

詩的 話者와 讀者의 反應

姜 南 周*

- | 目 | 次 |
|------------------|-------------------|
| 1. 문제의 제기 | 1) 가설에 상응하는 독자 |
| 2. 시적 화자 | 2) 불확정성의 보완적 해석자 |
| 1) 경험적 자아로서의 화자 | 3) 과거에서 떠나 현재 만들기 |
| 2) 허구적 인물로서의 화자 | 4. 작자와 독자의 협력 |
| 3) 함축적 이데아로서의 화자 | 5. 마무리 |
| 3. 시적 독자 | |

1. 문제의 제기

인간은 살아 있는 동안 事와 物과의 관계에서 벗어나지 못한다. 결국 삶의 궤적은 事와 物에 대한 충격(impact)과 반응(response)의 집적에 의해서 이루어진다. 그 삶의 궤적에서 우리는 인간의 존재양식을 발견하게 된다.

시인의 경우, 그의 존재양식에 대한 확보 역시 이같은 과정에서 예외일 수는 없다. 그러나 충격의 단순한 수용이 아니라, 외부세계의 수용과 이의 변형 굴절을 통하여 세계와 자아와의 동일시(identity)를 꾀한다는 점에서 시인은 시인만의 특수성을 보이게 되는 것이다. 그리고 이같은 동일시의 반영을 통하여 시인은 특수한 존재양식의 확보가 가능하게 되는 것이다.

시인이 이처럼 동일시를 이룩해 나가는 과정 속에는 그 집행자가 있기 마련이다. 그 집행자는 시의 성립에 직접 가담한다. 그리고 능동적으로 시의 세계를 구축하여 독자에게 제시한다. 이때의 제시 방법은 두 말할 것도 없이 언어를 통한 표현 가능한 세계를 만들어 독백적으로 일

* 부산수산대학 교수(現代詩論)

러주는 것이다. 그 이르는 말을 독자가 들을 때 비로소 시의 성립은 가능하게 되는 것이며, 시의 세계는 존재가 실현되는 것이다.

해묵은 논의가 될 수도 있겠지만, 이 때 시 속에서 표현 가능한 세계를 독자에게 일러주고 있는 화자의 존재는 누구인가. 그리고 그 화자의 이야기를 듣고 있는 청자 또는 독자는 누구인가는 실로 한 편의 시를 가능하게 하는 데 있어서 중요한 의미를 지니는 물음이 아닐 수 없다.

인간의 생애에 끊임없이 충격을 주고 있는 事와 物은 인간에 대한 타자이다. 즉 시인에게 있어서 자아와 대칭적 상태로 존재하는 객관적 세계인 것이다. 이 객관적 세계를 시인이 상상력으로 조명해서 나타내는 조응(照應)의 세계는 추상의 세계이며 환상적이다. 그 환상의 빛깔은 시인의 언어, 시 속에서 나오는 화자의 목소리의 농도에 따라 달라지기 마련이다. 그리고 그 농도, 시인이 시 속에서 말하게 하는 자의 어조(tone)가 궁극적으로 자아와 세계의 조화를 가능하게 하며, 동일성은 상상력의 작용이 가능하게 하는 바탕으로 되고 있는 것이다.

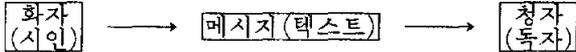
그래서 여기에서 우리는 시 속에서 말하는 자, 즉 시적 화자의 존재를 규명해 볼 필요성을 느끼는 것이다. 그리고 그 시적 화자는 독자와 어떤 관계에 놓여 있는가. 어떤 관계 때문에 오늘날 독자의 역할은 증대되고, 그 비중은 높아지는가를 밝혀봄으로써 시가 새로운 하나의 동일성의 차원으로 승화되고, 세계가 미적 체험으로 융합되어 반응하는가를 살펴볼 필요성을 느끼게 되는 것이다.

2. 시적 화자

모든 문학작품의 기본구조는 원칙적으로 화자(narrator, Erzähler)가 어떤 유형의 이야기(어떤 유형이든)를 청자나 독자에게 들려주는 것으로 되어 있다. 서사문학의 경우 이는 더욱 두드러지지만, 서정시의 경우 이의 존재가 서사문학에서와 같이 명확하게 드러나지 않을 때가 있다. 이는 화자가 자기의 모습을 독자에게 명확히 드러내지 않고 작품 속에 숨어 있을 뿐이기 때문이다.

이렇게 작품 속에 함축되어 있는 화자일 경우라도 그는 자신의 목소

리를 지닌다. 이 목소리가 작품을 통해서 메시지로 독자에게 전달된다. 그 과정은 수평적이고 3자의 관계는 수평관계다. 이를 도식화해 보면 다음과 같다.”



이 경우 역시 화자의 정체는 불분명하다. 청자 혹은 독자의 입장에서 볼 때, 화자에 대한 의문이 풀리지 않으면 작품에 대한 의문도 풀리지 않는다.

1) 경험적 자아로서의 화자

작품 속에서 얼굴을 드러내는 화자로서 먼저 우리가 생각할 수 있는 것은 화자와 시인이 등식관계에 서는 경우다. 이 때의 화자는 경험적 자아로서의 화자다.²⁾

우리는 액자소설의 형식에서 이같은 화자를 자주 만난다. 1인칭 주인공이거나 1인칭 관찰자이거나 간에 소설에서 이른바 ‘나’는 분명한 얼굴로 작품속에서 말하고 있는 것이다.

독자는 이제 내가 쓰려는 이야기들, 유럽의 어떤 곳에서 생긴 일이라고 생각하여도 좋다. 혹은 사오십년 뒤에 조선을 무대로 생겨날 이야기라고 생각하여도 좋다. 다만, 이 지구상의 어떠한 곳에 이러한 일이 있었는지도 모르겠다. 있는지도 모르겠다. 가능성 뿐은 있다—이만치 알아두면 그만이다.

—金東仁의 <狂炎 소나타>—

김동인은 위의 인용에서 보는 바와 같이 작자 자신이 화자가 되어 작품에 직접 얼굴을 내미는 경우가 허다하다. 여기서 ‘내가 쓰려는…’의 ‘나’는 의심의 여지 없이 작자 자신이다. 이 실존적 자아, 즉 경험적 자아로서의 ‘나’ 혹은 화자는 우리나라나 서구의 소설에서와 마찬가지로

(1) 金坡五, 詩論, 문장사, 1982, p. 206 참조.

(2) *ibid.*

우리의 시에서도 가끔 나타난다.

시에서 화자가 경험적 자아로서 말할 때 독자는 사실이라는 환상 (illusion of reality)을 가지고 시를 수용한다.

내 신발은

十九文半.

눈과 얼음의 길을 걸어

그들 옆에 벗으면

六文三의 코가 납작한

귀염둥아 귀염둥아

우리 막내둥아

- 朴木月의 <家庭>의 일부 -

화자가 실존적 자아임을 확인할 수 있는 근거는 자신의 신발의 크기가 19文반이라는 데에서 찾을 수 있다. '눈과 얼음 길'의 인생살이는 시인으로서의 화자의 체험적 삶을 말한다.

경험적 자아로서의 화자가 시에서 말하고 있을 때 이는 다분히 고백적이 된다. 서정시가 갖는 특성으로서의 고백은 독자에게 진솔함을 느끼게 한다. 귀염둥이에 대한 인간적 연민의 정 또한 독자에게 자전적임을 실감하게 해 준다. 시인 박목월의 육성을 직접 듣는다고 생각할 때 독자는 시에서 명확한 이해를 구하게 되는 것이다.

예술의 수용은 환상에 의해서 성취된다. 그 밀도는 문학적 묵계 (literary convension)에 의하여 '사실이라는 환상'을 가질 때 더욱 높아지는 것은 물론이다. 화자를 실존적 시인이라고 느꼈을 때, 그의 육성을 직접 듣는다고 가상할 때 화자와 청자, 시인과 독자와의 사이에서 생기는 미적 거리 (aesthetic distance)는 매우 가까운 심리적 거리 (psychic distance)로 되는 것이다. 이는 소설에서의 1인칭 주인공 시점이 갖는 특징을 생각해 보면 충분히 이해할 수 있다.³⁾

(3) C. Brooks & Robert P. Warren, *Understanding Fiction*, Prentice Hall, 1959, p. 148 참조. 1인칭 서술 (first-person narration) 가운데에서도 주인공이 자신의 이야기를 하는 1인칭 주인공 시점 (main character tells his own story)은 초점이

내일이나 모레나 그 어느 즐거운 날에
나는 또 한 줄의 懺悔錄을 써야 한다
—그때 그 젊은 나이에
왜 그런 부끄러운 告白을 했는가

밤이면 밤마다 나의 거울을
손바닥으로 발바닥으로 닦아 보자

그러면 어느 隕石 밑으로 홀로 걸어가는
슬픈 사람의 뒷모양이
거울 속에 나타나 온다.

—尹東柱의 〈懺悔錄〉의 일부—

시대고를 앓고 있는 청년 운동주의 고백적 언술임을 우리는 누구나 부인하지 않는다. 미래의 어느 시점에서 되돌아 볼 때 현재의 참회록을 써야 하는 나는 '슬픈 사람의 뒷모양'을 마련하고 있음이 분명하다. 여기서 '나'는 상상적 미래의 어느 시점에서 현재를 과거로 되돌아 보는 시점 속에 존재하는 과거의 '나'이며, 미래와 현재를 현재와 과거로 시간적 이동을 시켰을 뿐, '나'는 경험적 자아로서의 화자가 되고 있는 것이다.

경험적 자아로서의 시적인 화자는 우리에게 별다른 망설임을 주지 않는다. 그런 점에서 친근하고, 쉽게 접근할 수 있으며 분석이 용이한 화자가 되고 있다고 하겠다.

2) 허구적 인물로서의 화자

시 속에서 말하고 있는 자가 과연 시인 자신과 등식관계인 경험적 자아 뿐이겠는가. 이는 의심스러운 부분이 많다. 논자에 따라서는 시인

일치되는 장점과 더불어 독자와의 거리를 좁혀 친근감을 주며, 이야기의 내용에 대한 내적 분석이 용이하다는 장점을 갖고 있다.

자신이 가면을 쓰고 나와서 말할 뿐, 화자의 얼굴은 달라도 그는 역시 경험적 자아라는 주장을 굽히지 않고 있다.⁴⁾

그러나 대체적으로 시적 화자는 허구적이다. 그리고 얼핏 보아 시인과 동일체로 보이기는 하지만 자세히 보면 성별, 인격, 환경 등에서 이질적인 여러 요소를 보여주고 있다.

나는 반달이다.
 나의 슬픔의 뿌은 기쁨이
 나의 삶의 뿌은 죽음이
 가려 있다.
 어둠 속에 떠 있는
 낯선 얼굴의
 신기한 時間이여,
 완전한 것들이 그리워 던지는
 나의 질문은
 자꾸 가리워지고
 나는 나에게로 달아나고만 있다.

—林明秀의 <반달>—

여기서의 ‘나’는 절대로 시인 자신이어서는 안된다는 조건은 없다. 그러나 경험적 자아로서의 시인이 아니라고 해서 이 시가 시로서의 요건을 갖추지 못한 것은 없다.

시적 화자는 새롭게만 다가오는 시간을 의식하며 인간의 기쁨과 슬픔이 불가사의한 것임을 인식하는 존재다. 그리고 그 불가사의 앞에서 움츠러들고 퇴행하는 심리적 상황을 시로써 말하고 있는 것이다. 여기서의 화자의 존재는 반달을 통해서 인간의 숙명을 인식하는 현상적 존재이면 되는 것이다. 화자가 허구적 인물이라고 해서 시의 진지성이 손상

(4) Käte Hamburger는 그의 저서 *The Logic of poetry* p. 115.에서 이렇게 말하고 있다. 그러나 우리가 여기서 간과해서는 안될 것은 시인이 화자의 뒤에 숨어 화자의 인격을 만들고 조종한다는 점이다. 이 조종하는 자가 영(靈)적인 것을 부여한다고 했는데, 그렇다면 결국 시인과 화자는 창조와 피조의 관계, 즉 등식관계가 아님을 말하는 것이 아니겠는가.

된다고는 결코 말할 수 없다.

그러나 중요한 것은 적어도 이 시에서의 '나'는 시를 성립시키기 위한 시적인자(詩的因子)로서의 구실을 하고 있다는 것이다. 화자는 이처럼 시에서 인식의 발화자(發話者)로서 중요한 몫을 하고 있는 것이다. 화자가 경험적 자아와 등식관계에 있든지, 그렇지 않든지 간에 한 편의 시가 존재하기 위해서는 어쨌든 화자는 시에서 없을 수 없다는 것이다.

創世記 前의 밤처럼
나는 외로왔다.
내가 바다를 부르자
水平線이 떠올라 새처럼 노래했다.
해는 스스로 뜨거워지며
바다의 주름살을 다림질하고
물의 눈은 거품 속에서 빛났다

—鄭燦太의 <해돋이 素描>의 일부—

위의 시 속에서 말하고 있는 '나'는 시인 정영태와 같은 성별이어야 할 이유는 없다. 인격이나 환경에 있어서도 이질적 요소가 전혀 문제가 되지 않는다. 해가 돌아나는 바닷가에서 느낄 수 있는 정서적 변화를 '나'의 입을 통해서 말하는 것으로 이 시 속에서의 '나'의 역할은 끝나는 것이다. '나'는 허구적 인물일지라도 좋다. 시인에 의해서 창조된 허구적 인물일 때 오히려 발언은 다양해질 수 있는 것이다. 경험적 자아의 속박에서 풀려나는 것이 시적 상상력의 폭을 넓혀주는 데 도움이 될 수 있기 때문이다.

시는 구체적 사실의 추상화⁵⁾를 지향한다. 화자가 구체적일 때 화자의 입을 통해서 구축되는 작품 역시 추상화에 제한을 받는다. 추상화를 통해서 시는 독자에게 인식되며, 그렇기 때문에 인용한 위의 시도 논리적 의미구조에 의해서 그 성패가 따져지지는 않고 있는 것이다.

'내가 바다를 부르자/水平線이 떠올라 새처럼 노래했다'에서 우리는

(5) 朴異汝, 詩와 科學, 一朝聞, 1975, pp. 28-31.

이 시행(詩行)이 맞느니(true), 틀리느니(false) 하지 않고 오직 잘됐느니 못됐느니 할 뿐이다.⁶⁾ 이 역시 엄격한 의미에서, 시인의 인식이 화자의 입을 통해 표현되고 있는 절대적 주관적인 인식형태로서 독자의 재단적 평가는 불가능하겠지만, 최소한 이 정도가 가치평가에 허여되는 한계가 아닌가 한다.

결국 우리가 시 속에서 만나는 허구적 인물로서의 화자는 인간의 목소리를 가진, 보편적 인간의 얼굴을 하고 있는 실재하지 않는 인물이다. 그러나 그는 작품 속에서 살면서 독자적인 생명체로서 발언하고 있다. 허구적 화자는 한 편의 시에 있어서 대들보와 같으면서도 나타나지 않는 시의 구조라고 해야 할 것이다.

3) 함축적 이데아로서의 화자

시의 구조 속에서 얼굴을 나타내지 않으면서도 확실히 그 속에 존재하는 화자가 있다. 그는 언제나 독자에게 말을 건넨다. 그 건네는 말은 시 전체가 썩어있고 있는 환상이다. 독자는 오직 환상에서 예술성을 발견하고 또 그것을 느끼는 것이다.⁷⁾ 이는 시성(詩性)을 현시적 특질(epiphanic quality)로 받아들여야 하는 기본적 원리가 되고 있다. 그 환상의 제시는 화자에 의해서이지만 그는 '나'로서 얼굴을 내밀지 않는다. 작품의 내면에 숨어서 함축적으로 시의 이데아를 말해주고 있는 것이다. 표정은 있고 목소리도 있지만 구체적인 얼굴은 없다.

그러나 함축적 이데아로서의 화자는 그림 속의 집처럼, 거울 속의 사람처럼 현실적 공간의 어디에도 존재하지 않지만 그림이 있게 하고, 거울의 존재성을 인정하게 하는 다이나믹한 가상인 것이다.

(6) *ibid.*, p. 32.

(7) Susanne K. Langer, *Problems of Art*(藝術이란 무엇인가, 朴容淑 譯, 文藝出版社, 1986) p. 41. 예술작품이란 어느 부분에도 존재하지 않는 환상의 창작이라고 보고 있다. 환상은 과학상의 추상개념에 도달할 때 사용하는 것과도 같은 일반화라는 과정을 거치지 않고서 예술적 추상화를 달성하는 기본적 원리이기 때문에 그렇다고 보고 있다.

그래서 그의 목소리는 더욱 추상적이고, 독자는 그 환상에 사로잡힌다.

아들이 잠자면서 말한다.
 아버지 조심하세요.
 잠든 아내가 조심조심 이른다.
 당신, 조심하세요
 베개 베기에 지친 날 밤
 어둠이 진신을 내리 누르며 말한다.
 너 조심해
 이불이 목을 조른다.
 너 조심해
 어느덧 창틀에 배여오는 새벽빛이 말한다.
 너 조심해.

-辛進의 <속삭임>-

이 시에서 서술의 주체는 누구인가. 문맥에서 밝혀지고 있는 인물 '아버지'와 '당신'과 '너'다. 이 모두는 동일인이다. 그는 익명의 누구로부터 조심하라는 경고를 받고 있다. 그 경고에 대한 자신의 감정을 토로하는 것으로서 이 시는 이부어지고 있다. 음산한 분위기와 위협적 어조(tone)가 전편에 스며 있다. 잠자리에서까지 협박당하는 것같은 현대인의 핍박감이 화자의 입을 통해 언술되고 있는 것이다.

그러나 다른 한 면에서 보면 이 시의 화자는 조심하라고 협박당하는 그 당사자가 아니다. 협박하는 자와 협박당하는 자를 다같이 잘 알고 있으며, 그 내용까지 알고 있는 자가 상황을 전달해 주는 말이다. 그는 제3자다. 독자가 시를 통해서 독자적으로 상상하는 시인일 수도 있고 시인이 창조한 익명의 화자일 수도 있다. 이같이 독자가 시를 통해서 상상적으로 가정하는 화자가 함축적 화자이다. 그가 시를 통해서 자신의 고유한 생각을 언술할 때 환상이 생기며 독자는 그 환상을 좇아 시의 미적 가치를 수용하는 것이다.

함축적 화자는 그런 점에서 보면 그 실체의 규명이 중요한 것은 아니다. 그의 어조가 예술적으로 얼마만큼 형상화되었느냐, 그가 빛은 환상

이 독자의 정서에 어떻게 미묘하게 반응하느냐는 것이 중요하기 때문에 그렇다.

화자의 실체의 규명이 여기서 그렇게 중요하지 않은 또 하나의 이유는 ‘아버지’나 ‘당신’ 또는 ‘너’는 그 낱말 자체가 가지는 중요한 의미는 없다고 보기 때문이다. 그것이 내포하는 의미는 딴 데 있고, 지시하는 언어는 어떤 것을 분별할 수 있게 해주는 단서가 될 뿐이다. 심층의미를 찾아 이 시의 화자를 규명해 간다면, 그 화자가 작품 안에 있느냐 또는 작품 밖에 있느냐가 중요한 것이 아니라, 그가 어떤 어조로 무엇을 말하고 있느냐가 중요하다는 것을 곧 알 수 있게 되는 것이다.

함축적 이데아로서의 화자는 한 편의 시의 사상, 혹은 내용을 말해주는 익명의 화자일 뿐이다. 그는 경우에 따라서는 작품 안에 있을 수 있고, 경우에 따라서는 작품 밖에 있다. 작품 밖에 있을 때는 전지적(全知的) 화자로서의 능력을 발휘하게 된다.

님은 갔습니다. 아아 사랑하는 나의님은 갔습니다.
 푸른 산빛을 깨치고 단풍나무 숲을 향하여 난 적은 길을 걸어서 차마
 떨치고 갔습니다.
 黃金의 꽃같이 굳고 빛나던 옛 盟誓는 차디찬 티끌이 되어서 한숨의 微
 風에 날아갔습니다.
 날카로운 첫 키스의 追憶은 나의 運命의 指針을 돌려 놓고 뒷걸음쳐서
 사라졌습니다.
 나는 향기로운님의 말소리에 귀 먹고 꽃다운님의 얼굴에 눈 멀었습니다.

—韓龍雲의 〈님의沈默〉의 일부—

널리 알려진 한용운의 이 시의 화자는 여성이다. 여성은 시의 화자로서 가장 많이 등장한다. 우리는 이미 김소월의 여러 시편에서 이같은 사실에는 익숙해 있다.

이 여성의 위의 시에서의 어조는 어떤 것인가. 한용운 개인의 삶, 인생관과 동일시해야 될 것인가, 아니면 분리해서 생각해야 할 것인가. 경우에 따라서는 화자는 시인의 주체적 자아와 동일시된다. 이렇게 될 경우 이 시 속에서 만나게 되는 ‘님’은 조국이나 불타와 같은 지엄한 대

상이 된다. 여기서 영원성을 발견하면서 개인을 초월한 사랑의 대상으로 '님'은 자리하게 되는 것이다. 반면 화자가 시인과는 다른 객체적 타아일 수 있다. 이 경우의 '님'은 사랑을 뿌리치고 떠난 한 사람의 남자다. '님'의 위상은 이 경우 이성으로서 자리하게 되는 것이다.

결국 시인은 화자를 통하여 세계에 대한 태도를 표명하게 된다. 화자는 그래서 한 편의 시가 내포한 세계관을 드러내 보여주는 장치이며, 이 장치는 경우에 따라서는 이중적인 것이 된다.

3. 시적 독자

모든 문학은 본질적으로 듣는 것이다. 충분히 감상하기 위해서는 문학도 음악과 같이 듣도록 되어 있고 음독(音讀)에 의해서 그 뜻을 파악하도록 되어 있다. 문학은 문자의 기록에 의존한다. 문자는 언어의 시각적 기호에 불과하다.⁸⁾ 듣는 언어를 바탕으로 했다면 문학이 본질적으로 듣는 것에 의존한다는 데에 이론의 여지는 없다고 하겠다.

그래서 문학의 일차적 향수자를 논자에 따라서는 청자라고 한다. 청자가 감각이나 상상력 또는 리듬을 통해서 예술성을 지각함으로써 예술적 심미성에 동화되지만,⁹⁾ 문학의 경우 사실상 그 감지의 통로를 청각에 전적으로 의존하지는 않고 있음이 자명하다. 청각적 요소는 충분히 인정하지만 감지의 통로가 시각임은 명백하기 때문에 향수자를 대부분의 사람들은 '읽는 사람' 즉 독자라고 부르는 것이다. 엄격한 의미에서 청자와 독자는 세분할 수 있고, 또 그래야 되지만 본질적으로 같은 수평에서 해석되고 있기 때문에 시의 수용자를 여기서는 그냥 시적 독자

(8) *ibid.*, p. 21.

(9) 예술작품은 향수자에게 있어서 최초에는 생소한 것이다. 말하자면 이물질인 셈이다. 그러나 그것을 받아들이고 즐긴다는 것은 그 이물질을 자기화 한다는 것이다. 가령 시에서 '님'은 최초에는 나와 관계없는 타자이다. 그러나 그 시를 읽으면서 나는 님을 부르는 자와 동일성을 갖게 되며, 시 속의 님도 나와 관련 있는 자로 변해가는 것이다. 그래서 나는 님에게 동화되며, 님은 나를 향해 동화작용을 일으키는 것이다. 예술의 수용, 미적 가치판단 행위는 그래서 '동화'라고도 볼 수 있는 것이다.

라고 부르고 있을 뿐이다.

시를 쓰는 시인은 시를 통해서 화자를 창조한다. 그 화자는 누군가를 향해서 말한다. 그 말하는 대상은 당연히 독자가 되는 것이다.

시는 그래서 시인만으로써 성립이 가능한 것은 아니다. 또는 시는 시 작품이 물리적으로 존재한다는 그 사실만으로써 성립된 것이라고 말할 수는 없다. 시적 독자의 참여가 이루어질 때 비로소 솔의 세발처럼 시도 한쪽으로 쓰러지지 않고 제자리에 서게 되는 것이다. 그리고 대화에서 상대가 있어야 하듯, 시에서도 언어(문자)행위가 이루어지기 위해서는 그 상대는 있어야만 하는 것이다.

최근의 비평이론에서 독자반응이론이 점차 존중되고 있는 것도 이 때 문이다.

1) 가설에 상응하는 독자

시인이 시를 쓴다. 그러면 시는 시 자신의 얼굴을 내보이며 시 자신의 목소리로 독자에게 말을 한다. 그 말의 내용은 단일하지는 않다. 언어가 불가피하게 지니고 있는 다의성과 이른바 '관련된 상황'¹⁰⁾이 시인의 의도와 독자의 이해 사이에서 간극을 낳는 때문이다. 그것 때문에 독자에 따라서 관련된 상황적 판단을 하고, 그래서 의미는 독자에 따라서 달라지고 있는 것이다.

이와 같은 까닭으로 인하여 문학에 있어서의 독서행위는 의미의 구체화를 위한 중요한 과정으로 꼽힌다. 곧 독서행위는 다양한 의미를 지니고 있다고 봐야하는 한 편의 시를 이해하는 일과 그 시의 존재를 확인하기 위한 전제조건이 되는 것이다.¹¹⁾ 독서는 결국 시인을 위해서, 작품 자체를 위해서, 그리고 독자를 위해서 불가피한 통과제위가 되는 셈이다.

(10) 李廷玟 등 譯, 言語科學이란 무엇인가, 文學과 知性社, 1981, pp. 148-149.

(11) Walter J. Slatoff, *With Respect to Readers; dimensions of literary response*, Cornell Univ. Press, 1970, p. 3.

이 과정을 거쳐야 되는 이유의 또 하나는 의미의 확정 때문이다. 독자의 의미의 확정에는 애초에는 작품이 제공하는 의미확정을 위한 어떤 단서에서 비롯된다. 이 확정의 단서는 가정적인 것이고, 하나의 가설에 불과하다.

최초의 가설은 시인에 의해서 제시된다. 시인의 의도가 바로 읽혀서 바로 전달되기를 기대하는 것, 그것이 최초의 시인의 가설이다. 그것은 시적 화자에 의해서 구현된다. 그러나 시인의 의도대로 그것이 독자에게서 입증되는 것은 아니다.¹²⁾ 독자측에서 보면 앞에서 말한 관련된 상황과도 깊은 관계가 있다. 반면 시인측에서 보면 의도의 올바른 해석과 전달, 다시 말해서 바람직한 독자의 반응을 유도하기 위해서 고도의 장치를 시에다 도입하고 있다.¹³⁾ 이것이 되려 의도적 오류의 촉진제 역할을 하고 있음도 사실이다. 그래서 결론적으로 독자가 시를 대하면서 갖는 가설을 합당한 것으로 만드려는 노력이 시인 쪽의 것과 대조를 이루면서 강하게 분출되고 있는 것이 현실이다.

독자의 가설은 한 편의 시에서 어떻게 펼쳐지는가, 그리고 그 가설이 타당함을 입증하기 위하여 시행(詩行)을 따라가면서 독서의 과정은 어떻게 전개되는가, 구체적인 예를 평이한 한 편의 작품을 통해서 추적해보자. 오직 독자의 시각에만 초점을 맞추고—.

나는 이제 너를 알아볼 수 없다.
너는 죽었기 때문이 아니라
너는 교외의 어느 뒷산에
아주 묻혔기 때문이 아니라

너는 나를 바로 보지 못하기 때문에

(12) W.K. Wimsatt, *The Verbal Icon ; Studies in the meaning of Poetry*, Univ. of Kentucky Press, 1954, pp. 3-18 참조, 여기서 의도적 오류(intentional fallacy) 문제를 제기하면서 작자의 의도가 반드시 독자에게 그대로 전달되는 것이 아님을 설명하고 있다.

(13) 러시아 형식주의자들이 텍스트의 특수한 기능을 설명하면서 사용하고 있는 낱말인 낯설게 만들기, 비자동화와 변형, 주도자라든지 내세우기 등등이 이에 해당된다고 하겠다.

너는 나를 찾지도 생각지도 않고
나를 욕하지도 않게 되었기 때문에

나는 이제 너를 붙잡을 수 없다.
너는 나보다도 나에게서 멀고
오 너는 나처럼 혼자서가 아니라
흙과 바위를 끌어안고 있지만

웃지 않는 큰 새처럼
너는 그림자도 남기지 않고 숲 뒤로
사라져 갈 수 있기 때문에
이 저녁에 너를
나는 바라보려 하지 않을 뿐이다.

- 朴義祥의 〈葬送〉 -

가령 이 시의 제목을 의식하지 않았을 경우, 이 시를 읽어 나가면서 처음에는 사별을 의식하지 않을 수도 있다. 첫번째 연에서 너를 알아볼 수 없는 이유는 죽었거나 묻혔기 때문이라고 단정할 근거가 문맥상의 의미에서 나타나지 않기 때문이다. 이런 문맥과 접했을 경우 독자는 무엇 때문에 너를 알아볼 수 없게 되었을까를 나름대로 상상한다. 그 상상으로 얻어낸 것이 가설이다. 그 가설은 다음 연에서 곧 확인된다. 나를 보지 못하고, 찾지 않고, 욕하지도 않고 붙잡을 수도 없다고 말하고 있으니 만날 수 없는 뜻 떨어진 곳에 너가 가 있구나, 이런 생각을 갖는 것이 가설에 해당되는 것이다. 그런 가설로써 독자는 이 시를 더 읽어나가면서 자신의 가설이 옳은 것임을 입증하려고 한다.

그러나 시인의 의도는 그런 것이 아니었을 게 분명하다. 독자가 그렇게 쉽게 진의를 다 파악해버리지 못하도록 하기 위해서 지금까지는 단전을 피운 것이다. 그 단전을 피우는 것을 독자는 나름대로의 가설을 세우면서 따라온 것이다.

그러나 셋째 연 마지막 행에서 지금까지의 가설은 역전이 불가피해진다. 흙과 바위를 끌어안고 있다는 의미를 어떻게 해석해야 될 것인가, 잠시 망설이다가 자신의 가설을 수정하게 되는 것이다. 마지막 연에서

새처럼 너는 숲 뒤로 사라진다는 것과, 저녁의 심상적 원형에서¹ 이 시는 죽음과 깊은 관계가 있고, 사별에 의해서 만남이 불가능함을 역설적으로 토로하고 있다는 결론과 부딪치게 되는 것이다.

독서과정을 통해서 비교적 힘겹지 않게 시적 의도가 독자와 커뮤니케이션되고 있는 시가, 이 시임을 알 수 있다. 그러나 화자의 가설과 독자의 가설이 서로 일치점을 찾기 어려운 시도 있다.

열오른 눈초리, 하얀한 입모습으로 소년은 가만히 손을 겨누었다
 소녀의 손바닥이 나비처럼 손끝에 와서 사뿐히 앉는다
 이윽고 총끝에서 파아란 연기가 물센 울랐다
 뿔린 손바닥의 구멍으로 少女는 바다를 내다보았다

-아이! 어쩔 바다가 이렇게 뚱그렁니?

놀란 갈매기들은 황토 산태바기에다 연달아
 머릴 쳐박곤 하얗게 化石이 되어갔다.

-趙鄉의 <Episode>-

이 시에서 시인 또는 화자가 제시하는 것이 구체적으로 무엇인가를 규명하려는 노력은 무모하다. 슈르·리얼리즘의 시가 대부분 그렇듯, 이 시도 난해 바로 그것이다. 독자는 가설을 마련하기 위해 끝없이 시도를 되풀이 하는 일로써 독서과정을 마치기 마련이다.

시에 따라서는 시적 독자가 망연해지는 경우가 있다. 오직 충격으로써 시를 수용할 뿐, 커뮤니케이션은 중단되는 것이다. 현대시의 한 특징이라고도 말하는 이같은 시에서는 화자와 독자의 가설이 겹돌기 마련이다. 따라서 화자의 시적 세계와 독자의 시적 세계는 별개의 것이 된다.

우리가 유의해야 될 것은 별개의 시적 세계를 만들어가는 것이 독자다. 위에서 살펴본 두 편의 시적 독자는 동일인이 될 수 없다는 점이 바로 독자의 범위에 대해서 생각해 봐야 될 근거가 되는 것이다. 다시 말하자면 위의 박의상의 시를 읽으면서 나름대로 가설을 만들고 있던 독자는 박의상의 위의 시 <葬送>을 읽는 독자일 뿐이다. 마찬가지로 조

향의 위의 시 <Episode>를 읽으면서 가설을 만들어가는 독자는 그 시에 한정된 독자라는 것이다. 독자의 개별성과 작품의 개별성은 상호 연관관계가 있다. 그리고 그 작품에 국한된 독자라면 넓은 의미에서 그 작품의 일부가 된다는 것이다.

화자의 가설에 상응하며 가설을 만들어가는 독자, 그는 작품의 특별한 정황에 입회하는 특별한 인물¹⁴⁾이라는 것이다. 말하자면 그 작품이 만드는 그 작품만의 특별한 독자인 것이다.

2) 불확정성의 보완적 해석자

독자는 특정한 작품의 특별한 정황에 입회하는 특별한 인물이라고 앞에서 말했다. 그 특별한 인물은 왜 작품의 독서를 통해서 가설을 만들어야 하는가.

문학작품, 가령 한 편의 시는 언제나 독자에게 모든 것을 말해주지는 않는다. 자연과학분야에 있어서의 실험 보고서나 역사적 사실의 기술서와 같이 지시적 언어를 필요로 하는 것이 아니라, 시는 함축적 언어를 필요로 한다. 그 언어적 자질에서부터 독자의 재량이 요구되는 것이 시의 특징이다. 독자를 시에 적극적으로 끌어들이는 것이다. 시 뿐만 아니라 모든 문학작품이 이 점에 있어서는 마찬가지다.

문학작품에 동원되는 언어는 원래 양면성(ambivalence)이 있고, 문학작품 자체가 독자에게 모든 것을 말해주지 않기 때문에 독자는 부득이 가설을 마련하고 작품에 접근한다는 말이다. 이 말은 문학작품은 늘 그 안에 빈 곳을 마련해 두고 있다는 말과 같다. 그 빈 곳은 불확정성(indeterminacy)으로 남고¹⁵⁾ 독자는 그것을 보완해서 작품을 완성하는 것이다.

(14) 이상섭, 자세히 읽기로서의 비평, 文學과 知性社, 1988, p. 124 참조

(15) Wolfgang Iser, *The Act of Reading; a theory of aesthetic response*, Johns Hopkins Univ. press, pp. 170-179.

산에는 꽃피네
꽃이 피네
갈 봄 여름 없이
꽃이 피네.

산에
산에
피는 꽃은
저만치 혼자서 피어 있네.

산에서 우는 작은 새여
꽃이 좋아
산에서
사노라네.

산에는 꽃지네
꽃이 지네
갈 봄 여름 없이
꽃이 지네.

—金素月の 〈山有花〉—

이 시가 분명하게 말해주는 것은 사철을 두고 산에는 꽃이 피고 또 꽃이 진다는 것, 그리고 그 산에는 새가 산다는 것 뿐이다. 지극히 단조로운 이야기가 이 시의 내용이다. 그런데도 많은 독자들은 이 시를 애송하고 있으며, 김소월의 대표적인 시로 이 작품이 꼽히고 있다.

그 까닭을 생각해 보자. ① 독자에 따라서는 이 시에서 거의 외면으로 드러났다고 말할 수 있는 내재율을 발견할 것이다. 이 시의 낱말들이 반복을 통해서 빚어내고 있는 활음조(euphony)와 내재율은 상승효과를 일으키고 있고, 아마도 그것에 매력을 느껴 이 시를 애송할 것이다. ② 또 혹자는 유년시절 산골에서 보낸 자신의 경험과의 합일점 때문에 이 시를 좋아할 것이다. 그렇다면 그가 살았던 산골은 사철 꽃이 피었을 것이고, 새가 노래했을 것이다. ③ 또 혹자는 꽃의 화사함을 좋아할 것이다. 경우에 따라서는 꽃이 사랑하는 연인으로 심상에 자리한 사람도 있을 것이다. 그런 독자는 꽃이 좋아 이 시를 애송하게 될 것이다.

쉬운대로 한 편의 시를 애송하는 이유를 가장 손쉽게 이렇게 분류해 보았다.

①의 경우와 ②, ③의 경우 모두가 이 시를 애송하는 이유가 되지만 그 이유는 서로 다르다. 독자의 시에 대한 해석이 다르기 때문이다. 그러나 시에 대한 해석이 이렇게 다를 수 있는 것은 이 시가 독자에게 이렇게 빈 곳을 남겨 놓았기 때문이다.

한 편의 시에서 남겨져 있는 이 빈 곳은 독자의 몫이다. 독자가 완성해야 되는 부분이 작품에서의 이 빈 곳이다. 이 빈 곳은 그래서 의미가 확정되지 않은 곳이며, 불확정성의 것이다. 그 불확정적인 곳에 뛰어들어 독자가 자신의 사고방식, 행동 플랜(behavioral plan)을 통하여 메꾸어 가는 것이다. 그 메꾸어 가는 작업이 한 편의 작품에 대한 독자의 보완적 해석에 해당되는 것이다.

한 편의 작품에 남겨져 있는 불확정적인 곳은 물론 일차적으로는 작자에 의해서이다. 그러나 그 빈 틈, 불확정적인 것의 의미를 발견하는 것도, 보완하는 것도 독자에 의해서이다. 우선 독자에 따라 보완과 해석의 방법이 달라진다는 것이 이를 잘 말해주고 있다. 그래서 그 불확정성은 작자의 것이 아니라 독자의 것이라고 주장하게 되는 것이다. 동시에 한 편의 작품의 창조는 불확정성의 보완적 해석과 관계가 깊기 때문에 작품은 독자에 의해서 창조되는 것이라는 말이 나오게 되는 것이다.

불확정성의 폭이 크면 클수록, 독자의 주관성은 더욱 깊이 개입되면서 문학성은 다양한 색깔을 띠게 된다. 독자의 비중도 높아지고 동시에 상상의 영역은 확대되어 작품은 자유로운 공간을 더욱더 마련해 주게 되는 것이다.

기차 시간표나, 약의 사용지시문 등은 빈 곳이 거의 없다. 완전히 없는 것은 아니지만 최대한 없게 하는 것이 원문작성의 이상이다. 이같은 글에서 함축적 의미를 찾겠다는 것은 애시당초 틀린 일이다. 독자의 몫이 없다는 말이다. 따라서 이런 글을 우리는 누구도 시라고 하지 않으며 문학성을 운위하지도 않는다.

3) 과거에서 떠나 현재 만들기

독자가 작품을 통하여 불확정성을 정리하고 확정작업을 해 나가는 행위, 이른바 빈 틈을 메워나가는 행위는 현재적이다.

시인이 시를 쓰는 행위는 과거의 어느 때의 행위다. 따라서 시인의 시작행위와 독자의 독서행위 사이에는 시차가 있기 마련이다. 그런데도 한 편의 문학작품은 언제나 현재 속에 있다. 가령 셰익스피어의 희곡이 현재에도 제대로의 가치를 발휘할 수 있는 것은 그것이 현재 속에 있고, 현재적이기 때문이다. 그것은 독자가 작품을 읽을 때 과거에서 떠나 현재를 만들기 때문이다. 불확정성의 보완적 해석은 언제나 독자에 의해서이며 그것은 창조의 의미를 띠며 독자 자신은 언제나 현재적 인물로서 현재적인 해석을 하며 그래서 현재를 독서를 통해서 만들어 가고 있다고 보는 것이다.

현재를 만들어 가고 있다는 것은 과거를 부인한다는 말과도 통한다. 부인한다는 말이 부적절하다면 최소한 과거적 생각에서 벗어난다는 말로 해석해도 좋다.

과거적 생각은 상투적이고 일상적이다. 언제나 그 자리에 놓여 있는 물건은 우리의 눈에 익어버렸다. 눈에 익어버린 것은 보고 또 보아왔기 때문에 우리의 관념 속에 고정되어서 새로운 충격을 주지 못한다. 문학도 다른 예술과 마찬가지로 상투적이고 일상적인 과거에서 탈출해야만 하는 것이다. 그래야 예술의 영원성이 있다. 이것이 예술가와 수용자의 과제가 되는 것이다. 러시아 형식주의 문학의 중요한 개념 중의 하나인 낯설게 만들기(defamiliarization)도 결국 과거성, 즉 상투성의 결별을 통하여 예술성을 높인다는 이론에 다름 아니다.

같은 도시 안에서 늘 같은 방향으로만 다니다가 어느날 갑자기 반대 방향으로 가게 되었을 때, 우리는 문득 그 거리에서 생소하다는 감을 느낄 때가 있다. 습관화된 과거의 일상성을 현재 바꾸어 놓았기 때문이다. 자아(독자)에게 아무런 자극도 변화도 주지 않는 과거의 일상성에서 떠나 낯설게 해 본다는 일, 이것이 예술에 있어서 중요한 새 발견이며 감동이 되는 것이다. 시인은 그래서 같은 도시 안에서 반대 방향으

로 걸어간다. 독자는 역시 마찬가지로 과거에서 떠나 보는 것이다.

과거의 선입견을 깨는 일은 독자의 중요한 과제다. 가설을 만들고 새로운 환상을 불러일으키는 일은 새로운 경험을 낳는 일이다. 독서를 하면서 과거에 만들어 두었던 선입견을 깨야한다. 과거의 선입견을 깨는 일, 새로운 경험을 만드는 일은 현재에 편입되는 일이다. 동시에 현재까지 가졌던 독자의 생각은 현재 밖으로 물러나 사라진다.¹⁶⁾ 이러한 상황의 축적, 이것이 독서행위이며 독서를 통한 새로운 경험의 상태라 하겠다.

말님,

나는 당신이 웃는 것을 본 일이 없습니다.

언제든지 宿命을 諦念한 것같은 얼굴로 웃는 일은 있으나

그것은 좀체로 하여서는 없는 일이다.

大概是 침묵하고 있습니다.

그리고, 온순하게 물건을 운반도 하고 사람을 태워 가기도 합니다.

말님,

당신의 운명은 다만 그것뿐입니다.

그러하다는 것은 너무나 섭섭한 일이다.

-南宮 壁의 〈馬〉의 일부-

독자가 처음 이 시를 대할 때, 말에 대한 고정관념(그것은 과거의 선입견이다)을 가지고 대한다. 가령 기마병이 타는 말, 수레를 끌고 다니는 말 따위가 그런 것이다.

말의 웃음과 체념에서 독자는 과거의 말에 대한 상투적 생각을 버린다. 이 낯선 장면에서 새롭고 충격적인 말의 현재적 상황을 만들지 않을 수 없게 된다. 시를 좀 더 읽어가면서 독자는 시행(詩行)의 빈 곳을 메우면서 새로운 의미를 부여한다. 웃음을 잃고 숙명에 체념하면서 침묵하며 살지 않으면 안 되는 말이 일제하의 우리 민족으로 환치되었을

¹⁶⁾ Wolfgang Iser, *The Implied Reader ; patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett*, The Johns Hopkins Univ. press. 1974. p. 290.

때의 충격은 새로운 '현재'를 만드는 것이다.

구체적인 한 편의 작품은 시인에 의해서 창작된다. 독자는 그 시를 읽으면서 그 시가 구체적으로 설명하지 않는 부분을 자신이 보충한다. 과거의 말에 대한 생각을 깨고 새로운 말을 만들어 가는 일, 이것이 시적 독자가 하는 일이다.

4. 화자와 독자의 협력

문학은 언어를 시각화한 문자에 의해서 성립됨을 앞에서 보아 왔다. 언어기호는 발화자와 청취자에 의해서 소임을 다하기 때문에 화자와 청자의 교화적 기능(phatic function)이 문학의 성립에 절대적 요건임을 우리는 이제 부인할 수 없게 되었다.¹⁷⁾

교화적 기능은 화자의 언어에 효용의 극대화를 부여하는 데서 발휘된다. 동시에 청자(독자)의 새로운 말이 지니는 언어의 탄력성을 제고시켜 주는 데서 그 기능은 역시 극대화되는 것이다. 그러기 위해서는 이 양자의 협력이 불가피해진다.

이 경우 문학작품은 통화의 매체에 해당된다. 전화의 경우를 예로 살펴보면 화자 즉 작가는 전화를 거는 사람, 청자 즉 독자는 전화를 받는 사람에게 해당된다. 전화기(전화선을 포함해서)는 의사를 소통시켜주는 작품에 해당될 것이다. 복잡한 커뮤니케이션의 구조를 가장 기본적으로 설명하면 이같은 원리로 요약되는데, 여기서 3자의 어느 하나라도 부실하면 소통은 완전히 마비되는 것이다. 작품을 사이에 놓고 화자와 독자가 서로 협력하지 않을 수 없게 되는 이유는 이 때문이다. 그 양자의 협력에 의해서 소통이 이루어질 때 어느 한 쪽도 더 중요한 쪽이라고 말할 수 없다. 이는 처음부터 물음이 성립되지 않기 때문이다. 이같은 결론에 대해서는 부연이 필요 없을 정도로 이미 앞에서 그 성립의 가능

17) 화자의 상대적 개념은 청자다. 그런데도 여기서 청자와 독자를 혼용해서 사용하고 있는 이유는 독자의 개념을 강조하고, 문학작품을 읽어서 수용한다는 면을 더욱 노출하고자 하는 필자의 의도 때문이다.

성을 검증해 왔다고 본다.

다만 여기서 우리가 한번 깊고 넘어가야 될 일은 문학의 가장 중요한 질료인 언어에 대해서다. 그 언어는 어떤 언어인가의 살펴봄이다.

문학에 있어서의 언어는 언어 그 자체가 강조되는 언어다.¹⁸⁾ 그 언어가 우리의 기억 속에 저장되어 있는 일반적 개념으로서 있을 때 그것은 구체적 문학작품에서는 구체적 언어로서의 기능을 제대로 발휘하지 못한다. 기억 속에 저장되어 있는 언어가 일단 작품에서 부러뜨릴 때 그 언어는 개별적 상황에서 추상적인 것이 구체화되는 것이다.

문학작품에 구체적으로 부러뜨린 언어는 독자에 의해서 다시 굴절 수용된다. 이때에 있어서도 독자의 기억 속에 자리잡고 있는 언어의 일반적 개념(갈무리된 언어의 개념)은 작품 속의 언어와 합쳐지면서 부러뜨린 언어로 바뀐다. 언어의 변별적 기능이 발휘되는 것이다. 이때에 독자의 경험이 언어의 기능을 증폭시키면서 작품이 소통에 가담하고, 독자적으로 의미망을 구축하는 것이다. 그러나 그 독자적 의미망의 구축은 메타언어의 활동이긴 해도 그 바탕은 화자 쪽이라는 데서 우리는 문학이 가지는 특수성과 다시 부딪치게 되는 것이다.

화자가 이질적 경험의 언어를 동원해서 포괄적인 작품을 말하고 있을 때 독자는 다시 자신의 이질적 경험을 포괄적으로 수용해서 의미망을 재구축할 수도 있는 것이다. 어떻게 보면 화자와 독자는 배타적 관계로 보일 수도 있다. 그러나 그 역도 참이라면 이때에도 상호 협조는 원만하게 이루어지고 있다고 보아야 할 것이다.

결국 한 편의 작품이 제 모습을 갖추기 위해서는—그 존재성이 수긍되기 위해서는—시적 화자와 시적 독자의 협력관계가 필수불가결의 요

18) 현대 논리학에서는 대화에 동원되는 말 그 자체를 강조할 때 이를 메타언어(meta language)라 하고, 사물을 대상으로 말하는 언어를 대상언어(objective language)라 한다. 독자가 문학작품을 받아들이고 해석하는 행위는 일종의 비평행위와도 상통한다. 비평행위의 경우, 언어의 집적체인 작품에 대한 비평은 말에 대한 말의 활동에 해당된다. 이는 곧 메타언어의 활동이라고 해야 할 것이다. 화자와 독자가 협력해서 발화하는 행위와 가설을 통한 의미의 재구성 행위는 언어에 대한 언어의 기능이므로 이런 것을 가리켜 메타언어적 기능(meta lingual function)이라고 하며, 그 기능에 따라 독자의 환상은 달라진다고 하겠다.

건이 된다고 하겠다. 독립적 관계이면서 상보적 관계가 시적 화자와 시적 독자의 관계라고 해야 할 것이다.

5. 마무리

지금까지 이 글에서 시적 화자와 시적 독자의 개념을 규명해 보았다. 그리고 그 개념에 따른 시적 화자와 시적 독자의 문학적 역할이 작품의 구체화에 어떤 영향을 미치는가를 추적해 보았다.

그 결과 시적 화자는 작품을 통해서 경험적 자아로서의 시인과는 일치할 필요가 없는 목소리로써 작품 속에서 말한다는 것을 확인했다. 그 목소리의 주인공은 허구적 인물이고, 그 인물이 작품의 이데아를 함축적으로 표현하고 있었다.

반면 시적 독자 역시 현실적, 실존적 독자와 일치할 필요는 없었다. 그는 작품을 통해서 끊임없이 가설을 만들었는데 이는 화자가 독자를 통해서 직접성(immediacy)의 환상을 부여하면 그것을 자기의 독특한 것으로 재현하기 위해서 존재했던 것이다. 이렇게 하기 위해서 독자는 또 작품이 불가피하게 지니고 있는 불확정성을 보완해서 해석했는데 이때 자의성이 끼어들면서 창조적 개념이 도입된다. 창조는 과거와의 결별이며 계속된 현재의 구축임도 알 수 있었다.

이같은 사실을 밝혀보는 과정에서 결국 한 편의 시가 존재하기 위해서는 시적 화자나 시적 독자가 언어라는 매체를 중간에 놓고 상호 협력하지 않을 수 없었다. 문학작품의 수용은 직접물로서의 언어에 대한 언어 활동이며 화자와 독자의 협력에 의한 거래관계였다고 보았기 때문이다.

여기서 오늘날 문학에 있어서 독자의 역할이 증대되고 있는 이유를 밝힐 수 있었고, 시가 하나의 새로운 동일성의 차원으로 승화되기 위해서 독자에 의한 미적 반응이 중요하다는 사실을 다시 확인할 수 있었다.