

이중 청자와 감상의 논리

최지현*

문학에 대하여 많이 아는 것이 왜 비판을 받게 되는가? 대답은 간단하다. 문학교육이 교육의 이름으로 혹은 문학의 이름으로 골몰했던 것은 문학을 가리키는 손가락의 설명 방식을 傳授하는 데 지나지 않았기 때문이다.

- 김대행, 「손가락과 달: 時調 形式을 통해 본 文學教育의 指標論」

I. '손가락과 달' 그리고 이론의 실천성

1994년에 발표한 「손가락과 달」이라는 특이한 제목의 논문에서 김대행 교수는 시조 형식의 구조 원리로 <대상-관계-의미>라는 인식론적 구도를 지닌 'ORM' 원리를 주장하였다. 일찍이 '병렬과 접속-종결 구조'라는 원리를 주창한 바 있었으며, 게다가 시조 형식의 미학적 기반에 대한 자신의 견해가 여전히 유효하다는 생각을 명백히 밝히고 있었기 때문에, 그가 이 논문에서 대상에 대한 문학교육적 관심이 인문학적인 관심과 근본적으로 다를 수밖에 없다고 말한 것을 두고 많

* 서원대 국어교육과 교수

은 이야기가 오고갔던 것으로 기억한다. 그때 필자 또한 이러한 문제 의식을 가지고 있었기 때문에,¹⁾ 이 진술의 의미가, 그리고 이를 위해 사용한 ‘손가락과 달’이라는 은유의 함축이 ‘실천할 수 있는 이론’이 아닌 ‘이론 그 자체의 실천’을 강조한 것이라고 보았다. 이것은 필자에게는 문학교육에서 선언적 차원이 아닌 실천적 차원에서 경쟁할 이론적 상대가 등장했음을 뜻하는 것이었다.²⁾

그런데 1998년 겨울, 이 논문의 서론을 쓰면서 필자는 아직도 그의 문제 제기에 힘입고 있다. 이것은 문학교육을 위한 정당한 이론을 구축하겠다고 골몰하는 문학교육학자에게는 부끄러운 일이다. 하지만 핑계 삼아 말하자면, 문학교육적 관심을 온전한 문학교육이론으로 구축하기 위해 요구되는 방법론적 접근은 개인적인 차원을 넘어서도 아직 충분하지 않은 실정이다. 특히나 현대시교육의 영역에서는 이론이나 지식에 개입한 형이상학적 완고함이 여전히 강력한 힘을 미치고 있는 것으로 보이는데, 그것은 운율, 이미지, 화자, 은유, 상징, 이런 용어들에 대한 문학교육적 검증이 제대로 이루어지지 못한 것에서도 잘 드러난다. 어째서 그러한가. 합리성, 혹은 과학성이라는 이름의 이론적 정교함 덕분에, 감상 없는 교육의 심각한 문제들이 잘못된 실천의 탓으로 돌려질 수 있기 때문이다.

현대시교육이론의 어떤 개념이나 범주도 감상의 원리로서 도출되어야 하고, 그것이 이론의 실천성을 담보하는 합당한 길이라 한다면, 문학교육에 종사하는 학자와 교육자로서 제 몫을 하기 위해 우리에게 요구되는 것은 현대시교육에 동원되는 이론과 여기에 쓰이는 개념 및 범주들에 대한 전면적인 재검토라 하겠다. 따라서 이러한 작업의 하나로, 필자는 여기서 ‘화자론’을 중심으로 이 문제를 살펴보려고 한다.

1) 줄고(1994)에서 이에 대한 필자의 생각을 밝힌 바 있다.

2) 이를테면, 문화를 사유 구조로 보는 김대행 교수와는 달리 필자는 그것을 삶의 양식을 통칭하는 것으로 받아들이고 있는데, 이는 문화의 규범성이나 시대적 제한성, 혹은 상대성과 관련하여 각기 다른 교육적 시사를 주기 때문에 단순히 관점의 차이로만 볼 수는 없는 문제가 된다.

여기서 논증하고 주장하려는 것은, 대부분의 교과서와 교수-학습 과정에 빠짐없이 등장하는 ‘화자(話者)’라는 문학이론의 범주가 정작 실제의 교육 상황에서는 풍부하고 박진한 감상에 도움을 주지 못하고 있다는 것과 감상교육을 위해서는 불가불 독자-청자의 위치에서 담론으로서의 시에 접근할 수 있어야 한다는 것, 말하자면 그 동안 논의의 공간 밖으로 내몰았던 시인의 문제를 다시 살펴보아야 한다는 것이다.

II. 화자론의 문제 의식과 그 한계

시에 대한 여러 논의들 속에서 화자는 시인의 태도(Kayser, 1982)나 어조(Brooks & Warren, 1976), 또는 경험(Richards, 1987)을 나타내는 기능이나 장치로 여겨져 왔다. 그렇기 때문에, 브룩스와 워렌이 말한 대로 화자가 시의 연극적 패턴(dramatic pattern)에서 비롯된 창조적 산물이며, 고쳐 말해 시의 본질이라고 했을 때에도, 연구자들은 목소리의 근원으로서 시인에 대해 의식할 수밖에 없었다. 신비평의 영향으로 교사들이 화자와 시인이 같지 않음을 학생들에게 강조할 때에도 곧잘 진술 내용의 참됨과 거짓됨을 따지는 근거를 시인으로부터 이끌어 와야 했으며, 그만큼 화자는 모호한 위치를 차지하고 있었다.

그런데 담론 이론이 등장하게 되자 모호한 위치를 점하던 화자는 발신자와 수신자 사이에서 전언(傳言)을 중계하는 대리인으로서 양자(兩者)의 약호화-해호화 과정에 일치함으로써 비로소 실현되는 상호작용적 해석의 담지체로 여겨지게 되었다.³⁾ 시교육의 영역에서도 이를 수용하여 시를 일종의 담화로 받아들여지게 되었는데, 이에 따라 80

3) ‘화자’에 대한 본격적인 관심은 90년대 초반부터이다. 이 시기 연구자들은 대개 야콥슨(R. Jakobson)의 이론을 빌어 화자가 갖는 발화 주체로서의 역할과 기능을 탐색하였다. 대부분의 논의들에서 화자는 시인과 수평적 위치를 가지고 있었으며, 이 점은 독자와 청자의 관계에서도 마찬가지였다.

년대 후반 이후로 현대시교육이론에서 화자에 대한 논의가 급속하게 증가하고 이론적 심도(深度)도 깊어지게 되었다.

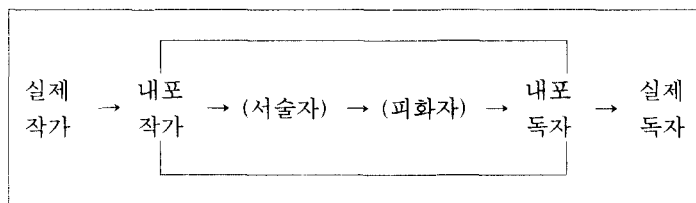
논의의 초기에는 주로 의사소통이론적 관점에서 제기된 문학과 언어학이 화자론의 성립에 영향을 미쳤다. 시적 담화에서 '화자-메시지-청자' 관계에 주목하였던 야콥슨의 경우(Jakobson, 1979)에서나, 텍스트성에 주목하였던 언어학자인 보그랑데와 드레슬러의 경우(Baugrande & Dressler, 1991)에서처럼, 화자론은 텍스트를 정보성, 수용성, 상호텍스트성 등의 조건들을 통해 독자로까지 확장시킴으로써, 시를 확정적인 의미 연관을 갖는 독립적 존재로 규정하는 대신 시인과 독자 사이의 의사소통적 발화체로 규정하였다. 의사소통이론적 관점에서 제기된 화자론은 시인과 독자 사이의 신뢰성, 혹은 진정성을 이론의 가장 가치 있는 전제로 삼았다. 만일 시인의 진술이 진실하며 그의 능력이 신뢰할 만하면, 이를 통해 생산된 정보는 가치 있다는 전제가 그것이었다.

의사소통이론적 관점에서 제기된 화자론에서 화자는 시의 의미 형성에 독립적인 역할을 하지는 못하는 것으로 여겨졌다. 다시 말해, 화자는 시인과 원리적으로 동일한 인격을 지닌 것으로 가정되었던 것이다. 이는 화자의 말이 시인이 했을 법한 진술과 전혀 다르게 나타난 경우라 할지라도, 독자가 화자의 표현 속에서 시인의 진정한 의도를 읽어낼 수 있다는 관점을 형성시켰다. 이러한 입장에 따라 화자론은 이상적 독자나 잡음(noise) 같은 용어들을 사용하였는데, 또한 이것들은 시를 적절한 규약에 따라 해독(decode)해야 할 객관적인 메시지로 보고 보는 가정을 필요로 했다.

문학에서의 담론 연구가 초기에는 주로 소설을 중심으로 수용된 까닭에 몇몇 서사이론들도 화자론 등장에 중요한 배경이 되었다. 물론 이 이론들 역시 기저에는 의사소통이론적 관점이 놓여 있었다. 하지만, 이를 차용하는 과정에서 중요한 차이가 나타나게 되었는데, 그것은 서사 담론에서 화자의 문제가 인물과 서술자 사이에서 각기 다르게 기능하면서 작가(어떤 때에는 내포작가라 불리기도 하는)와는 독립

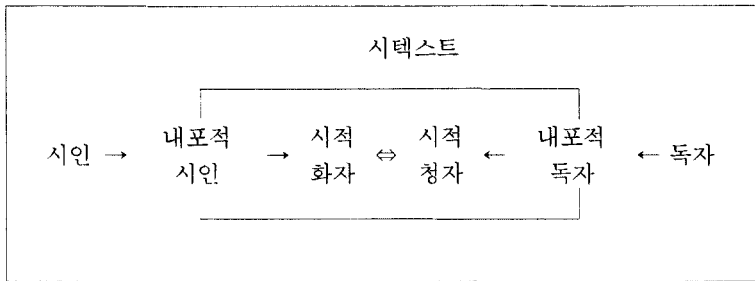
적인 주체로 설정되어 있었다는 것이었다. 게다가 수용하는 쪽에서는 작가에 대한 혼란도 있기 마련이어서, 굳이 실제작가와 내포작가(어떤 때에는 서술자와도 혼동되는)를 구분하는 문제까지 발생하기도 하였으므로, 이를 차용한 화자론이 시의 화자와 시인을 분리해 생각하게 된 것은 두말할 나위가 없었다. 하지만, 이러한 배경을 갖는 화자-시인 분리론이 시를 자족적이고 완결된 예술품으로 보는 입장에서의 화자-시인 분리론과 성격이 같은 것은 아니었다. 오히려 굳이 성격을 가르자면, 시인의 본래 목소리를 알 수 없다는 불가지론적 관점을 추출해 낼 수 있을 것인데, 여기에는 특별히 바흐친(M. M. Bakhtin)의 '다성성(heteroglossia)'이라는 범주를 담은 주체와 관련해서 해석한 90년대 전반기의 서사문학 연구 경향도 어느 정도 영향을 끼쳤다고 할 수 있을 것이다.

이러한 배경에서 담론으로서 시의 화자에 대한 연구가 진행되는데, 이때 가장 많이 인용된 채트먼(Chatman, 1990)의 도식은 기본적으로 발신자-수신자 모델과 일치하면서도 시인과 독자 사이를 단선적인 관계 대신 중층적(重層的)이고 다초점적(多焦點的)인 관계로 설정함으로써 시라는 담론에 상대적 독립성을 보장할 수 있는 여지를 지니고 있었다.



채트먼의 도식과 관련하여, 시인과 독자 사이의 소통에 관한 대부분의 논의들은 독자에게 말하기 위해 시인이 동원하는 화자의 등장 방식과 시인-화자 관계에 주목하였다. 예컨대 위의 도식에 나타난 '서술자'를 화자로 볼 것이냐, 혹은 시적 화자로 볼 것이냐, 아니면 인물,

혹은 현상적 화자로 볼 것이냐 하는 다양한 분화 양상이 나타났던 것이다. 이것은 화자의 기능이나 역할에 대한 견해 차이 때문일 수도 있고, 화자의 본질적 속성 때문일 수도 있었을 것이다. 이를 체계적으로 정리하고 해석상의 원리로 구축하려 했던 시도가 김창원(1993, 1994)에 의해 이루어졌고, 유영희(1994, 1996)에 와서는 유형 분류와 구체적인 적용 사례가 검토되었다.



김창원(1993)에 의해 수정된 위의 도식이 갖는 장점은 분명하다. 그것은 해석의 결과를 보증하고 또 그 과정의 적절성을 검증할 수 있게 해 준다는 점이다. 이 도식에서 독자는 텍스트에 기능적으로 참여하는 것으로 상정된다. 의사소통의 성공이 대화의 이상(理想)이듯이 텍스트의 이상은 독자의 참여를 통한 해석의 완수라고 평가된다. 이 때문에, 의사소통이론적 관점의 화자론이 갖는 교육적 함의는 수용이론 이래로 매우 독특하고도 중요한 위치를 차지하게 되었다. 앞서도 언급했듯이, 텍스트 분석과 의사소통의 양주체에 대한 고려를 아우르고 있었기 때문이다.⁴⁾

4) 이러한 특성은 김창원(1995)에 와서도 크게 달라지지 않고 있다. 해당 논문의 서론을 참조할 것. 하지만 이론적 진전도 짚어 보아야 할 부분인데, 1993년의 경우와는 달리 <시교육의 행위자 모형>을 재도해하면서 의사소통에 개입하는 '소음(noise)'에 강조점을 두어 문학텍스트의 발화적 맥락이 갖는 생산성을 긍정한 점은 주목할 필요가 있다.

그렇다면, 화자론이 제기하고 비판했던 것은 무엇이였을까. 화자론이 문제 제기했던 것은, 앞서도 언급한 바와 같이 시를 시인의 창조물이요, 어느 누구도 훼손시킬 수 없는 자족적인 생명체요, 완결된 예술품이라 여겼던 유기체론적 문학관이었다. 그리고 가장 열정적으로 비판하는 것은 시인의 내면 표상이든, 혹은 집단적 무의식, 혹은 욕망의 표현이든 간에 독백적 차원에서 이해함으로써 시교육의 가능성을 막아 버렸던 귀족주의적 교육관이었다. 어느 쪽이든, 궁극적으로 그것은 시인의 내면 표상을 담고 있는 것으로서 시인-작품의 비분리(非分離)를 전제로 삼고 있었다. 이를 비판하면서, 화자론은 독백의 담론을 대화의 담론으로 바꾸고자 하였다.

하지만, 시인을 대신하여 화자에 대한 강조가 이루어지면서 화자론은 이른바 ‘개성론’(박동규·김준오, 1986)이 지니고 있는 의도주의적 오류를 그대로 계승하는 문제를 안게 되었다. 예컨대, 화자론의 이론적 배후 중 하나인 텍스트 언어학에서는 텍스트가 소통 과정의 일부로 나타날 때에만 화용론적 범주로서 텍스트 기능을 갖는다고 보고 있는데(고영근, 1993), 이 말은 규범화된 상황 맥락에 따라 텍스트를 이해하는 우리들의 관습이 소통 과정에서 텍스트가 산출된 것처럼 가정하는, ‘자기논증적 가정’을 가지고 있음을 말하는 것에 다름 아니다. 다시 말해, 우리는 텍스트를 의사소통행위로 가정하기 때문에 의사소통적 맥락에서 해석한다는 것이다. 그러나 의사소통행위는 상호간의 협력과 준칙들을 전제하고 있기 때문에, 그렇지 않은, 혹은 그렇지 않으려는 발화들에 대해서는 텍스트 규정을 적용하지 못하는 문제가 발생한다.

의사소통적 관점을 가지고 있으면서도 텍스트 분석의 경계를 벗어나지 않기로 한 실현되기 어려운 법이다. 지마(Zima, 1992)가 의사소통이론을 평가하는 가운데 이 이론이 <약호 공동체 communauté de codes>를 문학적 전언을 성공적으로 전달하는 출발점으로 여기고 있다고 비판한 것도 같은 맥락이다. 이 비판은, 비유컨대 의사소통이론적 방법이 사용가치로서의 문학 텍스트를 교환가치의 척도로 재단(裁斷)하며

그러면서도 한편으로는 대화 참여자로서 개개인의 공정한 거래를 가장하고 있는 것에 가해지고 있는 것이다. 필자는 그를 포함하여 비판적 의사소통이론가들로부터 공통적으로 나타나는 랑그(langue)의 인정에는 동의할 수 없지만,⁵⁾ 언어적 발화 맥락으로부터 텍스트의 의미를 확정지을 수 있다는 모든 가정에 대한 비판의 관점은 타당하다고 본다.

시 텍스트에서 화자를 분석할 때 또 하나 문제가 되는 것은, 그러한 분석이 서정 양식 본래의 것에서 나온 것이라기보다는 서사 양식의 틀을 원용하고 있다는 것이다(이승원, 1995). 화자 논의로 원용되는 서사 이론이 과연 시에서도 그대로 적용될 수 있느냐에 대한 의문은 현재로서도 풀리지 않은 과제일 뿐 아니라 앞으로서 오랜 동안 남겨질 과제라는 점에서 문제로 남는다. 예컨대, 상상의 세계를 구성하는 방식의 차이를 무시할 수 없다면, 작가나 시인이 대상에 대해 취할 수 있는 태도의 차이가 근원적인 것이 아니라고 말할 수 없다면, 혹은 시나 소설 작품을 읽는 독자의 참여 방식이나 양상이 사실상 같다고 주장할 수 없다면, 이를 건너뛰고 적용시킬 일반 이론을 유용하다고 말할 수 있을지 의문이다. 이런 점에 비추어 볼 때, 유용함의 정도가 클수록 무리한 유추가 낳을 오류 가능성에 대해 좀더 천착할 필요가 있다.

연구자들이 화자로 인해 시비를 거는 서정시의 문제, 다시 말해 시인의 내면적 고백, 혹은 독백을 인정하느냐 마느냐 하는 문제에 대해서도 논란의 여지가 있다. 시에서 시인의 목소리로 들으려는 독자를

5) 이러한 관점은, 비록 그 용어가 소쉬르(F. de Saussure)를 비롯하여 전달 기호학이 가정하는 '보편적 랑그'와는 분명한 차이를 보이고 있고 또한 텍스트의 의미가 다양하게 실현될 수 있는 여지를 제공하고 있기는 하나, 속성상 정당하고 '사실'에 부합하는 랑그를 인정한다는 점에서는 여전히 형이상학적이다. 그러나 일반적 진리로서의 랑그가 존재하지 않고 있다는 말과 지배적 진리로서 랑그가 작용하고 있다는 말을 구분해서 사용할 필요가 있을 것이다.

의도주의적 오류라고 억누르는 것은 독자가 듣는 모든 소리를 독자의 목소리라고 말하게 되는 모순된 결론에 도달할 수 있기 때문이다. 시인 자신이 의사소통적 상황을 전혀 염두에 두지 않고 시를 썼을 경우에도 독자에게 감상하고 해석할 여지가 남겨지는 것처럼,⁶⁾ 어떻게 위장을 하든 간에 시인 자신의 목소리는 어떤 방식으로든 울려나오게 되어 있다. 화자론은 시인을 대신하여 위장을 벗기려고 했지만, 그것이 위장인지, 또 위장이라면 어떤 은폐의 수단을 사용했는지를 밝히는 데는 성공했다고 자임할 수 없다.

펼차는 시를 독백이 아니라 대화라고 부를 수 있는 이유를 시의 형식이 아닌 시라는 담론의 실현 과정에서 찾는 것이 옳다고 본다. 시는 철저하게 독백일 수 있다. 동시에 시는 매우 난해한 수사적 책략이 동원된 정치적 대화일 수도 있다. 여기에 화자론이 일정하게 성취한 바가 있었다면 그것은 시를 대화로 읽을 수 있게 했다는 것이고, 또한 화자론이 일정하게 한계를 드러낸 것이 있었다면 그것은 대화의 주도권을 화자에게 넘김으로써 대화로서 시의 작용이나 효과를 놓치고 말았다는 것이다. 시의 감상은 화자의 진술과 그 진술에 담긴 감정과 태도에 정서적으로 반응하는 것일 뿐 아니라 동시에 화자를 동원하는 시인의 진술과 그 진술에 담긴 감정과 태도에 정서적으로 반응하는 것이기 때문이다.

따라서 중요한 점은 다음과 같다. 그 동안 독자를 발화 행위의 주체로서의 지위를 부인해 왔기 때문에 독백으로서의 시, 혹은 시인의 주관적 자기 표현으로서의 시라는 관념이 생겼다면, 독자가 화자를 통해 시에 접근하는 것만으로는 기왕의 시 감상 방법에 대한 대안을 삼기에 불충분하다. 그것은 시를 독자의 몫이 되게 할지는 몰라도, 그 결과 독자 자신의 목소리를 듣고자 다시금 독백(獨白)의 동굴로 들어

6) 서정시가 고독 속에서 꽃을 피우는 것, 그것을 시인의 독백이나 그의 내면 고백으로만 본다면 슈타이거가 말했던 바 “가요(Lied)를 듣는 연주회의 청중”이 겪는 각별한 고독의 시간을 어떻게 설명할 수 있겠는가. E. Staiger, 이유영·오현일 공역(1978), 『시학의 근본개념』, 삼중당, 78~79면.

서는 모순을 스스로 만들고 만다.

화자와 시인이 일치하느냐, 아니면 서로 다른 존재냐 하는 것은 독자가 '결정'할 수 있는 문제는 아니다. 왜냐하면, 독자가 시인에 비해 우위에 있는 것은 사실이지만, 독자의 세계 지식(world knowledge)의 여하함에 따라 화자와 시인이 일치하거나 그렇지 않게 되는 것은 아니기 때문이다. 더구나 화자론이 화자와 시인의 일치하지 않을 가능성을 보였다면, 독자와 청자가 일치하지 않을 가능성은 그보다 더 크다고 할 수 있다. 이러한 조건에서 독자는 시인이 요구하는 청자의 입장이 반드시 되어야 할 필요도 없다. 반면에 만약 독자가 특정한 위치의 청자로서 화자의 진술에 귀를 기울인다면, 그때는 시인의 대리 표상이든, 아니면 시인이 가공한 진술 주체인 화자를 통해 진술의 의도와 방식을 파악할 가능성이 열리며, 감상 또한 가능해진다. 이 점에 대해서는 다음 절에서 계속 논의한다.

III. 이중 청자의 기반과 존재 방식

필자는 『님의 沈默』(1926)에 실린 머리말과 맺음말의 진술이 서로 어긋나고 있음에 주목하여 「나룻배와 行人」을 분석하면서 한용운의 시가 '이중 청자'를 두고 있을 가능성을 타진한 바 있다.⁷⁾ 이것은 그의 시가 일반적으로 읽혀 왔던 대로의 구도시로서뿐 아니라 제도시(濟導詩)로서의 담론적 실현이 이루어지기도 했음을 시사하는 것이었다.⁸⁾ 분명한 것은 '나'의 발화가 각기 다른 상황에서 다르게 발현하는

7) 최지현(1997)에서 이를 다루었다.

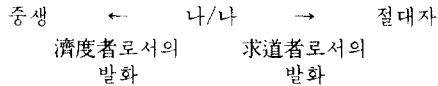
8) 그가 현상적인 화자와 청자로 본 '나'와 '당신'은, 물론 텍스트의 언어적 발화 맥락에서는 기능적으로 분배되는 관계이다. 그러나 소통의 과정 속에서는 어떤 방식으로든 발화자(시인→내포적 시인→화자)로부터 수화자(청자←내포적 독자←독자)로 옮겨가는 행로의 어떤 한 지점을 차지하게 된다. 문제는 '나'가 求道者일 수도 있고, 濟度者일 수도 있다는 점이며, '당신' 역시 절대자일 수도 있고, 중생일 수도 있다는 점이다. 그리고 무엇

하나의 목소리가 아니며 동일한 상황에서 다르게 발현하는 여러 목소리라는 점이다.

하나의 시에서 '나'라는 주체가 구도자/제도자로서 존재한다는 것은, '남'이 조국일 수도, 절대자일 수도, 지상의 애인일 수도 있는 진술의 다의성과는 성질을 달리한다. 여러 목소리, 곧 다성적 목소리의 주체는 실은 서로 다른 주체들의 각기 다른 지향을 지칭하는 것이기 때문이다. 여기에 대해서는 이미 바흐친(M. M. Bakhtin)이 논의를 전개한 바 있다.⁹⁾ 바흐친은 「언어학, 문헌학, 인문과학에 있어 텍스트의 문제」(1959~1960)라는 논문에서 '초(超)청자'에 대해 언급하였는데,¹⁰⁾ 여기에 사용된 '초(超)청자'라는 용어는 발화자의 진술을 듣는 실제적인 청자인 제1청자, 그리고 발화자 자신이 역할하게 되는 제2의 청자와 구분하여, 발화자가 감지하고는 있지만 그 존재가 드러나 있지 않은 제3의 청자, 곧 타자의 존재를 지칭하기 위한 것이었다. 바흐친은 발화자가 일회적인 발화 속에서도 실제적인 청자와 제3의 청자 모두를 의식하여 말하게 된다고 주장하였다. 아울러 그는 사회적 상호작용으로서의 발화가 화자와 청자 사이의 끊임없는 조정 과정임을 강조하였다.

바흐친의 '다성적인 목소리'가 어째서 서로 다른 주체들의 각기 다른 지향과 관련되어 있는가를 분명히 이해하기 위해 우리는 라깡(J.

보다 이 두 가지(혹은, 그 이상의) 가능한 해석이 동시적으로 성립할 수 있다는 점이 강조되어야겠다.



9) 최미숙(1997)의 논의는 이 가운데서도 바흐친의 문제의식을 비교적 바르게 수용한 것으로서 참조할 만하다. 하지만 결과적으로 말해, 그녀는 특정한 텍스트, 곧 인용되고 있듯이 바르트가 말한 '쓸 수 있는(scriptible)' 텍스트들에 국한된 결론을 이끌어 내고 말았는데, 이는 그녀가 시인-화자의 진술 전략을 벗어나지 못하는 독자를 상정하고 논의를 진행하였기 때문인 것이라 판단된다.

10) 김옥동(1988), 『대화적 상상력』, 문학과지성사, 136~138면 참조.

Lacan)을 참조해 볼 필요가 있겠는데, 특히 그의 논의에서는 바흐친보다 한 걸음 나아가 화자보다 앞서 존재하는 청자를 인정하고 있다는 점이 주목된다.¹¹⁾ 라캉의 논의에서 핵심이 되는 부분은 화자인 ‘나’의 진술 속에 이미 타자의 목소리가 들어와 있다는 주장이다. 그가 말하는 ‘타자’, 이 역명의 존재는 감시하는 존재이다. 푸코(M. Foucault)의 용법을 빌면, 그 자신은 보여주지 않으면서도 시인을 특정한 ‘개인’으로 주체화하는 규율 권력이다. 권력의 작용은 있지만 권력을 휘두르는 존재는 ‘보이지 않으므로’, 주체의 복종은 자발적인 형식을 취하게 된다. 곧, 발화를 구성해 가는 절차들 속에서, 그 사유의 가능성과 제한 속에서, 빠롤(parole)을 일정한 랑그(langue)에 귀착시켜 가는 그 모든 과정 속에서, 자발적 복종은 타자의 시선을 의식한다.

일상의 언어 행위들에서도 이러한 양상은 일반적이기에, 담론으로서의 시에서도 예외라 할 수는 없다. 오히려 담론으로서의 시는 이러한 상황에 의해 불가피하게 나타날 수밖에 없는, 다성적인 목소리를 처리하는 독특한 방식들을 지니고 있다고 해야 할 것인데, 이는 시의 어조나 태도, 또는 대상에 대한 거리와 관련하여 많은 연구자들이 관심을 가졌던 ‘페르소나(persona)’라든가 ‘탈(mask)’ 같은 화자의 존재 방식이 아니라 이 논문에서 밝히고자 하는 ‘이중 청자’라는 청자의 존재 방식인 것이다.

이중 청자, 곧 화자가 지목하고 있는 청자 외에도 또 다른 위치와 관계를 갖는 청자가 존재한다는 가정은 앞서 언급한 바와 같이 독자가 본질적으로 시인에 대해 우위에 놓여 있는 담론적 상황에서 비롯된다. 이 상황은 시라고 하는 담론이 지닌 의사소통적 성격, 곧 독자의 비확정성에 의해 규정된다. 묻지만 답(答)해 주지 않고, 답하지만 평(評)해 주지 않는 누군가를 의식하면서, 시인은 보이지 않고 들리지 않는 이 존재에 의해 좌절되지 않기를 바란다. 하지만 ‘진정한 청자’

11) Jacques Lacan(1981), “The Empty Word and the Full Word”, in *Speech and Language in Psychoanalysis*, ed. and trans. Anthony Wilden, Baltimore: Johns Hopkins University Press, p.9.

가 따로 있더라도, 시인은 자신이 관여할 수 있는 청자를 향해서만 말할 수 있다. 그렇기에 시인은 청자를 향해 말하면서도, 다른 한편에서 '진정한 청자'가 자신의 진술을 듣게 될 가능성을 고려하여 또 다른 목소리를 내게 된다.

이는 구체적인 작품의 예에서 어렵지 않게 발견할 수 있는 것으로, 여기서 우리는 분명하거나 혹은 그렇지 않거나 간에 이중 청자의 존재를 느끼는 시인의 서로 다른 목소리를 대할 수 있다. 먼저 윤동주의 「참회록(懺悔錄)」을 검토해 보자.

파란 녹이 낀 구리 거울 속에
내 얼굴이 남아 있는 것은
어느 왕조(王朝)의 유물(遺物)이기에
이다지도 욱될까.

나는 나의 참회(懺悔)의 글을 한 줄에 줄이자.
-만 이십 사 년(滿二十四年) 일 개월(一個月)을
무슨 기쁨을 바라 살아왔든가.

내일이나 모레나 그 어느 즐거운 날에
나는 또 한 줄의 참회록(懺悔錄)을 써야 한다.
-그 때 그 젊은 나이에
왜 그런 부끄러운 고백을 했든가.

밤이면 밤마다 나의 거울을
손바닥으로 발바닥으로 닦아 보자.

그러면 어느 운석(隕石) 밑으로 홀로 걸어가는
슬픈 사람의 뒷모양이
거울 속에 나타나 온다.
(윤동주, 「참회록(懺悔錄)」, 『하늘과 바람과 별과 시』, 1948)

1연의 '어느 왕조의 유물'은 이 시를 역사적 맥락에서 양심적 지식인의 자기 반성으로 읽게 하는 중요한 근거가 되는 구절이다. 하지만, 필자는 타자에 대한 시선이 '참회(懺悔)'라는 행위 속에 잠입해 있음을 강조하고자 한다. '참회'란 '죄의 자백'이며 '회개'이다. 시인 자신은 결단코 이 진술의 상대역을 맡을 수 없다. 참회한 이에게 죄 사함을 줄 수 있는 존재는 절대성을 지닌 타자이기 때문이다.

그렇다고 이 시를 종교적으로 승화된 정신 세계를 담고 있는 작품이라 보기는 힘들 것이다. 그렇게 보기에는 참회록을 두 번이나 쓰는 행위를 하게 될 것이라고 예감하는 화자의 이율배반적 자기 폭로는 여간 심각한 의미를 지닌 것이 아니다. 그것은 반성과는 성격이 다르다. 타자의 절대성이 존재하는 동안 개인은 주체가 아닌 대상일 뿐이며, 그때에는 참회는 사라지고 구속(救贖)만이 남게 되기 때문이다. 그렇기 때문에, 타자의 존재를 자각하면서도 시인은 그를 이쪽에서 저쪽으로 이동시키면서 그 절대성을 상쇄시키고자 한다. 따라서 독자의 편에서 보면, 이는 시인에 의한 타자의 지각과 화자를 통한 그것의 유보가 명료해지는 매우 의식적인 행위 과정으로서 여겨질 수 있다.

한 편에서 「참회록(懺悔錄)」처럼 자신이 감당할 수 있는 청자로 독자를 고착시켜 가는 시인의 뚜렷한 시선이 존재하고 있다면, 다른 한편에서는 정지용의 「유리창」¹⁾처럼 은폐되어 잘 보이지 않는 시선이 있기도 있다. 여기서 호명된 청자인 '너', 곧 죽은 자식을 향해 말하던 화자가 그 절절한 고통의 와중에 느닷없이 '물먹은 별이 반짝, 보석처럼 박힌다.'고 짐짓 객관적인 태도를 취한 것은 기법의 문제로 보기에 어색함이 너무도 크다. 따라서, 김소월 같았다면 '선 채로 이 자리에 돌이 되어도/ 부르다가 내가 죽을 이름이여!/ 사랑하던 그 사람이여!/ 사랑하던 그 사람이여!' 하고 울부짖었을 법한 이 시의 정황 속에서 어찌 보면 매우 냉담한 느낌을 주는 이 진술은 통제되지 않는 타자-아마도 이것은 남성의 애상적 감정을 금기시하는 가부장적 질서와 긴밀히 관련되어 있을 것이다.-에 대한 시인의 방법론적 대응으로밖에 볼 수 없는데, 이것은 화자라는 기능을 작시의 중요한 장치로 사용하

여 유기체적, 일원론적 세계관에 대항하고자 했던 모더니즘 시의 논리와 일치하는 것이다

화자라는 기능을 부리는 시인에게는 그가 의도적으로 회피하는, 혹은 그 자신이 일치하고 있다고 암묵적으로 가정하는 타자의 존재가 텍스트 생산에서 부담이 된다고 할 수 있다. 이것이 시인에게 주어진 숙명이다. 그렇기 때문에 그 자신이 독자를 전혀 염두에 두지 않고 시를 창작하거나 혹은 그 자신이 창조주로서의 절대성을 믿고 있지 않는 이상, 자신의 진술에 개입하는 명명되지 않은 타자의 존재에 대해 의식할 수밖에 없다. 여기서 벗어나기 위해 시인이 사용할 수 있는 전략이란 그가 관여할 수 있고, 심지어 지배할 가능성도 갖는 청자를 이러저러하게 설정하는 것이다. 바로 이러한 조건으로 인해, 화자가 있기 전에 청자가 생기게 되는 사태가 발생한다.

이 상황이 이중 청자의 기반이다. 이중 청자는 시인에 의해 호명된 청자와 호명되지 않은 청자로 구성된다. 이때 호명되지 않은 청자란 시인에 의해 감지되기는 하였으나 무시·기피·은폐되는 검열자로서의 타자이다. 그것은 절대자일 수도 있고, 그렇지 않을 수도 있다. 물론 많은 시들이 독자에 대해 무관심한 태도를 취한 듯이 보이기도 하고, 또한 그 가운데 일부는 '사실상' 시인 자신이 독자를 전혀 염두에 두지 않은 것들이기도 할 것이다. 하지만 시인의 태도 여하에 관계없이, 텍스트 생산에는 시인 자신이 독자로서 검열하고 조정하는 과정이 불가불 존재하며 더구나 작품으로 불리게 되는 모든 텍스트는 이미 독자에 의해 읽혀졌어야 할 것이므로, 독자는 여전히 우세한 지위를 유지한다. 심지어 화자와 청자가 모두 텍스트 뒤에 숨어 드러나지 않는, '함축적 화자'와 '함축적 청자'를 지닌 시 가운데 일부는 진술의 표면에 나타나는 무관심적 태도로 인해 오히려 대상에 대한 시인의 집착을 드러내는 경우도 있다.

이러한 양상이 나타나는 근본적인 이유는, 기능으로서의 화자가 드러나거나 그렇지 않은 표지를 지니고 있을 경우에도 목소리는 화자에 완전히 복속되지 않기 때문이며, 그와는 정반대로 오히려 목소리에

의해 화자가 지배되고 있기 때문에 같은 화자가 다른 목소리를 위해 사용되거나 다른 화자가 같은 목소리를 위해 사용되거나 하기 때문이다. 또한 호명된 청자라 해서 반드시 텍스트의 문면에 청자의 호칭, 다시 말해 대상화될 수 있는 이름이나 혹은 대명사화된 지칭이 요구되는 것은 아니다. 청자의 신원을 판단할 수 있는 어떤 암시만으로도 호명된 청자가 존재한다고 볼 수 있다.

이렇게 볼 때, 시인에게 청자는 실체에 속하지만, 독자에게 화자는 기능에 속한다고 할 수 있다. 이에 따른 담론적 과정은 시인-청자, 화자-독자의 교차적 관계 속에서 이루어지는데, 화자나 청자가 시의 표면에 드러나든, 드러나지 않든, 혹은 '나'-'너'의 관계이든, 그와는 다른 관계이든 간에, 독자는 화자의 위치나 존재 방식이 아닌 독자 자신이 조정한 이중 청자의 위치, 곧 호명된 청자와 호명되지 않은 청자 사이의 거리와 그 관계에 의해 시적 상황에 참여하게 되는 것이다.

IV. 이중 청자를 통한 감상

시를 읽는 과정에서 필연적으로 이중 청자의 위치가 될 수밖에 없으므로, 독자는 시인에 의해 호명된 청자와 호명되지 않은 청자의 거리와의 관계를 조정하면서 화자의 진술에 대응하게 될 것이라는 점을 밝혔다. 이를 전제로 하여 독자가 이중 청자의 위치에서 화자의 진술에 어떻게 대응해 가는지를 살필 수 있다면, 감상의 과정과 그 방식에 대해 논리화하는 것이 가능할 것으로 예상된다. 그러나 이 과정은 독자의 세상사 지식과 정서체험구조에 따라 다소 차이를 보일 수 있으며, 또한 감상의 전략에 따라서도 다르게 나타날 수 있으므로, 이에 대해 화자론이 전개한 것과 같은 고정된 유형화를 시도하는 것은 정작 독자의 감상에는 별반 도움을 주지 못할 것으로 예상된다. 오히려 이 분석 과정은 독자의 다양한 체험의 과정과 그 방식에 대한 조력

자, 특히 교사의 이해를 제고하는 데 도움이 될 수 있을 것이다.

우선 독자가 청자의 위치를 정하는 데 있어서, 시인에 의해 호명된 청자와 그 자신을 동일시하는 경우를 생각해 볼 수 있다. 이는 ㉠ 독자 자신이 호명된 청자로서 화자의 진술을 단일한 목소리로만 받아들이고 이에 반응하게 되는, 말하자면 <독자=호명된 청자=호명되지 않은 청자>의 상황과 ㉡ 독자가 호명된 청자로서 자신을 향하지 않는 또 다른 목소리를 감지하면서도 그것이 향하고 있는 '호명되지 않은 청자'와 '호명된 청자'인 자신이 갖게 되는 거리의 문제성에 대해서는 부차적인 의미만을 부여하게 되는, 다시 말해 <독자=호명된 청자≠호명되지 않은 청자>의 상황으로 나뉠 수 있다.

다른 한편으로, 독자가 시인에 의해 호명된 청자가 아닌 또 다른 청자, 곧 '호명되지 않은 청자'로서 화자의 진술에 대응하는 경우를 생각해 볼 수 있다. 여기에는 기본적으로는 독자가 호명된 청자의 위치를 취하지 않는다는 점에서는 공통적이지만, 그 거리의 가깝고 먼 정도에 따라 나뉘어지는 두 가지 상황이 존재할 수 있다. 이는 ㉢ 독자가 자기 자신을 호명된 청자로 보지 않으면서도 호명된 청자에 동일시하거나 혹은 매우 친밀한 거리를 유지하려는 시인의 진술에 공명하여 호명된 청자에 감정 이입하게 되는, 말하자면 <독자=호명되지 않은 청자∞호명된 청자>의 상황과 ㉣ 독자가 호명되지 않은 청자의 위치에서 시인의 진술을 감시하며 호명된 청자에 일정한 거리를 두고 이를 대상화하는, 다시 말해 <독자=호명되지 않은 청자≠호명된 청자>의 상황으로 나뉠 수 있다.

이상의 상황을 이제 청자가 아닌 화자의 측면에서 다시 살펴보면, ㉠과 ㉡은 독자가 화자의 진술과 수사적 책략 안에서 호명된 청자로서 반응함에 따른 것으로, 그리고 ㉢과 ㉣은 독자가 특정한 청자를 호명하려는 시인을 직접 심문함에 따른 것으로 분류될 수 있을 것이다. 그러나 그 성격은 각기 달라서, 독자가 화자에 반응할 때에도 그 자신을 호명된 청자에 동일시하게 되느냐 아니면 호명된 청자에 위치

에 자신을 투사하느냐에 따라 망각이나 개인화(personalization)가 다르게 나타날 수 있으며, 혹은 시인에 직접적으로 반응한다고 할 때에도 독자가 호명된 청자에 감정 이입을 할 수 있는 개연성이 생기느냐 아니면 호명된 청자를 대상화할 정도로 거리와 관계의 벌어짐이 커지느냐에 따라 역전이(counter transference)나 자기 검열이 다르게 나타날 수 있을 것이다.

이제 여기 제시된 기본적인 감상의 방식들을 작품을 통해 구체화하기로 하겠다.

㉠ 서정주의 「춘향유문(春香遺文)」에서는 허구적인 인물로서의 ‘춘향’과 ‘도련님’이 각각 화자와 호명된 청자의 배역을 맡고 등장한다. 이렇게 화자와 호명된 청자가 ‘나-너’의 관계가 아닌 타자들의 관계를 이룰 때에는, 독자가 화자의 진술에 쉽게 공감할 수 있을지가 문제된다. 시인의 목소리를 듣고자 하는 독자에게는 허구적인 인물인 화자가 또 다른 허구적인 인물인 청자에게 건네는 말이 일정하게 대상화되는 측면이 있기 때문이다.

그럼에도 불구하고 이런 양상을 지닌 시들에 대해 ‘아니마/아니무스’나 ‘퍼소나’, ‘탈’ 같은 용어들을 분석을 위해 동원했던 지금까지의 연구들이 보여주는 목소리의 근원에 대한 연구자들의 의식은 결국 배역이 있든 없든 간에, 그리고 그 배역이 전일적으로 통합되어 있든 아니면 분열되어 있거나 소외되어 있든 간에 말하는 주체가 존재한다는 사실을 부인할 수 없게 만든다. 독자의 문학 체험을 놓고 보더라도, 이러한 시적 상황을 대상화하게 되는 것은 일부의 경우에 국한된다. 문학 체험이 대상에 대한 상상이라기보다 체험 주체인 자신에 대한 상상임을 고려할 때, 만일 독자가 자신에 대한 상상을 더 이상 전개시키지 못하게 되는 경우가 아니라면, 독자 역시 시인의 목소리를 듣기 위해 청자로서 자신의 위치를 이리저리 조정하게 될 것이기 때문이다. 여기서는 이러한 측면에 주목하여 논의를 진행한다.

— 춘향(春香)의 말 · 3

안녕히 계세요.
도련님.

지난 오월 단옷날, 처음 만나던 날
우리 둘이서 그늘 밑에 서 있던
그 무성하고 푸르던 나무같이
늘 안녕히 안녕히 계세요.

저승이 어딘지는 똑똑히 모르지만,
춘향의 사랑보단 오히려 더 먼
딴 나라는 아마 아닐 것입니다.

천 길 땅 밑을 검은 물로 흐르거나
도술천(兜率天)의 하늘을 구름으로 날더라도
그건 결국 도련님 곁 아니어요?

더구나 그 구름이 소나기 되어 퍼블 때
춘향은 틀림없이 거기 있을 거예요.
(서정주, 「춘향 유문(春香遺文)」, 『서정주 시선』, 1956)

자신을 다른 인물과 구분하지 못하고 동일시하는 것을 두고 정신병리학에서는 해리장애(解離障礙)에 속하는 다중인격으로 보거나 혹은 망상이라고 판별하지만, 이런 병리적 현상이 아니고도 영화 관람 같은 몰입적 상황에서는 정상적인 사람도 얼마든지 이런 일을 겪을 수 있다. 이 경우 현실과 영화(혹은 꿈) 사이의 경계, 특히 시간 경계를 망각하게 되는데, 이 때에는 대상 인물의 고유 명사는 지워지고 ‘나’라든가 ‘우리’와 같은 대명사가 그 자리를 차지하게 되기 마련이다. 이런 경우에 비추어 볼 때, 「춘향유문(春香遺文)」에서 호명된 청자가 ‘도련님’이라고 해서 이와는 다른 신분이나 지위를 갖고 있는 독자가

이 시를 누군가가 제삼자에게 하는 남의 이야기로 들을 것이라 판단하는 것은 아직 이르다. 예컨대, 생활에 찌든 중년의 기혼 여성이 그 대상이었다고 가정하는 경우에도, 독자인 그녀가 이 시를 마치 자신에게 전해지는 연가(戀歌)로 받아들일 개연성을 얼마든지 있다.

이 점은 화자가 자신을 ‘춘향’이라고 밝힌 것과 관련해서 말하더라도 마찬가지이다. 일상 속에서 우리는 우리 자신을 지칭하기 위해 객관적인 명칭을 사용하는 경우가 비일비재하지만, 그렇다고 해서 이 행위로 인해 우리 자신이 객관화될 수 있다고 보거나 아니면 적어도 그렇게 보이게 될 것이라고 믿어 그렇게 하는 것은 아니다. 자신에 대한 지칭을 객관화하는 것은 대개 자신의 지위라든가 청자와 자신의 관계를 밝히기 위해서인데, 많은 경우 이러한 이름 부르기는 청자에 대한 친밀감의 표현이다. 이럴 때에는 독자 또한 이에 반응하여 허구적인 존재인 청자에 자신을 일치시키려는 경향이 있다.

물론 독자가 젊고, 미혼이라 하여 더 쉽게 청자에 동일시되는 것은 아니다. 만약 그가 정상적인 인격을 지니고 있다면, 어떤 젊은 남성 독자도 자기에게 말을 건네는 화자가 ‘춘향’이라고 해서 자신을 ‘도련님’이라고 생각하지는 않는다. 그렇다면, 역으로 모든 독자들이 청자로서의 자신에 대한 상상을 통해 ‘도련님’으로 불려지는 청자에 동일시 될 수 있는 개연성을 갖는다고 할 수 있을 것이다. 이때 ‘도련님’은 단지 청자를 부르는 지칭으로만 기능하지, 특정한 인물형을 구성하게 되지는 않는다.

독자의 편에서 볼 때, 이러한 감상의 방식은 화자가 호명된 청자로서 자신 외에는 어떤 다른 존재에 대해서도 말하고 있지 않다는 안도감에서 비롯된다. 독자는 화자의 진술을 따지고 분별해 내어야 할 부담을 지지 않기 때문에, 쉽게 자신을 청자에 동일시할 수 있게 된다.

㉠ 오장환의 「성씨보(姓氏譜)」에서는 ‘나’라는 화자가 드러나 있음에 비해 호명된 청자는 드러나 있지 않다. 드러나 있지 않았으므로 호명된 청자는 시인의 위치에서 볼 때 화자의 고백을 들어줄 사람이

거나 혹은 의도적으로 방임된 엇듣는 사람일 것이다. 그렇다고, 호명된 청자의 존재가 시인이 감당하지 못할 정도로 ‘큰 주체’가 되지 않는 것이니, 호명된 청자에 대비해야 하는 화자의 진술이 일관되지 못했거나, 상징적인 의미 부여와 같은 수사적 책략을 썼다거나, 혹은 은폐하거나 과도하게 강조하는 기만을 저질렀다고 보기 어렵기 때문이다.

이 시에서 뿌리에 대한 자기 폭로적인 진술은 부끄러움이나 모멸감이 아닌 단호한 자기 긍정을 담고 있어서 고해 성사(告解聖事)라 보기 어렵게 만들고 있다. 또한 이와 함께 ‘성씨보’에 대한 반감 또한 ‘나는 역사를, 내 성을 믿지 않으려다’ 같은 결의에 찬 다짐보다는 ‘나는 역사를, 내 성을 믿지 않아도 좋다’는 식의 훨씬 여유 있는 자기 방임으로 표현되어 은폐나 기만으로 보기도 어렵게 만들고 있다. 이런 진술은 이보다 정확히 3년 후에 같은 <시인부락> 동인이던 서정주가 「자화상(自畫像)」(『시건설』 7호, 1939.10)에서 ‘나는 아무 것도 뉘우치진 않을란다’ 하고 말한 것과 맥락이 일치한다.

-오래인 관습, 그것은 전통을 말함이다

내 성은 오씨(吳氏). 어째서 오가인지 나는 모른다. 가급적으로 알리워 주는 것은 해주로 이사온 일청인(一淸人)이 조상이라는 가계보의 검은 먹글씨. 옛날은 대국 숭배(大國崇拜)를 유심하는 하고 싶어서, 우리 할아버니는 진실 이가였는지 상놈이었는지 알 수도 없다. 똑똑한 사람들은 항상 가계보를 창작하였고 매매하였다. 나는 역사를, 내 성을 믿지 않아도 좋다. 해변 가으로 밀려온 소라 속처럼 나도 껍데기가 무척은 무거웁고나. 수통하구나. 이기적인, 너무나 이기적인 애욕을 잊을라면은 나는 성씨보가 필요치 않다. 성씨보와 같은 관습이 필요치 않다.

(오장환, 「성씨보(姓氏譜)」, 『조선일보』, 1936.10.10)

이 시를 읽는 독자는 다음과 같은 의문을 가질 수도 있을 것이다. 그렇다면, 그것은 시인의 진정한 내면의 목소리인가. 이 의문에 대한

답변은 부정적일 수도 있고, 어쩌면 부정적일지도 모른다. 하지만 그렇다고 독자가 자신을 검열관으로 삼는다면 그는 무엇에 의지해 공감에 바탕을 둔 감상을 할 수 있겠는가. 독자가 검열관으로서 시인의 진술을 직접 심문할 때에는 불가불 가계보를 중시하는 '똑똑한 사람들'의 위치에 서야 할 것이니, 이것은 감상의 방식이 되기는 하겠지만 적어도 시인 자신이 호명하지 않은 청자를 중요하게 여기지 않고 있다는 조건과는 어울리지 않는다.

따라서 만일 독자가 시인에 의해 호명된 청자의 위치를 취해 화자의 고백을 그의 진술 맥락대로 충실히 수용하려고 하였다면, 개인화나 역전이, 특히 앞의 것을 통한 투사가 필요하게 될 수밖에 없다.¹²⁾ 여기서 호명된 청자로서 독자는 「성씨보(姓氏譜)」를 자신의 이야기로 전환하여 듣는다. 이 패러프레이즈의 과정은 시의 내용을 이해하거나 구조를 파악하거나, 나아가 화자의 정서 상태를 유추하는 데에서 중요한 역할을 한다. 하지만, 이것만으로 시를 충분히 감상했다고 말하기는 어려울 것이다. 이러한 감상은 아직까지는 일면적이다.

㉔ 해방후 '후반기' 동인으로서 현대 의식과 도회적 감수성을 시에 담았던 김경린의 「국제열차는 타자기(打字機)처럼」에서는, '나'와 시조(時調) 종장의 첫 구에 나오직한 '아해' 같은 성격의 '그리운 사람'이 각기 화자와 호명된 청자로 등장한다. 이 시에서 호명된 '그리운 사람'이 누구인가 하는 점이 여기서의 문제이다. 어쩌서 '거울처럼 그리운' 것일까 그것은 그가 바라볼 수는 있지만 잡을 수 없는, 어쩌면 바

12) 여기서 시대나 사회적 조건의 변화에 연동하여 독자가 이중 청자의 위치를 바꾸어 온 과정을 이해하는 것이 중요하리라 생각한다. 30년대 후반의 잠재적—실제로는 「성씨보(姓氏譜)」를 읽지 않았을—독자 가운데 상당수는 주로 대상화의 방식으로 이 시에 윤리적 검열을 시도하며 읽게 될 가능성이 컸겠지만, 90년대의 독자들은 이와는 달리 투사의 방식을 통해 자신의 이야기로 이 시를 번역해 읽게 될 가능성이 클 것이라 추정되기 때문이다.

라보는 것조차 가상의 것이 되고 만 존재이기 때문이다. 따라서 그는 '돌아오는 벗'도 아니요, 텍스트의 어디에서 단서를 찾을 수 있는 존재도 되지 못하고 있다.

이러한 미정(未定)의 상태 때문에, 이 시에 호명된 청자는 존재하지만 독자가 이 역할에 동일시하거나 투사하게 되기란 매우 어려운 것이 사실이다. 그럼에도 불구하고 이 시에 설정된 시적 상황에 거리감을 느끼지 않을 수 있다면, 그것은 가까이 있되 부를 수 없는 청자, 짐짓 남에게 이야기하듯 하지만 은연중 의식하고 있는 청자, 따라서 독자 쪽에서 보더라도 매우 가까운 거리에서 엿듣는 청자로서 역할을 설정하였다는 것을 뜻하게 된다.

오늘도 성난 타자기처럼
질주하는 국제열차에
나의
젊음은 실려 가고

보랏빛
애정을 날리며
경사진 가로(街路)에서
또다시
태양에 젖어 돌아오는 벗들을 본다.

옛날
나의 조상들이
뿌리고 간 설화(說話)가
아직도 남은 거리와 거리에

불안(不安)과
예절(禮節)과 그리고
공포(恐怖)만이 거품 일어

꽃과 태양을 등지고
가는 나에게
어둠은 빗발처럼 내려온다.

또다시
먼 앞날에
추락(墜落)하는 애정(愛情)이
나의 가슴을 찌르면

거울처럼
그리운 사람아
흐르는 기류(氣流)를 안고
투명(透明)한 아침을 가져오리.

(김경린, 「국제열차는 타자기(打字機)처럼」, 9인 시집 『현대의 온도』, 1957)

이 점을 좀더 자세히 살펴보기로 하자. 이 시를 읽으면서 독자는 화자가 어째서 확정되지 않은 청자를 호명하고 있을까 생각하게 된다. 그러면서 이러한 화자를 동원해야 했던 시인의 문제 상황과 대처를 고려하게 된다. 이때 독자는 시인이 독자에게 자신이 놓인 처지와 내면 상태를 충분히 공감할 수 있는 청자의 위치에서 시를 읽어주길 바란다는 것을 알게 된다. 물론 독자는 그러한 위치에서 시적 상황에 참여할 수도 있다. 그러나 시대가 흐르고 사회적 상황이 바뀌어 이미 공감의 거리와 관계가 멀어지게 된 상태라면 독자 쪽에서는 호명된 청자에 동일시하기 어려워진다. 시인의 진술 전략은 당대성을 벗어나기 어렵기 때문이다. 그래서 이제 대부분의 독자는 호명되지 않은 청자의 위치에 서서 시를 감상하려고 하게 된다.

하지만 이 시에서처럼 화자의 진술을 검열할 만한 단서를 얻기 힘들다면, 다시 말해 화자가 그 자신을 향해 진지하고 솔직한 진술 태도를 보이고 있다고 판단된다면, 독자는 이제 시인의 진술에 직접 공명하는 것이 이 시의 진술에 공감할 수 있는 가장 적절한 방법이라는

것을 받아들여야 한다. 그것은 시인이 일치시킨 화자를 거쳐 호명된 청자의 위치로 다시 돌아가는 방법이다. 따라서 여기서 독자는 자신이 호명된 청자와는 같지 않음을 알면서도 잠정적으로 그것에 감정 이입을 하려는 심리적 유보를 겪게 되는 것이다.

이렇게 보면, 감정 이입이라는 감상의 방식은 동일시나 투사와 흡사해 보이면서도 차이를 가질 수밖에 없음을 알게 된다. 곧 동일시나 투사가 독자와 청자의 비분리를 스스로 받아들이는 전면적 상상의 국면을 갖게 되는데 반해, 감정 이입은 독자와 청자의 분리를 전제로 부분적 상상의 국면을 갖게 된다는 것이다.

㉔ 종군(從軍) 체험을 바탕으로 씌어진 구상의 「초토의 시 8」에서는 ‘나’와 ‘너희’가 각기 화자와 호명한 청자로 등장한다. 대개의 서정시가 그러하듯이, 여기에서도 호명된 청자는 아무 말도 할 수 없는 일종의 병어리 상태에 놓여 있다. 어쩌면 그것은 화자의 진술이 유지될 수 있기 위한 최선의 책략이라고 할 수 있다.

이 시의 전국적 국면은 화해될 여지가 없는 깊은 골과 거리를 지닌 정치적, 군사적, 이데올로기적 투쟁의 관계로 이루어져 있다. 그것은 생명을 건 싸움과도 같은 것이다. 그렇기 때문에, 이미 한편에서는 죽지 않았더라도 죽음이 전제될 수밖에 없다.

-적군 묘지 앞에서-

오호, 여기 줄지어 누웠는 녀들은
눈도 감지 못하였겠고나.

어제까지 너희의 목숨을 겨워
방아쇠를 당기던 우리의 그 손으로
씩어 문드러진 살덩이와 뼈를 추려
그래도 양지바른 드메를 골라
고이 파묻어 때마저 입혔거니

죽음은 이렇듯 미움보다, 사랑보다도
더 너그러운 것이다.

이 곳서 나와 너희의 녀들이
돌아가야 할 고향 땅은 삼십 리면
가루 막히고
무주공산(無主空山)의 적막만이
천만 근 나의 가슴을 억누르는데

살아서는 너희가 나와
미움으로 맺혔지만
이제는 오히려 너희의
풀지 못한 원한이
나의 바램 속에 깃들여 있도다.

손에 닿을 듯한 봄하늘에
구름은 무심히도
북(北) 흘러 가고

어디서 울려 오는 포성 몇 발
나는 그만 이 은원(恩怨)의 무덤 앞에
목 놓아 버린다.

(구상, 「초토의 시 8」, 『초토의 시』, 1956)

그런데 이 시에서는 이미 호명된 청자는 죽어 있다. 그것은 더 이상 싸울 필요가 없는, 그래서 오히려 평화가 가능해질 수 있는 조건이 마련된다. 물론 실제로는 그럴 수 있을 거라고 생각하기는 어렵다. 이를 해소하는 방편으로 시인은 기독교적 윤리관을 제시한다. 하지만 화자나 청자가 모두 짐 지고 있는 운명과 마찬가지로, 만일 독자가 호명된 청자로서 이 시에 참여한다면, 그는 과연 이러한 해소의 방법을 받아들일 수 있겠는가.

그래서 이를 받아들이기 위한 과정이 이 시를 읽어 가는 데서 매우

중요할 수밖에 없다. 감상을 하려고 애쓰는 독자는 호명된 청자의 입장에 서기가 매우 곤란하다. 아니, 불가능하다고 보는 편이 옳을 것이다. 그렇기 때문에, 윤리적 차원의 자기 검열을 통해 청자를 대상화해 버린다. 만일 이와는 다른 방식의 접근을 원한다면, 그는 화자의 진술에 반발해야 할 것이다.

이상의 논의를 정리해 보자.

우선 독자는 한 차례의 감상 과정에서는 이상의 상황들에 선택적으로 반응하지만, 그렇다고 그 감상이 반드시 고정된 청자의 위치에서만 이루어지는 것은 아니라는 점을 지적하고자 한다. 두 가지 점에서 그러하다. 첫째는 같은 독자가 동일한 텍스트에 대해 다르게 접근함으로써 다른 청자의 위치를 갖게 되고 그에 따라 다른 감상에 도달할 수 있기 때문이다. 다시 말해, 감상의 다양성이 원칙적으로 보장되어 있다는 뜻이다. 그리고 둘째는 반드시 하나의 텍스트에 대해 고정된 하나의 청자로 접근해야 할 필연적인 이유가 없기 때문이다.

물론 ㉠과 ㉡의 상황에서 독자의 특정한 청자로서의 참여는 각기 호명된 청자, 곧 '작은 주체'와 호명되지 않은 청자, 곧 '큰 주체'로 극단적으로 갈라지는 경향이 있기 때문에, 다른 청자로서, 혹은 다른 청자와 일정한 거리와 관계를 맺으면서 감상이 이루어질 개연성은 비교적 작다고 할 수 있을 것이다. 또한 독자의 감상이 자의적일 수 없다는 것도 이러한 판단의 중요한 근거가 될 것이다. 하지만 일반적으로는 감상의 안정성이 뜻하는 바가 고정된 감상과는 내포하는 함축하는 바가 다르다는 점은 인정되어야 할 것이다. 예컨대, 앞에서 다루었던 오장환의 「성씨보(姓氏譜)」가 어찌 ㉢의 방식으로만 감상되었는가. 독자는 화자의 내밀한 목소리에 스스로 귀 기울이면서 자신의 이야기를 복화술처럼 대신 말할 수도 있으려니와—그리하여 그것과는 다른 목소리에 대해서는 무심해질 수 있으려니와—, 거기서 한 발 물러서 시인이 어찌서 화자로 하여금 자조 섞인 진술을 하게 하였는지 심문해 볼 수도 있는 것이다. 그리고 그때에는 직접 듣기만 가능했던 ㉢의

방식에서와는 달리 엮듣기가 필요하게 될 것이므로 감상의 위치는 불가불 옮겨질 도리밖에는 없다. 어째서 엮듣기가 필요한가에 대해서는 앞서 밝힌 바 있다.

따라서 이중 청자의 참여 방식을 개괄하여 보면, 다음과 같다.

- 호명된 청자가 되어 참여하는 방식

㉠ 망각을 통한 동일시: 독자=호명된 청자=호명되지 않은 청자

㉡ 개인화를 통한 투사: 독자=호명된 청자≠호명되지 않은 청자

- 호명되지 않은 청자가 되어 참여하는 방식

㉢ 역전이를 통한 감정 이입: 독자=호명되지 않은 청자↔호명된 청자

㉣ 자기 검열을 통한 대상화: 독자=호명되지 않은 청자≠호명된 청자

이것들은 모두 청자에 대한 상상된 체험을 통해 이루어진다. 그리고 각각의 경우 직접 듣기와 엮듣기가 가능할 것이다. 이를 필자는 '역할 설정'과 '내면화'라는 공감적 조정의 전략을 통해 설명한 바 있다(최지현, 1998). 그러나 어떤 경우에도 이중 청자의 두 위치를 동시에 가질 수는 없기 때문에, ㉠이나 ㉡만이 이루어지거나 혹은 ㉠과 ㉡의 연속적 과정이 이루어지거나 할 수밖에 없다. 이 중 후자의 체험에는 필수적으로 교사의 '개입'이 요구될 것이다.

이를 토대로 살펴볼 때, 감상 활동에 참여할 수 있기 위해서는 독자가 자신을 직접적으로 화자에 일치시키거나 혹은 거리를 두고 화자의 진술을 살피는 대신, 시인이 호명하거나 혹은 호명하지는 않았더라도 감지되었음이 분명한 청자의 입장에 스스로를 세우는 것이 필요함을 알 수 있다.

V. 결론: 현대시 교육을 위한 청자론의 요구

모든 이론은 본질적으로 실천이다. 문제는 어떤 실천이냐 하는 점이다. 이론의 실천적 의의는 그것의 기능성에 부여되어 있다기보다는

오히려 이론적 대상의 획정(劃定)이나 그에 대한 대응에서 상상력의 경계를 확장시키는 데 있으며, 이를 통해 가능성의 세계를 근원적으로 보장해 준다는 데 있다. 그러나 만일 이론적 대상에 대한 상상을 제한하고 그것을 통해 이론 자신이 상상된 가설의 체계임을 은폐하는 경우가 있다면, 그것은 실천의 가능성을 스스로 포기하고 그 자신을 이론의 지위로부터 교조(教條)로 떨어뜨리는 결과를 낳게 될 것이다. 교조를 비롯한 모든 형이상학은 그 자신을 실천과 분리시킨다.

이러한 관점에서 현대시교육에 동원되었던 구조시학적 개념과 범주들에 대해 다시 생각해 본다. 문학의 자율성, 혹은 문학의 독자성에 대한 믿음으로 인해, 한때 시와 시인을 연계하려는 시도는 비판받거나 심각하게 회의된 적이 있었다. 필자는 그 믿음에 충분한 이유가 있다고 믿는다. 그러나 그렇다고 하여 시에서 시인의 목소리를 듣고자 하는 것이 시와 시인을 혼동하는 것이거나 혹은 그러한 태도에서 비롯된 것이라고 보지는 않는다. 이 점을 전제해 두고 말할 때, 필자는 시 감상이란 결국 시에서 시인의 목소리를 듣는 과정이며 시 교육은 이 과정을 이끌어 주는 실천 행위라는 데 동의한다.

왜 그러한가. '읽기'를 통한 감상이 지배적이게 되었다고는 해도, 시는 근원적으로 구술 문화적 전통 속에 놓여 있기 때문이다. 이를테면 우리가 연극이나 영화를 볼 때 배역(配役)이 지닌 성격이나 태도, 생김새, 행동, 대사 등을 통해 그 내용을 이해하는 데 그치지 않고 배역에 몰입하는 배우에 공명(共鳴)함으로써 새로운 인물을 탄생시키는 데 공조(共助)하게 되는 것처럼, 그리하여 연극이나 영화가 끝나고 시간이 흐른 뒤에 배역이 아닌 배우에 대한 강한 인상을 가지고 작품을 회상하게 되는 것처럼, 시 감상에서의 정서체험은 화자를 통한, 또는 화자에 의해 은폐된 시인의 목소리를 찾아 들으려 하는 과정에서 얻을 수 있다. 현상하는 것과는 달리, 그것은 '듣기'의 행위인 것이다.

따라서 현대시 감상교육에서 독자인 우리가 관심을 두는 것은 '그가 말한 것이 무엇이었는가'가 아닌 '그가 왜 그렇게 말하였는가' 하는 물음에 대한 답이다. 그런데, 전자(前者)는 읽기만으로도 충분할지

모르겠지만, 후자(後者)는 읽기만으로는 밝혀지지 않는, 어조나 태도, 거리감 등에 대한 탐조(探照)가 필요하다. 현대시 감상교육에서 청자론이 요구되는 것은 이러한 까닭에서이다.

청자론이 요구되는 다른 까닭은 시의 의미와 정서를 독자가 자의적으로 판단해서는 안 된다는 교육적 문제 상황 때문이다. 실은 이러한 문제 상황 때문에 화자의 유형을 정밀하게 검토하는 작업이 반복해서 시도되었는지도 모른다. 하지만 우리가 살펴본 바와 같이 시의 의미와 정서를 결정할 만한 어떤 기준이나 근거도 화자의 진술은 확정해 주지 못한다. 이른바 ‘현상적 화자’나 ‘합축적 화자’는 화자의 양상을 지칭하는 분류상의 편의성은 지니고 있을지 모르나 그것으로 시인의 진술 행위와 그에 대응하는 독자의 감상이 설명되지는 않기 때문이다. 화자에 초점을 둔 해석이나 감상이 갖는 자의성을 벗어나기 위해서는 화자에 선행하는 청자의 존재를 고려하는 것이 필요하다. 이는 청자에 대한 좀더 풍부하고 엄밀한 논의가 감상의 객관화를 위해 요구된다는 것을 의미한다.

그 외에도 청자에 대한 논의가 풍부해져야 할 몇 가지 이유를 더 찾을 수 있다. 시 쓰기의 문제 상황에서 청자에게 일정한 역할을 맡기려는 시인의 책략을 분별해 내기 위해서, 그리고 화자의 기능을 인정할 때에도 화자의 진술이 수반하고 있는 정서 상태와 태도를 풍부하게 이해하기 위해서, 나아가 시의 억양, 어조, 어투, 어감 등의 비문학적 자질에 대한 독자의 감지력을 높이기 위해서 청자에 대한 논의는 필요하다. 그리고 그것은 어조의 판단, 태도(pose)와 표정(gesture)의 구분, 공감과 거리감의 설정 등에 대한 세분화된 논의들까지 포함될 수 있을 것이라고 본다.

지금까지의 논의를 정리하면서, 난해함에 대해 독자들이 너무 빨리 그 자신을 호명되지 않은 청자에 일치시키는 것은 앞서 감상의 방식으로 언급한 바 있는 ‘자기 검열을 통한 대상화’와는 거리가 멀다는 필자의 생각을 덧붙여 둔다. 난해함이란 독자가 이중 청자의 위치를 확정짓지 못한 까닭임을 뜻하는 것이기는 하더라도, 그로 인해 그 자

신이 호명된 청자가 아님을 확정짓게 되는 것을 뜻하는 것은 아니기 때문이다. 이 점을 특히 독자인 교사와 학습자는 유념해야 하리라 본다. 이들에게 남겨진 과제는, 시에 거리를 취하며 이리저리 논평하는 것이 아니라 시인에 의해 호명된 청자와 그렇지 않은 청자 사이의 거리와 관계를 다양하게 조정해 가면서 시인의 목소리를 들으려 노력하는 것이다.

이 생각이 이 논문을 매듭짓기보다는 오히려 새로운 논의로 발전시키고 있는데, 정작 이 논문은 여기서 매듭을 지어야 하겠다.

《 참고문헌 》

- 강남주(1989), 「시적 화자와 독자의 반응」, 『한국문학논총』 제10집, 한국문학회.
- 고영근(1993), 「텍스트 구조의 이해」, 『텍스트 언어학』 I, 서광학술자료사.
- 김대행(1994), 「손가락과 달: 時調 形式을 통해 본 文學教育의 指標論」, 『선청어문』 제23집, 서울대학교 사범대학 국어교육과.
- 김봉균(1996), 「시교육과 낭송」, 김은전 외, 『현대시교육론』, 시와시학사.
- 김옥동(1987), 『대화적 상상력』, 문학과지성사.
- 김준오(1987), 『가면의 해석학』, 이우출판사.
- 김창원(1993), 「시쓰기의 화법과 투사적 시읽기-〈님의 沈默〉을 텍스트로」, 『선청어문』 제21집.
- _____ (1994), 「시텍스트 해석 모형의 구조와 작용에 관한 연구-20~30년대 시의 해석 모형과 시교육」, 서울대 대학원 국어교육과 박사학위논문.
- 박동규·김준오(1986), 『현대시론』, 한국방송통신대학출판부.
- 박명진(1986), 「커뮤니케이션 이론과 역사성의 문제에 관하여」, 신문연구소 학보 23, 서울대 신문연구소.
- 유영희(1994), 「시 텍스트의 담화적 해석 연구」, 서울대 대학원 국어교육과 석사학위논문.
- _____ (1996), 「시의 화자를 어떻게 지도할 것인가」, 김은전 외, 『현대시교육론』, 시와시학사.
- 윤석산(1989), 「소월시 연구-화자를 중심으로」, 한양대 대학원 국어국문학과 박사학위논문.
- 이승원(1995), 「시교육에 도입된 이론적 지식의 몇 가지 오류」, 『국어교육연구』 제2집, 서울대학교 국어교육연구소.
- 정재완(1976), 「한국의 현대시와 어조(Tone)-가상적인 화자와 청자의 설정을 중심으로」, 『한국언어문학』 제14집, 한국언어문학회.
- 조래희(1986), 「한국시의 화자 유형」, 『미원우인섭선생 화갑기념논문집』, 집문당.
- 최미숙(1997), 「문학텍스트의 수사학적 읽기 연구-내적 대화를 중심으로」, 『논문집』 제62집, 한국국어교육연구회.

- 최지현(1994), 「한국현대시교육의 담론분석-1940년대를 중심으로」, 서울대학교 대학원 국어교육과 석사학위논문.
- _____ (1997), 「문학과 미술」, 문학과문학교육연구소 편, 『문학의 이해』, 삼지원.
- _____ (1997), 「한국 근대시 정서체험의 텍스트조건 연구」, 서울대학교 대학원 국어교육과 박사학위논문.
- _____ (1998), 「문학감상교육의 교수학습모형 탐구」, 『선청어문』 제26집, 서울대학교 사범대학 국어교육과.
- Bakhtin, M. M.(1986), *Speech Genres and Other Late Essays*, Trans. by Vern W. McGee, ed. by Caryl Emerson and Michael Holquist, Austin: University of Texas Press.
- Beaugrande, R. de & W. Dressler, 김태옥, 이현호 공역(1991), 『담화, 텍스트 언어학 입문』, 양영각.
- Brooks, C. & R. P. Warren(1976), "Poetry as a Way of Saying", *Understanding Poetry*, Holt: Rinehart and Winston.
- Chatman, S., 김경수 옮김(1990), 『영화와 소설의 서사구조』, 민음사.
- Foucault, M., 이정우 역(1994), 『담론의 질서』, 셋길.
- Holquist, M.(1981), "Politics of Representation", in *Allegory and Representation*, ed. Stephen J. Greenblatt, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Jakobson, R., *Linguistics and Poetics*, 김태옥 역(1979), 『언어과학이란 무엇인가』, 문학과지성사.
- Kayser, W., 김윤섭 역(1982), 『언어예술작품론』, 대방출판사.
- Kristeva, J.(1984), *Revolution in Poetic Language*, trans. by Margaret Waller, Columbia U.P.
- Lacan, J.(1981), 'The Empty Word and the Full Word', in *Speech and Language in Psychoanalysis*, ed. and trans. Anthony Wilden, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Richards, I. A., 김영수 역(1987), 『문예비평의 원리』, 현암사.
- Steiger, E., 이유영 · 오현일 공역(1978), 『시학의 근본개념』, 삼중당.
- Wright, G. T.(1974), *The Poet in the Poem*, Gordian Press.
- Zima, P., 허창운 역(1992), 『사회미학』, 문예출판사.