

朴暘均 시에 나타난 存在觀

채증한*

- I. 서론
- II. 存在와 自然
- III. 存在와 意識
 - 1. 存在와 時間的 이미지
 - 2. 存在와 自意識
- IV. 결론

【요약】

박양균은 실존적 존재관을 시에서 보여주었다. 존재가 세계 내에서 실존하는 것이 인간이고, 그 인간의 삶을 곧 시의 원리로 보았다. 존재의 의미를 인간과 인간관계 속에서 찾을 수 없다고 보고, 즉 인간과 인간이 관계하여 설계한 세계를 전쟁으로 황폐화 되는 것을 보고 그는 실존적 존재관을 가지게 되었다. 본고에서 살펴 본 것처럼 인간이 자연과 관계를 어떻게 구체적으로 살아야 하는지는 침묵으로 일관하고 있다. 이 침묵은 자연에 순응하면서 살아가겠다는 또 다른 표현으로 생각된다. 왜냐하면 꽃 한 송이라는 존재를 자연과 대립시켜 놓고, 그 꽃 한 송이는 세계에 대해 웃음으로 대한다는 말이 있기 때문이다. 다시 말하면 사회적

* 위덕대학교 교양학부 교수

존재로서 적극적 삶의 자세보다는 소극적인 삶의 방법을 택하였고, 즉 자연에 순응하며 실존적 존재관을 시에 반영하였다. 그리고 그 외 박양균의 작품 특징을 몇 가지로 정리하여 볼 수 있다.

첫째, 이미지화 된 시어들이 예리하고 섬세하다.

둘째, 시어가 가지는 이미지는 시적 자아의 삶에서 오는 것이었다.

셋째, 그리고 시적 자아가 지향하는 것은 자아의 실현이었다.

넷째, 그러나 시적 자아는 자아의 실현에 실패하였다고 의식했다. 왜냐하면 작품에 대부분 시간성을 나타내는 이미지가 인생의 허무를 의미하는 것으로 나타났기 때문이다. 그래서 그의 지향성은 항상 망설임과 회상의 시적 태도로 드러난다.

다섯째, 결국 자아실현에 지향성을 두었기에 자의식이 강하게 드러났다. 자의식이 강하게 나타날수록 인생의 허무는 상대적으로 잘 드러났다. 이런 근거로 시인 박양균을 사상적인 면에서 규정한다면 실존주의자 중에서도 철저한 휴머니스트였다고 할 수 있다.

I. 서론

박양균은 1952년에 <文藝>¹⁾지를 통해 등단한 시인이다. <文藝>

1) 필자는 이미 拙稿, “<文藝>誌 詩研究”, 영남대석사학위논문, 1991을 통해서 첫째, <文藝>誌는 당시 남한의 주력 문예지로서 순수시의 발전을 도모하고 순수 지향 시인들을 많이 배출하였지만, 역사의식과 적극적인 현실인식의 부족으로 문단적 통일과 순수시에 편향된 점. 둘째, <文藝>誌에 수록된 시들은 실존사상을 바탕으로 하여 대자적 경향을 띠어 대부분의 시들이 유한한 인간존재를 깊이 인식하고 정신적 세계를 넓혀주었음에도 불구하고 현실 극복에 대한 노력보다는 좌절과 절망을 피하려는 인상을 주었다는 점. 셋째, <後半期> 동인의 등장으로 말미암아 현대시의 지평을 높임으로서 ‘청록파’와 그 아류에서 벗어나려는 점. 넷째, <文藝>誌와 그 시들은 역사적 혼란과 전쟁에도 불구하고 부분적으로나마 정신사적 단절을 막고 문단적 공백을 메워 교량적 역할을 했다는 점을 지적하고 <文藝>지와 그들의 시는 전란기 전후의 참담한 역사 속에서 문학적 명맥과 발판을 얻어

지는 분단 이후 남쪽 문단을 주도하였고, 북쪽에서는 북한정부 기관지 조선문학의 전신인 <文學藝術>이 주도하였다. 따라서 남북 쪽의 문단 대표들이 이 두 문학지를 통해 활동하였다는 것은 양쪽 우리 문단을 대표했다는 의미를 가진다. 남쪽의 대표적 문예지인 <文藝>지의 정신이나 출신자들의 그 영향이 현재까지 남아 남쪽 문단의 한 줄기를 이루고 있다. 당시 <文藝>지를 통해 등단한 72명의 시인이 모두 228편의 시를 발표하였다. 수치로 보아도 얼마나 권위를 가졌고 또한 등단 절차에 있어 엄격했는가를 보여준다. 그것도 <文藝>지가 1949년 8월에 창간하여 1953년 3월에 중간간순문예지임을 생각하면 더욱 그러하다. 박양균은 바로 이 <文藝>지 출신이다. 박양균은 존재라는 문제에 대해 천착하였다. 6.25전쟁을 겪은 그는 더욱 실존에 관심을 가졌다. 세계사적 사상의 흐름도 그러하였지만 시인의 개인적 상황도 그러하였던 것이다. 그리고 언어적 수사법에 대해 어느 누구보다 지대한 관심을 가졌다. 그리고 이런 문제의식을 남보다 미리 갖고 극복해 보려고 고민하였던 몇 안 되는 시인그룹에 속했던 박양균은 충분히 비평적 대상²⁾이 된다고 생각한다. 그럼에도 불구하고 시인 박양균에 대한 본격적 연구가 학계뿐만 아니라 비평계에서 단편적 언급 외에는 없다.

1950년대 시작품과 시인이 까뮈나 사르트르의 실존 개념이나 하이데거 개념의 존재 개념이 1950년대 문학에 수용하고 드러냈다는 사실은 우리 문단의 시적 작업에 일정하게 영향을 주었고 그 같은 시적 경향을 띠고 있었다. 이 같은 이유로 존재의 개념은 작품 분

준 문학사적 의의가 있음을 밝혔다.

2) 황현산, “박양균과 오르페우스의 시선”, 현대시학, 2000년 7월호 pp. 217-223. 여기에서 박양균론을 논하면서 1950년대 활동한 주요시인임을 밝히면서, 특히 ‘시의 언어에 매우 고양된 감각을 지녔던 것이 분명하며, 당시로서는 상당히 선진한 시 이론을 확보하고 그것을 실천하기 위해 각고한 혼적 또한 역력하다’라고 언급하고 있다.

석의 주된 개념이 될 것이다.

II. 存在와 自然

그 神은 너에게 沈默으로 答하리라 - 릴케 -

사람이 사람과 더불어 亡한 이 荒蕪한 戰場에서 이름도
모를 꽃 한송이 誰의 委囑으로 피어났기에 상냥함을
발돋움하여 하늘과 맞섬이노.

그 무지한 砲聲과 爆音과 高喊과 마지막 殺戮의 피에 젖어
그렇게 육중한 地軸이 흔들렸거늘 너는 오히려 淨謐 속
끝없는 부드러움으로 자랐기에 가늘은 모가지를 하고
푸르른 天心에의 길 위에서 한 점 웃음으로 지우려는가 -

<꽃> 全文

위 시는 ‘그 神은 너에게 沈默으로 答하리라 - 릴케 -’라는 부제가 달렸다. 부제는 시적 자아의 암시적 발언이라는 점에서 특이하다. 부제는 시작품으로 정확하게 전달이 되지 않을 수가 있거나 또는 주제가 확산될 위험을 안고 있거나 할 때 글의 초점을 맞추어 주는 기능을 한다. 한편 위시는 산문시라는 점에서 자유시와 또한 형식적 구별 점을 가지는 시이다. 산문시는 자유시와 대립되는 장르이다. 자유시는 행간과 연이 구분된다. 그러나 산문시는 그렇지 못하다. 자유시는 비록 자유로운 글쓰기이지만 일정한 형식을 가진다. 그런 반면에 산문시는 자유시보다 형식적으로 더욱 자유롭다. 그리고 어법 측면에서도 이탈정도가 자유시보다 심하다고 할 수 있다. 그러나 자유시나 산문시는 시가 가지는 비유, 함축성과 암시성은 동일하다. 어느 것을 선택하여 시를 쓸 것인가는 시인의 마음이다. 그런 점에서 박양균은 산문시를 선택하였다. 그리

고 부제를 달았다. 자유는 존재의 발현이다. 따라서 이 같은 점은 존재에 대한 고민의 소산이라 하겠다.

1연은 공간적 배경을 전면으로 내세운 것이 특징이다. 즉 사람이 사람과 더불어 망한 황무한 ‘전장’이라는 공간적 배경을 설정하고, 그 안에 ‘꽃 한 송이’가 하늘과 맞선 입체적 공간으로 만들었다. 시적 자아는 이것을 들로 나는 것이다. 사람과 사람이 싸우는 전장이 그 하나이고, 하늘과 꽃이 맞선 공간이 또 다른 공간이다. 사람과 사람이 싸우는 전장은 사람과 사람의 관계에서 발생한 세계이고, 자연으로 바뀌 말할 수 있는 하늘과 어떤 한 존재로 의미부여할 수 있는 꽃 한 송이의 관계로 설정된 세계다. 전자는 평면적이면서 후자보다 협의의 공간이자 미시적 세계이며, 후자는 입체적이며 전자를 포함하는 보다 근원적이고 넓은 거시적 공간이자 세계다. 좀 확대하여 해석하면 인간 대 인간, 자연 대 인간의 구조로 해석할 수 있다.

시적 자아는 인간이 살아가는 세계는 인간과 인간이 싸우는 전장(戰場)이라는 공간인식을 가지면서, 이를 해결하기 위해 보다 근원적이고 보편적인 자연 대 구체적이고 개별적인 인간의 관계로 확대하여 자신에게 되묻고 있다. 2연은 두 세계를 양극단화하여 그 상황을 보여주면서 시적 자아는 침묵하고 있다. 즉 시적 자아는 ‘그 무지한 포성과 폭음과 고향과 마지막 살육의 피’에 ‘그렇게 육중한 지축이 흔들리’는 극한 상황과 ‘정밀 속/ 끝없는 부드러움’, ‘가늘은 모가지’, ‘푸르른 천심(天心)에의 길 위에서 한 점 웃음으로 짓’는 평화로운 상황을 설정하고 시적 자아의 태도는 침묵으로 표현한다.

시적 자아는 세계를 두 층위로 나누어 보는 것이다. 즉 사람과 사람의 관계로 발생하는 세계와 사람과 자연과의 근원적 세계로 나누어 본다. 또한 시적 자아는 그런 상황만 보여줄 뿐 결론을 유보한다.

바보가/ 되어/ 물리간/ 하늘 아래/ 솟은/ 高層建物の/ 지붕들이/ 더러는
/ 窓들이/ 어찌면/ 꼭/ 먼날의/ 永河같다

그것은/ 한/ 絶頂에서처럼/ 冷却된/ 서로의/ 呼訴가/ 더 많은/ 바람 소
리로 裝飾하고/ 그렇게 /凝結되어/ 하늘을/ 흐르는 것은/ 술한/ 발밑에/
아우성을/ 運河처럼/ 갈라 놓고/ 江은 護衛도 없이/ 세찬 發議로써/ 오
늘을/ 意志하는/ 것이다. 一切의/ 感動이/ 容納되지/ 않는/ 그 갈라진/
運河의 把守兵처럼/ 事件을 두려워/ 하면서/ 事件을/ 기다리는/ 市民의/
이마 위에/ 그것은/ 어찌면/ 激한 感動으로/ 느릿느릿/流動하는/ 時間속
에서/ 오늘을/ 尺度하는/ 것인지도 모른다./ 文明에/ 까시가/ 돌친 <안
테나>를/ 저만치 두고/ 永河는/ 老兵처럼/ 靜肅히/ 흐르고/ 있는/ 것이다.

어쩔 수 없이/ 바보가/ 되어/ 밀리는/ 하늘 아래/ 高層建物の/ 지붕
들이/ 더러는/ 窓들이 없는/ 소리를/ 소리로써/ 장식하며/ 훗날의/ 永河
처럼/ 흘러가고/ 있는/ 것이다.³⁾

<시집 氷河(1956년 발간)의 氷河> 全文

위 시는 산문시(散文詩)이다. 산문시는 자유시의 일종으로 정형 시(운율시)와 대립되고 그 대립되는 기준은 음보(音步)이다. 우리의 전통적 음보는 음수로 보통 3, 4조이다. 그러나 위시에서는 한 음보에 2음절, 3음절, 4음절, 5음절로 다양하게 구성되어 있다. 이는 전통적 시 질서가 파괴되어 가고 있다는 것을 보여주는 것이다. 즉 시적 자아는 산문시를 선택하고 전통적 음보를 파괴하고 있는 것이다. 전통적 음보의 파괴는 곧 전통이라는 층위와의 차이를 의미하며 새로운 형식 즉 자유시를 지향한다. 새로운 형식은 곧 자유의지가 반영된 형식을 말한다. 자유의지는 이성적 행위를 전제로 하기 때문에 문명적 사회를 지향하는 것은 당연하다. 문명사회라는 것은 인간의 이성적 행위를 통해 이룬 사회를 말하며, 이런 사회의 특징은 질보다 양을 중시하고, 인간의 욕망이 자유롭게 허용되는 것이다. 따라서 산문시를 쓴 박양균은 전통과 현대의 선택에서 현대를, 사상적으로는 이성중심사상을 선택했음을 의미한다.

3) 사선은 필자가 음보를 기준으로 임의로 그은 것임.

이 말은 자연중심사회에서 이성중심사회로 시적 자아는 거부하면서
서도 어쩔 수 없이 젖어 가는 것⁴⁾이다.

한편 언어(詩語)의 선택에 있어서도 ‘고층건물(高層建物)’, ‘냉각
(冷却)’, ‘장식(裝飾)’, ‘발의(發議)’, ‘시민(市民)’, ‘안테나’ 등 문명의
산물인 언어를 전통적 기와집이나 초가집, 신바람으로 인한 열정
(熱情) 백성, 사람의 귀 등과 같이 있는 그대로의 것과 대립시켜
놓고 있다. 이는 시적 자아의 문명에 대한 인식의 결과이다. 즉 시
적 자아는 반문명의 입장에 선 주제를 선택하였다. 그러나 형식적
선택은 주제의 선택과는 달리 현재의 문명을 의식하고 있었다. 따
라서 시적 자아는 반문명을 외치지만 자기도 모르게 문명 속으로
젖어 갔던 것이다.

이상에서 전쟁을 치른 사회적 상황, 시의 형식의 선택, 언어의
선택 등을 통해 살펴본 것처럼 시적 자아는 문명과 반문명의 갈등
에서 문명이 실존을 위협하는 것으로 본다. 따라서 시적 자아는
사상적으로는 문명보다는 자연을 실존하기 위한 대상으로 보고 있
다. 그래서 <꽃>이라는 작품에서 자연과 문명의 선택에서 선택을
유보하고, <빙하>에서 문명과 반문명의 선택에서 반문명을 외치
지만 /어쩔 수 없이 바보 되어 밀리는/ 구절에서 말한 것처럼 문명을
받아들이는 모순을 일으킨다.

III. 存在와 意識

1. 存在와 時間的 이미지

인간은 세상에 태어남과 동시에 세계의 어느 한 위치를 차지한

4) 이승훈 저, 『포스트모더니즘 시론』, 세계사, 1991, p. 119.

다. 이 말은 탄생은 한 인간이 세계와 관계 지워지는 순간이자 다른 인간과 구별되는 독립된 존재가 된다는 것이다. 이렇게 인간은 시공간 속에서 살아간다. 인간은 우주 혹은 세계라고 할 수 있는 환경 속에서 존재하게 된다. 그리고 인간은 그 속에 존재함으로써 존재 자체의 의미를 가진다. 그리고 인간은 다른 동물과 달리 특히 사회생활을 통해 존재한다. 인간은 사회 속에 존재하며 존재함과 동시에 사회적 의미⁵⁾를 가진다.

그 사회 속에서 인간과 인간의 관계를 지워주는 역할은 언어가 담당한다. 언어는 인간과 인간의 관계를 지워주는 중요한 패러다임이다. 그래서 언어를 이해하지 못하고는 인간적 생활을 정상적으로 할 수 없다고 할 수 있다. 인간에게 공기가 필요한 것처럼 기본적인 것이다. 그 언어의 사용 방법 중에서 인간이란 존재를 가장 잘 드러내는 것은 시라는 장르이다.

철학자 하이데거가 ‘언어는 존재의 집이다’⁶⁾라고 말하였다. 그리고 언어 사용방법 중에서 시는 인간존재를 가장 잘 드러내는 것이라 했다. 즉 시는 인간처럼 존재적 차원으로 존재하고, 시가 가지는 의미는 인간이 가지는 의미와 같이 의미의 차원으로 존재한다. 다시 말하면 시는 언어적으로 형상화되며, 그 형상된 시는 어떤 형태로든 의미를 가지는 것이다. 그러므로 언어는 상대적 세계를 파악하는데 유용한 것이다. 언어자체의 자율성을 지나치게 강조하는 사람은 언어가 가지는 의미는 없다고 주장하기도 한다. 그러나 그 무의미한 언어도 무의미하다는 의미를 가진다. 그러므로 시를 연구한다는 것은 시가 시적 언어로 쓰여진 시 자체를 대상으로 해서 그 대상이 가지는 의미를 분석하는 것에 다름 아니다.

본고에서 가장 중요한 관심의 대상이 되는 것은 우선 상상력의

5) 이기상, 『하이데거의 존재와 현상』, 문예출판사, 1993. p. 105.

6) M. Heidegger, Die Ursprung des Kunstwerkes, pp. 7-9, in <Holzwege>, Vittorio Klostermann, 1972.

질서 속에서 시인의 자아 의식이 되풀이되어 나타나는 사물이나 풍경 그리고 감각의 형태나 운동구조에 의해 어떻게 변용되는가 하는 점이다. 즉 초점은 대상 자체가 아니라 대상에 대한 이미지를 창출하는 의식의 행위에 모아지는 것으로 여기에서 상상력은 대상에 대한 의식의 행위를 의미하며, 자아가 승화시키는 힘을 의미하게 된다. 바슐라르는 우리들이 사물을 포착하는 활동을 상상의 원형적 몽상에 의해 규정하려고 함으로써 어떤 이미지 속에 포함되어 있는 실존적인 고백을 드러내 보이려 한다. 하나의 이미지는 표면적으로 흩어져 있는 듯한 요소들을 전체 속에서 조화시키는 구실을 한다. 예를 들면 바다 위에 파도가 친다. 파도는 각각의 이미지를 갖고 있지만 그 본질은 바다 그 자체이다. 바다는 존재가 파도의 형상을 가질 때 각각의 파도에 대해 이미지가 생긴다. 이미지를 통해 존재와 인간이 하나임을 인식하고 그 하나됨을 찾는 것이 시의 정체성을 찾는 것이다. 그것은 의식의 결합이다. 따라서 작품에서 떼어놓은 어떤 이미지, 어떤 문장, 어떤 개념도 그것이 일부를 이루고 있는 관련 아래 놓여야만 비로소 이해될 수 있는 것이다. 그러므로 각 부분이 서로 밝혀지도록 만들고 있는 작품의 내적 움직임을 찾아냄으로써 하나의 목적을 지향하는 시인의 자아적 체험의 형태⁸⁾가 파악된다.

東으로 트인 玄關에서 하로를 向해 구두끈을 매노라면....
 푸성기 같은 아침이 구두 끝에 와 머문다. 잊어 버린 時間을
 生覺해 본다. 가을.....

<季節> 全文

이 시가 표면적으로 나타나는 것은 시간적 이미지들이다. 그 시

7) 가스통 바슐라르 저, 김현 역, 『몽상의 시학』, 기린원, 1990, p. 25.

8) 가스통 바슐라르 저, 김현 역, 앞의 책, p. 35.

간적 이미지는 심층적 의미에서는 삶의 시간성과 관련되어 있다. 표면적으로 지각된 이미지는 ‘東’, ‘하로를 向해’, ‘푸성기 같은 아침’, ‘잊어버린 時間’, ‘가을’이다. 이들은 외연적으로 흩어져 있는 것 같지만 내적으로는 통일성을 유지하고 있다. 그 내적 통일성은 자아가 다시 삶을 시작하겠다는 출발점이다. 자아가 비록 ‘가을’에서 있지만 그 이전의 시간은 잊어버리고 동쪽으로 향하여 하루를 시작하겠다는 의식의 지향성을 가지고 있다. 그러나 시적 자아가 자신감이 없어 보인다. 이는 마지막 부분 즉 ‘가을……’이라는 이미지로 여운을 남기는 시적 자아의 태도가 드러나 있기 때문이다. 이 시에서 과거와 미래의 시간적 대립구조는 시적 자아가 과거와 미래 사이인 현재 시점에서 망설이고, 살아온 시간에 대해 안타까워하는 시적 자아의식의 회귀성⁹⁾으로 드러난다. 이는 시적 자아가 자의식대로 보다 적극적이고 후회 없는 삶을 이루지 못했음을 의미한다.

비자국이 말끔한 뜰에
아이들이 熱心히 땅뺏기를 하고 있다.
화살대신 통기는

사금과리의 부딪치는
가벼운 소리가 날 때마다
그들 領主의 誕生
때마침 돌층계에 일어서는 빛
두리기둥의 둥근 그림자에
大理石 무늬가 포개진다.
領土의 열마를
神에 바치는 祭典도 끝났다.

9) 가스통 바슈라르 저, 김현 역, 앞의 책, p. 135.

領主는 이윽고
어깨 위에 얹아 온
대낮의 빛을 다스리고 있다.
얼마의 세월이 흘렀을까
아득한 年代는 더욱 알 수 없다.
비자국이 말끔한 뜰에
닭들이 모이를 쫓고 있다.
포물선을 이룬 그들 옛 領土에
물을 뿌리며 석양을 맞는다.

저녁床에 불러드리는
어머니의 하얀 행주치마에
아이들은 비로소 그들의 말로 된 旗를 쫓는다.

<일어서는 빛 1> 全文

이 시에서는 이미지가 중첩되어 있다. 즉, 햇살이라는 물질적 이미지를 아이들의 놀이로 시적으로 변용¹⁰⁾ 시켜 놓았다. 이 시의 구조는 햇살 등으로 이루어진 이미지 구조와 아이들의 놀이라는 객관적 상관물로 이루어져 있다. 그러므로 이 두 구조를 동시에 파악하면서 궁극적으로는 아이들의 이미지 구조를 파악해야만 자아의 지향 의식이 드러난다. 중심적 이미지인 ‘햇살’은 시에서 한 생명체로 표상 되고 있다. 일종의 언어의 마술적 기법을 사용한 것이다. 언어의 마술적 기법이란 우리의 눈에 보이지 않는 것을 보이는 것처럼 하는 기법이다. 그럴 경우 시적 표현을 보다 명증하게 인식할 수 있다. 이 기법은 다른 어떤 것과 구별하여 주기도 하고, 없는 것에서 창조하는 것이기도 하며, 존재의 선택행위이기도 하다. 즉 구별화, 명증화 하는 이미지의 역할은 의식이 방향성을 뚜렷하게 가지고 지향함을 의미한다.

10) 金賢子 著, 『한국현대시작품연구』, 민음사, 1988, pp. 36-37.

1, 2행에서 비온 후 뜰의 햇살이 산란하는 것을 아이들이 땅 빼앗기 놀이로 표상하고 있다. 이는 햇살이 아주 맑다는 이미지와 햇살을 예리하게 하나 하나 나누어 보는 이미지로 시적 효과를 극대화시키고 있다. 즉 자연적 현상과 인간의 삶의 유사성을 결합하여 그 시적 효과를 더 하였다. 이렇게 함으로써 햇살이 아주 역동적이고 살아 움직이는 이미지로 선명하게 드러난다. 햇살은 무생물체이고 미세하게 분해할 수 있는 물체가 아니다. 그러나 시적 자아는 햇살에 생기를 불어넣고 한편 개체화 시켜 놓고 있다. 이는 이미지를 통해서만이 작업이 가능하다. 1, 2행은 시 전체적인 면에서 볼 때 이 시의 전제에 해당된다. 왜냐하면 1, 2행에서 손에 잡히지 않는 햇살을 손에 잡히는 것처럼 또는 햇살을 한 생명체로 만들어 놓고 있기 때문이다. 그것은 없는 것에서 있는 것으로 창조해 내고, 보이지 않는 것에서 보이게 하는 작업이다. 1, 2행을 일상적으로 표현하면 ‘햇살은 눈부시다’로 간단히 표현된다. 그러나 그렇게 하기에는 너무나 그 햇살의 움직임이 예사스럽지 않고, 우리에게 무엇인가를 암시하고 있기 때문에, 시적 자아는 이를 놓치지 않고 이미지화 하는 시적 기법을 사용했던 것이다. 4, 5, 6행에서 햇살이 부딪치는 소리가 난다고 하고, 햇살은 금속성 무기의 이미지로 변용 됐다. 그리고 눈부신 햇살이 이제 눈부심은 사라지고 햇살 그 자체만 남는다. 즉 어느 집단의 병사가 한바탕 싸움 끝에 영주로 탄생된다는 것으로 이미지화 된 것이다. 이 부분에서도 시적 자아의 감각성은 예리하고 시각적이다. 7행에서 빛이 일어난다고 한다. 빛은 스스로 일어서고 눕는 존재가 아니다. 빛은 어둠과 대비될 때 밝게 하는 그 무엇으로 지칭될 뿐이다. 그러나 시적 자아는 그 밝게 하는 그것을 일어서는 빛이라고 명명하는 것이다. 그 명명행위는 의미를 부여한다는 말과 같은 것이다. 즉 이름이 있는 사물은 어떤 형태로든 그 가치를 보유하고 있기 때문이다. 시적 자아는 그냥 이름을 지어주는 것으로 끝나는 것이 아니

라 ‘두리기둥의 둥근 그림자’로 ‘대리석 무늬’가 여러 겹으로 살아나 하얀 손수건을 포개듯 그렇게 ‘포개진다’로 하고 있다. 이는 빛을 한 장 한 장 날개로 그것도 아주 얇게 포개지는 것으로 표현하고 있다. 이와 같이 시적 자아는 아주 예리한 감각을 가지고 햇살을 이미지화 시켜 놓는다.

10, 11행은 눈부신 빛의 현란함이 어느 정도 끝났음을 표현하고 있는 것인데 이것도 하나의 큰 제전이었다고 표현했다. 여기에서 시적 자아는 조그만 구석 눈 부시는 빛에 대해 얼마나 그것을 신성하게 대하고 있나를 보여주고 있다. 즉 시적 자아가 언어를 다룸에 있어 즉 이미지화 하는 작업에 있어 모르는 어떤 사람에게 예의를 차리는 것과 같이 매우 신중하고 진지하다. 3, 4연을 통해서 빛의 시작은 즉 인간의 능력으로는 도저히 알 수 없는 때부터 지금까지 인간과 관계없이 있어 왔다는 것을 이야기하고 있다. 여기에서도 빛을 말, 旗, 영토라는 물질적 이미지로 표현된다.

이 시에서는 ‘햇살’이라는 이미지를 다시 아이들의 놀이라는 이미지로 시적 변용 시켰다. 그 아이들의 놀이는 단지 풍경일 뿐이다. 즉 있는 그대로 묘사한 것이다. 그러나 그 풍경으로 묘사된 이미지가 내적으로 품고 있는 의미는 인간의 삶의 모습이다. 즉 ‘햇살’이 한 생명체로 시적 변용이 되어 대립적 구조로 이루어진 세계를 그대로 묘사하고 있다. 그래서 이 시는 시인의 주관적 의도가 개입되지 않은 것이라 할 수 있다. 일종의 무의미시라 할 수 있다. 언어적 의미는 비록 없다 할지라도 그 묘사된 풍경의 이미지가 가지는 그 자체는 인간의 삶의 모습의 의미를 가진다. 곧 시적 자아의 시적 태도는 삶을 아이들의 놀이와 같은 다툼¹¹⁾이라고 생각하는 것이다. 나아가 시적 자아는 세계와 하나가 되는 것이다.

11) 가스통 바슈라르 저, 김현 역, 앞의 책, p. 135.

가을날 섬섬한 뒷모습같이
아내는 난을 손질하고 있다.
서울에도 서녘 막바지
초인종 없이 살아가는
버려진 옹기 속의 난의 숨결만큼이나
말없이 하로는 저문다.
內藏山 짙은 스님이 타는 단풍에 취하듯
役事를 어지럽혀 놓고
海外로 가버린 어지러운 절터에서
웁겨 심은 난은 그만한 사연에서처럼
난을 손질하는 아내의 뒷모습같이
난은 늙어 가고
아내는 난만큼이나 간밤의 흰 서리로 들어앉는다.

<아내와 蘭 이야기> 全文

이 시에서 시적 자아가 말하는 대상은 현재의 시점에서 지난날을 생각하는 회상이다. 지난날을 회상한다는 의미를 지니고 있는 이미지는 다음과 같다. ‘가을날’, ‘뒷모습’, ‘서녘’, ‘하로가 저문다’, ‘난은 늙어 가고’, ‘흰 서리로 들어앉는다’ 등이다. 이 이미지가 가지는 공통점은 시간성을 나타내고, 그 시간성은 유한한 생명의 다함에서 오는 쓸쓸한 이미지를 준다.

가을을 인생에 비유할 때 인생의 막바지에 해당되는 시간이다. ‘가을’의 이미지는 수확의 계절을 의미하는데 시적 자아의 인생도 그 시점에 있다는 것을 의미한다. 그러나 가을에 대한 이러한 의식은 시적 자아가 그 동안 살아오면서 수확한 것이 무엇인가를 곰곰이 생각하는 시적 태도이다. 그리고 시적 자아가 설계한 무언가를 뜻대로 이루지 못했음도 의미한다. 즉 시적 자아는 가을이 가지는 풍요와 시적 자아의 풍요가 일치되지 못하는 것을 시적 태도로 나타낸 것이다.

‘뒷모습’도 역시 앞으로 진행되는 시간성을 가진 것이 아니라

그 동안 살아온 지난 시간을 의미한다. ‘서녘’, ‘하로는 저문다’, ‘난은 늙어가고’, ‘흰 서리로 들어앉는다’ 등의 시간적 이미지도 인생의 막바지임을 의미함과 동시에 혈기가 식을 대로 식은 상태를 의미한다. 그리고 이들 이미지가 주는 의미도 인생의 막바지임을 나타냄과 동시에 인생에 대한 반성의 의미를 포함하고 있다. 이 반성적 의미는 지나온 시간동안 시적 자아가 이룩해 놓은 것은 아무 것도 없다는 탄식과 의미 없는 인생을 살아왔다는 것이다. 이는 3, 4, 5, 6행에서 부연되고 있다. 이 부분에서 거대한 공간인 서울의 이미지와 그 속에 시적 자아가 가지는 작은 공간의 이미지와 대비시키고, 또 적극적이고 긴장을 요구하는 서울 이미지로 나타낸다. 이 공간적 이미지는 시적 자아가 서울에서 만족스럽게 생존할 수 있는 적응력을 잃었다는 것을 의미한다. 시간적 이미지인 ‘서녘 막바지’에 이룩해 놓은 것은 물질적 이미지인 ‘초인종 없’는 집에서 식물적 이미지인 ‘버려진 옹기 속의 난’과 같이 산다고 시적 자아는 의식하는 것이다. 시적 자아는 한마디로 인생을 무의미하게 살아왔음에 대한 반성에 인식과 그 결과 인생의 허무를 느끼는 것이다. 한편 식물적 이미지인 ‘난’은 고고하고 늘 푸른 삶의 태도를 가진 것이다. 시적 자아가 정신적으로는 아직 고고함을 잃지 않고 ‘난’이 가지고 있는 이미지를 지향하고 있다. 그러나 그것은 시적 자아에게는 단지 살아있음의 의미 더 이상은 아니다. 7, 8, 9, 10행은 시적 자아의 지난날에 대한 반성이 의미된 시행이다. 즉 시적 자아는 지난날 시간적 이미지인 ‘역사를 어지럽혀 놓’음과 공간적 이미지로서 ‘어지러운 절터’만 남은 것 같은 현재적 상황에 반성적 태도를 보였다. 시적 자아는 다시 인생을 살아갈 수만 있다면 그렇게 살지 않겠다는 후회 섞인 자조적 태도를 가지고 있다. 시적 자아는 지난날 ‘그만한 사연’을 가지고 살다보니 벌써 인생의 막바지에 이르게 되었다는 것이다.

끝 부분에서 시적 자아는 인생을 더 신중하고 알차게 살수도 있

었다는 아쉬움도 함께 말하고 있다. 시적 자아는 한 평생동안 이루어놓은 것 없이 아내의 머리카락에 ‘간밤의 흰 서리’만 내리게 한 세월을 생각한다. 즉 시적 자아의 방향성은 과거로 회귀하는 것이다.

이상에서 볼 수 있듯이 시적 자아는 지난날을 회상하면서, 보다 적극적인 삶을 살지 못함에 대한 반성적 태도를 가지고 있다. 그리고 이에 대한 인생의 태도는 허무주의적인 정신을 의미한다. 이러한 의미는 모든 이미지가 과거로 회귀하는 시간적 이미지를 통해 표현된다.

南向 뗏마루에 걸터앉아 하루 종일
 늙은 夫婦가 風船 하나를 가지고
 人生을 즐기는 듯한
 戲曲을 읽은 적이 있다.
 껍이나 싱거운 作者라고 생각했다.
 吐含山 石窟庵 佛像을 처음 보았을 때도
 소문난 잔치로군 했다.
 그로부터
 얼마나 되었을까.
 흐른 세월은
 川獵이랍시고 흐르는 냇물에 발을 담그고
 水晶빛 꽃잎 하나를 따서 물에 띄운다.
 흘러내리지 않게 앞을 막기도 하고
 물살을 거스르기도 했다.
 (그놈은 간지러워하기도 하고 낄낄거리기도 하고 심술을 부리다가
 먼 허공을 휘젓기도 했다)
 해는 어슴어슴 저물어 가고 종일 꽃잎 하나와 노닐다 문득
 내 손끝에서 맴돌던 꽃잎을
 넉넉한 여울에 실어 멀리 흘려 보내기로 했다.

<꽃잎 하나와> 全文

위시에서 시적 자아는 인생의 막바지에 선 시점에 있다. 이를 뒷받침하는 부분은 인생을 회상하고 나뉘대로 정리하는 시행에서 찾을 수 있다. 지난날을 회상하는 것은 시적 자아가 회귀하는 시간적 이미지로 제시한다.

어떤 노부부가 ‘풍선’을 들고 있다는 것과 어느 책에서 인생은 ‘戲曲’과 같은 것이라 하고 이미지화 했을 때 시적 자아는 젊었을 때 그것이 아니라고 우겼던 것이다. 또한 시적 자아는 ‘토함산 석굴암 불상’을 보면서도 불교가 제시하는 인생의 의미를 가볍게 여겼다. 그러나 시적 자아는 어느 정도의 세월을 흘러 보내고 인생의 막바지에 이르니 그것이 자신의 잘못된 인식임을 안 것이다. 시적 자아는 자신을 꽃잎으로 이미지화 시키고 물을 세상으로 이미지화 시켜 꽃잎처럼 즉 시적 자아가 살아 보았더니 그렇지 않음을 안 것이다. 즉 시적 자아라 할 수 있는 꽃잎을 ‘흘러내리지 않게 앞을 막아 자신의 욕망을 이루어 보려고 시도도 해보고 ‘물살을 거스르’ 남과 다른 삶을 살아보려고 했지만 그것은 부질없는 ‘풍선’이었다. 그리고 인생의 막바지에서 다시 ‘토함산 석굴암 불상’을 생각하며 인생의 의미를 다시 생각해 보는 것이다. 그 결과 시적 자아는 노부부가 손에 든 ‘풍선’과 ‘불상’이 주는 의미에 동의한 것이다. 그것은 인생의 무의미를 의미한다. 그 이유는 풍선이라는 이미지는 바람 부는 대로 날아가는 존재이고, 어느 정도 시간이 가면 터져 버려 그 형체를 잃어버리는 유한한 존재이다. 즉 자기 나뉘대로 몸부림치며 가고 싶은 곳으로 가고 싶지만 뜻대로 되지 않는 것이고, 그 풍선이라는 형체는 시간이 흘러감에 사라지는 것이다. 한편 ‘불상’이라는 이미지는 불교의 상징물을 나타낸다. 즉 불상은 불교의 상징이다. 불교가 가지는 인생관은 무아(無我)이므로 시적 자아가 묵시적으로 허무의식을 가지고 있다는 것을 알 수 있다.

불교의 인간관은 無我에 있으며 인간은 시지프스가 돌을 굴리는

것처럼 필연적 고행의 존재라는 것이다.¹²⁾ 그리고 절대적 세계를 존중한다. 즉 상대적 세계를 인정하는 것이 아니라 그것을 초월하며 살아가는 방식을 취하는 종교이다. 즉 불교적 인간관은 자의식으로 인해 상대적 세계가 형성된다고 보고, 그 세계의 삶의 원리는 대립과 다툼뿐이기 때문에 인간의 원래 자리인 절대적 자리¹³⁾ 즉 분별심이 없는 절대적 세계에서 인간이 살아가야 한다. 불교에서는 나라는 자의식을 가지고 살아간다면 인간의 참 삶이 아니라고 한다. 이와 같은 불교적 태도에 시적 자아는 동의한다는 것이다. 그러므로 ‘풍선’과 ‘불상’의 이미지가 주는 의미는 바로 인간의 욕망을 버리고 주어진 환경 그대로 살아야 한다는 것이고, 시적 자아는 그것을 깨달은 것이다. 그러나 시 전체를 두고 볼 때 여전히 메타적 의미는 인생의 허무를 말하고 있다. 왜냐하면 그것은 단지 현재의 자신을 위로하는 차원에 머물고 있기 때문이다.

현대시학

창간 13주년 기념 4월호에

시 한 편 쓰라는 청탁서가 배달되더니

이튿날은 전화로

마지막이 될 줄 모르니 꼭 써달라는 것이다.

누가 들으면 그걸 가지고 뭘 야단이나고 하겠지만

이 땅에서 시를 써오면서

詩雜誌 하나를 열세 해 동안 이끌어오면서

청춘은 깡그리 집어 두고

이제 얼마 남지 않은 머리카락과

12) 유학의 경우는 鄭道傳, 「佛氏昧於道器之辨」 「三峰集9」. “天地萬物 莫不有其道焉 人在天地之間 不能一日離物而獨立 是以凡吾所處事接物 亦當各盡其道 而不可或有差謬也 此吾儒之學 所以自心而身而人而物 各盡其性而無不通也”

13) 김달진 역, 원효 저, 『원효전집1 금강삼매경론』, 열음사, 1986, pp. 90-91.

당뇨에 현기증이 매어달려 허덕이던
 主幹 全鳳健은
 아직도 재래식 뒷간에 쪼그리고 앉아 얼마나 답답하였으면
 돌밭을 헤메게 되었을까. 그걸 생각하면
 손끝이 다 저리다.
 서울 서대문 충정로
 어떻게 가리켜야 그 위치를 쉽게 알아들을 수 있을까
 몇 차례 골목길을 굽어
 이발소가 있는 2층을 오를 양이면
 그 삐걱거리는 나무계단의 슬픔과 먼저 만나게 되고
 문 열면 다시 이마가 닿는 서글픔과 만나게 된다.
 한 모서리 마주한 책상 두 개
 그 많은 시인들의 진한 손때와
 겨울이면 가난하기도 하는 석유난로의
 석유 냄새는 그렇게도 유별났던지
 해는 午正을 넘었는데
 유리에 바른 쓰다 버린 원고지
 꼬름으로 다스린 기막힌 흔적
 그렇게 13년을 버티어 왔건만
 그 세월 그 세월이고 하지만
 낙엽을 밟고 돌아가는 우리의 뒷모습
 찌락눈이 쌓이더니
 달무리지는 찌락눈이 하얗게 쌓이더니
 電線을 타고 마지막이 될지 모르는 시 한 편의 청탁은
 나의 늑골 하나를 흔들고 모자라
 이러한 낯두리 대신 하는 기막힌 사연을
 무엇으로 다시 대신할까

<原稿請託> 全文

이 시는 시적 자아가 시간과 한 시인의 죽음을 관계 지우고 있
 음을 나타낸다. 인간과 시간은 절대적 관계에 있는 것이다. 인간은
 시간을 되돌릴 수 있는 존재가 아니다. 인간은 일정한 시간 속에

서 생존한다. 그렇지만 인간은 영원히 살아 보려는 욕망을 가지고 있다. 그러나 인간은 어느 죽음을 목격함으로써 유한한 인간의 삶에 허무함을 순간적으로나마 느낀다. 위시에서도 시간 속에 침몰할 수밖에 없는 한 인간의 죽음을 회상하는 시간적 이미지로 나타난다. 시적 자아가 죽은 시인에게 살아있는 동안 하지 못한 것에 대한 인간적 애정을 시적 이미지화 하고 있다. 그리고 죽은 시인의 기구한 삶을 여러 가지로 이미지화 하고 있다. ‘어떻게 가르켜야 그의 삶의 역정을 설명하여 다른 사람에게 그의 삶을 이해시킬까?’ 하고 시적자아는 고민 끝에 이를 이미지화 시킨다. ‘몇 차례 골목길을 굽어 / 이발소가 있는 2층을 오를 양이면 / 그 삐걱거리는 나무계단의 슬픔과 먼저 만나게 되고 / 문을 열면 다시 이마가 닿는 서글픔과 만나게’되는 곳에서 그 죽은 시인의 진정한 삶의 모습을 만난다는 것이다. 이처럼 시적 자아는 갑갑한 공간적 이미지로 그의 유한한 삶을 의미화 한다. 또한 ‘석유 냄새는 그렇게도 유별났던지 / 해는 午正을 넘었는데 / 유리에 바른 쓰다 버린 원고지 / 꼬름으로 다스린 기막힌 흔적 / 그 세월 그 세월이고 하지만 / 낙엽을 밟고 돌아가는’에서 물질적 이미지와 시간적 이미지로 찢어지게 가난한 삶을 살다 갔음을 의미화하고 있다. 이는 물질적, 공간적, 시간적 이미지를 복합적으로 사용하여 시적 자아는 한 시인의 죽음에 대한 슬픔과 삶의 허무를 나타낸다.

초겨울 해 질 무렵
 銀杏 나무 아래에 서면
 달빛 조각이 떨어지고 있다.
 쌓이는 달빛을
 차마 벗어낼 수가 없어
 나는 아무 것도 생각할 수 없는
 돌로 굳어가면서
 산너머

해지는 소리를 듣고 있었다.

<해지는 소리> 全文

이는 시인이 죽기 6개월 전의 작품으로 1990년 <현대문학> 1월 호에 발표된 유고시이다. 이 시에서는 ‘해 지는 소리’ 즉 물질적 이미지와 청각적 이미지로 죽음을 의미화 하고 있다. 시적 자아는 인간이 생명을 다하면 ‘달빛조각’, ‘돌’처럼 자연의 물질로 돌아감을 나타낸다. 즉 시적 자아는 죽음을 예언하고 죽음을 순순히 받아들이는 시적 태도를 보여준다. 한편 에밀 슈타이거는 서정시의 본질을 회감¹⁴⁾이라고 했는데, 회감이란 기억, 회상 등의 말로도 쓰이며, 주체와 객체의 일치를 말하기도 한다. 이런 측면에서 보면 위 작품은 서정시의 본질에 근접한 것이라 할 수 있다.

2. 存在와 自意識

햇살이
가지 저편에서
흰히 밝아오고
양지의 참새들은
서로가 자리를
바꾸어 보고(4연)

또는
먼 허공으로 날았다
돌아와
마주
미소를 짓는데(5연)

14) Emil Steiger, 이유영, 오현일 역, 『시각의 근본 개념』, 1978, 삼중당, pp. 95-96.

내가
 거기도 아닌
 여기도 아닌
 그늘에 자리하여
 이유없이
 미소를 지우는데(6연)

<微笑> 4,5,6연

위 시는 한마디로 실존적 선택의 기로에서 갈등하고 있는 시적 태도를 그리고 있다. 4연에서 시적 자아가 바라보는 세계는 갈등이 없는 평화로운 세계이다. 햇살이/ 가지 저편에서/ 흰히 밝아오고/는 희망과 미래가 있는 세계를 나타내고 있다. 그런 세계에서 ‘참새가 서로 자리도 바꾸어 보고’ 라는 말은 아주 평화로운 세계를 의미한다. 5연에서는 다른 세계에서 날아 온 새들조차 햇살이 흰히 밝아 오는 그런 세계에 어울려 살아간다. 그런 평화로운 세계를 바로 보는 시적 자아의 미소는 즐거운 미소다. 그러나 6연에서 시적 자아는 거기도 아닌/ 저기도 아닌 곳에서 미소를 짓고 있다. 여기의 미소는 씩씩한 미소이다. 즉 시적 자아가 실존적 선택의 기로에서 어느 한쪽도 선택하지 못하고 갈등을 한다. 이런 시적 태도는 두 세계 모두가 시적 자아에게는 만족되지 않기 때문이다. 만족되지 않는 이유는 시적 자아가 완벽한 자의식을 가졌거나, 비록 완벽한 자의식을 가지지 않았더라도 사회적으로 분열된 어떤 세계에 자신을 던질 수 없다는 의지 표명이다. 그 분열된 세계에 대한 의식도 엄밀히 말하면 완벽한 자의식의 한 표현이다. 그래서 5연의 미소는 즐겁고 만족스러운 미소이지만 6연의 미소는 만족하지 못하고 씩씩한 미소를 짓는 것이다. 따라서 <미소>는 시적 자아가 실존적 선택의 상황에서 완벽한 어떤 상황이 아니면 선택하지 않는 결백증에 가까운 자의식을 보여주는 시다.

1

노란 개나리를 대하면
갑자기 어금니가 쑤신다.

며칠을 두고
치과를 드나들 제면
하얀 턱반이를 한 어린것의
이마에 생땀이 젖어 있고
의사 이마의 반사경에는
이제 막 핀 개나리가 한창 여울고 있었다.
지켜보던 保母의 옷깃에
노란 물결이 일고 있었다.
반쯤 담긴 약병이 울렁이고
어린것의 충치는 이래서 쑤시기 시작하였을지도 모른다.

2

노란 개나리를 대하면
갑자기 어금니가 쑤신다.

서대문이나
혜화동 네거리쯤 해서
아낙네의 머리 위에 탐스럽게 핀 개나리

식민지를 이고 오는
鋪道에는 바다소리가 난다
꽃무늬의 파도 소리였을까
이마에 땀방울이 흘러내리고
회담장소에 임하는
어느 頷首의 어금니가
이즈음 쑤시기 시작하였을지도 모른다.

<齒科에서> 全文

위 시는 생(生)의 고통을 치아가 아픈 것에 비유하였다. 시적 자아는 어느 영수(領首)가 국가적 큰 문제를 놓고 고통을 느끼는 것처럼 생(生)에 대한 고통을 느끼고 있다. 그 고통은 노란 개나리 때문이다. 노란 개나리는 시적 자아와 만나는 어떤 문제이다. 노란 개나리를 만나면 고통스럽고 생땀이 난다는 것은 풀리지 않는 문제에 틀림없다. 그것은 바로 삶이고, 그 삶의 본질은 실존에 관한 것이다. 실존이란 세계와의 관계 속에 나만의 삶의 방식을 찾아 살아가는 것이다. 그것은 단순한 문제가 아니다. 치아를 뽑아내는 고통보다 더 고통스러운 것이다. 그래서 어린아이가 삶에 있어 고통을 느끼기 시작하는 것은 치과에서 이빨을 뽑는 모습과 같다고 시적 자아는 생각한다. 치과에서 고통을 받는 것은 살기 위해 필연적으로 아파해야 하는 것이다. 그리고 영수도 회담에 임하면서 생땀을 흘리는 것은 살아남아야 하는 부담 때문이다. 즉 실존하기 위한 것이다. 1에서 어린이를 등장시킨 것은 실존의 문제에 전혀 고민 없는 인물이고, 실존과 부딪치는 장면에서 있는 그대로 선명히 그 반응이 잘 드러나기 때문이다. 2에서도 실존이란 / 식민지를 이고 오는 / 鋪道에는 바다 소리가 난다 / 꽃무늬의 파도 소리였을까/에서 언급한 것처럼 파도 소리도 아닌 더 넓고 큰 개념의 바다 소리가, 그것도 식민지를 이고 오는 바다 소리로 인간이면 감당하기 어려운 문제다. 이 문제가 1연에서 어린이가 처음 겪는 것과 같이 2연에서 영수가 되어서도 실존적 문제는 여전히 남아 죽을 때까지 따라 다니는 것이다. 시적 자아는 노란 개나리로 상징되는 실존 문제를 인생의 본질적 문제로 본 것이다. 인간은 세계와 관계 속에서 살아가야 하기 때문에 홀로 소외되어서 안 되고, 그렇다고 세계와 동떨어져 살아갈 수 없는 문제다. 인간은 관계망 속에 존재하며 그 관계망 속에서 자기의 위치를 확보하여야 한다. 그 관계망이란 항상 유동적이며 변화된 어떤 상황이 인간에게 주어진다. 그 때마다 개개의 인간은 실존방식을 달리하는

것이다. 그래서 어린이가 관계망 속으로 접어드는 순간부터 이빨을 뽑아내는 고통 즉 실존의 문제를 짊어지는 것이고, 비록 가장 실존적 문제가 없을 듯한 자리인 영수가 되더라도 실존의 문제는 남는 것이다. 인간이 존재하는 한 실존의 문제는 본질적 해결 대상이며 인생의 중심축을 유지하는 것이다. 그러나 시적 자아가 한 걸음 더 나아갔다면 실존적 문제보다 근원적 존재로 통할 수 있을 것인데 그 부분에 대한 언급이 없는 것으로 보아 근원적 존재는 공허하다고 판단 내렸지 않았나 생각된다. 따라서 시적 자아는 실존 문제가 인간의 삶에 있어 관건이라 생각했고 곧 그것은 완벽한 자의식의 소유자임을 말한다.

다리는 건너야 하겠소
당신의 부르심이 못마땅하기는 하나
그래도 다리는 건너야겠소
다리는 돌다리
눈이 덮였소
그것은 분명 산 것의 입김이오

다리는 건너지 말아야 하겠소
두 다리의 方向을 알 수 없소
그렇게도 말리던
가을 감나무의 마지막 까치 먹이가 달린
가지를 휘어잡았소
감나무 가지 끝에 아득히 김이 오르고 있었소
그 다음은 기억에 없소
어느 기막히던 戰線
선혈에 김이 오르고 있었소
그러나 그 자리를 기억할 수가 없소
다리를 건너는 것은 참 헛된 일이오
다리를 건너야 하는 屬性이 못마땅하오
그러나 다리는 건너야겠소

당신이 불러서가 아니라
 그 까막한 기억을
 그러나 정말 헛된 일이오
 다리는 건너지 말아야 하겠소.

〈다리는 건너야 하겠소〉 全文

사람은 무엇을 위해 살아가는 걸까? 그리고 왜 살아야 하는 걸까? 이러한 질문에 언뜻 명쾌한 답변을 내릴 수 없다. 이른바 인간의 ‘실존’에 대한 문제는 사람들에게 있어 언제나 끊임없는 고찰의 대상이 되어왔다. 특히 1950년대, 전쟁의 휴우증이 너무도 컸던 그때의 그것은 그 어느 시대보다도 심각하고 중요한 고민이었다. 『다리는 건너야 하겠소』라는 시 역시 그러한 ‘실존’에 대한 고민이 담겨있는 시이다. 시의 제목은 다리는 건너야 하겠소이지만 실제로는 시적 자아가 자신이 다리는 건너야 할지, 말아야 할지 갈팡질팡하며 마음을 정하지 못하고 있다. 그렇다면 시적 자아에게 다리를 건너는 행위는 어떤 의미를 가지고 있는 것일까?

‘다리’란 서로 떨어져 있는 두 곳을 이어주는 역할을 하는 구조물이다. 또 다리가 두개 놓여져 있다면 어느 쪽 다리를 건너느냐는 어디로 갈 것인지 행로를 결정하는 매개체가 되기도 한다. 이런 면에서 ‘길’과도 의미가 통하지만 길이 연속성을 가지고 있다면 다리는 그렇지 못하다. 다리를 건너갔다는 것은 다리 너머에 있는 장소와의 분리를 뜻한다. 즉 다리는 일련의 중간과정이 아니라 다리를 건너기 전과 건너 후의 상황을 양분한다는 의미를 가진다.

이 시의 첫 연에서 자아는 다리는 건너야 하겠다고 한다. 그러나 그가 다리를 건너겠다는 것은 그의 의지이기 이전에 ‘당신의 부르심’ 때문에, 비록 그것이 못 마땅할지라도 어쩔 수 없이 건너야 하는 것이다. 게다가 그 다리는 눈 덮인 차디찬 돌다리이다. 여기서 ‘당신의 부르심’이란 절대자로서의 당신이 그에게 부여한 운

명을 뜻한다. 다리는 건너는 것은 자아의 의지와는 관계없이 자아가 겪어야만 하는 일이다. 다리를 건너는 행위가 바로 자아의 존재를 규정해주는 것이다. 그런데 흥미로운 것은 자아가 죽음으로 덮인 다리에게 ‘산 것의 입김’을 감지한다는 것이다. 그에게 주어진 운명은 너무나 냉정하고 몰인정하다. 그러나 그 운명 역시 삶을 위한 투쟁이라는 인식이 그 차가움 속에서 삶의 입김을 찾게끔 하는 것이다. 그리고 이것이 실은 자아가 다리를 건너려고 하는 진정한 이유이다.

그런데 두 번째 연에서 자아는 다리를 건너지 않겠다고 말한다. 두 다리의 방향을 알 수 없기 때문에 어느 다리도 건너지 않겠다는 것이다. ‘두 다리’란 그의 운명에 대한 두 가지 선택을 의미한다. 하지만 자아는 두 가지 선택 모두를 거부한다. 어떠한 선택도 명확한 해답을 가져다주지 못하기 때문이다. 즉, 다리를 건너지 않겠다는 것은 삶 자체에 대한 존재의 가치를 부정하겠다는 것이다. 그런데 이 때 자아에게 떠오르는 두 가지 아득한 기억이 있다. 하나는 인간의 따스한 온정이 남아 있는 추억이고, 다른 하나는 동족상잔의 비극이 있는 戰線이다. 극명하게 대조되는 이미지의 기억들이지만 자아는 똑같이 그 기억들 속에서 ‘감’이 오르고 있음을 느낀다. 이 ‘감’들은 1연에서의 ‘산 것의 입김’과도 상통하는 것으로 자아는 서로 대립되는 두 가지 상황, 삶의 온정과 죽음이라는 두 가지 아득한 기억 속에서 각각 삶의 가지는 의미를 어렵게 이 떠올리게 되는 것이다.

셋째 연은 다시 다리를 건너는 것이 헛된 일이라는 자아의 체념에서 시작한다. 그리고 다리를 건너야만 하는 운명을 탓한다. 그렇지만 자아는 다시 다리를 건너야 하겠다고 말한다. 그런데 여기서의 자아의 태도는 1연에서의 태도와는 다르다. 운명, 즉 당신의 부르심 때문이 아니라 자아가 가진 아득한 기억이 자아를 다리를 건너야하겠다고 생각하게끔 만드는 것이다. 자아의 눈에 비친 삶

이란 매우 허망한 것이다. 어떤 삶을 택하든 그가 갈망하는 가치는 실현될 수 없을 것이라고 생각한다. 그러나 그에겐 아득히 떠오르는 기억이 있어 그로 하여금 삶의 의미, 존재의 이유를 포기하지 못하도록 하는 것이다. 그는 다시 한번 삶이 정말 헛된 것이라고 말하며 다리를 건너지 않겠다는 말로 끝을 맺지만, 그는 마지막까지도 확실한 결정을 내리지 못한다.

이렇듯 다리를 건너는 행위는 자아가 삶이 가지는 의미를 인정하고 그 삶 속에 뛰어드는 것을 뜻한다. 자아의 눈에 보이는 삶과 인간의 실존이라는 것은 너무도 헛된 것이기 때문에 자아는 어떻게든 살아가야만 하는 운명을 앞에 두고도 자아는 마음의 결정을 내리지 못하고 끝없이 고민하고 있는 것이다. 그러나 비록 자아의 눈에 비친 삶의 의미는 여전히 헛된 것이지만, 그 의미를 다시 깨우쳐주는 아득한 기억이 있어 그를 붙잡고 있다는 것에서 그가 결국엔 인간의 실존적 가치를 인정하고자 하려는 경향을 읽을 수 있다. 이상에서 보여주는 갈등 양상도 완벽한 자의식에서 기인한다.

강변의 解冬에는
삼년생 포플러가
鶴의 울음으로 운다.

버선발로 거니는
멀고도 긴 기다림의
대청마루에는
오늘도 강변 바람이 불고
忍從의 옷자락에
산그늘 가득히
물살을 이루는데

解冬의 街兵 포플러는
흰 옥양목으로 갈아입고

鶴의 걸음으로 간다.

〈解冬에는〉 全文

해동(解冬)하는 초봄에 시적 자아는 한 마리의 고고한 학(鶴)으로 표현되고 있다. 학(鶴)은 다른 못 새들보다 선비적 이미지를 가지고 있다. 따라서 시적 자아는 세속적인 삶보다 차원이 높은 삶을 영위하고자 하는 바람이 있는 것이다. 그 바람은 시적 자아가 실존의 문제를 푸는 것이다.

앞에서 언급한 시에서처럼 마지막 까치 먹이까지 따 버리는 그런 염치(廉恥)없고 비굴(卑屈)하게 사는데서 오는 삶은 시적 자아에게 고통일 수밖에 없는 것을 이 시가 증명해 주는 것이다. 이런 시적 자아의 삶의 태도는 실존은 곧 고통이기 때문에 피할 수 없다고 본다. 어떤 면에서 보면 정말로 인간적인 삶인 것이다. 그렇지만 그 문제를 제대로 푼다면 고고한 학처럼 살아갈 수 있는 것이다. 그렇지 못할 경우는 시적 자아는 어금니가 아파 오는 것처럼 고통스러워하는 것이다. 1연에서 해동의 포플러는 학의 울음으로 운다고 했다. 이는 고고한 인간으로 운명적인 실존의 문제가 풀리지 않아 괴로워하는 표현이다. 2연에서 버선발로 먼 강을 보면서 안정된 마음이 아니라 끊임없이 강변 바람으로 다가와 마음을 흔드는 것이다. 대청마루에서 그 기다림이라는 것은 시간이 정해져 있지 않은 것이다. 시적 자아는 죽음으로써 끝날 것이라고 짐작한 것이다. 그리고 인종의 옷자락에서 표현한 것처럼 인생은 고통을 참아내야 하고 고통을 따를 수밖에 없다고 말한다. 그 운명적 상황을 산그늘을 드리우고로, 고요하고 평화로운 것이 아닌 늘 흔들리는 삶을 물살로 표현하였다. 그래서 3연에서 해동의 포플러는 행복이나 순종을 의미하는 흰 옥양목을 입고 단지 걸어간다고 했다. 여기서 걸어간다는 함은 실존의 문제를 안고 살아간다는 말이다. 이 대목에서 시적 자아가 실존의 문제를 풀지 못하고 살

아기는 난맥상을 입을 수 있다. 그리고 산그늘은 살아가면서 반드시 발생하는 고통을 나타낸다. 정신분석학적인 측면에서 보통 그림자는 자아의 분신으로 인격의 무의식적인 부분을 상징하는 것¹⁵⁾도 이 같은 맥락이다.

下午도 느지막이
강의실에는
더러는 섭섭히 대한
떠나간 사람들을 생각하며
가벼운 후회 같은 午睡의 틈 사이를
바람도 하 심심하여 물러갔는데
철 어긴
나비 한 마리 날아들었다.
책장은 모두 무겁게 닫았고
老教授의 강의에는
나비 한 마리 앉을 자리가 없다.

얼마나 날았을까.
나래깃은 자꾸만 아래로 자물질하고
오른쪽으로 치진 板書의 행렬들은
나비의 피로보다 앞선다.
더러는 섭섭히 맞이한
그런데도 손끝은 재물에 풀리어
누가 떨어뜨렸을까.

〈下午의 강의실〉 全文

여기에서 하오(下午)도 느즈막이라는 말은 때가 지났어도 한참 지난날을 의미한다. 그 하오에 시적 자아가 들린 곳은 강의실이다. 여러 공간이 있겠지만 강의실을 선택한 것은 강의실이라는 곳에 대한 미련 때문일 것이다. 시적 자아가 시적 공간을 강의실

15) C. G. 융 외, 『인간의 상징』, 이윤기역, 열린책들, 1996, p. 168.

로 잡아 과거를 회상하는 형식을 취한 것은 시적 자아가 나이가 어느 정도 들었다는 것이다. 그래서 3, 4행에서 감정적 한탄이 섞여 있다. 강의실은 시적 자아의 생각을 단적으로 보여 줄 수 있는 공간이다. 위의 말을 정리하면 시적 자아는 나이가 어느 정도 든 사람이고, 시적 공간은 강의실이다. 강의실은 시적 자아의 시적 태도를 보여줄 수 있는 공간이다. 강의실이라는 공간은 사람관계에서 더러는 섭섭하게 대하였던 사람들이 떠난 빈 강의실이다. 그 강의실은 바람도 일지 않는 즉 인적이 전혀 없는 그런 강의실이다. 그런 강의실에 나비 한 마리가 날아들었다. 나비는 시적 자아인데 그 나비가 본 것은 무겁게 닫힌 책장과 나비 한 마리 앉을 자리가 없음 보았다. 여기에서 시적 자아는 강의실에 대한 애정이 보인다. 그 애정은 시적 자아가 인생을 잘못 걸어 왔다는 말의 역설이다. 시적 자아가 걸어가고 싶고 걸었어야 할 길은 교단인데 그것이 못되었다는 후회의 말이다. 비록 노교수가 되었다 하더라도 자기 앉을 자리는 없다는 것을 시적 자아는 보고 더욱 후회한다. 한 마디로 삶의 선택이 잘못되었음을 1연은 말한다. 주어진 상황에서 선택은 자기가 한다. 자기의 선택은 곧 자기의 삶이며 인생이다. 주어진 상황이 시에서 드러나지 않지만 시적 자아는 교단에 서야 할 사람인데 그것이 못되 다른 길을 걸어 후회하는 것이다. 그래서 강의실이라는 시적 공간과 노교수의 시적 자아의 또 다른 모습을 대치시켜보는 것이다. 존재한다는 것은 주어진 상황에서 선택의 연속이다. 시적 자아는 자기에게 주어진 상황에서의 선택을 잘못하여 만족하지 못하고 있다는 시적 태도를 보여준다.

2연 1, 2, 3, 4행에서 시적 자아가 교단에 서고 싶은 애착을 보여주는 곳이다. 특히 4행에서 시적 자아는 나비의 피로보다 앞선다는 구절이 이를 말해준다. 나비의 피로 즉 나이가 들어 몸으로는 이제 하기엔 늦었지만 피로보다 앞선다는 구절에서 의욕은 아직 있다고 했다. 그런데 2연 마지막 2행에서 그것은 시적 자아가

의욕은 아직 있다지만 시적 자아 자신도 모르게 그 의욕이 풀렸다고 한다. 마지막 연에서 그 이유가 자기의 의지가 아닌 다른 어떤 것일 거라고 설의법으로 처리한다. 요약하면 위시에서 보여준 시적 자아의 시적 태도는 삶에 대해 의욕이 있다는 것이다. 그러나 자기 의지대로 되는 상황이 아님을 한탄한다. 인간이 존재한다는 것은 자유의지대로 산다는 것이지만 그 자유의지만으로 되지 않는 것은 시간이다. 자유의지만이 실존하는 방식이 아님을 보여 주는 것이 위의 시 <하오의 강의실>이다. 이는 시적 자아가 완벽한 자의식을 가졌다는 증거가 된다.

통근버스를
놓치지 않았던들
나는 지금 이 시간
후관 앞에서
강의를 하고 있을 게다.

그러나
지금 나는
다음 차를
기다리고 있는 것이다.

잃은 시간이기보다는
남은 시간인지도 모른다.

채워질 수 없는
저 만큼의 빈거리에
이런 시간이 이유가 되어

가로수는 한참
낙엽을 정리하고
내가 朝刊의 생일처럼

오늘에 부쳐
통근버스를 기다리는 것이다.

<버스를 기다리는 시간> 全文

통근버스는 제 때 타야 목적에 제 시간에 도착하는 버스다. 통근버스를 놓쳤다는 것은 제 때, 제 목적에 가지 못했다는 말이 된다. 시적 자아는 위사에서 통근버스를 제대로 탔다면 여러 면으로 보아 교단에 섰을 것이라고 한다. 다시 말하면 인생의 길을 잘못 들어섰다는 것이다. 그러나 시적 자아는 지나간 시간을 후회하지 않는다. 왜냐하면 다음 구절에 보면 시적 자아가 자기의 길을 잘못 걸어왔다는 인식만으로 만족하는 것이다. 즉 잃어버린 시간으로 생각하는 것이 아니라 남은 시간을 그렇게 교단에 설 기회를 다시 기다려보는 것이다. 시적 자아는 여기에서 절망적 상황을 희망적 상황으로 전환하는 모습을 보여주고 있다. 이는 실존적 선택의 문제에 투철하였음을 이야기한다. 인간은 주어진 상황에서 자기가 하고자 하는 바를 선택하면서 살아간다. 그런 연속적 삶이 인생이고 실존적 삶인 것이다. 다시 불가역한 지난 시간에 대한 후회보다는 앞으로 다가올 시간에 대해 자기 상황에 맞는 것을, 즉 이제는 제대로 선택할 수 있다는 시적 믿음을 이 시에서 보여 준다. 이렇게 볼 때 지난 시간이란 자기에게 주어진 상황에서 자기에 맞는 것을 선택하며 산 것이 아니라 외부에서 주어진 조건에 순응 혹은 주체적이지 못한 선택을 하며 살아 왔다는 말이 된다. 그러나 시적 자아는 그것도 자기의 선택으로 보고, 시적 자아는 절망하지 않고 앞으로 전개될 시간에 대해 희망으로 전환시킨다. 그 이전 잘못된 판단은 낙엽을 정리하듯 생각을 정리하고, 조간신문이 매일 태어나 생일을 맞이하듯이 시적 자아도 새롭게 태어나야겠다는 의지가 이 시 마지막 연에 있다. 곧 마지막 연에서 시적 자아의 자의식이 여전히 완벽해서 실존적 선택을 다음으로

미룬다는 것을 말하고 있다.

산짐생이거나, 날짐생, 더러는 죽고 멸한 것, 바위, 돌, 할 것 없이 어울려 한 개 소리로 남는 것은 바람이어라, 모두 바람이어라.

어제가 주는 몸부림이어라, 무게로 읊아오는 피의 자욱, 오늘을意味하는 고향이어라, 바람이어라.

손톱이 까맣도록 파헤친 산자락에 허리가 굽도록 발을 이룩하였어라. 옹기종기 인간은 이웃하여 한줄 흙, 우러러 희뿌린 한 줌 티끌로 돌아가는 歲月이어라, 바람이어라.

눈이 따갑도록 흘러가는 歲月속에 솟구치는 이웃의 標識 흘러가는 아우성이어라,耳目口鼻가 사람이면서 내가 아닌 여럿이어라, 바람이어라.

이렇게 너와 나의 分別이 용납되지 않는 바람 속에 그래도 뉘가 알뜰히 받들음하여 일르는 소리는 차라리 땅에 엮디어 들어라, 숨기쁜 오늘의 證言이 여기 있고나.

잊혀지지 않는 여럿의 몸짓이 나뭇거리는 絶頂에서 깃발처럼 꽃바람을 휘여잡고 熱한 바람속에 하나로 굳어 가는 것은 다시 흘러가는 이웃에의 祈禱이어라, 바람이어라.

산 것들, 더러는 어차피 살다 가야 할 것들, 지친 생선의 눈알처럼 充血된 隊列에 어울려 오직 한 뺨의 손자욱이 尺度하는 서로의 溫氣속에 그래도 소리로 남기는 것은 바람이어라, 모두가 바람이어라.

〈바람〉 全文

1연에서 지상에 존재하는 모든 것은 바람이라고 시적 자아는 규정하고 있다. 생물이든 무생물인 바위조차도 바람이라고 한다.

2연에서는 어제가 주는 몸부림, 어제에서 무게로 읊아오는 피의

자욱, 오늘을 의미하는 고향을 바람과 동일시한다. 바람은 1연에서 말한 생물이나 무생물을 포함한 모든 것이 바람이라 하고, 2연에서는 시간의 이행에서 오는 삶도 바람이라고 시적 자이는 말했다. 바람은 절대를 의미하는 어떤 것이다. 즉 1연에서 존재하는 모든 것과 2연에서 존재하는 모든 것이 살아가는 것도 모두 바람이라고 한다.

3연에서는 2연에서 살아가는 존재들의 구체적 삶을 보여 주어 시적 상황을 더 선명하게 하고 심화시킨다. 즉 손톱이 까맣도록 파헤친 산자락에 허리가 굽도록 밭을 이룩하였어라라는 구절에서 피나는 노동을 하며 삶을 영위하는 것도 바람이라고 했다. 인간이 밭을 이룬다는 것은 인생의 만족이나 성공을 의미할 수 있는데 그것도 알고 보면 바람이라는 것이다. 다음 구절에서 더 구체적으로 시적 자이는 인간의 삶 전체를 바람이라고 한다. /용기종기 인간은 이웃하여 한줌 흙, 우러러 희뿌연 한 줌 티끌로 돌아가는 세월이어라/라고 말한 것도 한 존재인 인간이 태어나 일정한 시간이 지나면 흙으로 돌아간다는 것을 직설적으로 표현한 것이다. 이 말에는 인간도 어느 사물처럼 삶과 죽음이 있고, 그 사는 시간은 모두 허무하게 흙으로 돌아간다고 시적 자이는 보고 있다. 시적 자이는 허무를 존재의 본질로 본 것이다. 허무는 모든 것을 부정하는 정신이다. 이 부정의 정신은 세상과의 관계에서 한 인간이 존재하는 것이 아니라 오로지 절대 하나인 존재로써 인간을 바라보는 존재관이다. 4연에서도 이를 뒷받침하는 말을 언급하고 있다. /이목구비가 사람이면서 내가 아닌 여럿이어라/에서처럼 신체 일부 하나 하나가 자기이면서 여럿이라고 했다. 나라는 존재는 어떤 형상적 구조물을 가진 실체가 아니라 여럿으로도 나타난다고 말했다. 즉 하나가 여럿이고 여럿이 하나라는 것이다. 하나는 근원적 존재를 말하는 것이고 여럿이라는 존재는 현존재를 의미한다. 존재는 인식할 수 없는 어떤 실체이고 그 실체는 단지 느낄 뿐이다. 이를 시적 자이는 바람이라 비유한 것이다. 이 바람은 모든 것과 통하는 근원적인 것

이고, 그 존재가 드러나면 각자의 형상을 갖추어 우리 인간이 볼 수 있는 모든 만물이 되는 것이다. 1연에서 삶과 죽음을 언급한 것도 근원적인 존재는 영원한 것이지만 드러난 만물은 삶과 죽음을 가진다는 말이다. 그래서 시적 자이는 바람을 근원적 존재로 지칭하고, 드러난 모든 것은 그 바람을 근원으로 두고 있다고 했다. 다시 말하면 모든 만물은 바람이라는 근원적 존재의 한 양상일 뿐이라는 것이다. 그러므로 드러난 존재 즉 만물은 허무하고, 드러난 것에 대해 부정하는 것이다. 5연에서 더욱 존재 개념을 명확히 한다. 즉 바람은 너와 나의 분별을 용납하지 않는다고 했다. 바람이 무차별하다는 것은 근원적 존재를 의미하는 것이면서 동시에, 근원적 존재와 드러난 존재가 일치한다는 말도 내포하고 있다. 따라서 시적 자이는 존재를 바람으로 규정하여 드러난 만물은 곧 허무하다는 부정정신을 보여주는 것이다. 1연에서 만물은 바람이라고 한 것과 4연에서 이목구비가 곧 나이지만 여럿이라고 한 것과 같은 의미인 것이다. 6연에서 더욱 시적 자이는 부정의 존재관 즉 근원적 존재관을 강화시켜간다. 여럿의 몸짓이 열한 바람 속에서 하나로 굳어 가는 것이라고 개념 정리를 하고, 그 몸짓 즉 인간이 그래도 살아가는 것은 단지 우리 이웃의 기도 곧 희망적 바람에 불과하다고 말한다. 시적 자이는 하나인 존재는 여럿을 하나로 연결하는 존재적 개념이면서, 인간의 죽음을 혹은 허무를 존재의 중심 개념으로 보고 있다. 그것이 곧 바람인 것이다. 그래서 바람은 너와 나의 차별이 없고 이목구비가 나이지만 나 아닌 것이다.

마지막 연에서 / 산 것들, 더러는 어차피 살다 가야 할 것들, 지친 생선의 눈알처럼 충혈된 대열에 어울려 오직 한 뺨의 손자욱이 척도하는 서로의 온기 속에 그래도 소리로 남기는 것은 바람이어라, 모두가 바람이어라./ 라고 결론을 내린다. 실존하고 있는 모든 것은 근원적 존재로 돌아가야 하고, 돌아가면서 남기는 것은 형상이 없는 소리만 남는 바람이 되는 것이다. 시적 자이는 그 바람은

영원하고 절대적인 어떤 것 그리고 살아가는 모든 것을 구원하는 어떤 것이라기보다는 허무라는 인식으로 받아들이고 있다.

위에서 살펴 본 것처럼 근원적 존재는 여러 양상으로 떨 수 있겠지만 특히 위 작품은 실존에서 오는 부정적이고 허무적인 양상을 여실히 보여 준다 하겠다. 그런 연유로 보아 시적 자아는 근원적 존재 자체에 일치하는 삶은 기대하지 않고, 실존적 삶에서는 부정적인 시적 태도를 보여준다. 따라서 시적 자아는 완벽한 자의식을 가진 소유자라 할 수 있다.

IV. 결론

박양균은 실존적 존재관을 시에서 보여주었다. 존재가 세계 내에서 실존하는 것이 인간이고, 그 인간의 삶이 곧 시의 원리로 보았다. 또한 인간과 인간이 관계한 세계의 끝인 처참한 전쟁이 그를 실존적 존재관을 가지도록 했다. 본고에서 살펴 본 것처럼 그는 인간과 자연의 관계를 어떻게 구체적으로 살아가야 하는지는 침묵으로 일관하고 있다. 이 침묵은 자연에 순응하면서 살아가겠다는 또 다른 표현으로 생각된다. 왜냐하면 꽃 한 송이라는 존재를 자연과 대립시켜 놓고, 그 꽃 한 송이는 세계에 대해 웃음으로 대한다는 말이 있기 때문이다. 다시 말하면 사회적 존재로서 적극적인 자세보다는 소극적인 방법을 택하였고, 즉 자연에 순응하며 실존적 존재관을 시에 반영하였다. 그리고 그 외 박양균의 작품 특징을 몇 가지로 정리하여 볼 수 있다.

첫째, 이미지화 된 시어들이 예리하고 섬세하다.

둘째, 시어가 가지는 이미지는 시적 자아의 삶에서 오는 것이었다.

셋째, 그리고 시적 자아가 지향하는 것은 자아의 실현이었다.

넷째, 그러나 시적 자아는 자아의 실현에 실패하였다고 의식했

다. 왜냐하면 작품에 대부분 시간성을 나타내는 이미지가 인생의 허무를 의미하는 것으로 나타났기 때문이다. 그래서 그의 지향성은 항상 망설임과 회상의 시적 태도로 드러난다.

다섯째, 결국 자기실현에 지향성을 두었기에 자의식이 강하게 드러났다. 자의식이 강하게 나타날수록 인생의 허무는 상대적으로 잘 드러났다. 이런 근거로 시인 박양균을 사상적인 면에서 규정한다면 실존주의자 중에서도 철저한 휴머니스트였다고 할 수 있다.

주제어(Key words): 박양균(Park Yang-gyun), 존재(Being), 실존(Existence), 자연(Nature), 시간(Time), 의식(Consciousness), 이미지(Imae), 자아실현(Self-realization)

참고문헌

- 김원중·채종한 공편, 『박양균전집』, 새벽, 1995.
金賢子 著, 『한국현대시작품연구』, 민음사, 1988, pp. 36-37.
이기상, 『하이데거의 존재와 현상』, 문예출판사, 1993. p. 105.
이승훈 저, 『포스트모더니즘 시론』, 세계사, 1991, p. 119.
황현산, “박양균과 오르페우스의 시선”, 현대시학, 2000년 7월호 pp. 217-223.
원효, 김달진 역, 『원효전집1 금강삼매경론』, 열음사, 1986, pp. 90-91.
가스통 바슐라르 저, 김현 역, 『몽상의 시학』, 기린원, 1990, p. 25.
C. G. 융 외, 이윤기 역, 『인간의 상징』, 열린책들, 1996, p. 168.
Emil Steiger, 이유영, 오현일 역, 『시각의 근본 개념』, 1978, 삼중당, pp. 95-96.
M. Heidegger, Die Ursprung des Kunstwerkes, pp. 7-9, in <Holzwege>, Vittorioio Klostermann, 1972.

Park Yang-gyun's outlook on a being

Chae, Jong-Han

Park Yang-gyun shows a existential outlook on being in his poems. That a being exists in the world is human, the human's life is a principle of poem for Park Yang-gyun. Thinking that a meaning of a being can not find in humans and human relationships, he takes his poetic work based on his notion that human is a rational being with a free will.

The appalling war, the Korean War, the end of sphere of human relationships, makes him have a existential outlook on being. As discussed above, he is consistent in keeping silent about how human should live in the relationship between human and nature. This silence can be considered as another expression to adapt himself to nature. In other words, he chooses an inactive method than an active method as a social being, and then he reflects his existential outlook on being, adapting to nature in his poetry. These characteristics are shown well in his poem, *A Flower*. In relation with these aspects, we can classify his poetic qualities.

First, imaged poetic words are acute and delicate.

Second, images which the poetic words have is from the life of poetic self.

Third, the orientation of the poetic self is the realization of self.

Fourth, the poetic self is conscious of failure in the realization of self, because image of time can be considered as a vanity in life. Therefore, quality of orientation in his poetry reveals as an poetic attitude of hesitation, and recollection all the time.

Fifth, as he focuses on the self-realization, the self-consciousness is revealed strongly. As the self-consciousness is revealed stronger, vanity in life also is revealed well comparatively.

In this respect, if we define the poet, Park Yang-gyun, in the realm of

thoughts, he can be a rugged humanist among the existentialists.

채종한

위덕대학교 교양학부 교수

주소: 경북 경주시 강동면 유금리 525번지 위덕대학교 교양학부

전화번호: 054-763-0101

전자우편: aacha@hanmail.net

이 논문은	2007년 4월 30일	투고하여
	2007년 6월 20일까지	심사완료하여
	2007년 6월 30일	간행함