

金春洙 『處容斷章』의 背景 研究

현 승 춘 *

목 차

- I. 序 論
- II. 背景과 背景素 分析
 - 1. <이미지 주도형>에 나타나는 배경
 - 2. <리듬 주도형>에 나타나는 배경
 - 3. <에피소드 주도형>에 나타나는 배경
 - 4. 배경의 의미 변화와 의미의 상관성
- III. 結 論

I. 序 論

시에서는 배경의 문제가 그리 중요하게 다루어지지 않는 경향이 많다. 소설에 비해 인물의등장이 한두 사람으로 한정되어 있는데다가, 과정보다는 순간의 집중된 정서를 표현하려는 서정적 장르의 특성상 시간과 공간의 이동을 다룬 경우가 드물기에, 단지 화제를 제시하기 위한 무대의 역할만을 담당한다고 보기 때문이다.

그러나, 시에서 배경은 결코 배제할 수 없는 중요한 요소에 속한다. 화자가 선택한 배경은 그의 存在體(being)가 등장할 수 있는 기본적인 구성 요소인 시간적·공간적 배경의 채택을 뜻하는 것으로서, 단지 화자가 등장하기 위한 무대로서의 기능에만 그치는 것이 아니라, 화자의 욕망(desire)과 결합되면 상황(situation)으로

* 제주대 대학원 박사과정.

발전하면서 화자의 행위를 억제하거나 조장한다. 그리고 분위기를 조성하고 화자의 내면 세계를 隱喩하는 기능(metaphorical function)을 지닌다¹⁾고 보는 것도 이러한 배경의 중요성에 대한 인식에서 비롯된 것이라 할 수 있다. 특히 현대시에서 배경 그 자체를 시적 대상으로 삼는 경향을 보아도 짐작할 수 있다.²⁾

이 글은 金春洙의 『處容斷章』(미학사, 1991)을 중심으로 배경과 배경소를 분석하고자 한다. 『處容斷章』은 시의 지배인자가 무엇인가에 따라 <이미지주도형>(제1부), <리듬주도형>(제2부), <에피소드주도형>(제3부, 제4부)으로 나눌 수 있는데,³⁾ 이를 토대로 작품 속의 배경이 어떻게 변모했는가, 그에 따라 배경의 기능은 어떻게 달라졌으며, 그러한 변화의 動因은 무엇인지 살펴 보고자 한다.

현상학에서 시인이 무엇인가를 선택하는 행위는 그의 의식이 '그쪽으로 志向하고 있음(Sich richten auf)'을 의미한다.⁴⁾ 화자가 여러 가지 사물 가운데 어떤 것들을 선택하여 배경을 구성하며, 그들의 모습을 어떻게 묘사하는가를 살피는 일은 곧 그 시인의 의식의 지향점을 살피는 일이라고 할 수 있다. 따라서, 그의 작품에 지속적으로 등장하는 시간과 공간적 배경은 시인의 세계관 내지 인생관을 해석하는데 도움을 줄 수 있을 것이다.

II. 背景과 背景素 分析

배경은 기본 구조와 배경소로 짜여진다고 할 수 있을 것이다. 기본구조란 전체적인 틀로서 사람에게 따라 조금씩 다르지만 대체로 비슷한 구조를 띠고 있다. 그러나 배경소는 기본 구조를 채우는 개개의 시간이나 사물들이다. 그러기에 같은 시간관이나 공간관을 지니고 있는 사람이라도 배경소가 어떻게 구성되었느냐에 따라

1) 윤석산, 『소월시 연구』, 태학사, 1992, p.61.

2) 대표적으로 죽물시, 이미지즘시들이 여기에 속한다. 그것은 시인이 독자를 향해 말하고 싶은 것을 자제하고, 그런 풍경을 보여주어 독자로 하여금 스스로 느끼고 생각하도록 만들기 위해서이다.

3) 필자, 『金春洙의 詩世界와 隱喩構造』, 제주대학교 석사학위논문, 1993, p.24.

4) Wilhelm Szilasi, *Einführung in die Phänomenologie Edmund Husserls*, Tübingen : Max Niemeyer Verlag(1959), 이영호 譯, 『현상학 강의』, 鐘路書籍, 1984, pp.13~16.

서 배경의 모습과 성격이 달라질 수 밖에 없다. 따라서 시적인 특질차는 주로 배경소의 차이에 의해 나타난다고 보아야 할 것이다.

1. <이미지주도형>에 나타나는 배경

처용단장 제1부에 지배적으로 나타나는 시간적 배경은 <겨울>이라고 할 수 있다.⁵⁾ 이와 같은 <겨울의 시간>은 하루의 주기와 연관시켜 보았을 때,⁶⁾ 주로 황혼이 깔리는 어스름녘 혹은 밤에 해당하는 <어둠의 시간>과 결부되어 있으며⁷⁾ 비극적인 정조를 띠고 있다.

㉔ 눈보다도 먼저

겨울에 비가 오고 있었다.

바다는 가라앉고

바다가 없는 海岸線을

한 사나이가 이리로 오고 있었다.

한 쪽 손에 죽은 바다를 들고 있었다.

— 「처용단장」 제1부 5에서

㉕ 3월에 오는 눈은 송이가 크고

깊은 수렁에서처럼

피어나는 산다화의

보얀 목덜미를 적시고 있었다.

— 「처용단장」 제1부 2에서

㉖ 날이 저물자

내 肋骨과 늑골 사이

흠을 파고

거머리가 우는 소리를 나는 들었다.

베르디의

5) 「처용단장」 제1부 전체 13편 중에서 1~8, 12 등 무려 9편이 겨울을 배경으로 선택하고 있다.

6) 대체로 프라이(N. Frye)의 다음과 같은 견해와 비슷한 양상을 보인다. 그는 이미지의 순환적인 상징은 보통 네 개의 주된 양상으로 나누어진다고 보고, 이들이 각각 서로 대응된다고 보고 있다. 즉, 일년의 4계절(봄, 여름, 가을, 겨울)은 하루의 4시기(아침, 오후, 저녁, 밤), 물의 주기의 4측면(비, 샘, 강, 바다나 눈(雪)), 인생의 4시기(청년, 장년, 노년, 죽음) 등으로 각각 대응된다고 보고 있다. (N. Frye, 임철규 譯, 「비평의 해부」, 한길사, 1968, p.223.)

7) 「처용단장」 제1부 13편중 1,2,3,5,6,7,13 등 7편이 이에 속한다.

붉고 붉은 꽃잎이 지고 있었다.

— 「처용단장」 제1부 1에서

㉔ 木瓜나무 그늘로

느린 햇발의 땅거미가 지고 있었다.

장난감 噴水의 물보라가

솟았다간

하얗게 쓰러지곤 하였다.

— 「처용단장」 제1부 6에서

위에서 ㉓와 ㉔는 겨울, ㉑와 ㉒는 어둠을 배경으로 한 작품이다. 이러한 어둠과 겨울의 이미지에서 우리는 ㉓'가라앉은 바다'와 '한 사나이의 손에 들어 있는 죽은 바다'에서는 절망과 죽음, ㉔'피어나는 산다화를 적시는 눈'에서는 시련과 고통, ㉑'지는 꽃잎'과 '늑골 사이에서 우는 거머리'에서는 소멸이나 상실에서 비롯되는 슬픔과 비애, ㉒'땅거미 지는 저녁' 무렵에 기어드는 침울한 정서와 고독한 몸부림 등을 느낄 수 있다. 다시 말하여 <어둠>과 <겨울>은 죽음, 고독, 소멸의식, 울음 등 悲劇的인 情調를 형성하기 위해 채택한 배경으로 볼 수 있다.

이러한 정서는 그가 채택한 공간적 배경을 통해서도 드러난다. 그의 시의 대다수를 차지하는 공간인 바다의 이미지를 통해서도 찾아볼 수 있다.⁸⁾ ㉓에서 뿐만 아니라 '바다가 원종일/새양쥐 같은 눈을 뜨고 있었다(1)', '魚缸에는 크낙한 바다가/저물고 있었다(6)', '내 손바닥에 고인 바다, / 그때의 어리디 어린 바다는 밤이었다(8)', '울지말자, /山茶花가 바다로 지고 있었다(11)' 등에서도 이런 정서를 찾아볼 수 있다.

이렇게 볼 때, 그의 시에 채택된 어둠과 겨울 혹은 바다라는 배경은 화자의 비극적인 심리 상태를 은유하거나 상징하는 기능을 지니고 있다.⁹⁾ 그러나, 이러한 배경을 채우는 구체적인 시간이나 사물에 해당하는 배경소들을 좀 더 자세히 분석해 보면, <이미지주도형>에서 배경이 갖는 또 다른 측면을 발견할 수 있다.

8) 바다를 배경으로 한 작품 : 「처용단장」 제1부의 1, 2, 3, 4, 6, 8, 11, 12 등이다. 김춘수는 자신의 시가 '바다 투성이'라고 하면서 바다의 상징성을 다음과 같이 말하고 있다. ……바다는 癡이고 죽음이기도 하지만, 바다는 또한 회복이고 부활이기도 하다. 바다는 내 유년이고, 바다는 또한 내 무덤이다. (김춘수, '내가 가장 사랑하는 한마디 말', 『문학사상』, 1976, 6)

9) R.Wellek & A.Warren, *Theory of Literature*, 이경수 역, 『문학의 이론』(문예출판사, 1987), p.328. 웰렉과 워렌은 P. Lubbock의 『소설의 기교(Craft of Fiction, London, 1921)』를 인용하면서, 그 인물의 집과 방을 묘사하는 것은 그 인물에 대해 묘사하는 것이며, 그것은 곧 그 인물의 환유적 혹은 은유적 표현이라고 주장하고 있다.

㉞ 壁이 걸어오고 있었다.

㉟ 늙은 왜나무가 걸어오고 있었다.

㊱ 한밤에 눈을 뜨고 보면

濠洲 宣教師네 집

回廊의 벽에 걸린 靑銅시계가

겨울도 다 갔는데

검고 긴 망토를 입고 걸어오고 있었다.

㊲ 내 곁에는

바다가 잠을 자고 있었다.

잠자는 바다를 보면

바다는 또 제 품에

송어 새끼를 한 마리 잠재우고 있었다.

<중략>

㊳ 濠洲 宣教師네 집에는

濠洲에서 가지고 온 해와 바람이

따로 또 있었다.

㊴ 탕자나무 울 사이로

겨울에 죽두화가 피어 있었다.

㊵ 초님 生日날 밤에는

눈이 내리고

㊶ 내 눈썹과 눈썹 사이 보이지 않는 하늘을

나비가 날고 있었다.

— 「처용단장 제1부」 3 중에서

이 작품의 시간적 배경은 ㉞는 밤, ㉟는 겨울이다. 공간적 배경으로 ㉞에는 ‘벽’이나 ‘왜나무’, ‘청동 시계’, ‘바다’를, ㉟에는 ‘호주 선교사네 집’, ‘해와 바람’, ‘탕자나무 울타리’, ‘죽두화’, ‘하늘’, ‘나비’ 등이 나타나고 있다.

여기서 우리가 주목해야 할 것은 ‘배경 그 자체’가 시적 대상이 되고 있다는 것이다. ㉞의 주된 내용은 ‘벽’이나 ‘왜나무’, ‘청동 시계’, ‘바다’가 걸어오거나 잠을 자고 있는 것이며, ㉟의 주된 내용은 ‘호주 선교사네 집’ 위에 떠 있는 ‘해’와 주변의 ‘탕자나무 울타리’와 겨울에 핀 ‘죽두화’, 눈 내리는 크리스마스, ‘나비’가 날던 ‘하늘’ 등이 있었다는 것이다. 즉, 화자가 말하고자 하는 의미는 생략되어 있고, 배경에 대한 묘사만이 두드러지게 나타나고 있다.¹⁰⁾ 화자는 단지 이러한 배경(풍경)

10) 이미지즘시를 ‘의미가 없는 텅빈 그림’이라고 비난한 것도 이런 이유 때문이다.

등을 바라보거나 회상하고 있을 뿐이다.

그런데, 위의 배경소들 중에서 ㉔, ㉕은 외부에서 일상적으로 볼 수 있는 풍경이다. ㉔은 대자연과의 합일 혹은 조화된 상태, ㉕은 외국인에게서 느껴지는 심한 이질감 등의 표현이라는 면에서는 심리의 은유로 볼 수 있을 것이며, 이미지 사이에 어떠한 인과관계를 발견할 수 없는 '벽'이나 '화나무', '청동 시계', 그리고 '바다'가 걸어오거나 잠을 자고 있는 ㉑, ㉒, ㉓, ㉖ 및 '눈썹과 눈썹 사이의 보이지 않는 하늘'의 ㉗등은 아주 낯설은 비밀상적 풍경으로 왜곡되어 있다. 즉, 배경소들이 서로 인과관계 없이 결합되고 있다는 점과 정지태(靜止態)의 배경소들이 변형되고 왜곡되면서 물활론적인 움직임을 보이는 동지태(動止態)의 배경소로 바뀌고 있다는 점을 특징으로 꼽을 수 있다.

그러나, 위의 병치된 배경소들은 객관적으로 존재하는 외부의 사물이라고 할 수 없다. 그렇다고, 시인(화자)의 심리를 은유하거나 상징하기 위한 것이라고 보기도 어렵다. 왜냐하면 배경소들이 일상성을 벗어나 심하게 왜곡·변형되고 있을 뿐만 아니라 인과 관계가 전혀없이 병치되므로써 나타내고자 하는 '시인의 그 심리'로 치환되지 못하고 있기 때문이다. 따라서 여기서의 배경은 새롭게 재창조된 배경이라고 보아야 할 것이다.¹¹⁾

배경은 크게 물리적 배경(setting)과 상황적 배경(situation)으로 나눌 수 있다.¹²⁾ 배경소의 또 다른 특징으로는 특히 물리적인 배경이 전경화(foregrounding)되고 있다는 것이다. 그리고, 이러한 비밀상적인 배경의 병치가 '낯설게 만들기'(defamiliarization)의 역할을 담당하면서 화자가 말하고자 하는 의미 파악을 계속적으로 '지연(遲延)'시키는 역할을 하고 있다.

하긴 시에서 물리적 배경이 전경화되는 것은 장르의 특성상 당연한 것인지도 모른다. 상황적 배경이란 결국 인물과 인물 간의 관계 혹은 인물과 사회와의 관계

11) 텍스트 속의 배경은 무엇을 모방의 대상으로 삼았느냐에 따라 <사실적 배경>, <심리적 배경>, <창조적 배경> 등으로 나눌 수 있다. 사실적 배경은 인간의 외부에 객관적으로 존재하는 세계를 모방의 대상으로 받아들인 것이며, 심리적 배경은 인간의 보이지 않는 심리를 걸어서 드러내기 위해서 물리적인 배경을 빌어 표현하는 경우를 말한다. 이에 반하여 창조적 배경은 모방의 대상을 갖지 않는다. 즉, 언어에 남아 있는 사물성을 최대한도로 살리면서 인과 관계를 배제하고 배경소들을 재조직하여 시간과 공간을 새롭게 창조하려는 데 목적을 둔다.

12) <시간적 배경>과 <공간적 배경>은 전자에, <인적 배경>, <사회적 배경>, <문화적 배경>, <역사적 배경> 등은 후자에 속한다고 할 수 있다.

에서 파생되는 것으로, 이러한 상황적 배경을 전면에 부각시킬 경우 등장 인물이 복잡해지고, 시간과 공간의 이동이 심해지며, 인물의 행위 혹은 사건 전개에 따른 여러 狀況素들의 관계를 설명할 해설자가 필요하기에 서정적 장르의 특성을 상실할 우려가 많기 때문이다.

그러나, 그의 시는 서정적 장르처럼 어느 한 순간에 집중되어 있지 않으며, 시간과 공간의 변화도 심하게 나타난다. 그런데도 배경이 상황으로 바뀌거나 서사적 장르로 떨어지지 않는다. 그것은 이미지화와 병치의 기법을 채택했기 때문이다.

㉔에서 '벽'이나 '청동 시계'는 같은 공간 안에 놓일 수도 있으나, 이들과 '왜나무', '바다' 등은 같은 공간 안에 놓일 수 없다. 또한 ㉕에서 공간적 배경이 확연히 드러나는 게 아니므로 가령, '호주 선교사의 집'을 고정된 공간적 배경으로 설정한다 해도 시간은 계속 변하고 있다. '해'가 떠 있기도 하고 '눈'이 내리는 겨울인가 하면, 나비가 날아다니는 봄으로 바뀌기도 한다. 즉, ㉔처럼 시간을 정지한 채 공간소를 병치시키기도 하고, ㉕처럼 고정된(일정한) 공간 속에서 시간소들을 병치시키기도 한다.

이와 같이 동일한 시간과 공간 안에 묶일 수 없는 배경소들이 이미지화되고, 논리적 인과관계 없이 병치되어 어느 하나의 의미로 수렴되는 것을 방해하고 있다. 따라서 시가 설명으로 떨어지지 않고, 지속적인 긴장(tention)을 유지하면서 지금까지 보지 못했던 새로운 풍경(배경)을 창조하고 있는 것이다.

한편 <이미지주도형>에 나타나는 배경소들은 과거지향적 성격을 띠고 있으며, 반복되어 나타난다.

㉑바다가 왼 종일/ 새앙쥐 같은 눈을 뜨고 있었다.(1)

㉒미처 벗지 못한 겨울 털옷 속의 / 일찍 눈을 뜨는 南쪽 바다.(2)

㉓이따금/ 바람은 關麗水道에서 불어오고(1) (...곧 하였다.)

㉔봄이 와서/ 바람은 또 한 번 關麗水道에서 불어오고(12) (...있었다.)

㉕눈은 라일락의 새순을 적시고/ 피어나는 山茶花를 적시고 있었다.(2)

㉖먼저 핀 山茶花 한 송이가/ 시들고 있었다/ 눈이 내리고 있었다.(5)

㉗날이 저물자/ 내 肋骨과 늑골 사이/ 흠을 파고/ 거머리가 우는 소리를 나는 들었다.(1)

㉘그날 밤 잠들기 전에/ 물개의 수컷이 우는 소리를 나는 들었다.(2)

이처럼 같은 배경소의 반복과 순환은 그가 직선적인 시간관보다는 나선형적으로 순환되는 시간관을 가지고 있음을 짐작하게 한다.¹³⁾ 김두한은 이러한 반복에 주목하면서 「처용단장」 제1부는 전편이 다른 시집에 실린 부분들을 그대로 인용하거나 변형시키면서 연결, 삭제, 교체, 삽입 등의 방식으로 재구성한 것이라 보고 있다.¹⁴⁾ 김춘수는 이러한 반복이 '정서적 과거가 서로 포개지면서 되풀이되는 생의 나선형적인 반복을 보여주기 위한' 것이라고 하면서 '세체는 변증법적으로 발전하는 것이 아니라 윤회하면서 나선형으로 돌고 있다'는 관점을 보이고 있다.¹⁵⁾

2. <리듬 주도형>에 나타나는 배경

행위의 주체인 화자가 달라지면 관심의 대상이 달라지고, 이에 따라 시간적·공간적 배경 역시 다르게 선택되기 마련이다.

<이미지 주도형>의 화자는 풍경을 보여주지만 할 뿐 침묵하고 있다. 그러나 <리듬주도형>의 화자는 감정의 격앙을 보이며 무언가를 강하게 호소하려고 한다. 그러나, 자신이 말하고자 하는 바를 명확하고 이해하기 쉽게 진술하는 화자가 아니라, 도대체 말하고자 하는 의미가 무엇인지 알 수 없고 이해하기도 불가능해 보이는 말들을 다급하게 주절대는 화자, 즉 김춘수의 표현을 빈다면 '주문'을 외는 화자로 바뀌고 있다.

구름 발바닥을 보여다오
 풀 발바닥을 보여다오
 그대가 바람이라면
 보여다오
 별 겨드랑이를 보여다오
 별 겨드랑이의 하얀 눈을 보여다오

— 「처용단장」 제2부 2에서

13) 인간의 시간에 대한 의식은 크게 두 유형으로 나눌 수 있다. 하나는 <과거·현재·미래>로 이어지는 선조적 구조(lineic structure)이고, 다른 하나는 일정한 단위 시간을 주기로 삽아 되풀이되는 순환적 구조(cycle structure)이다. (李昇薰, 『文學과 時間』, 二友出版社, 1983, pp.175~194.)

14) 김두한, 「김춘수 연구」, 효성여자대학교 박사학위논문, 1991, pp.102~105.

15) 김춘수, '장편 연작시 <처용단장> 시말서, 『처용단장』, 1991, 미학사, pp.135~147. 그는 포스트모더니즘(post-modernism)에서 그 당위성을 인정받고 있던 '패스티쉬'와는 또 다른 자신의 시에서 직접 인용하는 방법을 실험하고 있다.

이 작품은 '보여다오'라는 어휘의 반복과 <목적어+서술어>라는 문형의 반복이 리듬을 형성하고 있다. 그리하여 이러한 리듬은 '구름 · 풀 · 별'에게 '발바닥'이나 '겨드랑이'가 어디 있느냐는 독자의 이성적 논의를 잠재우고,¹⁶⁾ 무의미한 이야기를 끝까지 읽게 만들고 있다. 그런데, 이러한 <리듬주도형>의 시에서는 구체적인 시간적 배경과 공간적 배경이 나타나고 있지 않다.

불러다오
 멕시코는 어디 있는가,
 사바다는 사바다, 멕시코는 어디 있는가,
 사바다의 누이는 어디 있는가,
 말더듬이 一字無繼 사바다는 사바다,
 멕시코는 어디 있는가,
 사바다의 누이는 어디 있는가,
 불러다오
 멕시코 옥수수는 어디 있는가,

— 「처용단장」 제2부 5에서

위의 작품에서도 마찬가지다. '불러다오', '어디 있는가' 라는 호소는 있지만, 화자가 언제 어디에서 이런 말을 하고 있는지 알 길이 없다. 따라서, <리듬주도형>에서는 구체적인 시간과 공간은 나타나지 않고, 무시간(無時間)과 무공간(無空間) 속에서 화자의 격앙된 외침과 호소만이 있을 뿐이다.

심리적인 여유를 차리지 못할 만큼 격앙된 감정의 표출은 인과관계 없는 자유연상과 의미의 형성을 방해하는 왜곡된 어법으로 나타나고 있다. '멕시코는 어디 있는가' 그 '멕시코를 불러다오'라는 외침에서 엉뚱하게 '멕시코 옥수수'를 불러달라고 하는 것이라든지, 위에서 문법적으로는 하나의 완벽한 문장조차도 무엇을 이야기하려고 하는 것인지 그 의도를 짐작할 수 없는 것들이 그것이다. 그리고, 구체적인 상황을 유추할 만한 배경조차도 생략되어 있기에 <리듬주도형>은 더욱 이해할 수 없는 심연 속으로 가라앉게 되는 것이다.

그런데, 전 8편 중에서 다음 3편은 배경이 드러나는 것처럼 보인다.

16) 리듬이란 일정한 자질의 작위적 반복으로 형성되는 것이다. 루이스에 의하면 이러한 리듬은 옳고 그름을 논의하려는 독자의 이성을 제어하는 기능이 있다. C. D. Lewis, *Poetry for You*(Basil Blackwell & Mott, Ltd, 1976) p.31.

㉠ 앉아다오

손바닥에 앉아다오

손등에 앉아다오

내리는 눈잔등에 여치 한 마리, 여치 두 마리,

앉아다오

*

봄을 지나 여름을 지나

개울을 지나

늪은 가재가 사는 개울을 지나

살구꽃 지는 마을을 지나

소쩍새와 鰕魚가 사는 마을을 지나,

—「처용단장」 제2부 6에서

㉡ 새야 파랑새야,

울어다오

로비비아 꽃 필 때에 울어다오

녹두남에 꽃 필 때에 울어다오

—「처용단장」 제2부 7에서

㉢ 잊어다오

어제는 노을이 죽고

오늘은 애기메꽃이 핀다.

잊어다오 늪에 빠진

그대의 蛾眉,

휘파람새의 짧은 휘파람,

—「처용단장」 제2부 8에서

㉠에서 보이는 봄과 여름이라든지, 개울이나 마을 등은 시간과 공간을 나타내는 말들이다. 그런데도, 이들은 구체적인 배경으로서의 기능보다는 단순히 시간과 공간의 흐름과 바뀔을 나타내기 위한 부수적인 모티브로 사용되고 있다. ㉡에서는 假定的 시간이 나타난다. 즉, 로비비아, 녹두나무가 꽃이 필 때라는 가정의 시간이 그것이다. 그런데도 이러한 가정의 시간은 ‘언제 어디’라는 구체적인 특정성을 상실한 채 단지 꽃이 피는 계절이라는 것을 드러내는데 그치고 있으며, 단지 화자의 슬픔을 촉발시키는 ‘어느 때’라는 불특정한 미래와 관련되고 있다. ㉢에서도 마찬가지이다. 어제와 오늘은 화자의 이별과는 무관하게 흘러가는 시간의 흐름을 나타내기 위한 것으로 볼 수 있다. 따라서, ㉠, ㉡, ㉢에서는 시간적·공간적 배경을 지칭하는 것처럼 보이는 어휘라 하더라도 구체적인 배경으로서의 기능을 상실하고

추상화되고 있음을 알 수 있다.

그의 작품에서 이처럼 배경이 사라지거나 추상화되는 이유는 다음 두 가지 방향에서 추론할 수 있다. 첫째는 의미의 탐색에 대한 거부라고 할 수 있다. 모든 담화는 허구적이든 사실적이든 인물(혹은 화자)을 제시하기 전에 먼저 시간적·공간적 배경을 먼저 제시하는 것이 원칙이다. 이와 같이 배경을 먼저 제시하는 것은 인물의 등장무대를 마련해 줌으로서 독자로 하여금 배경을 통하여 작중의 상황을 보다 빨리 구체화하도록 유도하기 위해서이다. 그런데, 배경이 주어지지 않는다는 것은 그러한 의미를 탐색하는데 필요한 도구나 수단을 제시하지 않으려는 것이다.

둘째는 存在의 詩를 지향하기 위한 것으로 볼 수 있다. 창작할 때 우리는 테마와 화자에 따라 배경을 선택하고, 또한 그러한 배경에 따라 여러 구성 요소들을 유기적이고 인과적으로 선택·조정·수정하게 된다. 그러므로, 시간과 공간의 지배를 받지 않는 비현실적인 탈시간, 탈공간화는 바로 창작의 자유로움을 통한 존재의 창조를 위한 것이라고 할 수 있다. 다시 말하여 무시간과 무공간화는 앞의 시의 경우처럼 '구름발바닥'에서 '풀발바닥'을 거쳐 '별겨드랑이'로, 여기서 다시 '별겨드랑이의 하얀눈'으로 논리적인 인과관계를 벗어나 의식의 자유로운 연상 작용을 통해 '시는 意味하는 것이 아니라 存在하는 것(A poem should not mean. But be)'¹⁷⁾이라는 시관을 드러내기 위한 것이라 할 수 있다.¹⁸⁾

그러나, 그가 무시간·무공간을 채택했다 할지라도 그의 시간관을 전혀 짐작할 수 없는 것은 아니다. '~하오', '~다오'라는 어조가 지배적인 <리듬 주도형>의 시간은 미래로 연결된 시간이다. 이미지 주도형이 과거 속에서 맴돌고 있는 시간이라고 한다면, 리듬 주도형의 시들은 현실과 가까운 미래에 어떤 일들이 실현되게 해 달라는 강한 호소를 담고 있다. 그런데도 그 원망(願望)과 호소의 의미는 구체적으로 파악하기 어렵기에 이루어질 가망성이 희박하다. 따라서 <리듬주도형>에 나타난 시간은 미래에 대해서 열려 있으면서도 닫혀 있는 시간이라고 할 수 있다.

3. <에피소드 주도형>에 나타나는 배경

17) 이 귀절은 맥크리쉬(Archibald Macleish)의 작품 「시법(Ars Poetica)」의 끝 2행이다.

18) 김춘수는 무의미시를 지향하며, 연상 작용에 의해 대상과 주제를 없앤다고 밝히고 있다(김춘수, 『金春洙全集-2 詩論』, 文章, 1982, p.387.).

처용단장 제3, 4부에 해당하는 <에피소드 주도형>에 오면, 그의 시에는 구체적인 시간과 공간이 나타나기 시작한다. 다시 말하여, 자신의 경험에 바탕을 둔 현실적, 사실적 배경이 나타나는 것이다.

㉠ 알은

언제 부화할까,
나의 西紀 1943년은
손목에 쇠고랑이 차인 채
해가 지자
關釜聯絡船에 태워졌다.
나를 삼킨 玄海灘,
釜山水上甍에서 나는
넋이나마 목을 놓아 울었전만
세상은 개도 나를 모른다고 했다.

—「처용단장」제3부 10에서

㉡ 호야, 네 숨이 멎던 그날은 시베리아로 가는 티타새의 무리가 하늘을 가맴게 덮고 있었다. 그 때가 봄이던가, 여름이던가, 비쭈기 나무, 아니 죽어서 어느 새 꽃 핀 쥐오줌풀에 가 앉은 너는 (나더러) 누군가 나를 데리러와서 나를 찾아낼 때까지 꼭 꼭 숨어서 얼굴 가리고 네 잎 토끼풀처럼 亡國의 王世子처럼 그렇게 살아라 했다.

—「처용단장」제3부 11에서

㉢ 胃壁이 헐어

피가 배고, 저승이
배주룩히 열린다.
마침내 그날
西紀 1973년 6월 18일
내 위벽 한 쪽이 칼로 베이고

—「처용단장」제4부 5에서

㉠은 1943년 일제시대 때 그가 일본 경찰에 체포되었던 경험을 바탕으로 하고 있다. ㉡은 유년시절 친구의 죽음을, ㉢은 자신의 위 수술을 받았던 구체적인 경험이 토대가 되고 있다. 세편 모두 현실의 경험을 바탕으로 한 사실적 배경이 주류를 이루고 있다. 특히 3부에서는 위에서 보듯이 유년 시절 혹은 일제 시대를 배경으로 하는 작품들이 많이 등장한다.

이와 같이 외부에 객관적으로 존재하는 사실적인 배경이나 구체적인 역사적 배

경을 채택한 위 작품의 경우 일상적인 풍경이 두드러지고, 비일상적인 풍경의 왜곡 현상은 거의 보이지 않는다. 대신에 극단적으로 배제되었던 의미들이 되살아나고 있다.

이러한 측면은 같은 유년기의 회상¹⁹⁾과 관계가 있으면서도 그것을 비일상적으로 왜곡시켜 전경화하고 이를 통해 의미의 배제를 추구했던 했던 <이미지주도형>, 혹은 시간과 공간을 무화시킨 절대 無의 공간에서 극단적으로 의미 배제를 추구했던 <리듬주도형>과는 또 다른 모습이다.

그러나, 담화란 일반적으로 전달과 공감대 형성을 목적으로 한다. 의미가 되살아난다는 것은 담화의 욕구가 팽배해졌음을 드러낸다. 그리고 그러한 목적을 달성하기 위해서는 배경의 선택에 있어서 주관적으로 변형되거나 새롭거나 낯설게 창조된 배경보다는 사실적이고 객관적인 배경을 선택하고 있다. 그것은 작중 상황을 쉽게 짐작할 수 있게 하고, 그로 인해 시적 리얼리티를 확보하기가 용이하기 때문이다.

배경소들을 분석해 보면 그가 왜 배경을 바꾸었는지 그 이유를 짐작할 수 있다. 앞의 ㉠은 개인적인 아픔을 노래한 것이라면, ㉡과 ㉢은 개인적이면서 민족적 체험으로, 일제시대에 당해야 했던 망국민으로서의 설움과 통한을 노래한 것이다. 이러한 경험은 현실에 대한 강한 불신과 회의, 피해의식 등을 갖게 하였고, 그것을 폭로하고자 하는 강한 욕구를 느꼈을 것이다. 다음은 이것을 단적으로 드러낸 시에 해당한다.

歷史는 나를 비켜가라,
아니
맷돌처럼 단숨에
나를 으깨고 간다.

— 「처용단장」 제4부 18중에서

위 작품에서 그가 얼마나 역사에 대하여 부정적 의식을 갖고 있는지 짐작할 수 있다. 역사(현실)는 인간의 실존을 끊임없이 위협하는 존재이며, 인간을 희생시키며 굴러가고 있다. 그가 「장편 연작시 <處容斷章> 시말서」에서 역사는 이데올로기이며, 이러한 이데올로기는 폭력으로 이어졌다면서 ‘역사를 뺏’으로 규정하고, ‘지

19) 최하림, ‘원초경험의 변용’, 『김춘수연구』, 학문사, 1982, pp.352~371.

금까지는 역사가 인간을 심판했지만 이제는 인간이 역사를 심판해야 한다고' 말한 것도 이러한 인식에서 비롯된 것이다.²⁰⁾

이처럼 말하고자 하는 담화의 욕구가 팽배해지고 사실적·역사적인 배경을 선택할 경우에는 물리적 배경보다는 상황적 배경이 나타나게 되고, 설명적 요소가 개입되면서 서사적 장르로 전락하기 쉽다. 「처용단장」 3, 4부에 시적 긴장을 상실한 작품들이 많이 눈에 띄는 것도 이러한 이유 때문이다.

그러나 그가 에피소드 병치의 수법을 택한 것들은 바로 이러한 사실적인 배경이 화자의 욕망을 억제하거나 조장하는 상황으로 발전하면서 뚜렷이 드러나는 의미들을 '흐트러놓기' 위한 것임을 알 수 있다.

4. 배경의 변화와 의미의 상관성

앞에서 살펴본 바와 같이 배경은 창조적 배경 → 배경의 무화 → 사실적·역사적 배경으로 바뀌고 있다. 이러한 배경 변화의 기저 동인에는 그의 문학관이 깔려 있으며, 무의미시의 추구과정과 관련되어 나타난다.

김춘수는 『부다페스트에서의少女의 죽음』(1959) 이후 본격적으로 무의미시를 추구한다. 그는 『詩論』을 통해 무의미시란 외부 대상이 소멸하고, 그로 인해 의미마저 소멸한 시라고 밝히고 있다.²¹⁾ 한 마디로 대상과 주제(의미)가 없는 시라고 할 수 있는데, 휠라이트가 말한 의미 형성의 3요소 가운데 <주체>와 <객체>가 제거되고 <언어>만 남아 있는 상태가 무의미시라는 것이다.²²⁾

이와 같이 입장에서 볼 때, <이미지주도형>은 배경 그 자체가 시적 대상으로 이미 지화되고 있다. 이러한 즉물시(physical poetry)적인 경향은 '의미는 작가가 제시하는 것이 아니라 독자가 나름대로 형성해 가는 것'이라는 수용미학(Rezeptionsästhetik)과도 통한다.

그런데, 그가 이러한 배경을 전경화하여 낯설게 만들고 인과관계를 단절하여 병치한 것은 '어느 하나의 의미로 수렴되는' 것에 대한 끊임없는 방해이며, 존재하지

20) 김춘수, 전계서, pp.135~147.

21) 김춘수, 『金春洙全集2 詩論』, 文章, 1982, pp.376~380.

22) 필자, 전계서, pp.4~29.

도 않는 새로운 사물과 풍경을 창조하기 위한 것이다.

그러나 <이미지주도형>에서는 시인이 무언가를 말하고자 하는 의도가 없어도 변형되고 왜곡된 배경의 이미지들을 조합하여 독자가 나름대로 의미를 재구하려고 한다. 그가 <리듬주도형>에서 배경을 없앤 것은 극단적으로 의미를 배제하기 위한 것이다. 다시 말해 '끊임없는 의미의 미끄러짐'을 시도하여 사물화된 '시니피앙(signifiant)'만이 남아 있는 존재의 시를 보여주기 위한 것이다.²³⁾

<에피소드주도형>에서 왜곡되지 않은 사실적·역사적 배경이 등장한 것은 <리듬주도형>의 한계에 대한 자각에서 비롯된 것이라 할 수 있다. 극단적으로 의미를 배제함으로써 전달력이 약화되고 공감대를 형성할 수 없기에, 의미를 드러내고자 하는 담화의 욕망이 강하게 제기된 것이다.

현실세계와 가까운 사실적인 배경을 채택할수록 리얼리티가 강화되고, 그로인해 의미 파악이 쉬워지는 반면에 모방적인 요소가 강화되기에 새로운 존재의 창조와는 거리가 멀 수 밖에 없다. 따라서, 배경이 사실적으로 구체화될수록 '시란 작가의 사상과 관념을 표현하기 위한 것'이라는 전통적인 문학관으로의 회귀를 보여준다고 하겠다.

『처용단장』에 나타난 시간관은 과거지향적이며, 순환적인 양상으로 나타난다. 미래에 대해서는 '어떠한 가능성'에 대하여 열린 시간이면서도 불가능이 전제된 닫힌 시간 구조를 보여준다. 이것은 현실과 역사에 대한 강한 부정의식에서 유래되고 있다. 즉, 역사는 우연과 혼돈과 반복일 뿐, 인과관계에 의해 변증법적으로 개선되지 않고, 나선형으로 돌면서 되풀이된다는 의식의 반영인 것이다.

지금까지 살펴본 바대로 배경의 기능은 다음과 같이 바뀌어 왔다. <이미지주도형>에서 배경은 화자의 비극적인 정조를 암시하는 기능을 하고 있지만, 그보다는 새로운 존재 창조에 이비지하고 있다. <리듬주도형>에서의 배경의 무화(無化)도 역시 마찬가지이다. 그런데, 담화의 욕구가 강하게 나타나는 <에피소드주도형>에서의 배경은 단지 무대에 그치는 중성적 배경이 아니라 화자의 욕망을 억제 혹은 조

23) 오그덴과 리차즈의 기본 삼각형에서 언어는 ① 상징 ②사상 또는 지칭 ③대상으로 분석된다. ①과 ③은 직접 연결되는 것이 아니라 ②를 매개로 하여 간접적으로 연결된다. 즉, 언어는 사상(지칭)을 상징하며, 어떤 대상을 지칭하는 것이다(CK.Ogden & I.A.Richards, *The Meaning of Meaning*, 1923, pp.11~12.). 그런데, 언어가 예술의 재료로 쓰일 경우에는 이러한 기초적 차원을 벗어나 시니피에(signifié)가 없는 시니피앙으로만 쓸 수 있다.

장하는 상황적 배경으로서의 기능을 보이고 있다.

III. 結 論

위에서 배경은 단지 화자가 등장하기 위한 무대로서의 기능에만 그치는 것이 아니라, 화자의 욕망이나 행위를 억제하거나 조장하며, 분위기를 조성하고 화자의 내면 세계를 은유(隱喻)하는 등 시에서 결코 배제할 수 없는 중요한 의미적 국면에 속한다는 관점에서 김춘수의 『처용단장』을 중심으로 배경과 배경소를 분석하고, 작품 속의 배경이 어떻게 변모했는가, 그러한 변화의 動因은 무엇인가를 살펴 보았다.

<이미지주도형>에서는 ‘배경 그 자체’가 시적 대상이 되고 있으며, 낯설게 전경화되고 있다. 그리하여 기존의 모방이 아닌 창조적 배경을 보여 주고 있다. <리듬 주도형>에서는 배경이 무화(無化)되고 있다. 이것은 ‘의미하는 시가 아니라 그 자체로서 존재하는 시’를 지향하는 그의 문학관에 따라 이미지에 남아 있는 의미의 그림자마저 완벽하게 제거하려는 의도와 관계가 있다. <에피소드주도형>에는 왜곡되지 않은 사실적·역사적인 배경이 등장한다. 이것은 자신이 겪은 경험을 바탕으로 형성된 현실의식, 역사의식을 표출하고자 하는 담화 욕구의 팽창을 드러낸다.

앞에서 살펴본 바와 같이 배경은 창조적 배경 → 배경의 무화 → 사실적·역사적 배경으로 바뀌고 있다. 이러한 배경 변화의 기저 동인에는 그의 문학관이 깔려 있으며, 무의미시를 추구해 가는 과정과 밀접한 연관이 있음을 알 수 있다.