

탈(Persona)의 詩論序說

金 峻 五

- | | |
|-----------|----------|
| 1. 序 論 | C) 自我 分裂 |
| 2. 탈의 樣相 | D) 狀況과 탈 |
| A) 탈과 眞實性 | 3. 結 論 |
| B) 탈과 非自己 | |

1. 序 論

본고는 필자가 작품연구의 중요한 준거체로 이미 제시했던 同一性 identity의 한 개념이 내포하고 있는 문제를 취급한 것이다.¹⁾

문학에 있어서의 同一性の 개념은 첫째 自我와 世界가 조화·일체를 이룬 의미에서의 동일성과 둘째 자아의 通時的 同一性이나 個人的 同一性(이것이 원래 철학과 심리학에서 오랜 과제가 되어 온 테마다)으로서의 동일성과 셋째 작자와 작중인물이 일치된다는 의미에서의 동일성과 넷째 작자의 언표와 실제 간의 일치, 또는 여러 다른 사물들은 결합시키는 類推로서의 동일성등으로 사용된다. 본고에서 취급되는 <탈>은 세번째의 동일성의 개념과 결부되는 또 이와 대립되는 용어다. 따라서 탈은 작가론

1) 抽稿：“小說의 人物研究와 同一性의 問題”(釜山大學校 文理大 論文集 第16輯 1977, 12)와 “同一性의 詩論”(心象, 1978, 6, 7月號) 참조. 본고는 지면관계로 「2. B) 탈의 非自己」까지만 여기에 실고 나머지는 따로 기회 있는 대로 발표할 작경이다.

이나 작품론의 한 방법이 됨은 말할 필요도 없다.

탈 persona은 원래 고대 그리스·로마의 연극에서 배우가 썼던 假面 mask을 가리킨 용어였지만 이것의 내포가 확대되어 오늘날 시, 소설, 희곡 등의 인물 character, 특히 시, 소설의 1인칭 話者에 적용되고 있다.

시를 談話의 한 양식으로 보면 話者와 이 화자의 목소리인 語調가 연구의 대상이 된다. 문제는 이 화자가 실제의 시인 자신이나(이 경우 평자들은 흔히 自傳的 告白的 시라고 부른다) 또는 시인을 대신한 인물(이 경우 시를 劇的 虛構的이라고 한다)이나 하는 데서 제기된다. 엘리엇은 시의 세가지 목소리를, 시인이 자기 자신에게 말하는 시인의 목소리와 한 청중에게 말하는 시인의 목소리, 그리고 시인이 만들어낸 劇中人物을 통한 시인의 목소리로 구분했다²⁾. 그는 계속해서 제 1의 목소리의 경우 시인이 자기 자신에게만 말을 하는 것이기 때문에 탈을 쓸 필요가 없으나, 제 2, 제 3의 경우에는 시인이 청중(또는 관객)에게 하는 말이므로 탈을 쓰게 된다고 했다³⁾. 물론 엘리엇의 이런 견해는 논란의 대상이 되지만 우리의 관심은 시인이 탈을 쓰고 이 탈에 어울리는 목소리를 냄으로써 실제의 시인과 다른 인물을 제시한다는 사실이다.

이렇게 탈이 오늘날 가장 유행하는 비평용어의 하나로 사용되고 있는 것은 작자와 작중인물의 동일성과 차이성이 문학의 쟁점이 되고 있다는 사실을 시사한다⁴⁾. 탈의 개념은 비평가에 따라 다양하게 사용되고 있지만 이 용어로써 문학이 원래 沒個性的이거나 물개성적이어야 한다고 입을

2) T. S. Eliot, *The Three Voices of Poetry* (崔昌鎬譯, 엘리엇文學論, 瑞文堂刊) p. 133.

3) 같은 책 p. 143. 엘리엇은 제 1의 목소리에 서정시를, 제 2에는 서사시를 제 3에는 극시를 연결시키고 있다. 이와 비슷한 견해는 제임스·조이스의 “젊은 藝術家의 肖像”에서도 볼 수 있다.

4) Robert Langbaum, *The Modern Spirit*, p. 164 참조.

모운다⁵⁾.

물개성론의 현대시관은 시에 나타나는 詩的 自我와 시인의 經驗的 自我를 엄격히 구분한다. 시적 자아는 어디까지나 가공적이고 창조된 것으로 보기 때문에 경험적 자아와 일치할 수 없다. 이것은 작품세계와 실제세계의 차이에 상응한다. 그래서 일반적으로 생각되고 있는, 개성적이고 주관적인 서정시의 그 주관성도 사실인즉 실제의 시인의 그것과는 거리가 먼 假想的 主觀性 *virtual subjectivity*이라고 한다⁶⁾. 시의 개성은 경험적 자아가 시적 자아로 변용·창조된 것이지 시인의 실제의 개성 그 자체는 아니라는 것이다.

시에 있어서 극적 인물뿐만 아니라 1인칭 화자인 시적 자아마저 탈이나 가면이라고 부름으로써 물개성론은 결국 시도 하나의 虛構에 지나지 않는다는 예술의 뭉을 다시 한번 강조한 셈이 된다. 그러나 탈은 단순히 예술적 목적에서만 발생되지 않고, 또 우리의 관심도 탈의 예술적 함목적성에만 머물 수가 없다. 본고는 탈의 관점에서 작품을 연구할 때 우리가 직면하게 될 몇가지 문제를 중심으로 탈에 대한 우리의 일반적 관심사를 밝히고, 이것을 작품연구의 유용한 방법으로 제시하자는데 있다.

2. 탈의 樣相

시인들이 사용하는 탈은 그 동기와 목적과 기능에 따라 다양해질 수밖에 없다. 시인마다 사용하는 탈이 다르고 한 시인의 경우에도 작품마다

5. 같은 책, Langbaum은 비평가가 사용하는 탈을, 인물은 작자가 말을 하는 수단으로서의 가면이라는 점과 그 인물은 작자와는 아무런 관계가 없으나 행위를 연기하는데 필수적인 가면 또는 타입이라는 점등 두가지로 규정했다.

서정시에 나타나는 자아를 시적 자아 *poetic self*, 서정적 자아 *lyric self*, 서정적 화자 *lyric speaker*, 상상적 또는 가상적 자아 *imaginative or imagery self* 등으로 불리는데 탈은 이 시적 자아뿐만 아니라 引喻의 인물들도 가리킨다. 본고에서도 편리상 탈의 개념을 이에 준해 사용한다.

6) S. Langer, *Feeling and Form*, p.257.

(심지어 간혹 한 작품에서도) 다양하게 사용되기 마련이다. 물론 이와는 달리 한 시인이 일관되게 하나의 탈만을 쓸 수도 있다. 그러나 시인이 불개성론에 있어서처럼 경험적 자아와 다른 시적 자아로서 탈을 쓴다고 할 때 다음과 같은 세 가지 문제가 필연적으로 제기된다.

첫째 시적 자아가 탈이라는 점에서 무엇보다 시인의 성실성 내지 진실성이 문제가 되는 것이다.

둘째, 경험적 자아와 시적 자아의 구분자체는 자아의 이원론이므로 자아의 문제가 또 근본적으로 제기되는 것이다.

셋째, 탈은 원래 자아와 세계와의 교섭에서 빚어지게 마련인 기능이다. 이런 점에서 시인이 사용하는 탈을 가지고 세계에 대한 그의 표정 군 태도를 문제 삼지 않을 수 없게 된다.

A) 탈과 眞實性

실제생활에 있어서 탈을 지배하는 것은 우리의 의식 또는 사유다⁸⁾. 탈은 어디까지나 의식적 기능의 산물이다. 다시 말하면 인위적인 행위에서 탈의 개념은 필연적으로 발생한다. 시적 자아란 탈도 의식적 인위적 산물 곧 창조물임은 말할 필요 없다.

그러나 시인이 예술적 목적이거나 다른 어떤 타당한 이유로써 탈을 사용했다 해도 실제의 그가 아닌 탈이라는 사실 때문에 우리는 우선 부정적 반응을 가질 수도 있다.

7) yeats가 평생 고심했다고, 그의 전기 작가인 Ellman이 지적한 문제들이 본고에 매우 도움이 되었다. 그 문제들이란 (1)한 인간을 그의 꿈과 연방으로부터 분리해서 논할 수 있는가? (2)한 인간은 그가 타인에게 어떻게 보이는가를 생각해 보지 않고 자신을 생각할 수 있는가? (3) 모든 인간은 배우가 아닐까? (4) 탈을 쓰지 않는 인간은 누구인가? 등의 4가지다. 이에 대한 해답이 어떠한 우리가 탈의 개념에 사로잡혔던 yeats에게 공감할 수 있는 이유는 이것이 인생과 예술의 두 차원에서 우리가 흔히 느낄 수 있는 가장 기본적 의문을 대변하고 있기 때문이다. Richard Ellman, *Yeats: The Man and the Masks*, p.177.

8) Jolande Jacobi, *The psychology of C. G. Jung* (李泰東譯, 成文閣) pp. 44~45 참조.

巧言令色の 가면이 仁이 부족한 탓으로 또 부끄러운 것으로 대도되고 있던 시대, 즉 시가 倫理와 禮에 결부되어 인격도야의 수단이었던 시대에 시인이 어떤 동기나 목적에서건 탈을 쓴다는 것은 용납될 수 없었다⁹⁾. 이것은 시가 뚜렷한 예술적 개념을 갖지 못했고, 또한 사회의 신분상 시인이 하나의 독립된 존재가 될 수 없었으며, 따라서 詩作이 인간의 일반적 교양에 지나지 않았던 공자의 시대에는 지극히 당연한 현상이었을 것이다.

이렇게 탈을 부정적 개념으로 보면 탈은 언제나 진실성과 정면으로 대립되기 마련이다.

이 경우 우리는 시의 진실성을 첫째, 성실성 sincerity과 결부시켜 논할 수 있다. 진실성은 성실성과 가끔 동의어로서 사용되고 있다¹⁰⁾. 성실성이란 시인 개인의 비전이나 마음의 상태에 대한 진실성이다. 시가 진실해야 한다는 요구는 시가 자연스럽고 Spontaneous, 진심에서 일어나고 genuine 성실해야 sincere 한다는 요구다¹¹⁾. 말하자면 시가 시인의 감정과 정신상태의 假裝 없는, 순수한 표현이어야 한다는 것이다.

감정의 가장된, 관습적 표현은 나쁜 시가 되고 감정과 그 언표행위가 일치되면 좋은 시가 된다는 뜻이다. 이것은 공자의 유명한 思無邪論의 한 측면이기도 하다.

탈이 의식적, 인위적 산물이고 또 부정적 개념이라면 시인의 성실성은 이런 인위성을 멀리하고 無爲自然의 상태에 이르렀을 때 가능하다. 莊子

9) 論語, 學而 3에 “巧言令色 鮮矣仁”이라고 한 것이나 衛靈公 5에 “巧言令色足恭 左丘明恥之 丘亦恥之 匿怨而友其人 左丘明恥之 丘亦恥之”라고 한 것은 탈을 단지 타인을 기만하는 부정적 개념으로 밖에 보지 않는 것이며, 또 述而 23에 “以我爲隱乎 吾無隱乎爾 吾無行而不與二三子 是丘也”라 하여 표면적 자아와 내면적 자아의 일치를 강조하고 있다. 그리고 中庸에서도 “相在 室 尚不愧于屋漏”의 경지로 정진할 뿐 “衣錦尚絀”의 탈을 경계하고 있다.

10) I. A. Richards, Principles of Literary Criticism pp.168~271 참조. 여기서 리차즈는 진실성을 指示性 reference, 容認性 acceptability, 誠實性 sincerity의 3가지 면에서 논하고 있다.

11) M. H. Abrams, The Mirror and the Lamp, p. 298.

는 일찌기 말했다.

옛날 사람들은 혼돈 속에 살았으며 누구나가 무위자연의 고요함을 유지할 수 있었다. 당시에는 사람들은 비록 지혜가 있는 경우에도 이를 쓰는 일이 없었다. 이런 상태를 至一이라고 이른다. 이런 시대에는 어떤 일에서건 인위를 버리고 언제나 자연 그대로를 따랐다.……그 후 인간의 본성은 더욱 상실되고 분별심만을 따르게 되었다. 마음과 마음이 서로 지식을 다투었으나 그 지식은 천하를 안정시키기에는 부족했다. 시대가 더 내려오자 지식은 온갖 모양으로 장식하기에 바빴고 거기에서다 박학을 자랑하는 풍조가 생겼다. 허식은 실질을 감쇄시켰고 박학은 순수한 마음을 좀 먹었다¹²⁾.

여기서 우리는 하나의 요약된 의식발달사를 볼 수 있다. 이에 의하면 인간이 인위를 모르고 언제나 자연 그대로를 따를 때 자연과 일체된 절대적 통일을 이룩하고 있었다. 이것은 마치 에덴의 경지와 같은 순진무구의 상태다. 그러나 인지의 발달에 따라 인간은 장식과 허식 가운데서 대립·갈등을 일으키게 되었고 원래의 조화감과 평정을 잃어 버렸다. 그러므로 인간이 인위적으로 얻은 지식으로 인하여 상실된 본성을 되찾기 위해서는 다시 무위자연으로 돌아갈 길밖에 없는 것이다.

말업슨 靑山이요 態업슨 流水로다
 갑업슨 淸風이요 님조업슨 明月이라
 이中에 病업슨 이몸이 分別업시 늙으리라.

또는

靑山도 절로절로 綠水도 절로절로
 山절로 水절로 山水間에 나도 절로
 이 中에 절로 조란 몸이 늙기도 절로절로.

에서 “分別업시 늙으리라”라든가 “늙기도 절로절로”라는 것은 무위자연으로 돌아가 대립·갈등이 없는, 자아와 세계가 혼연일치된 경지를 맛보려는

12) 莊子, 繕性篇 “古之人 在混茫中 與一世而得澹漠焉 當是時也……人雖有知 無所用之 此之謂至一, 當是時也 莫之爲而常自然 然後去性而從於心 心與心 識知而不足以定天下 然後附之以文 益之以博 文滅質 博瀾心.

소망이다. 자연과 조화적인 통일을 이루고 주객일체가 되는 경지는 영원한 서정신이며, 문명에 때묻은 인간의 영원한 고향이기도 하다.

이렇게 인위적으로 지식을 추구하려는 데서 허위가 근거하고, 타고난 것 자연적인 것이 진리라는 이런 도교적 태도를 키츠의 유명한 消極的 能力 *negative capability*에서 다시 찾아 볼 수 있다¹³⁾. 事實과 理性을 집요하게 추구하지 않고 불명확, 신비, 의심 가운데 안주할 수 있는 인간의 정신상태를 가리킨 이 능력은 도교의 인위적인 지식추구를 비판하는 태도와 유사하다. 과학적 지성이나 철학적 사변처럼 사물의 이치를 밝히려 하고 분석하려는 것은 상상력의 자유를 감퇴시키고 감수성을 빈약하게 만들므로 사물을 의식적 작용 없이 관조할 때 도리어 사물의 진실을 발견할 수 있고, 사물이 그 선악미추·빈부귀천의 모든 차별성에도 불구하고 하나같이 아름답게 느껴진다는 것이 키츠의 주장이다. 이것은 “도를 억지로 분석하고자 하면 반드시 분석할 수 없는 부분에 봉착하고 만다. 또 도를 억지로 분별하고자 하면 반드시 분별할 수 없는 부분에 봉착하게 마련이다”. (分也者 有不分也 辯也者 有不辯也—齊物論)라든가 또는 무위자연의 경지를 “만물이 똑같이 생각되고”(得其所一而同焉—田方子篇) “더 없는 아름다움과 즐거움을 맛보게 된다.”(得至美而游乎至樂)는 장자의 말을 여상케 한다. 요컨대 소극적 능력이란 계획적이고 고의적인 思考를 유보하는 것이다. 이런 키츠의 눈에 시는 “나무에 잎이 생기듯 자연스럽게” 생겨야 했다¹⁴⁾. 그리하여 키츠에게 아름다운 것은 진리고 진리는 자연성이라는 등식의 관계가 성립되었다.

톨스토이 역시 예술적 感染의 강도를 결정짓는 3가지 조건중의 하나로 예술가의 성실성을 들고 있다¹⁵⁾. 즉 그에 의하면 예술가가 독자에게 전달하려고 하는 감각을 자신이 어느 정도 강하게 느끼는가에 따라 예술가의

13) John Keats, *From the letters; English Critical Texts*, ed D. J. Enright and Ernst De Chickera, p. 257.

14) 같은 책 p. 184.

15) 톨스토이, 藝術論(朴炯國譯, 東西文化社刊)15章, p. 184.

성실성이 과우된다.

그러나 오늘의 시관은 이와같은 성실성에 대해서 부정적이다. 성실성을 “예술가 자신도 느끼지 않은 효과를 독자에게 느끼게 하려고 노력하고 있는 것이 짙으로 드러나지 않는 것” 정도로 해석해 버린다¹⁶⁾. 낭만주의자와 같이 감정의 자유로운 유로에서 시의 진실성을 찾지 않는다. 실제로 느낀 감정과 시의 언표된 감정과 일치해야 한다는 소박한 진실성을 거부한다. 오히려 가장 위대한 예술가일수록 실제로 그가 전혀 느끼지 않은 것을 강렬하고 풍부하게 표현한다는 주장까지 나오고 있다. 시적 정서는 실제의 구체적 체험에서 우러난 것이 아니라 예술의 특수한 효과로 창조된 것이므로 예술작품 나름대로의 성실성을 주장한다. 그래서 극적이고 허구적인 데서 시의 진실성·성실성을 찾게 되었다. 이것은 분명히 모순되는 말같이 생각된다. 왜냐하면 극적이고 허구적이란 것은 사실과 달리 꾸민 것이며, 장자나 키츠가 매도한, 인위적인 것이기 때문이다. 말하자면 자연성보다 인위성에 가치를 두는 소위 反誠實性 anti-sincerity의 입장이 현대시관이다. 비록 허구는 사람을 속이기 위하여 사용될 수 있지만 시의 허구는 “온갖 경우에 속임수가 없는 사태를 엄연한 현실로서 철저히 인식하는 것과 조금도 모순되지 않은 것”으로 생각한다¹⁷⁾.

그러므로 시인이 실제의 그와는 달리 시적 자아란 탈을 쓸다는 것은 인위적인 행위이지만 이 탈은 결코 남을 속이기 위한 변장술이 아니라 창조의 일부로서 중요한 시적 기능을 가진 존재인 것이다. 그 중요한 기능중의 하나는 진리의 전달이다. 역설적이지만 시인은 진리를 말하기 위해 탈을 쓴다. 시적 진술과 과학적 진술의 차이는 여기에 있다. 이것이 시의 진실성에 있어서 우리가 부닥치게 되는 두 번째의 문제다.

진술한 것처럼 시를 담화의 한 양식 즉 전달로 볼 때 시인은 청자(독자)를 설득하기 위하여 청자가 믿을 만한 인물을 설정해야 할 필요를 느낄 것이다. 이 인물의 속성을 아리스토텔레스는 정직·지성·선의로 규정

16) Lichards의 같은 책, p. 271.

17) 같은 책, p. 266.

했다¹⁸⁾. 물론 시인이 제시한 시적 자아는 아리스토텔레스가 규정한 인물과 반드시 일치해야 한다는 법은 없지만 시적 자아가 진리를 효과적으로 전달하기 위해 시인이 고안한 탈이며 예술적 함목적성을 띤 인물임은 말할 나위도 없다. 이 탈을 씌으로써 비로소 진리를 말하는 것이 시의 본질이다.

아아 온갖 倫理, 道德, 法律은 칼과 黃金을 제사 지내는 연기인 줄을 알
았읍니다. (韓龍震, 당신을 보았읍니다)

일제하의 윤리·도덕·법률이라는 온갖 인위성은 일제의 武力과 물질적 富를 위한 연기에 지나지 않으며, 따라서 그것은 언젠든 無로 돌아가게 마련인 허위다¹⁹⁾. 시인은 이것을 자신의 목소리로써가 아니라 입과 이별한 여성(시적 자아의 여성화에 대해서는 다음에 자세히 논한다)의 입을 통하여 극적으로 제시하고 있다.

이렇게 온갖 실제적 목적 아래, 합리주의의 假裝 속에 은폐되거나 외국되고 있는 진리를 말하기 위해 시인이 탈을 씌으로써 예술의 허구는 허위를 고발하고 공격하는 유효성을 띤다.

그러나 시인이 진리를 효과적으로 전달하기 위해 탈을 쓴다든가 또는 시의 본질이 이 탈을 씌으로써 비로소 진리를 말하는데 있다는 것은 시의 중요성이 언어로 만들어진 산문적 주장 *literal assertion*에 있지 않고 이 주장을 만드는 방법에 있다는 뜻이다²⁰⁾.

한편의 시는 창조물이면서 동시에 시적 자아의 발언이다. 이 발언의 특이성이 시적 자아란 탈의 사용과 더불어 과학적 진술의 방법과 구별되는 또 하나의 시적 방법이다. 말하자면 시인이 구사하는 시어도 탈에 어울리는 목소리로서 일종의 탈의 구실을 한다는 것이다. 모든 시가 신성한 존재에 대한 상상적 외경감에 근원을 두고 있다고 한 오든은 한편의 시는

18) Aristoteles, Rhetoric.

19) 宋誠, 「님의 沈默全篇解說」, p.170 참조.

20) Langer의 같은 책, p.260.

하나의 <儀式>이라고 규정했다²¹⁾. 이것은 시의 언어사용이 會話의 그것, 즉 일상언어와는 달리 형식적이며 꾸밈새가 있다는데 근거로 한 정의다. 다시 말하면 오든의 儀式은 시어라는 말이다.

시인은 사회적 약속, 추상적 기호에 지나지 않는 언어로써, 그것도 되도록 적은 양의 언어로써 어느 진술형태보다도 강렬하게 구체적인 감각적 체험을 표현하기 때문에 시어는 일상언어를 비틀고 파괴하는 破格性을 필연적으로 띠기 마련이다. 시어의 이 파괴성 자체가 그만큼 특수한 예술적 상징형태로서의 탈이 된다. 시의 이미지, 비유, 상징, 심지어 시의 행과 연의 형태도 넓은 의미의 탈이다. 진리를 이런 특수한 상징형태로 표현하기 때문에 진리의 과학적 진술과 본질적으로 다르다.

言表라고 하는 인위적 행위로써 도리어 그 인위성을 뛰어 넘어 구체적 감각적 체험의 자연성을 획득하려는 시의 이런 모습은, 그러나 기호로서의 언어가 벗어내기 쉬운 허위와 투쟁하는 의의를 띤다. 그러므로 시어란 탈은 진리의 특유한 존재방식이며, 진리를 은폐하는 것이 아니라 구체적 경험으로 향수케 한다.

이렇게 탈로써 대표된 시의 허구는 인위적인 산물, 의식의 산물임에 틀림없지만 이 인위성은 진리를 말하는 시의 독특한 방법임을 이제 더 이상 의심할 여지가 없다.

인간으로 하여금 타락케 하고 갈등케 한 의식(인위)을 치료(구원)하는 것은 보다 의식적인 행위가 된다²²⁾. 고대인들에게 무의식적이었던 에덴의 경지나 무위자연의 경지는 의식의 발달, 인위성의 증대로 상실되었지만 문명인은 그 가치를 <의식>하고 그 가치를 인위적으로 추구하게 되었다.

마찬가지로 시어는 진리를 은폐하고 외곽시키는 언어의 인위적 허위성을 치료하기 위해 더욱 의식적이고 인위적이게 되었다. 언어는 끊임없이 제 자신이 만들어낸 가상을 쓰고 나타나기 때문에 진리를 현현케 하는 그

21) W. H. Auden, Making and Judging Poetry(范大鈞譯, 現代英美詩論, 乙酉文化社刊) pp. 77~89 참조.

22) Langbaum의 상계서 p. 175.

고유한 기능에 항상 위협이 된다는, 즉 언어는 그 자신 속에서도 자기에 대하여 필연적으로 끊임없는 위협을 가지고 있다는 하이데가 말은²³⁾ 이를 시사하고 있다. 친리를 외곡시키는 인간의 온갖 허위적 비본질적 언어와 투쟁하는 것이 시인의 임무다. 시인이 사용하는 탈은 그 무기다.

B) 탈과 非自己

전술한 시의 진실성 문제에 있어서 언표된 정서가 시인이 실제로 느낀 감정과 어느 정도 일치하느냐, 따라서 어느 정도 감정의 자여스러운 유로냐에 시인의 성실성을 두는 것은 시인의 경험적 자아와 시적 자아를 동일시하는 태도다.

이처럼 경험적 자아와 시적 자아를 동일시하는 태도는 오랫동안 우리의 전통적 시관이 되어 왔다. 시를 意, 心, 氣의 표현으로 보는 소위 氣象論이 그것이다²⁴⁾.

무릇 시는 意를 주로 하는 것인데 그 意의 설정이 가장 어렵고 文辭를 꾸밈은 부수적이다. 意는 역시 氣를 주로 하는 것인데 氣의 우열에 따라 깊고 얕음이 있게 된다. 그러나 氣는 하늘에 근원을 둔 것이어서 배워서 얻을 수 없다²⁵⁾.

라든가,

시는 氣를 주로 삼는데 氣는 천성에서 나타나고 意는 氣에 의거하며 말은 情에서 나오는데 이 情이 곧 意인 것이다²⁶⁾.

라는 말들은 시가 氣나 意에 근거한다는 것, 즉 시인의 천품에서 우러 나온 것임을 역설하고 있다. 이런 관점에서 보면 시의 優劣深淺과 풍격의

23) 蘇光熙譯, 詩와 哲學, pp. 48~49.

24) 李炳漢, 漢詩批評의 體例研究, pp. 171~76 참조. 저자는 氣象論의 背景을 中國 曹丕의 文氣論에 두고 있다.

25) 李圭報, 白雲小說 „夫詩以意爲主 設意最難 綴辭次之 意亦以氣爲主, 由氣之優劣乃有深淺耳 然氣本乎天 不可學得”

26) 崔滋, 補閑集 “詩文以氣爲主 氣發於性 意憑於氣 言出於情 情則意也”

다양성도 시인의 천품 소위 타고난 인간성 human nature에 기인되고 또 이것을 반영한 것이 된다. 따라서 작품평가의 기준은 어디까지나 작가의 천품이 된다. 시가 천품의 표현이라는 기상론에서 시인의 인위적 조작내지 예술적 변용은 있을 수 있고, 시인이 구사하는 언어도 시인의 천품에 고스란히 따를 수 밖에 없다. 천품이 그대로 표현된다는 점에서 시적 자아와 경험적 자아는 동일시될 수 밖에 없고 여기에 시인의 진실성과 성실성이 필연적으로 탄생한다. 이 경우 시어는 바로 시인의 실체의 표정이자 그의 가면일 수 없다.

시인의 언표행위가 실체의 자신을 속이지 앎음으로써 (또는 시인이나 독자가 그렇게 믿음으로써) 시는 진실성이란 가치를 가지게 되며 시인과 작품 사이에는 인과관계가 성립된다. 환언하면 시인이 시보다 더 문제가 되고 큰 비중을 차지한다. 시에서 언제나 시인쪽을 바라보게 된다. 왜냐하면 진술한 바와 같이 작품의 성패와 우열심판은 시인에게 달려 있기 때문이다.

기상론에 있어서 경험적 자아와 시적 자아를 동일시하는 이런 태도는 19c 유럽 낭만파들에게는 投射 projection의 원리로 전개된다²⁷⁾. 투사란 객체에 자기 자신의 특성, 태도, 주관적 변화과정을 부여하는 것이다. 말하자면 객체를 자기 자신과 동일화하는 것이다. 그들은 자기 자신을 타인들이나 비인간적인 신이나 자연에 투사함으로써 즉 세계를 자아화함으로써 세계와 분리·대결되는 것이 아니라 공감적으로 유기적으로 연결되는 연속성과 동일성을 발견했다. 다시 말하면 세계에 대하여 수동적으로 반응

27) 이것은 서구의 고전주의가 중요시한 理性, 즉 分析의 힘에 반동한 그들의 무기였다. 분석의 힘은 사물의 차이를 구별하고 이것을 知的 體系로 抽象化하는 능력이다. 여기서는 인간의 구체적인 체험이 커는 개인적 種差는 용납되지 않는다. 이런 이성적 능력의 발달이 사물의 유사성을 발견하고 종합하는 자유로운 感性의 능력인 想像力의 쇠퇴를 가져 왔다고 그들은 믿었다. 그래서 그들은 이성의 힘이 결국 인간적 가치를 남기는 커녕 파괴해 버렸다고 생각하여 인간적 가치의 회복을 위한 반동으로서 투사의 원리를 무기로 채용한 것이다. A. N. Whitehead, Science and the Modern World(金俊燮譯, 乙酉文化社刊) p. 149 참조,

하지 않고 세계를 자기의 의지나 욕망의 논리로 인간화하고 이렇게 동화된 상태 속에서 자아와 세계를 인식했다. 그들의 투사는 자아와 세계를 인식하는 방법이었다.

너 내 영혼이 택한 누이여,

나 너를 바라보며 너로 인하여 만물의 비애를 느끼는구나

(P. A. 셸리, “달에게”)

따라서 그들의 삶 자체는 세계 속에 자아를 무한히 투사해가는, 세계를 끊임없이 자아화하는 과정이요, 그들의 문학은 이러한 삶의 표현이었고 그들 생애의 에피소드들이었다. 예술이라는 허구가 따로 존재할 필요 없이 인생 자체가 하나의 예술이었다. 문학의 기능을 자기실현과 자기표현으로 생각한 그들에게 있어서 이런 투사의 원리는 인생과 문학의 방법이었다.

이렇게 투사에 의하여 자아와 세계의 동일성을 성취하고 인생과 예술마저 구분되지 않음으로써 경험적 자아와 시적 자아가 동일시된다는 것은 그들이 작중인물들에게 자신을 투사시켰다는 의미다. 다시 말하면 그들은 서정시건 소설이건 극이건 간에 자신들을 투사시킴으로써 인물들과의 일체감·동일성을 가졌다²⁸⁾. 이것이 그들의 가치개념인 성실성의 정체였다. 투사가 성실성이었고, 여기서 경험적 자아와 시적 자아가 일치되었던 것이다.

심지어 이 성실성은 시적 자아와 경험적 자아의 동일성뿐만 아니라 독자마저 작중 인물에 투사시킴으로써 인물과 동일성을 갖게 했다. 그리하여 시인과 시적 자아, 독자 사이의, 그리고 인생과 예술사이의 구분이 파괴되고 연속성과 동일성이 성립되었다.

이런 투사에 의해 경험적 자아와 시적 자아의 동일성이 성립된다는 것은 시인과 작품 사이에 전술한 것처럼 인과적 관계가 있다는 태도다. 시적 자아를 통해 시인의 경험적 자아를 추리하고 이 경험적 자아에 의해 시적 자아를 판단하게 되었다. “시란 무엇인가 하는 질문은 시인은 어떤

28) Langbaum의 같은 책, p. 167 참조.

존재인가 하는 질문과 동일하다”는 콜릿지의 말은²⁹⁾ 시인과 작품 사이의 인과적 연결을 주장한 것이다.

문학의 물개성론은 경험적 자아와 시적 자아를 동일시하는 이런 개성론에 반동한 문학관이다. 물개성론은 이 두 자아가 도무지 동일시될 수 없고 심지어 그런 동일성의 고백적 자전적 스타일 자체가 예술적 책략이며 시인의 탈에 지나지 않는다고 한다. 이것은 인생으로부터 예술을 독립시켜 예술의 그 자기충족성, 자율성을 강조한 것이다.

그러나 이 두 자아의 구분은 예술상의 문제로만 끝나는 것이 아니다. 그런 구분 자체는 일종의 자아분열을 보여주고 있으므로 우리들의 관심은 자아 그 자체에 더욱 쏠리게 마련이다.

실상 두 개 자아를 구분하는 시인들은 공통적으로 경험적 자아에 대해 부정적인 태도를 취하고 있다. 좀더 구체적으로 말하면 자기회의·자기혐오·자기연민등의 부정의식을 공통적으로 지니고 있다. 이런 부정의식은 경험적 자아만이 자아의 전부가 아니라는 신념과 일치한다. 적어도 시인의 경우 부정의식은 부정의식으로 끝나지 않고 그 배면에 그가 원하는, 그래서 실제의 그와는 다른 자아가 가정되어 있다.

여기서 우리는 탈이란 용어를 非自己 anti-self의 개념으로 사용할 수 있게 된다. 실제의 그와는 다른 自己假定으로서의 비자기란 우선 <되고 싶어하는 자아> 또는 <있어야 하는 자아>라고 정의할 수 있다. 당위적 존재에 대한 지각 속에는 언제나 욕망이나 소망적 사유 wish-thinking라는 강한 요소가 있다³⁰⁾. 즉 비자기는 어떤 욕망 또는 소망적 사유의 산물이다.

이런 비자기를 몽상하는 시인의 눈은 흔히 신화적 허구적 인물이나 역사적 인물을 발견한다.

예수는 눈으로 조용히 물리쳤다.

—하나님 나의 하느님

유월절 贖罪羊의 죽음을 나에게 주소서.

29) S. T. Coleridge, *Biographia Literaria* p. 173.

30) N Frye. *Anatomy of Criticism*, p. 104,

낙타 발에 밟힌
 땅벌레의 죽음을 나에게 주소서
 살을 찢고
 뼈를 부수게 하소서.
 애주눈이와 절름발이의 눈물을
 눈과 묘가 문드러진 여자의 눈물을
 나에게 주소서. (김춘수, “魔藥”의 일부)

〈贖罪羊의 죽음〉이라는 자기 희생으로써 인류를 그 고통으로부터 구원했고 동시에 자기 승화에 도달했던 예수는 이 시인뿐만 아니라 모든 인간에게 지고지선의 비자기가 되고 있다. 예수로써 구체화된 비자기는 시인의 당대의 삶을 고양하려는 일종의 영웅적 이상이지 결코 소심한 인간이 뒤집어 쓰는 탈이 아니다.

이 작품은 시인이 예수란 탈을 쓰고 이 탈에 어울리는 목소리를 냄으로써 극적 상황을 보여주고 있다.

천길 땅밑을 검은 물로 흐르거나
 도솔천의 하늘을 구름으로 날더라도
 그전 결국 도련님 곁 아니어요?
 더구나 그 구름이 소나기 되어 퍼붓 때
 춘향은 틀림없이 거기나 있을 거예요.

(서정주, “春香遺文” 일부)

이 작품의 시적 자아 역시 실제의 시인이 아닌 허구적 인물 춘향이다. 생사반복의 고통스런 윤회가운데서도 언제나 도련님 곁에 있겠다는 춘향의 목소리는 영원한 사랑을 호소하고 있다. 춘향은 영원한 사랑이라는 시인의 이념을 가장 효과적으로 구현하는 연기자 playing actor로서 시인이 선택한 비자기다.

허구적이거나 역사적 인물을 채용하는 이런 引喩의 기교는 원형적 이미지의 산출에 그 현대적 의의를 가진다.

신화적 인간은 시인의 깊은 욕망·의지를 표현되는데 사용되는 대표적 탈로서의 비자기다.

너의 할아버지가 이브를 꼬여내든 達辯의 헛바닥이
 소리 잃은채 널름그리는 붉은 아가리로
 푸른 하늘이다. ……물어 뜯어라. 원통히 물어 뜯어,
 달아나거라 저 놈의 대가리!

뿔 팔매를 쏘면서, 쏘면서, 麝香人길
 저 놈의 뒤를 따르는 것은
 우리 할아버지의 아내가 이브라서 그러는 게 아니라
 石油 먹은 듯……石油먹은듯……가쁜 숨결이야. (서정주, “花蛇”의 일부)

이 작품에서 시인은 기독교의 에덴신화를 채용하고 있지만 이 신화가 상징하고 있는 원래의 의미와는 다른 테마를 나타내고 있다. 뱀의 유혹에 빠져 금단의 열매를 따먹고 선악미추를 분별하는 지혜(의식)를 가짐으로써 인간이 최초로 죄를 지었다는 원죄의식을 이 신화는 의미하고 있다. 그러므로 이 원죄의식은 에덴의 복귀를 그 궁극적 목표로 인간을 윤리·도덕적인 데로 인도하는 것이 그 본래의 기능이다.

그러나 이 작품의 시적 자아는 도리어 김열규교수의 지적대로³¹⁾ “푸른 하늘이다……물어 뜯어라. 원통히 물어 뜯어”라고 부르짖음으로써 인간을 단죄한 하늘(신)에게 도전하고 있다. 그리하여 이 시적 자아가 “뿔과매를 쏘면서” 뱀의 뒤를 쫓는 이유는 인간을 타락케 한 뱀에 대한, 그리고 이 뱀의 유혹에 빠져 죄를 범한 이브에 대한 저주 때문이 아니라, “石油 먹은 듯……가쁜 숨결” 즉 디오니소스적 황홀경에 몰입하려는 욕망 때문이다. 다시 말하면 이브와 뱀의 신화적 인물은 시인의 내면적 욕망을 표현하는 비자기다.

우리는 신화적 인물 속에서 모든 인간에 공통된 그리고 모든 다양한 변화에도 불구하고 동일한 것으로 연속되어 온 원형적 동일성을 발견함으로써 자아를 개인적 차원에서 보편성의 차원으로 확대시키게 되었고 현재의 문화적 현상이나 행위들을 해석하고 평가하는 기준을 마련하게 되었다.

31) 金烈圭, 近代文學과 傳統(韓國文學의 傳統과 變革, 西江大人文學研究所刊).

신화적 인물·플롯·儀式을 문학에 채용하는 이런 신화적 방법으로써 현대문학은 몰개성적 성격을 더욱 뚜렷이 지니게 되었다.

이렇게 시인이 신화적 허구적 인물이나 역사적 인물에 자기 자신을 연결시켜 그런 인물의 이미지를 자기의 내면 속에 선택·간직한다는 것은 타인에게 자신의 욕망을 이입시키는 뜻이다. 그리하여 비자기에 대한 욕망은 여러 인물에게 투사됨으로써(이런 점에서 전술한 낭만주의자들의 투사의 원리와 일치한다) 탈에 대한 요구는 무한한 감정이입의 상태와 유동적 동일성(여러 인물들에 욕망을 맞추어가는)에서 야기된다고 할 수 있다³²⁾.

시인이 실제의 그가 아니라 실제의 그가 아닌 비자기에 관하여 쓸 때, 그는 자신에 관하여 성실하게 쓰게 된다는 이유도 여기에 있다³³⁾. 비자기에 관하여 쓴다는 행위는 결코 자기기만이 아니라, 자기 창조행위이다. 비자기에 대한 욕망은 곧 인생과 예술의 추진력이다. 만약 우리가 실제의 우리와는 다른 비자기로서 우리 자신을 상상할 수 없고 그런 비자기를 가정하지 않는다면 우리는 경험적 자아를 다스릴 수도 다스릴 필요도 없을 것이다. 그리고 비자기에 대한 욕망이 타인 속에 비자기의 이념을 이입시키는 것이기 때문에 (또는 타인 속에서 비자기의 이념을 발견하는 것이기 때문에) 시인이 자기 삶 이외의 많은 타인들의 삶을 살 수 없다면 그는 자기자신의 삶을 살 수 없고, 그런 비자기라는 탈이 그의 상상력 속에서 그로 하여금 그 자신이 아닌 삶은살도록 한다는 역설적 의미를 우리는 이해할 수 있게 된다.

32) Hamburger와 같은 책, p.138.

33) William Butler Yeats, Autobiography p.168.