

意識批評의 概念과 適用方法 試論

李 起 哲

〈內 容〉

- | | |
|--|----------------------|
| 1. 序 論 | 2.2. 의식비평의 적용방법 |
| 2. 本 論 | 2.3. 적용의 실제 |
| 2.1. 의식비평의 개념 | 2.3.1. 피와 죽음의 表象세계 |
| 2.1.1. 테마비평 (critics of Thematic) | 2.3.2. 밝음과 어둠의 의식지향성 |
| 2.1.2. 의식비평 (critics of consciousness) | 3. 남은 문제 |

1. 序 論

意識批評(critics of consciousness)이란 용어는 아직도 우리 나라에서는 생소한 비평용어이다. 이 비평 방법과 용어가 생소한 것은 우리의 비평에서나 文學研究에서 아직 이 방법이 일반화 될만큼 사용되지 않은 이유와 함께 이 방법이 歐美 작곡에서도 그렇게 오랜 연구의 연원을 갖고 있지 않고, 또한 이 비평 방법의 명칭 역시 매우 다양하게 사용되고 있으며, 그 명칭의 차이는 방법론의 약간씩의 차이까지도 포함하고 있다는 등의 이유를 배제하지 못하고 있는 실정이 두루 포함된다. 그러나 이 비평 방법이 일반화되지 못하고 있는 더욱 큰 이유 중의 하나는, 오랜 세월동안 文學研究方法으로 채택되어 그 명위를 떨쳤던 舊批評들—이른바 傳記의 批評 實證批評 등의 傳統批評(생트 비브, 테에느, 랑송류의)이나, 新批評 중에서도 러시아 쪽의 形式主義批評이나 미국 쪽의 신비평(New-critics), 프랑스 쪽의 구조주의비평 같은 비평 방법들이 논리적이고 체계적이며 분석적인 객관화에 이바지한 점이 커서 과학적이고 명료한 결론에 도달하려는 경향을 강하게 지녔던 데 비해, 의식비평은 그보다는 훨씬 주관적이고 비과학적 심리적인 비평방법이기 때문에 명료한 결론에 이르기가 어렵다는 이유가 강하게 작용하고 있는 듯하다. 이러한 難點을 안고 있는 이 비평 방법의 적용이 그래도 그간 우리 문학연구나 비평계에서 켜 드물고 조심스럽게 시도되어 온 것은⁽¹⁾ 분석비평

(1) 여기에 해당할 수 있는 작업들은 대체로 다음과 같은 논문들이다.

이나 구조주의 비평들이 일세를 풍미했던 데 비하면 극히 미약한 것이긴 하나 우리 문학의 연구나 비평계를 매마르고 경직되게 하지 않으려는 소수인들의 의식적인 노력의 소산이라 할 수 있을 것이다. 그러나 지금까지의 이러한 소수인들의 노력은 그들이 너무도 신중하고 조심스런 나머지 본격적인 의식비평의 단계에 올라서지 못하고 그 일단만을 詩의 해석에 적용해 보려는 시도에 머물러 있었고, 의식비평의 연원이나 다양한 발전 단계 또는 그 개념들을 밝히지 않았기 때문에, 과연 그러한 몇몇의 우리 詩에의 의식비평의 시도가 옳은 것인지 그른 것인지조차 알 수가 없어, 그러지 않아도 막연함을 면키 어려운 이 주관적인 비평 방법을 더욱 애매하고 막연하게 했다고 할 수 있다. 사실, 의식비평을 본격적으로 제기한 研究者들—이를테면, 조르즈 풀레의 「인간적 시간 연구」(Studies in Human time) 또는 한스 마이 어호프의 「문학과 시간」(Time in Literature) 등을 읽어도 그런 막연한 느낌은 쉽게 씻을 수 없는 것은 사실인데, 이는 이 비평방법이 실존주의나 현상학, 심리학이나 정신 분석학들과 깊은 관련을 가졌기 때문이며, 이러한 추상적이거나 막연함을 별도의 명확한 입론으로 척결해 내지 않고 그대로 사용한다는 것은 발상지에서도 비롯된 막연함을 우리 文學에까지 전가시키는 二重의 어려움과 난해함을 초래하게 될 것은 당연하다. 따라서 본고는 연원지에서의 방법과 정신에 약간의 차이가 있다 하더라도, 그 적용을 좀더 實體가 드러나 보이고 이해가 명료하게 되도록 시도해 볼 것이고, 그러기 위해서는 구조주의적 체계와 분석주의적 통계방법을 아울러 결합 수밖에 없음을 말해야 하겠고 아울러 그 적용이 가능한 것인지 아닌지를 이해하기 위해서 의식비평과 여기에 적용되는 다른비평 방법들과의 관련 양상 그 개념들을 먼저 서술검토할 것이다. 그러므로 본고는 아직도 이 비평방법을 사용함에 있어 시험적인 단계를 넘어섰다고 장담하는 것을 보류해 두고 계속적인 고찰을 하도록 여유를 두려고 하며 기회 있는대로 그러한 미비점을 보완해 나가려고 한다.

宋 鐵：바슈라르詩學과 物質의 想像力，文學評論，一潮閣，1969.

李在鎭：李箱文學의 時間意識(한국문학의 전통과 변혁)，西江大 人文科學研究所，1976.

申東旭：金永郎의 슬픔과 詩，현상과 인식，1977 겨울호.

許米子：韓國女流詩文學研究，檀國大 大學院，박사학위논문，1979.

崔東鎭：尹東柱 詩의 의식현상，現代文學，통권 300호.

〃：韓國現代詩에 나타난 詩의 心象과 意識의 研究，高대 박사학위논문，1981.

柳時鏞：李箱과 尹東柱 詩에 나타난 自我實現의 문제，영남大 석사학위논문，1978

金鎮國：세의 飛翔—그 存在論의 歡悅，文學現象學의 이론과 실제 明進社 외 郭光秀，김현의 바슈라르연구 등 일련의 글들이 이에 속한다.

2. 本 論

2.1. 意識批評의 概念

의식비평의 명칭은 유일하게 의식비평이라고만 명명되어 온 것이 아니다. 의식비평 테마비평 정신분석학적 비평 심리비평 이미지비평 등의 명칭이 비평가들의 국적과 비평태도에 따라 동일하게 불리어지기도 하고 다르게 불리어지기도 한 것이다. 대체로 이 비평들은 시간적 선후관계에 있어서 긴밀한 순서를 밟고 있는 것 같기도 하지만 엄격하게 시대구분을 할 수 있을 정도는 아니며 지역적 차이도 프랑스 스위스 미국 외에는 더 상론을 요할 정도로 발전된 것은 아니다. 그런 몇 가지를 감안하면서 이 비평의 명칭 의미연원 그리고 비평가들을 정리해 보면 대개 다음과 같이 된다.

2.1.1. 테마비평(critics of Thematic)

테마는 주제라고 풀이된다. 테마비평을 흔히 주제비평이라고도 하지만 주제비평이라 하면 주제론 즉 테마톨로지(Thematologie)와의 구별이 애매해지기 때문에 그저 테마비평이라 함이 좋을 듯하다. 테마톨로지는 각각 상이한 시대나 상이한 作品群에서 한 가지의 주제(예를 들면 꽃 물 술 바람 등)가 어떻게 변용되어 나타나느냐 하는 것은 살피는 작업이지만, 테마비평은 상이한 시대나 상이한 작품에서가 아니라 동일한 작가 동일한 작품에서도 하나의 주제나 심상이 어떻게 표현되어 나타났느냐를 따진다. 즉 한 작가의 텍스트(作品)에서 그가 취급했을 주제나 또는 그 작가의 글의 웅만한 의식 속에 되풀이 되면서 나타나는 관심사를 추려내기는 하되 다만 그것을 도식적 산술적으로 추려내는 게 아니라 정신분석학적 심리적 이미지의 집중도와 관련시키면서 집념의 유기적 그물을 밝혀내는 것이다. 그러니까 이 집념의 유기적 그물은 무의식적 탐구일 수도 있지만 무의식보다는 의식적, 의식적이라고만 단순히 말하기 보다는 의식과 前의식 또는 의식과 무의식의 원충지대와 같은 영역의 탐구라 하던 좋을 것이다.

테마비평이 정신분석학이나 일군의 이미지의 추출에 깊은 관련을 가지는 한 이는 정신분석학적 또는 심리비평이나 이미지비평과 전혀 별개의 것이 아님은 처음부터 노정된 것인데, 여기에서 테마비평의 창시자라 할 수 있는 베베르(J. P. Weber)와 정신분석학적 또는 심리비평 쪽의 모롱(ch. Mauron), 이미지의 현상학 또는 이미지비평 쪽이라 할 수 있는 바슐라르(G. Bachelard)와의 관계를 선명하게 구분지어 이야기 하기는 힘들다. 그러나

대체로 이들의 차이를 간략하게 요약한다면 다음과 같이 될수 있을 것이다.

테마비평 쪽의 베베르는, 한 작품과 작가의 관심도의 측정을 위해서 작가의 어린 시절의 한 사건이나 상황이 한 작품 속에 어떻게 반영되어 있는가를 찾아내려 한다. 그러한 사건이나 상황의 반응을 찾아내기 위해서는 어린 시절의 일기 편지 전기 같은 것을 구하면 좋다고 생각한다. 한 작품에서 꾀 빈도가 높은 말이나 이미지가 중첩되어 있다면, 그리고 말이나 이미지가 중첩되어 있지는 않다고 하더라도 그 말이 다른 어휘들에 비해 이미지나 충격의 파장이 짙고 큰 것이라면 그것은 그 작품에서 얻어낼 수 있는 심리적 흔적 또는 그 작품을 테마비평에서 취급할 수 있는 단서와 가설이 마련되는 것으로 보아도 좋다는 것이다. 이 비평이 프로이트나 융의 정신분석학이나 집단무의식적 영역과 다른 것은, 프로이트나 융처럼 보편적이고 일반적인 심리적 복합(complex)에 이 비평은 관심하지 않고 오히려 개인적 테마들의 확장된 영역에 관심한다는 점이다. 예를 들면, 별뿔별이 떨어지는 광경이나 그런 심상을 작품에서 대할 때, 일반 사람들에게는 대체적으로 아름다운 여름 밤의 느티나무 아래에서의 꿈을 연상한다거나 반딧불을 쫓아내버리는 더 큰 반딧불과 같은, 또는 하늘의 크다란 보석이 떨어지는 심상에 젖어 있다면, 특수한 경험을 가진 한 사람에게는 그 별뿔별이 자기의 아버지가 죽은 일과 결부될 수도 있다. 그리하여 별뿔별이 작품 속에서 계속 죽음의 심상을 떠올리는 것으로 환치되어 있다면, 그것은 그 작가(시인)의 개인적 테마 또는 개인적 神話를 형성하는 것이며 이는 그 작가 개인의 심적 트라우마(Trauma, 상흔)⁽²⁾를 보여주는 것이다. 그러니까 베베르의 테마비평의 경우는 이같은 개인적 테마형성의 동기와 그 열개를 찾아내려는 작업에까지 미치는 것이다. 특히 이러한 심적 상흔을 작품의 동기나 테마로 등장시키기 위해서는 한 작가의 성인이 된 이후의 경험 또는 합리적 사고나 理性이 지배한 이후의 시절 보다는, 그렇지 못한 어릴적의 경험이나 추억들이 주요한 것이라 보는데, 이는 베베르 및 테마비평가들이 자주 사용했던 <사실들>과 <관계들>의 풀이에서도 드러난다. <사실들과 관계들>—즉, 집요하고 엄밀히 비자의적인 이마주들의 聯合網 또는 群集(groupments)을 작품 속에서의 이미지의 중첩에 의한 측정에서 추출하며, 그것을 심리적 또는 정신분석적 측면으로 분석하는 것이다. 이때 작품의 분석으로 얻어지는 결과들은 그것이 공소한 것이 되지 않기 위해 곧 그 작가의 傳記의 자료들과 비교되면서 확인되면 좋다는 것이다.⁽³⁾

(2) 싹트프르트의 <말>에 나타나는 말로 마음 속의 상처의 흔적을 이룬다.

(3) 金鵬九, 현대비평의 계보와 문헌선, 현대비평의 이론, 홍성사, 1979. pp. 229 ~ 240 Passim

대체로 테마의 형성은 한 작품이나 또는 일련의 작품群에서 어떤 정황이 집요하게 등장하거나 어떤 구조가 빈번한 것이면 가능하다고 볼 수 있다. 다시 말하면 테마의 형성은 ① 말의 반복 ②대상(물질적)의 반복 ③ 형태의 반복 ④ 구조의 반복 ⑤ 정황(분위기)의 반복 ⑥ 이미지의 반복 등을 동칭한다 하겠는데, 그렇다고 반드시 그것들의 수의 빈도만을 가지고 테마 형성을 문제 삼는 것은 아니다. 물론 두번 반복되는 어휘나 형태는 한번만 나오는 그것보다는 테마 형성의 기여도가 큰 것은 사실이지만, 전적으로 테마 형성의 관건이 여기에만 매여있는 것은 아니라는 것이다. 베베르는 양적인 것은 전혀 문제가 되지 않는다⁽⁴⁾라고 말한 바 있지만 그러나 그의 이론들에서 보이는 것으로는 양적인 문제도 전혀 도외시한 것 같지는 않다. 그러나 이는 양적인 것보다는 확실히 특이하거나 강렬한 어떤 심적 상흔에 집요하게 달라붙거나 강한 파장을 일으키는 그런 이미지나 어휘나 정황에 더욱 애착을 갖는 것은 사실이다. 그러기에 베베르는 테마와 모티브를 구별하지 않으면 안된다고 경고하고 있다. 그에 의하면 모티브라는 말은 한 작가의 작품 속에서 끈질기게 나오는 모든 언어학적 요소를 말하는데 이는 외부적 어휘의 현상을 말한다고 한다. 그러니까 어휘의 빈도만에 얽매이는 것은 테마라기보다는 모티브에 가까운 것으로 이해하면 된다. 테마란 그러므로 이러한 모티브에서 상징의 형태를 띠고 나타나는 내부의 질서 같은 것을 말하는 데, 이를 그는 二次的 어휘현상⁽⁵⁾이라고 부르고 있다. 그러니까 이는 작품 속에 등장하고 있는 순수 어휘적 사실에만 치중하는 게 아니라, 그 어휘의 뒤에 숨어있는 내부적 질서, 그 어휘가 풍겨주는 상징적·심리적 파장까지를 들여다 보아야 한다는 것이다. 단순한 기호로서의 언어는 그것이 의미할 수 있는 영역은 너무도 좁은 것이고 그 어휘 뒤에 비쳐지고 있는 내부적 질서나 상징의 형태까지를 다 담아서 보여주기엔 너무도 부족하다. 그러질레비트겐슈타인은, 만약 언어가 그것이 표현하고자 하는 존재와 다르지 않으면 그 언어는 아무것도 의미할 수 없는 언어 즉 언어 아닌 언어로 끝나게 된다. 어떤 언어도 그것이 표현하는 존재와 같을 수는 없을 뿐만 아니라 같아서는 안된다고 하면서, 사실 말로 표현할 수 없는 것들이 있다. 그러한 것들은 스스로 나타내 보인다. 신비적이란 바로 그런 것을 두고 말한다⁽⁶⁾라고 했던 것이다.

말라르메의 시에서 <새>라는 어휘가 자주 등장했다 해도 새는 다만 모티

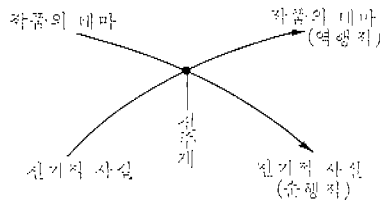
(4) J.P. 베베르, 데마비평의 원리, 현대비평의 혁명, 김현 역, 홍성사, p. 70

(5) 앞 책, p. 59.

(6) 朴興波, 現象學과 分析哲學, 一潮閣, 서울, 1977 pp. 133~197 passim

브에 불과한 것이고 이 때의 테마는 오히려 새가 아니라 죽은 새가 되어 <죽음>이라는 실상이 더 크게 작용된다고 보며, 발레리의 시에서 액체의 요소 죽음 새 등과 특히 백조에 관한 어휘의 빈도가 높은 것을 우연에만 맡길 수는 없는 것이며 이같은 어휘들이 모티브가 되어 있다면 거기엔 발레리가 물속 또는 물가에서 놀다가 물에 빠진 어린 시절의 추억이 스며있거나 죽음이 라고 하는 강박관념이 그를 항상 지배하고 있었기 때문이라는 것인데, 이때의 지배적 강박관념이 테마가 된다는 것이다.⁽⁷⁾ 발레리의 시에서 바다 위를 걸어가는 비둘기의 이미지는 地上의 새가 끝결 위를 걸어가는 것이 아니라 그것은 어린애가 바다 위를 걸어가는(어린애가 바다 위를 걸어갈 수 없으므로 사실은 흰옷 입은 어린애가 물 속에 빠져 잠시 물 위로 떠오르는 이미지의 다른 표현이다) 실상이다.

그러니까 이와 같이 한 작품의 모티브를 보고 그것이 이루어지기까지의 과정을 유년시절의 추억과 같은 전기적 사실을 들추어 내어 테마를 분석해 보려는 방법을 순행적 주제 분석(analyse Thematic Progressive)이라 하며, 전기적 사실을 먼저 갖추어 놓거나 유년시절을 잘 알고 있는 어떤 증언으로부터 작품의 테마를 분석 해명하려 하는 것을 역행적 주제 분석(analyse Thematic regressive)⁽⁸⁾이라 하는데 이는 결과적으로 같은 결론에 도달하고자 하는 다른 길이라 할 수 있는 방법들인데 도시하면 다음과 같이 될 수 있다.



정신분석적 비평 또는 심리비평은 주로 모통의 비평 방법을 두고 말하는 것이다. 그러나 모통의 비평 방법을 프로이트류의 정신분석학과 구별하기 위해서는 일단 정신분석적 비평이라는 용어 대신에 심리비평이라는 말로 통일하는 것이 좋을 듯하다. 사실 프로이트의 정신분석은, 정신분석 무의식 꿈과 같은 여러 기재를 동원한 의학적 측면의 출발이 위주였는데 비해 모통의 그것은 문학작품의 심리적 분석과 해명에 기여하려는 것이 처음부터의

(7) J. P. 베베르, 앞 책 같은 글, p. 65.

(8) 순행·역행적 주제분석, J. P. 베베르, 앞 책 같은 글, p. 71.

목표였기 때문이다. 모퉁에 의하면 시에 있어서의 각 이미지는 그 자체로서가 아니라 다른 이미지들과의 연결상태 아래서 무의식적 관련과 의미를 나타낸다. 그리하여 이러한 이론에 따라 그는 덴마크의 소설가 헨센의 증편소설 〈그라비다〉의 몇몇 작가의 난해한 작품을 분석해 냈다. 특히 그는 프랑스의 가장 난해한 시인의 한 사람인 말라르메를 연구하는 증 말라르메의 여러 시 작품 가운데 그것들의 의식적인 구조에 관계없이 존재하는 공통점의 몇 면들을 발견했다. 그것은 이른바 重複法(superposition)이라 불리는 것인데, 이 중복법은 각 시행에서 몇몇 어휘들이 별개로 쓰여지긴 했지만 거기에 쓰여진 어휘들은 의식이나 무의식을 통한 내적인 일관성 통일성으로 묶여질 수 있다는 것이다. 이를테면 「자살」 「재난」 「태장」이라는 어휘들은 「죽음」이라는 공통분모에 묶일 수 있다는 것이다. 모퉁이 이러한 중복법을 사용하여 작품을 해명할 때 얻어진 결과를 대별하면 다음과 같다.

① 중복법의 결과 얻어진 이미지의 구조를 聯想組織 혹은 強迫的 메타퍼라 부른다.

② 이렇게 나타난 여러개의 연상조직은 또 그들대로 서로 어울어져 별지 않아 어떤 극적 상황을 보여주는데, 극적 상황은 한 작품에서 다른 작품으로 넘어가면서 동적인 변화를 나타내나 그 原型은 한결 같다. 이 극적 상황의 원형을 모퉁은 個人的 神話(myth of personal)라 부른다.

③ 개인적 신화를 형성하고 있는 연상조직이 무의식적인 한 개인적 신화 역시 무의식적인 의미를 지니는데, 이러한 개인적 신화와 그리고 그것이 구체적인 작품의 문맥에 따라 변화하는 소위 變樣構造를 각 작품의 제 발전 단계로 해석해야 한다.

④ 이상에서 얻어진 결과를 작가의 생애와 비교함으로써 그 확실성을 견고히 한다.⁽⁹⁾

그러나 이러한 비평 방법이 자칫하면 황당무계한 이론에 빠져버릴 위험성을 내포하고 있다는 일을 알아차리기는 너무 쉬운 것이고, 그러기 때문에 모퉁계의 심리비평 쪽에서도 각 작품의 연상을 조직적으로 파악하기 위해 연상조직, 이미지의 연합망으로써 통합 또는 체계화시키려 했고 거기 따라 이 비평 쪽에서 자주 등장하는 말이 카테고리 또는 圓環이라는 용어이다. 이 때의 카테고리란 시간과 공간을 가리킨다. 다시 말하면 작품의 이해나 해석을 무의식적인 측면에 맡겨 확산시키지 말고 그것을 어떤 카테고리 또는 圓環 같은 물질적 또는 제약적 모형을 가지고 대비해 보고 해석해 보자

(9) 郭光秀, 現今의 프랑스 文學批評, 世代 1973. 9月~11月호 중 9月호 pp.230~231의 요약.

는 것이다. 그것은 한 작품 내에서도 추출이 가능하며 한 작가의 여러 작품에서도 추출이 가능하다. 즉 한 작가의 어느 한 작품은 그것을 쓴 작가의 다른 작품과도 상관관계를 가지는 것이며 그것에서 이미지의 그들 또는 연상의 조직 또는 형태나 원환을 발견하려고 하는 방법인데, 이는 하나의 전체적인 조직으로서의 대상을 이루는 제 요소들 사이의 관련 양상을 구조라 명명할 때의 그 구조와 동일한 것이다. 그러니까 이 때의 모종의 심리비평도 또한 구조주의의 발상과 유사함을 도의시해서는 안되는 것이다. 다만 이들의 차이라면 구조주의의 구조는 형식만 있고 의미를 가지기 전의 구조인데 비해 심리비평의 〈의식구조의 구조〉는 의미를 가진 구조, 의미에 닿기 위해 형식에 접근하는 구조인 것이다. 카테고리화 원환에 비한 이해는 〈바람도 없는 공중에 수직의 파문을 내고 떨어지는 오동잎〉이나 〈타고 남은 재가 다시 기름이 됩니다〉 등의 〈알 수 없어요〉의 시행을 연상해 보는 것도 도움이 될 것이다. 즉 바람도 없는 공중에 수직의 파문을 내고 떨어지는 오동잎—은 공간의 형태, 타고 남은 재가 다시 기름이 된다는 것은 원환(동그라미)의 구조를 연상할 수 있음을 생각하면 될 것이다.

이미지비평 혹은 테마비평이라 불리어지는 또 하나의 비평방법은 바슐라르의 비평 태도를 말하는 것으로써 그의 비평 태도를 어떻게 불러도 좋으나 베베르나 모종의 그것과 구분하기 쉽게 하기 위해 일단 이미지비평이라 불러보면 어떨까 한다. 그의 4元素說도 萬物生成의 불교적 근원설보다는 이미지의 4원소(물, 불, 바람, 흙)와 더 가까운 것이다. 사실 테마비평의 주창자들인 조르즈 풀레, 장 스타로베크스키, 장 피에르 리샤르 등은 모두 바슐라르의 이미지 혹은 상상력 비평에서 그 방법을 이끌어 낸 사람들임으로 이미지비평과 테마비평은 그 방법의 근간은 다 같은 데 있는 것이다. 바슐라르의 原型(4원소설)도 웅한데서 빌어 온 용어이고 바슐라르를 상상적 낙관주의자로 만들었던 그 상상력도 결국 용의 무의식에 접근되어 있는 것이기 때문에 현상논리는 다르다 하더라도 바슐라르의 이미지비평은 용 계열의 집단 무의식과 근원적인 분리가 어려운 것이다. 그러나 그러한 가운데서 바슐라르의 특징을 가장 간명하게 떼어 내어서 파악하기 위해서는 그의 이미지에 관한 이론과 방법을 보는 것이 좋을 것이다. 사실 바슐라르가 〈空間의 詩學〉을 쓸 때 출품 이미지들은 모두 孤立되어 나타난다고 생각했고 시인의 본업은 그러한 이미지들을 연결하는 것이 과업이라 생각했으며⁽¹⁰⁾ 작크 로

(10) 엘렌즈 튀제(Hélène Tuzet) 바슐라르에 의해 열린 문학비평의 길들, 金鵬九 알 책 pp. 140~141.

제는 작품은 인간의 한 이마쥬⁽¹¹⁾라고 생각했던 것이다. 그러나 바슐라르가 말하는 이미지는 우리가 일견해서 알 수 있는 회화의 이미지 보다는 훨씬 복잡하고 미묘하며 그것은 시각적인 것이 아니라 언어적인 것이다. 회화 이미지는 물질적 제약을 받고 있는 꽤 제한적인 것이지만 시의 이미지는 언어적 이미지가기 때문에 훨씬 자유롭고 광대한 이미지다. 시적 이미지는 근본적으로 原型에 충실한 이미지가 아니라 본질적으로 變容의인 것이며 이미지가 상상력을 결정하는 것이 아니라 상상력이 이미지를 결정하는 것⁽¹²⁾이기 때문에 일목요연한 파악은 어려운 것이다.

회화 이미지가 외부적 表象이라는 한 이미지로서 物理的 차원을 가지는 반면 언어에 의한 이미지는 물리적 차원에서 고찰되면 바로 그 순간부터 그것은 이미지가 아니라 단순한 기호로 나타난다. 다시 말하자면 언어에 의한 이미지는 이미지가 되기 위해서는 독자의 내부적 표상작용을 통해야, 즉 독자에 의해 상상되어야 하는 것이다. 상상한다는 것은 현실을 떠나는 것이며 새로운 삶을 향해 나아가는 것이다.⁽¹³⁾ 언어 이미지의 표상작용이 이같이 파악의 어려움을 던져주고 있고, 의식 상상력 무의식 이미지의 표상 작용 같은 추상적인 말들이 그대로 추상에 머물도록 내버려 두고는 테마비평으로서의 이미지비평은 손에 잡히는 것이 거의 없을 정도이다. 더우기 테마비평에서 의식이라는 말이 계속 사용될 때 우리의 정신 작용으로서의 의식과 무의식의 경계가 그렇게 요연하게 갈라지지 않듯, 의식을 문제 삼는 테마비평이 이미지의 증폭 관계나 연상의 그물이나 하는 말을 사용하는 것을 보면 이 이론은 그들이 한번도 표면으로는 내세운 바가 없는 쉬르 레알리즘과 전혀 무관한 것은 아닌 것으로 이해되고 또한 바슐라르가 그의 상상력과 시분석 대상으로 로트레아몽이라는 초현실주의 시인을 선택한 것도 이 양자의 어떤 관련을 생각케 한다. 그것은 비록 테마비평이 의식 쪽이고 쉬르 레알리즘이 무의식 쪽이라 해도 그렇다.

이상과 같은 추상성——의식 상상력 무의식 이미지의 표상 따위——에서 조금이라도 벗어나서 실체가 있는 명료하고 구체적인 시적 파악을 하기 위해서 몇 가지 설명적 조작을 그들은 시도하는데 그 설명적 조작이 바로 이미지 생성의 단계를 4등분하여 그 增幅關係를 설명하려는 것과, 소위 現象學的還元이라고 부르는 이미지의 삭제 원칙과 二元的 상충관계로서의 도식화이다.

(11) 자크·로제(Jacques Roger) 텍스트 읽기와 사상사, 김현 안역 p.165.

(12) 鄭光秀, 바슐라르와 想像의 美學, 바슐라르研究, 민음社, 서울 1976. p.77.

(13) 앞글 pp.25~28 passim.

먼저 이미지 생성의 4단계는

제1단계——대상의 실제적인 감각적 성질의 단순한 채택

제2.3단계——이미지화 할 수 있는 가능한 성질의 선택

제4단계——비현실적 상상적 성질의 세계 창조

와 같다.⁽¹⁴⁾

그러나 이 4단계의 이미지의 생성과 증폭관계는 이같은 1—2—3—4의 순행적 증폭일 수도 있고 1—4—3—2, 1—2—4—3 등의 병립적 증폭일 수도 있는 것이다. 말하자면 대상을 보고 다른 대상을 상상할 수도 있고 대상을 보기 전에 그 대상과 관계가 있을 어떤 상상을 먼저 할 수도 있다. 뿐만 아니라 이미지를 먼저 떠올리고 그 이미지와 관계 있는 다른 이미지를 계속 연합시킬 수도 있고 또는 어떤 잡연한 상상 속에서 공통요소를 지닌 이미지를 추출해 나갈 수도 있는 것이다.

이미지의 삭제 원칙은

제1단계——어떤 시에서 이미지의 여러 가치를 나열

제2단계——표상(표출)에 관계되지 않는 이미지를 삭제
하는 것과 같은 것이다.

다시 말하면 한 시에서 푸르다 바다 백조 하늘 들판 낙엽 호수 등의 이미지가 나열될 수 있다면 여기에서 이미지의 표상적 구조에 적합치 않은 것을 삭제한다는 것이다. 즉 백조와 낙엽은 이 표상적 구조에서는 관계가 소원함으로써 삭제해도 좋다는 것이다.

二元的 상충 관계의 도식화는, 이를테면 서로 二元的으로 반대되거나 상충되는 이미지를 양극으로 나누어 도식화하는 방법이다. 여기에는 上昇 : 下降, 운동 : 정지, 구원 : 파멸, 善 : 惡, 무거움 : 가벼움 등의 도식이 있을 수 있다. 더욱 이것이 구조화되기에 이르면,

투명성=순수성=가벼움→上昇

불투명성=비순수성=무거움→下降

운동=가벼움=바람→上昇

정지=무거움=흐린물→下降

으로 될 수 있다.

이 때의 이미지의 증폭관계 또는 삭제 상충 관계는, 하나의 향이 없으면 다른 하나의 향도 있을 수 없는 구성관계 대립관계이고(구원과 파멸, 선과 악은 하나의 향이 없으면 다른 하나는 무의미해진다) 또 이러한 현상학적

(14) 이는 윗글 p.71에 있는 공식이지만 이 글의 설명이나 용어가 불투명한 것이 많아 이해를 쉽게 하기 위해 필자가 다시 보완 수정한 것이다.

환원관계를 증폭이라고 명명한 사람이 구조주의자 질베르 뒤랑이라는 등의 점에서 많은 발상이 구조주의와 맥이 닿아 있다는 것을 다시 한번 짐작해 볼 수 있다.

이상에서 우리는, 테마비평 정신분석적 또는 심리비평 이미지비평이라고 달리 부르기도 하는 통칭 테마비평에 대해서 그 개요만을 보아 왔다. 테마비평은 객관적 분석주의 형식주의 실증주의에서 한 걸음 나아가 한 작품을 그 작품에 가장 가까운 한에 있어서 주관적 인격주의, 창작 심리와 연상관계의 추구, 도덕적 인간주의, 반형식주의를 목표로 하며, 발렌티노 훗설 샤르드르 게돌로 퐁티 등의 실존주의와 정신적 배경에 깊이 관련이 있다해도⁽¹⁵⁾ 다음과 같은 결점을 동시에 이해하지 않으면 올바른 이 비평방법의 전전은 많은 장애가 올 것이다.

첫째: 어떤 관념들이나 이미지들이 작품에 되풀이되면서 나타나서 테마성을 형성한다 해도 그것은——실제로 작품에 흥미를 느끼는 한에 있어서——인간의 무의식적 심리 현상으로 밝혀질 것이 아니라 그 작가의 문학적 이해 율리기적 선택에 의하여 밝혀져야 한다는 점이다.⁽¹⁶⁾

둘째: 테마비평은 <간략주의적>이라고까지는 하지 않더라도 번번이 사상을 단순화하는 경향이 있다. 테마비평의 주창자인 베베르도 테마비평이 객관적 진실(개개의 사실의 진실)을 표명하지 못하는 경우가 있다고 말한 적이 있다.⁽¹⁷⁾

세째: 테마론자들은 항상 텍스트를, 또는 문맥을 제 벗대로 취할 위험이 있다. 테마가 요구하는 것은 끊임없이 일반화하며 확대로 돌아가는 성질을 전혀 배제할 수 없어 어찌든 정신을 얼근히 취하게 할지도 모른다.⁽¹⁸⁾

네째: 테마란 작품에 나타난 작가의 그것이 아니고, 그것을 발판으로 삼은 비평가 자신의 테마가 되는 경향을 강하게 지니고 있는데 그렇다면 본래 작품에 가장 가까운 해석을 하자는 도덕적 인간주의 반형식주의를 표방한 이 비평은 오히려 작가와 작품보다는 비평가의 작위에 이질될 위험을 안고 있는 것이다.

이같은 테마비평을 문학연구의 방법론으로 사용하려 할 때 위와 같은 주

(15) 이러한 사실은 Sarah. N. Lawall의 Critics of Consciousness. Harvard university press 1968의 Preface(p.1~3)와 Introduction(p.1~17)을 참조할 것.

(16) 레이몽 피카르(L. Picard) 심리비평 혹은 새 속임수, 金鵬九 앞책 p.107.

(17) 장폴 베베르(J.P. Weber) 심리비평과 구비평, 김현 앞책을 통독할 것.

(18) 제랄드 앙트와네(Gèrald Antoine) 형태의 문제론과 주제의 문제론, 金鵬九 앞책 p.103.

의 사항을 인식하고 그런 결함을 충실히 보완하게 되면 이 방법은 여러가지의 지양적이고 발전적인 것이 될 수 있을 것이다.

2.1.2. 意識批評(critics of consciousness)

의식비평은 테마비평과 異名同曲의 것이다. 테마비평이란 용어가 프랑스 스위스 계통에서 불리어지는 이름이라면 의식비평이란 용어는 미국 쪽에서 불리어지는 이름이다. 우리가 테마비평가라고 일반적으로 부르는 베페르 바슐라르, 폴레(George Poulet), 리샤르(Jean Pierre Richard), 스타로빈스키(Jean starobinski) 등과 의식비평가라고 부르는 베귄(Albert Béguin), 블랑쇼(Maurice Blanchot), 힐리 밀러(J. Hillis Miller), 플레, 레이몽(Marcel Raymond), 리샤르, 루제(Jean Rousset), 로웰(Sarah Lawall) 등에서 특히 폴레 리샤르 스타로빈스키 같은 사람들이 함께 거론되는 것만 보아도 테마비평과 의식비평은 다른 것이 아님을 알 수 있다. 사라 로웰이 하바드대학에서 출간한 <의식비평 critics of consciousness>에 이 모든 사람의 이론이 실려 있고 이 중에서도 레이몬드 베귄 플레들 제네바 학파(The Geneva School), 리샤르, 스타로빈스키, 루제, 힐리 밀러를 후기 제네바 학파(The Later Geneva School)로 구분했지만, 이 중 미국 쪽의 힐리밀러와 나머지의 불어계통의 학자 비평가들이 한 학파를 형성하고 있는 것만 보아도 프랑스 스위스계의 테마비평과 미국 쪽의 의식비평은 동일한 것임을 알 수 있다.

의식비평이란 용어를 가장 먼저 쓴 사람은 조르조 플레이다. 제네바 학파에 있어서의 의식비평의 중심이 된 사상들은 전통비평의 정반대의 관에서 미국이나 영국에 급속히 인식되었다. 형식주의를 거부하며 문맥 위주의 연구를 거부하고 그들 대부분이 문학 작품을 유연하고 연상적으로 읽기를 권장하며 형식적 사고는 등한시 했다. 즉 주어진 문학 작품의 개개들을 결합하는 시각을 갖고자 그들은 노력했던 것이다. 문학 작품이란 행위이면서 경험 혹은 정신적 우주인 것이지만 단순한 사물이 아니라고 로웰은 말한다.⁽¹⁹⁾

이 비평 방법의 명칭만든 위에서 말한 테마비평 의식비평 외에 실존론적(existentic) 현상학적(phenomenistic) 발생학적(Genetic) 비평이라는 명칭으로 부르기도 했는데, 이는 이들 비평가 그룹들이 인간의 존재에 대한 각성과 이 각성으로 표현되는 문학을 중시하려는 태도에서 연유한 것이라 볼 수 있지만 본래부터 이 그룹들은 전문적 철학자가 아니기 때문에 자기들의 即時的인 비평 방법에 갖는 다른 명칭들로 불려서 이같이 다양한 용어가 쓰

(19) Sarah N Lawall, Ibid cf. inner paper

였던 것이다. 풀레는 이를 의식비평이라 부르기 전에 발생론적 비평이라 했고 테마비평이라 하기도 했다. 그러나 이러한 명칭의 근원은 모두 실존론과 관계가 있다. 실존론이란 이를테면 존재의 이론을 보통 포함하게 되고 현상학이란 인간의 환경에 대한 작성을 포함하며 발생론이란 작자의 경험으로부터 태어난 한 작품과 그 작품의 발생을 재경험하게 하는 것을 가르치고, 테마비평이란 의식의 모형으로서의 결합에 대한 지각의 테마를 설명하려는 것이며 실존론과 의식비평이란 문학 작품에 결합되어 있는 바의 인간의 지각을 덮고 있는 음영의 탐구에 관한 이해를 하자는 것이다. 결국 의식비평이란 긴밀한 인간 경험을 언어로 베껴 쓰는 것을 말한다. 그런 점에서 문학이란 작가의 지각을 사용하고 지각을 새롭게 훈련시키고 순수하게 문학을 묘사하는 일을 말한다. 작가란 문맥 내에서 자기의 경험을 점진적으로 형상화하며 사람의 모습으로 구체화하는 것이다.⁽²⁰⁾ 그러면서 의식비평이란 당대의 큰 이데올로기들 중의 하나에 문학이 연결될 수 있기를 희망하는 비평이다. 즉 이 비평은 〈의식의 비평〉이 아니면, 다른 의식에 말을 거는 한 의식을 중점적으로 찾아내려 한다. 이를 풀레는 다시 同化批評(Identification)이라 명명하기도 했는데⁽²¹⁾ 동화의 비평이란 同一化의 비평 다시 말하면 〈만남〉의 비평이다. 이 때 만남이란 나와 남과의 만남 작자와 독자의 만남 나와 사회와의 만남 사회와 이데올로기의 만남 등을 모두 포함한다. 의식비평이란 이처럼 고질된 비평이기를 거부하고 모든 작품의 대상이 되는 사상을 의식화시키고 그것을 현상학적으로 다시 풀이해 보려는 작업이다. 의식비평은 작가의 지각 상태를 관찰하기를 원하고 그의 지각의 모형이 작품에 어떻게 구체화되어 있는가를 찾아내기를 원하며 그러한 지각의 모형이 文面에 어떤 모양으로 형태지어져 있는가를 이해하기를 원한다. 그러기 때문에 우리는 이 비평에서 기술적 목적으로서 기술적 능력에 관한 주의를 그렇게 많이 기울일 필요는 없다. 의식비평이란 우리가 지금까지 접근해 온 것과는 다른 비평 방법이며 문학에 대한 새로운 이해 새로운 독서 태도를 요구한다.⁽²²⁾ 위에서 말한 것을 다시 二大別 하면, 의식비평이란 실존론과의 관계를 고려하지 않으면 안된다는 것과 현상학적 관계를 고려하지 않으면 안된다는 것이 된다.

의식비평과 실존론과의 관계는, 우선 의식비평이 실존론적 배경을 많이 응용한데 기인하고 있다. 그러나 이는 광의의 실존론의 이해를 요구하는 것

(20) Sarah N Lawall, Ibid cf Introduction

(21) 조르즈 풀레(George poulet) 同化의 비평, 金鵬九 알책 pp.7~24 참조.

(22) Sarah N Lawall, Ibid cf preface

이지 반드시 싸르뜨르 류의 실존주의적 개념에 묶이는 것은 아니다. 그러면서 이 비평은, 문학 작품을 하나의 행위(action)이며 경험이라고 주장한다. 그래서 이 비평가 그룹들은 바로크風이나 낭만주의 초현실주의 문학들에서 구체화된 反形態주의를 끌어들이는데, 이를테면 릴케 카프카 끌로델 슈페르비엘 엘뤼아르 등의 작품을 끌어 들이며 그것은 본노푸아의 말대로 가장 좋은 프랑스 비평은 의미를 분석하는 것이 아니라 의미를 정돈하는 것—임을 믿는다.⁽²³⁾ 위에서 말한 이 비평가 그룹들—레이몽, 데킨, 폴레, 리샤르, 볼랑쇼, 스타르방스키 등—의 태도는 정신적 역사주의의 일종으로서 문학에 의해 제공된 실존적 증거에 기초를 두고 있다. 그래서 이들은 오직 시만이 철학과 그리고 철학적 사고와 같은 차원에 있다는 하이데거의 말이나, 만약 언어가 그것이 표현하고자 하는 존재와 다르지 않다면 그 언어는 아무 것도 의미할 수 없는 언어, 즉 언어 아닌 언어로 끝나게 된다. 어떤 언어도 그것이 표현하는 존재와 같을 수는 없을 뿐만 아니라 같아서는 안된다는 비트겐슈타인 류의 철학에 상당히 많은 부분을 기대고 있다. 그러나 이 비평이 이러한 실존론과의 유사한 정신적 배경을 가지고 있다고는 하지만 처음부터 이들은 철학을 할려고 한 것이 아니었고 문학 작품을 해석하려하는 것이었기 때문에 실존론적 철학에 깊이 매몰되지는 않았다. 다시 말하면 이들은 존재와 본질을 탐구하려는 실존주의적 철학에 몰두한 것이 아니라 문학 작품에서 드러나는 또는 숨어있는 의식의 반영을 캐어보려는 것이었다. 그러므로 여기에서 자연히 문제가 되는 것은 현상학적 문제로 연결되는 것이다. 분석철학에서 문제가 되는 것이 언어 분석이라면 현상학에서 문제가 되는 것은 경험 서술이며 이 경험이 어떻게 작품에 의식적으로 반영되었는가 하는 것이다. 의식될 수 있는 존재는 의식될 수 없는 존재의 나타남, 다시 말해서 현상에 불과하다⁽²⁴⁾는 논리는 이를 보충해 줄 수 있을 것이다. 그리고 이 현상학이 의식과 관계되는 과정은, 칸트나 헤겔에 있어서의 현상이나 훗설이 말하는 현상은 다 같이 어떤 존재가 나타나는 것을 가리키지만, 전자의 경우, 현상은 시간과 공간이라는 외부적 존재요 후자에 있어서는 의식이라 부르는 내부적 존재임을⁽²⁵⁾ 상기하면 될 것이다. 그러니까 폴레가 말하는 의식의 개념은 훗설이 말하는 의식의 개념을 비평 용어에 끌어들이어 문학작업에 사용한 것임을 알 수 있고 훗설 하이데거, 메를로퐁티, 파술라르, 리샤르, 폴레 등의 의식의 개념은 모두 같은 근거에 준함을 알 수 있

(23) Ibid Preface.

(24) 朴異汶, 앞책 p. 12.

(25) 朴異汶 앞책 p. 14.

다. 내적 경험의 특수한 질은 작가의 작품에 의식적으로 반영된다⁽²⁶⁾는 말이나, 의식의 정서적 바탕이 작가의 모든 근원적 자료가 된다⁽²⁷⁾는 말이나, 비평의 표적은 외부적 모든 요소로부터 작가의 의식을 끌어 헤치고 참된 작가의 의식을 찾는 길⁽²⁸⁾이란 말은 다 그러한 뜻에서 생각해보면 될 것이다.

의식을 현상학적으로 설명하려 할 때, 특히 의식을 문학 작품과 작가의 의식의 관련 아에서 설명하려 할 때 자연히 한 방법으로 떠오르는 것이 意識의 指向性(Intentionalität)의 문제이다. 이 의식의 지향성 문제는 훗설과 그의 스승 발렌티노(Brention)의 학설인데, 이들에 따르면 의식은 반드시 무엇에 대한 의식이다. 대상을 갖지 않는, 대상을 찾지 않는, 대상을 잡으려고 의도하지 않는 의식은 생각할 수 없다. 나는 무엇인가를 보며 무엇인가를 느끼며 무엇인가를 생각한다. 그렇다면 의식은 죽은 것이 아니라 살아있는 것, 정적인 것이 아니라 동적인 것, 휴면 상태가 아니라 생성적인 것이다. 발렌티노에 의하면 의식은 마치 거울과 같이 어떤 외부에 있는 대상을 완전히 수동적으로 반영한다고 생각한다. 그러나 훗설에 오면 의식은 수동적인 것만이 아니라 능동적이며 다이내믹한 것이다. 의식은 항상 필연적으로 무엇을 지향하고 있다. 의식은 무엇에 대한 의식이지 그냥 정작한 고립적인 것이 아니다. 그래서 의식 지향성은 의식과 대상과를 유기적으로 맺는 메커니즘이 된다.⁽²⁹⁾ 훗설은 이같은 의식을 노에시스(Noesis)하라고 하고 대상을 노에마(Noema)라 했는데 이를 편외상 도식화하면 다음과 같은 도표가 될 수 있다. (도표참조)

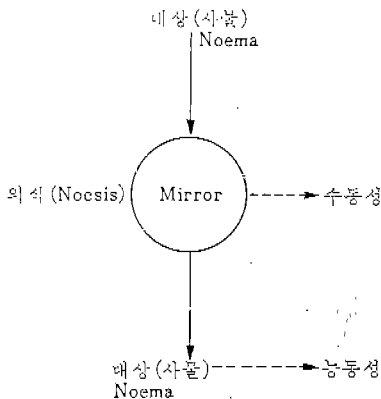
이 때 거울은 의식(Noesis)이다. 거울은 중심부에 있다. 그 거울을 중심으로 두고 상하좌우 어디에도 대상(Noema)이 있다. 거울의 상단의 화살표는 발렌티노적 의식의 설명이 되고 거울의 하단의 화살표는 훗설적 의식의 설명이 된다. 문학 작품에 반영된 인간의 의식은 단순히 사물의 비쳐 줄을 명상적으로 받아들이는 것만은 아니고 의식은 사물의 비쳐움을 받아들일 수도 있고 어떤 대상 또는 유사한 대상을 찾아 비쳐줄 수도 있다. 이 때 의식의 능동적인 비쳐같은 어떤 목표를 향하든 간에 유기성이 있기 마련인데 이

(26) J. Hillis Miller, The Geneva School, John k. Simon Modern French Criticism Chicago Univrssity 1972. p.290.

(27) ibid. p.290.

(28) ibid. p.290.

(29) 메를로龐티(Merleau-Ponty)는 이같은 주지주의와 경험주의를 다같이 배격한다. 그에 의하면 경험주의는 의식을 너무 수동적인 것으로 보고 주지주의는 의식의 활동성을 너무 강조하고 있다는 것이다. 따라서龐티의 저작에 대한 이론은 그가 말하는 경험주의와 주지주의를 조종하는 일종의 붕도적 입장을 취하며, 이것이 바로龐티철학의 야매성이 된다. (朴異汶 앞표 p.129 참조)



일관된 의식의 지향성을 유기적 관계로 찾아 나가는 길이 의식비평적 방법으로 작품을 해명해 보고자 하는 방법이 되는 것이다. 의식의 주체자도 작가(시인)이며 작품의 생산자도 작가(시인)라 할 때 의식과 작품과 작가를 함께 따지는 것은 불가분리의 것이 될 것이다. 이런 의식 현상을 특히 內向的 의식과 外向的 의식으로 대별하여 작품에 적용해 볼려고 한 예도 있지만⁽³⁰⁾ 이런 용어는 반드시 이에 얽매일 필요는 없을 것이고 對我的 의식과 對他的 의식, 시간 의식과 공간 의식 동등의 명명도 가능할 것이다.

2.2. 意識批評의 適用 方法

위와 같은 의식비평(또는 테마비평)의 개념을 알았다고 해도 아직 이러한 비평 방법을 문학 작품에 어떻게 어떠한 방법으로 적용할 수 있을가의 문제는 풀리지 않았다. 더우기 이 외래적 비평 태도를 우리 작품에 적용하기란 꽤 조심스러운 것이고, 또 이 비평 방법이 형식주의 비평들과는 달라 명쾌하게 분석되거나 객관적 질서 속에 묶여지지도 않기 때문에 그 어려움은 배가된다. 그러나 이는 명쾌하고 객관적인 분석으로 작품의 뼈대만 추려주고 많은 세부의 아름다움, 또는 창작의 여러 심리적 의식적 단계를 몰각해버리는 위험을 면할 수 있다는 장점이 있는 방법이니만치 이 비평 방법은 그만큼 유익한 비평 방법이 될 수도 있다는 점이 위안일 수 있는 것이다. 여기서는 時間 문제, 意識의 지향성 문제보다 이미지의 연합망과 이미지의 삭제·중복 관계, 그리고 이미지의 原型과 變樣構造에서 그 방법을 찾아볼까 한다. 그러니까 이는 모름 계열의 심리비평적 방법과 바슐라르 계열의 이미지비평

(30) 崔東鎬, 尹東柱 詩의 意識現象, 現代文學 통권 300호.

방법의 혼용으로 필자 자신이 가설로 세워보는 방법이라 하면 되겠다. 그 방법은 다음과 같다.

작품의 개별 이미지(작, 행, 편에서)			연상조직	개인적 신화
자살/죽음	재난/죽음	매장/죽음	→ 죽음(공통분모)	전쟁에서의 승리 (원형)
피/전투	살해/전투	폭풍우/전투	→ 전쟁(공통분모)	
정파리/승리	불꽃/승리	별빛/승리	→ 승리(공통분모)	
국기/평화	장미/평화	노을빛/평화	→ 평화(공통분모)	

클론 이 때의 ‘자살’이니 ‘피’ ‘국기’ 따위의 이미지는 우연히 나온 것이 아니고 그것이 이같이 등장하기 이전에 벌써 삭제의 과정을 거친 것이다. 이를테면 ‘어둠’ ‘칼’ ‘자살’ ‘늑쇠조각’ ‘우뢰’ ‘먹구름’ 등의 어휘나 이미지들에서 자살 이외의 다른 어휘나 이미지들이 모두 삭제되어 남은 것이 자살이고 ‘시뻘썸’ ‘노호’ ‘피’ ‘상흔’ ‘소총’ 따위에서도 피를 제외한 나머지가 삭제되어서 등장한 것이 ‘피’이다. 이같은 것은 더 많이 벌여 놓을 수도 있고 더 적게 축소될 수도 있지만 일단 이같은 원리에 의해 몇개의 항목이 전개된다. 이같이 전개된 작품의 개별 이미지에서 공통분모의 것만 추출한 것이 연상조직에 있는 이미지들이고 이 연상조직의 이미지들이 공통성으로 묶이는 것을 일단 원형이라 하면 이 원형이 그 작품과 관계되는 그 작가의 개인적 신화가 되는 것이다. 이 개인적 신화는 이후 작가의 생애에 관계되는 전기적 기록 등에서 확증을 이끌어 낼 수 있으면 더욱 좋은 것이 된다.

원형구조와 변양구조도 이와 마찬가지로.

원형구조



변양구조



와 같은 것인데 이는 다같이 어휘나 이미지의 원형 또는 연상조직에서의 핵심을 찾아서 그것이 개인적 신화의 형성에 어떻게 기여되는가를 볼려고 하는 것이며 원형구조와 변양구조는 결국 원형적 시점이냐 구형적 시점이냐는

차이 의엔 다룰 바가 없다. 물론 여기 등장한 이미지들도 삭제 과정을 거친 것이며 이 때 연상조직이나 원형구조에서 빈도가 높거나 그 어휘나 이미지의 파장이 큰 것은 결과적으로 그 작가의 의식 지향까지를 추출할 수 있어 이렇게 하면 한 작품이나 몇몇 작품 또는 많은 작품에서 한 작가(시인)의 창작의 의식이나 그 지향성 또는 그 작가의 심적 상흔이나 기쁨, 말이나 이미지에 대한 취향, 개인적 신화 등을 더 고찰할 수 있어 창작과정에서부터 그 작품의 완성된 후의 미적 향수까지 가능하며 작가와 독자 또는 작가와 사회, 작가와 시대, 작가와 이데올로기 등을 일정한 공감대 속에서 들여다볼 수 있다. 이것이 바로 만남의 비평, 同化의 비평의 영역이며 또한 이것이 의식비평의 한 방법이 될 수 있을 것이다.

2.3. 適用의 실제

앞 2.2 의식비평의 適用 方法에서 세워 본 가설을 따라 徐廷柱의 몇 작품에 그 방법을 실시해 적용해 보자. 이 때 적용할 수 있는 시인과 작품은 어느 시인이라도 관계는 없으나 일단 우리들에게 친근하게 알려진 시인과 작품이 좋을 듯하여 徐廷柱를 택한다. 먼저 徐廷柱의 초기시 두 편을 보자.

2.3.1. 피와 죽음의 表象 世界

靡香 薔薇의 위안길이다.

아름다운 배암……

을마나 크다란 슬픔으로 태여났기에 저리도 정그라운 몸동아리나

꽃다넝 같다.

너의 할아버지가 이보큰 꼬여내든 蓮瓣의 헛바닥이

소리 잃은 채 넝롱그리는 붉은 아가리로

푸른 하눈이다.……불어 뜰어라. 원통히 끌어 뜰어

달아나거라 저놈의 대가리 !

돌팔매를 쏘면서 쏘면서 靡香 芳草스길 저놈의 뒤를 따르는 것은

우리 할아버지의 안해가 이보라서 그러는게 아니라

石油 먹은 듯……石油 먹은 듯……가쁜 숨결이야

바늘에 꼬여 두물까부다 꽃다넝보단도 아름다운 빛……

크레오파트라와 피먹은 양 붉게 타오르는

고은 입설이다……숨여라 ! 배암.

우리 손베는 스물난 색시, 고양이같이 고흔 입설……숨여라 ! 배암.

花蛇⁽³¹⁾ 全文 (詩集 花蛇 수록)

밤이 깊으면 淑아 너를 생각한다.
 달레마늘같이 찢그만 淑아 너의 全身을
 남지 언저리 눈 언저리 코 언저리 허리 언저리
 키와 머리털과 모가지의 길이를
 그 속에서 울려 나오는 서러운 음성을.

 서러운 서러운 옛날말포 울음우는 한마리의 뼈뚜기새
 그 굳은 바위 속에 黃土밭 위에
 고이는 우물궂과 닳은 時計소리 時計의 마늘소리
 허문어진 들무더기 위에 어더니의 屍體 위에 부어오른 네 눈망을 위에
 빠안간 노을을 남기우며 해는 날마다 뺏다가는 떨어지고
 오직 한결 어둠만이 적시우는 너의 五臟六腑
 그리한 너의 空腹

 뒤편 솔밭의 소나무가지란
 거기 잠기는 누운단 새끼줄을 영기는 먹구름을 먹구름 먹구름 속에서
 내 이름字 부르는 소리를 꽃의 이름처럼 연거푸 연거푸 부르는 소리들
 혹은 그러헌 너의 絶命을

 혹은
 혹은
 혹은

 女子야 너 또한 쫓겨가는 사람의 딸 겹경 거북표의 고무신 짝 끄울고
 그 다 찢어진 고무신 짝을 끄울고
 역세꿀알 우겨진 峻嶺을 넘어가면
 하늘 밑에 길은 어디로나 있느니라

 그 많은 三等客車의 步行客의 火輪船의 모이는 곳
 木浦나 群山 등지 아무데거나
 그런데 있는 골목 골목의 수흐들
 커다란 建物과 버섯같은 人家를 불렀다 불끄는 모든 人家를.
 株式取引所란 公私立 金融組台 聖潔教堂을 미사의 종소리란 密買淫窟을
 모여드는 사람들 사람들 사람들을.

(31) 발표는 詩人部落 2집(1936. 12)이지만 작품 후記엔 昭和 11年 6月로 되어 있다. 여기 실은 것은 徐廷柱詩選(正音社 1956)版이다. 다음 작품도 原典을 취하지 않고 현대화된 천자의 것을 택한다.

결국은 너의 自殺 위에서……

鐵筋 콘크리트의 鐵筋 콘크리트의 그 無數한 算板알과
나사못과 齒車를 단 鐵筋 콘크리트의 밑바닥에서

혹은 어느 人事紹介所의 어둡침침한 구석에서
속옷까지 깨끗이 그 치마 위에 있는 속옷까지 벗겨야하는 그러한 順序
까만 비 열개의 손톱으로 쥐어 뜯으며 쥐어 뜯으며
그때도 끝끝내는 끝져가야만하는 그러한 너의 순서를

淑아

이 밤속에 밤의 바람壁의 또 밤속에서
한마리의 산귀뿌리간이 가느다란 肉體으로 나를 부르는 것
忠淸道에서 全羅道에서 비내리는 港口의 어느 內外酒店에서
사실은 내 脊髓神經의 한 가운데서
셋하얀 두들의 이빨을 내어놓고 나를 부르는 것

슬픈 人類의 全身의 소리로 나른 부르는 것
한개의 종소리같이 電線간이 끊임없이 부르는 것
블랙 블루우의 바닷물같이 오히려 찬란한 만세소리같이

피같이

피같이

내 칼끝에 적시어오는 것

淑아 네 생각을 인제는 끊고
시퍼런 短刀의 날을 닦는다.

밤이 깊으면 全文

시에 사용된 언어 곧 詩語는 지시적 기능 체계 속에 갇히기를 거부한다. 사물을 사물 그대로 말로 표현한다는 것은 도저히 불가능한 것이고 거기다 작품 형성에 동원된 이미지나 상상력까지를 시어가 빼겨 쓰거나 대신해주는 시어의 한계가 너무 크다. 제한된 언어와 그 언어가 지시해 주는 기능 체계만을 따른다면 문학작품 즉 시를 이해하기에는 너무도 부족하다. 그러므로 시의 독자는 시어가 주는 變容의인 울림에 귀를 기울여야 하는 것이다. 이 때의 울림이란 작 시어들의 의미 뿐 아니라 상상적 이미지까지를 다 포함하는데 시인 자신의 자유로운 상상력에 의해 표출된 이미지나 분방하게 쓰인 시어들이 반드시 고정적인 체계와 통일성에 묶여 있지는 않겠지만 이 자유분방한 이미지들이나 어휘들을 가급적이면 통일적인 것으로 묶어보고

그것을 구조화시켜 보려는 것이 우리의 의도이며 또한 그렇게 하는 일은 보다 정리되고 체제있는 시의 이해와 접근에 이바지하는 길이 될 수 있을 것이라 믿는다. 한 시인은 반드시 어떤 어휘나 이미지에 식물식간에 젖어있는 때가 있고 또한 특수한 상태나 분위기에 이끌리거나 거기에 애착을 갖는 때가 있다. 또 어떤 시인은 어떤 어휘나 이미지에 대한 偏向性을 갖기도 하고 특수한 기호를 갖기도 한다. 이런 경우 여기서 시도하려는 방법이 시인 자신도 잘 알지 못하고 있는 그 편향성 기호까지를 찾아낼 수 있다. 물론 이러한 것은 그 시인의 시에 나타나는 언어의 빈도 또는 이미지 출현의 빈도가 문제됨은 말할 나위 없다. 그러나 반드시 빈도만 따져서 해결에 이룰려고 하는 것은 좋은 방법이 아니다. 빈도는 비록 적다해도 이미지의 強度, 그 投射性이 문제가 된다. 외려 빈도 보다는 이미지의 強烈度, 投射性이 심적 상흔이나 개인적 신화에 이바지함이 클 때가 있기 때문이다.

이제 앞의 인용 詩에서 이미지 生成의 구조를 알아보자.

〈花蛇〉의 제 1련에 동원된 이미지는 뒀안길 배암, 제 2련에서는 꽃다님 달변의 헛바닥 붉은 아가리(3, 6련은 각 1행씩이므로 제외하고) 제 4련에서는 돌팔매 가쁜 숨결, 제 5련에서는 꽃다님 피먹은 입술 배암이 된다. 이 중에 빈도가 두 번인 것은 배암 꽃다님이고 강렬도가 높은 것은 피먹은 입술과 배암이 된다. 꽃다님은 빈도는 두 번이지만 강렬도가 낮으므로 삭제하면 남는 것은 배암과 피먹은 입술인데, 배암(배암의 本詩에서의 표기)이란 서정주의 내적 요구에서 온 것이라기보다는 그의 초기시에 상징주의 특히 보들레르의 영향으로 써 본 일시적 취향이라 본다면 이 시의 주요한 이미지는 ‘피먹은 입술’이 될 것이다. 피 또는 피먹은 입술은 生命의 원초적 욕구 또는 식욕이나 성욕과 같은 끈적끈적하고 강인한, 무서운 욕망을 표출한 것이라 할 수 있다. 그는 그 뒤 이 시의 쓰여진 후일담에서 다음과 같이 밝혔다.

이것을 쓸 때는 내가 海印寺 願堂이란 암자에 있던 여름의 어떤 밤이었는데 조그만 박쥐 새끼 한 마리가 열어 놓은 창 틈으로 날아 들어와 방안을 퍼덕거리며 수선을 떠는 것을 잡아서 내 양팔 집기用 큰 바늘로 벽에 꽂아놓고 나서 이 여름 구상해 오던 이것을 술술 써냈다. 육체를 중요시하는 자의 감각은 古代 그리이스나 로마인들이 흔히 했던 것처럼 일종의 잔인을 또 자초하는 것인 모양이지⁽³²⁾

이 무렵 利行이라는 이름을 가진 日本 浪人 하나가 이 海印寺에 끌려들어 왔다가 나하고 만나서 얘기해보니 마을이 맞아 나 있는 願堂에 같이 하룻밤을 재웠

(32) 徐廷柱, 나의 文學的 自叙傳, 민음사, 1975 서울 pp. 33~34.

더니 밤중에 잠잠한 속에서 자는 나를 얼싸안고 애무하고 있었다. ……이런 일로 결국은 이 때의 내 肉體重視의 사상이 냄새 풍겨 (시를) 불려 온 것이 아니었던가. ⁽³³⁾

이러한 시인 자신의 自傳的 告白 회고기는 이 시가 生命의 원초적 욕구와 그 生命의 引力인 정욕을 표현하고 있음을 증언해 주는 것이라 보아도 될 것이다.

오래 생각하면서도 시를 쉽게 쓰지 못하고 있던 시인이 여름밤 창을 열어 날아 들어온 새끼 박쥐를 큰 바늘로 찔러 벽에 박아두고 그 흐르는 피를 보며 술술 쉽게 이 시를 썼다는 것은 이 ‘피먹은 입술’의 피가 이 시에서 결코 우연이 아님을 말해 주는 것이며 그러질래 피의 투사성 또한 강렬한 것이다. 또한 뚝뚝 흐르는 피는 젊음 원색적 정욕 이성애의 그리움 등을 포괄하는 것이라 볼 수 있다. 그렇게 볼 때 이 시가 노리는 목적은 다만 뱀의 징그러운 뿔뿔아리틀 색시의 고운 입술로 변화시킨 것이며 그러질래 뱀도 아름다운 매암이 되고 그 뱀이 등장하는 배경도 麝香 溼荷의 취안길, 麝香 芳草入길로 나타나는 것이다. 더우기 이 시의 石油 먹은 듯 石油 먹은 듯 가쁜 술결은 스물난 석시 순배를 보고 느낀 작자의 정욕을 형상화한 것⁽³⁴⁾이라는 견해가 옳은 것으로 보이며 창작연대 또한 스물 한 살 때의 작품이니 理性과 절제보다는 감정과 정열의 분출 그 생명력(情, 性慾)의 뜨거움을 표출한 것이라 보아 무리가 없는 것이다. ⁽³⁵⁾

이같이 原色의 生命力 뜨거운 정열 야수같은 정욕애의 도취를 노래한 시들이 그의 초기 <花蛇集> <歸蜀途>에는 많이 나타난다. 그 중에서도 <花蛇>와 거의 발상이 유사하고 표현도 유사한 작품이 <麥夏>이다.

黃土 담 넘어 돌개물이 다
罪 있을 듯 보리 누른 더위—
날카픈 왜냐 시령위에 걸어놓고
오매는 물에 어디로 갔나

바윗 속 山되야지 식식어리며
피줄리고 간 두럭길 두럭길에
붉은 옷 입은 문둥이가 울어

땅에 누어서 배앓같은 계집은

(33) 吳 靑 같은面.

(34) 宋 穉, 徐廷柱論, 文藝 4권 4호 p. 50.

(35) 그의 初期詩에 등장하는 投射性이 강한 어휘인 ‘문둥이’도 이와 같은 해석이 가능하다.

땀흘려 땀흘려

어지러운 나—르 앞드리었다.

全文 (시집 花蛇 수록)

그러니까 〈麥夏〉의 〈山되야지 식식어리며 피 흘리고 간 논두렁길〉 〈붉은 옷 너른 분둥이〉 〈배암같은 계집〉 등은 〈花蛇〉의 〈아름다운 배암의 정그라운 몸둥아리〉 〈이브를 꼬여내던 達辯의 헛바닥〉 〈피 먹은 양 붉게 타오르는 고운 입술〉 등과 이같이 많은 공통점이 있다.

그러나 이같은 생명력의 원색적 표현은 이 뿐이 아니라 다음과 같은 시에서도 꼭같은 짜장을 가지고 전개되어 있다.

사람들은 모두다 남사당派와 같이
허리띠에 피가 묻은 고이안에서
들키면 큰일나는 숨들을 쉬고

그 어디 꼬리발에 자빠졌다가
눈도 코도 相思夢도 다 없어진 후
燒酒와 같이 燒酒와 같이
나도 또한 날아나서 공중에 푸를터라

민트레꽃 2,3련 (시집 歸獨途 수록)

아편 먹은 듯 뒤흔 나자빠진
능구렁이같은 동어땹 길토
넉은 달아나며 나물 부르고……

強한 향기로 흐르는 코피
두손에 받으며 나는 쫓느니

밤처럼 고요한 붉은 대낮에
우리 둘이는 원뿔이 달아……

대낮 2, 3, 4련 (시집 花蛇集 수록)

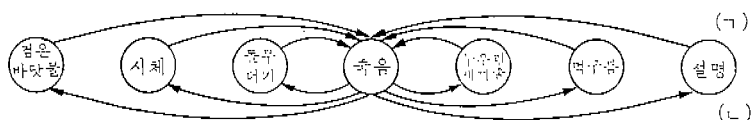
그러나 이같은 시들에서 이미지의 강열도 투사성이 가장 강한 것이 ‘피’라고 할 때, 이 어휘에 대한 이미지의 울림과 그 생성의 증폭관계까지를 유추해 본다면 여기 나타난 이미지의 폭은 훨씬 광범위하다.

그 이미지들의 연상조직에 기여하는 과정을 도식화해보면 다음과 같다.

연	개별 이미지	연상조직	개인적 신화
1련	취안길 배암	→ 배암	피 (벽은 입술)
2련	꽃다님 달변의 헛바닥 붉은 아가리	→ 꽃다님 (헛 빛헛바닥)	
4련	돌팔매 가쁜숨결	→ 가쁜숨결	
5련	꽃다님 피먹은 입술 배암	→ 피먹은 입술	

두번째 인용시 〈밤이 깊으면〉은 長行詩이기 때문에 번거러움을 줄이기 위해 의미의 긴밀성에 따라 1, 2, 3련을 1로, 4, 5, 6련을 2로, 7, 8련을 3으로, 9, 10련을 4로, 11, 12, 13련을 5로, 14, 15련을 6으로 나누어 보자. 이렇게 하면 1에서 동원된 이미지는 달래 마늘같은 속이 빠르기 돌무더기 시체 빨간 노을 어둠과 空腹, 2에서는 누우런 새끼줄 먹구름 絶命 거북표 고무신, 3에서는 화륜선의 항구 버섯같은 인가 密買淫慾 자살, 4에서는 철근 콘크리트 나사못 치차 밀매음, 5에서는 산귀뚜리 内外酒店 종소리 검은 바닷물 만세 소리, 6에서는 피 칼 短刀 등이 된다.

이 중에서 두 번의 빈도를 가진 것으로는 밀매음과 칼(短刀 포함)이다. 이미지의 강열도나 투사성으로서는 시체 돌무더기 누우런 새끼줄 먹구름 絶命 밀매음 피 칼이 되는데 시체 돌무더기 누우런 새끼줄 먹구름 絶命은 모두 죽음과 관계되어, 이를 ‘죽음’으로 묶는다면 결국 이는 죽음 피 칼이 투사성이 강한 이미지다. ‘피’는 〈花蛇〉에서 가장 강한 이미지였다는 것이 증명되었고, 이것이 초기 徐延柱의 시에 계속되어 나타남은 의외의 일이 아니며, 칼과 短刀도 어떤 心的 상흔이나 투지를 말해주는 것이 될 수는 있지만 시체 돌무더기 누우런 새끼줄 먹구름 絶命이 공통적으로 표출하는 ‘죽음’의 이미지보다는 투사성과 빈도가 모두 약하고, 그러므로 이런 죽음 이미지들이 이 시 전체의 가장 강한 이미지이며 또 그것이 계속되는 한 이 이미지들이 하나의 연합망으로 짜여 있다는 것을 알 수도 있다. 이러한 이미지의 연합망을 원형구조와 변양구조로 도식화해 보면 다음과 같다.



(ㄱ)은 원형구조, (ㄴ)은 변양구조라 하겠는데 여기에서의 원형은 물론 ‘죽음’이 되고 이 이미지들은 죽음을 求心點으로 응집될 수도 있고 (ㄱ) 죽음에서 遠心的으로 확산될 수도 있다 (ㄴ) 1939년은 徐延柱가 滿洲에 가서 양곡주식회사 間島省 延吉市 지점에 경리 사원으로 入社해 있다가 겨울에

龍井 출장소로 전근하는 不安한 생활을 할 때이다. 이 시에 등장하는 주식 취인소, 무수한 算板알 3등객차 火輪船 인사소개소 금융조합 따위는 이런 생활에 연결시켜 생각할 수 있다. 물론 그는 이듬해 봄(1940년)에 경리 사원직을 그만두고 귀국 환향하나 그 이듬해(1941년)에 다시 서울에 와서 의지할 곳도 없는 방랑생활을 하면서 뜻에 없는 여학교 훈장을 한다. 그의 자서전에서 다음과 같은 대목을 참고해 보자.

이 때 나는 몇몇 친구의·응원을 얻어 東大門 바로 옆에 있는 東大門女學校라는 私立학교에 3학년을 담임하는 한 훈장 자리를 얻어 내 아내와 둘이 겨우 넘은 내 큰놈을 데려다가 杏村洞에 셋방살임을 차렸다. 소설가 李鳳九가 숨이며 밥그릇이며 식칼 도마까지 첫살림의 기명들을 사다 주었고 李○岳은 명란 것 한 통을 들고와서 나는 방이 없어 이걸 둘 데가 없으니 니나 먹어라 하며 놓고 갔다.(… …) 李○岳같은 친구들이 그렇게 겨울밤을 제 방도 안가지고 해매는 어둠 속에서 문간 셋방인대로 제 방을 가지고 제법 아내와 자식을 한 이불 속에 두고 잠자리에 들면 무언지 미안하고 불안하고 죄진 것 같기도 했다. 그렇지만 그건 어쩔 수도 없는 일이었다.⁽³⁶⁾

내 아내는 누가 잡아다가 팔아먹을까봐 낮에도 문고리를 안으로 늘 잡고 있었다고. 이런 아내라서 나는 어디로 붙썩 떠날 수도 없이 이어 서울에 눌러붙어 새 식구의 목구멍에 풀칠 할 밥을 벌어들이는 취직자가 될 수 있었다.(……) 이 艱難한 것을 쓴 것은 1939년이지만, 내 아내나 그런 사람들에 대한 이 비슷한 염려는 내게 더 오래 지속되어서……⁽³⁷⁾

이같은 滿州 間島의 외로운 생활과 귀국하고 난 이후의 서울에서의 ‘浮浪하는 뒷골목 예술가들’ 속에서 불안한 나날을 보내던 시인의 생활과 정신상태에서 이같이 죽음에 연결되는 이미지가 시에 반복 등장하는 것은 이상한 일이 아니다. 〈밤이 깊으면〉 외에도 이 시절 전후의 시를 통해서 그런 시행들을 찾을 수 있다.

구비 江물은 西天으로 흘러나려

땅에 긴긴 입맞춤은 오오 물서리친

삭너풀 질근질근 이빨이 허어열게

질숨스런 웃음은 달더라 달더라 울음같이 달더라

입맞춤 3,4련 (시집 花蛇集 수록)

등장분 벌써 키여지는데……

(36) 徐廷柱, 앞책 pp. 63~64.

(37) 앞책 pp. 66~68 Passim.

오랫동안 나는 잘못 살았구나.

샤—르르, 보오드레—르처럼 설시고 괴로운

서울 女子를

아조아조 인제는 잊어버려

水帶洞詩 2,3련 (시집 花蛇集 수록)

그 날 꽃喪興 山 넘어서 간 다음 내 눈동자 속에는 빈 하늘만 남드니,

때만져 볼 버텨카락 하나 머텨카락 하나 없드니 비단 자꾸 오고……

爛를 밖에 부렁이 우는 돌門을 열고가면 江물은 또 몇천린지.

復活(중간부분) (시집 花蛇集 수록)

그러면서 이러한 죽음에 연결되는 여러 이미지들은 그가 그 시절에 심취해 있던 보들레르 등의 상징주의나 악마주의적인 발상법이라 봐도 좋고 종교적인 차원에서의 原罪 의식으로 풀이를 해도 좋을 것이다. ‘피’와 ‘죽음’의 이미지는 이 두 가지의 해석의 어느 쪽에도 관계 지어지는 것임은 확실하며 ‘피’와 ‘죽음’은 또한 <근원적 生命力>과 <原罪 의식>의 시적 표현이라 볼 수도 좋을 것이다.

2.3.2. 밝음과 어둠의 意識 지향성

밝음과 어둠의 의식 지향은 대개의 詩文學 작품에서 흔하게 발견할 수 있는 보편적인 이미지들이다. 그러니까 이러한 밝음과 어둠의 이미지가 徐延柱 詩에서만 유독 부각되는 건 아니지만, 비록 이 시대 이전의 많은 시인들에서 보편적으로 찾아질 수 있는 이미지라 해도 서정주는 서정주대로의 특징을 갖추고 있는 것이다. 우선 앞에서 인용한 두 시 중에서 이미 각 시행들에서 추출해 놓은 이미지들을 중심으로 이 점을 살펴보는 것이 좋겠다. 물론 ‘피’는 붉은 색 이미지를 통한 밝음 지향성, 죽음은 검은 색 이미지를 통한 어둠 지향성이라고 간단히 말해버릴 수도 있다. 그렇게만 말한다면 <花蛇>쪽은 밝음 지향성, <밤이 깊으면>죽은 어둠 지향성이라는 결론에 바로 닿을 수 있다. 그러나 이 시들은 각 시행마다의 의식 지향성이 다르고 각 연마다 의식 지향성이 다르다. 또한 같은 시기의 작품인 <花蛇集> 내에서도 밝음과 어둠의 의식 지향은 혼용 교차되어 있고 <歸蜀途>는 귀족도대로 밝음과 어둠의 의식 지향이 교차되어 있다.

일단 밝음과 어둠을 대조적 이미지로 명료하게 보기 위해서는 다음과 같은 하나의 도식이 또 필요하다.

밝음=투명성—白·赤色—가벽음—운동—상승 이미지

어둠=불투명성—黑灰色—무거움—정지—하강 이미지

〈花蛇〉의 1련 1,2행 〈麝香 薄荷의 뒤안길〉과 〈아름다운 배암〉은 투명 또는 가벼움 상승 이미지에 가깝다. 그러나 그것은 3행의 〈코다란 슬픔으로 태어났다〉는 불투명 무거움의 이미지를 배경에 깔고 있다. 麝香 薄荷가 색채 이미지로는 白・赤이라면 슬픔은 黑灰에 가깝다. 2련의 1,2,3행 〈꽃다님 같다〉〈達辯의 헛바닥〉〈붉은 아가리〉등도 白・赤, 운동, 상승 이미지이지만 그러나 〈소리 없는 채〉와 〈원통히 물어 뜯어라〉는 黑灰 무거움 하강 이미지를 대동하고 있다. 3련 〈돌팔매를 쏘면서 쏘면서 麝香 芳草시길 저놈의 뒤를 따르면서〉와 〈石油 먹은 듯……石油 먹은 듯……가쁜 숨결이야〉 등은 운동 상승 가벼움의 이미지이고 4련 1행의 〈바늘에 꼬여(찢려)놓다〉는 정지 하강 이미지이지만 이는 다시 〈꽃다님보다 아름다운 빛〉으로 가벼움 상승 이미지로 바뀌게 된다. 이 시가 이렇게 무겁거나 불투명하거나 하강의 이미지를 배경으로 하면서 가벼움 투명 운동 상승 이미지로 표현되고 있는 것은 이 시의 주요한 소재가 배암이기 때문이다. 배암은 처음부터 비순수 불투명 위선을 내포한 동물이지만, 그 배암을 寓意로 하여 젊음의 뜨거운 정열 성욕 순네에 대한 육욕적 사랑을 표현하려 하는 것이기 때문에 투명 운동 상승 이미지와 병치 충돌할 수밖에 없었던 것이다. 제목이 〈花蛇〉인 것은 꽃과 뱀이 결합되면서 卽相이나 이미지의 충돌을 보여주고 있는 것이다. 이런 점은 앞에서 든 例詩 중 〈羨夏〉의 1련, 罪 있을 듯 보리 누른 더위, 날카로운 왜냐 시령 위에 걸어놓고 오매는 몰래 어디로 갔나—와 2,3련, 피흘리고 간 논두렁 길에 붉은 옷 낚은 문둥이가 울어—에서도 동일하게 적용될 수 있고 〈딴드레꽃〉의 2련, 허리띠에 피가 묻은 고이 안에서 들키면 큰일나는 숨들을 쉬고—와 3련, 燒酒와 같이 燒酒와 같이 나도 또한 날아나서 공중에 푸를리라—에도 적용될 수 있다. 그러니까 동아일보 신춘문예에 당선된 1936년에서 花蛇集을 낸 1938년까지의 서정주의 初期는 어둠과 밝음의 의식이 충돌하면서 상징주의나 세기말적 분위기를 배우던 그의 초기의 복합적 정서들이 정열 原色的 사랑 밝음의 이미지로 승화되던 시기라 할 수 있지만, 1939년 이후의 만주 간도 방랑과 어두운 귀향, 다시 浮浪의 서울 생활이 지속되고 호구책도 마련되지 않은 터에 長男이 태어나고 父親이 사망하는(1942년) 불안한 나날이 계속되었던 것은 그의 이 시절의 일련의 시가 어둠의 의식을 길게 가질 수밖에 없었던 것임은 당연하다. 이는 徐廷柱의 내적 개인적 어려움 뿐만 아니라 사회적으로도 우리 민족의 間島 滿州 이민, 中日戰爭, 勞働 農民운동 小作爭議 일본의 우리나라 전투기지화 朝鮮語 말살정책 創氏改名 日刊紙 및 문예지 폐간 등의 것까지 접했던 이 시기의 사정들을 아울러 생각해도 좋을 것이다.

그 굴은 바위 속에 黃土밭 위에
 고이는 우물물과 낡은 時計소리 時計의 바늘소리
 허물어진 돌무더기 위에 어머니의 屍體 위에 부어오른 비 눈망을 위에
 해는 날다다 뗏다가는 사라지고
 오직 한 걸 어둠만이 적시우는 너의 五臟六腑
 그터한 너의 空腹

과 같은 <밤이 깊으면>의 2,3편은 <굴은 바위속 黃土밭>이나 <허물어진 돌무더기> <어머니의 屍體> <오직 한걸 어둠뿐인 五臟六腑>가 되어 거의 운동상승 가벼운의 밝음 이미지란 찾아 볼 수가 없게 된다. 4편의 <뒤안 소나무>에 감기는 누우런 새끼줄 <떡구름 먹구름> <너의 絕命>도 모두 그렇다. 5편 이후의 <三等客車 火輪船 모이는 곳> <密買淫窟> <너의 自殺> <철근 콘크리트> <어둑컴컴한 구석에서 속옷까지 벗겨야하는 너의 順序> <비내리는 港口> <슬픈 인류의 소리> <블랙 블루우의 바닷물> <시퍼런 短刀>가 모두 이와 같은 이미지에 연결된다.

<밤이 깊으면>을 제외한 시집 <歸蜀途> 수록 시편들 중에서는

鐘프란은 차라리 복이 있습니다. 이는 멀리도 안들리는 어쩔 수도 없는 糞修입니다. 마지막 부를 이름이 사실은 없었습니다. 어찌하야 자네는 나보고 나는 자네 보고 웃어야하는 것입니다.

滿州에서 2편

뒤라 하느냐
 너무 앞에서
 아— 미치게
 질무든 하늘

小曲 1편

잔치는 끝났더라. 마지막 앉아서 국밥들을 마시고
 빠알간 불 사루고
 재를 남기고
 포장을 걸으면 저무는 하늘
 일어서서 主人에게 인사를 하자

行進曲 1, 2편

등도 이같은 어둡 정지 하강의 의식 지향성의 일면들을 고루 갖추고 있는 시들이다.

3. 남은 問題

이 글은 우리의 文學 연구 또는 비평계에서 아직 일반화되지 않고 있는 ‘의식비평’을 정신분석학적 비평 심리비평 이미지비평을 두루 포괄하고 있는 테마비평과의 관계하에서 설명하고 그 연원과 발원지와 一群의 비평가들까지를 소개하면서 쓰여졌다. 의식비평은 서구에서도 가장 새로운 비평의 한 방법으로 등장되었고, 특히 이 비평의 장점은 형식주의비평 분석비평 구조주의비평들이 갖는 논리 체계, 객관적 분석, 기계적 도식화를 벗어나, 심리적 천학적 발생론적 인간주의적 비평방법을 지향한다는 데 있다. 그러나 그것이 발생론적 심리적 철학적 비평방법이기 때문에 객관비평들이 지금까지 보여준 것과 같은 일목요연하고 명쾌한 해부와 과학적인 답을 내려주지 못한다는 데 難點이 있기도 하다. 우리 나라에서도 몇몇 관심있는 연구가들이 이에 대한 관심을 표명한 적이 있고 꼭 드물게 이 비평방법을 원용한 작업도 있지만 그러나 아직도 이 비평방법의 개념을 분명히 말해 준 사람이 없고 또 이 방법의 적용 가능성을 크게 인식시킬 수 있는 업적을 낸 사람도 없는 채 조심스런 글들을 몇편 발표한 것 뿐이다. 형식주의나 구조주의가 체계와 도식으로서 작품의 구조를 명쾌히 밝혀낸 일에만 경도하고 있는 한 문학작품의 오묘한 아름다움, 작가나 시인의 창작에 관한 오묘한 心緒 발생론적 과정들은 항상 수수께끼 속에 묻혀지내게 될 것인데, 이러한 수수께끼를 풀어줄 수 있는 비평방법이 의식비평의 방법이라 믿어진다.

본고에서는 주로 심리비평과 이미지비평(이들은 모두 의식비평 또는 테마비평의 종개념이다)의 방법 중 작품 내에서의 이미지의 추출 이미지의 증폭 이미지의 원형구조와 변양구조, 이미지의 表象性, 그리고 의식의 지향성을 한 시인(徐廷柱라는)의 작품을 중심으로 살펴 보았다. 그러나 이는 의식비평의 극히 미소한 한 부분의 적용 시도에 불과한 것이고 여기 시도한 이 방법도, 의식비평이 워낙 철학적인 깊이를 요구하는 비평방법이어서 그 적용의 어려움이 많지만 그 어려움을 무릅쓰고 필자 나름대로 그 방법을 창안해 본 것이다. 더욱 이 비평방법이 심원하게 적용될려면 이 방법 외에도 조르즈 풀레가 말한 카테고리, 즉 작품에 나타나 있는 時間과 空間의 문제, 圓環의 문제 또는 存在와 대상의 문제, 同一性의 문제 등까지를 다루어야 하겠으나, 필자르씨의 한계가 있고 또한 단편적인 논문에서 그만한 문제를 모두 다룬다는 것도 불가능하여 이같은 남은 문제들은 관심있는 他人의 연구와 필자의 추후의 과제로 남겨두고 小結을 맺는다.