

시 교육에 도입된 이론적 지식의 몇 가지 오류

李 崇 源*

1. 시 교육과 지식의 문제

시를 가르친다는 말은 두 가지 뜻을 포함하고 있다. 즉 시란 무엇인가를 가르친다는 의미와 구체적인 시작품을 가르친다는 의미가 그 말 속에 내포되어 있다. 물론 전자와 후자는 서로 보완하는 관계에 있다. 시가 무엇인가를 가르치기 위해서는 구체적인 시작품의 예를 들어야 할 것이며, 구체적인 시작품을 가르치는 데에는 시에 대한 일반적이고 개략적인 설명이 필요할 것이다. 따라서 시를 제대로 이해하기 위해서는 시에 대한 일반 이론을 알아야 함은 물론 구체적인 시작품을 감상하고 해석할 수 있는 능력이 필요하다. 어떤 것을 가르치려는 사람은 그 분야에 대해 누구보다 정통해야 한다는 것은 만고의 진리이다. 시를 가르치는 사람 역시 다른 누구보다도 시에 대해 정확하고도 폭 넓은 이해력을 갖추고 있어야 한다. 물론 우리 주위에는 이런 능력을 제대로 갖추지 않고 시 교육에 종사하는 사람이 적지 않다. 그러나 그런 능력을 충분히 갖춘 사람이 더 바람직한 시 교육을 할 것이라는 사실은 구태여 논증할 필요가 없다.

시 교육이 이루어지는 국면을 학교교육에서부터 고찰한다면 그것은

* 서울여대 교수

초등학교에서부터 시작하여 중등학교를 거쳐 대학의 교양과목에까지 이어진다. 대학의 어문학과에 입학한 사람은 전공 시간에 다시 시를 배운다. 시 교육은 학교교육에서만 이루어지는 것이 아니다. 여러 형태의 사회교육기관에서 문학의 이해라든가 문예창작론, 시작법 등의 강좌를 개설하고 있고 거기에서 다양한 형식으로 시 교육이 행해지고 있다. 그런가 하면 일상적인 생활의 국면에서도 시를 가르치는 일은 정규적인 강의의 형태를 취하지 않은 상태로 행해지고 있다. 신문과 방송에 시가 등장하는 일은 아주 흔하다. 지하철 역의 벽면이라든가 공영 공원의 조형물에도 시가 게시되어 있다. 심지어 상품 광고에도 시가 이용된다. 이렇게 시작품을 자꾸 보여주는 것도 넓은 의미의 시 교육에 속한다. 음악을 가르치려면 음악을 자꾸 보여주고 사진을 가르치려면 사진을 자꾸 보여주어야 하는 것처럼, 시작품을 많이 읽게 하는 것은 시 교육의 좋은 방법이 된다. 말하자면 우리 사회는 대중들에게 시를 많이 읽게 하고 시를 알게 함으로써 어떤 효과를 거둘 수 있다는 생각을 암묵적으로 하고 있는 셈이다.

이렇게 시 교육이 다양한 형태로 행해지고 있는데, 시 교육의 구체적인 내용은 무엇이며 그 방법은 어떤 것이 효과적이고 시 교육을 통해 우리가 얻을 수 있는 바는 무엇인가 하는 점에 대한 탐구는 본격적인 궤도에 오르지 않은 듯하고 따라서 그 문제에 대한 합의도 아직 이루어지지 않은 듯하다. 물론 국어교육론¹⁾이라는 커다란 테두리 내에서 읽기 교육의 일환으로 시 지도 방법이 논의된 사례는 많다. 그러나 이러한 논의는 학교교육을 중심으로 한 것이기 때문에 앞에서 필자가

1) 최근 국어교육학을 수립해야 한다는 학문적 필요성이 제기되고 그것에 대한 이론적 탐구가 진행되고 있는 것을 알고 있다. 그러한 이론적 탐구가 활성화되어 국어교육학의 이론적 체계가 수립될 때까지 국어교육론이라는 기존의 용어를 쓸 수밖에 없을 것 같다. 국어교육학 수립의 이론적 탐구에 대해서는, 김대행, '토끼는 앞발이 짧다'를 위한 국어교육학, 『선청어문』 19, 1991. 서울대 국어교육과, 국어교육학 연구와 교육의 구조, 서울대 『사대 논총』 46, 1993. 참조.

말한 여러 형태의 시 교육을 포괄하는 내용은 아니다. 문학교육 쪽의 학문적 탐색이 깊어지면서 문학교육의 이론적·철학적 근거를 천착한 다든가²⁾ 서사적 담론과 서정적 담론이 지니는 특성을 교육적 차원에서 분석하고 그 담론들이 학습자들에게 심미적으로 체험되는 양상을 탐구하는³⁾ 중요한 논문들이 나왔다. 이러한 논의들은 문학을 보는 새로운 시각을 제시했음은 물론이고 문학 교육의 새로운 차원을 여는 커다란 의의를 지닌 것으로 평가된다. 그럼에도 불구하고 이러한 접근 방법이 이론의 체계를 세우려는 의욕이 앞서서 그 논의가 관념적이고 추상적인 쪽으로 기울어진 것이 아닌가 하는 우려는 지울 수 없다. 문학 교육의 현장에서 부딪치는 구체적이고 세부적인 문제들에 대해서도 그 학문적 탐구가 이루어져야 할 것이다.

앞에서 시 교육은 시에 대한 일반적 이해력을 심어주는 것과 더불어 시작품을 가르친다는 의미가 포함되어 있다고 했는데 그러면 어떤 것이 시 교육의 중심이 되어야 하느냐 하는 문제가 제기될 수 있다. 그런데 이 문제는 시 교육이 행해지는 국면에 따라 각기 다른 답이 제출될 것이다. 한때 중등학교의 시 교육 시간이 시를 가르치는 것이 아니라 시에 대한 지식을 가르치는 것으로 치우치는 현실에 대해 강도 높은 비판이 있었다. 지금에 와서는 여러 가지 교육 여건이 바뀜으로써 시에 대한 이론적 지식을 나열하는 것으로 시 교육이 대체되는 상황은 없어졌으리라고 믿는다. 그런데 그렇게 되었다고 해서 시에 대한 이론적 지식이 전혀 쓸모 없는 것인가 하면 그렇지 않다. 이론적 지식은 추상의 레벨이 높은 것이어서 많은 말로 설명해야 하는 것을 간단한

2) 박인기, 문학교육과정의 구조에 관한 연구, 서울대 대학원 박사학위논문, 1994.

3) 최미숙, 시 텍스트 해석 원리에 관한 연구, 서울대 대학원 석사학위논문, 1993.

김중신, 서사 텍스트의 심미적 체험의 구조와 유형에 관한 연구, 서울대 대학원 박사학위논문, 1994.

김창원, 시 텍스트 해석 모형의 구조와 작용에 관한 연구, 서울대 대학원 박사학위논문, 1994.

김동환, 소설의 내적 형식과 문학교육의 한 가능성, 『국어교육』 83·84, 1994. 등이 그 중요한 성과이다.

어구로 제시할 수 있게 해 준다.⁴⁾ 비유라든가 이미지, 상징 등의 개념 어들이 다 이론적 지식의 소산이다. 말하자면 각 단계의 이론적 지식은 시를 제대로 가르치기 위한 발판 노릇을 한다고 말할 수 있다. 따라서 초보적 단계의 시 교육에도 그 단계에 맞는 이론적 지식의 전수는 필요한 것이다. 그런데 시 교육에 도입된 이론적 지식 중 그 지식 자체가 잘못 이해되어 오류를 보이는 예가 적지 않다.

이 글은 문학교육에 도입된 이론적 지식 중 그 내용이 잘못 소개된 것을 찾아 그것을 바로잡으려는 의도로 쓰여진다. 이론적 지식의 오류를 다루는 것은 그것이 다루기 쉽기 때문에 먼저 다루는 것이지만 그것이 중요하기 때문은 아니다. 그런 의미에서 필자의 이 글은 지엽적이고 말단적인 사항을 다루는 듯한 인상도 줄 것이다. 그러나 잘못된 지식이 교육의 영역에 들어와서 그것이 학습자에게 전수되고 그 잘못이 증식되는데 그것을 알고서 가만이 있을 수는 없는 노릇이다. 잘못된 이론적 지식은 잘못되었다는 그 점 때문에 시 교육에서 배제되어야 한다.

앞에서 시 교육이 이루어지는 국면을 넓게 잡았듯이 이 글의 검토의 대상도 그 폭을 넓게 잡았다. 중·고등학교의 국어 교과서 및 참고서, 고등학교의 문학 교과서 및 참고서, 일반인을 위한 문학개론서 및 시론서가 검토의 대상이 되었다.⁵⁾ 이러한 자료에 나타난 오류 중 이론적 지식에 해당하는 것만을 우선적으로 검토하였다. 잘못된 이론적 지식의 경우에도 단편적인 것은 제외하고 시의 이해에 중심을 이루는 것만을 검토의 대상으로 삼았다. 그런데 타당치 못한 설명이 나와 있는

-
- 4) 문학교육이론에 적용된 지식의 문체와 시 교육에 통용되는 지배적 담론에 대해서는 최지현, 한국 현대시 교육의 담론 분석, 서울대 대학원 석사학위논문, 1994. 정재찬, 문학교육의 담론 분석 시고, 국어국문학 111, 1994. 등에서 검토된 바 있다.
- 5) 문학개론서나 시론서는 순수 이론서니까 중등학교의 시 교육과 직접적인 관련이 없다고 생각하면 잘못이다. 고등학교의 문학 교육 수준이 높아지면서, 또 참고서나 교사용 지도서가 필요없는 교과서를 만들라는 6차 교육과정 교과서 집필지침에 의해, 순수 이론서에 들어 있는 지식의 내용이 고등학교 『문학』 교과서에 이양될 가능성은 적지 않으며 그 가능성은 현실로 나타나고 있기도 하다.

문헌에 대해서 일일이 그 출처를 밝히지 않았다. 그 이유는 두 가지이다. 하나는 이 작업의 목적이 어떤 이론이 잘못 도입되었는가를 밝히는 데 있지 어떤 책이 잘못된 서술을 하였는가를 밝히는 데 있지 않기 때문이다. 잘못된 이론이라고 문제가 제기된 부분은 서로 머리를 맞대고 궁리하여 그 타당성을 검토한 후 잘못된 부분을 수정하면 그만인 것이다. 다른 하나는 여기서 검토하는 내용이 특수하거나 새로운 이론이 아니라 우리가 그 내용을 잘 알고 있는 것들이기 때문이다. 말하자면 상식에 속하는 것들인데 그 잘못된 상식이 시 교육에 통용되고 있는 것이다. 따라서 이론적 지식의 근거는 출처를 밝혔지만 그 지식이 도입된 문헌은 출처를 밝히지 않았다.

2. 시의 갈래와 시를 보는 관점

몇 개의 문학개론 책과 시론 책에 시의 종류에 대한 설명이 나와 있고 거기에는 정형시, 자유시, 산문시 등의 유형 구분과 서정시, 서사시, 극시의 갈래 구분이 들어 있다. 서정시, 서사시, 극시로 시의 갈래를 나누는 설명방식은 최근에 개인이 저작한 시론 책에서는 점차 사라져가고 있다. 그러나 고등학교의 문학 교과서 몇 종은 여전히 서정시, 서사시, 극시가 시의 종류라고 설명하고 있고 참고서는 대부분 예외 없이 시의 종류에 서정시, 서사시, 극시가 있다고 서술하고 있다. 그러나 시의 종류에 정형시, 자유시, 산문시가 있고 주정시, 주지시가 있는 것처럼 서정시, 서사시, 극시가 있다고 설명하는 것은 명백한 잘못이다. 우선 이들의 구분은 그 층위가 다른 것이다. 서정시, 서사시, 극시의 구분은 시의 형태나 내용에 의해 유형을 나누는 것과는 전혀 다른 차원의 갈래 구분이다. 이것은 문학의 커다란 갈래를 나누는 과정에서 유래된 것이다.

문학의 갈래를 서정, 서사, 극의 세 양식으로 나누는 것은 아리스토텔

텔레스의 『시학』에서부터다. 물론 이 분류는 그의 독창적인 것이라기 보다는 그의 스승 플라톤이 『공화국』에서 이미 이루어 놓은 것을 차용한 것으로 보인다.⁶⁾ 다만 플라톤과 아리스토텔레스 중에 문학을 긍정한 사람이 아리스토텔레스이고 그가 『시학』이란 저술을 남겼으므로 아리스토텔레스의 갈래 구분으로 보편화되었다.

시인은 ① 호메로스가 한 것처럼 때로는 서술체로, 때로는 작중 인물이 되어 말할 수 있고, ② 그러한 변화 없이 처음부터 끝까지 서술체로만 말할 수 있고, ③ 모방자들로 하여금 모든 것을 실연(實演)하게 할 수 있다.⁷⁾

여기서 ①이 서사시를, ②가 서정시를, ③이 극시를 말한다는 것은 쉽게 알 수 있다. 서사시나 극시와 대비해 볼 때 서정시는 작중 인물을 모방하는 것도 아니요 제삼자의 행동과 말을 그대로 복원해 내는 것도 아니요 다만 자신의 감정을 처음부터 끝까지 서술하는 것이라는 견해가 여기 나타나 있다. 물론 아리스토텔레스의 주안점은 ③의 비극에 있었고 ②에 대해서는 단순히 언어에 의한 감정의 모방 정도로 가볍게 생각했던 것 같다. 서정시에 대한 그의 생각을 현대의 어법으로 확대 해석해 보면 서정시는 인물을 등장시키거나 사건을 서술하거나 행동을 보여주는 것이 아니라 자신의 감정을 충실하게 드러내는 것이라는 뜻이 된다. 그는 이미 그 시대에 서정시에 대한 대체적인 윤곽을 파악하고 있었던 것이다.

그런데 그 시대에는 '지금과 같은 문학을 지칭하는 말이 따로 없었고 '시'라는 용어로 문학 전반을 지칭했다. 따라서 위의 아리스토텔레스의 말은 문학자가 자기의 생각을 언어로 표현할 때 위와 같은 세 가지 양식으로 나타낼 수 있다는 사실을 설명한 것이다. 말하자면 위의 설명은 시의 갈래를 구분한 것이 아니라 문학 일반의 갈래를 구분한 것이다.

6) 아리스토텔레스, 천병희 역, 『시학』, 문예출판사, 1977, 39쪽.

7) 위의 책, 37쪽.

아리스토텔레스의 설명 방식은 고전주의 시대를 넘어 19세기 헤겔(G. W. F. Hegel)의 시대에까지 전승되어 헤겔의 『미학』에 그대로 수용되었다. 헤겔 『미학』 3부는 낭만적 예술에 대한 서술인데 그 마지막 장이 시에 대한 설명이다. 헤겔은 여기서 시의 갈래를 서사시(die epische Poesie), 서정시(die lyrische Poesie), 극시(die dramatische Poesie)로 나누고 있다. 여기 사용된 '시'라는 용어 역시 지금 우리가 보는 형태의 시가 아니라 문학 일반을 지칭하는 개념으로 사용된 것이다. 물론 헤겔은 서사시, 극시 부분에서 그 시대까지의 서사문학이나 극문학을 다루고 있다. 그러므로 서사시, 서정시, 극시라는 용어는 문학의 갈래를 구분하는 과정에서 생겨난 술어임을 확연히 파악할 수 있다.

고대의 서사시는 지금 소설로 정착되었고 극시는 지금 드라마로 정착되었다. 서정시는 예전이나 지금이나 서정시로 지속되고 있다. 우리가 고등학교나 대학에서 배우는 시는 대부분 서정시에 속하는 것들이다. 우리는 '시론'에서 서정양식의 중심을 이루며 가장 오랜 역사적 연조를 지닌 서정시를 배운다. 말하자면 우리가 현재의 상태에서 시라고 이해하고 있는 것은 서정시이다. 모든 것이 운문으로 표현되던 근대 이전의 문학을 설명할 때 서사시, 서정시, 극시로 구분하는 것은 타당한 일이지만, 서정시의 개념에 해당하는 지금의 시를 설명하면서 시의 종류에 서사시, 서정시, 극시가 있다고 설명하는 것은 잘못이다. 다만 근대 이후 쓰여지는 시 중에서 서정시의 감정 중심적인 세계에 미흡함을 느낀 사람들이 서사양식이나 극양식의 특성을 차용하는 경우가 있다. 그래서 이야기를 담은 시가 쓰여지고 드라마의 형식을 취한 시가 시도되기도 한다. 이것은 서정시의 울타리에서 이탈하여 다른 갈래로 이행해 보려는 특수한 시도에 불과한 것이지 그것이 시의 유형을 나누는 일반적 양상이 될 수는 없다. 그러므로 시의 일반적 현상을 설명하면서 시의 종류에 서정시, 서사시, 극시가 있다고 설명하는 것은 사라져야 마땅할 것이다.

시의 종류에 대한 설명과 더불어 시 일반론에서 보게 되는 또 한 가

지 문제가 있는데 그것은 시를 보는 관점에 대한 설명이다. 이 설명은 오류는 아니지만 약간의 해명이 첨부되어야 할 사항이어서 여기에 거론해 두려 한다. 개론서에는 시를 보는 관점에 모방론, 표현론, 효용론, 객관론이 있다는 설명이 많이 나온다. 이것은 고등학교 일부 문학 교과서에도 반영되어 있고 그런 관계로 대부분의 참고서에 그 내용이 수록되어 있다. 이것이 에이브람스(Meyer Howard Abrams)의 도식을 빌어 온 것이라는 사실은 문학을 전공하는 사람은 다 알고 있다.

에이브람스는 낭만주의를 연구한 그의 저서 『거울과 등불』의 서두 부분에서 서구 비평이론을 네 가지로 나누어 개관하였다. 그는 예술작품의 전체적 상황을 구성하는 네 요소로 작품, 세계, 예술가, 청중(독자)을 설정하고 작품과 각 요소와의 관계에 의해 문학을 보는 관점이 구분된다고 설명하였다.⁸⁾ 그는 설명의 편의를 위하여 작품을 중심에 두고 나머지 세 요소를 주위에 배치하여 비평이론을 손쉽게 설명할 수 있는 하나의 도식을 만들었다. 에이브람스의 이 네 가지 관점의 구분은 비단 시만을 대상으로 한 것이 아니라 서구문학의 전통 속에서 문학을 바라본 관점이 변천해 온 양상을 개괄한 것이었다. 그후 알렉스 프레밍거(Alex Preminger)가 엮은 『프린스턴 시학 사전』의 시 이론 부분에 이 설명이 제시되자⁹⁾ 우리의 개론서에서는 마치 시를 보는 관점에 이렇게 네 가지가 정립되어 있는 듯이 이 도식을 소개하였고 결과적으로 이러한 설명은 공식처럼 보편화되었다.

에이브람스의 의도는 이 네 가지 문학관을 설명한 후 모방론적 문학관에서 표현론적 문학관으로 변한 낭만주의 시대가 문학사적으로 커다란 변혁을 이룩한 시대라는 사실을 강조하기 위한 것이었다. 그러니까 에이브람스는 문학관이 변천해 온 양상을 역사적으로 고찰하면서 낭만주의 문학관이 차지하는 위치를 선명하게 드러내기 위한 방편으로 이

8) M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, Oxford Univ. Press, 1953, pp. 6-7.

9) *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton Univ. Press, 1965, pp. 640-648.

도식을 창안한 것이다. 이러한 그의 도식이 문학을 보는 관점을 요령 있게 설명하는 데 커다란 도움을 준 것은 사실이지만 이것을 시를 보는 관점으로 바꾸어 놓으면 약간의 문제가 발생한다.

과연 오늘날의 시를 논하는 데 위의 네 가지 요소와 그것에 근거를 둔 비평이론이 동일한 층위를 지니고 있는가 하는 것이 문제이다. 유럽 문학 전반을 대상으로 한 비평론의 전개를 역사적으로 고찰할 때는 위의 네 항목이 그 나름의 동등한 비중을 지닐 수 있지만 현재의 시를 보는 관점을 염두에 둔다면 역시 표현론적 관점이 우세하다고 말할 수밖에 없다. 작품과 독자의 관계를 중시할 때에도 과거와 같은 윤리의식에 관련된 것이 아니라 정서적 감화라든가 독자 수용의 측면을 중시하기 때문에 효용론이라고 하기는 어렵다. 그리고 객관론은 작품 그 자체를 분석하는 일차적인 방법이기 때문에 이것을 기초로 하여 다른 관점으로 얼마든지 이동할 수가 있다. 따라서 에이브람스의 도식을 원용하여 시를 이해하는 관점을 설명할 때에는 그 이론의 성격을 분명히 이야기하고 시를 설명하는 데 따르는 문제점도 제시하는 것이 좋을 것이다.

3. 야콥슨의 은유와 환유

체코 구조주의 출신의 학자 로만 야콥슨(Roman Jakobson)은 언어 사용의 두 가지 양상을 수사학의 용어를 빌려와 은유(metaphor)와 환유(metonymy)로 설명하였다. 여기서 유의해야 할 것은 이 은유와 환유가 우리가 수사법에서 이야기하는 은유법, 환유법과는 그 내포가 일치하지 않는다는 점이다. 물론 야콥슨의 사고를 연장시키면 우리가 일반적으로 생각하는 은유법과 환유법도 그의 관점에 의해 설명할 수는 있다. 그러나 처음의 발상 자체는 수사법을 설명하기 위한 것이 아니었다. 그런데 우리 시론 책 중에는 이것을 수사법의 은유와 환유

를 설명한 것으로 오해하여 수사적 표현에서 그 예를 드는 경우가 적지 않다. 이러한 오류를 피하기 위해서는 야콥슨의 이론을 명확히 파악하는 것이 필요하다.¹⁰⁾

그는 실어증 환자의 상태를 관찰한 결과 두 가지 유형의 장애를 발견하였다. 즉 일군의 사람들은 '아이가 밥을 먹는다'고 말할 경우 '아이'에 해당하는 말이 떠오르지 않아서 애를 먹는 경우가 있고 또 다른 환자들은 각각의 단어는 떠오르되 그 단어를 연결짓지 못해서 고통을 당하는 경우가 있다는 것이다. 전자는 그 대상에 해당하는 단어를 선택하지 못해서, 다시 말해서 선택의 축에 이상이 생겨서 실어증이 걸린 것이고 후자는 단어와 단어를 연결짓는 결합의 축에 이상이 생겨서 언어 장애가 나타난 것이다.

일반적인 언어 생활에 있어서 '아이가 밥을 먹는다'는 문장의 '아이'에 대치할 수 있는 많은 항목들이 나열될 수 있다. 어린이, 소년, 꼬마, 아동, 소아 등 유사성을 지닌 많은 항목 중 아이라는 말이 선택된 것이다. 여기서 세로로 나열되는 이 항목들을 계열적 관계(paradigmatic relation)에 있다고 하는데 그 각각의 항목들은 유사성(similarity)의 원리에 의해 나열된다. 한편 '아이가' '밥을' '먹는다'라는 세 어구가 모여서 한 문장을 이루는 것은 각각의 어구가 서로 인접될 수 있는 가능성이 있기 때문에 연결된 것인데 그렇게 가로로 연결되는 항목들은 통사적 관계(syntagmatic relation)에 있다고 있다고 말하며 각각의 항목들은

10) 야콥슨의 이론에 대해서는

R. Jacobson, "Linguistics and Poetics," Thomas A. Seboek ed., *Style in Language*, MIT Univ. Press, 1960.

R. Jacobson, "Two Aspects of Language : Metaphor and Metonymy," Verno W. Gras ed., *European Literary Theory and Practice*, Dell Publishing Inc., 1973. 및 김태옥 외 편역, 『언어과학이란 무엇인가』, 문학과 지성사, 1977.

신문수 편역, 『문학 속의 언어학』, 문학과 지성사, 1989.

다니엘 들라스·자크 필리올레, 유제연·유제호 역, 『언어학과 시학』, 인동, 1985. 등의 번역 참조.

연속성(contiguity)의 원리에 의해 연결된다. 야콥슨은 유사성의 원리에 바탕을 둔 계열적 관계를 은유라고 했고 연속성의 원리에 바탕을 둔 통사적 관계를 환유라고 했다.

이러한 선택의 축과 결합의 축은 비단 언어 현상에서만 나타나는 것이 아니다. 구조주의자들은 식생활이나 의복의 착용 등 문화의 양상까지 이러한 관계에 의해 설명하려고 했다. 즉 쌀밥과 미역국과 배추김치가 있다고 할 때 이 세 항목은 연속성의 원리에 의해 연결되는 환유적 관계의 음식이다. 즉 밥을 먹고 국을 떠먹고 김치를 반찬으로 먹는 것이 정상적인 식사법이다. 여기에 대해 쌀밥과 잡곡밥, 미역국과 시금치국, 배추김치와 겉절이 등은 각각 유사성의 원리에 바탕을 둔 은유적 관계의 음식이다. 즉 쌀밥과 잡곡밥 중 어느 하나를 선택하게 되고, 미역국과 시금치국 중 하나를 선택하게 된다. 물론 배추김치와 겉절이는 둘 다 선택할 수 있지만 그 둘이 유사한 관계에 있는 음식인 것은 틀림없다. 우리가 옷 입는 것도 이런 관계에 의해 설명할 수 있다.

야콥슨은 “시적 기능은 등가의 원리를 선택의 축에서 결합의 축으로 투사한다”고 말하였다. 선택의 축은 야콥슨의 개념으로는 은유이고 결합의 축은 환유에 해당한다. 등가의 원리는 유사성의 원리에 해당하는 것이어서 원래는 선택의 축에 해당하는 요소다. 그러면 선택의 축에서 결합의 축으로 등가의 원리가 투사될 때 시적 기능이 나타난다는 것은 무엇을 말하는가. 그것을 이해하기 위하여 다음의 시를 검토해 보기로 하자.

사랑하는 나의 하나님, 당신은
 늙은 悲哀다.
 푸쫂간에 걸린 커다란 살점이다.
 詩人 릴케가 만난
 슬라브 女子의 마음 속에 갈앉은
 낯쇠 향아리다.
 손바닥에 못을 박아 죽일 수도 없고 죽지도 않는

사랑하는 나의 하나님, 당신은 또
대낮에도 옷을 벗는 어리디 어린 純潔이다.
三月에
젊은 느티나무 잎새에서 이는
연두빛 바람이다.

김춘수, 「나의 하나님」 전문

이 시에서 하나님은 여러 개의 매개항으로 비유되고 있다. 그 중 '늙은 비애'(가) '푸줏간에 걸린 살점'(나) '돛쇠 항아리'(다)는 부정적 이미지라는 점에서 유사성을 지닌다. 부정적 이미지를 세 개 열거한 다음에는 '어리디 어린 순결'(라) '삼월의 젊은 느티나무 잎새'(마) '연두빛 바람'(바) 등의 긍정적 이미지가 제시되는데, 7행의 '손바닥에 못을 박아 죽일 수도 없고 죽지도 않는'은 부정적 이미지에서 긍정적 이미지로 전환하는 징표의 구실을 한다. 이 시의 문맥을 산문으로 정확히 바꿀 수는 없지만 대체적인 윤곽은, 하나님의 존재가 일상적 삶의 맥락에서는 낯고 무겁고 거추장스러운 것에 불과하고 푸줏간의 살덩이처럼 죽어버린 존재 같지만 그래도 나의 하나님은 불멸의 존재이며 어린이처럼 순결하고 봄날의 바람처럼 청신한 존재 의의를 지닌다는 의미로 정리될 수 있다.

여기서 앞의 부정적 이미지는 서로 간의 유사성을 지니고 연결되었고 뒤의 긍정적 이미지 역시 유사성에 근거하여 연결되었다. 따라서 앞의 (가), (나), (다)와 뒤의 (라), (마), (바)는 각각 유사성에 바탕을 둔 은유(야콥슨의 용어)의 관계에 있고 (가) (나) (다) : (라) (마) (바)는 의미상 대립의 관계에 있다. 그런데 '나의 하나님은 늙은 비애다'라고 할 때 '하나님은'이라는 주어와 '늙은 비애다'라는 서술어는 연속성의 원리에 의해 연결되어 한 문장을 이룬 것이므로 환유(야콥슨의 용어)의 관계에 있다. '하나님'과 '신', '주님', '창조주' 등의 말은 선택의 축에 나란히 나열될 수 있는, 다시 말해 유사성을 지닌 말들이다. 그러나 '늙은 비애'와 '하나님'은 표면적으로는 유사성이 없는, 이질적인

말이다. 그런데 시인은 이 이질적인 두 말을 연결하여 A=B의 형식으로 붙여 놓았다. '하나님은 창조주다'라는 말은 원래 선택의 축에 속해 있는 등가성을 지닌 말을 결합한 것이기 때문에 시적인 발언이라고는 할 수 없다. 이것은 일상적인 진술이다. 그러나 '나의 하나님은 늙은 비애다'라는 말은 분명히 시적이다. 왜냐하면 일반적으로는 등가가 아닌 것 같은 두 말을 등가의 관계에 있는 것처럼 결합해 놓았기 때문이다. 이것이 바로 "시적 기능은 등가의 원리를 선택의 축에서 결합의 축으로 투사한 것"이라는 말의 의미이다.

'나의 하나님은 늙은 비애다'라는 말은 연속성이 있는 것처럼 하나의 문장으로 연결되어 있지만 사실은 시인이 주관적으로 생각한 어떤 유사성에 의해 두 개의 어구가 결합된 것이다. 즉 형식적으로는 말과 말의 결합이므로 환유로 보이지만 사실은 주관적 유사성에 의해 폭력적으로 결합된 것이기 때문에 은유에 속한다. 시의 언술은 대부분 이런 식으로 되어 있고 위의 시는 이런 언어 사용이 중심을 이루고 있다. 그래서 야콥슨은 시에는 은유가, 산문에는 환유가 중심원리가 된다고 말한 것이다. 야콥슨은 이러한 은유와 환유의 원리가 모든 담화에 다 적용된다고 말한다. 그러면 이러한 야콥슨의 개념이 수사법에서 이야기하는 은유와 환유에 어떻게 관련되는지 살펴보겠다.

모란꽃 이우는 하얀 해으름

강을 건너는 청모시 웃고름

仙桃山

수정그늘

어려 보라빛

모란꽃 해으름 청모시 웃고름

이 시에서 '~름'으로 끝나는 세 행은 음악적으로 동일한 어감의 말이 통사적으로 연결된 것이다. 이것 역시 등가의 원리가 선택의 축에서 결합의 축으로 투사된 것으로, 일상적 어법과는 구분되는 시적 기능을 나타낸다. 각 시행에 제시된 정경은 부드러운 해조와 은은한 아름다움이라는 유사성에 의해 선택된 말들이므로 은유적 사고의 발현이다. 그리고 각각의 정경의 내적 연결은 결합될 만한 전후 관계(연속성)에 의해 연결된 것이기 때문에 환유의 원리가 작용한 것이다. 그런데 2연의 '청모시 옷고름'은 수사법으로 보면 환유에 속한다. 전통 수사법에 기대면, 부분으로 전체를 가리키는 것을 제유라고 하고 특징이나 소유물로 대상을 지시하는 것을 환유라고 한다. 즉 '청모시 옷고름'이라는 말은 청모시 옷고름을 띤 한국 여인을 지시하는 것이다. 이것을 사고의 과정에 의해 분석해 보면, 한국 여인과 그가 입는 의상은 연속성의 원리에 의해 결합되는 관계에 있다. 그리고 한복 의상과 옷고름 역시 연속성의 관계에 있다. 따라서 '한국 여인'을 '청모시 옷고름'으로 대치한 것은 환유의 원리에 의거한 것이다. 여기서 수사법에서의 환유와 야콥슨의 환유의 개념이 부합하고 있음을 보게 된다. 만일 '그대 마음은 청모시 옷고름'이라는 시구가 있다면 이것은 '그대 마음'과 '청모시 옷고름'의 유사성에 바탕을 둔 표현이기 때문에 은유의 사고를 보여주는 예가 된다. 그리고 수사법으로도 이것은 은유에 속한다. 결국 야콥슨의 개념이 그 나름의 독특한 시각에 의해 정립된 것이지만 그것이 전통 수사학의 개념과도 어긋나지 않음을 이해하게 된다.

4. 시의 화자

근자에 시의 화자에 대한 관심이 높아졌다. 그래서 화자를 중심으로 시작품을 분석하려는 작업이 적극적으로 행해졌고¹¹⁾ 시 교육의 측면에서도 화자의 문제를 원용한 고찰이 이루어졌다.¹²⁾ 그런데 시의 화자에

대해 분석할 때에 소설의 화자를 분석하는 방법을 원용하고 있는데 이것은 재고해야 될 문제이다. 소설의 나레이터와 시의 퍼스나는 그 의미와 기능에 있어서 뚜렷이 구별되는 점이 있는 것이다. 소설의 화자는 사건 전개에 개입하기도 하고 사건의 바깥에 놓이기도 하면서 위에서 말한 대로 사건 전개 전체를 주도한다. 그러나 시의 화자는 언제나 자신의 감정과 생각을 중시하면서 그것의 주관적 표출에 관심을 둘 뿐 사건의 구성이라든가 인물의 설정 등에는 별로 관심을 두지 않는다.

서정시의 퍼스나와 서사물의 나레이터가 어떠한 차이를 보이는지 「公無渡河歌」의 경우를 중심으로 생각해 보자. 조선 나루터의 뱃사공 광리자고가 강가에서 배를 손질하고 있는데 갑자기 머리 흰 미친 사람(白首狂夫)이 술병을 들고 강으로 달려들었다. 그 뒤에 그의 아내가 울부짖으며 쫓아와 말렸으나 결국 남편은 죽고 말았다. 그러자 그 아내는 구슬픈 노래를 부르며 비탄의 심정을 토로한 후 자신도 물에 몸을 던지고 말았다. 이 장면을 목격한 광리자고는 집에 돌아와 아내인 여옥에게 이 사실을 전했다. 그러자 여옥은 감격하여 공후를 끌어안고 그 노래를 불렀고 이웃의 친구에게도 그 노래를 전했다는 것이다.

이 이야기에서 노래를 부른 사람은 백수광부의 아내와 여옥, 두 사람이다. 백수광부의 아내는 남편을 잃은 비탄의 심정을 직접 노래했으며 여옥은 남편의 이야기를 듣고 백수광부 아내의 심정을 추체함하여 노래를 불렀다. 그러므로 백수광부 아내의 노래에서는 시인과 화자가 일치하는 데 비해서 여옥의 노래에서는 시인과 화자가 일치하지 않는다. 그런데 광리자고는 그 사건을 목격하고 집에 와서 아내에게 그 전말을 이야기하였는데 그것은 바로 서사적 행위를 한 것이다. 말하자면 광리자고는 그 이야기의 나레이터가 된 것이다. 서사는 반드시 이야기

-
- 11) 정효구, 김소월 시의 기호체계 연구, 서울대 대학원 박사학위논문, 1989.
 남기혁, 입화시의 담론구조와 장르적 성격 연구, 서울대 대학원 석사학위논문, 1992.
 김태자, 담화분석과 그 과정, 『국어국문학』 107, 1992. 5.
- 12) 유명희, 시 텍스트의 담화적 해석 연구, 서울대 대학원 석사학위논문, 1994.

를 듣는 대상이 필요하다. 이 경우에는 여옥이 청자가 되어 광리자고의 이야기를 들었고 그 이야기에 대한 반응을 보였다. 만일 광리자고가 그 사건을 어떤 행동으로 보여주었다면 그것은 극양식의 형식을 취한 것이다.

이처럼 서사나 극은 반드시 이야기를 듣거나 어떤 행동을 보는 사람을 필요로 한다. 그러나 시는 그러한 대상 없이 말하는 사람 혼자만으로 존재한다. 백수광부의 아내는 저 혼자 감정을 스스로 노래한 것이고 여옥 역시 백수광부 아내를 퍼스나로 내세워 자신의 감정을 노래한 것이다. 물론 그 노래의 형식은 남에게 호소하는 형식으로 되어 있다. 겉으로는 청자를 내세우는 것 같지만 실은 홀로 자신의 감정을 토로하는 것이 서정시의 화자이다. 말하자면 소설의 나레이터는 청자가 없으면 성립할 수 없지만 시의 퍼스나는 청자 없이도 얼마든지 존재할 수 있는 것이다. 소설의 나레이터와 구분하여 이 점을 분명히 해 둘 필요가 있다.

시의 화자를 설명하는 데 자주 인용되는 이론은 채트먼(Seymour Chatman)과 야콥슨(Roman Jakobson)의 이론이다. 채트먼은 소설 화자의 기능에 대해 나름대로의 분석을 가하였다.¹³⁾ 채트먼은 서사물의 작가와 독자, 화자와 청자의 관계를 다음과 같은 도식으로 정리한 바 있는데 이것은 시의 화자를 설명하는 이론 책에 자주 인용된다.

실제 작가 — 내포 작가 — (화자) — (청자) — 내포 독자 — 실제 독자

이 도표에서 실제 작가(real author)는 실제로 현실 속에서 생활하고 글을 쓰는 작가를 뜻하고 실제 독자(real reader) 역시 현실 속에서 돈을 내고 책을 사 보는 독자를 뜻한다. 따라서 실제 작가와 실제 독

13) Seymour Chatman, *Story and Discours*, Cornell Univ. Press, 1978, pp. 151-178.

자는 작품 외부의 맥락에 존재한다. 네모로 묶여진 곳에 있는 네 요소가 실제의 작품을 구성하는 전달 과정에 해당한다. 내포 작가(implied author)는 실제 작가의 분신이라고 할 수 있는데 작품을 읽어 줄 내포 독자(implied reader)를 상정해 가면서 화자를 설정하여 사건을 꾸미고 인물을 배치해 가며 작품 전체를 주도해 간다. 채트먼은 드라마적인 대화의 형식으로 구성된 작품이라든가 내포 작가의 일방적인 논술 형식으로 된 작품을 고려하여 때로는 서사물에서 화자(narrator)와 청자(narratee)가 나타나지 않을 수도 있다고 생각하고 위에서 보는 것처럼 화자와 청자를 괄호로 묶었다. 여기에 대해 리몬-캐넌(S. Rimmon-Kenon)은 반론을 제기하였다. 어떤 서사물이고 독자에게 무엇을 이야기하는 것이 사실인 한 화자와 청자는 반드시 존재한다고 주장하면서 오히려 내포 작가와 내포 독자는 작품 내의 전달 상황에 참여하지 않는 요소이므로 분석에서 제외할 것을 주장하였다.¹⁴⁾

이렇게 소설 이론쪽에서도 아직 합의가 이루어지지 않은 방법을 시의 분석에 끌어들이면 적지 않은 무리가 생긴다. 시에서는 내포 작가와 내포 독자가 나타나는 경우도 있고 그렇지 않은 경우도 있는데, 화자가 청자를 설정하여 자신의 생각을 전달하는 경우에 내포 작가와 내포 독자가 나타나는 것으로 보인다. 이러한 양상은 소설과는 아주 다른 것임을 알 수 있다. 가령 다음의 두 작품을 보자.

세월은 또 한 고비 넘고
 잠이 오지 않는다
 꿈결에도 식은 땀이 등을 적신다
 몸부림치다 와 닿는
 둘째놈 애린 손끝이 천 근으로 아프다
 세상 그만 내리고만 싶은 나를 애비라 믿어
 이렇게 잠이 평화로운가
 바로 뉘고 이불을 다독여 준다

14) S. Rimmon-Kenon, *Narrative Fiction*, Methuen, 1983, pp. 86-88.

이 나이토록 배운 것이라곤 원고지 메꿔 밥비는 재주
쫓기듯 붙잡는 원고지 칸이
마침내 못 건널 운명의 강처럼 넓기만 한데
달아오른 불덩어리
초리한 한 몸 가릴 방 한 칸이
망망천지에 없단 말이나
웅크리고 잠든 아내의 등에 얼굴을 대본다
밖에는 바람소리 사정없고
머칠 후면 남이 누울 방바닥
잠이 오지 않는다

김사인, 「지상의 방 한 칸」 전문

아들아, 나 죽어 이 집의 울타리가 되리라.
칼 뽑아 네 어머니 아름다움 버혀 가려던
눈먼 무리 앞에 무릎 꿇 순 결코 없어
황망한 칼빛 아래 내가 죽거든
아들아, 역새풀 영경귀 새 돌 눌러 날 묻지 말고
우리집 마당 가운데 나직하게 묻어다오.
혹 떨어져 나간 내 뼈 있거든
밤마다 솟돌에 갈고 갈아 화살촉 만들고
흩어져 날리는 머리칼 있거들랑
빠짐없이 추려 모아 화살줄 매어다오.
앞 못 보는 너희 아빌 핏박하러 오는 무리
날만 새면 사립문 앞에 눈 치뜨고 모이리니
내 어머니 죽어선들 한적한 산그늘이나 떠돌며 다니리
아들아, 이 어머니 속 붉은 꽃으로 꼭 다시 피어난다.
나 죽어도 내 집의 울타리꽃으로 피어난다.

도종환, 「울타리꽃」 전문

화자와 청자의 측면에서 이 두 작품을 비교해 보면, 「지상의 방 한 칸」의 경우 화자는 시인 자신과 거의 일치하고, 청자는 없거나 자기 자신이거나 확정되지 않은 다수라고 규정할 수 있다. 말하자면 시인은

자신의 괴로움을 누가 듣건 말건 혼자 토로한 것이다. 그런데 그것을 시로 써서 발표한 것을 보면 그 시를 읽어줄 어떤 독자를 상정한 것이기는 하다. 화자의 말을 들어줄 청자는 화자와 비슷한 처지에 있거나 화자의 처지에 동감하며 격려의 뜻을 보낼 사람들일 텐데 그렇다고 청자가 어느 부류로 한정되지는 않았다.

그런데 「울타리꽃」은 이와 달리 화자와 청자가 표면에 뚜렷이 드러나 있다. 화자는 자신과 가정을 지키려다 죽는 어머니이고 화자는 뒤에 남아 싸움을 계속해야 할 아들이다. 화자는 직접 청자에게 자신의 뜻을 이야기하는 형식을 취하였다. 말하자면 시인 도종환은 뒤에 숨고 어머니 화자의 목소리를 빌려 자신의 뜻을 말한 것인데 독자들은 이 시의 생각과 감정이 시인 자신의 그것이라는 것을 모두 파악한다. 그리고 시인은 화자의 결국한 어조를 통하여 자신의 생각이 자신과 뜻을 같이하는 많은 사람들에게 확산될 것을 노린 것이다.

「지상의 방 한 칸」은 내포 작가와 화자가 일치하고 있고 시인이 직접 불특정 다수에게 이야기하는 형식을 취하고 있어서 굳이 내포 작가나 내포 독자의 존재를 인정할 필요가 없다. 그런데 「울타리꽃」의 경우는 화자는 어머니이고 청자는 아들인데 그 둘의 관계만으로 시의 의미가 한정되는 것이 아니라 이 시를 읽어 줄 다수의 독자들에게 저항의 의미가 확산될 것을 기대하고 있으므로 작품 내부에 내포 작가와 내포 독자가 담겨 있다고 볼 수 있다.

일반적으로 시에서 청자를 설정하여 화자가 자신의 생각을 말하는 경우 그 생각은 비단 화자와 청자에게 국한되지 않으므로 그런 작품들은 거의 다 이런 형식을 취한다고 말할 수 있다. 예를 들어 신석정의 「그 먼 나라를 알으십니까」는 화자가 아들로 설정되어 있고 청자인 어머니에게 그 먼 나라에 대해 이야기하며 그 나라에 가서 살 것을 권유하는 형식으로 되어 있다. 표면적으로는 아들이 어머니에게 자신이 생각하는 평화롭고 이상적인 나라로 가서 살 것을 권유하는 것으로 되어 있지만 사실 시인의 뜻은 이 시를 읽어줄 독자들이 모두 평화롭고 아름다운 세

계에 대한 동경을 잃지 말 것을 당부한 것이라 해석할 수 있다.

요컨대 '실제작가' 신석정의 분신인 '내포작가'는 아들 '화자'를 내세워 어머니 '청자'에게 이상세계에 가서 살 것을 권유하였는데 그것을 통하여 이 시를 읽을 '내포 독자'들이 그 생각을 공유하기를 기대한 것이다. 채트먼의 도식에 의해 시의 화자를 분석하거나 그 결과를 설명할 때 이와 같은 개념을 명확히 파악하고 그것이 시에 적용될 수 있는 가능성을 신중하게 고려해야 할 것이다.

로만 야콥슨은 발화의 일반적인 형식을 세 가지로 나눈 바 있다. 즉 발화는 이야기하는 사람과 듣는 사람, 이야기의 내용으로 구성된다고 보았다. 이것을 시의 전달 맥락과 관련지어 도식화하면 다음과 같이 된다.

화자(시인) ——— 메시지(작품의 언어와 의미) ——— 청자(독자)

야콥슨은 화자 중심의 발화가 화자 자신의 정조를 주관적으로 드러내는 양상을 띠고 청자 중심의 발화는 상대방에게 명령·권고하거나 애원하고 호소하는 양상을 띠며 화제 지향의 발화는 사실을 보고하고 정보를 전달하는 객관적인 발화 양상을 보인다고 설명하였다. 많은 개론서들이 화자의 유형을 설명할 때 야콥슨의 이 도식을 원용하고 있다.

이것을 앞에서 설명한 내용에 적용해 보면 「지상의 방 한 칸」은 명백히 화자의 감정을 나타내므로 화자 지향의 시라고 할 수 있다. 그리고 대부분의 서정시 역시 화자의 감정을 드러내므로 이 유형에 속한다고 볼 수 있다. 여기에 비해 「울타리꽃」은 청자에게 앞날의 일을 당부하고 행동을 요구하는 것이기에 청자 지향의 시라고 할 수 있다. 그러나 이 시에서 청자에게 의미의 중심이 놓이고 화자는 그 의미가 희석되느냐 하면 그렇지 않다. 청자에게 어떤 행동을 요구하는 화자의 사고와 감정이 여전히 큰 의미를 지니는 것이다. 말하자면 화자의 사고와 감정이 청자의 행동에 그대로 이양되고 있는 것이다. 이것은 신

석정의 「그 먼 나라를 알으십니까」의 경우도 마찬가지로 다음의 시편들에도 그대로 해당된다.

눈은 살아 있다
죽음을 잊어버린 영혼과 육체를 위하여
눈은 새벽이 지나도록 살아 있다

기침을 하자
젊은 시인이여 기침을 하자
눈을 바라보며
밤새도록 고인 가슴의 가래라도
마음껏 뱉자

김수영, 「눈」 후반부

노래해다오. 다시는 부르지 않을 노래로 노래해다오. 단 한번만 부르고 싶은 노래로 노래해다오. 저 밤하늘 높이높은 별들보다 더 아득하게 햇덩어리 펄펄 끓는 햇덩어리보다 더 뜨겁게, 일어서고 주저앉고 뒤집히고 기어오르고 밀고 가고 밀고 오는 바다 파도보다도 더 설레게 노래해다오. 노래해다오. 꽃잎보다 바람결보다 빛살보다 더 가볍게, 이슬방울 눈물방울 수정알보다 더 맑디맑게 노래해다오. 너와 나의 넋과 넋, 삶과 삶의 하나됨보다 더 울렁거리게, 그렇게보다 더 황홀하게 노래해다오 환희 절정 오싹하게 노래해다오. 영원 영원의 모두, 끝과 시작의 모두, 절정 거기 절정의 절정을 노래해다오. 바닥의 바닥 심연의 심연을 노래해다오.

박두진, 「書翰體」 전문

위의 두 편의 시는 상대방에게 어떤 일을 권유하고 애원하는 어법을 취하고 있다. 그 발화의 형식만 보면 야콥슨의 구분에 의한 청자 지향 발화의 예라고 할 만하다. 그러나 그 시의 내면을 들여다보면 역시 여기에는 화자의 사고와 감정이 큰 힘으로 작용하고 있는 것을 알 수 있다. 「눈」은 젊은 시인에게 기침을 하자고 권유하고 있으니 젊은 시인들의 행동의 변화를 촉구하고 있는 듯하다. 그러나 사실은 화자 자신

이 눈처럼 순수하고 영원한 존재 앞에서 자신의 울분을 토로하고 정직한 존재로 서고 싶은 소망과 의지를 상대방에 대한 권유의 형식으로 표현한 것이다. 눈을 바라보며 밥새도록 고인 가슴의 가래를 뱉어내고 싶은 자아의 충동은 사실 이 시의 화자 자신이 지니고 있는 것이다. 박두진의 「서한체」 역시 노래해 달라고 간절히 애원하는 형식을 취하고 있지만 사실은 그 스스로가 그러한 영원 절대 노래를 부르고 싶다는 뜻을 내포하고 있는 것이다. 그러한 화자의 의도가 없다면 시 자체가 애초에 성립될 수 없었던 것인지도 모른다. 이런 점에서 볼 때 대부분의 시는 표면적으로 청자 지향의 어법을 사용하는 경우라도 결국 국은 화자 중심적인 성향을 지니게 된다는 사실을 확인하게 된다. 따라서 야콥슨의 세 가지 발화 형식을 시에 직선적으로 대입하게 되면 많은 무리가 따른다는 것을 알 수 있다.

채트먼의 이론과 마찬가지로 야콥슨의 발화의 유형 구분을 시의 화자 분석에 무절제하게 도입하는 것은 경계해야 할 것이다. 물론 이러한 화자의 분석 방법은 아직 중·고등학교 시 교육 단계에는 도입되지 않았다. 그러나 대학의 시 교육에서는 상당히 그 영향력이 크고 이것을 바탕으로 한 논문까지 나오고 있어서 이것에 대한 경계를 해 두지 않을 수 없다.

5. 시의 운율과 압운

우리나라 시 교육에서 가장 많은 오류를 범하고 있는 것이 바로 이 운율에 대한 부분이다. 개론서를 보면 리듬, 운율, 압운, 율격 등의 용어 사용에서부터 많은 혼란을 보이고 있으며 해당 내용의 설명과 그 예시 작품이 들어맞지 않는 경우도 많고 용어의 설명도 정확하지 못한 사례가 많다. 그 이유는 여러 가지가 있을 것이다. 그 중 중요한 하나는 우리나라 시론 책이 모델로 삼고 있는 서구의 운율론이 어느 하나

의 이론으로 확정되어 있지 않다는 점이다. 여러 가지 책을 참고하여 시론 책을 썼을 텐데 그 참고도서가 기대고 있는 논리의 틀을 파악하지 못한 채 부분적인 내용만을 떼어서 옮겨오다 보니 앞뒤가 들어맞지 않는 서술이 나타난 것이다. 예컨대 중세 유럽시의 운율을 설명한 책과 19세기 영국시의 운율 구조를 설명한 책과 시의 음악성의 본질을 해명한 책을 부분적으로 참조한 후 그 내용을 조합해 놓는다면 그 서술이 일관성을 잃을 것은 뻔한 노릇이다.

서구의 정형시, 그것도 영국의 정형시를 분석하는 데 사용되는 용어를 몇 개 나열한 다음, 그 의미도 부정확하게 제시해 놓고, 그것을 바탕으로 20세기 한국시의 운율 구조나 음악성을 설명한다는 것은 그 발상부터가 잘못된 것이다. 우리 시의 운율을 제대로 검토하기 위해서는 서구 운율론에 대한 지식도 필요하겠지만 전통 시가의 운율 양상을 정밀하게 검토하고 그 운율적 특징을 정확히 파악하여 우리 나름의 운율론의 체계를 세우는 작업이 선행되어야 한다. 이 방면에 일찍 관심을 가진 김대행, 조동일, 성기옥 등의 학자들이 그러한 문제 의식을 가지고 좋은 성과를 내놓은 것은¹⁵⁾ 참으로 다행스러운 일이다. 그러나 문제는 이러한 성과들이 아직 시 교육의 현장에 충분히 반영되지 않고 있다는 점이다.

운율에 대한 설명 중 특히 오류를 많이 보이는 것은 압운에 대한 설명이다. 이것은 영국 정형시를 창작하는 데 지켜진 규칙이므로 어쩔 수 없이 영어권 시를 중심으로 그 개념을 파악할 수밖에 없다. 영국 시의 라임은 원래 시행의 끝음이 같은 음으로 끝나는 것을 뜻한다. 같은 음으로 끝나되 강세가 있는 모음이 동일하게 끝나거나(slow-glow) 모음과 그 다음의 자음이 동일하게 연결될 때(buying-crying) 완전운

15) 김대행, 『한국시가구조연구』, 삼영사, 1976.
 김대행, 『한국시의 전통 연구』, 개문사, 1980.
 조동일, 『한국시가의 전통과 율격』, 한길사, 1982.
 성기옥, 『한국시가율격의 이론』, 새문사, 1986.

(perfect rhyme)이라고 하고, 마지막 자음만이 같을 때(love-move : on-tone) 반운(half rhyme) 혹은 불완전운(imperfect rhyme)이라고 말하기도 한다. 또 강세 있는 마지막 음절이 동일하게 끝날 때 남성운이라고 하고 강세 없는 음절이 동일하게 끝날 때 여성운이라고 하여 구분하기도 한다.¹⁶⁾

라임이 넓은 의미로는 같은 위치에 같은 음이 반복되는 것을 통칭하는 용어로 사용되기도 하는데 그러한 광의의 라임과 구분하여 시행 끝 음의 동일한 반복만을 말할 때는 end rhyme이라는 용어를 사용한다. 우리는 이 용어를 보통 각운이라고 번역해서 쓰고 있는데, 일본인들이 먼저 썼음직한 이 번역어는 정말 마음에 들지 않지만, 이미 일반화된 말이기엔 쓰지 않을 수 없다. 각운과는 달리 시행의 중간에 있는 음과 시행의 끝에 있는 음이 같은 음으로 반복될 때 혹은 시행의 중간에 있는 음끼리 동일하게 반복될 때 그것을 중간운(internal rhyme)이라고 한다. 다음의 예가 그러한 것이다.

The splendour *falls* on castle *walls*
 And snowy summits old in story:
 The long light *shakes* across the *lakes*
 And the wild cataract leaps in glory.

- A. Tennyson, 「불어라, 나팔을, 불어라」(Blow, Bugle, Blow) 일부

이 시에서 falls와 walls, shakes와 lakes가 각각 중간운을 이루고 있다. 그리고 walls와 lakes는 운을 이루지 못하지만 story와 glory는 완전한 각운을 형성하고 있다. 여기서 중간운은 각운과는 별도로 성립되는 것임을 알 수 있다. 또한 위의 인용에서 1행과 3행 첫머리에 The가 반복되고 2행과 4행 첫머리에 And가 반복되고 있지만 이것은

16) Christopher Russell Reaske, *How to Analyze Poetry*, Simon & Schuster Inc., 1966, pp. 18-20.

라임이 아니다. 라임은 같은 음의 반복이지 같은 글자나 같은 단어의 반복이 아니기 때문이다.

한편 이런 각운이나 중간운과는 달리 시행의 내부에서 단어와 단어 사이에 같은 음이 반복되는 경우가 있는데 그것에는 어두운(語頭韻, alliteration), 모음운(assonance), 자음운(consonance)이 있다. 어두운은 여러 단어의 첫머리에 같은 자음이 반복되는 것이다. 예를 들어 스윈번(Swinburn)의 시 「아틀란타로부터의 합창」(Chorus from 'Atlanta')에서 "For winter's rains and ruins are over,/And all the season of snows and sins:"처럼 r 음과 s 음이 단어 첫머리에 반복되는 것을 볼 수 있다. 또한 위의 테니슨의 시에서도 2행의 s 음의 반복, 3행의 l 음의 반복을 어두운의 예로 찾을 수 있다. 모음운은 자음 사이의 모음이 같은 음으로 반복되는 것을 말하며 자음운은 다른 모음 뒤에 자음이 같은 음으로 반복되는 것을 말한다. 『프린스턴 시학 사전』 신판에서는 그것을 알기 쉽게 다음과 같이 정리해 놓았다.¹⁷⁾

자음-모음-자음 : 어두운(alliteration) : bad/boy

자음-모음-자음 : 모음운(assonance) : back/rat

자음-모음-자음 : 자음운(consonance) : back/neck

이러한 영국 시의 압운의 유형은 사실 우리 시의 이해에 별 도움이 안된다. 더군다나 영국 시에서 규칙성을 가지고 지켜진 것은 각운 정도이며 어두운은 고대 게르만어계의 시에 주로 사용되던 것이고 모음운 역시 고대 로만스어계 시에서 사용되었을 뿐 18세기 이후 영국 시에는 그 부분적인 흔적만 남게 되었다. 그런데도 불구하고 이러한 설명을 장황하게 늘어놓은 것은 앞에서 지적한 우리쪽의 오류를 시정하기 위한 것이다. 압운에는 두운과 요운과 각운이 있다는 설명이 시론

17) Alex Preminger et al., ed., *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton Univ. Press, 1993, p. 1054.

책마다 나오는데 이런 터무니없는 설명을 이제는 그만 폐기해 버려야 할 것이다. 어떤 책에는 모음운과 자음운을 요운(internal rhyme)으로 설명하고 있는데 이것도 잘못된 것이다. 흔히 시행의 첫머리에 같은 음이 반복되는 것으로 알고 있는 두운은 우리 시에는 물론이고 영국 시에도 나타나지 않는다. 영국 정형시에는 '각운'이 일반적으로 사용되었고 '중간운'이 드물게 사용되었으며 '어두운'과 '모음운', '자음운'이 부분적으로 사용되었다. 영국시의 압운 유형에 해당하는 이 다섯개의 용어는 혼동이 없도록 운율론적 차원에서 고정시킬 필요가 있다.

우리 시에서는 압운적 요소가 부분적으로 시도된 예는 보이지만 압운이 규칙적으로 사용된 예는 전혀 발견되지 않는다. 따라서 우리 시에서 두운이나 요운, 각운을 운위하는 것은 처음부터 성립되지 않는 얘기다. 다만 어두에 같은 음이 반복되어 음성적 효과를 가져오는 방법은 우리 시에도 보이는 것으로 그 시적 효과에 대해서는 시의 음악성의 측면에서 검토되어야 할 것이다. 이것은 음성 상징의 테두리에 넣어서 설명할 수 있는 현상이다.

6. 남는 말

여기까지 우리 시 교육의 현장에 도입된 문학이론 중 그것이 잘못 적용된 몇 가지 사례를 검토해 보았다. 이 글에서 거론한 이론들을 그 자체로 독립시켜 놓으면 그것은 그 자체의 정당성을 지닌 훌륭한 이론이고 문학의 이해와 분석에 도움을 주는 것이기도 하다. 그러나 그 이론이 시를 설명하는 국면에 도입될 때 모순이 발생한다. 가령 서사시, 서정시, 극시의 구분은, 흔히 시로 지칭되던 유럽 근대 이전의 문학을 대상으로 할 때는 전혀 문제가 없다. 또한 야콥슨이나 채트먼의 이론도 그 자체의 코드 내에서는 모순이 없다. 그것이 시에 도입되어 시를 설명하고 시란 무엇인가를 가르치는 보조이론으로 활용될 때 문제가 야기된다.

이러한 잘못된 이해가 논문의 논거로 사용될 때는 그 논문의 오류를 비판하면 된다. 그런데 교과용 도서에 내재해 있는 이론적 지식의 오류에 대해서는 학술적 차원의 비판을 거의 하지 않는다. 그러나 잘못된 지식을 가르치는 것을 교육의 차원에서 방관할 수는 없다. 더군다나 중고등학교 학생들은 교과서와 참고서에 집착하는 경향이 있으므로 거기 서술된 내용을 점검하여 그 오류를 검증하는 작업이 필요하다. 학문이건 교육이건 그것은 진리를 추구하는 작업인데 진리를 추구하는 마당에 잘못된 논리가 개입되어서는 안 될 것이다. 필자는 이 작업을 통하여 시를 설명하고 가르치는 데 도입된 문학이론 전반을 다시 한번 면밀히 검토하고 그 타당성을 새롭게 점검할 필요가 있음을 절감했다.

이 글에서 다룬 내용은 요즘 활발히 전개되는 문학교육론의 시각에서 보면 지극히 국부적인 문제를 다루었다는 인상을 줄 것이다. 그것은 오랫동안 문학학에 종사해 온 필자의 한계를 반영하는 것이기도 하다. 그러나 작은 문제를 해결하지 않고 커다란 과업을 이룰 수는 없다. 문학교육론의 커다란 틀을 세우는 일도 중요하지만 문학교육의 현장에서 부딪치는 세부적 문제들을 해결해 가는 일도 중요하다. 무수히 많은 개별적 사실을 다 다룰 수 없어서 추상의 체계를 세우는 일에 전념하는데 개별적 사실을 떠난 추상이란 존재하지 않는다는 사실도 염두에 둘 필요가 있다.

필자는 이 글에서 시 교육에 도입된 문학이론의 오류를 다루었을 뿐, 시 교육에 지식이 필요한가, 필요하다면 그 지식은 어떤 종류의 지식인가, 지식을 통한 시 교육은 우리에게 어떤 효능을 주는가 하는 문제는 다루지 않았다. 필자는 힘이 닿는 대로 이 문제에 접근해 보려 하거나 필자보다는 문학교육을 전문으로 하는 동학들이 더 좋은 성과를 얻을 것이라고 생각한다. 그리고 이보다 더 중요한 일은 시를 가르침으로써 우리는 무엇을 얻을 수 있는가에 대한 해명인데 이것은 우리 모두가 힘을 합쳐 파헤쳐야 할 평생의 과업이 될 것이다.