

시와 시선

구 모 룡*

On the Relation of Poems and Poet's eyes

Gu, Mo-Ryong

1. 머리말

흔히 시인(詩人)을 일러 시인(視人)이라고도 지칭하는데 이는 그가 많은 이들이 보지 못하는 것을 볼 수 있다는 것을 뜻함과 동시에 많은 이들이 보지 못하는 것을 그는 보아야 한다는 것을 의미한다. 그런데 본다는 것은 언어 이전의 행위이어서 언어 없는 앎에 속한다. 어린아이는 말할 수 있기 이전에 보고 안다. 존 버거는 “세계에서 우리들의 위치를 결정할 수 있는 것은 보는 것이기 때문에 결국 우리들은 이 세계를 언어로 설명하고 있지만 언어는 우리들이 그 세계를 보고 있고, 그 세계로 둘러싸여 있다는 사실을 부인할 수가 없다”¹⁾고 말한다. 보기가 말하기에 앞서는 앎이라는 것이다. 시작에서도 보기는 말하기에 앞선다. 시선일치(詩禪一致)를 주장하는 이들이 언어도단(言語道斷)을 추구하는 것은 시와 선이 모두 언어 이전의 도정에 있음을 말한다. 그러나 이는 하나의 이상일 뿐 실제로 언어 없는 시는 존재하지 않는다. 언어의 매개는 시가 되기 위한 필수요건이기 때문이다. 선인들이 시안(詩眼)의 개념을 시어 조탁과 관련시킨 것²⁾도 언어를 다루는 숨씨 없이 시쓰기가 불가능하다는 데 기인한다. 그렇다면 선인들은 본다는 행위를 간과한 것일까. 이는 결코 아니다. 대상을 바로 본다는 것은 이미 당연한 전제이므로 이를 표현하는 방법이 문제되었던 것이다. 따라서 보는 행위와 언어를 다루는 숨씨가 조화를 이룰 때 좋은 시가 창조되는 것이다.

* 한국해양대학교 동아시아학과 교수

1) 존 버거(편집부 역), 『이미지-시각과 미디어』(동문선, 1990), p. 24.

2) 이병한 편저, 『중국 고전 시학의 이해』(문학과 지성사, 1992), pp. 268-277.

2. 시적 시선의 다양성

꽃이 열매의 上部에 피었을 때
너는 즐냄기 作亂을 한다

나는 發散한 形象을 求하였으나
그것은 作戰같은 것이기에 어려움다

국수—伊太利語로는 마카로니라고
먹기 쉬운 것은 나의 叛亂性일까

동무여 이제 나는 바로 보마
事物과 事物의 生理와
事物의 數量과 限度와
事物의 愚昧와 事物의 明漸性을

그리고 나는 죽을 것이다
(「孔子의 生活難」)

김수영 시인이 해방되던 해에 쓴 시인데, 난해하여 쉽게 해독되지 않는다. 우선 1연에서 열매의 상부에 핀 꽃은 어떤 의미를 지니는 것일까. 꽃이 피고 열매가 맺는 법이니 뭔가 이치에 맞지 않는 상황을 의미할 수도 있고, 열매 맺어 꽃핀다는 원숙(圓熟)의 비유적 표현일 수도 있다. 그러면 이러한 상황에서 즐냄기 장난을 하는 <너>는 또 누구인가? 어울리지 않는 상황에 대하여 유희로 대처하는 이거나 원숙함에서 여유를 보이는 인물이다. 어느 경우든 아이러니라고 할 수 있다. 어울리지 않음/유희, 원숙/장난은 각각 거리를 만드는 의미를 내포하고 있기 때문이다. 아이러니는 거리에 의해 만들어진다. 그런데 이러한 1연의 담론상황은 2연과 다시 대비된다. 발산한 형상을 구하는 <나>는 그것의 어려움 때문에 궁지에 처해 있다. 발산한 형상이란 1연의 꽃에 상응하는 내포를 지니고 있지 않을까? 그렇다면 그것은 하나의 궁극적인 지향을 의미하는 것. 그런데 시의 주인공은 그것을 쉽게 성취할 수 없다. 왜 그럴까? 그것은 3연이 말하듯 안이(安易)를 뒤따르는 반란성 때문이다. 이 반란성은 곧 의지의 피로와 연관된 나태와 방종에 다름없다. 또한 일상과 생활의 중력작용에 의한 것이자 육체의 부하(負荷)를 이기지 못한 것이다. 그러나 4연에서 나타나는 반전과 5연의 결구는 생활세계의 반란성을 극복하겠다는 결연한 선언이다.

동무여 이제 나는 바로 보마
事物과 事物의 生理와
事物의 數量과 限度와
事物의 愚昧와 事物의 明漸性을

그리고 나는 죽을 것이다

이를 두고 김상환은 주자의 격물치지(格物致知)와 아침에 도를 들으면 저녁에 죽어도 좋다는 공자의 말과 연관시킨다.³⁾ 표제에 비취 타당한 해석이다. 여기서 정명(正名)의 명제를 더할 수 있을 것인데, 이는 <바로 본다>는 행위에서 찾을 수 있다. 이러한 행위의 언어가 김수영의 시이다. 그의 시는 바로 보려는 의지 혹은 의(義)의 감각에 기초한 정명주의의 산물이다.⁴⁾ 그렇지만 그의 정명주의를 유교사회의 그것과 혼동해서는 안 된다. 엄연한 근대 사회에서 바른 삶을 찾으려 했으니 왜곡된 세계에 대한 부정과 그 세계의 일부인 자기 부정이 동시에 감행될 수밖에 없었던 것이다. 김수영은 객관세계를 바로 보면서 그것을 바라보는 주체에 대하여 끊임없이 반성한다. 이 점이 김수영의 시적 시선이 지닌 미덕이다. 그가 시선의 변증법을 이뤄낸 것이다. 다시 말하여 바로 보려는 의지가 주관의 한계를 넘어서게 하는 것이다.

그러나 많은 시인들이 주관의 한계에 갇혀 있다. 경우에 따라 이것은 당연한 것이며 주관이야말로 시의 가장 중요한 원천이라는 주장도 허다하다. 근대의 주체중심주의가 시만큼 편의적으로 관철된 문학장르도 없을 것이다. 서정을 세계의 자아화라거나 대상과 자아의 동일성으로 정의하는 가운데 시적 시선이 주체중심주의로 귀결된 것이다. 이는 전도된 현상이라 할 수 있는데 시만큼 전근대적인 장르도 없기 때문이다. 근대의식이 자아의 발견으로 과대 포장되면서 시는 타자를 향하여 열린 시야를 접고 자기표현이라는 협소한 공간으로 눈을 돌리게 되었다. 이러한 과정에서 전근대적 조화의 미학을 자아 멸각이나 자아 억압으로 규정하고, 근대에 와서는 감상적 자아의 과장된 감정 분출마저 근대의식의 획득이라는 이름으로 미화하였다. 시적 시선이 주체로 환원되는 문학적 관습이 형성된 것이다. 아울러 시에 있어서의 주관주의를 시적 허용으로 인식하게 되었다.

黃土 담 넘어 돌개울이 타
 罪 있을듯 보리 누런 더위—
 날카른 왜낫「鎌」 시렁우에 거러노코
 오매는 몰래 어되로 갔나

바윗속 山되야지 식 식 어리며
 피 흘리고 간 두럭길 두럭길에
 붉은옷 님은 문둥이가 우리

땅에 누어서 배암같은 계집은
 땀흘려 땀흘려
 어지러운 나—르 업드리었다.

(서정주, 「麥夏」)

3) 김상환, 『풍자와 해탈 혹은 사랑과 죽음』(민음사, 2000), p. 154.

4) 정명주의(正名主義)의 개념은 김용직, 『정명의 미학』(지학사, 1986), p. 395. 참고

이 시는 서정주가 1940년에 발표한 것이다. 이 시에서 시적 시선은 특정한 정황에 집중되어 있다. 1연은 개울이 타는 무더위를 그리고 있다. 이러한 더위에 오매도 일손을 놓고 어디론가 가고 없다. 시 속의 주인공은 웬지 누런 보리밭의 더위에서 죄를 느낀다. 무더위를 정념의 이미지로 변환하고 있는 것이다. 이러한 변환 과정은 곧 생활세계의 소거와 일치한다. 무더위에 지친 농촌 아낙의 이미지는 퇴각하고 실제의 풍경과 무연한 욕망의 지평이 열리는 것이다. 즉 풍경의 구체가 실종되면서 시적 의도에 의해 조정된 이미지가 배치된다. 이러한 점에서 2연에서 피 흘리는 산돼지나 붉은 옷 입고 울음 우는 문둥이는 시인의 시적 의도에 따라 동원된 이미지에 불과하다. 시인은 압도적인 욕망 혹은 극한의 생명을 과장하기 위하여 1연과 2연을 억지로 결합하고 있는 것이다. 사실 압도적인 욕망과 극한의 생명은 동일한 논리의 층위에 있지 않다. 만일 1연에서의 죄를 고통과 궁핍에 기인한 살해충동으로 묘사하였다면 이는 2연의 극한적 생명과 모순되지 않았을 것이다. 그러나 1연에서 살해충동을 찾기는 어렵다. 그렇다고 1연의 리비도적 충동을 살해 충동과 연결시켜 해석할 여지도 적다. 1연의 시적 정황을 죄라는 하나의 시어로 대신할 수 없기 때문이다. 그런데 이 시에서 정작 시인이 목표하는 것은 3연이다. 3연은 정황에 압도당한 시적 주인공의 피동적인 선택을 나타내고 있다. 그러나 이러한 3연 또한 1, 2연과 유기적 연관을 지니지 못한다. 이처럼 이 시에서 서정주는 두 가지 시선을 보인다. 첫째는 구체적 세계를 지우고 그 위에 감각적 욕망을 비대화시키는 것이고 둘째는 정황에 압도되는 피동적 주체의 삶을 시사하는 것이다. 이러한 시인의 시선을 1940년대의 상황과 관련시킨다면 명백한 회피요 무책임이라 비판할 수 있을 것이다.⁵⁾

서정주의 「麥夏」에서 알 수 있었듯이 텍스트에서 보인 시인의 시선과 텍스트 밖 작품의 주인인 시인의 시선은 일치한다. 이러한 시선의 상동성으로 사회시학의 가능성도 찾아지는 바 이는 곧 모든 시선이 선택적일 수밖에 없다는 데 연유한다.

새끼오리도 헌신짝도 소똥도 갓신창도 개니빠디도 너울쪽도 깊검불도 가락있도 머리카락도
헌걸조각도 막대꼬치도 기와장도 닭의깃도 개터럭도 타는 모닥불

재당도 초시도 門長늬은이도 더부살이 아이도 새사위도 갓사둔도 나그네도 주인도 할아버지
도 손자도 붓장사도 뽕쟁이도 큰개도 강아지도 모두 모닥불을 쪼인다

모닥불은 어려서 우리 할아버지가 어미아비 없는 서러운 아이로 불상하니도 몽둥발이가 된 슬
픈 역사가 있다

(백석, 「모닥불」)

이 시는 표제가 지시하듯 모닥불에 화자의 시선이 집중되고 있는 것은 아니다. 이보다 모닥불을 이루는 낱알의 재료와 모닥불을 둘러싼 각양각색의 사람들에 시선이 가 있다. 시인

5) 서정주 미학에 대한 비판적 접근은 구모룡, 「초월의 미학과 무책임의 사상」, 『포에지』 2000년 겨울호 참고

의 의식이 중심보다는 주변, 추상보다는 구체를 지향하고 있는 것이다. 시인은 지나칠 정도로 삶의 세목을 그려내는 두꺼운 묘사를 통하여 구체적 삶과 타자들에 대한 애정을 드러냄과 동시에 주목받지 못하는 주변인들의 삶에서 진정한 가치를 발굴하고 있는 것이다. 이로써 시인은 궁극적으로 작은 것들 혹은 보잘것없는 것들의 역사가 진정한 역사임을 시사한다. 그러나 시인의 시선은 그 어떤 주장을 나타내기 위하여 구체적인 세목들을 이용하거나 그것들을 장식적인 수준으로 떨어뜨리고 있지 않다. 오히려 낱말의 세목들이 이루는 관계야말로 가치 있는 현실임을 말하고 있는 것이다. 이처럼 백석의 시선은 관계론적 지평 위에 있다. 즉 관계론적 인식과 시적 시선이 자연스런 일치를 얻는다.

시적 시선이 독백을 지향할 때 백석이 관계론적 지평에서 제시한 두꺼운 묘사의 방법이 돋보이는 것은 시선이 그러하듯 시도 대화를 지향할 때 의의를 갖게 된다는 데 기인한다. 실제로 우리가 무엇을 본다는 것은 그것과의 사이에 관계를 맺는다는 것이다. 볼 수 있다는 것은 보여지고 있다는 사실과 다르지 않다. 주체의 눈이 존재함과 같이 타자의 눈도 존재하는 것이다. 그래서 존 버그는 이렇게 지적한다: “만약 우리가 저곳에 있는 언덕이 보인다고 느꼈다면 그 언덕에서 우리 자신도 마찬가지로 보일 수 있는 대상이 되었다는 것이다. 이러한 시각에서의 상호성은 대화에서의 상호성보다 훨씬 근본적인 현상이다. 대화란 대부분의 경우에 <내가 어떻게 보고 있는가>를 비유적 또는 언어적으로 표현한 시도이고, 또 <그가 어떻게 보고 있는가>를 발견하려는 시도이기 때문이다.”⁶⁾ 그렇다면 이러한 시선의 대화성이 시적 차원에서 독백으로 기운 까닭은 무엇일까? 그것은 이미 앞서서도 지적한 주체중심주의 탓이다. 그러므로 근대시는 주체중심주의에 의해 창안된 것인데 시에 있어서의 주체 중심의 독백적 경향은 대화주의자인 바흐친조차 어쩔 수 없는 것으로 받아들여지게 한다. 그는 이러한 사정을 다음과 같이 지적하고 있다: “시인은 언어란 단일한 것이며 개별발언 또한 단일한 독백과도 같이 폐쇄적인 것이라는 관념을 받아들이는 한도 내에서만 시인이다. 이같은 관념은 시인의 작업의 장(場)인 시장르에 내재한다. 이것이 시인이 실재하는 언어적 다양성 속에서 방향을 설정하는 과정을 결정하는 요인이다. 시인은 자신의 언어에 대해 홀로 완벽한 주도권을 가져야 하며, 그 언어가 지닌 모든 측면에 대해 똑같은 책임감을 지니고 그것을 오직 자신의 의도에만 종속시켜야 한다. 시인과 그의 말 사이에 거리가 있어서는 안된다. 의미는 단일한 의도를 표현하는 총체로서 떠올라야 한다. 언어의 다양성은 물론이려니와 그것의 어떤 식의 분화 내지 개별발언 차원의 다양성도 작품 속의 본질적인 측면에 반영되어서는 안된다.”⁷⁾ 바흐친이 이 정도라면 시에 관한 주관성 이론이 얼마나 뿌리 깊은가 짐작하기 어렵지 않을 것이다.⁸⁾ 그런데 이러한 시적 독백의 문제는 주

6) 존 버그, 앞의 책, pp. 27-28.

7) 미하일 바흐친(전승희 외역), 「소설 속의 담론」, 『장편소설과 민중언어』(창작과비평사, 1988), p. 107.

8) 이에 대한 자세한 논의는 구모룡, 『제유의 시학—서정시·주변부·동아시아』(좋은날, 2000), pp. 111-112. 참고.

로 시를 담화의 한 형식이라고 본 데서 제기된 것이다. 그렇기 때문에 이러한 문제를 해소하기 위하여 모더니스트들의 콜라주와 몽타주의 기법에서 시의 대화성을 찾자는 제안이 등장하기도 한다.⁹⁾ 그러나 시선의 관점에서 이러한 모더니스트들의 방법은 대화적이라 할 수 없다. 왜냐하면 그것이 주체에 의한 이미지와 담론의 조합에 지나지 않기 때문이다.

모과는 없고
 모과나무만 서 있다.
 마지막 한 잎
 강아지풀도 시들고
 하늘 끝까지 저녁노을이 깔리고 있다.
 하나님이 한 분
 하나님이 또 한 분
 이번에는 동쪽 언덕을 가고 있다.

(김춘수, 「리듬 I」)

이 시는 네 가지 서술적 이미지의 병치에 의해 구성되어 있다. 그리고 리듬과 의미의 음영이 이미지의 병치를 돕는다. 리듬은 1행과 2행, 3행과 4행 그리고 5행으로 전반부를 이루고 6, 7, 8행이 후반부를 형성한다. 즉 1행에서 4행까지 유사한 리듬의 반복에 이어 5행에서 길게 늘어지면서 가라앉다 다시 6행과 7행을 통해 점층적으로 상승하다 8행에서 평정 상태에 이른다. 의미의 음영은 모과, 강아지풀, 하늘, 저녁노을, 하나님, 동쪽 언덕 등의 이미지들의 조합에서도 형성되지만, 없고, 만, 서 있다, 마지막 한 잎, 시들고, 깔리고, 가고 있다 등의 이미지에 의해서도 생성된다. 그러나 이들 이미지들의 겹침을 대화적 관계라 볼 수는 없다. 비록 겹침을 통하여 시적 분위기를 창출하고 있는 것은 사실이나 각각의 이미지들은 서로 다른 주체에 의해 선택된 것이 아니며 모두 유일한 주체의 산물이다. 따라서 시선의 겹침을 주체의 해체로 보는 것은 잘못이다. 오히려 이 시에서 보이는 해체는 시적 기술에 가깝다. 김춘수는 자신의 방법을 “시작행위는 눈으로 우물을 메우는 치성인(痴聖人)의 목적없는 행동”¹⁰⁾과 같다고 했다. 그러나 이러한 진술이 그가 치성인임을 말하는 것은 아니다. 그의 무의미시는 미적 이상이 아니라 수완의 산물이다. 그것은 시에서 세계를 지우고 자아를 지우고 의미를 지움으로써 더 확고한 미적 주체를 수립하려는 의도에 상응한다. 그렇기 때문에 능숙한 기술에 불과하며 가능한 대안도 없다.¹¹⁾ 이처럼 김춘수의 시적 시선은 가공적인 한 세계—환상을 지향하고 있다. 그것은 무의미 혹은 완전한 이미지의 세계이다.

9) 마이클 데이빗슨, 「시적 담론의 대화성」, 『바흐친과 문학 이론』(여홍상편, 문학과지성사, 1997), pp. 224-233.

10) 김춘수, 『비에 젖은 달』(근역서재, 1980), p. 71.

11) 기술로 전락한 해체의 문제는 뤼스 이리가레이(이은민 역), 『동양과 서양 사이』(동문선, 2000), p. 11에서 시사받았다.

신의 영역이던 완전을 추구하려 한다는 점에서 그는 분명 미학적 영웅주의자이다. 이는 그를 포함한 모더니스트들의 태도와 일치한다. 모더니즘은 현대 세계의 혼돈과 직면하여 예술만이 종교와 유사한 질서를 부여하는 원칙이자 신뢰할 만한 실재라고 이해한다.¹²⁾ 세계를 잃은 대신에 시인들이 시를 붙들려고 한 것이다. 따라서 세계에 대한 회의주의는 곧 시에 대한 완전주의로 귀결된다. 김춘수가 이러한 완전주의를 추구하였으며 이러한 추구의 극단이 미적 차원의 절대주의임을 다시 되풀이할 필요는 없을 것이다.¹³⁾

그런데 근대미학이 세계 폭력에 대응하는 방식에서 또 다른 미적 폭력을 만든 것은 사실이다. 이는 루이스 면포드가 예로 들고 있는 피카소의 「게르니카」로써 설명이 가능할 것이다. 면포드는 이 작품이 보이는 상징들이 우리 시대의 공포와 폭력, 또는 공허와 절망을 심미적 형식으로 바꾸어 놓은 비인간적 유명들이라 지적한다. 사실 그도 그런 것이 피카소의 능숙한 솜씨가 게르니카를 증언하고 있기도 하지만 그 솜씨 자체가 이미 하나의 기술이 아닌가 의심해 볼 수도 있는 것이다. 기술은 결과가 같게 될 공간적 효과를 최대한 확장하고, 경과가 갖는 시간성을 소거하려는 기도이다.¹⁴⁾ 결국 그의 솜씨가 그려낸 것이 면포드의 지적처럼 새로운 통합의 싹을 찾을 수 없는 상처들과 흉터들에 불과한 것이기 때문이다.¹⁵⁾ 피카소가 그러했듯이 모더니즘 미학은 새로움에 들러 있다. 이러한 새로움은 일반적으로 낯설게 하기의 기법에 의해 보장되는 바, 새로움을 찾을 수 없는 상황에서 폭력과 광기가 예찬되고 마침내 자해의 미학이 옹호되기도 하는 것이다. 현대 미학은 자기소외의 구조를 지녔다.

그런데 피카소가 증언의 형식으로 미적 폭력을 보인 것과 다르게 김춘수의 시는 풍경의 도착적인 발견으로 미적 극단을 추구한다. 가라타니 고진에 의하면 근대의 풍경은 내면적 인간에 의해 발견되며, 도착적이게도 그가 바깥을 보려하지 않는 데서 찾아지는 것이다. 다시 말해서 풍경은 그 창안에 있어 바깥 사물과 무관하다. 눈에 익숙해져 있기 때문에 실제로 보고 있지 않은 것을 보게 만드는 것이다. 즉 지각 양태의 변화가 풍경을 만든다. 이래서 풍경의 창출은 ‘낯설게 하기’의 방법과 무관하지 않다.¹⁶⁾

가) 물안개 자욱한 새벽 골짜기. 노루가 목마름을 달래고 있다. 산토끼 발자국은 마른 풀썩서 적임이 덮어버린다. 야생수들은 제마다의 길을 가지고 있다. 다른 질서가 지배하는 세계. 피아골 계곡에서 황홀한 자살처럼 일어 죽었다는 연소한 빨치산의 전설도 풍경의 한 부분이다. 그의 손이 최후로 잡은 것은 총이 아니라 비탈을 흐르는 맑은 물이었다. 엄동설한, 푸른 낙엽처럼 사라진 그의 꿈을 함박눈이 묻고 있다. 물푸레나무 거무스럼한 잔가지 끝에서 역사는 아직도 목췌 고향 소리를 지르고 있다. 사상이 없는 풍경은 슬픔처럼 아름답다. 눈부시게 아름답다. 프란츠 슈베르

12) A. 아이스테인손(임옥희 역), 『모더니즘문학론』(현대미학사, 1996), p. 17.

13) 구모룡, 「완전주의적 시정신」, 『김춘수연구』(김춘수연구간행위원회, 1982).

14) 今道友信(백기수 역), 『미론』(정음사, 1977), p.199.

15) 루이스 면포드(김문환 역), 『예술과 기술』(민음사, 1999), pp. 13-14.

16) 가라타니 고진(박유하 역), 『일본근대문학의 기원』(민음사, 1997), pp. 36.-42.

트. 흰 눈은 달빛처럼 얼고 있다. 겨울의 음악, 지리산.

(허만하, 「지리산을 위한 습작」에서)

나) 앞을 다투며 서로 어깨를 밀치락거리던 雲門寺 계곡물도 해탈문쯤에 이르면 잔잔한 여유를 보이기 시작한다.

투명한 여울물 밑바닥에서 피라미가 가늘게 떨고 있다. 가냘픈 꼬리의 힘으로 세찬 흐름의 속도와 맞서서 가만히 움직이지 않고 있는 피라미. 물빛보다 짙은 청갈색 그림자 같다. 그것은 갑자기 은빛 번득임이 되었다가 때로는 곧두서서 돌바닥을 쿵 쿵 짚기도 한다. 얼른거리는 물밑에서 혼신의 힘으로 여린 체위를 가누고 있다. 수면에 부서지는 물풀의 흔들림에 일체히 자취를 감추었다가 모래연기가 같았으면 다시 제자리에 돌아와 꼬리를 흔들고 있는 몸짓만으로 있는 목숨, 피라미는 사기도 모르는 사이 흐름의 한 부분이 되어버렸다. 손바닥에 남아 있는 어릴 적 물비린내.

(허만하, 「피라미를 위한 에스키스」)

허만하의 풍경도 내면 탐구의 추상과정에서 그려진다. 상실과 인간적 가치의 소멸이라는 조건에서 객관과 기학학적 공간 그리고 비인간이 선택되는 것은 당연하다. 견고한 지성으로 무의 충동을 이겨낼 수 있기 때문이다. 허만하의 풍경은 시대와 존재의 공허를 극복하려는 지적 조작의 산물이다. 따라서 그의 풍경에서 중요한 것은 실제의 자연사물이 아니라 사물에 대한 시선과 그것을 표현하는 방식이다. 그의 풍경은 철저하게 창안된 풍경이다. 그의 시에서 외적 세계는 계기이지 목적이 아니다. 그것은 항상 그의 시선에 의해 뒤집혀지기를 기다리고 있다. 그런데 가)에서 주목되는 것은 “사상이 없는 풍경은 슬픔처럼 아름답다.”라는 구절이다. 모든 시선은 그 나름대로 이데올로기나 사상을 갖는다. 시선이 지니는 선택과 배제의 원리가 작동하기 때문이다. 그렇다면 이데올로기나 사상을 거부하는 시선도 하나의 이데올로기이다. 허만하의 이데올로기는 그 어떤 경험보다 순수한 응시에 가치를 부여하는 미학주의에 있다. 그럼에도 그가 그의 풍경에 이데올로기와 사상이 없다고 한 것은 어떤 의미를 갖는가. 그것은 그가 순수지각을 추구한다는 것이다. 그렇지만 순수 지각은 곧 불안정한 언어에 의해 방해받는다. 이데올로기나 사상이 없는 풍경은 이러한 언어적 방해를 극복하고 순수 지각의 상태에 도달한 것을 의미한다. 인용시의 함의도 가장 이상적인 것들은 모두 순수한 아름다움으로 만난다는 것이다. 그러므로 허만하가 그리고자 하는 풍경은 현상학적 환원을 거친 순수 의식에 비친 것이다. 이러한 현상학적 시쓰기는 낯설게 하기에와 다르지 않다. 이미 존재하는 풍경을 전혀 새로운 것으로 만드는 일이다. 그런데 나)의 표제는 시인이 새로운 시적 연습에 착수하고 있음을 알려준다. 풍경의 내적 세묵에 대한 밑그림 그리기를 시도하고 있다는 것이다. 여기서 보이는 섬세와 구체의 정신은 사랑의 정신이다. 이것은 타자에 대한 공경을 전제한다. 인용시는 피라미의 생태를 그에 상응하는 언어로 그려내려는 의도를 보이고 있다. 이러한 의도는 ‘몸짓만으로 있는 목숨’에 이르러 하나의 정점을 이루고 마지막 구절 ‘손바닥에 남아 있는 어릴 적 물비린내’에서 살아 있는 존재

들의 아름다움으로 빛난다. 여기서 시적 자아의 생에 대한 지각이 도드라진다. 시인의 관심이 가장 직접적인 생, 혹은 몸을 지향하고 있다. 이로써 풍경에 대한 시선이 생의 감각으로 전화된다.

거듭 말하거니와 시가 자기 표현이라는 주장은 잘못된 것이다. 이는 근대 서구의 이론을 우리가 반성 없이 수용한 데 기인하는 바, 시를 자아와 감정의 문제로 단순화시킨 오류가 있다. 동일성 개념이 이러한 오류와 관련되는 것도 시를 동일화의 욕망과 혼동하는 데서 찾아진다. 이러한 점에서 시가 은유라는 규정도 고쳐져야 한다. 주체—동일성—은유가 같은 문맥에 놓여 있기 때문이다.¹⁷⁾ 그러나 거슬러 시에 관한 규정 가운데 하나인 시언지론(詩言志論)을 들더라도 시가 자기 표현이거나 동일성 혹은 은유가 아님을 알기란 어렵지 않다. 문면대로 시가 마음이 가는 바를 말한다라고 할 때 얼핏 자기 표현을 말하는 것이 아닌가 의심할 이 없지 않을 것이나 쉽게 이를 간주하지는 못할 것이다. 마음이라는 데 이르러 조금이라도 생각을 깊게 한 이라면 이에 관한 정의가 간단치 않음을 알게 된다. 나아가서 이것이 개인 주체의 욕망으로 일그러진 마음이라기보다 같고 닮은 마음, 즉 본성이라는 데 생각이 미치면 시는 자기 표현이기보다 자기 다스리기임을 알게 되고 그 궁극이 우주의 이치에 이르는 것이라 인식하게 된다. 물론 여기서 우주의 이치라는 말은 설명의 편의를 위하여 추상화한 것인만큼 이 말에 현혹되거나 주눅들 필요는 없다. 어떠한 이치라든가 원리도 구체적인 것이 되지 못한다면 허위거나 은유 못지 않은 권력이 된다. 그러나 시의 원리가 우주의 이치를 궁구하는 것이라는 진술은 권력 담론이기보다 반권력 담론이다. 왜냐하면 우주의 이치라는 말이 하나의 관념을 의도하는 것이 아니라 구체적인 관계를 지향하기 때문이다.

그러나 자기 표현론에 기초한 근대의 시학은 시적 주체에 대한 과잉된 입장들을 반복한다. 소위 모더니즘의 유아론은 그 대표적 양상이다. 그러나 앞서 말했듯이 모더니즘의 나르시시즘은 결국 자해주의로 귀착하고 말았다. 근대를 향한 미적 응전이 실효를 거두지 못하자 자해를 통하여 새로움을 찾아야 하는 상황에 처하게 되었고 그래서 현대시는 스스로 보인 온갖 부정의 언어들, 난폭한 언어들로 궁극적으로 근대의 얼굴을 닮아가게 되었다. 시가 다시 본래의 시선을 회복하지 않으면 안 되는 데는 자해 시학으로 아무런 대안의 지평을 만들어낼 수 없다는 인식에서 비롯한다.

땅의 표면과 공기 사이 공기과 내 구두의 바닥 사이 내 구두의 바닥과 발바닥 사이 발바닥과 근육 사이 근육과 뼈 사이 뼈와 발등 사이 발등과 발등을 덮고 있는 바랭이 사이 그리고 바랭이와 공기 사이

땅과 제일 먼저 태어난 채송화의 잎 사이 제일 먼저 태어난 잎과 그 다음 나온 잎 사이 제일 어린 잎과 안개 사이 그리고 한자쭝 높이의 흐린 안개와 수국 사이 수국과 수국 곁에 영긴 모란 사

17) 구모룡, 앞의 책, pp. 41-44. 참고.

이 모란의 잎과 모란의 꽃 사이 모란의 꽃과 안개 사이

털자란 잔디와 옷자란 잔디 사이 옷자란 잔디와 명아주 사이 명아주 분꽃과 남천 사이 남천과 배롱나무 사이 배롱나무와 마가목 사이 마가목과 자귀나무 사이 자귀나무와 안개 사이 그 안개와 허공 사이

오늘과

아침

(오규원, 「오늘과 아침」)

오규원은 인용시처럼 새로운 관계학을 제시하는데¹⁸⁾ 이를 우선 표제 붙이기에서 <~과(와)~>의 형식을 선호하는 것으로 드러낸다. 그가 사물과 사물, 사물과 인간, 인간과 자연의 관계를 구체적으로 탐구하고 있음을 알 수 있다. 그렇다면 그가 새로운 관계를 말하고 있다는 것은 무슨 뜻인가. 한 마디로 주체 중심의 관계에 대한 해체와 타자 중심의 관계 복원이라 할 수 있다. 그런데 새로운 관계론은 먼저 시선의 재구성을 통해 제시된다. 시선이 하나의 이데올로기라는 것은 주지의 사실인데 이는 보는 주체의 욕망과 권력이 전제되기 때문이다. 인간이 자연을 보고, 서양이 동양을 보고, 남성이 여성을 본다. 이러한 시선에서 인간/자연, 서양/동양, 남성/여성 사이에 위계가 형성된다. 누가 어떤 위치에서 어떻게 보는가는 매우 중요한 문제이다. 가령 호주의 원주민들은 백인들이 황량한 사막으로만 인식하는 지역에서 사물들의 다양한 차이들을 발견해 낸다.¹⁹⁾ 또한 우리가 한두 가지로 나누어 부르는 눈을 두고 에스키모인들은 수십 가지로 나누어 볼 수 있다. 이러한 사실에 기대면 시선이 얼마든지 실재를 왜곡할 수 있으며 삶의 질곡을 만들 수 있음을 알 수 있다. 이 점에서 현대를 구성하는 주체중심의 근대적 시선도 관계를 왜곡한다는 점에서 문제적이다. 오규원의 시에서 시선의 재구성은 거창한 포즈로 나타나기보다 매우 소박하다. 그는 사물들 혹은 타자의 관점을 통해 본다. 시를 쓰는 자아가 있기 때문에 전적으로 사물 혹은 타자의 것이라고는 말할 수 없지만, 그들과 대화적인 연관을 맺음에 틀림없다. 자유간접화법과 같이 그는 타자의 시선이 되어 그들의 목소리와 섞인다. 이는, 이전의 많은 자연시들이 있는 그대로의 자연경물이라는 관점을 보임으로써 이쪽의 시선 주체를 암시하거나 의인화를 통해 주체를 강조하는 방식과 매우 다르다. 그는 여러 가지 사물들이 그들대로의 시선이 있음을 강조한다. 그리하여 모두가 모두에게 타자인 관계를 상정한다. 여기서 우리는 초점화나 카메라의 필터 효과를 떠올릴 수도 있다. 그러나 이보다 그가 시선의 재구성을 통해 의미하는 것이 무엇인가를 아는 것이 중요하다. 그는 천지의 모든 사물들이 함께 귀하다라는 생각을 갖고 있다. 이러한 생각에서 다음과 같은 내용이 충분히 유추될 수 있다 : 따라서 사물이

18) 오규원의 최근 시적 경향에 대한 것은 구모룡, 앞의 책, pp. 57-62를 참고할 수 있는데, 그 일부를 본고를 구성하는 데 활용하였다.

19) 그래엄 터너(김연중 역), 『문화연구입문』(한나래, 1995), p. 26.

나 인간 사이에 위계란 있을 수 없다, 그러므로 인간세계는 잘못된 관계를 형성해 왔고 이것이 재앙(특히 생태학적)의 원인이 되었다. 그런데 인용시가 그러하듯 오규원은 주체 중심의 원근법을 해체한다. 그리하여 시적 시선을 곡선 원근법으로 되돌려 놓는다. 곡선 원근법은 고대인들의 동굴벽화에서처럼 살아있는 관계를 묘사하게 한다. 동굴벽화에서 하나의 시선을 찾기란 어렵다.²⁰⁾ 이처럼 오규원의 시에서 원근법적인 단일 묘사 원리를 찾는 일은 허사다. 그의 시에서 모든 사물들은 저마다의 위치에서 묘사된다. 얼른 마티스의 그림을 연상하게 되지만, 그러나 그의 시에 마티스와 같은 과장의 기미가 없다. 사물 각각이 살아 있어 생동하기 때문에 영화에서 특정한 대상을 강조하기 위해 사용하는 접사(接寫, close-up)와도 다르다. 아니 모든 사물이 접사된다고 할 수는 있을 것이다. 이처럼 곡선 원근법적 시선에 의해 그려진 오규원의 이미지들은 제유적이다.²¹⁾ 흔히 현대를 환유의 시대라고 한다. 부분들이 어지럽게 늘려 있는 듯하면서 전체라는 보이지 않는 기계(시간의 기계, 공간의 기계)에 의해 움직이는 것이 현대사회이니 타당한 지적이다. 환유를 자유라고 말하는 이들이 없지 않은 것은 환유 뒤에 도사린 거대 기계를 보지 못한 데 기인한다. 환유와 달리 제유는 유기적 관계를 말한다. 각 개체는 물론이고 개체들 사이의 관계에 있어서 생명적인 연관이 작용한다는 것이다. 소우주와 대우주의 유비는 제유를 설명하는 데 가장 자주 등장하는 설명틀인데, 아무리 보잘것없고 무의미해 보이는 존재도 우주에 버금가는 가치를 내재하고 있다는 생각에 이르게 한다. 시인의 마음이 우주의 마음이 되는 것도 이러한 이치와 무관하지 않다. 그런데 이러한 제유와 달리 환유의 기계는 항상 효율성을 최고의 덕목으로 내세운다. 오늘날 과학기술의 발달에 기초한 자본주의 문명의 속성이 이와 같다. 한 치의 간격과 틈을 두지 않으려 한다. 얼핏 혼란스러워 보이는 환유적 현대를 자세히 살핀다면 혼란의 자유조차 관리되고 있음을 알기란 어렵지 않다. 그러나 제유적 세계는 생명체들의 공생관계가 그렇듯이 많은 틈과 사이, 그리고 허공을 하나의 전체 속에 포함한다.²²⁾ 제유적 세계에서 개체들은 상호 소통하면서 공존하는 관계를 이룬다. 시인은 이러한 관계를 꿈꾼다. 왜냐하면 근대 이후의 세상은 숨쉴 공간을 죽여가고 있기 때문이다. 생명체를 지속시켜야 할 역동적인 균형상태가 파괴된 것은 이미 오래다. 이러니 세계가 아프고 인간도 사물도 아프다. 그러나 시적 낙관은 낙관적 생명에서 비롯하며 나아가서는 순환하는 생명의 역사 인식에 도달한다. 영원한 것은 생명이고 유한한 것은 인간의 문명이다.

루이스 멤포드는 푸리에의 <나비 원칙>을 자주 언급한다.²³⁾ 나비가 이리 저리 날아다

20) 이지훈 교수에 의하면 이는 <자연 원근법>으로도 불리며 이른바 <물고기 눈 렌즈>를 끼우고 찍었을 때 얻을 수 있는 사진의 투영방식과 비슷하다. 이지훈, 「이미지의 안과 밖」, 『철학연구』 제 57집(1996. 10), p. 209.

21) 제유에 대한 것은 구모룡, 「서정시학과 제유의 수사학」, 『제유의 시학』(좋은날, 2000), pp.47-56.

22) 사이는 사이를 두고 있는 것들을 살아 있게 한다. 살아 있는 것은 움직이고 변화한다. 사이가 없으면(necessity) 움직일 수 없다. 사이는 모든 움직임과 변화의 건거이며, 모든 자유와 창조의 기제이다. 이성희, 「노장시학을 위한 試論」, 『21세기 문학의 유기론적 대안』(새미, 2000), pp. 86-87.

23) 그로버 폴리, 「루이스 멤포드-대지의 철학자」, 『녹색평론』 1999년 3-4월호.

니듯이 사람 또한 도시와 시골, 인간과 자연 사이를 배회하여야 한다는 것이다. 물론 그가 거의 마흔살에 시골로 영구적인 거처를 옮겼다는 것은 시사하는 바가 크다. 그렇지만 그가 우리에게 귀향이나 귀농을 권유하고 있는 것으로 보이지 않는다. 오규원 시인이 말하고 있는 바도 단순한 자연 귀의가 아니다. 무엇보다 잘못된 관계를 바른 관계로 바꾸어야 한다는 것이 이들의 주된 생각이다. 관계의 재구성 없이 어떠한 변화를 기대하는 것은 불가능하다.

감나무 저도 소식이 궁금한 것이다
 그러기에 사립 쪽으로는 가지도 더 뺀고
 가을이면 그렇그럼 매달아놓은
 붉은 눈물
 바람결에 슬쩍 흔들려도 보는 것이다
 저를 이곳에 뿌리박게 해놓고
 주인은 삼십년을 살다가
 도망 기차를 탄 것이
 그새 십오년인데……
 감나무 저도 안부가 그리운 것이다
 그러기에 봄이면 새순도
 담장 너머 쪽부터 내밀어 튀워보는 것이다
 (이재무, 「감나무」)

만약 서정을 자아중심주의의 발현으로 받아들인다면 서정이 지닌 이타성은 드러나지 않을 것이다. 가령 인용시의 주된 문법인 의인화도 대상의 자아화라는 관점에서 해석되거나 자연과 미분화된 의식 정도로 폄하될 수 있다. 자아중심의 시론은 의인화를 가장 원초적인 수사학, 혹은 수사학 이전의 세계로 설명한다. 근대를 주술적 세계관의 미망에서 풀려나는 것으로 본 서구인들에 따르면 당연한 논리이다. 그렇다면 그들의 자연도 주체적인 발견의 한 현상에 불과하다. 산업문명의 발달에 따라 이에 대한 부작용을 우려한 나머지 발견된 것이 자연이라면 서구인들에게 자연은 여분에 해당할 따름이다. 그러나 오랜 동안 자연과 더불어 서정의 세계를 가꾸어온 우리에게 의인화는 가장 오랜 수사학의 전통이다. 또한 이것이 타자인 자연의 발견과 문맥을 달리 한다는 것은 어렵지 않게 이해할 수 있다. 인용사에서 감나무는 그러므로 단순한 대상이 아니다. 오히려 이것은 한 세계와 역사의 중심에 가깝다. 물론 여기서 중심이라고 해서 또 다른 중심주의(자연중심주의)로 오해해서는 안되며, 단순하게 이 시에서 중심이 되었다는 의미이다. 다시 말해서 감나무를 의인화한 자아가 시의 중심이 아니라는 것이다. 그러기에 성급하게 감나무를 세계수cosmic tree를 닮았다고 말하지 않는다. 다만 감나무가 그 주변의 세계와 역사를 표상하는 것이라 할 수 있다. 이 시는 감나무를 중심으로 그 주변의 세계를 말하고 이에 대한 시적 화자의 공감을 드러낸다. 그런데 여기서 주변의 세계는 이야기로 구성되어 있다. 이 이야기의 주인공은 감나무를 심

어놓고 30년을 살다 도망 기차를 탄다. 그리고 15년의 세월이 흘렀다. 이야기의 내용은 간결하기만 하다. 다만 도망자가 되었다라는 점이 그 어떤 심각한 사연을 암시한다. 암시에 그쳤다는 점에서 이야기는 이 시에서 중요한 역할을 하지 못한다. 이것은 이야기하기가 이 시의 주안점이 아니기 때문이다. 그렇다고 이러한 사실을 들어 시가 이야기를 억압한다고 말할 필요는 없을 것이다. 어차피 이야기는 시의 소관이 아니다. 그러나 이러한 이유에서 시가 이야기를 억압하는 것은 아니다. 시와 산문을 구분하기 좋아하는 이들은 쉽게 이야기성이 시와 무관하다고 말한다. 그들이야말로 시로써 이야기를 억압하는 이들이다. 어디까지나 시는 이야기를 통한 설득보다 정서적인 공감을 의도한다. 그러므로 감나무는 공감을 형성하기 위한 매개 장치이다. 이것은 이야기 주인공의 사연을 다시 암시하고 그 의미를 증폭시킨다. 특히 익은 감을 <붉은 눈물>이라고 한 부분이 그렇다. 이는 주인에 대한 단순한 그리움을 넘어 그가 역을한 피난자임을 전한다. 그렇다면 감나무를 의인화한 것은 누구인가. 감나무 스스로 말하는 존재가 아니기 때문에 우리는 쉽게 화자의 시선이 감나무에 투사되었다고 말한다. 과연 그런가. 그렇다면 애써 감나무를 시의 중심이라고 강변할 필요는 없을 것이다. 예의 화자 혹은 시적 자아 중심주의로 돌아가면 그만이니까. 그러나 감나무야말로 이 시의 중심이다. 이야기의 주인공—감나무—화자의 관계에서 감나무는 삼각형의 꼭지점이다. 주인공과 화자는 밀변으로 이어지는 바, 이들은 적어도 서로를 알고 있거나 매우 친근한 관계이다. 화자는 주인공의 내력을 알고 있고 그에 공감하고 있다. 이는 감나무를 향한 시선에서 알 수 있다. 시선은 인식과 같은 것이니까. 그러나 감나무가 시의 중심이라는 것이 그것이 시 속에서 매개되었다는 것만을 의미하지 않는다. 물론 매개만으로도 큰 의미를 지닌다. 가령 감나무가 없었다면 이 시는 씌어지지 않았을 수도 있다. 그렇지만 무엇보다 감나무가 지닌 자질에 주목되어야 한다. 그것은 순환하는 계절에 따라 변함없이 자리를 굳건하게 지킨다. 봄—여름—가을—겨울로 이어지면서 변화하는 외양은 자리지킴이라는 내적 본질에 의해 조화된다. 감나무의 이러한 물질적 상상력에 기대어 이 시는 사람살이의 역리와 자연의 순리를 묘하게 포갠다. 더욱 감나무의 의미가 커질 수밖에 없다. 이 시의 궁극은 조화에 있다. 조화가 깨어진 인간사를 의인화된 감나무를 통해 말한다. 물론 화자의 시선이 감나무에 개입한 것이다. 이로써 감나무의 매개로 시속의 주인공과 화자는 공감의 세계를 형성한다. 그러나 여기서 간과할 수 없는 것은 감나무 본래의 자질이다. 모든 변화를 자기 속에 포용하는 자연의 원칙을 감나무가 보여줌으로써 사람살이의 부족한 부분이 무엇인가를 전한다. 마지막으로 화자의 투명한 시선에 대해 언급할 필요가 있다. 이것이야말로 모든 것을 자아화하는 것이 시의 목적이 아니라는 것을 말하고 있는 동시에 나아가서 시가 모든 관계를 조화롭게 하고 생명이 숨쉬게 하는 이타적 발화방식임을 역설한다. 좀더 비약하여 말하면 근대적 시선이 내포한 자아중심주의를 넘어 나와 너가 공통의 문맥이 되게 하는 관계학을 상정한다.

모과나무는 한사코 서서 비를 맞는다
 빗물이 어깨를 적시고 팔뚝을 적시고 아랫도리까지
 번들거리며 흘러도 피할 생각도 하지 않고
 비를 맞는다, 모과나무
 저놈이 도대체 왜 저러나?
 갈아입을 팬티도 없는 것이 무얼 믿고 저러나?
 나는 처마 밑에서 비 그치기를 기다리고 있다가
 모과나무, 그가 가늘디가는 가지 끝으로
 푸른 모과 몇 개를 움켜쥐고 있는 것을 보았다
 끝까지, 바로 그것, 그 푸른 것만 아니었다면
 그도 벌써 처마 밑으로 뛰어들어왔을 것이다
 (안도현, 「모과나무」)

이 시는 발상에서 재미를 느끼게 한다. 그런데 이러한 천진난만함의 감각이 지니는 의의는 무엇일까. 그것은 우리가 유년을 잊고 사는 것처럼 자연을 잃고 산다는 것을 깨우치는 효과가 아닌가 한다. 예술의 천진성이 우리를 정화(淨化)하는 효력을 지녔음을 지적할 수 있을 것이다. 또한 이것은 발견의 화법으로 이어져 인간중심의 인식을 해체하기도 한다. 결구(結句)가 그러한 바, 이는 아이의 천진한 눈이 더 많은 생명의 활력을 볼 수 있음을 시사한다. 그만큼 근대는 늙은 어른의 세계라는 것이다. 물론 근대 그 자체는 끊임없는 변화를 갈구하는 청년의 세계이다. 그러나 오늘날 우리는 그 청년의 폐기가 인류의 재앙이 되고 있음을 안다. 안정을 모르는 청년으로서의 근대는 그러나 덧없음을 남긴다. 모든 것은 신속하게 사라진다. 그러나 유기적인 자연은 항상적인 생명력을 지닌다. 이는 처마 밑으로 뛰어 들지 않는 모과나무로 비유되고 있다. 자연은 위계를 갖지 않는다. 위계를 만드는 것은 인간일 뿐, 자연은 그 모두가 저절로 자기발생하는 하나의 생명의 과정에서 참여자로 상호작용한다. 유기적 세계관은 처음부터 평등의 관계를 그 내용으로 하고 있다. 안도현이 작고 보잘 것 없는 것과의 대화에서 삶의 많은 의미들을 발견하는 것은 이러한 유기적 세계관과 관련된다. 그렇지만 무엇보다 중요한 것은 그의 사유와 세계관이 아니라 그가 보이는 구체적인 시적 담론이다. 그의 시적 성취는 자신의 세계관을 주장하는 데서 오는 것이 아니며 그 세계관을 몸소 시로써 사는 데서 온다. 그리고 이것은 그가 우리 삶을 새로운 관계로 재구성하는 데 실천적 관심을 갖고 있다는 사실과도 무관하지 않다.

내 속에는
 반만 피가 도는 목련 한 그루와
 잎끝이 뽀족뽀족한 오엽송,
 잎을 잔뜩 오그린 모란 두어 그루,
 꽃을 일찍 피워 버려

한 뼉기 땅에 마음을 붙이고부터는
 그녀들이 뿌리 내려
 내 영혼의 발목도 잡아 주기를,
 어디로도 못 가고
 바람 소리도 못 들은 채 살 수 있기를 바랐다
 바람의 길은 너무 높거나 너무 낮은 곳에 있었다
 어떤 날은 전지가위를 들고
 무성해진 가지를 마구 쳐내기도 했다
 쳐내면서 내 잎끝에 내가 찢리고
 그런 날 밤에는
 내 속의 뿌리들, 그녀들, 몸살을 앓고는 했다
 다른 뜰에서 수십 송이 꽃들이
 폭죽처럼 터지는 봄날
 내 반쪽 옆구리에는 목련 한 송이 간신히 피어났다
 오그린 모란잎 사이에 고여 있는
 몇 방울 빗물은 쉽게 마르지 않았다
 라일락의 이미 흩어진 향기 돌아오지 않았다
 바람은 짐짓 모른 채하며 내 걸을 지나갔다
 (나희덕, 「내 속의 여자들」)

인용시에서 화자의 시선은 걸과 속, 모두를 향해 있다. 속은 걸과 대립의 관계에 있지 않다. 경계의 실체인 몸은 여러 주체를 기른다. 속은 걸의 삶이 지닌 허위와 고통과 슬픔을 감싸안는다. 걸의 삶이 자행하는 배신과 이에 기인한 치욕들도 그녀의 속은 포용한다. 그렇지만 이러한 포용을 단순한 너그러움 정도로 이해해서는 안될 것이다. 걸과의 끊임없는 교섭을 통하여 일구어낸 성숙한 마음에 연원하는 것이기 때문이다. 속은 절망의 고통을 통하여 열리는 눈과 같다. 걸과의 교섭에서 속은 늘 고통에 직면한다. 그럴 수밖에 없는 것이 걸의 세계가 허위와 왜곡으로 가득 차 있기 때문이다. 그래서 삶의 속은 늘 고통이다. 그렇지만 이러한 고통을 진정으로 수락함과 동시에 속은 깊어지고 넓어진다. 걸이 속과의 싸움의 대상이 되지 않는 것은 생이 고통이라는 사실을 수락한 연후이다. 이제 속은 제 안으로 고통을 감싸안는다. 그리고 그 품에 새로운 생명을 잉태한다. 여기서 우리는 하나의 생명현상과 만난다. 시인의 시선이 지향하는 속은 곧 여성적 생명에 다름 아닌 것이다. 그래서 그 속에는 많은 타자들이 깃든다. 거기엔 무수한 새들을 탄생시키는 신화 속의 나무가 자라고 있다. 그녀의 시는 기억과 타자를 간직하고 기르는 생명에 다름없다. 그녀는 생을 감싸안으면서 그 근본을 되묻는다. 이것은 세상의 시간이 불모(不毛)를 향해 달려가고 우리의 기억들이 상처투성이라 하더라도, 이 모든 고통의 시간들을 껴안는 사랑이 필요함을 역설한다. 그

리고 이러한 사랑은 본연의 생명에서 우러난다. 상처를 안고 마침내 시인은 둥근 사랑의 세계를 꿈꾼다.

참 고 문 헌

- 구모룡, 「완전주의적 시정신」, 『김춘수연구』, 김춘수연구간행위원회, 1982.
구모룡, 「초월의 미학과 무책임의 사상」, 『포에지』2000년 겨울호.
구모룡, 『제유의 시학—서정시·주변부·동아시아』, 좋은날, 2000.
김상환, 『풍자와 해탈 혹은 사랑과 죽음』, 민음사, 2000.
김용직, 『정명의 미학』, 지학사, 1986. 김춘수, 『비에 젖은 달』, 근역서재, 1980.
이병한 편저, 『중국 고전 시학의 이해』, 문학과 지성사, 1992.
이성희, 「노장시학을 위한 試論」, 『21세기 문학의 유기론적 대안』, 새미, 2000.
이지훈, 「이미지의 안과 밖」, 『철학연구』제57집, 1996. 10.
A. 아이스테인슨(임옥희 역), 『모더니즘문학론』, 현대미학사, 1996.
G. 터너(김연중 역), 『문화연구입문』, 한나래, 1995.
G. 폴리, 「루이스 멍포드—대지의 철학자」, 『녹색평론』1999년 3-4월호.
J. 버거(편집부 역), 『이미지—시각과 미디어』, 동문선, 1990.
L. 멍포드(김문환 역), 『예술과 기술』, 민음사, 1999.
L. 이리가레이(이은민 역), 『동양과 서양 사이』, 동문선, 2000.
M. M. 바흐친(전승희 외역), 「소설 속의 담론」, 『장편소설과 민중언어』, 창작과비평사, 1988.
M. 데이빗슨, 「시적 담론의 대화성」, 『바흐친과 문학 이론』, 여흥상편, 문학과지성사, 1997.
가라타니 고진(박유하 역), 『일본근대문학의 기원』(민음사, 1997), pp. 36. - 42.
이마미치 도모노부(백기수 역), 『미론』, 정음사, 1977.