

디카시(dica-poem)의 이미지 구현 방식과 뉴미디어 시대의 문학 공간

최호영*

Ⅱ 차례 Ⅱ

- I. 뉴미디어 시대의 도래와 시 텍스트의 혼종적 성격
- II. 디카시의 구성 원리와 이미지 존재방식의 문제
- III. 영상언어와 문자언어의 긴장관계와 이미지의 잉여성 내포
- IV 서사적 시간의 도입과 체험의 다양성 확보
- V. 디카시의 효과적인 이미지 구현과 뉴미디어 시대의 문학 공간 창출

【국문초록】

이 글의 목적은 디카시(dica-poem)에 주목하여 뉴미디어 시대의 문화 환경에 걸맞게 한국현대시가 구현해야 할 문학 공간을 고찰하는 데 있다. 주지하다시피, 디지털 매체가 등장함에 따라 시는 문자언어를 넘어 영상, 소리가 결합된 혼종적 텍스트로 산출되고 있다. 아울러 블로그, SNS, 포털사이트 등 뉴미디어를 매개로 하여 해당 미디어의 특성을 활용하는 방식으로 향유되고 있다. 디카시는 사진으로 대변되는 영상언어와 시로 대변되는 문자언어가 결합한 제3의 텍스트로서, 이러한 뉴미디어의 환경에 최적화된 것이라 할 수 있다. 이에 따라 이 글에서는 디카시에서 영상언어의 이미지를 문자언어와 효과적인 결합시킬 수 있는 방식에 대해 모색해보고자 했다. 전통 시학의 관점에서 시인이 가진 절대적 영역으로서 시상(詩想)이 디카시에서 ‘날시(raw poem)’에 해당한다고 본다면, 상대적으로 시각적 이미지가 강렬한 사진을 문자언어와 어떻게 결합할 것인가는 디카시의 문학성을 결정짓는 중요한 문제이다. 말하자면, 문자언어가 사진의 영상이미지

* 인천대학교 기초교육원 객원교수

에 얼마이게 될 때 그에 관한 서술적 묘사나 소박한 은유에 그친다는 점에서 새로움을 불러일으키기 어렵다. 이 글에서는 기존의 디카시를 분석한 결과, 환유적인 표현의 활용과 세부요소의 환기를 통해 영상언어와 문자언어 간에 적절한 긴장관계를 조성하거나 서사적 시간을 도입하여 개인의 체험영역을 다각화시키는 사례에서 문학적인 새로움을 발견할 수 있었다. 이런 점에서 디카시는 다양한 해석을 파생시키는 지점으로서 문학 공간을 산출하게 될 때 뉴미디어 시대의 문화 환경에 걸맞은 장르로서 존재 의의를 획득할 수 있으리라 생각된다.

주제어: 뉴미디어 시대, 디카시, 이미지, 영상언어, 문자언어, 낱시, 문학 공간

I. 뉴미디어 시대의 도래와 시 텍스트의 혼종적 성격

미디어의 변화가 인간의 인식론적 틀 자체를 뒤바꾼다는 명제가 제기된 것은 그리 오래된 일이 아니다. 주지하다시피, 마셜 맥루언은 1964년에 간행한 그의 기념비적인 저서에서 기존의 정치적, 미학적 질서를 전복하는 두 가지 기술 혁명을 제시한 바 있다. 그 중 하나가 15세기 중반에 이루어진 활판 인쇄술의 발명이며, 다른 하나는 19세기 후반 이후에 나타난 전기의 새로운 이용 방식들이다.¹⁾ 말하자면, 전자에 의해 인간이 시각을 중심으로 쓰기를 대량 생산할 수 있는 환경을 조성하였다면, 후자에 의해 인간은 촉각을 중심으로 신체의 감각을 다방면으로 확장할 수 있는 환경을 조성할 수 있었다. 이때 전자의 환경에서 산출된 시 텍스트는 철저하게 문자언어에 국한되어 있었으나, 후자의 경우 문자언어에서 벗어나 영상, 소리와 결합되는 혼종적인 양상을 보인다. 시에서 문자와 사진이 결합되거나

1) 마셜 맥루언, 김성가이한우 옮김, 『미디어의 이해—인간의 확장』, 민음사, 2006, p.8.

(포토포엠, 디카시), 문자와 그림이 결합되거나(시웹툰), 문자와 영상이 결합되거나(영상시), 문자, 소리, 그림, 사진이 결합되는(멀티포엠) 사례가 바로 그것이다.²⁾ 이런 현상은 뉴미디어 시대의 도래에 따라 블로그, SNS, 포털사이트 등 뉴미디어의 재매개화(remediation)를 통해 보다 복잡한 양상으로 나타나고 있다. 앞서 맥루언이 “두 개의 미디어가 혼합되거나 서로 만나는 순간”을 “새로운 형식이 탄생하는 진리와 계시의 순간”이라고³⁾ 보았던 점을 상기한다면, 미디어 간의 융합을 통해 새로운 형식이 나타나는 현상은 그리 놀랄 만한 일이 아니다.

이 글에서 주목하고자 하는 디카시(dica-poem)는 사진으로 대변되는 영상언어와 시로 대변되는 문자언어가 결합한 제3의 텍스트로서, 일상생활에서 스마트폰으로 쉽게 향유할 수 있는 장르이다. 디카시는 이상옥 시인에 의해 출범하여 뉴미디어 시대를 대표하는 장르로 부상하고 있다. 이상옥은 2004년 4월 인터넷 서재에서 처음으로 디카시를 세상에 선보인 이래, 이를 모은 디카시집 『고성 가도(固城 街道)』를 간행한 바 있다. 이후 그는 2006년 6월에 무크지 『디카시 마니아』를 창간하고 2007년 5월에는 디카시론집 『디카시를 말한다』를 출간하는 등 디카시를 정식 문학 장르로 자리매김하기 위한 활동을 전개해왔다. 2008년부터 디카시는 전시회, 공모전, 페스티벌과 같은 다양한 프로그램을 통해 대중들에게 친숙하게 다가서는 등 현재 경남 고성 지역을 대표하는 문화로 발돋움하고 있다.⁴⁾ 이처

2) 그간 디지털 시대에 컴퓨터로 대변되는 미디어의 영향으로 새롭게 나타나기 시작한 변종 형식의 문학을 ‘사이버문학’, ‘인터넷 문학’, ‘하이퍼텍스트 문학’, ‘컴퓨터 매개 문학’, ‘복합 양식 텍스트’ 등 다양한 용어로 규정한 바 있다(유영희, 「미디어 융합 시대의 시 양상과 시 교육」, 『우리말글』 제47집, 우리말글학회, 2009, pp.106-138).

3) 마셜 맥루언, 김성가·이한우 옮김, 앞의 책, p.101.

4) 디카시의 발자취에 관해서는 한국디카시연구소가 운영하고 있는 홈페이지(<http://www.dicapoem.net/>)에서 ‘디카시의 자취’ 코너에서 구체적으로 확인할 수 있다.

럼 디카시가 본격적인 문학 운동으로 가시화됨에 따라 그간 이에 주목하는 논의가 조금씩 진행되어왔다.

먼저, 디카시가 디지털 카메라나 스마트폰과 같은 디지털 매체를 적극적으로 활용한다는 점에 초점을 맞춰 디카시가 지닌 특징을 살펴보고 이것이 뉴미디어 시대에 차지하는 문학적 의의를 해명하려는 논의를 들 수 있다. 주지하다시피, 디지털 카메라는 대부분의 스마트폰에 내장되어 있다는 점에서 우리가 일상생활에서 손쉽게 시적 대상과 접촉할 수 있는 계기를 마련해준다. 이때 자연과 사물에서 비롯되는 시적 형상은 평범한 일상에 “역동적 상상력”을 극대화하여 탈일상의 공간을 구축한다고 볼 때, 디카시는 “극순간성”, “극현장성”, “극사실성”, “극서정성”과 같은 특징을 지니게 된다.⁵⁾ 이러한 디카시의 특징은 구체적인 일상을 바탕으로 한다는 점에서 “놀이로서의 시 쓰기”를 일상으로 확장시키는 의의가 있으며,⁶⁾ 전자매체를 통해 인간 신체의 감각을 확장하고 독자와의 쌍방향성의 소통을 가능하게 한다는 점에서 시의 위기를 극복할 수 있는 문학적 대안으로서 의의가 있다.⁷⁾

다음으로, 디카시와 비슷한 성격을 띠는 다른 장르와 디카시를 구별함으로써 디카시의 존재론적 의의를 명확하게 하려는 논의를 들 수 있다. 김영도의 경우 그간 문자언어와 영상언어가 상호 결합하는 현상이 다방면에서 일어난 점에 주목하는 가운데 공간예술인 ‘사진’이 “언어의 이미지 경제학인 시에 가깝다”고 봄에 따라 시와 사진의 상생 융합 가능성을 제기한

5) 김종희, 「현대시의 새로운 장르, 디카시—미담의 지평과 정체성」, 『문학의 거울과 저울』, 민음사, 2016, p.315.

6) 차민기, 「매체 발달에 따른 예술의 일상화—‘디카시(dicapoem)’를 본보기로 하여」, 『현대문학이론연구』 제56집, 현대문학이론학회, 2014, p.95.

7) 오덕애, 「디카시의 상상력과 소통」, 『한국문학논총』 제63집, 한국문학회, 2013, pp.149-171.

바 있다.⁸⁾ 그는 그러한 융합 콘텐츠의 모델 중 하나로 ‘디카시’를 제시하고 이를 “포토포엠(PhotoPoem)”이라 명명하고 있으나,⁹⁾ 이상옥의 지적대로 이는 ‘디카시’와 혼동한 결과라 볼 수 있다. 이상옥에 따르면, ‘디카시’는 문자와 영상이 각각의 독자성에 따라 한 몸을 이루고 있다는 점에서, 문자시가 먼저 있고, 그에 어울리는 사진을 병치하여 감상의 효과를 노리는 ‘포토포엠’과는 구별된다. 또한 ‘디카시’는 즉각적이고 생생한 감흥을 살린다는 점에서 영상이나 시가 각각 선후 관계로 조합되는 ‘포토포엠’과는 구별되며, 시인을 시적 형상을 포착하여 독자에게 전달하는 “에이전트”로 봄에 따라 문자시를 전제로 사진을 병치하는 ‘포토포엠’과는 구별된다.¹⁰⁾

이처럼 그동안 디카시의 특징에서 문학적 의의를 찾거나 디카시를 유사한 대상과 구별하여 존재론적 의의를 부각시키는 논의가 진행됨에 따라 디카시는 뚜렷한 장르 개념을 획득하는 상황에 이르게 되었다. 하지만 원론과는 별개로 실제 작품을 살펴보면, 애초 표방하던 의도와는 다른 상황을 목도하게 된다. 말하자면, 디카시에서 상대적으로 시각적 이미지가 강렬한 사진에 문자언어가 얹매이게 됨에 따라 양자의 긴장관계에 의해 제3의 의미를 파생시키려는 디카시의 실험정신이 위축되는 사례를 심심치 않게 확인할 수 있다는 것이다. 이런 점에서 이 글에서는 디카시에서 영상언어와 문자언어가 효과적으로 결합함으로써 디카시 본래의 의도를 구현할

8) 김영도, 「융합 콘텐츠를 위한 장르 전략—포토포엠」, 『한국문학이론과 비평』 제36집, 한국문학이론과비평학회, 2007, pp.83-90.

9) 위의 논문, p.93.

10) 이상옥, 「멀티포엠과 디카시(詩)의 전략」, 『한국문예비평연구』 제35집, 한국현대문예비평학회, 2011, pp.88-89. 그에 따르면 ‘시화’ 또한 기존의 문자시에다 이를 설명해주는 그림을 병치한다는 점에서 영상과 문자가 일체화된 디카시와는 구별된다고 할 수 있다(이상옥, 『양코르디카詩』, 국학자료원, 2010, p.14).

수 있는 방향을 탐색하고자 한다. 이를 위해 이 글에서는 디카시의 구성 원리를 살펴보는 한편, 실제 작품 분석을 통해 디카시가 문학적인 새로움을 불러일으킬 수 있는 방식을 모색해보고자 한다. 이 글은 결국 디카시에서 이미지를 효과적으로 구현할 수 있는 방식을 고찰해봄으로써 뉴미디어 시대에 한국현대시가 추구할 수 있는 문학 공간을 해명하리라 기대한다.

Ⅱ. 디카시의 구성 원리와 이미지 존재방식의 문제

앞서 언급한 것처럼 이상옥 시인은 디카시를 본격적인 문학 장르로 정착시키는 데 앞장서왔다. 그는 실제 창작의 결과물과 함께 지속적으로 디카시론을 발표함으로써 디카시의 구성 원리를 체계화시켜왔다. 그의 대표적인 디카시론집 『디카詩를 말한다』에서는 디카시를 하나의 미학적 구조물로 산출해내기까지의 과정을 비롯하여 디카시 창작을 통해 표방하려는 시적 의도, 향후 디카시 운동이 나아가야할 방향 등에 이르기까지 디카시에 관한 전반적인 사항을 담고 있다. 여기서 우리가 주목하고자 하는 바는 그가 디카시의 구성 원리를 시학적으로 해명하는 부분이다.

그에 따르면, 디카시(詩)는 “언어 너머의 시, 곧 낱시(raw poem)를 디지털카메라로 찍어 문자로 재현”한다는 점에서 기존의 “일반 문자시에 비하여 낱시성(feature of raw poem)”이 두드러지는 장르이다.¹¹⁾ 이때 ‘낱시’는 디카시 고유의 속성을 해명할 수 있는 개념으로서 자연이나 사물이 있는 그대로의 모습을 가지고 시적 대상으로 나타나는 것을 의미한다.¹²⁾ 우리는 바로 디지털카메라를 통해 일상생활 속에서도 자연과 사물

11) 이상옥, 『디카詩를 말한다』, 시와에세이, 2007, p.40.

이 언어 이전의 관념과 같은 것으로 나타나는 순간을 보고, 듣고, 체험할 수 있다.¹²⁾ 시인의 입장에서 볼 때, 자연이나 사물에서 촉발된 ‘날시’는 시적 동기를 유발하는 영감이나 사상(詩想)이라고 보아도 무방할 것 같다. 왜냐하면, 이상옥은 논의 과정에서 시인을 일종의 “에이전트(agent)”나 “파인더(finder)”¹⁴⁾라고 명명함에 따라 언어 이전의 사물인 ‘날시’를 인식하고 포착하는 시인의 역할을 염두에 두고 있기 때문이다. 말하자면, ‘날시’는 결국 시인의 ‘중계’를 거쳐야만 시적 형상을 갖춘 사진으로 현현할 수 있으며 이를 ‘문자’로 형상화할 수 있게 된다.

따라서 디카시에서는 ‘언어 너머의 시’를 문자로 재현하는 과정에서 “화자의 서정적 개입이 불가피”하게 이루어질 수밖에 없다.¹⁵⁾ 이러한 때, 원래의 자연과 사물은 물자체(Das Ding an sich)와 같이 온전하게 인식할 수 없는 영역으로 남게 된다. 다시 말해, 디카시에서 포착한 자연과 사물은 시인의 주관과 내면을 거쳐 언어로 재현된 것이지 본래의 자연과 사물을 언어로 명확하게 재현해내기란 불가능한 일이다. 이런 점을 의식하고 있는 것처럼, 이상옥은 자연과 사물의 상상력이 시인의 상상력을 넘어서는 지점에 놓여 있다는 점에서 이를 거듭 “신의 상상력”이라고 정의하고 있다.¹⁶⁾ 결국 디카시에서 자연과 사물에서 촉발된 영감과 사상은 표면적으로 사진으로 대체되었을 뿐 사진에서는 여전히 “언어로 못다 드러낸 여백(사물)”이라든지¹⁷⁾ ‘언어화되지 않은 풍경의 여백성’과¹⁸⁾ 같은 것으로 남아 있다.¹⁹⁾

12) 위의 책, p.32.

13) 위의 책, p.30.

14) 위의 책, p.78.

15) 위의 책, p.15.

16) 이상옥, 『앙코르디카詩』, pp.126-127.

17) 이상옥, 『디카詩를 말한다』, p.36.

18) 위의 책, p.51.

이처럼 디카시에서 ‘날시’는 시인에게 특별한 영감과 시상을 부여하는 계기를 마련하면서도, 실제로 영상언어와 문자언어를 결합하여 제3의 텍스트를 산출해낼 때에는 여전히 재현할 수 없는 영역으로 남아 있다고 할 수 있다. 이러한 관점은 기존의 전통 시학의 관점에서 접근해볼 때 보다 명료하게 이해될 수 있다. 왜냐하면, 디카시 논의에서 전제하고 있는 것과 같이 전통 시학에서 서정시의 형성 원리를 설명하는 과정에서도 시인에게 시작의 동기를 불러일으키는 영감과 시상은 신성불가침의 절대 영역으로 설정되어 있기 때문이다. 이는 아래의 글에서 구체적으로 살펴볼 수 있다.

詩人の呼吸을 刹那에 表現한 것은 詩歌이지요. 一般的으로 呼吸과 衝動이 잘 調和되면 □□□□ 다 좇타고 하는 것이겠지요. □□□□ 意味의 詩歌는 表現할 수가 업고 그 呼吸과 鼓動을 느기는 그 詩人에게만 意味를 理解할 수 있는 沈默의 詩맛게는 업슬줄 압니다. 言語 또는 文字의 形式을 알게되면 詩味の 半分은 업서진 것이오. 言語와 文字는 鼓動을 그려내일 수 업지요. 사람마다 갖지 아니한 文體와 語體를 가지게 된 것도 이것인줄 압니다.

—「詩形の 音律과 呼吸—劣拙한 非見을 海夢兄에게」 부분²⁰⁾

인용된 글은 지금으로부터 100년 전에 산출된 우리나라 최초의 자유시론으로 알려져 있으나, 디카시에서의 ‘날시’를 시인의 시상과 영감의 차원에서 접근하는 데 중요한 실마리를 제공하고 있다. 이 글에서 김억은 모든

19) 참고로 이상옥은 ‘날시’를 “침묵하는 언어”라고 표현한 바 있다. 그는 이러한 ‘날시’의 속성으로 인해 ‘사진’에서 언어화될 수 없는 여백이 발생할 때, 디카시의 시적 함의를 보다 풍부하게 만들 수 있다고 보고 있다(앞의 책, p.70).

20) 김억, 『태서문예신보』 제14호, 1919. 1. 13; 박경수 편, 『안서김억전집 5—문예비평론집』, 한국문화사, 1987, p.34. 밑줄 및 볼드체 표기는 인용자의 것이며, 이하 생략함.

예술이 정신과 육체의 조화에 의해 이루어진다고 봄에 따라 “개인(個人)의 예술성(藝術性)”을 주장하고 있다. 여기서 그가 육체의 표지로서 제시한 “호흡(呼吸)”과 “고동(鼓動)”은 사람마다 같지 않은 각자의 고유한 영역이라는 점에서 “개인의 예술성”을 담보하는 근거가 된다. 그래서 그는 시를 “찰나(刹那)의 생명(生命)을 찰나(刹那)에 늦기게하는 예술”이라 정의하고 있다.

이 지점에서 우리가 주목해야할 점은 김억이 “호흡”과 “고동”으로 표상되는 육체를 개인의 ‘개성’의 표지로 전제함에 따라 이것과 조화를 이루는 정신 또한 개인마다 고유한 영역으로 남게 된다는 것이다. 다시 말해, 시인의 정신상에 나타나는 영감이나 시상은 그 시인이 가지고 있는 고유한 영역이라는 점에서 결코 다른 사람이 침범할 수 없다. 그래서 김억은 시인의 정신으로 촉발된 영감이나 시상을 “표현할 수가 없고 그 호흡과 고동을 늦기는 그 시인에게만 시미(詩味)를 이해할 수 있는 침묵의 시”라고 정의함에 따라 거기에 절대성을 부여하고 있는 것이다. 물론 이것이 “언어(言語) 또는 문자(文字)의 형식(形式)”을 밝게 되면 원래 가지고 있던 “시미의 반분(半分)”이 사라지고 말지만, 김억은 결국 시인이 이러한 한계 속에서 “언어와 문자”를 통해 시상을 표출할 수밖에 없다는 필연적인 숙명을 말하고 있다.

이처럼 김억에게 영감이나 시상은 시에서 다른 무엇과도 비교할 수 없는 절대적인 위치에 놓여있으면서도, 결코 언어와 문자로 온전하게 재현할 수 없는 영역으로 남아 있다.²¹⁾ 이를 앞선 논의와 연결해본다면, 디카시에

21) 김억의 이러한 관점은 일시적인 것에 그치지 않는다. 이후에도 그는 시를 제1의 시가(심금의 시가), 제2의 시가(문자의 시가), 제3의 시가(현실의 시가)로 세분화한 바 있다. 여기서 그는 제1의 시가에 대한 비평이 “절대불가능(絶對不可能)”하다고 말함으로써 시인 자신의 시적 황홀에 절대적인 의미를 부여하고 있다(김억, 「詩壇

서 ‘날시’가 담지하고 있는 성격이 보다 명료하게 드러난다. 지금까지의 논의에서 드러났듯이, 디카시에서 자연이나 사물에 깃든 시적 형상으로서 ‘날시’는 “신의 상상력”과 같이 “시인의 상상력 이전”에 존재하는 절대적인 지위를 가지고 있으면서도, 이를 포착하고 재현하기 위해서는 부득이하게 시인의 내면과 주관을 거칠 수밖에 없다. 다시 말해, ‘날시’가 명확하게 재현될 수 없는 영역으로 남게 된다고 할 때, 디카시가 작품으로서 새로움을 불러일으키기 위해서는 ‘날시’의 ‘여백성’을 효과적으로 활용할 수 있어야 한다는 것이다. 디카시 본래의 의도가 영상언어와 문자언어의 결합을 통해 제3의 새로운 의미를 파생시키는 데 있다면, 영상언어와 문자언어가 결합하는 과정에서 ‘날시’가 지닌 이미지의 잉여성을 어떤 방식으로 구현할 것인가는 디카시의 문학성을 결정짓는 중요한 문제인 것으로 보인다.

이는 디카시의 구성 요소 중 하나인 사진 자체에 초점을 맞춰볼 때에도 마찬가지이다. 주지하다시피, 롤랑 바르트는 사진의 본질을 기술적인 측면이 아니라 이미지의 차원에서 접근하고 있다는 점에서 디카시의 ‘날시’를 이해하는 데 중요한 참조점을 제공한다.²²⁾ 그에 따르면, 사진의 이미지는 스튜디오(studium)와 폰크툼(punctum)으로 구별된다. 스튜디오는 사회나 역사가 낳은 산물로서 일반 사람이라면 누구나 가지고 있는 “도덕적·정치적 교양의 합리적인 중계”를 거쳐 “평균적인 정서”를 유발하는 데 그친다. 이에 반해 폰크툼은 스튜디오를 방해하러 오는 요소로서 사진 안에서 우연하게 나(관람자)의 시선을 찌르는 “자국”, “구멍”, “얼룩”, “상

의一年」, 『개벽』, 1923. 12. 1; 위의 책, pp.205-206). 물론 디카시에서의 ‘날시’는 사진의 영역에 속한다는 점에서, 시인의 내면에 속하는 ‘영감’이나 ‘시상’과 동일시할 수는 없다. 다만, 이 글에서 전통 시학의 관점을 언급하는 것은 ‘날시’에 담긴 잉여적인 속성을 강조하기 위함이다.

22) 이에 대해서는 이성모에 의해서도 짧게 제기된 바 있다(이성모, 「디카시에 관한 관見」, 『서정시학』 제27집 3호, 2017, pp.272-273.).

처”와 같은 것으로 존재한다.²³⁾ 이런 점에서 스튜디오는 나(관람자)에 앞서 사회화된 코드(약호)를 말하고 있다는 점에서 보편적인 차원의 이미지에 속한다면, 폰크툼은 사진에 가려진 시야에 “역동적인 힘”을 부여한다는 점에서 지극히 개인적인 차원의 이미지에 속한다고 할 수 있다.²⁴⁾

이 지점에서 우리는 폰크툼이 사진을 단순히 정보 전달의 매체에 그치게 하는 것을 넘어 ‘섬광’과 같은 놀라움을 제공하는 것으로 만든다는 것을 알게 된다. 이는 물론 나(관람자)의 의지와는 상관없이 존재하는 것이긴 하지만, 결국 나(관람자)의 주관에 의해 이루어진 것이라는 점에서 각자의 고유한 영역으로 남게 된다.²⁵⁾ 이를 앞서 살펴본 ‘날시’와 연결해보자면, 시인의 입장에서 ‘날시’가 지닌 이미지의 잉여성을 디카시에서 적극적으로 활용하게 될 때 독자의 입장에서 영상언어와 문자언어의 결합으로 빚어지는 제3의 의미가 새로운 차원으로 열릴 수 있다는 것을 알게 된다.²⁶⁾ 왜냐하면, 이미지의 향유가 개인적인 차원에서 이루어진다는 점을 고려한다면, 디카시에서 ‘날시’가 유발하는 여백성은 독자들에게 다차원적인 해석의 공간을 제공할 수 있기 때문이다. 다음 장에서는 이러한 관점에 따라 실제 작품을 분석해보는 과정에서 디카시 본래의 의도가 효과적으로 구현될 수 있는 방향성을 모색해보고자 한다.

23) 롤랑 바르트, 김웅권 옮김, 『밝은 방—사진에 관한 노트』, 동문선, 2006, pp.41-42.

24) 위의 책, pp.74-76.

25) 따라서 바르트는 “폰크툼의 사례를 제시한다는 것은 어떤 면에서는 나를 토로하는 것”이라고 말하고 있기도 하다(위의 책, p.60).

26) 이와 관련하여 김영도는 디카시에서 사진의 시각적 특성을 들어 반복적으로 제시할 때 의미 층위에서 긴장감을 줄 수 없다고 말한 바 있다. 그는 “사진의 도상성과 시의 상징성을 어떻게 적절하게 유지하면서 은유적 긴장미를 지속시키느냐”에 디카시의 성패가 달려있다고 보고 있다(김영도, 「사진을 활용한 문학적 글쓰기 연구」, 『교양 교육연구』 제9집 3호, 한국교양교육학회, 2015, pp.480-481.).

Ⅲ. 영상언어와 문자언어의 긴장관계와 이미지의 잉여성 내포

앞에서 우리는 디카시의 구성 원리를 살펴보는 가운데 ‘날시’가 수행하는 역할에 관해 집중적으로 검토해보았다. 디카시는 자연과 사물로부터 시상을 포착하기 위해 디지털카메라에 의존한다는 점에서, 기존의 다른 시들에 비해 자연과 사물이 있는 그대로의 모습으로 나타나는 ‘날시성’이 두드러진다. 이때 ‘날시’는 원론 상으로 시인의 상상력이 개입하기 이전에 존재하는 ‘언어 너머의 시’나 “신의 상상력”과 같은 절대적인 영역으로 상정됨에 따라 시인의 내면과 주관을 거쳐 언어화된다고 해도 여전히 재현할 수 없는 영역으로 남게 된다. 따라서 디카시가 단순히 영상언어와 문자언어를 결합하는 차원을 넘어 독자에게 다차원적인 해석의 공간을 제공하기 위해서는 ‘날시’가 담지하고 있는 이미지의 여백성(잉여성)을 어떤 방식으로 구현할 것인가를 모색해봐야 할 것이다.

여기서는 그 방식 중 하나로 환유적인 수법의 활용과 세부요소의 환기를 통해 영상언어와 문자언어 사이에 돌발적인 충돌을 불러일으키는 방식을 들고자 한다. 이는 사진에 등장하는 자연이나 사물을 서술적인 묘사로 재현하거나 유사성의 원리에 따라 이를 은유적으로 표현하는 방식과 비교해본다면, 그 효과가 좀 더 선명하게 드러날 것이다. 이를 실제 작품을 통해 구체적으로 살펴보자.²⁷⁾

27) 이 글에서는 『경남일보』, 『머니투데이』, 『고성신문』에 게재된 디카시를 주요 분석의 대상으로 삼는다. 이 저널은 디카시 코너를 따로 마련하여 디카시를 대중들에게 알리는 데 기여해왔다. 여기서 천용희, 최광임, 정이향 등 현역시인들에 의해 해당 시에 관한 해설 및 감상평을 덧붙이고 있다는 점에서 기존 작품에 대한 독자의 반응을 짐작하는 데 참고점을 제공하고 있다.

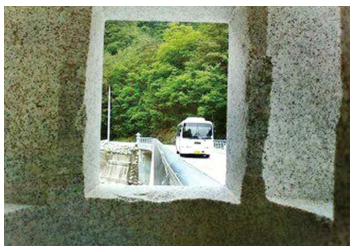
(가)



장독들

우묵함을 품는다는 건
사람이 매일 아침 오목한 손바닥 안에
세숫물을 담아내듯
저 독들도 곧 무언가를 품어
우려내거나 절여내거나 고아낼 것
이다²⁸⁾

(나)



소통

백담사 가는 비좁은 길
하루에도 수차례 오가는 버스들은
부딪치는 법이 없네

비좁은 건 길이 아니라
늘 마음이네²⁹⁾

인용된 시에서는 우리가 일상생활에서 흔히 보았음직한 사물과 풍경을 시적 대상으로 다루고 있다. 이러한 대상들은 이미 우리의 감각에 친숙하게 받아들여진 나머지 쉽사리 스쳐지나갈 법하지만, 디카시는 작고 소박한 이것들에 눈길을 돌릴 수 있는 계기를 부여할 뿐 아니라 거기서 새로운 존재론적 의미를 발견해낼 수 있다.

먼저, (가)에 등장하는 사진에서는 서늘한 담벼락 밑에 장독들이 웅기종기 모여 있는 풍경을 보여주고 있다. 이때 익숙한 풍경을 지나 우리의 눈길

28) 문성해, 「장독들」, 『머니투데이』, 2014. 11. 2. <https://news.mt.co.kr/mtview.php?no=2014112108452807604&outlink=1&ref=http%3A%2F%2Fsearch.naver.com>

29) 최명숙, 「소통」, 『고성신문』, 2019. 06. 21. http://www.gosnews.kr/default/index_view_page.php?part_idx=466&idx=20686

을 끄는 것은 시의 제목이다. 손가락 터치를 이용하여 텍스트를 읽어نا가는 스마트폰 환경에서나 볼 마우스를 이용하여 텍스트를 읽어나가는 PC 환경에서나 위에서 아래로 텍스트를 읽어나간다는 점에서 독자들은 자연스레 사진에서 제목으로 이동하여 시적 형상으로서 ‘날시’를 유추할 것이기 때문이다. 이를 염두에 두고 제목을 본다면, (가)에서는 사진의 주된 소재라 할 수 있는 ‘장독’을 있는 그대로 제목으로 설정하고 있다는 점에서 별다른 시적 효과를 거두지 못하고 있다. 다시 말해, ‘장독들’이라는 제목은 사진에 등장하는 사물 자체를 지시하는 기호에 머물게 된다. 이는 시 본문에서 장독이 간장, 된장, 고추장 따위를 담가 숙성시키는 용도에 그치는 것에서도 확인할 수 있다. 좀 더 구체적으로, 시에서는 사람의 “오목한 손바닥”을 “매일 아침 세숫물을 담아내”는 일상행위의 수단으로 내세우는 것처럼, ‘장독들’ 또한 색깔, 모양, 위치에 따라 구별되어 “무언가를 품”는 수단으로 제시되어있다. 물론 ‘장독들’이 품은 간장, 된장, 고추장이 향후 “우려내거나 절여내거나 고아”내는 요리 과정에서 사람의 음식에 빠져서는 안 되는 양념을 이룬다고 할 때, 우리는 ‘장독’에서 사람의 생활을 윤택하게 만드는 “묵직한 것”을 발견해낼 수 있지만 이것 또한 어디까지 장독 본래의 용도에서 확장된 것일 뿐이다.³⁰⁾

이처럼 문자언어가 영상언어의 시각적 이미지를 지시하는 차원에 머물러 있는 것은 (나)에서도 확인할 수 있다. 이 시에 등장하는 사진에서는 한 버스가 좁은 다리를 건너오고 있는 장면을 반대편에 있는 교각 사이로 보여주고 있다. 버스가 다리 위로 진입하는 장면을 교각의 작은 틈새로 포

30) 참고로 이 시는 이후 정이향 시인의 해설로 『고성신문』(2019. 07. 05)에 게재된 바 있다. 『머니투데이』에서 최광임 시인이 다른 것을 겸허하게 풀어주는 것으로 ‘장독’을 읽어낸 것과 마찬가지로, 정이향 시인 또한 ‘장독’을 본래의 기능에서 읽어내는 가운데 옛것에 관한 그리움을 토로하고 있다.

착하고 있는 것은 그만큼 버스가 지나갈 다리의 폭이 좁다는 것을 말해주고 있다. 이를 보여주기가라도 하듯이 시의 1연에서는 사진의 풍경을 사실적으로 묘사하는 데 초점을 맞추고 있다. 1연을 보면, 버스가 지나갈 다리는 “백담사 가는 비좁은 길”에 있는데, 실제로 백담사 가는 길은 빼어난 경치를 이루고 있는 것으로 알려져 있지만 일차선 폭 정도의 좁고 위태로운 계곡 길로 이루어진 것으로 알려져 있다. 이제는 유명 관광지가 되어버려서 “하루에도 수차례” 버스가 이 길을 오르락내리락하지만 결코 서로 “부딪치는 법이 없”다.

이처럼 시의 1연에서 사진으로 포착한 풍경을 구체적으로 풀어내는 데 초점을 맞추고 있다는 점에서, 앞선 시와 마찬가지로 문자언어는 영상언어의 시각적 이미지를 진술하는 차원에 머물러 있다고 볼 수 있다. 이런 상황에서 시의 제목을 살펴본다면, 이 시의 제목은, 버스가 좁은 길을 서로 배려하면서 아무런 사고 없이 지나가는 것처럼, 인간관계에서 또한 원활한 ‘소통’이 필요하다는 당위적인 주제를 전달하고 있다. 이를 말해주듯, 시의 2연에서는 사람 사이에 원활한 ‘소통’을 위해서는 무엇보다 각자의 비좁은 ‘마음’에서 벗어나야 한다는 메시지를 담고 있기 때문이다. 따라서 디카시에서 문자언어가 영상언어의 시각적 이미지를 서술적으로 묘사하는 차원에 그치게 된다면, 독자에게 새로운 시적 감흥을 불러일으키는 데 큰 효과를 거두기 어려운 것으로 보인다.³¹⁾ 이러한 점은 유사성의 원리에 따라 사물을 은유적인 표현으로 대체하는 방식과 인접성의 원리에 따라 사물을 환유적인 표현으로 치환하는 방식을 비교해보면 좀 더 명확해진다. 실제

31) 이러한 때 디카시는 포토포엠과의 장르적 변별성을 확보하기 어렵다. 왜냐하면, 포토포엠이 기존의 문자시를 효과적으로 설명하기 위해 사진을 부가하는 것이라고 한다면, 디카시는 이와 선후 관계가 바뀌었을 뿐 결국 같은 논리에 머물게 되기 때문이다.

작품을 통해 확인해보자.

(다)



인큐베이터

파헤쳐진 흙무지에 뿌리가 담긴다
쇠뿔을 박고 콘트리트 살덩이를 찢
운다
내가 왔던 길들 위에 망각을 붓고
전생을 지운다
너는 곧 자라날 것이다³²⁾

(라)



유등

누가 저곳에 어머니 젖통을 달아 놓
았나

근육과 뼈대를 키웠던 농축된 단맛
은 한때

눈부신 추억들로 익어

빈 하늘 모서리에 매달려 있다

환하게 내 유년을 밝히는 유등 하
나³³⁾

위의 시에서 또한 우리의 일상에서 흔히 마주할 법한 작고 소박한 사물

32) 신지영, 「인큐베이터」, 『머니투데이』, 2015. 07. 03. <https://news.mt.co.kr/mtview.php?no=2015070217271607004&outlink=1&ref=http%3A%2F%2Fsearch.naver.com>

33) 서봉순, 「유등」, 『경남일보』, 2017. 11. 01. <http://www.gnnews.co.kr/news/articleView.html?idxno=311953>

과 풍경을 다루면서 탁월한 시적 진실을 발견하려는 시도를 보여주고 있다. 이 시에서는 공통적으로 특정한 사물이 지닌 속성에 주목하고 있으나, 그것을 시적 표현으로 형상화하는 과정에서 서로 다른 효과를 내보이고 있다.

(다)의 사진에서는 어느 공사현장에서 기초공사가 이루어지고 있는 풍경을 보여주고 있다. 여기서 합판과 철근을 두른 거푸집을 중앙에 설정하고 있다고 볼 때, 시인은 거푸집을 통해 자신의 시상을 전달하려는 의도를 보여준다. 말하자면, 건축에서 거푸집이 건물의 형상과 구조를 세우는 데 가장 기초적인 토대가 된다는 점을 고려한다면, 시인은 거푸집을 통해 어떠한 존재의 탄생을 말하려 한다고 어렵지 않게 유추해볼 수 있다. 실제로 사진에서는 거푸집을 뒤편에 숨어있는 완성된 건물과 근거리에 있는 넝쿨과 조화를 이루도록 설정함에 따라 시간의 변화에 따른 성장을 암시하고 있기도 하다. 이런 상황에서 시의 제목으로 등장하는 “인큐베이터”는 사진의 시각적 이미지를 보충하는 효과를 거두고 있다. 보다 구체적으로, 보통 “인큐베이터”가 미숙한 신생아를 정상적인 성장과정으로 나아가는 데 기여하는 기기라고 한다면, 이는 탄생과 성장의 측면에서 거푸집의 역할과 유사하기 때문이다. 따라서 시에서 거푸집은 “인큐베이터”의 은유적인 표현과 연동하여 존재의 탄생과 성장의 필연성을 전달하려는 시인의 의도를 효과적으로 나타낸다고 볼 수 있다.

이처럼 디카시에서 의미상의 공통자질에 착안하여 사물을 은유적으로 표현하려는 방식은 시의 주제의식을 선명하게 드러내는 데 효과적일 수 있다. 달리 말하자면, 이는 상대적으로 해석의 방향을 다각화할 수 있는 입체성을 제약한다고도 볼 수 있다. 이런 점에서 (라)에서 은유적인 표현과 환유적인 표현을 교차함으로써 거두는 효과에 주목할 필요가 있다. 이 시의 사진에서는 늦가을 감나무 가지에 말라붙어있는 홍시를 근거리에서 보

여주고 있다. 이때 홍시는 제목과 본문의 내용으로 미뤄보건대 “유등”으로 은유되기도 하고, “어머니 젖통”으로 은유되기도 한다. “유등”이 유년의 기억과 얽혀있다는 측면에서 보면, 이는 유년시절에 간식으로 먹던 추억과 연결되며, “어머니 젖통”이 아기의 성장에 절대적인 대상이라고 한다면, 이는 단맛을 제공하려고 온몸을 짜내는 희생과 연결되기 때문이다. 이런 점에서 홍시는 유년이라는 시기의 공통성 아래 “유등”의 의미뿐만 아니라 “어머니의 젖통”의 의미까지 내포하고 있다. 이런 상황에서 시인이 홍시 대신 “유등”을 제목으로 내세우고 있는 것은 시적 의미의 형성에 입체적인 효과를 거두고 있다고 볼 수 있다. 말하자면, 시인은 “유등”을 홍시의 은유로 표방하는 것에 그치지 않고, “젖통”의 환유로 대체하고 있다. “유등”과 “젖통”은 홍시를 매개하지 않고는 별다른 접점을 찾기 어렵기 때문이다. 실제로 “유등”이 밝힌다는 속성에 의거하여 ‘유등(油燈)=홍시가 유년시절의 추억을 환하게 밝힌다는 의미’에서 ‘유등(乳燈)=어머니의 젖통이 아기의 입속을 눈부시게 밝힌다는 의미’로 미끄러지고 있는 것은 이 시에 내포된 복합적인 의미를 짐작케 한다.

따라서 환유적인 표현은 디카시에서 상대적으로 주제의식을 선명하게 전달할 수 있는 은유적인 표현과는 달리 해석의 방향성을 다각화시킬 수 있는 여지를 마련한다. 문자언어의 측면에서 이러한 환유적인 표현은 영상언어의 측면에서 또 다른 ‘세부요소’를 환기시키는 계기가 된다.³⁴⁾ 아래 작품을 통해 이를 구체적으로 살펴보자.

34) 바르트에 따르면, ‘퐁크툼’은 “부분적인 대상”이다. 그는 ‘퐁크툼’을 사진에 보충적인 시각을 제시하는 “중여, 은총”과 같은 것이라고 말하면서, 여기서 “잠재적으로 어떤 확장의 힘을” 발휘하는 “환유적인” 속성을 읽어낸 바 있다(롤랑 바르트, 김용권 옮김, 앞의 책, pp.60-62).

(마)



제비둥지

처마 밑 등지에
한물에 갇 새끼들이
또랑또랑 눈망을 굴리며
엄마 오기만을 기다립니다³⁵⁾

(바)



부실공사

아무리 감리(監理)를 잘해도
물속에서는 험든가 보다
그래도 베끼는 것보다야 낫다³⁶⁾

(마)의 사진에서는 처마 밑에 매달린 화분에서 분홍빛 피튜니아(petunia)가 만발해있는 풍경을 보여주고 있다. 아마도 피튜니아 화분을 처마 밑에 걸어둔 것은 물이 잘 빠지고 햇볕이 잘 드는 곳에 관리해야 한다는 식물의 특성에서 기인한 것이지만, 시인은 인접성의 원리에 따라 피튜니아 화분을 “제비둥지”로, 화사하게 만발한 피튜니아 무리를 ‘제비 새끼’로 치환하고 있다. 이는 장소의 우연성에서 착안한 것으로, 우리는 사회문화적 문맥에 따라 처마 밑에 보금자리를 트는 것이 보통 제비라고 알고 있다는 점에서 이러한 표현이 성립될 수 있는 것이다. 이런 점에서 시인은 꽃술이 까만 피튜니아를 환유적인 원리에 따라 까만 “눈망을”을 “또랑또

35) 심진표, 「제비둥지」, 『경남일보』, 2016. 06. 21. <http://www.gnnews.co.kr/news/articleView.html?idxno=272176>

36) 황영자, 「부실공사」, 『경남일보』, 2015. 08. 12. <http://www.gnnews.co.kr/news/articleView.html?idxno=248441>

랑” “굴리며” 어미가 먹잇감을 물고 돌아오기만을 기다리는 “새끼들”로 비유하고 있다. 이처럼 시인은 환유적인 수법을 활용하여 피튜니아에게서 다른 존재의 가능성을 발견하고 있으나, 이 시는 그저 순간적인 재치에만 그치지 않는다. 다시 사진으로 눈길을 돌려 왜 피튜니아 화분을 “제비둥지”라는 제목으로 표현했을까 되물어 본다면, 사진에서 전혀 다른 세부요소가 눈을 찔러오기 때문이다. 말하자면, 사진에서 피튜니아 화분의 뒤편에 있는 현대식 개량건물이 눈에 들어온다는 점에서 옛 건물이 점점 사라져감에 따라 제비와 인간이 더 이상 공존할 수 없는 상황이 생겨나게 되었다는 것을³⁷⁾ 읽어낼 수 있기 때문이다.

이처럼 문자언어 상에서 환유적인 표현은 영상언어 상에서 ‘세부요소’와 연결되어 돌발적인 의미를 불러일으킨다. (바)에서는 세부요소의 천착에 따라 영상언어와 문자언어의 긴장관계가 보다 뚜렷하게 부각되어있다. 이 시의 사진에서는 수려한 외관을 자랑하는 전통식 건물을 중앙에 위치시키고 있다. 이를 제목과 연결해보면, 시에서는 아무리 외관상으로 사람들을 매혹시키는 건축물이라고 해도 애초 관리와 감독을 제대로 하지 않은 것은 무너지고 만다는 진실을 말하고 있다. “부실공사”는 “물속에서”도 숨길 수 없이 어떠한 장소에서도 일어날 수 있기 때문이다. 이런 상황에서 마지막 행에 나오는 “베끼는 것”이라는 진술은 지금까지의 해석과는 연관성이 떨어지는 표현이라는 점에서 다시금 사진에 눈길을 돌리게 만들며, 이때 사진에서 건축물의 형상을 비추고 있는 수면이 눈에 들어온다. 물론 통상적으로 “베끼는” 행위 자체는 표절의 문제와 연결될 수 있지만,³⁸⁾ 그보다 ‘날시’의 이미지에 주목해온 이 글의 관심사에서 볼 때 실제 사물과

37) 이러한 점은 이 시에 해설을 덧붙이고 있는 천윤희 시인 또한 지적하고 있는 바이다.

38) 참고로 이 시에 해설을 덧붙이고 있는 천윤희 시인의 경우 부실공사를 표절의 문제에 빚대어 설명하고 있다.

이를 반영하는 이미지 사이의 괴리감을 엿보게 만든다. 말하자면, 시시각각 생동하는 “물속에서는” 아무리 실제 사물을 베끼려고 해도 불가능한 일이다. 이를 예술상의 측면에서 본다면, 예술은 결국 실제와 이미지 사이의 간극을 통해 대상의 이미지를 새롭게 만들어내는 창조행위인 셈이다. 이런 점에서 시인에게 불완전한 상황 속에서도 창조에 의탁하는 행위는 “그래도 베끼는 것보다야” 나은 것이다. 이처럼 디카시에서 영상언어와 문자언어 간에 긴장관계를 형성한다면 독자에 따라 다양한 해석을 불러일으키는 효과를 거둘 수 있다.

IV. 서사적 시간의 도입과 체험의 다양성 확보

앞에서 우리는 디카시에서 ‘날시’가 담지하고 있는 이미지의 여백성(잉여성)을 구현하기 위해 영상언어와 문자언어를 긴장관계에 둘 수 있는 방식을 모색해보았다. 우리는 그 중 하나의 방식으로 환유적인 표현을 활용하거나 세부적인 요소를 환기하여 영상언어와 문자언어 사이에 돌발적인 충돌을 불러일으키는 방식을 살펴보았다. 여기서는 또 다른 방식으로 사진에 등장하는 사물과 풍경에 서사적인 시간을 도입하는 방식을 살펴보고자 한다.

주지하다시피, 사진은 정지된 영상이미지로서의 특성상 “공간예술의 자질”을 나타낸다.³⁹⁾ 따라서 사진에서 서사적인 시간을 불러낸다는 것 자체가 다소 이질적이며, 오히려 이러한 점이 사진에 생동감을 불러일으킨다고 할 수 있다. 바르트에 따르면, 사진에 등장하는 대상은 과거에 존재했던

39) 김영도, 「융합 콘텐츠를 위한 장르 전략—포토포엠」, 앞의 책, p.88.

대상에 그치지 않고 지금 나의 시선에 의해 “그것은-존재-했음”이라는 현실을 부여받게 된다.⁴⁰⁾ 다시 말해, 사진에 등장하는 사물이나 대상은 사진에 포착하는 즉시 소멸하거나 쇠퇴하였을 과거가 되어버렸다는 특별한 현실성을 부여받게 된다.⁴¹⁾ 이런 점에서 디카시에서 서사적인 시간을 도입하는 것은 현재의 나(독자)에게 이미 과거가 되어버렸을 정지된 대상으로부터 새로운 경험을 할 수 있는 계기를 마련해준다. 그러면 실제 작품을 통해 이를 어떻게 효과적으로 구현할 수 있을까를 모색해보자.

(가)



철이의 바다

부모는 해초를 말렸지만
늘 피가 마르고 돈이 말랐다
그래도 아무런 말씀이 없었다

소년은 미역 마르는 철에
부쩍 철이 들었다⁴²⁾

(나)



수신 미확인

아직 거기 있다면 그만 돌아오려무나
못다 한 말이 너무 많다⁴³⁾

40) 롤랑 바르트, 김웅권 옮김, 앞의 책, pp.97-99.

41) 수잔 손택, 이재원 옮김, 『사진에 관하여』, 이후, 2013, p.35.

42) 조영래, 「철이의 바다」, 『머니투데이』, 2015. 02. 27. <https://news.mt.co.kr/mtview.php?no=2015022616171673246&outlink=1&ref=http%3A%2F%2Fsearch.naver.com>

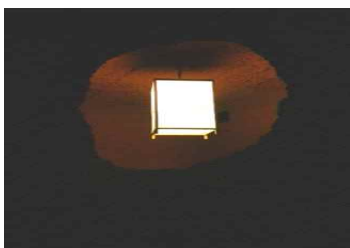
인용된 시에서는 일상의 한 장면에 서사적인 시간을 도입하는 가운데 거기에 얹힌 사연을 읽어내고 있다. (가)에 등장하는 사진에서는 한 어촌마을에서 부자(父子)로 보이는 두 사람이 햇볕 아래 미역을 말리고 있는 장면을 보여주고 있다. 이때 시인은 이들이 그저 스쳐지나가는 평범한 대상이 되지 않도록 이들에 얹혀있는 이야기를 시 본문에 삽입하고 있다. 보다 구체적으로, 1연에서는 아버지, 즉 부모의 입장에서, 2연에서는 아들, 즉 소년의 입장에서 이야기를 전하고 있다. 아버지의 입장에서 보면, 이들은 해초와 미역을 채취하고 말려서 생활을 영위해왔으나, 가정형편은 항상 녹록치 못했던 것으로 보인다. 어쩌면 아들이 점점 커가고 아들에 대한 씬씬이가 점차 커져감에 따라 부모는 “늘 피가 마르”는 심정이었는지도 모른다. 하지만 이런 상황에서도 부모는 아들에게 형편이 어렵다고 하거나 힘든 내색을 보이지 않았다. 그리고 부모의 이러한 심정이 아들에게 고스란히 전해졌는지 아들은 차츰 부모의 처지를 이해할 정도로 어른스러워졌다. “소년은 미역 마르는 철에/ 부쩍 철이 들”어 스스로 아버지의 일손을 거들 줄 알기 때문이다. 이런 점에서 제목에 등장하는 “바다”는 바로 아들에게 전해지는 부모님의 넓은 사랑 정도로 생각할 수 있다.

이처럼 위의 시에서는 서사적인 시간을 도입하여 평범한 일상의 풍경을 부각시키면서도, 결국 ‘부모애’(혹은 가족애)라는 선명한 주제로 귀결되고 있다. 이는 (나)에서와 같이 사회적인 담론과 연결되어 독자들의 해석의 방향성을 제한하는 것으로 나타나기도 한다. (나)에 등장하는 사진에서는 많은 이들이 자신의 메시지를 담은 메모지를 철조망에 걸어둔 풍경을 보여주고 있는데, 누구나 이 사진에서 세월호 사건을 떠올리지 않을 수 없다.

43) 김영주, 「수신미확인」, 『경남일보』, 2015. 07. 23. <http://www.gnnews.co.kr/news/articleView.html?idxno=246262>

그만큼 세월호 사건은 사람들의 내면에 강력하게 뿌리내리고 있는 사회적 코드가 되었기 때문이다. 이런 점에서 시의 제목은 사고 당시 희생자의 부모가 보낸 문자 메시지가 여전히 “수신 미확인”으로 남아있다는 사실을 환기시킬 뿐만 아니라 사진에서 유가족을 비롯한 사람들이 전하는 메시지 또한 “수신 미확인”으로 남아있는 상황을 부각시키고 있다. 사람들이 걸어둔 메모지에는 써놓은 말은 다르지언정 결국 “아직 거기 있다면 그만 돌아오려무나”라는 심정을 담고 있을 것이다. 이때 그들이 아직 돌아오지 못한 상황에서 그들에게 “못다 한 말이 너무 많다”고 하는 것은 독자로 하여금 강렬한 안타까움을 불러일으킨다. 이처럼 이 시는 사람들에게 사회문제를 적극적으로 환기시키면서도, 오히려 사회화된 코드에 따라 독자들의 해석 방향을 단순화시킬 우려를 안고 있다.⁴⁴⁾ 아래에서는 이러한 측면을 어떻게 해소할 수 있을까를 모색해보자.

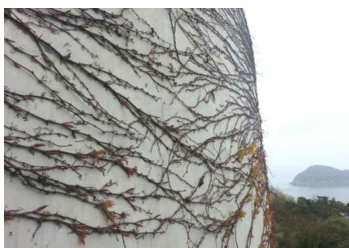
(다)



알츠하이머

저 등불이 꺼지는 순간

(라)



막내

알츠하이머 진단받은 지 수 년째

44) 참고로 같은 소재를 다루고 있음에도 김명은의 디카시에서는 희생자의 고통뿐만 아니라 유가족의 고통을 입체적으로 형상화하고 있다(김명은, 「물의 얼굴」, 『머니투데이』, 2015. 05. 29).

내 기억은 어둠 속으로
점점 사라지고
불쑥 다가오는 치매.⁴⁵⁾

노모의 갇은 기억들 하얗게 사라지
고 있다
뇌 속 혈류 끝에 매단 “막내 우리
막내”라는 저 섬만이
숨 하나 근근이 이어가는 연유
요양병원 206호 벽에 기댄 봄, 속
수무책이다⁴⁶⁾

인용된 시에서는 같은 소재를 다루고 있으면서도 이를 형상화하는 방식에서 차별성을 보이고 있다. (다)에서는 은유적인 표현을 활용하여 사물이나 현상을 알츠하이머에 빗대는 데 초점을 맞추고 있다면, (라)에서는 풍경에서 알츠하이머를 이끌어내는 한편, 거기에 특별한 이야기를 부여하고 있다. (다)의 사진에서는 중앙에 어둠을 밝히는 등불이 걸려 있는 모습을 보여준다. 사진을 좀 더 자세히 들여다보면, 어둠과 등불 사이에 검붉은 색으로 형성된 원을 확인할 수 있는데, 이는 등불을 감싸고 있는 한지에서 등불의 빛으로 인해 생겨난 현상이다. 시인은 여기에 착안하여 한지의 형태를 “뇌”의 형상과 연결시키고, 등불이 환하게 켜진 상태를 뇌에서 기억력이 제대로 작동하는 상황과 연결시키고 있다. 이때 “알츠하이머”가 통상적으로 기억력이 감퇴하는 치매라는 것을 상기한다면, 이 시에서 “등불이 꺼지는 순간”은 기억이 “어둠 속으로/ 점점 사라지고/ 불쑥 다가오는 치매”라는 것을 어렵지 않게 추측할 수 있다. 이처럼 이 시에서는 속성의 유사성을 바탕으로 하여 사물과 현상을 은유적으로 형상화하는 데 초점을 맞추고

45) 이시향, 「알츠하이머」, 『경남일보』, 2015. 09. 30. <http://www.gnnews.co.kr/news/articleView.html?idxno=251612>

46) 천윤희, 「막내」, 『머니투데이』, 2015. 05. 04. <https://news.mt.co.kr/mtview.php?no=2015050108274836224&outlink=1&ref=http%3A%2F%2Fsearch.naver.com>

있다.

이에 비해 (라)에서는 은유적인 표현을 활용하는 한편, 풍경에 서사적인 시간을 도입하고 있다. (라)의 사진에서는 아마도 산 위에 있는 어떤 건물에서 산 아래에 펼쳐진 바다를 내려다본 풍경을 담고 있는 것 같다. 이때 시인은 형태의 유사성에 의거하여 건물의 벽을 뒤덮고 있는 넝쿨의 형상에서 “혈류”가 흐르는 “뇌”의 형상을 발견해내고 있다. 이런 전제 하에 시인은 “혈류”가 흐르는 “뇌”가 어떠한 사연을 담고 있는가를 전하고 있다. 말하자면, 사진에서 넝쿨로 뒤덮인 건물 벽은 수년째 알츠하이머를 앓고 있는 노모의 “뇌”를 나타내고, 건물의 벽이 하얗게 바래가는 것은 ‘노모의 갖은 기억들이 하얗게 사라지고 있는’ 상황을 나타내고 있다. 이런 상황에서 흥미로운 점은 제목에서 알 수 있듯이 시인이 ‘노모’에 초점을 맞추기보다는 ‘막내’에게 보다 주목하고 있다는 것이다. 보다 구체적으로, 시인은 노모가 “알츠하이머 진단받은 지 수 년째”임에도 불구하고 “숨 하나 근근이 이어가는 연유”를 “막내”에게서 찾고 있다. 실제로 사진에서 넝쿨로 뒤덮인 건물 벽이 건너편의 작은 섬을 내려다보고 있다는 점에서, 이를 “막내”에 비유하고 있기도 하다. 이 지점에서 독자들은 노모가 왜 수년째 알츠하이머를 앓고 있음에도 “막내”에 대한 각별한 사랑을 품고 있는가를 궁금해 할지도 모른다. 이는 ‘노모’의 질환의 연장선상에서 “막내” 또한 오랫동안 지병을 앓아온 상황일 수도, 사진에서 외따로 떨어진 섬으로 미뤄보건대 “막내”가 독신이어서 부모가 떠나지 못하는 상황일 수도 있다. 따라서 “요양병원 206호”로 표상되는 이들의 고유한 이야기는 독자들에게 다양한 상상을 불러일으킨다고 할 수 있다.

이처럼 사진에 등장하는 사물과 풍경을 색다른 각도에서 접근할 여지를 마련하고 여기에 서사적인 시간을 도입하는 것은 독자의 입장에서 입체적인 해석의 가능성을 열어준다고 할 수 있다. 그러면 이제 이러한 방식이

어떤 방향으로 구체화될 수 있는가를 아래 시에서 살펴보자.

(마)



홍시

먼 길 떠난 길안택 비탈밭에 묻고
오니
우물가 늙은 감나무 조등 켜놓았나
붉은 눈물 그렇그렇 내달았다

그동안 혼자 산 게 아니었구나⁴⁷⁾

(바)



유목(幼木)

어린 사과나무 가지에 무거운 돌을
매달면 튼실하고 당도 높은 과실이
열린다네

봉제공장 순이, 신발공장 금자의
눈물은 동생들 학비에 아버지의 소
가 되었지⁴⁸⁾

인용된 시에서는 특정한 자연물에 초점을 맞추는 가운데 독특한 서사적 시간을 도입하고 있다. (마)의 사진에서는 늦은 가을날 저물 무렵 감나무가 홍시를 주렁주렁 매달고 있는 풍경을 보여주고 있다. 흔히 가을이라고 하면 한해의 수확을 거두어들이는 결실의 계절을 생각하는 것처럼, 사람들은 이 사진에서 자연의 풍요로운 혜택을 떠올릴 법하다. 하지만 시인은 감나무와 홍시를 색다른 감각으로 표현하는 가운데 여기서 한 사람의 불우한

47) 이호준, 「홍시」, 『머니투데이』, 2014. 10. 24. <https://news.mt.co.kr/mtview.php?no=2014102408422181035&outlink=1&ref=http%3A%2F%2Fsearch.naver.com>

48) 조영래 「유목」, 『경남일보』, 2015. 07. 08. <http://www.gnnews.co.kr/news/article View. html? idxno=245167>

사연을 읽어내고 있다. 그 사람은 “길안택”으로, 이미 먼 길을 떠나 변변찮은 “비탈밭”에 묻혔다고 볼 때, 이제 이 세상의 사람이 아닌 것을 알 수 있다.

이런 상황에서 시인은 홍시를 마치 “길안택”의 집에 있는 “우물가 늙은 감나무”가 켜놓은 “조등”으로, 홍시의 붉은 빛을 마치 “감나무”가 “길안택”의 고독한 죽음을 슬퍼하기 위해 “그렇그렇” 내달아놓은 “눈물”에 비유하고 있다. 실제로 사진에서는 감나무가 매달고 있는 홍시와 홍시의 붉은 빛을 전면에 내세워 “길안택”의 사연을 강조하고 있기도 하다. 그래서 “길안택”은 가족도 없이 평생 혼자 살았으면서도, “감나무”로 인해 “그동안 혼자 산” 사람이 아니게 된다. 뿐만 아니라 “감나무”의 측면에서 보더라도, “감나무”는 이제 주인을 잃고 말았지만 옆에서 그것을 둘러싸고 있는 사철나무 등으로 인해 역시 혼자가 아니게 된다. 이처럼 이 시에서는 우리가 평범한 풍경으로 받아들일 법한 표면적인 것에서 타자의 특별한 이야기를 들려주고 있으며, 나와 공존하고 있는 타자의 층위가 다양하게 이루어져 있다는 것을 보여주고 있다.

(바)에서 또한 서사적인 시간을 도입하여 타자의 다양한 목소리를 들려주고 있다. (바)에 등장하는 사진에서는 한창 성장기에 있는 어린 사과나무가 돌을 매달고 있는 풍경을 보여주고 있다. 1연에 구체적으로 나타나 있는 것처럼, “어린 사과나무 가지에 무거운 돌을” 매다는 것은 “튼실하고 당도 높은 과실”이 열리도록 하기 위해서이다. 시인은 여기서 “무거운 돌”이 본래의 자리에 있지 못하고 “어린 사과나무”의 성장을 위해 어쩔 수 없이 매달려 있는 것에 착안하여 누군가를 위해 부득이하게 희생할 수밖에 없는 상황을 읽어낸다. 이는 2연에서 구체적인 서사를 통해 나타나 있다. 즉, “순이”와 “금자”와 같이 이름은 있으나, 정작 고유성을 부여받지 못한 수많은 여성들이 어쩔 수 없이 자신의 꿈을 포기하고 “어린 동생들 학비”

를 위해 “봉제공장”이나 “신발공장”으로 들어간 이야기로 나타나 있다.

따라서 이는 어떤 면에서 가족의 부양을 위해 여성들에게 희생을 강요하는 가부장적 사회 분위기를 환기시키기도 하면서,⁴⁹⁾ 또 다른 면에서 보자면, “소”로 대변되는 아버지의 희생으로도 감당하지 못한 가정의 가난이 “순이”와 “금자”를 거쳐 “동생들”에게도 대물림될지 모른다는 것으로 생각해볼 수 있다. 실제로 사진의 곳곳에 매달려있는 “돌”의 무게는 좀처럼 헤어 나오기 어려운 가난의 굴레를 암시하고 있기 때문이다. 이처럼 디카시에서 자연과 사물에 서사적인 시간을 도입하는 한편, 여기서 타자의 다양한 목소리를 불러일으킨다면, 독자들의 입장에서는 자신의 체험 영역을 확장시킬 수 있는 계기가 될 수 있을 것이다.

V. 디카시의 효과적인 이미지 구현과 뉴미디어 시대의 문학 공간 창출

지금까지 우리는 디카시(dica-poem)의 구성 원리와 장르적인 특성에 주목하여 디카시가 어떤 방식으로 뉴미디어 시대의 문화 환경에 걸맞게 문학 공간을 구현할 수 있을까를 모색해보았다. 이 글에서는 특히 디카시에서 영상언어의 이미지를 문자언어와 효과적으로 결합시킬 수 있는 방식에 대해 고찰하고자 했다. 전통 시학의 관점에서 볼 때, 디카시에서 영상언어에 속하는 ‘날시(raw poem)’는 ‘언어 이전의 시’이자 “신의 상상력”에 속하는 절대적인 영역이라는 점에서, 시인에게 신성불가침의 영역이라 할 수 있는 시상이나 영감과 같은 층위에 있다고 할 수 있다. 하지만 시인의

49) 이러한 시각은 이 시에서 해설을 붙인 천윤희 시인의 글에서 확인할 수 있다.

시상과 영감이 애초 문자나 언어로 온전하게 담아낼 수 없는 것과 마찬가지로 디카시에서 ‘날시’ 또한 문자나 언어로 명확하게 재현할 수 없는 여백성(잉여성)을 안고 있다.

이러한 점을 고려할 때 디카시에서 상대적으로 영상적인 이미지가 강렬하게 나타나는 사진을 문자언어와 어떻게 결합할 것인가는 디카시의 문학성을 결정짓는 중요한 문제인 것으로 보인다. 말하자면, 문자언어가 사진의 영상이미지에 얹매이게 될 때 그에 관한 서술적 묘사나 소박한 은유에 그친다는 점에서 새로움을 불러일으키기 어렵기 때문이다. 이 글에서는 기존의 디카시 작품을 분석해본 결과 다음과 같은 방식이 독자의 입장에서 신선한 감각을 불러일으킬 뿐만 아니라 다차원적인 해석의 가능성을 열어주는 것으로 살펴볼 수 있었다.

첫 번째로는 환유적인 표현을 활용하고 세부적인 요소를 환기하여 영상언어와 문자언어 간에 긴장관계를 조성하는 것이었고, 두 번째로는 서사적인 시간을 도입하고 타자의 다양한 목소리를 발생시킴으로써 개인의 체험영역을 다각화시키는 것이었다. 이런 점에서 디카시에서는 다양한 해석의 여지를 파생시키는 지점으로서 문학 공간을 형성하게 될 때 뉴미디어 시대의 문화 환경에 걸맞은 장르로서 존재 의의를 획득할 수 있으리라 생각된다. 이 글은 앞으로 디카시에 관한 미학적 논의가 활발하게 일어날 수 있기를 기대한다.

【참고문헌】

1. 기본자료

『경남일보』, 『고성신문』, 『머니투데이』

2. 논문 및 단행본

김억, 박경수 편, 『안서김억전집 5—문예비평론집』, 한국문화사, 1987.

김영도, 「융합 콘텐츠를 위한 장르 전략—포토포엠」, 『한국문학이론과 비평』 제36집, 한국문학이론과비평학회, 2007, pp.83-99.

_____, 「사진을 활용한 문학적 글쓰기 연구」, 『교양교육연구』 제9집 3호, 한국교양교육학회, 2015, pp.473-512.

김종희, 『문학의 거울과 저울』, 민음사, 2016.

롤랑 바르트, 김웅권 옮김, 『밝은 방—사진에 관한 노트』, 동문선, 2006.

마셜 맥루언, 김성기·이한우 옮김, 『미디어의 이해—인간의 확장』, 민음사, 2006.

수잔 손택, 이재원 옮김, 『사진에 관하여』, 이후, 2013.

오덕애, 「디카시의 상상력과 소통」, 『한국문학논총』 제63집, 한국문학회, 2013, pp.149-175.

유영희, 「미디어 융합 시대의 시 양상과 시 교육」, 『우리말글』 제47집, 우리말글학회, 2009, pp.105-140.

이성모, 「디카시에 관한 管見」, 『서정시학』 제27집 3호, 2017, pp.276-281.

이상옥, 『디카시를 말한다』, 시와에세이, 2007.

_____, 『앙코르디카詩』, 국학자료원, 2010.

_____, 「멀티포엠과 디카시(詩)의 전략」, 『한국문예비평연구』 제35집, 한국현대문예비평학회, 2011, pp.73-94.

차민기, 「매체 발달에 따른 예술의 일상화—‘디카시(dicapoem)’를 본보기로 하여」, 『현대문학이론연구』 제56집, 현대문학이론학회, 2014, pp.79-100.

Abstract

Dica-poem's Image Implementation Method and Literary Space in the New Media Age

Choi, Ho-young

The purpose of this article was to examine literary space that Korean modern poetry should implement to match the cultural environment of the new media age by paying attention to dica-poem. Dica-poem is a third-party text combining image language represented by photography and written language represented by poetry. It is emerging as a genre representing the New Media age. The focus of this article is on the way the image appears when the image language represented by the picture combines with the letter. From the perspective of traditional poetry, if the idea for a poem as the absolute domain of a poet is shaped into a photograph in dica-poem, how to combine image language in picture with a written language is an important matter that determines the literary quality of dica-poem. After analyzing existing dica-poem works in this article, it was possible to look at the following methods to not only give readers a fresh sense, but also open up the possibility of multi-dimensional interpretation. The first was to create a tense relation between image language and written language by using metonymic expression and calling out detailed elements. The second was to diversify personal experience area by introducing epic time and generating various voices of the other. In this regard, dica-poem will be able to acquire the significance of its existence as a genre suited to the cultural environment of the New Media age when it comes to calculating literary space as a point of deriving various interpretations.

Key word : New Media Age, Dica-poem, Image, Image Language, Text Language,
Raw Poem, Literary Space

최호영

소속 : 인천대학교 기초교육원 객원교수

전자우편 : sinrochoi@hanmail.net

이 논문은 2019년 8월 20일 투고되어 2019년 9월 10일까지 심사 완료하여 2019년 9월 20일 게재 확정됨.
--

