

6. 結 論

以上 本論文에서는 船舶自動操舵系統에 있어서

- (1) 偏角의 2乘積分과 操舵角의 2乘積分을 同時에 考慮한 새로운 評價函數를 定義하여
- (2) 이 評價函數를 最小로하는 意味에서 自動操舵機의 最適利得 (K_s) 및 最適微分時間 (T_d)을 求하는 方法을 提案하고
- (3) 數值計算 및 어나로구시뮬레이션을 通하여 本方法의 有効性을 提示하였다.

그 結果로서

- (1) 從來의 周波數應答法에 의한 設計에 있어서 基準이 되는 M_s 值는 1.25程度가 좋다고 되어 있으나 操舵機의 驅動에 所要되는 動力까지를 考慮한 結果 M_s 值는 1.0~1.25 程度가 좋고
- (2) 從來의 M_s 值를 基準으로 하는 周波數應答法에 依하면 K_s , T_d 值가 一義적으로 決定되지 않으나 本方法에 있어서是一義적으로 決定될 뿐더러 그 理論의 根據가 明確하며
- (3) 古典的制御理論(周波數應答法등)과 現代制御理論(最適制御등)을 相互融合하여 使用하는 것이 實用性이 있는 좋은 結果를 얻을 수 있다는 것을 알았다.

앞으로

- (1) 實船實驗의 施行
- (2) 本研究에 있어서 無視한 自動操舵系統에 있어서의 非線形要素의 影響
- (3) 本研究에서는 考慮를 하지 않았던 操舵角의 微分値에 對한 制限(操舵角이 階段狀에 가까운 變化를 하는 것은 實際에 있어서 物理적으로 困難함)
- (4) 各種船舶에 對한 K_s , T_d 의 最適値에 對한 表作成
등의 問題點에 對해서 더욱 研究되고 檢討되어야 할 것이다.

參考文獻

1. 元良誠三：“荒天中の 自動操舵 と Yawing について”，日本造船協會論文集 96號, pp. 61~68, 1954.
2. 小山健夫：“外洋航行中の 船의 最適自動操舵系統에 關する 研究”，日本造船協會論文集 112號, pp. 18~35, 1968.
3. J. H. Westcott：“The minimum Moment of Error Squared Criterion”; A New Performance Criterion for Servo Mechanisms, Proc. IEE, Vol. 101, pp. 471~480, 1954.
4. 增淵正美：最適制御入門, オーム社, 1966.
5. 李哲榮：“船舶自動操舵系統의 最適調整에 關하여”，韓國海洋大學論文集 第7輯, pp. 1~14, 1972.
6. 野本謙作：“自動操舵의 安定性에 就いて”，日本造船協會論文集 第104號, pp. 53~61, 1958.
7. L. J. RYDILL：“A Linear theory for the steered motion of ships in waves”, T. I. N. A., pp. 81~112, 1950.
8. I. SCHIFF and M. GIMPRICH：“Automatic steering of ships by proportional control”, Trans. S. N. A. M. E. pp. 94~124, 1949.
9. 宇野利雄：最大原理入門, 共立全書, pp. 31~39, 1967.
10. 伊澤計介：自動制御入門, p. 128, オーム社, 1967.

詩의 存在性

李 庸 勳

On the Reality of Poetry

by

Lee Yong-Hoon

目 次

- | | |
|--------------|------------------|
| 1. 詩와 詩人 | 3. 詩〈存在〉와 感情의 節制 |
| 2. 詩〈存在〉와 形態 | 4. 表現精神 |

Abstract

This paper is based on a proposition that "poetry must be existent." Poetry is not intention or a message, but a being and an object. And it is not a physical being but an expressive one. Poetry arouses emotional experience in us because it is the expressive reality.

The main reason why poetry could come into being as an expressive being is that there exist the following two factors. One is the 'form' and the other 'the control over emotion.' What gives artistic beauty to a work of art is nothing else than form. Poetry exists on the basis of such form. That is, form is the residence where poetry exists and the base of a poetical work as concrete artistic form.

Secondly, the force which makes poetry come into being as the expressive form is the control over emotion. It is possible for a poet to maintain the objective distance from the object, and to observe coolly and describe the object. Because of the control over emotion, poetry arouses emotion and lets us experience the world of imagination. In order to compose poetry as an expressive being, a poet must make expressive spirit be the proper poetical spirit which a poet should possess. It is the expressive spirit that makes it possible for poetry to give a precise description, which is the important aim of poetry. To be short, poetry must be emotion and a language which are well controlled, and restrained. And poetry must be an objective object which lets us experience emotion, which is the meaning of poetry as an expressive being.

1. 詩와 詩人

詩作品에 대한 理解와 評價에 있어서 일반 讀者나 批評家까지도 왕왕 詩와 詩人을 혼동하는 일종의 感情的 誤謬를 범하는 일이 많다. 詩와 詩人에 대한 沒認識의 混同은 한 作品에 대한 正當한 관찰을 방해하는 결과를 가져온다. 그것은 詩를 부당하게 誤導하거나, 詩作品을 作品 內部에서가 아니라 外部로 끌어내어 애초부터 作品自體의 見解를 무시하기 쉽다. 이 경우, 대개는 作品自體보다는 作者의 主觀이나 傳記的 聯關이 앞서며 또는 심지어 作者의 名聲이나 文壇의 位置까지도 고려된다.

우리는 <詩>와 <詩에서 받는 結果>⁽¹⁾를 구별해야 하듯이, 詩와 詩人을 엄격히 구별해야 한다. 이는 마치 寶石工과 寶石製品이 구별되어야 함과 같은 論理이다. 寶石製品은 寶石工에 의해 제작되는 것이기는 하나, 그것이 곧 寶石製品 그 自體는 아니다. 寶石製品은 그 自體로서 하나의 結果이며 價値인 것이다. 그것은 製作過程의 主役인 寶石工과는 엄밀하게 구별되는 하나의 存在이며 對象이다. 이와같이, 詩作品 역시 詩人으로부터 독립된 한 藝術作品으로서 存在하는 것이다.

詩가 詩人으로부터 구별되어야 한다는 것은 하나의 通說인 用言이다. T.S.엘리어트(Eliot)의 말을 빌리면 <참다운 批評과 銳敏한 鑑賞은 詩人에 대해서가 아니라 詩에 대해서 이루어지는 것이다.>⁽²⁾ 그러므로, 評審의 対象을 詩人이 아니고 詩 自體에 둔다는 것은 우리가 지향해야 할 중요한 목표의 하나다. 왜냐하면, 그것은 실계에 있어서 詩 自體를 보다 正當하게 評價할 수 있게 하는 까닭이다. 詩로서의 詩를 理解하는 데 있어, 직접적이든 간접적이든 詩人은 아무 관련이 없는 것이다. 이러한 점에서 또한 T.S.엘리어트의 다음과 같은 進술은 매우 타당하다 하겠다.

<내 자신으로서 하나의 詩가 발생하게 된 그 源泉에 관한 知識은 반드시 그 詩를 理解하는 데에 도움이 되는 것이 아니라고 말할 수 있을 뿐이다. 詩의 源泉에 관한 知識이 너무 많으면 도리어 詩와 나의 接觸을 해치는 일이 있을 수도 있는 것이다.>⁽³⁾

요컨대, 詩에 대한 正當한 接近은 무엇보다도 먼저 詩의 獨立性이 前提됨으로써만이 가능하다. 왜냐 하면 詩와 詩人을 구별하여 詩를 客觀的인 對象으로 취급하는 데서 비로소 詩에 對한 올바른 理解와 評價는 이루어지는 것이기 때문이다. 詩는 어디까지나 詩로서 存在하는 것이며, 詩人의 主觀이나 傳記的 事實과의 關聯下에서 存在하는 것은 아니다. 作品의 理解와 評價의 對象은 作品 자체이지 作者가 아니다. 그럼에도 불구하고 大學에 있어서까지 敎수의 詩學 講義가 作品 자체에 대한 理解와 評價 대신에 作者의 思想이나 感情 또는 作者 自身の 雜多한 傳記的 이야기로 메꾸어지는 실례가 적지 않은 것으로 보인다.

그러면, 이렇게 詩人과 구별되어지는 詩自體의 立論의 根據는 무엇인가? 그것은 위에서 말한 바 <詩는 詩로서 存在해야 한다>는 데에 있다. 그렇다면, 그러한 存在에 대한 本質적인 規

- (1) "詩에서 받는 結果"란 詩의 行爲性, 즉 詩作品에 대한 讀者의 感情的 反應을 의미한다. 베어즈리(Monroe C. Beardsley)는 詩와 詩에서 받는 結果(영향)를 분리하지 못함을 感情的 誤謬(The Affective Fallacy)라고 말한다. 이는 詩의 心理的인 效果에서 批評의 기준을 끌어내려는 데서 비롯되는 것이다.
- (2) T. S. Eliot, *Selected prose*, Penguin Books Ltd., 1953, p. 26.
- (3) 崔昌鎮譯, 엘리어트新文學論, 陽文文庫, p. 166

명이 있어야 하겠다.

2. 詩〈存在〉와 形態

詩人은 그 主觀的인 熱情 또는 感傷的이고 個人的인 感情에 젖을 수 있지만, 그것이 作品에 까지 연장되거나 반영되어서는 안 된다. 詩人 個人的인 主觀的인 感情의 要素가 作品에 미치는 영향과 그 不當性에 대해서는 뒤에 자세히 논술하겠지만, 여기서 먼저 우리는 무엇보다도 맥클리쉬(Archibald Macleish)의 다음과 같은警句를 생각하지 않을 수 없다.

〈詩는 意圖가 아니라, 存在라야 한다〉¹⁾ (A poem should not mean but be)

이警句는 現代詩學의 格言처럼 되어 있는 句節이라 하여도 좋다. 그것은, 詩란 어떤 事物이나 狀態에 대한 說明이나 叙述 또는 무엇에 대한 眞否의 論理的인 主張이 아니라, 스스로 存在해야 한다는 뜻이다.

詩란, 본질적으로 한 對象이지 消息지가 아니다. 詩는 言語를 傳達하는 媒介體로 보지 않고 〈表現하는 存在〉로 받아 들인다는 것은 20세기 現代詩學의 主要한 측면이다. 詩에서 具象이나 形象이나 또 이미지(Image)나 하는 것들은 모두 詩〈存在性〉과 깊이 관련되는 개념들이다. 詩는 具體的인 藝術作品으로 存在해야 한다. 詩란 마치 〈球體의 과일〉이나 〈엄지손가락에 닿는 메달〉처럼 직접 만져서 感觸할 수 있고, 또 그러한 感觸을 통해서 어떤 느낌을 얻을 수 있는 存在라고 말할 수 있다. 그러나, 단순한 事物로서의 〈과일〉이나, 〈메달〉처럼 物的인 存在는 아니다. 그것은 한마디로 情緒를 體驗하게 하는 存在, 즉 人間의 마음에 환기시키는 작용을 갖는 表現的인 存在인 것이다.

그러면, 이러한 表現的인 存在이게 하는 詩의 要因은 무엇인가? 첫째는 〈形態〉일 것이며, 둘째는 〈感情의 節制〉일 것이다. 이 둘은 일종의 表裏關係를 이룬다. 形態에는 感情의 節制가 따르기 마련이며, 感情의 節制가 없을 때 美的인 形象으로서의 形態는 이루어지지 않는다. 여기서 〈感情의 節制〉에 관해서는 뒤에 설명하기로 하고, 먼저 〈形態〉에 관해서 말하기로 한다.

詩의 存在的인 모습을 찾는 데에 있어, 우리는 무엇보다도 먼저 形態를 들지 않으면 안될 것이다. 그것은 우리 앞에 詩를 한 具體的인 모습으로 나타내게 하는 가장 직접적인 要因이다. 形態에 있어 恒久不變하는 本質的인 要素는 言語이며, 이 言語 자체는 벌써 거부할 수 없는 詩의 存在이다. 이러한 詩의 存在로서의 言語를 본질적인 構成要素로 삼는 形態는 그러므로 詩〈存在〉의 집이라고 말할 수 있다. 건축의 아름다움이 그 形態美에서 빛어지는 것처럼, 詩의 藝術的인 作品美도 그 形態美에서 빛어진다. 形態美란 다름아닌 藝術美를 의미 한다. 우리는 感情과 思想의 깊이에 앞서 詩가 무엇보다도 먼저 藝術作品으로 成立해야 한다고 흔히 말하는데, 이 경우 주시해야 할 가장 중요하고 第一義的인 것은 形態인 것이다.

〈形態〉란 用語는 가령 〈內容과 形式〉이라고 말할 때의 內容의 對稱的인 概念으로서가 아니고, 〈詩의 構造〉 또는 〈作品 形態〉라고 말할 때, 우리를 감동시키는 어떤 독특한 美學的인 概念으로서 사용되는 것이다. 그러니까, 形態를 여기서는 構造라는 뜻으로 一時 바꾸어 생각해도 무방하다. 그러나, 形態는 그 意味에 있어 構造라는 말보다 훨씬 포괄적이다. 形態는 構造나 組織을 포함하는 개념인 것이다. 構造는 그것이 分析과 解剖를 전제로 하는 한에 있어서 흔히 用言

(4) A. Macleish의 詩 "Ars Poetica" (詩法)의 一節.

되고 있지만, 形態란 개념은 美的·藝術的 統合의 意味가 내포되고 있다. 이것이 나오서는 構造라는 말보다 形態라는 말에 더욱 호감이 가는 이유이며, 또 自意로 形態에 한 利潤을 가하고 싶은 충동을 느끼는 이유이다. 詩作品을 하나의 言語의 構造로 보는 것은 우리 시대의 특징이지만, 用言法에 있어서 오히려 言語의 形態로 보는 것이 타당하지 않을까. <形態>는 <構造>에 비해 統一과 總合의 美學을 지닌다. 다시 말하면, 部分과 細部의 全體의 總合 및 統一이 <形態>에는 美學的으로 구현되어 있는 것이다. 辭典의 意味에서의 形態란, <모양, 부분의 배열, 눈에 보이는 모습>이다. 모양이 있는 곳, 즉 排列을 짓기 위하여 두 개 또는 그 이상의 部分이 함께 있는 곳에 바로 形態가 있다. 形態는 하나의 全體를 이루는 모든 要素들의 統合을 의미한다. 다시 말하면, 切實한 內部的 組織을 가지고 있는 하나의 완성된 形象을 일러서 우리는 形態라고 해도 좋을 것이다.

形態의 개념은 文學에 있어 內容과 形式의 二分法的 思考를 지양시킨다. 形態라는 개념에 있어서 內容과 形式은 따로 분리될 수 있는 實體가 아니라, 반대로 분리할 수 없는 統一體인 것이다. 이러한 점에서 <가장 훌륭한 形態란, 主題를 가장 잘 표현할 수 있는 것을 말하며(….)> 훌륭하게 만든 작품은 主題와 形態가 一致하여 분간할 수 없는 작품, 즉 素材가 形態 속에 모두 이용되고, 形態가 素材를 모두 표현하고 있는 작품을 말하는 것이다⁵⁾ 라고 한 퍼어시 러브크(Percy Lubbock)의 지적은 적절하다.

文學이 藝術로서 성립하는 가장 중요한 要件이 무엇인가라는 물음에 대한 명확하고도 간단한 대답으로서 <形態>라고 말할 때, 이 대답은 形態의 본질적인 측면을 가장 잘 드러내준다. 形態의 본질적인 측면은 美的 概念에 있다. 그러므로, 藝術作品에 藝術的인 美를 부여하는 것은 다른 아닌 形態인 것이다. 훌륭한 形態는 調和와 統一, 그리고 미묘한 균형과 어떤 一貫性을 가져다 준다. 그러한 形態에 의해서 藝術의 美는 빛어지며, 詩는 그러한 形態를 근거로 해서 存在하는 것이다. 詩인이 詩를 쓴다는 것은 詩의 存在로서의 形態를 창조한다는 것이다.

作品의 形態는 그 作品의 모든 細部構造의 全體의 統合이므로, 우리가 한 文學作品을 논할 때 가장 유념해야 할 것은 作品의 素材, 技巧, 內容, 形式 등 部分的·細部的 一面만을 논하는 일로부터 탈피하여, 하나의 통일된 전체로서 작품을 논하는 일이다. 어느 一面만의 부당한 강조는 작품을 理解하는 데 커다란 장애물이 될 뿐이다. 그것은 藝術作品으로부터의 弛緩이며 乖離인 것이다. 중요한 것은 작품을 통일된 全體로서 파악하는 것이며, 오직 그것만이 藝術作品으로서 作品을 논하는 정당한 태도가 된다. 現代批評에 있어서는 內容에 관해서는 상당히 논하고 있지만, 藝術에 관해서는 별로 논하고 있지는 않다.

아름든, 形態는 詩<存在>의 집이며 하나의 詩作品이 具體的인 作品으로 存在하게 되는 유일한 근거인 것이다. 따라서, 그것은 詩를 詩自體로서만이 아니라 藝術作品으로서 전달하고 계시 해주는 힘으로서 작용한다. 이 <힘의 작용>은 결국 <詩는 情緒를 體驗케 하는 表現存在라는 意味로 귀착된다. 詩는 단순한 物的인 存在가 아니라, 情緒를 體驗케 하고 想像力을 자극케 하는 힘을 가진 存在인 것이다. 詩가 하나의 存在로서 이러한 힘을 발휘하는 것은 한마디로 말해서 感情의 節制 때문이다. 節制된 感情은 露出된 感情보다도 훨씬더 強烈한 印象과 感動을 주는 법이다.

참다운 詩<存在>는 感情을 노출시키지 않는다. 그것은 오직 스스로 묵묵히 存在할 뿐이요,

(5) 宋誠 譯, 小說技術論, 서울, 潮閣, 1964. pp. 37-38.

결코 陳述이나 敘述을 일삼지 않는다. 詩에 참가된 言語들은 作品의 藝術的 創造를 위해 일정한 자리 즉 작품이라는 테두리에서 拘束되진 않으면 안된다. 이것은 그 言語들이 작품의 조직적인 形態에 각각 이바지됨을 의미하는 것이다. 詩에서 言語는 作品形態 속에서 묵묵한 沈黙으로서 存在해야 하며, 그것이 形態內的 積極적인 참가를 거부하는 방종을 자행해서는 안된다. 그러한 방종은 形態를 파괴하고, 詩<存在>를 <非存在>로, <詩>를 <非詩>로 전락시킨다. 작품의 組織的인 形態에 구속됨으로써 言語는 많은 것을 喚起시키는 機能을 發揮할 수 있다. 그러므로 詩<存在>에 참가하는 言語는 拘束되며 동시에 解放된다. 表現의 節制 또는 感情의 節制가 바로 <拘束>이며 동시에 <解放>이라는 意味이다. 感情의 節制는 言語的 解放을 가져다 준다. 그러니까, 詩<存在>는 意圖하지 않고, 말(진술)하지 않으면서도 더 많은 것을 意圖하고, 더 많은 것을 말한다는 逆說을 가지고 있다. 이것이 情緒와 想像을 체험케 하는 詩<存在>의 힘이며 작용이다. 맥클리쉬(A. Macleish)는 그의 詩<詩法>(Ars Poetica)에서 경고하기를 <詩는 새의 飛翔과 같이 말이 없어야 한다>(a poem should be wordless as the flight birds)고 하였다. 이 警句는 중요한 두 가지의 뜻을 내포하고 있다. 즉,

- ① 表現存在로서의 詩란, 억제되고 절제된 感情과 言語이며
- ② 그러한 感情과 言語로서의 表現存在는 우리의 情緒를 喚起시키며 우리에게 想像의 세계를 체험시키는 客觀的인 對象이 된다.

새가 즐거워서 노래를 부를 때엔 한가지 그 새의 기쁨만을 보게 되지만, 말없이 蒼空에 날고 있는 모습을 바라보면 우리는 千差萬別의 상상을 하게 된다. 或者는 그 새의 기쁨에 끌려 아름다운 幻想에 잠길 것이고 或者는 그 새의 슬픔과 怨恨을 보게 될 것이다. 그래서, 詩는 필연코 그와같이 스스로 말하지 않는, 한 世界를 만들어 놓음으로써 讀者가 그것을 체험 하도록 해야한다는 것이다.⁶⁾

詩는 진술이 아니라 具象이다. 詩를 體驗의 世界라고 말할 때, 그것은 체험의 직접적인 敘述이 아니라, 체험의 세계를 詩에 具象化해야 한다는 것을 의미한다. 詩란 어떤 事實이나 眞實을 提示하는 것이 아니라 그 事實과 同價의 별도의 세계를 만들어내야 한다. 즉, 詩는 그 意味를 논리적으로 진술하는 것이 아니라, 感情이나 情緒의 상태에 同等한 相對物을 제시해야 한다는 것이다. 이 동등한 相對物이 象徵하는 바가 곧 그 詩의 意味가 되는 것이다. 事實이나 眞實을 다루는 것은 科學의 임무이고, 詩의 임무는 象徵에 있다. 그러므로, 가령 <슬픔의 사연>을 표현하기 위해서는 <빈 문간과 丹靨나무 잎사귀>⁷⁾를, 또한 <사랑>을 표현하기 위해서는 <기울어진 풀잎과 바다위의 두 개의 불빛>⁸⁾으로 상징하면 그만인 것이다. 즉, 텅빈 문간에 떨어진 하나의 단풍잎으로써 우리는 人跡이 끊어진 어느 슬픈 집안에 가을이 다가온 情景를 상상하게 되고, 그 뒤에 숨은 가지가지의 슬픔의 사연을 들을 수 있다. 그리고, 사랑이 무엇이고 어떠한 것을 논리적으로 말하지 않는다 하더라도, 예인들이 누웠던 <기울어진 풀잎>과 <두 개의 불빛>이라는 具體的인 象徴을 통하여 우리는 상상으로써 그 사랑의 意味를 체험하는 것이다.

이렇게 感情이나 情緒의 상태에 그와 동등한 具體的인 相對物을 제시함으로써 詩의 意味를 상징해야 한다고 하는 것은 T. S. 엘리엇의 소위 目的 相關物 (Objective Correlative)의 理論,

(6) 李星培, 二十世紀英美詩의 理解, 서울, 民衆書館, 1968. p. 348.

(7) A. Macleish의 詩 "Ars poetica"의 一節.

(8) 同上.

또는 파운드(Ezra Pound)나 흄(T. E. Hulme)의 이미지의 理論 등과 깊이 관련된다.

詩가 우리의 情緒를 喚起시키는 <힘의 作用>은 요컨대 詩가 하나의 과일, 한개의 도자기, 한 송이의 꽃과 같이 하나의 獨自的인 세계를 이루고 있는 表現形態로 存在하는 데서 오는 것이다.

3. 詩<存在>와 感情의 節制

詩의 存在性에 대해 앞에서는 주로 <形態>를 중심으로 하여 살펴 보았으나, 여기서는 <感情의 節制>를 중심으로 살펴보려 한다.

感情의 節制는 詩를 한 存在, 즉 하나의 客觀的인 對象에게 하는 가장 직접적인 힘의 原理로서 작용한다. 앞에서 이미 말한 바이지만, 詩의 情緒的 喚起作用의 根源도 역시 感情의 節制에 있다. 抑制되고 統制된 感情은 藝術에 있어 形態를 창조해내는 힘이 된다.

허버트 리이드(Herbert Read)는 이렇게 말하고 있다.

<表現이란 매우 애매모호한 말이다. 그것은 보통 직접적인 情緒的 반응을 의미하는 것이다. 그러나, 藝術家는 規律이나 혹은 抑制에 의해서 形態를 얻게 되는데, 그러한 規律이나 抑制 자체가 곧 表現의 한 方法인 것이다. 形態는 비록 그것이 尺度, 均衡, 리듬, 調和 등과 같이 知的인 言語들로 分析될 수 있는 것이지만, 根源에 있어서는 진실로 直觀的인 것이다. 形態는 藝術家의 실제적인 作業에 있어서 知的인 所産이 아니다. 그것은 차라리 制御되고 制限된 情緒이다)>⁹⁾

여기서 주목해야 할 것은 規律이나 抑制자체가 바로 表現의 한 方法이며, 形態란 制御되고 制限된 情緒라는 것이다. 規律과 抑制는 形態를 만들어 내는데 있어 藝術家(詩人)가 사용하지 않으면 안될 중요한 要件들이다. 詩人은 이같은 規律과 抑制로써 作品形態를 획득한다. 본래, 形態란 것은 制御되고 制限된 情緒의 所産이다. 詩人은 自己感情을 드러내는 일이 없도록 자기의 情緒를 알맞게 統制하지 않으면 안된다. 詩<存在>는 感情의 本출에서가 아니라 感情의 統制에 의해 이루어지는 것이다.

詩人이 情緒와 想像의 영향을 받는 것은 긍정적 사실이지만, 그러한 熱情을 통제할 수 있는 能力의 부족으로 主觀的인 感情에 빠져 眞實과 虛偽를 구별하지 못하는 수가 많다. 그것은 이른바 感傷的 誤謬(pathetic fallacy)에 빠지는 것을 말한다. <感傷的 誤謬>는 러스킨(J. Ruskin)이 처음 쓴 말인데, 이것은 詩에 있어서 表象이 진실하지 못함을 말하는 것이다. 즉, 詩人이나 讀者의 感情이 外部의 客觀적 사실과 일치하지 않는 일종의 虛偽에 지배당하는 것을 말한다. 부연하면, <詩人이 강한 情緒—일테면 悲哀에 영향을 받아 無生命한 自然物體 속에 想像的으로 인간의 感情을 移入시킬 때에 독자는 동일한 情緒에 영향되어 理性力을 상실하기 때문에 그 虛偽的인 印象 속에서 허위를 인식하지 못하고 도리어 藝術的인 快樂을 즐기는 그러한 정신 상태를 우리는 感傷的인 誤謬라 부른다. 感傷的 誤謬를 許容하는 氣質은 정신과 육체가 어느 정도로나 허약해서 그들 앞에 있는 對象을 충분히 취급하지 못하고, 情緒에 끌려서 정신 상태가 흐려지거나 혹은 眩惑되는 상태이다)>¹⁰⁾ 한마디로 말해서 情緒(感情)와 想像를 統御하지 못하는 데서 感傷的 誤謬는 빚어지며 그것은 일종의 病的 狀態인 것이다.

(9) Herbert Read, *The Meaning of Art*, penguin Books Ltd., 1949, p. 21.

(10) 崔載瑞, 文學原論, 서울, 春潮社, 1957. pp. 296—297.

우리들이 詩人을 예찬하는 이유의 하나는 첫째로 그의 熱情이 풍부하고 強함에 있지만, 그보다도 그러한 熱情을 節制하고 統御할 수 있는 능력을 발휘할 줄 아는 者이기 때문이다. 詩를 表現存在로 성립시키는 詩人의 능력은 바로 熱情을 통제할 수 있는 능력에서 비롯된다. <위대한 詩人은 外部로부터 殺到하는 모든 熱情들을 충분히 받아들이지만, 그 중심에는 항상 고요하고도 思索의인 自我를 유지하기 때문에 그는 말하자면 멀리 떨어져서 熱情들이 날뛰는 모양을 觀察하고 描寫할 수 있다.>¹¹⁾ 이렇게 對象과의 객관적인 距離를 유지한다는 것은 詩人에 있어서 중요하다. 왜냐하면, 對象과의 객관적인 距離의 維持는 위에서 말한 바와 같이 感情과 熱情을 統制할 수 있게 할 뿐만 아니라, 事物(對象)에 대한 명확한 觀察과 描寫를 가능하게 하는 첫 출발점이 되기 때문이다. 詩의 描寫는 感情의 統制와 對象과의 客觀的인 距離의 維持에서 비롯되는 것이다. 이것이 바로 詩人의 詩認識이나 描寫精神의 터전인 것이다.

詩認識으로서의 描寫精神은 詩人 자신의 私的 感情이나 自己的 熱情을 부정하며 거부한다. 즉 그것은 事物의 실제적인 능력이나 성질과는 아무 관련도 없는 印象을 詩人이 주관적으로 客體에 歸屬시키는 것을 거부하는 것이다. 詩人이 個人的인 自己情緒에 사로잡혀 있을 때, 그는 그가 詩의 對象으로 삼고 있는 바 事物 그 自體의 명확하고도 구체적인 모습을 포착할 수 없게 된다. 個人的인 自己主觀이나 情緒는 마치 애매한 迷雲과 같으니, 그러한 迷雲에 가려진 몽롱한 意識이 어찌 事物을 똑바로 볼 수 있게 하겠는가? 그래서, 엘리엇의 다음과 같은 말은 매우 주목할 만하다.

<詩는 情緒의 분출구가 아니다. 詩란 情緒로부터의 逃避이다. 詩는 個體性的인 표현이 아니라 그것은 그 個體性으로 부터의 逃避인 것이다.>¹²⁾

엘리엇가 말한 情緒(emotion)는 詩人의 自己的 感情, 즉 主情을 뜻한다. 主情은 私的 氣質을 나타내는 自己表現을 의미한다. 이같은 自己表現은 詩가 될 수 없다. 詩는 自己表現을 극복하는 데서 비롯된다. 엘리엇의 <情緒로부터의 逃避> (an escape from emotion)란, 바로 自己表現의 극복을 의미하는 것이다.

이러한 점에서 우리는 또한 다음과 같은 S. K. 랑게(Langer)의 말을 경청해야 할 필요가 있다.

<藝術作品中에서 感情의 表現은 그 작품을 表現形態(an expressive form)가 되도록 하는 데 그 기능이 있기 때문에 主情의 徵候를 결코 떠어서는 안된다. (...) 自己的 表現(self-expression)은 構成이나 明證性을 요구하지 않는다. 즉 울고 있는 아기는 어떤 音樂家보다도 훨씬 더 자기의 感情을 드러낸다. 그러나, 우리는 실제에 있어서 아기의 울부짖음을 들으려고 音樂會에 가지는 않는다. 만일, 그런 아기가 音樂會에 있다면, 聽衆은 나가버리고 말 것이다. 우리는 自己的 表現을 원하지 않는다.>¹³⁾

가령 다음과 같은 詩는 작자의 主情이 노출된 自己表現의 한 예가 될 것이다.

임이 살라시면 사오리다.
먹을 것 매달라 창고가 비었어도
빛땀이로 엮집 채찍 맞으면서도
임이 살라시면 나는 살아요.

(11) 上揭書, p. 297.

(12) T. S. Eliot, 前揭書, p. 30.

(13) 尹在根, "詩의 表現의 背景과 變容", 문화비평 제2권 제2호, 1970.

두엔들 사양하디, 두엔들 안바치리
 창백한 수족에 흰 나신 일이라면,
 파리한 잎의 손을 버리고 가다니요
 힘 잃은 그 무릎을 버리고 가다니요?

〈毛允淑「이 生命을」一部〉

이 詩에 대해서는 우선 다음과 같은 비판을 들어보는 것이 편리하겠다.

〈여기서 자기 사랑이 현실적임을 애써 주장하는 사람(여인?)의 태도가 우리 스스로도 바람만큼 견실한가, 부실한가? 자기의 현실적 사랑을 실증할 조건을 창고가 비는 것, 빗더미에 오르는 것 등에 비한 것은 너무나도 상식적이고 어떻게 보면 쉬운 조건들이다. “오오, 사랑하시는 그리운 어머니, 외로운 어린 남매를 두고 왜 혼자 가셨나요? 오늘도 저희는 하염없는 눈물을 흘리며 멀리 저녁 하늘만 쳐다 봅니다” 정도의 감상적 허위에 지나지 않는다.〉⁽¹⁴⁾

이 詩는 요컨대 讀者의 눈물을 강요하는 小兒病的 感傷癖에 호르고 있다. 작자의 主情이 노출되고 있는 이 詩의 作中話者는 마치 〈울고 있는 아기〉에 지나지 않는다. 아니, 오히려 거기에도 未及하고 있다. 아기의 울음은 그러나마 자기의 절실한 욕구의 표현이 아니겠는가. 그러나, 이 詩는 유치하고도 값싼 感傷에 불과하다. 이러한 sentimentalism으로 시종 울고 있기 때문에, 이 作品은 한낱 私的 氣質性의 自己表現일 뿐, 表現存在일 수 없다. 〈表現存在〉는 진술하지 않으며, 더구나 울지 않는 법이다. 이 작품에서 작품으로서의 表現的 形態를 찾을 수 없음은 이 詩가 오로지 感傷的 虛偽의 진술(울음)로 끝나고 있기 때문이다. 詩는 感情의 節制라야 하며, 좋은 形態를 개척하는 情緒라야 하는 것이다.

그러면, 같은 主題인 다음과 같은 詩를 보자.

나는 나룻배
 당신은 行人

당신은 흙밭로 나를 짓밟습니다.

나는 당신을 안고 물을 건너 갑니다.

나는 당신을 안으면 길으나 열으나 급한 여울을 건너 갑니다.

〈韓龍雲「나룻배와 行人」一部〉

앞의 작품과 마찬가지로 〈獻身的 사랑〉이 이 詩의 主題다. 그러나, 여기서는 自己的 主情이 깨끗이 배제되어 있다. 作者의 熱情의 強度가 강렬하면서도 그것이 〈나룻배〉 및 〈行人〉이라는 두 개의 메타퍼(metaphor)로서 統御되는 効果에 의해 사랑이 현실적임을 주장하는 작자의 태도가 더욱 절실하고 견실하다는 느낌을 우리는 가지게 된다. 이 詩에서 〈獻身的 사랑〉의 主張은 陳述되고 있는 것이 아니라, 〈存在〉하고 있는 것이다. 되풀이해 말하면, 作中話者는 자기 사랑이 獻身的임은 직접 주장하지 않고 表現(具象化)하고 있는 것이다. ‘내’가 ‘당신’에게 현실하는 사랑이 〈行人〉을 싣고 급한 여울을 건너는 〈나룻배〉로 形象化되어 있음을 안다면, 그리고 앞의 作品과 비교하여 어떻게 詩的 表現을 얻고 있는가를 간파한다면, 詩가 하나의 表現存在라야 한다는 意味를 파악하게 될 것이다. 요컨대, 萬海의 이 詩는 좋은 形態를 개척하는 情緒로.

(14) 李尙燮, 文學의 理解, 瑞文文庫, p. 70.

서 존재하고 있는데, 이것은 바로 感情의 節制에서 비롯된 것이다. 그러나, 詩人의 偉大性은 항상 情緒의 統制 즉 感情의 節制에서 발휘된다는 것을 알 수 있다.

感情의 節制에 의해서 詩人은 그가 創造한 作品을 하나의 독특한 작품으로 存在하게 하는 것이다. 이것이 다름아닌 文學에 있어서 創造라는 意味라고 말할 수 있다. 러스킨(John Ruskin)이 主觀을 쉬지 않고 <純粹事實>을 直視하는 것을 詩人 作家의 最高 能力이라고 보았던 이유도 여기에 있다. 感情의 節制는 自己를 克服한 表現을 성립시킨다. 自己를 克服한 表現이야말로 詩를 하나의 存在이게 하는 근본인 것이다. 그것은 인간에게 무수한 情緒的 體驗을 환기시켜준다. 우리가 한 편의 詩에서 받은 印象과 感動은 <敘述>에서가 아니라 <表現>에서 얻어지는 것이다. 自己를 애써 주장하는 敘述보다 自己를 주장하면서 깊이 沈默하는 存在가 더욱 큰 反應을 일으키는 법이다. 많은 것을 이야기하고 또 깊은 感動을 주기 위해서 詩人은 自己의 熱情을 통제하고 制御해야 한다. 즉, 想像의 세계를 가장 잘 표현해줄 수 있는 形象들을 찾기 위하여, 詩人은 그의 가장 強烈한 기분 속에서도 自己 자신을 완전히 制御하면서 항상 冷靜하게 주위를 살펴보아야 한다. 러스킨의 말처럼, 第二級의 詩人들은 대체로 그들이 취급하는 感情에 그들 자신이 壓迫되고 말기 때문에, 여하간 病的이거나 또는 虛偽的인 表現과 樣式을 허용하게 된다.¹⁵⁾

스티븐즈(Wallace Stevens)가 <詩는 詩인이 창조한 自然>¹⁶⁾ 이라고 말했을 때, 이 말은 이미 詩가 存在이며 對象이라는 뜻을 내포하고 있다. 詩인에 의해 창조된 <自然>으로써의 詩는 이미 그것으로써 詩人과는 分離된 한 客觀的인 對象이며 存在이다. 그러나, 그것은 物的 存在가 아니라 表現存在이기 때문에, 想像의 세계를 자극하며, 이미 자기에게 있었던 過去의 喪失된 情緒를 再現시키며 또 그것을 體驗하게 한다. 때로는 情緒的 喚起作用의 限界를 훨씬 넘어서 보다 확대된 想像과 情緒的 體驗世界의 振幅을 가지는 것이다. 이것이 詩가 詩以上の 힘을 발휘한다는 의미이다. 이렇게 어떤 限界를 뛰어넘는 확대로까지 우리의 體驗을 환기시키는 힘이야말로 우리가 詩의 存在性에 대해 유달라 價値를 부여하는 所以然인 것이다. 이미 지중派 詩人들이 詩人의 主觀的 思想이 排除된 精確하고 선명한 客觀에 충실한 그림을 그려내는 것을 詩의 업무로 생각하는 이유도 어떤 면에서는 여기에 있는 것이다.

이미지란 한 순간의 印象의 斷面을 매우 선명하게 나타내는 것으로 詩人의 主觀的 思想을 排除할 뿐 아니라, 主情의 熱情과 感傷性을 깨끗이 제거시킨다. 詩人의 目的하는 바를 感情이나 思想으로 陳述하는 대신 침묵하는 繪畫로서 표현하기 때문에, 그것은 많은 것을 함축시키며暗示한다. 그것은 詩에서 言語의 強烈度, 여러 別個의 觀念의 統合, 그리고 어떤 통일된 印象과 實感을 부여하는 것이다.

가령, 에즈라 파운드(Ezra Pound)의 다음과 같은 詩를 보자.

群衆들 사이에서 울연히 나타난 이 얼굴들
속속한 검은 가지의 꽃잎들.

(李昌培 譯「地下鐵 정거장에서」全聯)

The apparition of these faces in the crowd;
Petals on a wet, black bough

(In a station of the metro)

(15) 崔載現, 前掲書, p. 298.

(16) W. Stevens의 詩 "아다지아에서"의 一節 (二十世紀詩集, 서울, 東亞出版社, 1968, p. 111.).

파운드의 寫象派 詩人으로서의 역량을 충분히 보여주고 있는 이 작품은 地下鐵 정거장의 컴컴하고 축축한 분위기에 돌연히 보게된 아름다운 얼굴들의 그 強烈한 印象을 具體的인 이미지(image)로 표현하고자 한 詩이다. 詩人의 主觀에 비친 그 돌연하고 意外의 아름다운 얼굴들을 이미지로 바꾸기 위하여 그것을 나뭇가지에 매달린 꽃잎에 비유하고 있다. 특히 꽃잎의 背景을 축축한 검은 가지로 설정함으로써 地下鐵 정거장 내의 분위기가 暗示된 것이고, 아울러 그 얼굴들의 선명한 윤곽이 하나하나 뚜렷이 드러난다. 축축한 검은 가지와 환한 꽃잎의 對照에서 꽃잎의 아름다움이 강조될 뿐 아니라, 詩人이 받는 印象의 돌연하고 意外인 점이 드러나 있다. (17) 따라서, <축축한 검은 가지의 꽃잎들>이란 표현은 단순히 地下鐵 정거장에 오가는 사람들의 얼굴을 具象하고 있을 뿐 아니라, 그 特有的 독특한 印象을 주며, 讀者에 따라 다른 別個의 情緒的 體驗을喚起시킨다. 이것은 이 詩가 自己表現을 克服하고 있는 까닭이다. 自己表現은 一言해서 主觀的 氣分(熱情)의 所産이며, 熱情을 統制하는 힘의 결핍, 즉 表現하는 능력의 결핍에서 온다. 詩와 非詩, 또는 詩人과 非詩人의 차이는 바로 表現하는 힘의 차이에 달려있는 것이다.

이 <表現하는 힘>의 價値에 대하여 T.S. 엘리엇은 이렇게 말하고 있다.

<價値있는 것은, 詩를 구성하고 있는 成分인 情緒가 얼마나 위대하고 얼마나 強烈한가가 아니고, 藝術的인 過程 즉 成分을 融合시키는 데 필요한 壓力이 얼마나 強烈한가인 것이다.> (18)

詩에 있어 중요한 것은 情緒가 아니고 表現하는 힘이라는 것이다. <詩는 情緒의 분출이 아니라 情緒로부터의 逃避>이기 때문에, 詩를 表現存在하게 하는 때는 어떤 強烈한 壓力, 즉 感情에 지배당하지 않는 <表現하는 힘>이 필요하다. 主觀的 熱情이나 氣分은 오히려 詩를 非詩化시키는 要因이 될 뿐이다.

세칭 靑鹿派의 한 사람인 朴木月의 詩가 趙芝蕪, 朴斗鎭의 그것에 비해 훨씬더 詩的 感動을 주는 것은 木月의 情緒가 보다 깊다거나, 보다 강렬한 데에 있는 것이 아니고, 그가 情緒를 抑制하는 데 필요한 壓力을 강렬하게 발휘하고 있는 까닭이다. 木月의 詩가 詩的 表現의 면에서 芝蕪이나 斗鎭을 훨씬 능가하고 있는 것은 感情에 지배되지 않는 <表現하는 힘> 때문이며, 自己主情을 制御하고 있기 때문이다. (19)

4. 表現精神

그러면, 感情을 統制하고 <表現하는 힘>을 發揮하기 위해서 詩人이 가져야 할 정신은 어떤 것인가? 그것은 한 마디로 理性的 精神인 것이다. 理性은 좀더 神聖한 것이어서 感情에 흔들리지 않는다. 그러나, 理性 자체가 바로 <表現하는 힘>의 根源的 素地라는 것은 아니다. 詩는 情緒의 銳敏性和 情緒의 統制라는 兩面性을 언제나 가진다. 그러니까, 여기서 理性이라는 말의 뜻은 <情緒의 統制>라는 의미이다. 그래서, 나는 약간의 모호한 표현임에도 불구하고 <表現하는 힘>이란, 理性과 同價的인 그 무엇이라고 말하고 싶다. 그것은 그곳된 詩人의 態度에 항상

(17) 李昌培, 前掲書 p. 299.

(18) T. S. Eliot, 前掲書, p. 27.

(19) 朴木月의 詩 "나그네"와 趙芝蕪의 詩 "玩花衫"(이 두 詩는 일종의 問答詩에 속함)을 例로 두 詩人의 表現하는 힘의 차이에 관해 一部 考究된 것으로는 尹在根氏의 前掲 論文이 있음.

수정을 가하는 일종의 길잡이가 된다.

詩人은 情緒의 銳敏性으로써 詩를 출발시키지만, 그것으로써 詩를 到達시키지는 못한다. 詩를 到達시키는 것, 즉 한 藝術作品으로 完成시키는 것은 情緒의 銳敏性이 아니라, 情緒의 統制인 것이다. 詩表現力에 있어서 理性的인 精神은 必要不可缺의 것이다. 그것은 詩人精神의 중요한 一面이다. 作品을 形成하는 동안, 詩人은 冷靜한 태도로써 줄곧 自己熱情과의 距離를 유지하지 않으면 안된다. 情緒의 銳敏性이나 感情과 情的 體驗은 詩人의 마음 속에다 詩想을 개입시키는 하나의 계기가 될 뿐인 것이다. 환언하면, 作品創造는 感情과 情的 體驗으로써가 아니라, 그와 전혀 다른 別個의 精神이 개입됨으로써 이루어지는 것이다. 그것은 먼저 말한 바와 같이 理性과 同價의인 그 무엇, 즉 냉정한 表現精神인 것이다. 그것은 말하자면 作品 形成에 있어 필요한 詩의 明證性을 제시해주며, 熱情의 迷路로부터 詩의 表現의 길로 詩人을 引導하고, 또 그 길을 비쳐주는 일종의 등대와 같은 역할을 한다.

表現精神은 詩想의 계기가 되는 情的 體驗과는 엄격히 구별되어지는 것이다. <詩人의 精神은 자기 자신의 經驗에 부분적으로 혹은 그것에만 국한해서 작용하고 있는 것일지는 모르나, 완전한 藝術家일수록 經驗하는 人間과 創造하는 精神이 한층 더 완전히 그 자체내에서 분리되어 있는 것이다.>²⁰⁾ 라고 엘리엇은 말한다. 경험하는 인간과 창조하는 정신, 이 兩者를 혼동하거나 또는 後者를 소홀히하는 前者만의 強調는 결국 二流 혹은 三流 詩人밖에 만들지 못한다. 詩의 言語의인 組織과 構成에 이바지하는 것은 主觀的인 熱情이 아니라 客觀的인 理性의 힘인 것이다. 이 冷靜한 理性的인 힘을 결여하고 있는 詩人은 詩를 하나의 실의는 感情狀態로서 출발시킬 뿐, 作品을 하나의 表現存在로 創造하지는 못한다.

앞에서 말한 바와 같이, 二流의 詩人들은 詩想의 계기가 되는 情緒的인 發意에만 그치고 있는 詩人들이다. 그러한 詩人들은 여하간 病的이거나 또는 虛偽的인 表現과 樣式을 받아들여게 된다. 浪漫主義의 詩가 대체로 感傷的인 경향에 빠지고 있음은 이 때문이다. 尹在根氏의 말대로 <詩는 詩人의 心理的인 診斷書일 수는 없다.>²¹⁾ 詩가 詩人의 心理的인 診斷書로 그칠 때, 그것은 대체로 축축하고 질척질척한 兒女子의 울음이나, 또는 19世紀 文學의 特質인 센티멘탈리즘이나, 浪漫派 詩人들의 메랑코리에 빠지게 된다. 자기 자신을 억제하지 못하는 슬픔이 詩가 될 수 없음은 마치 아기의 울음이 音樂이 될 수 없음과 같다.

되풀이 되는 말이지만, 詩를 하나의 表現存在로 받아들여거나 그러한 것으로 創造하기 위하여, 詩人이 가져야 할 정당한 정신은 理性的인 精神, 즉 T. E. 홀의 표현대로 하면 <슬픔이 없는 古典主義的인 精神>²²⁾ (dry classical spirit)이다. 이 슬픔이 없는 古典主義的인 精神이 그 자체를 詩로써 표현하기 위하여 적극적이고 정당한 必然性을 가져야 하는 까닭은 詩란 正確한 描寫이며 그러한 描寫로 이룩되는 하나의 存在이기 때문이다. 홀에 의하면, 詩의 정당한 목적은 正確한 描寫(accurate description)이다. 즉, 正確하고 精密하고 明確한 描寫가 詩의 大目的인 것이다.²³⁾ 이 <正確한 描寫>란 첫째는 인습적인 觀察方式을 떠나서 事物을 사실 있는 그대로 본다는 특별한 精神의 機能이며, 둘째는 精神의 集中狀態 즉 우리가 보는 것에 대한 실재의 표현에 필요한 자기 자신의 抑制인 것이다. 다시 말하면, 事物을 있는 그대로 보는 일과 그 본 바를 정확하게

(20) T. S. Eliot, 前掲書, p. 27.

(21) 尹在根, 前掲論文

(22) T. E. Hulme, "Romanticism and Classicism," *Speculations*, London, Kegan Paul Ltd, 1924. p. 128.

(23) 上掲書, pp. 127~132

표현하는 일의 두 가지를 함께 의미하는 것이다. 이 두 가지의 것이 올바른 의미에 있어서의 詩人の 藝術的 活動이라 하겠다. 그러므로, 詩的 眞實性은 오로지 客觀的 事實과의 엄밀한 一致에 의해서만 이루어진다는 러스킨의 주장은 약간의 과오는 있으나 역시 일면적 眞理를 가진다.¹⁴⁾ 러스킨의 客體一致說의 理論은 어떤 점에서는 T. E. 홉의 文學論과도 깊이 관련된다.

요컨대, 슬픔이 없는 古典主義的 精神, 즉 자기 자신을 억제하는 客觀的 明證性은 무엇보다도 詩人이 가져야 할 중요한 정신의 측면이다. 詩人이 詩를 쓰다가 중도에서 詩筆을 꺾는 경우, 그것은 대체로 그와같은 詩人精神의 결핍 때문이다. 계속해서 참다운 詩人으로 남게 되는 것이야말로 詩人이 바라는 바의 영광인데, 이 最後 勝利의 결정적인 關鍵은 바로 그러한 精神의 계속적인 계발에 있는 것이다. 生命이 영원한 詩人의 詩는 하나의 感動的인 〈存在〉로서 또 빛나는 對象으로서 우리 앞에 언제나 그렇게 놓여 있는 것이다.



(24) 崔載瑞氏는 그의 著書 〈文學原論〉에서 “文學이 自律的인 秩序의 世界를 形成한다는 사실은 情緒面에서 가장 뚜렷이 나타난다.”고 말하면서 Ruskin의 客體一致說의 過誤를 이렇게 지적하고 있다. 즉, “詩的 眞實性과 科學的 眞理를 구별하지 못하고 文學의 實眞性을 오로지 客觀的 事實과의 一致에 의해서만 判斷하려고 한때서 러스킨의 過誤는 犯하여졌던 것이다.” 同書, p. 303 참조.

(1)

가솔린機關의 故障診斷에 있어서 모오타 스코프에 依한 實驗的인 研究

金 垣 寧

A Study On the Diagnosis of Gasoline Engine Troubles by the Motorscope

By

Won Yong Kim

目 次

- | | |
|--------------------|----------------|
| 1. 序 論 | 3. 異常波形에 對한 考察 |
| 2. 點火回路에 對한 理論的 解析 | 4. 實驗裝置 및 實驗方法 |
| (1) 點火系統의 等價回路 | 5. 結 論 |
| (2) 波形的 理論的 解析 | 參考文獻 |
| (3) 標準波形 | |

Abstract

As most troubles of an automobile occur in the ignition system, proper maintenance of the ignition system is very essential to a durative operation. The motorscope is a useful and effective tool for quick diagnosis of the ignition circuit.

But it is meaningless and not advisable to compare the standard trouble trace indicated in the instruction with the trace shown on the motorscope screen without understanding of theoretical significance of the ignition circuit.

Therefore, this paper aims to clear up the electric meaning of the pattern trace through their theoretical and experimental analysis, and to make it easy to read the various traces shown on the scope.

1. 序 論

近來 自動車의 生産 및 普及이 所得水準의 向上과 道路事情의 改善에 따라 해를 거듭할수록