

## 김춘수의 『處容斷章』(1991)에 나타난 무의미시의 퇴행 양상 연구

황 선 희\*

### 차 례

- |                                      |                      |
|--------------------------------------|----------------------|
| 1. 서론                                | 3. 감각에 대한 강박과 참가적 발화 |
| 2. 문체적 개인의 자전적 기록물,<br>기획으로서의 『處容斷章』 | 4. 포즈가 된 리듬과 퇴행적 발화  |
|                                      | 5. 결론                |

### 국문초록

시인 김춘수는 오랫동안 ‘처용’을 문학적으로 형상화하다가 『處容斷章』이라는 장편 연작시를 발표했다. 장기간에 걸친 기획으로서 『處容斷章』은 이전의 처용 형상과 변별되는 모습을 보여준다. 김춘수의 무의미시에 대한 판단은 논자에 따라 극심한 차이를 보였으나 정작 텍스트 차원에서 김춘수의 시작 실험이 구체적으로 해명되었는지는 다소 의문이다. 또한 김춘수 시론에 얽매이지 않고 시 텍스트에 나타난 창작 방법론을 살핀 논의는 많지 않다. 이에 따라 이 논문에서는 김춘수의 『處容斷章』을 ‘문체적 개인의 자전적 기록물’이자 기획으로 규정하고, 텍스트에 나타나는 예술상의 특징과 시적 주체의 태도를 살펴보았다.

\* 중앙대학교 국어국문학과 박사 수료

무의미시 실험의 극점을 이루는 『處容斷章』에서 시적 주체는 이미지의 깊이가 깊어지는 것을 제한하면서도 감각에 대한 강박을 보인다. 시적 주체의 입을 통해 은연중에 나오는 말들은 의식적인 발언이라기보다는 발화에 가까우며, 세계를 저버리지 못하는 주체의 태도는 참여라기보다는 참가에 가깝다. 2부로 넘어가면서 시적 주체는 현실에서 벗어나려 할수록 현실에 강하게 구속되는 역설적인 몸짓을 보여준다. ‘나’를 숨기 고자 했던 시적 주체는 자기도 모르는 사이에 자신을 내보이고 현실과 의미에 대해 발화한다. 3부의 시적 주체는 꿈의 자리로 달아나면서 시의 리듬을 후퇴시킨다. 김춘수의 시적 주체는 ‘무의미’를 지향하면서도 의미의 영역에 구속되어 있는 모습을 보여준다. 고백과 리듬이 퇴화한 자리에 남은 것은 무의미시의 후퇴이자 『處容斷章』의 한계였다.

주제어 : 김춘수, 『處容斷章』, 무의미시, 처용, 타령조

## 1. 서론

시인 스스로 고백했고 세간에 잘 알려진 대로, 김춘수는 ‘처용’이라는 제목을 단 그의 글들에서 자전적 경험을 거듭 형상화했다. 그중에서도 시선집 『처용』(민음사, 1974)은 김춘수가 무의미시 창작을 표방하면서 낸 첫 번째 시집이다.<sup>1)</sup> 그는 이 시집을 내기 전에 동명의 자전적인 단편

1) 십여 년에 걸친 암중모색 끝에 ‘무의미시’로 넘어가기 직전의 과도기 작품들은 『打令調·其他』라는 제목의 제7시집으로 묶여 1969년 문화출판사에서 간행된다. 김춘수는 ‘타령조 연작’이라 불리는 이 시편을 통해 “장타령(揚打令)이 가진 낯두리와 리듬을 현대 한국의 상황하에서 재생시켜 보고 싶었다”(김춘수, 『후기』, 『打令調·其他』, 문화출판사, 1969(『김춘수 시론전집 I』, 현대문학, 2004, 253쪽에서 재인용))라고 밝힌 바 있다. 타령조에 엘리엇의 시론을 적용해 지은 이 작품에서 김춘수는 관념에 대해 회의하는 시적 주체를 앞세운다.

소설을 썼으며, 『처용 三章』과 『잠자는 처용』을 발표했다. 김춘수가 처용이라는 소재를 더욱 본격적으로 시화(詩化)한 것은 ‘처용 연작’이라 일컬어지는, 4부 87편으로 이루어진 장편 연작시이다. 처용 연작은 “제1부를 쓰는 데에만 한 달에 한 편 정도로 1년여의 기간이 걸렸을 정도로 오랜 기간에 걸친 시인의 사유가 담긴 것들”<sup>2)</sup>이다. 김춘수는 시작 기간이 길었던 만큼 다른 시인들보다 좀 더 많은 변곡점을 가졌던 시인이고, 그렇기 때문에 그 사유의 궤적을 따라가는 것은 간단한 작업일 수 없다.

시인 스스로 들인 공의 무게도 그렇거니와, 처용 연작에 대한 접근을 한층 더 어렵게 하는 것은 그것이 장기간에 걸친 하나의 시적 기획이었다는 데 있다. 우선 ‘처용’이라는 같은 소재를 다루었다 하더라도 『처용』과 『處容斷章』의 거리는 무려 17년에 달한다. 후자에 국한해서 보더라도 처용 연작이 『處容斷章』(미학사, 1991)이라는 제목의 시집 형태로 묶여 나온 것은 1991년의 일이지만 그것이 기획된 것은 1960년대 후반이어서, 『處容斷章』 제1부와 마지막 제4부 사이에는 20여 년에 달하는 시차(時差)가 존재한다.<sup>3)</sup> 그 사이에 놓이는 시선집 『處容以後』(민음사, 1982) 속 처용의 모습이 『處容斷章』의 그것과 완전히 일치할 수 없는 것은 당연한 일일 것이다. 심지어 김춘수의 ‘처용’은 처용설화의 문맥으로부터 점차 이탈하는 방식으로 형상화된다. 따라서 처용설화의 변용태로서 김춘수의 『處容斷章』을 설명하는 논의<sup>4)</sup>는 필요한 것이기는 하겠으나 소재 중심의 단면적 접근법이기도 하다는 점에서 논의의 보완을 요한다. 그렇다면 김춘수의 이 거대한 시적 기획물에 대해 어떤 접근과 독법이 필요할까?

2) 최라영, 『김춘수 시 연구』, 푸른사상, 2014, 13쪽.

3) “이번의 장편연작시 <처용단장> 전 4부는 60년대 후반에 붓을 들어 91년 5월에 붓을 놓았으니 20년 하고도 4년 5년이 더 걸린 셈이다.”(김춘수, 『머리말』, 『處容斷章』, 미학사, 1991, 5쪽)

4) 오정국, 『한국 현대시의 설화 수용 양상 연구』, 중앙대학교 박사학위논문, 2002; 이명희, 『현대시와 신화적 상상력: 서정주, 박재삼, 김춘수, 전봉건, 신동엽을 중심으로』, 새미, 2003.

“『처용 단장』을 이해하는 길은 그의 내부에 암중처럼 자리잡아 그를 순수하게 증발시키지 못하게 하는 어떤 것이 무엇이나 하는 것과, 그의 작시법, 다시 말하자면 그의 순수시·절대시의 싸움은 어떻게 이루어지고 있느냐 하는 두 가지 방법을 통하는 길뿐일 것”<sup>5)</sup>이라고 김현은 말했다. 이 같은 그의 진단에서 논의의 실마리를 찾는다면 제11 시집 『處容斷章』을 위시한 처용 시편들은, 김춘수의 시 창작 방법론의 차원에서 접근할 필요와 가능성 모두를 내장하고 있다. 『處容斷章』은 김춘수의 중요한 시적 모색의 과정을 보여주는 무의미시론<sup>6)</sup>이 전개된 정황 속에서 이해되고 설명되어야 한다. 시적 성취나 시론의 시적 구현이라는 문제는 차치하더라도, 그가 ‘처용’을 통해 천명하고자 했던 것과 ‘무의미시론’을 통해 정초하고자 했던 것들은 유사한 맥락과 토대를 공유하고 있어 분리해서 이해하기 어렵기 때문이다.

문제는 김춘수의 무의미시에 대한 판단이 논자에 따라 극심하게 갈린다는 데 있다. 이승훈, 고희진, 최라영 등이 무의미시의 시사적 의의를 긍정적으로 평가했다면,<sup>7)</sup> 최원식, 김종길, 오세영 등은 무의미시가 갖는

5) 김현, 『김춘수와 시적 변용-2. 식물적 상상력의 개발』, 『현대시학』, 1970.4(『상상력과 인간/시인을 찾아서-김현 문학 전집 3』, 문학과지성사, 1991, 194쪽에서 재인용).

물론 김현의 관점은, 김춘수 초기시의 상징주의 취향과 무한 탐구를 후기시의 순수시·절대시 추구와 연결되는 자연스러운 것으로 파악했다는 점에서 한계를 논정한다. 김현이 파악한 김춘수의 시세계는 얼마간 정합성을 내포한 것이었던 듯하다. 그러나 김춘수의 시작 기간보다 김현의 비평 활동 기간이 더 짧았고 일찍 마감되었다는 점을 떠올리면 이러한 한계가 커다란 결함은 아닐 것이다.

6) 김춘수 중기시의 화두이기도 했던 무의미시론은 1976년에 간행된 『의미와 무의미』(문학과지성사)에서 본격적으로 펼쳐진다. 이 시기에 김춘수는 ‘서술적 이미지’에 관한 논의를 극대화하며 서술적 이미지의 시를 시적 대상이 있는 경우와 대상이 없는 경우로 양분하여 인식하였다. 서술적 이미지의 발견은 무의미시론의 단초로 이어지며 이론화된다. 이에 대한 자세한 부연은 권혁웅, 『韓國 現代詩의 詩作方法 研究-金春洙·金洙暎·申東曄의 詩를 中心으로-』, 고려대학교 박사학위논문, 2000.6, 50-56쪽을 참조하면 된다.

7) 이승훈, 『詩의 存在論의 解釋 詩攷: 金春洙의 初期詩를 中心으로』, 『어문집』 11,

근본적인 한계를 비판적으로 보았다.<sup>8)</sup> 이렇게 상반되는 두 경향은, 의미의 폭력을 피해 달아난 무의미의 세계에서 또 다른 폭력이 발생할 수 있음을 보여준 김춘수의 무의미시를 닮아 전반적으로 ‘non-sense’한 김춘수 연구사의 국면을 보여준다. 이는 여느 시인들보다 시작 기간이 긴 김춘수 연구의 어려움이 초래한 결과이기도 할 것이다. 이에 비해 전병준의 논의는 무의미시론이 일반론으로 확대될 수 없다는 시각에 기본적으로 동의하면서도 그것의 의의에 대해서는 인정하는 절충적 입장을 취하고 있다.<sup>9)</sup> 그러나 무의미시 전후의 김춘수가 시 텍스트의 차원에서 엄밀하게 논증되었는지 여전히 의문이 남는 것이 사실이다. 시에서의 이방인 의식과 정치적 보신주의의 공존, 김춘수의 시에 나타나는 감각과 감정의 속성, 김춘수 시를 둘러싼 이런저런 역설 등에 대해 따져 묻기 위해서는 김춘수가 무의미시론을 표방하며 들고 나온 첫 작업의 결과물인 처용 연작을 유심히 살펴볼 필요가 있다. 이러한 작업은 또한 “지금 나는 여기서 왜 이려고 있는가?”라는 물음이 과연 무의미의 영역에서 던져지고 답변될 수 있는 것이겠냐는 질문과 만나는 일이기도 할 것이다.

처용 시편에 대한 논의와 무의미시론에 관한 논의 모두 각각 여러 편이 제출되어 있지만, 김춘수 시론의 논리로부터 벗어나 시 텍스트를 살핀 논의가 많지는 않은 상태이다. 김지연은 김춘수의 무의미시를 『처용단장』에 대한 분석적 읽기를 통해 탐색함으로써 텍스트에 나타난 “인간 존재의 고통과 불안, 정신적 외상의 문제와 트라우마의 상징성”<sup>10)</sup>을 각 부에 따라 분석하여 주목할 만하다. 다만 『處容斷章』 텍스트에 나타나는

춘천교육대학, 1972, 3-14쪽; 고희진, 「선시와 무의미시」, 『시인의 섹』, 세계사, 1995; 최라영, 『김춘수 무의미시 연구』, 새미, 2004.

8) 최원식, 「김춘수 시의 의미와 무의미」, 김용직 외, 『한국현대시사연구』, 일지사, 1983; 김종길, 「시의 곡예사」, 『시에 대하여』, 민음사, 1986; 오세영, 「김춘수의 무의미시」, 『한국현대문학연구』 제15집, 한국현대문학회, 2004, 326-385쪽.

9) 전병준, 『김수영과 김춘수, 적극적 수동성의 시학』, 서정시학, 2013.

10) 김지연, 「김춘수의 무의미시 연구—『처용단장』 분석적 읽기를 통한 무의미시의 실상 탐색」, 『시학과 언어학』 제24호, 시학과언어학회, 2013.2, 37쪽.

창작 방법의 양상과 효과를 해명하려는 관점의 논의는 보완될 필요가 있어 보인다. 김춘수가 워낙 방대한 양의 시와 시론을 남긴 시인이었던 만큼 그의 시세계에 접근하는 방식 또한 양자 모두를 아우르는 것이어야 하겠으나, 시론에 압도당할 경우 그것이 시 텍스트상에서 어떻게 구현되었는지 미처 살피지 못하게 될 염려가 있다. 그간의 김춘수 연구가 존재론적인 시에서 무의미시로, 무의미시에서 다시 의미와 무의미를 통합하는 시로 변모해갔다는 다소 자명한 도식으로 김춘수 시를 읽은 데에는 그와 같은 논의의 한계가 뒤따른다. 현시점의 김춘수 연구에서는 김춘수가 올랐던 편력의 봉우리들을 하나하나 따라 밟아나가는 과정이 필요할 텐데, 그러한 시도의 일환으로 『處容斷章』을 검토하는 일은 의미 있어 보인다.

이 논문에서는 『處容斷章』이 김춘수의 시세계 속에서 어떤 자리에 놓이는지 확인한 뒤 『處容斷章』에 수록된 시편들을 대상으로 하여 텍스트에 나타나는 예술상의 특징과 시적 주체의 태도를 살펴볼 것이다. 김춘수가 각각의 시집을 시작의 경과를 구분하는 하나의 마디로 여겼던 만큼, 시집 단위로 김춘수의 시세계를 살펴보는 일은 의미 있는 작업으로 판단된다. 그 과정에서 감각에 대한 시적 주체의 강박과 그 과정에서 은연중에 누출되는 자기 고백, 은폐되지 못하고 귀환하는 여러 의미의 결들에 대해 시 텍스트를 통해 검토할 것이다. 이와 더불어 ‘무의미시’를 표방하는 『處容斷章』에서 역설적으로 의미의 편린이 발견되거나 무의미의 세계에 균열이 일어나는 경우는 없는지 밝혀 보고자 한다. 특히 ‘허무’, ‘무의미’, ‘역사’ 등 김춘수 시론의 핵심어들에 대해 시 텍스트의 차원에서 귀납적으로 논증한 뒤 ‘대상 없는 시’라는 김춘수의 기획이 『處容斷章』에서 얼마나 성공적으로 구현되었는지 밝히고자 한다.

단, 김춘수의 시론 텍스트를 참조하되 김춘수의 시를 통해 그의 시론을 입증하는 구도의 논의에서 탈피하기 위해 시론의 논리에 과도하게 얽매이지는 않을 것이다. 김춘수가 남긴 시론 특유의 완고한 논리는 그

의 시론적 정합성을 의심하기 어렵게 하는 측면이 있다. 이 점은 김춘수 연구에 있어 많은 난맥을 형성해왔다. 이 논문에서는 김춘수 시론의 정합성에 의문을 제기함으로써 시 텍스트를 통해 무의미시의 자리를 말하고자 한다. 그러므로 이 논문에서 김춘수의 시론은 시 해석에 필요한 자료로서 비판적으로 참조된다. 김춘수의 무의미시가 나아간 지점을 시 텍스트를 통해 밝혀보는 것이 이 논문에서 도달하고자 하는 궁극적인 목표이다.

## 2. 문제적 개인의 자전적 기록물, 기획으로서의 『處容斷章』

김수영을 둘러싼 말들의 범람이 김수영 아닌 이들의 해석 욕구로부터 비롯된 것이었다면, 김춘수를 둘러싼 말들의 범람(혹은 빈곤)은 김춘수 자신에 의해 촉발된 것이라는 점에서 김수영 연구와는 또 다른 문제성을 지닌다. ‘대여(大餘)’라는 아호대로, 그의 시는 어떤 관점에서 보아도 채워지는 것 같으면서도 그렇지 못하고, 많은 여지들을 남겨두고 있다. 따라서 김춘수의 시론에 입각해 김춘수 시를 읽어내는 방식은 한편으로는 필요하지만 한편으로는 한계를 노정한다. 어떻게 보더라도 불충분한, 그 모든 설명들에 의해 포획 가능하면서도 동시에 모든 설명들로부터 달아나는 텍스트가 김춘수의 시 텍스트이기 때문이다. 김춘수는 독자의 오독을 누구보다 경계한 시인이었지만, 역설적이게도 어떤 시인들보다 압도적인 양의 오독을 재생산하게 하는 시인이다. 이 기이한 현상에 일조하는 것이 시인 스스로 천명한 ‘무의미시’ 개념이다. 한국 현대시사에서 김춘수가 문제적 개인으로 거듭나는 지점도 바로 거기에 있었다.<sup>11)</sup>

11) 루카치 소설 이론의 개념인 ‘문제적 개인’은 자신이 처한 세계가 행복하거나 조화로운 곳이 아니기 때문에 갈등을 겪거나 세계의 흐름에 저항한다. 예술가는

달아나는 글자들에 대해 ‘무의미’라는 명명을 할 것인지 말 것인지는 독자 개개인의 몫이겠지만, 중요한 것은 김춘수라는 문체적 개인의 시 쓰기가 갖는 문제성을 의식한 채로 그의 시 텍스트 자체에 주목할 필요가 있다는 사실일 것이다. 그렇지 않으면 탄탄하게 무장된 시인의 논리에 휘말리기 쉽다. 그러니까 김춘수의 시론으로부터 모든 것의 실마리를 찾기보다는 몇 가지 질문들을 던지는 것으로부터 김춘수의 시 세계를 탐구해 보는 작업이 선행될 필요가 있다. ‘무의미’를 표방하는 김춘수의 시를 앞에 두고 가장 먼저 던질 수 있는 질문들부터 먼저 던져 보자. 의미를 탈각한 기법(형식)이란 과연 존재할 수 있는가? 의미에서 무의미까지 이르는 길은 가능한가? 그 역인, 무의미에서 의미까지 이르는 길은 존재할 수 있을까?

무의미 혹은 무의미시에 대해 이야기할 때 주의 깊게 살펴보아야 할 텍스트는 바로 ‘처용’을 소재로 한 일련의 처용 연작 시편들이다. 처용 연작은 ‘처용’을 표제로 내세운 그의 글들 대부분이 그러하듯이 김춘수 자신의 유·청년시절을 다룬 하나의 기록물로서 의미가 있다. 일차적으로는 일제 말의 영어(囹圄) 체험에서 비롯된 것이었지만, 김춘수는 처용이라는 인물을 통해 자신의 상처 받은 삶 전반, 나아가 수난의 역사였던 현대사를 시적으로 형상화했다.<sup>12)</sup> 맺어 있던 처용연작을 10년 만에 『현

---

사용가치를 중시하기 때문에 교환가치가 지배하는 타락한 사회에서 그와 대립하는 문체적 개인이 되며, 그가 창조한 주인공 역시 문체적 주인공이 된다. 이런 견지에서 김춘수의 시적 여정은 한 편의 방대한 소설에 가까워 보인다. 이 논문에서 분석하고자 하는 텍스트 『處容斷章』이 장편 연작시인 점을 감안한다면, 이후 부연하겠지만 김춘수 스스로도 『處容斷章』 제1-4부를 기승전결 구조로 인식하고 있던 점을 본다면, 김춘수의 기나긴 시적 실험에 내장된 서사성을 발견할 수도 있겠다. 이 논문에서 김춘수를 ‘문체적 개인’으로 호명한 까닭이다.

- 12) 김춘수의 처용 연작이 시인 자신의 자전적인 기록에서 출발했다는 것은 주지의 사실이지만, 오랜 시작 기간을 거쳤던 만큼 처용의 변용은 한 가지 양태로만 특정하기 어렵다. 물론 처용 연작을 통한 김춘수의 감각이 공동체의 영역으로까지 확장되거나 타자를 끌어안는 데까지 나아가지는 않는다. 그렇다 하더라도 김춘수가 자신이 처한 세계의 처참함에 아무런 관심을 보이지 않았던 건 아니다. 김

대문학』에 다시 연재하면서 김춘수는 “시지푸스처럼 운명과 싸우는 비장한태도보다는 『碧岩錄』의 덕운처럼 운명을 수용하는 해학적인 태도를 문학에서, 특히이번작품에서 추구해보고 싶다”라고 말하며 “폭력을 어떻게 처리하느냐가 이번 연작시의 최대의 관심거리”<sup>13)</sup>라고 밝힌 바 있다. 장편의 형식을 취하고 있지만 비장미를 추구한 것은 아니었다는 게 시인 스스로의 변이다. 허무와 폭력의 문제를 다소 극단적으로 추상화함으로써 처용 연작의 시적 주체들은 무의미의 세계로 귀착되는 듯 보이지만, 문제의 텍스트 내에서 정말로 의미가 배제되는지는 면밀히 따져 볼 문제다. 먼저 시인 자신의 생각을 들어보자.

타성(무의식)은 매우 힘든 일이기는 하나 그 내용을 바꿔갈 수가 있다. 무슨 말인가 하면, 말을 아주 관념적으로 비유적으로 쓰던 타성을 극복하기 위하여 즉물적으로 서술적으로 써보겠다는 의도적 노력을 거듭하다 보면, 그것이 또 하나 새로운 타성이 되어 낡은 타성을 압도할 수가 있게 된다는 그 말이다. 이렇게 되면 이 새로운 타성은 새로운 무의식으로 등장할 수도 있다. 이것을 나는 전의식前意識이라고 부르고자 한다. 60년대 후반쯤에서 나는 이 전의식을 풀어놓아보았다. 이런 행위는 물론 내 의도, 즉 내 의식의 명령하에서 생긴 일이다. 무의미한 자유연상이 끊이치고 또 끊이치고 끊이치고 나면 시 한 편의 초고가 종이 위에 새겨진다. 그 다음 내 의도(의식)가 그 초고에 개입한다. 시에 리얼

---

춘수에게 공동체의 이상향이 보이지 않는 불투명한 것이었다면, 공동체의 절망은 쉽게 외면해도 좋을 성질의 것이 아니었다. 이는 역사의식의 유무를 따져 묻는 일과는 무관하며, 폭력의 문제를 다루느냐 마느냐 하는 문제와 관련이 있다. 앞으로 논증하겠지만 무의미시를 표방하는 김춘수 시에서 절망은 세계의 폭력(성)과 연결되어 반복적으로 그려진다. 따라서 처용 연작을 넓은 범주에서 자전적 기록물의 일환으로 보는 것은 타당하지만, 김춘수의 ‘처용’을 시인과 등가에 놓고 보려는 시도는 재고될 필요가 있어 보인다. 이 논문에서는 처용 연작의 출발점이 시인의 자전적 기록물 쪽에 놓여 있음을 염두에 두되 ‘처용’의 구체적 의미를 특정하는 데 천착하지 않을 것이다. 이 논문이 김춘수의 처용 연작을 ‘기획으로서의 자전적 기록물’로 보는 이유도 거기에 있다.

13) 『원로시인 金春洙씨 연작詩 『處容斷章』 10년만에 現代文學에 다시 연재』, 『경향신문』, 1990.3.14, 9면.

리티를 부여하는 작업이다. 전의식과 의식의 팽팽한 긴장관계에서 시는 완성된다. 그리고 (말할 필요도 없는 일일지도 모르나) 나의 자유연상은 현실을 일단 폐허로 만들어놓고 비재非在의 세계를 엿볼 수 있게 하겠다는 의지의 기수가 된다.

『처용단장 제1부』는 나의 이러한 트레이닝 끝에 씌어진 연작이다. 여기서 나는 인상파풍의 사생寫生과 세잔풍의 추상과 액션 페인팅을 한꺼번에 보여주고 싶었으나 내 뜻대로 되어졌는지는 의문이다.<sup>14)</sup>

[지금부터 등장하는 밑줄과 굵은 글씨는 모두 인용자의 것]

『의미에서 무의미까지』(1976)라는 무의미시론적 산문에서, “논리와 자유연상이 더욱 날카롭게 개입되게 되면 대상의 형태는 부서지고, 마침내 대상마저 소멸”함으로써 “무의미의 시”<sup>15)</sup>가 탄생한다고 김춘수는 말한 바 있다. 그에게 있어, 무의식의 다른 표현이기도 한 ‘타성’은 마냥 부정적인 것만은 아니다. 관념적인 말이든 비유적인 말이든 말을 ‘쓴다는 것’에 천착하다 보면, 그 시도 자체가 새로운 타성을 형성해 기존의 낡은 타성을 압도할 수 있다는 것이 그의 생각이다. 타성은 부정적인 것의 표상에 그치지 않고, ‘새로운’이라는 속성을 부여받음으로써 “새로운 무의식”으로 거듭날 수 있게 된다. 그것을 두고 김춘수는 ‘전의식前意識’이라고 명명했다. 전의식에 의도(의식)를 개입시키는 작업은 “시에 리얼리티를 부여하는 작업”으로 이해된다. “전의식과 의식의 팽팽한 긴장관계”가 만들어질 때 비로소 시는 완성된다. 김춘수는 자신의 시 쓰기 과정을 “현실을 일단 폐허로 만들어놓고 비재非在의 세계를 엿볼 수 있게 하겠다는 의지”의 소산으로 요약했다. 그리고 그러한 의지와 노력의 결과물로 『處容斷章』 제1부를 지목했다.

폭력을 심리적으로 극복할 수 있는 길이 있을까? 그것은 인고주의적

14) 김춘수, 『의미에서 무의미까지』, 『의미와 무의미』, 문학과지성사, 1976(『김춘수 시론전집 I』, 현대문학, 2004, 535-536쪽에서 재인용).

15) 같은 글(535쪽에서 재인용).

해학이 아닐까? 극한에 다다른 고통을 건디며 끝내는 춤과 노래로 달래 보자. 고통을 가무로 달래는 해학은 그러나 윤리의 쓰디쓴 패배주의가 되기도 하는 어떤 실감을 나는 되짚고 되짚곤 하였다. 처용적 심리나 윤리는 일종의 구제되지 못할 자기 기만 및 현실 도피가 아니었던가? 이러한 **딜레마**를 나는 안고 있었다. 한말로 이 무렵의 처용은 나에게서 윤리적 존재였다. 나는 한두어 편의 짙막한 시와 100매짜리 소설 한 편을 쓸 수 있었을 뿐, 더 이상 처용의 딜레마에 머물러 있을 수가 없었다. 이 딜레마의 해결을 숙제로 둔 채 고개를 다른 방향으로 돌리고 말았다. 내 힘이 그럴 수밖에 없었기 때문이다.<sup>16)</sup>

지독하도록 끝없는 변용을 거쳤던 ‘처용’에 대해 김춘수는 거듭 말을 보태는데, 『의미에서 무의미까지』 이후 꼭 삼 년 만에 발표한 『처용, 그 끝없는 변용』(1979)은 주목하여 검토할 필요가 있다. 이것은 『시의 표정』(문학과지성사, 1979)에 수록된 글로, “저자 자신의 시작을 스스로 변명한다”<sup>17)</sup> Ⅲ부에 해당한다. 이 글에서 김춘수는 『處容斷章』 창작을 잠시 중단하게 된 이유를 밝히고 있다. 김춘수가 폭력의 극복이라는 화두에 천착하며 정립한 것이 무의미시론이라는 점은 이미 잘 알려져 있어 별도의 설명을 요하지 않는다. 인용한 글에서 중요한 사실은, 김춘수가 “고통을 가무로 달래는 해학은 그러나 윤리의 쓰디쓴 패배주의가 되기도 하는 어떤 실감”을 느끼기 시작했다는 것이다. 고통을 가무로써 달래는 자기위안의 방식은, 추상적 관념을 장형화된 리듬으로 변형시킴으로써 리듬의 운용 방식에 대해 탐구한 ‘타령조’의 방식을 상당 부분 연상케 하기도 한다.

타령조 무렵의 김춘수, 그러니까 1960년대 후반의 김춘수는 타령조의 지점에서 그것의 극한으로 더 나아갈 수는 없는 형국 속에 있었고, 자연스럽게 새로운 시 창작 방법론의 모색이 필요했다. 타령조 실험의 결과

16) 김춘수, 『처용, 그 끝없는 변용』, 『시의 표정』, 문학과지성사, 1979(『김춘수 시론 전집 Ⅱ』, 현대문학, 2004, 149에서 재인용).

17) 김춘수, 『自序』, 같은 책(같은 책, 25쪽에서 재인용).

남은 것은 리듬의 빈껍데기뿐이었기 때문이다. 김춘수 스스로도 “60년대 이래의 나는 폐시미스트다. 나는 절망에 빠졌지만, 그렇다고 절망에 빠져 절망을 즐기는 (탐절망주의)자가 될 수는 없었다. 여기에 나의 고통이 있었다. 나는 드디어 고통이 기교를 낳는다는 사실을 알게 되고, 기교가 놀이에 연결되면서 생(고통)을 어루만지는 위안이 된다는 것을 깨닫게 되었다.”<sup>18)</sup>라고 고백하기도 하였다. “통상적인 뜻으로서의 대상과 주체가 없어”<sup>19)</sup>졌음에도 ‘시를 쓸 수 있을까?’라는 질문을 던지며 김춘수는 연작 장시 『處容斷章』 제1부, 특히 제2부를 통해 “그래도 쓸 수 있다고 쓰게”<sup>20)</sup> 되었다고 말한다.

상황이 이러하다면 『處容斷章』으로 대표되는 무의미시는 김춘수의 절박한 인식이 낳은 일종의 시적 돌파구였던 셈이다. 그렇기 때문에 ‘처용’을 단순히 시인의 분신 정도로만 간단히 정리하기는 어렵다. 다른 시인들의 경우<sup>21)</sup>와 달리, 김춘수에게 처용은 설화의 형태 그대로 보존되어 수용된 것이 아닌 만큼 시 창작 방법론에 소용되는 매개로 이해할 수 있는 가능성이 있다. “처용에 관한 자료는 두고두고 다루어볼 작정이지만, 원컨대 단편적이 아닌 한 편의 통일된 장시를 얻었으면 한다.”<sup>22)</sup>라는 말에서 유추할 수 있듯이, 처용에 대한 김춘수의 천착이 시 형식에 대한 고민과 함께 간다는 점은 중요하다. 먼저 『處容斷章』에 나타나는 고민의

18) 김춘수, 『장편 <處容斷章> 시말서—60년대 후반에서 91년까지의 나의 詩作 주변—』, 『處容斷章』, 미학사, 1991, 137쪽.

19) 같은 글, 같은 쪽.

20) 같은 글, 138쪽.

21) 이창민은 처용가를 시적 제재나 동기로 삼은 현대시를 양식과 구성의 차원에서 분류한다. 설화의 문맥에 개인의 실존을 유비하는 김춘수의 구상뿐 아니라 설화의 맥락을 연장해 내심을 추론하는 신석초, 전봉건, 박희진, 박제천의 시, 설화를 시대 비판의 매개로 삼은 윤석산, 한광구, 정일근의 시 등이 그것이다. 자세한 논의는 이창민, 「<처용가> 관련 현대시의 유형과 의미」, 『Journal of Korean Culture』 2, 한국어문학국제학술포럼, 2001.12, 275-284쪽을 참조할 것.

22) 김춘수, 「『처용삼장』에 대하여」, 『의미와 무의미』, 문학과지성사, 1976(『김춘수 시론전집 I』, 현대문학, 2004, 650쪽에서 재인용).

방향과 태도를, 시의 언술과 시적 주체와의 관련성 속에서 살펴보자.

### 3. 감각에 대한 강박과 참가적 발화

무의미시론의 정초 단계에서 김춘수가 지향했던 자유연상은, 현실을 일단 폐허로 만들어놓고 비재非在의 세계를 엿볼 수 있게 하는 자유연상이었다. 이러한 자유연상 방법에 의해 지각된 세계는 존재자들의 총화라기보다는 과편화된 공간에 가깝게 그려진다. 특히 “인상과풍의 사생寫生과 세잔풍의 추상과 액션 페인팅”<sup>23)</sup>을 한꺼번에 보여주고 싶었다는 시인의 고백에서, 『處容斷章』의 세계를 ‘처용’과는 무관해 보이는 곳으로 만들겠다는 무의미에의 의지를 확인할 수 있다. 그런데 이렇듯 단편적인 자리에서 선취되었던 무의미의 긴장이 『處容斷章』 전반에 걸쳐 유지되고 있는지는 좀 더 살펴볼 필요가 있을 것이다.<sup>24)</sup> 그렇다면 『處容斷章』

23) 김춘수, 『의미에서 무의미까지』, 같은 책(같은 책, 536쪽에서 재인용).

24) 훗날 김춘수는 자신의 시에 대상과 주제가 없다고 말하면서도 “시의 차원에서 나 자신 대상과 주제를 설정할 수 있었고 설정하고도 있었다. <삼국유사>의 처용설화가 바로 그것이다. (...) 처용설화를 나는 폭력·이데올로기·역사의 삼각관계 도식의 틀 속으로 끼워 맞추었다. 안성맞춤이었다. 처용은 역사에 희생된(짓눌린) 개인이고 역사는 역사다. 이때의 역사는 역사의 악한 의지, 즉 악을 대변한다.”, “개인을 파괴하는 역사의 악, 또는 이데올로기의 악을 내 자신의 경험과 처용을 오버랩시키면서 드러내려고 한 것이 나의 시적 주제다. 통상적인 뜻으로서의 주제와는 다르다.”(김춘수, 『장편 <處容斷章> 시말서—60년대 후반에서 91년까지의 나의 詩作 주변—, 『處容斷章』, 미학사, 1991, 139쪽)라고 부연한다. 김춘수의 시에는 이종섭, 유치환, 윤이상 등 여러 인물들이 등장하는데, 그중에서도 ‘처용’을 장편 연작시의 주인공으로 택한 것은 처용설화가 폭력·이데올로기·역사의 삼각관계 도식의 틀에 맞다고 판단했기 때문으로 보인다. ‘역사 허무주의자’, ‘역사 부정주의자’를 자처하기도 했던 김춘수는 ‘고전의 현대화’를 통한 신화적 세계를 그가 그토록 처단하고자 했던 (직선적인) ‘역사’의 세계와는 변별되는 것으로 인식하였다. 처용은 부정적인 현실을 드러내기 위한 김춘수의 시적 주제에 적합한 인물이었다. 뿐만 아니라 처용은 동해룡(東海龍)의 아

전반부인 제1, 2부의 긴장을 추동하는 요소로는 어떤 것들이 있을까? 무의미의 편린을 따라 『處容斷章』의 제1부와 제2부를 읽을 때 가장 먼저 눈에 들어오는 것은 ‘감각’에 대해 말하는 시적 주체의 언술이다. 이 장에서는 『處容斷章』 제1부와 제2부를 중심으로 언술상의 특징과 시적 주체의 태도에 주목함으로써 1, 2부의 창작 방법론에 대해 고찰하고자 한다.

바다가 윈종일  
새양쥐 같은 눈을 뜨고 있었다.  
이따금  
바람은 閑麗水道에서 불어오고  
느릅나무 어린 잎들이  
가늘게 몸을 흔들곤 하였다.

날이 저물자  
내 肋骨과 늑골 사이  
숨을 파고  
거머리가 우는 소리를 나는 들었다.  
베꼬니아의  
붉고 붉은 꽃잎이 지고 있었다.

그런가 하면 다시 또 아침이 오고  
바다가 또 한 번  
새양쥐 같은 눈을 뜨고 있었다.  
뚝 뚝 뚝, 阡의 사과알이  
하늘로 깊숙이 떨어지고 있었다.

---

들로 김춘수의 시세계에서 중요한 시어인 ‘바다’와 친연성을 지니는 인물이다. 김춘수는 “처용은 나의 유년의 모습이었다”(김춘수, 『처용, 그 끝없는 변용』, 『시의 표정』, 문학과지성사, 1979(『김춘수 시론전집 II』, 현대문학, 2004, 150쪽에서 재인용)라고 하며 처용과 자신을 동일시하기도 한다.

가을이 가고 또 밤이 와서  
잠자는 내 어깨 위  
그해의 새눈이 내리고 있었다.  
어둠의 한쪽이 조금 열리고  
개동백의 붉은 열매가 익고 있었다.  
잠을 자면서도 나는  
내리는 그  
희디흰 눈발을 보고 있었다.

— 『處容斷章』 제1부 1(김춘수, 『處容斷章』, 미학사, 1991,  
25-26쪽) 전문

[지금부터 인용되는 시 본문의 출전은 시집의 쪽수만 표기]

『處容斷章』 제1부는 ‘있었다’, ‘-하였다’, ‘-었다’ 류의 과거형 술어로 지탱된다. 그중에서도 ‘있었다’는 무엇인가 진행되고 있음을 알리는 과거형으로도 읽힐 수 있고, 행위 주체의 존재 양태를 가리키는 말일 수 있다. 1연에서 “원종일/새앙쥐 같은 눈을 뜨고 있었”던 주체는 ‘바다’이다. 바다는 김춘수의 초기시부터 후기시를 아우르는 중요한 이미지 중 하나이다. 중요한 것은, 바다를 관망하고 있는 시적 주체가 바라본다는 것에 대해 다분히 강박적인 태도를 취하고 있다는 점이다. 주체는 “바다가 원종일/새앙쥐 같은 눈을 뜨고 있었다.”나 “바다가 또 한 번/새앙쥐 같은 눈을 뜨고 있었다.”와 같이 눈 뜬 바다의 표상을 반복적으로 언급한다. 그런가 하면, “잠을 자면서도 나는/내리는 그/희디흰 눈발을 보고 있었다.”(제1부 1)라고 말하며 잠자는 와중에도 눈을 뜨고 상황을 목도하는 자신의 모습을 부각시킨다. 김춘수 시의 주체는 잠을 자면서도 끝끝내 보려고 한다는 점에서 독특한 자기 개성을 확보한다.<sup>25)</sup> 잠자는 ‘나’의 어깨 위로 내리는 눈은 세계를 감각하려는 의지이다. 이때의 시감각은 강

25) 중요한 점은, 김춘수의 시적 주체가 어떤 것도 ‘실제로’는 볼 수 없는 상황임에도 ‘실제로’ 보려고 한다는 데 있다. 이는 볼 수 없는 상황을 전제하거나 주어진 상황을 피해 가지 않고 있는 그대로를 ‘직시’하려고 하는 김수영의 ‘바로 봄’과는 상이한 것이라 하겠다.

박과 불안에 젖줄을 댄 채 텍스트의 배면을 부유한다. ‘나’의 존재를 지우지 못하면서도 정작 자신의 위치에 대해서는 힌트를 주지 않는다는 점에서 『處容斷章』 제1부 첫 번째 시의 주체는 균열을 내장한다. 제1부의 다른 시편에서도 이러한 균열의 양상은 발견된다.

다시 또 잠을 자기 위하여 나는  
검고 긴  
한밤의 망또 속으로 들어가곤 하였다.  
바다를 품에 안고  
한 마리 승어새끼와 함께 나는  
다시 또 잠이 들곤 하였다

\*

濠州 宣教師네 집에는  
濠州에서 가지고 온 해와 바람이  
따로 또 있었다.  
탱자나무 울 사이로  
겨울에 죽두화<sup>26)</sup>가 피어 있었다.  
주님 生日날 밤에는  
눈이 내리고  
내 눈썹과 눈썹 사이 보이지 않는 하늘을  
나비가 날고 있었다.  
한 마리 두 마리.

- 『處容斷章』 제1부 3(28-29쪽) 부분

“다시 또 잠을 자기 위하여 나는/검고 긴/한밤의 망또 속으로 들어가곤 하였다.”라고 말하면서도 이 시의 주체는 “내 눈썹과 눈썹 사이 보이

26) 『김춘수 시전집』(현대문학, 2004) 편주에 따르면, 『處容斷章』에는 ‘죽두화’로 되어 있는데, 시전집을 엮으면서 시인이 ‘죽도화’로 수정하였다. 『金春洙 詩全集』(민음사, 1994)에는 ‘죽두화’로 표기되어 있다.

지 않는 하늘을/나비가 날고 있었다./한 마리 두 마리,”라고 하며 보이지 않는 영역까지도 볼 수 있는 자신의 시력을 강박적으로 드러낸다. 여기서 특히 ‘나’를 풍경 안에 배치함으로써 풍경의 일부이기를 자처하고 의미를 지우려는 주체의 시도가 두드러진다. ‘보다’와 관계된 시어를 직접적으로 사용하지 않은 구절에서도 주체는 눈으로 보아야만 알 수 있는 풍경들을 소묘적으로 서술하는데, 이는 잠을 자면서도 눈을 감지 못하는 모순적인 상황과 태도를 보여준다. 그렇다면 『處容斷章』을 출간하면서 붙여진 것으로 알려진 제1부 제목 “눈, 바다, 山茶花<sup>27)</sup>”에서 ‘눈’은 ‘snow[雪]’의 의미뿐 아니라 ‘eyes[目]’의 의미까지 담고 있는 중의적 표현으로 볼 수도 있겠다. 주체는 풍경 바깥에 기거함으로써 자신의 내면 풍경을 들키지 않는 것처럼 보이지만, 바라봄에 대한 강박을 떨치지 못하고 풍경 내부에 끊임없이 투입함으로써 결국 프레임 안쪽에 위치하게 되는 ‘새로운 타성’의 존재다. 이때 바라보는 시적 주체는 단순한 목도나 목적, 관망의 태도와는 다른, 대상에 다가가려는 호기심을 지닌 것으로 보인다.

“한 계집아이는 고운 목소리로/산토끼 토끼야를 부르면서/雜木林 너머 보리밭 위에 깔린/노을 속으로 사라지고 있었다./거짓말처럼 사라지고 있었다.”(제1부 7, 34쪽)라고 말하는 등 시적 주체는 풍경을 직조하고, 지우고, 이내 사라지게 한다. 그러나 이내 주체는 “여름이 다한 어느 날 이던가 나는/커다란 해바라기가 한 송이/다 자란 바다의 가장 살찐 곳에 떨어져/점점 바다를 덮는 것을 보았다.”(제1부 8, 35쪽)라고 말함으로써 시각각에 대한, 집착에 가까운 천착을 보인다. 풍경에 대한 미련은 곧 세계에 대한 미련을 암시한다. 『處容斷章』 제1부에서 시적 주체는 스스로 직조해 낸 이미지들이 더 이상 깊어지지 못하도록 그 모든 가능성을 봉쇄하면서도 감각에 대한 강박을 버리지 못하는 이중적인 태도를 보여준다. 무의미의 세계를 마련해 놓고 있지만 무아지경의 상태에 이를 정

27) ‘山茶花’란 동백나무꽃을 가리킨다.

도로 무의미의 세계에 천착할 수 없었던 이 ‘의미의 시인’에게 세계는 완전히 지워버릴 수 있는 어떤 것이 아니다.<sup>28)</sup> 이렇듯 시적 주체가 은연중에 드러내는, 세계에 대한 말들은 ‘발언’이라기보다는 ‘발화’에 가까우며, 세계를 저버리지 못하는 태도는 ‘참여’라기보다는 ‘참가’에 해당한다.<sup>29)</sup>

눈보다도 먼저  
겨울에 비가 오고 있었다.  
바다는 가라앉고  
바다가 있던 자리에  
軍艦이 한 척 닻을 내리고 있었다.  
여름에 본 물새는  
죽어 있었다.  
물새는 죽은 다음에도 울고 있었다.  
한결 어른이 된 소리로 울고 있었다.  
눈보다도 먼저

28) 『處容斷章』 제1부에서 시적 대상들은 “雜木林 너머 보리밭 위에 깔린/노을 속으로 사라”(4쪽)지거나 저물 수는 있어도, 극단적으로 해체되거나 없던 것이 되지는 않는다. 따라서 『處容斷章』 제1부의 시적 대상들은 노을이나 땅거미 같은 속성을 갖는다. 이러한 대상들의 틈바구니에서 시적 주체 ‘나’는 지표면에서 약간 떠 있는 형태로나마 잔존할 수 있다. 현실과의 연결고리가 너무 약하기 때문에 자신의 존재를 시력으로나마 확인받고 싶어 하는 주체의 노력으로 인해 ‘나’의 자의식은 파편적인 방식으로 ‘누출’되고 고정되지 않은 채 텍스트를 떠돌아다닌다. 김춘수는 ‘대상 없는 시’라는 숭고한 형식을 꿈꾸었으나, 대상 없음에 대해 지나치게 강조함으로써 역설적으로 텍스트 곳곳에 숨겨 놓은 대상들을 들켜 버리고 말았다.

29) 이때 ‘발화’는 의도성이 한층 더 가미된 ‘발언’과는 구분되어야 한다. 세계를 향하는 김수영과 신동엽 시의 언술이 ‘발언’에 해당한다면, 자신도 모르는 사이에 이루어지는 김춘수 시의 언술은 ‘발화’에 가깝다. 세계를 저버리지 못하고 바라보는 시적 주체의 태도에 대해서도 마찬가지로 접근이 가능하다. 김수영과 신동엽 시의 시적 주체가 직시를 통한 ‘참여’로 나아간다면, 김춘수 시의 시적 주체는 얼결에 던진 시선으로 인해 본의 아니게 세계에 ‘참가’하게 된다. 양자 모두 ‘무의식’이라는 개념으로 논의될 수 있겠으나, 김춘수의 경우 그것은 시인의 의식적 발언에 의해 강하게 통제된 것이기에 다루기가 한층 더 까다롭다.

겨울에 비가 오고 있었다.  
바다는 가라앉고  
바다가 없는 海岸線을  
한 사나이가 이리로 오고 있었다.  
한쪽 손에 죽은 바다를 들고 있었다.

— 『處容斷章』 제1부 4(30쪽) 전문

파괴된 세계에 대해 인식하는 것으로부터 시작되는 위의 시에서 시적 주체는 “눈보다도 먼저/겨울에 비가 오고” 바다는 가라앉은 데다 “바다가 있던 자리에/軍艦이 한 척 닻을 내리고 있”는 장면을 있는 그대로 묘사한다. 주체의 시선이 이동하자 저만치에는 “여름에 본 물새”가 죽어 있고, 죽은 물새가 “죽은 다음에도 울고 있”는 장면이 펼쳐진다. ‘물새’의 울음소리는 “한결 어른이 된 소리”로 표현된다. 어른 되기는 죽음 이후에도 계속되는 기이한 움직임인 양 물새의 울음소리를 변화시킨다. ‘소리’의 미묘한 변화까지도 감지할 수 있는 시적 주체가 “눈보다도 먼저” 오는 겨울비를 누구보다 빨리 실감할 수 있는 것은 어찌 보면 자명한 일이라 할 수 있겠다. 따라서 이 시편 도입부에 제시된 하나의 문장, “눈보다도 먼저/겨울에 비가 오고 있었다.”는 물새의 죽음을 목격하고 죽은 물새의 울음소리를 들은 뒤의 그것과 등가의 것일 수 없다. 주체의 예민한 귀에 감지된 물새의 울음소리는 가라앉은 바다, 바다가 없는 해안선, 한쪽 손에 죽은 바다를 들고 오는 사나이 등의 이미지로 연결되며 세계의 폭력성을 더하는 데 일조한다. 이제 세계는 단순히 지워버릴 수 없는 그 무엇에서 그치지 않고, ‘나’에게 끊임없이 ‘소리’를 듣게 하는 강박의 진원지이다. 그곳에서 주체는 “즐겁고도 슬픈 빛나는 노래를/나는 혼자서만 부르고 있었다.”(1부 8, 35쪽)라는 죄의식으로부터 속박당하는 존재다.

‘들리는 소리’라는 제목의 『處容斷章』 제2부로 넘어가면서, ‘바라봄’에 대한 강박은 ‘들림’에 대한 강박을 동반하며 확장된다. 『處容斷章』의 2부

에서 “보여다오”와 “울어다오”라는 시적 주체의 전언이 공존하고 있는 점은 그런 면에서 의미심장하다. “보여다오”와 “울어다오”는 “살려다오”의 변이형으로, 의미의 세계에서 자신을 구제하고 싶은 주체의 자의식적 언술로도 읽힌다. 먼저 제2부의 서시를 살펴보자.

울고 간 새와  
울지 않는 새가  
**만나고 있다.**  
구름 위 어디선가 만나고 있다.  
기쁜 노래 부르던  
눈물 한 방울,  
모든 새의 헛바닥을 적시고 있다.

— 『處容斷章』 제2부 序詩(43쪽) 전문

제1부에서 기본형 ‘있다’가 과거형의 ‘있었다’ 형태로 주로 나타났다면, 2부의 서시에서는 “만나고 있다”, “적시고 있다”와 같이 무엇인가를 ‘하고 있다’고 말하는 현재형이 나타난다. 울음에 대한 천착은 여기에서도 발견되는데, “울고 간 새와/울지 않는 새”에 대한 언급이 그것이다. 울고 간 새와 울지 않는 새는 “구름 위 어디선가 만나고 있다”. 전자를 울고가 버린 역사와 의미로 파악하고 후자를 무의미의 표상으로 읽든, 다른 대립하는 양자들을 형상화한 결과로 읽든 여기서 중요한 것은 그것들이 다름 아니라 ‘만나고 있다’는 점이다. ‘만남’에 대한 인식은 “살려다오”의 연쇄에 의해 이루어지는 제2부 3 시편과도 조용한다.

**살려다오**  
북 치는 어린 꿈을 살려다오  
북을 살려다오  
오늘 하루만이라도 살려다오  
눈이 멎을 때까지라도 살려다오

눈이 멎은 뒤에 죽여다오  
북 치는 어린 꿈을 살려다오  
북을 살려다오

- 『處容斷章』 제2부 3(46쪽) 전문

위의 시는 1행, 2·3행, 4·5·6행, 7·8행 등 네 부분으로 나누어서 이해할 수 있다. “살려다오”만으로 이루어진 1행 뒤에서 시적 주체는 “북 치는 어린 꿈을 살려다오/북을 살려다오.”라고 애원한다. 뒤이어 “오늘 하루만이라도 살려다오/눈이 멎을 때까지라도 살려다오/눈이 멎은 뒤에 죽여다오.”라며 절박함으로 지상을 채우고, 마지막 두 행에 가서 “북 치는 어린 꿈을 살려다오/북을 살려다오.”라는 의미심장한 언술을 반복한다. 시적 주체는 죽음에 대해 말을 하면서도 삶에 대한 강한 의지를 내비친다. 아무리 이르더라도 ‘눈이 멎은 뒤’에 죽여 달라는 주체의 언술은, 자신의 생명을 좌지우지할 수 있는 누군가를 향해 작은 소망으로나마 대응하며 죽음의 순간을 지연시키고자 하는 몸부림에 해당한다. “살려다오” 외에도 “보여다오”나 “올어다오”, “불러다오”, “앉아다오” 등과 같이 절박함으로 지상을 채우는 『處容斷章』 제2부의 언술은, 현실에서 벗어나려 할수록 현실의 영역에 강하게 구속되는 역설적인 주체의 몸짓을 보여준다고 하겠다.

이렇게 시각이나 청각으로 대표되는 감각에 대해 강박적 태도를 보임으로써 시적 주체는 은연중에 ‘나’를 누출하고 현실과 의미에 대해 본의 아니게 발화하게 된다. 따라서 김춘수 시의 주체는 외면과 관조에 대한 지향성을 보여주면서도 깊어지지 못한 채 어정쩡하게 세계로 시선을 돌린다. 냉연한 외면의 태도가 김춘수에게는 부족했던 것이다. 사실 독자의 오독을 우려하며 자신의 시를 어떻게 읽어달라는 일종의 지침서를 간행한 데서부터 김춘수에게 외면의 태도가 부족했음을 짐작할 수 있다. 과편화된 세계를 굳이 장편 연작시의 형태로 포착한 까닭도 이 점과 관련이 있을 듯 보인다.<sup>30)</sup> 어떻든, 시각에 치우쳐 있던 감각의 편향이 청

각으로까지 확장되면서 시적 주체가 “탱자나무 가시에 찢린/西녘 하늘이 내 옆구리에/아프디 아픈 새발톱의 피를 흘리고 있었다.”<sup>31)</sup>(1부 13, 40쪽)라고 말하거나 다른 시적 대상의 울음소리에 주목하게 된다는 점은 의미 있는 변화의 지점이라 하겠다.<sup>32)</sup> 그렇다면 감각에 대한 강박적 천착의 과정을 거쳐 ‘나’가 누출된 『處容斷章』 전반부 이후의 모색을 살펴볼 필요가 있어 보인다. 『處容斷章』 제3부와 4부의 경우는 어떠한가?

#### 4. 포즈가 된 리듬과 퇴행적 발화

앞서 살펴본 『處容斷章』 제1, 2부에서 시적 주체는 감각에 대한 강박으로 인해 은연중에 자기를 누출하며 세계에 대한 참가적 발화의 양상을 보여주었다. 시각 중심이었던 시적 주체의 감각은 청각으로까지 확장되며 ‘울음소리’에 주목하는 결과를 가져온다. 단편적으로 드러나는 것이

- 
- 30) 끊임없이 자기 시론을 구축하고, 그것의 정합성을 의심받지 않으려 하고, 세계를 과편화된 것으로 인식하면서도 장시 창작 실험을 이어나갔다는 점에서 ‘종합’에 대한 김춘수의 욕망을 감득할 수 있다.
- 31) 피 흘리는 대상에 대한 인식은 “탱자나무 가시에 찢린/서녘 하늘”이라는 타자를 촉각적으로 감각한 결과라는 점에서 의미가 있다. 특정 대상을 촉각적으로 감각한다는 것은 대상과의 거리가 한층 가까워졌음을 보여주는 현상이라 할 수 있기 때문이다. 이와 관련하여 김춘수 후기시에 나타나는 ‘신체성’에 대해 연구한 문혜원, 『김춘수 후기 시에 나타나는 신체성에 대한 연구』, 『한국현대문학연구』 46, 한국현대문학학회, 2015.8, 387-411쪽을 참조한다면 중기시에 해당하는 『處容斷章』 시편과 후기시를 연결 지어 논의할 수 있을 것으로 기대된다.
- 32) 김춘수는 제1부와 제2부에 대해 “철저한 물질시의 시도로 제1부를 끌고 가다가 제2부에서는 그것의 연장으로 극단적 의미배제, 즉 이미지로서의 이콘의 파괴로 나아간다. 리듬만이 남게 되는 일종의 주문이 되게 한다. 생의 카오스가 전개된다.”(김춘수, 『장편 <處容斷章> 시말서—60년대 후반에서 91년까지의 나의 詩作 주변—』, 『處容斷章』, 미학사, 1991, 140쪽)라고 부연하였다. 이렇게 본다면 ‘물질시’에 해당하는 1부는 보다 시각적 편향을 보일 수 있고, ‘리듬’을 남기려는 ‘의미배제’의 2부로 갈수록 청각이라는 감각을 발견할 가능성이 크다.

기는 하지만, 주체는 심지어 상처받은 타자를 비교적 근거리에서 촉각적으로 감각하는 모습까지 보인다. 여기서 중요한 점은, 소리감각의 발견 이후를 시적 주체가 어떻게 모색해나가는냐 하는 것이다. 이후의 시적 여정에 따라 그 발견의 시점은 긴장의 지속을 가능케 하는 것일 수도 있고, 늘어짐의 기점이 될 수도 있기 때문이다. 이 장에서는 『處容斷章』 후반부에 해당하는 제3, 4부를 중심으로 하여 제1, 2부에서 강하게 드러났던 감각에 대한 강박이 이후의 시작(詩作)에서 어떠한 방향으로 이어지는지를 살필 것이다.

릴케의 悲歌를 읽는 동안 견잡을 수 없이 눈물이 나더라는 일본의 어느 시인이 쓴 글을 읽은 일이 있다. 나도 릴케의 비가를 10번까지 다 읽어봤지만 어렵기만 하고 눈물은 나지 않았다. 일본어 번역으로 읽어서 그런가 하고 일본인 그 시인에게 당신은 독일어로 읽었는가고 물어보고 싶었으나 주소를 몰라 물어보지 못했다. 50년 전의 일이다. 엇그저께는 어떤 잡지를 뒤지다가 미국의 어느 문학이론가가 모든 글읽기는 다 오독이다라고 한 글을 보고 나는 눈을 번쩍 떴다. 조금 뒤에 나는 한 번 다시 눈을 번쩍 떴다. 오독이란 무엇일까 하고

,표나 .표가 먼저 오는 수도 있다.

,誤 讀

그의 눈물과 나의 눈물은 그래서

같지 않다.

- 『處容斷章』 제3부 1(55쪽) 부분

위의 시편에서 시적 주체는 릴케의 비가로부터 자신의 고백적 언술을 시작하고 있다. “나도 릴케의 비가를 10번까지 다 읽어봤지만 어렵기만 하고 눈물은 나지 않”더라는 것이 주체의 고백이다. 릴케의 비가를 읽고 눈물을 흘린 일본 시인에게 묻고 싶은 것이 있었으나 묻지 못했다고 밝히며 주체는 그것이 “50년 전의 일”이었다고 토로한다. 그 뒤에 이어지

는 것은 “모든 글읽기는 다 오독이다”라는 명제와 그에 대한 질문 즉, “오독이란 무엇일까”라는 물음이다. 이렇듯 『處容斷章』 제3부의 특징은 사변이 길어지고 ‘나’에 대한 언급이 갑작스레 전면화된다는 데 있다.<sup>33)</sup> 오독이란 무엇이냐는 질문에 뒤이어 시적 주체는 “,표나 .표가 먼저 오는 수도 있다./,誤 讀”이라는, 의미심장한 시구를 배치해 놓는다. 이 시구는 “그의 눈물과 나의 눈물은 그래서/같지 않다.”라는 구절을 만남으로써 비로소 정리된다. 두 경우 모두 ‘어긋남’ 혹은 ‘같지 않음’에 대해 말하고 있기 때문이다. 이상이 ‘거울’을 통해(「거울」), 윤동주가 ‘우물’을 통해(「자화상」) 어긋남의 순간을 형상화했던 데 비해 김춘수는 어떤 장치도 통하지 않은 채 마주침이 실패하는 순간에 대해 말한다. ‘오독’은 ‘오독’이라는 말 그대로 표현된다. 오독을 오독이라고 있는 그대로 말하는 『處容斷章』 제3부 도입부로 인해 ‘울음’을 발견하는 데서 끝났던 제2부는 이어지지 못하고 마무리된다. 제2부의 ‘울음’은, 3부에 가서 전혀 다른 방식으로 출현한다.

꿈이던가,  
 旅順감옥에서  
 丹齋선생을 뵈었다.  
 땅 밑인데도  
 들창 곁에 벚나무가 한 그루  
 서 있었다.  
벚나무는 가을이라 잎이 지고 있었다.  
 조선사람은 무정부주의자가 되어야 하네  
 되어야 하네 하며  
 울고 계셨다.  
 단재선생의 눈물은  
발을 따뜻하게 해주고 발을  
 시리게도 했다.

33) 이는 제3부의 제목이 ‘폐아리’인 점을 상기하게 만든다.

仁旺山이 보이고  
하늘이 등꽃빛이라고도 하셨다.  
나는 그때 せ夕がヤ罨  
감방에 있었다.  
땅 밑인데도  
들창 곁에 벗나무가 한 그루  
서 있었다.  
벗나무는 가을이라 잎이 지고 있었다.  
나도 단재선생처럼 한 번  
울어보고 싶었지만, 내 눈에는 아직  
인왕산도 등꽃빛 하늘도  
보이지가 않았다.

- 『處容斷章』 제3부 3(57-58쪽) 전문

“꿈이던가./旅順감옥에서/丹齋선생을 뵈었다.”라는 문장으로 시작하는 위의 시는 “땅 밑인데도/들창 곁에 벗나무가 한 그루/서 있었다./벗나무는 가을이라 잎이 지고 있었다.”라는 시구의 반복을 표지로 나뉜다. 여기서 시적 주체가 만난 단재 선생은 눈물을 흘리고 있었다. 단재 선생의 모습을 보고 “단재선생의 눈물은/발을 따뜻하게 해주고 발을/시리게도 했다.”라고 말하며 주체는 역사와 역사를 ‘본다’는 것에 대해 말한다. 이러한 언술은 발의 온도를 감각하는 것으로 이어지는데, 온도에 대한 감각은 더 깊어지지 않고 거기서 그친다. 그리고 이내 시적 주체인 ‘나’가 문면에 등장하는데, ‘세다가야서’라는 시어로 보아 시인과의 거리가 가까울 것으로 짐작되는 ‘나’의 감옥 체험은 시의 초반부에서 언급되었던 단재 선생의 그것과 쉽게 이어진다.

그런데 이 시가 문제적인 지점은, 단재 선생과 ‘나’가 단지 감옥 체험을 했다는 것만으로 동화되어 버린다는 데 있다. 벗나무에 대한 서술이 반복됨으로써 단재와의 조우는 “나는 그때 せ夕がヤ罨/감방에 있었다.”에서 더 깊어지지 못하고 차단된다. “벗나무는 가을이라 잎이 지고 있었

다.”라는 하나의 문장이 2회에 걸쳐 반복되고 있음에도 시 후반부에 나오는 구절이 더 퇴행적으로 느껴지는 까닭이 여기에 있다. 자신도 단재 선생처럼 물어보고 싶었지만 “내 눈에는 아직/인왕산도 등꽃빛 하늘도/보이지가 않았다.”는 주체의 마지막 언술은, 역사를 외면하지도 못하면서 직시(直視)하는 것도 아닌 어정쩡한 자리로 나아간다.

먼 과거에 매여 있음으로써 먼 미래를 직시하지 못하는 주체의 태도는 “얼굴이 하나 지워지고 있다./눈썹 밑에 눈이 없고/눈 밑에 코가 없고/입은 옆으로 비스듬히 돌아앉아 있다.”(3부 6, 61쪽)에서처럼 이목구비에 대한 강박으로 이어지며 한층 더 말초화된 강박증으로 귀착되고 만다. 말초화된 강박증은 필연적으로 무의식의 영역과 연결된다. 일례로, “할말이 있는 듯 날아”와 “말은 하지 않고 어디론가 또/날아”(3부 19, 75쪽)가 버리는 멧종다리의 존재는 시적 주체의 희한한 ‘꿈’ 속에서 등장하는 무의식의 소산이다. ‘발화’의 어쩔 수 없음으로 인해 어쩔 수 없는 ‘참가’로 나아갔던 주체는 이제 꿈의 세계로 차츰 달아나기에 이른다. 그런 시적 주체에게 저녁은 “어둠과 함께 갑자기”(3부 18, 73쪽) 오는 시간으로 인식되고, 세계는 “모난 괄호 안에 들어”(3부 20, 76쪽)가 있는 것으로 이해된다. 달아나려고 하면서도 완전히 달아날 수 없었던 세계에서 시적 주체는 또 한 번 균열과 폭력을 목도하게 되고, 자기와 세계를 ‘모난 괄호’<sup>34)</sup>의 언어 속에 유폐하는 방향으로 선회한다. “크기스틀- / 눈썹이없는아이가눈썹이없는아이를올린다./역사를/심판해야한다 | 니기 | 나 |”나 “ㅎ | 틀-르스 | 다 | 기는한여름이다 | 다 | 다 | 나 |” (3부 39, 99쪽)와 같은 방식이 그것이다. 이러한 선회, 나아가 해체의 방식은 『處容斷章』의 제3부 말미에서 차츰 나타나기 시작해 제4부까지 유지된다.

34) 김춘수의 시어 ‘괄호’에 대해 최라영은 다음과 같이 설명한다. “괄호 의식의 연원은 김춘수의 감방 체험과 깊은 관련을 지니는데, 지하감방의 작은 쪽창은 어느새 네모난 괄호로, 괄호 속에 묶인 자신으로 변주되곤 한다.”(최라영, 『처용연작』 연구: “세다가와서” 체험과 무의미시의 관련성을 중심으로, 『한국현대문학연구』 35, 한국현대문학회, 2011.12, 366-367쪽)

제1, 2부와 3부, 4부는 하나의 기획물로 보아도 무방할지 의문을 자아낼 정도로 단절감이 심하다. 이 단절감은 양자의 창작 및 발표 시차(時差) 때문이기도 하고 1, 2부의 시적 실험이 3, 4부에 가서 다른 길로 방향을 틀게 되면서 나타난 변화이기도 할 것이다. 이는 『處容斷章』에 수록된 김춘수의 산문 「장편 연작시 <處容斷章> 시말서」에서도 확인할 수 있다. 이 글에 따르면 김춘수는 “제2부로부터 10수년 만에 비로소 제3부의 계속을 계획하게 되었”고, “제4부는 제3부의 연장선상에 있기 때문에” “잇달아 곧 씌어”<sup>35)</sup>질 수 있었다. 독특한 것은 각 부를 인식하는 김춘수의 태도이다. 『處容斷章』 각 부에 대해 그는 다음과 같이 말한다.

나의 장편 연작시 <처용단장>의 제1부와 제2부는 처용의 유소년기, 즉 바다 밑의 생활을 그리고 있다. 의식의 미분화 상태다. 한시 절구의 구성으로 말하면 기와 승에 해당한다. 기교와 스타일(문체)도 이에 대응한다. 이미 말한 대로 철저한 물질시의 시도로 제1부를 끌고 가다가 제2부에서는 그것의 연장으로 극단적 의미배제, 즉 이미지로서의 이콘<sup>36)</sup>의 파괴로 나아간다. 리듬만이 남게 되는 일종의 주문이 되게 한다. 생의 카오스가 전개된다.<sup>37)</sup>

제4부는 결구다. 그러나 한시 절구나 시조에서처럼 어떤 논리적이고 명쾌한 결론이 나오고 있지 않다. 그것은 나에게서는 어쩔 수 없는 일이었다. 거듭 말하지만 나는 어떤 이데올로기든 이데올로기를 가지고 있지 않다. 일종의 방심 상태에 있다. 이런 내 처지에서는 어떻다고 뭔가를 단정하지 못한다. 일상적 차원에서와는 달라서 특히 시에서는 그렇다. 그러니까 제4부도 리얼리즘, 즉 사실의 기록에 머무르고 있다. 제3부의 연장, 즉 또 하나의 승구(承句)의 구실을 한다. 그러나 심리적·내적 구조에 있어서는 그렇지 않다. 결론이 없는 나에게서는 결론이 없는 것이 결론이 된다. 여기서 아이러니를 보게 되고, 아이러니의 쓰디쓴 뒤틀림

35) 김춘수, 「장편 <處容斷章> 시말서—60년대 후반에서 91년까지의 나의 詩作 주변—」, 『處容斷章』, 미학사, 1991, 145쪽.

36) 김춘수가 말하는 ‘이콘’은 ‘상(像)’을 의미한다.

37) 같은 글, 140쪽.

과 서글픔을 보게 된다.<sup>38)</sup>

김춘수는 제1부를 ‘철저한 물질시의 시도’로, 제2부는 그것의 연장으로 ‘극단적 의미배제, 이미지로서의 상의 파괴’로 규정한다. 한시 절구로 따지면 ‘기’와 ‘승’에 해당하는 1, 2부에서 “리듬만이 남”도록 하였다는 것이다. 제3부는 사실의 기록인데, 제4부 또한 그렇다. 3, 4부는 같은 선상에 놓여 있으며 ‘또 하나의 승구’ 역할을 한다. 형식상으로는 제4부가 결구여야 하는데, 김춘수는 자신의 이데올로기 없음으로 인해 아무것도 단정하지 못한 채 『處容斷章』의 기획이 끝났고 여기에서 아이러니를 발견하게 된다고 말한다. “아이러니의 쓰디쓴 뒤틀림과 서글픔”은 그가 의도한 바와 실제 표현된 바 사이에 모종의 괴리가 있음을 암시한다. 제1, 2부에서 보여주었던 김춘수의 의도가 3, 4부를 거치며 결과로서 제대로 구현되었는지는 다소 의문이다. 전자에서 보여준 시적 실험이 후자에 가서 다른 길로 이탈하면서 애초의 지향성이 깨지고 ‘무의미시’의 기획이 퇴행의 자리에 이르기 때문이다. 그러면 3부와 4부에 가서 시적 긴장이 깨져버린 까닭은 무엇일까.

언어를 해체하고 뭉개버리려는 3부 후반부의 시적 주체에 의해 시의 리듬이라는 덕목은 탈각된다. 리듬의 탈각은 ‘뺨의 발’이라는 제목을 단 4부에 가서 “서울은 꼭 달팽이 같다. 아니/달팽이뿔 같다. 오므렸다/뿔다  
옴츠렸다 뻘었다/앉았다 섰다”(4부 1, 113쪽) 류의 기이한 시행 걸침(enjambement)으로 이어진다. 이러한 장치를 마련해 놓은 시적 주체의 의도는 “무슨 長廣舌이 무슨 자유가/무슨 무정부주의자가/오디오 비디오가 그렇게도/많은지,”(4부 1, 113쪽)라는 비판적 물음에서 비로소 발견된다. 장광설과 자유와 무정부주의자와 오디오 비디오로 들어찬 세계는 시적 주체에게 못마땅한 공간일 뿐이다. 따라서 4부의 시적 주체는 “내/눈/의/하늘/인/내/눈썹/야”(4부 3, 115-116쪽)라고 말하며 자기 눈썹을

38) 같은 글, 142-143쪽.

지붕으로 삼는 태도를 보여준다. 세계를 감각할 수 있는 그의 귀가 고장 나 버리고 만 것이다.<sup>39)</sup> 이렇듯 자폐적인 세계로 되돌아가는 『處容斷章』 말엽의 시적 주체에게, 무의미시는 제4부 제목처럼 ‘뱀의 발’이 될 수밖에 없다.

『處容斷章』 1, 2부는 ‘무의미시’라는 이름을 거두어내고 보더라도 ‘잘 된 시’로 읽힐 여지가 나름대로 있었다. 1, 2부의 시편들은 자폐적인 풍경들을 그려내면서도 ‘나’에 대한 관심과 폭력적인 현실 세계에 대한 관심의 끈을 완전히 놓지는 않고 있다는 점에서 의미가 있다. 『處容斷章』 1, 2부에 형상화된 세계는, 비록 아무것도 약속되어 있거나 예정되어 있지는 않지만 존재의 ‘울음’이 들려오고 희미하게나마 존재하는 ‘나’를 둘러싼 공간이라는 점에서 중의적이다. ‘나’와, 그보다 더 많은 존재들을 둘러싼 세계가 무너졌다는 사실은 변경할 수 없다. 제3부가, 2부의 ‘울음’이 있었던 자리에서, 세계가 무너져 내렸던 바로 그 자리에서 다시 시작했다면 『處容斷章』의 결말은 달라졌을지 모른다.

그러나 김춘수는 모든 것이 지나가 버리고 남은 ‘메아리’로부터 『處容斷章』 3부를 시작했다. 이제는 더 이상 응답을 기다리기 어려워졌고, 시적 주체는 점점 더 먼 과거로 거슬러 올라가려는 모습을 보인다. 김수영이 말했던 ‘좋은 시’의 가능성<sup>40)</sup>을 『處容斷章』 후반부에서 찾기 어려워지는 까닭도 거기에 있다. 탈각하려던 역사가 텍스트에 끊임없이 개입되고, 시인은 지엽적이고 사소한 기호들(이를테면 쉼표(,), 마침표(.) 등)에 천착한다. 기호의 남발과 초성·중성·종성의 해체는 껍데기만 남기고 2

39) “어느 날/고장난 내 귀가 듣는/耳鳴.”(4부 10, 123쪽)

40) “작품 형성의 과정에서 볼 때는 <의미>를 이루려는 충동과 <의미>를 이루지 않으려는 충동이 서로 강렬하게 충돌하면 충돌할수록 힘있는 작품이 나온다고 생각된다. 이런 변증법적 과정이 어떤 선입관 때문에 충분한 충돌을 하기 전에 어느 한쪽이 약화될 때 그것은 작품의 감응의 강도에 영향을 줄 뿐만 아니라 작품의 성패를 좌우하는 치명상을 입히는 수도 있다.”(김수영, 『변한 것과 변하지 않은 것-1966년의 시』, 1966.12(『김수영 전집 2 산문』(2판), 민음사, 2003, 368쪽에서 재인용))

부에서 유일하게 남기고자 했던 ‘리듬’을 거두어간다. 결국 남는 것은 퇴행에 가까운 자기표절이었다. 훗날 무의미시를 철회하고 후기시의 작업을 모색했던 김춘수에게 가장 아픈 지점은 어찌면, 『處容斷章』 3, 4부에 있었는지 모른다.

네 꿈을 훑쳐보지 못하고, 나는  
무정부주의자도 되지 못하고

**모난 괄호**

거기서는 그런대로 제법  
소리도 질러보고  
부러지지 않는  
달팽이뿔도 세워보고,

歴史는 나를 비켜가라,  
아니  
맷돌처럼 단숨에  
나를 으깨고 간다.

辛未 4월 초이레  
지금은 子時,

- 『處容斷章』 제4부 18(133쪽) 전문

제4부의 마지막 시이자 『處容斷章』의 마지막 시인 제4부 18에서 시적 주체는 “네 꿈을 훑쳐보지 못하고” “무정부주의자도 되지 못”한 존재로 그려진다. 그러나 동시에 ‘나’는 ‘모난 괄호’ 안에서는 “그런대로 제법/소리도 질러보고/부러지지 않는/달팽이뿔도 세워보”는 존재이다. 현실에서는 실패하였으나 ‘모난 괄호’에서나마 작은 움직임 시도하는 시적 주체는 ‘역사’에게 “나를 비켜가라”고 말해보지만 역사는 ‘나’를 으깨고 갈 뿐이다. 결국 위 시에서 남는 것은 신미년 4월 초이레 자시라는 추상적인 시간과 쉼표뿐이다.

이미지란 대상에 대한 통일된 전망을 두고 하는 말이라면 나에게는 이미지가 없다. 이 말은 나에게서 일정한 세계관이 없다는 것이 된다. 즉 허무가 있을 뿐이다. 이미지 콤플렉스 같은 것은 두말할 나위도 없이 나에게서 없다. 시를 말하는 사람들이 흔히 이미지를 수사나 기교의 차원에서 보고 있는 것은 하나의 폐단이다.

나에게 이미지가 없다고 할 때, 나는 그것을 다음과 같이 말할 수 있다. 한 행이나 또는 두 개나 세 개의 행이 어울려 하나의 이미지를 만들어가려는 기세를 보이게 되면, 나는 그것을 사정없이 처단하고 전연 다른 활로를 제시한다. 이미지가 되어가려는 과정에서 하나는 또 하나의 과정에서 처단되지만 그것 또한 제3의 그것에 의하여 처단된다. 미완성 이미지들이 서로 이미지가 되고 싶어 피비린내 나는 칼싸움을 하는 것이지만, 살아남아 끝내 자기를 완성시키는 일이 없다. 이것이 나의 수사요 나의 기교라면 기교겠지만 그 뿌리는 나의 자아에 있고 나의 의식에 있다. (...) 허무는 나에게 있어 영원이라는 것의 빛깔이다.<sup>41)</sup>

허무의 빛깔을 알 듯 말 듯한 시기에, 김춘수는 『處容斷章』 제2부 창작에 몰두했다고 고백한다. 그러면서 그는 자신의 ‘세계관 없음’과 허무에의 천착, 이미지 콤플렉스로부터의 자유 등을 당당하게 주장한다. 김춘수에 따르면 이미지는 “대상에 대한 통일된 전망”이며, “이미지를 수사나 기교의 차원에서 보”려는 소위 ‘이미지 콤플렉스’는 일종의 폐단에 지나지 않는다. 무의미시가 전의식과 의식의 줄다리기를 통해 만들어지는 것이었듯이, 이미지는 끊임없이 미끄러지고 처단되며 허무와 무의미의 세계를 향해 쓰러진다. 제1이미지는 제2이미지의 도전을 받음으로써 위태로워지고 제2이미지는 제3이미지의 도전을 받음으로써 처단된다. 양립하거나 공존하는 것은 영원히 존재하지 않으며, 어디에나 그리고 언제든 존재하는 것은 “영원이라는 것의 빛깔”로 표현되는 ‘허무’이다.

그런데 여기서 주목할 것은 김춘수가 지목한 “나의 수사”이자 “나의 기교”가 다름 아닌 “나의 자아”와 “나의 의식”에서 비롯된 것이라는 사

41) 김춘수, 『의미에서 무의미까지』, 『의미와 무의미』, 문학과지성사, 1976(『김춘수 시론전집 I』, 현대문학, 2004, 537-538쪽에서 재인용).

실이다. 신동엽이 언젠가 도달해야 할 본질의 존재를 상정했다면, 김춘수에게는 애써 피해야 할 자아와 의식의 세계가 있었다. 무엇인가를 회피해야 한다는 것은 그것을 강하게 의식하고 있다는 사실을 전제한다. ‘나의 자아’와 ‘나의 의식’은 “허무는 나에게 있어 영원이라는 것의 빛깔이다”라는 말과 일견 배치되는 것처럼 보이지만, 그것들로부터 강한 구속을 받는 시인의 빈틈을 보여줌으로써 자아와 의식을 탈각한 무의식과 무의미의 세계란 존재할 수 없으리라는 사실을 예견한다. ‘무의미’는 제작자로서의 시인 자신을 보호하는 피난처인 동시에 구속하고 제한하는 감옥의 땅이다. 따라서 타령조 연작 이후 본격적으로 모색하게 된 김춘수의 무의미시는 역설적으로 ‘의미’에 도달하기 위한 하나의 방편이었던 지도 모른다.

의미와 역사와 이데올로기를 등가물로 여기지 않았다면, 혹은 세 개의 등가관계를 주장할지언정 조금은 더 조심스러웠더라면, 김춘수의 비극은 조금 경감되었을지도 모른다. 단단하게 짜인 그의 시와 시론은 자못 강박적으로 ‘독자의 오독’을 경계하고, 나아가 경멸하고 있다. 그런데 기억해 둘 만한 사실은, 그가 『구름과 장미』 류의 시를 출발점으로 삼은 시인이었다는 점이다. 『구름과 장미』를 출발점으로 지나는 이 유약한 시인에게 ‘무의미시’는 감옥이 되었을 터이다. 오히려 김춘수는 여느 시인들보다도 더 세상과 끊임없이 소통하기를 원했던 시인이었는지도 모른다. “늙고 병든 상수리나무”가 개작을 거치며 “젊고 튼튼한 상수리나무”(『처용』)로 수정된 점도 무의미시론과 불화할 수밖에 없는 김춘수의 기질을 증거하는 단적인 예라 할 수 있다.

김수영은 무의미시 실험의 일환인 『處容斷章』 기획이 세상의 빛을 채 보기도 전에 일찌감치 무의미시의 텅 빈 몸짓을 묘파해냈다.<sup>42)</sup> 20여 년

42) “김춘수가 그의 압축된 시형(詩形)을 통해서 되도록 <의미>를 배제한 시적 경제(經濟)를 도모하려는 의도는 짐작할 수 있는데, 그의 시나 그의 시에 대한 주장을 볼 때 아무래도 고개를 가우뚱하지 않을 수 없다. 그는 자기의 입으로도 시는 난센스를 추구하는 것이라고 말하고 있는데, 이런 좋은 의미의 난센스는

이라는 세월이 흐를 동안 타령조 류의 소리 집착에서 벗어나지 못한 채 무의미시로 표방되는 새로운 시론을 주창한 데에 김춘수의 비극이 있었다. 그는 자신의 목소리보다 언제나 한 발자국 뒤져 있었다. 그리하여 주술은 남았는데 주인공의 마법은 이미 풀려버린 상태가 계속되었던 것이다. 결국, 의미의 세계로부터 완전히 달아나지 못하면서도 지속적으로 ‘무의미’의 세계를 궁구했던 김춘수와 김춘수 시의 시적 주체에게 무의미는 의미에 도달하기 위한 하나의 방법론 즉, ‘방법적 무의미’였다. ‘처용’이라는 매개를 통해 나름대로 독특한 시적 실험을 시도해 나가던 『處容斷章』 제1, 2부의 기획은 제3, 4부로 가면서 형해(形骸)만 남은 리듬으로 축소되고, 아이러니를 감당해 내지 못한 김춘수의 무의미시는 처음의 긴장을 유지하지 못한 채 퇴행의 자리에 도달하고 말았다.

## 5. 결론

김춘수의 무의미시는 소위 ‘처용 연작’이라 불리는 일련의 시편들로부터 기획되고 구상되었는데, 그중에서도 『處容斷章』은 처용 연작과 무의미시 실험의 극점을 이룬다. 4부 87편으로 이루어진 이 장편 연작시에서 김춘수는 자신의 지난한 시적 사유의 궤적을 보여준다. 따라서 제11시집 『處容斷章』은, 김춘수의 시 창작 방법론의 차원에서 접근할 필요와 가능성 모두를 내포한다고 할 수 있다. 또한 그것은, 김춘수가 제시했던 다기한 창작 방법론들 중에서도 김춘수의 중요한 시적 모색의 과정을 보여주는 무의미시론이 전개된 정황 속에서 이해될 필요가 있다. 시적 성취나 시론의 시적 구현 여부와 관계없이, 그가 ‘처용’을 통해 드러내고자

---

진정한 시에는 어떤 시에도 있는 것이다. 그가 말하는 난센스는 시의 승화작용이고, 설사 시에 그가 말하는 <의미>가 들어 있든 안 들어 있든 간에 모든 진정한 시는 무의미한 시이다.”(김수영, 『변한 것과 변하지 않은 것-1966년의 시』, 1966.12(『김수영 전집 2 산문』(2판), 민음사, 2003, 367쪽에서 재인용))

했던 것과 ‘무의미시론’을 통해 정초하고자 했던 것들은 유사한 맥락과 토대를 공유하고 있기 때문이다. 이러한 문제의식을 바탕으로 이 논문에서는 김춘수의 시세계에서 『處容斷章』이 어떤 자리에 놓이는지 확인한 뒤, 『處容斷章』에 수록된 시편들을 대상으로 하여 텍스트에 나타나는 언술상의 특징과 시적 주체의 태도를 살펴보았다. 그럼으로써 김춘수의 시창작 방법론을 시 텍스트를 통해 밝혀보고자 했다.

현실을 폐허로 만들어놓는 데서부터 출발하는 자유연상에 의해 지각된 세계는 파편화된 공간의 형태로 포착된다. 『處容斷章』의 제1부에서 시적 주체는 스스로 만들어 낸 이미지들이 더 이상 깊어지지 못하도록 그 모든 가능성을 봉쇄하면서도 감각에 대한 강박을 버리지 못하는 이중적인 구속의 상태를 보여준다. 무의미의 세계를 마련해 놓고 있지만 무아지경의 상태에 이를 정도로 무의미의 세계에 천착할 수 없었던 것이다. 그런 그에게 세계란 완전히 삭제해버릴 수 있는 것이 아니다. 시적 주체의 입을 거쳐 은연중에 나오는 말들은 따라서 ‘발언’이라기보다는 ‘발화’에 가까우며, 세계를 저버리지 못하는 주체의 태도는 ‘참여’라기보다는 ‘참가’이다. 제2부로 넘어가면서, 바라봄에 대한 강박은 들음에 대한 강박을 동반하며 확장된다. 이러한 확장의 양상은 세계를 감각하려는 의지로 어렵지 않게 이어진다. 지상의 공간을 절박으로 채우는 『處容斷章』 제2부의 언술은, 현실에서 벗어나려 할수록 현실의 영역에 강하게 구속되는 역설적인 주체의 몸짓을 보여준다. 이렇듯 시각이나 청각으로 대표되는 감각에 대해 강박적 태도를 보임으로써 시적 주체는 자기도 모르는 사이에 ‘나’를 누출하고 현실과 의미에 대해 발화하게 된다. 이제 중요한 것은, 감각에 대해 천착하기 시작한 이후의 세계를 시적 주체가 어떻게 모색해나가느냐 하는 데 있다.

『處容斷章』 제3부에 가서 시적 주체의 언술은, 역사를 외면하지도 못하면서 바로 보는 것도 아닌 후퇴의 자리로 나아간다. 어쩔 수 없는 ‘발화’로 인해 어쩔 수 없는 ‘참가’로 나아갔던 주체는 이제 꿈의 영역으로

점차 달아난다. 언어를 해체하려는 3부 후반부의 시적 주체에 의해 시의 리듬은 손쉽게 탈각된다. 리듬의 탈각은 세계에 대한 비판적 자조의 태도로 이어지며 시적 주체의 퇴행을 부추긴다. 애써 무시하려던 역사가 텍스트에 끊임없이 개입되고, 시인은 지엽적인 기호들에 집착한다. 기호의 남발과 더불어 나타나는 초성·중성·종성의 해체는 시의 리듬을 거두어간다. 결국 리듬이 떠나간 김춘수의 무의미시에 남은 것은 퇴행을 부추하는 자기표절이었다. 타령조 류의 소리집착에서 벗어나 새로운 시를 모색하려던 시인에게 무의미시론은 중요한 돌파구였을 것임에도 시의 리듬에 대한 모색은 역사의 폭력성 해체라는 과제의 무게에 짓눌려 생산적인 성과를 거두지 못했고, 그는 자신의 목소리보다 언제나 한 발자국 뒤처지게 되었다. 결국, 의미의 세계를 완전히 배제하지 못하면서도 끊임없이 ‘무의미’의 세계에 도달하려 했던 김춘수에게 있어 무의미는 의미에 도달하기 위한 하나의 방편이었다. 그것에 대해 ‘방법적 무의미’라는 이름을 붙일 수 있겠다.

특정 시인의 시세계를 총체적으로 조망하는 데 있어서 그 시인의 시가 시대의 마멸을 견뎌낼 수 있느냐 없느냐 하는 문제는 중요하다. 김춘수는 자신의 내적 마멸에 지나치게 천착했던 까닭에 정작 큰 마멸을 견딜 동력을 잃어버리게 되었다. 따라서 김춘수의 의식과 무의식을 오랫동안 장악했던 ‘폭력’이라는 화두는 미시적인 것이 될 수밖에 없었다. 세다가야서 체험으로부터 시작되어 ‘역사와 이데올로기’라는 거대한 이름의 ‘폭력’ 문제에 집중했던 그의 시는 타령조 연작과 ‘무의미’라는 방법론을 만나면서 협소해지고 미시화하고 만다. 너무 많은 사족과 변명을 동반하는 ‘자기 시에 주석 달기’ 작업은, 그 방식의 지난함에서부터 이미 실패가 예견된 것이었다. 과도한 자기고백과 과도한 자기반성 뒤에 결국 남은 것은 고백이라는 포즈, 반성이라는 포즈, 리듬이라는 포즈이다. 『處容斷章』 후반부에서 무의미시의 후퇴를 발견하게 되는 이유와 안타까움도 여기에 있다. 김춘수가 “결론이 없는 것이 결론이 된다”라는 수사적 아

이러니에만 치중하지 않았다면 무의미시 실험은 그 긴장을 유지한 채 한국 현대시사에 한층 더 넓은 지평을 열어주었을 수도 있기 때문이다.

## 참고문헌

### 1. 기본 텍스트

- 김춘수, 『處容斷章』, 미학사, 1991.  
\_\_\_\_\_, 『金春洙 詩全集』, 민음사, 1994.  
\_\_\_\_\_, 『김춘수 시전집』, 현대문학, 2004.  
\_\_\_\_\_, 『김춘수 시론전집 I』, 현대문학, 2004.  
\_\_\_\_\_, 『김춘수 시론전집 II』, 현대문학, 2004.

### 2. 참고 논저

- 고형진, 「선시와 무의미시」, 『시인의 샘』, 세계사, 1995, 220-237쪽.  
권혁웅, 「韓國 現代詩의 詩作方法 研究—金春洙·金洙暎·申東曄의 詩를 中心으로—」, 고려대학교 박사학위논문, 2000.6.  
『김수영 전집 2 산문』(2판), 민음사, 2003.  
김종길, 「시의 곡예사」, 『시에 대하여』, 민음사, 1986, 270-278쪽.  
김지연, 「김춘수의 무의미시 연구—「처용단장」 분석적 읽기를 통한 무의미시의 실상 탐색」, 『시학과 언어학』 제24호, 시학과언어학회, 2013.2, 35-61쪽.  
김현, 『상상력과 인간/시인을 찾아서—김현 문학 전집 3』, 문학과지성사, 1991.  
문혜원, 「김춘수 후기 시에 나타나는 신체성에 대한 연구」, 『한국현대문학연구』 46, 한국현대문학학회, 2015.8, 387-411쪽.  
이명희, 『현대시와 신화적 상상력: 서정주, 박재삼, 김춘수, 전봉건, 신동엽을 중심으로』, 새미, 2003.  
오세영, 「김춘수의 무의미시」, 『한국현대문학연구』 제15집, 한국현대문학학회, 2004, 326-385쪽.

- 오정국, 『한국 현대시의 설화 수용 양상 연구』, 중앙대학교 박사학위논문, 2002.
- 이승훈, 『시의 存在論的 解釋 詩攷: 金春洙의 初期詩를 중심으로』, 『어문집』 11, 춘천교육대학, 1972, 3-14쪽.
- 이창민, 『〈처용가〉 관련 현대시의 유형과 의미』, 『Journal of Korean Culture』 2, 한국어문학국제학술포럼, 2001.12, 275-284쪽.
- 전병준, 『김수영과 김춘수, 적극적 수동성의 시학』, 서정시학, 2013.
- 최라영, 『김춘수 무의미시 연구』, 새미, 2004.
- \_\_\_\_\_, 『처용연작』 연구: “세다가와서” 체험과 무의미시의 관련성을 중심으로, 『한국현대문학연구』 35, 한국현대문학회, 2011.12, 345-378쪽.
- \_\_\_\_\_, 『김춘수 시 연구』, 푸른사상, 2014.
- 최원식, 『김춘수 시의 의미와 무의미』, 김용직 외, 『한국현대시사연구』, 일지사, 1983, 607-622쪽.

### 3. 기타

- 『원로시인 金春洙씨 連作詩 『處容斷章』 10년만에 現代文學에 다시 연재』, 『경향신문』, 1990.3.14, 9면.

<Abstract>

A Study on the Retrograde Patterns of  
Nonsense Poetry in Kim Chun-su's  
『Cheoyongdanjang』(1991)

Hwang, Seon-Hui\*

Poet Kim Chun-Su, after long figuring out 'Cheoyong' as a literary figure, published a long series of poems called 'Cheoyongdanjang'. As a long-term project, 『Cheoyongdanjang』 shows a different form from the previous form of Cheoyong. The judgment on Nonsense Poetry differed greatly depending on the author, but it is somewhat questionable whether Kim Chun-soo's early experiments were specifically explained in text. Also, there are not many discussions that examine the creative methodologies shown in the poetry texts without being bound by Kim Chun-su's poetry. Accordingly, in this thesis, Kim Chun-su's 『Cheoyongdanjang』 is defined as an 'autobiographical record of a problematic individual' and a project, and the characteristics of speech appearing in the text and the attitude of the poetic subject in the text were examined.

In 『Cheoyongdanjang』, which constitutes the culmination of an experiment on Nonsense Poetry, the poetic subject restricts the depth of the image while showing an obsession with the senses. The words implicitly expressed through the poetic subject's mouth are closer to utterance than conscious remarks, and the attitude of the subject, who

---

\* Chung-Ang University.

cannot abandon the world, is difficult to regard as participation. Moving on to the second part, the poetic subject shows a paradoxical gesture that the more he tries to escape from reality, the stronger he is bound to reality. A poetic subject, who tried to hide the 'I', reveals itself without realizing it and ignites the reality and meaning. The subject of the third part of the speech retreats to the rhythm of the poem while fleeing to the place of the dream. Kim Chun-su's poetic subject pursues 'meaninglessness', but shows that he is constrained by the realm of meaning. What remained in the place where the confession and rhythm had deteriorated was a retreat from Nonsense Poetry and the limitations of 『Cheoyongdanjang』.

Key Words: Kim Chun-Su, 『Cheoyongdanjang』, Nonsense Poetry,  
Cheoyong, taryeong tune

■ 논문접수 : 2022년 03월 31일

■ 심사완료 : 2022년 04월 26일

■ 게재확정 : 2022년 04월 26일