오규원 시의 사이-공간*

김언

한국 현대시사에서 새로운 의미 지평을 열어나간 시인들 중 오규원[1)]이 차지하는 위상은 각별하다. 기존의 의미 체계를 탈피하여 새로운 의미 체계를 구축하기 위한 방법론을 시와 시론 모두에서 의식적으로 그리고 극단까지 밀고 나가서 탐색한 시인으로 오규원을 빼놓을 수 없기 때문이다. 그는 시와 시론 모두에서 새로운 의미 지평의 탐사자로서의 역할을 충실히 이행한 시인이다. 그의 시와 시론을 들여다보기 전에 먼저 짚고 넘어갈 단어가 있다. 바로 '투명성'이다.

"끝없이 투명해지고자 하는 어떤 욕망으로 여기까지 왔다"[2)]는 시인 자신의 발언에서 엿보이듯, 그의 시는 전 시기에 걸쳐 '투명한 것에의 끝없는 도정(道程)'으로 받아들일 수 있다. 실제로 그의 시는 '투명성의 시학'으로 명명되는 그의 시론과 짝을 이루면서 '투명성의 최대치'를 지향한 시로 평가받기도 한다.[3)] 시인 스스로 명명한 '날이미지'[4)]로 집약할 수 있는 '투명성의 시학'에서 우선 살펴봐야 할 것은 '투명성'의 정체일 것이다. 투명성은 그와 반대되는 불투명성을 전제하는 바, 불투명성의 요체도 함께 밝혀져야 할 것이다. 아래는 이와 관련해서 참고가 되는 글들이다.

> 내가 시에서 요구한 것은 인간이 만든 그와 같은 모든 관념의 허구에서 벗어난 세계였다. 궁극적으로 한없이 투명할 수밖에 없을 그 세계는, 물론, 언어 예술에서는 시의 언어만이 유일하게 가능한 가능성의 우주이다. 그러므로, 내가 시에서 절박하게 요구한 것도 인간이 문화라는 명목으로 덧칠해놓은 지배적 관념이나 허구를 벗기고, 세계의 실체인 '두두물물(頭頭物物)'의 말(현상적 사실)을 날것, 즉 '날[生]이미지' 그대로 옮겨달라는 것이었다.[5)]

---

* 이 글은 김영식, 「오규원 시의 알레고리적 의미 지평 연구」(명지대학교 박사학위논문, 2016) 중 'Ⅱ장 3절 공간 지시어와 미시 주체'를 일부 수정한 것입니다.

1) 1941년 경상남도 밀양시 삼랑진읍에서 태어나 2007년 작고한 오규원은 1965년 ≪현대문학≫에 「겨울 나그네」가 초회 추천되고 1968년 「몇 개의 현상」이 추천 완료되면서 등단하였다. 『분명한 사건』(한림출판사, 1971), 『순례』(민음사, 1973), 『왕자가 아닌 한 아이에게』(문학과지성사, 1978), 『이 땅에 씌어지는 抒情詩』(문학과지성사, 1981), 『가끔은 주목받는 生이고 싶다』(문학과지성사, 1987), 『사랑의 감옥』(문학과지성사, 1991), 『길, 골목, 호텔 그리고 강물 소리』(문학과지성사, 1995), 『토마토는 붉다 아니 달콤하다』(문학과지성사, 1999), 『새와 나무와 새똥 그리고 돌멩이』(문학과지성사, 2005), 『두두』(문학과지성사, 2008) 등 총 10권의 시집을 상자했다. 이 밖에 『오규원 시 전집』(전 2권, 문학과지성사, 2002), 시선집 『사랑의 기교』(민음사, 1975), 『한 잎의 여자』(문학과지성사, 1998), 동시집 『나무 속의 자동차』(비룡소, 1995)를 냈으며, 『현실과 극기』(문학과지성사, 1976), 『언어와 삶』(문학과지성사, 1983), 『날이미지와 시』(문학과지성사, 2005) 등의 시론집을 냈다. 시창작이론서인 『현대시작법』(문학과지성사, 1990)과 산문집인 『볼펜을 발꾸락에 끼고』(문예출판사, 1981), 『아름다운 것은 지상에 잠시만 머문다』(문학사상사, 1987), 『가슴이 붉은 딱새』(문학동네, 1996) 등을 출간했다.

2) 오규원, 『두두』, 문학과지성사, 2008, 뒤표지글.

3) 이광호, 「투명성의 시학 - 오규원 시론 연구」, ≪한국시학연구≫ 제20호, 한국시학회, 2007, 333면.

4) "현상 그 자체가 된 언어를, 즉 사변화되고 개념화되기 전의 현상화된 언어를 '날이미지'라고 하고, 날이미지로 된 시를 '날이미지시'로 이름 붙였다."(오규원, 「책머리에」, 『날이미지와 시』, 문학과지성사, 2005, 7면).

5) 오규원, 「시작 노트」, 위의 책, 80면.

> 언어는 '인간적인 너무나 인간적인' 것이다. 너무나 인간적인 것이어서 그것은 인간의 욕망의 중심에 자리 잡고 있다. 그것은 인간 욕망의 다른 이름이다. 천의 얼굴을 한 인간의 욕망 그 자체이다. 지배하고 싶은가? 그렇다면 언어를 지배하고 소유해야 한다. 수단과 방법을 가릴 필요는 없다. 언어는 언제나 욕망하는 구조와 체계로 바뀐다.[6]

시인이 시에서 요구한 것은, 인간이 만든 "모든 관념의 허구에서 벗어난 세계"이며, 그것은 "궁극적으로 한없이 투명할 수밖에 없을" 세계다. 여기서 주목할 것은 '투명'의 상대어에 해당하는 것이 '관념'이라는 점이다. 즉 투명과 반대되는 불투명의 자리에 놓이는 것이 '관념'인 셈인데, 이 '관념'은 구체적으로 "인간이 문화라는 명목으로 덧칠해놓은 지배적 관념"에 해당한다. 이때 '지배적 관념'은 한편으로 "인간 욕망의 다른 이름"이자 "인간의 욕망의 중심에 자리 잡고 있"는 언어를 동반하는 관념이기도 하다. 여기서 오규원의 시가 지향점으로 상정한 투명성의 반대편에 놓이는 불투명성의 요체가 좀 더 분명해진다. 그것은 "인간의 욕망 그 자체"인 관념이자 언어다. 즉 인간의 욕망이 언어화된 관념이자 관념화된 언어인 것이다.[7] 이러한 관념화된 언어로 굳어진 세계가 기존의 현실 세계를 이르는 다른 말이라면, 현실 세계의 관념화된 언어를 오규원이 그토록 부정하고 극복하고자 한 이유가 무엇일까? 단적으로 말해 그것은 죽은 언어이기 때문이다. 관념으로 굳어진 언어는 새로운 의미 생성의 여지를 주지 않는다는 점에서 의미 지평의 가능성이 차단된 언어이며, 따라서 죽은 언어와 다름없다. 투명성을 지향한 오규원의 시가 깨뜨리고자 한 것은 바로 이 죽은 언어와 다름없는 관념화된 언어였던 것이다. 관념의 언어로 점철된 현실세계를 비집고 살아 있는 언어, 생동감이 넘치는 언어에 새삼 주목하고 있는 글을 읽어보자.

> 이 언어의 物性, 활물성을 무시하고 단순한 의미나 의사소통의 기호로만 읽을 경우, 언어는 칼이나 도끼와 다름없는 도구이다. 하이데거가 시만이 존재의 본질에 접근할 수 있다고 믿었던 이유도 위와 같은 언어의 특성을 읽었던 탓이다. 활물로서의 언어 그 자체가 바로 존재의 본질이기 때문이다. 무생물이나 관념을 가리키는 언어에서조차 우리가 감지할 수 있는 생생함도 그 특성의 전이

6) 위의 글, 87면.

7) 오규원은 그의 시력 초기부터 언어와 시에서의 '관념'을 문제적으로 의식하고 이에 대한 사유를 전개했다. 가령, "우리들이 사랑해야 할 것은 時代苦, 觀念 등에 詩를 맞추는 논리적 추적이 아니라, 오히려 그것을 무너뜨리는 精神의 個別性이다.", "관념이 곧 아름다움(美)은 아니다.", "<얻은 것은 관념, 잃은 것은 시>라는 말이나, <얻은 것은 시, 잃은 것은 관념>이라는 말은 다 같이 옳지 않다." (이상 오규원, 「死海의 殘光」, 『현실과 극기』, 문학과지성사, 1976, 45면) 같은 구절에서 이를 확인할 수 있다. 그는 이러한 인식을 바탕으로 이후 본격적인 탈관념의 방법론을 시와 시론에서 전개해나간다.

현상 때문이다.

인간은 그러니까 언어로 된 각종의 나무와 짐승 등을 키우는 셈인데, 이것이 자연과 대응하는 문화의 활물성이다. 언어가 활물성이 없다면 언어로 된 모든 창조물도 생명을 결여하게 된다. 마찬가지로 언어가 이러한 물성을 지녔으므로 형식 논리로 묶으면 많은 부분의 삶이 훼손당한다.[8]

현실 세계를 이루는 관념화된 언어는 "단순한 의미나 의사소통의 기호로만" 이용되는, "칼이나 도끼와 다름없는 도구"적 언어다. 도구적 언어만 강조되는 세계에선 언어 고유의 물성, 즉 활물성이 살아날 수 없고 그만큼 "언어로 된 모든 창조물도 생명을 결여하게 된다." 언어가 단순히 의사소통의 도구가 아니라 또 하나의 생명체라는 인식에서 비롯되는 것이 언어 특유의 활물성이라고 할 때, 이에 대한 억압은 언어 고유의 자율성에 대한 침해이면서 언어를 동반할 수밖에 없는 인간 사유의 자율성에 대한 심각한 침해다. 이러한 억압 아래서는 어떤 새로운 의미 지평도 가능할 수 없고 기능할 수 없다. 언어의 활물성이 죽은 곳에서는 의미 지평의 가능성 자체가 차단되면서 예술 고유의 자율성도 함께 훼손된다. 반대로 예술 고유의 자율성이 살아나려면 새로운 의미 지평의 가능성이 보장되어야 한다. 즉 관념화된 언어로 점철된 현실 세계에 갇히는 형식이 아니라 그것을 벗어나는 형식, 초월하는 형식이 예술에 장착되어야 하며, 이를 위해서도 새로운 형식에 대한 방법론적 탐구는 필수적이다.

이 자율성의 세계는 실용성·실천성 그리고 강제성을 삭제하고 있는데 특징이 있다. 예술이 초월해버린 이러한 특성은 조직과 기능적 생존을 유도하는 현실의 골격이다. 예술은 이 골격을 초월하고 무효화시켜서 그것으로부터 억압받는 인간의 의식을 자유화한다. 이 속에서 개개의 인간은 제도화되고 교환가치화 되고 기능화 된 사회에서 볼 수 없었던 다른 차원의 현실과 만나게 된다. 예술은 그러한 가치에 지배받지 않는 또 다른 현실을 현시하기 때문이다. 그러므로 예술이란 현실을 가두는 형식이 아니라 해방하는 형식이다.[9]

인용문에서 강조해서 읽어야 할 것은 두 가지다. "예술이란 현실을 가두는 형식이 아니라 해방하는 형식"이라는 점과 그러한 형식적인 실험을 통해 "제도화되고 교환가치화 되고 기능화 된 사회에서 볼 수 없었던 다른 차원의 현실"을 보여줄 수 있어

8) 오규원, 「문화의 불온성」, 『언어와 삶』, 문학과지성사, 1983, 32면. 한편, 언어 고유의 활물성과 생동감에 대한 강조는 이후 출간된 『날이미지와 시』에서도 지속적으로 확인된다. 특히, 해당 책에 실린 「'살아 있는 것'을 위한 註解」 참조.
9) 오규원, 「예술과 사회」, 위의 책, 81면.

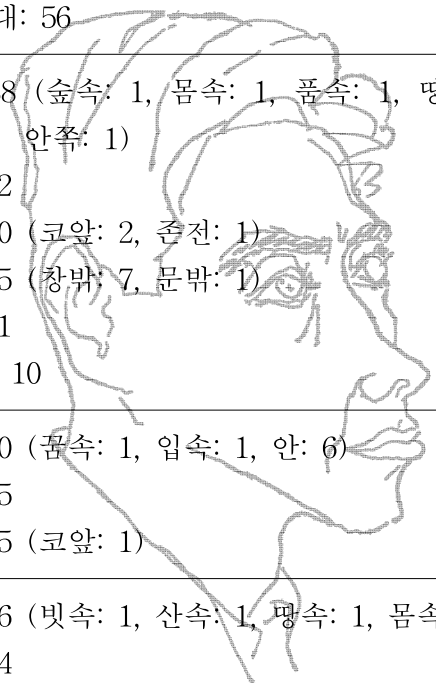
야 한다는 점. 여기서 예술을 '현실을 해방하는 형식'이라고 말할 수 있는 근거가 다름 아닌 억압적인 기존의 현실로부터 다른 현실의 현시를 통해 초월을 이행하는 데 있다는 것을 확인할 수 있다.[10] 오규원은 다른 현실의 현시를 위해 '(기존의) 의미를 삭제하는 예술'과 '(새로운) 의태 현실을 제시하는 예술'[11] 두 가지 방식의 예술을 제안한다. 서로가 서로의 존재를 지탱하는 양자의 방식은 공히 현실 세계에 대한 의미 지평의 확대에 기여하는 방식이며, 이는 '다르게 말하기'로서 의미 지평을 확대해 나가는 알레고리 고유의 세계 인식과 충분히 이어질 가능성을 담보한다.[12]

한국 현대시에서 탈관념의 방법론과 투명성의 시학을 추구하며 결과적으로 세계와 언어에 대한 의미 지평의 확대를 꾀한 오규원의 이론적 탐색은 그의 시에서도 마찬가지 지향점을 가지며 진행된다. 초·중·후기 세 시기별로 각기 다른 특성을 보이면서도 알레고리적 세계 인식과 언어 구사를 통한 의미 지평의 확대를 공통적으로 지향하는 오규원의 시에서 또 하나 주목할 만한 특징이 있다. 그의 마지막 시집이자 유고 시집인 『두두』를 제외한 전 시기의 시집에서 일관되게 '속', '사이', '위', '아래', '앞', '뒤' 같은 공간을 분절해서 지시하는 단어가 과도하게 발견된다는 점이다. 이처럼 공간의 분절과 지시를 함께 행하는 일군의 단어들을 본고에서는 '공간 지시어'라는 용어로 받아서 논의를 진행하고자 한다.

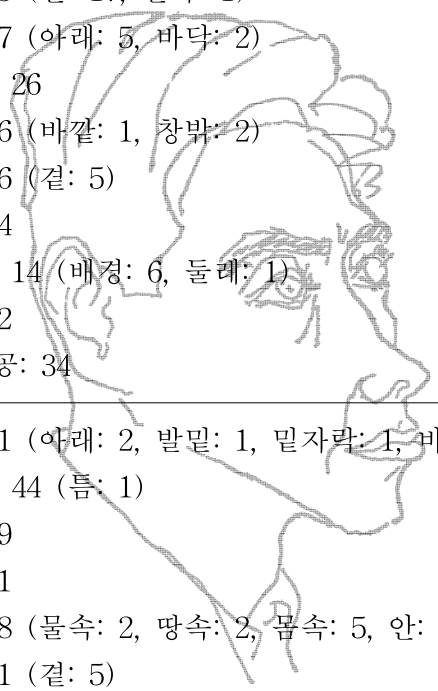
아래의 도표는 그의 시에서 공간 지시어가 사용된 횟수를 지시어별로 전수 조사하여 시집에 따라 빈도순으로 정리한 것이다. 여기에는 공간 지시어가 응용된 사례도 포함된다. 가령 '물속', '산속', '빗속', '안', '안쪽', '내부' 등은 '속'이라는 공간 지시어가 응용된 것으로 판단하여, '응용 지시어'라는 용어를 붙여서 집계에 포함시켰다. 논의의 편의를 위해 시집별로 응용 지시어를 포함하여 총 10회 이상 등장한 공간 지시어와 그것의 등장 횟수만 적시한다. 예를 들어 '속: 32 (산속: 1, 물속: 1, 안: 1)'은 '속'이라는 공간 지시어가 해당 시집에서 총 32회 등장함을 뜻하며, 괄호 안은 '속'이라는 공간 지시어에 포함된 '산속', '물속', '안' 같은 응용 지시어가 각각 1회씩 등장함을 뜻한다. 그리고 별표(*) 표시된 단어는 엄밀히 말해 공간 지시어는 아니지만, 해당 시집에서 특징적으로 반복 등장하면서 공간 지시어와도 관련이 깊은 단어에 해당한다.

10) 이광호, 앞의 글, 326면.
11) 오규원, 앞의 글, 82면.
12) 참고로, "예술가가 알레고리를 자신의 미학적 장치로 선택하는 것이 아니라 객관세계가 주체에게 알레고리를 인식적 명령으로 강요한다고 말할 수도 있다"(수잔 벅모스, 김정아 역, 『발터 벤야민과 아케이드 프로젝트』, 문학동네, 2004, 220면)는 벤야민의 주장은 오규원의 시를 관념화된 언어로 점철된 현실 세계에 대한 알레고리적 언어의 응전으로 파악하려는 본고의 시각에 정당한 근거를 마련해준다. 이는 본고에서 논의하는 '알레고리' 개념을 자신의 시론 어디에서도 언급한 적 없는 오규원의 시 세계가 알레고리적 의미 지평의 차원에서 해석되고 규명될 수 있는 근거이기도 하다.

시집	공간 지시어
『분명한 사건』	속: 32 (산속: 1, 빗속: 1, 안: 1, 내부: 1) 사이: 22 위: 20 밑: 14
『순례』	속: 51 (빗속: 2, 산속: 1, 안: 9) 위: 23 사이: 13 뒤: 13 (뒤뜰: 6, 뒷문: 1) 앞: 12 (눈앞: 3, 앞문: 1, 앞뜰: 1) * 그대: 56
『왕자가 아닌 한 아이에게』	속: 38 (숲속: 1, 몸속: 1, 품속: 1, 땅속: 1, 산속: 1, 품: 1, 안: 1, 안쪽: 1) 위: 22 앞: 20 (코앞: 2, 존전: 1) 밖: 15 (창밖: 7, 문밖: 1) 밑: 11 사이: 10
『이 땅에 씌어지는 抒情詩』	속: 40 (품속: 1, 입속: 1, 안: 6) 위: 15 앞: 15 (코앞: 1)
『가끔은 주목받는 生이고 싶다』	속: 36 (빗속: 1, 산속: 1, 땅속: 1, 몸속: 2, 숲속: 1, 입속: 1, 안: 5) 위: 34 사이: 30 (틈: 1, 틈새기: 1, 사이사이: 1, 행간: 2) 밑: 20 (아래: 1, 바닥: 2, 밑바닥: 1) 앞: 13 (정면: 1)
『사랑의 감옥』	속: 68 (뱃속: 5, 입속: 3, 숲속: 2, 굴속: 1, 땅속: 3, 안: 14) 밑: 43 (귀밑: 2, 코밑: 1, 발밑: 1, 아래: 12, 바닥: 2, 밑바닥: 1) 사이: 34 (틈사이: 2, 행간: 1) 위: 30 밖: 26 (창밖: 8, 바깥: 1, 문밖: 1) 뒤: 16 앞: 15 (전면: 1, 전방: 1) 곁: 13 (옆: 5)



『길, 골목, 호텔 그리고 강물 소리』	속: 62 (산속: 2, 물속: 1, 숲속: 1, 안: 15, 안쪽: 5) 위: 34 앞: 33 (코앞: 1, 전방위: 2) 사이: 28 밑: 28 (아래: 2, 아래쪽: 1, 밑부분: 1, 바닥: 1, 밑바닥: 1) 한쪽: 25 (한켠: 2, 한구석: 5, 구석: 5, 귀퉁이: 2) 밖: 23 (바깥: 1) 끝: 13 서쪽: 11
『토마토는 붉다 아니 달콤하다』	위: 52 속: 35 (안: 17, 안쪽: 1) 밑: 27 (아래: 5, 바닥: 2) 사이: 26 밖: 26 (바깥: 1, 장밖: 2) 옆: 16 (곁: 5) 끝: 14 사방: 14 (배경: 6, 둘레: 1) 뒤: 12 * 허공: 34
『새와 나무와 새똥 그리고 돌멩이』	밑: 51 (아래: 2, 발밑: 1, 밑자락: 1, 바닥: 11) 사이: 44 (틈: 1) 위: 29 앞: 21 속: 18 (물속: 2, 땅속: 2, 몸속: 5, 안: 5, 안쪽: 2) 옆: 11 (곁: 5) * 허공: 33
⑩ 『두두』	밑: 14 (아래: 1, 바닥: 2) 앞: 12 위: 11 옆: 11 (곁: 2)



위의 결과에 따르면, 시집에 따라 등장하는 공간 지시어의 빈도 순위가 조금씩 달라질 뿐 대체로 '속', '사이', '위', '밑', '앞' 등이 오규원의 시에서 빈번하게 등장함을 알 수 있다.[13] 공간 지시어는 그것이 굳이 등장하지 않아도 되는 곳에까지 등장하여

13) 이러한 결과는 오규원이 유일하게 출간한 동시집 『나무 속의 자동차』에서도 엇비슷하게 이어진다. 이 시집에 빈번하게 등장한 공간 지시어를 빈도순으로 살펴보면 다음과 같다. 속: 24 (숲속: 8, 물속: 1, 산속: 1, 안: 1), 위: 13 (위쪽: 2), 사이: 12 (사이사이:

그것의 과도한 사용을 새삼 증명하는데, 가령 이런 구절들이다.

비워둔 식탁 위에 무슨 일이
있나 숟가락과 젓가락이
더 낮게 앉고 그렇게
고단한 꿈인지 숟가락 밑에
녹이 한 번 더 슬고
슬고 있는 녹 사이를 이른 땅 위의
그늘이 젖고
땅 위의 봄이 창밖에
버려진 플라스틱 병 안까지 비를
한 번 더 들이밀고

- 「4월이여 식탁이여」(『사랑의 감옥』, 밑줄 표시는 인용자) 부분

인용한 시에서 응용 지시어를 포함하여 공간 지시어(밑줄 표시)가 들어간 구절 중 몇몇은 공간 지시어를 제외하더라도 일상적인 의미 전달의 측면에서는 큰 손실이 없는 구절이다. 즉 "비워둔 식탁 위에 무슨 일이/ 있나"는 "비워둔 식탁에(서) 무슨 일이/ 있나"로, "이른 땅 위의/ 그늘이 젖고"는 "이른 땅의/ 그늘이 젖고"로, "땅 위의 봄이"는 "땅에서는 봄이"로 바꾸더라도 일상어의 차원에서는 별다른 의미의 손실이 발생하지 않는다는 말이다(물론 시 고유의 질감은 분명 달라질 것이다). 아마도 다른 시인이었다면 다른 식의 표현으로 이끌어냈을 저 구절들은 공간 지시어의 과도한 사용에 대한 분명한 증거이면서 한편으로 오규원의 시에서 공간 지시어가 가지는 독특한 역할 내지 위상과도 긴밀하게 맞물린다. 이에 대해선 '환유적 언어체계', 벤야민의 알레고리론에 등장하는 '개념', 모롱(C. Mauron)의 '강박 은유', 그리고 '미시 주체' 등과 연관시켜서 살펴볼 수 있겠다.

먼저, 공간 지시어는 오규원 자신이 주창한 환유적 언어체계에 근거하여 사물의 공간적 인접성과 시간적 순차성을 드러내는 데 적합한 도구들이다. 여기서 환유적 언어체계는 앞서 논의한 관념화된 언어에 대한 부정 내지 극복의 차원에서 오규원

1). 한 가지 덧붙이자면, 위의 집계에서 확인되듯 『두두』에서는 이전 시집들에 비해 공간 지시어의 등장이 빈번하지 않다. 오규원 시의 주요한 특징을 이루는 공간 지시어의 등장이 『두두』에 이르러 대폭 줄어든 이유에 대해서는 다음 두 가지를 거론할 수 있겠다. 하나는 해당 시집에 실린 각 시편들이 굉장히 짧다는 점. 즉 대부분이 서너 행을 넘어가지 않는 짧은 시로만 구성된 시집이라서 거기서 산출될 수 있는 공간 지시어 또한 상당 부분 줄어들 수밖에 없다는 점. 다른 하나는 이른바 '날이미지시'로 대변되는 후기 시에서도 마지막 시기에 해당하는 『두두』가 일종의 전환기에 해당하는 시집일 수 있다는 점. 그리하여 이전까지 주요한 시적 장치로 활용되었던 공간 지시어 대신 다른 방식의 시적 장치와 시적 전략을 모색하는 과정에서 비롯된 현상일 수 있다는 점. 이상의 두 가지 이유 중에서 특히 두 번째 이유는 『두두』 이후의 시적 전개를 확인할 수 없다는 점에서 추론으로 그칠 수밖에 없다.

자신이 시와 시론에서 은유적 언어체계를 밀어내고 적극적으로 도입 활용한 언어체계다.

> 80년대 후반부터, 나는 인간 중심의 사고에서 벗어나야겠다고 생각했다. 이러한 사고의 흔적은 그 무렵 쓴 여러 작품에서도 나타나 있다. 그러나 이런 생각이 본격화된 것은 90년대 초부터이다. 나는 나(주체) 중심의 관점을 버리고, 시적 수사도 은유적 언어체계를 주변부로 돌리고 환유적 언어체계를 중심부에 놓았다. 그리고 관념(관념어)을 배제하고, 언어가 존재의 현상 그 자체가 되도록 했다.[14]

"인간 중심의 사고"는 '인간의 욕망 그 자체'인 관념이자 언어로 구현되는 사고이며, 수사적으로는 은유를 동반하는 사고다.[15] 따라서 오규원이 관념화된 언어를 부정한다고 할 때, 이때의 관념화된 언어는 은유화된 언어와 다르지 않다. 그가 자신의 시에서 은유적 언어체계를 밀어내며 환유적 언어체계를 적극 도입한 이유도 이런 맥락에서 충분히 이해가 가능하다. 은유적 언어체계와 환유적 언어체계에 대해 오규원은 "은유를 축으로 하는 언어체계가 관념적인 의미를 적극 수용하는 의미론적 한 세계의 측면이라면 환유를 축으로 하는 언어체계는 표상적 의미를 적극 욕망하는 세계의 한 국면"[16]으로 대비해서 이해한다. 은유적인 언어체계를 통해 구현되는 진리가 명사 중심적인 관념의 세계라면, 즉 명사적인 방식으로 진리를 드러내는 세계라면, 환유적인 언어체계에서는 사물의 존재 자체와 그 움직임, 그리고 사물과 사물의 관계성이 부각되는 세계다.[17] 사물의 움직임과 그것들의 관계성에 천착하는 시선은 한편으로 사물들의 공간적 인접성과 시간적 순차성에 민감하게 반응한다. 오규원의 시에서는 그러한 반응이 주로 공간 지시어를 동반하면서 행해지는데, 뒤집어 말하면 공간 지시어를 통해 사물들의 공간적 인접성과 시간적 순차성이 효과적으로 드러난다고 할 수 있다.[18] 즉 공간 지시어가 환유적 언어체계의 시적 구현에서 효과적인 도구로서의 역할을 담당하고 있는 것이다.

---

14) 오규원, 「책머리에」, 『날이미지와 시』, 7면.

15) "오규원은 그 욕망이 언어적으로 구조화된 것을 관념이라고 보고, 그 욕망의 언어적인 체계를 은유로 본다. 그러니까 '관념'과 '은유'는 인간의 욕망이 언어를 왜곡시키는 기본적인 체제인 셈이다. (…중략…) '관념'과 '은유'는 언어적으로 긴밀하게 연관되어 있다."(이광호, 앞의 글, 330면).

16) 오규원, 「은유적 체계와 환유적 체계」, 앞의 책, 18쪽.

17) 이광호, 앞의 글, 331면.

18) 가령, "뜰 앞의 잣나무가 밝은 쪽에서 어두운 쪽으로 비에 젖는다/ 서쪽 강변의 아카시아가 강에서 채전 방향으로 비에 젖는다/ 아카시아 뒤의 은사시나무는 앞의 아카시아가 가져가 없어지고 옆구리로 비에 젖는다/ 뜰 밖 언덕에 한 그루 남은 달맞이가 꽃에서 잎으로 비에 젖는다/ 젖을 일이 없는 강의 물소리가 비의 줄기와 줄기 사이에 가득 찬다"(「우주 2」, 『길, 골목, 호텔 그리고 강물소리』)에서 "앞", "서쪽", "뒤", "옆구리", "밖", "사이" 같은 공간 지시어에 의해 공간적 인접성과 시간적 순차성을 지닌 풍경 묘사가 효과적으로 이루어지는 사례를 확인할 수 있다.

오규원의 시에서 공간 지시어는 '관념=은유'가 되는 "은유적 언어체계를 주변부로 돌리고 환유적 언어체계를 중심부에 놓"는 데 기여할 뿐만 아니라, 벤야민이 알레고리론를 통해 격상시킨 '개념'과 상통하면서 그것의 역할을 일정 부분 담당한다. 벤야민은 괴테의 '이념(진리)=현상'에 근거한 상징론을 밀어내면서 상징의 허구적 총체성을 깨뜨릴 수 있는 도구로 '개념'을 강조하였다. 괴테의 상징론에서 진리와 무관하며 로고스의 영역에 제한된 것이라고 폄하된 '개념'이 벤야민에 와서는 진리에 도달하기 위한 기초 작업으로서 '현상=이념'의 거짓 총체성의 분할과 분산을 수행하는데 필수적인 요인이 된 것이다. 이때 벤야민이 '개념'에 할당한 역할은 니체식으로 말해 '망치'에 해당하는데, 이러한 개념의 역할은 오규원의 시에서 공간 지시어가 '관념=은유'로 굳어진 현실의 시공간을 더 작은 시공간으로 가르고 쪼개는 작업과 닮아 있다. 아울러 벤야민의 '개념'에 의해 부수어진 현상의 잔해들이 알레고리적 사유와 동궤를 이루면서 의미 확정의 끝없는 유예를 이끌어내며 의미 지평을 넓혀가는 것과 마찬가지로, 오규원의 시에서 공간 지시어에 의해 분절된 사물들의 시공간은 그 자체 '관념=은유'의 언어체계를 파괴한 대가로 얻어낸 잔해이면서 끝없는 의미의 여분, 즉 의미 지평을 담지한 잔여물이라고 할 수 있다. 그의 시에서 서로 무관하게 나열되는 듯한 사물들이 어느 순간 모종의 관계를 형성하며 시적인 의미를 도출해내는 장면도, 개별자들의 상호 공속성 속에서 순간적으로 진리가 제시되는 벤야민의 '성좌 형세'라는 사유 이미지와 상당 부분 닮아 있다. 벤야민의 알레고리론에 등장하는 '개념'과 오규원의 시에 등장하는 '공간 지시어'가 이처럼 상통하는 측면이 많다는 사실은 오규원의 시에 대해 벤야민의 알레고리가 유용한 해석의 틀로 활용될 수도 있음을 환기한다. 실제로 벤야민의 알레고리와 오규원의 시는 둘 다 새로운 의미 지평을 담보로 전개되는 사유의 운동이라는 점에서 한데 묶을 수 있는 여지가 충분하다고 할 수 있다.[19]

한편, 오규원의 시에서 공간 지시어에 의해 분절되는 시공간은 그것이 지속적이고 반복적으로 제시된다는 점에서 모롱의 '강박 은유'와 연관 지어 생각해볼 수 있다. 강박 은유와 관련해서는 다음의 글을 참고하여 그 개념을 전용할 수 있겠다.

> 시작품을 읽어나가며 확인하게 되는 '강박관념적 은유'의 반복은 양면적인 현상이다. 사실 이 현상은 두말할 것도 없이 오래된 대상에 고착된 욕망을 가리키는 한편, 다른 한편으로는 글쓰기를 통한 **되풀이**를, 단순한 반복으로 그칠 수 없을 **되풀이**를 나타낸다. 사실 강박관념적 은유의 반복에는 새로운 맥락에 속하

19) 태생적으로 지시와 지시 대상 사이의 심연, 기표와 기의 사이의 심연에서 비롯되는 알레고리는 심연에 해당하는 공간에 대해 무한한 분할과 단절의 가능성을 내장하고 있다는 점에서도 공간 지시어를 지속적으로 동반하는 오규원의 시와 충분히 상통되는 측면이 있다.

> 는 다른 심상들과의 연상 작용을 통해 드러난 잔상(殘像)이 아직 밝혀지지 않은 수많은 의미를 가질 수 있다는 가능성이 뒤따른다. 이 다시 쓰기는 퇴행과 전진의 속성을 동시에 지니는데, 비평적 독서는 이 이중 운동을 따르며 여러 텍스트에서 동일한 무의식적 동기들이 꾸준히 반복된다는 것을 밝히는 것뿐 아니라, 이 동기들을 매번 다른 글쓰기와 삶의 맥락에 놓음으로써 생기는 의미 효과들의 변환을 밝혀내는 데 힘써야 하리라.[20]

미셸 콜로가 모롱에게서 빌려와 논의하고 있는 '강박 은유'는 말 그대로 한 시인의 시작품 전반에 걸쳐 강박적으로 반복해서 등장하는 은유라고 할 수 있다. 한 시인의 작품에서 강박적으로 등장하는 이미지는 다른 이미지와 끊임없이 연상 작용으로 엮이면서 잔상을 남기는데, 이 잔상으로 인해 강박적인 반복이 계속되며, 강박 은유 또한 여기서 발생한다. 오규원의 시에서 강박적으로 반복되는 이미지는 '나무', '길', '강', '새'와 같은 구체적인 소재에서도 찾아볼 수 있겠으나, 여기서는 공간 지시어의 의해 끊임없이 창출되는 어떤 이미지에 집중하고자 한다. 그의 시에서 공간 지시어에 의해 분절되는 시공간은 한편으로 '사이-공간'이라는 개념으로 간단히 받을 수 있겠다. '사이-공간'은 시공간의 분절을 통한 결과물이면서 그러한 분절을 가능케 하는 전제이기도 하다. 공간에서는 언제나 공간과 공간 사이, 즉 사이-공간이 들어설 수 있기에 분절이 이루어질 수 있으며, 공간의 분절을 통해서는 또 언제나 사이-공간이 만들어진다.[21] 따라서 공간 지시어의 지속적인 반복은 사이-공간이라는 개념이자 이미지의 지속적인 창출을 동반하며, 이는 오규원의 시가 무의식적으로 반복하고 있는 강박 은유의 한 사례로 읽을 수 있다.

누군가의 시에서 사이-공간이 강박적으로 반복해서 등장한다는 사실은 현상으로 주어진 시공간의 확정이 계속 유예된다는 것과 다르지 않다. 주어진 시공간 너머로 또 다른 시공간을 계속해서 펼쳐나가면서 확장되는 세계는 한 겹으로 이루어진 세계가 아니라 무수히 많은 복수의 겹을 지닌 중층성의 세계를 전제한다. 중층성을 지닌

---

20) 미셸 콜로, 정선아 역, 『현대시와 지평 구조』, 문학과지성사, 2003, 152면. 강조는 원문. 이상 인용문에 등장하는 '강박관념적 은유'를 본고에서는 '강박 은유'라는 용어로 대신하고자 한다. 참고로, '강박 은유'는 강박적으로 되풀이되는 동시에 끊임없는 잔상을 남긴다는 점에서, 욕망의 끝없는 집착이 결코 메울 수 없는 빈 공간으로 상징되는 라캉의 '대상 *a*' 개념과도 연관해서 생각해볼 수 있다: "대상 *a*는 욕망이 가진 나르시시즘적 기능의 신기루 같은 장 속에서 이를테면 시니피앙의 목구멍에 걸려 삼켜지지 않는 대상 같은 것으로 나타납니다. 주체는 바로 이 결여의 지점 속에서 자신을 알아보아야[인정해야] 합니다."(자크 라캉, 자크-알랭 밀레 편, 맹정현·이수련 옮김, 『자크 라캉 세미나 11 – 정신분석의 네 가지 근본개념』, 새물결, 2008, 407면).

21) '사이-공간'은 리오타르(Lyotard)가 제시한 '공간의 기호체' 개념과도 상통하는 지점이 있다. 이에 대한 논의는 다음을 참고할 수 있다. "지각 공간을 조직하는 척도인 다양한 **한계**의 확립으로 구체화되는 판별 능력이 생기게 된다. 불연속 단위들(unités discrètes)로 된 랑그가 그렇듯, 공간도 변별되는 부분들로 분절된다.(안/밖, 앞/뒤, 위/아래…… 같은 대립쌍으로 이루어진) '공간의 기호체'는 이렇게 성립되고, 그것을 통해 공간적 체험의 "연속체 내에서 분할과 자의적이고 추상적인 단절"을 행하게 된다."(미셸 콜로, 위의 책, 177면. 강조는 원문). 인용에 의거할 때, 오규원의 시 또한 공간 지시어의 반복적인 사용을 통해 또 하나 '공간의 기호체'를 만들어낸다고 할 수 있다. 기존의 공간적 체험, 즉 관념화된 언어로 점철된 현실 공간에 대한 체험의 "연속체 내에서 분할과 자의적이고 추상적인 단절"을 통해 만들어내는 공간의 기호체가 곧 사이-공간인 셈이다.

세계는 복수의 겹만큼이나 많은 막을 두르고 있는 세계라는 점에서 투명보다는 불투명에 가까운 세계이며, 이는 그대로 오규원이 시에서 지향점으로 삼은 투명성의 반대편에 놓이는 불투명성과 상통한다. 오규원의 시에서 불투명성의 요체가 관념화된 언어 혹은 언어화된 관념이었다면, 그것은 달리 말해 무수한 겹으로 이루어진 중층성의 세계이기도 하다. 관념화된 언어가 또한 은유화된 언어라는 점을 상기하면, 중층성의 세계를 이루는 무수한 겹은 층층이 쌓인 기존의 은유체계를 구조적으로 이어받는다고 할 수 있다.

기존의 관념화된 언어체계를 벗어나서 새로운 의미 지평의 언어를 탐색한 오규원의 시가 강박적으로 되풀이한 공간 지시어의 사용과 사이-공간의 창출은 후기 시에 이르러 '허공'이라는 개념으로 집약된다. 그 자체 후기 시의 핵심 이미지이기도 한 '허공'은 '사이-공간'이라는 강박적인 이미지가 최종적으로 구현된 세계이며, 그의 시가 지속적으로 추구해나간 의미 지평에서도 "최후의 절대적 지평"에 해당한다. 최후 지평이기에 "모든 가시성을 내포한다 할지라도 극도로 비가시적"[22]일 수밖에 없는 이 세계는 "흰 여백"[23]의 공간이자 "침묵을 낳는 언어의 운동"[24]만이 가능한 세계다. 모든 가시성을 내포한 '극도의 비가시성', 모든 형상의 근원이자 최후인 '흰 여백', 모든 언어를 잉태한 동시에 감추고 있는 '침묵'과 연계되는 '허공'은 한편으로 벤야민의 알레고리론에서 모든 의미 발생의 근원사를 이루면서 무(無) 혹은 폐허의 이름을 가지는 '원천(Ursprung)'[25]과 상통한다. 따라서 의미의 원천이자 최후 지평의 세계를 이루는 '허공'[26]은, 오규원 시의 공간 지시어가 층층이 관념화된 언어로 둘러싸인 현실 세계를 끝없이 파고 들어가면서 발견한 최종지이면서, 사이-공간으로 창출해낼 수 있는 마지막 의미 지평의 장이라고 할 수 있다.

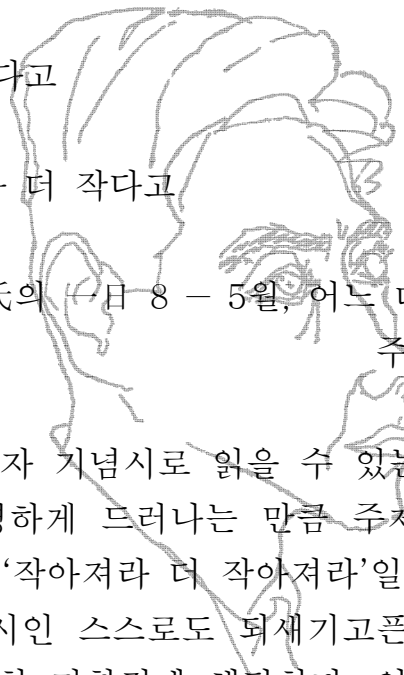
오규원의 시에서 공간 지시어를 통한 사이-공간의 끝없는 제시는 한편으로 관념화된 언어 공간과 현실 공간을 잘게 쪼개서 보는 시각 주체를 전제한다. 시각이 발생시키는 이미지에는 주체가 대상 세계를 바라보는 방식뿐만 아니라 주체가 자신을 바라보는 방식도 실현되어 있다[27]는 점에서, 세계를 잘게 쪼개서 보는 주체는 스스로도 모래알처럼 작아지는 주체라고 할 수 있다. 이처럼 대상에 대해서도 주체 자신

22) C. Axelos, *Horizons du monde*, éd. de Minuit, 1974. p. 131. 미셸 콜로, 위의 책, 24면에서 재인용.
23) 미셸 콜로, 위의 책, 230면.
24) P. Quinard, Tacitutrio, *Petis tarités* Ⅰ, Clivages, 1981, p. 67. 미셸 콜로, 위의 책, 230면에서 재인용.
25) 문광훈, 앞의 글, 228면.
26) '허공'의 이러한 성격에 대해선 다음의 논의를 더 참고할 수 있다. "시적인 지시는 내용이 비어 있으나, 그것이 겨누는 텅 빈 상태는 모든 사물을 담고 있다: "시작품의 대상은 장소이다. 이 장소란 더구나 텅 빈 장소 [……] 일어나는 모든 일들의 기점이 되는, 한 획을 긋는 무(無)이며 모든 사물이 만나는 지점이다". 이 장소 없는 장소는 바로 공간의 공간성, "광대한 환상, 비어 있는 상태, 객관화시킬 수 없는 단일화, 가장자리에 끊임없이 은닉이 도사리고 있는 중심"이다. 그것은 모든 가시성의 지주인 지평, 그 자체 또한 보이지 않는 상태로 남게 되는 지평이다."(미셸 콜로, 앞의 책, 226면. 여기서 재인용된 구절은 모두 미셸 드기(Michel Deguy)의 것으로 출처는 원문의 각주 참조).
27) 주은우, 『시각과 현대성』, 한나래, 2003, 120면.

에 대해서도 축소화를 동반하는 시각 주체를 본고에서는 '미시 주체'라는 용어로 받고자 한다.[28] '미시(微視)'에 들어 있는 "작게 보임. 또는 작게 봄."[29]이라는 뜻이 '작게 보이는 동시에 작게 보는' 미시 주체의 성격을 잘 반영하기 때문이다. 이러한 미시 주체는 공간 지시어와 더불어 오규원의 시에서 전 시기에 걸쳐 발견되는 특징적인 양상이므로 주목을 요한다. 아래는 그러한 미시 주체를 향한 적극적인 인식이 주제화된 시의 한 대목이다.

흐린 다리에 묻어 있는
모래알의 하루에게
모래알보다 작은 우리가
이제 물로 스며서
우리가 어제보다 더 작다고
인사를 하고
우리가 내일은 오늘보다 더 작다고
인사를 하자

- 「詩人 久甫氏의 一日 8 – 5월, 어느 대학에 보낸 축시」(『가끔은 주목받는 生이고 싶다』) 부분

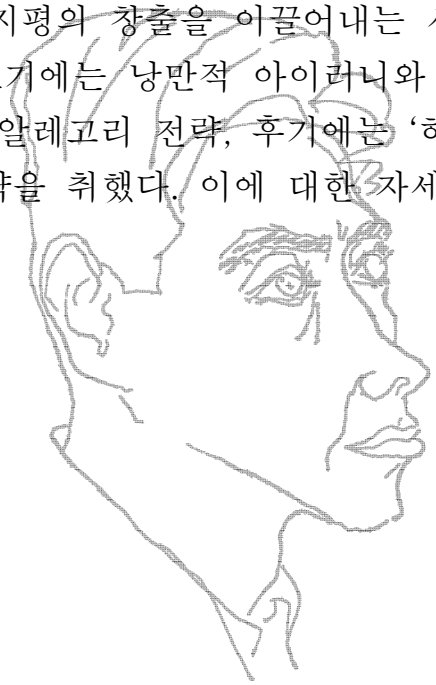


부제에서 확인되듯 축시이자 기념시로 읽을 수 있는 이 시는 시적 성취도와 별개로 말하고자 하는 바가 분명하게 드러나는 만큼 주제의 파악이 용이하다. 이 시의 주제를 더 강조해서 옮기면, '작아져라 더 작아져라'일 것이다. 한 대학의 구성원들에게 들려주고픈 조언이면서 시인 스스로도 되새기고픈 지침일 수 있는 축소 지향의 소망은 그대로 오규원 시의 한 지향점에 해당한다. 인용된 부분에서 확인할 수 있는

28) 시각 주체와 관련해서는 다음의 논의들을 덧붙일 수 있다. 주은우, 위의 책에 따르면, "개인이 세계를 보는 방식은 사회적이고 역사적으로 주조되는 것이고, 따라서 그러한 방식으로 세계를 보는 개인은 가시적 세계 속에서 보이는 대상들과 특정한 방식으로 관계를 맺게 된다. 이러한 방식으로 시각은 개인을 가시적 세계 속에 일정하게 위치지음으로써 그를 시각적 주체로 구성한다."(21면). 이때 사회·역사적으로 구성되는 '보는 방식'은 알튀세르의 이데올로기 개념과 동형적이다. "이데올로기가 특정한 방식으로 개인을 주체로 호명하듯이, 보는 방식 역시 특정한 방식으로 주체를 구성"(위의 책, 21면)하는 것이다. 보는 방식과 시각 주체가 앎의 방식 및 인식 주체와 동형적인 관계에 놓이면서 사회·역사적으로 구성된 것이라면, 문학에서 제기되는 시각/시선의 문제는 그러한 구성 체제(위의 책에서 '시각 체제(the scopic regime)'라고 일컫는)에 대한 의식적인 대응이라고 할 수 있다. 즉 "문학적 언술에서의 시선의 문제는 단지 당대의 지배적 시선체계에 의해서 규정되는 것이 아니라, 그것과 관련 맺으면서 보는 주체와 대상 간의 다른 관계를 생성한다. 문학 속의 시선의 문제는 이데올로기적 '응시'로부터 어긋나는 시선의 개별성을 구성하는 데에 있다. 그것이 바로 문학 텍스트의 미학적 개별성이 발생하는 지점이다."(이광호, 「정지용 시에 나타난 시선 주체의 형성과 변이」, ≪어문논집≫ 제64집, 민족어문학회, 2011, 244면). 이는 미학을 감각적 세계 안에 몸이 기입되는 방식, 즉 몸이 세계를 느끼는 방식과 관련된 것으로 파악한 랑시에르(『미학 안의 불편함』, 주형일 역, 인간사랑, 2009)의 사유와 맞물리는 지점이며, 따라서 "문학에서의 시선의 문제는 결국 볼 수 있는 것과 볼 수 없는 것을 배치하는 '감성의 분할'이라는 문제, 그리고 그 분할의 주체에 대한 질문을 의미한다."(이광호, 위의 글, 244면)고 할 수 있다. 이상의 논의를 참고하면, 오규원 시의 '미시 주체'는 관념화된 언어로 점철된 기존의 시각 체계와 의미 체계를 재배치/재구성하는 '감성의 분할'을 수행하는 주체라고도 할 수 있다.

29) 국립국어원 표준국어대사전.

지향점은 축소 지향의 주체, 즉 미시 주체이다. 스스로 작아져야 보이고 작아지지 않고서는 보이지 않는 작은 것에 대한 적극적인 인식은 세계의 이면을 들여다보고자 하는 열망[30]과 다르지 않으며, 이는 관념화된 언어로 점철된 현실 세계를 꿰뚫고 들어간 지점에서 새로운 의미 지평의 언어를 발견하고자 한 오규원 시 고유의 욕망과도 이어지는 대목이다. 따라서 미시 주체는 공간 지시어와 더불어 오규원 특유의 개성적인 시 공간을 구성하는 동시에 지탱하는 두 축이라고 할 수 있다. 이때의 시 공간은 물론 무수한 사이-공간을 전제한 공간일 것이다. 공간의 세밀한 구획이자 재편에 해당하는 사이-공간은 한편으로 기표와 기의 사이의 심연을 전제로 끝없이 세분화되는 알레고리적 공간과 다르지 않다. 실제로 공간 지시어의 동반과 미시 주체의 심화를 통한 무수한 사이-공간의 창출은 오규원의 시에서 특유의 알레고리적 전략과 맞물리면서[31] 새로운 의미 지평의 창출을 이끌어내는 시편들을 시기별로 선보일 수 있었다. 각각을 일별하면, 초기에는 낭만적 아이러니와 연계되는 알레고리 전략, 중기에는 현실 비판을 동반한 알레고리 전략, 후기에는 '허공'을 의미의 원천이자 최후 지평으로 삼는 알레고리 전략을 취했다. 이에 대한 자세한 논의가 이후의 장을 채울 것이다.



30) 세계의 표면이나 전면보다 그 이면을 볼 것을 강조하는 사례 역시 위의 시와 마찬가지로 한 대학에 보낸 축시를 통해 분명하게 확인할 수 있다. "發展이라는 말에게는 미래가 중요한 게 아니라/ 發展이라는 말에게 진정으로 중요한 것은/ 發展으로 보이지 않는/ 골목과 노점과/ 노점을 노점답게 하는 노점 뒤의 낡은 벽보판이듯// (…중략…) // 누가 한 사람 있어/ 미래라든가 發展이라든가 文化라든가 하는 말을 위해/ 大學의 그 본관 건물 뒷구석에 있는/ 한 落書의 상상력을 읽을 줄 안다면 얼마나 좋으랴"(「어떤 개인 날의 葉書 — 한 大學에 보낸 祝詩」, 『이 땅에 씌어지는 抒情詩』. 밑줄 표시는 인용자).

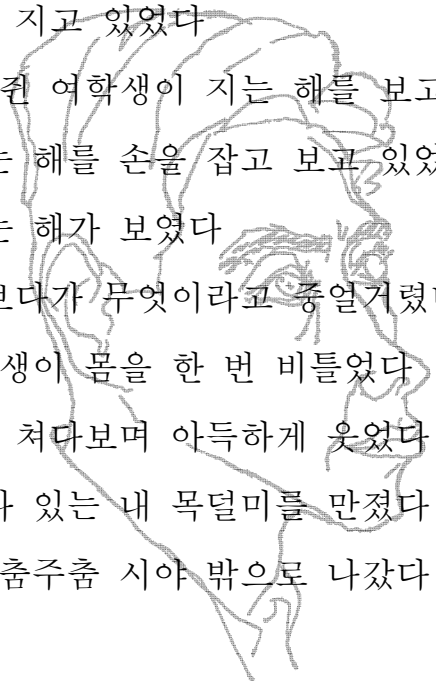
31) 벤야민의 알레고리론에 등장하는 '개념'이 현상을 낱낱의 개별 요소들로 나누고 쪼개어 결과적으로 사물과 세계의 파편화를 유도한다고 할 때, 이때의 "파편이란 철학에서는 '조각난 의미', 역사에서는 어떤 성취의 '폐허', 개인과 관련해서는 '주체의 소멸'"(문광훈, 앞의 글, 226면)을 뜻한다는 사실을 상기하면, 오규원의 시가 '주체의 소멸'을 담고 있는 벤야민의 알레고리론과 '미시 주체'의 차원에서 만나질 수 있는 여지가 좀 더 확보된다.

[참고시]

지는 해

오규원

그때 나는 강변의 간이주점 근처에 있었다
해가 지고 있었다
주점 근처에는 사람들이 서서 각각 있었다
한 사내의 머리로 해가 지고 있었다
두 손으로 가방을 움켜쥔 여학생이 지는 해를 보고 있었다
젊은 남녀 한 쌍이 지는 해를 손을 잡고 보고 있었다
주점의 뒷문으로도 지는 해가 보였다
한 사내가 지는 해를 보다가 무엇이라고 중얼거렸다
가방을 고쳐 쥐며 여학생이 몸을 한 번 비틀었다
젊은 남녀가 잠깐 서로 쳐다보며 아득하게 웃었다
나는 옷 밖으로 쑥 나와 있는 내 목덜미를 만졌다
한 사내가 좌측에서 주춤주춤 시야 밖으로 나갔다
해가 지고 있었다



- 수록 시집 『길, 골목, 호텔 그리고 강물 소리』(문학과지성사, 1995)