



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

한 영 옥 교수지도  
석사학위 청구논문

## 한성기 시 연구

2010

성신여자대학교 대학원

국어국문학과

김 인 경

# 한성기 시 연구

한영옥 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2009년 11월

성신여자대학교 대학원

국어국문학과

김 인 경

# 인 준 서

김인경의 석사학위 논문으로 인준함

심사위원 강은영 인

심사위원 강진호 인

심사위원 김명석 인

성신여자대학교 대학원

## 논문개요

한성기는 1950년대에서 등단하여 1980년대에 이르기까지 30여 년 동안 꾸준한 시작 활동을 전개한 시인이다. 그는 시를 짓는 방법에 있어서 내용적인 측면과 형식적인 측면이라는 두 가지 방면에 공히 심혈을 기울이며 시성(詩性)을 획득하는데 전력을 다하였다. 그럼에도 불구하고 그동안 한성기에 대한 평가는 전통 서정 시인으로 가볍게 언급되는 정도에 지나지 않았다. 따라서 본 논문은 전통 서정시와 모더니즘 시를 아우르는 한성기의 시 세계를 규명하고 그의 시사적 위상을 재정립하는 데 목적을 둔다.

본고는 한성기의 작품을 내용적인 측면과 형식적인 측면으로 크게 분류하여 면밀히 검토하고 유기적인 관련성을 찾아내었다. 우선 내용적인 측면에서는 한성기에게 닥친 모든 고난의 형태를 자의식과 세계의 단절 상황으로 파악하였는데, 이때에 시인에게 깊숙이 스며든 단절 의식은 점차 심화되는 양상으로 드러난다. 그러나 한성기는 자연과의 일체감을 회복하여 자신이 처한 단절 상황을 극복하고자 하는데, 여기에서 자연은 자기 안의 단절 의식을 다스리려는 의지와 결합하게 된다. 다시 말해서 관조의 대상으로서의 자연은 종교적인 깨달음과 결합된 구원의 동력으로 작용하는 것이다. 그리하여 한성기는 질서와 영원의 체현인 자연 속에서 신의 존재를 발견하며 보다 적극적인 동일성의 경지에 도달하게 되는 것이다. 따라서 한성기의 종교는 자연을 만나 객관적 질서의 원리와 법칙이 되며 자연은 종교적

차원을 넘어서는 삶의 원리와 원칙으로 자리매김한다.

이어서 살펴본 형식적인 측면에서는 먼저 일련의 작품 속에서 반복적으로 등장하는 핵심적인 이미지를 한성기의 작품을 이끌어 나가는 주도적 이미지로 파악하고 그러한 이미지가 궁극적으로 다다르려는 지향점에 주목하여 주제 의식을 해명하고자 하였다. 한성기에게 있어서 어둠의 이미지는 죽음의 의식을, 물빛의 이미지는 비애의 감정을, 그리고 열매의 이미지는 생명력을 지향하고 있는 것으로 드러난다. 다음으로 한성기의 시작 태도에 부합하는 시인의 어조에 대하여 탐구하였다. 그가 작품을 통해서 들려주는 어조는 주로 정감적 기능이 우세한, 화자가 스스로를 지향하는 유형인 것으로 확인된다. 즉, 한성기가 취하는 침착한 목소리는 내용적인 측면에서 살펴본 깨달음으로부터 촉발된 구원의 방식과 관련이 있다. 마지막으로 한성기가 작품에 투여한 밀도 높은 감정은 시어와 시행으로 도드라지며 언어 그 자체 안에 시성을 내장한다. 이러한 시작법은 정서를 강화하고 집중력과 밀도를 높인다. 다시 말해서 한성기는 통사적 구조를 위반한 언어 자체를 작품의 전면에 내세우면서 행갈이와 핵심어를 전경화하여 작품 전체의 완성도를 높이고 있는 것이다.

상술한 바와 같이 인식의 변화에 따라 작품에서 드러나는 명확한 내용은 한성기의 사색적 깊이와 직결된다. 또한 한성기의 의식적인 시작법 속에서 시적 언어 자체는 상호 밀접한 영향 관계를 주고받으며 미적 반향을 일으키고 작품의 형식미를 살리는 데 크게 기여한다. 이처럼 한성기는 깊이 있는 주제 의식과 다양한 시적 기법의 모색을 보인다는 점에서 주목을 받을 필요가 있다.

핵심어 : 1950년대 시, 전통 서정시, 모더니즘 시, 단절 의식, 자연, 일체감, 영원, 어조, 어둠 이미지, 물빛 이미지, 열매 이미지, 행갈이, 전경화

# 목 차

## 논문개요

I. 서론 .....	1
1. 연구 목적 .....	1
2. 연구사 검토 및 문제 제기 .....	4
3. 연구 방법 및 범위 .....	10
II. 단절 의식과 구원의 변증법 .....	15
1. 단절 의식의 심화 .....	15
2. 자연과의 일체감 회복 .....	27
3. 질서와 영원의 체현 .....	38
III. 주도적 이미지와 형식미의 추구 .....	50
1. 주도적 이미지와 지향점 .....	51
2. 화자 지향과 정감적 어조 .....	77
3. 행갈이와 핵심어의 진경화 .....	87
IV. 결론 .....	99
참고문헌	
ABSTRACT	

## I. 서론

### 1. 연구 목적

한성기(韓性祺)는 1923년 4월 함경남도에서 태어나, 1984년 4월 대전광역시에서 타계하기까지 꾸준한 시작 활동을 전개하였다. 1952년 《문예》 5·6월 합병호에 「驛」이 모운숙에 의하여 초회 추천되고, 1953년 《문예》 9월호에 「病後」가 다시 모운숙에 의하여 2회 추천된다. 1954년 3월호를 끝으로 《문예》가 종간하자, 1955년 새로 창간된 《현대문학》 4월호에 「아이들」, 「꽃병」 등이 박두진에 의하여 3회 추천되면서 문단에 진출하였다. 이렇게 한성기는 초회 추천된 시기부터 고인이 되기까지 적어도 32년간 작품 활동에 임하였던 것으로 확인된다. 그 가운데 한성기는 등단한 지 8년 만에 출간한 첫 시집 『산에서』(배영사, 1963)를 시작으로 제2시집 『落郷以後』(활문사, 1969), 제3시집 『失郷』(현대문학사, 1974), 제4시집 『九岩里』(고려출판사, 1975), 제5시집 『늦바람』(활문사, 1979), 마지막으로 제2시집과 같은 제목의 회갑 기념 시선집 『落郷以後』(현대문학사, 1982)까지 총 6권을 묶어 낸다. 그 밖에는 박용래, 임강빈, 최원규, 조남익, 홍희표와 같이 발간한 『靑蛙集:六人詩集』(문원사, 1971)과 박명용이 엮은 『한성기시전집』(푸른사상사, 2003)이 있다.

우리 시사에서 1950년대는 전쟁이라는 정치적, 사회적 격절로 인해 시인들이 급격한 의식의 단절과 굴절을 경험한 시기이다. 이 시기의

전반기는 전쟁으로 인한 민족의 생존 자체가 문제되었던 시기이며, 후반기는 전후 복구와 앞으로의 민족적 지향성을 확보하는 일이 관건이 되는 시기이다. 전쟁의 폭발력은 세계와 자아를 동시에 무화시키는 재난의 체험으로 시인들에게 각인되었다. 현실의 모든 가치와 신념의 체계가 붕괴된 전후의 시적 상황은 이 시기를 지배하는 실존적 위기의식과 깊숙이 연관된다.<sup>1)</sup> 이러한 시적 풍토에서 한성기는 문단에 이름을 걸어 놓고 작품 활동을 시작한다. 특별히 한성기에게서 전쟁이라는 외상을 특징지어 다루거나 시대의 일반적인 분위기를 형상화한 작품은 찾아볼 수 없다. 그렇지만 한성기 역시 전쟁을 경험한 세대의 불행한 자의식과 세계 상실의 체험에 뿌리를 내리고 있는 것만은 분명하다. 전통 서정시와 모더니즘 시로 대별되는 1950년대의 시적 경향 속에서 한성기는 전쟁 체험보다는 개인적 체험을 바탕으로 불행한 자의식과 상실 의식을 그려 내는 언어의 세계를 구축해 나간다.

1950년대 시에서 전통 서정시와 모더니즘 시의 두 흐름은 표면적으로는 대립되는 미학적 입장의 충돌로 나타났지만, 두 입장 모두가 파탄된 현실에서 시의 자기 정체성을 확보하기 위해 고투를 벌였던 개별 시인들의 치열한 시적 의식의 산물이라는 점에서 내적 연관성을 이루고 있다.<sup>2)</sup> 이처럼 전통 서정시와 모더니즘 시가 일정한 관계를 맺고 있는 것과 마찬가지로 한성기의 시 세계에는 두 갈래로 나누어진 1950년대 시적 흐름의 양상이 일정 부분 공존한다고 볼 수

1) 김현자, 「전쟁기와 전후의 시(1950년~1961년)」, 오세영 외, 『한국 현대시사』, 민음사, 2007, p. 245.

2) 김현자, 위의 책, p. 247 참조.

있다. 그럼에도 불구하고 그동안 진행된 연구는 한성기의 시편들을 전통 서정시로 분류하는 시각이 주를 이루었다. 이에 본 논문은 그의 시 세계를 고찰하는 데 있어 기존의 견해를 존중하면서 모더니즘적 면모까지를 아우르는 포괄적 시각의 접근을 목적으로 삼는다.

이미지 또는 이미지에 의한 회화성은 30년대와 50년대의 우리 모더니즘 시론에서 근대성(modernity)의 획득 여부를 판별하는 기준이었다.<sup>3)</sup> 이러한 맥락에서 한성기가 구축한 다양한 이미지들은 그가 단지 전통 서정에 머문 것이 아니라 오히려 이미지를 능란하게 구사하여 모더니티를 성공적으로 획득했다는 충분한 반증이 된다.

한성기는 우리 시사에서 서정성이 회복되고 확대되었던 시기에 해당하는 1950년대에 활동했던 시인이다. 그러나 한성기의 경우, 당시 본격적으로 확장되고 심화된 서정의 영역에 속해 있는 시인으로 가볍게 다루어질 뿐, 그의 문학적 성취와 문학사적 위상에 어울리는 평가가 제대로 이루어지지 못하고 있다. 그는 1955년 문단에 등단한 이래로 1984년 뇌일혈로 쓰러지기까지 꾸준한 시작 활동을 전개하는 한편 상당수의 문인 제자들을 배출하면서 지역 문단의 활성화에 기여하였다.<sup>4)</sup> 따라서 자신의 문학적 성취뿐만 아니라 문학사에도 직간

3) 김준오, 『시론』, 삼지원, 2007, p. 159 참조.

4) 한성기가 《현대문학》, 《현대시학》, 《시문학》의 시 추천 심사 위원으로 활약하는 가운데 그에 의하여 문단에 등단한 시인은 상당하다. 먼저 《시문학》출신으로는 윤석산, 최문휘가 있고, 《현대문학》출신으로는 박명용, 한병호, 정진석, 이극래, 변재열, 김원태, 박재화, 최문자, 곽우희가 있다. 그리고 《현대시학》출신으로는 이명희, 이관목, 최선근, 김순일, 최창열, 오원영, 조인자, 박상일 등이 있다. 또한 지역 문인을 심사나 추천 과정을 통하여 중앙 문단에 진출시키거나 습작 활동에 영향을 미친 대표적인 예로는 오명규, 이장희, 장시중, 한용구, 한상각, 김동권 등을 꼽을 수 있다. 뿐만 아니라 대전사범학교 제자 가운데 중앙 문단에 진출해 활동하는 문인들이 있는데, 소설가로는 남정현, 조선작, 이규희 등이 아동 문학가로는 서석규, 장옥순, 심경석, 한상수, 구진서, 김영수, 서재균, 도재희, 조윤장 등이 시인으로는 안명호, 정광수, 김학웅, 이정숙 등이 있다. (정진석, 「한성기 시 연구」, 한남대학교 대학원 박사 학위 논문, 1998, p. 184 참조.)

접적으로 공헌하였다고 볼 수 있다. 그럼에도 불구하고 계속 지방에 거주하였던 까닭과 과작 시인이었다는 점, 그리고 활발한 비평 담론을 형성시키기에는 그의 시 세계가 소박하였다는 점 등으로 1950년대 시인들에게 향하는 주목으로부터 동떨어진 것이 사실이다. 시기적으로 현대문학사의 복원을 위해 문학사 밖의 문인들에 대한 연구가 하나둘씩 진행되고 있는 흐름 가운데, 여태껏 작품에 값하는 주목을 받지 못하고 있는 한성기 시 세계의 전모를 체계적으로 고찰하는 것은 중요한 작업이다. 따라서 본고에서는 한성기의 전 작품을 대상으로 시적 특성을 유형화할 수 있는 작품들을 묶어서 그의 시 세계를 분석해 나가기로 한다. 그리하여 본 연구는 한성기의 문학사적 위상을 재정립하는 데 목적을 둔다.

## 2. 연구사 검토 및 문제 제기

한성기에 대한 연구는 단평과 소논문이 대다수를 이룬다. 이에 본고는 단평에서부터 연구사를 살펴보기로 한다. 먼저 이형기<sup>5)</sup>는 한성기의 시 세계를 “구도와 신앙이 마침내 도달한 조용한 법열의 세계”라고 요약하면서 한성기를 “전통과에 속하는 시인”으로 규정하고 있다. 또한 『落郷以後』가 “『靑鹿集』에 연결되면서도 『靑鹿集』과는 다른 또 하나의 시사적 위치를 차지할 수 있는 시집”이라는 높은 평가를 내리고 있다. 그리고 이유경<sup>6)</sup>은 한성기의 『失郷』에 실린 일련의 시

---

5) 이형기, 「조용한 법열—한성기 제2시집 『낙향이후』, 《현대시학》, 현대시학사, 1970. 3, pp. 64~65 참조.

편들을 “더럽혀지고 때 묻은 대상에서 운둔자적인 도전을 감행하면서 순수의 감성을 회복하려는 노력과 함께 고뇌하고 재구성함으로써 진실을 끄집어내려” 한다고 설명하며 그의 작품을 “은둔자의 고뇌”로 읽고 해석하였다. 다음으로 정광수<sup>7)</sup>는 『九岩里』에 수록된 작품들이 “생활을 중심으로 온몸으로 감동을 흠뻑 묻혀내 솔직하고 간결하면서도 함축성 있게 삶의 성숙을 추구해 나가고 있다”고 부연하면서 “이것은 자연과의 교감이 열반의 경지에 이르는 소치”라고 파악한다. 그러나 위와 같은 단평은 한성기의 시를 이해하는 단면적 자료로 이용할 수는 있으나 단편적인 시집 한권만을 대상으로 하거나 각 시집의 출판과 맞물려 필요에 의해 쓰인 신간 서평이라는 점에서 종합적인 가치를 갖지는 못한다.

정한모는 한성기에 대하여 “대리석 위에 젖어 드는 그늘이나 물기 같은 시의 본질을 효과적으로 표현하여 자기 고유의 것으로 만들고 있는 시인이라 할 수 있다. 그늘이나 물기가 표면의 이미지라면 대리석은 이 시인의 시정신이며 또한 시적 기반 내지 저력이라 할 수 있다. 사물과 실재에의 고요한 접근과 성찰을 통하여 새로운 질서와 시적 아름다움을 과욕하지 않고 오히려 겸허하게 탐구해 보여 준”<sup>8)</sup>다고 평하였다. 송재영<sup>9)</sup>은 한성기의 시가 “그의 정신적 삶은 말할 것도 없이 물질적 삶까지를 포함한 한 인간의 전체를 보여주고 있다”고 판단하고 한성기가 “외로움을 초극하기 위해 시를 쓰고, 그것이 시로

6) 이유경, 「은둔자적 고뇌와 비극적 고뇌」, 《문학과 지성》 10, 문학과 지성사, 1972. 11, pp. 858~863 참조.

7) 정광수, 「자연과의 교감」, 《현대시학》 81, 현대시학사, 1975. 12, pp. 98~99 참조.

8) 정한모, 「향토적 리리시즘의 승화」, 『한국 현대시의 현장』, 박영사, 1983, p. 147.

9) 송재영, 「질서와 조화의 시학」, 《현대문학》, 현대문학사, 1983. 1, pp. 206~218 참조.

써도 초극되지 않기 때문에 기도를 드리게 되고, 마침내는 시와 기도는 하나의 합일성으로서 그의 ‘외로움’을 사물화 하기에 이르는 것”이라고 파악하였다. 하현식은 “한성기의 자연은 저 남도의 자연을 모범적으로 재현하고 있는 석정의 느긋한 이상향에의 동경심을 희구하는 자세로서가 아니라 실제로 체현함으로써 독특한 자연관을 형성하고 있다고 볼 수 있다. 즉, 석정의 자연에 대한 자세가 단순히 꿈으로만 그려진 데 비하여 한성기에 와서는 그것이 시인의 생활 속에 깊이 작용하고 운명을 결정지어 주는 결과로 드러난다.”<sup>10)</sup>는 의견을 내놓았다. 양애경<sup>11)</sup>은 한성기가 사용한 ‘산’과 ‘바다’는 단순한 대상 즉, 소재로서가 아니라 그의 시의 근원적 공간으로서 의미가 깊다고 해석하고 한성기의 시 세계에 나타난 방관자적 자세와 시 속의 여백으로서의 공간에 대하여 고찰하였다.

1990년대에 들어서면서 본격적인 한성기론이 개진된다. 『허무의 극복의지—한성기의 시에 나타난 허무의식』<sup>12)</sup>에서 정진석은 부인의 죽음으로 싹튼 허무의식이 초기 시에는 질게 나타나지만, 중기 시부터는 한때 잃었던 건강이 회복되는 것과 더불어 시간적 경과를 통해 점차적으로 극복되고 있다고 파악한다. 그리고 『<驛>과 <섬> 사이—한성기의 시에 나타난 고독의식에 대하여』<sup>13)</sup>에서는 시인이 자신의 고독을 스스로 극복하려고 분투했다는 논의를 전개한다. 이어서 박명

10) 하현식, 「자연 그리고 인간회귀의 갈망—한성기론」, 《현대시학》, 현대시학사, 1986. 2, p. 138.

11) 양애경, 「한성기 시의 공간」, 《문예시학》, 충남시문학회, 1988. 1, pp. 113~125 참조.

12) 정진석, 「허무의 극복의지—한성기의 시에 나타난 허무의식」, 한국언어문학 28, 한국언어문학회, 1990. 5, pp. 239~252 참조.

13) \_\_\_\_\_, 「<驛>과 <섬> 사이—한성기의 시에 나타난 고독의식에 대하여」, 어문논지 67집, 충남대학교 문리과대학 국어국문학과, 1990. 11, pp. 409~424 참조.

용14)은 “한성기 시에서 산의 공간은 철저하고도 비참한 현실을 벗어나 새로운 그 어떤 삶을 갈구하는 기도의 공간이며 절망을 딛고 일어서려는 몸부림의 산이라 할 수 있다. 산에서 바라보는 마을, 하늘, 새, 사람, 아침햇살, 과일 등이 암시하듯 그의 산이 갖는 시의 공간의 식은 재생의 희망이미지”라고 분석한다.

한성기의 작품을 공간적 모델 형성체인 2차적 기호체계로 바라보고 있는 김석환15)은 한성기의 ‘바다’와 ‘산’이 절대적 가치와 진리의 세계를 대신하는 기호라는 측면에서 유사하거나 동일한 기호작용을 한다고 인식한다. 그러나 산의 경우에 시적 주체는 그곳으로 들어가 합일되지만, 바다의 경우에 시적 주체는 매개적 공간인 섬이나 해변까지만 접근하여 바다는 차가운 진리의 세계로 남아 있다는 차이점을 밝혀내면서 도식적인 분석을 수행한다. 이와 같은 방식으로 김석환은 시인의 시적 본질을 조금 더 객관적으로 연구하고자 하였다.

전영주16)는 한성기의 초기 시에서 보이는 주된 양상을 자연 친화성으로 보고 이를 인식하는 시인의 자세를 자연 친화에서 허무 의식으로, 궁극적으로는 고향 회귀성으로 마무리되는 구도로 설명하였다. 이승이17)는 그의 시적 근원을 상실 의식으로 보고 ‘산’, ‘독길’, ‘바다’, ‘지구’의 공간에서 이루어지는 치유과정을 밝혔다. 김명원18)은 한성기

14) 박명용, 「한성기 시 연구」, 《인문과학논문집》 20, 대전대학교 인문과학연구소, 1994. 9, pp. 5~20 참조.

15) 김석환, 「한성기 시의 공간기호 체계」, 《예체능논집》 5, 명지대학교예체능연구소, 1995. 12, pp. 15~27 참조.

16) 전영주, 「한성기 초기시의 ‘자연’ 인식」, 《한국어문학연구》 39, 한국어문학연구학회(구 동악어문학회), 2002. 8, pp. 331~348 참조.

17) 이승이, 「상실의식과 그 치유과정으로서의 시 쓰기」, 《인문과학》 제11집, 목원대학교 인문과학연구소, 2002. 6, pp. 129~152 참조.

18) 김명원, 「한성기 시 분석—내가 듣고 싶은 이야기>, <산>을 중심으로」, 《한남어문학》 제28집, 한남대학교 국어국문학회, 2004. 3, pp. 225~242 참조.

의 개별 작품을 분석하는데 있어서 『내가 듣고 싶은 이야기』는 신화적 구조로 접근하여 순환적 시간관에서 재생되는 삶의 무한성을 여성성이라는 신화적 모티브에서 찾았고, 『山』은 통사론적 구조의 층위와 깨달음이라는 의미가 대응되며 안정된 시적 형식을 획득하고 있음을 발견해 내었다. 박몽구<sup>19)</sup>는 한성기가 “한국전쟁 후의 분단 현실에서 서정 시인으로 출발하였지만, 주정주의적 경향에 침윤되지 않고 언어의 절제와 함께 견고한 이미지를 바탕으로 한 수작들을 다수 보여 주고 있다.”고 평가한다. 또한 “서구적 수법의 도입에 머물지 않고, 자연과 친화하는 삶을 영위하면서” “동양적 정서를 훌륭하게 접목시”키고 있다고 평한다. 계속해서 홍희표<sup>20)</sup>는 “한성기 시인의 상상력을 촉발시키는 물질적 요소는 식물, 동물, 사물 등 구체적 대상뿐만 아니라 신과 같은 초월적 존재까지 포괄한다. 그의 시에 자주 등장하는 제재인 역, 새, 꽃, 산, 나무, 아이들, 신 등의 물질적 요소가 그의 시적 사유에 상상력을 발동시켜 상실 의식과 낙원 의식의 두 가지 구도를 그리게 되는데 이는 물질적 상상력의 산물이라고 할 수 있다. 그의 시가 독자에게 편안하게 읽히며 공감을 유도해 낼 수 있는 것은 이러한 물질적 상상력과 역동적 상상력이 조화를 이루고 있기 때문”이라고 설명하며 한성기의 시 세계를 바슐라르의 물질적 상상력과 역동적 상상력에 의거하여 살펴보았다.

김석환<sup>21)</sup>은 한성기의 첫 시집 『山에서』를 지그문트 프로이트

19) 박몽구, 「전통 서정과 세계 인식의 결합—한성기의 시 세계」, 『모더니즘과 비판의 시학』, 푸른사상사, 2004, pp. 383~410 참조.

20) 홍희표, 「한성기 시의 시적 상상력 연구」, 《어문연구》 제49권, 어문연구학회, 2005. 12, pp. 445~474 참조.

21) 김석환, 「한성기 시집 <山에서>의 정신분석학적 연구」, 《한국문예비평연구》 제26집, 한국현대문예비평학회, 2008. 1, pp. 33~54 참조.

(Sigmund Freud) 및 자크 라캉(Jaques Lacan)의 정신분석학적 이론을 원용하여 해석하였다. 그는 『山에서』가 “분리와 그것 때문에 비롯된 불안이 다양하게 형상화되고 있으며 자아는 다양한 기제를 통하여 그 불안으로부터 벗어난다. 시인은 상징계, 즉 사회 현실에서 겪는 분리 불안을 벗어나기 위해 주로 리비도의 대상을 자연물로 치환 또는 압축한다. 그리고 상징계 너머에 있는 실재계의 상징인 하늘이나 바다 또는 절대적 타자를 지향하며 현실을 초월하려고 한다.”고 해석한다. 다음으로 이승이<sup>22)</sup>는 전기적 사실을 근거로 그의 시 창작이 고향 상실, 아내 상실, 건강 상실의 삼중고(三重苦)로부터 출발하였다고 지적하였다. 따라서 이러한 상실 의식은 자연을 바탕으로 한 고독감과 외로움으로 나타나며, 인간에 대한 강한 애정으로 표출되었다고 주장한다. 또한 자연에 대한 통찰은 인간애의 발견을 위한 것이었으며, 자연과 인간의 조화를 인간에 대한 강한 애정을 바탕으로 한 한성기 시 세계의 심원한 흐름으로 파악한다.

한성기에 대한 본격적인 연구로는 정진석<sup>23)</sup>의 논문을 들 수 있다. 이 논문은 한성기의 전 작품을 연구의 대상으로 삼아 다빈도 어휘와 이미지를 분류해 수치화하고, 구조의 고찰과 주제의 양상으로 나누어 시 세계를 파악하고자 하였다. 또한 이일훈<sup>24)</sup>은 선행 연구의 결과들이 한성기 시의 본질적인 측면과 가치를 효과적으로 조명하지 못한다고 판단한다. 더욱이 그는 선행 연구자들이 한성기의 주된 제재인

22) 이승이, 「한성기 시 세계에 나타난 인간에 대한 애정」《대전문화》제17호, 대전광역시, 2008. 12, pp. 69~86 참조.

23) 정진석, 「한성기 시 연구」, 한남대학교 대학원 박사 학위 논문, 1998.

24) 이일훈, 「한성기 시에 나타난 생태 의식 연구」, 울산대학교 교육대학원 석사 학위 논문, 2006.

자연을 단순히 자아의 감정이입 수단으로 보는 인간중심주의 가치관을 기본사상으로 연구하고 있으며, 이것은 자연에 대한 단순한 동경과 예찬이라는 편협한 시각에서 나온 것으로 한성기의 총체적인 의식 세계를 간과한 것이라고 지적한다. 따라서 한성기의 시를 ‘생태시’로 규정하고 한성기의 작품에 나타난 생태 의식을 연구하였다.

지금까지 단평과 소논문 그리고 본격적인 논문 순으로 한성기의 연구사를 검토하였다. 이상에서 살펴본 선행 연구들은 한성기의 시 세계를 정교하고 치밀하게 해명하는 데 있어 중요한 해석의 틀을 제공한다. 그러나 대부분의 연구들이 한성기의 작품 전체를 대상으로 하고 있지 않으며 이미 거론된 작품들에 다시 분석을 가하는 방식으로만 편중되어 있다. 이에 본고는 한성기의 전 작품을 대상으로 한성기 특유의 다양한 이미지의 구현과 깊이 있는 사유의 형상화 방법이 어떻게 주제로 이어져 관계를 맺어 나가는가를 규명하고, 한성기 시의 진면목을 보다 치밀하게 살펴 그의 시사적 위상을 재고하는 데 주력하고자 한다.

### 3. 연구 방법 및 범위

전통적인 문헌학적 또는 역사 고증적 방법을 대신하여 형식주의적 문학 이해의 방법을 확립한 신비평은 흔히 현대 비평의 출발로 이해된다. 바로 이 신비평의 형성 단계에 핵심적 논의 대상이 되었던 것이 ‘의도’의 개념이다. 일찍이 1946년 윌리엄 워셋(William Kurtz

Wimsatt, Jr.)와 먼로 비어즐리(Monroe Curtis Beardsley)는 「의도의 오류」(“The Intentional Fallacy”)에서 “작가의 의향이나 의도는 문학 작품의 성공 여부를 판단하는 기준으로 유효하지도 바람직하기도 못하다.”라고 선언함으로써 신비평의 이론 정립에 결정적 역할을 했다.<sup>25)</sup> 이로 인해 시인의 생애와 시편들을 별다른 굴절 없이 연결시키는 비평적 폐해는 극복되어야 한다는 시각의 주장들이 힘을 얻기 시작했다. 시인은 형상으로 자신의 세계를 드러내는 법이고, 물리적 시공간을 통해 구현한 생애나 산문적으로 뜻을 새긴 전언이 시 세계의 본뜻은 아니기 때문이다. 따라서 한 시인의 시를 전체적으로 읽는 데 주의를 기울여야 할 것은, 시 세계의 기조가 되는 시적 주체의 ‘인식 구조’와 ‘형상화 방법’이다.<sup>26)</sup> 한편 역사주의 비평가들은 작품 밖에 존재하는 시인의 생애를 철저히 배격하고 오직 작품 그 자체만을 가지고 해석하고 평가하려는 신비평가들의 비평 행위가 객관적 오류(objective fallacy) 또는 존재론적 오류(ontological fallacy)에 빠질 염려가 있다고 지적한다. 따라서 본고는 두 가지 입장을 두루 숙지하고 기본적으로 각각의 시편들이 나타내는 형상화 방법들에 대한 분석을 중심으로 논의를 진행하되, 시적 주체의 인식 구조를 해명하는 항목에 있어서는 시인의 전기적 사실을 고려하여 작품의 해석을 보다 풍부하게 하고자 한다.

본고는 한 시인에게서 나온 모든 작품은 연작이며 시집 전체가 서사성을 갖는다는 근본적인 전제에서 출발한다. 한성기가 출간한 6권

25) 장경렬, 『매혹과 저항』, 서울대학교출판부, 2008, p. 148 참조.

26) 유성호, 「김현승 시의 구조와 방법」, 김인섭 엮음, 『김현승 시 논평집』, 숭실대학교출판부, 2007, p. 288 참조.

의 작품집에 수록된 총 236편 가운데 동일한 작품으로 간주되는 시를 제외시킨다면 실제 그의 작품 수는 총 157편<sup>27)</sup>으로 비교적 과작이었다. 따라서 한성기의 작품을 시기별로 분류하여 살펴기보다는 전체 시편을 총체적인 의미의 연속체로 고려하는 시각에서 한 작품이 다른 작품의 함의와 연결되어 각 작품 간의 의미 호환이 가능하다고 판단하는 거시적 견지를 채택하고자 한다. 이렇게 의미의 연속성을 규명하는 과정에서 그의 시를 내용과 형식 양 측면으로 나누어 살펴보고, 내용적인 측면은 ‘단절 의식과 구원의 변증법’으로 형식적인 측면은 ‘주도적 이미지와 형식미의 추구’로 분류하여 탐구한다.

우선 시의 내용적인 측면인 ‘단절 의식과 구원의 변증법’에서는 시인이 중점적으로 다루는 주제 의식의 발전 과정을 정반합 삼 단계에 걸쳐 해명한다. 먼저 한성기의 시적 주체가 느끼는 심리적 고통은 외부와의 차단이라는 단절의 상태로 드러난다. 따라서 위태롭게 그려지던 시적 주체는 뚜렷한 섭리로 가동되는 자연을 지향함으로써 자신이 겪고 있는 단절 상황으로부터 벗어나고자 하는 차분한 의지를 보여 준다. 그리하여 스스로를 홀로 고립된 존재가 아니라 자연과 연결된 하나의 조화로운 구성물로 인식하면서 심화되던 단절감을 해소해 나간다. 이와 같은 방식으로 ‘단절 의식의 심화’에 ‘자연과의 일체감 회복’이, 더 높고 종합적인 차원인 ‘질서와 영원의 체현’으로 통합되는 과정을 밝힌다.

이어서 시의 형식적인 측면인 ‘주도적 이미지와 형식미의 추구’에서 ‘주도적 이미지와 지향점’은 현상학적 문예 비평 방법으로 접근한

---

27) 정진석, 「한성기 시 연구」, 한남대학교 대학원 박사 학위 논문, 1998, p. 11 참조.

다. 여기에서는 한성기의 전체 시편들을 넘나드는 일관된 정신의 궤적을 추적하여 의식의 지향성을 해명하는 데 역점을 둔다. 따라서 ‘어둠 이미지와 죽음 의식’, ‘물빛 이미지와 비애의 감정’, ‘열매 이미지와 생명력 구현’으로 세분하여 분석해 나가기로 한다. 다음으로 ‘화자 지향과 정감적 어조’를 통하여 한성기 특유의 목소리를 파악한다. 어조는 제재에 대한 시인의 태도 또는 입장과 결부되면서 개성적인 목소리로 돌아나는데 한성기의 시적 주체는 대부분 침착한 어조의 발화를 보여 준다. 이러한 시적 주체의 목소리를 자기 자신을 지향하여 정감적 기능이 우세해진 유형으로 구분하고, 단절 상황을 극복하기 위한 시적 주체의 깨달음의 방식과 어조의 특징이 관련되는 양상을 살펴본다. 마지막으로 ‘행갈이와 핵심어의 전경화’에서는 형식주의 시론의 기본이라고 할 수 있는 얀 무카로브스키(Jan Mukarovsky)의 전경화(前景化, foregrounding) 개념을 원용하여 한성기의 시작 전략을 규명한다. 문학 작품 속의 여러 가지 요소들은 상호관계 속에서 계층 구조를 띠며 나타난다. 그러한 요소들 중에서 특수한 미적 기능을 맡는 요소는 지배소(dominant)로서 전경화되고 나머지 요소들은 후경으로 물러난다. 무카로브스키는 이를 표준 언어와 시적 언어의 관계로 해명하고자 하면서 언어가 보통의 사용법에서 가장 멀어질 때 시적으로 혹은 미적으로 부각된다고 설명한다. 즉, 시적 언어는 표준 언어의 규범에서 이탈하거나 규범을 파괴하면서 낯선 형식을 전경화한 결과물이라는 것이다. 한성기는 행갈이를 통해 언어의 통상적 규범을 위반함으로써 특정 시어나 이미지를 전경화하는 시작 전략을 자주 구사하고 있는데, 본고는 이 지점에 주목하여 시행의 의도

적 분행(分行)으로 인해 획득된 독특한 미학적 효과를 규명한다.

상기한 바를 연구하는 데 있어서 본고는 한성기의 첫 시집 『山에서』(배영사, 1963)부터 제2시집 『落鄉以後』(활문사, 1969), 제3시집 『失鄉』(현대문학사, 1974), 제4시집 『九岩里』(고려출판사, 1975), 제5시집 『늦바람』(활문사, 1979), 마지막으로 시선집 『落鄉以後』(현대문학사, 1982)까지 총 6권의 시집을 원전으로 삼는다. 그러나 이 과정에서 개작 이전의 작품을 원전으로 삼아야 하는지 아니면 개작 이후의 작품을 원전으로 삼아야 하는지에 대한 확정을 내릴 필요가 있다. 한성기의 시작 태도에 대한 전기적 사실에 따르면 기회가 있을 때마다 개작을 시도했던 것으로 확인되기 때문이다. 한성기의 작품에 있어서 시어로 이루어진 행과 연의 최초의 만남이라는 측면에서는 개작 이전의 작품이, 인식의 깊이와 철학적 성숙이라는 측면에서는 개작 이후의 작품이 각각의 중요성을 지닌다. 이 점을 고려하여 본고에서는 기본적으로 먼저 출간된 시집에 수록된 작품을 원전으로 확정하여 인용하기로 한다. 그러나 필요에 따라 개작 이전의 작품과 이후의 작품 모두를 인용하여 분석해 나가기로 한다.

또한 동일한 제목의 작품이 있으므로 이 경우에 생기는 혼란을 방지하기 위하여 첫 시집 『山에서』는 <Ⅰ>로, 제2시집 『落鄉以後』는 <Ⅱ>로, 제3시집 『失鄉』은 <Ⅲ>으로, 제4시집 『九岩里』는 <Ⅳ>로, 제5시집 『늦바람』은 <Ⅴ>로, 시선집 『落鄉以後』는 <Ⅵ>으로 인용시의 제목 옆에 표기하기로 한다.

## II. 단절 의식과 구원의 변증법

단절의 문제는 한성기의 인식 구조를 이해하는 중요한 기제가 된다. 한성기에게 있어서 상실은 단절 의식을 파생하고 심화하는 중요한 모티프로 작용하고 있으므로 전기적 사실을 도외시킬 수만은 없다. 한성기는 1942년 출생지인 함경남도에서 초등학교 교사로 부임하기 위해 혼자 충청남도로 거주지를 옮긴다. 그 후 1950년 6·25 전쟁이 발발하고 다시는 고향으로 돌아가지 못하게 된다. 그리고 같은 해 10월, 결혼한 지 4년 만에 신병으로 아내를 잃는다. 이상의 사실로 미루어 볼 때 한성기의 상실은 고향 상실과 아내 상실로 대별될 수 있으며, 이러한 구체적 현실은 단절 의식의 씨앗을 배태하였다고 볼 수 있다. 시인의 단절 의식은 과거를 포함한 현 상황에 대한 극복 의지와 길항하며 마침내 구원 의식으로 나아간다. 이때에 시적 주제에게는 끊임없이 자연과의 일체감을 추구하면서 자신이 처한 단절 상황을 해소하고 단절 의식을 극복하려는 의지가 드러나는데, 이러한 동일성의 회복은 자연을 통해서 얻게 되는 깨달음의 질서와 영원으로 체현되기에 이른다. 다시 말해서 한성기는 질서와 영원의 체현인 자연 속에서 신을 느끼면서 보다 적극적인 동일성의 경지에 도달하게 되는 것이다. 이와 같은 경로로 한성기의 주제 의식은 발현되면서 발전한다.

### 1. 단절 의식의 심화

모운속에 의해 초회 추천된 작품인 『驛』은 한성기가 단절을 자각한 이후에 감각하거나 인식하는 모든 정신 작용의 응축이자 앞으로의 시작 활동의 출발이라는 점에서 의의를 갖는다. 특별히 이 작품은 계절, 날씨, 신호 등의 장치를 활용하여 시적 주체의 단절감을 강화하고 있다. 따라서 이 작품은 한성기의 시적 주체가 처한 극심한 단절의 상태를 이해하는 데 도움이 되며, 이를 통하여 시적 주체의 불분명한 입지를 확인할 수 있다.

푸른 불 시그널이 꿈처럼 어리는  
거기 조그마한 驛이 있다.

빈 待合室에는  
의지할 椅子 하나 없고

이따금  
急行列車가 어지럽게 警笛을 울리며  
지나 간다.

눈이 오고  
비가 오고……

아득한 線路위에  
없는듯 있는듯

거기 조그마한 驛처럼 내가 있다.

— 『驛』 전문 < I >

겨울은 눈이 내리는 가장 추운 계절이다. 신호기에 “푸른 불”이 켜져 있다. “꿈처럼 어리”고 “아득한” 상태는 지금 이곳이 꿈의 상황이라는 가정을 가능하게 한다. 잠을 자는 동안에 이루어지는 정신 현상, 바꾸어 말하면 꿈속에서는 깨어 있을 때와 마찬가지로 여러 가지 사물을 보고 들으며 누군가를 만날 수도 있지만, 일단 꿈의 상황으로의 진입은 홀로 임할 수밖에 없다. 혼자서 도착한 “꿈”의 공간에는 “푸른 불”이 희미하게 비치고 있다. 진행, 정지, 방향 전환, 주의 등을 표시하는 신호기에는 청신호가 들어와 있고 일반적으로 이것은 진행을 의미한다. 그리하여 열차는 거리낌 없이 “조그마한 驛”을 통과한다.

“이따금” 사람을 태운 “急行列車”가 눈앞을 “지나 간다”. “아득한 線路위”를 달리는 열차는 언제나 “急行”의 상태이다. 따라서 시적 주체가 사람 구경을 할 수 있는 순간은 그런 상실의 속도로만 허락된다. “눈이 오고” “비가 오”면서 날씨는 더욱 추워지고 물기에 젖은 역이 열고 역이 속한 꿈이 열고 꿈을 꾸는 내가 얼어버린다. 얼음의 결정체는 푸른 신호와 같은 빛이라는 시각적 관계 이상의 연계가 이루어져 촉각적 이미지로 얼어붙는다.

질식할 정도의 고요와 침묵 속에서 유일한 소리는 어지러운 “警笛”이다. 망설임 없이 멀어져가는 “警笛”은 소리를 동반한 움직임

보여 주고 서늘한 “푸른 불 시그널”은 빛을 동반한 움직임은 제시한다. 모든 것이 멈추어 있는 정적 이미지의 공간에서 동적 이미지를 형성하는 것은 “푸른 불 시그널”과 “警笛”, 단 두 가지 신호뿐이다. 이곳은 정지와 정적이 지배하는 세계이다. 텅 비어 있는 “待合室”에는 의지할 만한 “椅子/하나” 존재하지 않는다. 저 멀리 희미한 “線路 위에” “없는듯 있는듯” “거기”에 존재하는 “조그마한 驛”이 시적 주체가 인식하는 자신의 처지이자 실체이다. 다시 말해서 세상과 단절된 시적 주체는 꿈인지 현실인지 구별이 불가능한 아무 것도 없는 빈 곳에 홀로 남겨져 있는 것이다. 이 작품에서는 고독을 자각한 불행한 자의식과 분리를 경험한 상실 의식을 “驛”이라는 공간으로 환기하고 있다. 그리하여 현실과 비현실의 미묘한 경계에서 관념과 이미지는 몽롱한 의식을 거쳐서 그려진다. 이와 같은 방식으로 쓰인 한성기의 작품들은 시기를 막론하고 다수 찾아볼 수 있는데, 이러한 시편들은 그의 의식의 바탕을 이해하는 데 도움을 준다. 한성기는 이 작품에서의 “驛”의 기능과 마찬가지로 다음 시에서는 “靑年”을 내세워 자신을 대변한다.

내가 간 月珂는 개구리소리뿐이었다.  
 나무 밑에서 靑年은 기타아를 뜯고  
 나무 밑에서 靑年은 죽음을 생각하고

내가 간 月珂는 달빛뿐이었다.  
 나뭇가지에 걸려있는 달

나뭇가지 사이로 솟은 山마루

나는 잠이 오지 않았다.

개구리소리는 山 속에서 들려오고

기타아 소리는 달빛에서 흘러오고

— 「月珂에서」 전문 <Ⅲ>

“나”는 月珂에 갔다. 그곳에서 시적 주체의 마음에는 외로움이라는 하나의 감정만이 자리한다. 그리고 그 정서를 불러일으키는 외부적 기제는 “개구리소리”와 “달빛”으로 제시된다. 한 “靑年”이 보인다. 이 젊은 남자는 “나무 밑에서” “기타아를 뜯고” 있으며 “죽음”에 대해 생각한다. 이 작품에 등장하는 “죽음을 생각하”는 청년을 마치 시적 주체인 “나”와 구별되는 타인처럼 위장하고 있지만 사실상 청년은 “나”와 일치하는 인물로 파악할 수 있다. “내”가 도착한 월가는 개구리 소리와 달빛뿐이라는 서술에서 외로움을 소거할 타인의 흔적을 찾아볼 수 없기 때문이다. “달”과 “山마루”는 나뭇가지의 뒤편에 위치하고 “나”는 잠들 수 없는 밤이다.

이 작품에서 멀어져가는 소리의 이동은 효과적인 정서의 표현 방법으로 활용된다. 먼저 1연에서 개구리 울음소리는 가까운 곳에서 들리는 것처럼 묘사되었다. “내”가 와 있는 월가의 어둠 속에는 개구리 소리밖에 나지 않았고 행여 다른 소리가 끼어들려고 하더라도 미미한 모든 소리는 개구리 소리가 삼켜버릴 정도로 커다란 울음소리가

들렸다. 그러다가 3연에 가서는 개구리 소리가 “山 속”에서 들려오는 것으로 설정하여 소리의 크기를 대폭 줄였다. 마찬가지로 1연에서는 기타를 치는 사람이 청년으로 그려지면서 기타 소리는 크게 들렸다. 그러다가 3연에 가면 기타 소리가 “달빛에서/흘러”나오는 것으로 이동해 소리가 멀어진다. 이처럼 ‘개구리’와 ‘기타’를 이용한 소리의 심리적 약화로 시적 주체의 외로움은 배가되고 외로움의 정서가 “나”의 주조를 이루는 감정인 것으로 확인된다. 따라서 나무 밑에서” 기타를 치는 청년의 외로움은 “죽음을 생각”할 정도의 외로움인 것이다. 이때 외로움을 ‘타는’ 달의 쓸쓸한 마음은 달빛을 ‘타고’ 시적 주체에게로 계속해서 흘러간다. 그리하여 외로운 달빛은 “당신”의 이마를 비춘다.

당신의 이마를 사랑하기 위해서는  
이맘쯤에서  
바라볼 뿐

당신의 가깝고도 먼  
그 입 언저리의 微笑를  
잃어 버리지 않기 위해서는  
이맘쯤에서  
바라볼 뿐

손을 대서는 안 되는  
그릇이다.

손을 대는 瞬間 날아가는  
웃음이며 靈...

그릇째 그릇째로 바라 보는  
멀고도 가까운 이  
하늘과 같은 것을  
영원과 같은 것을  
잃어 버리지 않기 위해서는

이맘쯤에서  
항시 나를 抑制하며

— 「이맘쯤에서」 전문 <II>

당신 얼굴의 눈썹 위로 반짝이는, 동그란 “이마”를 사랑하고 있다. 오늘처럼 내일도 이마가 체유하는 당신을 “사랑하기 위해서” 시적 주체는 이맘쯤에 있어야 한다. 따라서 사랑하는 시적 주체와 사랑받는 당신은 분리되어 있다. 둘 사이에 공간적으로 떨어진 거리는 “가깝고도 먼” 정도이다. 당신의 “입 언저리”에 번지는 “微笑를/잃어버리지 않”을 만한 공간적 간격이 시적 주체에게는 제격이다. 그곳에서 당신이 빙긋이 짓는 웃음에는 소리가 없다. 당신의 목소리를 이곳의 시적 주체는 듣지 못하는 것이다. 따라서 당신의 웃는 표정은 소리 없는 “微笑”로만 온다.

그곳의 당신은 갑자기 “그릇”이 된다. 당신이 그릇이 된 까닭은 그

룻이 깨진다는 속성을 갖고 있기 때문이다. “손을 대면” 단단한 물건도 박살이 난다. 그래서 당신은 “손을 대서는 안 되는” “손을 대는 瞬間 날아가는” 소리 없는 “웃음이며 靈”이 된다. 여기에서 당신의 정체가 탄로 난다. “靈”은 죽은 사람의 넋이고 그 넋은 당신의 죽음을 의미하는 것이다. 이처럼 영혼이라는 비물질적 실체는 그룻이라는 물질적 실체로 거듭나고, “그룻째로” 전체적인 형상을 파악하는 것이 가능해진다. “가깝고도 먼” 거리는 “멀고도 가까운” 사람이 되고, 그들은 물리적 거리만큼의 심리적 거리를 갖게 된다.

끝없이 이어지고 시간을 초월하여 변하지 않는 속성으로 묶이는 “하늘”과 “영원”은 “당신”에게 투사되고, 이러한 초월적 영속성은 시적 주체의 다짐을 보여 준다. 다시 말해서 당신은 시적 주체에게 “하늘”과 “영원”과도 같은 존재이고 그러한 당신을 향한 시적 주체의 마음은 “하늘”과 “영원”처럼 변함없을 것이라는 이중의 뜻을 내포하고 있는 것이다. 따라서 이러한 당신을 “잃어버리지 않기 위해서는” “이 맘쯤에서/항시 나를 抑制”해야 한다. 이 작품에서 “손을 대는 瞬間 날아가” 버리는 영원한 상실의 장면은 다음 작품에서 “꽃병”으로 포착된다.

#### 偶然한 瞬間

꽃병은 울며 돌아 앉은 너의 모습. 가까이 가서  
그 가녀린 어깨를 툭툭 치고 보면 벌써  
너는 굳어버린 하나의 병이 된다.

꽃병 속에 불어넣은 것…… 그런 것이 있다면.  
우리들 죽어간 사람으로 굳어버린 속에서  
피어나는 꽃이 아닐까?

꽃병은 잊어버린 우리들의 時間 時間을 움직이면서  
실은 그 一部는 끝내 움직이지 않는다.

周圍는 형클어진 머리카락……  
그러한 것으로 어둡고 답답하니 파묻힌 얼굴은  
벌써 떠나가 버린 空間을 外面한지 오래이다.

이 쓸쓸한 卓子위를 無聊히 차지하고 앉은  
하나의 병이여. 물을 담으면 그것으로 너는 비  
로소 움직이는가?

떨리는 떨리는 손들

꽃병은 다시 웃으면서 돌아 앉은 너의 모습. 가  
까이 가서 그 가녀린 어깨를 툭툭 치고 보면  
벌써 너는 굳어 버린 하나의 병이 된다.

— 「꽃병 (2)」 전문 < I >

「이맘쯤에서」의 “그릇”과 같은 기능을 이 작품에서는 “꽃병”이 수

행한다. 먼저 한 행이 연의 의미에 값하는 무게로 첫 장면에 제시된 “偶然한 瞬間”, “꽃병은 울며 돌아 앉은 너의 모습”으로 떠오른다. 마주 보는 것이 아니라 “돌아 앉”았다는 변형에서 이미 방향을 달리했다는 의미가 읽힌다. 다시 말해서 마주 보고 앉아 있다가 방향을 바꾸어 앉은 “너”의 행동에서 운명을 달리했다는 해석이 가능한 것이다. “너”의 방향을 돌리고 싶은 시적 주체가 “가까이” 다가가서 그녀의 “가녀린 어깨를 툭툭 치고 본”다. 치면서 보는 그 순간에 “벌써/너는 굳어버린 하나의 병이” 되어버리고 만다.

“너”는 순간적으로 굳어서 “그릇”도 아니고 그냥 “병”도 아닌 “꽃병”이 되었다. 그러므로 여기에서는 꽃병의 본질적인 측면에 주목해야 한다. 뿌리와 함께 심기는 화분과는 다르게 꽃병은 꽃의 뿌리가 제거된 상태에서 꽃아지기 때문에 꽃병의 기능은 꽃의 생명을 얼마간 연장하는 것에 불과하다. 다시 말해서 꽃병은 꽃의 생명을 잠시 빌려 그것을 유지할 뿐이지 생명력이 없는 사물의 수준을 넘어서지 못하는 것이다. 그러나 이 작품에서 시적 주체는 “굳어버린” 꽃병 “속에서” 꽃이 피어나기를 기대한다. “굳어버린” 꽃병처럼 “죽어간 사람”에 대한 재생의 희망을 품는 것이다.

시적 주체는 꽃을 꽃아둔 꽃병의 모습을 바라보면서 “죽어간 사람”을 생각하고 있다. 굳어버린 “너”의 표상인 “꽃병”은 시적 주체가 “잊어버린” 채 살고 있지만 분명히 함께였던 “우리들의 時間 時間”을 움직이고 있다. 그렇지만 “실은 그 一部는 끝내 움직이지 않는다”. 시적 주체는 머릿속에서 지나간 일을 돌이켜 생각하고 있다. “우리들의 時間 時間”은 과거로, 대과거로 움직이면서 자리를 바꾼다. 이렇

계 시적 주체의 의식 속에서는 자유로운 시간의 이동이 가능함에도 불구하고 “끝내 움직이지 않는” “一部”가 있다. 이것은 “죽어간 사람”은 살아 돌아올 수 없다는 불변의 법칙을 가리킨다. 다시 말해서 추억 속의 오래된 시절과 다양한 장면은 떠오르다가도 가라앉고, 가라앉다가도 떠오르지만 “가녀린 어깨”의 그녀가 죽었다는 사실만은 변하지 않는다는 것이다.

“형클어진 머리카락”은 “어둡고 답답”한 분위기를 자아내기 위한 비유이면서 다음 행의 “파묻힌 얼굴”과 만나면 “空間을 外面”하고 “벌써 떠나가 버린” 그녀의 임종 순간에 대한 사실적인 표현일 수도 있다. “쓸쓸한 桌子위를” “차지하고 앉은” “하나의” 꽃병은 흥미 있는 일이 없고 지루해 보인다. “쓸쓸”하고 “하나”이고 “無聊”한 시어는 네가 없는 시적 주체의 상태이면서 세상에 흥미를 잃고 떠나간 굳어버린 “너”의 모습이다. 3연에서 “꽃병 속에 불어넣은 것”은 굳은 사물에 생명을 불어넣는 어떤 물질을 연상시키고 시적 주체는 “그런 것이 있다면” 알고 싶어 한다. 그리하여 4연에서 찾아낸 생명을 불어넣는 방법이 “물을 담”는 행위인 것이다. 여기에서 “물을 담으면 그것으로 너는/비로소” 움직여 주었으면 하는 시적 주체의 간절한 바람이 드러난다.

1연과 마찬가지로 7연에서 한 행으로 한 연을 짝어지는 형식이 다시 한 번 등장하면서 “떨리는 떨리는 손들”이 눈앞에 그려진다. 시적 주체는 “형클어진 머리카락”에 “파묻힌” 그녀가 다시 살아 움직이기를 바라는 절실한 마음으로 굳어버린 꽃병에 물을 채운다. 그때에 “떨리는”의 나란한 반복은 시적 주체의 양손이 따로따로 떨리는 이

미지를 만들어내고 부산스럽게 바들바들 떨리는 모습을 보여줌으로써 빠져리게 강렬한 그리움을 효과적으로 전달하고 있다.

“꽃병은 다시 웃으면서 돌아 왔는”다. 2연에서는 “울며 돌아 왔은 너의 모습”이 마지막 연인 8연에서 “다시 웃으면서 돌아 왔는” 모습으로 바뀌었다. 그러나 “가까이 가서 그 가녀린 어깨를 툭툭 치고 보면/별써 너는 굳어 버린 하나의 병이 되”는 상황은 변하지 않았다. 울면서 방향과 운명을 달리했던 네가 “다시 웃으면서 돌아 왔는” 것은 처음의 마주 보는 상태로 회복되는 것처럼 보인다. 그렇지만 너는 건드리는 순간, 다시 하나의 사물로 되돌아간다.

그리움은 “偶然한 瞬間”, 찾아온다. “너”에 대한 그리움은 이렇게 우연한 순간에 탁자 위에 있는 하나의 꽃병으로 인해 촉발되지만 죽은 “너”에 대한 기억은 시적 주체의 의식 속에서 “울며 돌아 왔”었다가 “다시 웃으면서 돌아 왔는” 동작을 반복한다. 사실상 시적 주체에게 눈물을 흘리며 멀어지는 것도 미소를 지으며 다가오는 것도 “너”의 의지일 수 없다. “너”의 태도는 시적 주체에 의한 의식의 산물에 불과한 것이다.

지금까지 예시한 작품을 통하여 살펴본 바와 같이 한성기의 심화된 단절 의식은 고독과 분리 그리고 상실에 그 뿌리를 내리며 표면화되고 비대해지기에 이른다. 그리하여 이러한 단절 상황을 벗어나고자 하는 그의 강력한 바람은 자연이라는 다음 단계와 하나가 되려는 필연적인 의지로 드러나게 되는 것이다.

## 2. 자연과의 일체감 회복

단절 상황 속에서 한성기의 시적 주체는 하나의 결핍된 존재이다. 따라서 의식적으로 자연과의 동일성을 추구하게 되는데, 이는 시적 주체가 단절 상황을 극복하여 세계와의 합일을 이루려는 모습으로 드러난다. 따라서 시적 주체가 합일을 꿈꾸는 세계의 모습은 서로 분리되지 않고 대립되지 않는 자연의 상태로 존재하고 시적 주체는 그러한 자연과의 합일을 지향하며 일체감을 회복한다.

한성기의 작품 속에서 개별 자연물의 통합과 동떨어진 공간의 융합은 둘 내지는 여럿 사이의 변별을 무너뜨리고 결국 의미상 하나의 형태로 모아진다. 즉, 대립성을 띠는 현상의 양면과 독립된 사물은 한성기의 시적 사유에 의해서 동일성으로 통합되는 것이다. 또한 그의 작품 속에서 눈, 코, 귀, 혀, 살갓을 통하여 수용되는 다양한 감각은 동시에 파악되고 이들은 상호 침투한다. 그리하여 한성기의 시적 주체는 단절의 상황을 벗어나 자기 자신도 여러 요소 가운데 하나로 조화롭게 포섭되어 전체를 이루기를 기대한다. 그리고 시적 주체의 의지는 자연과 동화되어 있는 자기 자신의 발견으로 나아가며 이러한 통합성을 근간으로 구원에 이른다.

저녁 어스름을  
나는 곧잘 밖으로 나아가 본다.  
어둠에 묻혀 버리는 산들  
육중한 산들이

말없이 하나 하나  
없어지면서 나도 없어져 버린다.

어둠 속에 山과 나는 없고  
어둠 속에 山과 나는  
儼然한 것을 본다.

신 새벽서부터  
나는 밖으로 나아가 본다.  
周圍가 차차로 밝아 오는 것을  
바라다보는 快適……  
山들이 하나 하나 드러나고  
나무들이 하나 하나 밝아 오는 것을  
바라다보는 快適……  
밝음 속에 山과 나무들은  
浮彫하고  
밝음 속에  
山과 나무는  
없다.

— 『山에서 (3)』 전문 < I >

“저녁 어스름”에 “나”는 “곧잘” “밖으로” 나간다. 확인하고 싶은 것이 있기 때문이다. “어둠에 묻혀 버리는 山들” 투박하고 무거운 산들이 “말없이” 하나씩 지워지기 시작한다. 거대한 자연과 함께 “나”의

존재도 사라지게 만드는 어둠 속에서 ‘소리’와 ‘장면’은 단숨에 소멸된다. 그러한 어둠 속에서 “山과 나는” “없는” 상태가 되는 것이다. 그렇지만 자취를 감추고 사라진 “山과 나는” “儼然한” ‘그 무엇’을 보고 있다. 없어져서 형태를 잃었지만 아직 “山과 나”에게는 보는 행위를 가능하게 하고 물체의 존재나 형상을 인식하는 눈의 능력이 남아 있는 것이다.

3연부터는 장면이 전환되어 “나”는 날이 새기 시작하는 “새벽”에 “밖으로” 나간다. 그리하여 “나”는 “주위가 차차로 밝아 오는 것을/바라다보”면서 “快適”을 느끼고 있다. 이렇게 시적 주체는 “산들이” 하나씩 “드러나고” “나무들이” 차례로 “밝아 오는 것을/바라다보”기 때문에 기분이 상쾌하고 즐겁다. “밝음”은 조각도를 들고 어둠의 평평한 면에 “山과 나무들”을 도드라지게 새긴다. 소멸했던 것들이 일일이 생성되기 시작하는 것이다. 그러나 머지않아 “어둠 속”에서와 마찬가지로 “밝음 속”에서도 “山과 나무”는 지워지고 만다. 그리하여 소멸로부터 비롯된 생성은 다시 소멸로 돌아간다. 다시 말해서 소멸은 생성을 예고하고 생성은 이미 소멸을 준비하는 것이다. 어둠과 밝음은 모든 존재의 흔적을 지운다. 이렇듯 시적 주체는 보는 행위를 통하여 동시적으로 환원이 이루어지는 자연의 뜻을 발견한다. 여기에 어둠은 빛을 그리고 빛은 어둠을 동반한다는 시적 주체의 분리되지 않고 대립되지 않는 자연에 대한 인식의 토대가 드러나 있다.

첫 번째 시집에 『山에서 (3)』이라는 제목으로 실렸던 작품은 『朝夕』으로 제목을 대신하고 일부 개작되어 두 번째 시집에 수록된다. 연작시의 일환이었던 제목을 아침과 저녁을 아울러 이르는 시어로 바

꿔 게재하고 전달하고자 하는 의미를 더욱 뚜렷하게 드러내었다. 다  
음이 그 작품이다.

저녁 어스름만 되면  
나는 밖으로 나가 본다.  
어둠에 묻혀 버리는 산들  
육중한 산들이  
말없이 하나 하나  
없어지면서 나도 없어져 버린다.

어둠 속에 산과 나는 없어지고  
어둠 속에 산과 나는  
儼然했다.

첫 새벽부터  
나는 밖으로 나가 본다.  
周圍가 차차로 밝아 오는 것을  
내다보는 눈  
산들이 하나 하나 나타나고  
나무들이 하나 하나 밝아 오는 것을  
내다보는 눈

빛 속에 산과 나무들은  
나타났다가  
빛 속에 산과 그것들은

없어졌다.

— 『朝夕』 전문 <Ⅱ>

『山에서 (3)』에 드러난 인식의 단초를 그대로 유지한 채 개작한 이 작품에서는 대체적으로 불필요한 수식어를 떼어 낸다. 가장 먼저 『山에서 (3)』은 총 3연 21행의 구조였으나 『朝夕』은 4연 20행으로 이루어지면서 형식의 변화를 겪는다. 나아가 한성기는 개작 이전의 작품에서 2연을 “어둠 속에 山과 나는 없고/어둠 속에 山과 나는/儼然한 것을 본다.”고 표현하였다가 개작을 통해 “어둠 속에 山과 나는 없어지고/어둠 속에 山과 나는/儼然했다.”로 바꾸어 말한다. 이로 인하여 자취를 감추고 사라진 “山과 나”와는 별개로 엄연한 ‘그 무엇’이 따로 있다고 생각하게 했던 개작 이전의 시에서 생기는 의문이 풀린다. 다시 말해서 엄연한 그 무엇의 정체가 “山과 나”로 확정되면서 가리키는 대상이 분명해지는 것이다. 다음으로 3연에 등장하는 “快適”의 자리에 “눈”을 집어넣는데 이는 진리를 깨닫게 하는 수단으로서의 발견을 가능하게 하는 “눈”의 기능을 강조한 것으로 해석된다. 또한 존재와 형상에 밀접한 연관이 있는 시어 “밝음”을 “빛”으로 교체하는데 이는 “밝음”보다 빛의 세기를 강화하는 효과를 거둔다.

2연에서는 어둠 속에 없어지고 엄연했던 것들이 “山과 나”였다가 마지막에 가서는 빛 속에서 “山과 나무”가 없어진다. 『山에서 (3)』과 『朝夕』에 공통적으로, 계속해서 “山과 나”라는 관계를 형성해오던 작품 속의 두 중심이 『山에서 (3)』의 3연에서는 “山”과 “나무”로 변모

하는 것처럼 보이지만 사실상 일체감을 회복한 “나”의 자리에 한 그루의 “나무”가 걸어 들어가는 것뿐이다. 게다가 개작한 작품의 4연에서는 “나”의 자리에 “그것들”을 넣어 보여줌으로써 나무와 나의 관계를 더욱 공고히 다진다. 나무와 나는 “그것들”로 묶이는 것이다. 이와 같은 동일성의 측면에서 이해할 수 있는 다음 시에서는 “山”과 근원을 이루는 대상이 “바다”라는 인식의 밑바탕이 밝혀진다.

자꾸만 바다가 그리워질 때가 있다.  
산에 있으면  
점점 그리워지는 것이 바다인 것은  
이것이 본시는 하나인 까닭이 아닐까.

하나는 무척 설레이며  
하나는 무척 조용한  
이 둘은 언제부터 갈라져서  
서로 그리워하는 것일까.

산에 있으면  
난데없이 바다가 달려오는 것을 보는 것은  
오히려 當然하지 않을까.  
조용해서 오히려 설레이는 瞬間은  
이것이 본시는 하나인 까닭이 아닐까.

산에 있으면서

바닷가에 서 있는 나  
가슴은 때로 바닷 바람처럼 설레이고  
바닷 바람은 내 귀밑 머리를 날린다.

자꾸만 바다가 그리워질 때가 있다.  
산에 있으면  
점점 그리워지는 것이 바다인 것은  
산이 너무나 조용한 까닭이 아닐까  
이것이 본시는 하나인 까닭이 아닐까.

— 『산에서 (8)』 전문 < I >

이 작품은 한성기가 만들어내는 “山”과 “바다”의 지형을 파악하는데 중요한 단서를 제공한다. 또한 이 시를 통해서 독자는 거대한 자연물이 떠받치는 한성기 시의 전체 구도를 잡는 것이 가능해지고 그 커다란 자연물의 융합을 경험하게 되는 것이다.

“자꾸만 바다가”가 그리워지는 시적 주체는 지금 “山”에 있다. “산에 있으면” 바다에 대한 그리움이 조금씩 더하여져 간다. 마침내 시적 주체는 “山”에 있는데 “바다”가 그리워지는 것은 “이것이 본시는 하나인 까닭이 아닐까.”라는 추측을 하고 있다. 그러나 이와 같은 의문형의 표현은 ‘이것은 본시는 하나인 까닭이다.’라는 평서형의 활용보다 사실을 긍정적으로 강조하는 효과가 있다. 나아가 시적 주체는 “이 둘은 언제부터 갈라져서/서로 그리워하는 것일까.”라고 묻고 있다. 이는 답을 요구하는 질문이 아니라 시적 주체 안에서 이 두 자연

물은 애초에 하나였고 둘로 나누어진 것이라는 인식의 단초를 드러내기 위한 표현 방법으로 이해할 수 있다. 또한 “서로”라는 시어를 통하여 이들의 그리움이 어느 한 쪽에서 일방적으로 이루어지는 것이 아니라 근원적으로 이쪽과 저쪽이 마주 보는 형태를 취하고 있다는 것을 알 수 있다.

이제는 “山에 있으면” “난데없이 바다가 달려”온다. 갑자기 불쑥 나타난 바다를 시적 주체는 반기며 그러한 현상은 “오히려 當然하”다고 말한다. 시적 주체가 “山”에서 “바다”를 그리워하는 시간은 특정한 순간으로 거듭나는데 그것은 “조용해서 오히려 설레이는” 아주 짧은 동안이다. “하나는 무척 설레이며”는 “바다”의 유동성에서 추출한 이미지이며 “하나는 무척 조용한”은 “山”의 움직임이 없는 모양에서 따온 이미지이다. 다시 말해서 조용한 “山”의 성질과 설레는 “바다”의 성질이 결합하여 이상적인 순간을 만들어 내는 것이다. 그리고 이 순간을 경험한 시적 주체는 자신의 설렘의 이유가 이들이 본래는 하나였기 때문이라고 설명한다. 따라서 그들이 만들어 내는 순간에 시적 주체는 “山”에 있으면서 “바닷가에 서 있는” 것이 가능하다. 그리하여 “山”에 있는 내 “가슴은 때로 바닷 바람처럼 설레이고” “바닷 바람은 내 귀밑 머리를 날린다”. 마지막으로 다시 한 번 “山이 너무나 조용한 까닭이 아닐까”라는 한 행만을 추가한, 1연과 닮은 5연을 배치함으로써 동일성의 차원에서 해명할 수 있는 시적 주체의 단단한 사유에 힘을 실어주고 있다. 다음 작품에서도 시적 주체 내에서 융합된 동일성의 원리를 확인할 수 있다.

길가  
 텃밭에 나앉아  
 새김질을 하는 소  
 먼산을 바라보며  
 눈이 내리지 않아  
 겨울은 곁돌고  
 스프르  
 스프르  
 길가  
 텃밭에 나앉아  
 나는 바다를 씹고 있다  
 먼산을 바라보며  
 人事는 흐려가고  
 山河만은 내내  
 새롭구나

— 『바람이 맛있어요 (V)』 전문 <V>

『驛』에서 궁극적으로 시적 주체를 얼리던 눈이 이 작품에서는 겨울을 곁돌지 않게 만드는 현상으로 작용한다. 그 까닭에 시적 주체가 기다리는 대상으로 그려진다. “주먹 만한 함박눈이/내 겨울을 풀”(『내 겨울』 <IV>)어 주는 기능을 담당하기 때문이다. 시적 주체는 “먼산을 바라보”면서 “바다를 씹”는 경지에 이른다. “먼산”을 바라보면서 바다의 짠맛을 느끼는 단계에 도달한 것이다. 이러한 동일성의 상

태는 바다의 소금기를 싣고 불어오는 바람에 의해서 가능해진다. 작품의 제목에도 드러나 있듯이 시적 주체는 바람의 맛을 느끼는 능력을 가졌다. 앞에서 언급한 『山에서 (8)』에서 시적 주체의 “귀밑 머리”를 날리던 “바닷 바람”을 상기하면 상황의 설명은 훨씬 쉬워진다. 한성기의 시에서 “山”과 “바다”, 나아가 “육지”와 “바다”의 근원적인 융합이 이루어지고 빛은 어둠과 같은 방식으로 시각을 잠식하는 동일성으로 연결된다. 이처럼 그의 시에서 일반적으로 고독을 비추는 빛과 고독을 감추는 어둠은 “한통속”으로 묶인다.

개구리가 울 때면  
 배밭으로 들어갔다  
 그때를 맞춰서  
 피는 배꽃  
 그때를 맞춰서  
 우는 개구리  
 배밭에 들어가 듣는 개구리 소리는  
 배꽃만치나 푸지다  
 배꽃이 개구리 소리고  
 개구리 소리가 배꽃이고  
 꽃과 소리가 하나가 되어  
 흠어졌다  
 그건 개구리들이 들끓는  
 논두렁에서도 한가지  
 그때를 맞춰서

피는 배꽃  
그때를 맞춰서  
우는 개구리

— 「한통속」 전문 <IV>

시적 주체는 “개구리가 울 때면/배밭으로 들어”간다. 개구리가 울면 꽃이 핀다. “배밭에 들어가 듣는 개구리 소리는” “배꽃”만큼의 흐드러진 형태를 갖는다. 마찬가지로 배꽃도 소리를 갖게 된다. “배꽃이 개구리 소리이고/개구리 소리가 배꽃이고/꽃과 소리가 하나가 되어 흠어”진다. 이 작품이 형상화하는 장면을 통하여 배꽃이 울음소리를 내고 개구리 소리가 꽃이 되어 피어나는 감각의 전이가 일어난다. 다시 말해서 청각적 감각이 시각적 영역의 감각을 일으키고 시각적 감각이 청각적 영역의 감각을 일으켜서 상호 교환되는 공감각적 이미지가 시의 전반을 관통하며 형성되는 것이다. 배꽃이 만발한 “배밭”에서도 개구리들이 들끓는 논두렁에서도 “그때”는 일치한다. 그리하여 ‘배꽃’과 ‘개구리’ 그리고 ‘시각’과 ‘청각’은 “한통속”이 되었다. 한성기의 작품 속에서 이와 같은 형상화는 어둠이 모든 사물을 지우고 빛 역시 모든 존재를 물리치는 현상과 맥을 이으며 동일성이 회복되는 양상으로 드러난다. 또한 이러한 묘사는 그가 세계를 인식하는 방법으로 해석할 수 있다.

이상에서 살펴본 것처럼 한성기의 자연은 동일성의 원리로 작동하는 완전체이다. 따라서 시적 주체는 자연의 성질과 같다고 여겨지는

범위 안에서 자기 자신도 함께 동화되고자 한다. 이렇듯 한성기에게 자연은 추구하는 대상이자 치유되는 공간이다. 따라서 그의 시적 주체는 자연과 합일됨으로써 동일성 회복의 경지에 놓이게 되는 것이다.

### 3. 질서와 영원의 체현

한성기는 독실한 기독교 신자였음에도 불구하고 기독교적 유일신을 상정하지 않고 자연의 섭리를 깨달음의 기본으로 삼았다. 그리하여 한성기의 작품은 기독교적 깨달음에 함몰되지 않고 시의 본령을 훌륭히 유지하고 있다. 이는 특정 종교의 영향권을 벗어난 심도 있는 사유의 발로로 해석할 수 있다. 한성기가 취하는 기도하면서 구원받기를 원하는 구도자의 자세는 종교적인 영향으로 이해할 수 있으나 그가 자연에서 발견한 신의 존재가 전부 기독교적 입장으로 수렴되는 것은 아니다. 또한 작품을 통하여 한성기가 그려 보이는 세계는 기독교적 유일신의 인격과 교훈이 아니라 회귀적이고 순환적인 질서로 움직이고 있다. 따라서 이와 같은 질서를 관장하는 신의 존재를 상정할 수는 있으나 시 속에서 지칭하는 ‘당신’을 기독교적 유일신으로 한정할 필요는 없다. 이러한 맥락에서 그는 종교와 세상에 두루 통하는 질서를 발견해 내는 유연한 시각을 작품 속에 드러내고 있다고 볼 수 있다. 그리하여 한성기의 작품은 단순한 종교시의 차원을 넘어서서 세계의 섭리에 관한 본질적 사유의 구심점을 형상화해 보

인다.

꽃이파리는 떨어져 어디로 갈까?  
꽃이파리의 떨어지는  
서러운 모습을 보면서  
이내 나는 어지러웠었다.  
꽃이파리의 짧은 落下  
떨어져서 오히려 오래 보이는  
당신의 모습  
그것은 모양이 없어지고 비로소  
나타나는 뜻  
당신의 모습  
우리는 그래서 떨어지는  
아름다운 것에서  
두 가지의 모습을 보는가.  
하나는 보이는 꽃이파리로  
하나는 보이지 않는 뜻으로  
하나는 쉬 잊을 수 있는 것으로  
하나는 영 잊혀지지 않는 것으로  
하나는 瞬間으로  
하나는 永遠으로  
꽃이파리는 떨어져 어디로 갈까?  
떨어져 아득한 땅구비를 돌아서  
돌아온  
당신의 모습

充滿한 열매  
永遠의 모습  
떨어져 간 것이 어찌해서 이처럼  
온전한 것으로 삼키어 버렸을까?  
열매 속으로 보는 꽃이파리  
가지마다 기쁨은 넘쳤고  
떨어져서 오히려 우러러 보는  
당신의 모습

— 「열매」 전문 < I >

이 작품은 촘촘한 호흡으로 장장 31행을 연의 구분 없이 한 번에 이끌어 가고 있다. 꽃잎이 흔들흔들 위에서 아래로 내려오고 있다. 꽃을 이루는 날날의 잎이 지고 있는 모습은 시적 주체를 흔들리게 한다. “나”를 “어지럽게” 만드는 “서러운 모습”은 꽃이 지는 “짧은 落下”의 순간이다. 떨어진 “당신”은 “오히려 오래 보”인다. 또한 “뜻”으로 현현된 “당신”은 “모양이 없어지고” 나서야 “비로소” 모습이 드러난다. 그렇기 때문에 “우리는” “떨어지는/아름다운 것에서/두 가지의 모습”을 본다. 시적 주체는 이러한 모습의 내용을 하나는 쉽게 잊을 수 있는, 보이는 “瞬間”으로 그리고 다른 하나는 도무지 잊혀지지 않는, 보이지 않는 “永遠”으로 파악한다.

꽃잎은 자신이 떨어진 나뭇가지가 희미해지고 떨어질 때까지 아래로, 아래로 내려간다. 그리고 까마득히 오래 돌아서 “充滿”하게 익는다. 그렇게 “당신”은 꽃에서 열매로 변모하지만 실상은 변하지 않는

뜻으로 피고, 익는다. 따라서 시적 주체가 파악하는 “아름다운” 당신의 “두 가지 모습”은 순환적 세계관을 보여 준다고 할 수 있다. 순간과 영원은 동시에 이루어지는 바로 그때로 거듭난다. 눈에 보이고 “쉬” 잊혀지는 순간이 눈에 보이지 않고 “영” 잊을 수 없는 영원으로 돌아오기 때문이다. 다시 말해서 떨어진 잎은 흩어진 채로 사라졌지만 씨앗으로 심기고 싹이 트고 그리하여 “온전한” 열매로 다시 돌아온다는 것이다.

이와 같은 세계관은 자신의 입으로 자신의 꼬리를 물고 있는 전설적인 뱀 우로보로스(그리스어: ουροβόρος)의 형상에서 암시된 순환적 세계관을 환기시킨다. 즉, 처음과 끝이 하나의 맥락 속에서 작동하고 있는 영원성의 개념을 환기하는 것이다. 그리하여 이 작품은 무한히 회전하면서 끊임없이 되풀이되는 시간적 의미를 내포하면서 순환적 형태의 질서를 현시하고 자연의 섭리를 넘어서서 근원적인 시간성까지 획득하고 있다. 다음 작품에서는 꽃이 떨어지는 순간을 영원으로 포착하는 “落花”의 상태를 제목으로 내세우고 등장한다.

꽃잎이 떨어진다.

꽃잎이 떨어지는데 열매가 겹쳐 보인다.

내 속에 아직 지워지지 않는 것

꽃잎이 떨어지는데

언제부턴가 내 속에 도사리기 시작하는

이 생각

꽃잎이 떨어지는데  
꽃잎은 분명히 열매 속으로 되돌아 온다는  
이 생각

그것은 지금  
꽃잎이 떨어지는데 열매를 겹쳐 보게 한다.  
어쩌면 겹쳐 보이는 쪽이  
더 두드러져 보이는 요즈음  
꽃잎은 그 뜻 속에서 한 잎 한 잎  
떨어진다.

떨어진데서 분명히 되돌아 와야 할까.  
당신의 뜻  
꽃잎이 떨어진다.  
꽃잎이 떨어지는데 열매가 겹쳐 보인다.  
내 속에 아직 어른거리는 것

— 『落花』 전문 < I >

이 작품 역시 『열매』와 유사한 상황을 나타내 보인다. 시적 주체는 “꽃잎이 떨어지”는 와중에 열매를 “겹쳐” 보고 있다. 떨어지는 과정 중에 있던 꽃잎이 땅에 닿는 것으로 이 현상은 종결된다. 하지만 꽃잎과 열매가 한꺼번에 떨어지는 것을 경험한 시적 주체의 “속”에는 “아직 지워지지 않는” 무엇이 남아 있다. 낙화는 “분명히 열매 속으

로 되돌아온다는” “생각”에 꽃잎과 열매는 다시 한 번 포개어진다. “어쩌면 겹쳐 보이는 쪽이/더 두드러져 보이는 요즈음”, 시적 주체는 깨달음의 경지에 이르렀다. 이 무렵에는 『열매』에서 드러난 “나”를 “어지럽게” 만드는 “서러운 모습”은 찾아 볼 수 없다. 그저 “내 속”에서 “아직 지워지지 않”고 “어른거리는” 열매인 당신의 모습으로 “이 생각”으로 “그 뜻”으로만 남아 있다. 이어서 동일한 제목의 시 『落花』에서도 이러한 사유는 지속된다.

그리고 꽃잎은 피고 꽃잎은 지고 있었다. 불빛같이……  
 무너진 흙담, 흙담 어두운데로 깊숙히 떨어지고 있었다.  
 두 가지의 형태로…… 하나는 영 잊을 수 없는 것으로  
 하나는 쉬 잊을 수 있는 것으로 하나는 보이는 것으로  
 하나는 보이지 않는 뜻으로…… 아주 딱딱딱, 하나는 그  
 득 그득 充滿한 것으로 스스로의 가지들을 때리면서 그  
 러나 하나는 안쓰러운 表情으로 아, 하나는 永遠으로 하  
 나는 瞬間으로……

— 『落花』 부분 <Ⅱ>

제2시집 『落鄉以後』에 수록된 『나무』와 제3시집 『失鄉』의 『理由』, 제4시집 『九岩里』의 『山·2』 등을 시선집에 실을 때 연의 구분을 없애고 산문시의 형태로 개작한 경우를 제외하면, 이 작품은 처음부터 시행을 나누지 않은 한성기의 유일한 산문시이다. 또한 시선집에 수

록될 때 「내가 듣고 싶은 이야기」로 제목부터 변화를 겪고 다소 개작되는 작품이기도 하다.

이 작품은 시행의 구분 없이 긴 호흡으로 주제를 이끌어 나간다. 이러한 산문 형식의 특성 내에서 줄임표는 휴지의 기능을 담당하고, 한성기는 의도적으로 줄임표를 빈번하게 사용함으로써 그 이상의 이미지와 관념을 생략하고 있다. 인용한 부분은 총 5연으로 구성된 이 작품의 마지막 연이다. 먼저 꽃잎이 “피고” “지는” 상황을 “불빛”으로 직유하며 꽃잎과 불빛을 순간의 성질로 묶어 보여 주면서 순간적으로 피었다가 진 꽃잎은 “무너진 흙담, 흙담 어두운데로 깊숙이 떨어지고 있”다. 여기에서 밑바닥으로 내려앉는 “흙담”의 이미지는 낙하하는 꽃잎과 어울려 하강적 이미지를 강화하고, 쉼표를 사이에 두고 갈라진 “흙담”의 반복 역시 어둡고 깊은 위치로의 방향성을 얻어 낙화하는 상황을 효과적으로 전달한다.

그러나 이 작품에서 “두 가지 형태”는 또다시 새로운 국면을 맞이한다. 하나는 “스스로의 가지들을 때리면서” “그득그득 充滿한 것”으로 열리는 데 반하여 다른 하나는 “안쓰러운 表情”을 짓고 있다. 후자는 「열매」에서 “꽃이파리의 떨어지는/서러운 모습을 보면서/이내 나는 어지러웠”던 시적 주체의 표정이다. 다시 말해서 시적 주체는 자신을 떨어지는 꽃잎과 일치하는 “瞬間”의 것으로 파악한다. 따라서 낙화하는 모습이 안쓰럽다. 시적 주체 역시 “흙담”처럼 무너져 “어두운데로 깊숙히 떨어”질 것이기 때문이다. 그렇지만 그것이 자연의 섭리이고 신의 뜻이라는 것을 안다. 따라서 순간으로 존재하는 자신은 자연의 원리와 법칙 속에 영원으로 자리한다. 이윽고 “아”하는 깨달

음의 소리가 터져 나오고 순간과 영원으로 지속되는 순환적 형태의 질서는 앞에서 살펴본 작품들과 같은 연쇄 의미를 지닌다. 이러한 의미를 고스란히 간직한 채로 『가을』에서의 시적 주체는 자기 자신에게 무게를 더하는 사유의 힘을 보여 준다.

당신의 손이 떠나 간 나뭇가지는 짐짓 외롭다.

나뭇잎이 죄다 떨어진  
빈 나뭇가지들을 보면서 그런  
생각을 한다.

당신의 손으로 하나 하나 익후어 가던  
열매들이  
당신의 손으로 죄다 떨어진 날  
나는 그런 생각을 한다.  
없어져서 비로소 보이는 것

그 가지 끝에 몇 개의 열매를  
그림인 것처럼 남겨 놓고 빙그레 웃으시는  
당신의 얼굴  
비로소 그 얼굴을 본다.  
이제까지 가리웠던 것

무언가 나는 나뭇가지 밑에서

感謝한 마음으로 머리를 수그린다.

그 뜻 앞에

아, 가지 끝 몇 개의 열매 以上으로 당신이

아끼시는 이 사람의 靈

— 「가을」 전문 <I>

이 작품은 행의 구분 없이 하나의 행이 연으로 채워지면서 시작된다. “당신의 손이” 다른 곳으로 옮겨 가자 “나뭇가지는 짐짓 외롭다”. 때는 “당신의 손으로 하나 하나” 익힌 “열매들이/당신의 손으로 죄다 떨린” 가을날이다. 시적 주체의 생각 너머에는 “그 가지 끝에 몇 개의 열매를” 그림처럼 “남겨 놓고” 흡족한 미소를 띠는 “당신의 얼굴”이 보인다. “나뭇가지 밑에” 선 “나”는 “感謝한 마음에” 머리가 저절로 깊이 숙여진다. “그 뜻 앞에”서 “아” 감탄사는 터지고 “가지 끝에” 남긴 “몇 개의 열매 以上으로 당신이 아끼시는 이 사람의 靈”이 솟아서 위로 오른다. “열매”는 이미 그 자체로 신의 은총이다. 게다가 그 조화롭게 남긴 “몇 개의 열매”는 “이 사람”을 위한 것이었다. 즉, “없어져서 비로소 보이는 것”과 “이제까지 가리웠던 것”은 모두 “이 사람”에게 “나”에 대한 신의 사랑을 깨닫게 하기 위하여 “당신”이 예비하신 일이라는 것이다. 깨달음의 소리와 함께 솟아오른 둥글고 붉은 열매의 이미지는 형체가 없는 영혼과 자신의 이미지를 나누어 가지며 “이 사람의 靈”에 둥글고 붉은 형태의 성숙한 이미지로 맺힌다. 다시 말해서 신의 은총은 나무의 성숙으로 익고 그것을 지켜

보는 “나”의 성숙으로 이어지는 것이다. 이 작품에서 자연을 통하여  
신의 사랑을 확인한 시적 주체는 다음 작품에서는 자신의 상실 역시  
“하나의 뜻”으로 작동하는 일종의 순서라는 것을 간파하게 된다.

모두들 그 그림 같은 데서 나타난다.

지금

그것은 언제나 同一한 時間

없어졌다가 나타나고

나타났다가 없어져 버리는

失意의 時間

언제 보나

그만그만한 사람들이 오고 가고 있다.

사라졌다가 나타나고

나타났다가 사라져 버리는 더 넘치치 않는

順序가 있다.

그러나

그것은 언제나 짧은 時間

이 順序와 失意의 속에 분명히 눈뜨고 있는

하나의 뜻

지금

내가 나서는 골목길로 다시 들어가고 있는  
사람들……

서로가 서로를 불러보는 나직한 交響

— 「都市」 전문 < I >

세상을 구성하는 모든 것들은 그 “그림”같이 조화로운 “데서 나타난다”. “지금” 벌어지고 있는 보이지 아니하던 대상들의 모습이 드러나는 “順序”는 “언제나 同一한 時間”에 반복되는 일이다. 또한 “없어졌다가는 나타나고/나타났다가는 없어져 버리는 失意의 時間”이기도 하다. 시적 주체의 눈에는 “오고 가”는 “그만그만한 사람들”의 모습이 “언제나” 보인다. 생성과 소멸에는 “더 넘치지 않는/順序가 있다”. 이러한 순서는 항상 닮아 있다. “이 順序와 失意” “속에”는 “하나의 뜻”이 “분명히 눈뜨고 있”다. “지금/내가 나서는 골목길로 다시 들어가”는 “사람들”의 모습이 보인다.

탄생과 죽음은 인류가 생겨난 이후로 빠짐없이 되풀이되어 오던 예외가 없는 사건이다. 그러나 죽음 쪽으로 기우는 순서는 “언제나” “失意의 時間”을 동반하게 마련이다. 순서와 실의는 죽음을 연상시키고 그 죽음을 통해서 “하나의 뜻”은 눈을 뜬다. 차례에 따라 누군가 빠져 나오던 골목길로 내가 들어섰고 되풀이해서 또 “내가 나서는

골목길로” 누군가 “들어가고” 있다. 그렇게 질서에 순응하는 “사람들”은 “서로가 서로를 불러보는 나직한 交響”으로, 즉 소리로 어우러져 울린다. 한 행이자 1연의 “그 그림 같은” 아름다운 곳은 순서를 지킴으로써 역시 한 행으로 구성된 8연에서 나직한 소리를 내기에 이른다. 결국 균형과 조화는 보이는 대상에서 들리는 대상으로 옮겨가며 시각과 청각을 만족시킨다.

지금까지 살펴본 바와 같이 한성기는 낙화와 열매를 겹쳐 보는 것과 마찬가지로 신과 자연을 겹쳐 읽으며 신의 섭리가 포섭된 자연의 섭리를 따른다. 한성기의 깨달음은 주로 조락의 계절인 가을에 얻어지며 진리의 경지를 찾는 그의 마음가짐은 구도자의 자세로 드러나고 있다. 그리하여 한성기의 작품은 종교적인 깨달음을 넘어서는 진리의 내용을 동일성과 영원성의 차원에서 서로 덧놓으며 정신적 고도에 이르는 구원의 노정을 보여 준다.

### Ⅲ. 주도적 이미지와 형식미의 추구

작품은 작가의 의식의 순수한 구현체로 환원되며, 그 모든 문체적·어의적 측면들은 작가의 정신이라는 본질에 의해 통합되는 복잡한 총체의 유기적 부분들로 파악된다. 이 정신을 알기 위해서 작품 자체에 나타나는 작가의 의식의 양상들을 참고해야 한다. 더욱이 관심의 대상이 되는 것은, 반복되는 주제나 이미지의 패턴들에서 발견되는 정신의 심층구조들이다.<sup>28)</sup> 따라서 한성기의 전 작품을 탐색하였을 때, 그 속에서 끈질기게 반복되는 이미지에 집중하면 그 이미지가 가리키는 의식의 지향점에 다다를 수 있다.

이어지는 논의에서 살펴볼 ‘어조’의 문제는 이러한 이미지의 형태와 리듬의 구조에 밀접하게 연관되어 있다. 통상적으로 화자가 청자나 제재에 대해 취하는 특정한 태도를 어조라고 부른다. 화자가 특정 인물을 전제하고 있으므로 어조는 이 인물이 내는 특정한 목소리로 기능한다.<sup>29)</sup> 한성기의 시에서 두드러지는 목소리는 종래의 정감적 어조에서 흔히 보이던 격렬한 감정의 표현을 삼가고 한결같이 침착한 자세를 유지하며 그만의 고유한 정감을 형성한다. 다음으로 이미지와 어조가 형성하는 리듬의 구조는 시행의 분행(分行)과 연계하여 살펴볼 때 보다 명확해진다. Dieter Lamping은 시행의 존재야말로 시 작품을 다른 문학작품과 구별하는 가장 뚜렷하고 확실한 지표라고 주장했다. 다시 말해서 시가 시행발화로 이루어졌다는 사실

28) 테리 이글턴, 『문학이론입문』, 김명환 외 역, 창작과비평사, 1986, pp. 77~78 참조.

29) 권혁웅, 「현대시의 어조 연구」, 《한국문예비평연구》 제26집, 한국현대문예비평학회, 2008. 1, p. 135.

이야말로 시와 시가 아닌 것을 가르는 결정적이 요인이라는 것이다. 따라서 랍핑은 언어 그 자체가 아니라 외형적으로 가시화된 시의 형식, 즉 분행 구조가 시와 시가 아닌 것을 가르는 기준이 되어야 한다고 보았다.<sup>30)</sup> 이러한 시각으로 살펴본 한성기의 작품 속에서 의도적으로 빈번하게 감행한 행갈이와 하나의 행으로 독립된 시어는 유난히 돋보이고 있다. 상술한 바와 같이 한성기는 어조와 행갈이를 통해 형식미를 추구하는 정교한 시작법을 보여줌으로써 특유한 시성(詩性)을 획득하는 것으로 드러난다.

## 1. 주도적 이미지와 지향점

에드문트 후설(Edmund Husserl)의 현상학에 의하면 인식 체험은 지향(intentio)을 갖는다.<sup>31)</sup> 그는 대상을 지향하는 의식 속에 비추인 대상 인식을 대상의 본질로 확립하려고 하였다. 그리고 주관적 인식에 자리 잡는 이 인식이야말로 보편적 지식이 될 수 있다고 본 것이다. 따라서 현상학에서의 현상은 사물과 인식의 만남을 가리킨다. 다시 말해서 의식 속의 사물을 현상의 참 모습으로 파악하는 것이다.

철학의 현상학을 원용한 현상학적 문예 비평에 있어 특히 시인이거나 작가가 대상의 이미지를 어떻게 포착하여 움직여 가며 궁극의 세계를 지향하는가를 분석하는 연구 방법론을 구체적으로 이미지 현상학이라고 명명하기도 한다. 이 용어는 가스통 바슐라르(Gaston

30) 오성호, 『서정시의 이론』, 실천문화사, 2006, pp. 156~157 참조.

31) 후설 외, 『현상학의 이념 외』, 이영호 외 역, 삼성출판사, 1992, p. 121 참조.

Bachelard)가 그의 상상력 이론을 끈질기게 개진하며 정착시킨 것이다. 그는 “시적 이미지의 문제를 철학적으로 밝혀 보기 위해서는 필경 상상력의 현상학에 이르러야 한다.”<sup>32)</sup>고 말한다. 한편 여기에 시적 이미지가 인간 영혼의, 존재의 직접적인 산물로서 의식에 떠오를 때의 이미지 현상을 연구하는 것이라 덧붙임으로써 이미지 현상학의 개념을 정립하였다. 그가 말한 바의 상상력의 현상학이 바로 이미지의 현상학인 것이다.<sup>33)</sup>

어떤 작품이건 그 창작 과정에 있어서 작가는 자기가 전달하거나 형상화하고 싶어 하는 관념이나 실제 경험, 혹은 상상적 경험을 가지고 있는 법이다. 그러므로 의식하건 의식하지 못하건 간에 작가는 경험들을 형상화시킬 수단을 찾게 된다. 작가는 이를 위해 의식적으로 특정한 방법을 선택하거나 혹은 무의식적으로 제시 및 정리함으로써 자신의 경험을 전달하거나 구체화시킬 수 있는 것이다.<sup>34)</sup> 현상학의 원칙에 따르면 문제가 되는 것은 시적 이미지에 감동한 주체자의 의식을 명확히 드러내는 것이다. 현대의 현상학이 모든 심리현상과 결부시키려 하는 이 각성은 우리가 보기에는 흔히 의심스러운 객관성, 일시적인 객관성밖에는 갖고 있지 않는 이미지에 주관적인 지속성을 부여하려는 것 같이 생각되었다. 시인이 만들어 낸 이미지에 대해서, 우리 자신에게로 조직적으로 되돌아오게 하면서, 그리고 의식의 각성을 명확하게 하려고 노력하면서, 현상학적 방법은 우리들로 하여금 시인의 창조적 의식과의 교통을 시도하게 한다.<sup>35)</sup> 따라서 이와 같은

32) 가스통 바슐라르, 『공간의 시학』, 광광수 역, 동문선, 1990, p. 84.

33) 한영옥, 「정지용 시의 현상학적 연구」, 《문학한글》 10, 한글학회, 1996. 12, p. 131 참조.

34) 윌프리드 L. 게린 외, 『문학의 이해와 비평』, 정재완 역, 청록출판사, 1991, pp. 202~203.

35) 가스통 바슐라르, 『몽상의 시학』, 김현 역, 기린원, 1993, p. 9 참조.

의식 비평으로서의 현상학적 방법을 통하여 한성기의 전 작품에서 끈질기게 되풀이되는 이미지들을 분석해 나간다면, 그의 시 세계를 구성하는 의식의 지향성을 밝혀낼 수 있다.

한성기 시의 전체적인 구도는 깊이를 가진 거대한 산맥의 이미지와 그 산맥을 압도하는 바다의 이미지로 균형을 이루는 짜임새를 갖추고 있다. 거친 산과 바다를 바탕으로, 어둠과 물빛과 열매의 이미지는 세밀한 이미지 생성에 주도적인 역할을 담당하며 시적 주체의 의식을 드러내어 준다. 이때 반복되는 어둠의 이미지는 가려 있던 죽음에 대한 의식을 반영하고, 물빛의 이미지는 비애의 감정을 표현하며, 열매의 이미지는 생명력을 구현해 낸다.

## 1) 어둠 이미지와 죽음 의식

흔히 어둠은 시각적 속성과 결부되어 죽음, 혼란, 공포 등의 부정적인 상태와 관련을 맺고 있다. 한성기의 작품에서도 이러한 어둠의 고유한 특성은 부정적인 성질을 부여받은 어둠 이미지로 되풀이되며 죽음으로 향하는 의식을 보여 주고 있다. 특히 한성기 작품에서 반복적으로 등장하는 그림자의 이미지는 검은 그늘이라는 측면에서 어둠의 한 층위로 파악할 수 있다. 이처럼 죽음과 연결되는 어둠의 이미지가 구체적으로 드러나는 작품들은 주로 제5시집 『늦바람』에 실린 시편들에서 찾을 수 있다.

바다에서 들고온

돌이나 바라보다가  
한나절  
山이나 바라보다가  
텃밭에 나앉아  
새김질을 하는 소나  
바라보다가  
물가에 나가  
저승이듯  
미류나무 그림자나  
바라보다가

— 「바람이 맛있어요 (Ⅱ)」 전문 <V>

시적 주체는 11행의 짧은 시 안에서 네 번에 걸쳐 바라보는 행위에 집중한다. 가장 먼저는 “바다에서 들고온/돌”에 그다음에는 “한나절/山”에 또 그다음에는 “텃밭에 나앉아/새김질을 하는/소”에 그리고 가장 마지막에는 “미류나무 그림자”에 실재적 대상을 옮겨가며 몰두하는 것이다. 시적 주체의 시선이 쏠리는 대상은 처음에는 “바다”에서 시작하지만 적당한 때에 “山”으로 이동한다. 멀리 높은 “山”을 약간 턱을 쳐들고 바라보다가 새김질하는 모습이 보일 정도로 가까이 있는 “소”에게로 시선의 높이가 조금 떨어진다. 그러다가 시적 주체는 자연스럽게 물빛이 그리워진다. 그리하여 찾아간 물가에는 “저승이듯/미류나무 그림자”가 드리워져 있다. 미루나무 자체가 아니라 미루나무가 빛을 가려서 그 뒷면에 드리워지는 검은 그늘을 바라보

는 것이다. 이때 시적 주체의 시선은 바닥을 향하므로 가장 낮은 곳에 위치한다. 물에 비쳐 나타나는 미루나무의 모습은 “저승이듯”이라는 시행에 드러나 있듯이 부정적으로 인식되는데, 이것은 궁극적으로 미루나무의 자취를 어둠으로 파악하는 것으로 읽을 수 있다. 이곳에는 사람이 죽은 뒤에 그 혼이 가서 산다고 하는 세상에 대한 막연한 두려움이 서려 있다. 두려움과 불안 가운데 바라보는 물가에는 물그림자, 즉 물에 비쳐 나타난 그림자가 깃들고 마침내 물가는 어둠으로 뒤덮이는 것이다. 계속해서 흐른다는 물의 성질에 기대어 어두운 이미지의 규모는 확장되고 이 어둠의 흐름은 시행 사이사이를 미끄러지듯이 움직인다. “돌”에서 “山”으로 이어져 “소”에서 “그림자”라는 실재적 대상을 옮겨 다니던 시선의 행방은 그림자를 통해 나타나는 저승에 가서 찾을 수 있다. 그리하여 저승을 반영하는 그림자는 어둠 속에 머물며, 전체적인 시를 둘러싸고 있는 느낌을 빛이 없어 막막하고 무거운 분위기로 몰아간다. 이렇게 일차적으로 이 시에 의하여, 어둠의 한 층위인 그림자는 기본적으로 부정적인 성질을 부여받는다. 그림자에 대한 이미지는 다음의 「그림자」라는 제목을 전면에서 내세우고 등장한 시를 통해서 더욱 확장되고 구체화되기에 이른다.

아이는  
 자다말고  
 머리맡에 내리는  
 그림자  
 아이의 잠은

갯벌에 내린 달빛  
아이는  
자다 말고  
자주 소스라치고  
아이의 머리맡을 스친  
그림자를 어머니는 모르신체  
저승에 날아가  
낮잠을 주무시고  
갯벌에 내리는  
그림자

— 「그림자」 전문 <V>

이 시는 머리와 허리에 똑같은 무늬의 띠를 두르고 있는데 그것은 “아이는/자다 말고”가 처음과 중간에 두 번 반복되는 구조를 말한다. “갯벌에 내린 달빛”으로 보아 아이는 색다를 것 없이 보통 사람들처럼 밤에 잠을 청하고 있다. 그러나 자다 말고 자주 소스라치는 “아이의 머리맡을 스친/그림자를” 모르는 어머니는 “저승에 날아가/낮잠을 주무시고” 계신다. 여기에서 어머니는 아이로 인해 생기는 그림자를 알지 못하는 것으로 그려진다. 즉, 어머니는 자신이 낳은 아이를 미처 안아보지도 못한 것이다.

또한 어머니는 환한 가운데 잠이 들었다. 낮잠이란 꾸벅꾸벅 잠시 조는 것이 아니라 아직 해가 지기 전에 아예 작정을 하고 청하는 잠이다. 기본적으로 잠의 상태는 밤에 이루어지는 것인데, 어머니는 해

가 떠있는 형편에서 잠들어버린 것이다. 이처럼 이 시에서의 낮에 자는 잠, 자연스러운 때가 아닌 미리 청하는 잠은 어머니의 너무 이른 죽음을 암시하고 있다. 이렇게 어머니가 잠자리에 들고자 몸을 누이는 곳은 새처럼 날아가 도착한 그림자의 세계이자 저승이다.

애초에 그림자는 빛이 있어야 그 존재 자체가 가능한 속성을 지니고 있다. 또한 실체가 빛을 가려야 그 뒷면에 드리워질 수가 있다. 시 속에서 그림자를 만들어 내는 기능을 담당하는 천체는 달과 해로 파악된다. 따라서 아이의 그림자가 어른거리는 것, 다시 말해서 아이의 존재를 증명하는 것은 두 천체에 의해서 가능해진다. “갯벌에 내린 달빛”과 “갯벌에 내리는/그림자”라는 두 가지 상황이 순차적으로 펼쳐지는데, 달이 밝은 밤에는 달빛이 희미하게나마 특정 대상에 대한 그림자를 만들어 내는 것을 가능하게 하고 해가 떠있는 낮에는 햇빛이 그림자를 함께 내린다. 달빛과 햇빛은 둘 다 빛의 성질을 내포하고 있음에도 불구하고 그림자를 만드는 작업에 가담함으로써 어둠에 포섭되고 이들을 통하여 밤이든 낮이든 아이의 존재는 확인된다. 그러나 그림자를 만들지 못하고 그림자의 세계로 날아간 어머니의 존재는 현실에서 확인 불가능한 것이다. 다음 두 편의 시는 그러한 아이의 어머니이자 시적 주체의 아내인 “너”의 죽음을 본격적으로 그리고 있다.

섬에 내려가  
밀린 잠을 자다  
파도소리를 들으며

날아갈듯  
무너지는 나  
잠결에 가위 놀리는  
어둠에 눈을 뜨다  
무슨 억하심정으로  
내 옆에서  
너는 무너지고  
무너지고  
모래成이  
무너지듯  
섬에 내려가  
뒤늦게 네 옆에서  
쉬려니 한  
순정마저  
무너지고

— 『늦바람 (I)』 전문 <V>

시적 주체는 오래도록 잠을 자지 못하다가 섬에 내려갔다. 그리하여 몇 날 며칠 밤을 고스란히 새우며 제때에 풀지 못한 잠으로 인한 피곤이 쌓여 있다. 이곳은 섬이라 사방이 바다이다. 따라서 어느 한 구석으로도 피할 방향이 없는, “파도소리를 들으며” “날아갈듯/무너지는” 내가 있다. 잠을 위해 찾은 이곳에서도 역시나 잠을 자는 겨울에 “가위”에 놀린다. 깬 상태에 가까운 의식의 모서리에 멈추어 꿈을

꾸었다. 그 꿈에는 무서운 것이 나타났고 그러한 꿈의 내용은 어둠이다. 어두운 상태에서 눈은 떠지고 “무슨 억하심정으로/내 옆에서/너는 무너지고” 무너져 내린다. 도대체 무슨 생각으로 그러는지 “너”의 마음을 알 길이 없다. 시적 주체의 “순정마저” 무너뜨린 것의 정체는 꿈의 내용과 동일하다. 끝끝내 모래성처럼 쌓인 섬은 어둠 속에서 허물어져 내려앉는다. 다음에 오는 「汐水」 역시 반복되는 어둠 이미지로 죽음의 의식이 드러나고 있다.

잠결에서도  
이상한 예감이다  
달이 기울고  
바다는 무너지고  
파도소리는 무너지고  
6매 썰물  
초상집

오래된 일이다  
잠결에서도  
이상한 예감이다  
너를 흔들어봤다  
두 번 세 번  
기척이 없었지  
6매 썰물

계속해서, 이번에도 의식이 흐릿할 정도로 잠이 어렵듯이 든 상태에서 짙막한 두 연은 “이상한 예감”으로 작동한다. 이 시 역시 배경은 밤이고 따라서 어둠이 지천으로 깔려 있으며 무너지는 바다와 과도소리가 움직임을 갖고 있다. 汐水, 즉 저녁때에 밀려왔다가 나가는 바닷물이 밀려나가서 해면이 낮아졌다. 1연에서 달이 기운 밤, 바닷물이 쫓겨난 자리에 시적 주체는 집을 하나 짓는데 그것은 초상난 집이다. 집안에 죽은 사람이 생긴 것이다. 1연과 2연 사이에 시적 주체는 분주하게 초상을 치렀고 세월이 조금 흘렀다. 또다시 “이상한 예감”이 작동하면서 아까 그 바닷가를 배경으로 이루어지는 2연에서는 오래된 일을 회상하는 장면으로 상실의 순간이 보다 구체적이고 어둡게 그려진다. 오래전 일인데도 불구하고 “이상한 예감”은 늘 현재형으로 서술된다. 시적 주체는 아내가 죽기 전에 본능적으로 죽음의 기운을 미리 느꼈고 그 불길한 예감은 적중했다.

지금까지 살펴본 4편의 시 모두 어둠을 바탕으로 이미지를 조직하고 있다. 그 중에서 「그림자」, 「늦바람 (I)」, 「汐水」는 잠결에 얻은 이미지들에 대한 기록이다. 어두운 계열의 이미지들은 깨어 있는 의식 저편의 자각이 없는 상태의 영역에서 생산된다. 다시 말해서 어두운 계열의 이미지들은 시적 주체의 의지와는 별개로 무의식의 차원에서 기억이 스스로 저장하고 인출하는 장면으로 편집되어 반복적으로 튀어 오르는 것이다. 이렇게 한성기는 그림자가 확대되어 나가는 어둠의 이미지를 통하여 죽음을 형상화하고 있으며, 이를 통하여 시

적 주체의 죽음에 대한 부정적 인식이 드러나고 있다.

## 2) 물빛 이미지와 비애의 감정

한성기의 작품 속에서 물의 빛깔로 감싸 안을 수 있는 이미지들은 물과 한 빛으로 통합되어 비애의 감정을 자아낸다. 즉, 한성기가 시에 사용한 물의 이미지는 끊임없이 비애를 지향하고 있다는 것이다. 이때에 비애라는 감정의 적합한 실체를 해명하기 위해서는 물의 속성 중에서도 물과 빛이 결합한 물빛의 이미지에 특히 주목할 필요가 있다. 작품 속에서 비애로 물들어 있는 물의 빛깔은 충분한 일관성을 가지고 계속해서 그려진다. 그리하여 슬픔과 서러움을 지향하는 바다, 눈물, 술, 비 등은 물빛이라는 하나의 전체를 이루는 이미지로 시의 무대에 오른다. 나아가 비애를 유발하는 물빛 이미지의 자취를 더듬어 가는 과정에서 시적 주체가 바다를 대상으로 느끼는 그리움 또한 슬픔과 설움의 감정, 즉 비애로 파악할 수 있다.

아까부터 理由도 없이  
서성됐다.

卓子 위에는  
책과  
빈 유리컵

유리컵이 있었다는 것은  
나중에 알았지만

목이 말라  
偶然히 유리컵에  
물을 부었다

유리컵 속에  
뜨는  
바다

홀 안이 환해졌다.  
바깥도 환해졌다.

— 「理由」 전문 <Ⅲ>

앞선 항목에서 살펴보았듯이 한성기의 시에서 바다는 산과 동일성을 획득한 공간이다. 시적 주체는 바다와 산을 “갈라져서/서로 그리워하는”(『山에서(8)』 <Ⅰ>) “본시는 하나인”(『山에서(8)』 <Ⅰ>) 공간으로 인식하기 때문에 산에 있는 그에게 바다는 그리움의 대상이라는 특정한 지위를 얻는다. 시적 주체는 “아까부터 理由도 없이” 탁자의 주변을 서성거리고 있다. 이처럼 왔다 갔다 하는 탁자 위에는 “책”과 “빈 유리컵”이라는 두 개의 사물만이 놓여 있다. “목이 말라/偶然히 유리컵에/물을” 붓는 것이라고 친절하게도 빈 유리컵에 물을

따른 행위에 대한 까닭을 설명해주고 있지만 사실상 시적 주체가 빈 유리컵을 채운 이유는 바다에 대한 갈증 때문이다. 물을 따르자 기다렸다는 듯이 “유리컵 속에” 바다가 뜨고 그 물빛으로 인해서 시적 주체가 있는 홀 안은 물론 바깥까지도 환해졌다. 바다에 대한 ‘그리움’과 목이 말라 물을 마시고 싶은 느낌인 ‘갈증’의 속성이 관계를 맺어 일치함으로써 시적 주체는 바다를 떠올리고 “빈 유리컵”에 “물”을 따르는 행위를 통해 자신이 처한 상황을 변화시키며 바다에 대한 갈증을 어느 정도 해소하고 있다. 다음의 작품에서는 바다에 대한 그리움이 더욱 명확하게 드러난다.

수박이나  
두어덩이 사려고  
靑果市場에 들어서다가  
그곳에 와있는 바다  
햇과일이 시새는  
싱싱한 빛깔  
수박무더기 옆에서  
나는 자주 일렁이는  
물빛을 본다  
내일이면 돌아가야지  
西海岸  
가의도 앞바다  
물빛

시적 주체는 “수박이나/두어덩이 사려고/靑果市場에 들어서다가/그 곳에 와있는 바다”를 만난다. 바다의 “햇과일”이 시새울 정도로 “싱싱한 빛깔”을 떠올리며 “수박무더기 옆에서” “일렁이는/물빛을” 보는 것이다. 커다란 열매들이 한데 수북이 쌓여 있다. 수박의 푸른 빛깔은 한낮의 바다가 뿜어내는 푸른 빛깔을 불러일으키고 그해에 새로 난 과일의 검은 줄무늬는 시적 주체가 밤에 보았던 넘실거리는 검은 파도를 연상시킨다. 그리고 나서 시적 주체는 “내일이면 돌아가야지”라고 다짐하고 있다. 내일 당장 돌아가고자 마음먹은 것이 아니라 언젠가 다시 가서 보고 싶은 “西海岸/가의도 앞바다”의 “물빛”에 대한 그리움을 노래한 것이다. 다음에 이어지는 「모두 말이 없었지」부터는 그리움이 감당하는 슬픔과 서러움의 범위를 넘어서 비애의 크기와 깊이가 더욱 심화된다.

몇바퀴 도는지 모른다  
핑그르르  
눈물이 도는지 모른다  
복숭아 꽃잎이  
우리는 그냥 있을 수가 있어야지  
복숭아 꽃잎 지는  
언덕에 올라  
술잔을 기울였지

몸에 불을 부치기 위해  
몇바퀴 도는지 모른다  
핑그르르  
가냘픈 몸짓인데  
보고만 있을 수가 있어야지  
언덕을 내려오는데  
모두 말이 없었지

— 「모두 말이 없었지」 전문 <Ⅲ>

이 작품의 2행에 사용된 “핑그르르”라는 시어는 “몇 바퀴 도는지 모른다”라는 1행과 “눈물이 도는지 모른다”라는 3행에 모두 관계한다. 그리하여 이 부사는 자신의 앞과 뒤에 놓여 있는 회전하는 “복숭아 꽃잎”과 맺히는 “눈물”이 도는 모습을 분명하게 그려내는 역할을 담당하고 있다. “핑그르르”는 ‘빙그르르’보다 거센 느낌을 주며 복숭아 꽃잎이 넓게 수 바퀴 도는 모양과 갑자기 눈가에 약간의 눈물이 맺히는 모양을 하나의 시어로 감당해 나간다.

우는 주체가 “복숭아 꽃잎”인지 “우리”인지를 확실하게 정해놓지 않고 시행을 교차시킴으로써 행위를 하는 주어의 자리를 축소시키고 꽃잎과 눈물이 섞여서 회전하는 이미지만을 확대시킨다. “우리는 그냥 있을 수가” 없어서 “복숭아 꽃잎”이 “지는/언덕에 올라/술잔을 기울”인다. 여기에서 회전 운동이 한 가지 더 추가되는데 이는 몸에 도는 술기운으로 명시된다. 이때에 술기운이 도는 몸 역시 다시 한 번

등장하는 “핑그르르”를 통해 꽃잎의 “가냘픈 몸짓”과 뒤섞이고, “모른다”라는 동사는 “몇 바퀴 도는지”와 “눈물이 도는지”라는 목적절을 동시에 서술하고 있지만 정작 그 동작의 주체인 주어의 자리는 비어 있다. 무엇인가 계속해서 회전하는 이미지를 강조하기 위하여 의도적으로 주어를 소거하는 것이다. 이 작품에서 눈물과 술로 대별되는 물빛의 이미지는 다음 작품에서 비와 바다를 만나 묘사하는 무대가 확장되고 그 진폭은 커진다.

잊어버려요

술집 목로

박쥐우산

잊어버려요

陸地에 두고온

울며 짜며 하던 것

홀홀 털고

바다에 내리며

이 시야앞에서는

누구나 흘려버려요

누구나 壓倒해버려요

잊어버려요

잊어버려요

부두를 떠나는 배  
후미를 가르는  
물살

— 「잊어버려요」 전문 <V>

시적 주체는 “잊어버려요”라는 간곡한 제의를 제목까지 포함하면 다섯 번이나 되풀이해서 하고 있다. 1연에서 등장하는 “술집 목로”와 “박쥐우산”은 시의 전반적인 분위기를 형성하는 역할을 하는 것으로 두 사물 모두 ‘물’의 성질에 근접해 있다. 먼저 “술집 목로”를 살펴보면, 술은 물과 같이 일정한 부피는 가졌으나 일정한 형태를 가지지 못한 물질이기 때문에 액체에 속한다. 또한 술은 마시게 되면 감정의 작용을 증폭시켜 눈물이 더 쉽게 나오도록 자극하는 성질을 지니고 있다.

다음으로 “박쥐우산”은 펴면 박쥐가 날개를 편 것과 같은 모양이 된다. 박쥐의 활동시각이 밤이고 그들이 주로 생활하는 터전이 동굴과 같은 어둠 속이라는 사실은, 잊어버리고 싶지만 잊어버려지지 않는 어떤 현실을 짚어준 시적 주체의 어두운 심정과 맞아떨어진다. 이때 박쥐우산은 박쥐로 불러일으키는 이미지의 환기보다 한 단계 더 중요한 우산이라는 사물의 기능을 내포하고 있다. 술집이 그려지는 풍경에서 우산이 눈에 띄는 곳에 나와 있다는 것은 지금 밖에 비가 내리고 있다는 추론을 가능하게 한다. 이렇게 ‘술집’과 ‘우산’으로 대표되는, 시적 주체가 “울며 짜던” 장소는 육지의 공간이다.

“陸地에 두고온”이라는 표현에서 시적 주체는 지금 사방이 바다인 섬에 와있다는 것을 알 수 있다. 모처럼 이곳에 왔으니 육지에서 자신을 “울며 짜며 하”게 했던 원인을 잊어버리고자 한다. 슬픈 눈물과 바다는 ‘짜다’는 동일한 속성을 가지고 닮아 있다. 바다는 이미 그러한 잔물로 넘치는 공간이므로 시적 주체 대신에 울어 줄 수가 있다. 따라서 시적 주체는 육지와는 다른 바다라는 공간을 택하고 바다를 향해 서서, “누구나 흘려버”리고 “누구나 壓倒”당하는 거대한 바다 앞에서 자신의 비애를 “홀홀 털”어버리고자 하는 것이다. 자신을 섬으로 데려다 준 배가 “부두를 떠나” “후미를 가”른다. 이렇게 해서 맨 마지막에 남는 시어가 “물살”이다. 이처럼 허름한 술집에서 술을 마시고, 비가 내리니까 우산을 쓰고, 사방이 물로 넘치는 바다에 찾아가는 다양한 물빛의 이미지는 눈물과 만나 비애를 효과적으로 드러내기 위해 동원된 장치이다.

위와 같은 사항들을 종합해 보면, 한성기가 작품을 통하여 드러내는 비애의 감정은 물빛 이미지와 긴밀히 연계되어 표출된다. 또한 물빛에 이끌려 일어난 비애가 ‘잠기고’ ‘젖는’ 서술어와 연결되는 단어라는 점을 고려할 때, 이러한 물빛의 이미지가 비애를 표현하기에 알맞은 활용이었다는 것을 확인할 수 있다.

### 3) 열매 이미지와 생명력 구현

한성기 시에서 자연물인 열매는 교훈적인 의미를 갖고 고정적으로 등장하거나 열매로부터 파생되는 다양한 이미지의 활용을 통하여 생

명력을 구현해 내는 구실을 한다. 이때 열매로부터 갈려 나와 생긴 가장 핵심적인 이미지는 ‘씨앗’으로 파악할 수 있는데, 한성기의 작품 속에는 이러한 씨앗의 이미지를 활용하여 생물을 비롯하여 무생물에게도 생명을 불어넣는 모습이 형상화되어 있다. 이와 같은 생명은 여자의 자궁 속에 자리 잡아 앞으로 사람으로 태어날 존재를 가리키기도 하고, 나아가 시적 주체의 재생을 암시하기도 한다.

누굴까

너의 가느른 허리에  
이처럼 손을 얹고 섰는 女人

언제부터 기다리는가  
항시 남 몰래 기쁨같은 걸  
스스로 孕胎하고 있는  
꽃병

누가 꽃은 것 아닌  
아아  
그날 스스로의 어쩔 수 없는 所望으로  
피어올린  
연두같은  
꽃

뿌리와 함께 심기는 화분과는 다르게 꽃병은 꽃의 뿌리가 제거된 상태에서 꽃아지기 때문에 꽃병의 기능은 꽃의 생명을 얼마간 연장하는 것에 불과하다. 다시 말해서 꽃병은 꽃의 생명을 잠시 빌려 그것을 유지할 뿐이지 생명력이 없는 사물의 수준을 넘어서지 못하는 것이다. 그러나 이 작품에서 시적 주체는 무생물에게 생명을 주고 그것으로 인한 자신의 재생도 염원한다.

가느다란 허리를 가진 젊은 여인이 허리에 “손을 얹고” 서 있다. 이렇게 2연 까지 읽고 나면 자연스럽게 한 여인의 형상이 머릿속에 떠오른다. 그리고 시적 주체는 처음부터 누군가를 기다리고 있는데 그는 이 기다림의 자세를 의문형으로 제시한다. 그 이미지를 고스란히 가지고 3연으로 넘어가면 머지않아 “항시 남 몰래 기쁨같은 걸/스스로 孕胎하고 있는” 불룩한 꽃병의 이미지와 2연에서 묘사한 “女人”의 이미지가 겹쳐지면서 허리에 손을 얹고 있는 아이를 밴 여자의 모습으로 완성된다. 이제 그 여인의 배가 곧 불리울 것이고 그로인해 새로운 생명이 탄생할 것이라는 것을 어렵지 않게 짐작할 수 있다. 따라서 시적 주체가 기다리는 것은 새 생명의 탄생으로 볼 수 있다. 사물의 수준을 벗어나지 못했던 꽃병에게서 생명력을 발견해낸 것이다. “누가 꽃은 것”이 아닌 “그날 스스로의 어쩔 수 없는 所望으로/피어 올린” 꽃은 생명의 자리에 생생하게 피어난다. 이때에 생명력은 희망을 잃었던 시적 주체가 다시 길을 찾아 살아가는 새로운 의미로서의 재생을 암시하기도 한다. 「꽃병」에서와 마찬가지로 「山에서 (6)」에서

도 시적 주체의 생명에 얽힌 궁금증은 지속된다.

fruit은 무엇인가 삼키고 있었다.

그것을 나는 漠然하게

꽃이나 비바람이나 천둥이나

그런 것으로 짐작하는데

어떻든 입을 꼭 다물고 있었다.

도무지 어떻게 할 수 없게

그래서 fruit은 단단히 무엇을 삼키고 있을 것이라고  
생각한다.

그리고 보면

fruit은 한 마리의 짐승같이 보일 때도  
있었다.

높은 정말

어쩌면 눈을 크게 부라리고 아무라도

범접만 하면 대들 듯 한

협상을 하고 있다고 보여질 때도

있었다.

아가리를 꼭 다물고

그 속에 있는 것을 뱉하지 않으려는

짐짓 한 마리의 짐승 같다.

한 마리의 언짢은 짐승을 앞에 놓고  
벌써부터 놈을 어르며  
쓰다듬으며  
그 아라기 속에 들어 있는 것을  
드려다 보려고  
無盡 애쓰는 사람이 있었다.

— 『山에서 (6)』 전문 < I >

이 작품의 시제는 과거이다. 그것은 사건시가 발화시에 앞서고 있기 때문이다. 다시 말해서 과일이 무엇인가를 삼키고 있는 사건이 시적 주체가 시를 통하여 말을 시작하는 때보다 먼저 이루어지고 있는 것이다. 시제를 조금 더 정확하게 따지자면 무엇인가를 삼키는 과거의 동작이 진행 중이었음을 나타내는 과거진행의 형태이다. 그때 과일의 움직임을 지켜보면서 시적 주체는 “무엇인가”의 정체를 “漠然하게” “꽃”이나 “비바람” 혹은 “천둥”으로 짐작하는데 앞에 나열된 세 가지 장치의 과일을 키운 자연을 가리킨다고 볼 수 있다.

“도무지 어떻게 할 수 없게” “입을 꼭 다물고 있었”던 “과일이 단단히 무엇을 삼키고 있을 것이라고/생각”하던 시적 주체는 그 모습을 보고 “한 마리의 짐승”을 떠올린다. 때때로 짐승의 얼굴을 보이던 과일은, 과일이라는 식물적 속성에서 짐승이라는 동물적 속성으로 옮겨가면서 동물의 본성과 같은 면모를 보여 준다. “놈은 정말/어쩌면 눈을 크게 부라리고 아무라도/범접만 하면 대들 듯 한 현상을 하고 있

다”는 표현에서 나타나는 “놈”의 태도는 새끼를 뱀 짐승에게서 나아가 임신한 한 인간에게서 찾아볼 수 있는 어미들의 행동 방식과 유사한 형태로 드러난다. 이때에 모성을 지닌 동물들은 새끼를 지키기 위하여 가까이 다가서는 상대방을 위협하고 일부러 거칠고 험한 표정을 짓는다. 따라서 “아가리를 꼭 다물고”서 “그 속에 있는 것을 뱉하지 않으려는” 태도는 자신이 삼킨 귀중한 것을 잃지 않으려는 대상의 노력으로 해석된다.

시적 주체는 “한 마리의 언짢은 짐승을 앞에 놓고” 있다. 그는 놈을 “어르”고 “쓰다듬으”면서 “아가리 속에 들어 있는 것”을 알고 싶어서 몹시 답답해하고 안타까워하는 마음을 숨기지 못한다. 그는 또한 “벌써부터”라는 시어를 통해서 “무엇인가”의 체대로 된 정체를 파악하기에는 시기적으로 아직 이르다는 것을 넌지시 알려준다. 이렇게 무엇인가를 품고 있는 짐승의 속성이 과일에서 옮겨온 것이라는 것을 상기할 때 동물적 이미지는 식물적 이미지로, 묘사된 특징을 고려할 때 식물적 이미지는 다시 ‘감’이라는 구체적 이미지로 환기된다. 과일이 익어가는 데에는 시간이 필요하고 그 시간의 경과에 따라 단단한 열매의 이미지는 수분이 많이 함유된 과일로 익어간다. 또한 열매가 빨갛게 익어가는 감의 특성은 성이 나서 달아오르는 동물적 이미지를 불러일으킨다. 이처럼 이 작품에서 동물적 이미지는 식물적 이미지와 만나 성공적으로 결합한다.

따라서 마지막에는 시적 주체가 “無盡” 애를 쓰며 들여다보고자 했던 “아가리 속에 들어 있는” 무엇의 정체가 동식물에 모두 해당되는 생명력을 가진 가장 기초적인 단계, 즉 ‘씨앗’으로 밝혀진다. 동물

과 식물의 내부에 심긴 씨앗은 근원적인 곳으로부터 태어나는 희망의 이미지로 긍정적인 해석을 함축하며 작품의 외부로 솟아오른다. 이와 같은 생명의 이미지는 다음 시에서도 드러난다.

가을이 되어 나뭇잎이 떨어지고 하면  
지나간 여름이  
텅 빈 周圍에서  
고무 風船처럼 떠오른다.

꼭지가 떨어질 듯한 열매  
이 하나의 조그마한 感謝를 위하여  
텅 비인 周圍를  
뭐라 하면 좋을까?

이 가을 속으로 나도 들어 갈 것을  
생각해 본다.  
全身으로 흐르는 땀을 意識하면서  
차라리 나는 열매를 보는가

텅 빈 周圍에서 하나의 儼然한  
結果를 보듯이  
눈앞에 놓인 조그마한 열매 속에  
무더운 여름날이 환히  
펼쳐 있다.

여름이 지나면 가을이 온다. 자연은 자신의 질서를 거스르는 법이 없다. 이 시는 “여름”과 “가을”이라는 두 가지의 계절을 다루며 시간적 추이에 근거를 두고 시상을 전개해 나가고 있다. 먼저 태양을 통해서 나뭇잎에 내리쬐는 한여름의 뜨거운 햇볕과 그 띄약볕을 쬐인 나뭇잎이 떨어지는 영상은 하강적 이미지를 만들어 낸다. 이렇게 생긴 하강적 이미지는 가만히 나무의 주변에 떨어진 낙엽의 위치에서 만족하지 않는다. 따라서 낙엽을 던고 비로소 열매가 가지 끝에 걸리면서 상승적 이미지로 거듭난다. 다시 말해서 맨 처음 나뭇잎에 떨어진 햇볕은 낙엽을 따라 땅으로 이동하고 다시 한 번 가지 끝으로 상승하는 것이다. 햇볕이 닿는 공간이 하강과 상승하며 움직임을 만들어 내고 그 움직임은 햇볕이라는 온도를 가진 빛과 만나 시의 분위기를 밝고 경쾌하게 조성한다. 시적 주체의 나무에는 열매가 주렁주렁 열리는 법이 없다. 그에게는 씨앗도 열매도 하나면 충분하다.

지나간 철인 “여름”이 “텅 비인 周圍”에 주먹만 한 “고무 風船”으로 떠오른다. 이제까지의 이미지로 미루어 보아 열매의 종류는 ‘감’으로 추정되기 때문에 부풀어진 고무풍선의 색은 주황빛이다. “꼭지가 떨어질 듯”하게 이미 알맞은 정도로 물컹하게 익은 열매는 바로 다음 행에서 “하나의 조그마한 感謝”로 드러나고 그 감사한 열매를 맺게 하기 위해 모든 것이 최선을 다했다. 그러한 결과, 감을 제외한 주위의 모든 것이 텅 비어 있는 풍경으로 드러나는 것이다. “하나의/儼然한/

結果”를 보는 것처럼 “눈앞에 놓인 조그마한 열매 속에/무더운 여름 날이 환히 펼쳐”진다. 열매를 보면서 열매가 익어가던 계절을 떠올린 시적 주체는 “全身으로 흐르는 땀을 意識하면서” 열매를 바라보며 자신도 “이 가을 속으로 들어갈 것을/생각해” 보는 것이다. 다음은 한성기의 작품에서 아주 드물게 열매의 이름이 등장하는 작품이다.

길 가 오고 가며  
보아 온 가지 끝  
남아 있던 감

이 며칠을  
그만 잊고 보지 않은 새에  
떨어지고 없고  
가지 끝 빈 하늘

그러나  
내 머리 속에 그대로  
대롱대롱 달려 있는  
감 두 개  
그건 아직 떨어지지 않고 있다.

— 「감」 전문 < I >

“길 가 오고 가며/보아 온 가지 끝”에 “남아 있던 감”은 “며칠을/그만 잊고 보지 않은 새에” 사라졌다. 낙엽과 같은 방향으로 떨어진 열매의 자리는 “가지 끝 빈 하늘”로 남는다. 가지에 걸려 있던 감이 사라지자 하늘이 그 자리에 걸린다. 그러나 시적 주체의 머릿속에는 여름이 낳은 감이 그동안 오가며 보아온 그 상태 그대로 떨어지지 않은 채 “대롱대롱” 매달려 있다.

한성기의 작품을 통틀어 열매의 이름이 등장하는 시는 단 두 작품이다. 그 작품과 열매의 이름은 앞에서 분석한 바 있는 『靑果市場』의 ‘수박’과 이 작품의 ‘감’이다. 이밖에 다른 어떤 열매의 이름도 구체적으로 언급되어 있지 않다. 그러나 상기의 시편들에서 살펴볼 수 있듯이 한성기가 그려 보이는 열매 이미지의 특성에서 단서를 유추해 낼 때, ‘감’이라는 구체적 열매를 상징할 수 있다. 따라서 제목부터 『감』인 이 작품을 통하여 한성기의 시에서 그동안 수차례 등장한 가을에 열매 맺는 나무가 감나무였고 그 열매는 감이었다는 것이 밝혀진다. 다시 말해서 이 작품을 통하여 둥글넓적하고 빛이 붉은 열매의 구체적인 정체가 감으로 수렴되는 것이다.

## 2. 화자 지향과 정감적 어조

리차즈(I. A. Richards)는 어조를 의미와 감정, 의도와 더불어 시의 총체적 의미를 형성하는 시적 의미의 하나라 했고, 웰렉(R. Wellek)과 워렌(R. P. Warren)은 내적 형식의 하나라고 역설한다. 무엇인가

를 말할 때 지니는 특정한 태도가 어조를 결정한다고 할 때, 일상생활의 언어에서 의미의 대부분은 어조에 의해서 지시된다. 이는 시적 언어에서도 마찬가지이다. 시어의 의미는 어조에 의해서 결정되므로 시어의 내포는 또한 이 어조에 따라 결정된다.<sup>36)</sup> 이처럼 어조로써 표현되는 태도의 문제는 감정 상태를 표출하는 수단이 되므로 어조의 파악은 시적 주체의 심중을 읽는 필수적인 단계로 이해할 수 있다.

서정시의 목적이 자기표현이고 서정이 자기표현의 주종이 되는 이상, 사실 서정시는 일인칭 화자 ‘나’를 지향하는 표현적 기능이 우세해지기 마련이다. 주정시는 그 표본이다. 그러나 20년대 초 감상적 낭만시처럼 자기표현의 기능이 지나치면 그만큼 미적 가치는 소멸되는 것이다.<sup>37)</sup> 기본적으로 한성기의 작품이 들려주는 관조적인 낮은 목소리는 깨달음에 매진하는 구도자의 자세에 적합하며 자기 위무의 방식으로 스스로와의 원활한 소통을 돕는다. 따라서 한성기가 취하는 어조는 시를 통하여 전달하려는 내용이 화자 자신을 지향하고 있으므로 언어의 정감적 기능이 우세해진 경우로 해석할 수 있다. 일반적으로 이러한 유형의 어조는 파토스적 호소로 드러나기 마련인데, 그의 어조는 침착하고 따스하며 스스로를 달래고 있는 양상을 보인다. 이처럼 작품을 통해 드러나는 조용한 어조는 한성기 목소리의 특유한 내적 특질이라 할 만하며, 이러한 방식으로 한성기는 감정의 과잉을 저지하며 고유한 미적 가치를 획득하고 있다.

---

36) 김준오, 앞의 책, pp. 258~259 참조.

37) 김준오, 위의 책, p. 276 참조.

바다에 와서  
뉘시는 않고  
바다에 취해있다  
바다에 와서  
하루도 잊지 않은것은  
山이다  
내가 한 여인을  
이토록 사모했던들  
아서라  
아서라  
어쩔수 없잖아  
내게 주어진 分福  
이것 밖에는

— 「아서라」 전문 <V>

한성기의 작품을 통틀어 「아서라」라는 제목의 시는 두 편이 있다. 하나는 네 번째 시집에 수록되어 있고 다른 하나가 다섯 번째 시집에 실려 있는 이 작품이다. 시기적으로 뒤에 쓰인 이 시는 “아서라”라는 ‘그렇게 하지 말라고 금지’할 때 사용하는 말을 작품 전면인 제목의 자리에 배치하고 중간에도 두 번 반복하면서 당부의 효과를 높이고 있다. 자신의 입으로 뱉어진 말들은 고스란히 자신의 귀를 통하여 다시 내면으로 들어간다. 그리하여 자신의 곤란한 심정을 다스리고 스스로를 진정시킨다.

시적 주체는 “바다”에 왔지만 “낚시는 앓고/바다에 취해 있다”. 바다에 와서 바다만 보고 바다에 취해 있으면서도 “하루도 잊지 않은 것”은 “山”이다. 시적 주체는 한 여인을 그토록 사모했지만 그것은 “어쩔수 없”는 허사가 되었다. 이 작품은 “아서라”가 두 행으로 나뉘어서 연거푸 나오는 한탄을 금치 못하다가 “내게 주어진 分福/이것 밖에” 없다는 체념으로 끝을 맺는다. 여기에서 “이것”은 시를 쓰는 일로 이해할 수 있으며 시적 주체는 이렇게 시를 쓰는 일이 자신이 타고난 “分福”이라고 판단하고 있다. 이 작품에서 드러나는 시적 주체의 침착한 어조는 단념할 수밖에 달리 어찌할 도리가 없는 시적 주체의 정황을 그려내기에 적절하다. 이와 같이 한성기는 시적 주체의 성량을 가지런하게 조절하며 자기 자신의 내부에 위안을 준다. 다음의 시편들에서는 이러한 자기 위무의 어조에 반복되는 움직임, 즉 리듬을 첨가하여 시적 주체의 감정을 더욱 절실하게 표현하고 있다.

잊어버려요

술집 목로

박쥐우산

잊어버려요

陸地에 두고온

울며 짜며 하던 것

홀홀 털고

바다에 내리며  
이 시야앞에서는  
누구나 흘려버려요  
누구나 壓倒해버려요

잊어버려요  
잊어버려요  
부두를 떠나는 배  
후미를 가르는  
물살

— 「잊어버려요」 전문 <V>

“잊어버려요”라는 경어조의 말을 제외하면 이 작품에서 종결형으로 끝나는 시행은 사용되지 않았다. 따라서 다른 모든 상황들은 이미지로만 제시되고 있다. 작품 속에서 끈질기게 반복되고 있는 “잊어버려요”는 표면적으로 시적 주체가 청자에게 권하는 핵심적인 내용처럼 그려지고 있지만 사실상 이와 같은 제의는 시적 주체가 스스로를 향해 의식적으로 뱉는 당부의 말이다. 시적 주체는 자신이 “陸地에 두고온/울며 짜며 하던 것”을 제발 잊고자 하는 것이다.

이때에 감정에 호소하는 어조는 이미지의 형태와 리듬의 구조에 밀접한 연관을 갖게 되는데, 이는 바다라는 공간적 특성에 힘입어 과도와 섞이면서 반복되는 움직임을 만들어내고 잊어버리고 싶은 간절한 마음의 강도를 높인다. 다음에 등장하는 「말」에서도 어조와 이미

지 그리고 리듬은 통합적으로 연결되고 있으며 시적 주체의 목소리는 일관되게 스스로를 지향하고 있다.

길을 가다가  
달구지를 내려놓고  
물끄러미 서 있는 말  
눈이 커서 서럽다  
앞머리를 빗어서 서럽다  
불기짝이 탐스러워서 서럽다

馬夫는  
어깨에 멩에를 얹는데  
내게는 말이  
말이 아니다  
女人하나  
말과 같이 서 있다  
눈이 커서 서럽다  
아랫두리가 늘씬해서 서럽다  
머리채가 탐스러워서 서럽다

— 「말」 전문 <IV>

이 작품에서 길을 가던 시적 주체의 정감을 불러일으키는 대상은

“말”이다. 이때 시적 주체가 말을 보고 느낀 감정은 연민으로 파악할 수 있는데, 작품 속에서 묘사하는 말의 행색은 눈이 크고, 앞머리를 빗었고, 불기짝이 탐스럽고, 아랫도리가 늘씬하고, 머리채가 탐스러워 서러움과는 거리가 먼 모습으로 묘사되어 있다. 그럼에도 불구하고 그러한 말의 모양이 시적 주체에게 서러움을 자아내는 까닭은 그 말이 한 “女人”과 겹쳐 보이기 때문이다. 그러므로 “길을 가다가/달구지를 내려놓고/물끄러미 서 있는 말”이 “어깨에 멍에를 얹는데” 시적 주체가 원통하고 슬픈 것이다. 다시 말해서 시적 주체는 이 장면에서 만난 “말”과는 첫 대면이지만 익히 아는 “女人”이 “말과 같이 서 있”는 것으로 느끼고 있다. 여섯 번이나 반복되는 “서럽다”는 서술어는 작품에 전반적인 슬픔의 정서를 불러일으키며 곧장 시적 주체에게로 돌아간다. 이렇게 제재에 대한 시적 주체의 태도와 입장은 작품에서 드러나는 정감적 어조와 결부되어 있다. 이 경우 독자에게 전달된 기분은 서러움이며 이러한 정조는 이 작품의 전체 분위기를 만든다.

또한 “서럽다”의 꾸준한 반복은 시의 음향구조에 영향을 끼친다. 따라서 어미의 변화도 주지 않고 되풀이되는 “서럽다”는 규칙적인 음의 흐름을 형성하고 작품에 통일성을 부여하며 시적 주체가 겪는 서러움의 범위를 확장하는 효과를 얻는다. 같은 방식으로 성립되는 작품의 예는 다음과 같다.

뒤돌아보며  
 뒤돌아보며  
 성에 올라가

바라보는 바다는  
오늘의 것이 아니다  
포개엿은 돌들  
쓰다듬으며  
쓰다듬으며  
長項線  
下行列車  
창가에서 내다본  
아슬한 바다  
첫사랑  
내게도  
첫사랑은 있었다  
포개엿은 돌들  
쓰다듬으며  
쓰다듬으며

— 「뒤돌아보며」 전문 <V>

「뒤돌아보며」에서도 역시 이야기 하는 사람의 의지는 자기 자신에  
게로 쏠리어 향한다. 이때 시적 주체가 “뒤돌아보”고, “쓰다듬”는 행  
위는 구조적으로 안정감을 형성한다. “뒤돌아보며”의 두 번째 반복,  
“쓰다듬으며”의 네 번에 걸친 반복은 이 작품에서 처음부터 끝까지  
일정한 분위기를 유지하게 도와주는 역할을 담당하고 있다. 다시 말  
해서 여섯 줄의 시행이 차지하는 면적과 배열된 상태로 인하여 생성

되는 리듬의 파생은 작품의 안정감에 기여하며 시적 주체의 한결같은 태도를 보장한다. 그리하여 시적 주체는 침착한 어조로 “포개엿은 돌들”을 “쓰다듬으며/쓰다듬으며” 자신의 내적인 격랑을 가라앉히고 있는 것이다. 결국에 이 작품에서 시적 주체는 지나간 일을 “뒤돌아보”는 자기 자신을 “쓰다듬으며” 타이르고 있다. 이렇듯 자신의 과거 기억을 어루만지는 시적 주체의 목소리는 다음 작품에서도 차분하게 드러나고 있다.

추풍령 막바지로 다시  
찾아가고 싶다

그곳에 가서  
五年동안이나 흘린 내 눈물을  
보고 싶다  
五年동안이나 흘린 내 눈물이  
지금쯤 말랐는지를  
보고 싶다

어떤때는 나무 밑에서  
어떤때는 山마루에서  
어떤때는 밤 이슬 내리는  
바위에 옆드려서  
흘린 눈물

巔너머 하늘은 언제나 푸르렀다  
그 나무 밑에서  
그 山마루에서  
그 바위 위에서  
지금쯤 이슬이 되어  
기다리고 있을지도 모를 내 눈물

— 『巔』 전문 <Ⅲ>

시적 주체는 “추풍령”에서 “五年동안이나 흘린” 자신의 눈물이 “지금쯤 말랐는지”를 “보고 싶”어 한다. 이는 쉽게 마르지 않을 정도의 눈물을 흘렸다는 설명이 되므로 시적 주체가 겪은 고통의 시간을 추측할 수 있게 한다. 나아가 시적 주체는 “어떤때는 나무 밑에서/어떤때는 山마루에서/어떤때는 밤 이슬 내리는/바위에 엎드려서” 눈물을 흘렸다고 고백하며, 눈물을 흘린 장소도 다양하게 언급하면서 우는 행위의 반복을 보여 준다. 이처럼 세 번에 걸친 “어떤때는”의 늘어선 배치와 “그 ~에서”의 자리는 중심적인 음의 흐름을 주도하며 시적 주체의 심리적 안도를 돕는다. 시적 주체는 울고 나서 울려다본 “巔너머 하늘은 언제나 푸르렀”던 것을 기억해 내고, 자신이 쏟아낸 눈물은 “지금쯤 이슬이 되어” 자신을 “기다리고 있을지도 모”른다고 생각한다. 이처럼 “그곳에 가서” 자신이 경험했던 눈물 젖은 시간을 되돌아보고자 하는 이 작품의 어조 역시 스스로를 달래는 위무의 목소리로 드러나고 있다.

지금까지 살펴본 바와 같이 작품을 통하여 드러나는 한성기의 침착한 어조는 시적 대상의 특질에 근거한다기보다는 자신의 감정을 다독이는, 즉 자기 마음을 스스로 위로하는 성격으로 제시되는 특징이 있다. 따라서 한성기 시의 어조는 자기 자신을 위로하고, 스스로에게 침잠하는 조용하고 정감어린 분위기를 띤다. 바로 이 점에서 한성기의 작품이 드러내는 관조의 목소리가 가리키는 바를 확인할 수 있다.

### 3. 행갈이와 핵심어의 전경화

시적 언어는 여타의 수많은 기능 언어들 중에 하나인데, 이 언어들 하나하나는 어떤 표현목적을 위해 상이한 언어체계를 적용하고 있는 것이다. 시적 표현의 목적은 미적 효과에 있다. 시적 언어를 지배하고 있는 미적 기능은 언어기호 자체에 주의를 집중시킨다. 따라서 언어를 통한 의사소통이라는 목표를 지향하는 일상 언어의 방향과는 정반대의 위치에 있게 된다.<sup>38)</sup>

얀 무카로브스키(Jan Mukarovsky)에 의하면 시적 언어의 기능은 언술의 전경화(前景化, foregrounding)를 극대화함으로써 구성된다. 이러한 체계적 전경화를 구성하는 요소 사이에는 위계질서가 성립되는데, 이때에 무카로브스키가 지배소(dominant)라고 부르는 가장 두드러진 위치를 확보한 요소는 후경으로 물러난 다른 요소들의 방향

---

38) 로만 야콥슨 외, 『현대시의 이론』, 박인기 편역, 지식산업사, 1989, p. 46 참조.

을 지시하는 역할을 담당한다. 의식화 작업에서 비롯된 전경화는 자동화 과정에서 얻은 체계의 위반을 의미한다. 한성기는 이와 같은 의식적인 위반을 시작 전략으로 내세우며 형식미를 추구하고 있다. 이는 다름 아닌 통사적 구조를 위반하고 의도적인 분행을 감행하는 데서 잘 드러난다. 이때 작품의 각 시행과 시행에서 독립적으로 내세워진 핵심어가 전체 시를 주도하면서 시적 언어의 무게를 전경화하고 있는 까닭이다.

언덕을 내려오는데  
달이 따라오고 있었다.  
뜨락  
저녁상을 지켜보던  
눈  
뒤돌아보며  
뒤돌아보며  
얼굴 가득히  
퍼붓는  
달빛

발목을 걸고  
개울을 반쯤 건넜을까.  
달빛이 떠내려가  
열리는  
여울소리.

여울에 부서져서  
소리내는  
달빛

— 「달여울」 부분 <Ⅲ>

순서상 1연의 4행인 “저녁상을 지켜보던”이라는 시행에는 앞에 위치한 “뜨락”이 붙어도 뒤에 자리한 “눈”이 이어져도 문맥이나 형태상 조금도 이상할 것이 없다. 오히려 그러한 방식으로 진행된 행갈이가 일반적이면서 자연스럽다. 그러나 이 작품에서는 의도적인 분행을 감행하면서 “뜨락”과 “눈” 자체를 부각시키고 있다. 따라서 두 핵심어에게 “저녁상을 지켜보던”이라는 진술은 자리를 내어주고 이차적인 위치로 밀려난다. 마찬가지로 “퍼붓는/달빛”과 “열리는/여울소리”, “소리내는/달빛” 등은 동일한 효과를 거두며 시적 언어의 미감을 살리고 있다. 이러한 배열 방법으로 행갈이를 한 시행과 “달빛”, “여울소리” 등의 핵심어는 이 작품의 전체적인 구조에서 도드라져 있다. 또한 각 연의 마지막 시행이자 시어인 “달빛”에 구두점을 생략함으로써 달빛을 확산하는 효과를 얻고 있다.

“언덕을 내려오는데/달이 따라오고 있었다”. 아마도 시적 주체는 이날 밤 아는 사람의 집에 가서 저녁 식사를 대접받았고, 개울을 건너 집으로 돌아갔을 것이다. 그러나 중요한 것은 이러한 사실이 아니라 이날 밤 시적 주체와 동행한 “달빛”의 행방이다. “뜨락”에 저녁상은 차려졌고 달 밝은 밤에 달빛에 비치며 저녁 식사를 마쳤다. 밥상

을 비추던 달빛을 시적 주체는 “저녁상을 지켜보던/눈”이라고 표현하며 달에게 인격을 부여한다. 언덕을 내려오면서 시적 주체는 자꾸 “뒤돌아보”고 또 “뒤돌아”본다. 그때에 “얼굴 가득히/퍼붓는”이라는 두 시행은 시적 주체의 얼굴을 환하게 만들고, “달빛”이라는 시어에게도 쏟아지면서 달의 밝기를 강하게 조절하고 있다. 이처럼 “달빛”이라는 핵심어는 “언덕”, “뜨락”, “저녁상”, “얼굴” 등과 전술한 시행들을 거느리고 이목을 집중시키면서 언덕 전체에 빛을 뿌린다.

2연에서 시적 주체는 개울을 만난다. “밭목을 걸고” 그 “개울을 반쯤 건넜을” 무렵 자신을 따라오던 “달빛이 떠내려가” “여울소리”가 열린다. “달빛이” “여울에/부서져서” “소리”를 내는 것이다. “소리”라는 청각적 심상이 “열리는”이라는 동사와 결합되어 형성된 둥근 열매의 이미지는 소리에 물질성을 부여하고, 그때에 열매를 닮은 작은 방울에 대한 연상에 가닿는다. 그리하여 여울의 표면에 열매가 맺히듯 주렁주렁 열린 달빛은 여기저기 딸랑딸랑 종소리로 부서진다. 1연에서와 마찬가지로 가장 마지막을 차지한 “달빛”은 “여울에 부서져서/소리내는” 두 행의 수식을 받아 “밭목”, “개울”, “여울” 등의 행위와 소리를 지배하며 울려 퍼진다.

1연에서 전경화된 “퍼붓는 달빛”은 2연에서 여울을 만나 “소리내는 달빛”으로 더욱 강력한 힘을 얻는다. 또한 여울도 1연에서 온 달빛을 만나 빛을 갖게 된다. 다시 말해서 시각적으로 ‘보이는 달빛’은 청각적으로 ‘들리는 달빛’으로 전이되고, 이미 소리를 갖고 있던 여울은 달에 의해 빛을 획득하면서 상호 교환하는 공감각적 이미지로 거듭나는 것이다. 이때에 이 작품의 제목인 “달여울”은 달과 여울의 합성

어로서 온전한 지위에 오른다. 다음 작품에서 대조로 얽혀서 제각각 경쟁을 벌이는 시의 내용은 언어 자체를 내세우는 방식으로 우열에 따라 자리가 배정된다.

그 위에서는  
서로 앞지르기다  
두눈에 불을 쓰고  
쉴새없이 내뺄는 車바퀴들  
어물어물했다가는 치이는 판이다  
어물어물했다가는 쳐지는 판이다  
두눈에 불을 쓰고  
앞지르는 자는 살고  
쳐지는 자는 쳐지고  
다리를 사이에 하고  
그 밑으로는  
江물  
두눈을 내려뜨고  
비웃듯 비웃듯  
예나 지금이나  
서두르지 않는  
그  
흐름

— 「다리를 사이에 하고」 전문 <IV>

문명 비판적 시각이 드러나는 이 작품에서도 의식적 행갈이의 흔적을 찾아볼 수 있다. 다리 “위에서는/서로 앞지르기”를 하고 있다. “두눈에 불을 쓰고/실새없이 내뺌는 車바퀴들”에 사람의 다리는 “어물어물했다가는 치이고” “쳐지는 판이다”. 자동차를 앞질러서 피하는 자는 “살고” “쳐지는 자는 쳐”진다. 이쯤 되면 이 작품의 곳곳에 숨어 있는 중의적인 의미 장치들을 확인할 수 있다. 먼저 신체의 부분으로서의 다리와 물을 건너는 다리의 중의적 표현을 들 수 있다. 이는 “다리를 사이에 하고” 일어나는 위아래 두 상황의 대조를 보여주면서 동시에 다리 사이에 생기는 보폭을 의미하기도 한다. 이러한 보폭은 사람 사이에 벌어지는 다양한 격차를 함축하고 있다. 자동차에게도 “불을” 켜는 눈과 “내뺌는” 다리가 있다. 헤드라이트를 켜고 실새 없는 바퀴는 다리 위를 종횡무진으로 달린다. 사람의 다리가 차바퀴를 이길 리 없다. 이렇게 다리 위에서는 문명의 표상인 자동차와 사람의 대결만이 이루어지는 것이 아니다. 사람끼리의 우열도 가리고 있다. 두 눈에 네 발까지 달린 자동차를 소유한 인간과 두 눈에 두 다리가 재산인 사람의 승리와 패배도 결정하고 있는 것이다.

그러나 강물은 이 모든 상황을 다리 밑에서 비웃고 있다. 여유롭고 우아한 강물에게 문명과 인간은 상대가 되지 않는다. 따라서 “다리를 사이에 하고” 다리 아래의 전혀 다른 상황이 펼쳐진다. 강물은 “그 밑으로는/江물”에서 한 번 전경화되고 마지막 두 행에서 “그/흐름”의 주체로서 다시 한 번 가장 두드러진 위치에 놓인다. 이러한 강물은 “두눈을 내려뜨고/비웃듯 비웃듯/예나 지금이나/서두르지 않”고 있다.

즉, 이 작품에서는 언어 자체에 무게를 실은 “江물”과 “그/흐름”만이 시의 전면에 유유히 흐르며 전체 시를 주도하고 있는 것이다. 나아가 “江”을 제재로 쓰인 아래의 시에는 작품의 경쾌한 분위기에 걸맞게 의도적인 행갈이가 이루어지고 있다.

산을 넘는데  
그 곳에 앞질러 와 있는 江  
바로 얼마전에  
作別했던  
물빛  
자주 江으로 내려갔지  
江가에 앉아서  
바라보는  
물빛은  
눈빛  
꿰어서 누구나  
江물은 江물에 지나지 않지  
길을 가다가  
느닷없이 마주치는  
그녀 눈빛에 비하면  
어림도 없던  
물빛  
내가 다가서면  
슬쩍 흘기던 눈빛

“山을 넘는데/그 곳에”는 이미 “江”이 “와 있”다. “바로 얼마전에/作別했던” 그 “물빛”이다. 시적 주체가 “자주” “江가에 앉아서/바라보는/물빛은” 갑자기 “눈빛”과 동격이 된다. 다시 말해서 “길을 가다가/느닷없이 마주치는/그녀 눈빛에 비하면/어림도 없”던, “젊어서 누구나/江물은 江물에 지나지 않”던 “물빛”이 “내가 다가서면/슬쩍 흘기던” “그녀”의 “눈빛”으로 치환되는 것이다. 젊은 시절의 아직 잠길 추억이 없는 이들에게 강물은 그저 흐르고 있는 물, 있는 그대로 지나지 않는다. 그러나 세월이 흐르자 강물은 나이를 먹은 시적 주체에게 젊은 시적 주체를 흘려보던 그녀의 눈빛을 반추하게 만드는 계기를 마련해 준다.

이 작품은 연의 구분이 없는 19행의 단연시 구조이다. 빈번한 행갈이로 경쾌한 리듬을 형성하는 이 작품의 구성은 5행의 “물빛”과 10행의 “눈빛”, 그리고 17행의 “물빛”에서 단 하나의 시어로 튀어 오른다. 그리하여 궁극적으로 드러내고자 하는 “눈빛”의 가벼운 속성을 표현하기에 알맞은 리듬감을 제시한다. 다음은 이와 같은 방식으로 각 작품의 마지막에 전경화되는 “山”의 이미지들이다.

하루를 所重히 보내고 싶다.

언제부턴가

조용한 周圍가 좋았다.  
10年을 삼켜서  
비로소 보이는  
먼 山

— 『山』 부분 <II>

나이를 먹으면서  
조금씩 뺏어내는 가래침같이

눈 앞 것들은 어둡고  
날아가 버린 것들이 새로운 시골

시골은 山에 올라  
또 먼 山.

— 『山』 부분 <II>

들길을 걷다가  
마주치는 사람의 뒷전으로  
눈에 띄는  
먼 山.

— 『낮』 부분 <II>

새벽 4시  
새벽예배에 나서는 이들  
문을 여닫는 소리  
술밭 사이 불빛  
그러나 차차로 밝아오며  
자기를 구워내듯  
다시 제 모습을 드러내는  
나무며  
山

— 「자기를 구워내듯」 부분 <VI>

이상에서 불룩하게 솟 나온 “山”을 드러내기 위하여 의도적으로 행간이를 하거나 시어를 단독으로 내세워 전경화하는 작품을 부분적으로 살펴보았다. 가장 효과적인 방식으로 제시된 “山”의 형태는 다음의 작품에서 찾아 볼 수 있다.

平素에는 어쩐지 모르는 시골에  
비가 내려서  
조용하다

갑자기 비가 뿌리면서  
밀려가는  
周圍의 고요

밀려 나간 고요는  
바로 同質의 빗소리 안에서  
하나가 돼 버리고—  
周圍는 더 조용하다

近距離에서 뛰는 個個의  
빗소리며  
먼  
山.

— 「비」 전문 <II>

먼저 주목해야 하는 것은 이 작품의 「비」라는 제목이다. 따라서 얼핏 보기에는 “비”에 대한 시라고 판단하기 쉽지만 사실상 시적 주체가 드러내고자 하는 “山”은 작품의 마지막에 불쑥 솟는다. 총 4연으로 구성된 이 작품은 각 연의 마지막 행을 통하여 전체적인 시의 분위기를 조성해 나가고 있다. “조용하다”, “周圍의 고요”, “周圍는 더 조용하다”는 3연까지의 가장 낮은 부분의 시행에 의해 주위는 조용하고 고요하고 더 조용해진다. 아무런 소리도 들리지 않고 움직임이나 흔들림이 없이 잔잔한 분위기가 유지되는 것이다. 그러다 “시골

에” “갑자기 비가 뿌리면서” 찾아온 “周圍의 고요”가 차차 “밀려” 나가기 시작한다. “밀려 나간 고요는/바로 同質의 빗소리 안에서/하나가 돼 버리고—/周圍는 더 조용”해진다. 이때 저기에 “면/山”이 지배소로서 전경화되고, 나머지 요소들은 후경으로 물러난다. 이 작품은 “山”을 한자로 표기한 것은 물론이거니와 “면/山”조차 행갈이를 통해 분리함으로써 “山”의 형상을 더욱 돋보이게 하고 그에 따르는 음성적 반향을 내세워 거리가 많이 떨어져 있는 산의 실체에 접근하고 있다. 시각적으로 비가 내리는 눈앞의 상황은 물러나고 “면 山”이 다가서는 효과를 얻는 것이다.

지금까지 살펴본 바와 같이 한성기는 의도적인 분행을 통해 특정 시어나 이미지를 전경화하여 개별 시편들의 중심적인 의미를 강조한다. 이러한 형상화 방법은 의미 단락의 명시적 제시와 더불어 언어 자체의 묘미를 살리는 수단으로 기능하고 있다. 이처럼 한성기의 의식적인 시작법 속에서 시적 언어 자체는 상호 밀접한 영향 관계를 주고받으며 미적 반향 일으키고 작품의 형식미를 드러내는 데 크게 기여하고 있는 것으로 확인된다.

## IV. 결론

한성기는 1955년 문단에 등단한 이래로 30년 간 꾸준한 시작 활동을 전개하는 한편 상당수의 시인들을 배출하면서 지역 문단의 활성화에 기여하였다. 이처럼 자신의 문학적 성취뿐만 아니라 문학사에 직간접적으로 공헌한 사실을 간과할 수 없음에도 불구하고, 일생을 지방에 거주하며 중앙 문단과 소원하였던 연유와 상대적으로 과작 시인이었다는 점, 그리고 활발한 비평 담론을 형성시키기에는 그의 시 세계가 소박하였다는 점 등으로 인해 1950년대 시인들에게 향하는 주목으로부터 멀어진 것이 사실이다. 같은 맥락에서 특정 작가와 작품에만 편향된 연구 풍토로부터 자유롭지 못한 평단의 사정과 시집의 이른 절판 상황 등은 연구의 미진함을 가속시킨 이유가 될 것이다. 이에 본 논문은 한성기의 시작 전반을 고찰하여 그의 시 세계를 내용적인 측면과 형식적인 측면으로 나누어 해명하고, 그에 따른 시사적 위상을 재정립하는 데 주력하였다.

본고는 우선 한성기의 시작을 추동하는 내적 원리를 ‘단절 의식과 구원의 변증법’으로 파악하였다. 먼저 작품에서 시적 주체에게 닥친 모든 고난의 형태는 자의식과 세계의 단절 상황으로 이해할 수 있다. 그는 단절 의식이 심화되는 과정에서 자연에로의 지향을 보이는데, 관조의 대상으로서 깨달음을 촉발시키는 자연은 시적 주체의 현 상태에 대한 극복 의지와 부합하면서 심리적 구원의 매개체로 의미화된다. 또한 시적 주체는 자기 자신도 질서의 구현체인 자연에 내재하

는 하나의 질서이며, 삶과 죽음 역시 그 질서의 다른 이름에 지나지 않는다고 인식하게 된다. 나아가 구체적 상실 체험에서 비롯된 단절감은 순간과 영원으로 결합하여 작동하는 자연의 섭리를 통해 극복된다. 이때 시적 주체의 태도는 구도자의 자세로 드러나며 끊임없이 종교적인 깨달음을 포섭하는 진리의 경지에 다다르려는 경향을 보인다. 여기에서 주목할 점은 한성기의 작품이 기독교적 신을 넘어서서 보다 적극적인 동일성의 경지에 도달하고 있다는 사실이다. 다시 말해서 한성기는 기독교적 정신세계에서 출발하면서도 특정 종교의 경계를 넘어서는 성숙한 세계를 펼쳐 보이고 있다. 이렇듯 한성기의 작품은 진리의 내용을 동일성과 영원성의 차원에서 겹쳐 놓으며 구원에 이르는 정신적 노정을 보여 준다.

다음으로 시적 형상화의 방법을 해명한 ‘주도적 이미지와 형식미의 추구’ 항목에서는 가장 먼저 개별 작품들을 넘나들며 반복적으로 등장하는 이미지에 주목하여 의식의 지향성을 밝혀 보고자 하였다. 한성기에게 있어서 어둠의 이미지는 죽음의 의식을, 물빛의 이미지는 비애의 감정을, 그리고 열매의 이미지는 생명력을 각각 구현하고 있다. 따라서 ‘어둠’과 ‘물빛’과 ‘열매’는 한성기의 의식을 가장 명확하게 번역하는 일관성을 가진 주도적 이미지로 드러난다. 이어지는 논의에서는 그의 작품에 일관되게 드러나는 어조에 주목하여, 어조와 시적 정서의 상관관계를 해명하였다. 한성기 시의 주된 어조는 듣는 사람에게 초점을 두기보다는 화자 스스로를 지향하면서 정감적 기능이 우세해지는 경우로 파악할 수 있다. 이와 같은 유형의 어조는 대체로 화자 자신의 정감적 반응을 강조하기 위하여 제어되지 않는 감정의

과잉 노출로 격렬하게 표현되기 마련이다. 그러나 한성기는 자기표현의 정도를 조절하며 평온한 어조를 유지하고 있으며, 이는 구원에 이르는 깨달음의 방식과 관련이 있다. 마지막으로 그의 시에 빈번히 드러나는 분행의 양상이 빚어내는 효과와 의미에 대해 고찰하였다. 의도적인 행갈이는 특정 시어나 이미지를 전경화하는 방법으로 기능하고, 의미 단락을 명시적으로 제시함과 동시에 언어 자체에 주의를 집중시키는 전략으로서의 의의를 갖는다.

한성기는 지적 통제에 의한 형식미를 추구하며 시를 창작하였다. 따라서 한성기의 시 세계는 의식적으로 다듬어진 언어가 절제된 감정을 대동하고 작품의 전면에 두드러지는 특징이 있다. 이렇게 내용적인 측면뿐만이 아니라 형식적인 측면에서도 드러나는 한성기의 정교한 시작 태도는 그의 작품이 전통 서정시뿐만이 아니라 모더니즘 시를 아우르는 역량을 발휘하고 있다는 사실을 확인하게 해준다. 이상의 논의를 바탕으로 본 논문은 1950년대의 주요 시인으로서 한성기의 위상을 재정립하고자 하였다.

## 참 고 문 헌

### 1. 기본 자료

- 한성기, 『山에서』, 배영사, 1963.  
\_\_\_\_\_, 『落鄉以後』, 활문사, 1969.  
\_\_\_\_\_, 『失鄉』, 현대문학사, 1974.  
\_\_\_\_\_, 『九岩里』, 고려출판사, 1975.  
\_\_\_\_\_, 『늦마람』, 활문사, 1979.  
\_\_\_\_\_, 『落鄉以後』, 현대문학사, 1982.  
박명용, 『한성기시전집』, 푸른사상사, 2003.

### 2. 평론 및 소논문

- 권혁웅, 「현대시의 어조 연구」, 《한국문예비평연구》 제26집, 한국현대  
문예비평학회, 2008. 1.  
김명원, 「한성기 시 분석—〈내가 듣고 싶은 이야기〉, 〈산〉을 중심  
으로」, 《한남어문학》 제28집, 한남대학교 국어국문학회, 2004.  
3.  
김석환, 「한성기 시의 공간기호 체계」, 《예체능논집》 5, 명지대학교예  
체능연구소, 1995. 12.

- \_\_\_\_\_, 『한성기 시집 <山에서>의 정신분석학적 연구』, 《한국문예비평연구》 제26집, 한국현대문예비평학회, 2008. 1.
- 박명용, 『한성기 시 연구』, 《인문과학논문집》 20, 대전대학교 인문과학연구소, 1994. 9.
- 송재영, 『질서와 조화의 시학—한성기론』, 《서구문학》 3호, 대전서구문학회, 1983. 1.
- 양애경, 『한성기 시의 공간』, 《문예시학》, 충남시문학회, 1988. 1.
- 이승이, 『상실의식과 그 치유과정으로서의 시 쓰기』, 《인문과학》 제11집, 목원대학교 인문과학연구소, 2002. 6.
- \_\_\_\_\_, 『한성기 시 세계에 나타난 인간에 대한 애정』, 《대전문화》 제17호, 대전광역시, 2008. 12.
- 이유경, 『은둔자적 고뇌와 비극적 고뇌』, 《문학과 지성》 10, 문학과지성사, 1972. 11.
- 이형기, 『조용한 범열—한성시 제2시집 『낙향이후』』, 《현대시학》, 현대시학사, 1970. 3.
- 전영주, 『한성기 초기시의 ‘자연’ 인식』, 《한국어문학연구》 39, 한국어문학연구학회(구 동악어문학회), 2002. 8.
- 정광수, 『자연과의 교감』, 《현대시학》 81, 현대시학사, 1975. 12.
- 정진석, 『허무의 극복의지—한성기의 시에 나타난 허무의식』, 한국언어문학 28, 한국언어문학회, 1990. 5.
- \_\_\_\_\_, 『<驛>과 <섬> 사이—한성기의 시에 나타난 고독의식에 대하여』, 어문논지 6·7집, 충남대학교 문리과대학 국어국문학과, 1990. 11.

하현식, 『자연 그리고 인간 회귀의 갈망—한성기론』, 《현대시학》, 현대시학사 1986. 2.

한영옥, 『정지용 시의 현상학적 연구』, 《문학한글》 10, 한글학회, 1996. 12.

홍희표, 『한성기 시의 시적 상상력 연구』, 《어문연구》 제49권, 어문연구학회, 2005. 12.

### 3. 학위논문

이일훈, 『한성기 시에 나타난 생태 의식 연구』, 울산대학교 교육대학원 석사 학위 논문, 2006.

정진석, 『한성기 시 연구』, 한남대학교 대학원 박사 학위 논문, 1998.

### 4. 단행본

가스통 바슐라르, 『공간의 시학』, 곽광수 역, 동문선, 1990.

\_\_\_\_\_, 『몽상의 시학』, 김현 역, 기린원, 1993.

김인섭 엮음, 『김현승 시 논평집』, 숭실대학교출판부, 2007.

김준오, 『시론』, 삼지원, 2007.

로만 야콥슨 외, 『현대시의 이론』, 박인기 편역, 지식산업사, 1989.

박몽구, 『모더니즘과 비판의 시학』, 푸른사상사, 2004.

오성호, 『서정시의 이론』, 실천문학사, 2006.

오세영 외, 『한국 현대시사』, 민음사, 2007.

윌프리드 L. 게린 외, 『문학의 이해와 비평』, 정재완 역, 청록출판사,  
1991.

장경렬, 『매혹과 저항』, 서울대학교출판부, 2007.

정한모, 『한국 현대시의 현장』, 박영사, 1983.

테리 이글턴, 『문학이론입문』, 김명환 외 역, 창작과비평사, 1986.

후설 외, 『현상학의 이념 외』, 이영호 외 역, 삼성출판사, 1992.

# ABSTRACT

## A Study on Han Seong-Ki's Poetry

Kim, In-Kyung

dept. of Korean Language & Literature

Graduate School of Sungshin Women's University

Han Seong-Ki is a poet who had written poems continually for over 30 years from 1950's, the year he took the rostrum, to 1980's. As for the method of composing poems, he devoted himself to both aspects of contents and forms, and concentrated on acquiring poeticity. However, evaluation on Han Seong-Ki was done merely through making light of him as the traditional lyricist. Therefore, this study intends to inspect the poetic world of Han Seong-Ki, joining the traditional lyric poetry and modernism poetry, and reestablish his status in the poetic history.

This study classified the works of Han Seong-Ki into the aspects of contents and forms to examine the works closely, and found out organic relations. First of all, in the aspect of contents, it grasped every form of adversity Han Seong-Ki faced as the alienating situation between self-consciousness and the world. And

consciousness of alienation penetrated deeply to the poet came to be deepened gradually. However, Han Seong-Ki recovered sense of unity with nature and tried to overcome his alienating situation. And, here, nature came to be united with the will to control alienating situation within him. In other words, nature as the object of contemplation worked as the motivating power of salvation united with the religious realization. Thus, Han Seong-Ki discovered the existence of God in the nature, the embodiment of order and eternity, and reached the state of identity more actively. Therefore, religion of Han Seong-Ki became to be the principle and rule of the objective order when it meets nature, and nature positioned as principle and rule of life beyond the dimension of religion.

Next, in the aspect of forms, above all, it grasped the core images appeared in the series of works repeatedly as the leading images to direct works of Han Seong-Ki, and examined theme consciousness through taking notice of the aim which such images intend to reach eventually. For Han Seong-Ki, it showed that the image of darkness aims towards consciousness of death, image of the light reflecting from the water towards emotion of sorrow, and image of fruit towards vitality. And then, it explored the tone of the poet corresponding to his attitude of writing poems. It is regarded that a tone of Han Seong-Ki from his works is a speaker himself-oriented type, which is predominant of emotional function. In other words, calm voice of Han Seong-Ki relates to the method of relief stirred by realization inspected from the aspect of contents. Finally, emotion of high-density Han Seong-Ki injected into the

works stands out in the poetic language and line, and it has poeticity built in language itself. Such poetic composing method intensifies emotion and enhances concentration and density. That is, Han Seong-Ki makes language itself violating syntactic structure stand in front of the work. And, he tries to enhance perfection of the whole works through foregrounding line-transition and key words.

As shown from above, the definite contents, which reveal itself in the works according to the changes of perception, are directly connected with speculative depth of Han Seong-Ki. In addition, in his conscious composing method, the poetic languages share close mutual relations, create aesthetic repercussion, and greatly contribute to raise the beauty of form in the works. Therefore, it is necessary to pay attention to Han Seong-Ki in the context of depth of theme consciousness and attitude of searching the poetic technique.

**Key Words** : Poems in 1950's, Traditional lyric poetry, Modernist poetry, Consciousness of alienation, Nature, Sense of unity, Eternity, Tone, Image of darkness, Image of the light reflecting from the water, Image of fruit, Line-transition, Foregrounding