한국시 변동과정의 모더니티에 관한 연구

주근옥 지음

주근옥

충남대학교 대학원 국어국문학과 졸업(문학석사)
대전대학교 대학원 국어국문학과 졸업(문학박사)
대전대학교 국어국문학과 전 겸임교수, 충북대학교 전 강사
저서: 「한국시 변동과정의 모더니티에 관한 연구」(시문학사: 2001), 「석송 김형원 연구」(도서출판 월인: 2001)
시집: 「산노을 등에 지고」(시문학사: 1987), 「감을 우리며」(시문학사: 1988), 「번개와 장미꽃」(새미: 1998), 「바퀴 위에서」(시문학사: 2001), 「갈대 속의 비비새」(현대시: 2002)

번역:
A.J.Greimas, Structural Semantics
A.J.Greimas, On Meaning
Algirdas Julien Greimas, Jacques Fontanille, The Epistemology of Passions
Cynthia Whitney Hallett, Minimalism and Short Story
Warren Motte, SMALL WORLDS—Minimalism in Contemporary French Literature
Warren Motte, Jacques Jouet's Soul
Stephen Crane, The Open Boat
Amy Hempel, In a Tub
Amy Hempel, In the Cemetery Where Al Jolson is Buried
Mary Robison, Kite and Paint
Ernest Hemingway, Hills Like White Elephants
Walt Whitman, Democratic Vistas
臼井吉見(うすい よしみ), 形式主義文學論爭

기타: 주근옥의 문학세계—환원적 다원성의 생동감
공저(김용직 송재영 홍희표 이숭원 구수경 송기섭 송기한 장수익 최예열 금동철 김현정 남기택 윤종영 김윤정 김승민 김교식 민명자 박슬기 林陽子)

홈페이지
한국어: http://www.poemspace.net/
프랑스어: http://www.illustrer.net/
영어: http://www.clinamen.co.kr/

●한국시 변동과정의 모더니티에 관한 연구

—주근옥—

차례

· 책머리에 6

Ⅰ. 서론

1. 문제의 제기 11
2. 연구사 검토 14
3. 연구 방법론 41

Ⅱ. 한국시의 변동에 대한 문화학적 조명

1. 문학진화론의 반성 47
2. 이식문학사론의 반성 92
3. 마르크시즘에서 일탈한 '이식문학사론' 103
4. 한국시의 문화변동론적 접근 119

Ⅲ. 모더니티에 대한 에포케와 탐색

1. 제약의 객관적 세계관 137
2. 무제약으로 진보한 세계관 163
3. 모더니티 탐색 도구로서의 기호학 234
   가. Roland Barthes의 신화 234
   나. A. J. Greimas의 심층구조 248
      1) 기호학적 강제의 상호작용 248
      2) 화술문법의 기초 263

Ⅳ. 시에 있어서의 모더니티 287

1. C. Baudelaire의 '深淵' 299
2. "Correspondances(相應)"의 구조 315

Ⅴ. 한국시 변동과정의 모더니티

1. 진화시의 구조..... 323
2. 전파시의 형성과정..... 330
가. 찬송가의 수용적 성격..... 330
1) 전파의 경로..... 330
2) 찬송가의 번역과 창작..... 333
나. 창가의 문화접변적 성격..... 341
1) 서양 악곡에 첨가된 창가..... 343
2) 일본 창가를 모방한 창가..... 345
3) 先詞後曲의 순수 창작 창가..... 350
다. 신체시의 문화접변적 성격..... 361
1) 영시의 영향..... 361
가) 영어 교육과정의 수용..... 361
나) 찬송가 영향의 표층구조..... 363
다) 모더니티 함축의 심층구조..... 377
2) 일본 신타이시(新體詩)의 영향..... 387
가) 일본의 H. Spencer 이론의 왜곡 수용..... 387
나) "신타이시(新體詩)"의 영향..... 398

Ⅵ. 현대시 형성과정의 모더니티 421

1. 모더니티의 탐색을 향한 微動..... 439
2. 자유운율 속의 모더니티..... 448
3. 정형운율 속의 모더니티..... 486

Ⅶ. 결론 531

참고문헌..... 537
부록/자료:「창가집」..... 549

책머리에

본고를 준비하면서 생각한 것은 문학연구도 어차피 과학이라면, Thomas S. Kuhn이 주장하는 패러다임(그도 물론 이 패러다임과 진보에 대하여 의구심을 나타내고 있지만)을 수용해야 하는 것이 아닌가 하는 의구심이었다. 그렇다고 한다면 오성의 범주 안에서 나는 필연성의 꼭두각시놀음을 해야 한단 말인가. 아니면 마치 "제로 섬 게임(zero-sum game)"을 즐기는 사람처럼 그 게임에 중독이 되어 미궁 속으로 빠져들고 마는 것이 아닌가 하는 생각으로 머릿속이 꽉 메워짐을 느끼지 않을 수 없었다.

그러나 문학작품 속에는 오성의 범주를 초월하는 그 무엇이 들어있음을 부정하지 못한다. 이 초월의 문제에 부딪쳐 마침내 나는 과학의 상위어를 떠올리지 않을 수 없었다. 그 상위어는 도량형의 原器처럼 모든 문학이론과 문학작품을 재고 달아보는 표준이 될 수는 없는 것인가 하는 생각에 머물게 되었던 것이다. 굳이 따지고 든다면 패러다임을 뛰어넘는 패러다임으로서의 어휘장, 다시 말해서 언어적 계열구조(paradigmatic structure)를 떠올리고 있었던 것이다. 이렇듯 구차하게 언급하고 있지만 실은 인식론을 언급하고 있는 것이며, 그 가운데 I. Kant의 비판론을 떠올리고 있는 것이다. 코페르니쿠스의 전회로 일컬어지고 있는 I. Kant의 이 비판론을 비판하며, 신은 객관으로서의 물자체가 아니라 타자와 대자가 변증법적 운동을 하는 가운데 상호 인정하

는 순간에 강림하는 것이며 이것이 바로 절대지라는 것이 G. W. F. Hegel의 주장이다. 이 절대지를 J. Habermas는 모더니티라고 하며, 문학에서 처음 이 모더니티가 출현한 것은 C. Baudelaire의 시라고 주장한다.

본고의 논지는 이 이론에 근거하고 있음을 솔직하게 밝히는 바이다. 그러나 문학작품의 안에 깊이 숨어있는 이 이성의 세계를 포착해낸다는 것은 그리 쉬운 일이 아니다. 그렇기 때문에 작품 해석의 다양성을 인정하지 않을 수 없는 것이며, 그렇기 때문에 다양한 이론이 등장하고 있는 것으로 알고 있다. 그러나 이 다양한 이론들, 다시 말해서 F. W. Nietzsche, M. Heidegger, M. Foucault, J. Derrida, 그리고 G. Lukács, M. M. Bakhtin 등의 이론들도 실은 비판론과 정신현상학의 오성 또는 범주를 해체하거나 이들을 상호 인정하는 차이의 정도에서 출발하고 있음을 인정하지 않을 수 없다 본다. 그리고 이 이론들은 각기 그 색깔의 선명도와 날카로움을 앞세우고 있지만 작품 안에 숨어있는 자유로서의 이성을 탐색하는 방법론에 있어서는 만족할 만한 것을 갖고 있지 못하다는 것을 언급하지 않을 수 없다. 따라서 본고에서는 Roland Barthes와 A. J. Greimas의 기호학을 그 방법론으로 적극 수용하고자 하였다. 왜냐하면 이들의 기호학은 진리의 의미나 진리의 기준을 제시하는 학문이라기보다 이것 특히 은거하고 있는 자유로서의 모더니티를 탐색하는 도구로서 적합하다고 생각되었기 때문이다.

어쨌든 이러한 철학과 방법론을 원기로 삼아 한국시의 변동과정부터 상징주의 내지는 자유시론이 들어오기까지의 시론과 시를 재어보고 달아본 결과 적지 않은 차이가 있음을 발견할 수 있었다. 그것은 신체시의 기점은 崔南善의 "海에게서 少年에게"가 아니라 이승만의 "고목가"가 만들진 시기로 앞당겨져야 한다는 것을 비롯하여 자유시가 현대시라고 하는 통설 내지는 정설이 수정됨과 동시에 정형시 또한 현대시가 될 수 있다는 결과로 나타났다. 이러한 결론은 물론 원기로서의 형이상학과 기호학을 얼마나 정확하게 필자가 인식하고 기술하였는가에 따라 편차가 일어날 수 있다는 것을 전제로 하지 않을 수 없음을 밝히지 않을 수 없다. 워낙 淺學菲才한 필자로서는 피할 수 없는 일이다.

끝으로 본고가 나오기까지 심사를 하며 잘못된 곳을 지적하고 이끌어 주신 문덕수 박사님을 비롯하여 한상수, 최원규, 민찬, 송기한 교수님께 진심으로 감사한 마음을 전하고 싶다. 아울러 뒤에서 격려하며 지켜봐 주신 김영진, 김정아, 박명용, 이진우, 김용재, 한진석, 송인창 교수님, 그리고 졸고의 출판을 기꺼이 허락해 주신 시문학사의 김규화 선생님께도 머리 숙여 감사한 마음을 전하고 싶다.

2001년 3월
남쪽의 꽃 소식을 기다리며
삼가 선고의 영전에 무릎을 꿇고
저자

Ⅰ. 서론

1. 문제의 제기
2. 연구사 검토
3. 연구 방법론

Ⅰ. 서론

1. 문제의 제기

한국시의 변동과정에 나타난 진화시인 사설시조의 경우에 운율의 파격현상을 볼 수 있고, 특히 朴喆熙의 말처럼 自說性이 나타난다는 것이다. 他說性이 랑그 차원의 보편적·사전적 의미인데 반하여 자설성이란 파롤 차원의 개별적 의미로서, 사설시조뿐만 아니라 일부 평시조에도 나타나고 있음을 볼 수 있다. 그러나 그것은 자설성이 아니라 심층의미라는 것을 미처 파악하지 못했던 것으로 보인다. 우리는 이 심층의미의 모더니티를 자설성(개별성)과 연관하여 살피고 변별해내는 것을 하나의 문제로 제기하지 않을 수 없다. 그리고 개화시와 개화가사의 경우 그 의미가 표층으로 표출되어 있는 단층구조로서 오히려 "홀거사"와 같은 일부 사설시조의 중층구조보다 퇴행한 수준이라는 것을 문제로 제기하지 않을 수 없다.

찬송가가 한국시에 미친 영향에 대해서 일부 학자들에 의해 제기되고는 있지만, 그다지 큰 관심을 갖고 있지 못한 것이 현실이다. 그러나 찬송가의 원문은 전형적인 영시의 형태로서, 번역을 통하여 또는 창작을 통하여 한국시에 끼친 영향은 결코 낮게 평가할 수 없다고 생각한다. 영어와 한국어는 언어구조가 다르기 때문에 원시를 번역하는데 그 운율을 그대로 따를 수는 없지만, 어느 정도 비슷하게 Metre나 Stanza는 모방할 수 있는 것이기 때문이다. 실제로 이런 구조를 모방하지 않을 수 없는 것이, 찬송가에는 곡이 붙어있어, 번역할 때에는 그 곡에 음절을 맞추지 않을 수 없으며, 악절은 시에 있어서의 한 행과 같고 한 소절(마디)은 시의 Metre와 같은 것이기 때문에, 자연히 영시의 형태가 되지

않을 수 없다는 것이다. 게다가 7편의 창작 찬송가가 있다는 것은, 찬송가를 그냥 간과할 수 없다는 것을 의미한다. 그러므로 찬송가를 한국 시문학사에 편입시키지 않을 수 없다는 문제가 제기되지 않을 수 없는 것이다.

창가는 기본적으로 개화시 유형에서 분화한 것으로 보이며, 그러나 개화시가 2행연으로 자체 진화한 것과 비교하여, 창가는 찬송가의 영향을 받아 4행연으로 변화한 것이 특징이다. 한편 개화시의 4·4조의 음수율이 7·5, 8·5, 6·5조로 진화하여 창가에 수용되고 여기에 악보가 수반되고 있음을 볼 수 있다. 그 악보는 물론 서양 음악에 근거를 두고 있는 것이 사실이지만, 주조를 이루고 있는 7·8·6조의 음수율은 엄밀하게 말해서 3·4, 4·4, 3·3조의 合音數가 거의 대부분을 차지하고 있다고 한다. 그러나 창가도 찬송가와 마찬가지로 先曲後詞의 방식으로 만들어졌기 때문에 전통 운율을 염두에 두고 창작할 여유가 없었다는 것이 필자의 기본입장이며, 그후에 先詞後曲의 창가에서도 서양악곡의 형식을 따르지 않을 수 없었기 때문에 전통 운율보다는 서양악곡의 Metre(小節) 형식을 따르지 않을 수 없었다는 것이 문제로 제기된다.

신체시의 형태는 "舊作三篇"이나 "海에게서 少年에게"에서 보는 바와 같이 분연 단위의 정형성이 있다고 하지만 그렇다고 엄격한 율문이나 정형으로 보기에는 파격적인 자유가 너무 강하고 완전한 산문이라고 보기에는 율문적인 정형성이 청산되지 못한 반율문적·반산문적인 과도적 성격을 보여주고 있다고 하는 宋敏鎬·金春燮의 견해가 있다. 그리고 「大韓學會月報」 제3호(1908. 4)에 실린 崔南善의 "나는 가오"도 신체시의 범주 안에 포함된다고 주장하지만, 그러면서도 신체시의 여러 특징들을 소박하게 갖추고 있는 "나는 가오"는 「少年」 창간호(1908. 11)에 실린 "海에게서 少年에게"같은 신체시의 형태를 형성하는 과정에서 생겨난, 신체시의 바로 전 단계에 해당하는 작품이라고 하면서 자신의 판단에 대해 주저하는 태도를 나타내는 權五滿의 견해도 있다. 그러면서 그는 崔南善이 신체시의 형태를 만들어낸 경유를 기독교 찬송가·

창가·일본의 신타이시(新體詩)의 영향이 아닐까 하는 견해를 제시하면서 특히 찬송가의 영향에 대해서 깊은 관심을 보이고 있다. 그렇다고 한다면, 이렇게 막연하게 기술하기보다 문화변동의 전파론적 입장에서 관찰하는 것이 좀더 합리적인 접근방법이 아닐까 하는 것이 필자의 생각이다. 즉, 기독교 선교사들에 의해 추진된 찬송가 번역사업과 신교육의 영향에 대하여 좀더 심도 있게 다루어야 할 것이며, 이에 근거하면 시기적으로 앞서 「협성회보」에 실린 이승만의 "고목가(1898. 3. 5.)"가 신체시의 효시라고 판단된다는 것을 문제로 제기하지 않을 수 없다. 한편 "海에게서 少年에게"에서 보이는 바다 이미지는 물론 G. G. Byron의 시 "Adieu, Adieu! My Native Shore"와 "The Ocean"에서 비롯된 것이기는 하지만, 이것은 일본이 H. Spencer의 사회적 진화론의 모델인 산업형 사회를 배격하고 군사형 사회를 왜곡 수용하면서 만들어낸 제국주의·팽창주의 이미지를 崔南善이 비판 없이 받아들였다고 하는 것 또한 문제로 제기하지 않을 수 없다.

자유시론의 수용은 상징주의가 수용되면서 시작된 것이 통설로 되어 있지만, 그 이전 崔南善의 「少年」에 번역시가 소개되면서 이론보다 자유시가 먼저 수용된 것으로 알려졌다. 그러나 G. G. Byron의 "The Ocean"을 번역한 "大洋"의 경우, 원시는 자유시가 아니라 영시의 전형적인 9행연(Spenserian Stanza)의 정형시이다. 이 형식은 Edmund Spencer이후 별로 쓰이지 않다가 18세기 중엽에 그에 대한 재평가와 함께 부활되어 여러 시인들이 즐겨 사용했다. 그 중의 한 사람이 G. G. Byron이며, 그 시가 "Childe Harold's Pilgrimage"인데 그 안에 "The Ocean"이 들어있고, 崔南善은 이것을 번역한 것이다. 물론 번역시만을 본다면 틀림없이 자유시의 형태를 가지고 있지만, 이 시의 원문은 전형적인 정형시이다. 어쨌든 崔南善이 이 시와 몇몇 번역시들이 정형시라는 것을 알았거나 몰랐거나가 문제가 아니라, 이 번역의 태도를 그의 창작 시로 이어갔다는 데에 문제가 있으며, 이것을 기점으로 하여 이후 상징주의가 수용되면서, 본격적으로 자유시론이 수용되고 있는데, 학자

들은 黃錫禹의 자유시론에 대한 이해가 비교적 정확했던 것으로 기술하고 있다. 그러나 그가 자유시론의 방법으로 알고 있는 '안잔부멘'은 'enjambement'로서 오래 전부터 서구 정형시의 변형에 허용되고 있던 일종의 기법에 지나지 않는다는 것을 알지 못했던 것으로 보인다.

한편 金億 또한 자유시론을 수용하고 있지만, 그는 전자와는 달리 "자유시=현대시"라고 하는 등식을 고집하지 않고, 정형시도 현대시가 될 수 있다는 것을 주장하며 '格調詩形論'을 주장한다. 많은 학자들이 이에 대해서는 부정적인 태도를 보여주고 있는 데 반하여, 趙東一(전통 운율을 수용하되 그대로가 아니라 변형시켜 독창적인 율격을 만들어내야 한다고 주장)·成基玉 등 일련의 학자들은 부분적으로 옹호론적인 입장을 취하고 있다. 그러나 이들은 그러한 주장에 대한 명쾌한 근거를 제시하고 있지 못하다는 데 문제가 있다.

이러한 한계를 감안하여 본 연구는 현대시의 핵심이라고 할 수 있는 자유, 즉 모더니티에 대하여 고찰하여 보면, 많은 학자들이 객관적 관점의 제약이라고 할 수 있는 悟性에 초점을 맞추고 있음을 볼 수 있다. 그러나 필자의 견해는 그들과 달리 무제약의 理性이 모더니티라는 것을 전제로, 이것이 사설시조·개화시·개화가사 등의 진화시로부터 찬송가·창가·신체시 등의 전파시, 그리고 상징주의 수용과 더불어 함께 들어온 자유시와 정형시 속에 어떻게 출몰하며, 그 가운데 나타난 여러 학자들의 견해에 대한 문제점에 대하여 재검토하고 분석하고자 한다.

2. 연구사 검토

조선 후기부터 변화의 조짐을 보이기 시작하던 시조·가사 등 전통시가 갑오경장을 계기로 드디어 본격적인 변화의 단계에 들어선다. 이러한 변화는 두 갈래의 방향에서 일어나는데, 그 하나는 진화론적 입장의 신시의 형태이고, 다른 하나는 전파론적 입장의 신시의 형태이다. 전자로는 사설시조, 개화시와 개화가사를 들 수 있고 후자로는 찬송가·

창가와 신체시를 들 수 있다.

진화시의 일종인 사설시조를 李秉岐와 趙潤濟 등은 시조의 파생적 형태로 파악하고 있으나, 李能雨, 黃浿江 등은 독자적으로 형성된 시가 양식으로 파악한다. 이에 더 나아가 김제현은 그 연원이 고려후기의 속요라고 밝히면서, 향유계층과 곡조뿐만 아니라 語辭의 내용 그리고 소재의 표현법에 이르기까지 평시조와는 전혀 다르게 독자적으로 발생하여 진화한 시가형태라고 주장한다.

한편 朴喆熙는 조선시대의 시조를 他說時調와 自說時調로 구분하고, 전자는 관습적이며 선험적인 삶의 표현으로서 유학자들의 시가 그러하고, 후자는 자기 경험에 의한 감동의 표현이 구체적이어서 현장성을 획득한 것으로서 기녀들의 시가 좋은 예라고 한다. 이러한 맥락에서의 自說性은 평시조와 사설시조 두 방향에서 모두 발견되는 현상이기는 하지만, 특히 그는 근대 이후 자유시는 사설시조와는 표면상으로는 전혀 다른 형식인 것으로 보이지만, 詩想이 부여되어야만 틀이 이루어진다는 이유로 이미 정해진 운율과 형의 구조를 거부한다는 점에선 근대 이후의 시와 사설시조는 결국 동일한 형식체험으로 귀착된다고 하면서 사설시조를 마침내 자유시라는 결론까지 내린다.

개화시는 갑오경장 이후에 활발해지기 시작한 근대화 과정에 나타난 새로운 장르라고 볼 수 있다. 문명과 문화의 유입에 직면하면서, 정치·경제·사회·교육 등 광범위한 분야에 걸쳐 각성을 촉구하며, 자주독립, 민권 등의 문제를 주제로 삼고있지만, 그 형식에 있어서는 가사 등 전대의 범주를 벗어나지 못하고 있음을 볼 수 있다. 자수율은 기본적으로 4·4조이며, 독립신문에 실린 32편[1] 가운데 몇 편을 제외하고는 모

---

1) 김병선, "한국 개화기 창가 연구"(문학박사학위논문, 전남대학교 대학원, 1990), pp. 32~39. 金潾東은 27편을 주장하고 있으나, 김병선에 의해 32편으로 확인되었다. 추가된 시가는 다음과 같다.

작품명	작가	직업·주소	게재일자·호수
군가	시위대병뎡	시위대	1897. 6. 11(2-68)
애국가	찬양회부인회		1897. 10. 18(3-167)

두 分聯 되었을 뿐 아니라 2행연으로 그 길이가 대체적으로 짧은 것이 특색이다. 물론 4~49연까지도 발견되지만 대체로 10연 전후가 많다. 그 2행연은 주로 對句形式으로 이루어지며, 앞의 2행과 뒤의 2행의 순서로 읽어야만 한다. 즉, "서울 슌쳥골 최돈셩의 글"에서처럼 "대죠션국건양원년/즈쥬독립긧버ᄒᆞ셰"가 1행연이 되는 것이다.[2] 그렇다고 해서 전통 운율을 그대로 踏襲하는 방식이 아니고 좀더 진화된 모습의 새로운 시의 형태라는 것을 간과하지 못한다.

개화가사가 발표된 것은 개화시(1896)보다 9년 정도 늦은 1905년 「大韓每日申報」의 "社會燈" 난을 통해서인데, 그 필진은 주로 신문사 측의 논설진이었던 것으로 추정된다. 개화가사는 형식면에서 개화시보다 퇴행하여 조선조의 전통 가사나 시조 또는 민요의 형태를 그대로 도습하여, 4·4조를 엄격하게 유지하는 경향을 볼 수 있으며, 그렇다고 해서 이것으로 그친 것이 아니고, 조선조의 전통 가사와 변별성이 있는 것은 연이 구분되어 있다는 것이며, 개화시가 2행연 대구의 짧은 분연 형식임에 반하여 개화가사는 전통적 율조를 취하되 보다 장형화한 분연을 감행하고 있는 것이다. 이러한 경향의 대두는 하고 싶은 말들을 담기에 개화시의 형식이 너무 작았고, 그렇기 때문에 장형화의 필요성을 느끼게 되었으며 마침내 시 전체의 길이도 자연히 늘어나게 된 것이라고 볼 수 있다. 대개 6행연에서 20행연까지 이르고 있으나 10행연을 전후한 것들이 거의 대부분이다.

전파시의 효시가 되는 최초의 찬송가는 북감리교 선교부가 번역하여 수형본으로 간행(G. H. Jones와 L. C. Rothweiler 편찬)한 「찬미가」(1892)인데, 처음부터 운율과 관용어의 사용이 문제가 되어서, 1895년에 그 개정판을 내게 되었다.[3] 이 개정판에도 역시 선교사들은 불만이 많

새군가	윤철규	시위대2대대장	1898. 11. 21(3-195)
교가	경셩학당		1899. 6. 16(4-135)
무궁화노래	배재학당		1899. 6. 29(4-146)

2) 宋敏鎬·金春燮, 「開化期文學論」(서울: 한국방송통신대학교 출판부, 1988), pp. 169~174.

았으며, 그리하여 찬송가는 한국인으로서의 그대로 솟구치는 가락으로 노래할 그들 자신의 서정시인이 나올 때까지의 교량 역할에 불과하다는 입장을 계속 밝혔다. 이 개정판에는 총 81편의 찬송가가 들어있었는데, 곡에는 대개 미국 북감리교회의 것들을 많이 사용하였다. 이에 반하여 한국 최초의 규모를 갖춘 찬송가는 H. G. Underwood(1859~1916) 간행의 「찬양가」(1894)이다. 이것은 총 117장으로 악보가 가사와 함께 인쇄되어 있어서, 제법 형식을 갖춘 찬송가였다. 그런데 이 「찬양가」는 L. H. Underwood 단독의 편찬이라는 것이다. 결국 반발에 부딪쳐 연합 찬송가가 간행될 때까지만이라도 일부지역에서 사용한다는 조건으로 간행되었던 것이다. 여기서 특기할 만한 것은 이 「찬양가」 안에는 한국인의 작사가 들어 있다는 것이다. H. G. Underwood의 서문에 의하면, 제4장, 제29장, 제38장, 제61장, 제93장, 제113장, 제115장 등 모두 7편이라고 한다.

다같이 가창을 전제로 했지만 개화시나 개화가사는 詞에 치중을 하고 창가는 唱에 치중했으며, 그리고 그 곡이 찬송가 조에서 벗어나 일반적인 서양악곡으로 점점 확대되어가고 있다는 데에서 전자와의 변별성이 생기고 있었다. 뿐만 아니라 찬송가의 先曲後詞 방식에서 벗어나 先詞後曲의 정상적인 창작행위도 산발적으로 이루어지기 시작하고 있었다. 따라서 시적 기교의 성숙성도 보이기 시작하고, 전 단계의 시가보다 대중에게 보급되는 폭도 넓어졌다. 마침내 개화기의 각종 잡지를 통하여 전파되는 한편 학교 창가는 근대식 학교의 교과목으로서 방방곡곡으로 퍼져나가 민족의 정서적 교육에 공헌한 바가 컸으며, 민요, 시조, 4·4조 가사 등의 전통 운율의 영양을 받아 작사되고, 이것을 서양

---

3) 閔庚培, 「韓國敎會讚頌歌史」 (서울: 연세대학교 출판부, 1997), pp. 15~68 이후 초기의 찬송가가 다음과 같이 간행되었다.

「찬셩시」 (1895)-北長老敎 宣敎部 그레함 리와 기포드 부인 編輯 刊行, 「셩회송가」 (聖會頌歌)(1903)-大英國宗古聖公會 刊行, 「복음가」 (1907)-東洋宣敎會 編 「구세군가」 (1908)-호가드(許嘉斗) 編, 「예수지강림찬미가」 (1911)-第7日 安息敎, 田時說 發行, 「죠션어셩가」 (1924)-뮈델 編輯 刊行

악곡에 맞추었으며, 후에는 7·5조, 8·5조, 6·5조의 가사도 생겨났다는 것이다. 이 말은 다시 말해서 찬송가의 경우와 마찬가지로 先曲後詞의 방식이 아직도 행해지고 있었다는 것을 말한다.

신체시의 효시는 崔南善의 작품으로 추정되고 있는 "海에게서 少年에게"(1908. 11. 1.,「少年」창간호)가 정설로 거의 굳어져 있다. 이에 대해서 이의를 제기하고 나온 것은 趙芝薰이다. 그는 1909년 4월「少年」에 실린 崔南善의 "舊作三篇"이 작자 자신의 후기에 의하여 1907년의 작품임이 밝혀진 이상 이것을 신체시의 효시로 삼아야 한다고 주장한다. 그리고 金允植도「近代韓國文學硏究」(一志社, 1973)에서 趙芝薰의 주장에 동의한다. 그에 의하면, 崔南善이 "海에게서 少年에게"를 자신의 작품으로 자처한 적도 없고 다만 권두시로 제시하고 있을 뿐인데 신체시의 효시로 보는 것은 잘못이라는 것이다. 더욱이 이 시가 G. G. Byron(1788~1850)의 시 "The Ocean"을 번안한 것이라는 근거에서 이론의 제기에 무게 중심을 더해주고 있다.[4] 이렇게 시의 외형 분석에 중점을 두고 부가적으로 그 내용에 초점을 맞추고 있는 논자 가운데 한 사람으로 먼저 趙演鉉을 들 수 있다. 그는 신체시의 출현은 한국시가사상에 있어서 처음 보는 가장 중대한 혁명의 하나였다고 전제하고, 그 이유를 형태의 산문성에 두고 있다. 그 산문성이 지극히 모호하고 불안정한 것이었지만, 이러한 불안정성은 한국의 초기 신체시가 정형적인 요소와 산문적인 요소의 혼합 위에서 성립된 것임을 반증해 주는 것이라고 한다.[5] 다시 말해서 엄격한 율문이나 정형으로 보기에는 파격적인 자유가 너무 강하며, 완전한 산문으로 보기에는 율문적인 정형성이 아직도 청산되지 못한 채 있었다는 것이다. 그의 논리를 따라가다가 보면, 전통시 가운데 사람으로 말할 것 같으면 境界人처럼 신체시가 있고 그 대립항에 산문시가 있게 된다.

다음으로 權五滿은 신체시(그는 신시라고 호칭한다)의 형태상의 특징

4) 宋敏鎬·金春燮, op. cit., pp. 233~234.
5) 趙演鉉,「韓國現代文學史」(서울: 성문각, 1982), pp. 116~120.

을 “海에게서 少年에게” 이전에 발표된 “나는 가오”(「大韓學會月報」 제3호, 1908. 4)를 예로 들면서, 신시의 각 연만을 전체 작품에서 떼어 내보면 고정된 율격을 벗어나 자유시의 형태를 띠고 있다는 점이 그 하나요, 각 연의 율격을 대비해서 보면 각 연 대응 행에서 같은 자수율을 지키고 있다는 점이 또 하나이며, 이밖에 신체시의 형태적 특징으로는 첩연 형식을 취하고 있다는 점, 후렴에 가까운 반복구가 덧붙는다는 점이라고 지적한다. 이 시에도 “海에게서 少年에게”가 가진 내용과 형태상의 구조적인 크기에 비할 수도 없을 만큼 소박한 작품이면서도 위의 시가 지닌 신체시 형태상의 특징들을 고루 갖추고 있다고 주장한다.[6] 그의 논리에 따르다가 보면 드러내 놓고 언급은 않고 있지만 신체시의 효시로 “나는 가오”를 내세우고 있다.[7]

---

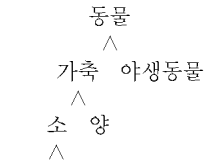
6) 權五滿,「開化期詩歌硏究」(서울: 새문사, 1989), pp. 206~207.

7) 宋敏鎬・金春燮, op. cit., pp. 162~164, 金宗澤・南星祐,「國語意味論」(서울: 한국방송통신대학교 출판부, 1989), pp. 24~25, Donald Keene, 德岡孝夫 역,「日本文學の 歷史」, 10, 近代・現代篇 1 (東京: 中公論社, 1995), p. 264, 임지룡, op. cit., pp. 151~152, Encyclopaedia Britannica, 1996 ed, s. v. "Korzybski, Alfred." 폴란드 출신 미국의 과학자. 철학자. 1차 대전 중 러시아 군 지식분야의 일반참모로 고용된 그는 1915년 군사사절로 미국과 캐나다로 파견되었다. 1917년 짜르 정권이 무너지자, 그는 프랑스・폴란드 군사사절의 비서로 고용되어 미국에 체류했다. 그후 미국 시민이 되었다. 그는 언어에 대한 작용과 반작용의 개선과 연구를 통하여 세대와 세대간에 이념을 전달하는 인간의 능력(그는 인간의 "time-binding capacity," 즉 “시간을 묶는 능력”이라고 한다)을 발전시키고자 하는 언어철학의 체계인 일반의미론의 창시자이다. 잘 알려진 저서는 "Science and Sanity: An Introduction to Non-Aristotelian System and General Semantics(1933)"로서, 언어에 대한 전통적 주장에 대해 비판하고 있다.

여기서 문제가 되는 것은 명칭의 문제인데, 진화시와 전파시라는 새로운 명칭의 사용에 대해서는 앞에서 언급한 문화학의 연구관점을 인정한다면 충분히 이해 될 것으로 생각된다. 중요한 것은 신시와 신체시의 호칭 문제이다. 그 명칭은 崔南善 자신도 혼용하고 있는 터인데, 1910~1930년대에 걸쳐 간혹 신문이나 잡지에서도 이들 용어가 혼용되고 있음을 볼 수 있다. 이러한 명칭 가운데 ‘신시’는 주로 趙潤濟, 鄭漢模, 金基鉉 등이, ‘신체시’란 명칭은 白鐵, 趙演鉉, 趙芝薰, 金東旭, 金潾東 등이 사용하고 있다. 이들 가운데 鄭漢模만이 용어에 대한 확정의도를 강렬히 들어내고 있을 뿐 다른 분들은 이들 용어에 대한 반성이나 검토 없이 단순히 ‘새로운’의 범칭적 용어로 사용해왔을 뿐이다. 특히 鄭漢模는 ‘신시’로 확정 사용할 것을 주장하면서 다음과 같은 세 가지 이유를 들고 있다. 첫째, 六堂의 신시와 일본의 신타이시(新體詩) 사이에는 유사한 점도 있지만 그에 못지 않게 그들의 차이점도 크다. 오히려 六堂의 신시가 일본의 신타이시(新體詩)보다 내적으로 다양한 면이 있다는 것이다. 둘

째, 六堂의 "舊作三篇"의 창작 동기를 말한 '後記'에서 작가 자신이 이런 일련의 시를 '신시'로 규정하고 있는 사실을 근거로 하여 '신시'로 하는 것이 타당하다는 것이다. 셋째, '신체시'는 일본의 명칭을 그대로 차용한 것이므로 그것과 구별하기 위하여도 '신시'라는 용어를 사용하는 것이 훨씬 낫다는 것이다. 그의 논리를 따라가다가 보면 감히 이의를 제기하기가 어려운 것만은 사실이다. 그러나 이러한 일반론의 입장에서 잠시 벗어나 학문이라는 특별한 논리의 입장에 서서 보면 조금은 관점의 차이가 있음을 간과하지 못한다. 다시 말해서 언어학적 입장 또는 의미론적 입장에서는 그의 견해와 다를 수 있다는 것이다.

예를 들어 '동물'이라는 의미는 '야생동물'과 '가축'을 포함하고 가축은 다시 '소'와 '양'을 포함하며 소는 다시 '황소'와 '암소'를 포함한다. 이것을 그림으로 나타내면 다음과 같다.



여기서 가축과 야생동물은 동물의 직접 하위성분이 되고 소와 양은 가축의 하위성분이 된다. 언어의 기능을 추상기능에 중심을 두고 설명하는 것도 이와 같이 어휘체계에는 상위개념과 하위개념간에 유기적 관계가 있기 때문이다. 최하위의 단계까지 내려가면 언어는 없어지고 사물 혹은 사실만 남게 된다. 이러한 의미의 계층적 대립관계를 A. Korzybski(1879~1950)는 추상의 사닥다리(abstract ladder)로 나타내고, 의미를 설명하는 경우에는 되도록 추상의 단계를 한 단계씩 낮추어 줄 것을 말하고 있다. 이와 같은 유기적 관계를 상하관계(hyponymy)라고 하며, 이는 어휘소의 의미에 대한 계층적 구조로서 한 쪽이 의미상 다른 한 쪽을 포섭하거나 포섭되는 관계를 말한다. 이러한 맥락에서 '신시'와 '신체시'의 성분을 분석해보면 다음과 같은 결과가 나온다.

新 詩　　[+시간][+내포성][+상위][-공간]
新體詩　[+시간][+외연성][+하위][+공간]

상하관계는 함의(entailment)와 밀접한 연관을 가지고 있다. 곧 '신체시'는 '신시'를 의미적으로 함의한다. 그러나 그 역인 '신시'는 '신체시'를 함의하지는 않는다. 이를 그림으로 나타내면 다음과 같은 일방함의(unilaterall entailment)의 관계가 성립됨을 알 수 있다.

(新體詩) 하위어 → 상위어 (新詩)
　　↚

곧 하위어(subordinate)는 상위어(superordinate)를 함의하지만 역으로 상위어는 함의하지 않는다. 이를 의미성분과 관련지으면 상위어는 하위어보다 의미성분이 적음을 알 수 있다.

新詩의 의미성분　[+시간][+내포성][+상위][-공간] → 3개
新體詩의 의미성분 [+시간][+외연성][+하위][+공간] → 4개

신체시는 신시에 없는 음절 '體'가 하나 더 있을 뿐 아니라 의미의 성분으로는 [+공간]을 가지게 된다. 아무튼 의미성분의 수가 적은 쪽이 상위가 되고, 많은 쪽이 하

그리고 金容稷도 權五滿과 마찬가지로 전통시의 대립항으로 자유시를 제시하면서 신체시의 형태적 특성을 새 시대와 새 사회의 분위기를 수용함으로써 이루어진 문체인 時文體라는 말로 요약하고 있다. 그러나 그에게서 정작 주목할 만한 대목은 넓은 의미에서 시와 문학의 양식 전개가 문화의 표정 가운데 하나라는 관점이다. 그리고 문화는 생리적으로 남의 것을 수용, 포괄하는 가운데 그 형태를 이루어 가는 적층적 구조물이며, 신체시에 나타난 해외문학의 수용 역시 그런 문맥에서 파악되어야 한다는 관점이다.[8]

상징주의 시대는「創造」창간호(1919. 2)에서 막이 열리고「廢墟」(1920. 7~1921. 1),「薔薇村」(1921. 5),「白潮」(1922. 1~1922. 9)를 통해 절정을 이루었으며 그 여운은「金星」(1921. 11~1924. 1)에까지 미친다. 이와 같이 상징주의의 한 시대가 열린 구체적 계기는「泰西文藝新報」에 의거했던 金億과 白大鎭, 그리고 黃錫禹에 의해 마련된 것이다. 白大鎭의 상징주의와 자유시론에 대한 이해 정도가 미천한데 비하여 黃錫禹의 이해 정도는 보다 높은 것이라고 韓啓傳은 피력하고 있다. 그러나 이러한 상징주의 자유시론의 유입은 유럽으로부터의 직수입이 아니라

위어가 된다. 또한 의미성분의 수가 같은 경우는 [공-하위어]가 된다. 결국 의미성분의 수가 많은 하위어는 구체적 특수적이며, 의미성분의 수가 적은 상위어는 추상적 일반적이므로, 구체적이고 특수한 사항이 추상적이고 일반적인 사항을 함의하게 되는 것이다.

의미성분을 분석해 본 결과 '신시'와 '신체시'의 변별성이 분명히 드러났다. 결론적으로 말해서 '신시'를 장르의 명칭으로 사용하자고 주장하는 분들의 논리에도 일면 타당성이 없는 것은 아니지만, 상식적이고 일반론적인 관점보다는 냉철하고 이성적인 학문의 관점에서 '신체시'를 사용하는 것이 좀더 일리가 있다고 생각한다. 물론 일본에서 토야마 마사카즈(外山正一), 야타베 료우키치(矢田部良吉), 이노우에 테츠지로우(井上哲次郎)가 "신타이시쇼우(新體詩抄, 明治 15=1882)"라는 타이틀로 서구시를 소개한 경우를 상기하면, 어쩐지 개운치 않은 것은 사실이지만 어차피 서구시의 직접 수용이 아니고 일본을 통해서 간접 수용이 이루어진 것을 인정하지 않을 수 없는 입장이고 보면 학문적인 논리를 따르지 않을 수 없는 것이다. 굳이 신체시라는 명칭을 일본과 동일하게 사용하기 싫다면, 일본의 경우에는 원음 그대로 신타이시(しんたいし、新體詩)라 호칭하고, 한국의 경우에는 신체시로 발음하면 그만이다.

8) 金容稷,「韓國近代詩史」, 上, (서울: 學硏社, 1994), pp. 89~110.

일본 문단을 중개지로 한 간접 수입이었음은 소설 분야에서의 자연주의 도입과 경로가 비슷하다고 金恩典은 주장한다.[9] 金億이 유학생으로 가 있던 당시의 일본 시단은 상징주의 일색으로 칠해져 있었으며, 그 흐름에 최절정기를 이룩했던 키타하라 하쿠슈우(北原白秋, 1885~1942)의 시대도 가고, 이제는 그의 제자들이 활약하고 있던 때였다. 이런 분위기 속에서 한국 유학생들이 이미 난숙할 대로 난숙한 상징주의 시에 심취했고, 급기야는 그 원고장인 프랑스의 상징주의에 눈을 돌렸음은 자연스러운 귀추였을 것이다. 金億의 프랑스 상징주의 도입 및 역시 작업은 「學之光」(1916. 9. 4)으로부터 「泰西文藝新報」 제10호(1918. 12. 7), 제11호(동년 12. 4) 「廢墟」에 실린 글로 일단락 되겠는데, 그의 프랑스 상징주의에 대한 이해의 각도와 수준이 문제이다. 그는 상징주의를 세기말의 토양에서 일어나, 자유시 운동으로 수렴된다는 도식으로 이해하고 있다.

金億에게서 특히 주목되는 것은 "格調詩形論小考"인데, 吳世榮에 의하면, 그는 자유시를 부정하지는 않으면서도 자유시에 있어서의 내재율(자유율)이란 근대시 형성에 있어서 과도기적 존재에 지나지 않는다는 것이 그의 주장이라고 한다. 따라서 어디까지나 음악적 규칙성에 입각한 정형율을 지녀야만 한다는 것이다. 이렇게 내재율 혹은 자유시형을 매도한 金億은 음악적 규칙성에 입각한 격조시의 창안을 제창한다고 한다고 하면서, 매우 부정적인 견해를 피력하고 있다.[10]

그러나 金素月, 梁柱東, 金基鎭 등은 金億의 견해에 동조하는 쪽에 있고, 오늘날에 와서는 趙東一, 成基玉, 강홍기 등이 여기에 가세하고 있다. 이들의 공통적인 견해는 시에 있어서의 정형운율이나 자유운율이 문제가 아니라, 즉 어떠한 운율이든지 상관없이, 시의 표층의 보편성 내지는 개별성 이외의 심층에 새로운 의미(암시, 가상세계, 이성, 자유, 모

9) 金恩典, "象徵主義 受容과 그 展開," 「文藝思潮」(서울: 문학과 지성사, 1987), p. 431.

10) 吳世榮, 「韓國浪漫主義詩硏究」(서울: 일지사, 1980), pp. 252~255.

더니티)가 형성될 때, 현대시로서의 모습이 갖춰질 수 있다는 것이다. 그럼에도 불구하고 이들의 연구는, 자유 그 자체의 연구에 천착하기보다는 오히려 외형운율의 연구에 그치고 마는 경향의 한계를 보여주고 있다.

영어 'modernity'를 한국시의 경우 '근대성' 또는 '현대성'의 의미로 사용하고 있다(영어에서는 이러한 변별이 없다). 그러니까 신체시의 출현으로부터 소위 자유시가 출현하기 이전까지의 시를 근대성이 있는 시라 하고 그 이후의 시를 현대성이 있는 시라고 한다. 이것은 다시 '계몽'이라는 말과 30년대의 'modernism'과 맞물려 그 의미가 더욱 혼란스럽게 느껴지기도 하는데, 한편으로는 서구의 합리주의적 사고방식에 뿌리를 박고 있는 근대성 또는 현대성의 의미를 의심 없이 확정된 것으로 받아들이고 그것이 출현한 시기와 그 확정된 의미를 제대로 해석하고 소화하고 있는가 아닌가의 정도에 따라 근대성과 현대성을 구분하기도 한다.

林和의 경우, 한국의 근대화 과정을 셋으로 나누고 있는데, 제1과정은 봉건적 유대의 잔재인 중국과의 관계로 보고 있다. 중종 15년(1502) 사신으로 갔던 李碩의 프랑스에 관한 보고서와 「芝峰類說」의 저자 李睟光의 서양사정 소개를 위시로 하여 북경 가는 사신의 손으로 입수된 천주교와 西學의 전파가 그것이다. 먼저 선조 36년(1603)에 李光庭이 구라파지도를 가져오고, 인조 9년(1631) 鄭斗源이 서양총, 천리경, 자명종, 焰硝花 등 무기, 도구와 천문서, 천문도 등 다수의 책을 가져왔고, 효종 40년(1653)에 인조 때 중국에 갔던 金堉이 가져온 時憲歷法을 시행하고, 정종 15년(1703)에 李承薰이 「天主實義」와 「幾何原本」, 「數理精蘊」, 「地坪表」 등의 서적을 가져왔다.[11] 근대화의 제2과정은 서구 제국과의 직접적인 관계인데, 선조 초 전라도 흥양에 표류하여 왔던 이양선이 그것이다. 그 다음에는 선조 때(1582) 제주도에 표류해온 국적 미상의

11) 임규찬 · 한진일, 「林和 新文學史」, 한길문학총서, 9, (서울: 한길사, 1993), p. 29.

서양인, 그리고 인조 6년(1628)에 표류하였다가 조선에 귀화하여 조선인 부인을 얻어 자녀까지 낳고 통역까지 하던 화란인 Jan Janse Weltevree(朴燕. 仁. 淵, 또는 胡呑萬)외 3인, 효종 4년(1653)에 표착하여 유명한 「표류기」와 「朝鮮國記」를 서양에 전파시킨 화란인 Hendrik Hamel과 선원 35인으로부터 조선은 비로소 미지의 서방세계에 대한 지식을 얻었을 것이라고 하며, 그 이후로 여러 사건을 거쳐 고종 2년(1865) 미국의 제너럴 셔먼호 사건, 병인양요, 신미양요 등을 거치는 동안 조선의 대 서양관계에 있어 상업적 정치적 혹은 군사적인 침범시대였다고 한다.[12] 제3과정은 현해탄을 건너 서구 자본주의가 조선에 들어온 길로 고종 13년(1876) 2월 강화도에서 구로다 키요타카(黑田淸隆), 이노우에 카오루(井上馨)와 申櫶, 尹滋承 간에 체결된 수호조약이래 조선 근대화의 대동맥이 된 노선이다.[13]

이와 같이 林和의 언급은 근대성의 의미에 대한 것보다는 그 근대성이 들어오게 된 경로에 대해서 이다. 이는 근대성의 의미를 비판 없이 그대로 받아들이고 있다는 것과 다름 아니며, 이러한 사정은 다른 사람들의 경우도 마찬가지이다.

鄭漢模의 경우, 시대로서의 현대라는 개념도 다양한 진폭을 가지고 있으며, 넓게는 20세기에 들어와서부터 오늘날에 이르기까지를 총괄하는가 하면, 좁게는 우리가 살고 있는 당대(contemporary)만을 지칭하기도 한다고 한다. 또한 시간적 구획으로서가 아니라 정치, 경제, 사회적 여러 여건과 현상으로 미루어 근대적인 것과 현대를 구획하기도 한다고 한다. 진정한 근대를 거칠 사이도 없이 20세기를 맞이한 한국의 경우는 근대 혹은 현대의 개념은 더욱 애매할 수밖에 없고, 특히 한국적 시대환경 속에서 싹트고 자라온 모든 문화현상이 한 마디로 그 특질을 추출하고 이를 유별할 수 없을 만큼 혼돈된 다양성을 띠게 된 것은 당연한 일이라고 한다. 이어서 그는 현대시의 개념을, 첫째, 시간적 구획

12) Ibid., 32~37.
13) Ibid., p. 37.

으로 당대를 살고 있는 시인들에 의하여 쓰여지고 있는 시, 둘째, 현대시로서의 제 특질을 갖추고 나타난 시기부터 현대까지의 시, 셋째, 자유시가 나타난 시기부터 현대까지의 시, 넷째, 새로운 문화가 수입되고 생성되던 개화초기부터 현대까지의 시라고 한다.[14] 이와 같이 그는 일반적인 통념을 벗어나지 못하고 있음을 볼 수 있다.

金允植의 경우, 근대와 전근대란 세계를 인식하는 틀의 변화에 의한 구별에 해당하는 것이며, 그러나 이러한 세계인식을 가능케 한 힘을 문제삼는다면 사정이 크게 달라지는데, 만일 근대라는 것이 발명과 함께 기관총, 대포, 비행기를 만들어내는 힘에 근거를 둔 것이라면, 이 힘의 적용 범위에서는 그렇지 않은 어떤 세계인식 방법보다 우위에 놓이는 것이라고 한다. 물론 이러한 힘이란 이성 중심주의적인 범주, 곧 계몽주의라는 틀에서 나온 것이고 그 통제 아래 놓인 것을 가리킴이며, 이런 점에서 근대 또는 근대성이란 전근대성과는 뚜렷이 구분될 뿐 아니라 나아가 보다 우월한 인간 이성의 방향성으로 정립된다고 한다.[15] 이와 같이 그는 林和와 거의 견해의 일치를 보이고 있는데, 그러나 그들은 이성과 계몽이라는 용어의 사용에 정확을 기하고 있는가, 되묻지 않을 수 없다. 왜냐하면 계몽과 이성의 의미를 객관적·과학적 사고로만 해석한다는 것은 무리라고 생각되기 때문이며, 그리고 I. Kant(1724~1804)의 이성과 G. W. F. Hegel(1770~1831)의 이성(cf. 오성과 이성), K. Marx(1818~1883)의 이성이 서로 다르다는 것을 알아야 하기 때문이다. 또 林和와 金允植의 이성을 인정한다 하더라도, 이에 입각한 시작이 이루어질 경우의 근대시 또는 현대시의 모습은 어떤 것으로 나타날까? 논리 정연한 내용의 자유시여야 할 것임에 틀림없다. 자유시의 개념이 배제한 운율을 받아들인다 해도 "아름다운 운율을 지니고 있고 논리 정연한 내용이 있는 자유시"여야 할 것이 아닌가?

吳世榮의 경우, 그는 한국 신문학사에서 시대를 지칭하는 용어만큼

14) 鄭漢模, 「韓國現代詩의 現場」 (서울: 박영사, 1983), pp. 173~174.
15) 金允植, 「韓國文學의 近代性批判」 (서울: 문예출판사, 1993), p. 11.

혼란을 야기시키는 것도 없었다고 전제하고, 그 대표적인 것이 '근대'와 '현대'라는 용어라고 한다. 이 두 단어가 신문학사에 대한 논의에서 사용된 경우를, "① '근대'와 '현대'는 같은 말이다. 즉 동의어이다. ② '근대'와 '현대'는 전적으로 구분되는 말이다. ③ '근대'와 '현대'는 집합개념으로 상호 포괄하는 의미의 영역을 지니고 있다."라고 요약하고, 그는 ③의 견해를 수용코자 한다고 한다. 즉 근대와 현대는 동일한 개념이나 전적으로 구분되는 개념이 아니라 부분적으로 중복되는 개념이라는 것이다. 근대(Modern)가 고대(Ancient), 중세(Middle)와 구분하는 3분단법의 하나로 지칭될 경우 그것은 넓은 의미의 용법이며, 현대까지를 포함한다고 한다. 그러나 근대와 현대를 구분하는 별개의 용어로 사용하고자 한다면, 근대는 좁은 의미로 사용되는 것이라고 한다. 예를 들어, 李箱과 金素月의 시는 모두 근대시라고 할 경우에 근대는 넓은 의미이고, 그런데 李箱은 현대시인이지만 金素月은 현대시인이 아니고 근대시인이라고 할 경우에는 좁은 의미로 사용하는 것이라는 것이다. 그리고 원 모더니즘(Proto Modernism)이라고 부르는 것은 1909년 이전의 초기 자본주의에, 일반적으로 모더니즘 혹은 구 모더니즘(Paleo Modernism)이라 부르는 것은 1909년 이후의 독점 자본주의에, 그리고 신, 반 또는 후기 모더니즘(Neo, Anti, or Post Modernism)이라 부르는 것은 50년대 자본주의 산업사회 후기를 문학적으로 반영한 것이며, 여기서 소위 원 모더니즘은 19세기말에서 20세기에 걸쳐 대두된 상징주의 데카당스 그리고 유미주의를 지칭하는 것인데, 여기에 로맨티시즘 문학을 포함하여 근대문학이라 부를 때에는 넓은 의미이며, 로맨티시즘 문학을 제외하고 현대문학이라고 부를 때에는 좁은 의미이다. 이와 마찬가지로 한국의 근대문학의 경우, 사설시조나 10년대 자유시 혹은 金素月, 朱耀翰의 시들이 비록 근대시라고는 하나 최소한 그것은 李箱의 시가 지닌 성격과는 본질적으로 같지는 아니하므로 현대시, 현대성을 구분하지 않을 수 없다는 것이 그의 견해이다.[16]

이어서 그는 좁은 의미에서의 근대문학과 현대문학의 차이를 해명하

기 위해서 먼저 근대성에 대해서 "① 정치-민주주의와 민중주의(인민주의), ② 경제-자본주의, ③ 윤리-휴머니즘, ④ 세계관-계몽주의(과학적 세계관), ⑤ 삶의 양식-개인주의 자아발견"이라고 정리하고 있다. 오늘의 민주주의의 근간을 이룬 프랑스 혁명이 시민혁명이고 이 시기에 대두한 시민계급이 후에 부르주아 계급과 프티부르주아 계급으로 분화된 자본주의 경제의 주역들이라고 한다. 다시 말해서 오늘의 민주주의는 시민계급이 자본주의의 발전을 위해 마련한 정치제도이며, 민주주의 최고의 덕목으로 내세운 자유 역시 자본주의 경제의 자유시장경제원리와 다름이 아닌 것이라고 한다. 휴머니즘 역시 선악(神性) 대신에 합리성과 비합리성(인간성)에 토대하고 있으며 따라서 자본주의는 휴머니즘에 토대한 경제원리에 지배된다고 볼 수 있고, 계몽주의 혹은 과학주의 세계관 역시 자본주의와 표리관계를 지니고 있는데, 자본주의 경제제도는 필연적으로 산업발전의 힘이라 할 수 있는 과학기술의 진보와 과학적 세계관의 확립이 전제되어야 한다. 그런데 근대과학의 발전 혹은 과학적 세계관의 확립은 인간이 神中心의 세계관에서 벗어나 인간과 세계를 그 자체로서 바라보는 계몽주의 혹은 휴머니즘에서 비롯하는 까닭

---

16) 吳世榮, "근대시의 형성과 그 시론," 「한국현대시론사」, 한국의 현대문학·2, (서울: 한국현대문학연구회, 1992), pp. 9~13.

이밖에 근대성에 대한 견해를 참조할 수 있는 자료는 다음과 같은 것들이 있다. 구모룡, 「문학과 근대성의 경험」 (서울: 좋은날, 1998), 권영민, 「서사양식과 담론의 근대성」 (서울: 서울대학교 출판부, 1999), 김경복 외, 「서정시의 본질과 근대성 비판」 (서울: 다운샘, 1999), 김복순, 「1910년대 한국문학과 근대성」 (서울: 소명출판, 1999), 김사엽, 「국문학사」 (서울: 정음사, 1954), 金容稷, "한국근대문학의 기점문제," 「근대문학의 형성과정」 (서울: 문학과 지성사, 1983), 金允植·김현, 「한국문학사」 (서울: 민음사, 1973), 나병철, 「근대성과 근대문학」 (서울: 문예출판사, 1995), 나병철, 「한국문학의 근대성과 탈근대성」 (서울: 문예출판사, 1996), 문학사와 비평연구회, 「한국 현대문학의 근대성 탐구」 (서울: 새미, 2000), 상허문학회, 「1930년대 후반문학의 근대성과 자기성찰」 (서울: 깊은샘, 1998), 상허학회, 「1920년대 동인지 문학과 근대성연구」 (서울: 깊은샘, 2000), 이명찬, 「1930년대 한국시의 근대성」 (서울: 소명출판, 2000), 趙東一, "한국근대문학 형성과정론사," 「근대문학의 형성과정」 (서울: 문학과 지성사, 1983), 하정일, 「20세기 한국문학과 근대성의 변증법」 (서울: 소명출판, 2000), 黃浿江, "한국문학사의 근대," 「근대문학의 형성과정」 (서울: 문학과 지성사, 1983)

에 자본주의는 휴머니즘과 계몽주의의 산물이라고 할 수 있다고 한다. 근대인의 삶의 양식은 흔히 개인주의 혹은 자아주의로 특징 지워지며, 아울러 자본주의 인간상의 본질이기도 한데, 그것은 개인주의 옹호 없이 자본주의의 성립이 불가능하기 때문이라고 한다. 자본주의 경제의 기초인 자유시장경제원리는 개인의 자유와 창의력의 개발 및 능력의 발양을 보장하지 않고서는 실현할 수 없다는 것이다. 그의 견해는 한마디로 말해서, 근대성이란 자본주의 경제의 토대 위에서 형성된 것이라는 것이다. 그리고 근대문학 혹은 근대시란 바로 이와 같은 시대적 이념이 그 형식이나 기법이나 내용 면에서 그대로 반영된 문학 혹은 시라고 정의될 수 있다고 한다. 그러나 근대의 성격은 그렇게 간단하지 않으며, 그 까닭은 근대의 토대가 되는 자본주의 자체가 시대에 따라 변혁을 거듭하며 그로 인해서 근대인의 삶에도 많은 변화를 야기시키고 있기 때문이라는 것이다. 그 변화는 1900~1910년 이후에 일어나는데, 삶의 물화, 물신숭배, 교환가치의 지배, 자아 혹은 인간의 해체, 문명사에 대한 종말론적 의식 등과 이를 극복하기 위해서 제시된 제 가치들이 그 특징을 이루고 있다고 한다. 이러한 특징들을 현대성이라 규정하고, 따라서 현대시가 바로 이와 같은 현대인의 삶이 반영된 것을 가리키는 것이라면 서구의 현대문학은 영미의 경우 1908년에 등장한 이미지즘, 대륙의 경우 일차대전 전후에 일어난 다다이즘, 입체파 등 이후의 문학을 가리키는 것이 일반적이며, 한국 문학의 경우 18세기에서부터 1920년대 초에 이르는 시작품은 좁은 의미에서 근대시로, 1920년대 중엽 이후의 시작품은 현대시로 분류하여야 한다고 한다.[17]

그리고 근대성, 현대성 및 탈현대성의 본질을 다음과 같이 정리하고 있다.[18]

---

17) Ibid., pp. 14~17.
18) 吳世榮, 「한국 근대문학론과 근대시」 (서울: 민음사, 1996), pp. 358~365.

	정 치	경 제	세 계 관	윤 리 관	삶의 양식
근대	민주주의 민족주의	시장경제 자본주의	계몽주의 과학주의 (이성)	휴머니즘	개인주의
현대	민족주의 제국주의 (국가사회주의) (인민민주주의)	제국주의	계몽주의 과학주의 (도구화된 이성)	물화된 휴머니즘 (대응:반휴머니즘)	개인주의 (자아의 해체, 주체의 분열)
탈현대	민주주의 세계주의	다 국 적 자본주의	계몽주의 과학주의 (도구화된 이성)	물화된 휴머니즘 (대응:반휴머니즘)	개인주의 소멸 (개 인, 주 체 의 소멸)

林和와 金允植의 경우와는 달리 吳世榮의 경우는 다소 복잡한 양상을 띠고 있다. 그 복잡한 양상이라고 하는 것은 다름이 아니라 근대성과 현대성을 양손에 쥐고 결코 놓지 않으려 하는 모습을 말한다. 그러나 그가 처음에 근대와 현대는 동의어라고 기술했던 것처럼 영어에는 근본적으로 이러한 변별 없이 "modernity"라고 하는 단어 하나로 사용되고 있다는 것을 다시 한 번 확인해 보아야 할 것이다. 여하튼 그 역시 객관적 이성에 좀더 중심을 두고 있음이 분명하다. 이러한 그의 견해에 입각해서 시작이 이루어질 때 근대시 또는 현대시의 모습은 어떤 것일까? 그것은 전자와는 약간 다르게 "논리 정연한 내용과 비논리적인 내용이 섞여 있는 자유시"이어야만 할 것이다. 그렇다면, 현대시의 예로 제시한 李箱의 시가 여기에 적합할까? 오히려 비논리적인 내용이 더 많지 않은가?

다음은 하정일의 경우이다. 그는 근대와 자본주의를 동일시하는 것에 지극히 회의적이다. 만약 그렇다고 한다면 근대는 자본의 논리를 관철시키기 위한 일직선적인 과정에 불과할 것이지만, 실제는 그렇지 않고 그 내적 과정은 자본의 본래의 의도와는 다른 굴절을 보여준다고 한다. 그 원인은 비자본주의(사회주의, 여성주의, 생태주의 등)의 저항이 있었기 때문이라는 것이다. 그러므로 자본주의와 비자본주의 사이의 치열한 경쟁의 역사로 이해되어야 한다는 것이다. 게다가 "근대=자본주의"의 논법 배후에 숨어있는 서구중심주의의 이데올로기가 보편적 법칙으로

강력하게 작동하고 있기 때문에 이 논법은 근대에 대한 주체적 인식을 어렵게 한다는 것이다. 같은 맥락에서 그는 근대를 이성중심주의에서 찾고자 한다. 그에 의하면, 이성중심주의란 이성을 인식과 판단의 절대적 준거로 특권화하면서 이성의 타자들, 가령 감성·욕망·직관 같은 것들을 배제시켜 버리는 편견을 뜻한다고 한다. 역사적으로 이런 편향이 강력하게 존재했던 것은 분명하지만, 곧이어 자기 반성적 비판이 일어나게 되고, 이 비판은 근대에 대한 극단적 부정으로 나타난다고 한다. 이 비판이 탈근대론과 결합하는 경우가 그것인데 (F. Nietzsche, G. Deleuze), 이 비판은 이성 대신에 욕망을 대안으로 내세운다고 한다. 욕망 또한 내적 속성 가운데 하나라는 점에서 시비를 걸 필요는 없지만, 이러한 이분법 또한 일면적(zero-sum game과 같은) 근대관이라는 것이다. 그리고 욕망이 이성의 타자임에는 틀림없지만, 그렇다고 둘의 관계가 대립적이어야 하는 것은 아니며, J. Habermas(1929~)는 포괄적 이성이라는 개념을 통해 이성과 욕망이 보다 확장된 이성 범주 속에서 소통할 수 있는 가능성을 제시한 바 있다고 한다. 포괄적 이성은 창안된 개념이 아니라 이성의 본모습이며, 이것 또한 자본주의에 의해 왜곡되면서 나타난 편향이라는 것이다. 그러므로 포괄적 이성의 구현은 이성의 본모습으로의 회귀이며. 배타적 다양성을 단순화한 이성중심주의의 逆相(욕망중심주의)에 불과하다는 것이다. 그러면서 갑자기 비약하여 이성중심주의가 정신과 육체를 분리시키면서 전인적 총체성을 훼손한 것은 부정할 수 없으나, 다른 한편으로 I. Kant가 이성을 통하여 인간의 주체성에 대한 자각을 가능케 해주었으니, 그렇게 보면 인간의 역사는 이성의 발전과 함께 시작되었다고 해도 과언이 아니라고 한다. 그리고 다시 이성은 해방적 기능과 억압적 기능을 한 몸에 품고 있는 양면적 존재라고 한다. 전자의 기능에만 주목하는 것도 후자에만 주목하는 것도 모두 단순 사고이며, 따라서 이성의 양면성을 동시에 조망하면서 이성과 욕망 사이의 소통 가능성을 극대화시켜 가는 자세가 이성중심주의에 대한 올바른 비판법이라고 한다. 그러나 근대에 대한 단순 논리가 광범위하

게 유포되어 있어, 그러한 장님 코끼리 만지는 식으로만 일관한다면 결코 근대의 실체를 바라볼 수 없다는 것이다. 왜냐하면 근대란 해방과 억압, 밝음과 어둠, 선과 악 등 상호 대립적인 것들이 중첩되어 있는 역사적 총체이기 때문이라는 것이다. 그는 이것을 "근대의 복합성"이라 명명하고, 20세기 한국문학의 최선의 전통은 바로 이러한 근대의 복합성을 포착하려는 노력의 산물이라고 한다. 이 논리에 따라 金洙暎의 시를 예로 든다.

> 욕망의 입이여 입을 열어라 그 속에서
> 사랑을 발견하겠다 도시의 끝에
> 사그러져가는 라디오의 재갈거리는 소리가
> 사랑처럼 들리고 그 소리가 지워지는
> 강이 흐르고 그 강 건너에
> 사랑하는
> 암흑이 있고 3월을 바라보는 마른나무들이
> 사랑의 봉오리를 준비하고 그 봉오리의
> 속삭임이 안개처럼 이는 저쪽에 쪽빛
> 산이
> 사랑의 기차가 지나갈 때마다 우리들의
> 슬픔처럼 자라나고 도야지우리의 밥찌기
> 같은 서울의 등불을 무시한다.
>
> —「사랑의 변주곡」 중에서(金洙暎)

하정일에 의하면, 金洙暎에 있어서 '사랑'이란 실천적 이성의 표상이며 최고의 형식이라고 한다. 金洙暎은 사랑이라는 보다 확장된 이성 범주 속에서 이성과 욕망이 만나게 되고, 이러한 이성과 욕망의 소통 가능성에 대한 그의 깨달음은 이성 대 욕망의 이분법을 훌쩍 뛰어넘어 이성의 본모습에 다다른 놀라운 시적 통찰력이 아닐 수 없다고 한다. 그가 20세기 한국문학의 최선의 전통에 속하는 것도 이 때문이거니와 그가 근대의 복합성을 깊이 인식하고 있었음을 방증해주는 결정적 사례라고 한다. 결론적으로 그는, 근대를 복합체로 바라본다는 것은 근대를 다양한 근대 기획들의 상호 경쟁의 장으로 이해한다는 뜻이고, 그러한

근대는 내부의 경쟁을 통해 끊임없이 스스로를 변화시켜 가는 역동적 운동이라고 한다. 그런 점에서 한국문학의 최선의 전통은 여기에서 찾아야 할 것으로 밝히며 주장한다.[19]

선행 논자들에 비하여 상당히 진전되고 세련된 논리를 전개하고 있다. 그리고 근대의 복합성 개념을 이끌어냈다는 데 대하여도 높이 평가하고 싶다. 그러나 그에게 있어서 결정적 오류가 발견된다.[20] 즉, 그는 이성과 오성의 구분을 올바르게 제시하고 있지 못하고 있다는 것이다. "이성의 타자들, 가령, 감성·욕망·직관 같은 것을 배제시켜 버려"의 언급이 바로 그것인데, I. Kant에 의하면 이성의 타자는 "감성·욕망·직관"이 아니라, 이러한 직관을 포함한 현상계(+감성+오성)이다. 지금 하정일이 언급하고 있는 이성은 오히려 이성이 아니라 오성인 것으로 생각되는데, 이 오성이 명제로서의 제약임에 반하여 이성은 무제약으로서의 자유이며 二律背反임을 알아야 할 것이다. 그러므로 이성은 확실성이 아니라 불확실성으로서 오락가락 하는 한마디로 헷갈리는 것으로 파악되어야 할 것이다. 이성이 헷갈린다는 것에 대해서는 G. W. F. Hegel에 있어서도 마찬가지이다. 이러한 관점에 서서 하정일이 "정신과 육체의 분리"의 대목에서 논급을 유보한 부분에 대하여 결론부터 말하자면, 정신과 육체, 즉 이성과 대상은 서로 고착되어 분리되지 않는다는 것이다. 물론 이성은 대상을 직접 소유하지는 못한다. 이성은 항상 타자라고 하는 또 다른 자기를 시켜 그의 욕망을 달성하는 것이지만 어쨌든 소유는 소유이며, 또 가장 중요한 것은 이성 자신의 모습은 결단코 어떠한 형태로든 직접적으로 나타내지 않는다는 것이다. 그렇기 때문에 이성은 불가사의이다. 그러나 오성은 중력의 법칙이나 피타고라스의 원리와 같이 그 모습을 드러내며, 아니면 사물의 개념으로 나타난다. 아니

19) 하정일, "근대와 자본주의 동질성 여부를 둘러싼 논쟁: 근대(近代)와 자본주의를 동일시하는 것은 과연 합당한가," 「문학사상」, 통권 제322호(1999. 8), pp. 71~83.

20) 대응설에 있어서의 이성을 지칭하는 것이라고 한다면, 더욱 미궁 속으로 빠져드는 것이 되고 말 것이다. 왜냐하면 모더니티는 그 이성을 근본으로 삼고 있는 세계관의 부정으로부터 시작되기 때문이다.

면 "A=B"라고 하는 메타포의 형식으로 나타나기도 하는데, 이때는 오성이 아니라 독단이며 자유라는 명목 하에 자행되는 폭력이라고 할 수밖에 없다. 왜냐하면 이것은 진리라고 인정할 수가 없기 때문이다. 메타포가 왜 진리가 아니냐, 그럼 직접적으로 메타포가 표현되고 있는 현대시는 시가 아니냐, 등등의 힐책 섞인 반문이 쏟아지겠지만, 필자의 대답은 단적으로 '그렇다'이다. 왜냐하면 메타포는 허상만 있을 뿐 실체가 없기 때문이다. 이러한 맥락에서, 하정일의 언급에 의해 극찬되고 있는 金洙暎의 시에 있어서의 "A=B"라는 식의 메타포들도 답답하겠지만 마찬가지이다. 그렇기 때문에 하정일의 명제인 근대의 복합성은 이성과 욕망의 소통 가능성으로서의 복합성이 아니라 오성과 욕망의 소통 가능성으로 보아야 마땅할 것이다.

최원식의 경우에는 K. Marx의 "포이에르바하에 관한 테제(1845)"의 서두를 인용하면서 여기에 근대성(모더니티)의 근거를 두고 있다. 즉 "포이에르바하를 포함하여 지금까지의 모든 유물론의 주된 결함은 대상Gegenstand · 현실 · 감성이 다만 객체 또는 관조의 형식으로서만 파악되었을 뿐, 감성적 · 인간적 활동, 실천으로서, 주체적으로 파악되지 않았다는 점"이라고 한 언급에 초점을 맞추고 있다. 이 말은 토대로서의 하부구조가 상부구조를 결정한다고 하는 K. Marx의 견해가 어느 정도 누그러져 상부구조를 인정하기 시작했다는 것을 의미하는 것으로서, 이러한 생각은 후기까지 이어졌던 것인데, 그렇다고 할지라도 이 감성이라고 하는 말에 현혹되어서는 안 될 것이다. 이때의 감성이라고 하는 것은 단순히 이성(I. Kant 또는 G. W. F. Hegel의 이성이 아니다)의 대립항으로서의 감성이 아니라 경험된 것으로서의 또는 귀납으로서의 이성을 말하는 것으로서, I. Kant 또는 G. W. F. Hegel의 경우에는 오성에 해당하는 말인 것이다. K. Marx는 감성뿐만 아니라 오성을 초월한 二律背反이며 가상의 세계인 이성계를 부정하고 있기 때문인데, 이때의 주체라고 하는 것은 곧 이 오성(감성)을 가리키고 있다고 보아야 할 것이다. 그렇다고 한다면, 결국은 이러한 관점 또한 객관적 세계관이 아니

겠는가? 이 논리에 충실히 따른 시라면, 가장 완벽한 논리적 주장이어야 할 것이며, 이러한 방식으로 만들어졌던 시들이 문학성을 인정받지 못했다는 것은 이미 잘 알려진 바이다. 물론 마르크스주의자들 가운데 문학성이 있는 시가 없었던 것은 아니지만, 이 문제는 별도로 다루어져야 할 문제라고 생각한다.[21] 최원식의 경우에는 모더니티를 잘 알려진 마르크시즘에 근거를 두고 있으므로 더 이상의 언급이 필요 없을 것이다.

文德守의 경우, 모더니티가 무엇이냐 하는 문제는 연대보다 그 고유의 특성이 문제가 된다고 한다. 이 점에 대해 그는 G. S. Fraser(1854~1942)의 견해를 인용하여, 우리가 한 작품에 대하여 현대시라고 말할 때 그 특성이 무엇인가에 대하여 분명하지 않다 하더라도, 우리는 그것에 어떤 고유한 특성을 부여하는 것이라고 한다. 이리하여 연대의 문제는 일어나지 않는다고 한다. 이런 의견에 동의하면, 그리스 작품이나 조선시대의 시조에도 모더니티가 있을 수 있고, 현대의 작품에서도 모더니티가 없을 수 있다는 것이다. G. S. Fraser가 말하는 현대시의 현대성은 곧 과거에 대한 흥미, 시의 복합성, 암시성, 반어성 및 모호성을 의미한다고 한다.[22] 간략하지만 정곡을 찌르는 언급을 하고 있다. 시간적 맥락에서가 아니라 시 자체의 구조적 특성에서 모더니티를 찾고 있는 것이다. 과거에 대한 흥미가 언어의 관습적·보편적·사전적 의미와 다르지 않은 것이라고 한다면, 시의 복합성이란 언어의 표층의 보편적 의미와 암시적으로나 반어적으로 또는 모호하게 작용하는 심층의 의미가 함께 공존하는 것과 다르지 않다고 생각되기 때문이다. 이렇게 조망할 때 그가 제시한 "그리스 작품이나 이조시대의 시조에도 모더니티가 있을 수 있고, 현대의 작품에서도 모더니티가 없을 수 있다"고 한 명제가 자명해진다. 그렇다. 그리스나 조선이 아니라 백제시대에도 개별적 산발적

---

21) 최원식, "한국 문학의 근대성을 다시 생각한다," 민족문학사연구소 편, 「민족문학과 근대성」(서울: 문학과 지성사, 1995), pp. 37~40.

22) 文德守, 「韓國 모더니즘詩 硏究」(서울: 詩文學社, 1981), pp. 42~43.

으로 현대적 세계관을 가지고 있었던 사람이 없었다고는 할 수 없는 것이다. 그러한 세계관이 어느 시대에 집중적으로 나타났을 때 비로소 우리는 시간적 맥락에서 그것을 '운동'이나 '주의'로도 생각할 수 있는 것이다. 그의 경우, 모더니티를 구조적 특성에서 찾아 마침내 시를 표층의미와 심층의미의 복합성으로 파악하고 있음을 볼 수 있다.

끝으로 송기한의 경우, 모더니즘이라고 하는 것은 어느 시기에 어느 집단만이 가지고 있는 어떤 고유의 성질(폐쇄성·종파성)을 일컬음에 반하여, 모더니티는 어느 특정 시기에만 국한되는 것이 아니라 거의 전 시기에 걸쳐 나타나는 것으로서의 새로운 것, 전위적인 것, 진보적인 것을 일컫는다고 한다. 그러나 이것은 동일한 것의 단순한 반복이 아니라 각각의 시대마다 차별성을 가지면서 나타난다고 한다. 각각의 시대마다 나타나는 모더니티는 모더니즘과 마찬가지로 절대성을 갖는 것이지만, 후자에 비해 상대적이라는 데에서 변별성을 갖는다고 한다. 일반적으로 모더니티란 R. Descartes(1598~1650)적인 자아관에 입각한 주체의 동일성과 언어의 동일성, 계몽적 오성에 의한 세계의 획일적 지배에의 기도라고 하고 있지만, 근대는 방향을 설정하는 자신의 척도를 더 이상 다른 시대의 모범들로부터 차용하지 않으며, 자신의 규범성을 자신으로부터 스스로 창조해야만 하는 역사적 임무를 담당하여야 하는데, 그 이유는 신화적이고 반복되는 원형에 따라 자신의 시간(역사철학적 시간의식이 과거에서 미래로 흐르는 직선적인 무한의 전진의식·객관적 의식임에 반하여 주관적인) 범주들을 조직하는 그러한 사회에서 일반적 모더니티(근대성)는 관념상 무의미하기 때문이라는 것을 M. Calinescu의 말을 인용하여 언급하고 있다. 이처럼 근대에 대한 비판적 성찰로서 모더니티의 시간의식은 역사적·객관적인 시간의식에 대한 부정, 그리고 그에 따른 주관적인 시간의식으로 특징 지워지며 철저하게 과거, 현재. 미래라고 하는 계기적 순차성이 부정되고, 오직 작가의 현재의 주관 속에서 과거와 미래가 구성된다는 것이다. 그리하여 주관적 시간의식은 객관적인 역사발전의 신념을 거부하고 사회의 제반 현상과 우주를 인간 의식

의 주관적 범주로 끌어들임으로써 근대를 시련의 장으로 끌어들이게 되고, 의미 공유의 능력을 전복시켜 현재를 불확정의 보편편재의 시대로 인식하도록 강요한다고 한다. 이러한 지적 도발행위들은 인간들에게 끊임없이 회의하도록 하고 끊임없이 비극적 자기인식의 문제를 대두시키고 있다는 것이다. 이러한 인간들의 비극은 세계에 대한 기술적 지배가 주는 위대성과 형이상학적인 영원성 관념의 결핍이 가져오는 비참함 사이에서 오는 것으로서, 이 위대성과 비참함의 괴리가 주는 비극적 인식에서 변화된 시간의식에 의해 조정되는 모더니티에 대한 비판 성찰로서의 질서의식과 유토피아의식이 탄생되고, 유토피아의식은 기독교의 붕괴와 현 상태에 있어 세계의 불완전함에 대한 극심한 혐오로부터 싹튼 미래지향적인 의식이라는 것이다. 즉 끊임없이 전진하는 시간(역사적 객관적 시간)에 대한 미래의 지각 실패와 파편화된 시간의식(주관적 시간의식)에서 배태된 근대에 대한 위기의 관념이 새로운 질서와 유토피아 지향성으로 나타났다는 것이다. 이 유토피아 지향성은 두 개의 방향으로 나타나는데, 첫째는 모더니티가 과거의 것에 비해 다른 모습을 갖기 위해서는 전시대와 구별되는 새로운 면이 반드시 필요하다는 강박관념에 사로잡혀 있었다는 것이다. 그리하여 전적으로 다른 사고방식, 독특한 문화, 특이한 미래를 창출해 내기 위해 현실체계로부터 도피하여 극단적인 실험성으로 가는 것이 가장 위험한 전통에의 복귀로 귀결되었다고 한다. 이 사실은 실험성의 극단화에서 오는 미학상의 한계 때문인데, 그리하여 인식 주체들은 주관화된(파편화된) 현실 속에서 통일성의 염원에 대한 욕망만을 충동적으로 갈망하게 되었으며, 유토피아적 사유의 근원으로서의 과거의 전범들이 역사의 전면에 등장하는 것은 바로 이런 이유 때문이라는 것이다, 둘째는 신화의 영역을 들 수 있는데, 신화 역시 과거의 경우처럼 시간의 압박과 지배를 받지 않으며, 시작과 끝이라고 하는 관념이 존재하지 않는다고 한다. 경험된 내용의 형식과 질이 시간적 수축과 팽창을 하지 않고 인식 주체의 체험된 심리 속에 고스란히 보존된다고 한다. 신화는 직선적인 역사철학적 시

간의식이 단절될 때 등장하는, 곧 시간적 연속성이 파괴되는 순간에 나타나는 의식체험의 하나라는 것이다.[23] 그에게서 주목되는 것은 모더니티의 유토피아 지향성 가운데 신화의 영역이다. 그에 의하면, 신화 역시 과거의 경우처럼 시간의 압박과 지배를 받지 않고, 시작과 끝이라고 하는 관념이 존재하지 않으며, 또한 경험된 내용이 시간적 수축과 팽창을 하지 않고 인식 주체의 체험된 심리 속에 온전히 보존되기 때문에 신화는 직선적인 역사철학적 시간의식이 단절될 때 등장하는, 곧 시간적 연속성이 파괴되는 순간에 나타나는 의식체험의 하나라는 것인데, 이러한 통찰은 매우 날카로운 것으로서, I. Kant의 가상세계(이성, 자유의지의 세계, 초월적 세계)와 다르지 않다고 생각되기 때문이다.

이제 우리는 모더니티의 개념에 대해 본격적으로 거론하고 수용하였던 金起林을 되돌아보지 않을 수 없다. 그에 의하면, 시는 어떠한 시간과 공간도 함께 공존할 수 있는 無我境(ecstasy)이 있어야 한다는 것을 전제로, 추상화한 주관으로서의 감정을 표현하는 로맨티시즘의 시와 표현주의의 시를 비판한다. 인생의 구체적인 현실과 어떻게 관련이 있는가 알 수 없는 다시 말해서 감정을 그대로 노출시킨 시는 독자와 아무런 교감도 성립될 수 없으며, 우리가 그러한 시를 읽고 울 수는 있으나 그것은 억울한 "눈물의 강요"라는 것이다. 그러므로 시인은 엑스터시가 어떠한 인생의 時空的 사건과 관련하고 있는가 보여주어야 하는 卽物主義者가 되어야 한다는 것이다. 이와 같이 타성적인 감성에 강아지처럼 충실하다고 하는 것은 과거의 지식의 되풀이에 불과하며, 이러한 비속주의의 말 다시 말해서 스테레오타입으로서의 의미에 귀를 기울이지 말고, 근원(primitive)적이며 새로운 관념(인류의 財貨)을 찾아내야 한다는 것이다. 그렇지 않고 만약 감정이 시의 본질이라고 생각한다면 우는 얼굴과 노한 목소리가 제일 시적일 것이라고 한다. 소재에 불과한 감정을 구축하고, 또 인위적이고 외면적이며 부자연스러운 리듬에 관심을

23) 송기한, 「한국 전후시와 시간의식」 (서울: 태학사, 1996), pp. 38~55.

두지 않고 오직 자연스러운 언어의 구체적인 상태에서 시적 관계를 발견할 때 비로소 내면적인 본질인 리듬을 담게 될 것이라고 한다. 많은 어휘 속에서 엑스터시를 불러 일으킨 이미지에 가장 유일한 단어를 선택하여 그 이미지를 대표하게 할 수 있는 그러한 지적 태도가 필요하다는 것이다. 그러면서 A. Pope(1688~1744)의 말을 인용한다. 즉 "말은 양식으로서 같은 법칙을 지킬 것이다. 너무 새롭거나 너무 낡은 것은 狂想的으로 보일 것이다. 그의 손으로 새로운 것이 실험되는 그러한 사람이 되지 말아라. 그리고 옛것을 정리하는 최후의 사람이 되지 말아라"고 한다. 그러나 이와 같이 법칙을 지키라고 하는 것은 선명한 원색이라든지 또는 통속성만을 주장하는 "소박한 사실주의"를 따르라는 것이 아니라 다시 말해서 사물의 표면에 흐르는 원색이 아니라 "빛과 그늘의 밸류(value)," 즉 심층의 의미를 찾아서 따르라는 것이다. 그래서 한 편의 시는 그 자체가 한 개의 통일된 세계여야 하며, 그것은 어느 한 시인의 개성(혹은 시풍)이 아니고 한 시편으로서의 독자성에 의하여 독자를 붙잡아야 하며, 그래서 항상 청신한 시각으로 문명을 비판하고 인생과 깊은 관련을 갖는 시는 한낱 장식물에 그치지 아니하고 적극적으로 인생을 향하여 움직이는 힘을 가져야 한다는 것이다. 따라서 시에 나타나는 현실은 단순한 단편이 아니라 의미가 있는 현실이라는 것이다. 그 현실이 시공적으로 파악되어 언어로 표현된 것이 시라고 할 수 있는데, 여기서 의미가 있는 현실이라는 것은 현실의 본질적 부분을 가리키는 말이며, 그것은 현실의 한 단면이면서도 그것이 상관하는 현실 전부를 대표하는 부분이라고 한다.[24] 매우 날카롭고 정확하게 모더니티의 개념을 포착하고 있음을 우리는 간과하지 못한다. 현실을 표층의미만 가지고 있는 현실이 아니라 그 보편성 이외에 심층의미를 내포하고 있는 중층구조의 현실이어야 한다는 것으로 파악하고 있다는 것은 우리가 그의 견해에 대하여 다시 한 번 심각하게 반추해보아야 한다는 것

24) 金起林, 「詩論」, 金起林 全集, 2, (서울: 심설당, 1988), pp. 80~85.

을 말해주는 것이라고 생각해야 할 것이다.

그러나 그에게는 이러한 모더니티의 관점뿐만 아니라 또 다른 관점이 있음을 간과하지 못한다.

> 「스윗타스」는 말하였다.
> 『무슨 까닭에 우리들의 기계는 아름다운가. 그것은 그들은 일하고 움직이는 까닭이다. 무슨 까닭에 우리들의 집은 아름답지 아니한가. 그것은 그들은 아무 일도 하지 아니하고 멍하니 서있는 까닭이다』. 그는 이 짧은 말 가운데 현대시에 대한 매우 중대한 세 개의 명제를 포함시켰다.
> 첫째 우리들의 시는 기계에 대한 열렬한 美感을 가지게 되었다는 것.
> 「운동과 생명의 구체화」(페르낭·레제)로서의 기계의 미를 인정한다는 것이다. 그리고 그것은 내일의 사회질서와 인간생활에 있어서 새로운 기조가 될 것이다.
> 둘째 정지 대신에 동하는 미.
> 그것은 미학에 있어서의 새 영역이며, 시에 있어서의 새 역학의 존중이다. 행동의 가치에 대한 새 발견이다.
> 셋째 일하는 일의 미.
> 다시 말하면 노동의 미다. 움직이지 않는 것은 「죽음」이다. 움직이지 않는 신, 움직이지 않는 天國, 涅槃은 「죽음」의 상태가 아니고 무엇일까. 활동은 생명이다. 진보다. 그것은 그 자체가 미다.(밑줄 필자)

그의 시론 "시의 「모더니티」"의 중간에 삽입되어 있는 위의 인용에서 보는 바와 같이 그는 기계 예찬의 시론(cf. 林和와 金允植의 "근대는 기관총, 대포, 비행기를 만들어내는 힘")을 펼치고 있다. 앞에서 매우 날카롭고 정확하게 모더니티를 포착했던 것과는 대조적인 것으로서 어찌 보면 상호 이질적인 것 같은 이 시론은 그 나름대로의 계산과 이유를 밑바탕에 깔고 있었던 것으로 보인다. '운동,' 즉 심층의미의 역동성을 기계의 운동과 같은 맥락에서 파악하려고 했던 것이 아닌가 한다. 그러나 심층의미의 역동성은 객관으로서의 기계운동이 아니라, 자기 자신 안에서 이루어지는 운동이라는 것을 알아야 할 것이다. 즉, 타자로서의 표층의미와 대자로서의 심층의미가 목숨을 걸고 벌이는 변증법적 운동이라는 것을 미처 생각하지 못했던 것으로 보인다.

그래도 모더니티를 에워싼 의문은 풀리지 않고 여전히 남아 있다. 우리는 이러한 의문에 대해 반드시 근본부터 되물어야 하며, 그 시점부터 다시 하나씩 들춰내어 면밀히 검토해 보아야 한다고 본다. 근본부터 되묻고 검토한다는 것은 學(科學)의 관점에서 벗어나 철학의 관점으로 한 단계 올라감을 뜻한다. 이것이 과학과 철학의 차이인데, 그 차이를 구체적으로는 세 가지로 나누어 볼 수 있다. 먼저 철학은 존재를 전체로서 다룬다. 가령 물리학은 물리 현상을 다루고 경제학은 경제 현상을 다루며 문학은 문학 현상을 다루듯이 각기 존재의 특수분야를 연구의 대상으로 삼는데 반하여, 철학은 처음부터 어느 한 분야에 국한하지 않고 대상 또는 존재라고 할 수 있는 것을 전체로서 다룬다. 두 번째로 철학은 주체를 주체적으로 파악하려고 한다는 점에서 과학과 다르다. 과학은 각기 특수한 대상을 연구 대상으로 삼기 때문에 연구의 시점은 오로지 대상으로만 쏠린다. 이것을 연구하는 주체 자체는 연구하지 않는다. 심리학은 주체를 다루는 것이 아니냐고 반문하겠지만, 심리학이 다루는 것은 어디까지나 대상으로서 객관화된 심적 작용이지 이런 작용을 하는 주체는 아니다. 이 주체를 주체 스스로가 파악하는 것이 자각이며, 이 자각을 통한 주체의 파악을 추구하는 것이 바로 철학이라고 할 수 있는 것이다. 세 번째로 철학은 여러 과학의 기초를 비판한다. 과학은 모두 일정한 전제 위에 구축되어 있다. 이 전제는 기하학에서의 공리와 같이 자명한 것이며, 이 자명한 것조차 철학은 비판하고 음미한다. 이와 같이 철학은 인간의 모든 지적 활동 자체와 그 결과를 끊임없이 비판해 왔다. 과연 어떤 지식이 참된 지식인가? 진리란 무엇인가? 또는 인간의 인식 능력은 어디까지 미칠 수 있는가? 등등의 문제를 다루는 것을 認識論이라고 한다.

우리의 일상생활은 인식을 전제로 한다. 길을 걷는데도 이것이 차도가 아니라 인도임을 알고 신호등을 식별하고 사람이나 차를 피하고 또 지금 걷는 이 길이 어디로 가는가를 알고 있다. 이런 여러 인식이 전제되지 않고는 단 한 가지 행동도 할 수 없다. 그러나 이러한 인식에는 아

는 자와 알려지는 것이 있게 마련이다. 다시 말해서 인식에는 인식의 주관과 객관이라고 하는 두 가지 요소가 있는 것이다. 그리하여 인식한다는 것은 주관이 객관 즉 대상을 인식하는 것을 말하며, 이때 우리의 관심은 대상을 향하고 있다. 그러나 우리는 이 관점을 대상으로부터 인식 자체로 옮길 수도 있다. 이러한 인식론은 전통적으로 다음과 같이 대별한다.[25]

인식론
- 진리의 본성적 관점
  - 대응설
    - 감각적 모사설
    - 이성적 모사설
  - 정합설
  - 실용주의
- 진리의 기준적 관점
  - 합리론
  - 경험론
  - 비판론

그러므로 근대성, 현대성, 또는 계몽이라는 용어로 혼란스럽게 사용되고 있는 모더니티의 문제를 이러한 맥락에서 천착해 본다면, 쉽게 그 매듭이 풀리지 않을까 하는 생각이다.

3. 연구 방법론

林和에 의하면, 갑오이후에 전개되는 개화의 과정은 오로지 구미문화의 일방적인 이식과 모방의 과정이라는 것이다. 그러면서 우리가 가장 주목해야 할 점의 하나는 이러한 일방적인 신문화의 이식과 모방에서도 고유문화는 전통이 되어 새 문화 형성에 무형으로 작용함은 사실인데, 우리에게 있어서 전통은 새 문화의 순수한 수입과 건설을 저해하였

25) 金麗壽・車仁錫・韓筌淑,「哲學槪論」(서울: 한국방송통신대학교 출판부, 1985), pp. 5~13. 이밖에 인식론에 대한 참조할 수 있는 자료는 다음과 같다. 金樹澈,「哲學의 理解」(서울: (株)敎文社, 1992), 朴鍾鴻,「哲學槪說」(서울: 박영사, 1964), 孫明鉉,「哲學論攷」(서울: 고려대학교 출판부, 1955), 李壽允,「哲學槪論」(서울: 法文社, 1996), 韓國社會科學硏究所 편,「社會科學의 哲學」(서울: 1980), M. Cornforth, 이보임 역,「認識論」(서울: 동녘, 1984), N. Hartmann, 강성위 역,「철학의 흐름과 문제들」(서울: 서광사, 1987)

으면 하였지 그것을 배양하고 그것이 창조될 토양이 되지는 못했다고 한다. 이러한 불행은 결코 한국의 문화전통이나 유산이 저질이기 때문이 아니며, 단지 근대문화의 성립에 있어 그것으로 새 문화 형성에 도움이 되도록 개조하고 변혁해 놓지 못했기 때문이며, 한국의 자주정신이 미약하고 철저하지 못했기 때문이며, 그렇기 때문에 신문화의 형성자들은 구문화를 변혁하여 새 문화 형성에 사용하는 대신 왕왕 그것과 타협함에 이르렀다고 한다. 이러한 林和의 문화에 대한 주장은 일견 탁견이라고 아니할 수 없지만, 文化移植에 대해 검증된 학설의 근거 없이 개인적 일방적 견해에 그치고 있음을 볼 수 있었다. 이에 본고에서는 그의 견해를 보완하고 발전시켜, 한국문화의 변동의 연구가 문화인류학 내지는 문화학의 입장에서 학파의 대별에 따라 한국문화의 변동과정을 진화론적 관점, 전파론적 관점, 구조기능주의적 관점에서 고찰하는 것이 바람직하다고 믿고, 앞으로 이러한 관점에서 논지를 펴나갈 생각이다.

그리고 'modernity'를 한국시의 경우 '근대성' 또는 '현대성'의 의미로 사용하고 있다. 그러니까 신체시의 출현으로부터 소위 자유시가 출현하기 이전까지의 시를 근대성이 있는 시라 하고 그 이후의 시를 현대성이 있는 시라고 한다. 이것은 다시 '계몽'이라는 말과 30년대의 'modernism'과 맞물려 그 의미가 더욱 혼란스럽게 느껴지기도 하는데, 한편으로는 서구의 합리주의적 사고방식에 뿌리를 박고 있는 근대성 또는 현대성의 의미를 의심 없이 확정된 것으로 받아들이고 그것이 출현한 시기와 그 확정된 의미를 제대로 해석하고 소화하고 있는가 아닌가의 정도에 따라 근대성과 현대성을 구분하기도 한다. 그러나 이 문제에 대하여 우리는 반드시 근본부터 되물어야 하며, 근본부터 되묻고 검토한다는 것은 學(科學)의 관점에서 벗어나 철학의 관점으로 한 단계 올라감을 뜻한다. 철학은 인간의 모든 지적 활동 자체와 그 결과를 끊임없이 비판해왔다. 과연 어떤 지식이 참된 지식인가? 진리란 무엇인가? 또는 인간의 인식 능력은 어디까지 미칠 수 있는가? 등등의 문제를

다루는 것을 철학 가운데 인식론이라고 한다. 이러한 선험적인 이론적 인식에서 실천적 인식으로의 이행, 즉 제약(悟性)에서 무제약(理性)으로 넘어가는 진보의 단계를 두 번째 단계의 초월철학(형이상학)이라고 하며, 이것이 모더니티의 문제를 푸는데 적합한 방법론이 될 수 있다고 믿는다.

이렇게 우리 앞에 나타난 사회적 문화적인 문제와 텍스트를 분석하는 데에는 Roland Barthes와 A. J. Greimas의 기호학이 동원될 것이며 상세한 것은 다음 장에서 언급될 것이다.

Ⅱ. 한국시의 변동에 대한 문화학적 조명

1. 문학진화론의 반성
2. 이식문학사론의 반성
3. 마르크시즘에서 일탈한 '이식문학사론'
4. 한국시의 문화변동론적 접근

Ⅱ. 한국시의 변동에 대한 문화학적 조명

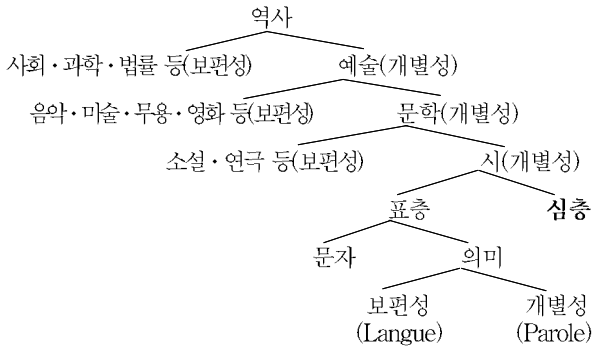
1. 문학진화론의 반성

金容稷은「韓國現代詩史硏究」에서 <方法論의 檢討>라고 하는 표제 아래 다시 "韓國近代文學의 史的 整理問題: 文學史의 方法論에 대하여" 라고 하는 제목을 달고 그 아래 "文學史에 대한 要求," "文學史 記述에 隨伴되는 問題點," "反歷史主義的 態度, 기타," "文學史의 몇 가지 類型," "近代文學의 史的 體系化"라고 하는 소제목으로 문학사 기술 방법론에 대해서 피력하고 있다. 그에 의하면, 林和에 의해 최초로 한국 근대문학의 사적 정리가 시도된 이래 세대를 달리하여 白鐵, 趙演鉉 등이 정리·체계화하고 있는데, 이와 같이 근대문학의 정리에 중점을 두게 되는 이유는 서구문학의 예를 들어, 본래 한 민족의 문학은 그 계층이 근대 이후에 접어들 때 비로소 본론의 자리를 차지하게 되기 때문이며 또 당연한 귀결이라는 것이다. 그러나 그 절실한 요구에도 불구하고 아직 만족할 만한 사적 정리 및 체계화의 작업이 이루어지지 않고 있다는 것인데, 그 이유는 먼저 문학사 기술의 전제가 되는 사실(역사의 사실은 사건이나 체험, 문학의 사실은 작품)이 잘 정리되어있지 않기 때문이라는 것이다. 그 이유 또한 일제의 식민지 경영 때문으로써, 삭제·압수·개작·폐기되었던 작품들을 재발굴 체계화하여야만 한다는 것이다. 다음

은 문학사 자체가 안고 있는 난점 때문이라는 것이다. 즉, 문학의 역사란 그 속뜻이 문학인 동시에 역사이어야 하는 것인데, 그러나 그 둘은 서로 상반되는 개념이라는 것이다. 다시 말해서 역사와는 달리 문학은 상상력과 창조적 직관의 소산이라는 점에서 예외적이며 독창적(예: 思美人曲)이라는 것이며, 또 문학이 불후 영원과 초시공적 성격임에 반하여 역사는 과거·현재·미래에 대한 감각을 내세운다는 것이다. 이것을 정리하면 다음과 같다.

	보 편 성	개 별 성
문학	ⓐ 不朽, 永遠, 超時空 不朽의 業績	ⓑ 例外性과 個性 부여·獨創的 (思美人曲)
역사	ⓒ 例外的(獨自的) 의의 부여 못함 공통된 시대성격의 表象의 입장	ⓓ 과거 현재 미래에 대한 감각 문서를 다룬다(反 不朽의 업적)

그러나 위 도표에서 보는바와 같이 ⓐ가 보편성일 때 ⓓ는 개별성이 되고, ⓒ가 보편성일 때 ⓑ는 개별성이 되는 등 문학과 역사의 개념이 한결같이 보편성과 개별성을 넘나들고 있음을 일견에 알아볼 수 있다. 이 말은 곧 그의 기술에 대해 집중력을 가지고 독해하지 않으면 일관성과 중심을 잃게 된다는 것을 의미한다.



이것을 다시 나뭇가지 그림으로 나타내어 역사를 상위어로 위치시키

고 그 계열구조를 정리할 때, 문학은 그 외연으로서의 하위어가 되고 있음을 알 수 있다. 이와 같이 역사와 문학은 대립개념이 아니라 상하 관계로서 모든 것을 내포하는 개념인 것이다. 어쨌든 이렇게 논리의 명증성에 회의를 갖게 하고 있음에도 불구하고, 林和의 「新文學史」의 기술이 문학을 역사적 개념인 대상의 기술에 그쳤다고 지적하는 것으로 보아, 역사는 보편성으로 문학은 개별성으로 보고 있음이 틀림없다. 이후에 나온 金在喆의 「朝鮮演劇史」, 金台俊의 「朝鮮小說史」도 마찬가지로 개괄적인 사실의 나열에 그치고 있다고 한다. 이렇게 난감한 문제를 우리는 지금 우리의 몫으로 안고 있지만, 그러나 포기할 수는 없는 것이라고 한다.[26]

다음에 주목되는 것은 소제목 "反歷史主義的態度, 기타"이다. 앞에서 林和, 金在喆, 金台俊의 역사주의적 기술에 대한 비판적 태도에서 벗어나 그러한 기술에 대해 옹호하고 있는 것이다. 그에 의하면, 문학사 기술의 어려움을 알게 된 일부 비평가 가운데는 아예 문학의 역사를 작성하는 일에 거부 반응을 보이고 있다고 한다. 그들은 역사의 개괄성과 도식적 측면은 거부되어야 한다는 것이다. 그리고는 마땅히 문학의 개성과 독창성이 옹호되어야 한다는 생각 아래 엄격히 작품에 임해야 한다는 태도를 취하고 있다는 것이다. 물론 이러한 것은 뉴크리티시즘의 비평태도로서, 그들에 의하면, 작품은 작품 그 자체로서 자족한 존재라는 것이다. 따라서 작품의 평가를 위해 작품이외의 사실이 원용되는 것은 일체 경계되어야 한다는 것이다. 만약 작품이 작품의 외적 조건에 의해 평가될 경우에 모순이 발생하게 되는데, 그것은 곧 "의도의 오류," "감정의 오류," "해설의 迷妄" 등의 말들로 일컬어지는 것들이라고 하며, 각주를 달아 "Hersey of communication. 詩가 槪念이나 感情을 전달한다고 믿는 잘못을 말함."이라고 설명하고, 또 "Hersey of paraphrase. 역시 詩에 대한 그릇된 생각을 가리키는 말의 하나."라고

26) 金容稷, 「韓國現代詩硏究」(서울: 일지사, 1974), pp. 8~18.

설명하며 독자의 이해를 돕고 있다.[27] 그러나 전자의 경우 시가 보편적·사전적 의미의 의사전달이라고 생각하는 것은 이단이라는 것으로서 틀린 말이 아니라고 할 수 있지만, 후자의 경우는 시에 있어서 관습적인 용어, 역설, 은유 등을 사용하여 부연 설명하려고 하는 것은 곧 이단이라는 것을 의미한다. 다시 말해 시의 본질적인 구조는 건축이나 회화·발레·음악 또는 연극의 구조와 같은 것이어서, 진술을 강요해서는 안 된다는 것이다. 왜냐하면 연극의 속성 자체가 그 자체의 존재 속에 갈등을 구축하는 그 어떤 것을 연기해냄으로써 그 다이내믹한 속성이 우리로 하여금 그것을, 연기를 위한 공식 또는 연기에 관한 진술로서보다는 연기로 간주하게 되는 것인데, 바로 그렇기 때문에 시의 구조를 암시하는데 있어서 가장 도움이 되는 유추는 연극의 구조이며, 그러므로 독자들이 시에 접근하는데 있어서 가장 좋은 방법은 시를 연극으로서 생각하는 일이라는 것이다.[28]

이렇게 언어와 언어 사이에서 야기되는 상관관계에 초점을 맞추고 있는 뉴크리티시즘의 관점을 金容稷은 세 가지로 요약하고 있다. 첫째, 그들은 작품을 언어조건을 통해서만 보고자 한 나머지 엄격한 반역사주의적 태도를 취한다고 한다. 그러나 그들의 생각은 출발점에서부터 모순에 봉착하고 있는데, 그들이 말하는 언어 자체가 우리 자신의 역사와 불가분의 관계에 있기 때문이라고 하면서 각주를 달아 이해를 돕고

---

27) Ibid., pp. 18~20.

28) Cleanth Brooks, 이경수 역, 「잘 빚어진 항아리」 (서울: 문예출판사, 1997 개역판), pp. 255~280. 이 장 모두가 이해에 도움을 주고 있지만 특히 "과학의 용어들은 맥락의 압력 밑에서도 변화하지 않는 추상적인 상징들이다. 그것들은 순수한(혹은 순수하고자 하는) 외연들이다. 그것들은 미리 규정되어있다. 그것들은 새로운 의미 속으로 굴절돼서는 안 된다. 그러나 시의 언어들을 내포하는 사전들이 어디 있는가? 시인이 꾸준히 언어를 개조할 수밖에 없는 것은 자명한 공리 때문이다. 엘리엇이 표현한바와 같이 그의 임무는 언어를 '의미 속으로 이탈시키는' 것이다. 그리고 과학적 어휘의 입장에서 볼 때 이상적인 어휘라면 하나의 어휘가 하나의 의미를 지닐 것이며, 어휘와 의미 사이의 관계는 변함이 없을 것이다. 그러나 시인이 구사하는 언어는 의미의 추상적인 분자가 아니라, 의미의 잠재력, 의미들의 관계 혹은 집단으로 파악돼야 한다."를 참조.

있다. 그 각주를 재인용하여 보면 다음과 같다.

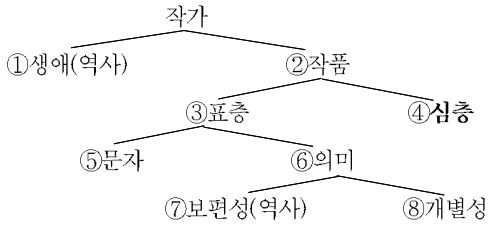
> 신비평가들은, 문예작품은 어느 정도 긴밀하고 총체적인 언어구조라고 하며, 그 문학연구는 이러한 총체적 의미에 분명히 부적절한 때도 있었으며, 즉 이 의미가 때로는 외부의 전기, 사회적 조건, 역사적 배경 등의 자료 속으로 이동하기도 한다고 분명하게 주장하였던 것 같다. 그러나 신비평가들의 주장은 시적 해석 작업을 위한 역사적 자료의 보편타당성에 대한 부정을 의미한다고 생각할 수도 없었고 또 의미하지도 않았다. 작품은 나름대로 역사를 가지고 있다. 장르와 장치들은 전통으로부터 물려받는다. 시는 때때로 당대의 실재의 소속으로 귀착한다.[29]

뉴크리티시즘의 이러한 역사주의에 대한 옹호를 金容稷은 "모순에 봉착"한 것으로 보고 있으나, 이러한 주장은 결코 모순이 아니라 定言이라는 것을 감히 제안하고 싶다. 물론 모순으로 보는 데에는 나름대로 이유가 있기 때문인 것으로 보이는데, 뉴크리티시즘이 근본적으로 작품만을 가지고 평가하는 것이라는 것을 염두에 두고 있었던 것으로 판단된다. 이러한 이분법적 판단은 언어가 동의 또는 대립관계뿐만 아니라 상하관계도 있다는 것과 그리고 더 중요한 것은 우리의 세계관이 이분법으로만 이루어진 것이 아니라 이러한 오성으로서의 현상계 위에 이성으로서의 가상세계가 있다는 것을 인식할 때 해결될 것으로 생각된다. 이 말은 신비평가들이 생각하고 있는 것은 근본적으로 장르와 그 각각의 가령 시의 형식과 같은 것은 전통적으로 물려받을 수밖에 없고 또 작품 자체가 역사적이며 보편타당적이며 사전적인 의미를 벗어나

---

29) René Wellek and Austin Warren, Theory of Literature(London, 1955), p. 7. 金容稷, op. cit., p. 20에서 재인용. "The New Critics, it seems to me rightly, have argued that a literary work of art is a verbal structure of certain coherence and wholeness, and that literary study had often become completely irrelevant to this total meaning, that it have moved all to often into external information about biography, social conditions, historical backgrounds. etc. But this argument of the New Critics did not mean and could not be conceived to mean a denial of the relevance of historical information for the business of poetic interpretation. Words have there history; Genres and devices descend from a tradition; poems often refer to contemporary realities."

개별적인 의미만으로 만들어져서는 안 된다는 것을 의미한다. 다시 말해서 표층으로서의 의미전달은 랑그의 체계 안에서 이루어져야 하며, 독창적이며 개성적인 의미는 작품 전체의 구조 속에서 국물처럼 우러나는 것이어야 한다는 것이다. 즉 심층의미가 있어야 한다는 것이다. T. S. Eliot의 "몰개성," "정서로부터의 도피," 그리고 시에서 괴벽을 부리는 사람의 잘못은 새로운 정서를 표현하고자하기 때문이며 또 그렇기 때문에 괴상한 것을 찾게 된다고 한 말도 이러한 관점에서의 역사주의를 주장하고 있는 것으로 보면, 필자의 언급에 나무람이 없을 것으로 믿는다.[30]



정리하면, 위 도표에서 보는바와 같이 뉴크리티시즘에서 말하는 역사란 ①을 가리키는 것이며, 반역사주의란 ①에 대한 ②를 가리키는 것으로서, 하등의 문제가 없는 것이지만, 金容稷이 지적하고 있는 역사성의 문제는 이렇듯 분명하게 반역사주의를 표방하는 그들이 다시 역사주의를 역설하고 있는 것에 대한 지적으로 판단된다. 그러나 이 경우의 역사주의란 ①이 아니라 ⑦을 말하는 것으로서, 언어의 보편적 의미(랑그 차원의 사전적 의미)를 지켜야 한다는 것을 의미한다는 것은 이미 언급한바와 같다. 다시 말해서 ⑧의 개별성에서 탈각(몰각)하여 전적으로 ⑦

30) T. S. Eliot, "Tradition and the Individual Talent." in Selected Essays(London · Boston: Faber and Faber Limited, 1980), pp. 13~21. 뉴크리티시즘의 반역사주의란 작품이외의 시시콜콜한 에피소드라든가 작가의 생애와 같이 사소한 것들을 거부하는 것이며, 작품 자체가 가지고 있는 역사(시의 운율 · 연과 같은 형식, 시정신)를 부정하는 것이 아니다.

에 의존하여야 한다는 것이다.

이러한 관점으로 분석하면 黃眞伊의 평시조에 대한 설명도 타당해진다. 즉 金容稷은 黃眞伊의 평시조 "冬至달"을 예로 들어, "반관념적인 사실에 지나지 않는 밤을 擬人化시켜 肢體가 있는 사람으로 把握하고 있는 솜씨는 그 端적인 보기"라고 하면서 작품 속에서 언어의 관습성 내지 역사성을 완전하게 불식시킬 수 없음을 지적하고 있다. 그러나 이러한 칭찬은 곧 두 번째 요약에 가서 "모든 時調는 이 形態, 樣式의 範圍 안에서 씌어져 왔고 그 自體가 時調를 이루는 前提가 되어 왔다. 이렇게 볼 때 時調를 짓는다는 것은 곧 해묵은 習性의 脈絡 위에 선다는 것을 뜻하게 되는 것이다."라고 한 언급과 상충되고 또 모순됨을 일견에 알아볼 수 있는데, "冬至달"은 그럼 해묵은 형태가 아니란 말인가? 이 해묵은 형태 또한 관습성 내지 역사성으로서 불식시킬 수 없음에도 불구하고 솜씨를 부리고 있다고 하지 않았던가? 이렇듯 엄격하게 역사성의 자수율과 어법을 지키고 있음에도 칭찬을 받고 있는 것은 칭찬의 기준이 다른 것이기 때문인 것으로 판단된다.

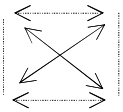
冬至ㅅ둘 기나긴 밤을 한 허리를 버혀내여
春風니불 아레 서리서리 너헛다가
어론님 오신날 밤이여든 구뷔구뷔 펴리라

—黃眞伊

S

나의 허리	너의 허리
나의 다리	너의 다리
女根	男根
밤	낮
둥치	나무 잎
요	이불
밤	낮

비단 S_1 (O_1) S_2 (O_2) 삼베

나의 육체 $\bar{S}_2$  $\bar{S}_1$ 너의 육체(어론님)

S
<----> : 반대관계
<----> : 모순관계
..... : 내함관계

그것은 다름이 아니라 언어의 보편적 의미(종장의 '밤')이외에 개별적 의미(초장의 '밤')를 재치 있게 만들어내고 있기 때문인 것이다. 그러나 이 개별적 의미로서의 은유가 "A=B"라고 하는 방식만으로 되어 있었다면 그야말로 표층으로 드러나 停止態의 부연 설명으로서의 이단으로 끝나고 말았을 것인데, 동적이어서 심층의미를 나름대로 만들어내고 있다는 데에 이 시조의 매력이자 장점인 것으로 간주된다. 즉 "둘허 내어," "서리서리 너헛다가," 그리고 그 동안 '어론님'과 만나지 못했던 밤들이 "구비구비 펴리라"와 같은 연기의 力動態("허리를 펴다," "요를 펴다," "다리를 펴다"와 같은 同音異議語를 활용하고 있다)가 됨으로써 심층의미로서의 매우 육감적인 반복적 성행위를 상상하도록 만들어내고 있는 것이다.

이것을 다시 구체적으로 파악하기 위해 계열구조(paradigmatic structure)와 결합구조(syntagmatic structure)로 분석해보면 다음과 같이 8개의 통사구조가 있음을 알 수 있다.

paradigm	isotopy	ass	syntagme		비고
			형상소(A)	형상소(B)	
우 주	동 물	인 간	허리	펴다	
			다리	펴다	
			女根	열다	
	시 간	세 월	밤	길다	
	식 물	나 무	등치	베어내다	
	물 질	물 건	요	펴다	
			비단	넣어두다	
			비단	펴다	

여기서 A항의 주어가 B항으로 이동하여 결합이 이루어질 때 다음과 같은 메타포(A=B)의 구조가 나타남을 알아볼 수 있다. 그러나 이것은

표층에 나타난 것은 아니다.

	허리	다리	女根	밤	둥치	요	비단
허리	−	+	+	+	+	+	+
다리	+	−	+	+	+	+	+
女根	+	+	−	+	+	+	+
밤	+	+	+	−	+	+	+
둥치	+	+	+	+	−	+	+
요	+	+	+	+	+	−	+
비단	+	+	+	+	+	+	−

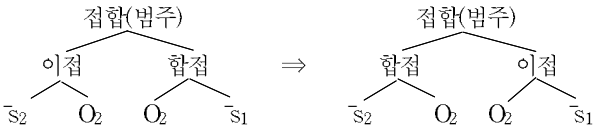
위의 메타포를 감지케 하는 것은 A항의 주어가 서로 형상소와 부류소(class)를 달리할 때 일어나는 현상이다.

	열다	길다	넣어두다	베어내다	**펴다**
허리	−	-	-	−	+
다리	−	−	-	-	+
女根	+	−	−	-	−
밤	−	+	−	−	−
둥치	−	−	−	+	−
요	−	−	−	−	+
비단	−	−	−	−	**+**

위의 결합구조 가운데 이들을 대표하는 것은 “(비단을) 펴다”이다. 물론 이 “비단”은 표층에 나타난 것이 아니지만, “밤·허리”를 베어내어 “春風니불 아레 서리서리 너헛다가”라는 중장의 문맥으로 보아 “밤=허리=다리=女根=둥치=요=비단”의 메타포 구조에서 이것들을 대표하는 ‘비단’이 생략된 것으로 보아야 할 것이다. 왜냐하면 서리서리 감아 뭉쳐서 이불 속에 넣어둘 수 있는 것은 광목이나 삼베와 같이 거친 옷감일 수는 없는 것이기 때문이다. 그러나 이 통사구조는 아직 “너의 육체(어론님)”와 결합한 것은 아니고, 결합을 기대하며 기다리고 있는 상태이다. 아직 “나의 육체”의 가치 O_1(S_1 즉 $\bar{}S_2$의 가치이지만, S_1과의 관계에서는 대상가치가 된다. O_2와 $\bar{}S_2$와의 관계도 마찬가지다)은S_1과 합접관계이며 장차 이접(아주 없어지는 것은 아니고 잠재시킴)되고, 대신 O_2와

합접관계가 이루어지게 될 것이다. 왜냐하면 $\bar{S}_2$가 합접을 매우 간절하게 소망하고 있으니까.

합접언술=($S_2 \cup O_2 \cap \bar{S}_1$)→($S_2 \cap O_2 \cup \bar{S}_1$)



이때 "나의 육체 $\bar{S}_2$"는 그의 가치인 o1를 아주 없애버리는 것이 아니고 잠재시킨다. 그러나 실제적으로 표현된 것은 O_1으로서 "나의 육체 $\bar{S}_2$"가 O_1이외에 O_2을 임신한(twofold) 것처럼 보이는 것이다. 이렇게 복잡한 구조를 종장의 평서문(Langue 차원) 속의 동사 '펴다' 하나로 풀어내고 있는 이 시조는 마치 극에 있어서의 반전 또는 파국과 같은 역할을 수행해내고 있음을 볼 수 있다. 이러한 극적 연기와 구조야말로 뉴크리티시즘에서 요구하고 있는 것으로서 재론의 여지가 없다고 할 수 있는 것이다.

세 번째로 뉴크리티시즘은 반드시는 아닐지라도 대부분의 문학작품은 현실과 어느 정도 상관관계를 가진다고 주장한다고 한다. 이러한 주장에 동조하면서 서정시의 예를 든다. 즉 현실과의 거리가 소원한 서정시에서조차도 작품에 따라서는 강한 역사의식을 지닌 게 있다는 것이다. 그 예로 李相和의 "지금은 남의 땅…"을 들고 있다. 이처럼 모든 문학 작품과 현실 사이의 상관관계가 명확한데 "그럼에도 불구하고, 뉴우크리틱스들이 필경 歷史的 事實의 한 부분을 이루는 이들 사실을 구태여 否定하려드는 까닭이 어디에 있는 것인지 선뜻 納得할 수 없다"고 주장한다. 그러나 앞에서도 그랬지만 여기에서 더욱 선명하게 드러나는 것으로서, 거듭 언급하지만 뉴크리티시즘은 의미의 혼란스러운 개별성을 부정하는 것일 뿐이지, 현실의 역사성과 작품(현실의 반영)의 역사성, 그리고 작품을 만들고 있는 언어(Langue) 그 자체의 역사성(보편적 의

미)을 결코 부정하지 않는다는 것이다.[31] 그리고 李相和의 시에는 북간도를 유랑하는 것과 같은 역사가 있다고 기술하고 있지만, 이 시의 표층에서 이러한 역사적 사실을 찾아낼 수 있는가? 찾을 수 있다면 기껏해야 "지금은 남의 땅 빼앗긴 들에도 봄은 오는가" 정도이다. 그러나 역사가는 역사적 사실을 이런 방식으로 기술하지는 않는다. 金容稷이 말하는 이 시에서의 역사적 사실이라고 하는 것은 한국인만이 상상해낼 수 있는, 다시 말해서 이 시의 심층에만 있는 사실인 것으로 보아야 할 것이다. 그는 심층의미를 표층의미로 바꾸어 생각하고 있는 것이다. 기술은 랑그의 차원에서 하되 그 의미의 보편성과는 다른 심층의미를 만들어내는 바로 이와 같은 창작방법을 뉴크리티시즘은 요구하고 있다는 것을 알아야 할 것이다.[32]

사정이 이러함에도 불구하고 金容稷은 일괄되게 뉴크리티시즘은 반역사주의여야 한다는 입장을 고수하면서, 그렇다고 한다면 같은 맥락이라고 할 수 있는 김현의 반실증주의를 비판한다. 그러면서도 전면적인 부정이 아니라 실증적 경향은 문자 그대로 경향에 지나지 않으며 또한 그 가운데서도 한 부분에 지나지 않는 원전비평에 주력하고 있을 뿐이라고 한 발 뒤로 물러선다. 그러나 이러한 생각 또한 René Wellek의 주장(역사주의)과 다르지 않다. 어쨌든 그의 말처럼 자료의 수집·발굴과 분류, 정리작업 등의 원전비평이 한국에서는 한번도 제대로 시도된 적

---

31) René Wellek and Austin Warren, Theory of Literature(London: Penguin Books, 1956), pp. 18~19. "Personal 'intuition' may lead to a merely emotional 'appreciation', to complete subjectivity. To stress the 'individuality' and even 'uniqueness' of every work of art - though wholesome as a reaction against facile generalization - is to forget that no work of art can be wholly 'unique' since it then would be completely incomprehensible.(개별적인 직관은 단순히 정서적 감상이나 또는 완전한 주관성에 이를는지도 모른다. 모든 예술작품의 개별성이나 심지어 독자성까지 강조한다는 것은 겉 핥기 식으로 쉽게 얻을 수 있는 일반화에 반대하는 반동으로서는 유익하지만, 어떤 예술 작품도 완전히 독특할 수 없다는 사실을 망각하는 것이 된다. 왜냐하면 그럴 경우에는 완전히 이해 불가능하기 때문이다.) 이하 참조.

32) 金容稷, op. cit., pp. 23~24.

이 없기 때문에 절실히 요망되는 것으로서, 반역사주의적 태도의 지양·극복과 함께 실증적 방법은 부분적으로 원용되어야 할 과제라고 한다.[33] 그러나 René Wellek과 Austin Warren에 의하면, 문학비평과 문학사는 모두 한 작품, 한 작가, 한 시대 한 민족 문학 등의 개별성을 특징지으려고 하지만, 이러한 특징의 규정은 오로지 보편적인 언어들을 통해서, 그리고 이론을 토대로 해서 성취될 수 있는 것이라고 한 것으로 보아,[34] 작품이외의 사실뿐만 아니라 작품 자체의 기술도 보편성을 벗어나서는 안 된다는 것을 주장하고 있는 것으로 이해하여야만 할 것이다. 그 이유는 앞의 인용에서 보는 바와 같이 모든 작품이 개별성이나 독자성에 이르게 되면 일반화의 반동으로는 유익하지만 완전히 이해 불가능한 경지에 이르게 되기 때문이라는 것이다. 보편적인 언어를 구사하면서도 개별성과 독자성이 있는 작품을 만든다는 것이 그렇게 쉬운 일이 아니겠지만, 바로 이러한 점 때문에 평범한 사람과 개별성과 독자성을 만들어내는 시인과 이것을 찾아내는 비평가가 구별되는 것이라고 보아야 할 것이다.

그러나 "文學史의 몇 가지 類型"에 이르면, 실증주의를 원전비평을 하는 데에 일부만 받아들이자는 주장에서 벗어나, 이제 金容稷은 실증주의가 설사 달성하기 어려운 꿈이라 할지라도 사실을 사실대로 복원하겠다는 열망의 그 자세를 수용할 수 있다고 한다. 앞에서의 단호했던 태도와는 사뭇 다르지만, 그렇게 복원한 작품 속에 문학을 설명할 모든 것이 있다는 태도에서 문학을 위한 최소한의 진실인 문학주의를 읽을 수 있다는 것이다. 그러나 일단 작품을 외적인 조건을 통해 문제로 삼기로 한다면 문학의 절대치는 확보할 길이 없고, 그때 작품들은 그 자체의 속성이나 내용, 가치와는 관계없이 해석자가 취하는 태도에 따라 부단히 그 질량을 바꾸어버릴 우려가 있다는 것이다. 여기서 일단 "외적인 조건"이 문제가 되는 것인데, 그것은 문맥으로 보아 작품이 본래

33) Ibid., pp. 24~26.
34) René Wellek and Austin Warren, op. cit., p. 19.

부터 가지고 있는 표층의 보편적 의미와 개별적 의미이외에, 외부의 독자가 마음속에 각자 만들어내는 의미를 뜻하는 것 같다. 이 말은 곧 "문학의 절대치"라고 하는 것은 언어의 보편성에만 존재하는 것이지, 독자의 마음속에 있는 것이 아닌 것으로서 이러한 태도를 갖는다는 것은 또한 상대주의를 받아들이는 것이 된다는 것이다. 그러면서 상대주의는 본래 객관적인 가치체계나 독자적인 의의가 작품 자체에 있을 수 없다는 전제에서부터 시작된다고 부연 설명한다. 그리하여 상대주의자들은 분석자가 작품 스스로 가지고 있는 총체성(全量)을 동시에 파악할 수 있다는 사실을 믿지 않는다고 한다. 그들에 의하면 작품의 의미는 항상 부분적으로 파악될 수 있을 뿐이라는 것이다. 이러한 견해는 Frederick A. Pottle(1897~1987)[35]의 주장에 근거하고 있음을 각주에서 밝히고 있다.

> 1) 시는 항상 그것이 쓰여진 시대의 감각(또는 감정)에 근거하여 표현한다.
> 2) 시는 어느 때 어느 장소에서 존경할 만한 판단가(시인)에 의해 운문으로 불려졌던 그 무엇이다.[36]

그리고 물론 문학은 영원히 살아 움직이는 역학적 실체이어야만 한다고 하면서, 그런 의미에서 볼 때 상대주의적인 입장이 문학사의 기술을 위해 유리한 고지를 차지하고 있다는 이야기가 성립될지 모른다고 한다. 그러나 입장과 각도에 따라서 작품의 의미가 달라진다는 유동성 그 자체가 문제로 대두되는 것이며, "다 같은 文學外의 사실이지만 분명히 우리에게는 固定 不可變의 價値體系"가 있다는 것이다. 그러면서 적어도 우리는 "1+1=2"라고 하는 논리상의 전제를 의심하지 않는다는 것이다. 이것은 움직일 수 없는 진실로서, 그 고정 불가변의 가치체계

---

35) Encyclopaedia Britannica, 1996 ed., s. v. "Pottlt, Frederick A(lbert)." 18세기 영국 전기작가 James Boswell에 관한 최고 권위를 가진 미국의 학자.

36) David Daiches, Critical Approaches to the Literature(London, 1967), p. 278. 金容稷, op. cit., p. 27에서 재인용. "1) Poetry always expresses the basis of feeling(or sensibility) of the age in which it was written. 2) Poetry is whatever has been called poetry by respectable judges at any time and in any place."

(절대치)의 예로 링컨이나 슈바이처의 용기나 희생정신을 들고 있다. 그리고 한때 마치 절대가치처럼 행세하여 우리로 하여금 정의와 진리마저 상대적인 게 아닌가 하는 위태로움에 사로잡히게 했던 나치즘이 있었지만, 그러나 그것은 한갓 환상이며 삽화에 지나지 않았으며, 오히려 인간과 역사의 진실이 상대적일 수 없다는 가장 단적인 증거가 되었다는 것이다. 이렇게 명백함에도 불구하고 문학사 기술에서 여전히 상대주의 일변도의 입장을 주장한다면 "자기중심의 상태(egocentric predicament)"에 접어들게 할뿐이라는 것이다. 그리고 그것이 극복되어야 할 과제라는 사실을 올바로 이해 파악하는데 방해가 된다는 점을 지적하며, 그리하여 문학사를 위해 상대주의의 부작용 역시 엄격하게 경계되어야 한다고 주장한다.

여기서 우리는 그의 반 상대주의에 대해 검토해볼 필요가 있다. 그의 정의에 의하면, 상대주의란 본래 작품의 표층에 가지고 있는 의미 이외의 의미를 독자가 만들어낸다고 하는 전제하에서 출발하고 있음을 밝히고 있다. 그러나 이 외적인 조건으로서의 독자가 만들어내는 의미가 과연 아무 근거도 없이 자의적으로 만들어내는 것일까? 이런 의문에 '그렇다'고 대답한다면 그는 돌이킬 수 없는 오해를 하고 있는 것이라고 밖에 말할 수 없다. 만약 독자가 아무런 근거도 없이 상상하며 의미를 만들어낸다고 하면 그는 광란 아니면 정신질환을 일으키고 있는 사람이라고 밖에 말할 수 없다. 그렇지 않은가? 만약 나와 아무런 상관도 없고 어떤 계기도 만들어지지 않은 어떤 사람이 내 앞에서, 혼자서 무언가 생각하면서 히죽히죽 웃고 있다면, 나뿐만 아니라 주변의 모든 사람들은 그를 정신이상자로 볼 것이 틀림없는 것이다. 그러므로 독자가 만들어내는 의미라고 하는 것은 작품의 심층 어딘가에 숨겨져 마치 자신이 보편성 또는 개별성인 것처럼 행세하고 있는 것을 찾아내어 자신의 마음속에 떠올리고 있는 것이다. 이심전심이라고 할까, 아니면 拈花微笑라고나 할까,[37] 어쨌든 이 심층의미는 외적인 조건이나 사실이 아니라는 것을 밝혀두고 싶다. Frederick A. Pottle의 견해라고 하는 것도,

한 작품이 쓰여진 시대의 감정이 어느 때 어느 장소에서 직접 표현되는 것이 아니고 그 작품의 심층 어딘가에 숨겨져 있어야 한다는 것을 의미하는 것으로 보아야 할 것이다. 그렇지 않다면 시인의 기술 방법이 과학자나 역사가의 기술 방법과 달라야 할 하등의 이유가 없는 것이다. 그럼에도 불구하고 그는 "1+1=2"라고 하는 논리상의 전제가 불변의 가치체계임을, 다시 말해서 의미의 유동성을 비판하며 자신의 주장을 입증하려고 한다. 그러나 여기서 다시 한 번 감히 밝혀두고 싶은 것은 "심층의미의 가치체계"와 "1+1=2의 가치체계"는 서로 다르다는 것이다. 즉, 전자의 가치체계는 가상세계 후자의 가치체계는 현상계에 존재하는 것으로서 서로 다른 세계인 것이다. 현상계는 감성과 오성으로 이루어진 세계로서 강력한 힘을 가지고 있지만 제약이라는 것이다. 그러므로 "1+1=2"라고 하는 명제는 사실은 절대치가 아니라 또 다른 무엇에 의해 제약될 수도 있다는 것이다. 다시 말해서 '2'라고 하는 수는 '1'이라고 하는 전제에 의해 성립된 것이지만, 만약 이 '1'이라고 하는 전제가 眞이 아니고 僞라고 하는 것으로 밝혀진다면 '2' 또한 僞가 되고 만다는 것이다. 그러나 가상세계라고 하는 것은 二律背反으로서의 이성(그러므로 진리가 아니다) 또는 무제약으로서 자유의지의 세계이며 불가사의이며 절대라는 것이다. 이 가상의 세계가 절대라는 말에 다시 한 번 '나치즘'의 예를 들며 혼을 내겠지만, 나의 대답은 N. Copernicus가 "그래도 지구는 돈다"고 한 말처럼 "그렇습니다"이다. 왜냐하면 나치즘과 같은 二律背反의 이성은 아직도 사라지고 않고 더욱 왕성하게 신화처럼 번지

37) 허용하, 「불교사전」 (서울: 동국역경원, 1961), s. v. "염화미소(拈花微笑)." 선종에서 선(禪)의 기원을 설명하기 위하여 고래로 전하여 내려오는 이야기. 석존이 어느 때 영산회상(靈山會上)에서 법좌(法座)에 올라 한 가지 꽃을 들고서 말 없이 대중을 보았다. 아무도 여기에 응하는 이가 없었고 마하가섭만이 부처님의 참뜻을 깨닫고 히죽이 웃었다. 이에 석존께서는 "나에게 정법안장(正法眼藏) 열반묘심(涅槃妙心) 실상무상(實相無相) 미묘법문(微妙法門)이 있으니 이제 마하가섭에게 부촉하노라"하다. 이 이야기는 선종이 융성하던 당시에 다른 종의 교판(敎判)과 교증(敎證)에 대항하기 위하여 만든 것으로서 그가 주장하는 이심전심(以心傳心)의 뜻을 충분히 표현한 것. 그래서 <대범천왕문불결의경>은 이 이야기의 근거를 짓기 위하여 후세에 지어진 것.

고 있음을 우리는 결코 부정할 수 없는 것이기 때문이다. 그리고 세계의 실질적인 주인은 오성이 아니라 이성이라는 것을 결코 부정하지는 못할 것이라고 믿는다. 어쨌든 이러한 사고체계가 바로 I. Kant(1724~1804)의 초월철학의 요지인 것이다. 그러므로 이 오성의 명제로 이성의 심층의미를 비판하거나 정의를 내릴 수는 없는 것(이성계는 현상계의 근거이니까)이며, 그렇기 때문에 우리가 확인할 수 있는 것은, 金容稷이 말하고 있는 절대치는 절대가 아니라 현상계의 제약이라는 것과 또 그가 말하고 있는 상대주의의 상대성은 외적인 조건으로서의 상대성이 아니라 절대성이라는 것이다. 정리하면, 진정한 절대치는 무제약 또는 이성으로서의 가상세계라고 하는 것인데, 그는 절대치를 뒤바꿔 현상계에 위치시키고 있다는 것이다.

이렇게 심층의미(외적인 조건)를 엄격하게 경계하여야 한다는 관점하에, 문학사의 王道를 찾기 위해 우선 선행 문학사의 유형을 다음과 같이 정리하고 있다.

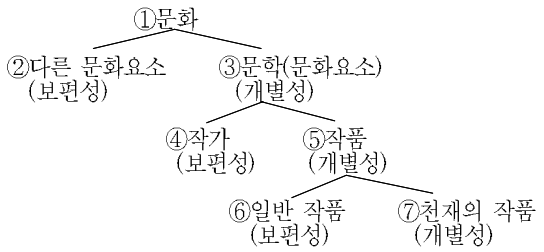
① 연대기적인 입장을 취한 문학사
② 연대기적 문학사가 지니는 결함을 지양, 극복하기 위해 진화의 개념을 도입한 문학사
③ 그것이 문학이면서 동시에 역사이어야 한다는 기본원칙에 최대한 충실하고자 한 문학사[38]

이 중에서 관심이 가는 것은 기술의 많은 부분을 "진화의 개념"에 할애하고 있다는 점이다. 그에 의하면, 모든 작품들은 제작의 완성과 동시에 그 제작자에게서 독립되어 독자적으로 존재하는 생명체라고 한다. 따라서 그것은 상황조건과 함수관계에 놓이면서 제나름의 세계를 개척해 가는 것이라고 하는 관점을 일단 시인하기는 하지만, 그러나 모처럼의 이 좋은 전제에도 불구하고 정작 그 운용과정에 있어서 또다른 난점들을 안고 있다고 한다. René Wellek에 의하면, 진화의 개념은

38) 金容稷, op. cit., pp. 26~29.

Aristotle까지 거슬러 올라갔다가 18세기의 J. G. Herder(1744~1803)[39] 까지 내려오는 것인데, 그는 자연은 비약하지 않는다는 신조를 전제로 지속의 원리를 내세운다고 한다. 그리고는 생장에서 조락에 이르는 발달의 단계적 질서를 그대로 문학의 형성, 전개에 적용했다고 한다.[40]

그러나 金容稷에 의하면, 그들이 사용하고 있는 진화의 개념은 기계적인 결정론으로서 문학의 독자적인 진보, 발전을 거의 고려하지 않았고, 또 서구문학사에서 거의 절대적인 비중을 차지하고 있는 천재나 문호들의 역할을 극도로 비하하는 등 과학이론을 무리하게 문학에 도입하였기 때문에 어리석은 짓이 되고 말았다는 것이다. 문학작품은 제작자와 독립하여 독자적으로 생성, 전개한다고 하는 지속의 원리를 정면으로 부정하고 있는 것이다. 문학 진화론자들의 독자성과 金容稷이 말하는 독자성의 의미에 상당한 차이가 있음을 발견할 수 있다.[41] 이러한 차이 때문에 독자로 하여금 곤혹스러움을 느끼게 하고 있는데, 이러한 혼란은 언어의 상하관계 다시 말해서 어휘장(lexical field) 또는 의미장(semantic field) 개념을 확고하게 세우지 못한데서 오는 것으로 보인다.



39) Encyclopaedia Britannica, 1996 ed., s. v. "Herder, Johann Gottfried von." 독일 비평가. 신학자. 철학자. 그는 질풍노도(Sturm und Drang, 18세기 말 독일 로맨티시즘 운동)의 지도자였고, 문화와 역사철학의 혁신자였다. 그의 명망은 청년 J. W. von Goethe와 교제하면서 증대되었고, 그를 로맨티시즘 운동의 선구자로 만들었다.

40) 金容稷, op. cit., pp. 29~32.

41) Ibid., pp. 32~33.

위 나뭇가지 그림에서 보는바와 같이 진화론자들이 말하는 독자성은 ⑤를 말하는 것이고, 金容稷의 독자성은 ⑦을 말하는 것으로서, ⑤와 ⑦은 대립관계가 아니라 상하관계라는 것이다. 다시 말해서 둘 다 독자성을 가지고 있는 것이지만, ⑤는 ④에 대한 독자성이고, ⑦은 ⑥에 대한 독자성으로서, 외연인 ⑦의 입장에서 보면 ⑥뿐만 아니라 ⑤ 또한 분명히 보편성(독자성이 없는)인 것이다. 왜냐하면 ⑤는 ⑥과 ⑦을 내포하는 상위개념이기 때문이다. 그렇다고 해서 그것을 부정한다는 것은, 어휘장 전체(오성의 범주)를 부정하는 것으로서, 결국은 ⑦ 자체와 그 자신의 주장마저도 부정하는 것이 될 것이다. 이러한 관점에서 볼 때, J. G. Herder의 지속의 원리는 그 자체로서는 결코 모순이 아니라는 것을 필자는 받아들이고 싶다.[42]

어쨌든 金容稷에 의하면, 이 모순의 타개를 위한 전기가 마련된 것은 G. W. F. Hegel(1770~1831)의 변증법이라고 한다. G. W. F. Hegel에 의하면, 문학의 발전은 생장에서 조락에 이르는 과정이 아니라 正과 反, 그리고 止揚, 극복의 과정으로 설명된다는 것이다. 이러한 변증법적 운동을 하는 것은 주관적 정신과 객관적 정신으로서, 주관적 정신은 자연환경의 지배를 받는 본능, 충동, 정욕 등의 구속에서 벗어나 일반의지에 복종하게 되는 자유의 정신을 가리키고, 이 주관적 정신이 최종단계에 이르면 자각적 자유정신의 단계에 도달한다고 한다. 객관적 정신은 자각적 정신의 객관화를 가리키는 것으로서, 이들(주관적 정신과 객관적 정신)의 발전형태가 곧 절대정신이며, 시(문학)의 밑받침이 되고 있는 이 절대정신은 자연 자체와는 근본적으로 다르다고 한다. 자연이란 정신의 객관화이며 이념의 실재인데, 이 이념이 바로 사유와 실재의 근본인 개념의 최종단계가 된다고 한다. 그러나 정신이란 자연이 그 극에 이르러 이루어진 생명현상을 전제로 하며, 생명 속에 있는 내부적 통일

---

42) 박영은, 「사회학 고전연구」 (서울: 백의, 1995), pp. 35~178. 이밖에 실증주의와 유기체주의를 종합하고 있는 A. Comte의 경우 사회진화의 단계를 ① 신학적 단계 ② 형이상학적 단계 ③ 실증적 단계로 나누고 있다.

이 이념과 자연을 종합, 止揚한 상태가 곧 정신으로서, 바꿔 말하면, 자연은 이념과 함께 정신에 이르는 전 단계에 불과한 셈이라는 것이다.[43]

G. W. F. Hegel 철학을 아주 간략하게 요약 설명하고 있지만, 여기서 우리는 짚고 넘어가야 할 부분이 있다. 먼저 주관적 정신과 객관적 정신이 바로 그것인데, 이것은 자기 자신으로서의 대자와 타자를 가리키고 있는 것으로 보인다. 그리고 자유의 정신이 陶冶의 단계를 거쳐 최종 단계에 이르면 자각적 자유정신이 되는 것으로 기술하고 있다. 그러나 이것이 정신현상학에 있어서의 최종 단계는 아니다. 대자의 자립성이 스토아적 자유(보편성)와 회의주의적 자유(개별성)로 갈라져 변증법적 운동을 하는 陶冶의 단계를 거치고 이후 더 많은 陶冶의 단계를 거쳐 비로소 자기 자신에 도달하기는 하지만 다시 타자와 목숨을 걸고 투쟁하면서, 대자가 타자, 타자 또한 대자가 되기도 하는 변증법적 운동을 계속한다. 그렇기 때문에 이 투쟁은 사자가 얼룩말을 먹어치우는 식의 싸움이 아니라고 할 수 있다. 그렇게 하는 가운데 상대를 서로 인정하는 순간이 오게 되는데, 바로 이때가 신이 강림하는 絶對知이며 자유의 세계라는 것이다. 그리고 객관적 정신(타자)이라고 하는 것은 자각적 정신이 객관화된 것이라고 하고 있지만 맞는 말이 아니다. 타자라고 하는 것은 자연의 형태(대상)가 陶冶를 거쳐 다른 형태로 바뀐 것을 말한다. 이 말은 곧 대자가 마치 화학 변화를 일으켜 또는 마술처럼 그 형체를 스스로 만들어내는 것이 아니라는 것을 말한다. 대자로서는 그럴만한 능력이 처음부터 없는 것이다. 다만 그는 타자의 물성(자립성)을 인질로 붙잡고 타자를 노예처럼 부려먹으며 형체 있는 대상으로 행세할 따름이다. 그러므로 절대정신은 대자나 타자가 유기체처럼 진화 발전하여 얻어지는 것이 아니라는 것으로 필자는 알고 있다. 그리고 절대정신은 이념의 실재, 개념의 최종 단계가 아니라는 것으로 필자는 이해하고 있다. 왜냐하면, 개념은 오성의 범주에 머무르는 것으로서 결코 대자가 될

43) 金容稷, op. cit., pp. 33~34. 이러한 관점은 G. W. F. Hegel의 관점이 아니라, K. Marx의 관점이다.

수 없고 또 대상도 될 수 없는 것이기 때문이다.

결국 이러한 변증법적 운동은 자기 자신 안에서 이루어지는 것으로서, 진화론자들이 말하고 있는 유기체로서의 진화 개념과는 전혀 다른 것이라는 것이 판명되었다. 金容稷도 이러한 사태를 깨닫고, 예술·문학과 자연은 그 정신적인 범주에서부터 근본적으로 차이가 있다고 피력하며, G. W. F. Hegel이 그의 역사철학에서 생물학적인 추이를 제거한 것은 차라리 당연한 사태의 귀결이라고 한다.[44] 그렇다고 한다면, 논리는 명백하다. 진화론(생물학적 추이를 연구하는 학문)의 모순을 타개하는데 G. W. F. Hegel의 철학이 전혀 도움이 되지 못하고 또 아무런 상관도 없다는 것을 스스로 명확하게 밝혀낸 셈이 되었다. 왜냐하면 즉자로서의 대상을 제거해버리면 G. W. F. Hegel의 철학은 성립될 수 없기 때문이다. 그럼에도 불구하고 그는 전자가 결정론적이며 수동적임에 반하여 후자가 능동적이라는 점을 높이 사서 모순을 시원스럽게 해결하고 있다고 주장한다. 그러나 시원한 해결이 아니라 더 깊은 모순의 늪으로 빠져들고 있음을 볼 수 있다. 사태가 여기까지 온데에는 물론 그럴만한 이유가 없는 것이 아니다. 그 이유는, 金容稷은 "유기체의 진화"와 "변증법적 운동"을 동일 선상에 놓고 파악하려고 했기 때문인 것으로 판단된다. 그러나 전자는 주관으로부터 객관을 향한 세계관이며, 후자는 주관으로부터 주관을 향한 세계관으로서, 전혀 다르다. 그래도 굳이 변증법이라는 것을 주장하고 나선다면, 이것은 K. Marx(1818~1883)의 유물론적 변증법이 아니고, F. Engels(1820~1895)의 자연변증법(Dialektik der Natur)으로 보아야 할 것이다. 전자의 유물론적 변증법은 서로 상반된 견해임에도 불구하고 G. W. F. Hegel의 변증법에 대해 언급한 "어떤 것이 도달할 수 있는 최고단계는 그것이 소멸하기 시작하는 단계이다"라고 한 말에 근거하여, 다시 말해서 모든 현실적 존재로서의 유한한 것은 발생과 동시에 그 소멸의 싹을 그 자체의 自己內在로 포함

44) Ibid., p. 34.

한다는 말에 근거하여, 역사사회에 적용한 것이 유물사관의 원리라고 할 수 있다. 그러나 여기서 소멸이라고 하는 것은 죽음을 의미하는 것이 아니라 대자와 타자의 목숨을 건 투쟁을 의미하는 것으로서 엄연히 살아있는 것이다. 왜냐하면 소멸은 곧 자기자신의 소멸을 의미하는 것으로서 변증법 그 자체마저 소멸해버리는 죽음을 의미하기 때문이다(non zero-sum game). 이렇게 끊임없이 투쟁하다가 상호 인정하는 순간이 오게 되는데 이때를 신이 강림하는 절대지라고 한 것은 이미 앞에서 밝힌바 있다. 이 절대지의 단계가 '최고단계'라고 하는 것이 되겠는데, 이 원리에 따르면 일정한 생산력의 발전단계에 대응하는 생산관계(사회구조)는 생산력의 발전에 따라 발생했지만 그 생산력의 발전이 일정한 한계를 넘어서게 되면 모순이 발생하며 이 모순으로 인하여 생산관계는 소멸하게 된다는 것이다. 예를 들어 생산력이 발달하여 물레방아가 기계방아로 발전하여 최고단계에 이르게 되면 봉건사회는 소멸하기 시작하여 자본제 사회로 그 사회구조(생산관계)가 바뀐다는 것이다(zero-sum game). 이때의 물레방아나 기계방아는 단순한 물질이 아니라 수공업이나 기계공업의 생산력을 상징하는 물질이며 오히려 그 참뜻은 기술[45]을 지칭하는 것이라 할 수 있다. 이렇게 K. Marx 있어서의 물질이라는 것이 인간의 사회관계에서 기초가 되는 경제적 물질과 아울러 기술까지도 포함하는 것임에 반하여 F. Engels의 물질이라는 것은 자연과학적인 순수한 물질을 의미하는 것으로서, 변증법적 운동이 자연계에도 작용한다고 보면서, 이러한 견해는 전자와 일치하는 것이라고 오해하고 있었던 것이다. 이러한 잘못된 이 이론이 그 뒤 V. I. Lenin(187

45) K. Marx, Das Kapital Ⅰa MEW 23a, p. 27. 姜在倫, 「칼 마르크스의 人間論」(서울: 大旺社, 1980), pp. 143에서 재인용, "技術은 자연에 대한 인간의 능동적 태도를 명백하게 나타내고 있으며 人間生活의, 따라서 또 인간의 사회관계나 거기에서 발생하는 정신적 관념들의 직접적 생산과정을 명백하게 나타내고 있다. 실제로 분석에 의해서 종교적 환상의 現世的 核心을 발견하는 것은 그와 반대로 그 때의 현실적 생활관계에서 그 天國化된 형태들을 설명하는 것보다 훨씬 용이하다. 후자가 유일한, 유물론적인, 따라서 과학적인 방법이다," 참조.

0~1924)의 확고한 지지를 받아 정통이론으로 전해지고 있지만, V. I. Lenin 생존시에도 논란이 제기되었던 것으로서 당시 Victor Chernov(1873~1952)[46]가 K. Marx와 F. Engels의 변증법을 비교하여 후자의 자연 변증법을 "소박한 독단적인 유물론" 또는 "조잡하기 짝이 없는 유물론적 독단론"이라고 비난하였던 것이다.[47]

그럼에도 불구하고 金容稷은 문제의 해결사인 G. W. F. Hegel을 다시 비판한다. 경직된 삼위일체 식 도식주의 때문에, 사고체계와 현실 사이에 일어나는 모순을 극복할 길이 없다는 것이다. 이러한 불만은 G.

---

46) Encyclopaedia Britannica, 1996 ed., s. v. "Chernov, Viktor Mikhaylovich." 러시아 사회주의 혁명당의 창설자인 그는 그의 생애 대부분을 망명으로 보냈지만, 러시아 임시정부에서 잠시 수상(1917 5월)을 역임한바가 있다. 1893년부터 혁명가 Chernov는 중앙당의 일원이 되었고, 당의 강령을 집필하였으며, 「러시아 혁명(Revolyutsionnaya Rossiya)」을 편집했다. 서부 유럽에서 망명하고 있는 동안 1차대전이 끝났고, Chernov는 1915년 Zimmerwald 회의(1차대전의 즉각 중단을 촉구하는 이태리와 스위스의 사회주의자들이 소집했던 회의)에 참석했으며, 제국주의 전쟁을 비난하는 당 좌파의 패배주의적인 결의를 지지했다. 그러나 2월 혁명(1917) 후 러시아에 돌아와 농업상이 되었다. 그는 게르만에 반대하여 방어하는 자국을 옹호했다. 1917년, Chernov는 「인민의 주장(Delo Noroda)」을 집필하고, 당의 좌파와 볼셰비키파를 반대했다. 그는 호감을 상징하는 당의 지도자로서 인기를 얻었고, 1918년 1월 Petragrad(지금의 Petersburg)에서 열렸던 인민회의 선거에서 의장으로 선출되었으나, 다음날 볼셰비키파에 의해 해산되었다. 볼셰비키파에 반대하기 위하여 Samara에 설립된 사회주의 혁명정부와 잠시 제휴한 뒤에, 1920년 그는 이주하여 2차대전이 끝날 때까지 Paris에서 집필하며 살았다. 그리고 나서 미국으로 가 반공산주의 정기 간행물에 기고하며 살아왔다.

47) 姜在倫, op. cit., pp. 140~147. "그러나 이처럼 Marx의 唯物論的 辨證法을 왜곡한 Engels의 自然辨證法에 대한 비판은 매우 거세고 광범위하다. 그 중에서 여기에서 제기된 문제상황에서 가장 적절한 것은 Maurice Merleau-Ponty의 견해이다. 그에 의하면, "만약 자연을 인간 밖의 자연 그 자체로 볼 때, 거기에서는 辨證法의 성립에 필요한 관계도 성질도 나올 리 없다. 자연에 대해서 辨證法이 문제된다면 그 경우 우리는 인간행위에 관계있는 인간에 의식되는 요소를 문제로 삼는 것이다. 辨證法의 형성에 필요한 요소가 자연체제에 존재하는 것이 아니라 인간의 행위가 거기에 작용하는 것이다." /Merleau-Ponty가 지적한 바와 같이 辨證法이라고 하는 것은 인간을 떠나서 있을 수 없는 것이다. 만약 자연이 스스로 변증법적으로 전개되는 것으로 보게 되면, 자연은 神秘化되어버린다. 바로 이런 점에서 Engels의 自然辨證法은 신비적이고 형이상학적 唯物論의 특색을 띠게 된다. /Geogy Lichtheim과 Jürgen Habermas 등은 Marx의 自然主義가 역사적으로, F. Engels, Karl J. Kautsky, Lenin 그리고 Stalin에 의해서 形而上學的 유물론으로 변질되었다고 지적했다." 참조.

W. F. Hegel이 서정시와 서사시 다음에는 그 종합, 止揚의 형태로서 극시의 시대가 온다는, 그와 같은 도식이 제대로 들어맞지 않았기 때문으로서, 오늘날 우리의 주변에는 서정시와 소설, 그리고 드라마 등의 공존현상이 일어나고 있다는 것이다.[48] 그러나 극시의 시대가 오리라고 한 예언이 맞지 않았을지라도 그의 이론이 틀렸기 때문이라고는 단정할 수 없는 것으로서, 이와 같은 현상은 후대의 시인들이 그의 이론을 충분히 이해하지 못해서 그 이론에 상응하는 작품을 만들지 못했거나, 극시라고 하는 장르 개념에 얽매여 극시만을 생각하고 있기 때문에 이러한 언급이 나오고 있는 것으로 보인다. G. W. F. Hegel의 예언에서의 '극시'라고 하는 것은 뉴크리티시즘에서 요구하는 시의 극적인 구조와 다르지 않은 것이라고 보며, 그러므로 그 형식이 반드시 극의 형식이 아닌 서정시, 소설, 수필 등 어느 장르라도 극적 구조를 가지게 된다면, 그의 예언이 결코 빗나간 것이 아니라고 할 수 있는 것이다. 실제로 이러한 이론을 이해하거나 또는 본능적으로 몸에 익힌 작가들이 만들어 낸 명작들이 수없이 많다는 것을 잠시 상기해 볼 필요가 있는 것이다.

이러한 불만은 또다른 진화론과 G. W. F. Hegel 철학을 접합시키는 일종의 절충적 태도를 낳기에 이르렀다고 한다. 이제 본격적으로 전혀 다른 세계관끼리 철학사에 유례가 없는 결합을 시도하려고 하는 의도에 또다시 초점을 맞추고 있는 것이다. 유례가 없다는 것은 감각적 모사설과 이성적 모사설을 종합한 정합설, 경험론과 합리론을 종합한 비판론, 경험론과 합리론을 종합했다는 면에서는 같지만 비판론과는 달리 가상세계이며 이율배반인 이성을 제외시킨 실용주의 이외에 뚜렷한 철학이 아직까지 대두되지 않고 있다는 것을 의미한다. 어쨌든 그에 의하면, 진화론은 C. R. Darwin(1845~1912)과 H. Spencer(1820~1903)로 대표되는 19세기의 학문이론으로, 이 이론의 요지는 적자생존, 자연도태, 돌연변이 등의 개념으로 집약된다는 것이다. 여기에 G. W. F. Hegel의

48) 金容稷, op. cit., pp. 34~35.

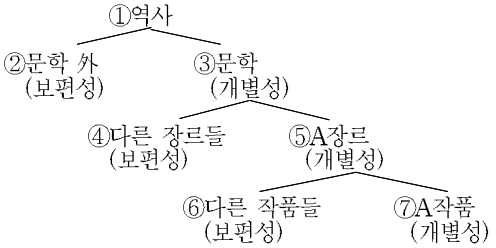
사관을 도입한다는 것은 역사 자체의 발전법칙을 문학사에 적용시키는 것을 의미한다는 것이다. 그러나 이 단락에서의 이러한 언급은 바로 앞에서 언급했던 것을 다시 한 번 부연 설명하려는 것으로서 결코 새로운 견해라고 볼 수는 없는 것이라고 믿어진다.

어쨌든 진화론을 문학에 도입하고자 했던 H. A. Taine(1828~1893)에 의하면, 역사를 내적 요인의 탐구로 보며 독자적인 발전을 이룩하는 사물의 부단한 적응이라고 본 점에서 헤겔주의자적인 일면도 있다는 것이다. 그런데 다시 이것을 부정하는 언급이 갑자기 나타난다. 즉, "그는 進步와 發展을 文學 獨自的인 것이라고 생각하지 않았다는 것이다. 그에게 있어서 文學이란 一般的인 歷史過程의 有機體的인 相關關係에 있는 한 單位로 計算된 데 그쳤던 것이다. 그에 의하면 社會의 所産으로 社會를 表象하는 게 바로 文學이었기 때문이다. 따라서, 文學에 獨自的인 進步와 發展의 槪念이 導入될 餘地가 없었음은 물론이다"라고 기술하고 있는 것이다. 이 언급은 앞에서 문학은 천재와 문호에 의해 독자적으로 발전한다고 한 언급을 뒤집는 것이지만, 바로 앞에서 문학의 역사는 독자적인 발전을 이룩하는 사물의 부단한 적응이라고 한 언급을 뒤집는 언급이기도 하다. 진화론과 헤겔주의를 절충하고자 했다면, 그 절충이 어떻게 이루어지고 있는가 구체적으로 언급해야 옳았을 것이다. 어쨌든 그의 이론은 앞에서 언급된 J. G. Herder 등의 이론과 별 차이가 없는 것으로 보이며, 특히 주목되는 것은 진보와 발전에 영향을 끼치는 것은 바로 그 유명한 시대(moment), 환경(milieu), 종족(race)이라고 하는 개념이다. 이 삼 요소에서 특히 시대에 역점을 두고 있는 사람이 F. Brunetière(1849~1907)[49]라고 한다. 그는 H. A. Taine의 외적인 입장을 수정하여 문학사 그 자체 내에 자족한 발전의 원리를 지니고 있는 문학

---

49) 金鵬九 외, 「새로운 프랑스 文學史」(서울: 일조각, 1983), pp. 364~365. C. R. Darwin과 H. Spencer의 영향을 받은 그는 문학 장르 역시 생물의 종과 마찬가지로 발생·전성·쇠퇴·사멸을 겪어야 하며, 그리하여 장르의 발생에 이바지한다는 것이다. 권위와 전통을 숭상하는 거는 무엇보다도 고전문학을 높이 평가하는 경향이 있다.

의 내적 역사를 수립하는 게 소원이었다고 한다. 그리고 부연하여, 문학사 내에 작용하는 모든 영향관계 가운데서 작품 대 작품의 영향관계가 가장 중요한 과제라고 한다. 다시 말해서 그 영향관계가 모방, 수용과 거부의 면을 가지고 있다는 것이다. 한편 그에 의하면 발달의 방향을 결정짓는 표준은 신선미(novelty)라든가 독창성(originality)이라든가 이며, 문학사라고 하는 그 변화의 구두점을 정하는 방법이 되기도 한다는 것이다. 그리하여 그는 생물학의 種에 해당하는 장르의 실체성을 믿고, 그 장르와 장르가 서로 살아남기 위하여 마찰을 거듭하며, 마침내 그 시기와 장소와 종족의 요구에 알맞은 장르가 살아남게 된다는 것이다. 그러나 H. A. Taine와 마찬가지로 그의 주장에도 시대와 환경을 벗어날 수 없는 한계성이 있다고 한다.[50]



여기서 문학의 보편성을 또다시 뒤집고 있는 金容稷의 견해를 분석해 보면, 먼저 그는 진화론을 수용한 H. A. Taine와 G. W. F. Hegel의 철학을 절충하고자 했던 이유가 문학의 역사를 "내적 요인에 의해 독자적인 발전"을 하는 것으로 보았던 것인데, 독자적이라고 하는 것을 위 도표에서 보는바와 같이 ③이 ②에 대하여 내적이며 독자적인 것으로 보았기 때문인 것으로 보인다. 그렇게 하고 보니, "시대, 환경, 종족"이라고 하는 외적 요인이 작용하고 있음이 환기되어, 곧바로 이것을 부정하고 F. Brunetière를 끌어들인다. 그는 문학이라고 하는 보편성을 부정

50) 金容稷, op. cit., pp. 35~37.

하고 그보다 내적이며 독자적인 ⑥과 ⑦, 그리고 ④와 ⑤가 부단히 투쟁하여 이기는 자만이 살아남는 것으로 생각한다. 그러나 또다시 이러한 작용도 마찬가지로 "시대, 환경, 종족"이 작용하고 있음을 상기하고 그것의 한계성을 느낀다. 그러나 그가 생각하고 있는 것처럼 ②④⑥에 대하여 ③⑤⑦이 개별적이며 독자적인 것만은 틀림이 없지만, 역사라고 하는 ①의 입장에서 보면 외적이며 대상인 실체에 지나지 않는다는 것으로 필자는 이해하고 있다. 그리고 G. W. F. Hegel의 내적인 면이라고 하는 것은 이와 같은 ①이라고 하는 즉자-대자를 陶冶에 의해 자기 자신 안으로 받아들였을 때를 가리키는 것으로 보아야 할 것이다. 그러므로 진화론과 헤겔주의는 근본적으로 접목 또는 절충될 수 없었던 것을 시도하였기 때문에 발생된 사태이며 그렇기 때문에 논리에서 벗어날 수밖에 없었던 것이 아닌가 하며 필자는 속으로 의구심을 안고 있는 것이다.

이제 접목과 절충의 논리는 사라지고 진화론의 한계성을 비판한다. F. Brunetière에 의하면 르네상스 시대의 프랑스 비극은 Pierre Corneille(1606~1684)에 이르러 무르익어 청춘기를 구가한 장르로 일컬어지고 있지만 딱딱하기 그지없는데, Jean Rachine(1639~1699)의 작품에서는 신선함을 느낀다는 것이다.[51] 요는 작품의 표층구조보다는 심층구조에서 우러나오는 정신이 신선함을 불러일으키고 있다는 것인데, 이것이야말로 진화론자들뿐만 아니라 19세기 식의 역사주의에 대한 전반적인 부정, 거부반응으로서의 반역사주의이며 이들을 공격하는 무기라는 것이며,

---

51) 金鵬九 외, op. cit., p. 102. "고전비극의 전형이며 운문의 보물로 일컬어지는 라신느의 비극은 삼일치법칙의 테두리 안에서 사건이 진행되는 점, 흥미가 성격표현에 집중되는 점, 구성이 긴밀한 점, 불필요한 표현이 모조리 제거된 점 등에 있어 코르네이유 비극의 여러 성격을 그대로 계승하고 있다. 따라서 새로운 연극의 방식을 가져왔다고는 할 수 없으나, 그 속에 새로운 정신이 흐르게 함으로써 새 연극체계의 창시자가 되었다고 볼 수 있다." 그리고 "라 브뤼에르 La Bruyère도 코르네이유는 있어야 할 인간을, 라신느는 있는 그대로의 인간을 그렸다고 평했지만, 전자가 강한 의지와 도덕감에 의한 정념의 극복을 그려 다소간의 과장과 이상화가 있음에 대해, 라신느는 정념 속에 몸부림치는 인간을 그대로 그렸다고 할 것이다." 이하 참조.

그 대표적인 사람이 바로 T. S. Eliot(1888~1965)라고 한다. 그러면서 "전통과 개인의 재능"의 한 구절을 인용한다.[52]

그러나 이러한 관점에서라면, T. S. Eliot는 반역사주의자가 아니라는 것이다. 앞에서 계열구조를 설명하며 밝혔듯이 생애(역사)에 대한 대립항으로서의 작품을 보는 견해는 반역사주의 임에 틀림이 없지만, 작품 그 자체의 역사성을 부정하지 않는다는 것이다. 그에 의하면, 우리가 한 시인을 칭찬할 때 그가 다른 사람과 비슷하지 않은 면을 강조하려는 경향이 있어, 개성적인 것이나 특성을 발견한 척 한다는 것이다. 그러나 이러한 선입관 없이 한 시인에 접근해 보면 그의 작품의 가장 잘 된 부분뿐만 아니라 개성적인 부분까지도 과거의 선배들이 가장 힘차게 그들의 심혼을 경주한 부분임을 흔히 볼 수 있다는 것이다. 그러나 만약에 전통, 즉 전해 내려온다는 것의 유일한 형식이 바로 전세대의 성과를 맹목적으로 그 방식대로 좇아가는 것이라면 전통은 분명히 저지되어야 할 것이라고 한다. 그러므로 전통이란 더 넓은 의미를 갖는 문제이며, 그것은 유산으로 물려받을 수 없는 것이니 그것을 얻자면 많은 공을 들여야 한다는 것이다.[53] 그리고 金容稷이 인용하고 있는 부분도 사실은 T. S. Eliot이 반역사주의를 피력하고 있는 것이 아니라 역사주의를 피력하고 있다는 것으로 필자는 알고 있다. 물론 金容稷이 "同時的인 存在라든가 同時的인 秩序를 構成한다는 말은 물론 文學의 超時間的인 意義를 강조"하고 있는 것으로 보아 그리하여 "文學을 超時間的인 實體로 보는 限 進化의 槪念은 말할 것도 없거니와 過去에 대한 感覺이나 歷史意識이 介入될 餘地가 없을 것"이라고 하며 나름대로의 해석과 설명을 친절하게 붙여주고 있지만,[54] 그러나 이것은 독자의 이해에 도움을 준다기보다 오히려 오해를 일으키게 할 수 있는 언급이라고 밖에 할 말이 없다. 왜냐하면 그가 인용하고 있는 T. S. Eliot의 문장 속

52) 金容稷, op. cit., p. 37.
53) T. S. Eliot, op. cit., pp. 14.
54) 金容稷, op. cit., pp. 37~38.

에도 계속 역사의식이라는 말이 나오고 있으며, 그가 인용하지 않은 바로 뒤 문장에도 나오고 있고, 또 분명하게 작가에게 전통(역사)을 갖게 하는 것이라고 기술하고 있기 때문이다.

> 그것(전통)은 첫째 역사의식을 필연적으로 내포하는데, 이 역사의식은 25세 이후에도 계속 시인이 되고자 하는 사람에는 거의 없어서는 안 될 것이라 할 수 있다. 그리고 이 역사의식은 과거의 과거성뿐만 아니라 현재성에 대한 인식도 내포한다. 이 역사의식은 작가로 하여금 골수에 박혀있는 자신의 세대에 대하여 쓰게 할뿐만 아니라 호머 이래의 유럽의 문학 전체와 그 일부를 이루는 자국의 문학 전체가 동시에 존재하고 동시에 체제를 구성한다는 느낌을 반드시 갖게 한다. 이러한 역사의식은 순간인 동시에 영원한 것으로서의 의식이고, 순간과 영원을 동시에 포착하는 의식이며, 작가에게 전통을 갖게 하는 것이다.(밑줄 필자.)[55]

그리고 이렇게 혼란을 일으키고 있는 그보다 더 근본적인 이유는 역사의식에 대해 순간적으로 발생한 해석의 미묘한 차이에서 오는 것이 아닌가 한다. 그의 언급을 분석해보면 다음과 같이 나타난다.

객관(대상, 실체, 생애)	주관(초시간)
진화, 감각, 역사	문학

이와 같이 그는 역사를 대상이며 실체라고 인식하고 있으나, 그것은 오감으로 감지할 수 있는 것이 아니라 주관화 된 사실로서의 보편성으로 존재한다는 것으로 알고 있다. 로마의 실체나 고구려의 실체가 바로

---

55) T. S. Eliot, op. cit., p. 14. "It involves, in the first place, the historical sense, which we may call nearly indispensable to anyone who would continue to be a poet beyond his twenty-fifth year; and historical sense involves a perception, not only of the of the pastness of the past, but of its presence; the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bone, but with a feeling that a whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order. This historical sense, which is a sense of the timeless as well as of the temporal and of the timeless and of the temporal together, is what makes a writer traditional."

지금 여기서 보며 만지고 느낄 수 있는 一者로서 존재하지 않는다는 것은 명백한 사실이 아닌가? 그러므로 이 용어들의 의미와 관계는 다음 도표와 같이 수정되어야 할 것이다.

용어	객관(대상)	주 관		
		감 성	오 성	이성(가상세계)
진화	+	−	−	−
감각	+	+	−	−
역사	+	+	+	−
문학	±	+	+	+

다시 말해서 진화하는 생물체는 주관 밖에서 스스로 명백하게 존재한다고 인정(그러나 I. Kant나 G. W. F. Hegel의 관점은 아니다)하는 것이며, 감각은 객관으로 존재한 물질을 주관 속에 받아들여 표상 되기는 하였지만 아직 범주에 의해 포착되지 않은 상태를 말한다. 그러나 역사에 있어서의 '+'는 반드시 실재했던 것을 의미하며, 문학에 있어서의 '±'는 반드시 실재할 수도 있고 부재할 수도 있다는 것을 의미하는 것으로서, 유기체와 감각과는 달리 그러한 상태에서 오성의 위치까지 陶冶가 이루어진 것을 말하며, 그러므로 역사나 문학의 기록 그 자체는 실체라기보다 그 실체를 대신하는 질료 다시 말해서 표상을 언어로 표현하고 있는 것이라고 할 수 있는데, 여기서 다시 역사와 문학이 변별되는 것은 역사와는 달리 문학에는 가상세계로서의 이성이 존재하기 때문이라는 것이다.

정리하면, 문학 진화론자들의 관점이 Jean Rachine의 작품을 통하여 이성(가상세계, 심층의미)의 세계를 찾게 되었으며, 이러한 관점은 모더니즘 또는 뉴크리티시즘을 대표하는 T. S. Eliot의 관점과 맥락을 같이 한다는 것이다. 그러나 필자의 견해로는 문학 진화론자들이 이러한 이성계를 인정한다는 것은 진화의 과정에서 얻게 된 포획물이 아니라 애지중지 신주처럼 모셔오던 진화론을 아예 포기한 가운데 얻게 되었다는 것을 의미한다고 본다. 왜냐하면 이러한 전환은, 진리의 본성적 관점

에서 진리의 기준적 관점으로, 다시 말해서 주관으로 객관을 바라보는 관점에서 주관을 주관으로 바라보는 관점으로의 전환을 의미하는 것으로서, I. Kant가 그의 시점 전환을 "코페르니쿠스적 轉回"라고 한 것과 그리고 E. Husser(1858~1938)이 判斷中止를 '改宗'에 비유한 것과 다르지 않기 때문이다.

이제 金容稷은 진화의 개념을 러시아 형식주의(formalism, 그는 형태주의라고 번역)가 원용하고 있다고 주장한다. 그에 의하면 러시아 형식주의는, 그 이전에 진화론에 경도되었던 Alexandr Veselovskij(1838~1906)의 영향을 많이 받고 있는데, 그의 중요한 업적은 구비문학에서 중세문학에 걸친 장르, 테마, 시적 意匠의 역사를 엮어내는 데 있으며 거기서 그는 시적 언어가 태초로부터 소여된 것으로 보고, 그 변화를 가능하게 한 因子를 사회 및 이데올로기의 변동에서 구했다고 René Wellek의 말을 인용하여 주장한다. 이렇게 개체를 수동적으로 보는 관점은 의미의 또다른 결정론으로서 개인적 재능의 소산인 문학에 대한 편견이라는 것인데, 그 결과 빚어진 도식주의에 대한 반동으로 형식주의가 일어났으며, 그들은 Alexandr Veselovskij의 일방적인 체계를 거부하는 대신 G. W. F. Hegel의 미학에서 새로운 돌파구를 찾았다고 한다.

여기서 우리는 러시아 형식주의가 Alexandr Veselovskij로부터 영향을 받았다고 하였다가 곧바로 번복하며 이것을 부정하고 있는 金容稷의 기술태도에 의구심을 갖지 않을 수 없다. 이러한 의구심을 가지고 다시 조사해본 결과, 보다 더 복잡한 과정이 있음을 발견할 수 있었다. Victor Erlich에 의하면, 20세기에 들어서서, 수십 년 동안 유럽의 지적 풍토를 지배해오던 세계관, 즉 실증주의(진화론에 입각한 A. comte와 H. Spencer의 사회진화론 등)적 결정론의 기본 가설들이 흔들리자, 모든 과학의 논리적 토대를 재검토하고 수정하는 시대가 도래하였다는 것이다. 실증주의에 대한 이러한 반동은 비합리적인 경향들을 부활시키게 되어 상징주의가 예술을 지배하고 H. Bergson(1859~1941)의 "창조적 진화"

의 복음이 사변적 철학계에서 진척을 보이는 한편, 인문학 분야에서는 신칸트학파의 이론이 그것들에 상응하는 중요 역할을 주장하였다고 한다. 이러한 변화가 러시아에도 예외 없이 일어났던 것인데, 이 중에서 특히 주목되는 것은 Dmitrij Merežkovskij의 경우 유명한 저서 「톨스토이와 도스토예프스키」에서 두 사람을 예수와 예수 반대자, 육체와 정신의 영원한 갈등의 견지에서 해석하는 방식으로 비교하고 있지만, 그것을 부당한 도식주의로 이끌어갔기 때문에, 통찰력이 풍부함에도 불구하고 이 저서는 논의되고 있는 작가들보다 비평가 자신과 그의 우격다짐의 딜레마를 더 많이 드러내 준다는 것이다. 이밖에 Mixail Geršenzon도 독단적인 결론에 도달하는 위험성에서 완벽하게 벗어나지 못했으며, Jurij Eichenwald조차도 「러시아 작가들의 실루엣」에서 정확성 대신에 擬似詩的(pseudo-poetic) 장황함, 그리고 비평적 분석 대신에 산만한 인상주의를 적용하는 경향을 보여주는 등 창조적 비평이 감상을 위해서 과학을 버렸다면, 아카데믹한 문학연구자들은 그 반대의 과오를 범하고 말았다고 한다. 그들은 의미 있는 종합과 해석을 향한 뚜렷한 노력 없이 단편적인 지식과 힘들이기는 했지만 쓸모 없이 집성한 좀스런 사실 존중주의로 일관하여, 가령 시작품과 그 요소들보다는 시인 생활의 사소한 세부 사항에 관심의 초점을 맞추는 무효한 전기주의로 흘렀다는 것이다. 이렇게 인상주의와 현학의 양극단 사이에 갇힌 러시아 문학연구는 그것의 방법론과 영역, 그것이 주장해야 할 지적 행동의 참된 모습조차 모르는 채 목적 없이 표류하였으며, B. Jarxo가 비난하였듯이 이 잡종의 학문을 서정시로 분류해야 할지 과학이나 언어학이나 사회학으로 분류해야 할지 어리둥절할 지경이었다는 것이다. 이러한 혼돈과 무질서 속에서, Alexandr Veselovskij의 제자 중 좀더 야심적이고 방법론을 의식하는 학자들이 여기에서 탈출하려고 하는 시도를 과감히 하게 되었는데, 그 가운데 V. Peretc를 들 수 있다고 한다. 그에 의하면, 문학적 현상을 그 진화과정 속에서 연구하는 동안에, 우리는 문학사에서의 연구 대상이 작가들이 무엇을 말하는가 하는 점이 아니고 그들이

그것을 어떻게 말하고 있느냐는 점을 명심해야한다고 한다. 그러므로 과학적 문학사의 목적은 시대정신과 시인의 개성을 구체화시켜주는 플롯과 문체에 대한 연구라는 것이다.[56] 여기서 우리가 볼 수 있는 것은 Alexandr Veselovskij와는 달리 V. Peretc는 개성을 이데올로기와 동등하게 취급하고 있다는 것이다. 그러나 시나 법적 서류 사이의 근본적인 차이점을 확립하지 못한, 다시 말해서 문학의 특성인 상상력의 문제를 확정하지 못한 그의 방법론적 견해는 전통적인 절충주의에 너무 심하게 감염되어 있어서 호기심 많은 문학도들을 만족시켜 주지 못하였다고 한다.[57] 이에 비순응적이며 비타협적인 이 젊은 문학 전공자들은 그와 같은 견해들을 노골적으로 불신하여, 무엇에 몰두해야 할 것인가를 찾던 중 Alexandr Potebnja(1835~1891)가 이미 주장했던, 상상력의 문학은 언어예술이다라고 하는 전제를 지침으로 삼았다는 것이다.[58]

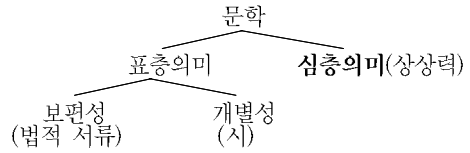
개성이나 이데올로기를 동등하데 취급한다거나 시나 법적 서류의 차이점을 확정하지 못한다거나 상상력의 문제를 확정하지 못한다고 하는 것은 다름이 아니라 의미의 보편성과 개별성을 동등하게 취급하고, 이들과 차원을 달리 하는 상상력에 대해서는 그 위치를 잡아주지 못한다는 것을 의미한다. 다시 말해서 상상력은 보편적 의미도 아니며 개별적 의미도 아니기 때문에 이들과 동등한 위치를 잡을 수 있는 것이 아니라는 것이다.

---

56) Victor Erlich, 박거용 역, 「러시아 形式主義: 歷史와 理論」 (서울: 문학과 지성사, 1983), pp. 67~73.

57) 시대정신과 시인의 개성, 즉 이데올로기와 개성을 동등하게 취급하여 문학의 특성인 상상력의 문제를 확정하지 못했다고 하는 말은, 한국의 현 상황과 유사하다고 볼 수 있다. 韓啓傳의 경우에는 시에는 내적 운율(상상력)이 있어야 하는데 이 내적 운율이 있는 시의 예로 朱耀翰의 "불노리"를 제시하고 있으나, 개별적 의미가 있는 시이다. 한편 朴喆熙는 자설성(개별성)이 있는 시의 예로 사설시조 "홀거사"와 평시도 千錦의 시를 들고 있는데, 이것은 개별성이 아니라 심층의 상상력이 있는 시라고 할 수 있는 것이다. 이와 같이 개별성과 상상력에 대해 확정을 짓지 못하고 있는 상황은 당시의 러시아 상황과 같은 것으로 보인다.

58) Victor Erlich, 박거용 역, op. cit., pp. 73~78.



젊은 문학 전공자들이 들고 나온 이 상상력은 개별적인 의미가 아닌 그 무엇인데, 그들이 찾고자 했던 이것을 Alexandr Veselovskij와 같은 세대이면서도 견해를 달리했던 Alexandr Potebnja에게서 발견하였던 것이다. 그러므로 金容稷이 러시아 형식주의를 좌우한 사람은 Alexandr Veselovskij였다고 하는 말은, 설령 René Wellek의 말을 그대로 인용했다 할지라도, 맞는 말이 아니라는 것이 밝혀진 셈이다.

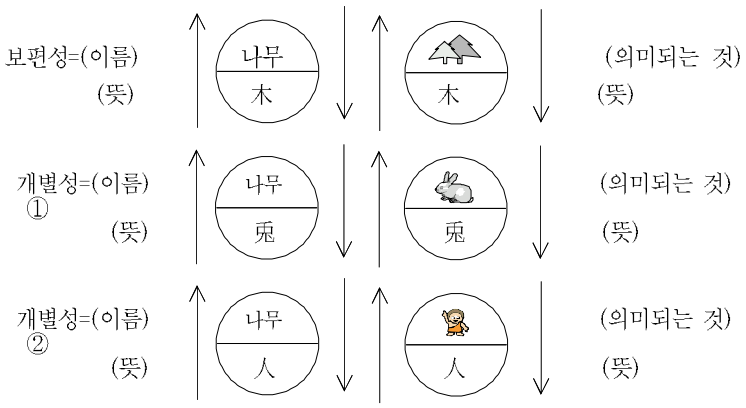
어쨌든 Alexandr Potebnja에 의하면, 시와 산문은 언어학적 현상이라는 것이며, 그의 사고력에 상당한 영향을 주었던 G. W. F. Hegel의 철학과 같은 전통에서 벗어나, 언어와 관념의 상호 부적당성을 전제하고 있다. 즉 그는 언어가 관념을 객관화하는 유일한 형식이 아님을 지적한다. 관념은 언어 없이도 존재할 수 있으며, 음악적 음조(tone)들과 그려놓은 형태들, 또는 색채 속에 표현된 것들이 관념이라는 것이다. 이렇게 관념과 언어는 근본적으로 서로 목적이 엇갈려 있다. 관념은 용어와 의미간에 대응시킴으로써 언어를 종속시키고, 언어를 하녀 또는 단순한 꼬리표의 위치로 전락시키며, 또 언어의 작용 범위를 단순한 외연의 범주로 몰아넣는다는 것이다(랑그적 보편적 사전적 차원). 반면에, 언어는 언어로 구성된 기호 자체의 최상의 자율성을 이룩하려고 노력하며, 언어의 복잡한 의미론적 구조와 그것의 함축적 풍부 속에 내재하는 잠재력을 실현시키려고 노력한다는 것이다. 언어의 이상은 관념의 압제로부터 해방하는 것이며, 이 해방은 시속에서 가장 가깝게 실현된다는 것이다. 시는 언어가 절대적인 관념의 압박에 맞서서 자신의 자율성을 입증하기 위해 사용하는 강력한 방어장치이며, 그렇기 때문에 시는 특별한 언어이며 가장 창조적인 언어라는 것이다(파롤적 개별적 상상적).[59]

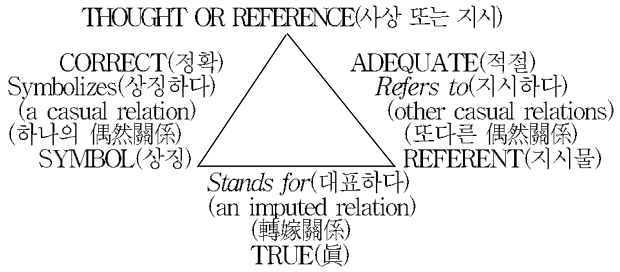
언어의 자율성이라 함은 관념의 압박에서 벗어남을 의미한다고 하고 있으나, 대상으로부터도 벗어났기 때문에 자율적이라는 것을 알아야 할 것이다. 왜냐하면 아래 도표에서 보는바와 같이 '나무'라고 하는 언어는 지시물(referent) 또는 대상체(object)로부터 벗어나 있으며, 그리고 이것을 대표(대신)하는 질료로부터도 벗어난 것으로 보아야 하기 때문이다. 그러나 자율적이라고 해서 완전히 자율적인 것은 아니며 대상체를 잠재시키는 것으로 보아야 할 것이다.[60] 그리고 그 언어의 해석소(representation, reference, signifié)와도 완전히 자유로운 것으로 보아서는 안 되며, 그것은 언어의 사전적·보편적 의미의 구속에서 자율적일 수도 있다는 것으로 보아야 할 것이다. 이것은 곧 언어는 그 자신의 관습(stereotype)에서 벗어나, 다시 말해서 '나무'라는 문자는 대상체로서의 나무가 아닌 다른 무엇(가령 토끼라든가)이 될 수도 있다는 것이다. 뿐만 아니라 그 의미(해석소) 또한 '木'이나 '兎'를 의미하는 것이 아니라 '人'이나 '石'을 의미할 수도 있다는 것이다. 그렇기 때문에 자율적인 것이지만, 어쨌든 대상체와 해석소와는 어떤 방식이든지 연관관계를 맺고 있다는 것을 잊지 말아야 할 것이다. 즉 '나무'라고 하는 문자가 오직 하나의 의미 '木'에만 귀속되어 평생을 다 바치는 것이 아니고 마치 재혼의 경우처럼 바뀌치기도 할 수 있다는 것이다. 이 말은 곧 또다른 구속(압박)으로 귀속되고 만다는 것을 의미한다. 의미의 관점에서 본다면 전자의 경우에는 보편성이 될 것이며 후자의 경우에는 개별성이 될 것이지만, 개별성도 오랫동안 그 세력을 유지하다가 더욱 강해지면 보편성이 될 수도 있을 것이다.

---

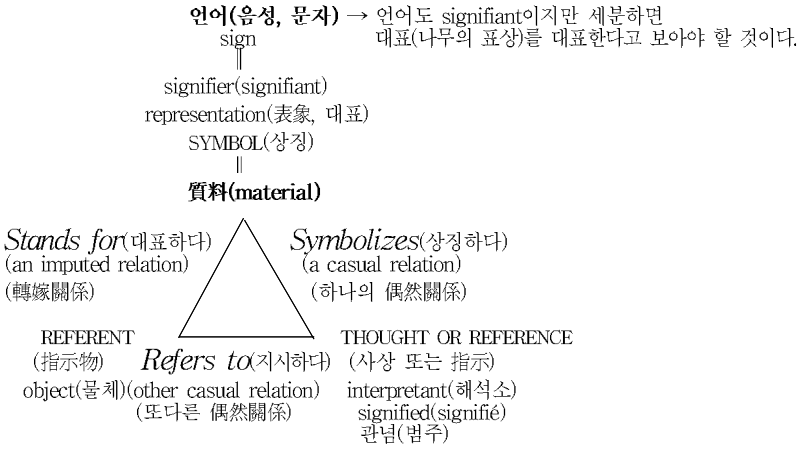
59) Ibid., pp. 30~32.

60) F. de Saussure, 최승언 역, 「일반언어학 강의」 (서울: 민음사, 1990), pp. 83~88. Stephan Ullmann, Semantics:An Introduction to the Science of Meaning(Guilford, London, Oxford:billing and Sons Limited, 1977), pp. 54~64. Stephan Ullmann, 南星祐 역, 「意味論의 原理」 (서울: 탑출판사, 1981), 69~78. Umberto Eco, 서우석 역, 「기호학이론」 (서울: 문학과 지성사, 1985), pp. 67~72. 김경용, 「기호학이란 무엇인가」 (서울: 민음사, 1994), pp. 29~39.





위의 도표를 철학 또는 기호학과 연관하여 다시 정리하면 다음과 같다.



어쨌든 여기서 우리는, 金容稷이 러시아 형식주의가 Alexandr Veselovskij를 거부한 대신에 "헤겔 美學에서 새로운 突破口를 찾고자 했다"[61]고 한 말이 맞지 않는 다는 것을 발견할 수 있다. 젊은 문학 전공자들(이들은 아직 형식주의자가 아니다)이 거부한 것은 그가 아니라 V. Peretc의 절충주의이며, G. W. F. Hegel의 미학에서 돌파구를 찾지도 않았다. 그렇다고 해서 그들이 받아들인 Alexandr Potebnja가 G. W. F. Hegel에게서 돌파구를 찾은 것은 더더구나 아니다. 분명히 Victor Erlich도 Alexandr Potebnja가 G. W. F. Hegel의 전통에서 벗어나고 있다고 언급했지만, 더 근본적인 이유는 언어의 자율성을 인정했다는데 있기 때문이라고 본다. 왜냐하면, 언어는 실재가 주관 속에 陶冶되어 현상이 된 것을 음성 또는 문자로서 대신하는 것이라고 볼 수 있는데, 이 언어 자체가 곧 실재로서 자율성을 가지고 상상력을 만들어낸다고 하는 관점은, G. W. F. Hegel의 관점이 아니라 오히려 반대인 K. Marx의 관점이기 때문이다.[62] 물론 타자로서의 언어가 자기를 주장하며 대자와 투쟁

61) 金容稷, op. cit., p. 39.

62) K. Marx, op. cit., p. 27. 姜在倫,「칼 마르크스의 人間論」(서울: 大旺社, 1980), pp. 136에서 재인용. K. Marx는 "나의 변증법적 방법은 근본적으로 Hegel의 그것과 다를 뿐만 아니라 정반대이다. Hegel에 대해서는 그가 理念(Idee)이라는 이름 밑에 하나의 독립된 主體로까지 전환된 사고과정이 현실적인 것들의 창조자이다. 그래서 현실적인 것은 그저 그것에 대해서 외적 현상을 이루고 있을 뿐이다. /나에게는 이와 반대로 관념적인 것이란 물질적인 것이 인간의 두뇌에 옮겨져서 번안된 것에 불과하다. Hegel 변증법의 신비적인 면을 나는 30년쯤 전에, 그것이 유행하고 있을 때 비판했다.… /변증법이 Hegel의 손에 입은 神秘化는 그가 변증법의 일반적 운동형태들을 처음으로 포괄적이고 의식적인 방법으로 설명했다는 사실을 저해하는 것은 결코 아니다. /변증법은 Hegel에서는 머리로 서고 있다. 그 神秘的 外皮 속에서 합리적인 核心을 발견하기 위해서는 그것을 뒤집어야 한다. 그 신비화된 형태에서 변증법은 독일에서 유행거리가 되었다. 그것은 그 변증법이 현상태를 광명으로 채우는 것으로 보였기 때문이다. 변증법을 그 합리적인 모습에서 보면 그것은 부르조아지나 그 空論的 대변자들에게 대해서는 화가 치밀고 두려운 것이 된다. 왜냐하면 그것은 현상태의 긍정적 이해 속에 동시에 그 부정, 그 필연적 몰락의 이해를 포함하고 일체의 생성된 형태를 운동의 흐름 속에서 파악하며, 따라서 그 지나쳐 버리는 면에서 파악하여 확고부동하게 그 본질상의 비판적이며 혁명적인 것이기 때문이다."라고 언급. K. Marx, Kritik der Hegelschen Staatsrechts, MEW 1, pp. 224~225. 姜在倫,「칼 마르크스의 人間論」(서울: 大旺社, 1980), pp. 137~138에서 재인용. "Hegel은 실지적 存在(ens)에서 출발하지 않고 普遍的 規定인 述語(Predikat)

을 벌이기는 하지만, 결국 대자의 노예이며, 주인으로서의 대자와 타자가 서로 인정하는 가운데 신이 강림하는 절대지의 세계가 열린다는 것이 정신현상학의 근본적인 관점이기 때문이다.

이러한 金容稷의 미묘한 견해 차이는 이미 여러 군데에서 발견되었지만, 이번에 또다시 나타남을 발견할 수 있다. 그에 의하면 러시아 형식주의자들은, "文學에 있어서 變化와 交替는 社會와 經濟的인 與件에 의해서만 決定되는 게 아니라 보다 文學과 藝術에 卽한 方法을 통해서 파악될 수 있다는 것이다. 그것이 곧 헤에겔式인 辨證法的 交替理論이다"[63]라고 생각한다는 것이다(그러나 G. W. F. Hegel의 변증법은 교체이론이 아니며, 오히려 이것은 F. Engels의 자연변증법과 다르지 아니하다). 말하자면 내용을 결정해주는 이 문학의 意匠(작품의 형식)이라고 하는 타자는 그들끼리 다투게 되는데, 그것은 독자가 재래의 意匠에 싫증을 느끼고 그 반대되는 것을 요구하기 때문이며, 이러한 변증법(교체의 원리)을 형식주의자들의 생각 속에서 발견할 수 있다는 것이다. 그리고 이런 견지에서 볼 때 새로운 意匠을 성립시켜주는 것은, 그것을 실현하도록 유도해 가는 일련의 반항이라는 것이다. 그러면서 그는 이 교체이론에 따르면, 현상(意匠) 한 겹 너머에 있는 원리가 규명되지 않는다고 한다. 그러나 형식주의 입장으로는 이 규명이 불가능하지만, 우리는 이러한 변화를 위한 하나의 입장으로 사회적 환경의 압력을 들 수 있다는 것이다. 그 결과 생겨나는 관습의 변화를 서로 자신들 獨者의 예술을 창조하고자 하는 새로운 계급, 새로운 집단과의 상관관계 아래 놓고 보자는 태도가 그것이라는 것이다. 그리고는 마침내 형식주의가 마르크시즘과 제휴하게 된 까닭이 여기에 있지 않았나 생각된다고 하며, 앞에서 J. G. Herder의 "지속의 원리"가 모순이라고 지적한 언급, 즉 자연은 정

에서 출발한다. 그러나 아무래도 그 규정을 지니는 것이 있어야 하기 때문에 神秘的 理念이 그것이 되는 것이다.… Hgel은 보편적인 것을, 현실적으로 有限한 것, 즉 현존하는 것, 규정된 것의 현실적 본질로 본다. 바꿔 말하면 현실적 존재를 無限한 것의 참된 主語로 보지 않는다." 이하 참조.

63) 金容稷, op. cit., p. 39.

신의 객관화이며 이념의 실재라고 한 언급과 상반된 견해를 피력하고 있다.

객 관	주 관		
	현상(타자)	물성(타자)	대자
사회적 환경 → 반항	意匠(문학의형식) →	내용	이성 가상세계

정리하면, 金容稷은 변증법(교체이론)은 意匠끼리 일어나는 것이라 하고, 형식주의 자들에 의하면 意匠이 내용을 결정하고, 의장을 결정하는 것은 그것을 실현하도록 유도해 가는 일련의 반항이며 또 사회적 환경이라는 것이다. 그러나 사회적 환경은 그가 부정한 "社會와 經濟的인 與件"과 다르지 않음을 볼 수 있다. 다시 말해서 이것을 부정하고 다시 이것을 긍정하고 있는 것이다. 어쨌든 반항이 곧 사회적 환경이라고는 하지만 그래서 객관인지 주관인지 분명하게 밝히고 있지 않아 다소 애매하기는 하지만, 뒤에 와서 형식주의자들은 그 방향결정의 근본원리에 대하여 설명할 가능성이 없는 것으로 자신 있게 언급하고 있는 것을 보면 사회적 환경을 상위개념, 반항을 그 하위개념으로 보고 있는 것 같다. 그렇게 함으로써 형식주의자들은, 변화(진화)의 개념을 G. W. F. Hegel의 변증법에서 찾게 된 것이며, 마침내 마르크시즘과 궤도를 같이 하는 것이라고 주장한다.

그러나 Alexandr Veselovskij 또는 V. Peretc를 거부하고 Alexandr Potebnja의 견해를 받아들이고 있는 이 젊은 문학 전공자들을 형식주의자라고 부르기에는 아직 이르며, 진화의 개념은 실증주의 내지는 자연과학의 개념으로서, 정신현상학과는 거리가 아주 멀다. 변증법 또한 자기 자신 안의 대자와 타자 사이에서 일어나는 것이며, 헤겔주의의 관점(반복 언급이 되겠지만)은 마르크시즘과 반대로 "대자→타자→사회적 환경"의 흐름, 즉 대자(자립성)는 타자(비자립성)의 물성(자립성)을 인질로

붙잡고 타자를 노예처럼 부려먹으며 자신의 모습을 외형화하려고 한다는 것이다. 그렇다고 해서 그 모습이 밖으로 나타나는 것은 아니라는 것을 잊어서는 안 될 것이다. G. W. F. Hegel은 정신을 객관화하고, 객관으로 정신을 만들어내는 전지전능의 마술사는 결코 아닌 것이다.

그러나 헤겔주의를 제거하고 젊은 문학 전공자들의 주장과 마르크시즘을 직접 연결하여 볼 때에는 어느 정도 상관관계가 있다는 것만은 부인하지 못한다. 그렇다고 해서 그들이 전적으로 합동인 것은 아니며, 그 이유는 젊은이들은 언어 자체에 초점을 맞추어 언어에게 자율성을 부여하고 그들이 상상력을 일으키도록 하고 있을 뿐(마르크시즘은 상상력을 부인한다), 사회적 환경에는 별로 관심이 없다는 것이며, 그들 이후에 탄생한 형식주의도 마르크시즘과 끝까지 제휴한 것이 아니고 논쟁을 계속하다가 결별을 했다는 것으로 알고 있으며, 이 결별은 형식주의가 논리적으로 궁지에 몰렸다든지 마르크시즘과의 차이가 너무 컸기 때문이기보다는 마르크시즘에서 근본으로 삼고 있는 토대이며 객관인 이념이 형식을 결정한다고 하는 것을 형식주의자들은 인정하지 않으려고 했고(왜냐하면 형식은 자율성이 있으니까), 또 직접적인 원인은 외압이 너무 강했기 때문에 잠적했던 것으로 알고 있다.

어쨌든 Alexandr Potebnja가 시는 본질적으로 언어학적 현상이라고 한 말을 지침으로 삼은 젊은 문학자들과 언어학자들이 상상력에 관심을 갖게 된 것은 진실로 다행한 일이었다. 비로소 러시아 문학사의 주인공이 발견되었던 것인데, 그것은 상상력의 문제인 시적 파롤(speech)[64]이었다. 특히 페테르스브르그 대학을 중심으로 형성된 "신문법 학

64) Victor Erlich, 박거용 역, op. cit., pp. 79~89. 'speech'는 언어학 용어 'Langue'에 대응하는 수행언어인 'Parole'의 영역인데, 이것을 '담론'으로 번역하고 있다. 그러나 이 용어는 언어학상의 특수한 용어이므로 그대로 사용하는 것이 좋겠다. 그리고 'discourse'를 유럽어에서는 이에 상당하는 언어가 없어 'text'로 번역하고 있는 것으로서, 한국어로는 '담화' 또는 '담론'으로 번역하는 것이 좋겠다.

A. J. Greimas and J. Courtés. Semiotics and Language: An Analytical Dictionary, trans. Larry Crist and others. (Bloomington: Indiana University Press, 1982), s. v. "speech(parole)." "In The Saussurian dichotomy speech is opposed to

파의 이론"이 "Jan Baudouin de Courtenay와 그의 가장 뛰어난 제자 Lev Ščerba"에 의해 공격을 받았다. 전자는 형식적인 파롤과 평상시의 파롤을 구별하면서 언어의 다양한 용법에 주의를 기울였고, 후자는 신문법 학파의 일방적인 역사주의를 반대하고 일상 파롤(living-speech)이 언어학적 연구의 진실한 대상임을 주장했다.[65] 모스크바 대학에서는 신문법주의가 더욱 굳건하여 기능주의적 이설(functionalist hersey)에 둔감했지만 역시 그러한 과학적 시대정신이 오래 가지는 못했다. 젊은 학자들은 신문법주의의 미숙과 완고성에 차츰 불만을 느끼고, 그들의 스승들을 뛰어넘어 새로운 문제들을 탐구하고 새로운 방식으로 실험하기를 더욱 더 열망하였다. 이렇게 그들이 기능적 접근을 옹호하게 된 가장 중요한 요인은 E. Husser의 영향이었다. 그들은 언어를 기호들의 중심체제, 의미가 담겨있는 개별적 표현의 본질적인 원형으로 보았으며, 또 언어에 보편적인 기본 문법 범주들의 논리적 기능을 면밀히 조사하고, 비교 언어학의 경험적 자료의 차원을 초월해서, 순수한 보편적 문법과 그 자체로서의 언어의 개념을 도입하였다. 이러한 관점을 완고한 신

---

natural language without it being a well defined concept for all that. Indeed, as this dichotomy was posited and developed by F. de Saussure only in order better to circumscribe the notion of natural language(for him the sole object of linguistics), speech appeared from its origin as a kind of catchall notion; but its suggestive force has nevertheless been considerable during the subsequent development of linguistics. The underlying set of problems split up subsequently into a series of conceptualizations, variable from one theory to another, so that today the concept of speech has ceased to be operational(소쉬르의 이분법(Langue와 Parole)에서의 파롤은 모든 언어에 있어서 잘 규정된 개념인 자연언어와 대립된다. 사실 이러한 이분법은 오로지 자연언어의 관념(유일한 언어학의 대상)을 보다 좋게 한계 짓기 위한 목적으로 소쉬르에 의해 설정되고 발전된 것으로서, 파롤은 여러 가지 잡동사니 관념으로부터 유래되어 나타난다. 그러나 그 암시적인 힘은 암시적임에도 불구하고 이후 언어학이 발전하는 동안 무시 못할 중요성을 발휘하고 있었다. 그 결과로 문제의 그 잠재적인 장치는 한 이론에서 다른 이론으로 다양한 개념화의 연속으로 분열시킨다. 그래서 오늘날 파롤의 개념은 사용이 중지되었다)." 이하 참조. A. J. Greimas and J. Courtés. 천기석 · 김두한 역, 「기호학 용어사전」(서울: 민성사, 1988), s. v. "discourse, 담화(談話)."

65) F. de Saussure(1857~1913)가 'Langue'에 초점을 맞추었던 것과 비교되는 부분이다.

문법주의자들은 반과학적 터무니없는 생각이라고 배척했으나, 비정통파이며 반신문법주의자들인 젊은이들에게는 E. Husser의 「논리적 분석」이 실질적으로 성경과 같은 것이었다. 열렬히 그를 추종했던 Gustav Špet에 의하면, 언어를 포함한 모든 형태의 표현은 심리적 과정의 부산물이나 또는 감각상의 징후가 아니라, 구조적 서술을 요하는 독특한 대상들, 즉 그들 나름의 권리를 가진 실재로 다루어져야만 한다고 한다. 이러한 비판적 견해의 입장에서 볼 때, 언어학자의 중요한 임무는 언술(utterance)과 그 요소들의 객관적인, 또는 좀 더 정확히 말해서 間主觀的(intersubjective)[66]인 의미를 확인하고 여러 형태의 언어학적 표현의 특유한 목적을 결정짓는 것이었다.[67]

---

66) Tzvetan Todorov, 최현무 역, 「바흐찐: 문학사회학과 대화이론」, pp. 93~99. 相互主觀的이라고도 번역하며, "intertextuality(間텍스트성, 相互텍스트성)"과도 매우 관련이 깊은 용어다. Tzvetan Todorov는 이 용어를 M. M. Bakhtin의 '대화이론'과 같은 의미로 사용하고 있으며, 그에 의하면 중첩된 두 개의 언술은 우리가 대화적이라고 부를 수 있는 의미론적인 관계의 특수한 유형을 형성한다고 한다. 그리고 이들 관계들은 논리적인 관계, 언어학적인 관계, 심리학적이거나 기계적인 혹은 또다른 종류의 자연적인 관계로 귀결될 수 없다고 한다. 그 구성 요소들은 완전한 혹은 잠정적으로 완전한 언술들이며, 이 언술의 배후에는(내부에는) 실재적 혹은 잠정적인 파롤의 주체들, 언술의 저자들이 위치하고 있다고 한다. 그러나 언술이 그 저자의 모방할 수 없는 개인성을 표현한다는 것으로 이해해서는 안 된다. 현재 여기에 있는 언술은 하나의 세계관의 표명처럼 인식되며 여기에 없는 언술은 또다른 언술의 표명이다. 실제로 대화가 성립되는 것은 이들 세계관의 상이한 표현 사이에서이다. 이 '대화'에 대립되는 것으로 먼저 머리에 떠오르는 용어는 '독백'으로서, 톨스토이의 세계는 한결같이 독백적이라고 한다. 그의 세계에는 작가의 목소리 이외의 또다른 이차적인 목소리가 존재하지 않는다고 하며, 도스토예프스키 이후, 多聲和音은 강력하게 세계의 모든 문학에 도입되며, 대화이론(등장인물들 상호간의 주관성)에서 도스토예프스키는 일종의 한계를 초월하며 그의 대화이론은 보다 높고 새로운 자질을 획득한다고 한다. 이 말은 원래 경험론에서 나온 것으로, 경험론에 의하면 지식은 후천적인 감각 경험에서 얻어진 것이므로 객관적이라고 할 수 있는데, 그 의미는 첫째 개인적 주관에만 타당한 것이 아니라 어떠한 주관에도 타당하다는 것과, 둘째 대상 즉 사실의 세계에 부합한다는 것을 포함한다. 이때 첫째를 "상호주관적"이라 하고 둘째를 "실질적"이라 하는 것인데, 그러나 M. M. Bakhtin의 경우는 G. W. F. Hegel의 자기 자신 안에서 끊임없이 변증법적 운동을 하는(대화를 하는) 타자와 대자를 가리키는 것으로 보인다.

67) Victor Erlich, 박거용 역, op. cit., pp. 78~82. 페테스브르그 학자들은 언어학적 현상들을 언어의 심리학적 기원의 견지에서 묘사하고, 모스크바 학자들은 반심리주의를 표명한다.

간주관성을 인정한다는 것은 곧 상상력을 인정한다는 것으로서, Alexandr Potebnja의 견해와 다를 것이 없을 것으로 보이지만, 후자가 상상력보다 언어 자체에 초점을 맞춘 반면에 간주관성은 언술 된 언어 자체와 이것과 함께 존재하는 또 하나의 언술을 동등하게 보지만 그러면서도 상상력에 좀더 많은 초점을 준다는 데에서 변별력을 갖는다. 이러한 태도는 결국 E. Husser의 논리적 분석도 분석이지만, 현상학에 근거를 두었기 때문인 것으로 생각된다. 이 현상학은 또한 정신현상학과 무관하지 않은 것으로서, 우리는 여기서 金容稷이 형식주의가 G. W. F. Hegel의 미학에서 돌파구를 찾았다고 하는 언급을 다시 한 번 상기하지 않을 수 없게 되었다. 그는 형식주의의 낡은 형식이 새로운 형식으로 교체되는 과정을 변증법적 운동에 견주어 그렇게 단정했던 것인데, 그런 것이 아니라 이와 같이 상상력이 언어의 자율성에 의해 수동적으로 일어나는 것(언어가 관념 즉 오성이라고 하는 범주의 지배에서 벗어나 상상력을 지배한다고 하는 Alexandr Potebnja의 견해)이 아니라, 상상력이 능동적으로 언어를 지배한다고 하는 정반대의 관점으로서, 이것을 인정한다는 데서 두 관점의 상호관계가 성립된다는 것을 미처 생각하지 못했단 것 같으며, 그것도 직접적인 관계가 아니라 E. Husser을 통해서 간접적으로 이루어지고 있음을 미처 감지하지 못했던 것으로 생각된다.[68]

---

68) 韓筌淑, 「현상학」 (서울: 민음사, 1996), pp. 59~187. E. Husser은 현상학을 대상성에서부터 이것을 의식하는 주관적 체험 및 활동적 형상적 작용에로 되물어 가려는 시도라고 정의하고 있다. 여기에서 의식은 곧 선험적 주관이라는 성격을 띠게 되는 것인데, 이는 I. Kant의 構成說에서 빌어온 것이다. 시선을 안으로 돌린다는 것은 그렇게 쉬운 일이 아니므로, 判斷中止니 현상학적 還元이니 하는 것은 바로 이러한 시선전환을 위한 조작을 위한 것이며, 이것을 그는 改宗에 비유한다. 그에 의하면, 대상을 형성하는 작용을 'noesis'라고 부르고, 그 결과 이루어지는 의미형성체를 'noema'라고 한다. 이렇게 노에시스가 노에마를 형성하는 과정을 그는 構成(Konstitution)이라고 하며, 모든 존재는 주관에 의해서 구성된 의미로서만 존재타당성을 갖고, 그리하여 현상학은 선험적 관념론의 형태를 갖춘다.

이밖에 참고할 수 있는 자료는 다음과 같다.

韓筌淑, 「現象學의 理解」 (서울: 민음사, 1984) E. Husser, 이영호·이종훈 역, 「현상학의 이념: 서광사, 1988) 한국현상학회 편, 「후설과 현대철학」 (서울: 서광

러시아의 젊은 선구자들이 새로이 발견한 상상력에 대한 매혹은 1910년대에 조직적으로 구체화되기 시작하여, 1915년에는 모스크바 대학의 일부 학자들이 모여 모스크바 언어학회를 설립하게 되었고, 페테르스브르그의 젊은 언어학자들과 문학사가들이 모여 오포야즈(Opojaz)로 알려진 시어연구협회가 결성되면서, 비로소 러시아 형식주의가 탄생되었던 것이다.[69]

그런데 金容稷은 결론을 이끌어내기 위하여 지금까지 공들여 어렵게 이끌어온 형식주의의 문학관에 문제점이 있음을 지적한다. 그가 주장하는 바처럼, 만약 반항과 새로움으로 정의되는 변증법 운동이 定言이라고 한다면, J. Milton이나 W. Wordsworth의 시가 이들보다 후대이며 새로운 이미지스트의 초기작품과 같은 작품들이 더 훌륭하고 위대하다고 하는 답을 제출하여만 할 것인데,[70] 실제는 그렇지 못하다는 것이다. 즉 전자의 작품들은 아직도 후자보다 결코 부족하지 않다는 것이며, 그러므로 형식이 새롭다고 해서 반드시 좋은 작품이라고는 할 수 없다는 것이다. 그러면서 이러한 사실은 또 문학사 기술에 있어서 진화의 벽이 그 누구에 의해서도 뚫릴 수 없었다는 것을 증명해주는 것이라고 주장한다. 이렇게 "진화의 벽을 뚫을 수 없었다"고 하며, 스스로 이끌어낸 결론에 대해 스스로 의문을 제기하기까지 이른 모순의 발생이유는 다름이 아니라 G. W. F. Hegel의 변증법을 진화의 개념·마르크시즘과 같은 것으로 인식했기 때문이라는 것을 미처 감지하지 못했던 같다. 어쨌든 모순을 인정한다면, 이는 그의 논리에 대한 전면적인 부정으로서, 처음부터 문학·역사·실증주의·진화·형식주의·상상력 운운하며 논리를 전개하지 말아야 했을 것이 아닌가 하는 생각을 버릴 수 없다. 또 답을 제시하지 못한 형식주의를 부정하려고 했다면, J. Milton이나

사, 1990)

69) Victor Erlich, 박거용 역, op. cit., pp. 82~83.

70) 그가 예로 제시한 黃眞伊의 "冬至달"의 경우, 낡은 평시조의 형식임에도 불구하고 어느 현대시와 비교해서도 결코 뒤지지 않는다는 그 확실한 답을 구체적으로 제출하여야만 할 것이다.

W. Wordsworth의 예를 제기하는 것으로 만족할 것이 아니라 이들의 작품이 이미지스트들의 작품보다 결코 뒤지지 않는 이유를, 작품의 비교 분석을 통하여 형식주의자 대신 자신이 직접 납득될 수 있는 논리로 충분하게 설명하고 제시하여야 할 것이다. 이렇게 납득하기가 어렵게 된 이유는 형식주의자들이 찾는 반항으로서의 '새로움'이란 새로운 Foot, Metre, Rhyme, stanza와 같은 외형이 아니라 그 내부(심층)의 '상상력'이라는 것을 미처 감지하지 못했기 때문인 것으로도 판단된다. 이렇게 그의 논리에 明證性이 조금 부족하고 약간의 부적절함이 있음에도 불구하고 참으로 어렵게 돌고 돌아서 올바른 결론에 이르고 있음은 부인할 수 없다. 논리적 과정이 어떻든 간에 결론이 올바르기 때문에 그것을 받아들이지 않을 수 없는 것이 되겠는데, 그 가운데서도 특히 그가 정리한 문학사 유형 가운데 세 번째, 즉 문학이면서 동시에 역사이어야 한다는 기본원칙에 최대한 충실하고자 한 문학사가 되기 위해서는, ① 문학작품의 검토에 내재적 방법을 선행시켜야 하고, ② 문학의 역사를 엮기 위해 다음 단계에서 요청되는 일은 ①을 통해 파악된 작품과 작품 그리고 작가와 작품들을 다시 문학 자체의 가치체계에 의해 엮는 일, ③ 전체적으로 한 민족의 문학사에서 일관되어 있다고 생각되는 의미연관을 연역해 내는 일이라고 지적한 것은 지극히 당연한 것이라고 아니 할 수 없다.[71]

끝으로 그는 ① 한국근대문학의 사적인 정리와 체계화를 위해서는 자료의 발굴과 수집에서 그들의 내용을 올바르게 파악하게 하는 원전비평의 방법이 활발하게 적용되어야 하고, ② 한국근대문학을 그 출발에서부터 지나치게 사회여건과의 함수관계에서 보는 일도 지양되어야 하지만, 엄격하게 분리되어야 한다는 생각을 갖고 있는 것은 아니라고 하며, ③ 한국근대문학은 또한 그 형성, 전개의 여건이 지니는바 특수성에 비추어 전통계승의 내용이라는 축을 통해 파악될 필요가 있다고 하

71) 金容稷, op. cit., pp. 40~43.

면서, 특수성이란 한국근대문학이 그 형성 초기에서부터 갖게 된 서구적 충격과의 상관관계를 가리킨다고 한다. 그리하여 한때 우리 주변에서는 새로운 문학을 한다는 것이 곧 서구 및 일본을 모방하고 추종하는 일이라도 되는 듯한 현상이 일어났던 것인데, 그러나 한국근대문학을 모방, 이식의 역사라는 등식관계를 세우기로 한다면 그야말로 단견에 그치고 마는 것이라고 한다. 표면적으로 나타나는 문화의 수입, 수용에 수반되는 이러한 부수 현상 너머 한 겹 깊은 곳에서는 알게 모르게 자신의 것을 만들어 나가고자 한 정신의 맥박이 꿈틀거리고 있었다는 것이다. 따라서 이러한 사실도 감안하면서 한국근대문학을 다루어야 할 것이라고 주장한다.[72]

상당히 날카로운 지적이 아닐 수 없다. 그러나 그의 결론에도 문제점이 전혀 없는 것이 아니다. 즉 문학이면서 동시에 역사이어야 한다는 기본원칙에 충실하기 위하여, 먼저 문학작품의 검토에 내재적 방법을 선행시켜야 한다는 것이 그것인데, 그 내재적 방법에 대한 구체적인 제시가 없다는 것을 지적하지 않을 수 없다. 내재적 방법이란 앞에서 J. Milton이나 W. Wordsworth의 작품이 후대의 새로운 형식의 작품에 비하여 결코 뒤지지 않는다는 그 이유와 근거를 밝혀내는 일과 같은 것이 될 것이다. 그리고 한국근대문학을 그 출발에서부터 지나치게 사회여건과의 함수관계에서 보는 일도 지양되어야 하지만, 엄격하게 분리되어야 한다는 생각을 갖고 있는 것은 아니라 하고 있는데, 그러나 사회여건과의 함수관계가 없다면 한국문학이 될 수 없는 것은 명백하며, 설령 현실과 무관한 가상현실을 다루고 있을지라도 그 심층에는 반드시 현실이 숨어있어야 될 것이다. 다음은 그가 끝까지 끌고 나가 규명하려고 애를 썼던 진화의 개념이 되겠는데, 그에 의하면 결국 이 개념은 유기체 스스로 환경에 적응하며 발전한다는 본래의 의미뿐만 아니라 다른 무언가에 의해서도 발전한다고 하는 의미까지 포함하는 상위개념으로

72) Ibid., pp. 43~44.

서의 변동의 개념으로도 파악하고 있는 것으로 보인다. 그렇다고 한다면, 변동은 진화뿐만 아니라 밖에서 안으로 들어오는 전파에 의해서도 이루어지는 것을 의미하는 것으로서, 이 전파의 개념이라고 하는 것은 또한 이식문학론의 문제를 일컫는 것이 되겠는데, 林和의 일방적인 이 이식문학론에 대해, 그가 반론을 제기하고 있는 것이라 보아도 틀리지 않을 것이다. 한국근대문학에는, 표면적으로는 수입·수용일지라도 내면적으로는 외국 문화를 알게 모르게 우리 것으로 만들어 나가고자 하는 정신의 맥박이 꿈틀거리고 있었다고 하는 언급이 바로 그것을 말해준다. 다시 말해서, 한국문학의 변동은 그 하위개념으로 진화와 전파를 갖고, 전파는 획득을 의미하는 것으로서 그 하위개념으로 재귀와 타동을 갖는 것인데, 반드시 외부의 부여에 의한 이식만 이루어지는 것(타동)이 아니라, 재귀적인 활동에 의한 점유에 의해서도 이루어진다는 것을 의미하고 있는 것 같다. 주목할 만한 직관이 아닐 수 없다. 그러나 단견에 그치고 있을 뿐, 재귀적인 활동으로서의 점유에 대한 구체적인 논리의 전개가 없어 아쉬움으로 남는다.

2. 이식문학사론의 반성

林和는「新文學史의 方法」을 동아일보(1940. 1. 13~1. 20)에 발표하고 있는데, 그 내용은 한마디로 그가 기왕에 논지를 전개한 바 있는 '이식문화론'에 입각한 그 하위개념으로서의 또는 하나의 문화요소로서의 '이식문학사론'이라고 말할 수 있다.[73] 그는 신문학사를 대상, 토대, 환경, 전통, 양식, 정신 등으로 나누어 언급하고 있는데, 먼저 조선의 근대문학은 근대정신을 내용으로 하고 서구문학의 장르를 형식으로 한다고 하는 개념부터 정의하고 있다. 그리고 한문문학을 조선문학의 범주 안

73) 이러한 문화와 문학에 대한 개념은 "문학사는 문화사의 일 영역," "신문학은 새로운 사회경제체제의적 기초 위에 형성된 정신문화의 한 형태," "신문학사란 이식문화의 역사," 등의 표현에서 확인할 수 있다.

에서 축출하라고 하는 李光洙 등의 주장을 반박하고, 만약 그렇게 한다면 약 천년에 걸쳐 조선인이 영위한 문학적 작품을 자기 영역으로부터 포기해야 하며, 그 결과 문학사는 거의 중단되다시피 할 것이며, 그러므로 한문문학을 적당한 위치에 설정해 둘 필요가 있는데, 그 이유는 언문문학과 한문문학 모두 신문학의 정신적 토대가 되기 때문이라는 것이다.[74]

그리고 신문학의 토대에 대해 언급하고 있는데, 먼저 그는 신문학도 정신문화의 한 형태이므로 그것이 생성하고 발전한 배경이 되고 기초가 되고 나아가서는 그것의 존립을 제약한 근본적인 동력을 인식한다는 의미에서 물질적 토대가 중요시되어야 하다는 것인데, 특히 다른 정신문화와의 교섭과 관계를 천명함에 있어 이 토대는 극히 중요하다는 것이다. 또 이 토대의 연구 없이는 각국의 문화형태의 근원적인 동일성을 이해할 수 없고, 동시에 이 근원적인 동일성을 발견치 못한다면 형태적 차이라는 것을 그대로 근원적인 차이로 보기 쉽다는 것이다. 그리고 G. W. F. Hegel의 말을 인용하여 문화형태라는 것은 정신이 자기를 표현하는 고유한 형식에 불과한 것이 아니겠느냐는 것이다.[75] 또한 정신은 보편적이고 형식은 개성적인 것인데, 개성 가운데 은닉된 일반성의 발견이 문화과학의 임무이며 문화사의 목적인 만큼 토대는 그 달성을 위한 거의 유일한 관건이라는 것이다. 그리고 신문학의 물질적 토대로서의 근대 조선사를 인식하여야 한다는 것이다. 이것은 文學作物(작

---

74) 임규찬 · 한진일, op. cit., pp. 373~375. "주지와 같이 훈민정음이 생긴 이후 비로소 조선인은 자기의 문학을 자기의 문자로 표현할 수 있었다. 그 전에는 음 혹은 훈을 좇아 한자로 조선어를 기록한 이두(吏讀)나 그렇지 않으면 순한문으로 선대 조선인은 공사의 용무와 사상, 감정을 표현해 왔다. 순전한 유학(儒學)이 아니라 한시라든가, 기행(紀行)이라든가, 소설이라든가 모두 한문으로 씌어졌으니 그것은 한자를 문자만 따서 조선어를 기록한 이두와는 전연 다르다. 그러면 이두도 문제가 아니요, 오직 한문으로 된 문학적 작물(作物)만이 문제가 될 따름이다. 이것을 조선문학의 범주 안에서 축출하라고 한 사람은 춘원이다."

75) 물질이 정신을 결정한다고 하는 마르크시즘과 상반된 G. W. F. Hegel의 견해를 인용하고 있는데, 이 점에 대해서는 좀더 깊이 살펴 볼 필요가 있다.

품)이외의 가장 큰 대상이기 때문이라는 것이다.[76] 이어서 그는 "새로운 시대정신"이라는 것은 봉건적 사회관계의 와해와 시민적 사회관계의 형성을 표현하는 관념 형태이며, 이것을 토대로 하여 근대문화가 형성되며 서구적 장르의 문학이 형성되었음을 생각할 때 신문학이란 근대정신만이 착용할 수 있었던 정신적 衣裝이라고 하며, 그러므로 토대에의 관심은 문학과 사회와의 직접 교섭에 대한 공식적인 연구가 아니라 시대정신의 역사란 것을 매개체로 택하게 되었다고 한다. 그리고 만일 사회사라고 하는 것을 토대라고 할 것 같으면 정신사라는 것은 신문학사의 배경이며, 또 정신사라고 하는 것은 문화사와 구별되는 즉 문화사 전반을 관류하는 에스프리의 역사라는 것이다.[77] 이 관계를 도표로 표시하면 다음과 같다.

---

76) 임규찬 · 한진일, op. cit., pp. 375~376.

77) Ibid., pp. 376~377. "토대에의 관심은 그러므로 신문학을 새로운 정신문화의 일 형태로 이해하기 위한 기초다. 주지와 같이 새로운 시대정신의 형성없이 신문학은 형성되었을 리 만무하며 새로운 시대정신은 봉건적 사회관계의 와해와 시민적 사회관계의 형성을 표현하는 관념형태다. 이 시민적 사회관계를 토대로 하여 근대문화가 형성되며 서구적 장르의 문학이 형성되었음을 생각할 때 신문학이란 조선에 있어 근대정신만이 착용할 수 있었던 정신적 의장(衣裝)이라 할 수 있다."에서 보는 바와 같이 林和는, 그냥 시대정신이 아니라 "새로운 시대정신"이라고 하면서 그것은 "봉건적 사회관계의 와해와 시민적 사회관계의 형성을 표현하는 관념형태"라고 분명히 밝히고 있는데, 이것은 프랑스의 시민혁명을 지칭하고 있는 것이라고 볼 수 있다. 왜냐하면 조선에 있어서 완전한 봉건사회의 와해가 있었던 것은 아니며 시민계급 또한 형성된 사실이 없기 때문이다. 羅鍾一 · 閔錫泓 · 尹世哲, 「文化史」 (서울:한국방송통신대학교 출판부, 1985), p. 210. "1789년 5월에 베르사이유에서 三部會가 열리자, 第三身分 대표인 市民階級은 종전대로 신분별로 회의를 하자는 귀족들의 주장을 물리치고 머리수 투표에 의한 전체회의를 주장하고, 國民會議를 설립시켜 귀족과 왕의 압력을 물리치고 室內 정구장에 모여 끝까지 싸울 것을 맹세하였다(정구장의 서약). 이에 루이 16세는 무력으로 시민계급을 누르려고 하였으나 7월 14일에 파리의 民衆이 들고일어나 政治犯의 감옥으로 이름이 나 있던 바스티유 감옥을 습격하여 왕의 뜻을 좌절시켰다. 바스티유의 습격은 혁명을 전국에 파급시켰다. 도시마다 혁명적인 自治委員會가 생기고, 농촌에서는 귀족들이 혁명을 진압하려고 외국 군대와 불량배나 도적들을 이용하려고 한다는 소문이 돌아 공포분위기('大恐怖') 속에 농민들이 봉건영주인 귀족들의 성이나 저택을 습격하였다. 이러한 전국적인 소란의 와중에서 국민회의는 8월 14일의 야간회의를 통하여 실질적으로는 有償 폐지였으나 封建制 폐지를 선언하고 8월 26일에는 '人間과 市民의 權利에 관한 宣言'을 채택하였다." 이하 참조.

물질적 토대 ⇒ 下部構造

① 근대조선사회

②형식 ③내용

④

근대조선사회사
경제사 정치사 농업사 자본주의 발달사 민중운동사 각 계급의 관계사 시민의 역사 교육사 언론문화사 기타 일반 문화사

⑤ 시대정신 → **매개체**(인간의 文化意向 · 물질적 지향=사회경제적 풍토)

⑥ 봉건정신
遺産
전통문학(문화)
主體(他者)
보편성(개별성)

⑦ 시민정신(새로운 시대정신)
근대정신
외국문학(환경)=문화
他者(主體)
개별성(보편성)

⇒ ⑥과 ⑦은 서로 교체하며 매개체가 되기도 하고 上部構造가 되기도 함

⑧ 전통문화사

전통문학사 전통미술사 전통음악사

형식 내용 형식 내용 형식 내용
개별 보편 개별 보편 개별 보편

⑨ 근대문화사

신문학사 신미술사 신음악사

형식 내용 형식 내용 형식 내용
개별 보편 개별 보편 개별 보편

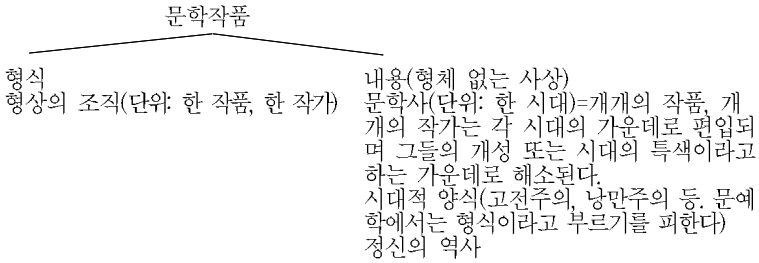
⑩**정신사**=에스프리=전통문학사의 배경 ⑪**정신사**=에스프리=신문학사의 배경⇒上部의 上部構造
수입된 새 양식. 이식된 새 정신.

사회적 국민적 풍토(+물질적 토대+정신적 배경)

H. A. Taine

種族(race) 時代(moment) 環境(milieu)

林和의 경우: 인접문학, 서구적 문학 장르(자유시와 현대소설)



여기서 잠시 우리는 金允植의 林和의 이식문학론에 대한 비판에 귀를 기울여볼 필요가 있다. 그는 먼저 형식과 내용에 있어서의 근대정신이 자생적인 것이냐 아니냐를 문제로 삼아, 자생적인 근대정신이라야 그것이 내용의 값어치를 할 수 있는 것인데, 그것을 근대조선사회의 토대 위에서 자생적으로 우러나온 것으로 林和는 인식하고 있다고 기술하고 있다. 그러나 이것은 金允植의 독해에 차질이 발생한 것으로 보인다. 왜냐하면 林和는 위 도표에서 보는바와 같이 근대정신을 실사구시의 학문(과학사상)과 근대조선사회사를 총칭한 시대정신의 하위개념으로서의 봉건정신에 대한 대립개념으로서의 새로운 시대정신(시민정신)의 토대 위에 구축된 상부구조로서의 정신이라고 분명하게 언급하고 있기 때문이다. 이 말의 논지는 곧 근대정신은 자생적일 수 없다는 것이 되겠는데, 그 이유는 실학에 있어서의 과학사상과 시민정신(1789년 프랑스 혁명사상)은 서구사상이라는 것을 재론할 필요가 없기 때문이다. 두 번째는 林和가 조선문학의 본질, 개념의 내포를 설명해야 할 곳에서 조선문학의 범위, 곧 외연을 내세우고 있다고 꼬집고 있다. 그러나 틀린 것이 아니고 소제목 "대상"에서 보는 바와 같이 林和는 결코 본질에 대해 언급하고자 한 것이 아니며, 혹시 부분적으로 그렇게 독해할 수 있다 할지라도 전체 문맥상으로 보아 전자로 독해하는 것이 마땅할 것이며, 그러므로 그는 어휘장 개념에 입각하여 정확하게 이두문학, 언문문학과 더불어 한문문학도 조선문학의 대상에 포함시켜야 한다고 주장하

고 있는 것으로 독해해야 할 것이라고 본다. 세 번째는 林和는 근대사회, 근대정신, 근대문화 등의 상호관계에 대하여 언급하고 있는데, 이 설명은 사적 유물론의 매우 거친 적용에 지나지 않아 보인다고 金允植은 지적하고 있다. 즉 문학은 정신문화의 한 형태이며 정신문화 일반은 일정한 물질적 토대를 공유할 뿐 아니라 이에 의해 제약되어 있다는 것, 그러나 이 둘은 직접적 관련을 맺는 것은 아니며, 토대의 역사의 정수요 관념적 집약이라 할 수 있는 시대정신의 역사란 것을 매개로 한다는 것이다. 여기서 시대정신이란 시대의 고유한 체험과 분위기가 목표 등을 종합한 지적 혹은 정신적 태도로서 문화사 전반을 관류하는 에스프리로 규정되어 있다고 한다. 그러나 또다시 그의 독해에 차질이 있음이 발견된다. 林和의 원문을 보면 "시대정신이란 것은 하나의 시대의 고유한 정신이라 할 수 있다. 즉 사회사나 문학사에서 장이나 절로 세분할 수 있는 시대의 고유한 체험과 분위기가 목표 등을 종합한 지적 혹은 정신적 상태"라고 언급하고 있다. 다시 말해서 위 도표에서 보는바와 같이 시대정신이란 하부구조의 보편성으로서의 총칭인 것이며, "정신적 태도로서 문화사 전반을 관류하는 에스프리"라고 하는 것은 상부구조로서의 정신을 설명하는 것으로서 하부구조인 시대정신에 대한 설명이 아닌 것이다. '정신'이라고 하는 말에 잠시 혼동을 일으킨 것 같은데, 하부구조의 정신과 상부구조의 정신은 엄격히 구분되고 있다는 것을 미처 감지하지 못했던 것으로 판단된다. 그리고 하부구조라고 해서 상부구조에 의해 결정되는 것으로 인식해서도 안 된다. 마르크시즘에서의 하부구조는 실질적인 상부구조로서, 오성으로서, 상부구조를 노예처럼 부려먹는 주인으로 행세하기 때문이다. 토대에서 개별성은 남겨두고 보편성으로서의 정신을 시대정신이라 일컬으며 이것을 다시 매개체라고 지칭하고 있다는 것을 물론 잊어서는 안 된다. 어쨌든 이 두 개념은 같은 부류로서의 같은 의미가 아니라 상하관계이다.[78]

78) 金允植, 「한국문학의 근대성과 이데올로기 비판」 (서울: 서울대학교 출판부,

시대정신=하부구조의 보편성으로서의 정신(林和는 매개체라고 호칭)
에스프리=상부구조의 정신

그리고 金允植에 의하면, 유물변증법에 따라 먼저 상부구조와 토대 사이의 매개체(金允植은 매개항으로 기술)가 설정되어야 하고, 그 다음엔 상부구조(이데올로기)들 사이에 매개체가 논의되어야 하며, 이 두 매개체가 토대와 상부구조에 연쇄적으로 작용할 때 비로소 유물변증법에 합당할 것인데 이 두 가지 매개체에 대한 고려가 없으며, 다만 林和가 독특하게 내세운 환경과 전통 사이에만 매개체를 인정하고, 토대와 상부구조와는 아무런 관련도 없이 환경과 전통이 따로따로 놀아나는 것으로 되고 말아 결국 변증법적 사고가 모자람을 분명히 볼 수 있다고 지적한다.[79] 즉 하부구조와 상부구조, 상부구조와 상부구조 사이에 두 개의 매개체가 있어야 하는데, 이들과는 상관없이 환경과 전통 사이의 매개체만 설정해 놓고 있어 유기적이지 못하다는 것이다. 그러나 하부구조·상부구조, 환경·전통은 별개의 사실을 지칭하는 것이 아니라 같은 사실을 林和가 다르게 표현하고 있을 뿐이라는 것을 金允植은 미처 감지하지 못했던 것으로 생각된다. 즉 金允植은 林和가 언급한 환경의 의미가 H. A. Taine의 환경(milieu)과는 달리 "한 나라의 문학을 위요하고 있는 인접문학"이란 의미로 사용하겠다고 한 제한적 의미에 집착하고 있는 듯하다. 그러나 "전통"이라고 하는 소제목에서 사용한 환경의 의미는 문학(문화의 하위개념으로서, 문화요소의 일종)이라는 제한적 의미에서 벗어나 그 상위개념으로서의 문화(외래문화, 고유문화, 이식문화라고 분명하게 기술하고 있음)라고 하는 의미로 사용하고 있는 것으로 알고 있다. 이때의 문화라고 하는 의미는 물질적 토대에 해당되며, 이는 곧 H. A. Taine의 환경(milieu)의 의미와 같은 의미로 사용되고 있는 것으로 보아야 한다는 것을 뜻하기도 하는 것이다. 이때의 환경은 ⑦을

1987), pp. 79~83.
79) Ibid., pp. 88~89.

의미하는 것으로서, 그렇다고 해서 ⑦은 그 위치에 고정된 의미가 아니고 ⑥과 항상 유기적으로 상호작용을 한다는 것이다. 이 말은 곧 시대정신 아래 나뉘어져 있는 봉건정신(유산, 전통문학, 전통문화사)과 근대정신(시민정신, 외국문학, 근대문화사)의 두 묶음(⑥과 ⑦)가운데 하나가, 다시 말해서 만약 봉건정신이 근대조선사회사의 위치(④)에 자리를 잡게 되면 하부구조가 되고 근대정신이 상부구조가 되는 것이며, 만약 근대정신이 하부구조가 되면 봉건정신은 상부구조가 된다는 것을 의미한다. 그러므로 환경과 전통 사이의 매개체는 곧 하부구조와 상부구조 사이에 설정된 매개체로 보아야 할 것이며, 결코 잘못 된 것이 아님을 알아야 할 것이다. 비록 그 표현력이 부족하기는 하지만 외래문화와 고유문화의 상호 주체설은 곧 하부구조의 매개체와 상부구조의 변증법적 운동으로 보아도 틀리지 않는다고 본다. 그러므로 상부구조(⑩과 ⑪) 사이의 매개체는 필요 없는 것이며, 이러한 관점 또한 金允植의 독해에 차질이 있음을 밝혀주는 것이라고 보아야 할 것이다. 다만 문제가 되는 것은, 첫째, 하부구조의 매개체와 상부구조의 변증법적 운동을 林和가 마르크시즘의 입장에서 설명하고 있는가? 아니면 헤겔주의의 입장에서 설명하고 있는가? 둘째, 그리고 이 매개체의 개념은 과연 마르크시즘의 개념인가? 아니면 헤겔주의의 개념인가? 하는 것이다.

이러한 내용을 다시 정리하면 기본적으로는 다음과 같다.

<table>
<tr><td colspan="3">하 부 구 조</td><td colspan="2">상 부 구 조</td></tr>
<tr><td rowspan="2">토 대</td><td colspan="2">매 개 체</td><td rowspan="2">전통문화사</td><td rowspan="2">근대문화사</td></tr>
<tr><td colspan="2">시대정신
인간의 文化意向
물질적 지향
사회경제적 풍토</td></tr>
<tr><td rowspan="2">근대조선사회</td><td>봉건정신</td><td>새로운 시대정신</td><td rowspan="2">정신사
에스프리
전통문학사의 배경</td><td rowspan="2">정신사
에스프리
신문학사의 배경</td></tr>
<tr><td>有産

전통문학
주체(타자)
보편성(개별성)</td><td>시민정신
근대정신
외국문학
타자(주체)
개별성(보편성)</td></tr>
</table>

그러나 봉건정신과 새로운 시대정신은 유동적으로 서로 교체하는 성질이 있으므로 다음과 같은 2가지의 경우를 상정해야할 것이다.

① 봉건정신이 매개체가 될 경우

하 부 구 조		상 부 구 조	하부의 상부구조
토 대	**매 개 체**	**새로운 시대정신** 시민정신 근대정신 외국문학 타자(주체) 개별성(보편성)	정신사 에스프리 신문학사의 배경
근대조선사회	**봉건정신** 시대정신 인간의 文化意向 물질적 지향 사회경제적 풍토		

이때에는 상부구조에 상부구조가 또 하나 생기게 된다. 金允植은 바로 이 신문학사의 배경과 전통문학사의 배경 사이에도 매개체가 설정되어야 상하관계가 유기적으로 잘 연결될 수 있다는 것이다.

② 새로운 시대정신이 매개체가 될 경우

하 부 구 조		상 부 구 조	상부의 상부구조
토대	**매 개 체**	**봉건정신** 시대정신 인간의 文化意向 물질적 지향 사회경제적 풍토	정신사 에스프리 전통문학사의 배경
근대조선사회	**새로운 시대정신** 시민정신 근대정신 외국문학 타자(주체) 개별성(보편성)	**부정될 객체**	

그러나 이때의 상부구조인 봉건정신은 상부구조가 될 수 없는 것으로서 부정될 객체라는 것이다. 그러므로 이 상부구조에는 신문학사의 배경인 에스프리가 자리잡아야 한다는 것이다.

③ 林和가 최종적으로 설정한 근대조선사회의 모델

하 부 구 조		상 부 구 조
토 대	**매 개 체**	
근대조선사회	**새로운 시대정신** 시민정신 근대정신 외국문학 타자(주체) 개별성(보편성)	**정신사** 에스프리 신문학사의 배경
	내적으로는 이식문화를 해체하려는 과정이 진행됨	

문학의 경우도 사정은 이와 한치도 다르지 않다. 제도적 장치로서의 근대문학이 있었다. 그것이 일본의 명치·대정의 문학이었다. 최남선·이인직·이광수·김동인, 그리고 林和 등이 본 문학은 바로 그러한 제도적 장치의 일종이었다. 그러기에 그들은 민족의식이라든가 주체성에 관한 논의를 해볼 생각을 아예 품을 줄조차 알지 못한 것이다. 다시 말해 그들이 언필칭 조선시나, 조선주의, 조선민족사상 등을 코에 걸고 내세웠다 해도 그것은 제도적 장치로서의 문학의 그림자에 지나지 않았다. 그러한 조선주의는 제도적 장치로서의 문학에 비하면 극히 미미하고 따라서 아무런 힘도 없는 헛소리에 해당되는 것이다. 임화가 어째서 문학사를 형식, 곧 양식의 역사에다 중점을 두어, 이식문학사론을 세웠는가는 이로써 분명해진 셈이다. 제도적 장치란 양식의 일종인 것이다. 그 양식이 의식을 제약 결정하는 만큼, 의식 자체의 독자성은 무의미한 것이다. 임화의 신문학사방법론은 이러한 수준에서 씌어진 것이다.[80]

끝으로 위의 인용문에서 보는바와 같은 金允植의 독해에 대해 언급하고자 한다. 그는 "양식=제도적 장치로서의 근대문학," 그리고 "형식=양식"으로 독해하고 그 대립개념으로 "민족의식, 조선주의(제도적 장치로서의 문학에 비하면 극히 미미하고 따라서 아무런 힘도 없는 헛소리에 해당)"를 내세우고 있다. 그러나 林和의 경우, 형식이라는 의미는 문예작품의 형상적 조직이라고 언급하고, 양식은 문예작품의 그 개별성이 아니라 보편성으로서의 문예학 또는 문학사에 있어서의 시대적 양식으로서, 예를 들면 고전주의 혹은 낭만주의라고 하는 것을 의미한다고 한다. 즉 "양식=고전주의, 낭만주의"이라는 것이다. 金允植의 독해와는 정

80) 金允植, op. cit., p. 91.

반대의 의미임을 일견에 알아볼 수 있다. 이것을 金允植의 도식에 대입해 본다면, "양식=민족주의, 조선주의"가 된다. 대단히 흥미로운 일이 아닐 수 없다. 林和는 이어서 "문학사는 외면적으로는 언제나 이 양식의 역사다. 모든 통속적 문학사가 이 양식의 역사를 기술하고 있다. 그러나 양식의 역사는 기실 정신의 역사의 형식에 지나지 않는다. 양식의 역사를 뚫고 들어가 정신의 역사를 발견하지 못하는 것이 언제나 과학적 문학사와 속류 문학사의 분기점이다. 문학사는 예술사의 대상일 뿐만 아니라 실로 사상사, 정신사의 대상이기도 하기 때문이다"라고 하면서,[81] 양식은 곧 정신임을 분명하게 밝히고 있음을 볼 수 있으며 정신이 제도적 장치에 비해 극히 미미하거나 아무런 힘도 없는 헛소리에 해당하는 것이 아니라 하부구조를 결정하는 상부구조로 기술하고 있는 것이다. 그렇지 않고 만약 林和가 金允植의 말처럼 "형식=양식"의 의미로 사용하고자 했다면 굳이 '양식'이라는 용어를 만들어내지는 않았을 것이다. 이는 개별성으로서의 형식이라는 의미를 보편성으로서의 형식이라는 의미와 동등하게 사용할 수 없다는 고충 때문에, 그리하여 전자와 변별성을 확보하기 위하여 양식(보편성)이라는 용어를 고안해낸 것으로 생각할 수밖에 없을 것 같다.

이와 같이 林和의 기술에 대한 金允植의 誤讀에 대하여 살펴보았다. 이러한 사실로 미루어보아 문학사에 있어서의 林和에 대한 이해가 그리 쉽지 않다는 것을 새삼 느끼게 된다. 그러나 그러한 난해는 그의 사상이 심오해서라기보다 첫째는 표현력에 문제가 있고, 둘째는 그가 신봉하는 마르크시즘의 인식이 제대로 이루어지지 못한데서 오는 혼란 때문에 야기된 것으로 보인다. 우리는 이러한 문제를 그냥 간과해서는 안 되며, 분명하게 밝히고 넘어가야 할 것으로 믿는다. 이러한 관점에서 다시 한 번 그의 기술에 대해 독해를 시도해볼 필요가 있다고 생각한다.

---

81) 임규찬 · 한진일 편, op. cit., p. 384.

3. 마르크시즘에서 일탈한 이식문학사론

먼저 林和는 토대라고 하는 말을 他者로서의 주체 또는 주인의 의미로 사용하고 있는 듯하다. 왜냐하면 모든 사회사(보편성)로서의 시대정신과 근대정신·정신사가 이것에 근거하고 있는 것으로 기술하고 있기 때문이다. 그렇다면 林和는 물질적 주체의 마르크시즘을 분명히 밝히고 있는 것인데, 그럼에도 불구하고 그는 타자와 주체의 의미에 혼동을 일으키고 있음을 볼 수 있다. 즉 그의 기술에 의하면, 과거유산이라는 것은 이식(수입)되는 문화와 같이 타자로서의 너(汝)가 아니라 주관을 향한 나로서의 주체가 되지만, 조선과 같이 외래문화에 탐닉하는 곳에서는 외래문화가 주체가 되기도 한다는 것인데,[82] 이때의 주체(문화)는 하부구조와 상부구조 사이의 매개체를 의미하는 것으로서, 이와 같은 매개체의 상호교체설은 마르크시즘의 개념이라고 볼 수 없다. 왜냐하면 마르크시즘에는 매개의 개념이 없고 오직 동물이 먹이를 먹어치우는 방식의 투쟁 또는 길로틴에 의해 목이 잘려나가는 방식으로 이루어지는 투쟁이기 때문이다. 봉건정신은 부정되어야 할 객체라고 하면서도 근대정신이 전자를 밀어내고 매개체의 위치에 있게 되면 내적으로는 이 이식문화를 해체하려는 과정이 진행된다고 한 언급과 문화이식이 고도화되면 될수록 반대로 문화창조가 내부로부터 성숙한다는 언급으로 보아, 林和의 변증법적 운동(상호교체설)은 오히려 G. W. F. Hegel의 대자와 타자(주인과 노예)의 목숨을 건 투쟁 개념으로 보이기도 한다. 이 투쟁에 등장하는 노예로서의 타자에게 주어진 별칭 또는 관형사로서의 매개라는 용어는 G. W. F. Hegel의 경우 反轉(Zurkückbeugung) 또는 反省(Reflexion)으로 이루어진 자기의식의 구조를 의미하는 것으로서 그 의식의 구조는 자기 앞에 주어진 대상, 즉 객관이 주관에 의해 표상

82) Ibid., pp. 380~381.

되는 운동의 구조(I. Kant의 경우에는 질료, 표상 또는 직관)를 의미한다.[83] 그에 의하면 물질과 대자의 관계는 직접적으로 이루어질 수는 없으며, 비자립적인 타자의 매개에 의해서만이 성립될 수 있는 것이다. G. W. F. Hegel의 경우 주체는 자기의식으로서의 대자이며, 타자는 물질 즉 현실의 부정으로 만들어진 것으로서, 대자의 욕구를 간접적으로 실현시켜주는 대자의 노예라고도 할 수 있고, 마르크시즘의 경우는 그 역으로 이루어지는 것이지만, 결코 타자(K. Marx의 타자는 G. W. F. Hegel의 타자와는 달리 "+卽自+타자"를 의미)로서의 주인의 자리를 대자에게 내어주지는 않는 것이 원칙이다.[84] 그러나 매개자로서의 이 타자(G. W. F. Hegel)라고 하는 것은 의식이 대상성 내지 객관성의 영역의 것, 즉 자연이든 제도이든 한 민족 혹은 한 시대의 사고방식이든 간에 그것의 이성적 성격을 파악하고 이러한 객관성과 자기 자신의 합치성을 깨닫는다는 의미에서의 陶冶, 또 자연성의 지배로부터의 해방인 陶冶에 의해 획득되고 자신 속으로 흡수하여 소유한 것이며,[85] 이 타자가 이번에는 작가에 의해 외형이 만들어질 때의 일부분이 텍스트, 즉 문학작품이라고 할 수 있는 것이다.

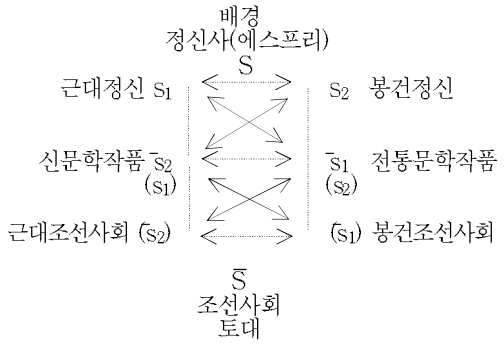
이러한 논지를 기호 사각형으로 정리하면 다음과 같다.

---

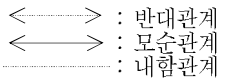
83) Werner Marx, 장춘익 역, 「헤겔의 정신현상학: '서문'과 '서론'에 나타난 《정신현상학》의 이념 규정」(서울: 서광사, 1984), pp. 70~73. "…그런데 헤겔이 오성적·자연적 의식과 學에 공통적인 이 '지반'을 '반성(Reflexion)'으로 규정했다는 사실이 아주 중요하다. '반성,' 그러니까 '반전(反轉: Zurkückbeugung)'은 심리학, 논리학, 물리학 등에서 아주 중요한 역할을 하였다. …중략… 정신현상학에서의 반성은 데카르트적 의미에서의 자기 의식의 구조를 의미한다. 앞서 말했듯이 자기 의식의 구조는, 앞에 놓인 '주어진' 대상, 즉 객관이 주관에 의해 '표상'되는 운동의 구조이다." 이하 참조.

84) G. W. F. Hegel, 임석진 역, 「정신현상학」, Ⅰ, (서울: 지식산업사, 1988), pp. 256~271.

85) Werner Marx, 장춘익 역, 「헤겔의 정신현상학: '서문'과 '서론'에 나타난 〈정신현상학〉의 이념 규정」(서울: 서광사, 1984), pp. 33~34.



*봉건정신이 S_1일 때에는 근대정신이S_2가 된다.



에스프리(정신사)의 하위개념인 근대정신으로서의 主體 S_1은 봉건정신인 反主體 S_2를 변증법적으로 부정하고, 전통문학작품인 非主體 $\bar{S}_1$을 부정하면, 근대정신인 주체 S_1과 신문학작품인 非反主體 $\bar{S}_2$는 내함관계가 성립된다. 다시 신문학작품인 주체 (S_1)는 전통문학작품인 반주체 (S_2), 봉건조선사회인 비주체 ($\bar{S}_1$)를 부정하면, 신문학작품인 주체 (S_1)와 근대조선사회인 비반주체 ($\bar{S}_2$)는 내함관계가 성립된다. 이것을 다시 내함관계끼리만 정리하면, "근대조선사회→신문학 작품→근대정신"이 성립됨을 볼 수 있으며, 따라서 근대정신이 맨 위에 자리를 잡고 있는 상위 개념의 범주임을 알 수 있다.[86]

그러나 근대정신은 독자적인 주체가 되기는 하지만 이외의 각 주체(봉건정신, 전통문학작품, 봉건조선사회, 신문학작품, 근대조선사회)의 대상가치가 될 수 있다. 다시 말해서 봉건정신이 S_1의 위치를, 근대정신이 S_2의 위치를 차지할 수도 있는 것이다. 그러므로 근대정신과 봉건조선

86) A. J. Greimas, On Meaning: Selected Writings in Semiotic Theory, trans. Paul J. Perron and Frank H. Collins. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), pp. 48~51.

사회와의 관계를 통사론적으로 표현하면(봉건조선사회와 근대조선사회의 합접),

① 봉건조선사회는 신문학 작품을 가지고 있다.
② 봉건조선사회는 굉장한 행운(근대정신)을 가지고 있다.
③ 봉건조선사회는 부자다.
④ 봉건사회는 괴로워하고 있다.

우리는 예 ①의 통사론적 구조에서, 연기자로서의 봉건조선사회가 형상적 대상이며 富貴的 價値로서의 신문학작품을 소유하고 있음을 볼 수 있고, 예 ②에서는 연기자가 非形象的 對象인 "굉장한 행운(근대정신)"을 소유하고 있음을 볼 수 있고, 예 ③에서는 "부귀-가치"의 존재를 쉽게 인식할 수 있다. 사실 표면에 나타난 표현은 예 ①뿐이며, 나머지 ②, ③, ④는 눈에 보이지 않는 심층의 화술적 사실, 다시 말해서 임신(twofold)한 것으로 볼 수 있는 것이다. 그리고 만약 예 ①과 ②, 두 명시화된 연기자, '봉건조선사회'와 "신문학작품/굉장한 행운(근대정신)"이 두 행위주(주체와 대상)와 상응한다면, 예 ③의 경우 같은 두 행위주는 같은 연기자 '봉건조선사회' 안에서 명시화된다. 즉 단 하나의 기호학적 형태인, "S ∩ O"는 주체와 대상 사이의 동일한 합접관계의 매우 다양한 언어학적 표현을 포섭하는 것으로 가정될 수 있는 것이다. 여기서 우리는 기호학적 행위주(각각의 S_1, S_2, $\bar{S}_1$, $\bar{S}_2$)와 담화적 연기자(관용적 언어학적 행위주와 혼동해서는 안 되는)와 둘로 분리하는 거리의 원리를 위하여 위치적으로 병존하지 않는다는 원리를 받아들인다면, 이것은 담화적 표현을 규제하는, 다시 말해서 조직하고 있는 거리로 그것을 설치하고 화술적 통사의 자율을 보증할 것이다. 그 경우 만약 연기자의 관점으로부터 행위주의 혼합주의가 단 하나의 담화적 연기자 속에서 둘 또는 그 이상의 행위주의 존재를 묘사할 수 있다면, 재귀(점유, 시련)성의 보편적 골격 안에서 해석될 수 있을는지도 모른다. 이러한 언어학적 언술의 표면논리는 '봉건조선사회'라고 하는 연기자 안에서 밝혀지고

있다. 또한 그것은 통사론적 사건 안에서 한 장소가 '봉건조선사회'라고 하는 위치를 선택하는 것으로 고찰될 수 있고, 주체 행위주로서의 그의 역할 안에서 대상행위로 고찰된 동일한 '봉건조선사회'를 괴롭힌다. 우리는 혼합주의적으로 위치를 잡은 연기자 안의 통사론적 언술을 새기는 것에 의해 쉽게 해석될 수 있는 귀속(타동, 부여, 증여)언술이라고 하는 지위를 관찰할 수 있다. 그리고 그것은 언술이 작위언술(괴롭힘의 경우) 또는 상태(부귀가 행동의 예측 가능한 종류의 한 형태를 지배하는 배열적이고 가치론적인 자질이 되는 것 안에서)를 묘사하는 언술인가 아닌가는 그다지 중요하지 않다.

이제 주체의 작위와 주체의 상태의 혼합주의가 가지고 있는 그 안에서 주체의 변형에 대해 살펴보면, 우리는 단 하나만의 대상(근대정신에 대하여 봉건조선사회는 대상이 되지만 봉건조선사회가 주체가 될 때에는 근대정신이 대상이 됨) 안에는 현실화의 두 양식(재귀와 타동)이 있음을 볼 수 있다. 형상적 레벨에서, 대상가치의 두 획득된 양식은 조화한다. 점유(재귀) 속에서 주체(봉건조선사회)는 자신의 의지에 의해 대상을 획득하려고 찾는다. 귀속(타동) 속에서 대상은 다른 주체에 의해 주체 위에서 부여된다. 이것을 요약하면 다음과 같다.[87]

$$\text{합접} - \text{변형} = \text{현실화}(\text{획득}) \begin{cases} \text{재귀적} \\ (\text{점유, 스스로 근대정신을 획득})\text{—시련} \\ \text{타동적} \\ (\text{귀속, 타인이 근대정신을 부여})\text{—증여} \end{cases}$$

다음에 林和는 환경의 일반적 의미보다는 "환경이란 말을 우리는 토대와 배경에서 분리하여 한 나라의 문학을 圍繞하고 있는 여러 인접문학이란 의미로 쓰고자 한다."고 정의하고 있다. 그리하여 신문학이 서구적인 문학 장르(구체적으로는 자유시와 현대소설)를 채용하면서부터 형성되고 문화사의 모든 시대가 외국문학의 자극과 영향과 모방으로 일

87) Ibid., pp. 88~99.

관되었다 하여도 과언이 아닐 만큼 신문학사란 이식문화의 역사라는 것이다. 그리고 구체적으로 일본의 메이지(明治)와 타이쇼우(大正, 1913~1926) 시대의 문학으로부터, 일본문학이 아니라 日譯·重譯을 통하여 간접적으로 서구문학을 배워 모방과 이식이 이루어졌다는 것이다. 인접문학의 압도적인 영향하에 생성되어 발전한 신문학사, 다시 말해서 "이식문화사로서의 신문학사"가 조선의 고유한 전통과 교섭을 가졌다는 것은 일견 기이한 일 같다고 언급한다. 여기서 그는 주체가 누구냐에 따라 관점이 달라짐을 애써 언급하고 있음을 볼 수 있다. 즉, 주체가 새로운 것(신문학, 외래문화)일 때 환경으로서의 객체는 전통이 그 자리를 차지하고, 주체가 전통일 때에는 신문학 또는 외래문화가 객체의 자리를 차지한다는 것이다. 그리하여 그 가운데서 선발되어 환경적 여건인 외래의 문화 또는 문학과 교섭한다는 것이다. 이러한 것이 전통의 문화 혹은 문학이 외래의 문화를 이입하는 방식이며 새로운 문화의 창조는 좋은 의미이건 나쁜 의미이건 양자의 교섭의 결과로서 제3의 者를 산출하는 방향을 걷는다는 것이다.[88] 그러나 외래문화의 수입이 조선과 같이 이식문화 또는 모방문화의 길을 걷는 곳에서는 전통유산은 부정될 객체가 되고 외래문화가 주체가 된다는 것이다. 이러한 외래문화의 탐닉은 고유문화의 해체를 촉진하고 그것의 완료가 곧 새 문화의 제조가 된다는 것이다. 문화의 이러한 교섭은 정치적 침략의 정신적 침략에 불과하고, 그러한 침략이 완전히 수행되기는 문명인과 야만인과의 사이에서만 가능하다고 한다. 그러나 조선인은 야만인이 아니므로(그의 직접적 표면적 표현은 아니다), 문화이식이 고도화되면 될수록 반대로 문화창조가 내부로부터 성숙한다는 것이다. 다시 말해서 이식문화를 섭취하면서 고유문화는 자신의 舊來의 자태를 변화해 나간다는 것이다. 그런데 여기서 우리가 주의해야 할 것은 외래문화와 고유문화의 유산의 교섭이 인간을 매개체로 하고 있다는 점이다. 즉 행위에 의해 매개되며,

88) 임규찬·한진일, op. cit., pp. 377~380.

그리고 행위자의 지향은 文化意向만이 아니고, 그들의 물질적 지향이 외래문화와 고유문화와의 문화교류, 文化混和에서 새로운 문화창조의 형태와 본질을 만들어낸다고 한다. 그러므로 그 결과 생겨나는 제3의 者라는 것은 기실 그때의 문화 담당자의 물질적 의욕의 방향을 쫓게 되며, 그 의욕은 그 땅의 사회경제적 풍토이고, 여기서 유산은 주체에서 떠나 유물로 돌아가며 고유의 문화는 다시 객체로서의 '전통'으로 부활한다는 것이다(cf. 앞의 하부구조와 상부구조의 도표).[89]

먼저 그는 "문학(문화)과 문학작품"을 같은 의미로 혼용하고 있음을 볼 수 있는데, 여기서 결정적인 약점을 들어내 보이고 있다. 즉, 문화와 상징물로서의 문학작품은 엄연히 그 개념이 다르다. 상징행위에 의거한 사물과 사건들이 신체적 맥락에서 고려되거나 해석될 때 그것들을 인간행위라고 하고, 그런 과학을 심리학이라고 하며(Parole의 차원), 또 신체외적인 맥락에서, 즉 그것들 상호간의 관계에서 고려되고 해석될 때 우리는 그것을 문화라고 하고, 그런 과학을 문화학(Langue의 차원)이라고 한다. 그리고 "제3의 者의 산출"이라는 개념도 문화개념에 대한 견해 차이에서 오는 결과가 아닌가 한다. 이와 같은 林和의 문화에 대한 견해와 비슷한 견해를 여러 사람들이 가지고 있는데, 가령 문화가 그 자체로 작용하고, 움직이고, 변화하는 것이 아니라, 이와 반대로 작동되어지고 옮겨지고, 또 변동한다거나, 즉 일을 하는 것은 사람이라거나, 문화가 손톱에 매니큐어를 칠하고, 투표를 하고, 자본주의를 지지하는 것이 아니라, 사람이 하는 것이라고 한다. K. Marx도 인간은 문자 그대로 정치적인 동물, 한 사회적인 동물일 뿐만 아니라 오직 사회 안에서만 한 개인으로 발전시킬 수 있는 동물이며, 사회의 밖에 있는 고립된 개인들에 의한 생산이라고 하는 것은, 같이 살고 서로 이야기 나누는 개인들이 없이도 언어가 발전될 수 있다는 생각만큼 터무니없는 생각이라고 한다. 이러한 주장들에 대하여, Radcliffe-Brown(1881~1955)은

89) Ibid., pp. 380~381.

다음과 같이 반박하고 있다. 즉, 수년 전 아마도 사회인류학을 사회가 아니라 문화에 관한 연구로 재 정의한 결과로, 우리는 이런 종류의 연구를 포기하고, 요즘 문화접촉(culture contact)의 연구라고 불리는 것에로 관심을 돌릴 것을 요청 받았으며. 그 요청에 의하면 새로운 혼합사회들의 형성에 관한 연구 대신에 우리는 아프리카에서 일어나고 있는 것을 아프리카文化라고 부르는 하나의 실재(entity)가 유럽 또는 서구문화라고 하는 또 하나의 실재와 접촉하여 서구화된 아프리카문화라고 하는 제3의 새로운 실재가 나타나는 한 과정으로 보아야 한다는 것이다. 그에겐 이것이 꼭 추상의 터무니없는 구상화(reification)인 것같이 생각되었다고 한다. 유럽문화는 하나의 추상이고 한 아프리카부족의 문화도 마찬가지로 하나의 추상이다. 이 두 가지의 추상이 접촉하여, 생식행위에 의해 제3의 추상을 낳는다는 것을 상상하는 것은 허황된 것임을 발견하게 된다고 한다. 이러한 생각들은 擬寫實主義(pseudo- ealism)라고 할 수 있으며, 그들은 이것을 아주 사실주의라고 믿고 있다고 한다. 그들이 이렇게 쓰고 있는 데에는 결코 옳은 이유는 아니지만, 나름대로의 이유가 있다고 한다. 그들은 사람 없이는 문화가 있을 수 없다고 당연한 말을 다른 식으로 표현하고 있다는 것이다. 그러나 중요한 것은 "누가 그의 장모를 내외하느냐, 누가 우유를 마시기 싫어하느냐"가 아니라, 문제는 왜 그들은 그것을 하는가, 다시 말해서 장모를 내외하는 행위, 우유를 마시는 행위 그 자체를 유발시키고 있는 '이념'에 달려 있다는 것이다. 사물 및 사건의 관찰과 그것에 대한 과학적인 설명을 혼동해서 그와 같은 오류가 생긴 것이라는 것이다. 다시 말해서 하나의 타당하고 유효한 문화의 개념이 문화의 구상화(reification)를 이야기하는 사람들에 의하여 혼동되어왔고 어렵게 되었다는 것이다.[90] 결국 이 경우도 현실의 반영으로서의 즉 직관(감성)·현상으로서의 문학작품(Parole의 차원)과 문학·문화(Langue의 차원)를 구별하지 못한데서 오

90) L. A. White, op. cit., pp. 70~75.

는 오류라고 할 수 있다.

이와 같이 문화의 개념에 대한 인식이 부족한 가운데 "문화의 이식, 외국문학의 수입" 운운하면서 소위 金允植의 말을 빌린다면 악명 높은 "이식문화·이식문학론"을 전개하고 있는 것이다. 그러나 이 이식이라는 용어는 문화변동의 의미로 사용되어야 마땅하며, "합접-변형=현실화(획득)"의 의미로 사용될 때 진지한 학문적 태도를 견지하는 것이 될 것이다. 그러므로 위 표에서 보는바와 같이 문화의 변동이 단순하게 그리고 일방적으로 타동적(귀속, 타인이 신문학을 부여 획득)으로 증여된 것으로서의 이식만으로 이루어지는 것이 아니며, 스스로 신문학을 획득하고 점유하고 시련을 겪는 재귀적인 경로도 있음을 알아야 할 것이다.

그리고 林和가 끌어들이고 있는 "시대정신의 매개"라고 하는 개념은 오류임이 명백하게 밝혀졌음에도 불구하고 여기(소제목 "전통")에 다시 한 번 등장하고 있음을 볼 수 있는데, 소제목 "토대"에서 "시대정신의 매개"라고 한 의미와 많은 차이가 있음을 발견할 수가 있다. 즉 "토대"에서의 매개체는 곧 시대정신으로서 타자의 물성(자립성)이라는 의미를 초월, 대자의 의미로까지 발전하고 있음을 볼 수 있고, "전통"에서의 매개체는 타자로서 "+현상(질료, 비자립성)+물성(文化意向, 물질적 지향, 자립성)"의 의미, 곧 悟性의 의미로 축소되어 사용되고 있음을 볼 수 있다. 이것은 앞에서 언급한 林和의 마르크시즘의 일탈(anomie) 현상을 구체적으로 보여주는 대목이기도 하다. 왜냐하면 여기서 보여주고 있는 매개의 개념은 G. W. F. Hegel의 타자 개념과 다르지 않다고 생각되기 때문이다. 이러한 혼란이 야기된 현상은 시대정신을 타자로 보기도 하며, 하부구조로 보기도 하고 상부구조로 보기도 하는 착란에서 온 것으로 보이는데, 이것이 상부구조가 될 때에는 정신사와 함께 상부구조를 이루게 되는 상부의 二元構造라고 하는 모순을 낳게 되기도 한다. 그러나 이 하부구조가 K. Marx에게서는 원칙적으로 상부구조로서의 주인(후기에 정신이 물질적 형태를 결정하는데 결정적 역할을 하기도 한다는 것을 인정하기는 하였지만)이라는 것을 잊어서는 안 될 것이다.[91] G. W. F.

Hegel과 K. Marx의 차이를 정리하면 다음과 같다.

G. W. F. Hegel

① 근대조선사회	실 재	객관
② 전통문학작품, 신문학작품	표현된 타자. 실재의 반영(매개)	주관
③ 봉건정신	悟性	
④ 근대정신	理性	

* ③과 ④는 항상 ②와 ③에 붙어있는 것으로서, 변증법적 운동을 한다.

K. Marx

근대조선사회, 시대정신 전통문학작품, 신문학작품	하부구조(실질적 상부구조로서의 주인)	객관
문화사(정신사)	상부구조(실질적 하부구조로서의 노예)	
인간(그가 생산한 대상으로부터, 그 자신으로부터, 그의 공동체로부터 소외)		주체

* 객관은 모두 타자가 되며, 개별적 인간으로서의 주체 또한 다른 주체에 대하여는 객관 즉 타자가 된다.

다음으로 살펴보아야 할 것은 형식과 내용, 양식과 정신에 대한 문제이다. 林和는 "대상"의 서두에서 "무엇이 조선의 근대문학이냐 하면 물론 근대정신을 내용으로 하고 서구문학의 장르를 형식으로 한 조선어문학"[92]이라고 언급하고 있다. 그리고 문예작품의 진정한 내용은 언제나 형식이라고 불려지는 문학적 형상의 조직으로 은폐되어 있으며, 또 형상이 됨으로서 내용은 비로소 진정한 실재가 된다고 한다. 형상(형식)의 조직은 형체 없는 내용(사상)을 비로소 형체 있게 만든다. 즉 형체를

91) I. Kant의 관점에 따르면(cf. 비판론), 이 하부구조라고 하는 것은 제약으로서의 현상(물론 Karl. Marx의 경우는 객관이고, I. Kant의 경우에는 주관 안에서 구성되는 것이지만)을 일컫는 것이 되겠는데, 그는 이 현상을 무제약(자유의지)적 존재의 근거로 삼을 때 倒置라고 하며, 만약 그렇게 된다면 자유를 실천하는 인간 스스로가 여기에 '根本惡'을 곧바로 위치시키게 하는 것이 된다. 다시 말해서 이러한 경향성(감성의 충동)에 의해 결정되는 자로 규정함으로써 스스로 자유를 포기하는 것으로 본다.

92) 임규찬 · 한진일, op. cit., pp. p. 373.

갖추면서 비로소 사상은 자기를 완성한다고 한다. 개별적으로 작품의 이러한 형식과 내용을 연구하는 것을 비평이라고 하며, 한 개인의 작품을 연구하는 것은 작가론·평론이라고 하지만, 이러한 개별적 작품이나 작가를 넘어서 보편적으로 한 시대의 작품과 작가를 연구하는 기점에서부터는 문학사에 접근하는 것이라는 것이다. 그러므로 여기서부터는 개별적 작품·작가의 개성은 시대의 특성으로 편입되어 시대라고 하는 것이 단위가 된다는 것이다. 그리하여 한 시대의 형식은 곧 고전주의 혹은 낭만주의라고 하는 것으로서, 문학에 있어서는 이것을 "시대적 양식"이라는 부른다는 것이다. 이렇듯 문학사는 이 양식의 역사를 일컬음이며, 이 양식의 역사는 사실 정신의 역사에 지나지 않는다는 것이다. 그리하여 이것을 뚫고 들어가 정신의 역사를 발견하고 못하는 것이 언제나 과학적 문학사와 속류 문학사와의 분기점이 된다는 것이며, 한국의 문학사에선 양식의 창안 대신에 양식의 수입으로 이루어져 있고, 새 양식의 수입은 새 정신의 이식임을 의미한다고 한다. 그러므로 정신은 문학사의 최후의 목적이고 도달점이 되지만, 양식 가운데 정신이 나타나는 것은 결코 단일하고 간단하지가 않다고 한다. 그는 또 문학사는 무엇보다 이 모든 문학적, 양식적 운동과 변천의 근원이 된 정신의 역사를 이해하는 일에 착수하지 않으면 안 된다고 한다. 무엇 때문에 시대를 따라 감수의 양식이나 사고의 방식 내지는 체계의 구조가 다른가, 또한 그렇게 서로 다른 구조를 가진 정신이 어떠한 동인으로 변천하는가를 규명하지 안으면 안 된다고 한다. 그것을 위하여서는 역시 철학, 과학, 등 인접문화의 역사가 대단히 중요한 연구 거점을 제공한다고 한다고 한다. 이렇게 각 시대의 정신을 연구하는 목적은 시대와 개성의 차이를 초월한 최고 상위의 역사적 한계에서 동일성의 보편적 정신으로 통합될 가능성을 예상하기 때문이라는 것이다. 우리가 시대의 커다란 구조로 통합된 단일 정신을 문제 삼는 것은 결국 커다란 단일 양식이 존재하기 때문이며, 이것은 양식의 사회학이라고도 할 법칙을 우리가 세울 수 있기 때문이라는 것이다.[93] 이것을 한 마디로 요약하면 다

음과 같다.

> 형식=문학작품의 형상 조직: 서구문학의 장르: 개별성
> 내용=문학작품의 형체 없는 사상: 근대정신: 보편성
> 양식=한 시대의 형식(문예사조): 정신: 보편성

여기서 우리가 살필 수 있는 것은 내용과 양식의 의미가 서로 다르지 않음을 일견에 알아 볼 수 있다는 것이다. 그렇다면 굳이 양식이란 용어를 새로이 만들어내지 않아도 될 것이 아닌가? 그리고 그는 "문예학에서는 이러한 것은 형식이라고 부르기를 피하여," 또는 "문학에서는 시대적 양식이란 개념"으로 부른다고 언급하고 있다. 그러나 "문예학과 문학"은 같은 말이 아닌가? 근대정신을 내용으로 하고 서구문학의 장르를 형식으로 한다고 했을 때의 '문예학'은 문예학이 아니고 사회학이나 경제학이었던가? 문제는 林和가 한 시대의 보편성을 언급하기에 이르러 비로소 형식의 철학적 개념을 깨우치기 시작했다는 것을 지적하지 않을 수 없다는 것이다. 깨우친 뒤에 형식이라는 용어를 정신에 그대로 사용하자니 앞에서 계속 사용하였던 형상적 조직으로서의 형식이라는 용어와 서로 상충이 된다. 다시 말해서 정반대의 의미로 사용하게 되었다는 것이다. 林和로서는 상당한 혼란과 곤경에 빠졌을 것이다. 왜냐하면 그대로 사용하게 된다면 지금까지 그가 전개해온 학문적 논리를 일거에 뒤집어엎는 결과를 초래하기 때문이다. 논리를 뒤집어엎는다는 것은 다름이 아니라 그 유명한 金基鎭과의 형식과 내용의 논쟁에서 그가 내세웠던 '내용'을 버리고 金基鎭의 '형식'을 추종하며 인정하는 것을 의미한다. 이는 학문뿐만 아니라 정치적으로도 굴복하는 것을 의미하는 것으로 언뜻 보기에는 아주 사소한 일 같지만 결코 사소하지 않은 사건이라고 할 수 있는 것이다. 결국 고심 끝에 다소 꺼림직 하지만 '양식'이라는 용어를 동원하여 위기를 극복하려고 한 것으로 보아야 할 것이다.

---

93) Ibid., pp. 382~386.

그러나 이러한 행위는 거짓말을 숨기려고 또 거짓말을 하게 되는 악순환을 초래할 뿐이다. I. Kant에 있어서, 物自體가 주관 안에 그대로 반영되었을 때 이것을 質料라고 하는 데 이 질료 또한 不確定性으로서, 선험으로서의 시간과 공간에 주어질 때 비로소 그 형상이 나타난다고 한다. 이 때의 질료를 내용이라 하고, 시간과 공간을 형식이라고 한다. 형식이 형식인 것은 그 안에 아무 것도 들어있지 않기 때문이며, 그 안에 내용이 들어가게 됨으로 해서 직관이 되는 것인데, 이 직관 또한 아직 감성으로서, 역시 선험적인 범주에 의해 이번에는 능동적으로 포착됨으로써 인식이 이루어진다는 것이다. 이 때의 직관을 또한 내용이라 하며, 범주를 형식이라고 한다. 이러한 형식과 내용에 대한 관점은 G. W. F. Hegel도 마찬가지로서, 철학의 일반적인 개념으로 알려져 있다. 이로써 林和의 형식과 내용에 대한 개념과 철학적 개념과는 서로 상반된 것임이 확인되었다. 이러한 내용을 근거로 하여 林和의 양식이라는 용어는 필요성이 없어지게 된다. 그러므로 형식은 범주의 개념 또는 悟性으로서 보편성으로서의 정신이 되는 것이다. 이 정신은 아직 I. Kant의 자유의지로서의 정신, G. W. F. Hegel의 대자로서의 정신이 아님은 물론이다. 그러나 이 정신 가운데 근대정신(+실사구시의 과학사상 +시민정신)이 봉건조선사회에 의해 획득(재귀 또는 귀속)될 때 그것은 자유의지의 이성으로 또는 대자로서의 이성으로 발전한다. 이것을 정리하면 다음과 같다.

문학작품 { 내용 = 작품의 형상 조직: 서구문학의 장르: 개별성
형식 = { 작품의 형체 없는 사상: 근대정신: 보편성
한 시대의 형식(문예사조): 정신: 보편성

그러나 위의 '내용'이라는 것도 사실 엄밀하게 따지고 보면 내용이 아니라 선험으로서의 시간과 공간이라고 하는 형식에 의해 비로소 직관되는 것(+질료+시간과 공간)을 대신하는 것으로서의 언어 그 자체이

기 때문에 결국은 그 직관되는 것에 대하여 형식인 것이다. 그러므로 형식은 범주로서의 형식과 자유로서의 형식과 함께 하나가 아니라 셋이며, 빈 껍데기로서의 이들 형식의 내부를 채어주는 것이 바로 질료와 직관과 현상계라는 것을 알아야 할 것이다(cf. I. Kant의 비판론). 그러나 이러한 변별은 상대적인 것으로서, 형식①과 형식②만을 놓고 볼 때 전자는 후자에 대하여 물론 직관으로서의 내용이 된다는 것도 반드시 잊어서는 안 될 것이다.

문학작품 { 내용 = 현상으로서의 대상(직관되는 것)
형식① = 작품의 형상 조직(직관을 대신하는 언어 그 자체): 개별
형식② = { 작품의 형체 없는 사상: 근대정신: 보편성
한 시대의 형식(문예사조): 정신: 보편성 }

여기서 우리가 확인하게 되는 것은 林和가 그토록 소리 높여 주장하던 이식문화·이식문학론에 있어서, 그 이식의 대상이 金允植의 독해에 의하면, 근대정신은 토대 위에서 우러나온 것이며, 따라서 자생적이라는 뜻이기도 한 것으로서, 설사 그것이 서양의 근대정신에 의해 자극된 것이라 할지라도, 자생적인 힘에 의해 융합된 것이라 볼 수 있고, 서양 문학장르만 이식되었다고 하는 것을 林和는 아주 막 바로 주장하고 있다는 것이다. 우리의 전통적 자생적인 문학장르가 조금도 여기서 적용되지 않았다고 한다면 어떻게 우리의 자생적 근대정신과 서양의 장르가 용케 결합되었던 것일까 하며 의문을 제기하고 여기에 대한 林和의 설명은 아주 불충분하거나 거의 없는 형편이며, 기계적인 사고 때문에 이러한 현상이 벌어진 것이라 할 수 있다는 것이다.[94] 그러나 林和의 이식론은 서구문학의 장르만으로 한정된 것이 아니고 위에서 확인된 바와 같이 정신까지도 수입되고 이식된 것으로 파악하고 있음이 확인되었다.

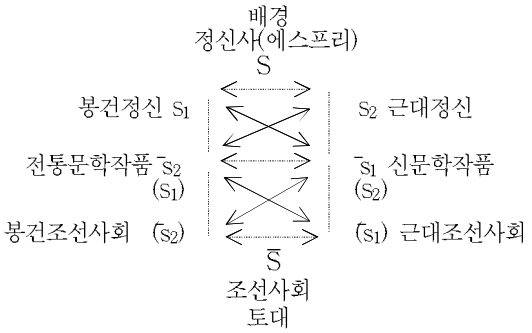
이러한 결과를 놓고 볼 때, 우리는 토대·정신·전통·환경·대상 등

94) 金允植, op. cit., p. 80.

이 모두 객관으로만 존재하고 주관은 이들로부터 소외되어 있음을 파악해낼 수 있다. 다시 말해서 물질은 물론 정신까지도 객관인 것이다. 이러한 논리는 결국 근본적으로 林和가 마르크시즘에 근거하고 있음을 말해주고 있으나, 때로는 이것에서 일탈하여 G. W. F. Hegel의 사고방식을 도입하고 있다는 데서 그의 사고구조에 의심을 갖게 하는 요소로 등장하기도 한다. 이러한 의구심을 구체적으로 불러일으키는 것은 형식과 내용에 대한 인식의 부재이다. 이것은 학문의 아주 기본적인 태도로서 그의 학문에 대한 측정기구로 사용될 수도 있을 것이며 결코 간과해서는 안될 부분이라고 생각된다. 어쨌든 그가 소외시켜버린 주관의 행방에 대해 우리는 관심을 기울이지 않으면 안 될 것이다. 물론 그가 주체의 상호교체설을 제기하기는 하였지만 그리하여 그의 상호교체설은 언뜻 변증법적 운동인 것처럼 보이지만, 그 어의에서 느껴지는 바와 같이 주관 안에서 이루어지는 타자와 대자의 변증법적 운동(G. W. F. Hegel의 주인과 노예의 교체는 주관 안에서 이루어지는 일종의 "non zero-sum game"과 같은 다시 말해서 공기를 아무리 많이 마셔도 그 양이 줄지 않는 것과 같은 방식임)이 아니라 객관으로서의 보편성과 보편성의 교체, 곧 사자가 먹이를 먹어치우는 것과 같은 방식 또는 零合 게임(zero-sum game, 도박)과 같은 방식으로 이루어지는 것에 보다 더 많은 무게와 중심을 갖게 함으로써 사실 궤변이 되고 말았다고 밖에 할 말이 없다. 왜냐하면 그런 방식의 주체의 교체는 곧 죽음을 뜻하며, 죽음은 또 우주 속에서 영원히 사라짐을 뜻한다는 것을 알아야 하기 때문이다.[95]

---

95) Roland Barthes, op. cit., pp. 114~115, 123~124. 이러한 변증법적 운동은 Roland Barthes의 "결말 없는 알리바이"와 맥락을 같이 한다고 볼 수 있다. 그의 3차원 모형에 봉건정신과 근대정신을 대입해 보면, Ⅱ의 근대정신이 Ⅰ의 봉건정신을 사자가 먹이를 먹어치우듯 없애버리는 것이 아니라 잠재시키며, 끊임없이 회전문처럼 또는 결말 없는 알리바이처럼 운동을 한다고 한다.



그러나 위 도표에서 보는바와 같이 주관은 엄연히 살아있어 그 주관으로서의 봉건조선사회라고 하는 비반주체(주체의 顯現으로서의 외형)는 그가 가지고 있는 能力(being-able)만 강탈당하였을 뿐 意志(wanting)와 識知(knowing)는 온전하게 보유하고 있었다는 것을 林和는 인식하지 못했던 것으로 보인다. 아니면 그의 아노미로서의 사회주의 논리에 끼워 맞추다가 보니 그랬던 것인지 확인하기가 어렵다. 어쨌든 그의 이러한 논리는 마르크시즘뿐만 아니라 헤겔주의에서도 일탈한 것으로서 어떤 쪽에서도 논리가 성립되지 않는다는 것을 스스로가 확인시켜주고 있다는 것만은 분명하다. 즉, 객관뿐인 세계관 속에서 주관으로서의 주체가 등장하는 것과, 또 주체가 사망했음에도 불구하고 "문화이식이 고도화되면 될수록 반대로 문화 창조가 내부로부터 성숙한다"고 하는 말속의 '내부'라고 하는 주체가 다시 등장하고 있다는 것을 부정하지 않는다면 말이다. 그야말로 좌충우돌이 아닐 수 없다.

정리하면, 林和의 '이식문학사론'은 마르크시즘이나 헤겔주의 하나를 선택하지 않고, 이것을 혼합하여 기술함으로써 논리의 일관성을 잃게 되고 또 난해성을 뛰어넘는 혼란의 난맥상을 보여주고 있는 것으로 보인다. 그러나 전체 문맥에서 풍기는 분위기와 '양식'과 '정신'의 강조에서 보는바와 같이 오히려 헤겔주의에 무게 중심이 기울어지고 있음도 간과할 수 없는 대목이다. 무지라기보다 사회운동가로서의 林和와 학자

로서의 林和가 겪어야 했던 갈등을 반어적으로 보여주고 있는 대목이기도 하지만, 차라리 그는 헤겔주의에 몰두했어야 했다. 그렇게 했다면(역사에서의 가정은 있을 수 없는 것이지만), 비반주체로서의 봉건조선사회가 悟性으로서의 봉건정신과 그 위에 이성으로서의 근대정신을 임신(twofold)한 것으로 인식하고, 또 이것들의 끊임없는 변증법적 운동, 다시 말해서 타자의 자립성과 대자의 자립성으로 이루어지는 회의주의적 자유인 개별성과 스토아적 자유인 보편성의 변증법적 운동, 이외에 수차례의 陶冶의 과정에서 이루어지는 사유와 존재, 법칙(사유의 이성, 유기적인 것)과 정신(순수이성, 비유기적인 것) 등 이성으로서의 변증법적 운동을 인식하고 결국에는 이들이 서로 인정하고 화해하는 무제약적 자유로서의 絶對知를 깨닫게 될 때 바로 그것이 주관으로서 주관을 바라보는 관점과 주관을 찾게 되는 길(물론 시민정신으로서의 인권까지도)이며, 진정한 계몽 또는 모더니티를 찾게 되는 길일뿐만 아니라, 근대정신이란 증기기관을 움직이게 하는 원리에 근거한 것[96]이라고 하는, 제약으로서의 一元的·오성적 사고의 오류에서 벗어나 한국 문학사의 연구에 올바른 길을 열어주는 안내자가 되었을 것으로 생각한다.

4. 한국시의 문화변동론적 접근

96) 金允植, op. cit., p. 90. "일본이 서양의 근대를 모방하여 문명개화를 내세워 근대적 국가를 이루어나갈 때 그 문명개화의 기본원리는 증기기관에서 나왔다고 볼 수 있다. 다시 말해 근대란 증기기관의 원리에 근거한 것이다. 그것은 합리주의적 사고를 기반으로 한 것으로 가치중립성을 특징으로 하고 있다. 우편제도, 군대제도, 학교제도, 경찰제도, 의료제도 등 이른바 제도적 장치로서만 비로소 작동되는 메카니즘이 근대성을 규정짓는다. 근대정신이란 것도 이 범주에서 결코 벗어나지 못한다"고 언급한 것과, p. 95. "만일 그가 양식을 제도적 장치의 수준에서 이해할 힘이 있었더라면, 다시 말해 증기기관을 움직이게 하는 원리(정신)를 밝히고자 했더라면 그가 찾고자 하는 근대정신은 훨씬 분명히 드러날 수 있었을 것이다"라고 한 언급하면서, 근대정신의 기본원리를 과학적 합리주의에 초점을 맞추고 있는데, 새로운 시대정신으로서의 시민정신(프랑스 혁명정신·인권정신)에 대해서는 언급이 없다.

林和는「槪說 新文學史」에서, 쇄국주의가 선진 개화 제국에 대해 문호를 폐쇄하고 청국과 밀접하게 결부하여 부패하고 약화된 봉건제도를 유지하려고 한 반면 자주정신은 봉건지배층의 배경인 청과의 연결고리를 절단하여 선진 제국과의 자유로운 교역과 인물, 제도의 수입 등으로 자기의 성장을 돕고 나아가선 근대국가로 부강해지려는데 근본목표가 있었다고 한다. 그러나 자주의 길은 선진 국가가 주는 경제적 문화적인 전래물 가운데 침닉하지 않고 그것을 자주적인 입장에서 섭취함으로써 "자기 자신"의 부강을 꾀하는 것이라고 한다. 따라서 자주정신은 진보적일 뿐만 아니라 진정한 의미에서 국가적일 수 있다는 것이다. 이러한 의미에서 갑오개혁은, 내적으로는 자주적 체제의 정비와 대외적으로는 선진 문명의 수입, 이 두 과정이 융합되면서 구제도는 완전히 끝나고 새 사회가 우뚝 서게 되었다고 한다. 여기서 자주의 길은 곧 개화의 길로 나아가는 것이며, 정치적 독립과 개국의 정신적 연원인 동시에 문화가 그러한 운동과정을 더듬는 것이라고 한다. 이러한 의미에서 갑오개혁은 자주와 개화, 문화적 회귀와 재전개가 한 점에 통합되어 있는 전형적인 사례이며, 갑오에서 조선은 비로소 정치적 문화적으로 조선에 돌아왔고, 갑오에서 또한 세계를 향하여 전개하기 시작한 것이라고 한다.[97]

그리고 그는 "그러나 갑오이후 근대에 우리 문화가 조선으로 회귀한 데에서보다 더 많이 세계를 향한 전개과정에 영향받고 전부 모방문화, 이식문화를 만든 데 그쳤음은 무슨 까닭인가?" 자문하면서, 자기에의 철저한 회귀, 심원한 반성, 깊은 침잠 없이, 바꿔 말하면 자주정신의 진정한 실현을 보지 못하고 개화의 마당으로 창황히 달려 나간데서 오는 결과이며, 또한 자주적 개혁의 주체가 토착 신세력에 있지 않고 오히려 외래세력의 힘을 빌린 신세력에 있었기 때문이며, 고유문화의 유산이 새 문화 형성 위에 실질적으로 발흥하는가 아닌가, 거기에 따라 새 문

97) 임규찬 · 한진일 편, op. cit., pp. 53~55.

화가 얼마나 개성적 가치를 취득 창조하는가 여부가 모두 자주정신 건립자인 신세력의 미미한 정치적 실력에 의존했기 때문이며, 이 점에서 자기의 실력에 의해 구세력과 대체했다기보다 더 많이 국제관계의 영향과 타력에 의하여 자주화의 길을 걸은 조선의 신세력이 신문화를 고유문화의 개조와 그 유산 위에다 건설하느니보다 더 많이 모방과 이식에 의하여 건설했음은 당연한 일이며, 따라서 갑오이후에 전개되는 개화의 과정은 구문화의 개조와 유산의 정리 위에 새 문화를 섭취하는 과정이기보다 오로지 구미문화의 일방적인 이식과 모방의 과정이라는 것이다.[98]

그러면서 우리가 가장 주목해야 할 점의 하나는 이러한 일방적인 신문화의 이식과 모방에서도 고유문화는 전통이 되어 새 문화 형성에 무형으로 작용함은 사실인데, 우리에게 있어서 전통은 새 문화의 순수한 수입과 건설을 저해하였으면 하였지 그것을 배양하고 그것이 창조될 토양이 되지는 못했다고 한다. 이러한 불행은 결코 한국의 문화전통이나 유산이 저질이기 때문이 아니며, 단지 근대문화의 성립에 있어 그것으로 새 문화 형성에 도움이 되도록 개조하고 변혁해 놓지 못했기 때문이며, 한국의 자주정신이 미약하고 철저하지 못했기 때문이며, 그렇기 때문에 신문화의 형성자들은 구문화를 변혁하여 새 문화 형성에 사용하는 대신 왕왕 그것과 타협함에 이르렀다고 한다.[99] 여기서 그의 주장을 정리해 보면, 내적으로는 자주적 체제를 정비(자주, 문화적 회귀)하고, 외적으로는 선진문명을 수입(개화, 문화적 재전개)하려는 자주정신이 하나로 통합된 갑오개혁이 성공을 거두지 못하고 모방문화, 이식문화를 만드는데 그치고 말았다고 언급하고 있는데, 우선 '이식문화'라고 하는 개념을 사용하고 있음을 볼 수 있다. 이 용어는 A. I. Hallowell(1892~1974)이 "文字 그대로 文化들은 서로 만난 적이 없고, 또한 만나지도 않을 것이다. 그 의미는 사람들이 만나고, 社會的인 相互作用過程들의

98) Ibid., pp. 55~56.
99) Ibid., p. 56.

결과로, 文化移植(acculturation)-한쪽 또는 양쪽 사람들의 生活樣式에 일어나는 變容들-이 일어날지도 모른다는 것이다."[100]라고 한 언급에서 보는바와 같이 두 사람 모두 비슷하게 사용하고 있는데, 그럼에도 불구하고 그 의미는 상당한 차이가 있는 것 같다. 후자는 'acculturation'의 의미를 '文化移植'보다 진화론과 전파론을 모두 포용한 '文化變容' 또는 '文化變動'의 의미로 사용하고 있음이 분명하며, 그와 달리 林和는 진화 또는 自意와 관계없이 외세에 의해 거의 강제적으로 외래문화가 전파된 것으로서의 '文化移植'을 뜻하고 있는 것 같다. 그러나 한국문화의 변동이 과연 이식만으로 이루어졌는가? 또 '이식'을 인정한다 하더라도 그의 말대로 순전히 타동적(transitive)으로만 이루어졌는가, 재귀적(reflexive)인 것은 없었는가? 이 문제에 대해서는 심중하게 검토되어야 할 것으로 생각된다.

사실 '문화'라고 하는 개념을 받아들이고 있다는 것에는 그가 상당히 진보적인 사유의 소유자라는 것을 입증하고도 남음이 있지만, 그의 해박하고 심도 있는 사회주의 사상에 비해 다소 빈약하지 않았나 하는 생각이 든다. 왜냐하면, 그가 언급하고 있는 "자주적 체제의 정비"라고 하는 말은 문화인류학에서 말하는 소위 '진화론'적 입장의 견해를 자기 나름대로 표현한 듯하며, "선진문화의 수입" 또한 '전파론'적 견해의 또 다른 표현인 것으로 보이기 때문이며, 또 양자의 '통합'이라는 말도 "收容(受容)"을 뜻하는 것인지, '同化'를 뜻하는 것인지, 아니면 '接變'을 뜻하는 것인지 매우 애매하기 때문이기도 하다. 다시 말해서 사회주의라고 하는 학문의 좁은 안목을 벗어나 상위의 학문 내지는 인접 학문에 대한 지식, 즉 문화인류학·문화학 내지는 심지어 사회변동·문화변동에 대한 지식이 다소 미흡하지 않았나 하는 생각이 든다.

문화(culture)라는 단어는 인류학의 선구자인 E. B. Tylor(1832~1917)

---

100) L. A. White, 「文化의 槪念」 (서울: 일지사, 1977), p. 161. 李文雄은 "acculturation"을 '文化移植'으로 번역하고 있으나, 상이한 문화간의 접촉으로 인한 文化變容 또는 문화적 적응으로 번역되는 것이 타당하다.

에 의해서 인류학에 소개되어 전문용어가 되었다. 그는 「原始文化」(Primitive Culture, 1871)에서 문화를 지식, 신앙, 예술, 법률, 도덕, 습관, 그리고 사회의 한 성원으로서의 인간에 의하여 얻어진 다른 능력이나 습관들을 포함하는 복합총체라고 기술하고 있다. 그의 정의는 1920년대에는 R. H. Lowie(1883~1957)가 「原始社會」(Primitive Society)에서, 그리고 Clark Wissler(1870~1947), A. L. Kroeber(1876~1960) 등 많은 사람들이 사용하였고, 1930년대까지도 인류학자들은 그의 문화의 개념을 잘 받아들였다.[101] 그러나 근래에 와서 문화의 개념과 정의는 고도로 수적으로 증가하였으며 다양화되어, A. L. Kroeber와 Clyde K. M. Kluckhohn(1905~1960)과 같은 이들은 공저 「문화: 개념과 정의의 비판적 검토」(Culture: a Critical Review of Concepts and Definition)에서 "문화는 하나의 추상(abstraction)이다"라고 하기 시작하였다. 만약 하나의 추상으로서의 문화가 무형적이고 지각될 수 없는 것이라면, 과연 그것은 실존하는 것일까, 하는 의문이 여러 학자들에 의해 제기되어, 대부분 문화는 실재론적 실체를 갖고 있지 않다는 쪽으로 의견이 모아지고 있다. 이와 같이 문화의 의미가 추상개념 쪽으로 기울어진 이유의 실마리는 A. L. Kroeber와 Clyde K. M. Kluckhohn의 공저에서 찾을 수밖에 없을 것 같다. 즉, "행위는 심리학의 직접적이고 공공연한 자료이며 문화는(이 영향에 미치는 하나의 영향으로서의 단지 제2차적인 관심사이어서) 그렇지 못하기 때문에, 심리학자들과 심리학을 하는 사회학자들은 행위를 그들의 연구 분야에서 제1차적인 것으로 보아야 하며, 그러고 나서 이런 관점을 문화의 분야에까지도 확대 적용시키는 것은 당연한 것이라고 하겠다"고 하였다. 그러나 이 논법은 직접적이고 단순하며, 더욱이 심리학자들에게 행위를 떼어주고, 인류학자들은 행위로부터 도출된 추상만을 간직한다면, 더 좋은 부분인 사물과 사건은 심리학자들에게 주어버리고, 빈 껍데기의 추상만을 차지하는 결과가 되고 말 것이

101) Ibid., pp. 49~50.

다.[102]

이에 L. A. White는 문화의 알맹이(the hard substance, 사물과 사건)를 그의 유령(추상)과 바꾸고 싶지 않다고 한다. 왜냐하면, 존재론적으로 실재적이 아닌 추상만으로 이루어진 연구주제를 가진 과학이란 있을 수가 없고, 과학은 진짜 별, 포유류, 여우 등의 부류(class), 그리고 문화특성(culture traits)을 가져야만 하기 때문이다. 우리는 행위의 과학적인 연구인 심리학과 문화학(culturology)을 구별하고 이와 동시에 각각에 사실적이고도 실질적인 연구주제를 줄 만한 상황의 분석을 제공할 수 있다고 생각한다.[103]

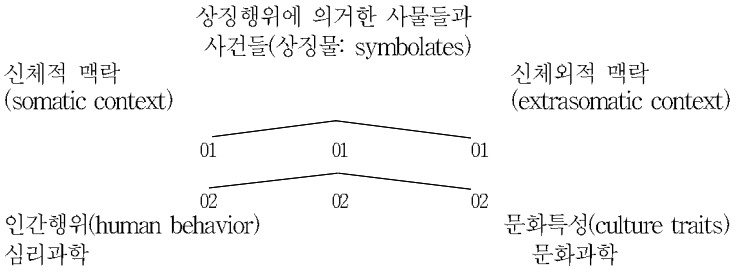
과학의 절차에서 첫 번째 단계는 감각으로 외계를 관찰, 혹은 더 일반적으로 경험하는 일이며, 그 다음 단계(감각의 대상들이 관념으로 옮겨진 뒤에)는 감각된 혹은 경험된 사물과 사건들을 분류하는 작업이다. 다양한 종류의 부류, 즉 금속, 돌, 액체 등등으로 나누어진다. 이제 거기에는 인간의 연구에서 아주 중요한 현상의 한 부류(class)가 있다는 것이 밝혀지게 되는데, 과학은 아직 이를 가리키는 어떤 용어도 가지고 있지 못하다. 즉 그것은 상징행위(symboling)로 이루어지는, 혹은 그에 의거한 사물과 사건들의 또 다른 부류이다. 이것을 가리키는(지시하는) 용어 부재의 이유는 이런 사건과 사물들이 항시, 단지 또는 단순히 사물과 사건들을 그 자체 안에서 또는 그 자체로서가 아니라, 특수한 맥락(context) 속에서의 사물과 사건들로 고려되었고 또한 가리켜졌기 때문이다.[104]

상징행위에 의거한 사물과 사건들이 인간 유기체들과의 관계에서, 즉 신체적인 맥락에서 고려되거나 해석될 때 그것들을 인간행위(human behavior)라 하고, 그런 과학을 심리학(psychology)이라고 부르는 것이 적절하다. 또 신체외적인 맥락에서, 즉 인간유기체의 관계에서보다는

---

102) Ibid., pp. 132~137.
103) Ibid., pp. 137~138.
104) Ibid., pp. 138~140.

그것들 상호간의 관계에서 고려되고 해석될 때, 우리는 그것들을 문화라 하고, 그런 과학을 문화학(culturology)이라고 불러도 좋다. 이런 분석은 다음과 같은 도식으로 표현될 수 있다.[105]

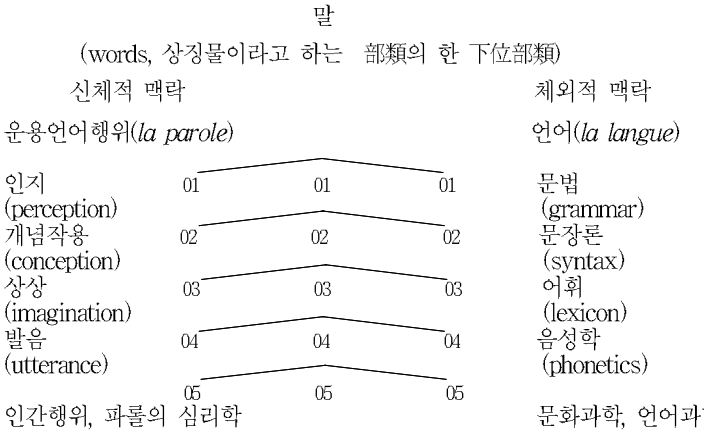


L. A. White는 위에서 언급한 것처럼 지금까지 그것들을 가리킬 만한 명칭이 없기 때문에 감히 그 이름을 '象徵物'이라고 부르겠다고 한다. 상징물은 바로 있는 그대로이며, 그러나 그것은 많은 맥락 중 어느 하나에서 중요하게 될는지 모르고, 또 그 맥락으로는 첫째 신체적인 것 둘째 신체외적인 것 둘로 구분할 수가 있는데, 예를 들어, 담배를 피우거나, 투표를 하거나, 화살촉을 깎는다거나 하는 행동과 이와 마찬가지로 인간행위의 구현인 사물(대상)에도 적용된다. 후자의 예로는 결혼, 생계양식, 가옥양식, 또는 투표에 관심을 두는 경우에, 정치조직의 형태, 정부의 종류, 정당 등과 관련해서 고려될 수 있고, 이런 맥락에서 그러한 상징물들은 문화(문화요소, 문화특성, 또는 그들의 총집합)가 되고, 그에 대한 과학적인 관심은 문화학이 된다.[106]

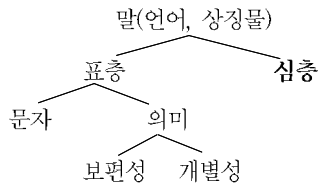
이러한 분석과 구별은 언어학자들이 말(words)에 관해서 해온 작업과 꼭 같은 것이다. 말은 상징행위에 의거한 하나의 사물(소리 또는 소리의 조합, 또는 어떤 실체를 가리키는 표시) 또는 하나의 행위이다. 말은

105) Ibid., pp. 140~142.
106) Ibid., pp. 140~145.

그대로 말이며, 그러나 그것은 두 가지 이상의 맥락에서 말을 과학적으로 연구하는 학자들에게 중요한 의미를 가진다. 흔히 신체적인 맥락에서 파롤(la parole), 신체 외적인 맥락에서 랑그(la langue)라는 용어들로 표현되어 왔다. 전자의 맥락에서 말을 과학적으로 연구하는 것이 파롤의 심리학이다. 그것은 말과 인간 유기체와의 관계에 관심을 둔다. 즉 말이 어떻게 만들어지고 나오는가, 말의 의미, 말에 대한 태도, 말에 대한 인지와 반응 등을 연구한다. 후자의 맥락에서는 말은 인간유기체와의 관련을 아주 떠나 말들 상호간의 관계에서 고려된다. 여기에서의 관심은 언어학이다. 음성학, 음소학, 문장론, 어휘, 문법, 진화와 역사적인 변화 등은 언어과학 내에서의 특수한 초점 혹은 강조점들을 가리키고 있다.



앞의 도표에서는 상징물이라는 일반적인 부류에 관심을 두었고, 이 도표에서는 말(상징물이라는 부류의 하위부류)이라는 특수한 부류를 다루고 있다. 그리고 각각의 경우에서 우리는 두 가지의 전혀 다른 종류의 과학행위를 발견한다. 인간행위 또는 파롤(운용언어)의 심리학과 문화과학 또는 언어과학이 그것이다.[107]



이러한 맥락에서, '상징물'에 대해서는 Roland Barthes의 '신화'와 대비되는 면이 보인다. 그에 의하면, 신화는 파롤(a type of speech, la parole)이며, 특별한 형식이라는 것이다. 또 신화는 커뮤니케이션의 체계이며 메시지라는 것이다. 다시 말해서 신화는 단순한 대상이나 개념이나 관념이 아니라 의미작용의 한 형식이며, 그러므로 어떤 대상(사물이나 사건)들을 범주 속에 넣고 식별하려고 한다면 완전히 착각이라는 것이다. 결국 신화에는 형식적 한계만이 있을 뿐 질료적(대상적) 한계는 없다는 것이다. 왜냐하면 거기에는 자연적이거나 아니거나 대상들에 대해 언급하는 것을 방해하는 법칙이 없기 때문이라는 것이다.[108]

위의 도표에서 보이는 "Ⅲ. SIGN"의 자리에 "말, words, 상징물의 대표"로 대치해도 틀리지 않지만, 상징과 신화는 엄격히 구별된다. 다시 말해서 상징은 말의 표층에서 이루어지는 것으로서, 非文(cf. 서장이 짖는다)으로 만들어진 개별적 의미이지만, 신화의 경우 표층은 정상적인

107) Ibid., pp. 146~148.

108) Roland Barthes, Roland Barthes, Mythologies, Selected and translated from the French by Annette Lavers(New York: Hill and Wang, 1978), pp. 109~115. Claude Lévi-Strauss, 김진욱 역, 「構造人類學」 (서울: 종로서적, 1983), pp. 196~221.

평서문이지만 심층에 본래의 시니피에 이외에 또 다른 시니피에가 만들어져 작동한다는 것이다. 이에 대한 견해는 A. J. Greimas(1917~1992)[109]의 경우도 마찬가지이다. 즉 그에 의하면, 관심 있는 언어학자 또는 의미론자들(언어학적 체계는 수많은 기호학적 구조 사이에 반드시 특권이 주어진 것이기 때문에)은 임신(twofold)한 신화학을 가질 수 있으며, 그렇기 때문에 신화는, 구조 스스로가 이미 존재하는 인류의 언어를 그것들의 대상언어(object-language)로 사용하는 "자연적(natural)" 메타언어라는 것이다. 또 언어학자와 의미론자들은 사실적으로 실현된 신화적 의미로 사용하고 있는 이 새로운 갈등-시니피앙(complex signifier) 의 '형식'의 기능을 기술하고 동일시하려고 한다고 한다.[110] 그러므로 본고에서는 상징은 언어의 표층에서 이루어지는 것으로, 신화는 심층구조에서 마치 임신한 것처럼 이루어지는 형식으로서 이성(가상세계, 자유)의 의미로 사용하고자 한다.

이와 같은 문화현상을 시간적 차원 또는 비시간적 차원, 그리고 특수화와 일반화 차원에서 다룰 수 있다. 문화는 실제로 시간적 맥락에서 분리될 수 없지만 논리적 분석에서는 그것이 가능하다. 즉 절대적인 시간에서의 특수한 시점은 사회통합의 과정을 연구하는데 있어서는 별로 중요성이 없을 수도 있지만, 북아메리카 인디언에게 말(馬)이 소개되고 결국 전파된 역사에서는 그 시점이 중요한 것처럼, 다시 말해서 관심이

---

109) 김성도, "서술성의 기호학-그레마스 기호학의 인식론적 토대," 「현대비평과 이론」, 제9호(1995. 9), pp. 106. 김성도에 의하면, A. J. Greimas는 리투아니아 출생으로 세련된 이론 구성과 빼어난 현실 분석력으로 현대 기호학 및 구조주의에서 탄탄한 자리를 다진 것으로 정평이 나있다. 그의 이론은 형식적 깊이 못지 않게 폭 역시 방대하여, 담론의 형식을 갖춘 모든 것, 즉 구조로 분절된 시니피에의 총체성을 가로지르고 있다. 다시 말해서 의미의 공간을 포괄하는 일반기호학이라고 할 수 있다. 따라서 이 공간 속에는 미시적 어휘분석으로부터 시, 소설, 신화학, 도시학, 성서분석, 이데올로기 등은 물론 미적 감정과 윤리의 문제가 포함된다. 이 점에서 그의 사상적 지평은 최근의 문학이론과 문화비평의 마당과도 거리가 멀지 않으며 사회과학의 핵심적 테마와도 밀접한 연관성을 갖는다.

110) A. J. Greimas, On Meaning: Selected Writings in Semiotic Theory, trans. Paul J. Perron and Frank H. Collins(Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), p. 3.

어디에 있느냐에 따라서 문화에 대한 해석이 달라지고 또 학파가 형성된다고 볼 수 있다는 것이다.

문화학적 해석의 제 형태

	시간적	비시간적
특수화	역사・전파	民族誌
일반화	진화	구조기능주의

문화학적 해석의 제 형태는 위와 같지만 인류학에서의 주요학파는 다음 세 가지로 대별할 수 있다. 첫째 성장, 발전 그리고 진화에 관심을 둔 진화학파(the evolutionist school), 둘째 시간과 장소에 따른 문화의 다양성과 연대적으로 보아 한 장소에서 다른 장소로 전세계로 퍼져나가는 문화의 전파에 관심을 둔 학자들로 이루어진 전파・역사학파(the diffusionist-historical school), 셋째 문화체계가 어떻게 운영되어 나가고 있는가 하는 비시간적인 문제에 관심이 있는 사람들로 이루어진 기능주의학파(the functionalist school) 등이다. 이것은 1930년대에는 기능주의학파로 불리어졌지만 현재는 영국구조주의학파(the British structuralist school)가 그것이며, 구조기능주의는 사회인류학으로 불려지기도 한다.[111]

지금까지 林和의 '문화이식론'에 대하여 살피고, L. A. White의 견해를 중심으로 문화 일반에 대하여 고찰해 보았다. 결론적으로 말해서 林和의 문화에 대한 주장은 일견 탁견이라고 아니할 수 없지만, 文化移植에 대해 검증된 학설의 근거 없이 개인적 일방적 견해에 그치고 있음을 볼 수 있었다. 이에 본고에서는 그의 견해를 보완하고 발전시켜, 한국문

111) Ibid., pp. 47~82. Claude Lévi-Strauss, 김진욱 역, op. cit., pp. 332~369, 全京洙, "文化理論과 人類學的 4觀點," 「예술과 비평」, 제9호(1986. 봄호), pp. 28~54, B. K. Malinowski, 韓完相 역, "文化의 科學的 理論," 「未開社會의 性과 抑壓・文化의 科學的 理論」(서울: 삼성출판사, 1982), p. 256, 崔仁鶴, 「文化人類學」(서울: 새문사, 1986), pp. 177~215, P. K. Bock, 趙炳魯 역, 「現代 文化人類學 入門」(서울: 1993), pp. 159~189.

화의 변동의 연구가 문화인류학 내지는 문화학의 입장에서 民族誌的 관점은 유보하는 대신 학파의 대별에 따라 다음과 같이 구분하고 용어를 정의하는 것이 바람직하다고 믿고, 앞으로 이러한 관점에서 논지를 펴나갈 생각이다.

한국문화의 변동과정 { 진화론적 관점 / 전파론적 관점 / 구조기능주의적 관점

문화는 구성단위에 따라 구분할 수 있으며, 그 가장 낮은 단위의 것을 문화요소, 문화 특질이라 한다. 문화요소는 어떤 하나의 행동이나 상징이 갖는 단순한 의미의 단위이다. 문화 개념의 추상 정도가 높아지고 일련의 의미와 가치가 어떤 하나의 부분적인 총합을 이룰 때 이를 문화복합이라고 한다. 이때 부분적인 총합은 그 사회에서 중요한 행위나 가치를 중심으로 이루어진다. 한국의 전통적인 생활에 있어 가장 중요한 것은 벼농사이다. 따라서 벼농사를 중심으로 한 각종의 관습과 행위, 가치, 의식이 한국 사회에서 발전되어 왔다. 이와 같이 벼농사를 중심으로 하여 여러 가지 문화요소가 모여 한국 농업의 문화복합을 이룬다. 다시 말해서 문화복합은 주어진 사회의 어떤 중심적인 가치나 제도의 유형을 나타내는 것이라고 할 수 있다.[112]

한국의 문학에 있어서도 시, 소설, 수필 등 다양한 문화요소가 모여 문화복합을 이룬다. 이 문화요소로서의 한국시도 다른 문화요소와 마찬가지로 변동하는데, 이것은 시간에 따라 한국시에 어떠한 차이가 있었는가 하는 것을 말하는 것이다. 문화변동에 대한 주장은 학자에 따라 아주 다양하지만, 앞에서 언급한 바와 같이 본고에서는 진화론적 관점, 전파론적 관점, 그리고 구조기능주의적 관점으로 한정하였다.

---

112) 權泰煥・金彩潤・洪斗承, 「社會學槪論」 (서울: 한국방송통신대학교 출판부, 1985), pp. 62.~63, 임봉길, "文化에 있어 進步란 무엇인가," 「예술과 비평」, 제9호 (1986. 봄호), pp. 8~27.

진화론적 관점에서는 발견과 발명, 그리고 문화초점이 어디에 있느냐에 따라 변동의 방향이 결정된다. 발견이란 이미 존재하는 사물이나 이제까지 인식되지 않았던 어떤 것을 새로이 깨닫게 되거나, 이미 존재하는 이념이 이제까지 인식되지 않았던 새로운 지각을 갖게 되는 것을 말하며(E. A. Hoebel), 발명이란 이미 존재하는 사물이나 사회적 조건의 복합, 또는 변경으로 새로운 형태의 물건이나 행위로 만들어 내거나, 이전에 관련이 없던 이념들을 통합하여 새로운 이념을 창조해 내는 것을 말한다(M. J. Herskovits). 또 어느 문화에서이건 특히 강조하거나 관심이 많은 영역이 있다. 예컨대 토다족[113]에서는 소에 관심이 많아 소의 종류를 구별하는 명칭도 많고 소의 사육법도 발달하였고 낙농도 발달하였으며 생활의 전부가 소를 중심으로 되어 있다.[114] 문학에서도 마찬가지로 오늘날에는 시보다 소설에 더 많은 초점이 맞추어져 많은 하위 장르가 생겨나고 있다.

문화요소나 문화복합이 전파되는 것은 구체적으로 직접적 접촉 또는 간접적 접촉에 의한다. 전자는 예컨대 교역으로 새 물질 또는 새로운 지식을 전하거나 부족간의 통혼으로 풍속이나 제도를 수용하며 부족간의 의례적 방문으로 노래와 춤 등이 전파되는 것, 그리고 정복도 그 한 예가 되겠는데 정복을 한 민족이나 국가는 피정복민에게 문화적 강요를 하는 것이 상례이다. 후자는 선교사·무역중개인·교육자·여행자 등에 의하여 문화요소나 문화복합이 전해지는 것을 말한다.[115] 아무튼 두 개의 문화가 접촉할 때 각각의 문화는 그 고유의 정체와 가치체계를

113) Encyclopaedia Britannica, 1996 ed., s. v. "Toda." 인도 남부의 Nilgiri Hills의 유목부족. 1960년대 초에 약 187명의 수가 있었는데, 진보된 건강관리 제능 때문에 급격하게 인구가 증가했다. 토다족의 언어는 드라비다어이지만 그 언어 혈통에서 많이 벗어나 있다. 어떤 토다족의 목초지는 다른 나라 사람들에 의해 경작되어왔고 다시 목초가 심어졌다. 이러한 행위는 들소 떼를 매우 많이 감소시켜 토다 문화의 토대를 침식시키는 위협이 되고 있다. 20세기 중에 일부의 토다 공동사회는 기독교로 개종되었다.

114) 李光奎,「文化人類學槪論」(서울: 일조각, 1983), pp. 79~82.

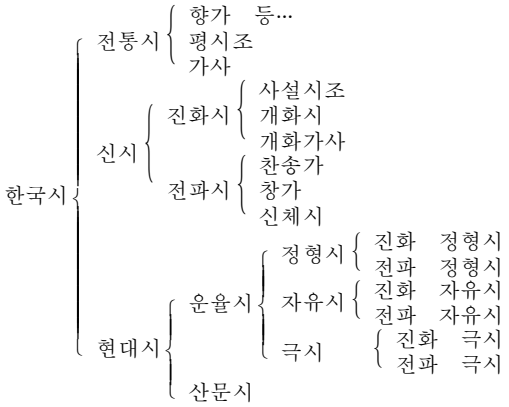
115) Ibid., pp. 83~84.

그대로 지키면서 공존하게 되는 경우가 있는데, 이러한 현상을 "收容(受容)"이라고 한다. 한국에 사는 화교들이 그 대표적인 예이다. 한편 접촉한 두 문화 또는 집단의 정체가 혼합되어 새로운 정체가 나타나거나 이 중 하나가 새로운 정체로 혼합될 때 이를 '同化'라고 한다. 미국사회에서, 아일랜드 사람들은 이민 후 그들 각각의 독자적인 문화적 전통을 잃어버리고 다른 것들과 혼합되어 새로운 미국문화 속으로 흡수되는 경향을 보이고 있는데, 이것이 동화의 한 예이다. 그리고 두 개의 문화가 접촉할 때 전반적인 정체는 그대로 유지하면서 다른 문화의 특성을 일부 받아들이는 경우를 가리켜 文化接變(기호학적으로는 합접의 변형이라고 하며, 현실화, 즉 획득된 것으로 본다)이라고 한다. 어떤 경우에는 그 영향이 거의 일방적일 수도 있다. 우리가 양복을 입고 학교에서 공부하는 것은 바로 서구문화가 한국 문화와 일방적으로 접변한 결과라고 볼 수 있다.[116]

이 문화요소 중의 하나인 시가 한국의 경우, 어떻게 어떤 경로로 변동하여 왔는가 하는 연구 방법에 대하여, 林和는 그 나름대로 문화학의 방법론을 제시하여 그 가능성을 탐색하였으나, 랑그와 파롤, 문화와 문학에 대한 인식 부족과 그리고 사회주의라고 하는 철학적 편견에 의해 다소 혼란스럽고 왜곡된 부분이 있으나 한국시의 변동과정에 대한 연구의 방향과 실마리를 제공하였다는 데에는 그 공과를 폄하를 할 수 없다고 본다. 그러므로 본고에서는 그가 시도하고자 하였던 인접학문으로서의 문화학을 도입하되, 보완하고 방향을 바로 잡아 시간적 경로에서는 진화론적 관점의 진화시, 역사·전파론적 관점에서는 전파시, 그리고 비시간적 경로에서는 구조기능주의적 관점에서 한국시의 구조에 대하여 천착해 보고자 한다. 이러한 관점에서 먼저 한국시를 분류하는 것이 연구방향의 중요한 초점이 될 것이다.

---

116) 權泰煥·金彩潤·洪斗承, op. cit., pp. 66~67.


한국시
전통시
향가 등…
평시조
가사
신시
진화시
사설시조
개화시
개화가사
전파시
찬송가
창가
신체시
현대시
운율시
정형시
진화 정형시
전파 정형시
자유시
진화 자유시
전파 자유시
극시
진화 극시
전파 극시
산문시

Ⅲ. 모더니티에 대한 에포케와 탐색

1. 제약의 객관적 세계관
2. 무제약으로 진보한 세계관
3. 모더니티 탐색 도구로서의 기호학

Ⅲ. 모더니티에 대한 에포케와 탐색

1. 제약의 객관적 세계관

진리에 대한 물음은, 첫째 진리란 무엇인가, 즉 진리의 본성이 무엇인가 하는 물음이며, 둘째 우리가 어떤 판단이 거짓이 아니고 참이라는 것을 어떻게 아는가, 즉 참과 거짓을 판가름할 기준을 묻는 물음이다. 여기서는 먼저 전자의 관점에서 대응설과 정합설에 대해 고찰한다.

우리의 생각이나 판단이 대상과 일치할 때 진리라고 하는데, 이때 일치라는 말이 너무 과하다 하여 對應이라고 하는 수가 많다. 판단과 사실은 하나의 관념적 존재이고 대상은 구체적 물질적 존재이므로 이 둘이 일치한다는 것은 두 삼각형이 합동이라고 할 때와는 다르다. 존재방식이 서로 다르기 때문에 대응한다는 말이 좀더 적합할 것이다. 이러한 견해를 대응설(correspondence theory)이라고 한다. 대응설의 가장 구체적인 나타남이 모사설이다. 특별한 장애가 없는 한 통상적인 조건하에서는 우리는 대상을 정확하게 파악한다고 생각하고 있다. 가령 앞에 있는 오렌지가 둥글고 노란 색깔이라고 볼 때 우리의 시각으로 파악된 표상은 우리와 대치하고 있는 대상이 사실상 지니고 있는 성질을 있는 그대로 반영한 것이라고 우리는 생각한다. 즉 그 오렌지는 우리가 지금 시각을 통해서 알고 있는 그대로의 둥근 모양과 노란 색깔을 가지고 있

다고 우리는 믿고 있다. 다시 말해서 우리가 그 오렌지를 둥글다고 보는 것은 그 오렌지가 실제에 있어서 둥글기 때문이라는 것이다. 이것은 우리 시각이 마치 거울과도 같이 밖에 있는 대상을 충실하게 반영한다고 생각하기 때문이다. 이와 같이 우리의 인식 능력이 대상을 있는 그대로 정확하게 반영한다는 주장을 모사설(copy theory)이라고 한다. 우리 마음이 대상을 인식하는 능력을 보통 감각과 이성의 둘로 나눈다면 이에 따라서 모사설도 감각적 모사설과 이성적 모사설 두 가지가 있게 된다.[117]

거울 앞에 대상이 없으면 거울은 아무 것도 반영하지 못한다. 반면에 대상은 거울에 반영되건 말건 스스로 존재한다. 대상이 먼저 있고 그 다음에 거울이 그 기능을 발휘할 수 있는 것이다. 모사설에서 생각하는 인식능력도 거울과 마찬가지다. 우리가 대상을 보건 말건 대상은 그 자체로 존재한다고 우리는 믿고 있다. 이와 같이 일반적으로 물질적 대상이 주관과는 독립해서 객관적으로 실재한다는 생각을 실재론(realism)이라고 한다. 이러한 생각은 사실 소박한 실재론의 입장이며 바로 감각적 모사설이 취하는 입장이기도 하다. 여기서 가만히 살펴보면 주관보다는 객관, 대상에 비중이 더 있음을 알 수 있다. 주관은 객관을 그저 받아들일 뿐이다.[118]

실재를 모사하는 인식능력이 감각이 아니라 이성일 때 이것을 이성적 모사설이라고 한다. 감각이 파악하는 것은 개별적인 물질적 사물이지만 이성이 파악하는 대상은 보편적 존재이다. 이성이라고 할 때 우리는 곧 이론적 추리와 사유를 생각한다. 그러나 이성은 그 외에 直觀의 기능이기도 하다. 직관에는 감성적 직관 외에 이성적 직관 또는 예지적 직관도 있다. 이론적으로 여러모로 따져서 결론을 끌어내는 것이 추리라면 직관은 대상을 한꺼번에 파악하는 기능이다. 이성적 모사설은 이

117) 金麗壽・車仁錫・韓筌淑, op. cit., pp. 18~20.
118) Ibid., p. 20.

성이 대상을 직관적으로 파악하되 이때 그 대상을 있는 그대로 모사한다는 주장이다. 여기에도 감각적 모사설에서와 마찬가지로 실재론이 밑에 깔려 있다. 즉 대상이 먼저 실재하고 이것을 이성이 있는 그대로 모사한다는 것이다.[119]

진리는 영원불변하는 것이어야 할 것이다. 그리고 그것은 스스로를 감추기를 좋아하는 것도 같다. 만유인력의 법칙은 I. Newton(1643~1727)에 의해 발견되었다. 그러나 진리를 발견한다고 할 때 발견될 진리가 본래부터 있었다는 것이 전제되어야 한다. 그것은 영원불변하는 것으로서, 우리의 이성은 그것을 그대로 받아들이기만 하면 된다. 이성도 거울과 같이 수동적인 역할만 하면 그만인 것이다. 그러나 인간의 이성은 진리파악에 있어서 이렇게 수동적으로 발견만 하고 발명은 못하는 것인가? Platon의 진리는 과거부터 완전한 것으로 있었던 것이요, 그것이 발견에 의해 파악되는 것이므로 이것을 과거적 진리관이라고 부를 수 있다.[120]

이러한 대응설에 입각한 진리관이 절정을 이룬 것은 중세의 스콜라주의에 와서 이다. 스콜라주의의 형성기는 9세기에서 시작하여 12세기에 끝나는데 대개는 플라톤주의의 개념에 영향을 받는다. 플라톤주의, 신플라톤주의, 아우구스티누스주의가 이 국면의 주된 철학적 경향이다. 이데아 또는 보편자(일반자)는 플라톤주의적 측면에서 사물의 실재적 측면이며 사물보다 앞서는 것으로 파악된다. 이는 Anselm(1033~1109)를 주도적 대표자로 볼 수 있는 Platon의 이성적 모사론의 실재론이다. 그리고 절정기는 13세기인데, 크리스트교가 그리스의 대사상가 Aristoteles의 철학과 연합하여 지배한다. 이제 보편자는 사물에 앞서 실재하는 것이 아니라 사물 안에 실재하는 것으로 파악된다. 이 가르침은 Aristoteles의 감각적 모사론의 실재론이라 불린다. 이 시기의 주도적 사상가는 Thomas Aquinas(1225~1274)이다. 다음으로 쇠퇴기는 14

119) Ibid., p. 21.
120) Ibid., pp. 22~25.

세기에 해당하는데, 이제 보편자는 사물의 본질이 아니라 지성 안의 단순한 개념 혹은 말이나 이름으로 간주된다.[121]

스콜라주의는 자연과 은혜의 구분, 보편자의 위상, 의지와 지성의 관계에 대한 문제 등을 가지고 있었지만, 가장 중요한 것은 신앙과 이성, 계시와 이성의 관계라는 항상 동일하지 않은 문제를 가지고 있었는데, 먼저 Thomas Aquinas 이전의 시기에는 이성이 신앙에 부수적이었고 계시된 진리의 합리화를 주된 목적으로 갖고 있었다. 그러나 그 이후의 대부분의 사상가는 이성이 신앙의 역할을 충분히 수행할 수 있다고 느꼈으며, 이성이 종종 신앙과 대립하고 신앙을 시정하는 것 같은 정도로 이성에 대한 신념을 갖고 있다. 그들은 철학을 논리학과 동일시했으며, 논리적 방법에 대한 신뢰가 넘쳤고, 변증론에 호소하는 것이 이성에 호소하는 것이며, 이성은 우리 안에서 우리를 신의 형상으로 만드는 것이

---

121) Frank Thilly, Ledger Wood 개정, 김기찬 역, 「서양철학사」 (서울: 현대지성사, 1998), pp. 256~257.

羅鍾一・閔錫泓・尹世哲, op. cit., pp. 105~106. 스콜라 철학이 출현하기까지의 정세에 대해서는 다음을 참조. "…中世 유럽文化의 가장 두드러진 특징은 우선 그것이 그리스도敎 中心의 文化라는 점에 있었다. 中世 1,000년을 통하여 그리스도敎는 유럽인의 생활에서 매우 중요한 역할을 하고 있었다. 神父, 즉 敎會는 비단 中世 유럽인들의 信仰生活만을 지배한 것이 아니라 그들의 日常生活의 구석구석까지 침투하여 이를 규제하고 있었다. 로마 가톨릭 敎會가 하는 중요한 일은 七聖事를 통해서 사람들을 天國으로 인도하는 일이었다. 그것은 사람이 태어났을 때의 聖洗聖事, 성인이 되었을 때의 堅振聖事, 혼인 때의 婚配聖事, 그리고 日常生活에서 지은 죄를 고백하는 告解聖事, 그러나 무엇보다도 중요한 것은 그리스도의 살과 피를 받아들이는 聖體聖事(즉 미사), 그리고 죽었을 때의 終傅聖事, 거기에다 神父를 서임 하는 神品聖事 등이었다. 이것은 中世 유럽인들이 이 세상에 태어나서 죽을 때까지의 모든 生活을 관장하는 것이었다. 그들은 敎會를 떠나서는 共同社會에서 함께 살아갈 수가 없었으며, 심지어는 생명까지도 보장받을 수가 없었다. 왜냐하면 敎會에서 버림받은 사람, 즉 破門당한 사람은 共同生活에서 제외되었을 뿐 아니라 國法의 보호를 받지 못하였기 때문이다. 그리스도敎의 영향은 學問과 藝術 등 중세 유럽인들의 知的, 文化的 활동에서 특히 눈에 띄게 나타났다. 敎會가 가르치는 眞理는 절대적인 권위를 가지고 있었으며, 그것에 어긋나는 思考는 허용되지 않았다. 信仰은 理性보다 우월했으며, 따라서 神學이 모든 학문의 으뜸이 되고, 哲學은 神學을 위한 학문, 즉 神學의 侍女일 따름이었다. 이러한 中世 그리스도敎 神學은 「神國」을 쓴 아우구스티누스 등 고대의 敎父들의 철학에 의하여 그 연구가 다시 활발해졌는데, 十字軍을 전후하여 그리스哲學, 특히 아리스토텔레스가 유럽에 소개되면서 그 內容이 한층 더 풍부해져서 이른바 스콜라 哲學(scholasticism)이 탄생하게 되었다."

다. 그래서 인간의 최고선은 이성이 인도하는 곳으로 이성을 따르는 데 있다. 이러한 이성관에 대항하여 신앙의 진리라고 하는 이름으로 이성의 자신만만한 주장을 공격하고 참된 진리란 성경의 진리를 굳게 고수함으로써 획득된다고 주장한 사람들도 있었다. 다른 한편으로 이성과 신앙에 대한 과장을 회피하고 중도적 입장을 견지한 사람들도 있었는데, 그들은 이성에 의하여 신앙을 확증하는 것이 매우 적절하다고 주장했다. 이성을 제대로 사용할 때 신앙과 이성의 실제적 모순이 없기 때문에 사실상 변증론은 계시를 뒷받침하고 확증하는데 사용할 수 있다고 주장했다. 동일한 중용 정신으로 Anselm는 "나는 이해하기 위하여 믿는다(credo ut intelligam)"라고 하는 공식으로 구현된 스승 Augustinus의 지혜를 받아들인다. 이 공식이 말하고자 하는 바는, 우리가 지식 혹은 판단을 얻는 이성과 신앙의 두 가지 능력이 있는데 그 가운데 신앙이 지배적 능력이라는 것이다. 진리는 너무 방대하므로, 다시 말해서 우리가 획득할 수 있는 그 모든 지식을 성경 안에 망라할 수는 없다고 하는 것이다. 그러므로 이성에 의하여 성경에 담긴 신앙을 이해하는 것은 신을 보는 데로 더 가까이 다가가는 것이다. 우리는 신앙의 신비를 믿어야 할뿐만 아니라 이성으로 하여금 그 신비를 납득시키도록 해야 한다. 이 반하여 Thomas Aquinas는, 신앙은 창조주로부터 오는 선물로서 유한한 자연을 완전하게 한다. 만일 신앙이 없으면 자연은 불완전하게 될 것이다. 인간의 유한한 본성은 초자연적 목적을 갖고 있다. 즉 신에 대한 사랑과 직접적인 지식으로 구성되는 지복이다. 인간의 유한한 본성은 그런 초자연적 목적을 따라야 하지만, 그 목적이 초자연적이므로, 인간의 본성은 도움이 없이 그것을 결코 달성할 수 없다. 신앙을 수여하는 은혜가 외부에서 오긴 하지만, 문제가 되는 피조물의 현존을 있게 하는 창조주로부터 그 은혜가 오기 때문에 그 은혜는 내면적으로 작용하며 따라서 신앙은 그것으로 완전하게 되는 본성에 본질적인 것처럼 보인다. 신앙에 의하여 그렇게 완전하게 된 본성은 마찬가지로 완전하게 된 자신의 예지를 갖는다. 그래서 신앙은 지성 혹은 이성에게 자신

의 이성적 영역에서도 더욱 깊이 파고 들 수 있는 능력을 수여한다.[122]

이후 스콜라 철학의 쇠퇴와 더불어 보편성(일반성)에 대한 개별성, 神性에 대한 인간성 등에 관한 주장이 출현하면서, 종교개혁 또는 휴머니즘의 이름으로 불려지는 르네상스의 절정기를 맞이한다. 이러한 진리관 내지는 세계관은 계몽주의와 더불어 새로운, 어쩌면 근대성 또는 현대성의 태동이 시작되었는지 모르지만 아직 그렇게 불려질 수 없는 것은 모든 관점들이 아직 주관으로부터 객관으로 향하고 있다는 것이다. 그 중에서 계몽주의의 경우 반은 객관 반은 주관의 관점이 보이고 있기는 하지만 그래도 아직 성숙된 모습이 아니라는 데에 거의 견해의 일치를 보여주고 있다.

반면에 객관을 향한 관점이 아직 남아있긴 하지만, 위의 견해들을 주관적 관점에서 종합하는, 다시 말해서 대응설의 감각적 모사설과 이성적 모사설을 종합하는 整合說이 있다. 어떤 대상을 지각한다는 것은 카메라가 대상을 잡듯이 감각에 나타나는 것을 그대로 녹화하는데 그치는 것이 아니라 그 대상을 사과나 오렌지로의 식별을 가능하게 하는 과거의 경험적 지식이 토대가 되어야 가능한 것이다. 지금 마음에 반영되어 지각된 상을 과거의 경험의 그물에 비추어서 사과면 사과 오렌지면 오렌지라고 이해하며 해석하는 것이다. 이 과거의 경험의 그물이란 기성의 지식의 체계 또는 판단의 체계를 말한다. 다시 말해서 새로 획득된 지식 또는 판단이 기존의 지식 체계에 모순됨이 없이 적합한가 어떤가 전체적인 맥락에서만이 문제인, 이러한 진리관을 정합설(coherence theory)이라고 한다. 정합설에는 두 분파가 있는데, 하나는 과학이론을 기초로 하는 R. Carnap(1891~1970)의 이론과 다른 하나는 F. H. Bradley(1864~1924)를 대표로 하는 영국계통의 형이상학적 관념론의 경향이다.[123]

---

122) Ibid., pp. 258~262.

123) 金麗壽・車仁錫・韓筌淑, op. cit., pp. 25~27. R. Carnap의 이론은 F. H. Bradley의 형이상학적 견해와는 전혀 다르다. 그의 철학은 사실과학이 아니라 형식

정합설은 대응설에서와 같이 인식하는 정신과 인식되는 실재 사이에 균열이 있다고 생각하지 않는다. 그리하여 실재란 완전한 질서를 가지고 있고 충분히 이해 가능한 체계라고 믿는 것이다. 전일적인 실재, 전포괄적인 체계만이 있을 뿐이다. 이러한 견해에 깊이 동조하고 또 그의 詩論의 초석으로 삼고 있는 사람이 바로 T. S. Eliot이다. 모더니즘의 기수로 우리에게 널리 알려져 있는 그는 Harvard 대학 철학과 박사과정 학위논문으로 준비했던 「Bradley 哲學의 認識과 經驗(Knowledge and Experience in the Philosophy of F. H. Bradley)」을 1964년 출간했다. 여기서 우리는 그의 진리관 내지는 세계관의 모습을 찾아낼 수 있다.[124]

과학이어야 한다. 그는 자연적 사실적 언어의 세계와 언어 또는 지식의 세계로 구분한다. 우리의 언어는 원래 사실에 관한 것이지만, 그뿐만 아니라 사실에 관한 언어 그 자체에 대해서도 논할 수 있다. 이것은 자연이나 사회의 사실들을 경험하고 그 법칙을 발견하는 것을 말하는 것인데, 이것은 물리학이나 생물학, 사회학 등 특수과학이 하는 일이다. 경험을 통해 얻은 지식을 논리적으로 분석하여 그 의미를 명료하게 하는 것이 언어분석철학이며, 그러므로 이를 형식과학이라고 하는 것이다.

124) William Skaff, The philosophy of T. S. Eliot: from skepticism to a surrealist poetic 1909~1927(Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1986), pp. 31~32. "If Babbitt, along with Maurras and Benda, provided the impetus for Eliot's historical critique of Bergson, Bradley supplied the point of view for his philosophical critique. In comparison to Bergson, Bradley's philosophy provided to be "harder" because it is more logically rigorous, "more orderly" because it finds a place for both the emotions and the intellect; more "disillusioned" because its skepticism questions all knowledge, not just scientific; yet more "spiritual" precisely because, by its abolishing all certainty, all forms of experience are made possible. Bergson and the Vitalists questioned the ultimate validity of scientific truth by opposing it with emotional experience of reality posited to be more fundamental than the material world. For Eliot, such a metaphysically indefinite appeal to emotion derives from the Romantic school of German Idealism beginning with Kant, and he observes that by contrast, Bradley's philosophy, despite its reliance upon Hegel, is nevertheless "unaffected by the emotional obliquities which render German metaphysical monstrous."++Whereas Bergson's critique of science is really based on the nineteenth-century opposition between the intellect and the emotions, Bradley's critique of science forms a part of an overall criticism of knowledge in general, Furthermore, Bergson reveals a nineteenth-century prejudice toward scientific truth within his philosophy itself: thus Eliot observes, Bradley's is a "purer philosophy" because "Bergson makes

먼저 그는 F. H. Bradley가 '경험'이라는 용어와 '감정'이라는 용어를 상호 교환 가능한 것으로 사용하고 있는 것에 대하여 최대의 주의를 기울여야 한다고 충고한다. 경험은 의식이 아니고 주관의 부속물도 아니며, 또한 직접 경험은 감각도 파노라마도 마음의 내용이나 실체도 아니다. 또 감정이라고 할 때의 이것은 소위 심리학자가 말하는 그러한 의미가 아니고, 유한한 마음의 중심의 직접적인 통일체라고 해도 단순히 마음이나 의식이 갖는 감정으로 해석해서는 안 된다. 감정은 구별과 관계가 발전하기 이전의 일반적인 상태를 의미하며, 아직 어떠한 주관이나 객관도 존재하지 않고, 한편 감정은 정신생활의 어떠한 단계에서도 나타나지만 그저 단순히 나타나고 그저 단순히 존재한다는 한에서 만의 것이다. 이 의미에서는 현실적인 것이면 무엇이든지 느끼고 있지 않

---

use of science -biology and psychology- and this use sometimes conceals the incoherence of a multiplicity of points of view, not all philosophic." Eliot finds such a confusion of point of view to be a nineteenth-century malady of misuse of words dictated by emotions.(Babbitt, Maurras, Benda의 견해에 따라 Eliot의 역사비평의 원동력이 Bergson으로부터 제공받았다고 한다면, Bradley는 그의 철학적 비평의 관점을 제공하였다고 할 수 있을 것이다. Bergson에 비하여, Bradley로부터 제공받은 철학은 그보다 더욱 단단하다. 그 이유는 논리적으로 보다 더 정밀하고, 보다 더 정돈되어 있기 때문이며, 그것은 정서와 지성 두 분야가 존재하기 때문이며, 보다 더 환상을 깨우치게 되었기 때문인데, 그 이유는 그 회의론은 반드시 과학이 아닌 모든 지식을 의심하기 때문이며, 확실하다고 하는 것을 폐기하고 경험의 모든 형식이 가능한 것에 의해 보다 더 꼼꼼하게 하는 정신이기 때문인 것이다. Bergson의 활력론(생철학)은 정신적 경험의 실재가 물질 세계보다 더 근본적이라고 하는 단정으로 반대함으로써 과학적 진실의 궁극의 타당성을 의심한다. 왜냐하면 Eliot는 정서에 은유적으로 애매하게 접근하는 것은 Kant로부터 시작하는 독일 관념론의 로맨틱 학파로부터 유래된다고 생각하기 때문이며, 그리고 그는 그것을 반대로 조망한다. Bradley의 철학은 Hegel에 의지하는 것을 경멸한다. 그럼에도 불구하고 그것은 독일의 은유적으로 기괴하게 하는 정서적 애매한 표현에 의해 변하지 않는다. 그러나 Bergson의 과학적 비평은 사실 19세기 정서와 지성 사이의 대립에 근거하고 있다. Bradley의 과학적 비평은 지식 일반의 종합적 비판의 한 분야를 형성한다. 더 나아가 Bergson은 그의 철학 안에 과학적 진실을 향한 19세기의 편견을 드러낸다. 따라서 Eliot는 Bradley의 철학이 '순수철학'이라고 조망한다. 그 이유는 "Bergson은 과학(생태학과 심리학)을 사용하기 때문이며, 이것은 때때로 모든 철학적이지 않은, 다양한 관점의 모순된 생각을 숨기기 때문"이라고 한다. Eliot는 정서에 의해 언급된 19세기 언어에 대한 학대와 병폐의 그런 관점의 혼동을 인식한다.)"

으면 안 된다고 말해도 좋을 것이며, 그러나 그 이상의 것이 아니면 감정이라 부르지 않는다.[125]

---

125) T. S. Eliot, 金良洙 역, 「Bradley 哲學의 認識과 經驗」(서울: 형설출판사, 1997), pp. 11~12.

William Skaff, op. cit., pp. 32~33. "This confusion Eliot finds characteristic of the "mixture of genres" that is Bergson's writings. When "the admirers of Bergson" claim that he is "an artist," Eliot explains, "they mean precisely what is clear, but what is an emotional stimulus." What result, "the undigested 'idea' or philosophy, the idea-emotion"(SW66-67), is unacceptable to Eliot because, in its emotional vagueness and logical imprecision, it contains a number of unrelated points of view. According to Bradley, any multiplicity of point of view cannot lead to a true vision of Reality, but only to the plurality of our world. If immediate experence resembles the unity of the Absolut, and comes to us as a finite center or point of view, only a single point of view would have the coherence and comprehensiveness characteristic of immediate experience to be a satisfactory approximation of Truth.

Likewise, Eliot finds Bergson's opposition between intuition and the intelligence, accepted by Murry, to contradict Bradley's idea of Reality as the unity of immediate experience subsequently separated in to the world as we experience it, into objects, selves, emotions, and thoughts. Nothing that Murry believes that mathematics should be reduced to a "science of quantity," dealing only with the material aspects of reality, Eliot replies that it should instead be considered a "science of relations," because when immediate experience is dissolved by the mind into objects and intellect, the intellect beings to perceive relations between objects which are not merely physical, but also logical, and experiential, and thus emotional. As Eliot contends, both the intelligence and intuition are "mysterious" because Reality is apprehended and the world created according to Bradley by one and the same faculty. we merely "complicate out ignorance by calling it 'intuition';...the term 'intelligence' is adequate," because truths times can be "grasped immediately by inspection." Thus, while Bergson's attempt to find a place for both the intellect and the emotion in our quest for knowledge only continues the Romantic dichotomy between empiricism and intuition, Bradley's philosophy asserts that the intellect and the emotions are originally one faculty and, furthermore, essentially inseparable from the objects of the world to which they react and attempt to understand. Bradley's philosophy, therefore, provides Eliot with the possibility of finding an intellectual dimension to his mystical moments which, as unifying experiences of the mind, can never be purely emotional.(Eliot는 Bergson의 저술에 있는 이러한 혼란이 여러 장르의 혼합에서 발생하는 특성 때문이라는 것을 발견했다. Bergson의 숭배자들이 그가 예술가라고 주장했을 때, Eliot는, "그들은 무언가 분명한, 그러나 그것은 정서적 자극이라는 것을 분명히 의미한다"고 설명했다. 그 결과로서의 "충분히 이해되지 않는 이념 또는 철학, 즉 이념-정서"를 정서적 애매함과 논리적 불명확 때문에 Eliot에게는

그러나 실제에서는 경험과 감정이라는 용어는 당혹스러울 정도로 혼용하고 있으며, 그럼에도 불구하고 F. H. Bradley의 주장을 T. S. Eliot은 다음과 같이 요약하고 있다. 즉, 경험은 처음에 나타나서 그곳에서 소멸한다고 하는 하나의 단계가 아니고 근저에 계속 기본적인 것으로 남고, 더욱 경험은 거기에 안주하면서 어떤 의미에서는 스스로를 초월하는 일체의 발전을 자체 안에 포함하는 것이다. 또 그저 단순히 발전을 포함할 뿐만 아니라 독자적인 존재방식으로서 그러한 발전을 판단하는 것으로서 활동한다. 바로 이 점이 동시대의 철학자들과 전혀 다른 점이라고 그는 지적하고 있다.[126]

T. S. Eliot에 의하면, 인식론을 구축하려고 할 때 우리는 인식이 기초할 어떤 여건적인 것을 요청하지 않을 수 없다고 한다. 어느 정도 그

받아들이기 어려운 것이었다. 거기에는 서로 관계없는 관점들이 담겨져 있었다. Bradley에 의하면, 다양한 관점들은 실재의 진실한 시야를 이끌어낼 수 없다. 오직 다수의 세계만이 있을 뿐이다. 만약 직접경험이 절대자의 유일성을 닮았다면, 그리고 한정된 중심 또는 관점으로 우리에게 다가온다면, 오직 단 하나의 관점만이 진리에 만족스럽게 접근하는 통일과 직접경험의 포괄적인 특성을 가지게 될 것이다.

이처럼 Eliot는, Murry에 의해 인정받은 Bergson의 철학에는, 우리가 경험하는 대상, 자신, 정서, 사유로서의 세계를 분리된 직접경험의 단위로 보는 Bradley의 실재의 이념과는 반대인 직관과 지성의 대립이 있음을 발견하였다. Murry가 오직 실재의 물질적 관점과 관련된 "과학적 물량"이 감소된 수학만을 믿는 것은 아무 것도 아니라고 하는 주장에 대하여, Eliot는 그것은 "과학적 관계"의 고찰로 대체되어야 한다고 대답한다. 왜냐하면, 직접경험이 마음에 의해 대상과 지성으로 용해되기 때문이며, 지적 존재는 대상과의 관계를 단지 물질뿐만 아니라 논리적 경험적 다시 말해서 정서적인 것만이 아닌 것으로 지각하기 때문이다. Eliot는 지성과 직관 양자가 '불가사의'하다고 강력하게 주장한다. 왜냐하면 실재는 이해되는 것이며, Bradley에 의하면 세계는 불가사의와 그 같은 기능에 의하여 창조되기 때문이다. 우리는 직관이라고 하는 것에 의하여 무식을 더욱 무식하게 만들뿐이며, 지성이라고 하는 것은 부족함이 없는 표현이다. 왜냐하면 진리라고 하는 것은 정밀한 관찰에 의하여 즉각적으로 포착될 수 있는 것이기 때문이다. 따라서, Bergson이 오직 경험과 직관의 로맨틱한 이분법에만 머무르고 있는 지식을 탐색하는 가운데 지성과 정서를 위한 장소를 찾고 있는 반면에, Bradley의 철학은 지성과 정서가 근본적으로 하나의 기능이며, 더 나아가 그들이 이해하기 위하여 반응하고 시도하는 대상의 세계로부터 본질적으로 분리할 수 없는 것이라고 강력하게 주장한다. 그러므로 Bradley의 철학은, 결코 순수하게 정서적일 수만 없는 마음의 경험을 통합함으로써, 지성적 차원 발견의 가능성과 함께 신비주의적인 계기들을 Eliot에게 제공한다.)"

126) Ibid., pp. 12.

구성체는 시간 속에서 생겨나는 무엇이라고 생각하지 않을 수 없으며, 모든 순간에 우리의 주의에 대해 나타나는 素材의 일이나 또 인식할 때의 전체적인 상태는 이 자료가 그 성분의 하나로 되어 있는 하나의 복합체라는 것을 생각한다든지, 또 생물학적인 진화 속에 있는 의식의 발전을 인식의 발전이라고 생각하기도 한다. 발생론적인 견지에서 보면 인식의 모든 단계는 현실적이다. 이것에 대해 成人의 마음속에 있는 인식의 현실적인 부분으로서 진술 전 인식의 다양한 단계는 추상적이다. 그것들의 제 단계는 동시에 존재하고, 어떤 요소가 다른 요소보다 시간적으로 선행하고 있는 것은 없다. 또 한편으로, 인식의 일체의 경우에 꼭 같은 성분이 나타난다고 하면, 결국 착오의 경우에도 어느 하나의 성분이 제외되어 있지 않다면, 또 어떠한 성분도 다른 것보다 시간적으로 선행하고 있는 것이 없다면, 인식의 모든 분석은 모두 동등하게 유지될 것이다. 그러므로 다른 순간보다도 어떤 순간에 의식은 순수한 경험에 가깝다고 생각하지 않는다면, 또 감각자료는 대상보다 시간적으로 선행한다고 생각하지 않는다면, 더욱 활동이라든가 의식내용이라든가 내재적 대상이나 초월적 대상이라는 것은 책상과 의자와 같이 서로 독립한 것이 아니라고 생각한다면, 이러한 구별은 사실상 무용한 지식의 완벽한 사례가 될 것이다. F. H. Bradley의 철학에서는 이러한 어려움이 매우 심각한 형태로 나타나는 것을 발견하게 되고, 이러한 형태는 다른 철학자와 비교할 때 치명적인 것이지만, 아무튼 위에서 언급한 것처럼 관념적인 구성체와 비교하면 직접경험이라는 것이 있는데, 이는 관념적 구성체에 선행하는 것으로서, 어떤 의미에서는 틀림없이 시간적으로 선행하고 있는 것이다. 그러나 현실 경험에서는 어떠한 것이라도 단순하게 직접적일 수는 없으며, 왜냐하면, 만약 경험이 직접적인 그대로 있다고 한다면, 그 경험에 대해서는 아무 것도 인식하지 못하게 될 것이기 때문이다. 또 우리는 경험되어 있는 것과 구성되어 있는 것과의 사이에는 명료한 선을 그을 수 없다는 것도 알게 된다. 그러므로 구별이라는 것은 상대적으로 변동하는 관점에서 본 것으로서 그 관점의 외

곽에서는 유효성이 없는 것도 발견한다. 경험만이 실재인 것이다. 일체가 경험될 수 있으며, 직접 경험은 인식의 기초이고 출발점이며 최종 목표이다. 그러나 어떠한 경험도 단지 직접적인 것만은 아니다. 또 이와 같이 말했다고 해서 실재와 관념을 궁극적으로 분리해서 각자의 알맞은 각각의 명칭을 붙일 수 있는 절대적인 관점이 있는 것도 아니다.[127]

우리가 사용하고 있는 용어는 모두 비실재적인 성질의 추상이며, 그러나 그러한 성질의 용어가 모두 실제활동 속에 은밀하게 포함되어 있는 인식의 이론을 표명하고 명시함으로써, 그러한 성질의 용어를 옹호하고 또 그 용어에 어떤 종류의 실재성과 타당성을, 다시 말해서 그 용어가 소유할 수 있는 만큼의 또 필요한 만큼의 타당성을 부여할 수 있다. 그러므로 우리는 감정의 하위 단계는 당면문제와는 관계가 없고, 인식은 감정에 기초하고 그 의식 이외의 경험체계인 감정에서 발전한다는 것만을 수용하는 것이 허용된다. 하등동물일지라도 행동을 하고 있는 한 그 행동을 촉발시키는 감정이 있게 마련이며, 그 감정은 단순한 表象을 넘어서 있는 것이며, 더구나 동물보다 더 많이 수동적으로 느끼고 능동적으로 생각하는 인간에 있어서, 감정과 사고(의식)는 서로 배타적이라는 것만큼, 다시 말해서 가장 많이 생각하는 지적인 사람은 가장 많은 감정을 느끼는 사람이 아니라고 생각하는 것만큼 큰 오류는 없다.[128] 즉, 대상과 인식이 이루어지는 의식과의 거리가 상당히 멀음에도 불구하고 일체가 되는 것은 대상과 근접한 직접경험의 경험과 감정과 의식으로의 진화(발전)가 있기 때문인 것이다. 위의 구성체에 대한 장황한 언급을 요약하면 다음 도표와 같다.

<table>
<tr><td colspan="6">정신, 자기, 唯我</td></tr>
<tr><td colspan="5">構成體</td><td>觀念</td></tr>
<tr><td rowspan="2">對象</td><td colspan="4">經驗體系</td><td rowspan="2">觀念</td></tr>
<tr><td>直接經驗</td><td>經驗</td><td>感情</td><td>意識</td></tr>
</table>

127) Ibid., pp. 12~15.
128) Ibid., p. 15~16.

앞에서 언급한 "경험만이 실재"라고 할 때의 실재는 그러므로 느껴지는 것이다. 또 이러한 실재를 발견하기 위해서는 감정으로 되돌아가지 않으면 안 된다. 감정은 실재하는 것이고 現象하는 것이며 모든 술어의 주어가 된다. 그러나 실재를, 나의 감정이라고 하든 집단의 감정이라고 하든 또는 비인간적인 감정이라고 하든, 감정과 동일시해서는 안 된다. 그것은 일종의 혼돈상태의 星雲과 같은 것으로 지각과 사고의 양식을 가지며, 무엇이든지 특별한 국면으로 나누어지기 이전의 총체적인 정신의 일반적인 상태인 것이다. 말하자면 경험체계로서의 감정은 보는 각도에 따라서 그 형상이 달라지는 간섭도형(hologram)과 같은 것이라고 볼 수 있다. 그러므로 실재는 감정 속에서 우연히 만나는 것이기는 하지만, 그렇다고 감정이 곧 실재의 일관된 국면인 것은 아니다. 이렇게 부정하는 이유는, 순수한 감정이라는 것은 대상의 세계에서는 점유해야 할 장소를 발견하지 못하기 때문이다. 예를 들어 앞에 팔등신 미녀의 나체 사진이 있다고 하고 그 사진에 매료되어 있다고 하면, 우리의 감정은 하나의 전체로서의 구성체(+대상+경험체계)이고, 어떤 의미에서는 감정이 아니라고 볼 수 있다. 왜냐 하면 이 사진은 우리에게서 독립한 대상이기는 하지만, 그것은 또 우리의 경험체계와 완전히 같고 그 경험체계를 구성하는 하위성분이 되어, 감정 자체로서의 본래의 순수성을 잃었기 때문이다. 그러나 만일 이 감정이 완결되고 충족되어 있으면 그것이 확대되어 대상으로 된다든지 그 대상에 대한 여러 가지 감정을 가지는 주관으로 된다든지 하는 일은 없을 것이며, 아무런 의식도 없을 것이다. 그러나 감정이 적어도 감정이기 위해서는 의식적이지 않으면 안 된다. 감정이 의식적인 것인 한 그것은 단순한 감정이기를 중지한다. 그러므로 감정이라는 것은 하나의 국면이며, 인식작용 시에 나타나는 말하자면 모순을 잉태한 국면인 것이다. 그러므로 대상과 감정은 서로 분리·고립의 양상이 아니며, 대상이면 대상 감정이면 감정 그 자체 만으로서는 설명이 안 되는 융합이며 일종의 통일인 것이다. 그러나 이 통일은 완결되고 충족된 것이 아니며, 불안정 상태로서 끊임없이 보충

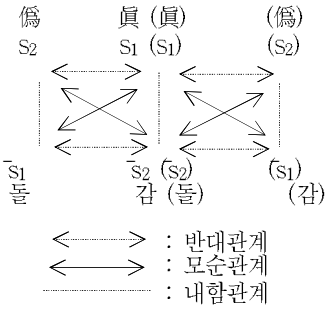
을 구하고 발전을 기하는데, 바로 이 진화(발전)가 달성되었을 때를 감정의 자기 초월이라고 하는 것이다.[129]

이러한 초월은 단지 주관의 역사 속에서만, 또는 외부의 역사에서만 일어난다고 생각해서는 안 된다. 엄밀히 말해서 감정 자체는 주관적인 것도 객관적인 것도 아니지만, 단지 그것이 발전하여 여러 요소와 관계를 갖추어 분절화한 전체가 되면 주관이 의식하고 있는 대상 쪽이 아니고 의식하는 주관 쪽에 영향을 주는 것으로 생각될 뿐이다. 말하자면 감정이 가질 수 있는 그 실재성은 의식 내부에 있다고 생각되는 것이다. 그러나 세계의 역사는 그와 같이 나(주관)의 역사이기는 하나 주관의 경험(감정)은 대단히 관념적인 것으로서 경험(감정) 외부에 있는 많은 것의 존재를 필요로 한다. 그러므로 감정에 있어서 주객은 하나로 보이지만, 어느 한쪽이라고 선언할 절대적인 관점은 없으며, 단지 상대적인 관점의 진실만이 있을 뿐이다. 그러나 주객의 어느 한쪽이 어떻게 해서 지금 현재의 것과 같은 것이 되었나 하는 것을 생각하기 위해서는, 어느 한쪽의 것에 인위적인 절대성을 부여하지 않을 수 없다. 예컨대, 표상에 대해 언급하고자 한다면, 그 표상이 나타나고 있는 주관을 대상으로 해서 생각하는 것이 되며(표상 vs 주관), 감정에 대해서 언급하고자 한다면, 대상에 대한 주관 쪽의 감정(대상 vs 감정)으로 생각하게 되는 것이다. 후자의 경우, 감정을 일종의 대상으로 바꾸는 것이 되겠는데, 그리하여 감정은 대상세계 속에 있는 실재의 대상이지만, 다른 대상과는 다른 것이므로 대상이라 부르지 않고 감정이라 하고, 또 대상 말고 그 감정의 본성(감정 vs 감정의 본성)과도 관계를 가지고 있으므로 감정이라 할 수 있는 것이다. 대상으로 되어있는 감정은 전개도 되고 발전도 하지만, 수축도 하고 허약하게도 된다. 수축한다는 것은 감정이 意識의 대상(감정 vs 의식)이 되어 있기 때문이며, 그러므로 의식보다 넓을 수 없고 좁은 것이다.[130]

---

129) Ibid., pp. 16~19.
130) Ibid., pp. 19~21.

이와 같이 감정이 대상으로 되어있는 한 다른 대상과 동등하게 같은 기반 위에 서있는 것이며, 다른 대상과 같이 공적이며, 의식상으로 독립해 있는 것이다. 감정은 인식되는 것이지 그 스스로가 인식하는 것은 아니다. 그렇다면 감정은 주관적인 것이 될 수 없다. 또 그렇다면, 이러한 감정이 언제 어디서 어떻게 주관적인 것이 될 수 있을까? 그것은, A라고 하는 사람과 B라고 하는 사람이 감(대상)이라고 하는 과실을 보고 있으나, B는 A와 같은 감정을 품지 않고, 그 감(대상)에서 A의 감정만을 삭제하고 그것을 A의 마음속에서 분리하여 독립한 실재라고 보는 냉철한 관찰자로부터 보았을 경우이다. 이것을 기호 사각형으로 설명하면 다음과 같다.



S1이 S2와 S1을 부정하고 나면 S2(감)와는 내함관계가 되므로 眞이 되고, (S1)가 (S2)와 (S1)를 부정하면 (S2, 돌)과는 내함관계가 되므로 眞이 된다. 다시 말해서 각각의 주체는 각각 감과 돌을 眞이라고 여기고 있는 것이다. 다른 말로 하면, 나의 주관적 관점으로 본 것이 전세계인 것이다. 이 세계는 전세계이므로 다른 어떤 객관적인 것과 비교할 수 없는 것이다.[131] 이러한 감정이 지속적으로 의식 전역에 퍼져있는 한 그 총체적인 내용 속에서 어떤 부분을 잘라내어 대상이라 부르고,

131) Ibid., pp. 21~23.

어떤 부분을 감정이라 불러야 하는가 하는 기준은 없고, 대상과 감정이 갈라지는 것은 단지 사회적인 행동에서 일 뿐이다. 그러나 감정과 대상은 그와 같이 분리된 뒤에도 양자는 불명료하면서도 가냘픈 인연을 남기며, 또 융합하려고 하는 경향이 있다. 항상 불안정한 분리이며 결합인 것이다. 그러므로 이들의 결합에는 대상과 어긋나는 수도 있으며, 또 이러한 결합은 스스로의 보충 작용에 의하여 그 대상을 수정할 수도 있다. 아무튼 이 결합에 있어서, 감정이 대상으로 되든지, 대상이 감정으로 될 때 일어나는 그 부단한 推移는 정당한 것이며, 그 추이 중 가장 중요한 경우의 하나는 감각에 의한 착오이다. 예컨대 물에 지팡이를 담그고 있는 경우 실재의 지팡이뿐만 아니고 굴절현상의 것도 포함한다. 이 착각(굴절)의 대상도 실재의 대상과 같을 정도로 실재적이라는 것은 신 실재론이 주의를 환기 한 하나의 진실이다.[132]

실재의 상태라는 것은 경험(감정)이다. 전체적인 경험체계의 관점에서 보면 대상으로 정의되거나 감정(경험)으로 향유될 수 없지만 그 속에서 하위성분으로 관찰되는 그 성분의 어떤 것이 대상이나 감정의 어떤 국면을 띄게 된다는 경험이라고 말할 수 있을 것이다. 그러나 그러한 변화 속에서 과연 동일성이 어떻게 유지될 수 있는가, 느껴지는 감정(실재의 대상)과 관찰되는 감정(착각 또는 굴절의 대상)이 어떻게 동일해질 수 있는가, 이 둘 사이에는 무엇인가 객관적인 구별에 의해서 방해되지 않는 연속성이 있는 것 같다고 T. S. Eliot은 언급한다. 양자 사이에 어떤 지각되는 相違가 없는 한 이 양자는 동일한 것이라고 想定해도 좋다고 한다. 이 동일성을 갖게 하는 것은 정서가 있기 때문이라고 한다. 즉, 어떠한 정서도 그 일부분은 이미 대상으로 되어있다. 다시 말해서 내 마음 앞에 있는 지각과 관념으로 되어 있다. 정서 전체는 하나이지만, 감정 속의 특별한 一群이 마음 앞에 있는 대상과 合一되어 있는 것이다. 객관적으로 보아서가 아니고, 직접 또 積分的으로, 다시 말

132) Ibid., pp. 23~25.

해서 부분을 동반하면서도 그것이 완전체를 형성할 형태로 합일되어 있는 것이다.[133]

느껴지는 감정(실재의 대상)과 관찰되는 감정(착각 또는 굴절의 대상)에 대해서 T. S. Eliot은 다음과 같이 부연하고 있다. 특히 후자에 대해서는 '관념'이라는 용어로 통일하여 사용하고 있는데, 그는 "Gaius Julius Caesar가 Rubicon 강을 건넜다"라는 경우, 이 관념이 설명하고 있는 실재와 같이 외적인 것이다. Gaius Julius Caesar(100~44 B. C.)의 Rubicon 渡河는 우리가 생각하기에 따라서, 이런 식이나 저런 식으로 스스로를 점점 더 실재적인 것에 밀착시키는 요소를 갖게 된다. 이 움직임은 단순히 관념이 실재에로 향할 뿐만 아니라, 실재적인 것이 관념에로의 국면을 나타냄으로써, 스스로를 자기 실현적인 관념으로 결합시켜 가는 것이다. 이 관념은 그 과정의 어느 순간에도 절대로 실재와 떨어져서 존재하는 것은 아니다. 적어도 관념이 관념일 때는, 관념은 실재적인 것을 의미하지 않으면 안 된다.[134] 이것을 Roland Barthes의 3차원 모형에 대입해보면, 다소 애매하고 곤혹스러운 언급들을 피하면서 좀더 명확하게 그 모습이 나타남을 볼 수 있다.

<table>
<tr><td></td><td colspan="4">Ⅲ. SIGN(의미작용)</td></tr>
<tr><td></td><td colspan="3">표층구조</td><td>심층구조</td></tr>
<tr><td>MYTH
(신화)</td><td colspan="3">Ⅰ. SIGNIFIER
3. Sign(기호)</td><td rowspan="2">Ⅱ. SIGNIFIED
(독재권확립)
이성
二律背反
자유의지
가상세계</td></tr>
<tr><td></td><td>1. Signifier
Caesar의 渡河</td><td colspan="2">2. Signified
渡河의 의미</td></tr>
<tr><td>Laguage
(언어활동)</td><td>음성・문자</td><td colspan="2">의미</td><td></td></tr>
<tr><td></td><td>Caesar의 渡河</td><td>Langue(보편성)
渡河의 의미</td><td>Parole
(개별성)</td><td></td></tr>
</table>

133) Ibid., pp. 25~28.
134) Ibid., pp. 45~46.

랑그적 차원에서는 단순히 한 인간 Gaius Julius Caesar가 Rubicon 강을 건너고 있는 사실뿐이지만, 신화적 차원에서는 그가 Sextus Pompeius Magnus Pius(67 B. C.~35 B. C.)를 넘어뜨리고 독재정권을 수립한 역사적 사실을 떠올리고 있는 것이다.[135] 이에 대하여 그는 또 다음과 같은 예를 들고 있다.

> 나는 나의 친구의 모습과 함께 살았다.

이때 그 사람(나)이 산 세계는 장점과 단점을 모두 갖고 있다고 한다. 단점이라고 함은 이 세계가 다른 세계보다 더 애매하고 더 관념적이기 때문이며, 장점이라 함은 만일 실재가 실현된다고 하면 몇 가지 점에서 일상의 세계보다 한층 더 고도의 형태의 실재가 되었을 것이라고 생각되는 하나의 실재의 방향을 가리키기 때문이다. 이 실재에 비하면 일상의 세계는 실재적인 것이 매우 적으며, 또 이 실재는 일상의 세계가 "의미한다"고 말해지는 것이다. 이와 관련하여 T. S. Eliot은 "F. H. Bradley의 判斷에 관한 정의를 실재에 대한 관념의 서술"이라고 수용한다. 그리고 그는 관념을 상징으로 생각하는 사고방식은 부적당하다고 생각한다. 여우가 교활성을 표시하고, 돛이 희망을 표시하듯이, 관념은 그러한 것의 상징이 아니다. 관념의 관념성은 관념이 그 스스로의 실현을 지향하는 것에 있으며, 또는 그 스스로의 관념화를 지향하는 것에 있으며, 그러므로 실재와 대비되는 것으로서의 관념은 포착할 수 없는 그 무엇이다. 이 경우의 관념의 존재는 단지 그 과정 속에 있을 뿐인 것이다. 관념은 완벽하게 포착하려고 하는 우리의 노력을 교묘하게 빠져나간다. 왜냐하면 관념에 접촉하자마자 그 전체적인 세계는 그 스스로를 여러 가지 관념으로, 또는 여러 가지 실재로 분해하는 것이 발견되기 때문이다. 그러므로 관념은 관념으로서의 활동이라고 할 수 있다.[136]

---

135) Moses Hadas, 한국일보 타임-라이프 편집부 역, 「로마 帝國」, 라이프 人間世界史(서울: 한국일보 타임-라이프, 1978), pp. 42~43.

이렇게 두 종류로 분류되어 있는 것 같이 보이지만, 앞에서 언급한 바와 같이 합일되어 있는데, 그 내용의 결합은, 한편으로는 실재의 세계의 결합에, 다른 한편으로는 생리학적인 결합에 환원되는 것이라고 그는 확신한다. 회상의 내용은 실재가 회상됨에 따라서 결합되고, 또 실재가 회상되는 것과 완전히 같은 자세로서 결합되어 있다고 생각되어야만 하기 때문이다. 즉, 그 실재를 지배하고 있는 법칙이 지향 속에 있는 그 회상의 결합을 지배하는 것이다. 말하자면 물질세계의 법칙이 그 세계에 대한 관념을 지배하는 것이다. 그 관념이 실재의 관념인 한 그러하다. 만일 그러한 관념이 실재의 것이 아니라면 그들 관념은 자세히 설명하기는커녕 단순한 하나의 경향이 될 것이고, 아니 경향이라기보다 단지 단순한 미분화의 감정이 되어 생리학적인 상태로 용해될 것이다. 그러므로 관념이 실재적인 관념인 한 관념이 아니며, 그러나 또 실재적이 아니라면 관념이 아니다. 이것은 상상의 관념 또는 회상의 관념의 경우도 마찬가지이다. 이러한 의미에서 보면 위대한 시인의 관념이 변덕스럽다고 하는 것은 진실이 아니다. 상상은 방자한 것이라는 의미에서 말하는 것이라면, 정신이상자나 발광인의 관념이 시인의 것보다 훨씬 상상력이 풍부한 것이다. 그러나 진정으로 위대하고 상상력이 풍부한 작품에 있어서 관념의 결합은 다른 어떤 곳에서 볼 수 있는 것보다 한층 더 확실한 논리적 필연성으로 결합되어 있다고 느껴지는데, 그것은 용어가 일상적인 의미 이상으로 또는 일상적인 의미와는 다른 것같이 사용되고 있다는 사실에 의한다. 그러므로 그러한 의미를 충분히 이해할 수 없는 사람에게는 미학적인 전개와 표현되어있는 대상 사이의 관계가 보이지 않는 것이다. 그러나 내용의 결합은 주관적이다. 그리고 심리학의 소재가 된다는 것은 결코 옳지 않다. 만약 그렇게 말하고 싶으면, 확실히 내용의 결합은 개인적인 것이다. 그러나 상상력에 의한 작품은 결코 단순히 개인적인 것은 아니다. 만일 그것을 단순하게 개인적

136) T. S. Eliot, 金良洙 역, op. cit., pp. 64~65.

인 것으로 생각한다면, 우리는 그 작품을 상상력에 의한 것으로 보지 않고, 병리학적 상태의 산물로 보게 될 것이다. S. Mallarmé의 시를 병리학상의 병적 활동에 의한 것으로, 꿈을 설명할 때와 같이, 설명하는 경향을 갖는 것이 바로 그러한 경우이다.[137]

관념에 대해서는 T. S. Eliot이 두 번 세 번 거듭 부연하면서 우리를 이해시키려고 노력하고 있다. 그 이유는 이 부분이 꽤 까다롭고 난해하다고 여겼기 때문인 것으로 보이며, 한편으로는 자신도 표현에 어려움이 있었던 것으로 보이기도 한다. 다시 말해서 그 자신도 용어의 사용에 있어서, 여러 가지로 바꿔가면서 애를 쓰고 있는 흔적이 보이기도 하는 것이다. 즉, 하나의 외부 대상에서 출발하여 느껴지는 감정과 그 감정에 기인하기는 하지만 그와는 별개로 관찰되는 감정으로 대비하였다가, "실재의 대상 vs 비실재의 대상(굴절 또는 착각)," "내재적 대상 vs 초월적 대상," "수동적 지각 vs 의식활동," "선천적 인식 vs 후천적 인식"이라고 하고, 전자에 대비해 후자를 '관념'이라는 용어로 통일하더니, 이제는 전자도 관념이라는 용어로 통일하여 사용한다. 이러한 난맥

---

137) Ibid., pp. 89~90. Lewis A. Coser, 愼鏞廈·朴明圭 역, 「社會思想史」(서울: 일지사, 1978), p. 75. "마르크스에 의하면, 사회체계의 변화는 地理나 氣候와 같은 社會外的인 요인에 의해 설명되어질 수 없다. 왜냐하면 이러한 要因들은 중요한 역사적 변천에 비해 상대적으로 고정되어 있는 것이기 때문이다. 또한 이러한 변화는 새로운 思想의 出現과 관련 지워 설명될 수도 없다. 思想의 발생과 수용은 思想이 아닌 다른 어떤 것에 달려 있다. 思想은 주된 動因이 아니다. 그것은 人間關係에 있어서 인간을 지배하는 物質的 利害의 直接的 혹은 間接的 反映인 것이다"는 말과 T. S. Eliot이 "물질세계의 법칙이 그 세계에 대한 관념을 지배하는 것이다"라고 한 언급과 일치를 보여주고 있다. 이러한 언급은 관념에 한정된 것이기는 하지만, 두 사람의 견해가 어느 일면에서 일치된다는 것을 확인시켜 주는 것으로 보이는데, 그 일치점이 바로 "주관이 객관을 향한 관점, 즉 진리의 본성적 관점"을 함께 보유하고 있기 때문인 것으로 보인다. Roland Barthes, op. cit., pp. 109~110. 위의 두 사람에 비해 Roland Barthes는 다음과 같이 언급하고 있다. "신화는 메시지를 운반하는 대상에 의해 규정되지 않고, 오히려 이러한 메시지를 발설하는 방식에 의해 규정된다. 결국 신화에는 형식적 한계가 있을 뿐이며, 질료적 한계는 없다. 그렇다면 모든 것은 신화가 될 수 있는 것일까? 그렇다. 나는 그것을 믿는다. 왜냐하면 우주는 끊임없이 암시 속에서 번식하고 있기 때문이다"라고 하고 있는데, 이는 "주관이 주관을 향한 관점, 즉 진리의 기준적 관점"을 보유하고 있기 때문인 것으로 보인다. 이러한 차이에 대해서는 뒤에 좀더 상세하게 언급될 것이다.

상은 이 부분이 얼마나 중요하고 또 그를 괴롭혔나 하는 생각이 들기도 한다. 그 가운데 마지막으로 관심이 가는 것은 Alexius Meinong(1853~1920)의 말을 인용하면서 설명한 부분이다. 그에 의하면, 지각의 내용과 대상과는 판이하게 구별해야만 한다고 한다. 처음에 붉은 색을 생각하고 뒤이어 푸른색을 생각한다고 한다면, 당연히 그것은 지각일 수 없고 또 정확히 말해서 유사한 지각도 있을 수 없다. 그것에 의하여 처음에 어떤 하나의 대상을 감지하고, 뒤이어 대상을 감지한다. 그러나 이 두 개의 표상을 각각 구분하여 처음의 것은 어떤 하나의 대상으로 구분하는 것이 적절하다고 한다. 두 가지 관념(붉은 색과 푸른색)이 있다는 의미일 때에는 동시에 두 개의 대상이 있는 것은 아니다. 우리는 대상 대신에 관념을 가지기 때문이다. 또 관념의 내용에까지 이야기를 진전시키면 이야기는 다시 그 대상으로 돌아갈 뿐이다. 그러나 또 관념이 대상을 가지고 있다고 생각하는 것은 옳지 않다고 생각한다. 왜냐하면 관념은 대상에 대한 지향이고, 지향을 갖지 않기 때문이다. 그 관념이 실재하는 한 그 관념이 대상이고, 그 관념이 비실재인 한 그 대상은 비실재이거나 불확정적인 것이다.[138]

관념이라고 하는 용어 사용의 이러한 난맥상은 '意識'과 '認識'이라는 용어의 사용에 있어서, I. Kant의 범주의 개념이나 오성 또는 이성의 개념을 과민하게 의식하고 있기 때문인 것 같다. 다시 말해서, T. S. Eliot은 I. Kant의 직관과 오성, 오성과 이성의 二元論을 군데군데에서 비판하고 있는 것으로 보아, 그러한 기색이 역력하다. 관념을 둘로 나누어 각각의 명칭을 부르자니, I. Kant를 추종하는 결과가 되겠고, 독자적인 논리를 전개하자니, 그 의미의 애매성을 벗어나지 못하는 결과의 초래를 막을 수 없게 되고 만 것이다. 그러므로 T. S. Eliot의 경우, 이 관념이 경우에 따라서는 직관도 되고 오성도 되고 이성도 된다는 것으로 이해하여야 할 것이다. 이러한 견해를 뒷받침해주는 것은 다음과 같은 말

138) Ibid., pp. 109~110.

이다. 즉, 실제의 대상을 구성하는 것은 실제의 필요성 또는 실제적인 경우라는 것이다. 우리는 이 실제적인 경우의 요구에 응해서 주의의 대상을 하나의 구성요소로 취급 하든가 하나의 관념적인 복합체로 취급한다. 그리고 분석을 바탕으로, 그것이 동일한 대상 그대로 남는 것은 어느 점까지인가를 결정하는 것은 실제적인 문제로 남을 뿐이다. 그리고 시간 속에서 지속하는 것은 무엇인가 하는 것도 항상 우리에게 남겨진 의문이다. 통상적으로는 아무 어려움이 없다. 왜냐하면 대상은 일정한 것이 아니기 때문이다. 대상은 경우의 요구에 응해서 동요한다. 또 대상 속의 요소가 실제적인 것으로서 취급되든지 아니면 관념적인 것으로서 취급되는 것에 응해서 동요한다. 그러나 그 요소가 분석되어 관계가 되면 마지막에는 시간 그 자체 이외에는 시간 속에 있는 것은 아무 것도 없다는 것을 알게 된다. 그러나 이 관점도 물론 하나의 한계로서 결코 도착된 것은 아니다.[139]

그리고 더욱 흥미를 갖게 하는 것은 I. Kant와 매우 가까운 부분이 있다는 언급이다. 즉, 그는 나날이 접하고 있는 종류의 사물은 여러 가지 감각에 속하는 감각 가능한 특질의 묶음으로 구성되어 있다고 한다. 그리고 그것들 모두는 연속적인 공간의 일부로서 공존하고 있는 것으로 상상된다고 한다. 우리가 사물의 실재를 얻는 것은 분명히 감각자료의 일종의 투사에 의한다고 한다. 이 생각은 우연히도 G. Berkeley(1685~1753)에 매우 가깝다고 한다. 그러나 또 이것은 약간 다른 관점에서 보면, I. Kant에 매우 가깝다고 한다. 왜냐하면 논리에 의해서 통일된 감각자료를 우리가 가지고 있으므로 또 이 다양한 것이 이렇게 결정되는 것은 주관에 대해서이기 때문이다. 또 왜냐하면 감각자료는 숙지에 있어서만 실제적이고, 숙지는 주관에 의한 향유를 의미하므로. 따라서 사물은 항상 고차적인 질서를 가지는 대상으로서 이 대상은 분명히 감각 자료와 보편의 두 종류의 소재로서 조립되는 구성체이다.[140] 그러나

139) Ibid., p. 121.
140) Ibid., p. 127.

이 점에 대해서는 T. S. Eliot가 착각을 일으키고 있는 것 같다. 왜냐하면, T. S. Eliot의 경우 대상을 이미 어느 정도 확정된 것으로(가령 붉은 소를 의식하기전의 붉은 색을 대상으로 받아들이는 것) 받아들이고 있지만, I. Kant의 경우 그것이 붉은 색인지 푸른색인지 불확정의 物自體(質料)로 받아들이고 있기 때문이다. 이 점에 대해서는 일견 사소한 차이인 듯이 보이지만, 실은 철학의 혁명이며 더 나아가 "코페르니쿠스적 轉回"[141]라고까지 하는 차이인 것이다.

결국 대상은 엄격히 말해서 시간 속에 있는 감각자료와 시간 속에 없는 보편(관계)이라고 하는 두 개의 관념으로 조립되어 있다고 한다면, 그 대상이 존재하고 있는 것은 어떤 시간인가? 라고 T. S. Eliot은 자문하면서 B. A. W. Russell(1872~1970)의 말을 인용한다. 물체의 여러 가지 상태는 그러한 대상의 지각을 구성하고 있는 감각자료와 완전히 같은 시간질서를 갖는다고 상상해서는 안 되며, 오히려 실재는 있을 수 없는 두 개의 시간의 한계 사이에서 요동치고 있는 것처럼 보인다. 있을 수 없다는 것은 순수하게 시간 속에 있는 것은 적어도 존재한다고는

---

141) Cláudius Ptolemæus(Claudius Ptolemy, 127~151): 그리스 Ptolemáis 출신의 천문학자·지리학자·수학자. 알렉산드리아에서 활동함. 그의 저서 「Almagest」에서 지구는 구형이며 우주의 중심에 정지하고 있으며 태양·달·별들이 타원궤도로 지구 주위를 돌고 있다는 天動說을 주장하였음. Nicolaus Copernicus(1473~1543): 폴란드의 천문학자. 로마 가톨릭 교회의 성직자. 그리스 사상의 영향을 받아 육안에 의한 천체 관측에 의거, 태양이 우주의 중심이며, 지구를 포함한 모든 행성은 이 태양 주위를 완전한 원형 곡선으로 돌고 있다는 地動說을 주장하여, 당시 종교계·理學界에 일대 혁명을 초래했음. 저서 「天體의 회전에 대하여」는 교회와의 마찰을 피하기 이하여 죽음 직전에 간행되었음. Galileo Galilei(1564~1642): 이탈리아의 물리학자·천문학자. 처음 의학을 배웠으나 수학으로 전향. Pisa 및 Padova 대학에서 수학을 강의. 물체의 낙하법칙을 발견하였고, 굴절 망원경을 만들어 목성의 위성 및 태양 흑점을 발견하였으며, Nicolaus Copernicus의 지동설을 실증하여 이를 창도한 것이 큰 업적임. 지동설을 창도했기 때문에 박해를 받아 만년에 유폐의 생활을 보냈음. Johannes Kepler(1571~1630): 독일의 천문학자. 병약·빈곤·전재 중에서도 행성 운동의 세 법칙(제1법칙-행성은 태양을 초점으로 하는 타원 궤도를 그림. 제2법칙-태양과 행성을 연결하는 직선은 같은 시간에 같은 면적을 그림. 제3법칙-행성의 공전 주기의 제곱과 타원의 長軸의 세제곱과의 비는 각 행성에 있어서 같음)을 발견하여 근대 역학의 선구자가 됨. 저서에 「우주의 신비」, 「광학」, 「신천문학」 등이 있음.

말할 수 없기 때문이며, 존재하기 위해서는 어떤 무엇이어야 하고, 또 그 어떤 무엇이기 위해서는 다른 무엇과 無時間 속에서 관념적인 관계를 가져야 한다. 또 다른 한편으로 지각의 대상은 대상으로서의 그것과 양립할 수 없는데, 그 이유는 그것이 그 대상인 한 무시간적이기 때문이다. 예를 들면, 실제의 태양의 대상과 지각되어 있는 태양의 대상, 이 두개의 대상이 동시에 있다는 것은 동일한 관념적인 관계에 의해 연계되어 있다는 것을 의미한다. 나의 성격과 열 시에 출발하는 열차, H. Spencer의 명성과 탁자 위에 놓인 그의 책, 등등이 동시에 존재한다는 것의 정확한 의미는 없다. 그러나 이러한 진술은 양자를 단 하나의 세계에 귀속시키는 한 그 속에서 막연하지만 이 양자가 경험에 의해서 조화된다고 우리는 느낀다. 그러나 이러한 조화가 외부의 시간 속에서 이루어지는 것은 아니다. 또 지각은 시간 속에 있는 것이 아니므로 시간의 골치 아픈 문제는 거기에는 없으며, 시간의 문제는 실제의 공간과 같이 매우 추론적인 것 같이 생각된다. 그러므로 T. S. Eliot은 I. Kant의 비판철학에 많이 접근하는 것이 아닌가 하고 생각한다. 왜냐하면 실제의 시간과 공간은 단지 문제의 설정방법에 의해서만 요구되기 때문이다. 즉 물질적인 실제의 세계가 가정되고 그 다음에 어떤 방법으로 우리가 이 세계를 인식하는가 라고 물어진다면, 우리가 확신할 수 있는 것은 직접 경험이 가지는 어떤 자료와 형식이며, 이것들로 이 물질적인 세계가 구성된다는 것이다. 그 결과 외부 세계의 객관성이라는 것은 아무 쓸모 없거나 무의미한 것이다.[142]

그러나 여기서 또 한번 그의 논리에 일관성 없음이 밝혀진다. 분명히 그가 F. H. Bradley의 "浮遊觀念과 상상물"에 대하여 언급하면서 이것은 헤겔학파의 사람들에게 잘 알려진 것이라고 언급한 바 있으며, I. Kant의 二元論을 비판하면서 한편으로는 統覺이라는 관점에서 그를 옹호하고, 이번에는 "객관성의 무의미"라고 하는 점에서 접근되어 있다고

142) T. S. Eliot, 金良洙 역, op. cif., pp. 131~132.

하는 등, 그의 논조에 의심을 품게 하는 부분이 부각된다. 앞에서도 잠시 이에 대하여 언급한 바 있지만, F. H. Bradley의 정합설의 관점은 객관을 향한 진리의 본성적 관점이며, 이에 반하여 I. Kant의 비판론의 관점은 정반대로 주관을 향한 진리의 기준적 관점임을 알아야 한다. 그리고 G. W. F. Hegel은 비판론의 비판이라고 할 수 있는데, I. Kant가 오성과 이성의 분리를 천명한 것에 반하여 오성과 이성을 통합한 절대지의 관점임을 알아야 할 것이다.

아무튼 T. S. Eliot은 F. H. Bradley에 있어서의 관념(유한한 마음의 중심 또는 관점)은 정신(整合, 자기, 唯我)과 동일시되지 않는다고 한다. 관념을 일시적으로 정신생활의 단일개체(理性)로 생각할 때가 있을지 모르나, 이 단일개체는 정확하게 한정될 수 있는 것이 아니다. 왜냐하면 우리는 하나의 관점에서 다른 관점으로 이동함으로써, 동시에 그 이상의 관점으로 변화하기 때문인데, 이 태도가 우리에게 가정과 反 대상과 상상의 허구를 제공해 준다. 우리는 초월에 의하여 변화하며, 관념은 그 대상으로서 하나의 일관된 세계를 가지고 있다. 따라서 관념은 자기 충족적일 수 없다. 왜냐하면 정신생활은 하나의 일관된 세계를 정관 하는 것이 아니고 충돌하며 모순되는 세계를 하나로 통일하고, 될 수 있으면 두 개 혹은 그 이상의 부조화의 관점으로 이동하고자 하는 괴로운 임무를 띄고 있으므로 다른 정신을 자기에게 해석하게 해야 할뿐만 아니라 자기를 자기에게 해석해 주도록 해야 하기 때문이다. 여기서 진술하고 있는 학설은 정신적 원자론이나 그와 같은 부류의 어떤 것이라고 해석해서는 안 된다. 관념은 하나의 크기나 형태는 없지만 전후관계와 더불어 변화한다. 따라서 정신은 자체 속에서 많은 관념을 경험하는 한편 느슨한 의미로 보면 정신 자체를 하나의 관념으로 생각할 수 있다. 그러나 거듭 밝히지만, 정신과 관념은 동일시되는 것은 아니며, 정신은 항상 지적 구성체(정합 된)인 창조물이라고 할 수 있다. 그것은 결코 단순하게 주어져 있는 것이 아니고 직접성의 초월에 의존하고 있다. 그리고 나와 나의 상태는 직접적으로 주어져 있고, 다른 사람의 자기(정신)는

추정된다는 것을 唯我論의 학설은 보여주어야만 할 것이라고 한다. 다른 사람의 정신을 추정한다는 것은 다른 사람의 관념을 먼저 인식하여야만 한다는 것이 되겠는데, 다른 사람의 관념은 단지 대상의 중개를 통해서만 인식되는 것이며, 그러므로 정신은 각각의 육체를 통하는 것 외에는 서로 영향을 줄 수 없다고 상상할 수 있다.[143]

결론적으로 말해서 감각적 모사설과 이성적 모사설을 종합하고 있는, 한편으로는 영국의 신헤겔학파로 불리어지고 있는 F. H. Bradley의 整合說(唯我論)을 받아들이고 있는 T. S. Eliot의 견해에 대해 그 스스로 사람들에게 "기묘하게 고풍스럽게" 보일지 모른다고 생각하고 있음에도 불구하고 모더니스트라고 호칭되고 있는 것은 어떤 이유에서일까? 대응설의 절정을 이루었던 Anselm와 Thomas Aquinas의 두 갈래의 스콜라주의를 종합한 새로운 관점이기 때문이라면 더욱 발전된 스콜라주의가 아니겠는가? 또 그의 논문의 내용 여러 곳에서 G. W. F. Hegel을 옹호하는 언급이 있음을 찾아낼 수 있어 일면 모더니티가 내포된 것으로 보이기도 하는데, 이러한 일부 현상을 가지고 전체로 판단할 수는 없는 것으로서, 다시 말해 F. H. Bradley나 T. S. Eliot 모두가 외부의 대상으로서의 실재를 확정된 것(붉은 소를 인식하기 이전의 붉은 색도 확정된 실재임을 알아야 한다)으로 인식하고 있는 한 아무리 "구성체(+대상+경험체계)와 관념과의 통일"을 기도하고 있다 하더라도 그것은 주관이 객관을 향한 관점임을 뿌리칠 수는 없으며, 따라서 주관이 주관을 향한 관점인, 즉 타자와 대자의 관계를 밝히고 있는 G. W. F. Hegel의 입장과는 판이하게 다르다는 것을 받아들여야 할 것이다. 이것이 전자와 후자의 차이인데, 한마디로 전자의 관점은 전통적 형이상학인 대응설보다 우월하지만 I. Kant의 초월철학인 비판론의 비판론이라고 할 수 있는 후자보다는 뒤질 할 수밖에 없는 정반대의 관점임을 알아야 할 것이다.[144]

---

143) Ibid., pp. 177~183.

144) 李昌培, 「T. S. 엘리엇 연구: 인간과 文學」 (서울: 민음사, 1988), pp. 57~69.

2. 무제약으로 진보한 세계관

대응설에서는 어떤 한 판단에 대응하는 개별적인 사실이 있다고 생각하지만 정합설에서는 그런 개별적인 판단이나 사실이란 전체적인 실재를 인위적으로 분해 절단하거나 또는 거기서부터 발췌함으로써 얻을 수 있는 단편이며 결국 추상의 산물임에 불과하며, 더구나 개개의 판단이나 개개의 고립상태에서 정당하게 고찰할 수 있다고 생각하는 것은 근본적으로 오류이다. 거기서는 어떠한 것도 그 외의 것과 분리되어 있지 않으며, 그리하여 개개의 것은 언제나 전체의 관련에서만 올바르게 고찰되고 이해될 수 있다. 따라서 어떤 한 판단의 진리는 그 판단 하나만을 검토함으로써 얻을 수 있는 것이 아니라 더 질서 있는 전체와의 정합에서만 찾을 수 있다. 그리하여 진리는 우리의 사유가 전체로서의 實在에 무한히 접근해 가는 데 있다고 하겠다.[145] 즉 관점은 언제나 주관으로부터 객관을 향해 있는 것이다.

이와는 반대로 진리의 기준적 관점은 주관으로부터 주관을 향한 관점으로서, 즉 인식의 성립과정을 밝히는 것이다. 이에는 코페르니쿠스적 轉回라고 불려지고 있는 I. Kant의 비판론과 비판론의 비판론이라고 할 수 있는 G. W. F. Hegel의 정신현상학을 들 수 있다.[146]

T. S. Eliot 자신이 직접 언급한 "나는 논문이 통과된 것을 안 후 다시는 이 논문에 대해서 생각지 않았다…. 철학을 학문적으로 연구한 후 46년이 지난 지금 나는 다시 이 논문의 진술 내용에 맞추어 생각할 수 없음을 알고 있으며, 또한 그것을 이해한다고 자부하지도 않는다. 철학연구로서 이 논문이 대부분의 현대 철학자들에게는 기묘하게 고풍스럽게 보일지도 모른다. 나는 이 책을 다만 전기적 흥미에 대한 호기심으로 내놓는 것뿐이다. 이런 면에서 보면 언젠가 내 아내가 말한 바와 같이 나의 산문 문체가 브래들리의 그것을 바탕으로 형성되었고, 그 동안에 별로 바뀌지 않은 것을 보게 될 것이다." 이하 참조. Frank Thilly, Ledger Wood 개정, 김기찬 역, op. cit., pp. 702~709.

145) 金麗壽・車仁錫・韓筌淑, op. cit., pp. 26~27.

146) 강영안, 「주체는 죽었는가 : 현대 철학의 포스트 모던 경향」(서울 : 문예출판사, 1996), 10~11. "독일 철학은 실로 두 차례나 주체의 절대화를 경험한다. 한번은 칸트에서 시작하여, 칸트 극복을 내걸었던 피히테, 셸링, 헤겔의 독일 고전 철학에서 볼 수 있었던 일이었고 또 한번은 자연주의와 역사주의를 비판하면서 초월

I. Kant는 먼저 전통적 신 존재 증명의 문제를 다룬다. 즉 Anselm 식의 존재론(Platon의 이성적 모사론에 바탕을 둔)적 증명과 Thomas Aquinas 식의 우주론(Aristoteles의 감각적 모사론에 바탕을 둔)적 증명, 그리고 자연의 합목적성에 따르는 신 존재 증명이 그것이다.

존재론적 증명의 중요한 논점으로서, 형이상학적으로 가장 완전한 존재자는 필연적으로 실재하여야만 한다. 만약 그런 존재자가 실재하지 않는다면, 그 이유는 그에게 실재함이 빠졌기 때문일 것이다. 그러므로 이 증명은 그보다 더 완전한 존재가 생각될 수 없는 그런 존재자의 개념에서 출발한다. 이 가장 완전한 존재자가 이성에만 존재한다고 가정해 보면, 그럴 경우 그뿐만 아니라 "+이성+현실"의 존재자도 생각해 볼 수 있는데, 그렇다면 오히려 후자가 더 완전한 존재자가 될 것이다. 왜냐하면 이성뿐만 아니라 현실 안에 존재하는 것이 더 완전하기 때문이다. 그러나 처음의 "+이성"의 개념과는 달리 "+이성+현실"의 개념이 더 완전한 존재자이기 때문에 그러한 '가정' 자체가 개념과 모순된 것으로서 증명이 성립될 수 없는 것이다. 그러므로 신은 이성뿐만 아니라 현실에도 존재하여야만 한다. 이러한 증명의 無根據性은 존재가 한 사물의 개념을 넘어서 그것에 덧붙여진 한 특수한 규정으로 생각되었다는 데 있다. 왜냐하면 존재는 사물의 한 규정으로서 다른 규정들에 덧붙여짐으로써 사물의 규정을 확장시켜 더욱 완전하게 할 수 있는 그런 실질적 술어(이것은 장미꽃이다, 장미꽃은 식물이다)가 아니기 때문이다. 존재가 사물의 규정, 즉 주어의 술어가 아니고 오히려 사물의 단순한 정립이기 때문에 어떤 것의 존재가 부정된다고 해서 거기에 모순이 생긴다는 것은 있을 수 없는 것이다. 왜냐하면 존재가 부정될 때에는 존재 긍정과 함께 정립되었을 술어들 모두가 함께 부정되는 것이기 때문이

론적 주체를 내세운 후설에게서 볼 수 있는 일이었다. 주체 비판은 이 두 철학에 대한 비판으로 나타난다. 헤겔 이후 독일 철학자들, 예컨대 포이어바흐, 마르크스, 그리고 베를린에서 셸링 만년의 강의를 직접 들었던 덴마크의 키에르케고어, 그리고 니체는 관념론적 전통에서 거의 절대화된 주체를 비판한다. 이것이 독일 전통에서 일어난 최초의 비판이라면 후설 현상학의 초월론적 주체를 해체한 하이데거의 비판적 작업은 이것에 이은 두 번째 사건이라고 할 수 있다." 이하 참조.

다. 그러나 이러한 논리적 반박에도 불구하고 그것으로는 반박될 수 없는 존재론적 증명의 더 깊은 다른 측면이 언급될 수 있다는 것인데, 문제는 결코 그 존재가 부정될 수 없는 그런 존재자가 있다는 것이다. 즉 신은 가장 완전한 존재자이며 이런 의미에서 그 부정이 불가능한 존재자이기 때문에 필연적으로 존재하는 것이 분명하다는 것이다.[147]

우주론적 신 존재의 증명은 어떤 한 사물의 존재에서 출발하여 한 특정 개념으로 추론한다. 따라서 이것의 출발점은 존재론적 증명에서처럼 단순한 선험적 개념이 아니라 오히려 무엇인가 존재한다는 경험인 것이다. 이러한 경험에 주어지는 것은 항상 우연적이며, 따라서 그것에 선행하는 다른 하나의 원인을 지시한다. 그러나 이처럼 서로 제약하는 우연적 사물의 계열은 그 전체로서 완전한 근거를 하나의 필연적 존재 안에 가져가야 한다. 그러므로 우연적 하나의 경험 사물의 존재도 필연적 존재자인 신의 존재를 그 궁극의 원인으로서 증명해준다. I. Kant에 의하면, 이 증명은 개념이 아닌 경험에서 출발하려고 한 점에서 진보적 사고이기는 하나 그래도 뒷문을 통한 형이상학의 진보일 뿐이다. 왜냐하면 여기서 필연적 존재자의 개념 역시 한 특정 사물의 보편적 규정성의 근거로서만 타당한 보편적 규정의 총괄개념으로 이해되었기 때문이다. 이것은 현상의 모든 규정의 총괄적 근거로서 현상의 제일 원인으로 사고 안에 전제되어야만 하는 단순한 개념일 뿐이지 우리는 그것에 대한 내용적 표상을 얻을 수가 없다. 이처럼 우주론적 증명은 존재론적 증명의 단순한 개념성을 피하기 위하여 경험으로부터 출발하였으나 결국은 마찬가지로 개념성의 차원으로 빠지고 만 것이다.[148]

다음 자연의 합목적성에 따르는 신 존재 증명은, 현실세계 안에서의

---

147) 한자경, 「칸트와 초월철학: 인간이란 무엇인가」 (서울: 서광사, 1992), pp. 245~247. "지성 vs 현실"로 기술하고 있으나, "이성 vs 현실"로 기술하는 것이 좋겠다. 왜냐하면 '지성'의 의미에는 지적직관(오성)의 의미로 사용하기도 하기 때문이며, 또 대립항의 '현실'이 "+감성적 직관 +오성"의미로 사용하고 있는 것이 분명하기 때문에, 혼란을 피하기 위하여서는 '지성'을 '이성'으로 고쳐 기술함이 타당할 것으로 보인다.

148) Ibid., pp. 247~248.

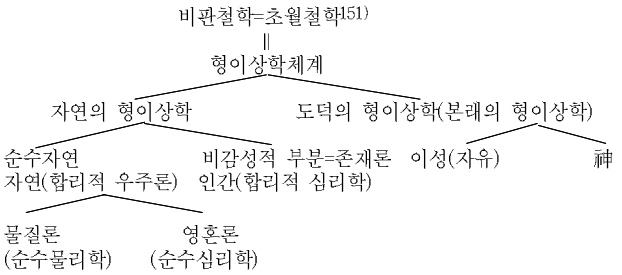
목적결합으로부터 이 세계에 가능한 최고의 선으로 나아가며, 이 最高善을 창조의 궁극목적으로 이해함으로써 결국 최고 존재자를 이 세계의 창조자로 증명하는 것이다. 이 증명은 앞의 두 가지 증명보다 월등히 나은 것이다. 그럼에도 불구하고 여기서의 합목적성이 자연의 물리적 질서로 이해되는 한, 따라서 계속되는 자연 탐구의 결과 다시금 물리적·기계적 법칙성의 체계 내의 질서로 해석될 수 있는 그런 목적성으로 이해되는 한, 그런 합목적성은 단지 규제적 이념일 뿐이다. 물리적 자연질서의 인식은 결코 절대적으로 완성될 수 없다. 왜냐하면 자연과학적 체계는 인간의 인식의 틀의 기획이며 현상 차원에 머물러 있는 것으로서, 계속해서 원인과 결과를 추적해 나가는 과정에서 계속 무제약자 자체를 제외시키기 때문이다. 다시 말해서 우리가 만일 신을 단순히 자연·합목적성의 규제적 이념으로부터 그러한 자연의 창조자로서 추론해낸다면, 그때 그 신은 인간의 과학체계의 오성이 가장 잘 밝혀낼 수 있는 인간 오성의 전형으로 생각될 뿐이며, 이는 다시 말해 인간 오성의 神格化와 다를 바 없는 것이다.[149]

앞의 세 가지 증명과정에서는 모두 사고를 경험의 한계까지 밀고 나가는 시도가 행해지고 있기는 하지만, 정작 현상세계로부터 무제약자로 나아가는 그 마지막 초월만은 빠져있다. I. Kant의 초월철학이 비로소 이 초월을 인간의 본질 안에서 그리고 그 인간의 본질을 통해서 발견하고 해명하려고 한다. 이 초월은 곧 자유의지로서의 초월이고 도덕적인 무제약적 초월이다. 이와 같은 인간의 내면성, 인간의 내적이며 도덕적인 무제약적 본질 자체를 해명하지 않고 절대자나 신을 찾거나 증명하려고 한다는 것은 일종의 혼미한 노력이며 사태를 핵심에서 벗어나 겉돌게 하는 무한 반복에 지나지 않는다. 오로지 인간 안의 순수한 도덕적 마음만이 인간 안의 신적인 성향의 '深遠'을 알려주며 이것이 인간에게 동시에 그의 참된 본질의 광대함과 숭고함으로 향한 성스러운 시선을 느끼게 해주는 것이다.[150]

---

149) Ibid., pp. 248~249.
150) Ibid., p. 250.

이제 우리는 이러한 초월철학의 해명을 위하여 그 근원부터 하나씩 되물어가지 않으면 안 된다. I. Kant에 의하면, 우리의 모든 지식은 경험과 더불어 시작한다고 한다. 그러나 경험론의 입장에 서있는 한 회의론을 면할 도리가 없음을 그는 깨달았다. 경험적 지식만이 유일한 지식이라고 할 때 그것은 어떤 개인이나 어떤 곳이나 어떤 때에만 적용되는 것이다. 그러나 이런 주관적이며 상대적인 지식을 참된 지식이라고 할 수는 없다. 우리의 지식은 경험과 더불어 시작하지만 그렇다고 우리의 지식이 모두 경험으로부터 발생하는 것만은 아니다. 진리는 경험과 또 다른 필연적 보편타당성도 가져야 한다. 이러한 요구에 대해서는 합리론이 만족시켜 주는데, 그 이유는 합리론은 순수사유만을 토대로 한 지식이기 때문이다. 그러나 이 지식은 객관성이 없다. 여기서 우리는 두 사상의 종합이 I. Kant에게서 이루어짐을 볼 수 있다.



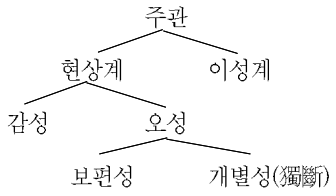
客觀	主觀(統覺)		客觀
	現象界(制約)	理性界(無制約)	
物自體 (不確定性)	感性 + 悟性 ∧ ∧ 質料 + 形式(時空) 質料 + 形式(範疇) ∨ ↗ ∨ 直觀 認識	理性(二律背反) 自由(形式) 假想世界 道德法則	神 靈魂不滅 (物自體)

(韓筌淑의 도표를 참조하였음)

합리론 선천적 필연적·보편타당적 공허(내용 없음)
경험론 후천적 개연적·상대적 객관적(내용 있음)

151) Ibid., pp. 53~57.

비판론 선험적 필연적·보편타당적 객관적(실질적)



위에서 보는 바와 같이 합리론은 지식의 원천을 이성의 사유에서만 찾기 때문에 그 지식은 선천적이며 따라서 필연적·보편타당적이다. 그러나 경험과 관계가 없는 지식이므로 내용이 없고 공허하다. 이에 대하여 경험론은 지식의 원천을 감각적 경험에만 있다고 하므로 그 지식은 후천적이며 따라서 현실에 부합하여 객관적이다. 그러나 그것은 필연성이 없고 개연적이며 또 보편적이지 못하고 주관적·상대적이다. I. Kant는 이 두 사상을 종합하여 진리는 경험적이어서 내용도 있어야 하고 동시에 이성적이어서 필연적 보편타당성도 가져야 한다고 생각한다. 즉 진리는 실질적 진리이어야 하는 것이다.[152]

I. Kant는 인간의 인식능력을 감성, 오성, 이성의 셋으로 나눈다. 여기서 이성이란 좁은 의미에서의 이성이며, 감성은 외부로부터의 자극을 받아들이는 수동적인 수용능력이고, 오성과 이성은 사유능력인데 오성은 감성이 받아들인 지각에 관해서 사유하는데 대해서 이성은 초감성적인 것에 관해서 사유한다. 그리고 감성과 오성의 두 기능이 결합하여 인식이 성립한다. 인식이란 여기서 참된 지식, 실질적 진리를 의미한다. 다시 말해서 감성은 실질적 내용을 얻는 기능이고 오성은 필연적 보편타당성을 보장해 주는 기능임을 알 수 있다. 그러므로 그는 경험론과 합리론의 종합을 감성과 오성의 결합으로 바꾸어 놓았다고 할 수 있으며, 협의의 이성은 인식의 성립에는 직접 간여하지 않음을 볼 수 있

152) 金麗壽·車仁錫·韓筌淑, op. cit., pp. 59~64.

다.[153]

I. Kant에 의하면, 物自體(thing in themselves)란 진리를 둘러싸고 있는 바다와 같으며, 현상에 대립되는 개념이라고 한다. 현상이란 우리에게 나타난 것, 우리에게 파악된 것, 이런 의미에서 우리에게 있어서의 사물(thing for us)을 말한다. 이에 대해서 물자체는 이 현상계에 자기 자신을 현상으로 나타내면서 스스로는 나타나지 않고 있는 것을 말한다. 우리가 인식하는 사물이나 현상은 우리에게 주어진 질료를 가공한 지식으로서의 사물이며 지식이지 물자체는 아니다. 물자체는 오히려 이 현상의 원인 이 되는 것, 더 정확히는 질료의 원인이 되는 것을 말한다. 이 원인 자체는 감성에 들어오지 않고 따라서 오성작용이 미치지 못한다. 그러므로 그것은 인식될 수 없다. 인식될 수 없으므로 물자체는 있다고 할 수 없다. 그러나 그렇다고 없다고 할 수도 없다. 그것이 없으면 질료가 주어질 수 없고 따라서 현상계가 존재할 수 없기 때문이다. 이와 같이 물자체는 있다고도 할 수 없고 없다고도 할 수 없는 야릇한 존재이다. 그러나 이러한 태도는 인식론적으로 하는 말이다. 그는 인식론을 다루는「純粹理性批判」에서는 이렇게 소극적으로 다루고 있지만「實踐理性批判」에서는 물자체의 존재를 적극적으로 인정하고 있다.[154]

I. Kant는 감성이 특히 인간의 감성임을 강조하여 "인간적"이라는 형용사를 감성 앞에 붙여서 사용하는 수가 많다. 여기에는 두 가지 뜻이

---

153) Ibid., p. 66.

154) Ibid., p. 78, I. Kant, 崔載喜 역,「純粹理性批判」(서울: 박영사, 1997 개정중판), p. 73. "인식이 대상에 관계하는 방식과 수단이 어떠하든 간에, 인식이 대상에 직접 관계하고 또 모든 사고가 그 수단으로서 구하고 있는 것은 직관이다. 직관은 대상(현상)이 우리에게 주어지는 한에서만 존재한다. 그러나 이런 일은 적어도 우리 인간에게는 대상(물자체)이 어떤 방식에서 심성을 촉발함에 의해서만 가능하다. 대상에 의해서 우리가 촉발(자극)되는 방식을 통해서 표상을 얻는 능력 즉 수용성을 감성이라고 한다." 이하 참조. I. Kant, 尹聖範 역,「純粹理性批判」, 世界思想敎養全集·後記 3, (서울: 乙酉文化社, 1969) I. Kant, 田元培 역,「純粹理性批判」, 世界思想全集, 15, (서울: 三省出版社, 1982)

있는데, 그 첫째는 신적 감성이 아닌 인간적 감성이라는 뜻이며, 신은 전지전능하므로 만일에 신에 감성이 있다면 그 감성은 무에서 유를 창조할 수도 있을 것이다. 그러나 유한한 인간의 감성은 이런 창조적인 힘을 가지고 있지 않다. 그것은 주어지는 것을 수동적으로 받아들일 수 있을 따름이다. 그러므로 여기에는 무엇인가 외부로부터 주어진다는 것이 전제되어야 한다. 이 주어지는 것을 우리의 감성이 받아들인 그대로의 것을 그는 質料(material)이라고 한다. 지금 우리는 인식 성립의 과정을 분석해 가는 중이다. 그 첫머리에 있는 우리에게는 아직 인식이 성립하고 있지 않다. 인식이 성립하기 이전이므로 인식되는 것이 무엇인지는 아직 알지 못한다. 따라서 무엇인가 외부로부터 주어진다고 할 때 우리는 상식적으로 저 밖에 가령 책상이 실재하고 있어서 거기서부터 자극이 온다는 식으로 생각하는 것이 보통이지만 이것은 I. Kant에게는 적용되지 않는다. 대상이 무엇인지는 인식이 성립된 후라야 알 수 있다. 그러므로 주어지는 것을 받아들인 그대로는 이제부터 인식될 材料이다. 그것도 책상이면 책상과 같은 일정한 대상(確定性)으로부터 주어지는 것이 아니라 아직 무엇인지 모르고 있으므로 구태여 말한다면 X(不確定性)라고 할 수 있는 것으로부터 주어지는 재료이며, 이것을 질료라고 부르는 것이다. 그가 이 재료를 질료라고 부르는 데는 그만한 이유가 있다. 질료란 원래 그 자신은 아무 것도 아니지만 그러나 장차 어떠한 것으로도 될 수 있는 것을 말한다. 그러므로 그것은 이제부터 어떤 것, 즉 인식으로 만들어질 素材에 불과하며, 그는 '雜多'라고 한다. 잡다하다는 것은 질서가 없고 정돈되어 있지 않다는 뜻이요, 아직 지식으로 되기 이전의 무엇인지 알 수 없는 상태임을 말한다. 무엇인지 안다는 것은 어떤 것으로서 이해한다는 것, 즉 인간이 이해하는 지식으로 된다는 말이다. 그러므로 질료란 인간이 이해할 수 있는 질서를 가지고 있지 않은 혼돈이라는 뜻이다. 우리가 주어지는 질료를 받아들인다는 것은 이 잡다한 질료에 질서를 주어 우리가 이해할 수 있는 지식으로 만든다는 뜻이다. 그러므로 감성이 수동적인 수용능력이라고 해서 그것

은 밖에 이미 있는 대상을 그저 그대로 반영하고 모사하는 것은 아니다. 감성에는 주어지는 잡다한 질료를 지식으로 정리하는 능동적인 기능도 있는 것이다. 이 기능을 그는 형식(form)이라고 부른다.[155]

만약 어떤 질료가 인간 아닌 가령 두더지나 잠자리 또는 비행접시를 만들어낸 자에게 주어진다면 이들 인식자들의 감성은 각각 자기들이 이해할 수 있도록 그 자료를 정리할 것이다. 인간의 감성은 신적 감성에 대한 대립된 인간적 감성이지만 동물 등 다른 인식자들의 감성과 대립된 인간의 감성이다. 그러므로 두더지에게는 두더지의 감성형식이 있을 것이고, 그 감성형식의 작용으로 주어진 질료를 그들 나름으로 질서를 주어 이해할 것이며, 인간은 인간 나름으로 질서를 주어 이해할 것이다. 그러므로 이 이해는 일종의 解釋이라고 볼 수 있다. 이 감성의 형식을 I. Kant는 선천적 형식이라고 한다. 先天的(a priori)이란 원래 경험으로부터 독립해 있다는 뜻이며, 그렇다고 生具的·生得的이라는 심리학적인 의미로 해석해서는 안 된다. 선천적이란 논리적으로 경험에 앞서 있다는 뜻이요, 그러므로 그것은 합리론에서 초경험적, 또는 초월적이라는 뜻이었다. 그러나 이것은 합리론에서와 같이 경험과 몰교섭하다는 뜻이 아니다. 이 선천적인 감성형식은 인간감성이 선천적으로 구비하고 있는 형식이지만 이 형식이란 질료에 질서를 부여하는 기능을 가지고 있으며, 그리고 이 질료는 인간감성에 외부로부터 주어지는 것이므로 후천적 경험이다. 이 잡다한 질료에 질서를 부여하는 것이 형식이므로 이 선천적 형식은 후천적으로 주어진 질료에 능동적으로 관여한다. 그럼으로써 直觀(감성적 지식)을 성립시키는 것이다. 이와 같이 선천적이면서 동시에 경험적 지식을 가능케 하는 것을 先驗的(transcendental)이라고 한다.[156]

---

155) Ibid., pp. 66~67. I. Kant, 崔載喜 역, op. cit., 78. "현상 중에서 감성에 대응하는 것을 나는 현상의 질료라고 하고 현상의 다양이 일정한 관계에 의해서 정돈되도록 하는 것을 현상의 형식이라고 한다." 이하 참조.

156) Ibid., pp. 67~68.

인간감성의 선험적 형식을 I. Kant는 시간과 공간이라고 한다. 즉 인간의 주관이 선천적으로 구비하고 있는 선험적 형식이라는 것이다. 이것은 상식적으로는 이상한 말로써, 우리는 보통 시간이란 가령 영원한 과거로부터 현재를 거쳐 영원한 미래로 흘러가는 것으로 우리의 일생은 그 속의 일부 그것도 점과도 같은 일부를 차지할 따름이라고 생각한다. 공간도 마찬가지로 내가 태어나기 전부터 있었고 내가 죽은 후에도 있는 것, 따라서 나의 생사나 인식 여부와는 아무 관계도 없이 객관적으로 실재하는 것으로 알고 있다. 그러나 시간과 공간은 I. Kant에 의하면 이러한 객관적 실재가 아니라 인간주관의 형식이다. 이 견해는 상식에 젖어있는 한 이해가 가지 않는다. 우리는 I. Kant의 인식론의 입장에 서야만 한다. 여기서 인식한다는 것은 대상이 먼저 완성(확정성)된 것으로서 밖에 있고 그대로 그것을 받아들이는 것이 아니다. 주어지는 것은 잡다한 질료뿐이다. 감성에 주어지는 질료가 그 형식과 결합하여 이루어진 결과 감성이 가지게 된 지식을 직관이라고 부르는데 이것을 감성적 지식 즉 知覺이라고 한다. 그런데 이 지각은 반드시 어떤 시간 어떤 장소에서 얻어진 지식이다. 그러므로 지각은 모두 시간과 공간의 제약하에 있다. 이 말은 시간과 공간이 모든 지각의 보편적 제약이라는 뜻이다. 여기서 우리는 시공이 감성적 지식을 성립시키는 필수조건임을 알 수 있다.[157]

직관은 주어진 질료를 내용으로 하고 시공이라는 감성형식이 이것을 정리함으로써 이루어진다. 이 직관은 이렇게 내용이 주어져서 이루어지므로 실질적 지식이라고 할 수 있다. 그러나 동시에 시공의 제약 하에 있다. 즉 그것은 어느 시간과 공간에서 이루어진 지식이며 따라서 바로 그 시간과 공간에서만 통용되고 그 시공을 넘어서까지 타당하지는 않다. 직관 즉 지각은 시공적 지식이므로 시공을 초월한 보편타당한 지식

---

157) Ibid., pp. 68~70, I. Kant, 崔載喜 역, op. cit., pp. 75~95, T. E. Wilkerson, 배학수 역, 「칸트의 純粹理性批判」(서울: 서광사, 1987), pp. 51~59, 김용정, 「칸트 철학: 자연과 자유의 통일」(서울: 서광사, 1996), 22~40.

은 못된다. 그러나 우리가 목표로 하는 지식은 내용이 있는 실질적 지식이면서 동시에 보편타당성도 지닌 실질적 진리이어야 한다. 이러한 보편타당성을 주는 기능을 I. Kant는 悟性이라고 한다. 일반적으로 그의 인식은 감성과 오성의 종합으로 이루어진다고 하는데, 오성이란 자발적·능동적인 사유기능이다. 그러나 여기에는 사유될 재료가 제공되어야 한다. 그것은 감성작용의 결과인 직관이다. 질료와 형식의 결합에서 지식이 성립한다는 것은 그에게서는 일종의 공식이나 마찬가지이다. 감성영역에서 그랬듯이 오성영역에서도 그런데, 오성에 주어지는 질료는 감성에서 성립된 직관이다. 이것을 질료라고 할 때 그것은 감성에서와 같이 잡다하며 질서가 주어져 있지 않아 혼돈상태이다. 그러나 감성에 주어진 질료가 완전히 혼돈인데 대하여 오성에 주어지는 이 질료는 일단 시공적으로 정리된 직관이다. 그럼에도 불구하고 잡다한 질료라고 하는 것은 오성작용의 결과인 인식같이 필연적 보편타당성을 지니고 있지 않기 때문이다. 이 직관으로서의 질료가 오성과 결합하여 인식을 성립시킨다. 오성형식도 감성형식과 마찬가지로 질서 부여작용이다. 즉 직관으로서의 질료에 질서를 주어 보편타당적인 인식을 구성하는 기능이다. 그리고 이 형식도 선천적이며 선험적이다. 즉 질료로서의 직관이 실질적 내용을 지닌 지식이며 따라서 후천적 지식인데 대해서 오성형식은 이 직관으로부터 얻어진 것이 아니라 인간오성이 본래부터 구비하고 있는 기능으로서 선천적이며 또 그러면서 질료를 가공해서 인식을 구성하는 기능이므로 선험적이다.[158]

감성형식은 시간과 공간인데 대하여 오성형식은 範疇(category)라고 부른다. 여기에는 분량(quantity)으로서 단일성·다수성·전체성, 성질(quality)로서 실재성·부정성·한정성, 관계(relation)로서 실체성과 속성(고유성)·인과와 의존성·상호공동체, 양태(modality)로서 가능성-불가능성·현실성-비현실성·필연성-우연성 등 12개가 있다. 원래 오

158) Ibid., pp. 70~71.

성은 사유작용이다. 사유란 개념에 의한 판단의 연결이며, 형식논리학에서는 이 판단을 분류하여 판단의 종류를 12개라고 한다. 이 판단표를 정리해서 I. Kant는 판단의 종류만큼의 범주를 든다. 그러므로 범주도 12개이다. 또 그는 범주를 일정한 원리에 따라서 총망라했다고 말한다. 그러나 그러기 때문에 그는 너무도 형식에 흘러서 범주를 고정화시켰다고 비난도 받는다. 어쨌든 오성의 사유작용은 이 범주에 따라서 이루어지는 것이다. 가령 혼돈상태의 어떤 질료가 "희고 달고 단단하다"고 하는 지식을 가지게 되는데, 감각을 통해 가지게 된 이런 감각적 경험은 어떤 특정한 대상에 대해서 어떤 주관이 어떤 시간에 가지게 되는 것이고 따라서 거기서 얻은 감각적 지식(직관)은 이러한 특수성과 주관성을 벗어날 수가 없다. 그러나 아직 그것이 무엇이라는 확신으로서의 이해는 성립되어 있지 않다. 왜냐하면 여기서 "희고 달고 단단하다"고 하는 것은 어디까지나 경험되는 주관과 경험되는 시간 및 공간에 매여 있는 순간적이며 유동적인 감각이기 때문이다. 그러므로 이해를 위하여서는 감각 이외에 이런 감각들을 결합하고 통일하여 고정시키는 오성의 작용이 부가되어야 한다. 오성의 결합통일작용이 끊임없이 유동하고 있는 감각들에 작용해서 객관적인 물체성(설탕)을 성립시키는 것이다. 이러한 오성의 기능이 바로 범주이며, 지금의 이러한 예가 "실체와 속성(실체-설탕, 속성-희고 달고 단단하다)"이라는 범주이다. 또 한가지 범주의 예로 因果의 개념을 들 수 있다. 먼저 우리는 "① 불이 붙고 연기가 난다 ② 불이 붙으면 연기가 난다"고 하는 두 가지의 명제를 생각할 수 있다. 앞의 명제는 "불이 붙는다"와 "연기가 난다"의 두 현상이 연달아 일어난다는 사실뿐이다. 이 繼起現象이 아무리 되풀이해서 경험된다고 하더라도 우리는 미래에 대해서 기껏해야 "불이 붙으면 아마 거의 틀림없이 연기가 날 것이다"는 개연적인 주장밖에 갖지 못한다. 다시 말해서 "불이 붙으면(반드시) 연기가 난다"는 필연적인 인과적 지식은 직관으로부터는 나올 수가 없는 것이다. 자연과학의 진리성을 믿는 I. Kant가 앞의 명제와 같은 경험론적 입장의 회의론에 동조할 리 없다.

물론 D. Hume(1711~1776)과 같이 우리의 지식이 경험과 더불어 시작해야하는 것은 사실이지만 그렇다고 경험만으로 참된 지식이 이루어지는 것은 아니다. 또 지식의 성립에 감성이 필요한 것도 사실이지만 감성만으로 참된 지식에 이를 수는 없다. 즉 직관적 지식은 필연적 보편타당성을 기할 수 없다. 다시 말해서 因果라고 하는 필연성을 띤 지식은 감성의 직관에서는 나올 수 없다. 감성이 제공하는 두 가지의 지식("불이 붙는다"와 "연기가 난다")은 범주의 작용에 의하여 원인과 결과의 필연적인 관계로 결합되고 통일될 때 참된 지식이 된다. 즉 "불이 붙는다"가 원인이고 "연기가 난다"가 결과로 되어, "불이 붙으면 연기가 난다"는 인과의 명제를 가지게 되는 것이다. 이 두 지식이 직관적일 때 그것은 그 지식을 갖는 주관과 그 시간 그 장소에서만 타당한 주관적 지식이지만, 범주로 결합 통일된 인과적 지식은 이런 주관과 시공을 초월해서 보편적으로 타당한 필연적인 지식이 되는 것이다.[159]

이와 같이 I. Kant에 있어서의 인식은 오성형식이 무엇인가 하는 데에 전적으로 의존하고 있다. 그러므로 模寫說(對應說)에서처럼 대상이 미리부터 밖에 실재하고 있는 것이 아니라 대상에 대한 지식을 우리는 선험적 형식에 따라서 우리 나름으로 구성해 나가는 것이다. 대상이 먼저 있고 그것을 주관이 그대로 모사하고 반영하는 것이 아니라 주어지는 잡다한 질료로부터 우리는 우리의 주관형식에 따라서 대상을 구성해 나가는 것이다. 물론 아무 것도 없는 무에서 유를 창조해내는 것이 아니라 주어지는 질료가 있어서 이것을 가공하여 대상으로 만드는 것이다. 이것이 模寫說에 대립되는 構成說이다. 이러한 관점에 근거하여 I. Kant는 "인간은 자연의 立法者"라고 한다. 자연이 인과적으로 변한다는 것은 자연 그 자체가 그렇다는 것이 아니고 인간이 인과라고 하는 색안경을 끼고 보기 때문에 그렇게 보인다는 것이다. 즉 인과적 자연이

159) Ibid., pp. 70~73, I. Kant, 崔載喜 역, op. cit., pp. 104~229. 도표는 p. 180. 각주 참조.

	관단	범 주	도 식		원 칙
分量	전칭	단일성	시간계열	數	직관의 공리: 모든 직관은 외연량이다.
	특칭	다수성			
	단칭	전체성			
性質	긍정	실재성	시간내용	度 충실시간	지각의 예로: 모든 현상에서 감각작용의 실재적인 것은 도를 가진다.
	부정	부정성		공허시간	
	무한	한정성			
關係	정언	실체와 고유성	시간순서	持續	경험의 첫째 유추: 실재는 지속한다.
	가언	인과와 의존성		규칙에 따른 後續	경험의 둘째 유추: 인과 법칙에서 생긴다.
	선언	상호성		共存 즉 同時	경험의 셋째 유추: 일관적 상호작용이 있다.
樣態	개연	가능성-불가능성	시간총괄	표상들의 종합을 시간조건들과 합치시킴, 或時	경험적 사고 일반의 요청
	실연	현실성-비현실성		일정 시간 중의 현존, 定時	
	필연	필연성-우연성		모든 시간 중의 현존, 常時	

"⑨ [분량-범주의 도식] 외감에 대한 모든 분량의 순수 형상은 공간이지만, 감관(感官)일반의 모든 대상의 순수 형상은 시간이다. 그런데 「오성의 개념」으로서의 [분량]의 순수 도식은 수(數)다. 수는 하나에 하나를 (동종적인 단위들을) 연속해서 보태는 것을 포괄하는 표상이다. 즉 [수]란 동종적인 직관 일반의 다양한 종합적 통일임에 틀림이 없다. 이런 통일은 직관의 각지(覺知)에 있어서 시간 자체를 내가 생산해 내는 데에 기인한다. ⑩ [성질-범주의 도식] 오성의 순수한 개념에 있어서의 실재성(實在性)은 감각 일반에 대응하는 것이며, 개념 자체가 (시간에 있어서) 실재하는 것임을 지시한다. 부정성[비실재성]은 그것의 개념이 (시간에 있어서) 비존재임을 표시한다. 그러므로 양자의 대립은 동일한 시간이 충실된 것이냐 또는 공허한 것이냐 하는 구별에서 생긴다. 시간은 직관의 형식, 따라서 현상으로서의 대상의 형식에 불과하기 때문에, 현상으로서의 대상에 있어서 감각에 대응하는 것은 모든 대상의 선험적 질료 즉 물자체(사성성, 실재성)이다. 그런데 감각은 각기 도(度)나 양(量)을 가지며 이것에 의해서 감각은 동일한 시간을, 즉 한 대상의 동일한 표상에 관한 내감을, 감각이 없음(無)-영(零) 즉 부정(否定)-에 이르러 끝날 때까지 다소간에 메꿀 수 있다. 그러므로 실재성에서 부정성에 이르는 관계, 연관 혹은 오히려 이

란 객관적 실재가 아니라 인간 주관의 해석이요, 인간의 지식세계로서의 자연이다.160)

지금까지 진리를 둘러싸고 있는 바다와 같은 물자체는 인식될 수 없다는 것으로부터, 질료, 현상, 그리고 감성작용과 오성작용에 이르기까지 언급되었지만, 초감성적인 것에 관하여서는 언급되지 않았다. 초감성적인 것의 사유능력을 인간은 가지고 있는데, 이것을 I. Kant는 협의

동(移動)이 있다. 이 이동은 모든 실재성을 양으로서 나타낸다. 그리고 그 무엇이 시간을 메꾸는 한, 그 무엇의 양(量)인 실재성의 도식은 바로 시간에 있어서의 그 실재성의 연속이요 동형적(同形的)인 생산이다. 이것은 우리가 시간에 있어서 일정한 도(度)를 가지는 감각에서 어느 양에까지 점차로 올라가(上昇)거나 하기 때문이다. ⑪ [관계-범주의 도식] 실체성(實體性)의 도식은 실재적인 것의 시간에 있어서-모든 다른 것은 변하는 데도 불구하고 지속하는바-지속성이다. 즉 경험적 시간규정 일반의 기체(基體)로서의 실재적인 것에 관한 표상이다. (시간 자신은 흘러가지 않고 시간에 있어서 가변적인 것의 존재가 흘러간다. 그러므로 그 자신 불변적이고 지속적인 시간에 현상의 분야에 있어서 대응하는 것이 현존중의 불변자, 즉 실체이다. 그리고 이런 실체에 관계해서만 현상의 계기(繼起)와 동시 존재가 시간에 따라서 규정될 수 있다). ⑫ 어떤 사물 일반의 원인과 인과성의 도식은, 만일 한 실재적인 것이 임의로 정립된다면, 항상 다른 무엇이 그것에 계기(繼起)하는 그런 실재적인 것이다. 그러므로 이 도식은 규칙에 종속하는 한(限)의 다양의 계기(繼起)중에 존립한다. ⑬ 상호성(상호작용)의 도식 혹은 우유성(偶有性)에 관한 「실체들 서로의 인과성」의 도식은 한 실체의 규정과 딴 실체의 규정이 보편적 원칙에 따라서 공존한다는 것이다. ⑭ [양상-범주의 도식] 가능성의 도식은 서로 다른 표상들의 종합을 시간 일반의 조건들과 합치시킴이다. (예컨데 서로 대립한 것은 한 사물에 있어서 동시에 존재할 수 없으나, 전후적(前後的)으로만은 있을 수 있다). 그러므로, 가능성의 도식은 한 사물(事物)의 표상을 [이 시간 중에서건 저 시간 중에서건 간에] 어느 한 시간 중에서 규정한다는 뜻이다. 현실성의 도식은 일정한 시간 중의 현존이다. 필연성의 도식은 모든 시간에 있어서의 한 대상의 현존이다. ⑮ 이상에서 진술한 모든 것에서 이제야 우리는 다음의 것을 안다. 즉 각 범주의 도식은 시간규정만을 포함하고, 표상화[즉 구현]한다는 것을 안다. 즉 분량의 도식은 대상의 계기적(繼起的) 각지(覺知)에 있어서의 시간 자체의 산출(종합)을, 성질의 도식은 감각(지각)과 시간표상과의 결합 혹은 시간의 충실(充實)을, 관계의 도식은 모든 시간에 있어서의 (즉 시간규정의 원칙에 따른) 지각들 서로의 관계를, 마지막으로 「양상과 그 (세) 범주」의 도식은, 대상이 과연 시간에 속하느냐, 속한다면 어떻게 속하느냐를 대상에 관해 규정하는 것에 상관하는 것으로서 시간 자신을 포함하고 표상화(表象化)한다는 것이다. 그러므로 도식은 규칙에 따른 선천적인 시간규정 이외의 것이 아니다. 이 선천적인 시간규정은 범주의 순서에 따라 모든 가능한 대상에 관한 시간계열, 시간내용, 시간순서 마지막으로 시간 [중의] 총괄에 관계한다." 이하 참조. 金樹澈, op. cit., p. 62. 참조.

160) Ibid., pp. 73~75.

의 이성이라고 한다. 물자체는 인식될 수 없지만 이성에 의하여 사고될 수 있다. 이 이성적 사고에 의하여 우리는 현상계(감성과 오성의 세계) 밖에 그 원인 또는 근저로서의 물자체가 있다고 아는 것이다. 이 말은 곧 현상계 밖의 이성의 세계가 진리의 세계에 속하지 않는다는 것을 말하며, 그러나 이성의 사유도 하나의 사유요, 그것이 논리의 법칙에 어긋나지만 않는다면 참된 사유라고 해야 할 것이다. 또 그러나 그것은 참된 사유는 되어도 참된 인식은 되지 못한다.[161] 즉 내용이 있는 실질적 진리는 못된다. 논리적으로 모순이 없다는 것만으로 진리는 아닌 것이다. 그는 이 이성의 세계를 "假象의 세계"라고 규정한다. 진리의 세계와 대립되는 세계라는 것이다. 이 이성의 세계는 창공을 날아다니는 비둘기와 같이 초감성적인 세계를 한없이 날아다닌다. 이성은 그리하여 우주체계 전체를 대상으로 하여 그 사고의 날개를 펼친다. 그리고 이 우주체계 전체에 대한 사고에서 이성은 二律背反에 빠진다는 것이다. 이율배반이란 서로 모순 대립하는 두 명제가 동시에 같은 권리를 가지고 주장됨을 말한다. 矛盾이란 소위 反對와는 다른 것으로, 가령 大는 小의 반대이지만 모순은 아니다. '大'에 모순되는 것은 "大 아님"이다. 大와 小 사이에는 중간의 크기가 무수히 있을 수 있지만 '大'와 "大 아님" 사이에는 다른 아무 것도 있을 수 없다. '大'와 "大 아님"의 둘을 합하면 전체가 되지만 大와 小의 둘을 합하면 전체가 아니며 많은 중간 크기가 밖에 남는다. 이것은 명제에 있어서도 마찬가지이다. 동일한 주어에 대

161) 한자경, op. cit., pp. 193~195. 한마디로 오성의 세계는 制約의 세계이며, 이성의 세계는 無制約의 세계이다. 그러므로 무제약자는 제약 계열 중의 한 항일 수는 없다. 그것이 다른 항들을 제약한다는 점에서 제1항이라 해도, 다른 항에 의해 제약받지 않는 무제약자라는 점에서 그것은 나머지의 다른 선행의 항에 의해 제약되며 시공과 범주의 규정에 따라 경험의 통일성 아래 주어지는 다른 항인 현상과는 본질적으로 다른 것이어야 한다. 다시 말해 무제약자는 현상 너머에 있으면서, 그럼에도 불구하고 제약된 현상의 전체 계열을 위한 근원적 근거로 작용하는 것이어야 한다. 한마디로 현상의 근거이되 그 자체는 현상이 아닌 물자체이어야 한다. 이처럼 무제약자가 현상내의 한 존재가 아니므로 무제약자에 도달하기 위해서는 현상을 넘어서야 한다. 현상을 넘어서서 물자체로 나아감, 즉 초월을 수행해야 하는 것이다.

해서 서로 상대방을 배제하고 부정하는 명제가 성립할 때 그 두 명제는 서로 모순된다고 한다. 가령 같은 주어 태양에 대해서 이것이 '있다'는 명제와 '없다'는 명제는 서로 모순된다. 이때에는 이 두 명제 중에서 하나가 참이면 다른 하나는 반드시 거짓이라야 한다. 즉 서로 모순되는 두 명제는 그중 어느 한쪽이 참이면 다른 한쪽은 거짓이다. 그런데 이율배반이란 이렇게 모순되는 두 명제가 동등한 권리를 가지고 주장된다는 것, 즉 둘 다 참 또는 거짓이라고 주장한다는 것이다. 이런 이율배반이 세계전체(우주전체)에 관한 이성의 사유에서 성립함을 I. Kant는 보여준다.

① 세계는 시간 공간적으로 시초(한계)가 있다—없다.
② 세계에서의 모든 것은 단순한 것으로 이루어져 있다—아니다.
③ 세계에는 자유가 있다—없다. 모든 것은 필연적이다.
④ 세계의 모든 것의 궁극적 원인으로서의 절대적 존재 즉 신이 있다—없다.

그는 여기에 열거된 네 쌍의 서로 모순되는 명제를 하나하나 증명해 나간다. 가령 세계가 시간적으로 시초가 있다는 명제를 증명하고 다음에 이와 모순되는 명제 즉 시초가 없다는 명제를 증명한다. 그러면 세계가 시간적으로 시초가 있다는 것도 옳고 없다는 것도 옳다는 것이 밝혀진 셈이다. 둘 중 하나가 참이면 다른 명제는 거짓이라야 할 것인데 이렇게 둘 다 참이라는 것은 모순이다. 즉 이율배반이다. 이런 이율배반의 원인은, 이성은 경험의 세계를 떠나서 초감성적인 것에 관해서 사고하는 기능인데, 이렇게 감성을 초월하기 때문에 저런 모순에 봉착하는 것이다. 만약 우리가 감성에서 받아들인 것에 관하여 사유한다면 이때는 이런 모순이 일어나지 않고 오히려 실질적 진리를 얻게 된다.[162]

오성과 이성을 제약자와 무제약자로도 표현한다. 그러나 시공 안에 주어지는 모든 대상은 현상이며, 따라서 무제약자를 시공의 대상(세계)

162) 金麗壽・車仁錫・韓筌淑, op. cit., 79~81, I. Kant, 崔載喜 역, op. cit., pp. 272~427. 이하 참조.

안에서 발견할 수는 없다. 그런데도 무제약자를 세계의 현상 안에서 찾으려고 한다면 우리는 스스로의 모순으로 인한 이율배반적 논쟁에 빠져들게 된다. 그리고 그 논쟁은 현상계 안에서의 무제약자라는 모순된 가정을 포기하지 않는 한, 즉 시공 안에 주어지는 현상으로서의 대상과 물자체로서의 무제약자를 분명히 구분하지 않는 한, 해결되지 않을 것이다. 그러나 I. Kant에 의하면, ①과 ②의 이율배반의 경우, 즉 분량(단일성, 다수성, 전체성)과 성질(실재성, 부정성, 한정성)의 경우에는 그 해결이 불가능하지만, ③의 경우에는 가능하다고 한다. 그 이유는 전자가 동일류의 결합통일인데 반하여, 후자는 비동일류로서 역학적 이념에 따른 결합통일이기 때문이라는 것이다. 관계로서의 인과율에서나 사물의 우연적 존재에 있어서나, 감성세계의 보편적 제약자에 대해서 비록 무규정적이긴 하지만 하나의 무제약자를 지적(오성적) 세계 내에 정립하고 그 결합통일을 초재적으로 만드는 것이 가능하다고 한다. 이처럼 역학적 이율배반에서는 제약자로부터 무제약자로, 현상계로부터 물자체 세계로의 이행이 가능하기 때문에, 정립과 반정립의 모순이 원칙적으로 해결될 수 있다는 것이다. 왜냐하면 여기에서는 정립과 반정립의 주어가 각각 다른 것을 의미하며, 따라서 각각 다른 세계에 대해 타당한 것이 되기 때문이다. 즉 정립은 물자체의 사유적 세계에 대해 타당하고 반정립은 현상계에 대해 타당하다. 각자 그 타당성의 범위와 한계를 인정한다면 모순은 사라진다. 이 모순의 해결을 그는 다음과 같이 요약한다. 즉, "감관세계에서 모든 현상의 인과율은 자연의 기계성에 맡겨져 있다"는 명제에서, 현상의 원인으로서의 원인의 개념은 그 반대 명제인 "현상의 어떤 인과성은 기계적 법칙에 맡겨져 있지 않다"와 모순관계에 있는 것처럼 보이지만, 반드시 그런 것은 아니다. 왜냐하면 반대 명제에서의 주어가 원래 명제에서의 주어와 다른 假象 원인의 의미로 사용되었을 수가 있기 때문이다. 그럴 경우 두 명제는 다 참일 수 있으며 동시에 모순도 이율배반도 아니다. 그렇다고 해서 벌써 역학적 이율배반의 각 이행이 다 참이라고 증명된 것은 아니다. 이성의 요구에 따라 제약

자에 대해 찾고자 하는 무제약자는 물론 제약자와는 본질적으로 다른 존재방식을 가져야만 한다. 그러나 그렇다고 해서 제약자로부터 완전히 분리되어 존재하는 것일 수는 없다. 무제약자는 결국 제약자인 현상의 근거이므로 현상과의 연관 안에서 찾아야 하는 것이다. 다시 말해 무제약자는 현상의 근거로서 우리가 가장 먼저 다가갈 수 있는 곳, 현상 제약의 근거가 있는 곳, 현상의 제약이 근거로 삼는 곳, 한마디로 統覺 자체인 우리 자신의 주관 내에서 찾아야 하는 것이다. 그러므로 ③의 이율배반에서의 역학적 이행, 즉 "현상의 자연 인과율"에서 "假象 세계의 자유"로의 이행은 가능한 이행이다. 왜냐하면 여기서 자유는 바로 순수 자아로서의 통각의 자기 활동성 이외의 다른 것이 아니기 때문이다. 그에 반해 현상으로부터 필연적 존재자인 신으로의 역학적 이행은 인간에게 있어 직접 행해질 수 있는 이행이 아니다. 왜냐하면 신으로부터 현상으로의 직접적 연관이 결여되어 있기 때문이다. 다시 말해 우리가 경험하는 현상은 이미 시공과 범주의 제약에 의해 제약된 세계이다. 현상을 보는 눈, 현상이 거기 주어진 눈, 그 눈은 인간의 눈이지 신의 눈이 아니다. 이런 현상으로부터 신으로 직접 이행한다는 것은 비약일 뿐 이성적으로 수행된 이행이 아니다. 유일하게 "자유의 개념"만이 제약자와 감성적인 것에 대해 무제약자와 사유적인 것을 찾고자 할 때, 우리 자신 밖으로 나갈 필요가 없음을 허용한다. 왜냐하면 그것은 우리의 이성 자체이기 때문이다.[163]

이러한 이성이 하나의 假象體로서 비록 초감성적임에도 불구하고 그 사태 자체에 있어 현실적으로 그리고 그 자신의 법칙에 따라 적어도 실천적 의도에서는 실질적 진리로서 인식(오성작용)이 가능하다는 것이 밝혀짐으로써 결국은 순수 이성의 독단적 진보, 형이상학의 새로운 제3의 단계(도덕적 단계)로의 진보를 이끌게 되는데, 이 초감성적인 것이 바로 자유이며, 이처럼 자유는 물자체로서의 초감성적인 영역이 비로소

163) 한자경, op. cit., pp. 196~198.

그것에 근거해서 가능하게 되는 가상체의 기반이다. 이것은 마치 시공이 선험적으로 감성적인 것의 영역을 가능하게 하는 현상(직관)의 기반이 되게 하는 것과 마찬가지이다. 그러므로 I. Kant는 형이상학에 있어서 두 개의 "시공과 자유"를 정수로 간주하고 있는데, 전자로서는 현상의 선험적 관념론이 확립되고, 후자로서는 자유의 실재성으로부터 초감성적인 물자체의 초월적 실재성이 확립된다. 이와 같이 자유가 현상계로부터 완전히 분리되어 현상계와 무관한 사태가 아니므로 해서 오히려 현상 자체가 요구하는 현상의 이성적 요구임을 알 수 있다. 자유는 자연법칙에 따라 나아가는 현상의 계열을 스스로 시작하는 원인의 절대적 자발성인 것이다. 이와 같은 현상의 존재론적 근거로서의 자유가 곧 초월적 자유이며, 이 자유가 없다면 다시 말해 오직 자연적 필연성만이 존재한다면, 제약으로서의 현상 자체가 불가능할 것이다. 왜냐하면 그 경우 현상 그 자체의 원인이 결여되어 결코 완전하다고 할 수 없기 때문이다. 그러나 이 근원적 자발성의 시작은 시간적인 시작이 아니며, 만약 그러하다면 ①과 ②의 이율배반의 문제로 되돌아가는 것이 된다. 그러므로 자유에서의 시작은 시간이 아니라 '因果性'에 따르는 절대적인 최초의 시작이다. 다시 말해서 현상세계의 시작점이 문제가 아니라 현상을 초월하는 능력이 문제인 것이다. 그리고 이 능력은 초인간적인 능력이 아니라 인간의 자발적 수행을 가능케 하는 자유의식이다. 예를 들어 내가 지금 완전히 자유롭게 어떤 필연적인 원인의 영향력 없이 한 여자의 입술에 내 입술을 가져간다면, 이 상황 속에서 그것으로 인한 하나의 새로운 현상의 계열이 단적으로 시작된 것이다. 비록 그 상황이 이전 계열의 연속일지라도 말이다. 이와 같이 자연적 인과율에 의해 기계적으로 영향을 받지 않고 현상의 새로운 계열을 새롭게 시작할 수 있게 하는 자유의식을 그는 決斷이라고 한다. 이 결단으로서의 자유가 인간을 "행위하는 주체"로서 모든 시공간적 제약성을 넘어서게 하며, 그러므로 이 초월적 자유는 초월적 존재라는 점에서만 인간의 본질이 될 수 있고, 그때 비로소 그 본질을 자유라고 규정할 수 있게 된다.

인간은 물질적이든 심리적이든 완전히 과거에 의해 규정된 존재는 아니기 때문에 매순간 스스로 결단 할 수 있는 능력을 가지고 있다. 이처럼 인간의 본질이 현상계 안에 있지 않고 오히려 假象(이성)의 세계 안에 있으므로 해서, 바로 이러한 성격을 통해 인간은 자유로울 수 있고, 그의 행위는 자발적일 수 있는 것이다. 그러므로 이러한 자유의 개념은 한마디로 인간의 도덕성을 의미하며, 따라서 나머지 초감성적인 이념인 신과 영혼불멸로 나아가는 기반이 된다. 이와 같이 자유는 독단적 D. Hume의 경험론 내지는 회의론을 극복하고, 한편으로는 오성 형이상학의 독단적 체계를 극복하고, 그럼으로써 비로소 본래적 의미의 형이상학을 여는 발판의 역할을 하는 것이다.[164]

이러한 초월적 자유에 근거하여 우리는 궁극적 의미의 형이상학에 들어갈 수 있는데, 그것은 도덕법칙에 대한 인식, 도덕적 궁극 목적으로서의 最高善에 대한 인식 그리고 그것에 대한 인식을 포괄하는 형이상학을 말한다. 원칙적으로 이성의 세계에서는 인식이라는 말이 사용될 수 없음에도 불구하고 반복되고 있는 이유는 이율배반 가운데 유일하게 비동일류로서 인과성에 의해 결합될 수 있음이 증명되었기 때문이다. 어쨌든 자유는 도덕법칙의 근거이고, 도덕법칙은 자유의 인식 근거인데, 이 중에서 우리에게 문제가 되는 것은 자유가 어떻게 도덕법칙의 존재 근거일 수 있는가 하는 문제이다. 여기서 우리는 먼저 초월적 자유와 실천적 자유의 관계를 밝혀야 하는데, 초월적 자유가 현상의 필연성 너머의 존재에 그치고 만다면 결국 필연성에 대한 부정적 한계지음으로 끝나고 말 것이며, 오직 이론적으로 파악 가능한 오성적 법칙성과의 관계에서만 대립항으로서의 이성으로 고찰되고 규정되는데 그치고 말 것이다. 그러나 이 자유가 인간의 실천적 행위와 연관지어질 때, 필연성의 부정에 대한 소극적 의미를 넘어서서 적극적이며 긍정적인 의미를 얻게 된다. 다시 말해서 "+필연성 부정 +필연성 긍정"의 종합적

164) Ibid., pp. 199~205.

의미를 얻게 되는 것은 앞에서 언급한 바와 같다. 이것은 인간이 자유로운 존재임을 의미하며, 이러한 결단을 내릴 수 있는 자율적 행위, 자유의지는 감성의 충동을 말살시키는 것이 아니라 계속 끌어안고 살게 되는데, 그 이유는 감성에 의해 자극 받음으로 해서 자신을 의식하기 때문이다.[165]

이러한 자유와 자율성으로서의 인간의 본질 규정은 도덕적 행위에 있어서 구체적으로 어떤 구속성을 가질 수 있는가? 인간의 모든 행동이 다 도덕적 의미를 가지는 행위로 간주될 수는 없다. 그 가운데 인간의 행동을 도덕적으로 상관있는 행위로 만드는 것은 그러한 행동이 되도록 고려하고 선택하고 결정하는 의지적 결단의 의식이다. 그리고 이 행위가 행위이기 위해서는 행위의 규칙이 필요한데, I. Kant는 이를 準則이라고 부른다. 이 준칙은 일차적으로 모든 사람이 자기 자신의 행위를 규정하기 위하여 가져야만 하는 단순히 주관적인 행위일 뿐이다. 그러나 이 준칙이 주관적일 뿐만 아니라 보편타당한 것이 되어야 하는데, 이러한 규칙을 그는 전자와 구분하여 "실천적 법칙"이라고 한다. 이 법칙의 보편타당성을 얻을 수 있는 가능성은, 자유의지의 내용(대상)과 자유의지의 형식(이성) 두 가지로 생각해 볼 수 있다. 그에 의하면, 전자는 현실적 존재가 욕구한 대상을 말하는데, 자유의지의 내용을 그 법칙의 근거로 삼는다는 것은 인간의 욕구가 그 대상에 의해 충족되도록 행위하는 것을 말한다. 그러나 이러한 원리에 대해서 그는 전혀 인정하지 하지 않는다. 이 법칙에 근거하는 실천적 원리는 모두 경험(현상)적이며 그러므로 어떠한 실천적 법칙도 될 수 없는 것이다. 이렇게 이 원리가 법칙이 될 수 없는 이유는, 인간은 현상의 제약성을 넘어서서 자유롭고자 하는 바로 그것이 행위하는 주체로서의 나의 본질이기 때문이다. 그러므로 무제약적 자유의지의 근거를 대상(현상)으로부터 찾는다는 것은

---

165) Ibid., pp. 207~212, I. Kant, 崔載喜, 「實踐理性批判」 (서울: 박영사, 1997), pp. 119~371.

모순이며, 일종의 倒置일 수밖에 없는 것이다.[166]

따라서 보편적 원칙은 내용(대상)이 아닌 형식(이성)으로부터만 얻을 수 있다. 이것은 인간의 행위가 제약성으로부터 벗어나 무제약적으로 자유롭고 이성적 존재로서 타당한 준칙을 택하라는 것이며, 그럼으로써 결국은 "+제약+무제약"의 순수 통각에 이름으로써 타인과 자아의 구별이 없게 되는, 보편타당한 법칙을 얻게 되는 것이다. 그러므로 이 이성적 사태를 담고 있는 명령, 즉 개인 의지의 준칙이 동시에 모든 인간의 보편적 법칙 부여의 원리가 될 수 있도록 하라고 하는 명령은 단순히 개인의 자유의 본질로부터 얻어진 것이며, 그 자체 내에 보편타당성을 지닌 실천적 법칙이 되는 것이다. 그렇기 때문에 이 명령은 가언명령이 아니라, 인간이면 누구나 조건 없이 모든 경우에 자신을 따를 것을 명령하는 도덕법칙으로서의 定言命令이다. 그리고 이 명령에 복종하고 있는 인간의 행위 또한 순수 이성의 활동성에만 의거하지 않는다. 비록 이성의 자발적 활동성이 인간 행위의 동인이 된다 할지라도, 구체적인 행위의 전개는 필연성이 지배하는 현상의 세계 안에서 시간적으로 진행되어야 한다. 다시 말해서 일생의 더 많은 부분은 가상의 세계보다 시간의 흐름 속에서 대상화되고 과거화된 현상세계에 의존하고 있는 것이다. 이 점이 바로 도덕적 행위에 대한 인간의 규정에 있어 극복될 수 없는 이원론적 갈등이다. 즉 인간은 이성적 존재로서 도덕법칙을 발설하는 명령자이며, 한편으로는 감성적 존재로서 그 명령을 감수하는 복종자라는 것이다.[167]

그런데, 도덕법칙이 감성적 경향의 인간에게 어떠한 방식으로 주어지는가에 눈길을 돌리지 않을 수 없다. I. Kant는 이러한 방식의 능력을 의지라고 한다. 이 의지가 오직 이성적 도덕법칙에 의거해서만 결정될 때 그 의지는 도덕적으로 선한 것이 된다. 왜냐하면 선은 이성만도 아니고 감성만도 아닌 바로 그 둘 사이의 관계에서만 성립하기 때문이다.

166) Ibid., pp. 213~215.
167) Ibid., pp. 215~218.

이 도덕적 선에 도달하기 위해 모든 감성적 충동(경향성)을 거부하고 오직 도덕법칙에 의해서만 규정한다면, 그때 우리에게 남는 감정은 무엇인가? 그에 의하면, 감정은 모든 감성적 충동에 근거 지어진 것뿐이다. 그러므로 충동의 거부는 감정에 대해 우선 부정적 작용을 일으키며, 이 부정적 작용이 일으키는 감정이 바로 고통이다. 왜냐하면 충동의 거부는 그 욕구가 충족될 때 주어질 수 있는 만족의 희생을 요구하기 때문이다. 그러나 모든 감성적 충동은 자기추구(唯我論)를 생성할 뿐인데, 그 추구의 가장 큰 부분은 자기 자신에 대한 흡족함으로서의 傲慢이다. 그러므로 도덕법칙에 의한 경향성의 단절은 동시에 오만의 억압이 된다. 이처럼 전자가 오만을 억압시켜 그를 겸손하게 만들 때 그 심성에 생겨나는 새로운 도덕적 감성이 尊重이다. 그러나 인간은 오만의 성향이 강하기 때문에 도덕법칙이 분명히 자발성의 표현임에도 불구하고, 감성적 측면에서 보면 하나의 의무로 주어진다. 물론 이 의무는 내적 의지 규정상의 방식을 의미하는 것이지 외적인 강제를 뜻하는 것이 아니다. 어쨌든 감정이 그 원천을 감성이 아닌 이성 안에 가지게 된다면, 다시 말해서 경향성이 더 이상 의무로서가 아니라 즐거움 속에서 자유로운 충동의 기쁨을 가지고 행할 수 있게 된다면, 이성과 감정 사이에 아무런 갈등적 대립이 없게 될 것이며, 이때의 의지는 더 이상 인간의 의지라기보다 오히려 신적인 신성한 의지라고 해야 할 것이다.[168] 이 의지가 지향하는 궁극적 목적은, 다시 말해서 순수 실천 이성의 궁극적 목적은 最高善이다. 그러나 그것은 단순히 쾌락의 최대량으로 가름하는 행복에서 찾을 수 있는 것이 아니라 오히려 최고의 도덕적 요구 안에서 찾을 수 있는 것으로, 의지의 내용인 행복과 의지의 형식인 덕과의 종합이 곧 최고선인 것이다.[169]

이제 행복과 덕이 서로 어느 하나로 환원될 수 없는 비동일류의 것이라는 것을 분명히 하고자 한다. 즉 행복은 인과율의 원리에 따르고 덕은 자유의 원리를 따르기 때문이다. 그러면서도 두 요소의 결합이 가능

168) Ibid., pp. 218~221.
169) Ibid., pp. 221~226.

한 것은 "신성한 의지"의 결합 방식과 같은 역학적 방식을 택하기 때문이다. 그러므로 행복이 자리를 잡고 있는 감성세계가 단순히 물리적 자연으로서가 아니라, 오히려 도덕적 세계가 시간과 공간적으로 전개되어 나타난 직관의 세계로 이해되어야 한다. 도덕성이 결국은 나의 행위를 통해 감성세계에 전개되는 것이므로 감성세계는 더 이상 단순한 사물의 집합체일 수는 없다. 감성화 되고 현실화 된 이념 세계의 최후 형태이어야 하는 것이다. 도덕세계가 현상세계의 이념적 근거이고 현상세계가 도덕세계의 현실적 결과가 되는 그와 같은 종합적 결합이 도덕적 존재가 지향하는 최고선의 이념이다. 다시 말해 최고선은 우리의 현실성이 바로 우리의 도덕적 본질의 참된 표현이 되는 것, 참된 현실성이 되는 것, 그러면서도 그 참된 현실성이 이 세계 너머에서나 이 세계 이후에서가 아니라 바로 이 세계 안에서 실현되는 것이다.[170]

그런데, 인간에게 있어서 이 최고선의 실현이 가능한가? 이 물음에 대하여는 이와 대비되고 있는 根本惡의 문제를 통해 접근해 볼 수가 있다. 악의 근거는 경향성을 통해 의지를 규정하는 사물 안에 있을 수도 없고, 오직 의지가 그의 자유를 사용하기 위해 스스로 만드는 준칙 안에 있을 뿐이다. 이 자유의 의지가 도덕법칙만을 그의 행위 준칙으로 삼을 때 도덕적으로 선한 것이 되는데, 그때 그 도덕성 자체에 있어서도 의지가 약하여 행위의 수행에 있어 선한 의지를 관철시키지 못할 때, 그는 그의 허약함으로 인하여 도덕적으로 악한 것이 된다. 또는 준칙이 순수하게 도덕적이지만은 아닐 때, 오히려 의지를 의무가 요구하는 대로 규정될 수 있기 위하여 법칙 이외의 다른 동기들을 필요로 한다면, 그는 그의 비순수함으로 인하여 도덕적으로 악한 것이 된다. 그러나 이보다 더 사악한 것은 인간의 타락성이며 도치성이다. 도치라고 하는 것은 앞에서도 언급하였지만, 제약된 현상을 무제약적 존재의 근거로 삼는 것이며, 도덕법칙의 동기를 다른 비도덕적 동기의 뒤에다 위치시키는 것이다. 다시 말해 인간이 자유를 통해 스스로를 오히려 경향성에

170) Ibid., pp. 226~231.

의해 결정된 자로 규정함으로써 스스로 자유를 포기하는 것이다. 이는 본질을 현상에 의해서 규정하는 근본적 도치로서, 바로 여기에 근본악이 자리하는 것이다. 그러나 인간이 이처럼 자유로서의 그의 본질에 근거하여 다시 자신을 비자유로서 인과율에 따라 결정지어진 존재로 규정할 수 있다는 것, 자유 자체가 인간 마음의 도치성인 근본악을 가능하게 한다는 것, 한마디로 자유가 두 가지 가능한 방식으로, 즉 참된 자유와 도치된 자유로 열려 있다는 것은 인간 이성의 법칙 부여의 힘이 그 자체 안에 근거 지어진 것이 아니라는 것, 인간이 절대적으로 자유로우며 임의대로 법칙을 만들어 낼 수 있는 존재가 아니라는 것, 인간이 자신을 자유롭게 정립할 수 있는 근거를 그 자신 안에 확보하고 있지는 않다는 것, 이성의 자유가 인간에 의해 만들어지고 설정된 자유는 아니라는 것을 의미한다. 자유로서의 인간 본질은 어디서부터인지 그리고 무엇을 위해서인지도 모르게 이미 그냥 주어져 있다는 것을 의미한다. 이 자유가 다른 불가사의한(초감성적인) 것에 대하여 어디서 무엇을 위해 어떻게 주어지게(규정적이게) 되는가가 문제인데, 여기서 다른 초감성적인 것이라고 하는 것은, 형이상학의 궁극 목적이 탐구의 주제로 삼는 신과 영혼불멸을 의미하며, 규정적이라고 하는 것은 단순한 이념으로서 이성에서는 정착할 수 없었던 신과 영혼불멸의 개념을 자유의 개념에 병합시킴으로써 그것과 함께 그것에 의해 객관적 실재성을 얻게 하는 것을 의미한다. 그리하여 I. Kant의 관심은 신과 영혼불멸의 문제에 대한 전통적 특수 형이상학(합리적 신학과 합리적 심리학)의 소극적 비판에 머무는 것이 아니라 오히려 이 자유에 의거하여 적극적으로 그 현실성에 대해 논의하는데, 이 자유와 이것으로부터 나오는 도덕법칙은 우리에게 최고선에 도달할 것을 요구하며, 이 최고선의 실현은 앞에서 언급한 바와 같이 인간의 허약함과 비순수함 그리고 도치로서의 근본악이 극복됨으로써만 가능하다. 그러므로 인간이 최고선의 실현을 추구하는 한 자신 안의 근본악이 극복될 수 있다는 가능성을 믿어야만 한다. 이렇게 믿는다는 것은 나의 모든 감성이 나에 의해 도덕화 될 수 있다는 것을 믿는 것이며, 다시 말해 이것은 나의 감성이 원래 도덕적

인격에 의한 피조물이기 때문에 그것이 가능하다는 것을 믿는 것이다. 그러므로 이 믿음은 그 가능 근거로서 초인간적인 도덕적 존재를 도덕적 세계의 창조자로서 요청한다. 그 도덕적 세계의 창조자가 인간에게 최고선의 실현이 가능한 것임을 약속해 주고, 그럼으로써 그의 덕적 행위에 의미를 부여해주는 것이다. 다시 말해 최고선의 도달은 을 전제로 하는 것이며 제1의 요청인 것이다. 어쨌든 감성과 도덕법의 완전한 일치는 최고선의 최고의 조건이다. 그러나 이처럼 의지가 덕법칙과 일치한다는 것은 곧 성스러움을 뜻하며, 감관세계의 이성적존재는 어떠한 시점에서도 결코 이룰 수 없는 완성일 뿐이라는 것을 한다. 따라서 최고선의 실현이 가능하다고 믿는 한 인간은 자신의 도적 불완전성이 극복되기 위한 조건으로서, 영혼의 도덕성을 향한 노이 시간의 한계를 넘어서서 무한하게 계속되리라는 것을 요청해야 다. 이 제2의 요청이 영혼의 불멸성이다.[171]

초감성적인 것으로서의 신과 영혼불멸이 사유될 뿐 이론적으로 인식될 수 없다고 하여 단지 사적이고 임의적인 의견에 속할 수는 없다. 그것이 이론적 인식 대상이 아니라는 것이 확인되면 오히려 그때부터 본격적인 형이상학이 시작되는 것이다. 가령, 흉작의 예언이 판매와 아무 상관이 없는 사람들에게는 단순한 의견일 것이며, 그후 실제로 가뭄이 길게 지속되고 나면 그것은 인식이 될 것이다. 그러나 이익이 목적인 상인에게 있어 예언은 장차 농작물이 모자랄 것이며 따라서 많은 예비를 하지 않으면 안 된다는 믿음이 된다. 왜냐하면 그의 관심과 일에 타격이 있을 것이므로 그것에 대비하여 그는 무엇인가 결심을 해야 하기 때문이다. 다시 말해 믿음은 나와 나 자신의 행위에 직접적인 영향을 끼치는 것이며, 의견이 의견자에게 별 상관없는 것일 수 있는데 반해, 믿음은 그 내용을 믿는 자 자신에게 큰 의미를 지니는 것이며, 따라서 믿음의 내용에 따라 그의 삶의 방식 자체가 달라질 수 있는 것이다. 이

171) Ibid., pp. 231~241. C. Baudelaire에 있어서의 '惡'의 의미도 이 '根本惡'의 의미로 보아야 할 것이다.

믿음에는 두 가지가 있는데, 그 하나는 가언적 명령이며, 이는 선행조건을 받아들여야만 비로소 그것이 내 행위에 영향을 줄 수 있는데 반하여, 또 다른 하나는 정언명령이다. 이것은 전자와는 달리 필연적이며 무조건적인 믿음으로서 나의 행위에 절대적 결속력과 가치를 지니는 것이다.

I. Kant에게 있어서 인간의 자유가 참된 자유와 도치된 자유로 열려 있는 것은 이성의 법칙 부여의 힘이 그 자체 안에 근거한 것이 아니라 다른 불가사의한 것에 의해서, 다시 말해 물자체로서의 신에 근거하고 있음을 의미한다. 이에 반하여 G. W. F. Hegel은 존재하는 모든 것은 정신의 현현이며 모든 것이 본질이며 운동이며 생이고 사건이며 역사이고 변화 발전의 과정 자체이며 또한 그것의 이념이라고 한다. 이 정신이 바로 절대자이며 신인 것이다.[172]

G. W. F. Hegel에 의하면, 우리의 감각들은 매순간마다 충만 되어 우리 앞에 나타나는데, 이러한 사유방식을 그는 감각적 확신이라고 부른다. 다시 말해서 최초로 또는 직접적으로 우리의 대상이 되는 知는 직접적인 知, 즉 직접적인 것과 존재하는 것에 대한 知 이외의 다른 어떤 것도 아니라고 한다. 따라서 이러한 객관으로서의 지에 대하여 단지 수용적인 자세만을 취할 수 있을 뿐, 우리 앞에 나타나는 직접적인 지에 대하여 어떠한 변화도 가해서는 안 되며 단순히 이해하려는 노력이외에 어떠한 개념적 파악을 시도해서도 안 된다. 감성적 확신이 담고 있는 구체적 내용은 마치 감성적 확신이야말로 그 무엇보다도 풍부한 인식, 심지어는 무한의 보고를 지니기라도 한 인식으로까지 보이게 하거니와, 바로 이와 같이 풍부한 인식의 보고란 마치 우리가 그 내용이 활짝 펼쳐있는 광활한 시간과 공간 속으로 뻗어나가려는 경우이건 또는 우리가 그 속에 담겨져 있는 풍부한 것 중에서 어떤 한 조각만이라도 떼어내어 다시 이 조각을 세분하면서까지 그 의미를 파헤쳐 보려고 할 경우이건 어쨌든 우리는 그 끝닿는 데를 알 수 없을 정도의 크고 작은

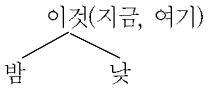
---

172) 박영지, 「헤겔의 神 개념」 (서울: 서광사, 1996), p. 55.

모든 것을 망라하는 셈이다. 이밖에도 감성적 확신은 가장 참다운 인식으로 보일 수도 있으니, 왜냐하면 이것은 아직 대상으로부터 그 가운데 어떤 부분도 제외시키지 않았을 뿐 아니라 오직 있는 그대로의 완전한 모습을 지닌 대상을 눈앞에 놓고 있기 때문이다. 그러나 실제로 이와 같이 단순한 사실로서의 확신이란 가장 추상적이며 또한 가장 빈곤한 의미의 진리에 불과하다. 이러한 확신은 자기가 아는 것에 대하여 다만 "그것은 ~이다"라는 단 한마디 말을 할 수 있을 뿐이다. 따라서 이러한 진리는 事象의 존재를 내포하고 있는데 불과하다. 또한 의식의 편에서 이 문제를 볼 때도 그것은 이 확실성 속에서 한낱 순수한 자아에 지 않을 뿐이다. 즉 자아는 여기서 단순한 이것에 지나지 않으며 대상도 또한 마찬가지로 순수한 것에 지나지 않는다.[173]

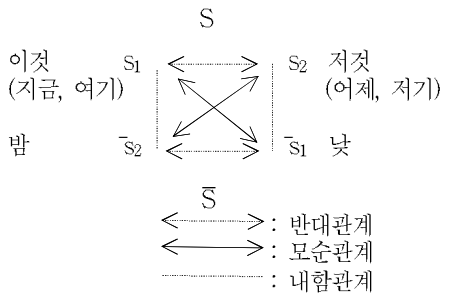
그러나 순수한 대상의 직접적 수용이라는 것도 곰곰이 생각해보면 그 중간에 매개가 있음을, 다시 말해 보는 자(자아)와 보여지는 자(대상) 사이의 관계가 존재함을 볼 수 있다. 가령 나무는 스스로 나무라고 소리칠 수 없다. 또한 창조주가 나무라는 이름표를 매달아 놓을 리도 없다. 오로지 개개의 구체적인 나무 앞에 서있는 구체적이고 개별적인 이 자아만이 "이것은 나무다"라고 또는 "지금은 밤이다"라고 말할 수 있을 것이다.[174] 이것을 도표로 표시하면,

객 관	주 관	
밤(대상)	이것, 지금, 여기	순수자아



173) G. W. F. Hegel, 임석진 역,「정신현상학 · Ⅰ」(서울: 지식산업사, 1988), pp. 159~160.

174) Ralf Ludwig, 이동희 역,「정신현상학」(서울: 이학사, 1998), pp. 49~57.



위와 같이 나타나는데, 첫 번째 도표에서는 대상과 자아 사이의 매개가 주관 속의 이것(지금, 여기)임을 쉽게 찾아볼 수 있고, 기호 사각형에서는 이것(지금, 여기)과 밤이 내함관계임을 알아 볼 수 있다. 나뭇가지 그림에서의 이것(지금, 여기)은 보편자로서 밤뿐만 아니라 낮도 될 수 있음을 보여주고 있다.

결국 지금은 밤을 지칭하는 것으로서 취급되는데, 그러나 그 존재하는 것이 더 이상 존재하지 않는 것으로 드러나기에 이르렀다. 물론 이 경우에도 지금이라는 그 자체만은 그대로 유지되는 것이 사실이지만, 그러나 이 지금이 곧바로 밤일 수는 없는 것이다. 이런 뜻에서 지금임에는 틀림없는 낮과의 관계에서 보더라도 지금은 역시 낮이 아닌 것, 혹은 否定 일반으로서만 자신을 보존할 뿐이다. 그러므로 이와 같이 스스로를 유지하는 지금이란 직접적인 것이 아니라 매개된 것임에 틀림없는 바, 왜냐하면 그것은 오직 자기에 대한 낮이나 밤이 아니라는 전제하에서만 스스로의 항구적 자기 보존적인 성격을 지닐 수 있기 때문이다. 이 말은 곧 지금은 밤이나 낮 중의 어느 한편만으로 치우칠 수 없고 서로 뒤바뀔 수도 있다는 것을 뜻한다. 결국 이것도 아니고 저것도 아닌 것, 그리고 이것이 아닌 것이면서도 또한 이것이나 저것에 대해서 무관심하게 존재하는 것을 우리는 보편자라고 부르거니와, 바로 이러한 보편자야말로 진정한 의미에서 감각적 확신의 진리인 것이다.[175]

---

175) G. W. F. Hegel, 임석진 역, op. cit., pp. 161~163. 이밖에 참고할 수 있는 자료는 다음과 같다. 鯵坂, 권오길 역, 「헤겔 논리학 입문」 (서울: 한마당, 1983)鄭文

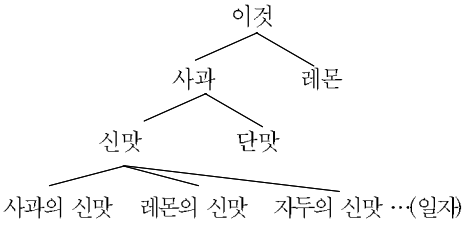
그러나 우리는 "지금은 밤이다"라고 하는 언표가 밤이 지나고 나면 밤이 아니기 때문에 더 이상 맞지 않으며, 그러므로 이 언표는 이미 정지해버린 것일 수밖에 없다. 그렇다고 이 언표의 오류를 알기 위하여 우리는 정오까지 기다릴 필요는 없다. 왜냐하면 진리가 지양되었다는 것을 정오까지 기다리지 않아도 예측해낼 수 있기 때문이다. 여기서 중요한 것이 언급되고 있는데, 그것은 우리가 어떤 것이 지양될 때 "밤은 낮이 아니다, 낮은 밤이 아니다"라고 하는 것과 같이 부정적으로 해석하는 습관이 있음을 알 수 있다. 이러한 방식을 통하여 감각은 우리에게 무엇이 존재하는가를 지시해 준다. 이렇게 사유운동은 처음에 받아들이는 태도를 취한 다음 두 번째로 지각한다. 다시 말해서 의식은 자신의 보편성(이것, 지금, 여기) 속에서 대상과 관계한다. 의식은 대상이 아니라 보편자를 진리로 취하며 보편자 이전의 그것이 잘못되었다는 것을 알지 못한 채 그것을 참되게 취하려는 태도를 취하는 것이다. 그러나 그것은 부정되고 구별된 것이며 지양된 것이다. 그럼에도 불구하고 그것은 종이 한 장처럼 쓰고 나면 파기되는 것이 아니라 보존되고 고양된다. 이렇듯 지각을 통해서 대상은 윤곽을 드러내고, 또 대상은 속성을 담는 그릇과 같은 담지자로서 정체를 드러낸다.[176]

이렇게 의식은 대상에 있어서 규정들과 구별들을 지각해 가면서 그 규정들을 대상의 진리에 부가한다. 가령 내가 사과라는 개념을 갖기 위해서는 사과에 본질적으로 속하는 신맛은 사과의 속성으로서 구별되어야만 한다. 이때 사과는 그 자체로 매개 혹은 부정적인 것을 가지고 있음으로 해서 보편자로 불려지게 되는데, 지각된 사과는 모순에 시달린

吉・韓東遠,「헤겔」(서울: 고려대학교 출판부, 1990), B. T. Wilkins, 최병환 역,「헤겔의 역사철학」(서울: 서광사, 1995), Charles Tylor, 박찬국 역,「헤겔철학과 현대의 위기」(서울: 1988), G. W. F. Hegel, 두행숙 역,「헤겔 미학」, Ⅰ, Ⅱ, Ⅲ(서울: 나남출판, 1996), G. W. F. Hegel, 田元培 역,「論理學」(서울, 瑞文堂, 1978), H. Gadamer, 韓貞錫 역,「헤겔의 辨證法」(서울: 經文社, 1996), L. G. Richter, 양우석 역,「헤겔의 자연철학」(서울: 서광사, 1998), Walter Kaufmann, 金泰京 역,「헤겔」(서울: 한길사, 1985).

176) Ralf Ludwig, 이동희 역, op. cit., pp. 56~64.

다. 이 사과는 다른 사물(대상)들과 구별되는 한에 있어서 一者이다. 사과의 일자 존재라고 하는 것은 그 사과가 다른 사물과 또 다른 사과들과 구별되기 때문이며, 사과는 결코 레몬이 아니라는 점에 있다.[177]



위에서 보는 바와 같이 존재가 매개와 부정의 요소를 그의 직접적인 자기표출을 통해서 나타낼 때 이 존재는 모름지기 스스로 구별되고 규정이 내려지는 특성을 지닌다. 이러한 결과로서 마침내 여기에는 어느 하나가 다른 하나의 부정을 뜻하는 것과 같은 그러한 많은 성질들이 함께 정립된다. 그런가 하면 또한 이 많은 성질들은 한낱 단순한 보편자의 모습을 띠고 나타남으로써 오직 그 이상의 어떤 규정이 내려져야만 그 나름의 성질을 구비할 수 있는 이상과 같은 여러 규정이 단지 자기 자신에게만 관계하여 상호간에는 무관심할뿐더러 또한 그 하나 하나마다가 타자로부터 자유로운, 자기 특유의 성질만을 고수할 뿐이다. 그러나 단순한 자기 동일자로서의 보편성 자체는 또다시 그 자신이 행사했던 이상과 같은 규정행위와는 구별되는 자유로운 자기특성을 유지하게 된다. 따라서 이 보편성(사과)은 순수한 자기 관련성을 지닌 것 혹은 매개체일 뿐이며, 이 속에는 오직 이러한 규정성(+신맛 +단맛)만이 팽배해 있는 가운데 이들은 서로가 접촉하는 일도 없이 한낱 단순한 통일 속에서 자기를 고수하거나 관철시킬 뿐이다. 왜냐하면 이와 같이 보편성에 관여한다는 것이 곧 그들 서로의 독자적이며 무관심만을 나타내는 역시(Auch)라는 입장의 존재의 성격을 나타내기 때문이다. 바로 이와 같

177) Ibid., 64~68.

이 물성(Dingheit) 일반 혹은 순수 본질로 불릴 수도 있는 추상적이며 일반적인 매개체란 다름 아닌 '여기'와 '지금'에 맞먹는다고 하겠으니, 결국 이것은 시간과 공간으로 본 많은 여기와 지금이 단순히 통합된 것이라고 할 수가 있다. 즉 아무리 많은 것이라 할지라도 이들 각기의 규정성을 통틀어 보면 결국 단순한 보편자에 지나지 않는 것이다.[178]

여기서 G. W. F. Hegel은 속성들의 긍정적 보편성에 언급하면서, 이러한 속성들이 서로 전적으로 무관심한 상태에서 이들 모두가 오직 자기 자신과의 관계만을 고수하는데 그친다면 결코 그것들은 특정한 자기규정을 받는 것으로 볼 수가 없을 것이라고 한다. 왜냐하면 속성들이 규정된 것일 수 있기 위해서는 그 속성들은 서로 구별을 행해야 하고 또한 대립된 속성으로서의 다른 속성에 대해서도 자신을 연관시켜야 하기 때문이다. 그러나 이러한 대립에 따라 속성들은 그들에게 부정만큼이나 본질적인 매개체의 단순한 통일 속에 함께 있을 수 없다. 구별이 서로 무관심한 것이 아니라 오히려 배타적이며 타자를 부정하는 한에 있어서 속성들의 구별은 이 단순한 매개체 밖에서 이루어질 것이다. 따라서 이 매개체는 역시로서의 무관심한 통일일 뿐만 아니라 일자 또는 배타적 통일이어야 한다. 일자는 단순한 방법으로 오직 자기 자신에게만 관계하고 타자를 배제하는 부정의 계기로서 이를 통하여 또한 물성이라는 규정도 내려질 수가 있는 것이다.[179]

다음으로 그는 대자에 대하여 언급한다. 대자는 인간의 즉자이며 이미 대상 속에 귀속되어 있는 것으로서, 그렇다고는 하나 이 즉자 안에는 각종의 주관적 계기들이 흘러 들어와 있다. 감각적 확신에 이어 지각하는 자로서의 자아는 규정된 조건들을 대상(사물)에다 밀어 넣는다. 대상의 보편성은 한번은 긍정적이며 또 한 번은 부정적이고, 그 통일성은 그것의 상이성을 자기 자신 안으로 끌어들인다는 것 등등을 밀어 넣

178) G. W. F. Hegel, 임석진 역, op. cit., pp. 176~179.
179) Ralf Ludwig, 이동희 역, op. cit., pp. 65~70.

는 것이다. 그러므로 대상들이 주체와 같이 고유한 생명을 가질 수 있다는 가정은 전혀 정도가 벗어난 것이 아니다. 요약하면, 대상은 자기 자신에 반대가 되며 그것이 타자에 대해서 존재하는 한 그것은 대자적이다. 그리고 대상이 대자적인 한 그것은 대타적이다. 그러므로 G. W. F. Hegel은 지각도 우리의 지를 아주 조금밖에 진척시키지 못했다는 결과에 이른다. 왜냐하면 지각은 보다 더 높은 상위의 지각에 의하여 규정되는 공허한 추상의 유희일 뿐이고 기만에 빠질 수 있는 함정이 곳곳에 널려있기 때문이다. 다시 말해서 지각하는 오성은 한 가지 오류로부터 다른 오류에 빠지기 때문이다. 진리와 진리가 아닌 것이 나선적으로 돌아가는 원환 운동 속에서 통일성과 다수성, 일자 존재와 상이한 존재, 보편성과 개별성 사이의 항구적인 투쟁이 일어나고 있음을 알아야 하는 것이다.[180]

우리는 지각과 함께 인식의 단계에 애써 올라왔다. 그러나 이곳이 또한 우리가 급히 빠져나가야만 하는 추상의 소용돌이라는 것을 깨달아야만 한다. 이 추상의 소용돌이라고 하는 것은 제약의 세계라는 말과 다르지 아니하며, 이 세계의 피제약자들은 무제약적 보편자 안에서 비로소 통합된다. 그러나 이 의식의 참된 대상이 되는 무제약적 보편자는 아직도 의식의 대상으로 남아있을 뿐이다. 그것은 아직도 자신의 개념을 개념으로 포착하지 못하기 때문이다. 무제약적 보편자의 단계에 오른다는 것, 개념으로서 개념을 포착한다는 것은 기만의 소용돌이로부터 헤쳐 나와 대상 그 자체의 내적인 것을 바라본다는 것을 뜻한다. I. Kant가 말하는 물자체와 그것의 현상을 갈라놓는 장막의 뒤를 바라보는 일이라고 하는 것은 G. W. F. Hegel의 개념으로서 개념을 포착한다는 것과 다르지 않다. 그러나 이것은 I. Kant에게서는 불가능했던 것이었는데, 물자체는 인간에게 불가사의한 것으로서 신만이 처리할 수 있는 것이기 때문이다. 이 포착에 대해 언급하기 전에, 예를 들어 통일성

180) Ibid., pp. 70~74.

으로서 현상하는 사과를 지각(식별)한다고 하면, 지각하는 순간에 통일성은 단번에 붉은 색, 둥근 모양, 꼭지, 단맛, 신맛 등등 다수성으로 깨져버리고 만다. 지각은 이 다수성들을 사과라고 하는 즉자 존재로부터 구별해낸다. 왜냐하면 지각은 이제 대타 존재를 주시하고 있기 때문이다. 다시 말해서 사과라고 하는 대상을 지양하고 이것(지금, 여기)으로서의 나에 대한 존재를 주시하고 있기 때문이다. 그러나 이러한 다수성들은 지각하는 의식 앞에서 파편화되어 머무는 것이 아니라 개념 안에서 대상으로 복귀한다. 이제 이 개념을 사유해야 하는 것은 오성의 과제이다. 분열과 귀환의 두 가지 측면을 생각한다는 것은 이미 고양된 인식이다. 그러나 이러한 생각은 오성에게는 걸음마에 불과하며, 오성은 무엇이 전체를 결합해주는가, 한 국가의 국민을 전체로 결속해주는 헌법처럼 대상의 내부에 합의된 것, 즉 존재의 헌법을 가지고 있는가 질문을 던져야만 한다. G. W. F. Hegel은 그것이 발견될 수 있는 것이라고 믿는다. 오성만이 이 헌법에 힘입어 지각이 내버려둔 문제를 풀 수 있다고 한다. 이 헌법이 다름 아닌 범주이며, 이것은 마치 질서의 원동력, 즉 오성의 사유를 정리하고 형식화하는 오성에 눌러 붙어 있는 조직과 같은 것이다. 이 범주를 그는 힘(Kraft)이라고 칭한다. 이 힘은 두 가지가 있는데, 첫째는 외적인 힘으로서, 머물러만 있지 않고 활동하는 힘이다. 그는 이것을 힘의 발현이라고 하며 힘의 발현은 힘의 대타존재이다. 예를 들어 돌이 내 발에 떨어지고 난 뒤에야 나는 비로소 힘의 발현에 주목한다. 둘째는 내적인 힘으로서, 이 힘도 그 어떤 것으로부터 왔음에 틀림없다. 그리고 이 어떤 힘은 힘의 발현으로 소모되는 것이 아니다. 내 발에 돌이 아프게 떨어지는 것과 함께 중력이 발현되기는 했지만 그러나 그것은 오랫동안 힘으로 존재하는 것이 아니다. 이렇게 이중화된 힘은 무제약적 보편자로서 대타적이면서도 즉자적이며 그 자체로 구별을 가지고 있다. 이 말은 힘의 대타 존재는 힘의 대자 존재와 결합되어 있음을 의미하며, 그렇기 때문에 그것은 온전한 힘으로서 본질적으로 즉자-대자적 상태에 머물러 있는 것이다. 오성은 이러한

힘의 개념을 현실적인 통일의 개념으로 인식한다. 따라서 힘은 단순히 감각에 나타나는, 돌이 발등에 떨어져서 아파 소리를 지를 때 나타나는 힘의 발현이 아니며, 오로지 오성만이 현상하는 대상들의 힘이 어떤 숨겨진 내부에 기초해 있다는 것을 알고 또 해명한다. 다시 말해서 오성은 이제 더 이상 자신에 대한 개념을 소유하는 것이 아니라 즉자-대자적으로 안다. 힘들이 벌이는 유희의 한복판을 지나 사물의 참된 배후에 이르게 된 것이다. 요약하면, 우리는 감각적 세계와 초감각적 세계의 접촉점에 서있는데, 이 접촉점은 좌우로 열리는 문의 경첩과 같은 것으로서, 힘은 감각적 세계에 발현되기도 하지만 자기의 거처인 초감각적 세계로 되돌아가기 위해 반대운동도 하며, 자신에 대한 깊은 사려 끝에 일반화된 개념으로서의 개념이라는 것을 깨닫는다. 그러므로 자연법칙은 다양하지만 엉클어진 다수성이 아니라 정돈된 다수성이며, 이와 같은 생각은 확실하다. 중력의 법칙 배후에 중력의 힘이 숨어 있고 전기의 법칙 배후에는 전기의 힘이 숨어 있다. 따라서 G. W. F. Hegel은 모든 법칙의 추상적 통일을 "힘의 법칙"이라고 부르며, 많은 법칙들은 하나로 합해진다. 이와 같이 G. W. F. Hegel은 현상의 본성과 내적인 것의 본성 사이의 분리를 지양한다. 따라서 대상에 대한 나의 의식은 이질적인 현실에 대한 의식이 아니라 나의 지에 대한 의식이며, 그리고 그것은 곧 자기의식이다.[181]

이제 이 오성으로서의 자기의식의 陶冶(Bildung) 단계에서 다음 陶冶 단계로의 발전적 국면에 돌입한다.[182] 이 단계의 자기의식은 보다 높은

---

181) Ibid., pp. 74~84. G. W. F. Hegel, 임석진 역, op. cit., pp. 199~240. Werner Marx, 장춘익 역, 「헤겔의 현상학」 (서울: 서광사, 1984), pp. 45~53. "인식작용의 형태를 띠는 사유는 일종의 '행위'이며, 그것도 "일반적 주체"의 행위이다. 이 행위는 형식들에 관한 "단순히 숙지된 것"을 거부하고 그 형식들을 "비판적으로 분석·분리"하며, 바로 이를 통해 '오성,' 즉 "분리의 활동"이 된다. 헤겔은 이러한 "오성의 힘과 노동"을 지극히 찬탄하여 "가장 경탄스럽고 가장 위대한, 또는 절대적이라고도 할 만한 위력"이라고 하고 있다. 이하 참조. Howard P. Kainz, 이명준 역, 「헤겔 철학의 현대성」 (서울: 문학과 지성사, 1998), pp. 42~55.

182) Werner Marx, 장춘익 역, op. cit., pp. 32~34. "한 시대의 자연적인 의식의

상위의 보편자라고도 불려질 수 있는데, 이 자기의식이 자기 자신에 대해 아는 것이라고 해서, "나는 나다"라고 하는 식의 동어 반복적인 것은 아니며, 그것은 대상에 대해서가 아니라 의식된 대상에 대해서 자신을 정립하는 것이다. 예를 들어, 천체 물리학자가 우주의 블랙홀이라고 하는 현상을 연구하고 X의 이론(오성적 범주의 힘에 의해 통일된 법칙)을 펼쳤다고 하면, 이 연구에 있어서 인간의 지는 그와 블랙홀 사이의 관계가 아니라 그와 이론 X 사이의 관계다. 이 학자의 지는 블랙홀의 지와 관계한다. 다시 말해서 그의 지는 자기 자신과 관계한다. 지금까지 의식이 대상들에 대한 경험을 해왔다면, 자기의식은 이제 자기 자신이 무엇인가를 알기 위하여 자기 자신에 대한 경험을 해야 할 것이다. 이 목적을 이루기 위하여 자기의식은 자신을 대상화하여야 하며, 또한 실천적인 행동을 원하는 사람은 자기 자신을 대상화하려는 의지를 가져야만하고, 이 행동의 기초는 의지이어야 할 것이며, 그러므로 G. W. F. Hegel은 이 의지를 욕구라고 부른다. 자기의식은 욕구에 의해서 실천적으로 되기는 하지만 그렇다고 해서 삶과 직접 관계를 맺고 있는 것은 아니다. 왜냐하면 삶은 개별적인 것일 뿐만 아니라 일반적인 것이기도 하기 때문이며, 가령 진돗개는 개별적인 진돗개일 뿐만 아니라 개라고 하는 일반적인 유개념(X이론과 같은)이 되기 되기도 하기 때문이다. 그러므로 일반적 자립적 자기의식은 또 다른 자기의식에 있어서만 만족에 이른다. 그리고 그는 이것을 자기의식의 내적 이중화라고 부른다.[183]

형태가 다른 형태로 바뀌는 것이 의식의 도야(陶冶, Bildung)이다. …(중략)… 흡수(Insichzehren)란 말이 의식이 자신의 도야 과정을 끝내고 나면 자신을 규정하던 모든 형태들을 사상(捨象)하고 자신의 순수한 자아로 복귀한다던가, 혹은 실천적 행위를 통해 대상성의 영역을 순수 자아 내지 이성에 합치시킨다는 식의 의미에서의, 자연성의 해소(Aufzehren)라는 뜻을 갖는 것은 결코 아니다. …(중략)… 도야란, 의식이 대상성 내지 객관성의 영역의 것-그것이 자연이든 제도이든, 한 민족 혹은 한 시대의 사고방식이드간에-의 이성적 성격을 파악하고 이러한 객관성과 자기 자신의 합치성을 깨닫는다는 의미에서의, 자연성의 지배로부터의 해방이다." 이하 참조.

183) G. W. F. Hegel, 임석진 역, op. cit., pp. 243~263. Ralf Ludwig, 이동희 역, op. cit., pp. 84~94.

이러한 이중화를 G. W. F. Hegel은 "주인과 노예"로 비유하고 있다. 이 비유는 그의 철학의 핵심을 이루는 부분으로서, 그는 먼저 자기의식은 단순한 대자적 존재이며, 모든 타자를 자신으로부터 배제하는 자기동일자라고 한다. 이제 자기의식의 본질과 절대적 대상은 자아일 뿐이며 이와 같은 직접성이나 혹은 오직 자기의 독자적인 입장만을 고수하려는 그의 대자적 存在相에 비추어 볼 때 자기의식은 곧 개별자로 나타난다. 그러므로 자기의식에 대하여 타자인 것은 부정적인 성격을 지닌 것으로 지적된 한낱 비본질적인 대상일 뿐이다. 그러나 이러한 타자도 자기의식임에 틀림이 없으므로 한 개별자에 대립하는 또 하나의 개별자가 등장한 것으로 볼 수 있는데, 그들은 자립적인 개체적 형태이거나 삶이라고 하는 존재에 빠져버린 의식들이다. 뿐만 아니라 이러한 의식들은 서로가 모든 직접적 존재로서의 근원을 단절하면서 오로지 자기동일적인 의식의 순수한 부정적 존재이고자 하는 절대적 추상화 과정을 아직도 완수하지 않았거나 서로가 아직도 순수한 대자적 존재로서(자기의식으로서) 현현하지 못한 상태에 있다. 따라서 이들은 서로가 자기 자신만을 확신할 뿐 타자까지도 확신하는 것은 아니므로 이처럼 자기 자신에만 한정된 확신을 가진다는 것은 결코 진리일 수는 없는 것이다. 왜냐하면 자기 자신의 진리는 바로 그 자신의 대자적 존재가 그 자신에게 자립적인 대상으로 현현하거나 아니면 자기의식의 대상은 의식 자체가 지니는 순수한 확신으로서 현현해야 하기 때문이다. 결국 "주인과 노예"로 비유되는 자기의식의 이와 같은 이중화(자신을 아는 자기의식과 대상적 세계의 자신을 잃어버린 자기의식)는 자아가 자신의 반대물에 대립적인 것으로서 자신을 파악하였다는 것을 의미하며, 이 두 형태의 자기의식이 변증법적 과정을 통하여 바야흐로 삶과 죽음의 투쟁을 시작하려는 선전포고로 보아하여야 하는 것이다. 그런데 여기서 우리가 간과해서는 안 될 것이 있으니, 그것은 해체된 자기의식의 양극이 자신의 피규정성을 서로 교환하면서 절대적 극단으로 이행한 결과 각 극단은 자신을 벗어나는 탈자적 상태에 이른다는 것이다. 그렇지만 각 극단

은 탈자적 상태 속에서 동시에 자신을 고수하며 남아있다. 이때 의식으로서의 각 극단은 대자적이다. 그리고 마찬가지로 탈자적 상태 자체도 의식에 해당한다. 의식은 자신이 직접적으로 타자적 의식이고 또한 타자적 의식이 아니라는 사실을 깨닫게 된다. 그리고 마찬가지로 의식은 자신을 대자적으로 존재하는 것으로서 지양하고, 타자적 존재 안에서만 대자적이라는 것을 알게 됨으로써 의식은 이 타자가 오로지 자신에 대해서만 타자라는 것을 깨닫는다. 그러므로 각자는 서로에 대해 중심이 되며, 이때 각자는 직접적인 자기와 타자에 대하여 대자적으로 존재하는 본질이다. 이 본질은 동시에 양자 간의 매개를 통해서만 대자적으로 된다. 이들은 스스로를 인정하는데 그 인정은 상호간에 서로를 인정하는 것이다.[184]

이제 두 개의 자기의식은 투쟁에 돌입할 수밖에 없다. 왜냐하면 그들은 대자적으로 존재하기 위해 자기 자신의 확실성을 타자와 그들 자신에 있어서도 진리로 고양시켜야 하기 때문이다. 그렇게 하자면 오로지 생명을 거는 수밖에 없다. 이를 통하여 자유가 확증된다. 이를 통하여 자기의식에게 본질이라는 존재가 현현하는 바의 직접적인 방식인 삶의 확장 속에 빠져버린 상태가 아니라는 것이 확증되고, 오히려 자기의식에게는 소멸되지 않을 계기란 어떠한 것도 현존하지 않는다는 것, 자기의식은 오로지 순수한 대자적 존재라는 것이 확증된다. 물론 투쟁에 목숨을 걸어보지 못한 개인도 하나의 인격으로 인정될 수는 있겠으나, 그는 하나의 자립적인 자기의식에게만 주어질 수 있는 인정받은 상태의 참뜻을 포착했다고 할 수는 없다. 어쨌든 여기서 쌍방은 다같이 자기의 목숨을 거는 바와 마찬가지로 상대방의 죽음을 겨냥하게 되는 바, 왜냐하면 타자란 이제 이들 양자에게 있어서 한낱 탈자적 상태의 타자라는 그 자체 이상의 것일 수는 없기 때문이며, 또 이 탈자적 상태의 타자는

184) G. W. F. Hegel, 임석진 역, op. cit., pp. 256~261. Ralf Ludwig, 이동희 역, op. cit., pp. 94~102.

자신 밖에 존재하기 때문에 이 외부적 존재를 서로 지양하지 않을 수 없다. 이와 같이 타자는 자기중심에서 벗어나 얽히고 있는 상태의 단순히 존재하는 의식에 지나지 않으므로 이제 이 타자는 자기의 외재적 존재를 순수한 대자적 존재로 혹은 절대적 부정으로 직관하지 않으면 안 된다. G. W. F. Hegel에 있어서 이 절대적 부정은 이중적 부정을 뜻한다. 최초의 부정은 자기의식이 자기의 외부적 존재를 통해서 경험했던 부정이며, 그러나 자기의 순수한 대자적 존재로 되돌아오기 위하여 이 부정은 또다시 부정되어야만 하는데, 그렇기 때문에 이중적 혹은 절대적 부정이라고 한다.[185]

목숨을 걸고 투쟁을 벌이면서 결국 서로가 서로를 적대자로 그려내고 또 그렇게 해서 서로 인정을 받아왔다고 한다면, 이 투쟁의 올바른 통찰은, 상대방의 인정 없이는 그러한 투쟁이 불가능하다는 것을 가르쳐준다. 그러나 많은 사람들이 타자를 개입시키지 않고(합리론, 초현실주의, hyper reality, virtual reality 등) 자기의식에 도달하려는 위험한 시도를 하는데 이것은 파괴적인 사회적 손실로 나타날 수 있다. 이와 반대로 인간이 오로지 이질적인 원천들에 의해서만 자기의식을 형성할 수 있다면(대응설, 정합설, 실증주의, 마르크시즘, 과학주의 등), 이것 또한 위험한 것이다. 인간이 자기 자신에게로 귀환할 수 있는 어떠한 가능성도 없다면 자아는 완전히 분열된 것으로 나타날 것이고 이것은 파괴적인 자기 소멸로 이어지기 때문이다. 그러므로 이 투쟁의 승리자는 서로 상대방을 동물처럼 흔적도 없이 먹어치우는 식의 승리가 아니라는 것을 깨달아야 한다.[186]

G. W. F. Hegel에 의하면, 주인은 자신을 불변하는 순수한 동일성으로 아는 의식의 계기이며, 어떠한 대상에 의해서도 자신이 규정되도록 내버려두지 않고, 무규정성에 의한 무한성에 대한 요구를 내세운다. 그

185) G. W. F. Hegel, 임석진 역, op. cit., pp. 261~263. Ralf Ludwig, 이동희 역, op. cit., pp. 102~103.

186) Ibid., p. 106.

는 순수한 대자 존재와 순수한 자립성에 국한되어 있다. 그러나 그는 자신을 실재화할 수 없기 때문에 이 상태로는 아무런 의미가 없다는 사실을 파악하지 못하고, 또 이것이 자기의식의 실재화를 가로막는다. 이 실재화는 자기의식이 죽은 자기 동일성에 질식당하지 않고 자기 유지를 해나가기 위해 필요한 것이다. 그렇기 때문에 그는 자기자신을 실재화하기 위해 자기의식의 또 다른 측면에 대항하는 투쟁에 나서게 된다. 한편 노예는 유한한 자기로서 등장하는 자기의식의 계기이다. 노예는 일종의 인간적 자기의식인데, 이 자기의식은 절대적 자기 동일성을 위해 대상들에 현혹되고, 이 세계의 사물에 미련을 갖고 그것들에 사로잡혀 있다. 노예는 이런 사물들에 대해서 잘 안다. 그리고 노예는 이 자연적 현존재를 자기의식보다 훨씬 더 소중하게 여긴다. 그러나 그는 자기자신에 대해서는 알지 못한다. 노예는 활동적 의식이며 그 자신을 둘러싼 대상성에 의해서 규정된다. 그러나 사물의 이 규정성과 유한성 때문에 그는 죽음의 공포를 갖는다. 왜냐하면 규정되는 모든 것은 종말에 의해서 위협을 당하기 때문이다. 이들은 우선 불평등하고 대립적이며, 또 이 말은 앞으로 평등해질 수도 있다는 것을 의미하기도 한다. 이 말은 매우 중요한 것으로서, 주인은 자기를 위해 대자적으로 존재하는 의식이지만, 더 이상 자신의 개념으로만 그치는 것이 아니라 또 다른 의식에 의해서 자신이 매개되는 대자적 의식이라는 것에 주의를 기울여야만 한다. 다시 말해서 주인은 비자립적인 존재인 노예가 은닉하고 있는 자립적 존재로서의 물성 일반과 종합화하는 것을 자기의 본질로 삼는 그런 또 다른 의식에 의해서 자신이 매개되는 대자적으로 존재하는 의식인 것이다. 주인은 두 계기, 즉 욕구의 대상인 사물 그 자체와 또한 물성을 자기의 본질적인 것으로 여기는 그러한 의식에 관계한다. 다시 말해서 노예와는 적대관계(불평등관계)이지만 노예의 물성과는 평등관계를 유지하고 있는 것이다.

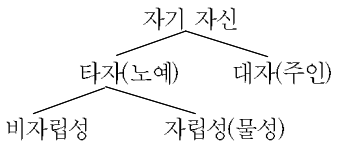
대상(비자립성)↔{노예(비자립성)+물성(자립성)}↔주인(자립성)

그러므로 주인은 물성 일반(자립적 존재)이라는 것에 의해서 간접적으로 노예와 관계하는 것이다. 왜냐하면 바로 이 물성 일반에 의해 노예가 속박되어 있기 때문이다. 이 물성 일반은 노예가 투쟁의 와중에서도 결코 도외시 할 수 없었던 바로 그 자신의 사슬인 까닭이다. 그러기에 노예는 물성 안에서 자신의 자립성을 가질 수밖에 없는 비자립적인 것으로 현현한다. 그러나 주인은 이러한 존재를 능가하는 권력이다. 왜냐하면 그는 이러한 존재가 자기에게 한낱 부정적인 것에 불과하다는 사실을 투쟁을 통하여 이미 입증시켰기 때문이다. 이와 같이 주인은 노예를 제압하는 권력인가 하면 이 노예(타자)를 자기에게 종속시키는 결과를 이끌어낸다. 이런 방식으로 주인은 노예를 통하여 간접적으로 대상(사물)과 관계한다. 그리하여 주인의 명령에 굴복할 수밖에 없는 노예는 주인의 자기의식으로서 대상(사물)에 대하여 부정적인 태도를 취하고 또 이 사물을 지양한다. 그러나 동시에 이 사물은 노예에 대해서 자립적인 측면을 지니기도 하므로 노예는 결코 자기의 否定 행위에 의해서도 사물을 절멸시킬 정도의 극단적인 상태로까지 몰고 가지는 못한다. 다시 말해서 노예는 여기서 단지 사물을 가공하는데 그칠 뿐이다. 그러나 노예와는 달리 주인은 이러한 매개작용에 의해서 이루어지는 사물과의 관계를 직접적인 그 사물의 순수한 부정을 뜻하는 것으로 생각하거나 향유한다. 자신의 욕구가 이룰 수 없었던 것을 이제 그는 사물을 없애버릴 정도로 성취하게 되었으니, 이제 그는 사물의 향유 속에서 자신의 만족을 누리게 된 것이다. 사물의 비자립성 때문에 욕구는 완전히 성취될 수 없었다. 그러나 사물과 자기와의 사이에 노예를 끼워넣은 주인은 이러한 매개를 통하여 오로지 사물의 자립적 측면(물성)과만 자신을 결합시키고 그것을 전적으로 향유한다. 그러나 주인은 자신의 자립성의 측면을 사물을 가공하는 노예에게 떠맡겨버린 것이다. 주인은 이 두 계기들 속의 또 다른 의식에 의해서 자신의 인정을 얻어내고 있다.[187]

이제까지 주인과 노예 사이의 관계는 일방적이고 불평등한 인정이었다. 그러나 이 최초의 일방적 인정은 대가를 치른다. 소위 자립적 의식이 노예라는 타자를 시켜 행하는 이질적 노동과 그 노동의 결과물을 자신이 향유하는 형식으로 인정을 생각하고 있다면, 그 자립적 의식은 자기 자신의 확실성의 진리를 변화시킨 셈이다. 이런 방식으로 주인이 노예를 오랫동안 부려먹으면 먹을수록 이전에 주인에게 비본질적인 것으로 나타났던 것이 차츰차츰 주인의 진리에 더 많이 속하게 된다. 이 본질적인 것의 귀속으로 인하여 점점 주인은 자신의 자립성을 잃게되고 반면에 이 자립성은 끊임없이 노예의 의식으로 이행해 감으로 해서, 마침내 자립적 의식의 진리는 노예의 의식이 된다. 노예의 상태는 자기 안으로 떠밀려 들어온 이 의식으로서의 자기를 성찰하고, 참된 자립성으로 반전한다. 이러한 반전으로 인하여 노예가 자기의식임이 분명해진 이상 이제는 그것이 어떠한 즉자대자적인 의미를 갖는지에 대해서 알아보아야만 한다. 우선 노예에게도 주인이 본질적인 것만은 틀림이 없으며 따라서 그에게도 자립적이며 대자적으로 존재하는 의식만이 진리임에는 또한 틀림이 없으나 다만 이러한 진리가 노예에게는 아직도 생래적인 것으로 받아들여지지 못한 상태에 있다. 그러나 실은 이러한 노예신분을 타고난 자야말로 순수한 否定性과 자신의 위치를 자각하는 존재의 진리를 이미 몸소 체득한 것이 된다. 왜냐하면 이러한 신분의 소유자는 바로 그러한 실상을 몸소 경험했기 때문이다. 즉 노예의 의식은 단지 우발적인 사태에 직면하여 이러저러한 순간적 추이 속에서만 불안과 공포를 느끼는 것이 아니라 그의 존재 전반에 대한 두려움을 지녀본 것이다. 왜냐하면 그 노예의 의식은 죽음의 공포, 절대적 권력자로서의 주인으로부터의 공포를 느껴왔기 때문이다. 결국 노예의 의식은 이러한 공포 속에서 해체되고 자기 자신 안에서 떨게 되고, 그의 모든 고정적인 것은 노예 안에서 여지없이 흔들리게 된다. 그러나 이 순수한

187) Ibid., pp. 103~111. G. W. F. Hegel, 임석진 역, op. cit., pp. 263~265.

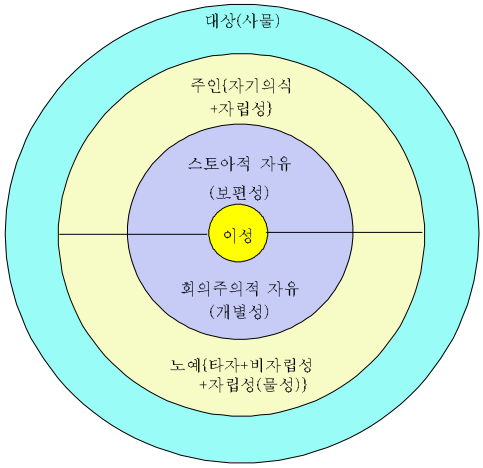
일반적 운동, 또는 지속적 기반 위에 존재하는 모든 것이 절대적으로 유동화 된다는 것이야말로 자기의식의 단순한 본질이자 절대적 부정성이며 앞에서 개진했던 이 의식에 부착되어 있는 순수한 대자적 존재이기도 하다. 그리하여 이처럼 순수한 대자적 존재의 계기가 이 노예의 의식에게도 하나의 사실로서 인지될 수밖에 없었으니, 왜냐하면 노예의 의식은 다름 아닌 주인에게서 그러한 계기를 자기의 대상으로 삼고 있기 때문이다. 그뿐만 아니라 또한 노예에게서 대두된 이와 같은 의식은 단지 일반적 의미의 총체적인 해소를 뜻하는 것이 아니라 바로 그 자신이 사역 당하는 가운데 노예가 진정한 의미의 자기해체를 실현시키는 것이기도 하다. 즉 그는 이러한 사역과 봉사 속에서 부딪치는 모든 처지에서 자연적인 현존재에 대한 자신의 애착을 지양함으로써 그와 같은 자연적 현존재성을 노동의 힘으로 제거하고 탈피해나간다. 다시 말해 노예는 노동에 의해서 자신의 자립성을 획득하고, 주인은 노예에게 의존하게 되며 노예는 주인에게 의존하게 된다. G. W. F. Hegel에 있어서 노동은 아주 중요한 의미를 가지며, 이는 대상을 형성하고 형식화(자기의식화, 자립화)할 뿐만 아니라 또한 노동하는 인간도 형성하고 형식화한다는 것이다.[188]



타자: 표층구조

188) Ibid., pp. 111~115. 노동에 의해서 자기의식에 이른다는 G. W. F. Hegel의 언급에 대해, K. Marx는 노동은 인간을 형성하고 새로운 산업사회의 비인간적 노동 조건은 노동자를 탈형성화하며, 노동자는 자신의 노동을 통해서 그 자신의 소외를 생산해낸다고 하면서, 즉 노동자는 자기 자신에 이르지 못한다고 하면서, G. W. F. Hegel의 견해에 부정적인 태도를 취한다. 다시 말해 K. Marx는 진리의 본성적 관점인, 주관으로부터 객관을 향한 관점(대응설, 정합설)으로 오히려 퇴행하고 있음을 볼 수 있다. G. W. F. Hegel, 임석진 역, op. cit., pp. 265~271.

대자: 심층구조
비자립성: 문자(음성)
자립성(물성): 의미(Langue 차원의 사전적 의미)



이와 같이 주인은 노예 속에서 노예는 주인 속에서 자신을 인식함으로써, 우리는 자기의식이 자기 자신에 대한 것을 발견했다고 할 수 있으나, 그것은 행복한 종말이 아니다. 아직은 그렇지 않다. 상호간의 인정과 함께 우리가 내디뎌야 할 중요한 발걸음은 이제 자기의식의 통일이라는 방향이다. 그러나 통일은 아직도 요원하다. 다음의 투쟁은 더 이상 상호간의 인정이 아니라 자기의식의 두 형태의 통일을 위한 것으로 정해져 있다. 다시 말해서 자기의식은 자신의 두 측면을 인정한 다음 보다 높은 陶冶의 단계에 이르는 것이다. 그러나 여기서 또 다른 문제에 봉착하게 되는데. 그것은 자기 자신과의 문제이다. 즉, 노예의 대상(주인, 자기의식, 자립성)은 더 이상 이질적인 대상이 아니라 노예가 기존에 가졌던 개념(물성, 자립성)과 하나를 이룬다. 이러한 개념적 파악은 자유로운 사유를 가능케 하는데, 이 자유는 두 가지 측면에서 문제를 갖게 된다. 첫째는 사유 속에서 나는 어떤 다른 타자 안에 존재하지 않

고 바로 내 자신에 머물러 있기 때문에 자유로운데, 다시 말해서 세계의 모든 상황으로부터 자유롭고 개인적 삶의 조건들로부터도 자유로운 것인데, G. W. F. Hegel은 이것을 스토아(store)적 자유라고 한다.[189] 스토아주의적 태도라고 함은 가령 어떤 일이 있어도 꿈쩍하지 않으려 하는 사람의 태도를 말한다. 자신의 삶이 처한 어떠한 상황도 무관하게 인내하는 자는 그 상황이 얼마나 나쁜가 하는 것에는 상관하지 않는다. 그러므로 그는 자유로운 것인데, 그렇기 때문에 그에게는 자유인이나 노예나 왕과 같은 구별이 전혀 의미 없다. 그런데 이 스토아주의의 단점은 운동을 하지 않는다는 것이다. 그는 자족한 상태에서 고요하게 머물며, 그 자신의 자유를 현실화할 수단을 결여한 채 사유하는 존재이다. 이 단점은 어째서 아직까지 자기 자신에 이르는 길을 발견하지 못했는가를 말해주는 것이기도 한데, 그 이유는 스토아주의적 자유가 자기의식의 한 측면을 형성하고 있는 추상으로서 무한성에만 관여할 뿐 구체적으로 그리고 내용적으로 채워진 자유가 아니기 때문이라는 것이다. 둘째는 전자와 반대로 이 추상적 자유를 세계 속에서 실현하기 위해 자신을 행위로 내모는 노력을 해가면서 변화 가능하고 유한하며 우연적이고 개별적인 것을 편력해나가는 것이라고 하는데, 그는 이것을 회의주의적 자유라고 한다. 회의주의자의 관심사는 진리의 인식 불가능성을 입증하려는 것이다. Pyrrón(360~270 B. C.)으로부터[190] R. Descartes에

---

189) 종로서적 편집부 편, 「哲學小辭典」 (서울: 종로서적, 1989), s. v. "스토아학파." "그 중심은 논리학이며, 전 자연계에는 우주 이성이 편재하고 인간의 덕도 이 우주 이성의 분신인 인간 이성에 순종하는 일이며, 그것에 구체적 생활 태도가 아파데이아(apatheia)이다. 그것은 부, 명예, 쾌락, 고통, 죽음 등 인간의 좋은 삶과 참된 행복에 기록 없는 것을 초월하여 그것에 속박되지 않고 자기 이성의 우월을 견지하는 일이다. 그리고 이러한 논리설의 실천을 중시하였다. 그것은 폴리스적 인간이 붕괴한 뒤의 개인의 내생(內生)에 입각하는 사상이다. 이 학파는 보통 3기로 나뉜다. 초기 스토아 학파의 대표자는 제논 외에 클레안데스(B. C. 264~232),…(중략)…마르쿠스 아우렐리우스(121~180)가 있다. 스토아주의는 금욕주의란 의미로 사용되고 있다." 참조.

190) Ibid., s. v. "퓨론." "고대 회의학파의 시조. 전승에 의하면 알레산드로스 대왕의 원정에 종군하여 인도에 가서 벌거숭이 현자들과 교우를 가지고, 거기에서 판단중지(epoche)의 철학을 생각해 내었다고 한다. 사물에 관하여 온갖 정립(定立)을

이르러 방법적 회의주의가 된다. 모든 지식은 근본적으로 회의에 부쳐지는데, 적어도 한가지만은 의심하지 않았다. 회의를 하고 있는 그 자신(cógito ergo sum)이다. G. W. F. Hegel도 회의를 자신의 변증법적 도구로 삼는 동시에 부정의 방법으로 삼았다. 인간은 사유에 의해서만 만족할 수 있는 것이 아니기 때문에 자신의 욕구를 충족시키기 위한 행위를 감행해야만 하는데, 이 행위는 다름이 아니라 지금까지 자립적으로 존재해온 것을 부정하는 것이며, 바로 이렇게 부정을 행하는 행위를 방법으로 삼았던 것이다. 이러한 부정은 현실을 변형하는 것으로서 회의적 의식이 세계 속에서 활동하도록 하는 것이지만, 한편으로는 자신이 회의를 통해 사유 속에서 흔들어 놓았던 그 자립적 존재를 다시 행위를 통해서 회복하고자 하는 모순에 스스로 빠지고 만다. 그렇게 함으로써 이제 회의주의에 있어서 타자의 비자립성만이 의식을 위한 대상이 된다. 그 결과 자기의식의 회의적 부분은 고립된 부정이 되고 자기의식 그 자체는 절대적인 변증법적 불안의 상태가 된다. 그러나 이 불안의 상태야말로 감각적인 표상과 사유된 표상의 차별을 서로 일치시켜 양자의 동일성을 마련해 주는 계기가 되는 것이라고 말할 수 있다. 왜냐하면 이 동일성은 서로 부등한 것에 반대되는 규정성이 되기 때문이다. 그러나 이 양자의 혼합은 다시 해소되고, 동일성 대신에 우연에 지배되는 혼미와 무질서의 현기증이 나타난다. 이것은 그 의식이 자기 자신에 대해 의식할 때 나타나는 것으로서, 그 이유는 의식 자체가 이처럼 제멋대로 운동하는 혼란을 부추기면서 또 야기해 내기 때문이다. 마치 고집쟁이들의 입씨름과 같다. 그래서 회의주의는 자기의식의 통일을 완수하지 못한다. 이러한 내적 분열의 경험을 G. W. F. Hegel은 불행한 의식이라고 한다. 이 불행은 사람이 살아가는 동안 언젠가 한번 겪게 되는 사건이 아니라 인간의 본질에 속한 것이다. 그리고 이 불행한 의식의 극복이란 과제는 이성에 의해서 이루어지는데, G. W. F. Hegel은 이

피하고 나타나는 그대로 받아들일 때 혼은 평정을 얻게 된다고 주장하였다." 참조.

것을 계몽이라고 부른다. 이 계몽이라는 말은 스콜라주의에 바탕을 두면서 세계의 주인으로 도약한 크리스트교를 중심으로 유럽에 있어서 인간은 신에 대해서 여전히 노예로 남아 있는데 비추어, 즉 주관으로부터 객관을 향한 세계관임에 비추어, 주관으로부터 주관을 향한 주인으로서의 새로운 세계관이라는 맥락에서의 계몽인 것이며, 이러한 의미에서 모더니티라고 할 수 있는 것이다.[191]

불행한 의식의 이 양극은 보편성과 개별성이라고 하는 딜레마와 다르지 않다. 전자는 오직 개념 속에서만 파악될 수 있는 것이며, 개념 속에서는 어떠한 실체도 뛰어나오지 않는다. 후자도 마찬가지여서 실체로부터 어떠한 개념도 뛰어나오지 않는다. 그러나 개체가 변하여 보편성이 된다. 다시 말해서 닭이 통닭구이가 되어 없어지거나, 사람은 죽어서 (육체는 없어지고) 이름만 남는다는 것과 마찬가지이며, 닭이라는 보편자 아래 육계, 산란계 등의 개별자(一者)로 인식하는 것과도 마찬가지이다. 보편자와 개별자 사이의 이러한 긴장을 자기의식 속에서 탐구하고 이 긴장은 개별자에 매달려 그것을 가공하고 형태 짓고자 하는 자아와, 모든 개별자는 무한하게 독립적인 개념들의 세계에 존재하고자 하는 자아 사이의 긴장인 것이다. 이 개념 속의 무한성에 참여하고자 하는 자아는 자신의 此岸에서 彼岸으로 넘어가고자 하는 것과 다르지 않다. 이러한 분열의 경험은 어느 일면으로만 치우친 운동이 아니다. 이렇게 통일을 이루지 못하고 있는 사유를 G. W. F. Hegel은 종교적 명상기도라 부른다. 어쨌든 이 개념을 앞에서 언급한 "대상(비자립성)↔{노예(비자립성)+물성(자립성)}↔주인(자립성)"에서의 물성(자립성)으로 이해하면 틀림이 없다. 그러므로 불행한 의식은 이미 개념(물성, 자립성)과 관계하면서 통일이 이루어진 것으로 보아야 할 것이다. 그러나 그것은 그 자체로 사유만 하고 있는 이성 속의 통일일 뿐이다. 이 상태의 불행한

191) Ralf Ludwig, 이동희 역, op. cit., pp. 120~129. G. W. F. Hegel, 임석진 역, op. cit., pp. 272~305.

의식은 통일성의 사유가 자아의 행위로서, 또 어렵게 획득한 자아의 개념으로서 사유될 수 있다는 사실을 깨닫지 못하고 있으면서도, 불행한 의식의 시선은 이성에게로 향한다. 그렇다고 해서 그는 이성을 I. Kant처럼 추론적 사유(假象의 세계, 이율배반)의 능력으로서 이해하지 않는다. 오히려 그는 이성을 감각적 확신, 지각, 오성, 그리고 자기 의식의 단계를 거친 변증법적 운동에 따라서 비로소 생겨나는 것으로 이해한다. 이것은 현실과 사유는 하나라는 관념론의 요구를 이행시켜 주는 수준의 차원이기도 하다.[192]

우리는 감각적 확신에서 자기의식에 이르기까지 변증법적 과정을 거쳐왔으며, 이성은 이 사유운동의 결과임을 알았다. 그러나 이 이성의 등장은 단순한 확언에 불과하며, 또 다른 확언과 비교해보면 한낱 주장에 불과하다. 그렇다면 이 이성은 모든 현실이고자 하는 관념론의 요구를 이행할 수 없는 것인데. 그는 이 요구를 관철시키기 위하여 지금까지 일관되게 이성으로 향했던 시선을 되돌려, 오성에서 가동시켰던 범주의 개념을 다시 가동시킨다. 여기서도 범주는 오성에서와 마찬가지로 그의 강력한 힘을 근거로 자기의식(사유, denken)과 존재(sein)[193]의 통일을 기도하지만, 타자와의 문제성인 구별을 회피하지 못한다. 그러나 이 타자 존재는 이 범주의 외부에 존재하는 것이 아니다. 만약 그렇지 않다면 이 범주는 또 다른 실재성을 인정해야 할 것이다. 그러나 이 구별은 구별이라고 할 수 없는 그러한 구별로서만 나타날 뿐이며, 또 이것은 범주의 다수성으로 나타난다. 이 다수성 때문에 실제로 이성의 내부는 양단으로 분리되어 있음을 부인하지 못하며, 따라서 이성은 이 양단 사이에서 다시 오락가락 한다. 즉 변증법적 운동을 계속하는 것이다. 이것을 G. W. F. Hegel은 순수한 의식의 이중적 정립이라고 부른다. 이성

192) Ibid., pp. 129~137.

193) 종로서적 편집부 편, op. cit., s. v. "존재." "유물론에 의하면 인간의 의식, 사유, 감각 등 주관적인 것과 관계없이 거기에서 독립한 자연, 물질, 객관적인 세계. 이와 반대로 관념론에 의하면 그것은 인간의 감각의 총체이지만 이성, 의식, 의지에 의하여 규정되는 정신적인 것이다." 이하 참조.

안에서 벌어지고 있는 이렇게 양단을 오락가락 하는 상태가 지속적일 때는 구별이라 하고, 이 운동이 양단을 오락가락 하는 것이 아니라 그 자체로 하나가 되어 움직이는 운동일 때는 고요한 통일이라고 한다. 이 운동이 진행됨에 따라 우리는 대상(사물)을 자신의 것으로 하려는 의식의 본질을 발견하고, 의식은 모든 대상이 자신의 것이라고 선언한다. 그러나 이 선언은 공허한 주장에 불과하며, 왜냐하면 모든 대상이 의식의 소유가 되려면 내용이 비어있는 자기 자신을 채워야 하기 때문이다. 따라서 이 공허한 관념론은 실체로 존재하고자 하는 확언(주장)에 머물러 있을 뿐이며, 확신을 진리로 고양시키고자 하는 과제는 아직도 눈앞에 나타나지 않고 있다. 그러므로 절대적 진리라고 하는 약속의 땅을 향하고 있는 이성의 전도는 아직도 험난하고 요원하다. 이렇게 의식에서처럼 과오에 빠질 수도 있는 상태의 이성을 그는 이성본능이라고 한다.[194]

이렇게 존재(sein, 반자기의식, 사유하는 현실, 존재자의 순수한 본질성)를 사유(denken, 개별자를 보편자로 끌어올리는, 개념에 존재하고자 하는 자아, 노예의 근성이 아직도 어딘가에 남아 있는 비본질성)로, 사유를 존재로 변화시키는 것을 스스로 관찰하고 있는 이성은 스스로를 이성본능(이성충동)으로서 드러내면서, 범주의 개념을 끌어들여 어떻게 보면 오성과 동일한 과정을 재현하고 있는 것처럼 보이기도 하지만, 이제 이성에게는 지각이라고 하는 것에는 흥미가 없고, 그보다 한 차원 더 높은 陶冶의 단계인 보편성으로서의 본질적인 것과 비본질적인 것에 관심을 기울이면서 자연의 법칙을 인식하는데, 이 법칙 속에서 존재와 사유의 통일이고자 하는 이성의 요구가 분명하게 드러난다. 다시 말해서 이성의 본능은 법칙과 법칙의 개념을 추구하며, 이것을 실재하는 현실로서 추구하지만, 이것들은 이성의 본능 앞에서 사라져 순수한 계기들

194) Ralf Ludwig, 이동희 역, op. cit., pp. 131~148. G. W. F. Hegel, 임석진 역, op. cit., pp. 310~322.

이나 추상화가 되며, 그렇게 함으로써 법칙들은 개념의 본성 안에서 출현하게 된다. 이 법칙은 대상(사물) 안에 내재한 이성이며 사유의 이성(유기적)이다. 이성으로서의 정신은 비유기적 세계 안으로 자신의 사상을 끌어다 넣는데, 그렇게 함으로써 법칙은 정신 자신의 정립이 된다. 이것은 곧 정신이 자신을 질료와 동일시하는 동시에 질료에 철저히 스며들어 있는 것으로, 다시 말해 정신이 소위 이질적인 것 속에서 자신을 인식함으로써, 다음과 같은 테제를 이끌어낸다. "대상은 개념에 상응하고 개념은 대상에 상응한다."[195]

이제 이성의 본능은 비유기적 영역 세계의 안에서 유기적인 것의 관찰을 위해서 법칙을 발견해내는 쪽으로 선회한다. 여기서 법칙의 개념은 쓸모가 없어지는데, 왜냐하면 유기적인 것의 부분들은 동일한 연관 관계 속에 더 이상 있지 않기 때문이다. 유기적인 것의 부분들은 다른 연관 관계로서 유기체를 포함하는 목적의 연관 관계에 있다. 이 목적으로서의 연관 관계를 G. W. F. Hegel은 그 자체로 즉자-대자적이라고 한다. 이 목적은 그 자신의 운동의 도정이자 목표이다. 예를 들어 유기체의 혈액순환은 전체 유기체의 삶을 목적으로 하는 것과 같다. 그리고 유기체는 원칙적으로 변증법적 운동을 하는 것인데, 이 운동은 어떠한 목표에도 이르지 못한다. 이러한 유기체의 대립적 긴장은 개별성과 보편성 사이의 긴장이며, 그는 여기서 내적인 것과 외적인 것의 도식을 이용하여 외적인 것은 내적인 것의 표현이라고 하는 테제를 이끌어낸다. 그렇지만 이성에 의한 유기체의 관찰은 더 이상 진전하지 못한다. 왜냐하면 변증법적 운동은 유기체를 구성하는 부분들의 내부에서 진행되기 때문이다. 그러므로 유기체는 개별성 자체로서 보편적(유개념)이라는 것을 형성한다. 관찰하는 이성은 계속해서 자신을 이끄는 또 다른 길을 모색한다. 이 길 위에서 또다시 벌어지는 개별성과 보편성의 분리와 통합은 개념으로 존재하는 개념 자체 안에서 변증법적으로 이루어

195) Ibid., pp. 138~153.

진다. 이성은 스스로 그 자신에게 돌아와 자유로운 개념으로서의 현실적인 개념으로 향함으로써 법칙들을 발견한다. 이성은 사유(불행한 자기의식이 陶冶에 의해 도달한 비본질로서의 사유 또는 유기적인 이성으로서의 사유가 아니라, 정신 속의 또 다른 사유)가 어떠한 것을 규정할 뿐만 아니라 이 정립을 지양하는 힘을 갖고 있다는 것을 발견한다. 그러나 법칙들의 논리적 형식만으로는 충분하지 않다. 형식과 내용이 분리되지 않아야 하는 것이다. 그러므로 부정은 막강한 그 힘을 가지고 이런 경직을 풀어내어 움직이게 한다.

이제 개념으로서 존재하는 개념 자체인 정신(자기의식)은 그 안에서 다시 사유와 존재로 분리되고, 정신은 한편으로는 자기 눈앞에서 발견되는 관습과 풍습과 사유방식 다시 말해서 자신을 현실(대상)로서 파악하는 사유방식에 맞추려고 하고, 또 한편으로는 전자와 비교했을 때 자기 자신이 활동적이라는 것을 알기 위해 그와 상이한 태도를 취한다. 후자의 정신은 취향이나 열정을 가지고 현실의 다양한 방식에서 자신에 대한 것을 끄집어 올려내어 대자적인 것을 자기에게 적합한 것으로 만들려고 하는 것이다. 후자의 경우에서는 후자가 개별성으로서의 자기 자신에 대한 부정적인 태도(보편성에 순응)를 취하고, 전자의 경우에서는 전자가 일반적 존재로서의 자기 자신에 대한 부정적인 태도(개별성에 순응)를 취한다. 거부와 순응, 이 양자는 변증법적인 것이다. 그럼에도 불구하고 결말이 없는 알리바이나 회전문처럼 아무런 법칙성도 발견될 수 없는 것은, 그의 사회적 환경에 대한 순응과 거부는 이미 인간의 개별성 안에 자리 잡고 있기 때문이다.[196]

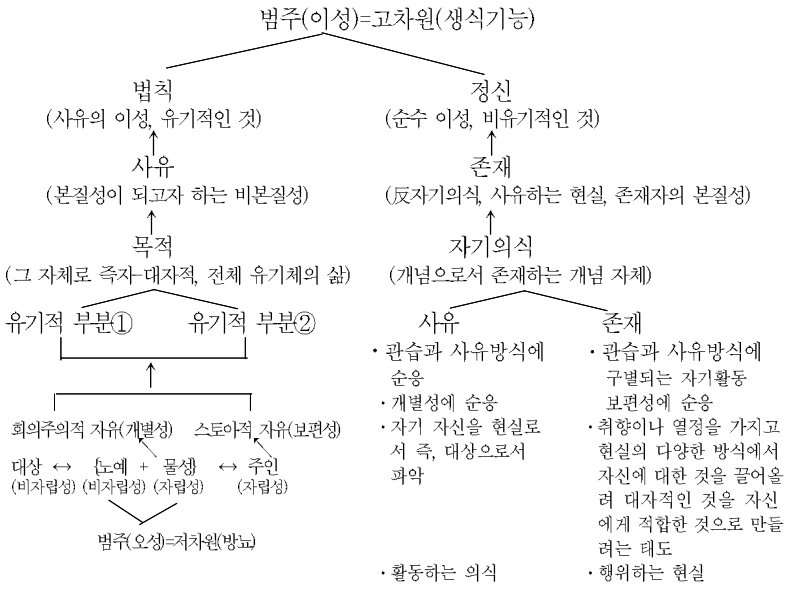
이와 같이 관찰로서는 결국 자기의식이 현실이나 자기에 대립되는 세계에 대해서 갖는 관계의 법칙이라고는 전혀 발견할 수 없었을 뿐만 아니라 오히려 이 양자간의 상호 무관심으로 인하여 그러한 관찰작용은 실재하는 개체성이 지니는 독특한 피규정성으로 되돌려지고 말았다.

---

196) Ibid., pp. 153~157. G. W. F. Hegel, 임석진 역, op. cit., pp. 323~390.

말하자면 이러한 개체성이란 그 자체가 즉자-대자적이거나 더 나아가서는 주관적인 대자적 존재와 객관적인 즉자적 존재와의 대립을 어느 덧 그 자신의 절대적 매개작용을 통하여 불식시킨 가운데 이를 내포하고 있는 것이다. 이러한 개체성이 이제부터 고찰되어야 할 대상이며, 또 관찰이 이제 그러한 대상을 다루는 데로 이행할 참이다. 고찰 대상으로서의 이 개체란 즉자-대자적으로 존재한다. 개체는 스스로의 목적을 지닌 자기 의식적 존재이거나 또는 하나의 자유로운 행위일 뿐인 것이다. 그런가 하면 또 개체는 즉자적인 존재이기도 하며 그 스스로가 근원적인 피규정적 존재나 한정된 존재를 지닌다는 뜻이기도 하다. 그런데 이 때의 피규정성이란 본래 그 개념에 비추어 볼 때 바로 심리학이 개체를 떠난 그 바깥 영역에서 발견하고자 했던 바로 그것과 동일한 것이다. 결국 이렇게 볼 때 바로 이 개체에서 대립이 싹튼다고 하겠으니, 그것은 의식의 운동이자 현상하는 현실의 확고한 존재라고 하는 이중화된 것을 의미하며, 여기서 특히 이 이중화된 대립은 바로 그 개체에서 직접적으로 그 자신의 것이기도 한 그러한 현실의 대립인 것이다. 즉 규정된 개별성의 신체는 개체성의 근원이며 그 개체가 행해서 만들어낸 것이 아니다. 그러나 개체는 동시에 그가 행했던 바 그뿐이기 때문에 개체의 신체는 또한 개체에 의해서 산출된 개체 자신의 표현이다. 다시 말해서 개체는 대자 존재와 즉자 존재의 범주들로 파악된다. 개체가 대자 존재임을 드러내는 징표는 자유로운 행위이다. 그러나 이 행위는 이미 현존하는, 그 자체가 즉자적으로 존재하고 있는 사람만이 할 수 있다. 정리하면, 신체는 개체이전의 것이며, 영혼을 실어 나르기 위해 필요한 것도 아니며, 개체의 자유로운 행위가 밖으로 드러난 모습, 다시 말해서 신체는 자유로운 행위의 표현이다. 이 표현에는 어떠한 법칙도 없다. 이 표현은 불가피하게 애매함을 갖고 있기 때문이며, 또 표현에는 의도적인 왜곡도 있을 수 있고 미숙성도 있을 수 있고, 또 이러한 표현은 진실함을 위협할 수도 있다. 그러므로 G. W. F. Hegel은, 관상학 이론이 "두개골은 어떻게 정신을 만들었는가, 산출된 정신을 어떻게 보존

하는가"와 같이 언급하는 것을 부정한다. 하나의 두개골은 도둑이나 살인자나 시인의 머리일 수 있는 가능성을 말하면서 그 두개골을 깨뜨려 버리라고 한다. 그에 있어서의 이성은 세계 속에서 자신을 인식하고, 더욱이 개념으로서 인식한다. 이것이 이성의 진리이다. 그러나 개념을 단지 오성에서의 표상과 같이 취급한다면 어리석은 표상이 될 것이며 개념의 내용을 감각적 등등의 표상으로만 볼 수 있는 능력의 무지한 의식이 될 것이다. 그러나 개념은 저차원적인 것과 고차원적인 것이 취하는 것과 같은 태도를 정신의 깊이 에서도 취하는데, 이 태도의 차이를 그는 방뇨와 생식 기능을 함께 보유하고 있는 생식기에 비유한다.[197] 지금까지 언급한 것을 도표로 요약하면 다음과 같다.



자기의식은 사물(대상)을 그 자신으로서 발견하고 그 자신을 사물(대

197) Ralf Ludwig, 이동희 역, op. cit., pp. 157~162. G. W. F. Hegel, 임석진 역, op. cit., pp. 390~435.

상)로 발견하였다. 이 말은 자기의식이 그 자신에 대해 그 자체로 대상적 현실성이 되는 것을 뜻한다. 그렇다고 해서 자기의식은 그 자신을 모든 현실로 보는 직접적 확신인 것은 아니다. 오히려 자기의식은 지양된 그것의 형식(이성)을 가지고 있다고 보고, 따라서 그것의 직접적인 대상성은 단지 껍데기에 불과하다는 그러한 확신이다. 이 껍데기의 내면과 본질은 자기의식 자체일 뿐이다. 자기의식의 긍정적 관계의 대상은 그러므로 자기의식이다. 대상은 타자로서의 물성으로 존재하기 때문에 자립적이다. 물성의 자립성과 자기의식의 자립성이 관계하기 때문에 대상이 결코 이질적인 것이 아니라는 것을 확신하고, 그 자신이 대상에 인정되고 있음을 깨닫는다. 그러므로 자기의식은 정신이며 이 정신은 자신이 갖는 이중화와 이중화된 자기의식의 자립성 속에서 자기 자신과 통일을 이룬다는 확신을 갖는다. 이 확신은 자기의식에게 이제 진리로 고양된다. 따라서 자신이 즉자적이며 그 자신의 내적인 확신에 존재한다고 여겨왔던 자기의식은 이제 자기의식의 확신 속에 나타나야만 한다. 즉 대자적으로 자기의식이 자신을 의식하는 것이 되어야만 한다. 따라서 정신으로서의 자기의식의 통일은 다른 한 개체를 의식하는 자기의식에 해당한다. "주인과 노예"의 도식은 이제 개체와 민족의 관계에도 유효하게 사용되며 이에 따라 인륜성(Sittlichkeit)의 영역이 열리게 된다. 이 인륜성은 자기 의식적 개인들이 서로를 인정한 자기의식 안에 있다. G. W. F. Hegel은 이 자기 의식적 이성의 실현이 민족(Volk)의 삶 속에서 일어난다고 생각한다. 그에 있어서 민족이라고 하는 것은 민족 국가적 단위를 뜻한다기보다 오히려 인륜적 단위를 뜻한다. 이런 점에서 개인은 민족 안에서 자신이 보편적이며 개별적 본질이라고 하는 자신의 규정에 도달한다. 그는 이에 대해 행복이라는 말을 준비하고, 행복은 그러므로 자기의식의 출발지이며 목적지라고 한다. 이 출발지와 목적지 사이에서 자기의식은 이 행복을 발견하는 경험을 하게 되지만, 거기서 자기의식은 흔들리게 된다.[198]

이제 주인과 노예의 테마와 유사하게 민족과 개체에게서도 진행된다.

먼저 이 개체는 자신의 행복을 그 자신이 궁극적으로는 개별적 본질이라는 규정 속에서 발견하고, 어떠한 제지도 받지 않으며 그의 자유(욕구와 향유)를 실현하고자 한다. 그리고 개체는 자신이 무제한성의 무대인 인륜성을 필요로 한다는 것을 점차적으로 깨닫는다. 그러므로 모든 것을 그 자신의 향유를 위해 사용하고자 하는 목적의 실현은 목적의 지양이기조차 하다. 왜냐하면 주인이 노예를 착취하여 부려먹었던 것과 마찬가지로 자기의식적 개체는 그 자신이 향유하는 대상(사물)과의 통일이 그의 개별성을 보편성으로 끌어올리는 것이라는 것을 깨닫게 되기 때문이다. 이렇게 해서 이 개체는 세계를 인륜성으로 묶어주는 필연성이 공허하며 이질적인 필연성으로서, 죽은 현실로서 경험하게 된다. 그렇게 함으로써 개별적 자아가 결국 보편적 자아라는 것을 폭로하게 되고, 스스로 필연성이 된다. 개체는 더 이상 자신의 개별성을 욕구나 향유 속에서 확증된 것으로 감수하지 못하고 자신의 개별성을 세계 속에서 찾고자 갈망한다. 그리고 이러한 기획을 기꺼이 세계 속의 법칙으로 보고자 하면서, 이것을 마음의 법칙이라고 한다. 이 법칙은 자신을 실현하고자 하고 또 실현되는 순간 그냥 모순에 빠지고 만다. 그때는 이미 마음의 법칙이 아니라 "만인의 법칙(객관적 법칙)"이 되어버렸기 때문이다. 이렇게 몰락한 개별성은 자기만의 존재를 획득하는 대신에 소외를 경험한다. 안과 밖, 법칙과 정신, 사유와 존재, 개별성과 보편성을 일거에 포획하지 못하고, 다시 말해서 앞뒤로 열리는 문이나 회전문처럼 세계를 향유하거나 개선하고자 하는 시도가 좌절된 후에 개체성은 덕(Tugen)이라고 하는 외투를 슬쩍 걸쳐 입고 자신의 규정을 발견하려고 시도한다. 덕이란 통속적 의미의 예절 또는 도덕이 아니며, 자신의 개체성을 철회하고 세속과정(Weltlauf)과는 반대적인 입장에 서있는 것으로서, 세속과정이란 어떤 희생도 감수할 생각은 않고 국가를 등에 업고

198) Ralf Ludwig, 이동희 역, op. cit., pp. 163~166. G. W. F. Hegel, 임석진 역, op. cit., pp. 436~447.

이기적으로만 살고자 하는 것을 의미하는데, 이는 활동적인 개인의 구체적인 모습이며 정치적 이전투구의 장이라 할 수 있다. 반면에 덕은 선을 세계에 있어서가 아니라(주관으로부터 객관을 향한 관점) 자기 자신 안에 있는(주관으로부터 주관을 향한 관점) 덕성적 의식으로서 안다. 그리고 덕은 자신의 공허한 보편성 안에서 아무런 일도 하지 않고 있기 때문에, 세속과정의 보편자와의 투쟁에서 항상 불리한 입장이다. 세속의 보편자는 개체성에 의해 활기를 띠며 타자를 위해 존재하는 것이거나 현실적인 선이다. 그러나 외부적으로 볼 때 악으로 나타나는 세속의 과정은 내부적으로는 악이 아닐 수도 있다. 사리사욕 또한 선에 봉사할 수 있기 때문이다. 예를 들어 사회적 강자의 약자에 대한 선심행위는 우월감에 찬 악행이라고 볼 수 있지만 이를 통해서 범죄의 증가가 억제될 수도 있다. 그러므로 덕은 그 자신의 목소리로 아무리 미사여구를 늘어놓아도 공허할 뿐이라는 것을 스스로 인식하고, 그렇기 때문에 세속의 보편자를 등에 업고 활동적인 개체성 안에서 그의 욕구의 실현을 도모한다.[199]

일단 보편성과 개체성이 화해한 것처럼 보이는 이 화해 속의 세속과정은 덕에 대해서 승리를 거두었지만, 자기 자신으로서의 선이 자기 자신을 완수하는 참된 세속과정에 의해서 정복당한다. 그러므로 개체성이 행하는 것은 바로 그 자체로 목적이며, 힘(범주)의 사용이나 힘이 발현되어 나타나는 유희는 보편성에게 생명을 불어넣는다. 이 상호침투의 과정에서 자기 실현은 더 이상 문제가 되지 않고, 이제 실현된 실재적인 자기의식이 문제가 된다. 보편성과 개체성의 상호침투의 예는, 가령 유명한 영화배우 이현실(가명)의 개체성을 파악하고자 할 때, 개체성을 순수하게 서술할 수 있는 유일한 방법은 구름처럼 몰려드는 팬들과 함께 달려가서 손가락으로 그녀를 가리키며 "지금 여기 있는 여자"라고

199) Ralf Ludwig, 이동희 역, op. cit., pp. 166~172. G. W. F. Hegel, 임석진 역, op. cit., pp. 447~481.

소리치는 수밖에 없다. 이렇게 해서 이 영화배우 이현실은 그녀 이외의 다른 영화배우와 많은 팬들에 대비되는 개체성으로 드러난다. 이렇게 보면 개체성은 이미 보편성(다른 영화배우와 많은 팬)과의 대비를 통해서 나타나기에 보편성으로 이행된 셈이다. 왜냐하면 그녀 이외의 이 세상의 모든 영화배우와 모든 팬들(보편성)이 없다면, 영화배우로서의 이 현실(개체성)은 있을 수 없기 때문이다. 그리고 개체성 안에 삼투되어 있는 보편성도 찾아내기가 그리 어렵지 않다. 이현실(대상)의 타자는 먼저 부모 형제, 본적, 주소, 학벌, 성적, 성격 등 물성(자립성)으로서의 개념이외에 수많은 陶冶의 단계를 거쳐 올라가는 정신으로서의 천문학적인 수입, 쓰러져 가는 기업 광고에 무료 출연, 인터넷에 공개된 포르노 사건 등등의 보편성을 고동치는 심장처럼 품고 있는 것이다. G. W. F. Hegel은 이것을 "개체성은 그대로 현실"이라는 말로 표현했다.[200]

이어서 개체와 이성은 동물에 비유되고, 동물들의 생명도 역시 물과 공기 지면과 같은 여러 가지 원리에 자기 생명의 숨결을 불어넣으면서 그가 갖추고 있는 모든 계기를 이러한 원리 속에 삼투하게 하는가 하면 그 원리가 자연적인 요소로부터 제약이 가해지고 있음에도 불구하고 자기의 그 모든 계기가 스스로의 위력으로부터 밖으로 밀려나가지 않도록 바로 자기 합일 속에서 자신을 유지하는 가운데 이들 동물의 생명은 제각기 특수한 기관을 지닌 보편적인 동물적 생명체로 남아 있는 것처럼, 이 정신적 동물의 왕국에서의 행동은 세계의 사정과 함께 시작하며, 목적은 관심, 수단은 능력이다. 이 왕국은 그대로 한편의 작품(Werk)이라고 할 수 있는데, 작품 속에서의 개체는 자신을 나타내며 드러난다. 이 정신적 작품(텍스트의 심층구조) 말고 가시적으로 드러난 시나 소설 같은 작품(텍스트의 표층구조)도 이와 마찬가지이다. 이 작품(텍스트의 표층구조, 그것의 본성은 규정성이다)은 그의 본성(비자립성)을 상

200) Ralf Ludwig, 이동희 역, op. cit., pp. 173~175. G. W. F. Hegel, 임석진 역, op. cit., pp. 482~485.

실하고 스스로 독립성(자립성)을 획득한다. 그러므로 작품은 이성으로 존재(sein)한다. 다시 말해 작품은 다른 개체성을 위해 존재한다. 이 작품을 읽는 사람의 마음속에 나타나는 이 작품의 가상적 독립성은 표층구조로서의 작품을 파멸로 몰고 간다. 눈으로 볼 수 있는 작품들에 의해 나타나는, 정신적 동물의 왕국으로 비유되는 정신적 작품의 새로운 본성이 가시적 작품에 대항해서 등장하기 때문이다. 그러므로 의식은 더 나아가 참된 작품, 즉 개별적 행동과 보편성 사이의 통일(가시적 작품과 비가시적 작품의 통일)을 추구해야만 한다. 그러나 G. W. F. Hegel은 이러한 사태 자체가 순수한 행동이 아니라고 경고한다. 그것은 순수한 목적도 아니며, 순수한 행동이 존재하지 않기 때문이다. 그것은 항상 개체의 행동이다. 행동에 있어서 군살(보편성), 즉 행동이 동반하게 되는 이 우연적이고 부수적인 짐(보편성)을 행동으로부터 따로 떼어내어 생각할 수 있는 것이 아니다. 그것은 행동에 고착되어 있기 때문이다. 그럼에도 불구하고 만약 의식이 순수한 행동과 함께 사태 자체를 추적해왔다고 한다면, G. W. F. Hegel은 그것은 기만이라고 한다. 개체의 본질은 존재로서 개별적 개체와 모든 개체성의 사태이어야만 하는 것이기 때문이다.[201]

정신적 동물의 왕국으로부터 생기는 목적은 선행하는 즉자와 그것의 부정으로부터 나온 본질의 본질, 절대적 사태, 인륜적 실체라는 여러 가지 이름을 가진 종합이다. 인륜적 실체에 대한 의식은 자신의 진리를 지닌 종합이며, 자신의 진리를 확신하는 인륜적 의식으로서 또 절대성을 확신한다. 왜냐하면 자기의식은 이 인륜적 실체를 넘어설 수 없고 넘어서고자 하지도 않기 때문이며, 그 이유는 자기의식은 곧 인륜적 실체이기 때문이기도 하다. 이렇게 절대적이기 때문에 인륜적 실체로서의

---

201) Ralf Ludwig, 이동희 역, op. cit., pp. 173~178. 독일어 'Werk'는 작업, 일, 사업, 행위, 업적, 제작물, 작품, 창작 등의 의미가 있는데, 이동희는 '작품'으로, 임석진은 '작업'으로 번역하고 있다. 그러나 여기서는 이동희의 번역에 따르고자 한다. G. W. F. Hegel, 임석진 역, op. cit., pp. 482~514.

이성은 무엇이 옳고 그른가를 직접적으로 알며, 그 자체 내에 오성과 법칙을 가지고 있다. 그러므로 이성은 직접적으로 본 것에 대해 확신을 가지는 감각적 확신과 유사해진다. 그러나 진리를 말해야 하는 이성은 자신의 추상성에 시달린다. 구체적인 상황이 고려되지 않았고, 무엇보다도 무조건 의무에 따라야 하는 법칙의 조건에 대한 시달림이 크다. 이렇게 볼 때 이 법칙들은 오로지 당위는 있으나 현실성이 없다. 그렇기 때문에 이 법칙들은 오히려 계명이라고 할 수 있으며, 절대적 내용(구체적 대상)은 포기해야만 한다.[202]

이렇게 당위로서의 법칙이라고 할 수 있는 이성은 잠정적으로 모순이 없어야만 하는데, 법칙이 만들어내는 "A=A"라고 하는 식의 동일률과 같은 명제는 모순은 없으나 사실상 쓸모가 없다. 왜냐하면 이 동일률은 개별성과 보편성을 한꺼번에 포착할 수 없기 때문이다. 그러므로 G. W. F. Hegel은 재물의 소유의 개념을 예로 들어, 소유는 그 자체로 자기에 대해서 모순되지 않고 비소유의 상태도 마찬가지인데, 그것은 '지금'이 밤이지만 낮이 될 수도 있다는, 다시 말해서 개별성은 곧 보편성일 수 있다는 것과 같다는 것을 애써 주장한다. 그러므로 법칙들이 우연적이고 자의적인 종류일 뿐만 아니라 모두에게 똑같이 좋아서 아무 것도 말해주지 않는다는 것을 우리는 확고히 해야만 한다. 이렇듯 이성은 절대적인 만인의 순수한 의지라고 하는 차원에 도달하지 못한다. 그래서 G. W. F. Hegel은 법칙을 만들고 검증하는 것을 포기하고, 인륜적 자기의식이 갖는 신적인 정당함을 영원한 정당함으로 간주한다. 그리고 인륜적 자기의식의 본질이 행하는 여러 가지 놀이의 종류를 명백하게 분열되지 않는 諸神으로 본다. 그리고 그것을 항상 그렇게 의미했던 바처럼 거룩한 순결 무구 속의 한 점 흠 없는 천상의 형태라고 명명한다.[203]

---

202) Ralf Ludwig, 이동희 역, op. cit., pp. 178~179. G. W. F. Hegel, 임석진 역, op. cit., pp. 515~522.

203) Ralf Ludwig, 이동희 역, op. cit., pp. 180~182. G. W. F. Hegel, 임석진 역,

이제 인륜적 행위는 사회적 테두리를 필요로 하고, 이 사회적 현실로 넘어가면서 추상적 영역을 벗어나 인륜적 공동체의 영역으로 들어선다. 우리는 나, 나는 우리라고 하는 정신의 개념이 여기서 실현되는 것이다. 이 정신은 현실이고자 하는 확신을 확고히 할뿐만 아니라 그 확신을 진리로까지 고양시켰던 이성이다. 이것은 인륜적 실체로서 개별적 자기의식의 지양이자 자기의식이 자기를 뒤에 내버려둔 상태를 뜻한다. 그리고 정신은 우리를 넘어서 한 민족의 인륜적 삶이라고 하는 분명한 모습을 띤다. 그 이유는 개체는 민족에 있어서 자신을, 개별적 존재로서 자신의 보편성을, 반대로 보편적 존재로서 개별성을 실현하기 때문이다. 그리고 이 인륜적 공동체에서 두 가지의 계기가 나오는데, 첫째는 신적 법칙으로서, 가족이 이에 상응한다. 여기서 생략되어서는 안 되는 한 가지 통찰은, 가족이라고 하는 인륜적 공동체 안에서 규정되는 보편성에 의해서 특징 되는 개별성의 문제이다. 둘째는 인간적 법칙으로서, 국가가 이에 상응한다. 여기서의 개별자는 시민이다. 이 두 법칙 사이에는, 인간의 법칙은 신적인 법칙으로부터 출발하여 다시 그쪽으로 되돌아온다고 하는 운동이 지배한다. 그리고 이 인륜적 의식은 자신이 무엇을 해야만 하는가, 자신이 신적인 법칙에 속하는가 혹은 인간적 법칙에 속하는가를 스스로 이미 결정하고 있다. G. W. F. Hegel은 이 결정된 상태를 성격(Charakter)이라고 한다. 이 결정된 상태는 행위로 육박해가지만 이 행위는 인륜적 고요한 조직과 운동을 방해한다. 이 행위에 의해서 운동은 대립된 것으로 이행해간다. 두 계기는 스스로를 배척하며, 신적인 법칙은 개별성의 의지를 가족이라는 보편자에 대하여 아버지, 아내, 아들과 같은 개인의 자의적 폭력으로 보고, 인간적 법칙은 개별성의 의지를 정부의 명령(보편성)에 대항하는 개인의 아집과 불복종으로 본다. 그러므로 두 법칙의 통일 속에서 행위에 의한 분열이 일어나고, 행위는 罪(I. Kant의 根本惡과 대비되는)가 된다. 개별자의 자기 확인은 보

---

op. cit., pp. 522~533.

편자에 대한 배신이기 때문이다. 반면에 개별자는 죄를 인정함으로써 인륜적 성향으로 귀환하나 그 개별적 행위자는 몰락을 자초한다. 또 한편으로 공동체는 개별성의 정신을 억압하는 것에 의해서만 유지되지만, 그렇기 때문에 그 또한 몰락되도록 되어 있다. 이것이 인륜적 세계의 비극이자 운명이다. 이렇게 보편자는 많은 개인들이라는 원자로 분열되고, 결국 자기의식이라는 단순한 자아로 되돌아가게 되어 우리라는 공동체는 해체된다. 그리고 자기의식은 공허한 자아, 다시 말해서 원자로 분열될 때 나온 파편으로서의 개인으로 남아있게 된다. 이 개인성(Persönlichkeit)은 현실적으로 타당한 자기의식의 자립성(순수 자기의식의 개인성은 비자립성으로서의 신체가 없기 때문에 현실적일 수 없지만)이다. 이 자기의식의 자립성은 만인의 각자(개인들)로 여겨지는 평등 안에서 유지된다. 이것이 법적 상태를 지배한다. 이 법적 상태에 있어서 개인이라고 하는 순수하고도 공허한 一者로는 출발점으로 설정되며 새로운 변증법적 소용돌이에 휘말리게 된다. 이 공허한 일자에 대해서 G. W. F. Hegel은 내용적으로 여러 다른 개인들의 권리를 대립시켜 놓는다. 이 대립은 개인적 원자들의 다수성이 그들에게 이질적이며 몰정신적인 한 지점으로 결집·지양(보존, 고양)되는 결과를 낳는다. 그리고 이 결집점은 세계의 주인이라는 이름을 얻는다. 이것은 힘의 집중으로서 황제나 국가의 통치자와 유사하다. 이 세계의 주인(통치자)은 그 자신의 개인이며, 공허한 자아(보편자)와 자신의 권력의 절대적 내용을 이루는 현실(개별자)을 일치시킨다. 세계의 주인이 갖는 개인성은 고독한 자기와 그가 지배하는 개별적 개인들의 보편적 다수성으로부터 나온 통일성이다.[204]

이와 같은 陶冶의 단계는 정신이 만족하지 못한 단계이며, 인륜성의 영역이 몰락한 단계이다. 공허한 자아와 그 자아가 구체적 내용들과 맞

---

204) Ralf Ludwig, 이동희 역, op. cit., pp. 183~188. G. W. F. Hegel, 임석진 역, op. cit., pp. 544~596.

부딪치면서 남긴 것들로부터 정신은 한 세계(통치자와 개인과의 세계)를 창조하였다. 이 세계는 법적 상태이기는 하나 정신은 이 세계를 자신의 집처럼 느끼지 못하고 생소하게 느낀다. 정신의 창조는 자신의 外形化에 의해서 일어났다. 다시 말해서 존재로서의 활동하는 의식과 대립되는 사유로서의 행위하는 현실로서의 현실적 자기의식은 자신(도표 참조)의 외형화를 통해 현실적 세계(비자립성의 대상)로 이행해가고 이 세계는 자기의식 안으로 되돌아온다. 따라서 지금 존재하고 있는 바와 같은 현실에 대한 전제는 개인성의 소외이다. 그렇기 때문에 개별적 인간은 자기와 사회적 현실 사이의 균열을 느낀다. 다시 말해서 개별적 통치자는 통치자대로 피통치자로서의 개인은 개인대로 서로 상대에 대하여 균열을 느끼는 것이다. 그러나 소외라고 하는 것은, 인간이 자신의 개별성을 극복하고 사회적 현실에 순응함으로써 자신을 실현하고싶어하는 인간의 상태를 의미한다. 그럼에도 불구하고 정신은 자신의 외형으로부터 다시 자기 안으로 귀환해야만 한다. 또한 대립적인 것은 다시 자체 내로 환수되어야만 한다. 이것은 陶冶에 의해 일어나는 것이며, 계몽의 길이며, 약속된 절대적 자유를 위한 예비자이기도 하다. 이 陶冶의 과제는 그 자신을 요지부동한 현실로서 간주하는 현실적 세계에 대한 지배적 힘을 획득하는 것이다. 이 힘은 국가 권력과 부(경제)에 의해 지탱된다. 다시 원점으로 돌아가서 말하자면, 소외의 극복은 이 힘에 의해 이루어지는 것인데, 그 가능성의 하나는 권력에 봉사하는 길이고, 다른 하나는 부(경제)에 봉사하는 것이다. 그러나 이 두 가능성 중 어떤 것이 좋고 나쁘다고 하는 판단은 양자의 판단하는 바에 따라 달라진다. 다시 말해서 "자기의식=권력, 자기의식=부(경제)," 어떤 것이든지 각자의 판단에 따라 좋기도 하고 나쁘기도 한 것이 된다는 것이다. 예를 들어 "권력=억압"으로 생각한다면 나쁜 것(비열)이고, "권력=수호자"라고 생각한다면 좋은 것(고결)이 된다. 부(경제)도 마찬가지이다. 이렇게 이 현실의 자기의식은 다시 찢어지게 된다. 혼란에 의해 지탱되는 것이다. 이 힘이 지배하는 세계는 다시 순수의식이 지배하는 믿음의 세계와 대립

한다. 이 믿음의 세계에 최초로 현현하는 것은 절대적 본질인데, 이것 역시 변증법적 과정을 회피하지 못한다. 神聖의 실현은 타자를 위한 존재에 그 신성이 이행됨으로써, 자기를 희생하는 절대적 본질(스콜라주의의 그리스도, I. Kant의 물자체, 주관으로부터 객관을 향한 관점)로써 현현하지만, 이에 반하여 절대적 본질로서의 정신은 소외되었던(자기를 희생하였던, 외형화 되었던) 본질이 순수한 정신으로 귀환하는 것을 뜻한다. 믿음은 순수한 정신으로서의 신이, 陶冶된 의식에게는 이질적인 것(물자체처럼)이라고 생각해서는 안 된다. 그렇다고 하면 믿음은 내적으로 신의 관념에 몰입하려고만 할 것이고 그렇게 해서 차안으로부터 피안으로의 도피가 되기 때문이다. 그렇게 해서는 안 된다. 믿음은 신에 대해 기도해야 하는 것이 아니라 신을 사유해야만 하는 것이다. 그러므로 믿음은 순수한 자신이 가진 내용이 순수한 자기 이외에 다름이 아니라는 것을 깨닫기 위해서 자신에 대한 순수한 통찰을 해야만 한다. 그렇기 때문에 순수통찰은 믿음이 나타내는 피안의 여러 형태들에 대항하여 투쟁하고 그것들은 미신에 불과하며 선입견과 오류들의 혼합물이라고 폭로하며, 민중을 혼동케 하고 기만적인 성직자에 의하여 피안의 신앙이 지도되어 온 것으로 본다. 결국 민중은 성직자들의 기만에 의하여 희생물이 되는데 이들 성직자들은 유독 올바른 통찰에 도달해 있다는 듯이 질투마저 곁들인 허영을 안고 자신들의 이기적 목적마저 수행하고 있을 뿐만 아니라 전제군주와도 결탁하게 된다. 이때 전제군주는 현실의 왕국과 이상의 왕국을 서로 아무런 원칙도 없이 한데 뒤섞어놓은 통일체를 이룬다는 점에서(이것은 실로 기이하다고 할 수밖에 없는 어처구니없는 조작물에 지나지 않지만) 우매한 민중의 불충분한 통찰력과 그리고 성직자의 편에서 안출해낸 옳지 못한 의도를 넘보는 가운데 이들 양자를 함께 자체 내에 체현시키고 있는 셈이다. 이러한 상태에서 기만을 일삼는 성직자를 앞세워 우매한 민중 속에 혼란의 씨를 뿌리는 전제군주는 양자를 다같이 얕잡아 보면서 오직 자기의 거침없는 지배력만을 행사하며 탐욕스런 자의적 행동만을 일삼는다. 이에 맞서 G. W.

F. Hegel은 순수통찰을 계몽이라는 형태로 등장시킨다. 피안의 신앙과 순수통찰은 사실 동일한 순수 의식으로부터 나왔기 때문에 타자의 단적인 부정과도 같이 계몽으로서의 순수통찰은 아무런 저항도 받지 않는다. 피안의 신앙은 이 점을 눈치채지 못한다. 피안의 신앙은 이미 정신적 삶의 골수에 깊이 박혀있어 어떠한 처방도 그 병을 더욱 악화시킬 뿐이다. 투쟁은 계속된다. 계몽주의의 투쟁 속에서 순수통찰은 피안의 신앙이 오류에 빠져 있고 기만과 사기를 퍼뜨리고 있다고 소리 높여 비난한다. 신에 대한 믿음과 함께 종교는 그 자신의 본질을 속이고 있다고 비난한다. 투쟁은 이제 막다른 골목에 다다른다. 그 비난이 피안의 신앙뿐만 아니라 그 자신의 신앙도 기만과 사기라고 생각하기까지 이르는데, 그 까닭은 양자 모두 자기 자신과 다름 아니기 때문이다. 그런데 계몽이 생각할 때, 인간이란 그 자신의 쾌락과 유흥을 위해서 모든 것을 행하는 자기 자신을 의식하는 동물이기 때문에, 인간이 취하는 신에 대한 관계와 종교에 대한 관계는 유용성 중에서도 가장 유용한 것으로 보이는데, 이는 양자 모두에게 공통되는 요소이다. 그러나 투쟁이 점점 첨예화되어 갈수록 저울의 바늘은 피안의 신앙에 불리한 쪽으로 기울어진다. 왜냐하면 차안과 피안의 양분은 신앙과 계몽 사이에 진행되는 것이 아니라 신앙 차체에서 이루어지기 때문이다. 신앙은 자신의 유한한 것에의 집착을 부인할 수 없기 때문이다. 그러므로 계몽의 승리는 이제 확실해진다. 신앙에 대한 계몽주의의 만족스런 승리는 독일의 프로테스탄티즘을 암시한다. 승리자는 이제 자기 자신과의 투쟁을 벌인다. 이 투쟁에서의 문제는, 한쪽의 계몽은 절대적 본질을 모든 인간적 서술들에 의해서 정체가 드러나는 본질이며 사유 속에 살아있는 본질이라고 생각하는데 반하여, 다른 한쪽의 계몽은 절대적 본질을 감각적 요소에 의해서 정체가 드러나는 순수한 질료로 본다. 그러나 이 계몽의 두 당파는 피안의 신앙과 순수통찰 사이의 유용성과 마찬가지로 공통적으로 유용성이란 개념을 갖는다. 신을 포함한 존재의 고차적 해석을 거부한 순수 물질적 세계는 적어도 이성에 자리를 마련해 줄 수 있는

어떤 것을 제시해야 하고, 그래서 그런 세계관에 의하면 이 세계의 사물들은 인간적 의도에 봉사하는데 그 의미를 갖고 있으며, 이런 점에 있어서 모든 사물은 인간적 안녕과 복지와 관계를 맺으며 이것은 유용성의 개념으로 집약된다. 그리고 이 유용성 안에서 두 세계는 화해하였고 하늘에서 지상으로 하강하여 뿌리를 내렸다.[205]

이제 "절대적 자유와 공포"라는 장에서 G. W. F. Hegel은 계몽에서 혁명에 이르는 정신의 방향을 기술한다. 유용성 속에서 화해한 자기의식은, 세계는 나의 의지라고 주장하며 그것은 공허한 것이 아니라고 한다. 절대적 자유로서의 이 의지가 세계의 왕좌에 오르며, 또 이 의지는 이성에 의해서 세계를 개선하고자 하는 목적을 지닌다. 절대적 자유는 어떠한 계급적 신분도 참지 못하며 어떠한 차별도 참지 못한다. 따라서 절대적 자유는 모든 인간의 평등을 요구하며, 달리 표현하자면 그 요구가 위협적으로도 들린다. 여기서도 어김없이 변증법적 모순에 빠지고 만다. 이 절대적 자유와 평등의 요구는 개별자의 절대적 자유만을 아는 현실과 모순되기 때문이다. 그러나 이 모순은 잠잠해져야만 한다. 그러기 위해서는 개별자의 자유가 살해되어야 하고, 그렇게 함으로써 절대적 자유라고 하는 추상적 현존재의 허구가 바로 선다. 이 경우는 프랑스 혁명 때 단두대 아래서 피로 범벅이 되어 뒹구는 머리들을 떠올린다. 그것은 순수한 부정이며 보편자 속에 존재하는 요소로서의 개별적인 것에 대한 부정이다. 그러나 이러한 폭력과 폭동은 몰락하고 만다. 이렇게 승리한 자는 만인의 평등에 대한 범죄를 저지른 것이기 때문에 그 죄의 값을 치른다. 승리한 당은 보편적 의지로 존재하려는 요구를 내세웠지만, 테러를 통한 권력을 유지하려는 자 유일한 한 사람의 단수적 의지로서의 그 정체를 드러낸다. 이 절대적 자유는 자기 자신을 파괴하

---

205) Ralf Ludwig, 이동희 역, op. cit., pp. 189~198. G. W. F. Hegel, 임석진 역, op. cit., pp. 597~711. '순수통찰'에 대해서는 "그러나 결코 눈에 띠지도 않으며 또한 밖으로 알려지지도 않는 정신이라고도 할 순수통찰은 마침내 신체내의 주요 부분마다를 두루 거쳐나감으로써 곧이어 이것은 의식이 결핍되어 있는 우상이 깃들여 있는 모든 내장과 사지를 철두철미하게 정복하고 말 것이다."라는 언급을 참조.

는 그 자신의 현실로부터 나와서 자기의식의 정신이라는 다른 나라로 이행해간다.[206]

정신은 자기의 자유에 대해 알고, 자유는 정신을 절대적으로 자유롭게 만든다. 이 자유는 공포와 죽음을 유포시켰고, 개체는 전력을 다해 보편적 의지로 존재하고자 했기 때문에 일어난 일이다. 이제 순수 자기의식은 도덕적 행위를 위한 출발점이 되고 의무를 그 자신의 행위의 절대적 본질로 인식한다. 그러나 이 의무란 실체는 그 자신의 순수 자기의식에 불과하고 그렇기 때문에 의무는 순수 자기의식과 다른 어떤 형식도 띨 수 없다. G. W. F. Hegel에 의하면, 인간의 통일성에는 도덕성과 자연, 즉 인간과 세계의 조화가 원래 속해 있다고 한다. 그렇기 때문에 특정한 현실, 즉 다양한 요소가 함께 존재하는 세계의 현실을 괄호친다는 것은 잘못이라고 한다. 의식과 무관하게 보이는 독립적인 법칙, 그리고 의식으로부터 자유로운 실현으로 가득 찬 세계가 의식 자신의 부분들일지라도 의식은 그러한 세계와 관련을 맺어야만 하며 또한 그렇게 살도록 되어 있다. 그러므로 의식은 현실적 활동이어야만 한다. 충족된 의무가 뜻하는 것은 대상적으로 되어버린 목적이다. 그리고 도덕성과 자연과의 조화는 행복을 뜻한다. 이렇게 행복에 이르는 조화와 통일은 G. W. F. Hegel의 이성에 대한 첫 번째 요구였다. 두 번째 요구는 인간의 외적인 자연이 아니라 내적인 자연(인간 본성), 즉 인륜성, 충동, 성향에 관계한다. 이 요구는 인륜성은 도덕성에 적합한 것이라는 내용을 지닌다. 의식은 이런 방향에서 진보를 이루나 완성에는 결코 도달하지 못한다. 왜냐하면 이 완성은 무한성이라고 하는 아득히 먼 곳으로 연기되었기 때문이다. 그러므로 외적 자연과 내적 자연의 조화 요구는 이행될 수 없기에 이제 도덕적 세계관은 지속적인 모순에 빠진다. 이 모순이 극명하게 드러나지 않도록 도덕적 세계관은 위장에 호소하여

206) Ralf Ludwig, 이동희 역, op. cit., pp. 198~200. G. W. F. Hegel, 임석진 역, op. cit., pp. 711~726.

마치 조화가 달성될 수 있는 것처럼 행위한다. 그렇게 해서 도덕의 개별적 목적의 실현을 절대적 목적으로 바꿔놓는다. 그렇게 애썼음에도 불구하고 도덕적 세계관은 결국에는 의무와 현실 사이의 새로운 대립에 좌초하고 만다. 개개의 행동은 자연과 도덕성 사이에서 애써 획득한 조화를 허물어뜨린다. 따라서 조화의 행복은 요구되는 것이 아니라 오히려 희망되어야 하며 우연과 자의에 의해 기대되어야 한다. 그래서 행복은 철저하게 비도덕적인 것에 해당하는 것으로 나타날 수도 있다. 이러한 모순은 변증법적 방식에 따라 모순을 자기의 것으로 알고 도덕적 정신의 새로운 형태로 자신을 고양시키는 자기의식의 자기 확실성으로 수렴되어, 새로운 형태의 양심으로 등장한다. 양심은 행위의 규칙을 갖다 대는 어떠한 의무관념이 아니며 자신의 직접적 확신 속에서 자기 자신에 대하여 자신의 진리를 갖는다. 그러나 양심은 행위로 나아감으로써 자신을 행위의 많은 측면들과 연관시키게 되고, 순수한 의무가 갖고 있는 것과 같은 어떠한 절대적 성격을 갖지 않는 여러 의무들과도 충돌한다. 이 순수한 의무는 양심이 스스로 지니고 있다고 알고 있는 순수한 확신과 똑같이 공허하다. 양심은 의무의 각각의 내용을 자신의 의욕 안에 둘 수 있으며 그 점에 있어서 의욕의 비절대성에 주목한다. 예를 들어, 다른 사람에게 자신의 주장을 관철하려고 하는 것은(의무적으로) 폭력적 행위로 해석될 수 있다. 그러므로 현실적인 경우에 있어서 의무는 개별성과 보편성이라고 하는 대립으로 다시 분열된다. 이렇게 밝혀진 양심을 불행하지만 이른바 아름다운 영혼이라고 부른다. 이 영혼은 자신을 밖으로 드러낼 수 있는 힘을 결여하고 있다. 그러나 양심은 가장 내적인 신념으로부터 정력적으로 행하며 열정적인 참여를 주장한다. 그럼에도 불구하고 양심은 위선이다. 왜냐하면 양심은 보편성에 대한 배반이기 때문이다. 그러나 이렇게 현현하는 두 가지 측면의 문제성을 자신들 스스로 인정한다. 다시 말해서 절대적인 반대 속에서 보편적으로 자기 자신을 아는 것, 두 자아가 그들의 대립된 현존재를 단념하는 곳에서 이루어지는 화해적 긍정은 이원적 상태로 연장된 자아의 현존

재이며, 자아는 이 이원적 상태에 있어서 자기 동일적이며 그 자신의 완전한 외형화 그리고 자신의 반대 속에서 자기 자신의 확신을 갖는다. 이것은 자신을 순수한 知로 알고 있는 두 자아 가운데에 현현하는 신이다.[207]

신이 현현한다는 이 최후의 정식화된 표현은 현실적 절대적 정신과 그 자신의 현상 및 그 정신이 자신에 대해 갖는 지 사이의 구별을 이미 말해주고 있다. 그리고 종교로서의 이 정신은 운동 중에 있다. 여기서 문제가 되는 것은 정신이 자신의 의식에 대해 현상하는 형태는 그 자신의 본질과 완전히 동일해야 하고, 정신은 그 자신이 존재하는 바대로 자신을 관조하는 데로 이르러야 한다는 점이다. 그러므로 정신의 생성은 종교의 여러 형태들 안에서 발생한다. 이 형태들은 첫째로 정신은 대상성의 형식 안에서 자신을 인식하는 자연적 종교, 둘째로 정신은 자연성을 지양하고 자신의 행위 안에서 자신을 관조하는 예술적 종교(인간의 신성화), 셋째로 정신은 양자를 종합하고 모든 대상성들을 개념 안에서 지워 없애버리기 위해 개념으로 넘어가고자 하는 계시종교(신의 인간화) 등 셋으로 정돈된다. 무엇보다도 예술적 종교의 예술가적 정신은 자신의 형태를 개별적 사물, 즉 추상적 예술작품으로 드러낸다. 그러나 추상적 예술작품은 현존재에 머물러 있기 위하여 보다 고차적인 요소를 요구한다. 추상적 예술작품은 교회 공동체가 드리는 예배의 찬송 속에 나타나는 언어와 같다. 예배(혹은 제사) 속에서는 신적인 존재가 피안으로부터 자아에게로 강림해온다는 의식이 엿보인다. 예배(혹은 제사)는 그러나 비현실적인 완성인 것처럼 추상적 예술작품도 마찬가지이다. 살아있는 예술작품(예배 혹은 제사)은 이제 현실적 행위를 고려하고, 절대적 정신은 자신을 기리기 위한 제전 속에서 한층 더 자기를 인식한다. 박카스(Bacchus, Dionysos)[208]의 신비적 제의들이 그것이다. 그러나

---

207) Ralf Ludwig, 이동희 역, op. cit., pp. 201~209. G. W. F. Hegel, 임석진 역, op. cit., pp. 727~809.

208) Thomas Bulfinch, 崔赫洵 역,「그리스·로마 神話」(서울: 汎友社, 1980),

여기서 나타나는 정신의 내면적 성격은 도취와 중얼거림 속으로 몰락하는 것 같다. 한편 정신적 예술작품 속에서 詩作의 언어는 신탁의 더듬거리는 언어로부터 발전되어 나온다. 서사시 안에서는 등장인물의 개별성과 보편성 사이의 결합이 있다. 서사시에 등장하는 영웅들의 개별성은 또한 전형적인 보편성이다. 영웅은 행위한다. 그러나 행위를 통해서 보편성의 고요는 파괴된다. 따라서 각각의 행위는 죄가 된다. 보편성에 대한 배반이기 때문이다. 이것이 비극의 주제이다. 그럼에도 불구하고 비극은 본질적인 세계(보편성)와 행위하는 세계(개별성)로 분산된 계기들을 한층 가깝게 끌어 모은다. 다시 말해서 보편성과 개별성의 화해가 이루어지는 것이다. 그러나 막이 내리고 이제 주인공의 자기의식은 스스로의 가면을 벗고 나옴으로써 과연 자기의식이 어떻게 그 자신을 합창단의 여러 신과 함께 또한 절대적인 위력까지도 제압하는 운명으로 인식하고 있으며 동시에 그 자신이 어떻게 관중으로서의 보편적인 인식이라고도 할 합창단과 더 이상 분리될 수 없는가를 스스로 표현해야만 한다. 즉 진짜 영웅이 아니라 평범한 보통사람으로서의 배우일 뿐이라는 것이 밝혀진다. 이와 같은 비극과는 달리 희극은 무엇보다도 현실적인 자기의식으로 하여금 그 자신이 여러 신을 지배하는 운명을 나타내는 측면을 지니게 마련이다. 여기서의 자기는 비극에서의 여러 신처럼 탈을 쓴 채 자기만이 유독 어떤 가치를 지녔다는 듯이 내세우려는 것들을 비웃는 말투, 즉 아이러니를 연출한다. 여기서 단지 일반적인 본

---

pp. 214~220. Zeus와 Semele 사이에서 태어난 아들. 자연의 생성력 및 포도와 포도주를 관장하며, 문화를 촉진하고 立法도 하는 신. Zeus의 아내 Hera에 의해 추방당해 방랑하다가 고향으로 돌아오려고 하자, 국왕이 그를 체포하려고 한다. 이에 그는 신통력을 발휘하여 국왕을 물리친다. Werner Marx, 장춘익, 역, op. cit., pp. 56~57. "…그러니까 '현상'으로서 출현하는 學의 대상이 될 인식은 마찬가지의 의미에서 '현상적 인식'이어야 한다. 사실상 이 현상적 인식은 본질적으로 오류인 인식 형태이다. 각각의 형태는 검사를 통해 오류인 것이 판명되고 다른 새로운 진리에 의해 대치된다. 그런 한에서 각 형태는 "소멸적"이고, 새로운 진리적 형태가 등장하면서 과거의 것이 오류인 것으로 판명되어 소멸되는 이 끊임없는 과정이 헤겔이 서문에서 말하는 "박커스 제(祭)에서의 도취경(bacchantischer Taumel)이다." 참조.

질성을 지닌 데 불과한 것이 허세를 부리면서 자기를 과시하고자 하는 속셈은 이미 자기에게 노출돼버렸거니와 이제 그 허세를 부리던 것은 있는 그대로의 참모습을 드러낼 수밖에 없는 상태에서 그 어떤 올바른 위치를 차지하려는 생각으로 쓰고 있던 탈을 벗어 던진다. 이렇듯 자기가 여기서 현실적이라고 하는 의의를 앞세운 가운데 극중인물로서의 스스로서의 탈을 쓰고 연기에 나서기는 했으나, 어느덧 여기서 자기는 이러한 외관을 벗어나서 곧 다시 그 자신의 적나라한 일상적 모습을 하고 등장하는바, 바로 이러한 모습이야말로 자기가 결코 본래적인 의미의 자기라고도 할 배우나 또는 관객으로부터도 구별할 수 없음을 나타내 주는 것이 된다. 이렇게 여러 신의 모습으로 외형화된 본질성 일반이 저마다의 개체성 속에서 해소돼 버림으로써 이것이 그 내용에 있어서 좀더 진지하며 따라서 좀더 대담하고 신랄한 면을 나타내는 것은 바로 이 내용이 그만치 더 진지하며 또한 더욱더 필연적인 의의를 지니는 한에서만 그럴 수 있는 것이다. 말하자면 신적인 실체란 그 자체 내에 자연적 및 인륜적 본질성으로서의 의의를 통합시켜 놓은 것으로서의 우선 자연적인 것에 관하여 본다면 현실적인 자기의식은 이미 여기서 그 자연적인 것을 스스로의 장식이나 주거 등으로 사용하며 또한 그 자신의 희생물을 앞에 놓고 잔치를 베푸는 가운데 바로 이 자연의 자기 본질성, 자기 존재성이 과연 어떠한 성질의 것인가 하는 비밀을 노정시키는 운명으로 나타난다.[209]

수없이 반복되던 변증법이 여기서도 작동된다. 다시 말해서 신적 존재와 그 외형화가 희극에서는 그 통일이 완성되었는가 하면 어느덧 자기라고 하는 극단으로 이행하고 만다. 의식의 개별성 속에서 오직 자기를 전적으로 확신하는 희극적 정신에서는 일체의 본질적인 것이 밑바닥으로 가라앉아 버린 것이다. 이렇게 신적 존재로서의 정신은 끊임없이 외형화로서의 육체성을 갖고자 하지만, 그 육체성은 그때마다 과거

209) Ralf Ludwig, 이동희 역, op. cit., pp. 210~214. G. W. F. Hegel, 임석진 역, op. cit., pp. 810~885.

속으로 사라지고(죽고) 표상(vorstellung)으로서만 존재한다. 이 표상은 순수한 사유와 자기의식 자체 사이의 중심을 형성한다. 그러므로 절대적 정신은 그 자체로 타자적 정신(표상)이 되며 현존재 안으로 등장한다. 이 표상의 세계는 신이 창조하였고, 또 순수한 사유로 변하기 전의 단계에 있다. 종교 속에서 오로지 표상의 형식으로 나타났던 것은 이제 정신의 마지막 형태 안에서는 자기의 형식이 된다. 이 마지막 형태가 絶對知이다. 그리고 자기의 형식은 개념인데, 이 개념은 의식이 밟는 매번 다른 단계를 거쳐 자신을 學(Wissenschaft)으로 고양시키는 그런 개념이다. 이와 같이 모든 의식의 단계들이 도달하려고 애썼던 절대지와 모든 사물의 본질은 어떤 시간적인 관계에 있다고 G. W. F. Hegel은 말한다. 정신이 세계 정신 속에서 자신의 완성을 향해 밟아 가는 길은 공간과 시간, 즉 자연과 역사 속에서 일어나는 운동이고, 이 운동은 또다시 변증법의 시작이며, 반복이라고 한다. 그러므로 그는 내용과 목적은 운동 자체이며, 이 운동 안에서 자기는 자기 자신을 외형화하며, 타자 속에서 자신을 인식하며 타자 안에서 자기 자신에 머물러 있다고 한다. 그래도 결코 대상화될 수 없는 잠정적인 목적이 또다시 존재한다. 이 목적은 정신이 그 안에서 자기를 형태화하는 운동을 결심했던 개념이다. 개념은 현존재와 운동을 이런 자기 삶의 에테르 안에서 전개한다. 그러기에 개념은 학이다. 학 속에서 지속적인 대립의 필연적인 운동은 그치게 된다. 순수한 개념은 의식 안에 나타나는 그 자신의 현상으로부터 자유로운 형태를 띠게 된다. 이제 자아는 스스로 자유를 취하는데, 이 자유는 자아가 순수한 개념을 외형화 시켜서 그 외형화된 개념을 의식 속으로 되돌아오게 하기 위한 것이다. 그리하여 기독교에 있어 역사의 목적이 메시아의 계시와 재림이라면, G. W. F. Hegel의 종말론적 희망은 오로지 비인격적인 메시아만을 안다. 그것은 深淵으로부터의 계시, 즉 절대적 개념이다.[210]

---

210) Ralf Ludwig, 이동희 역, op. cit., pp. 214~223. G. W. F. Hegel, 임석진 역, op. cit., pp. 886~959.

3. 모더니티 탐색 도구로서의 기호학

가. Roland Barthes의 신화

Roland Barthes는 "오늘의 신화란 무엇인가?"라고 질문을 던지면서 그것은 파롤(口語, 문자, 담론, 사진, 영화, 기사, 스포츠, 쇼, 광고 등 다양한 표상의 양식)이라고 스스로 대답한다. 물론 신화는 가상세계(type, 이성, 형식)이며, 신화가 되기 위해서 랑그는 어떤 특수조건이 필요하다고 한다. 우리는 이러한 조건들을 살펴보아야 하며, 그러나 그러기 위해서는 확실하게 전제해야할 것이 있는데, 그것은 바로 신화는 커뮤니케이션의 체계이며 메시지라는 것이다. 이것은 신화가 대상(사물)이나 개념이나 관념(오성의 범주)이 아닐 것이라는 인식을 허용한다. 신화는 의미작용의 한 양식이며 일종의 가상세계(이성, 형식)인 것이다. 그러므로 우리는 신화의 역사적 한계와 그 가상세계의 사용조건을 할당하여야만 할 것이다. 그리고 그 가상세계 안에 인간사회를 재투입해야 할 것이다. 물론 신화가 먼저 가상세계로 묘사되어야 한다는 것에는 변함이 없다. 그러한 생각들이 신화적 대상들(이성, 가상세계)을 물질처럼 식별해내려는 취지로 보일 수 있다면 완전히 착각일 것이다. 왜냐하면 신화는 일종의 파롤이기 때문이며, 모든 것은 담론에 의해 운반된 공급신화가 될 수 있기 때문이다. 신화는 메시지를 운반하는 대상(사물)에 의해 규정되지 않고, 오히려 이러한 메시지를 발설하는 방식에 의해 규정된다. 결국 신화에는 형식(이성, 가상세계)적 한계가 있을 뿐이며 물질적 한계는 없다. 그렇다면 모든 것은 신화가 될 수 있는 것일까? 라고 다시 자문하면서 그는 단호하게 그렇다고 단정한다. 그리고 이것을 믿는다고 한다. 왜냐하면 우주(대상)는 끊임없이 암시(이성, 가상세계) 속에서 번식하고 있기 때문이라고 한다. 세계 속의 모든 대상들은 폐쇄된 침묵(불확실성)의 실재로부터 인간사회에 의해 충당될 수 있도록 개방되어 있는 구술영

역으로 통과할 수 있다. 왜냐하면 거기에는 자연적이거나 비자연적이거나 대상(사물)에 대해 언급하는 것을 방해하는 법칙이 없기 때문이다. 한 그루의 나무는 나무다. 그러나 한 그루 나무에 있어서 철수라고 하는 아이가 말하는 나무는 이제 더 이상 실재의 나무가 아니라고 표현된다. 그것은 어느 특정한 소비의 방식으로 장식되고 개조된 나무이다. 문학적 자기만족, 반항, 이미지, 간단히 말해서 순수 물질에 덧붙여진 사회적 관용의 한 방식을 지닌 나무인 것이다. 이와 같이 대상들은 한동안 신화적 파롤의 먹이가 되지만, 그것은 곧 사라지고 또 다른 대상들이 그 자리에 나타나 신화의 지위를 획득한다. 그렇다고 해서 이 암시의 근원이 필연적으로 존재하는 것은 아니다. 영원한 신화는 없는 것이다. 왜냐하면 신화는 파롤 속으로 실재를 전환시키는 인간의 역사이기 때문이며, 오직 신화만이 신화적 언어의 삶과 죽음을 규제할 수 있기 때문이다. 그러므로 신화는 결코 대상들이 존재하는 자연으로부터 솟아날 수 없다.[211] 신화는 대상에 의해 규정되지 않고 메시지 발설의 방식에 의해 규정된다든지, 물질적 한계가 없다든지, 신화만이 언어의 삶과 죽음을 규제할 수 있다든지, 자연으로부터 솟아나지 않는다고 하는, 이러한 관점은, I. Kant가 자유의지의 내용을 그 실천적 법칙의 근거로 삼는다는 것은 인간의 욕구가 그 대상에 의해 충족되도록 행위하는 것을 말하는데, 이러한 원리에 대해서 전혀 인정하지 하지 않는다고(왜냐 하

---

211) Roland Barthes, op. cit., pp. 109~110. 이밖에 참고할 수 있는 자료는 다음과 같다. Roland Barthes, Elements of Semiology, trans. Annette Lavers and Colin Smith(New York: Hill and Wang, 1968) Roland Barthes, S/Z, trans. Richard Miller(New York: Hill and Wang, 1974) Roland Barthes, 김희영 역, 「텍스트의 즐거움」(서울: 동문선, 1997) Roland Barthes, 남수인 역,「라신에 대하여」(서울: 동문선, 1998) Roland Barthes, 이화여자대학교 기호학연구소 역,「모드의 체계」(서울: 동문선, 1997) Roland Barthes · Susan Sontag, 송숙자 역,「사진론」(서울:현대미학사, 1994) Roland Barthes, 趙珖熙 역,「카메라 루시다」(서울: 悅話堂, 1986) Roland Barthes, 김인식 역,「이미지와 글쓰기」(서울: 동문선, 1997) Roland Barthes, 김희영 역,「사랑의 단상」(서울: 문학과 지성사, 1991) Roland Barthes, 김주환 역,「기호의 제국」(서울: 민음사, 1997) Vincent Jouve, 하태환 역,「롤랑 바르트」(서울: 민음사, 1994) Roland Barthes 외, 김현 역,「현대비평의 혁명」(서울: 기린원, 1989)

면, 인간은 현상의 제약성을 넘어서서 자유롭고자 하는 바로 그것이 행위하는 주체로서의 나의 본질이기 때문이며, 그러므로 무제약적 자유의지의 근거를 대상·현상으로부터 찾는다는 것은 모순이며, 일종의 도치일 수밖에 없고, 이것이 곧 근본악이기 때문에) 한 말과 G. W. F. Hegel이 자연과 물질적인 것은 정신의 외형화의 결과라고 하는 진리의 기준적 관점(주관적 관점)과 C. Baudelaire의 深淵에 숨어있는 신의 관점과 동일 선상에 있음을 발견할 수 있다.

이러한 신화로서의 메시지, 메시지로서의 파롤은 동일한 지각으로서의 형식(이성, 가상세계)을 요구하지 않는다. 다시 말해 한 장의 호랑이 그림일지라도 다양하게 읽혀질 수 있는 것이다. 그러므로 우리는 이 호랑이를 마음속에 떠올린 표상의 이론적 양식을 오래도록 취급하지 않는다. 이 실재 그대로의 표상 가운데 특정 이미지만을 취급하고, 이 지각된 이미지의 근원으로서의 대상(사물)을 무시해버리는 반면에 지각된 이미지를 이성화 할 수 있다. 그리고 이 그림이 문자보다 더 명령적이다. 그림은 분석이나 부연 없이 일격에 의미하도록 명령한다.[212] 왜냐하면 그림은 그 자체로 정신에 現前하여 분명한 인식으로서 명석하고, 또 다른 계열로부터 구분되어 있어서 그 안에 명석한 것 이 외에 아무것도 내함하지 않을 인식으로서 판명하기 때문이다. 다시 말해서 公理와 같이 증명이 필요 없는 것이기 때문이다.

Roland Barthes에 의하면, 기호학은 형식과학이다. 기호학은 새로운 의미를 기왕에 있었던 기호의 내용(시니피앙)으로부터 분리하는 과정의 연구이기 때문이다. 실제적으로 형식의 관점에서 구조에 대해 말할 수 없고, 구조의 관점에서 형식을 말할 수 없는 종합체만이 좋을 지 모르지만, 만약 삶을 변화시키고자 원한다면, 과학은 원칙적으로 해서는 안되는 것이지만, 형언할 수 없는 것(가상세계)에 대하여 언급해야 한다. 완벽한 돈키호테 주의, 다시 말해 완벽한 Platon적인 종합에 반하여, 모

212) Ibid., p. 110~111.

든 비평은 자제심을 분석적 기법에 수용해야만 한다. 그리고 비평은 분석논리 속에 체계와 언어를 조화시켜야만 한다. 형식주의의 유령(가상세계는 실체가 없기 때문에)에 겁먹지 않는다면, 역사적 비평은 유익할 수도 있다. 역사적 비평은 형식을 명확하게 연구함으로써 어느 면에서는 종합성과 역사의 필연적 원리를 부정하지 않으며, 그렇기 때문에 하나의 체계는 다양한 형식 속에서 더 명확하게 규정되고 역사적 비평에 더 잘 순종한다. 그러므로 기호학은 다른 과학들과 어깨를 나란히 하는 일종의 과학이며, 기호학에 있어서의 필연성은 인접 과학의 필연성처럼 반드시 충분한 것은 아니지만, 중요한 것은 형식(이성, 가상세계)과 내용(시니피앙, 대상)이 화해하여 이룩된 결합이 그중 어느 하나를 배제하거나 형식과 내용과는 또 다른 여러 가지 접근법 위에 기초될 수 없다는 것을 확인하는 것이다. 이러한 종합성은 변증법의 기초 위에서 만들어진 것인데, 이 점에 있어서는 신화학과 같은 입장이다. 그러므로 신화학은 일종의 형식과학인 한 기호학의 한 분야이며, 역사과학인 한 관념학이다.[213]

그러나 Roland Barthes가 단언하고 있는 "신화학=형식과학=관념학"이라고 하는 결론은 엄격히 살펴보면 모순이다. 왜냐하면 신화학은 이성(가상세계, 형식)을 다루는데 반하여 형식과학은 언어 또는 지식의 세계(현상계, 내용, +감성+오성)만을 다루기 때문이다. R. Carnap에 의하면, 형식과학은 자연과학이나 사회과학 그리고 일상적 경험을 통해서 얻은 지식을 논리적으로 분석하여 그 의미를 명료하게 하는 것이라고 한다. 언어분석철학의 경우가 이런 것이다. 그러므로 형식과학은 수학이나 논리학과 같이 사실을 도외시하고 오로지 명제들의 형식적 관계만을 다룬다. 그리하여 여기서는 종합명제 아닌 분석명제만이 등장한다. 분석명제란, 가령 "총각은 미혼의 남자이다"에서 그 술어는 경험(직접 신체를 조사해봄)에 호소할 필요 없고 주어만 분석하면 된다. 이런

213) Ibid., pp. 111~112.

명제를 분석명제라고 하는데, 분석명제에서는 주어가 술어와 일치한다. 그런데 "이 항아리는 깨어졌다"에서는 주어 '항아리'를 분석하는 것만으로 "깨어졌다"는 술어가 주어와 일치한다고 진술할 수 있는 것이 아니다. 이렇게 명제가 주어개념의 단순한 분석에 의해서가 아니라 경험(직접 항아리를 깨어봄)을 매개로 한 주어와 술어의 종합을 통해서 비로소 가능하게 될 때 이것을 종합명제라고 한다. 어쨌든 형식과학은 분석명제만을 내포하고 이것들의 연역적 체계만을 말한다. 그러므로 이 체계 안에서는 어느 하나의 명제는 묵시적으로 다른 모든 명제를 함축한다. 즉 명제들은 상호 함축관계에 있다. 따라서 어떠한 명제도 기타의 명제들이 眞이면 僞일 수 없고 또 어떠한 명제도 다른 명제들과 독립적이 아니다. 그리하여 이 체계 안에서는 어떤 판단이 참이라는 것은 그 체계의 기초장치로서의 공리체계로부터 도출할 수 있다는 것을 말한다. 가령 "2+2=4"는 그것이 경험적인 사실들의 어떤 집단에 부합하기 때문에 옳은 것이 아니라 算數의 체계의 규칙들과 기초개념들로부터 차례로 유도해낸 어떤 定理로부터 이끌어낼 수 있기 때문에 옳은 것이다. 이런 체계에서는 어떤 판단의 진리 여부는 그것이 미리 선택된 판단체계와 부합하는가에 따라서, 다시 말해 판단 상호간의 整合性 여부에 의해 결정될 수밖에 없다.[214] 그러므로 형식과학은 이 정합성이라는 말이 암시하는 바와 같이 어디까지나 진리의 본성적 관점, 즉 주관으로부터 객관을 향한 관점이라는 데서 T. S. Eliot(또는 F. H. Bradley)의 관점(정합설)과 같다는 것을 살펴볼 수 있다. 이에 반하여 신화학은 가상세계(이성, 형식)만을 다루기 때문에 결코 과학이 될 수 없으며, 철학의 문제로 다루어야 할 것이다. 그럼에도 불구하고 Roland Barthes가 기호학은 형식과 내용(질료)의 화해와 종합이라고 언급하고 있는데, 형식이 時空이나 범주를 의미하는 것이 아니고 이성(가상세계)을 의미하는 것이 분명한 한 이 "화해와 종합"은 '절대지'와 다르지 않으므로, 그냥 G. W. F.

214) 金麗壽・車仁錫・韓筌淑, op. cit., pp. 26~29.

Hegel로 되돌아가는 것이 옳다고 본다. 그가 서두에 신화는 메시지를 운반하는 대상(주관으로부터 객관을 향한 관점, 진리의 본성적 관점, 대응설, 정합설, 마르크스주의적 관점, 과학적 관점)에 의해 규정되지 않고 오히려 이러한 메시지를 발설하는 방식(주관으로부터 주관을 향한 관점, 진리의 기준적 관점, 코페르니쿠스적 轉回, 정신현상학적 관점)에 의해 규정된다고 하면서 애써 찾아내고 밝힌 이 가상세계(이성)를 그 스스로 현상계의 과학으로 다시 격하시키고 있는 우를 범하지 않게 하기 위해서 하는 말이다. 정리하면, 여기서 헷갈리게 하는 것은 형식이라는 의미인데, 이것은 먼저 I. Kant에 의하면, 감성에 있어서의 시간과 공간을 의미하기도 하고 오성의 범주를 의미하기도 하지만, 더욱 중요한 것은 이성을 의미하기도 한다는 것이다. Roland Barthes는 처음에 이 형식을 전자와 같은 이성의 의미로 사용했으나 나중에는 퇴행하여 시공과 범주의 의미로 사용하고 있다.

> 오늘날의 신화란 무엇인가? 이 질문에 대해 나는 먼저 서두에 간단하게 대답할 수 있을 것이다. 신화는 파롤이라고. 이 대답은 어원과도 완전히 일치한다. …물론 신화는 특별한 형식(이성, 가상세계)이다.[215]

위의 문맥으로 보아 형식이 여느 평범한 형식(+시공+범주)이 아니고 특별한 형식(+이성, 'any'가 아니고 'any'로 강조해서 표기하고 있다)임이 분명하며, 그렇기 때문에 "신화=형식(이성, 가상세계)"의 등식이 성립되는 것이며, 또 그렇기 때문에 신화는 과학이 될 수 없는 것이다. 왜냐하면 과학은 오직 현상계(+시공+범주) 안에서만 가능하며 신화 안에서는 결코 성립될 수 없는 것이기 때문이다. 그런데, 나중에는 신화는 형식과학(정합설)이라고 번복하는 언급을 감행함으로써, 그로서나 우리로서나 모두 헷갈리게 하는 원인을 제공하고 있다. 신화(가상세계)의 형식은 현

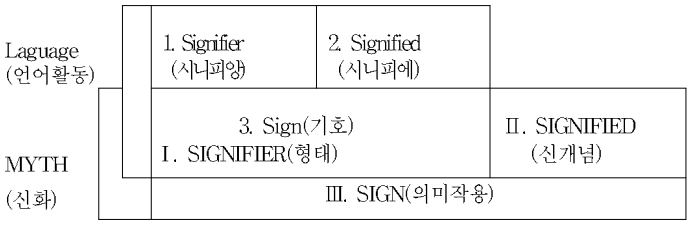
---

215) Roland Barthes, op. cit., p. 109. "What is a myth, today? I shall give at the outset a first, very simple answer, which is perfectly consistent with etymology: myth is a type of speech. …Of course, it is not any type."

상계의 형식을 가면(僞)으로 사용할 뿐이지, 순수한 그 자신의 얼굴(眞)이 아닌 데도 불구하고, 가면을 眞으로 취급하여 현상계의 형식으로 단정하는 것은 모순이 아니고 무엇이겠는가?

어쨌든 기호학은 기본적으로 시니피앙과 시니피에의 두 항 사이의 관계로 이루어진다. 이러한 관계는 서로 다른 범주에 속한 대상들과 연결되고, 이렇게 연관되는 이유는 이러한 관계가 同等(equality)이 아니라 等價(equivalence)로 이루어지기 때문이다. 이점에 있어서는 G. W. F. Hegel의 "대상(비자립성)↔{노예(비자립성)+물성(자립성)}↔주인(자립성)"에서 살펴보았던 것처럼, 물성(자립성)을 인질로 잡고 타자를 노예처럼 부려먹는다는 것이 전자와의 차이라면 차이라고 할 수 있다. 그러나 우리는 시니피앙이 시니피에를 표현한다고 간단히 말하는 상투적인 말투를 그럼에도 불구하고 지켜야만 하고, 어떤 부류이든지 간에 기호학적 체계 안에서 두 항이 아니라 서로 다른 세 항을 다루게 된다. 왜냐하면 우리가 파악하려는 것은 하나의 항이 아니라 뒤의 다른 항과 그 항들을 종합하는 상호관계이기 때문이다. 물론 이 세 개의 항들은 순수하게 형식적인 것이다. 그리고 서로 다른 내용이 세 개의 항들에 부여될 수 있다. 예를 들어 S. Freud(1856~1939)에 의하면, 인간의 정신은 표상의 成層인데, 첫 번째 항은 행동의 명백한 의미에 의해, 두 번째 항은 잠재적 의미(심층의 꿈)에 의해 구성되며, 세 번째 항은 위 두 개 항들의 상호관계, 다시 말해 두 개 항들의 결합에 의해 잉태된 錯行症(말이나 행동의 실수) 또는 신경증 안에 들어있는 꿈 자체이다. 이 3차원적 모형은 다양한 형식 안에 상주하며, 그러나 각기 다른 방식으로 묘사된다. 그러므로 우리는 기호학이 내용이 아닌 형식의 수준에서만 다양한 결합이 이루어질 수 있다는 사실을 더 말할 필요가 없는 것이다. 기호학의 영역은 한계가 있고, 오직 읽기 또는 해석이라고 하는 한가지 작용만을 알고 있을 뿐이다. 이렇게 첫 번째 항의 랑그체계와 다른 해석이 이루어지는 것은 파롤의 소재(언어, 繪畫, 포스터, 종교의식, 대상 등)가 신화에 의해 포획되는 순간 신화의 순수 의미기능에게 진압되기 때

문이다. 그러므로 신화는 가공되지 않은 날것으로서 랑그체계와 동일한 소재로 보일 뿐이다. 다시 말해 신화가 랑그의 지위로 떨어진 것에 불과할 뿐인 것이다. 그리고 신화 안에는 두 개의 기호학적 체계가 있는 것으로 보일 수 있으며, 마지막 항은 첫 번째와 두 번째 항과의 관계에서 양다리를 걸치고 있는 것으로 보일 수 있다. 랑그란 신화가 그 자신의 체계를 구축하기 위하여 점령한 언어이므로 그것을 대상언어라 하고, 그 신화 자체는 메타언어라고 한다. 왜냐하면 신화는 첫 번째 랑그체계의 일차언어에 대하여 언급하는 신화체계의 이차언어이기 때문이다.



메타언어의 입장에서 성찰할 때, 기호학자는 더 이상 대상언어의 구성에 대해서 의심할 필요가 없다. 기호학자는 첫 번째 항의 일반기호가 자신의 육체를 신화에게 오직 빌려주기만 한다는 것을 인식할 필요만이 있을 뿐이다. 예를 들어, 잡지 "Paris-Match"의 표지에 프랑스 군복을 입은 젊은 흑인이 프랑스 국기를 향하여 눈을 치켜 뜬 채 경례하고 있는 사진이 있다. 이 사진이 의미하는 것은 "프랑스는 위대한 제국주의"라는 것이며, 자자손손 인종차별이 없기 때문에 국기 아래 성실하게 복무한다는 것이다. 그리고 이 사진에는 소위 압제자에게 충성하는 흑인에 의해 연출된 열성보다 더 좋은 대답, 강력한 식민지주의를 비판하는 사람들에게 주는 더 좋은 대답은 없는 것이다.[216]

---

216) Ibid., pp. 112~117.

신화의 시니피앙은 애매한 방식으로 존재한다. 신화의 시니피앙은 형태(form)인 동시에 시니피에이며, 한편으로는 꽉 차있고 다른 한편으로는 텅 비어있는 것이다. 신화의 시니피앙이 시니피에를 일으킬 경우 그 시니피앙은 이미 독해를 요청하고 있는 것이며, 우리는 이 시니피앙을 눈으로 파악한다. 신화의 시니피앙은 감각적 실재를 소유하며, 그렇기 때문에 신화의 시니피앙은 풍요로운 것이다. 또 그렇기 때문에 "흑인의 경례"는 완전히 믿어지게 될 수 있고, 이 흑인은 사진을 보는 사람들이 자의적으로 시니피에를 만들어내는 처분권에 충분한 합리성을 부여하는 것이다. 랑그적 기호의 종합으로서, 신화의 시니피에는 그 나름대로의 가치를 소유하며, 그 신화의 시니피에는 흑인이라는 형태의 내용으로서의 역사에 귀속하게 된다. 그 시니피에 안에서 이루어지는 의미작용은 기왕에 존재했던 그 시니피에에 의해 구축된 것이며, 그리고 그 의미작용은 상대적으로 애매성을 존속시키면서 스스로 지극히 충만한 것이 된다. 이 의미작용이전의 랑그적 시니피에는 기왕에 완성된 일종의 지식, 과거, 기억, 실재, 관념, 결정 등을 비교 분류하여 놓은 목록을 公準한다. 이렇게 랑그체계의 기호가 신화체계의 형태로 변형될 때 랑그체계의 시니피에는 새로이 조성된 상황(contingency)을 떠난다. 랑그체계의 기호는 자신을 비우고 빈털터리가 되며 내용으로서의 역사는 증발하고 오직 문자만 남는다. 신화의 독해과정에서, 랑그체계의 시니피에로부터 신화체계의 형태로 변칙적 이행이 이루어짐으로써, 언어적 기호로부터 신화적 형태로서의 역설적 치환이 이루어지는 것이다. 신화의 형태로서의 "흑인의 경례"는 흑인으로서의 역사, 지리학, 윤리, 관습, 문화 등 가치의 모든 체계를 거의 아무 것도 간직하지 못하고, 이제 비어있는 이 형태의 충만을 위하여 새로운 의미작용의 작동을 요청한다. 랑그적 입장의 시니피에인 흑인의 이야기(구개념)는 신화적 입장의 신개념(the concept)인 "프랑스는 위대한 제국주의"의 영역을 만들어주기 위하여 완전히 퇴각해야만 한다. 그러나 이 모든 과정의 핵심점은 신화체계의 형태가 랑그체계의 시니피에의 활동을 완전히 진압하지 못한다

는 것이다. 신화체계의 형태는 랑그체계의 시니피에의 활동을 단지 빈약하게 만들뿐이며 랑그체계의 시니피에와의 거리가 멀어질 뿐이다. 신화체계의 형태는 랑그체계의 시니피에를 누군가에게 처분한다. 우리는 랑그체계의 시니피에가 곧 죽게 될 것이라고 믿지만 그것은 유예된 죽음일 뿐이다. 랑그체계의 시니피에는 자신의 가치를 상실하지만 목숨만은 부지한다. 신화의 형태는 랑그체계의 시니피에로부터 자신의 영양분을 얻어낸다. 랑그의 시니피에는 신화의 형태를 위하여 역사의 순간 저장소처럼, 잘 길들여진 짐승처럼 반응하는 풍요로움으로 만들어질 것이며, 신화의 형태는 이러한 것들을 빠른 순환방식으로 불러오기도 하고 퇴치시키기도 할 수 있다. 이러한 과정은 신화를 규정하는 랑그의 시니피에와 신화의 형태 사이의 끊임없이 벌어지는 숨바꼭질 놀이와 같다. 신화의 형태는 상징이 아니다. "경례하는 흑인"은 "프랑스 제국주의"의 상징이 아니다. 흑인은 너무도 당당한 인물이며, 윤택하게 보이며, 충분히 노련하며, 자연발생적이고, 순결하고, 의심할 여지없이 명백한 이미지를 가지고 있다. 그러나 이러한 풍모가 잘 길들여지고, 거리를 두면서, 거의 있는 그대로의 모습으로 만들어지는 순간 그 랑그체계의 시니피에는 한발 뒤로 물러서며 완전하게 껍질로 뒤덮인 프랑스 제국주의라고 하는 신화체계의 신개념과 한통속이 된다.[217]

이와 같이 랑그의 시니피에와 다른 파롤로서의 시니피에, 다시 말해서 마치 잉태한 것과 같은 발상으로서의 신개념은 최후로 결정된 것이며, 역사적이며 동시에 의지적이며, 신화가 발화되는 원인으로서의 동기가 된다. 프랑스 제국주의는 신화의 원동력이다. 신개념은 원인과 결과, 의지와 행동의 고리를 재구성한다. 형태와 달리 신개념은 추상적 방식이 없고, 상황으로 꽉 차있다. 신개념은 신화 안에 이식된 전적으로 새로운 역사이다. "경례하는 흑인"의 경우, 형태로서의 의미는 피상적인 것이 되고, 고립되고 빈약한 것이 된다. 프랑스 제국주의의 신개념으로

217) Ibid., pp. 117~118.

서의 의미는 프랑스의 일반 역사, 식민지적 모험, 프랑스가 현재 겪고 있는 어려움의 세계를 다시 종합하여 묶고 있다. 그러나 신개념 안에 담겨있는 지식은 보다 더 우수한 지식을 수용하기 위하여 약간씩 양보되고 형상 없이 연합된 것으로 혼란스러운 것이 된다. 신개념은 곧 추상적이거나 정제된 본질이 아니며, 무형적이며, 불안정하며, 星雲처럼 불투명한 응결상태인 것이다. 그 결합과 긴밀성은 무엇보다도 신개념의 기능에 기인한다. 이러한 의미에서, 신개념의 특성은 충당되는 것이라고 할 수 있다. "프랑스 제국주의"는 프랑스라고 하는 일정한 집단과 매우 밀접하게 관계된다. 이것을 읽고 해석하는 프랑스 사람들에게는 호소력이 있지만, 다른 나라 사람들에게는 호소력이 없을 수도 있다. 신개념은 기능과 밀접하게 반응하며, 특정한 성향으로 규정된다.[218]

기호학에 있어서 세 번째 항은 의미작용이라고 불린다. 첫 번째의 두 개 항은 완벽하도록 명백하다. 그 중의 어느 하나가 다른 것의 뒤에 숨는 것이 아니고 두 개 항을 포함한 바로 '여기'에 주어진다. 그러나 역설적으로 들릴지 모르지만, 신화는 아무 것도 숨기지 않는다. 신화의 기능은 왜곡이며 사라지게 만드는 것이 아니다. 형태(form)의 관계에서도 개념은 결코 잠재하지 않는다. 물론 우리는 두 개의 각기 다른 형식(type, 범주로서의 형식과 이성으로서의 형식)의 형태화를 다룬다. 형태(form)는 융통성이 없으며, 직관적이며, 게다가 광범위까지 하다. 형태는 자주 반복되지는 않지만, 기왕에 랑그적으로 형성된 신화적 시니피앙의 자연성으로부터 유래한다. 그렇기 때문에 신화적 시니피앙은 주어진 질료를 통해서만 나타날 수 있다. 시각적 신화의 경우, 외연은 다차원적(중앙에는 흑인 병사의 제복이, 위쪽에는 흑인 병사의 검은 얼굴이, 왼쪽에는 군대식 경례 등)이다. 그러므로 신화적 형태의 요소는 장소와 공간적인 근접으로 관계된다. 반대로 개념은 보편적 유형으로 나타나며, 일종의 星雲으로 다소 흐릿하게 응축된 어떤 지식이다. 이러한 맥락에

218) Ibid., pp. 118~121.

서 의미작용은 대상언어와 메타언어, 명확히 의미를 만들어내는 의식과 명확히 이미지를 만들어내는 의식이 번갈아 나타내는, 다시 말해 끊임없이 움직이는 일종의 회전문에 의해 구성되는 것이라고 할 수 있다. 이러한 교차는 곧 애매한 시니피앙으로서, 지성적인 것과 상상적인 것, 인위적인 것과 자연적인 것처럼 사용되는 개념 안에 모아진다.[219]

신화는 가치이다. 신화에는 보증할 만한 진리(형식은 실체가 없으므로)가 없다. 신화의 영속적 알리바이를 막을 도리가 없다. 신화는 신화의 시니피앙이 양면성을 가지고 있다는 것에 만족감을 느낀다. 왜냐하면 신화는 항상 자기 임의대로 랑그체계의 시니피에를 어딘가에 처분할 수 있기 때문이다. 의미는 항상 형태를 제시하기 위하여 거기에 있고, 항상 의미로부터 격리되기 위하여 거기에 있다. 그리고 형태와 의미 사이에는 어떠한 모순도 갈등도 어떠한 분열도 없고, 결코 동일 장소에 존재하지도 않는다. 이러한 현상은 마치 유리창을 통하여 풍경을 바라보는 것과 같아서, 신화의 형태는 텅 비기도 하고, 실상으로 충만하기도 하며, 의미는 부재하기도 하지만 현존하기도 하는 것이다. 이러한 표리불일치의 이중성은 의미작용의 성격을 결정하는 것인데, 신화가 융통성이 없는 직관(프랑스 국기에 경례하는 흑인 병사)에 따르기보다는 더 많은 의도(프랑스 제국주의)에 따라 규정되는 파롤의 양식이라는 것을 인식한다. 이렇게 신화적 파롤이 구성해내는 애매성은 의미작용을 위하여 '통고'와 "사실의 진술"이라고 하는 두 가지 결과를 가져온다. 그렇기 때문에 신화는 명령적이고 잡아 가두는 듯한 성격을 띤다. 이러한 성격은 역사적 개념으로부터 유래하고, 상황(위기에 처한 프랑스 제국주의)으로부터 직접 솟아오르는 것이다. 결국 신화는 '나'에게 귀착되고, 나는 의도적인 힘(프랑스 제국주의)에 정복된다. 이렇게 나에게 도착하는 순간 신화는 스스로 정지하고, 외면하며, 보편적 외관을 당연한 것으로 여긴다. 신화로서의 파롤은 굳어지고, 자신을 중립적이고 순결한 것처럼 보

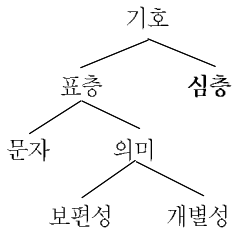
219) Ibid., pp. 121~123.

이도록 만든다. 이러한 상황은 신화체계의 항인 형태의 경험적 직관(감성) 또는 논리적 직관(오성) 안에 파롤을 가두어 놓는 일종의 억류이다. 즉, "프랑스 제국주의"가 "경례하는 흑인"에게 운명 지우는 것은 도구적 시니피앙보다 더 많을 것이 없다. 흑인은 제국주의의 명칭 안에서 갑자기 나를 환호하며 맞이한다. 그러나 그 순간 흑인의 경례하는 모습은 점점 두꺼워지고 유리처럼 투명해지고, 프랑스 제국주의의 확립을 의미하는 영구적 지시로 응결된다. 랑그의 표면에는 아무 것도 움직이지 않는다. 여기서 의미작용의 관행은 사실 뒤에 숨는다. 그리고 그 의미작용 위에 '통고'와 같은 겉모습을 부여한다. 그러나 동시에 그 사실은 의미를 마비시키고 의미에 고정성을 제공하는 침체성과 같은 것을 부여한다. 사실은 의미를 순결한 것처럼 만들기 위하여 의미를 응결시킨다. 왜냐하면 신화는 도둑맞은 파롤인 동시에 되찾은 파롤이기 때문이다. 물론 되찾은 파롤은 도둑맞았던 파롤과는 완전히 일치하지 않는다. 왜냐하면 파롤이 되돌려질 때 파롤은 원래의 그 자리에 정확하게 놓여지지 않기 때문이다. 신화적 파롤은 순간적 절도행위이며 은밀한 속임수를 취한 이 절도의 순간은 신화적 파롤 자신의 얼굴을 마비시켜 멍하게 만든다.[220]

그러나 이와 같은 그의 기호의 3차원 모형에 대한 설명은 매우 정교한 것 같으면서도 그렇지 못한 점이 있음이 발견된다. 즉 언어의 계열구조(paradigmatic structure)의 측면에서 볼 때 모형의 상하를 바꾸어야 할 것이며, 표층구조의 시니피에(의미) 또한 사전적·보편적 의미의 랑그만이 있는 것이 아니고, 파롤로서의 개별적 의미도 있다는 것을 감안하지 않고 있는 것이다. 다시 말해서 기호작용의 설명은 파롤의 차원에서 심도 있게 설명하고 있으면서 랑그의 사전적 의미만을 다루고 있다는 것이다. 그러므로 그의 도표는 다음과 같이 수정되어야 할 것이다.

---

220) Ibid., pp. 123~125.



	Ⅲ. SIGN(의미작용)			
	표층구조			심층구조
MYTH (신화)	Ⅰ. SIGNIFIER 3. Sign(기호)			Ⅱ. SIGNIFIED 이성 二律背反 자유의지 가상세계
	1. Signifier	2. Signified		
Laguage (언어활동)	음성·문자	의미		
		Langue(보편성)	Parole(개별성)	

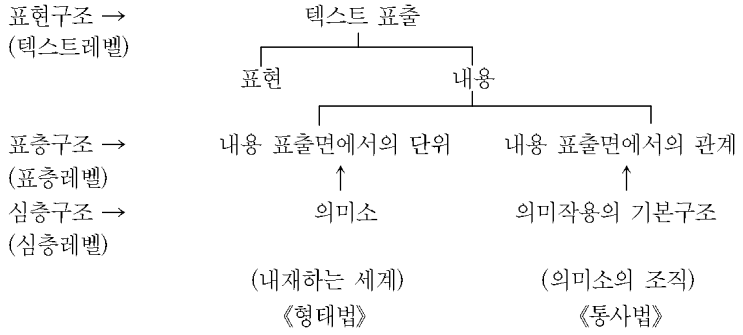
따라서 본고에서는 앞으로 수정된 이 도표를 사용하고자 한다.

나. A. J. Greimas의 심층구조

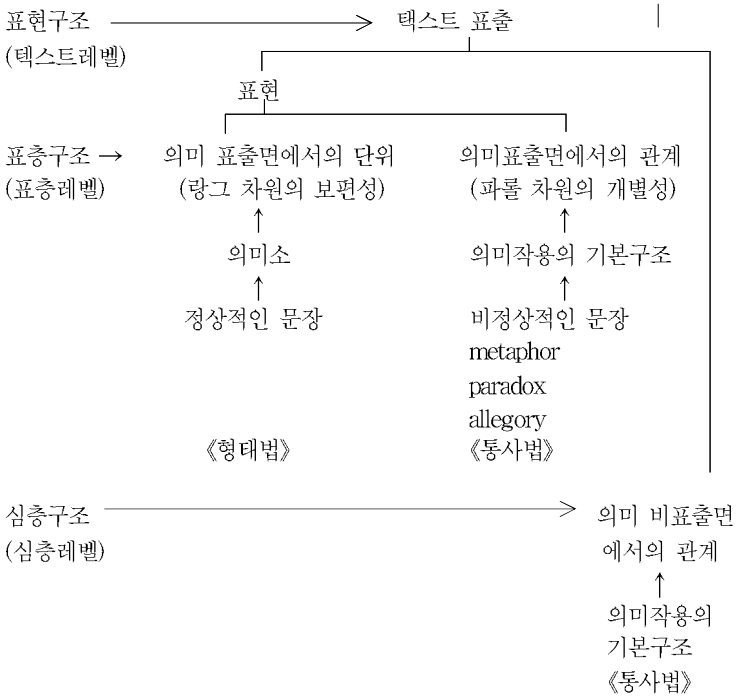
1) 기호학적 강제의 상호작용

우리는 문화적 목적(문학적, 신화적, 회화적 등)을 성취하기 위하여 상상할 수 있을 것이며, 그렇기 때문에 인간의 마음은 단순 기호들과 함께 출발하고, 결국은 행하여질 수밖에 없이 복종되고 선택되어야만 하는 강제성의 길 위에서 서로 충돌하는 갈등의 궤도를 따라간다. 이 궤도에 따라서 어떤 이념이 내재로부터 명시적 표현으로 움직이는 것(cf. K. Marx의 물질이 정신을 결정함이 아니라, G. W. F. Hegel의 정신이 물질을 결정함)을 우리는 고찰할 수 있다. 먼저 심층구조는 개인적·사회적 존재의 양상을, 그 다음에 기호학적 대상의 존재로서의 조건을 규정

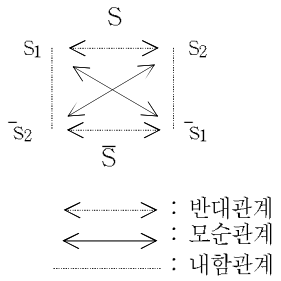
한다. 그 기본 구성은 규정적이며 논리적이다. 그리고 표층구조는 담론적 형식으로 가능한 명시성의 내용을 조합하는 기호학적 문법체계를 구성한다. 끝으로 표현구조는 의미를 제공하고 조직한다. 그 의미들은 어느 제공된 랑그 또는 제공된 어느 물질에 특수하게 남는다. 그들은 어휘소, 형태, 색채 등의 표면 문체에 의해 연구되는 것이다. 여기서 우리는 그 궤도의 첫 단계와 오로지 관계할 뿐이다. 이러한 관계를 J. Courtés의 도표로 정리하면 다음과 같다.



그러나 심층구조로서의 의미소는 내재하는 것이 분명하기는 하지만, 랑그로서의 사전적인 의미이므로 이것은 약속 또는 관습적인 것으로서 이미 표층으로 나타나고 방출된 것으로 보아야 할 것이다. 그러나 통사적인 의미작용의 기본구조 속에서만 나타나는 표현이 있는데, 그 표현은 랑그 차원의 의미가 아닌 의미가 생성되는 것이므로 이것이 위치한 곳이 진정한 심층구조라고 할 수 있다고 본다. 그러므로 위의 도표는 다음과 같이 수정되어야 하는 것이 좋을 것이다.



만약 의미 S(기호학적 체계)가 의미론적 축으로서 최초의 이해 수준에 나타난다면, 그것은 의미의 절대적 부재로 그리고 S항과 모순으로 이루어진 $\bar{S}$와는 대립적이다. 그리고 또 이 대립관계를 받아들인다면, 의미의 축 S(실질적 내용)는 형식적 내용의 수준에서 두 개의 반대 의미소(S_1, S_2)로 분절된다. 따로따로 갈라진 이 두 개의 의미소는 그들의 모순항($\bar{S}_1$, $\bar{S}_2$)의 존재를 가리킨다. 이 사실에 따르면, 이 의미소적 분절이 한 장소로 설치된 뒤에, S는 S_1과 S_2를 연결하는 갈등적 의미소로 재 규정된다. 이접과 합접의 이중관계 속에서 의미의 기본구조는 다음처럼 표현된다.



이 모형은 약간의 규정되지 않은 개념들을 사용하는데, 먼저 합접과 이접의 개념은 구조적 관계를 해석하기 위하여 필요하다. 그리고 반대의 이접(dashed lines)과 모순의 이접(solid lines), 두 개의 이접 형태가 필요하다. 이렇게 형식적 내용과 단순 의미소적 항들의 고찰만을 취함으로써, 우리는 동일한 구조에 약간 다른 공식성을 부여할 수 있다. 그때 그것은 대응된 모순관계로 규정된 상호관계 자체인, 두 짝으로 된 범주의 상호 대비로 나타난다. 이 새로운 표현은 그 구조가 투여된 내용의 구성적 모델로서 의미의 존재방식을 말해주며, 그 응용은 지극히 다양한 범위에서 발견된다. 사실 이것은 민담의 원형 분절 속에서, C. Lévi-Strauss에 의해 제안된 신화의 모형이며, 마찬가지로 이 모형은 세계의 대부분을 정당화시킨다. 왜냐하면 기호학은 연역적(개념적, 이성적) 접근이 제한된 언어자료로 설명될 수 있는 조직 모형을 경험적(질료적, 대상적)으로 만난다는 것을 주목하도록 안심시키기 때문이다.[221]

---

221) A. J. Greimas, op. cit., pp. 48~50. 이밖에 참고할 수 있는 자료는 다음과 같다. 김성도, "서술성의 기호학-그레마스 기호학의 인식론적 토대,"「현대비평과 이론」, 제9호(1995. 9), pp. 106~125. 김치수 외,「현대기호학의 발전」(서울: 서울대학교 출판부, 1998) 박인철, "그레마스의 설화문법,"「현대 불란서 언어학의 방법과 실제」(서울: 연세대학교 출판부, 1994), pp. 99~157. 박인철, "의미의 전조건," 한국기호학회 편,「기호학연구」, 1(서울: 문학과 지성사, 1995), pp. 89~108. 서정철,「기호에서 텍스트로」(서울: 민음사, 1998) 송효섭,「설화의 기호학」(서울: 민음사, 1999) 주경복, "Greimas 기호학의 이론적 기초에 대한 비판적 고찰 (Ⅰ),"「프랑스학 연구」, 제10집(1992) 주경복, "Greimas 기호학의 이론적 기초에 대한 비판적 고찰 (Ⅱ),"「프랑스학 연구」, 제11집(1993) 하금윤,「그레마스, 현대 프랑스 언

따라서 만약 연역적 고찰이 귀납적 고찰을 만난다면(cf. I. Kant의 합리론과 경험론의 종합), 그것은 의미의 기본구조가 모든 것을 체계 속으로 몰입시킴으로써 만들어진 의미론적 세계를 형성하기 때문이다. 사실 그것은 의미론적 축으로서의 축인 각각의 내용을 규정함으로써 다른 것들을 포함할 수 있고, 계층 속에서 다음 구조 속에 통일된 구조로 조직된다. 따라서 기본구조는 같은 방식으로 의미소와 기호학적 체계의 구성적 구체적 체계를 분절한다. 예를 들어, 어떤 작품에 있어서 삶과 죽음의 내용은 그 작품의 전체 의미론적 세계, 즉 S_1 vs S_2의 세계를 포용한다. 각각은 S_1 vs $\bar{S}_2$, S_2 vs $\bar{S}_1$로 번역된 두 개의 구체적 구체 예(부정적 또는 긍정적 규정)로 분절된다. 그리고 반대와 모순의 두 작용에 의해 다음과 같은 관계를 얻어낼 수 있다. 먼저 계층적으로 하위 개념적 관계가 "S_1, S_2"와 S의 사이에서, 그리고 "$\bar{S}_1$, $\bar{S}_2$"와 $\bar{S}$ 사이에서 확립된다. 범주적으로 모순관계는 S와 $\bar{S}$, 그리고 계층적으로 하위의 수준에서 "S_1과 $\bar{S}_1$, S_2와 $\bar{S}_2$"의 사이에서 확립된다. 한편 내함관계는 "S_1과 $\bar{S}_2$, S_2와 $\bar{S}_1$" 사이에서 확립된다. 이와 같은 관계적 정의에 의해 의미소적 항들은 6개의 체계적 차원 속에서 짝 또는 덩어리가 된다.

① 2개의 축 S와 $\bar{S}$: 그들의 관계는 否定 중의 하나이다. S는 갈등의

어학」(서울: 문학과 지성사, 1985) 홍정표, "정념의 기호학적 분석"(문학박사학위논문, 한국외국어대학교 대학원, 1995), A. J. Greimas and Jacques Fontanille, The Semiotics of Passion: From State of Affairs to State of Feelings, trans. Paul Perron and Frank Collins(Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1993), A. J. Greimas, Structural Semantics: An Attempt at a Method, trans. Daniele McDowell, Ronald Schleifer, and Alan Velie(Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1983), A. J. Greimas, The Social Sciences: A Semiotic View, trans. Paul Perron and Frank H. Collins(Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990), A. J. Greimas, 김성도 역, 「의미에 관하여」(서울: 인간사랑, 1997), Bernard Toussaint, 윤학로 역, 「기호학이란 무엇인가」(서울: 청하, 1987), Herman Parret, 김성도 역, 「현대 기호학의 흐름」(서울: 이론과 실천, 1995), J. Courtés, 오원교 역, 「기호학입문」(서울: 신아사, 1986), Jean-Marie Floch, 박인철 역, 「조형기호학」(서울: 한길사, 1994), Terence Hawkes, 오원교 역, 「구조주의와 기호학」(서울: 신아사, 1982)

축으로, "S_1과 S_2"를 포함한다. $\bar{S}$는 모순 "S_1과 $\bar{S}_2$(S_2와 S_1의)"의 축이다. 그러므로 $\bar{S}$는 "S_1과 S_2"의 관계에서 중립의 축이다. 왜냐하면 $\bar{S}$는 "S_1도 S_2도 아닌 것"으로서 규정될 수 있기 때문이다.

② 2개의 圖式: "$S_1 + \bar{S}_1$"은 도식 1을 규정하고, "$S_2 + \bar{S}_2$"는 도식 2를 규정한다. 각각의 도식은 부정의 관계에 의해 규정된다.

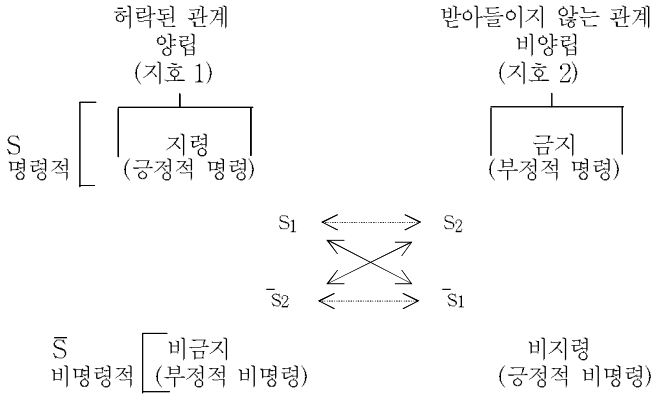
③ 2개의 指呼(指示體系): 첫 번째는 S_1에 의해 그리고 "S_1과 $\bar{S}_2$" 사이에서 내함관계에 의해 규정된다. 두 번째는 "S_2와 $\bar{S}_1$" 사이에서 내함관계에 의해 규정된다.[222]

구성적 관계	구조적 차원	의미소적 구조
반대	S축(같등) $\bar{S}$축(중립)	$S_1 + S_2$ $\bar{S}_1 + \bar{S}_2$
모순	도식 1 도식 2	$S_1 + \bar{S}_1$ $S_2 + \bar{S}_2$
단순 내함	지호 1 지호 2	$S_1 + \bar{S}_2$ $S_2 + \bar{S}_1$

모든 체계는 정의에 의해 하나의 규칙을 설정한다. 그들은 긍정적으로, 또는 부정적으로 규정될 수도 있다. S를 긍정적 정의로, $\bar{S}$를 S의 부정적 정의로 표현하면, 이제 우리는 문법체계(grammaticality)가 문법성의 정의뿐만 아니라 비문법성(agrammaticality)의 정의를 포함하여만 한다는 것에 동의하는 것이 된다. 그리고 우리는 S가 명령을, $\bar{S}$가 비명령을 설정하는 것으로 나타난다. 규정에 의하여, 명령의 체계적 규칙은 양립성과 비양립성을 기술한다(비양립성이 없는 체계는 정돈된 체계가

222) Ibid., pp. 50~52. 이상호 외, 「心理學槪論」 (서울: 한국방송통신대학교 출판부, 1985), pp. 76~77. scheme(∫e: ma): 圖式, 유기체가 가지고 있는 "이해의 틀"을 도식 또는 構造(structure)라고 하는데, 이것은 유기체가 생래적으로 가지고 태어나는 것이 아니라 환경과의 접촉에서 반복되는 행동과 경험에서 형성되는 것이다. 예를 들어, 빨기도식(sucking scheme)은 빨기반사(sucking reflex)라든가 파악반사(grasping reflex) 등을 반복하는 가운데 형성된다. G. W. F. Hegel, 임석진 역, op. cit., p. 317. "개별성이란 순수범주가 스스로의 개념적인 상태를 벗어나서 어떤 외적인 실재성을 향해서 이행하는 것이 되는바, 이것이 바로 순수도식이다" 이하 참조.

아닐 것이다). 그리고 이 규칙들은 지령(긍정적 명령, S_1을 말한다)으로 각각 나타나며, 모순의 체계적이고 구체적인 예(S_2와 $\bar{S}_1$을 말한다)를 함축하고, 그것은 비금지와 비지령을 각각 명시한다.

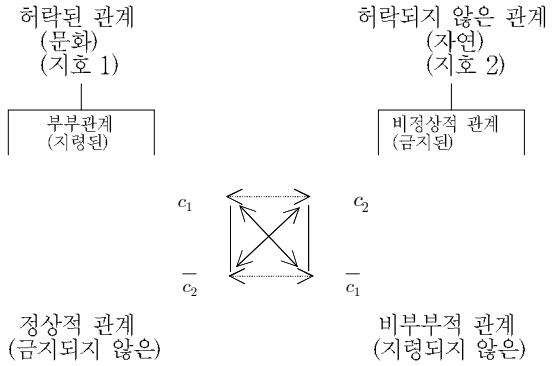


예를 들어, 교통신호에 있어서 초록의 의미는 지령(S_1을 말한다)을, 그리고 빨간색은 금지(S_2를 말한다)를 의미한다. 때로는 노란색은 비지령(노란색이 초록에 이어 나타날 때)을 의미하고, 때로는 비금지(노란색이 빨간색에 이어 나타날 때)를 의미하고, 그리고 때로는 노란색의 기능이 단독으로 표시될 때 "$S_1 + \bar{S}_2$"를 의미한다. 이렇게 우리가 의미소 분절의 두 가지 방식을 구별했던 것에 한해서는 표현의 분절과 형식적으로 동일하다. 이 표현의 분절은 적어도 R. Jakobson의 기술 정도는 따라야만 한다. 예를 들어, "compact(꽉 채우다)"의 특징은 $\bar{S}1$에 S_1이 대비되는 것과 같은 모든 그 밖의 음운론적 체계의 특징과 반대된다. 그리고 또한 이중 예상의 관계에 의해 S_2에 S_1이 대비되는 것처럼 "diffuse(흐트러뜨리다)"의 특징과 반대된다. 또한 우리가 언급했던 것은 언어학적 표현으로도 근거가 확실하다. 우리는 다음과 같은 음운론적 체계를 가지고 있다.

ph1: 변별적 음소자질 결합의 체계
ph2: 금지된 음소자질 결합의 체계
$\bar{}$ph1: 실현되지 않은 변별적 음소자질 결합의 체계
$\bar{}$ph2: 음소의 변이형태를 구성하는 잉여자질 결합의 체계[223]
(ph=phonology)

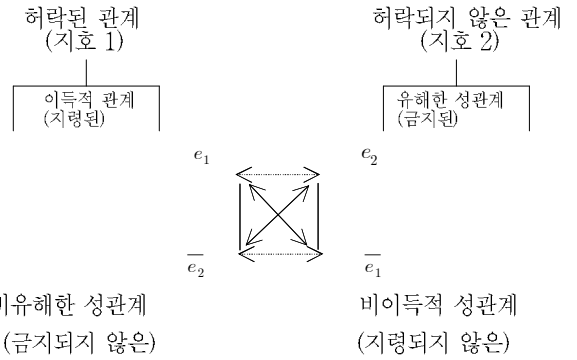
위와 같은 구성모델에 근거하여 다음과 같은 인간 집단의 성적 관계의 모형(내용의 투여로서)을 만들어낼 수 있다. 이 모형은 의미론적 세계를 '문화'와 '자연'의 두 차원으로 분리한다는 C. Lévi-Strauss의 기술과 일치한다. 첫 번째는 그들이 당연한 일로 치거나 그들이 그들 자신에게 투여하는 내용에 의해 규정되고, 두 번째는 그들이 거절(변증법)하는 것에 의해 규정된다.

① 성적 관계의 사회적 모형

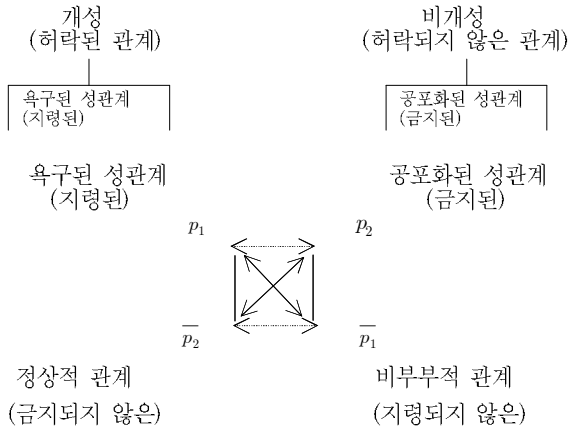


223) Ibid., pp. 52~53.

② 성적 관계의 경제적 모형.



③ 개인적 가치의 모형.



위에 근거하여 다음과 같은 4가지의 결혼 유형과 가능한 성적 관계의 유형을 찾아낼 수 있다.

결합의 형식 (c_1 + $\bar{c}_2$)	결합의 구조
c_1 + p_1 (욕구된) c_1 + p_2 (공포적) c_1 + $\bar{p}_1$ (욕구되지 않은) c_1 + $\bar{p}_2$ (공포적이지 않은)	균형적 (1) 갈등적 (5) 갈등적 (7) 양립적 (3)

결합의 형식 ($\bar{c}_2$ + c_1)	결합의 구조
$\bar{c}_2$ + e_1 (이득적) $\bar{c}_2$ + e_2 (유해한) $\bar{c}_2$ + $\bar{e}_1$ (이득적이 아닌) $\bar{c}_2$ + $\bar{e}_2$ (유해하지 않은)	양립적 (4) 갈등적 (8) 갈등적 (6) 균형된 (2)

경제적 가치와 개인적 가치의 체계는 성적 관계를 규제할 뿐만 아니라 그들은 사회화된 성적 관계로는 전자를, 비사회화된 관계로는 후자를 선택적으로 결합한다. 이들 두 구조는 그들이 사회적 체계에 대하여 동일 구조를 결코 갖지 못한다는 것을 인식시키기 위하여 서로 다른 구조로부터 구별되어야만 한다. 경제적 가치는 포괄적 사회체계 속으로 통합된다(비록 자신에게 경제적인 이득이 존재할지라도). 예를 들어, 경제적 가치는 근친상간이 금지된 사회에서 근친상간이 이득이 될 수 있다는 것을 상상하기가 어려울 것이다. 그러한 그룹 5의 관계가 대부분 이론적으로 가능한 결합일지라도 위치를 잡을 수는 없을 것이다.

다른 한편, 개인적 가치의 체계는 사회체계 속으로 통합되어 나타나는 것이 결코 필연적이지 아니하고, 그리고 그룹 5로부터, 예를 들어, 그들은 위반(종교적인 죄)으로 나타난다. 개인적 체계는 사회체계와 상호관련된다고 언급될 수 있을 것이다(더 나아가 개성은 사회화된 구체적 예시를 포함한다).

부여된 사회체계의 도식 1은 사회화된 관계를 포함하고, 개인체계의 도식 1은 개성화된 관계로 고찰된다. 사실 개인은 모든 사람들의 욕구

속에 투여된 외연이다. 만약 우리가 양 체계 사이의 양립성을 연구한다면(비상동관계 항들의 관계는 상동관계의 지호 속에 설치되었다), 우리는 다음과 같은 상호관계들을 얻게 된다.

$p_1 \simeq \bar{c}_2$ (욕구는 금지되지 않는다)
$c_1 \simeq \bar{p}_2$ (사회적 허락은 공포화되지 않는다)
$\bar{p}_1 \simeq c_2$ (금지된 것들은 욕구되지 않는다)
$\bar{c}_1 \simeq p_2$ (허락되지 않은 것들은 공포화된다)[224]

다시 말해서, 사회체계에 의해 당연시 된 도식은 개인 체계에 의해 당연시 된 도식을 부정적으로 규정한다. 개인 체계의 도식 1과 사회체계의 도식 2는, 명령의 축이 비명령(임의)의 축과 결합되도록 오버랩시킨다. 또한 개인체계의 도식 2와 사회체계의 도식 1도 마찬가지이다.

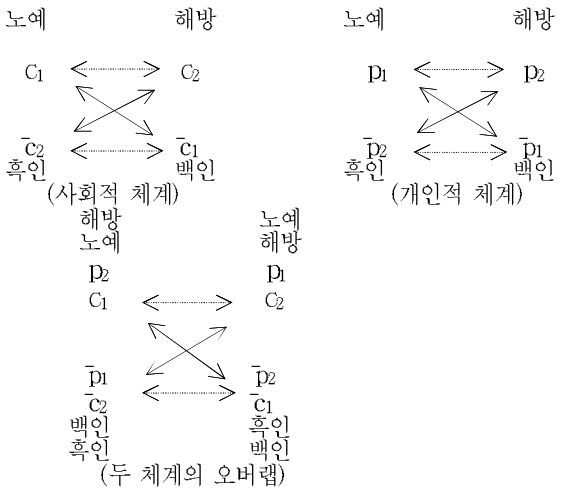
이러한 경우에, 두 체계의 축은 다음과 같은 방식으로 상호 관련된다. 즉 개인체계의 중립 축과 이루어지는 사회체계의 갈등 축, 개인체계의 갈등 축과 힘께 이루어지는 사회체계의 중립 축을 말한다. 두 문화적 지호의 합접(사회적, 개인적)은 인간의 가치를 규정한다. 두 자연적 지호의 합접은 비인간세계를 규정한다. 사회적 자연과 함께 이루어지는 개

---

224) "$p_1 \simeq \bar{c}_2$(desires are not prohibited)
$c_1 \simeq \bar{p}_2$(social prescriptions are not feared)
$\bar{p}_1 \simeq c_2$(prohibited things are not desired)
$\bar{c}_1 \simeq p_2$(not-prescribed things are not feared)"

위의 원문 가운데 "$\bar{c}_1 \simeq p_2$(not-prescribed things are not feared)"는 오식인 듯하다. 이것은 "$c_1 \simeq \bar{p}_2$(not-prescribed things are not feared)"이거나 아니면, "not"이 없는 긍정문 "$c_1 \simeq p_2$(not-prescribed things are feared)"이어야 할 것이다. 그러나 후자의 경우가 옳을 것 같다. 왜냐하면 "$p_1 \simeq \bar{c}_2$"는 "$\bar{p}_1 \simeq c_2$"와 서로 상반된 짝을 이루고, 이런 논리에 따라 "$c_1 \simeq \bar{p}_2$"은 "$c_1 \simeq p_2$"와 짝을 이루는 것이 당연하며, 그렇기 때문에 "p_2"는 "feared sexual relations," 즉, "공포화된 성적 관계"가 되어야 하기 때문이다.

인적 문화의 합접은 위반(종교적인 죄)의 공간을 규정한다. 그리고 개인적 자연과 함께 이루어지는 사회적 문화의 합접도 위반의 공간을 규정한다. 그것은 러시아 민담 연구에서, 위반과 疎遠(讓渡, 移轉, 즉 $\bar{p}_2$가 $\bar{c}_1$의 위치로 이전, $\bar{p}_2$로서는 자신의 위치에서 멀어지는 것이기 때문에 소원인 것이며 양도임, p_1도 마찬가지임)이 상호 관련된다는 것을 가리킨다. 그것은 기술된 기호학적 세계 속에 존재하고, 가치의 만족은 사회적·개인적 체계, 즉 $c_1 \simeq \bar{p}_2$와 $\bar{c}_2 \simeq p_1$의 양립성(지호)에 의해 규정된다. 이러한 관계를 Roland Barthes의 "경례하는 흑인"에 도입하여 도표로 나타내면 다음과 같다.



위의 오버랩 된 도표에 의하면, "노예=흑인, 노예=백인"의 위반이 이루어진다. 그러나 그때 거기에는 소원 없이 위반이 이루어질 수 없다. 만약 우리가 다음을 갖게 된다면,

a. $c_1 \simeq \bar{p}_1$, 그리고 $\bar{c}_2 \simeq p_2$(모순),

우리는 또한 다음을 가져야만 한다.

b. $c_2 \asymp \bar{p}_2$, 그리고 $\bar{c}_1 \asymp p_1$(모순)

역으로, 만약 우리가 (b)를 갖게 된다면, 또한 우리는 (a)을 가져야만 한다. 다시 말해서 합접은 없고 이접의 모순만이 있을 뿐이다.[225]

위에서 살펴본 바와 같이 기호체계의 상호작용에 의해 일어나는 표현이 규칙이나 규정에 의해서만 이거나 임의적인 것만은 아니다. 또한 이러한 것은 불확실한 방법에 의해 성취되는 일이 드물다. 예를 들어, 200명 정도의 이러저러한 인디언 사회는 수많은 결합을 허락하는 결혼체계의 가능성을 흡족 시킬 수 없다는 것이 지적되었다. 그러나 그것은 결혼이 임의로 이루어지는 체계 안에 있다는 것을 의미하지는 않는다. 그것은 "역사적 조건이 아마 어떤 결혼과 마찬가지로 불가능한 결혼의 선택을 결정"할는지도 모른다. 그것은 체계의 표현이 허락된 관계에 의해 단독으로 정의된 성적 관계 위에 선행하는 추측으로 결정되지 않는다는 것이 틀림없다. 만약 이것이 허락된 관계에 의해 결정된다면, 표현은 단순히 형식 "s_1과 $\bar{s}_2$"의 규칙의 산물임이 분명하다. 그럼에도 불구하고 이것은 확실하지는 아니하다. 왜냐하면, "허락된 것"의 지호는 "받아들여지지 않은 관계"에 의해 정의(변증법적 정의)되기 때문이다. 그러나 "s_2와 $\bar{s}_1$"의 숨겨진 규칙을 명시하는 비문법적 유형의 사용을 인디언들 자신을 위하여 만들어낸다.

그러므로 언어 또는 결혼의 어느 문제이든지 간에 기호학적 표현이 어느 시대의 한 체계만에 의존하는 것을 주장하도록 허락하는 것은 아무 것도 없다. 그리고 그것이 몇 가지에 의존하는 한 그러한 결과는 그것을 산출하는 다른 체계의 상호작용에 귀속될 수 있다. 예를 들어, 비금지된 성적 관계를 선택해 보면 그것이 가능하지만 일정하게 확실한 것이 아니다. 그것은 표현될 뿐이다. 그것은 대두된 문제 속의 경제적

225) op. cit., pp. 53~59.

체계 또는 주인공들 개인적 체계의 허락된 관계와 동시에 일어나지 않을지 모른다. 어느 자유 결합적 순열의 경우에, 세 체계(사회적, 경제적, 개인적 체계)의 허락된 관계가 동시에 일어날 수 있는 여덟 번(결합의 구조) 중 한번의 기회 또는 예순 네 번(8×8=64) 중 한번의 기회가 있다면, 사회적 모델의 양식은 균형 된 결합 속에 명시화될 것이다. 우리는 우리가 예견했던 많은 결합이 확고한 자리를 잡을 수 없음을 알 수 있다. 예를 들어, 사회적으로 금지된 관계가 경제적으로 해롭고 개인에게는 공포적이다.

그러한 어법 양식에 의해, 우리는 "표현과 마찬가지로 비표현에도 책임을 지는 기호학적 구조의 상호작용"이라고 부를 것을 제안하며, 그리고 그 상호작용의 몇 가지 형태를 예견할 수 있다.

① 관련된 두 체계 속 허락의 부재: 우리는 (1.b), 즉 c_1+p_1과 $c_2 \asymp \bar{p}_2$와 $\bar{c}_1 \asymp p_1$, (2.a), 즉 $\bar{c}_2+e_2$와 $c_1 \asymp \bar{p}_1$과 $\bar{c}_2 \asymp p_2$, 그리고 (4), 즉 $\bar{c}_2+e_1$의 결합을 가지고 있다. 거기에는 표현이 없는 것으로 보일지 모른다.

② 한 체계 속의 허락 그러나 다른 체계 속의 금지: 우리는 (5)·c_1+p_2, (6)·$\bar{c}_2+e_1$, (7)·c_1+p_1, 그리고 (8)·$\bar{c}_2+e_2$의 결합을 가지고 있다. 우리는 그 표현이 확고한 위치를 잡게 될 것인가 아닌가는 말할 수 없다.

③ 두 체계 속의 허락: 우리는 (1.a), 즉 c_1+p_1과 $c_1 \asymp \bar{p}_1$과 $\bar{c}_2 \asymp p_2$, (2.b), 즉 $\bar{c}_2+e_2$와 $c_2 \asymp \bar{p}_2$와 $\bar{c}_1 \asymp p_1$), 그리고 (3), 즉 c_1+p_2를 가지고 있다. 그 표현은 확고한 위치를 잡을지 모른다.

적어도 한가지 처방이 확고한 위치를 잡기 위해 필요하다는 가설을 만약 우리가 받아들인다면, 그 표현에 대하여 가져올 수 있는 결합의 목록은 더욱 한정적이다. 거기에는 오직 (1.a), 즉 c_1+p_1, $c_1 \asymp \bar{p}_1$과 $\bar{c}_2 \asymp p_2$와 (3), c_1+p_2만이 남을 뿐이다.

어법의 기능은 명기되는 것이 틀림없다. 우리의 성적관계의 외양 속에서, 의문을 품고 있는 다른 체계는 계층 관계 안에 있다. 표현 관계에

서, 사회적 가치의 각 내용은 두 교체자 또는 경제적 체계와 개인적 체계의 구조에 의해 조정된다. 그것은 체계의 계층을 결정하는 것으로 보이는 것으로 남는다.

이 문제가 흥미를 자아낸다. 체계의 계층은 우리가 갈등적 결합 (5), (6), (7), 그리고 (8)의 경우에 하나의 표현이 될 것인가 아닌가를 결정하도록 허용한다. 결혼은 사회적 명령에 순응하지만, 그러나 그 결혼이 공포적(또는 비욕구적)일 것인가 확고한 위치가 잡힐 것인가 하는 것은 경제적 가치의 체계 속에서 이루어지는 것 같다. 즉, 경제적 가치의 체계는 개인적 가치보다 훨씬 가치가 높고, 마찬가지로 성적 가치(매춘 등)보다도 훨씬 가치가 높다.

우리는 그것이 인식(episteme, epistemy, épistémé, 여기서는 부르주아적 Balzac적 인식 어느 것 하나를 따르는)과 연관된 기호학적 체계의 계층을 규정하는 '구조'라고 부르기를 제안한다. 그것은 나타날 수 있는 결합을 정돈하고, 따라서 표현의 종결(비표현에 의해 어법의 부정적 한정)뿐만 아니라 실제적 표현(어법의 긍정적 한정)의 자연성을 정돈한다. 이렇게 선택된 항은 실제적 표현과 긍정적으로 명시된 어법을 야기하는 과정을 나타내는데 사용될 수 있다. 그리고 비표현과 부정적으로 명시된 어법(비의미성 또는 체계들 상호작용의 비양립성을 결정하는 강요)의 요인이 되는 과정을 나타내도록 강요한다. 따라서 인식은 표현의 역사성을 설명한다. 그 사회적 성분은 일반 의미처럼 나타난다. 함축되거나 그렇지 않거나 그것은 의식 아래의 모든 기호학적 구조 안에 내재하는 하나의 가치론적이며 변증법적인 체계이다.[226]

이제 우리는 기호학적 표현의 자연을, 그리고 심층구조로부터 표층구조로의 이동을 좀더 정확하게 정의할 수 있다. 작가, 즉 하나의 인식 안에서 작용하는 어느 기호학적 대상의 생산자는, 그것이 개성적이고 사회적인 결과임을 깨닫게 된다. 이 사회 안에서 그것은 작가가 한정된

226) Ibid., pp. 59~61.

수의 선택을 하는 것이 가능하고, 그것은 창조된 내용의 투자 최초의 결실을 가지게 되며, 그것은 원자가(관계의 가능성)를 부여 증가시키는 것이다. 기호학적 문법구조를 판단하는 것까지 가지 않고, 우리는 이 내용이 표현 속에서 어떻게 나타나는가 구체적으로 열거하여야만 한다. 우리는 가장 단순한 경우만을 선택할 것이다.

기호학적 구조의 각 항이 합접과 이접 관계에 의해 정의됨으로써, 그것은 합접 또는 이접의 방식으로 나타날 수 있다.

① 이접의 방식: 기호학적 구조의 각 내용은 다음처럼 나타날지 모른다.

a. 세 항들로부터 분리된다. 그때 그것은 표현 속에 고립된다. 예를 들면, 우리는 S_1(vs S_2, $\bar{S}_1$, $\bar{S}_2$)을 갖는다. 따라서 거기에는 각각 네 항들을 위해 가능한 하나의 표현이 있다.

b. 다른 항들로부터 분리된다. 그것은 특유의 대립 부분이 된다. 예를 들어, 우리는 S_1 vs S_2, S_1 vs $\bar{S}_1$, S_1 vs $\bar{S}_2$를 갖는다. 같은 구조적 표현의 다른 가능성은 $\bar{S}_1$ vs $\bar{S}_2$, $\bar{S}_1$ vs S_2, $\bar{S}_2$ vs S_2이다. 따라서 거기에는 여섯 개의 가능한 표현이 있다.

② 합접의 방식: 표현에 있어서, 여섯 쌍의 합접은 갈등 항들이 정체 구조의 여섯 개 내재 표현과 일치할 수 있다고 일컬어지는 것으로 정의된다. 따라서 거기에는 두 개의 지시(지호)적 갈등, 두 개의 반대의 갈등, 그리고 두 개의 모순 갈등이 있다.

중립 항의 갈등($S_1 + \bar{S}_2$)에 대하여 A. J. Greimas는 Vigo Brøndal의 기술을 인용하여 설명하고 있는데, 그러나 Vigo Brøndal이 갈등 항을 두 개의 반대의 합접 표현 또는 두 개 모순의 합접 표현이라고 부르는지 어떤지는 불확실하다고 한다. 그의 기술 속 제한 된 경험은 두 종류의 갈등, 즉 "白+黑" 그리고 "白+非白" 형태의 갈등을 식별하도록 허용한다.

또한 우리는 외연의 문제를 관찰하여야만 한다. Vigo Brøndal은 정

의한다. 그리고 그는 긍정적 또는 부정적 지배의 갈등 항들을 마음속에 떠올린다. 그들은 아마 계층적으로 동등한 체계의 상호작용에 의해 산출되었는지도 모른다. 그리하여 이러한 탐구적 반사작용은 두 방향으로 확장될 수 있다. 다시 말해 기호학적 대상의 산출이 어떻게 표면구조, 즉 강요와 선택의 두 번째 레벨과 함께 떠오를 수 있는가 하는 쪽으로 구축되어야만 한다. 그것은 담론구조(예를 들면, narrative)의 문제이다. 그들은 표현의 신태그마(syntagme)적 관점을 설명한다. 그들은 확실한 작용, 그러한 역할(행위주들의 내용)의 확립으로서의 선택을 강요한다. 그때 연구는 심층구조의 형식과 채택된 기호학적 문법체계의 규칙 사이의 관계로 구축되어야만 한다. 예를 들어, 심층구조는 변증법적 알고리즘의 방향을 정의할 수 있을 것이다. 그러나 그것은 표층구조 레벨에 있어서 내용의 존재 양식을 정의하는 것이 유익할는지 모른다. 그리고 일단 그들의 논리적 지위가 기술되면, 그들 결합의 결과가 바르게 세워진다.[227]

2) 화술문법의 기초

화술(narrative)이 시대를 초월하여 보여주고 있는 증가추세의 관심은 일반 기호학의 요망과 목표가 서서히 스스로 규정되는 것과 나란히 양립하여 자리를 굳히게 될 것이라는데 있다. 그리고 민속학이나 신화학보다 다른 영역으로의 응용을 위하여 화술논리의 방법론적 精巧化와 그 가능성은 우리에게 심사숙고할 만한 문제들을 인식하도록 한다. 그러므로 우리는 자연언어를 통하여 효력화된 의미의 표현에서보다 어느 곳에서나 발견될 수 있는 화술구조를 허락하여야만 한다. 이 화술구조는 영화적 또는 몽상적 언어, 상징적 회화 등등 속에서 발견될 수 있다.[228] 이것은 "표현(표층)"과 "논리(심층)"의 두 레벨 사이의 기본적인

227) Ibid., pp. 61~62.

228) 그러나 몽상적 언어, 상징적 회화 등은 표층으로 노출된 개별적 의미로 보

차이의 필연성을 인식하고 수용하는 것과 마찬가지이다. 화술의 다양한 표현(표층)에서, 화술(narration, 서술, 화법)의 외견상의 레벨은 표현된 언어학적 실체의 특별한 요구에 구속된다. 그리고 내재적 수준(심층)에서의 레벨은 화술이 표현에 앞선 무대에 조직되고, 위치를 잡게 되는 일반적 구조체계의 한 종류이다. 다른 한편, 만약 화술구조가 그들이 표현되기 전에 존재한다면, 표현을 발생시키기 위하여, 그것은 그 특질이 이들 언술보다 더 많은 언어학적 단위, 즉 그 단위들은 커다란 신태그마를 구성할는지도 모른다. 그러므로 화술의 언어학적 구조는 표현의 레벨에서 화술구조에 상응한다. 그리고 화술의 논리는 필연적으로 담론을 가지고 있다.

따라서 그것은 그 의미가 그 표현의 양식으로부터 구별되는 것을 허락하여야만 하는 상부에 나타나게 된다. 우리는 의미의 광대한 분야가 인식되는 일반 구조 레벨의 존재를 인식하여야만 한다. 이 레벨은 정확하게 어느 일반 기호이론으로 통합되어야만 한다. 그 이유는 일반기호학이 문화적 또는 개인적 지위에 속하는 의미의 총체로서 이론적 세계의 분절과 표현을 설명하려고 하기 때문이다. 동시에 그런 이론의 일반 유기적 조직(the general organization)은 뒤집혀진다. 언어학적 투사가 조합이 이루어져 위치를 잡게 하거나 단순한 성분과 독창적인 핵심과 함께 시작하는 메커니즘을 생산한다는 것을 믿을 수 있으며, 담화 속 언술을 창조하기 위하여 차례로 운반되고 조합된 성분과 함께 수없이 많은 언술이 생산되고 있음을 볼 수 있는데, 이제 반대로, 연달아 일어나는 레벨들을 통하여, 즉 보다 더 많은 의미 분절이 획득된 레벨을 통하여, 우리가 계통을 잇는 것처럼 우리가 할 수 있는, 가능한 한 거의 분절되지 않는 의미의 덩어리와 함께 시작하는, 그런 의미 발생의 "시발점(*ab quo*)의 실체"를 이해하여야만 한다. 이것은 그것이 명확화 될 때 의미의 두 목표를 동시에 성취하도록 차례로 우리에게 허락한다. 즉

아야 할 것이다.

그것은 분절된 의미처럼, 의미 위의 담화처럼, 나타난다. 그런 방식으로 그것은 이전의 모든 의미의 분절을 발전시키는 주요한 부연과 같다. 다시 말해서, 의미의 생산은 먼저 언술 생산의 형식을 취하지 않고 담화 속에서 자신들의 조합에 의해 이루어진다. 즉 그것은 화술구조에 의해 그 궤도의 과정에서 중계되고, 언술 속에서 분절된 유의미 담화를 생산하는 것이다.[229]

이러한 화술논리를 정당화하고 합리화하기 위하여, 우리는 기본적인 "시발점(*ab quo*)의 실체"(기호학적 실체가 첫 번째 분절과 스스로 의미있는 형식을 구성하는 것을 받아들이는 곳)와 마지막 "도착점(ad quem)의 실체"(의미가 많은 언어를 통하여 스스로 명시화되는 곳) 사이에 많은 영역이 자율적인 의미구조(화술구조가 포함된)를 포함한 "중재적 실체"를 위치시키는 곳에 나란히 설정될 그런 방식으로 기호학을 구성하여야만 한다.[230] 그 장소는 내용의 보완적인 분절과 일종의 문법으로 진전될 것이고 일반적이며 기초적인 것이 될 것이며 분절된 담화의 설정을 통제할 것이다. 따라서 구조적 투사는 이 중재적 실체가 임신(twofold)한 것과 관련된다. 한편, 그들이 의미 궤도의 레벨에서 임신될 수 있는 것처럼, 우리는 내용의 분절을 위하여 모델을 제안하여야만 한다. 또 한편, 우리는 그들이 어느 상황과 화술성의 표현 아래 담화의 분할 조직과 생산을 조정할 수 있는 그런 방식으로 내용을 교묘하게 다루고 조합할 수 있는 것에 의해 이러한 형식적 모델들이 자리잡도록 설정하여야만 한다. 다시 말해서, 기호학은 기본적 의미론과 문법을 위하여 그 중심에 한 장소를 남겨두지 않으면 만족스럽지 못할 것이다.

이제 우리는 한 걸음씩 더 나아가 이 분절 조직의 보다 더 정제된 예

---

229) Ibid., pp. 62~65.

230) 이 언급은 기본적으로 다음 도표와 같이 분절된 것으로부터 시작된다.

객 관	주 관		
도착점 (*ad quem*)의 실체	중재적 실체		시발점 (*ab quo*)의 실체
	표상	의미	

상을 제안할 수 있다. 사실, 우리의 새로운 개념은 조합 배열(어느 순간에 우리가 기본구조 속으로 진전될 수 있는 것을 볼 수 있었던 것처럼)의 구성적 범주가 구성적 기호학의 모델 안으로 변형될는지도 모르고, 종속분절로 이바지하는 동일 목록으로부터 스스로 다른 목록으로 종속시키는 것인지도 모른다. 따라서 의미의 광활한 분야를 포섭하고 의미론적 소우주를 포위한다. 의미소 범주의 기본 목록은 그 종합 안 기호학적 세계의 분절을 위하여 필요하다. 따라서 모든 가능한 소우주의 사실상의 목록과 각각의 문화, 각각의 개성, 특권이 주어진 분절을 통하여 다른 것(터키의 샘물을 사용하는 프랑스의 포도주 문화)을 희생시켜 어느 한 소우주의 편을 들 수 있다. 주어진 이러한 고찰에 의하면, 구성 모델은 소우주의 의미론적 실체의 분절 속에서 하나의 형식으로 사용된 의미의 기본 구조보다 다른 것이 아무 것도 없다. 아이소토피와 기본구조의 항들은 안전하고, 소우주의 근거는 얼마간 의미의 덩어리로 보여진다. 그리고 그것은 우리의 자명한 활동 안에 구성 모델을 가짜가 아닌 진짜의 형식(canonical form)으로, 기본 의미론을 위한 출발의 관점으로 관찰하도록 우리에게 허용한다. 여기서 우리의 목표는 그러한 의미론의 조건을 실험하려는 것이 아니라, 단순히 두 레벨(의미론과 문법적)이 증명되기를 바랄 뿐이다. 따라서 용법론적 이접의 사용에 의해 두 레벨의 이러한 차이를 언급하는 것이 더 바람직할는지도 모른다. 따라서 우리는 구성모델의 분절을 사용하는 것에 의해 소우주 안으로부터 선택된 의미소 단위를 나눌 때 내용 가치를 언급할 것이다. 그리고 우리는 기호학적 모델의 형태적 단위를 위하여 구조적 항의 표현을 홀로 남겨둘 것이다.

우리는 기초 형태론의 기본 핵심으로 고찰될 수 있는 구조적 항으로 규정된 안정적 관계의 분류 모델을 관찰할 수 있다. 그럼에도 불구하고, 파악(체포)된 의미 아래에서의 상황의 실험은 의미가 하나의 대상 속에서 찾아내는 영역에 안정된 기본적 관계의 분절로 나타나는가 어떤가 분명히 보여준다. 만약 주체에 의한 파악(체포) 또는 생산으로 고찰된다

면, 그것은 또한 역동적으로 재현될 수 있다. 이러한 역동적 관점의 설명을 선택함으로써, 그것은 분류법적 모델의 기본 구성적 관계와 동일한 관계의 투사 사이에 同義性을 확립할 수 있다. 이 때는 바로 이와 같이 동일한 기본 형태학의 기왕에 확립된 항들과 함께 실행하여야만 하고, 통제되고 있는 메커니즘의 작동은 통사론을 구성한다. 따라서 모순관계는 분류법적 레벨에 도식의 한계를 우리에게 확립시킬 수 있고, 도식 항들의 그것(의미)을 부정하고, 동시에 그 모순항을 확인한다. 그러한 작동, 즉 이미 투여된 가치가 항 위에서 실행될 때, 이들의 부정에 의한 내용 변형의 결과는 새롭게 역설된 내용을 그들의 위치에 설치하고 안치시킨다.[231]

분류법적 구조의 규정된 항 위에서 실행되는 연속적 작동으로서의 통사론적 표현은 새로운 특성을 보다 더 쉽게 확인하도록 우리에게 허락한다. 즉, 통사론적 작동은 적응된다. 따라서 주어진 어느 분류법적 도식의 골격 안에 두 개의 통사론적 작동과 두 개의 내용의 가능한 변형이 존재하게 될 것이다.

$s_1 \Rightarrow \bar{s}_2$ 이거나
$\bar{s}_2 \Rightarrow s_1$ 이거나

다른 한편, 분류법적 모델은 두 도식으로 구성되는 것이기 때문에, 통사론적 작동에 있어서 의심의 논리적 선행이 제기되어야만 한다. 적응된 작동은 다음과 같이 시작될 수 있다.

첫 번째 도식과 함께: $s_1 \Rightarrow \bar{s}_1$ 또는 $\bar{s}_1 \Rightarrow s_1$
또는 두 번째 도식과 함께: $s_2 \Rightarrow \bar{s}_2$ 또는 $\bar{s}_2 \Rightarrow s_2$

우리가 볼 수 있는 것처럼, 그것은 통사론적 작동의 첫 번째 조합 배열의 발생을 제공하는 것으로 충분하다. 끝으로, 기본구조의 상관 관계

231) Ibid., pp. 65~69.

적 특성에 대한 지식은(또한 그것은 통사론적 작동의 특성이다) 다음을 나타낸다. 예를 들어, S_1 항과 $\neg S_1$ 항이 단정하며 부정하는 것에 의해 이루어지는 모순 작용은 동시에 새로운 S_2 항이 $\neg S_1$ 항과의 결합을 야기시켜 제공하는 예상작용에 이끌리고 있음이 틀림없다. 따라서 우리가 심층문법의 발전을 위하여 토대로 제공할 수 있었고 확실하게 증명했던 특성은 다음처럼 종합될 수 있다.

① 화술문법은 앞 단계에서 내적으로 규정했던 분류법적 항 위에서 실행했던 작동을 위하여 신뢰할 수 있는 기본 통사론과 분류법적 모델에 의해 제공된 기본 형태학으로 구성된다.

② 화술 통사론은 내용 가치가 투여될 수 있는 항 위에서 실행된 작동으로 되어 있다. 따라서 통사론은 그들을 부정하거나 긍정하거나 동일한 것으로 설명하거나, 그들을 이접 또는 합접 시키는 것에 의해 이러한 항들을 변형시키고 교묘하게 다룬다.

③ 통사론적 작동은 확립된 분류법적 골격 안에 있기 때문에 순응되고 따라서 예상되고 추정된다.

④ 또한 이 작동은 시리즈 안에서 정돈되고 조작적 통사 단위 안에서 분할될 수 있는 과정을 구성한다.

비록 불완전하지만, 심층문법을 위한 이러한 최소 기준은 표층 화술문법의 구조 속에서 문제의 해결을 시도하도록 우리에게 허락한다.

이렇게 일단 심층문법을 갖게 되면, 그것이 비록 '심층'일지라고 표층의 문법 레벨과 일치의 가능성이 틀림없으며, 우리는 보다 더 특수하게 사용하는 범주를 만드는 것에 의하여, 또는 보다 더 복잡하게 그들을 고쳐 쓰는 것에 의하여, 그것이 자연어로 명확화 되는 것처럼 표층문법에 점진적으로 근접하게 될 것이다. 따라서 요약하면, 그것은 심층문법이라고 말할 수 있으며, 그것은 개념적 자연이며, 상징적 방법(인간 또는 개성화 된 행위주가 과제를 성취하고, 시련을 겪고, 목표에 도달하는 곳)으로 명시화 된 이야기를 제공하기 위하여, 중간적 기호학적 레벨에서 먼저 의인화를 받아들여야만 한다. 그러나 형상화하거나 표현되는

것은 아니다. 우리가 표층의 서술문법에서 사용하고 있는 명칭을 그대로 빌려서 제공하게 될 이러한 의인적 레벨(표상)은 표층과의 한계를 분명히 하며, 이러한 방식은 가치를 떨어뜨리는(pejorative, 프랑스어는 superficielle) 방식이 아니고(표상에서 표층으로 외형화시키는 것이 아니고), 오직 우리가 문법적 정의와 규칙들이 할 수 있는, 최후의 코드화 전이를 도울 수 있는, 담화와 언어적 언술로 직접 이동할 수 있는, 기호학적 레벨을 둘로 나누는 것만을 가리키고 있는 것이다.

그 항의 문법적 레벨은 定義를 절실하게 요구한다. 만약 우리가 문법이 두 개의 다른 레벨로 구성될 수 있다고 말할 수 있다면, 그 표현의 경우에, 그것은 그것을 설명할 수 있는 두 개의 다른 메타 언어적 구성이 가능하고 동일한 언어 현상이 세 번째 레벨에 나타난다. 또한 우리는 이러한 두 메타 언어는 등가물이라고 말할 수 있으며, 그 이유는 그들이 아이소토피적이기 때문이며, 그러나 동일구조는 아니고, 메타 언어의 주어진 구획이, 두 구획의 구성적 기본이 형식적으로 동일하게 되지 않고 다른 언어의 아이소토피적 구획으로 코드화 될 수 있는 것을 가리킨다. 그들은 의인화적 자연이기 때문에, 그러한 표층문법의 구성적 기본은 심층문법의 논리적 자연의 범주와 구별된다.[232] 이것을 부연하기 위하여 우리는 다음과 같은 통사구조를 예로 들 수 있다.

① 똥개가 짖는다.
② 서장이 말한다.

paradigm	isotopy	class	syntagme		비고
			형상소	형상소	
생물	동물	개	똥개가	짖는다	
		인간	서장이	말한다	

위에서 신태그마 ①과 ②는 정상적인 문법의 통사구조이지만, 부류

232) Ibid., pp. 69~70.

(class), 또는 아이소토피를 바꿔치기 하면(다른 구획으로 코드화), 다음과 같은 비문법의 통사구조가 된다.

③ 똥개가 말한다.
④ 서장이 짖는다.

③의 경우에는 의인화가 이루어지고, ④의 경우에는 비인간화가 이루어진다. 그리고 이러한 표층구조의 심층에는 다음과 같은 논리가 성립된다.

a. 똥개는 서장이다.
b. 서장은 똥개이다.

그러나 이러한 통사구조는 결코 표면으로 외면화하여, 언어를 통하여 스스로 명시화하는 "도착점(ad quem)의 실체"가 되는, 다시 말해서 스스로 그 가치를 떨어뜨리는 방식으로는 결코 나타나지 않고 심층에 숨어 있는 것으로서 작동할 뿐이다.

여기서, A. J. Greimas는 더 이상의 언급이 없다. 다시 말해 그는 심층구조를 만들어내는 표층구조의 자연성을 주장하면서, 실은 비자연성의 통사구조만을 제시하고 있는 것이다. 그러나 우리는 더 나아가 다음과 같은 통사구조를 생각해낼 수 있다.

⑤ 서장실에서, 똥개가 짖는다.

위의 문장에서는 "서장실에서"라고 하는 구만이 삽입되었을 뿐, 부류에는 아무런 변화가 없는 지극히 정상적인 통사구조임을 확인할 수 있다. 그럼에도 불구하고 그냥 평범한 문장이 아니고, (a), (b)와 같은 심층구조를 만들어내면서도 자연성을 그대로 유지하고 있음을 알 수 있다. 그러므로 ⑤가 A. J. Greimas의 이론에는 최적한 예가 될 것이며, 또한 I. Kant, G. W. F. Hegel, C. Baudelaire, J. Habermas, Roland

Barthes로 이어지는 모더니티의 개념에 대한 “최적의 실체”가 될 것이다.

그러므로 만약 심층문법의 기본 개념 가운데 하나가 통사론적 작동(the syntactic operation)이라면, 표층 레벨에서 그것은 통사론적 작위(the syntactic doing)에 상응할 것이다. 그 작동과 작위 사이의 同義性의 확립은 의인적 차원을 문법 속으로 안내한다. 이것은 다른 방식으로 해석될 수 있다.

① 논리적 작동은 주체의 작동과 삽입어구(또는 ‘어떤’ 조작자 또는 다른 무엇) 사이에 설치하도록 우리에게 허락하는 자율적 메타 언어 과정으로 생각된다. 반면에 작위는, 실제적 또는 신화적, 내포적, 하나의 활동, 하나의 인간 주체(적어도 의인화된: “연필은 쓴다”)로 생각된다.[233] 다시 말해서, 작위는 부류소(classeme) 인간에 결합된 것에 의해 특수화 된 작동이다.

② 우리가 작위를 일컬을 때, 그것은 기호학적 자연 세계의 레벨에서 “사실적” 작위로 생각하는 것은 아니고, 다만 언어적 작위(어떤 언어이든지, 자연적이든 아니든, 그 안에 명시된다)일 뿐이다. 그것은 우리가 메시지 안에 코드 이전했던 작위로 나누는 것이다. 우리는 기호학적 지시체계와 관련된 규정 작위 또는 언급 작위를 가지고 있는 것이며, 메타 기호학적 작위(그것은 기술되기 때문에)로서의 지위는 그것의 객관적 메시지를 만든다. 그것은 커뮤니케이션의 과정 안에 자리 잡게 되고, 따라서 그것은 발신자와 수신자를 내포한다. 따라서 작위는 이중의 의인적인 작동이다. 하나의 활동으로서 그것은 하나의 주체를 전제하고, 하나

233) 아이소토피에서는 동일하지만, 부류에서는 ‘연필’과 ‘철수’가 서로 전환되었을 때 일어나는 현상이다.

paradigm	isotopy	class	syntagme		비고
			형상소	형상소	
존재	물질	필기구	연필	구르다	
		인간	철수	쓰다	
	정신				

의 메시지로서 그것은 발신자와 수신자 사이의 전달의 축으로 객관화되고 내포된다.

이와 같이 심층문법과 등가인 표층문법의 기본 단위가 자리잡을 수 있기 위하여, 따라서 보다 큰 단위로 이동하기 위하여, 우리는 이 표층 레벨에서 선택한 모순관계인 논쟁적 자연을 강조하여야만 한다. 우리가 도식이라고 불렀던 모순의 축은, 우리가 아는 바와 같이, 부정의 장소이며 모순항의 긍정이다. 만약 우리가 모순의 형태론적 표현이 논쟁적이라는데 동의한다면, 신태그마적인 시리즈(그것은 심층문법의 레벨에서 부정과 단정의 작동으로부터 유래하는 내용가치의 변형에 상응한다)는 여기서 화술언술의 연속으로 나타나야만 한다. 그 의미론적 제한은 대립과 투쟁의 성격 위에 부여되는 기능을 당연한 일로 여길 것이다. 이러한 신태그마적인 시리즈는 다음을 요구한다.

① 두 주체 S_1과 S_2(또는 주체와 반주체)는 우리가 아는 것처럼 순응되지 않은 관계인 모순관계와 함께 두 모순 작위에 상응한다.

② 통사론적 작위의 의미론적 작위는 논쟁적 반대의 결과인 부정의 작동과 지배의 기능 사이에 동의성을 수립하도록 전력 투구한다.

③ 순응 원리의 인식은 문법의 양 레벨을 위하여 효과적이다. 이러이러한 논리적 작동의 순응은 이러이러한 부정주체와 긍정주체인 지배주체의 독단적 선택과 상응한다.

④ 한 항의 부정을 따라가는 특유의 진행 절차가 동시에 그 모순항의 긍정이 되는 것을 승인하는 것은 표층의 통사적 레벨에서, 첫째로 지배기능과 함께 부정의 실례와 상응하고, 둘째로 귀속기능과 함께 긍정의 실례와 상응하는 두 독립적 화술언술에 의해 표현된다. 이제 우리는 신태그마적 시리즈를 다음처럼 실행이라고 부르는 것으로 표현할 수 있다.[234]

$$NU1 = F: \text{대결}(S_1 \leftrightarrow S_2)$$

---

234) Ibid., pp. 70~75.

NU2 = F: 지배 ($S_1 \rightarrow S_2$)
NU3 = F: 귀속 ($S_1 \leftarrow O$)
(NU=narrative utterance)

표층문법의 요점 안에서 우리는 단지 하나의 신태그마를 예로 선택하는 것에 의해 항과 항의 확립이 두 문법의 레벨 사이에서 상응된다는 것을 강조했다. 또한 우리는 논리적 항과 작동을 위하여 치환된 의인적 범주를 조명했다. 이것은 하나의 특별한 화술 단위, 즉 실행(performance)이라고 하는 구성 안에서 유래한다. 내용의 변형을 위하여 작동적 도식을 구성하는 소여의 그것은 화술 통사론의 가장 독특한 단위인 것 같다.

그렇게 규정된 실행은 하나의 통사론적 단위이며, 가장 다양한 내용을 받아들일 수 있는 형식적 도식이다. 한편, 두 주체의 실행은 지배하거나 지배될 수 있는 것으로 서로 교환된다. 마찬가지로, 부류(class)의 대상은 통사론적 귀속 양식에 따라 변화에 종속된다. 이러한 통사론적 관점으로부터, 실행은 규범적 방식에 따라 구성되는 화술언술의 시리즈의 형식을 선택한다. 화술언술은 행위주들 사이의 관계이다. 기능(function)이라고 부르는 이러한 관계는 아이소토피의 언술이기 때문에 의미론적 의미를 받아들일 수 있고, 행위주에게 전달되며, 그리고 사실 그들의 수를 결정하는 데까지 간다. 만약 기능과 행위주가 화술문법의 구성적 기본이라면, 만약 화술언술이 기본 통사론적 형식이라면, 그때 화술 단위(여기의 예가 그 실행이다)는 화술언술의 신태그마적 시리즈이다.

언술관계의 문제는 화술단위가 이제 처리되어야만 하는 형식으로 나타난다. 우리는 화술단위로서의 실행이 분류법적 도식에 상응하는 것을 보았다. 그러므로 그것을 만드는 언술은 도식 안에 자리 잡은 논리적 작동과 동등하다. 또한 우리는 도식의 구성적이며 논리적인 작동이 순응되는 것을 보았다. 그것은 이러한 순응이 표층문법의 레벨에서 함축

관계와 상응함을 알아차려야만 한다. 이렇게 중요한 차이와 함께, 만약 순응이 언술로서 동일한 목록을 따른다면

NU1 → NU2 → NU3

함축은 반대 방식으로 순응된다.

NU3 ⊃ NU2 ⊃ NU1

언술 사이의 함축의 시리즈로 화술단위를 규정하도록 우리에게 허락하는 이러한 전환은 표현의 레벨에서 화술을 분석할 때 어떤 실제적 중요성을 가지고 있기 때문에, 여기서, 그것은 생략과 촉매현상을 조절하고 규제하는 것을 야기 시킨다. 주어진 실행의 골격 안에 논리적으로 함축된 화술언술은 표현의 레벨에서 생략을 만날 수 있다. 함축 고리 안 마지막 연결의 존재(NU3)는 화술단위를 재구성하도록 충분히 긴장이 주어지고 허락된다. 그 촉매현상은 완벽한 형식 안에서 재확립될 것이다.[235]

만약 우리가 양태언술의 특징 위에 반영되고 되돌아갈 수 있다면, 우리는 실행의 두 가지 가능한 형태 사이의 차이를 확립할 수 있을 것이다. 그것은 그들이 기능으로서의 의지를 소유할 때 양태언술이 작위의 실질(virtuality)로서의 주체를 설정하는 것을 기억하게 될 것이다. 역으로 다른 두 양태언술은 식지(knowing)와 능력(being-able)의 양태에 의해 특징지어지고, 두 방식 중 하나 속에서 최후의 작위(doing)가 결정될 것이다. 작위는 식지 또는 능력 위에 독점적으로 기초된 것의 결과이다.

이 두 가지의 다른 작위의 양태는 뒤에 실행 속에서 인식된다. 따라서 우리는 표현의 레벨에서 책략과 농간을 통하여 실행하는 주체가 실행을 하든지 안 하든지에 따르는 "식지-하는 방법(know-how-to-do)"에 의해 양태화 된 실행을 구별할 것이다. "식지-하는 방법"은 실행하

235) Ibid., pp. 75~76.

는 주체가 사실적 또는 마술적인 오직 그 자신만의 에너지와 힘을 사용하는 가운데, 그 존재-능력(being-able-to-do)을 통하여 성취된 실행으로부터 나온다.[236]

이제 우리는 마지막 화술언술(NU3)이(표층 레벨의 화술언술은 심층 문법 레벨의 논리적 주장이다) 귀속언술(AU, attributive utterances)임을 고찰했다. 그러나 만약 그런 공식화가 안전한가 그렇지 아니한가 혹자는 의심할는지도 모른다.

그런 귀속(또는 주체에 대한 대상의 획득)이 반사적 작위로 즉각 보일는지도 모른다. 실행하는 주체는 주체의 기술언술 또는 대상 가치로서 자신을 바라봄으로써 자신에게 귀속시킨다. 만약 그러하다면, 반사적 귀속은 더 나가 일반적 귀속 구조의 특수한 경우 이상의 것은 아니다. 그것은 커뮤니케이션 도식 또는 더 일반적으로 구조적 교환으로써 언어학 속에서 잘 알려져 있다. 우리가 아는 것처럼, 그것은 세 행위주들(발송인, 객관적 커뮤니케이션, 그리고 수신인)과 함께 전범적 형식 안에 표현된다.

TU=F: 전이 (S → O → R)
(TU=translative utterance)

일반적 도식 사용의 가능성은 이 새로운 공식화에 의해 할 수 있는 첫 번째 이점이다. 더 나아가, 이 공식화는 두 가지 다른 통사론적 레벨 사이의 차이를 명백히 하도록 허락한다. (1) 통사론적 조작자의 주장 레벨은 자리잡게 되고, 표층문법 레벨의 같은 조작자는 실행하는 주체의 귀속이 된다(사실 이것은 초주체이고, 가져와진 전이의 첫 번째 원인이다). 그리고 (2) 전이 자신의 레벨은 자리를 잡는다. 발송인과 수신인의 항은 그 차이를 위장할 뿐이다.

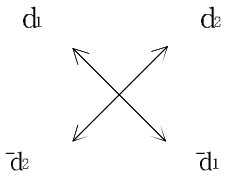
2차 레벨은(이것은 기술적 레벨이지 작동적 레벨이 아니다) 이제 유인

236) Ibid., pp. 76~77.

화된 형태학적 표현이 주어진다. 그 행위주들은 조작자로서 인식되는 것에 지나지 않으며 그러나 대상 가치가 자리 잡혀질 수 있는 장소로 대치되고, 그 장소에 대상 가치가 할당되거나 그 장소로부터 대상 가치가 물러나게 될 수 있다. 동시에 이 경우 전이는 박탈(표층레벨)의 존재(being)로 또는 이접(심층레벨)으로 해석될 수 있다.

그런 해석, 즉 대상 가치가 변형언술(TU)과 함께 귀속언술로 다시 자리잡게 되는 것은 보다 더 정확한 표현의 실행을 제공하는 것으로 보이는 것 같다. 기왕에 주어진 실체의 실행(NU3) 결과는 단순한 가치의 획득에 지나지 않는다. 그것은 전이로 대체된다. 만약 대상 가치가 지배주체에게 귀속된다면, 그것은 지배받는 주체가 대상 가치를 동시에 박탈당하기 때문이다.

대상 가치의 순환 속에 들어있는 그런 형태적 표현방식은 분류학적 모델의 항들과 함께, 즉 형태학적(morphological) 단위들이 내용 투여를 받아들일 수 있는 분류학적 모델의 항들과 함께 전이 지호들의 동일성을 설명한다. 전에 우리는 내용 가치의 투여가 두 상관 도식에 따라서 자리를 잡게 되는 것을 보았다. 이제 우리는 유인적 레벨에서 도식이 아이소토피적 공간(즉, 실행이 이루어지는 장소)을 언급할는지도 모르고, 그 각각의 공간에는 합접된 두 지호가 만들어질는지도 모른다. (그 공간들은 같은 부정의 축에 상응되기 때문이다), 그러나 완전히 합쳐지는 것은 아니다. 그 지호들은 심층레벨에서 모순항과 등가이다.



다른 관점에서, 종속축 ¬d2→d1과 ¬d1→d2는 非等方向性(重列的) 공간

(heterotopic space)을 구성하고 그 지호들은 이접 된다. 그 지호들은 같은 도식에 속하지 않지만, 합치된다. 그 지호들은 예상의 관계에 의하여 연결되기 때문이다.

이제 대상 가치를 전이하는 시리즈처럼 보이는 존재로서의 대상 가치들의 순환은 두 가지 궤도를 따를 수 있다.

① F(d_1 →O →d_1) →F(d_1 →O →d_2), V. Propp의 러시아 민담의 경우 다음처럼 해석된다. 사회(d_1)는 결핍을 경험하고, 반역자(d_1)는 공주(O)를 납치한다. 그리고 공주를 숨기기 위하여 어느 장소(d_2)에 공주를 옮겨 놓는다.

② F(d_2 →O →d_2) →F(d_2 →O →d_1), 그것은 다음을 뜻한다. 영웅(d_2)은 어떤 곳에 있는 공주(O)를 발견하고 공주의 부모(d_1)에게 공주를 돌려보낸다.

따라서 러시아 민담은 두 실행하는 주체를 성공적으로 사용함으로써 그리고 합치된 공간(영웅의 공간) 중의 하나를 다른 공간(반역자의 공간)의 결핍에 안치시킴으로써 가치들의 순환이동을 보여준다. 그러나 우리는 반드시 단순한 두 이야기로 나누지 않는다는 것을 볼 수 있다. 신화원형은 이러저러한 대상 가치의 결핍이 본래의 상황이 된다는 것을 늘 고찰하고 또 가치의 획득은 한 가지 궤도(②)에 따라서 완성된다.

어느 경우에, 이것은 완벽하게 이해된다. 지호 d_1을 위하여 가치의 획득을 구성하는 것은 필연적이고 동시에 지호 d_2의 가치를 박탈하는 것이다. 그리고 그 반대도 이루어진다. 이러한 관점에 따르면, 가치 전이를 위한 동일 궤도는 두 가지 다른 해석을 받아들일 수 있다. 그 이야기는 승리와 패배의 이야기가 동시에 일어나는 것이다. 이러한 해석 가운데에서 선택을 결정하는 것은 화술 통사론뿐만 아니라 내용 가치의 가치론적 분절 속에서만 이루어진다. 합치된 두 공간에 투여된 가치 하나는 처음에 행복이라는 존재로서 주어지고 다른 하나는 불행의 존재로서 주어진다.

그 순간에 만약 우리가 대상 가치를 나누기만 한다면, 우리는 전이의

형태적 통사론이라고 언급할 수 있다. 그것은 가치들이 심층 문법의 레벨에 있는 분석적 작동의 항들 속에서 묘사됨으로써, 가치를 창조하는 과정으로 화술을 조직함으로써, 의미 이해의 과정을 따르기 때문이다. 따라서 그것은 이 형태 통사론이 이야기에 의미를 부여하기 위하여 반응하고 또 그것은 이야기의 주요 원인이 된다. 따라서 형식적 관점으로부터, 변형언술은 실행의 마지막 언술이 되고 또 그들을 논리적으로 함축한다. 그 통사론적 궤도는 전이가 사실 실행의 신태그마적인 시리즈, 즉 그것은 고차 배열의 통사론적 단위가 된다는 것이다.[237]

그런 형태적 통사는 명백하게 기술된다. 우리는 변형언술의 행위주들에게 어느 작동적 동일성을 할당하지 않는다는 것을 강조했었다. 몰이해를 피하기 위하여, 우리는 이들 행위주들을 지호라고 불렀고, 그리고 그 지호들은 발송인과 수신인의 관계가 아니다. 이것은 통사의 조작자들이 통사론적 작동과 독립적으로 구성되어야만 하기 때문이다. 메타기호학 레벨은 가치 전이를 정당화하기 위하여 확립되어야만 하기 때문이다.

그 레벨에서, 통사론적 조작자들은 가치들이 최후의 전이 작동을 완수할 수 있도록 만들게 되는 가상성(virtuality)의 특별 작위(doing)를 포함한 주체존재로 인식될 것이다. 이러한 가상성은 식지(knowing) 또는 능력(being-able)이라는 양태 그 이상이 아니다. 양태언술은 주체의 일부분 위에서 "어떻게 하는 방법을 아는 것(knowing-how-to-do)" 또는 "무엇을 할 수 있는 능력(being-able-to-do)"을 나타내거나 귀속언술이 주체의 일부분 위에 양태 가치의 획득을 표시하는 것을 나타낸다.

만약 주체들이 양태 가치의 귀속(우리가 보다 안전한 전이의 기능과 함께 반드시 자리잡게 했던 귀속)의 결과로서 조작자들 속으로 이동된다면, 그때 조작자들의 설치는 전이의 형태 통사를 위함으로써 한가지 조건과 함께 동일한 모델에 따라 효과적이게 될 수 있다. 여기 전이의 장

237) Ibid., pp. 77~79.

소는 지호이상이 아니지만 주체행위주들이다. 따라서 "무엇을 할 수 있는 능력" 또는 "어떻게 하는 방법을 아는 것"과 함께 확립되고 제공되는 조작자는 실행이 반드시 이루어질 수 있도록 실행을 완성할 수 있는 것이 아니다.

이제 실행의 두 가지 시리즈는 동일시 될 수 있다. 실행들은 양태 가치의 이동과 획득을 가져오도록 의도했고, 또 실행들은 대상 가치의 전이와 획득에 의해 성격 지워졌다. 그 첫째는 주체를 조작자로 설치하고, 두 번째는 그때 조작자들이 작동을 효력화한다. 첫 번째는 가상성을 창조하고 두 번째는 가상성을 실현시킨다.

따라서, 형태적 궤도에 따라서 우리는 대상 가치의 전이를 관찰하고, 우리가 보았던 것처럼 그것은 실행의 최초 신태그마적인 시리즈를 확립한다. 이제 동일한 형태의 두 번째 궤도는 양태가치의 전이를 위하여 관찰될 수 있다.

여기서 우리는 행동 속에서 통사적 궤도를 설치하는 첫 번째 조작 행위주의 근본적인 문제에 더 이상 머무를 수 없다. 그것은 의지(wanting)의 양태에 귀속하는 것에 의해 주체의 욕망을 확립하는 함축의 특별 화술 단위의 당면한 시련으로 이끌지도 모른다. 다음으로 이것은 본래의 발송인의 일부분 위에 있는 "意志因(causing-to-want)"의 실현화와 같다. 이제 그것은 주체가 첫 번째 실행을 완성할 수 있도록 만드는 주체의 의지라는 것의 주목을 만족시킨다. 그 실행은 식지 또는 능력의 양태 가치의 귀속에 의해 확실하게 된다.

이제 양태가치의 최초의 계층은 설치될 수 있다. 그것은 다음처럼 통사적 궤도를 작동시킨다.

의지	→	식지	→	능력	⇒	작위
(wanting)		(knowing)		(being-able)		(doing)

그리고 그것은 실행의 신태그마적 시리즈를 위하여 조직하는 원리로서 제공된다. 그런 적응의 어떤 함축은 곧 명백해진다.

① 능력의 양태 가치의 획득만이 주체 조작자가 대상 가치를 그에게 귀속시키는 실행을 완성할 수 있도록 만든다.

② 이것은 식지의 양태 가치의 획득이 "무엇을 할 수 있는 능력"의 귀속을 결과로서 가지게 된다는 것을 의미한다.

③ 다른 한편, 식지의 중재는 "무엇을 할 수 있는 능력"의 획득을 위하여 필요 없는 것처럼 보인다. 이 마지막 관측은 두 종류의 주체를 구별하도록 허락한다. 실행을 완성할 수 있는 식지 주체들은 최초로 배운 "어떻게 하는 방법을 아는 것"으로부터 오고, 또 그것은 자연에 의해 주어진 "능력(able)"이다.

변형언술(이것은 함축된 행위주들을 고려하지 않는다)의 형식적 구조 밖에서 확립된 신태그마적인 시리즈는 실행의 두 가지 다른 유형 사이의 자연적 관계를 정화하도록 허락하기에 충분하다. 즉 그것은 적응된다(통사론 조작자를 확립하는 실행은 통사작용을 효과적이게 하는 실행에 의해 따르게 되기 때문이다) 그리고 동시에 그 안에서 이루어지는 객관적 실행은 양태 실행을 함축한다.

기왕에 주어진 논쟁적 자연으로서의 화술인 두 가지 통사적 조작자는 화술적 통사를 확립하기 위하여 필요하다. 이것은 실행을 구성하기 위하여 두 주체(S_1과 S_2)를 우리가 관찰하도록 한다. 결과적으로 그것은 양태가치의 전이를 위하여 장소를 구성하는 두 주체 사이의 교환 축이다. 기왕에 주어진 양태 가치의 S_1에로의 귀속은 S_2가 동시에 양태 가치를 빼앗기는 것을 예상한다.

따라서 양태가치의 전이를 위하여 두 궤도는 우리가 식지 또는 능력 주체를 나누든가 나누지 않든가에 따라서, 그것은 문제 속에 있는 두 양태 중의 하나 또는 다른 하나의 획득에 할당되는 우선권에 따라서 관찰된다.

첫 번째 경우에, 신태그마적인 시리즈는 다음처럼 적용될 것이다.

$$TU1(S_1 \rightarrow O: \text{식지} \rightarrow S_2) \rightarrow TU2(S_1 \rightarrow O: \text{능력} \rightarrow S_2)$$

그것은 능력(being-able)이 있는 S_2가 전에 얻게된 식지(knowing)에 감사하는 것에 의해 이루어진 획득의 존재로서 해석될 수 있다. 동시에 그것은 S_1의 능력에 의해 상실로 보이는 것 같다. 그리고 이것은 식지를 상실하기 때문이다.

두 번째 경우에 있어서의 적응은 그 반대이다.

$TU1(S_2 \rightarrow O$: 능력 $\rightarrow S_1) \rightarrow TU2(S_2 \rightarrow O$: 식지 $\rightarrow S_1)$

그 요소열은 식지의 s1에 의해 이루어진 획득 존재로서 해석될 수 있다. 그리고 이것은 인식된 능력에 감사하게 될는지도 모른다. 반대로, 그것은 능력을 상실하게 된 어떤 식지의 S_2에게는 상실 존재로 보일 수도 있다.

두 시리즈 중의 하나는 대상 가치의 전이의 시리즈와 결합하는 것에 의해 만족하고, 완성된 이야기를 구성한다. 그러나 만약 각각의 궤도를 위하여 우리가 양태 가치의 수신자인 두 개의 다른 주체들(S_1과 S_2)을 선택했다면(이 선택은 분명히 제멋대로 이다), 동시에 그것은 반영된 이야기의 유일한 조직을 위하여 설명되는 목록 안에 있고, 예를 들어 그것은 V. Propp에 의해 연구된 러시아 민담 속에서 발견된다. 사실 거기에서 우리는 S_1의 손실로 이루어진 양태 가치에 따르는 반역자로서 가치론적으로 동일시된 주체 S_2를 첫 번째로 바라본다.

$S_2 = O_1$: 식지 $\rightarrow O_2$: 능력

그리고 그때 주체 S_1에게 주어지는 방식으로 동일시되어 일컬어지는 영웅은 S_1이 전에 획득 소유했던 가치, 즉 S_1을 점유하고 있던 가치들을 반역자 S_2에게서 점진적으로 빼앗는다.[238]

$S_1=O_2$: 능력 $\rightarrow O_1$: 식지

---

238) Ibid., pp. 79~81.

우리는 표층화술 통사법 또는 통사법 일부의 일반적인 윤곽을 말했고, 그것은 이야기의 몸통과 관련된다. 아직 부족한 것은, 그리고 여기서 우리가 그것에 대해 간단히 언급할 수 있는 것은 동일성과 이야기의 구조를 만드는 통사론적 단위의 동일성과 검증이다. 그것은 표현된 이야기의 최초와 최후의 요소열과 상응한다.

여기서 우리는 심층문법 레벨에서 분류학적 모델의 종속적 관계와 상응하는 통사론적 단위를 설명하여야만 할 것이며, 이 관계는 S_1과 $\bar{S}_2$ 그리고 S_2와 $\bar{S}_1$사이의 이 모델 안에서 확립될 수 있다. 여기서 화술이 방아쇠를 당기고 있는 것은 두 행위주 사이의 특수 이점에 따른 발송인과 수신인 주체 사이의 합접 함축 관계의 확립 존재로서 표현될 것이다. 이야기의 완성은 반대 위에서 특수 합접과 가치의 마지막 이동에 의해 확실해질 것이다. 이때에 대상과 양태 양쪽의 새로운 가치 분배를 통하여 새로운 함축이 설치된다.

그것은 비록 불완전하지만, 적어도 우리의 시도는 화술성의 통사론적 조직일지 모르는 이념을 부여하는 것이다. 우리는 분류학적 통사의 구조 안에서 양태와 대상 가치의 이동을 조직하는 적응된 신태그마적 시리즈의 두 종류를 동일시했다. 그 대상 가치는 실행의 결과로 표현된 마지막 화술언술의 구조 안에 자리 잡게 되고, 그것은 이들 결과를 논리적으로 함축한다. 이들 신태그마 시리즈는 실행의 실재(reality) 목록 안에 있고, 그 통사 단위는 재현되며 형식적으로 동일시된다. 또한 우리는 신태그마적 조직의 다른 원리를 동일시했다. 실행은 그런 첫 번째 방식으로 분배되고, 주체 조작자를 확립하는 양태 가치의 귀속에 의해 성격 지워지고, 작동을 실제화 시키는 두 번째 방식을 따라야만 한다.

실행은 형식적인 통사적 단위이므로, 우리는 그것이 함축과 연결된 세 가지 화술언술의 시리즈로 인식될 수 있다는 것을 보았다. 화술언술의 검증 속에서, 우리는 간단한 유형학을 그려낼 수 있었다. 더 나아가 그들 기능의 의미론적 결과를 소개하는 것에 의해, 그리고 그들 행위주

들의 숫자와 행위주들의 특성을 변경시키는 것에 의해, 우리는 화술언술의 기술, 양태, 변형 세 가지 기본 유형을 동일시 할 수 있었다. 표층 화술문법의 레벨에서, 모든 언술은 관계 또는 심층 문법의 작동을 표현한다.

일단 그런 심층 문법이 완성되면, 그것은 동시에 연역적이고 분석적인 자연이 될 것이다. 그것은 의미의 명시를 따르게 되는 궤도의 그룹을 추적할 것이다. 심층문법(그것은 의미의 실제화 과정을 따른다)의 기본적 작동과 함께 출발하며, 그리고 표층문법(그것은 이들 작동의 유인적 표현 그 이상은 아니다)의 신태그마적 시리즈의 결합을 계속하면서, 연기의 효과를 통하여 내용은 화술언술 안에 투여된다. 이것은 논리적 함축의 시리즈에 의해 단순한 쇠줄의 고리처럼 연결된 전범적인 언술의 1차 요소열 안에서 조직된다.

일단 우리가 그런 화술언술의 시리즈를 동일시 할 수 있으면, 그리고 또한 우리가 수사학과 문체와 언어학적 문법의 도움을 받는다면, 우리는 화술화된 의미의 언어학적 표현을 인식할 수 있을 것이다.[239]

239) Ibid., pp. 81~83.

Ⅳ. 시에 있어서의 모더니티

1. C. Baudelaire의 '梁淵'
2. "Correspondances(相應)"의 구조

Ⅳ. 시에 있어서의 모더니티

G. W. F. Hegel의 길고 험난한 역정 끝에 도달한 약속의 땅이며 신의 나라인 절대지에 이르러, 마침내 미신과 무지몽매를 타파하고 계몽의 성스러운 대업이 완성된다. 이 완성은 주관으로부터 객관을 향한 관점(진리의 본성적 관점)인 대응설, 스콜라주의, 정합설을 헐어내고, 같은 주관으로부터 주관을 향한 관점(진리의 기준적 관점)임에도 불구하고 I. Kant의 비판론마저 미신이라고 타파한 뒤에 이룩된 것이다. 그러나 헤겔주의자들은 종교에 대한 물음을 가지고 좌파와 우파(프랑스 의회의 좌석 배열을 본떠 호칭)로 나누어지는데, 가장 주목할 만한 사람은 K. Marx이다. G. W. F. Hegel로부터 K. Marx에로의 중심이동이 확실한 것인지 아닌지에 대해서는 많은 연구가 있지만, 가장 주목되는 것은, K. Marx에게는 I. Kant의 실천이성이나 G. W. F. Hegel의 현실적인 절대지가 지극히 비실천적인 것으로 들리고, G. W. F. Hegel의 주인과 노예에서의 노동은 단지 정신적 노동일뿐이지 현실적인 구체적인 노동자의 노동이 아니라는 것이다. 이러한 차이는 G. W. F. Hegel의 주장이 자연과 물질적인 것은 정신의 외형화의 결과라고 하는 역시 주관으로부터 주관을 향한 관점인데 반하여, K. Marx는 이념적인 것과 정신은 실체의 진화적 산물이라는 관점, 즉 주관으로부터 객관을 향한 관점이라는 데에 있다. 다시 말해서 우리를 둘러싸고 있는 사물들은 머릿속의 의식

단계가 만들어내는 모사(G. W. F. Hegel은 이렇게 주장한바 없고, 즉자-대자적이라고 했다)가 아니라 오히려 머릿속의 개념은 현실적인 사물의 모사에 불과하다고 한다. 여기서 잠깐 우리는 원점으로 되돌아가 생각해볼 필요가 있다. "사물의 모사"라는 말은 경험론의 관점이 아닌가? 또는 감각적 모사설은 아닌가? 그렇다, 전자이든 후자이든 주관으로부터 주관을 향한 관점이 아니고, 주관으로부터 객관을 향한 관점의 부활이라고 할 수밖에 없다. G. W. F. Hegel이 그토록 미신이며 무지몽매한 것으로 여겼던 객관(물자체)으로서의 신이 아니었던가? K. Marx는 오히려 대응설로 퇴행하였고 그의 신전에는 物神이 모셔져 있는 것이다. 그는 과학과 공모하여(그렇다고 I. Kant나 G. W. F. Hegel이 과학을 배척한 것은 아니며, 오히려 옹호한다) 인간을 소외시키고 주인이 아니라 평등이라는 이름 아래(노예도 자기의 또 다른 자기이니까) 오히려 노예로 부려먹고 또는 소모품으로 소비하며 즐기고 있는 것이다.[240]

이와 같은 관점이 모더니티라는 가면을 쓰고 지구를 활보하고 있을 때, J. Habermas는, 명확한 현대개념을 발전시킨 최초의 철학자는 G. W. F. Hegel이라고 한 마디로 잘라 말한다. 그러므로 K. Marx로부터 시작하는 객관적 합리적 현대개념이 Alfred Weber(1864~1920)에 이르기까지는 자명하였지만, 오늘날에는, 문제시되고 있는 모더니티와 합리성 사이의 내면적 관계가 무엇을 의미하는지 우리가 이해하고자 한다면, G. W. F. Hegel에게로 되돌아가야 하며, 다른 전제조건하에서 분석하는 사람들의 주장이 과연 정당한가를 판단할 수 있기 위해서는 그의 현대개념을 확인해야 한다고 부연한다.[241]

---

240) 모더니티의 객관적 관점에 대해서는 다음과 같은 저서를 참고할 수 있다. 서울 사회과학 연구소, 「근대성의 경계를 찾아서」 (서울: 새길, 1997) 이진경, 「맑스주의와 근대성」 (서울: 문화과학사, 1997) 정문길, 「마르크스의 사상형성과 초기 저작」 (서울: 문학과 지성사, 1994) 今村仁司, 이수정 역, 「근대성의 구조」 (서울: 민음사, 1999) Thomas S. Kuhn, 趙馨 역, 「과학혁명의 구조」 (서울: 이화여자대학교 출판부, 1980) Charles Coulston Gillispie, 이필렬 역, 「객관성의 칼날:과학사상의 역사에 관한 에세이」 (서울: 새물결, 1999)

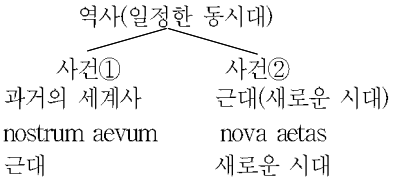
241) J. Habermas, 이진우 역, 「현대성의 철학적 담론」 (서울: 문예출판사, 1994),

G. W. F. Hegel은 현대의 개념을 우선 역사적 맥락에서 일단 시대개념으로 사용하고 있으며, "새로운 시대"가 "모던 시대"라고 한다. 이는 영국과 프랑스의 언어사용과 일치한다. "modern times"와 "temps modernes"는 1800년경을 중심으로 이전의 3세기를 가리킨다. 신세계의 발견과 르네상스와 종교개혁은 중세와 근대 사이의 시대적 전환기를 형성한다. 근대라는 세속적 개념은 미래가 벌써 시작되었다는 확신을 표현한다. 근대는 미래를 향해 살고 있으며 미래의 새로운 것에 개방되어 있는 시대를 의미한다. 이렇게 새로운 시작의 시점은 과거로, 즉 근대의 시초로 옮겨졌다. 18세기가 진행되는 과정에서 비로소 1500년경의 시대 전환기가 근대의 시작으로 파악되었다. 이를 검증하기 위하여 R. Koselleck은 라틴어 "nostrum aevum(고유한 시대)"라고 하는 단어가 언제 "nova aetas(새로운 시대)"로 바뀌어 불리게 되었나 하는 질문을 사용한다. 그는 새로운 시대의 개념으로 표현되는 시대적 의식이 어떻게 역사철학적 시각을 구성하였는가 하는 점을 보여주고 있다. 이 시각은 전체 역사의 지평으로부터 자신이 서있는 위치를 반성적으로 그려보는 것이다. G. W. F. Hegel이 사용하고 있는 역사라는 집단적 의미의 단수명사는 18세기의 특징적 표현인데, 이것이 의미하는 것은, 근대는 과거 전체에 세계사적 성격을 부여하고, 이에 대립되는 새로운 시대는 근대와 부합하는 것인데, 그 이유는 진보와 역사적 사건의 가속화에 대한 새로운 경험과 역사적으로 비동시적인 발전들의 연대기적 동시성에

---

pp. 19~23. 白樂晴, "모더니즘에 관하여," 「리얼리즘과 모더니즘」 (서울: 창작과 비평사, 1983), pp. 426~476. 이밖에 모더니티의 주관적 관점에 대해서 참고할 수 있는 저서는 다음과 같다. 강영안, 「주체는 죽었는가: 현대철학의 포스트 모던 경향」 (서울: 문예출판사, 1996) 김성기 외, 「모더니티란 무엇인가」 (서울: 민음사, 1994) Alain Touraine, 정복수・이기현 역, 「현대성 비판」 (서울: 문예출판사, 1995) Ernst Cassirer, 박완규 역, 「계몽주의 철학」 (서울: 민음사, 1995) Henry Lefebvre, 이종민 역, 「모더니티 입문」 (서울: 東文選, 1999) Joachim Kopper, 최인숙 역, 「계몽철학: 그 이론적 토대」 (서울: 서광사, 1995) Marshall Berman, 윤호병・이만식 역, 「현대성의 경험: 견고한 모든 것은 대기 속에 녹아버린다」 (서울: 현대미학사, 1994) Max Horkheimer and Theodor W. Adorno, 김유동・주경식・이상훈 역, 「계몽의 변증법」 (서울: 문예출판사, 1995)

대한 통찰이기 때문이다. 다시 말해서 개별적으로 발생하는 비동시적 사건들은 결국 역사라고 하는 보편성에 동등하게 보존된다는 것이다.[242]



이 말은 앞에서 이미 언급한 바 있는 '밤'과 '낮'이 "지금, 여기"에 보존되기 때문에 밤과 낮은 서로 뒤바뀔 수도 있으며, 또 의식은 일자로서가 아니라 보편자를 진리로 취하기 때문에 보편자 이전의 그것이 가령 잘못되었다고 하더라도 잘못되었다는 것을 알지 못한 채 그것을 참되게 취하려는 태도를 갖는 것이라는 것과 다르지 않다. 마찬가지로 역사는 문제를 산출하는 통일적 과정이라는 생각이 형성된다. 그리고 그 일자(개별자)가 보편자 안에 보존될 때 일자는 스스로를 부정하고 지양함으로써 이루어진 것이기는 하지만, 그럼에도 불구하고 그것은 휴지처럼 쓰고 나면 파기되거나 지구 밖으로 추방되는 것이 아니라 보존되고 고양되었던 것처럼, 역사의 동시대라고 하는 것은 발생하는 문제들을 해결하는데 있어 희소한 자원으로서, 즉 시간적 압박으로서 경험된다. 이러한 맥락에서 G. W. F. Hegel에게 영감을 주었던 새로운 단어들 중의 하나인 시대정신은 현재를 일종의 과도기(일자, 개별자)로서 특징 지우는데, 이 과도기는 과정에 속도가 점점 더 붙을 것이라는 가속화의 의식과 미래가 전혀 다른 종류일 것이라는 기대 속에서 소모(부정)된다. 이러한 인식 하에 G. W. F. Hegel은, 정신은 지금까지의 자신과 단절하고 자신의 형태를 변화시키는 작업을 진행하는데, 이러한 점진적 붕괴

242) Ibid., pp. 23~24.

는 번개와 같이 단숨에 새로운 세계의 구조를 세워놓는 출현으로 중단될 것이라고 한다. 이러한 변증법적 운동은 끊임없이 진행된다. 다시 말해서 끝없이 경계짓고 끝없이 통합하는 가운데, 지금, 여기의 우리 시대를 가장 새로운 시대로 이해한다. 그는 18세기 말과 19세기초에 조금 더 사유적인 동시대인들에게 계몽주의와 프랑스 대혁명(1789)이 의미하였던 현재의 시작은 그 이전의 휴지기를 뒤로하고, 장엄한 일출과 더불어 역사의 마지막 단계라고 할 수 있는 세계와 시대에 도달하였다고 생각한다. 이 새로운 시대의 지평에서 자기 자신을 가장 새로운 시대의 실제적인 현실화로 이해하는 현재의 시대는 근대가 과거에 대해 실행했던 지속적인 혁신으로 수행해야만 한다. 18세기에 'modern' 시대라는 표현과 함께 등장하였거니와 아니면 오늘날에도 여전히 타당한 의미를 지니는 운동의 개념들, 즉 혁명, 진보, 해방, 발전, 위기, 시대정신 등등의 개념들이 이러한 사실과 맞아떨어진다. 그것들은 '근대'라는 반대개념을 수단으로 하여 밝혀진 서양문화의 현대적 역사의식과 더불어 제기되는 문제를 개념적으로 조명해준다. 현대는 방향을 설정하는 자신의 척도를 더 이상 다른 시대의 모범들로부터 차용할 수 없으며 또 그렇게 하려고도 하지 않는다. 현대는 자신의 규정성을 자신으로부터 스스로 창조해야만 한다. 이렇게 현대를 그 자체로부터 정당화하고자 하는 문제는 우선 심미적 비판의 영역에서 처음으로 의식화되었다. 'modern'의 개념이 고대 예술의 모범으로부터 분리되는 18세기초에 "고대인과 현대인의 논쟁"을 통해 시작된다. 현대인의 파당은 완성이라는 개념을 현대 자연과학으로부터 암시를 받은 진보의 개념에 동화시킴으로써 프랑스 고전주의의 자기이해를 거부한다. 현대인들은 고대의 모범적 전형들을 모방하는 것을 역사적 비판적 논증을 통해 문제 삼으며, 시간을 초월한 것처럼 보이는 절대적 미의 규범에 대적하기 위하여 시간의 제한을 받고 있는 상대적인 미의 척도를 만들어낸다. 이렇게 함으로써 그들은 스스로를 새로운 시대의 시작으로 파악하는 프랑스 계몽주의의 자기이해를 표현한다. 물론 현대적이라는 의미가 단순히 연대

기적으로 고대적이라는 의미와 함께 고대부터 사용되기는 하였지만, 근대 유럽 언어에 있어서 'modern'이라는 형용사는 아주 늦게 19세기 중엽에 가서야 비로소 명사화되었으며, 그것도 아름다운 예술의 영역에서 처음 사용되었다. 이 점은 현대, 현대성(modernity, modernité)이라는 표현들이 왜 오늘날까지 전위주의적 예술의 자기이해에 의해 영향을 받은 예술적 핵심 의미를 가지고 있는가를 설명해 준다.[243]

이러한 점에서, J. Habermas에 의하면, C. Baudelaire에게서 당시 모더니티의 예술적 경험과 역사적 경험이 융해됨을 볼 수 있다고 한다. 현대에서 시간경험의 지평은 일상적 규약(제약)으로부터 벗어나는 탈중심화된 주체성(초시간, 무제약)으로 수축되기 때문에 예술적 현대의 근본경험을 통해 자기정당화의 문제는 한층 더 첨예하게 대두된다고 한다. 그러므로 현대적 예술작품은 C. Baudelaire의 눈에 현실적 작용성과 영원성의 축이 교차하는 교차점에 기이하게 자리잡고 있는 것처럼 보인다고 한다. 다시 말해서 모더니티는 덧없는 것, 사라지는 것, 우연적인 것이며, 이것이 예술의 반을 차지하고, 다른 반쪽은 영원한 것, 변화하지 않는 것이 차지한다고 한다. 현실과 영원의 이와 같은 직접적 교류를 통해 현대는 비록 과도기적 성격으로부터 벗어나지는 못하지만 비속한 평범성은 떨쳐버린다고 한다. 어쨌든 C. Baudelaire는 모더니티를 절대적 미와 상대적 미의 중간에 위치시킨다고 한다. 미는 변하지 않는 영원한 요소와 제약되어 있는 상대적 요소로 형성되며, 시간적 단편인 모드와 정신적 삶인 열정으로 서술되는데, 후자의 요소가 없으면 전자의 요소는 인간의 본성에 도움이 안 될 것이라고 한다. 예술 비평가 C. Baudelaire는 현대의 회화에서 현재적 삶의 덧없고 무상한 아름다움의 측면을 부각시킨다고 한다. 그에 따르면, 진정한 작품은 철저하게 생성의 순간에 사로잡혀있고, 바로 이 현실성을 통해 자신을 소모하고 있는 까닭에 비속한 평범성의 물결을 멈추게 할 수 있으며, 정상성

243) Ibid., pp. 23~27.

을 타파하고, 영원한 것이 현실적인 것과 일시적으로 결합하는 순간에 이루어지는 미에 대한 불멸의 욕망을 충족시킬 수 있다는 것이다. 일시적이라는 것이 의미하는 것은, 이 세계는 어떤 지속성도 가질 수 없을 뿐만 아니라 오히려 처음 등장할 때에 이미 붕괴의 낙인이 찍혀 있고, 초현실주의를 통해 다시 한 번 철저해지는 이 모더니티의 이해는 현대와 유행, 즉 모던과 모드의 친화관계를 정당화한다고 한다.[244] 그러나 J. Habermas의 모더니티에 대한 견해와 그의 C. Baudelaire의 이해에 약간의 의문점이 생긴다. 이 의문점을 정리하면,

① 현대적 예술작품은 현실적 작용성과 영원성의 축이 교차하는 교차점에 위치하고 있다.
② 현대성은 사라지는 것, 우연적인 것이다. 이것이 예술의 반쪽을 차지하고, 다른 반쪽은 영원한 것이 차지한다.
③ 현실과 영원의 위와 같은 직접적 교류를 통해 현대는 과도기적 성격을 띠지만, 비속한 평범성은 떨쳐버린다.
④ 모더니티는 절대적 미와 상대적 미의 중간에 위치한다.
⑤ 초현실주의를 통해 다시 한 번 철저해지는 모더니티의 이해는 현대와 유행의 친화관계를 정당화한다.

먼저 ①과 ②의 경우, G. W. F. Hegel에 의하면, 예술작품은 현실과 영원의 교차점에 위치하거나 반쪽씩 나누어 갖는 것이 아니라, 작품 안에 현실(대상 혹은 현상)과 영원(이성)이 서로 삼투되어 구분될 수 없고, 즉자-대자적으로 존재한다. 그러나 현실은 가시적이지만 영원은 결코 그 모습을 드러내지 않는다. ③의 경우, 현실과 영원은 직접 교류하는 것이 아니라 간접적으로 교류한다. 주인으로서의 영원은 또 다른 자기인 타자라고 하는 노예를 시켜 간접적으로 현실을 소유하거나 조작한다. ④의 경우, 모더니티는 절대적 미와 상대적 미의 중간에 위치하는 것이 아니라, ①, ②의 경우와 마찬가지로 서로 삼투되고 서로 인정하는

244) Ibid., pp. 27~29.

화해의 絶對知 안에 존재한다. ⑤의 경우가 더욱 의심이 가고 문제가 되겠는데, 영원(이성)은 어느 경우이든지 결코 그 모습을 드러내지 않는다는 것이 G. W. F. Hegel의 근본 입장이며, 이런 관점에서 볼 때 초현실주의는 언뜻 생각하기에 영원(이성) 같기도 하지만 실제는 영원이 아니라 오성이라는 탈을 쓰고 활동하는 독단이라고 할 수 있다. 그러므로 초현실주의는 모더니티가 없으며 오직 일면적인(개별적인) 주장일 뿐이다. 결과적으로 J. Habermas의 논리는 G. W. F. Hegel의 주장과는 상당한 거리가 있는 것으로 밖에 볼 수 없다. 그러므로 모더니티에 대한 관점은 철저히 주관으로부터 주관을 향한 관점이어야 하며, 고전주의처럼 대상을 즉자적으로만 조망하거나, 로맨티시즘이나 초현실주의처럼 이성을 오성이나 독단으로 착각하는 일면성이 아니라 타자와 대자가 상호 인정하는 절대지로 조망하여야 할 것이다. 예술작품의 모더니티에 대한 G. W. F. Hegel의 견해는 이미 언급된바 있지만 다시 요약하면 다음과 같다.

그에 의하면, 서사시 안에는 등장인물의 개별성과 보편성 사이의 결합(이것은 물리적 결합이 아니다)이 있다. 서사시에 등장하는 영웅들의 개별성은 또한 전형적인 보편성이다. 영웅은 행위하며, 그러나 그 행위를 통해서 보편성의 행위는 파괴되고 개별성이 된다. 그럼에도 불구하고 이러한 비극은 세계(보편성)와 행위하는 세계(개별성)로 분산된 계기들을 더욱 가깝게 끌어 모은다. 다시 말해서 화해가 이루어지는 것이다. 그러나 막이 내리고 주인공은 영웅이 아니라 한 사람의 배우에 지나지 않는다는 것이 밝혀짐으로써 개별성이 된다. 이와 달리 희극은 무엇보다도 현실적인 자기의식으로 하여금 그 자신이 여러 신을 지배하는 운명을 나타내는 측면을 지니게 된다. 여기서의 자기는 비극에서처럼 배우가 탈을 쓴 채 유독 자기만이 어떤 가치를 지녔다는 듯이 내세우는 것들을 비웃는 말투의 아이러니를 연출한다. 이렇듯 자기가 현실적이라고 하는 의의를 앞세운 가운데 극중 인물로서의 탈을 쓰고 연기에 나서기는 했으나, 어느덧 자기는 이러한 외관을 벗어나서 곧 다시 그 자신

의 일상적 모습을 하고 관객 앞에 등장하는 바, 바로 이러한 모습이야말로 자기가 결코 본래적인 의미의 자기라고도 할 배우나 또는 관객으로부터도 구별할 수 없음을 나타내 주는 것이 된다. 말하자면 신적인 실체란 그 자체 내에 자연적 및 인륜적 본질성으로서의 의의를 통합시켜놓은 것으로서의 우선 자연적인 것에 관하여 본다면 현실적인 자기의식은 이미 그 자연적인 것을 스스로의 장식이나 주거 등으로 사용하는 가운데 이 자연의 본질성, 자기 존재성이 어떠한 성질의 것인가 하는 비밀을 노정시키는 운명으로 나타난다. 그러나 이러한 희극 역시 어느덧 자기라고 하는 극단의 개별성으로 이행하고 만다. 한편 G. W. F. Hegel은 정신적 동물의 왕국을 작품에 비유하고 있는데, 매우 시사적이다. 이 동물의 왕국이라고 하는 작품은, 시나 소설 같이 표층에 나타난 작품 속에 숨어있는 또 다른 심층의 작품을 말한다. 심층의 이 작품은 표층의 작품을 스스로 지양하고 독립성을 획득한다. 그러므로 이 심층의 작품은 이성으로 존재한다. 다시 말해 표층의 작품을 읽는 사람의 마음속에 나타나는 이 작품의 가상적 독립성은 표층구조로서의 작품을 파멸로 몰고 간다. 그렇다고 작품의 개체적 행동(독자가 작품을 읽음으로써 이루어지는)이 동반하게 되는 우연적이고 부수적인 보편성(심층의 작품)을 행동으로부터 따로 떼어 내어 생각할 수 있는 것은 아니다. 그것은 행동에 고착되어 있기 때문이다. 이와 같이 작품 속에 또 하나의 작품이 들어있는 시나 소설 같은 작품이 있다면, 바로 이 작품이 모더니티가 있는 작품이라고 할 수 있다. 이러한 것은, 前代의 대응설이나 스콜라주의처럼 주관으로부터 객관을 향한 세계관(진리의 본성적 관점)이 아니라, 주관으로부터 주관을 향한 세계관(진리의 기준적 관점)으로써, 다시 말해서 판단중지와 동시에 轉回가 이루어진 것이기 때문이다. 그러므로 모더니티란 작품 속에 동물의 왕국과 같이 또 다른 심층의 작품을 일컫는 것과 다르지 않다. 모더니티는 예술작품을 고전주의, 리얼리즘(리얼리즘의 구조는 이성적 차원의 중층구조가 아니라 오성적 차원의 구조이다), 초현실주의 작품처럼 표층구조로만 이루어지도록 하지 않고,

중층구조로 만들어, 작품 자체가 살아있는 생물처럼 숨을 쉬고 영혼을 간직하도록 만들어 주기 때문이다. 그리고 이러한 작품이 무대가 아니라 실생활의 현실 속에서 실생활인에 의해 만들어진다면, G. W. F. Hegel이 가장 자연스러운 작품으로 인정하고 있는 희극보다도 더 자연스러울 것이 분명하다(cf. M. M. Bakhtin의 언술의 이질성, 多聲性, 대화에 입각한 상호텍스트성).

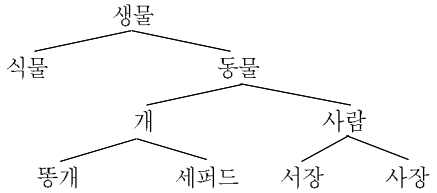
정리하면, 이러한 모더니티의 문제는 결국 이성의 관점에 대한 문제라고 할 수 있다. 다시 말해서 대응설의 이성적 모사설이나 감각적 모사설에서 이성은 객관으로서, 인간의 관념을 이것에 대조해 보아 맞아떨어지면 진리이며 그렇지 않으면 진리가 아니다. 그리고 이 두 모사설의 종합인 정합설 또한 인간의 관념을 기존의 지식에 대조해 보아 맞아떨어지면 진리이며 그렇지 않으면 진리가 아니라는 것이다. 그러나 전자와 다른 것은 물 속에 막대를 넣으면 굴절돼 보이는데 이것을 관념이라고 하며, 그렇기 때문에 F. H. Bradley를 영국의 헤겔주의자라고까지 부르고 있는 것이다. 그러나 이러한 관점과는 달리 이성을 객관이 아니라 주관으로 보기 시작한 것은 합리론과 경험론이지만 이들 또한 이성을 주관 속의 객관으로 보는 것으로서, 이것과 또 다르게 이성을 주관 속의 주관으로 바라보기 시작한 것은 I. Kant의 비판론으로서, 전자의 이성이라고 하는 것을 그는 오성으로 현상계의 제약으로 보는 것이며, 이것을 초월한 무제약의 세계를 그는 이성이라고 한다. 이 때의 이성은 二律背反으로서 한 마디로 헷갈리는 것으로서 이것도 옳고 저것도 옳은 것이다. 그렇기 때문에 무제약이며 자유인 것이다. 이 자유가 자유로운 것은 물자체로서의 신과 영혼불멸이라고 하는 객관에 근거하고 있기 때문인 것이다. 바로 이 물자체로서의 객관인 신을 비판하고, 자립성으로서의 대자가 스스로 끊임없이 변증법적 운동을 하는 가운데 비자립성의 타자와 변증법적 운동도 하게 되는 것인데, 그러다가 서로 상대를 인정하는 어느 순간이 오게 된다는 것이 G. W. F. Hegel의 관점이며, 이 순간을 신이 강림하는 절대지의 세계라고 한다. 그러므로 신은

객관이 아니라 인간의 자기자신 안에 존재한다는 것이다.

그러므로 신의 문제만 관점이 다를 뿐 이성의 관점에서는 I. Kant와 G. W. F. Hegel 두 사람의 관점이 같다고 보아야 할 것이다. 그러나 이 이성은 밖으로 그 모습을 드러내는 일이 없이, 오직 사유에 의해서만 사유할 수 있는 것이다. 그렇기 때문에 이들 이전의 이성과는 다른 것이며, 새로운 것으로서의 모더니티를 가지고 있는 것이라고 할 수 있는 것이다.

이러한 모더니티에 대하여 場理論(field theory)에 입각하여, "똥개, 서장, 짖다, 말하다"라고 하는 어휘의 결합과 조작을 통해 정리하면 다음과 같다.

①계열구조(paradigmatic structure) 및 결합구조(syntagmatic structure)[245]



245) 임지룡, 「국어 의미론」 (서울: 탑출판사, 1992), pp. 76~87. E. Coseriu에 의하면, 어휘장은 구조적 관점에서 어휘의 계열관계이며, 이 계열관계는 어휘적 내용 연속체가 언어 가운데 낱말의 단위로 분할됨으로써 형성된다. 결합관계는 언어 기호 내용간의 관계를 의미하는데, W. Porzig는 이것을 의미장이라고 한다. 한국어로 예를 들면 다음과 같다.

언어의 상하관계(hyponymy)와 어휘장(lexical field)·의미장(semantic field)의 개념

색깔 → 上位語(superordinate)

∧

푸른 꽃 붉은 꽃 → 下位語(subordinate)

∧

붉은 사과 붉은 피

'푸른 꽃,' '붉은 꽃'의 관계는 계열관계(paradigmatic relation)→어휘장(수식, 전개, 합성)

'푸른 꽃,' '붉은 피'의 관계는 결합관계(syntagmatic relation)→의미장(類緣, 선택, 포함)

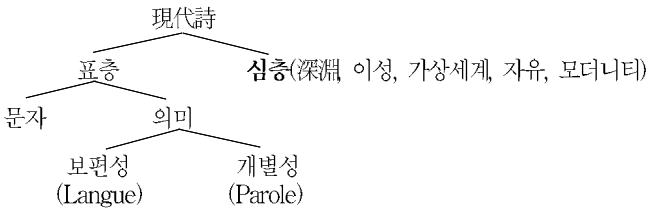
paradigm	isotopy	class	syntagme			비고
			형상소	형상소	형상소	
생물	동물	개	① 똥개집	② 똥개	③ 짖다	
		사람	④ 서장실	⑤ 서장	⑥ 말하다	
	식물					

위의 도표에 나타난 형상소 ②③⑤⑥, 그리고 ①과 ④의 부류(class)를 서로 바꿔가며 조작하여 결합하면 다음과 같은 4개의 문장이 만들어진다. 그리고 이 문장의 성분을 분석하면 다음과 같이 나타남을 볼 수 있다.

② 결합구조의 성분분석

	결 합 구 조	문장성	구조	의미성	역사성	사실성	은유 상징 신화	강요	이미지	문학성	多聲性	***모더니티***
1	똥개집에서 똥개가 짖는다 서장실에서 서장이 말한다	평서문	단층	보편성	+	+	−	−	−	−	−	−
2	똥개는 서장이다 서장은 똥개다	非文	단층	개별성	−	−	은유	아주 많다	+	+	−	−
3	서장이 짖는다 똥개가 말한다	非文	단층	개별성	−	−	상징	조금 있다	+	+	−	−
4	서장실에서 똥개가 짖는다 똥개집에서 서장이 말한다	평서문	중층	보편성	+	+	신화	−	+	+	+	+

위 도표에서 보는바와 같이 모더니티는 ④의 문장 속에 나타나고 있음을 볼 수 있다. ②③에도 모더니티가 있는 것 같지만 청자에게 개별적인 의미를 강요(cf. 金起林의 "눈물의 강요")하는 주장이나 폭력이며, ④의 경우에는 의미가 보편적이어서 폭력성이 없기 때문에 리얼리티가 살아나고 있음을 살펴볼 수가 있다. 이와 같이 모더니티는 표층에는 나타나지 않고 심층에 깊이 숨어 있어서 오감으로는 감지할 수 없는 것이지만, 마치 형태가 있는 것처럼 행세하고 있는 것이다(cf. A. J. Greimas의 화술문법의 기초와 G. W. F. Hegel의 정신적 동물의 왕국).



위의 나뭇가지 그림에의 심층은 이성이며, 가상세계이며, 자유이며, 모더니티로서, J. Habermas가 "C. Baudelaire에게서 당시 모더니티의 예술적 경험과 역사적 경험이 융해됨을 볼 수 있다"고 한 말은 곧 '深淵'을 두고 한 말이라고 보아야 할 것이다. 그러므로 그가 C. Baudelaire를 최초의 모더니티를 구사한 시인으로 지목한 것은 지극히 당연하고 또 혜안이 아닐 수 없다.[246]

1. C. Baudelaire의 深淵

J. -P. Richard에 의하면, C. Baudelaire 그 자신이 바로 땅 속에 묻혀

246) 이철 · 이종진 · 장실, 「러시아 문학사」 (서울: 도서출판 벽호, 1998), pp. 391~400. "그러나 러시아의 모더니즘 운동에서 주도적 역할을 수행한 것은 바로 문학이었으며, 그 중에서도 특히 1890년대에 들어와 리얼리즘 문학의 실증주의적인 경향에서 탈피하여, 전통 사상에 의식적으로 반기를 들고 태동하기 시작하는 러시아 상징주의 시문학 운동일 것이다. 이 러시아의 상징주의 문학 운동은 보들레르 Baudelaire, 베를렌느 Verlaine, 말라르메 Mallarmé, 라포르그 Laforgue 등 프랑스 상징주의자들의 직접적인 영향을 받아 성장하기 시작하지만, 프랑스에서와는 달리 단순히 하나의 문예사조이자 모더니즘 예술 운동을 넘어, 니체와 쇼펜하우어 철학의 영향을 받으며, 나아가서는 하나의 형이상학자 또는 철학적 세계관으로 변모하기를 바라게 된다. (중략) 또한 이들은 시인의 개성과 그 내부 세계의 풍경에 시선을 돌리게 되는데, 말하자면 눈에 보이는 외부 세계의 가시적 풍경보다는 감춰진 인간의 심오한 의식과 초월적 세계가 지금의 현실 세계를 보다 폽진하게 이해할 수 있는 척도라고 믿게끔 되었다. 이러한 측면에서, 보들레르의 '상응 Correspondance'의 이론을 간과할 수 없다. 즉 보들레르가 말하는 현실의 세계와 시인의 고유한 자아, 그리고 영혼과 자연 현상 사이의 암시적이며 유추적인 상응의 신비스럽고 상징적인 관계를, 이들 러시아 상징주의자들도 자신들의 미학으로 원용하였던 것이다." 에서 보는 바와 같이 러시아에서도 상징주의와 C. Baudelaire의 "상응"을 모더니즘의 출발점으로 삼고 있음을 볼 수 있다.

있는 보석으로서, 다시 말해서 그 자신이 자신과 격리되어 캐낼 수 없이 깊은 深淵에 버려진 자기의식이라고 한다. 그러나 그 보석은 단지 잠들어 있을 뿐 언제라도 다시 깨어나 발아하여 꽃을 피우고 향기를 피울 수 있다고 한다. 그 향기는 일종의 메시지처럼 우리에게 와 닿는다. 그리고 은밀하고 변화무쌍하여 상상력의 심리학적 높이를 뛰어넘어 자기 자신에 대한 존재적 직감에 이르렀음이 분명하다. 이 은밀함은 그 자체의 중심에 어떤 의미를 쉽게 포착할 수 없는 새로운 태도로서의 신비함을 자리잡게 하기 위해서, 단순히 고독이라는 공허를 뜻하는 데 그치지 않고, 동시에 내면화된다. 이 새로운 태도, 이 비밀, 그리고 이 수수께끼와 같은 의미는 그의 감성적 시의 세계의 중심부에 끊임없이 나타나는데, 그것은 독자가 자신을 풀이하여 이해하기를 요구하면서도 동시에 끝없이 뒷걸음쳐 숨어버리는 것이다. 그럼에도 불구하고 바로 그 속에 C. Baudelaire가 정신적이라고 하는 리얼리티가 구현되며 그 리얼리티 속에 그의 정신적 모험의 본질이 전개된다. 다시 말해서 C. Baudelaire의 "자기의식=보석=향기=정신"은 동의어로서 그 자신의 深淵에 자리잡고 있는 것인데, 외부의 사물들과는 항상 거리를 두고 있으면서도 동시에 그의 존재를 예고해주며 자신을 외부와 연결시켜주는, 그의 작품 속에서 이 공간(+深淵+深淵과 외부 사이의 거리)이 어떻게 행복이라는 것으로 채워지고 있는지 탐색하고자 한다. 그런데 여기서 우리는 G. W. F. Hegel이 자기의식으로서의 주인은 대상과 직접 관계하지 못하고 항상 타자라고 하는 노예의 물성(자립성)을 움켜쥐고서, 마음대로 부려먹어(마치 부정이나 불륜 등 약점을 가지고 협박하여 금품을 갈취하는 것처럼) 대상을 간접적으로 소유한다고 하는 방식과 유사함을 볼 수 있다. 어쨌든 정신이 거주하고 있는 深淵을 황홀함과 현기증 나는 도취의 공간이라고 하기도 한다. 도취라는 말은 G. W. F. Hegel에게서도 사용되는 용어인데, 현상적 인식을 본질적 진리라고 믿었던 각각의 형태는 검사를 통해 오류인 것이 판명되고 다른 새로운 진리에 의해 대치된다. 그런 한에서 각각의 형태는 소멸과 등장이 끊임없이 계속되

는 제약인바 이것을 박카스 祭에서의 도취경(bacchantischer Taumel)이라고 한다. 그러나 C. Baudelaire에게 있어서의 도취는 전자와 같은 의미의 도취도 있지만 무제약이며 개별성과 보편성의 화해가 이루어진 절대지의 세계에서 행복해 하는 순간의 도취도 있는 것 같다.[247]

> 우리는 보들레르가 과연 이 예술의 도취 이외에도 그의 현기증을 증폭시키고 또는 그의 공포를 감추어줄 수 있는 다른 종류의 도취를 경험했었는지 생각해 보아야 하겠다. 그 자신에게조차도 금지되었던 이 심연의 중심부로 내려가기 위해 그는 과연 이미지 말고 다른 마술과, 몽상의 방법 말고도 다른 수단을 사용해 본 적이 없었는지 말이다. 그는 그의 내적인 공허의 심연을 탐구하기 위해 오직 한 가지의 예술에만 집착했는가?
>
> 그러나 보들레르가 에드가 알렌 포우 Edgar Allan Poe에게 정열적으로 주의를 기울였다는 사실로 보아 그 반대의 경우가 증명되는 듯하다. 그 정열은 그가 내적인 탐험을 위해 다른 방법을 생각했음을 암시해준다. 이를테면, 자신만만한 理性raison이 그에게 제공해 줄 수 있는 방법 같은 것이 그것이다. 그렇다고 포우의 작품 속에서 그 이성이 직접적인 방법으로 그의 위력을 확신시켰다고 생각지는 말자. 보들레르는 반대로 이 이성 속에서 그의 특유한 공포의 중복을 쉽사리 확인할 수 있었다. 그 방법에 접근하자마자 그는 그곳에서 엉뚱한 힘과 환상적인 것이 지배하고 있음을 보았고, 또 그곳에서 설명될 수 없는 존재의 바

---

247) J. -P. Richard, 윤영애 역, 「詩와 깊이」 (서울: 민음사, 1995), pp. 99~102. 강민정, "보들레르의 작품에 나타난 도취(Ivresse)에 관한 몇 가지 고찰"(석사학위논문, 상명대학교 대학원, 1997), pp. 26~27. "그렇다면 도취란 무엇인가. 이는 세상과 부딪치면서 스스로 세상과 뒤섞이는 것을 체험하고 그 속에 빠져버리기도 하는 것이 바로 도취이다. 이것은 우리에게 현실에서 동떨어진 또 다른 미지의 세계의 경험을 주선한다. 이렇게 새로운 것을 만나고 경험할 때, 우리의 희망이나 취하고자 하는 바가 이루어질 때 그 속으로 점점 빠져들어 가는 것은 당연한 것이다. 따라서 보들레르는 도취를 통해 현실로부터 이상세계로 나아가리라 생각했다. 그리고 보들레르가 도취하기 위한 수단으로 술, 아편과 아쉬쉬를 택한다. 여기서 중점적으로 살펴볼 부분이 바로 인공적 수단 즉, 술, 아편과 아쉬쉬에 의한 도취이다. 보들레르는 비록 그 지속기간이 몇 시간에 불과하다할 지라도, 자신의 진흙집을 벗어날 방도를 강구한다. <단번에 낙원을 가져다 줄 d'emporter le paradis d'un seul coup> 방법인 인공적 수단에 대해 관심을 갖게 된다." 참조. 이밖에 C. Baudelaire의 시학에 관한 다음과 같은 자료가 있다. 金鵬九 외, 「상징주의 文學論」 (서울: 민음사, 1982), 강대식, "보들레르, <Les Bijoux>의 신시학적 연구"(석사학위논문, 전북대학교 대학원, 1995), 김창수, "보들레르의 <초자연주의> 서설"(석사학위논문, 고려대학교 대학원, 1992), 이미화, "Baudelaire 시학 소고"(석사학위논문, 전북대학교 대학원, 1993) C. Baudelaire, 윤영애 역, 「화가와 시인」 (서울: 悅話堂, 1979), pp. 25~112.

> 탕 위에 전락이라는 것이 모든 가능한 형태로 뚜렷이 나타남을 보았던 것이다. 즉 마엘스토롬(Maelstroem)[248]의 움푹 패인 동굴로의 추락, 달을 향한 미친 듯한 상승, 또는 다시 남극을 향한 나선형의 재추락이 그것이다. 이 남극은 세계의 배꼽과 같은 중심이요, 시간의 근원이며, 운명의 광선들이 그곳을 향해 집중되고 휩싸여버리는 신비한 근원foyer이다.[249]

위의 인용문에서 보는 바와 같이 오성(제약)을 도취로 볼뿐만 아니라 이성(무제약)도 도취로 보고 있다. 이러한 것이 G. W. F. Hegel과의 차이라고 할 수 있는데, G. W. F. Hegel이 이성을 도취라고 하지 않는 것은, 오성과 달리 이성에게서는 또 다른 진리로 대치될 수 없는 화해와 절대지로서의 신의 강림이 있다는 것을 믿기 때문이다. 어쨌든 이성도 절대지에 이르기 전까지는 오성과 마찬가지로 변증법의 소용돌이에 휘말리게 되는바, 도취는 도취라고 할 수도 있겠다. 이 끝없는 부정의 부정, 이성작용의 진전에는 점점 커져 가는 추상작용이 동반되며, 이로 인하여 사물들의 속은 점차로 비워지게 되고, 유일한 존재에의 접근과 거의 도달한 것과 같은 어떤 비밀에 가까워짐이 그 속의 물질적 요소를 증발시켜버리는 것 같다. 다시 말해서 사물의 개별성을 버리고자 하는 희생이 없이는 아무 것도 이루어지지 않는다. 그러나 E. A. Poe의 "황금풍뎅이"에서는 이러한 희생이 필요하지 않은 것 같으며, 이 작품에서 찾은 진실은 추상적이지도 않고 오히려 황금처럼 열기를 발하고 빛을 발한다고 C. Baudelaire는 말한다. 이 발광의 이유는 어쩌면 이 황금이 아직 완전하게 발견되지 않았거나, 이 황금의 발견이 다른 상념과 다른 가정들의 가능성을 열어주었기 때문인지도 모른다. 이렇듯 끝없는 신비의 연속으로 인하여 深淵의 밑바닥에 이르는 길은 멀고도 험하다. 그러

---

248) Maelström, Maelstrom: 노르웨이 서북방 북빙양의 소용돌이. 앞에서 밤과 낮이라고 하는 개별성이 "지금, 여기"라고 하는 보편성에서는 서로 뒤바뀔 수 있다는 것, 역사라고 하는 보편성 안에서는 비동시성의 사건들이나 근대와 새로운 시대가 동등하게 보존된다는 것 등을 살핀 바 있는데, 이 보편성의 비유가 Maelström(소용돌이)라고 해도 일단은 틀리지 않는다고 본다.

249) J. -P. Richard, 윤영애 역, op. cit., p. 102.

나 그는 이 황금 속에 용해된 황금, 다시 말해서 외관상 꿰뚫을 수 없어 보이는 표면 속에 완전히 숨어버린 황금은 자신의 차가운 빛에 의해 또 다른 세계를 나타낼 수 있다. 간단히 말해서 감추어진 황금이란 그 자신이 그 자신 안에 감추는 황금이며, 그렇기 때문에 어째서 그것이 완전히 발견될 수 없는가를 설명해 준다. 그러나 이러한 황금 아니라 강철일지라도 그 속에는 항상 불꽃과 용해의 흔적이 남아있게 마련인데, 그렇기 때문에 C. Baudelaire의 상념이 파고들려고 하는 곳은 사물들의 깊이 자체라고 할 수 있고, 각 사물들 속에서 그의 상념은 근원이나 최초의 불꽃, 또는 최초의 시선, 또는 그의 뇌이며 태양인 움직임의 중심점에 도달하려고 한다. 그의 상념은 빛을 끌어내려고 겨냥하는 것이다. 그것은 "자신의 모습을 감추어버린 神"을 추구한다. 이 신의 추구라는 지점에서 C. Baudelaire와 G. W. F. Hegel은 또 한 번 만난다. G. W. F. Hegel의 경우, 다른 사람에게 자신의 주장을 관철하려고 하는 것은(의무적으로) 폭력적 행위로 해석될 수 있으며, 그러므로 현실적인 경우에 있어서 의무는 개별성과 보편성이라고 하는 대립으로 다시 분열되고, 이렇게 밝혀진 양심을 불행하지만 이른바 아름다운 영혼이라고 부르며, 이 영혼은 자신을 밖으로 드러낼 수 있는 힘을 결여하고 있다. 그러나 양심은 가장 내적인 신념으로부터 정력적으로 행하며 열정적인 참여를 주장한다. 그럼에도 불구하고 양심은 위선이다. 양심은 보편성에 대한 배반이기 때문이다. 그러나 이렇게 현현하는 두 가지 측면의 문제성을 자신들 스스로 인정한다. 다시 말해서 절대적인 반대 속에서 보편적으로 자기 자신을 아는 것, 두 자아가 그들의 대립된 현존재를 단념하는 곳에서 이루어지는 화해적 긍정은 이원적 상태로 연장된 자아의 현존재이며, 자아는 이 이원적 상태에 있어서 자기 동일적이며 그 자신의 완전한 외형화 그리고 자신의 반대 속에서 자기 자신의 확신을 갖는다. 이것은 자신을 순수한 知로 알고 있는 두 자아 가운데에 현현하는 신이라고 했는데, 바로 이 신의 추구를 같은 방식으로 C. Baudelaire도 행하고 있는 것이다. 이 신을 "태양 속에 숨겨진 태양"으로 비유하기도 하면

서, 이렇게 추구하는 우주적 아날로지의 법칙을 일종의 끊임없는 "여행에의 초대"로 풀이하기도 한다. 상상력으로 하여금 교감을 통하여 사물의 깊이로 파고드는 이 여정은 무한을 향한 것 같기도 하지만 다시 유한으로 되돌아오는 것을 본다. 이 무한이 천상의 성격이나 현기증의 성격을 가지고 있는 것도 아니고, 그것은 단지 지상의 총화를 숨기고 있을 뿐이며 사물들의 지평적인 성격을 충분히 구현하고 있고, 바로 이 지평선의 안쪽에 자신의 모습을 숨기려고 하는 신이 있는 것이다. 상상의 이 여정은 언제나 미지의 세계를 가로질러야 하기 때문이다. 이처럼 자아가 지평선 안쪽 깊이 深淵으로 들어가 세계와 정신이라는 이중의 시선 아래서 전보다 더욱 새롭고 더욱 빛나면서 다시 솟아오르는 태양(신)을 보는 순간이야말로 C. Baudelaire의 시에서 가장 감동적인 순간이다. 그러나 이 존재(신, 태양)는 정복적인 상상력이 그 중심부까지 진입하는 것을 허락하지 않는다. 존재가 자신의 실체를 드러내는 것은 멀리서 그리고 다양한 일종의 메시지에 의해서이기 때문이다.[250] 그러나

---

250) Roland Barthes, op. cit., p. 100. "Of course, it is not any type: language needs special conditions in order to become myth: we shall see them in a minute. But what must be firmly established at the start is that myth is system of communication, that it is a message. This allows one to perceive that myth cannot possibly be an object, a concept, or an idea; it is a mode of signification, a form. Later, we shall have to assign to this form historical limits, conditions of use, and reintroduce society into it: we must nevertheless first describe it as a form.(물론 신화는 특별한 형식-이성, 가상세계-이다. 신화가 되기 위해서 랑그는 어떤 특수조건이 필요하다. 우리는 곧 이러한 조건들을 살펴볼 것이다. 그러나 확실하게 전제해야할 것이 있다. 그것은 바로 신화는 커뮤니케이션의 체계이며 메시지라는 것이다. 이것은 신화가 대상이나 개념이나 관념이 아닐 것이라는 인식을 허용한다. 신화는 의미작용의 한 양식이며 일종의 가상세계-형식-인 것이다. 뒤에 우리는 역사적 한계와 그 가상세계의 사용조건을 할당하여야만 할 것이다. 그리고 그 가상세계 안에 사회를 재투입해야 할 것이다. 물론 신화가 먼저 가상세계로 묘사되어야 한다는 것에는 변함이 없다)"라고 하면서 Roland Barthes도 존재-이성, 가상세계, 형식-가 그 모습을 드러내는 것은 메시지에 의해서라는 데 같은 생각을 가지고 있다. 그리고 "it is not any type"을 직역하면 "여느 평범한 형식이 아니다" 즉 "특별한 형식"이라는 의미가 된다. 이 '형식'이라는 용어는 I. Kant로부터 나온 것으로서, ① 시간과 공간, ② 범주, ③ 이성을 일컫는 것인데, 여기서는 ③의 이성을 지칭하고 있다.

이 메시지는 침묵으로부터 겨우 태어난, 소리 없는 소리, 두꺼운 표면에 솟아오른 액체의 침범처럼 조심스러운 것이면서, 이중의 방안에서 빛과 어둠이 미묘하게 어른거리는 것으로 기술된다. 이렇게 어른거린다는 것은 여전히 모순이 남아있다는 것을 의미하며, 이러한 생각 또한 G. W. F. Hegel에 있어서, 이성이 수많은 陶冶의 단계를 거치는 것과 다르지 않음을 볼 수 있다. 그러나 향기로 비유되는 이 존재가 지나치게 자신을 과시하면, 다시 말해서 자신을 탕진해버리면, 건조함, 차가움, 샘물이 고갈되고, 목소리들이 입을 다물고, 불이 꺼지는 등과 같은 즉자로만 남는다. 이와 같은 자아의 증발을 C. Baudelaire는 타락(prostitution)이라고 한다. 이 타락으로서의 즉자와 대자로서의 이성 사이의 타자를, 그는 안개로 비유한다. 이 안개는 빛이 그 찬란한 빛을 발하기 위하여 통과해야 하는 중립적이면서 동시에 공감의 지대를 형성한다. 안개는 자신의 습기로 존재의 지탱하기 힘든 반짝임을 중화시키고 흐릿하게 만들며, 자신의 무한한 알갱이로 만드는 작용에 의해 이 반짝임을 흩날리게 한다. 안개는 인간화된 반짝임뿐인 것이다. 그가 미와 진리를 예측할 수 있는 것도 이 안개를 통해서이다. 그러나 이 역할을 완벽하게 수행하려면 자신이 내적 평형을 유지하여 지나치게 투명해서도 안 되고 지나치게 불투명해서도 안 된다. 불투명할 때는 필연적으로 추측의 발을 묶어놓기 때문이기도 하지만, 안개가 두꺼워지고 응고되기 시작하면 안개는 인지의 능력을 잃기 시작하는데, 그곳에서 삶은 끈끈이에 걸려 질식하고 만다. 우울(le spleen)의 모습이란 바로 이런 것이며, 또 죽음은 죽지 않으려는 것과의 투쟁인지도 모른다. 그러나 투쟁은 곧 멈추어지고, 안개는 화강암처럼 응고된 상태가 된다. 이러한 상태는 우리를 벌하는데 협력한다. 그러나 이 벌이라고 하는 것은 다름 아닌 우리들 자신의 벌에 불과한 것인데, G. W. F. Hegel이 이른바 "개별성이 죄를 짓는다는 것은 보편성에 대한 배반"이라는 언급과 일치한다. 안개가 응고 대신에 증발하면, 이것도 균형의 새로운 파괴이며 응고의 몽상처럼 위험하다. 그렇기 때문에 C. Baudelaire는 안개 대신에 유리(le vitre)로 이러한 위

험을 모면한다. 유리는 안개의 불투명을 가시성으로 대치한다. 유리는 그의 차단적인 표면으로 자아와 대상과의 직접적인 접근을 금지시킨다. 유리는 사이를 떼어놓기도 하고 동시에 결합시키기도 하며, 감추고 동시에 드러내 놓는다. 그러므로 촛불로 밝혀진 창가보다 더 풍요하고 더 깊으며 더 어둡고 동시에 더 빛나는 물체는 결코 없다. 태양 밑에서 우리가 볼 수 있는 것은 유리 뒤에서 일어나는 일보다 항상 덜 흥미롭다. 태양은 베일을 벗기고 우주를 짓누르기 때문이다. 태양 아래에서는, 멀리 떨어진 어떤 시선에 의해 심판을 받는 어떤 비극 속의 서툰 배우들일 뿐이지만, 유리는 우리를 보호해준다. 유리는 현실을 연극으로 변형시키고 부조리를 수수께끼로, 무미함을 심오한 것으로 바꾸고, 따라서 우리들 자신은 유리 뒤에서 유리에 의해 관객으로 바뀐다. 유리는 深淵을 감추지 않고, 深淵을 암시하며 동시에 그것에의 접근을 금지시킨다[251]

	자	기
대상(우주)	타자(표상, 현상) 안개, 유리, 빈 공간, 능동적 공간, 공명상자	深淵 태양, 황금, 이성, 형식, 가상세계, 자기의식, 영혼

C. Baudelaire는 유리의 금지된 투명함 속에서 능동적인 공간과 창조적인 두께(대상과 深淵 사이의 공간)를 발견하게 된다. 예를 들어 어디서 어떤 풍경의 채색된 조화가 비롯되는지 자문할 때 그는 색채들의 조화와 동시에 색채의 최대한의 빛과 특성을 나타나게끔 자극하는 것은 대기의 두껍고 투명한 막(또는 유리, 실제가 아니라 타자의 비유)임을 알게 된다. 터치가 물질적인 방법으로 섞이지 않는 것이 좋으며, 색채들은 색채들을 서로 연결시키는 공감의 법칙에 따라 어떤 일정한 필요한 거리(대상과 深淵 사이의 공간)에서 자연스럽게 섞인다. 그렇게 함으로써 색채는 더욱 강한 힘과 신선도를 얻게 된다. 이 신선함, 이 힘, 이 같은 색

251) J. -P. Richard, 윤영애 역, op. cit., pp. 102~122.

채의 사치함은 터치 자체로부터, 다시 말해서 물체(대상)로부터 비롯되는 것이 아니라, 그것을 보는 사람의 눈을 대상으로부터 분리시키는 거리(대상과 深淵 사이의 공간)에서 직접 나온다는 것을 우리는 알 수 있다. 그것은 이 민감한 빈 공간으로부터 기적처럼 비롯된다. 이 빈 공간은 그러나 중립지대와는 정반대(이 공간은 자기 안에 있는 것이기 때문에)되는 것이다. 그리고 이 물체(대상)들은 그들 상호간에 이러한 거리를 갖게 되고, 그 덕분에 서로서로 더욱 풍요롭게 되는 것이며, 이때 공간이 마치 풍경의 민감한 여러 가지 특성들이 서로 교환되고 서로 자극하는 일종의 공명상자의 역할을 한다는 점이다. 이 곳에서 투명함과 하모니가 이루어진다. 이 투명함이란 각 물체 속에서 다른 투명함을 자극시키고 그 물체의 본질적인 빛을 포착하는 능력이다. 그곳에서 빛은 색깔을 부르고 색깔은 빛을 깨운다. 각각의 색깔들은 다른 색깔들이 자신에게 보내오는 메시지에 따라 스스로를 변형시키기로 동의하면서도 자신의 원칙과 자신의 독특한 떨림을 민첩하게 전달한다. 각 색깔들은 모든 다른 색깔들 속에서 울리고 자신을 초월하며 자신을 잃기도 하고 다시 자신을 찾는다. 이렇게 하여 차츰차츰 C. Baudelaire적인 신비주의가 지향하는 민감한 총화가 이루어진다. 이러한 것은 시에서도 마찬가지이며, 그가 위대한 시를 聖母領報(annonciation, 성모가 성자를 잉태하리라는 것을 천사에게서 기별 받는 일)로 보는 이유가 여기에 있는 것이다. 그러나 만약 이 세계의 공간과 시간이 사물들을 울리게 하고 풍부하게 할 수 있는 어떤 능력을 소유하고 있지 안다면 交感의 저장소가 될 수 없는 것이지만, 그럼에도 불구하고 이 투명함은 곧 우주의 은총이며, 이 은총이 바로 도취인 것이다. 또 이 투명함의 은총이란 매우 쉽게 고갈된다. 이럴 때 투명함은 불모의 공간이며 단조롭고 단순한 허공으로 바뀐다. 그러나 진정한 투명함은 따뜻하고 유연하며 관능적인 상태의 공간이며 순수하고 성스러운 액체이며, 이 공간을 가득 채우고 있는 불이기도 하다. 그곳에서는 마치 태양 자체까지도 접근이 불가능한 태양의 높은 자리를 감히 떠나, 인간들의 공간을 자신의 열기로 채우고 자신의

풍요함으로 활기를 넣기 위해 그곳에 잠기려고 내려온 것처럼 모든 것이 진행된다. 그때부터는 더 이상 초월적 존재를 추구할 필요가 없으며, 절대적인 깊이까지 숨어버린 신을 찾을 필요가 없다.[252]

C. Baudelaire는 이러한 상태를 신선한 피가 흐르는 것으로도 비유하고 있는데, 인간이 자신의 피가 흐르는 것을 보면서 느끼는 초자연적인 관능은 지금까지 신비하게 보호된 채 남아있던 생명이 갑자기 경이롭고 위험할 이만치 접근이 가능한 존재로서 존재를 나타내는 생명의 즐거움에 의해 설명되며, 우리들의 가장 오래된 현실(자연이 아니고, 초자연)이 어느 거룩한 날에 펼쳐진다. 그리고 이와 같은 뜻밖의 출현이 특별히 감동적인 것은 그것이 동시에 이 초자연에의 도달을 나타내기 때문이다. 어떤 성스러운 존재가 나타나고 그곳에서 사라진다. 이처럼 뜻밖의 출현이 가지는 위대함은 자신 속에 생명의 확실함과 죽음의 숙명을 결합시키는데 있다. 이 결합은 침체와 활기, 냉엄함과 열기, 화강암 같이 굳음과 수액과 같이 부드러움 등의 화해를 의미하는 것으로서, 전자를 부수기 위해서는 사디즘이 필요하고, 사디즘에 대응하기 위해서는 마조히즘으로 대응해야 한다. 상호적으로 상처를 주는 고통 속에서 냉담함을 부드럽게 하며 자만심을 달래주는 어둠의 深淵 속에서 비로소 감정적인 교류감과 유사한 것이 실현될 수 있는 것이며, 이때에 눈물이 필요하다. 타자가 서로 만나려면(타자가 자기의식에 대하여 타자인 것처럼, 타자에게 있어서도 마찬가지로 자기의식이 타자이다), 서로가 서로를 위해서, 서로에 의해서, 그리고 함께 울어야 한다. 다시 말해서 서로가 서로를 인정해야 한다. 이 인정 또한 G. W. F. Hegel과 유사한데, 전자의 경우가 다소 단순하다면, 후자의 경우는 더욱 복잡하고 여러 陶冶의 단계를 거쳐 비로소 도달한다는 것이 다를 뿐이다. 이렇게 눈물로써 서로의 고백과 화해가 이루어지면, 이 교류는 도덕적 의미를 띤다. 이제 두 개의 눈물의 시냇물로 서로를 노출하는 이들 영혼 속에서 우리는 어

252) Ibid., pp. 122~127.

쩌면 과오로 가득 찬 과거를 만회하고 미래의 불확실한 線을 포착할 수 있는 어떤 힘과 고결함의 흔적을 발견하게 된다. 이 두 연인(G. W. F. Hegel의 경우, 주인과 노예, 타자와 대자, 개별성과 보편성)들은 각자 상대방을 동정하고 상대방을 용서하기로 동의함으로써 자신의 존엄성을 되찾을 수 있는 것이다. 이러한 모든 관계는 深淵 속에 빠져 들어감에 의해서 시작된다. 이 내적인 밤의 깊이에서 물에 잠긴 태양 같은 의미의 존재(이성, 자기의식, 형식, 가상세계)는 다시 세상으로 솟아올라 다른 인간의 팔 속에 뛰어들 힘을 되찾는다. 뛰어오름도 역시 해방을 의미한다. 자아가 자기 자신의 운명으로부터 해방된 이미지를 발견하는 것은 자신의 외부, 용서받은 타자의 시선 속에서이기 때문이다.[253]

이러한 화해의 상태가 삶 자체의 한가운데에 정착되면 좋으리라는 것은 의심의 여지가 없다. 육체를 해체시키면서 승리를 거두는 부패와는 달리 강도 높은 것은 그 속에 부동적인 생명력을 포함하고 있다. 그것은 팽창(존재의 증발)의 유혹에 저항하고, 자기 자신 안에 축적되며, 자신의 힘은 조금도 흐트러지지 않으면서, 그러나 자신의 밖으로 자신을 과시하는 어떤 힘의 현상(反 entropy)이다. 신선함이 자신을 의미로 채우고, 삶으로 자신을 무겁게 할 때 高强度의 힘으로 변한다. 이 고강도의 힘은 그러니까 끓어오름이며 축적의 장소이다. 우리는 그것이 C. Baudelaire에게 있어서 중요한 미학적 기준 중의 하나가 되며, 시선이나 몸짓의 강도를 통해 초자연을 암시하고, 소리나 색채의 강도 등 감각적 경험의 독특한 날카로움을 나타낼 수 있음을 알 수 있다. 요컨대 그것은 행복하게 유지되는 생명력이 가득 찬 긴장을 증명해 준다. 그것은 존재의 극도의 농도를 확인해 준다.[254]

그러나 이러한 균형이 깨지면서 존재의 폭발이 일어날 때, 悖德이 된다. 그때 폭발은 모든 것을 한꺼번에 따거나 잃는, 또는 한순간 속에서 무한의 쾌락을 누리는 놀음의 세계에 속하게 되며, 모든 것이 지속성과

253) Ibid., pp. 127~139.
254) Ibid., pp. 139~149.

힘의 느린 축적에 근거하고 있는 도덕성의 세계에 속하지 않는 것이 되기 때문이다. 이보다 더 불리한 것으로는 폭발이 미의 세계에 속하지 않는다는 것이다. 폭발은 찬란한 광채를 파괴하며, 폭발의 진리는 배를 가른 진리이다. 참을 수 없는 빛 가운데서 어떤 비밀이 공개되고 파괴된다. 폭발은 절단의 고통과 경솔함의 부끄러움을 가져온다. 그리고 이와 같은 이유로 해서 빛의 정신적인 정도에 있어서 폭발적인 빛남(éclat)은 눈부신 빛(éblouissement)이나 찬란한 광채(splendeur)보다 훨씬 아래의 등급이다. 찬란한 광채는 농도를 과시하면서도 짙은 것을 감추고, 눈부신 빛은 빛의 최고절정에 참여하지만, 폭발적인 빛남은 빛의 팽창을 중단시키는데, 그때 빛의 근원을 파괴한다. 우리는 A. Rimbaud의 경우, 폭발의 미학이 새로운 시작의 정신성과 연결되어 있음을 보게 되는데, 북에 올려놓은 손가락이 모든 소리를 해방시켜 새로운 조화가 시작된다. 즉 해방이 기계적으로 시와 힘의 무게로 바뀐다. 그러나 어떤 정신적인 지주 주변에 삶을 배열시키려고 하는 C. Baudelaire에게는 그 같은 혼돈이야말로 가장 악랄한 것이고, 폭발, 파열, 격렬한 해방 등이 그의 눈에는 반역이며, 인생의 파괴이고 부인을 의미한다.[255]

따라서 그는 잠재적인 상태(Le virtuel)를 선택한다. 고강도의 힘을 그 자체 속에 남아있게 하고 힘을 항상 힘의 대기 상태 속에 유지시키며, 결코 행동의 유혹에 넘어가지 않게 하는 것이다. 그때 고강도의 힘은 자신 위에 겹치고 때묻지 않았지만 매순간 가동될 수 있는 힘의 의식 속에서 졸고 있다. 힘은 미래의 고강도의 힘이라는 결코 실현되지 않는 상상력 속에서 유지되며 스스로를 간직한다. 그러나 이러한 잠재적인 상태가 부동성 속에서 행동의 약속을 발견하고 부동성과 운동성임을 시간 속에서 분리시키면서 이 두 가지를 거의 완벽하게 조화시킨다 해도 이 균형은 항상 불안정하다. 이러한 잠재성이 가장 죽음에 가까운 존재에 힘을 불어넣는데 성공한다 해도, 그것은 또한 죽음에 전염

255) Ibid., pp. 139~152.

될 가능성이 많고, 그리하여 이 존재들과 함께 굳어버릴 수도 있는 것이다. 이 잠재력이 부동으로 끝나는 것을 막고, 그 속에 있는 풍요한 힘을 구하기 위해서는, 지금 여기 자신의 내적인 유연성과 자신으로 하여금 미래의 살아있는 요람이 되게 하는 시간적 유연성을 보호해야 하는데, 그러기 위해서는 어떤 육체적인 공간 속에서 이 유연성을 훈련시키는 수밖에 없을 것이다. 鄕愁의 잠재력으로 하여금 행동을 개시하게 하거나, 미래나 과거를 향한 도약을 실현하게끔 강요해야 할 것이다. 완벽한 고착 상태는 자신의 내부에 어떤 팽창의 이미지를 간직할 수 없기 때문이다. 현재가 미래의 죽음으로 바뀌지 않고 부동상태가 풍요한 것으로 남아있게 하려면, 떨림, 고동, 조용히 흔들리기(le bercement) 등 가볍게 움직이고 있기를 감수해야 할 것이다. 이 세 가지 형태의 운동 속에서 가장 완벽한 것은 조용히 흔들리기다. 진동도 휴식을 흔들어 놓는다는 것에는 의심의 여지가 없지만, 그것은 덜 조직적이며 신경질적이다. 전율, 떨림 등도 마찬가지로 불가능한 팽창과 절박한 분열의 고통을 나타내 줄뿐이며, 결실을 거두지 못한 노력의 극도의 발작이나 폭발의 예고를 대신해 준다. 이와 반대로 조용히 흔들리기의 행복은 이 운동의 행복과 조화, 그리고 자신의 내부에서 이 운동을 받아들이고 있는 존재와의 깊은 일치감 등에 있다. 이것의 왕복운동은 인생을 어떤 고정축 주위에서 흔들며 균형을 만들어준다. 팽창과 응고의 교차인 경련보다도 조용히 흔들리기가 영혼에게는 훨씬 만족스럽다. 이곳에서 부동과 운동의 관계는 발작이나 긴장이 전혀 포함되어 있지 않고 항상 이상적인 방법으로 유연하면서 代層的이고 부동의 상태로 남아있기 때문이다. 이 흔들림은 혼수상태로 퇴행하는 것을 막는다. 그것은 외부와 단절된 은밀함의 공간을 손상시키지 않으면서 그곳에 활기를 넣어주고, 그러면서 시간성의 외부 조직에도 활기를 불어넣는다. 그렇게 되면 휴식과 나태의 순간인 현재가 미래와 과거의 방향으로 번갈아 가며 팽창되고 움직인다. 이 같은 도취의 순간 모든 것은 좌우로 흔들리기에 참여하는데, 이때 우리는 나태함(paresse)의 모든 애매함을 포착하게 된다. 그것은

어떤 고정된 본질에의 충실함과 동시에 이 본질을 끊임없이 활기 있게 하고 뉘앙스를 갖게 하는 자유로 정의된다. 이렇게 조용히 흔들리는 영혼은 항상 자신의 흔들림을 지배한다. 영혼이 흔들림의 축을 형성하는 것이다. 이 좌우로의 흔들림이 영혼과 멀어져 매우 독립적인 존재의 형태를 취할 때, 그것은 마치 부동의 의식이 가동성을 즐기는 광경과도 같다. 영혼은 자신의 주변에서 사물들이 좌우로 흔들리며 세계를 선회하는 것을 보는 새로운 즐거움을 경험한다.[256]

이 조용히 흔들리기는 이 같은 내밀성의 닫힘을 넘어서고 자신의 밖으로 자신을 옮겨주는 제3의 운동으로 스스로를 풍요하게 하는데 성공할 때 존재는 그곳에서 굴곡의 새로운 환희 속에 있게 된다. 이러한 굴곡선은 좌우로의 흔들림과 전진의 결합이며, 나태함과 도약의 결합이다. 이런 이유로 해서 굴곡선은 "춤추는 뱀"이라고 하는 작품 속의 여인처럼 욕망의 솟아오름이나 관능적인 기쁨의 움직임을 암시한다. 이렇게 물결치는 굴곡선은 영혼의 갈망과 동요를 읽을 수 있는 가장 강렬한 언어를 포함한다. 그때 이 물결치는 굴곡선은 어떤 윤곽의 토로와 한계의 폭발을 나타내준다. 굴곡선은 자연이 살아있는 모든 선에 허락해 준 자유와 떨림의 여백을 나타내 준다. 따라서 굴곡은 진정 선의 세계에 속하는 것이 아니라 차라리 餘白이나 暈影의 세계에 속한다. 언제나 어떤 몸짓의 춤이나 움직임의 물결 위에 놓여있는 이것의 주요한 기능은 물체들을 닫는 것이 아니라, 반대로 약간 분명치 않은 윤곽 속에 펄럭이는 가벼운 선들을 포함시켜, 그것들이 스치고 서로 만나게 하는 것이다. 그리고 이 선이란 그 자체에 속하는 삶을 가지고 있지 않다. 이 선의 흔적은 팽창의 가장자리 장식을 표현하는데 불과하며, 그보다 나은 역할로는 두 개의 살아있는 존재의 움직이는 만남과 교환을 표시해준다. 이렇게 물결치는 굴곡선은 직선과 아라베스크적인 선 모두를 거부한다. 직선은 딱딱하고 잔인하며 폭군적이고 구속 재킷처럼 얼굴을 감추어

256) Ibid., pp. 152~155.

버리는 不動이며 비극적이며 조직적이고(표층의 사전적 의미), 또한 아라베스크적인 선은 자신의 정신적이며 미학적인 가치를 자신의 고의적인 건조함과 상식적인 정확함 그리고 추상적이고 단호한 결정력 등을 나타내는데(표층의 개별적 의미), C. Baudelaire는 양자를 거부함으로써 차라리 물결치는 굴곡선 속에서 모든 현실들이 서로서로 메아리처럼 대응하는, 어둠과 광명처럼 무한한 총화에의 향수에 집착한다. 이와 같이 생기에 찬 활동성의 이곳에서 우주적인 상응의 법칙이 "고의적인 불확실성의 여백"을 통해 확인되며(심층의미), 이 법칙이 여기서 자발성의 유연함을 획득한다. 그러므로 굴곡선은 시간과 공간 속에 존재를 열어주고 존재를 물질들의 세계와 타자라고 하는 그 자신과 연결하는데 성공한다. 물론 물결치는 굴곡선도 어떤 직선이나 원주에 의해 유도되어야 하고, 자신의 소용돌이를 기본이 되는 뼈대에 부착시켜야 할 것이다. 진정으로 만족스럽고 유일한 균형을 이루는 직선과 곡선의 결합의 완벽한 유형을 C. Baudelaire는 "박카스의 지팡이"의 신화적인 이미지에서 찾는다. 곡선과 나사선은 이 지팡이에서 직선 주위를 맴돌며 환심을 사려고 애쓰고, 그 주위에서 말없는 경애의 춤을 추고 있다.

> 띠르스thyrse란[257] 무엇인가? 정신적 詩的 의미에 의하면 그것은 신의 통역이며 봉사자인 남녀 사제들이 신을 찬양할 때 손을 쥐는 성직자의 표적이다. 그러나 물질적인 의미로 그것은 일개의 막대기에 불과하다. 호프의 받침막대기요, 포도덩굴의 받침막대기, 그것은 건조하고 단단하고 곧은 일개의 순수한 막대기일 뿐이다. 이 막대기의 주변으로 작은 가지들과 꽃들이 변덕스런 곡선을 이루며 장난치고 희롱한다. 어떤 꽃들은 달아나는 듯 구불구불한 곡선을 이루고 또 어떤 것들은 종들처럼 몸을 구부리고 있고, 또 어떤 것들은 반대로 술잔처럼 몸을 뒤지고 있다. 그런데 이 복잡한 선들과 혹은 부드럽거나 혹은 찬란한 색채로부터 어떤 놀라운 영광이 솟아난다. 곡선 혹은 나선형의 선들이 직선의 마음에 들려고 애쓰며 그 주위에서 말없는 경애의 춤을 추고 있다구나 할까? 이 모든 정교한 꽃부리며 이 모든 꽃받침 등, 향기와 색채의 폭발이 엄숙한 막대기 주위에서 신비한 팡당고 춤을 춘다구나 할까? 그러나 어느 경솔한 인간이 꽃들과 잎이 우거진 나뭇가지들이 막대기를 위해 만들어진 것이라고, 혹은 반대로 막

257) thyrse: 박카스의 지팡이.

> 대기는 꽃들과 나뭇가지들의 미를 부각시키기 위한 구실에 불과하다고 감히 단정 내릴 수 있을까? 피르스는 신비하고 정열적인 미를 갖춘 친애하는 박카스이며, 숭배 받는 힘찬 스승인, 당신의 영원성에의 표상이다. 이길 수 없는 박카스의 힘에 분통이 터진 어떤 요정도 피르스, 당신이 당신의 형제들의 가슴 위에 당신의 정령을 움직일 때와 같은 그런 힘과 변덕으로도 거의 미칠 지경이 된 동반자들의 머리 위에 있는 당신을 움직인 적이 없었다—막대기, 그것은 당신의 곧고 단단한 흔들 수 없는 의지요, 꽃들, 그것은 당신의 의지 주위로 산보하는 당신의 환상이요. 그것은 남성 주위에서 그의 야릇한 매력 있는 연속선회의 춤을 추고 있는 여성적 요소이다. 직선과 아라베스크적인 선, 그것은 의지의 표현이다. 다시 말해 그것은 곧은 의지와 곡선의 언어, 목표의 언어, 목표의 일관성과 방법의 다양성이다. 어떤 분석가인들, 이 분리할 수 없고 완전무결한 이 천재의 혼합물, 당신을 나누고 분리하겠다는 가증스런 용기를 가질 수 있겠는가?
>
> —"박카스의 지팡이"에서(C. Baudelaire)[258]

결국 직선과 곡선은 분리할 수 없으며, 그렇기 때문에 가장 만족스런 선은, 다시 말해 감수성이 가장 행복하게 그 움직임과 만날 수 있는 선은, 역시 우리 내부로부터 연대적인 성격과 계속성을 따르도록 허락해 주는 선일 것이다. 이 같은 성격의 가장 완벽한 곡선은 나사선(spirale)이다. 나사선은 경직과 유연성을 병행시키는 대신 이 둘을 유일한 움직임의 미끄러짐 속에 연결시킨다는 점에서 박카스의 지팡이보다 우위에 있다. 나사선은 또한 원보다도 우위에 있는데, 그것은 나사선이 떨어짐과 긴장의 고정된 관계에 의해 원둘레를 어떤 중심부에 부착시키는 대신, 이 둘이 자연스럽게 서로 닿고 서로 만나게 하기 때문이다. 그리고 나선은 물결치는 굴곡선을 어떤 근원적인 중심 쪽으로 좁히고 끌어들이기 때문이다. 그러면서도 이 중심점으로부터 나사선은 또한 무리 없이 무한하게 공간과 시간을 전개시킨다. 그리하여 나사선은 중심과 둘레의 긴밀한 관계와, 하나와 다수의 상호적인 생성을 구현한다. 나사선은 표현에 어떤 비밀을 연결시키고, 공포와 언어를 조화시킨다. 요컨대 나사선은 C. Baudelaire가 그의 深淵의 중심에, 그의 깊이의 미지의 중

---

258) C. Baudelaire, 윤영애 역, 「파리의 우울」 (서울: 민음사, 1979), pp. 174~175.

심에 틀림없이 던질 수 있는 아리안느(ariene)[259]의 유일한 실이다.[260] 고강도, 폭발, 유연성, 조용한 흔들림, 잠재성, 굴곡선, 나사선 등 이 모든 장점들과 이 민감한 구조들은 순수한 상태에서 결코 서로 만나지 않는다. 자연이 그들을 같이 존재하도록 강요하며, 풍경들 속에서 그들을 구성하는 공존이 고통스런 것으로 확인된다. 우리는 그것들이 서로 겹치고 서로 어긋나고 서로 중화됨을 본다. 반대로 행복한 풍경 속에서는 이 인간적 행복의 민감한 요소들이 그들의 장점을 서로 연결시키는데 성공한다. 그들은 서로 협력하여 진정으로 생존의 총화를 포옹할 수 있는 조화를 창조한다. C. Baudelaire의 이 조화 속에서 우리는 G. W. F. Hegel의 절대지가 함께 만나고 있음을 볼 수 있다.[261]

2. "Correspondances(相應)"의 구조

---

259) T. S. Eliot, "Baudelaire." in Selected Essays(London · Boston: Faber and Faber Limited, 1980), pp. 420~427. "It was once the mode to take Baudelaire's Satanism seriously, as it is now the tendency to present Baudelaire as a serious and Catholic Christian. Especially as a prelude to the Journaux Intimes this diversity of opinion needs some discussion. I think that the later view-that Baudelaire is essentially Christian-is nearer the truth than the former, but it needs considerable reservation(한때는 Baudelaire의 악마주의를 진지하게 생각하는 것이 유행이었는데, 마찬가지로 오늘날에도 그를 진실한 가톨릭 신자로 표현하는 경향이 있다. 특히 서두에 "Journaux Intimes(마음의 일기)"에 대해 언급했던 바와 같이, 이러한 견해의 차이는 약간의 논의를 필요로 한다. 악마주의보다 그는 근본적으로 크리스찬이라고 하는 후자의 견해가 보다 더 가깝다고 나는 생각하지만, 그것은 많은 단서조건을 필요로 한다)"고 하면서 T. S. Eliot Baudelaire를 가톨릭 신자로 몰아붙이고 있다. 그러나 J. -P. Richard는 가톨릭의 이단으로 보고 있다. ariene: 아리우스 파의(신도). Arius(256?~336), 초기 기독교의 알렉산드리아 司祭. 그리스도의 神聖을 부정하는 아리우스설을 주장하여 삼위일체설에 반대하고, 325년 니케아 公議會에서 이단으로 규정되어 추방됨.

260) J. -P. Richard, 윤영애 역, op. cit., pp. 155~164.

261) 최문규, "불협화음의 문학과 보들레르," 「문학동네」, 통권 제17호(1998. 11), pp. 408~442. Dolf Oeler, 최문규 역, "보들레르의 문학적 선동," ibid., pp. 473~485. H. R. Jauβ, "보들레르 반자연으로서의 예술," ibid., pp. 451~461. J. Habermas, "현대성과 보들레르," Ibid., pp. 443~450. K. H. Bohrer, "보들레르와 영원한 예술미," ibid., pp. 462~472.

14행 시구인 이 소네트는 11음절 약강 5보격의 시(영국) 또는 알렉산더격(프랑스)을 말하며 이들의 각운 배합(scheme)은 'S'가 고정된 형식인 전통적 시임에도 불구하고 폭넓게 그리고 그 변화가 다양하게 실행된다. 세 가지 가장 널리 알려진 전통적 각운 배합인 'S'의 버전은 이탈리아식의 소네트인 페트라 풍(petrar chan: octave: abbaabba, sestet: adecde & cdcdcd 또는 근접된 2행 대구를 피하는 비슷한 조합), 스펜서 풍(abab bcbc cdcd ee), 그리고 영국적인 셰익스피어 풍(abab cdcd efef gg)이 있다.[262] 정형시는 프랑스의 경우 레(Le lai), 빌라넬르(La villanelle), 발라드(La Ballade), 판토므(La pauntoum) 등이 있지만, 소네트는 18세기에 일단 광채를 잃었다가 19세기가 되어 다시 인기를 되찾은 형식이다.[263]

아무튼 현대시의 근원들 가운데 하나가 "Correspondances"가 포함된 「악의 꽃들(Les Fleurs du Mal)」이라는 데는 의견이 대부분 일치한다.[264] 사실 C. Baudelaire의 등장으로 그의 시가 프랑스는 물론 전 유럽의 관심사가 되었으며, 프랑스 자체 내에서는 로맨티시스트들과는 다른 부류의 더욱 전위적인 사조들이 그로부터 시작되어 A. Rimbaud, P. M. Verlaine, S. Mallarmé를 관통하고 있다. S. Mallarmé의 고백에 의하면 C. Baudelaire가 중단해야 했던 곳에서 출발했고, 만년의 P. Valéry도 C. Baudelaire의 후손임을 고백하였다. 이러한 類의 많은 논평들의 요지는 그가 현대성의 시인이라는 점인데 이는 전적으로 타당하다. 이 점에 대해서는 C. Baudelaire가 '현대성'이라는 말의 창시자 중의 한 사람이라고 하는 Hugo Friedrich의 주장에 귀를 기울여볼 필요가 있다.[265]

---

262) The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, 1993 ed., s. v. "sonnet." 참조.

263) Maurice-Grammont, 閔熹植 역, 「프랑스 詩法槪論」(서울: 探究堂, 1984), p.143.

264) Marcel Raymond, 金華榮 역, 「프랑스 現代詩史: 보들레르에서 超現實主義까지」(서울: 문학과 지성사, 1983), p. 11.

C. Baudelaire는 자신의 창작방식에 대해 집중적으로 천착함으로써 "심정의 도취"에 빠지지 않으려는 의도를 관철시킨다. 도취는 시 가운데 등장해도 무방하지만 아직 시 자체는 아니며 자료에 지나지 않는 것이다. 순수한 시로 나가는 행위는 작업, 건축술의 정연한 시행, 언어자극의 조작을 통해서 이루어진다. 그리고 특히 주목할 만한 것은 시에 있어서 이러한 건축공학적인 구상은 각각의 시 집단들 내부에서도 변증법적 배치라는 형식으로 분명히 드러나며, 그것은 유동적인 질서체계로서 내부의 支線들은 서로 교차하고 있지만 그 전체 흐름 위에서 아래로 향하는 만곡선을 이루며 심원한 곳으로의 종점에 도달하는데, 이것을 '深淵'이라고 부르는 것은 그 深淵 속에서만 '새로움'을 볼 수 있는 희망이 있기 때문이다. 그러나 그 深淵은 새로움에 대해 묵묵부답일 뿐이다.[266]

그러면 그의 '外形'과 '深淵'에 대해서 보다 구체적으로 알아보기 위하여 C. Baudelaire의 "Correspondances(相應)"을 살펴보기로 한다. 이 시야말로 그의 시론이자 그 시론에 입각한 시의 모범을 보여주고 있다고 생각되기 때문이다.

대자연은 하나의 寺院이니 그 속에서
살아있는 기둥들이 때로 알 수 없는 말들을 새어 내보내니
사람들은 낯익은 눈길로 자기를 지켜보는
상징의 숲을 가로 질러 가네.

어둠처럼, 광명처럼 광대하며
컴컴하고도 깊은 통일 속
저 멀리서 혼합되는 긴 메아리들처럼
향기와 색채와 음향이 서로 화답하네.

어린 아이 살처럼 싱싱하고

265) Hugo Friedrich, 장희창 역, 「현대시의 구조: 보들레르에서 20세기까지」 (서울: 한길사, 1996), pp. 51~52.
266) Ibid., pp. 56~58.

木笛처럼 부드럽고 草原처럼 푸르른 향기들도 있지.
—그리고 또 썩은 향기, 풍성하고도 요란한 향기도 있어

용연향, 사향, 안식향, 훈향처럼
무한한 것들의 擴張力을 지녔기에
정신과 肉感의 황홀을 노래하네.

—"相應" 전문[267]

우선 위의 시가 4·4·3·3행연으로 배치된 것을 볼 수 있는데 이러한 14행의 시를 앞에서 언급한 것처럼 프랑스어로는 손네(Le Sonnet), 영어로는 소네트(sonnet)라고 한다. 그런데 첫 두 4행시, 즉 1, 2연의 옥타브가 같은 각운(La rime)을 취하고 있지 않으므로 이시는 정형에서 일탈한 소네트이다. 여기서 각운이라 함은 듣기에 좋은 음조의 배열규칙을 말하는데 프랑스 시의 음악성을 지지하는 것이다. 이 시는 고전시

267) Marcel Raymond, 金華榮 역, op. cit., pp. 25~26.
La Nature un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qul l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qul de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
- Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le enjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.
—"Correspondances" 전문

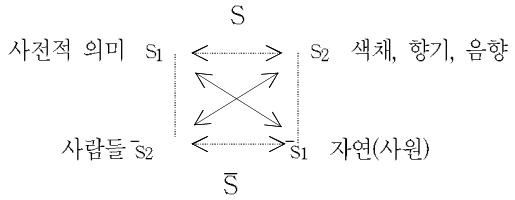
에 적용되던 엄격한 작시법에 반기를 들었음에도 불구하고 기본적으로 각운의 규칙을 따르고 있다. 각운이란 시구의 끝에 강세를 받는 모음뿐만 아니라 동시에 이 모음 뒤에 계속되는 모든 것의 동일음을 요구하는 것을 말한다. 그러나 각운의 수는 별로 많지 않고 同系統의 각운이 자주 되풀이됨으로써 권태롭고 쓸모없게 되어 12세기부터 시인들은 두 행마다 규칙적으로 각운을 바꾸게 된다. 이 새로운 규칙은 단조로움을 피하는 확실한 수단은 되지 않았지만, 귀로 뚜렷이 구별이 되는 두 종류의 각운이 있었다. 그 중의 하나는 강세 모음을 포함한 음절로 끝나는 것이고, 다른 하나는 그 음절 뒤에 강세를 갖지 않는 'E'를 포함한 음절로 끝나는 것이다. 즉 전자를 남성운, 후자를 여성운이라 한다.[268] 이 규칙에 따르면 이 시는 "mffm fmmf mmm mmm"으로 구성되어 포옹운임을 보여주고 있다. 이러한 시의 건축방식에서 각운, 시의 음절수, 시연의 구성과 같은 관습들은 마치 악기처럼 취급되며, 언어 속으로 파고 들어가서 시의 내용적 구성으로는 성취할 수 없는 작용을 불러일으키고 있는 것이다.[269] 즉 내용적 주제 설정으로부터가 아니라 소리와 소리의 화음으로부터 떠오르는 불확정성의 근원이 '深淵'인 것이며 공허한 '理想'과 동격을 이루는 것이니, 이러한 기능 내지는 가능성이 현대시의 창작원리이자 현대시의 비밀성인 것이다.[270]

그러므로 현대시의 창작원리는 형식의 파괴로부터 시작되는 것이 아니며, 외형의 변형 내지는 해체 다음에 그 건축방식에 입각한 새로운 외형을 만드는 것으로부터 시작되고 그 외형은 다시 새로운 深淵의 심층구조를 만들어 내는 것이라고 할 수 있다. 그러나 이 시의 심층구조는 밖으로 드러나 있다. 다시 말해서 첫째 연 이하의 세 연은 자연을 관조하고 있는 사람의 내부에서 일어나고 있는 사건이다. 이 사건이야말로 박카스의 도취경에 빠져 있는 것이라고 할 수 있다. 이것을 기호 사

---

268) Maurice-Grammont, 閔意植 역, op. cit., pp.45~46.
269) Hugo Friedrich, 장희창 역, op. cit., p. 59.
270) Ibid., pp. 68~69.

각형으로 포착해 보면 다음과 같다.



이 시의 통사구조는 "사람들이 자연(사원)과 함께 있다"이다. 이 말은 곧 사람이라고 하는 대상이 사전적 의미(개념) 이외에 색채·향기·음성 즉 자연(사원)의 의미(역사성)를 잉태(twofold)하게 되었다는 것을 의미한다. 그러나 이 시의 경우 심층구조(深淵)가 외부에 드러나고 있는 것을 볼 수 있는데, 그 이유는 먼저 C. Baudelaire가 深淵의 모습을 독자들에게 보여줌으로써 새로운 시작법을 제시하고자 하는 의도가 숨어 있다고 볼 수 있거나, 다음으로 그 자신이 이렇게 혁신적인 시작법의 제시에도 불구하고 정작 그 자신의 시작에서는 의도대로 이루어지지 못했다고 볼 수 있거나 둘 중의 하나라고 볼 수 있다. 그러나 그중 어느 하나라기보다 둘 다라고 하는 것이 보다 더 신빙성이 높다. 그의 이외의 모든 시들이 이와 거의 동일한 모습으로 우리 앞에 나타나고 있기 때문이다.[271]

271) T. S. Eliot, "Baudelaire." in Selected Essays, op. cit., p. 424. "He had a greater technical ability than Gautier, and yet the content of feeling is constantly bursting the receptacle. His apparatus, by which I do not mean his command of words and rhythms, but his stock of imagery(and every poet's stock of imagery is circumscribed somewhere), is not wholly perdurable or adequate.(Baudelaire는 Gautier보다 우수한 기교적 능력을 가지고 있지만, 감정의 내용이 끊임없이 그 용기에서 터져 나오려고 하는 느낌이 든다. 그의 시작상의 도구, 즉 언어와 리듬의 구사를 의미하는 것이 아니라, 마음속에 함축된 이미저리-모든 시인들이 함축한 이미저리는 어떤 한계가 있다-는 전적으로 적합하거나 지속적인 것만은 아니다)"라고 하면서, T. S. Eliot도 심층구조가 외부로 드러나려고 하고 있음을 지적하고 있다.

Ⅴ. 한국시 변동과정의 모더니티

1. 진화시의 구조
2. 전파시의 형성과정

V. 한국시 변동과정의 모더니티

1. 진화시의 구조

연구방법론의 문화인류학적 접근방법에서, 인류학에서의 주요 학파는 첫째 성장, 발전 그리고 진화에 관심을 둔 진화학파, 둘째 시간과 장소에 따른 문화의 다양성과 연대적으로 보아 한 장소에서 다른 장소로 전세계로 퍼져나가는 문화의 전파에 관심을 둔 학자들로 이루어진 전파·역사학파, 셋째 문화체계가 어떻게 운영되어 나가고 있는가 하는 비시간적인 문제에 관심이 있는 사람들로 이루어진 구조기능주의학파가 있다고 언급한 바 있다. 이에 근거하여 한국의 신시를 진화시와 전파시로 분류하고, 진화시는 다시 사설시조, 개화시, 개화가사로 분류하고자 한다고 피력한 바 있다.

이러한 관점에서, 사설시조는 언뜻 생각하면 평시조의 진화적 변형이라고 떠올리기가 쉽다. 그러나 이에 대하여는 두 갈래의 견해로 나뉘어져 있는 바, 그 하나는 李秉岐와 趙潤濟를 비롯한 많은 학자들의 견해로서 사설시조를 시조의 파생적 형태로 파악하는 것이며, 또 하나는 李能雨, 黃浿江의 견해로서 蔓橫淸類와 "不屈歌"를 들어 독자적으로 형성된 시가 양식으로 파악하였다.[272] 그리고 김제현은 후자의 입장에서, 더욱 심도 있게 검토하고 재해석하여 다음과 같이 정리하고 있다.

1) 고려속요인 <滿殿春別詞>의 餘音句를 제외하면, 그 형태의 3장 6단 구조와 사설시조의 3장 6구절의 의미구조가 일치한다.
2) 만전춘별사·쌍화점·처용가(고려시작 예시 없음) 등의 내용상 외설성이 사설시조 내용의 한 특성으로 나타나고 있다.
3) 前記한 속요와 사설시조의 진술방법이 다 같이 대화의 담화 형식을 취하고 있다.
4) 이야기 노래라는 類似性을 띠고 있다.
5) 13세기 말, 한역시 <蛇龍>과 <개야미…《珍本 靑丘永言 551, 七靑 690》, <大川 바다…>《珍靑 501, 六靑 838 등》으로 시작되는 사설시조와 그 주제와 歌意가 일치하고, 고려말 변안렬의 <不屈歌>와 조선초기 정극인의 <不憂軒歌>가 있으며 사설시조로 검증되었다.
6) 고려시대 특히 그 말기는 비극적인 시대였으며 오랜 전란으로 말미암은 流離와 궁핍한 생활 속에 백성들은 살았으며 도덕적으로는 개방적인 사회였다.
7) 국교는 불교였으나 후기는 타락하였다.[273]

이로써 사설시조의 연원은 고려 후기 속요임이 밝혀져, 향유계층과 곡조뿐만 아니라 語辭의 내용 그리고 소재의 표현법에 이르기까지 평시조와는 전혀 다르게 독자적으로 발생하여 진화한 시가형태임이 밝혀졌다.

한편 우리는 朴喆熙의 사설시조에 대한 언급을 잠시 살펴볼 필요가 있다. 그는 조선조의 시조를 他說時調와 自說時調로 구분하고, 전자는 ① 관습적 문맥에 의해 정당화되고, ② 他의 선험에 의한 관습적 삶이 현실일 수 있고, ③ 그 표현은 추상적이고 관습적인 테두리 속에 고정된 반응으로 계열화하고, ④ 유학자들의 시조가 그러하다고 한다. 그리고 후자는 ① 리얼리티의 새로운 국면과 관련되고, ② 자기경험에 의한 감동이 현실이 되고, ③ 그 표현이 구체적이어서 현장성을 획득하고, ④ 기녀들의 시조가 좋은 예라고 한다. 이러한 맥락에서의 自說性은 평시조와 사설시조 두 방향에서 모두 발견되는 현상이기는 하지만, 특히 그는 "근대 이후 자유시는 사설시조와는 표면상으로는 전혀 다른 형식인

272) 김제현, 「사설시조 문학론」 (서울: 새문사, 1997), p. 18.
273) Ibid., pp. 48~49.

것으로 보인다. 그러나 詩想이 부여되어야만 틀이 이루어진다는 이유로 이미 정해진 운율과 형의 구조를 거부한다는 점에선 근대 이후의 시와 사설시조는 결국 동일한 형식체험으로 귀착된다"고 하면서 사설시조를 마침내 자유시라는 결론까지 내린다. 이에 대해서는 좀더 검토되고 비판되어야 할 것이지만, 주목할 만한 관점이 아닐 수 없다. 왜냐하면 사설시조의 연원이 밝혀지고, 그 진화의 독자성이 활발하게 전개되어, 그 가운데 일부의 사설시조는 구조적으로 자유로운 형태, 리얼리티, 그리고 모더니티까지도 내포하고 있다는 심증을 그냥 간과할 수는 없다고 생각되기 때문이다.[274]

개화시는 갑오경장 이후에 활발해지기 시작한 근대화 과정에 나타난 새로운 장르라고 볼 수 있다. 외래사조는 물론이고 경이로운 문명과 문화의 유입에 직면하면서, 정치·경제·사회·교육 등 광범위한 분야에 걸쳐 각성을 촉구하며, 자주독립, 민권 등의 문제를 주제로 삼고있지만, 그 형식에 있어서는 가사 등 전대의 범주를 벗어나지 못하고 있음을 볼 수 있다. 그렇다고 해서 그대로 답습하는 방식이 아니고 좀더 진화된 모습의 새로운 시의 형태라는 것을 간과하지 못한다.

개화시가 처음 출현한 것은 "셔울 슌쳥골 최돈셩의 글(독닙신문, 제1권 제3호, 1896. 4. 11)"인데, 독립신문에만 모두 32편이 게재되었고, 그밖에 大韓每日申報, 京鄕新聞 등에 다수 발표되었음을 볼 수 있다.

대죠션국건양원년

---

274) 朴喆熙, 「文學槪論」 (서울: 형설출판사, 1985), pp. 184~187. 朴喆熙, 「韓國詩史硏究: 韓國詩의 構造와 그 背景」 (서울: 일조각, 1980), p. 73. 그는 他說性과 自說性이라는 새로운 용어를 만들어내고 있는데, 그의 설명 그대로를 받아들인다 해도 이것은 보편성과 개별성(특수성)이라는 철학 용어와 다르지 않음을 알 수 있다. 보편은 'Allgemein'으로서, 'Allgemein gültigkeit' 즉 보편타당성이라는 용어가 되기도 하는데, 이는 일반적·보편적 개념, 種, 類 등을 의미하는 것으로서 주로 중세기 스콜라 철학의 용어로 사용되었다. 그 의미는 개인적·주관적 사고나 지각과 관계없이 모든 사고나 인식에 타당한 성격, 곧 한 명제가 모든 사물에 일반적·필연적으로 통하는 성질을 말한다. 自說性은 'Besonder' 즉 개별성(특수성)으로 보아도 틀리지 않는다고 본다.

ᄌᆞ쥬독립깃버ᄒᆞ세

님군쎄츙셩ᄒᆞ고
정부를보호ᄒᆞ세

나라도을싱각으로
시죵여일동심ᄒᆞ세

집을각기흥ᄒᆞ랴면
나라몬져보젼ᄒᆞ세

나라위히죽ᄂᆞᆫ죽엄
영광이제원한업네

우리나라흥ᄒᆞ기를
비ᄂᆞ이다하ᄂᆞ님쎄

아모것도몰은ᄉᆞ람
감히일언ᄒᆞ옵내다

텬디간에사ᄅᆞᆷ되야
진츙보국데일이니

인민들을ᄉᆞ랑ᄒᆞ고
나라긔를놉히달세

부녀경ᄃᆡᄌᆞ식교휵
사ᄅᆞᆷ마다ᄒᆞᆯ거시라

우리나라보젼ᄒᆞ기
자나ᄭᆡ나싱각ᄒᆞ세

국태평가안락은
ᄉᆞ롱공상힘을쓰세

문명기화열닌세상
말과일과ᄀᆞᆺ게ᄒᆞ세

—"셔울슌청골 최돈셩의글"(分聯 필자)

이 시는 외견상 분연되어 있지 않지만, 2행연의 對句形式으로 이루어져 있으며, 이 형식은 한시나 민요에서 볼 수 있는 것으로서, 기본 자수율은 전대의 가사와 같은 4·4조이지만 시 전체의 형태에 있어서는 그보다 진화된 양상을 띠고 있다. 독립신문에 실린 32편 가운데 몇 편을 제외하고는 모두 분연되어 있으며 그 길이가 짧은 것이 특색이고, 2행연의 4연에서 49연까지 있지만, 10연을 전후한 것이 대부분이다.[275] 그리고 그 내용에 있어서는 자주독립과 애국(충군), 단결(동신, 합일, 일심), 교육과 문명개화(醒夢), 부국강병, 자유, 보국애민, 국위선양, 사농공상의 용어가 표상 하는바와 같이 생경한 관념으로 일관하고 있으며, 그 관념은 그 시대의 정치 사회의 양상을 웅변적으로 표현해주고 있다. 그 내용을 宋敏鎬와 金春燮은 다음과 같은 도표로 잘 요약하고 있다.

용어에 따른 주제의식 / 작품과 작자	자주독립과 애국(忠君·진충보국) 사상	단결(합심·일심·동심) 및 교육	문명개화(醒夢) 및 新聞讚揚	富國强兵(스롱공상) 과 국위선양
無題(최돈셩)	자쥬독립깃버ᄒᆞ세 진충보국데일이니 님군ᄭᅴ츙셩ᄒᆞ고 나라위ᄒᆡ죽는죽엄	시종여일동심ᄒᆞ세 부녀경딕ᄌᆞ식교육	문명기화열닌세상	스롱공샹힘을쓰세 나라긔를놉히달세
대죠션ᄌᆞ쥬독립인국ᄒᆞᄂᆞᆫ노릐(니필균)	ᄌᆞ쥬독립분명ᄒᆞ다 익여익야인국ᄒᆞ세 나라위해주어보셰 츙군ᄒᆞ고인국ᄒᆞ셰	합심ᄒᆞ고일심되야 서셰동덤막아보셰 남녀업시일학ᄒᆞ야 세계학식ᄇᆡ화보자 교육히야기화되고 기화ᄒᆞ야사롬되네	깁흔잠을어서ᄭᆡ여	부국강병진보ᄒᆞ세 스롱공샹진력ᄒᆞ야 괄괘국기놉히달아
無題(허일이)	ᄌᆞ쥬독립견실하여 ᄌᆞ쥬독립빗나도다	아국인민일심되기 일심합역인써보세 일심동체ᄒᆞ여보세	독립신문ᄒᆞᄂᆞᆫ말솜	부국강병부러ᄒᆞ세
익국가(윤태셩)	ᄌᆞ쥬독립즐겁도다 셩덕을축수ᄒᆞ세	동포형데합심ᄒᆞ여 부디부딕동심하여 남자녀자교육ᄒᆞ여 고등하ᄉᆞ하여보세		스롱공샹업을지어 부국강병ᄒᆞ여보셰

이 외의 개화시도 모두 위에서 보는 바와 같이 그 주제의식을, ① 자주독립과 애국(충군·진충보국), ② 단결(합심·일심·동심) 및 교육, ③

275) 宋敏鎬·金春燮, op. cit., pp. 166~174. 金潤東,「韓國開化期詩歌硏究」(서울: 시문학사, 1981), pp. 54~58. 金相善,「韓國詩歌形態論」(서울: 일조각, 1978), 242~252.

문명개화(醒夢) 및 신문찬양, ④ 부국강병(사농공상)과 국위선양으로 유형화할 수 있는데, 대부분 표층의 랑그로 구조되어 있음을 볼 수 있다. 다시 말해서 랑그의 사전적 의미의 범주를 벗어나지 못하는 수준에서 마치 논설이나 구호 같은 파롤을 구사하고 있는 것이다.[276]

개화가사가 발표된 것은 개화시(1896)보다 9년 정도 늦은 1905년 大韓每日申報의 "社會燈" 난을 통해서인데, 그 필진은 주로 신문사 측의 논설진이었던 것으로 추정된다. 개화가사는 형식면에서 개화시보다 퇴행하여 조선조의 전통 가사나 시조 또는 민요의 형태를 그대로 답습하여, 4·4조를 엄격하게 유지하는 경향을 볼 수 있으며, 그렇다고 해서 이것으로 그친 것이 아니고, 조선조의 전통 가사와 변별성이 있는 것은 연이 구분되어 있다는 것이다. 개화시가 2행연 대구의 짧은 분연형식임에 반하여 개화가사는 전통적 율조를 취하되 보다 장형화한 분연을 감행하고 있는 것이다. 이러한 경향의 대두는 하고 싶은 말들을 담기에 개화시의 형식이 너무 작았고, 그렇기 때문에 장형화의 필요성을 느끼게 되었으며 마침내 시 전체의 길이도 자연히 늘어나게 된 것이라고 볼 수 있다. 대개 6행연에서 20행연까지 이르고 있으나 10행연을 전후한 것들이 거의 대부분이다.

> 八道江山우리나라四千年來우리基業二千萬衆우리人口愛國精神日月갓고獨立氣象
> 山岳갓다우리同胞決心ᄒᆞ고文明富强速進ᄒᆞ세어허萬歲어허萬歲우리帝國萬萬歲라
> 八道江山우리나라그뉘라셔侵犯ᄒᆞᆯ고四千年來우리基業그뉘라서쎅앗스리二千萬衆
> 우리人口그뉘라셔蔑視ᄒᆞᆯ가劍戟도무서워말고水火도避치마라어셔가자어셔가
> 자獨立길로어셔가쟈
>
> —"三人踏歌"에서

위에서 보는 바와 같이 모두 連綴되어 있으나, 4·4조 1행으로 간혹 3·4조 내지 4·3조도 있으며, 표제 그대로 세 사람이 화답하는 형식으로 되어 있다. 이것을 분연해 보면 다음과 같다.

---

276) Ibid., pp. 174~182. 金潤東, op. cit., pp. 58~72.

八道江山우리나라
四千年來우리基業
二千萬衆우리人口
愛國精神日月갓고
獨立氣象山岳갓다
우리同胞決心ᄒᆞ고
文明富强速進ᄒᆞ세
어허萬歲어허萬歲
우리帝國萬萬歲라

八道江山우리나라
그뉘라서侵犯ᄒᆞᆯ고
四千年來우리基業
그뉘라서쎄앗스리
二千萬衆우리人口
그뉘라서蔑視ᄒᆞᆯ가
劍戟도무서워말고
水火도避치마라
어서가자어서가자
獨立길로어서가쟈

이와 같이 9행연과 10행연으로 표현되고 있음을 볼 수 있는데, 이 점에 한해서는 개화시보다 진화된 양상이라고 할 수 있다.[277]

개화가사의 내용은 일본의 식민정책과 그 추종세력에 대항하는 강렬한 저항정신을 형상화한 것들이 많을 뿐만 아니라 전통성의 모순을 배제하고 서구문화와 과학정신의 도입을 적극 주장하는 것들이 거의 대부분으로, 개화시의 내용과 별로 다를 것이 없지만, 그보다 개화가사는 훨씬 다양화되어 있고 비판적이며 구체적이다. 뿐만 아니라 서구문화와의 접촉도 맹목적인 추종이나 모방의 한계성을 극복하여 자체의 전통성에 초점을 맞추려는 경향이 엿보이기도 한다.

결론적으로 말해서, 진화시로서의 개화시와 개화가사는 시로서의 표층구조만 가지고 있을 뿐 시의 필수요건이라고 해도 과언이 아닌 심층

277) Ibid., pp. 184~190.

구조를 가지고 있지 않다는데 결정적인 결함이 있다. 이에 반하여 평시조와 사설시조 가운데 일부는 표층뿐만 아니라 심층구조도 가지고 있다는 데에서, 즉 외부의 영향이나 간섭 없이 진화한 시의 구조를 갖추고 있다고 하는 점에서 중요시하지 않을 수 없다.[278]

2. 전파시의 형성과정

가. 찬송가의 수용적 성격

1) 전파의 경로

찬송가의 번역에 대해 언급하기 전에 성경의 번역에 대한 사정과 경로를 살펴보는 것이 순서일 것 같다. 이 사업에 관심을 갖고 손을 대기 시작한 사람은 중국에서 선교활동을 벌이고 있던 J. Ross였는데, 그는 스코틀랜드 연합 장로교회 해외선교부의 선교사로 상해에 도착한 것은 그의 나이 30이 되던 해(1872. 8. 23)이였으며, 이보다 먼저 같은 해 1월 1일 J. MacIntyre가 산동반도의 芝罘에 파송되어 선교활동을 벌이고 있었다. J. Ross는 선교본부의 충고에 따라 지부 항을 떠나 발해만을 거쳐 만주의 관문인 영구 항에 도착하여, 첫겨울을 보내면서 중국어와 사서삼경 공부에 진력하며 순회 전도에 나서기 시작하였다. 그때 그는 조선의 쇄국정책에 의해 굳게 닫혀 있는 선교의 문을 열기 위해 영구를 출발(1874. 10. 9)하여 고려문에 도착, 조선 상인들과 접촉하고 설교하는 데는 일단 성공했다. 그러나 그들은 교리보다 J. Ross가 입은 옷의 옷감에만 관심을 갖고, 그들이 원하는 것은 영국산 면제품이었는데, 그런 가운데 호기심을 가진 50대 남자가 그를 찾아와 만주어로 대화를 나누었고, J. Ross는 그에게 한문 성경과 W. C. Burns 번역의 「訓兒眞言, Peep of Day」을 주었다. 그 상인이 바로 白鴻俊(1848~1894)의 부친이었다.

그후 1876년 J. Ross는 강화도조약에 의한 조선의 문호개방 소식을

278) Ibid., pp. 184~201. 金潾東, op. cit., pp. 78~90.

듣고 두 번째 고려문 선교 여행을 떠나게 되었는데, 이때 그는 성경 번역의 필요성을 절실하게 느끼고 있던 차에, 의주에서 온 한 청년을 만나게 되었다. 그는 소가죽을 싣고 압록강을 건너다가 풍랑으로 배가 전복되어 무일푼이 되었는데, J. Ross를 만나 그의 조선어 교사가 되었다. 그가 李應贊이다.

이렇게 李應贊을 만나 「Corean Primer」를 간행하는 등 번역 준비를 하기 시작하여, 1881년에 일단 로스 버전의 한글성경이 완성되었는데, 그 과정을 살펴보면 다음 도표와 같다.279)

기	기 간	번역자	번역대본	번역내용
제1기	1874 가을~1877 여름	로스, 이응찬		Corean Primer
제2기	1877 여름~1879. 4	로스, 이응찬, 서상륜 외	漢文文理 성경	마태복음-로마인서
제3기	1879. 5~1881. 5	매캔타이어, 이응찬, 백홍준 외	한문 성경+헬라어 성경	소책자 및 신약 전체(초고)
제4기	1881. 6~1886 가을	로스(매킨타이어), 이응찬, 전직관리, 서상륜, 서울 출신 학자 외	개역 헬라어 성경 개역 영어 성경	예수성교요령, 예수성교문답, 신약 여러 차례 수정

6pp9이와 같이 문화요소로서의 성경과 이것을 중심으로 하는 개신교의 문화복합이 선교사들에 의하여 조선에서 이루어지기 시작하였다. 이러한 현상은 기존의 조선의 문화체계와 공존하면서 관서지방을 중심으로 점점 그 세력이 넓혀지기 시작한다. 교세의 확장과 더불어 문화요소로서의 성경만이 아니라 그와 함께 찬송도 필연적으로 동행하는 문화복합으로서의 개신교의 전파를 상정한다는 것은 지극히 당연한 것이다.

---

279) 이만열, 「한국 기독교 수용사 연구」(서울: 두레시대, 1998), pp. 46~69. "이응찬: 로스와 매킨타이어의 제1 조력자로서 6년여간 번역일에 종사하여 한글성경 번역의 기초를 닦았으며, 1883년 9월말에 콜레라로 사망하였다. 백홍준: 1879년 1월부터 4월까지 약 4개월만 번역에 참가했다. 그러나 백홍준은 번역보다는 전도인으로서의 공적이 더 큰 분이다." 이하 참조. 김수진, 「중국개신교회사」(서울: 홍성사, 1997), pp. 294~312.

> 복음이 외쳐지는 곳마다 찬송이 움솟는다. 환희의 찬송, 가슴을 여이는 찬송, 방황과 좌절에서 인도해내는 찬송, 그런 찬송이 불려진다. 지금 가장 많이 불려지고 있는 찬송들은 "예수 날 사랑하오," "피밖에 없네," "하나님 가까이," "예루살렘 나 복된 집"들이다. 이들 찬송은 몸을 굽히고서야 들어갈 수 있는 오두막집이나, 양반들의 고대광실이나, 궁정(宮廷) 안에까지 파고들어 불려지고 있으며, 어린이들은 이 찬송가를 노래하면서 키가 자라고 있다. 찬송가가 불려지는 곳에 바로 복음의 행진이 있다."[280]

그러므로 성경 번역과 함께 찬송가의 번역에도 손을 쓰지 않을 수 없었으며, 본격적인 번역이 이루어지기 이전에 한문체이든지 중국어와 조선어를 섞어서이든지 어떤 형식으로든지 이미 번역이 구전되고 있었다고 보아야 할 것이다. 白鴻俊이 "주 예수 애워(愛我) 주 예수 애워(愛我)"를 불렀다는 것이 이를 증명해 준다. 그리고 이러한 점에 대해서는 비록 단편적이기는 하지만 朱耀翰도 같은 견해를 가지고 있었으며, 더 나아가 그는 신체시가 찬송가의 영향을 받았다고 주장한다.[281]

---

280) 閔庚培, 「韓國敎會讚頌歌史」 (서울: 연세대학교 출판부, 1997), pp. 25~26에서 재인용.

281) 朱耀翰, "노래를 지으시려는 이에게," 「朝鮮文壇」, 제3호(1924. 12), pp. 47~48. "그런데 근래에 와서 새로운 풍물이 수입되며 문례가 한문의 전제에서 버서나는 동시에 (아직까지 그 전제를 아조 벗지는 못하엿스나) 지금 우리가 토론하려는 신테시가 생겨낫슴니자. 그 신테시를 가르켜서 이 아래로부터는 간단히 신시라 하게슴니다. 그러면 그 신시라는 것은 엇더한 것인가. 이 문데는 력사덕으로 관찰할 때에 명백히 대답됩니다. 산문학의 시작을 말하랴면 반드시 예수교의 셩경을 들지 아늘 수 업슴갓치 신시의 긔원을 말하랴면 「찬미가」를 들지 아늘 수 업슴니다. 「찬미가」는 예수교인들이 례배보러 모힐 때에 부르기 위하야 서양 곡됴에 마초아서 조선말로 쓴 노래입니다. 그 노래의 내용은 대개 서양 찬미를 번역한 것이 만슴니다. 그 번역의 잘 되고 못 된 것 이라던지 가치가 잇고 업는 것 이라던지는 지금 론할 것 업고 다만 그것이 신시 운동에 영향을 주엿다는 뎜은 그것이 우리글로 우리말로 쓴 노래의 시작이라 함이외다. 그러나 그 노래에서 직졉으로 영향이라던지 감동을 바다서 나온 신시 작가는 잇섯스리라고 생각이 아니 됩니다. 오늘에 니르서는 찬미가의 내용은 고사하고 그 어사의 문예덕 가치의 너머도 나즌 것을 누구나 보지 아늘 수 업습니다. 그것을 개역하고 개작하는 것이 셩경의 개역과 마츤가지로 교회 문학가의 큰 일이 될 줄 압니다. 그러나 그 문데는 오늘 데목 박기니 다시 더 말할 것 업고, 「찬미가」 다음으로 신시의 형식을 가젓다 할 것이 소년잡지 등에 난 칠오됴(七五調)의 신테시와 갑오 이후에 류행한 창가라고 보겟습니다. 그 가운데는 아직도 한문구됴를 버서나지 못한 것도 잇섯고, 또 혹 됴선 녯날 말을 그대로 써 보는 국수덕 작품도 잇섯는듯 합니다. 그 가운데 혹은 웅장한 군가덕 색채를 가진 것도 잇고 교훈덕, 종교덕, 애국덕, 여러 가지 색채를 가진 것이 잇섯스나 내용으로 보

2) 찬송가의 번역과 창작

최초의 찬송가는 북감리교 선교부가 번역하여 간행(G. H. Jones와 L. C. Rothweiler 편찬)한 「찬미가」(1892)이다. 이것은 수형본으로서 겨우 27편밖에 없는 불완전한 찬송가였다. 그러나 처음부터 운율과 관용어의 사용이 문제가 되어서, 1895년에 그 개정판을 내게 되었다. 이 개정판에도 역시 선교사들은 불만이 많았으며, 그리하여 찬송가는 한국인으로서의 그대로 솟구치는 가락으로 노래할 그들 자신의 서정시인이 나올 때까지의 교량 역할에 불과하다는 입장을 계속 밝혔다. 이 개정판에는 총 81편의 찬송가가 들어있었는데, 곡에는 대개 미국 북감리교회의 것들을 많이 사용하였다.[282]

이에 반하여 한국 최초의 규모를 갖춘 찬송가는 H. G. Underwood 간행의 「찬양가」(1894)이다. 이것은 총 117장으로 악보가 가사와 함께 인쇄되어 있어서, 제법 형식을 갖춘 찬송가였다. 그런데 이 「찬양가」는 H. G. Underwood 단독의 편찬이라는 것이다. 그는 1890년 여름 찬송가의 긴급성을 알고 추진하였지만 지지부진하였고, 그래서 선교사들은 長監 연합의 찬송가 편찬이라는 명분 아래 감리교회의 G. H. Jones와 장로교회의 H. G. Underwood에게 맡기기로 하였는데, 그러나 G. H. Jones가 귀국하여 부재 기간이 길어짐에 따라 H. G. Underwood는 자기 식으로 일을 혼자 해버리고 말았다. 그것이 탈이었다. 결국 반발에 부딪쳐 연합 찬송가가 간행될 때까지 만이라도 일부지역에서 사용한다는 조건으로 간행되었던 것이다.[283]

여기서 특기할 만한 것은 이 「찬양가」 안에는 한국인의 작사가 들어

아 예술덕, 독창덕 가치 잇는 것은 별로 업섯다고 봄이 가하겟습니다. 다만 형식상으로 「찬미가」와 창가와 일본 신테시를 모방한 됴선 신테시가 됴선 고래의 한시 시됴 민요와 판이 다른 것을 보아 신시의 호시라고 볼 수 잇다 함이외다."라고 언급하고 있는데, 비록 구체적인 예시 없는 직관적 관점이기는 하지만, 날카로운 지적이 아닐 수 없다.

282) Ibid., pp. 26~29.

283) Ibid., pp. 29~32.

있다는 것이다. 이것은 趙淑子・金秉喆의 주장에 의하면 제4장, 제 38장, 제40장, 제61장, 제87장, 제93장, 제113장, 제114장, 제115장, 모두 9편이라 하고, 閔庚培는 제40장과 제87장은 "Composed by a Korean"의 표식이 없으므로 제외시켜야 하며, 그렇기 때문에 모두 7편이라고 주장한다. 그러나 H. G. Underwood의 서문에 의하면, 제4장, 제29장, 제38장, 제61장, 제93장, 제113장, 제115장 등 모두 7편이라고 명기하고 있다.

> 우리들이예수를밋으면춤신여호와를쥬로알거시아니라우리가스랑ᄒᆞ온아바지로알거시니이싱각을ᄒᆞ면례빅히러올때에찬미홀수밧게업고또이도논죠션에온지가오라지아니ᄒᆞ니외국노래를가지고죠션말노번역ᄒᆞ고고됴를맛게히야최ᄒᆞᆫ권을문드럿시니이칙에잇논찬미가다ᄒᆞᆫ사롬의번역ᄒᆞᆫ거시아니라여러사롬이번역ᄒᆞ야모화둔거시오또이즁에뎨스뎨이십구뎨삼십팔뎨륙십일뎨구십삼뎨일빅십삼뎨일빅십오논다죠션사롬이지은거시니…(이하생략, 밑줄 필자)[284]

세 사람의 언급을 정리해보면 다음과 같다.

L. H. Underwood	趙淑子・金秉喆	閔庚培
제4장 讚美主宰	제4장 讚美主宰	제4장 讚美主宰
제29장 看十字架	제38장 看十字架	제38장 看十字架
제38장 耶蘇報償我罪	제40장 悔改能得救贖	
제61장 聞耶蘇聖名更生	제61장 聞耶蘇聖名更生	제61장 聞耶蘇聖名更生
	제87장 主眷顧我	
제93장 我主拯我	제93장 我主拯我	제93장 我主拯我
제113장 義怒難避	제113장 義怒難避	제113장 義怒難避
	제114장 無愛全虛	제114장 無愛全虛
제115장 培端氏十信歌	제115장 培端氏十信歌	제115장 培端氏十信歌

그러나 우리는 편찬자인 H. G. Underwood의 언급을 신뢰하는 것이 옳을 것으로 생각한다. 직접 번역에 참여하고 고심한 당사자의 말을 믿지 못한다면 의심의 폭은 더욱 넓어질 것이다. 그것도 중요하지만 보다 더 중요한 것은 이 작사자가 누구냐 라는 것이다. 그러나 불행히도 白鴻俊 한 사람 이외는 작사자의 이름을 알 길이 없다. 白鴻俊은 앞에서도 언급했지만 한국인으로서 두 번째로 세례를 받았으며, 성경 번역에

284) H. G. Underwood,「찬양가」(요코하마: 예수성교회당, 1894), p. 2.

도 참여하고 전도에 힘썼던 사람이다.[285]

一
이세상을내신이는
여호와ᄒᆞ나뿐일세
텬디만물내신후에
일남일녀시조냇네

二
오직사ᄅᆞᆷ귀하더니
마귀게미혹ᄒᆞ엿네
디옥고가셩것시니
세세ᄌᆞ손적악일세

三
착하신여호와ᄭᅴ셔
ᄌᆞ비지심대발ᄒᆞ샤
셩ᄌᆞ예수탄강ᄒᆞ니
십ᄌᆞ가상죽으셧네

四
이은공이크시고나
갑흘바ᄅᆞᆯ모ᄅᆞ겟네
일년일ᄎᆞ셩찬으로
그큰공로닛지마세

五
먹고닙고쓰는거손
은혜마다감샤ᄒᆞ세
쥬식간음방탕말고
일뎡지심찬미ᄒᆞ세

—"讚美主宰," 미상, 제4장[286]

---

285) 閔庚培, op. cit., pp. 32~33.

286) 조숙자 편, 「찬양가」(1894) 연구자료집(서울: 장로회신학대학교 교회음악연구원, 1995), pp. 48. p. 100. p. 114. p. 152. 222. p. 270.

一

一
우리쥬의피를보면/정신이아득다/지존지대ᄒᆞ시거눌/엇지죽으셧나
나죄인을구ᄒᆞ엿고/녀도구ᄒᆞ엿네/만국사름을구ᄒᆞ니/은혜무궁일세
二
범죄케ᄒᆞᆫ것실괄셰/십ᄌᆞ가를보라/인ᄌᆞᄒᆞ심무궁ᄒᆞ다/더큰ᄉᆞ랑업네
三
조셩ᄒᆞ신이죽으샤/죄를쇽량ᄒᆞ네/태양이이거술보고/본빗출일헛네
四
예수십ᄌᆞ가를보니/내가붓그러웨/돌과ᄀᆞᆺᄒᆞᆫ ᄆᆞ옴인들/눈물이안날가
五
죽도록눈물흘녀도/은혜를못갑네/내젼톄를다밧쳐/보은홀수업네
—"看十字架," 미상, 제29장

一
우리예수큰공로가/내죄악을모도씻네/이은혜를싱각ᄒᆞ니/태산이아조가ᄇᆞ얍다
二
지셩으로밋는 ᄆᆞ옴/죽기로셔변홀손가/밍셰ᄒᆞ야곳친 ᄆᆞ옴/금셕ᄀᆞᆺ치든단코나
三
십계를엄히직희고/예수흥적본을밧아/불샹ᄒᆞᆫ이시샤ᄒᆞ고/병든사름치료ᄒᆞ세
四
여호와아들분명코/예수데ᄌᆞ명명ᄒᆞ니/오늘새사름이되니/영원향복ᄒᆞ겟고나
—"耶蘇報償我罪," 미상, 제38장

一
예수의놉흔일홈이/내귀에드러온후로/젼죄악을쇼멸ᄒᆞ리/ᄉᆞ후텬당내거실세
二
사름육신싱긴근본/싱어토귀어토ᄒᆞ네/가련ᄒᆞ다쳐ᄒᆞᆫ몸을/조곰도싱각치말세
三
귀ᄒᆞᆫ령혼예수ᄭᅳ라/텬당에곳을나가세/거긔가내본향일세/착ᄒᆞᆫ령혼모혓고나
四
지셩으로밋던덕이/됴흔줄을씨듯겟네/여호와와동락ᄒᆞ니/무궁무진즐겁도다
—"聞耶蘇聖名更生," 한국여성, 제61장

一
어렵고어려오나/우리쥬가구ᄒᆞ네/옷과밥을주시고/됴흔거술다주네/어렵고어려오나/우리쥬가구ᄒᆞ네
二
우리긔도다듯고/ᄒᆞᆼ상ᄀᆞᆺ치잇고나/우리가자나씨나/우리쥬도라보네/어렵고어려오나/우리쥬가구ᄒᆞ네
三
하늘에셔주지나/세샹에셔괴로워/욕을보고슈심즁/변기ᄒᆞᆯ곳업서도/어렵고어려오

나는밋네나는밋네여호와이
텬디만물문ᄃᆞ신줄나는밋네
나는밋네나는밋네구셰쥬가
육신으로강싱홈을나는밋네

二
나는밋네나는밋네죽엇다가
삼일부활ᄒᆞ신거슬나는밋네
나는밋네나는밋네셰상ᄭᅳᆺ날
다시와셔심판ᄒᆞ심나는밋네

三
나는밋네나는밋네내ᄆᆞ옴을
감화키ᄂᆞᆫ셩려인줄나는밋네
나는밋네나는밋네쥬의문도
만국공회일심ᄉᆞ랑나는밋네

四
나는밋네나는밋네예수씨를
힘넙어셔죄샤홈을나는밋네
나는밋네나는밋네이육신이
셰상ᄭᅳᆺ날다시살것나는밋네

五
나는밋네나는밋네모든셩도
예수구원복밧음을나는밋네

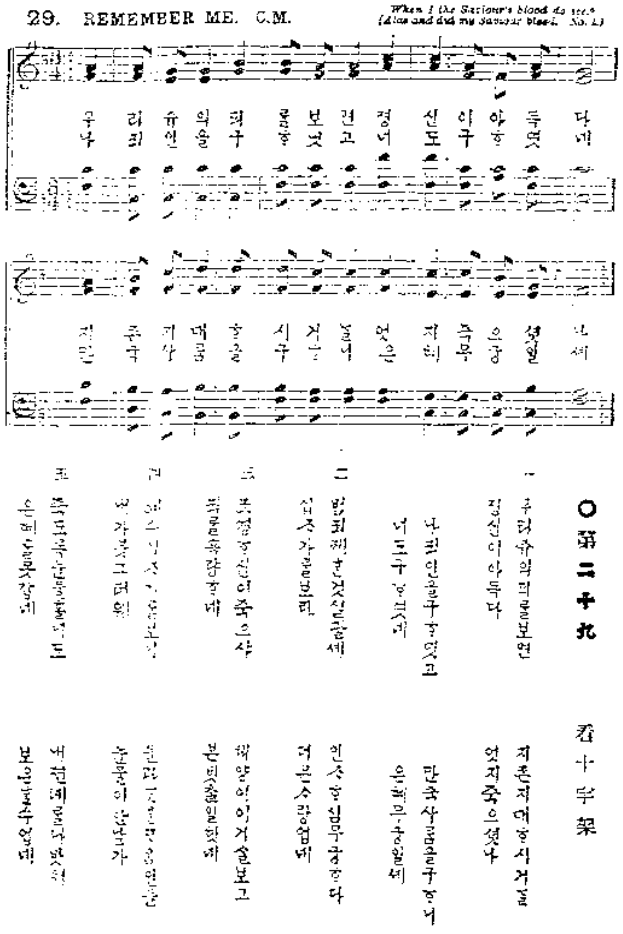
나/우리쥬가구ᄒᆞ네

—"我主拯我," 白鴻俊, 제93장

一
이셰상의춘밍들은/쥬의은덕바이물나/우리쥬를밋지안코/ᄌᆞ힝ᄌᆞ지ᄒᆞ엿고나
二
여호와의득죄ᄒᆞ니/지금비록살앗시나/ᄉᆞ후디옥드러가셔/더형벌을엇지홀고
三
태산ᄀᆞᆺ흔즁흔형벌/ᄀᆞ초ᄀᆞ초다격그니/셰샹에셔지은악이/싱각ᄉᆞ록원통ᄒᆞ다
四
두루싱각ᄒᆞ여보니/후회ᄒᆞ나쓰디업네/이런일을싱각ᄒᆞ면/누가아니회기ᄒᆞ리

—"義怒難避," 미상, 제113장

나는밋네나는밋네여호와씌
항상빌면엇는거슬나는밋네

—"培端氏十信歌,"미상,
115장

제4장 "讚美主宰"의 경우, 한 행이 8자이며 이 행 4개가 모여 한 절

(연)을 이루고, 자수는 모두 32자이며, 절은 모두 5절 160자로 구성되어 있다. 언뜻 보기에 한 행의 운율이 전통 가사의 4·4조 2음보처럼 보인다. 그러나 4·4조로 보기에는 다소 무리가 있는 것으로 보인다. 이 찬송가는 가사가 만들어진 뒤에 여기에 맞추어 작곡된 것이 아니고, 기왕에 만들어진 곡(L. Mason 편곡, 19세기)에 한글 가사를 붙인 것으로 판단되기 때문이다. 다시 말해서 이 곡은 4개의 마디가 모여 한 개의 악절을 이루고, 이 악절 4개가 모여 완성된 곡인데, 음표 하나 하나마다 한 글이 한자씩 붙어 있는 것으로 보아, 이 곡의 형식에 따라 만들어진 가사이지 결코 전통 가사의 운율을 의식하며 만들어진 것이라고 볼 수는 없기 때문이다. 제29장 "看十字架"의 경우, 한 행이 "우리쥬의피를보면/정신이아득다"로 마치 앞의 행은 4·4조 2음보, 뒤의 행은 3·3조 2음보처럼 보여, 다소 특이한 형태를 보여주고 있지만, 위의 찬송가와 마찬가지로 원곡의 음표 하나 하나에 한글 가사를 붙이다가 보니, 원곡에 붙어있는 4행연(quatrain)에서 볼 수 있는 Metre(Foot의 종류에 따라 그 길이가 다른)의 모양이 되었을 뿐이다. 제115장 "培端氏十信歌"의 경우도 마찬가지이지만, 한 악절이 5개의 마디로 구성되었기 때문에 그 길이가 길어져 마치 4·4조 3음보처럼 보일 뿐이다.[287]

이 찬송가의 구조는 당시 번역에 참가한 선교사들이나, 현재의 찬송가 연구가들이 언급하고 있듯이 단층구조이기 때문에 시로서의 성숙도가 떨어지고 있는 것은 사실이다. 그렇다고 해서 우리는 이것을 그대로 버려서는 안 될 것이다. 이 가사는 비록 찬송가의 곡에 붙이기 위하여 창작된 것이기는 하지만 최초로 영시 형식이 수용되는 결과를 가져왔다는 사실을 결코 부인할 수 없기 때문이다. 어째서 영시의 형식이냐고

---

287) 趙神權,「韓國文學과 基督敎·Ⅰ」(서울: 연세대학교 출판부, 1983), pp. 128~129. "둘째로 어려운 점은 音曲에다 歌詞의 字數를 맞춰야만 했다는 것이다. 言語構造 및 언어의 색채가 다른 英美詩를 逐字的으로 번역하면 너무나 長文이 되고 음곡에 자수를 맞추자니 詩語의 묘미를 일일이 살릴 수 없고, 번역상의 고통은 이루 마할 수가 없었다. 그러나 가창 되어야 하는 찬송가이니 만큼 음곡에 맞추지 않을 수 없었다." 이하 참조. 金秉喆,「韓國近代飜譯文學史硏究」(서울: 을유문화사, 1975), p. 126.

강하게 되묻겠지만, 이 찬송가의 곡은 시가 먼저 만들어진 뒤 이 시에 맞춰 만들어진 것으로서, 찬송가의 전체 형식은 바로 이 영시의 연(Stanza)의 형식과 동일한 것으로 파악되어야 하기 때문이다. 다시 말해서 4악절로 된 찬송가는 4행연(quatrain)의 시형식으로 보아도 틀리지 않는다. 물론 영시의 Metre나 Foot(약강조, 강약조 등)와는 언어의 특질상 정확하게 일치할 수는 없지만, Metre(음악에서는 小節·마디, 시에서는 步格·音步)[288]는 어느 정도 가능하기 때문에 이러한 판단도 가능하다고 본다.[289]

---

288) Paul Creston, 崔東善 역, 「리듬원리」 (서울: 세광음악출판사, 1977), pp. 9~22. "리듬에는 네 가지의 要素가 있다. 그것은 基本的인 「秩序있는 運動 지속의 組織」을 결정하는 것이다. 네 개의 要素란 拍子(meter), 速度(pace), 액센트(accent), 패턴(pattern)을 말한다. (중략) 리듬은 총괄적인 것이지만 拍子는 단순히 지속에 대한 組織의 한 要素에 지나지 않는다. (중략) 拍子란 하나 또는 두 개 이상의 小節構造에 있어서의 鼓動拍의 集合이다. 박자는 일반적으로 "Time"(3/4拍子, 6/8拍子 등)이라 하고, 또 速度(pace)는 傳統的으로 템포(slow tempo, moderato tempo 등)라 한다. 이 傳統的인 用語는 애매하고 不正確해서 이 책에서는 拍子를 meter, 속도를 pace라 칭하기로 한다. (중략) 鼓動拍은 本書에서는 일반적으로 拍(beat)을 일컫는데 쓰는 用語로서, 例를 들면 3/4拍子에 있어서 한 小節은 세 개의 4분 음표로 이루어지는 것이고, 6/8박자에 있어서는 한 소절에 두 개의 점 4분 음표의 拍으로 이루어진다. 拍(beat)이라는 用語는 拍節鼓動拍(metrical pulse)과 일치해도 좋고, 일치하지 않아도 좋다. (중략) 액센트는 리듬의 生命이다. 이것이 없다면 박자는 단조로운 鼓動拍이 集合된 연속에 불과하며, 速度는 전연 運動感覺을 잃게 되고, 패턴은 구름이 낀 듯이 몽롱하게 되어버리고 만다. 그러나 우리는 다이나믹이라든가 음의 强度만을 액센트라고 생각하는 습관이 있다. 그것은 실제로 가장 확실한 것으로서 아마도 액센트의 가장 기본적인 타입이라고 할 수 있을 것이다. 어떤 音을 두드러지게 표현하는 데는 여러 가지 精巧한 방법이 있고 音을 주의해서 선택하고 특별한 의미를 갖는 것은 모두가 다 액센트의 형식이라고 할 수 있다. 그러므로 액센트는 鼓動拍이나 拍을 나타내게 되고 리듬을 강조하는 요소가 된다. 이 액센트의 强調法에는 8가지의 타입이 있다. 그 종류의 명칭을 열거해 보면 1) 다이나믹(dynamic), 2) 아고직(agogic), 3) 拍節的(metric), 4) 和聲的(harmonic), 5) 重量的(weight), 6) 音高(pitch), 7) 패턴(pattern), 8) 장식(embellished)"이라고 한 바와 같이, 음악에서는 "Pulse, Beat=Meter"로 보고 있다. pulse와 beat(음표)가 모여 한 meter를 이루기 때문에 그렇게 단정하고 있는 것 같다. Pulse와 Beat는 시에 있어서의 음절에 해당되는 것이 되겠는데 이 음절이 모여 한 보격(음보)을 이루는 것과 같은 방식이라고 볼 수 있다. Accent는 시에 있어서의 Foot에 해당된다고 볼 수 있다.

289) 金榮喆, 「韓國近代詩論攷」 (서울: 형설출판사, 1992), pp. 235~241. "양악 및 찬송가의 곡에 맞춰 우리말로 현사하는 과정에서 4·4조의 정형율을 탈피하는 계기가 마련될 수 있었고 거기에서 새로운 자유율이 개화되는 전환점이 형성되었던 것이다. 신시를 통하여 육당이 보다 자유로운 리듬을 모색하기 이전에 찬송가의 영향

그러므로 한국에 최초로 영시의 형식이 수용된 것은 찬송가를 통해서이며, 또 그 창작방법을 가지고 한국인의 손에 의해 작시되었다는 것은 종교뿐만 아니라 문학상으로도 그냥 간과할 수 없는 커다란 사건이 아닐 수 없다. 왜냐하면 이 찬송가를 통해서 차후에 창가라고 하는 장르가 만들어지고, 또 李承晩의 "고목가"와 같은 최초의 신체시를 탄생시키는 데 밑거름이 되었기 때문이다.

나. 창가의 문화접변적 성격

다같이 가창을 전제로 했지만 개화시나 개화가사는 詞에 치중을 하고 창가는 唱에 치중했으며, 그리고 그 곡이 찬송가 조에서 벗어나 일반적인 서양악곡으로 점점 확대되어가고 있다는 데에서 전자와의 변별성이 생기고 있었다. 뿐만 아니라 찬송가의 先曲後詞 방식에서 벗어나 先詞後曲의 정상적인 창작행위도 산발적으로 이루어지기 시작하고 있었다. 따라서 시적 기교의 성숙성도 보이기 시작하고, 전 단계의 시가보다 대중에게 보급되는 폭도 넓어졌다. 마침내 개화기의 각종 잡지를 통하여 전파되는 한편 학교 창가는 근대식 학교의 교과목으로서 방방곡곡으로 퍼져나가 민족의 정서적 교육에 공헌한 바가 컸다.[290] 이 창가에 대한 견해들을 김영철은 다음과 같이 정리하고 있다.

> ㉠ 4·4조 리듬을 갖추어 조선조 가사와 동일하나 서양식 악조에 의하여 불리며 분절법을 취함. 6·5, 7·5, 8·5조의 새로운 리듬에 맞춘 새로운 시가. (조윤제, 「조선시가사강」)
> ㉡ 전통가사와 운율형식만 같을 뿐 내용과 노래하는 곡이 전혀 다름. 서양음악에 맞춤. 낡은 형식에 새로운 사조를 담고 있고 평민화 하는 귀족과 신흥평민의 야합에 의한 장르. (임화, 「조선신문학사」)
> ㉢ 노래로 부려진 것. 4·4조, 7·5조, 자유율도 포함됨. 가창 유무가 창가의

에 의해 무의식적이나마 자유율의 맹아가 싹틀 수 있었던 것이다."고 金榮喆은 언급하는 탁견을 보여주고 있으나, 찬송가에 의해서 영향을 받은 것은 '자유율'이 아니고 영시의 '정형율'이다.

290) 宋敏鎬·金春燮, op. cit., pp. 202~203.

변별적 기준이 됨. (백철, 「국문학전사」)

㉣ 민요와 시조의 영향을 받아 4·4조 가사 형식으로 출발한 개화기의 신생 활양식. 계층과 연령을 초월한 국민개창의 노래로 초기 창가는 무의식적인 것이었으나 육당 창가는 의식적임. (조연현, 「한국현대문학사」)

㉤ 7·5조의 자수율을 기조로 한 노래로서의 가사. 7·5조 리듬 및 창가의 명칭은 일본에서 영향받음. (정한모, 「현대시문학사」)

㉥ 찬송가, 창가, 교가 등 서양음악의 영향으로 형성된 장르. 가창 장르로서의 시가가 분리되기 이전의 과도기적 양식임. 분련 및 후렴구, 附曲 등이 동반됨. (김용직, 「한국근대시사」)

㉦ 서양식 악곡에 의한 본격적인 노래. 악보에 수반되어 가창을 전제로 한 것으로 육당의 7·5조 계열의 작품. (송민호, 「한국문화사대계」)

㉧ 가창을 전제로 한 장르이나 독립신문의 애국독립가와는 다르게 2행연에서 4행연으로 변모되고, 4·4조의 음수율이 7·5조 주축으로 바뀜. 악보가 수반되며, 그 악보는 서양음악에 근거함.(김학동, 「한국개화기시가연구」)[291]

위의 여러 견해를 요약하면, 민요, 시조, 4·4조 가사 등의 전통 운율의 영양을 받아 작사되고, 이것을 서양악곡에 맞추었으며, 후에는 7·5조, 8·5조, 6·5조의 가사도 생겨났다는 것이다. 이 말은 다시 말해서 찬송가의 경우와 마찬가지로 先曲後詞의 방식이 아직도 행해지고 있었다는 것인데, 그렇다고 한다면 전통 운율의 형식에 의해 작사되었다는 견해는 재고해야만 할 것이다. 찬송가의 경우에도 언급했지만, 곡이 먼저라고 하는 것은 이 곡이 서양음악 작곡법에 의해 작곡되어 있다는 것을 의미하며, 이 작곡 행위는 가사가 먼저 만들어진 뒤에 이루어지는 것으로서, 이 가사가 또한 서구시의 형식을 갖추고 있는 시라는 것이다. 그러므로 이 곡의 마디 또는 악절의 음표 하나 하나의 구성은 서구시의 Metre, Foot, Stanza의 형식에 구애되고 있다고 보아야 할 것이다. 이와 같이 만들어진 노래에서 서구 시형식의 가사를 제거한 뒤에 그 대신 이미 정해져 있는 음표 하나 하나에 한글 한자씩을 붙여야 하는 사정 하에서, 어떻게 전통 운율을 생각하고 만들어 낼 수 있는 여유가 있었을

291) 김영철, "한국 개화기 시가 장르의 형성과정 연구"(문학박사학위논문, 서울대학교 대학원, 1986), pp. 27~28.

까? 이렇게 어려운 상황은 찬송가의 번역 작업에 참여한 선교사들도 토로한 바 있다. 그러므로 곡에 가사를 붙이는데 있어서의 전통 운율적 발상은 없었던 것으로 보아야 할뿐만 아니라, 창가의 형식을 그 자수율에 따라 7·5조의 창가, 8·5조의 창가, 6·5의 창가 등으로 분류하는 것 또한 논리에 어긋난다고 생각한다.[292]

따라서 창가는 그 전파된 경로에 따라, 첫째 서구의 문화요소의 하나라고 할 수 있는 서양악곡에 한국의 문화요소인 가사와의 문화접변, 둘째 일본이 수용한 서양악곡에 붙인 일본의 문화요소의 하나인 전통 운율 7·5조의 가사를 모방한 한국 가사와의 문화접변, 셋째 그 후에 마침내 先詞後曲의 정상적인 방식에 의하여 이루어진 순수 창작 창가로 구분하여야 할 것이다.

1) 서양 악곡에 첨가된 창가

배재학당의 「培材史」에 의하면, 1896년 11월 21일 독립문 정초식 식순의 하나로 애국가를 부르게 되었는데, 그 가사를 尹致昊가 짓고 당시 배재학당의 음악교사인 D. A. Bunker(1853~1932)가 스코틀랜드의 로렐라이(Die Lorelei) 곡을 붙여 불렀다고 한다.[293] 그러나 이 명칭은 독일 라인강 중류의 오른쪽 강가에 있는 큰 바위의 이름으로서 지나가던 뱃사람이 그 바위 위에 쉬고 있는 물의 요정의 노래 소리에 취하면 배와 함께 깊은 물 속에 잠겨 들어간다는 전설을 가지고 있으며, Heinrich Heine(1797~1856)의 시에, Friedrich Silcher(1789~1860)가 곡을 붙여 만든 독일의 가곡임이 판명되었다.[294]

셩즈신쇼오빅년은 우리황실이요

292) 宋敏鎬·金春燮, op. cit., pp. 205~212.
293) Ibid., p. 204.
294) 惠園編輯室, 「世界名作365曲集」(서울: 惠園出版社, 1985), p. 888~889.

산슈고려동반도논 우리본국일세

(후렴)

무궁화숨천리 화려강산
죠션사람 죠션으로
기리보죤ᄒᆞ세

宋敏鎬·金春燮에 의하면, 이 애국가는 전에 보지 못한 새로운 창가 형식으로서 창가의 전형적인 율조가 崔南善이 개척한 7·5조라고 한다면, 이 8·6조는 구시가의 율조인 4·4조가 새롭게 변형되어 나타난 것이 아닌가 추측하면서, 4자를 기본자수율로 본다면, 8·6조는 2자가 탈락했거나 첨가된 형태로 생각할 수 있는데, 4·4를 一句로 보면 뒤의 句에 2자가 빠져 단조롭고 유장한 운율을 다소 급박하게 꾸며서, 음곡상의 매듭을 짓고자 한 것일 수 있고, 이렇게 보면 8·6조의 애국가 유형이 더 발견될지 속단할 수 없는 일이지만 이 8·6조가 창가의 기본율이다가 후에 崔南善의 7·5조 창가가 등장하여 널리 보급됨으로써 그 존재가 희박해진 것이 아닌가 추측할 수도 있다고 하고, 그러나 어쨌든 崔南善의 7·5조 창가가 본격적 歌詩의 효시임이 부인할 수 없는 사실이라고 한다.

그러나 필자의 견해는 앞에서 언급한 바와 같이 宋敏鎬·金春燮의 견해와는 다르다. 尹致昊가 가사를 짓기 위하여 4·4조의 변형인 8·6조를 미리 머릿속에 그렸던 것이 아니고, 로렐라이의 곡의 음표에 맞추기 위하여 가사를 머릿속에서 생각했다는 것이다. 다시 말해서 이 로렐라이 곡은 라장조 6/8 박자로서 4악절로 구성되어 있는데, 첫 악절은 첫 마디가 못갖춘마디로 시작하여 5마디로 되어 있고, 나머지 3악절은 4마디로 구성되어 있다. 첫 번째 악절의 경우, 제1마디는 1박자 음표 1개, 제2마디는 1박자 6개, 제3마디는 음표 3개, 제4마디 6개, 제5마디 3개 등으로 구성되어 있는데, 이 음표에 한글을 4·4·3·3자씩 맞출 때, 제5

마디의 쉼표와 어울려 조화를 이룬다. 이러한 사정은 둘째 악절, 셋째 악절, 넷째 악절에서도 마찬가지이다. 물론 이러한 현상은 이 로렐라이 곡의 尹致昊 가사에서 처음으로 나타난 것은 아니며, 앞에서 언급한 「찬양가」 제29장 "看十字架"의 경우에 이미 나타난 현상이다. 이 곡은 3/4박자 2악절로 구성되어 있지만 한 악절의 길이는 로렐라이 곡과 동일하다. 그러고 보면 宋敏鎬·金春燮이 "이 8·6조가 창가의 기본율이다가 후에 崔南善의 7·5조 창가가 등장하여 널리 보급됨으로써 그 존재가 희박해진 것이 아닌가 추측할 수도 있다"고 한 말도 틀린 것이 아니라고 본다. 尹致昊의 애국가 이전에 이미 찬송가 看十字架와 같은 노래가 널리 불려지고 있었기 때문이다.

2) 일본 창가를 모방한 창가

尹致昊의 애국가보다 뒤지기는 하지만 詩歌史에 있어서 창가의 모습으로 나타난 것은 1908년 3월 학부에서 발행한 「普通學校 學徒用 國語讀本」의 "移秧" 등이며,[295] 본격적으로 곡과 함께 사람들에게 널리 알려져 창가의 형식을 수립한 것은 崔南善이 1908년 발표한 "京釜鐵道歌"가 효시라고 한다. 이때의 사정을 그는 趙演鉉에게 다음과 같이 피력(1955. 5. 10. 崔南善의 자택에서)했다.

> 光武 八年(西紀 1904年)에 京釜線鐵道가 開通되었는데, 이것을 보고 京釜線鐵道歌를 짓고 싶었다. 그것은 내가 日本 留學時 日本서 汽車開通에 對한 唱歌가 많이 流行되고 있음을 보았기 때문이었다. 그래서 그 첫 句節이 <우렁차게 통하는 기적소리에>라고 되어 있는 約三十節에 達하는 京釜線鐵道歌를 지어, 이것을 出版하여 全國에 펼쳤다. 이 唱歌는 七·五調로 된 最初의 唱歌인데, 이 後로부터 四·四調의 唱歌는 漸漸 그 姿態를 감추고, 七·五調, 六·五調 내지 八·五調의 唱歌가 그것을 代身하게 되었다.[296]

---

295) 權五滿, op. cit., pp. 167~168.

296) 趙演鉉, op. cit., pp. 45~46.

崔南善 자신도 암시하고 있는 바와 같이 일본 "鐵道唱歌"를 모방하고 있는 "京釜鐵道歌"는[297], 宋敏鎬·金春燮에 의하면, 아일랜드의 민요 "Coming through the Rye"의 곡에 붙인 것이라고 하고 있으나,[298] 조사 결과 이 곡은 스코트랜드 민요이며, 또한 전자의 곡과 후자의 곡은 서로 다른 것으로 확인되었으며,[299] 일본의 "鐵道唱歌" 오오노 우메와카(多梅稚, 大阪師範學敎 敎諭)의 곡과도 상이한 것으로 확인되었다.[300]

우렁탸게토하난 귀덕소리에
남대문을등디고 써나나가서
빨리부난바람의 형세갓흐니
날개가딘새라도 못짜르겟네

—"경부텰도노래(京釜鐵道歌)" 중에서

그리고 崔南善이 모방한 것으로 보이는 일본의 "鐵道唱歌"의 가사는 다음과 같다.

汽笛一聲新橋を
　はや我汽車は離れたり
愛宕の山に入りのこる
　月を旅路の友として

기적소리 토하며 신바시를
　빠른 우리 기차는 떠나가서
와타고의 산으로 들어간다
　달을 여로의 벗삼아

—"鐵道唱歌" 중에서[301]

---

297) 李宥善, 「韓國洋樂百年史」, 增補版(서울: 音樂春秋史, 1985), p. 53.

298) 宋敏鎬·金春燮, op. cit., p. 213.

299) 惠園編輯室, op. cit., p. 498.

300) 新間進一 註釋, 「近代詩集 · Ⅰ」, 日本近代文學大系, 53, (東京:角川書店, 昭和 47=1972), p. 96.

이 창가는「地理教育鐵道唱歌」제1집・東海道篇(大阪 三木佐助 刊, 明治 33=1900)에 실려 있는 창가로서, 오오와다 타케키(大和田建樹, 1857~1910, 歌人, 국문학자)가 가사를 짓고, 여기에 오오노 우메와카(多梅稚)가 곡을 만들어 붙인 것이다. 이 창가를 히라가나로만 고쳐 쓰면,

きてきいっせいしんばしを
はやわがきしゃははなれたり
わたごのやまにいりのこる
つきをたびじのともとして

위와 같이 일본의 전통 운율인 7・5조의 모습이 선명하게 드러나는데, 이것을 崔南善 창가의 운율과 비교해 보면 글자수가 동일할 뿐만 아니라 시의 행과 절도 동일한 4행연임을 발견할 수 있다. 더욱 놀라운 것은 오오와다 타케키(大和田建樹)의 창가와 崔南善의 창가 1행과 2행은 그 내용이 거의 같다는 것이다.[302] 이 정도는 모방을 넘어선 것으로 밖에 볼 수 없다.

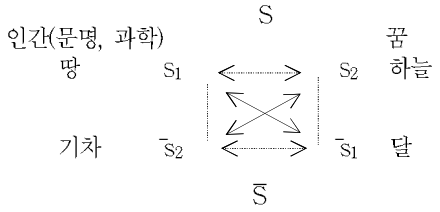
어쨌든 崔南善의 창가에서 지금까지 개화시・개화가사・찬송가에서는 찾아볼 수 없었던 重層構造의 시의 모습이 나타났다고 하는 지금까지의 통설에 동의하기 전에, 다시 말해 성급하게 결론을 내리기 전에 전자의 창가와 崔南善의 창가에 대한 비교분석이 선행되어야 한다고

---

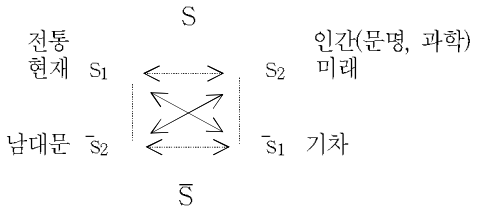
301) Ibid., p. 96. 이 곡은 행진곡조로서 발표 당시 폭발적인 인기가 있었다. "汽笛一聲新橋を" 이 구절은 메이지(明治) 시대의 飾添田啞蟬坊門下의 요코에 뎃세키(横江鐵石) 작사의 演歌 "汽車の旅"의 제2절 초구에 근거하고 있다. 당시 토우카이도우(東海道) 선의 기점은 구 신바시(新橋) 역(現汐留貨物驛)이었다. 현재의 신바시역(新橋驛, 舊鳥森驛) 구내에는 교통박물관소장의 오오와다 타케키 자필의 "鐵道唱歌の碑(1957)"가 있다. 덧붙여 말하면, 汐留~神戸 구간은 메이지(明治) 22년(1889)에 개통되었으며, 증기기관차는 명차로 알려진 영국제 6200형(통칭 넬슨 기관차)이었다.

302) 김병선, op. cit., 146. "그 첫 구절의 가사(汽笛一聲新橋を早が汽車は離れたり)도 같기에, 최남선 자신의 증언을 토대로 하지 않더라도 이 작품이 일본의 철도창가를 모델로 해서 지어졌음은 확실하다"라고 언급하고 있으나, "早が"가 아니라 "はや我"이며, 그래야만 "はやわがきしゃは"로 발음되어 7음이 된다. 그리고 이러한 음절과 행과 절에 대한 구체적인 비교 검토가 되어있지 않다.

생각한다.



표층에 나타난 통사구조는 "기차가 달을 벗삼는다"는 것이다. 이것을 토대로 우리는 그 심층에 "땅에서 하늘을 바라본다, 인간이 꿈을 꾼다"는 의미구조가 있음을 찾아낼 수 있다. 이것을 과학문명이 인간의 꿈을 실현시킬 수 있다는 것을 의미한다. 메이지유신(明治維新, 1868) 이후에 일본이 서구의 문명을 수용하면서 최초로 토우카이도우(東海道) 철도를 부설하는 등 개화의 속도가 가속화되고 있었으며, 이렇게 함으로써 그들의 꿈이 이루어질 것이라는 믿음을 가지고 있었다는 것을 말한다.



오오와다 타케키(大和田建樹)의 "기차와 달"과는 달리 崔南善은 "기차와 남대문"을 대비시키고 있다. 전자가 과학문명은 인간의 미래의 꿈을 실현시켜 준다는 신념을 가지고 있었다는 것에 대하여, 후자의 경우 과학문명은 과거의 전통을 없애버릴 것이라는 신념의 의미구조를 가지고 있다. 이것 또한 갑오경장 이후 한국의 정세를 말해주는 것으로서, 미래에 대한 꿈보다는 비과학적 문명과 문화의 청산이 시급했음을 말해 주고 있다.

이러한 비교분석을 요약하면 다음과 같다.

① 崔南善의 창가는 오오와다 타케키(大和田建樹)의 7·5조와 시행과 절을 그대로 모방했다.
② 내용의 일부도 모방했다.
③ 심층구조도 모방했지만, 전자는 전통의 단절을 지향하고, 후자는 미래지향이라고 하는 데에 변별성이 있다.

결론적으로 말해서 崔南善의 창가는 일본 창가의 모방이기는 하지만, 시적 구조가 갖추어진 최초의 창가라고 불리어져도 무방하다고 본다.

이 창가는 최근 국가보훈처에서 발굴한 光成中學校 발행「最新 唱歌集 附樂典」(북간도, 1914. 7. 15)의 말미에도 채록되어 있다. 이 창가집에는 모두 152편의 창가가 악보와 함께 채록되어 등사판으로 발행되었는데, 그때까지 구전되거나 흩어져 있던 것을 모아서 정리한 것으로 보인다.

光成中學校는 만주로 망명하여 이주한 동포들이 1911년 吉林省 延吉縣 局子街 小營子에 설립한 민족교육학교였다. 처음에는 이주민 동포들의 자제를 교육하기 위한 초등학교급 학교로서 吉東基督學堂이라고 불렀다. 신민회의 국권회복운동 사건으로 유배당했던 李東輝가 1912년 만주로 망명해 오자, 이를 개편하여 소학과와 중학과를 두고 光成中學校로 개칭하였으며, 李東輝를 교장으로 맞이하였다. 이 학교의 교과목은 역사, 법학, 경제, 지리, 수신, 한문, 중국어, 영어, 식물, 생물, 산술, 기하, 대수, 화학, 물리, 창가, 도화 등이었는데, 이 창가집은 창가 교과목의 교재로 사용하기 위하여 편찬했던 것으로 보인다.

그러므로 이 창가집은 서양악곡에 첨가된 가사, 일본 창가를 모방한 가사 등이 혼합되어 있는 것으로 보이며, 채록과정에서 곡이나 가사의 상당 부분이 유실되거나 훼손되었을 것으로 추정된다. 그 가운데에는 시적 감회가 깊은 것도 보인다.

날아가난뎌나뷔어대로가나
봄바람에취하야단이지말고
화계우에됴흔곳여긔잇으니
향긔내도맛흐며이리오너라

—"蝶" 중에서

위의 가사도 7·5조 4행연으로서 일본 창가 모방류의 일종인 것으로 보인다. 이 가사는 곡에 붙어있는 것을 다시 하단 여백에 옮겨 적고 있는데, 그 표기가 서로 다른 부분이 있다. 즉 "뎌나뷔→저나뷔, 단이지말고→행하지말고, 화계우에→花磎우에, 이리오너라→이리오느라"라고 각기 다르게 표기하고 있는데, 이것은 원곡 또는 원 가사의 내용과 상당히 다를 수 있다는 것을 시사한다. 그럼에도 불구하고 지금까지 밝혀지지 않았던 것이 발견되었다는 데 그 가치가 높을 뿐 아니라, 좀더 깊은 조사와 연구를 통하여 먼저 원본의 복구작업이 이루어져야 할 것으로 생각한다.[303]

3) 先詞後曲의 순수 창작 창가

光成中學校 편의 창가집과는 달리 가사가 먼저 만들어진 뒤에 작곡이 이루어진 순수 창작의 창가집이 필자에 의하여 발굴되었다. 이 「챵가집」은 A. L. A. Baird 와 L. B. Becker의 편집과 교정으로 요코하마에서 인쇄하고, 평양의 耶蘇敎書院과 경성의 朝鮮耶蘇敎書會에서 공동으로 발행(大正 4=1915. 2. 6. 초판, 大正 9=1920. 9. 1. 재판)한 것이다.

대뎌노래ᄂᆞᆫ사ᄅᆞᆷ이ᄉᆞ물과시세에감격될ᄯᅢ에즁심의뜻슬말노나타내고률에응케ᄒᆞ야입으로부르고ᄆᆞᄋᆞᆷ으로화답ᄒᆞᄂᆞᆫ거슬니ᄅᆞᆷ이니녯적이나지금이나이나라에나뎌나라에나디방의풍쇽과ᄯᅢ의형편을좃차이에합ᄒᆞ게브르ᄂᆞᆫ노래가잇ᄂᆞ이다그런고로녯적다윗왕의시편은만유쥬의영광을찬숑ᄒᆞ엿고슌님금의오현금은빅셩의온

303) 光成中學校 편, 「最新 唱歌集 府樂典」 (서울: 국가보훈처, 1996), pp. 21~25. 209~300.

로를풀엇ᄂᆞ이다

공부자—륙예를ᄀᆞᄅᆞ칠ᄯᅢ에음악이ᄒᆞᆫ가지과졍이되엿스며우리셩도들이하ᄂᆞ님을찬숑ᄒᆞᆯᄯᅢ에노래로브르ᄂᆞ니사ᄅᆞᆷ이노래ᄂᆞᆫ알지아니치못ᄒᆞᆯ거시올시다오ᄂᆞᆯ은챵가를닐너ᄀᆞᄅᆞ침으로유치원에셔나학교에셔나다ᄀᆞᄅᆞ치ᄂᆞ니ᄯᅩᄒᆞᆫ이에합ᄒᆞᆫ챵가가ᄯᅩ잇서야ᄒᆞᆯ지라그런고로본셔챵가수십장을편슐ᄒᆞ엿ᄉᆞ오니힝여독쟈졔시에게유익이되기를ᄇᆞ라ᄂᆞ이다

본셔편집으로말ᄒᆞ면졔군의도음을만히밧은즁최ᄌᆞ경씨의도음을밧앗ᄂᆞᆫᄃᆡ친히져슐ᄒᆞᆫ것과교열ᄒᆞ시고특별히그림으로도음을밧앗스며ᄯᅩᄒᆞᆫ졔군의져슐을치용ᄒᆞᄂᆞᆫ즁밋쟝에씨명은각긔치못ᄒᆞᆷ은여러힉젼신문잡지에셔내여쓴고로ᄌᆞ세히아ᄂᆞᆫ거슨젹고아지못ᄒᆞᄂᆞᆫ것만하균일치못ᄒᆞᆷ으로긔록지못ᄒᆞᆷ닉다[304]

이와 같이 한글 서문이 있고, 영문으로 된 서문도 곁들이고 있다.

부가해서 崔子景씨로부터 매우 귀중한 도움을 받았고, 한편 우리는 동양적 음악 형식에 따라서 편곡되고 작곡된 약간의 동양적 멜로디와 적응을 위하여 P. L. Grove 목사에게서 은혜를 입은바 있다. 또한 중국의 5음(宮商角徵羽) 찬송가가 동양적 음에 적응된 약간의 멜로디와 함께 우리에게 제공되었다.[305]

내용을 살펴보면 이 창가집을 편찬하게 된 동기가 유치원과 상급학교에서 창가를 가르치는 데 우리의 문화에 적합한 것이 없어 이에 부응하기 위해서라는 것(이러한 필요성은 찬송가를 번역할 때부터 절실하다는 것을 선교사들이 언급한 바 있다)과 작사와 편곡·작곡에 있어서 도움을 받은 사람에 대한 고마움을 피력하고 있는데, 특기할 만한 것은 宮商角徵羽의 5음을 사용하여 작곡하였다는 것이다. 이 5음 찬송가는 이미 중국에서 사용되고 있었던 것인데, 이것이 최초로 한국에 전파되었다는 것은 음악사적으로도 높은 의의가 있을 것으로 생각된다. 아울러 이러

304) A. L. A. Baird·L. B. Becker 편, 「챵가집」(평양·경성: 耶蘇敎書院·朝鮮耶蘇敎書會, 大正 4=1915), pp. 1~2. (대전대 한상수 교수 소장)

305) 원문은 다음과 같다. "In addition to invaluable assistance rendered by 최ᄌᆞ경(崔子景), and others we are under obligations to Rev. P. L. Grove for several original melodies and adaptations, composed and arranged according to the Oriental scale. The Pentatonic Hymnal in chinese has also supplied us with several melodies adapted to the Oriental voice."

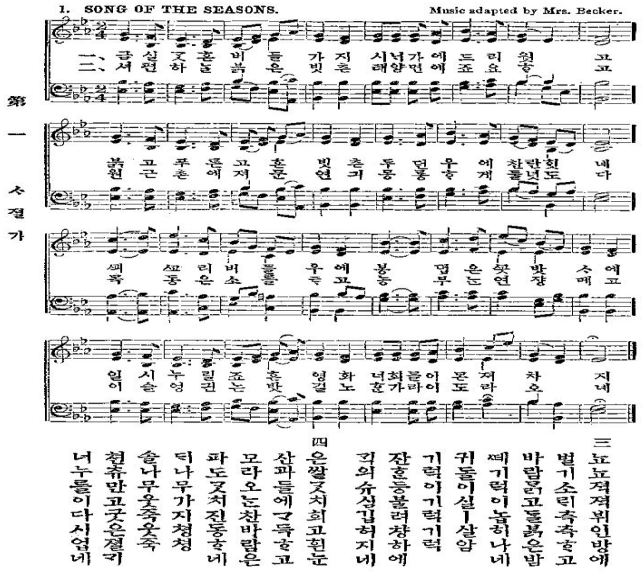
한 작곡 방식이 도입되었다는 것은, 한국인의 사고방식과 감정으로 만들어진 시에 한국인의 가창 방식과 멜로디를 적용하였다는 것을 의미한다. 先詞後曲의 정상적인 창작 방식이 비로소 이루어진 것이다. 물론 先曲後詞의 가사가 만들어지던 때의 습관을 모두 버렸다고는 할 수 없지만(왜냐하면 여전히 서양음악의 악절 형식에 따라야 하는 것은 버릴 수 없기 때문에), 이때부터 4·4조 등의 운율을 생각하면서 작사가 이루어지기 시작하였다는 것을 부인하기는 어려울 것으로 믿는다.

창가집의 목록은 악보의 순서대로 되어있는 것이 아니고 편집자의 의도대로 되어 있으며, 악보에는 한글 제목과 더불어 영문 제목도 곁들이고 있다. 악보 순서대로 표기하면 다음과 같다.

第一 ᄉᆞ절가 SONG OF THE SEASONS.
第二 봄노래 MAY SONG.
第三 감은가 SONG IN PRAISE OF SPRING.
第四 봄노래 SONG OF SPRING.
第五 산슈구경 MOUNTAIN SONG.
第六 자장자장 HUSH, MY CHILD, LIE STILL AND SLUMBER.
第七 ᄋᆞ희지우는노릭 LULLABY.
第八 쥬의일군일ᄒᆞ라 HARVEST SONG.
第九 탕ᄌᆞ회기 SONG OF THE PRODIGAL.
第十 식목가 ARBOR DAY.
第十一 ᄇᆡ써나간다 BORT SONG.
第十二 작별가 DON'T FORGET ME.
第十三 학도의작별가 STUDENTS' FAREWELL SONG.
第十四 작별가 FAREWELL SONG.
第十五 리별가 FAREWELL TO A FRIEND.
第十六 나의어려쓸ᄯᅢ일을싱각ᄒᆞᆷ THE HOUSE WHERE I WAS BORN.
第十七 일쟝춘몽ᄒᆞᆫ세상 MEMORIES OF CHILDHOOD.
第十八 밋ᄂᆞᆫ쟈즁열가지모를 것 TEN THINGS NOT KNOWN TO THE CHRISTIAN.
第十九 신구약셩서목록찬숑 BOOKS OF THE BIBLE.
第二十 학도모일ᄯᅢ의노래 SCHOOL SONG FOR SOCIAL OCCASIONS.

第二十一 샹학시간되거든 SONG OF OPENING OF PRIMARY SCHOOL.
第二十二 하학가 SONG OF CLOSING OF PRIMARY SCHOOL.
第二十三 하학 THE SCHOOL CLOCK.
第二十四 션싱의공덕 SONG IN PRAISE OF TEACHER.
第二十五 정신학교가 SCHOOL SONG, WOMEN'S ACADEMY, SEOUL, N.P.M.
第二十六 슝실학교가 SONG OF UNION CHRISTIAN COLLEGE, PYENGYANG.
第二十七 호슈돈녀슉가 HOLSTON INSTITUTE SONG, SONGDO.
第二十八 한영서원가 THE ANGLO-KOREAN SCHOOL SONG, SONGDO.
第二十九 경신학교교가 SCHOOL SONG, J.D. WELL'S TRAINING SCHOOL FOR CHRISTI WORKERS, SEOUL, N.P.M.
第三十 슝의녀학교교가 SCHOOL SONG, WOMEN'S UNION ACADEMY, SEOUL, PYENGYANG.
第三十一 너홀일힘써ᄒᆞ라 TRY, TRY AGAIN.
第三十二 젹은ᄃᆡ쥬의ᄒᆞ라 LITTLE DROPS OF WATER.
第三十三 별노릐 TWINKLE, TWINKLE, LITTLE STAR.
第三十四 아희운동노래 THE NORTHE WING DOTH BLOW, MOYION. SONG.
第三十五 모세의쟝ᄉᆞ지닌일을찬미홈 BURIAL OF MOSES.
第三十六 거믜와파리 THE SPIDER AND THE FLY.
第三十七 유치원에셔ᄒᆞᄂᆞᆫ운동가 HERE'S A BALL FOR BABY, MOYION SONG.
第三十八 본국싱각 FAR FROM THE HOMELAND.
第三十九 힝보가 ROAD SONG.
第四十 ᄉᆞ언힝가 WATCH YOUR WORDS AND THOUGHTS AND ACTIONS.
第四十一 녀름바롬 TO THE SUMMER WIND.
第四十二 농부가 FARM SONG.
第四十三 텬국은닉본향 MY HEAVENLY HOME.
第四十四 (장 탈락)
第四十五 유치원에셔운동ᄒᆞᄂᆞᆫ노래 THIS IS THE WAY WE WASH OUR CLOTHES, Ete.
第四十六 대구신명녀학교교가 SCHOOL SONG, GIRL'S ACADEMY, TAIKU.

먼저 제1장의 "ᄉᆞ절가"를 보면, 위에 악보와 1절·2절의 가사가 붙어 있고, 아래 여분에 세로쓰기로 3절과 4절의 가사가 8행 1절의 형식으로 표기되어 있다. 아래 가사의 표기만을 보면 4·4조 8행연의 시로 보인

다. 그러나 이 경우는 악보 아래의 여백이 부족하여 반으로 잘라 편집 인쇄한 것일 뿐이다. 위의 악보를 보면 모두 4악절로 구성된 아주 정상적인 곡으로서, 각 악절은 가사의 각 행과 잘 조화를 이루고 있는 것으로 보이기 때문이다.

一
금실ᄀᆞᆺ흔버들가지시닉가에드리웟고
붉고푸른고흔빗츤두던우에찬란ᄒᆡ네
뫼ᄭᅩ리버들우에봉뎜은ᄭᅩᆺ밧ᄉᆞ에
일시누릴죠흔영화너희들이몬져차지

二
셔편하ᄂᆞᆯ붉은빗츤태양면에죠요ᄒᆞ고
원근촌에져문연긔몽롱ᄒᆞ게둘넛도다
목동은소를ᄐᆞ고농부ᄂᆞᆫ연쟝메고
이슬엉긘ᄂᆞᆫ밧길노ᄒᆞᆫ가라이도라오네

三
뇨뇨젹젹뷔인방에벌기소릭측측ᄒᆞ고
바람붉고ᄃᆞᆯ붉은밤쩨기럭이놉히나네
귀돌이실-살암기럭이기럭기럭
잔ᄒᆞᆫ등불려창하에긱의슈심깁허지네

四
은쌀ᄀᆞᆺ치희고흰눈산과들에ᄀᆞ득ᄒᆞ고
모라오ᄂᆞᆫ찬바람은파도ᄀᆞᆺ치진동ᄒᆞ네
딕나무가지청청솔나무웃죽웃죽
쳔츄만고굿은절기너누를이다시업네

—"ᄉᆞ절가" 전문

이 가사의 운율은 제1행 4·4·4·4, 제2행 4·4·4·4, 제3행 3·4·3·4, 제4행 4·4·4·4로 구성되어 있다. 전통적인 4·4조 운율구조이면서 제3행에서는 변화를 꾀하는, 다시 말해서 起承轉結의 '轉'의 효과를 노리는 기법까지 구사하고 있음을 볼 수 있다. 그리고 "버들가지, 시냇물" "붉은 빛, 푸른 빛," "노란 꾀꼬리, 푸른 버들," "나비, 꽃밭" 과 같은 대비를 통하여 시적 효과를 높이고 있다. 창작 찬송가·서양악곡에 붙인 창가보다 수준 높은 심층구조를 가지고 있는 것이 확인된다. 그러나 전통 한시나 시조·민요 등에서 볼 수 있는 구태의연한 기법으로서 아직은 미흡하다고 밖에 말할 수 없지만, 우리는 그냥 간과해서는 안 될 중요한 것이 있음을 살펴볼 수 있다. 그것은 다름이 아니라 서구시의 절(stanza) 형식인 4행연(quatrain)으로 이 가사가 구성되어 있다는 것이다. 이것은 한국의 전통 운율 형식에 서구의 시형식이 일부씩 결합되어 있다는 것을 의미하며, 그러므로 이것은 서구의 문화요소와 한국의 문화요소가 결합, 문화접변을 이루고 있다는 것을 의미하기도 하는 것이다. 이러한 현상은 4행연뿐만 아니라 6행연(sestet)과 2행연(couplet)의 시형식에서도 나타난다.

一
쳠하ᄭᅳᆺ헤그물치고먹을것을구ᄒᆞ는

흉ᄒᆞᆫ거믜파리다려간교로이ᄒᆞᄂᆞᆫ말
여보시오파리친구나의말을드르오
휼릉ᄒᆞ고썩긋기는내집밧긔쏘업지
당신ᄒᆞᆫ번올나와셔내집구경ᄒᆞ시려오
아니아니말솜마소무셔워셔못가오

二
네가날아ᄃᆞᆫ니기에몸이고단켓스니
내자리에올나와셔평안ᄒᆞ게쉬여라
나의방은종용ᄒᆞ고니부자리편ᄒᆞ니
쉬랴ᄒᆞ면니불펴셔몸편ᄒᆞ게덥흐마
아니아니못ᄒᆞ겟다네의말을못밋어
너희집류ᄒᆞᄂᆞᆫ긱은쏘나오지못ᄒᆞ오

三
ᄉᆞ랑ᄒᆞᄂᆞᆫ이파리여무솜잔치베플어
오래사괸우리정을나타닐수잇슬가
내집에셔손님ᄃᆡ졉별다르게못히도
들어와셔잇ᄂᆞᆫᄃᆡ로ᄇᆡ부르게먹으라
아니아니못ᄒᆞ겟다그말쏘ᄒᆞᆫ못밋어
네집에셔먹ᄂᆞᆫ음식무엇인지알앗네

四
어엿브다이파리여나의말을드르라
우리곤츙동모즁에가쟝네가곱도다
네날기ᄂᆞᆫ비단ᄀᆞᆺ고눈은보셕ᄀᆞᆺ도다
우리집에톄경으로네몸보고십흐냐
거믜님의ᄒᆞ신말솜감샤ᄒᆞ게넉이오
오ᄂᆞᆯ가지못ᄒᆞ오나흣일다시오리다

五
거믜놈이어리셕은파리올줄알고셔
그물넓게버려놋코기ᄃᆞ리고ᄇᆞ란다
다시문밧긔나가셔ᄌᆞ미잇ᄂᆞᆫ노래로
아름다온이파리야어서어서이리와
닙은의복찬란ᄒᆞ고머리쓴관곱도다
네의눈은보셕ᄀᆞᆺ고나의눈은밉도다

六
앗갑도다불구에ᄂᆞᆫ어리셕은파리가
간샤로운거믜말을귀를넘겨듯고셔
다만ᄌᆞ긔빗ᄂᆞᆫ눈과고흔옷만싱각고
이잉이잉소릭ᄒᆞ며펑펑도라든니다
조심업시거믜집에더갓가히갈ᄯᅢ에
흉ᄒᆞᆫ거믜달녀들어그만잡아갓고나

七
파리놈이홀수업셔거믜집에들어가
당ᄒᆞᆫ일은엇더튼지나오지ᄂᆞᆫ못힛네
이말듯ᄂᆞᆫᄋᆞ희들아나의경계드르라
거믜파리거울삼아너희힝실삼가라
악ᄒᆞᆫ쟈의꾀이ᄂᆞᆫ말ᄭᅮᆯ과ᄀᆞᆺ치들아도
은말ᄒᆞ게픔은싱각살과ᄀᆞᆺ치쏘리라

—“거믜와파리” 전문

一
시ᄂᆞ가에버들나무실실이푸르럿고
뒷동산에도화향화가지가지붉엇도다

二
종달시ᄂᆞᆫ놉히쩌셔지죵지죵노래ᄒᆞ고
븍을향히나ᄂᆞᆫ홍안ᄒᆞᆫ줄두줄기럭기럭

三
디구공젼쉬지안코ᄉᆞ계슌환분명ᄒᆞ니
쥬지ᄒᆞᄂᆞᆫ만유쥬씌감샤ᄒᆞ고감샤ᄒᆞ세

—“봄노래” 전문

一
익기에공잇서크고둥글다
여긔방치잇서엇지치겟나

二
아가곡됴맛쳐네손펵쳐라
익기야니러서병뎡노리히

三
여긔라발잇서ᄭᅮᆨᄭᅮᆨᄭᅮᆨᄭᅮᆨ

아가눈가려라아옹아옹히
四
여긔우산잇서익기ᄀᆞ리네
익기건네보게쓰덱쓰덱히

—"유치원에서ᄒᆞ는운동가" 전문

위의 동요 "유치원에서ᄒᆞ는노래"의 운율은 다음과 같이 나타난다.

一
제1행 3·3·2·3
제2행 2·4·2·3

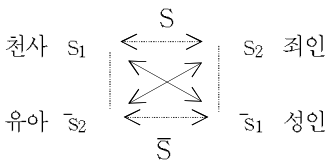
二
제1행 2·4·3·2
제2행 3·3·2·3

三
제1행 2·4·2·3
제2행 2·4·2·3

四
제1행 2·4·2·3
제2행 2·4·2·3

전통 운율과는 상당한 거리가 있음을 알 수 있다. 민요의 경우 이렇게 짧은 운율이 반복되는 현상이 있기는 하지만 1절과 2절의 운율처럼 불규칙하게 나타나는 것을 찾아보기가 어렵다. 이러한 현상은 새로운 운율의 시도라고도 볼 수 있는데, 주목되는 부분이기도 하다. 그것도 중요하지만 보다 더 중요한 것은, 이 가사가 동요조의 창가이기는 하지만 창가의 수준을 넘어서는 시형식을 갖추고 있다는 것이다.

먼저 이 시 속에는 전대에서 볼 수 있었던 웅변조·비판조·설명조·미사여구·관습적인 관용어와 개념의 나열이 사라지고, 동적인 현상을 객관적으로 군더더기 하나 없이 묘사하고 있다는 것이다. 이 시는 2행 4연 88자에 불과하지만 시적 요소를 충분히 갖추고 있는 것이다.



기초적 의미단위는 최소 의미작용의 요소인 의미소인데, 이것은 스스로 제 모습을 현현할 수 없고 다른 의미요소와의 관계에서만 나타난다. 이러한 핵의미소는 통사적 단위인 표출레벨의 어휘소의 구성에 들어가며, 部類素는 최소한 두 어휘소의 접합을 포함하는 더 큰 통사단위(갓난 아기, 젖뗀 아기 등이 모여 유아라고 하는 部類가 된다) 안에서 표출된다. 이 가사의 경우 나타난 어휘소가 '아가'인데, 이 속에서 항구적이며 최소의 의미소 핵인 '發端性'을 찾아낼 수 있고, 이 발단성이라는 핵을 중심으로 여러 의미소들이 둘러싸고 있음을 볼 수 있다.

① 발단성 +하위성 +상승성
-씨앗의 발아
-사업의 시작
② 발단성 +조형성 +비활동성
-처음 핀 장미꽃
-처음 걷기 시작한 양

이렇게 지적해 본 핵의미소들과 더 크게는 모든 랑그적 표출을 넘어서 내재적으로 만날 수 있는 모든 핵의미소들은 언어활동의 기호학적 레벨 또는 우주론적인 면을 규정한다. 이것은 外受容으로서 자신을 둘러싸고 있는 우주에 대해 가지는 지각을 의미하는 것으로, 핵형상소의 구성요소인 핵의미소들은 우주에 대한 이러한 외부적 수용을 암시적으로 언급하고 있는 것이다. 이 핵의미소들은 이러한 맥락에서 표출의 담화적인 것들의 조직 속에서, 또 그 조직이 활용하고 있는 형상소들의 주위를 위성처럼 맴돌면서 작동하기 시작한다.

paradigm	isotopy	class	syntagme			비고
			형상소	형상소	형상소	
동물	인간	유아	아기가	방치를	친다	
			아기가	손뼉을	친다	
			아기가	병정놀이를	한다	
			아기가	나팔을	분다	
			아기가	눈을	가린다	
			아기가	(우산을)	건너본다	
		성인	어른이	주먹을	휘두른다	

위의 도표는 "유치원에서ᄒᆞ는운동가"의 표층적 통사구조를 나타낸 것으로서, 외수용의 핵의미소들이 모여 '아가'라고 하는 어휘(형상소)의 資質(qualification)이 되고 있음을 나타내고 있다. 이 자질은 사전적 의미로서 불변적이며 항구적이라는 것을 이미 언급한 바 있지만, 부류 '유아'의 위치에 '성인'을 끼워 넣는, 다시 말해서 '아가' 대신에 '어른'으로 바꿔치기 하면, 이 자질에 변이가 생김을 알 수 있다.

어른이 방치를 친다.
어른이 손뼉을 친다.
어른이 병정놀이를 한다.
어른이 나팔을 분다.
어른이 눈을 가린다.
어른이 (우산을) 건너본다.

이와 같은 통사구조가 나타난다. 그러나 이 통사구조는 표층에 나타나는 것이 아니고 순간적으로 그때 그 공간의 심층에서만 나타나는 것이다. 이러한 역동성은 "친다, 한다, 분다, 가린다, 건너본다"와 같은 동사가 "아옹아옹, 끄덱끄덱"과 같은 동태부사어와 함께 어울려 매우 효과적으로 나타나고 있는데, 이러한 현상을 機能(function)이라고 한다, 이 기능은 자질과 마찬가지로 행위주(어른)를 창조하고 있음을 볼 수 있는데, 행위주가 술어의 부류를 대표해서 포괄마저 하는 터이므로 그곳에서 메타 언어적 삶을 살아가도록 운명지어져 있음을 보게 된다.

이와 같은 구조의 이 가사는 결국 "천사가 죄인들과 함께 놀고 있다"는 종교적 메시지를 매우 강하게 발신하고 있음을 알 수 있다.

다. 신체시의 문화접변적 성격

1) 영시의 영향

가) 영어교육과정의 수용

개항이후 외국과의 교섭이 활발해지기 시작하면서 정부에서 제일 먼저 관심을 갖고 힘을 기울인 것은 학제의 개편과 외국어의 습득이었다. 그리하여 최초의 외국어학교인 동시에 근대적 학교의 효시라고 할 수 있는 것은 정부의 고문으로 내한한 독일인 P. G. von Möllendorf가 정부의 인가 하에 설립한 通辯學校였다. 그러나 이 학교는 오래 지속되지 못하였고, 정부에 의해 설립된 최초의 근대식 학교는 育英公院(1886)이었다. 이 학교의 학급 편성은 연소한 정부관리를 위한 左院과 양반층의 자제를 위한 右院으로 되어 있었으며, 교육목적은 어학을 가르쳐 외국어해득의 관리를 양성하는 데 있었다. 이때는 외국과 조약을 맺는 등 외국어의 해득이 절실했던 시기이기도 했다. 그러나 育英公院은 그리 오래 가지 못했다. 이어서 1895년(고종 32)에는 洪範十四條에 聰俊子弟를 해외에 파견하여 외국의 학교기예를 습득케 한다는 조문이 삽입되면서, 본격적으로 근대적인 관학과 사학의 발전을 촉구하는 계기가 되었다. 아울러 관학발전의 법적 배경이 된 제 학교 관제와 규정들이 마련되었는데, 그것들을 보면 漢城師範學校 官制(1895), 外國語學校 官制(1895) 등이 있었다. 이에 따라 1899년에는 外國語學校(중·일·영·독·불·노어 등) 등이 설립되었다.[306]

사학의 경우, 1884년경부터 입국하기 시작한 선교사들 가운데 H. G.

306) 鄭在哲·孫仁銖,「敎育史」(서울: 교육출판사, 1991), pp. 54~56.

Apenzeller는 배재학당(1885), H. G. Underwood는 언더우드당(1886, 경신학교의 전신), M. F. Scranton은 이화학당(1886)을 세웠다. 선교계 학교들은 대부분 처음에는 초등 정도의 교육을 실시하다가 점차 교육의 정도를 높여 중등교육을 실시하고, 이화학당을 비롯한 몇몇 학교는 고등교육까지 실시하였다. 그 가운데 배재학당은 설립된 지 2, 3년이 지나면서 교원도 보충하고 교과목도 늘리어 중등교육기관으로서의 체제를 갖추기 시작하였다. 그리하여 1890년대에 와서는 영어와 물리, 화학 등의 자연과학 외에 세계사, 정치경제, 음악, 성경 등의 인문과학도 가르치기 시작하였다.[307]

그 교과목 가운데 이화학당의 경우를 보면 다음과 같다.

> <高等科> 聖經・漢文・代數・幾何・三角・天文學・心理學・敎育學・物理・化學・**英文學**・萬國地誌・高等生理・經濟・歷史[308]

위에서 보는 바와 같이 수적으로 결코 적지 않을 뿐 아니라 현대의 교육과정에서도 필수적인 과목으로 선택되고 있는 내용이 다양하게 선정되어 있다는 것이다. 특히 주목되는 것은 그 중에 '영문학'이 들어있다는 것이며, 育英公院의 경우 강의가 영어로 이루어지고 있었다는 것도 우리가 간과해서는 안 된다. 왜냐하면 崔南善의 경우 일본으로 유학을 갔다고 하나 짧은 기간 수학하다가 중퇴하고 귀국하였으며[309], 영문학에 대한 교과목을 접한 사실이 밝혀지고 있지 않으나, 오히려 한국

---

307) 金英宇,「韓國 開化期의 敎育」(서울: 교육과학사, 1997), pp. 131~132.

308) 宋敏鎬・金春燮, op. cit., p. 13.

309) 洪一植, "六堂의 生涯와 文學,"「崔南善과 李光洙의 文學」, 한국문학연구총서 현대문학편, 2, (서울: 새문사, 1994), pp. Ⅱ-29~Ⅱ-21. "六堂이 황실 유학생이라는 이름으로 東京府立 第1中學校 특설반에 입학한 것은 1904년 11월이었다. 그러나 여기서 그는 불과 1여개월만에 퇴학하고 (중략) 제2차 일본유학을 떠난 것은 1906년 4월이었다.…(중략)…어느 학교고 정규학교에 입학하려면 시험을 치러야 하는데 영어를 몰랐기 때문에 3개월간 하숙에 들어앉아 영어교과서「내쇼날 북」제3권까지를 자습으로 마친 그는 그 해 10월에 早稻田大學 高等師範部 地理歷史科에 입학하였다. 그러나 여기서도 그는 불과 3개월만에 자진퇴학하고 말았다." 참조.

최초의 영문학 교육은 미국인에 의해 직접 이루어지고 있기 때문이다. 그리고 설령 崔南善이 영문학 교과를 접한 사실이 있다 하더라도 시간적으로 이화학당 배재학당 등에서 실행했던 시기보다 훨씬 뒤져 있다. 그러므로 "고목가"[310]의 작가 이승만의 경우, 1894년(고종 31) 배재학당에 입학, 미국인에게 한국어를 가르쳐주고 그 대가로 가계를 도우며 그 이듬해 졸업하고, 배재학당의 학생기구인 협성회(1898. 1. 1. 설립)의 기관지 「협성회회보」의 주필이 되어 정부 공격의 앞장에 서기도 했음을 상기할 필요가 있다.[311] 그리고 이승만은 이미 미국인과의 접촉으로 상당한 영어 구사력도 가지고 있었다.

이와 같이 1890년대에 찬송가의 수용과 함께 이미 영어교육과정이 수용되어 활발하게 전개되고 또 성장하고 있었음을 우리는 주목해야만 할 것이다.

나) 찬송가 영향의 표층구조

李昌培에 의하면, "海에게서 少年에게"가 소위 신체시 혹은 신시라고 하는 한국 최초의 서구 스타일의 시임은 이미 고전적 지식에 속하는 사실이라고 하면서, 이 시가 구체적으로 서구의 어떤 시인의 영향하에 쓰여졌느냐를 따지지 않더라도, 그것이 분명히 서구시의 스타일을 직접

---

310) 「협성회회보」, 1898. 3. 5., "Song of an Old Tree"라고 영문 제목이 부기되어 있다.

311) http://www.cwd.kr/korean/oldpresident/1.html, "이승만 전직 대통령(1948~1960. 1~3대)" 출생지-황해 평산, 생년월일 1875년 4월 18일, 학력사항-1895 배재학당/1905 미 워싱턴 대학교 세인트루이스교 정치학 학사/1906 미 허버드 대학교 대학원 석사/1910 미 프린스턴 대학교 국제 정치학 박사. 학력사항-배재학당 교사/1896 협성회보 기자/1898 독립협회 사건으로 7년간 옥고/1904 석방, 도미/1912 세계 감리교대회 한국대표/1914 하와이에서 태평양주보 창간/1917 호놀룰루에 기독교학원 독립군하교 설립/1919 상해 임시정부 국무총리/1919 상해 임시정부 대통령 취임/1921 상해 임시정부 배척으로 사임. 미국서 독립운동/1945 귀국. 독촉중앙협의회 총재. 민주의원 의장/1948 제헌국회의장/1951 자유당 창당 총재/1952 제2대 대통령/1956 제3대 대통령/1960 대통령 선거 당선 /1960 4.19의거로 하야. 하와이로 망명/1965 서거. 주요저서-「독립정신」/「일본폭로기(영문)」/한시집「체역집」

모방한 것, 아니면 일본을 통해서 소개된 서구시의 영향하에 쓰여진 것만은 의심의 여지가 없다고 한다. "이 경우 前者의 假定이 더욱 가능성이 많다고 할 수 있다. 그것은 崔南善·李光洙 등 文人들이 바로 東京에 유학 중이었고, 日帝 하에서 西歐의 文學뿐만 아니라, 모든 文物制度가 이미 近代化 된 일본을 통해서 속속 들어오고 있었기 때문이다."[312] 라고 언급하고 있는데, 전자라는 의미가 애매하여 직접적이라는 것인지, 간접적이라는 것인지, 분간하기 어려우나, 문맥으로 보아 오히려 간접적인(후자라는 의미) 것이 틀림없다. 왜냐하면 직접적이라면, 崔南善·李光洙 등의 문인들이 영시를 직접 전공하거나 영미로 유학을 했어야 할 터인데 일본을 통해 속속 들어온 서구의 문학을 이들이 받아들인 것으로 기술하고 있기 때문이다. 이러한 견해는 李在浩(梨大學報, 1968. 3. 18)도 마찬가지이다. 직접적이든 간접적이든 어쨌든 영시의 영향을 받았다는 데에는 이의를 제기하는 사람이 없다.

이러한 "전통시 vs 신체시"의 관점은 전통시를 한국 고유의 전통시인 향가·속가·가사·시조·개화시 등을 일컫는 것이며, 신체시는 서구의 시형식으로서 그것이 정형시든지 자유시든지 상관없이, 그리고 그것이 작품으로서의 가치가 있든지 없든지 상관없이 일체의 시형식을 일컫는 것이 된다.

一
텨…ㄹ썩, 텨…ㄹ썩, 텩, 쏴…아.
짜린다, 부슨다, 문허바린다,
泰山갓흔 놉흔뫼, 딥태갓흔 바위ㅅ돌이나,
요것이무어야, 요게무어야,
나의큰힘, 아나냐, 모르나냐, 호통짜디하면서,
짜린다, 부슨다, 문허바린다,
텨…ㄹ썩, 텨…ㄹ썩, 텩, 튜르릉, 콱.
二

312) 李昌培, "現代英美詩가 한국의 現代詩에 미친 영향," 동국대학교 「한국문학연구」, 제3집 (1980), p. 7.

텨…르썩, 텨…르썩, 텩, 쏴…아.
내게는, 아모것, 두려움업서,
陸上에서, 아모런, 힘과權을 부리던者라도,
내압헤와서는 꼼짝못하고,
아모리큰, 물건도 내게는 행세하디못하네.
내게는 내게는 나의압헤는.
텨…르썩, 텨…르썩, 텩, 튜르릉, 콱.

—"海에게서 少年에게" 중에서

이 시는 7행 1연으로 모두 6연으로 구성된 시이다. 鄭漢模에 의하면, 이 시는 형태면에서 대담한 개혁이 이루어지고 있는데, 그것은 대담한 의성어를 활용하여 청각적 이미지를 사용하거나, "따린다, 부슨다, 문허바린다/泰山갓흔 놉흔뫼, 딥태갓흔 바위ㅅ돌이나" 등과 같은 정형율의 파괴를 일컫는 것으로서 재래시가의 기본율조인 3·4조류에서 의도적으로 벗어나려고 하는 노력이라고 볼 수 있으나, 아직 완전한 의미의 자유시에는 도달하지 못하고 있다고 전제하면서, 그래도 각 연을 각기 독립된 단위로 놓고 본다면 그 각 행은 종래의 어느 시가도 지니지 않은 형태를 보이고 있다고 한다. 그러나 각 연의 대응되는 행을 조사해 보면 자수가 완전히 엇비슷한 것을 알 수 있는데, 본래 자유시란 서로 다른 작품에서뿐만 아니라 동일한 작품에서일지라도 꼭 같은 형태를 사용하지 않는 것이며, 또한 자유시는 외형운율에 의거하는 것을 거부하는 것이기 때문에 그 자체에 시의 알맹이인 포에지의 연소가 있어야 한다는 것이다. 그리고 여기서 말하는 포에지의 연소는 문명이나 문화에 대한 피상적 발언이 아니라 그들을 개인적 감정으로 좀더 내면에서 시화하는 것을 뜻한다고 한다. 그러나 이 작품에서 우리는 좀더 예술적인 차원이나 시 자체로서의 발성은 찾아볼 수 없고, 따라서 이 작품을 엄격한 의미의 자유시라고는 볼 수 없다고 한다.[313]

여기서 李昌培와 달리 鄭漢模는 "전통시 vs 자유시"의 관점에서 "海

313) 鄭漢模,「韓國現代詩의 現場」, op. cit., pp. 176~178.

에게서 少年에게"를 분석하고, 그래서 이 시가 전통시에서 탈피하기는 하였지만 자유시의 조건에는 합당하지 않기 때문에 아직 자유시에는 이르지 못하였다고 주장한다.

그러나 鄭漢模의 언급 가운데, "海에게서 少年에게"의 각 연의 대응되는 행의 자수가 엇비슷한 것을 알 수 있는데, 자유시란 작품과 작품 그리고 같은 작품에서일지라도 같은 형태를 사용하지 않는 것이며, 또한 자유시는 외형운율에 의거하는 것을 거부하는 것이기 때문에 그 자체에 포에지의 연소가 있어야 한다고 한 부분을 분석해보면, 자유시의 대립항인 전통시의 개념이 "서구의 전통시(정형시)"임을 살필 수 있다. 이 말은 곧 그의 관점이 한국의 신체시의 기원과 실체를 파악해내는 데에는 적합한 잣대가 될 수 없다는 것을 뜻한다. 그의 관점은 오히려 서구의 전통시에 대한 자유시(현대시)의 개념을 밝히고 확인하는 데 적합한 잣대라고 할 수 있는 것이다. 그렇다고 하더라도 그의 현대시(자유시)에 대한 관점 또한 초점이 맞지 않고 있음을 알 수 있다. 왜냐하면 그의 말처럼 "시의 알맹이인 포에지의 연소"는 자유운율(외형운율)의 시뿐만 아니라 정형운율의 시에서도 이루어지고 있기 때문인 것이다.

자, 나의 배여,
  파도치는 바다를 가로질러 이제 시원하게 가자.
네가 어디로 나를 데려가든
  고향에 돌아오지만 않으면 상관없다.
검푸른 파도여, 어서 이리로 오너라.
  마침내 파도가 다하여 보이지 않으면,
사막이여, 동굴이여, 모두 내게로 오너라!
  고향이여! 잘 있거라.

—"잘 있거라" 중에서[314]

---

314) G. G. Byron, 이정호 역, op. cit. p. 259.
With thee, my bark, I'm in the world alone,
  Athwart the forming brine;
Nor care what land thou bear'st me to,
  So not again to mine.
Welcome, welcome, ye dark-blue waves!

"大洋"과 함께 崔南善이 모방하고 있는 것으로 보이는 G. G. Byron의 이 시 또한 8행연(Eight-line Stanza, 또는 Octave)이 10개로 구성되어 있다. 이 형식에서 가장 유명한 것이 Ottava rima이며, 8행이 약강조 5보격(Iambic Pentameter)이고, 운은 ab ab ab cc, 교체형 뒤에 2행연(Couplet)이 온다(이 시는 aa ba cd cd로 되어 있다). Thomas Wyatt가 이태리에서 처음 수입해서, 19세기에 다시 유행했는데 G. G. Byron의 "Don Juan"은 그 시초의 시가 된다.[315] 이 형식은 G. G. Byron과 같은 재주꾼이 사용하기에 최적한 것으로 수축과 팽창을 자유롭게 하여 영웅시의 전형을 만들기도 한다. 어쨌든 이 시의 내부에는 포에지의 연소(바다의 이미지)를 느낄 수 있다.

위에 제시한 8행연의 시와 달리 崔南善의 시는 7행연의 시이다. 영시에도 7행연(Seven-line Stanza)의 시가 없는 것은 아니지만, 崔南善이 접하게 된 영시는 "Adieu, Adieu! My Native Shore"나 "The Ocean"의 8행연의 시임을 감안하여 예시한 것이다. 영시의 운이나 보격과 연 등 작시법에 대해 직접적으로 인식하지 못하고 日譯을 통하여 간접적으로 그 형식을 모방하다가 보니 연의 정형성에만 관심이 갔지 행수에 대해서는 관심이 없고, 그리하여 7행연의 시와 8행연의 시가 어떤 차이가 있고 어떤 효과를 얻을 수 있는가는 인식하지 못했던 것으로 추측된다. 그래도 이 시에는 鄭漢模가 인정한 것처럼 바다의 이미지가 내부에서 연소하고 있다.

Call the roller of big cigars,
The muscular one, and bid him whip
In kitchen cups concupiscent curds.

And when you fail my sight,
Welcome, ye deserts and ye caves!
My native Land—Good night!
—"Adieu, Adieu! My Native Shore" 중에서

315) 朴琪烈, "音韻論,"「英詩槪論」, 英美詩文學叢書, 3, (서울: 新丘文化社, 1993) pp. 139~140.

Let the wenches dawdle in such dress
As they are used to wear, and let the boys
Bring flowers in last month's newspapers.
Let be finale of seem.
The only emperor is the emperor of ice-cream.

Take from the dresser of deal,
Lacking the three glass knobs, that sheet
On which she embroidered fantails once
And spread it so as to cover her face.
If her horny feet protrude, they come
To show how cold she is, and dumb.
Let the lamp affix its beam.
The only emperor is the emperor of ice-cream.

—"The Emperor of Ice-Cream" 전문

커다란 여송연 말이를 요구하라.
완강한 사람아, 그리고 휘저어라.
유리잔 속의 탐욕스런 아이스크림을.
그 음탕한 여자는 빈둥거리게 하라.
마치 옷이 입혀진 것처럼 사내들도 입혀지고
묵은 신문지 속에 끼어져 놀린 꽃송이처럼
실재의 종말을 고하게 하라.
황제 중의 황제는 아이스크림의 황제이다.

전나무 찬장에서 꺼낸 유리잔의
성기처럼 생긴 손잡이와 살결로도 모자라
그 위에 그녀는 고물 모양의 돌출부를 만든다.
그리고 얼굴을 감싸듯 그것으로 덮는다.
만약 그녀가 편안히 다리를 늘어뜨리면, 사내들은
그녀가 어떻게 얼어붙고, 벙어리가 되는지 보게 될 것이다.
그 진실의 원천으로 하여금 환히 미소를 짓게 하라.
황제 중의 황제는 아이스크림의 황제이다.

—"아이스크림의 황제" 전문[316]

316) 최희섭, 「영미시개론」 (서울: 동인, 1996), pp. 482~483. Wallace Stevens(1879~1955)가 1933년에 William Rose Benet에게 보낸 편지에서 지신의 작품 가운데 가장 좋아하는 작품을 고른다면 이 작품을 선택할 것이라고 했다. 이하 참조.

현대 미국 시인의 한 사람인 Wallace Stevens(1879~1955)의 8행연의 이 시는 鄭漢模의 '자유시'의 관점에서 본다면 현대시에서 제외시켜야 마땅한 '전통시'임에 틀림이 없다. 이런 방식으로 말한다면 서구의 4행연 8행연 소네트 등의 시들은 최초의 작품을 제외하고 모두 모방 내지는 표절의 시가 되고 말 것이다. 그러나 불행하게도 그렇게 지목하는 사람은 동서를 막론하고 과거에도 현재에도 아무도 없다. 그러므로 시의 형식이 4행연, 7행연, 8행연, 소네트 등 정형시라고 해서 현대시가 될 수 없는 것이 아니고 현대시의 조건은 시의 표층구조 아래의 深淵, 즉 심층구조에 있음을 상기할 필요가 있다. 이러한 맥락에서 본다면 "海에게서 少年에게"는 형식상으로는 현대시의 조건에 아무런 흠이 없으며 오히려 심층구조를 구축함에 있어서 기법상의 미숙함이 지적되어야 할 것으로 생각한다. 그리고 영시의 행연과 심층구조의 모방에 대한 분석 방법은 "나는 가오"에도 같은 맥락에서 적용되어야 할 것이다. 다만 이 작품은 1행 2보격의 5행연이 3개로 되어 있으나 이러한 형식은 영시에도 없고, 5·7·5의 자수율을 엄격히 지키는 하이쿠(俳句)나 5·7·5·7·7의 자수율을 지키는 와카(和歌)와 같은 일본의 단가에도 없는 특이한 형식이다. 반복구인 "나는 가오"를 제외하고 4행을 조작해서 2행으로 만든다면 3행연(Three-line Stanza, 또는 Tercet, 또는 Triplet)이 되지만, 아무래도 보격에서 어울리지 않는다.

이와 같이 "海에게서 少年에게"를 자유시(현대시)의 관점에서 분석하면 정형성이 잔재해 있어서 신체시가 아닌 것 같기도 하고, 심층구조가 있는 것을 보면 그 외형과는 상관없이 신체시인 것 같기도 한 것으로 보이는 애매성은 이 시가 애매해서가 아니라 이 시를 바라보고 분석하는 잣대가 애매하기 때문인 것으로 판단된다. 그러므로 우리는 이 잣대의 설정에 관심을 기울이면서 명확성을 확보하는 데 노력하여야 할 것이며, 이 잣대는 하나가 아니라 둘이어야 할 것이다. 신체시의 조건이라고 할 수 있는 그 하나는 형식적인 면에서 한국 전통시의 형식이 아니어야 할 것(정형운율의 시이든지 자유운율의 시이든지 상관없다)이며, 둘째는 새로운 형식과 표층의 의미뿐만 아니라 심층의 의미(이성, 가상세

계, 절대지, 모더니티)가 내함 되어 있어야 할 것이다. 이러한 조건에 "海에게서 少年에게"를 대입하면, 먼저 형식면에서 한국의 전통적인 형식이 아니고 영시 형식의 모방이므로 새로운 신체시인 것이 분명하며, 다음으로 바다의 표층으로서의 랑그적 의미 이외에 다양한 이미지로서의 심층의미가 내함 되어 있는 것이 확인된 이상 일부 전통시나 개화시·찬송가와 다른 신체시라는 것 또한 분명하다.

이러한 맥락에서 살펴보면 이승만의 "고목가"도 신체시의 이러한 조건을 어느 정도 구비하고 있음을 감지할 수 있다.

일
슬프다뎌나무
다늙엇네
병들고썩어서
반만셧네
심악흔비바람
이리져리급히쳐
몃빅년큰남기
오눌위틱

이
원수에짯작식
밋흘쏫네
미욱흔뎌식야
쏫지마라
쏫고또쏫다가
고목이부러지면
네쳐즈네몸은
어딕의지

삼
버틱셰버퇴세
뎌고목을
쑤리만굿박여

반근되면
새가지새입히
다시영화붑되면
강근이자란후
풍우불외

ᄉᆞ
쏘하라뎌포수
짯작ᄉᆡ를
원수에뎌미물
남글쭈아
비바람을도아
위망을지촉ᄒᆞ야
너머지게ᄒᆞ니
엇지홀고

—"고목가(Song of an Old Tree)" 전문

權五滿에 의하면, "고목가"는 초기의 찬송가 "There is a happy land"를 모방한 작품이라고 한다. 즉, 「찬양가」 초판(H. G. Underwood 편, 연세대학교 중앙도서관 소장, 1894) 제109장의 제목이 한자로 "有福之地"라고 되어 있는데 그 음수율이 6·4, 6·4, 6·7, 6·4로 되어 있어서 "고목가"와 완전히 일치한다고 한다. 자수와 행과 연이 모두 일치하고 있음이 확인된다. 그러나 그뿐 權五滿은 영시의 Foot와 Metre와 Stanza와는 조금도 관련이 없는 하나의 찬송가와 같은 가사의 모방에 지나지 않는 것으로 간과하고 말았다.[317]

---

317) 權五滿, op. cit., pp. 163~164. 曺秉春, 「韓國現代詩史」 (서울: 集文堂, 1981), p. 14. "최근에 발견된 1898년에 발표한 李承晩의 「古木歌」는 學界의 큰 관심을 일으키고 있는 것으로 주목할 만하다."는 한 마디의 소개로 관심을 보이고 있다. 김근수 편, 「韓國開化期詩歌集」 (서울: 태학사, 1993), pp. 2~3. 최남선의 "海에게서 少年에게"를 신체시라고 되풀이하며 지금까지의 통설을 따르고, 이승만의 "고목가"는 "그 내용(정조·사상·감정)에 있어서는 현대시에 가깝다고 보겠다. 이런 點으로 보아 「古木歌」는 우리 나라 최초의 현대시라고 할 수 있을 것이다."라고 단정하고 있으나, 논리적인 근거를 제시 못하는 단견에 그치고 있다.

There is a happy land,
  Far, Far away,
Where saints in glory stand,
  Bright, Bright as day.
Oh, how they sweetly sing.
"Worthy is our saviour King,"
Loud let His praises ring,
  Praise, Praise for aye!

—"There is a Happy Land" 중에서

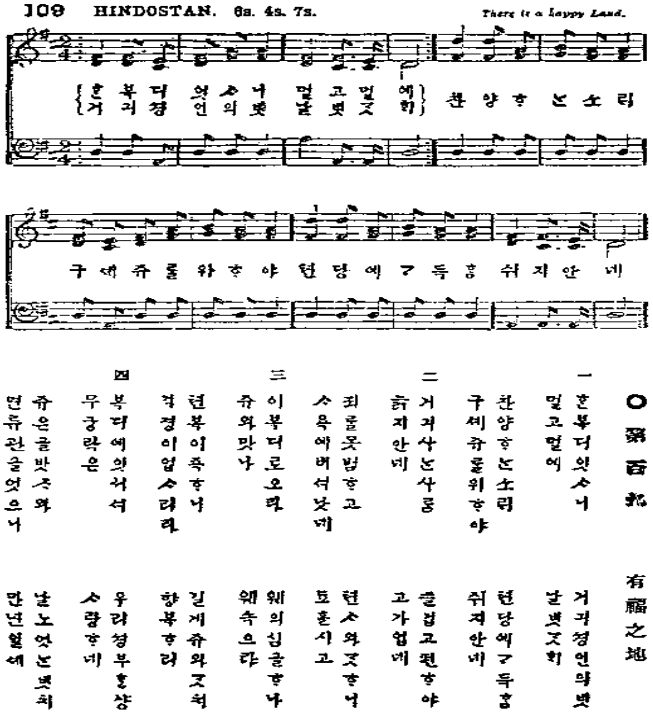
행복의 나라가 있으니
  머얼리, 아주 머얼리
거기 성인은 영광의 나라에
  빛나라, 빛나라 햇빛처럼
오 상냥하게 부르는 노랫소리
높으신 분은 우리 구세주
찬양의 종소리를 크게 울리어라
  찬양하라, 찬양하라 영원히

—"저기 행복의 나라 있네" 중에서

원문은 약강조 3보격(Iambic Trimetre)의 8행연(Eight-line Stanza)이다. 그러나 8행연에서 가장 유명한 것은 Ottava rima로서 8행이 약강조 5보격(Iambic Pentametre)이며 Rhyme은 abababcc, 즉 교체형 뒤에 2행연(Couplet)이 오는데, 이 시는 abababcccb로 되어 있다. 내용은 다음과 같이 번역되었다.

ᄒᆞᆫ복디잇ᄉᆞ니	2보격(Dimetre)
멀고멀에	1보격(Monometre)
거긔셩인의빗	2보격(Dimetre)
날빗ᄀᆞᆺ히	1보격(Monometre)
찬양ᄒᆞᄂᆞᆫ소릐	2보격(Dimetre)
구세쥬를위ᄒᆞ야	2보격(Dimetre)
텬당에ᄀᆞ득홈	2보격(Dimetre)
쉬지안네	1보격(Monometre)

위의 번역은 행수만 같을 뿐 Metre는 전혀 맞지 않는다. 어차피 Foot

는 한국어의 특성상 맞출 수 없는 것이지만, 이러한 억지를 부리면서도 4행연의 장점을 충분히 살리고자 하였음이 분명하다. 이것은 악보에 기록된 것을 그대로 옮겨놓고 보면 좀더 분명해진다.

이것을 다시 악보의 마디(小節)별로 정리하면 다음과 같다.

혼복디	잇스니	멀고멀	에
거긔셩	인의빗	날빗ᄀᆞᆺ	히
찬양하	ᄂᆞᆫ소리	구세쥬를	위ᄒᆞ야
텬당에	ᄀᆞ득ᄒᆞᆷ	쉬지안	네

위의 문맥은 “혼복디 잇스니 멀고멀에”를 한 행 3보격으로 사용하고

있음이 분명하다.[318] 이 한 행은 또한 네 개의 마디로 이루어진 한 개의 악절로도 볼 수 있는데, 그렇다고 하면 이 곡은 모두 네 개의 악절로 이루어진 곡(사장조)임이 틀림없다. 원래 원곡(마장조)에는 도돌이표 없이 그냥 네 개의 악절로 되어 있으나, 번역시로 된 곡에는 이것이 붙어 있어 세 개의 악절처럼 보인다. 그러나 원곡과 마찬가지로 네 개의 악절임에는 변함이 없다. 그리고 "에, 히, 네"도 한 마디를 이루고 있으나 시의 행에 있어서는 앞의 단어에 붙어 결국 3보격 한 행이 되는 것이고, '위ᄒᆞ야'는 그대로 한 개의 보격이 되어 4보격 한 행이 되는 것이다. 이러한 악절 형식에 근거해서 번역시의 행을 조작해 보면 다음과 같다.

ᄒᆞᆫ복디/잇ᄉᆞ니/멀고멀에	3보격(Trimetre)
거긔셩/인의빗/날빗ᄀᆞᆺ히	3보격(Trimetre)
찬양하/ᄂᆞᆫ소릭/구세쥬를/위ᄒᆞ야	4보격(Tetrametre)
텬당에/ᄀᆞ득홈/쉬지안네	3보격(Trimetre)

원래의 번역시 제2행, 제4행, 제6행, 제8행을 제1행, 제3행, 제5행, 제7행의 뒤에 올려붙이면 위와 같은 모양이 되는 것이다. 다시 말해서 "3보격/3보격/4보격/3보격"으로 된 4행연(Four-line, Stanza 또는 Quatrain)의 시가 된다. 영시 4행연과 일치하며, 4행연 가운데 이 시는 단보격(Short Metre)과 거의 일치한다. 다시 말해서 단보격은 제1행, 제2행, 제4행이 약강조 3보격(Iambic Trimeter)이고, 제3행만이 4보격(Tetrametre)인 형식인데 반해, "有福之地"는 한국어의 특질상 두 번째 음절에 스트레스가 거의 없어 약강조를 만들 수 없었다는 것뿐이다.[319] 약강조의 문제

---

318) 조숙자 편저, 「찬양가(1894) 연구자료집」 (서울: 장로회신학대학교 교회음악연구원, 1995), pp. 254~255.

319) 朴琪烈, op. cit., pp. 102~147.

Foot(詩脚, 步)의 종류—1. Iambus(약강조) 2. Trochee(강약조) 3. Anapaest(약약강조) 4. Dactyl(강약약조)

Metre(韻律, 格調)의 종류—1. Monometre(1보격) 2. Dimetre(2보격) 3. Trimetre(3보격) 4. Tetrametre(4보격) 5. Pentametre(5보격) 6. Hexametre(6보격) 7. Heptametre(7보격) 8. Octametre(8보격)

는 H. G. Underwood도 「찬양가」 서문에서 "…곡됴를맛게ᄒᆞ랴ᄒᆞᆫ즉글ᄌᆞ가뎡ᄒᆞᆫ수가잇고ᄌᆞ음도고하쳥탁이잇서셔언문ᄌᆞ고뎌가법대로틀닌거시…"와 같이 번역의 어려움을 실토하고 있으며, F. S. Miller(1866~1937) 또한 번역에 참여한 한국인들이 운율이나 약강조의 상식이 전혀 없었기 때문에 이러한 내용을 하나하나 그때마다 일러주면서 추진해야 하는 어려움이 컸다고 하며, 특히 가장 컸던 난관은 한국어의 음절에 스트레스가 있는 단어가 거의 없기 때문에 할 수 없이 한 음절의 단어를 거의 모든 행의 첫머리에 놓아두게 되어 단조로움은 더 클 수밖에 없었다고 한다. 차라리 모든 약강조의 찬송을 빼어 버렸더라면 좋을 뻔하였다고까지 말한다.[320] 여기서 비로소 "有福之地"와 같은 찬송가나 "고목가"가 원문의 3보격을 지키지 못하고 왜 2보격과 1보격 혼합의 8행연이 될 수밖에 없었나 하는 비밀이 밝혀진다. 즉 흡족하지는 않지만 영어 원문의 8행연은 그대로 살려두되 노래를 부를 때만은 4악절로 만들어 단보격의 장점을 최대한 살려보자는 의도가 숨어있었던 것이다. 그러고 보면 "고목가"도 이 곡에 맞추어 노래로 불려지지 않았나 하는 추측을 낳게 한다.

이 4행연의 시는 보통사람들이 가장 많이 접하게 되는 형식인데 이는 영어를 모국어로 사용하는 사람들에게 깊고 영속적인 매력이 있기 때문이다. 한편 소네트의 옥타브도 4행연이 2개로 된 것인데 이는 4행연이 사람들에게 호소력이 있다는 것을 암시한다. 단보격 형식은 찬송가에 많이 쓰이고 찬송가와 관련된 관습 중의 한 가지는 그것이 원시적인 성실성과 개방성을 보여준다는 것이며, 세련되거나 냉소적인 목적으로 이 형

Stanza(連)의 종류—1. Couplet(2행연) 2. Tercet(3행연) 3. Quatrain(4행연)① Elegiac Stanza ② Ballard Stanza ③ Short Metre ④ Long Metre ⑤ In Memoriam Stanza ⑥ Omar Khayyam Stanza 4. Quintet(5행연) 5. Sestet(6행연) 6. Seven-line Stanza(7행연) 7. Octave(8행연) 8. Spenserian Stanza(9행연) 9. Ten-line Stanza(10행연) 10. Eleven-line Stanza(11행연) 11. Twelve-line Stanza(12행연) 12. Sonnet(14행시)

320) 閔庚培, op. cit., pp. 30~37.

식을 사용하면 아이러니에 크게 기여한다. 이러한 예는 T. S. Eliot의 "나이팅게일에 둘러싸인 스위니" 또는 T. Hardy(1840~1928)의 "나는 거울을 들여다본다" 등 현대시의 많은 작품 속에서도 찾아볼 수 있다.[321]

Rise úp, O mén of Gód!
Have dóne with lésser thíngs,
Give heárt and soúl and mínd and stréngth
To sérve the Kíng of Kíngs.

일어나라, 오 주님의 아들이여!
더 소소한 일들은 그만 두도록 하라.
가슴과 영혼과 마음과 정성을 다 바쳐
왕 중의 왕을 섬기어라.

—W. P Merrill

I lóok intó my gláss
And víewed my wásting skín
And sáy 'Would Gód it cáme to páss
My heárt had shrúnk as thín.'

나는 거울을 들여다본다.
그리고 내 야윈 피부를 바라본다.
그리고 피부처럼 야윈 내 마음이 변해
되살아났으면, 하고 중얼거린다.

—T. Hardy[322]

같은 맥락에서 "有福之地"를 조작했던 것과 같은 방법으로 이승만의 "고목가" 전편을 조작해 보면 4절 모두 다음과 같은 단보격이 되는 것을 발견하게 된다.

일
슬프다뎌나무다늙엇네 3보격(Trimetre)
병들고썩어서반만셧네 3보격(Trimetre)

321) 최희섭, op. cit., p. 71.
322) 朴琪烈, op. cit., pp. 134~135.

심악ᄒᆞᆫ비바람이리져리급히쳐	4보격(Tetrametre)
몃빅년큰남기오ᄂᆞᆯ위ᄐᆡ	3보격(Trimetre)
이	
원수에ᄲᅡᆺ작ᄉᆡ밋홀ᄭᅩᆺ네	3보격(Trimetre)
미욱ᄒᆞᆫ뎌ᄉᆡ야ᄭᅩᆺ지마라	3보격(Trimetre)
ᄭᅩᆺ고ᄯᅩᄭᅩᆺ다가고목이부러지면	4보격(Tetrametre)
네쳐ᄌᆞ네몸은어ᄃᆡ의지	3보격(Trimetre)
삼	
버틔셰버퇴셰뎌고목을	3보격(Trimetre)
ᄲᅮ리만굿박여반근되면	3보격(Trimetre)
새가지새입히다시영화붐되면	4보격(Tetrametre)
강근이자란후풍우불외	3보격(Trimetre)
ᄉᆞ	
ᄊᆞ하라뎌포수ᄲᅡᆺ작ᄉᆡ를	3보격(Trimetre)
원수에뎌미물남글ᄊᆞ아	3보격(Trimetre)
비바람을도아위망을지촉ᄒᆞ야	4보격(Tetrametre)
너머지게ᄒᆞ니엇지홀고	3보격(Trimetre)

"고목가" 역시 영시 4행연의 형식 가운데 단보격과 일치한다는 것은 곧 영시의 영향을 받아 쓰여진 것이라는 것을 의미한다. 영향을 받는다는 것은 영국의 문화가 한국으로 전파되었다는 것을 의미하는 것과 다름없다. 한국시의 변동은 이러한 방식으로 이루어진 것이다. 한국시의 문화접변은 이 시의 모더니티를 가늠하는 심층구조의 유무를 제쳐놓고 보더라도, 다시 말해서 단지 표층구조인 시의 형식만을 가지고도 미국 선교사들의 교육을 받은 이승만의 "고목가"에서 이루어지고 있음을 발견할 수 있다.

다) 모더니티 함축의 심층구조

현대시의 조건 내지는 장점에 대해서는 뉴크리티시즘도 C. Baudelaire의

관점과 같은 맥락이다. 그들도 현대시가 가지고 있는 장점들은 흔히 말하는 표면적인 의미의 내용이나 주제의 측면에서가 아니라 오히려 구조적인 측면에서 언급되어야 한다고 주장한다. 시의 내용은 매우 다양하기 때문에 모든 시들이 공유하고 있는 내용상의 주제라든가 시어라든가 이미지라든가 등의 가치를 탐색하려고 기도한다면 문제를 매우 어렵게 만드는 결과를 가져올 뿐이기 때문이다. 그리고 이 구조는 표면상의 운율 또는 수사상의 기법보다는 훨씬 내재적인 그 어떤 것을 뜻한다고 한다. 구조는 내용을 담고 있는 일종의 그릇과 같은 것으로서 전통적인 의미의 형식을 의미하는 것은 결코 아니다.[323]

一
텨…르썩, 텨…르썩, 텩, 쏴…아.
짜린다, 부슨다, 문허바린다,
泰山갓흔 놉흔뫼, 딥태갓흔 바위ㅅ돌이나,
요것이무어야, 요게무어야,
나의큰힘, 아나냐, 모르나냐, 호통까디하면서,
짜린다, 부슨다, 문허바린다,
텨…르썩, 텨…르썩, 텩, 튜르릉, 콱.

二
텨…르썩, 텨…르썩, 텩, 쏴…아.
내게는, 아모것, 두려움업서,
陸上에서, 아모런, 힘과權을 부리던者라도,
내압헤와서는 꼼짝못하고,
아모리큰, 물건도 내게는 행세하디못하네.
내게는 내게는 나의압헤는.
텨…르썩, 텨…르썩, 텩, 튜르릉, 콱.

이 시의 제1연에서 우선 자립형태소를 찾아내면, "뫼, 바위ㅅ돌, 나(海)" 등이다. 그리고 "뫼, 바위ㅅ돌"은 '육지'로 포괄되고, '나'는 '海'로

323) Cleanth Brooks, 이경수 역, 「잘 빚어진 항아리: 시의 구조에 관한 분석」, 개역판(서울: 문예출판사, 1997), pp. 257~260.

대치될 수 있다. 그러므로 다음과 같은 대립항이 만들어진다.

/海/ vs /육지/

이들의 성분을 분석해 보면 다음과 같다.

海 [+유연성] [+운동성] [+적극성] [+강력성]
육지 [+견고성] [+정지성] [+소극성] [+유약성]

위에서 보는 바와 같이 이들의 성분은 매우 대립적이다. 이들은 현재 離散되어 있는 형태소로서 각각 행위주라는 명칭이 사용되고 있는데, 이들이 술사와 결합하게 되면 술어라는 명칭이 사용된다. 그리고 이들이 보유하고 있는 성분은 각각의 자질(qualification)이 되겠으며 정지태가 된다. 그러나 술어들이 정지태의 의미소를 포함하는가 역동태의 의미를 포함하는가에 따라서 술어의 형태의미소들은 행위주에 관계되는 상태이거나 과정에 대한 정보를 제공한다. 다음에 보는 바와 같이 "海에게서 少年에게"는 역동적인 部類素(classeme)를 포함하게 되는데 여기에는 기능(function)이라는 용어가 사용된다. 표층구조 위에서 일어나는 담론의 기능작용은 약간의 실체(인물, 대상, 장소 등)를 내세우고 그것들에게 약간의 특성들을 점진적으로 부여하는데 이러한 일은 그때 그곳에서 전개되는 순간의 통사적 작위 위에서 일어난다. 이러한 기능의 작용은 자질과 마찬가지로 행위주를 창조하게 되는데, 마침내 이 기능도 자질과 마찬가지로 행위주에게 포획되고 마는 것이 기능의 운명이다.[324]

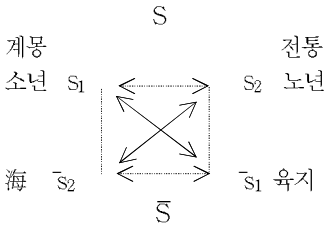
海가 육지를 짜린다.
海가 육지를 부슨다.
海가 육지를 문허바린다.

---

324) J. Courtés, 오원교 역, op. cit., pp. 98~101.

海가 육지에게 호통친다.

표면에 나타난 이러한 통사구조 속에는 개화시, 개화가사, 찬송가, 대부분의 창가에서 보는 바와 같은 내용이나 주제와 같은 정지태로서의 자질이 나타나 있지 않다. 역동태로서의 기능으로서 바다의 움직임만 동영상으로 보여주고 있을 뿐이다. 여기서 소위 패러프레이즈의 異端을 발견할 수 있다. 부연과 설명이 사라지고 한 장면만을 제시하고 있는 이 시는 객관성을 찾아낼 수 있고, 그러므로 서경적이다. 그러나 단순히 서경시로만 지칭할 수 없는 것이 이 그림 뒤에 무엇인가 있을 것 같은 생각을 떨쳐버릴 수 없다는 것이다. 이 의문을 풀기 위해서는 A. J. Greimas의 기호 4각형을 도입하는 것이 바람직하다.[325]



/주체/와 /반주체/ 그리고 /비반주체/와 /비주체/는 상반관계, /주체/와 /비주체/ 그리고 /반주체/와 /비반주체/는 모순관계이며, /주체/와 /비반주체/ 그리고 /반주체/와 /비주체/는 내함관계가 성립된다. 이러한 관계의 표층에서 '海'와 '육지'가 만들어내고 있는 4개의 통사구조의 심층에는 소년과 노년의 대립항이 있음을 찾아낼 수 있다. 심층에 자리잡고 있는 행위주 '소년'은 또 다음과 같은 통사구조를 만들어낸다.

소년이 노년을 짜린다.

325) Ibid., p. 93.

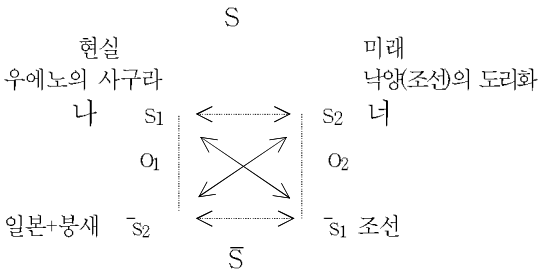
소년이 노년을 부슨다.
소년이 노년을 문허바린다.
소년이 노년에게 호통친다.

이러한 역동태는 표층에서의 기능과 마찬가지로 행위주 '소년'의 자질을 만들어낸다. 이 자질 속에서 비로소 이 시의 내용과 주제가 나타남을 볼 수 있는데, 다시 말해서 표면에서는 이미 존재하고 있는 언어로 '자연적'인 것처럼 묘사되고 심층에는 이념으로 꽉 채우고 있음을 볼 수 있는 것이다. 이 새로운 갈등적 시니피앙은 신화적 시니피에를 실현시키기 위하여 사용된다. 이 말을 A. J. Greimas는 "신화학자들은 신화적 언어를 이념적 언어로 번역한다"고 한다.[326]

나는가오
芙蓉峰놉고큰산
등에딘것그것이오,
玄海灘실개텬은
쒸넘난것그것이라
나는가오
우에노사구라는
쩌나가난그것이오,
洛陽城도리화는
만나려난그것이라
나는가오
산디나바다넘어
맛날언약찌텨두고
새벗님마디려고
듀뎌안코활개티며—

326) A. J. Greimas, op. cit., 3~4.

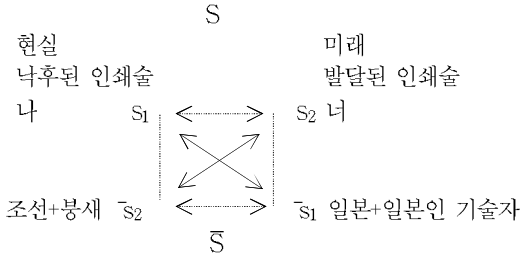
같은 관점에서 “나는 가오”를 기호 4각형으로 분석하면 다음과 같다.



각각의 행위주의 관계는 위의 관계와 같고, 표층의 통사구조는 “붕새가 조선에 간다”이다. 이는 합접이 아니라 일본과의 이접을 의미하는 것으로서, “上野の櫻”를 버리고 “洛陽(조선)의 桃李花”를 찾아 나서겠다는 것을 의미한다. 이때의 미래는 앞으로 ‘붕새’가 가야할 미래이기는 하지만, 원래 S2가 가지고 있던 o1을 다시 찾으러 과거로 되돌아가겠다는 것을 의미한다. 이 말은 곧 그의 행적을 살펴볼 때 좀더 선명하게 드러난다. 즉, 1904년 11월 황실유학생으로 渡日, 東京府立 제일중학교에 특대생으로 입학하였다가 동행한 황실유학생들의 비행을 보다 못해 귀국하여 혼자서 역사와 지리를 공부하였다. 1906년 3월 재차 渡日, 早稻田大學校 고등사범 지리역사학과에 입학하였다. 그해 6월 “朝鮮王 來朝에 관한 件”이란 학생모의국회사건으로 조선인 학생 70여명이 전원 퇴학당하는 사건이 있었는데, 그때 東京에서 활판인쇄기, 주조기, 자모기 등 여러 인쇄기구를 도입하고 두 일본인 인쇄기술자를 들여와 공장을 만들었던 사실을 상기할 필요가 있다.[327] 이 시는 이때의 심정을 시로 표현한 것으로 보인다. 그는 일본에서의 유학생활에 만족하지 못하였으며 또 신화로서의 그 꿈이 깨어지고 오히려 반전되어 일본 현지에서는 “낙양(조선)의 도리화”가 신화로서의 꿈으로 작동했던 것이다. 그

327) 洪一植, op. cit., p. Ⅲ-33.

꿈의 작동은 또 '인쇄기'와의 합접을 예상했기 때문에 가능했던 것으로 보아야 할 것이다.



이와 더불어 여기서 보다 더 중요한 것은 심층에 깊이 숨어있어야 할 '나'가 표층으로 나와 있기 때문에 현대시로서 대우를 못 받고 신체시로 취급당하는 소이가 된다는 것을 알아야 할 것이다. 이러한 취급을 모면하기 위하여서는 다시 말해서 중층구조가 되기 위해서는 "나는"의 자리에 비반주체($\bar{S}_2$)인 "붕새는"을 넣어 "붕새는 가오"로 기술하여야 할 것이다.

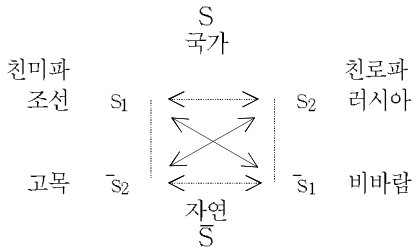
슬프다뎌나무
다늙엇네
병들고썩어서
반만셧네
심악ᄒᆞᆫ비바람
이리져리급히쳐
몃빅년큰남기
오늘위ᄐᆡ

이 시에서 "나무, 비바람, 남기"와 같은 명사를 제외하고 자질적 요소를 분리해 내면, "슬프다, 늙다, 병들다, 위태하다"와 같이 4개가 발견된다. 이 자질들은 행위주 자신이 만들어낸 것이 아니고 선험적으로 주어진 것으로써, 이 시가 하마터면 개화시만도 못한 단층구조의 저급 시로 전락할 뻔한 것이었다. 그러나 다행히 "서다, 급히치다"와 같은 역동태

로서의 기능 요소가 있어 개화시와 변별력을 갖게 되었다.[328]

328) 河炫綱, "玉壺樓의 慘劇=乙未事變"「列强의 侵略」, 韓國現代史, 2, (서울: 新丘文化史, 1971), pp. 56~105. "1894년은 이때까지의 일본의 대한정략(對韓政略)에 있어서 최고의 해였다. 중동의 한 작은 섬나라에 지나지 않았던 일본이 수천 년간 동양의 종주(宗主)를 자처해온 중원(中原)의 대국(大國) 청(淸)을 누르고 승리를 거두었고, 그 여세를 몰아 조선의 내정에 깊숙이 파고들어 갑오경장(甲午更張)이라는 일대 개혁을 단행함으로써 침략을 위한 평탄한 대로(大路)를 닦아 놓았던 것이다. …(中略)… 1895년 을미년(乙未年)에 접어들면서 그들은 너무나 큰 난관에 부딪치게 된 것이다. 이것은 청일전쟁에 승리하여 의기 충천했던 일본에 러시아, 프랑스, 독일 등 3국이 정면으로 간섭을 해옴으로써 그들의 진출에 쐐기를 박은 일이었다. …(中略)… 서울에 온 러시아 공사 웨베르(K. I. Waeber)는 능란한 외교수완을 발휘하여 궁중에 자주 드나들면서 왕과 조신(朝臣)들 사이에 친로적인 세력을 키우기에 노력하였다. 당시 청나라의 지나친 간섭에 염증을 느끼던 정부 안에는 친로적인 경향이 점차 자라기 시작하였다. 이 친로적 경향은 묄렌도르프(P. G. Von Mölendorf: 穆麟德)의 협력을 얻어서 더욱 촉진되었다. 그는 청나라 이홍장(李鴻章)에 의하여 조선에 파견되었음에도 불구하고 청·일의 두 세력을 제거하기 위해서는 제3세력의 힘을 빌려야 한다고 주장하면서 러시아 세력의 유치를 알선한 것이다. 이리하여 국왕과 왕후는 친로항청(親露抗淸)의 정책을 취하였고 정부는 묄렌도르프를 내세워 연로정책(聯露政策)을 취하게 된 것이다. …(中略)… 그것은 3국간섭이후 러시아 세력이 날로 증대하여 일제가 가졌던 전일의 위세가 무색해져서 이노우에가 추천하여 입각시켰던 박영효부터가 그의 지휘를 거부하였던 까닭이다. 그 한 예로서 이노우에가 비밀리에 서울 남대문에서 동대문 남쪽 연변에 대한 일본 상민 조차지(商民租借地)확장 안을 정부에 요구했을 때 박영효는 주무장관인 내부대신으로서 이를 완강히 거부했다는 사실을 보더라도 알 수 있다. 이제 이노우에는 3국 간섭의 위력 아래 그가 내세웠던 소위 '전심전력한 내정의 개조도 독립기초의 공작도 종말을 고했음'을 자인하고 귀국의 길을 서두르게 되었다." 이하 참조.

韓哲昊, 「親美開化派硏究」 (서울: 國學資料院, 1998), pp. 237~241. "특히 1898년에 접어들어 러시아가 노골적으로 조선의 시정에 간섭하고 이권을 획득해 가자 독립협회는 본격적으로 반러운동을 전개하기에 이르렀다. …(中略)… 이와 같이 조야에 반러 감정이 팽배해짐에 따라 러시아 공사 슈뻬이에르는 電信으로 본국에 한국 내의 상황을 보고·협의하였다. 그리하여 3월 7일 그는 한국황제의 요청에 따라 군사교관과 재정고문을 파견하였지만 한국황제와 정부가 이를 필요 없다고 여기면 러시아 정부는 곧 철수할 용의가 있으므로 24시간 이내에 그 여부를 회신해 달라는 조회를 외부에 보냈다. 이 조회를 접수한 고종은 대신들에게 자문을 구하는 한편 회신 시한을 3일간 연기해 줄 것을 러시아 공사관측에 요청하였다. 이 소식에 접한 독립협회 회장 이완용은 서재필과 상의하여 러시아의 군사교관 및 재정고문 등을 철수시키기 위해 정부를 위협하지 않는 선에서 民衆集會를 개최하기로 결정하였다. 그리하여 3월 10일 종로에서 마침내 제1차 萬民共同會가 열리게 되었다. 이완용, 윤치호 등 독립협회 간부들은 독립협회가 만민공동회를 주도하고 있다는 인상을 주지 않기 위해 市廛商人 현덕호를 만민공동회의 회장으로 선출하였다. 이와 동시에 李承晩(1875~1965)등 배재학당 및 경성학당의 학생들로 하여금 러시아의 내정간섭 행위를 규탄하고 러시아의 군사교관과 재정고문 철수 결의안을 채택하여 정부에 제출하도록 유의하였다. 만민공동회에 참여한 1만 여명의 시민은 정부측과 주한외교



국가의 하위개념으로 조선과 러시아, 자연의 하위개념으로 고목과 비바람이 이루어져 있다. 상반 모순 내함관계도 매우 매끄럽게 만들어져 있다.

상반관계 ⇒ /고목/ vs /비바람/
/조선/ vs /러시아/
모순관계 ⇒ /조선/ vs /비바람/
/조선/ vs /고목/
내함관계 ⇒ /조선/ vs /고목/
/조선/ vs /비바람/

이들의 통사법을 도표로 표시하면 다음과 같다.

구 조	형 태 법	통 사 법
표층구조	형태의미소	행위주 모델(형태의미소 조직, 표층조직) 나는 슬프다.(화자) 나무가 다 늙다. 나무가 병들다. 나무가 썩다. 나무가 반만 서다. 비바람이 심악하다. 비바람이 급히치다. 큰 남기가 몇 백년 되다. 큰 남기가 오늘 위태하다.
심층구조	의미소	구성 모델(의미소 조직, 심층조직) 나는 슬프다.(화자) 조선이 다 늙다. 조선이 병들다. 조선이 썩다. 조선이 반만 서다. 러시아가 심악하다. 러시아가 급히치다. 큰 조선이 몇 백년 되다. 큰 조선이 오늘 위태하다.

계의 감탄을 자아낼 정도로 질서정연하게 회의를 진행하는 가운데 자주의식을 대내외에 과시하였던 것이다."라고 기술하고 있는 것으로 보아 이승만의 "고목가"에는 반로주의의 이데올로기가 숨겨져 있는 것으로 간주된다. "고목가" 발표일 1898. 3. 5., 「협성회보」 만민공동회 개최일 1898. 3. 10.

위 도표에서 보는 바와 같이 분명하게 심층구조가 드러남을 볼 수 있다. 이러한 심층구조는 "海에게서 少年에게"와 "나는 가오"에서도 분명하게 드러나고 있음을 볼 수 있는데, 이것은 개화시 개화가사 창가에서는 찾아볼 수 없는 현상이다. 다시 말해서 변별성이 분명히 드러나고 있음을 볼 수 있는 것이다. 그리고 이러한 심층구조는 C. Baudelaire의 '深淵'과 같은 구조로 파악된다. 이 말은 곧 현대시의 면모를 갖추고 있다는 것을 의미하며 또 마땅히 그렇게 호칭되어야 할 것이다. 이 세 편의 시가 현대성을 함유하고 있음에는 틀림없지만 신체시라는 명칭이 사용될 수밖에 없는 것은 심층에 숨겨져야 할 '소년'이 표층에 노출되었다든지, 화자(시인 자신)가 내포화자 속에 숨겨지지 못하고 표층으로 노출되어 청자를 섣불리 설득하려고 한다든지 하는 기법상의 미성숙으로 인하여 그렇게 불릴 수밖에 없다고 본다.

위에서 살펴본 세 편의 시가 신체시로서의 충분한 조건과 자격을 갖추고 있음이 검증되었다. 이러한 결과를 가지고 통시적으로 다시 정리해 볼 필요가 있다.

이승만	"고목가"	1898. 3. 5.,「협성회보」.
최남선	"나는 가오"	1908. 4.,「大韓學會月報」, 제3호.
최남선(추정)	"海에게서 少年에게"	1908. 11. 1.,「少年」, 창간호.

배재학당에서 선교사들로부터 정규 교과정의 교육을 받고 졸업한 이승만은 영어 구사 능력도 어느 정도 있었으며, 찬송가 "有福之地"를 모방하여 "고목가"를 만들었다고 하나 이 찬송가는 원문의 8행연은 그대로 살려두되 노래를 부를 때는 영시의 4행연 가운데에서도 특히 단보격의 장점을 충분히 살려 보자는 의도가 숨어있음을 볼 때 결코 낮게 평가할 성질의 것이 아니라고 판단된다. 이와 같이 이승만은 영시로부터 직접 영향을 받고 최남선은 일본을 통하여 간접적으로 영시의 영향을 받았다는 것을 확인할 때, 문화접변의 변별적 양상이 선명히 드러남을 알 수 있는 것이다. 더욱이 일본의 정규 교육과정을 불과 몇 개월 받고

중퇴한 뒤 자습한 최남선과 정규 교육과정을 졸업한 이승만과는 일본이나 미국의 영향 심도가 어느 정도였을까 하는 것은 의문의 해소에 더 이상 부연이 필요 없다고 생각한다.

그러므로 신체시의 기점은 이승만의 "고목가"가 만들어진 시기로 앞당겨져야 할 것으로 믿어진다.

2) 일본 신타이시(新體詩)의 영향

가) 일본의 H. Spencer 이론의 왜곡 수용

이토우 히로부미(伊藤博文)는 1882년(明治 15) 봄 유럽각국의 헌법을 조사하기 위하여 유럽으로 떠났다. 그는 군주의 힘이 약한 영국식 不文法보다는 成文法의 독일식 입헌제를 참고하기 위하여 베를린으로 직행하였다.

영국 불문법과 독일 성문헌법의 차이는 한 마디로 "법의 지배(rule of law)"와 "법치국가(Rechtsstaat)"라고 하는 이론의 차이라고 할 수 있다. 양이론은 그 성립과정에 있어서 각기 그 사회적 기반을 달리 하고 있으며 또 그것을 반영한다. 그런 원인으로 영국의 법의 지배이론과 독일의 법치국가이론 사이에는 현저한 차이가 있게 되었던 것인데, 전자의 실질성은 개인권 보장에 그 본질을 두고 있으나, 후자의 형식성은 법률에 의한 행정의 채택을 그 본질적 요건으로 하고 있다. 다음으로 전자에 있어서는 자유방임주의가 긍정되나, 후자에 있어서는 근대적인 것과 전근대적인 요인으로 자유방임주의가 부정된다. 그리고 전자의 사법재판소의 존중은 개인권보장제도를 위한 것이었으나, 후자의 행정재판소의 중시는 법률에 의한 행정을 담보로 하고 있다. 이러한 차이를 정리하면 다음과 같다.[329]

---

329) 丘秉朔, 「新憲法學原論」 (서울: 박문사, 1993), pp. 63~64.

법의 지배(rule of law)	법치주의(Rechtsstaat)
① 개인의 자유와 평등을 보장하는 법 법의 실질적 내용이 정당한가에 대한 요청 higher law(헌법)의 지배 ② 입법권도 지배한다 소수자 보호 사법권에 의한 보호 위헌입법 심사권	① 의회에서 제정된 법률에 의한 지배 법률의 내용은 문제되지 않는다 법률에 의한 기본권의 제한은 있음 ② 행정권을 구속한다 법률에 의한 행정 국민의 다수의사의 지배 의회제민주주의

이러한 차이를 이토우 히로부미(伊藤博文)는 정확하게 알고 후자를 선택하려고 했던 것인데, 그 당시 독일에서는 1848년 3월 혁명이 미완성으로 끝나고, 1849년에 기초한 자유주의적인 프랑크푸르트헌법도 연방황제로 예정된 빌헬름 4세의 취임 거부로 유산되었으며, 그후 독일은 절대주의와의 타협에 의한 1867년의 북독일연방헌법과 또 이를 계승한 비스마르크헌법 하에서 그 나름대로 정치적 안정을 누리고 있었다.[330] 이와 같은 상황에서 Paul Laband(1838~1918)는 私法學의 영역에서 형성되고 公法學에서도 C. F. v. Gerber(1823~1891)가 그 기초를 구축한 법학적 방법을 헌법학(국법학)에 도입하였다. 그의 국법학은 모든 정치적, 사회적, 역사적, 윤리적 요소를 법학으로부터 배제하고, 법학의 대상이 되는 것은 성문법규정 만이라 하여, 성문법규범을 논리적·형식적으로 서술하려고 하는 이른 바 법실증주의적 해석학이라 할 수 있었다. 사실 실증주의적 헌법학체계는 군주제 하에서의 정적인 당시의 사회를 배경으로 비스마르크헌법과 적절히 부합되고 있었다.[331]

이렇게 독일 헌법을 조사하고 돌아온 이토우 히로부미(伊藤博文)는 1886년(明治 19)부터 헌법 기초에 박차를 가하였다. 이노우에 고와시(井上毅)가 헌법과 황실전범을 담당하고 이토우 미요지(伊東己代治)가 의

330) Otto von Bismarck(1815~1898): 鐵血宰相. 독일의 근세정치가. 군비확장으로 普墺, 普佛 전쟁에 대승하여, 1871년 독일 통일을 완성. 유럽외교의 주도권을 쥐고, 식민지 획득, 삼국동맹 등의 결성에 힘을 기울임. 내정으로는 사회주의 운동을 탄압하였으며, 1888년 빌헬름 2세가 즉위하매, 의견의 충돌을 보게 되어 1890년 사임함.

331) 權寧星,「憲法學原論」(서울: 法文社, 1991), p. 33.

원법, 가네코 겐타로(金子堅太郎)가 귀족원과 중의원의원 선거법을 담당하였다. 1888년(明治 21) 4월에 초안이 작성되고 이 초안은 다시 천황의 최고 고문기관으로서 새로 설립된 樞密院의 심의를 거쳐 1889년(明治 22) 2월에 정식으로 확정(欽定憲法) 발포되기에 이르렀다.[332]

이러한 격동기에 토야마 마사카즈(外山正一)가 출현했다. 그는 幕府의 유학생으로 1866년(慶應 2)에 영국으로 건너갔다가 귀국하여 다시 1870년(明治 3) 외무성의 관리로서 도미, 미시간 대학에서 H. Spencer(1820~1903)의 사회적 진화론을 공부했는데. 그후 東京大 문과대학 학장 및 총장을 역임하고 1898년(明治 31)에 이토우 히로부미(伊藤博文) 내각의 문부대신이 되었다.[333]

진화론은 그 이전에 이미 카토우 히로유키(加藤弘之, 1836~1919, 철학자·교육가)에 의해 수용되고 있는 터였다. 그는 사쿠마 쇼우잔(佐久間象山, 1811~1864, 병법가)의 문하에 들어가 서구의 兵學을 배우다가 蘭學[334]과 접촉하게 되면서, 서양의 철학, 사회학, 윤리학, 정치학, 법률학에 관한 양서를 읽을 수 있게 됨으로써, 병학을 버리고 서구사상의 연구에 몰두하게 되었는데, 그때 그의 사상이 「隣草」(1861)에 담겨져 있다. 여기에는 그가 독일의 국가학에 접하기 이전 蘭學의 영향 아래 저술한 것으로서 서구의 의회제도가 정부의 전제를 방지하는 것으로 인식하여 幕府의 정치제도를 입헌정체로 개혁해야 할 필요를 중국정치에 빗대어 제기한 것이었다. 그 내용은 입헌정치의 부재가 人和와 安民을 저해하고 국민의 분열을 초래한다는 것인데, 幕府 말기이래 일본 정치의 목표였던 부국강병을 유교적 수단(人和, 安民)과 입헌정체의 융합을 통해 달성하려고 하는 의도가 숨어 있는 것으로서, 메이지(明治) 초기 10여 년간 일본의 지성계를 지배했던 영국의 자유주의가 그에게 흡수

---

332) 김희영, 「이야기 일본사」 (서울: 청아출판사, 1992), p. 406.

333) Donald Keene, 德岡孝夫 역, op. cit., p. 178.

334) 네덜란드의 학문. 특히 에도(江戶) 시대 중기 이후에 네덜란드어를 통해 연구되었던 서양학문.

되어 그의 국가사상 내부에 天賦人權論과 國權論이 동거하는 것으로 나타난 것이었다. 이러한 사상이 「立憲政體略」(1868), 「眞正大意」(1870), 「國體新論」(1873)에서는 더욱 정교해져 삼권분립, 의회정치의 중요성, 해외무역의 필요성을 제시한다. 여기서 가장 주목되는 것은 천부인권론이 더욱 진전되어, 군주와 인민은 결코 상이한 부류가 아닐 뿐만 아니라 尊卑上下도 없다는 이른 바 天皇人類說을 제기하여 자유민권운동에 인민주권설의 기초를 제공하는 역할을 담당하였다는 것이다.[335]

인권사상의 뿌리는 單根性이 아니고 複根性이어서 실증적으로 논증하기가 매우 어려우나, 고대 그리스 철학을 비롯해서 로마의 스토아학파, 중세의 기독교사상, 자연법이론, 도덕철학, 인성론 등이 복합적으로 작용해서 결실시킨 하나의 복합적인 사상적 열매라고 할 수 있다. 그러나 이 사상이 본격적으로 꽃을 피우기 시작한 것은 르네상스와 계몽주의의 영향을 받은 자유주의인권사상이 나타나면서였다고 할 것이다. 이 시대를 거치면서 인간의 이성과 자연법을 강조하는, 다시 말해서 네덜란드의 H. Grotius(1583~1645)에 의해 확립된 자연법이론에 뿌리를 박고 있는 자유주의인권사상이 신학적 인권사상을 약화 또는 벗어나면서 인권사상은 비로소 제자리를 잡기 시작했다. 물론 중세의 종교전쟁으로 인하여 야기된 혼란한 사회현상을 배경으로 질서국가에의 동경 속에서 탄생된 N. Machiavelli(1469~1527)의 「君主論」(법과 훌륭한 군대만이 국가의 기초가 되며, 그 권력 유지를 위한 통치술을 역설한 국가론), J. Bodin(1530~1596)의 군주주권이론이나, T. Hobbes(1588~1679)가 인간의 자연상태는 만인 대 만인의 투쟁 상태이며 사람들은 이를 면하기 위하여 지배자와 계약을 맺고 그들의 모든 자연권을 지배자에게 맡겨야 하고 지배자는 모든 권력과 권리를 흡수하여 절대적인 존재자가 됨으

335) 愼連綷, "동아시아 3국의 社會進化論 受容에 관한 硏究: 加藤弘之, 梁啓超, 申采浩의 사상을 중심으로"(정치학박사학위논문, 서울대학교 대학원, 1991), pp. 70~72. 전복희, 「사회진화론과 진화사상」(서울: 한울, 1996), pp. 44~73.

로써 국가가 성립되며, 그렇게 됨으로써 근대국가는 성경에 나오는 바다의 거대한 괴물 리바이던(모든 것을 집어삼키는)에 비유한 바와 같이, 국가와 국민간에는 불평등으로서의 사회계약이 이루어져야 한다는 질서국가사상이 자유주의인권사상의 발전에 결정적인 타격을 가했던 것을 그냥 지나칠 수 없다. 아무튼 중세의 질서국가적 사상이 질서유지와 국가에 의한 개인의 보호라는 국가목적을 내세워 자연법적인 가치를 무시하고 전제적 강권통치로 흐르는 경향에 대한 반대조류로 나타난 것이 S. Pufendorf(1632~1694), v. Leibniz(1646~1716), Ch. Wolff(1679~1754) 등에 의해 대표되는 소위 신자연법사상이다. 이 사상은 천부적이며 고유한 인간의 권리를 강조하고 선천적인 인권의 존중 내지는 보호를 국가의 본질적인 과제라고 역설함으로써 여러 나라의 인권선언과 헌법에 수용되는 결정적 계기를 마련하였다.[336]

철학적 인권사상이 기독교적·신학적 인권사상을 거쳐 자유주의 인권사상으로 발전하는 동안 인권사상은 하나의 이념적이고 관념적인 주장의 범주를 벗어나지 못하고 있다가 그것이 기본권적인 의미를 갖는 실질적인 인권으로 승화된 것은 영국에서 인권선언으로 구체화되기 시작하면서부터라고 할 수 있다. 그것을 시발점으로 해서 미국독립과 미국헌법제정에 영향을 미치고 프랑스 혁명과 프랑스 인권선언의 기폭제가 됨으로써 인권은 비로소 입헌국가의 불가결한 보장대상으로 헌법에 수용하게 되었다. 이렇게 세 나라에서 자유주의인권사상이 기본권으로 수용되는 동안 독일에서는 여전히 절대군주의 지배체제가 계속되었다. 물론 독일에서도 자유주의인권사상이 없었던 것은 아니지만, 일찍부터 국가권력에 대한 신뢰가 다른 나라에서보다 훨씬 강했기 때문에 인권의 헌법적 수용에는 많은 시간이 필요했다. 뒤늦은 수용마저도 스스로 행해졌던 것이 아니고, Napoleon에 의해서 세워진 독일 서북부의 Westfalen 왕국이 1807년에 프랑스 인권선언과 프랑스헌법을 모방한

336) 許營, 「韓國憲法論」, 再全訂增補版(서울: 박영사, 1994), 201~203.

헌법을 제정하면서 비로소 나타났다. 그러나 인권보호헌법의 본격적인 출현은 그보다 훨씬 뒤인 1849년 제정된 독일제국헌법에서부터였다. 이 헌법에서 비로소 자유주의와 이상주의가 제 모습을 드러냈으며 법의 이념과 국가작용과 개인 역할의 합리적인 조화가 모색되었다. 그러나 이 헌법은 여러 가지 사정으로 시행되지 못하고, 그 후에 만들어진 프로이슨헌법(1850)과 비스마르크헌법(1871)에서도 인권보장에 관한 한 매우 소극적인 태도를 취했으며, 1919년 바이마르헌법에 의해서 비로소 계승되고, 1949년의 서독기본법에서 완전히 꽃을 피우게 되었다.[337]

이러한 천부인권설에 입각하여 카토우 히로유키(加藤弘之)는 천황인류설과 입헌정체를 주장하면서도 國權의 民權에 대한 우월적 공존을 주장하는 모순을 나타내기도 하였는데, 물론 그뿐만 아니라 1870년대 일본의 문명개화를 선도했던 '明六社'[338] 구성원의 정치관도 그러한 경향에서 탈피하지 못하고 있었다. 그러나 1870년대 이후 현실과 사상의 지나친 서구화에 대한 반동으로 일본 유교의 전통을 부활시키고 영미식 자유주의 이외에 독일의 사상도 유입되면서 민권론에 대한 국권론의 우월을 넘어서 아예 합리화하고 있었다. 카토우 히로유키(加藤弘之)도 예외는 아니어서 그러한 조류에 편승하다가 1877년 이래 진화론, 개화사 등을 탐독하고, 마침내 1881년 11월 「郵便報知新聞」에 민권론의 포기를 선언하는 광고를 게재하기에 이른다. 그는 영국의 개화사 대가 H. T. Buckle(1821~1862)의 저서를 일고 소위 형이상학의 황당무계함을 알게 되어, 오로지 자연과학에 의거하여 모든 일을 논구할 수 있음을 느꼈다고 한다. 이후 C. R. Darwin, H. Spencer, E. H. Haeckel(183

337) Ibid., pp. 203~207.

338) 김희영, op. cit., pp. 390. 明六社: 1873년(明治 6) 미국에서 귀국한 모리 아리노리(森有礼, 1847~1889, 정치가)의 제의로 후쿠자와 유키치(福澤諭吉, 1835~1901, 계몽사상가), 니시 아마네(西周, 18291897, 관료학자), 나카무라 케이우(中村敬宇, 1832~1891, 계몽학자), 카토우 히로유키(加藤弘之) 등의 학자가 공동으로 明六社를 창립하고 「明六雜誌」를 발간하여 낡은 사상을 송두리째 불살라버리고 새로운 서양문화와 사상을 보급하는데 적극적으로 앞장섰다.

4~1919, 독일의 생물학자, 철학자, 진화론의 입장에서 유물론적 一元論을 주장) 등의 진화철학 서적을 읽고 우주관과 인생관이 변화되었다고 고백한다. 그러나 변화의 핵심적 근거는 진화론의 자연도태 원리에 두고 있는데, 즉 인권은 優强者가 劣弱者에게 부여하는 것일 뿐 '天賦'나 '均等'의 것이 아니라고 주장함으로써 천부인권설과의 결별을 선언했던 것이다.[339] 적자생존의 자연도태설에 대한 이러한 해석은 매우 궤변적인 것으로서 앞에서 언급했던 자연법이론 및 기본권이론과는 정반대의 논리이며, 그가 읽고 심경의 변화를 일으키게 되었다는 사람 중의 한 사람인 H. Spencer의 경우도 마찬가지다. 그에 의하면 强者 또는 適者라고 하는 것은 인위적으로 형성된 국권이나 절대왕권을 의미하는 것이 아니고, 자연적·생물적·개인적인 것으로서, 예를 들어, 출산력의 증대는 인간의 활동력을 더욱 자극할 것인데, 사람들이 많아지면 많아질수록 그만큼 살아남아야 할 천재(강자)가 요청되기 때문이며, 이렇게 해서 최고의 지식인(강자)들만 생존경쟁에서 살아남게 되는 정도까지 일반적인 지식수준이 증가할 것이라고 한다. 그러나 이렇게 유익한 진화적 메커니즘도 일단 민민법이나 사회복지라는 형태로 정부의 간섭이 개재되어 자연도태의 과정이 교란되게 되면 치명적으로 뒤집어지고 말 것이라고 주장한다.[340] 이와 같이 H. Spencer가 자유방임적 입장인데 반하여, 카토우 히로유키(加藤弘之)는 비방임적 태도, 즉 정부의 보호가 있어야 한다는 태도를 견지하는 데에 차이가 있으며, 이러한 태도는 영국의 제임스 1세가 "The True Law of Free Monarchy(1958)"라는 논문에서 주장한 王權神授說 내지는 N. Machiavelli, J. Bodin, T. Hobbes로 퇴행하는 보수적 경향으로밖에 보이지 않는다.

이렇게 전도된 진화론의 관점에도 불구하고 카토우 히로유키(加藤弘之)에게 관심이 가는 부분은 국가유기체론이다. 그는 「强者の權利と爭」 (1893)에서 국가의 기원문제와 결부시켜 강자의 권리는 곧 강자의

339) 愼連綷, op. cit., pp. 72~75.
340) Lewis A. Coser, 愼鏞廈·朴明圭 역, op. cit., pp. 156~158.

권력이라고 합리화하는 한편 생물과 마찬가지로 국가도 유기체임을 인정함으로써 가족국가 관념의 수용 기반을 조성하고,「道德法律の進步」(1894)이후의 저서에서는 유기체론적 국가주의의 체계를 강화하는데, 이것은 궁극적으로 가족국가관념 즉 族父統治論의 충군 애국사상으로 국가지상주의와 군주지상주의를 합리화함으로써 그의 사상을 완성한다. 그에 의하면 유기체의 발전은 3단계로 구분되는데, 1단계는 단세포의 단계이며, 2단계는 복합세포의 단계, 3단계는 위 단계의 집합이라고 할 수 있는 複複細胞體의 단계로서 인간집단인 국가가 여기에 해당된다. 국가는 인간의 사회적 생존을 확보하는 것이라 하여 국가의 유기체성을 인정하는 한편 국가의 행복은 최대 최다수 인민의 행복이어야 한다는 공리주의의 관점을 부인하고, 국가의 행복과 개인의 행복이 일치하지 않을 경우 개인의 희생과 국가의 보호는 당연하다고 하여 전도된 천부인권설, 전도된 진화론을 더욱 합리화하는 논리를 전개하고 있다. 그리고 그는 국가유기체의 우월성의 근거를 진화된 이기심의 속성에 두고 있는데, 일반적으로 말하는 순수한 이기심은 생존경쟁과 자연도태의 원인이나 진화된 이기심은 공생을 위한 이기심으로서 利他心이라고 규정한다. 따라서 공생에 유리하게 작용하면 선(도덕)으로서의 이타가 되고, 불리하게 작용하면 악(반도덕)으로서의 이기가 된다. 그러므로 도덕과 법률은 집합적 개인이 아닌 사회유기체 자체의 생존과 질서추구의 수단이라고 하며, 마침내 宇內統一國家論으로 발전하여 팽창주의적 제국주의론으로까지 나아간다.[341]

어쨌든 관심이 가는 것으로서의 유기체론은 A. Comte(1798~1857)에서 비롯된 것으로서, 그는 먼저 사회학의 연구방법으로 관찰, 실험, 비교, 역사적 방법을 들고 있는데, 그 가운데 직접적 실험은 인간세계에서는 불가능하지만 현상의 규칙적인 과정이 간섭을 당하는 곳, 다시 말해서 그러한 혼란은 개인 유기체에 있어서의 질병에 비유될 수 있고, 따

341) 愼連綷, op. cit., pp. 96~107.

라서 병리적인 것의 연구는 정상적인 것을 이해하는데 유리한 점들을 제시해 준다고 한다. 그리고 그는 인류진화의 단계를 삼단계로 나눈다. 그 첫 번째는 신학적 단계로서 사제와 군인에 의해 지배되고 가족이 전형적인 사회단위이며, 두 번째는 형이상학적 단계로서 성직자와 법률가가 판을 치는데 국가가 사회적으로 중요하게 되었으며, 세 번째는 실증적 단계로서 산업경영자들과 과학자의 도덕적 가르침에 의해 지배되며 전인류가 실질적인 사회단위가 될 것이라고 한다. 이 삼단계법칙과 밀접하게 연결된 것이 과학적 위계론인데, 이것도 전자와 마찬가지로 천문학, 물리학, 화학, 생물학, 사회학의 순서로 발전한다. 그리고 이 사회학은 위계상 바로 아래에 있는 생물학에 의존하며, 생물학이 다른 자연과학과 구분되는 것은 그것이 가지고 있는 "전체적 성격" 때문이다. 사회학과 생물학이 공유하고 있는 점은 바로 이 유기적인 측면과 유기적인 단위에 대한 강조이다. 다음으로 생물학에 있어서 해부학과 생리학을 구분하는 것이 유용한 것과 마찬가지로 사회학도 靜學과 動學으로 구분하는 것이 바람직하다고 한다. 이것은 곧 질서와 진보를 의미하는 것으로서, 사회적 안정을 기하기 위해서는 전체로서의 사회 내에서 전체와 여러 부분들 간에는 항상 자생적인 조화가 있어야 하며, 그것이 결핍되었을 때 병리적인 현상에 직면하게 된다는 것이다. 이 사회체계의 구성요소를 다룸에 있어서 그는 개인을 기본적 요소로 보는 것을 강하게 거부하고, 그것은 가족이어야 한다고 한다. 가족은 종족을 이루고 종족은 국가를 형성한다. 이러한 사회유기체는 물리적 수단으로 묶여질 수 없으며, 반드시 정신적 결합이어야 하는데 그것은 언어 특히 종교에 중요성을 부여하였다. 그리하여 미래의 실증적 사회학자 중심의 사회에서는 실증적 지식을 획득한 人類敎의 목사(과학적 지식으로 무장한)가 사람들을 집단적 의무에 굳게 묶어두고 내재적 권리라는 파괴적인 사상을 어떤 형태로든지 나타내지 못하게 할 것이라고 한다. 이 사회의 실증적 질서는 사랑을 원리로, 질서를 기초로, 진보를 목표로 할 것이며, 인류의 利己的 성향은 利他主義로 바뀔 것이라고 한다.[342]

이와 같이 카토우 히로유키(加藤弘之)의 國家有機體論, 族父統治論, 利他心, 宇內統一國家論은 그가 초기에 영향을 받았던 H. Spencer의 이론보다 A. Comte의 사회진화론과 너무도 많이 닮아있다. 그러나 A. Comte의 저서와 직접적 접촉은 없었던 것으로 보이며, 오히려 그의 영향을 크게 받았다고 하는 J. S. Mill(1806~1873)과의 접촉 결과가 아닌가 한다. 어쨌든 민권운동가들을 누르고 비스마르크헌법을 모방하여 欽定憲法을 제정한 이토우 히로부미(伊藤博文)와 그의 추종자들이 가지고 있던 정치적 신념을 합리화시켜 주었던 사람 가운데 한 사람이 바로 카토우 히로유키(加藤弘之)였다는 것은 틀림이 없다.

같은 사회진화론의 수용자이면서 직접 영국과 미국에 건너가서 H. Spencer를 전공하고 돌아온 토야마 마사카즈(外山正一)의 경우는 전자와 다른 양상을 보여주고 있다. H. Spencer에 의하면 유기적 집합체와 사회적 집합체는 모두 점진적 크기의 증대에 의하여 특징지어진다. 그에 있어서 성장의 과정은 하나의 통합과정이며, 만약 유기체나 사회적 단위가 살아남으려면, 즉 생존경쟁에서 살아남으려고 한다면, 통합은 반드시 구조와 기능의 진보적 분화를 수반해야 하는 것이다. 진화단계의 하등동물은 고등동물의 기관과 같이 부분적으로 복잡한 체제를 갖추지 못하고 있다. 이점은 사회에 있어서도 마찬가지여서 처음에는 단위집단 사이의 차이가 눈에 띠지 않다가 차츰 분화되면서 성장하는데, 일단 분화가 시작되면 그들은 상호의존을 하게 되고, 그렇게 진전되면서 통합이 이루어진다. 그리하여 그는 사회의 형태를 단순사회, 복합사회, 이중복합사회, 삼중복합사회 등으로 분류하는 한편 사회내의 규제형태에 따라 군사형 사회와 산업형사회로 구분하였다. 이 분류는 진화의 단계에 기초한 분류와는 일치하지 않는다는 것을 알아둘 필요가 있으며, 이 분류는 한 사회가 다른 사회와 어떤 형태의 관계를 갖는가에 의해서 사회구조의 제 형태를 설명하려는 이론에 뿌리를 두고 있다. 이

342) Lewis A. Coser, 愼鏞廈・朴明圭 역, op. cit., pp. 17~28. 박영은, op. cit., pp. 101~134.

관계가 평화적인가 군사적인가의 여부가 사회의 내적 구조와 그 규제 체제에 영향을 끼친다. 평화적 관계는 상대적으로 약하고 분산된 내적 규제체제를 가져오며, 군사적 관계는 강제적이고 중앙집권적인 통제를 가져온다. 전자의 내적 구조는 더 이상 진화에 의존하지 않고, 도리어 인근사회와의 갈등 존재 여부에 의존하게 되는 것이다. 그러므로 사회적 복합성의 정도는 군사형-산업형의 양분법으로부터 독립된 것이며, 미분화 사회가 산업형일 수도 있고 복합사회가 군사형일 수도 있다. 이러한 양분법을 결정하는 것은 복합성의 수준이 아니라 외부와의 갈등의 존재 여부인 것이다. 그는 이것을 다음과 같은 도표로 잘 정리하고 있다.[343]

특 징	군사형 사회	산업형 사회
지배적 기능 또는 활동.	·보존과 세력강화를 위한 단체적인 방어와 공격의 활동.	·개인적 서비스의 평화적 상호적 수수.
사회조정의 원리.	·강제적 협동. 질서의 강요에 의한 조직편성. 활동에 대한 긍정적 부정적 양면의 규제.	·자발적 협동. 계약과 정의의 원리에 의한 규제. 활동에 대한 오직 부정적 규제.
국가와 개인의 관계.	·개인은 국가의 이익을 위하여 존재. 자유, 재산, 이동성에 대한 규제.	·국가가 개인의 이익을 위하여 존재. 자유. 재산과 이동성에 대한 제한이 거의 존재하지 않음.
국가와 제 조직과의 관계.	·모든 조직은 공공조직. 사적 조직은 배제됨.	·사적 조직은 고취됨.
국가의 구조.	·집권적.	·분산적.
사회적 계층구조.	·서열, 직업, 지역이 고정되어 있음. 지위가 상속됨.	·서열, 직업, 지역이 탄력적이고 개방적임. 지위간의 이동이 존재.
경제행위의 유형.	·경제적 자율성과 자족성.외부와의 교역이 거의 없음. 보호주의.	·경제적 자율성의 상실. 상호의존적이고 평화로운 교역.
가치가 있다고 여겨지는 사회적, 개인적 성격.	·애국심 용기 존경 충성 복종. ·권위에 대한 믿음. 원칙.	·자유무역. ·독립. 타인의 존경. 억압에 대한 반항. 개인중심주의. 진실성. 친절함.

위에서 보는 바와 같이 H. Spencer는 진화론에 바탕을 두고 산업형 사회를 추구하는 사람이었음이 분명한데, 1877년 이후 토야마 마사카즈

343) Ibid., pp. 141~150. 박영은, op. cit., pp. 136~178.

(外山正一)는 이러한 논리에 따르지 않고 군사형 사회를 지지하는 쪽으로 선회한다.[344] 카토우 히로유키(加藤弘之), 후쿠자와 유키치(福澤諭吉, 1835~1901, 계몽사상가), 니시 아마네(西周, 1829~1897, 관료학자), 야타베 료우키치(矢田部良吉) 등 국력강화론의 조류에 휩쓸려 어쩔 수 없었다고 볼 수도 있겠지만 어쩐지 선명한 느낌이 안 든다. 왜냐하면 그가 국내에서 蘭學 등 번역서를 통해 공부한 사람도 아니고 직접 원서를 통하여 그것도 직접 영국과 미국으로 건너가 H. Spencer를 전공한 사람인데, 그 이론을 잘못 이해하고 있었다고는 볼 수 없기 때문이다. 이러한 왜곡 수용은 이 역시 개인의 자유와 평등을 보장하는 기본권보다는 행정권 중심의 법치주의 헌법(See. "rule of law"와 'Rechtsstaat'의 비교도표)을 수용한 이토우 히로부미(伊藤博文)의 협력자였기 때문이라고밖에 해석을 내릴 수 없다. 이러한 추측은 그가 東京大 문과대학 학장 및 총장을 역임하고 이토우 히로부미(伊藤博文) 내각의 문부대신이 되었다는 것만으로도 충분히 이해되며, 그가 중심이 되어 편찬한 「신타이시쇼우(新體詩抄)」의 내용을 보면 더욱 확실하게 증명된다.

나) 신타이시(新體詩)의 영향

앞에서 언급한 것처럼 토야마 마사카즈(外山正一) 등이 편저한 「신타이시쇼우(新體詩抄)」에서 그 명칭을 차용한 한국의 신체시는 어쩔 수 없이 영향을 받고 있음은 부인할 수 없는 실정이다. 토야마 마사카즈(外山正一)는 H. Spencer의 진화론을 전공한 사회학자 겸 철학자이며, 야타베 료우키치(矢田部良吉) 역시 미국에 유학하여 진화론의 영향을 받은 식물학자이고, 이노우에 데츠지로우(井上哲次郎, 1855~1944, 철학자)는 토야마 마사카즈(外山正一)의 제자로서 당시 동경대학을 풍미하던 진화론 신봉의 철학자이다. 이 세 사람의 편 저자들이 모두 시인이나 문

344) 愼連綷, op. cit., p. 86.

학 전공자들이 아니고 관료, 사화학자, 식물학자, 철학자라고 하는 사실은 한국의 경우와 마찬가지로 문학에 대해 문외한이라는 것이다. 진화론은 생물이 단순한 것으로부터 복잡한 것으로 진화한다는 진화과정을 생존경쟁, 적자생존, 자연도태 등의 개념으로 설명하며, 크리스트교의 강렬한 반대에도 불구하고 생물학은 물론 사회과학, 사회사상, 인문과학 등 여러 분야에 걸쳐 영향을 끼쳤다. 이러한 사회진화론(영국에서는 J. S. Mill이 A. Comte의 이론을 받아들이고, H. Spencer의 이론은 미국에서 수용) 및 이성주의를 바탕으로 1870년대로부터 영국은 자본주의가 고도로 발달하게 되었으며 축적된 자본의 투하 또는 요인으로 아프리카 아시아 등 후진 지역에 진출하게 되어 제국주의 시대를 맞이하고, 제국주의의 기본 사상이 되고 있는 진화론의 신봉자들에 의해 영국의 로맨티시즘의 시가 소개되면서 일본의 신타이시(新體詩)가 만들어지고 있다는 것을 간과해서는 안 된다.

먼저 우리는 이들이 「신타이쇼우(新體詩抄)」를 편찬하게 된 동기를 서문을 통하여 살펴보는 것이 좋겠다.

新體詩抄序

程子가 이르기를, "옛날 사람들의 詩는 지금의 歌曲과 같다. 비록 평민이 사는(누추한) 동네의 어린아이들이라도 모두 자주 들어 익숙해지면 그 說(내용)을 알게 되므로, 능히 가곡을 지을 수(감흥을 떠올릴 수) 있게 되는 것이다. 오늘날 비록 노련한 선생과 공부를 많이 한 유학자라 할 지라도 오히려 그 뜻을 잘 펼치지 못하니(자기의 의도를 시로 표현하지 못함), 하물며 공부하는 사람(초학자)에 있어서야 어떠하겠는가? 이것은 시에서 興(感興)을 얻지 못한 것이다."라 하였다.(cf. 興於詩, 立於禮, 成於樂— 「論語」) 내가 이 글을 읽고 개연히 탄식하여, "오늘날의 가곡은 옛 사람의 시와 같은데, 지금 사람들은 그것을 알지 못하고, 지금의 가곡은 천하게 여기고 옛 사람의 시는 숭상하고 있으니, 아아 이것 또한 유감이로다! 어찌하여 지금의 가곡은 취하지 않는가?"라고 말하였다. 나중에 傳記를 읽어보니, 카이바라 에키켄(貝原益軒, 1630~1714, 유학자)씨가 한 말이 있었는데 이르기를, "우리 나라는 단지 와카(和歌)만 가지고도 자기 뜻을 말하고 감정을 서술할 수 있는데, 졸렬한 詩를 지어서 어리석음에 부합하여 와카(和歌)를 꾸짖는 것을 자랑삼을 필요는 없다."고 하였다. 내가 또

말하고자 하는 것은, 진실로 에키켄(益軒)씨가 말한 것과 같아야 한다는 것이다. 우리 나라 사람들은 와카(和歌)는 배울 수가 있지만 詩는 배우기가 어렵다. 비록 오늘날의 사람이 지은 시라 하더라도 와카(和歌)에 비하면 훨씬 난해하니, 어찌하여 와카(和歌)를 배우지 않는 것인가? 나중에 大學에 들어가 西歐의 시를 배우게 되는데, 그 중 짧은 시(短詩)는 비록 우리의 단카(短歌)와 비슷하지만, 그 중 긴 시(長詩)는 거의 10권내용의 분량에 이르니 우리의 長歌가 꾀하여 미칠 수 있는 바가 아니다. 또 대개 서양의 시는 시대에 따라 변해왔기 때문에 지금의 시는 지금의 용어를 周到綿密하게 사용하고 있어서, 사람들이 재미있게 읽고 싫증이 나지 않는다. 그래서 또 내가 말하고자 하는 것은, 옛날의 와카(和歌)는 취할 만한 것이 없는데도, 어찌하여 신타이시(新體詩)를 짓지 아니하는가 하는 점이다. 그래서 또 생각하건대, 이것은 어려운 일(大業)이다. 일본과 중국의 古今의 시가를 배우지 않고서는 결코 가능한 일이 아닌 것이다. 그래서 다시 일본과 중국의 고금의 詩歌를 배워, 그 글의 뜻을 잘 연구하여 완미함으로써(咀英嚼華) 장차 신타이시(新體詩)를 지으려 하나 그 성패여부를 알 수가 없다. 최근에 丶山仙士(外山正一)와 尙今居士(矢田部良吉)가 속속 지은 신타이시(新體詩)를 나에게 보여 주었다. 내가 받아서 읽어보니, 그 문장은 비록 俗語가 많이 섞여 있긴 하지만, 매우 平坦한 글이어서 읽기가 쉽고 이해하기가 쉬웠다. 그래서 내가 탄식하여, "바로 이것이다!"라고 하였다. 비록 평민이 사는 누추한 동네의 어린아이들이라도 자주 들어 익숙해지는 데에 어떤 어려움이 있겠는가? 또 이 시를 지어 감정과 뜻을 펼쳐 보이면, 唐詩를 지어 수준 낮은 문장을 뛰어난 것처럼 만들어 보임으로써 부끄러움을 가리는 것보다는 더 낫지 않겠는가? 이에 두 사람(丶山仙士와 尙今居士, 즉 外山正一와 矢田部良吉)과 서로 왕래하면서 格律을 고치고 聲調를 바로잡아 改作한 것이 적지 아니하였는데, 그 중에 뛰어난 작품만 골랐기 때문에 "신타이시쇼우(新體詩抄)"라 이름지은 것이다. 이것이 제1편이다. 세상에서 詩歌를 짓는 사람들 중에 간혹 이것을 鄙俗하다고 꾸짖을 수 있겠는가? 그렇기는 하다. 옛날부터 신타이시의 興(感興)은 많은 부분이 우연히 생긴 것이어서, 반드시 여러 방면의 연마(작시연습 따위)의 고생을 기다릴 필요는 없는 것이다. 그런 까닭에 이 책은 비록 비루하고 저속하기는 하지만, 어찌 신타이시의 始端이 되지 않는다고 말할 수 있겠는가?

明治十五年五月七日(1882년 5월 7일)

巽軒居士 이노우에 테츠지로우(井上哲次郎) 撰[345]

---

345) 外山正一・矢田部良吉・井上哲次郎, "新體詩抄," 「明治大正譯詩集」, 日本近代文學大系, 52, (東京: 角川書店, 昭和 46=1971), pp. 60~65.

新體詩抄序

程子曰 故人之詩 如今之歌曲 雖閭里童稚 皆習聞之 而知旣說 故能興起 今雖老師宿儒 尙不能曉其義 況學者呼 是不得興於詩也 余讀此文 慨然而歎曰 今之歌曲 如古人之詩 而今人不知之 賤今之歌曲 而尙古人之詩 嗚呼亦惑矣 何不取今之歌曲乎 後讀

먼저 이노우에 데츠지로우(井上哲次郎)의 서문을 보면, 程子가 "옛날 사람들은 평민의 아이들일지라도 시를 지어 감흥을 떠올릴 수 있었는데, 오늘날은 공부를 많이 한 유학자일지라도 감흥을 떠올리지 못한다"고 한 말을 인용하면서, 또 카이바라 에키켄(貝原益軒, 1630~1714, 유학자)이 "와카(和歌)만 가지고도 감정을 서술할 수 있는데 와카(和歌)를 비난하며 졸렬한 시를 지어 가지고 자랑으로 삼지 말라"는 말에 일단 동의하는 듯하면서, 그러나 와카(和歌)보다 서구시를 배우기가 더 어려우며 단시도 있지만 10여 권이나 되는 분량의 장시가 있음을 밝히고, 또 당대의 언어로 주도면밀하게 읊어 재미가 있는데, 와카(和歌)는 程子가 언급한 것처럼 누구나 쉽게 감흥을 일으키는 이러한 것을 할 수 없다고 결국은 부정하면서, 서구형태의 시, 즉 신타이시(新體詩)를 지어야 한다는 것이다. 그러나 이렇게 하기란 어려운 일로서 일본과 중국의 고전을 익히고 연마하여 장차 신타이시(新體詩)를 지어야 할 것이 절실한 터에 토야마 마사카즈(外山正一)와 야타베 료우키치(矢田部良吉)의 신타이시(新體詩)를 읽고 감탄하였다고 한다. 비록 그 문장은 비루하고 저속하기는 하지만 매우 평탄한 글이어서 읽기가 쉽고 이해하기가 쉽다는 것이다. 바로 이러한 시가 程子의 말에 꼭 들어맞는 시로서 저급한 한시를 지어 자랑으로 여기는 것보다 낫지 않겠느냐는 것이다. 결국 이 말의 요지는 한시나 와카(和歌)는 그 주제의 의미가 심층에 숨어 있어

傳記 貝原益軒有謂曰 我邦只可以和歌言其志述其情 不要作拙詩以招詒癡符之誚 余又曰 誠如益軒氏所言也 我邦之人 可學和歌 不可學詩 詩雖今人之詩 而比諸和歌 則爲難解矣 何不學和歌呼 後入大學 學泰西之詩 其短者雖似我短歌 而其長者至幾十卷 非我長歌之所能企及也 且夫泰西之詩 隨世而變 故今之詩 用今之語 周到精緻 使人翫讀不倦 於是呼又曰 古之和歌 不足取也 何不作新體之詩呼 旣而又思 是大業也 非學和漢古今之詩歌 決不可能 乃復學和漢古今之詩歌 咀英嚼華 將以作新體詩 而未知其成與否也 屬者丶山仙士與尙今居士 陸續作新體詩以示余 余受而讀之 其文雖交俗語 而平平坦坦 易讀易解 乃歎曰 有是哉 雖閭里童稚 於習聞之 何難之有 且作此詩 以發舒情志 則不亦勝於作唐詩以招詒癡不之誚呼 乃與二君屢相往來 改格正調 所作不爲少 因撰其佳者 名曰新體詩抄 是爲第一編 世之作詩歌者 其或誚以爲鄙俗呼 雖然 自古新體詩之興 多出于偶然 而不必俟百方鍊磨之勞也 果然則此書雖鄙俗 安知其不爲新體詩之詩哉

明治十五年五月七日　　巽軒居士井上哲次郎撰

그것을 찾아 밖으로 끌어내어 밝히고 이해하기가 매우 까다로운데 이 신타이시(新體詩)는 그 주제의 의미가 표층에 나와 있어 이해하기가 쉽다는 것이다.

新體詩抄序

사람의 삶에는 善惡是非의 差別이있다고 해도 一定 不變의 이치가 있는 것이 틀리지 않는 것과 같이 善인가 惡인가 하는 것은 그 조상으로부터 遺傳되는 心性과 그가 살고 있는 곳의 社會에서 받은 敎育에 의해 차츰 規準이 되는 것이 마음속에 생김으로 해서 判別될 뿐, 儒道가 오로지 행해지는 나라에 있어서는 孔子의 말씀을 옳다고 하고 '몰몬교'가 오로지 행해지는 땅에 있어서는 J. Smith의 말씀을 眞으로 하는 반면, 지금 유럽 사람들이 믿는 예수교는 예전부터 유태교 국가의 邪敎이며 지금 우리 나라 사람들이 믿는 불교는 일찍이 인도로부터 추방된 것이며, 今世에 행하여지는 光線波動의 說과 萬物化醇의 論(C. R. Darwin의 진화론)같은 것은 옛사람이 맞지 않다고 하는 것을 明治의 시대가 되어 某氏에 의해 처음으로 "楠公內藏之助의 忠義는 하인의 충의"라고 하는 말에 비할만한 것을 알고 某氏에 의해 처음으로 "壓制는 자유의 근본 원인"이 됨을 알았으며, 세계의 넓은 開化의 가지가지, 대대로 人肉을 먹고 노인을 생매장하는 것을 옳다고 하는 나라 없다고도 하지 못하며, 나라를 달리 하고 時代를 달리 하고 교육을 달리 하고, 觀念의 연합[346]을 달리 하는 것도 서로의 善惡是非를 말하지 말라는 것을 그러므로 노래로 말하면

세상은 자기 마음의 모습이 되고 善이든 惡이든 그밖에는 없고
이렇게 말하면서 굳이 世道의 衰頹를 걱정하고 이것을 挽回하려고 함과 같

346) 정신작용과 도덕관념에 기초한 심리적 현상은 "association of ideas"를 말한다는 것이 야타베 료우키치(矢田部良吉)와 토야마 마사카즈(外山正一)가 신봉하는 H. Spencer流의 사물을 바라보는 견해였다. 이것은 영국의 경험론자 D. Hume(1711~1776)의 이론에 바탕을 둔 것으로서, 그에 의하면 관념들 상호간에 서로 引力과 같은 힘이 작용함으로써 이루어진다. 여기에는 일정한 규칙이 있으며, 결국 세 가지 관념연합의 법칙(law of association of ideas)으로 귀착한다. 그것은 유사(resemblance), 시간과 공간에서의 인접(contiguity in time and space) 및 인과(cause and effect)의 법칙이다. 다시 말해서 사진이 어떤 인물을 연상하듯이 서로 유사한 관념끼리, 밥그릇이라고 하는 공간이 국그릇이란 공간을 연상하듯이 서로 인접해 있는 관념끼리, 그리고 연기가 불씨를 연상하듯이 서로 인과관계에 있는 관념끼리 서로 불러일으켜 결합한다는 것이며, 지식 또는 학문도 이러한 법칙의 성과라고 한다.

은 大事를 도모하지 않는다. 그저 同志 1, 2 名과 서로 도모하고 우리 나라 사람들의 종래 平常語를 사용해서 詩歌를 만드는 일이 조금 한탄스럽기도 하고 西歐風을 모방하고 일종의 新體의 詩를 만들어냄과 같이 지금 만들어지고 있는 것은 西歐詩의 번역과 관계되는 것이 많고 바로 그 가르침이 될 만한 시를 모아서 한 권으로 만들어 세상에 발표하는 이것을 스스로 작은 마음속으로 좋아하고 있는 것임도 모르는 사람들은 이것을 奇怪하고 여러 가지 野鄙한 것이 至極한 것으로 여기고 唾棄하는 것을, 그러하다고 해도 앞에서 말했듯이 是非善惡은 一定의 時空 초월의 보편타당한 이치가 없어 시대의 新古開化의 先後 各人이 믿는 것이 각기 다르기 때문에, 우리의 詩도 역시 오늘날의 사람에게 받아들여져지지 않을지 모르지만, 後世에 Homer의 수준까지는 도달하지 못해도 혹시 大家의 출현이 있어 이것이 새로운 潮流의 뜻임을 命題(善)로 하고, 한층 궁리를 더하여 게다가 사람의 마음을 감동케 하고 귀신을 울게 하는 시를 낳게 하기까지 이르지 못한 점, 이 책을 읽는 자는 이를 惠諒하고 小人이 갖고 있는 본래의 뜻이 일시적인 것이 아님이 밝혀질 것을 감히 고대하며, 卑見을 기록함으로써 序言에 대신하고자 한다.

明治十五年四月(1882년 4월)

尙今居士 야타베 료우키치(矢田部良吉) 識[347]

---

347) 外山正一・矢田部良吉・井上哲次郎, op. cit., pp. 60~65.

新體詩抄序

人常ニ善惡是非ノ差別ヲナスト雖モ一定不易ノ理アリテ然スルニ非ザルガ如シ其善ト爲シ惡ト爲ス所ハ其祖父ヨリ遺傳セル心性ト其處ル所ノ社會ヨリ受ケタル敎育トニ由テ稍規準トナス可キモノヲ心中ニ生ジ之ニ依テ判別スルノミ儒道ノ專ラ行ハル、邦ニ於テハ孔子ノ言フ所ヲ是ナリトシ「モルモモン」敎ノ專ラ行ハル、地ニ於テハスミス氏ノ言フ所ヲ眞ナリトス方今歐洲人ノ信仰スル耶蘇敎ハ嘗テ猶太國(ユダヤ)ノ邪敎ナリキ方今我邦人ノ信仰スル佛敎ハ嘗テ印度ヨリ放逐セラレシモノナリ方今世ニ行ハル、光線波動ノ說萬物化醇ノ論ノ如キハ昔人ノ非ト爲シ、所ナリ明治ノ時代トナリテ某氏ノ爲メニ初メテ楠公內藏之助ノ忠義ハ勸助ノ忠義ニ比ス可キヲ知リ某氏ノ爲メニ初メテ壓制ハ自由ノ因ナルヲ知レリ世界ノ廣キ開化ノ種々ナル仍(ナ)ホ人肉ヲ啖(クヲ)ヒ老者ヲ生ノマヽ埋メテ是ト爲スノ國ナシトモ言フ可ラズ國ヲ異ニシ時ヲ異ニシ敎育ヲ異ニシ觀念ノ聯合(アツソシエーシヨン・オフ・アイデヤス)ヲ異ニスルモノトハ與ニ善惡是非ヲ語ル可ラズ故ニ歌テ曰ク

世ノ中ハオノガ心ノスガタナリ善キモ惡キモ外ニナクシテ

斯クハ述ルモノ、敢テ世道ノ衰頹ヲ憂ヒテ之ヲ挽回セントスルガ如キ大事ヲ圖ルニ非ズ唯頃者同志一二名ト相謀リ我邦人ノ從來平常ノ語ヲ用ヒテ詩歌ヲ作ルコ(コト)少ナキヲ嘆ジ西洋ノ風ニ模倣シテ一種新體ノ詩ヲ作リ出セリ但シ今成ル所ハ西詩ノ譯ニ係ルモノ多シ乃チ其數首ヲ集メテ一冊トナシ世ニ公ニス是レ我輩ノ稍心ニ嘉シトスル所ナレドモ安ゾ知ラン世人ハ之ヲ奇怪千萬野鄙至極ノモノトナシテ唾棄センコ(コト)ヲ然レドモ上ニ言フガ如ク是非善惡ハ一定ノ理ナク時代ノ新古開化ノ先後各人ノ信ズル所ニ隨テ異ナレモノナレバ我輩ノ詩モ亦今世ノ人ニ容レラレザルモ安

다음은 야타베 료우키치(矢田部良吉)의 서문으로서, 삶이 겉으로는 변화무쌍해도 안으로는 불변의 이치가 있는 것인데, 이는 경험적으로 역사적으로 축적되어 판별의 규준이 되는 것으로서, 유교의 나라에서는 공자의 말이, 몰몬교의 땅에서는 J. Smith의 말이 진리이며, 그리고 크리스트교는 유태교 국가의 邪敎였으며, 불교는 인도에서 추방되고, 광선파동설과 진화론이 불신되었으나 이제는 믿게 된 것처럼, 메이지(明治) 시대에 와서 비로소 "압제가 자유의 근본 원인"이 된다는 것을 깨닫게 되었는데, 그러므로 관념의 연합은 나라마다 시대마다 각기 다르다는 것인데, 이러한 뜻을 펼치기 위하여 야타베 료우키치(矢田部良吉)와 마찬가지로 비록 기괴하고 지극히 비속할지 몰라도 서구풍의 시를 만들어 발표하니 이를 계기로 미래에 호머와 같이 위대한 시인이 나오기를 기대한다는 것이다.

新體詩抄序

唐의 평민의 골목에 사는 서양인의 말에 의하면 "무릇 평온을 얻지 못하면 곧 소리를 내어 우는 것이며, 초목은 원래 소리가 없으나 바람이 흔들어 울게 하고, 물도 원래는 소리가 없으나 바람이 그 평온한 상태를 무너뜨려 울게 한다"고 하며, "사람의 마음을 말로 나타나는 것 역시 당연하며, 부득이 말을 함으로써 노래가 되고 그 노래 속에는 사람의 생각이 담겨져 있으며, 통곡 속에는 아픈 마음이 들어 있으며, 무릇 입에서 나오는 것을 소리라 하고, 그 모든 것이 평온하지 못함을 이름"이라고 한다. 우리 나라에도 長歌니 三十一(5・7・5・7・7) 文字니 센류우(川柳)[348]니 中國風의 詩니 하는 여러 가지 노래하는 법(鳴方)이 있고, 달을 보며 노래하고 눈을 보며 노래하고 꽃을 보며 노래하고, 이밖

ゾ知ラン後世ホーメルシェーキスピールトマデ ニコソ至ラザレ或ハ大家ノ出ルアリテ其新流義ナルヲ善トシテ一層ノ工夫ヲ加ヘ更ニ人心ヲ感ゼシメ鬼神ヲ泣カシムルノ詩ヲ賦シ出スニ至ラザランコ(コト)ヲ此編ヲ讀ム者須ク此ヲ諒シテ我輩ガ素志ノ苟且ナラザルヲ曉ルベシ敢テ卑見ヲ錄シテ以テ序言ニ代フト云爾(シカイフ)

明治十五年四月　　尙今居士矢田部良吉識

348) 오영진 역저, 「和歌選集(일본의 옛노래)」(서울: 敎學硏究社, 1986), p. 236. 카라이 센류우(柄井川柳, 1718~1790)가 처음 창시한 것으로 하이쿠(俳句)와 같이 5・7・5의 17음으로 되어 있으나, 보다 비속적이고 날카로운 풍자를 갖고 있어 에도(江戶) 시대의 풍속을 직접 묘사했다.

에 다른 것을 보며 노래하고, 미인을 노래해도 충분히 노래하는 재주가 없고, 뭐라고 굳이 말한다면 古來의 長歌를 가지고 노래할 수 있는 것 없지는 않았어도 이것은 아주 희귀한 일이므로 특히 근세에 있어서 長歌는 완전히 없어졌으며, 사물로부터 감동 받을 때의 노래하는 법(鳴方)은 모두 三十一 문자나 센류우(川柳)나 簡單한 唐詩를 가지고도 실은 간편히 노래할 수 있는 법(鳴方)이라면 법이 되지만, 어쩌면 그 노래하는 법(鳴方)의 간단함을 가지고 보면, 그 안에 있는 思想도 극히 간단한 것임에 틀림없고, 몹시 無禮한 말일지 모르지만 三十一 문자나 센류우(川柳)등과 같은 技法(鳴方)으로 능히 노래할 수 있는 思想은 綠香烟花나 流星 정도의 思想에 지나치지 않고 조금 깊이 있는 思想으로 노래하려고 할 때는 定形律(固)과 이렇게 간단한 技法(鳴方)으로 만족하지 말고 또 唐風의 詩를 짓되 좀더 길게 노래하는 것, 근래 世間에 적지는 않지만 원래 詩라고 하는 것은 그 의미도 定形律(固)보다 오히려 소중하며 그 音調의 良否도 또 아주 소중하며, 그런 變則者流(漢詩文을 일본식으로 훈독하는 방법)의 한학자가 唐詩를 만들면 無意味·無音調의 定形律(固)보다 平仄의 변화가 있어 그 시 한편이 音律로 이루어진 것임은 전혀 의심 없다고 하나, 보잘것없는 풋내기(芥子坊主)가 이것을 읊는다면 과연 마음 상쾌한 音調가 될까, 마치 솥이 깨지고 나무에 벼락이 떨어지는 것 같은 것임을 아직 깨닫지 못하고, 어쩌면 일본인에게 있어서는 中國風의 詩는 마치 벙어리의 흉내, 어쩌면 인형을 조종하는 손놀림과 같은 것이나, 벙어리로 태어나지 않고 벙어리의 흉내를 내며 사람으로 태어나서 인형을 흉내내는 것, 또 불쌍히 여기며 거기서 우리는 깊이 있는 思想 안에 있지만 표현(飜譯)할 수 없는 마음 상쾌한 音調를 가지고 능히 노래할 수 있는 자가 아니더라도, 三十一 문자나 딱딱한 唐詩가 전혀 하지 못한 아쉬움에 뭔가 하나와 팔짱을 끼고 곰곰이 생각해도 역시 古來의 長歌流新體 등등의 이름을 붙이기는 붙였지만 역시 자화자찬의 의기로 새롭게 서구의 詩를 애석하게도 번역도 모르면서 번역했지만, 역시 서투른 글솜씨지만, 쓴 長文句를 잘 보면,

新體라는 이름이야 새롭게 들리지만
역시 와카(和歌) 등 옛 시형식의 확대(허풍)

확대(法螺)라고 알면서 古來의 노래하는 법을 나부터 행한 속마음, 가소롭다고 할만한 확대(法螺)는 아직 나부터 시작하는 것이 아님이 틀림없다. 사람이 행한 것이므로 가령 확대(法螺)가 아닌 것도 아니고 다만 사람마다 다른 것은 사람이 노래하려고 할 때는 멋이 있는 雅言이나 당나라의 四角四面의 文字로써 詩文의 才能을 나타내는 것도 우리에게는 新古雅俗의 구별 없이 和漢 西洋 섞어서 사람에게 알린다는 일심으로 사람에게 알리면 스스로 깨우치고 쉽게 쓰는 것도 하나의 能力이니, 見識 높은 사람들은 우습다고 웃으려면 웃어라, 속담에 말하기를 "쓴 것을 먹는 벌레도 좋아서(취향은 사람마다 가지가지)"라고 했다면, 많은 사람들 중에는 스스로 우리들의 善行을 칭찬하는 바보 없지도 않을 것

이다. 어찌 알랴, 우리가 횡설수설 잠꼬대를 지껄여도 드디어 오늘날 唐詩와 같이 사람들에게 칭송 받는 일 없으랴. 황송하도다(穴賢).

明治十五年五月(1882년 5월)

ㄴ山仙士 토야마 마사카즈(外山正一) 識

凡例[349]

一, 한결같이 이 뜻을 언급하고, 그래서 이것을 중국에서는 詩라하고 우리나라에서는 歌라고 하나 아직 歌와 詩를 총칭하는 이름을 못 들었다. 이 책에 싣는 것은 詩가 아니고 歌도 아니고 과연 이것을 詩라고 함은 서구의 "poetry"라고 하는 말 즉 歌하고 詩를 총칭하는 이름에 해당할 뿐 古來의 이른바 詩가 아님.

一, 와카(和歌)가 길은 것은 그 體 또는 5·7 또는 7·5이고, 과연 이 책에 실은 것도 7·5는 7·5라고 해도 古來의 법칙에 구속받지 않고 동시에 그 외의 여러 가지 新體를 求하려고 하며 따라서 이것을 신타이시(新體詩)라고도 함.

一, 이 책 중의 詩가 모두 句(verse, 여기서는 詩의 一行을 의미) 節(stanzer)을 구별해서 쓴 것은 西歐의 詩集의 예를 따름.

一, 詩歌의 처음에 왕왕 序言을 붙이는 것은 이전에 신문 잡지류에 실은 것으로 그것이 詩學的으로 잘못된 관계가 있으므로 해서 이것을 다시 여기에 실으니, 굳이 번거로움을 싫어하는 독자는 부디 이것을 양해하라.

明治十五年五月(1882년 5월)

編者 識[350]

---

349) 이 범례의 필자는 이노우에 데츠지로우(井上哲次郎). 후에 "國語와 國文學(昭和 9=1934)"에서 그는 회고담으로 밝히고 있다.

350) 外山正一·矢田部良吉·井上哲次郎, op. cit., pp. 60~65.

新體詩抄序

唐の横町の毛唐人が云ふには「大凡不得其平則鳴, 艸木之無聲, 風撓之鳴, 水之無聲, 風蕩之鳴」云云「人心於言也亦然, 不得已而後言, 其歌也有思, 其哭也有懷, 凡出乎口而爲聲者, 其皆有弗平者乎」と我邦にも長歌だの三十一文字(みそひともじ)だの川柳だの支那流の詩だのと、様々の鳴方ありて、月を見ては鳴り、雲を見ては鳴り、花を見ては鳴り、別品を見ては鳴り、矢鱈に鳴りちらすとも、十分に鳴り盡すにと能はず、何んとなれば、古來長歌を以て鳴れるものなきにあらねども、こは最(い)と稀なることにして、殊に近世に至しては、長歌は全く地を拂へる有様にて事物に感動せられたる時の鳴方は皆三十一文字や川柳や簡短なる唐詩と出掛け實に手輕なる鳴方なればなり、蓋し其鳴方の斯く簡短なるを以て見れば、其内にある思想とても又極めて簡短なるものたるは疑なし、甚だ無禮なる申分かは知らねども三十一文字や川柳等の如き鳴方にて能く鳴り盡すことの出來る思想は、線香煙花か流星(よばひぼし)位の思に過ぎざるべし、少しく連續したる思想、内にありて、鳴らんとすろときは固より斯く簡短なる鳴方にて滿足するものにあらず又唐風の詩を作り稍々長長と鳴るもの、近來世間に尠(すくな)しとせざれども抑(そもそ)も詩と云ふものは其意味も固より大切なれども、其音調の良否も、又甚だ大切なり、夫れ變則者流の漢

가장 주목되는 것은 토야마 마사카즈(外山正一)의 서문으로서, 산천초목과 마찬가지로 사람의 마음을 말로 나타내는 것은 당연하며 그렇게 함으로써 노래가 되고 그 속에는 생각이 담겨져 있고, 통곡 속에는

學者の唐詩を作るや、固より平仄(ひやうそく)てふものありて其詩たる一通りは、音律に叶ひたるごとは、萬々疑なしと雖も、芥子坊主をして、之を吁鳴らしめたらんには果して心地よき音調のものなるか、將た破鍋を雷木にて叩くが如きものなるかは、未だ如るべからず、蓋し日本人に取りては支那流の詩は、恰も瘂(おし)の手眞似、若くは操(あやつり)人形の手踊の如きものなり、瘂に生れずして、瘂の眞似をなし、人と生れて、人形の眞似をするもの、又慨(あはれ)まざるべけんや、そこで我等は連續したる思想、内にある譯にもあらず心地よき音調を以て能く鳴ることの出來るものにもあらねども、全く三十一文字や堅くるしき唐詩の出來ざる悔しさに、何か一つと腕組したれど、やはり古來の長歌流新體などゝ名を付けるは付けたが、矢張自分免許の鼻高で、あたら西詩を惜げなく、譯も分らぬ文句以て、譯したものや、尚は拙な、おのが、ものせる長文句、能能見れば、

新體と名こそ新に聞ゆれど、
やはり古體の大佛の法螺

法螺と知りつゝ古を、我よりなさん下心、笑止とこそは云ふべけれ、法螺は我より始まれる、ものにあらぬはまだしもぞ、人のなさゞることゝては、假令へ法螺でもなきぞかし、唯々人に異なるは人の鳴らんとする時は、しやれた雅言や唐國(からくに)の、四角四面の字を以て、詩文の才を表はすも、我等が組に至りては、新古雅俗の區別なく、和漢西洋ごちやまぜて、人に分かるが專一と、人に分かると自分極め、易く書くのが一ッの能、見識高き人たちは、可咲(をか)しなものと笑はゞ笑へ、諺に云ふ、蓼食(たで)ふ虫も　好き好きなれば、多くの人の其中には、自分極の我等の美擧を贊成する馬鹿なしとせず、安(いづく)んぞ知らん、我等のちんぶんかんの寢言とても遂には今日の唐詩の如く人にもてはやさるゝことなきを、穴賢、

明治十五年五月　　ゝ山仙士外山正一識

凡例

一 均シク是レ志ヲ言フナリ、而シテ支那ニテハ之ヲ時ト云ヒ、本邦ニテハ之ヲ歌ト云ヒ、未ダ歌ト詩トヲ總稱スルノ名アルヲ聞カズ、此書ニ載スル所ハ、詩ニアラズ、歌ニアラズ、而シテ之ヲ詩ト云フハ、泰西ノ「ポエトリー」ト云フ語卽チ歌ト詩トヲ總稱スルノ名ニ當ツルノミ、古ヨリイハユル詩ニアラザルナリ、

一 和歌ノ長キ者ハ、其體或ハ五七、或ハ七五ナリ、而して此書ニ載スル所モ亦七五ナリ、七五ハ七五ト雖モ、古ノ法則ニ拘(トラ)ハル者ニアラズ、且ツ夫レ此外種々ノ新體ヲ求メント欲ス、故ニ之ヲ新體詩ト稱スルナリ、

一 此書中ノ詩歌皆句(ヴエルス)ト節(スタンザ)トヲ分チテ書キタルハ、西洋ノ詩集ノ例ニ倣ヘルナリ

一 詩歌ノ初メニ往々序言ヲ附スルハ嘗テ新聞雜誌ノ類ニ揭ケタル者ニテ、其事頗ル詩學ニ關係アルヲ以テ復タ之ヲ此ニ揭ケ、敢テ其煩ヲ厭ハス、看官(カンクワン)幸ニ之ヲ諒セヨ、

明治十五年五月　　編者識

아픔이 담겨져 있는 것으로서 그 모든 것이 평온을 얻지 못할 때 나타나는 것인데, 일본에도 長歌, 와카(和歌), 센류(川柳), 중국풍의 시가 있어 노래하고 있지만 관습적일 뿐 진정한 창작이 이루어지지 못하고, 다시 말해서 그 노래하는 법이 간단한 것을 보면 그 안에 있는 사상도 극히 간단한 것임에 틀림이 없고, 또 있다 손치더라도 綠香烟花나 流星 정도의 사상에 지나지 않아, 깊이 있는 사상을 담기에는 그 그릇(定形律)이 너무 작다고 한다. 원래 시라고 하는 것은 정형률도 소중하지만 그 의미가 보다 더 소중한 것이며, 또 중국의 시를 모방하여 봤자, 마치 가마솥이 깨지고 나무에 벼락이 떨어지는 것과 같이 엉터리일 것이 틀림없으니, 이렇게 벙어리 흉내만 내지 말고 서구시와 같이 그 안에 깊이 있는 사상을 담고 상쾌한 音調를 표현할 수 있는 시를 지어야 한다는 것이다. 그래서 이번에 長文句의 시를 만들어 내어놓기는 하지만, 그리하여 이 시가 新體이긴 하지만, 역시 와카(和歌) 등 옛 시형식의 확대에 불과한 것인데, 식견 높은 사람이 본다면 비웃을지 몰라도 언젠가는 옛날 唐詩와 같이 널리 불려질지도 모른다고 한다.

그리하여 더 구체적으로 이노우에 데츠지로우(井上哲次郎)가 쓴 범례에서 보는 바와 같이 7·5조는 7·5조라 해도 고래의 법칙에 구애받지 않고 동시에 그 외의 여러 가지 새로운 형식을 시도하려고 하며 따라서 이것을 신타이시(新體詩)라고 명명한다는 것이다. 그리고 서구시의 시행과 연의 형식도 수용한다는 것이다.

위 세 사람의 언급은 결국 다음과 같이 요약될 수 있다.

① 일본 전통시의 주제는 심층에 숨어있어 이해하기가 어렵다. 이해한다 하더라도 음풍농월에 지나지 않는다.
② 일본의 전통 시형식이 너무 작고, 중국의 시만 흉내내고 있기 때문에 새롭고 깊이 있는 사상을 담을 수가 없다.
③ 그러므로 전통 7·5조의 운율은 살려두되 이것을 확대하여 서구시를 모방하고, 주제를 표층으로 끌어내어 누구나 쉽게 이해하도록 하여야 한다.

여기서 우리는 이들이 강조하고 있는 "새롭고 깊이 있는 사상"에 대하여 주목해 볼 필요가 있다. 이것은 물론 앞에서 언급한 바와 같이 사회진화론이며, 이것이 어떻게 이들의 신타이시(新體詩) 속에 표현되고 있는가를 살펴보아야 할 것이다. 그러기 위하여 먼저 이 시집 속 시들의 제목을 살펴보면, "兵士歸鄕의 詩(Robert Broomfield, 1766~1823)," "英國海軍의 詩(Thomas Campbell, 1777~1844)," "輕騎隊進擊의 詩(Alfred Tennyson, 1809~1892)," "船將의 詩(英國海軍의 古譚, Alfred Tennyson)," "拔刀隊," "社會學の原理に題す"와 같은 제목들이 눈에 띈다. 그러한 시들 가운데 한 구절의 내용을 보면 다음과 같다.[351]

시오리 또 시오리
나란히 진격하는 시오리
死地로 들어가는 六百의 騎馬兵
상관은 공격명령을 내린다
부하의 신분이므로
이유를 따지는 것은 본분이 아니다
답변하는 것도 본분이 아니다
이 목숨 이 명령에 따라서
죽을 수밖에 없다
死地로 들어가는 六百의 騎馬兵

—"Tennyson의 輕騎兵隊進擊의 詩" 중에서[352]

---

351) Ibid., pp. 66~86.

352) Ibid. p. 71.
一里半なりしり一里半
竝びて進む一里半
死地に乘り入る六百騎
將は掛れの令下す
士卒たる身の身を以て
譯を糾すは分ならず
答をなすも分ならず
これ命これに從ひて
死ぬるの外はあらざらん
死地に乘り入る六百騎

—"テニソンッ氏輕騎兵隊進擊の詩" 중에서

나는 관군, 나의 적은 천지를 침범한 朝廷의 적인 것
적의 대장이라고 하는 자는, 古今無雙의 영웅으로서
그를 따르는 병사들은 모두 慄悍決死의 병사
귀신에게 부끄럽지 않은 용기도 있고, 하늘의 허락 없는 반역을
일으키는 자는 옛날부터 언제나 영예롭게 여기지 않는 것
적이 죽을 때까지 전진 또 전진 모두 함께
빛나는 칼을 뽑아들고 죽을 각오로 전진하리라.

皇國의 바람도 武士의 육신을 보호하는 영혼의
維新으로 인하여 버려졌던 日本刀를 새삼스럽게
다시 세상에 내놓는 이 몸의 영예로움, 적도 아군도 모두 함께
칼날 아래 죽어야만 하는 것, 大和魂 있는 자의
죽어야할 때는 바로 지금인 것, 남보다 뒤져서 수치스럽게 하지 마라
적이 죽을 때까지 전진 또 전진 모두 함께
빛나는 칼을 뽑아들고 죽을 각오로 전진하리라.

—"拔刀隊" 중에서(丶山仙士)[353]

---

353) 外山正一・井上哲次郎・矢(谷)田部良吉, 「新體詩抄(初編)」, 特選 名著復刻全集(東京: 近代文學館, 昭和 46=1971), p. 19. 이 시에는 "西洋にてハ戰の時慷慨激烈なる歌を謠ひて士氣を勵ますことあり卽ち仏人の革命の時「マルセイエ—ズ」と云へる最と激烈なる歌を謠ひて進擊し普仏戰爭の時普人の「ウオツケメン、オン、ゼ、ライン」と云へる歌を謠ひて愛國心を勵ませし如き皆此類なり左の拔刀隊の詩ハ卽ち此例に倣ひたるものなり(서양에서는 전쟁 때 慷慨激烈한 노래를 불러 사기를 높이고, 즉 프랑스 혁명 당시의 "마르세유"라고 하는 매우 격렬한 노래를 부르며 진격하고, 普佛戰爭 당시의 프로이센인은 "ウオツケメン、オン、ゼ、ライン"이라고 하는 노래를 불러 애국심을 높이게 한 것과 같이, 모두 이 같은 종류라고 할 수 있는 아래의 "拔刀隊"의 시는 즉 이러한 예를 모방한 것이다)"라고 하는 토야마 마사카즈(外山正一)의 해제가 붙어있다.

我ハ官軍我敵ハ　天地容れざる朝敵ぞ
敵の大將たる者ハ　古今無双の英雄で
之に從ふ兵ハ　共に慄悍決死の士
鬼神に恥ぬ勇あるも　天の許さぬ叛逆を
起しゝ者ハ昔より　榮えし例あらざるぞ
敵の亡ぶる夫迄ハ　進めや進め諸共に
玉ちる劍拔き連れて　死ぬる覺悟で進むべし

皇國の風と武士の　其身を護る靈の
維新このかた廢れたる　日本刀の今更に
又世に出づる身の譽　敵も身方も諸共に
刃の下に死ぬべきぞ　大和魂ある者の

위에 예시한 시에서 보는 바와 같이 번역시는 물론 창작 신타이시의 내용은 군국주의・팽창주의・제국주의의 이념, 즉「신타이시쇼우(新體詩秒)」를 편찬한 사람들의 의도대로 그 주제의 의미가 표층으로 드러나 있을 뿐만 아니라, 토야마 마사카즈(外山正一)는 사회적 진화론까지 시로서 표현(cf. "社會學の原理に題す")하고 있는 것이다.[354] 그 운율은

死ぬべき時ハ今なるぞ　人に後れて恥かくな
敵の亡ぶる夫迄ハ　進めや進め諸共に
玉ちる劍抜き連れて　死ぬる覺悟で進むべし
—"抜刀隊" 중에서(丶山仙士)

354) Ibid., p. 31.
宇宙の事ハ彼此の　別を論ぜず諸共に/規律の無きハあらぬかし　天に懸れる日月や
微かに見ゆる星とても　動くハ共に引力と/云へる力のある故ぞ　其引力の働ハ
又定まれる法ありて　猥りに引けるものならず/且つ天体の歷廻れる　行道とても同じこと
必ず定まりあるものぞ　又雨風や雷や/地震の如く乱亂暴に　外面ハ見ゆるものとても
一に定まれる法ハあり　野山に生ふる草木や/地をハふ虫や四足や　空翔けりゆく鳥類も
其組織より動作まで　都て規律のあるものぞ/又万物ハ皆共に　深き由來と変遷の
あらざる物ハなきぞかし　鳥けだものや草木の/別を論ぜず諸共に　親に備ハる性質 ハ
遺傳の法で子に傳へ　適するものハ榮ゑゆき/適せぬものハ衰へて　今の世界に在るものハ
桔梗かるかや女郎花　梅や櫻や萩牡丹/牡丹に緣の唐獅や　菜の葉に止まる蝶てふや
木の間囀る鶯や　門辺にあさる知更鳥や/雲居に名のる杜鵑　同じ友をバ呼子鳥
友を慕ひて奥山に　紅葉ふみわけ啼く鹿や/譯も分らで貝の音に　追ハれてあゆむ牛羊
羊に近き歲ハまだ　愚なことよ万物の/靈とも云へる人とても　今の体も腦力も
元を質せば一様に　一代增に少しづゝ/積みかさなれる結果ぞと　今古無双の濶眼で
見極ハめたるハこれぞこれ　　アリストートル、ニウトンに/優すも劣らぬ腦力のダルウ井ン氏の發明ぞ
これに劣らぬスペンセル　同じ道理を擴張し/化醇の法で進むのハ　まのあたりみる草木や
動物而已にあらずして　凡そありとしあるものハ/活物死物夫而已か　有形無形夫々の
區別も更になかりしを　眞理極めし其知識/感ずるも尙あまりあり　されバ心の働も
思想智識の發達も　言語宗旨の改良も/社會の事も皆都て　同じ理合のものなれバ
既にものせる哲學の　原理の論ぞ之に次ぐ/生物學の原理やら　心理の學の原理をバ
土台となして今更に　社會の學の原理をバ/書にものさるゝ最中ぞ　此書に載せて說かるゝハ
そも社會とハ何ものぞ　其發達ハ如何なるぞ/其結構に作用に　社會の種類如何なるや
種族と親と其子等の　利害の異同如何なるや/男女の中の交際や　女子に子供の有樣や

전통 7·5조의 운율을 될 수 있는 대로 지키려고 노력하고 있기 때문에 쉽게 알아보고 이해할 수가 있으며, 반복 후렴까지 사용하고 있음을 볼 수 있다. 이러한 이념은 그 당시 영국이 가지고 있던 것을 이들이 그대로 받아들인 것으로서,[355] 비스마르크헌법을 모방해서 만든 이토우 히로부미(伊藤博文)의 흠정헌법과 카토우 히로유키(加藤弘之)의 이념, 그리고 토야마 마사카즈(外山正一)를 둘러싼 진화론자들이 왜곡해서 수용한 군사형 사회 모형의 이념과 그대로 맞아떨어지고 있는 것이다.

한편 한국 신체시의 일본 통로를 논자들은 한결같이 이 통로 하나만으로 초점을 맞추고 있으나 실은 또 하나의 支路가 있음을 간과하고 있다. 그 지로는 바로 군의관 모리 오우가이(森鷗外, 1862~1922)의 「오모카게(於母影)」이다. 그는 1884년(明治 17) 공중위생학연구를 위해 독일에 파견되었다가 4년 동안 유럽의 문학과 철학을 두루 섭렵하고 돌아와 오치아이 나오부미(落合直文, 1861~1903, 국문학자·歌人)와 함께 신세이샤(新聲社)를 세우고 1889년(明治 22)에는 동사에서 서양시를 번역하여 시집 「오모카게(於母影)」를 출판하였던 것이다.[356] 이 시집에 등장하는 시인은 Nicolaus Lenau, Johann Wolfgang Goethe, Joseph Victor

---

取扱の異同やら　種々な政府の違ひやら/違ひの起る源因や　僧侶社會のある故や
其?遷の源因や　儀式工業國言葉/智識美術や道德の　時と場所との異同にて
遷り変りて化醇する　其有樣を詳細に/論述なして三卷の　長き文にぞせらるべき
最とも目出度き美學こそ　既に出てたる一卷を/讀たる者ハ誰ありて　此書を褒めぬ者ぞなき

—"社會學の原理に題す" 중에서(丶山仙士)

355) Lewis A. Coser, 愼鏞廈·朴明圭 역, op. cit., p. 175~176. H. Spencer의 첫 번째 책이 출간되었던 1851년은 빅토리아 여왕에 의해 水晶宮이 개방되던 해로서 이 시기는 산업혁명도 끝나고 물질적 번영과 산업생산, 그리고 무역의 증대로 안정과 번영을 누리던 시기였다. 1848년이래 영국의 철 생산량은 전세계 생산량의 절반을 차지했고 이후 30년 동안에 세 배로 늘어났으며, 석탄도 1830년에는 3천만 톤이었던 것이 40년 동안에 1억 3천만 톤에 이르렀으며, 1870년에 이르러 대영제국의 대외무역액은 프랑스, 독일, 이태리의 그것을 합한 것보다도 더 많았고 미국의 대외무역액의 거의 네 배에 달하는 것이었다. 영국은 바다를 지배하였고 막강한 해군력은 제지받는 일이 없었다.

356) Donald Keene, 德岡孝夫 역, op. cit., p. 264.

von Scheffel, Heinrich Heine 등 독일 로맨티시스트 시인들의 시와 영국의 William Shakespeare, 그리고 로맨티시스트 시인 G. G. Byron(1788~1824)의 시가 독일어로 번역된 것을 일본어로 중역하여 게재하고 있음을 상기할 필요가 있다.[357] 일본에 있어서 신타이시(新體詩)의 통로가 되고 있는 독일의 로맨티시스트 시들은 독일의 국내 및 국제 정치상황과 그리고 일본의 정치상황과 밀접한 연관을 갖고 있기 때문이다. '철혈재상'으로 불리는 프러시아의 강력한 현실 정치가 Otto von Bismarck(1815~1898)는 슐레히비스와 홀스타인 지방의 문제에 있어서 우선 덴마크가 슐레히비스의 병합을 선언하자 오스트리아를 끌어들여 덴마크 군을 격파하고 러시아와 프랑스에 접근하여 오스트리아에 가담하지 않도록 한 뒤에 이탈리아와는 攻守同盟을 체결했다(1866). 그런 다음 오스트리아의 감독 하에 있는 슐레히비스를 전쟁(1866)으로 차지하고, 마지막으로 남은 프랑스와는 普佛戰爭을 일으켜 압도적으로 승리하고 통일된 독일제국을 탄생시킨다.[358] 이러한 상황은 프랑스 혁명(1789)이후 프랑스의 망명 귀족들이 반혁명 책동으로 오스트리아와 프러시아가 침공토록 하여 프랑스로 하여금 소위 혁명전쟁(1792)을 일으키도록 하였지만 오히려 프랑스가 승리하였으며, 나폴레옹 시대에도 오스트리아·프러시아·러시아를 차례로 굴복시키고 1806년에는 유명무실해진 신성로마제국을 해체시키는 등 팽창주의 또는 제국주의의 길을 걷게 되었다. 이에 대한 반대명제로써 독일 민족주의 다시 말해서 로맨티시즘이 통일독일제국 건설의 배경이 되었다고 볼 수 있는 것이다.[359] Carl Schmitt(1888~1985, 독일의 헌법학자)는 로맨티시즘을 주관화된 기회원인론으로 규정하고 있지만 세계주의에 반대명제는 민족이 주관이 되며, 민족에 대한 반대명제는 개인이 주관이 되는 다시 말해서 초점이 무엇이냐에 따라서 변하는 이중성을 가지고 있는 개념이다.[360]

---

357) 森鷗外 他, "於母影," 「明治大正譯詩集」, op. cit., p. 106.

358) Crane Brinton · John B. Christopher · Robert Lee Wolff, 梁秉祐 外 역, 「世界文化史」, 下, (서울: 乙酉文化社, 1963), pp. 72~89.

359) 羅鍾一 · 閔錫泓 · 尹世哲, op. cit., pp. 208~214.

이러한 독일의 로맨티시즘을 모리 오우가이(森鷗外)는 재빨리 포착하여 일본에 소개하고 있는 것이다. 일본제국주의 건설의 기반이 되고 있는 이념을 영국과 독일에서 수입하여 수용하고 있는 일본의 관료, 철학자, 생물학자, 군의관과 같은 지식인들이 시의 본질에 관심이 있을 리 없다. 그러므로 「신타이시쇼우(新體詩秒)」의 편찬자들과 마찬가지로 복잡할 뿐 아니라 많은 양의 이념을 짧거나 정형에 얽매여서는 도저히 표현할 수 없음을 깨닫고 형식의 파격을 시도했던 것이다. 물론 번역시가 형식에서 벗어났다고 하나 7·5조에서 거의 맴돌고 있음은 일본 전통시의 저항이 완강하였음을 뜻하기도 한다.

아무튼 한국의 신체시에 있어서 모리 오우가이(森鷗外)의 통로를 가능하게 하는 것은 崔南善이 모작했다는 G. G. Byron의 시가 비록 Heinrich Heine가 독일어로 번역한 것을 일본어로 중역한 것이기는 하지만 「오모카게(於母影)」에 들어 있다는 것이다. 먼저 보이는 것은 "マンフレツト 一節"이며 G. G. Byron의 시극 "Manfred" 중에서 제1막 제1장의 처음 Manfred의 독백 부분으로 그의 주문에 응해서 제1의 정령이 출현할 때까지의 장면이다. 다음에 보이는 "曼弗列度 一節"도 시극 "Manfred" 중에서 서막 제1장에 나오는 정령이 소리내어 읊는 마법의 주문이다. 그리고 가장 중요한 것은 "いねよかし(Good night)"이며 "Childe Harold's Pilgrimage" 중에서 "Adieu, Adieu! My Native Shore, 1~10"을 역시 Heinrich Heine가 독일어로 번역한 것을 오치아이 나오부미(落合直文)가 중역한 것으로 추정된다.[361] 이 "いねよかし" 속에도 崔南善의 작품으로 추정되는 "海에게서 少年에게"의 주제가 되고 있는 '바다'가 등장한다.

오늘 아침 떠난 고향은

---

360) 池明烈, 「獨逸浪漫主義硏究」(서울: 일지사, 1988), p. 24. "occasio(機會, 機因)의 개념은 causa(原因)라는 개념의 부정, 즉 인과성의 강제를 부정하는 것이며, 또한 모든 규범화에 따른 구속을 부정하는 것이다. 이것을 해체적인 개념이라 하여 Carl Schmitt는 낭만주의를 파괴적인 것으로 보고 있다." 참조.

361) 森鷗外 他, op. cit., pp. 107~152.

넓고 푸른 바닷속에 숨는구나
밤바람에 의지해 노를 저으면
놀라 날아오르는 물떼새 떼
파도에 숨겨지는 석양빛
뒤쫓으며 달리는 뱃길
남은 석양빛도 안녕
우리 고향도 안녕

—"안녕" 중에서[362]

지금까지 논자들은 崔南善의 '바다'의 이미지가 "海賊歌" 또는 "The Ocean"에서 비롯된 것으로 파악해 왔고 또 거의 정설로 굳어져 있다.[363] 그러나 위에서 살펴본 바와 같이 崔南善은 일본의 「신타이시쇼

362) Ibid., p. 107.

けさたちいでし故里は
青海原にかくけり
夜嵐ふきて艪きしれば
おどろきてたつ村干どり
波にかくるる夕日影
逐ひつつはしる舟のあし
のこる日影もわかれゆけ
わが故郷もいねよかし
—"いねよかし" 중에서

Adieu, adieu! my native shore
Fades o'er the waters blue;
The night-winds sigh, the breakers rore,
And shrieks the wild sea-mew.
Yon sun that sets upon the sea
We follow in his flight;
Farewell awhile to him and thee,
My native Land—Good Night!
—"Adieu, Adieu! My Native Shore" 중에서

363) 李昌培, "現代英美詩가 한국의 現代詩에 미친 영향," op. cit., pp. 9~12. "「少年」誌 第3년 3卷에는 崔南善(六公)譯의 '바이런의 海賊詩'가 실려있고, 第3년 3권(필자 주: 6卷의 誤植인 듯하다)에는 驀浪으로 하여금 바이런의 '大洋'을 번역시켜 原文과 함께 게재했으며 「少年」誌에는 각별히 바다에 관한 記事가 많다." 이하 참조.

이밖에 바다에 관한 자료는 다음과 같은 것들이 있다.

金奎東, "'바다'의 이미지에 대하여," 「自由文學」, 1958. 11. 김현, "'바다'의 이미지 分析," 「佛文學學會誌」, 제1집(1968) 김현, "詩人의 상상적 세계," 「한국현대문학의 이론」(서울: 민음사, 1972) 金柱演, "1945年 이후 詩人槪觀," 「한국현대문학의 이론」(서울: 민음사, 1972) 鄭漢模, "韓國 現代詩의 位相," 「現代詩論」(서울: 민중

우(新體詩抄)」를 접하면서 「오모카게(於母影)」도 함께 접하고 이 시집 속에 들어있는 '바다'의 이미지를 발견하게 되었던 것으로 추정된다. 시기적으로 7년이나 앞서 발행된 「신타이시쇼우(新體詩抄)」만 읽고 그보다 늦게 발행된 「오모카게(於母影)」는 읽지 못했을 리가 없기 때문이다. 물론 "海賊歌"를 G. G. Byron 전공자인 키무라 타카타로우(木村鷹太郎, 1870~1931, 평론가)가 日譯(1905)한 것을 중역한 것으로 崔南善은 밝히고 있지만,[364] 어느 한 가지의 영향으로만 단정한다는 것은 위험스러운 논리가 아닐 수 없다. 여러 가지 요인의 영향이 복합적으로 있었던 것으로 보는 것이 보다 자연스러운 논리가 될 것이다.[365]

三
텨…르썩, 텨…르썩, 텩, 쏴…아.
나에게, 뎔하디, 아니한者가,
只今까디, 업거던, 통긔하고 나서보아라.
秦始皇, 나팔륜, 너의들이냐,
누구누구누구냐 너의亦是 내게는 굽히도다,
나허구 겨르리 잇건오나라
텨…르썩, 텨…르썩, 텩, 튜르릉, 콱.

四
텨…르썩, 텨…르썩, 텩, 쏴…아.
됴고만 山모를 依支하거나,
됴ㅅ쌀갓흔 뎍은섬, 손ㅅ벽만한 짱을가리고,
고속에 잇서서 영악한테를,
부리면서, 나혼댜 거룩하다하난者

서관, 1973) 鄭漢模, "六堂의 詩歌," 「韓國現代詩文學史」(서울: 일지사, 1974) 金允植, "현해탄의 思想과 그 敗北過程," 「韓國近代文學思想」(서울: 서문당, 1974) 金相一, "續 遊牧民的 文學," 「光復三十年 文學全集」(서울: 정음사, 1975) 金相一, "文學속의 물과 바다," 「문학사상」, 제48호. 朴好泳・李崇源, "現代詩에 나타난 '바다'의 樣相," 「韓國文學의 批評的 探究」(서울: 三知院, 1985) 김열규, "바다의 시학과 신화학," 「해양과 인간」(안산: 한국해양연구소, 1994) 김열규, "한국인의 해양의식," 「해양문화연구소 정기 세미나 원고」(부산: 한국해양대 해양문화연구소, 1997)

364) Ibid., p. 11.

365) 崔元圭, 「韓國現代詩論考」(서울: 예문관, 1985), pp. 215~224.

이리듐 오나라, 나를 보아라.
텨…르썩, 텨…르썩, 텩, 튜르릉, 콱.

五
텨…르썩, 텨…르썩, 텩, 쏴…아.
나의 짝될이는 한아잇도다,
크고길고, 널으게 뒤덥흔바 뎌푸른하날,
뎌것은 우리와 틀님이업서,
덕은是非 덕은쌈 온갓모든 더러운것업도다.
됴짜위 世上에 됴사람텨럼,
텨…르썩, 텨…르썩, 텩, 튜르릉, 콱.

六
텨…르썩, 텨…르썩, 텩, 쏴…아.
뎌世上 뎌사람 모다미우나,
그中에서 똑한아 사랑하난 일이잇스니,
膽크고 純情한 少年輩들이,
才弄텨럼, 貴엽게 나의품에 와서안김이로다.
오나라 少年輩 입맛텨듀마.
텨…르썩, 텨…르썩, 텩, 튜르릉, 콱.

—"海에게서 少年에게" 중에서

李昌培도 지적하고 있지만「少年」지에는 유난히 바다에 관한 글이 많다. 이 말을 바꾸어 말하면, 일본의 팽창주의·제국주의의 이념을 비판을 통하여 걸러내지 못하고 그대로 그것도 '무심코' 수용한 결과라고 밖에 말할 수 없다. 왜냐하면 이 잡지가 출간된 것은 1911년 5월 15일로서, 崔南善(1890~1957)의 나이 불과 21세이던 해인데, 그가 머리가 총명한 귀재라고는 하지만 일본에서 이루어지고 있던 개화운동으로서의 과학과 실증철학, 기본권과 공법학 등 현대 법이론을 공부하거나 이해하고 있었던 것은 아니라고 믿어지기 때문이다. '무심코'라는 말의 사용에 대해 귀에 거슬리는 바도 있겠지만, 이 말은 결코 잘못된 말이 아니다. 창간호「少年」의 화보 첫 장을 보면 일본의 작위 복장을 하고 있는 이토우 히로부미(伊藤博文)와 어린 榮親王(1897~1970)이 나란히 日

本刀를 지팡이 삼아 서있는 사진이 있고 그 하단에 "日本에御遊學하옵시난皇太子殿下와太師伊藤博文公"이라고 기록되어 있다. 이 사진은 앞에서 언급한 바 있는 Roland Barthes의 잡지 "Paris-Match"의 표지 사진과 똑같이 닮아 있다. 프랑스 군복을 입은 흑인이 백인 군인과 함께 프랑스 국기를 향해 경례를 하고 있는 모습을 말한다.

	Ⅲ. SIGN(의미작용)		
	표층구조		심층구조
MYTH (신화)	Ⅰ. SIGNIFIER 3. Sign(기호)		Ⅱ. SIGNIFIED (일본제국주의) 이성 二律背反 자유의지 가상세계
	1. Signifier 영친왕, 바다	2. Signified 영친왕의 의미, 바다의 의미	
Laguage (언어활동)	음성·문자	의미	
	영친왕 바다	Langue(보편성) 영친왕의의미 바다의 의미	Parole(개별성)

합방의 복잡하고 정치적인 문제를 이 사진 한 장을 통하여 자연스럽게 처리하고 있는 것이다. 다시 말해서 榮親王이라고 하는 인물의 시니피앙만 남겨놓고 그 시니피에를 비워낸 다음에 일본의 제국주의라고 하는 이념으로 채워 넣고 있는 것이다. 이렇게 사진에서 보는 바와 같이 일본과 한국은 부자지간 또는 사제지간처럼 다정하고 평등하며 그렇기 때문에 합방은 정당하며 영원한 것이라는 이념이 숨겨져 있는 것인데, 이 사진을 보는 사람들은 이것을 '무심코' 받아들이게 된다. 그냥 받아들일 뿐만 아니라 이것은 강력한 悟性 또는 定言命令의 힘으로서 사람들을 순종케 하는 것이다. 이러한 맥락에서 보면, 崔南善의 "海에게서 少年에게"의 바다도 신타이시(新體詩)와 함께 공유함으로써 위의 사진과 동일한 방식으로 일본의 팽창주의·제국주의 이념을 비판 없이 받아들이는 결과가 되고 만 것이라고 할 수 있다.[366]

366) 金相善,「韓國詩歌形態論」(서울: 일조각, 1979), pp. 158~277. 신타이시(新詩의 영향에 대해서 金相善도 기존 학자들의 견해를 잘 정리하고 있으나, 신타이시(新體詩)의 심층구조와 그 이념에 대해서는 언급이 없다.

Ⅵ. 현대시 형성과정의 모더니티

1. 모더니티의 탐색을 향한 微動
2. 자유운율 속의 모더니티
3. 정형운율 속의 모더니티

Ⅵ. 현대시 형성과정의 모더니티

대체적으로 서구에서는 정형시와 자유시의 운율에 대해서 엄격하게 구획을 짓지 않는 것으로 보인다. 자유운율이라는 것은 운율의 한 가지 형태일 뿐이지, 이것이 바로 현대시라는 개념이 없다. 현대시인의 한 사람으로 알려진 E. L. Pound(1885~1972)의 경우, 시가 음악에 의존하는 것은 필요한 것은 아니지만 음악가의 화음과 대위법, 그리고 그의 기술의 모든 세목들을 알고자 기대하려고 하듯이, 초보자는 母韻과 頭韻, 직접적이거나 지연된, 단순하거나 多音적인 운율을 알도록 하라고 충고하고 있는 것처럼[367], 오히려 완고하게 운율을 지키려고 한다. 그러면서 그는 리듬의 구조는 사용하는 어휘들의 모양, 그것들의 자연스러운 소리, 또는 그것들의 의미를 파괴해서는 안 된다고 충고한다. 비록 행말과 중간 휴지 때문에 온갖 종류의 그릇된 멈춤의 제물이 될지라도, 처음부터 그러한 것들에 대한 영향을 줄만큼 강력한 리듬구조를 가지게 되리라는 것은 있음직한 일이 아니라는 것이다. 음악에서의 화음이라는 것은 다른 음조를 지니는 동시적인 소리들을 뜻하지만, 시에서는 듣는 사람의 귀에 남아서 오르간의 저음같이 작용하는 일종의 여운 같은 것이

367) E. L. Pound, 全洪實 역, 「에즈러 파운드: 詩와 散文選」 (서울: 한신문화사, 1995), p. 401.

운율이며, 이 운이 즐거움을 주려면 그 속에 놀라움을 주는 약간의 요소를 지녀야 하고, 그것은 별나거나 진기한 것일 필요까지는 없다고 한다. 그러나 그것을 사용하려면 잘 사용하도록 주의를 기울여야 한다고 한다.[368] 그 이유는 독자 나름대로 해석할 수 있는 것이어야 하기 때문이며, 아무도 모방할 수도 없는 독창성이 있어야 하기 때문이라는 것이다. 기법도 여러 가지가 있지만 운율의 기법은, 그 운율의 법칙을 지키는 것을 흐리게 하는 모든 관습적인 타성이 타파되어야 한다는 것이다. 다시 말해서 리듬에 대한 언급의 부연으로서, 법칙 그 자체의 타파가 아니라 인습의 타파로서 독창성이 있어야 한다는 것이다. 또 형식에 대해서 언급하고 있는데, 내용과 더불어 고정적인 즉 정형적인 형식과 유동적인, 즉 자유로운 형식을 갖출 수도 있다고 한다. 그러나 양자 모두 어떤 쓸모가 있다고 생각하기는 하지만, 어느 한 형식으로 엄청나게 많은 주제들을 정확하게 표현하기에는 부족하다고 한다. 그러므로 그는 전체적인 기교가 사용된 그런 것만을 가치 있다고 생각하며, 예술가는 알려진 모든 형식과 운율체계에 정통해야 한다고 한다. 그리하여 그는 얼마간 고집스럽게 그런 일을 하는 데 집착하여 특별히 그 체계가 생겨났거나 성숙에 이르렀던 시대들을 탐구해 왔으며, 오랜 노력 후에만이 시가 참으로 산문에서 Henry James(1843~1916)와 Anatole France(1844~1924)에, 음악에서 Dubussy(1862~1918)에, 익숙한 사람들의 관심거리가 될 수 있을 정도의 발전 단계에, 또는 원한다면, 현대성에 이르게 되리라고 생각한다.[369]

그리고 자유시에 대한 요구는 수년간의 굶주림 후에 다시 대두되는 음량감각에 기인한다고 전제하면서, 자유시는 써야만 할 때, 즉 事象이 정해진 운율의 리듬보다 더 아름답고, 또는 규칙적인 강세에 의한 운문의 운율인, 정해진 약강조(Iambus)나 약약강조(Anapaest)로 사람을 불안케 하는 리듬보다 더 절실하고, 더 事象의 정서의 일부가 되고, 더 적

368) Ibid., p. 402.
369) Ibid., pp. 406~407.

절하며, 친밀하고, 해석력이 있는 리듬을 구성할 때 비로소 쓰여야 한다고 한다. 세부적인 문제로, 그의 시 "Dance Figure"에서처럼 강세가 북을 치듯 세게 표시된 자유시가 있는데, 이에 반하여 어떤 사람이 그가 사용한 것보다 훨씬 희박하고 감지하기 어려운 리듬을 사용했다면, 그러한 것은 이롭게 사용한 것이라고는 생각할 수 없다고 한다. 그러므로 그러한 것들에 대한 부주의한 것보다 차라리 고전적인 음량적 운율(모방적이 아닌)로의 접근을 시도하는 것이 더 발전적이라고 생각한다.[370]

이보다 더 적극적인 언급을 하고 있는 사람은 T. S. Eliot이다. 그는 "자유시의 고찰(Reflection on Verse Libre, 1917)"에서, 약간 냉소적인 어투로 "사람들은 자유시가 존재한다고 생각한다"고 말한다. 그리고 자유시란 한 유파로서 어떤 이론으로 성립되었으며, 일군의 자유시나 그 이론가의 일군이 약강조 5보격(iambic pentametre)의 운율에 대한 공격에 성공한다면 시를 개혁하든지 또는 혼란에 빠뜨리든지 할 것이라고 생각한다고 한다. 이런 터무니없는 가상이, "生의 飛躍"이나 8만 러시아 군대가 침입한다는 그 침입설의 망상을 좇아가는 것처럼, 망각지경에 들어갔을 때에는 자유시란 존재하지 않는다[371]고 단호하게 잘라 말한다.

이어서 그는 혁명적 예술이론을 많은 광고비를 들이고도 서푼 가치의 상품을 판 결과밖에 얻지 못한 선전이론에 비유하여, 현 사회에서는 이런 혁신이 거의 불가능하다고 한다. 물론 어떤 예술가가 거의 무의식중에 한 방법을 발견하는 수가 있다. 그 방법은 자기 주변의 이류 인물들의 방법과 근본적으로 다르다고 생각함으로써 새롭게 보이는 것이고, 본질을 떠나서 보면 그의 위대한 선배들의 방법과도 차이가 있어 보인다. 이때에 이 신기로움이 무시당하자 그것이 자극이 되어 공격적으로

---

370) Ibid., pp. 411~412. 이밖에 운율에 대해서는 다음 논문을 참조할 수 있다.E. L. Pound, "韻律論," 「現代詩學入門」 (서울: 문예출판사, 1984), pp. 257~267.

371) T. S. Eliot, 이창배 역, "자유시 고찰," 「T. S. 엘리엇 문학비평」 (서울: 동국대학교 출판부, 1999), 137~138.

나오게 되고 공격하자면 이론이 필요하게 된다. 그러나 이상적인 사회 상태에서는 훌륭한 새 것은 훌륭한 옛것으로부터 자연히 커 나오는 것이지 갑자기 돌출 하는 것은 아니다. 여기에는 논쟁도 이론도 필요 없다. 이런 사회야말로 생명이 있는 전통적 사회일 것이며, 이에 반하여 침체된 사회에서는 전통이 미신으로 타락하여 신기로움에 대한 맹렬한 자극이 요구된다. 이것은 그 예술가나 그 유파 모두에게는 해독이어서, 그들은 자신들의 이론에 의하여 제한 받고 논쟁에 의하여 협소해진다. 그렇지만 그 예술가는 그가 늙었을 때 자기의 투쟁이 없었던들 아무 것도 성취된 것이 없었으리라고 생각함으로써 자기의 과오를 스스로 위안한다고 한다.[372]

이와 같이 예술에는 자유가 없으며, 훌륭하다는 소위 자유시 또한 마찬가지로 결코 자유스러운 것이 아니라고 한다. 그리고 그는 자유시라는 특수형태가 내용의 선택이나 그 내용의 취급방법에서 지지를 받을 수 있다고 생각하고 있는데, 자유시 작가들이 이러한 혁신적 고안을 소개한 것을 알고 있으며, 그 소재의 선택과 소재의 취급상의 신기로움이 시형식의 신기로움과 혼동을 일으키고 있다는 것을 알고 있고, 그렇다고 해서 그 소재의 취급법에 관한 이론인 이미지즘에 관여하는 바는 아니나, 다만 이미지즘의 틀이 잡히는 운율형식의 이론에 관심을 갖는다는 것이다. 만약 자유시라는 것이 순수한 시형식이라면, 그는 소극적인 면에서, 첫째 틀의 결여, 둘째 운의 결여, 셋째 억양율의 결여, 이렇게 정의할 수 있다고 한다.[373]

그러므로 최고의 자유시에서도 운율의 유령이 포장 뒤에 숨었다가 우리가 졸 때에는 협박적으로 달려들어야 하고, 우리가 눈을 뜨면 물러서야 할 것이라고 한다. 즉 자유란 그것이 인위적인 제한을 배경으로 하여 나타났을 때에 비로소 진정한 자유가 된다는 것이다. 그러므로 운율에서 도피할 길은 없는 것이며 숙련만이 있을 뿐이라는 것이다. 그렇

372) Ibid., p. 138.
373) Ibid., p. 139.

다고 해서 그는 무운시의 가능성을 개척한 현대시인의 공적을 낮게 평가하지는 않지만, 운을 달지 않은 시에도 어떤 특수한 효과나 급격한 긴축이나, 또는 점진적 강조나 기분전환 등의 효과를 내기 위하여 운이 필요한 때가 있다고 한다. 그러나 이런 식으로 운율의 지위가 하락했다고 해서, 정형운율의 시가 그 지위를 결코 상실하지는 않을 것이라고 한다. 이러한 확신은 영웅 시격 2행연(Couplet)의 연구가 J. Dryden이나 A. Pope 등이 그것을 정착한 이래 조금도 그 우수성을 잃지 않았다는 것을 보아도 알 수 있다고 한다. 그럼에도 불구하고 복잡한 정형시형이 쇠퇴하는 원인은 자유시의 출현과는 아무런 상관도 없다고 한다. 자유시는 지금 출현된 것이 아니라 이미 오래 전에 시작된 것으로서 시간적으로도 아무런 상관이 없다. 결론적으로 말한다면, 자유시는 패턴의 결여, Rhyme이나 Foot의 결여 등으로 규정지을 수는 없고, 또 그것이 아무리 졸렬한 운문이라 할지라도 운율법으로 분석할 수 있는 것이기 때문이라는 것이다. 그러므로 保守詩와 自由詩 사이의 구분은 존재할 수 없고 다만 우수작과 졸작과 무질서한 작품의 구분이 있을 뿐이라는 것이다.[374]

현대시의 자유율에 대하여 T. S. Eliot보다 더 구체적이고 발전적인

---

374) Ibid., pp. 139~147. T. S. Eliot, 이창배 역, "시와 음악 (Music of Poetry)," op. cit., pp. 196~209. 그는 이후 1942년에 다시 한 번 운율에 대해서 언급하고 있는데, 그는 음악이 시인에게 가장 깊이 관계되는 특성은 리듬의식과 구조의식이라고 한다. 그리하여 운문에는 교향악이나 사중주의 다양한 리듬에 비할 수 있는 轉移도 가능하며, 주제의 對位法的 편곡도 가능하다고 한다. 그러나 무엇보다도 가장 중요한 것은 다음과 같은 언급이다. "형식은 타파되고 개조되어야 하겠습니다. 그러나 어떠한 언어이고, 그것이 동일한 언어로서 변함없는 한, 그 언어의 법칙과 한계를 지니고 있고, 그 언어의 파격을 용인하고, 그 자체의 말의 리듬과 음의 패턴을 지휘하는 것입니다. 그리고 언어는 항상 변화합니다. 어휘와 구문과 발음과 어조 등의 발달-결국에 가서는 그 언어의 퇴화까지도-이 시인에 의하여 용납되어 최대한 용납되어야 하겠습니다. 점차 시인은 감정과 정서의 넓은 폭과 미묘한 계층을 표현할 수 있도록 그 언어의 특질과 능력을 발전시키고 유지하는 데 공헌할 수 있는 특권을 갖게 됩니다. 시인의 임무는 변화에 호응하여 그 변화를 의식화하는 것과, 그가 과거를 기준으로 하여 판단한 표준 이하로 언어가 퇴락하지 못하도록 투쟁하는 것입니다. 그가 자유를 취해서 무방하다면 그것은 질서를 위해서입니다."

견해를 가지고 있는 사람은 Benjamin Hrushovski이다. 그는 먼저 자유시의 존재가 직면할 수 있는 것은, 첫째로 자유율(free rhythm)의 형식[375]은 검출해 낼 수 없는 것이기 때문에 현대시에서 제외하는 것이고, 둘째로 현대시에서 이렇게 중요한 부분인 자유율을 제거해버릴 수 없다면 시적 리듬에 관한 우리의 구태의연한 개념을 수정해서 "자유-리듬"적 현상에 관해 구조적이자 의의 있는 기술로 돌아가 보는 것이라고 한다. 그리고 그는 후자의 수정이 아직까지 시도되지 않은 것은 아니지만, 독창적인 통찰력을 가지고 파헤쳐 적절하고 특정한 지식의 실체에 이르지 못하고, 결국은 엄청나게 다양한 율격이론들에 빠져들게 되고 마는 헛수고에 당면하게 된다는 것이다. 그러면서 J. C. Ransom의 언급을 인용한다. 즉 그들처럼 민감하고 독창적인 비평세대가 시의 음악을 듣게 되거나 시의 율격을 듣게 될 경우에 매우 시대에 뒤지고 매우 냉담한 세대로 판명되는 것이 이상한데, 그 이유는 그들이 율격에 대해 넌더리를 내고 있어서 율격의 권위가 사라졌다고 생각하기 때문이라는 것이다. 그러므로 이러한 사태를 모면하기 위한 유일한 방법은 "무엇인가 시도해 보아야 한다"는 것이다. 이와 같이 운율에 대한 관심이 부족한 것은 이것이 시를 이해하는데 중요한 것이 아니라는 느낌을 가지고 있기 때문이며, 또한 이 운율에 대한 설명이 과학적 또는 합리적인 면에서 매우 서투르고 추상적이었기 때문이라는 것이다. 그렇다고 해서 우리는 이 운율론을 형식적이거나 부차적인 문제로 처서 버릴 수도 없는 것이니, 문제는 운율을 제거하고 시적 언어만으로 시의 의미론적이거나 존재론적인 특이성을 설명할 수 없는 것이므로, 어떻게 시인의 느낌을 정확하고 다방면적으로 식별할 수 있는 관찰물로 전환시킬 수 있는가 하는 점이라는 것이다. 다시 말해서 단어들이 그것의 사전적인 의미(산문적인 힘)를 넘어서서 절대적으로 감동시키며 집중력을 부여하는 경우를 말한다. 또는 스타일(운율, 언어)은 지각행위의 자질이긴

375) 그는 이 '形式'을 상식적 의미의 외형적인 형태가 아니라, 실체(내용)가 없기 때문에 껍데기뿐인 理性(가상세계, 자유의지)으로서의 형식으로 파악하고 있다.

하지만 단순한 활동이기 때문에 지각된 일의 절박감과 리듬 속에서 결합되지 않는다면 우리를 감동시킬 수 없는 경우를 말한다. 그러므로 리듬을 언제나 아름답고 즐겁고 힘차고 부드럽고 뚜렷한 것으로만 형용해서는 안 되고, 이것과 함께 시의 구조 안에서 활동하고 있는 여러 효과와 기능의 영역 전부를 면밀히 분석해본 사실 자체에 근거해야 한다는 것이다.[376]

그러므로 T. S. Eliot을 비롯한 많은 시인들은 예전의 문학적 관습에 대립하는 슬로건으로 만들어 낸 단순히 자유운율로서의 자유시(free verse)라는 용어를 부정적으로 다룬다고 한다. 1891년 H. de. Régnier(1864~1936)가, 더 많은 자유, 곧 시행의 수효가 많다고 해서 리듬이 더 아름다운 것이 아니라고 한 말과,[377] 1917년 T. S. Eliot가, 좋은 작품을 쓰고자 하는 사람에게는 어떤 시도 자유롭지 않으며, 자유시는 자유를 외치는 함성이지만 예술에는 자유가 없다는 말이 그것을 대변한다. 이는 예술가가 언어재료를 조직하는데서 예술가의 내면적 책임을 강조하는 것인데, 언어재료를 구성하는 것은 율격적인 기본 틀의 뒷받침이 없으면 상당히 힘들기 때문이다. 그리고 그는, 졸렬한 시인만이 자유시를 형식에서 해방되는 것이라고 환영했으며, 자유시는 죽은 형식에 대한 반역이었고, 새로운 형식을 위한 또는 낡은 형식의 신생을 위한 준비였다고 강조한다. 그것은 전형적인 외면적 통일에 반대해서 시 하나하나에 독특한 내면적 통일을 주장하는 것이었던 것이다.[378]

이어서 Benjamin Hrushovski는 율격의 개념과 리듬의 개념을 변별해야 한다고 한다. 율격이란 전통적 규범 가치로서 우리가 정확하게 이해할 수 없는 하나의 추상관념에 지나지 않으며, 이에 반해 리듬의 양

---

376) Benjamin Hrushovski, 박인기 역, "현대시의 자유율," 「현대시의 이론」 (서울: 지식산업사, 1989), pp. 115~117.

377) 金億이 이미 "쁘란스 詩壇"에서 H. de. Régnier의 이 말을 인용한 바 있다. 인용문 참조.

378) Benjamin Hrushovski, 박인기 역, op. cit., pp. 117~118.

상이란 언어재료에 대한 전반적인 영향을 내포하고 있다는 것이다. 이러한 변별을 통해서 율격의 개념이 정확한 운율측정에 의해 파괴되는 것에서 구할 수 있고, 율격의 체계화가 시 전체에 대해 리듬이 효과적으로 기여하는 것에 대한 이해와 혼동되는 것을 피할 수 있다는 것이다. 다시 말해서 같은 율격구조를 가진 시일지라도 전적으로 다른 리듬을 가질 수 있으며, 이렇게 되는 이유는 율격이 반드시 시의 중심요인이거나 변별적 요인이 아니기 때문이라는 것이다. 이러한 맥락에서 보면, R. M. Rilke(1875~1926)가 극도로 도치된 문장으로 썼던 어떤 소네트는 시의 중심적 리듬요인이 율격이 아닌 통사구조라는 면에서 고전적 소네트와 다른 것으로 이해할 수 있으며, 그러므로 이 시에서의 혁신적인 방법이라고 하는 것은 현대 자유율의 어떤 통사적 경향 이상도 이하도 아니라는 것을 알 수 있다는 것이다. 다시 말해서 율격은 단순하게 "+운율+의미(사전적)"이며, 리듬은 통사구조가 만들어내는 전체로서의 "+운율+의미(사전적)+암시(새로운 의미)"라는 것이다. 이렇게 전체로서만 파악되는 것이므로 시는 리듬요소, 의미요소 등과 같은 별개의 요소들로 철저히 분해할 수는 없다.[379] 그러므로 시의 요소들은 총체성 중의 어떤 기능에 불과하며, 마치 많은 각을 가지고 있는 수정체와 같다는 것이다. 따라서 시의 리듬이 사전적 의미에 관여하거나 새로운 의미를 창조해 내는 데 참여하는 역할에 대하여 귀담아들어야 하며, 그렇게 함으로써 형식과 내용이라는 낡은 이분법적 오류에서 벗어날 수 있고, 또 시 자체가 가지고 있는 여러 각도의 측면을 통해 시의 내부로 접근할 수가 있다는 것이다. 한편 리듬이 가지고 있는 표층적 요인과 기능 그리고 단어의 사전적 의미뿐만 아니라, 통사적 관계의 요소가 리듬형성에 관여하는 한 우리는 시 속에 존재하는 심층의 실질적 구조요소들을 기술해야만 한다고 한다. 이러한 것은 시를 전체적으로 읽는다는 근거 위에서 행하여지는 것이며, 언어재료의 구성에는 좁은 의미에서 마치

379) Ibid., pp. 121~122.

형태(gestalt)[380] 지각의 방법처럼 리듬요인이, 의미나 전통 등과 같은 요인들처럼 부분을 이루고 있다는 것이다. 그러므로 존재하는 모든 요소가 다 개개의 구체적 경우에 동등한 가치를 지니고 있는 것은 아니며, 우리는 무엇이 변별적 요인인지를 결정해야 할 뿐만 아니라 이것들이 어떻게 구체적 형태로 작용하는가 하는 것도 결정해야만 한다. 예를 들어, 시를 녹음한다고 해서 이런 것을 결정할 수 있는 것은 아니며, 우리가 결정해야 하는 것은 객관적 사실이 아니라 주관적 요소로서 그림을 그려서 보여주는 것 같은 이해는 불가능하다는 것이다. 그러므로 리듬은 청각적 상상력으로만 존재(율격이 텍스트 자체에 존재하지 않는다 해도 潛在態로는 존재한다)하는 것이며, 이 눈에 보이지 않는 것을 찾기 위해서는 시라고 하는 텍스트 자체 안에 군집화, 휴지화, 강조, 호흡 등으로 제시되고 있는 것에서 실마리를 찾아야 한다고 한다. 다시 말해 객관적 통계가 아니라 전체의 통사구조 속에서 그것들이 보여주고 있는 심층의 의미를 찾아야 한다는 것이다. 그러므로 리듬의 객관적 분석은 심층의 의미 문제를 항상 염두에 두고 필요한 만큼만 해야 하며, 설령

---

380) B. R. Hergenhahn, 金濚埰 역, 「學習心理學」 (서울: 박영사, 1991), pp. 341~344. 형태주의 심리학(Gestalt psychology) 또는 형태주의 운동은 1912년의 假現運動(apparent movement)에 관한 Max Wertheimer(1880~1943)의 논문에서 시작되었다고 볼 수 있다. Rhineland로 휴가를 가던 기차 속에서 그는 만약 두 불빛이 어떠한 비율로 켜졌다 꺼졌다 한다면 그것이 관찰자에게는 한 개의 불빛이 왔다 갔다 하는 것 같은 인상을 준다는 생각이 떠올랐다. 그는 기차에서 내려 장난감 회전속도계를 사 가지고 여관방에 가서 여러 가지 간단한 실험을 한 결과, 만약 눈이 어떠한 식으로 자극하는 것을 보게 되면 거기에서 운동이라는 환상을 갖게 된다는 것을 확인하였다. 그는 이러한 가현운동을 파이현상(phi phenomena)이라고 불렀다. 이 파이현상은 그 원인의 요소들과는 달리 두 불빛의 하나 하나를 분석함으로써 설명할 수 있는 것이 아니라, 그 요소의 조합에서 생겨나는 운동의 경험인 것이다. 다시 말해서 가현운동은 감각적 요소에서 생겨나는 것이지만 그 현상적 요소를 분석한다고 해서 그것을 이해할 수 있는 것은 아니다. 그리하여 형태주의자들은 유기체는 감각적 자료에 포함되어 있지 아니한 어떤 것을 경험에 보태며, 그 어떤 것이란 바로 조직이라고 믿었다. 이 학파의 사람들은 세계를 유의미한 전체로 경험한다고 믿었던 것이다. 우리가 보는 사물은 색채의 선이나 조각을 보는 것이 아니며, 우리의 知覺場은 조직된 전체로 보는 것이다. 그리하여 "전체는 부분의 합 이상의 것이다," 또는 "자르는 것은 왜곡하는 것이다"라는 말이 바로 형태주의자들의 구호가 되었다.

그러한 분석이 요소들을 체계화하는데 도움이 된다 할지라도 그렇게 손쉽게 만들어진 체계는 리듬의 본질을 파악하게 하지는 못한다는 것이다. 반면에 현상학적 접근이 리듬의 본질을 기술하는 데에 무비판적인 상대론과 인상주의 혹은 신비화의 위험을 안고 있긴 하지만, 이것은 리듬론(율격론과 구별되는)의 직분으로서, 자유율에서도 가능하다는 것이다. 자유율에서 준 고전주의적인 미신으로 구속받지 않는다면, 우리는 기층구조를 언제나 찾아낼 수 있다는 것이다.[381]

12
새로운 시의 구성법이 엄격하게 추구되면 추구될수록 터무니없이 참고 행해 서, 시의 연을 가르는 일의 필연성이 상실된다. 그래서 外觀은 산문과 거의 다르지 않은 것이 된다. 여기에 진짜 자유시의 길로 들어가는 열쇠가 들어 있는 것이다.

13
진짜 자유시의 길이라고 하는 것은 어떤 것일까. "신 산문시로의 길" 이것이다.

14
이것을 확실한 의식으로 주장하는 것이 "신 산문시운동"이다.

15
이 신 산문시운동을 "시의 산문화"라고 힐난하는 시인이 이미 나타났다.

16
하지만, "신 산문시운동"을 "시의 산문화"로 보는 것은 맞지 않는다. 그것은 치게 말의 '음악'을 존중하기만 했던 과거 시인의 시점에서 보는 사고방식이다. 문문학으로부터 해를 받았던 구 심볼리즘(サンボリズム라고 표기하고 있다)의 관점에 지나지 않는다. 처음부터 일본의 시에 '음악'을 요구한 것은 의의가 없었다. 일본어라고 하는 것은, 프랑스어처럼 음악적인 말이 아니기 때문이다. 일본의 시는 빨리 말의 음악을 단념하고, 말의 결합으로 태어나는 '메커니즘'의 힘에, 그 본연의 모습을 보지 않으면 안 된다.

17
일본의 시는 그 "신 산문시운동"으로 인해서 큰 전환을 행하는 것을 만난다. 프롤레타리아 시처럼 한 가지 소재에 관련되는 문제가 아니다. 土臺부터 두드려서라도 고쳐야 하는 것으로서 중대한 근본적인 사항이다. 왜냐하면, 오랜만에 시와 시인의 유일한 레텔을 거의 완전히 잡아 벗기는 것이니까. 종

381) Benjamin Hrushovski, 박인기 역, op. cit., pp. 122~125.

래의 자유시의 형식에 대한 변혁이니까.

18

그 "신 산문시운동"의 입장에 서서 확실하게 했던 걸음을 걷고 있는 시인, 걸을 수 있는 시인으로서, 안자이 후유에(安西冬衛, 1898~1965, 시인), 미요시 타츠지(三好達治, 1900~1964, 시인), 오가타 카메노스케(尾形龜之助, 1900~1942, 시인), 센다 히카루(千田光), 와타나베 슈우조우(渡邊修三), 타키구치 타케오(瀧口武士), 타가 키이자부로우(多賀圭三郎), 모리 타케오(森竹夫), 우에다 토시오(上田敏雄), 타키구치 슈우죠우(瀧口修造), 사카모토 에츠로우(阪本越郎, 1906~1969, 독문학자), 이토우 히토시(伊藤整, 1905~1969, 소설가), 키타죠노 카츠에(北園克衛, 1902~1978, 시인), 사카모토 하루카(阪本遼), 이이지마 타다시(飯島正), 사토우 하치로우(佐藤八郎), 후쿠토미 세이지(福富菁児), 하루야마 유키오(春山行夫, 1902~, 시인·평론가), 키타가와 후유히코(北川冬彦, 1900~, 시인) 등을 열거할 수 있다.

19

"신 산문시로의 길!" "신 산문시로의 길!" "신 산문시"의 길을 걷는 것의 내용이 '新人'의 이름에 가치를 붙일만하다!

시단의 新人이라고 하는 것은 "신 산문시운동"을 하는 자를 의미하는 것에 지나지 않는다!

20

제군이야말로, 자유시의 正道를 걷는 사람들이다![382]

---

382) 北川冬彦, "新散文詩への道," 安田保雄・本林勝夫・松井利彦 編輯, 「近代文學評論大系」, 8,(東京: 角川書店, 昭和 48=1973), pp. 173~175.

"12

新しい詩の構成法がきびしく追求されるほど、無闇に行をかへ、聯を切ることの必然性が失はれてくる。そして外觀は、散文と殆んど異らないものとなる。こゝに眞の自由詩への道の鍵が藏はれてゐるのである。

13

眞の自由詩への道とは何んであるか。「新散文詩への道」これである。

14

このことをはっきりした意識によって主張することが「新散文詩運動」である。

15

この新散文詩運動を「詩の散文化」として難ずる詩人が、既に現はれた。

16

たが、「新散文詩運動」を「詩の散文化」と見るのは當らない。ごれは、あまりにも言葉の「音樂」を尊重しすぎた過去詩人の考へ方である。舊韻文學に毒された舊サンボリスムの見方に過ぎない。そもそも日本の詩に「音樂」を要求するのは無意識である。日本語といふのは、フランス語のやうな音樂的な言葉ではないからだ。日本の詩はすみやかに言葉の音樂には諦めをつけ、言葉の結合の生む「メカニスム

일본의 경우, 위의 인용문에서 보는 바와 같이 키타가와 후유히코(北川冬彦)는 자유를 오히려 외형의 자유분방함에서 찾고 있으며, 그리하여 "자유시=산문시"의 오류를 범하고 있음을 볼 수 있다. 자유는 산문시뿐만 아니라 정형시에도 있다는 것을 간과하고 있는 것이다. 그러나 심층구조는 제외하고 그냥 외형으로만 가지고 논할 때, 자유시는 자유운율, 산문시는 그 자유운율마저 제거한 시를 말한다는 것이 통설로 되어있다. 그럼에도 불구하고 특히 주목되는 것은, 일본어는 프랑스어와 달라서 음악적이지 못하기 때문에 이것을 빨리 단념하고 말의 결합으로 시 본연의 모습을 찾지 않으면 안 된다는 것이다. 이러한 논리라고 한다면, 영시나 독일 시에서는 스트레스가 Foot(Iambus, Trochee, Anapaest, Dactyl)의 기초가 되지만, 프랑스어에서는 이것이 거의 약하게 작용해서 모음의 장단이 리듬의 기초가 되기 때문에, 다시 말해서 리듬을 풍부하게 하는 조건이 하나 더 부족하기 때문에 영시나 독일 시보다는 열등할 수밖에 없다는 결론에 이를 수 있다. 그러나 그렇게 언급하는 사람은 아무도 없다. 오히려 프랑스 시의 우수성이 널리 알려져 있다는

」の力に、その本然の姿を見なければならぬ。

17

日本の詩は、この「新散文詩運動」によって大きな轉換を行ふであらう。それは、プロレタリア詩のやうな一素材に關する問題ではない。土臺から叩きなほさねばならぬ極めて重大な根本的な事柄である。何ゆなら、久しく詩としての唯一のレッテルを殆んどまったく引き剝ぎ去るものであるから。從來の自由詩の形式に對する變革であるから。

18

この「新散文詩運動」の上に立ってはっきりした歩みを歩んでゐる詩人、歩まうとしてゐる詩人として、安西冬衛, 三好達治, 尾形龜之助, 千田光, 渡邊修三, 瀧口武士, 多賀圭三郎, 森竹夫, 上田敏雄, 瀧口修造, 阪本越郎, 伊藤整, 北園克衛, 阪本遼, 飯島正, 佐藤八郎, 福富菁兒, 春山行夫, 北川冬彦等を擧げることが出來る。

19

「新散文詩への道」!「新散文詩への道」!「新散文詩」への道を歩むもののみが「新人」の名に價する!

詩壇の新人とは、「新散文詩運動」を運動する者の意に外ならない!

20

諸君こそ、自由詩の正道を行く人々である!"

것은 주지의 사실이다. 일본어도 프랑스어와 마찬가지로 스트레스보다는 모음의 장단이 리듬의 기초가 되고 있다는 것을 알고 한 말인지 의심스럽기까지 하다.[383]

여하간 혼란을 겪고 있던 쇼우와(昭和) 시단을, 하기와라 사쿠타로우(萩原朔太郎)는 두 갈래의 주장으로 나누어져 있는 것으로 간파하고 있다. 그 한쪽은 시를 순수 서정시로 돌려보내야 함과 동시에 서정의 본질이라고 할 수 있는 음악성이 충만(운율형식의 요구)되어야 한다는 것이며, 또 한쪽은 시를 완전히 운율로부터 해방시켜 산문형체의 문장 가운데 미의 새로운 형상적 형식을 구성하여야 한다는 것이다. 그리고 전자는 신 로맨티시스트(일본 로맨티시스트), 후자는 초현실주의와 신 산문시파의 운동이라고 친절하게 부연 설명을 하고 있다. 그러나 로맨티시즘과 초현실주의는 맥락을 같이하는 문예사조로서 그 정도의 차이는 있을지언정 반대 혹은 모순관계는 성립되지 않는다는 것을 아는지 모르는지 다시 한 번 의구심을 자아내게 한다. 그럼에도 불구하고 양파의 운동은 잘못 받아들여진 자유주의자들에 의하여 상실되었던 "미의식의 회복"이라고 하는 一元的 이념으로 묶여진다고 한다. 이 이념은 쇼우와(昭和) 시단이 추구했던 최초의 필연적인 모럴이며, 그럴 수밖에 없는 것이, 시라고 하는 것은 다른 산문과는 달리 고귀한 미의식을 에스프리

---

383) 趙東一, 「동아시아문학사비교론」 (서울: 서울대학교 출판부, 1993), pp. 433~435. "근대시는 자유시어야 한다는 주장을 일본에서 가장 적극적으로 내세웠다. 근대시라면 서양시를 따라야 하는데, 서양 근대시가 자유시이므로 일본 근대시도 당연히 자유시여야 한다고 했다. 그러나 서양 근대시가 자유시라는 등식은 성립되지 않는다. 프랑스 상징주의시를 본보기로 들지만, 그 가운데 일부만 오히려 예외적으로 자유시일 따름이다. 그 전까지 마련된 다양한 정형시를 상징주의 이후의 시인들도 계속 사용했으며, 자유시가 주류를 이룬 것은 아니다. 그런데도 서양에서 이미 그랬듯이 근대시는 자유시여야 한다고 일본에서 적극 주장한 이유는 자기네에게는 계속 활용할 시형이 없었기 때문이다. 7·5로 자수가 고정된 단시형에서 벗어나자면 일정한 율격이 없는 자유시를 마련하는 것밖에 다른 길이 없는 일본의 특수성을 근대시는 자유시여야 한다는 주장으로 덮어 가리웠다고 할 수 있다"고 언급하고 있으나, "근대시≠자유시," 즉 "근대시=+정형시+자유시(일부)"라고 언급하고 있으나, 현대시의 효시로 알려진 C. Baudelaire의 "相應"을 비롯한 일련의 정형시들이, 어째서 현대시(근대시)가 될 수 있는가에 대한 구체적이며 논리적인 언급이 없다.

화 하여야 하기 때문이라는 것이다. 이러한 두 주장의 운동은 결국 하나의 계몽운동이며, 또한 시의 양심이자 시인의 모럴이라는 것이다.[384]

참으로 어렵게 결론에 이르고 있다. 철학 상으로나 문예사조 상으로나 하기와라 사쿠타로우(萩原朔太郎)의 인식 정도가 지극히 낮음에도 불구하고, 그의 결론에는 무리가 없기 때문이다. 모로 걷거나 뒤로 가도 서울만 가면 그만이라고 하는 말이 새삼스럽게 느껴지는 대목이기도 하다. 그의 결론은, T. S. Eliot이 정형시와 자유시 사이의 구분은 존재할 수 없고 다만 우수작과 졸작의 구분만이 있다고 한 말과, Benjamin Hrushovski가 운율 등 객관적 통계가 아니라 전체의 통사구조 속에서 그것들이 보여주고 있는 심층의 의미를 찾아야 한다고 한 말과 맥락을 같이 하고 있기 때문이며, '미의식'이라고 하는 것은 결국 "심층(深淵)의 가상세계・이성・자유・절대지"라고 믿어 의심치 않기 때문이기도 하다.

한국의 경우, 자유시론의 수용은 상징주의가 수용되면서 시작된 것이 통설로 되어있지만, 그 이전 崔南善의 「少年」에 번역시가 소개되면서 이론보다 자유시가 먼저 수용된 것으로 김교봉・설성경 등 일련의 학자들이 주장하고 있다.[385] 그러나 G. G. Byron의 "The Ocean"을 번역한 "大洋"의 경우, 원시는 자유시가 아니라 영시의 전형적인 9행연(Spenserian Stanza)의 정형시이다. 이 형식은 영시에서 가장 완벽한 연형식(stanza form)으로 인정되고 있으며 Edmund Spencer(1552?~1599)가 처음으로 "The Faerie Queene"에서 썼기 때문에 이런 명칭이 붙었다. 8행이 약강 5보격(iambic pentametre)으로 되어있고, 마지막 1행이 약강 6보격(iambic hexametre)이며, Rhyme은 aba bbc bcc이다. Edmund

384) 萩原朔太郎, "詩形の變遷と昭和詩風概說: 編纂の後に," 安田保雄・本林勝夫・松井利彦 編輯, 「近代文學評論大系」, 8, (東京: 角川書店, 昭和 48=1973), pp. 219~220.

385) 김교봉・설성경, 「근대전환기 시가 연구」 (서울: 국학자료원, 1996), pp. 103~113.

Spencer이후 별로 쓰이지 않다가 18세기 중엽에 그에 대한 재평가와 함께 부활되어 여러 시인들이 즐겨 사용했다. 그 중의 한 사람이 G. G. Byron이며, 그 시가 "Childe Harold's Pilgrimage"인데 그 안에 "The Ocean"이 들어 있고, 崔南善은 이것을 번역한 것이다.[386]

一

뛰놀아라. 너의, 깁고 식컴은 大洋아 —뛰놀아라!
萬千雙 艨艟이 너의 위로 달녀간들 너를 웃지해.
사람이 或 陸地위에는 좀작난한 痕迹을 내이기하나,
그 힘이 겨오 海邊에 와서 쯔치난도다.
질펀한 물위에 잇난 欠집은 모도다 네가 내인것이라,
사람의 손에난 생채기는 손톱만큼도 업서.
오즉 사람이 暫時間 비 한방울처럼 너의 깁흔물에 쩌러져서,
거품을 뿜으면서 애 쓰고, 棺업시, 무덤업시, 弔喪하난 鍾업시, 남몰으게 빠질째에,
저의 自體의 滅亡하난 形跡을 쩌러터리난 일이 잇슬뿐이라.

二

너의 길에는 人跡이라고 업고,
너의 疆域은 사람이 掠奪할수 업난데로다.
네가 벌쩍 일어나 사람을 떼치고, 그 陸地위의
破壞에 쓰난 微微한 힘을 비우스며,
너의 가슴쯤으로서 그를 것어차 空中으로 치쩌려,
빙글빙글 하난듯한 물ㅅ발中에서 뛸고 부르짓난 그를,
그가 苟且스러운 남은 希望을 부칠만콤 갓가운 개에 띄여다가 죽여,
다시 이를 陸上에 치쳐서 누이난도다.

三

드르를퉁탕 벼락소래를 내이면서, 바위ㅅ돌노 치싸흔
都邑의 城壁을 문흐질너, 그 帝王과 人民으로 하여곰
서울에서 벌벌벌 떨게하난 大碗口 -
泰山ㅅ 뎀이갓히 크나크게 생긴물건이 그것만든 사람저로하여곰

386) 朴琪烈, op. cit., pp. 140~141.

「海上의王」이라, 「戰爭의 主力」이란
虛ㅅ된 일흠을 부치게하난 大軍艦 -
이짜위는 다 너의 작난ㅅ감이로다.
한點 눈이나 달음업시 너의 물ㅅ결의 거품과 함끠 녹아바리난도다.
疑心잇거든 當年의 아마다를 보아라, 또 트라뻘까의 戰敗艦隊를 보아라.

四
너의 沿岸은 때를 따라 變更하난 帝國이니,
萬古에 變함업난것은 홀노 너뿐이로다.
앗시리아·쓰레시아·로오마·카아데지 - 너의들이 다무엇이냐?
이들 나라가 自由로울때에는,
너의 물ㅅ결이 이에게 勢力을 갓다주엇고,
그後 自由가 업서짐애
허다한 暴君(Tyrant)을 가져왓도다.
그 沿岸이 異國人과 奴隸와 野蠻에게 征服되야서,
亡하야바린뒤에는 못밧치 變하야 모래밧되도다.
그런데, 古今에 한갈갓도다.
오즉 變하난것은 쒸노난 물ㅅ결이 놉핫다 나젓다할뿐이로다.
암만 歲月이 오래가도 너의 얼골엔 주름이 아니잡히고,
太初에나 方今에나 그저그모양대로 울퉁불퉁 쒸노난도다.

五
너는 참밝은 거울이라, 全能하신 神의 바탕이
暴風雨때에 너의 面에 비최난 거울이로다.
아모러한 때이어니 - 가만한때어니, 사나운때어니,
고은 바람에어니, 궂센바람에어니, 또 모진바람에어니,
南北極地에는 어름이 덥히고,
熱帶地에서는 집채갓흔물ㅅ결이 솟고 올나와,
못치 업도다, 참 雄大하도다 - 너는 이러한 거울이로다.(原文에는 이 말이 업스나 알기쉽게 더함)
너는 永遠의 形象이라, 神의 寶座로다.
水中의 怪物은 너의 개홁으로 된것이며,
寒·溫·熱三帶에 아모대고 다 너의 威力에 降服하난도다.
너는 참 무섭도다 참 測度할수업도다.

웃둑히 혼자 놉나지로 쒸노난 너의 모양.

六
大洋아 - 나는 너를 사랑하노라.
나의 작난으로 일삼던 젊엇을때의 질거움은, 너의 가슴에 안겨서
너의 거품모양으로 압흐로 흘너 나감이러니라.
어린아해때부터, 나는 너의 언덕짜리난 물ㅅ결과 熟親하노라.
철썩철썩 언덕치난 물ㅅ결은 나에게는매우 깃븐것이러니라.
바다가 쒸노라 언덕 치난 물ㅅ결이 무선운때가 잇서도,
怯내면서도 깃브게 알앗노라.
대개, 나는 맛치 너의 아들이니,
여긔저긔 널어나난 너의 물ㅅ결에 몸을 依託하고,
當場내가 여긔서 하난것처럼, 너의 갈귀에,
나의 손을 언씨까지 함이니라.

—"大洋" 전문[387]

---

387) 崔南善 역, 「少年」 제3년 제6권(1910. 6. 15), pp. 5~11. 영문 철자법 및 문장기호에 틀린 것이 있으나 「少年」 지의 원문 그대로 살려 두었다. 참고로 영어 원문을 밝혀보면 다음과 같다. 첫 번째가 「少年」에 표기된 것이고 두 번째가 영어 원문이다. Ⅰ에서 "unknelled → unknel'd," "uncoffined → uncoffin'd." Ⅱ에서 "gods → Gods," Ⅳ에서 "thee. → thee -," "washed → wash'd," "savage: → savage;," "deserts. Not so → deserts; - not so," "brow - → brow:." Ⅴ에서 "time - → time, -," "convulsed → convuls'd," "Dark-heaving, - boundless, → Dark-heaving - boundless," "sublime - → sublime," "Eternity! - → eternity," "made: → made;," "thee: → thee;," Ⅵ에서 "wantoned → wanton'd," delignt; → delight;," "fear; → fear" 등이다.

Ⅰ

Roll on, thou deep and dark blue Ocean - roll!
  Ten thousand fleets sweep over thee in vain;
Man marks the earth with ruin - his control
  Stops with the shore; upon the watery plain
  The wrecks are all thy deed, nor doth remain
A shadow of man's ravage, save his own,
  When, for a moment, like a drop of rain,
  He sinks into thy depths with bubbling groan,
Without a grave, unknelled, uncoffined, and unknown.

Ⅱ

His steps are not upon thy paths, - thy fields
  Are not a spoil for him, - thou dost arise

And shake him from thee; the vile strength he wields
  For earth's destruction thou dost all despise,
Spurning him from thy bosom to the skies,
  And send'st him, shivering in thy playful spray
And howling, to his gods, where haply lies
  His petty hope in some near port or bay,
And dashest him again to earth: - there let him lay.

Ⅲ

The armaments which thunderstrike the walls
  Of rock-built cities, bidding nations quake,
And monarchs tremble in their capitals,
  The oak leviathans, whose huge ribs make
  Their clay creator the vain title take
Of lord of tree, and arbiter of war -
  These are thy toys, and, as the snowy flake,
  They melt into thy yeast of waves, which mar
Alike the Armada's pride or spoils of Trafalgar.

Ⅳ

The shores are empires, changed in all save thee.
  Assyria, Greece, Rome, Carthage, what are they?
Thy waters washed them power while they were free,
  And many a tyrant since; their shors obey
  The stranger, slave, or savage: their decay
Has dried up reams to deserts; Not so thou:
  Unchangeable, save to thy wild waves' play,
  Time writes no wrinkle on thine azure brow -
Such as creation's dawn beheld, thou rollest now.

Ⅴ

Thou glorious mirror, where the Almighty's form
  Glasses itself in tempests; in all time -
Calm or convulsed - in breeze, or gale, or storm,
  Icing the pole, or in the torrid clime
Dark-heaving, - boundless, endless, and sublime -
  The image of Eternity! - the throne
Of the Invisible; even from out thy slime
  The monsters of the deep are made: each zone
Obey thee: thou goest forth, dread, fathomless, alone.

Ⅵ

And I have loved thee, Ocean! and my joy
  Of youthful sports was on thy breast to be

번역시는 위에서 보는 바와 같이 제1연 9행, 제2연 8행, 제3연 9행, 제4연 12행, 제5연 12행, 제6연 11행으로 구성되어 있다. 번역시만을 본다면 틀림없이 자유시의 형태를 가지고 있으나, 이 시의 원문은 전형적인 정형시이다. 어쨌든 崔南善이 이 시와 몇몇 번역시들이 정형시라는 것을 알았거나 몰랐거나가 문제가 아니라, 이 번역의 태도를 그의 창작시로 이어갔다는 데에 의의가 있으며, 이에 대해서는 이의를 제기하지 않겠다.

여하간 정형시를 자유운율의 시로 착각하면서 마치 첫 단추를 잘못 끼운 것처럼 출발한 한국의 현대시에 대한 관점은 "자유시(자유운율의 시)=현대시"라고 하는 도식이 만들어져, 막강한 悟性的인 힘으로 오늘날까지 군림(마치 신에 대한 거역은 추방 아니면 죽음이라고 하는 신화의 힘처럼)하고 있음을 부인하지 못한다. 이러한 자유시의 시론은 상징주의의 수용을 필두로 본격적으로 이루어지게 되는데, 이 과정을 보는 학자들의 견해가 현재까지도 분분하며, 이를 정리하면 다음과 같다.

① "+자유율(내재율)=자유시(현대시)"로, 즉 자유율을 현대시로 보는 견해, ② "+자유율(내재율)+암시=자유시(현대시)"로, 즉 자유율과 암시의 내포를 현대시로 보는 견해, ③ "+정형율+자유율(내재율)+암시=현대시"로, 즉 정형율과 자유율과 암시의 내포를 현대시로 보는 견해

1. 모더니티의 탐색을 향한 微動

자유운율을 현대시로 본 것은 1910년대의 몇몇 창작시가 되겠는데,

Borne, like thy bubbles, onward: from a boy
I wantoned with thy breakers - they to me
Were a delignt; and if the freshening sea
Made them a terror - 'twas a pleasing fear;
For I was as it were a child of thee,
And trusted to thy billows far and near,
And laid my hand upon thy mane - as I do here.
—"The Ocean" 중에서

먼저 崔南善의 시가 눈에 띈다.

地球의 山 - 山의 太白이냐?
太白의 山 - 山의 地球냐?
詩人아 이를 뭇지말라.
그것이 緊하게 讚頌할것 아니다.

하날ㅅ面은 휘둥그럿코 짱ㅅ바닥은 평퍼짐한데,
우리님 - 太白이는 웃둑!

獨立 - 自立 - 特立.

송굿?火箸?筆筒의 붓?
榮光의 尖塔!
避雷針?旗ㅅ?電杆木?
온갓 아름다운 勇이 한데로 뭉킈여 된 朝鮮男兒의 至精大醇의 큰 팔뚝!
天柱는 불어지고 地軸은 썩어져도,
까딱업다 이 尖塔!
삼손이 쳐도, 項羽가 달녀도 - 九鼎을 녹여서 몽치를 만들어 가지고
짱짱짱 짜려도,
까딱 업다 이팔뚝!
地球面의 물이 다 말으기까지,
正義의 記錄은 오직 이리라.
그리하야 어두운 世上의 燈塔이 되야 사람의 자식의 큰길을 비초여주리라.
太陽이 재ㅅ덩어리 되기까지,
正義의 主人은 반다시 이리라.
그리하야 어미닭의 날개가되야 발발떠난 병아리를 덥허주리라.
아아 世上의 大主權은 永遠히 이 尖塔 - 이 팔뚝에 걸닌 놀개로다.
하날ㅅ面은 휘둥그럿코 짱ㅅ바닥은 평퍼짐한데,
地球의 山 - 山의 太白이냐?
太白의 山 - 山의 地球냐?
詩人아 이를 뭇지말라.
그것이 緊하게 讚頌할것 아니다.

—"太白山賦" 전문[388]

김교봉과 설성경에 의하면, 위의 시는 전체적으로 자유시적 형식을 취하고 있으나, 제1연과 제2연이 마지막 구에서 반복되고 있는 것으로 보아 자유시로의 이행과정의 특색을 완연하게 담고 있다고 한다. 그리고 주제의 형상화가 보다 구체적이고 자연스러운 형상적 대체물을 통해 이루어지는 것이 아니라, 화자가 앞에 나서서 직접 주제를 강조하고 웅변하는 양식을 통해 이루어지고 있다고 한다.[389]

이에 반하여 "쓰거운피"는 외형적으로 완벽한 자유시로서의 형식을 가지고 있다고 한다.

世上사람이 말큼다 나불나불 닙살과 산뜻산뜻한 생각과 귀쳐진 눈과 쏫들닌 鬢髮을 가지고 분분하게 되고 못될것을 말하더라도
그는 그오 나는 나다!
나는 그런 料糧이 當初부터 업슴을 多幸으로 아노라.
우리의 血管으로 도라다니난것은 通長斫집힌 가마ㅅ물보담도 더 쓰거운 피.
우리의 胸宇에 그득한것은 限업난 動力으로 거칠것업시 나가난 汽車와 갓흔 前進心이로다.
經營하고 着手하고 進行하다가 失敗·成功하고 立身·殺身하고 이것이 우리의 生涯를 結絡한 사실이로다.
일이라고 잇스면 하리라!
어엿분것 잇스면 왼마음을 다바쳐 相思하리라 그가 어엿부니짠 나르노 相思할쑨이지 이루고 못이룸은 우리의 무를바도 아니오 알바도 아니라.
잘되면 살고 못되면 죽고, 너를 運命이라하더구나,
그런것은 알아둘 所用 업서,
우리는 다만 생각할쑨, 만들쑨, 할쑨!
쓰거운피와 前進心이 잇기까지는 그러하지아니하라하야도 아니할수 업서.
송굿갓흔 바늘이 왼몸을 두루두루 찌를지라도 나는 원망하지아니하리라.
가시잇난것이면 薔薇로만 알지.
구린내어니 지린내어니 내면 다 마치한가지로 알겟다.
差別이 잇기로 얼마 잇서.
쓰거운국에 맛알겟나냐 쓰거운 피는 온갓 差別의 날을 무되게, 아니라 자주

388) 崔南善, 「少年」 제3년 제2호(1910. 2. 15). pp. 6~8.
389) 김교봉·설성경, op. cit., pp. 326~329.

업시 한다.
아모것이고 다 조아.
하지.
피는 煽動, 마음은 助勢, 그리하야 두팔이 들먹들먹
가만히 잇슬순 업다.
大한 世界는 小한 나를 爲하야 잇도다.
열스두번 죽어도 才조잇난 사람은 아니되여.

—"쓰거운피" 전문[390]

崔南善의 시 대부분이, 3·4조(千萬길 깊은 바다, 나는 가오), 3·3·5조(새해 깃븜), 3·4·5조(少年大韓, 太白山과 우리, 世界一周歌), 3·3·3·3조(보배), 4·4조(黑驅子의 노리 ①②, 저 하늘), 4·3·5조(無題, 太白山歌 ①, 경부텰도노래, 압헤는 바다), 4·4·3조(아나냐 네가), 4·4·5조(山有花, 가을뜻, 星辰, 가난배, 大韓少年行, 크리쓰마쓰), 4·4·4·3조(三面環海國), 4·4·4·4조(봄의 앞잡이), 5·5조(백성의 노래), 5·5·5조(모르네 나는), 5·4·4·3조(太白山歌 ②), 6·4조(맑은 물), 6·5조(벌), 6·6조(길가는 일꾼), 7조(우리 님, 생각한 대로), 7·5조(어린이쑴, 물레방아, 새해, 鵬, 봄의 仙女, 나, 녀름, 그의 손, 자라영감, 흥부놀이, 새선비), 8·5조(톨스토이 先生을 哭함)의 音數律로 만들어져 있는데[391] 반하여, 이 시는 자유율의 형태를 가지고 있음을 볼 수 있다. 이 자유율의 형태를 의식하고 썼든가 모르고 썼든가는 차치하고 음수율의 엄격성에서 벗어나 개성적인 운율(내재율)을 견지하고 있다는 것은 새로운 시작법의 수용이 이루어지고 있다는 것을 부정할 수는 없다.[392] 그러나 모든 학자들이 이 시를 성공한 자유시의 규범, 또는 현대시의 규범으로는 생각하고 있지 않다. 그 이유는 김교성·설성경도 지적하고 있지만 이 시에는 구체적 이미지의 제시가 부족하다는 점과 화자의 주관적 웅변

390) 崔南善, 「少年」 제3년 제3권(1910. 3. 15), pp. 2~3.
391) 宋敏鎬·金春燮, op. cit., pp. 241~242.
392) 金潭東, op. cit., pp. 223~224. 「少年」 제2년 제10호에 실린 기행문 가운데 표제 없이 "허술한 門樓 위에"로 시작하는 시를 자유시의 효시로 보고 있다.

이 문맥을 압도하고 있다는 것이다.

여기서 이들의 견해를 정리해 볼 필요가 있다. 즉 음수율이란 음수 내지는 음보 단위로 반복되는 규칙을 말하고, 자유운율(개성율·내재율)이란 이러한 엄격성에서 벗어나 운율을 자유롭게 표현한다는 것이 되겠는데, 서구의 경우, Foot, Metre, Rhyme, Pause, Caesura 등의 엄격한 규칙에서 벗어나 그것들을 지키지 않으면서도 보다 더 효과적인 리듬을 얻어낼 수 있는 시의 구절을 자유롭게 섞은 "Free verse(자유시구)"를 지칭하는 것을 일컫는다. 그렇다고 해서 리듬 자체를 팽개쳐 산문으로 돌아가자는 것이 아님은 자명하며, 또한 이 자유시구로 된 시, 즉 자유운율의 시가 위의 모든 규칙을 지키는 리듬보다 더 자유로운 것이라고 생각하는 것은 커다란 착각이라고 할 수 있다. 기존의 규칙을 벗어나 새롭고 많은 사람들이 공감할 수 있는 리듬을 찾아낸다고 하는 것이 말처럼 그리 쉬운 일은 아니기 때문이다. 그러므로 자유운율이라고 하는 것은 운율 형태의 한 형식일 뿐이며, 이것을 사용한다고 해서 반드시 현대시의 조건을 충족시키는 것이 되는 것이 아니라고 할 수 있는 것이다.

이러한 맥락을 간파하고, 그들은 내재적인 이미지의 관점으로 초점을 바꾸고 있다고 볼 수 있는 것인데, 이 말은 곧 언어에 있어서의 문자와 음성과 여기에 내재해 있는 사전적 관습적 의미 이외에, 이들 언어현상에 붙어있는 개별적 직관으로서의 표상이 없다는 것이다. 이 표상은 자신이 기생하고 있는 자연언어의 보편성과는 다른 개별성으로서의 의미를 갖게 되어 있기 마련인데, 이러한 상태를 그들은 "구체적 이미지"라고 언급하고 있는 것이다. 그러나 아직 이것은 암시 내지는 심층의미가 아니라 지시적이며 개별적인 의미라고 할 수 있다. 정리하면,

자유운율 { ① 자연언어의 음운론적 관점
② 구체적 이미지의 관점 { ⓐ 공리적 관념 진술의 시
ⓑ 개인 감정의 진술시

ⓐ는 앞에서 예로 들은 崔南善의 시 이외에 李光洙 등에게서도 볼 수 있고, ⓑ의 경우에는 崔承九 등에게로도 이어지지만, 그에게서는 개별성 이외에 어느 정도 심층구조의 모양을 감지할 수 있다.

南國의 바다 가을은
아즉도 따뜻한 볏을 沙汀에 흘니도다.
저젓다 말넛다 하는 물입술의 자최에
납흘납흘 아득이는 흰나뷔
봄 아지렝이에 게으른 꿈을 보는 듯.

黃金公子 꾀꼬리 노래에
梨花紛紛 這의 춤을 자랑하던
三春의 行樂이 잇치지 못하여
묵은 꿈을 이어보려
깁흔 수풀 너른 덜노 헤매다가,
지난 밤 一陣의 모진 바람과
맵고 찬 쓰린 이슬에 것치러진
옛봄의 머무럿든 터만 記憶하고
이 바다로 내림이라.

珊瑚珠 시공에 들려오는
먼 湖水의 香내에 醉하여,
金바람의 압수레에 부듸처
허엿케 이러나는 적은 물결을
前에 놀던 못으로만 역여
납흘납흘 춤추며
天涯 먼곳 無限한 波濤로.

아아! 나뷔여, 나의 적은 나뷔여
너 홀노 어대로 가는가.
너 가는 곳은 滅亡이라.
바다는 하날과 갓치 길메
暴惡한 波濤는
너의 藝術을 파뭇으려 할지라.

무섭지 아니한가, 나뷔여
검은 海藻에 숨은 고래는
너를 덤석 삼키려
기다렷다 벌컥 이러나는 큰 물결은
너를 散散 바숴려.

아츰 이슬과 저녁 안개에
軟하게 된 적은 날개와
山과 덜에서 疲勞한
這의 몸으로 險한 바다 어이 가리.
뉘우침을 업수히
過去를 崇拜치 안이하던 적은 나뷔
不詳할게나, 凡俗의 運命에에 떠러짐.

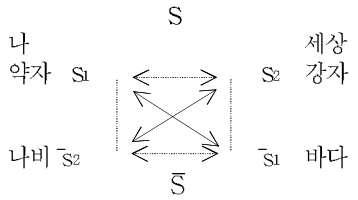
刹那의 쾌락, 瞬間의 파멸!
哀닯고 압흐도다. 큰 事實의 보임이,
無窮한 存在의 너른 바다는
永劫의 波濤를 이리킬 뿐이라.
아아 나뷔는 발서 보이지 안는다.
이러케 나만 뭇에 내리랴.
나의 울음 너에게 들릴 길 업스나
나 홀노 너의 길을 슳허하노라.

—"潮에 蝶" 전문[393]

이 시는 먼저 "바다와 나비"의 대비로 이루어져 있음을 볼 수 있다. 이러한 대비는 30년대의 金起林에게서도 나타나는데, 우연이라고 보기에는 약간 의심스러운 부분이 있기는 하지만 어떤 모티브를 두 사람이 공유하고 있었다는 것을 상상하기는 그리 어렵지 않다. 그 모티브를 추적해 볼 만하다고 하는 흥미도 있지만 이것은 이 글의 주제에서 벗어나는 일이 되겠기에 다음 기회로 미루고, 이 시의 구조를 분석해보기로 한다.

---

393) 金潛東,「韓國近代詩人硏究」(서울: 일조각, 1974), pp. 33~34에서 재인용.



위의 표층구조를 이루고 있는 ¯S1(바다)과 ¯S2(나비)는 반대관계로서 그 심층에 S1(약자)과 S2(강자)라고 하는 두 주체의 반대관계를 내함하고 있다. 그러나 이러한 형태구조만으로는 아무 것도 설명되지 않는다. 우리는 위의 표층구조에서 통사구조를 찾아낼 때 표층의 담화와는 또 다른 화술을 찾아낼 수 있는 것이다. 즉 우리는 표층에서 다음과 같은 통사구조를 찾아낼 수 있다.

① 나비가 난다.
② 바다가 파도친다.

그리고 아이소토피의 맥락에서 주어가 뒤바뀌어진 심층의

③ 파도가 난다.
④ 나비가 파도친다.

이와 같은 통사구조를 찾아낼 수 있다. 이러한 현상은 S1(약자)의 입장에서 본다면, S2(강자)가 본래 가지고 있는 내용가치, 즉 S1(약자)의 입장에서는 대상가치(o;object)의 획득을 의미한다. 이러한 획득은 재귀적 점유에 의해서 이루어진 것으로써, 일종의 시련이라고 볼 수 있다. 그러므로 S1(약자)의 지호인 ¯S2(나비)는 그 본래의 내용가치 이외에 또 다른 내용가치를 가지게 된 것으로, 다시 말해서 마치 임신(twofold)한 것과 같은 형상을 가지게 된 것이다. 여기서 간과해서는 안 될 것이 임신이라고 하는 것은 어디까지나 뱃속에 아기를 가지고 있는 것이지 결코 밖으로는 나타나지 않는 다는 것이다. 그렇기 때문에 심층인 것이며, 그렇기 때문에 가상으로만 존재한다는 것이다. 그렇기 때문에 이제 이 '나

비'는 '꽃' 위나 날며 꿀을 빨아먹는 그야말로 유약한 나비가 아니고, 거친 파도 위를 나는 "강한 나비"의 형상으로 나타나는 것이다. 이렇게 '강자'를 임신한 나비의 모습은 다음과 같은 통사구조로 나타난다.

⑤ 나비가 바다 위를 난다.

이 표층구조에는 문법적으로 아무런 瑕疵가 없다. 하자가 없다는 것은 지극히 자연스러운 현상으로서 ③과 ④처럼 非文이 아니고 정상적인 문장이라는 것이다. 그렇기 때문에 이상하거나 기괴하여 이에 대해서 추가해야 하는 설명이 필요가 없다는 것이다. 그러나 ⑤의 문장을 자세히 관찰한다면, 약간 이상함을 느끼게 될 것이다. 이 이상함은 문장구조에서 오는 것이 아니라, '관습'에서 오는 것으로서, 나비가 날아야 할 곳(공간, 장소)은 본래 '꽃'이어야 하는데 '바다'로 바뀌었기 때문에 오는 것으로서, 그렇기 때문에 이상함을 느끼게 되는 것이다. 이 이상함이야말로 독자로 하여금 상상을 불러일으키게 하는 작용을 하는 것이며 시의 핵심이라고 할 수 있는 것이다.

이러한 통사적 구조에도 불구하고 이 "潮의 蝶"에는 독자의 상상력을 말살시키는 설명조 또는 辯士調의 언급이 난무한다. 다시 말해서 一節과 三節의 "납흘납흘 춤추며/ 天涯 먼곳 無限한 波濤로" 2행 이외의 모든 절들이 설명조로 되어 있어서 모처럼 발견된 자유시(현대시)의 모형이 깨어지고 말았다는 것을 언급하지 않을 수 없다. 이러한 현상은 崔南善과 마찬가지로 崔承九 역시 자유시는 정형율을 버리고 내재율을 선택함으로써 만들어질 수 있다는 인식뿐 자유시에 대한 인식이 완벽하게 이루어지고 있지 않았다는 것을 반증하는 결과라고밖에 언급하지 않을 수 없다.[394]

---

394) 吳世榮, 「한국근대문학론과 근대시」, op. cit., pp. 83~89. 吳世榮은 "원칙적으로 전통적인 의미에서 자유시란 율격체계를 부정하거나 파기하는 것이 아니라 이를 탄력적으로 운용하는 것을 의미한다. 그것은 시의 감정이나 이념에 맞는 보다 살아있는 운율을 창안하기 위해서이다. 이렇게 시작된 자유시 운동은 20세기 실험시 운동에 의하여 드디어 외형율 그 자체를 의도적으로 거부하는 산문적 진술의 단계

2. 자유운율 속의 모더니티

자유시론의 본격적인 수용은 상징주의가 소개되면서부터라고 할 수 있는데, 그 최초의 인물이 白大鎭과 金億, 그리고 黃錫禹다. 상징주의의 용어에 대한 언급은 白大鎭으로부터 시작된다.

> 불란서시게는 표상파(表象派)이릐 그 형식의 방면애 향히셔도 큰혁신이 이러낫셧슴니다 당시까지의 시는 거의다 셔술덕 표현(敍述的表現)으로써 직접 품은바를 읊엇던바 이에 상증(象徵)으로써 암시(暗示)ᄒᆞᄂᆞᆫ 의의덕 쥬장(意義的主張)이 싱기엇슴니다 상증이라 ᄒᆞᆷ은 분히ᄒᆞ기어려운 죵합일치의 상티예잇ᄂᆞᆫ바엇던 관념을일흠이니엇더ᄒᆞᆫ현찰가(賢察家)이던지 명빅히말ᄒᆞ기어려운바 진리의 정슈(精髓)를 가장만히 머금어잇ᄂᆞᆫ 그독창(獨創)인상을 은률덕암유(音律的暗喩)로써 발표하ᄂᆞᆫ것됨을 일커름이올시다 서술덕으로된시ᄂᆞᆫ 이와갓치 동감ᄒᆞ라고 독자에게ᄃᆡ어드나 암시덕(暗示的)으로된시ᄂᆞᆫ 적극덕 ᄐᆡ도를 취치아니ᄒᆞ고 써 오직 안전에 엇던 무엇을 방불케ᄒᆞᆷ니다
>
> 죵전의 시의법측은 차동복잡ᄒᆞᆫ 의상(意想)을 용납ᄒᆞᆷ에 너무 좁앗슴니다 애를드러말ᄒᆞ건ᄃᆡ 랑만파(浪漫派) 파르낫싀파ᄂᆞ 압운(押韻) 청각(聽覺)만 위ᄒᆞ엿고 ᄯᅩᄂᆞᆫ의미상으로본 연속ᄒᆞᆫ말을 다음구에 부치엇슴니다 이와갓흔 유희덕조탁(遊戱的彫琢)이야말로 근본덕으로 대의를 틀니게ᄒᆞᆫ것이라 ᄒᆞ겟슴니다 말ᄆᆡ암아 시형의 기체에ᄃᆡᄒᆞ야 표상파ᄂᆞᆫ삼죵의 슈법을 이리키엇슴니다 스테판말라르메(Mallarmé)ᄂᆞᆫ 완곡류려(婉曲流麗)의 극치를 구ᄒᆞ기위ᄒᆞ야 ××××ᄂᆞᆫ쟈와 시구를 다루고 ᄯᅩ다렷고 베르레인(Verlaine)이며 림버우(Rimbaud)ᄂᆞᆫ 시구의제지를 파ᄒᆞ엿다 곳 전쟈ᄂᆞᆫ 유염(幽艶)ᄒᆞᆫ 곡션(曲線)의 률격(律格)을 뎐ᄒᆞ엿고 후쟈ᄂᆞᆫ 신×덕(神×的) 비약덕(飛躍的)인 직선(直線)의 률격을 뎐ᄒᆞ엿슴니다 여러복잡ᄒᆞᆫ 표상파를 ᄭᅳᆫ어버린것은 자유시(自由詩)의 긔인(旗印)이올시다 제각금 자긔의 모델(model)에 부합되지 아니ᄒᆞᄂᆞᆫ 기성(個性)의 인상을 읊은과동시에

에 이르며 이것이 보편화되기 시작한 것이 1920년대이다. 그러므로 휘트먼과 같은 시인을 제외할 때 20세기 이전의 자유시 특히 프랑스 상징주의 자유시의 경우는 운율의 파격이라는 개념 이외에 각운까지 붙는 형식이었다"고 언급하면서, 자유운율의 시 또는 약강 5보격의 행 사이에 2보격의 행을 삽입한다던가 구걸치기 등과 같이 변형된 시형식을 자유시로 보고 있다.

이밖에 참고할 수 있는 문헌은 다음과 같다. 강희근, "학지광 시에 나타난 시인들의 의식과 시의 모습에 대하여," 「배달말」, 제4호(1978) 金榮喆, "개화기의 자유시론," 한국현대문학연구회, 「한구현대시론사」 (서울: 모음사, 1992) 金榮喆, 「한국근대시론고」 (서울: 형설출판사, 1992) 양왕용, "신체시와 근대시 사이에서의 混流," 「한국시가연구」 (서울: 형설출판사, 1981)

이에맛는바 각자의표현법을구ᄒᆞ엿나니 곳 긔억식인 시행의 쟤국을 돌파ᄒᆞ고 제각금 자긔의 시풍을 슈립(樹立)ᄒᆞ엿슴니다 곳 단슌무미ᄒᆞᆫ 뎐통덕 시법에 허ᄆᆡ지아니ᄒᆞ고 제각금 ᄌᆞ연으로 도라갓슴니다

이에 千八百三十年의 랑만파이릐 무릇 륙십년동안 뎐성을 지속ᄒᆞ던 대국식 규범이 파르낫스대국에이르러 절뎡(絶頂)에 달ᄒᆞ엿다가 상증쥬의의파괴운동으로말ᄆᆡ암아 자유시의 전셩을보개되엇슴니다 곳 이에ᄃᆡᄒᆞᆫ 공식덕 자유사상이 확실히 세워지엇슴니다[395]

「泰西文藝新報」 제9호(1918)에 실린 이 글은 사실 白大鎭의 상징주의는 물론 문예사조 전반에 대한 인식 정도를 가늠케 하는 것으로서, 지극히 회의적이다. 그는, 불란서 시계는 表象派이래 그 형식의 방면에 있어서 큰 혁신이 일어낫다고 언급하거나, "표상파는 삼죵의 슈법을 이리키엇슴니다"라고 언급하고 있는데, 문맥으로 보아 "표상파=상징주의"로 생각하고 있는 것 같다. 표상파는 이미지즘을 일컫는 것으로서 상징주의와는 시간적으로 상당한 거리가 있을 뿐만 아니라 직접적인 관계가 없다. 그리고 "랑만파(浪漫派) 파르낫ᄉᆡ파ㄴ 압운(押韻) 청각(聽覺)만 위ᄒᆞ엿고"라고 언급하고 있는 것으로 보아 낭만주의를 고답파로 인식하고 있는 듯하다. 그러나 이 둘 사이는 정반대의 사조이다. 이렇듯 문예사조에 대한 인식부족으로 인하여 "표상파를 쓴어버린것은 자유시(自由詩)의 긔인(旗印)이올시다"라고 하는 엉터리 언급도 서슴없이 하고 있는 것이다.

그럼에도 불구하고 崔南善이나 崔承九보다 진전된 자유시론이 엿보이고 있음을 그냥 간과할 수 없다. 즉 "상증이라 홈은 분히ᄒᆞ기어려운 죵합일치의 상ᄐᆡ예잇는바 엇던 관넘을일흠이니엇더ᄒᆞᆫ현찰가(賢察家)이던지 명빅히말ᄒᆞ기어려운바 진리의 정슈(精髓)를 가장만히 머금어잇는 그독창(獨創)인상을 음률뎍암유(音律的暗喩)로써 발표하는것됨을 일커름이올시다 서슐뎍으로된시는 이와갓치 동감ᄒᆞ라고 독자에갸ᄃᆡ어드나 암시뎍(暗示的)으로된시는 적극뎍 ᄐᆡ도를 취치아니ᄒᆞ고 써 오직 안전에

395) 白大鎭, "最近의 泰西文壇: 불란서문단(佛蘭西文壇)," 「泰西文藝新報」, 제9호(1918. 11)

엇던 무엇을 방불케홈니다"라고 하는 언급이다. 이는 현대시의 정곡을 찌르는 말로서, 비록 기술에 논리성이 부족하여 그의 지식 정도에 회의를 품게 하고 있음에도 불구하고 그가 한국 최초의 자유시론(현대시론)의 수용자라고 일컬어져도 일단은 손색이 없다 하겠다. 자유시는 리듬뿐만 아니라 그 안에 암시가 있어야 하는 것이 필수조건이라고 생각되기 때문이다. 그러나 여전히 "즈연으로 도라갓슴니다"라든지, "파르낫스대국에 이르러 절뎡(絶頂)에 달ᄒᆞ엿다가"라든지, "상증쥬의의파괴운동으로말미암아 자유시의 전셩을보개되엇슴니다 곳 이에ᄃᆡ흔 공식뎍 자유사상이 확실히 세워지엇슴니다"라고 하는 횡설수설로 그의 현대시론에 대한 의심을 여전히 저버릴 수 없다. 다시 말해서 자유시에 있어서의 '암시' 부분의 언급이 진정한 인식에서 비롯된 것이 아니고 일본인들이 한 말을 그냥 옮겨놓은 것으로밖에는 생각할 수 없다는 것이다.

이 비하여 黃錫禹의 자유시론은 좀더 구체적으로, "朝鮮詩壇의 發足點과 自由詩"에서 다음과 같이 요약하고 있다.

> 自由詩
> 自由詩의 발상자는 신체시다. 자유시 以前의 在한 西詩는 音數 體裁 등에 관한 複雜한 怪難한 法則에 지배되어 있다. 알렉산드리안調의 12綴音의 法則과 같은 그 현저한 例다. 이것은 '一行一段落制'라 할 法則이 없다. 이 法則에서 一行에 包하는 意味는 次行에 及치 않음을 그 原則으로 하였다. 곧 그 行行이 各各 '意味獨立'을 保치 않아도 안되었다. 이런 不自由의 外的 專制律이 詩人의 自由奔放의 情想을 抱束 압박하여 왔다. 近傾 우리의 흔히 듣는 '인잔부민'이란 語는 이 時代의 土産語品이다. 곧 彼 法則에 反對시는 '안잔부민'이라고 呼하였기 때문이다. 이 專制詩形에 反抗하여 立한 者는 곧 自由詩다. 자유시는 그 律의 根底를 個性에 置하였다. …近日 歐美와 日本에서 自由詩의 이름이 生함은 三富朽郎의 자유시 운동으로부터 始한다. 律이라 함은 이 自由詩의 或 性律을 이름이다. 이 律名에 至하여는 사람에게 의하여 各各 個 內容律, 或 內在律, 或 內心律, 혹 內律, 心律이라 呼한다. 그러나 이는 모두 自由詩 곧 個性律을 形容하는 同一意味 말이다. 나는 此等 種種의 名을 包括하여 單히 '靈律'이라 칭하려 합니다.[396]

396) 黃錫禹, "朝鮮詩壇의 發足點과 自由詩," 「每日申報」, 1919. 11. 10., 韓啓傳, op. cit., p. 32에서 재인용.

여기서 우리가 간과해서는 안 될 부분이 있다. 그것은 '안잔부뮌'이라는 단어로서, 'enjambement'를 뜻하는 것이 되겠는데, 黃錫禹는 이것이 서구시에 있어서 정형율을 깨고 자유시로 가는 첩경의 방법으로 생각하고 있는 듯하다. 다시 말해서 시의 한 행에 포함되어있는 의미는 다음 행으로 넘어갈 수 없는 것이 서구 정형시의 법칙이어서 반드시 그 행에서 의미가 완결되어야 하는데. 이러한 법칙이 시인으로 하여금 자유분방하게 생각할 수 있는 자유를 구속하고 압박하였기 때문에, 이에 대항하여 句걸치기(행간걸침) 즉 'enjambement'를 실행하게 되었으며 바로 그것이 자유시라는 것이다. 그러나 그가 영향을 받고 있는 프랑스의 경우, 영어와 마찬가지로 표기에서도 같은 "enjambement(ã3ãbmã)"으로서 현대에 갑자기 나타난 자유시의 도구가 아니라, 한 마디로 잘라 말해서 古典期부터 사용되고 있는 정형시 규칙중의 예외에 불과하다는 것이다.[397]

프랑스어의 詩句에 있어서 句節(la césure)은 시구의 내부에 있는 휴지부이며, 그것은 강제적으로 스트레스가 놓이는 음절 뒤의 정해진 장소에 놓인다. 이 휴지부는 인공적이어서는 안 되며 構文이 요구하든가 또는 허용하는 것이라야 하며, 이것은 시구를 두 부분으로 분할한다. 그

397) 朴琪烈, "音韻論," 「英詩槪論」, 英美詩文學叢書, 3,(서울: 新丘文化社, 1993) pp. 101~102. Metre와 함께 Pause도 음과 마찬가지로 리듬의 중요한 요소가 된다. 짧은 시행으로 된 서정시는 대체로 일행이 "breath-group"을 이루고 끝에 Pause가 있다. 그러나 행말에서 뜻이 완결되지 못하고 휴지가 없이 계속 읽어야 하는 시행도 있는데, 이것을 "run-on-line"이라 하고 행말에서 뜻이 완결되어 있는 시행을 "end-stopped-line"이라 한다. 그리고 음절이 많은 비교적 긴 시행에서는 Pause가 시행의 가운데(within the verse)에 오는 수가 있다. 이것을 중간휴지(Caesura)라고 한다. 이것은 行中의 sentsnce 또는 phrase의 끝에 있는 것이 보통이다. 대체로 스트레스가 다섯 개 있는 시행에서는 둘째 혹은 셋째 스트레스 다음에 Caesura가 오고, 여섯 개가 있는 시행에서는 셋째 스트레스 다음에 오고, 스트레스가 일곱 개 있는 것에는 넷째 스트레스 다음에 오지만 특히 드라마나 혹은 사색적인 독백에서는 그 위치를 자유롭게 바꿈으로써 의미와 리듬에 미묘한 강조와 변화를 가져온다. 그리고 약강조 5보격의 시행이 각운 없이(unrhymed iambic pentametre) stanza를 이루지 않고 연속되는 시형을 "blank verse"라고 한다. 각운의 구속이 없어서 산문에 가까운 자유로움이 있으므로 특히 극시와 설화에 적합하고 중간휴지의 위치가 자유롭고 행말이 빈번히 구걸치기(run-on)를 함으로써 리듬의 변화가 미묘하다.

분할된 각각의 부분을 半句(hémistiches) 라고 부르고, 두 개의 반구는 반드시 같은 음절수를 갖는 것은 아니다. 구절은 시구의 끝에 있는 휴지가 그 한 행을 다음 행에서 분리하듯 그 두 개의 반구를 분리한다. 그것은 숨쉬는 것이 허용되는 유일한 장소인 시구 끝의 휴지부보다 조금 약하다. 시구 내부의 이 휴지(句節)는 특히 10음절 시구 속에서 더욱 약해졌다. 이처럼 구절이 점점 약해지자 12음절 시구(Alexandrin)처럼 좀 긴 시구는 거의 脚韻에 의해서만 산문과 구별하게 되었다.[398] 그러므로 P. Ronsard(1524~1585)는 "알렉상드렝은 매우 안이한 산문의 냄새를 풍기고 너무 무기력하다"고 느꼈으며, 그와 더불어 프레이야드파(Pléiade, 七星詩派)의 시인들은 의미에 의해서 표시되지 않는 구절에 대해서 이의를 제창하였다.[399] 그러나 그들 자신도 항상 이 요구에 응한 것은 아니며, 다만 세심하게 주의를 기울이는 가운데 그것을 절대적인 규칙으로 여기고 따랐다. 그러나 이 항의도 규제도 4세기 전부터 시구에 일어난 근본적인 변화를 막을 수가 없었다. 17세기의 시구의 구절은 이미 휴지가 아니고 단순한 節目이 되었다. 그런데, 프랑스어의 10음절 시구에서는 4음절의 반구나 이따금 6음절의 반구는 거의 언제나 半句末强勢音節 외에 강세를 받는 음절을 지니고 있었다. 그 강세음은 강제적으로 스트레스가 놓이는 음절의 강세음만큼 강하지는 않았고, 그 후에 오는 휴지부로 눈에 띠게 한 적도 없다. 구절의 휴지가 약해짐에 따라서 그 바로 앞에 있는 음절의 강세음이 특수한 힘을 잃고 그 결과 반

398) Alexandrin에 대해서 黃錫禹는 "자유시 以前의 在한 西詩는 音數 體裁 등에 관한 複雜한 怪難한 法則에 지배되어 있다. 알렉산드리안調의 12綴音의 法則과 같은 그 현저한 例"라고 언급하고 있는데, 이와는 반대로 Alexandrin에서는 중간휴지(la césure)가 약해져, 즉 운율법칙이 약해져 산문과 구별하기가 어려워졌다고 하는 사실을 그는 잘못 인식하고 있었다는 것을 참고하라.

399) 조규철, 「프랑스시 개론: 중세에서 현대에 이르기까지」(서울: 신아사, 1995), pp. 86~97. Pierre de Ronsard(1524~1585)는 르네상스 후반기에 중요한 역할을 한 시인이다. 그는 타고난 재능을 발휘하여 이태리의 르네상스를 프랑스에 도입하여 성공시켰다. 플레이야드파(Pléiade, 七星詩派) 시인 중에서 중심적 역할을 한 그는 서정시에서 탁월한 재능을 발휘하여 프랑스뿐만 아니라 전 유럽에서 명성을 얻었다.

구의 내부에 놓인 강세음이 구절의 직전의 강세음과 같거나 때로는 그 이상의 강도를 갖는 것이 가능해졌다. 요컨대, 16세기의 시인들이 그 작시법을 17세기에 전할 때, 10음절 시구에는 뚜렷하게 강세가 놓이는 음절이 셋 있고, 12음절 시구에는 넷이 있었다. 이 때문에 10음절 시구는 세 개의 부분으로 분할되고 12음절 시구(Alexandrin)는 네 개로 분할된다. 각 분할 부분은 강세를 받는 음절로 끝나고, 절목이 거기에 계속된다. 절목이란 단순히 하나의 분할부분이 끝나고 다음 부분이 시작되는 장소로 이해해야한다. 前半句를 끝마치고 이전의 구절 대신 역할을 하는 절목이 다른 것과 구별되는 것은 그저 다른 절목의 장소가 변동함에 반해서 그것이 정해진 장소에 그냥 있는 것에 지나지 않는다는 것이다. 어떠한 절목도 거기에 가벼운 휴지부를 놓을 수 있으나 정위치의 절목이라도 또 구문상 거기에 휴지부를 두는 것이 경우에라도 시구의 내부에서 휴지하는 일은 드물다. 이와 같이 구절의 휴지가 약해짐과 동시에 시구 끝의 소리의 휴지도 이전보다 엄격하게 지켜지지 않게 되었다. 때로는 구문이 시구 끝의 휴지부를 구절의 그것과 똑같은 정도로 대담하게 넘어서는 때도 있었다. 문장이 어떤 시구 안에서 시작하여 다음 행의 끝까지 계속하지 않고 도중에서 끝날 때 구걸치기가 행하여진다고 하여 2행 째의 시구 안에 있는 어떤 문장의 끝부분이 送語(rejet)를 구성한다. 프랑스의 고어에서는 휴지부가 작시법의 본질적인 요소이며 따라서 아주 명확해야 했기 때문에 구걸치기는 예외적인 것이 되었다. 10음절이나 12음절 시구에서는 아주 드문 일이었으나 구걸치기에 부딪치면 그것은 일반적으로 부주의에 의한 문체의 결합으로 간주해야만 했었다. 그리고 이 구걸치기는 8음절 시구에서 자주 행해졌던 것인데, 이 8음절 시구는 대개 통속적인 장르에서 사용하는 것으로 너무 엄격한 규제를 받지 않는다. 한편의 시가 처음에서 끝까지 각 문장의 끝과 이러한 짧은 시구의 끝을 일치시키는 것이 곤란하기 때문이며 그것이 만일 규제를 받는다면 그 결과는 매우 단조롭게 되어버리는 것 때문에 자유롭게 구걸치기를 하는 것이 허용된 것일 것이다. 15~16세기가 되자 작

시법은 옛날의 습관에서 해방되어 새로운 길을 헤매며 무분별하게 모방했다. 그리하여 그 시대에는 구걸치기를 자유운율의 시뿐만 아니라 모든 형식의 시구에 사용하는 것을 주저하지 않았다.400)

'enjambement'의 의미와 역사가 이러하다는 것을 인식하지 못한 黃錫禹의 오류를 접어두고, 주목해야 될 부분은, 이것이 곧 자유시이며, 자유시를 사람마다 각각 내용율, 내재율, 내심율, 개성율, 내율, 심율이라고 다르게 부르고 있는 것을 포괄하여 靈律이라고 칭하겠다고 하는 부분이다. 이 말은 곧 자연언어의 음운적 관점에서 운율을 정형에 구속시키지 않고 자유롭게 행간걸침의 방식을 구사하는 것을 의미하는 것과 사람의 내부에서 일어나는 변화가 결합된, 다시 말해서 "+자유운율+내부운율"의 합성을 의미하는 것 같다. 이 靈律은 이 논문보다 먼저 발표된 "詩話"에서 더욱 구체적으로 부연한바가 있는데, 즉 그는 시에는 靈律한 맛이 있어야 하고, 또 시의 기교라 하는 것은 이 靈律을 잘 정돈한 것에 불과하다는 것이다. 단순히 律이라고 할 때는 직물의 올과 같은 것이지만, 그와 달리 靈律은 마치 敎法(불교)에 의하여 激發되어서 활동하는 心機처럼, 律이 그 심기를 격발하여야만 한다는 낌새를 알아차려야만 비로소 시를 포착한 시인이 될 수 있다는 것이다. 다시 말해서 직물의 올과 같은 형체만의 律이 아니라 그 올 하나 하나에는 영혼이 깃들여 있어야 하며 그때 비로소 靈律이 된다는 것이다. 이러한 견해는 다음과 같이 부연된다. 즉 형체와 소리와 향기와 맛과 촉감 등을 선택하고 색칠하고 조화시키는 것은 중요한 기교라고 할 수 있지만, 그것은 外形律 곧 장식적인 형식에 불과하다는 것이다. 그러므로 시는 회화처럼, 단순히 겉모양만 그린 회화가 아니라 형체와 소리와 향기와 맛과 촉감 등의 외형과 더불어 그 안에 혈액과 영혼이 들어있는 회화처럼, 자연스럽게 되어야만 고귀한 가치를 얻게 된다는 것이다. 이와 같이 靈律은 음악적 요소와 회화적 요소를 함께 내함하고 있으면서 그냥 음향

400) Maurice-Grammont, 閔憙植 역, op. cit., pp. 28~34.

으로서가 아니라 절제와 세련으로써 궁리할 때 참다운 인격의 호흡과 맥박의 고동이 일어난다는 것이다. 그러므로 시에는 "사람의 언어(人語)"와 "영혼의 언어(靈語)"가 있게 마련이라고 한다. 영혼의 언어는 사람과 신과의 교섭에서만 사용되는 언어이며 이 영혼의 언어를 아는 사람만이 비로소 시를 안다고 할 수 있다고 한다. 또 사람의 언어 곧 現實語로 만들어진 시가 또는 상업예술파 다시 말해서 빵이나 명예 때문에 마치 값싼 만년필을 만드는 것과 같은 가짜 玩具藝術派의 시가, 비록 어느 정도 형식을 갖추었다 하더라도, 이러한 것은 결코 시가 될 수 없다는 것이다. 그러므로 사람의 언어(현실어)는 공기와 같은 무기물의 조직체와 같은 것이며, 영혼의 언어는 유기체의 혈액과 같은 것이라고 한다. 이러한 사실을 모르는 凡人의 눈에는 시가 형체를 가진 문자로밖에 보이지 않게 되는데, 그 이유는 눈앞의 숲과 새소리만 들릴 뿐 깊은 숲속의 새는 영혼과 같은 것이어서 볼 수 없기 때문이라는 것이다. 따라서 이러한 영혼의 소리는 신과 대좌하고 접촉할 때만이 가능한 것인데, 그 영광을 시인만이 누릴 수 있다고 한다. 그 영광을 누리기 위하여 시인은 명상을 하게 되는 것이며, 이 명상은 글자 그대로 "생각함"이 아니라 신의 궁전에 들어가려고 하는 마음의 齋戒라고 한다. 이렇게 가장 높고 가장 幽玄한 自我(神)의 보좌에 오를 때, 즉 美를 획득하고 그 미와 융합될 때, 다만 취한 신경과 입 두 가지밖엔 아무 것도 인식할 수 없다고 한다. 그 신경의 전체는 마치 관현악과 같고, 그 입은 영혼의 노래를 부르기 위하여 열리고 닫힐 뿐이다. 이와 같이 自我 최고의 美를 포착하고 그 미와 융합할 때의 느낌을 靈感 혹은 神興이라고 한다. 영감은 신의 순백의 향기로운 볼에 볼을 비빌 때, 그 손을 꼭 쥘 때 일어나는 "영혼의 깨끗한 肉感"이라는 것이다. 이 육감의 체액이 엉겨 "뜨거운 말"이 되어, 全神經의 絃에 떨어질 때가 바로 서정시가 탄생하는 秘境이라는 것이다.

詩人은 神의 玉座에 對坐하다 榮光을 가졌다. 詩人은 實노 藝術界의 帝王일

다. 詩人의 感興은 곳 神人과의 接觸- 그 會話일다. 그러나 神의 말은 細菌보다 纖微하다. 이 纖微의 壙圖가 곳「表現」일다.

△

詩에는「靈律」한 맛이 잇슬뿐이다. 技巧라함은 結局「靈律의 整頓」에 不外ᄒᆞ다. 다시 말ᄒᆞ면 律이라 홈은 氣分의 織目(오리메, 필자주 : 織り目, 발, 직물의 올과 올 사이)을 이름일다. 이 氣分의 機의 機微를 암에 이르러야 비로셔 一人의 詩人됨을 엇는다.

△

色彩 香 形의 造粧 選擇 調和 等은 固히 技巧의 重要項目이나 이는 僅히 그 外律 곳 그 裝飾形式에 不過ᄒᆞ다.「詩는 繪畵的이 되지 안어셔는 안이된다」함은 곳 이곳에 重ᄒᆞᆫ 根底를 둔 말이다. 繪畫性은 詩의 必要要素의 一일다. 그러나 單히 外飾으로와 하이카라的의 繪畵的 加工이어셔는 안이 된다. 그 色彩 그 香 그 形이 곳 詩의 血液의 色 香 또는 이것에 適한 自然形이 되지 안이하여셔는 高貴ᄒᆞᆫ 價値를 占ᄒᆞ기 불능ᄒᆞ다.

△

詩는 繪畵的 要素와 共히 音樂的 要素와의 精을 握ᄒᆞᆫ 藝術일다. 그럼으로「音響」의 節制 洗鍊이 詩의 가장 緊要ᄒᆞᆫ 工夫(필자주:くふう, 궁리, 坐禪에 專心하는 일)일다.「音響」은 詩란 참 人格의 呼吸 그 脈의 鼓動일다. 이것이 普通時의 音性律 音量律 等이라 하는 者(필자주:もの, 형식명사 '것')일다.

△

詩의 象徵派라며 民謠派라며 寫象派 等이람은 그 내용으로 보담도 色彩 香 音響의 配列形式 如何에 區別되는 者일다.

△

詩에는「人語」와「靈語」의 別이 잇다. 詩의 用ᄒᆞ는 語는 곳 이 靈語일다. 靈語람은 人間과 神과의 交涉에만 쓰이는 ᄒᆞᆫ 語學일다. 그러나 이「말」에는 ××도 업고 學校도 업다. 그럼으로 天才가 아니면 그「말」을 學ᄒᆞᆯ 수 업다. 이 靈語에 依ᄒᆞ여 ×ᄒᆞᆫ 者라야, 비로서 詩라는 일홈이 씃는다. 彼「人語」곳「現實語」에 依ᄒᆞ야 ×ᄒᆞᆫ 俗×, 歌 等 또는 商賈藝術派(麵麭 또는 名利 때문에 맛치 拾錢 萬年筆갓흔 싼 原料의 模擬의 玩具藝術派)의 作이, 비록 올마콤 詩의 形式을 具ᄒᆞ야 잇다 하드리도, 그는 決코 詩가 아닐다. 强히 그것을 詩라 ᄒᆞ려면 或「人語詩」라고나 稱홈이 그것들의게 對ᄒᆞᆫ 最上의 優遇라 ᄒᆞ겟다. 現代의 亞細亞詩壇도 其中엣 사람을 除ᄒᆞᆫ 外에는 아직도 이 人語詩의 領域을 버셔잇지 못ᄒᆞ다.

△

現實語의 가장 곱고, 가장 完全ᄒᆞᆫ 者가 靈語에 取ᄒᆞ여는 그 僅々ᄒᆞᆫ 밧침의 用에 밧겐 充치 못ᄒᆞ게 된다. 靈語에는 靈語로의 特別ᄒᆞᆫ 子母가 잇스나, 靈語의「性」의 ×和强×의 補用에 例컨듸「—」「ㅅ」갓흔 者로 提供되는 者일다.

△

現實語는 한 空氣(언으 組織體의)일다. 그러나 靈語는 한 液일다. 곳 「絶對美」의 液일다. 그럼으로 詩는 한 液體일다.

△

詩人은 詩를 보지 아니ᄒᆞ고, 詩의 美를 듯는다. 여기가 「詩의 鑑賞의 秘訣」이 플니는 곳일다. 凡人의 눈에는 詩는 「色을 가진 文字」로밧겐 아니 보히나, 實은 그 色이 遠林의 禽과 갓치, 적은 「바이오린」을 가지고 그윽히 歌ᄒᆞ여 잇기 ᄯᅢ문일다.

△

詩人의 詩作의 態度는 神의게 呼掛된 ᄯᅢ, 그 音性의 如何에 依ᄒᆞ여 決ᄒᆞ는 者일다. 곳 態度람은 神과 對立, 또는 對坐ᄒᆞᆯ ᄯᅢ의 그 感情을 일음일다.

△

詩人의게는 瞑想이라는 日常科目이 잇다. 그러나 瞑想이람은 글쟈와 갓흔 「싱갓함」이라는 意味가 아닐다. 瞑想은 詩人의게 取ᄒᆞ면 「神의 眇昏ᄒᆞᆫ 宮殿에 入ᄒᆞ려는 마음의 ᄒᆞᆫ 齋戒」에 不外하다.

△

詩人이 가장 놉고, 가쟝 幽玄ᄒᆞᆫ 自我의 寶座에 進ᄒᆞᆯ ᄯᅢ, 곳 무엇의 확실ᄒᆞᆫ 美를 흠킬 ᄯᅢ, 그 美에 融ᄒᆞᆯ ᄯᅢ, 그이는 直히 醉ᄒᆞᆫ 神經과 「입」과의 두 存在밧겐 아모것도 認ᄒᆞᆯ 수 업게 된다. 그 神經의 全體는 ᄒᆞᆫ 管絃樂이 되고, 그 입은 다못 歌홈에 開閉된다.

△

自我最高의 美를 흠키며, 그 美에 融ᄒᆞᆯ ᄯᅢ의 「늣김」을 普通 「靈感」 或은 「神興」이라 ᄒᆞᆫ다. 더 强하게 말ᄒᆞ면 靈感 「inspiration」은 神의 零白의 힝긔(句)로운 頰에 融ᄒᆞᆯ ᄯᅢ, 그 손을 쏙 쥐일 ᄃᆡ 이러나는 「魂의 淨ᄒᆞᆫ 肉感」일다. 이 肉感의 滴이 엉겨, 「쓰거운 말」이 되야, 全神經의 纖維의 絃에 슷쳐 ᄯᅥ러질 ᄯᅢ가, 抒情詩의 낫는 境일가. 詩가 ᄒᆞᆫ 液體란 意義는 이곳에서 더욱 발게 盡ᄒᆞ여진다.[401]

이 글은 비록 완벽한 논문형식이 아니기는 하지만 그의 현대시에 대한 인식정도를 가늠하는 척도로 보아도 손색이 없다. 왜냐하면 현실을 현실로 그냥 파악하는 것이 아니고 그 현실 속의 自我(神)라고 하는 美를 획득하고 융합하며 서로 인정하고 현실과 하나가 되는 絶對知의 경지, 다시 말해서 G. W. F. Hegel이나 C. Baudelaire가 陶冶에 의해 도달

401) 黃錫禹, "詩話," 「每日申報」, 1919. 9. 22., 1919. 10. 13.

한 행복의 경지인 바로 그 모더니티를 파악하고 있는 것으로 믿어지기 때문이다.

여기서 우리는 잠시 韓啓傳의 黃錫禹에 대한 비판을 짚고 넘어가지 않을 수 없다. 그는 시론이 아니라 작품을 예로 들어 형태면에서나 호흡율의 면에서나 金億보다 한발자국 더 자유시에 접근하고 있다고 전제하면서, 黃錫禹는 金億처럼 일정한 리듬을 반복하지 않고 동일한 단어의 반복에 의해 리듬감을 획득하고 있다고 한다. 이러한 리듬감은 "너와 나 단 둘 사이에 맘의 그늘에"와 같은 표현이 뒷받침되어 시적 효과가 성공적이라는 것이다. 그러나 그의 작품이 완전한 자유시로 정착하기에는 아직도 취약점이 많고, 金億이 음악성에 집착한 나머지 민요적 율조로 회귀하였던 것처럼 그도 지나치게 관념성에 너무 집착했다는 것이다. 가령 "때는 가는 길에/酩酊한다"처럼 갑자기 튀어나오는 한자어로 인하여 호흡이 차단되고 특히 이러한 관념어와 은유가 혼합되어 있을 경우 더욱 가중된다는 것이다. 뿐만 아니라 그의 시는 1~2행 속에 어느 정도 리듬의 변화를 느낄 수 있다 할지라도 그것이 한 연, 한 절, 또는 작품 전체 속에서 볼 때에는 지극히 단조롭고 "~다"로 끝나 이미지의 나열에 불과하기 때문에, 구조적 측면에서의 리듬감이 단절되고 만다는 것이다. 정형시가 외적인 리듬이 고정된 반면, 자유시는 외적인 리듬은 무질서하지만 내적인 리듬의 일관성을 지향하는 형태라고 할 수 있는데, 이런 관점에서 본다면, 黃錫禹의 작품은 외적인 측면에서는 상당히 자유시의 본질에 접근하고 있으나, 내적인 질서의 측면에서는 아직도 미흡한 점이 있다는 것이다.[402]

상당히 날카로운 지적이 아닐 수 없다. 그러나 여기서 문제 삼고 싶은 것은 정형시와 자유시에 대한 그의 견해이다. 먼저 정형시의 경우, 가령 어떤 시의 외적인 리듬이 비록 고정되어 있다 할지라도 그가 말하는 소위 내적인 리듬이 해이되지 않고, 매우 긴축되고 매우 조화로운

402) 韓啓傳, 「韓國現代詩論硏究」 (서울: 일지사, 1983), pp. 37~38.

질서를 유지하고 있다면, 이 시를 어떻게 볼 것인가? 외적 리듬이 정형율이기 때문에 결코 현대시가 될 수 없다는 말인가? 앞에서 T. S. Eliot과 Benjamin Hrushovski 등이 언급한바와 같이 서구에서는 현대시의 조건으로 정형시와 자유시의 경계를 따지지 않고 통사구조에서 발생하는 심층구조의 존재 여부에 따라 우열을 가린다는 것을 이미 밝힌 바 있다. 다음으로 자유시의 경우, 내적인 리듬은 일관성을 지향하지만 외적인 리듬이 무질서한 형태라고 정의하고 있는데, 이 '무질서'란 의미가 애매하다. 만약 무질서가 사전적 의미 그대로를 뜻한다면, 자유시가 아니라 산문시의 정의라야 마땅할 것이며, 정형시의 고정된 리듬보다 자유롭다는 의미로 사용되었다면, 관습적 보편적으로 공인된 리듬이 아닌 특수하고 개성적으로 고안해낸 질서 지향의 리듬이어야 할 것이다. 그렇다면 자유시의 외적 리듬이라는 것도 결국은 자유가 아니라 또 다른 차원의 구속이요 제약이 아닌가? 어쨌든 외적인 리듬이 이와 같이 만들어져 있다고 해서 모두 자유시 또는 현대시가 될 수 없다는 것을, 서구의 운율관에서 밝힌바 있고, 한국의 경우 崔南善의 "쓰거운 피"와 같은 일련의 시에서도 그 실체를 보았다.

이 점만을 감안한다면, 韓啓傳의 내적 리듬에 관한 관점은 암시, 深淵, 심층의 가상세계로 보아도 틀리지 않으며, 자유시에 대한 정확한 포착이 아닐 수 없다. 그렇다고 해서 이러한 포착이 새로운 것은 아니며, Benjamin Hrushovski의 리듬 개념과 黃錫禹의 靈律 개념에서 이미 포착되고 언급되었다는 것을 반복할 필요가 없을 것으로 생각한다. 다만 언급하고 싶은 것은, 黃錫禹가 語彙場 개념이 부족하여 상위어와 하위어, 그리고 결합관계와 계열관계를 구분하지 못하고 '靈律'이라는 단어로 얼버무리고 있음에 반하여, 韓啓傳은 상위어인 '자유시' 아래 하위어인 "외적 리듬"과 "내적 리듬"으로 초보적이기는 하지만 어느 정도 범주화하고 있다는 것이다.[403]

---

403) 金基鎭, "詩歌의 音樂的 方面," 「朝鮮文壇」, 제11호(1925. 8), 홍정선 편, 「金八峰文學全集: Ⅰ. 이론과 비평」(서울: 문학과 지성사, 1988), pp. 44~45. "그런

韓啓傳의 자유시에 대한 견해를 정리하면 다음과 같다.[404]

자유시 { 외적 리듬: 관습적 보편적으로 공인된 리듬이 아닌 특수하고 개성적으로 고안해낸 질서지향의 리듬.
내적 리듬: 작품의 표층으로 나타나지 않는 암시, 深淵, 가상세계

소위 내적 리듬이라고 하는 것은 朱耀翰에게서도 엿보인다. 그는 "노래를 지으시려는 이에게(朝鮮文壇 제3호, 1924. 12)"에서, "자유시라는 형식으로 말하면 당시 주로 불란서 상징파의 주장으로 고래로 나려오는 각 법과 「라임」을 폐하고 작자의 자연스러운 리듬에 마초아 쓰기 시작한 것임니다"라고 언급하고, 이어서 모든 예술의 표현은 형식과 내용으로 구별해 놓아서는 안 된다고 말한다. 형식을 극단적으로 파괴하려고 하는, 다시 말해서 근래의 미래파나 다다이즘 운동같이 형식에 치우치고 있는 타락적 경향에 대한 반동은, 자극제는 될지언정 그 형식의 파괴라고 하는 무기만 가지고 실행하는 예술이기 때문에 그 생명을 얼

데 언어는 한 개의 개념을 표명할 뿐인데 언어가 시가로 사용될 때에는 개념을 요구하는 동시에 개념이 아닌 언어의 음영을 요구하므로 거기에는 언어의 발성이 무엇보다도 필요하다"고 하며, 金基鎭도 언어의 표층의미이외의 음영, 즉 암시(가상세계)가 있어야 함을 지적하고 있다.

404) 鄭漢模, 「韓國 現代詩의 精粹」 (서울: 서울대학교 출판부, 1979), 1~11."정형시는 외재율이고 자유시에는 내재율이 있다는 편의적이고 획일적인 구분은 충분히 고려되어야 할 것이다. 엄격한 구분으로서의 내재율은 외재율이 없는 산문 내지 산문시 속에만 존재한다고 할 수 있다. 자유시란 넓게는 산문시까지도 포함한 정형시이외의 모든 시를 말하게 되지만, 자유시와 산문시를 개별적인 장르로 나누어 생각한다면 자유시의 리듬은 外顯되고있는 경우가 많다. 일정한 양식, 일정한 순환을 거부하고 이러한 단일한 반복적 리듬을 파괴하는 의도적 리듬이 자유시의 리듬이기도 하지만, 자유시에도 리듬이 엄연히 외현되고 있는 것만은 사실이다. 따라서 정형시를 외재율이라 하고 자유시는 내재율이라고 하는 편의적인 구분은 있을 수 없게 된다. 그러나 정형시의 리듬을 보편적 리듬이라고 하고 자유시의 리듬을 개성적 리듬이라고 본다면, 자유시의 내재율성은 합리적인 근거를 갖는다."라고 언급하며 내재율의 의미에 대한 의혹을 제기하고 있는데, 직접적인 언급은 아니지만 내재율을 표층으로 표현되지 않은 가상세계(암시)로서 산문 또는 산문시에만 있는 것으로 보고 있음에 반하여, 韓啓傳은 이것이 자유시에도 있는 것으로 발전시키고 있다. 그러나 鄭漢模는 이에 대한 구체적인 언급을 피하고, 이것을 보편성(정형시의 리듬)에 대한 개별성(자유시의 리듬)으로 이해함으로써 黃錫禹의 견해로 되돌아가고 있음을 볼 수 있다.

마나 지속할지 의문이라는 것이다. 물론 형식이 중요한 것이기는 하지만 그 밑으로 즉 심층으로 들어가 보면 결국 형식보다 더 중요한 것은 내용이라는 것을 알 수 있다는 것이다. 그리고 그는 프랑스의 자유시가 시에 있어서 상당한 지위를 차지하고 있는 것은 그 형식이 파괴적이기 때문이라기보다 그 내용이 영원하기 때문이라는 것이다. 그러므로 조선의 자유시(신시라고 표기하고 있는데, 자유시의 상위개념으로 사용하고 있는 것 같다)도 그 형식을 가지고 생명을 얻을 것이 아니라 자유시의 안에 실린 사상과 정서가 독창적이냐 아니냐에 그 생명이 달린 것이니, 만약 자유시의 작가들이 정말로 이렇게 새로운 정신과 새로운 미를 발견하기만 한다면 한국의 자유시 운동은 성공할 것이며 그렇지 못하면 얼마 안 가서 쇠퇴하고 말 것이라고 한다. 그리하여 그 생명 있는 내용의 표준(그는 '크라이틔리아'라고 표기, criteria)으로, "첫째 개성에 충실하라, 둘째 조선사람(조선혼)의 개성에 충실하라"라고 제시하고 있다. 왜냐하면 개성이 없는 예술품이 생명을 유지한 유례가 없기 때문이라는 것이다. 우주에는 미가 가득하다고 하지만 그대로는 예술이 되지 못하며, 그 미가 개성과 조화하고 결혼할 때에야 비로소 참 예술이 탄생한다는 것이다. 또 조선사람의 개성(조선혼)이라고 하는 것은 결코 인간의 공통성 또는 인류애를 무시하거나 배타적 국수주의적인 운동을 벌이자는 생각이 아니라는 것이다. 가시가 싫다고 꽃까지 버릴 수는 없는 것이므로 외국문화의 수용도 할 수 있는 데까지 하는 것이 좋으나, 다만 본래의 의도와는 달리 외국 숭배주의나 단순하게 모방주의에 빠지는 것을 경계하자는 것이다.[405] 이러한 그의 주장은 그의 시집 「아름다운 새벽」의 발문에 더욱 발전시켜 정리하고 있다.

> 「개렴」(槪念)으로 노래를 부르려는 이가 잇습니다. 더욱이 민중예술을 주창하는 이 사회형명덕 색채를 가진 이 중에 그런 이가 잇습니다. 그러나 그런 이는 십상팔구가 「개렴」의 노래가 됩니다. 이 책에 모흔 노래는 「개렴」에 의

405) 朱耀翰, op. cit., pp. 42~45.

하야 쓴 것이 아닙니다. 또「개념」을 지으려고 쓴 것도 아닙니다. 이는 다만 때를 따라 니는 마음의 파동의 긔록입니다. 그럼으로 거긔는 각색가지 사샹과 정서가 석겨잇습니다. 전후 모순되리만치 색채가 잡연합니다. 그러나 그 모든 색채가 다「나」라는 것의 일부의 나타남이외다. 그 복잡이「나」라는 개셩에 통일될 줄 압니다.

「자긔에게 충실하라」이것이 나의 예술 밋 생활의 표어입니다. 그「자긔」라는 것은 결코 한가지「개렴」이나「사샹」이나「주의」가 아니외다. 그 모든 것을 포함한 통일테입니다. 그「자긔」를 충실히 노래한 것이 이 노래들 입니다.

그러나 나는 여긔 두가지 자백할 것이 잇습니다. 첫재는 내가 의식뎍으로「데짜단티즘」을 피한 것이외다.「나」와「사회」는 서로 써나지 못할 것이외다. 그럼으로 엇던한 적은「나」의 행동이던지「사회」에 영향을 주지 아늠이 업슬 것이외다. 나는 우리 현재 사회에「데짜단」뎍, 병뎍, 문학을 주기를 실혀합니다. 그럼으로 나는「데짜단」뎍 경향을 가진 작가를 조하하지 아느며 자신도 그런 경향을 피하기로 주의하엿습니다. 오직 건강한 생명이 가득한, 온갓 초목이 자라나는 속에 잇는 조용하고도 큰 힘가튼 예술을 나는 구하엿습니다.

둘재로 자백할 것은 이삼년래로 나의 시를 민즁에게로 더 각가히 하기 위하야 의식뎍으로 로력한 것이외다. 나는 우에도 말한 바와 가치「개념」으로 된「민즁시」에는 호감을 가지지 안엇스나 시가가 본질뎍으로 민즁에 각가울 수 잇는 것이라 생각하며, 그러케 되려면 반드시 거긔 담긴 사샹과 정서와 말이 민즁의 마음과 가치 울리는 것이라야 될 줄 압니다. 그럼으로 이 책즁에「나무색이」,「고향생각」등에 모흔 노래는 이런 의미로 보아 민즁에 각가히 가려는 시험이외다.[406]

그의 견해를 요약하면 정형운율은 버리되 파괴적이어서는 안 되며 결국 자유운율을 지키되 그 형식보다 그 안에 담겨있는 내용이 중요하다는 것이다. 그가 중요하다고 여기고 있는 내용이란 단순히 언어학적·사전적 의미의 내용이 아니라 위에서 언급한 내적 리듬(암시, 深淵, 가상세계, 절대지)과 다르지 않다는 것을 알 수 있다.

이러한 朱耀翰의 견해와 맥락을 같이 하고 있는 韓啓傳은, 黃錫禹와 달리 朱耀翰의 작품 속에는 이러한 시론이 어느 정도 스며들어 있다는

406) 朱耀翰,「아름다운 새벽」(서울: 朝鮮文壇社, 1924), pp. 167~169.

것이다. 그러나 여기서 또 한번 짚고 넘어가야 할 것이 있으니, 그것은 韓啓傳이 "朱耀翰의 「눈」이나 「불노리」에서는 비록 散文的 外形을 지녔다 할지라도 동일한 音節의 반복을 통해 형성된 리듬이 悠然한('흘러가는') 呼吸律을 느끼게 해주며, 또한 7·5調의 基本律調가 作品 전체의 '內容的 秩序'를 유지시켜 주고 있다. 또 하나, 呼吸律이 '思想, 이미지, 記憶, 槪念 등의 複合體'라면, 그것은 定形詩에서의 音節의 일정한 수효나 自由詩에서의 논리적인 操作이 아닌 '思考의 放出'(l'émission de pensée)로써 調和를 이루어 전체의 통일성을 기하게 될 것이다"라고 언급한 부분이다. 먼저 그에 의하면, 7·5조의 기본율조가 전체의 내용적 질서를 유지시켜 주고 있다고 언급하고 있는데, 이 7·5조는 일본의 와카(和歌)나 하이쿠(俳句)의 전형적인 정형율이며, 이것을 모방하여 "移秧" 등의 창가를 만들어 1908년 3월 학부에서 발행한 「普通學校 學徒用 國語讀本」에 싣고, 다시 이것을 崔南善이 "京釜鐵道歌"에서 모방하여 문화접변이 이루어진 것이 아닌가? 이것은 자유시에 대한 그의 논리와는 어긋나는 것이며, 또 한국 고유의 정형율이라 할지라도 마찬가지이다. 다음으로 "思考의 放出"이라고 하는 언급의 放出이라고 하는 것은 "안으로부터 밖으로 내보낸다"는 의미로서, 마음속에 가지고 있는 생각을 밖으로 내보낸다는, 다시 말해서 '함축' 또는 '암시'와는 반대의 의미가 되는 것이다. 그러므로 방출된 사고는 내적으로가 아니라 외적으로 질서가 지켜져야 하는 외적인 비논리의 조작이어야 할 것이다. 이 "思考의 放出"의 한 예가 바로 黃錫禹의 경우 개념적인 한자어의 나열이라는 것을 알아야 할 것이며, 이 개념을 朱耀翰 또한 배척하고자 했던 것이지만, 정작 작품을 만들어내는 실제에 있어서는 그도 黃錫禹와 마찬가지로, 독단적인 개념만을 만들어내는 우를 범했던 것이다.[407] 정리하

407) 李崇源, "초기 자유시 형성의 몇 가지 층위," 金容稷 외, 「한국 현대시사의 쟁점」(서울: 시와 시학사, 1991), pp. 148~162. 그는 "그러나 소수의 진지하고 통찰력 있는 시인들은 작은 놀이의 자유로움을 통하여 더 큰 구속의 틀을 포착하고 그 구속의 틀과 대결할 수 있는 정신의 힘을 형식의 자유로움 속에. 시 양식의 상징성과 암시성 속에 담아 놓았다. 처음에는 병 주고 약 주는 식으

면, 韓啓傳은 자유시(현대시)에 대한 어휘장 개념을 잘 정리하고 있지만, 그 예문을 제시하는 것에 있어서는 오류를 범했다고 말할 수밖에 없는 것이다.

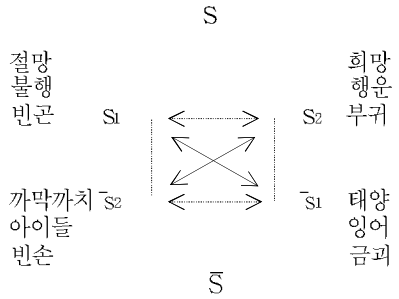
여기서 우리는 이러한 자유시론에 입각해서 자유시가 어떻게 만들어지고 있는가를 다시 한 번 살펴볼 필요가 있다. 먼저 자유시론을 정확하게 포착하고 있으면서도, 시작에서는 그것이 제대로 구현되지 못하고 있다고 韓啓傳이 예리하게 지적하고 있는 黃錫禹의 시를 살펴보면 다음과 같은 것이 있다.

새벽은
동녘한울의물가(濱)에서
구름의금울노
붉은기-ㄴ鬚髯뻣친
金塊와갓흔太陽의鯉魚를낙거올닌담니다
그밋으로쌈악까치들은
고기사러가는村兒孩떼와갓치
空中에奔走히소삿다내렷다하며
달과
족으만별들은내몸도잡힐가怯나서
발々썰며손바닥으로얼골가리우고돌아안저숨음니다

—"새벽" 전문(黃錫禹)

로 던져졌던 신문학의 분방함, 자유시의 자유로움이 결국엔 구속의 틀을 까부수고 개체의 해방을 추구할 수 있는 내면적 형상력으로 발전할 수 있었던 것이다. 바로 이점에서 자유시 형성의 역사적 의미가 발견된다. 우리의 자유시는 그 형식의 자유로움 속에 전통적 가락의 다양함을 수용하였으며 시대의 질곡에서 울분과 비애, 분노와 저항을 때로는 직선적으로, 때로는 암시적으로 드러내는 데 성공하였다. 그 도상에서 도출된 수많은 시행착오, 성취와 파탄의 전 궤적은 민족의 해방과 개체의 자유로운 삶을 이루기 위한 피 어린 분투의 흔적이었다. 서정양식의 테두리 안에서 행해진 이 모든 노력과 성취가 바로 자유시 형식의 정착을 기초로 해서 이루어진 것이다"라고 언급하고 있는데, 시의 외형인 자유운율뿐만 아니라, 자유를 다소 미흡하기는 하지만 암시성에서 찾으려고 하는 매우 발전적인 견해를 보여주고 있다.

이 시에서는 분명히 서구의 정형운율이나 일본의 전통 운율, 그리고 한국의 전통 운율을 찾아볼 수 없다. 11행 한 연으로 되어 있는 이 시의 행에 나타나는 Metre 또한 일정하지 않으며, 시조는 물론 가사나 민요의 형식에도 이런 것은 없다. 적어도 표층으로는 그만의 개성율(내재율)을 가지고 있는 시라고 할 수 있다. 다만 한자의 사용이 눈에 거슬리기는 하지만 이 한자를 한글로 고쳐놓으면 한자를 사용함으로 해서 오는 이질감이 없어진다. "구름의금울," "金塊와같은太陽의鯉魚," "쌈악싸치들은/고기사러가는村兒孩떼와갓치"와 같은 은유와 직유도 무리 없이 잘 구사되고 있음을 볼 수 있다. 그리고 무엇보다도 이 시에는 비교적 변사조나 웅변조의 설명을 삼가 하고 사물의 현상을 그대로 제시하는 것으로 만족하고 있으며, 특히 "낙거올림니다," "소삿다내렷다," "발々떨며," "얼골가리우고돌아안저숨음니다"와 같은 동사의 구사로 시의 역동성을 돋보이게 하고 있다. 黃錫禹라고 하는 그의 이름을 빼고, 현대의 어느 시인이 이 시를 발표했다 해도 무난히 수작이라는 평가를 받을 수 있을 만큼 그의 시에는 언어가 본래부터 가지고 있는 의미(보편성) 이외의 의미(개별성)가 만들어져 있음을 간과할 수 없는 것이다.



그러나 위의 도표에서 보는 바와 같이 심층에 숨어있어야 할 개별적인 의미인 "태양=잉어, 까막까치=아이들"이 모두 표층으로 드러나 있는 것을 볼 수 있다. 이러한 현상은 화자가 성급하게 발언하는 행위, 즉 언어의 폭력을 행사함으로써 시적인 효과를 약화시키고 있는 것이다. 물론 이러한 언어구사는 T. S. Eliot을 비롯한 현대시인들이 가지고 있는 약점이며 극복

되어야 할 과제이기도 하지만, 그래도 다행스러운 것은, "까막까치=태양"의 메타포가 구사되지 않고, "까막까치들이 태양의 밑으로 분주히 솟았다 내렸다 하며"라고 하는 통사구조만을 제시하고 있다는 것이다. 여기서 우리는 S_1(불행, 빈곤)은 $\bar{S}_2$(까막까치, 아이들, 빈손)를 내함 한다고 하는 것을 알고 있으며, '까막까치'는 '태양'을 그의 대상가치로 삼고 있음을 알 수 있다. 그러므로 우리는 다음과 같은 통사론적 레벨을 찾아낼 수 있다.

① 까막까치(아이들)는 태양(금괴)을 가지고 있다.

태양(금괴)은 형상적 연기자로서 자연언어 속에서 표현된다.

② 까막까치(아이들)는 굉장한 행운을 가지고 있다.

이 "굉장한 행운"은 비형상적 연기자로서 표현되지 않은 심층구조 속에 나타난다.

③ 까막까치(아이들)는 부자다.

이 안에서 우리는 가치 '부귀'의 존재를 쉽게 인식할 수 있다. 이 '부귀'는 분명 까막까치가 본래부터 가지고 있던 그 자신의 가치가 아니고, 태양이 가지고 있던 가치이다. 그런데 어느 순간에 까막까치의 가치가 되어, 다시 말해서 까막까치가 마치 태양의 가치를 잉태한 것처럼 되어 버린 것이다. 이 두 행위주를 주체와 대상이라고 할 수 있다면, 같은 연기자인 까막까치 안에서 명시화된 기호학적 형태 "$S \cap O$"는 주체와 대상 사이의 동일한 합접관계의 매우 다양한 언어학적 표현을 포섭하는 것으로 가정될 수 있는 것이다. 만약 기호학적 행위주(관용적 언어학적 행위주인 까막까치와 태양)와 담화적 연기자(대상가치를 잉태한)와 둘로 분리하는 거리의 원리(비병존의 원리)를 받아들인다면, 이것은 담화적 표현을 규제하는, 다시 말해서 조직하고 있는 거리로 그것을 설치하고 화술적 통사의 자율을 보증한다. 그 경우에 만약 연기자의 관점으로부터 행위주의 혼합주의가 단 하나의 담화적 연기자 속에서 둘 또는 그

이상의 행위주의 존재를 묘사할 수 있다면, 재귀성의 보편적 골격 안에서 해석될 수 있다. 그러므로

④ 까막까치는 갈등을 겪고 있다.

이러한 언어학적 언술의 표면논리는 '까막까치'라고 하는 연기자 안에서 밝혀지고 있다. 또한 그것은 통사론적 사건(신태그마적 구조 안에서만 발생) 안에서 한 장소가 '까막까치'라고 하는 위치를 선택하는 것으로 고찰할 수 있고, 주체 행위주로서의 그의 역할 안에서 대상 행위주로 고찰된 동일한 '까막까치'를 괴롭힌다. 우리는 혼합주의적으로 위치를 잡은 연기자 안의 통사론적 언술을 새기는 것에 의해 쉽게 해석할 수 있는 귀속언술이라고 하는 지위를 관찰할 수 있다. 만약 이것이 정확하다면, 우리는 그것이 개인적 세계의 귀속조직 그리고 문화적 세계의 타동적 조직의 결정하기가 몹시 어려운 경우처럼 어려운 행위주적 구조와 연기자적 구조 사이에 지탱된 관계의 형태임을 고찰할 수 있는 것이다. 이러한 형태는 우리가 가치로서 그들을 밝힐 수 있는 무한대의 기호학적 대상에 의해 둘러싸인 우리 스스로를 찾아내는, 의미론적 세계 안에 담겨진 존재로서의 우리 스스로이든지, 또는 행위주적 해방상태의 절차에 따르는 우리의 담화이든지, 기본적 통사론적 도식은 모든 경우에 대상의 위치를 점령하는 가치를 선택하는 주체를 안내한다. 따라서 소여의 강조적 관계로서 그들은 기호학적 기호 속으로 주체와 대상을 불러들인다. 가치가 언술 속에 새겨질 때 그 언술은 그의 기능이 그밖에 또 하나 기호학적으로 존재하는 것으로서의 이러한 주체와 대상을 고찰할 수 있는 주체와 대상 사이의 접합적(합접 또는 이접관계) 관계를 확립할 수 있는 상태를 기술한다. 상상력의 은유적 비약이 조금도 없는 이러한 단언은 반대로 훌륭하게 사실적 결과를 제공한다.[408]

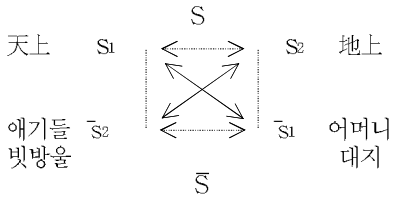
---

408) A. J. Greimas, op. cit., pp. 84~90.

집웅우에
遮陽우에
장둑臺우에
추녀밋돌멩이우에울녀떨어지는비ㅅ소리는
大地를쩌나
머-ㄴ空中으로잡혀갓든
물방울의애기들이
바람의손에救援되여
도망쳐나려와
어머니의무릅우에서
강중々々즐거워쒸며
엄마, 々々, 々々, 々々불으면서
내몸숨길곳군우하는急한니야기람니다
마당과도랑에서요리조리휘돌아나리는물은

—"비ㅅ방울" 전문(黃錫禹)

이 시도 다소 인위성이 있는 은유적 기법이 남아있기는 하지만 "새벽"과 같이 자유운율에 입각해 만들어진 수작이라고 할 수 있다.



빗방울이 대상가치로서의 어머니와 대지를 잉태함으로써 그 안에 스스로 갈등구조를 만들고 있는 것이다.

나는 굿々내 톄포되계되엿다
인제는 갈곳조차업다, 한거름도 더
열손가락은 피투성이되야 돌벽을쓰덧다.
세병정의 창날은 조곰치도 쉬지안는데

아하, 짬에 젓기는 괴로운 이마즈막이여.

그때 「에그 하느님밥소사!」 하는소리와가치
손벽을 짝々치며 어머니가 누이를쓰을고 쒸여나온다.
물귀신가튼 그 거문 머리채 짱바닥을덥흘때
방안은 일시에 몸서리치며 푸드득쩐다.
병정들은 「쌜니쌜니」 하고 창날웃을 더々내민다.
나는 이를갈며 사지를 버틔엿다 마즈막 각오를하고서

그때 두녀자는 옷을 활々 벗더니
발가숭이되야 병정을 스르르 껴안는다.
세병정은 벙글々々 우스며 人魚가튼그귀한 선물을바라보더니
손쓰락을 내밀어 또한아-하고 골을 돌닌다.

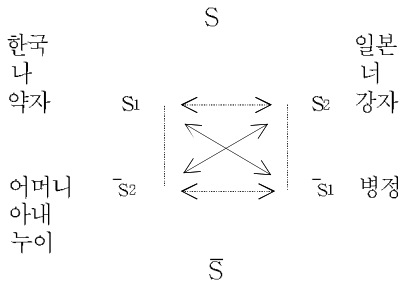
어머니는 이눈치를차리고 쒸어드러가더니
이내 넙적다리 찟겨진엇던 녀자를쓰을고나온다,
그녀자는 손을나체가린채 발을동々구르며 울기만 한다
병정은 淫慾의 팔을 드러껴안으려한다
앗! 그때 나는 긔가앗득하엿다
그녀자는 내 안해엇슴으로!

나는 그만 업더저 창웃헤 목을찔넛다,
선지피가 천장에 분주히 六花를 그렷다,
마치 세 裸婦를 비웃는드시.
(少年때의어느해가을病席의幻想)

—"貞操" 전문(金東煥)

金東煥의 이 시 또한 어떠한 정형운율도 지키지 않고 있는 자유운율의 시다. 전형적인 자유시라고 할 수 있는데, 사람들은 이 시에 별로 관심이 없다. 왜냐하면 이 시에는 사실성만 있을 뿐 서정성이 없는 것으로 생각되기 때문일 것이다. 마치 고답파의 시나, 서사시의 일부분을 읽는 듯한 느낌을 갖게 되기 때문일 것이다. 사실 이 시를 살펴보면, 그 흔한 은유나 직유 같은 것이 거의 구사되지 않고 있으며, 리듬 또한 완

만하여 거의 산문에 가깝게 느껴진다. 그러나 가만히 더 자세히 살펴보면 이 시에는 동사들이 적절하게 구사되고 있음을 발견할 수 있다. 즉 "돌을쓰덧다," "땀에 젓기는," "뛰여나온다," "짱바닥을덥흘때," "몸서리치며 푸드득떤다," 더々내민다," "버틔엿다," "활々 벗더니," "껴안는다," "선물을바라보더니," "골을 돌닌다," "뛰어드러가더니," "녀자를쓰을고 나온다," "발을동々구르며," "껴안으려한다," "목을찔넛다," "六花를 그렷다" 등의 동사가 구사되고 있는데, 이것은 이 표층구조의 언술이 스스로 역동성을 불러일으키고 있다는 것을 의미하며, 이 역동성은 자연언어 그 자체에 어떤 변화가 일어나고 있다는 것을 의미하기도 한다. 이러한 변화를 파악하기 위해서는 역시 기호사각형의 도움이 필요하다.



이 시의 표층적 통사구조는 "어머니(아내, 누이)가 병정에게 겁탈 당한다"이다. 이것은 상호간 주체와 대상으로서 상호간 접합관계를 형성하고 있다는 것을 의미하며, 즉 이러한 기호학적 존재를 구조적 관계로 규정함으로써, 우리의 고찰 안에 주체와 대상의 존재론적 불확실성이 들어오지 못하게 한다. 그리고 규범적 언술의 구성이 한 상태를 기술하는 것으로 이러한 관계를 공식화함으로써, 형식적 골격과 어느 분석에 적절한 기호학적 사실을 위해 표준을 확인하는 것을 우리에게 제공한다. 따라서 규정된 가치의 기호학적 지위를, 우리는 그들의 신태그마적 장소로, 규범적 언술의 구성적 기초를 교묘하게 다루는 담화적 조직으로, 화술성을 생각할 수 있다. 그것은 주체의 효과적인 치환에 의하거

나, 또는 그밖에 또 하나의 대신하는 대상가치에 의하거나, 또는 기능의 변형을 계속함으로써 이루어지는 것인데, 이때 우리는 가장 단순한 경우를 관찰하여야만 한다. 따라서 끊임없이 한 상태를 기술하는 주체와 대상의 언술을 고찰하기 위하여, 우리는 언술의 구성적 기능의 변형만을 검토하여야 한다.

$$F \text{ 변형 } (S_1 \rightarrow O_2)$$

변형 안의 S_1은 변화를 야기시킨 주체이고, O_1은 변화의 최후 관점의 상태를 기술하는 언술이다. 이제 우리는 접합의 결과인 하나 이상의 변형의 존재로 화술성의 공급받은 정의를 이해할 수 있다. 가치의 신태그마성에 이러한 정의를 적용하여 우리는 주체와 대상 사이의 합접이 확립된 변형에 현실화의 항을 적용한다.

$$\text{현실화} = F \text{ 변형} < S_1 \rightarrow O_2\ (S \cap O) > \quad (O=O_1+O_2)$$

이것은 어머니(아내, 누이)의 주체인 약자(나, 한국)가 대상인 병정의 가치 강자(너, 일본)와 합접관계를 형성하고 있다는 것을 의미한다. 그러므로 이제 약자로서의 어머니(아내, 누이, 나, 한국)는 약자가 아니라 강자의 모습으로 관찰되고 있는 것이다. 따라서 우리는 대상이 주체와 합접 될 때 동시에 대상에 투여된 가치(통사론적 위치에서)를 기술하는 현실적 가치의 항을 사용할 수 있다.

한편 이러한 합접 상태의 변형은 주체와 대상 사이의 이접을 동시에 생산한다. 합접의 부정인 이접은 두 행위주 사이의 모든 관계를 폐지하지는 않는다. 다시 말해서 주체와 대상 사이의 모든 관계의 상실은 기호학적 존재의 폐지를 초래할 것이고 근본적인 의미론적 혼돈으로 대상을 부정하는 것이 된다. 따라서 동시에 합접상태와 다른 존재 양식을 그들에게 부여하는 동안, 부정은 기호학적 존재로서의 그들의 지위 안

에 주체와 대상을 남겨 놓는다. 우리는 이러한 모든 이접 행위가 합접을 위한 가능성으로 남아있는 것에 의해 주체와 대상 사이의 관계를 허상화(virtualize, 표면상은 그렇지 않으나)한다. 따라서 우리는 주체와 대상 사이의 이접을 야기시킨 변형을 기술하는 허상성(virtualization)의 항을 사용할 수 있고, 주체로부터 이접된 대상 안에 투여된 가치를 허상적 가치로 생각한다.

만약 우리가 어느 상태를 기술하는 언술의 구성적 기능의 변형만을 생각한다면, 그때 화술성은 가장 단순한 형식 속에서 허상성과 현실성이 신태그마적으로 엮인 끈으로 나타난다. 현실화되기 위하여, 이것은 겉으론 은유적 용법과 가치를 소유하고 있는 허상적 가치로 먼저 확립되어야만 하는 주체의 파롤을 사용하도록 우리에게 허락한다. 그 현실성은 허상적 가치 등으로 그들의 지위가 소멸될 것이다. 다시 말해서 어머니(아내, 누이)의 가치인 "나・한국・약자"가 비워지고 없어져 허상으로 보이게 될 것인데, 이것은 용어법 속에서 비과학적 존재라는 비난없이도 가능하다.[409]

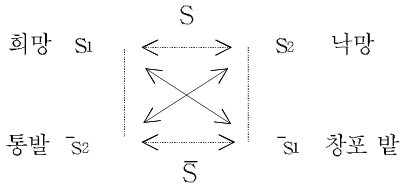
뒷동산의 왕대싸리 한짐비여서
달든봉당에 일수잘하시는 어머님 녯이약이속에서
뒷집노마와 어울너 한개의통발을 맨들엇더니
자리에 누으면서 밤새도록 한가지꿈으로
돌모로(石隅)냇갈에서 통발을털어
손닙갓흔붕아를 너가지리 나가지리
노마목내목을 한창시새워 나누다가
어머니졸임에 단잠을 투정해깨니
햇살은 화-ㄴ하고 째는 발서느젓서
재々발은노마는 발서오면서
통발친돌城은 다-무너트리고
통발은 떼여서 쟝포밧헤던지고
밤새도록 든고기는 다-털어갓더라고

409) Ibid., pp. 90~91.

비죽々々우는눈물을, 쥬먹으로씻스며
나를본다

—"통발" 전문(洪思容)

洪思容의 "통발" 또한 15행 1연으로 구성된 자유운율의 시다. 행마다의 Metre 또한 일정하지 않으면서도 金東煥의 "貞操"보다는 운율이 살아있음을 느낄 수 있다. 그 이유는 "貞操"에 있어서 행의 끝이 "~다"의 종결어미로 끝나는 곳이 많아 단조로운 느낌이 든다는 것과 Metre와 Metre 사이의 경계가 다소 불분명하고 Metre를 이루고 있는 음절에 울림도가 낮은 음소들이 "통발"보다 더 많이 사용되고 있기 때문인 것으로 보인다. 이에 반하여 "통발"에 있어서의 Metre 간 경계는 전자보다 좀더 분명하고 음절의 음소 또한 울림도가 높은 것들이며, 특히 행말의 음절은 마치 Rhyme처럼 "서, 서, 니, 로, 어, 리, 가, 니, 서, 서, 고, 고, 고, 며, 다"로 울림도가 매우 높은 모음들로만 구성되어 있음을 볼 수 있다. 이러한 복합적인 원인에 의해 다소 리듬감이 살아나는 듯한 느낌이 들기는 하지만, 이 시 역시 사람들의 주목을 받지 못하고 있는 이유는 수사적 기법이 없고 또 너무 자연스러워 시적 감흥을 느끼기가 어렵다는 것이다. 그러나 우리는 시를 감상하는 데 너무 조급하게 서두르는 습성을 잠시 접어두고, 조용히 관조해 볼 필요가 있다.



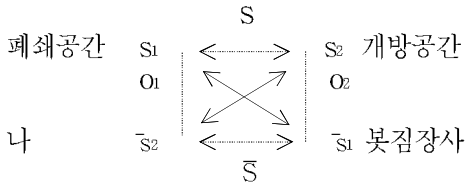
여기서 주목해야 할 통사구조는 "통발은 떼여서 쟝포밧헤던지고"이다. 관례적으로 이 통발은 물고기를 잔뜩 품은 채 물 속에 있어야 한다. 그리하여 통발의 가치는 희망으로 채워져 있어야 할 터인데, 창포 밭에 던져져 있음으로 해서 그 희망 대신에 낙망으로 채워져 있는 것이다.

이러한 이접과 합접의 최후 형식이 첫눈에 나타나고 발견되는 것은 대상과 주체 사이의 관계를 확립하는 것으로부터 또는 이름도 없는 존재로부터 오는 가치로 체포(내포)되는 것이다. 사건(누군가 통발을 떼어서 창포 밭에 던진)과 파괴와 태만으로 대상가치를 상실하는 것은 그것으로부터 이접 되는 것뿐만 아니라, 동시에 기호학적 존재의 항속에서 주체를 파괴하는 동안 그것과의 관계를 취소(그렇다고 완전히 폐지하는 것은 아님)하는 것이다. 그럼에도 불구하고 우리가 가치의 나타남과 사라짐에 시선을 집중하고 있을 때 어리둥절한 애매성에 직면한다. 이러한 상황을 우리는 민화에서도 찾을 수 있다. 즉, 칠흑같이 어두운 산길에서 밤새도록 도깨비와 결판이 나지 않은 씨름을 하였는데, 아침에 깨어보니 그것은 싸리 빗자루였다는 것이다. 싸리 빗자루 속에 내포되었던 대상가치가 취소되는 순간인 것이다. 이와 마찬가지로 통발 속에 내포되었던 대상가치로서의 희망이 취소되는 순간 이 통발은 그냥 아무 것도 아닌 대나무나 그밖에 무엇으로 만들어진 수제품 안에 다시 낙망이라고 하는 대상가치가 발견되는 통발이라는 것이다.

두터운이불을,
포개덥허도,
아즉칩은,
이겨울밤에,
언길을, 밟고가는
장돌림, 보짐장사,
재넘어마을,
저자보려,
중얼거리며
헐덕이는숨결이,
아 —
나를보고,나를
비웃으며지난다.

—"嘲笑" 전문(李相和)

李相和의 이 시는 쉼표를 찍어가면서 운율을 살려내고 있어 굳이 따진다면 정형시가 되겠지만, 趙東一의 자유시에 대한 견해를 그대로 따른다면 연의 형식에 구속되지 않는 "Blank verse"를 모방하고 있으므로 자유시의 반열에 넣어도 좋을 것 같다.



이 시의 통사구조는 "나는 봇짐장사를 바라본다"이다. 이 말은 곧 비반주체로서의 $\bar{S}_2$인 '나'가 지금 비주체로서의 $\bar{S}_1$인 '봇짐장사'의 대상가치인 O_2와 합접관계가 이루어져 있다는 것을 의미한다. 물론 그 자신의 가치인 O_1을 휴지처럼 버리거나 지구 밖으로 추방해버리는 것이 아니라는 것을 잊어서는 안 될 것이다. '나'는 지금 그 자신의 가치 외에 O_2를 새롭게 잉태(twofold)하고 있는 것이다.

이와 같이 새롭게 발견되고 내포되는 대상가치는 결코 표층으로 분출되지 않고 주인 노릇을 하는 이성이며, 가상세계이며, 대자이며, 자유이며, 암시이며, 또한 절대지로서의 모더니티라는 것을 우리는 간과해서는 안 된다. 그리고 이러한 모더니티가 한국의 경우, 어느 한 시인에게서 일률적으로 나타나는 것이 아니라 부분적으로 나타난다는 것에 우리는 주목해 볼 필요가 있다. 위에서 살펴본 바와 같이 黃錫禹의 경우에도 몇몇 사람들이 그의 시에는 관념성이 넘쳐 성공적인 시를 만들어내지 못했다고 하는 혹평에도 불구하고, 결코 뒤지지 않는 수작의 자유시가 생산되고 있었음을 볼 수 있으며, 洪思容, 金東煥, 金尙鎔, 李相和 등의 일부 시에도 나타나고 있음을 알아야 할 것이다.

다음으로 주목해 볼 만한 견해는 朴喆熙의 他說詩와 自說詩의 관점이다. 그에 의하면, 한국 시가에 있어서 근대의 변화를 보다 체계적으로

파악하기 위해서는 타설적 요소의 쇠퇴와 자설적 요소의 성장이라는 패러다임적 관점에서 가능할 수 있다고 한다. 시조와 개화기 시가와 같은 타설적 시가가 전통적 습관에의 순응 아니면 당시 문화의 일반적 경향을 반영하는 중요한 척도로 삼았던 것에 반하여, 근대이후의 시는 새로운 인간 경험의 국면(개성)을 제시함으로써 전통적 요소의 변화에 무엇인가 기여하고 있다는 것이다.[410] 다시 말해서 한국시에 있어서 '근대'라고 하는 접두어는 그것이 비록 서구시의 영향에서 자극된 반응이기는 하지만, 이러한 영향은 하나의 자극일 뿐 한국시 전체를 일관하는 내재적 자기 동일성만은 거부시키지 못하며, 이 자기 동일성은 한국인의 집단무의식 속에 유전되어 창조적인 상상력이 자유자재로 펼쳐지는 곳에서는, 가끔 변형된 모습으로 반복되어 표현된다는 것이다. 그러므로 근대 이전의 시와는 아예 이질적으로 변질된 것이 아니라 표현양식이 근대적으로 변용 되었을 뿐이라는 것이다. 따라서 근대 이전의 시는 감각보다는 이념이, 현실보다는 관념을 앞세운 타설적 구조 위에서 형성·전개되었는가 하면, 근대 이후의 시는 반대로 자설적 구조 위에서 변화를 일으켰다는 것이다. 전자가 창의보다 타의 선험에서 익혀온 바의 질서 있는 配定이라고 할 때, 후자는 개체적 경험에 의한 인간성의 자각 내지는 상상력의 발견이라는 것이다. 그러므로 자설적 요소는 인간의 본원적이며 보편적인 감정으로서 고정 불변하는 것이 아니라 시

410) 朴喆熙, 「韓國詩史硏究: 韓國詩의 構造와 그 背景」 (서울: 일조각, 1980), pp. p. 87. "다시 말하면 각각 자기 나름대로의 自己經驗을 통하여 있을 수 있는 것을 발견하고 개별화하고 또한 하나의 형식을 부여한다. 20년대 詩의 특징을 이루는 自己强調性은 그러기에 他說的 요소의 反命題라 보아 틀림이 없다. 따라서 한국詩에 있어서 <近代>의 변화는 他說的 요소의 거부와 자설적 요소의 발견이라는 패라다임에서 파악되어야 할 것은 이 경우 당연하다"고 부연하고 있다. 즉 형식과 내용을 개별화하여 자기를 강조하여야 한다는 것이다. 이 개별화의 개념은 표층적·심층적으로 모두 개별성이 있어야 한다는 의미가 되겠는데, 그러나 이것은 심층적 의미로만 사용되어야 할 것이다. 왜냐하면 표층적으로 결코 자유롭다고 할 수 없는 평시조에도 소위 自說性이 있는 시가 있는 것으로 주장하고 있는 그의 명제가 거짓이 아니어야 하기 때문이다. 시의 개별성에 대한 주장은 白大鎭·黃錫禹 등을 비롯하여 현대에 와서도 韓啓傳 등 많은 학자·문인들이 일괄되게 주장하고 있는 바이다.

대에 따라 변용 한다는 것이다. 그 변용 과정이 시의 질서이며 시의 생명이라는 것이다. 이 자설적 형식의 시가 타설적 형식의 시보다 우리에게 깊은 공감을 환기하는 이유는 이와 같은 감정이 한국인에게 보편적이고 원시적이고 동일화된 상태를 형성하기 때문이라는 것이다. 그리고 이것을 상상력의 패턴이라 하고, 상상력이란 단순히 과거의 기억을 재생시키기만 하는 것이 아니라 현재의 事象과 과거의 事象, 가깝고 먼 事象을 결합·창조하는 것이라고 한다. 이처럼 상상력은 개인의 무의식 속의 능력이면서 동시에 개인을 초월한 한 민족의 집단무의식의 심리작용이며 인간의 속성이라는 것이다. 따라서 한국시에서의 근대적 변용이란 타설적 시가에서 부정했던 상상력의 재발견이며 새로운 해석이라는 것이다. 그리하여 「學之光」, 「靑春」 등에 실린 10년대의 시가 비록 개화기의 가사와는 달리 개인의 정감을 호소하는 등 분명히 새로운 세계를 전개하고 있기는 하지만, 시의 긴장과 경제성이 거의 무시되어 있고, 시 구조의 전략이 이완되어 타령조를 면치 못하고 있다는 것이다. 문제는 10년대의 시가 형식면에서 이미 새로운 것을 갖추었다 해도 自說詩가 되기에는 아직 부족하여 다른 모든 문화적 표현양식과 함께 내부에서 발효되는 새로운 감수성의 출현을 기다려야 했다고 한다. 朱耀翰의 "불노리"로 대표되는 20년대의 시 또한 자아의 발견과 그것의 강조, 타설적 형식을 거부하고 있다는 점에서 10년대와 마찬가지라는 것이다. 그러나 20년대의 시가 보여준 감정의 용솟음과 散文化는, 비록 일본 상징시의 자극으로 촉발되기는 하였지만, 오히려 타설적 요소를 강력하게 거부한 사설시조와 맥을 같이 한다고 주장한다. 다시 말해서 집단무의식으로 이미 있어온 정서적 흐름을 따르고 있었다는 것이다. 이와 같이 자아의 발견과 그 강조성은 시조와 개화기 시가의 타설적 요소의 구속을 거부하는 감정의 자유로운 발로이며, 그만큼 이념이나 선험을 믿지 못하여 삶의 실체가 아니라 과정이라는 인식에 도달한 근대적 세계관의 반영이라는 것이다. 말하자면 오래 군림해온 일종의 구속의 형태로부터 정신의 자유에로 귀의하는 일이며, 자설적 경험에서 우러나

오는, 따라서 모든 문학에 공통적이면서 특히 근대적이라고 할 수 있는 자유에의 귀의는 시가 삶의 모습을 그 전체성에 있어서 가장 구체적으로 현실에 조응하는 요구라는 것이다.[411]

여기서 우리가 접하게 되는 그의 新造語 "他說的 要素와 自說的 要素"를 검토해보면, 韓啓傳이 구체적으로 언급하지 못했던 부분을 보충해주는 역할을 하고 있다는 것을 알아볼 수 있다. 즉 그는 외적 리듬과 내적 리듬(深淵, 이성, 형식, 가상세계, 자유의지의 세계, 절대지)을 대립항으로 범주화하여 상세하게 언급하였으나, 용어의 정의에서 제시한 도표에서 보는 바와 같이 이들은 서로 대립하는 것이 아니라 상하관계이며, 내적 리듬 또한 리듬이 아니라 심층의미로서, 리듬의 상위어라는 것이다. 그러므로 韓啓傳의 어휘장 개념 또한 黃錫禹와 마찬가지로 확실하게 인지하고 있었던 것이 아니라는 것을 확인할 수 있는 것이다. 리듬의 상위어인 음성(문자)은 의미와 대립하고 이 의미는 다시 보편성(이념·사전적 의미)과 개별성(수사학적으로 표현된 의미)으로 분류될 수 있는데, 이 보편성의 의미를 타설적 요소와 같은 것으로 이해하면 틀림이 없다. 왜냐하면 보편성의 의미 또한 朴喆熙의 타설적 요소와 마찬가지로 선험적이며 사회적이며 관습적이며 개별성이 없는 객관성을 가지고 있기 때문이다. 그러므로 그의 타설적 요소는 의미의 하위개념인 보편성으로, 자설적 요소는 개별성으로 이해하면 틀림이 없다.[412]

---

411) Ibid., pp. 87~95.

412) T. S. Eliot, "Tradition and the Individual Talent." in Selected Essays, op. cit., pp. 13~22. 그에 의하면, 시인은 개성을 표현할 것이 아니라, 특수 매개체(여러 인상과 경험이 특이하고 예기를 불허하는 방식으로 결합하는, 개성이 아닌 단순한 매개체)의 역할을 해야 한다는 것이며, 시에서 괴벽을 부리는 사람의 한 가지 잘못은, 새로운 인간정서를 표현하고자 애쓰는 것으로서, 이렇게 그릇된 곳에서 신기한 것을 찾기 때문에 괴상한 것을 발견하게 된다는 것이다. 시인이 해야 할 일은 새로운 정서를 찾는 것이 아니라, 일상의 정서를 사용하는 것이고, 그것으로써 시를 만들 때 현실정서에는 티끌만큼도 존재하지 않는 감정을 표현하는 것이라는 것이다. (One error, in fact, of eccentricity in poetry is to seek for new human emotions to express; and in this search for novelty in the wrong place it discovers the perverse. The business of the poet is not to find new emotions, but to use the ordinary ones and, in working them up into poetry, to express feelings which are

이렇게 朴喆熙가 보충 부연함으로써 현대시의 語彙場 개념이 비로소 완성되는 듯하였으나, 자설적 요소의 의미에 와서 다시 한 번 생각을 가다듬지 않으면 안 되는 문제에 부딪치고 말았다. 이 자설적 요소로서의 자아의 발견과 그 강조성을 朴喆熙는 '자유'라는 말 하나로 요약하고 있는데, 그의 자유에 대한 의미와 심층으로서의 자유에 대한 의미는 근본적으로 다른 것으로 나타났기 때문이다. 즉 그는 자유를 오랫동안 군림해 온 구속의 형태로부터 벗어나 자아가 자기 마음대로 행하는 것으로 이해하고 있는데, 그러나 이 현상계의 자유는 자유가 아니라 또 다른 제약이라는 것을 앞에서 여러 차례 밝힌바 있다. 물론 의미의 개별성으로서의 자설적 요소가 청자로 하여금 심층의 가상세계를 갖도록 하고 있는 것은 틀림이 없다. 그러나 이러한 현상은 언어의 강제 또는 폭력(직유, 은유 등의 수사적 방법)으로써 그렇게 상상하도록 청자에게 강요[413]하는 것이기 때문에 결코 자유라고는 할 수 없는 것이며, 진정

---

not in actual emotions at all.) 또한 시는 실제적이고 활동적인 사람이 보면, 조금도 경험으로 생각되지 않는 무수한 경험의 집중이며, 집중으로 인하여 생겨난 어떤 새로운 것이며, 그것은 의식적으로나 또는 심사숙고 끝에 일어나는 집중이 아니라는 것이다. 이러한 경험은 회상된 것이 아니고, 그것이 평온한 분위기 속에서 결합한다 하더라도, 그 평온은 다만 사건이 수동적인 태도를 취하는 것에 지나지 않는다는 것이다. 따라서 졸렬한 시인은 흔히 의식적이어야 할 경우에 무의식적이고, 무의식적이어야 할 경우에 의식적이라는 것이다. 어느 쪽이든지 이런 오류로 말미암아 그 시인은 "개성적"으로 되는 것인데, "시는 정서로부터의 해방이 아니라 도피이며, 개성의 표현이 아니라 개성으로부터의 도피이다. 그러나 물론 개성과 정서의 소유자라야 개성과 정서로부터 도피하고자 하는 이유를 알 것이다. (Poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion; it is not the expression of personality, but an escape from personality, But, of course, only those who have personality and emotions know what it means to want to escape from these things.)"라고 한 말과 朴喆熙 등 한국의 학자·문인들이 주장하는 표현의 개별성과는 상반된 견해인 것에 대해 초점을 맞춰볼 필요가 있다. 왜냐하면 한국의 경우에는 개별성이 표층에서 일어나야 함을 지칭하고 T. S. Eliot의 경우에는 표층에서는 개별성이 없어야 하고, 그것이 심층에만 있어야 한다는 것을 지칭하고 있는 것으로 보이기 때문이다.

413) 白大鎭도 서술적으로 된 시는 동감하라고 독자에게 대어드나 암시적으로 된 시는 적극적 태도를 취하지 않고 오직 눈앞에 어떤 무엇을 방불케 한다고 언급한 바 있다. "最近의 泰西文壇: 불란서문단(佛蘭西文壇)"을 보라.

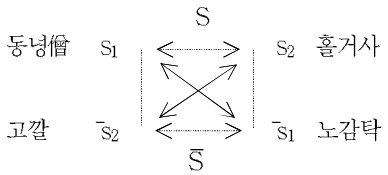
한 자유라고 하는 것은 청자 스스로가 가상세계에 몰입할 때만 성립될 수 있는 것이다. 그렇기 때문에 청자에 따라서 그 가상세계에 대한 해석이 각각 다르게 나올 수 있는 것이다.

물론 朴喆熙가 찾아낸 사설시조 가운데에는 분명히 심층의 가상세계를 가지고 있는 것들이 있다. 그러나 이 예문은 그의 견해에 적합한 것이 아니라 자설성(개별성)의 상위어인 심층에 적합한 것으로서, 그가 이 심층의 가상세계를 표층 의미의 개별성(자설성)으로 분석하고 해석하고 또 설명하려고 했기 때문에 이러한 결과가 초래된 것으로밖에 볼 수 없다. 다시 한 번 분명히 말하지만, 이미 발설된 심층의 가상세계(개인의 정감 호소, 감정의 용솟음, 감정의 자유로운 발로)는 가상세계가 아니며, 진정한 자유로서의 심층의 가상세계는 결코 그 모습을 나타내지 않고 오직 타자의 물성을 인질로 붙잡고 타자를 노예처럼 부려먹고 있는 주인으로 행세할 뿐이다.

이렇게 이론과 이 이론에 적합한 사설시조를 찾는데 오류가 있었음에도 불구하고(이 이론에 적합한 예문으로 朱耀翰의 "불노리"라고 하는 것은 정확하다), 예문으로 선택된 사설시조에 자유가 있다는 것만은 분명하며, 그렇기 때문에 자유시는 서구로부터 전파된 것이 아니고 한국이라고 하는 문화 속에서 스스로 진화한 진화시라고 본 것은 어쨌든 틀리지 않는다.

> 어흠아긔뉘신고건너佛堂동녕僧이외러니홀거ᄉᆞ의홀로자시ᄂᆞᆫ房안에무스것ᄒᆞ려 와계신고홀거사님의노감탁이버셔서거ᄂᆞᆫ말것테닉고버셔걸나왔슴네
>
> (홀거사)「어흠아, 긔 뉘신고」
> (동녕僧)「건너 佛堂 동녕僧이외러니」
> (홀거사)「홀거사의 홀로 자시난 房안에 무스것 하려 와 계신고」
> (동녕僧)「홀거사님의 노감탁이 벗어서 거난 말곁애 내 고깔 벗어 걸라왔음네」414)

414) 高晶玉,「古長時調選註」(서울: 正音社, 1949), p. 19, 朴喆熙,「韓國詩史硏



위의 표층의 통사구조는 "고깔을 노감탁 곁에 건다"이며, 그 심층구조는 "동녕僧이 홀거사 곁에 눕는다"라는 것을 쉽게 찾아낼 수 있다. 이 심층구조는 발설된 것이 아니며, 이 시조를 읽거나 듣는 청자의 마음속에 포착될 뿐이다. 여기에는 어떤 설명이나 또는 직유나 은유의 언어적 폭력도 없고, 지극히 자연스러운 사실만이 제시되어 있을 뿐이다. 그러나 이 심층의 가상세계는 오성의 강력한 힘처럼, 또는 독재자처럼 청자를 압도한다.

이렇게 사설시조가 곧 자유시라고 하는 그의 주장에도 불구하고,[415] 같은 방식으로 분석하고 있는 평시조의 경우에, 그는 어떠한 명칭도 부여하지 못하고 있음을 볼 수 있다.

(A) 山村에 눈이 오니 돌길이 뭇쳐세라
柴扉을 여지마라 날ᄎᆞ주리 뉘이스리
밤듕만 一片明月이 긔벗인가 ᄒᆞ노라

(B) 山村에 밤이드니 먼듸기 즈져 온다
柴扉를 열고보니 하늘이ᄎᆞ고 달이로다
져기야 空山 잠든달을 즈져 무슴ᄒᆞ리오

(A)는 영상까지 지낸 바 있는 申欽의 시조이며, (B)는 기녀 千錦의 시조이다. 두 시조는 같은 제재를 가지고 있으면서도 서로 다르게 표현되고 있다. 전자는 관습적으로 고정되어 있는 조선조 사대부 양반의 감

究」(서울: 일조각, 1980), p. 69에서 재인용.

415) 朴喆熙, op. cit., pp. 70~73. 吳世榮, 「한국근대문학론과 근대시」, op. cit., pp. 89~96. 吳世榮도 朴喆熙와 마찬가지로 사설시조를 자유시로 보고 있다.

정을 공식적으로 표현한 것으로서, 조선조의 개성을 부정하고 보편성을 긍정하는 바로 그 유교적 선험에 순응하는 시정신이며, 그렇기 때문에 타설시조라고 할 수 있으며, 후자는 '공산'과 "잠든 달"과 같이 서로 대립되는 정서를 함께 지니면서 이루어지는 갈등으로 착색되어 있으며, 그 갈등 때문에 시조의 구조가 역동적일 수 있게 하면서 삶의 모습을 생생하게 나타내는 구실을 한다고 한다. 그러므로 후자의 달은 새로운 경험이며 놀라움으로서, 이 시조를 자설시조가 되게 한다는 것이다.[416]

여기까지를 도표로 요약하면 다음과 같다.

① 현대시에 대한 朴喆熙의 견해

자유시(현대시)의 조건 { ① 자유운율의 시 / ② 자설성(개별성·자유)

② 타설성과 자설성의 비교(朴喆熙의 견해)

표층의미	내 용	리 듬	시형식	작 품
타설성(보편성)	유교적 선험(이념)	정형운율	평시조	申欽의 시조
자설성(개별성) ***(자유)***	ⓐ자아의 발견 ⓑ감정의 용솟음 ⓒ상상력의 발견 ⓓ새로운 해석	자유운율	사설시조	"홀거사"(사설시조) 20년대의 시(朱耀翰의 "불노리" 등) ***千錦의 시조(평시조)***

③ 위 도표에 나타난 자설성(개별성·자유) 시조의 분석

시 형	작품명	리 듬	자설성***(자유)***	명 칭
사설시조	"홀거사"	자유운율	+	자유시(현대시)
평시조	千錦의 시조	정형운율	+	전통시

위의 도표에서 보는 바와 같이 그가 자설적 요소로서의 자아발견과 그 강조성을 '자유'라고 한 언급이 거듭 확인되고 있는데, 여기서의 자유의 의미는 운율의 자유로움이 아니라 ⓐⓑⓒⓓ가 개별적으로 수행되

416) 朴喆熙.「文學槪論」(서울: 형설출판사, 1985), pp. 184~187.

는 파롤을 의미하는 듯하다. 그렇다고 한다면 자유의 의미가 지금까지 많은 학자들이 정설로 여기며 주장해오던 자유운율과는 다른 의미에, 즉 어휘장 또는 의미장의 계열관계 내지는 결합관계에 초점을 맞춤으로써, 매우 진보적인 관점을 마치 극 또는 마술의 반전과 같은 연기(performance)를 우리에게 보여주고 있으나, 사실은 자유운율이 개성적인 운율인 것과 마찬가지로 그 의미가 보편적이어서는 안 되고 개별적인 의미(자설성)여야 한다는 하위어 하나를 더 만들어 냈을 뿐이며, 이 개별적 의미로서의 자설성(개별성)은 선행 연구자들이 밝혀냈던 靈律, 呼吸律, 암시 등의 심층의미보다 진전된 것이라고 볼 수도 없다. 여하간 그의 견해에 따른다면, 千錦의 평시조에도 자설성의 자유가 있는 것이 된다. 그러므로 이 시조가 비록 정형율이기는 하지만 자유시(현대시)의 핵심조건인 자유가 분명히 들어있는 것이니 "자유시(현대시)"가 아니겠는가? 이에 대한 언급을 그는 유보하고 있다.

그리고 더 중요한 것은 韓啓傳이 내적 리듬의 예로 朱耀翰의 시를 들어 오류를 범했던 것과 마찬가지로 오류를 범하고 있다는 것이다. 즉 그의 자설성(개별성) 이론의 밑을 받쳐주고 있는 예문으로서, 朱耀翰의 "불노리"는 틀린 것이 아니지만, 사설시조("홀거사")나 천금의 평시조는 적합한 예문이 될 수 없다는 것이다. 왜냐하면 그 시조에는 '空山'과 '달'이라고 하는 사전적 의미의 보편성만 있을 뿐 자설성이 들어있지 않기 때문이다. 다시 말해서 그 시조에는 그의 말처럼 "고깔 vs 노감탁" 또는 "空山 vs 달"만 대비시켜놓고 있을 뿐이다. 오히려 申欽의 시조에서 볼 수 있는 메타포 "一片明月이 긔벗"과 같은 구절이 개별적인 기법 아니겠는가. 물론 그가 이러한 표현이 타설적이라고 치부하고 있는 이유는, 申欽의 독창적인 표현이 아니라 이미 많은 사람들이 사용했던 것을 반복하고 있기 때문이라는 것을 모르는 바 아니다. 그러나 이 표현 하나만을 놓고 볼 때에는 분명 사전적 의미가 아니고 개별적인 의미인 것이다. 정리하면, 보편성 또는 타설성이란 ① 사전적 의미를 뜻하고 ② 개별성이 있다 할지라도 반복 사용으로 관습화되면 보편성 또는 타설성

이 된다고 할 수 있는데, 千錦의 평시조에는 개별적으로 의미를 만들어 내는 단정·독단이나 그 흔한 감정이 용솟음치는 현학적 웅변이나 수사적 기법을 사용하지 않고 있다는 것이다. 물론 "잠든 달"은 의인화의 수사적 기법이 아니겠느냐고 반문하겠지만 여기에는 "A=B"라고 하는 등식이 성립되어있지 않으며, 이러한 것은 새롭게 느껴지는 기법이 아니라 이미 관습화된 일상생활의 표현에 지나지 않는다는 것이다. 다시 말해서 그의 견해에 의하면, 이 평시조는 朱耀翰의 "불노리"와 수사상의 기법이 같아야 할 것인데, 두 작품 사이의 동일성을 우리는 찾아볼 수 없는 것이다.

이것은 무엇을 뜻하느냐 하면, 그가 자유에 대한 낌새를 느끼고 운율 쪽에서 의미 쪽으로 시점을 돌리기는 하였지만 아직 정확하게 포착하지는 못했다는 것을 가리키고 있는 것이다. 그가 포착하였다고 믿고 있는 자유는 자유가 아니라 제약이며 그렇다고 해서 오성도 아니며 단정 아니면 수사적으로 허용된 독단이라고 할 수 있는 것이다(본고 I. Kant의 비판론을 보라). 만약 그의 이론에 적합한 시조라면 그 종장이 "져기야 달은 잠든 님 즈져 무슴ᄒᆞ리오"와 같은 것이라야 했을 것이다.

> 아아날이저믄다, 西便하늘에, 외로운江물우에, 스러져가는 븐홍빗 놀…아々 해가저믈면 해가저믈면, 날마다 살구나무 그늘에 혼자우는밤이 또오것마는, 오늘은四月이라괘일날 큰길을물밀어가는 사람소리는 듯기만하여도 홍설시러운거슬 웨나혼자 가슴에눈물을 참을수업는고?
>
> 아々 춤을춘다, 춤을춘다, 싯벌건불덩이가, 춤을춘다. 잠々한 城門우에서 나려다보니, 물냄새 모랫냄새, 밤읫깨물고 하늘을깨무는횃불이 그래도무엇이不足하야 제몸까지물고쓰들째, 혼자서어두운가슴품은 절믄사람은 過去의퍼런쑴을 찬江물우에 내여던지나 無情한물결이 그기림자를 멈출리가잇스랴?…아々 썩거서 시둘지안는 쏫도업것마는, 가신님생각에 사라도죽은 이마음이야, 이라 모르겟다, 저불길로 이가슴태와버릴가, 이서름살라버릴가, 어제도 아픈발 쓸면서 무덤에가보앗더니 겨울에는 말랏던쏫이 어느덧피엇더라마는 사랑의봄은 또다시 안도라오는가, 찰하리 속시언이 오늘밤이물속에…그러면 행여나 불상히 녀겨줄이나이슬가…할적에 쿵, 탕, 불쐬를날니면서 튀여나는매화포, 펄덕精神을차리니 우구々 써드는구경군의소리가 저를비웃는듯, 쑤짓는듯 아々 좀더强烈한

熱情에살고십다, 저기저횃불처럼 엉긔는煙氣, 숨맥히는불꼿의苦痛속에라도 더욱쓰거운삶살고십다고 뜻밧게 가슴두근거리는거슨 나의마음….

四月달 다스한바람이 江을넘으면, 淸流碧, 모란봉노픈언덕우에허어여케흐늑이는사람떼, 바람이와서불적마다 불비체물든물결이 미친우슴을우스니, 겁만흔물고기는 모래미테 드러백이고, 물결치는 뱃줔에는조름이오는 「니즘」 의形像이 오락가락—얼린거리는기름자닐어나는우슴소리, 달아논등불미테서 목청썻길게빼는 어린기생의노래, 뜻밧게 情慾을잇그는 불구경도인제는겹고, 한잔한잔또한잔 끗업는술도 인제는실혀, 즈저분한뱃미창에 맥업시누으면 까닭모르는눈물은 눈을데우며, 간단업슨장고소리에 겨운男子들은 째々로 불니는慾心에 못견듸어 번득이는눈으로 뱃가에 쒸어나가면, 뒤에남은 죽어가는촉불은 우그러진 치마깃우에 조을째, 뜻잇는드시 찌걱거리는배젓개소리는 더욱가슴을누른다….

아々 강물이웃는다, 웃는다, 怪상한, 우슴이다, 차듸찬강물이 썸々한하늘을보고 웃는우슴이다, 아々배가올나온다, 배가오른다, 바람이불적마다 슬프게슬프게 삐걱거리는배가오른다….

저어라, 배를 멀리서잠자는 綾羅島까지, 물살빠른大洞江을 저어오르라. 거긔 너의愛人이 맨발로서서기다리는언덕으로 곳추 너의뱃머리를돌니라 물결쓰테서 니러나는 추운바람도 무어시리오 怪異한우슴소리도 무어시라요, 사랑일흔 靑年의 어두운가슴속도 너의게야무어시리오, 기림자업시는 「발금」 도이슬수업는거슬—. 오오다만 네確實한오늘을 노치말라.

오오사로라, 사로라! 오늘밤! 너의발간횃불을, 발간입셜을, 눈동자를, 또한너의발간눈물을….

—"불노리" 전문(朱耀翰)

정리하면, 崔南善 등이 자유운율만을 자유시(현대시)로 생각했던 것과는 달리, 黃錫禹는 그 자유운율을 자연언어의 음운적 관점에서 운율을 정형에 구속시키지 않고 자유롭게 행간걸침의 방식을 구사하는 것을 의미하는 것과 사람의 내부에서 일어나는 변화가 결합된, 다시 말해서 "+자유운율+내부운율"의 합성을 의미하는 것으로 파악하고, 朱耀翰 또한 자유운율 이외에 개성으로서의 생명 있는 내용이 있어야 한다는 견해를 피력한 바 있다. 그러나 이들의 표현이 매우 애매한 것에 반하여 韓啓傳은 이들의 견해를 외적 리듬과 내적 리듬으로 잘 정리하고 있

다. 그리고 이 내적 리듬에 적합한 시로, 金億의 시는 음악성에 지나치게 집착한 나머지 민요적 율조에 회귀하였다는 이유로 배제하고, 黃錫禹의 시는 지나치게 관념성에 집착한 나머지 한자어와 은유의 남용에 치우쳤다는 이유로 부적격 판단하여, 朱耀翰의 "불노리"를 들고 있다. 朴喆熙 또한 자유운율에 대한 관점은 그들과 같으나, 타설성과 자설성이라고 하는 신조어를 만들어 자유는 자설성에 있다고 한다. 리듬의 상위어인 음성(문자)에 대한 의미의 보편성과 개별성에 해당하는 이 말은 매우 명석하여 어휘장을 구축하는데 일조를 하고 있지만, 애매한 대로 심층의미를 파악하고 있던 전대의 연구자들보다 진전된 관점이라고는 볼 수 없다. 그 또한 韓啓傳과 마찬가지로 자설성(개별성)의 예문으로 "불노리"를 들고 있다. 여기까지는 그의 이론에 적합하다. 그러나 또다시 예문으로 들고 있는 사설시조는 자유운율이라는 점만 맞을 뿐 자설성에는 적합하지 않음이 밝혀졌다. 이 사설시조에는 자설성이 아니라 심층의미가 들어있는 것이다. 이 예문으로 千錦의 평시조도 들고 있는데 이 또한 자설성이 아니라 심층의미가 들어있을 뿐이다.

이러한 난맥상은 아직 학계에는 자유시 또는 현대시에 대한 어휘장이 구축되어있지 않다는 것과 또 이것의 인식이 확실하게 이루어지지 않았다는 것을 의미한다고 볼 수 있다.

3. 정형운율 속의 모더니티

자유운율(개성율, 내재율)뿐만 아니라 의미의 개별성(자설성)의 발견으로 현대시의 개념 또는 어휘장이 완성되는 듯하였으나, 명쾌한 결론을 얻지 못하고 미해결의 문제로 남아있는 터에, 이 문제를 다시 들고 나와 그 실마리가 풀릴 수 있는 가능성의 계기를 마련한 학자는 趙東一이다. 그는 현대시가 전통적 율격(정형운율)을 어떻게 계승하였는가에 현대시 이해의 기본적인 문제가 있다는 데 미처 생각이 미치지 못했다고 지적하면서, 이와 같이 된 이유는 문단과 학계 양쪽에서 쉽게 찾아

낼 수 있는데, 문단에서는 현대시가 시작된 이래 적어도 표면적으로는 자유시가 지상의 목표인 것처럼 생각하는 경향이 농후했고, 시를 논할 때 완전한 자유시가 되지 않은 점은 중대한 결함이라고 말하는 비평이 유행했다고 지적한다. 그리하여 중대한 결함이라고 한 것을 진지한 관심의 대상으로 삼아 의미나 가치를 부여하지 않는 것을 당연한 일로 알고 있었다는 것이다. 한편 학계에서는 전통적 율격에 관한 연구를 수십 년 동안 해왔으나 그 연구 방법이 한국시가의 본질과는 다른 일본시가의 율격론에서 도입한 음수율의 연구였다는 것이다. 본질적인 연구가 아니기 때문에 볼만한 결론이 없는 것은 당연하며, 현대시에 나타난 전통적 율격의 계승에 관한 논의가 일어날 수 있으리라는 기대 또한 애초부터 가질 수 없었다는 것이다. 그 후 음수율적 연구 방법론이 비판되면서 음보율로 그 방향이 바뀌게 되었는데, 이때 비로소 전통적 율격도 현대시에 계승될 수 있다는 이론적 기초가 마련되게 되었다는 것이다.[417]

이어서 그는 韓龍雲, 金素月, 金永郎, 李相和, 李陸史 등의 자유시를 분석하고, 그 결과 이들의 시 속에는 일정한 율격적 규칙이 있다는 것을 발견하였다. 물론 이 규칙적인 율격이 전통적인 율격 그대로가 아니고 그것을 변형시켜 새로운 규칙을 창조하고, 이 새로운 규칙이 그 시에서만 존재하거나 그 시를 창작한 시인의 작품세계에서만 존재하는 경우에는 자유시라고 불러도 무방하며, 그러므로 자유시는 율격을 가지지 않는 시가 아니고 작품마다의 독자적인 율격을 가진 시라고 정의되어야 할 것이라고 한다. 자유시 옹호론자들은 자유시의 이러한 내재율(심층의미가 아니다)을 가져야 한다고 하면서도, 전통적 율격에서 완전히 이탈하는 것이 바람직한 방향이라 하고, 전통적 율격과 일정한 관련을 가진 자유시는 정형시에서 자유시로 이행하는 과도기적 작품이거나 시인의 시작태도가 불철저하기 때문에 생기는 것이라고 처리하는 것이 오랜 관습이었다고 한다. 그러나 위에서 언급된 시인들을 그러한 맥락

417) 趙東一, 「우리문학과의 만남」 (서울: 기린원, 1988), pp. 207~209.

에서 바라보는 것은 잘못이며, 오히려 그들은 시작태도가 철저했기 때문에 전통적 율격에 대한 깊은 이해를 가지고 이것을 새롭게 변형하고 창조하여 계승할 수 있었다는 것이다.[418]

趙東一의 견해는 자유시 옹호론자들을 혼란에 빠뜨릴 수도 있지만, 매우 예리한 관찰이 아닐 수 없다. 왜냐하면 지금까지 믿어왔던 "자유시(자유운율)+암시=현대시"의 통설을 뒤집는 주장이 될 수도 때문이다. 그리고 이러한 관점은 정형 율격을 파괴한 자설 사설시조와 정형 율격의 자설 평시조에서 제기된 문제, 즉 千錦의 평시조 안에 심층의미가 존재함에도 불구하고 자유시(현대시)라고 명명하기를 유보했던 문제를 푸는 열쇠가 될 수도 있다는 기대를 갖게 한다.

그러나 朴喆熙에게서 발견된 이 문제를 푸는데 다시 한 번 벽에 부딪치고 만다. 즉 趙東一은 "전통적 율격을 계승한 현대시는 한국적인 것을 지니고 있어 좋기는 하나 이미 이루어진 형식에다 생각을 맞추기 때문에 자유롭고 개성적인 발상을 담을 수 없는 결함을 지닌다고 생각하는 경향도 적지 않다. 이러한 지적은 전통적 율격을 충실히 따르려고만 한 시, 예컨대 金億의 시 같은 데서는 타당성을 가질 수 있다"[419]고 하면서 문제를 원점으로 되돌려 놓고 있다는 것을 지적하지 않을 수 없다. 처음에 기대했던 전통 운율의 옹호가 아니라 부정이며, 그 변형만을 다시 말해서 전통 율격을 변형하여 새롭게 창조한 율격만을 옹호하고, 전통 율격을 충실히 따르기만 할 때에는 현대시가 될 수 없다고 간파하고 있는데,[420] 이러한 기술은 전통적 율격과 일정한 관련을 가진 자유시는

418) Ibid., pp. 241~242.

419) Ibid., p. 242. 이 언급은 金億이 "格調詩形論小考"에서 "時調形은 現代의 우리 思想과 感情을 담아 노키에는 자유롭지 못할 뿐만 아니라 무엇보다도 넘우 簡單하야 使用하기 어렵은 點이 만습니다"고 한 말과 맥락을 같이 하고 있다.

420) 趙東一, 「동아시아문학사비교론」, op. cit., pp. 435~437. 그는 앞의 각주에서(일본의 자유시에 대한 언급) 본바와 같이 "근대시≠자유시," 즉 "근대시=+정형시+자유시(일부)"라고 주장하였음에도 불구하고, 일본이 잘못 받아들였던, 다시 말해서 "자유시를 이룩하면서 서양의 본보기를 받아들인다는 구실 하에 아무런 율격도 없는 산문을 택해 시를 시답게 하지 않고, 민족문학의 창조력을 훼손시키는 잘못을 월남과 한국에서는 시정할 수 있었는데, 그 길이 달랐다"고 주장한다. 즉 "한국에서는 변이와 변형의 원리를 확대해 자유시이면서도 전통적 율격이 재활용되는 시를

정형시에서 자유시로 이행하는 과도기적 작품이거나 시인의 시작 태도가 불철저하기 때문에 생기는 것이라고 처리하는 것이 오랜 관습이었다고 신랄하게 비판했던 주장을 스스로 뒤집고 이들과 같은 궤도에 머무르고 있음을 웅변해 주고 있다는 것이 되고 말았다. 정리하면, 전통운율의 변형이라는 것이 결국은 과도기적 작품이 아니고 무엇이겠는가. 이러한 견해는 현대시의 조건 중의 하나인 자유운율 이외에 전통 운율의 변형(enjambement와 닮아있다)을, 아니면 만약 연 구분이 없는 자유운율을 생각하고 있다면, 서구 시형식의 "blank verse(連歌體)" 하나를 더 추가한 것에 불과하며, 이러한 방식으로 'enjambement'와 "blank verse"를 인정한다는 것은 곧 전통 운율을 충실히 인정한다는 것으로서 자가당착이며 결코 새로운 관점이라고 할 수 없고, 朴喆熙의 견해보다 앞선 것이라고도 볼 수 없는 것이다.

자유시(현대시)의 조건(趙東一)
① 전통운율의 변형
② 連歌體(*blank verse*)
③ 자유운율의 시
④ 자설성(개별성·자유)

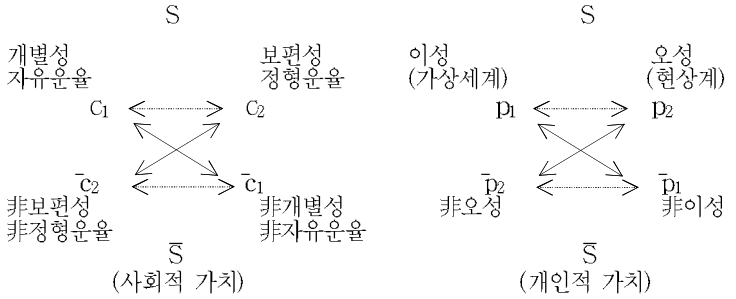
그러나 전통율격을 엄격히 지키고 있는, 기녀 千錦의 심층의미가 존재하는 평시조를 趙東一의 이러한 관점에서라면 어떻게 평가할 것인

마련했다"고 언급하고 있다. 그러나 이러한 논리만으로는 충분한 해답이 될 수 없다고 생각한다. 왜냐하면 전통율격의 변이와 변형만이 반드시 자유시가 될 수 있는 것은 아니며, 또 이러한 논리의 밑바닥에는 여전히 "근대시=자유시"의 논리가 남아있는 것으로 보아야 하기 때문이다. 앞에서(일본의 자유시에 대한 언급), 프랑스의 근대시 가운데 그 일부만 오히려 예외적으로 자유시일뿐 다양한 정형시가 계속 사용되었으며 자유시가 주류를 이룬 것은 아니라고 하는 등 "근대시=정형시"의 등식에 대해 긍정적이었음에도 불구하고, 여기서 다시 이를 부정하는 등 논리에 일관성이 없는 것이 흠이기는 하지만, 또한 이러한 지적에 대해 "정형의 전통 운율과 자유운율의 혼합"이기 때문에 결국은 "+정형시+자유시"의 좋은 예가 되지 않겠느냐고 반박하겠지만, 분명히 말해서 프랑스의 상징주의 시에는 정형시와 자유운율의 시가 극명하게 구분되어 있으며, 그가 말하는 "전통 운율의 변이"라고 하는 것은 어디까지나 'enjambement'와 같은 정형시의 예외에 불과하며 진정한 의미의 개성적인 자유운율의 자유시가 아니라는 것이다. 그럼에도 불구하고 그의 주장에 스포트 라이트가 던져지는 것은, 한국에 있어서의 자유시 또는 현대시의 정의에 대한 문제를 제기하였다는 데에 큰 의의가 있기 때문인 것으로 생각한다.

가? 여기서 우리는 다음과 같은 두 가지 종합명제를 이끌어 낼 수 있다.

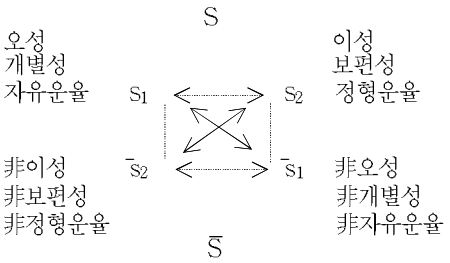
① 자유운율을 가지고 있다고 해서 모두 현대시인 것은 아니다.
② 정형운율을 가지고 있다고 해서 모두 전통시인 것은 아니다.

이 말은 자유운율은 물론 朴喆熙가 주장하는 자설적(개별적 의미)요소나 趙東一의 "전통적 율격의 변형 내지는 창조" 모두 현대시의 필요충분조건이 되지 못한다는 것을 지칭하는 것에 지나지 않는다는 것이다. 정형운율이거나 이것의 변형이거나 새로운 창조이거나 또는 더 새로운 개성율(내재율)이거나 상관없이, 또 의미의 개별성(자설성)과도 상관없이, 다른 무엇인가에 의하여 현대시라는 이름이 붙여질 수 있다는 것을 암시한다. 물론 아주 독창적인 내재율(자유운율)을 가지고 있을 때에는 같은 율격이라도 정형운율의 시보다 더 높은 가치가 주어져야한다는 것은 틀린 지적이 아니다. 이것을 기호 사각형으로 분석해 보면 다음과 같이 나타난다.



위의 왼쪽 도표에서 보는 주체(c1)로서의 개별적 자유운율은 反주체(c2)인 보편적 정형운율과 非주체(c̄1)인 非개별적 非자유운율을 갖게 되고, 非보편성과 非정형운율을 함축한다. 이것은 기왕에 발설된(표층으로 나타난) 것으로서의 사회적 가치, 즉 누구나 공유할 수 있는 가치이다. 오른쪽의 주체로서의 이성(가상세계)은 反주체인 오성(현상계)과 非주체인 非이성을 갖게 되고, 非오성을 함축한다. 이것은 심층에 숨어

있는 것으로서 오직 청자만이 가질 수 있는 개인적 가치이다. 이러한 사회적 가치와 개인적 가치가 어느 순간에 합쳐져(詩作 행위에 의한 변형, syntagme) 통사구조를 이룰 때 다음과 같은 모습으로 나타난다.



주체 속에 이성(가상세계)이 숨어들어 옴으로 해서 (合接, S_1+S_2)표층의 非이성·非보편성·非정형운율과 非오성·非개별성·非자유운율에 변형이 발생한 것이다. 이말은 무엇을 뜻하는가 하면, 앞에서 도출해낸 종합명제 ①과 ②의 명제가 眞이라는 것을 증명해 주는 것이다. 즉 자유운율이거나 정형운율이거나 상관없이 그 심층에 이성(가상세계)만 있게 되면, 현대시가 될 수 있다는 것이며, 이 이성(가상세계) 또한 자유의 세계이므로, 현대시는 자유시라는 명제와 함께 성립되고 증명된다는 것이다.[421]

421) 조용훈, "근대시의 형성과 格調詩論," 「金岸曙 硏究」 (서울: 새문사, 1996), pp. 112~140. 그도 비슷한 견해를 가지고 있는데, 즉 "정형으로부터의 일탈인 자유시형과 정형시형은 대립적인 것은 아니다. 이별이니 그리움이니 죽음이니 하는 자유시에서 자주 발견되는 개인적인 정서도 민요에서 자주 나타나는 恨과 애수의 정서와 다를 바 없고, 구속으로부터의 자유가 자유시임을 이해한다면 그가 자유시와 근대화된 민요(시)를 대립적으로 인식하고 있지 않은 것은 이상한 것이 아니다"라고 언급하며, 그 논리적 근거로서, 金億이 "定形詩에는 一定한 規準과 拘束이 잇는 것만치 詩歌로서의 形式이 完全히 表現되고 아니 된 것가튼 것은 容易히 알 수가 잇슬 뿐 아니라 또 엇던 意味로는 拘束 업는 自由에서보다 拘束 잇는 自由에서 좀 더 緊張한 것을 볼 수가 잇습니다"고 한 것을, 부연 설명하며, "규제 속에서의 자유를 말하는 것에 다름 아니고 가장 초기의 시관이었던 규제로부터의 일탈에서 시적 자유를 주장한 것과도 일맥상통하는 것"이라고 한다. 즉, "규제 속에서의 자유=규제로부터의 자유"로 이해하며, 그 근거로 "자유시 속의 정서(그리움·죽음 등)와 민요시 속의 정서(恨·애수 등)"는 같은 것이기 때문이라는 것이다. 그러나 이와 같이

이러한 맥락에서 본다면, 자유시 옹호론자들에 의하여, 또는 전통적 율격을 계승한 현대시는 이미 이루어진 형식에다 생각을 맞추기 때문에 자유롭고 개성적인 발상을 담을 수 없는 결함을 지니고 있으며 이렇게 전통적 율격을 충실히 따르려고만 한 시, 예컨대 金億의 시 같은 데서는 타당성을 가질 수 있다(그러나 金億은 전통적 율격을 충실히 따르자고 주장한 바가 전혀 없다)고 하는 등 趙東一에 의하여 무시되고 경원되었던 金億의 견해, 즉 "프랑스 詩壇"과 "格調詩形論小考"에 대하여 재검토하지 않으면 안 될 시점에 이른 것으로 생각된다. 왜냐하면, 그가 자유시 옹호론자들을 크게 힐난하고 있어 일견 귀가 번쩍 뜨이는 듯도 하지만, "자유시란 율격을 가지지 않는 시가 아니고, 즉 전통적 율격 그대로가 아니고, 그것을 변형시켜 새로운 규칙을 창조한 시"라고 한 정의 역시 선행 연구자들의 한 언급과 다른 것이 없기 때문인데, 특히 그가 비하하고 있는 사람, 전통 운율의 변형 내지는 새로운 서구의 운율 방식을 도입하려고 했던 金億의 시론과 역설적으로 어느 정도 맥락을 같이 하고 있다고 생각되기 때문이다.

金億은 白大鎭, 黃錫禹 등과 더불어 상징주의를 이 땅에 소개하고 문화접변이 이루어지도록 애쓴 인물로 호칭되고 있는데, 전자들보다 비교적 정확하게 상징주의를 포착 인식하고 있는 것으로 나타났다. 그는 알려진 바와 같이 문예사조를 비교적 정확하게 인식하고 있다. 즉 고답파는 감정과 상상을 멸시하고 냉정한 객관으로서의 미를 중시하며, 시형의 절대적인 완성미, 그 극치에 이른 음악과 조소의 미를 추구한 것이었다고 한다. 그 고답파의 반대운동이 데카당스(decadence)이며 여기에서 상징주의가 출현했다고 한다.

정서가 함축되어 있기 때문이라면 시뿐만 아니라 다른 장르와의 구분도 필요가 없을 것이다. 왜냐하면 정서만 있으면 다 시가 될 수 있을 테니까. 이러한 주장은 논리성이 있다고 볼 수 없으며, 따라서 Paul Fort(1872~1960)가 전통적인 형식으로 시를 쓰지만 근대적인 민요시인 동시에 자유시라는, 더 나아가 "정형시=자유시=산문시=민요시=격조시"라고 하는 金億의 주장에 대한 논리적 뒷받침도 되지 못하고 있다.

象徵主義란 무엇인가? 象徵派 詩人들은 잡기 어려운, 理解를 뛰어나는 神秘的 解答을 우리에게 提供한다. 만은 그 가쟝 올흔 解答은 아마 簡單한 듯하다. 卽「記述를 말아라, 다만 暗示」그것인 듯하다. 象徵은 神秘의 換意라고도 싱각홀 슈 잇다. 에르렌 以後에 이 派의 詩調를 完成식혓다. 스테판·마라르메의 象徵派에 對한 根本的 生命인 暗示에 對한 有名한 說明을 듯는 것이 바른 길일 듯하다. Nommer un object, C'est suyrimer les trois puarts de le jouissance du poe'me, qui est faite du bonheur de derener peu a peu. le suggérer, voila le Reve.(物件을 가르처 이러々々 하다 홈은 詩味의 四分一이나 업시하는 것이다. 조곰식々々 推想하여 가는데 詩라는 眞味가 싱긴다. 暗示는 곳 幻想이다.) 다른 사람의 말을 드르면 눈에 보이는 世界와 눈에 안 보이는 世界, 物質界와 靈界, 無限와 有限을 相通식히는 媒介者가 象徵이라 한다. 暗示다. 神秘다. 그러기 때문에「難解의 詩」라는 꾸지람을 밧는다. 마라르메 갓흔 詩人은「詩歌는 반듯시 象徵語가 잇서야 한다」고 까지 하엿다. 象徵派의 特色은 意味에 잇지 안이하고, 言語에 잇다. 다시 말하면 음악과 갓치 神經에 닷치는 音響의 刺戟-그것이 詩歌이다. 그러기에 이 點에서는「官能의 藝術」이다. 利那々々에 刺戟, 感動되는 情調의 音律 그것이 象徵派의 詩歌이기 때문에 自然「朦朧」안 될 슈 업다. 베르렌의 有名한「作詩法」(Art poétique)의 主張이 다 그것이다. 람보(Amour Rimboud)의「母音」詩와 갓튼 音樂的 章句이며, 同時에 象徵派의 極致이다.

A는 黑, E는 白, I는 藍, O는 赤, U는 綠
黑은 風琴, 白은 入琴, 月은 胡弓, 赤은 喇叭, 綠은 橫笛
風琴은 單調, ××와 純朴, 立琴은 沈靜, 胡弓은 熱情, 盾×
喇叭은 光榮, 凱戰, 橫笛은 智慧, 微笑.

이와 갓흔 것은 詩人의 神經過敏으로 생기는 病的 現象이며 官能의 交錯이다. 에르랜의「가을의 노래」(Ceaneon a autamne) 갓흔 것이 가쟝 잘 音樂的 방면을 表現한 것이다(本報 第七號 僕譯 參照)

내靈은 부는
모진 바람에
쓸리어 써돌아
여긔에 저긔에
날아 흣터지는
落葉이어라.

落葉새에 빗나는 그의 一生의 靈에 對하야 限업는 感懷을 늣기며, 나아가서는 참 人生의 眞味가 잇다. 그의 人生은 쑴의 一生이엿다.

自由詩는 누가 발명하엿나? 람보가 散文詩(Les llmination)에서 發明하엿다.

쥬루 라프르게(Jules aforgue)가 獨乙에서 가짓왓다. 에레·그리핀(Vielé-griffin)이 왈트화잇만(Walt whitman)의 作品을 번譯홀 때에 가져왓다. 마리에·크리신스카(Harie krysinska)가 발명하엿다. 구스타프·칸(Gustave kahn)은 自己가 發明하엿다 하는 여러 말이 잇다. 엇지 하엿스나 象徵派 詩歌에 特筆홀 價値잇는데 在來의 詩形과 定規을 無視ᄒᆞ고 自由自在로 思想의 微韻을 잡으랴 하는-다시 말하면 平仄라든가 押韻이라든가를 重視치 안이ᄒᆞ고 모든 制約, 有形的 律格을 바리고 美妙한 「言語의 音樂」으로 直接, 詩人의 內部生命을 表現하랴 ᄒᆞ는 散文詩다.

엔리·되·레네-(Henri de Régnier)는 「詩의 音律만 아름다우면 行字數는 關係업다」고 까지 ᄒᆞ엿다. 本來 自由詩는 十七世紀부터 잇셧다. 高踏派에 對한 象徵派의 反對運動이 니러난 것도 詩形, 押韻의 重視(過重視?)ᄒᆞ는데 動機가 되엿다. ᄒᆞ는 한 마듸면은 그만이다. ᄒᆞ고 에르렌의 「詩作法」이 그이들의 經典이다.

여긔 近代의 音樂, 繪畵가 詩歌에 純感化를 말ᄒᆞ려 한다. 象徵派가 (Drs Raphaelistes)의 色彩에 感化된 것은 分明한 事實인 바 만일 繪畵와 詩歌가 交混됨이 업다 ᄒᆞ면 그것은 詩歌도 音樂도 안이다. 詩歌와 音樂와의 融合이 象徵詩派의 特色인 것은 前에 말ᄒᆞ엿다. 로셋티(Rosserttli)는 畵家이면서 詩人이며 왝너(Wagner)는 作曲家면서 詩人이엿다. 더욱 왝너는 音樂과 詩歌와의 神秘的 結婚을 奇怪驚異한 想像에서 지어내인 象徵派의 先驅者라고도 홀만 하고 音樂에 發揮한 藝術을 그대로 모든 藝術에 順應식히랴 ᄒᆞ엿다. 그 效力은 偉大ᄒᆞ야 繪畵 그밧게 外形藝術에 對한 모든 것을 音樂으로 옴기게 ᄒᆞ엿다. 詩人에게는 音樂的 表情을 그 作品에 내여 音樂이 주는 것과 갓흔 印象을 주게 ᄒᆞ랴는 새 傾向이 싱겻고, 畵家에는 線과 色彩와의 音樂的 調和를 새 硏究에 表現ᄒᆞ게 되엿다. 듯는 사람은 趣味, 調和, 鮮明을 보는 밧게, 音樂이 나타내이는 色彩의 美에 醉ᄒᆞ야 잡으라도 잡을 슈 업는 幻影의 冥想으로 잇글게 ᄒᆞᆫ다. 마라르메의 詩가 卽 이러ᄒᆞ다. 秩序로 配列된 言語가 表現하는 代에 暗示와 配列과의 그 自身의 새에 驚異의 色彩와 線과의 美가 잇다. 엇지 ᄒᆞ엿스나 音樂처럼 進步된 藝術은 업다. 모든 表現의 自然的 媒介者는 音樂밧게 업다. 有形詩를 바리고 無形詩로 간 象徵派 詩歌의 音樂과 갓치 희미한 朦朧을 冷罵한다. 그러나 이는 홀 슈 업는 일이다. 보드레르의 「音響, 芳香, 色彩는 一致한다」ᄒᆞ는 말을 吟味ᄒᆞ면 홀샤록 近代的 藝術을 생각ᄒᆞ게 한다.

여긔에서 붓을 돌이어 本論으로 들어가 各詩人의 詩味를 玩賞ᄒᆞ려 ᄒᆞᆫ다. 讀者여, 이 小論文으로는 이 우의 問題를 紹介, 또는 批評ᄒᆞ기에는 「不可能」의 한마듸될 것을 容恕ᄒᆞ기 바란다. 만일 자세한 것을 알려 ᄒᆞ거든 Gustav khan의 Symbolistes et Decadentes의 一讀을 권한다. ᄒᆞ고 「學之光」 第十號에 僕의 小論文 「要求와 悔恨」을 電過ᄒᆞ기 바란다.[422]

422) 金億, "쯔란스 詩壇," 「泰西文藝申報」, 제10~11호(1918. 12. 7~12. 14) 金

인용문에서 보는 바와 같이 상징주의를 "記述을 말아라, 다만 暗示" 그것이라고 단적으로 말하고 있다. 물론 白大鎭도 같은 말을 언급한바 있지만, 문예사조나 철학의 깊은 이해 없이 일본인들의 말을 그대로 옮겨놓는데 그치지 않고 더 나아가 이것을 소화하여 자기 것으로 만들어 언급하고 있다는 것이 白大鎭과 다른 점이다. 金億은 S. Mallarmé의 말을 인용하여, 사물을 가리켜 이러이러하다고 하는 것은 시의 맛을 1/4이나 없애버리는 것과 같고, 이것을 조금씩 추상하여 갈 때 시의 진미가 우러나는 것이며, 이러한 암시가 곧 환상이라고 한다. 그리고 눈에 보이는 세계와 안 보이는 세계, 물질계와 영계, 유한과 무한을 서로 상통하게 만들어주는 매개자가 곧 상징이라고 한다. 그렇기 때문에 신비롭고 난해한 것이라고 한다. 또 상징은 랑그(그는 의미라고 표현)에 있지 않고 파롤(그는 언어라고 표현)에 있으며, 다시 말해서 개별적 수행언어이기 때문에 신경에 와 닿는 음향의 자극과 같은 것으로서 찰나의 자극, 감동되는 정조의 운율일 수밖에 없다는 것이다. A. Rimbaud의 "母音," P. M. Verlaine의 "가을의 노래" 등이 음악성의 극치를 이룬 시의 예라고 한다. 이와 같이 음악성의 극치를 이룬다는 것은 판에 박힌 운율에 따른다는 것이 아니라, 이러한 보편성에서 벗어난 개성적 운율이어야 한다는 것이다. 이 말은 자유시에 대한 견해에서 좀더 분명하게 부연된다. 자유시의 기원과 발전과정을 비교적 정확하게 포착하여, 종래의 Foot · Metre · Rhyme 등의 제약과 율격을 버리고 아름답고 미묘한 언어의 음악으로 직접 시인의 '내부생명'을 표현하는 것이라고 한다. 이와 같은 시와 음악의 결혼은 상징주의자들의 공적이며, 그 효력은 회화를 비롯해 다른 예술로 전이되었다는 것이다. 질서 있게 배열된 언어가 표현하는 색채와 선 안에는 경이로움과 아름다움과 암시가 있다는 것이다. 이렇게 진보된 예술은 음악뿐이며, 표현의 자연적 매개자 또한

億, "要求와 悔恨," 「學之光」, 제10호(1916. 9) 金億, "詩形의 音律과 呼吸," 「泰西文藝新報」, 제14호(1919. 1)

음악뿐이라는 것이다. 이와 같이 판에 박힌 정형성(有形詩)을 버리고 내부생명(無形詩)을 추구하는 상징주의 시의 음악성은 "희미한 몽롱"을 냉엄하게 배격한다는 것이다. 그리하여 "음향, 방향, 색채의 일치"라고 한 C. Baudelaire의 말은 생각하면 할수록 근대적 예술관이 아닐 수 없다는 것을 깨닫게 한다는 것이다. 정리하면, 음악에 있어서의 소리와 리듬을 보편성이라 하고, 그 소리와 리듬이 선행의 곡에 비하여 독특할 때 개별성이라 하지만, 그 음악의 연주를 듣고 있는 사람이 그 소리와 리듬을 계기로 그것(보편성과 개별성)과는 다른 호숫가의 아름다운 꽃의 향기와 젊은 연인들이 사랑하는 모습을 상상하게 되었다면, 이것을 암시라고 할 수 있으며, 음향·방향·색채의 일치라고 하는 것은 바로 이러한 현상을 가리키는 것이다. 현대시의 아주 정확한 포착이 아닐 수 없다. 그 "내부생명·암시"는 이성(가상세계)과 다르지 않으며, 金億의 운율관 또한 판에 박힌 정형운율을 배격할 뿐이지 결코 정형운율 그 자체를 배격하지 않고, 자유운율 또한 바람직한 것으로 이해하고 있음을 볼 수 있다. 이러한 맥락에서 金億은 드디어 "格調詩形論小考"로까지 발전한다.

그는 서사시가 희곡에게 그 영역을 빼앗긴 것과 마찬가지로 서정시도 소설에 의해 그 영역을 침범 받게 됨과 동시에 운율도 아무 것도 모르는 이들에 의해 사이비 시가 濫作되어 시가의 자리를 더럽히게 되니 시가의 멸망이 가까워졌다는 말을 듣게 되어도 괴이한 일이 아니라고 서두를 꺼낸다. 설령 그렇다 할지라도 시가는 결코 멸망하지 않을 것이니, 그 이유는 시가는 시가대로의 독자성이 있기 때문이라고 한다. 단 한 행의 시가일지라도 그 안에 운율의 아름다운 조화가 담겨져 있다면 몇 천만 행되는 논문이 줄 수 없는, 반드시 사람의 심금을 울려 영혼을 일깨우는 묘미를 느낄 수 있다는 것이다. 그렇기 때문에 시가를 언어예술의 정화니 극치니 하는 것이며, 그렇기 때문에 한 字 한 句라도 고쳐놓을 수 없는 절대성을 가지게 되는 것이며, 또 그렇기 때문에 다른 언어로 옮겨놓을 수 없는 것이라고 한다. 이 말은 곧 言語道斷의 심층에

있는 것으로서의 '絶對性'을 가리키는 것이 되겠는데, 이러한 시가 만들어지기까지는 자연언어를 소재로 하여 마치 대장장이처럼 이것을 두드리고 담금질하여 찬란한 광채가 나도록 하지 않으면 안 된다는 것이다. 그러므로 시인은 자신의 민족언어의 정신을 이해하지 않으면 안 되는 것이며, 그렇게 해야만 전 민족의 심금을 울릴 수 있다는 것이다. 시가 마치 뿌리 뽑힌 꽃송이처럼 그 민족언어의 뿌리를 모른 채 단순하게 詩想만으로 만들어질 때 芳香의 생명을 잃게 된다는 것이다. 꽃에는 색채 이외에 달콤한 방향이 있는 것처럼 시 또한 이와 마찬가지로 뜻 밖에 뜻이 있고 말 밖에 말이 있다는 것이다. 그것은 다름이 아니라 운율과 내용의 조화에서만 느낄 수 있는 암시이며, 이 암시를 모른다면, 헛되게 문자만 핥다만 것에 지나지 않는다는 것이다.

이러한 언급으로 미루어 보아 金億은 암시, 즉 심층의 가상세계에 대하여 분명하게 인식하고 있음을 알 수 있다. 그는 자연언어(랑그)의 의미 이외의 파롤의 의미를 정확하게 포착하고 있는 것이다. 뿐만 아니라 시는 조잡하고 무질서한 번역 투의 시여서는 아니 되며, 반드시 민족언어를 뿌리로 만들어진 운율을 가져야 한다는 것이다.

> 나는 詩歌를 言語藝術의 精華요 極致라고 하얏습니다. 그러고 詩歌의 가질 수 잇는 가장 큰 感動은 어쩌한 사람의 心琴이든지 울러노치 아니 하고는 말지 아니 한다고 하얏습니다.
>
> 그런데 그러케 言語의 精華的 表現을 거치지 아니 할 수 업는 詩歌에서 言語를 어쩌케 使用하겟는가 하는 것은 대단히 興味잇는 일일 쑨 아니라 깁히 생각하지 아니 할 수 업는 問題로 그것은 말할 것도 업시 表現과 技巧에 對한 問題외다. 이곳에서 나는 形式論의 關門으로 들어가지 아니 할 수가 업게 되엇습니다.
>
> 言語에는 精神이 잇고 生命이 잇습니다. 이 精神과 生命을 理解하야 使用하지 아니 하면 使用하기는 姑舍하고 演 돌이어 使用을 함이 寄食밧게 됩니다. 가튼 材料를 가지고도 하나는 玉이 되고 다른 하나는 모래알이 되고 마는 것 가튼 것은 다 이러한 使用方法의 조코 낫븐데서 생긴 結果외다. 實際 어쩌한 約束으로써 言語를 制裁 統一하야 調和시켜노흐면 그곳에는 무어라 말할 수 업는 言語 그 自身의 本質美가 찬란한 光彩를 놋습니다. 이것은 말할 것도 업시 가튼 言語에서 內容으로는 意味를 그러고 形式으로는 音調美를 찻자는데 지내지 아

니 하는 것이외다. 그러나 便宜上 이러케 內容이니 形式이니 하야서 갈나서 말할 수는 잇습니다만은 選擇된 말에는 決코 意味와 音調를 두 가지로 난호아 노흘 수가 업습니다. 그것은 어대까지든지 서로 써날 수 업는 둘이면서 하나요 하나이면서 둘이외다.

그러면 詩歌에서 이러한 言語를 어떠케 볼 것인가 다시 말하면 詩歌에는 어떠한 制限과 約束이 잇는가 하는 것이외다. 무엇보다도 위선 詩歌가 우리의 눈에 보이는 것은 그 낫브고 조코 하는 內容보다도 外形으로 나타납니다. 그것은 형식 업시는 아모리 偉大한 가진 思想이라도 표현될 길이 업기 때문이외다. 어떠한 藝術을 勿論하고 藝術品에는 形式과 內容 두 가지가 잇지 아니 할 수 업는 것도 이때문이외다. 그러기에 形式은 內容으로 內容은 形式으로 思想은 그 自身의 價値를 決定하는 것이외다. 이곳에서 詩想은 整頓된 詩形을 要求하지 아니 할 수가 업습니다. 그야말로 업서서는 아니 될 것이외다.

그러면 우리에게 詩形이 업섯든가. 現在 여러 詩人이 詩作을 發表하는 그 形式은 詩形이 아니고 무엇인가. 하는 反問이 잇슬 것이외다. 우리에게 詩形이 업는 것은 아니외다. 一定한 詩形으로는 時調形式이 잇고 그 自身에 亂雜한 感은 잇스나마 自由詩形도 愉入되어 누구나 只今 그 詩形을 使用합니다. 그러나 時調形은 現代의 우리 思想과 感情을 담아 노키에는 자유롭지 못할 쑨만 아니라 무엇보다도 넘우 簡單하야 使用하기 어렵은 點이 만습니다. 그리고 저 自由詩形에 이르러서는 音節數도 아모 拘俗도 업는 그야말로 自由詩形인 만큼 흘러나오는 詩感 그대로 가장 自由롭게 長短도 돌아보지 아니하고 記錄하야 한 句 한 連을 맨들엇기 때문에 詩人 그 自身의 內在律을 尊重하는 點으로 보아서는 조흘는지 몰르겟습니다. 만은 한마대로 말하자면 原始的 表現方式에 지내지 아니한다는 感을 禁할 수가 업습니다. 自由詩의 內在律은 實로 十人十色의 觀을 呈하야 (또 그리되지 아니 할 수 업는 것이 이 詩形의 特色입니다만은) 어떤 程度까지 眞正한 意味로의 內在律을 自由詩形의 詩歌가 가지게 되는지 대단히 알기 어렵은 일이외다. 이리하야 外見上 詩形을 가저 詩歌 비슷한 것이라도 자세히 精讀하며 鑑賞해보면 그 質은 조금도 詩답은 것이 업는 것을 어찌합니까. 또 그것보다도 아모리 內在律을 尊重하지 아니 할 수 업다 하드라도 自由詩形의 가장 무섭은 危險은 散文과 混同되기 쉽은 것이외다. 나는 自由詩를 볼 때에 넘우도 散漫함에 어느 點까지가 散文이고 어느 點까지가 自由詩인지 알 수가 업서 놀래는 일도 만습니다 만은 如何間 自由詩의 當面한 위험은 거의 散文에 갓갑은 그 點에 잇습니다.

그러타고 나는 自由詩形을 내어버리자는 것은 아니외다. 自由詩形에는 自由詩形 그 自身으로의 存在理由가 充分히 잇는 以上 어대까지든지 새길을 開拓해 나아갈 것이고 내가 압흐로 말할 格調詩形으로 自己의 길을 忠實히 밟아나아가면 그만이외다.

그런데 나는 어느 程度까지가 自由詩요 散文인가를 여러분에게 보여들이기 위하야 朱요한 君의 詩集에서 「사랑」 이라는 詩의 첫聯을 쌉아 十行에 配置한

것을 산문으로 羅列해 보겟습니다. 散文으로 그대로 配置한다는 것은 위험한 일이외다.

「나는 사랑의 사도외다. 사랑은 비 뒤의 무지개처럼 사람의 理想을 無限히 끌어올리는 가장 아름다운 目標외다. 사랑은 마치 물고기를 번식케 하며 奇異한 풀과 바위를 감촤두며 크고 작은 배를 띄우는 기피 모르는 바다와도 갓사외다. 그처럼 넓고 그처럼 깁사외다.」

와 가튼 것이니 이것을 散文과 어느 點이 달르냐고 뭇는 것은 좀 無理한 말일는지 몰르겟습니다만은 나로보면 別로 韻文的 律動이 업서 散文과 다름이 업다는 생각을 禁할 수가 업슬 쑨만 아니라 돌이어 이러케 散文式으로 한 줄에 連해 놋는 것이 읽기에 조치 아이 할가 합니다. 勿論 이에는 朱君 自身의 內在律이 잇기 때문에 朱君이 아니고는 말할 수가 업습니다만은 그것은 如何間 누구가 보든지 이것을 옆줄에 썩어노흠으로 因하야 그 律動的 效果가 더 크고 적고 할 것이 아니라는 事實 하나만은 容易하게 알 수 잇는 것이외다. 그러면 이 詩는 散文이나 조금도 다름이 업지 아니 합니까 운문은 立體的으로 音律的 律動을 가저야 하기 때문이외다.

그것도「어느듯 녀름날은 혼자 저물고」와 가튼 詩句에서는 그것을 짠 줄에 올리거나 또는 句讀點으로 끈허놋는데 意味의 큰 關係가 잇고 또는 律動的 效果가 잇는 것이 잇스니 假令 이것을

어느듯 녀름
날도 혼자 저물고

한다든지

어느듯녀름 날도 혼자 저물고

또는 이것을

어느듯 녀름날은 혼자저물고

와 가튼 그러한 性質의 것도 아닌 것은 짠 줄을 잡아 놋는다 하드라도 別로 큰 效果가 잇을 것 가티 보이지 아니 합니다. 自由詩의 內在律이란 이러한 곳에 적지 아니한 不安을 늣기게 합니다. 하기는 格調詩에도 이러한 散文 답은 詩가 얼마든지 잇슬는지 몰르겟습니다. 만은 自由詩와 根本的으로 다른 것은 어대까지든지 定形을 가젓기 때문에 音律美가 잇지 아니할 수 업다는 点에 잇는 것이외다. 또 그러고 散文形에 쓸어너허도 音節數의 制限이 잇는 것만큼 散文化시킬 수가 업는 줄 압니다.

내가 散文과 混同되기 쉬운 것은 自由詩形을 내어버리고 格調詩形이 잇지 아니 할 수 업다고 主張하는 것도 이 點에 잇습니다. 말할 것도 업시 詩人의 詩感에서 흘러나오는 것을 如實하게 가장 自然스럽게 表現하야 어대까지 詩人 그 自身의 內在律을 尊重하자는 點에서 나는 自由詩形을 貴히 보며 또한 價値잇는 存在理由를 認定합니다. 自由詩形의 아페는 얼마든지 開拓지 아니하면 안될 길이 만흔 것도 否完할 수 업는 事實이외다마는 如何間 나의 意見에는 自由詩形의 아페는 멀리하려고 하야도 멀리할 수 업는 危險이 잇는 것도 事實이니 그것은 새롭은 傾向을 잡기 前에는 언제나 散文과 混同되기 쉽다는 것이외다. 더욱 그것이 朝鮮말과 가티 音律적으로 高低長短이 업는 것만큼 貧弱하다는 感을 禁할 수 업는 言語에서는 그 念慮가 甚하지 아니할가 합니다. 이러케 音律的 貧弱을 所有한 言語에는 자유롭은 詩形을 取하는 것보다도 音節數의 定形을 가지는 것이 音律的效果를가지게 되는 것은 나의 혼자롭은 獨斷이 아닐 줄 압니다.

나는 이것을 例證해노키 위하야 朱요한의 自由詩에서 하나 쏩아보겟습니다.

지금에도 못닛는것은
안개속에 돗달고가던배

바람도업는 아침물질에
소리도업시 가던배

배도가고 세월도갓건만은
안개속가튼 어린적씀은

넷날의돗달고 가던배가티-
안개속에가고 오지안는배가티-

와 가튼 詩외다. 이에는 이 詩 그 自身의 가진 內容의 아름다움에도 關係가 잇는 것이나 무엇보다도 이 詩가 音律的 美妙를 가지게 된 것은 얼마만한 程度까지 音節數의 制限이 잇기 때문이 아니겟습니까. 다시 말하면 첫聯이 四五와 四六 둘째聯이 五五와 五三 셋째聯이 四七과 五五 넷째聯이 六五와 六七調로 되엇스니 다 그러케 틀리지 아니하는 音節數외다. 그러고 이 音節들이 音力(發音器官)으로는 五音에서 七音이라는 가장 抒情的이요 奇數的되는 點을 보입니다. 이 때문에 이 詩가 보드랍고 곱은 音節美를 가지게 된 줄 압니다. 그러면

音節數의 制限을 가진 詩形이 얼마나 自由롭은 詩形의 自由詩보다 음율적인 것은 이것으로써 넉넉히 알 수 잇는 줄 압니다.

언제나 하는 말이외다. 만은 結局 詩歌에서 音律的 美妙를 떠나서는 그 詩歌

의 感動과 詩形의 效果는 생각할 수 업는 것이외다. 이 點에서 詩形論은 音律(韻律) 問題를 말치 아니할 수가 업게 됩니다.[423]

암시에 대해서는 白大鎭·黃錫禹에게서 충분히 논의되었으므로 金億에게서는 그들과 마찬가지 견해를 가지고 있다는 것을 확인하는 것으로 충분하다고 믿는다. 다만 여기서 언급하고 싶은 것은 위의 두 사람이 배격했던, 현재까지도 문단과 학계에서 금기시 하고 있는, 정형운율을 굳이 주장하게 된 동기가 무엇인가를 살펴보아야 할 것으로 믿는다.

그는 먼저 언어에는 정신과 생명이 있어 이것을 잘 이해하여 사용하지 않으면 안 된다고 한다. 같은 재료를 가지고도 옥과 모래알이 될 수 있는 것처럼 자연언어를 가지고 잘 다듬어 놓으면 언어 그 자신의 본질로부터 나오는 美가 광채를 내게 되는데, 이것은 자연언어로부터 내용적으로는 새로운 의미(사전적 역사적 의미가 아닌)를, 형식적으로는 音調美를 발견하는 것에 지나지 않는다는 것이다. 그러나 내용이다 형식이다 하는 것은 편의상 그렇게 하는 것일 뿐 이 둘은 결코 나눌 수 없는 것으로서, 둘이면서 하나이며 하나이면서 둘이라는 것이다. 그럼에도 불구하고 먼저 보이는 것은 내용보다 형식이며, 이 형식 없이는 아무리 위대한 사상이라도 표현될 길이 없다는 것이다. 이렇게 시의 형식을 주장한다고 해서 우리에게 시의 형식이 없기 때문인 것은 아니며, 시조형식과 유입된 자유시형이 있긴 있으나, 전자는 너무 간단하여 현대의 사상과 감정을 담기에 자유롭지 못하고, 후자는 음절수도 장단도 아무런 구속도 없어 흘러나오는 詩感 그대로 자유롭게 표현하기 때문에, 즉 시인 그 자신의 내재율을 존중한다는 점에서는 좋은 형식이라고 할 수 있다고는 하지만, 그러나 이 형식은 원시적인 표현방식이며, 내재율(자유운율) 또한 각인각색의 관점을 갖게 되므로, 어느 정도까지가 진정한 의미로서의 내재율인가 가늠하기가 매우 어렵다는 것이다. 다시 말해서 자유시형은 산문과 구별하기가 어렵다고 하는 위험이 따른다는 것이

423) 金億, "格調詩形論小考," 「東亞日報」, 1930. 1. 16~26, 28~30.

다.[424] 더욱 한국어와 같이 음운적으로 고저장단이 거의 없는 언어에서는 이러한 염려가 심하다는 것이다. 이렇게 음운적으로 빈약한 언어에서는 자유로운 시형을 취하는 것보다 음절수의 정형을 지키는 것이 음운적 효과가 높을 것이라고 한다. 그렇다고 해서 자유시형을 버리자는 것이 아니고, 자유시형에는 자유시형 그 자체로서의 존재이유가 충분히 있는 이상 그 나름대로의 새로운 길을 개척해야 할 것이며, 앞으로 언급될 격조시형은 그 나름대로의 길을 충실히 밟아나가면 된다는 것이다.

그러면서 朱耀翰의 자유시 두 편을 골라 비교한다.

(A)

나는 사랑의 사도외다. 사랑은 비 뒤의 무지개처럼 사람의 理想을 無限히 살어올리는 가장 아름다운 目標외다. 사랑은 마치 물고기를 번식케 하며 奇異한 풀과 바위를 감촤두며 크고 작은 배를 띄우는 기피 모르는 바다와도 갓사외다. 그처럼 넓고 그처럼 깁사외다.

(B)

지금에도 못닛는것은
안개속에 돗달고가던배

바람도업는 아침물질에
소리도업시 가던배

배도가고 세월도갓건만은
안개속가튼 어린적꿈은

녯날의돗달고 가던배가티-
안개속에가고 오지안는배가티-

---

424) 이러한 관점은 일본의 키타가와 후유히코(北川冬彦)의 "眞の自由詩への道とは何んであるか。「新散文詩への道」これである。"라고 하는 주장과 일치함을 볼 수 있다.

(A)에서는 운율이 없어 산문과 다름이 없으므로, 따라서 행을 갈라놓지 않는 것이 오히려 좋을 것 같으며, 이 반하여 (B)에서와 같이 운율적 묘미를 갖게 된 것은 어느 정도 음절수의 제한이 있었기 때문이라는 것이다. 즉 1연의 4·5와 4·6, 2연의 5·5와 5·3, 3연의 4·7과 5·5, 4연의 6·5와 6·7조와 같은 음절수의 제한이 있었기 때문에 부드러운 音節美를 가지게 된 것이라는 것이다. 결국 시가에서 운율적 아름다움과 묘미를 떠나서는 감동을 얻을 수 없는 것이며, 이러한 점에서 시의 형식에서는 운율을 논하지 않을 수 없다는 것이다.

이로써 그가 格調詩形을 주장하게 된 동기와 이유가 밝혀진 셈이다. 이 주장은 음수율을 바탕으로 세워진 것으로서, 그것이 현재에는 음보율로 바뀌기는 하였지만, 현대 한국시에 있어서 전통적 운율이 계승되어야 한다는 趙東一의 주장과 일치한다는 것에 우리는 주목해야할 만한 가치가 있다고 생각하며, 또 이러한 주장이 앞에서 증명된 바 있는 종합명제에도 일치한다는 것을 잊어서는 안 된다. 물론 金億의 이러한 주장과 같은 견해를 가지고 있는 사람이 있었는데, 그 중에서 梁柱東은 정형시·자유시·산문시 구별 없이, 詩에는 문자의 형식으로는 표현되지 않았을지라도 그 리듬의 고저장단억양이 포함되어 있으며, 그 속에 시의 생명이 있고 시인의 호흡이 숨어있는 것인데, 그러므로 시를 산문으로 쓴다 하여도 시의 리듬은 그대로 살아있게 될 것이며, 따라서 시와 산문의 구별이 그 형식에 있지 않고 그 내용에 포함된 리듬에 있는 한에는 그렇게 구별할 필요가 없다고 한다.[425]

특히 주목되는 것은 金基鎭으로서, 시의 암시(가상세계)와 더불어 운율 그것도 정형운율에 대한 견해를 피력하고 있다.

> 조선말은 엄격한 의미에서 리듬이 없는 말이다. 다만 그 음악적 효과를 얻고자 할 때에는 자수-서양어로 말하면 실라블 수-로 조자(調子)를 맞추는 것이

425) 梁柱東, "詩란 엇더한 것인가," 「金星」, 제2호(1924. 1) 梁柱東, "詩와 韻律," 「金星」, 제3호(1924. 5)

가장 중요한 방법일 것이다. 4·4 혹은 4·5, 5·5, 6·5, 7·5, …등의 조자로써 효과를 얻을 수 있다. 이것은 악센트가 명확하지 못한 국어의 필연한 운명이라고 나는 생각한다.

내가 보고 아는 범위 안에서 말하면 불란서의 시는 영시 모양으로 악센트로 인하여 발생되는 feet에 효과를 내지 못하고 차라리 그 실라블의 수효와 개개의 자모음이 발하는 음색으로 말미암아 효과를 나타낸다. 이 점에 있어서 조선의 시는 불란서 시와 유사하다고 생각한다. 대개 불란서 말은 유창하게 듣기 좋게 읽으면 그만이다. 그리고 어떤 단어를 물론하고, 어미를 길게 늘이어 올린다. 그러므로 feet와 같은 법칙은 없다.

O Petit oiseau	오 프티 타소 …5
Vien avec moi!	비앙 아벡 뫄 …5

거지반 이 모양으로 그 실라블에서 효과를 얻는다. 이것들은 조선어 시의 유일한 무기인 7·5, 6·5, 5·5조나 다름이 없다.

그리고 이 실라블에서는 얻는 효과 외에 다른 어떤 외국어에서도 그러함과 같이 역시 조선어에서도 자모음의 선택으로 시적 효과를 도울 수 있다. 가령 비근한 예를 들면 부드러운 감정을 표백하고자 할 때에는 '갈거나' 하느니보다 '가려나' 하여 써 k와 동종류의 음가보다도 딱딱한 거나라는 음보다 부드러운 l

혹은 r음을 사용하며 그 다음의 역시 유음인 n(나)음과 일층 조화를 이루어서 소기하던 부드러운 감정을 능히 표백할 수 있다는 것이다.

그리고 조선말에는 한 개의 단어가 3음으로 성립된 것이면 그 악센트가 흔히 중간에 있고 즉 둘째 자에 있고 2음으로 된 때에는 흔히 초음에 악센트가 있다. 예를 들면 '까마귀' '개살구' '푸성귀' '가마솥' '딱정벌레' '버들가지' 등과 '남비' '책상' '전등' 등이다.[426]

金基鎭에 의하면, 프랑스어가 영어와는 달리 스트레스가 없어 Foot의 효과를 낼 수 없는 것처럼 한국어도 프랑스어와 마찬가지로 스트레스가 없기 때문에 음절로 운율의 효과를 낼 수밖에 없다는 것인데, 가령 부드러운 감정을 표현하기 위해서는 "l, r, n"의 유음, 유성 자음의 음절을 사용하는 것이 효과적이라는 것이다. 이러한 관점은 현대 음운론에

426) 金基鎭, "詩歌의 音樂的 方面," op. cit., pp. 45~46.

있어서의 울림도(sonority, 향명도)와 일치하는 것으로서, Otto Jespersen(1860~1943)[427]에 의하면 다음과 같이 10개 정도로 나누어진다.

1°a	p	t	k			(무성 파열음)
b	f	s	ç	x		(무성 마찰음)
2°	b	d	g			(유성 파열음)
3°	v	z	ɣ			(유성 마찰음)
4°a	m	n	ƀ			(비음)
b	l					(설측음)
5°	r					(탄설음, 전음)
6°	ü	u	i			(폐모음)
7°	ö	o	e			(반폐 반개모음)
8°	ɔ	æ	a			(개모음)[428]

위 도표에서 보는 바와 같이 "m, n, ƀ, l, r"음은 자음 가운데 울림도가 가장 높은 자음으로서 모음과 함께 성절음이 된다. 이 말은 곧 음절에 이러한 음이 있게 되면 金基鎭의 말처럼 듣기에 부드러운 음이 된다는 것이다. 한편 한 개의 단어가 2음절로 되어있을 때에는 첫 번째, 3음절로 되어있을 때에는 둘째 번에 스트레스가 있게 된다고 언급하고 있으나, 한국어에 있어서 스트레스는 변별적 자질이 아니며, 강조하거나 주의를 환기시키기 위해 사용되는 잉여자질일 뿐이라는 것을 이해하지 못한 것으로 나타났다. 그럼에도 불구하고 프랑스어와 한국어의 음운형태가 비슷하기 때문에 프랑스 시처럼 아름다워질 수 있다는 가능성을 제기했다는 점에서는 金億의 견해와 더불어 굉장한 탁견이 아닐 수 없다.

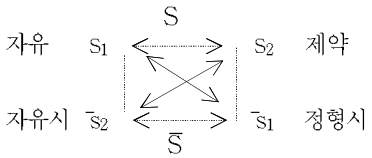
이렇게 현대시는 자유운율뿐만 아니라 정형운율로도 만들어질 수 있

---

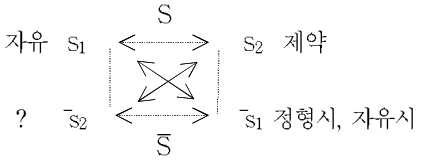
427) Encyclopaedia Britannica, 1996 ed, s. v. "Jespersen, Otto." 덴마크 언어학자. 영문법의 최고 권위자. 그는 유럽에서 언어교육의 대변혁을 일으키는데 일조를 했으며, 영어사, 언어이론, 음성학의 발전에 많은 공헌을 했고, 국제언어 Novial(그가 1928년 보조언어로 사용하기 위하여 만들어낸 인공언어. 오늘날 거의 사용되지 않고 있으며, Esperanto 또는 Ido와 비슷하다)을 만들었다.

428) 金錫得・金次均・李基白, 「國語音韻論」 (서울: 한국방송통신대학교 출판부, 1986), p. 194.

다는 관점의 맥락은 金億·梁柱東·金基鎭을 비롯해서 趙東一과 成基玉에서도 찾아볼 수 있다. 그는 '자유시'라는 명칭이 현대시의 대명사처럼 쓰이고 있는 오늘날, 새삼스레 시의 율격을 들추어 거론한다는 것이 현대시의 창작에 무슨 의미를 지닐 수 있을까 자문하면서, 현대시가 전통적인 율격의 질곡으로부터 이미 벗어나 있음을 솔직히 시인하는 일 외에 율격론이 할 수 있는 일이란 아무 것도 없다고 자탄하기까지 한다. 그만큼 현대의 자유시는 율격론이 거부할 수 없는 시인의 창조적 개성 문제와 직결된 그 자체의 역사적 필연성을 가지고 있다고 한다. 그 존립근거와 미학적 기반 역시 확실한 논리에 입각하고 있으며, 그 필연성을 의심하거나 그 가치를 부정할 수 있는 사람은 아무도 없을 것이라고 한다. 그러나 이 당연함과 필연성을 문제의식 없이 맹목적으로 받아들일 때 사정은 간단하지가 않은 것인데, 먼저 자유시의 율격적 '자유'가 그 진정한 의미를 확인하지 않은 상태에서 행사될 때 문제가 제기된다는 것이다. 이 문제는 오늘날 한국시의 상황과 결코 무관하지 않으며, 자유시에 대한 이해가 매우 과격하고 극단적인 방향으로 흐르고 있다는 것이다. 그 결과 많은 시작품들이 한국의 전통적 율격을 근본적으로 무시하거나 외면함으로써 전통적 율격과의 통로를 철저히 차단해 버리려는 경향을 보이고 있다는 것이다. 그러나 자유시가 뜻하는 진정한 의미의 자유는 전통적 율격과의 통로가 차단된 상태에서 인식되는 고립된 자유가 아니라 그것과의 팽팽한 대결로부터 인식되는 자유임을 명념해 두지 않으면 안 될 것이라고 한다. 새로움이란 무엇에 대한 새로움이며, 새로운 질서란 기성질서와의 팽팽한 대결적 긴장관계에 놓여있을 때 의미를 지닐 수 있는 것이며, 마찬가지로 자유 역시 무엇에 대한 자유이며, 자유시 역시 전통적 율격이 전제되지 않고서는 그 진정한 의미를 지닐 수 없다는 것이다. 엄격한 율격적 질서로부터 벗어나려는 전통율격과의 팽팽한 긴장관계를 유지하고 있을 때 그 의미는 중요성을 지닌다는 것이다.[429]



이러한 기호학적 구조 또는 변증법적 구조를, 成基玉은 명확하게 인식하고 있다. 다시 말해서 주체로서의 자유(S_1)는 반주체인 제약(S_2)과 비주체인 정형시($\bar{S}_1$)와 단절되어 고립된 채 존재할 수 없다는 것이다. 이 말은 어떻게 보면 지극히 당연한 말 같지만, 극단적인 자유시론 추종자들에게서는 발견되지 않는 관점이다. 왜냐하면 그들은 자기 마음대로 제약 없이 칼을 휘두르듯이 언어를 구사하는 것을 자유라고 믿고 있으니까. 그러나 이것은 자유가 아니라 또 다른 제약이라는 것을 앞에서 몇 차례에 걸쳐 언급한 바 있는데, 이것을 다시 한 번 상기할 필요가 있다. 또 이것이 확인된다면 자유시 또한 자유가 아니라는 것이 판명되는 것이므로 위의 도표 또한 다음과 같이 수정되어야 할 것이다.



(?)의 위치에 무엇인가 있어야 할 것이다. 비주체($\bar{S}_1$)인 정형시와 자유시가 제약이며 외형을 가지고 있는 것으로 기왕에 밝혀져 있으므로, 여기에는 반대의, 다시 말해서 비반주체($\bar{S}_2$)로서 비제약의 무엇이 있어야 할 것이다. 그렇다면 제약의 세계 곧 정형시와 자유시가 언어의 세계이므로 여기에는 그와는 반대의 세계, 즉 제약되지 않는 言語道斷의 세계이어야 할 것이며, 이 언어도단의 세계가 바로 심층의 가상세계이며, 이성이며, 자유의 세계, 절대지라고 할 수 있는 것이다. 물론 成基玉

429) 成基玉, 「한국시가율격의 이론」 (서울: 새문사, 1986), pp. 292~293.

은 여기까지 인식하고 있는 것은 아니며, 이러한 낌새를 어느 정도 알아차리고 있을 뿐이지만, 이 정도야말로 획기적인 발상이며 발견이 아닐 수 없다.

한편 鄭漢模의 "엄격한 구분으로서의 내재율은 외재율이 없는 산문 내지 산문시 속에만 존재한다고 할 수 있다"는 견해에 착안해서, 강홍기는 지금까지 내재율은 곧 개성율이라는 의미에 대하여 반기를 들고 나오고 있다. 즉 현대 자유시는 "율격의 폭력적 구속"으로부터 해방되고자 하는 자유율과 이 내재율이 주도하고 있는 것으로 생각하여, 이 내재율은 현대 자유시만이 지니고 있는 특징인 것처럼 인식되어왔다는 것이다. 그러나 이러한 생각은 잘못된 것이며 정형시에도 내재율을 인정해야 하며, 따라서 이 내재율은 시 일반에 해당하는 운율로 받아들여야 한다는 것이다. 내재율 형성 요인은 한 작품을 만들고 있는 시어, 시구, 시행, 시련 등의 의미, 정서, 이미지, 구조, 문체, 구문 등이라고 할 수 있는데, 이러한 요인들은 자유시에서뿐만 아니라 정형시에서도 훌륭히 갖추고 있고 더 나아가서는 산문시에서도 찾을 수 있기 때문이라는 것이다.[430] "자유시(자유운율)=내재율"이 아니라, "내재율=암시(가상세계)"로 보고 더 나아가 이 암시(내재율)가 정형시·자유시·산문시 어느 것에든지 존재하게 될 때 현대시가 된다는 견해는, 정형시에는 이것이 없는 것으로 치부해 버렸던 견해들에 비해 확실히 놀랄 만한 발전이 아닐 수 없다. 그러나 정작 이 내재율에 대한 구체적인 언급에서, 즉 "내재율은 의미 자질에 의해서 형성된 의미율과 구문 자질에 의해서 형성된 구문율로 크게 양분되는데 전자는 다시 지속적 구조 장치에 의한 반복률, 병렬률, 대립적 구조 장치에 의한 대조율, 경중율, 그리고 전이적 구조 장치에 의한 순환율, 연쇄율, 점층률 등으로 구분되고, 후자는 다시 성분율, 대행율, 대연율 등으로 나누어진다"라고 언급함으로써,[431]

---

430) 강홍기, 「현대시 운율 구조론」 (서울: 태학사, 1999), pp. 45~46.

431) Ibid., p. 43. 이밖에 강홍기는 자유시에 대해 李商燮으로부터 힌트를 얻고있다.李商燮, 「文學批評用語辭典」 (서울: 민음사, 1976), s. v. "자유시."

이 내재율에 대한 인식이 외재율의 연구로 되돌아가고 있음을 살필 수 있는데, 모처럼 잡은 큰 물고기를 놓치고 만 느낌이 든다. 실로 안타까운 일이 아닐 수 없다. 그의 관점에 있어서 내재율이 암시라는 것이 분명하다면, 이와 같이 내재율은 표층으로 나타나 있어서 언어적으로 분석할 수 있는 것이 아니라는 것을 알아야 할 것이며, 이러한 분석은 내재율(암시) 그 자체의 분석이 아니라 이것을 만들어내는 외적·언어적 표층구조의 분석 연구에 지나지 않는다는 것을 알아야 할 것이다.

이제 우리는 앞에서 자유시에 있어서의 자유에 대하여 고찰한 바와 같이, 정형시에서는 자유(가상세계, 이성, 암시, 절대지, 모더니티)가 어떻게 구현되고 있는가 살펴보아야 할 것이다. 먼저 격조시형론을 주장한 金億의 시에 다음과 같은 것이 있다.

바다가에 깨어진
낡은椅子에는,

옛날에 누구가
안젓든고.

달밤 바다가에는
바람만 부는데,

각금 가다가 그椅子에
갈매기가 안고는 하누나.

—"낡은" 전문(金億)

이 시는 서구의 정형을 모방하고 있다. 먼저 Stanza는 Couplet(2행연), Metre는 일정하지 않게 Monometre, Demetre, Tremetre를 혼용하며 변형을 시도하고 있어, 단조로움을 피하려고 하는 의도가 엿보이며, Rhyme에 있어서는 울림도가 높은 자음 'n'과 모음 "a, o, e"를 사용하고 있어 운율적 효과가 매우 높다.

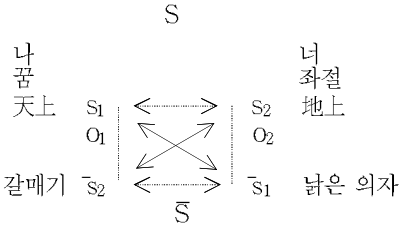
1행 Demetre (Rhyme, a)
2행 Demetre (Rhyme, a)

3행 Demetre (Rhyme, b)
4행 Monometre (Rhyme, b)

5행 Demetre (Rhyme, a)
6행 Demetre (Rhyme, b)

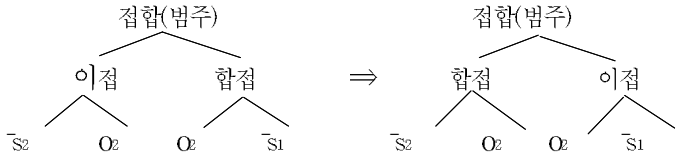
7행 Tremetre (Rhyme, b)
8행 Tremetre (Rhyme, b)

특히 이 시에서 돋보이는 것은 비록 서구의 정형을 모방하고 있기는 하지만 당시에 유행하고 또 그 자신도 많이 시도해 보던 7·5조의 운율을 사용하지 않고, 새로운 방향에서 독창성을 찾고 있다는 데 의의가 크다고 할 수 있다. 그러나 여기서 언급하고자 하는 것은 이러한 정형성에 대해서가 아니라 이 시의 심층구조라는 것이다.



갈매기는 사전적 의미 이외에 "天上, 꿈, 나"라고 하는 가치가 있지만, 이 갈매기가 낡은 의자에 앉음으로 인해서, 다시 말해서 "갈매기가 낡은 의자에 앉아있다"고 하는 통사구조를 만들어냄으로써 양쪽 모두 변형이 생기고 있음을 확인할 수 있는데, 그것은 갈매기(S_2)가 그 자신의 가치인 O_1(꿈, 天上, 나)과 분리되어, 낡은 의자(S_1)의 가치인 O_2(좌절, 地上, 너)와 결합하는 것을 의미한다. 더 나아가 그것은 두 언술 사이의

상호간 예측을 가리키는 것으로 곧 둘 사이의 관계가 패러다임적으로 결속되었다는 것을 말하며, 또 의미소적 범주의 두 항 사이의 상반을 규정하는 것에 의한 관계인 합접과 이접을 말하는 것이다. 이제 우리는 의미소적 항이 합접과 이접으로 된 범주를 나타내는 항으로서 접합을 사용할 수 있다.



접합의 의미소적 범주의 두 항은 두 언술 상태의 구성적 기능의 의미소적 투여를 계속한다. 접합으로 나타난 범주 자체는 두 언술을 포섭하는 메타 기능으로 나타난다.

$$\text{접합언술} = (\bar{S}_2 \cup O_2 \cap \bar{S}_1) \rightarrow (S_2 \cap O_2 \cup S_1)$$

이제 이러한 접합의 정의는 더 나아가 어떤 精鍊을 도입하도록 우리에게 요구한다. 요컨대, 접합의 의미소적 범주는 펼쳐지고 표명된 상태의 이미 주어진 관점에서, 두 주체(갈매기와 낡은 의자)로 하여금 하나의 대상가치 안에서 활동하도록 한다. 우리는 패러다임적인 접합의 항이 명료한 두 주체에 영향을 미치는 합접과 이접 두 언술의 논리적으로 필연적인 聖體(빵 속에 그리스도의 피와 살이 병존한다는 신앙)[432]를 나타내는 것과 같이 사용되고 있음을 알 수 있다.[433]

숨기내기하든 때를
가만히 생각해보면,
*

---

432) C. Baudelaire가 언급한 聖母領報(annonciation, 성모가 성자를 잉태하리라는 것을 천사에게서 기별 받는 일)와 비교해 보라.

433) Ibid., pp. 93~95.

암만 기다려도
차자오지 안킬내,

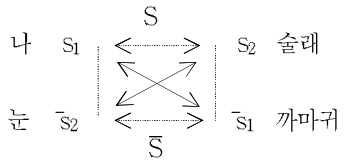
고요한 헛간의
집단속에서,

살짝 눈을 들어 엿보면
뜰압헤 섯는

오동나무가지에
「까우」 하든 가마귀.

—"숨기내기" 전문(金億)

이 시 또한 서구시의 정형성을 모방하고 있으며, 같은 맥락에서 접합이 이루어지고 있음을 알 수 있다.



통사구조는 "눈이 까마귀와 마주친다"인데, '눈'이 까마귀의 대상가치인 '술래'와 합접된 상태, 곧 '술래'라고 하는 하나의 대상가치 안에서 두 주체(눈과 까마귀)가 활동하는 갈등의 상태이며, 임신한 상태라는 것을 확인할 수 있다. 이는 곧 "술래에게 들켰다"는 것을 의미하기도 하는 것이다.

이제 金素月의 시를 예로 들어보자. "진달내쏫"은 처음 「開闢」(1922. 7)에 발표하고, 1925년 출간된 시집에는 수정하여 게재하고 있다. 그 수정 부분을 살펴보면, 첫 번째 연 두 번째 행의 '말업시'가 세 번째 행 맨 앞으로(2행 말업시 → 3행 말업시) 옮겨지고, 세 번째 행의 "고히고히 → 고히"로 생략되었다. 그리고 두 번째 연에서 "寧邊엔 → 寧邊에", "그 진달내쏫을 → 진달내쏫", "한아름 짜다 → 아름짜다"로 바뀌었다. 세

번째 연에서도 “가시는길 → 가시는”, “발거름마다 → 거름마다”, “뿌려 노흔 → 노흔”, “고히나 → 삽분히”로 수정되었다.

나보기가 역겨워
가실때에는 말업시
고히고히 보내들이우리다

寧邊엔藥山
그 진달내옷을
한아름 따다 가실길에 뿌리우리다

가시는길 발거름마다
뿌려노흔 그옷츨
고히나 즈려밟고 가시옵소서

나보기가 역겨워
가실때에는
죽어도 아니, 눈물흘니우리다

—“진달내옷” 전문(開闢, 1922. 7)

나보기가 역겨워
가실때에는
말업시 고히 보내드리우리다

寧邊에藥山
진달내옷
아름따다 가실길에 뿌리우리다
가시는거름거름
노힌그옷츨
삽분히 즈려밟고 가시옵소서

나보기가 역겨워
가실때에는
죽어도 아니 눈물흘니우리다

—“진달내옷” 전문(金素月, 1925년 시집본)[434]

이 시는 金素月이 20세에 쓴 초기작으로 4연 12행으로 된 서정시이다. 그러나 李敭河가 지적하였듯이 1899년에 W. B. Yeats가 발표한 "He wishes for the cloths of heaven"을 金億이 "꿈"이라는 제목으로 번역하여 역시집 「懊惱의 舞蹈」에 게재하였는데, 이 시와 음보 면에서 비슷한 것을 발견할 수 있다. 다시 말해서 번역시 "꿈"의 각 행이 원칙적으로 2음보식 또는 이의 중복인 4음보식으로 진행하다가 7행에서는 3음보로 변하고, 「開闢」의 "진달내꼿"도 1~5행까지는 전자와 같은 방식으로 진행하다가 6행에 가서 비로소 3음보로 변한다. 그러나 아무래도 음조상의 호흡이 자연스럽지 않아 다시 유연한 가락으로 고쳐서 바로 잡은 것이 그의 시집에 실린 "진달내꼿"인 것이다.

내가 만일 光明의
黃金, 白金으로 짜아내인
하늘의 繡노흔옷,
날과 밤, 또는 저녁의
프르름, 어스렷함, 그리하고 어두움의
물들인옷을 가젓슬지면,
그대의 발아레 펴노흘려만,
아々 가난하여라, 내 所有란 꿈박에 업서라.
그대의 발아레 냇굼을 펴노니,
나의 생각가득한 꿈우를
그대여, 가만히 밟고지내라.

—"꿈" 전문(W. B. Yeats)[435]

수정된 시를 보면 역시의 영향에 머무르지 않고 더 나아가 金素月 자신의 특장점을 살려냈다고 李明宰는 주장한다. 즉 새로 바로잡은 "진달내꼿"은 첫 번째 연의 경우에서 보는 것처럼 비록 1·2행(나보기가 역겨워/가실때에는)으로 나눠있기는 하지만 거의 7·5조의 효과를 거둔다고

434) 金容稷 편저, 「김소월전집」 (서울: 서울대학교 출판부, 1996), p. 165.
435) 金億 역, 「懊惱의 舞蹈」 (서울: 廣益書館, 1921), p. 119.

한다. 그러나 네 개의 연 가운데서 둘째 연은 다른 연의 자수가 7·5인데 비해 앞부분이 5·4로 상이하고 또한 각 연의 끝행이 "~우리다"인 대신에 셋째 연은 "가시옵소서"인데, 이러한 점이 오히려 단조로움을 벗어나고 돋보이는 계기를 만들고, 전형적인 민요조에 집착하는 듯하면서도 그 규격성을 극복하여 자신의 전통적인 운율을 자아내는 등 소월은 음수율의 영향 안에서 3음보격의 창안이 이루어지고 있다고 한다.[436] 아무튼 3음보격 3행 4연이 起承轉結의 형식으로 정형화된 이 시는 이별의 정서를 표현하고 있다.

첫 번째 연과 마지막 연에서는 "나보기가 역겨워 가실 때에는"의 반복으로 대응관계를 이루며, 둘째 연과 셋째 연에서는 떠나는 임에 대하여 보내는 행위의 가시적 이미지를 단계적으로 구현해 보인 것으로 파악된다고 보며 이별의 내용을 李明宰는 다음과 같이 요약하고 있다.

1연[起]: 정녕 내가 싫어 떠난다면 보내주리라(여린 이별의 마음, 不可視的)
↓
2연[承]: 떠나는 길 위에 진달래꽃을 뿌리우리다(보내는 나의 행동, 可視的)
↓
3연[轉]: 부디 꽃잎들을 조심히 밟고 가시라(떠나는 임의 모습, 可視的)
↓
4연[結]: 끝내 싫어 떠날 때는 결코 울지 않으련다(짙은 이별의 심정, 不可視的)[437]

그러나 李明宰와는 다른 견해가 있다. 즉 金容稷의 견해에 의하면, "진달내꽃"의 경우 3보격이 아니라 2음보 대응 첩연의 4보격이라는 것이다. 다시 말해서 7·5조라고 하는 외래의 형태가 3음보가 아니고 4보격으로 보아야 하는 이유는, 한국의 민요가 旋律謠를 제외하고 나면 吟詠謠에서는 3보격이 거의 없다는 점이 이 같은 판단의 단서가 된다고 한다. 문제는 "말업시 고히 보내드리우리다"와 같은 5·7조인데, 3음보로 보려면 "말업시/고히/보내드리우리다"로 읽어야 할 것이지만 호흡으

436) 李明宰, op. cit., pp. Ⅰ-10~Ⅰ-13.
437) Ibid., pp. Ⅰ-13~Ⅱ-14.

로 보아 그렇게 끊어 읽기는 어렵고, 실제로 율독을 시켜 보면 "말업시/고히/보내드리/우리다"로 읽는 게 보통이며, 이러한 사정은 다른 金素月의 시에서도 두루 나타나고 있음을 볼 수 있다. 이것이 암시하는 것은 7·5조가 4음보로 인식되고 있다는 것을 의미한다고 한다.[438]

그러나 필자의 견해로는 7·5나 5·7조를 3음보로 읽든 2음보 대응첩연의 4보격으로 읽든, 오히려 일본의 율격과 한국의 율격 사이에 심층적으로 어느 정도 일치점이 있기 때문에 일어난 우연이 아닌가 하는 생각을 떨쳐버리기 어렵고(청산별곡의 餘音句 "얄리얄리 얄라셩 얄라리 얄라"에서 보는 것처럼 같은 율격도 있다),[439] 더 솔직히 말하면 일본의 와카(和歌)나 하이쿠(俳句) 또는 신타이시(新體詩)의 영향을 받고 있음을 간과하지 못한다고 본다. 왜냐하면 金素月은 五山 學敎를 졸업하였다고 하나 이미 일본식 교육과정을 거쳐 도일하여 일본 東京商大에 입학한 바가 있는 것과 상당수의 일어로 쓰여진 시가 남아 있는 것으로 보아 이를 부인하기는 어려울 것으로 보이기 때문이다.

한편 李明宰는 심층구조에 대하여 약간의 언급을 하고 있는데, 그것은 W. B. Yeats의 "꿈"의 발상법이나 모티브가 같다거나, 실성한 부친으로 비롯한 倒錯된 同一視나 정신적 外傷, 그리고 그의 외숙이 일본에서 대학을 나와 신의주에서 신여성과 동거하므로 해서 시집온 후 십 오년이나 고생하며 기다린 외숙모가 끝내 죽어버린 남편을 원망도 않고 진정으로 사랑하는 마음이 너무 고마워 그렇게 읊어주었다는 것으로, 논지를 펴고 있다.[440] 그러나 심층구조와는 전혀 상관이 없는 표층구조

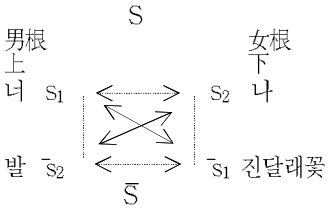
---

438) 金容稷, "韓國近代詩의 文學史的 性格," 金容稷 외, 「韓國現代詩史硏究」(서울: 일지사, 1990), pp. 104~111.

439) 정연길, "안서, 소월의 민요시와 7·5조," 「시문학」(1977. 11~12), 김병선, op. cit., pp. 149에서 재인용. 이밖에 "어긔야 내가는데 점그를셰라<정읍사>," "괴시란대 우러곰 좃니노이다<서경별곡>," "그바미 우미도다 삭나거시아<정석가>," "아으계면 다라샤 넘거신바래<처용가>," 등이 있다. 7·5조에 대한 구체적인 언급은 김병선의 논문 참조.

440) 李明宰, op. cit., pp. Ⅰ-14~Ⅰ20.

에 대한 반복과 주변 이야기로 일관하고 있음은 다소 안타깝기까지 하다.



위에서 보는 바처럼 /너, 上, 男根(S1)/의 반대항은 /나, 下, 女根(S2)/이고, 모순항은 /진달래꽃(S̄1)/이며, /나, 下, 女根(S2)/의 반대항은 /너, 上, 男根(S1)/, 모순항은 /발(S̄2)/이다. /발(S̄2)/의 내함은 /너, 上, 男根(S1)/, /진달래(S̄1)/의 내함은 /나, 下, 女根(S2)/이다. 그러나 이러한 내함, 함축관계의 자질은 기왕에 역사적으로 형성돼 있는 停止態가 아니고 /발(S̄2)/과 /진달래꽃(S̄1)/의 합접 기능에 의해 형성된 力動態이다. 다시 말해서 표층에 나타난 통사구조 "(발로) (진달래꽃을) 삽분히 즈려 밟고 가시옵소서"가 만들어내는 것이다. "발로 진달래꽃을 밟는다"는 것은 발이 위에서 아래에 있는 진달래꽃을 밟는 상하운동으로 볼 수 있으며, 이는 남근이 여근을 공격하는 상하행위, 즉 성행위로의 변이를 가능하게 한다. 이러한 행위는 여근의 공간과 남근의 공간이 합치되는 순간이며 이는 곧 남성과 여성이 합일을 이루는 순간인 것이다.[441]

변이행위 $\{S_2 \cup O(\bar{S}_1)\} \rightarrow \{S_2 \cap O(\bar{S}_1)\}$

$\bar{S}_1$은 자체로는 독립된 행위주이지만 $\bar{S}_2$에게는 대상(O)이다. 이 대상이 자연상태에서는 서로 이접 되어 있었지만 '밟는' 행위에 의해 합접이 이루어지고, 각각 "발, 진달래꽃"이 가지고 있는 停止態(역사성, 사전적 의미)를 밀어내고 力動態(S_1, S_2)가 그 심층의 공간을 점유하게 되는 것

441) A. J. Greimas. op. cit., pp. 48~83.

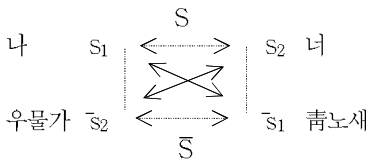
이다. 그리고 이 점유는 타동적(A=B와 같은 명제)이 아니고 증여에 의한 귀속이어서(강간이 아니고 화간) 자연성을 온전히 유지한다. 그러나 이 행위는 일어난 것은 아니다. 성숙한 여성으로서의 시적 화자 '나'의 염원인 것이다. 이 시적 화자는 어쩌면 '너'와 한번도 합접을 이루어보지 못했는지도 모른다. 그렇기에 이토록 간절한 염원을 '너'에게, 즉 모든 자존심을 버리기까지 하면서 '임'에게 호소하고 있는 것인지도 모른다.

그리갈길 웨 들렀소
움물가에 실버들만
어지러이 흩어 놓고
靑노새는 가는구려.

갈미봉에 저구름은
비될줄도 잊었는가
靑노새는 울며울며
산속으로 사라지네.

—"靑노새" 전문(金東煥)

金東煥의 이 시는 한국의 전형적인 4·4조 2음보의 형식에, 서구시의 Quatrian(4행연)의 형식을 모방하고 있다. 한국의 운율과 서구 운율의 문화접변적 성격을 띠고 있는 이 시의 Rhyme으로는 abaa baaa의 형식을 취하려고 애를 쓰고 있는 흔적이 보인다.



이 시의 통사구조는 "우물가에 있던 靑노새가 떠나간다"이다. 지금까지 합접 되어있던 $\bar{S}_2$와 $\bar{S}_1$이 이접 되는 순간이다. 그러나 이 상태는 기호학적으로 두 주체가 그 관계를 아주 폐기해버린 것은 아니다. 비록

靑노새 그 자체와는 이접이지만 그 대상가치 O와는 아직도 합접 되어 있는 것이다. 즉 아직 대상가치를 스스로 포기한 것은 아니며 아직도 스스로 그것을 점유하고 있는 것이다.

F 변형 = $(S_2 \cap O)$

이와 같이 우리는 모더니티(자유, 가상세계, 이성)가 자유시에만 있는 것이 아니고 정형시에서도 있음을 살펴보았다. 이 정형성에 대해서는 金億의 격조시형론을 중심으로 서구의 정형시를 모방한 것과 또 그것과 한국의 전통 운율이 문화적 접변을 이룬 형식에서 찾아보았으나, 민요조의 시에서도 같은 방식으로 존재함을 확인할 수 있다.

에헤에헤 넝쿨이요 넝쿨이라,
넝쿨넝쿨 츩넝쿨이
넝쿨넝쿨 박넝쿨이
스리슬슬 제世上에
모두자라 모두벋네,
에헤에헤 넝쿨이요 넝쿨이라.

에헤에헤 넝쿨이요 넝쿨이라,
넝쿨넝쿨 츩넝쿨은
草家單間 못덮어도
넝쿨넝쿨 박넝쿨은
草家三間 다덮엇네,
에헤에헤 넝쿨이요 넝쿨이라.

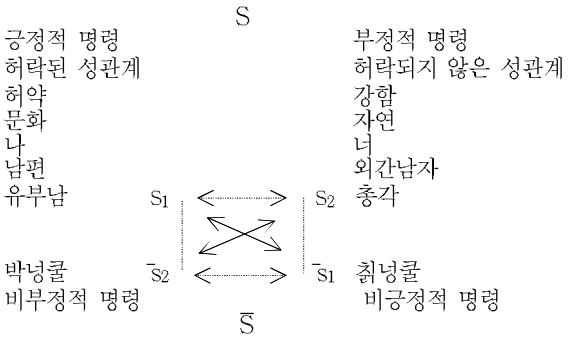
에헤에헤 넝쿨이요 넝쿨이라,
서리치고 눈내리니
넝쿨넝쿨 츩넝쿨이
넝쿨넝쿨 박넝쿨이
숙으리고 말이 없네
에헤에헤 넝쿨이요 넝쿨이라.

*

에헤에헤 넝쿨이요 넝쿨이라
봄바람에 새가우니
넝쿨넝쿨 츩넝쿨은
가지마다 눈이터도
넝쿨넝쿨 박넝쿨이
죽엇는가 눈못뜨네,
에헤에헤 넝쿨이요 넝쿨이라.

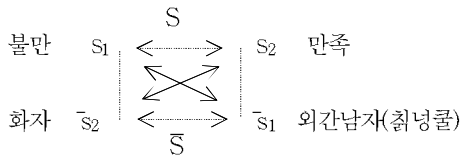
—"넝쿨타령" 전문(金億)

이 시의 형식은 4음절의 1음보가 중심이 되어, 세 연 6행, 마지막 한 연은 7행, 모두 4연으로 되어있는 시이다. 한 연의 첫 행과 마지막 행은 3음보로써 2음보로 되어있는 2, 3, 4, 5행과 마지막 연은 6행을 에워싸고 있다. 이 전통 운율은 매우 리드미컬하여, 이 시를 읽는 동안은 시라기보다 민요를 부르고 있는 착각을 일으키게 한다. 물론 이러한 형식의 시는 개화가사에서도 많이 구사되었지만, 그것들은 시라기보다 어떤 주장이나 논설을 듣는 것과 같은 것이었다. 그러나 이 시에서는 전혀 그러한 느낌이 없다. 왜냐하면 전자가 개념을 구사함으로써 청자를 설득하거나 강제로 주입하려는 것에 반하여, 후자는 상황의 제시와 암시로써 청자로 하여금 스스로 정신적으로 또는 육체적으로 움직이게 하는 역동성을 발휘하고 있기 때문이다.



A. J. Greimas에 의하면, s는 명령을 설정하는 것으로, $\bar{S}$는 비명령을 설정하는 것으로 나타난다. 그리고 이 모형에 있어서 의미론적 세계를 문화와 자연의 두 차원으로 분리하는 것은 C. Lévi-Strauss의 기술에 빚을 지고 있는데, 문화는 그들이 당연한 일로 치거나 그들이 그들 자신에게 투여하는 내용에 의해 규정되고, 자연은 그들이 거절하는 것에 의해 규정된다. 이러한 관점의 경우에 문화는 허락할 수 있는 성적 관계를 포함하고, 자연은 허락할 수 없는 것을 포함한다. 이들 관계의 두 가지 유형은 자연적 지호 속에서 금지된 관계(근친상간, 혼외정사)와 문화적 지호 속에서 지령된 관계(부부관계)가 된다.[442]

이 시의 화자는 부부관계를 이루고 있는 '나'이며 여자로서 주체 s_1이다. 이 주체가 내함관계인 박넝쿨(남편)과 비주체인 칡넝쿨(외간남자)을 비교하고 있다. 두 사람의 성기가 발기해도(넝쿨이 제 세상에 벋어도), 남편(박넝쿨)은 허락된 관계이기 때문에 화자(여자로서의 자신, 초가)를 끌어안을 수 있지만, 외간남자(칡넝쿨, 총각)는 그렇게 할 수가 없다는 것이며, 그것은 곧 사회적 가치이며 규정이라고 할 수 있는 것이다. 그러나 우리는 제3연을 주목할 필요가 있다. 즉 "서리치고 눈내리니/넝쿨넝쿨 츩넝쿨이/넝쿨넝쿨 박넝쿨이/숙으리고 말이없네"의 언술을 보면, 서리치고 눈 내리는 초가삼간 밖 자연 상태에서 외간남자와의 성관계가 성립되어, 외간남자의 성기도 남편의 성기와 마찬가지로 성관계가 끝난 후에는 늘어지고 만다는 것을 화자는 기술하고 있다. 금지된 성관계로서 근친상간 아니면 혼외정사를 언술하고 있는 이 시는 다음과 같은 구조를 성립시키고 있다.

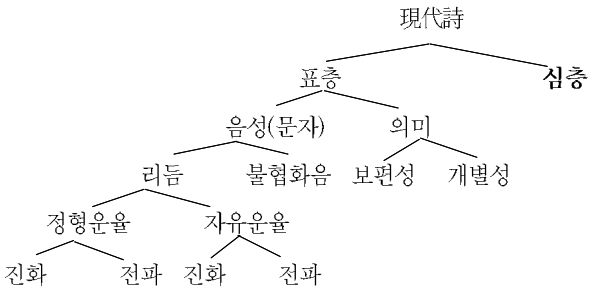


442) Ibid., pp. 52~55. 성적 관계의 사회적 모형, 성적 관계의 경제적 모형, 개인적 가치의 모형을 보라.

이는 곧 화자의 대상가치인 '불만'과 이접 되어, 외간남자의 대상가치인 '만족'과 합접 되어 있음을 의미한다. 새로운 가치의 잉태이며 갈등인 것이다. 이 만족이 이루어지는 것은 "봄바람에 새가우니/넝쿨넝쿨 츩넝쿨은/가지마다 눈이터도/넝쿨넝쿨 박넝쿨이/죽엇는가 눈못뜨네"라고 하는 언술에서 확인된다. 즉 남편은 정력이 약해서 한번 성관계가 끝나고 나면 다시 할 수 없지만, 외간남자는 정력이 강해서 얼마든지 가능하다는 것이다.

정리하면, 자유운율뿐만 아니라 개별성의 발견으로 현대시의 어휘장이 구축되는 듯하였으나 명쾌한 결론을 얻지 못하고 있는 터에 趙東一이 이 문제를 들고 나왔다. 그에 의하면, 전통적 율격을 그대로 계승하자는 것이 아니라 이것의 변형을 받아들이자는 것이다. 이 말은 곧 'enjambement'와 "blank verse"의 방식을 받아들이자는 것과 다르지 아니하며, 이러한 방식은 金億의 "格調詩形論小考"와도 맥락을 같이 한다고 볼 수 있다. 그도 시조는 너무 간단하여 현대의 사상과 감정을 담기에 자유롭지 못하다고 하면서 전통 운율과 서구의 운율 방식을 다듬어 받아들이자는 것이다. 梁柱東, 金基鎭, 成基玉, 강홍기도 같은 견해를 가지고 있다. 그러면 이러한 견해에 걸 맞는 시가 창작되고 있었는가? 검토해본 바와 같이 金億, 金東煥, 金素月 등의 정형시에서 심층의미(이성, 자유, 가상세계, 암시, 모더니티)가 발견되고 있음을 확인하였다. 이것은 朴喆熙가 언급한 千錦의 평시조에서도 확인되었던 것으로 매우 흥미로운 결과가 아닐 수 없다. 이 심층의미로서의 자유는, 朴喆熙가 언급하고 있는 보편성(타설성)의 대립항으로서의 개별성(자설성)의 의미가 아니라(cf. T. S. Eliot의 "Tradition and Individual Talent"에서의 "개성몰각") 소위 이성으로서의 가상세계이며 대자이며 또는 절대지이며 深淵이며 바로 그것이 모더니티라는 것을 누차 언급한 바 있다.

① 현대시의 계열구조(paradigmatic structure)



심층: 深淵, 이성, 형식, 가상세계, 암시, 자유
보편성: 사전적, 역사적, 사회적, 랑그적 의미
개별성: 감정의 용솟음, 감정의 직접적 토로, 메타포와 같은 파롤적 의미
진화 정형운율: 향가, 평시조, 민요 등 전통시에서 발전한 운율형식
전파 정형운율: 서구적 정형운율, 일본적 정형운율
진화 자유운율: 사설시조
전파 자유운율: 서구적 자유운율

② 개별성(자설성)과 심층의미의 비교

시 형 식	작 품 명	리 듬	자설성	심층의미(*자유*)	명 칭
사설시조	"홀거사"	자유운율	−	+	진화 자유시
평시조	千錦의 시조	정형운율	−	+	진화 정형시?
격조시	金億의 "낡은"	정형운율	−	+	전파 정형시?

③ 자유에 대한 견해 차이

연 구 자	자설성(개별성)	심층의미(암시・이성)
朴喆熙	자유	언급 없음
朱根玉	제약	자유

④ 위의 전제에 의해 도출된 결과

현대시(자유시)의 조건 { ① 정형운율 ② 자유운율 ③ 심층의미(이성·가상세계·자유)

그러므로 우리는 자유에 대하여 깊이 생각하고 아울러 현대시의 조건에 대해서도 다시 한 번 검토해 볼 필요가 있다고 생각한다. 즉, 현대시의 필요충분조건은 심층의미(모더니티)이며, 자유운율이나 의미의 개별성이 아니라는 것, 그러므로 金億과 趙東一이 부정했던 평시조, 즉 정형운율이건 그것의 변형이건 상관이 없고, 자유운율이 있으면 더욱 좋고, 의미의 개별성 또한 화법상 또는 관습상 허용된 범위 내에서 사용되어도 무방한 것이 아니겠는가 하는 것이다. 이러한 관점은 T. S. Eliot이 보수시와 자유시 사이의 구분은 존재할 수 없고 다만 우수작과 졸작과 무질서한 작품의 구분만이 있을 뿐이라고 한 말과 일치하는 것으로서,[443] 그의 이렇게 결의에 찬 확신은 F. H. Bradley에게서 약간 보이고 있는 가상세계(물 속 막대의 굴절, 이성적 대응설과 감각적 대응설에서는 찾아볼 수 없는 정합설의 아노미 현상), 즉 I. Kant, G. W. F. Hegel의 이성과 비교되는 관념에 초점을 맞추고 있기 때문인 것으로 보인다. 물론 이 관념은 주관으로부터 객관을 향한 관점이고(왜냐하면, 굴절로서의 이 관념은 실재의 부수물이니까), 이성은 주관으로부터 주관을 향한 관점으로서(비판론의 이성은 실재의 부수물이 아니라 불가사의로서의 물자체이며, 정신현상학의 이성은 대자로서 타자를 통하여 실재를 주관한다),

443) T. S. Eliot, "Tradition and the Individual Talent." in Selected Essays, op. cit., pp. 18~19. 이 말은 1917년 "Reflectios on Verse Libre"에서 언급한 말이지만, 1919년 "Tradition and Individual Talent"에서도 언급하고 있다. "The other aspect of this Impersonal theory of poetry is the relation of the poem to its author. And I hinted, by an analogy, that the mind of the mature poet differs from that of the immature one not precisely in any valuation of 'personality', not being necessarily more interesting, or having 'more to say', but rather by being a more finely perfected medium in which special, or very varied, feelings are at liberty to enter into new combinations.(시에 있어서 이러한 沒個性論의 또다른 국면은 시와 시인과의 관계이다. 원숙한 시인의 정신이 미숙한 시인의 정신과 다른 점은 꼼꼼하게 "개성의 가치"를 평가하는 데에 달려있는 것이 아니고, 반드시 보다 더 흥미롭거나 "보다 더 많은 말"에 달려있는 것도 아니며, 그러나 차라리 특수하거나 매우 다양하고 보다 더 멋지며 완벽한 매개체(觸媒)에 달려있다는 것을 유추적으로 귀띔한바 있는데, 이 촉매로서의 감정은 새로운 결합을 이루기 위하여 자유를 마음껏 구사한다는 것이다.)"

서로 상반된 관점이기는 하지만, 아무튼 그에 의하면, 관념을 상징으로 생각하는 사고방식은 부적당하다고 생각한다. 돛이 희망을 표시하듯이 관념은 그러한 것의 상징이 아니다. 관념의 관념성은 관념이 그 스스로의 실현을 지향하는 것에 있으며, 또는 그 스스로의 관념화를 지향하는 것에 있으며, 그러므로 실재와 대비되는 것으로서의 관념은 포착할 수 없는 그 무엇이다. 이 경우의 관념의 존재는 단지 그 과정 속에 있을 뿐인 것이다. 관념은 완벽하게 포착하려고 하는 우리의 노력을 교묘하게 빠져나간다. 관념에 접촉하자마자 그 전체적인 세계는 그 스스로를 여러 가지 관념으로, 또는 여러 가지 실재로 분해하는 것이 발견되기 때문이다. 그러므로 관념은 관념으로서의 활동이라고 할 수 있다. 그러나 관념이 실재적인 관념인 한 관념이 아니며, 또 실재적이 아니라면 관념이 아니다. 이것은 상상의 관념 또는 회상의 관념의 경우도 마찬가지이다. 이러한 의미에서 보면 위대한 시인의 관념이 변덕스럽다고 하는 것은 진실이 아니다. 상상은 방자한 것이라는 의미에서 말하는 것이라면, 정신이상자나 발광인의 관념이 시인의 것보다 훨씬 상상력이 풍부한 것이다. 그러나 진정으로 위대하고 상상력이 풍부한 작품에 있어서 관념의 결합은 다른 어떤 곳에서 볼 수 있는 것보다 한층 더 확실한 논리적 필연성으로 결합되어 있다고 느껴지는데, 그것은 용어가 일상적인 의미 이상으로 또는 일상적인 의미와는 다른 것같이 사용되고 있다는 사실에 의한다. 그러므로 그러한 의미를 충분히 이해할 수 없는 사람에게는 미학적인 전개와 표현되어 있는 대상 사이의 관계가 보이지 않는 것이다. 그러나 내용의 결합은 주관적이다. 그리고 심리학의 소재가 된다는 것은 결코 옳지 않다. 만약 그렇게 말하고 싶으면, 확실히 내용의 결합은 개인적인 것이다. 그러나 상상력에 의한 작품은 결코 단순히 개인적인 것은 아니다, 만일 그것을 단순하게 개인적인 것으로 생각한다면, 우리는 그 작품을 상상력에 의한 것으로 보지 않고, 병리학적 상태의 산물로 보게 될 것이다. S. Mallarmé의 시를 병리학상의 병적 활동에 의한 것으로, 꿈을 설명할 때와 같이, 설명하는 경향을 갖는 것이 바

로 그러한 경우이다(cf. 整合說). 또 Benjamin Hrushovski가 좋은 작품을 쓰고자 하는 사람에게는 어떤 시도 자유롭지 않으며, 자유시는 자유를 외치는 함성이지만 예술에는 자유가 없다는 T. S. Eliot의 말에 찬동하며, 예술가가 언어재료를 조직하는데서 예술가의 내면적 책임을 강조하는 것인데, 언어재료를 구성하는 것은 율격적인 기본 틀의 뒷받침이 없으면 상당히 힘들기 때문이라고 강조한 말, 그리고 H. de. Régnier가 더 많은 자유, 곧 시행의 수효가 많다고 해서 리듬이 더 아름다운 것이 아니라고 한 말(cf. "新體と名こそ新に聞ゆれど、やはり古體の大佛の法螺")을 인용하며, 졸렬한 시인만이 자유시를 형식에서 해방되는 것이라 생각했다고 언급한 주장과도 일치한다. 이러한 관점은 M. M. Bakhtin(1895~1975)의 언술의 이질론(raznorechie), 또는 다성성과 대화에 입각한 상호텍스트성 이론과도 일치하며,[444] R. Jakobson(1896~1982)에게서도 찾아볼 수 있는 것으로서, 그에 의하면, 시성(poeticity)은 언어가 언어로 느껴지고 이름 불리어진 대상(cf. 의미의 보편성)이나 분출되는 정서의 단순한 표현(cf. 의미의 개별성. 韓啓傳의 "思考의 放出," 朴喆熙의 자설성)이 아닌 경우에 존재하며, 또한 언어들과 그 구성법, 언어의 의미, 언어의 외적 형식과 내적 형식 등이 무심하게 현실을 가리키는 대신에 그것들 나름의 무게와 가치를 획득할 경우에 존재한다는 것이다. 이와 같이 시에 있어서의 언어 기호와 대상이 "A=A"라는 방식으로 맞아떨어지지 않는 사실에 관심을 두게 되는 그 필요성은 언어의 사전적 의미(랑그) 이외에, 그러한 일치의 부적절성(A≠A1라고 하는)에 대해서도 인식할 필요가 있기 때문이라고 한다. 이러한 자기모순의 본질적인 이유는, 모순 없이는 어떠한 개념의 유동성도 있을 수 없고 기호의 유동성도 있을 수 없으며, 아울러 개념과 기호의 관계가 자동화되기 때문이라는 것이며, 행위가 멈춰지면 현실에 대한 인식도 소멸되는 것이기 때문이라고 한다.[445] 이러한 관점 또한 A. J. Greimas의 주체의

444) Tzvetan Todorov, 최현무 역, op. cit., pp. 69~110.

부정에 의해 내함관계가 이루어진다는 이론과도 일치하며, Roland Barthes의 "신화에는 형식적 한계가 있을 뿐이며 물질적 한계가 없다"는 말과 "신화의 영속적 알리바이를 막을 도리가 없다"는 말과도 일치한다.

물론 이러한 견해들은, 자유·모더니티로서의 이성을 근본적으로 실재에 부수되는 것으로 보는 객관적 관점(진리의 본성적 관점)이지만,[446] F. H. Bradley 경우 영국의 헤겔주의자로[447] 불려질 만큼 오성적 제약에서 벗어난 무제약의 세계를 어느 정도 인정하고 있다는 관점에서, 또 Roland Barthes의 경우에는 이것이 신화로서 통고 또는 명령으로서의 힘을 가지고 있다는 관점에서, 비판론 또는 정신현상학의 관점(진리의 기준적 관점)과 근접하고 있다는 것을 인정하지 않을 수 없는 것이다.

---

445) R. Jakobson, 박인기 역, "시란 무엇인가," op. cit., p. 18.

446) Williams Skaff, op. cit., pp. 31~35. "Bradley's philosophy, despite its reliance upon Hegel(Bradley의 철학은 Hegel에 의지하는 것을 경멸한다)"와 整合說 참조.

447) Encyclopaedia Britannica, 1996 ed, s. v. "Bradley, F(rancis) H(erbert)." "In his early work Bradley participated in the growing attack upon the Empiricist theories of English thinkers such as John Stuart Mill and drew heavily Hegel's ideas(초기 저서에서 Bradley는 John Stuart Mill과 같은 영국 사상가들의 경험론을 맹렬하게 공격하는 대열에 참여했다. 그리고 Hegel의 사상에 깊이 빠져들었다)." 이하 참조. Frank Thilly, Ledger Wood 개정, 김기찬 역, op. cit., p. 703. "브래들리는 형이상학이 단순한 현상과 대립하여 실재를 인식하려는 시도 혹은 원리나 궁극적 진리의 연구 혹은 우주를 단지 부분적으로나 단편적으로가 아니라 좌우간 전체로 파악하려는 활동이라는 점에서 독일 관념론자들과 의견을 같이 한다. 인간은 궁극적 진리를 성찰하고 자신의 본질이 허락하는 만큼 충분한 실재를 파악하려는 본능적 갈구를 갖고 있다. 피히테, 셸링, 헤겔, 낭만주의자들과 더불어 그는 추론적 지성이 세계를 이해하는데 무능하다고 본다." 이하 참조.

Ⅷ. 결론

Ⅶ. 결론

현대시의 변동은 외형적 표층구조의 변화(진화적·전파적) 하나만 있는 것이 아니라 심층구조의 잉태도 병행하고 있음을 볼 수 있다. 그 심층구조에 자리잡고 있는 주인은 다름이 아니라 바로 모더니티로서, 객관으로부터 제약되지 않은 바로 자기 자신의 주체를 찾아내는 세계관으로의 변화를 의미한다. 즉, 우리의 일상생활은 인식을 전제로 한다. 길을 걷는데도 이것이 차도가 아니라 인도임을 알고 신호등을 식별하고 사람이나 차를 피하고 또 지금 걷는 이 길이 어디로 가는가를 알고 있다. 이런 여러 인식이 전제되지 않고는 단 한 가지 행동도 할 수 없다. 그러나 이러한 인식에는 아는 자와 알려지는 것이 있게 마련이다. 다시 말해서 인식에는 인식의 주관과 객관이라고 하는 두 가지 요소가 있는 것이다. 그리하여 인식한다는 것은 주관이 객관 즉 대상을 인식하는 것을 말하며, 이때 우리의 관심은 대상을 향하고 있다. 그러나 우리는 이 관점을 대상으로부터 인식 자체로 옮길 수도 있다. 이러한 인식론은 전통적으로, 첫째 진리의 본성적 관점, 둘째 진리의 기준적 관점으로 나눌 수 있고, 전자는 다시 대응설, 정합설, 실용주의로 나뉘며, 대응설은 또 다시 감각적 모사설과 이성적 모사설로 나뉜다. 후자는 합리론, 경험론, 비판론으로 나뉘는데, 이 비판론에서 비로소 "관점을 대상으로부터 인식 자체"로 옮긴, 다시 말해서 주관으로부터 주관을 향한 관점

이 이루어지고 있는 것인데, 이것을 코페르니쿠스적 轉回라고 하며 I. Kant로부터 시작되는 것이다. 그러나 G. W. F. Hegel은 신의 문제에 당면하여 전자의 "물자체로서의 신"을 객관으로서의 미신이라고 배격하고, 인간 자체에서 일어나고 있는 보편성과 개별성의 변증법적 투쟁이 멈춰지는 순간 상호 인정의 절대지의 세계가 바로 신이라고 주장한다. 바로 이러한 세계가 J. Habermas는 모더니티라고 하며, 문학에서는 C. Baudelaire로부터 시작된다고 주장한다. 근대성, 현대성, 또는 계몽이라는 용어로 혼란스럽게 사용되고 있는 모더니티의 문제를 이러한 맥락에서 고찰하고, 또 이러한 맥락에서 한국 현대시를 천착할 때 그 기원과 자유시와 정형시의 문제로 얽혀 있는 난맥상, 그리고 문예사조에 얽힌 난맥상도 조금씩 풀릴 것으로 생각한다.

이러한 관점에서 살펴볼 때, 한국시 변동과정의 진화시는 형태면에서 어느 정도의 발전은 인정할 수 있으나 단층구조로서 심층의미를 가지고 있지 못했다. 최초의 전파시로서의 찬송가는 서구시 형식의 새로운 면을 보여주고 있으나 역시 단층구조로서 모더니티를 보여주지 못했다. 찬송가의 번역은 서양 악곡의 음표 하나 하나에 한국어 음절을 하나씩 붙이는 방식으로 이루어졌는데, 이 방식은 전통 운율을 생각하면서 만들었다고 하는 견해와는 상당한 거리가 있는 것으로 판단된다. 창가에 와서도 같은 방식으로 이루어지지만, 先詞後曲의 정상적인 창작방식이 출현함으로써 조금씩 전통 운율의 방식도 생각하게 되었던 것으로 판단된다. 그러나 여전히 일본의 7·5조나 서양 악곡 형식을 모방하는 것에 그치고 있음을 볼 수 있다. 이에 반하여 찬송가의 시형식을 모방한 이승만의 "고목가"에 와서 비로소 전통 시형식이 아니면서 심층의미를 만들어 내는 최초의 신체시가 출현함을 볼 수 있다. "海에게서 少年에게"도 신체시이기는 하지만 "고목가"보다 뒤에 만들어진 것으로서, 일본의 제국주의·팽창주의의 심층의미가 숨어있는 것을 비판 없이 받아들인 것으로 판단된다.

이 신체시를 놓고 벌어지고 있는 논쟁의 요지는 이 시에는 자유 또는

현대성(모더니티)이 있냐 없냐 이다. 그 유무를 떠나서 우리가 확실하게 인식할 수 있는 것은 "자유=현대성(모더니티)"이라는 개념에는 모든 학자들이 견해를 같이 하고 있다는 것이다. 그러나 서구에서의 자유시는 현대성을 떠나서 자유운율의 시를 말하는 것으로서, 정형 이외에 이것의 예외로 인정하던 'enjambement' 또는 "blank verse"마저 벗어난, 자유운율을 의미하고 있다. 그러므로 그들은 정형운율이냐 자유운율이냐를 떠나서, 졸렬한 시냐 아니냐 만을 즉 심층의미의 모더니티가 있냐 없냐만을 따지고 있는 것이다.

한국의 경우, 신체시 이후 崔南善이 G. G. Byron의 "The Ocean"을 번역함으로써 본격적으로 자유시가 출현한 것으로 생각하고 있는데, 이 시는 전형적인 정형시라는 것을 깨닫지 못했던 것으로 보인다. 이후의 자유시론에 대한 견해들을 정리하면, ① 자유율을 현대시로 보는 견해, ② 자유율과 암시의 내포를 현대시로 보는 견해, ③ 정형율과 자유율과 암시의 내포를 현대시로 보는 견해로 나누어 볼 수 있다.

이 자유의 개념이 본격적으로 나타난 것이 곧 현대시의 형성과정이라고 볼 수 있다. 白大鎭, 黃錫禹, 金億 등이 상징주의를 이 땅에 소개하기 시작하면서 이루어지고 있다. 韓啓傳이 이들의 견해를 외적 리듬과 내적 리듬으로 정리하여, 내적 리듬이 곧 자유이며 심층의미라는 것으로 판명되는 듯하였으나, 朱耀翰의 "불노리"를 예로 들며 감정의 용솟음이라고 부연 설명함으로써, 표층의 개별적 의미의 설명으로 돌아가고 만다. 이어서 朴喆熙는 시의 외형운율이 자유롭다는 의미에서 사설시조("홀거사")도 자유시라는 결론을 내리고, 이보다 더 중요한 것은 보편적이고 관습적인 타설성에서 벗어나 개별적인 의미를 만들어 내는 자설성(개별성)이 있기 때문이라고 한다. 그 예문으로 사설시조 이외에 朱耀翰의 "불노리"를 들고 있다. 분명히 "불노리"는 자설성이 있다. 그러나 사설시조("홀거사")에는 자설성이 아니라 심층의미가 있는 것으로서, 그의 주장에 적합한 예문이라고 볼 수 없는 것이다. 게다가 평시조(千錦의 시조)에도 자설성이 있는 것으로 주장하고 있는데, 그는 이 평시조에는

자유시 또는 현대시라고 하는 명칭을 유보하고 있는 상태이다.

이렇게 자유운율뿐만 아니라 개별성의 발견으로 현대시의 어휘장이 구축되는 듯하였으나 명쾌한 결론을 얻지 못하고 있는 터에 趙東一이 이 문제를 들고 나왔다. 그에 의하면, 전통적 율격을 그대로 계승하자는 것이 아니라 이것의 변형을 받아들이자는 것이다. 이 말은 곧 'enjambement'와 "blank verse"의 방식을 받아들이자는 것과 다르지 아니하며, 이러한 방식은 金億의 "格調詩形論小考"와도 맥락을 같이 한다고 볼 수 있다. 그도 시조는 너무 간단하여 현대의 사상과 감정을 담기에 자유롭지 못하다고 하면서 전통 운율과 서구의 운율 방식을 다듬어 받아들이자는 것이다. 梁柱東, 金基鎭, 成基玉, 강홍기도 같은 견해를 가지고 있다. 그러면 이러한 견해에 걸 맞는 시가 창작되고 있었는가? 검토해 본 바와 같이 金億, 金東煥, 金素月 등의 정형시에서 심층의미가 발견되고 있음을 확인하였다. 이것은 朴喆熙가 언급한 千錦의 평시조에서도 확인되었던 것으로 매우 흥미로운 결과가 아닐 수 없다. 이 심층의미로서의 자유는, 朴喆熙가 언급하고 있는 보편성(타설성)의 대립항으로서의 개별성(자설성)의 의미가 아니라 소위 이성으로서의 가상세계이며 대자이며 또는 절대지이며 深淵이며 바로 그것이 모더니티라는 것을 누차 언급한 바 있다.

그러므로 우리는 자유에 대하여 깊이 생각하고 아울러 현대시의 조건에 대해서도 다시 한 번 검토해 볼 필요가 있다고 생각한다. 즉, 현대시의 필요충분조건은 심층의미(모더니티)이며, 자유운율이나 의미의 개별성이 아니라는 것, 그러므로 金億과 趙東一이 부정했던 평시조, 즉 정형운율이건 그것의 변형이건 상관이 없고, 자유운율이 있으면 더욱 좋고, 개별성 또한 화법상 또는 관습상 허용된 범위 내에서 사용되어도 무방한 것이 아니겠는가 하는 것이다. 이러한 관점은 T. S. Eliot이 보수시와 자유시 사이의 구분은 존재할 수 없고 다만 우수작과 졸작의 구분만이 있을 뿐이라고 한 말과 일치하는 것으로서, 그의 이렇게 결의에 찬 확신은 F. H. Bradley에게서 약간 보이고 있는 가상세계(물 속 막대

의 굴절, 整合說의 아노미 현상), 즉 I. Kant, G. W. F. Hegel의 이성과 비교되는 관념에 초점을 맞추고 이기 때문인 것으로 보인다. 이성과 관념은 근본적으로 상반된 견해이기는 하지만, 관념의 관념성은 관념이 그 스스로의 실현을 지향하는 것에 있으며, 그러므로 실재와 대비되는 것으로서의 관념은 포착할 수 없는 그 무엇이다. 이러한 의미에서 보면 시인의 관념이 변덕스럽다고 하는 것은 진실이 아니다. 상상은 방자한 것이라는 의미에서 말하는 것이라면, 정신이상자나 발광인의 관념이 시인의 것보다 훨씬 상상력이 풍부한 것이다. 그러나 진정으로 위대하고 상상력이 풍부한 작품에 있어서 관념의 결합은 다른 어떤 곳에서 볼 수 있는 것보다 한층 더 확실한 논리적 필연성으로 결합되어 있다고 느껴지는데, 그것은 용어가 일상적인 의미와는 다른 것같이 사용되고 있다는 사실에 의한다. 또 Benjamin Hrushovski가 자유시는 자유를 외치는 함성이지만 예술에는 자유가 없다는 T. S. Eliot의 말에 찬동하며, 예술가가 언어재료를 조직하는 데서 예술가의 내면적 책임을 강조하는 것인데, 언어재료를 구성하는 것은 율격적인 기본 틀의 뒷받침이 없으면 상당히 힘들기 때문이라고 강조한 말, 그리고 H. de. Régnier가 더 많은 자유, 곧 시행의 수효가 많다고 해서 리듬이 더 아름다운 것이 아니라고 한 말을 인용하며, 졸렬한 시인만이 자유시를 형식에서 해방되는 것이라 생각했다고 언급한 주장과도 일치한다. 이러한 관점은 M. M. Bakhtin의 언술의 이질론, 또는 다성성과 대화에 입각한 상호 텍스트성 이론과도 일치하며, R. Jakobson에게서도 찾아볼 수 있는 것으로서, 그에 의하면, 시성은 언어가 언어로 느껴지고 이름 불리어진 대상이나 분출되는 정서의 단순한 표현이 아닌 경우에 존재하며, 또한 언어들과 그 구성법, 언어의 외적 형식과 내적 형식 등이 무심하게 현실을 가리키는 대신에 그것들 나름의 무게와 가치를 획득할 경우에 존재한다는 것이다. 이와 같이 시에 있어서의 언어 기호와 대상이 "A=A"라는 방식으로 맞아떨어지지 않는 사실에 관심을 두게 되는 그 필요성은 언어의 사전적 의미 이외에, 그러한 일치의 부적절성에 대해서도 인식할 필요가 있

기 때문이라고 한다. 이러한 관점 또한 A. J. Greimas의 주체의 부정에 의해 내함관계가 이루어진다는 이론과도 일치하며, Roland Barthes의 "신화의 영속적 알리바이를 막을 도리가 없다"는 말과도 일치한다.

물론 이러한 견해들은, 자유로서의 이성을 근본적으로 실재에 부수되는 것으로 보는 객관적 관점으로서 진리의 본성적 관점이지만, F. H. Bradley와 T. S. Eliot의 경우 오성적 제약에서 벗어난 무제약의 세계를 어느 정도 인정(정합설의 아노미)하고 있다는 관점에서, 또 Roland Barthes의 경우에는 이것이 신화로서 통고 또는 명령으로서의 힘을 가지고 있다는 관점에서, 진리의 기준적 관점인 비판론 또는 정신현상학의 관점과 근접하고 있다는 것을 인정하지 않을 수 없는 것이다.

참고문헌

1. 기초자료 - 시집 · 찬양가 · 창가집

- 光成中學校 편,「最新 唱歌集 府樂典」. 서울: 국가보훈처, 1996.
- 김근수 편,「韓國開化期詩歌集」. 서울: 태학사, 1993.
- 金東煥,「國境의 밤」. 서울: 漢城圖書, 1925.
- 金東煥,「昇天하는 靑春」. 서울: 新文學社, 1925.
- 金素月,「못 잊을 그 사람」, 白淳在 · 河東鎬 편, 서울: 良書閣, 1966.
- 金素月,「진달내쏫」. 서울: 賣文社, 1939.
- 金億,「金億作品集」. 金容稷 편, 서울: 형설출판사, 1977.
- 金億,「民謠詩集」. 서울: 漢城圖書, 1948.
- 金億,「岸曙金億全集」, 1 創作詩集, 朴庚守 편, 서울: 韓國文化社, 1987.
- 金億,「岸曙詩集」. 서울: 漢城圖書, 1929.
- 金億,「해파리의 노래」. 서울: 朝鮮圖書, 1923.
- 金容稷 편저,「김소월전집」. 서울: 서울대학교 출판부, 1996.
- 朱耀翰,「봉사꽃」. 서울: 世宗書院, 1930.
- 朱耀翰,「아름다운 새벽」. 서울: 朝鮮文壇社, 1924.
- 朱耀翰 · 李光洙 · 金東煥, 「詩歌集」. 서울: 三千里社, 1929.
- 洪思容,「나는 왕이로소이다」. 서울: 槿域書齋, 1976.
- 조숙자 편저,「찬양가(1894) 연구자료집」. 서울: 장로회신학대학교 교회음악연구원, 1995.
- Baird, A. L. A.;Becker, L. B. 편,「챵가집」. 평양 · 경성: 耶蘇敎書院 · 朝鮮耶蘇敎書會, 大正 4=1915.
- Baudelaire, C. 윤영애 역,「파리의 우울」. 서울: 민음사, 1979.
- Byron, George Gordon. 이정호 역,「라오콘의 고통」. 서울: 혜원출판사, 1991.
- Underwood, L. H.「찬양가」. 요코하마: 예수성교회당, 1894.
- Mrs. Baird and Mrs. Becker 편,「챵가집」. 평양: 耶蘇敎書院, 大正 4=1915.
- 上田敏, "海潮音,"「明治大正譯詩集」, 日本近代文學大系, 52. 東京: 角川書店, 昭和 46=1971.
- 오영진 역저,「和歌選集(일본의 옛노래)」. 서울: 敎學硏究社, 1986.

· 外山正一 · 矢田部良吉 · 井上哲次郎, "新體詩抄,"「明治大正譯詩集」, 日本近代文學大系, 52. 東京: 角川書店, 昭和 46=1971.

3. 참고론저 I - 국내

〈저서〉

· 강영안,「주체는 죽었는가: 현대철학의 포스트 모던 경향」. 서울: 문예출판사, 1996.
· 姜在倫,「칼 마르크스의 人間論」. 서울: 대왕사, 1980.
· 강홍기,「현대시 운율 구조론」. 서울: 태학사, 1999.
· 高晶玉,「古長時調選註」. 서울: 正音社, 1949.
· 구모룡,「문학과 근대성의 경험」. 서울: 좋은날, 1998.
· 丘秉朔,「新憲法學原論」. 서울: 박문사, 1993.
· 권영민,「서사양식과 담론의 근대성」. 서울: 서울대학교 출판부, 1999.
· 權寧星,「憲法學原論」. 서울: 法文社, 1991.
· 權五滿,「開化期詩歌硏究」. 서울: 새문사, 1989.
· 權泰煥 · 金彩潤 · 洪斗承,「社會學槪論」. 서울: 한국방송통신대학교 출판부, 1985.
· 김경복 외,「서정시의 본질과 근대성 비판」. 서울: 다운샘, 1999.
· 김경용,「기호학이란 무엇인가」. 서울: 민음사, 1994.
· 김교봉 · 설성경,「근대전환기 시가 연구」. 서울: 국학자료원, 1996.
· 金起林,「詩論」, 金起林 全集, 2. 서울: 심설당, 1988.
· 김대행,「시조유형론」. 서울: 이화여자대학교출판부, 1986.
· 金麗壽 · 車仁錫 · 韓筌淑,「哲學槪論」. 서울: 한국방송통신대학교 출판부, 1985.
· 金秉喆,「韓國近代飜譯文學史硏究」. 서울: 을유문화사, 1975.
· 김복순,「1910년대 한국문학과 근대성」. 서울: 소명출판, 1999.
· 金鵬九 외,「상징주의 文學論」. 서울: 민음사, 1982.
· 金鵬九 외,「새로운 프랑스 文學史」. 서울: 일조각, 1983.
· 김사엽,「국문학사」. 서울: 정음사, 1954.
· 金三柱,「金素月 詩의 硏究」. 서울: 인문당, 1990.
· 金相善,「韓國詩歌形態論」. 서울: 일조각, 1979.
· 金錫得 · 金次均 · 李基白,「國語音韻論」. 서울: 한국방송통신대학교 출판부, 1986.
· 김성기 외,「모더니티란 무엇인가」. 서울: 민음사, 1994.
· 김수진,「중국개신교회사」. 서울: 홍성사, 1997.
· 金樹澈,「哲學의 理解」. 서울: (株)敎文社, 1992.

- 金億 역,「懊惱의 舞蹈」. 서울: 廣益書館, 1921.
- 金烈圭・申東旭 편,「李相和硏究」. 서울: 새문사, 1981.
- 金英宇,「韓國 開化期의 敎育」. 서울: 교육과학사, 1997.
- 金榮喆,「韓國近代詩論攷」. 서울: 형설출판사, 1992.
- 김용정,「칸트 철학 : 자연과 자유의 통일」. 서울: 서광사, 1996.
- 金容稷,"한국근대문학의 기점문제,"「근대문학의 형성과정」. 서울: 문학과 지성사, 1983.
- 金容稷,「韓國近代詩史」, 上. 서울: 學硏社, 1994.
- 金容稷,「韓國現代詩硏究」. 서울: 일지사, 1974.
- 金裕善,「春園 李光洙의 詩硏究」. 서울: 慶雲出版社, 1995.
- 金允植,「韓國近代文學思想」. 서울: 서문당, 1974.
- 金允植,「한국문학의 근대성과 이데올로기 비판」. 서울: 서울대학교 출판부, 1987.
- 金允植,「韓國文學의 近代性批判」. 서울: 문예출판사, 1993.
- 金允植・김현,「한국문학사」. 서울: 민음사, 1973.
- 金恩典,「韓國象徵主義詩硏究」. 서울: 한샘, 1991.
- 金載玹,「英美詩의 理解」, 수정 증보판. 서울: 外國語硏究社, 1994.
- 김제현,「사설시조 문학론」. 서울: 새문사, 1997.
- 金宗澤・南星祐,「國語意味論」. 서울: 한국방송통신대학교 출판부, 1989.
- 김치수 외,「현대기호학의 발전」. 서울: 서울대학교 출판부, 1998.
- 金潾東 외,「金岸曙硏究」. 서울: 새문사, 1996.
- 金潾東 편,「月波 金尙鎔全集」. 서울: 새문사, 1983.
- 金潾東,「韓國開化期詩歌硏究」. 서울: 시문학사, 1981.
- 金潾東,「韓國近代詩人硏究」. 서울: 일조각, 1974.
- 김희영,「이야기 일본사」. 서울: 청아출판사, 1992.
- 나병철,「근대성과 근대문학」. 서울: 문예출판사, 1995.
- 나병철,「한국문학의 근대성과 탈근대성」. 서울: 문예출판사, 1996.
- 羅鍾一・閔錫泓・尹世哲,「文化史」. 서울: 한국방송통신대학교 출판부, 1985.
- 文德守,「韓國 모더니즘詩 硏究」. 서울: 詩文學社, 1981.
- 문학사와 비평연구회,「한국 현대문학의 근대성 탐구」. 서울: 새미, 2000.
- 閔庚培,「韓國敎會讚頌歌史」. 서울: 연세대학교 출판부, 1997.
- 朴琪烈,「英詩槪論」, 英美詩文學叢書, 3. 서울: 新丘文化社, 1993.
- 朴明用,「韓國 프롤레타리아 文學硏究」. 서울: 글벗사, 1992.
- 朴明用,「한국시의 구도와 비평」. 서울: 국학자료원, 1996.
- 박영은,「사회학 고전연구」. 서울: 백의, 1995.

- 박영지, 「헤겔의 神 개념」. 서울: 서광사, 1996.
- 朴鍾鴻, 「哲學槪論」. 서울: 박영사, 1964.
- 朴喆熙, 「文學槪論」.서울: 형설출판사, 1985.
- 朴喆熙, 「韓國詩史硏究: 韓國詩의 構造와 그 背景」. 서울: 일조각, 1980.
- 상허문학회, 「1930년대 후반문학의 근대성과 자기성찰」. 서울: 깊은샘, 1998.
- 상허학회, 「1920년대 동인지문학과 근대성연구」. 서울: 깊은샘, 2000.
- 서울 사회과학 연구소, 「근대성의 경계를 찾아서」. 서울: 새길, 1997.
- 서정철, 「기호에서 텍스트로」. 서울: 민음사, 1998.
- 成基玉, 「한국시가율격의 이론」. 서울: 새문사, 1986.
- 성호경, 「한구 시가의 형식」. 서울: 새문사, 1999.
- 孫明鉉, 「哲學論攷」. 서울: 고려대학교 출판부, 1955.
- 송기한, 「문학비평의 욕망과 절제」. 서울: 새미, 1998.
- 송기한, 「한국 현대시와 시간의식」. 서울: 태학사, 1996.
- 宋敏鎬·金春燮, 「開化期文學論」. 서울: 한국방송통신대학교 출판부, 1988.
- 송효섭, 「설화의 기호학」. 서울: 민음사, 1999.
- 신동욱, 「우리 詩의 歷史的硏究」. 서울: 새문사, 1984 증보판.
- 沈守根, 「韓國詩歌의 詩語(Rhythm) 硏究」. 서울: 大提閣, 1987.
- 吳世榮, 「한국 근대문학론과 근대시」. 서울: 민음사, 1996.
- 吳世榮, 「韓國浪漫主義詩硏究」. 서울: 일지사, 1980.
- 오하근 편, 「원본 김소월전집」. 서울: 집문당, 1995.
- 李光奎, 「文化人類學槪論」. 서울: 일조각, 1983.
- 이만열, 「한국 기독교 수용사 연구」. 서울: 두레시대, 1998.
- 이명찬, 「1930년대 한국시의 근대성」. 서울: 소명출판, 2000.
- 이상호 외, 「心理學槪論」. 서울: 한국방송통신대학교 출판부, 1985.
- 李壽允, 「哲學槪論」.서울: 法文社, 1996.
- 李宥善, 「韓國洋樂百年史」, 增補版. 서울: 音樂春秋史, 1985.
- 이진경, 「맑스주의와 근대성」. 서울: 문화과학사, 1997.
- 李昌栄, 「T. S. 엘리엇 연구: 인간과 文學」. 서울: 민음사, 1988.
- 이철·이종진·장실, 「러시아 문학사」. 서울: 도서출판 벽호, 1998.
- 이형권, 「현대시와 비평정신」,서울: 국학자료원, 1999.
- 임규찬·한진일 편, 「林和 新文學史」, 한길문학총서, 9. 서울: 한길사, 1993.
- 임지룡, 「국어의미론」. 서울: 탑출판사, 1994.
- 전복희, 「사회진화론과 국가사상」. 서울: 한울, 1996.

- 정문길,「마르크스의 사상형성과 초기 저작」. 서울: 문학과 지성사, 1994.
- 鄭文吉・韓東遠,「헤겔」. 서울: 고려대학교 출판부, 1990.
- 鄭順辰,「金起林文學硏究」. 서울: 국학자료원, 1991.
- 鄭順辰,「한국문학과 여성주의비평」. 서울: 국학자료원. 1992.
- 鄭在哲・孫仁銖,「敎育史」. 서울: 교육출판사, 1991.
- 鄭漢模,「韓國 現代詩의 精粹」. 서울: 서울대학교 출판부, 1979.
- 鄭漢模,「韓國現代詩文學史」. 서울: 일지사, 1974.
- 鄭漢模,「韓國現代詩의 現場」. 서울: 박영사, 1983.
- 鄭漢模,「現代詩論」. 서울: 민중서관, 1973.
- 조규철,「프랑스시 개론:중세에서 현대에 이르기까지」. 서울: 신아사, 1995.
- 趙東一,「동아시아문학사비교론」. 서울: 서울대학교 출판부, 1993.
- 趙東一,「우리문학과의 만남」. 서울: 기린원, 1988.
- 趙東一,「한국근대문학통사」, 4, 5. 서울: 지식산업사, 1994 제3판.
- 曺秉春,「韓國現代詩史」. 서울: 集文堂, 1981.
- 趙神權,「韓國文學과 基督敎 Ⅰ」. 서울: 연세대학교 출판부, 1983.
- 趙演鉉,「韓國現代文學史」. 서울: 성문각, 1982.
- 조창환,「韓國現代詩의 韻律論的 硏究」. 서울: 일지사, 1986.
- 池明烈,「獨逸浪漫主義硏究」. 서울: 일지사, 1988.
- 崔元圭,「韓國現代詩論考」. 서울: 예문관, 1985.
- 崔仁鶴,「文化人類學」. 서울: 새문사, 1986.
- 최희섭,「영미시개론」. 서울: 동인, 1996.
- 하금윤,「그레마스, 현대 프랑스 언어학」. 서울: 문학과 지성사, 1985.
- 하정일,「20세기 한국문학과 근대성의 변증법」. 서울: 소명출판, 2000.
- 韓啓傳,「韓國現代詩論硏究」. 서울: 일지사, 1983.
- 韓國社會科學硏究所 편,「社會科學의 哲學」. 서울: 1980.
- 한국현상학회 편,「후설과 현대철학」.서울: 서광사, 1990.
- 한자경,「칸트와 초월철학: 인간이란 무엇인가」. 서울: 서광사, 1992.
- 韓筌淑,「현상학」.서울: 민음사, 1996.
- 韓筌淑,「現象學의 理解」.서울: 민음사, 1984.
- 韓哲昊,「親美開化派硏究」. 서울: 國學資料院, 1998.
- 許營,「韓國憲法論」, 再全訂增補版. 서울: 박영사, 1994.
- 惠園編輯室,「世界名作365曲集」, 上. 서울: 惠園出版社, 1985.
- 홍신선,「한국근대문학이론의연구」. 서울: 문학아카데미, 1991.

· O'Rourke, Kevin.「韓國近代詩의 英詩 영향연구」. 서울: 새문사, 1984.

〈논문〉
· 강대식, "보들레르, 〈Les Bijoux〉의 신시학적 연구." 석사학위논문, 전북대학교 대학원, 1995.
· 강민정, "보들레르의 작품에 나타난 도취(Ivresse)에 관한 몇 가지 고찰." 석사학위논문, 상명대학교 대학원, 1997.
· 강희근, "학지광 시에 나타난 시인들의 의식과 시의 모습에 대하여,"「배달말」, 제4호(1978)
· 金奎東, "'바다'의 이미지에 대하여,"「自由文學」, 1958. 11.
· 金基鎭, "詩歌의 音樂的 方面,"「朝鮮文壇」, 제11호(1925. 8), 홍정선 편,「金八峰文學全集: Ⅰ. 이론과 비평」. 서울: 문학과 지성사, 1988.
· 김병선, "한국 개화기 창가 연구." 문학박사학위논문, 전남대학교 대학원, 1990.
· 金相一, "文學 속의 물과 바다,"「문학사상」, 제48호.
· 金相一, "續 遊牧民적 文學,"「光復三十年 文學全集」. 서울: 정음사, 1975.
· 김성도, "서술성의 기호학-그레마스 기호학의 인식론적 토대,"「현대비평과 이론」, 제9호(1995. 9)
· 金素月, "詩魂,"「開闢」, 제59호(1925. 5)
· 金億, "格調詩形論小考,"「東亞日報」, 1930. 1. 16~26, 28~30.
· 金億, "詩形의 音律과 呼吸,"「泰西文藝新報」, 제14호(1919. 1)
· 金億, "要求와 悔恨,"「學之光」, 제10호(1916. 9)
· 金億, "쓰란스 詩壇,"「泰西文藝申報」제10~11호(1918. 12. 7~12. 14.)
· 김열규, "바다의 시학과 신화학,"「해양과 인간」. 안산: 한국해양연구소, 1994.
· 김열규, "한국인의 해양의식,"「해양문화연구소 정기 세미나 원고」. 부산: 한국해양대 해양문화연구소, 1997.
· 김영진, "國語 未破化의 通時的 고찰." 문학박사학위논문, 서울대학교 대학원, 2000.
· 金榮喆, "개화기의 자유시론," 한국현대문학연구회,「한구현대시론사」. 서울: 모음사, 1992.
· 김영철, "한국 개화기 시가 장르의 형성과정 연구." 문학박사학위논문, 서울대학교 대학원, 1986.
· 金容稷, "韓國近代詩의 文學史的 性格," 金容稷 외,「韓國現代詩史硏究」. 서울: 일지사, 1990.
· 金恩典, "象徵主義 受容과 그 展開"「文藝思潮」. 서울: 문학과 지성사, 1987.
· 金貞娥, "十五世紀 國語의 比較構文硏究." 문학박사학위논문, 서울대학교 대학원, 1993.
· 金正鈺, "象徵劇의 始祖 메에테를링크,"「노오벨賞文學全集」, 2. 서울: 新丘文化社,

1965. 新丘文化社, 1965.
- 金柱演, "1945年 이후 詩人槪觀," 「한국현대문학의 이론」. 서울: 민음사, 1972.
- 김창수, "보들레르의 〈초자연주의〉 서설." 석사학위논문, 고려대학교 대학원, 1992.
- 金潭東, "古典主義文學," 한형곤 외, 「文藝思潮」. 서울: 새문사, 1986.
- 김현, "'바다'의 이미지 分析," 「佛文學學會誌」, 제1집(1968)
- 김현, "詩人의 상상적 세계," 「한국현대문학의 이론」. 서울: 민음사, 1972.
- 문충성, "프랑스의 상징주의 시와 한국의 현대시." 문학박사학위논문, 한국외국어대학교 대학원, 1992.
- 閔 燦, "조선후기 우화소설의 다층적 의미구현현상." 문학박사학위논문, 서울대학교 대학원, 1994.
- 박인철, "그레마스의 설화문법," 「현대 불란서 언어학의 방법과 실제」. 서울: 연세대학교 출판부, 1994.
- 박인철, "의미의 전조건," 한국기호학회 편, 「기호학연구」, 1, 서울: 문학과 지성사, 1995.
- 朴好泳 · 李崇源, "現代詩에 나타난 '바다'의 樣相," 「韓國文學의 批評的 探究」.서울: 三知院, 1985.
- 白樂晴, "모더니즘에 관하여," 「리얼리즘과 모더니즘」. 서울: 창작과 비평사, 1983.
- 白大鎭 "最近의 泰西文壇: 불란서문단(佛蘭西文壇)," 「泰西文藝新報」, 제9호(1918. 11)
- 孫光殷, "韓國詩의 象徵主義 受容樣相硏究" 문학박사학위논문, 충남대학교 대학원, 1985.
- 新間進一 註釋, 「近代詩集 Ⅰ」, 日本近代文學大系, 53. 東京: 角川書店, 昭和 47 = 1972.
- 愼連綵, "동아시아 3국의 社會進化論 受容에 관한 硏究: 加藤弘之, 梁啓超, 申采浩의사상을 중심으로." 정치학박사학위논문, 서울대학교 대학원, 1991.
- 양왕용, "신체시와 근대시 사이에서의 混流," 「한국시가연구」. 서울: 형설출판사, 1981.
- 梁柱東, "詩란 엇더한 것인가," 「金星」, 제2호(1924. 1)
- 梁柱東, "詩와 韻律," 「金星」, 제3호(1924. 5)
- 吳世榮, "근대시의 형성과 그 시론," 「한국현대시론사」, 한국의 현대문학 · 2. 서울: 한국현대문학연구회, 1992.
- 유철준, "고전주의모방론과 그 창작적 요소." 문학박사학위논문. 성균관대학교 대학원, 1993.
- 柳泰洙, "다다이즘과 초현실주의 文學," 한형곤 외, 「文藝思潮」. 서울: 새문사, 1986.
- 이미화, "Baudelaire 시학 소고." 석사학위논문, 전북대학교 대학원, 1993.
- 李崇源, "초기 자유시 형성의 몇 가지 층위," 金容稷 외, 「한국 현대시사의 쟁점」. 서울: 시와 시학사, 1991.
- 李昌培, "現代英美詩가 한국의 現代詩에 미친 영향," 동국대학교 「한국문학연구」, 제3집 (1980)

- 임봉길, "文化에 있어 進步란 무엇인가," 「예술과 비평」, 제9호(1986. 봄호)
- 全京洙, "文化理論과 人類學的 觀點," 「예술과 비평」, 제9호(1986. 봄호)
- 趙東一, "한국근대문학 형성과정론사," 「근대문학의 형성과정」. 서울: 문학과 지성사, 1983.
- 조용훈, "근대시의 형성과 格調詩論," 「金岸曙 硏究」. 서울: 새문사, 1996.
- 주경복, "Greimas 기호학의 이론적 기초에 대한 비판적 고찰(Ⅰ)," 「프랑스학 연구」, 제10집(1992)
- 주경복, "Greimas 기호학의 이론적 기초에 대한 비판적 고찰 (Ⅱ)," 「프랑스학 연구」, 제11집(1993)
- 朱耀翰, "노래를 지으시려는 이에게," 「朝鮮文壇」, 제3호(1924. 12)
- 최문규, "불협화음의 문학과 보들레르," 「문학동네」, 통권 제17호(1998. 11)
- 최원식, "한국 문학의 근대성을 다시 생각한다," 민족문학사연구소 편, 「민족문학과 근대성」. 서울: 문학과 지성사, 1995.
- 하정일, "근대와 자본주의 동질성 여부를 둘러싼 논쟁: 근대(近代)와 자본주의를 동일시 하는 것은 과연 합당한가," 「문학사상」, 통권 제322호(1999. 8)
- 河炫綱, "玉壺樓의 慘劇=乙未事變" 「列强의 侵略」, 韓國現代史, 2. 서울: 新丘文化史, 1971.
- 韓相壽, "韓國 兒童文學의 敎育的機能 硏究." 문학박사학위논문, 단국대학교 대학원, 1988.
- 洪一植, "六堂의 生涯와 文學," 「崔南善과 李光洙의 文學」, 한국문학연구총서 현대문학편, 2. 서울: 새문사, 1994.
- 홍정표, "정념의 기호학적 분석." 문학박사학위논문, 한국외국어대학교 대학원, 1995.
- 黃錫禹, "詩話," 「每日申報」, 1919. 9. 22., 1919. 10. 13.
- 黃錫禹, "朝鮮詩壇의 發足點과 自由詩," 「每日申報」, 1919. 11. 10.
- 황패강, "한국문학사의 근대," 「근대문학의 형성과정」. 서울: 문학과 지성사, 1983.

3. 참고론저 - 국외론저

〈저서〉

- Bakhtin, M. M. *The Dialogic Imagination*, Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas press, 1981.
- Bakhtin, M. M. · Vološnov, V. N. 송기한 역, 「마르크스주의와 언어철학」. 서울: 한겨레, 1988.
- Bakhtin, M. M. · Vološnov, V. N. 송기한 역, 「새로운 프로이트」. 서울: 예문, 1998.
- Barthes, Roland and Sontag, Susan. 송숙자 역, 「사진론」. 서울: 현대미학사, 1994.
- Barthes, Roland. 趙珖熙 역, 「카메라 루시다」. 서울: 悅話堂, 1986.

- Barthes, Roland. *Elements of Semiology*, trans. Annette Lavers and Colin Smith. New York: Hill and Wang, 1968.
- Barthes, Roland. *Mythologies*, Selected and translated from the French by Annette Lavers. New York: Hill and Wang, 1978.
- Barthes, Roland. S/Z, trans. Richard Miller. New York: Hill and Wang, 1974.
- Barthes, Roland. 김인식 역, 「이미지와 글쓰기」. 서울: 동문선, 1997.
- Barthes, Roland. 김주환 역, 「기호의 제국」. 서울: 민음사, 1997.
- Barthes, Roland. 김희영 역, 「사랑의 단상」. 서울: 문학과 지성사, 1991.
- Barthes, Roland. 김희영 역, 「텍스트의 즐거움」. 서울: 동문선, 1997.
- Barthes, Roland. 남수인 역, 「라신에 대하여」. 서울: 동문선, 1998.
- Barthes, Roland. 외, 김현 역, 「현대비평의 혁명」. 서울: 기린원, 1989.
- Barthes, Roland. 이화여자대학교 기호학연구소 역, 「모드의 체계」. 서울: 동문선, 1997.
- Baudelaire, C. 윤영애 역, 「화가와 시인」. 서울: 悅話堂, 1979.
- Bock, P. K. 趙炳魯 역, 「現代 文化人類學 入門」. 서울: 경기대학교 학술진흥원, 1993.
- Brinton, Crane; Christopher, John B.;Wolff, Robert Lee. 梁秉祐 外 역, 「世界文化史」, 下. 서울: 乙酉文化社, 1963.
- Brooks, Cleanth. 이경수 역, 「잘 빚어진 항아리: 시의 구조에 관한 분석」, 개역판. 서울: 문예출판사, 1997.
- Bulfinch, Thomas. 崔赫洵 역, 「그리스·로마 神話」. 서울: 汎友社, 1980.
- Cassirer, Ernst. 박완규 역, 「계몽주의 철학」.서울: 민음사, 1995.
- Cornforth, M. 이보임 역, 「認識論」.서울: 동녘, 1984.
- Coser, Lewis A. 愼鏞廈·朴明圭 역, 「社會思想사」. 서울: 일지사, 1978.
- Courtés, J. 오원교 역, 「기호학입문」. 서울: 신아사, 1986.
- Creston, Paul. 崔東善 역, 「리듬원리」. 서울: 세광음악출판사, 1977.
- Eco, Umberto. 서우석 역, 「기호학이론」. 서울: 문학과 지성사, 1985.
- Eliot, T. S. Selected Essays. London·Boston: Faber and Faber Limited, 1980.
- Eliot, T. S. 金良洙 역, 「Bradley 哲學의 認識과 經驗」. 서울: 형설출판사, 1997.
- Eliot, T. S. 이창배 역, 「T. S. 엘리엇 문학비평」. 서울: 동국대학교 출판부, 1999.
- Erlich, Victor. 박거용 역, 「러시아 形式主義:歷史와 理論」. 서울: 문학과 지성사, 1983.
- Floch, Jean-Marie. 박인철 역, 「조형기호학」. 서울: 한길사, 1994.
- Friedrich, Hugo. 장희창 역, 「현대시의 구조: 보들레르에서 20세기까지」. 서울: 한길사, 1996.
- Gadamer, H. 韓貞錫 역, 「헤겔의 辨證法」. 서울: 經文社, 1996.
- Gillispie, Charles Coulston, 이필렬 역, 「객관성의 칼날: 과학사상의 역사에 관한 에

세이」(서울: 새물결, 1999)
- Greimas, A. J. and Courtés, J. *Semantics and Language*: An Analytical Dictionary, trans. Larry Crist and others. Bloomington: Indiana University Press, 1982.
- Greimas, A. J. and Fontanille, Jacques. *The Semiotics of Passion*: From State of Affairs to State of Feelings, trans. Paul Perron and Frank Collins. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1993.
- Greimas, A. J. *On Meaning:* Selected Writings in Semiotic Theory, trans. Paul J. Perron and Frank H. Collins. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.
- Greimas, A. J. *Structural Semantics*: An Attempt at a Method, trans. Daniele McDowell, Ronald Schleifer, and Alan Velie. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1983.
- Greimas, A. J. *The Social Sciences: A Semiotic View*, trans. Paul Perron and Frank H. Collins. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990.
- Greimas, A. J. 김성도 역,「의미에 관하여」. 서울: 인간사랑, 1997.
- Habermas, J. 이진우 역,「현대성의 철학적 담론」. 서울: 문예출판사, 1994.
- Hadas, Moses. 한국일보 타임-라이프 편집부 역,「로마 帝國」, 라이프 人間世界史. 서울: 한국일보 타임-라이프, 1978.
- Hartmann, N. 강성위 역,「철학의 흐름과 문제들」. 서울: 서광사, 1987.
- Hawkes, Terence. 오원교 역,「구조주의와 기호학」. 서울: 신아사, 1982.
- Hegel, G. W. F. 두행숙 역,「헤겔 미학」, Ⅰ, Ⅱ, Ⅲ. 서울: 나남출판, 1996.
- Hegel, G. W. F. 임석진 역,「정신현상학」, Ⅰ, Ⅱ. 서울: 지식산업사, 1988.
- Hegel, G. W. F. 田元培 역,「論理學」. 서울, 瑞文堂, 1978.
- Hergenhahn, B. R. 金濚塚 역,「學習心理學」. 서울: 박영사, 1991.
- Herman. 김성도 역,「현대 기호학의 흐름」. 서울: 이론과 실천, 1995.
- Horkheimer, Max. and Adorno, Theodor W. 김유동·주경식·이상훈 역,「계몽의 변증법」.서울: 문예출판사, 1995.
- Hrushovski, Benjamin. 박인기 역,「현대시의 이론」. 서울: 지식산업사, 1989.
- Husser, E. 이영호·이종훈 역,「현상학의 이념: 엄밀한 학으로서의 철학」.서울: 서광사, 1988.
- Jouve, Vincent. 하태환 역,「롤랑 바르트」. 서울: 민음사, 1994.
- Kainz, Howard P. 이명준 역,「헤겔 철학의 현대성」. 서울: 문학과 지성사, 1998.
- Kant, I. 尹聖範 역,「純粹理性批判」, 世界思想敎養全集·後記 3. 서울: 乙酉文化社, 1969.
- Kant, I. 田元培 역,「純粹理性批判」, 世界思想全集, 15. 서울: 三省出版社, 1982.
- Kant, I. 崔載喜 역,「純粹理性批判」. 서울: 박영사, 1997 개정중판.

- Kant, I. 崔載喜,「實踐理性批判」. 서울: 박영사, 1997.
- Kaufmann, Walter. 金泰京 역,「헤겔」. 서울: 한길사, 1985.
- Kaufmann, Walter. 金泰京 역,「헤겔」. 서울: 한길사, 1985.
- Keene, Donald. 德岡孝夫 역,「日本文學の 歷史」, 10, 近代・現代篇 1. 東京: 中央公論社, 1995.
- Kopper, Joachim. 최인숙 역,「계몽철학: 그 이론적 토대」. 서울: 서광사, 1995.
- Kuhn, Thomas S. 趙肇 역,「과학혁명의 구조」. 서울: 이화여자대학교 출판부, 1980.
- Lakoff, George and Johnson, Mark. Metaphors We live by. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.
- Lefebvre, Henry. 이종민 역,「모더니티 입문」. 서울: 東文選, 1999.
- Lévi-Strauss, Claude, 김진욱 역,「構造人類學」. 서울: 종로서적, 1983.
- Malinowski, B. K. 韓完相 역,"文化의 科學的 理論,"「未開社會의 性과 抑壓・文化의 科學的 理論」. 서울: 삼성출판사, 1982.
- Marx, Werner. 장춘익 역,「헤겔의 정신현상학:'서문'과 '서론'에 나타난《정신현상학》의 이념 규정」. 서울: 서광사, 1984.
- Marx, Werner. 장춘익 역,「헤겔의 현상학」. 서울: 서광사, 1984.
- Maurice-Grammont, 閔憙植 역,「프랑스 詩法槪論」. 서울: 探究堂, 1984.
- Peyre, Henri. 박무호 역,「고전주의란 무엇인가」. 서울: 울산대학교 출판부, 1993.
- Pound, E. L.「現代詩學入門」. 서울: 문예출판사, 1984.
- Pound, E. L. 全洪實 역,「에즈러 파운드: 詩와 散文選」. 서울: 한신문화사, 1995.
- Raymond, Marcel. 金華榮 역,「프랑스 現代詩史: 보들레르에서 超現實主義까지」. 서울: 문학과 지성사, 1983.
- Richard, J. -P. 윤영애 역,「詩와 깊이」. 서울: 민음사, 1995.
- Richter, L. G. 양우석 역,「헤겔의 자연철학」. 서울: 서광사, 1998.
- Saussure, F. de. 최승언 역,「일반언어학 강의」. 서울: 민음사, 1990.
- Skaff, William. *The philosophy of T. S. Eliot:from skepticism to a surrealist poetic 1909~1927.* Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1986.
- Thilly, Frank.;Wood, Ledger. 개정, 김기찬 역,「서양철학사」. 서울: 현대지성사, 1998.
- Todorov, Tzvetan. 최현무 역,「바흐찐:문학사회학과 대화이론」. 서울: 도서출판까치, 1987.
- Touraine, Alain. 정복수・이기현 역,「현대성 비판」. 서울: 문예출판사, 1995.
- Toussaint, Bernard. 윤학로 역,「기호학이란 무엇인가」. 서울: 청하, 1987.
- Tylor, Charles. 박찬국 역,「헤겔철학과 현대의 위기」. 서울: 1988.
- Ullmann, Stephan. *Semantics: An Introduction to the Science of Meaning.*

Guilford, London, Oxford, Worcester: billing and Sons Limited, 1977.
- Ullmann, Stephan. 南星祐 역,「意味論의 原理」. 서울: 탑출판사, 1981.
- Welleck, René and Warren, Austin. *Theory of Literature*, Middlesex: Penguin Books Ltd., 1949.
- Wellek, René and Warren, Austin. *Theory of Literature*. London: 1955.
- White, L. A.「文化의 槪念」. 서울: 일지사, 1977.
- Wilkerson, T. E. 배학수 역,「칸트의 純粹理性批判」. 서울: 서광사, 1987.
- Wilkins, B. T. 최병환 역,「헤겔의 역사철학」. 서울: 서광사, 1995.
- 今村仁司, 이수정 역,「근대성의 구조」. 서울: 민음사, 1999.
- 鯵坂, 권오길 역,「헤겔 논리학 입문」. 서울: 한마당, 1983.
- 三好行雄・竹成天雄,「近代文學 4: 大正文學の諸相」. 東京: 有斐閣双書, 昭和 52=1977.
- 市古貞次 編,「日本文學全集」, 6 現代. 東京: 學燈社, 平成 6=1994 增訂版.
畑有三・山田有策,「日本文藝史」, 第五券, 近代 Ⅰ. 東京: 河出書房新社, 1990.

〈논문〉

- H. R. Jauß, "보들레르:반자연으로서의 예술,"「문학동네」, 통권 제17호(1998. 11)
- J. Habermas, "현대성과 보들레르,"「문학동네」, 통권 제17호(1998. 11)
- K. H. Bohrer, "보들레르와 영원한 예술미,"「문학동네」, 통권 제17호(1998. 11)
- Oeler, Dolf. 최문규 역, "보들레르의 문학적 선동,"「문학동네」, 통권 제17호(1998. 11)
- 嘉香, "主觀詩と氣分象徵," 安田保雄・本林勝夫・松井利彦 編輯,「近代文學評論大系」, 8. 東京: 角川書店, 昭和 48=1973.
- 北川冬彦, "新散文詩への道," 安田保雄・本林勝夫・松井利彦 編輯,「近代文學評論大系」, 8. 東京: 角川書店, 昭和 48=1973.
- 萩原朔太郎, "詩形の變遷と昭和詩風槪說: 編纂の後に," 安田保雄・本林勝夫・松井利彦 編輯,「近代文學評論大系」, 8. 東京: 角川書店, 昭和 48=1973

• 자료

「챵가집」
— 일편 PART · I (챵가)

셔문

대뎌노래는사롬이ᄉᆞ물과시셰에감격될ᄯᅢ에즁심의뜻슬말노나타내고ᄅᆞᆯ에응케ᄒᆞ야입으로부르고ᄆᆞᄋᆞᆷ으로화답ᄒᆞᄂᆞᆫ거슬니롬이니이나지금이나이나라에나뎌나라에나디방의풍쇽과ᄯᅢ의형편을좃차이에합ᄒᆞ게브르ᄂᆞᆫ노래가잇ᄂᆞ이다그런고로녯적다윗왕의시편은만유쥬의영광을찬숑ᄒᆞ엿고슌님금의오현금은빅셩의온로를풀엇ᄂᆞ이다

공부ᄌᆞ-륙예를ᄀᆞᄅᆞ칠ᄯᅢ에음악이ᄒᆞᆫ가지과경이되엿스며우리셩도들이하ᄂᆞ님을찬숑홀ᄯᅢ에노래로브르ᄂᆞ니사롬이노래ᄂᆞᆫ알지아니치못홀거시올시다오ᄂᆞᆯ은챵가를닐너ᄀᆞᄅᆞ침으로유치원에셔나학교에셔나다ᄀᆞᄅᆞ치ᄂᆞ니쏘ᄒᆞᆫ이에합ᄒᆞᆫ챵가가쏘잇서야홀지라그런고로본셔챵가수십장을편슐ᄒᆞ엿ᄉᆞ오니힝여독쟈제시의게유익이되기를ᄇᆞ라ᄂᆞ이다

본셔편즙으로말ᄒᆞ면제군의도음을만히밧은즁최ᄌᆞ경씨의도음을밧앗ᄂᆞᆫ디친히져슐ᄒᆞ것과교열ᄒᆞ시고특별히그림으로도음을밧앗스며쏘ᄒᆞᆫ제군의져슐을치용ᄒᆞᄂᆞᆫ즁ᄆᆡ쟝에씨명은각긔치못홈은여러히젼신문잡지에셔내여쓴고로ᄌᆞ셰히아ᄂᆞᆫ거슨격고아지못ᄒᆞᄂᆞᆫ것만하균일치못홈으로긔록지못홈닉다

BOOK OF SONGS FOR SOCLAL AND OTHER OCCASIONS.

COMPILED AND EDITED BY MRS. BAIRD AND MRS. BECKER.

In addition to invaluable assistance rendered by 최ᄌᆞ경(崔子景), and others we are under obligations to Rev. P. L. Grove for several original melodies and adaptations, composed and arranged according to the Oriental scale. The Pentatonic Hyunnal in Chinese has also supplied us with several melodies adapted to the Oriental voice.

第一 ᄉᆞ절가
1. SONG OF THE SEASONS.

一
금실ᄀᆞᆺ흔버들가지시닉가에드리웟고
붉고푸른고흔빗츤두던우에찬란힛네
쐬쪼리버들우에봉뎝은ᄭᅩᆺ밧ᄉᆞ에
일시누릴쬬흔영화너희들이몬져차지
二
셔편하ᄂᆞᆯ붉은빗츤태양면에쬬요ᄒᆞ고
원근촌에져문연긔몽롱ᄒᆞ게둘넛도다
목동은소를ᄐᆞ고농부ᄂᆞᆫ연장메고

이슬엉긘논밧길노흔가라이도라오네
三
뇨뇨젹젹뷔인방에벌기소릐측측ᄒᆞ고
바람몱고둘붉은밤쩨기럭이놉히나네
귀돌이실-살암기럭이기럭기럭
잔ᄒᆞᆫ등불려창하에긱의슈심깁허지네
四
은쌀ᄀᆞᆺ치희고흰눈산과들에ᄀᆞ득ᄒᆞ고
모라오는찬바람은과도ᄀᆞᆺ치진동ᄒᆞ네
ᄃᆡ나무가지쳥쳥솔나무웃죽웃죽
쳔츄만고긋은졀기너누를이다시업네

第二 봄노래
2. MAY SONG.

一
츈졀오니산쳔깃버우슴띄고영겹ᄒᆞ네
만화호뎝쒸노는듯록음방초환영ᄒᆞ니
깃브고깃브다엄동셜한지나고
츈졀이니르니고진감릐아닌가
二
공즁나는뎌새들은곡됴맛쳐노래ᄒᆞ니
자는초목쒸듯ᄒᆞ네처량ᄒᆞ다뎌소릐여
깃브고깃브다엄동셜한지나고
츈졀이니르니고진감릐아닌가
三
흔졀당히텬하만물ᄒᆞᆼ샹하놀쳐다보고
여츌일구찬숑으로감샤타고샤례ᄒᆞ네
깃브고깃브다엄동셜한지나고
츈절이니르니고진감릐아닌가

第三 감은가
3. SONG IN PRAISE OF SPRING.

一
감샤ᄒᆞ신텬부씌셔츈하츄동마련ᄒᆞ샤
동물식물내이시니모도우리거시로다
二
봄이오면짜듯히셔돌과ᄀᆞᆺ흔어름록고
일만산에초목들은깃븐세샹맛낫도다
三
ᄭᅩᆺ은픠여울깃불깃닙싀나와푸릇푸릇

웅예즈예향기즁에나뷔와셔즁미ᄒᆞ네
四
록음즁에쳥아ᄒᆞᆫ것아름다온새소릐ᄂᆞᆫ
가지가지왓다갓다하ᄂᆞ님을찬숑ᄒᆞ네
五
죽은버레다시살고마른나무소싱ᄒᆞ니
예수씌셔다시산것의심ᄒᆞ리누구인가
六
찬숑ᄒᆞ세찬숑ᄒᆞ세할녤누야찬숑ᄒᆞ세
쳔만셩도깃븜으로우리쥬를찬숑ᄒᆞ세

第四 봄노래
4. SONG OF SPRING.

一
시ᄂᆞ가에버들나무실실이푸르럿고
뒷동산에도화향화가지가지붉엇도다
二
종달시ᄂᆞᆫ놉히쩌셔지죵지죵노래ᄒᆞ고
븍을향히나ᄂᆞᆫ홍안ᄒᆞᆫ줄두줄기럭기럭
三
디구공젼쉬지안코ᄉᆞ계슌환분명ᄒᆞ니
쥬지ᄒᆞᄂᆞᆫ만유쥬씌감샤ᄒᆞ고감샤ᄒᆞ셰

第五 산슈구경
5. MOUNTAIN SONG.

一
경개됴흔산슈를내가ᄉᆞ랑홈이라
편답강산ᄒᆞ다가결승ᄒᆞᆫ곳차잣네
좁고험ᄒᆞᆫ셕로ᄂᆞᆫ깁흔ᄃᆡ로통힛고
처음듯ᄂᆞᆫᄉᆞ소릐슈목ᄉᆡ에나도다
치약ᄒᆞᄂᆞᆫ동ᄌᆞ야이산일홈뭐신가
녯젹로인ᄒᆞᄂᆞᆫ말셩산이라ᄒᆞᆸ데다
二
묽은심물소릐ᄂᆞᆫ쳔고ᄉᆞ를알외고
향긔만흔화초ᄂᆞᆫᄂᆞ즌경을고ᄒᆞᆫ다
창송빅운둘닌곳됴ᄒᆞᆫ반셕잇스니
평안ᄒᆞ게쉴만ᄒᆞᆫ됴흔터가되엿네
ᄎᆞ약ᄒᆞᄂᆞᆫ동ᄌᆞ야이산일홈뭐신가
녯젹로인ᄒᆞᄂᆞᆫ말셩산이라ᄒᆞᆸ데다
三

겸뎜들어갈ᄉᆞ록몸이ᄉᆞ락ᄒᆞ도다
나의평싱소원을금일셩취ᄒᆞ엿네
시비원망니젓고풍딘소식모르니
피란쳐가어딕뇨별유텬디여긔라
ᄎᆞ약ᄒᆞ는동ᄌᆞ야이산일홈뭐신가
녯젹로인ᄒᆞ는말셩산이라ᄒᆞᆸ데다

第六 자장자장
6. HUSH, MY CHILD, LIE STILL AND SLUMBER.

一
자장자장월니자장텬ᄉᆞ너희자리보아
무수ᄒᆞᆫ복너희머리우헤나리우도다
예수씌셔셰샹으로나려오샤ᄋᆞ희째
너와ᄀᆞᆺ치보호홈을밧지못ᄒᆞ엿도다
二
너희자리평안ᄒᆞ나쥬의자리가련히
마구의그린예수강보싸하뉘엿네
너는친구무수히도예수원수만하셔
십ᄌᆞ가에죽인거슨ᄌᆞᆷ아싱각못ᄒᆞ리
三
자장자장월니자장너를안은사ᄅᆞᆷ은
ᄉᆞ랑ᄒᆞ는어머니니가만잇셔자거라
너는예수쥬로알고평싱밋고셤기다
죵시쥬와영원토록동거동락ᄇᆞ라네

第七 ᄋᆞ희지우는노릐
7. LULLABY.

一
옥반ᄀᆞᆺ치잘난ᄋᆞ가울지말고잘자라
수박ᄀᆞᆺ치부른네졋량것먹고잘자라
우리ᄋᆞ기잠잘ᄶᅢ에예수너를픔으샤
모든원수물니치니념려말고 잘자라
二
우리ᄋᆞ기수복동아ᄶᅬ지말고잘자라
네의목슴강과ᄀᆞᆺ고네의복은산ᄀᆞᆺ치
ᄉᆞ랑ᄒᆞ는예수ᄶᅬ서네게주실거시니
우리ᄋᆞ기수복동아ᄶᅬ지말고잘자라
三
부모님ᄶᅬ화목동아ᄶᅬ지말고잘자라

유슌ᄒᆞ기양과ᄀᆞᆺ고어엿부기ᄭᅩᆺᄀᆞᆺ히
여호와의허락ᄒᆞᆫ복네가누릴지로다
부모님씌화목동아씌지말고잘자라

第八 쥬의일군일ᄒᆞ라
8. HARVEST SONG.

一
셰샹사ᄅᆞᆷ밧되고쥬는님쟈되니
쥬의명령밧은이죵ᄌᆞ곳던지세
쥬일군농부들속히예비ᄒᆞ고
던답쥬인올때환영ᄒᆞ려가세
二
우로지탁하ᄂᆞᆯ노ᄒᆞᆼ샹ᄂᆞ려주니
텬국강산화ᄒᆞᆫ날츄슈ᄒᆞ려가세
쥬일군농부들속히예비ᄒᆞ고
던답쥬인올때환영ᄒᆞ려가세
三
가을광활ᄒᆞᆫ때에츄슈시작ᄒᆞ니
일군들아씨여셔긔회일치말세
쥬일군농부들속히예비ᄒᆞ고
던답쥬인올때환영ᄒᆞ려가세
四
텬국농쟝싱각히깃분일아닌가
예수씨셔영졉히깃븐찬숑ᄒᆞ세
쥬일군농부들속히예비ᄒᆞ고
던답쥬인올때환영ᄒᆞ려가세

第九 탕ᄌᆞ회기
9. SONG OF THE PRODIGAL.

一
비단벼기베든머리
돼지방틀웬말이며
고량진미먹든입
ᄭᅥᆺ쩜질이웬말이오
二
비단니불덥든몸에
집북쩍이웬말이며
향닉맛든코구멍
돼지놈ᄉᆡ웬말인가
三

아바지의집에셔는
의복음식넉넉ᄒᆞ더
나는혼자여긔셔
엇지ᄒᆞ야죽게된고
四
지금내가도라가셔
죵이되기원ᄒᆞᆷ니다
아바지씌도라와
인ᄌᆞᄒᆞ신아바지는
五
괴악ᄒᆞᆫ죄인이놈을
멀니나와영졉ᄒᆞ네
발가벗겨좃츨놈
됴흔의복웬은헨가
六
손을썩어맛당ᄒᆞᆫ놈
금지환이웬은헨가
ᄉᆞ랑일셰춤ᄉᆞ랑
아바지의ᄉᆞ랑일셰
七
슌검불너잡아갈놈
ᄉᆞ랑잔치웬말인가
크신ᄉᆞ랑못이겨
다만이몸밧침니다

第十 식목가
10. ARBOR DAY.

一
만유쥬의넓고크신ᄉᆞ랑으로
텬디만물모도지으셧도다
그즁우리사ᄅᆞᆷ귀히녁임으로
식목ᄒᆞ는법을허락ᄒᆞ시네
식목ᄒᆞᆸ세다식목ᄒᆞᆸ세다
감샤ᄒᆞᆫᄆᆞᄋᆞᆷ으로식목ᄒᆞᆸ세다
식목ᄒᆞᆸ세다식목ᄒᆞᆸ세다
이후됴흔깃븜엇으리로다
二
우리학도들이여긔심은나무
텬쥬은턱으로크게자랄ᄶᅢ
삼동셜한괴롬인내ᄒᆞᆫ후에야

쏫과닙과몸이왕셩ᄒᆞ리라
식목ᄒᆞᆸ세다식목ᄒᆞᆸ세다
감샤ᄒᆞᆫᄆᆞᄋᆞᆷ으로식목ᄒᆞᆸ세다
식목ᄒᆞᆸ세다식목ᄒᆞᆸ세다
이후됴흔긧븜엇으리로다
三
나무크게자라뎡ᄌᆞ일운후에
후싱들은안져믁샹긔도히
노아방주에셔ᄉᆞᆼ명구원힛고
예수십ᄌᆞ가목뎡광되엿네
식목ᄒᆞᆸ세다식목ᄒᆞᆸ세다
감샤ᄒᆞᆫᄆᆞᄋᆞᆷ으로식목ᄒᆞᆸ세다
식목ᄒᆞᆸ세다식목ᄒᆞᆸ세다
이후됴흔긧븜엇으리로다

第十一 ᄇᆡ써나간다
11. BOAT SONG.

一
ᄇᆡ써나간다에희ᄇᆡ써나간다
멸망포에셔에희ᄇᆡ써나간다
에희야우리구쥬사공이되니
풍파가니러도걱졍이업네
에희밋기만ᄒᆞ세
二
복실너가세에희복실너가세
영싱포구로에희복실너가세
에희야우리구쥬사공이되니
풍파가니러도걱졍이업네
에희밋기만ᄒᆞ세
三
마바롬분다에희마바람분다
죽는바다에에희마바람분다
에희야우리구쥬사공이되니
풍파가니러도걱졍이업네
에희밋기만ᄒᆞ세
四
몬져도갓네에희몬져도갓네
형뎨ᄌᆞ민들에희몬져도갓네
에희야우리구쥬사공이되니
풍파가니러도걱졍이업네

에희밋기만ᄒᆞ세
五
바ᄅᆞ를뷘다에희바ᄅᆞ를뷘다
친인ᄒᆞᆫ이들에희바ᄅᆞ를뷘다
에희야우리구쥬사공이되니
풍파가니러도걱졍이업네
에희밋기만ᄒᆞ세
六
어서들가세에희어셔들가세
영싱포구로에희어셔들가세
에희야우리구쥬사공이되니
풍파가니러도걱졍이업네
에희밋기만ᄒᆞ세

第十二 작별가
12. DONT'T FORGET ME.

一
닛지말게내친구여우리서로써난후에
큰물결이가로막혀안보일ᄶᅢ닛지말게
二
슬퍼서로싱각ᄒᆞᆯ제기ᄃᆞ리기괴롸말게
ᄊᆞ른싱명잠간지면맛날날이잇슬지라
三
쥬여우리싱각ᄒᆞ사비ᄂᆞᆫ졍디ᄉᆞᆯ피시고
우리들이자나ᄭᅴ나쥬의권능계십쇼셔
四
닛지말게내친구여괴도ᄒᆞᆯ제닛지말게
깃브던지슬프던지우리서로닛지말세

第十三 학도의작별가
13. STUDENTS' FAREWELL SONG.

一
ᄒᆞᆫ학교에공부ᄒᆞ던ᄉᆞ랑ᄒᆞᄂᆞᆫ학우들이
오날서로리별되니셥셥ᄒᆞ기가이업네
二
치운ᄶᅢ나더운ᄶᅢ나고와락을ᄀᆞᆺ치ᄒᆞ여
친밀ᄒᆞ게ᄉᆞ괴인졍형뎨ᄀᆞᆺ치깁헛도다
三
ᄉᆞ랑ᄒᆞᄂᆞᆫ션싱님의졍직ᄒᆞ신모든훈도
ᄒᆞᆫ길ᄀᆞᆺ치밧은우리그은혜를니즐소냐

四
쥬의크신날기로셔우리들을잘뎝호샤
젹ᄌᆞᄀᆞᆺ치보호ᄒᆞ니감사무디ᄒᆞ옵니다

第十四 작별가
14. FAREWELL SOGN.

一
평안히가시오서로못볼동안에
우리피ᄎᆞ교통ᄒᆞ겟네ᄆᆞ음으로교통홈일세
내친밀ᄒᆞᆫ친구여슯흠버리세인제작별ᄒᆞ여도
쟝ᄎᆞᆺ우리서로맛날ᄶᅢ에깃븐노래ᄒᆞ겟네

第十五 리별가
15. FAREWELL TO A FRIEND.

一
내친이ᄒᆞᆫ벗들리별을당ᄒᆞ니
내몸이심히슯허셔견ᄃᆡ기어렵다
二
너와나손잡고이졍을못이겨
서로믁믁ᄇᆞ라볼제뉘아니슯흘가
三
너와나못볼제닛지를마라라
ᄯᅩ다시보일ᄶᅢᄌᆞ지늘닛지맙세다
四
우리몸슯허도쥬홈ᄭᅴᄒᆞ시니
품안에늘안아주샤교통케ᄒᆞᆸ쇼셔

第十六 나의어려쓸ᄶᅢ일을싱각홈
16. THE HOUSE WHERE I WAS BORN.

一
내가쟝셩ᄒᆞᆫ뎌집을니즐수가잇슬가
동챵에ᄂᆞᆫ아침히빗다졍ᄒᆞ게빗최고
쳠하ᄭᅳᆺ헤춤ᄎᆡ들은ᄉᆡ벽소식고ᄒᆞ네
내가쟝셩ᄒᆞᆫ뎌집을니즐수가잇슬가
내가쟝셩ᄒᆞᆫ뎌집을니즐수가잇슬가
二
화계우에웃ᄂᆞᆫᄭᅩᆺ은나를향히반기고
청삽사리흑삽사리나를마져ᄭᅥ노네
ᄯᅩᄒᆞᆫ가지깃을들인나무엿ᄶᅢ잇스니

셰샹오래쩌ᄂᆞᆫ부친심은거시잇도다
셰샹오래쩌ᄂᆞᆫ부친심은거시잇도다
三
집압잇ᄂᆞᆫ뎌솔나무별노크지안으나
ᄋᆞ히눈에놉히뵈여하ᄂᆞᆯ우에밋츤듯
쟝부되여ᄋᆞ희보담하ᄂᆞᆯ멀니두ᄂᆞᆫ것
ᄉᆞᆼ각ᄒᆞ니엇지ᄒᆞ여개탄ᄒᆞ지안으리
四
그늬쒸며노던거슬엿ᄶᅢ싱각ᄒᆞᄂᆞ니
제비ᄂᆞᄂᆞᆫ것과ᄀᆞᆺ치ᄉᆞ오쟝을올낫네
그ᄶᅢ몸은즐거워셔펄펄쒸며놀더니
지금모든탄식으로날과ᄃᆞᆯ을보내네
五
아아내가셰샹에셔ᄇᆞ랄거시잇슬가
구츄단풍가지ᄀᆞᆺ고셔산걸닌힉로다
내가셰샹리별ᄒᆞᆫ후신령ᄒᆞᆫ몸변ᄒᆞ여
텬당무궁ᄒᆞᆫ복락을내가누리겟도다

第十七 일쟝춘몽ᄒᆞᆫ세샹
17. MEMORIES OF CHILDHOOD.

一
친구ᄂᆞᆫ다가고고요ᄒᆞ며
월식은듁챵에우렷ᄒᆞᆫ뎌
쓸남게자ᄂᆞᆫ새잠잠ᄒᆞ고
먼심물소릐ᄂᆞᆫ돌돌ᄒᆞᆫ다
二
샹우에반만침ᄒᆞᆯ노누어
ᄋᆞ희적놀던일싱각ᄒᆞ고
쟝셩ᄒᆞᆫ지금몸도라보니
감격ᄒᆞᆫ회포가졀노난다
三
안샹에딜딜히써운칙은
부모의깃흐신유젹이오
벽샹에걸니운젹은활은
내어려새쏘던지초로다
四
가후에졀승ᄒᆞᆫ뎌동산은
호뎝을쏫츠며노던ᄃᆡ오
문젼에쳥쳥ᄒᆞᆫ뎌양류ᄂᆞᆫ
쐬꼬리쨕ᄒᆞ던경지로다
五

부모님슬하에기러날때
내나히먼줄노알앗더니
무졍ᄒᆞᆫ셰월은살니가고
ᄉᆞᆺ밧긔렴녀가모라온다
六
이압헤몃날을쏘지내면
귀밋헤빅발이셩셩ᄒᆞᆫ다
빅년을살아도산뒤업고
만ᄉᆞ를필히도ᄭᅳᆺ시업다
七
오호라ᄒᆞᆫ셰샹지내ᄂᆞᆫ 것
쏘다시곰곰이싱각ᄒᆞ니
역려의과긱이내아니며
아춤에이슬이내아닌가
八
영웅과쟝ᄉᆞᄂᆞᆫ바롬ᄀᆞᆺ고
부귀와영화ᄂᆞᆫ구롬이라
그런즉무엇슬구ᄒᆞ리오
압길을ᄇᆞ라고예비ᄒᆞ자

第十八 밋는쟈즁열가지모를것
18. TEN THINGS NOT KNOWN TO THE CHRISTIAN.

一
례빈보러올적마다셩경찬미집에두고
뷘손으로복을비ᄂᆞᆫ그의ᄆᆞ옴첫재몰나
二
셩경찬미압헤놋코례빈시에안보면서
웃둑ᄒᆞ니안젓ᄂᆞᆫ것뎨둘재로모르겟네
三
례빈당에ᄃᆞ니기ᄂᆞᆫ쥬일오젼ᄲᅮᆫ이오니
이이들의ᄆᆞ옴과ᄉᆞᆺ젼혀부지뎨삼이오
四
례빈보고나와서셔부인들의나아옴만
보고잇ᄂᆞᆫ남ᄌᆞ의속ᄶᅩ몰나요뎨넷재요
五
어ᄂᆞ학도례빈시에셩경찬미안가지고
다른칙만들고안져보고잇슴뎨오부지
六
육신살기위ᄒᆞ여서례빈당에잘ᄃᆞ니고
잘밋ᄂᆞᆫ톄ᄒᆞᄂᆞᆫ거슨여ᄉᆞᆺ재로알수업고
七

쥬의ᄉᆞ역ᄒᆞᄂᆞᆫ쟈가교회쇼식젼히주ᄂᆞᆫ
회보쳔구안들보니이도역시부지뎨칠
八
젼도ᄒᆞᄂᆞᆫ이들즁에셩경말ᄉᆞᆷ내여놋코
졍감논ᄀᆞᆺ흔이단을젼ᄒᆞᄂᆞᆫ것뎨팔부지
九
화홍문을그린돈과흰돈은마귀셤기고
동젼엽젼하ᄂᆞ님씌드리ᄂᆞᆫ것부지뎨구
十
밋은쟈가지금ᄉᆞᆽ지십여년이될지라도
젼도ᄒᆞᆫ번안ᄒᆞᄂᆞᆫ것부지케라열재로다

第十九 신구약셩서목록찬숑
19. BOOKS OF THE BIBLE.

一
창셰긔출애굽긔레위긔와
민수긔신명긔여호수아
ᄉᆞᄉᆞ긔룻긔삼우엘젼셔
삼우엘후셔렬왕긔샹
二
렬왕긔하편력뎨샹하
에스라ᄂᆞ헤미야에스터
욥시편즘언젼도아가셔
이사야예리미야이가셔
三
이스결단니엘호세아
요엘아모스욥아듸야
요나미가나훔하박국
셔반이야학기세가리아
四
말나긔마태마가누가
요한ᄉᆞ도로마고린도젼
고린도후셔갈나듸아
에베소빌닙보골노시
五
뎨살노니젼후듸모데젼
듸모데후셔듸도빌네몬
히브리야고보베드로젼후
요한일이삼셔유다믁시
六
이셩경권수를논화노흐면

신약이이십칠권구약삼십구
이셩경권수를모도합ᄒᆞ니
싱명의량식이륙십륙이라

第二十 학도모힐ᄯᅢ의노래
20. SCHOOL SONG FOR SOCIAL OCCASIONS.

一
우리동창제군들아두렷시모혀셔
다졍홈을못이겨서로손을잡고
울울쳡쳡ᄶᅦ운회포모다풀쳐내세
二
동문수학만흔날에저만도라봄은
각각맛흔내ᄉᆞ업감당코져ᄒᆞ야
익셕광음골몰즁에ᄉᆞ셰ᄌᆞ연일세
三
만학쳔봉뎌십보라근원은다르나
동류셔류제길노잔잔괄괄흘너
대히즁에모혀드니호호양양일세
四
거쥬셩명ᄀᆞᆺ지안코반렬도다르나
부ᄌᆞ셩신은츙즁ᄀᆞᆺ흔은혜닙어
ᄉᆞ샹목뎍샹당ᄒᆞᆫ데ᄆᆞ옴좃차다를가
五
긔인날빗쟝림속에모혀안즌새도
간관ᄒᆞᄂᆞᆫ그노래친목ᄒᆞᄂᆞᆫ듯다
싱각ᄒᆞ라우리형뎨막힌거시무어냐
六
활낭활낭뎌동풍에어른강산녹아
형형식식픠ᄂᆞᆫ쏫만ᄌᆞ쳔홍이라
우리평싱교졔ᄒᆞᆯᄯᅢ츈풍낫츨쓰세
七
딩홍당동오현금은빗셩몸푸럿고
동셩상응이곡됴우리몸화ᄒᆞ네
일노브터여러히를더옥ᄉᆞ랑ᄒᆞ세
八
네몸역시내몸이니서로도아주며
졸업쟝을밧은후쥬의일ᄒᆞ다가
텬당락원드러가셔영원토록노세

第二十一 샹학시간되거든
21. SONG FOR OPENING OF PRIMARY SCHOOL.

一
학도야학도야력ᄉᆞ디지산술칙
모도다가지고어셔쎨니와
샹학시간되기젼미리와셔기ᄃᆞ려
죵소리나거든졍신차리세
二
공부칙펴놓코ᄀᆞᆯᄋᆞ침을잘밧세
귀ᄒᆞ다이시간쳔금ᄀᆞᆺ도다
짱짱치는소리와쑥걱쑥걱가는것
ᄲᅥ른살ᄀᆞᆺᄒᆞ여잡지못ᄒᆞ네

第二十二 하학가
22. SONG FOR CLOSING OF PRIMARY SCHOOL.

一
하학죵을쨍쨍친다공부다ᄒᆞᆫ후
칙과지필가려들고집에도라가
오날비운학과모도복습ᄒᆞ고
동모들과홈ᄭᅴ즐겁게놉세다
二
하학죵을쨍쨍친다어셔니러나
션싱님ᄭᅴ인ᄉᆞᄒᆞ고집에도라가
오날비운학과모도복습ᄒᆞ고
동모들과홈ᄭᅴ즐겁게놉세다
三
하학죵을쨍쨍친다학교문을나
즁로에셔지체말고집에도라가
오날비운학과모도복습ᄒᆞ고
동모들과홈ᄭᅴ즐겁게놉세다
四
하학죵을쨍쨍친다집에도라가
아부님과어마님ᄭᅴ인ᄉᆞ드린후
오날비운학과모도복습ᄒᆞ고
동모들과홈ᄭᅴ즐겁게놉세다

第二十三 하학가
23. THE SCHOOL CLOCK.

一
동벽상에걸닌시계외표니표긔묘ᄒᆞ다
시침분침초침보니일졍ᄒᆞ게도라간다
二

오젼구시학교와셔셩경보고긔도후에
오후스시당도ᄒᆞ니하학죵을땅땅친다
三
학도들아학도들아우리청년학도들아
졍금셰월앗기여셔락심말고공부ᄒᆞ세

第二十四 션싱의공덕
24. SONG IN PRAISE OF TEACHER.

一
우리들의밧은복이산히보다더큼은
우리션싱공덕으로됨일세
인ᄋᆡ로써양육ᄒᆞᆷ은쥬예수의증거요
단이신덕우리모범되도다
일심으로하례ᄒᆞ세일심으로하례ᄒᆞ세
일심으로하례ᄒᆞ세우리스승공덕하례ᄒᆞᆸ세다
二
우리션싱우리위ᄒᆡ교육경륜ᄒᆞ실제
힘과몸이쇠ᄒᆞ도록놋찬코
어진스승숭고빙ᄒᆞ며문명학슐ᄀᆞᆺ초아
학도들이교육ᄒᆞᆷ을밧앗네
일심으로하례ᄒᆞ세일심으로하례ᄒᆞ세
일심으로하례ᄒᆞ세우리스승공덕하례ᄒᆞᆸ세다
三
은혜밧은학도들아이리ᄒᆞᆷ씌모혀서
깃븜으로스승하례ᄒᆞᆸ세다
인ᄋᆡ신덕효측ᄒᆞ야됴흔지목되여서
어셔밧비쥬의목뎍일우세
일심으로하례ᄒᆞ세일심으로하례ᄒᆞ세
일심으로하례ᄒᆞ세우리스승공덕하례ᄒᆞᆸ세다

第二十五 졍신학교교가
25. SCHOOL SONG, WOMEN'S ACADEMY, SEOUL, N.P.M.

一
아이긔회됴흘시고우리가입학ᄒᆞᆷ
됴흔학문교수ᄒᆞᄂᆞᆫ우리션수ᄒᆞᆫ교ᄉᆞ님들
뎌의어진셩덕으로써우리교수ᄒᆞ도다
우리ᄉᆞ랑ᄒᆞᆫ동졉들아열심공부ᄒᆞᆸ세다
우리졍신학교만세만세
우리ᄉᆞ랑ᄒᆞᄂᆞᆫ교ᄉᆞ님들만세를ᄒᆞᆸ세다
우리졍신학교만세만세

됴흔학술노써슈양ᄒᆞ니우리학교만셰라
二
아우리ᄉᆞ랑ᄒᆞᆫ동겹압흐로급히와서
너의번호를일치말어라일일이슌셔대로
우리의빅흘과졍들을넉넉히공부ᄒᆞᆫ후
우리들도놉ᄀᆞᆺ치됴흔ᄉᆞ업히보세
우리졍신학교만세만세
우리ᄉᆞ랑ᄒᆞᄂᆞᆫ교ᄉᆞ님들만셰를ᄒᆞᆸ세다
우리졍신학교만세만세
됴흔학술노써슈양ᄒᆞ니우리학교만셰라
三
우리학교졸업싱들유익ᄒᆞᆷ을베플어
만흔녀ᄌᆞ교수ᄒᆞᆫ것들을우리도본을밧아
혈심고덕으로공부후우리압길뎌ᄀᆞᆺ치
다른녀ᄌᆞ들위ᄒᆞ여셔압흐로나가보세
우리졍신학교만세만세
우리ᄉᆞ랑ᄒᆞᄂᆞᆫ교ᄉᆞ님들만셰를ᄒᆞᆸ세다
우리졍신학교만세만세
됴흔학술노써슈양ᄒᆞ니우리학교만셰라

第二十六 슝실학교가
26. SONG OF UNION CHRISTIAN COLLEGE, PYENGYANG.

一
모란봉이다라오다도라안즈며
보통강이흘너ᄂᆞ려감도ᄂᆞᆫ곳에
북운간에소ᄉᆞ잇ᄂᆞᆫ층층ᄒᆞᆫ집은
합셩슝실학교
슝실슝실합셩슝실슝실슝실합셩
슝실슝실합셩슝실만셰만셰만셰
二
만슈ᄃᆡ에로숑빗츤챵챵ᄒᆞ엿고
룡악산에바다회낫츤빅옥ᄀᆞᆺ흐니
그림ᄀᆞᆺ흔묘ᄒᆞᆫ강산됴흔풍경이
만쳔샹이로다
슝실슝실합셩슝실슝실슝실합셩
슝실슝실합셩슝실만셰만셰만셰
三
텬문디리모든공부ᄌᆞ미들여셔
쳥텬빅일가ᄂᆞᆫ도수니져ᄇᆞ릴때
시간쏫츠찡찡치ᄂᆞᆫ죵경소리에

졍신을츠리셰
슝실슝실합셩슝실슝실슝실합셩
슝실슝실합셩슝실만셰만셰만셰
四
신긔ᄒᆞ다우리학교싱긴연원은
만셰반셕열닌곳에터가되엿고
그쇽에셔소사나ᄂᆞᆫ싱명심물이
ᄉᆞ히에펴지네
슝실슝실합셩슝실슝실슝실합셩
슝실슝실합셩슝실만셰만셰만셰

第二十七 호슈돈녀슉가
27. HOLSTON INSTITUTE SONG, SONGDO.

一
즁경ᄉᆞᆼ디우리호슈돈녀슉은
송악산하됴흔위치졈령힛스니
감샤홈을닛지마자우리학도야
하ᄂᆞ님의크신은혜이로다
호슈돈녀슉호슈돈녁슉[448]
우리녀슉영영만만셰로다
二
경텬익인으로우리목덕삼고
일편단심변치말고나아갑세다
지덕톄육두루빅화학문널니고
실디샹의ᄉᆞ업셩취ᄒᆞᆸ세다
호슈돈녀슉호슈돈녁슉
우리녀슉영영만만셰로다
三
우리학싱들은열심공부ᄒᆞ야
우리녀슉명예영광일충빗내고
하ᄂᆞ님의크신ᄉᆞ랑널니젼ᄒᆞ니
우리들의직칙이것이로다
호슈돈녀슉호슈돈녁슉
우리녀슉영영만만셰로다
四
ᄉᆞ랑ᄒᆞᄂᆞᆫ우리호ᄉᆞ돈녀슉은
하ᄂᆞ님의보호ᄒᆞ심ᄒᆞᆼ샹밧아셔
태평양과대셔양이ᄆᆞ르기ᄭᆞ지

448) '녀슉'의 오식인 듯하나, 원문 표기대로 그냥 두었다.

우리녀슉만셰만만셰로다
호슈돈녀슉호슈돈녁슉
우리녀슉영영만만셰로다

第二十八 한영서원가
28. THE ANGLO-KOREAN SCHOOL SONG, SONGDO.

一
하ᄂᆞ님을공경ᄒᆞ고동포ᄉᆞ랑은
일월ᄀᆞ흔우리목뎍놉히세웟녜
활발ᄒᆞᆫ긔샹으로압서나가세
한영서원만만셰라
만셰만셰한영셔원만셰만셰만셰한영셔원만셰
활발ᄒᆞᆫ긔샹으로압서나가세한영서원만만셰라
二
산도놉고물도고흔쳔고왕도에
만국통한우리위치닐니빗나네
활발ᄒᆞᆫ긔샹으로압서나가세
한영서원만만셰라
만셰만셰한영셔원만셰만셰만셰한영셔원만셰
활발ᄒᆞᆫ긔샹으로압서나가세한영서원만만셰라
三
지덕톄육두루비고농공발달은
사내다온우리ᄉᆞ업힘써일우세
활발ᄒᆞᆫ긔샹으로압서나가세
한영서원만만셰라
만셰만셰한영셔원만셰만셰만셰한영셔원만셰
활발ᄒᆞᆫ긔샹으로압서나가세한영서원만만셰라
四
내스ᄉᆞ로돕ᄂᆞᆫ사롬하ᄂᆞᆯ돕ᄂᆞ니
용감스런우리쳥년압서나가세
환발ᄒᆞᆫ긔샹으로압서나가세
한영서원만만셰라
만셰만셰한영셔원만셰만셰만셰한영셔원만셰
활발ᄒᆞᆫ긔샹으로압서나가세한영서원만만셰라

第二十九경 신학교교가
29. SCHOOL SONG, J. D. WELLS' TRAINING SCHOOL
FOR CHRISTIAN WORKERS, SEOUL, N. P. M.

一
연지동즁너른쓸에반셕긔초로
셩경으로터를삼은홀입경신교
화려ᄒᆞ다찬숑ᄒᆞ세우리학교는

억쳔만년무궁토록일홈놉도다
二
쳥년ᄌᆞ뎨모집ᄒᆞ야에수군병을
양셩ᄒᆞ기목뎍ᄒᆞ니결ᄃᆡ경신교
화려ᄒᆞ다찬숑ᄒᆞ세우리학교는
억쳔만년무궁토록일홈놉도다
三
싱아쟈는부모이오양육ᄌᆞ수료
덕지뎨로양셩ᄒᆞ니ᄌᆞ모경신교
화려ᄒᆞ다찬숑ᄒᆞ세우리학교는
억쳔만년무궁토록일홈놉도다

第三十 숑의녀학교교가
30. SCHOOL SONG, WOMEN'S UNION ACADEMY, PYENGYANG.

一
우리반도안에ᄀᆞᆷ초엿던옥이
쥬의영광즁에나타나셔
아름답고귀ᄒᆞᆫ됴흔그릇되니
우리일반학싱이라
슝의학교슝의학교슝의녀즁학교만셰만만셰
하ᄂᆞ님이보우ᄒᆞ샤슝의학교만만셰라
二
도와덕을닥고지혜지식길너
실노힝ᄒᆞᆯ목뎍무어신가
텬하모든집을화목ᄒᆞ게ᄒᆞ야
ᄒᆞᆫ집되게ᄒᆞᆷ이로다
슝의학교슝의학교슝의녀즁학교만셰만만셰
하ᄂᆞ님이보우ᄒᆞ샤슝의학교만만셰라
三
안젼강산보라모란봉은쳥쳥
대동강은용용ᄒᆞ여잇네
산과ᄀᆞᆺ흔졀과물과ᄀᆞᆺ흔졈손
우리직힐본분이라
슝의학교슝의학교슝의녀즁학교만셰만만셰
하ᄂᆞ님이보우ᄒᆞ샤슝의학교만만셰라
四
만흔간증자가구름ᄀᆞᆺ치둘너
우리ᄒᆞ는경쥬구경ᄒᆞ네
향닉나는거름젼진젼진ᄒᆞ야
면류관을일치말세

슝의학교슝의학교슝의녀즁학교만셰만만셰
하ᄂᆞ님이보우ᄒᆞ샤슝의학교만만셰라

第三十一 너ᄒᆞᆯ일힘써ᄒᆞ라
31. TRY, TRY AGAIN.

一
ᄒᆞᆯ일맛흔ᄋᆞ희야힘써ᄒᆞ라
ᄒᆞᆫ번두번패ᄒᆞ나락심말나
ᄒᆞᆼ샹열심다ᄒᆞ여네게잇ᄂᆞᆫ힘대로
네게잇ᄂᆞᆫ힘대로힘써ᄒᆞ라
二
네가ᄒᆞ기힘들째의뢰말나
독립ᄌᆞ영이ᄆᆞᄋᆞᆷ을ᄒᆞᆼ샹픔어라
모든고초이긔고일보일보나가면
일보일보나가면셩취ᄒᆞ리라

第三十二 젹은ᄃᆡ쥬의ᄒᆞ라
32. LITTLE DROPS OF WATER.

一
모ᄃᆡ알물방울
젹고젹으나
두렷ᄒᆞᆫ큰히륙
일우웟도다[449]
二
시간에픈초ᄂᆞᆫ
ᄯᆞᆯ고ᄯᆞᆯ으나
무궁ᄒᆞᆫ세월을
일우웟도다
三
츄호ᄀᆞᆺ흔허물
령혼ᄶᅵ이여
올흔길을ᄯᅥ나
범죄케ᄒᆞᆫ다
四
졍직ᄒᆞᆫ언힝ᄉᆞ

449) 악보에는 "일우웟도다"가 두 번 반복되고 있으나, 악보 하단에 표기된 3, 4절에는 지면의 공간이 남아있음에도 있음에도 불구하고 반복 표기하지 않고 있는 것으로 보아, 이러한 반복은 악절의 형식에 맞추기 위한 것이었던 것으로 보인다.

비록적어도
그귀ᄒᆞᆫ락원을
짜에일운다

第三十三 별노리
33. TWINKLE, TWINKLE, LITTLE STAR.

一
반쯧반쯧적은별무어신지뉘알가
창망즁에놉히써찬란ᄒᆞ게빗최네
반쯧반쯧적은별무어신지뉘알가
二
일락셔산금음밤붉은빗치업슬째
너는작은빗내여밤시도록빗최니
반쯧반쯧적은별무어신지뉘알가
三
밤길왕릭힝인들너히빗치아니면
갈길볼수업스니네게고마워ᄒᆞᆫ다
반쯧반쯧적은별무어신지뉘알가
四
반공에돌너셔도문창으로엿보네
히가다시쓸째야너는눈을감노나
반쯧반쯧적은별무어신지뉘알가

第三十四 아희운동노래
34. THE NORTH WING DOTH BLOW. MOTION SONG.

一
븍풍이불고눈을쯧ᄒᆞ면더불샹ᄒᆞᆫ춤새가어이홀고
집웅에안져제몸을쪌고짓아릭쥐듬이를감초겟네
二
븍풍이불고눈을쯧ᄒᆞ면쳠하에귀제비가어이홀고
네몰낫고나오래젼브터에브다짯쯧ᄒᆞᆫ디방에갓다
三
북풍이불고눈올쯧ᄒᆞ면더만흔쓸벌들이어이홀고
치움면ᄒᆞ려제집에잇셔봄오기를고딕고딕ᄒᆞ리
四
북풍이불고눈올쯧ᄒᆞ면이어린쇼학도들엇지홀고
학과다ᄒᆞᆫ후운동잘ᄒᆞ야그찬몸을더웁게ᄒᆞ리로다

第三十五 모셰의쟝ᄉᆞ지닌일을찬미홈
35. BURIAL OF MOSES.

一

요단강을건너못가놉고놉흔니보산에
모압잇는골짝이에젹젹ᄒᆞᆫ뫼ᄒᆞᆫ나잇네
육신손이짱못파고육신눈도못보아도
하ᄂᆞᆯᄉᆞᄌᆞᄂᆞ려와셔귀ᄒᆞᆫ시톄쟝ᄉᆞ힛네
二
녜로브터이런쟝례이디구에업셧도다
출관ᄒᆞᆯ때육신이목못들엇고못보앗네
죵용ᄒᆞᆫ것맛치식벽먼동편에바다면에
쩍은빗치발싱ᄒᆞ여태양되는것과ᄀᆞᆺ고
三
일긔화챵츈삼월에디구샹이즘즘ᄒᆞ게
록쉭관을역거쓴듯산과들에쳔만초목
지엽나는것과ᄀᆞᆺ치이때에도아모소래
ᄒᆞ나업시죵용ᄒᆞ여산을ᄂᆞ려출관ᄒᆞ네
四
셜흑마즌뎌산협에덕실덕실ᄒᆞᆫ호표와
벼랑면에긴을들인독수리가건너보니
엿ᄃᆡ거륵ᄒᆞᆫ그곳을피ᄒᆞ는지뉘가알가
이샹ᄒᆞ다인류말고금수들이구경힛네
五
가령셰샹유명ᄒᆞᆫ쟈왕후쟝ᄉᆞ문쟝들이
리별ᄒᆞ고도라갈때친구널을옹위ᄒᆞ여
지낸력ᄉᆞ외오면셔풍악울녀힝관ᄒᆞ여
귀쵹공동묘디에셔쟝례식을다홉니다
六
대뎌영웅쟝ᄉᆞ즁에뉘가모세비교ᄒᆞ며
ᄯᅩᄒᆞᆫ총명ᄒᆞᆫ션빈가모세갓흔인물뉘뇨
세샹셩현ᄀᆞᄅᆞ치는그말숨도비교컨ᄃᆡ
모세쓴뎌죠흔셩경ᄀᆞᆺ흔지혜어ᄃᆡ인가
七
모세ᄯᅩᄒᆞᆫ놉히심을극히밧은쟈아닌가
그ᄃᆡ관은산협이오그텬관은하ᄂᆞᆯ이라
호위쟈는텬ᄉᆞ시며빗최는등별들일세
하ᄂᆞ님이ᄯᅩᄒᆞᆫ친히짜를파고뭇으셧네
八
긔묘ᄒᆞ다부활날에일홈업는뫼속에셔
모세션지니러날때빗는영화옷슬닙고
붋지못ᄒᆞᆫ짜를붋고우리들을ᄃᆡᄒᆞ여셔
인싱쇽량ᄒᆞ잔묘츅들고셜명ᄒᆞ리로다
九
모압산에귀ᄒᆞᆫ묘여우리들을ᄀᆞᄅᆞ쳐셔
답답ᄒᆞᆫ이육신몸을즘즘ᄒᆞ라권면ᄒᆞ소

긔긔묘묘ᄒᆞ신은혜좁은몸이ᄊᆡ도록가
깁히깁히갑쵀인거시모세뭇던것과ᄀᆞᆺ다

第三十六 거믜와파리
36. THE SPIDER AND THE FLY.

一
쳠하ᄭᅳᆺ헤그물치고먹을것을구ᄒᆞ는
흉ᄒᆞᆫ거믜파리다려간교로이ᄒᆞᄂᆞᆫ말
여보시오파리친구나의말을드르오
홀륭ᄒᆞ고ᄭᅥᆨ긋기는내집밧긔쏘업지
당신ᄒᆞᆫ번올나와셔내집구경ᄒᆞ시려오
아니아니말슴마소무셔워셔못가오
二
네가날아ᄃᆞᆫ니기에몸이고단켓스니
내자리에올나와셔평안ᄒᆞ게쉬여라
나의방은종용ᄒᆞ고니부자리편ᄒᆞ니
쉬랴ᄒᆞ면니불펴셔몸편ᄒᆞ게덥흐마
아니아니못ᄒᆞ겟다네의말을못밋어
너희집류ᄒᆞᄂᆞᆫ긱은쏘나오지못ᄒᆞ오
三
ᄉᆞ랑ᄒᆞᄂᆞᆫ이파리여무슴잔치베플어
오래사괸우리졍을나타닐수잇슬가
내집에셔손님ᄃᆡ졉별다르게못히도
들어와셔잇ᄂᆞᆫᄃᆡ로비부르게먹으라
아니아니못ᄒᆞ겟다그말ᄯᅩᄒᆞᆫ못밋어
네집에셔먹ᄂᆞᆫ음식무엇인지알앗네
四
어엿브다이파리여나의말을드르라
우리곤츙동모즁에가장네가곱도다
네날기ᄂᆞᆫ비단ᄀᆞᆺ고눈은보셕ᄀᆞᆺ도다
우리집에톄경으로네몸보고십흐냐
거믜님의ᄒᆞ신말슴감샤ᄒᆞ게넉이오
오ᄂᆞᆯ가지못ᄒᆞ오나흣일다시오리다
五
거믜놈이어리셕은파리올줄알고셔
그물넓게버려놋코기ᄃᆞ리고ᄇᆞ란다
다시문밧긔나가셔ᄌᆞ미잇ᄂᆞᆫ노래로
아름다온이파리야어셔어셔이리와
닙은의복찬란ᄒᆞ고머리쓴관곱도다
네의눈은보셕ᄀᆞᆺ고나의눈은밉도다

六
앗갑도다불구에는어리셕은파리가
간사로운거믜말을귀를넘겨듯고셔
다만ᄌᆞ긔빗는눈과흔옷만싱각고
이잉이잉소리ᄒᆞ며펑펑도라든니다
조심업시거믜집에더갓가히갈때에
흉ᄒᆞᆫ거믜달녀들어그만잡아갓고나
七
파리놈이ᄒᆞᆯ수업셔거믜집에들어가
당ᄒᆞᆫ일은엇더튼지나오지는못힛네
이말듯는ᄋᆞ희들아나의경계드르라
거믜파리거울삼아너희힝실삼가라
악ᄒᆞᆫ쟈의쐬이는말ᄲᅮᆯ과ᄀᆞᆺ치돌아도
은밀ᄒᆞ게픔은싱각살과ᄀᆞᆺ치쏘리라

第三十七 유치원에서ᄒᆞ는운동가
37. HERE'S A BALL FOR BABY. MOTION SONG.

一
이기에공잇서크고둥글다
여긔방치잇서엇지치겟나
二
아가곡됴맛쳐네손펵쳐라
이기야니러서병뎡노리히
三
여긔라발잇서쑤쑤쑤쑤쑤
아가눈가려라아웅아웅히
四
여긔우산잇서이기ᄀᆞ리네
이기건네보게쓰덱쓰덱히
第三十八 본국싱각
38. FAR FROM THE HOMELAND

一
내부형을리별ᄒᆞ고타국으로쟉긱되니
셥셥ᄒᆞᆫ몸향ᄒᆞ는뜻내본국만뿐이로다
二
이곳으로나온후에뎌친구가엇더ᄒᆞ며
내쪽쇽은엇더ᄒᆞᆫ가싱각늘간졀ᄒᆞ도다
三
도라갈길막막ᄒᆞ다도라가면졍을풀가
뎌큰격ᄒᆞᆫ구름들어묘연ᄒᆞᆫ즁담을쳣네
四

본국잇는뎌친구여나의한숨뉘는소릐
부졀ᄒᆞ여구름편에다붓쳐셔표ᄒᆞᆷ니다

第三十九 힝보가
39. ROAD SONG

一
동힝ᄒᆞ세
동힝ᄒᆞ세
동힝ᄒᆞ세
발거름맛초아
쳔리원졍먼길노
먼길노먼길노
쳔리원졍먼길노
동힝히보세
二
산은쳡쳡
물은곡곡
골은깁허
경개가됴흔곳
울림비도모든ᄉᆡ
쳐량ᄒᆞᆫ소릐에
깃븐ᄆᆞᆷ이졀노나
곤치안토다
三
젼진ᄒᆞ세
젼진ᄒᆞ세
젼진ᄒᆞ세
비오고눈올ᄯᅢ
괴로옴이만하도
만하도만하도
괴로옴이만하도
젼진ᄒᆞᆸ세다
四
갓가왓네
갓가왓네
갓가왓네
인가이갓가와
계명셩이들니니
들니니들니니
계명셩이들니니

집이갓가와
五
압흘보라
압흘보라
압흘보라
져녁니니는곳
어셔어셔썰니가
썰니가썰니가
어셔어셔썰니가
수일참이라

第四十 ᄉᆞ언힝가
40. WATCH YOUR WORDS AND THOUGHTS AND ACTIONS

一
반디만ᄒᆞᆫ불ᄭᅩᆺ으로만경셥을쇼진ᄒᆞ며
삼촌만ᄒᆞᆫ혀ᄭᅩᆺ흐로텬하귀를요란ᄒᆞ니
너의혀를삼가직혀평싱덕을그릇마라
二
쌀어름을붋ᄂᆞᆫ듯시너희힝실조심ᄒᆞ여
잔ᄒᆞᆫ촉불잡은듯시너희싱각굿게잡아
언힝ᄉᆞ세가지거슬본이되게힘을쓰라

第四十一 너를바롬
41. TO THE SUMMER WIND.

一
활발ᄒᆞ다녀름바람멀고더먼바다로서
놉고놉흔산을넘어위엄잇게모라올때
쏙쏙ᄒᆞ게모힌구름ᄉᆞ면으로흣허진다
二
신긔ᄒᆞ다녀름바람슈목ᄉᆞ이지날때에
너의긔동ᄇᆞ라보니너의셩픔알니로다
환영ᄒᆞᆯ몸업드러도젼송ᄒᆞᆯ제겸손ᄒᆞ다
三
반갑도다녀름바람쌈흘니고답답ᄒᆞᆯ제
서늘ᄒᆞᆫ이졍ᄌᆞ아래나를블너듸졉ᄒᆞ니
하ᄂᆞ님의조물즁에너도ᄀᆞ장유익코나
四
그리스도역ᄉᆞ자들뎌바람을ᄌᆞ세보소
머믈너도됴흐련만뭇사ᄅᆞᆷ을도으랴고
제목뎍을굿게잡고쉴ᄉᆡ업시가ᄂᆞᆫ도다

第四十二 농부가
42. FARM SONG.

一
샹뎨주신우리나라편편옥토이아닌가
놉흔딕는밧을갈고ᄂᆞ즌딕는논을푸니
농산국이이아닌가얼널널샹ᄉᆞ지
二
문명국에농리대로좋ᄌᆞ긔계긔량ᄒᆞ여
째를쏫차심은후에벌을짜라간수ᄒᆞ면
십비빅비엇겟고나얼널널샹ᄉᆞ지
三
압들논에벼심으고뒷동산에쏑심어서
벼는능거밥을짓고누의쳐서질삼ᄒᆞ여
부모공양ᄒᆞ여보셰얼널널샹ᄉᆞ지
四
먼동틀째니러나셔농ᄉᆞ긔구차려들고
삼삼오오떼를지어농부가를화답ᄒᆞ며
농쟝으로나가도다얼널널샹ᄉᆞ지
五
셔편하늘침침ᄒᆞ고어둠쟝막쏙쏙ᄒᆞᆯ제
일륜명월소사올나우리길을빗최울때
이슬붑고도라오네얼널널샹ᄉᆞ지
六
져물째에집에와셔목욕ᄒᆞᆫ후식옷닙고
우리식구ᄒᆞᆫ자리에모혀안져음식먹기
ᄌᆞ미럽고쾌락ᄒᆞ다얼널널샹ᄉᆞ지
七
져녁식ᄉᆞ필ᄒᆞᆫ후에하네바람슬슬불째
동닉친구모혀안져신문잡지각기들고
셰샹형편토론ᄒᆞ네얼널널샹ᄉᆞ지
八
농ᄉᆞᄒᆞ고질삼ᄒᆞ여푼푼젼젼뎌츅ᄒᆞᆫ것
ᄌᆞ뎨교육힘써ᄒᆞ여륜리도덕ᄀᆞᄅᆞ치면
부모직분이아닌가얼널널샹ᄉᆞ지
九
엄동셜한다다라셔찬긔운이름름ᄒᆞᆯ제
뎝고더운동방에셔삭기쏘고집신삼아
젹소셩대위업ᄒᆞ네얼널널샹ᄉᆞ지
十
여보시오농부님네이내말ᄉᆞᆷ드러보소
우슌풍됴혜퇵으로시화년풍뉘은혜가
깁히깁히싱각ᄒᆞ오얼널널샹ᄉᆞ지

第四十三 텬국은닉본향
43. MY HEAVENLY HOME.

一
일락셔산에황혼되고바다와언덕캄캄홀제
먼디로오는바람소릐본향쇼식일세
회락이충만ᄒᆞᆫ하눌집영영내집일세
뭇별이조요ᄒᆞᆫ뎌건너ᄉᆞ랑의빗치명량ᄒᆞᆫ곳
二
졍다온벗의목소릐는내귀에ᄒᆞᆼ샹징징ᄒᆞ되
슯흐고외론이나그내본향차저가네
회락이충만ᄒᆞᆫ하눌집영영내집일세
뭇별이조요ᄒᆞᆫ뎌건너ᄉᆞ랑의빗치명량ᄒᆞᆫ곳
三
황혼이졈졈갓가올제뎌건너쇼식더반갑다
내발을졈졈재게놀녀본향차저가네
회락이충만ᄒᆞᆫ하눌집영영내집일세
뭇별이조요ᄒᆞᆫ뎌건너ᄉᆞ랑의빗치명량ᄒᆞᆫ곳

第四十五 유치원에서운동ᄒᆞᄂᆞᆫ노래
45. THIS IS THE WAY WE WASH OUR CLOTHES, Etc.

一
쌀닉홀일은이러ᄒᆞ오이러ᄒᆞ오이러ᄒᆞ오
쌀닉홀일은이러ᄒᆞ오일일날일흔아춤
二
다림질홀제이러ᄒᆞ오이러ᄒᆞ오이러ᄒᆞ오
다림질홀제이러ᄒᆞ오이일날일흔아춤
三
걸네질홀제이러ᄒᆞ오이러ᄒᆞ오이러ᄒᆞ오
걸네질홀제이러ᄒᆞ오삼일날일흔아춤
四
옷기울제ᄂᆞᆫ이러ᄒᆞ오이러ᄒᆞ오이러ᄒᆞ오
옷기울제ᄂᆞᆫ이러ᄒᆞ오ᄉᆞ일날일흔아춤
五
집수리홀제이러ᄒᆞ오이러ᄒᆞ오이러ᄒᆞ오
집수리홀제이러ᄒᆞ오오일날일흔아춤
六
쥬일날예비ᄒᆞ기에이러ᄒᆞ오이러ᄒᆞ오
쥬일날예비ᄒᆞ기에륙일날일흔아춤
七
회당갈제ᄂᆞᆫ이러ᄒᆞ오이러ᄒᆞ오이러ᄒᆞ오
회당갈제ᄂᆞᆫ이러ᄒᆞ오쥬일날일흔아춤

第四十六 대구신명녀학교의교가
46, SCHOOL SONG. GIRL'S ACADEMY, TAIKU.

一
하ᄂᆞ님ᄉᆞ랑크고넓으샤
우리의소원일우시ᄂᆞᆫ중
대구동샹신면학교실은
굉쟝ᄒᆞ게지엿네
만셰만셰신면즁학교
셰샹빗과쥬의영화니
텬디가진ᄒᆞ고학회달토록
신명학교만셰라
二
텬국에긔쵸된신면학교
밋음과구원에반석터우헤
쥬님의보혈노굿게세웟네
신명학교만셰라
만셰만셰신면즁학교
셰샹빗과쥬의영화니
텬디가진ᄒᆞ고학회달토록
신명학교만셰라
三
턱홈을닙은우리학도들
쥬님의ᄉᆞ랑모본ᄒᆞ여서
화평과인ᄂᆡ로서로ᄉᆞ괴여
신면학교만셰라
만셰만셰신면즁학교
셰샹빗과쥬의영화니
텬디가진ᄒᆞ고학회달토록
신명학교만셰라
四
우리의학교놉흔명의로
빗나고명명ᄒᆞ게전파ᄒᆞᆯ일
실심과열심으로공부ᄒᆞᆷ이니
신명학교만셰라
만셰만셰신면즁학교
셰샹빗과쥬의영화니
텬디가진ᄒᆞ고학회달토록
신명학교만셰라
五
쥬은혜ᄂᆞᆯ기밋보호아래서

텬문과디리모든학문을
쥬님을위히힘써비호세
신명학교만셰라
만셰만셰신면즁학교
셰샹빗과쥬의영화니
텬디가진ᄒᆞ고학회달토록
신명학교만셰라
六
광활ᄒᆞᆫ텬디죄악세샹에
ᄉᆞ망에길노가는동포들
우리손으로구원ᄒᆞᆸ세다
신명학교만셰라
만셰만셰신면즁학교
셰샹빗과쥬의영화니
텬디가진ᄒᆞ고학회달토록
신명학교만셰라
七
만만셰억만셰신명학교
권능에쥬님지림ᄒᆞ실때
텬국에일군을죠셩ᄒᆞ시오
신명학교만셰라
만셰만셰신면즁학교
셰샹빗과쥬의영화니
텬디가진ᄒᆞ고학회달토록
신명학교만셰라

— 이편 PART · II (찬양가)

第一 쥬와갓기를원홈
1. NEARER, MY GOD, TO THEE

一
내쥬를갓가히ᄒᆞ게홈은
십ᄌᆞ가우에서긔결ᄒᆞ나
나의긔도홈은내쥬를갓가히
내쥬를갓가히더갓가히
二
구쥬의가신곳그자최를
나도ᄯᆞ라가기피곤히도
거긔잇게홈은내쥬를갓가히
내쥬를갓가히더갓가히
三

쥬가영광으로오실때에
광명ᄒᆞᆫ텬당에쥬와ᄀᆞᆺ치
영원히잇기를내쥬를갓가히
내쥬를갓가히더갓가히

第二 누가쥬의쟝막에류ᄒᆞᆯ가
2. FIFTEENTH PSALM.

一
여호와여누가쥬의쟝막에류ᄒᆞ며
누가쥬의거룩ᄒᆞᆫ산에거ᄒᆞ리잇가
졍직ᄒᆞ게힝ᄒᆞ며공의로만일삼고
ᄆᆞᄋᆞᆷ에셔춤된말을말ᄒᆞᄂᆞᆫ쟈이로다
二
여호와여누가쥬의쟝막에류ᄒᆞ며
누가쥬의거룩ᄒᆞᆫ산에거ᄒᆞ리잇가
혀로ᄂᆞᆫ궤휼ᄒᆞᆷ과춤소ᄒᆞ지안으며
벗과리웃을훼방ᄒᆞ지안는쟈로다
三
여호와여누가쥬의쟝막에류ᄒᆞ며
누가쥬의거룩ᄒᆞᆫ산에거ᄒᆞ리잇가
눈의ᄂᆞᆫᄇᆞ린쟈를다쳔ᄒᆞ게녁이며
쥬를경외ᄒᆞᆫ쟈를존ᄃᆡᄒᆞᄂᆞᆫ쟈로다

第三 만유쥬를찬양ᄒᆞᆷ
3. SONG OF PRAISE.

一
만유의쥬지셩부ᄂᆞᆫ곳ᄉᆞ랑이로다
한업ᄂᆞᆫᄉᆞ랑밧ᄂᆞᆫ쟈다찬양ᄒᆞ옵세다
하ᄂᆞᆯ에붉은히ᄃᆞᆯ과ᄯᅡ우에만물은
날ᄉᆞ랑ᄒᆞ신은혜니늘감샤ᄒᆞ옵세다
二
네죄와내죄위ᄒᆞ야독싱ᄌᆞ주셧네
춤회기ᄒᆞ고밋으면영싱의복밧겟네
내몸과령혼다밧쳐하ᄂᆞ님셤기다
텬당에올나뵈올때ᄃᆡᄉᆞ랑ᄒᆞ옵시네

第四 쳐인의찬숑ᄒᆞᆷ
4. ANGEL VOICES.

一
텬ᄉᆞ무리보좌압헤찬숑늘ᄒᆞ네
양금소릐영원토록쉴ᄉᆡ업도다
쳔만텬ᄉᆞ사ᄂᆞᆫᄌᆞᆼ돍쥬를찬숑ᄲᅮᆫ일세
二
육신눈은진ᄒᆞ여도못뵐쥬시여
엇지ᄒᆞ여죄인찬숑밧으럄닉가
뎌와동거동락홈은엇진은혜오닛가
三
조물노셔깃브시ᄂᆞᆫ줄노아오니
목과손과귀합ᄒᆞ여찬숑홈닉다
공쟝지죠음악곡됴ᄌᆞ미잇게만다심
四
쥬님챵조ᄒᆞ신것을다시드리오니
밧음즉지아니ᄒᆞ되밧어주쇼셔
이ᄂᆞᆫ몸과손과음셩합력찬숑홈이오

第五 ᄋᆞ기탄싱ᄒᆞ삼
5. HOLY NIGHT, SILENT NIGHT.

一
거륵다밤이여동녀된모친이
붉은즁에계시고유슌ᄒᆞ신ᄋᆞ기가
단잠자ᄂᆞᆫ고나단잠자ᄂᆞᆫ고나
二
거륵다밤이여양을치ᄂᆞᆫ목쟈들
몸을썰며보ᄂᆞᆫ것하ᄂᆞᆯ군ᄉᆞᄂᆞ려와
찬숑홈이로다찬숑홈이로다
三
거륵다밤이여하ᄂᆞ님의독싱쟈
죄인쇽죄ᄒᆞ시러영광권세ᄇᆞ리샤
강림ᄒᆞ셧고나강림ᄒᆞ셧고나

第六 텬당호명ᄒᆞ실ᄶᅢ에춤셕홈
6. WHEN THE ROLL IS CALLED UP YONDER.

一
쥬의라발소릐나고세샹시간진ᄒᆞᆯᄶᅢ
아춤빗치영영광명ᄒᆞ겟네
구원밧은셩도들이건너편에모혀서
호명ᄒᆞᆯᄶᅢ나도거긔가겟네
뎌긔호명ᄒᆞ실ᄶᅢ에뎌긔호명ᄒᆞ실ᄶᅢ에

뎌긔호명ᄒᆞ실때에나도거긔춤셕ᄒᆞ려가겟네
二
광명ᄒᆞ고됴흔아춤죽은신쟈닐어나
부활영광길이누릴거실세
특별은혜밧은쟈가텬국집에모혀서
호명ᄒᆞᆯ때나도거긔가겟네
뎌긔호명ᄒᆞ실때에뎌긔호명ᄒᆞ실때에
뎌긔호명ᄒᆞ실때에나도거긔춤셕ᄒᆞ려가겟네
三
아춤브터져녁ᄉᆞᆨ지쥬를위히일ᄒᆞ세
크고묘ᄒᆞᆫᄉᆞ랑들어말ᄒᆞ세
디구샹에잇ᄂᆞᆫ일을모도ᄒᆞ여노은후
호명ᄒᆞᆯ때나도거긔가겟네
뎌긔호명ᄒᆞ실때에뎌긔호명ᄒᆞ실때에
뎌긔호명ᄒᆞ실때에나도거긔춤셕ᄒᆞ려가겟네

제칠 죠물쥬를찬숑홈
7. GOD, CREATOR OF ALL

一
만물을조셩ᄒᆞ신쥬날지으셧스니
영원히쥬의능력을늘찬양ᄒᆞ리다
째째로나를보시고늘보호ᄒᆞ시니
내쥬의크신은혜를늘감샤ᄒᆞᆸ닉다
二
만민을구원ᄒᆞ랴고세상에오서셔
피흘녀죽은ᄉᆞ랑을늘젼파ᄒᆞᆸ세다
내주유음셩드를째내ᄆᆞ음이즐겁고
텬당을ᄇᆞ라볼째에늘깃버ᄒᆞᆸ닉다
三
이세샹환난당ᄒᆞᆯ째에수를싱각고
젼신을쥬씌들여서늘ᄉᆞ라갓겟네
이세샹지나갈동안쥬동힝ᄒᆞ다가
영원ᄒᆞᆫ영광즁에서늘찬숑ᄒᆞ겟네

第八 쉬지말고긔도할것
8. DONT STOP PRAYING.

一
쥬갓가히드르시네
쉬지말고긔도ᄒᆞ세

허락ᄒᆞᆫ것주시리니
쉬지말고긔도ᄒᆞ세
二
모든ᄉᆞ경다아시니
쉬지말고긔도ᄒᆞ세
적고큰것다주시니
쉬지말고긔도ᄒᆞ세
三
죄범ᄒᆞ랴ᄒᆞᆯ때에도
쉬지말고긔도ᄒᆞ세
예수시험이긔신것
본을밧아긔도ᄒᆞ세
四
락심될때쉬지말고
열심으로긔도ᄒᆞ세
모든위로주시리니
쉬지말고긔도ᄒᆞ세

第九 그리스도오신것을찬숑함
9. GOLDEN HARPS.

一
금양금을ᄐᆞ도다거륵ᄒᆞᆫ신벽이네
왕의왕나셧스니텬당인찬미ᄒᆞ고
텬ᄉᆞ찬숑ᄒᆞᄂᆞᆫ것온ᄉᆞ방에들니네
그리스도오신것을찬숑찬숑ᄒᆞ세
찬숑하ᄂᆞᆯ에ᄅᆞᆯ긔ᄐᆞ네
영광영광찬숑ᄒᆞᄂᆞᆫ찬미듯셰
찬숑찬숑쾌락잇스니왕소신것찬숑ᄒᆞ세
二
금ᄅᆞᆯ긔를ᄐᆞ도다씨ᄂᆞᆫ셰샹에ᄐᆞ네
츙셩인잇ᄂᆞᆫ대로평강과희락잇네
붉은ᄃᆡ셔오신이평안홈됴화ᄒᆞ네
그리스도오신것을찬숑찬숑ᄒᆞ세
찬숑하ᄂᆞᆯ에ᄅᆞᆯ긔ᄐᆞ네
영광영광찬숑ᄒᆞᄂᆞᆫ찬미듯셰
찬숑찬숑쾌락잇스니왕소신것찬숑ᄒᆞ세
三
금ᄅᆞᆯ긔를ᄐᆞ도다보셕셩에셔ᄐᆞ네
텬ᄉᆞ들합심ᄒᆞ야만유왕찬숑ᄒᆞ네
세샹일즉니러나그ᄅᆞ치찬숑ᄒᆞ네

그리스도오신것을찬숑찬숑ᄒᆞ세
찬숑하ᄂᆞᆯ에ᄅᆞᆯ긔ᄐᆞ네
영광영광찬숑ᄒᆞᄂᆞᆫ찬미듯세
찬숑찬숑쾌락잇스니왕소신것찬숑ᄒᆞ세

第十 삼위를찬숑홈
10. OLD HUNDRED.

만복의근원하ᄂᆞ님
온빅셩찬숑드리고
뎌텬ᄉᆞ여찬숑ᄒᆞ세
찬숑셩부셩ᄌᆞ셩신

第十一 쥬대신ᄒᆞ러왓노라
11. I AM A STRANGER HERE.

一
이세상나그내로빈곤ᄒᆞ여도내집은
하ᄂᆞᆯ에영광스러오니왕된그리스도
보내신ᄉᆞ쟈로쥬ᄃᆡ신ᄒᆞ려왓노라
쥬내게부탁ᄒᆞ신일텬ᄉᆞ라도못ᄒᆞ겟네
쥬명령ᄒᆞ기를화목케ᄒᆞ여라
이일을ᄒᆞ려왓노라
二
쥬님의경계ᄂᆞᆫ각처에인민들괴악ᄒᆞᆫ
죄를써나회기ᄒᆞ여라듯고서밋ᄂᆞᆫ쟈
영싱을엇으니이일을ᄒᆞ려왓노라
쥬내게부탁ᄒᆞ신일텬ᄉᆞ라도못ᄒᆞ겟네
쥬명령ᄒᆞ기를화목케ᄒᆞ여라
이일을ᄒᆞ려왓노라
三
영싱의복락과텬당에갈길을만빅셩
들의게젼파ᄒᆞᆯ거시니쥬말숨ᄒᆞ기를
이도를펴치라이일을ᄒᆞ려왓노라
쥬내게부탁ᄒᆞ신일텬ᄉᆞ라도못ᄒᆞ겟네
쥬명령ᄒᆞ기를화목케ᄒᆞ여라
이일을ᄒᆞ려왓노라

第十二 예수탄일
12. CHRISTMAS SONG.

一
이날에ᄒᆞᆫᄋᆞ기셰샹나니예수탄일예수탄일
그누은자리ᄂᆞᆫ곳구을세예수탄일쥬탄일
이샹ᄒᆞᆫ자리에누엇스나ᄋᆞ기들즁에뎨일귀ᄒᆞ니
만왕의왕이신쥬예술세예수탄일쥬탄일
二
왕보다더욱귀ᄒᆞ신거슨예수탄일예수탄일
만민을죄에셔구원ᄒᆞ네예수탄일쥬탄일
박ᄉᆞ가와례물을드리니황금과유향과몰약이라
우리ᄂᆞᆫ무엇슬드리겟나예수탄일쥬탄일
三
드릴것잇네드릴것잇네예수탄일예수탄일
내몸에ᄒᆞᆼ샹계시게ᄒᆞ고예수탄일쥬탄일
ᄯᅩ온몸과온몸을다가져ᄌᆞ유말고다쥬ᄲᅴ드리면
더깃버히곳밧으시리라예수탄일쥬탄일

第十三 겟세마네동산[450]
13. GETHSEMANE.

一
너겟세마네고요ᄒᆞᆫ동산아
뭇별과ᄃᆞᆯ빗치죠요ᄒᆞᆯ제
내구쥬오서셔익쓰고비실제
네비록산인들깃블소냐
二
뷘동산수풀축축ᄒᆞᆫ이슬밧
내구쥬업디여빌든자리
내엇지고마워은근히뭇노니
내게도즐겨셔빌닐소냐
三
고요ᄒᆞᆫ동산긴수풀가온ᄃᆡ
내쥬의발자최삽분삽분
내죄를위ᄒᆞ여익쓰신피쌈은
온몸과니마에선듁선듁

第十四 형뎨여나갑세다
14. SPEED AWAY, SPEED AWAY.

一
형뎨여갑세다복음젼파ᄒᆞ려

450) '겟세마네동산'의 오기인 듯하지만, 원 표기대로 그냥 두었다.

밤즁ᄀᆞᆺ치캄캄ᄒᆞᆫ곳에가세
쥬의명밧들어그의일홈으로
아름다우신쇼식을닐너주세
고난무릅쓰고긔회잇슬때에
형뎨여형뎨여나갑세다
二
형뎨여갑세다싱명도를가져
ᄂᆞ는듯시삼쳔리강산에나가
쥬의음셩을못드른곳을차자
죽어가는동포들을구원ᄒᆞ세
쇽히부르시니잠시지체말고
형뎨여형뎨여나갑세다
三
형뎨여형뎨여노하주는도를
마귀결박을밧은쟈ᄭᅴ젼ᄒᆞ세
구셰쥬예수님뎌를쇽량ᄒᆞ샤
영화로온잔채에오라ᄒᆞ시니
죄인곳붓잡고복음젼파ᄒᆞ려
형뎨여형뎨여나갑세다

第十五 구쇽ᄒᆞ심을응답홈
15. FROM HEAVEN TO EARTH.
一
텬당영광아문즁에쳔ᄉᆞ찬미들니네
인싱의게깃븐소문ᄒᆞ기ᄒᆞᆼ샹원ᄒᆞ나
텬디샹거서로멀고넓고깁흔ᄉᆞ이에
죄가쏘ᄒᆞᆫ가리워셔인싱들이못듯네
할넬누야텬당에셔찬숑소릐퍼지니
구쇽ᄒᆞ심밧앗다고우리도찬숑ᄒᆞ세
할넬누야응답을ᄒᆞ세할넬누야응답을ᄒᆞ세
구쇽ᄒᆞ심을곳엇엇도다구쇽ᄒᆞ심을곳엇엇도다
二
텬당계신놉흔인군광명화목의태ᄌᆞ
그가친히소문되샤텬당에셔오실때
하ᄂᆞᆯ짱을던션ᄀᆞᆺ치서로미여통ᄒᆞ니
놉흔곳에ᄒᆞᄂᆞᆫ찬숑주릘지온노랠세
할넬누야텬당에셔찬숑소릐퍼지니
구쇽ᄒᆞ심밧앗다고우리도찬숑ᄒᆞ세
할넬누야응답을ᄒᆞ세할넬누야응답을ᄒᆞ세
구쇽ᄒᆞ심을곳엇엇도다구쇽ᄒᆞ심을곳엇엇도다
三

세월세더지날ᄉᆞ록예수ᄉᆞ랑ᄎᆞᆷ되니
텬당인간ᄆᆡ인것이더욱견고ᄒᆞ도다
할녤누야텬당찬숑세상에도들니니
응답ᄒᆞᄂᆞᆫ우리찬숑할녤누야ᄒᆞ겟네
할녤누야텬당에셔찬숑소리퍼지니
구쇽ᄒᆞ심밧앗다고우리도찬숑ᄒᆞ세
할녤누야응답을ᄒᆞ세할녤누야응답을ᄒᆞ세
구쇽ᄒᆞ심을곳엇엇도다구쇽ᄒᆞ심을곳엇엇도다

第十六 부활ᄒᆞ신날찬숑홈
16. O, EASTER MORN.

一
ᄎᆞᆷ귀ᄒᆞᆫ부활날이니찬숑찬숑ᄒᆞ세
ᄉᆡ벽에소리들닌것ᄎᆞᆷ깃븐찬밀세
(이샹스러운말ᄉᆞᆷᄒᆞ고찬숑ᄒᆞ도다)
영광스러운예수과연부활ᄒᆞ셧네
구쥬찬숑ᄒᆞ도다구쥬찬숑ᄒᆞ도다
영광의쥬찬숑ᄒᆞ세사시네
二
ᄎᆞᆷ깃븐부활날이니찬겨을지나고
화챵ᄒᆞᆫ봄되엿스니찬숑ᄒᆞ겟도다
(이샹스러운말ᄉᆞᆷᄒᆞ고찬숑ᄒᆞ도다)
영광스러운예수과연부활ᄒᆞ셧네
구쥬찬숑ᄒᆞ도다구쥬찬숑ᄒᆞ도다
영광의쥬찬숑ᄒᆞ세사시네
三
ᄎᆞᆷ붉은부활날이니쥬ᄆᆡᆺᄂᆞᆫ사ᄅᆞᆷ은
예수와ᄀᆞᆺ치사ᄂᆞᆫ것허락ᄒᆞ셧도다
(이샹스러운말ᄉᆞᆷᄒᆞ고찬숑ᄒᆞ도다)
영광스러운예수과연부활ᄒᆞ셧네
구쥬찬숑ᄒᆞ도다구쥬찬숑ᄒᆞ도다
영광의쥬찬숑ᄒᆞ세사시네

第十七 탄일찬숑
17. CHRISTMAS GLORY CROWNS THE WORLD.

一
쥬의 탄싱영광잇스니거륵ᄒᆞ고깃브다
구쥬예수탄일당ᄒᆞᆯ때붉은긔호를달세
텬당에ᄒᆞᆫ챵가깃븐찬미다ᄒᆞ세

밤이망ᄒᆞ고회락홍ᄒᆞ니평강찬숑브르네
영광영광텬ᄉᆞ양금ᄐᆞ네영광영광거룩ᄒᆞᆫ싀벽
영광영광텬ᄉᆞᄒᆞᄂᆞᆫ찬숑세상이여찬숑히쥬나셧네
二
쥬의탄싱영광잇스니하ᄂᆞᆯ군ᄉᆞᄒᆞᄂᆞᆫ말
구쇽ᄒᆞ신쥬일홈으로죄의권셰폐힛네
먼ᄃᆡ셔텬ᄉᆞ들깃븐쇼식젼ᄒᆞ니
예수나신것즐거워ᄒᆞ세동방별쥬별잇네
영광영광텬ᄉᆞ양금ᄐᆞ네영광영광거룩ᄒᆞᆫ싀벽
영광영광텬ᄉᆞᄒᆞᄂᆞᆫ찬숑세상이여찬숑히쥬나셧네
三
쥬의찬싱영광잇스니사ᄅᆞᆷ즁화평잇네
평강의쥬다ᄉᆞ리시니젼징긔를ᄂᆞ리세
들이찬숑ᄒᆞ고싀벽밤을이긔네
시비업스신싱명의쥬여곳하ᄂᆞ님씌찬숑
영광영광텬ᄉᆞ양금ᄐᆞ네영광영광거룩ᄒᆞᆫ싀벽
영광영광텬ᄉᆞᄒᆞᄂᆞᆫ찬숑세상이여찬숑히쥬나셧네

第十八 여호와를찬숑홈
18. GOD OVER ALL

一
나의보호여호와길이찬숑ᄒᆞᆯ지라
무한ᄒᆞ신ᄉᆞ랑을우리게더ᄒᆞ고
위ᄐᆡᄒᆞᆫ곳나갈ᄶᅢ션히인도ᄒᆞ시고
한량업ᄂᆞᆫ하ᄂᆞᆯ복더욱주셧네
二
세샹ᄌᆞ식위ᄒᆞ사죠흔ᄉᆞᆺ도푸이고
싀노래쩍쩍ᄒᆞ고물은돌돌흘너
내ᄆᆞᆷ깃브게ᄒᆞ니든닐ᄶᅢ찬숑ᄒᆞ고
이날거룩히직혀귀ᄒᆞᆫ복밧세
三
우리가ᄂᆞᆫ려힝아쥬를본밧을지라
날마다잘밋어셔텬당길을닥고
하ᄂᆞᆯ빗내게빗쳐내ᄆᆞᆷ에그빗찬네
이후셩부맛날ᄶᅢ쥬로써찬양

第十九 수고롭고짐진쟈여뫌니나오라
19. COME UNTO ME ALL YE THAT LABOR.

一
슈고롭고고싱과괴롬만하

짐을무겁게진사롬들아
어셔빨니내게로나아오면
영원ᄒᆞᆫ평안홈을주리라
영원ᄒᆞᆫ평안홈을주리라
二
나의ᄆᆞᄋᆞᆷ과셩픔은브드럽고
온젼유슌ᄒᆞ고겸손ᄒᆞ니
너희들이나의멍에를메고
ᄯᅩᄒᆞᆫ나의힝홈을비호라
ᄯᅩᄒᆞᆫ나의힝홈을비호라
三
너희들이이와ᄀᆞᆺ치힝ᄒᆞ면
령혼이심히평안ᄒᆞ리라
내멍에는메기도ᄇᆡ우쉽고
짐은대단히가ᄇᆡ얍도다
짐은ᄃᆡ단히가ᄇᆡ얍도다

시문학사문학연구총서 · 20

한국시 변동과정의 모더니티에 관한 연구

2001년 5월 25일 초판인쇄
2001년 5월 25일 초판발행

지은이 주 근 옥
펴낸이 김 규 화

펴낸곳 詩 文 學 社
서울특별시 마포구 성산동 209-4
등록: 1974년 2월 11일 No.9-36호
전화: 323-2227 팩스: 323-2228
E-mail: simunhsa@chollian.net

〈파본은 바꾸어 드립니다〉

정가 15,000원