

2018년 인문학 산책

시인이 말하는 시 쓰기

 시흥문화원

머 리 글

1. 글 쓰는 시흥시

「인문학(人文學)의 도시, 시흥」, 「철학하는 도시, 시흥」을 꿈꾸는 시흥문화원은 2018년 한 해 동안 <글 쓰는 시흥시> 운동을 전개하였습니다. 새해 벽두부터 「새해맞이 시낭송회」를 열고 지역 내 단체장을 초청하여 시심(詩心)으로 새해를 맞이하였습니다. 참여한 모든 분에게 2017년 ‘인문학 산책’ 사업으로 시인 5명의 강연을 자료집으로 정리하여 「시인이 말하는 글쓰기」 자료집을 배포하여 누구라도 글 한 편 쓸 수 있는 지역사회가 되기를 소망하였습니다.

‘글 쓰는 시흥시 캠페인’은 시민들이 쉽게 접근할 수 있는 편지글 쓰기로 시작하였습니다. <사랑의 편지글> 공모전으로, 가족 사랑을 그린 글 8편을 수상(授賞)하였습니다. 중년이 되어서도 광산에서 일하시던 아버지를 그리워하는 편지글과 부모님마저 떠난 월세방에서 어린 동생과 겨울을 나던 어린 시절을 회상하며 스스로를 위로하는 편지글을 읽은 관계자들은 뜨거운 눈물을 흘렸습니다. 편지글 공모전을 하여 보니, 우리 시흥시에도 TV 인간극장 못지않은 귀한 시민들이 많음을 알 수 있었습니다. 다섯 살 난 딸에게 쓴 엄마의 사랑 편지, 돌이 채 안된 아기에겐 건네는 사랑의 문구들은 모두 마법같은 세상의 글이었습니다. 진초록의 여름 산이나 단풍이 곱게 물든 산야 풍경보다 아름답고 강한 우리의 내면을 만날 수 있었습니다. 상호불신 뿐만 아니라 스스로에게도 믿음이 없는 현대문명에서 생생하게 살아있는 인간 정신을 보았으며, 함께 잘 사는 지역공동체의 밑거름이 되겠다는 생각을 하였습니다. 그리고 편지글 공모전에 이어 연꽃 피는 여름에 개최하는 연성문화제에서는 예년처럼 시와 시조, 수필 백일장을 개최하였습니다.

금년 가을에는 시회(詩會)를 개최하였습니다. 시인들이 만나는 자리에서서

시를 한 편씩 짓고 제출하는 시회는 흔한 행사가 아닙니다만, 경기도의 시조시인들께서 흔쾌히 오이도 선사유적공원을 찾아 주셨습니다. 갈대밭이 아름다운 오이도 선사유적공원과 어부들의 마음을 밝히는 빨강등대를 탐방하고 작품을 남겨 주었습니다. 지난해 한국시조협회 이석규 이사장과 임원이 연꽃 피는 관곡지를 찾아 좋은 시편을 남겨 주었는데, 올해도 오이도를 주제로 한 10여 편의 좋은 시가 탄생하였습니다. 지역을 소재로 한 시(詩)의 탄생은 우리의 인문정신이 풍요로워지는 것을 뜻합니다. 유구한 역사와 아름다운 자연환경, 시흥시 사람을 그려낸 시편은 영원히 시흥시를 비출 것입니다. 그리고 11월의 마지막 주일에 하중동 연꽃갤러리에서 『제1회 시흥사랑 글사랑 전시회』를 개최합니다. 2018년 ‘글 쓰는 시흥시’ 운동을 갈무리하는 편지글 수상작과, 1, 2회의 연성음풍 시회에서 창작한 시조를 서예작품으로 만들어 전시합니다. 시흥시민과 관계자들의 협조로 글쓰는 시흥시 운동을 시작할 수 있었습니다.

2. 시인이 말하는 시쓰기

『시인이 말하는 시 쓰기』 발간은 「인문학 산책」 사업의 결과물이자 <글 쓰는 시흥시> 캠페인의 일환입니다. 시민들의 시 쓰기를 돕는 안내서입니다. 올해도 한국 문단에서 소중하게 여기는 시인 두 분을 초청하여 강연하였습니다. 서정시의 대가 장석남 시인과 한국시조시인협회를 이끌고 계시는 경기대학교 이지엽 교수를 초빙하여 열띤 강연을 들었습니다. 시민의 요청으로 당시의 강연을 자료집으로 남겨 시흥시민의 글쓰기를 안내합니다. 초청에 응해주신 두 시인에게 진심으로 감사드립니다.

문화원은 지역문화 산실로서의 역할과 사명을 지닙니다. 국가에서 ‘지방문화원법’을 제정하여 지역문화 창달을 맡긴 것은 국가 균형 발전을 위하여, 지역의 문화를 적극적으로 창출해야 한다는 시대적 요청이었습니다. 시흥문화원은 그에 부응하여 지역 정신문화의 허브 역할을 하고자 노력합니다. 매년 인문학 산책 사업을 운용하여 문학, 역사, 철학 분야의 교수를 초빙하고, 조선의 봉건시대를 개혁하는 학문인 양명학을 중심으로 한 인성교육 사업을 가동하여 지역 주민의 주체성과 자율성, 실천성과 인성교육을 함양하

고 있습니다. 금년에는 인문활동가 양성파견 사업을 더하여 유학의 생활화 강연 사업을 운용합니다.

한편 시흥문화원은 전통문화의 보존, 전승을 위하여 연1회 ‘시흥역사문화학교’를 개설하고 있으며, 연중 열리는 전통문화교실은 동아리 활성화 역할을 합니다. 그 중에 시, 시조 창작 강연도 있습니다. 저는 2013년 취임 이래 줄곧 지역주민을 대상으로 시창작 강연을 하였습니다. 수강생의 작품은 매년 <연성음풍 전시회>에 출품하였습니다. 금번 『시인이 말하는 시 쓰기』 자료집에도 그동안 시민을 대상으로 강연한 녹취록과 교재를 실었습니다. 시흥문화원은 수익자 부담을 원칙으로 운영하는 전통문화교실 외의 모든 인문정신문화 사업은 무료로 운영합니다. 시민이 부담 없이 인문학적 문화 환경에 접할 수 있도록, 필요한 사업비는 시 예산이나 문화원 회원의 회비로 충당하며, 추가로 필요한 사업은 중앙 부처나 경기도의 공모사업에 응모하여 진행합니다. 작년에 인문학 산책 자료집으로 발간한 ‘시인이 말하는 글쓰기’에 이어서 금번에 발간하는 ‘시인이 말하는 시 쓰기’ 자료집이 좋은 시 쓰기를 소망하는 시민과 시인 지망생들에게 유용하게 활용되었으면 좋겠습니다.

2018년 11월 28일
시흥문화원장 정원철

여 백

목 차

1. 장석남 시창작 강연 / 9
2. 이지엽 시조창작 강연 / 35
3. 정원철 시창작 강연 / 85

여 백

장석남 시인

여 백

장석남 시인 강연

시흥문화원장 ▶ 장석남 시인을 소개합니다. 시인께서는 1987년에 경향신문 신춘문예로 등단하셨고 1992년에 김수영 문학상, 2012년에 김달진 문학상을 수상, 2013년에 상화시인상을 수상하셨습니다. 제가 장석남 시인을 꼭 모시고 싶었던 것이 한국어를 쓰는 시인 중에서는 일등이라고 꼽을 수 있는 시인이라고 생각하는 때문입니다. 장석남 시인의 시심을 이해해보려고 애를 쓰다가 이해를 못한 적도 있고 해서 한번 모시고 싶었습니다. 이렇게 모시게 되어 아주 기쁩니다. 여러분도 그러시죠? 크게 박수로 맞아주세요.

무슨 이야기를 할까 준비도 해보고 그런 것들을 해본 적이 있는데 이상하게 준비를 하면 더 안 되더라고요. 더 뭔가 강박 같은 것이 생겨서 그런지 진도를 나가야하는 것 같기도 하고, 그래서 채집이 잘 안 되어서 혹자는 그것을 보고 성의 없어 보일 수 있다는 오해를 하지만 그게 그렇더라고요. 여하튼 계속 생각을 하게 되죠. 벌써 발표하기 시작한 것이 30년이 됐는데, 세어보니깐 작년이 30년이 되었던더라고요. 최소한 시에 대해서 생각한 것이 30년이 됐으니까 근데 그것이 체계가 잡힌다는 것이 잘 안돼요. 그리고 딱 정의를 내릴 수 있는 것이 아니니까 힘들더라고요. 신입생들 받고 시를 가르친답시고 하는데 그때마다 늘 어려워요.

그렇지만 오늘도 오면서 차에서 이런저런 생각을 해야 하는데, 오늘 역사적인 날이잖아요? 그래서 라디오를 들으면서 오늘 이렇게 역사적인 날인데 이렇게 간단한 그런 날이 아닐 텐데. 굉장히 중요한 날이겠죠? 기억하실 때나 그날 이걸 했지 하고 생각하실 수 있습니다. 역사 이야기가 나와서 하는 말인데, 오면서 이런 생각을 했습니다. 개인의 역사적인 날도 있고, 공동체의 역사적인 날도 있고 국가의 역사적인 날도 따로따로 있을 텐데 시적인 날일 수는 없을까? 갈라진 한반도의 역사인데 합치는 거잖아요? 부딪치는 것이 아니라 스미는 것일 텐데 서로 스며서 조금씩 번지는 것일 텐데.

삶이란 것이 만남인 것 같아요. 늘 새로운 만남, 모르는 사람을 만난다기보다 늘 만나던 사람과도 다시 보게 되는 그것도 새로운 만남이겠죠? 그런데 시라는 것을 보면 메타포라고 하기도 하고 작법의 문제가 아니고 시는 늘 새로운 만남을 발견하는 기쁨을 쓰는 것이 아닌가 하는 생각을 할 때가 있습니다. 남과 북이 판문점이라는 상징적인 공간에서 새로운 만남을 갖고 새로운 관계가 생기면 거기에 피어나는 것이 있잖아요? 그때 피어나는 어떤 것이 우리에게 활력과 에너지를 주고 창의적인 영감을 주는, 그래서 우리가 늘 시를 보고 쓰고 느끼고 써보기도 하는 게 아닐까 하는 생각이 문득 들었는데, 오늘 공동성명도 나오고 그 실천이 이루어졌을 때 피어나옴과 같은 것이 시적인 것이니까, 역사적인 날이지만 시적인 날이기도 하다는 생각을 잠깐 해봤습니다.

문장들이 피어나는 세계와 그 행간들이 우리에게 주는 에너지 같은 것들은 너무나 소중한 것이고 그것이 발전해서 새로운 문명도 만들어내기도 한다고 생각했습니다. 근래에, 작년 말에 나왔던 책인데 <꽃 밟을 일을 근심하다>라는 시집을 내게 돼서 가져와봤습니다. 사실 시는 그냥 있는데, 그냥 읽으면 되는데 왜 거기에 관한 이야기를 또 하나 하는데, 좋은 시는 어떤 평론과 어떤 연구에 끝까지 저항한다. 끝까지 드러나지 않는 부분이 있는 거겠죠. 우리가 그 이면에 궁금한 것들이 있죠. 그런 것들을 말씀드리고 편하게 이런저런 대화를 같이 해볼까 합니다.

인쇄물 제목이 ‘시여 지금 어디로 가려는가’ 거창한 제목이죠? <미소는 어디로 가시려는가> 라는 시집이 있어요. 부처님이 그랬다고 해요. 여러 제자

들 중에 꽃을 들어보였더니 가섭이라는 제자가 웃어보였다고 하죠. 미소가 간 거죠. 거기서 이름을 가져왔는데, 시는 우리가 극복해야할 문제가 아닌데 왜 인류는 시를 읽고 쓸까? 왜 그럴까 라는 생각이 있고 그것이 핵심인 것 같아요. 상대적으로 가난하건 부자건 고통스럽건 그렇지 않건 시라는 것이 존재했고 그것을 읽은 사람들은 안 읽은 사람들보다는 풍족하게 살았다는 거죠. 세상을 더 넓게 살았다는 거죠. 제 잠정적인 결론인데 시는 어디로 가는 걸까? 시는 우리 마음을 통과해서 어디론가 가는 것이고 우리가 죽은 뒤에도 어디론가 계속 갈 텐데 또 제가 쓰고자 하는 입장에서 생각을 할 때 요즘 내린 잠정적인 결론은 고대로 가는 것이 아닐까?

고대는 역사적 서술에서 말하는 고대, 중세, 근대 이라는 단위별 언어지만 먼 옛날, 지나간 먼 옛날. 우리가 상상할 수 있는 만큼보다 먼 옛날. 옛날부터 우리가 있어왔잖아요? 그렇잖아요? 이번 시집에는 고대의 연장이라는 것이 있습니다. 고대의 생활 이런 것들을 탐구하고 썼다기보다, 그때 그 먼 날부터 지금까지 버리지 않고 갖고 있는 것이 뭘까 하는 그런 순간들이 있을 텐데. 그것이야 말로 변하지 않는 거겠죠? 놓칠 수 없어서 가지고 있는 것들이 새로운 것이 아닐까하는 생각이 들었던 겁니다. 그래서 우리의 미래는 고대다. 우리는 어디로 가는 것인데, 인간의 영원한 주제가 사랑과 죽음, 이런 것들이잖아요. 가장 오래됐고 그렇지만 가장 끝까지 남아질 수 없는 주제죠. 결론을 내려 본 사람도 없고 어떤 결론을 내려도 그것은 그의 결론이지, 나의 결론이 아니잖아요. 그러니까 영원히 새로운 것이 이런 주제인데, 궁극적으로는 고대에 두고 온 어떤 것을 향한 것이다. 그런 결론을 내려 봤던 거예요. 시는 어디로 가지? 고대로 부를 수 있는 어떤 세계로 가는 것이다. 혹은 거기서부터 온 것이니까 그곳에 대한 그리움이다. 그런 생각을 갖게 됐고 그런 생각들을 이번 시집에 내게 됐습니다.

상상으로만 할 수밖에 없는 것인데 인류가 말이 없었던 시기가 있었을 거예요. 언어라는 것이요. 아기도 태어나서 말을 배워나가잖아요. 그런 것처럼 인류도 그랬을 텐데 사랑이나 그리움 같은 관념적인 개념을 표현하기도 하고 사물들의 이름, 사건들의 이름들을 붙이고 개념적으로 이해하게 되고 언어가 생기고 먼 시간이 지나서 언어를 잡아 낼 수 있는 문자라는 것이 생기고, 기술이나 문명 같은 것들이 쉽게 전달할 수 있게 되고 그런 축적의

결과가 문명이겠죠. 그런데 그 언어가 만들어지면서 또한 어마어마한 많은 것들이 미끄러지는 것이 있다는 것을 가정할 수 있는 거죠. 그러니까 말이 전달할 수 없는 것이 어마어마하게 많은 것을 전제로 했을 때요. 왜 이런 생각을 했냐면 왜 시는 일반적인 문법을 안 쓰지? 그렇죠? 시적인 언어, 시적인 세계, 왜 일반적인 언어와 구별이 됐지? 예를 들어 우리 집 형은 목수인데 손에 집이 꽃 피어나 이런 문장을 쓰면 못 알아듣는 것은 아니지만 일반적인 정보가 아니죠? 그 사람 손에서 집이 꽃 피어나 이런 말을 일상적인 대화에서 사용하면 재 좀 이상하네 그러죠. 그것을 못 알아듣진 않죠. 그 사이에는 일반적인 정보보다 풍부한 어떤 것이 들어있는데 그런 예처럼 우리 언어가 미끄러지는 것들이 엄청 많습니다. 그러니까 그것을 담는 방법이 뭔가, 그것이 정말 소중한 것인데 그것을 담는 방법이 없을까? 그래서 그것은 침묵의 세계인데 침묵은 그냥 침묵이 아니잖아요. 어떤 사람과 연애를 시작했는데 그 사람과 가까워지잖아요. 점점 가까워져서 적절한 간격을 갖게 되는데 그 적절한 간격을 계산해놓은 것이 있더라고요. 보통 줄 서세요 하면 몇 cm로 설까요? 30cm정도 된대요. 30cm정도 앞으면 적당한 거리가 되는 거죠. 30cm 거리까지 갈 때까지의 그 경제적인 비용도 엄청나대요. 교회 오빠가 있어요. 아무 감정이 없으면 아니겠지만 좋아한다고 그러면 30cm 거리까지 가게 되겠죠. 그러면 30cm 거리 사이에 어마어마한 게 있는 거죠. 아무 말도 안 해도, 말을 하면 되려 없어지는 그 들끓는 어떤 것, 그것을 뭐라고 이야기 하겠어요. 좋은데 좋다는 말로는 전달이 안 돼요. 하여튼 그 어떤 에너지, 그 교류, 그 바람. 우리가 흔히 말해서 말로 되지 않는 것을 침묵이라 그럴 때 그 침묵을 어떻게 가두어 놔야할까? 그런 것. 또, 음, 어떻게 해야 할까요? 어떤 적절한 말이 있을까요? 가장 적절한 말이 있겠죠. 그러나 그 적절한 말이 다른 많은 것들을 또 가볍게 만드는 것이 있는 거죠. 그런 모습이 또 있는 거죠. 결혼이란 것을 하면 한 사람이랑만 하는 거잖아요? 결혼을 하면 상대적으로 다른 남자들을 멀어지는 거예요. 한 사람이 가깝게 옴으로서 다른 것들이 멀어진 거예요. 어떤 말을 하면 그 말이 다른 어떤 것들을 미끄러트리는 것이란 말이죠. 그 미끄러진 것들 중에 정말 소중한 것이 있을 텐데, 그것을 어떤 말로, 무엇으로 담을 수 있는 언어가 바로 시가 아니었겠나 하는 생각을 하게 된 거죠.

결론을 간단하게 말씀드리자면 저의 잠정적인 생각은 시라는 것이 모든 개

인에게 있어서 고대에 두고 온 어떤 것을 향해 가는 것이다. 먼 옛날의 내가 미처 담아올 수 없어서 두고 온 어떤 것을, 그것을 유토피아라고 불러도 좋고 그런 신화들이 있는데 담을 수 없는, 미끄러트리고 온 것으로 되돌아가는 것이다. 그런 결론을 얻었습니다. 그러면 여기 계신 분들도 그렇고 저도 그렇고 먼 옛날에 두고 온 것들이 왜 그리울까 하는 생각이 듭니다. 왜 시심이라는 것이 모든 개인들에게 있는 걸까? 다 똑같이 있는 것은 아니죠. 그게 강하게 있는 분들이 여기 계신 거겠죠.

시라고 하는 것이 문예사조에서 배운 것처럼 발달과정이 있는 걸까 하는 생각도 듭니다. 문명처럼 발달하는 것일까? 요즘 젊은이들 시 보면 어떠세요? 뭘 소리야 이게? 그렇죠? 우리 삶이라는 것이라는 게 각자의 삶을 이야기하는 것인데 마치 시의 발전 과정에서 자기가 첨단인양 글을 쓸 수는 없고 우리의 삶은 아버지로부터 이어진 것이 아니라 따로 떨어진 걸음마부터 사는 거예요. 우리가 정경화의 바이올린이 있는데 정경화한테 배워도 도레미파솔라시도부터 시작한다 말이죠. 인생이 그런 것인데 시라는 것이 문예사조의 끄트머리에서 이어서 가는 것이 아니란 말이죠. 그래서 자세히 보면 그런 시에는 삶이라는 것이 안 보이는 거예요. 제품이란 느낌이 든단 말이에요, 그렇다면 결론은 각각의 삶의 어떤 국면에서 오는 어떤 것들에게 물을 주는 행위처럼 시라는 것이 그런 역할로 가는 것이죠. 그게 얼마나 소중한 것이겠어요? 우리 학생들은 문예창작과니까 전문적인 공부를 생각하고 오지만 제가 하는 결론은 “네가 글을 쓰는데 너와 아무 관계없는 글을 썼을 때는 아무 작용을 하지 않는다. 작용하지 않는 글은 별 의미가 없다” 각각의 삶은 다 고유하고 개성이예요. 개인성이죠. 그러면 자기 속에서 일어난 삶의 국면과 상관없는 어떤 것을 썼을 때 오싹한 느낌을 받았다, 뻥뚫리는 느낌을 받았다, 어떤 것을 받았다하면 그것은 성공한 글입니다. 그리고 그 글은 밖에 나가도 다른 누구에게도 줄 것이다. 물론 다 그렇지 않죠. 그게 가장 중요한 시의 몫이고 시가 어디론가 가서 불꽃을 일으킨 것이다. 것처럼 소중한 역할이 또 어디 있겠어요. 어떤 한 인생을 물리적인 것이 아니라 에너지로서 바꿔준 것이잖아요. 그만큼 중요한 역할을 할 수 있다는 것이죠. 그것을 카타르시스라고 이야기하기도 하고 힐링이라고 하기도 하고요.

사람에게는 누구나 상처가 있습니다. 어머니 뱃속에서 태어난 순간부터 상처죠. 무의식 속에 있는 많은 상처들, 내 유전자가 갖고 있는 상처가 있죠. 그것들은 다른 어떤 것으로 치유되기보다 스스로의 저 속에서부터 나온 샘물에서 밖에 치유될 수 없죠. 그것이 밖에서 누군가에게 읽히던 인기가 있든 없든 그것은 부차적인 문제입니다. 학교 때 선생님이 이런 말씀을 해주신 적이 있어요. “시가 나를 이만큼 지켜주었다”라는 어찌 보면 거창한 말씀을 해주셨어요. 다시 생각해보니깐 굉장히 일리가 있는 말이더라고요. 우리는 많은 욕망을 타고 났잖아요. 욕망이 없는 사람이 어디 있겠습니까. 늘 자기의 그릇보다 더 큰 욕망을 쫓아가면 망한대요. 그래서 자기가 8정도의 역할을 할 수 있는 자리가 좋은 자리예요. 근데 우리는 그 제어가 쉽지 않죠. 제어가 쉽지 않아서 자기 그릇보다 큰 자리를 원하기도 하고 이런 유혹들도 있는데 시를 오랫동안 읽고 쓰기도 하니까 시가 가르치는 것이 있더라고요. 그 옛날에 이백이나 두보의 시를 보면 옆에 살아있는 사람이랑 똑 같아요. 그들의 좌절과 슬픔 혹은 호기가 주는 어떤 것은 그게 아니라 아름다움을 쫓는 자 영원하리라 이런 겁니다. 아름다움을 쫓는 자가 영원한 것이지 세속적인 것을 쫓는 것은 거반 쉽지 않다. 어떤 삶이 성공적인지는 모르겠는데 여하튼요. 시를 쓰면서 시를 쓰는 사람이 그렇게까지 하면 안 되지 하는 그런 것을 받지 않았을까 생각했습니다. 그런 역할도 있더라고요. 시라는 게. 그런 것이 소중한 일이고 깊이 자각하는 순간 훨씬 더 말하자면 즐거운 글쓰기, 의미 있는 글쓰기가 된다는 결론을 내리게 됐고, 방법적인 면도 있습니다. 그러니까 우리가 시 쓰는 방법은 배워야 하잖아요. 시적 문법이라는 것이 있고. 제가 근래에 탁구를 치는데 그것도 배워야하는 것이 있더라고요. 그냥 푹푹푹 킬 수도 있지만 조금 더 멀리, 조금 더 수준 있는 것을 즐기려면 기초부터 배워서 쳐야 훨씬 더 즐겁다는 것을 느낄 수 있었습니다. 그런 것처럼 시도 그냥 쓰는 것도 좋지만 방법적인 것들을 배워서 쓴다면 더 재밌게 쓸 수 있더라 하는 겁니다. 이럴 때는 이런 비유를 써라 이런 것은 필요가 없는데 근본적인 자세는 분명이 있더라고요. 몸으로 습득이 되어 있어야 발전해 가는데 직유법이니 은유법이니 이런 게 중요한 것이 아니고 뭐가 중요할까 생각해봤는데, 대상을 볼 때 늘 보던 눈으로만 보면 새로운 것을 볼 수가 없죠. 새로운 것을 보려면 어떤 자세가 되어야 하나 보면 당연히 아주 낮은 자세거나 그러면 그 사물에 안보이던 부분이 보이게 되잖아요. 걸어 다니면서 바위를 보면 그 바위가 그 바위지만 그 바위

에 앉아서 보면 새로운 것을 보게 되죠. 그 바위가 변한 것이 아니라 내 자세가 변한 것이죠. 새로움이라는 것은 늘 우리를 신선하게 해주잖아요. 신기할 정도로 마술적이잖아요. 그것을 어떤 방식으로 말하면 좋을까 저는 늘 고민합니다. 낮은 자세가 되면 그 동안 못 보던 것들이 보인다라고 이야기를 하게 되죠. 상식적으로요.

시를 쓸 때에 수사법이나 수사적인 것은 우리가 시를 쓰기 위해서 색다른 여행을 하거나 그런 것은 아니잖아요. 그냥 우리는 일상을 사는데 그 일상 속에 어떤 측면이 고대성을 가지고 있나 그 장면을 보려면 기본적인 자세가 배워있어야 하는 게 그게 겸의 자세가 아닐까 합니다. 우리 인류가 언어가 없었을 때 우주의 전체 어떤 사물들과 이야기 했을 가능성도 있습니다. 고대에 자연 속에서 살려면 풀과 별자리와 이런 것들을 보고 그들의 어떤 것들을 알아들어야 살 수 있잖아요. 그래서 네비게이션 나오고 나서 우리가 바보가 됐잖아요. 그런 것과 비슷한 거죠. 언어가 만들어지면서 많은 부분들이 편견과 고정관념이 생겼어요. 지배를 받고 있는 거죠. 그래서 맹목이 될 수 있고요. 그래서 고대인들은 별자리를 보면서 길을 찾았고 나무의 생김새를 보고 동서남북을 가렸고 그것들의 언어와 그것들의 움직임과 융합된 삶의 과정을 겪었는데, 그렇지 않게 된 거죠. 그렇게 면면히 이어진다는 것이 재밌더라고요. 실을 꼬는 것이 면면히 라고 한다더라고요. 이어지지 않고 끊어지면 인류를 끝나는 거라고 생각해요. 시인이 꿈꾸는 것을 과학자들이 탐구한 것이 문명일 텐데요. 별이 노래한다했을 때 가보려고 하는 것이 과학이겠죠.

시적언어를 다른 말로 하면 초월적 언어라고도 쓰는데요, 그 ‘초월’이 담을 넘는다는 뜻이에요. 은유라는 말도 metaphor가 meta하고 phor가 합성어로 되어있다고 합니다. 담을 넘다는 뜻이에요. 인류가 진화하면서 담을 넘는 인식의 과정, 담을 넘는다는 것이 개념적으로 이것과 저것을 연결하는 발달 단계가 있다는 거죠. 추리하는, 유추하는 과정에서 엄청난 양의 뇌가 발달해간다는 말도 있죠. 우리 언어, 우리가 쓰는 말이 있듯이 우리말로는 바위랑 이야기를 할 수 없겠죠. 영어로 해도 안 되겠고 바위는 바위의 언어로 이야기를 할 수 밖에 없을 텐데, 별도 마찬가지로 풀도 마찬가지입니다. 아무리 우리말을 고집해서 풀잎에게 이야기를 걸어 봐도 소통되지 않겠죠.

그렇다면 우리가 내려놓을 수밖에 없는 거죠. 풀잎의 이웃이 되지 않으면 그것과 새로운 관계를 맺을 수 없죠. 우리가 안다는 것 이상은 접근할 수 없죠. 우리가 궁극적으로 아는 것을 원하는 것이 아니라 미처 보지 못했던 것을 원하는 거잖아요. 그 미지의 세계. 생각해보면 미지라는 것이 두렵기도 하지만 설레임의 세계기도 하잖아요. 인생이 어떻게 가는지 안다면 얼마나 지루하겠어요. 새로운 만남에 대한 기대감과 인생의 국면이 바뀌기도 하고 그렇죠? 그래서 결국은 제 시를 보면 그 이상도 그 이하도 아닌 거죠, 사실은. 제가 <소풍>이라는 시를 프린트한 게 있습니다. 제가 읽을까요?

소매 끝으로 나비를 날리며 걸어갔지
 바위 살림에 귀화歸化를 청해보다 돌아왔지
 답은 더디고
 아래위 옷깃마다 묻은 초록은 무거워 쉬엄쉬엄 왔지
 푸른 바위에 허기져 돌아왔지
 답은 더디고

----- 소풍 / 장석남

소풍을 나온 거예요, 이승으로. 이승으로 소풍을 나왔는데 돌아갈 집은 어디이고? 집을 몰라, 그렇죠? 돌아가야 하는데 돌아갈 데가 없어요. 분명히 있긴 있는 건데 바위한테 물어보는 거죠. 그 살림에 귀화를 청해보는 거죠. 그런데 답이 아직 없어요. 여름 초록이 아래위 무겁도록 답이 더딘 거예요. 답 듣기가 더디구나. 우리 삶에 대한 비유일 텐데 초록은 여름이잖아요? 여름은 힘들죠. 바위는 저렇게 나이가 수 십 만년을 먹었는데도 푸른데 그 바위한테 귀화하면 좋겠으나 답이 없네요. 그런데 사실은 질문이 답인 거죠. 수학문제는 답이 그냥 나오죠. 하지만 인생이 뭔가요 하면 말로 나오나요? 말이 아니라 웃음으로. 그 질문자체가 녹아서 사라지면 이미 답을 얻은 거겠죠. 시라는 것도 그 어떤 것일 텐데 푸른 바위에 허기져서 돌아왔어요. 그래서 우리가 형태를 바꿔서 사는 것인가, 죽음은? 지금의 이 상태가 아니라 뭔가를 갈아타는 거잖아요. 궁극적으로는 우리가 질문 때문에 이 자리에 모였고 시도 읽고 쓰고 하는 것인데요. <문을 연다>라는 시는 질문이라는 이야기죠. 질문이 우리를 살게 하고 하는 거죠. 질문이 없다면 나라는 존재

는 없겠쥬. 그 바위에다가 짝을 이룬 거쥬. 제가 읽어 볼게요.

명이 다한 헌집에 쓸만한 문이 하나 있다는
귀뜸이 있어 찾아 갔더니
문이 살아 있다
떼어내 지고 나왔더니
등 위에서 문은 비단 구름 무늬가 되어
나를 데리고 다닌다

문을 내려놓지 못해 지고 다닌지 오래
나는 아무데나 문이 되어 서 있곤 하였다

--- 문을 연다 / 장석남

나는 긴 비문을 쓰려 해, 읽으면
갈잎 소리 나는 말로 쓰려 해
사나운 눈보라가 읽느라 지쳐 비스듬하도록,
굽어 쓰려져 잠들도록,
긴 행장을 남기려 해
사철 바람이 오가며 외울 거야
마침내는 전문을 모두 제 살에 옮겨 새기고 춤출 거야

꽃으로 닳을 씻고 나와 나는 매해 봄내 비문을 읽을 거야
미나리를 먹고 나와 읽을 거야

나는 가장 단단한 돌을 골라 나를 새기려 해
꽃 흔한 철을 골라 꽃을 문질러 새기려 해
이웃의 남는 웃음이나 빌려다가 펼쳐 새기려 해
나는 나를 그렇게 기릴 거야
그렇게라도 기릴 거야

---- 불멸 / 장석남

이 자가 바위에 귀화를 청했는데 안 되니깐 바위에다가 새기겠다고, 하하. 시흥하면 강희맹 선생이 생각나는데요, 그 분 비문이 있겠죠? 있을 텐데, 세조 때 분이던가요?

시흥문화원장 ▶ 1460년대입니다.

그 비문을 생각해서 우리가 불멸로 여기잖아요. 불멸이 욕망이라기보다 본능에 가깝다고 생각하는데 바위에 귀화를 청했는데 답은 없고 나는 어떻게 후손들에게나 나에게 불멸이 될까. 바위에다가 새길래. 근데 중요한 것은 읽으면 무슨 소리가 난대요? 갈잎소리. 그럼 어떤 글자로 써야할까요? 세상에 없는 글자로 새겨야하는데 갈잎을 새겨야겠죠. 그것을 읽는 사람은 사실 거의 안 읽어요. 눈보라가 와서 읽고 사람이 와서 읽어야하는데 눈보라가 와서 읽느라고 지쳐 비스듬해지기도 하고 사철 바람만 읽어요. 그런데 바람이 비문을 읽고는 전문을 자기 몸에 옮겨 새기고 춤춘대요. 그러면 바위가 다 깎여버리는 게 아닐까요? 어마어마한 욕심을 부린 시인데 결국은 불멸이 아니라 소멸이죠? 아무것도 산게 없네 라는 말이랑 같은 게 아닐까요? 산다는 것 때문에 우리는 얼마나 괴롭혀요? 힘들게 하잖아요. 질투와 욕망만 없어도 살만할 텐데요.

그리고 <차를 마시다>이거는 4년 전 4월이 어마어마한 날이었잖아요. 그리고 <바람과 대와 빛과 그릇> 요 시를 읽고 같이 이야기를 해보도록 하겠습니다.

바람소리
창의 대나무
기울면서 방이 일순
밝았다 어두워지니
그
사이
살아나는

구석의 도자기 흰 한 점

나도 몰래 가만히 일어나 앉아

다시 바람을 기다리니……

나는 바람 족속이었고

대와 그릇과 일가였고 ----- 바람과 대와 빛과 그릇 / 장석남

다 똑같은 말이죠. 알고 보면 아무것도 아닌 똑같은 이야기들이죠. 모를 것은 없겠죠. 실제로 제 방 창 앞에 대나무를 심었는데, 옛날 사람들 흉내 내느라고 매화도 심고 거문고도 하고 하는 게 제 취미입니다. 이 시 속에 주인공은 저이기도 하고, 제가 만들어낸 주인공이지만 저랑 닮은 부분이 있죠. 그런데 어느 날 바람소리가 나요. 바람이 부니까 대나무가 흔들렸어요. 흔들려있는 순간 대나무가 가리고 있던 빛이 들어왔죠. 그 빛은 어떤 작용을 하죠. 흰 도자기 한 점을 비쳤어요. 흰 도자기니까 더 잘 반사했겠죠. 그렇게 썩 비쳤어요. 그리고 바람이 지나갔으니까 대나무는 다시 제자리로 갔겠죠. 뭐지 하는 생각이 들었어요. 누워있다 본건데 나도 모르게 일어나서 바람을 기다려요. 바람은 쉽게 오지 않죠. 바람을 기다리다가, 한순간 바람과 저 빛과 그릇과, 그릇은 인위적인 거지만 긴밀한 관계가 있구나, 인생이. 긴밀한 관계가 있단 것을 눈치 챈 거죠. 살면서 날씨만큼 우리에게 영향을 주는 것이 없을 거예요. 오늘 비가 왔다면 어땠을까요? 여기 안 왔을 수도 있을 거예요, 그렇지? 그런 어떤 것들이 눈에 안보이지만 긴밀한 관계가 있을 것이고, 우리의 먼 조상은 훨씬 더 긴밀하게 살았을 거예요. 우리는 집이라는 상자에서 살지만 그때는 맨살로 별과 바람과 그릇과 훨씬 더 공동의 운명으로 살았겠죠. 그러니깐 우리가 바람으로, 흙으로 돌아가잖아요. 그런 유기적인 과정을 거쳐서 왔으니 거들먹거리면서 살 일이 아니라 대나무의 문장, 바람의 문장 그것들을 읽으려고 해야 하고 읽었을 때 지금 세상 보다는 더 넓은 세상일 것이다. 평수로서 넓은 것이 아니라요. 그런 어떤 것들의 작업의 일환으로 다양한 예술의 장르가 있겠지만 그 중에서 저는 시라는 분야로 작업을 하고 있다고 생각해요. 그런 작업의 일환으로 계속해서 쓰지 않을까 하는 생각, 소박한 생각을 해요. 애 같은 글인데 사실 인류가 애에서 떠났기 때문에 괴롭잖아요. 어린이였을 때 훨씬 좋았는데. 이게 뭘 더 많이 배우고 속이기도 하고 하면서 그런 거잖아요. 그런 것들을 그리워하고 탐구하고 하는 즐거움이 시를 놓지 않게 하고 또 그것이 시의 역할

이라는 결론을 삼겠습니다. 하여튼 조금이라도, 1mm라도 남았으면 다행일 텐데요, 남는 시간은 편하게 같이 문제제기, 혹은 덧붙이고 싶은 이야기를 하면서 마무리하도록 하겠습니다. 질문이나 자유발언 하실 분 안계시나요?

시공부 ▶최근에 내신 시집 제목이 <꽃 밭을 일을 근심하다>인데 시집 안에 이 내용이 없어요.

아, 한 구절을 떼어온 거예요. <입춘부근>이라는 시에서요.

끓인 밥솥
창가 식탁에 퍼다 놓고
커튼을 내리고
달그락거리니
청정해진 벽
문득 다가서며
밥 먹는가,
앉아 쉬던 기러기를 쫓는다

오는 봄
꽃 밭을 일을 근심한다
밭이 땅에 닿아야만 하니까 --- 입춘 부근 / 장석남

시공부 ▶ 아, 그랬군요. 혹시 시를 잘 쓸 수 있는 방법이 있을까요?

하하, 잘 쓴다는 것이 참 문제인데요, 잘 쓰려고 하는 생각 때문에 잘 안 되는 거 같아요. 그게 '잘'이라는 것은 남이 보기엔 잘 쓴 것인데 사실 시는 자기가 보기에 잘 쓴 것, 쓴 사람이 자족하는 것. 저는 학생들에게 그런 이야기를 할 때가 있어요. 네 시를 네가 읽어서 근육이 움직인다면 그것이 최고의 작품일 것이다. 우리가 자기 이야기를 할 때요 눈물이 날 때가 있죠. 그러기 쉽지 않잖아요. 그런데 그 상태로 쓴 글이 최고로 잘 쓴 글이겠죠. 그런데 잘 쓰려고 하는 시는 그게 어렵죠. 잘 쓰려는 것을 외부에 두는

것이 아니라 스스로에게 두는 것. 마음에 후련해지는 것이 있을 수도 있을 것이고 후련해졌다면 멋진 게 있다는 이야기잖아요. 시는 사실은 멋진 것 때문에 쓰는 거거든요, 풀어주려고. 내놓기 힘든 것들인데 그런데 그런 글들은 그리기 이전에 삶이잖아요. 그것은 누구에게나 있기 때문에 공감을 얻을 수 밖에 없고, 누구에게나 똑같은 케이스는 아니겠지만 있지요. 그런 면들이 기본적인 글 쓰는 자세가 아닐까요?

중요한 것은 진솔한 이야기를 시라는 형식으로 하고 싶다. 관념적인 것이 아니라 내 생활에 어떤 구체적인 본 면을 가지고. 집에 가서 신발장을 열어보세요. 시를 쓰려고 열어보면 신발장에 신발이 있는 것이 아니에요. 신발을 초월하는 어떤 것이 있는 거예요. 그렇죠? 신발의 주인공들이 있고 신발이 주인공에 대해서 말해주잖아요. 이런 것들이 엄청난 이야기들을 해주고 있을 거란 말이죠. 신발 이야기 뒤에 여백 속에 담겨지는 것이죠. 그 신발 주인공과 그 신발 이야기 뒤에 있는 그 어떤 것의 이야기를 한 거죠.

시공부 ▶ 선생님의 예전 시 중에 <마당에 배를 매다> 읽은 후부터 선생님 시를 참 많이 읽게 됐어요. <마당에 배를 매다>는 <소풍>이나 지금 책과는 좀 다른 색깔이라는 생각이 들어요. <마당에 배를 매다>는 풍경 플러스로 어떤 인생 철학 같은 것이 들어있는 건가요?

마당에
녹음 가득한
배를 매다

마당 밖으로 나가는 징검다리
끝에
몇 포기 저녁 별
연필 깎는 소리처럼
떠서

이 세상에 온 모든 생들
측은히 내려보는 그 노래를

마당가의 풀들과 나와는 지금
가슴속에 쌓고 있는가

밭줄 당겼다 놓았다 하는
영혼
혹은,
갈증

배를 풀어
쏟아지는 푸른 눈발 속을 떠갈 날이
곧 오리라

오, 사랑해야 하리
이 세상의 모든 뒷모습들
뒷모습들 --- 마당에 배를 매다 / 장석남

글쎄요, 그때와 지금이랑은 바뀌어야 맞는 거겠지요? 세월이 지났으니까요. 20여년 지났을 때니까요. 제가 스스로 잘 못 보니까 뭐라고 말씀드려야 할지. <마당에 배를 매다>는 별을 노래한 건데 실록을 이야기한 거죠. 제가 묵던 집 마당가에 산수유나무가 있었는데 매일매일 실록이 달라지잖아요. 어떤 배가 와서 그 마당에 닿는 것으로 본 것이죠. 언젠가는 내가 그 배를 풀어서 갈 텐데 별까지 가는 배죠. 그런 이야기를 했던 시죠.

시공부 ▶ 저는 그 시를 읽었을 때 머리를 한 대 맞은 기분이었고요, 왜 나는 선생님처럼 못쓰나 싶었어요.

제가 감사한 일이네요. 그러면 여기까지 할까요? 감사합니다.

시여, 지금 어디로 가시려는가

장석남

북두칠성이 지붕마루 위에서 해맑아지는 철이다. 한 세상 나서 저 북극성의 빛나는 하늘에 뜻을 두고 살지 못하고 한갓 밥벌이에나 진땀을 흘리며 제 명을 소진하고 있대서야 억울하지 않을 수 없다고, 날로 서늘해지는 소매 끝의 바람결은 속삭인다. 바람결에 풀 마르는 향기가 짙다.

깜빡 낮잠이 들었다 깨어나니 다른 세상에 닿은 듯한 때가 있듯이 올 여름의 더위는 지독했건만 찬바람이 돌기 시작하니 금세 잊고는 아침 저녁으로 긴 소매 옷을 찾는다. 그런 옷이 남은 생애에 필요하겠나 싶었던 마음은 다 어디로 개의 눈처럼 숨어버렸단 말인가. 육체의 한계는 급박한 파도처럼 철썩이기도 하거니와 조석으로 변하지만 우리 정신의 목마름은 늘 멀찍이서 우리를 내려다보며 먼 시간에 닿을 사다리를 권한다.

시(詩)라는 사다리 혹은 징검다리를 우리는 먼 조상 때부터 알고 있다. 우리가 잃어버린 영혼의 질서를 향한 그리움이다. 애초에 우리는 저 밤하늘의 별의 운행과 한몸이었고 하늘이 높고 푸르러질수록 선명한 가을 물소리와 나뭇잎의 흔들림, 늑대의 울음소리와 보라빛 침꽃들과도 한몸이었다. 바위 속으로 파고 들어가면 거기 아늑한 속에서 내 것인 붉은 심장의 호흡을 만날 수 있었다. 달리 가야할 천국이 따로 없었고 죽음에의 공포가 없었다. 죽음과 삶이 한몸이었으니까. 너와 내가 한몸이었으니까. 진정 그들에게서 나는 왔고 그들에 기대어 살아가고 있으니까.

그러한 사물의 투명한 질서 안에서 하나의 화음이던 우리는 어느날 문득 이탈해 왔다. 어머니의 자궁을 떠나오듯 떨어져 나온 것이다. 인간의 진화는 과연 우리를 인간으로 만들었지만 저 아득한 시간의 지층 아래로 숨은, 삶과 죽음과 슬픔과 기쁨의 구별이 없던 나라를 기억해야만 했다. 그 기억에 기대지 않고는 이 삶의 허망을 견딜 수 없었던 것이다. 그 시간으로 돌아가고자 하는 열망이 예술을 낳는다. 그 나라가 나의 미래이기를 바라는

기원이 종교이리라.

나는 새로이 불어오는 바람, 한껏 맑은 폭포수에 몸을 씻고 오는 바람이 살(肉)에 철썩이기 시작하는 처서(處暑) 지난 바위에 앉아 있곤 했다. 소나무 그늘이 짙고 바위 가장자리엔 새파란 이끼가 돌아 오른 그 바위에 앉아 나는 시를 읽었던가? 그보다는 시를 안고 있었다고 해야 더 근사할 듯싶다. 읽는 일은 시를 온전히 다 가지는 일이 아니라 일부는 내보내는 일이기도 하지만 안고 있는 일은 시를 제 속으로 품어 들이는 일이니까. 시를 안고 앉아 입술 위에 시를 얹고 몇 구절씩은 녹여 삼켰다. 그러면 “하늘을 우러러 한 점 부끄럼 없기를”(운동주) 기원했던 마음이 내 마음으로 슬며시 건너왔으며 “천고의 뒤에 白馬 타고 오는 超人”(이육사)을 기다리던 한 개결한 정신과 우뚝 마주치기도 했다. “구름에 달 가듯”(박목월) 나의 영혼은 납의(衲衣)를 입고 길을 떠나기도 한다. 그 산자락의 바위는 그대로 살아나서 말(馬)이 되기도 하고 별과 꿈을 찾아보는 천문대가 되기도 했다.

아무런 인위적 손길도 가지 않은 흰 화강암석일 뿐인 바위는 그 위에 앉아 시를 읽을 때, 아니 시를 삼킬 때 그대로 신전(神殿)이 되고 우주의 학교가 되고 음악이 되고 커다란 나라가 되는 것이었다. 나는 그때 여염한 일상인에서 영원의 주민으로 이주해가는 것이다.

30년 전만 해도 우리들은 대체로 가난했다. 자기 방 한 칸 갖는다는 것이 대단한 꿈이었다. 그때 비록 잡동사니들과 함께였으나 다락방은 가난한 청소년인 나에게는 궁전이나 다름없었다. 비좁고 이마 부딪히는 턱없이 낮은 지붕의 방이었을망정 바닥에 붙여낸 창(다락방이었으니까 창이 바닥에 붙어 있었다!) 앞에 턱을 괴고 시집을 펼치고 엮드려 있으면 유연한 안락이 왔다. 한동안 그렇게 있노라면 눈썹 끝으로 하늘이 왔다. 저녁이 오고 낮익은 별이 눈썹에 걸리고 별의 뒷편까지가 슬그머니 궁금해지곤 했다. 더 이상 글씨가 보이지 않을 때까지 저무는 하늘과 초저녁의 별들을 섞어가며 감상적인 시를 읽곤 했다. 시를 읽으면 그 아무데서도, 누구도 가르쳐 주지 않은 나라가, 처음 보는 나라가 생겨났다. 그것은 회상하기엔 감상적일지 모르나 궁핍한 당시의 정신에게는 감상이 아니었다. 혁명이었고 새 세계의 발견이었고 두벽두벽 살아나가고자 하는 생동의 에너지였다. 그러한 어느

저녁부터 나는 시인이 되기를 꿈꾸기 시작했을 것이다. 어쩌면 시인을 꿈꾼다는 것은 혁명가를 꿈꾸는 일과 크게 다르지 않다. 육사가 노래한 ‘매화향기’ 홀로 아득한 ‘광야’에 ‘가난한 노래의 씨’를 뿌리는 일, ‘천고(千古)의 뒤에 올 초인(超人)’을 부르는 일이 어찌 고고한 영혼의 혁명을 부추기는 노래가 아니겠는가.

훗날 나는 다음과 같은 문장을 읽으면서 나와 같은 ‘주민’이 비록 시간과 공간을 달리했지만 존재했구나 생각하며 안으로부터 번져나오는 기쁨을 맛보았다.

저녁 노을이 들 무렵 집으로 돌아왔다. 산책 끝이라 피곤한데다 약간 춥기도 해서 처음엔 난로 앞에 웅크리고 있다가 이내 난로 주위의 융단 깔개 위에 주저앉아 게으름을 피우고 있었다. 손에 쥐고 있던 책을 난로 불빛에 비추어 읽기 시작했다. 잠시 후 자리에서 일어나니 창백한 바깥 빛으로도 여전히 책을 읽을 수 있었다. 갑작스런 빛의 변화가 기이한 효과를 자아냈다. 아직 어둠이 내리지 않았다는 사실을 잊고 있었기 때문에 바깥 빛으로 책을 읽을 수 있다는 것은 뜻밖의 일이었다.

나는 이 사소하지만 신기한 체험 속에서 하나의 지적 상징을 보았다. 들고 있던 책은 시집이었다. 난로에서 나오는 따뜻한 불빛은 상상력이 풍부하고 친화성이 있는 독자들이 읽듯 책에 실린 시를 읽을 수 있게 하는 데 반해서, 밖에서 창을 통해 들어오는 차갑고도 둔탁한 빛은 글자 그대로의 의미밖에 찾지 못하거나 아니면 전혀 아무런 의미도 찾지 못하는 사람들이 읽듯 시를 읽게 하지 않을까? --조지 기싱 지음, 『기싱의 고백』중에서

나는 이 주인공의 공간으로 들어가 본다. 작게 일렁이는 난로의 불빛은 시집들과 시의 행간들, 여백들을 일렁이게 했을 것이다. 간혹 입술을 움직여 읽는 시행들, 그 웅얼거림 속에 난로 속의 나무가 타들어가며 튀는 소리도 간혹 섞였을 것이다. 그렇게, 그 공간의 백성들인 저녁과 불빛과 불꽃의

소리들과 함께 읽는 시는 몸과 마음의 깨끗한 양식이 되었을 것이다. 어쩌면 내가 가을 들면 버릇처럼 하게 되는 바위에 시집을 가지고 가는 행위, 시를 처음 접하던 무렵의 다락방을 그리워하는 일 모두는 이 조지 기싱이 시를 읽던 공간과 다르지 않은 시간이고 공간이다. 그것은 영월에 사다리를 놓아 보는 일이다. 시는 의미만 전달하면 되는 문장들이 아닌 것이다. 그것을 읽는(삼키는!) 그 공간의 모든 것들과 함께 화음을 이루고자 하는 문장들인 것이다.

마당 건너 산초나무에 저녁이면 울음이 기이한 새가 앉았다 가곤 한다. 나는 그 새가 아름다운 시를 읽고 간다고 믿는다.

저 입술을 깨물며 빛나는 별
새벽 거리를 저미는 저 별
녹아 마음에 스미다가
파르륵 떨어지면
나는 이미 감옥을 한 채 삼켰구나

유일한 문밖인 저 별

--- 졸시, 「별의 감옥」전문

내 첫 시집의 첫 시이다. 첫 시집의 첫 시를 어떤 작품으로 할 것인지 약간은 설레는 마음으로 숙고하던 시절이 생각난다. 영성하게나마 나는 이 시가 당시의 내 마음 상태의 열개라고 생각하고 있었을 것이다. 아직 어린 나이였을 때의 소출이긴 하나 여전히 내가 세계를 읽는 방식에 큰 변화는 없는 듯하다.

한 사람이 하늘을 본다. 그는 아직 이 세계와 큰 싸움이 없었다. 이제 막 그는 이 세계의 복판으로 조금씩 밀려서 나아가고 있다. 인간은 어쩌면 떠밀려가는 존재인지 모른다. 세계내에 내던져진 존재.

나의 고향은 섬마을이다. 그 바닷가에서 나는 낯선 물건들이 파도에 떠

밀려온 것들을 물끄러미 바라보면서 그것들이 어디에서 왔는지 궁금해 했었다. 우리들이 것처럼 떠밀려 왔을 것을 생각해보곤 했다. 나의 조상들이 그렇게 떠밀려 왔을 것을 짐작해보기도 했다. 우리 인류가 그렇게 바다에서부터 떠밀려 물으로 올라왔다는 것을 안 것은 그로부터 한참 후의 일이다.

이 세상에 와서 비로소 제 생각이 생기고 그것이 조금씩 자라날 무렵 처음 마주치는 세계는 넓고 막막하다. 세계를 알아가면 알아갈수록 더더욱 넓으며 황막하다. 전문(全文)은 아니더라도 한번쯤은 접했을 ‘하늘턴따지감을 현누루항집주집우넓을홍거칠항....(天地玄黃 宇宙洪荒).....운운’하는 천자문의 시가 제시하는 것처럼 우리 삶의 무대는 넓으며 거칠다. 그러한 세계와 마주할 때 우리는 하는 수 없이 하늘을 본다.

우리는 하늘의 별을 보며 길을 찾던 시대를 살았었다. 우리의 삶은 단순히 일회적인 것일까? 하나의 빵조각처럼 후미진 창자 속으로 들어가 소화되고 마는 생인 것일까? 그렇다면 시를 이야기한다는 것은 이미 별 의미가 없을 것이리라.

내 몸에는, 내 정신에는 인류 전체, 우주 전체가 수많은 미로의 무늬로 깃들여 있다고 할 수밖에 없다. “별이 빛나는 하늘이, 갈 수 있고 또 가야만 하는 길의 지도였던, 그리고 그 길을 별빛이 비춰주던 시대는 행복했었다”라는, 게오르그 루카치의 저명한 저서 『소설의 이론』의 첫 문장은 많은 아름다운 이미지와 암시로 출렁인다. 그 시대가, 그 고대의 시간이 행복했었다고 단정하는 이 아름다운 문장을 나는 고대 인류(학술 개념과는 별도로)가 문명된 인류로 도약하는 경계선의 이미지로 떠올려 보고 또 해석하곤 했다. 거기에는 문명된 인류는 과연 행복한가? 라는 되물음이 내포되어 있다.

한 사람이 하늘을 보고 있다. 그 하늘의 시간은 밤이다. 밤의 하늘에는 ‘하늘’이 있는 것이 아니라 유일하게 별이 빛나고 있다. 아니다. 별이라고 하는 현상이 있다고 해야 할 것이다. 마음의 영원한 모닥불이며 지도인 별이 거기 반짝이고 있다. 그러나 그 빛은 ‘입술을 깨물며 반짝이는’ 빛이다.

아픔으로 번져 나오는 빛이다. 젖어 반짝이는 빛이다.

밤은 가고 새벽이 된다. 새벽까지 그 아픔이 가시지 않아 여전히 별은 빛나고 거리를 저민다. 저민다는 것은 도려낸다는 것. 하는 수없이 이 사람은 무엇인가를 삼킨다. ‘삼킨’ 그것은 별이 아니고 빛이 아니다. 새벽의 하늘이 고 여명이며 긍정이다. 그러나 그 긍정은 팽팽한 긴장 끝에 받아들인 불가피한 수궁이다. 운명의 다른 이름인 것이다. 그러나 그 순간 동시에 그것은 ‘감옥’이다. 이 세계는 일종의 감옥이 아니던가.

밤새 한 사람이 하늘을 마주하고 앉아 거리를 바라보고 별을 녹여내고 있었다. 가까운 거리와 저 먼 세계를 동시에 바라보며 그 두 거리(距離)를 녹여내고 있었던 것이다(그런데 그 거리는 도대체 몇 천 만리인가). 여기에 삼각형의 구도가 있다. ‘나’와 ‘거리(문명된, 혹은 삶의)’와 ‘별’을 잇는 삼각형이다. 그것은 일종의 산(山)이다. 그 삼각형 구도의 산으로 하나의 오솔길이 나 있다. ‘유일한 문 밖인’ 별에까지 닿기 위한 오솔길이고 내가 지금까지 해오고 있는 어쭙잖은 시의 길이다.

사실적으로 말하면 이 시는 제주도의 어느 로터리 모퉁이에 있었던 공중전화 부스에서 눈물 그렁한 채 착상한 것이었다. 그때 나는 스물 두어 살이었고 세상에 혼이 나서 그곳으로 간 거였다. 아무도 모르는, 아무도 없는 그곳에서 전화통을 붙들고 누군가에게, 무엇인가를 끊임없이 갈구했다. 아무런 해답도 없는 그러한 시간 끝에 올려다본 하늘에 별이 젖어 있었다. 공중전화 부스라는 공간, 나의 마음의 상징과도 같은, 독방의 감옥 같은, 좁디좁은 그 공간과 저 바깥의 먼, 우리의 시간과는 다른 세계에서 빛나고 있는 별. 두려움과 마주한 한 사람은 그 다른 세계를 꿈꾸지 않을 수 없었으나 끝내 그 두려움을 녹여서 마시지 않으면 안 되었다. 즉 수궁하지 않으면 안 되었던 것이다. 그렇게 나의 시 혹은 세상 읽기는 시작되었고 벌써 이십수년이 흘러갔다.

2012년에 낸 시집(『고요는 도망가지 말아라』, 문학동네)의 본문 맨 마지막 페이지에는 「시월(十月)」이란 시가 실려 있다.

홀것차림의 이런 말소리도 들려오는 것이다
“단풍 들어”
“단풍이 들어”
이제는 띄엄띄엄 말도 놓는 사이가 되어
청색시대(靑色時代)를 살려 오는 새털구름에게
나는 또 이런 응답을 놓아본다

그 근면(勤勉)으로
내 눈과 귀의 단추 좀 풀어다오
내 혀는 네가 주는 노래로 반짝일 테야

서녘 바람에 해바라기가
거짓을 쏘아보던 눈과도 같이 익어가고 있다 -- 졸시 「시월(十月)」전문

첫 시로부터 근 이십 몇 년의 격차가 있는 시다. 아무튼 91년에 나온 시집의 첫 시와 2012년에 나온 시집의 마지막 페이지에 나온 시다.

이즈음 나는 나의 삶이 이제 1년으로 치면 10월쯤에 이른 것은 아닌가 자문해 보곤 한다. 나는 빨리 늙고 싶었다. 노경(老境)의 삶을 나는 원했고 일찍부터 어떤 달관(達觀)의 세계에 이르고 싶었다. 그것은 시쳇말로 건방을 떠는 것이 아니고 젊음이 버거웠다는 말에 다름아니다.

젊음-若에 있어서는 體感과 嗜慾이 왕성하고, 그 體感과 嗜慾이 要求와 結음을 하기 때문에, 思索이나 創作에도 당연히 열정을 띠게 된다. 그러나, 늙어서 老境에 접어들면 體感과 嗜慾이 시들어, 젊은 시절의 熱을 除去해서 思考와 創作을 할 수가 있다. 이를테면 存在에 대한 태도에 있어서, 젊음-若은 기욕이 왕성하기 때문에 존재를 존재 그대로 다루어, 그것에 결합을 한다. 따라서 거기에는 명료한 존재형이 성립된다. 그러나, 늙음-老에는 그러한 존재형이 없다. 존재를 직시하지

않고, 그것에 대하여 일정한 거리를 유지함으로써 關係的으로 본다. 주위의 상황이나 자기 입장에서 보고 감상을 한다. 젊음-若의 급박했던 마음이 가라앉아, 보다 더 크고 넓은 입장에서, 그 존재의 全般을 내다 보는 것이다. 그러므로, 젊음-若에서는 存在形인 것이 늙음-老에서는 생성형이 된다. 形成이 이미 끝난 것이 아니고, 지금 형성되고 있는 것으로 본다는 말이다. 이것이 이른바 「嗜慾이 식은 다음 聰明이 생긴다」고 하는 까닭이다.

--- 김바라세이코 저, 민병산 역, 『東洋의 마음과 그림』, 새문사, 1978, 39-40쪽

한 사람이 있다. 이 자는 홀것차림이다. 아니 이 자가 듣는 말소리가 홀것차림이다. 홀것차림이란 무엇인가. 아무런 격식이나 부담이 없다는 뜻이 아닌가. 나이가 '10월' 정도가 되면 나타나는 무애(无涯)의 목소리가 아닐 것인가.

'단풍 들어, 단풍이 들어' 이 두 어절 사이에는 한 가지 변화가 있는데 그것은 조사 '이'가 붙은 것이다. 어디선가 들려오는 두 어절의 첫 구절이 보고형이라면 두 번째 독백은 그 보고에 대한 스스로의 '해석'의 언어다. 한탄도 좀 섞이고 체념도 섞인 마음의 직지(直指)의 언어다. 단풍이 든다는 말이 아니다(우리 시에서는 조사 하나가 이렇게 다르다). 그러나 그것은 「별의 감옥」에서 '거리를 저미'는, '감옥을 삼키'는 급격한 마음은 아니다. 찝찝 찝찝 말도 놓을 수 있는 사이가 된, 사물과 사물들 사이를 노니는 마음이다.

한 사람이 있다. 그는 하늘을 보고 있다. 그가 본 하늘은 청명한 낮의 하늘이다. 「별의 감옥」의 하늘이 별밭이 유일한, 어둠에 가려진 하늘이었다면 「시월」의 그가 보는 하늘은 통상적인 하늘이며 일년중 가장 '총명'한 '하늘'이다. 가림이 사라진 청색의 본질적인 하늘과 거기 떠 있는 새털구름, 우리나라 가을 하늘의 전형이다. 그 하늘은 순응의 하늘, 순리의 하늘이다. '단풍이 든다'는 말소리는 그 하늘에서부터 건너온 독백이었던 것이다. 그것이

소리로 왔겠는가. 그것은 눈으로 온다. ‘초록에 지친’(미당) 이른 단풍은 10월에 시작한다. 그 독백은 실은 뜰 앞의 나뭇잎이 물들기 시작했음을 알리는 고요한 풍경이었던 것이다. 단풍으로부터 상승한 시선(視線)이 청명 하늘에 이른다.

자연은 가장 게으르고도 가장 부지런하다. 하루하루 한 일이 없으나 전체로 보면 하루도 쉬는 적이 없었다. 순리가 하는 일이기 때문이다. 그 하늘의 청명한 순리에게 청한다. 그러나 답을 굳이 요구하지는 않는다. 그래서 ‘놓아본다’라고 했다. 답은 내가 해결하는 것이기 때문이다. 나의 눈과 귀의 단추를 좀 풀어달라고. 그것이 단추인 것은 얼마든지 풀 수 있다는 가능성 때문이다. 그것이 절벽이었다면 그러한 청유 또한 불가능했으리라. 스스로 채워놓은 단추, 그러나 스스로 풀 수 없는 단추를 가을의 청명하늘은 풀 수 있지 않을까? 그 암시와 지혜의 문자들과 미의 색채들로 말이다. 그리고 매일매일의 정진이 있으니까.

눈과 귀가 뚫리면 나의 혀, 즉 나의 시는 그 본질의 노래로 반짝일 수 있을 것이다. 그러나 다시 나를 바라보는 해바라기, 거짚을 바라보듯 나를 보는 해바라기, 총명한 기운으로 익어가고 있다. 수많은 태양을 품은 그 씨앗들은 다시 영원을 기약하는 약속일 것이다. 내 시의 오솔길은 아직도 여기 더듬더듬 머물러 있다.

여 백

이지엽 시인

여 백

이지엽 시인 강연

- 에코페미니즘과 운율의 비밀 -

이지엽(李志葉) 성균관대 영문과를 거쳐 동대학원 국문학과 마침. 문학박사. 1982년 한국문학 백만원 고료 신인상에 시 「촛불」外, 1984년 경향신문 신춘문예에 시조 「일어 서는 바다」가 당선되어 문단에 나옴. 시집으로『어느 종착역에 대한 생각』외 이론서『현대시 창작강의』『현대시조 창작강의』(고요아침)외. 현재 계간『열린시학』『시조시학』편집주간, 『한국동시조』발행인, 경기대학교 휴먼인재 융합대학장, 국어국문학과 교수. 《조선일보》,《중앙일보》신춘문예 심사위원 역임.

강의 듣는 분들이 창작을 겸하고 있나요? 절반 이상 창작을 하시고. 오면서 고민한 게 창작하는데 실재적인 도움이 되는 것과 단순히 시조창작 원리만 얘기하는 건 싱겁고 해서 지금 거의 여성분인데, 실재적으로 여성분이면 더욱 필요한 부분, 앞으로 미래시학에서 알아두면 좋을 게 뭐가 있을까 고민하다가 에코페미니즘을 얘기하는 게 그래도 새로운 흐름을 이해하는데 도움이 되겠다, 그리고 또 시조창작에 대해 얘기하는데 운율적인 면에서 접근해보고 그것이 필요한 쪽에서 한번 고민해보면 어떨까 이런 생각이 들어서 ‘에코페미니즘과 운율의 비밀’로 잡았습니다. 그런데 에코페미니즘은 사실상 접근해 들어가면 딱딱하고 힘든 부분이 없지 않습니다. 그런데 어렵게 생각하지 말고 간명하게 생각하면, 우리 시문학사의 전체적인 흐름을 봤을 때 에코페미니즘의 시대가 왔고 더 이상 돌릴 수 없는 대세이다.

나는 6~7년 정도 된 거 같아요, 에코페미니즘에 관해서 논문도 썼고, 박사학위 논문을 마침 쓴 사람들이 있어서 처음에는 에코이즘 부분을 몇 차례 심사했는데 그러고 나서 기류가 에코페미니즘에 관해 학위논문들이 나오기 시작했어요. 대개 1990년대 기점으로 봐서 15년 정도 된 거 같아요. 15년 전에는 대개 에코이즘이 얘기됐어요. 에코이즘은 생태주의죠. 생태주의가 왜 문제가 되어 나타났느냐하면 1980년대가 시의 시대다 해서 민중 쪽으로 시에 대한 욕구가 활발하게 분출이 되었죠. 그리고 그 시대가 물러서고 문민정부가 들어서면서 욕구의 분출이, 독재정권이 무너지면서 시로 강변하던 것들이 일시에 해소가 된 거예요. 민중시가 득세하던 상황들이 그것이 갈 자리가 없는 거예요. 1990년대의 상황들입니다. 민중시가 다 사라져버리고 민중시를 썼던 시인들이 뭘 써야지? 하던 차에 바로 생태시가 나타나기 시작한 거예요. 그와 더불어 환경이 중요 문제로 드러나면서 생태시에 대한 특집들을 지방 잡지이긴 합니다만 ‘시와 사람’이라는 잡지서부터 시작해 아주 거세게 했습니다. 저도 시와 사람 편집위원으로 동참하면서 광주에 있는 신동명 교수를 비롯해서 전라도에서 시 쓰는 고재종 시인과 같이 생태 시 운동을 펼쳤어요. 특집을 계속하고 그러면서 전국적으로 확산되는 분위기를 마련했고 그리고 몇 년이 지나니까 에코페미니즘, 에코이즘에 관한 학위논문들이 그때 나오기 시작했고 그 뒤에 에코페미니즘으로 번지면서 여성운동으로 겹쳐진 거예요.

에코이즘하고 페미니즘이 겹쳐진 거죠. 그래서 생태여성주의예요, 에코페미니즘이. 에코이즘의 생태적인 부분과 여성성이 겹쳐서 얘기되는 요인이 뭔가, 에코이즘 따로 페미니즘 따로 이었는데 에코페미니즘으로 결합된 이유가 뭐겠는가. 이 두 개를 들여다보면 공통점이 있어요, 뭘까요? 낙산사에 불이 났어요, 완전히 타버렸는데 그래서 아무것도 날 수 없는 상황인데 그 다음해에 가보면 희한하게 새싹들이 돋아나고 살아난단 말이죠. 말하자면 에코이즘은 치유적인 개념이 있는 거예요. 치유성과 동시에 생명성이 있는 거예요. 그런데 페미니즘도 그런 성격을 가지고 있어요. 역시 아울러서 치유적인 성격과 생명성을 가지고 있단 말이죠. 말하자면 후대를 위해서 역할을 하고 그러면서 아픔 속에서 자기 상처를 다스리고, 이런 것들이 밖에 있는 대자연과 자연스럽게 결합되는 양상을 보이면서 에코페미니즘 형태로

나타나기 시작했는데, 그게 어떤 방향으로 나타났는가를 살펴볼 필요가 있고 또 이런 인식을 갖는 게 왜 필요한가, 에코페미니즘이라 해서 남성과는 전혀 관계가 없다 생각할 수도 있는데 그건 아니에요. 따지고 보면 모든 것이 남성의 가부장적인, 폭력적인 상황 속에서 페미니즘이 태동되었고 그것을 극복해야 되는 점에서 남성들도 관련해서 충분한 자기반성이 필요하고, 또 대부분 남성시인 중 세계관에 대해 고민하는 사람들은 이 에코페미니즘 세계관을 다 가지고 있어요.

정진규 시인의 ‘알시’의 경우, 이 시를 학생들에게 꼭 읽게 하는데, 반드시 좀 읽어라 하는 시집이 서너 권 되요. 정진규의 알시를 꼭 읽게 만듭니다. 알시가 갖고 있는 생명성 또는 원형성이 굉장히 의미가 있다고 생각합니다. 여기에 근본적으로 에코페미니즘 세계관을 추구하고 있다는 것이죠. 정진규 시인은 또 우리나라 산문시의 최고봉이라고 할 수 있는데요. 이 산문시 운율의 비밀, 비밀이 있는데요, 그 비밀도 오늘, 거기가 종착역이에요. 운율의 비밀을 알아야 되요. 그래야 정말 좋은 산문시도 쓰고 시조도 좋은 시조를 쓰게 될 수 있어요.

에코페미니즘 세계관은 여성뿐만 아니라 남성도 가져야 될 필요가 있다. 자료를 보면 ‘여성시의 특징적 몇 국면’해서 세분화시키지 않고 크게 네 파트로 나누었어요. 첫 번째는 주체자로서의 여성인식이 먼저 되어야 해요. 주체자로서의 내가 여성이라는 인식부터 할 필요가 있다. 그런데 그게 잘 안 되는 경우가 있어요. 남성은 여성과 다르잖아요. 신체적인 부분부터가 달라요. 김혜순의 ‘傷寒’을 보면,

꽃무늬 벽지에서
꽃줄기들이 쏟아진다

지친 물고기 화석처럼
내 뼈가 방바닥에 새겨진다

이미 죽은 나를 내가 오래 지켜본다

내가 한 장 한 장 보도 블록을 깔았던
몸 속 길들이 터진다

진물이 쏟아져 흐른다
몸 밖으로 보도 블록이 솟아오른다

고개 숙이고 걸어가던 그림자는 또르르 말려
몸 속 깊이 쌓인다 자꾸 쌓인다

내 입술 모양을 기억하는 건
저 설거지통 속의 은수저뿐이다
내 별자리마저 설거지통 속에 빠져버렸다
쥐가 한 마리 입 속 길로 드나든다
아니다 한 마리가 아니다

지하도를 오르던 머리, 떨어지고, 또 떨어지고
머리가 구들장 속에 자꾸만 파묻힌다

설거지통에서 헤어나질 못하잖아요, 여성들이. 사회적인 입장에서 여성의 몸이 방바닥, 보도블럭, 설거지통, 지하도, 구들장 속, 이렇게 그야말로 매몰되고 퇴락되는 이런 부분을 보여주는 거죠. 김혜순은 또 여성의 몸을 가지고 얘기해요. 태아를 가지고 있을 때는 모르지만 태아가 나온 뒤에는 여성의 몸 안에는 폐허가 쌓여 있다는 거죠, 말하자면 무덤이 있다, 그 무덤을 안고 여성들은 살아간다. 이런 인식을 보여줍니다. 또 양애경이나 신현림의 시를 보면, 양애경의 시에 '생리 제2일째'가 나오잖아요. 남성과 달리 생리를 하는데, 옛날에는 생리하는 부분을 시의 대상으로 쓰지 않았어요. 이게 1980년대 시인에게서 나타는 거예요. 생리하는 것이 남성과 분명히 다르고 그런 부분에 대해서 자신의 여성의 독특한 몸에 대해서 인식하는 거예요. 자기 몸이 변별화되어 있다는 그런 인식으로부터 시작된다.

그다음 두 번째는 남성 중심 세계에 대한 도전을 하는 거예요. 먼저 여성의 몸을 인식하고 그 다음 남성중심 세계를 공격적으로 얘기하게 되는데

그 공격이라고 하는 것은 상당히 일방적인 경우도 있지만, 이연주의 '흰 백합꽃'을 보면 굉장히 섬찝하죠. 이연주 시인은 세계사에서 시집을 냈는데 일찍 돌아가셨어요, 요절했어요. 거의 조명이 안 되었는데 작품이 굉장히 강렬합니다.

푸줏간 주인의 손아귀에 넘어가
살 다루는 숙련가에게
주검이 처분되고 있다: 흰 백합꽃

빼는 토막쳐져 내장은 발발이 끄집혀 끌려나와
담즙을 분비하던 흔적 역력한
입 맛 당기는 간,
꽃술은 모태로 돌아간다
굽어낸 태내 아이처럼 숙수무책의
무자비한 주검: 순결이 절단난 백합 한 송이 ----- 흰 백합꽃 / 이연주,

말하자면 남성이 이렇게 자행하는 부분에 대해서 굉장히 공격적입니다. 푸줏간 주인, 살 다루는 숙련가, 늙은 독재자, 낙태 전문의, 이게 다 남성이죠. 남성으로 점철된 세계에서 피해자인 여성, 여성이 그에 대해서 공격하는 거예요. 최영미의 '어떤 족보'도 보면,

아브라함은 이삭을 낳고 이삭은 야곱을
야곱은 유다와 그의 형제를 낳고
---(중략)---
솔로몬은 르호보암을 낳고 르호비암은 아비아를……

(허무하다 그치?)

왜 남자들뿐이냐 이거예요. 여자들은 다 뺏어요. 성경에도 거의 그래요. 여성도 있지만 대부분 남성중심으로 짜여 있다, 그렇게 공격을 하죠. 그 다음에 나오는 것이, 이렇게 해서 결국 남성들도 싫어하는 거예요. 여성들이 이렇게 공격하면 남성들이 반성해야 되는데 오히려 역감정이 생기는 거예요.

공격하는 것에 대해 못마땅해 하는 그런 경향을 보였는데 그런 부분에서 한계점을 여성시인들이 깨닫게 되요. 그래서 같이 가는, ‘兩性 具有의 대지적 여성성’ 얘기를 해요. 문정희 시편들은 대부분 그래요. 상당히 거대한 여성성, 이런 것을 얘기합니다. 그리고 생에 대한 성찰까지 보여주는 그런 시를 쓰게 됩니다. 나희덕의 ‘비에도 그림자가’ 작품도 보시면 됩니다.

그래서 21세기에는 이렇게 에코페미니즘의 대지적인 여성성을 갖는 한 줄기가 있다. 박라연의 ‘초록 물고기’ 한 번 읽어 볼까요.

몸이 허깨비 같은 날
바다를 치는 다원(茶園)에 가면
초록 물고기 떼지어 운다 울어준다
누군가를 품을 수 있는 절정의 순간
있없이 제 목을 따는 40만 평의 보성다원
40만 수(繡)의 초록이 되었는지
바다를 이룬 심장이기에 죽음도 어질게 할 수 있는지
저 8구의 무덤마저 울울이 있을 문 듯
눈부신 다원
얼마나 많은 저를, 또 얼마나 아득하게 저를,
놓아주었기에 지느러미에 닿는 둥근 죽음의
감촉 이렇게 좋은가

- 초록 물고기 / 박라연

대지적인 여성성, 죽음마저도 이렇게 부드럽게 껴안는 거죠. 지느러미에 닿는 둥근 죽음의 감촉이라고 얘기하는 거죠, 대지적인 여성성으로 품는 거예요. 만약 남성이 포악하게 헤집고 돌아다닐지라도 그 남성의 포악성까지 품을 수 있는 밀림이 되고 싶다. 밀림이 되면 그 안에서 멧돼지가 난리치더라도 거기서 뛰놀게 할 수 있는 거대한 여성성이 있다는 얘깁니다. 이런 것이 앞으로 21세기 미래 시의 한 방향이다 이런 얘깁니다. 그러니까 그런 쪽에 포커스를 맞추는 것도 필요하고 그런 쪽으로 한번 나가보자는 것입니다. ‘피어라 석유’ 김선우 작품도 보고, 그리고 그것과 좀 다른 각도의 사이버 페미니즘이 있어요.

사이버 페미니즘은 전혀 달라요. 이걸 수긍 안 하려도 안 할 수가 없는 게 사이버공간 속에서 많은 부분이 일어나고 있어요. 이것은 우리와 별개일까, 그럴 때 뭐가 필요한가, 어떤 것이 미래시학의 한 방향으로 얘기될 수 있을 것인가 이런 것을 고민해 보는 겁니다. 에코 페미니즘 관련해 학술논문으로 발표했어요. 이미 학술지에 실린 내용입니다. 고민해 보니 이런 거예요.

---(전략)---

나는 세계를 연속 클릭한다
클릭 한 번에 한 세계가 무너지고
한 세계가 일어선다

---(중략)---

나는 그러나 어디에 있는가
나는 나를 찾아 차례대로 클릭한다
광기 영화 인도 그리고 나…… 나누고
나오는 나홀로 소송 또내(주)
나누고 싶은 이야기 지구와 나
파닥 파닥 쌍봉낙타의 발굽 소리가 들린다
오아시스가 가까이 있다
계속해서 나는 클릭한다 고로 나는 존재한다

----- 이원, 「나는 클릭한다 고로 나는 존재한다」

이것은 사이버공간 속에서의 클릭, 존재로 거기서 빠져나오면 모든 게 무너지는 것이죠. 이런 작품을 썼는데 뒤의 작품을 봅시다.

빛이 가득한 벽은 터질 듯하고 그러나
벽은 강물이 아니어서 흐르지 않고 모
서리는 방을 접을 듯하고 그러나 모서

리는 길의 끝이 아니어서 다시 벽으로
흘러들고 뿌리가 없는 시간의 몸인 나
는 방 한가운데 있다 여기는 뿌리의 밖
이어서 환하다 환해서 칠흑이다 진창이
다 여기는 하늘 속 둥근 방 들어오고
나가는 구멍이 보이지 않는 하늘 아래
지하 세계 썩어가면서도 어딘가로 열리
려고 안간힘을 쓰는 어둠의 귀는 몸이
거절하는 몸의 말소리로 가득한 나는

---- 이원, 「나는 부재한다 고로 나는 존재한다」 후반부

이런 작품을 보면 갑갑해지죠. 도대체 뭘 얘기하는가 생각도 들고, 요새 미래파 시인의 시 읽기가 힘들고 그렇잖아요. 그럴 때, 실제 창작을 가르치며 학부생들과 얘기해보면 학부생들도 버거워 해요, 아무리 젊어도 젊은 시인들의 시를 이해하지 못하니까 답답해하죠. 그럴 경우 말하죠, 참고 인내하고 두 번 세 번, 더 참고 열 번 정도 읽어봐라, 열 번 정도 읽었는데도 이 작품이 정말 아무 느낌이 없다면 그건 결코 좋은 시가 아니다. 다만 참고 인내하며 읽어보고 모양을 만들어보고 거기서 뭔가 그려지면 한 번 찾아보고 해야지 된다. 그 노력을 해야 된다. 그것을 충실히 했는데도 불구하고 전혀 감이 안 오면 그건 결코 좋은 시가 아니다, 이렇게 얘기합니다. 그게 대부분 맞아요. 왜 그러냐면, 내가 젊은 층과 얘기 안 해본 것이 아니고, 요새 등단한 미래파 시인과도 얘기해 보면 생각이 없어요. 놀라울 정도예요. 작품에 대해 진지하게 파고들면 본인이 골치아파해요. 그럼 어떻게 썼느냐 이거예요, 작품을. 언어가 돌아나간 방향을 보면 굉장히 모호해서 도저히 연결이 안 되는 이런 것들이 많아요. 그것이 과연 어떻게 정당화될 수 있는가, 이런 범주로 얘기해보면 의외로 어떤 사고 없이 유행을 쫓아가는 친구들이 많다 이거죠.

이원의 작품은 그렇지 않은 것 같죠? 중간에 말을 끊어버린 것은 끊는 기법이 있어요, 여기서는 옆을 맞추기 위해 글자 수를 맞춘 부분이 있지만, 이성복의 '그날' 같은 작품을 보면 '어머니의 낡은 / 다리는 툭툭 부어올랐

고' 통상적으로는 한 문장으로 붙여 써야 맞는데, 한 행으로 쓰지 않는 그런 것도 기법 중의 하나예요. 현대의 기법 중의 하나다. 그 기법은 우리가 잘 아는 엘리엇의 '황무지'에서 시도된 기법이에요. 황무지에서 '4월은 잔인한 달' 하죠. 4월이 잔인하다는데 왜 잔인한가, 4월은 생명의 달인데, 이건 굉장히 역설적인 겁니다. 이 시기가 제1차 세계대전이 끝난 이후 전 세계가 불안정하고 파괴되고 이지러지고, 물질도 파괴되었지만 정신도 다 파괴된 상태를 황무지로 본 거예요. 그 황무지에서는 겨울이 오히려 따뜻했다는 겁니다. 겨울에는 동면에 드니까 모두 고통으로부터 탈출이 됐잖아요. 그런데 4월이 되어 동면에서 깨어나니까, 너무나도 아픈 기억이 되살아나니까 잔인하다고 본 겁니다. 이것이 우리한테 오면 4월은 죽을 死고, 제주 4.3도 있고, 4.19도 있고, 세월호도 있고 이래서 4월이, 더구나 요즘은 미세먼지까지 겹쳐 곤혹스럽잖아요.

4월을 잔인하다고 했던 엘리엇이라는 사람은 원래 영국인인데 미국으로 가서 공부하면서 몸이 아프게 됩니다. 그래서 요양을 하고 오면서 800 몇 행이 되는 긴 시를 친구에게 주어 친구가 그걸 손 봐서 발표를 했는데 그것이 세계적이 작품이 된 겁니다. 영국 문학사에서는 셰익스피어와 엘리엇이 거대한 존재입니다. 영국과도 바꾸지 않겠다할 정도로 이 사람들을 높이 치는데, 여기서 중요한 것은 시사적으로 볼 때 시간과 공간의 초월을 시도한 점입니다. 시간과 공간의 초월을 보여줬어요. 시간개념으로 과거 현재 미래 이러는 것이 인위적으로 하는 것이지, 과거 현재 미래 구분은 없는 것이다. 우리 머릿속을 들여다봐라, 우리 머릿속에는 과거 현재 미래가 완전히 뒤섞여있다. 그렇죠? 과거 현재 미래가 혼용되어 있어요. 그래서 여기에는 영국의 얘기가 나오다 프랑스의 얘기가 나오기도 하고 공간이 막 뒤섞여, 또 겨울의 얘기를 했다가 봄을 건너뛰고 가을 얘기가 나오고 여름 얘기로 가 버린다던지, 시간과 공간의 개념이 무너지는 거예요. 그럼 시간과 공간이 무너질 때 시의 행 처리를 어떻게 하느냐 그게 바로, '어머니의 낡은 / 다리는 퉁퉁 부어올랐고' 전혀 다른 거예요. 따로따로의 삶이야, 그런데 그것이 부자연스럽지 않고 자연스럽다는 거예요. 마찬가지로 여기서도 시의 행이 이미 무너져 있어요. 그런 원리를 생각하면 어디서든 떼버릴 수 있어요. 오히려 행간을 무너뜨리는 것이 우리 의식의 흐름에는 더 자연스럽다. 이런 논리를 가져온 것이 1970년대에 벌써 들어온 거예요. 엘리엇의 황무

지 등이 넘어오면서 이성복을, 왜 우리가 송수권이나 김광규나 이런 시인들보다 더 모더니티하게 쓴다고 보는 것은 이런 부분을 받아들였거든요. 받아들여 그것이 시에서 시도가 된 거예요. 이원의 작품을 보면,

빛이 가득한 벽은 터질 듯하고 그러나
벽은 강물이 아니어서 흐르지 않고 모
서리는 방을 접을 듯하고 그러나 모서
리는 길의 끝이 아니어서 다시 벽으로
흘러들고

이게 사이버공간이에요. 이걸 사이버공간이라고 생각을 하면 이 시는 너무나도 쉽게 이해가 되는 거예요. 그죠? 그런데 여기에서 찾는 것은 뭐냐 이거예요. 나, 나라는 존재이죠. 존재론적인 어떤 성찰이 굉장히 중요한 문제로 대두되는 거예요. 아까는 대지적인 여성성의 문제가 중요했는데 사이버 페미니즘에서는 자아에 대한 확립, 존재, 이런 것들이 미래시학의 한 방향이 될 것이다. 그 두 가지를 내가 논문에서 제시한 겁니다. 이걸 여러분에게 소개하는 이유는 여러분이 창작을 하고, 어떤 의문점을 갖고 어떻게 써야지 할까 고민한다면 이 두 가지 방법이 상당히 도움 될 수 있겠다는 생각이 들어 우선 제시하는 거예요.

운율의 비밀은, 우리 시가 운율적인 면에서 어떤 변화를 가지고 있는가, 이 부분부터 논리적으로 살펴보면 앞으로의 시를 어떻게 쓸까가 가능될 거 같아요. 우리 시가를 보면, 고대는 가요죠. 가요의 형식은 어떻게? ‘거북아 거북아 / 고개를 내 놓아라 / 만약 내놓지 않으면 / 구워서 먹으리라’ 네 줄이요. 이것이 신라시대에 오면, 향가에서 네 줄을 그대로 이어받아요. 네 줄을 이어받아 곱하기 2를 하니까 여덟 줄이 되요. 더하기 2를 하니 열 줄이 됐어요. 그래서 네 줄, 여덟 줄, 열 줄 이렇게 만들어져요. 늘어난 거죠. 19체가 가장 많이 늘어난 향가예요. 고려시대 오면 더 늘어납니다. ‘가시리 가시리잇고 날 버리고 가시리잇고..., 살어리 살어리랏다 청산에 살어리랏다..., 나가는 게 길죠. 그 다음 조선시대에 오니까 석 줄이 딱 되죠. 석 줄의 시조가 있고, 시조로 보면 (내용이)계속 연장되는 가사가 있어요. 시조와 가사가 쓰였어요. 시조로 보면 석 줄로 줄어든 거죠. 다음 개화기를 보면

늘어납니다. 근대에 오면 더 늘어나죠, 현대는 어때요? 아주 늘어나서 석장, 녁 장 되는 시도 있어요.

여기 근대까지 온 건데, 앞으로 오는 시는 어떨까, 미래시대 작품들은 어떻게 될 것 같아요? 계속 늘어날 것 같아요? 계속 늘어나다 폭발하겠죠, 폭발하면 시라는 게 없어질 수도 있죠. 그런데 아주 필연적인 것은 짧아진다, 짧아질 수밖에 없다는 것이 문화의 사이클입니다. 고대시대 녁 줄이었던 것이 점점 늘어나서 조선시대 때에 조여졌잖아요. 그런 문화 사이클을 갖게 될 수밖에 없다. 고대는 고전주의였어요, 고전주의로 조이다가 안 되니까 죽 올라가 낭만주의가 되었어요. 낭만주의는 신으로부터 탈출하는 거죠, 개인의 개성이 강조된 시기예요. 그러다 다시 내려온 거예요. 그게 신 고전주의예요. 그리고 리얼리즘과 모더니즘과 포스트모더니즘이 온 거예요. 세계 문화사의 흐름도 이렇게 좁혀졌다가 늘어났다가 다시 좁아지고 다시 늘어나는 거예요. 우리의 시가도 이렇게 좁혀진 대로 있다가 늘어나서 다시 좁혀지기까지 수많은 세월, 천년이 넘게 흐른 거예요. 그리고 다시 늘어났어요, 천년의 세월이 흘렀어요. 앞으로 천년의 세월이 흐른다면 반드시 시는 짧아져요. 짧아질 수밖에 없어요. 그러면 과연 몇 줄 시가 탄생될 것인가, 내가 얘기하는 게 두 줄 시예요. 하이쿠는 한 줄 시예요. '너무 울어서 텅 비어 버렸는가, 이 매미 허물' 하이쿠는 다섯 자, 일곱 자, 다섯 자인데, 계사가 반드시 들어간다. 봄여름가을겨울 하는 계사를 넣는다. 이건 한 줄 시예요. 일본이 이미 한 줄을 해버렸기 때문에 한 줄 시는 아니예요.

녀크 줄 시가 있었고, 석 줄 시가 있었고 그래서 두 줄 시예요. 다섯 줄 시가 나올지는 모르지만 두 줄 시가 나올 수 있다. 역측이 아니고 벌써 두 줄 시집이 나왔어요. 강우식 시인이 두 줄 시집을 냈고 상당수가 두 줄 시를 썼어요. 그리고 최동호 교수가 극서정시를 주장했죠. 극서정시를 주장한 사람이 또 있는데, 극한이다 할 때의 극서정시이고 극적이다의 극서정시는 황동규 시인이 주장했어요. 외계인, 이런데서 추구된 게 극서정시인데 연극적인 요소가 들어가 있는 거죠. 말하자면 쪽 나가다가 끝부분에서 완전히 전환시키는 거예요. 다른 얘기로 바꾸는 극적인 시를 강조해서 황동규 시인이 얘기했고, 극서정의 짧은 시를 최동호 교수가 주장했죠. 최동호 교수 전에 쪽 작업으로 보여준 사람들이 채송화 동인이예요. 채송화 동인은 현재 열

몇 권의 책을 냈어요. 그 멤버들의 작품이 나와 있는데 복효근의 시를 보세요.

개 팔어요, 개 삽니다
큰 개, 작은 개 삽니다
개 팔어요, 개~애 하면서 개장수 차가 지나간다
개장수는 차 속도를 줄이더니
가만히 서 있는 나를 위 아래로 한참이나 훑어보고 간

---- 복효근, 「개장수가 다녀간다」 전문

이렇게 짧은 시를 써요, 이것을 조금 조절해 봤더니,

개 팔어요, 개 삽니다
큰 개, 작은 개 삽니다
개 팔어요, 개~애 하면서 개장수 차가 지나간다
가만히 서 있는 나를 한참이나 훑어보고 간다

이러니까 이게 시조가 돼버려요, 시조. 짧은 시를 쓰는 채송화 동인, 채송화가 앉아서 보는 꽃이잖아요. 10행 이내 짧은 글을 씁니다. 윤희를 필두로 정일근 이런 사람들이 저와 친구처럼 지내는데, 이걸 만들자 해서 만든 지 10여년 된 것 같은데 그동안 책을 열 몇 권 냈어요. 짧은 시 운동을 이미 했고, 오늘날 난삽해진 부분을 재정립해보자 해서 짧은 시, 전부 10행 이내로 시를 쓰고 있어요. 운율에 대한 미학부분에 대해 고영민의 ‘계란한판’을 읽어보겠어요.

대낮, 골방에 처박혀 시를 쓰다가
문 밖 확성기 소리를 듣는다
계란···(짧은 침묵)
계란 한 판···(긴 침묵)
계란 한 판이, 삼쳐너언계란···(침묵)···계란 한 판
이게 전부인데,

여백의 미가 장난이 아니다
 계란, 한 번 치고
 침묵하는 동안 듣는 이에게
 종긋, 귀를 세우게 한다
 다시 계란 한 판, 또 침묵
 아주 무뚝뚝하게 계란 한 판이 삼천 원
 이라 말하자마자 동시에
 계란, 하고 친다
 듣고 있으니 내공이 만만치 않다
 귀를 잡아당긴다
 저 소리, 마르고 닳도록 외친다
 인이 박여 생긴 생계의 운율
 계란 한 판의 리듬
 쓰던 시를 내려놓고
 덜컥, 삼천 원을 들고 나선다 --- 고영민, 「계란 한 판」 전문

계란장수가 하는 걸 보세요. 이 내공, 이 운율이 뭐냐 이거죠. 이게 시조의 운율이에요.

계란… (짧은 침묵)
 계란 한 판… (긴 침묵)
 계란 한 판이, 삼천원계란… (침묵)… 계란 한 판

2음보 2음보 4음보 이렇게 구성되고 있어요. 2음보나 4음보가 되는 것은 리듬의 안정성과 관련이 깊다. 단순한 반복이 주는 단조로움을 피하기 위해 의도적으로 이렇게 하고 있는데, 우리가 그런 것을 생각해보면 굉장한 운율의 묘미가 있어요. 운율 부분을 생각할 때, 우리 시가 가지고 있는 운이라고 하는 것은 없어졌죠. 없어졌어요. 말하자면 운은 없지만 율은 있다는 거예요. 율은 자수율 개념, 음보율 개념이 있는데 자수율 개념은 3.4 3.4 글자 수로 구분했는데 요즘은 자수를 거의 안 쓰죠. 음보를 씁니다. 음보율이 살아있는 것이 시조다. 그래서 시조를 생각했을 때, 의미 있는 얘기가 될 수 있어요. 시 한 편 보겠어요.

나, 그대에게
 들키고 싶지 않았다
 비밀한 울음을 속지로 깔아놓고
 얹지만 속살을 가릴
 화선지를 덮었다.
 울음을 참으면서 나는 풀을 발랐다
 삼킨 눈물이
 푸르스름 번지면서
 그대의 환한 미소가
 방울방울 떠 올랐다.

----- 임성규, 「배접」 전문

우리 학교에서 일정연수를 해요. 국어선생이 사오백 명 있는데서 이 시를
 제시하고 이 시의 형식적인 부분을 얘기해봐라 했는데, 이거를 시조라고 말
 한 사람이 한 사람도 없었어요. 그냥 몇 행 자유시 이렇게만 얘기해요. 시
 조의 고정적인 관념을 갖고 이 작품을 보면 시조라는 걸 전혀 모르죠. 오늘
 날 시조가 이렇게 달라지고 있는데, 국어교육 현장에서는 전혀 아닙니다.
 국어교육 현장에서는 옛날의 고시조만 생각하는 거예요. 더구나 현대시조가
 많이 안 실려 있기 때문에 그래요. 내가 검정위원으로 들어가서 몇 년간 활
 동하면서 답답해서 문학교과서는 시조를 넣도록, 권고사항으로 집어넣어 고
 치도록 해 봤는데도 불구하고 아무튼 많이 실려 있지 않아요. 일선 교육 현
 장에서는 오늘날의 시조를 인식 못하고 있는데, 오늘날의 시조가 이렇게 달
 라지고 있다. 이것도 벌써 20년 전 작품이에요. 금오시조상 당선작이에요.

나, / 그대에게 // 들키고 싶지 / 않았다 ///
 비밀한 / 울음을 // 속지로 / 깔아놓고 ///
 얹지만 / 속살을 가릴 // 화선지를 / 덮었다 ///

초장, 중장, 종장으로 장이 나뉘진다. 세 장으로 나뉘진다. 장과 행은 완
 전히 다릅니다. 이 다름을 인식하지 못하는 경우가 많아요. 초장, 중장, 종
 장이 되고 각 장이 네 걸음, 4음보가 된다. 종장의 첫 번째는 석 자고 두
 번째는 다섯 자 이상이다. 이런 원리를 가지고 있는데 이 장은 행이 아니

다, 행은 그냥 죽 연결되는 것이죠. 시 행은 중간에 끊어버려도 되지만 시조는 절대 안 되요. 시조에서 장의 개념은 의미의 완결구조가 돼있어야 해요. 초장 중장 종장을 읽을 때, 각각 의미가 완결되어야 해요. 그리고 그 한 수가 완성이 되어야 해요. 굉장히 중요합니다.

그럼 연시조는 어떻게 되냐, 가람 이병기가 연시조를 쓰자고 했어요. 시조를 혁신하자 해서 1932년에 발표했어요. 여섯 개 항목 중에 연시조를 쓰자고 주창했어요. 거기서 이 부분을 얘기했어요. 그런데 사람들이 이 부분을 간과해요. 가람의 경우로 내가 논문을 몇 편 썼는데 이 부분만 가지고도 하나 썼어요. (시조는)한 수마다 의미의 완결구조가 되어야 해요. 그리고 그게 연결되는 거예요. 하나의 완결, 하나의 완결, 하나의 완결이 모여져서 한 작품을 만들어요. 가람이나 김상옥의 작품은 전체가 다 그래요. 그런데 오늘날의 시조에서 이 부분이 없어져버렸어요. 한 수에서 (내용이) 끝나지 않고 계속 연결해서 네 수, 다섯 수 써버려요. 그리고 그것이 그냥 연시조다 착각하는데, 아주 잘 쓴다는 사람들도 이 인식을 못하고 있어요. 옛그제도 선배 장경렬 교수하고 이 부분에 대해, 가람의 시조나 초정 김상옥의 시조나 시조의 본령을 지키고 있는 사람들의 작품을 읽어보면 다 이것을 지켰어요. 고시조는 물론 다 지켰죠. 고시조는 연시조가 많이 없었으니까 다 지켰다고 할 수 있어요.

학생들에게 시조의 가락을 가르칠 때 이렇게 해요. 이게 생체의 운율이야. 우리가 자연스럽게 말하는 것이 시조다. 시조를 쓰기 어렵다 생각하지 말고 옆 사람에게 말하듯이 써봐라. 우리가 말하는 게 전부 걸음걸이에 있다. 어머니와 딸이 대화를 해요. 엄마 나 아파, 어디가 아프니? 머리가 아파, 어떻게 아픈데 머리가? 머리가 찌근찌근 아파, 깨질듯이 아파, 이걸 한마디로 하면 어떻게 되요?

어머니 / 머리가 // 깨질듯이 / 아파요 ///
우리가 말하는 모든 것이 이 네 걸음에 있어요.
우리가 / 말하는 것이 // 모두가 / 네 걸음이다 ///

이만큼 자연스러워요, 한국말이 그래요. 그 원리를 알면 학생들이 쉽게 접

근을 해요. 시 창작을 하거든요. 시조창작 강의는 따로 없고 시 강의 중에 운을 파트 할 때, 한 시간 정도 시조를 해요. 한 시간 정도 얘기하고 다음 시간에 써 오도록 해요. 그러면 모두가 써 와요. 거의 다 형식을 지켜요. 놀라울 정도예요. 못 쓰는 학생들도 거의 형식을 지켜요. 거기서 조금 더 가면 새롭게 쓰는 거죠. 새롭게 쓰기를 요구하면, 새롭게 사고를 가져가면서 쓰는 거죠. 시 형식이 어렵지는 않아요. 쓸 때 철두철미하게 인식하면 쉽게 접근해 들어가 수 있죠. 우리 시조 가운데 뭐가 있죠?

조지훈의 ‘승무’

얇은 사 / 하이얀 고깔은 // 고이 접어서 / 나빌레라 ///
 파르라니 / 깎은 머리 // 박사 고깔에 / 감추오고 ///
 두 볼에 / 흐르는 빛은 // 정작으로 고와서 / 서럽구나 ///

여기서 두 군데 걸음 수가 늘어나서 어긋났으나 자연스럽게 넘어가면서 원칙에 비롯함을 알 수 있어요. 조지훈이 일 년 몇 개월에 걸쳐서 고쳤는데 이게 시조의 원형이에요. 미당의 작품 중에 미당은 시조 안 썼잖아요.

서정주의 ‘문둥이’,

해와 / 하늘빛이 // 문둥이는 / 서러워 ///
 보리밭에 / 달 뜨면 // 애기 하나 / 먹고 ///
 꽃처럼 / 붉은 울음을 // 밤새 / 울었다 ///

이렇게 기가 막히게 써요. 이 사람들이 시조를 알았다하면 절대 이렇게 못 써요. 더 자연스럽게 안 나와요. 고치고 고쳐 우리말을 자연스럽게 고쳤는데 그게 시조의 형태였던 거죠. 시조가 가장 자연스럽게 나오는 것은 우리말을 절제시키고 절제시켰을 때, 가장 원형으로 자연스럽게 말이 될 때의 형태가 바로 시조입니다. 시조를 써 보는 것이 좋고, 더구나 시를 쓰는 사람도 반드시 시조를 써라 나는 그렇게 강조해요. 대신 절대 시조만 써라 하지는 않아요. 왜냐면 시조를 쓰는 사람들이 좁아, 그래서 시조의 운율만 생각하면 그게 또 감옥에 갇히는 거예요. 감옥에 갇혀가지고 완전히 정형화된

패턴만 생각해, 그러니까 발전이 없어요. 과감하게 다른 생각을 해야 발전이 있는데 그러면 큰일 나는 것인 양 안 해요. 이런 부분에서 자유시도 많이 읽고, 시조도 써 보고, 시조의 절제성 등을 알아야 시를 잘 쓰게 된다고 나는 얘기합니다. 여러분들도 시도 쓰고 시조도 쓰고 자연스럽게 왔다 갔다 하세요. 그러면 훨씬 더 폭이 넓어져요.

내가 원래 1982년에 시로 데뷔했어요. 시조를 처음 접한 것이 고등학교 때, 은사님이 정학연 선생님이었어요. 이 분이 1962년 서울신문 신춘문예로 데뷔했는데 그 때 고전 선생이셨어요. 고전 강의를 하다가 시간이 조금 남았는데 칠판을 다 지우더니 짧게 시 하나를 썼어요. 마지막 대목이 이거예요. 제목이 ‘입동 무렵’ 인가였는데, 내용 끝 부분이, ‘한글 시옷자 기러기 한 줄’이에요. 그림이 그려지잖아요. 거기에 쇼크를 받은 거예요. 저게 뭐야? 보니 시조예요. 그래서 시조를 써야겠다 하고 시조를 썼어요. 2학년이었는데 1학년에게도 쓰게 했어요. 그리고 문학제 시간에 시조를 발표하고 1학년도 네다섯 명 함께 발표하니까, 시로 사람을 부르고 시조로 하나 더 부를 수 있는 거예요. 문학제 끝나고 선생님 찾아가 얘기하는데 의미심장한 얘기를 하셨어요. 시조를 쓰지 마라, 그리고 시로 등단을 해라, 이런 얘기를 했어요. 다른 얘기는 일체 안 하시는 거예요. 왜요? 라고 질문할 수가 없었어요. 선생님 명령이니까 그러려니 생각하면서도 언뜻, 이분이 신춘문예 당선하고 활동을 해도 누가 알아주는 사람이 없는 거예요. 원고청탁도 없고 완전히 절간이에요. 그러니 얼마나 외롭겠어요. 외로운 거를 너는 겪지 말라고 얘기하는 것일 수도 있어요. 또 하나는 그 때 쓴 시조를 난 잘 썼다고 생각했는데 ‘소록도’라는 작품을 썼는데 굉장히 고리타분하게 쓴 거예요. 내가 생각해도 한 육십 먹은 노인이 쓴 시야, 지금 봐도. 이렇게 고리타분하게 생각을 갖고 썼을까, 젊은 나이에. 그러니 선생님 입장에서는 그렇게 쓰지 말고 자유시를 써라. 아무튼 그건 나중에 알게 된 거고, 그래서 안 되겠다 싶어서 시를 죽어라 써서 대학교 2학년에 한국문학 100만원 고료에 나가고 나서 생각을 했는데, 이 시조의 네 걸음, 이렇게 걸으면서 쓰면 확실해요. 안 맞으면 문제가 되요. 다섯 자가 중복되거나 하면 안 돼. 자연스럽게 걸을 수가 없어. 다섯 자가 된다고 해서 다섯 자 다섯 자 써버리면 안 되는 거예요. 이게 체득이 되면 인이 박히는 거예요. 인이 배겨서 갑자기 막 쓰고 싶은 거예요, 등단했는데. 그래서 시조를 그 여름에 시작해

서 20편을 내리 썼어요. 그게 1984년 경향신문 신춘문에 당선이 된 거예요. 그래서 그 뒤로 시하고 시조를 같이 써요. 시집도 대여섯 권 냈고 시조집도 대여섯 권 냈는데, 애정은 시조에게 훨씬 더 가요. 정말 매료가 되는 부분이에요. 시조에, 다른 장르로 도저히 쫓아올 수 없는 미학이 숨겨져 있어요.

오늘 그 비밀을 얘기하려는 거예요. (시조)그거를 하면 모든 장르를, 자유시의 영역까지도 시조로 커버가 돼 버리니까. 사설시조까지 하게 되면 자유시의 모든 영역까지 다 커버해서 쓸 수가 있어요. 또 하나 말하고 싶은 것은, 동시조도 애정을 갖고 해라, 동시조는 정말 미개적분야예요. 동시조는 돈도 되요. 동시나 동화가 돈이 되는 건 알죠? 동시집을 잘 내면 책 팔려요. 인쇄도 받고. 내가 한국 동시조를 창간했어요. 내가 잡지를 세 권 내요. 시조시학, 열린 시학, 한국 동시조. 3개월마다 계간으로 한 권씩 나와요. 일년에 열두 권을 내는 거예요. 내가 받는 월급은 모두 이리로 들어가요. 다 들어가는데 그래도 부족해요, 부족한데 여기서 조금 수익이 나는 부분까지 하면 책 열두 권이 나와요. 한국 동시조는 한 삼년 정도 됐어요. 안 그래도 힘든데 왜 이걸 하느냐, 이게 굉장히 필요해요. 우리나라 문학발전, 시조발전을 위해서 반드시 필요하다. 이 책(한국동시조)을 제일 많이 찍어요. 2,000부씩 찍어요. 이걸 3,000부 4,000부 찍어도 부족해요. 왜냐면 동시조를 어린이들이 발표하잖아요. 어린이가 발표하는데 할아버지, 할머니, 어머니, 아버지 다 보는 거예요. 더 보내달라고 해요. 그리고 500군데 정도 학교로 보내줘요. 이거(문예지)는 글 쓰는 사람들이 나눠보는 잡지지만 한국 동시조집은 전부 다 읽고 보는 거예요. 어린이가 쓰면 집에서 좋아하잖아요. 그리고 개가 한 번 쓰면 또 쓰게 되고 그래서 알게 되는 거야, 문학이란 것을 알게 되요. 좋은 역할을 하죠. 다행히 '시조시학'과 '한국동시조'가 우수도서가 됐어요. 그래서 정부 지원을 받아 원고료를 줘요. 다행이죠. 그리고 시조와 같은 패턴인 것이 뭐가 있죠? 가사가 있죠.

가사는 어떻게 되냐, 한 걸음 두 걸음 세 걸음 네 걸음, 시조와 같아요. 이게 계속 나가는 거예요. 10행이든 20행이든 50행이 됐든 쪽 나가요. 처음 석 자나 넉 자일 경우가 많지만 '나'처럼 한 자도 나올 수 있어요. 드물게 한 자가 나올 수 있고 적어도 두 자, 석 자, 넉 자는 으레 나오는 것이

거의 다 똑같아, (종장)여기만 석 자, 다섯 자야. 내가 걸어보라고 얘기했는데 자연스럽게 안 걸어지는 부분이 있어. 두 자, 석 자를 나는 두 걸음이라 했는데 읽어보면 도저히 안 돼, 그러면 이걸 한 걸음이야. 그러니까 한 걸음의 경우는 다섯 자까지 가요. 그런 부분을 잘 조율하면 얼마든지 자연스럽게 쓸 수 있어요. 가사는 쪽 써나가다 마지막에 석 자, 다섯 자의 시조 종장을 맞춰주면 돼요. 옛날 양반가사가 그랬어요. 규방가사는 그냥 똑같이 끝내버렸는데 양반가사는 시조의 종장을 맞춰주었어요. 가장 안전한 방법은 시조의 종장처럼 맞추면 되요. 이렇게 해서 잘 써지면 응모를 하는 거예요. 담양 가사문학관에서 응모를 합니다. 대상 상금은 천만 원이에요. 우수상 삼백만원, 장려 백만 원이에요. 내 얘기 듣고 된 사람도 많아요. 가사는 시조 쓰는 사람이면 다 쓸 수 있고, 내가 써봤는데 가사로 쓰면 굉장히 비판적이 돼요. 가사문학관에서 돈을 받아 얼마 전에 가사 시집을 냈어요. 시조로 쓰면 제한이 있으니까 뭘 얘기를 못해요. 그런데 가사로 쓰면 다 구구절절 얘기할 수 있어요. 세월호 얘기를 좀 길게 썼는데 완전히 까부수는 얘기를 쓰는 거예요. 길게 쓸 수 있으니까, 구체적인 얘기까지 쓰고, 상황들을 쓸 수 있는 거예요. 그러니까 서사, 이야기가 들어갈 수 있다는 말이에요. 가사가 그래요. 써 보시고 재밌게 써지면 응모해서 상금도 받을 수 있어요.

나의 창작 경험을 바탕으로 창작을 어떻게 하면 좋은가와 사실시조 관련한 얘기로 마무리하겠습니다. 대부분 원고청탁을 받으면 써진 것을 주거나 마감에 허덕여서 보내는데, 특별한 원고청탁을 받은 적이 있어요. 추석이 한 달 이십 일 정도 남았는데, 추석에 관한 작품 한 편을 짤막하게 보내 달라, 전에 쓴 것이 있으면 그것도 되는데, 원고료는 삼십 만원을 주겠다고 해요. 원고료 삼십 만원 많아요, 포스코였는데. 그래서 그 다음날부터 고민했어요. 새 작품을 한 번 써봐야지 고민 하는데 다음날 떠오른 것이 이거였어요. 내가 좀 쓰고 싶은 게 한국의 가을에 대해 쓰고 싶은 거예요. ‘우리나라 가을에는 어머니가 있습니다.’ 이렇게 썼어요. 고향에 어머니를 찾아가는 걸 쓰고 싶은 거예요. 추석이니까 강강수월래를 할 거 아니에요. 그 다음날 쓴 것이 ‘가양 가양 수월래에 보름달은 떠오르고’ 이렇게 한 줄씩 한 줄씩 써나가는 거죠. 생각하고 생각하면서, 가을이면 단풍도 떠오르니 ‘단풍든 마음이 하나 둘 마당귀에 모입니다.’ 고향에 내려가니 어머니가 ‘아

가 힘들지야 여윈 등을 토닥이는 밤’ 그 때가 IMF로 힘든 시기여서 IMF를 그대로 쓸 수 없으니 ‘무릎 꺾인 사람들이 옹기종기 모닥불 쬐니다.’ 그 다음 한국의 가을 중 좋은 것이 감이거든요. ‘붉은 감 한 톨에도 千年 푸른 바람이 지나간다.’ 여기까지 쓰는 데, 딱 한 달이 걸렸어요. 물론 이것만 생각한 것은 아니죠. 일하면서 강의하면서 한 달 만에 완성되서 이걸 보내려다가 수업 시간에 이걸 썼어요.

우리나라 가을에는 어머니가 있습니다
 가양 가양 수월래에 보름달은 떠오르고
 단풍든 마음이 하나 둘 마당귀에 모입니다
 아가 힘들지야 여윈 등을 토닥이는 밤
 무릎 꺾인 사람들이 옹기종기 모닥불 쬐니다
 붉은 감 한 톨에도 千年 푸른 바람이 지나간다

애들아 어떻게 생각하냐, 애들이 지적을 날카롭게 해요. 선생님, 추석에 날이 더운데 모닥불이 됩니까? 이거 안 됩니까 그래요. 그리고 한 톨 이게 틀리지 않나요? 그래. 감을 한 톨이라고 하지는 않으니까, 맞는 얘기지만 ‘붉은 감 하나에도’ 이렇게 쓸 수는 없다. 이건 문법적으로 틀린 건 알지만 양보 못하겠다. ‘한 톨에도 천년’ 이래야 천년이 강조되고 그래야 의미가 있다. 모닥불은 고쳐야겠다고 생각했어요. 그리고 개별적으로 생각하기를 ‘가양 가양 수월래에’가 없어졌잖아요. 없어졌는데 강강술래 뛰는 모습을 그려낸다는 것은 문제가 있다. 그리고 ‘마당귀에 모입니다.’ 다음으로 넘어가는 게 조금 불안해요. 단풍든 마음이 하나 둘 고향을 찾아가는 거야, 그래서 ‘어머니 곁에 모입니다.’로 바꾸면, 어머니 곁에 모이니까 어머니가 아가 힘들지야 이렇게 자연스러운 것 같아서 고쳤어요. 옹기종기 모닥불 쬐니다 부분을 다시 고치려는데 생각이 안 떠올라요. 이런 거죠, 엄마 곁에 갔더니 여윈 등을 토닥이는 밤에 평상에서 있기도 하고 얘기도 하며 두런두런 무릎 꺾인 사람들이 있는데, 천년 푸른 바람이 지나가는 밤이어야 해요. 앞뒤가 연결되면서 푸른 바람이 지나가는 것이 가능하도록 하려면 소리, 즉 귀하고 관련되어야 해요. 귀를 맑게 하는 게 필요하다, 그래서 귀 맑힙니다 라는 표현이 나왔어요. 어디에? 물소리에. 그래서 ‘물소리에 귀 맑힙니다’로 바꿨어요. 물소리에 귀를 맑히니까 푸른 바람이 지나가는 것처럼 느껴지는

게 좋았어요. 강강술래 부분을 고민 고민하는데 강강술래를 뺄 수는 없고 어떻게 하면 좋을까, 이렇게도 해보고 저렇게도 해보고 말을 뒤바꿔서도 해봤어요. 그러다가 ‘보름달은’이 앞으로 갔어요. 그러니까 어감이 달라져요. 보름달이 강강술래에 떠오르는 거예요. 강강술래 춤이 아니고, 떠오르는 느낌의 의태어로 바꾸는 거예요. 그렇게 하다 보니 이게 시조인데 구의 개념이 깨지는 거예요. 3장 6구를 따질 때 부자연스러운 거예요. 구 사이가 좀 더 쉬는 건데, 구로 했을 때 우리말이 자연스럽게 떨어져요. 두 걸음이죠. 그래서 앞에 하나 더 넣어, ‘강물 끌고 달은 // 강강수월래 떠오르고’, 이렇게 고쳤어요. 이렇게 해서 한 달 보름 정도 걸려 발표를 했어요. 한국의 가을을 두 편 썼는데, 그 중 한 편입니다. 시조예요. 짧게 보내달라고 해서 여섯 줄짜리 시조를 생각한 거예요. 두 수 짜리 시조로 본 거예요.

우리나라 가을에는 어머니가 있습니다
 강물 끌고 달은 강강수월래 떠오르고
 단풍든 마음 하나 둘 어머니 곁에 모입니다
 아가 힘들지야 여원 등을 토닥이는 밤
 무릎 꺾인 사람들이 물소리에 귀 막힙니다
 붉은 감 한 톨에도 千年 푸른 바람이 지나간다

한 자 한 자 쓰다 보니 자연스럽게 외워진 거예요. 심혈을 기울이다보면 작품이 외워지는데, 여러분이 창작하는데 이게 조금 도움이 되면 좋겠어요. 창작할 때 여러 가지 것들을 생각하죠, 생각하면서 하나 씩 하나 씩 고쳐나간다. 특히 시조는 종장인데, 종장은 여기 그냥 하나로 나타나지만 보통 열 개 내지는 스무 개는 생각해야 되요. 여기(종장)에 들어올 수 있는 문장을 열 개 내지는 스무 개는 써 보고, 그 중에 제일 좋은 거로 넣어야 해요. 시조의 종장은 핵입니다.

요즘에 새벽기도를 계속 나가요, 가서 기도는 안 하고 시를 생각해요. 생각하면서 시조를 써요. 대개 일주일에 다섯 편 정도 쓰는데, 짧은 단시조를 써서 그것을 고향 신문에 연재를 해 왔어요. 엇그제 보낸 것이 200번이 넘었어요. 일주일에 한 번씩 하니까 몇 년을 한 거예요. 그러면서 느낀 것이 이걸 안 해도 되는데, 못 한다는 말을 앓고 나를 자꾸 움매는 거예요. 이거

라도 있으니까 지금 쓰는 거예요. 그런데 이왕 쓰는 김에 좀 더 욕심이 나요. 금년부터 10번 정도는 다섯 편씩의 시조를 보내요. 4월이다 하면 넷에 대해 생각해서 쓰고 있는데, 어떤 목표의식을 가지면 충분히 가능해요. (여러분도)목표 의식을 갖고 접근해서 썼으면 좋겠다. 나이 드신 분도 있지만 절대 포기하지 말고, 나이 육십 넘어도 신춘문예에 되요. 금년 동아일보에 신준희라고 됐는데 내 제자예요, 육십 다섯인가 그래요. 그리고 전 해도 서울신문에 나이 드신 분이 됐어요. 서울신문, 동아일보 이런 데는 나이 드신 분도 뽑아요. 나는 농민신문 심사를 했는데 거기도 나이 드신 분이 됐어요. 뽑았는데 문제가 있어 내려가고 좀 더 젊은 사람이 되기는 했어요. 서울에서 창작 강의하면 30~40명 하는데 평균 연령이 60이예요. 확실히 고령화 사회로 접어들었다는 느낌이 들어요. 여기 계신 분들 충분히 도전하고도 남으니 도전하면 좋겠어요.

사설시조 부분으로 가 보도록 합니다. 아까 시조는 네 걸음이고 3장이다, 3장에 네 걸음을 가지고 있다고 했는데 사설시조는 어떤가, 사설시조는 우리나라 통설에 조선시대 임란병자호란 이후에 서민계급의 상승과 더불어서 사설시조가 나타났다, 이렇게 얘기해요. 평시조와 상관없이 얘기하는 거예요. 그런데 그게 틀린 얘기다, 임란병자호란 이후에 사설시조가 나타난 것이 아니고 이미 조선 초기에 사설시조가 나타났어요. 그것을 성균관대 김학성 교수가 전부 증명을 했어요. 작품들을 쭉 밝히면서 했어요. '만횡청류' 116수 가운데 보니까 평민들이 썼다고 볼 수 없는, 사대부의 벼슬이름도 나오고 한자도 나오고 이런 것들은 도저히 평민계급에서는 쓸 수 없는 것들인데, 만횡청류 안에는 그런 작품이 절반 정도 있다, 그러니까 다시 생각해 보건데 사설시조는 평시조와 같이 창작되었다고 보는 거예요. 그게 맞는 얘기예요. 왜냐면 사대부들이 물 흐르는 데서 술을 마시고 얘기하다가 흥이 나면 어떻게 되요? 춤도 추는데 곡조가 느릿하게 가는 걸로 안 되니까 빠르게 하는 거예요. 그 빠르게 나온 것이 사설시조예요. 평시조와 사설시조는 같은 연행 장소에서 나타났다는 것이 김학성 선생의 지론이예요. 그 논리를 따르자면 평시조의 가락에 사설시조가 얹혀진 거다 이거예요. 다시 말하면 평시조가 초장 중장 종장인데, 3장으로 되어 있고 각 장이 네 음보인데, 사설시조는 3장으로 되데 네 마디가 되더라. 종장의 석 자 다섯 자 맞추는데 그것도 같아, 네 마디 안에 음보가 들어가더라. 음보가 들어가는데,

몇 음보가 들어가는 지는 자유자재예요. 상당히 많이 길어질 수도 있어. 그래서 따져보니 자 우리 사설시조의 기조는 조은의 ‘구룡폭포’예요. 구룡폭포를 여기에 넣어 보면 알게 되요.

1) 사람이 몇 생이나 닦아야 물이 되며
2) 몇劫이나 轉化해야 3) 금강에 물이 되나! 4) 금강에 물이 되나!
이게 초장이에요.

5) 샘도 江도 바다도 말고
6) 玉流水簾 眞珠潭과 萬瀑洞 다 고만 두고
7) 구름비 눈과 서리 비로봉 새벽안개 풀끝에 이슬되어 구슬구슬 맺혔다가
8) 連珠八潭 함께 흘러
중장이고,

9) 九龍淵
10) 千尺絶崖에
11) 한번 굴러
12) 보느냐.
종장이에요.

중장을 따져보면 두 걸음, 네 걸음, 여덟 걸음, 두 걸음이에요. 중요한 것은 여기 있어요. 두 걸음 놓는 시간과 네 걸음, 여덟 걸음, 두 걸음을 놓는 시간이 같아요. 시간을 같이 본다는 얘기에요, 시간의 등장성이 있다, 이 시간의 길이가 같아요. 여덟 걸음의 시간이 같으니까 굉장히 빠르게 해야죠, 빠르게 지나가야죠. 랩 하듯이 가야되는 거예요. 그걸 울독해보면 여기에 너무나도 매력적인 부분이 숨겨져 있다는 거예요.

그 내용이 어떤 내용인지 보면, 사람이 몇 생이나 이렇게 변해야 금강에 이렇게 물이 될 수 있겠는가, 이게 초장의 얘기에요. 그 물 중에 샘도 江도 바다도 말고 玉流水簾 眞珠潭과 萬瀑洞 다 고만 두고, 그 중간치 이런 물 말고 어떤 물이냐면, 이슬 한 방울, 이슬 한 방울에 포인트가 있어요, 이슬 한 방울이 되어서 그 천첩이나 되는 절에 한 번 굴러보고 싶다는 얘기입니

다. 얼마나 기가 막힌 얘기에요. 이 유장함이 중장의 포인트인데 그 중장에 일어나는 미학이 그냥 미학이나, 여기에 시간과 높낮이 이런 것이 다 들어가 있는 거예요. 반복, 열거, 절정의 기법이 이 안에 다 숨겨져 있어요. 이것이, 반복 열거 절정의 기법이 과연 자유시 어디에 있느냐 이런 얘기에요. 자유시는 도저히 못 쫓아온다. 사설시조의 미학이 여기에 있어요. 사설시조를 쓰는 사람들은 이 미학을 알고 이 절정의 부분에 도달하고자 노력하고 낙차를 주면 성공할 확률이 많아요. 그리고 그냥 가는 게 아니고 두 걸음 걸다가 네 걸음도 걸었다가 여덟 걸음으로 늘어났다가 두 걸음으로 짧게 갔다가 하는. 말하자면 장단완급을 활용해주면 작품이 좋아질 수밖에 없다. 그걸 가장 잘 아는 사람이 누구? 정진규였다. 오로지 우리나라 시단 가운데서 정진규 만이 그걸 구사했어요. 산문시의 대가 소리를 들을 수밖에 없어요. 정진규의 많은 시는 이 사설시조예요. 내가 논문으로도 썼어요. 사설시조예요. 이 미학을 철저히 잘 아는 사람이야, 그냥 평면적으로 산문시라 해서 같은 길로 나가는 게 아니고 위의 기법들을 능수능란하게 해요.

내가 10여년 걸쳐 쓴 창작 강의 책, ‘현대시 창작 강의’, ‘현대시조 창작 강의’가 있는데 이걸 왜 썼냐면, 창작을 가르치는데 우리나라에 지침서가 없어요, 좋은 작품을 뽑아서 제시해주고 하는. 김준호의 시론은 너무 오래 됐고 낡았고, 오규원의 현대시작법은 난삽해서 읽을 수가 없고, 그래서 2005년에 냈는데 10쇄 이상 찍었어요. 두 권 가져와서 원장님을 드렸어요. 인터넷에 내용들이 좀 더러 있어요. 여러분들, 참고해서 창작에 활용하면 좋겠어요. 내가 사설시조로 쓴 작품이 있는데 소개하면서 강의를 마칠까 합니다. 어떤 작품이냐면 ‘해남에서 온 편지’입니다. 사투리로 된 시예요. 사설시조로 썼는데 상도 받고 문학교과서에 실리기도 했습니다. 내 고향이 해남입니다. 해남의 제자 중 수녀가 있었어요. 해남 답사를 가는데 보길도 갔다가 들어오는데 어머니가 식사준비를 했다고 자기 집에 들르자 해서 30여명이 가서 신세를 졌습니다. 그 집이 해남 바닷가 절벽 끝의 집이었는데 집이 전부 꽃밭이었어요. 꽃밭이 된 이유가 수녀의 아버지가 꽃을 좋아한 거예요. 그런데 수녀 아버지도 돌아가셨어요. 어머니만 살아계시는데 사랑하는 막내딸이 수녀가 된 거예요. 우리가 온다니까 새벽부터 음식장만을 해서 30여명이 가서 먹고, 꽃구경도 하고, 과일나무 중에 키위까지 있을 정도로 종류가 많았어요. 그 다음 해에 수녀가 연구실에 와서 어머니가 전화하셨는

데 꽃이 화들짝 피었으니 오라하신다고, 그런데 못 가는 거죠. 종신서원을 했기 때문에 마음대로 할 수 없어요. 그렇게 수녀가 나갔는데 그 어머니 생각이 난 거죠. 그래서 어머니가 딸한테 보내는 편지형식으로 쓴 거예요. 다 외울지는 모르겠는데, 해보겠습니다. 수녀의 어머니가 딸한테 보내는 편지니까 다 사투리입니다.

[해남에서 온 편지]

아홉배미 길 질척질척해서
오늘도 삭신 꺾꺾 쑤신다

아가 서울가는 인편에 쌀 쪼간 부친다 비민하것냐만 그래도 잘 챙겨
묵거라 아이엠 예픈가 뭇가가 징허긴 징헌갑다 느그 오래비도 존화로만
기별 딸랑하고 지난 설에도 안와브렀다 애비가 알문 배락을 칠 것인디
그 낭반 까무잡잡하던 낮짝도 인자는 가뭇가뭇하다 나도 얼릉따라 나서
야 것는다 모진 것이 목숨이라 이도저도 못하고 그러냐 안.

쑥 한 바구리 캐와 따듬다 말고 쏘주 한 잔 혀다 지랄 놈의 농사는
지면 뭇 하나 그래도 자석들한테 팔이랑 돈부, 깨, 콩, 고추 보내는 재
미였는디 너할코 종신서원이라니... 그것은 하느님하고 갯혼하는 것이라
는디... 더 살기 팍팍해서 어째야 쓸란가 모르것다 너는 이 에미더러 보
고 자퍼도 꺾 전디라고 했는디 달구 똥마냥 니 생각 끈하다

복사꽃 저리 환하게 핀 것이
혼자 불랑께 영 아깝다야

어머니 돌아가셨어요. 그 집은 민박집인가로 바뀌었다고 해요. 거기에 이
시가 걸려있어요. 사설시조인데 전혀 모르겠잖아요, 사설시조인지. 초장, 중
장, 종장 이렇게 만들어진 작품입니다. 마치겠습니다.

여 백

에코페미니즘과 운율의 비밀

이지엽

I. 한국 현대 여성시의 특징적 몇 국면

1. 변별화 된 젠더, 주체자로서의 여성 인식

여성시의 특징 가운데 가장 기본이 되는 바탕이 있다면 그것은 아무래도 여성스스로의 몸과 자각에 대한 철저한 자각으로부터 시작되는 양상이라고 볼 수 있다.

꽃무늬 벽지에서
꽃줄기들이 쏟아진다

지친 물고기 화석처럼
내 뼈가 방바닥에 새겨진다

이미 죽은 나를 내가 오래 지켜본다

네가 한 장 한 장 보도 블록을 깔았던
몸 속 길들이 터진다

진물이 쏟아져 흐른다
몸 밖으로 보도 블록이 솟아오른다

고개 숙이고 걸어가던 그림자는 또르르 말려
몸 속 깊이 쌓인다 자꾸 쌓인다

내 입술 모양을 기억하는 건
저 설거지통 속의 은수저뿐이다
내 별자리마저 설거지통 속에 빠져버렸다
쥐가 한 마리 입 속 길로 드나든다
아니다 한 마리가 아니다

지하도를 오르던 머리, 떨어지고, 또 떨어지고
머리가 구들장 속에 자꾸만 파묻힌다 ---- 김혜순, 「傷寒」¹⁾전문

이 시는 대사회적인 입장에서 여성의 몸에 대해 얘기하고 있다. “방바닥”→ “보도 블록”→ “설거지통”→ “지하도”→ “구들장 속”은 각각 현실을 나타내는 대표적 표징들이면서, 여성의 몸이 화살표 쪽으로 점점 퇴락하여 매몰되어가는 과정을 보여준다. 죽음 이미지의 비유적 표현을 통해 어떻게 여성의 몸이 소멸되어가고 있는지를 보여주고 있는 셈이다. 이 시에 나타난 여성의 몸에 대한 자각은 수동적이고 유미적인 과거의 시들과 분명 다른 언표를 지니고 있다. 단어들이 갖는 어둡고 음산한 징후들은 “누워 있다.” “쌓여 있다.”의 정태적 어조의 종결어미와 “쏟아진다” “터진다” “빠져버렸다” “파 묻힌다” 등 하강적 어조의 종결어미와 결합하면서 그로테스크적인 분위기까지 연결되는 양상을 보여주고 있다.

녹진녹진한 장마철의 아침
간간이 방사선 열선 같은 햇살 흔들려오고
생리 제2일째
괴물이 나오는 공포영화를 보고
변기에 앉아
벌겋게 물드는 변기 안을 내려다보면

1) 김혜순, 『불쌍한 사랑 기계』, 문학과 지성사, 1997, 20~21쪽.

나 자신이 괴물 같다
-양애경, 「생리 제2일째」제1연²⁾

그래도 날 여류시인이라 부르지 마
여류가 뭐야? 이쑤시개야, 악세사리아?
여류란 화류란 말의 사촌 같으니
여자라는 울타리에 가두지 마 폼하하지 마
-신현림, 「나의 시」 1,2연³⁾

양애경의 시에서는 금기시 되어 왔던 여성의 생리를 직설적으로 보여주고 있다. 스스로를 “괴물”로 인식하는 기저에는 남성과는 다른 여성의 몸에 대한 혐오가 짙게 배어나온다. 그렇다 하더라도 이러한 억압감, 비애감, 혐오감 등이 남성성보다는 열등한 것이 아니라 변별화된 젠더로서의 또 다른 주체자임을 인식하는 계기를 만들어 주고 있다는 점에서 이들 작품들은 의미를 가진다. 설사 “오르는 물가를 잠재우지 못하고/병든 자의 위로도 못 되고/뜨거운 희망을 일깨우는 망치소리도 못 되고/네 상처의 주름살도 지우지 못 하”⁴⁾는 가치를 가졌다고 하더라도, “여자라는 울타리에 가두”고 “폼하”하는 사회 보편적인 인식을 바꾸는 전환점 역할을 하고 있다고 판단된다.

2. 남성 중심 세계에 대한 도전과 전복

변별화된 젠더, 주체자로서의 여성 인식은 남성성에 대한 도전과 전복으로 연결된다. 오랜 세월동안 지속되어온 성에 대한 억누름과 절제의 강요는 이 시기 능동적이고 적극적인 성의 분출로 이어지며, 남성의 가치체계에 대한 비난이 노골화되고 더 나아가 그 가치를 전복시키는 단계로까지 나아간다.

푸줏간 주인의 손아귀에 넘어가
살 다루는 숙련가에게
주검이 처분되고 있다; 흰 백합꽃

2) 양애경, 『내가 암늑대라면』, 고요아침, 2005, 82쪽.

3) 신현림, 『세기말 블루스』, 창작과 비평사, 1996, 58쪽.

4) 위의 책, 58쪽.

빼는 토막쳐져 내장은 발발이 끄집혀 끌려나와
담즙을 분비하던 흔적 역력한
입 맛 당기는 간,
꽃술은 모태로 돌아간다
굽어낸 태내 아이처럼 숙수무책의
무자비한 주검: 순결이 절단난 백합 한 송이

--- 이연주, 「흰 백합꽃」 5]전반부

젊은 나이에 세상을 등진 이연주의 인용시에 나타난 분위기는 소름이 끼치도록 무섭고 끔찍하다. “푸쭈간 주인”이나 “살 다루는 숙련가” 혹은 “늙은 독재자” “낙태 전문의”는 남성성을 대변하고 있다. 이들은 “도끼자루에 끼여진 굶주린 식욕”을 지닌 짐승과도 같은 존재들이며, “어김없이 왕왕 짓어대는 흰 개들의 유령”이며 “피 묻은 쇠꼬챙이 손가락”의 존재들이다. 이에 반해 “흰 백합꽃”은 여성을 대변하며 “굽어낸 태내 아이”로 1차적으로 나타나고 있다. 그러나 뿌리에서 잘려져 주검이 된 이 꽃은 매장되지도 못한 채 “늙은 독재자”의 童 姪이 된다는 것이니 “두 번씩이나 죽”는 이를 데 없이 가여운 존재이다. 이 극단의 비유를 통해 가부장적이고 지배자적인 위치에선 남성들의 탐욕성과 욕망을 날카롭게 비판하고 있다.

아브라함은 이삭을 낳고 이삭은 야곱을
야곱은 유다와 그의 형제를 낳고
---(중략)---
솔로몬은 르호보암을 낳고 르호비암은 아비아를……

(허무하다 그치?)

어릴 적, 끝없이, 계속되는 동사의 수를 세다 잠든 적이 있다
-최영미, 「어떤 족보」 전문⁶⁾

“끝없이, 계속되는 동사의 수”에는 사라진 여성 주체에 대한 인식이 놓여있다. “허무하다 그치?”라고 묻는 시인의 질문은 언뜻 보아 가볍게 보이지만, 이 사라진 여성 주체들에 대한

5) 이연주, 『속죄양, 유다』, 세계사, 1993, 56~57쪽.

6) 최영미, 『서른, 잔치는 끝났다』, 창작과 비평사, 1994, 27쪽.

일반화된 인식이 얼마나 허구적이고 가식에 가득 차있는가를 보여주는 간명하고도 조소에 찬 언술이다. 이러한 주체가 사라진 자리에 대한 회의와 질문이 페미니즘 시창작의 출발점이 됨을 볼 수 있다.

3. 兩性 具有의 대지적 여성성

여성의 몸과 역할에 대한 자각이 남성성에 대한 도전과 전복으로 연결될 수 있는 것은 자연스런 결과라고 볼 수 있다. 가부장적이고 권위적인 남성성이 일시에 무너져 내린 자리는 확실히 남성들로부터 본격적으로 여성 존재에 대한 근본적인 문제의식을 갖는 계기를 제공했다. 그렇다하더라도 양성 평등의 입장에서 보자면 남성성에 대한 공격과 가치 전복은 분명 누적되어온 피해자적 의식이 강하게 드러난 것이라 볼 수 있다. 이보다는 대승적 입장에서 남성을 포용하는 도도한 하나의 흐름을 읽을 수 있다.

검은 하수구를 타고
콘돔과 감별당한 태아들과
들어내버린 자궁들이 떼지어 떠나려 가는
뒤숭숭한 도시
저마다 불길한 무기를 숨기고 흔들리는
이 거대한 노예선을 떠나
가을이 오기 전
뽀뽀라로 갈까 맨 먼저 말구유에 빗물을 받아
오래오래 머리를 감고
젖은 머리 그대로
천 년 푸르른 자연이 될까

--- 문정희, 「머리 감는 여자」⁷⁾ 후반부

이 시에는 여성과 자연이 한 몸이 되는 원초적 생명에의 지향이 있다. 성의 차이로 인한 갈등이 또한 존재하지 않는다. “뽀뽀라”는 멕시코 메리다 밀림 속의 작은 마을 이름이니 단순한 원시로의 복구를 갈망하고 있는 것이 아닌가라는 질문을 던질 수도 있다. 그러나 이 시에 등장하는 “검은 하수구”와 “콘돔”과 “감별당한 태아들”은 현대 문명의 이기들을 총체적으

7) 문정희, 『오라, 거짓 사랑아』, 민음사, 2001, 16~17쪽.

로 보여주는 증표들이다. 환경이 파괴되고, 성에 대한 억제와 편리성이 있고, 남성 선호에 대한 편견과 생명 경시사상이 지배하는 세계이다. 그러므로 이 시는 과거의 청록파 시인들이 보여주었던 단순한 자연으로의 회귀를 보여주지는 않는다. 이 공간은 자유가 억압되는 “거대한 노예선”인 셈이다. 시적화자는 이 도시에 존재한다. 그러면서 “풍성한 다산”과 “초록의 밀림” “천년의 대지”와 한 몸이 되는 것을 희망한다. 이 세계는 온전한 생태와 성에 대한 자유와 인간 존엄의 생명사상이 존중되는 세계로 전자와는 정 반대의 세계인 것이다. 시적 화자의 지향은 이 “뽕뽕라”의 세계에 있으면서 “젖은 머리 그대로/ 천 년 푸르른 자연”으로 이 도시에 맞서고 싶은 것이다.

4. 젠더로서의 정체성과 생에 대한 성찰

여성의 몸과 역할에 대한 자각은 남성성에 대한 도전과 전복으로 연결되고, 전복보다는 수용의 자세를 가지는 대지적 여성성은 젠더로서의 구분을 굳이 추구하지 않는 인간으로서의 본래 모습을 성찰하려는 자세로 나아가고 있는 뚜렷한 하나의 흐름을 형성하고 있는 것이 주목된다.⁸⁾

소나기 한 차례 지나고
과일 파는 할머니가 비 맞으며 앉아 있던 자리
사과 껍질로 만든 의자 모양의
고슬고슬한 땅 한 조각
젖은 과일을 닦느라 수그린 할머니의 둥근 몸 아래
남몰래 숨어든 비의 그림자
자두 몇 알 사면서 훑쳐본 마른 하늘 한 조각

--- 나희덕, 「비에도 그림자가」 전문⁹⁾

그림자 안의 “마른 하늘 한 조각”은 강은교의 「저물녘의 노래」에 보이는 “어머니”의 자리이기도 하다. 더욱이 그 자리는 “젖은 과일을 닦느라” 수고한 자리이다. 땀과 눈물과 기다림

8) 유성호는 여성적 감수성에 뿌리를 둔 시 쓰기 방식의 대두는, 1990년대의 시에 나타난 가장 커다란 현상 중의 하나로 보고 있다. 유성호, 「탈냉전의 시기」, 『한국현대 시사』, 민음사, 2007, 556~563쪽 참조.

9) 나희덕, 『사라진 손바닥』, 문학과 지성사, 2004, 44쪽.

의 자리이다. “둥근 몸”의 자리이니 태어난 자리이고 죽어갈 자리이다. “남몰래 숨어든 비”라 할지라도, 그 자리를 침범할 수 없다. 이 절대불가침의 자리에 있으므로 비로소 존재가 확인되는 자리이다. 남성이니 여성이니 구분을 초월한 한 인격체로서의 완전하고 숭고한 한 존재를 “고슬고슬한 땅 한 조각”의 선명함으로 수궁할 수 있게 된다.

II. 21세기 미래 시학 방향 모색

우리는 지금까지 1990년대 이후 여성시의 특징적인 몇 국면에 대해 살펴보았다. 21세기 한국 여성시의 바람직한 방향은 어떻게 나아가는 것이 바람직할까. 남성의 왜곡된 질서를 바로 잡는 데에도 기여를 해야겠지만 앞으로의 여성시의 방향은 보다 본질적인 문학의 거대담론을 생산해내지 않으면 안 된다.

앞서의 논의들을 종합해볼 때 여성문학의 미래적 전망에서 분명한 것은 남성이니 여성이니 하는 구분의 울타리 안에 매몰되어서는 안 된다는 것이다. 기존의 서구 이성주의의 산물인 다양한 이분구조인 주체/객체, 남성/여성, 인간/기계, (기술)문명/자연의 대립 이항들을 극복하는 차원에서 애기되어야 할 필요성이 있다. 이분법적 사고는 타자와의 소통에 큰 문제점을 유발하고 오히려 젠더간의 갈등으로 이어질 수 있기 때문이다.

요컨대 ①서로간의 차이를 인정해주되 이를 융합시키면서, ②미래의 변화되는 시대의식까지를 동시에 수용할 수 있는 방향에서 제시되어야한다. 공동체 추구의 양성 평등 문화와 시대의 변화, 즉 사회, 경제, 문화 제 현상의 왜곡을 발전적으로 적극 수용해야 한다는 점이다. 이 두 가지 조건을 동시에 충족하는 방법론으로 본 논문에서는 다음의 두 방향을 제시하고자 한다.

1. 에코페미니즘(Ecofeminism)과 대지적 여성성

① 서로간의 차이를 인정해주되 이를 융합시키는 사상 ② 미래의 변화되는 시대의식까지를 동시에 수용할 수 있는 방향의 두 가지 조건을 전제할 때 우리는 여성의 본성과 자연의 본질이 근본에 있어 동일이거나 유사하다는 관점에서 출발하고 있는 에코페미니즘(Ecofeminism)에 관심을 가지지 않을 수 없다. 주지하다시피 여성의 양육본능, 포용성, 비폭력성이 남성의 권위적이

고 호전적인 비폭력성이 남성의 권위적이고 호전적인 비폭력성과 대칭을 이루며 자연친화적인 견해가 에코페미니즘의 핵심사상이다. 10)에코페미니즘은 1974년 프랑스 작가 프랑스와즈 도본느에 의해 처음 사용된 것으로 알려져 있는데 『Ecofeminism』의 저자 마리아 미즈(Mria Mies)와 반다나 시바(Vandana Shiva)에 의하면 여성운동, 평화운동, 환경운동 등 1970년대 말에서 1980년대 다양한 사회운동으로 성장해 나온 것이라고 할 수 있다. 11) 생태여성주의로 번역될 수 있는 이 이념은 여성운동과 환경운동의 결합으로서 모든 생명체의 상호의존성과 총체성에 입각하여 지구를 살리고 여권을 신장시키기 위하여 자본주의적 가부장제의 타파와 새로운 생존적 관점을 실천적 과제로 삼고 있는 대안적 이념이라고 할 수 있다. 사회운동으로서의 이념을 문학의 분야에서 수용한다면 어떤 양상으로 나타날 수 있을 것인가. 근본적으로 에코페미니즘은 마리아 미즈(Mria Mies)와 반다나 시바(Vandana Shiva)가 말하듯 “옛 지혜를 일컫는 새로운 용어”이기는 하나 기존의 것을 전복하려는 새로운 가치질서의 창조에 있다고는 생각되지 않는다.

몸이 허깨비 같은 날
 바다를 치는 다원(茶園)에 가면
 초록 물고기 떼지어 운다 울어준다
 누군가를 품을 수 있는 절정의 순간
 잎잎이 제 목을 따는 40만 평의 보성다원
 40만 수(繡)의 초록이 되었는지
 바다를 이룬 심장이기에 죽음도 어질게 할 수 있는지
 저 8구의 무덤마저 울울이 앞을 문 듯
 눈부신 다원
 얼마나 많은 저를, 또 얼마나 아득하게 저를,
 놓아주었기에 지느러미에 닿는 둥근 죽음의
 감촉 이렇게 좋은가

---- 박라연, 「초록 물고기」 12)전반부

이 시는 여성성의 “몸”과 자연의 “다원”이 일체화됨을 보여주고 있다는 점에서 에코페미니즘이 잘 구현되고 있는 작품이라 할 수 있다. 여기에서의 “몸”은 “허깨비 같은 날”이나 “절반

10) 김정매, 「서구페미니즘의 조감」, 『젠더를 말한다』, 박이정, 2003, 58쪽.

11) 마리아 미스·반다나 시바, 손덕수·이난아 역, 『에코페미니즘』, 창작과 비평사, 2000, 25쪽.

12) 박라연, 『우주 돌아가셨다』, 랜덤하우스, 2006, 116~117쪽.

의 몸마저 폭력을 포기할 즈음”에서 보듯 안정적이지 못하고 공격적인 상태이다. 이에 반해 “다윈”은 거대한 생명성을 지닌 “바다”로 비유되고 있다. 그러나 실상 이 바다에서는 “있있 이 제 목을 따는” 죽음의 의식이 진행되고 있다. “누군가를 품을 수 있는 절정의 순간”에 자신의 몸을 버려야하는 것이기에 자연의 입장에서 보자면 비극적인 순간일 수 있는 것이다. 그렇지만 자연은 가장 귀중한 것을 헌납하면서도 “둥근” 감촉을 유지한다. 죽음마저도 유연하게 수납할 뿐만 아니라 더 나아가 섬세한 아름다움으로 치환시키는 힘을 지니고 있는 것이다. 그러나 여기에서는 죽음과 삶의 경계가 무위한 것이 되고 만다. 순간 긴장으로 대치되어오던 이항대립적인 로고스의 세계가 무너진다. 시적자아의 몸은 드디어 첫잎으로 전화되고, “초록 물고기”와 “내 잎”은 한 몸에서 울게 된다. 이 울음은 죽음마저 따듯하게 받아들여 “첫 잎새”의 시원으로 연결하는 생명의 울음인 동시에, 불안정하고 공격적인 상태의 “몸”을 일시에 순화시키는 카타리시스적인 정확의 울음이다.

할 수만 있다면 어머니, 나를 꽃 피워주세요
당신의 몸 깊은 곳 오래도록 유전해온
검고 끈적한 이 핏방울
이 몸으로 인해 더러운 전쟁이 그치지 않아요

---(중략)---

목을 쳐주세요 흠뿌리는 꽃잎으로
벌거벗은 아이들의 상한 발을 덮을 수 있도록
꽃잎이 마르기 전 온몸의 기름을 짜
어머니, 낭자한 당신의 치욕을 씻길게요 --- 김선우, 『피어라, 석유!』¹³⁾

이 시는 ‘석유’가 가지고 있는 ‘탐욕’과 ‘파괴’에 대하여 얘기하고 있다. ‘석유’는 “검고 끈적한 핏방울”이다. 그것은 오래전에 무기화 되었고 오늘날 사람들은 그것을 차지하기 위해 치열하게 싸우고 있다. 이라크 전쟁이 그렇고, 국경 없는 경제 전쟁이 그렇다. 시적 화자의 인식은 “꽃 피워주세요”→“무력한 꽃이 되게 해주세요”→“차라리 나를 향해 저주의 말을 뱌주세요”→“목을 쳐주세요”로 점점 더 강경하고 단호한 자기 단죄의식으로 바꾸어 간다. 이러한 자기 단죄 의식은 자기 혐오로 이어지고 원죄의식으로까지 연결되어진다. “이 몸으로 인해 더러운 전쟁이 그치지 않아요

13) 이지엽, 『현대시 창작 강의』, 고요아침, 2005, 508쪽. 재인용.

요”라는 인식 안에는 이러한 모든 원인이 자기로부터 비롯되었다는 원죄의식이 깊게 자리 잡고 있다. “이 몸”은 전쟁을 불러일으키는 “탐욕”이고, 탐욕은 언제나 더 탐욕한 것을 불러일으키므로 그들 앞에 “무용한 꽃”, “무력한 꽃”이 되게 해달라는 주문을 하고 있다. 더 이상 씨앗의 기능을 할 수 없는 꽃, 남을 결코 현혹할 수 없는 추한 꽃이 되게 해달라는 것이다. 그러나 탐욕은 불길 같은 것이어서 시대의 혈관은 점점 화염으로 타오르게 된다. 불의 시대, 파괴의 시대, ‘검은 유골단지’의 시대이기 때문이다. 시적 화자가 할 수 있는 최선의 일이란 피가 굳기 전 그 피로 ‘별거벗은 아이들의 상한 발’을 덮거나 ‘어머니의 낭자한 치욕’을 씻어드리는 일이다. 자신의 마지막까지도 모두 타자를 위해 던지겠다는 것이다. 이런 속죄양 의식을 담고 있으면서도, 이 시에서 특히 주목되는 것은 문명 비판에 관한 정신이다. 진정한 문명비판 정신은 ‘지금 여기’의 역사성을 지니면서도 세계적인 속성을 지닌다. 동시에 이 문명 비판의 이면에 놓인 여성성은 도저하다. 자신이 아무리 목이 내리쳐지더라도, “온몸의 기름을 짜” 지나간 역사의 상처를 다 덮겠다는 것이니 대지적 어머니의 숭고함이 배어 있다고 하지 않을 수 없다. 14) 이 원대한 여성성 앞에 문명의 날카로운 무기는 오히려 무력할 수밖에 없다. 시대가 아무리 부조리와 혐오 속에 놓이게 된다 하여도 구원의 미학적 자세를 유지하겠다는 단호한 의지가 이 안에는 내재되고 있는 것이다. 에코페미니즘이 미래시학으로 대안을 가지는 중요한 이유이기도 하다.

2. 사이버페미니즘(Cyberfeminnism)과 존재와 성찰로서의 여성성

1996년 작사가 존 페리 발로우(John Perry Barlow)는 소위 “사이버스페이스의 독립선언문”에서 “우리는 모든 사람이 인종, 경제적 힘, 군사적 힘 혹은 출생 신분이 가지는 특권이나 편견 없이 들어가는 세계를 만들어 가고 있다. 우리는 모든 사람이 어디서든지 침묵이나 순종을 강요 받을 것이라는 공포 없이 아무리 독특한 것이든 간에 자신의 신념을 표현할 수 있는 세계를 만들어가고 있다.”고 선언하고 있다. 15) 이 선언은 사이버스페이스의 표현의 자유를 공식적으로 천명한 것으로서 의미를 지니고 있지만 이에 대한 변화의 움직임은 이미 오래전에 감지되고 있었다. 1960년에 맨드레프 클라인즈(Manfred Clynes)와 나단 클라인(Nathan Kline)은 인간이 지구를 떠나 외계의 대기권 환경에서도 생존할 수 있도록 전자 및 기계적으로 보철화된 '사이보그' 인간-기계 잡종(cyborgian man-machine hybrid)을 지칭하기 위하여 사이보그란 용어

14) 위의 책, 509쪽.

15) 신명아, 「페미니즘의 미래와 사이보그 페미니즘」, 『젠더를 말한다』, 박이정, 2003, 166쪽 재인용.

를 사용하고 있기 때문이다. 16) 이런 배경에서 우리는 1980년대 말부터 대두한 사이버페미니즘을 주목할 필요가 있다. 결국 사이버페미니즘은 네트(net)·웹(web)·가상현실(virtual reality)·SF·사이보그 등의 개념으로 대변되는 당대 테크놀로지의 발달에 상응하는 페미니즘 운동이며 사이버 공간과 정보 테크놀로지를 접하는 몸의 실질적인 변화와 인식론적이고 심리적인 변화에 대응되는 이론이라고 할 수 있다. 사이버 페미니스트 다나 해러웨이가 이와 관련하여 사이버공간에서는 현실의 육체가 중요성을 상실하기 때문에 남성과 여성, 인간과 기계, 인간과 동물 등의 경계가 사라질 것이며 타자를 억압하지 않는 새로운 역사가 쓰여 질 것이라고 예견한 점은 앞으로의 문학이 많은 변화를 가져올 것이라는 점을 강력하고 시사한다고 할 것이다. 17) 당초 미래시학의 한 전제로 생각하였던 다시 말해 기존의 서구 이성주의의 산물인 다양한 이분구조인 주체/객체, 남성/여성, 인간/기계, (기술)문명/자연의 대립 이항들의 해체 18) 를 보여주고 있다는 점에서 이 방향의 운동성은 앞으로 우리 사회의 전분야를 뒤덮을만한 진폭을 충분히 내장하고 있다고 판단된다. 더욱이 이러한 물리적 변화와 더불어 기존의 가치체계와는 전혀 다른 의식의 변화도 빠른 속도로 가속되고 있다. 전시대에 비해 오늘의 세계는 계약동거, 계약결혼, 혼전 경험, 혼외정사, 동성애, 스와핑(swapping)등 성이 보다 개방되고 노골화됨으로써 우리 문화 전반을 위협하고 있다. 문학속의 성이 질식당한 생명력의 해방분출구로서 사용되던 과거 저항의 개념에서 탈피하여, 문학 속에서 다루는 정치나, 경제, 문화와 같이 대등한 개념으로 다루어져야 할 때가 도래하고 있는 점에서 것이다.

---(전략)---

나는 세계를 연속 클릭한다
클릭 한 번에 한 세계가 무너지고
한 세계가 일어선다

---(중략)---

나는 그러나 어디에 있는가

16) 인공두뇌학(cybernetics)과 유기체(organism)라는 두 용어를 합성한 신조어로서 이 용어를 사용하고 있다. 신명아, 위의 논문, 158~159쪽.

17) 윤향기, 「한국여성시의 에로티시즘 연구」, 경기대학교 박사논문, 2008. 149쪽.

18) 해러웨이는 이 해체를 위해 맨드레프 클라인즈(Manfread Clynes)와 나단 클라인(Nathan Kline)이 사용한 '사이보그'라는 용어를 활용하고 있다.

나는 나를 찾아 차례대로 클릭한다
 광기 영화 인도 그리고 나…… 나누고
 나오는 나홀로 소송 또나(주)
 나누고 싶은 이야기 지구와 나
 파닥 파닥 쌍봉낙타의 발굽 소리가 들린다
 오아시스가 가까이 있다
 계속해서 나는 클릭한다 고로 나는 존재한다

---- 이원, 「나는 클릭한다 고로 나는 존재한다」 19)

모든 것은 클릭 안에서 존재하고, 모든 세계는 클릭 한 번에 무너진다. 절대적인 것은 어디에도 없는 것이다. 이 절대가치의 사라짐은 앞으로의 세계가 중심이 무너지고 그 중심이 무너진 자리에는 해체된 별개의 중요하지 않는 주변부의 의식들이 우후죽순처럼 돌아남을 의미한다. 사랑도, 폭력도, 생활도 클릭 한 번으로 조종이 가능한 신기한 세상²⁰⁾ 기존의 가치체계로는 도저히 통제할 수 없는 가상의 공간이지만 문제는 그 가상의 공간이 생활의 일부가 되어간다는 사실이다. 그것은 현실과 혼용되어 우리의 생활질서를 재창조한다. 사이버 속은 생활의 일부가 되고, 생활은 사이버의 일부가 된다. 그렇기는 하지만 “나는 그러나 어디에 있는가”라는 질문처럼 사이버 공간 그 어디에도 실제의 나는 존재하지 않는다. 그 존재하는 나는 클릭을 하고 있는 밖의 세계에 있기 때문이다. 그런데 이 가상의 공간에서 새롭게 나타나는 현상은 시적 화자로서 가상의 인물들이 설정되기도 한다는 점이다. 이는 이전의 시에서는 볼 수 없었던 변화라는 점에서 주목을 요한다.

빛이 가득한 벽은 터질 듯하고 그러나
 벽은 강물이 아니어서 흐르지 않고 모
 서리는 방을 접을 듯하고 그러나 모서
 리는 길의 끝이 아니어서 다시 벽으로
 흘러들고 뿌리가 없는 시간의 몸인 나
 는 방 한가운데 있다 여기는 뿌리의 밖
 이어서 환하다 환해서 칠흑이다 진창이
 다 여기는 하늘 속 둥근 방 들어오고
 나가는 구멍이 보이지 않는 하늘 아래

19) 이원, 『야후!의 강물에 천 개의 달이 뜬다』, 문학과 지성사, 2001년, 42~44쪽.

20) 이지엽, 『현대시 창작 강의』, 고요아침, 2005, 540쪽.

지하 세계 썩어가면서도 어딘가로 열리
려고 안간힘을 쓰는 어둠의 귀는 몸이
거절하는 몸의 말소리로 가득한 나는

-이원, 「나는 부재한다 고로 나는 존재한다」²¹⁾ 후반부

이 시에서 시적자아는 "뿌리가 없는 시간의 몸"이다. 시인의 말을 빌리면 "뿌리가 있다면 시간이 아니며 뿌리가 있는 것이 시간이라면 뿌리째 뽑힌 공간이 시간"이다. 이 시간은 "생기는 순간마다 제 몸을 삼키는" 존재이니 "매순간 다시 삼켜야할 제 몸을 만들어 내야하는"데 그 시간이 바로 시적자아라는 것이다. 이런 연유로 시적자아에서는 "죽음의 냄새"가 난다는 것이다. (이상의 인용은 「나는 부재한다 고로 나는 존재한다」1,2연) 다시 말하자면 시적자아는 매순간 죽어가면서 다시 태어나는 존재다. 이렇듯 죽어가는 순간에 다시 태어나므로 나는 존재한다는 역설이 성립한다. 이 시적자아는 두 개의 서로 다른 요소에 의해 지배되고 있다. 하나는 "어딘가로 열리려고 안간힘을 쓰는" 힘이고 이와는 대척점에서 그렇게 하지 못하도록 막는 힘이다. 전자는 긍정의 힘이고 후자는 부정의 힘이다. 이 작용과 반작용은 시인의 해석에 의하면 사람의 다리가 두 개인 것과 관련이 된다.²²⁾ 문제는 이 시에 나타나는 공간을 어떻게 해석할 것인가이다. 이 시의 공간은 "빛이 가득한 벽은 터질 듯"하고 "모서리는 방을 접을 듯하고 그러나 모서리는 길의 끝이 아니어서 다시 벽으로 흘러"드는 공간이다. 현실세계가 아니라 사이버 상의 가상공간 세계이다. "하늘 속 둥근 방"처럼 그곳은 아늑하다. "들어오고 나가는 구멍이 보이지 않는" 흡입력이 강한 세계이며, "지하 세계"벽이 터질 듯한 빛으로 작동하는 "환하다 환"한 세계이지만 동시에 익명이 보장되는, 얼굴이 없는 "칠흑"이고 "진창"인 "지하 세계"이다. 이 세계에 시적자아는 존재한다. 이 가상공간에서 시적자아는 탈주를 꿈꾸면서도 안주할 수밖에 없는 가상의 실체로 존재하게 되는 것이다. 이 지점에서 우리는 시의 제목이 함유하는 역설적 실체가 "보이지 않는 것을 믿는 것은 단지 보이지 않기 때문이다."라는 시적 진술과 상통함을 알게 된다. 이 진술은 "믿음은 바라는 것들의 실상이요, 보이지 않는 것들의 증거"²³⁾와도 밀접한 관련이 있는 것으로 해석된다. 시인은 클릭 안에서 존재하고, 모든 세계는 클릭 한 번에 무너짐으로 절대적인 것은 어디에도 없는 것을 통해, 인간의 존재가 "클릭"에 있음을 보여준 바 있다. 「나는 클릭한다 고로 나는 존재한다」의 "클릭"

21) 이원, 『세상에서 가장 가벼운 오토바이』, 문학과 지성사, 2007년, 65쪽.

22) 시인은 이 시의 3연에서 "사람의 다리가 둘로 갈라져 있는 것은 제 다리가 만드는 길을 실 새 없이 부정하라고 있는 것이다"라고 말하고 있다.

23) 신약성경 히브리서 11장 1절

의 자리에 이제 “부재”를 놓고 있는 것이다. 그러나 이것은 앞서 살폈듯 단순한 시어 대체의 차원이 아니다. 요컨대 탈중심주의적이고 다원화된 시대에 사이버 공간이라는 가상의 현실에서 인간의 존재 방식 사유를 스스로 찾아내고 있다는 점에서 이 시는 상당한 의미가 있다고 보아야 할 것이다.

Ⅲ. 운율의 비밀

한국문학에 있어 詩는 우리 민족의 성쇠盛衰와 같이 해온 대표적인 문학 장르이다. 노래와 같이 불러 지던 시기까지 거슬러 올라가면 실로 유구한 역사를 지니고 있다고 하지 않을 수 없다. 고대시대古代時代의 가요歌謠, 신라시대新羅時代의 향가鄕歌, 고려시대高麗時代의 속요俗謠, 조선시대朝鮮時代의 시조時調, 가사歌詞가 그 대표적인 시가詩歌이였거니와 그 어느 시대에나 당대 우리 민족의 희노애락喜怒哀樂 가운데에 감연히 존재하고 있었다. 노래에서 문학으로의 이행기인 개화기에는 신체시와 창가의 신흥장르와 개화기 시조, 社會燈가사의 전통장르가 공존하고 있었다. 이후에 주요한이 1919년 1월 《학우》誌에 “에튜우드”라는 題下에 발표한 「샘물이 혼자서」, 「눈」 등의 작품에 의해 근대자유시가 생성되었으며, 리얼리즘과 모더니즘의 다양한 접근과 시도에 의해 현대시로 발돋움하여 오늘에 이르고 있다.

시기	고대	신라	고려	조선	개화기	근대	현대	21세기
주도 장르	가요	향가	속요	시조, 가사	신체시 개화기시조	근대자유시	현대 자유시	자유시
형식(길이)	4줄(행)	4구체, 8구체, 10구체	상당히 길어짐	3줄(행)	이전보다 길어짐	형식이 보다 자유롭게 변함	많이 늘어나고 더 자유스러워짐	?
긴장 정도	긴장	이완1	이완2	긴장	이완1	이완2	이완3	긴장

그런데 한국 시가의 흐름을 살펴보면 하나의 흥미로운 사실을 발견할 수 있다. 시의 길이 면에 주목을 해보면 대개 다음과 같이 변모해 왔음을 볼 수 있는데 21세기 새로운 미래에 출현 가능한 시의 형태가 어느 정도 윤곽이 잡혀진다는 사실이다.

장르사의 흐름에 주목해보면 우리의 한국시는 이완의 정점을 달리고 있고 앞으로 21세기 출현 가능한 시의 형태는 극도로 긴장되면서 그 길이가 지금까지 출현된 긴장 시기의 짧은 형태(고대가요 4줄, 시조3줄) 보다는 더 짧은 형태가 나타날 가능성이 높다는 사실이다. 그것이 두 줄 시가 될지 아니면 그보다 더 짧아질 지는 미지수이지만 아주 분명한 사실은 반드시 짧아질 수밖에 없다는 사실이다.

1. 병렬과 반복의 시학적 리듬

현대시와 현대 시조가 가장 두드러지게 만날 수 있는 접점은 아무래도 시학적 리듬의 측면에서일 것이다. 왜냐하면 현대시조는 고시조와 마찬가지로 형식장치를 그대로 차용하고 있기 때문이고, 이 형식장치는 일정한 규칙적 리듬을 가지고 있기 때문이다.

일반적으로 리듬은 율격meter(律格)과 압운rhyme(押韻)을 포괄하여 운율(韻律)이라는 용어로 사용된다. 운(韻)이 소리의 공간적 질서에 따라 나타나는 위치의 반복이라면, 율(律)은 소리의 시간적 질서에 기초한 거리의 반복이라는 것은 주지의 사실이다. 리듬은 기표의 ‘반복성’이며 동시에 이 반복성은 소리의 반복을 비롯하여 음절 수, 음절의 지속, 성조, 강세 등 여러 상이한 토대에서 이루어진다고 볼 수 있다.²⁴⁾ 그런데 운율이 형성하는 ‘내적인 규칙성’으로서의 병렬과 반복의 양상을 추적하여 리듬에 대한 풍부한 논의들을 이끌어내고 있는 다음의 논의가 주목된다.

무엇을 병렬 혹은 반복이라 하는가. 병렬은 일반적으로 시에 있어서 한 쌍pair의 서로 다른 구절phrase, 행line, 운문verse 등이 대응하는 상태라고 정의된다. 음성.

24) 영어의 rhythm(regular repeated pattern of sounds or movements)을 율동이라 번역하여, 이것을 연속적으로 발생하는 사건과 있어서의 대립적 변화, 곧 R. Flower가 말한 것처럼 “파도의 모양과 크기와 속도만큼이나 무한히 다양한 흐름”으로 정의하고 이 율동에 어떤 규칙성이 가해져서 모형화한 것을 meter, 곧 율격이라 하여 엄격히 구분하는데, 우리말의 운율은 이 meter와 소리의 반복인 rhyme(to end with the same sound, including a vowel)을 포괄하는 용어라고 볼 수 있다. 김대행, 『한국시가구조연구 韓國詩歌究造研究』(삼영사, 1975) 28~29면, 박철희, 『문학개론文學概論』(형설출판사, 1975), 132~133면 참조. ()는 영영 사전 참조.

문법.의미 요소에 의해 나란히 짝 지움으로써 미적 효과를 노리는 대구(對句)와 유사한 개념으로 사용되기도 하고, 동일한 요소의 나열 혹은 연속이라는 반복과 개념적 혼란을 야기하기도 한다. 그러나 반복이 ‘운율이나 모든 다른 특질들이 존재할 수 있는 배경’으로 작용하는 반면, 병렬은 ‘상이한 언어표현을 사용한 의미의 반복이 때로 동질적인 되풀이를 이루거나 대립적인 되풀이를 이룰 때 존재한다’. 특히 동일한 요소의 연속이, 시적 의미나 구조에 변화와 굴절을 일으키면서 비교 또는 대립적 구조를 형성할 때 우리는 그것을 병렬이라고 부를 수 있다. 그렇게 보자면 대구는 병렬에 포함되고 병렬은 넓은 의미에서 반복에 포함될 수 있다.²⁵⁾

이런 까닭에서 현대시의 병렬은 반복과 더불어 새로운 시의 리듬을 갱신할 수 있는 간격, 빈틈, 공간의 역할을 하고 있다고 볼 수 있다. 정끝별의 지적처럼 동일성을 지향하는 병렬과 반복이 아니라 동일성을 비껴가는 병렬과 반복, 눈에 띄지 않는 그러나 분명히 존재하는 탈메커니즘적 병렬과 반복이 바로 현대시의 특징이 될 수 있다. 이러한 병렬과 반복은 시간 개념에서부터 출발한다. 단선적이고 순차적인 언어의 한계를 극복하기 위해 병렬하고 반복함으로써 끊임없이 사이와 차이와 변이들을 만들어낸다.²⁶⁾ 리드미컬한 것은 차이로서의 반복이다.²⁷⁾ 그러므로 병렬과 반복은 더 이상 시간적 선조성이 아닌 공간적 배치의 문제로 전화된다. 결국 병렬과 반복은 의미의 차이를 생성하는 차이로서의 체계를 구축한다. 리듬의 시각화, 혹은 시각적 리듬화는 이러한 맥락에서 중요하다. 병렬과 반복에 의한 의미의 강조는 다른 것을 같게 하고, 같은 것을 다르게 한다. 의미를 중첩시키고 의미에 눌러 붙은 묵은 때를 씻어내기도 하며, 감춰진 정서의 두께를 찾아내기도 한다. 나아가 의미의 부정 혹은 전복, 청각적이고도 정서적인 (불)쾌감, 주술적 기능으로까지 확대할 수도 있다. ‘모든 수사 기법 중 가장 강력한 것’이기도 한 병렬과 반복의 수사적 운용은 내부 리듬을 타며 시적 효과를 증대시키는 데 크게 기여한다.

25) 정끝별, 「현대시 리듬 교육에 관한 시학적 연구」, 『한국근대문학 연구』 제15호, 한국근대문학회, 2007, 234~235면, 「현대시에 나타난 시적 구조로서의 병렬법」, 『한국시학연구』 제9호, 한국시학회, 2003.

26) (텍스트 자체의 구조를 발견하고 체계를 완성하는 데 있어서) 동일한 성분의 반복만으로는 리듬을 형성할 수 없고 동일한 성분의 반복은 그 의미론적 의의를 약화시키지만, 반복을 통해 동일한 단위들은 새로운 구조적 위치를 차지하며 의미를 획득하게 된다고 보았다. IU. M. Lotman, 『詩 텍스트의 분석: 시의 구조』, 유재천 역, 가나, 1987, 22면.

27) Gilles Deleuze, Felix Guattari, 『천의 고원: 자본주의와 정신분열증 2』, 이진경 외 역, 연구공간 너머 자료실, 2000, 92면.

대낮, 골방에 처박혀 시를 쓰다가
 문 밖 확정기 소리를 듣는다
 계란··(짧은 침묵)
 계란 한 판··(긴 침묵)
 계란 한 판이, 삼천너언계란··(침묵)··계란 한 판
 이게 전부인데,
 여백의 미가 장난이 아니다
 계란, 한 번 치고
 침묵하는 동안 듣는 이에게
 쫓긋, 귀를 세우게 한다
 다시 계란 한 판, 또 침묵
 아주 무뚝뚝하게 계란 한 판이 삼천 원
 이라 말하자마자 동시에
 계란, 하고 친다
 듣고 있으니 내공이 만만치 않다
 귀를 잡아당긴다
 저 소리, 마르고 닳도록 외친다
 인이 박여 생긴 생계의 운율
 계란 한 판의 리듬
 쓰던 시를 내려놓고
 덜컥, 삼천 원을 들고 나선다

---- 고영민, 「계란 한 판」전문²⁸⁾

병렬과 반복의 수사적 운용은 내부 리듬을 타며 시적 효과를 증대시킨다.²⁹⁾ 여기서 주
 목이 되는 것은 시적화자가 이끌어가는 리듬과 계란장수의 호객하는 리듬이 보여주는
 변화다. 시적화자가 이끌어가는 리듬은 “대낮./ 골방에/ 처박혀/ 시를 쓰다가// 문 밖/
 확정기/ 소리를/ 듣는다//(/과 //은 필자)에서 보듯 한행을 4음보로 하거나 “이게/ 전

28) 고영민, 『악어』, 실천문화사, 2005, 20~21면.

29) 이지엽 외, 「詩 쓰기 교육의 효율적 개선방안 연구」, 『한어문교육』제24집, 한국언어문학
 교육학회, 2011, 172~175면.

부인데./”나 “계란, / 한 번 치고/”처럼 2음보로 하고 있다. 그런데 이는 계란 장수의 리듬, 즉.

계란/…(짧은 침묵) /

계란 한 판/…(긴 침묵)//

계란 한 판이./ 삼쳐너언계란/…(침묵)…/계란 한 판// (/과 //은 필자)

2음보-2음보-4음보로 구성되고 있다. 2음보나 4음보가 되는 것은 리듬의 안정성과 관련이 깊다. 그러나 2음보나 4음보로 일률적인 전개를 보이지 않는 것은 단순한 반복이 주는 단조로움을 최대한 피하기 위한 의도적인 흐름이라고 볼 수 있다. 2음보와 4음보가 섞임으로써 행간의 전개가 보다 역동적으로 전개되는 효과가 있기 때문이다. 그런데 흥미로운 것은 2음보-2음보-4음보가 양장시조를 그대로 구축하고 있다는 점이다. 가장 늘어난 곳은 “삼쳐너언계란”이라고 할 수 있는데 종장 둘째 음보는 가장 이완된 음보를 허용하는 곳이기 때문에 6자이지만 무리 없이 한 음보로 읽힌다. 마찬가지로 의미에서 인용시를 분석해보면 이 작품이 시조의 근본적인 구성 원리에서 크게 벗어나고 있지 않음을 알 수 있다. 30)

2. 짧은 시와 평시조의 거리

짧은 시와 평시조의 거리를 생각할 때 국내 유일하게 짧은 시만을 쓰고 있는 “작은 詩앗 채송화” 동인의 결성과 활동³¹⁾에 주목해볼 필요가 있다. 이들 동인들이 추구하는 짧은 시 운동은 서정시가 갖는 장르적 특성이 동일화의 원리와 더불어 순간성과 압축성이라 할 때 이 특성에 잘 부합한다고 할 수 있다. 시적 긴장을 지닌 짧은 시는 마치 “주야장천 내리는 빗줄기이기보다는 그 긴긴 날 중 어느 한순간 우지끈 천지를 들었다 놓는 천둥이며 번개 같은 것”³²⁾이라 할 수 있다. 짧은 시는 진실로

30) 1행, 2행, 3~4행, 5행, 6~7행, 12행, 13~14행, 17행, 18~19행, 20~21행이 4음보에 해당한다.

31) “작은 詩앗 채송화” 동인은 윤효, 나기철, 복효근, 오인태, 이지엽, 정일근, 함순례, 뒤에 김길녀, 나혜경이 합류하여 현재 9인. 2008년 창간호 『내 안에 움튼 연둛빛』부터 2011년 현재까지 『칠혹 고요』 등 8권의 동인지를 냈다.

32) 윤효, 「〈작은 詩앗 채송화〉를 펴내며」, 『내 안에 움튼 연둛빛』작은 詩앗 채송화 창간호, 고요아침, 2008, 6면.

‘씨앗’과 같다. 이미지와 말이 극도의 팽팽한 긴장 상태로 존재하다가 그것을 읽는 이의 마음속에서 순식간에 팍, 하고 터뜨려짐으로써 새롭게 피어나는 말의 꽃씨³³⁾라고 볼 수 있다.

개 팔어요, 개 삽니다
큰 개, 작은 개 삽니다
개 팔어요, 개~애 하면서 개장수 차가 지나간다
개장수는 차 속도를 줄이더니
가만히 서 있는 나를 위 아래로 한참이나 훑어보고 간다

---- 복효근, 「개장수가 다녀가다」³⁴⁾전문

개 팔어요, 개 삽니다
큰 개, 작은 개 삽니다
개 팔어요, 개~애 하면서 개장수 차가 지나간다
가만히 서 있는 나를 한참이나 훑어보고 간다

이렇게 고쳐진 작품은 시조에 해당된다. 이렇게 순식간에 고쳐지면서 이미지가 흐트러지거나 주제 의식이 약화되지는 않았다. 말하자면 짧은 시는 우리 민족의 전통 시인 시조와 쉽게 만날 수 있다. 시조를 학생들의 경우는 굉장히 어려운 것으로 생각하기 쉽다. 그러나 시조 3장의 각 장이 갖는 4음보는 우리가 하는 말의 구조에서 자연스럽게 연유된다는 점을 유의하면 어렵지 않게 시조 작품을 쓸 수 있게 된다.³⁵⁾

옥수수/개꼬리가/붙잡다가/놓치고//
수수이삭/서속이삭/붙잡다가/놓친 것을//
마당의/바지랑대가/힘 안 들고/ 잡았네//

33) 신진숙, 「작은 詩의 힘」, 위의 책, 96면.

34) 『내 안에 움튼 연둣빛』작은 詩앗.채송화 창간호, 고요아침, 2008, 50면.

35) 시조의 형식장치를 자수 개념으로 가르치지 않고 음보율로 가르치더라도 많은 학생들의 경우 2~3번의 습작만으로도 대개 형식장치에 부합하는 작품을 쓰게 된다. 자수율은 가르치기는 쉽지만 꼭 맞추어야한다는 부담 때문에 쓰기 기피 현상이 뚜렷하게 나타난다.

— 정태모, 「잠자리」 전문³⁶⁾(//는 행갈이, //은 연갈이:필자)

초침은/달리는 말/분침은/달팽이 발.//
가는 건지/마는 건지/시침은/부처님 손.//
손 얼른/움직이셔야/도시락/먹을 텐데……. //

— 서벌, 「넋째 시간」 전문³⁷⁾(//는 행갈이, //은 연갈이:필자)

이 작품들은 동시조라는 장르로 구분되고 있는 작품들이다. 전자의 짧은 시 동인들의 작품이 이들 작품과 리듬의 면에서 큰 차이를 보이지 않는 것은 한국인이 가지고 있는 생체리듬이기 때문이다.

나, 그대에게
들키고 싶지 않았다
비밀한 울음을 속지로 깔아놓고
얹지만 속살을 가릴
화선지를 덮었다.
울음을 참으면서 나는 풀을 발랐다
삼킨 눈물이
푸르스름 번지면서
그대의 환한 미소가
방울방울 떠 올랐다. — 임성규, 「배접」 전문³⁸⁾

이 작품이 시조라는 사실을 아는 이가 드물다.³⁹⁾ 오늘날의 시조는 이렇게 달라져 있다. 시조에 대한 고정관념을 버릴 필요가 있다. 그리고 무릇 한국의 언어를 가지고

36) 『한국동시조』제4호, 한국동시조사, 1997, 159면.

37) 위의 책, 101면.

38) 이지엽, 『현대시 창작 강의』, 고요아침, 2005, 142면 재록.

39) 실제로 필자가 현직 국어 교사를 대상으로한 1급 정교사 연수 시 350여 명에게 이 시의 형식적 특성을 묻는 질문에 시조라고 말한 사람은 단 한 사람도 없었다. 시조라는 말에 다들 놀라는 눈치였다. 이 작품은 시조의 삼장(초장, 중장, 종장)이 두 번 반복되는 두 수로 된 연시조다. 제1행과 2행이 초장이고 3행은 중장, 4,5행은 종장이다. 두 수 째는 6행이 초장, 7,8행이 중장, 8,9행이 종장에 해당된다.

시를 창작하려는 사람들은 시조의 형식이 종전의 자수 중심으로만 운용되어진 기계적 율격이 아니라는 점을 철저히 재인식할 필요가 있다.⁴⁰⁾

3. 사설시조의 미학의 비밀

평시조가 형식장치가 12음보라면 사설시조 역시 그 기본형은 12음보가 음보별로 늘어난 12 마디라고 생각된다. 한 마디가 두 걸음도 되고 네 걸음으로 그 이상으로 늘어난다. 그러나 평시조와 사설시조가 똑같이 열두 마디가 된다는 논리적 근거는 창으로 연행될 때 그 노래 길이가 거의 같았다는 점에서이다. 평시조는 그러므로 완만한 곡조에 실었던 것이고 사설시조는 한 마디에 여러 걸음이 들어갈 때 촘촘하여 급박하면서도 빠른 곡조에 담아냈음은 자명한 이치이리라. 이를 실제 작품을 통해 살펴보자.

- 1) 사람이 몇 生이나 닦아야 물이 되며
- 2) 몇 劫이나 轉化해야 3) 금강에 물이 되나! 4) 금강에 물이 되나!
- 5) 샘도 江도 바다도 말고
- 6) 玉流水簾 眞珠潭과 萬瀑洞 다 고만 두고
- 7) 구름비 눈과 서리 비로봉 새벽안개 풀끝에 이슬되어 구슬구슬 맺혔다가
- 8) 連珠八潭 함께 흘러
- 9) 九龍淵 10) 千尺絶崖에 11) 한번 굴러 12) 보느냐.

조운의 「구룡폭포」 역시 열두 마디로 나누어진다. 이 열두 마디가 기계적으로 나누어지는 것이 아니라는데 묘미가 있다. 문장 구조에 따른 율독을 고려해보면 7)의 8음보와 8)의 2음보는 시간적 등장성을 갖는다. 7)은 촉급해지면서 절정의 효과를 자연스레 가진다.

40)시조의 형식장치를 3,4,3,4의 자수율로 생각하는 이가 적지 않다. 이 말은 한 음보에 오는 자수는 우리말의 구조상 3자나 4자가 많다는 말이지 반드시 그렇게 하라는 뜻은 아니다. “나, 그대에게/들키고 싶지 않았단”에서 보듯 1자에서 5자까지가 가능하다. 종장의 둘째 음보는 8자나 9자까지도 가능하다. 오히려 3,4조로만 맞추는 것은 기계적 율격으로 운용의 묘미를 반감시킬 수가 있다. 시조의 형식 장치에 대하여는 이지엽, 『현대시조 쓰기』 랜덤하우스코리아, 2007, 15~45면.

‘사설시조’에서 ‘사설辭說’은 과연 어떤 성격과 특징을 지니는가. ‘사설’의 어원은 ‘사슬’(鎖)과 ‘수설’(辭說)로 전자는 ‘사슬’(쇠사슬 : 고리를 길게 늘어 놓음) 또는 ‘사설’로 음운변화를 일으킨 것이고, 후자는 말이나 글을 길게 늘어놓는 공통자질을 갖고 있는데 이는 박영주 교수의 지적⁴¹⁾대로 그 속성을 ‘연음’(篇)으로 규정할 수 있다. 다시 말해 사설시조에서 걸음이 늘어나는 마디의 가장 중요한 표현기법이 바로 이 ‘연음’이라는 것이다. 이는 마치 쇠사슬 같이 고리와 고리가 엇갈리게 맞물려 계속적으로 이어지는 것을 의미한다.

결과적으로 사설시조는 시간적 등장성과 장단완급의 원리, 반복 열거 절정의 미학적 원리를 갖고 있는데 이는 어느 시학도 넘어설 수 없는 독특한 미학임을 인식할 필요가 있다.

41) 박영주, 「판소리 ‘사설치레’연구」, 성대박사학위 논문, 1991.

정월철 시인

- ∞ 좋은 시 쓰기의 인식과 표현
- ∞ 시창작에서 피해야 할 표현
- ∞ 시의 대상과 인식과정
- ∞ 시인은 어떤 사람인가
- ∞ 시의 정의
- ∞ 시 쓰는 일
- ∞ 시의 삼요소중 이미지에 대하여
- ∞ 시의 삼요소중 운율에 대하여
- ∞ 운율을 중심에 둔 시론
- ∞ 시의 삼요소중 의미에 대하여
- ∞ 미학사 개괄
- ∞ 시창작에 있어서 주관의 객관화
- ∞ 나만의 시적 형식 확립에 관하여

여 백

좋은 시 쓰기의 인식과 표현

정원철⁴²⁾

밤하늘에 달이 예쁘더군요. 초승달 조금 지나 반달이 되어 갑니다. 어제가 단오날이니, 오늘이 초엿새군요. 단오날 어떻게들 보내셨는지요? 단오날은 일 년 중에 양기가 가장 강한 날이라더군요. 몇 년 전에 써 두었던 시를 오랜만에 꺼내 보았어요. 꽤 감성적으로 쓴 시가 많더군요. 그 시중 하나를 꺼내볼게요.

가슴의 뜨거움은 한낮의 절정을 지내고도
다 풀어내지 못하고 있었어.
먼 바다의 물결소리
꼬불꼬불 돌고 있는 비단고동이
말없이 하늘을 이고 있는
비 내리는 갯벌.
사랑의 노래를 부르렴,
바다에 등 돌리고 앉은 포구엔
밤낮없이 흰 배가 떠 있잖니.
그대 같으면 가슴의 뜨거움을
다 풀 수 있겠니?

42) 현)시흥문화원장, 현)경기향토문화연구소장, 현)서해시창작아카데미 대표시인, 단행본 '정원철의 시조창 감상 및 수상록' 발간, '시조의 이해' 단행본 발간, 동인지 '꽃눈' 1~13집 발간, 문학21 시부문 등단, 시조생활 시조부문 등단.

비오는 포구,
한 줄 글로 바꾸고 고개 들면
저렇게 흰구름 똥똥 떠가고 있는데 --- 선재도 / 정원철

꽤나 고운 서정이 흐르는 시라는 생각이 들면서, 주관적 묘사에서 객관적 묘사로 전환시키지 못한 구절이 꽤 많구나 하는 생각이 듭니다. <꼬불꼬불 돌고 있는 비단 고동이 말없이 하늘을 이고 있는> 이 부분이 다시 읽으니 걸리고요 <비 오는 포구, 한 줄 글로 바꾸고 고개 들면> 이 부분도 주관적 표현이어서. 읽는 이가 공감하기는 좀 어렵겠다는 생각이 드네요. 님들도 시를 써 놓으시고. 한 달 뒤에 다시 수정하고, 그리고 일 년 뒤에 다시 보면 또 수정할 곳이 나올 겁니다. 다른 시를 하나 더 볼까요?

재를 넘은 이들이 머물어야만 했었다.
재를 넘을 이들은 묵어야만 했다.
주모, 한 상 봐주소!
오랜만시오, 겨울이 세 번이나 지났소.

아는 척 한마디에 술상은 넘쳐난다.
밭 마지기라도 있으니 굶지는 앓으리라는
아들의 부름에도 대답 없던 그니.

낮익은 이 그냥 지나쳐 가면
잠자리마저 불편하던 그니지만
선 술을 퍼내고도
여전히 누룩을 띄운다.

주막 삼거리,
결눈질로만 흠뻑 보던 그의 환영이
한 낮을 밟으며 걷는 길,
화선지에 등잔불을 얹히고
밤새 난을 치던 선비의

발걸음을 기다리던 삼거리.

주모마저 떠났어도

떠난 꿈들은 여전히 삼거리에서 잠든다.

이제도 주막은 아침 기지개를 켜고,

술독은 누룩을 기다린다. ----- 주막 삼거리 / 정원철

아들이 부르는데도 주모가 아들에게 가지 않는 이유가 뭐하나요? 주모가 흠모하던 어떤 선비가 혹 들릴까 해서. 떠나지 않는다는 의미로 쓴 건데 그 뜻이 전달되나요? 우리는 지금 시 쓰는 것을 공부하는 거지요? 시 쓰기란 시인과 묘사해야할 대상인 세계, 독자, 이렇게 삼요소가 함께 합니다. 다른 요소가 또 있나요? 투입과 산출이라는 뜻 아시지요? 밥을 먹으면 화장실 간다. 투입과 산출의 예가 맞지요? 세상 모든 일을 투입과 산출로 구분하면 이해가 잘 간답니다. 자극과 반응이라는 것도 투입과 산출의 한 예입니다. 시인에게 투입과 산출은 무엇일까요? 눈으로 보고, 귀로 듣고 머리로 생각하는 것이 바로 투입이겠지요. 그리고 손끝으로 그리는 시가 바로 산출일 테고요.

그러면 ‘시인의 눈에 비치는 세상’을 먼저 정리합니다. 시인의 세상인식에는 두 가지 관점이 있습니다. ‘실재적(實在的) 관점과 관념적(觀念的) 관점’, 시인이 눈으로 보고 귀로 들을 수 있는 실재적인 것을 느끼는 것 하나와 그것을 놓고 머릿속에서 정리, 정돈한 생각, 이렇게 두 가지입니다.

실재의 세계를 느낄 때에, 우리는 보통 네 가지로 받아들입니다. 사실적(있는 그대로 받아들이는) 인식, 감각적(시인의 오감, 청각, 시각 등)인식이 있습니다. 세상에 존재하는 그대로를 받아들이는 것과 시인이 느낀 감각으로 받아들이는 것 이렇게 두 가지이겠지요. 그러한 실재적 인식에는 카메라 렌즈처럼 아무 생각 없이 기계적으로 인식하는 경우도 있겠고, 과장되게 느끼는 경우가 있는데, 이 경우는 수식이 많아집니다. 그래서 시인이 시적 대상을 인식할 때엔 세상에 있는 그대로 받아들이는 사실적(事實的) 인식이나 시인의 감각으로 받아들이는 감각적(感覺的) 인식이 유용합니다. 실재적 관

점으로 바라볼 때에도 기계적(機械的) 인식이나, 장식적(裝飾的) 인식은 피해야하겠지요.

이번에는 관념적 관점이라는 것에 대해 말씀드립니다. 국어사전을 펼치면 관념(觀念)이란 어떤 일에 대한 견해나 생각 또는 현실을 벗어난 추상적이고 공상적인 생각이라고 말합니다. 오규원 시인의 시론에서는 관념이란 시인이 세상을 받아들이는 방법이기도 하지만 잘 사용하지 않는 게 좋다고 합니다. 저도 그렇게 생각합니다. 관념(觀念)이라는 단어를 추상적(抽象的)이고 공상적(空想的)인 생각이라고 정의한 것을 보면 알 수 있습니다. 시(詩)에 사용하면 독자와의 공감대를 형성하기 어렵습니다.

관념적 관점은 네 개의 인식으로 분류합니다. 피상적 인식, 추상적 인식, 해석적 인식, 풍자적 인식입니다. 피상적이라는 말은 속은 말하지 않고 겉데기만 드러내는 뜻입니다. 그리고 추상적이라는 말 역시 뼈를 추려내서 얼기설기 놓아서 원 모습을 찾기 어려워 본래의 모습을 읽기 어려운 상태를 말합니다. 추상(抽象)을 사전에서는 여러 가지 사물이나 개념에서 공통되는 특성이나 속성 따위를 추출하여 파악하는 작용. 구체성이 없고 현실과 동떨어져 막연한 것이라고 나옵니다. 시라는 것이 인간의 감성적인 면을 드러내어서 독자와 교감을 이루어야 하는 예술인데. 골자만 추려내서 얼기설기 놓으면 독자가 시를 읽고 감동을 받기 어렵습니다. 시를 창작할 때에 피상적, 추상적으로 표현하면 독자와 교감하기 어렵습니다. 그러므로 관념적 관점에서는 해석적으로 인식하는 정도가 좋습니다. 관념이란 곧 어떤 일에 대한 견해나 생각을 말하는 것이니, 시적 대상에 대한 시인 나름대로의 견해는 소중한입니다. 그러나 피상적이나 추상적 인식과 표현은 독자와의 교감이 어려워 좋은 시라고 할 수 없을 것입니다.

정리하면요, 시인이 좋은 시를 쓰기 위하여 세상을 인식하는 방법은, 세상을 있는 그대로 받아들이는 ‘사실적 인식’과 시인이 느낀 그대로를 받아들이는 ‘감각적 인식’ 그리고 시인이 나름대로 세상을 받아들이는 ‘해석적 인식’으로 시적 대상을 인식하고 표현할 때에 좋은 시를 쓸 수 있다는 말입니다. 그런데요, 독자와 교감하는 시를 좋은 시라고 설정할 때에 그러한 기준이 필요하다는 전제가 있는데, 현대 들어서는 꼭이 독자와 소통을 해야만

하는가 의문을 던지는 시인이 늘어나고 있습니다. 그런 시인들은 피상적으로 말하면서도 나름대로의 뜻을 실었다고 생각할 수 있으며, 추상적 인식과 표현을 하면서도 오히려 그렇게 써야 시의 맛이 난다고 생각할 수 있습니다. 결국 어떤 시가 좋은 시인가를 독자가 결정하는 것인지, 자신이 결정하는 것인지도 구분이 애매해졌고, 또 좋은 시를 써야만 하는 것인지, 그저 자신을 찾아온 정서는 무엇이든 그 자체로 소중한 것인지, 고전적으로 정리하여 소통이 쉬운 형태여야 하는지 등의 질서가 무너졌다. 그러므로 우리가 추구하는 좋은 시 창작이란 독자와의 소통과 공감을 전제로 하는 의론임을 이해해야 할 것이다.

가로등 밑을 서성이던 그의 눈을 보렴
파란 파도 연실 밀려오던 눈망을
그래도 슬퍼지면
그 눈을 감기렴.

눈에 빠져 허우적일 때면
그 눈을 생각하렴.
너를 슬퍼하던 그 눈을 들여다보며
천길 절벽으로 올라서렴.

그 눈에서 피어나던 하이얀 나비
살며시 다가서
너를 향하는 손짓
하늘하늘 흔들리는 것을 보렴.

그래도 슬픈 날이 자꾸 찾아오면
힘껏 밀쳐내 그를 보내렴
기어이 보내고 울렴
그가 섰던 그 자리에서 목놓아 울렴.

--- 슬픈 날이 자꾸 찾아오면 / 정원철

누구든 세상 살아가는 모습이 대동소이할 겁니다. 평탄하다가 굴곡이 생기고. 혼자만 힘든 줄로 생각하지만 힘든 어느 때 나를 지극히 사랑하던 이의 눈을 떠올리면 이대로 절망할 수는 없는 것 아닌가 하는 이야기. 그래도 힘든 날이 겹쳐 이겨내기 힘들면 저 버리고, 보내 버리고, 대성통곡하고 나도 이튿날 다시 뜨는 해를 볼 수 있다는 생각을 적어본 시입니다. 나 말고도 저리 비통에 잠긴 사람이 또 있구나 하는 동류의식을 느끼면 마음이 좀 편안해질 수 있을 겁니다. 공부를 이어갑니다. 시인의 주변에 존재하는 세상을 시인이 인식할 때에, 시인은 시를 씁니다. 시의 표현에는 묘사와 진술이라는 표현 방식이 있습니다. 아까 사실적, 감각적, 해석적으로 받아들인 세상을 이제 언어로 표현하는 것이지요. 그것을 묘사 또는 진술이라고 합니다.

묘사와 진술은 무엇이 다른가를 정리해 봅니다. 묘사(描寫)란 사물을 있는 그대로 그려낸다는 뜻입니다. 예술 창작할 때에 어떤 대상을 객관적·구체적으로 표현하는 일을 말합니다. 즉 시인이 인식한 사물을 언어를 통하여 그려낸다는 뜻입니다. 문자를 통한 언어활동은 설명, 논증, 묘사, 서사 네 가지로 구분합니다. 잘 아시겠지만 통상의 문자 사용은 기록하여 전달하는 일이고, 논설문이나 사설 쓰기는 논증을 수단으로 하며, 시창작은 묘사를 기본으로 합니다. 그리고 소설은 서사, 즉 시간적 흐름에 따른 이야기를 서술합니다.

시는 묘사를 기본으로 합니다. 묘사를 잘하는 것이 쉽지 않은 일입니다만 시인이 되려면 숙명적으로 묘사란 것에 익숙해져야 합니다. 그런데 시창작은 암시적 묘사를 잘 해야 합니다. 그 방법으로 객관적 묘사와 주관적 묘사를 구분하여 표현하는데 익숙해져야 합니다. 처음에는 시인 나름대로 생각하는 주관적 묘사가 쓰기 쉽지만, 객관적 묘사를 잘 하면 시적 감동이 큽니다. 시란 객관적 묘사로서 에둘러 암시적하는 묘사하는 글입니다.

시의 표현이란. 묘사와 진술이라고 아까 말씀드렸는데, 진술이란 시인이 자기가 하고 싶은 말을 하는 것을 진술이라고 합니다. 진술은 시인의 주장, 의견을 표현하는 일입니다. 시인이 시적 대상을 인식하여, 뭔가 나타내야 할 의미를 그림으로 그린 듯이 묘사만 하고 끝내면, 앙꼬 없는 찐빵이 됩니다.

본래 시는 시인의 독백과 같은 것입니다. 그렇게 진술의 표현도 필요한데 왜 묘사만을 중요시 여길까요, 그것은 그림을 보듯이 펼쳐 보여야 이해하기 쉬운 때문입니다. 그래야 에둘러 표현하는 시의 멋이 나타나거든요, 한편 진술이 필요한 것은 묘사를 한 연후에 자기의 생각을 내놓아야 글이 마무리 되거든요, 방물장수가 외제 물건을 한 보따리 이고 와서 찢고 좌중이 모두 살펴보았는데, 방물장수가 팔 생각을 얹으면 좀 엉뚱해 보이지요? 사전에 분위기를 조성하는 일은 묘사가 맡고, 시인이 자신의 생각을 말하고 독자가 듣는 일은 진술적 표현이 담당합니다. 그래서 시 창작에는 묘사와 진술을 표현의 양대 산맥으로 취급합니다.

시란, 함축과 비유의 특징을 지닙니다. 묘사와 진술이라는 형태 속에 함축과 비유를 주요 방법으로 언어를 부립니다. 함축이란, 숨(머금을 함), 쌓(쌓을 축)입니다. 함축이란 속에 뭔가를 머금고 있다는 뜻입니다. 표현의 의미를 한 가지로 나타내지 아니하고 문맥을 통하여 여러 가지 뜻을 암시하거나 내포하는 일입니다. 중학교 책에서 시란 무엇인가 정의하는 글에서 '시란 함축과 비유를 통하여'로 시작합니다. 시는 에둘러 말하는 것이 기본 속성입니다. 함축(含蓄)이란, 직접 말하지 않고 에둘러 말하는 것, 빙 돌아 말하는 것, 어떤 표현을 했는데 그 외적 표현에는 언뜻 아무 의미도 없는 듯 보이지만, 가만히 들여다보면 안에 담긴 속뜻을 이해할 수 있는 상태를 말합니다. 그러므로 시를 간접적으로 표현해야 한다는 것을 마음에 간직하고 쓰지 않으면, 묘사와 진술로 기초공사와 구획정리를 잘 한다 하여도 감동적인 시를 창작하기 어렵습니다. 시는 어쨌든 간접적이어야 한다는 겁니다. 객관, 즉 에둘러 말하기 등으로 거리를 느낄 수 있을 때 '와' 하고 감탄하는 것입니다.

함축이라는 말에는 간결이라는 뜻이 함께 합니다. 즉, 하나를 말하면서 동시에 여러 개의 뜻을 나타내게 한다는 말, 그 자체가 간결함입니다. 시를 쓸 때에 항시 암시 에둘러 말한다, 간접적으로 말한다, 간결하게 말한다, 이런 생각을 늘 해야 합니다. 설명하지 말고, 증명하려 하지 말고, 암시적 묘사와 해석적 진술로 시를 써야 합니다. 그 결과 함축성이 배도록 해야 합니다. 또한 묘사를 하면서 중간 중간, 또는 처음이나 제일 뒤에 진술을 배치하면, 꽤 설득력있는 시가 탄생합니다. 시를 표현할 때엔 묘사와 진술,

함축과 비유, 암시적 묘사, 해석적 진술을 기억하면 무리없는 시를 쓸 수 있습니다.

함축과 비유, 묘사와 진술을 잘 반영한 시를 보다 멋지게 하려면 어떤 요소가 필요할까를 시인들은 연구했습니다. 읽을 때에 뭔가 출렁이는 리듬이 있으면 좋겠구나. 운율이 중요하다. 그리고 이미지화를 하기 위하여 비유를 전문적으로 연구해야겠구나. 또한 시적 의미가 중요하다.’는 생각을 정리하였습니다. 이후에 운율, 이미지, 의미를 본격적으로 연구합니다.

시창작에서 피해야 할 표현

정원철

시 창작에서 어떤 표현을 피해야하는가를 살펴봅니다. 최소한 최악의 시는 피할 수 있기 때문입니다. 이 주제는 오규원 시인이 '현대시 창작법'에서 첫 번째로 의논하는 주제입니다. 예시를 같이 봅니다.

피를 흘리며 땀을 흘리며
퍼렇게 멍든 강은
꽃망을 송이송이 터뜨릴 내일을 향해
힘차게 흘렀다
숨이 차오르는 순간의 고통을
뒤로뒤로 밀어 놓고
높은 산을 타고 넘는 바람처럼
끓어오르는 뜨거운 마음을
안으로 숨기며
강은 침 없이 흘렀다
독에 부딪히고
바위에 상처를 입고
뱃머리에 갈라지는 가슴을 안고
강은 한 마디 말없이

앞으로만 흘렀다 ----- 강1

푸른 혈맥이 영키어
살아 꿈틀거리는 가슴
수천 년을 이어온 꿈이
암흑과 광명을 씻으며
내일로 굽이친다
푸른 하늘을 닮은 눈이
영원을 비추며
오욕의 역사를 더듬으며
구슬처럼 반짝이고
아무도 점치지 못하는 미래의
한 광휘를
저리도 온후한 전신으로
조용히 말한다 ----- 강2

강은 독을 따라 천천히 흘렀다
가다가 잠깐 발을 멈추고
행락객이 모두 가 버린
여인숙의 닫힌 창문을 보며
뻘뻘한 풀이 다시 허리를 펴는
순간을 보며
천천히 흘렀다
다시 이곳을 올 수 있는
날은 어떤 강에게도 없다
다가올 다른 세계를 기다리며
눈을 감고 생각하기도 하고
몸을 모로 눕히고
먼 산을 보기도 하며 흘렀다 ----- 강3

세 개의 시를 비교해 보세요. 세 개의 시 중에서 제일 마음에 드는 시가 어떤 시인가요? 누구나 선호하는 시는 있지만, 잘 쓴 시와 못 쓴 시를 구분하는 것은 어렵습니다. 어떻게 구분할까요? 시인에게 자신이 쓴 시(詩) 중에서 제일 잘 쓴 시를 고르라면요, 자신이 좋아하는 시를 들고 나오기 일쑤입니다. 시인들도 잘 쓴 시와 그렇지 않은 시를 구분하는 것이 어렵다는 말 씀이지요. 위의 강1, 강2, 강3 중에서 오규원 시인은 세 번째 시를 제일 낫다고 합니다.

첫 번째, 시는 장식적 수사의 예로 든 것이랍니다. 장식적 수사란 한마디로 꾸미는데 치중한 시라는 말입니다. 회색 바탕에 빨강 장미 한 송이, 그림으로 그려진 랑콤 장미 아십니까? 심플하게 잘 정돈된 그림을 보면 대개의 사람이 미를 느낍니다. 화려하게 여러 색을 쓰는 것보다 한 두 가지 색으로 이미지를 꾸미는 것이 효과적입니다. 장식적 수사(화려한 표현)는 시적이지 않습니다. 강 1의 시는 하나의 주장(주제의식)을 위하여 수식이 과하면서, 자극적입니다. ‘피를 흘리고 땀을 흘리는 그 결과로 퍼렇게 멍든 강’이라는 표현이 있습니다. 시는 에둘러 표현하여 함축성이 있어야 하는데, 수식을 화려하게 하였습니다. 강에 대한 필자의 느낌을 드러내기 위하여 직설적이면서 장식적입니다. 또한 땀과 피를 흘린 강이 퍼렇게 멍이 들어있다고 말합니다. 시란 기본적으로 비유체계여야 합니다.

많은 사람들이 혼동하는 것이 뭐냐 하면요, ‘강이 퍼렇게 멍들었다’고 의인화하여 표현했는데, 왜 직설적 표현이라고 말하는가 반문합니다. 에둘러 표현한다는 것은 다른 비유를 들어야 에둘러 이야기하는 것이 됩니다. 직접적 비교를 하면 시인은 하고 싶은 말을 하여 시원하겠지만 시적 표현으로 독자를 감동시키기엔 거리가 멉니다. 사랑하는 연인에게 편지를 보낼 때에 ‘내가 무척 사랑하는 사람아, 눈 오는 날도 그리워하고, 장대 비 속에서도 오직 그대만을 그리워하는~’ 식의 표현은 장식적으로 화려한 수사를 한 것입니다. 시적인 맛을 풍기지 못합니다. 그냥 ‘내 안의 그대여, 오늘도 그대와 하루를 시작합니다.’라는 표현이 더 소구력이 있습니다. ‘숨이 차오는 순간의 고통, 끌어오르는 뜨거운 마음을,’ 그 같은 표현들은 산문에서조차도 과합니다. 그러한 수식어가 없는 상태에서 글을 출발해야 합니다. 즉 객관적으로 바라보는 담담한 상태를 그리면서, 어떤 표현을 동원하여 에둘러 표현

할까를 생각해야 합니다.

현대는 시 창작의 필요와 어떤 내용을 취급할 것인지, 어떠한 표현을 해야 하는지에 대판 판단이 바뀌었습니다. 예전의 시조(時調)나, 한시(漢詩)는 교훈의 내용이 많았습니다. 하지만 현대 시에서는 교훈적 내용을 주제로 하거나, 도덕이나 지혜를 전하는 표현을 현학적(衒學的)이라며 평가절하합니다. 교훈을 얻으려면 법조문을 읽거나, 윤리책을 읽으면 되지 왜 시(詩)를 읽느냐는 것입니다. 꼭 필요한 교훈의 전달에도 에둘러서 이야기해야만 받아들입니다. 일상 생활 속에서도 그런 예는 쉽게 찾을 수 있습니다. 아이한테도 ‘너 물 한 컵만 가져와라.’는 명령조의 말보다는 ‘물 한 컵 가져오면 고맙겠다’라고 겸허하게 표현하든가, ‘물 한 컵의 사랑을 베풀어 주세요, 아드님’ 등으로 유머러스하게 해야 효과가 크듯이, ‘내가 잘 하는데, 너 이런 것 몰랐지?’ 식으로 말한다면 아무도 그 시를 읽지 않습니다.

서정주 시인이 중앙불교학교를 졸업하고, 불도를 계속 닦을 것인가, 아님 시인의 길로 갈 것인가 고민할 때, 경전으로 전할 수 없는 그 무엇을 전달하는 데는 시라는 수단이 잘 맞는다고 생각했다고 합니다. 시는 독자와 감정을 공유하는 수단이라는 점에 착안한 것입니다. 진리를 전달하는 종교라 할지라도 직접적으로 경전을 통한 전달은 전달의 효용이 그리 좋지 않다고 본 것입니다. 진리를 시의 가운데에 놓고, 묘사와 진술, 함축과 비유를 통한 표현을 하면 사람들이 그 진리를 보다 실감할 것이라는 생각인 것이지요. 시의 효용은 에둘러 표현하여 독자의 감동을 이끌어낼 때에 독자의 삶에 큰 변화를 줄 수 있습니다.

강3은 에둘러서 표현하였습니다. 짐짓 A를 이야기하면서, B를 이야기합니다. A를 이야기할 때에, 사실적인 단어를 동원합니다. 관념적 단어들, 사랑, 고통, 슬픔, 외로움, 연민, 등등의 단어를 사용하지 않고 눈으로 볼 수 있는 사물이나 동작을 시어로 채택하여 사랑, 고통, 슬픔, 연민 등의 감정을 독자가 실감할 수 있도록 표현해야하는 것입니다. ‘강은 독을 따라 천천히 흘렀다’, ‘가다가 잠깐 발을 멈추고’ 모두 추상적이 아닌 사실적 표현을 사용합니다. ‘행락객이 모두 가 버린 여인숙의 달힌 창문을 보며’ 이런 사실적 표현에서, 시인이 쓸쓸하다고 말하지 않아도 독자들은 쓸쓸하게 느낍니다.

시인이 전달하고자 하는 그 무엇을 잘 전달할 수 있습니다.

강2는 무엇이 문제였나를 다시 보도록 하지요. 철학적 내용이 함유된 시와 철학적 수사로 쓰인 시는 다릅니다. 시에 철학을 녹여서 써내야 하는 것이지, 시가 철학을 직접 전하거나 논하면 안 됩니다. 강2를 보면요, ‘푸른 혈액이 엉키어 / 살아 꿈틀거리는 가슴’이 부분을 보면, 시인이 애국적일 뿐 아니라, 걱정적이며 외골수일 것같은 느낌을 줍니다. 존귀한 애국심이라기 보다는 값싼 애국심을 이야기할 듯합니다. ‘수천 년을 이어온 꿈이 / 암흑과 광명을 씻으며’ ‘푸른 하늘을 닮은 눈이 / 오욕의 역사를 더듬으며’ 상당히 관념적이고, 교조적 성향의 단어들 이 줄이어 나타납니다. 시를 쓸 때에 감성을 너무 노출하면 안 됩니다. 두 개의 시를 예로 들겠습니다.

파아란 하늘이 가없이 퍼져
검푸른 바다처럼 마음을 시원하게
넓고 넓은 저곳에 누가
살고 있을까
그곳은 피안으로나마
우리를 기다리고 있겠지 ----- 도시의 여름

강바닥 모래알 스스로 도는
진주 남강 물 맑은 물 같이는,
새로 생긴 혼이라 반짝거리는
진주 남강 물빛 밝은 물 같이는,
사람은 애초부터 다 그렇게 흐를 수 없다 --- 남강가에서 / 박재삼

앞의 시는 감성이 너무 과다합니다. 막연한 관념적인 표현을 사용했기에 시인의 감성만 노출되고, 독자에게 감동은 전하지 못하고 있습니다. 뒤의 박재삼 시인의 남강가에서는 사실적 표현으로, 독자들에게 구체적 이미지를 심어 연상 작용이 일어나게 합니다. 에둘러 표현하여 공감대가 커집니다.

여 백

시의 대상과 인식과정

정원철

시 공부에 있어서 시를 쓰는 대상인 세상과 사물, 현상을 어떻게 바라보는가의 문제가 곧 '시적 대상'의 탐구인데, 이는 시 창작의 출발선이라 할 것이다. '대상의 인식'은 시인의 몫인데, 시인은 실재적으로 보는 것과 관념적으로 바라볼 때에 인식하는 것이 다르다. 시적 대상을 선정하고 대상을 실재적 또는 관념적으로 인식하면 언어로 표현하는 것이 마지막 단계다. 곧 시적 표현의 단계다. 시적 대상을 시인이 자신의 방식으로 인식하고, 그를 표현하여 시작품을 창작하는 데는 여러 가지 고려할 점이 많다. 바로 시적 연술이라는 점이다. 통상 연술은 설명, 논증, 설득, 서사 등이 있는데, 시적 연술은 묘사나, 비유 등으로 함축미를 구사하여야 한다. 오규원 시인은 마음으로 듣고 느끼고 생각하는 관념적 관점과, 실제 눈으로 보고 귀로 들을 수 있는 실재적 관점으로 대상을 인식하였다.

하나의 공원은 많은 공원적 요소들과 분위기로 이루어져 있다. 시적 대상을 개념상으로 볼 때는 하나이지만 그 하나를 세계로 볼 때에는 많은 것을 포함한 하나인 것이다. 시적 대상과 심리적 거리가 작가의 태도의 문제라면, 시적 대상과의 관점의 문제는 대상을 보는 각도의 문제다. 모든 시에는 관점상의 패턴이 있기 마련이다. 그것은 대상에 대한 시인의 감각의 깊이와 넓이, 표현하는 표현행위의 적절성, 그리고 시각의 차이에서 비롯되는 것이

다.

1. 관념적 관점

이것은 소리없는 아우성.
저 푸른 海原을 向하여 흔드는
永遠한 노스탈자의 손수건.
純情은 물결같이 바람에 나부끼고
오로지 맑고 곧은 理念의 標入대 끝에
哀愁는 白露처럼 날개를 펴다.
아하 누구던가.
이렇게 슬프고도 애달픈 마음을
맨처음 공중에 달 줄을 안 그는 ---- 旗入발 / 유치환

관념적(觀念的) 관점은 구체적 현상을 사상(捨象)시키고, 개괄적인 입장에서 대상을 인식하는 태도이며, 실재적(實在的) 관점은 구체적 현상을 통해 전체를 파악하고자 하는 태도를 말한다. 유치환의 ‘깃’발은 깃발이 어떤 종류의 것이며, 어떤 장소에 꽂혀 있으며, 어떤 모양을 하고 있는 것인가 등등에 대한 구체적 사실은 버리고, 깃발이 어떤 의미의 존재인가를 표현하고 있다.

1) 피상적 시각

공원은 모두의 안식처

가난한 사람도
부자도 어린 아이도
누구나 찾아와
때묻은 영혼을 맑은 공간에
씻는다.

끝없이 무거운 나날의 짐을 내려 놓고
고통을 잊으며
새로운 출발을 위해 이 곳을 찾는다.

다가올 내일을 위해. ----- 공원1

공원1은 공원은 모두의 안식처라는 식의 관념적 해석을 보여 주고 있으나, 불분명한 관념의 설명이라는 점에서 피상적 시각이다. 피상적(皮相的)이란 일이나 현상의 겉에 나타나 보이는 모양을 이른다. 또한 시인의 생각일 뿐인데, 단정적으로 말하여 마치 상식인 듯이 표현하였다. 작품 속에 나타난 상식과 사실은 전혀 다르다.

작품속의 사실적 존재나 현상은, 그것들이 이미 허구인 예술 작품 속으로 공간 이동을 한 만큼, 사실 그 자체가 아니라 작가가 말하고자 하는 것을 구체화하는 형상적 존재들이다. 작가는 이런 형상, 이런 형상화를 통해 말한다.

2) 추상적 시각

잔디 위 곳곳에 뿌리박고
물결치는 영혼의 잎들이
넓은 우주를 유영하고

바람을 가르며 비상한 존재들
다투어 여기저기
꽃으로 날린다

꿈을 쫓는 발자국들은
그늘 속에서 하늘과 눈맞추고
싱그러운 향기는

공원2는 추상적이다. 추상(抽象)이란, 여러 가지 사물이나 개념에서 공통되는 특성이나 속성 따위를 추출하여 파악하는 작용을 말한다. 사실적인 측면에서 보면 잔디 위 곳곳에 뿌리박은 것은 나무들이다. 그 나무를 영혼으로, 또 새들을 비상의 존재로, 공원을 거니는 사람들을 꿈을 쫓는 발자국으로 추상화 시켜 놓았다. ‘영혼의 잎들이 넓은 우주를 유명하고’, ‘바람을 가르는 비상의 존재들’, ‘꿈을 쫓는 발자국들은 하늘과 눈맞추고’는 그럴듯해 보이는 표현이지만 사실적 표현만 못하다. 구체적인 사물이나 현상을 추상화시킨다고 해서 결코 깊이 있는 작품이 될 수가 없다. 나무를 영혼으로, 하늘을 우주로, 새를 비상의 존재로 바꾸는 추상화란 결국 현학적(衡學的) 말놀이에 불과하다.

3) 해석적 지각

혼자 있는 자가
아름다운 순간이 있다.
서두르지 않는 발자국이
그림자를 환하게 밝히고
길과
벤치에
침묵이 솜사탕처럼 달콤할 때.

오라 혼자인 영혼이여
구하는 자는
혼자 일 때
그림자도 넉넉하리니.

공원3은 공원이 시인에게 어떠한 의미인가를 탐구하여 그를 시인의 언어로 해석하였다. 다른 관념적 관점의 시들과 다르게, 상식적이지 않고 아는 체

하는 현학취로 대상에 다가서지 않았다. ‘서두르지 않는 발자국이/ 그림자를 환하게 밝히고’, ‘길과/벤치에/침묵이 솜사탕처럼 달콤할 때’라고 하여 공원의 피상적 모습을 그린 것도 아니고, 추상적인 관념으로 공원을 말한 것이 아니라, 시인의 마음에서 만나는 공원의 모습을 그렸다.

4) 풍자적 시각

공원의 잔디 위에는 집 나온
한 마리 개의 곤한 꿈이 자고
벤치위에는 서울에서 돈 벌겠다고
시골에서 상경한
여관비가 떨어진 청년의 몸이 자고
발로 뛰다 지친 일부 장수의
건수가 자고
뒷골목에서 쫓겨 나온
바람의 혼이 잔다
그 옆에서
아무도 숙박비를 요구하지 않았다. ----- 공원4

‘한 마리 개의 곤한 꿈’, ‘청년의 몸이 자고’, ‘아무도 숙박비를 요구하지 않았다’ 에서 풍자적 요소를 느낄 수 있다. 공원의 벤치에 누워있다고 숙박비를 요구하는 일은 없는데, 굳이 그러한 표현을 한 것은 공원에 누운 고단한 인생에 대한 안타까움, 그러한 인생을 방관하는 사회에 대한 일갈이 들어 있다. 그러므로 풍자적 시점이라고 한 것이다.

2. 실재적 관점

개구리 울음만 들리던 마을에
굵은 빗방울 상큼 상큼 내리는 밤……
머얼리 산턱에 등불 두셋 외롭구나.

이윽고 훌쩍 지나간 번갯불에
능수버들이 선 개천가를 달리는 사나이가 어렸다.

논둑이라도 끊어져 달려가는 길이나 아닐까.

번갯불이 스러지자
마을은 비내리는 속에 개구리 울음만 들렸다. --- 밤길 / 박남수

밤길은 밤길의 의미를 천착하는 관념적 관점의 시가 아니라, 농촌의 어느
곳에서도 일상적으로 볼 수 있는 풍경을 그린 실재적 관점의 시다. 모두 현
실에서 볼 수 있는 일을 나열하였다. 생각해보면 사람이 눈으로 보고 겪을
수 있는 실재 현상과, 사람의 머리와 가슴 속에서 느끼고 생각하여 말하는
관념의 세계 둘로 나누어서 보는 것은 참으로 합당하다. 그리고 언어를 사
용하여 시를 짓는 것 역시 소통을 전제로 하듯이, 독자와의 소통을 위하여
는 눈에 보이는 실재 현상을 매개로 하여 독자와 시인이 생각을 주고받는
것이 맞다.

1) 기계적 시각

혼자서 공원에 갔다 .
나무들은 바람 따라 잎을 흔들고
잔디는 파란 색으로
넓게 깔려 있었다.

사진사가 큰 소리로
'사진 한 장 찍으시오' 했지만
모른 척했다.

벤치에는 가끔 누워서
잠자는 사람들도 있었다.

아무도 없는 벤치에 앉아
담배를 피울 때
비가 후두둑 떨어졌다.
날씨가 춥지 않아 다행이었다. ----- 공원5

공원5는 실재적 관점으로 있는 그대로 기계적으로 기술하였다. 그런데 시는 인간이 쓰는 것이기에 인간세에 필요한 일련의 분류에 따라 기술할 수도 있는데, 그러한 구분없이 있는 그대로만 기술하는 것은 시적 연술과 거리가 멀 뿐 아니라, 수필이나 소설에도 필요하지 않은 문장이다. 대상을 관찰하고 탐구하려는 풍경이 담겨 있지 않다.

땅 위에 내려
조알을 세고 있는 새
손바닥만한 땅 위
조알을 하나씩
부리로 세고 있다.
몇 개 조알의 힘으로
새는 하늘로 떠오르고
새를 따라 조알들은
허공에 흩어진다. ----- 원경(遠景) / 권혁진

‘몇 개 조알의 힘으로 / 새는 하늘로 떠오르고’ 이 부분이 기계적 시각과의 차이이다. 시인의 해석적 시각이 개입한 점이다. 결국 인간의 관념적 생각만으로도 소통이 어려운 것이고, 그렇다고 인간의 시각이 전혀 개입하지 않은 것 역시 소통이 안된다. 시를 읽는 독자 역시 인간인 때문이다. 객관적 인식이 중요하지만 적절하게 인간이 개입해야 한다.

2) 장식적 시각

초록빛 물든 잎들이

태양을 향해 손을 흔들고

꿈처럼 싱그러운 바람이
벤치에 앉은 사람의
부드러운 머리칼을 날린다.

잔디는 파도처럼
햇빛 속에 물결치고

나란히 걷는 연인들의 발걸음이
정답다.

----- 공원6

위의 글은 장식적 지각이라고 한다. 예쁘게 꾸미고 싶은 마음이 가미한 것이다. 예쁘게 꾸미고 싶어하는 마음은 곱고 귀한 마음이지만, 시적 연술에서 객관화된 모습으로 출발하는 것을 저해한다. 예쁘게 표현하는 것보다 더 귀한 가치를 드러내는데 방해가 될 뿐이다. 또한 수식어, 수식구는 모두가 상투적 표현이다. 시적 연술, 즉 시적 표현은 장식하는데 있지 않고, 가려 있거나 왜곡된 사물의 본질과 현상을 드러내는데 있다. 그런데 이 시는 대상에 외피를 덧씌우고 화장을 시켜서 본 모습을 혼돈되게 만든다.

3) 감각적 지각

나무들 사이로
한 무리의 비둘기가 외출에서 돌아와
새로 돋은 풀 냄새를 쫓는다.

겨우 걸음마를 배운 아이 하나
나비 따라 길을 혼자 아장거리고
공원 사진사가 스냅사진 한 장처럼
나무 아래 서 있다.

----- 공원7

장식적 지각은 대상을 인식의 대상으로 삼기보다 장식하는 대상으로 보고 있는데 반해, 감각적 지각은 대상을 접하면서 찾아든 감각적 자극을 자연스럽게 표현한 점이 다르다. ‘한 무리의 비둘기가 / 새로 돋은 풀냄새를 쫓는다’든지, ‘나비 따라 길을 혼자 아장거리고’ 표현에서 시인이 어떤 감각을 느꼈는지를 알 수 있다. ‘감각화된 인식’은 마음속에 ‘관념화된 감각’으로 자리잡는다. ‘관념화된 감각’, 즉 ‘형식화된 감정’이란 낯 감정 그대로가 아니라, 예술적 표현으로 객관화된 사고의 구체적 모습이다.

4) 사실적 지각

구겨진 신문지 한장
벤치의 다리를 감고 있다.
바람도 아니 부는데
어디서 토사물의 냄새가
공원의 잔디위로 모려오고
껌팔이 아주머니의 굽은 등 뒤
길잃은 아이의 울음소리가
내 귀를 후려친다.
내 몸위로 덮치는 나무들을
후려친다.

----- 공원8

공원8은 사실적 지각에 의한 표현이다. 공원에서 일어나고 있는 사실 모두를 기술한 것은 아니며, 시인이 선택한 사실만을 기록한 것이다. 시 속의 사실은 배제와 선택의 사실이며, 사실적으로 묘사한 것이다. 시인이 선택한 사실은 공원의 부정적 측면인데, 그를 통하여 시인이 말하고자 하는 것을 독자에게 전달하는 것이다. 즉 사실적 지각의 표현으로도 충분히 예뉘어서 함축의 의미를 실을 수 있다는 것이다.

3. 관념과 실재의 통합적 관점

관념적 관점은 피상적, 추상적, 풍자적, 해학적 지각으로 구분하고, 실제적 관점은 사실적, 감각적, 기계적, 장식적 지각으로 구분한다. 관념과 실제적 관점을 통합하여 시적 대상을 볼 때에, 피상적, 추상적, 기계적, 장식적 지각은 인식부족의 소산이기에 좋은 시를 창작하는데 피해야 하는 지각이다. 그러나 사실적, 감각적, 풍자적 해석적 유형은 각각 그 나름의 아름다운 미적 인식을 보여준다. 시 창작할 때에 시인이 시적 대상을 어떻게 인식해야 하는 가를 알려 준다.

남쪽에선

과수원의 능금이 익는 냄새,
서쪽에선 노을이 타는 내음……

산 위에 마른 풀의 향기,
들가엔 장미들이 시드는 향기……

당신에겐 떠나는 향기,
내게는 눈물과 같은 술의 향기

모든 육체는 가고 말아도,
풍성한 향기의 이름으로 남는
상하고 아름다운 것들이여,
높고 깊은 하늘과 같은 것들이여 ----- 가을의 향기 / 김현승

김현승 시인의 가을의 향기 1,2연은 실제적 관점으로 구체적 현상을 나타낸 사실적 묘사이고, 3,4연은 관념적 관점의 해석적 지각으로 3연은 1차 해석이고, 4연은 2차 해석이다. ‘당신에겐 떠나는 향기’지만, 나에게에는 ‘눈물과 같은 술의 향기!’이 표현 속에는 고통과 환희가 버무려진, 상하면 아름다운 향기를 남기는, 시인의 영혼이 내장되어 있다. 그런 향기란 시인에게는 언제나 '높고 깊은 하늘과 같은'존재로 느껴진다. 이러한 통합적 관점은 관점 상호간의 어울림, 지각 상호간의 넘나 들이라고 할 수 있다.

남은 소학교 건물이
외톨로 서 있다.

텅빈 운동장엔
장정들만한 풀죽은
햇살들이
희끗 희끗 어깨와 어깨를 맞대고
서 있을 뿐

징집 당해 간
보이지 않는
시대

녹슨 철봉대 밑에
소경이 된 앞은 방이 꽃이
제 속을 꿰여
설움을 녹이고 있었다.

저 앞의 먼 바다에서
말 없는 하루가
아람드리로 넘어가고 있었다. ----- 1950년 / 노향림

이 시는 감각적 지각을 축으로 하여 이루어져 있다. 그러나 ‘징집당해 간/
보이지 않는/시대’ 라는 의인화, ‘아람드리로/넘어가’는 하루라는 의물화,
‘제 속을 꿰여/설움을 녹이’는 꽃이라는 의인화 속에 포함되어 있는 해석만
큼의 관념적 관점이 녹아 있다.

전라도나 경상도
여기 저기 이곳저곳

산굽이 돌고 눈발두렁 돌아
 헤어지고 만나며 아하,
 그 그리운 얼굴들이
 그리움에 목말라
 애타는 손짓으로 불러
 저렇게 다 만나고 모여들어
 굽이쳐 흘러
 이렇게 시퍼런 그리움으로
 어라 둥둥 만나
 얼싸 절싸 어우러지며
 가슴 벅찬 출렁임으로 차오르나니
 어화 어화 숨차
 어화 숨막히는 저 물결
 어화 어기여차
 저 시퍼런 하동 포구 ----- 하동포구 / 김용택

이 시의 하동포구 물결은 그리움에 시달리며 여기저기 떠돌다 만나는 사람들
 들을 상징하고 있다. 그러니까 이 작품에서의 물결은 실재적 존재인 동시에
 상징화된 사물이다, 이때의 시점은 실재와 관념이 상징이라는 수법을 통해
 완전히 겹쳐 있다.

시인은 어떤 사람인가

정원철

시쓰기란 되돌아보는 일입니다. 시를 쓴 내용을 펼쳐보면, 대부분이 지난 일을 되돌아보는 내용입니다. 되돌아보고, 분석하여 새롭게 자각하고, 반성하고는 다시 미래를 계획하는 이야기들입니다. 일기쓰기란 ‘하루를 되돌아 보기’의 다른 말입니다. 되돌아보는 일은 글쓰기의 기초이며, 시(詩)의 근원입니다.

그러면 우리는 무엇을 되돌아보는가? 자신의 행적과 경험을 뒤돌아봅니다. 다른 사람과 비교도 합니다. 역사를 공부하며 자신과 자신이 속한 시대와 사회를 비교합니다. 모든 새로운 것은 되돌아보는 데서 시작합니다. 과거는 걸어온 길, 현재는 걷는 길, 미래는 걸어갈 길입니다. 앞으로 걸어갈 길이 어도 전혀 가보지 않은 길을 걷는 것이 아닙니다. 내가 걸어온 길, 인류가 이미 걸어온 길을 다시 맞닥뜨리는 것입니다. 그러니까 되돌아보는 일은 미래를 밝히는 일입니다. 그래서 되돌아보는 일을 권장하며, 글 쓰기를 권장하는 것입니다. 시인은 자신과 세상들 돌아보는 사람입니다. 항시 자신을 돌아보는 사람. 자신이 어디 서 있는지, 어디로 가는지, 자신이 누구인지를 찾습니다. 소크라테스가 ‘너 자신을 알라.’고 했지요? 그 말 참 명언이라고 느끼는 시절이 누구나 있습니다. 지금 나는 나를 잘 알고 있나 생각해보면 그렇지 않음을 인정할 수밖에 없습니다. 그래서 줄곧 노력해야 합니다. 그 노력의 선봉에 시인이 있습니다.

나는 어떤 존재입니까? 하루 종일 생각해 보아도 답이 안 나와요, 자신이 누구인지도 모르는 채, 피부에 닿고 감각을 자극하는 것에 반응하며, 아침 저녁의 일상적 감성에 대기하고 있다가 어떤 사건에 맞닥뜨리면 계산하고 반응합니다. 밥 먹고, 잠자고, 사랑하고, 대화하면서요. 본능이라는 것이 있어서, 계산하지 않고도 반응하는 시스템이 잠재한, 지난날을 기억 창고에 넣어두고 새로운 저장물을 기다리며 하루하루 살아가는 존재 정도로 생각합니다. 내가 아는 것이 과연 나인가 생각할 때 답이 어렵습니다. 경험적 데이터를 들먹이며 자신이라고 생각합니다. 시인은 자신의 생각과 느낌을 파악하고 분석하여 세세히 살핍니다. 내가 누구인지는 잘 몰라도 나의 권리와 의무는 아는 것처럼 내가 누구인지 잘 몰라도 나를 살펴보는 일이 곧 시인의 시쓰기입니다.

우리의 머리를 채우고 있는 지식들은 경쟁을 헤치고 살아가는 방법과 수단 들입니다. 그래도 변화하며 경쟁하는 사회의 지식을 수혈하기 위하여 매일 뉴스를 통하여 공급받습니다. 삶을 헤쳐 나가는 데 필요한 지식들을 항시 새롭게 필요로 합니다. 그래도 세상은 내가 모르는 것이 더 많습니다. 하지만 잘 모르는 것이 대체 어느 정도인지, 가늠도 해보지 않습니다. 세상에는 사람 이외의 환경, 생물 등등으로 그득 채워져 있는데, 사람이 무리지어 사는 생활 속에서 필요한 지식들 외에는 이 공간에 어떤 존재들이 어떠한 삶을 영위하는지는 생각도 않고, 알 필요도 없이 살아갑니다. 하지만 시인은 그러한 부문에도 관심을 둡니다. 시란 무엇인가를 생각해 볼 때에, 시쓰기란 삶의 열쇠를 찾는 일, 존재의 열쇠를 찾는 일입니다. 그런 임무를 수행하기 위하여 성찰하며 이치를 찾고 느낌을 분석합니다. 그리고 시를 통하여 타인에게 전달합니다.

시는 사람의 생각, 모든 것에 작용합니다. 인간의 평범한 삶과 병적인 사고, 우주의 비밀에 이르기까지, 존재 자체를 들여다보고 시를 씁니다. ‘시란 너무 평범한 것이야.’ ‘시란 너무 어려운 것이야.’ 두 말이 다 맞습니다. 시는 인간 정신의 총합입니다. 시를 쓰면 눈이 밝아집니다. 무엇을 접하든지 본질을 가늠해 보고, 느끼려 합니다. 현실 이전의 역사를 연구하고, 미래를 그려봅니다. 또한 사람에 대해 애정도 커집니다. 사람의 아름다운 면이 확대되어 보입니다. 그래서 눈이 밝아진다고 말하니다. 아이를 낳아서 키우면

아이에 대해 박사가 됩니다. 이 세상 사람들 모두가 다 그러합니다. 시를 쓴다는 것은 사람에 대해 생각하고, 사람을 포함한 존재에 다가서는 일입니다. 그래서 사람에 대해 밝아지고, 세상에 대해 밝아집니다. 존재의 근원까지의 모른다 하여도 그 존재의 행태를 분석합니다. 엄마들이 자녀들의 머리 꼭대기에 앉아 있다는 말과 유사합니다. 시를 쓸수록 시인의 눈이 점점 밝아지니, 시를 조금 더 잘 쓰고 못쓰고는 중요한 문제가 아닙니다.

정글의 세계와 스포츠의 세계, 심포니의 세계가 있습니다. 정글은 혼돈과 약육강식의 세계를 말하고, 스포츠 세계는 정정당당하게 규칙에 의한 승부를 가르는 세계입니다. 현재 인간의 삶은 정글의 세계에서 스포츠의 세계로, 진입하기 위하여 노력하는 중입니다. 심포니의 세계는 경쟁하지 않는 모두가 어우러지는 세계입니다. 본디 예술의 세계는 이기고 지는 개념이 아닙니다. 우열을 가리는 것조차도 낯선 일입니다. 시(詩)도 미적 가치를 기준으로 삼아 우열을 가릴 수는 있습니다만, 시쓰기에 종사하는 자체가 중요합니다. 시쓰기를 통하여 자신과 세상을 돌아보는 일에 관심을 가지고 살아가는 사람이 시인입니다. 잘 쓰고 못 쓰기의 차이는 있겠으나, 시인은 진솔한 삶을 지향하며, 사람과 사람을 둘러싼 환경을 사랑합니다. 이름 모를 들꽃을 바라보며, 효율과는 전연 관계없는 일을 합니다. 하지만 보통의 사람은 자기 앞으로 쌓일 재물을 동기로 움직이며, 효율을 중히 여기고, 수입의 극대화를 위하여 끊임없이 자기 계발을 합니다. 생존경쟁이라는 말을 입에 달고 삽니다.

학문의 길을 따라 걸으면서, 학문이란 인간의 이성이 이루어놓은 금자탑이라는 생각으로 공부합니다. 그런데 어느 시기에 인간을 지배하는 것은 감성인 것을 알았습니다. 종로에서 뽕맛고 한강에서 눈 흘린다는 말이 그런 예입니다. A에게 화가 났는데, 자신도 모르게 B에게 화를 냅니다. 이성이란 감성의 바다에 떠가는 쪽배 같은 존재임을 알게 됩니다. 이성과 감성을 이해하면 다 되는 줄 알았는데, 본능이라는 것을 또 이해해야 합니다. 사람의 행위 표면에는 이성과 감성이 있고, 그 속에는 본능이 있고, 감성은 본능과 긴밀하게 연관하여 나타남을 알았습니다. 자신이 제어하기 어려운 본능, 무의식, 습관 등이 있습니다. 그러나 그런 것을 어느 정도 이해한다 하여도, 진정한 자신을 이해하기는 어렵습니다. 그래서 시인은 자신을 소재로 하여

사람을 탐구합니다. 그래서 철학, 역사에 관심이 많습니다. 환경도 생각하고, 생명 등 인간의 삶과 연관된 모든 것을 생각의 대상으로 합니다. 시인이라고 해서 그 모든 것을 다 생각해야하는 것은 아니지만, 세월의 흐름과 함께 자연스럽게 탐구의 대상이 넓어집니다. 자기로 출발하여 타인의 삶과 사람 이외의 사물까지 관심의 대상이 됩니다.

시의 정의

정원철

문호들이 말하는 시란 무엇인가를 살펴보겠습니다. 시는 시인에게 어떤 의미인가를 알기 위하여, 문호(文豪)들이 시와 시인에 대해서 어떻게 표현했는지를 살펴봅니다. 동양과 서양, 옛날과 지금 이름을 떨친 문호들이 생각하는 시의 정의를 모두 알아야 하는 것은 아니지만, 시에 관한 그들의 견해를 더듬어보면서, 시에 대한 정의의 폭을 넓히고 시쓰기의 올바른 방향을 찾아보겠습니다. 문호들의 정의를 이해하기 쉽게 안내합니다.

아리스토텔레스는 ‘시란 역사보다 더 철학적이고 근엄하며 중요한 무엇이다.’ 라고 하였습니다. 이 말은 무엇을 뜻할까요? 역사란. 사람이 살아온 기록이잖아요. 아주 오래전 삶부터 현재의 삶까지를 기록한 역사보다 더 근엄하다는 것은 저 깊은 내면을 응시하는 핵심적 존재라는 말입니다. 시란 역사보다 더 철학적이라는 말을 통해 함축된 시의 모습이 우리에게 주는 의미를 짚어 볼 수 있습니다

위고는 ‘진정한 시인은 자기 자신의 소질에서 생기는 사상과 영원한 진리에서 오는 사상 외에 그 시대의 온갖 사상의 총체를 포함하지 않으면 안된다.’ 라고 했습니다. 위고의 말이 ‘시인은 자신의 작품에 그 시대의 온갖 사상을 포함해야 한다.’고 말합니다.

워즈워드는 ‘시인은 인간성의 옹호자이며 보존자이다.’라고 합니다. 당연히

지요 소중한 인간성을 옹호하는 존재여야 하겠지요. 나만을 생각하는 존재라면.. 그런 정의가 나왔을까요? 우리를 생각하는 존재, 그렇기에 인간성의 옹호자라고 말하였을 겁니다. 또한 워즈워드는 ‘시는 평정한 상태에서 환기된 강력한 감정의 자발적 범람이다.’고 하였습니다. 거의 모든 시인은 감성적입니다. 감성의 범람에 속수무책으로 당하기도 합니다. 시를 쓰는 사람은 술을 좋아한다는 등식으로 생각하는 것은 그런 이유 때문입니다.

괴테는 ‘내가 시를 만든 것이 아니고 시가 나를 만들었다.’고 합니다. 시인이 시를 쓰면서 자신을 만들어가고 있다, 시인이 모르던 것도, 시를 통해 알게 됩니다. 시를 쓰면서 마음으로 스스로를 통제하는 힘도 생기고, 세상과 사물을 보는 눈도 밝아집니다. ‘시는 전체에 대한 이해다.’는 말은 위고의 말과 같은 내용입니다. 시 한 편을 쓰는 과정은, 소재를 선정하고, 주제를 생각하여, 시의 구조와 표현법까지 생각해 나가면서 처음의 생각에 무언가 추가하면서 보완해 나가는 일입니다. 시 한 편을 쓰면서 어렵듯이 전체라는 것을 느끼게 됩니다. 시인은 전체를 가늠해 보는 사람입니다. 하나의 표현을 하기 위해서도 전체는 무엇인가를 가늠해 보아야 합니다. 그러한 노력이 불어나면서 전체에 대한 이해가 생기게 됩니다. 문우들과의 대화는 전체를 이해하려 노력하는 사람간의 대화라는 점에서 유익합니다. 저는 칼릴 지브란의 말을 좋아하는데요, 저의 경우에 시인이 된 것을 후회하지 않습니다. 세월이 지나도 후회하지 않는 최초의 일인 듯합니다. 그동안은 세속적 잣대로 저를 평가했지요. 재산, 명예 등으로 평가하니, 점수가 낮은 형편없는 사람이었는데, 시인이 된 후로는 성공한 사람이라고 생각하며 삽니다.

사이페르트는 ‘시인은 언어를 가지고 일하는 만큼 화가나 음악가보다 진실에 대해 큰 구실을 하게 된다.’고 합니다. 전달력은 색이나 소리가 더 효과적이겠지요, 그런데 색이나, 소리로 구성하는 예술은 일련의 정서는 충분히 전달하지만 철학을 전달하기는 힘듭니다. 진실이나 실체는 언어와 문자를 통한 예술이 전달력이 뛰어납니다. 문학, 희곡, 연극, 영화는 분명한 메시지를 전합니다만, 그림이나 노래는 전하고자 하는 실제 진실, 진리의 전달력은 시보다 못합니다. 하이데거는 예술의 본질은 시라고 말하였습니다. 저도 예를 들어 연극이나 영화는 그것을 만들기 위해, 희곡이나 시나리오가 있어야 합니다. 연극이나 영화는 문자로 쓴 대본을 이차적으로 예술화한 것입니

다 즉 문학의 도움이 있어야 제작할 수 있습니다. 그러한 면에서. 문학은 다른 예술에 비해 아주 본질적입니다. 시는 더 합니다.

엘리어트는 ‘시란 자기 자신에 대해 쓰면서 동시에 자신의 시대를 나타낸다.’고 하였습니다. ‘시를 쓰는 일이란 시인의 내면이 분출하는 데서 시작하지만, 시대와 인간을 대변하고, 나와 시대가 동일시되고 나와 인간이란 개념이 동일시되는 사고의 확장을 필요로 하며 그것을 취하기 위하여 노력하는 일이다.’고 할 수 있습니다. 내가 집을 지으면 현대에 생산한 철근과 목재를 쓰겠지요, 그러니 당연히 현재의 시대를 나타내는 집이 됩니다. 시(詩)를 쓰는 것은 지금 시대, 지금 사람의 정서를, 지금 시대의 언어로 표현하는 것입니다. 시대정신이 절로 배이기 마련입니다. 박노해 시인이 노동자의 생활을 그린 시를 쓰다가 지금은 이라크나, 아프리카를 찾아가 그들과 함께 생활하면서 사진을 찍습니다. 예술이란 시대의 소산. 시대의 반영이라는 생각입니다. 시인은 시대정신을 어떻게 볼 것인가를 고민해야 한다는 것입니다. 부지런히 과거와 현재를 오가면서, 과거에 서서 현재를 조명하고 현재 속에서 과거를 지켜보는 객관화를 통하여, 시대를 정의합니다. 누구나 자신에 대해서는 전문가가 됩니다. 그러나 그 단계를 지나 우리의 과거와 우리의 현재로 범위를 넓혀야 합니다. 자신에서 우리로 범위를 넓히면, 삶이 풍요로워집니다.

칼릴 지브란은 '언어를 살려 놓는 수단은 시인의 심성과, 그의 입술과, 그의 손가락들 사이에 존재한다. 시인이란 창조적인 힘과 사람들 사이를 연결하는 중재자이다. 그는 영혼의 세계에 대한 소식을 연구의 세계로 전달하는 전보이다. 시인은 그가 가는 곳이라면 어디라도 따라가는 언어의 아버지요, 어머니이다. 그가 죽으면 언어는 뒤에 남아 그의 무덤 위에 몸을 던지고는 다른 어떤 시인이 와서 일으켜 세워 줄 때까지 슬피 운다.'고 하였다. 시인이란 창조적 힘과 사람 사이를 연결하는 중재자라고 합니다. 여기서 창조적 힘이란 신성이라고 생각하셔도 무방합니다. 또 시인은 영혼의 세계의 소식을 전달하는 존재, 시인이 죽으면 언어는 그 뒤에 남아 그의 무덤 위에 몸을 던져 다른 시인이 와서 일으켜 세울 때까지 슬피 운다고 합니다. 시인이 죽어도 작품은 남고, 그 작품의 가치를 알아주는 후세 시인이 나타날 때까지 홀로 그 작품은 외로이 운다는 말로 해석됩니다. 시인의 존재를 너무 띄

운 것 아닌가 생각할 수 있습니다만 실제 칼릴 지브란은 영혼의 시를 쓴 훌륭한 시인입니다.

칼릴 지브란은 또한 '언어를 살려 놓는 수단은 시인의 심성과, 그의 입술과, 그의 손가락들 사이에 존재한다. 시인이란 창조적인 힘과 사람들 사이를 연결하는 중재자이다. 그는 영혼의 세계에 대한 소식을 연구의 세계로 전달하는 전보이다. 시인은 그가 가는 곳이라면 어디라도 따라가는 언어의 아버지요, 어머니이다. 그가 죽으면 언어는 뒤에 남아 그의 무덤 위에 몸을 던지고는 다른 어떤 시인이 와서 일으켜 세워 줄 때까지 슬피 흐느껴 운다.' 고 말하였다. 그렇습니다. 시는 창조적인 힘과 사람을 연결하는 끈입니다. 시는 상상력을 불러일으키는 도구입니다. 상상력은 공상, 환상과 다릅니다. 시쓰기란 실제 지금 일어난 일을 그리는 것이 아니라 일어날 수 있는 일을 상상력으로 그려내는 것입니다. 시인은 그것을 비유로 그려냅니다. 시에서의 상상력이란 물속의 산소와 같습니다. 물속에 산소가 녹아들어야 생물이 삽니다. 어항에 인공적으로 산소를 주입하면 거품이 뽀글뽀글 납니다. 물살이 공기를 감싸 안고 떨어질 때에 물속에 산소가 녹아듭니다. 물이 위로 솟았다가 공기를 끌어안고 물속으로 돌아가는 일, 바로 상상력의 역할입니다. 상상력은 언어 속에 산소를 녹여 넣습니다.

도교(道敎)에서 '시(詩)는 신성(神性)으로 인간을 인도하고. 비유(比喩)는 형이상학(形而上學)을 가늠케 한다.'라는 말을 하였습니다. 여러 종교에서 말하기를 사람은 신을 빼닮았다고 합니다. 인간의 모습에서 신을 닮은 모습을 찾아내는 일이란 아마도 시 쓰기가 아닐까 합니다. 인간의 존재 심연(深淵)에 존재하는 성품, 느낌, 생각, 이러한 것들이 곧 신성(神性)이겠지요. 비유는 무언가 비교하여 말하는 것인데, 활달하게 상상력을 펼치어 느낄 수 있고, 찾아낼 수 있는 것을 비유라고 합니다. 그러한 상상력을 펼치는 일이 형이상의 특징입니다.

장콕토는 '시인의 최대 비극은 잘못 이해되어 칭찬받은 것이다.'라고 합니다. 나는 B로 썼는데, 독자는 읽고 A로 이해하고 칭찬합니다. '나는 그대를 미워하네.'라고 표현하였다고 해요. 그대를 사랑하는 마음이지만 일시적으로 속상해져서 미워한다고 말한 것인데, 그를 잘못 표현하여서 정말 미워하

는 것으로 꼭해하게 하는 것과 같습니다.

김수영 시인은 ‘시인은 자신의 시에 대해서는 장님이다.’라고 하였습니다. 다들 자신이 쓴 시가 잘 쓴 시인지 아닌지도 잘 모릅니다. 자신이 아는 언어를 나열하여 일련의 감성만을 교묘하게 다루는 시인도 있습니다. 그러나 자신의 시에는 진정성이 깃들어야 합니다. 진정성이 없는 작품은 허영의 잔상일 뿐입니다. 시란 무엇인가를 누군들 자신 있게 이야기하겠습니까만, 시는 인간 정신의 총합이라고 생각합니다. 그 엄청난 세계에 팔 걷고, 달려드는 돈키호테 같은 사람, 그가 시인이겠지요. 그런데 시인은 물질이 부족해도, 명예가 없어도 행복해 합니다. 시인으로 사는 것 자체로 행복해 합니다. 조지훈 시인은 ‘시인이 창작한 제2의 자연이 시다. 시는 허구를 그린 것이니, 그 역시 또 하나의 자연이라고 할 수 있다.’고 하였다.

하이데거는 ‘시는 언어의 건축물이다.’라고 하였으며, E.A.포우는 ‘시는 미의 운율적 창조다.’ 라고 하였다. R.M.릴케는 ‘시는 체험이다.’ 브룩스는 ‘시는 역설과 아이러니의 구성체다.’라고 합니다. 모두 시란 무엇인가를 아는데 도움이 되는 말입니다.

여 백

시 쓰는 일

정원철

시 공부, 참 어렵지요? 공부할 때 선생의 이야기를 들으면 알 것 같은데, 정작 시는 늘지 않아요. 저 역시 시(詩)에게 공을 무척 들었는데 아직껏 詩는 자신의 정체를 다 안 드러내요. 전 하루도 시를 생각 않는 날이 없어요. 일상사 모두를 시와 연관시킵니다. 그렇게 시를 쓰는데 시간을 들이면 생활이 엉망이 되기도 합니다. 제가 시의 이론에 대해서 꽤 공부했다 싶은데도, 시쓰기가 늘어가는 속도를 보면 언 발에 오줌누기 같습니다. 정말 눈썹만큼씩 늘어요. 그러다가 한참 뒤로 후퇴하기도 하고요, 그렇게 씨름하다보면 시인에게 십 년이란 긴 세월이 아니라는 생각을 하게 됩니다. 그러다보니 느긋해져야 시의 속내를 알게 되겠지 하고 생각을 바꾸었습니다. 제가 시와 눈맞추고 시 쓰는 생활을 지속하다 보면 아름다운 시가 저를 찾아올 거라는 생각을 하지요. 어쩌다 운 좋으면 한국인 모두에게 감동적인 시도 찾아올 수 있다는 생각도 하고요.

제가 우리 민요 '서도소리' 풍으로 작사를 한 시가 있어요. 시조로 지었는데 곡을 붙여서 소리극의 서곡으로 사용합니다. 어느 날 아내가 연평도 조기잡이에 관련한 노랫말을 지어달라기에, 나름대로 집중해서 하루 밤에 푹푹푹 지은 시였는데 묘하게 읽을 때마다 마음이 편안해집니다. 대개 자신의 시를 나중에 보면 걸리는 구절이 눈에 띄기 마련인데, 그 시는 그렇지 않아요. 내가 이런 시도 썼구나 라는 생각을 합니다. 무슨 이야기를 하나 하면요, 항시 시를 가까이 하면서 살다보면 어느 때 좋은 시가 찾아온다는

생각을 말하려 하는 겁니다. 좋은 시를 지어야한다는 강박관념에 빠지면 좋은 시는 저 멀리서 맴돌기만 하고, 그냥 평안하게 시와 동거하다 보면 어느 별 좋은날, 적절한 시간에 빠꾸기 소리 한가한 시간에 내가 그리던 시가 열굴을 내민다는 이야기입니다.

푸른 물결 속삭이는 연평바다 저기 있구나
하늘이 밝아오면 저 바다로 가야하네
식은 꿈 부푼 꿈 채워 풍어제를 하잔다

앞산에는 빠꾸기 소리 수평선을 바라보고
장산곶 마을마다 휘치는 소리 들리면
모래 위 파도 닿는 곳 만선 꿈을 펼친다

배 떠난다 꿈 싼고서 나도 간다 꿈 채우러
두둥둥둥 하늘 뛰고 어여어여 노래 불러
연평도 돈바람 분다 노 젓잔다 닷풀어라

하늘질러 그물치잔다 배치기를 부르잔다
이물 돛대 꽃 피우고 고물 돛대 만장기 띄워라
연평산 일곱 봉우리 너울너울 춤춘다

연평조기 몰려 오네 뱃전에는 웃음 그득
그대가 빌어주니 파도도 잠든 게야
저기 저 바다길 너머 내 고향 장산곶

둥덕둥덕 북소리 장산곶을 간질러라
돈 다발이 실렸을까 심청이를 살렸을까
아이야 내 돌아 왔네 이제 한숨 잘까나

동네 사람 덩실덩실 강아지는 경중경중
막걸리를 받아주련 순덕애비 이리 오게

보물선 건져 왔으니 앞 마당에 놓았네

----- 연평 바다 -출항 배치기- / 정원철

* ‘배치기’란 배에서 고기 잡기 위하여 그물 치는 것을 말한다.

좋은 시를 쓰고자 하는 목표를 가지고, 자기 주변의 생활과 상황을 詩化시키는 노력을 하면서 지나면, 그러다가 어느 시점, 자신의 노력을 집중하기 좋은 때에 시가 찾아오게 된다는 것, 그것을 말하려는 것입니다. 평시에 쓰는 시는 습작입니다. 그 습작을 바탕으로 하여 다시금 집중하여 창작하면 대개 시가 좋아집니다. 그렇게 집중할 때에 바른 길을 머리에 떠올리면서 그 에 거슬리지 않는 시어의 선택과 구성을 하면 시가 좋게 만들어집니다. 그 시가 바로 혼신의 힘을 다한 시가 되는 것입니다. 그런 일련의 과정을 창작이라고 하고요. 그러한 때에 기준을 삼고자 시론을 공부하는 것이겠지요. 그러나 그런 정제 과정을 거치면서 날거로서의 멋이 사라지고 길들여진 시어를 사용하여 대개의 시인이 창작하는 시의 전형을 따르기도 합니다.

쉽게 쓰인 시도 있고, 즉흥시도 창작하지만, 좋은 시는 오랜 시간 숙성시키고 퇴고를 거쳐서 좋은 시가 탄생합니다. 십 수년, 그 이상의 세월에 그 같은 시 쓰기를 한 시인이 어느 좋은 기운을 맞닥뜨려 일필휘지로 내려 쓰면 그것은 쉽게 쓰인 시도 아니고 즉흥시도 아닌 오래 묵은 내공이 한 달음에 쏟아져 나오는 것이라고 할 것입니다. 마음속에서 발아시켜 숙성을 거친 메시지가 표현이니 빠른 시간에 써 내려가도 좋은 시가 나올 수 있는 것입니다. 시와 융합한 생활을 하며 긴 세월 지나면 사람들의 심금을 울리는 좋은 시가 나옵니다.

시공부1 ▶ 갈수록 시상이 무뎠지는 이유는 뭘까요

시상이 무뎠진다는 말씀은 지금 시(詩) 속에 들어가 있다는 말씀으로 생각됩니다. 우물 위에서 우 물속을 내려다보면 깊어 보이지만 정작 그 안에 들어가 있으면 깊은 줄 모르는 이치가 아닌가 싶습니다. 그러나 우물의 내부를 알려면 어찌 되었든 그 안에 들어가 보지 않을 수 없지요. 우물 밖 세상을

에서 보는 우물, 그리고 들어가서 본 우물, 그 두개는 어떤 차이이고 어떤 의미인가에 대한 객관적으로 인식할 수 있는 상태를 관조적이라고 말하는 것입니다. 그러니까 고요한 상태에서 사물이나 현상을 관찰하면서 자신의 상태를 비추어 보는 노력으로 해결할 수 있다고 생각합니다.

대개 “시를 쓸 소재가 떠오르지 않는다.”는 말은 시(詩)를 시인의 말하는 창구로 이용할 때에 하는 말입니다. 시는 작가의 감정을 배설하는 장소가 아니라는 말이 있습니다. 누구나 하고 싶은 말이 무한정하지는 않습니다. 몇 년을 써댄다면 하고 싶은 말이 다 바닥이 날수도 있으니까요. 그러므로 시에 대한 개념을 확대해야 합니다. 시(詩)란 시인의 내면을 표현하기 위해 서만 존재하는 것이 아니라 독자에게 어떤 효용과 만족을 주는 역할을 하는 존재라는 것입니다. 그렇게 독자를 인식하게 되면 독자가 무엇을 궁금해 할 것이라는 생각을 하게 되고, 사물을 보는 통찰력의 범주가 커지면서, 미의식에 따라 어떤 구성을 하게 되고, 그것을 시적 언어로 표현하게 된다는 것이지요. 그러니 쓸 것이 없다는 걱정은 안 해도 됩니다. 자신의 지적인 탐구욕이 줄어드는 것과 사람에 대한 애정이 부족해지는 것을 걱정하면 절로 해결이 될 것입니다.

시공부2 ▶ 저는 감성이 이제 말라 버리면 어쩌나 하는 걱정을 하게 되는 데요.

“감성이 무더졌다”는 말은 많은 사람들이 합니다. 실제로 마음이 편해지고 부러운 것이 없으면 감성이 무더지기도 합니다. 시는 넉넉한 사람들이 쓰는 것이 아닌 듯합니다. 부족하고, 가난한 사람들은 시심을 키우기 마련입니다. 또 그리운 사람을 쉬이 만나지 못하면 마음에 그리움의 감정이 커지고 그 감정이 곧 시심으로 작동하거든요, 신경림 시인의 시를 읽으면 가난이라는 단어를 많이 접합니다. 그것은 신경림 시인만의 특성이 아니라, 무엇인가의 결핍이란 시인의 특성, 나아가 시의 조건이라고 할 수 있습니다. 웃음을 시적 소재로 쓰는 예는 적지만 눈물은 시로 많이 쓰지요. 그래서 결핍에 대한 인식이 시적 자극을 한다는 말씀을 드립니다. 그것은 경제적 결핍, 애정 결핍 뿐이 아니라, 무엇인가 있어야 할 곳에 있지 않은 것, 그래야 할 것이 그렇지 않은 것 등의 지적 사고로 결핍을 인식할 수 있다고 생각합니

다. “시는 감성에 지성의 메스를 가한 존재이다.” 라는 말로 대신합니다.

시란 절제된 형식과 비유 등의 지성으로 자신의 감성을 나타내는 것이라고 말할 수 있습니다. 즉, 시는 감성만으로 쓰는 것이 아니라는 말이지요. 그러니 현재의 감성 + 지성이면 얼마든지 좋은 시를 쓸 수 있습니다. 임의 경우 그런 걱정을 하는 것은 항시 찰랑거리는 감성을 표현하는 것으로 시를 쓰려 하시기 때문이지요. 감성이 메마를까를 걱정하기 보다는 지성적 절제의 도입을 걱정하는 것이 옳을 듯합니다. 신경림 시인의 시에서도 보았지만 시의 주제가 특별나야만 되는 것은 아님을 알 수 있습니다. 고뇌를 시어로 정제하여 나타내면 아름다운 시가 되는 거니까요.

시는 무엇으로 쓰나 하는 이야기들을 했습니다만, 조금 발전시켜서 시적 상상력에 대한 이야기를 하겠습니다. 시를 쓰는 것은 시인의 경험과 교육 등으로 시인에게 내재된 일련의 정서를 바탕으로 해서 시인의 상상력이 만들어내는 일입니다. 그래서 서정주 시인이 주장하듯이 시인이 체험해 본 것이어야 감동적인 표현이 나온다는 말이 틀린 것이 아니지요. 서정주 시인의 춘향유문이라는 시가 있습니다. 즉 시인이 춘향이 되어 시를 쓴 것이지요. 서정주 시인이 여인이 되어 경험한 것은 아니지만, 연인을 기다리는 사랑의 감정을 경험해 보았기에 미루어 창작할 수 있었던 것입니다. 창작이란 인간사회에서 있을 수 있는 것은 무엇이든지 만들어낼 수 있습니다. 시인의 경험을 바탕으로 상상력을 발동하여 시(詩)라는 예술적 성과물로 나타냅니다.

시는 사람의 존재와 본질을 이야기하는 것입니다. 시를 처음 쓸 때엔 어떤 경험에 입각해서 쓰지만 점차 시쓰기에 익숙해지면서 상상만으로도 씁니다. 시는 과거의 경험들을 잘게 분해해서 새로이 조합하고 상상력을 보태어 창작을 하는 것이 기본 틀입니다. 극작가, 소설가들이 글의 소재를 구성하는 것처럼 하나의 줄거리를 상상하고 그를 압축하여 시로 만듭니다. 시적 리듬과 비유로 풀어냅니다. TV 드라마를 보다가도 시인의 감성이 자극받으면 과거의 체험과 생각을 엮어서 시를 쓰기도 합니다. 어떤 동기와 자극이 주어지면 즉각 과거 경험의 조각들을 꺼내어 이리 저리 맞추어보면서 상상으로 엮어서 창작에 들어갑니다.

시는 진실을 취급합니다. 진실을 인식하기 위하여 시인은 많은 다채로운 경험을 합니다. 경험을 머리에 축적하고 있다가 어떤 자극으로 주제를 설정하게 되면 그 일을 접했을 때의 감흥과 사실을 분해하여 그 안의 진실요소를 찾아서 결합하여 미를 추구합니다. 하지만 사실과 진실은 서로 다른 개념입니다. 시에는 사실이 들어가기도 하고 안 들어가기도 합니다. 20년 전의 경험 조금, 10년 전의 경험 조금 등이 상상의 옷을 입고서 나타납니다.

이어서 제가 할 이야기는 시적(詩的)인 시(詩), ‘무엇이 시적인가?’ 라는 생각을 항시 하면서 공부해야 한다는 것입니다. 그것은 도대체 시가 무엇이지? 라고 매일을 자신에게 질문하는 것과 크게 다르지 않습니다. 시의 정의의 역사는 오류의 역사라는 말이 있습니다. 시라는 말이나 시적이라는 말이 얼마나 어려운 단어인가를 알게 해 줍니다. 시적(詩的)이라는 말을 생각해 봅니다. 우리가 학생은 학생다워야 하고, 선생은 선생다워야 말을 하듯이, 시답다, 시적이다 하면 압축되어 간결한 운율미를 느끼는 것, 그리고 어떤 모습이 그려지면서 그 감상에 같이 빠져 드는 것을 시적(詩的)이라고 말합니다. 시의 삼 요소가 시를 시적이게 합니다. 시의 삼요소는 운율, 이미지, 의미라고 합니다. 청각적으로 어떤 리듬감을 느끼게 하는 것이 운율, 시각적으로 무엇인가가 보이는 듯 느껴지는 것이 이미지, 그리고 일련의 주제 의식을 의미라고 합니다.

시의 삼요소중 이미지에 대하여

정원철

시는 내용이 문제가 아니라 형식이 문제라고 상징주의 시인들이 주장하였듯이 시 창작에서 대두되는 문제는 포착한 착상을 어떻게 시작품으로 형상화하느냐에 있는 것이다. 시에 있어서 모티프(표현이나 창작의 동기, 중심사상) 자체가 중요한 것이 아니라 모티프가 어떻게 표현되고 있느냐에 따라 시적일 수도 있고 아닐 수도 있는 것이다.

시적인 시가 되려면 음악성과 회화성 그리고 의미의 삼 요소를 꼽는데, 그 중에서 회화성을 이루는 이미지에 대하여 살펴본다. 글이 글로서 기능하기 위해서는 먼저 표현의 정확성을 바탕으로 하고, 그 위에 시를 시답게 하는 이미지화가 필요해지는 것이다. 왜냐하면 현대 문명은 시각에 의존하는 바가 크고 가시적으로 나타날 때에 그 가치를 인식하기 쉽기 때문이다. 그로 인하여 언어로 시각화하는 이미지(心象)이 부각하였다.

글을 쓰는 작가는 사람다움을 견지하면서 좋은 주제를 선정하여 감동이 물결치듯 하는 글을 써야 하는 것이 당연하지만, 평범한 주제로 일상을 이야기하면서도 이미지화를 잘 시키는 것만으로도 시 창작은 성공할 수가 있다. 서정의 단면을 드러내는 것은 시의 본질의 한 부분이며, 시는 은유로 피어나는 존재인 때문이다. 은유를 통한 이미지화로 시의 차원을 끌어 올린다는 주장인데, 시는 곧 영상예술이라는 주장과 일맥상통한다.

이미지화의 대표적인 방법은 비유법의 동원이다. 비유를 잘 활용함으로써 좋은 시인으로 가는 강을 쉬이 건널 수 있다. 은유와 환유, 그리고 상징을 이용하여 인간 존재의 심오한 내면을 그려내어 좋은 시를 쓸 수 있도록 하여야 할 것이다. 이 경우 언어로 표현할 수 없는 인간의 내적 관념을 구체적으로 표현하기 위하여 비유와 상징을 한다. 또한 시속에 철학이 스며들 때에 의미 깊은 시가 됨을 삶의 철학을 익히고 정리하는 데에도 주력하여, 철학적 사상이 뻗 시를 쓸 경우에는 진실로 심오한 뜻을 실어 시대의 사상을 실어야 한다. 이 경우 시가 좀 어려워지지만 특정한 철학을 표현하려면 그에 관련한 용어를 사용할 수밖에 없을 것이다.

1. 이미지란?

시인은 전달하고 싶은 관념이나 실제 경험 또는 상상을 이미지화시킬 수단을 찾는다. 시로 표현하고자 하는 대상을 인식하고 그 인식을 시로 표현하려면 의당 형상화(이미지화) 과정을 거쳐야 메시지와 의미가 담기기 때문이다. 이미지는 심리학에서 쓰이는 말로 '상상력에 의하여 구체적인 정경을 마음속에 그리는 일'이라고 한다. 국어대사전에 표현되기를 '이전에 감각에 의하여 얻어졌던 것이 마음속에서 재생한 것'이라고 하며, 시학사전에는 '신체의 지각작용에 의해 생산된 마음속 재생'이라고 표현되어 있다. 이를 종합해 볼 때에 시(詩)의 이미지란 상상력에 의하여 이루어지는 사상과 정서의 감각화 또는 육화라고 볼 수 있다. 상상력이란 구상(構想)하는 능력으로 시의 이미지는 시인의 상상력의 산물이며 독자의 상상력과 만나 시를 시답게 만들어주는 역할을 한다. 추상적(抽象的) 표현으로는 감동을 전하기가 힘들기에 구체적인 이미지로 전달하여야만, 그 이미지가 감각에 호소하여 사물에 대한 감각적 경험을 불러일으킨다. 어떤 관념(觀念)을 표현하기 위하여 사물의 이미지와 시어(詩語)의 통합을 이루어 시를 구성하는 것인데, 바로 시가 있어야 하는 이유와도 합치가 되는 것이다. 엘리엇은 '나는 커피 스푼으로 나의 삶을 되질하였네.' 라고 표현하여 스푼질로 삶의 무의미함과 권태로움을 이미지화하였다. 커피 스푼은 일상적 사물이지만 시인이 삶의 무의미함을 스푼질이라는 시어로 이끌어내어 이미지화함으로써 시적

신선감과 환기력을 획득하였다.

2. 이미지의 종류

1) 감각적 이미지

모든 언어는 크든 작든 이미지를 지닌다. 그래서 단어 자체가 함유한 감각적 이미지를 파악하여 시어를 선정해야 한다. 또한 연후에 낯설기를 통한 이미지를 확장하기 위하여 비유법을 적용하는데, 이 때의 이미지는 은유와 직유의 보조관념을 지칭한다. 하지만 일단 오감과 연계되는 감각적인 단어의 선정과 그를 중복 사용하는 공감각적 표현을 알아본다. 우리의 언어에는 감성이 있는 언어가 있고 그렇지 않은 언어가 있다. 예를 들어 ‘바위’보다는 ‘돌’, ‘돌맹이’라는 단어가 더 친근하다. 친근하다는 말은 감성이 스며 있다는 뜻이다. 이틀 전의 날자를 2004년7월3일로 표기하는 것보다 ‘그저께’라고 표현하는 것이 더 친근하다.

인간에게는 감각이 있다. 오감(五感-視覺, 聽覺, 嗅覺, 味覺, 觸覺)이 있고 근육의 긴장과 이완의 감각, 심장에서 울리는 고동, 호흡 맥박, 소화 등의 감각이 있는데, 그러한 감각은 그에 합당한 단어의 사용으로, 독자에게 전달되면서 관련한 이미지가 형성 된다. 공감각(共感覺-하나의 감각이 다른 감각을 불러일으키는 것)은 감각적 표현을 중복시키는 것이라고 볼 수 있다. 공감각의 예를 들어본다.

‘꽃처럼 붉은 울음을 밤새 울었다’(서정주/문둥이), ‘분수처럼 흩어지는 푸른 종소리’(김광균/외인촌), ‘흔들리는 종소리의 동그라미 속에서’(정한모/가을에)을 예로 들 수 있다. 다음의 시에서 감각적 이미지를 찾아보자.

앞서서 걸어가는 그이
발걸음 마저 푸르러 보이는 유월
산능선 넘어서니

그 밑자락에 부는 바람은
 모내기 끝난 아랫논,
 논둑을 넘나들며
 모를 키우고
 산 그림자
 구부러진 들녘에선
 농부들 허리 굽히고
 논두렁에 삶의 자락을
 거름으로 엮어가며
 바쁜 걸음 걸을 때,
 커다란 모자만이
 밥상을 차지해버린 대륙 쌀 생각으로
 시름에 겨운
 주름진 얼굴을
 햇살아래 감추고 있네. ----- 유월의 들녘 / 한향오

2) 비유적 이미지

‘월 라이트’의 말로는 삶의 원리가 ‘자아와 타인간의, 자아와 물리적 환경간의, 사랑과 적개심간의, 본능적 충동과 이성적 사고가 내리는 결정간의, 충동과 죽음의 열망 사이의 여러 긴장 속에 나타나는 투쟁’이라고 보고, 언어도 긴장상태라야 살아 있는 것이라고 하였다. 그 말 속의 긴장(緊張)상태에서 시적 긴장을 연결해 본다. 시적(詩的) 긴장(緊張)이란 원관념(原觀念)과 보조관념(補助觀念), 또는 시어(詩語) 간에 긴장이 흐르게 하여, 그로 인한 이미지화를 촉진시키는 것을 말한다.

비유(比喩)는 원관념과 보조관념 간의 차이성 속의 유사성을 필요, 충분 조건으로 삼고 있다. 쉽게 이해가 되는 부분은 아니지만 오랜 시간 관심을 가지고 접하면 충분히 이해가 될 것이라고 생각한다. 현상을 내면화하고 통합화된 시각으로 볼 때에 그러한 보조관념의 동원이 가능할 것이다. 원관념과 보조관념이 먼 거리에 있을수록 비유의 효과는 커진다. 그 부분이 시인의

표현 능력의 차이라고 한다.

비유란 표현을 강화하는 것으로 자연스럽게 이해해야한다. ‘바보 같은 녀석!’이라는 표현도 정상적인 사람을 바보에다가 비유해서 비난의 의미를 강렬하게 표현한 것이다. 녀석이라는 단어만으로는 비난의 의미가 작다 싶을 때, 자연스럽게 비유를 하여 표현하는 것이다.

시(詩)를 가장 시답게 만들어 주는 이미지는 ‘은유적 이미지’이다. 은유법(隱喩法)은 동일성(同一性)의 원리에 입각한 원관념과 보조관념 간의 거리에서 발생하는 긴장(緊張, tension) 조성을 목표로 하는 수사법이다. 은유법은 ‘A는 B이다’라는 표현을 하는 것으로 A와 B의 차이성에서 동질성을 느낄 수 있도록 표현하여 이미지의 확대를 꾀하는 중요한 기법이다. 이 때 생기는 긴장에 의해서 새로운 의미가 발생하는 것이다. 여기서 바로 형식주의 비평에서 가장 중요시 여기는 ‘낮설기’가 이루어진다.

은유법은 잘 활용하면 좋지만 현대의 시에서 지나치게 활용하여 대중이 시를 피하는 요인이기도 하다. 한 번 읽고 그 뜻을 이해하기 힘든 경우가 많은 때문이다. 때로는 반복해서 읽어도 그 뜻을 해석하기 힘들기도 하다. 시인의 자연스러운 상상에 의한 표현을 넘어서 은유적 보조관념을 억지로 끌어대면 자칫 암호풀이가 된다. 독자만 모르는 것이 아니라, 시인 자신도 잘 모르는 시구를 써 놓는다. 그러므로 은유법 사용의 주의점이 바로 원관념과 보조관념의 유사성 속의 차이성과 거리조정 문제다. 은유의 거리가 지나치다는 말은 보조관념만을 연속으로 나타내거나, 원관념과 보조관념의 차이성이 너무 커서 동일성을 찾기 힘들 때에, 지적하는 말이다. 인위적으로 동일하는 치환은유의 연속적 배치나 병치은유로 표현하는 경우는 필요 이상의 긴장을 벗어나 의미를 혼돈하게 된다. 그것은 낮설기와 다른 것이다. 그러한 점을 피하여야 한다는 말이다.

비유법의 종류에 대하여 살펴본다. 비유법에는 직유(直喩), 은유(隱喩), 제유(提喩), 환유(換喩) 등의 비유법이 있다. 비유란 항상 원관념과 보조관념의 결합으로 되어 있으며, 대개 보조관념이 이미지로 나타나지만, 두개가 모두 이미지인 경우도 있고, 원관념이 이미지이며, 보조관념이 감정이나 관념인

경우가 있는데, 감각적 이미지가 단순히 감각에 직선적으로 대응하는 것에 비해서 비유적 이미지는 두 사물을 원관념과 보조관념으로 비교함으로써 이미지를 새로이 창출해내게 된다. 비유법의 핵심원리를 들어 본다.

직유법의 종류를 보다 구체적으로 분류하면, 직유법(直喩法)은 원관념과 보조관념 관계를 직선적이고 명확하게 드러난 것으로, 'A는 B처럼 아름답다'라고 표현하는데, 원관념과 보조관념의 연관성을 명확하게 드러내는 비유법이다. 직유법은 두 사물의 단순히 유사성으로 결합하는 것이 아니라, 연관적 서술어를 통하여 일련의 인식을 드러내려는 목적으로 쓰인다. 그런 이유로 명유(明喩)라고도 한다. 은유법(隱喩法, metaphor)은 모든 비유의 총칭으로도 쓰이는데, 직유와 달리 연결어(~처럼, ~같이 등)가 없이 'A는 B이다'라고 표현하는 치환(置換)은유를 기본으로 하며 보조관념을 나열하는 병치은유의 구조를 가진다. 한편 의유(擬:헤아릴 의, 喩:깨우칠 유)는 의인법(擬人法), 의성법(擬聲法), 의태법(擬態法)이 있는데, 은유가 사물과 사물의 융합이지만 의인, 의성, 의태법은 사물과 인간과의 융합을 이른다. 대개의 시는 의인법이나 활유법을 기본으로 사용한다. 또한 의성법과 의태법은 사물의 인간화로 인간과 소통하는 비유법이라고 할 수 있다.

마지막으로 대유(代喩)가 있는데 이는 제유(提喩), 환유(換喩), 인유(引喩) 등으로 나타난다. 환유(換喩)는 '흰 옷'으로 '한국인의 정신'을 표현하는 것으로 예를 들 수 있고, 제유(提喩)는 '빵이 없는 자유'라는 표현에서 빵을 음식물의 총칭을 나타내는 비유법으로 일부분으로 전체를 지칭하는 비유법으로 이미 일상에서 흔히 쓰인다. 환유와 제유는 은유법과는 달리 원관념은 빼고 보조관념만으로 표현한다. 상징법 역시 원관념을 표현하지 않으며, 상징은 원관념을 최소한으로 기호화시키지만, 원관념을 오히려 여러 개로 추정하는 비유법이다.

비유법에는 인유와 풍유도 있다. 또 패러디가 있다. 시창작에서는 잘 쓰이지 않지만, 소설이나 수필, 일반 문장에서 중요하게 사용하는 비유법이다. 인유(引喩)라 함은 잘 알려진 역사적 시가(詩歌), 문장(文章), 어구(語句), 인명(人名) 등을 인용하여 작가의 의도를 나타내려하는 기법이다. 그래서 과거의 의미와 새로운 의미를 중첩시키며 독특한 의미론적 문맥을 형성시킨

다. 인유(引喻)는 작품 또는 시구를 부분적으로 사용하여 비유하는 것이고, 인용적(引用的) 묘사는 작품 또는 시구(詩句) 그 자체를 사용한다. 풍유법(諷喻法)은 우언법(寓言法)이라고도 한다. 이솝 우화를 떠올리면 쉽다. 이솝 우화는 한 편의 글 전체를 풍유의 기법으로 쓴 것이다. 원관념을 은폐시키고 보조 관념만을 드러내 숨겨진 본뜻을 암시한다. 전혀 다른 말인 듯한데, 그 말 속에 어떤 뜻을 담는다. ‘뱀새가 황새 따라가면 가랑이가 찢어진다.’거나 ‘개구리가 올챙이적 생각을 못한다.’, ‘빈 수레가 요란하다.’ 등과 같이 교훈을 주는 속담이나 격언도 풍유법이다. 풍유는 표현의 이면에 어떤 우의(寓意 Allegory)가 감춰져 있기 때문에 풍자로 현실을 폭로하거나 신랄한 시상(詩想)을 전개하는 데 주로 쓰인다. 풍유법은 대개 의인화의 과정을 거쳐서 숨겨진 원관념에 풍자적 의미를 담고 있다는 점에서 무생물을 생명화하는 활유법(活喻法)이나 생물의 인격화 자체를 의미하는 의인법(擬人法)과는 다르다. 한편 음악이나 코미디에서도 사용하는 ‘패러디(parody)’는 기성 작품을 교묘히 모방하여 과장이나 풍자로서 재창조하거나, 원작에 편승하여 자신의 의도를 효과적으로 표현하기 위해 사용한다. 원작을 조롱하는 경우도 있지만, 웃음을 유발하고 작자의 의도를 효과적으로 전달하기 위해 패러디를 사용한다.

비유법을 통한 이미지화 훈련은 일상생활을 하면서도 노력할 수 있다. 예를 들어 자신을 나무에 비유한다면 나무의 뿌리, 줄기, 가지, 꽃, 열매를 자신의 신체나 성과물로 비유할 수 있으며, 바람, 비, 햇볕 등을 내 마음의 이모저모에 비유할 수 있을 것이다. 또 바닷가의 빈 배를 보면서 동네 사람의 환호성 속에 만선의 깃발을 펴던 활기찬 배모습을 떠올릴 수 있으며, 밀물이면 등실 떠오르고 썰물이면 갯벌에 걸쳐 있다가 바람 부는 대로 물 흐르는 대로 자신의 몸을 맡겨야만 하는 무기력한 배 모습을 떠올릴 수 있다. 달 밝은 밤 갯벌에 놓인 빈 배에는 누군가를 그리워하는 감정을 이입을 시킬 수 있을 것이다. 이런 것들을 시적으로 표현할 때에 직유나 은유, 의유, 대유 등의 비유법을 사용하여 이미지화를 촉진한다.

산수유 꽃이 그윽하게 웃었다
너를 멀리서 바라보던 날
그만, 아득하다

네 뒷모습을 닮은 것도 같아
언제나 저만치서
서성거리게 하던 너
치렁한 잎 새 뒤에서 익어가는
너를 향한 마음
종내 얼굴 붉히고야 마는. ----- 산수유 연가 / 무지개

3) 상징적 이미지

국어대사전에 나오기를 상징이란 ‘어떤 관념이나 사상을 구체적인 사물이나 심상을 통해 암시하는 일, 또는 그 사물이나 심성’이라고 정의되어 있다. 그리고 카시러는 ‘인간은 보이지 않는 세계, 초월적인 세계를 꿈꾸는 존재이다. 그러므로 인간은 상징적 동물이라고 할 수 있다.’ 라고 표현한 바 있다. 문학적 상징은 보이지 않는 내적 상태를 암시하는 가시적인 표현(외적 기호, 보조관념)을 말한다. 한 시인 또는 한 작품에서 이미지가 중첩되거나 유사한 이미지를 반복적으로 사용함으로써 상징적 이미지로 고착된다. 시학 사전에서는 ‘상징은 시인이 숨기기 위하여 의도적으로 사용하는 것이 아니라 그렇게 할 수밖에 없는 경우에 사용하는 것이다.’라고 관념을 실재화하는 수단이라는 점을 강조하였다.

공중에 떠다니는
저기 저 새요
네 몸에는 털 있고 깃이 있지.

밭에는 밭곡식
논에는 물벼
놀하게 익어서 수르러졌네!

楚山 지나 적유령
넘어선다

시적 상징은 구체적 심상과 추상적 관념의 결합이지만, 비유와는 달리 심상과 관념의 관계를 쉽게 유추할 수 없을 정도로 관념을 확산시킨다. 비유는 시(詩) 안에서 부분적으로 기능하지만, 상징은 시 전체로 그 뜻을 확산한다. 비유는 주로 회화적 묘사를 하지만 상징은 넓고 깊은 의미를 함축한다. 상징적 이미지는 나타내고자 하는 관념을 사물에 빗대어서 나타내다보니, 원관념은 숨기고 보조관념만 드러낸다. 즉 원관념을 기호화시키거나 원관념의 어떤 특성이 떠오르게 하는 언어로서 이미지를 구체화하는 것이다. 상징의 성격은 원관념과 보조관념의 관계에서 동일성, 암시성, 다의성, 알레고리, 입체성, 문맥성을 지니며, 상징의 효과는 관념을 대신하는 대리적 기능과 신비함을 느끼게 하는 환기적 기능, 시인의 내면을 어루만지는 심리적 기능으로 나타난다.

상징적 이미지는 원형적 상징, 시인의 창조적 상징으로 나타난다. 원형적 상징이란 시대와 지역을 초월하여 인간이 보편적으로 인식하는 이미지를 말한다. '달'은 어둠 속에서 빛을 발하는 속성으로 희망과 사랑, 따스함, 소망의 이미지를 내포하여, 예로부터 달을 향해 소원 성취를 빈다. '구름'은 허망함과 유랑, 가변성 등을, '눈'은 순수, 순결, 정확을 '바다'는 탄생과 재생 등을 뜻하는데 이것을 원형적 상징이라고 한다. '창조적 상징'은 개인에 의해 창조된 이미지로서 '비둘기'가 일반적으로는 '평화'를 상징하는 데 김광섭의 '성북동 비둘기'에서는 '파괴된 자연'이나 '소외된 도시 빈민'을 상징한다. 참고로 원형적 모티프란 조금 다른 개념이다. 모티프(motif)는 작품 속의 잊혀지지 않는 알맹이, 즉 활소(活素)를 말하므로 원형적 모티프란 마귀할멈 모티프, 한양으로 떠나는 낭군과의 이별 등의 설화나 민속에 나타나는 활소를 말한다.

시와 철학이 다른 점은 시는 어떤 사실이나 감정, 사상의 직접적 기술을 중요시하지 않고, 이미지와 운율을 통하여 암시를 주어 독자가 미루어 짐작하게 한다는 점이다. 이미지화로 언어적 한계를 넓히어, 그 언어 이상의 세계로 이끌어 가는 것이 상징이다. 그래서 시인이 철학자보다 더 넓은 세계를 가졌다고 일컫기도 한다. 시인은 철학자에게 항시 사상 연구의 빛을 지고

있고, 철학자는 시인에게 감성 확장의 빛을 지고 있는 것이 아닌가 한다.

들판으로 가자
와보라
저것들의 속살 여문 세월

하늬 꽃샘 번뜩이는 세계
구속함도 없는 그곳으로
인도하여 가르치느니

쏟아지는 지혜가
저것들의 몸에 저장되어
단숨에 던진 꽃들의 언어
풀들의 속삭임 들어보라

둥둥
내 몸이 떠올라 창공을 날아
이 마을 저 마을 박힌 별을 본다네 ----- 침묵 / 김선순

이상의 이미지에 관한 시론은 김준오의 '시론'과 오세영, 장부일 공저인 '시 창작론'의 내용을 빌렸다.

시의 삼요소중 운율에 대하여

정원철

시의 삼 요소는 운율과 이미지, 그리고 의미라고 합니다. 그런데 그 구분이 맞는 건지는 잘 모르겠어요. 시라는 존재를 그렇게 삼요소로 나눌 수 있는 건지, 주요한 다른 요소는 없는지 하는 의문이 들거든요. 하지만 그 삼요소를 들여다보면 설득력이 강하고, 다른 대안은 마땅치 않습니다. 그래서 전시를 이야기할 때에 삼 요소를 중심으로 이야기를 풀어가곤 합니다. 그 삼요소 중 처음으로 거론하는 운율은 자수율을 근간으로 하는 시조창작이 대세일 때엔 반드시 지켜야 하는 규칙이었지만, 자유시가 대세인 오늘날에는 시인들이 그다지 중요하게 고려하지 않기도 합니다. 그런 저런 상황을 볼 때에 중요하게 여기는 이들은 어떤 점을 중요하게 여기는지, 중요하게 여기지 않는 이들은 시에서 어떠한 면을 중요하게 여기는지 등을 알려면 운율이 어떤 존재인지를 보아야 할 것입니다.

운율(韻律)이 무엇일까요? 운(韻)이란 소리의 맛을 말하는 것이고 율(律)이란 리듬을 말합니다. 반복되는 리듬을 말하지요. 그러니까 어떤 소리의 맛(느낌)을 느끼는 것이 운(韻)이고, 한 번이든 두 번이든 반복하면 리듬이 발생합니다. 학창시절 시를 공부할 때에 압운(押韻)법이라고 공부한 기억이 나지요? 누를 압(押), 소리 운(韻) 그래서는 두운(頭韻)법, 각운(脚韻)법을 배웠습니다. 머리 부분에 반복적인 무엇이 나오면 두운법, 행의 마지막 부분에 반복적인 운이 있으면 각운법, 다리 부분에 운이 있다는 말입니다. 다른 말로 이를 음위율(音位律)이라고 합니다.

산문과 운문의 구분을 해 봅시다. 쉽게 말해서, 운문(韻文)은 가락이 느껴지는 글, 산문(散文)은 운율에 관계없이 이야기 내용을 중심으로 전개하는 글입니다. 시는 본디 운문으로 시작하여 천 년을 넘게 발전하여왔지만, 현대는 산문의 시대라고 하여, 산문시라는 운율을 흐트러뜨린 시가 탄생한 겁니다. 모든 문화 현상이 계속 변하고 세분화하면서 융복합적 성격을 띠니까 종래의 분류법을 수정해야 합니다. 운율에는 내재율(內在律)이 있고, 외재율(外在律)이 있습니다. 말 그대로 외재율은 밖에 있는 운율이고 내재율은 안에 있는 운율입니다. 무엇의 안과 밖이냐 하면요, 입의 안과 밖이랍니다. 즉, 소리 내어 읽어서 어떤 맛이 느껴지면 외재율, 소리 내서는 별로 모르겠는데 전체를 읽고 나니 마음 속에 어떤 흐름이 있었던 듯, 강물이 쓸고 내려간 듯이 시원한 느낌이 든다면 그런 느낌을 내재율이라고 합니다.

시공부 ▶ 그럼 현대시들은 대부분이 내재율이겠군요?

현대시만이 아니라 모든 시가 다 내재율이 있어야 시답게 느껴집니다. 생각해 보세요. 본디 시는 노래에서 시작되었으니 그 노래에서 가락을 떼어내고 가사만 읽는다 하여도 리듬이 흐르지 않겠는지요. 시는 입으로 소리를 내어 읽든, 눈과 마음으로 읽든 간에 어떤 리듬을 느낄 수 있어야 한다는 것입니다. 이번엔 제가 질문을 합니다. 시조는 내재율이 있습니까, 아니면 외재율만 있다고 생각하십니까. “외재율+ 내재율입니다.” 정형화된 틀이 있기에 소리 내서 읽으면 가락을 느낄 테고 마음속으로도 일련의 흐름이 생깁니다. 흐름이란 어떤 오르고 내리며, 길고 짧음이 섞여 있는 것이니 리듬감이 당연히 있겠지요. 두보가 쓴 객야(客夜)라는 한시를 읽어 보세요.

客睡何曾着(객수하증착) 나그네 잠이 어찌 일찍 오리
 秋天不肯明(추천불공명) 밝은 가을 하늘 즐기지 않는데
 入廡殘月影(입림잔월영) 새벽 달 그림자 발 사이로 비치고
 高枕遠江聲(고침원강성) 베개를 높이니 멀리 강물소리
 計拙無衣食(계졸무의식) 재주가 없으니 옷도 밥도 없어
 途窮仗友生(도궁장우생) 살아감이 곤궁해 친구에게 의지했네
 老妻書數紙(노처서수지) 늙은 아내 몇 장의 편지엔

應悉未歸情(응실미귀정) 못 가는 내 뜻을 다 안다고 --- 객야 / 두보

두보(杜甫)는 중국 사대 시성의 한 사람인데 조선시대 선비들이 숭앙하던 시인입니다. 세종 대에 훈민정음으로 두시언해라는 책을 펴내기도 했습니다. 왜 한시를 이야기 하는지 아시지요? 그 이유는 한시도 역시 외재율+내재율로 되어 있기 때문입니다. 한시는 한 행이 5자인 시가 있고, 7자인 시가 있어요. 그리고 4줄로 된 시를 절구(絶句), 8줄로 된 시를 율시(律詩)라고 한답니다. 그러니 이시는 오언 율시가 됩니다. 만일 4줄로 된 시는 오언 절구라고 하겠지요. 여기에서 운(韻)이라는 것이 나타납니다. 둘째 줄, 넷째 줄 여섯째 줄, 여덟째 줄 끝자를 보세요. 명(明), 성(聲), 생(生), 정(情) 글자의 소리값이 비슷하지요? 중성이 유사하고, 종성은 모두 같습니다. 중국 발음으로는 음의 고저의 상태가 비슷한 한자를 찾아 지정된 위치에 배치하는 것이지요. 이것을 운(韻)이라고 합니다. 다리 부분에 위치했다고 해서 각운(脚韻)법이라고 하지요. 글자 수도 같겠단, 끝을 같은 운으로 통일하여 읽으니 어떤 리듬을 느끼지 않을 수 있겠어요? 그것을 외재율이라고 합니다.

이제 내재율을 찾아보지요. 이 한시 속에서는 어떤 내재율이 느껴지는지요. 같이 보지요 두 줄씩 읽으세요. 처음 두 행을 읽으면 나그네가 어느 집인가에서 하루 밤 머무는데 잠이 안 옵니다라는 글입니다. 셋째 줄과 넷째 줄을 보면 그 가라앉은 분위기를 한층 더 세세하게 그렸습니다. 달그림자 지는 새벽, 그 밤이 고요하니 멀리서 강물 흐르는 소리마저 들립니다. 그 소리를 듣자 하니 가슴이 미어집니다. 마누라 생각, 자식 생각, 동무생각이 깊어집니다. 이어서 5.6째 줄을 보세요. 가족을 떠나 있는 시인이 곤궁하여 사내 대장부가 친구에게 의지하는 상황을 그렸습니다. 그리고 마지막 두 행에는 나그네가 아내의 편지를 받고 자신과 아내가 함께 돌아가지 못하는 심정을 공감하는 분위기가 깔려 있어요. 시작할 때의 스산한 마음이 끝날 때에는 더욱 비통한 마음으로 고조시키며 마무리합니다. 두보의 시를 4단계로 나누어서 이야기 했는데 처음에 가라앉은 마음을 그리고, 다음에 아주 슬픈 감정이 드는 마음을 그려내고, 그 다음에도 역시 그렇게 격양된 슬픔을 그려내고는 마지막으로 다시 비통한 마음이 고조되지만 전체적으로 통일된 분위기에서 벗어나지 않습니다. 여기에서 어떤 리듬이 느껴지나요? 읽는 이의 마음속에서 어떤 굴곡을 타고 흐르는 그런 느낌이 들지요? 글을 읽으면 마

음으로 찾아드는 이미지가 있고, 그로 인하여 어떤 흐름이 느껴지는데 그 흐름이 삼각형을 그리든가 파도 모양을 그리든가, 별모양을 그리든가 등등의 어떤 균형을 이루어내는 느낌, 그것을 내재율이라고 이해하면 됩니다.

그래서 한시를 읊으면서 입으로는 외재율을 느끼고, 마음으로는 어떤 내재율을 느끼게 됩니다. 그것이 운율(韻律)이라는 것입니다. 다시 말해 외재율은 자수(字數)를 맞춘 데서부터 각운(脚韻)에 이르기까지 노래 가락같은 느낌을 주는 것이고, 내재율은 글의 내용에서 자연스럽게 이어가 일련의 분위기를 만들어냅니다. 역으로 말하자면 시창작을 할 때에 내재율이 있게 해야 좋은 시가 된다고 하는 것이 정확할 겁니다. 이제 우리의 전통 정형시인 시조를 살펴봅니다.

산모롱이 풀 한포기 온 산을 향으로 덮어
뿔마루에 옮겨 놓고 사랑방 채우렸더니
온 밤 내 이방 저방으로 달빛 따라 마실가네 난초 / 정원철

시조의 형식은 통상 3장, 6구, 12음보라고 합니다. 모두 세 줄이지요? 그 자유시의 세 줄과는 다릅니다. 한번 읽어들 보세요. 한 줄이 한행이 아니라 하나의 연인 듯이 의미가 구분이 됩니다. 초장, 중장, 종장이라고 합니다. 이렇게 각 장이 구분되도록 쓰지 않으면 그냥 시조의 글자 수와 같은 자유시를 적은 것이 되지요. 시조는 각 장마다 구로 나눕니다. 그 구들이 의미 단락을 이루는 겁니다. 그러니까 시조를 지을 때에 구 단위로 의미나 상황을 달리하여 표현할 때에 시조의 멋이 살아납니다. 그런데 3구와 4구는 하나로 묶이기도 합니다. 또한 5구는 종장의 석 자 ‘온 밤내’를 5구라 하기도 하고, ‘온 밤 내 이방 저방으로’를 하나로 하여 5구라고 하기도 합니다. 이 부분에 대해서는 가곡과 시조창과 시조시의 관계를 설명할 때에 자세히 말씀드리겠습니다.

산모롱이 풀 한포기(1구) 온 산을 향으로 덮어 (2구)
뿔마루에 옮겨 놓고 (3구) 사랑방 채우렸더니 (4구)
온 밤 내 이방 저방으로 (5구) 달빛 따라 마실가네 (6구)

시조시의 각 장을 4등분하여 음보라 하는데 시조는 12음보(音步) 형식이라고 합니다. 난초 시의 초장을 음보로 구분해 보면, 산모롱이(1음보) 풀 한포기(2음보) 온 산을 (3음보) 향으로 덮어 (4음보)로 나눌 수 있습니다. 음보(音步)란 악보 상의 한마디를 이르는 것과 같습니다. 그래서 ‘산모롱이’ 4자를 읽는 시간과 ‘온 산을’ 3자를 읽는 시간이 같은 것을 말합니다. 어떤 구는 4자이고, 어떤 구는 3자이지만 읽는 시간은 같습니다. 이것을 음보라고 말합니다. 시조의 형식은 하나의 질서를 느끼게 합니다. 초, 중, 종장을 읽으면서 천지인(하늘, 땅, 사람)의 조합으로 된 균형미를 느낄 수 있습니다. 그리고 한 장을 두 개의 구로 나누어 음(陰)과 양(陽)이 서로 서로 마주 보고 대립하는 느낌, 두 줄로 늘어선 느낌을 줍니다. 구를 다시 음보로 나누어 가락을 느끼게 하니, 그에서 느껴지는 맛이 있습니다. 이러한 외재울 안에 우리 고유의 정서를 담아 그 정서의 흐름을 이루고 조화를 이루며, 일련의 서정과 결기를 나타냅니다. 그것을 내재울이라고 합니다. 이 대목을 깨닫지 못하는 사람이 많습니다. 어려운 부분을 말씀 드렸는데 잘 이해하면 좋겠습니다. 암튼 시조는 시조 나름의 형식이 있어 읽으면서 외재울을 느끼게 해줍니다.

자유시의 경우에는 시마다의 외적 형식을 시인이 만듭니다. 시인마다 작품마다 외재울의 형태가 다르고, 크기와 강하고 약함이 다릅니다. 그래서 시를 읽는 맛이 틀리는 것입니다. 차를 마실 때에 정해진 다도(茶道)의 형식에 따라 마신다면 이를 외재울이라 할 수 있습니다. 그러나 차의 향기는 다도의 형식에 관계없이 납니다. 그 향기가 내재울일 것입니다. 다도의 정해진 형식을 따라 않고 자신의 방식대로 마시는 것은 자신이 정한 외재울이 되겠지요. 아까 한시(漢詩)의 경우에도 내재울이 있듯이 시조시 난초에도 내재울이 있겠지요? 다시 읽으면서 그 안에 흐르는 내재울을 느껴 보세요. 읽을 때에 6구라고 말한 것 기억하지요? 이렇게 6구를 하나의 의미단락으로 생각하고 띄어서 읽어야 합니다.

산모롱이 풀 한포기 (띄고)
 온 산을 향으로 덮어 (띄고)
 텃마루에 옮겨 놓아 (띄고)
 사랑방 채우렸더니 (띄고)

온 밤 내 이방 저방으로 (띄고)

달빛 따라 마실가네 (끝)

내적인 운율이 느껴지나요? 기본적으로 외재율이 있는 시를 읽을 때에 입으로는 율이 느껴지는데 마음으로는 가락을 느낄 수 없으면 내재율이 자연스럽지 않은 시조시입니다. 내재율이 자연스럽지 않으면 못쓴 시조시입니다.

외재율

중국어의 경우에 외재율하면 음의 고저를 나타내는 사성이 발달되어 있기에 우리보다는 표현의 범위가 넓습니다. 아시다시피 우리 한글은 고저는 없고 장단만 있습니다.

*하늘에서 (눈)이 내린다- (장모음)

*(눈)이 빠지게 기다린다 - (단모음)

중국어의 사성이란 ‘평상거입(平上去入)’을 말합니다. 한자를 그 네 가지 소리로 분류를 해요. 각각이 소리의 높이가 틀립니다. 우리가 말하는 압운(押韻)이나 각운(脚韻)은 중국어에서 보다 분명히 드러나며 시적 형식으로까지 발전하였습니다. 그래서 한시(漢詩)를 쓸 때에 선비들이 운(韻)에 맞추어 시를 쓰고 서로 누가 잘 썼나 겨룹니다.

영어에는 강약(強弱)이 있어요. 우리말에는 강약이 구분이 안 되어 있지만요. 그래서 일반적으로 외재율이라 칭하는 음성율(音聲律)이나 음위율(音位律)은 한글에서는 그리 중요하지 않답니다. 음성률은 소리의 장단, 고저, 강약 등의 소리가 규칙적으로 반복하는 운율을 말합니다. 대신에 단어의 반복, 음보의 반복, 의성어, 의태어의 사용, 통사적 구조의 반복, 이런 것이 외재율을 꾸밉니다. 입으로 읽을 때에 반복 되는 듯이 느끼게 되는 것, 그것이 바로 외재율입니다. 어두 반복, 모음반복, 자음 반복이 있습니다. 바다, 벼랑, 벚꽃 모두 ㅂ으로 시작하지요? 우리가 흔히 사용하는 반복이거든요. 그리고 모음 반복은 찰랑찰랑, 출렁출렁 이런 예를 모음 반복이라고 보아 줄 수 있지요. 자음 반복도 마찬가지로입니다. ㄴ, ㄹ, ㅁ, ㅇ, 이 네 자음을 어두에 즐겨 쓰면 읽기가 순해 진답니다. ㄴ, ㅁ, ㅇ은 비음(鼻音)이고, ㄹ

은 유음(流音)이라고 합니다. 비음은 콧소리이고 유음은 입안에서 공기가 흐르는 소리라는 의미의 유음이니 당연히 순하고 부드럽지요. 반복법이 적용된 시를 같이 보지요

비가 온다
오누나
오는 비는
올지라도 한 닷새 왔으면 좋지. ----- 왕십리 / 김소월

왕십리 시의 첫 연입니다. 소리 내서 읽어보면 같은 단어가 그렇게 중복되면서 묘한 뉴앙스를 주는 것을 느낄 수 있습니다. 비가 온다 오누나 오는 비는 올지라도. 오다라는 동사의 어간인 ‘오’가 4번 반복되었습니다. 반복하면서 어미는 바꾸어 나뉘는대로의 운치를 살리면서 반복했어요. 그런데서 율이 느껴지는 것이랍니다. 김소월 시인은 우리말을 아주 잘 쓰는 시인이었습니다. 그 다음에 음수율이라는 것을 살피겠는데요, 김소월은 7.5 조의 민요조 음수율을 잘 썼어요. 사실 7.5조 라는 것은 일본의 하이쿠의 음수율입니다. 그러니 정확하게는 3(4).4(3).5 조라고 읽는 것이 좋겠습니다. 김소월의 개여울이라는 시를 소리 내서 읽어봅시다.

당신은 무슨 일로
그리합니까?
홀로히 개여울에 주저앉아서

파릇한 풀포기가
돌아 나오고
잔물은 봄바람에 헤적일 때에

가도 아주 가지는
않노라시던
그러한 약속이 있었겠지요

날마다 개여울에

나와 앉아서
하염없이 무엇을 생각합니다

가도 아주 가지는
않노라심은
굳이 잊지 말라는 부탁인지요 ----- 개여울 / 김소월

이제 음보울에 대해서 살펴보지요. 민요와 시조를 예로 듭니다. 음보란 마디와 같은 겁니다. 그래서 3음보라고 하면 3개의 마디가 있다는 말입니다. 각각의 마디는 모두 길이가 같지요. 4분의 4박자 한 마디에는 사분음표가 4개 들어갈 수도 있고 팔분음표가 8개 들어갈 수 있지만 시간상 길이는 같습니다. 시조는 세 개의 장(줄)으로 시조 한 수를 이루는데, ‘오월의 꽃’은 연시조여서 6줄입니다.

날좀 보소/날좀 보소/날좀 보소(3)
동지 선날/꽃 본 듯이/날좀 보소(3)
아리 아리랑/쓰리 쓰리랑/아라리가 났네(3)
아리랑/고개로/날 넘겨 주소(3) ----- 밀양 아리랑

지천으로 꽃이 피었네, 그 누가 불렀다고.
비바람 누볐어도 아침이면 다시 꽃 천지.
사랑해, 안개로 다시 피렘 떨어지는 꽃들아.

풀밭에 가로 누운 꽃, 새처럼 울어버리면
그 눈을 감기렘 아니면 걸음을 멈추렘.
세월아 그렇지 않은가, 오월 꽃이 너무 붉어. --- 오월의 꽃 / 정원철

다음에 통사 구조의 반복이란 말이 어렵지만, 통사구조란 하나의 문장이 어순에 맞추어서 꾸며지는 것을 말합니다. 이 글에서 까닭이 반복됩니다. 통사구조가 반복하니 운율이 느껴집니다.

쉬이 아침이 오는 까닭이요,

내일 밤이 남은 까닭이요.

아직 나의 청춘이 다하지 않은 까닭입니다 --- 별 헤는 밤 / 윤동주

여 백

운율을 중심에 둔 시론(詩論)

정원철

'내재율'에 대해서 설명해 달라는 질문을 받은 적이 있다. 시의 3요소인 운율, 이미지, 의미 그 중의 하나인 운율, 그 운율에서 다시 한 갈래 더 파고 들어야 내재율을 찾을 수 있는 것이니, 시는 어떻게 쓰여져야 하는 가하는 고민의 흔적이 엿보이는 질문이다.

운율은 외재율과 내재율로 나눈다. 외재율은 음운적 감각과 관련이 있고, 내재율은 시(詩)속에 흐르는 내면의 리듬을 이야기하는 바, 시의 구성(構成)에 따라 그 리듬이 달라지며, 화자(話者)의 어조(語調)에 의해서도 그 리듬이 다를 것이다. 또한 시인이 전하는 메시지의 강도(強度)와도 밀접한 관계를 맺는다. 소리꾼으로 40년을 공부한 분과 대화를 하면서 내재율을 떠올렸다. 소리꾼이 입으로 뱉어내 우리의 귀에 전해지는 것은 그가 만든 소리의 일부분이라고 한다. 입안에서 이미 소리가 만들어져 있고 그 중의 일부분이 입 밖으로 나가서 청중에게 전해진다. 소리꾼은 자신의 그 소리를 스스로 즐기며 소리하는 맛을 느낀다 한다. 단전에서부터 끌어올린 소리가 바로 온 몸을 구석구석 도는 것이다. 몸속에서 소리가 만들어져 몸 안을 돌다가 입 밖으로 나갈 때에 입 밖으로 나간 소리를 외재율, 몸 안에서 존재하지만 사람에게 나가지 않은 소리가 내재율이라 하면 어떨까 싶다.

외재율이 잘 나타난 시는 정형시라 일컫는 시조시(時調詩)가 있는데, 시조시에는 외재율과 내재율이 모두 들어 있다. 아니 모두 들어 있어야 제대로

된 시조시라 할 것이다. 그리고 자유시에도 정형시의 외재율이 변형된 외재율과 내재율 모두가 있다. 자유시에서의 행구분이라는 것은 바로 외재율의 존재를 말한다. 주지하다시피 김소월의 진달래꽃이나 산유화는 외재율을 충분히 갖추었고 내재율 또한 흐르고 있다. 단순한 리듬만 반복된다면 내재율의 존재 여부를 알기 어렵지만 그 리듬에 어떤 의미가 흐르고 있다면 곧 내재율이다. 산문시는 외재율은 배제하고 내재율만을 나타내고자 한 시라고 보면 될 것이다.

외재율에 대한 학자들의 정리된 자료를 제시하고, 세계의 정형시를 정리하였으나, 내재율에 관해서는 약간의 설명을 붙였다. 시창작에 있어 이미지의 흐름이 곧 내재율이기 때문에 시적 구성과 낯설게 하기의 개념을 도입하여 내재율의 다리를 놓았다. 운율이란 시에 이미지를 놓는 다리 역할인데 시인의 세계관과 성향이 시적 구성에 영향을 미치고, 낯설게 하기를 통하여 내재율이 형성된다는 논지다.

1. 운율은 시의 삼요소

시는 언어의 형식면에서 볼 때 소리의 연속이요, 소리의 구조인 까닭에 시인은 소리를 모형화하는데, 이때의 조직화된 음악적 효과를 시의 운율(韻律)이라 한다. 지식의 전달을 목적으로 한 언어의 전달 기능을 중요시하는 산문과는 달리, 시(詩)는 감정을 질서화하고 감동을 주목적으로 삼고 있기 때문에 운율을 구조상의 중요한 특질로 하고 있다.

운율은 운과 율로 되어 있는데, 운(韻, 운치)이란 소리에서 느껴지는 맛을 이야기 하는 것으로 언어의 음색미를 말한다. 율(律, 법)이란 리듬으로 해석하며, 고저, 장단, 강약 등의 율격(律格)을 말한다. 음의 길고 짧음을 배열해서 한 단위를 만들어 규칙적으로 반복되는 것을 이른다. 시(詩)는 본디 노래와 함께 존재하였다. 인간의 표현의 욕구가 노래와 함께 가사말로 표현되었던 것이 점차 분화하여 시(詩)가 되었다. 가락이 장조와 단조로 구분되어 발달했듯이 리듬 또한 표현하고자 하는 내용에 따라 달랐을 것이다.

중국의 한시(漢詩)는 천여 년 이상 내려온 절구와 율시, 배율 등으로 외재율을 기본 특징으로 하고 있으며, 우리 민족에게도 시조가 대표적인 정형시로 남았다. 정형시는 초기엔 귀족들의 언어유희와 같은 성격을 띠어 일정한 틀에 언어를 맞추어 넣는 것을 즐기며 시작하였겠지만, 임진왜란 이후 서민계층이 대거 참여하면서 시조의 정형이 일부 파괴된 사설시조가 발달하여 엄격한 외재율의 고삐를 늦추다가 급기야는 내재율만으로 시적 운율을 대체하는 자유시와 산문시 시대까지 이르렀다.

운율의 변화는 점차 외재율에서 내재율로의 변화와 더불어 이러저러한 운율이 혼재하면서 그라데이션처럼 변했다고 볼 수 있을 것이다. 즉, 외재율 치중에서 내재율 치중으로 전이되었다고 볼 수 있다. 그 결과 운율(韻律) 면에서도 다양한 시가 병존하게 되었다. 그렇게 운율이 여러 형태로 변화하지만 시(詩)의 근본 목적인 감동(感動)의 공유(共有)라는 측면에서 볼 때에 그 시대의 민중의 정서상 가까운 운율을 찾아내고 또 시대가 전하는 메시지와 가까운 운율을 찾아 표현하는 것은 실로 중요하다. 김소월 시인의 시는 민족의 시대적 정서를 운율로 잘 드러낸 사례라 할 수 있다.

'시적인 시란 무엇인가'는 중요한 명제(命題)다. 시가 시적이지 못하면 존재 의미가 없다. 시적 언어의 선정으로 시적 운율을 이루고, 시적 이미지를 구성해야 시적인 시라 할 것이다. 나아가 운율이 이미지를 엮는다고 보아도 될 것이다. 운율의 파고(波高) 위에 이미지가 얹히는 것이 아닌가 싶다. 생각에도 리듬이 필요하다. 산을 오르고 내리는 것도 리듬이고, 잠을 자고 깨어 일하는 것도 리듬이다. 리듬이란 박자(拍子), 즉 시간의 간격을 조화시킨 것을 말한다. 일상생활에 리듬이란 항시 존재한다. 그것이 바로 내재율의 존재가 아닌가 한다. 균형과 조화된 글이라면 내적인 리듬이 흐르는 것이다. 시의 구조를 설정하는 자체가 내적인 리듬을 만들기 때문이다. 기승전결(起承轉結)이라는 흐름이 바로 노래의 가락과 같은 것이며, 그것이 곧 운율(內在律)이라고 보아야 한다.

시의 삼 요소를 다시 정리해 본다. 이미지의 변화라는 것이 바로 운율을 이야기 하는 것이니, 어떤 운율을 선택할 것인가는 의논고리지만, 운율이 시

(詩)창작의 고려 대상이 아니라는 인식은 잘못된 것이다. 향후에도 운율을 중히 여기는 시적 양식은 지속하여 존재할 것이다. 좋은 시를 쓰고 싶은 시인은 운율에 대한 자연스럽게도 전략적인 접근이 필요하다. 시(詩)에서 이미지의 중요성을 거론하는 말로, ‘시(詩)는 영상(映像) 예.’ 라는 말을 하지만, 필자는 옛적 ‘시(詩)는 노래다’라던 말을 다시 주워 든다. 시가 소리가 되어야 시인의 마음에 시적 감흥을 느끼기 쉬운 시가 되는 것이고, 그렇지 않더라도 마음속으로라도 이미지의 흐름이 형성되어야 시적인 시라 할 수 있을 것이다.

2. 외재율과 정형시

시의 운율(韻律)에는 음수율(音數率), 음위율(音位律), 음성률(音聲率), 그리고 음보율(音步率)이 있다. 음수율은 글자 수의 정형성을 말하는데 우리나라 시의 기본적인 음수율은 주로 3·4조나 4·4조로 되어 있다. 한국어의 경우 외재율에 의한 운율은 단어의 반복이나, 음수율의 반복으로 이루어진다. 음위율은 압운법(押韻法)을 말하는 것으로, 한시(漢詩)의 각운법이 대표적인 예다. 그리고 음성률은 고저율, 성조율격, 평측율격이라고도 불리는데, 음의 고저(高低)가 규칙적으로 반복되는 율격으로서 주로 한시(漢詩)에 사용한다. 강약률은 악센트만이 측정되는 율격으로 영시에서 주로 볼 수 있는데, 이 율격은 악센트 있는 강한 음절과 악센트 없는 약한 음절의 교체가 규칙적으로 반복된다. 장단율은 길고 짧은 소리가 규칙적으로 교체 반복되는 리듬, 즉 소리의 지속 시간에 의하여 결정되는 리듬으로 고대 희랍이나 로마어에서 볼 수 있다.

우리 시가의 경우에는 강약의 어세가 두드러지지 않는 만큼, 호흡군(breath group), 통사 관계, 율독(律讀)에 따르는 시간의 등장성(等張性), 의미와 문맥 등으로 구분할 수밖에 없다. 음보란 이렇게 휴지(休止)에 의해서 구분된 문법적 단위 또는 율격 단위이다. 중요한 것은 음절수가 같아서가 휴지를 일정한 시간마다 나타내는 것이 아니라 율독을 할 때 한 호흡의 시간적 길이 때문이다. 음보는 3음절 내지 4음절을 휴지의 일주기로 하여 동일한 시

간 양을 지속시키는 등시성(等時性)에서 발생한다. 시조는 대부분 3음절이나 4음절을 한 음보로 하지만, 2음절이나 5~6음절을 한 음보로 하여 통상 4음보로 구성되었다. 고려 가요에는 3음보가 많으며, 민요와 현대시는 3음보와 4음보가 두루 쓰인다.

이 외에 운율을 느끼게 하는 요소로는 음성 상징(音聲象徵), 의성어(擬聲語), 단어의 반복과 단어나 구, 절의 병렬 등이 있으며, 행·연의 구분 등도 영향을 미친다. 음성 상징은 음색(音色)과 음상(音相)을 이용하는데, 발자국 소리를 '팔랑팔랑'이라고 표현하면 밝고 경쾌한 느낌을 주지만, '펄렁펄렁'으로 하면 음모음(陰母音)이 되어 어둡고 둔중(鈍重)한 느낌을 준다. 또, ㄴ·ㄹ·ㅁ·ㅇ과 같은 자음과, 모음과 모음 사이에 발음되는 ㅂ·ㄷ·ㅈ의 음도 즐겁고 부드러운 느낌을 준다. 이러한 것을 음성 상징이라고 한다. 그리고 어두 반복과 모음 반복, 자음 반복으로 운율을 느낄 수 있다.

1) 시조(時調)

시조는 3장 6구 12음보로 된 정형시이다. 고려말엽부터 지어지기 시작한 시조는 세종대왕이 한글을 창제하면서부터 더욱 활발하여졌다. 한국의 전통적 정형시가에서 규칙적인 음수율을 쓰는 것은 가사의 4,4 조가 해당한다. 종장의 첫 번째 자수는 확실히 지켜야하지만 다른 자수는 한 자씩 늘어나거나 줄어도 상관없다. 다만 45자 내외의 자수를 지켜야 한다고만 되어 있다. 중국이나 일본의 정형시처럼 엄격한 자수율을 강조하는 것이 아니어서 12음보와 종장 첫머리의 3자, 그리고 3장을 지키기만 하면 된다. 더해서 6개의 구로 의미단락을 이루면 된다.

2) 한시(漢詩)

일반적으로 한시라고 하면 근체시(近體詩)를 이른다. 당(唐)나라 시대에 완성된 근체시(近體詩)는 율시(律詩)와 절구(絶句), 배율(排律)로 나누어지며,

5언(五言)과 7언(七言)의 구별을 둔다.

절구(絶句)는 사행(四行)으로 이루어진 시를 말하는데 한 행이 다섯 글자로 된 것을 오언절구라 하고, 일곱 글자로 된 것을 칠언절구라고 한다. 오언절구(五言絶句)의 경우는 승구(承句)와 결구(結句), 즉 둘째 행과 넷째 행의 끝 글자에 운(韻)을 넣는 것이 원칙이다. 최치원(崔致遠)이 지은 ‘추야우중(秋夜雨中)’을 들 수 있다. 그리고 칠언절구(七言絶句)는 기승전결(起承轉結)의 모두에 운(韻)을 넣는 것이 원칙이지만, 기구(起句)에 운(韻)을 넣지 않는 경우도 있다. 정지상(鄭知常)이 지은 ‘대동강(大洞江)’이 있다. 그리고 한 행(行)에서 글자의 끊어짐은 오언절구(五言絶句)는 2.3(二.三)이 원칙이고, 칠언절구(七言絶句)는 사.삼(四.三)으로 끊어 읽고 해석한다.

율시(律詩)는 한 편의 시(詩)가 여덟 개의 행으로 이루어진 것을 가리킨다. 바꾸어 말하면 율시(律詩)는 네 개의 연으로 이루어졌다. 오언율시와 칠언율시가 있는데, 오언율시(五言律詩)는 한 행이 다섯 글자면서 여덟 개의 행(行)으로 한편의 시(詩)를 이루는 것이고, 칠언율시(七言律詩)는 한 행이 일곱 글자로 여덟 개의 행(行)이 한편의 시(詩)를 이룬다. 운(韻)에 있어서는 오언율시의 경우나 칠언율시의 경우 모두 우수구(偶數句)의 끝 글자에 운(韻)자를 넣는 것을 원칙으로 한다. 바꾸어 말하면 기승전결(起承轉結=수함경미(首領脛尾))마다 둘째 행의 끝 글자에 운(韻)을 맞추어야 한다. 그러나 칠언율시는 1구의 끝에 운을 더 달아야 하는 것이 틀리다.

율시(律詩)의 대우(對偶)는 시구가 서로 대조적인 내용을 써서 서로 대응하도록 한다. 승련과 전련은 반드시 대구(對句)를 써야 한다. 즉, 승련의 3구와 4구, 전련의 5구와 6구는 반드시 서로 내용 상으로 대구(對句)가 이루어져야 한다는 것이다. 일반적으로는 수련(首聯)·함련·경련·미련(尾聯)이라 한다. 율시의 각 구절은 각 위치에 맞고 내용이 부합하여야 한다. 매요신은 “기련에서는 광풍이 물결을 쳐서 하늘을 뒤덮을 기세로 지어야 한다. 승련에서는 용이 여의주를 물고 놓치지 않는 듯이 지어야 한다. 전련에서는 벼락이 산을 무너뜨려 보는 이가 놀라게 하여야 하고, 결련에서는 높은 산에서 돌을 굴리듯이 한 번 가면 돌아오지 못하는 것처럼 써야 한다.”라고 하였다.

율시는 중국 시가전통 속에서 매우 정제된 미의식을 바탕으로 하지만 여러 가지 법칙 때문에 자유로운 정서의 표출을 방해하는 역작용을 일으켰다. 이익은 율시의 병통에 대하여 “대를 맞추고 평측을 고르는 데에 힘을 다하다 보니 지취를 자연적으로 잃어버리게 되었다.”라고 하였다.

3) 소네트

일정한 압운(押韻) 체계를 지닌 14행으로 된 서정시로서 소곡(小曲) 또는 14행시(行詩)라고도 한다. 13세기 이탈리아의 민요에서 파생하였는데 페트라르카에 의하여 완성되었고, 르네상스시대에 유럽 전역에 유포되었다. 주제를 2 가지 분위기로 다룬다. 먼저 8행은 문제를 진술하거나 abba/abba의 압운으로 질문을 던진다. 뒤이은 6행은 질문에 답을 제시하거나 긴장을 해소시킨다. cdecde, cdccdc, cdedce 등으로 압운을 사용한다. 페트라르카 소네트는 영국의 셰익스피어형 소네트에 영향을 미쳤다. 영국풍 소네트는 각기 개별적인 압운체계를 지닌 3개의 4행연과 압운 2행연으로 이루어졌다. 영국풍 소네트의 압운 도식은 'abab cdcd efef gg'이다. 이탈리아풍 소네트보다 덜 엄격하다고 하지만 마지막 2행의 표현이 어렵다. 앞부분의 4행연들에서 보여준 효과를 그리스 경구(警句)처럼 호소력있게 요약해야 하는 때문이다. 내용적으로는 서곡(序曲) → 그 전개 → 새로운 시상(詩想)의 도입 → 종합결말이라는 기승전결(起承轉結) 방식이다.

소네트가 '연인들에 대한 경쾌한 상상'에서 인간·시간·죽음·영원에 대한 고찰에 이르기까지의 주제들을 모두 적절하게 다룰 수 있는 것은 그 짧은 형식 덕분이다. 심지어 자유와 자발성을 강조하는 낭만주의 시대에도 시인들은 여전히 이탈리아풍 소네트와 영국풍 소네트 형식에서 자극을 받았다.

4) 와카, 하이쿠

와카(和歌 waka)는 일본의 기본적인 짧은 고유의 정형시로서 6~14세기의 궁정시를 말한다. 단카(短歌) · 조카(長歌) · 세도카(旋頭歌) 등을 포함하며 후세의 렌가(連歌) · 하이카이(俳諧) · 하이쿠(俳句) 등과 다르지만, 와카는 단카(短歌)와 동의어로 쓰인다. '짧은 노래'라는 의미의 단카는 일본시의 기본적인 형태로 조카(長歌)보다 더 오래되고 하이쿠(俳句)에 선행한다. 현재까지 시의 역사 속에서 면면히 계승되고 있으며, 5·7·5 / 7·7음의 5토막으로, 전부 31음절로 구성되어 있다. 조카(長歌)의 결구는 단카 형태로 표현하며, 단카를 상하로 분리하여 렌가(連歌)와 하이쿠(俳句)가 되었다.

헤이안(지금의 도쿄)에 수도가 있던 8세기부터 12세기까지는 황실을 중심으로 귀족 사이에서 와카가 유행되었는데, 봄·여름·가을·이별의 노래 등으로 구성되어 있다. 오늘날에도 단가는 쇠퇴하지 않고, 작품의 발표가 행해지고 있고, 누구라도 할 수 있는 문예로서 애용하고 있다. 하이쿠(俳句, haiku)는 일본의 시 형식 가운데 하나로, 홋쿠(癸句)라고도 한다. 하이쿠라는 말은 하이카이(俳諧:17음절의 우스꽝스러운 시)의 하이와 홋쿠라는 단어의 쿠로부터 유래하여, 하이카이와 홋쿠는 수세기 동안 하이쿠의 동의어로 사용되었다. 3행 17음절로 구성되었으며 각 행은 5·7·5음절로 구성되어 있다. 31음절의 단카(短歌)의 처음 3행에서 유래하였다. 하이쿠는 도쿠가와 시대(徳川時代:1603~1867)에 단카와 함께 유행하기 시작했는데 마쓰오 바쇼(松尾芭蕉)가 세련된 예술로 승화시켰다. 바쇼가 쓴 대부분의 하이쿠는 실제로 렌가(連歌)의 홋쿠였다. 원래 이 형식은 주제 선정에 있어 4계절 중의 어느 한 계절을 암시하는 자연에 대한 객관적 묘사에만 국한되어 있었으나, 후에 주제선정 범위가 넓어졌고 가능한 적은 단어수로 더 많은 것을 표현하는 예술의 상징이 되었다.

'연시'라는 의미의 렌가(連歌)는 세 사람 혹은 그 이상의 시인들이 5·7·5음과 7·7음을 교대로 읊는 시의 형태인데, 엄격한 규칙에 따른다. 긴요슈(金葉集 1125경)는 렌가가 수록된 첫 번째 칙찬집(勅撰集:왕의 칙명에 의해 편찬된 가집)이다. 당시의 렌가는 하나의 단카를 두 사람의 시인이 주고받는 형태로, 한 사람이 5·7·5음을 읊으면, 다른 한 사람이 7·7음을 읊는 것으로 끝난다. 이것은 단렌가(短連歌)라고 하며 일반적으로 가벼운 어조로 읊어진다. 렌가는 무로마치 시대(室町時代:1138~1573)인 15세기에 완성되

었는데, 그때부터 궁정시의 전통을 따르는 우신렌가(有心連歌 : 진지한 렌가)와, 고의로 어휘나 어법의 관례를 깨뜨리는 하이카이 혹은 무신렌가(無心連歌 : 경박한 렌가)로 구별되었다. 렌가의 표준길이는 100구(句)지만, 변형된 형태도 많다. 각 구는 언어나 주제가 불러일으키는 연상(聯想)에 의해 연결되며, 잇따라 읊는 시인들의 생각이 맞물려 미묘한 시정(詩情)을 풍긴다.

3. 내재율과 시의 구성

내재율은 외재율이 있는 곳에 함께 존재한다. 좋은 시는 외재율과 내재율이 함께 한다. 단지 산문시의 경우는 외재율은 없지만 문맥으로 내재율을 형성한다. 운율이란 이미지의 연결 끈이다. 즉 리듬 위에 이미지가 배열되는 것이다. 시를 읽을 때에 어떤 리듬이 마음속에 나타나면서 뇌리에 이미지가 스친다. 그 때 시를 읽으며 감동을 느끼는 것이다. 시조를 예를 들어보자, 3장, 6구, 12음보로 된 시조는 6구에 제마다의 이미지가 없는데, 그것들이 운율 위에서 미끄러져 가면서 시적인 맛을 느끼게 해준다. 외재율은 시를 읽으면서 느껴지는 운율에서 나타나고, 내재율은 정조(情調)를 불러일으킨다. 그것은 고도로 균형되고 조화로운 이미지의 조합인데, 이 조합이 표피적으로 드러나지 않고 사람의 마음속에서만 나타나기에 내재율(內在律)이라고 이른다.

필자가 생각하건대 내재율의 기본은 인간의 심장 박동리듬이 아닐까 한다. 우리가 산문을 쓸 때에 기본적으로 심장 박동의 속도로 이어가는 것이 편안하게 읽힌다는 생각이다. 그 속도를 빠르게 하여 긴장감을 불어 넣고, 느리게 하여 호기심을 불러일으키는 등의 역할을 한다고 본다. 자연의 소리, 파도가 찰랑이는 소리, 대밭에 바람이 머물다 휘어지는 소리 등 역시 나름의 정조를 불러일으킨다. 성장하면서 다양한 리듬을 경험한다. 어릴 적 감나무 밑에서 순이와 철이가 소꿉장난을 하던 때는 가벼운 경쾌함이었을 것이고, 청년이 되어 대밭에서 만난 순이와 철이는 천둥소리가 가슴에서 일고 천 마리의 말이 질주하듯 쿵광대는 리듬에 벅찼을 것이다. 그 철이와 순

이가 중년이 되면 바람 부는 소리 따라 걷고 별빛을 따라 걸으며 유순한 리듬을 경험한다. 걷는 순한 리듬이 흐르게 된다. 브루스 리듬이 그렇게 탄생하였을 것이다. 나이에 따라 경험하는 리듬이 다르듯이 개성에 따라서도 리듬이 다를 것이다. 그 리듬이 글에 스며 든 것이 곧 내재율이 아닐까 싶다.

시(詩)는 이미지의 결합만으로 시가 되는 것이 아니다. 설령 이미지 사이의 공백 역시 휴지(休止)라는 율(律, 리듬의 한 순간)로 간주해야 할 것이다. 시인이 일련의 메시지를 전해야겠다고 생각하는 순간 그 메시지에 해당하는 리듬이 시인의 가슴에 찰랑거린다고 생각된다. 그래서 그 리듬을 찾고 그에 어울리는 시어를 고르고 이미지를 구축하여 시를 창작하는 것이다.

1) 시의 구성

시(詩) 쓰는 일은 비논리의 논리다. 시는 인간 사고의 표현이므로 나름대로의 논리를 가진다. 이 논리를 구성(構成)이라고 한다. 대개 연(聯) 단위로 내재율의 기초를 이룬다. 즉, 시 전체를 하나의 연으로 처리 하는가, 두개나 세 개의 연인가, 아니면 4개인가는 중요한 결정이다. 하나로 뭉뚱그려 한 연으로 구성하면 일체감과 집중의 효과가 있다. 내재율 또한 숨죽이고 무엇인가를 응시하는 휴지 속에서의 고통을 느끼게 한다. 교훈적 잠언이나 짧은 시에 쓰이는데, 내적독백이나 의식의 흐름 등을 그릴 때에 유용하다. 두개의 연으로 된 것은 첫 연에서 시상을 전개하고, 둘째 연에서 마무리 짓는 형식이다. 각 연에서는 통사적 구조로 문맥의 흐름을 구성한다. 세 개의 연으로 된 시는 시작, 중간, 결말의 단순하게 완결된 형식으로 산을 넘어가는 듯한 너울대는 큰 운율 속에 행간 속의 내재율을 느낄 수 있다. 시조의 경우는 3장6구12음보의 구분으로 심리적 내재율을 형성한다. 시의 구성(대개 연으로 구분되어 나타난다)이란 그 자체가 곧 내재율을 형성한다. 각 연을 ABC형, ABBC형, ABA형, ABBA형, AABA형, ABAA형, AABC형 등 각각은 나름의 내재율을 포함한다. 네 개의 연(聯)은 한시의 전형적 구조인 기승전결과 같은 구조다. 일어나고, 펼쳐내고, 어떤 전환을 맞이하고, 마무리 짓는다 이는 삼 연 구조에 전환점을 추가한 것으로 ABCD형, ABCA형,

ABCDD형 등으로 나타난다. 마지막으로 중심테마에서 벗어나가는 방사형 구조, 즉 분수가 물을 내 뿜듯한 구조로, 들락날락하면서 점점 테마를 뚜렷하게 보이는 구조가 있다.

기승전결(起承轉結)의 논리, 그리고 정반합(正反合)의 변증법적 논리, 반복하여 놓고 병렬(竝列)로 배치하는 논리, 연상(聯想)기법으로 주옥 이어가면서 마지막에 처음과 연결하는 원환적(圓環的) 논리, 대칭에 의한 대립의 논리 등이 시를 구성하는 기초적 논리이며, 곧 내재율을 이룬다. 이 외에도 시인의 판단에 의해서 여러 가지 구성을 할 수 있다. 하나의 연(聯)으로 하면서 부호를 모두 없애 일체감을 주는 것 등도 하나의 내재율(內在律)을 형성하는 방식으로 해석해도 될 것이다. 이러한 형식의 창조가 또한 시인이 해야 할 일의 하나일 것이다.

2) 낯설게 하기

창의성은 새로운 것을 만들어 내는 능력이 아니다. 익숙한 것, 낯은 것을 낯설게 보이게 하는 능력이다. 너무 익숙해서 있는 줄도 몰랐던 것들이 어느 날 갑자기 눈에 들어온다. 이 때 느끼는 감동은 비교할 바가 없다. 이를 칸트는 '장엄의 미학'이라고 부른바 있다. 낯설게 하기란 거리를 새롭게 인식하게 하는 것을 말한다. 이미 알고 있는 내용이지만 처음 접하는 내용처럼 느껴지게 하는 기법이다. 낯선 느낌을 독자에게 주어 새롭게 인식하게 하는데 그 목적이 있다. 낯설게 하기란 일상 언어, 규범, 문법의 파괴와 전통적 율격, 전통적 미적 규범의 파괴에서 발생하는데 낯익은 것들을 낯설게 표현함으로써 신선한 충격을 주고, 주의를 환기시키는 것이다.

그러한 낯설게 하기의 방법으로 이미지의 전개, 변환이라는 것이 있다. 일차적 이미지에서 이차적 이미지 그리고 삼차적 이미지로 상상력을 펼치고, 시에 그 이미지를 담아, 낯설게 하기 효과를 줄 수 있는 것이다. 일차적 이미지는 시인이 본 현실세계를 반영한 것으로 경험적 현실, 실제적 현실을 이르는 것이며 이차적 이미지는 그 현실세계에서 느껴지는 인간의 직접적인 서정을 이야기 한다. 즉 일차적 이미지가 현실을 그대로 묘사한 것이라

면 이차적 이미지는 시인의 느낌을 적은 것이라 할 수 있다. 삼차적 이미지는 이차적 이미지에 머물러 있으면서 다시금 연상되는 것을 삼차적 이미지라 하는데 그 이미지는 신화적, 문화적 상상력을 이야기 한다. 즉, 상상의 전개 역시 시인의 인격과 개성의 모습대로 이어가기 마련인데 삼차적 상상력에서는 어떤 철학적 귀결, 문화적 견해, 인류의 궁극적 모습을 투영한 신화등과 연계된 이미지일수록 시에서 전해지는 메시지가 강렬해진다. 이러한 이미지 전개 방식은 시의 내재율을 형성하는 주요요인이 될 것이다. 또한 삼차적 이미지까지 전개한 것을 주워 담은 언어는 역시 은유나 환유의 기법을 사용하기 마련이고, 그것은 낯설게 하기 효과를 나타낸다.

은유에서 유사성과 차이성을 이야기한 바 있다. 주관념과 보조관념이 같은 의미를 유추하게 하는 유사성이 보존되는 가운데 차이성이 있어야 한다고 했다. 차이성이 많이 느껴질수록, 멀리 느껴질수록 잘된 은유라고 하였었다. 여기에서 차이성이 바로 낯설게 하기의 근원이다.

낯설게 하기가 내재율에 영향을 준다. 거리가 멀게 느껴지는 낯설기가 되어 있으면 내재율에도 리듬의 급격한 변화를 줄 것이다. 대학교수와 거지의 공통점을 말하라는 우스갯소리가 있다. '낯설게 하기'의 핵이라고 할 수 있을 정도로 참 낯선 병치다. 그 두 가지를 비교하면 참으로 절묘한 공통점이 있다. 답은 이렇다.

- 첫째, 교수나 거지나 항상 손에 무엇을 들고 다닌다.
- 둘째, 출퇴근 시간이 일정하지 않다.
- 셋째, 수입이 일정하지 않다.
- 넷째, 얻어먹을 줄만 알지 대접할 줄은 모른다.
- 다섯째, 되기가 어렵지 일단 되고 나면 밥은 먹고 산다.
- 여섯째, 일단 되고 나면 전직이 불가능하다.

전혀 엉뚱한 병치이면서도 현미경적인 관찰을 담고 있으며, 통념과 인습을 과감히 떨치고 공통점을 찾았다는 점에서 '낯설게 하기'다. (김대행의 '문학이란 무엇인가' 110쪽) 이 비유에서 리듬감이 느껴질 것이다. 폭포 높이에서 무엇인가 쿵하고 떨어지는 느낌 이것이 바로 내재율이다.

시의 삼요소중 의미에 대하여

정원철

시를 쓴다는 것은 시적 감성 내지는 시적 언어들을 어느 순간 느낀 필(feel), 또는 주제에 입각해서 불러내어 조립하는 일입니다. 퇴근 후에 집에 들어가니, 다른 때하고 달리 쓸쓸한 기운이 막 물려옵니다. 이것을 시로 써야겠다 해서 책상에 앉았습니다. ‘퇴근길은 주황색 노을이 아름다웠다./문을 열고 집으로 들어서니 썰렁한 한기가 느껴진다./아침에 각자의 길로 출근을 하고 아직 아내는 돌아오지 않았다.’ 이런 식으로 쓰면 시로선 빵점입니다. 그 때 그 느낌을 그대로 표현하면 안 됩니다. 책상에 앉아서 지금 내가 느끼는 이 적막함을 내가 또 언제 느꼈더라 추적해 봅니다. 동호인들과 산사를 방문했을 때 대웅전 뒤편의 심우도를 보고 있으니 일행은 사라지고 혼자 남았는데, 해는 구름 뒤로 숨어버리고, 바람이 불어 내 모자를 벗겨낼 때의 놀라움 적막함과 유사하다는 것을 기억해 내고는 바로 그 기억에다가 퇴근 무렵의 감정을 입혀 봅니다.

‘넘치던 빛 사라진 응달 한 구석./난 대웅전 뒤에 홀로 남아 있었다./돌아보아도 흔적 없는 그들’ 이런 식으로 퇴근 후의 적막함과 대웅전 뒤의 스산함을 연결시킵니다. 그리고 또 다른 이미지를 추적하거나 중심으로 삼을 의미를 연결합니다. 이렇게 사물과 상황, 자신의 생각을 연결하여 시적 언어로 정립하는 일이 평시의 삶속에서 이루어진다면 ‘사실적 표현의 시 쓰는 일’은 그리 어려운 일이 아닙니다. 명상을 즐기는 이들은 이 부분에서 뛰어납니다. 선(禪)이란 것이 배우고 익혀서 깨닫는 것이 아니고, 자신을 응시하

여 스스로 답을 찾아내는 것이듯이. 자신을 응시하는 가운데, 사유, 감각이 모든 것들이 형상화하고 상호 연결됩니다. 그러한 훈련이 평시에 이루어진다면 사실적 지각으로, 에둘러 표현하는 것은 그리 어려운 일이 아니라는 것을 말씀드렸습니다.

어떤 시인은 사전을 통 채로 다 외우듯이 끼고 공부했다고 하더군요. 전 그건 반대입니다. 쓰지 않는 단어가 너무 많아 시간 낭비라는 생각을 가지고 있지요. 대신 저의 언어생활에서 예전에는 단어의 뜻을 재확인하는 차원에서 언어를 인식했지만 지금은 언어를 맞닥뜨릴 때에 내포와 외연을 자주 생각한답니다. 내포와 외연은 간단히 말하면 이런 것입니다. 내포란 속성이라고 보시면 됩니다, 책상이란 단어를 예로 들면, 내포란 책상의 속성들, 즉 네모지고, 또는 세모지고, 다리가 넷이고. 바닥과 수평이고 등등을 내포라고 합니다. 이러한 내포, 속성이란 것이 시에서의 이미지를 형성합니다. 그러니까 책상의 덮개와 바닥이 수평이라는 속성, 그 이미지가 머리에 들어간 상태에서. 내가 사랑하는 여인과 나의 관계는 항시 수평선이라는 것을 표현하고 싶을 때에 다음과 같이 표현할 수 있을 것이다.

그녀의 향내에 묻혀 있을 때에도
바닥은 책상 덮개를 바라보고,
역시 덮개도 마룻바닥을 내내 응시만 한다
내일도 어제와 오늘 같을 것이다.

여인에 대한 사랑을 그리는 시에 수평의 의미, 책상의 속성을 드러낸 이미지를 넣으면 낯설게 느껴지며 에둘러 표현하였다고 할 수 있습니다. 그러므로 모든 사물의 내포라는 것을 생각하면 시 쓰기가 쉬워집니다. 시인이 사물과의 대화를 멈추지 않아야 한다는 말과 같습니다. 내포의 의미와 효용을 그렇게 생각하면 됩니다. 외연이라는 것은 그 단어가 어떤 범주에 어떻게 분류할 수 있는 가를 말합니다. 책상은 가구라는 범주 안에, 재료를 말할 때엔 나무라는 범주 안에 들어가지요. 책상이라는 시를 쓸 때에 나무에 대한 이야기, 가구에 대한 이야기로 전개해나가면 묘하게 통일 구조를 이루면서, 낯설게 하여도 잘 연결됩니다. 시쓰기에서 진정 주력해야 할 것은 ‘어떻게’ 보다는 ‘무엇을’ 입니다. 시인이 인간의 존재 단면 중에서 무엇을 소중

히 여겨 천착하는가가 중요합니다. 결국 그 무엇을 시로 쓸 기회가 찾아옵니다. 또 인간에게 보편적으로 필요한 인성과 그 시대에 필요한 덕목이 무엇인가를 집중적으로 생각해서 그 무엇을 내재한 시를 써야 합니다. 언어의 외포와 내연 관계를 비유로 포함하여 시를 써야 합니다.

‘언어와 의미’라는 국문학과 교재를 접하였는데 교재 속의 ‘언어의 의미 정의와 유형’을 보았더니, ‘시에서의 의미’로 연계가 가능하겠다 싶었다. 김춘수와 이승훈, 오규원 등의 모더니스트의 시세계에 접촉하고나서 ‘의미’라는 개념을 마주하니 다소 가까워진다. 그런데 걱정이 많다. 시의 난해한 부분을 이해하려다가 시 사랑하는 마음을 접는 일이 생기지 않을까 걱정이다. 생각 끝에 의미 개괄을 글머리에 두었다. 개괄 부분을 읽었는데, 별 흥미가 일지 않으면 이후는 읽지 않아도 된다. 시론을 잘 알아야 시를 잘 쓰는 것은 아니다.

1. 언어의 ‘의미’ 변화

인간은 언어적 동물이다. 인간은 언어를 사용하여 의사전달을 하는데, 언어는 '말하기 또는 글쓰기의 형태로 나타나는 관습적 기호의 체계'라고 정의한다. 언어를 주고받는 행위는 물리적으로는 단지 소리를 주고받는 것이지만 그 결과로 소리에 담긴 내용, 즉 '의미를 주고받는 것'이다. 말하기는 '인간의 일상을 주도하며 말로서 생활을 영위하는 현실 그 자체'이며, 글쓰기란 '발화된 말의 계통적이고도 관습적인 체계'이다. 글이란 고정되고 변하지 않는 특성이 있어 일시적 의사소통수단인 말하기보다 소중하게 여겨진다.

시는 언어를 표현수단으로 한다. 그러므로 시인이 전하고자 하는 의도를 명확하게 표현하려면 ‘언어의 의미’에 대한 이해가 필요하다. 학자들은 언어의 의미는 개념적 의미와 연상적 의미, 주제적 의미로 구분한다. 시인이 선정한 주제적 의미를 표현하기 위하여, 언어의 개념적 의미를 정리하고, 이어서 언어의 연상적 의미를 활용한다면 시의 구성이 용이할 것이다. 시의

삼요소 중 의미 부문이 시를 전개하는 중심 역할을 한다고 볼 수 있다.

개념적 의미(概念的 意味)는 어떤 단어에 대하여 그 언어를 사용하는 사람들이 공통적으로 인식하고 있는 개념을 가리키는 의미이다. 인식 의미(cognitive meaning)라고도 하며 외연적(外延的) 의미(意味)라고도 한다. 중심 의미라고도 하며, 이 의미는 사람이나 상황에 따라 달라지지 않으므로 사전적 의미라고도 일컫는다. 고정적이며 정밀한 체계를 이루며 존재한다. 개념적 의미는 고정되어 있으면서 동시에 서로 관련된 다른 의미와 구조를 이루며 존재한다. 개념적 의미는 언어 사용의 기준이 된다.

연상적 의미(聯想的 意味) 특정한 상황이나 맥락에서만 나타나는 의미로서 비고정적이고 개방적이다. 연상적 의미는 흔히 내포적(內包的) 의미라고도 하며, 문체나 감정이 들어가는 의미이며, 독자의 감정이 반영되는 의미이기도 하다. 그리고 언어의 배열에 따라 연상작용이 일어나기도 하므로 시에서 주요하게 쓰인다. 개념적 의미가 한 언어 사회의 공통된 인식 체계에 기반을 두고 있는 것이라면 연상적 의미는 개인별 또는 집단별 또는 계층별로 사용하는 것이기에 그 의미는 가변적이다. 아버지의 의미가 사람마다 다르므로 아버지의 의미를 '행복한<-->슬픈, 엄격한<-->부드러운, 빠른<-->느린'의 항목을 두어 등급을 체크하는 측정을 하였다. 아버지란 언어를 통하여 연상되는 의미는 개인별, 집단별, 상황별로 얼마든지 차이가 있음이 나타났다.

시창작에 응용한다면 먼저 시의 소재나 제재를 선정하는 데에는 주제의 내포적 의미를 찾아 대입시키며, 시인의 개성을 드러내기 위하여, 시인만의 스타일이 가미되고 개성적 존재로서의 감성을 첨가된 언어를 사용하는 것이다. 그러나 시인의 개성이나 감성을 드러내는 것 못지않게 시어를 사용함에 있어서 독자가 느끼게 되는 언어의 의미 또한 중요하다. 그러므로 반영적 의미를 고려한 시어 선택이 있어야 하며, 각각의 시어 하나하나에서 추출되는 의미만 고려하는 것이 아니고, 단어의 배열인 구나 절에서 느껴지는 언어의 의미를 고려하여 시어를 선택, 사용해야 할 것이다.

1) 내포적(內包的) 의미

내포적 의미란 어떤 단어가 지시하는 속성 가운데 개념적 의미(또는 외연적 의미)를 제외한 나머지 전부라고 할 수 있다. 주변적이며 가변적이다. 시인이 창의적으로 시적 대상의 속성을 얼마든지 추가할 수 있는 것이다. '국화 옆에서'라는 시에서 '국화'라는 말을 생각해보자. 이 시에서 '국화'는 "내 누님 같이 생긴" 꽃으로, '원숙함, 푸근함, 원만함'의 의미로 전달된다. 이것이 바로 내포적 의미이다.

김준오 시론(80-82쪽)에 보면, 언어는 외연과 내포의 두 의미로 분류한다. 외연은 일반적이고 객관적이며 사전적인 의미이다. 비유적으로 말하면 랑그이다. 그러나 문학의 언어는 이 추상적이고 한정된 랑그를 재료로 하여 예술가가 창조적으로 부린 빠롤이다. 내포로서의 시어는 한 낱말 속에 많은 의미를 담는다. 모호성은 바로 이 내포로 인하여 나타난다. 산문언어와 달리 시어는 명료성의 의무에서 자유롭다. 오히려 언어의 모호한 사용, 모호한 발상이 시적 자유라고 한다. 야콥슨 역시 모호성을 시의 필연적 특성이라고 규정하고, 언어의 선택과 배열이라는 체계로 시적 기능을 정의하였다.

2) 반영적(反映的) 의미

사람들의 반응을 단어 사용에 반영하는 것을 반영적 의미라고 한다. '감옥'의 부정적 이미지를 극복하기 위하여 '교도소'라는 표현을 사용한다거나 '뒷간'이나 '변소'를 '화장실'이라고 표현하는 것은 단어에 대한 언중의 반응을 고려한 것이다. 또한 특정 표현의 사용빈도가 상대적으로 우세하게 굳어지면 다른 의미를 지워버리게 된다. 예를 들어 거리의 청소부를 '환경 미화원'으로 부르게 되면서 후자가 정착되어 이제는 그것이 굳어져 사용되고 있다. 시인은 이렇게 변천하는 언어를 사용하여 인간 본연의 모습을 그려내는 존재이다.

3) 배열적(配列的) 의미

'아름다운'이라는 말과 '남자'라는 말은 각각의 개념적 의미를 지니고 있으나 '아름다운 남자'로 사용하면 '아름다운'은 특히 '곱게 생기긴 하였으나 비남성적인 매력을 지닌' 연상적 의미를 지닌다. '남자'라는 말 역시 '남자답지 못한, 또는 여성적인 느낌이 나는 남자' 정도의 의미를 가지게 된다. 이는 '아름다운'이 가지고 있는 여성적인 느낌과 '남자'라는 말이 상치되면서 발생한 의미이다. 이와 같이 배열적 의미란 서로 다른 개념의 언어가 마주치면서 제3의 의미를 연상시키는 것을 말한다. 시인은 언어를 사용할 때 이러한 의미 변화를 반영하여 시적 표현을 한다.

2. '시(詩)에서의 의미' 개괄

외연(外延)은 단어의 사전적 의미를 말하며, 내포(內包)는 그 단어의 속성을 말한다. 시를 쓰는 일은 어느 언어(개념)의 사전적 의미를 늘어놓는 것이 아니다. 그 단어의 속성 하나하나를 풀어내는 일이다. 그 속성이란 정조(情操)일 수도 있고 주장(主張)일 수도 있다. 개념의 속성에는 그동안 알려지지 않았으나 시인의 직관이 찾아낸 의미를 포함한다. 오랜 세월 시인들은 그러한 자신만의 의미를 찾아서 시를 써 왔다. 시(詩)란 인간의 존재 단면을 언어로 그려내는 일이다. 외연(外延)이라는 것은 어느 분류상에 어느 위치를 정확히 나타내는 것이기 때문에 외연적 의미를 헤아린다는 것은 그 단어가 표현하는 세상의 질서를 찾아내는 일이라고 해석할 수 있다. 내포의 의미, 즉 속성 역시 존재의 일면이다. 내포된 속성을 새로이 찾아가면서 그 의미를 중심으로 삼차적 이미지를 창출한다면 그 시 역시 인간의 삶의 존재단면을 새롭게 드러내는 시가 될 것이다.

의미(意味)라는 말은 말이나 글의 뜻, 내용이라고 하며, 의도나 동기 이유 따위를 말한다고 백과사전에 나타난다. 한자의 뜻풀이를 해 보면 '말이나 글'의 '뜻과 맛'으로 풀이된다. 뜻에 더하는 맛을 뜻하는 것인지, 뜻과 맛인지는 경우에 따라 다르겠지만, 시의 삼요소중 하나인 이미지와 견주어 볼

때에 이미지(심상:心象)란 마음에 맺히는 상이지만, 의미란 그 맺힌 상위에 맛이 더해지는 것이라고 해석할 수 있다. 맛이 더해지려면 그 속에 함의된 내용이 있어야 하니, 결국 의미란 이미지보다 다 심층에 존재하여 글의 중심적 내용을 이루는 것이다. 운율과 이미지 두 요소를 감싸 안은 양수와 같은 존재, 또한 이미지와 운율을 창조하는 목적이기도 하다. 시 창작을 함에 있어서 의미에 관한 지식이 충분해야 시를 잘 쓰는 것은 아니지만, ‘의미’에 관련된 제반 연구를 천착하지 않고는 시에 관한 입체적 인식은 어려울 것이다.

시는 언어로 이루어진다. 언어를 재료로 하여 인간이 공감하는 미적 정서와 사유를 담아낸다. 그러므로 단어의 의미와, 단어를 조합한 문장의 의미에 대해서 관심을 가져야만 시인의 창작 의도를 작품에 담을 수 있을 것이다. 언어의 의미는 각 낱말, 특히 명사의 개념에서 비롯된다. 그 낱말을 호칭하는 문자(記表, 빠를)에 그 문자가 지칭하는 개념(記意, 랑그)이 따라간다. 오늘날에는 그 문자와 개념이 일치해야한다는 당위를 벗어나고 있어, 문장에서 어떻게 쓰이는가에 따라 같은 표기일지라도 의미가 달라진다. 시 쓰기에서는 그를 이용하여 다양한 의미를 구사한다. 한편 시는 은유(隱喩)라고 단적으로 지칭하기도 한다. 은유 안에 시의 삼요소인 운율, 이미지, 의미가 있다고 해도 그리 이상하지 않음은, 은유의 개념이 이미지를 구축하는 데만 유용한 것이 아니라, 시 전체를 이끌어가는 중심원리이기 때문이다.

1) 시에 있어서 의미와 운율, 이미지와의 관계

시의 삼 요소는 운율, 이미지, 의미 이렇게 세 가지이다. 아주 단출한 정의지만 시를 전체적으로 개괄하는데 아주 중요한 분류이다. 그 삼요소를 먼저 간단히 살펴본다.

詩의 역사는 운율에서 시작 되었다. 시는 주술과 노래로부터 시작되었기에 자연 운율이 우선적이었으며, 따라서 음수율과 음보율, 압운 등에 의한 리듬감으로 운율을 구현하였다. 그래서 지금도 시를 운문이라고 부르며, 옛날에는 음유 시인이라고 명명되는 시 낭송인들이 있었다. 현대시에서 외재율

이 사라지는 추세이지만 글 속에서 마음으로 느끼게 되는 내재율은 여전히 중요하며, 시의 격을 높여주고 있다. 이미지란 망막에 맺힌 실물의 상이 아니라 심상(心象), 즉 마음에 맺히는 상이다. 언어의 움직임으로 만들어지는 마음의 상(象)이다. 인간의 오감을 통하여 전달하는 영상 이미지라고 할 수 있다. 시의 이미지는 시인의 상상력에 의해 만들어지며, 이미지는 다시 독자의 상상력을 자극한다. 결국 시에서 궁극적 이미지의 창출은 시인과 독자의 상상력이 긴밀히 조우하는 데서 가능하다. 루이스는 이미지의 특성으로 신선감, 강렬성, 환기력을 들었다. 이미지는 '의미'라는 말로는 포괄할 수 없는 감각적, 표상적 의미를 강조하는 것이며, '의미'는 해석적 관념적 의미를 강조한다는 차이를 가진다. 이미지는 튀는 개념이고 의미는 감싸 안는 개념이다.

한편 시의 의미는 세 가지 측면으로 나타난다. 시인이 작품 속에서 표현하고자 하는 '의도적 의미', 작품 속에 실제로 표현된 '실제적 의미', 그리고 독자가 '해석한 의미'가 그것이다. 그 중에서 시인이 의도한 의미와 실제 표현된 의미의 간극은 시인이 극복해야할 영역이며, 독자의 해석과 실제 작품의 의미를 조화시키는 노력을 해야 한다. 또한 시니피앙과 시니피에의 구분으로 인하여 확장된 의미는 현대시의 영역을 확장시키는데 기여하였다.

2) 시에 있어서의 의미와 존재의 관계

언어의 지시작용이 있다. 언어와 이름, 사물 삼자의 관계에서, 지시 작용의 행위는 작가가 하지만, 작가를 움직이는 존재가 있다고 한다. 하이데거의 존재론이다. 하이데거는 '누가 그런 지시를 시키는가' 라는 질문에 존재 자체가 그런 작용을 한다고 하였다.

시 쓰는 일은 존재의 진리를 묻는 철학가의 본질적 사유와 일치한다. 철학가의 임무인 존재의 사유와 시인의 시쓰기는 존재의 진리를 현시하고 수립하는 공동의 임무를 수행한다. 언어는 존재 이해의 방법론적 통로다. 하이데거에게 문학은 '존재의 드러냄'이고, 존재는 존재자와 대립되면서 매우 신비스러운 양상을 띠고 있기 때문에, 하이데거의 미학은 존재론 또는 형이

상학에 근거를 둔 형이상학적 미학이다. 하이데거의 시론은 세 가지이다. 하나는 ‘언어가 말한다.’와 ‘언어가 존재를 말한다.’ 그리고 ‘언어는 세계와 사물로서의 존재를 말한다.’가 그것이다.

하이데거의 주장은 다음과 같다. 사유의 본질로서의 존재란 본질적이며 근원적인 것, 비밀에 가득 찬 형이상학적 힘이며, 은폐된 신이다. 언어가 말한다는 신비주의적 명제는 한 시인이 말하는 것이 아니라, 언어 그 자체가 말한다는 것이다. 시인은 존재를 수용하는 통로이며 매개체에 지나지 않는다. 그러므로 시어는 본질의 언어이다. 하이데거에게 있어서 본질적 언어란 존재를 드러내는 언어이다. 시어는 존재의 부름, 말 건넌에 대한 시인의 응답이라고 한다. 시인이 언어를 부리는 것이 아니라 언어가 시인을 부리는 것이다. 또한 시인이 존재(神)에 접신되어 시가 탄생되는 것이므로, 시는 시인의 주관이나 개인적 정황이 아니라는 것이다, 그러므로 시인은 자신을 드러내는 것이 아니고 존재를 드러내는 사람이라고 한다. 언어가 말한다는 명제는 존재가 작품을 탄생시키는 근원이며 작품은 존재의 드러남이라는 의미일 뿐이다. 그러므로 하이데거는 극단적 물개성론자인데 물개성론이란 자기 부정이며 자기 초월을 말한다고 볼 수도 있다.

하이데거는 명명되기 전의 존재자는 비재(非在)요, 무(無)의 상태라고 하였다. 즉 언어로 명명하는 지시작용이 있기 전에는 존재자의 존재가 드러나지 않은 어둠의 상태인데, 시인이 존재자를 명명함으로써 본질적 뜻을 가지고 시인과 독자 앞에 선다. 하이데거에게는 명명도 대화와 함께 본질적 언어라고 한다. 명명의 언어 행위도 존재를 드러내는 한 양식이기 때문이다, 언어의 의미 정의의 한 분류인 지시설의 중심 개념이다.

하이데거는 존재망각의 현대를 사라져 버린 신들과 도래하는 신 사이의 시대라고 규정했다. 그래서 시인은 존재 망각의 시대에 존재를 이야기하는 등불과 같다고 하였다. 현대는 시적 이상인 신성한 존재로부터 우리 자신을 단절시킨 시대라고 보았다.

3) 은유(隱喩)의 확장

전통적으로 은유라고 하면 비유법의 하나로서 A를 B에 비유한다. 그래서 A라는 명사를 B라는 명사에 빗대어 말하여, A, B가 낱말이든 문장이든 간에 상호 동일한 느낌을 주는 다른 단어로 구성하였다. 전통적으로 시(詩)란 서정시(抒情詩)를 지칭하며, 서정시란 ‘세계와 자아의 동일화(同一化)’라는 개념을 전제로 하였기에 서정시와 은유의 개념은 차이가 없었다고 할 수 있다. 이러한 시의 개념에 변화가 일었다. 조화(調和)와 통일(統一)을 지향하는 전통적인 시의 개념을 탈피하여, 현대의 복잡다단하고 도시화된 삶, 자본이 모든 것을 지배하면서 발생하는 단절, 탈피, 도피 등의 개념이 시에 도입되기 시작한 것이다. 분열적 정신 자아를 표현하는 것도 시(詩)의 주요한 영역으로 간주한다. 비유와 함축된 시어로 동일화를 지향하는 은유의 개념에서 정 반대되는 비동일화를 지향하는 개념도 수용하게 되었다.

은유의 개념은 점점 확장되었다. 은유의 개념이 동일성의 개념에서 비동일성의 개념을 포함하게 되면서 동일성과 비동일성의 중간을 오가는 진동 현상도 수용하였다. 그것은 언어와 개념을 분리하여, 문장 속에서 기표(시니피양)가 기의(시니피에)의 구속을 받지 않고, 멀어지기도 하고 일치하기도 하면서 언어의 표현 영역을 확장시켰다.

시(詩)의 의미(意味)의 확장은 각 문장 성분 간의 비조화 내지는 일탈, 분열, 단절을 수용하였다. 주어에 맞지 않는 서술어(다른 주어와 조화를 이룰 수 있는)를 사용하기도 하고, 목적어에 맞지 않는 서술어, 다른 문장 성분과 비틀리고, 정반대 개념의 서술어를 동원하기도 한다. 또한 한 문장 내에서만이 아니라 복수의 문장 간에도 그렇게 적용한다. 문장 간에도 ‘동일성의 원리’에 의해서 통사구조를 갖추던 전통적 문장이 상반되는 의미를 포함하는 문장으로 나타난다. 설명할 수 없는 문장이지만, 드러나지 않은 인간의 정신세계를 표현하는 한 방법으로 이해할 수 있을 것이다.

서정시의 존재 이유처럼, 시는 인간의 존재 단면을 드러내기 위하여, 시인은 자아(自我)와 세계(世界)의 동일화를 노력한다. 조화를 위한 수렴 활동을 한다. 또한 비동일화의 노력으로 각 단어와 각 문장이 서로에게서 멀어지는 발산 작용을 하는데, 그러한 발산의 표현은 단절과 분열, 절망 기타 불분명

한 불안을 표현하는데 사용한다. 현대문명 속 고립무원의 현대인의 정서를 나타내는 방법으로 사용한다. 그러므로 동일화를 지향하는 전통적 은유의 개념과 더불어, 비동일성을 지향하는 온갖 언어의 조합을 다 포함하는 것이다. 시를 읽고 이해하는 독자가 없고, 작가조차 설명할 수 없어도 그 작품의 존재를 부정할 수 없는 현상이다. 이렇게 기표의 조합에 의해서 낱말과 문장의 의미를 무한대로 확장시키는 것이 은유의 확장이다. 이러한 은유, 동일성에 발산하는 비동일화를 지향하는 시가 곧 모더니즘적, 포스트 모더니즘적, 나아가 초현실주의적 현대시의 특징이다.

3. 언어의 구조와 의미

현대 시에서 구조는 중요한 의미를 지닌다. 구조주의는 언어기호를 구성하는 기의와 기표를 분리하여 기표를 연구 대상으로 삼는다. 언어학자 소쉬르는 언어 기호를 구성하는 기표와 기의 사이엔 내적 필연성이 없으며, 기의가 기표에 따르는 것은 고정적이지 않다고 하였다. 또한 언어란 실제로 발화된 언술이 아니라, 발화된 언술이 구현하는 추상적 형식이라고 하였다. 기표라는 구체적 실체에 의하여 언어 행위가 가능하지만 언어의 본질은 기표라는 구체적 실체가 구현하는 추상적 형식에 있다는 것이다. 그러므로 언어의 가치는 언어의 기능에 의해 탐구되며, 언어의 기능은 언어의 구조에 의해 탐구된다. 여기서 언어는 형식 혹은 구조라는 명제가 탄생된다. 기표와 기의가 벌어지면서 그 틈으로 정서들이 나타나게 된다. 그 틈의 위치에 기존의 언어 개념이 아닌 새로운 시니피에가 나타날 수 있는 것이다. 이런 부분을 시화한 것이 현대시의 변화한 모습이다.

언어를 구성하는 요소간의 관계는 담화 속에서 획득되는 경우와, 담화 밖에서 획득되는 경우로 양분된다. 담화 속에서 획득되는 경우는 언어의 선형적 본질을 기초로 관계가 맺어지며 통합적 관계라고 일컫는다. 담화 밖에서 획득되는 경우는 연상에 의해서 다른 낱말들과 관계를 맺고, 기표의 통일성과 유사성, 기의의 통일성과 유사성에 의해 성립되는데 이를 계열적 관계라고

하며, 은유의 원리와 연관시킨다. 계열적 관계는 언술의 일정한 지점에 대치되어 나타날 수는 있으나 동시에 나타날 수 없는 잠재적 요소들 사이의 관계다. 이를테면 '개는 가축이다'에서 개 대신 소, 말, 양 등은 대치 가능하지만 그것들이 동시에 나타날 수 없음을 의미한다. 이때 개, 소, 말, 양 등의 상호관계를 계열적 관계라 이르며, 이렇게 서로 계열적 관계를 맺는 잠재적 요소들의 총체를 계열체라고 부른다.

한 낱말의 의미는 문장 속에서의 위치, 다른 낱말과의 관계, 그 문장의 문법적 요소들의 관계에 의해서 결정되는데 이를 낱말의 통합적 양상이라고 한다. 그러나 낱말의 의미는 문장에는 있지 않아도 계열적 관계에 의해서도 결정되는 것이다. 즉, 낱말의 의미는 통합적 양상과 계열적 관계에 의해서 결정되는 것이다. 문장의 구조 속에서 의미가 결정되기도 하며, 계열 관계의 유추에 의해서 의미가 결정되는 것이다. 여기서 야콥슨의 '은유와 환유의 원리' 시학이 전개된다. (이승훈의 시론 중 현대시의 구조에서 발췌하였음) 야콥슨은 실어증 속에 나타나는 언어적 무질서가 은유와 환유라는 양극 사이에서 진동하는 것을 발견했다. 은유와 환유는 모든 언어에 작용한다고 믿었다.

모든 담화는 유사성이나 접촉성의 원리에 따라 한 화제에서 다른 화제로 옮겨간다. 즉 은유적 과정이나 환유적 과정에 의해 담화는 진행된다. 낭만주의와 상징주의는 은유적 사고가 지배하며, 사실주의는 환유적 사고가 지배한다. 원인과 결과, 전체와 부분 등의 논리적으로 관계를 매는 요소들은 환유적 개념이다. 야콥슨은 실어증 환자들이 은유와 환유의 혼란을 겪고 있음을 지적했다. 선택 결핍, 유사성 혼란을 일으키는 실어증 환자들은 문맥이나 접촉성에 의존해 말하고, 따라서 책상 대신 램프, 나이프 대신 포크를 대치함으로써 환유적 오류를 범한다. 거꾸로 결합결핍, 접촉성 혼란을 일으키는 실어증 환자들은 각 요소들을 결합하지 못하기 때문에 계열체 중의 다른 것을 연속하여 결합한다. 가스등 다음에 불, 현미경 다음에 작은 망원경을 결합하는 은유적 오류를 나타낸다. 접촉성은 환유적 치환과 제유적 압축이라는 프로이트의 개념으로, 유사성은 동일화와 상징이라는 프로이트의 개념이 부연된다.

은유와 환유는 상징적 과정에서 서로 경쟁한다. 은유는 환유보다 파악하기가 용이하고, 시가 그동안 은유에 의해 지배되어 왔다. 또한 시는 은유, 산문에는 환유가 중심원리가 된다는 명제 역시 그간 저항을 받지 않았으나, 야콥슨은 은유와 환유가 모든 담화의 유형에서 발휘하는 기능을 고찰해야 한다고 주장하였다.

1) 동일성 구조

야콥슨은 모든 시적 구조는 선택과 결합에 의하여 빚어지며, 이때 선택의 기준은 등가성, 유사성, 상이성, 동의성, 반의성이며, 결합의 기준은 접촉성이라고 하였다. 그러므로 시적 기능은 언어의 계열적 차원을 언어의 통합적 차원으로 투사한다는 야콥슨의 원리에 의존한다. 말하자면 시는 낱말을 선택의 축에서 결합의 축으로 투사하는 것이다. 즉, 계열의 축에 있는 것을 선택하여 결합시킨다는 뜻이다. 시적 구조는 이러한 두 개념의 상호 관계, 상호투사를 기본 원리로 하지만 중요한 것은 계열적 차원, 곧 유사성과 비유사성에 따르는 선택의 문제이다. 선택의 원리는 등가성과 상이성으로 양분되는데, 실제로 한 편의 시가 구현하는 구조적 특성은 등가성과 상이성, 그리고 등가성과 상이성의 변증법적 범주를 들 수 있다. 이러한 은유적 구조는 낱말을 선택의 축에서 결합의 축으로 투사한다는 점에 유의해야 한다. 시의 언어는 일상의 언어와 달리 선택의 원리가 바로 결합의 원리이다

2) 상대성 구조

상대성 구조는 동일성과 비동일성의 변증법적 종합을 지향하는 구조를 뜻하는데, 유사성 혹은 등가성이 비유사성 혹은 상반성과 충돌하는 원리에 입각하여 선택되며, 진동의 원리를 기본으로 결합한다. 동일성(수렴의 개념)과 비동일성(발산의 개념)의 변증법적 구조를 A와 B로 표현하면 시어가 A, B 어느 요소로도 수렴되지 않고 A와B 사이에서 진동하는 구조이다.

언어를 하나의 체계라고 볼 때 언어는 동일성과 비동일성의 개념에 의하여 정의된다. 소쉬르는 언어를 공시적 체계와 통시적 체계로 구분하였는데, 공시적 체계는 동일성의 개념이며, 통시적 체계는 비동일성의 개념으로 유추된다. 야콥슨은 이를 공시적 체계는 계열적 측면에 해당하고 통시적 체계는 통합적 측면에 해당한다고 하였다. 여기서 상대성 구조에 의해서 공시성과 통시성, 공간과 시간에 대한 새로운 인식의 가능성이 열리는 것이다.

시적 구조의 기본을 은유적 구조로 보고, 은유적 구조의 두 번째 유형으로 동일성과 비동일성의 변증법적 구조를 제시할 때, 은유적 구조의 새로운 정의가 필요하다. 즉, 은유적 구조는 이제 동일성의 원리, 곧 유사성이나 상사성에 의해서만 나타나지 않고, 대립되는 두 요소를 통합하는 과정이 바로 은유적 과정이라고 보아야 할 것이다. (그래서 병치 은유라는 개념이 존재한다. 동일이든 상반이든 그 중간이든, 흔들리든 관계없이 그저 A를 B로 비유하는 것 자체가 은유라고 볼 수 있다)

3) 비동일성 구조

비동일성의 구조는 비유사성, 상반성의 원리를 기본으로 선택되고, 발산이라는 원리를 기본으로 결합된다. $A \neq B$ 로서 등식의 부정은 동일성이 아니라는 것, 그리고 대립성도 아니라는 것이다. 선택은 상반성에 의존하지만, 결합은 하나로 수렴하는 구조이기 때문이다. 그러므로 비동일성은 대립성이 아니다. 동일성의 경우 B가 A로 수렴하고 곧 동일시되고, 상대성 구조 곧 동일성과 비동일성의 변증법적 구조의 경우 A와 B가 계속 진동함에 반해 비동일성 구조는 어느 한 요소로 수렴하지도 상호 진동하지도 않는다. 이것은 수렴도 진동도 아닌, 제 3의 공간, 곧 발산의 공간을 지향한다.

비동일성의 구조는 초현실주의시에서 나타난다. 초현실주의 시인들의 중요 명제는 고도의 전압을 나타내는 낱말들의 발견이며, 그 낱말들을 행복하게 결합시켜 설명적인 연상이 아니라 계발적인 연상을 환기하여 초현실주의적 시를 빛낸다. 이 때 낱말들의 결합은 정서적 유사성이 아니라, 마술적 황홀(보들레르), 또는 주술적 힘(아라공)의 개념에 의해 결합된다. 즉, 예기치 못

한 국면에서 결합하는, 상반성에 의한 결합이라고 보아야 한다. 이러한 은유는 시인의 내면에 무의식적으로 각인된 이미지를 재현하는데 매우 효과적이다.

르베르디는 서로 논리적 관계도 없는, 둘 혹은 그 이상의 요소들을 결합시킴으로써 더욱 이상한 이미지를 창조할 수 있다고 한다. 이는 그 관계가 오로지 내면적으로만 파악되는 조화할 수 없는 두 사물이 자발적으로 만남으로써 이루어지는 이미지이다. 즉 초현실주의적 이미지의 가치는 두 사물의 유사성이나 등가성이 아니라, 한 사물이 환기할 수 있는 일련의 연상을 탈취함으로써 구성된다. 최초에는 이미지가 황당해 보이지만, 궁극적으로는 숨은 진실을 드러낸다고 한다. (이 진실이 시인에게만 진실인지, 모두의 진실인지 규명하기 힘든 점이 있다)

브르통은 초현실주의 시의 구성방법을 다음과 같이 분류하였다. 초현실주의 시란 비현실적이고 불가능한 현상을 창조하기 위해 과거, 현재, 미래의 시제를 동시에 사용하는 언어적 모순을 드러내기도 하며, 내포를 확장하면 일련의 유사성이 발견되지만 구체적 의미로는 결코 조화되지 않는 두 형용사를 결합하여, 언어적 모순과 유사한 모순적 이미지를 창조한다. 또한 물질세계의 기본적 속성을 부정하거나, 웃음을 유발하는 검은 해학 등을 기초로 하는데, 구체적인 구성 방법은 다음과 같다. 첫째, 하향 피라미트의 형태로 구성된다. 하나의 낱말이나 은유가 계기되어 의식적, 무의식적 연상을 통하여 이미지를 낳고 연속적 이미지를 낳는 구성방식으로, 비동일성의 구조로 결합하는 원리와 유사하다. 둘째, 단일한 연속체로 구성한다. 하나의 이미지가 다음 이미지를 환기하는데 동일성의 구조 원리와 유사하지만 환기되는 이미지가 비상사적 이미지와 마주치게 된다. 셋째, 논리적 연결성이 없지만, 이미지들을 한 곳으로 결합시키기도 한다. 이는 상대성 구조, 즉 수렴의 구조와 유사하다. 넷째, 꿈의 세계를 헤매는 경우로, 추상과 구성의 짝으로 이루어진 이미지가 무분별의 단계에 이르고, 실체가 그늘 속으로 흘러들어 결국 용해되고 마는 구성 방식이 있다. 다섯째, 구체적 환영의 세계에 집착하여 기이한 세계의 증대를 불러온다.

현대시의 은유, 환유적 구성으로 동일성구조, 상대성 구조, 그리고 비동일

성 구조를 정리하여 보면 첫째, 은유적 측면에서 동일성의 구조에서 선택의 원리는 동일성 혹은 유사성이며 결합의 원리 또한 동일성과 유사성이다. 이러한 결합은 수렴의 원리를 토대로 하며, 둘째, 은유적 측면에서 시적구조는 상사성의 구조, 혹은 동일성과 비동일성의 변증법적 구조로 드러나며, 이 때 선택의 원리는 동일성 혹은 유사성이며, 결합의 원리는 상반성 혹은 비유사성이다. 이렇게 선택의 축이 결합의 축으로 투사될 때 모든 결합은 진동의 원리를 토대로 한다. (문장의 결합, 구나 절의 결합의 경우에도 통한다) 셋째, 은유적 측면에서 시적구조는 비동일성의 구조로 드러나는데 이 때 선택의 원리는 상반성 혹은 비유사성, 결합의 원리는 상반성 혹은 유사성으로 나타난다. 그리고 모든 결합은 수렴이나 진동이 아니라 발산의 원리를 토대로 한다.

미학사 개괄

정원철

오늘은 ‘미학의 역사’를 짚어 봅니다. 왜 미학의 역사를 알아야 할까요? 역사를 알 필요성은 과거를 통해 미래를 알기 위해서입니다. 시창작을 공부하기 전에는, 시를 쓰는 일이란 시쓰는 이가 쓰고 싶은 대로 쓰면 된다 싶었지만. 시창작 공부를 시작하면서부터 우리는 시창작을 인도하는 어떤 미학적 기준이 있음을 알게 되었습니다. 그 미학이 어떤 것인지, 어떻게 생성되었는지 궁금합니다. 좋은 시를 쓰고 싶어 하는 이들에게 그 미학을 제시하고, 어떤 이유로 필요하고, 어떻게 적용해야 하는지를 가르칩니다. 다른 가치에 비하여 어떤 우위를 차지하는가도 눈여겨보아야 합니다. 현재 통용되는 가치의 크기가 월등한 데도 모르고 지나치는 경우를 봅니다. 반대로 그다지 중요하지 않아 보이는데 중요하게 취급하는 가치를 봅니다. 또한 한동안 잊혀 지나다가 다시 부각되는 기준을 보면, 어떤 이유로 그런 부침이 생기든지도 궁금해집니다.

이에 대한 답을 찾아봅니다. 현재 통용하는 시창작의 기준(미의 기준)은 어떤 역사적 과정과 곡절을 겪어서 중요시 여기는 가를 알아야 합니다. 내가 받아들여 시창작의 원칙으로 삼는, 그 기준의 타당성을 십분 이해하면, 더 정확하게 사용할 수 있을 겁니다. 역사는 반복되듯이 미학의 기준이라는 것도 번갈아 다시 나타나는 것을 생각하면, 지금은 이러한 기준이 유용하지만 한 세기 지나면 어떤 가치가 다시 물망에 오르겠구나 짐작할 수 있습니다. 미래의 시창작의 가치 기준을 짐작 가능할 때에, 시대를 대변하거나, 시대

를 초월한 좋은 시를 창작하는 시인이 되지 않을까 생각해 봅니다.

그 작업이 생각보다 힘이 많이 듭니다. 미의 역사나 예술에 관련된 가치 변천사가 명확하여서 우리가 한 번 설명을 듣고 바로 이해하면 좋은데. 불행히도 문학에서는 미학사를 연구하지 않습니다. 문예사조라 하여 문학과 예술의 흐름을 정리하여 제시하고 있으나. 그저 흐름만을 볼 뿐이고, 본질에 대한 이해와 연구는 미약합니다. 미학이란 철학의 한 부분으로 간주하는 것이니 그럴 수밖에 없을 것입니다. 하지만 저는 미학을 연구하며 시를 쓰는 것이 좋은 시를 쓰는 지름길임을 주장합니다.

미학에 관련된 책을 몇 권 사보았으나 번역서적은 앞뒤 문맥을 이해하기도 힘들고, 지엽적인 한 시대의 주장만을 다루기 일쑤여서 가닥을 잡기가 힘들었습니다. 미학과 예술론에 관련 책을 십여 권을 구입하여보니 다행히 두 권의 책을 만났습니다. 한 권은, 홍익대 미술대학 대학원에서 미학사를 강의하는, 프랑스 유학해서 박사 학위 따고. 대학원에서 강의하는 박준원 교수의 책인데요, 고대에서 현대까지의 미학 흐름을 정리하는데 큰 도움을 받았습니니다. 그리고 또 한 권은 현대의 자본주의와 예술 발달의 상호 관련을 분석한 번역서(원작 에른스트 피셔의 「예술이란 무엇인가」)인데, 현대의 예술가들이 주제로 다루는 가치관이 자본주의와 어떤 관계에서 발생하였나를 알게 해주었으며, 현대 시와 예술이 어떤 파행적인 모습을 띠는지. 그 이유는 무엇인지를 설명하였습니다. 우리의 모임이 보다 가치 있는 시를 지향하는 지라, 그러한 내용을 소개하는 특강을 하게 되었습니다. 그런데, 저는 이러한 준비를 하면서 생각든 것이 있습니다. 강의를 듣는 이들이 과연 제가 문제시하고 중요시하는 이 미학 관련 학습을 실감나게 받아들일 수 있을까 하는 우려입니다. 한 번 읽고 들어서 통찰하기 어려우니, 복습을 당부합니다.

시인을 사회 현상에 대한 느낌과 주장을 표현하는 시인과. 세상의 변화는 먼 나라의 일이라는 듯이 자신의 정서 표현에만 치중하는 시인으로 나누어 볼 때에, 사회 변화에 민감한 시를 쓰는 이들은 서정적 경향의 시를 쓰는 시인들을 비판하면서 사회의 모순에 대해 저항하기를 권하면서, 문예사조에 의 변화에 적극 발자취를 남깁니다. 그러나 서정시를 주로 쓰는 시인이라고

해서 세상일에 무심하다고 단정할 수는 없겠지요. 저는 서정시를 즐겨 씁니다. 서정시가 시를 통하여 세상에 대한 사랑을 나누는데 적절한 형식이라고 생각하여 문우들에게도 그 길을 권합니다. 그러나 역사적 흐름에 무관심해도 좋다는 말은 아닙니다. 삶의 변천, 이슈의 변화 등에 대하여 안테나를 세워야 할 것입니다. 그래도 시를 쓰는 사람들은 누구라도 세상을 입체적으로 받아들이니, 세상의 변화에 앞장서던 예술 사조를 읽고 있을 겁니다. 서정시를 쓴다는 것이 풍파 속에서도 평온한 마음 상태를 유지할 수 있음을 뜻하므로 가능합니다.

고대 희랍의 인본주의에서 시작하여 중세 유럽의 신본주의 그리고 다시 르네상스를 통하여 인본주의를 회복하는 과정에서 현상과 목표의 갭에서 나오는 문제가 있었으며, 군주제에서 공화국으로 바뀌어 개인의 인권이 신장되어 가는 과정에서의 문예사조의 변화가 있었다. 또한 다른 나라를 침략하여 물질을 충족하던 시절의 예술, 자본이 형성되지 않은 시절의 예술과, 자본주의가 숙성된 상태에서의 분업과 생산의 발달 환경에서의 인간의 정서는 차이가 큼니다. 과학이 발달하는 과정에서의 편리함과 불편함의 차이에서 인식되는 가치들이 다릅니다. 그러한 엄청난 역사적 변화의 소용돌이 속에서 예술가들의 표현방식과 가치관이 달라져 왔고, 문예사조란 그러한 변화의 역사적 기록이라 할 것입니다. 문예 사조의 중심에는 인간의 삶의 변화라는 현상과 미학에 대한 견해의 발달이 있었습니다. 세상의 변화와 무관하게 자신의 내면만을 벗어나며 서정시만을 쓴다 하여도 아름다움의 기준이란 것은 역시 역사적 흐름에 의해 변화하고 있으니, 어떤 시인에게든 미학에 관한 관심은 중요합니다.

1. 19~20세기 미학의 흐름

플라톤이 이런 말을 했습니다. “인생이 살만한 가치가 있다면, 그것은 인간이 미를 관조할 수 있음이다.” 라고 했습니다. 아우구스티누스는 “아름다운 것이 아니라면 우리들은 무엇을 사랑할 수가 있던 말인가?” 미에 관한 관심은 아주 오래전부터 엮음을 알 수 있습니다. 20세기 현대 미학의 양상은 독일, 프랑스, 미국에서 ‘일반 예술학’이라는 경험과학적 이론을 배경으로 예술철학의 측면에서 현상학적 방법과 분석 철학적 방법으로 철학적 미학을 발전시키고 있습니다. 현대시와 시창작의 기준은 모두 현상학적, 존재론

적, 분석 미학적 방법의 영향 하에 있습니다.

19세기 미학사를 먼저 말하고, 고대부터 르네상스를 지나 18세기 낭만주의 시대에 이르는 미학사를 개괄합니다. 먼저 ‘페히너’의 실험 미학론을 말씀드립니다. 오늘날 조화와 균형에 입각한 시창작 이론이란 것이 이미 이때부터 구체화되었음을 알 수 있습니다. 1871년 즉 19세기 말에 페히너란 사람이 ‘실험 미학론’이란 것을 말했습니다.

- 미적 쾌감을 느끼려면. 일정한 미적 배합과 강도가 있어야 한다
- 미적 쾌감은 두 개 이상이 모순 없이 협동하고 보조하여야 한다
- 인간 심리는 다양한 변화를 원하면서도, 규칙성과 질서를 바란다
- 하나의 대상을 다른 측면에서 지각하여 모순을 느끼지 않아야 미적 쾌감이 나온다
- 관조에 의해 명료성이 느껴지도록 창작해야한다
- 미적 쾌감이란. 기억에 의해 연상되어 미적 인상이 깊어진다

이런 주장들을 했답니다. 오늘날 시를 쓰면서 기준으로 삼는 내용 그대로입니다. 1909년에 ‘베르그송’이 주장한 시론이 있어요. ‘창조’, ‘관조’, ‘해석’, 세 가지를 주장했어요. 이는 일련의 대상을 지각하는데 있어서 성립되는 아름다움이고, 현상학의 기본적 명제입니다. 그러니까. 관조나 해석은요. 주관적 이라기보다는 객관성을 중요시하는 개념입니다. 낭만주의 시대에 주관을 중시하다가 다시금 객관을 중시하는 흐름으로 바뀐 것이지요. 베르그송이 주장하는 바는 이렇게 요약됩니다. 미(美)란 미적 대상(객관)과 감각(주관)이 만나서 나타나는 현상이다. 즉, 예술은 자연과 인간의 교감의 통로며 교감은 직관을 통해 이루어진다. 좋은 시를 쓰려면 이러이러한 점을 추구해야한다는 주장이 어느 시대 누구의 주장인지를 밝히는 일은 흥미로운 일입니다. 우리도 시를 쓰는 삶에서 미 창출의 방법이나 기준을 하나 일구어 他에게 내놓을 수 있다면 얼마나 기쁠까 생각해 봅니다.

1902년에 크로체⁴³⁾라는 사람은 형식과 내용은 불가분하게 결합되어 있

43) 크로체 [Croce, Benedetto, 1866.2.25~1952.11.20] 이탈리아 철학자, 역사가. 크로체는 20세기초 이탈리아의 가장 영향력 있는 지식인으로, 역사가이자 철학자이다. 그

다는 말을 합니다. “예술은 직관 속에서 나타나는 감정과 이미지의 종합이다.”라고도 했고요. 잠시 ‘내용과 형식’이라는 명제를 생각하고 넘어가기로 하지요. 내용과 형식이라는 것은 예술 창작에서 아주 중요한 개념입니다. 모든 사물은 내용과 형식을 갖습니다. 예를 들어 호흡을 생각할 때에, 호흡의 내용이 신체에 산소를 공급하는 일이라고 할 때에, 폐라는 형식이 필요합니다. 문학, 음악, 미술이 표현하고자 하는 것이 내용이라면, 문자, 소리, 그림은 형식입니다. 그러므로 내용이란 사물의 내부에 포함된, 사물을 구성하는 모든 요소의 합이며, 형식이란 내용의 외적인 표현방식이며 구조이자 조직이라고 보시면 됩니다. 우리가 어떤 것을 표현하려고 할 때엔 먼저 내용을 생각해야하고, 그 내용에 걸맞는 형식을 생각해야만 합니다. 즉 내용은 형식을 주도하고, 형식을 규정합니다. 한편 형식 역시 내용에 대해 능동적인 영향을 미칩니다. 고대의 재발견이라는 르네상스도 ‘인쇄술의 발달’이라는 환경적 형식으로 도래 되었다고 하는 것과 같습니다. 현대의 컴퓨터 또한, 새로운 예술 환경으로서 그 성격에 맞는 내용을 창출하는 것과 같은 이치입니다.

20세기 초에 ‘예술학’이 나오게 됩니다. 그 전에는 미학(美學)으로만 가름하다가, 예술에 대한 정의, 예술학이라는 이름으로 학문적 정립을 합니다. 피들러라는 사람은 ‘예술학의 아버지’라고 불린다고 합니다. 그는 미학은 예술학의 한 부분일 뿐이고. “예술은 윤리적, 종교적, 지성적, 사회적 여러 가치를 표현하는 것이다.” 라고 합니다. 물론 미학은 예술에서 가장 중시여기는 것이지만, ‘미의 가치만이 예술의 전부일 수는 없다.’ 라고 합니다. 여기서 잠시 예술과 철학의 관계에 대해 말씀드릴게요. 예술과 철학은 세계를 전체적으로 말하는 면에서 공통점이 있습니다. 철학은 분명한 언어로 세계를 표현하는 반면, 예술은 감각적 이미지로 표현합니다. 예술과 철학은 서로 넘나들며, 실존주의자들의 경우 위대한 철학적 저작은 문학적으로도 높은 가치를 갖는 것을 볼 수 있습니다. 또한 근래엔 은유나 상징 등이 철학

는 1903년 사회 및 문화 비평지 <크리τικά La Critica>를 창간했고, 이후 40여 년 동안 이 잡지를 통해 자유 민주주의의 윤리적 이상을 제시했다. 미학·논리학·윤리학·역사 철학 등 다방면에 걸친 저술 활동으로 언론을 이끌며, '현대 이탈리아의 스승'이라고까지 불렸다. 파시즘 시절에는 반(反)파시즘의 구심점이 되었으며, 베니토 무솔리니의 패전 이후에는 공직자로 활동하면서 이탈리아의 재건에 힘썼다. /브리태니커

적 사유의 한 수단으로 사용되기도 합니다.

2. 미학에서 감성의 중요성 인식

고대의 미학(美學)이론을 이야기하기 전에. 감성(感性)과 이성(理性)이라는 것에 대해 먼저 이야기 하도록 할게요. 미학사에서 감정을 중히 여기게 된 것이 어느 때부터 일까요? 답은 18세기부터입니다. 18세기 서구 미학의 최대 쟁점은 취미(taste) 개념입니다. ‘취미’는 아름다움과 함께 느껴지는 주관적 쾌감, 정체를 알 수 없는 감정의 세계를 가리킵니다. 무엇인지 모를 취미의 불가해성(무엇인지 모르겠다 : Je ne sais quoi), 미~쾌감~취미~예술이라는 관념이 당시의 화두였다고 합니다.

미학사에서 가장 주목할 만한 변화는 18세기의 낭만주의(浪漫主義)의 대두입니다. ‘라이프니츠’는 “때로 우리는 시나 그림이 잘 되었음을 명료하게 알 수 있는데, 그것은 갑자기 와 닿는 불가해성이 있는 때문이다” 하였으며, ‘부후르’는 “탁월한 그림이나 조각물에서 우리를 매혹시키는 것은 바로 해명 불가능(무엇인지 모르겠다:Je ne sais quoi)한 것으로 본능 및 직관에 의해 알게 된다.” 고 하였습니다.

‘바움가르텐’이라는 18세기 독일 사람이 에스테티카(estética, 感性) 라는 말을 주장했어요. 바움가르텐은 미의 문제를 감성적 인식으로 보고, 학문화(하급 논리학으로 분류) 하여, 미학이 철학 체계의 한 부문으로 자리 잡고, 학문적 기초를 마련하였습니다. 이 때부터 미학이 학문적으로 조명되기 시작하였습니다. 그러니까 지금 미학사(美學史)라고 강의하는 것은 바로 그 때부터 학문으로 시작한 것입니다. 우리가 좋은 작품을 대할 때의 말 못할 감동의 존재를 인정하고, 그것이 감성의 문제라고 인식하고, 그에 대한 연구를 18세기부터 시작하였다는 것이 중요한 사실입니다.

그 전까지는 이성(理性)을 중요시 했어요. 플라톤도 아리스토텔레스도 이성을 중심으로 한 미학을 주창했었지요. 그러다가 중세에 들어서서는 이정보다는 신성(神性)이 더 중요시 되었답니다. 그러나 그 때도 전반적으로는 기본적으로 신성(神性) + 이성(理性)의 개념이었답니다. 감성을 이야기하는 것은

아니었습니다. 르네상스 시대에는 기독교적 인간성 회복이라는 주장을 합니다. 고대 그리스 정신인 휴머니즘을 되찾고자 노력했지만 그것 역시 이성(理性) 중심이었습니다. 이성 중심으로 규칙, 비례를 중요시했습니다. 고전주의의 엄격함에 반발하여 낭만주의가 나타납니다. 이 때부터 인간의 문화 현상에 감성(感性)이라는 것을 인정하기 시작한 것입니다.

3. 낭만주의 성격 및 발생 배경, 의의

고전주의에 반동적인 낭만주의는 왜 생겨나게 되었을까요? 낭만주의는 소시민들이 귀족에 대한 반대를 시작하면서 일어났습니다. 자본주의에 대항하는 의미이기도 합니다. 부르주아는 자본가 계급, 신흥 상공인을 말하는데, 자본주의는 영국의 명예혁명 이후 격화된 왕권과 그에 반하여 힘을 얻은 신흥 상공인들이 1789년에 자유, 평등, 박애의 기치를 내건 프랑스 혁명을 일으킵니다. 한편 신흥 상공인들이 커가고, 제국주의 침탈로 인한 자본주의의 비인간적인 모습을 보면서 지식인과 예술가들이 불안해합니다.

점증하는 분업, 전문화는 인간 생활을 파편화 합니다. 사람들은 점점 외로워지는데 자극받아 나타난 문예사조가 바로 낭만주의입니다. 모든 것이 상품화되어 간다는 것에 대한 불안감의 표출입니다. 또한 생산자와 소비자 간에 직접 연결이 파괴되고, 화폐와 유통이 자리를 대체하면서 인간이 고립되고 소외되는 것에 대해 저항합니다. 그래서 이렇게들 봅니다. 고전주의적인 엄격함, 통일성, 그리고 자본주의의 발달에 의한 소외, 고립, 파편화로 인하여 예술사에서 낭만주의라는 것이 생겨난 것입니다. 민주화와 자본화의 결합도 큰 역할을 하였습니다.

낭만주의를 잘 생각해 보세요. 현재 우리가 느끼는 사회의 모습의 반동으로 나온 사조입니다. 일제 강점기 시절에 낭만주의(浪漫主義)에 반대하는 주지주의(主知主義)를 잠시 거치기는 했지만. 여전히 우리 예술계의 추세입니다. 초현실주의적 시. 신비주의 적 시. 정신 분석에 입각해서 무의식을 다루는 시 등은 모두 낭만주의의 소산입니다. 영국의 명예혁명이 1688년에 일어났는데, 그 때부터 민주주의의 싹이 터서 1760년의 산업혁명을 지나 자본주의가 발달한 것이니, 그 제도의 모순에 저항한 역사도 벌써 300여년인 셈

입니다. 현재 우리가 1945년부터 맞아들인 그 제도의 모순에 대해 지식인들이 저항하여 예술사를 이룬 세월은 60여년인데, 서구는 벌써 수백 년이 지났습니다. 현재 우리 사회에 나타나는 제반 양상이 그 당시의 낭만주의 풍과 유사하다고 생각하셔도 될 듯합니다. ‘포스트 모더니즘’의 기조는 낭만주의에서 출발한 것이라고 보셔도 됩니다.

문예 사조에서 낭만주의 다음에 나온 것이 무엇이지요? 자연주의 (미술에서는 인상주의), 상징주의입니다만, 모두 낭만주의 계열에 속한다고 보시면 됩니다. 자연주의는 낭만주의의 반대인 엄격함을 지니지만 그 역시 자본주의에 절망하는 지식인들이 나름대로의 예술 양식을 만들어간 것이라고 보시면 됩니다. 낭만주의에 정 반대되는 것은 바로 그 이전의 고전주의인데, 고전주의와 궤를 같이하는 것이 낭만주의에 반대해서 발생한 주지주의(主知主義)입니다. 이는 낭만주의의 성격을 부정적(主情的) 이라고 할 때 정반대가 되는 개념입니다.

제 이야기를 놓친 분들은 이제부터 잘 들으시면 정리가 되실 겁니다. 고대에는 이성(理性)이 주(主)가 되어서 비율(比率), 통일(統一) 이런 개념을 중시 여겼는데, 중세에 들어 신성(神性)을 중시 여기다가, 르네상스 들어 다시 이성(理性)을 중시 여기는 인간 회복의 시대를 맞이하였는데 그 시기를 지나서, 낭만주의 시대에 이르러 인간의 감정이라는 것을 중히 여기게 된 것입니다. 미학(美學)이라는 개념이 정립된 것도 바로 이 시기라고 합니다. 그러다보니 좌절한 지식인들, 프랑스의 랭보, 보들레르 등의 시대가 지나고, 다시금 이성을 중시 여기는 주지주의 풍조가 나타납니다. 주지주의는 지성적(知性的) 사고, 철학적(哲學的) 사고를 중히 여기며, 몰개성을 주장합니다. 엘리엇 등이 대표적입니다.

낭만주의 시대에는 개인의 개성을 중히 여기는 문학 작품과 미술, 음악이 나왔는데, 개인의 주관적 감성이 배제된 보편적인 것들, 예를 들어 신화, 전설 등의 객관화되고 지성적 관조가 필요한 예술을 중히 여기게 된 것입니다. 그것이 우리나라 1930년대에 들어온 주지적 시풍입니다.

4. 미학의 기초 님은 칸트, 헤겔

18세기에 바움가르텐이 미학의 깃발을 올린 후, 이어서 칸트가 미학의 기초를 님습니다. ‘칸트 미학’은 미학의 학문적 정초(定礎)를 님았다고 합니다. 칸트는 미(美)를 이렇게 분석하였습니다.

- 미란 무관심한 상태에서 대상에 대한 만족과 불만족으로 판정하는 능력이라 하였으며,
- 미란 보편적으로 만족을 주는 것이며,
- 미는 그 대상의 합목적성의 형식이다.
- 미는 필연적으로 만족의 대상이 되는 것이다. 고 말합니다.

선천적 원리에 근거한 초감성적 기체에 따른 형이상학적 미학의 관점은 쉴러, 피히테, 셸링을 거쳐 헤겔에 이르러 관념론적 미학을 완성합니다. 그 전에는 형이상학적 방법으로 사물은 영구히 움직이지 않는 것, 일단 완성되면 영구히 변하지 않는 것으로 파악(형이상학은 변화를 깨닫지 못하거나, 인정하지 않는 방법임)하였으나, 헤겔에 이르러 모든 사물이나 개념을 상호 연관 속에서 생성, 발전, 소멸한다는 변증법을 확립(변증법의 기본 원리는 세상은 변화한다는 것임)하는데, 이 변증법은 세상의 발전을 분석하고 조망하는데 아주 유용합니다.

독일 관념론적 철학의 맥락 속에서 완성을 보여 준 헤겔에 의해서 미학의 학문적 이념이 종합적으로 규명됩니다. 헤겔 미학은 당시의 미와 예술개념에 대한 정석이었으며, 오늘날까지도 예술론이나 미학이론에서 주요 내용으로 간주합니다. 헤겔은 “미(美)는 이념(理念)의 감각적 현현(顯現)이다”(헤겔의 ‘미학강의’)고 합니다. 인간이 감각적 관조에 의해 어떤 외적인 양상을 알아볼 수 있는 것은 그 형태를 감지할 대상이 될 수 있는 본질이 있는 때문이라고 합니다. 즉 아름다움이란 감각적 외양은 그 본질인 이념(idea)이 있기 때문에 발휘될 수 있다는 것입니다. 이데아의 탐구는 종교와 철학, 예술이라고 하였는데, 종교(宗教)는 이념을 내면적 표상(表象)의 객체(客體)로서 파악하는 것이며, 철학(哲學)은 이념(理念)을 자유로운 사유(思惟)에 의해 개념적 대상으로서 인식하는 것이라고 합니다. 예술은 감각을 통해 인간의 이념을 구현해내는 것이고, 이념과의 동일화를 통하여, 절대적 정신을 감성

적 직관의 형식으로 인식하는 것입니다. 예술은 직관적인 형태로 절대성을 보여준다고 합니다.

헤겔 미학의 중심내용은 사고(思考)의 변증법과 사물(事物) 자체의 변증법에 근거합니다. 그의 변증법은 정(正)-반(反)-합(合)(봉오리-꽃-열매)이라는 사고의 발전을 통해 절대자를 인식하는 논리를 말합니다. 절대자(絕對者)는 이성적으로 자기를 발전시켜 가며, 사물과 사물의 근거는 발전이기 때문에 사물은 개념의 발전으로서만 인식될 수 있다고 합니다. 재미있는 비유를 해보지요. 아름다움에 대한 관념은 도덕과 마찬가지로 시대 자체 속에서 자신의 명확한 기준을 가집니다. 그리고 변증법으로 변화, 발전합니다. ‘브랑통’은 능름한 체격의 여성, 크고 당당한 몸매, 부풀어 오른 유방, 통통한 허리, 포동포동한 엉덩이, 거칠게 달라붙어 거인을 탈진 시킬 수 있을 정도의 힘찬 팔과 튼튼한 허벅다리를 가진 여인을 아름답다고 칭송했다고 합니다. 루벤스나 르노아르의 누드화를 보면 웬 똥똥한 아줌마들이 그려져 있는 이유입니다. 남원에 광한루원에 가면 춘향의 초상화가 있는데, 이는 조선시대의 미인의 기준인 동글동글한 미인의 모습과는 다릅니다. 청초하고 가름한 얼굴인데, 이 역시도 오늘날의 쿨날이 오흘한 미인의 모습과는 또한 다릅니다. 이처럼 미의 기준 역시 변증법적 방법으로 변화합니다. ‘미(美)는 이념(理念)의 감각적(感覺的) 현현(顯現)’이라고 하는데, 본래의 이념은 변치 않으나 감각적 환경의 변화에 의해서 변형, 발전하는 것입니다. 19세기의 헤겔이 변증법을 확립할 즈음엔, 이성에 대비하여 감성이 중요시되는 낭만주의가 자리 잡은 때이고, 미학(美學)이라는 학문이 철학의 한 지류로 자리 잡은 이후입니다. 그러면서 선험적(先驗的) 형이상학적(形而上學的) 미학(美學)의 관점이 칸트에 의해 제기되었고, 그 이후 헤겔의 변증법이 확립되면서 오늘날 미학(美學)의 기초가 확립되었다고 볼 수 있습니다. 이후 영국, 프랑스, 독일에서 심리학적이며, 사회학적인 이론들이 다양하게 제시되면서 20세기 현상론적이며, 존재론적, 분석미학적 방식으로 발전하여 오늘날의 발전된 미학과 예술학의 이론을 구축합니다.

5. 플라톤

이제 처음의 고대 미학사로 넘어갑니다. 미학사를 보면 항상 플라톤으로 시

작하여 아리스토텔레스, 그리고 18세기 독일의 헤겔, 칸트로 이어져서 처음에 이야기한 분들로 넘어갑니다. 먼저 플라톤입니다. 전 플라톤의 이데아(이념)의 개념이 아주 멋지다고 생각합니다. 기원전 4세기 경의 플라톤은 미의 구현 원리는 질서와 조화 개념에 있다고 했습니다. 균형은 아름답고 불균형은 추하다고 합니다. 그는 사물의 본질이라는 것을 중시하면서 이데아라는 개념을 주장합니다. 저 역시 항상 현상과 본질을 나누어 본질을 보는 눈을 중시하자고 주장하는데 플라톤이 그랬습니다. 또한 그는 생명의 근원은 영혼에 있다고 했어요. 영혼이란 이데아의 절대적 존재를 뜻하며, 그 감각적 파악을 초월한 불사의 것이라고 했습니다.

전 영혼이라는 단어에 대해서 오래 전부터 관심을 가지고 있었는데 지금껏 본 글 중에 플라톤이 영혼에 관해 말한 것이 가장 정확해 보입니다. 그는 절대적(絶對的) 미(美)란 미의 이데아(idea)로서 개개의 현실을 초월한 영원한 본질을 뜻한다고 합니다. 그래서 그가 주장한 규범은 절도, 비례, 조화입니다. 님들의 현재 글쓰기와 관계없는 이야기가 아닙니다. 현재 님들이 쓰는 시의 원리는 비례와 조화의 원리를 적용하고 있습니다. 진선미라는 말 아시지요? 우리 어려서 학교의 교훈, 하며 진선미 이런 것 많이 보았지요? 바로 플라톤이 말한 개념입니다. 플라톤은 진선미(眞善美) 삼위일체가 되어야 아름답다고 하였습니다.

6. 아리스토텔레스

‘플라톤’의 철학은 관념론적(觀念論的) 이상주의(理想主義)라고 합니다. 반면에 ‘아리스토텔레스’는 경험론적(經驗論的) 현실주의(現實主義)라고 합니다. ‘시학’이라는 책이 있습니다. 인류 역사상 시(詩)에 관한 최초의 서적이 라고 합니다. 제가 시를 구분할 때에, 모방론, 효용론, 표현론, 구조론으로 구분하곤 하는데요, 모방론이 바로 아리스토텔레스가 본 시관(詩觀)입니다. 아리스토텔레스의 모방이란, ‘있는 그대로의 자연’이 아니라, ‘있어야 할 자연’을 말합니다. 아리스토텔레스는 모방이란 있어야 할 당위로서의 자연을 그리는 것이라고 말합니다. 또한 그가 시학(詩學)에서 다룬 비극론의 핵심은 카타르시스를 말합니다. 축적된 감정을 긴장의 극한에서 방출함으로써, 자신을 정서의 압박으로부터 해방시키고, 일종의 미적 쾌감을 주는 것을 카

타르시스라 말합니다. 대단한 발견입니다. 카타르시스란, 감정의 정화, 감정의 배설이라고 해석하는데, 아리스토텔레스의 예술 사상은 작품에 상관된 감정이라는 인간적 정념을 규칙에 상응하는 합리적 정신으로 표현하는 것을 인간적 이상으로 제시합니다. 영화나 연극을 보면요 관객은 불행에 빠진 사람을 보며 연민을 느낍니다. 그리고 자기와 비슷한 사람이 불행에 빠지면 공포를 느낍니다. 바로 이렇게 느끼는 연민과 공포감이 바로 카타르시스를 일으키는 것이지요. 아리스토텔레스는 카타르시를 느끼는 것이 예술이라고 이해했습니다. 누군가 질문하나다. “고대는 이성 중심이라면서 카타르시스를 말하다니 그건 감성의 영역 아닙니까?” 하고요. 물론 감성의 영역입니다. 그러나 좀 전에 이야기 했듯이, ‘인간적 정념의 문제를 규칙에 상응하는 합리적 정신에 의해서 표현한다.’는 표현은 이성적 움직임을 말합니다.

7. 중세 미학

중세 미학으로 넘어갑니다. ‘플로티노스’라는 사람이 있어요. 완전한 미의 개념은 신학적이어야만 한다고 말합니다. 신(神)은 아름다운 모든 사물의 원천, 미(美)는 신(神)의 속성이며, 신(神)은 영원한 미(美)다라는 주장을 합니다. 아우구스티누스는 이런 말을 합니다. 사물들이 우리를 즐겁게 해주기 때문에 아름다운 것인지. 아니면 그들이 아름답기 때문에 우리를 즐겁게 해주는 것인지 모르겠다고 합니다. 자신은 그들이 아름답기 때문에, 우리를 즐겁게 해주는 쪽을 선택하겠다고 합니다. 미(美)란 이미 세계(世界) 속에 존재하는 것이라는 말입니다. 좀 전에 이야기한 ‘신은 영원한 미’라는 말과 궤를 같이 합니다. 그리고 ‘토마스 아퀴나스(13세기 이탈리아 철학자)’는 말하기를 미(美)의 세 가지 조건은 완전성(完全性), 적합한 비례(比例) 그리고 조화(調和), 밝음이라고 주장합니다. 여기서 밝음이란. 바로 신의 영역을 가리킵니다.

8. 르네상스 미학에서 17세기 미학까지

중세에서 르네상스로 넘어가면, 기독교적 인본주의를 통해 참된 인간성의 자각을 중요시합니다. 이 때부터 근대미학의 쟁점이 되었던 순수예술(純粹

藝術)이라는 개념이 등장합니다. 르네상스 시대인 14세기에는 개인의 사고, 상상력, 기억 등을 중요하게 여깁니다. 그러다가 17세기로 넘어 갑니다. 17세기의 ‘부알로’는 “예술 작품을 지배하는 법칙이 존재한다.”고 했습니다. ‘시(詩) 속에는 자연의 우주적인, 불가침적 법칙에서의 객관적 진실과 같은 것이 존재한다.’고 하면서 시에서의 올바른 규칙은 이성(理性)에 의한 것이라고 말합니다. 르네상스 시대를 지나면 고전주의가 나타나는데. 고전주의 미학을 일러 규범(規範) 미학(美學)이라고 합니다. 17세기 프랑스에서 진행된 고전주의 예술관은 규칙(規則), 장르의 구분, 절도(節度) 있는 형식(形式)의 준수. 진실성(眞實性)의 규칙, 주제(主題)와 장르의 위계(位階) 등을 강조합니다. 즉 고대의 이성(理性), 중세의 신성(神性), 그러다가 르네상스 시기(14-16세기 문예 부흥운동)에 고전주의 규칙(規則) 미학(美學)이 정착합니다. 이어서 18세기에 칸트가 나타나고, 19세기의 헤겔을 거쳐 현대 미학의 기초를 닦습니다. 현상학, 존재론, 분석 미학 공부는 훗날을 기약합니다. 두 시간 수업을 통하여 나름대로 미학의 역사를 돌아보았습니다.

강의가 좀 지루했을 수 있다는 생각이 듭니다. 그런데 누군가 그런 말을 했어요. 시인으로서 대가가 되고자 하면 고전과 역사에 강해야 한다고 하더군요. 시집 한 권 히트 쳐서, 문학상 받는 정도로는 대가의 근처에 가기 어렵습니다. 고전. 역사. 미학사, 현대 예술 창작의 기준의 유래에 관심을 가져야 합니다. 명멸하는 미의 조건을 살피고, 취사선택의 노력으로 자신의 시를 발전시킬 수 있습니다. 좋은 표현으로 세인에게 칭찬받는 시인이 되기를 바랍니다.

여 백

시창작에 있어서 주관의 객관화

정원철

1. ‘주관의 객관화’는 어떤 의미를 지녔나

시적 표현이란 본질적으로 ‘주관의 객관화’이다. 조태일 시인의 글을 인용합니다.

"표현이란, 본질적으로 주관의 객관화이다. 자신의 마음 안에 있을 때는 생각이나 느낌, 깨달음, 발견 등 모든 것이 주관적인 것이지만 이것이 밖으로 드러날 때는 철저히 객관화 되는 것이다. 이 객관화를 통해서 주관적인 세계는 사적인 울타리 안에 갇히지 않고 타인과 공유하게 된다. 이처럼 표현 그 자체가 자신만이 알아보기 위함이 아니요 자신의 것을 타인과 함께 나눠 갖고 공감하도록 하는 것이기에 표현이 쉬워야 하는 것이 당연한 일이다. 특히 시는 어떠한 문학 장르보다도 독창적이고 주관적인 세계에 대한 표현이므로 그것을 온전하게 객관화시키기 위해서는 독자가 알기 쉬운 표현을 찾아내야 한다."

시인은 두 가지 의무를 진다. 시창작은 본질적으로 주관의 객관화 작업이라 할 수 있으므로, 그에 따라 시인이 어떠한 주관을 가질 것인가. 어떻게 객관화 할 것인가가 이슈로 대두된다. 시인 나름의 정서, 사고, 판단 등에서 주관이 비롯되는 만큼 시인만의 향기가 배어 있어야 하며, 창작시로 드러날 ‘객관화된 시적 표현’을 독자와 깊게 공감할 수 있는 효율적 방안을 연구해

야 할 것이다.

세 단계로 나누어 고찰

통상 ‘시적 대상’에 대한 ‘주관적 인식’을 어떻게 객관화하여 표현하는가가 시인들의 관심사이다. 시인들은 나름대로의 정서 시스템을 가동하여 주관적 인식을 가지며, 그러한 인식을 어떻게 객관적 표현으로 나타낼 것인가를 어려워한다. 이 대목에서 시인들은 그 어려움에 대하여 천형(天刑)을 거론하곤 한다. 그러나 그 문제를 이론화하여 쉬이 해결하고자 하는 시도는 대상을 ‘주관적, 객관적 대상’으로 나누고 그 각각에 대하여 ‘주관적, 객관적 인식’의 2단계 논의만 있어 왔다. 그러나 시적 대상과 시적 인식의 관계를 밝히는 것으로는 시적 표현에 대한 적절한 답을 찾을 수 없다. 따라서 시적 인식을 시적 표현으로 바꾸는 또 다른 가공의 손길이 필요하다. 즉 시적 대상에서 시적 인식, 시적 인식에서 시적 표현의 삼단계로 나누어 고찰할 필요가 있다. 즉 마지막 단계인 시적 표현에 있어서도 다시금 ‘주관화와 객관화’로 세분하여 살펴보면 주관의 객관화에 관한 모델을 정립할 수 있을 것이라 판단하였다.

인격수양과 밀접한 관계

주관적으로 느낀 시적 인식을 어떻게 하면 객관화시킬 수 있을 것인가, 어떻게 독자를 설득할 수 있을 것인가, 아니 어떻게 해야 독자와 공감을 나눌 것인가의 연구는 가히 수신제가치국평천하의 호연지기를 기르던 선비들의 인격수양에 버금간다 싶다. 대화에 있어서 전통적으로 우리는 ‘한 번 더 생각해 보고 말하라’ 라든가, ‘침묵이 금이다’ ‘촌철살인의 변’ 등의 금언을 생산해 온 듯이, 시적 표현에 있어 ‘독자가 쉬이 알아들으면서 공감할 수 있는 객관적 표현’에 관한 금언을 새로이 생산해야 하는 부담이라 해도 될 것이다. 인간은 언어를 통하여 사고를 하는데, 보다 객관적인 ‘시적 표현’을 찾는 노력을 통하여 시인의 인격은 구조가 치밀해진다. 그러므로 시인마다 자신의 시적 표현을 객관적으로 표현하기 위하여 성실하고 지속적인 연구를 해야 할 것이다.

2. '시창작의 대상'과 '시적 인식'

1) 시창작의 대상

시인의 의식이 '시적 대상'과 만나 그 대상에서 어떤 의미를 찾아내어 '시적 표현'으로 드러내는 과정을 거친다고 볼 때에 시창작에는 반드시 대상이 있어야 한다. '시는 대상이 지닌 의미를 제시하는 언어'라고도 한다. 즉 '시창작은 대상에 대한 인식행위를 언어로 표현하는 행위'라고 할 수 있다.

과거 시와 산문의 차이는 운율의 존재 여부로 구분하였으나 시에서 운율이 필수조건이 아닌 지금 시와 산문의 구분은 '시는 대상에 대한 인식을 객관적으로 기술하는 것'이고, 소설이나 수필 등의 '산문은 작가의 주관적 생각 그 자체를 표출하는 것'으로 구분할 수 있겠다. 20세기 초 유럽의 아방가르드 시와 그 흐름을 계승한 초현실주의 시는 시인의 주관 그 자체를 시적 표현으로 드러내는 (대상이 없는) 비대상시라고도 하는데, 이는 시적 대상이 없는 것이 라고 볼 게 아니라 시인의 주관적 사고, 느낌, 무의식을 시적 대상으로 한다고 보아야 할 것이다. 그러므로 '시적 대상의 개념은 객관적인 사물, 현상과 더불어 주관적인 무의식까지 모두 시적 대상이다' 고 할 수 있다.

언어학자 소쉬르에 의하면 언어는 '언어가 지시하는 대상(referent)'없이 성립될 수 없다고 한다. 사람이 어떤 대상을 접하면 개념(conception)이 확립되고, 그 개념이 청각영상(image acoustique)으로 환치되는데 이 청각영상을 언어(langue)라고 하며, 발음기관을 통해 구체화된 것을 귀로 듣는 말(parôle)이라고 한다. 이를 조금 확장시키면 언어활동(langage)에서 사회적이고 체계적 측면, 곧 공통된 문법이나 낱말들에 존재하는 규칙으로 고정된 것을 랑그라고 하고, 개인적이고 구체적 발화의 실행과 관련된 측면을 파롤이라고 한다. 랑그와 파롤의 관계는 랑그로 인식하고 파롤로 표현하면서, 서로 상반되지만 서로 상호 보완적으로 작용한다. 시창작이란 곧 언어활동이므로 언어의 개념 확립 및 표현 과정이 그대로 시창작에 적용된다. 따라서 시창작에 있어서도 시적 대상을 접하면 개념이 생기고, 그 개념의

이미지(랑그)를 시적 인식이라고 하며, 귀로 듣는 빠를을 곧 시적 표현이라고 할 수 있다.

2) 대상의 ‘시적 인식’

시인이 바라본 ‘시적 대상’을 ‘시적으로 인식’한다는 것은 어떠한 것인가. 시적대상에 대한 시인의 접촉은 시인에게 논리적, 감성적 자극을 일으키고, 그에 따라 일련의 언어를 떠올리는데 그 ‘언어의 청각영상과 더불어, 기억의 연상작용, 사고의 촉진 등이 일어나는 상태’를 시적 인식이라고 할 것이다. 이러한 ‘시적 인식’은 실재적 관점과 관념적 관점으로 나눌 수 있는데 ‘실재적 관점’으로는 ‘감각적 인식’, ‘사실적 인식’이 있으며, 마음 속 ‘관념적 관점’으로는 ‘추상적 인식’, ‘해석적 인식’, ‘풍자적 인식’이 있다. 관념적 관점과 실재적 관점으로 구분하는 ‘대상의 인식’은 오규원 시인이 그의 저서 현대시작법에서 구체적으로 다룬 바 있다.

연상작용과 사고의 촉진으로 일어나는 인식인 감각적, 사실적, 추상적, 해석적, 풍자적 인식을 실재적과 관념적 관점이 아닌 다른 분류 기준을 찾아본다면 객관적, 주관적 인식을 들 수 있다. 객관적, 주관적 인식으로의 구분은 시창작의 객관화에 유효한 역할을 할 것이다.

(1) 주관적 인식

시적 대상을 접한 시인 내면의 사고방식, 지식, 경향 등과 어우러져서 오감과 영감에 영향을 미치는 ‘감각적 인식’으로 나타나거나, 대상의 골격을 추려내는 ‘추상적 인식’, 또는 시적 대상에 대한 시인 나름으로 해석하는 ‘해석적 인식’으로 이루어진다. 이러한 것을 시적 대상에 대한 주관적 인식이라고 한다.

(2) 객관적 인식

시적 대상을 접한 시인은 먼저 그 대상의 사실적 상태를 인식하는데, ‘사실적 인식’은 사실의 구체화를 통하여 더욱 객관화되며, 때로 ‘풍자적 인식’으로 객관화하기도 한다. (풍자를 시인의 주관적 인식이 강력하게 개입된 것

이라고 보는 견해도 있다. 그러나 A를 B로 나타낸다는 양식 자체가 이미 객관화의 한 형태라고 말할 수 있다.)

주관적 인식과 객관적 인식의 예를 들어 본다.

독수리가 배가 고파 먹이를 찾아다니다가 친구 부엉이를 만났습니다. 이야기를 나누다보니 독수리는 며칠 굶은 이야기를 하게 되었고 부엉이는 얼마 전 부화한 자신의 새끼 자랑도 하였습니다. 이야기 끝에 부엉이가 독수리에게 “너가 아무리 배가 고파도 내 예쁜 새끼는 잡아 먹지 않겠지?” 하고 물었고 독수리는 끄덕였습니다. ”물론이지, 친구의 새끼를 잡아먹는 놈이 어디 있지.“ 둘은 헤어져 각자의 일을 보았습니다. 독수리가 눈에 불을 켜고 먹이를 찾아다니는데 어느 나무 위에 아주 못생긴 새끼새들이 있길래 아무 생각없이 잡아먹었습니다. 그리고 다시 부엉이를 만났던 나무로 날아갔습니다. 잠시 후에 부엉이가 날아와서는 어느 놈이 내 새끼를 다 잡아 먹었다고 읊니다. 독수리는 어리둥절해 합니다.

이 이야기에서 예쁜 새끼새와 못생긴 새끼새라는 표현의 문제가 있습니다. 부엉이는 자신의 새끼가 주관적 관점으로 예쁜 새끼였고, 독수리는 아주 못생겼다고 본 것이었습니다. 이를 두고 주관과 객관의 차이라고 할 수 있을 겁니다. 이처럼 같은 대상을 놓고도 주관과 객관의 인식과 표현이 다르기 마련입니다. 그러하니 시인이 아름답게 본 것을 독자도 아름답게 느낄 수 있게 하는 객관화된 인식, 표현이라는 것은 참으로 어려운 일이면서 중요한 일임을 알 수 있습니다.

3. ‘시적 인식’의 ‘시적 표현’

시인은 시적 대상과의 접촉을 통하여 일련의 인식활동을 한다. ‘시적 인식’ 역시 주관적, 객관적 인식으로 구분하는데. 이러한 인식은 시인의 메모와 페이퍼 워크의 과정을 거쳐 ‘시적 표현’으로 정제되고 승화하여 시 작품으

로 창작된다. 시(詩)의 각 구절 속에 주관적 표현과 객관적 표현으로 나타난다. 시적 대상을 시적으로 인식한 뒤에 시인의 손에 의해 표현되는 ‘주관적 표현’과 ‘객관적 표현’을 세세하게 구분하고, 그 중에서 난이도가 높아 시인들이 애먹는 ‘주관적 인식의 객관적 표현’에 대하여 깊이 살펴보도록 한다.

1) ‘시적 표현’에 있어서 주관과 객관

시인의 시적 표현에 있어 ‘객관적 표현’이란 독자와 공감 루트를 형성하기 위하여 공을 많이 들이는 부분이며 몇 가지 방법이 있는데, 그 중 ‘객관적 상관물’로 표현하는 것은 시를 가장 시답게 만들어 준다. 그를 비유라고도 하는데, 수사법 중 비유법, 그 중에서도 은유와 환유의 개념은 독자와 공감을 공유하는데 필수적 시적 표현이라고 할 수 있다.

아래에 객관화의 어려움을 예를 들었다.

옛날 어느 왕이 화공에게 개와 닭, 귀신 중에서 그리기 제일 어려운 것이 무엇이냐고 물었습니다. 왕은 귀신이 그리기 제일 어려울 거라고 생각했으나 화공은 개와 닭이 그리기 더 어렵다고 답 합니다. 이유를 물으니 “귀신은 눈에 보이지 않으니 저의 생각대로 그리면 됩니다. 그러나 개와 닭은 제 생각, 느낌대로 그리면 보는 이들이 못마땅해 하며 많은 질문을 합니다. 그래서 개와 닭은 객관적으로 인정될 수 있는 모습을 염두에 두고 그려야만 합니다. 그것이 참 어렵습니다”

‘시적 표현’은 ‘시적 인식’의 연속선상에 있다 보니 시적 인식과 동일하게 여기기도 한다. 주관적 인식과 주관적 표현의 관계가 그렇다. 즉 시인이 ‘시적 대상’에 대하여 ‘감각적 인식’을 한 것은 대부분 ‘감각적 표현’으로 나타나기 마련이다. 또한 ‘시적 대상’을 보고 ‘추상적 인식’을 하였으면 시적 표현 역시 추상적으로 나타나곤 한다. 이처럼 시적 인식과 시적 표현은 동일하게 취급되고 있으나, 그렇지 않은 경우가 있다. 주관적으로 인식한 것을 객관적으로 표현하는 경우다. 시인은 객관적으로 표현하기 위하여,

‘객관적 상관물’을 동원하고, ‘비유법’을 사용하게 된다. 이러한 객관적 표현은 이후 창작의 과정에서 산고를 거쳐 표현된다. 시적으로 표현하는 창작 과정을 ‘시적 인식’과 동일시 할 수도 있겠으나, ‘시적 대상’을 보고 시인이 ‘시적 인식’을 하듯이, ‘시적 인식’을 ‘시적 표현’으로 하는 것은 또 다른 단계의 창작 행위인데 이 때 ‘시적 표현’의 객관화는 시인만의 독특한 시적 형식이나 미의식에 따라 다르게 나타나며 시인간의 작풍(作風)이 첨예하게 구분되는 대목이 바로 이 시적 표현의 객관화 부분이다.

시적 표현 중 ‘주관적 표현’을 구체적으로 살펴보면, <주관적 표현>에는 인간의 오감으로 느낀 그대로를 표현하는 ‘감각적 표현’, 추상적 인식을 그대로 표현한 ‘추상적 표현’, 또 시인 나름대로 해석하여 진술하는 ‘해석적 표현’을 주관적 표현의 영역으로 분류할 수 있을 것이다. 이는 시인이 주관적으로 인식한 것을 재가공할 필요 없이 인식한 그대로를 주관적으로 표현하는 것이다. 이러한 주관적 인식을 주관적 표현으로 나타내는 사례로 ‘감정이입’이 있다. 노천명의 시 사슴에서 ‘모가지가 길어서 슬픈 짐승이여’ 라는 구절을 보면 시인 자신의 감정을 대상 속에 이입시켜 마치 대상이 그렇게 느끼고 생각하는 것처럼 표현한 것을 알 수 있다. 즉 시인의 주관적 슬픈 감성을 사슴에 투사한 것이다. 단지 이 경우 주관적 인식을 사슴에게 이입 시키기는 하나 사슴에서 느끼는 감성은 목이 짧은 것보다는 긴 것이 슬퍼 보인다는 객관성을 토대로 한다. 즉 목이 긴 사람이나 짐승을 보면 공연히 슬퍼 보이는 것이 일반인의 공통 정서이므로, 이를 두고 주관적 인식의 주관적 표현이라고만 할 수 없는 애매함이 있기는 하다. 그러나 이 경우 객관적 상관물이나 보조관념으로 그 뜻을 객관화 시키는 장치에 비해 직관적이며 단선적인 투사이므로 주관적 인식의 주관적 표현이라 분류한다.

감정이입 예	작가 / 작품
산땡도 설게 울은 날이 있었다.	백석 / 여승
행여나 다칠세라 너를 안고 줄 고르면 떨리는 열 손가락 마디마디 에인 사랑 손 달자 애절히 우는 서러운 내 가얏고여	정완영 / 조국

내 마음 강나루 긴 언덕에 서러운 풀빛이 짙어 오것다	이수복 / 봄비
지당에 비 뿌리고 양류에 내 끼인 제, 사공은 어데 가고 빈 배만 매엿는고. 석양에 짝 잃은 갈머기는 오락가락하노매	작자 미상
모가지가 길어서 슬픈 짐승이여	노천명 / 사슴
귀뚜리 저 귀뚜리 어엿부다 저 귀뚜리 어인 귀뚜리 지는 달 새는 밤의 긴 소리 자른 소리 절절이 슬픈 소리 제 혼자 우러 네어 사창 여윈 잠을 살뜨리도 깨오는고야.	작자 미상

그러나 <객관적 표현>은 양상이 틀리다. 시인이 주관적으로 인식한 것이나 객관적으로 인식한 어느 것이든 간에 그를 객관적 표현으로 거듭 탄생시켜야 독자와의 공감대가 형성된다. 즉, 감각적, 추상적, 해석적 인식을 객관화시키기 위하여 비유법을 동원하고 객관적 상관물을 찾아서 표현하여 주관적 인식의 객관적 표현을 이루어낸다. 또한 사실적이거나, 구체적인 표현은 무엇을 표현하든 간에 그 자체로 객관화의 역할을 하므로 일련의 사실적 표현으로 그 감성적 인식을 객관화시키고, 자신만의 관념과 주장을 풍자화하는 객관화 작업을 해야 한다. 그것이 쉬운 일이 아니다. 뼈를 깎는 절차탁마(切磋琢磨)의 과정인 것이다. 조금 다른 예지만 산문 중 논술문의 경우도 주관적 인식의 객관적 표현의 예가 된다. 논술문이란 논리적 형식을 갖추어서 작가의 주장을 나타내는 글인데, 논증이라는 객관화된 표현을 통하여 자신의 주장 내지는 주관적 인식을 드러낸다. 산문에 있어 주관적 인식의 객관적 표현의 예다.

2) 객관적 상관물, 비유법

객관적 상관물이란 감정을 객관화하거나 감정을 표현하기 위하여 두드러진 역할을 하는 대상물을 가리킨다. 엘리어트에 의하면 <객관적 상관물>이란 시에서 주가 되는 상황이나 정서를 나타내기 위하여 사물, 정황, 일련의 사건으로 제시된 외부의 사실을 말한다. 이 경우 구체적 사물이나 사실을 적

시하여 정서를 환기시킨다.

객관적 상관물 예시	작가 / 작품
나는 내 인생을 커피 스푼으로 되질하였다	엘리어트 / 알프레드 프루프록크씨의 사랑 노래
낙엽은 폴란드 망명 정부의 지폐	김광균 / 추일 서정
하늘은 날더러 구름이 되라 하고 땅은 날더러 바람이 되라 하네.	신경림 / 목계 장터
멀리 노루 새끼 마음 놓고 뛰어다니는 아무도 살지 않는 그 먼 나라를 알으십니 까?	신석정 / 그 먼 나라를 알으십니까
오늘 밤에도 별이 바람에 스치운다	윤동주 / 서시
백설이 잦아진 골에 구루미 머흐레라. 반가운 매화는 어내 곳에 피엿는고. 석양에 홀로 서 이셔 갈 곳 몰라 하노라.	이색

비유법의 하나에 은유법이 있다. <은유법>은 원관념은 드러내지 않고 보조관념만을 드러내어 간접적으로 비유하는 수사법인데, 이 때 원관념과 보조관념의 관계는 유사성의 관계에 놓이는데, 그 중에서 가장 먼 거리의 것을 보조관념으로 취할 때 낯선 느낌의 비유가 이루어져 시적 상상력을 크게 불러일으킨다. 이러한 은유법에서의 보조관념 사용은 원관념을 객관화시키는 역할을 한다. ‘시란 곧 은유(메타포)’라는 극단적 비유도 바로 이 객관화 기능으로서의 은유법의 중요성을 이야기 한 것이다. 또한 현대 들어서 비유법 중의 하나인 환유법이 주요하게 쓰이는데, <환유법>이란 일부분을 가지고 전체를 드러내는 비유법으로서 원관념과 같은 공간의 인접성을 기초로 하여 객관성을 확보하는 비유법이다. 환유적 비유가 시구절에 들어가면 그 한 단어나 구절로서 그 공간 전체를 환기하는 효과를 준다. 그러한 환유법은 같은 공간 내에 존재하는 보조관념을 동원하여 원관념을 보다 객관화시켜 전달한다. 은유법과 환유법의 개념 및 활용의 구체적 설명은 생략한다.

여기에서 원관념과 보조관념의 관계를 인식하는 것이 중요하다. 원관념이란

원래 작가가 말하는 사물, 현상, 개념 등을 말하는데 일반적으로 주관을 드러내는 방법인 소설이나 수필에서는 원관념만으로 글이 진행되지만, 비유법이 중요한 역할을 하는 시에서는 보조관념의 필요성이 크다. 은유나 환유, 상징, 등의 비유법 모두 보조관념이 필수인데. 원관념과 보조관념이 서로 마주보는 상태를 이끌어내는 것은 객관화의 주요한 명제라 할 수 있다. 동양의 음양철학에서 음과 양이 서로 마주보면서 다가서기도 하고 멀어지기도 하는 상태와 같은데, 이렇게 대(對)의 개념에서 역(易)으로 상대를 생각해 보는 개념이 나왔는데, 이것이 곧 객관화의 진수(眞髓)라 할 수 있다. 결국 ‘주관의 객관화’에 있어서 관건은 원관념과 보조관념 둘을 마주 세우고 시계주를 달아 놓는 일이라 할 수 있다.

3) ‘객관적 대상’의 ‘주관적 인식’, ‘객관적 표현’에 대하여

이 글 전체를 통하여 함께 의논하고자하는 내용은 ‘주관의 객관화’이다. 여기에서 주관은 ‘객관적 대상을 주관적으로 인식한 것’을 말하며 객관화는 ‘시적 표현의 객관화를 의미한다. 시적 인식을 어떻게 객관화하여 표현하는가 하는 것이 논의의 초점이다.

시적 대상	시적 인식	시적 표현	구분	창작 시의 경향
주관	주관	주관	①주주주	초현실주의 작품, 인간 존재의 다양성
		객관	②주주객	시인의 자아를 객관화한 작품
	객관	주관	③주객주	-
		객관	④주객객	자신만의 내면을 냉철하게 객관화 노력한 작품
객관	주관	주관	⑤객주주	세계를 완전 자아화하여 도취한 단계
		객관	⑥객주객	세계와 사물을 내면화하고 그를 인간세에 맞추어 표현하는 단계
	객관	주관	⑦객객주	-
		객관	⑧객객객	객관적 대상을 그대로 내면으로 받아들여 전달하는 단계

대상과 인식, 표현이라는 시창작 삼 단계 과정을 주관과 객관이라는 두 척도로 분류할 때에 모두 8개의 경우수가 나온다. 이 중에서 인간의 주관적 자아를 시적 대상으로 하는 경우의 시적 표현 ①~④는 독자와의 소통을 전제로 하기보다는 시인의 자아를 정밀하게 그려서 드러내는 데에 치중한다고 보아야 할 것이다. 자신의 내면을 최대한 객관화하려는 노력을 기울인 작품이 있을 수 있으나, 작가 자신의 내면을 시적 대상으로 한다는 것은 객관화가 좀체로 어렵다. 따라서 작가의 주관적 내면을 소재로 한 시는 작가가 창의력을 발휘하면 할수록 난해할 수밖에 없다. 객관화시키는 그 자체도 어렵지만, 그보다는 사람의 개별적 내면, 정신세계란 자신만의 환경과 이력의 소산인 때문이다. 결국 시적 대상이 시인의 내면인 경우는 대상에 대한 시적 인식, 시적 표현 모두 주관으로 일관할 가능성이 높는데, 그러나 자신만의 내면을 냉철하게 객관화하는 작품이 탄생할 수 있을 것이다.

한편 시적 대상으로 객관의 세계를 영입한 역사는 오래다. 아리스토텔레스의 '시창작이란 세계의 모방'이라는 명제는 곧 '객관적인 사물과 세계, 현상을 시적 대상으로 하는 것이 시의 분류'라는 말과 같다. 또한 시인이 자신의 문제를 넘어서 세계와 민중의 문제를 향하는 것은 시대의 대변자 역할을 하는 것인데, 무관의 제왕이라 일컫는 시인으로서의 자연스러운 일이라 할 수 있다. 그러므로 시적 대상을 객관적 대상으로 할 때에 시가 활기를 띤다. 위의 표 중에서 시인의 내면이 아닌 '세계'를 객관적 대상으로 하는 것은 표 ⑤~⑧인데, 그 중에서 '객관적 대상'을 '주관적으로 인식'하고, 그 인식을 '객관적으로 표현'해내는 구조⑥이 '시를 가장 시답게 하는 창작 구조'라 본다.

시인이 자신 이외의 사람, 사회, 사물, 현상에 관심을 가지고 시적 대상을 살펴본다는 자체가 이타행의 일환이라 할 수 있다. '시적 대상'을 시인이 자신의 내면으로 사고하고 감각하는 '주관적 인식'은 전형적 지식인들의 모습이라 할 수 있다. 현대의 환경 운동도 그러한 지식인의 의식을 담아내는 일이라 할 수 있을 것이다. 그러한 '주관적 인식'을 객관적으로 표현할 때에 시인의 의식을 공감하며 시인을 귀하게 보는 요인이 아닌가 생각된다.

‘객관적 대상’을 ‘주관적으로 인식’하고 ‘객관적으로 표현’한 예로, 이육사의 ‘광야’가 있다. 광야는 객관적 대상인 조국을 주관적인 슬픔과 희망의 감정으로 인식하고 표현은 비유를 통한 객관화로 감동을 자아낸다. 조국이라는 객관적 관념을 시적 대상으로 하여 오랜 애국의 염을 시적 비유를 통하여 잘 드러낸 예시라 할 수 있다.

까마득한 날에
하늘이 처음 열리고
어디 닭 우는 소리 들렸으랴.

모든 산맥들이
바다를 연모해 휘날릴 때에도
차마 이 곳을 범하던 못하였으리라.

끊임없는 광음을
부지런한 계절이 피어선 지고
큰 강물이 비로소 길을 열었다.

지금 눈 내리고
매화 향기 홀로 아득하니
내 여기 가난한 노래의 씨를 뿌려라.

다시 천고의 뒤에
백마 타고 오는 초인이 있어
이 광야에서 목놓아 부르게 하리라. ----- 이육사 / 광야

4) 관찰자 시점의 객관적 표현

어느 절에 노스님과 공부를 하는 행자가 있었습니다. 그 절 요사채에 오랫동안 빈 방이 있었는데, 노스님이 한 행자를 불러 그 방

에 가서 방이 비어 있는지 둘러보고 오라고 했습니다. 행자는 방에 들어가 휘둘러보고 방이 비어 있음을 확인하여 노스님께 빈 방이었다고 말씀드렸습니다. 이야기를 들은 스님은 빙그시 웃으면서 정말 아무도 없는지 다시 보고 오라고 하였습니다. 행자는 다시 가 보아도 역시 방은 비어 있었습니다. 노스님은 반복해서 다시 보고 오라고 하였습니다.

그 절방은 빈방인가, 행자가 들어가 있는 순간에는 사람이 있었으니 빈방이 아니지 않은가. 어찌 보면 말장난 같은 이 이야기를 우리는 어떻게 생각해야 할까. 소설 작법에 시점(視點)이라는 것이 있다. 플롯의 기본이 되며 작품의 효과 및 독자에 대한 호소력에 큰 영향을 미치는 방법으로서 작가가 이야기를 하기 위해 자리 잡은 시선의 각도, 서술의 관점 등을 뜻한다. 브룩스와 워렌은 시점을 1인칭 서술 시점, 1인칭 관찰자 서술 시점, 작가관찰자 서술 시점, 전지적 작가 서술 시점으로 분류하였는데, 그 중에서 <1인칭 관찰자 서술>이라는 것이 바로 위의 경우라고 할 수 있다. 주요섭의 '사랑방 손님과 어머니'를 생각하면 바로 이해 될 것이다. 작가가 1인칭 시점으로 서술하는데 작품 안에 작가가 등장하는 것이다. 이러한 관찰자 시점의 서술이 객관화의 주요한 방법임을 알 수 있다. 위의 노스님과 행자 이야기의 경우를 1인칭 관찰자 시점에서 보면, 그 방에는 한 행자가 들어가서 휘휘 둘러보는 모습이 그려진다. 방 안에 들어서 있는 자신을 볼 수 있다는 것이 스님의 뜻이다. 이것이 곧 주관의 객관화의 예가 아닌가. 주관의 객관화를 작가 관찰자 시점이나 전지적 관찰자 시점이라 칭해도 무방할 것이다. 그림으로 그럴 때에도 같은 모습을 볼 수 있다. 그림 속에는 그 방에 행자가 들어가 있는 것으로 나타난다. 즉 그림을 그리는 행자가 그림 속 방 안에 들어가 있는 것이다. 휘휘 살펴보는 모습이 그려져 있을 것이다.

아리스토텔레스도 작가 호메로스가 작품 속에 개입하는 일 없이 이야기를 진행한 것이 값지다고 믿었다는데, 이는 곧 사건을 객관적 시각으로 바라보는 시선의 중요성을 말한 것으로, 시창작의 객관적 표현에도 이 같은 관찰자 시점의 표현이 필요하다. 노래는 주관적인 감성의 어필이고 그림은 객관적 감성의 대입이라는 단순한 분류를 적용해 본다. 화가가 그림 속에, 자신이 공원에 앉아 그림을 그리는 모습을 화폭에 담고자 한다면, 사각의 화폭

에 자신의 모습을 작게 주변과 조화를 이루어 대입해야 할 것이다. ‘객관적 표현’의 시 창작이란 이처럼 자신과 주변의 조화를 표현하는 것이다. 이젤 앞에 앉아서 화폭을 바라보는 시선, 화폭 속에 들어갈 자신의 크기와 위치를 정하고, 표정을 그리는 것, 그것이 곧 주관의 객관화 작업인데, 작가 관찰자 시점이나 전지적 관찰자 시점의 객관적 표현보다는 1인칭 관찰자 시점의 객관적 표현이 전형적인 주관의 객관화라고 할 수 있다.

4. 시적 표현의 구조

1) 한 편의 시는 객관적, 주관적 표현의 혼합물

한 편의 시는 많은 시어로 이루어져 있다. 이 시어들은 각기 필요에 따라 <주관적 표현>인 감각적, 추상적, 해석적 표현, 감정이입으로 표현되어 있기도 하고, <객관적 표현>인 객관적 상관물, 비유, 관찰자 시점의 표현들로 혼합되어 있는데, 시(詩)마다 비중이 틀리므로 ‘한 편의 시를 일률적으로 주관적 표현이다 객관적 표현이다.’고 말하기는 쉽지 않다. 또한 시를 그렇게 구분해야 할 이유도 없을 것이다. ‘주관적 표현이다, 객관적 표현이다.’라고 구분하는 이유는, 시의 각 표현 대목마다 적합한 표현으로 시 전체에 역동성을 부여와 조화를 통하여 독자와 소통하는 좋은 시를 창작하자는 의도인 것이다.

시적 대상, 시적 인식, 시적 표현이라는 세 단계를 거쳐 나오는 8개의 경우수를 가만 들여다볼 때에 각기 다른 시적 형식, 분위기를 느끼게 된다. 시인은 자신만의 시적 형식을 구축해야 하는 운명을 타고난 사람들이니 시의 이러한 분류를 유심히 들여다볼 필요가 있을 것이다. ‘주관적 대상을 객관적으로 인식하고, 주관적으로 표현한다’는 미묘한 분위기를 설정할 수도 있을 것이다. 이는 초현실주의 시 경향을 띠지만, 시인의 독특하며 다양한 감성을 드러내면서도 독자와 일부 대화를 나눌 수 있는 여지가 있는 구조가 될 것이다. 이러한 방식을 원용한다면 시인만의 시적 형식의 창출에 크게 기여할 수 있을 것이다. 그러나 전반적으로 객관적 대상에 주관적 인식, 그

리고 객관적 표현이라는 구조가 안정적인 시의 구조면서, 독자와의 소통이
활달한 구조라 할 수 있다.

여 백

나만의 시적 형식 확립에 관하여

정원철

어젯밤에는 별이 많았습니다.
고개를 돌리는 곳마다 온통 별입니다.
난 긴 장대를 걸쳐놓고 별을 땀습니다.
바구니에도 그득하고 주머니에도 그득하니
얼굴까지 파아란
별빛에 젖었습니다.

친구에게 주기에 충분한 별을 땀습니다.
걸음마다 별빛이 채입니다.
친구의 얼굴에도 별빛이 화안합니다.
뒷걸음 치다가 넘어지니
뿌려진 별들로 온통 파아랳습니다.
나도, 친구도, 구름도 모두
파아랳습니다.

친구의 품에 안겨있던 꽃바구니가 열리고,

꽃잎이 뿌러지니
별 빛 위로 온통 꽃밭입니다.
꽃 향기는 대지로 흠뻑 퍼집니다.
이슬 내리고
아침이 되니 무지개가 보였습니다.
난 천국의 문이 아직 열리어 있음에
두 손을 모읍니다.

----- 별과 꽃잎 / 정원철

당시에 저는 되바라진 초보 시인이었습니다. 만용, 과신. 잘난 척 하는데 주저하지 않았지요. 글 쓰는 세상에 뒤늦게 뛰어들었지만 만만한 사람이 아니라는 것을 알리고 싶었던 거지요. 나이를 먹는 것은 어느 곳에서 어떤 일을 하든 그 세월만큼의 경륜이 쌓이는 것이어서, 시 역시 자신의 인생 이야기를 쓰는 글이니, 그 세월이 다 드러난다고 생각하였습니다. 평생 시만 쓰며 살아온 시인이나 나나 한 시대, 한 세상을 살아왔는데 정신적 식견에 무슨 차이가 있겠는가. 그들보다 못한 것이 뭐 있겠는가 하는 생각이었지요. 나름대로 세상 이야기는 누구와 나누어도 담담하게 이야기 나눌 연륜이니, 새로운 형식(예술)에 뛰어들다고 해서 두려울 것이 무엇인가 하고 생각했지요. 그러면서 그냥 내가 쓰고 싶은 대로 내 방식대로 썼지요, 쓸 것은 무궁무진 했어요. 십년을 글만 써도 쓸 거리는 떨어지지 않을 자신이 있었지요.

그런데 문제가 발생했어요. 내가 쓴 글을 일 년 뒤에 읽는데 읽기가 싫더라고요. 형식화가 되지 않은 글은 짜증이 나더라고요. 또한 정확한 문장의 필요를 느꼈고, 누군가 압축이라는 것을 말하기에 그것을 도입해야겠다고 생각했지요. 그것이 시적 형식에의 적응의 시작이었지요. 내 나이에 맞는 정도의 사고는 축적되어 있지만 그것은 시의 내용을 구성하는 데 쓰이는 것이지, 형식을 구성하기위한 노력은 따로 해야 함을 알게 되었습니다. 시는 그냥 내키는 대로 쓰면 되는 것이 아니고, 습작을 통하여 좋은 시의 형식에 대한 충분한 인식을 가져야만 함을 알게 되었습니다. 지도를 받든 스스로 연구를 하든 일정한 노력을 해야만 예술적 성취가 높은 시가 탄생하는 것입니다. 시를 가르칠 수 있으려면 치열한 습작기를 거쳐 시인이 되어야 하

고, 시인이 되었어도, 시론을 학문적으로 연구하여 그 이치를 체득해야만 가르칠 수 있습니다.

형식과 내용의 관계에 대한 이야기입니다. 님들께선 형식과 내용 중에 어떤 것이 우위에 있다고 생각하세요? 내용과 형식은 이분법으로 구분을 했지만 정확하게 구분이 되는 것이 아닙니다. 두뇌는 정신과 육체를 모두 담아 놓은 존재인데 두뇌를 두고 물리적 기능과 정신적 기능을 따로 이야기 하듯이, 시 작품도 내용과 형식으로 나누어 봅니다. 그러나 실제 어느 부분이 내용이고 어느 부분이 형식인지는 나누기가 쉽지 않습니다. 그런데도 구분해야만 각각을 발전시킬 수 있고, 각각이 발전해야 전체를 발전시킬 수 있습니다.

우리는 흔히 내용을 중히 여기는 사고가 우위인 듯이 생각합니다. 그 근거는 사람의 창의력은 무한대여서 내용의 크기도 따라서 무한대의 가치가 있다고 생각합니다. 틀린 말은 아니지만, 한편 사람의 생각은 일상생활을 중심으로 하여 어떤 범주 안에 담겨 있음을 알 수 있습니다. 현대인의 생각도 대량생산되는 기성품처럼 사고도 일정한 경향을 띠고, 분류를 하면 그 분류를 넘어서기 힘들 정도로 이어갑니다. 환경문제에 접하면 누구나 아 저러면 생태계 파괴인데, 하고 이구동성으로 이야기합니다. 또 돈 버는 문제가 나오면 정말로 예외 없이 모두 눈을 반짝이면서 어떤 기회가 있는가에 쫓겨 하면서 하나의 생각을 여럿이 함께 하는 무리를 형성하기도 합니다. 한 번 자리 잡으면 내 놓지 않아야 한다는 사고 역시 모두 같습니다. 또 일본 지하철에서의 한국인이 했던 살신성인의 이야기를 한 마음으로 콧등이 찡합니다. 인간의 생각, 습관, 문화 등이 무한대로 펼쳐진 듯이 보이지만, 어느 범주 안에서 존재하는 것임을 알 수 있습니다. 인간의 생각, 습관, 문화 등이 시의 내용을 구성합니다. 누구나 나름대로 살아온 인생만큼의 생각을 하였으며, 그 생각을 정리하고 있기에 시를 쓴다고 할 때 시의 내용을 구성하는 소재에 대해서는 그다지 어렵지 않게 꺼낼 수 있다. 내용의 우열을 가리는 일도 그 개념에 몰두해 있을 때엔 아주 중요하고 큰일을 하는 것 같지만 지나서, 돌아서서 되돌아보면 어떤 틀 안에서 도토리 키 재기 같은 일이었음을 느끼게 됩니다. 그래서 나이 들어가면서 그 반복되는 생각들, 어떤

범주를 넘어서지 못하는 상태에서 반복되는 생각을 접하면서 초연해집니다. 그러니 내용이 형식보다 중요하다, 어렵다, 더 노력해야 한다는 생각은 근거가 미약합니다.

형식이란 무엇이지요? 형식이란 내용을 담는 그릇. 사전으론, 사물이 외부로 나타나 보이는 모양을 말합니다. 형식을 겉껍질로만 생각하는 것은 단순한 생각이세요. 우리가 하는 말에 "그건 너무 형식적 아닌가?" 이런 말의 경우에, 그야말로 겉모습만.. 번지르르하게 하려한다는 비난의 뜻이 있는데요 형식이란 말은 그렇게 부정적으로만 볼 말이 아닙니다. 무엇인가를 담는 그릇의 역할이라 하면 그것이 얼마나 중요한지요. 물을 떠서 입으로 넣는 과정에 컵이 없으면, 먹을 수가 없지요. 그래서 형식은 내용과 분리가 되지 않는 일체의 존재입니다. 어떤 생명체를 놓고 형식과 내용으로 구분한다는 말이 좀 안맞습니다. 그러면 인간의 형식은 무엇이고 내용은 무엇일까요, 인간을 구분할 때에 인간에게 있어 내용이란 분명 인격이나 영혼이라 할 수 있다는 전제에서 이야기가 출발하는 것입니다. 인간에게 정신이란 것이 있잖아요. 그러니 내용과 형식이라는 구분법을 적용한다면 내용은 정신, 인격, 영혼 그런 것 아니겠어요? 육신은 형식에 들어가구요 그렇지요? 육신은 정신을 담는 틀 그러니 육신이 형식이지요. 인간이란 인격체를 담는 그릇, 인간 신체 속의 내장과 각 기관들은 형식에 들어갈까요? 사람의 피부만이 형식이 아니라 내장 기관들도 형식에 들어갑니다. 예술분야에선 형식을 아주 중요시 여깁니다. 피아노를 제대로 치기 위해선 십년을 넘게 배워야지요? '도레미파솔라시도'라는 음계는 이미 고정되어 있지만, 음을 다루는 형식을 배우는 것입니다.

이런 애매한 이야기를 하는 이유가 있어요. 형식이란 허접한 무엇이 아니라는 것이지요. 형식은 형식 그 자체로서 빛날 수 있는 존재라는 것입니다 어느 원로 시인은 시인이 오랜 기간 시를 쓰고 나면 자기 나름대로의 시적 형식을 갖추어야 한다고 말했습니다. 같은 내용을 담더라도, 보다 창의적이고, 자신의 개성과 인격과 지성이 이루어낸 자신만의 틀을 갖추어야 한다는 말입니다. 즉 자신만의 형식을 갖추어야 한다는 말입니다.

시공부 ▶ 그런데 그 틀에 갇혀 버리면 오히려 더 발전이 없어지는 게 아닐까요? 틀에서 자유로워지는 것, 어쩌면 그것이 모든 시인이 꿈꾸는 도달점이 아닐까 하는 생각을 저는 합니다. 서정주 시인이 그런 분이셨지요. 예전에 대학 동아리에서 정말 시를 잘 쓰는 친구가 있었는데 그 친구의 시는 정말 그 만의 틀이 있었어요. 이름 없이 보아도 알아 낼 정도로 그런데 그 친구는 항상 장원은 못하고 차상이나 차하나 정도의 상만 받았지요. 그러다가 그 한계에 부딪혀 어느 날 저보다 먼저 시를 버리고 지금은 평범한 한 사람의 가장으로 살아가고 있어요.

좋은 예를 들었습니다. 시를 쓴다는 것은 끝없이 형식의 틀을 세우고 부수고 하는 일입니다. 이야기를 깊이 들어가기 전에 이 이야기를 먼저 하지요 내용이라는 것에 대해서 말해 보지요 내용이라는 것이 무한대 무궁무진한건가요?

모래 위에서 아이들이 장난을칩니다. 손장난 할 때에 모래 위에 그리는 그림들이 저마다 다르겠지요. 무수한 그림이 그려지고 지워지지만, 그것을 손장난이라고 한 마디로 말해도 다 알아듣는 것 아닌가요? 지구상에 70억 명의 인간이 저마다 얼굴이 다르지만 모두가 인간이라는 종족이듯이, 시도 그렇습니다. 70억명 모두가 시를 쓴다 해도 똑 같은 시는 탄생하지 않습니다. 그런 현상을 보고 내용이 무궁무진하다고 생각하는 것은 무리입니다.

시를 오래 쓰다보면 소재가 빈곤해집니다. 그 내용이 그 내용이 됩니다. 그러나 저마다의 형식이 다르게 나타납니다. 형식이 다르기 때문에 다른 시들이 되는 것입니다. 어떤 시인은 사랑시만을 씁니다. 그리움이라는 관념을 집중하여 시를 씁니다. 다음 시집도 또 그 관념 하나만을 놓고 시집을 냅니다. 그 경우 시적 형식을 다양하게 동원한 창작이라고 볼 수 있습니다. 일반적으로 형식은 폼하하고 내용의 가치를 높이 여기는 사고는 고정관념이라고 말하는 겁니다.

사람마다 사고 경향이라는 것이 있습니다. 그래서 한 시인이 그려내는 정신적 영역은 거의 비슷합니다. 또한 시를 쓰는 제재나 소재라고 해도 좋습니다. 또 주제라고 해도 좋습니다. 그러한 내용은 몇 개의 분류에 다 들어갑니다. 민중시를 쓰는 이들의 시는 노동자 농민, 하층민 그들의 아픔 탈출 욕구 등등을 주로 내용으로 다룹니다. 또 사랑시를 쓰는 사람의 경우도 이별, 만남 기다림, 이런 정서를 동원합니다. 이렇게 분류를 하면 내용이란 것도 무궁무진하지만은 않습니다. 이 경우 그러한 내용을 이루는 것들을 어떤 틀에 담는가 에 따라서 감동과 공감이 달라지는 것을 알게 됩니다.

그래서 시의 틀과 시의 형식에 대해서 우리는 주목하게 되는 것입니다. 인품이 좀 모자라도 예쁘게 생긴 여인이나 멋지게 생긴 남자는 호평을 받지요. 그러니 예쁜데다 인품까지 겸비하면, 사람들이 줄줄이 뒤를 따릅니다. 시도 그와 같습니다. 그래서 형식의 중요성이 부각되는 것입니다. 우리 역사상 많은 시적 형식이 존재합니다. 먼저 정형시와 자유시와 산문시라는 시적 형식이 있습니다. 자유시 안에서도 시인 나름대로의 시적 형식을 구사합니다. 연 구분 없이 쓰는 시, 반드시 연 구분을 하고 쓰는 시, 단어 간의 띄어쓰기를 없앤 시, 문장부호를 사용하지 않는 시 등 많은 시적 형식이 세분화됩니다. 자유시 안에서도 시인이 즐겨 쓰는 운율이 있어 그 나름의 시적 형식을 구사합니다. 정형시는 시조라는 장르, 하이쿠라는 장르, 소네트라는 영시 등은 각 언어 별로 발전시켜왔습니다. 이처럼 시적 형식의 연구는 정형시나 자유시 할 것 없이 모든 시인이 노력하는 부분이었습니다. 시의 내용을 신선하고 가치있게 하기 위하여 학문을 연구하는 방법도 있지만, 시의 내용의 개발 보다는 어쩌면 시인들은 시의 형식 개발에 더 많은 시간을 사용하는지 모릅니다. 그러한 노력의 초기에는 운율을 위주로 한 형식을 만들었고 현대에는 이미지를 중심으로 한 형식들을 만들어 갑니다. 한국 문단에는 그러한 새로운 시 형식을 창조한 사례가 있습니다. 김춘수 시인의 무의미시가 있고, 오규원 시인의 날이미지시는 실재적 관점으로 시를 쓰는 시적 형식을 만들었습니다. 오규원 시인은 형식에 의해서 내용도 새로워진다고 하였습니다. 눈앞에 보이는 현상들만을 시로 표현했지요. 오 시인의 경우, 선적 세계를 추구하기 위한 나름대로의 방법이었습니다.

시를 쓰다보면 어느 단계에서 어차피 시인 한 사람이 시대를 자각하며 살아가면서. 자신만의 개성이 담긴 지성적, 감각적 내용을 시로 쓰는데 있어서 새로운 형식의 시도를 하는 시점이 있습니다. 자신만의 내재율이 갖드는 형식을 실험을 하게 됩니다. 그 형식이 기존의 형식들보다 감동이 덜하면 스스로 물러서서 다른 형식을 실험하고요. 그렇게 해서. 오랜 기간에 걸쳐서 자신의 형식을 만듭니다. 낭만주의, 상징주의, 사실주의 이런 것 등등이 모두 시적 형식을 말합니다. 시인이 자신의 개성은 이리이러하고, 자신이 추구하는 인생관 가치관은 이리이러하여 그러한 것들을 담아내는 그릇은 고려 청자식의 형식이어야 한다고 해서 청자의 어깨선 흐름을 시의 도입부에 넣고, 마무리는 청자와 바닥이 만나는 선 부분을 이미지화시키는 식으로 형식을 만들든, 어떠한 시도든 끊임없이 노력하여 자신만의 형식미를 만드는데 노력해야 한다는 것입니다. 그렇게 자신만의 시적 형식을 확립하면서, 더 나아가서는 시적 형식에서 자유로워질 수 있는 단계가 되면 좋겠지요.

시인이 말하는 시쓰기

(2018년 인문학 산책)

※ 비매품

발행처, 시흥문화원

주소, 경기도 시흥시 연성로13번길 3 조은프라자 4층

연락처, 031-317-0821

발행인, 정원철

편집, 이병권 최경애 연구자 박현아 박한샘

표지디자인, 길해근

발행일 2018년 11월 28일

* 이 책은 시흥시보조금의 지원을 받아 제작되었음.
저작권은 시흥문화원이 소유하고 있으며,
이 책에 수록된 내용 등은 시흥문화원의 허가나
동의 없이 무단 복사 전재하여 사용할 수 없습니다.