

시의 모더니티에 관한 一考

주근옥

I. 서론

영어 'modernity'를 한국의 경우 '근대성' 또는 '현대성'의 의미로 구별하여 사용하고 있다(영어에서는 이러한 변별이 없다).

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. 제2과정은 서구 제국과의 직접적인 관계인데, 선조 초 전라도 홍양에 표류하여 왔던 이양선이 그것이다. 그 다음에는 화란인 Jan Janse Weltevree(朴燕 仁, 淵, 또는 胡呑萬)와 3인, 유명한 「표류기」와 「朝鮮國記」를 서양에 전파시킨 화란인 Hendrik Hamel, 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 침범 시대였다고 한다. 제3과정은 현해탄을 건너 서구 자본주의가 조선에 들어온 길로 고종 13년(1876) 2월 강화도에서 구로다 키요타카(黒田清隆), 이노우에 카오루(井上馨)와 申櫓, 尹滋承 간에 체결된 수호조약 이래 조선 근대화의 대동맥이 된 노선이다.

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. 이어서 그는 현대시의 개념을, 첫째, 시간적 구획으로 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. 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 문제 삼는다면 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.

吳世榮의 경우, 그는 한국 신문학사에서 시대를 지칭하는 용어만큼 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. 이어서 그는 좁은 의미에서의 근대문학과 현대문학의 차이를 해명하기 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.

하정일의 경우, 그는 근대와 자본주의를 동일시하는 것에 지극히 회의적이다. 만약 그렇다고 한다면 근대는 자본의 논리를 관철시키기 위한 일직선적인 과정에 불과할 것이지만, 실제로는 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, 끝이어서 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. 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
 — 「사랑의 변주곡」 중에서(金洙暎)

최원식의 경우에는 K. Marx의 “포이에르바하에 관한 테제(1845)”의 서두를 인용하면서 여기에 근대성의 근거를 두고 있다. 즉 “포이에르바하를 포함하여 지금까지의 모든 유물론의 주된 결함은 대상 Gegenstand·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.

文德守의 경우, 모더니티가 무엇이나 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 복잡성, 암시성, 반어성 및 모호성을 의미한다고 한다.

T. E. Hulme의 경우, 세계를 잿더미로 보고 이와 같은 현상은 로맨티시즘의 “連續性”의 세계관에서 야기되는 것인바 이를 극복하기 위해서는 “不連續의 원리”가 적용되어야 한다고 한다. 즉 세계는 3개의 동심원으로 구성되어 있는바, ① 무기적 과학의 세계 ② 유기적 인간적 세계 ③ 윤리 종교의 세계가 그것인데, 혼란은 ②가 ③의 위치에까지 올라가 차지하게 됨으로써 야기된다고 한다. 그러므로 그의 “不連續의 원리”는 “神性的 회복”이며 “반휴머니즘, 반로맨티시즘”인 것이다. 이러한 T. E. Hulme의 시론이 Ezra Pound, T. S. Eliot에까지 이어지고 있음을 알 수 있다. A. J. Greimas도 로맨티시즘과 같은 정신심리학적 방법을 진부하고 왜곡된 것이라고 지적하고 있다.

이들의 견해를 요약하면, 모더니티를 과학 내지는 범주의 보편성, 또는 범주의 보편성과 개별성을 포괄한 개념으로 보고 있음을 알 수 있다.

The common verse in Britain from 1890 was a horrible agglomerate compost, not minted, most of it not even baked, all legato, a doughy mess of third-hand Keats, Wordsworth, heaven knows what, fourth-hand Elizabethan sonority blunted, half-melted, lumpy. (Jones 14)

1890년부터 영국에서의 일반 운문은 대부분 모든 레가토의 악절이 잘 구워지지 않은, 모퉁이 송연해지는 혼합물의 덩어리였으며, 키츠, 워즈워스 두 사람을 거치면서 개밥 같이 덜 구워진 혼합식이었으며, 우툴두툴한, 반쯤 거덜 난, 둔감한 엘리자베스 시대의 사람들의(특히 시인·극작가 등) 운문의 울려 퍼짐을 하늘은 안다. —Pound가 영국시가 아직껏 지니고 있는 낭만주의적 색채와 그 악점을 통렬하게 비판한 글

I've had luck again, and am sending you some modern stuff by an America. I say modern, for it is in the laconic speech of the Imagistes, even if the subject is classic... This is the sort of American stuff that I can show here and in Paris without its being ridiculed. Objective—no slither; direct—no excessive use of adjectives, no metaphors that won't permit examination. It's straight talk, straight as the Greek! (Paige 16)

나는 다시 한 번 운 좋게 미국에 의해 이룩된 어떤 현대적인 요소를 당신에게 보내고 있다. 나는 현대적인 것(modern)에 대해 언급하고 있는데, 그 이유는 비록 그 주체가 고전적일지라도 이미지스트들의 간결한 파롤 안에 그것이 존재하기 때문이다. 이것은 내가 여기 파리에서 조롱받지 않고 보여줄 수 있는 아메리카적인 요소의 일종이다. 객관적인 것-미끄러짐이 없는 것, 직접적이고 명백한 것-형용사의 과도한 사용이 없는 것, 실험을 허락하지 않는 은유가 없는 것, 그것은 솔직히 말하는 것, 다시 말해서 이성간이면서도 향문으로 하는 성교(the Greek)와 같이 솔직한 것이다! —Pound가 Harriet Munroe에게 보낸 서신중에서

Poetry must be as well written as prose. Its language must be a fine language, departing in no way from speech save by a heightened intensity (i.e. simplicity). There must be no book words, no periphrases, no inversions. It must be as simple as De Maupassan's best prose, and as hard as Stendhal's.

There must be no interjections. No words flying off to nothing. Granted one can't get perfection every shot, this must be one's INTENTION.

Rhythm MUST have meaning. It can't be merely a careless dash off, with no grip and no real hold to the words and sense, a tumty tum tumty tum ta.

There must be no cliches, set phrases, stereotyped journalese. The only escape from such is by precision, a result of concentrated attention to what one is writing. The test of a writer is his ability for such concentration AND for his power to stay concentrated till he gets to the end of his poem...

Objectivity and again objectivity, and expression: no hindside-beforeness, no straddled adjectives (as 'addled mosses dank'), no Tennysonianness of

speech, nothing—nothing that you couldn't, in some circumstance, in the stress of some emotion, actually say...

Language is made out of concrete things. General expressions in nonconcrete terms are a laziness; they are talk, not art, not creation. They are the reaction of things on the writer, not a creative act by the writer.

'Epithets' are usually abstractions—I mean what they call 'epithets' in the books about poetry. The only adjective that is worth using is the adjective that is essential to the sense of the passage, not the decorative frill adjective. (Paige 91)

시는 산문처럼 문법에 맞게 정확하게 쓰여야만 한다. 그 언어는 고조된 긴장(단순성)에 의해 절약된 파롤로부터 조금이라도 이탈해서는 안 되는 그래서 정제된 언어여만 한다. 거기에는 독서로 배워 발음이 잘 안 되는 말이 있어서는 안 되며, 완곡법이 있어서는 안 되고, 전도가 있어서는 안 된다. 그것은 모파상의 훌륭한 산문처럼 단순하여야 하며, 스탕달처럼 견고하여야만 한다.

거기에는 감탄사적인 것이 있어서는 안 된다. 벗어나 달아나는 말은 아무것도 없다. 부여된 말은 어리집작의 빗땀으로 완성할 수 없으며, 이것은 말의 1차 개념(intention)이 되지 않으면 안 된다.

라임은 반드시 의미를 가지고 있어야만 한다. 그것은 짝 짝 없이 그리고 "a tumty tum tumty tum ta"와 같은 말과 같이 의미의 실제적인 파악 없이, 그저 경솔한 급진이 될 수 없다.

거기에는 상투적인 문구, 관용어구, 스테레오타입의 신문기사 투가 있어서는 안 된다. 그런 것로부터의 탈출만이 누군가가 쓰고 있는 것에 대해 집중된 주의력의 결과로서의 정밀한 것이 된다. 작가의 실험은 그러한 집중과 그가 시의 끝에서 획득할 때까지 집중된 것으로 채류하는 그의 힘을 위한 그의 능력으로 존재한다.

객관성 다시 또 그만큼의 객관성, 그리고 표현: 후방-전방 없는, 두 다리 걸친 형용사("ddled mosses dank; 축축한 혼탁한 이끼"와 같은) 없는, 테니스의 표현과 같은 파롤이 없는, 다시 말해서 어떤 환경 속에서, 어떤 감정의 강제 속에서, 당신이 실제로 언급할 수 없는 무(無)-공(空).

언어는 구체적이며 명확한 것으로 만들어진다. 명확한 팀 안에서의 일반적인 표현은 굵뜨고 나태하다. 그들은 예술품도 아니고 창조물도 아닌 것으로 언급된다. 그들은 작가 바로 그 안에서 사물의 반작용으로 존재하는 것이지, 작가에 의해 창조된 행위가 아니다.

잘 변형되는 형용어구(Epithets)는 실제 추상적인 것으로 존재한다. —나는 그들이 시집 안에서 잘 변형되는 형용어구라고 호칭하는 의미를 부여한다. 형용사로 사용되고 있는 그 가치로 존재하는 그 형용사만이 장식적인·겉치레적인 형용사가 아닌, 그 추이의 의미에 본질적인 것으로 존재한다. —Pound가 1915년 1월 Harriet Monroe에게 보낸 서신중에서

Use no superfluous word, no adjective which does not reveal something...

Go in fear of abstractions. Do not retail in mediocre verse what has already been done in good prose. .

Don't imagine that the art of poetry is any simpler than the art of music...

Don't allow 'influence' to mean merely that you mop up the particular decorative vocabulary of some one or two poets whom you happen to admire...

Use either no ornament or good ornament...

Don't chop your stuff into separate iambs. Don't make each line stop dead at the end, and then begin every next line with a heave... (Hollander 5~6)

불필요한 단어를, 어떤 것을 묵시하지 않는 형용사를, 사용하지 말라.

추상작용을 두려워하라. 기왕에 완전한 산문으로 쓰였던 그래서 좋지도 나쁘지도 않고 평범한 시행을 그대로 옮겨라.

시의 기교가 음악의 기교보다 보다 더 단순하다고 상상하지 말라. 당신을 감탄토록 만들었던 어떤 몇몇의 시인들의 특유의 장식적인 어휘를 당신이 결신들린 듯이 먹어치우는 바로 그러한 방식을 의미하는 “영향력”을 허용하지 말라.

꾸밈음이거나 예배에 사용되는 멋진 기구 같은 단어이거나 하여간 어떤 것이든지 간에 사용하지 말라.

당신의 작품을 갈라진 약강격(iambus)으로 딱딱 잘라내지 말라. 결국 운율이 죽어버린 각각의 시행을 결코 만들지 말 것이며, 그리고 그 시행을 안으로 들어 올려 거기서 새로운 운율과 의미가 시작되도록 하라. —Pound의 몇 가지 금기사항

Imagisme is not Symbolism. The symbolists dealt in “association”, that is, in a sort of allusion, almost of allegory. They degraded the symbol to the status of a word. They made it a form of metonymy... The symbolists' symbols have a fixed value, like the numbers in arithmetic, like 1, 2, and 7. The imagiste's images have a variable significance, like the signs a, b, and x in algebra.

Moreover, one does not want to be called a symbolist, because symbolism has usually been associated with mushy technique. (Gaudier-Brzeska 97)

이미지즘은 상징주의가 아니다. 상징주의자들은 “연상(association)”과 관련되며, 그것은 빗냄의 일종인 알레고리와 대체로 같은 것이다. 그들은 상징을 지각차원의 언어의 지위로 격하시켰다. 그들은 그것을 환유의 형식으로 만들었다.

상징주의자들의 상징은 1, 2, 그리고 7과 같은 산술상의 숫자처럼, 고정된 가치를 가지고 있다. 이미지스트의 이미지는 대수학의 a, b, 그리고 x의 기호와 같은 변화무쌍한 의미작용을 가지고 있다.

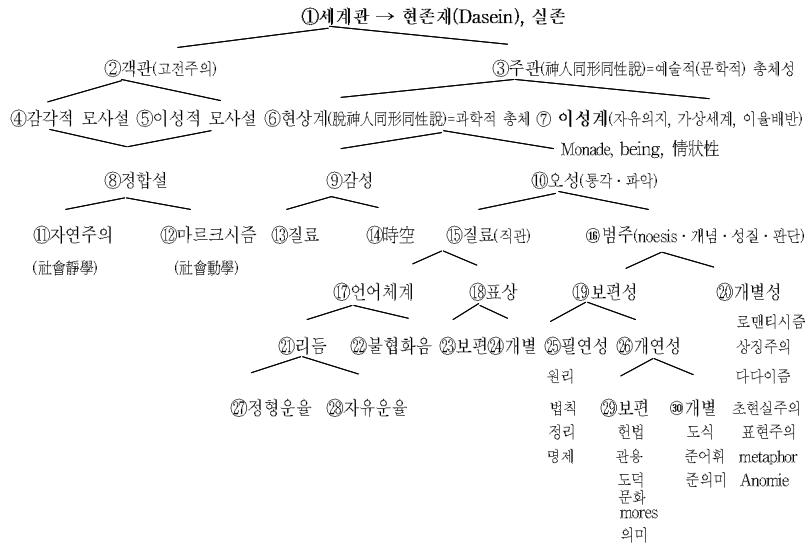
더 나아가 우리는 상징주의자들이라고 호칭되기를 결코 원치 않는데, 그 이유는 상징주의는 눈물을 잘 흘리는 그 감상적인 기법과 결합되기 때문이다. — 이미지즘과 상징주의와 다르다고 하는 Pound의 관점

II. 세계관의 전환

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. 이때의 이성은 二律背反으로서 한 마디로 헛갈리는 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 자기 자신 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.



정합설 { 마르크시즘: 이성계 부정. 객관이 주관을 결정
모더니즘: 이성계 긍정. 主客은 동일

이성 { 이성적 모사설: 天上
마르크시즘: 인간(黨의 강령)
자연주의: 실증(과학)

* 黨의 강령은 곧 개연성(하부구조가 상부구조를 결정한다고 하는 下向法)의 최고정점으로 서 헌법마저 제압하는 것인데, 이러한 논리는 「독일의 이데올로기」(1845~1846)와 「공산당선언」(1848)에 근거하고 있다. 그러나 「경제학비판」(1859)에 와서는 상부구조가 하부구조를 결정한다고 하는 上向法으로서의 필연성(합리성)의 논리(G. W. F. Hegel의 논리에 동조하는 것과 같은)를 펼치고 있는데, 이와 같이 상반된 논리를 펼치고 있는 것은 논리의 모순 때문이 아니라 철학의 전체구조를 완벽하게 구축하지 못한데서 오는 것 같다. 즉 그가 유물론을 주장할 때는 분명히 객관으로서의 정합설에 근거하고 있지만, 개연성과 필연성을 주장할 때에는 이들의 상위 개념인 보편성으로서의 객관, 다시 말해서 주관 속의 객관을 받아들이고 있어 결과적으로 그가 배척한 관념론 속으로 다시 몰입하고만 것이다. 그는 객관적 세계관과 주관적 세계관을 분명하

게 변별하지 못했던 것으로 보인다. 어쨌든 이러한 객관은 현상계(+감성+오성)로서의 제약이며
무제약으로서의 이성인 주관을 소외시킨다.

계몽주의·사실주의: +언어체계+보편적 표상(hyper-reality)+보편성: 합리론과 경험론
마르크시즘: +사회(動學)+언어체계+보편적 표상+보편성(+개연성+필연성)
자연주의: +사회(靜學)+언어체계+보편적 표상+보편성(+개연성+필연성)
로맨티시즘·다다이즘·초현실주의·상징주의·메타포: 범주의 개별성(독단)
G. Lukács: +사회(動學)+언어체계+보편적 표상+보편성+이성계: 예술적 총체성
형식주의: +언어체계+보편적 표상+보편성+이성계: 언어의 자율성
이미지즘: +언어체계+보편적 표상+보편성+이성계: 불연속의 원리, 神性的 회복
모더니즘: +언어체계+보편적 표상+보편성+굴절로서의 관념: F. H. Bradley의 정합설
M. M. Bakhtin: +언어체계+보편적 표상+보편성+이성계: 상호 텍스트성
포스트모더니즘: +언어체계+보편적 표상+개별적 표상(virtual-reality)+보편성+이성계
구조주의: +사회(靜學)+언어체계+감각적 표상+보편성+이성계¹⁾
실존주의: 현존재(Dasein)

- ③ 주관: 神人同形同性說=예술적 총체성
- ⑦ 이성계: 이율배반, 자유의지, 가상세계, 순수자아, Monade
- ⑥ 현상계: 脫神人同形同性說=과학적 총체성
- ⑩ 오성: 통각·파악
- ⑫ 범주: noesis·개념·성질·판단
- ⑭ 개별성: metaphor, 로맨틱시즘, 상징주의, 다다이즘, 초현실주의, 표현주의, 자본주의, Anomie, 파롤 차원의 개별적 의미
- ⑮ 필연성: 원리, 법칙, 정리, 명제
- ⑯ 개연성: 헌법, 관용, 유행, 도덕, 문화, Mores, 랑그 차원의 사전적 의미
- ⑳ 개별성: 圖式(scheme)²⁾
- ㉑ 질료(직관): 마음속의 모든 그림, hyper-text³⁾
- ㉓ 보편성: hyper-reality, 실물 사진, 실물 영상, 마음속에 반영된 사실

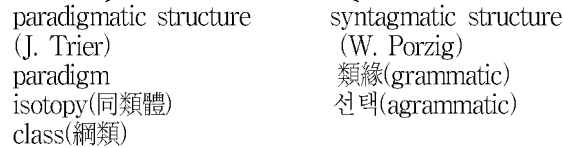
III. 어휘장(Lexical field) 또는 의미장(Semantic field)의 개념

1) Roy Pascal, “게오르그 루카치: 총체성의 개념,” G. H. R. Parkinson 편, 김대웅 역, 「루카치 美學思想」(서울: 문예출판사, 1986), pp. 211~245. G. Lukács, 潘星完 역, 「小說의 理論」(서울: 심철당, 1985), pp. 107~120.

2) 유기체가 가지고 있는 “이해의 틀”을 도식 또는 構造(structure)라고 하는데, 이것은 유기체가 생애적으로 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. 그러나 아직 진행 중이므로 개별성이라고 할 수 있으며, 진행이 끝나면 보편성으로서의 개연성으로 편입될 것이다.

3) 배식환, 「인터넷, 하이퍼텍스트 그리고 책의 종말」(서울: 책세상, 2000), pp. 15~41. “http://”의 “http”는 “Hyper Text Transfer Protocol”의 약자이다.

어휘장 또는 의미장(E. Coseriu)



IV. Language(언어활동)로서의 시

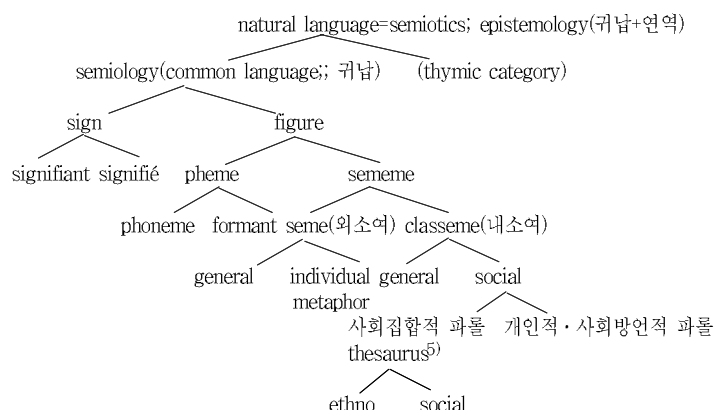
1. minimalism의 경우⁴⁾

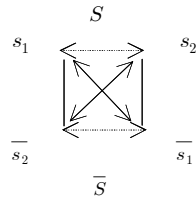
미니멀리스트로 알려진 Amy Hempel은 다음과 같이 기술하고 있다. “문학 분석에서, 용어 “minimalism”은 대개 소설 쓰기의 양해된 어떤 스타일뿐만 아니라 특히 단편소설에 속하는 어떤 성격의 한 덩어리를 일컫는다. 그러나 일반적으로 미니멀리스트로 알려진 작가는, 특히 더 나아가 단편소설의 미니멀리스트로 알려진 작가는 後素(parallel poetics, 또는 병치시학)의 심미, 즉 복잡한 방정식의 신중한 축소, 다시 말해서 복잡하게 뒤얽힌 것이 가장 단순한 향으로 표현될 때까지 이질적인 것을 인수분해 한다. 일반적으로 이러한 텍스트 안에서, 독자가 개인적 경험의 편린들, 즉 인간을 설복시키는 힘으로서의 진술되지 않은 표현으로 반영된 사회전체와 마주칠 때까지 이완과 혼란은 인간의 정신적 교감으로부터 제외된다. 흔히 미니멀리스트로 알려

4) Cynthia Whitney Hallett, 「미니멀리즘과 단편소설(Minimalism and Short Story-Raymond Carver, Amy Hempel, and Mary Robison)」(New York : The Edwin Press, 1999), pp. 7-21. “parallel poetics”를 직역하면 “병치시학,” “병렬시학”이 되겠지만, 그 의미의 개시성으로 보아 後素로 번역하는 것이 낫겠다. 後素는 後功, 餘白, 餘韻, 토운, 神話體系, 深層構造, 冰山技法(iceberg technic)이라는 유의어를 가지고 있는데, 어원적으로는 繪事後素와 素以爲絢, 素其位而行에 근거한다. 素는 文質彬彬의 質과 “素 猶見在也”의 보이는 것이 유예된 在, 그리고 “素富貴 行乎富貴”의 “어떤 처지에 놓이다”라는 뜻의 素이다. 鄭司農은 素란 회화의 質 즉 색채의 정신적 표현으로써 後功이라고 한다. 朱熹는 絢과 대비하여 보이지 않는 質이라고 한다. 예를 들면 四君子인 梅蘭菊竹은 絢이며 眞善美貞은 素, 즉 梅=善, 蘭=美, 菊=眞, 竹=貞이다. 그러나 이것도 보편성이므로 보다 더 개별성이 있는 것을 찾아야 할 것이다. 화가는 이 後素의 원리를 알아야 하고 이 원리를 이해하기 위해서는 자연의 진의를 알아야 한다. 그러므로 後素는 谷神의 玄牝과 渾沌의 七竅 또는 見山祇是山의 경지와도 통하는 것으로 보아도 될 것이다.

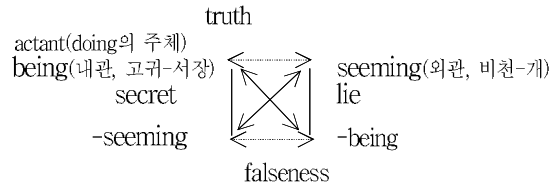
진 Amy Hempel은 이러한 기법에 대해 다음과 같이 언급한다. “당신의 작품 안에 보고 되지 않은 많은 경험이 실제로 페이지 위에 나타난 것보다 더 중요하다. 흔히 이야기의 정서적 초점은 기술되지 않은, 또는 이야기 안에 귀착되어 있는, 다시 말해서 그 밑에 깔려있는 어떤 사건이다.”(Sapp 82-83). 요컨대, 작가는 독자가 적어도 생략되었지만 실제로는 주어져 있는 것로부터 추측하고 있는 어렴풋한 하나의 가능성을 갖도록 조심스러운 면서도 충분히 그 빈 공간의 틀을 어떻게 해서든지 짜 맞추지 않으면 안 된다. 언급된 모든 것 안에는 적어도 반영 또는 함축(비유적 어떤 형식)으로도 언급되지 못한 모든 것을 담아야 한다. 흔히 독자에게는 하찮은 일 또는 사건 같은 것으로서의 사실적인 보고로 여겨지는 것 같은 것으로 주어진다. 비록 최후의 변형이 외부의 실재성을 닮았을지라도, 그 표상적 방법은 단지 외면적으로 언급된 세부묘사만 하고 있는 것이 아니라 그보다 더 많은 이야기가 있다는 것을 암시한다. 일반적으로 미니멀리즘 또는 단편소설의 장인들은, 때로는 부연하고, 때로는 사라지게 하고, 때로는 변형시킬 줄 아는 창조적 재능을 공유한다. 그들은 외견상으로는 긴장 없이 의식적으로 확실한 직조법을 성취할 수 있는 능력을 가지고 있다.”

2. A. J. Greimas의 경우





$\longleftrightarrow$: 반대관계(relation between contraries)
 $\longleftrightarrow$: 모순관계(relation between contradictories)
 $\longrightarrow$: 함축관계(relation between implication)⁵⁾



V. 의미의 구조 및 성분분석

1. 계열구조(paradigmatic structure) 및 결합구조(syntagmatic structure)

5) thesaurus: 어원(語源)은 그리스어로 “지식의 보고(寶庫)”라는 뜻인데, 로제가 영어의 어휘를 내용상으로 분류하여 관련어(關聯語)를 표시한 사전을 만들어 시소러스라는 이름을 붙인 이래, 그러한 사전을 시소러스라고 일컫게 되었다. 현재에는 정보검색(情報檢索), 특히 전자계산기를 사용하는 기계검색의 분야에서 관련어를 표시한 어휘표(語彙表)의 필요성이 중요시되어 그것을 시소러스라고 하는 경우가 많다. 여기에는 유의어(類義語)·반의어(反義語)뿐만 아니라, 개념의 상위·하위의 관계에 의한 관련어도 중요하여, 필요한 정보가 빠짐없이 검색되는 것이 요구된다. 한국의 경우 남영신(南永信)의 《우리말 분류사전》, 박용수(朴容秀)의 《우리말 갈래사전》 등이 시소러스에 속한다.

6) 비록 관계의 이러한 유형의 존재자가 흠잡을 데 없이 명백한 것 같을지라도, 그 정위의 문제($s_1 \rightarrow s_2$ 또는 $s_2 \rightarrow s_1$)는 아직 해결되지 못했다. 여기서 우리는 이러한 쟁점을 제기하지 않을 것인데, 그 이유는 그 해답이 이러한 논증을 위해 필연적이지 않기 때문이다.

paradigm	isotopy	class	syntagme			비고
			의미소	의미소	의미소	
생물	동물	개	㉠ 개집	㉡ 개가	㉢ 짖는다	
		인간	㉣ 서장실	㉤ 서장이	㉦ 말한다	
	식물					

위의 도표에 나타난 의미소 ㉡㉢㉤㉦, 그리고 ㉠와 ㉣의 부류(class)를 서로 바꿔가며 조작하여 결합하면 다음과 같은 문장이 만들어진다. 그리고 이 문장의 성분을 분석하면 다음과 같이 나타남을 볼 수 있다.

2. 결합구조의 성분분석

결합구조	문장성	구조	의미성	역사성	사실성	은유상징성	강요	이미지	문학성	多聲性	모더니티
개집에서 개가 짖는다. 서장실에서 서장이 말한다.	평서문 類緣	단층	보편성	+	+	-	-	-	-	-	-
개는 서장이다. 서장은 개다.	非文 선택	단층	개별성	-	-	은유 아주 많다	+	+	-	-	-
서장이 짖는다. 개가 말한다.	非文 선택	단층	개별성	-	-	상징 조금 있다	+	+	-	-	-
서장실에서 개가 짖는다. 개집에서 서장이 말한다.	평서문 類緣	중층	보편성	+	+	신호 -	+	+	+	+	+

위의 도표에서 보는 바와 같이 모더니티는 4의 문장 속에 나타나고 있음을 볼 수 있다. 2와 3에도 모더니티가 있는 것 같지만 청자에게 개별적인 의미를 강요(cf : 김기림의 <눈물의 강요>를 참고 바람)하는 주장이나 폭력이며, 4의 경우에는 의미가 보편적이어서 폭력성이 없기 때문에 리얼리티가 살아나고 있음을 볼 수 있다. 이와 같이 모더니티는 표층에는 나타나지 않고 심층에 숨어 있어서 오감으로는 감지할 수 없는 것이지만, 마치 형태가 있는 것처럼 행세하고 있는 것이다. 시는 바로 4와 같은 표현을 기본적으로 요구한다. 그렇다고 해서 metaphor를 전적으로 부정하는 것은 아니며 제한적으

로 특별한 경우(역사적·과학적 조건)에 사용하는 것을 허용한다.⁷⁾

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 올 수는 있으나 그것은 억울한 “눈물의 강요”라는 것이다. 그러므로 시인은 엑스터시가 어떠한 인생의 時空의 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 우리는 얼굴과 노한 목소리가 제일 시적일 것이라고 한다. 소재에 불과한 감정을 구축하고, 또 인위적이고 외면적이며 부자연스러운 리듬에 관심을 두지 않고 오직 자연스러운 언어의 구체적인 상태에서 시적 관계를 발견할 때 비로소 내면적인 본질인 리듬을 담게 될 것이라고 한다. 많은 여허 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 실패하는 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 그들의 벨류(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 것이

7) 서구 철학의 이성계를 동양철학의 後功, 餘白, 또는 後素와 동일한 것으로 보아야 할지는 앞으로의 연구과제로 남아있다. 또한 後素를 谷神의 玄牝, 渾沌의 七竅, 見山祗是山の 경지와 비교 검토해 볼만한 것으로 생각된다. 어원적으로는 繪事後素와 素以爲絢, 素其位而行에 근거하고 있으며, 素는 文質彬彬의 質과 “素 猶見在也”의 보이는 것이 유예된 在, 그리고 “素富貴 行乎富貴”의 “어떤 처지에 놓이다”라는 뜻의 素이다. 素란 회화에 있어서 색채의 정신적 표현으로써 後功이라고 하며, 朱熹는 絢과 대비하여 보이지 않는 質이라고 한다. 예를 들면 四君子인 梅蘭菊竹은 絢이며 眞善美貞은 素, 즉 梅=善, 蘭=美, 菊=眞, 竹=貞이다. 화가는 이 後素의 원리를 알아야 하고 이 원리를 이해하기 위해서는 자연의 진의를 알아야 한다.

다. 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 단편이면서도 그것이 상관하는 현실 전부를 대표하는 부분이라고 한다.⁸⁾ 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 한번 심각하게 반추해보아야 한다는 것을 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 심층의 미의 역동성을 기계의 운동과 같은 맥락에서 파악하려고 했던 것이

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

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.⁹⁾

VI. C. Baudelaire의 "Correspondances(相應)"의 구조

14행 시구인 이 소네트는 11음절 약강 5보격의 시(영국) 또는 알렉산더격(프랑스)을 말하며 이들의 각운 배합(scheme)은 'sonnet'가 고정된 형식인 전통적 시임에도 불구하고 폭넓게 그리고 그 변화가 다양하게 실행된다. 세 가지 가장 널리 알려진 전통적 각운 배합인 'sonnet'의 버전은 이탈리아식의 소네트인 페트라 풍(petrarchan: octave: abbaabba, sestet: adefde & cdcddc 또는 근접된 2행 대구를 피하는 비슷한 조합), 스펜서 풍(abab bcbcdcd ee), 그리고 영국적인 셰익스피어 풍(abab cdcd efef gg)이 있다.¹⁰⁾ 정형시는 프랑스의 경우 레(Le lai), 빌라넬르(La villanelle), 발라드(La Ballade), 판토므(La pantoum) 등이 있지만, 소네트는 18세기에 일단 광채를 잃었다가 19세기가 되어 다시 인기를 되찾은 형식이다.¹¹⁾

아무튼 현대시의 근원들 가운데 하나가 "Correspondances"가 포함된 「악의 꽃들(Les Fleurs du Mal)」이라는 데는 의견이 대부분 일치한다.¹²⁾ 사실 C. Baudelaire의 등장으로 그의 시가 프랑스는 물론 전 유럽의 관심사가 되었으며, 프랑스 자체 내에서는 로망티시스트들과는 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

9) 주근옥, 「한국시 변동과정의 모더니티에 관한 연구」(서울: 시문학사, 2001), 37~40.

10) The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, 1993 ed., s. v. "sonnet." 참조.

11) Maurice-Grammont, 閔熹植 역, 「프랑스 詩法概論」(서울: 探究堂, 1984), p.143.

12) Marcel Raymond, 金華榮 역, 「프랑스 現代詩史: 보들레르에서 超現實主義까지」(서울: 문학과 지성사, 1983), p. 11.

말의 창시자 중의 한 사람이라고 하는 Hugo Friedrich의 주장에 귀를 기울여볼 필요가 있다.¹³⁾

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.¹⁴⁾

그러면 그의 ‘外形’과 ‘深淵’에 대해서 보다 구체적으로 알아보기 위하여 “Correspondances(相應)”를 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 낮익은 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
木笛처럼 부드럽고 草原처럼 푸르른 향기들도 있지.
—그리고 또 짙은 향기, 풍성하고도 요란한 향기도 있어

13) Hugo Friedrich, 장희창 역, 「현대시의 구조: 보들레르에서 20세기까지」 (서울: 한길사, 1996), pp. 51~52.

14) Ibid., pp. 56~58.

용연향, 사향, 안식향, 훈향처럼
무한한 것들의 擴張力을 지녔기에
정신과 肉感의 황홀을 노래하네.

La Nature un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses *paroles*;
L'homme y passe à travers des forêts de *symboles*
Qu'il l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui 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,

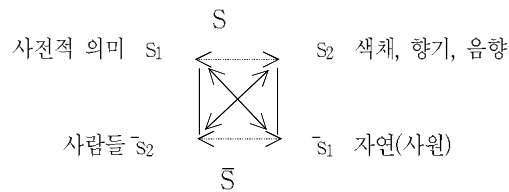
Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le enjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.
—"Correspondances" 전문¹⁵⁾

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 이탈한 소네트이다. 여기서 각운이라 함은 듣기에 좋은 음조의 배열규칙을 말하는데 프랑스 시의 음악성을 지지하는 것이다. 이 시는 고전시에 적용되던 엄격한 작시법에 반기를 들었음에도 불구하고 기본적으로 각운의 규칙을 따르고 있다. 각운이란 시구의 끝에 강세를 받는 모습뿐만 아니라 동시에 이 모습 뒤에 계속되는 모든 것의 동일음을 요구하는 것을 말한다. 그러나 각운의 수는 별로 많지 않고 同系統의 각운이 자주 되풀이됨으로써 권태롭고 쓸모 없게 되어 12

15) Marcel Raymond, 金華榮 역, 「프랑스 現代詩史: 보들레르에서 超現實主義까지」(서울: 문학과 지성사, 1983), pp. 25~26.

세기부터 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.¹⁶⁾ 이 규칙에 따르면 이 시는 "mffm fmmf mmm mmm"으로 구성되어 포웅운임을 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.¹⁷⁾ 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.¹⁸⁾

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 만들어내는 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 사각형으로 포착해 보면 다음과 같다.



이 시의 통사구조는 “사람들이 자연(사원)과 함께 있다”이다. 이 말은 곧

16) Maurice-Grammont, 閔憲植 역, 프랑스 詩法概論」(서울: 探究堂, 1984), pp.45~46.

17) Hugo Friedrich, 장희창 역, op. cit., p. 59.

18) Ibid., pp. 68~69.

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 숨어있다고 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.¹⁹⁾

VII. metaphor(선택적 syntagmatic structure)

내용측면(content plane)에서 임신한 것처럼 이루어지는 metaphor는 시각뿐만 아니라 聽覺 嗅覺 味覺 觸覺 知覺 모두가 해당된다. 이는 唯識論에서 十二處 가운데 眼耳鼻舌身意의 六根으로써 근거를 삼고 있는(所依) 色聲香味觸法の 六境과도 유사하다. 이를 도표로 표시하면 다음과 같다.

	시각	청각	후각	미각	촉각	지각
시각	-	+	+	+	+	+
청각	+	-	+	+	+	+
후각	+	+	-	+	+	+
미각	+	+	+	-	+	+
촉각	+	+	+	+	-	+
지각	+	+	+	+	+	-

19) 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 이미지라-모든 시인들이 함축한 이미지라는 어떤 한계가 있다-는 전적으로 적합하거나 지속적인 것만은 아니다)"라고 하면서, T. S. Eliot도 심층구조가 외부로 드러나려고 하고 있음을 지적하고 있다.

X축과 Y축의 이미지를 등식으로 조합하면 시각=청각 청각=시각 시각=후각 후각=시각 시각=미각 미각=시각 시각=촉각 촉각=시각 시각=지각 지각=시각(+부분)과 같은 이중 조합의 60개와 그리고 시각=시각(-부분)과 같은 6개의 단일 조합이 이루어져 모두 66개의 메타포의 기본구조가 성립된다.

VIII. 정형시와 자유시의 구체적인 예²⁰⁾

20) 朴瑛烈, “音韻論,” 『英詩概論』, 英美詩文學叢書, 3, (서울: 新丘文化社, 1993), pp. 102~147.

Foot의 종류—1. Iambus(약강조) 2. Trochee(강약조) 3. Anapaest(약약강조) 4. Dactyl(강약약조)

Metre의 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)

Stanza(連)의 종류—1. Couplet(2행연) 2. Tercet(3행연) 3. Quatrain(4행연) ① Elegiac Stanza ② Ballad 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).

연의 종류: 연의 형식으로는 2행연, 3행연, 4행연(Four-line, Stanza, Quatrain)이 있다. 이 4행연은 ① Elegiac Stanza ② Ballad Stanza ③ Short Metre ④ Long Metre ⑤ In Memoriam Stanza ⑥ Omar Khayyam Stanza가 있다. 그리고 5행연, 6행연, 7행연, 8행연, 9행연, 10행연, 11행연, 12행연, 마지막으로 14행시(Sonnet)가 있다. 이것은 Stanza의 형식이 아니라 14행으로 완결된 하나의 시형식(poem-form)이다. 약강조 5보격으로 쓰이며, 리듬 도식과 시행의 분열에 따라 다음과 같이 분류된다. ① Italian Sonnet: 이것은 전반의 8행(octave)이 두 개의 4행연으로 완결된 하나의 시형식(poem-form)이다. 약강조 5보격으로 쓰이며, 리듬 도식과 시행의 분열에 따라 다음과 같이 분류된다. ① Italian Sonnet: 이것은 전반의 8행(octave)이 두 개의 4행연으로 완결되고 리듬 도식은 abba, abba와 같이 포옹운을 반복한다. 후반의 6행(sestet)도 두 개의 3행(tercet)으로 나뉘어지며, 리듬 도식은 cde cde 혹은 cdc cdc 기타 여러 가지 변조가 있을 수 있다. Thoms Wyatt가 처음으로 이태리에서 수입했다. ② English Sonnet: 이것은 세 개의 4행연과 한 개의 2행연으로 구성되며 리듬 도식은 abab cdcd efef gg이다. 일명 Shakespearian sonnet이라고도 한다. ③ Spenserian Sonnet: 이것은 Shakespearian sonnet의 변형이며 E. Spenser가 사용하였기 때문에 생긴 명칭이다. 리듬 도식은 abab bcbc cdcd ee이다. 이밖에 Ode, Rondeau, Villannell, Triolet, Free verse 등이 있다

자유시는 W. 휘트먼 또는 프랑스 상징주의자들로부터 시작된 것이라고 하지만 그렇지 않고 시편에서 시작하고 있음을 볼 수 있다. 박종수에 의하면, 1753년에 Robert Lowth의 저술이 발간된 이래 시편의 시는 시행으로 구성되어있고, 시행은 다시 둘 또는 세 개의 보격(meter)으로 나뉜다는 것이 일반적으로 인정되어 왔다. 또 보격과 보격은 짧은 중간 휴지에 의해 분리되고, 시행은 긴 휴지로 끝맺어진다. 이것을 도식화하면 다음과 같다.

1) 3 + 3 형

섬들아 내 앞에 잠잠하라(하하리슈/ 엘라이/ 이임)
민족들아 힘을 새롭게 하라(우르움민/ 야할리푸/ 코아흐)
—이사야 41:1

2) 3 + 2 형

오래된 연못이여 개구리 뛰어드는 풍당 물소리

古池や蛙飛こむ水の音

—마츠오 바쇼우(松尾芭蕉, まつおばしょう, 1644~1694)

한밤에 남몰래 벌레는 달빛 아래 밤을 갉는다

夜ル竊(ヒソカ)ニ虫は月下(げっか)の栗(くり)を穿(うが)つ

다시스와 섬의 왕들이(말르케/ 타르쉬스/ 우스바)

공세를 마치며(미느하/ 야쉬부)

—시편 72:10

3) 2 + 2 형

내가 오랫동안 고요히 하며(헤세티/ 베올람)

잠잠하여 잠았으나(아하리쉬/ 에트아페크)

—이사야 42:14

시행의 구성 요소인 보격들은 "보격간 대구법"(혹은 평행법: parallelism of members)이라고 일컬어지는 공통성(commonality) 또는 대응성(correspondence)을 종종 갖는다. 두 세 개의 보격들과 아울러 휴지와 보격간의 대구법으로 하나의 시행을 구성하는 이러한 관행에 대해서는 시편 24편 1-3을 예로 들어 도식적으로 설명할 수 있다. 즉 자유시의 형식임을 알 수 있다.

A /+ B //

혹은 경우에 따라

A /+ B /+ C //

1절

A 땅과 거기 충만한 것과/

B 세계와 그 중에 거하는 자가 다 여호와와 것이로다 //

2절

A 여호와께서(그가) 그 터를 바다 위에 세우심이어/

B 강들 위에 건설하셨도다//

3절

A 여호와와 산에 오를 자 누구며/

B 그 거룩한 곳에 설 자가 누구고//

요약하면, 시의 현대성(modernity)를 결정하는 것은 <자유시>라고 하는 시형식이 아님을 확인할 수 있다.

—마츠오 바쇼우(松尾芭蕉)

枯枝(かれえだ)に鳥(からす)のとまりたるや秋の暮。

마른 가지에 까마귀 앉아있네 가을 어스름.

—마츠오 바쇼우(松尾芭蕉)

* "鳥(からす)のとまりたるや"는 字余り句(音數餘分句)임.

芭蕉野分(のわき)して盥(たらい)に雨を聞く夜(よ)かな。

파초에 태풍불고 대야의 빗방울 소리 듣는 밤이로구나.

—마츠오 바쇼우(松尾芭蕉)

棕結(ちまきゆ)ふ片手(かたで)にはさむ額髪(ひたいかみ)。

한 손으로 떡을 묶으며 치켜 올리는 이마의 머리칼.

—마츠오 바쇼우(松尾芭蕉)

目には青葉(あおば)山ほととぎす初鰓(はつがつお)。

눈에는 신록 귀에는 두견새 입엔 만물 가다랭이.

—야마구치 소도우(山口素堂, やまぐちそどう, 1642~1716)

五月雨(さみだれ)や大河(たいが)を前に家二軒。

유월 장마비여 큰 강물 앞의 집 두 채.

—요사 부송(与謝蕪村, よさぶそん, 1716~1783)

ものいはず客と亭主(あるじ)と白菊(しらぎくと)。

아무 말 없네 손님도 주인도 흰 국화꽃도.

—오오시마 료타(大島蓼太, おおしまりょうた, 1718~1787)

どんど焼きどんどと雪の降りにけり。

돈도야키여 불꽃 위에 눈이 쏟아지네.

—고바야시 잇사(小林一茶, こばやしいつさ, 1763~1827)

* どんと焼き: 설날 아이들이 대문 앞에 세워 놓았던 소나무 금줄 따위를 모아 정월 보름날에 바깥마당이나 논에서 태우는 놀이.

寝蝶(ねるちょう)や焼野(やけの)の烟(けむり)かゝる迄(まで)。
들불의 연기가 뒤덮일 때까지 잠든 나비여. —小林一茶(こばやし いっさ, 1763~1827)

—고바야시 잇사(小林一茶)

枝豆(えだまめ)や三寸(さんずん)飛んで口に入る。
가지째 꺾은 풋콩이 튀어서 세치 입으로 들어가네.
—마사오카 시키(正岡子規, まさおか しき, 1867~1902)

稻妻(いなずま)や檜(ひのき)ばかりの谷ひとつ。
번갯불이여 노송나무 한 그루뿐인 골짜기.
—마사오카 시키(正岡子規)

門を出て十歩に秋の海廣し。
문을 나서서 열 걸음만 걸어도 가을의 난바다.
—마사오카 시키(正岡子規)

여울물에 흘러가는 무 이파리의 빠름인가
流れ行く大根の葉の早さかな
—타카하마 료시(高浜虚子, たかはまきよし, 1874~1959)

さやけくて妻とも知(し)らずすれちがふ(う)。
날씨 하 청명해 아내 줄도 모르고 스쳐 지나도다.
—니시카키 슈우(西垣脩, にしかき しゅう, 1910~1978)

山鳩(やまばと)よみればまはりに雪がふる。
산비둘기여 사방을 둘러보면 눈발이 쏟아진다.

—타카야 소우슈우(高屋窓秋, たかやそうしゅう, 1913~1999)

船(ふね)焼(やき)捨てし船長(しせんちょう)は泳(およ)ぐかな。

배 불살라 버리고 선장은 헤엄치노라.

—타카야나기 시게노부(高柳重信, たかやなぎしげのぶ, 1923~1983)

오직 몇 자 거리에 강달이 뗏고
필력은 등불 깊은 밤 비치네
모래밭에 백로들이 떼지어 조용히 잘 새
배꼬리엔 물고기 발랄하게 뛰는 소리

江月去人只數尺
風燈照夜欲三更
沙頭宿鷺聯拳靜
船尾跳魚撥刺鳴

—漫成(杜甫)

북천이 맑다커늘 우장 없이 길을 나니
산에는 눈이 오고 들에는 찬비로다
오늘은 찬비 맞았으니 얼어 잘까 하노라
—寒雨歌(임제)

월상치 두 손 받쳐
한 입에 우겨 넣다

희뜩
눈이 팔려 우긴 채 내다보니

흠는 꽃 쫓이던 나비
울 너머로 가더라

—상치쌈(조운)

바닷가에 깨어진
낡은 의자에는

옛날에 누군가
앉았단고

달밤 바닷가에는
바람만 부는데,

가끔 가다가 그 의자에
갈매기가 앉고는 하누나.
—낡은(김억)

산 뿔앞에 빗방울이 친다
멧비둘기가 난다
나무등걸에서 자벌기가 고개를 들었다 멧비둘기 권을 본다
—산비(백석)

가도 가도 붉은 황톳길
숨 막히는 더위뿐이더라.

낮선 친구 만나면
우리들 문둥이끼리 반갑다.

천안 삼거리를 지나도
쭈세미 같은 해는 서산에 남는데

가도 가도 붉은 황톳길
숨 막히는 더위 속으로 질름거리며

가는 길

신을 벗으면
버드나무 밑에서 지까다비를 벗으면
발가락이 또 한 개 없어졌다.

앞으로 남은 두 개의 발가락이 잘릴 때까지
가도 가도 천리, 먼 전라도 길.
—전라도 가는 길(한하운)

美 八軍 後門
鐵條網은 大文字로 OFF LIMIT
아이들이 五六人 둘러앉아
모닥불을 피우고 있다.
아이들의 枸杞子빛 男根이
오들오들 떨고 있다.
冬菊 한 송이가 삼백 오십원에
一流 禮式場으로 팔려간다.
—冬菊(김춘수)

그는 해변가에 차를 대고
빗방울 흐르는 창으로
바다를 바라다보고 있다
옆에 앉아 있는 늙은 개도
바다를 바라다보고 있다
—어느 해변에서(피천득)

이슬 먹음은 새맑은 동백꽃이
바람도 없는 어두운 밤중
그 벼랑에서 떨어져 내리고 있습니다.
깊은 강물 위에 떨어져 내리고 있습니다.

—삼경(서정주)

1947년 봄

심야

황해도 해주의 바다

이남과 이북의 경계선 용당포.

사공은 조심조심 노를 저어가고 있었다.

울음을 터뜨린 한 영아를 삼킨 곳

스무 몇 해나 지나서도 누구도 그 수심을 모른다.

—민간인(김종삼)

징이 울리고 막이 내렸다

오동나무에 전등이 매어 달린 가설 무대

구경꾼이 돌아가고 난 텅 빈 운동장

우리는 분이 얼룩진 얼굴로

학교 앞 소줏집에 몰려 술을 마신다

답답하고 고달프게 사는 것이 원통하다

팽과리를 앞장세워 장거리로 나서면

따라붙어 악을 쓰는 건 쪼무래기들뿐

처녀애들은 기름집 담벽에 붙어 서서

철없이 킬킬대는구나

보름달은 밝아 어떤 녀석은

걱정이처럼 울부짖고 또 어떤 녀석은

서림이처럼 해해대지만 이까짓

산구석에 처박혀 발버둥친들 무엇하랴

비료값도 안나오는 농사파워야

아예 여편네에게 맡겨 두고

쇠전을 거쳐 도수장 앞에 와 돌 때

우리는 점점 신명이 난다

한 다리를 들고 날나리를 불거나
고갯짓을 하고 어깨를 흔들거나
—農舞(신경림)

아이들이 큰소리로 책을 읽는다
나는 물끄러미 그 소리를 듣고 있다
한 아이가 소리내어 책을 읽으면
또 아이도 따라서 책을 읽는다
칭아한 목소리로 꾸밈없는 목소리로
“아니다 아니다”라고 읽으니
“아니다 아니다” 따라서 읽는다
“그렇다 그렇다!”라고 읽으니
“그렇다 그렇다!” 따라서 읽는다
읽기도 좋아라 하급반 교과서
활자도 커다랗고 읽기에도 좋아라
목소리 하나도 흐트러지지 않고
한 아이가 읽는 대로 따라 읽는다
이 봄날 쓸쓸한 우리들의 책읽기여
우리나라 아이들의 목청들이여
—하급반 교과서(김명수)

가을밤의 차가운 촉감...
나는 여기저기 걸어 다니다가
붉은 농부의 얼굴처럼 생긴
달이 생울타리에 기대고 있는 것을 보았네.
나는 말하지 않았지만 고개를 끄덕였네.
주위에는 생각에 잠긴 별들이
도시 아이들처럼 흰 얼굴을 하고 있었네.

A touch of cold in the Autumn night...
I walked abroad,

And saw the ruddy moon lean over a hedge
 Like a red-faced farmer.
 I did not speak, but nodded,
 And round about were the wistful stars
 With white faces like town children.
 —"Autumn"(T. E. Hulme)²¹⁾

군중 속에 문득 나타난 이 얼굴들
 검고 축축한 나뭇가지의 꽃잎들

The apparition of these faces in the crowd;
 Petals on a wet, black bough.
 —In a Station of the Metro(Ezra Pound)²²⁾

여기는 런던의 채링 광장
 한밤중
 거기 많은 군중이 있고
 불빛도 없어,
 많은 군중, 거의 속삭임소리도 없는 암흑
 그래, 핏기 없는 여인—핏기 없는 어머니!
 그녀는 핏기 없는 얼굴을 가지고 있다.
 그녀는 검은 옷을 입었다.
 군중의 암흑 속에서,
 그녀는 흰책방 여기저기를 헤매고,

21) T. E. Hulme (1883-1917) : 영국의 에세이스트, Henri Bergson 저작의 번역자, 미학 이론가이자 문학비평가. 20세기초에 에즈라 파운드, F. S. 플린트 등과 함께 이미지스트 운동을 촉발시킨 것으로 널리 알려져 있다. 하지만 자신은 파작이어서 여섯 편의 시밖에 남기지 못했다. T. S. Eliot이 영어로 쓰인 가장 아름다운 시중의 하나라고 격찬하였다는 대표적인 이미지스트의 시이다.

22) Ezra Pound는 "소용돌이주의(vorticism)"에서 다음의 하이쿠를 모방했다고 언급하고 있다. "The fallen blossom flies back to its be branch: /A butterfly." "落花枝に歸ると見れば胡蝶かな. 지는 벚꽃 가지로 돌아간다 보았더니 나비로구나." —荒木田守武(あらきだもりたけ, 1473~1549).

되돌아오고 다시 되돌아오고
그녀는 흔들리며 헤맨다.

This is Charing Cross;
It is midnight;
There is a great crowd
And no light,
A great crowd, all black that hardly whispers aloud.
Surely, that is a dead woman—a dead mother!
She has a dead face;
She is dressed all in black;
She wanders to the bookstall and back,
At the back of the crowd;
And back again and again back,
She sways and wanders. (VI, 1~12)
—Antwerp(Ford Madox Ford)

IX. 결론

우리는 자유에 대하여 깊이 생각하고 아울러 현대시의 조건에 대해서도 다시 한번 검토해 볼 필요가 있다고 생각한다. 즉, 현대시의 필요충분조건은 심층의미(모더니티)이며, 자유운율이나 의미의 개별성이 아니라는 것, 그러므로 정형운율이긴 그것의 변형이긴 상관없이 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 막대의 굴절, 整合說의 아노미 현상), 즉 I. Kant, G. W. F. Hegel의 이성과 비교되는 관념에 초점을 맞추고 있기 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 예술의 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 있기 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, 진

리의 기준적 관점인 비판론 또는 정신현상학의 관점과 근접하고 있다는 것을 인정하지 않을 수 없는 것이다.

참고문헌

- 金起林, 「詩論」, 金起林 全集, 2, 서울: 심설당, 1988
- 배식한, 「인터넷, 하이퍼텍스트 그리고 책의 종말」, 서울: 책세상, 2000.
- 주근옥, 「한국시 변동과정의 모더니티에 관한 연구」, 서울: 시문학사, 2001.
- 朴琪烈, “音韻論,” 「英詩概論」, 英美詩文學叢書, 3, 서울: 新丘文化社, 1993.
- Cynthia Whitney Hallett, 「미니멀리즘과 단편소설(Minimalism and Short Story-Raymond Carver, Amy Hempel, and Mary Robison)」, New York : The Edwin Press, 1999.
- 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.
- G. Lukács, 潘星完 역, 「小說의 理論」, 서울 : 심설당, 1985.
- Hugo Friedrich, 장희창 역, 「현대시의 구조: 보들레르에서 20세기까지」, 서울: 한길사, 1996.
- Marcel Raymond, 金華榮 역, 「프랑스 現代詩史: 보들레르에서 超現實主義까지」, 서울: 문학과 지성사, 1983
- Marcel Raymond, 金華榮 역, 「프랑스 現代詩史: 보들레르에서 超現實主義까지」, 서울: 문학과 지성사, 1983.
- Maurice-Grammont, 閔憲植 역, 프랑스 詩法概論」, 서울: 探究堂, 1984.
- Roy Pascal, G. H. R. Parkinson 편, 김대웅 역, 「루카치 美學思想」, 서울 : 문예출판사, 1986.
- T. S. Eliot, "Baudelaire." in Selected Essays, London · Boston: Faber and Faber Limited, 1980.

