

# 김구용의 『詩』에 나타난 ‘자기(self)’ 실현의 의미

조연정\*

## I. 서론

영탁 김구용(金丘庸)은 1949년 『신천지』에 「산중야」를 발표하면서 작품 활동을 시작하여, 부산 피난 시절 인연을 맺게 된 김동리의 적극적인 후원을 받으며,<sup>1)</sup> 산문시 「탈출」(『문예』, 1953. 2)로 본격적인 활동을 재개한다. 1956년에는 「위치」(『현대문학』, 1955. 2), 「슬픈 계절」(『현대문학』, 1955. 6), 「잃어버린 자세」(『사상계』, 1955. 8) 등 여섯 편의 산문시로 1956년 현대문학사 제정 제 1회 신인문학상을 수상하기도 하였다. 심사평을 통해 서정주<sup>2)</sup>는 김구용의 시가 “시험하고 있는 표현의 독자성, 그것의 밑바닥에 흐르고 있는 시정신의 형태 문제, 그것이 우선 사상력(思想力)의 풍부한 발휘에 있으며 이는 곧 영상의 다면을 각양각태”로 드러내게 했다고 지적하면서 김구용 시의 깊이 있는 사상성이 시적 형상화에서도 성공을 거두고 있다고 평가하였다.

40여년 동안 꾸준히 시를 쓰고, 여섯 권 분량의 전집으로 엮을 만큼<sup>3)</sup> 다

### \* 박사과정

- 1) 김구용의 일기에 따르면 그가 자신이 쓴 시 여섯 편의 원고를 들고 김동리를 직접 찾아간 것은 1949년의 일이다. 이후 전시 중에 부산에서 김동리를 다시 만나게 되는데 김동리는 생활이 어려웠던 김구용에게 취직자리를 마련해 주었다고 한다. 부산 피난 시절 김구용은 금강다방을 중심으로 하여, 이형기, 김윤성, 박용구 등의 문인들과 어울렸던 것으로 나타나고 있다. 김구용, 『구용일기』, 솔, 2000 참조.
- 2) 서정주, 「김구용의 시험과 그 독자성」, 『현대문학』, 1956. 4, p. 134.
- 3) 김구용은 1936년부터 시 습작을 시작하였으며, 꾸준히 작품 활동을 하였음에도 불

작이라고 할 수 있는 그의 활동에 대해서 이제까지의 연구는 전무한 수준이라고 해도 과언은 아닐 것이다. 이는 시의 난해성과 더불어 김구용이 지닌 시인으로서의 은밀적 자세에서 기인한다.<sup>4)</sup> 김구용에 대한 당대의 연구는 주로 단평의 형태를 취하고 있는데, 김구용의 산문시가 난해하다는 것을 공통분모로 하여 그러한 난해성의 원인과 그 효과에 대해 탐색하는 글이 대부분이다. 우선 부정적 평가들을 살펴보면, 김수영은 「『難解』의 장막-1964년의 시」이라는 글에서 “시의 기술은 양심을 통한 기술인데 작금의 시나 시론에는 양심은 보이지 않고 기술만이 보인다. 아니 그들은 양심이 없는 기술만을 구사하는 시를 主知的이라 하고 현대적인 시라고 생각하고 있는 모양이다. 사기를 세련된 현대성이라고 오해하고 있는 모양<sup>5)</sup>”이라며 전봉건의 시와 함께 김구용의 장시 「三曲」을 언급하고 있다. 또한 유종호는 평범한 내용을 부여하는 김구용 시의 ‘복잡하게 말하기 sophistication’는 ‘사색자연하는 공허한 포즈의 산물’로서 어떤 심미적인 효과를 노리는 복잡하게 말하기도 아니며, ‘근본적으로 복잡하게 말하기를 위한 복잡하게 말하기’라고 혹평한다. 요컨대, 긴 산문시, 추상어와 한자어의 빈번한 사용이라는 김구용 시의 형태적 특징들은, 깊은 사상성과 시인의 양심을 드러내기 위해 불가피하게 선택된

---

구하고, 그의 첫시집은 뒤늦게 1969년에 와서야 간행되었다. 간행된 그의 시집은 『詩集 I』(삼애사, 1969), 『詩』(조광출판사, 1976), 『九曲』(어문각, 1978), 『頌百八』(정법문화사, 1982)이며, 2000년에는 위의 시집을 포함, 일기와 산문을 더하여 전집이 여섯 권으로 간행되었다. 또한 시작 활동 이외에 김구용은 번역 작업에도 힘써, 『채근담』(정음사, 1955), 『옥루몽』(정음사, 1957), 『삼국지』(일조각, 1974), 『노자』(정음사, 1979), 『수호전』(삼덕문화사, 1981), 『열국지』(민음사, 1995) 등의 번역서를 내놓았다.

- 4) 홍신선, 「시의 논리 현실 논리」, 『문화과 창작』, 문학이카데미, 2002. 2, pp. 130~133.
- 5) 김수영, 「『難解』의 장막-1964년의 시」, 『김수영 전집 2 산문』, 민음사, p. 210. 김수영의 이러한 ‘난해성’ 비판에 대한 전봉건의 장문의 반론이 「사기론」(『세대』, 1965. 2)이다. 이 논쟁에서 드러나는 것은 현실참여(양심)를 통한 기교냐, 시의 본질(자체)를 위한 기교냐의 이분법이라고 할 수 있는데, 여기서 문제가 되는 것은 양심, 즉 현실참여의 밀도라고 할 수 있겠다. 중요한 것은 당장의 사회개혁을 위한 지식인으로서의 양심과 인간의 본질에까지 나아간 양심(실존) 사이의 변별성의 문제인 것이다.

것이 아니라 단지 포즈일 뿐이며, 결과적으로 시에의 손쉬운 접근을 막는 장애가 될 뿐이라고 평가되고 있는 것이다.

반면 김춘수는 김구용의 시 「뇌염」을 인용하면서, 구용이 “이상(李箱)이후 산문시에 손을 대어 몇 편의 성공한 작품을 남긴 최초의 시인<sup>6)</sup>”이라고 호평하고 있는데, 이처럼 김구용 시의 형태적 측면에 대해 긍정적인 평가를 내리고 있는 연구자들은 주로 그의 산문시를 서구적 초현실주의와 동양적 실존의 문제를 관통하려는 실험정신의 소산이라고 파악하고 있다. 더불어 고은은 김구용 시에서 그의 “문사기질과 동양적 도락들이 어떻게 서구시의 초현실주의들과 無意味의 세계에 이입되는가<sup>7)</sup>”를 보아야 한다고 역설하며, 성찬경은 김구용 시의 두 극을 인간의 실존과 불교적 예지로 보면서, ‘觀念의 범람과 그 迷路도 결국 씨가 追求하는 實驗에서 오는 거의 숙명적인 과정<sup>8)</sup>’이라고 파악한다. 김규동은 보들레르의 ‘예술을 위한 예술’의 개념과 김구용의 경우를 비교하면서, 김구용 시의 가치도 ‘형이상학적인 생활의 문제와 관련지어 생각해야’ 하며, ‘산문시의 호흡’이 시집의 형이상학적 내면성과 독특성을 장악하고 있다고 말한다. 하현식<sup>9)</sup>은 ‘禪의 認識’과 ‘超現實意識’이 교차하는 지점에 구용을 위치시키고, 그의 지향점은 결국 ‘논리해체의 끈질긴 추구를 통해 자기 실현을 만끽하는 모습’으로 나타난다고 한다. 즉 김구용이 동양 철학을 통해 시의 깊이를 마련하고, 초현실주의의 기법을 통해 시의 장식면에 있어서도 성공하고 있다는 것으로 논의의 초점이 모아진다.

그러나 이러한 평가들은 김구용 시에 대한 깊이 있는 분석을 통한 것이 아니라, 김구용이 수많은 동양철학서를 섭렵하고 중국고전들을 번역하였다는 전기적 사실에 은연중에 기대고 있는 듯이 보인다. 다시 말해, 시인의 철학적 사유의 깊이가 반드시 작품 속에 그대로 녹아 들지는 않는다는 사실, 즉

6) 김춘수, 『김춘수 전집 2』시론, 문장사, 1982, p. 308. 김춘수는 김구용의 시 「꿈의 이상」에 대해서는 “산문시가 이렇게까지 되어진다면 곤란할 것 같다. 시형태의 한도를 한번 생각해보지 않을 수 없다”며 부정적인 태도를 취하였다. (김춘수, 「언어·신년호 작품평 시부분」, 『사상계』, 1959. 2)

7) 고은, 「存在의 解體」, 『현대시학』, 1969. 7, p. 73.

8) 성찬경, 「김구용 시집 『詩集 1』 북·레뷰우」, 『월간문학』, 1969. 8

9) 하현식, 「김구용론-禪의 認識과 超現實意識」, 『한국시인론』, 백산출판사, 1990

시인 자신이 그것을 의도했다 하더라도 정작 텍스트가 그것에 저항한다면 의도는 의도에 그칠 뿐이라는 사실과, 반드시 철학적 깊이를 지닌 시가 울림을 주는 것은 아니라는 사실을 연구자들이 숙지하지 못하고 있는 것이다. 김구용의 의도와는 별도로 그의 시가 지니는 난해성이 그의 시를 깊이 있는 것으로서 포장하고 있는 셈이다.

이와 같은 논의들의 연장선상에서 김윤식<sup>10)</sup>은 김동리와와의 친분관계, 김수영과 전봉건의 '사기' 논쟁 속에서의 김구용의 시사적 위치, 이상과 정지용의 영향 등을 단편적으로 살펴면서 김구용 시는 '형태(기법)의 생리화에서 리듬(울림)의 생명화'에로의 인식론적 전환'을 꾀하고 있다며, 김구용의 시사적 위치를 시와 종교의 접점에서 있는 김동리와 미당의 위치로까지 격상시키고 있다. 또한 최근의 논문들<sup>11)</sup>은 전기적 사실에 기대었던 단평 형태의 선행연구의 한계를 극복하고자, 김구용 시의 형태적인 특징들에 대해 본격적으로 천착하여, 산문시 경향을 시인의 정신사적 측면을 드러내기 위한 긍정적인 수사적 장치로 파악하고 있다.

비교적 길게 상술한 바와 같이, 선행연구에서 김구용 시의 형태적인 면에 대한 고찰은 긍정과 부정의 두 측면으로 선명하게 갈라지는 반면, 그의 시 정신에 대해서는 자아탐구, 실존의 문제라는 키워드가 공식화되고 있다. '현대인의 자의식의 심층 구명'(정한모),<sup>12)</sup> '유리인간으로서의 자아탐구'(강성민), '내면 의식으로 침잠하여 자신의 존재를 정면으로 직시하는 모습'(이숙예) 등이 그것인데, 이는 김수영과 전봉건의 '사기' 논쟁을 통해 드러난 바, 결국

10) 김윤식, 「『너염』에 이른 길-김구용 문학 전집을 앞에 놓고」, 『시와 시학』, 2000년 가을.

11) 강성민은 김구용 산문시의 특징을 '추상어와 비시적 진술', '환유적 언어운용과 은유적 심층 구조', '극적인 구성과 현실의 알레고리적 표현'으로 설명하고 이러한 산문적 요소가 '논리성과 비유성을 동시에 발현함으로써, 자아의 유지와 보존에 있어 유리한 공간을 제공한다고 평가한다. 또한 이숙예는 김구용의 시가 '시적 역설'과 '환유'라는 장치를 효과적으로 사용하고 있으며, 그가 비관습적 언어 표현에 집착하는 것은 '정신 있는 내부성'을 표현하기 위한 수단이라고 평가한다. (강성민, 「김구용 초기시 연구」, 동국대 석사, 2000. / 이숙예, 「김구용 작품집 『詩』 연구」, 중앙대 석사, 2001.)

12) 정한모, 『현대시론』, 보성문화사, 1982, p. 340.

인간의 본질에 대한 양심의 문제로 귀결되고 있는 것이다. 따라서 김구용의 시를 논할 때, 위의 논쟁의 지점은 김구용 시의 정곡을 관통하고 있다는 점에서 여전히 문제적이다.

따라서 본고는 김구용의 두 번째 시집인 『詩』를 연구 대상으로 삼아 김구용 시의 정신적 자장을 탐색하는 것을 목표로 삼는다. 이는 그동안 김구용의 시가 '자의식의 심층 구명', '동양적 실존에 대한 탐색'이라는 말로 단순히 치장되어 왔을 뿐, 난해성을 이유로 깊이 있게 접근되지 않았다는 한계를 극복하고자 하는 시도이다. 특히, 『詩』는 1937년부터 1971년까지 30년이 넘는 기간 동안의 김구용의 작품을 포함하고 있는 시집이다. 따라서 작품 활동을 시작한 초기에서부터 그 이후까지 김구용의 시에 나타난 자아상이 외부 세계의 변모에 따라 혹은 내적 태도의 변모에 따라 어떻게 분열과 그 분열의 극복을 반복해 나가고 있는지가 이 시집 한 권을 통해 폭넓게 고찰될 수 있다. 또한 대부분의 평자들이 1970년 이후에 나온 『九曲』과 『頌百八』이라는 연작 장시에서 김구용만의 독특한 禪적인 경지를 탐색하고 있는데, 본고는 『詩』에 수록된, 산문시의 형태를 띠지 않는 시들을 통해서도 선적인 사유의 단초를 엿볼 수 있다는 것을 확인하고자 한다. 궁극적으로 이러한 선의 상상력이 김구용의 '자기(self)' 실현과 맺는 관련 양상을 구명해 보고자 한다.

## II. 시선의 삭제를 통한 개인적 나르시스와 우주적 나르시스의 조응

김구용은 '시의 심도와 증압은 난해성으로 나타난다. 그것은 난해한 현실을 이해한 까닭이라 할 수밖에 없다'<sup>13)</sup>고 말하는데, 이러한 언급은 자신의 시의 난해성에 대한 일종의 의도적인 방어자세로 보일 수도 있다. 그런데 실제로 시 작품에 나타나는 자의식의 변모 과정을 살펴보면, 그의 시는 비극적인 현실 인식에 대한 어떤 포즈가 아니라, 현실에 대한 비관적 인식을

13) 김구용, 「눈은 자아의 창이다」, 『因緣-김구용 문학전집6』, 숲, 2000, p. 432.

내면화하여 시적으로 형상화하기 위해 고심한 흔적이라고 볼 수 있다. 난해한 시가 반드시 좋은 시는 아니지만, 좋은 시를 쓰기 위해 일부러 난해함을 택한 것도 아니라는 말이다. 김구용 시에 나타나는 자아상은 전쟁 이전의 시와 전쟁 이후의 시에서 큰 차이를 드러낸다. 전쟁 이전의 시에서 그는 분별을 지워버린 통합된 이상적인 자아상을 추구하고 있는데, 이러한 자아상은 ‘물’, ‘바다’의 이미지를 통해 형상화되고 있다.

날아라, 구름이며. 숲속의 비밀을 누가 안다더뇨, 사념思念, 한 마리 새(鳥)되어 보 내면 남기지 못한 울음, 돌아오지 않는 명상이 있다. 나는 있들과 있들에 돋는 빗발 밑으로 크나큰 순간을 이루는 물들이 바위들과 회롱하며, 난무亂舞하는 것을 듣는다. 이제야 어느 곳, 내 사념의 새가 죽었나 보다. 비로소 숲속에서 안개를 헤치며 돌아오는 나의 생명을 본다. 물이며, 바람에 나부끼는 풀잎인 나의 몸을 뚫고 달려라. 네 동경憧憬의 바다와 내 먼 생각의 신비 위로 무너지는 파도와 그 깊이에서 홀로 빛나는 진주여. 이제 해저海底의 마음도 버렸노라. 명멸明滅하는 거품들이여. 옷을 벗겨다오. 물이며, 너를 내 그림자마저 없어지도록 품에 안아주마. 나를 흐름 속에서 분별分別하지 말라. 눈부신 물결의 오점汚點인 방향을 찾는 듯대를 지워버리고, 내 그대 본질과 더불어 층벽層壁의나무처럼 잎을 구름에 띄며, 썩은 진흙 침상에 누워 연꽃 옷을 감고 녹음綠陰과 짐승들을 애무愛撫하는 심장으로 영원하라. 일적一滴의 허실인 눈물이 자기磁器의 물에 나타난 얼굴로 떨어져 무늬를 판다.(…)(「물」, 1948)<sup>14)</sup>

바다의 검푸른 살결이 햇빛에 부서지며 반짝반짝 일어들 신다. 배들은 가지가지 빛깔이 명멸하는 유희의 육체에 실려, 어디로 가는 것인가. 여기는 무서운 깊이와 끝없는 넓이 외에는 아무것도 없다. 하얀 배가 하늘을 씹는 파도 위로 지나간다. 바다에서는 어디를 가도 영원의 초점焦點을 벗어날 수 없다. 바다는 곧잘 기름처럼 지글지글 끓는다. 여여쁜 인어人魚는 그리기에 항상 꿈이었다. 타는 노을은 꽃발같은 구름이다. 무수한 어족魚族과 보물을 간직한 바다는 生死의 翻진 시술들이 늘 춤을 춘다. 파영波影의 반사가 그물처럼 사람들의 얼굴을 싸느라게 덮는다. (….) 점점 하늘도 바다도 없어지고 남은 것은 깜깜한 어둠이다. 별이 황황煌煌한 호선弧線을 그으며 떨어졌다. 바다가 독한 폭풍을 따라 온통 하늘로 쏟아지면 번개불이 공간을 분별할 수 없는 파도의 노호를 뚫고 칼처럼 날았다. (….) 이리하여 바다는 모든 것을 삼켜버리기도 한다. 바다는 私情이 없다. 그러나 푸른빛이 쏘는

14) 본고의 작품 인용은 『詩 - 김구용 문학전집1』(술, 2000)를 따른다. 본고에서 시를 인용할 때는 페이지 수는 따로 달지 않고 괄호 안에 작품이 쓰여진 연도만 표기하기로 한다.

밤은 고요도 하다. 달은 구름 사이로 곱게 웃으며 간다. 제비 떼는 소리도 없이 바다 위를 날았다. 구슬 같은 해가 솟으면 사람들은 항구마다 바다로 나간다. 희망을 찾아 금빛 은빛 찬란한 七色 바다로 떠난다. (...) 바다는 생각으로 따질 수 없다고 한다. (『바다』, 1949)

전쟁 이전의 시들에서 김구용은 자신의 내면 상태를 곧잘 '물' 혹은 '바다'에 비유한다. 그런데 그 '물'과 '바다'는 정적인 것이 아니라, '기름처럼 지글 지글 끓는' 것이며, '생각으로 따질 수 없는 것'이다. 여기서 물의 투명함은 의미가 없다. 바슐라르에 따르면, 자기에 즉 나르시스의 차원에서 거울이 너무나 명증적인 것이라면, 물의 반영은 물질(matières)과 함께 열려진 상상력을 제공함으로써 자연 속에 깊이 들어가려는 꿈의 욕구를 붙잡는다.<sup>15)</sup> 또한 바슐라르는 나르시시즘을 언제나 신경증적인 것과 결부시키는 정신분석학<sup>16)</sup>에 반하여, 문학에서 적극적 역할을 할 수 있음을 지적한다.<sup>17)</sup> 위의 인용시들에서 나르시시적인 자기애를 연상케 하는 '물'과 '바다'의 공간이 모든 분별을 지워버리는 원초적 공간으로 나타나고 있다는 점에서 그 공간은 이상적 자아가 구현되는 장소라고 할 수 있다.

15) 바슐라르는 루이 라벨(Louis Lavelle)의 말을 다음과 같이 인용한다. "거울은 그의 속에, 그에게서 도망치는 배후의 세계(arrière-monde)를 감금시켜, 거기서는 자기를 볼 수가 있어도 붙잡을 수는 없으며, 또 좁힐 수는 있어도 또 뛰어넘을 수가 없는 가짜 거리에 의해서, 그 세계는 그로부터 떨어져 있는 것이다. 그와는 반대로 샘물은 그에게 있어 열려진 길인 것이다." G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, 이가림 譯, 『물과 꿈』, 문예출판사, 1980, p. 37.

16) 프로이트는 자가성애와 대상 사랑의 중간 단계로 나르시시즘이란 개념을 도입한다. 그에 따르면 대상 리비도 집종의 후퇴로 생겨난 나르시시즘은 갖가지 영향으로 잠복해 버린 근원적인 나르시시즘 위에 첨가된 부차적인 나르시시즘이다. 나르시시즘을 설명하면서 그는 처음으로 자아 리비도와 대상 리비도를 구분하는데, 이는 후에 자아 본능과 대상 본능을 포괄하는 성적 본능과 죽음 본능으로 사이의 대극성으로 바뀐다. 나르시시즘에 대한 논의는 '자아 이상'의 개념을 도입하고 있다는 점에서도 중요하다. 어린 시절의 나르시시즘이 그 완벽함을 유지할 수 없게 되었을 때 근원적 나르시시즘은 자아 이상이라는 새로운 형태에서 다시 회복하려고 하는 것이다. 이에 대해서는 Sigmund Freud, 윤희기 譯, 「나르시시즘에 관한 서론」(『무의식에 관하여』, 열린책들, 1997)과 박찬부 譯, 『페락원칙을 넘어서』, 「자아와 이드」(『페락원칙을 넘어서』, 열린책들, 1997) 참조.

17) G. 바슐라르, 앞의 책, p. 39.

그런데 이러한 나르시스의 자기애는, 첫째 물이 비추이는 자신의 형태가 너무도 쉽게 허물어진다는 점에서, 둘째 역설적이게도 바라봄이라는 행위가 거리를 전제함으로써 자기 이미지와 합쳐지는 것을 불가능하게 만든다는 점에서, 이상적 자아와의 통합을 가로막는다.<sup>18)</sup> 그런데 김구용 시에 나타난 '물'과 '바다'에의 비유를 통한 자아탐구는 이러한 난점을 극복하고자 한다. 「물」에서 물의 '명멸하는 거품'들 속에서 모든 '분별'도 사라진다는 표현, 화자가 자신의 '그림자가 없어지도록' 물의 품에 온전히 안기고 싶어하고 물이 '나의 몸을 뚫고' 달리기를 원하고 있다는 표현이 바로 그러한 시도들이다. 즉 화자는 물을 통해 고정된 형태로서의 자신의 모습을 보고자 하는 것이 아니라, 역설적이게도 끊임없는 물의 흐름 속에서 자꾸만 형태를 지워버림으로써 분별 없는 통합체로서의 온전한 자아에 도달하고자 하는 것이다. 따라서 물의 흐름 속에서 '방향을 찾는 돛대', 즉 혼돈의 상태를 부자연스럽게 생각하고 질서를 찾고자 하는 시도는 '눈부신 물결의 오점'일 뿐이다. 결국 김구용은 '물들과 바위들과 회롱하며, 亂舞'함을 통해 비로소 '나의 생명'을 볼 수 있게 된다고 말한다. 이처럼 원초적 생명력의 공간인 '물' 속에서 '자기 중심적인 나르시시즘(narcissisme égoïste)'은 '우주적 나르시시즘(narcissisme cosmique)'과 조응하게 되며, 자신의 이미지는 한 세계의 중심에 있게 된다.

완벽한 형태로서가 아니라 애초에 형태를 거부하는, 혼돈으로서의 자아상은 거울의 완벽한 대용으로서의 맑은 물, 고요한 물 속에서는 의미가 없다. 위의 시에서 파동을 지닌 물은 온전한 자아상애로의 접근을 막는 장애가 아

18) 이는 P. Valéry의 「나르시스는 말한다(Narcisse parle)」와 「나르시스 단장(Fragments du Narcisse)」의 주제이기도 하다. (이에 대해서는 김진하, 「풀 발레리의 시에 나타난 '자아' 연구」, 서울대 석사, 1995, pp. 14~20 참조.) 김구용은 자신의 시론에 미친 발레리의 지대한 영향을 다음과 같은 문장으로 표현한다. "흐르는 광음과 함께 나의 독서 경향은 다시 변하여 지드, 아동들의 지성문학을 탐독하였고 특히 발레리에 이르러서는 경이의 눈을 부릅뜨지 않을 수 없었다. 발레리의 것이 아니면 읽을 맛이 없다고 생각하리만큼 중독되어 의식적으로 불경 다음에 동양고전, 성서, 시, 소설, 학술서적, 잡지 순으로 꽃던 나의 서가들엔 언제나 발레리의 저서만이 시건 산문이건 간에 시의 최상부에 놓여 있었을 정도였다." (김구용, 「나의 문학수업」, 『현대문학』, 1956. 3.)



니라, 오히려 더 완전한 자아, 본질적인 우주적 자아에 도달하기 위한 수단 이 된다. '물'의 공간은 이제 「바다」에서 볼 수 있듯이 '무서운 깊이와 끝없는 넓이'를 지닌 '바다', '지글지글 끓는' 바다의 공간으로 확장된다. 바다의 '파영의 반사가 그물처럼 얼굴을 덮는다'는 것은 '물'에서 '磁器의 물에 나타난 얼굴로 떨어져 무늬를 띤다'와 상통한다. 즉 '얼굴'이라는 것이 완벽한 형태를 상징하는 자기 중심적인 나르시시즘, 분별을 요하는 자아상을 상징한다면, 그 얼굴을 덮어버리고 그 얼굴에 무늬가 생긴다는 것은 분별을 지워버림으로써 더 큰 자아에로 나아가고자 하는 욕망의 표현이 되는 것이다. 이는 현실적 자아와 이상적 자아의 구분이 생기기 이전의 상태를 의미한다. 그것은 의식의 소멸 지대인 죽음을 뜻할 수도 있고 무의식의 지대일 수도 있으며 꿈의 공간<sup>19)</sup>일 수도 있다. 따라서 이러한 몽롱한 상태는 어둠을 긍정하기에 이른다. 이 '어둠'은 나르시스의 자기에 추구의 두 번째 난점인 '거리'라는 요소를 해결하고 있다.

나르시스의 바라봄이 거리를 전제함으로써 자기 모습과 합쳐지는 것을 불가능하게 한다고 할 때, 「바다」에서 분별이 생기기 이전의 우주적 나르시시즘을 보여주는 '바다'가 '깜깜한 어둠' 속에서 나타난다는 것은 그곳이 시선을 부정하고 있는 공간임을 드러낸다. 따라서 여기서의 어둠은 부정적 속성을 지니는 것이 아니라, 거리감을 지워버린다는 점에서 긍정적 의미를 내포하게 된다. '바다의 검푸른 살결' 속에서 거리감을 지워버리는 어둠이 생겨나고, 이 어둠에 의해 내부로부터 빛이 생겨나는 것이다. 결국 '하늘도 바다

19) 낭만주의자들의 무의식은 의식의 내용물 중에 망각되거나 억압된 부분(프로이트)도 아니고, 발생 초기의 의식(라이프니츠)도 아니며, 어둠과 위험한 영역(헤르더)도 아니다. 그것은 인간 존재의 뿌리 자체이고 자연의 거대한 진행 과정에 합류하는 착생점이다. 그를 통해서만 우리는 우주적 리듬들과 조화를 이룰 수 있고 우리의 신적인 기원에 충실할 수 있다. 또한 죽음은 개별성의 종국적인 용해, 전체 속으로 되돌아가고자 하는 우리의 갈망의 성취이며, 우리는 꿈을 통해 그것을 미리 맛본다. 잠은 죽은 자들의 왕국으로 가는 진정한 여행이고, 이 여행을 통해 해방된 영혼은 혼백들을 다시 만나게 된다. 이러한 감각적 지각의 잠 혹은 죽음, 이성의 소실을 통해 우리는 유일하게 중요한 앞, 즉 신과 우주에 대한 앞에 접근할 수 있다. Albert Béguin, *L'âme romantique et le rêve*, 이상해 譯, 『낭만적 영혼과 꿈』, 문학동네, 2001, pp. 139~146 참조.

도 없어지고 남은 것은 깜깜한 어둠'뿐일 때, '번개불이 공간을 분별할 수 없는 파도의 노호를 뚫고 칼처럼' 날아 오르고 그 속에서 사람들은 '희망을 찾아 금빛 은빛 찬란한 칠색 바다로 떠'나게 된다고 표현된다. 눈부심과 눈멀이 일맥 상통한다고 할 때, 여기서의 어둠과 방향 없음은 눈부심과 희망을 전제하는 것이다. 이처럼 김구용은 '눈동자에 스미는 해의 호흡'(「해」, 1950), 즉 눈먼 어둠을 통해 빛을 봄으로써 개인적 자아와 우주적 자아의 통합을 실현시키고자, 원초적 자기(self)를 실현하고자 열망하는 것이다.

이처럼 김구용이 초기시에서 시각을 부정함으로써 대상화에서 벗어난 온전한 자아상을 추구하였다는 것은, '눈'이라는 시어의 빈번한 사용에 대한 주목을 요한다. 눈의 시선이라는 것이 결코 자기 자신을 직접 보지 못하고 대상만을 바라보기 때문에 시선을 통해서는 완벽한 자기 실현이 불가능하다고 할 때, 「원천源泉」(1949)이란 시에서 '가도 가도 距離는 없다. 물의 세계에 온 것이다. 듣기만 하지 안개 때문에 보지는 못한다'라고 하는 것은, 바라봄을 통해서가 아닌 목소리를 통한 자기 실현의 경지를 보여주고자 하는 것이다. 따라서 '소리없는 눈이 사람을 서로 노릴 때'는, 즉 목소리가 없어지고 시선이 다시 생겨나면, '월월 나는 새가 차라리 부러'(「조흔」, 1949)워지게 되며, '불 속을 나는 무색의 비둘기가 내 눈보다 맑'(「비둘기」, 1949)다는 것을 깨닫게 된다. 여기서 聖神의 '무색' 비둘기로 표현되는 새가 정신의 무한한 자유, 자유로운 영혼을 상징한다는 것은 당연하다. 이와 같이 시선의 삭제를 통해 통합된 자아상을 추구하는 양상은 다음의 시에서도 확인된다.

꽃 위에 앉아라./앞사귀를 밟은 맨발/여기는 현재가 없다.//이곳은 바다이다./큰 나신裸身이 이곳에 있다./이곳은 꽃이다.//바람과 순수에서 일어나는 해맥海脈의 난 무亂舞/난파한 사람들이/좀더 가까운 문제에서/검은 하늘을 펼터이는/손으로 움켜잡고/등불을 해저에 켜다./파도는 비정의 안개/사이로 눈을 뜬다./꽃이 스스로 핀다.//자기 안구眼球를 스스로 못 보는/큰 나신裸身이/바다의 꽃에 앉아/소리를 분다./앞사귀에 올려놓은 맨발/여기는 현재가 없다. (「바다의 꽃」, 1950)

'자기 안구를 스스로 못 보는 큰 裸身'이라는 구절은 이 시의 핵심이다. 자기 안구를 스스로 못 본다는 것 역시, 인식하는 나와 인식되는 나<sup>20)</sup>사이의

거리를 전제하고 있지 않은 상태이다. 의식은 존재와 인식하는 것 사이의 거리<sup>21)</sup>를 통해 생겨난다. 그런데 그 거리는 자기 자신에 대한 인식을 위하여 필요한 것이기도 하지만, 바로 그 거리는 자기 자신과의 완벽한 합치를 결정적으로 불가능하게 만드는 요인이 되기도 한다. 「물」에서 '명멸하는 거품들이여. 옷을 벗겨다오라고 하면서, 끊임없이 분별을 지우고, 얼굴을 흐리고자 했던, 그리하여 분열되기 이전의 자아상을 찾고자 했던 노력은 이제, 완전히 멀거벗은 맨발의 '裸身'을 상징함으로써 '나'라는 존재에 대한 대상화에서 한 발 멀어지게 된다. 그 공간은 '현재가 없'는 무시간성의 공간, 태초의 공간이다.

여기서 '현재가 없다'고 말하는 것은 존재하는 '나'와 인식하는 '나' 사이의 공간적인 거리감과 함께 시간적인 거리감마저 지우고자 하는 완벽한 자기인식, 즉 의식의 소멸을 추구하는 것이다. 이러한 의식의 소멸은, 자아가 가장 순수했던 원초적 무시간적 공간에서 체험한 사건들을 이야기하는 '신화적 시공간'에서나 가능하다. 지속 없는 순간에 신화가 이루어지며 그로 인해 역사적 상황을 망각할 수 있게 된다.<sup>22)</sup> '갓난아이는 눈을 감고도 빛을 본다'(『影像』, 1971)는 것은 시각이 부재한, 의식이 생겨나지 않은 원초적 공간에서 '빛', 즉 온전한 자아상이 실현될 수 있음을 의미하는 것이다. 그 공간은 '갓난아이'로 표상 되는 아득한 '그때 그곳'이다.

김구용이 탐색하고 있는 완벽한 자아란, '자아(Ego, Ich)'와 구분되는 '자기(Self, Selbst)'라는 말로 설명이 가능할 것이다. F. 니체에 따르면, '자기'란 육체와 정신, 본능과 지성이 일체가 되어 모든 종류의 활동을 하는 무의식적이며 종합적인 근원적·본능적 자아를 의미한다.<sup>23)</sup> 또한 '자기'의 개념은 C. G. 융에게서는 의식과 무의식이 하나로 통합된 전체정신인데, 이는 인간의 참다운 실존적 중심점으로서 인간 내부에서 움직이는 우주적 생명의 창

20) 육체와 영혼에 대한 이분법은 데카르트가 사고하는 실체(인식res cogitans)와 연장된 실체(실존res extensa)를 분리시키면서 확고하게 정립되기 시작한다.

21) G. Poulet, 조한경 譯 『비평과 의식』, 탐구당.

22) M. Eliade, *Image et Symbole*, 이재실 譯, 『이미지와 상징』, 까치, 1998, pp. 67~69.

23) F. Nietzsche, 황문수 譯, 『짜라투스트라는 이렇게 말했다』, 문예출판사, 1975, p.53

조적 에너지의 원점이다. 즉 용은 인간무의식 속에서 神聖을 발견하고자 한 것인데, 이부영<sup>24)</sup>에 따르면 이는 이미 동양사상 속에 오랫동안 계승되어 온 '모든 사람이 부처다'라는 사상과 일치된다. 또한 동양 사상에서 음양이 합쳐 道를 이룬다는 것 역시 밝고 어두운 심리적 대극의 합일로서 전체정신에 도달한다는 용의 대극합일, 즉 자기실현의 상징과 일치한다. 그런데 그 원형은 인식 불가능한 것이기 때문에 우리가 인지할 수 있는 것은 오로지 꿈, 환상, 신화, 민담, 종교적 표상과 같은 자기원형의 象이다. 따라서 위의 시에서 '현재가 없는' 무한의 바다 속에서, 생명력의 총만한 상징인 꽃 위에 앉은 '裸身'은 '자기' 실현의 상징이자, 신성의 표현이라고 할 수 있는 것이다.

### III. '난해한 현실'로 인해 분열된 자이상

#### 1. '囚禁'된 몸과 병든 몸

위에서 살펴본 바와 같이 김구용의 초기시에 나타나는 시선의 부정을 통한 원초적 '자기'의 모습은 그 이후의 시들에서 지속되지 못하고, 분열을 피하기 어렵게 된다. 앞서 김구용 시의 '어둠'이 자아의 내부의 빛을 밝혀주는 긍정적 의미로 읽힐 수 있음을 살펴보았는데, 이제 '눈을 어둠에서 뜨고도 자신을 보지 못'하는, 즉 비관적 현실의 개입으로 인해 현실적 자아와 이상적 자아의 분열을 경험할 수밖에 없는 시간이 도래한다. 또한 시간성마저 부재한('현재가 없다'), 모든 개념이 부재하고('바다는 생각으로 따질 수 없다') 따라서 결핍이 없는 신화적 절대적 공간이자 자아 내부의 전체정신의 상징이었던 '바다'는, 외부 세계의 전쟁이라는 역사적 상황에 의해 신성을 상실하게 된다. 따라서 전일성(全一性)을 상징하던 '바다의 꽃'에 '맨발'로 앉은 裸身, 즉 인위적 옷을 입지 않은 분열 이전의 벌거벗은 몸은 이제 구속된 몸으로 나타난다. 김구용 시에 자주 등장하는 囚禁의 테마가 바로 그것

24) 이부영, 『그림자』, 한길사, 1999, p. 46.

이다. '새'의 상징을 통해 정신적, 육체적 자유를 회귀하던 자아의 모습은 이제, 그러한 희망조차 꿈꿀 수 없는 공간 안에서 결핍을 체험할 수밖에 없다.

마음은 철과 중유重油로 움직이는 기계機體 안에 수금囚禁되다. 공장의 해골들이 핏빛 풍경의 파생점을 흡수하는 안저眼底에서 암시한다. 제비는 포구砲口를 스치고 지나 벽을 공간에 뚫으며 자유로이 노래한다. 여자는 골목마다 매독梅毒의 목숨으로서 웃는다. 다리(橋)밑으로 숨는 어린 아귀餓鬼의 표정에서 식구들을 생각할 때 우리의 자성自性은 어느 지점에서나 우리의 것 그러나 잡을 수 없는 제 그림자처럼 있었다.(…) (『인간 기계』, 1951)

하숙하고 있는 친구에게 가서 그의 밥 한 그릇을 옆치없이 반쯤 얻어 먹고 나니, 아침 햇살에 오르는 김이 끓기도 하다. 삶이 부끄러워 수은이 드문드문 벗어진 거울 안으로 슬가락과 얼굴을 보았다. 그러한 것을 기도라고 하는가. 공허에 나타난 한 마리 까마귀가 울음만 남겨놓고 나의 머리 속을 지나 수평선으로 사라진다. 나는 떠나갈 재주도 없었다. (….)생존의 서슬에 찢기다 보니, 하 미안해서 피가 흐르는 손으로 합장한다. 또 배가 고프다. 아무도 원망하기가 싫다. 인정은 구멍난 판자 가게의 음식을 기웃거린다. 밥은 소금빛이었다. 나는 입언저리의 맛난 눈물을 핥는다. 까마귀가 사라졌던 곳으로부터 기원의 갈매기는 온다. 불쌍한 인간人家들과 얼굴들을 스치며 활활 날아오른다. 나는 창 너머 때물은 항도港都를 굽어본다. (『묵상默想』, 1951)

일상에서 잘 쓰이지 않는 囚禁이라는 단어는 1950년 직후 김구용의 시에 반복적으로 등장한다. 여기서 수금이라는 구속의 상황은 일차적으로 생활고에의 구속을 의미한다. 위의 인용 시에서 보듯이 '어린 餓鬼의 표정에서 식구들을 생각할 때'라는 구절에서, '그가 맡은 일에 囚禁되어 그녀와 만나는 기회도 쉽지 않았고,(…)홀몰의 생계마저 어려워져, 사랑한다는 일은 미래를 위해서 현재에는 가능하지 않았다'(『과정』, 1954)라는 구절에서, '구름을 헤치며 가는 세월은/피가 흐르는 살기殺氣와 휩쓸린다./밥상·육망·신문·타산打算으로/이루어진 난해의 길거리에서/생활에 수금囚禁된 사람들은/머리속 판자 벽에 떠오르는/식구들을 위하여 무릎을 꿇는다./기도한다'(『항상未知에만』, 1958)라는 구절에서, 囚禁의 상황은 식구들의 생계를 책임지지 못한 강박관념에 대한 의식적 표현에 다름 아니다. 『묵상』에서 '나'는 '떠나갈 재주도 없다'고 한탄하는 것 역시, 어려운 생활난에 수금된 현실적 자아의

상황을 단적으로 보여준다.

그런데 이러한 생활고에의 수금의 상황은 배고픔으로 인한 육체적인 고통만을 의미하지는 않는다. 수금의 상황이 정신적인 영역에까지 고통의 손길을 뻗고 있다는 사실은 「인간기계」에서 '마음'이 '기체 안에 수금'되었다는 소박한 표현에서, 또한 「목상」에서 자유로운 영혼을 상징하던 신성의 비둘기가 '까마귀'로 변하여 허무한 울음만 남기고 사라지고 있다는 표현에서도 드러나고 있다. 그렇다면, 김구용에게 배고픔의 궁극적인 원인은 어디에 있는 것인지 살펴보자.

...고故 이중섭李仲燮 화백은 “우리 예술가는 굶게 마련되었지” 하고 말한다. 친구들은 고인故인의 단식斷食한 입을 집개로 마구 벌리고 우유를 들이 붓는다. 그러나 고인이 양담배곽 속 은종이에 이루어놓은 세계는 가축의 발광도 단식도 아사餓死도 아니었다. 그것은 꽃의 소년과 고향의 꿈과 태양의 노래와 동물의 웃음으로 가득하였다. “난 그림을 안 그리는 게 아니라 못 그리지, 주의에서 능력을 잃었네” 그려야 할 손으로 태워버리는 자기 작품들이 의지로 변함을 무심히 본다... 이러한 풍경을 재미있어하는 웃음은 창窓의 반사였다. ..눈은 밤의 관棺에 내리는 여백이었다...최소한도의 한 달 생활비를 버는 천재도 못 될 바에야, 천치의 평화를 주십시오.(「중심의 접맥」, 1957)

생활 능력이 없음을 드러내는 수금의 상황에서 시적 자아가 느끼는 괴로움은, 가족들의 생계를 책임지지 못하는 자의식 때문이라기보다는 위의 인용시에서 볼 수 있듯이 예술가적 자의식과 생활인의 자의식 사이에서의 내적 갈등 때문이라고 할 수 있다. 김동리의 도움으로 취직자리를 얻기 전 묘심사라는 절에서 숙식하면서, 부산에서 곤궁한 생활을 할 때, 김구용은 ‘문학을 위해서가 아니라 원고료를 위해서 뭐건 쓰고 싶다’(1952. 1. 4)<sup>25)</sup>고 고백한 바 있다. 이러한 생활인으로서의 자의식은 시속에서 ‘최소한도의 한 달 생활비를 버는 천재도 못될 바에야, 천치의 평화를 주십시오’라고 말하기에 이른다. 일기를 통해서는 원고료를 위해서라도 글을 쓰겠다고 말하고 있지만, 김구용은 자신이 완전히 생활인으로 나갈 수 없다는 것을 알고 있는 것이다. 따라서 이제 배고픔은 단순히 물리적인 배고픔이 아니라, 예술에의 욕

25) 김구용, 『구용일기-김구용 문학전집5』, 숲, 2000, p. 247.

구 불만으로 나타난다. 즉 김구용은 생활을 보장받지 못하기 때문에 예술을 위한 예술을 할 수 없는, 만족스러운 창작을 하지 못하는 상황을 기아와 수급의 이미지로 드러내고 있으며, 차라리 창작육에의 불만족을 느끼지 않을 수 있는 '천치의 평화'를 호소하기에 이른 것이다.

위의 시에서 김구용은 자신의 처지를 故 이중섭 화백의 처지와 겹쳐놓으면서 그러한 자신의 내적 갈등을 표현한다. 故人은 '예술가는 굶게 마련되었지'라고 말하였지만 그가 이루어놓은 세계는 '가축의 발광도 단식도 아사도' 아닌, '꽃의 소년과 고향의 꿈과 태양의 노래와 동물의 웃음으로 가득한' 공간이다. 현실적으로 '입'은 斷食을 면치 못하는 가난한 상황이지만, 자신의 작품이 충족감을 주지 못할 경우 그것들을 태워버리고야 마는 의지의 손은 그러한 가난한 현실과는 무관하다. 즉 이중섭의 예술 세계는 현실의 생활과는 무관하게 결코 가난하지 않다. 김구용이 생각하기에 이중섭은 적어도 예술적 자의식 속에서는 결핍을 느끼지 않았을 것이다. 단식한 입을 두려워하지 않는 이중섭의 의지의 손을 바라보면서, 김구용은 예술적 자의식을 충족시킬 수 없는 자신의 단식한 손을 떠올리고 있다.

이처럼 현실적 자아와 이상적 자아의 분열된 양상은 '곰팡난 육신'(「피난지」, 1951), '분열한 정신 상태를 매독균으로 발사하며'(「벗은 노예」, 1954), '그녀는 어느 덧 세균들이 질푸르게 자라난 폐장을 파먹으며'(「그네의 미소」, 1955)등에서 보는 바와 같이 병든 몸<sup>26)</sup>을 통해 상징되고 있다. 그러한 양상은 「뇌염(腦炎)」이라는 시에서 '하얀 세균들이 몸 안에서 불가해한 뇌를 향연 饗宴하고 있다.(...)균들의 신, 균들이 발생한 사람 몸은 가속도로 백골이 된다'는 표현에서 절정을 이룬다. 밥을 먹고 생명을 유지하더라도, 예술적으로 충족감을 느끼지 못한다면, 다시 말해 영혼의 자유로움을 구가하지 못한다면, 뼈와 살의 몸일지라도 그것은 백골에 불과하다.

26) 기아와 병든 몸의 이미지와 함께 김구용 시에서 자주 등장하는 것은 매춘의 모티프이다. 성교의 대가로 '몇 푼의 수입'을 받고 사라지는 매음부의 비참한 모습들, 그는 객관적인 하나의 대상으로 거리화하는 것이 아니라, 물리적으로뿐만 아니라 심적으로도 자신의 상황과 일치시키면서 그려내고 있다. 「벗은 노예」, 「무상의 모태」등이 매음부에 관한 시이다.

김구용은 '현대시는 자아를 찾는 시대의 囚人으로 자리를 바꾸었다. 시인에게 있어 진아(眞我)는 자기 자신만이 알 것이다'<sup>27)</sup>고 말하면서, 현대의 시인은 진아를 찾는 수인일 수밖에 없다는 것을 역설하고 있다. 따라서 그의 시에서 기아의 참상과 수금의 상황은 전쟁이라는 비극적 현실을 드러내기 위한 메타포의 차원을 넘어서 있다. 1950년대 여타의 시인들이 전쟁의 체험을 다소 격양된 어조로 다루고 있다면, 김구용은 전쟁이라는 동시대의 사건을 내면화하여 진아(眞我, atman)에의 탐구로 나아간다. 「육체의 명상」(1955)이란 시에서 '수의를 입고 육안은 아무 것도 보이지 않으나 나는 자아의 상실로써 분명히 알게 되었다'고 말하는 것은 바로 이러한 지점이다. 이처럼 '눈을 뜨면 고민하는 거리'에서 김구용은 이제 눈을 감고 무의식에 빠져들거나 영적인 환상을 추구하면서 '깜깜한 가슴을 기다려 마음의 광명이 나타나기를 기다리는 것이다. 따라서 '나의 명상은 언제나 휴식'이 된다고 말한다. 명상은 모든 언어상의 사고를 누르려고 노력함으로써 자아를 인지하는 것을 직접 깨닫게 하는 하나의 시도이다. 이를 통해, 자아는 알 수 있는 것이 아니며 육체도, 감각도, 사상도, 의식조차도 아니라는 생각을 해내게 만들어 준다.<sup>28)</sup>

「육체의 명상」에 나타난 명상의 추구는, 김구용 시에서 현실적 자아와 이상적 자아의 분열의 극복이 자체적인 마음의 문제로 내면화되는 모습을 보여주는 것이며, 이는 이후 김구용 시에서 발견되는 禪적 상상력의 단초가 된다고 할 수 있다. 요컨대 김구용 시에 나타난 수금의식이라는 것은, 현실에의 속박으로 인한 것이 아니라 자기 자신에의 속박을 문제삼는 데에까지 나아가고 있는 것이다. 이에 대해서는 4장에서 자세히 살펴볼 것이다.

## 2. 시선의 부활과 자아의 분열

전쟁 이전의 김구용의 시들이 인식하는 나와 존재하는 나 사이의 시각을 부정함으로써 그 사이의 간극을 메우고자 하는 시도를 보여주었다면, 전쟁

27) 김구용, 「현대문학과 체험」, 『因緣-김구용 문학전집6 산문집』, 솔, 2000, p. 396.

28) 엘런 와츠, 박소예 譯, 『마야로부터의 해방』, 청·하, 1992, p. 77.



체험을 통해 생겨난 예술적 자아와 현실적 자아 사이의 갈등은 바라봄이라는 시선의 부활을 통해 전개된다.

내가 볼 적마다 놈은 흠뻑흠뻑 나를 보기에 무슨 할말이 있다면 시원히 들어보려고 가니까 놈도 긴한 일이나 있는 듯이 내게로 온다. 우리 인사 합세다 하나까 놈은 음흉스레 입술만 들먹일 뿐, 대답을 않는다. 내가 수상한 놈임을 알았지만 선심으로 악수를 청해도 놈은 싸늘한 제 손끝만 내 손끝에 살짝 들이댄다. 놈의 소행이 꽤 씩하나 나로서는 기왕 내민 손을 움칠 수도 없어서 정답게 잡으려는데, 놈은 기를 쓰며 그 이상 웅하지 않는다. 어차구니가 없어 웃으니까 그제는 따라 웃는다. 하 밭살스러워서 뺨을 쳤더니, 거울은 소리를 내며 깨어진다. 놈은 깨끗이 없어졌다. //목(首)을 잃은 나는 방안에 우뚝 서 있는 놈의 동체(胴體)를 보았다. (『신화』, 1951)

李箱의 「거울」과도 유사하게 진행되는<sup>29)</sup> 『신화』에서 '나'는 거울을 통해 자신을 들여다 보고 있는 상황이다. 여기서 인식하는 '나'에게 '놈'이라는 존재는 완전히 대상화되어 나타남으로써, 시적 자아의 내부에서 이루어지고 있는 존재의 분열 양상을 보여준다. '나'와 '놈'은 서로 바라보고 있다. 놈이 나를 보기에 내가 그에게 가려고 하고 놈도 내게로 오지만, 내가 청하는 악수에 놈은 '싸늘한 손끝'만 들이댈 뿐이다. 즉 나는 끊임없이 '놈'에게 다가서려고 하지만, 마주 보고 서 있을 뿐 다가가기는 불가능하다. 여기서 '손'은 나와 놈이 만날 수 있는 유일한 통로이지만 거울이라는 싸늘한 금속성의 물질에 막혀서 그것조차 온전히 만날 수가 없다. 김구용의 시에서 '손'이라는 소재는 주로 존재와 존재의 만남이 이루어지도록 해주는 도구로서 나타난다. 「떠오르는 미지의 얼굴들을 더듬으면 혈조가 다시 나의 손에 따뚝이 전해」(『미지의 모습』, 1951)진다고 말할 때나, 「정신이 더 해부되기 전에 핏줄을 따라 손이나마 만나야 한다」고 말할 때, 손과 손의 만남은 분열된 여러 자아들의 만남을 주선하고 있다. 앞 절에서 김구용이 이중섭의 의지의 손을

29) 자아의 분열과 만남의 양상을 「거울」의 테마를 통해 보여준다는 점에서 김구용과 이상과의 접점을 상정해 볼 수 있을 것이다. 김구용 스스로도 영향을 받은 시인으로 한용운과 이상을 꼽았는데, (『구용일기』, p. 187) 이러한 이상과 김구용과의 상관관계에 대해서는 김춘수, 이진제, 홍신선, 김윤식이 간략히 언급한 바 있다.

보면서 예술적 자의식을 강하게 인식했던 것을 볼 때, 김구용이 계속해서 손의 만남을 강조한다는 것은 현실적 자아와 예술적 자아 사이의 화해가 예술적 자의식의 충족을 통해서만 이뤄질 수 있음을 의미한다.

그런데 이 시에서 나의 손은 거울이라는 물질 앞에 혈조를 잃고 있다. '나'는 결국 존재의 분열을 일으키는 거울을 깨뜨리게 되고, 놈은 일시에 없어지지만, 나는 이제 거울을 통하지 않고도 '우뚝 서 있는 놈의 동체'를 보게 된다. 자기를 보고자 하는 거울이 시선을 전제함으로써 완벽히 자아에 다가서는 것에 장애가 된다고 했을 때, 이제 장애물로서의 거울이 깨어졌음에도 불구하고 나와 놈과의 거리는 극복되지 못하는 것이다. 시선의 부활 양상은 다음의 시에서 더욱 두드러진다.

**현실의 그림자는 내 외로운 시각 안에서 결정한다.** 눈은 헛된 꿈의 각도를 통하여 내다본다. 바람에 흩어지는 매연이 내 칠색七色の 애정을 지워버린지 오래였다. 저기에는 비애도 없이 독사가 꼬리를 튼다. 아니, 방심한 톱니바퀴가 돌아간다. 얼마나 매혹적으로 흘러내리는 피가 꽃처럼 만발하느냐. 몸은 비를 노박 맞는다. 더러운 절벽切壁에 침투한 내 골육의 그림자는 관념의 환광幻光으로 나타났을까. 나의 안계眼界는 짜디찬 눈물에서 암흑으로 용해한다. 거기에는 하나의 태양과 수면睡眠도 없다. (『시각視覺의 결정結晶』, 1952)

**그림자는 내벽內壁에 있었다.** 머리카락을 드리우고 움직일 줄 몰랐다. 담배를 빨면 음향이 그림자의 가장자리에 불 켜졌다. 그것은 잃어버린 얼굴이었다.(…) 벽은 눈을 부릅떴다. 그림자는 미약하나마 별이 되어 꺼지지 않았다. (『그림자』, 1953)

「희망」에서 역시 '나'는 '또 하나의 나'를 조상하고 있는데, '나'는 '저만한 거리'를 두고 죽어 가는 또 하나의 나를 본다고 함으로써 자아의 분열 양상이 도저히 매울 수 없는 간극을 만들고 있음을 보여준다. 「시각의 결정」과 「그림자」에서는 '그림자'라는 모티프를 사용하여 자아의 분리 현상을 더욱 심화시킨다. 생활인으로서의 자의식이 만들어낸 '현실의 그림자'는 자아의 어두운 면, 현실적 자아로부터 배척되어 무의식에 저장된 영역을 가리킨다. 그런데 그 그림자(shadow)는 용이 정의하는 바,<sup>30)</sup> 창조적이고 자율적인 영역

30) 용에게 있어서 '그림자'는 대개 단지 낮은 것, 저급한 것, 미개한 것, 적응이 안

이러기보다는 나의 의식을 벗어날 수 없는 영역이며, 나의 '외로운 시각' 안에서 단단하게 結晶化되어 의식의 지배를 받고 있는 영역이다. '눈'은 '또 하나의 나'를 바라볼 수밖에 없는 것이기 때문에 거리감을 경험할 수밖에 없고, 따라서 그것은 외로운 시각이 되는 것이다. 결국 눈이 외로운 시각을 통해 바라보는 것은 '헛된 꿈'일 뿐이다. 무의식은 창조적인 활동을 하는 꿈, 또는 욕망이 아니라, 철저히 의식화된 상태로 남음으로써 '헛된 꿈'이 된다.

따라서 眼界는 암흑으로 용해되지만, 그것은 외로운 시각을 전제하고 있는 것이기 때문에, 시야 안에서는 앞서 「물」 또는 「바다」의 시에서와는 달리 '철색의 애정'은 커녕 '하나의 태양' 조차 없다. '물'과 '바다'의 세계가 개인적 나르시스를 초월하여 의식의 부재, 신화적 공간, 꿈의 공간을 상징하는 것이었다면, 이제 시각의 결정은 이러한 꿈의 공간, 신화적 공간을 헛된 것으로 만들어버린다. 「그림자」에서 內壁에 있는 그림자는 '잃어버린 얼굴'이라고 말하는 데, 이는 「물」에서 나르시스의 시선을 없애고자 물의 흐름 속에서 자꾸만 지워내고자 했던 '또 하나의 나'의 얼굴이 부활한 것이다. 이제 '나'와 더불어 '또 하나의 나', 즉 벽 속의 그림자마저 '눈을 부릅뜸'으로서 거리감을 더욱 심화된다.

이러한 선명한 의식의 상태, 존재하는 나와 인식하는 나 사이의 넘을 수 없는 간격 사이에서 '나'는 '괴질같은 고독'을 경험한다.

(...)괴질怪疾같은 고독을 걸머질 선심은 없다. 불안은 눈먼 나비가 되어 두뇌의 꽃들 사이로 기어간다. 나비가 찢어진 날개를 칠수록 펜 끝은 푸르르 정액을 쏟고, 종이의 빈 칸마다 알(卵)을 쓴다. 내 정신의 기록이 무수한 나비로 부화하여, 잎들과 나뭇가지들을 방황하다가 마침내 동백꽃으로 날아 솟는 어느 태양일 수 있을까. 그러한 꿈을 보는 생리生理가 나를 괴롭힌다. 나는 미소를 품고 들리지 않는 노래를 더듬는다. 황혼을 향하여 짐게 변하다. (「나비」, 1953)

김구용은 '눈먼 나비가 되어 그러한 괴질과도 같은 고독을 극복하고자 한

---

된 것, 다루기 힘든 것일뿐 절대적으로 악한 것이 아니다. 그것은 또한 원시적인 성격을 내포하고 있으며 인간적 실존을 어느 정도 활성화하고 풍성하게 만들어줄 수 있는 것이다. 즉 모든 원형이 좋고 나쁜 양면성을 가지고 있다. C. G. Jung, *Psychologie und Religion*(이부영, 앞의 책, pp. 80~81에서 재인용)

다. 여기서 '나비'는 정신의 내부에서 창조적인 활동을 하는 무의식의 상징이다. '내 정신의 기록이 무수한 나비로 부화'함으로써, 즉 무의식의 상상력이 피어남으로써 예술적 창작도 가능해 지고('나비가 찢어진 날개를 칠수록 펜 끝은 푸르르 정액을 쏟고, 종이의 빈 칸 마다 알(卵)을 낳다') 예술가의 자기 실현이 가능해질 수 있는 것이다. 이러한 정신의 창조적인 활동은 '동백꽃으로 날아 솟는 어느 태양'으로 비유된다. 그것은 의식을 지워버리는 어둠 속에서 내부로부터 생겨나는 빛, 즉 神性이라고 할 수 있으며, 창조적인 '꿈'이라 할 수 있다. '눈을 닫으면 내부에도 해와 잎이 나타'('녹엽(綠葉)', 1953)난다는 것은 바로 이러한 상태를 의미한다. 이제 자아는 인식하는 나와 존재하는 나 사이의 거리를 좁히고 그러한 '육체와 정신이 어떻게 우주와 총화되어 있는가'('성숙-너의 눈은 하나의 과실(果實)이었다', 1953)를 살피는 단계로 나아간다. 그 세계는 눈도 보이지 않고, 귀도 들리지 않는 쉼의 세계이다.

#### IV. 無言을 통한 '자기' 실현 - 禪적인 경지의 텅 빈 '거울'

인식하는 주체와 인식되는 대상 사이의 거리를 삭제하는 행위가 외부로의 시선을 없애고, 내부의 빛을 바라봄으로써 가능하였다면, 그러한 시도는 이제 내부를 텅 빈 상태로 만듦으로써 대상의 일체적 포용을 추구하기에 이른다. 김구용 시에 자주 등장하는 '거울' 이미지가 바로 그러한 텅 빈 마음을 상징한다. 결론을 당겨 말하자면, 이제 거울은 사물의 빛을 입사에 따라 반사시키는 맑고 균질한 본성을 지닌 것이 아니라 인간의 정신<sup>31)</sup>을 표현하는 것이 된다. 그리하여 거울은 '나'와 '또 하나의 나'를 분리시키는 지점에 있는 것이 아니라, 그 자체로 텅 비어 있는 인간의 내부를 상징하게 되면서

31) R. Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature*, 박지수 譯, 『철학과 자연의 거울』, 까치, 1998, p. 53~55. 로티에 따르면, '인간의 거울 같은 본성'이란 '감성혼'과 '지성혼'을 융합하고자 하는 것이며, 물질적인 거울에서처럼 감각적인 형상이 아니라 지성적인 형상이다. 이처럼 영혼이 지식을 지닐 수 있기 위해서 거울은 다른 것들 중에서 더욱 순수하고, 미세하게 정제되고, 더욱 미묘하고, 더욱 섬세한 실체로 만들어진다고 한다.

정신적 자유의 가장 완벽한 상징물이 된다. 장자가 말하는 “至人の 마음의 작용은 거울과 같다”<sup>32)</sup>는 경지가 바로 그것이다.

나는 이 유리창이라고 생각한다. 이처럼 계절마다 가지가지로 변하는 변화는 없을 것이다. 전등을 죽여도 해와 달과 별들이 창에 끓어올라 심심하지 않다. 당신이 날새를 살피며 기다리던 사람이 오후의 길을 오는 것이 보이는 나는 이 유리창이라고 생각한다. 왜 이러한 생각을 하느냐. 암만하여도 나는 그 순수한 투명이 좋은가 보다. (...) 이 유리창과 나를 분리할 수는 없다. 눈보라 칠 때 우리는 추위가 방안을 침범하지 못하도록 막아주건만 방안의 나는 젊은 소경이 피라를 빼이빼이 불며 지나가는 것을 무심히 듣는 나를 슬퍼한다. 그러나 유리창이 맑음을 잃고 추위에 복잡한 꽃무늬로 동결凍結한 모양이 내 아름다운 슬픔의 형상임을 보기도 한다. (『나는 유리창을 나라고 생각한다.』, 1952)

그의 몸은 새(鳥)/그의 먼(首) 눈은 고요하다./그 샘은 빛(光)을 분해한다./빈약한 초상화를 위해서.//(…)//심심하면 그 부락을 생각한다./거리距離를 잃은 그는/샘물에 나타난 아내와 함께/주렁주렁 열린 빛들을 건져 올린다./비록 늘 그런 것은 아니지만.//그나마 다행한 일이다./그 새(鳥)가 볼 수만 있었다면/샘물은 초상화를 지워버리고/잡은 손은 철제로 변하고/그 많은 빛들은 먼지로 변했을 것이다.(『맹盲』, 1964)

『나는 유리창을 나라고 생각한다』에서 ‘나’는 나의 내부 정신을 ‘순수한 투명’을 지닌 ‘유리창’이라고 생각하게 된다. 그 투명한 유리창은 어둠과 빛을 차별하지 않고 기꺼이 받아들이며, ‘가지가지로 변’한다. ‘자아’는 현실의 공간이나 초월적 공간 어느 곳에도 구속되지 않고, 외부적 변화나 내부적 갈등에 흔들리지 않고 모든 것을 겸허하게 받아들이는 자세를 취한다. 그 유리가 투명함을 잃고 ‘복잡한 꽃무늬’를 만들어서 마음을 산란하게 할 지라도 그것조차 ‘내 아름다운 슬픔의 형상’이라고 긍정하며, ‘유리창과 나를 분리할 수 없는 것으로 파악하게 된다. 앞서 ‘거울’을 사이에 두고 벌어지던 분열된 자아의 대립은 투명한 유리 사이에서는 의미가 없어진다. ‘囚禁’의 상황에서 벗어나 정신적 자유를 깨닫게 된 것이다.

32) 至人の 마음의 작용은 거울과 같다. (사물을) 보내지도 맞아들이지도 않는다. (사물에 따라) 옹화(여 비쳐 주)되 감추지 않는다(至人之心若鏡 不將不迎 應而不藏 故能勝物而不傷, 『용제왕』). 안동립 역주, 『장자』, 현암사, 1998, p. 234.

그러한 정신적 자유의 경지, 즉 자기실현의 경지는 「맹盲」에서 볼 수 있듯이 고요한 '면(盲) 눈'을 통해서만 가능하다. 눈이 멀게 됨으로써 대상과의 '거리를 잃은 그는 구속을 벗어난 새이다. 이제 '몸과 정신은 둘 아닌 것'을 깨닫게 되며, '내 몸은 나의 偶像'임을 보았을 때 그것이 '추호라도 나를 속박하면, 나는 신을 버린다'고 말하기에 이른다. '자아'의 완전한 '자기'로의 전환은 '혈조가 있는 손'을 유일한 수단으로 한다고 했던 것을 상기해 보았을 때, 위의 시에서 '새가 볼 수만 있었다면' '잡은 손은 철제로 변하고' '그 많은 빛들은 먼지로 변'했을 것이라고 말하는 것은 온전한 자기를 실현시키기 위해서는 의식의 '눈'이라는 것이 얼마나 무용한 것인가를 말해준다. 텅빈 마음, 정신적 자유를 통한 대상으로의 완전한 몰입의 경지는, 시각을 전제하는 선명한 의식을 통해서가 아니라 오히려 '취한 상태'에서 접근하기 쉬워진다. '누구나 취하면 장주莊周와 호접胡蝶의 不思議를 느낀다'는 것은 '현실과 환상과 백주의 꿈과 달빛의 의식'이 동시에 일어나는 경지이다. (『벗은 노예』, 1954) 그것은 물론 무아경의 도취나 단순한 명상과는 다르다.

禪적 상상력<sup>33)</sup>에서 靜觀의 위상은 선적 담론이 예술로 전이되는 과정에서 발현되는 외관이라 할 수 있는데, 외부를 볼 수 없는 눈법은 내부로 침잠하여 정관의 눈이 되기 때문이다. 근본적으로 정관은 '바라봄'의 생생한 체험을 수용하기 위해서 그 전제로 '텅빔'을 요구한다.<sup>34)</sup> '텅빔'은 일종의 몰입<sup>35)</sup>이며, 주체와 대상 간의 이질성 때문에 발생된 거리를 삭제하는 행위이다.

33) 선적 상상력은 세 가지 위상으로 나누어진다. 그것은 ①선의 원리를 우의적 전달 방식으로 전언화하는 위상으로서 '본성의 현현에 대한 이해', ②오도(悟道)의 폭발적 순간에 방출되는 선언적 담론의 위상으로서 '종교적 깨달음을 획득한 존재의 발언', ③선적 靜觀의 경지를 드러내는 위상으로서 '간접화된 사고'와 '불교 존재론의 아우라'이다. 유암하, 「문학적 상상력과 선적 상상력」, 『현대문화과 선시』, 불지사, 1992, pp. 184~202.

34) 김현, 「바라봄과 텅빔」, 『상징주의 문학론』, 민음사, 1982.

35) "육체의 텅 빔을 경험하기 위해서는 먼저 명상 속에서 자기 몸의 모든 구멍을 이용하여 육체의 텅 빔을 느껴라. ... 몸 안에 있는 모든 것이 공간이라고 생각하고, 공간을 넘어 이러한 생각을 전개시키면 보다 미묘한 텅 빔을 느끼게 된다. 그 다음 단계는 최고의 영혼을 생각함으로써 스스로가 하나의 영혼이라는 감각마저 제거시키는 것이다. 그때 새장으로부터 나온 새처럼 육체에서 벗어난 영혼을

김구용 시에서 '눈 땀'의 경지는 선적인 경지로 승화된다. '깜깜한 바깥과/울음은 얼어붙었는데/창 너머 별은/거울 앞에 의자를 놓고/조용히 앉아 있었다.//나는 아무 생각도 않으려/약간 애를 쓰다가/없는 말씀을 찾은/한겨울의 꿈'에서 보듯이 이제 거울은 단일한 주체를 찾기 위한 도구가 아니다. '아무 생각도 않으려 애를 쓰는 것, 즉 욕망 없는 시각은 거울을 비우게 되고, 이러한 정관을 통한 쉼으로의 고요한 침잠을 통해 뜻밖의 깨달음, 즉 '없는 말씀(不立文字)'을 얻게 되는 것이다. 이러한 의식의 부재, 텅빔을 통한 깨달음의 경지는, '시란 종이를 놓고 쓰는 게 아니라 말이 떠오를 때까지 기다리는 것'이라고 하는 김구용이 시 창작 과정<sup>36)</sup>에서도 그대로 나타난다.

이와 같이 거울이 주체를 드러내지 않으려고 할 때, 거울이 단일성으로 향하지 않고 오히려 흐려지거나 조각으로 나뉘게 될 때 그것은 상상력의 강력한 동인이 된다.<sup>37)</sup>

말씀은 처음에 섬으로 나타난다./끝난 곳에서 뻗어나는 나뭇가지가/다음 말씀을 찾기가까지의/그 동안이 여정이었다.//거울은 하품을 한다./뚝을 스스로 지워버리면/다시 날개가 되어 날아오른다.//(…)//녹錄빛 귀를 기울이면/거울 안에서/피곤한 날개는 돌아온다./이리하여 말씀은/스스로를 부정하면서 생겨난다.(「거울을 보며」)

위의 시에서 '말씀', 즉 깨달음, 자기실현의 경지는 '처음에' 도달할 수 없는 고립된 '섬'이었다. 그것은 오직 언어를 통한 전달에 의해서만 다가갈 수

해방되는 것이다. 우리는 이것을 영원하고 불변하고 속성을 지니지 않은 최고의 영혼이라고 부르며, 실재를 파악하고 있는 현자는 그 최고의 영혼에 대한 지식을 해탈이라고 부른다." J. Campbell, 이진구 譯, 『신의 가면II-동양신화』, 까치, 1999, pp. 313~314.

- 36) "나 자신을 완전히 백지상태로 비워놓고 멍하니 있으면 말이 떠올라요. 그러면 한 줄을 쓰고 또 자신을 비우고 기다려요, 또 그 다음에 뭐라고 쓸까 하는 것만 남기고 나를 완전히 비웁니다. 다시 떠오를 때까지 기다리지 계속 못 씁니다. 시란 게 내 체험에 의하면 종이를 놓고 쓰는 게 아니라 말이 떠오를 때까지 기다리는 것이라 생각합니다." 김구용·김종철 대담, 「나의 文學, 나의 詩作法」, 『현대문학』, 1983, 2.
- 37) Sabine Melchior-Bonnet, *Histoire du Miroir*, 윤진 譯, 『거울의 역사』, 에코리브르, 2001, pp. 285~286.

있는 것<sup>38)</sup>처럼 여겨졌다. 그러나 거울을 보면서 자아는 스스로 '뚫'이라는 정확한 인식을 지워버림으로써, 흐릿한 의식의 세계('거울은 하품을 한다') 속에서 완전한 자기를 실현할 수 있음을 알게 된다. 이러한 해탈의 경지는 '다시 날개가 되어 날아오른다'는 말을 통해 표현되고 있다. 선의 상상력 속에서 깨달음을 얻자면 모든 생각의 길목을 차단해야 하고(妙悟要窮心路絕) 무의식에 통합되어 나가야 하는 것인데, '날아오르는 새'로 표현된 것이 바로 그러한 경지이다. 의식의 심층 영역에 숨은 특이한 인식 능력을 해방하고 거기에 '자기의 진상을 찾는 것이 禪적 탐구의 특징이라고 할 때, 위의 시는 그러한 선적 탐구의 면모를 보여준다고 하겠다. 그것은 인간 실존의 근원적 변모, 표층적 '자아(Ego)'로부터 심층적 '자기(Self)'로의 전환<sup>39)</sup>을 포함하는 것이다.

그런데 김구용에게 이러한 자기실현이란 단지 그러한 선적 깨달음과 명상의 차원만을 의미하는 것은 아니다. 「나비」라는 시에서 나비의 날개가 예술적 창작을 가능케 하는 무의식의 상상력이었듯이, 위의 시에서 '날개가 날아오른다'는 것 역시 예술적 자의식의 충족된 상태를 보여주는 것이다. 이러한 심층적 '자기' 실현의 경지에서 내부의 마음은 神性和 일치되고 있다.

관음은 나의 어머니, 내 내부에 계시니(…)관음은 모든 마음이기에 어느 실내의 저녁/노을에서나 음향에서나 우상을 보지 못한다./mind은 당신이 고뇌로써 꽃피우신 나의 실재에 있다.(…)석경石鏡 속에 피는 미소가 어떤 대상에서도 의미를 찾지 못할 때/나는 관음의 마음이 될 것이다(…)관음은 그의 본성이요(…) (『관음찬觀音讚 II』, 1957)

선은 마음의 문제이지, 일상 생활과 동떨어져 있는 초월이나 신비주의를 표방하고 있지는 않다.<sup>40)</sup> 인용시는 '자신의 본성을 즉각적으로 파지하면, 누

38) 프로이트에 따르면 '언어표상'이 개입됨으로써 내부의 사고 과정이 지각될 수 있다. '무의식'적 관념은 알려지지 않은 상태로 있는 어떤 자료에 대해 일어나는 것이고, 반면에 '전의식'적 관념은 거기에 덧붙여 '언어표상'과 관련을 맺는다. S. Freud, 「자아와 이드」, 앞의 책 참조.

39) 井筒俊彦, 『意味の深みへ』, 김동원 譯, 『동양철학의 심층분석』, 솔밭, 1991, p. 32(이원섭·최순열 엮음, 『현대문학과 선시』, p. 62에서 재인용)



구나 부처의 경지에 오를 수 있다(直指人心 見性成佛)는 선의 경지를 단적으로 보여준다. 관음은 인간의 일상생활 속에서 마음을 다스림으로써 찾아질 수 있는 본성인 것이다. 따라서 '백의관세음보살 像'과 '나'의 차이는 없게 된다. ('차이') 김구용의 일기에 나타난 '석가는 一切唯心造라 하였다. 그럼 신은 누구인가.(1946. (1))'라는 물음은 김구용 시에 있어서 '禪'이라는 것이 핵심적인 화두임을 암시한다.

이와 같이 김구용의 시는 분열되었던 자아상을 극복하고 자기 실현에 도달하기 위해 선의 상상력을 빌어 오고 있다. 이처럼 그의 시정신이 그 목표를 위해 언어를 과감히 버려야 하는 '불립문자 교외별전(不立文字 教外別傳)<sup>41)</sup>의 선의 경지로 나아가고 있다면, 전적으로 언어에 의존하고 있는 시와 시인의 존재의 난처함은 어떻게 극복될 수 있는지가 문제가 된다.

나무는 눈(眼)을 기쁘게 한다./가계의 거울·사진·장갑 등도 말을 얹으나/그는 광선과 距離에서/색·질·양에 만근자를 편다./그러하듯 침묵은 문을 열고 말쑤를 계시한다./벗님들에게/각등角燈 불 켜진 내부의 소리를 보이듯/꽃이 천원에서 인테 하듯/시인은 물보다 어려운 글자를 옮긴다.///참뜻을 듣기는 석사보다 쉬우나/언어로 표현하기는 아득하다./누구나 서로 미워하는 것/그 이하의 고통은 없고/누구나 서로 아끼는 것/그 이상의 즐거움은 없다./침묵은 도시의 골목마다/한밤에 울려 퍼지는 금빛 종소리로/떠오른다.(...)(『입맞춘 침묵』, 1958)

위의 시에서 김구용은 '침묵'을 긍정하고 있으며, 침묵을 통해 깨달은 참뜻은 '언어로 표현하기 아득하다'고 말하면서, 일상적 인식을 표현하는 언어

40) 이에 대해서는, 鈴木大拙, 심재룡 譯, 『아홉마당으로 풀어쓴 禪』, 현음사, 1986, pp. 51~65.

41) 선이 언어를 전적으로 부정하는 것은 아니며, 긍정도 부정도 하지 않고 다만 이용할 뿐이다. 부정쪽에 주력한 것은 태동기의 시대적 역사적 상황 탓이 크다. 선은 특정한 교학 체계에 의존하지 않고, 오직 스승과 제자 사이의 직접적 만남을 통해 전승되었다. 선의 공식적 역사는 "교조인 석가께서 어느 날 그동안의 장광설을 부정하고 말없이 꽃을 들어 자신의 진정한 가르침(正法眼藏)을 가섭에게 부촉(咐囑)했다"고 기록하고 있다. 이러한 교외별전(教外別傳)의 진리가 달마에 이르러 중국으로 건너오면서 중국 선의 역사가 시작되었다고 한다. 이는 물론 허구이다. 한형조 역주, 『무문관, 혹은 "너는 누구냐"』, 여시아문, 1999, pp. 148~149.

의 무용함을 드러낸다. 따라서 시쓰기는 ‘어려운 글자’를 읊기는 행위가 된다. 여기서 전원에서 잉태하는 ‘꽃’은 석가가 말없이 꽃을 들어 행한 ‘정법안장(正法眼藏, 진정한 지혜의 눈)’의 가르침을 의미한다고 볼 수 있다. 이처럼 김구용이 선적인 깨달음을 통해 진정으로 詩禪一致의 경지로 나아가고자 한 것이라면 시는 더 이상 존재할 곳이 없게 된다. 그러나 시인이 부처가 되고자 하는 것도 부처가 시인이 되는 것도 아니라고 할 때, 선은 사물의 이치에 접근하는 방식으로서만 시에 유효하다고 할 것이다. 시에서는 직관의 순간이 언어의 옷을 입고 모습을 드러내는 것이다. 따라서 선시란 선사들의 종교적 행위의 소산물일 뿐이며, 그것은 불교의 교의적 표현의 절묘한 상징성을 가짐으로써 시에 있어 유용한 것이 될 수 있는 것이다. 김구용은 이러한 이치를 깨달았기에, 내부의 소리로 인식되는 眞言의 세계로 완전히 함몰되어 전적으로 종교로 나아가지 않고, 계속하여 『九曲』, 『頌百八』과 같은 본격적인 선의 상상력을 표현한 장시를 창작할 수 있었다고 본다. 따라서 김구용의 시에 나타난 예술가적 자기 실현으로서의 선적 상상력은 스스로 선재동자가 되어 그 행적을 읊은 장시 『九曲』과 귀가 먹게 되는 과정을 읊은 『頌百八』의 세계와 함께 논의되었을 때, 선명하게 드러날 수 있을 것이다.

## V. 결론

김구용의 시에서 자아의 분열 양상과 그 분열을 극복하고 통합된 자아상을 추구하고자 하는 시도는 예술적 자의식의 충족을 통한 ‘자기’ 실현의 과정을 통해 드러나고 있다. 그 과정에서 김구용은 자신을 바라보는 거울로서 禪적 상상력을 차용하고 있는데, 이러한 선의 상상력은 종교적인 경지로 완전히 함몰되지 않고 예술혼으로 나타나고 있다. 전기적인 측면을 고려하였을 때 김구용이 선의 상상력을 시에 도입하게 된 것은 그의 폭넓은 독서체험에서 비롯된 바 크다고 할 수 있다. 그런데 여기서 문제시되어야 할 점은 사상 자체의 깊이나, 시인의 철학적 깊이가 반드시 시의 깊이로까지 그대로 이어지는지는 않는다는 점이다. 달리 말하면, 난해성이 언제나 깊이를 보장하

지는 않는다는 말이다. 깊이는 현화적이고 관념적인 말을 사용하는 데서 나오는 것이 아니라 울림에서 나오는 것이기 때문이다. 김구용 시의 난점이 바로 여기에 있다. 즉 김구용이 관념어를 많이 사용하였다고 하더라도, 혹은 선적 상상력을 시 창작의 밑거름으로 사용하였다고 하더라도 그의 시가 반드시 울림을 지닌 시라고 말할 수는 없다. 이러한 김구용 시의 난점은 그대로 본고의 한계로 이어진다고 하겠다. 본고가 이 지점에 대해 명확한 판단을 내릴 수는 없지만, 김구용 시에 나타난 독특한 시도들은 그의 시에 대한 다양한 접근을 요하기에 충분하다고 판단된다.

## 참고문헌

### 1. 기본자료

- 『詩 - 김구용 문학 전집 1 시집』, 솔, 2000.  
『丘庸日記 - 김구용 문학 전집 5 일기』, 솔, 2000.  
『因緣 - 김구용 문학 전집 6 산문집』, 솔, 2000.

### 2. 참고자료

- 김현, 「바라봄과 텅빔」, 『상징주의 문학론』, 민음사, 1982.  
안동립 역주, 『장자』, 현암사, 1998.  
유임하, 「문학적 상상력과 선적 상상력」, 『현대문학과 선시』, 불지사, 1992.  
이부영, 『그림자』, 한길사, 1999.  
한형조 역주, 『무문관, 혹은 “너는 누구냐”』, 여시아문, 1999.  
Bachelard, G., *L'eau et les rêves*, 이가림 譯, 『물과 꿈』, 문예출판사, 1980.  
Béguin, A., *L'âme romantique et le rêve*, 이상해 譯, 『낭만적 영혼과 꿈』, 문학동네, 2001.  
Campbell, J., 이진구 譯, 『신의 가면II-동양신화』, 까치, 1999.  
Eliade, M., *Image et Symbole*, 이재실 譯, 『이미지와 상징』, 까치, 1998.  
Freud, S., 윤회기 譯, 『무의식에 관하여』, 열린책들, 1997.  
\_\_\_\_\_, 박찬부 譯, 『쾌락원칙을 넘어서』, 열린책들, 1997.  
Melchior-Bonnet, S., *Histoire du Miroir*, 윤진 譯, 『거울의 역사』, 에코리브르, 2001.  
Nietzsche, F., 황문수 譯, 『짜라투스트라는 이렇게 말했다』, 문예출판사, 1975.  
Poulet, G., 조한경 譯, 『비평과 의식』, 탐구당, 1990.  
Rorty, R., *Philosophy and the Mirror of Nature*, 박지수 譯, 『철학과 자연의 거울』, 까치, 1998.  
Watts, A., 박소예 譯, 『마야로부터의 해방』, 청·하, 1992.  
鈴木大拙, 심재룡 譯, 『이훙마당으로 풀이쓴 禪』, 현음사, 1986.