

研究論文

# 황동규 시의 유형과 시론의 양상

김 의 수\*

I. 들어가며	VI. 거듭남의 순간과 다성적 자유의 노래 — 自在의 시학
II. 일관성과 다양성의 변주	VII. 나가며
III. 다양한 실험과 비애의 노래 — 음악시론	<참고문헌>
IV. 시의 가벼움과 확산/집중 — ‘탈’이론과 연작시론	<국문요약>
V. 정신의 가벼움과 변화의 문법 — 극서정 시와 여행시론	

## I. 들어가며

한국현대시사와 작금의 문단에서 학계와 문화대중 전반의 고평과 사랑을 동시에 받는다는 점에서 황동규는 아주 행복한 시인이다.<sup>1)</sup> 최소의 노력으로 최대의 것을 획득코자 내달리는 세상에서 최대의 노력으로 최소의 것을 얻는 것에 만족해야 하는 문학의 바보스런 매력 때문에 문학을 한다는 그의 겸손<sup>2)</sup>은 재평가를 요하는 수사이다. 그러므로 통시적으로 전개된 그의 시들을 통틀어 공시적으로 조망하는 일은 여전히 도저한 ‘현대시의 한 현장’으로서의 황동규를 일컫는 의미 있는 작업에 해당한다.

\* 서울대학교 강사, 현대문학 전공(bndkim@empal.com).

1) 김명환, 「문단 40년」 회갑에 거듭나는 황동규의 시, 《조선일보》, 1998년 4월 7일.

2) 손용석, 「나는 왜 문학을 하는가」 68. 시인 황동규, 《한국일보》, 2003년 7월 24일, 21면.

논의의 편의상 형식논리로서나마 잠시 내용과 형식을 구분한다면, 그간 그의 시의 ‘내용’에 관한 연구는 상당한 진척을 보였고 시인 스스로도 자신의 시세계, 세계관, 구조적 원리나 방법적 특성 등에 대한 비밀을 시나 산문으로 풀어 놓아 해명된 바가 많지만, ‘형식’에 대한 천착은 여전히 미흡하다. 시 유형을 언급함에 있어서도 부분적·단편적이고 구체적인 증명보다는 대략의 경향 내지 추세를 감지하여 속단한 경우가 적지 않다. 몇 가지 유형으로 도식화하기엔 훨씬 다양하고 복잡한 양상으로 전개되었고, 시의 형태적 측면에 기울었던 그의 관심은 별반 주목받지 못한 채 당연시 혹은 무시되어 왔다. 그러므로 “한 시의 형태 파악을 위해서는 그 시인이 쓴 다른 시들과 비교해 볼 필요가 있다”<sup>3)</sup>는 김종삼에 대한 황동규의 말을 이번에는 그 자신을 향해 되돌린다. 그의 시적 내밀성에 대한 선행작업으로 우선 그 외부로부터의 접근을 모색하려는 것이다.

물론 이는 특정 이론에 의한 연역적 추론이기보다는 사실적 결과의 수렴과 객관적 통계를 통한 귀납적인 특성을 띠는 점에서 그의 시와 시론에 대한 시론(試論)적 성격의 작업이라 할 수 있다. 채 다듬어지지 않은 용어와 개념은 일견 자기 전복적이며, 결과를 통해 오히려 다시 세워져야 하는 임시적 속성을 면치 못할 수도 있다. 그러나 기존의 많은 연구와 평문들이 상호복제의 동어반복과 좀 더 화려한 수사로 크게 다르지 않은 당위론을 확대재생산해옴으로써 그의 시가 자꾸 신비화되거나 추상화된 점은 없는지 우려되는 마당에, 이런 작업은 다소나마 새로운 시도로서의 가치와 본격적인 후속연구를 위한 첫걸음에 해당한다는 한계와 의의를 동시에 지닌다. 그가 ‘진행형’의 시인이라는 것은 여러 연구자들의 공통된 수사에서 늘 목격하는 바, 허다한 그에 관한 평가의 결론 말미가 ‘탈주중,’<sup>4)</sup> ‘여행중,’<sup>5)</sup> 식으로 끝나는 것을 지켜보는 일은 이제 식상하기까지 하다. 지금이야말로 그 여행의 거리와 시적 탈주의 경로를 실측해보는 일이 마침내 한번쯤은 필요한 시점인 것이다.

3) 황동규, 「잔상의 미학: 김종삼의 시세계」, 『풍장』(나남, 1984), 375~390쪽.

4) 장석주, 「존재에서 생성으로 탈주하기」, 《시와사람》, 2005 봄, 210쪽.

5) 이광호, 「기행의 문법과 시적 진화」, 《작가세계》, 1992 여름, 66쪽.

## II. 일관성과 다양성의 변주

첫시집 이후 13시집에 이르기까지 그는 신작시집을 기준으로 약 608편의 시를 발표했다. 전집이나 선집을 제외하면 짧게는 2년에서 길게는 8년의 시차로 45년간 평균 3년반마다 한 권씩의 시집을 왕성하게 펴낸 셈이다.

시 집	수록편수	간격
① 『어떤 개인 날』(中央文化社, 1961)	30	(年)
② 『비가』(創又社, 1965/1977; 문학동네, 1996, 재간)	21	4
③ 『태평가』(創又社, 1968) - <평균율1>	46	3
④ 『열하일기』(현대문학사, 1972) - <평균율2>	30	4
⑤ 『나는 바퀴를 보면 굴리고 싶어진다』(문학과지성, 1978)	48	6
⑥ 『악어를 조심하라고?』(문학과지성, 1986; 1995 개정판)	31(+16)	8
⑦ 『물운대행』(문학과지성, 1991; 1994 재판)	54(+18)	5
⑧ 『미시령 큰바람』(문학과지성, 1993)	47(+18)	2
⑨ 『풍장』(문학과지성, 1995; 1998 재판)	70	2
⑩ 『외계인』(문학과지성, 1997)	53	2
⑪ 『버클리풍의 사랑 노래』(문학과지성, 2000)	50	3
⑫ 『우연에 기댈 때도 있었다』(문학과지성, 2003)	60	3
⑬ 『꽃의 고요』(문학과지성, 2006)	68	3
* ⑥, ⑦, ⑧시집은 ⑨에 중복된 『풍장』 1·2·3부, 각 16·18·18편 제외 수치임.	총608편	총45년

시에 대한 그의 정열은 초기보다 중반 이후에 더욱 많은 편수를 단기간에 집중적으로 발표하는 등 세월이 가도 전혀 식지 않는데, 이는 천재성을 인정받으며 등단했던 그가 초기의 영광에 안주하지 않고 부단히 창작의 길에 매진하였음을 증명한다. 이 성실성은 초기에 반짝 젊은 혈기로 타올랐다 명멸해간 많은 천재시인들의 낭만적 운명에 비해, 우리 문학사상 흔치 않은 경우이다. 하지만 김종삼처럼 자신의 시론에 대해 거의 입을 다물었던 시인이 있었던 반면, 그는 마치 김춘수만큼이나 자신의 시에 대해 발언할 기회가 많았던, 어찌 보면 진정 행복하고 달리 보면 아주 적극적인 입장이었다. “산문도 꽤 썼습니다. 산문을 많이 쓴 것은 처음 문학을 시작할 때 아버지하고 다른 것을 하지는 것이었습니다...그렇게 아버지하고 달라야 한다고 노력했던 것이 오늘의 저를 만들었습니다”<sup>6)</sup>라는 그답게 약 35편의

중복 수록분을 감안하면 정식 출간된 산문집 속의 글만도 150여 편이 넘는다.

산 문 집	편수	비고
『(詩論集) 사랑의 뿌리』(文學과知性社, 1976)	22	
『겨울 노래』(지식산업사, 1979)	39	
『(文學選) 풍장』(나남, 1984)	37	시를 제외한 산문·평론 편수
『나의 시의 빛과 그늘』(중앙일보사, 1994)	(12)	1991~1993 『문예중앙』 연재
『시가 태어나는 자리』(문학동네, 2001)	13	위 1994의 개정 증보판
『젖은 손으로 돌아보라』(문학동네, 2001)	77	
	총188편	(약35편 중복 수록 포함)

그의 데뷔 무렵 비평가들은 시인들에게 각자 자신의 시론을 먼저 완성한 연후에 작품 제작을 시작하라고 요구하는 분위기였고, 이러한 충고는 나름대로의 정당한 의의에도 불구하고 당시의 시인들에게 악영향을 끼친 바 있다고 그는 회상한다.<sup>7)</sup> 주지주의, 쉬르레알리즘 등 생경한 이론에 맞추어 도식적 작품을 창작하는 병폐를 지적하고 있는 것이다. 시론이 먼저냐 시가 먼저냐의 선행논쟁은 쉽게 답할 수 있는 문제가 아닌 만큼 한 예술가의 전생애적 조망과 관찰이 필요하고, 마침 황동규의 경우는 그러한 우리의 성찰에 적절한 시금석이 되리라고 생각한다.

### III. 다양한 실험과 비애의 노래 — 음악시론

첫시집의 시형을 일별할 때 우선 다양한 양식의 시형식이 고루 시도되고 있다. 최동호가 양식의 측면에서 독립된 서정시, 연작시, 하나의 표제 아래 소제목을 지닌 변주 형식의 시, ‘극서정시’(drama lyric) 계열의 시 들로 대별한 적이 있는데,<sup>8)</sup> 본고에서는 좀 더 확장된 용어와 범주로 유형화하고자 한다. 이는 다분히 상대적인 개념으로 어떤 절대적 기준에 의한 구분을 향한 선행적 성격을 가지는데, 먼저

6) 이경철·윤석진, 「늘 다른 나를 꿈꾸는 지성과 詩人, 황동규」, 《월간중앙》, 2004년 4월호.

7) 황동규, 「시와 체험」, 앞의 책(1984), 354~355쪽.

8) 최동호, 「사람과 사람 사이에서 숨쉬는 시들」, 하응백(편), 『황동규 깊이 읽기』(문학과지성, 1998), 157쪽.

시의 길이를 기준으로 <장시, 중시, 단시>9)로 세분하여 시의 길이와 전체적인 호흡의 단위를 나누어 보았고, 그 기준은 인쇄된 시집면의 시행이 21행(1면)을 넘는지, 혹은 42행(2면)이상인지를 기준으로 삼았다.10) 이 경우 첫시집은 <장시—중시—단시>의 비율이 <16.7—23.3—60.0>%로 드러나는데, 처음 시작하는 초보시인(ephebe)11)답게 시의 통상적 길이 면에서 보편적이고 일반적인 현상이라고 볼 수 있다. 아래는 <장시—중시—단시>를 합하여 총 30편의 시가, 다시 부가적으로 가지는 형식적 특성에 의해 각각 연작시, 변주시, 악장시 등으로, 그리고 전체 시편 중 순수한 산문시 형태의 시편수와 ‘산문+운문’ 형태의 혼성적 구성을 보이는 경우로 나누어 집계한 것이다.12)

1시집	『어떤 개인 날』(1961)	단시	중시	장시	연작시	변주시	악장시	산문시	혼성시
	총 30 편	18	7	5	8	4	9	8	8

그런데 이 가운데 8편(26.7%)씩의 <산문시>(26.7%)와 산·운문 <혼성시>가 목격되는 바, 전체 30편의 수록편수 중 무려 53.4%에 이른다. 운문과 산문, 그리고 산·운문 복합형 혼성시의 고른 분포를 보여, 단지 시의 길이가 길거나 짧은 경우에 상관없이 다양한 형태적 실험을 시도한 것으로 추측할 수 있다. 특히 이런 실험성은, 필자가 일련의 연관 단위를 이루는 시들을 분류하기 위해 시인 자신의 여러 언급으로부터 차용하여 변용한 <연작시, 변주시, 악장시>13)라는 시유형의 경우 더욱 두드러진다. 용어의 미흡함을 무릅쓰고 우선 결론부터 말하자면 이 역시 <26.7—13.3—30.0>%의 양상을 보이는 바, 작은 단형시(‘단시’)들을 연작으로 묶고 중·장형의 시들은 변주 내지 악장, 정확히는 악장시적 형식을 통해 본격적으로 제시하고 있다.

9) <장형, 중형, 단형>의 개념으로 대체해도 무방하나 용어의 통일을 위해 그대로 사용.  
 10) 산문시의 경우는 시각적 효과상 시집의 한 면, 즉 약 21행이 아니라 15행 정도를 기준으로 적용.  
 11) Harold Bloom, *Poetry and Repression*(New Haven: Yale Univ. Press, 1976), p. 2.  
 12) 拙稿, 『黃東奎의 詩와 詩論의 관련 양상』, 『한국현대문학과 종교』(한국현대문학회 동계학술발표회, 2006. 1. 6, 서울대)에서는 각 시편마다의 형태적 특성을 밝혔으나 본고에서는 지면관계상 작품별 명시를 생략하고 시집별 통계만 제시.  
 13) 황동규, 『자전적 에세이2: 창고(倉庫)가 없는 삶』, 하우백(편), 앞의 책(1998), 39쪽.

고전음악이 내 삶과 문학에 미치는 영향은 크다. 초기에는 리듬의 변화를 위해 작품을 음악의 악장들처럼 번호를 매겨 나누기도 했고, 최근에는 작품 이름을 그대로 등장시키기도 했다.…음악의 영향은 악장 훔내나 곡 이름 등장에 그치지 않는다.<sup>14)</sup>

일반적으로 잘 알려진 ‘연작시’ 외에, 특히 음악에 심취하여 많은 영향<sup>15)</sup>을 받은 바 있는 시인의 음악적 발상이 변주(變奏 variation) 및 악장(樂章 movement)의 개념을 시에 적용시켜 얻은 것이 바로 ‘변주시’와 ‘악장시’인데, 본고에서는 다음과 같은 시적 형태 혹은 구조를 지칭하는 명칭으로 이를 사용하고자 한다. 즉 ‘연작시’가 하나의 시제목 뒤에 「小曲1」, 「小曲2」, …와 같이 숫자를 붙여가며 발전시킨 형태라면, ‘변주시’는 「겨울 노래」라는 큰 제목 아래 다시 <미소>·<불> 등의 작은 시편들로 나뉘어 주제가 변주되는 경우를 가리키고, ‘악장시’는 「기도」라는 큰 제목 속에 단지 <1>, <2>, <3>식으로 숫자로만 표시된, 연보다 더 큰 개념의 부속시들을 거느리는 형태로 설정한다. 그러면 「엽서」나 그의 데뷔시인 「시월」도 바로 이 악장시에 해당하며, 시 「어떤 개인 날은 변주시이다. 이처럼 초보시인은 첫 시집에서 아직은 어설프지만 시의 다양한 길이와 호흡, 그리고 그 결합과 분리를 시도하며 의욕적으로 시 창작의 길에 들어선다.

제2시집도 문제적이다. “내 문학이 앞날에 계속 의미를 갖는다면, 상당한 부분이 「비가」와의 싸움에서 얻어진 것”이라 할 정도로 시인에게 중요 고비였고 동시에 괴물처럼 지긋지긋한 존재이기 때문이다. 시를 고치는 문제에 있어 「비가 제1가」는 약간, 나머지는 수차례에 걸친 손질과 퇴고로도 아직 흡족하지 않다고 시인은 고백한다.<sup>16)</sup> 그 이유는 무엇인가. 황동규 문학의 시금석적 성격을 띠는 이 시집은 그러므로 좀 더 깊게 들여다 볼 필요가 있다.

시 한 편을 완성할 때 형태를 부여하려는 힘과 그 형태를 받아들이지 않으려는 힘 사이에 팽팽한 싸움이 일어난다.…계속적인 형태 불인정 욕구가 이길 경우, 시는 超越詩가 되어 마음 상공으로 사라진다. 시는 웃는다.<sup>17)</sup>

14) 손용석, 「나는 왜 문학을 하는가」 68. 시인 황동규, 《한국일보》, 2003년 7월 24일, 21면.

15) 황동규, 『젓은 손으로 돌아보라』(문학동네, 2001), 207, 224쪽.

16) 황동규, 「비가」, 『나의 시의 빛과 그늘』(중앙일보사, 1994), 96쪽.

『비가』에 접어들어 눈에 띄는 변화는 산문시의 소멸이다. 1시집에서 산문시와 혼성시를 합해 절반을 상회할 정도로 의욕적으로 선보였던 산문적 호흡은 완전히 사라지며, 이 현상이 5시집 직전까지 이어진다. 1시집에서의 산문시가 대부분 단시형이고 혼성시 대다수가 이 산문형 단시와 운문의 단시를 합하여 구조화한 것이었음을 감안하면 까다로운 호흡과 리듬의 산문시를 장황하게 끌고 나간다는 것이 힘에 부치는 일이 아니었을까 여겨진다.<sup>18)</sup>

물론 산문과 산문시를 바로 동일시할 수는 없지만, 산문 탄생의 진정한 아름다움은 시의 탄생처럼 조바심을 일으키지 않는다는 데 있다고 생각한 그로서는, 초기에 산문시를 형태나 언어적 긴장이라는 측면에서의 자유로움으로 파악했을 것이라고 추측해 볼 수 있다. 하지만 그는 곧 산문시가 자유시보다도 더 강한 내적 리듬을 필요로 함을 깨닫는다. 형태가 산문인 만큼 시의 내적인 리듬이 더욱 중요한 관건이 되기 때문이다.<sup>19)</sup> 그러므로 최초로 그토록 왕성했던 산문시의 전면적 감소 현상은 그가 아직 제대로의 내적인 리듬을 충분히 감당할 수 없는 신인시인으로서의 한계를 노정했던 것으로 파악가능하다.

2시집	『비가』(1965)	단시	중시	장시	연작시	변주시	약장시	산문시	혼성시
	총 21 편	8	3	10	15	0	1	0	0

한편 상징주의시와의 관계면에서도 사정은 애매하다. 『비가』가 군복무 시절의 작품이면서도 군대에 대한 언급이 제한되어 있다거나, 프랑스 상징주의 시인들을 지지했던<sup>20)</sup> 그가 “좋은 시란 경험 현장에서 당장 태어나는 것이 아니라 후에 상상력과의 반응 속에서 새로 태어나는, 또는 재창조되는, 작품이라는 낭만주의적인, 상징주의적인, 혹은 릴케적인, 주장에 동조하여 그에 맞는 작업을 한 것”<sup>21)</sup> 같다는 모호한 술회를 한 점, 또 “『비가』는 당시 나에게 다가온 허무주의와 싸운 기록이기도 하지만, 동시에 나의, 한 인간의 영혼의 상태를 보여주려 한 시도”로서 자신

17) 황동규, 『시는 웃는다, 앞의 책(2001), 235쪽.  
 18) 황동규, 『책머리에』, 위의 책, 5-6쪽.  
 19) 황동규, 『시의 소리』, 앞의 책(1984), 343쪽.  
 20) 황동규, 『내가 만난 시인들』, 앞의 책(2001), 248쪽.  
 21) 황동규, 『비가』, 앞의 책(1994), 99쪽.

도 모르게 이루어던 상징주의 시인 바, 우리나라에서 최초로 본격 시도된 상징주의 시였는지도 모르겠다는 생각까지 서슴없이 밝히면서 그 제목도 릴케에서 비롯되었음을 암시하는데, 정작 이 시기 그의 시에서는 상징주의시의 주요 품목<sup>22)</sup> 중 하나인 산문시가 자취를 감추기 때문이다. 물론 산문시가 상징주의의 필수 요건은 아니라 하더라도 산문이 ‘음(音)’에 관심을 가지고 있는 작가의 입장에서 그다지 만족스럽지 못한 것이듯<sup>23)</sup> 산문시(prose poem) 역시 그러한 공리의 지배를 받기 쉬움은 금세 짐작할 수 있다.

산문시만 증발한 것이 아니라 악장시 <네 개의 황혼> 하나를 제외하고는 악장시나 변주시마저도 사라진다. 대신에 15편이나 되는 연작시의 전성시대가 펼쳐진다. 직전 시집(=30편)에 비해 『비가』의 전체 편수(=21편)는 줄면서도 오히려 더 많은 수의 연작시가 등장한다든지, 13편이나 되는 <비가>연작(서시, 1~12)이 시집의 서두에서부터 포진해 비극적 전망의 분위기를 더욱 강조한다는 사실이 중요하게 부각되어야 한다. 고정된 ‘작품’이 아니라 생생한 ‘텍스트’를 분석하는 일은 이런 독서현장의 실제적 상황까지도 고려할 필요가 있다.

시인은 까다로운 내재율의 산문시와 변주시·악장시·혼성시 등 구조적 중층구조의 난맥상을 과감히 떨쳐버리는 대신 정통 서정시의 운문적 완성에 매진한다. 시가 길어지고 전체의 절반에 육박하는 장시 10편이 태어나는 계기는 이렇게 확보된다. 악장시로 편성되며 길어진 <네 개의 황혼> 말고는 모두 비극적 황홀을 노래한 슬픔의 노래다. 그만큼 시인에게는 중요한 작업이자 작품들인 셈이다. 그런데 그것들이 고쳐도 고쳐도 마음에 들지 않는 이유는 도대체 어디에 있는가? 그것은 이들이 제목만 ‘슬픈 노래’가 아니라 문자 그대로 ‘노래’ 즉 ‘음악’이기 때문이다. 시가 지닌 틀이나 언어의 리듬 때문에 그리고 음색이나 울림 때문에 시인이 가장 정확한 낱말이라고 생각한 것을 버리게 되는 수가 많음을 지적하면서, ‘언어의 절제’를 통한 언어적 긴장의 추구를 그는 강조하였다.<sup>24)</sup> 단어만이 아니라 때로는 보편적인 문법까지도 파괴하거나 초월하게 되는데 이를 통해 언어와 언어 사이에 더 깊은 관계를 주는 힘(tension)이 확보된다고 보았던 것이다.

22) 이상섭, 『문학비평용어사전』(민음사, 1990, 10판), 126쪽.

23) 김윤식, 『문학비평용어사전』(일지사, 1976), 147쪽.

24) 황동규, 「시의 소리」, 앞의 책(1984), 325쪽.

소년 시절 작곡가가 되고 싶었던, 하루라도 음악을 듣지 않으면 불안했을 뿐만 아니라 글 한 줄 써지지 않는다는 그는 “내 시의 형식이나 리듬에 음악 영향이 컸을 것”이라며, 메타포 등 기본적인 문학의 장치와 더불어 시의 음악적 특징을 중시했다.<sup>25)</sup> 리듬, 소리와 소리 사이의 울림, 음성·양성모음의 조화나 대비가 주는 미묘한 효과, 반복 등 인간의 절제된 언어로서의 글이 지니는, 논리적 내용이나 산문적 의미를 넘어선 황홀 혹은 감동에 주목하면서 이를 ‘넓은 의미의 <음악>’이라고 불렀다. “모차르트의 협주곡이나 베토벤의 현악사중주에서 우리는 어떤 산문적인 혹은 논리적인 의미를 끄집어 낼 수 있단 말인가? 이들의 아름다움을 환치시킬 수 있는 어떤 언어의 집합을 모을 수 있단 말인가? 논리적 해설을 시도하면 할수록 절망이 올 뿐”이라며 심지어는 미술에서조차 언어로 환치될 수 없는 부분을 “음악적”이라고 부르고 이중섭의 그림이 지닌 공간을 시적 혹은 음악적이라는 감탄사로 풀어낸다.<sup>26)</sup> 모든 예술이 음악의 상태를 지향한다는 쇼펜하우어의 명제에 그가 집착한 사실도 그가 음악 자체는 물론 시의 음악성에 몹시 치중하고 있음을 짐작케 하는 대목이다.

지금까지 정열/겨울노래들을 읽어온 사람들은 그 시들에 음악과 관련된 제목이나 암시가 많고, 한 작품을 소나타처럼 몇 개의 마당으로 나누고 각 마디에 각각 다른 속도를 부여하고 있는 사실에 눈길이 갔을 것이다.<sup>27)</sup>

그는 언어의 리듬이나 울림을 위해 가장 정확한 단어를 포기하는 경우가 있으며 때로 보편적인 문법까지도 파괴하는 경우가 생기는데 “이점이 시를 문학의 모든 장르 가운데서 가장 자유로운 것으로 만들며 동시에 가장 속박이 많은” 원인을 이룬다고 본다. 시를 접하면 산문을 읽을 때와는 다른, 좀 더 집중된 언어의 일군을 맞을 마음의 준비상태를 발견하게 되는데, 이 본능적 긴장이야말로 ‘리듬’을 맞을 준비라고 하면서 그는 이를 ‘호흡’ 혹은 ‘구령’에 비유한다. 아기들이 노래를 배울 때 가사보다는 가락을, 가락보다는 박자를 먼저 익히듯 박자는 그렇게 원초적인 것이며, 그에게 있어 시란 언어(=의미)보다 먼저 소리로, 리듬으로 다가오는 것이다.

25) 황동규, 『知音의 세계』, 앞의 책(2001), 207, 224쪽.

26) 황동규, 앞의 책, 323쪽.

27) 황동규, 『겨울노래』에서 ‘슬픈노래’로, 앞의 책(1994), 79쪽.

그런데 리듬 때문에 언어가 제약을 받기도 하지만 오히려 그 제약 때문에 언어 (=시)가 더 단련되기도 한다. 시적 리듬이 언어가 지닌 뜻과 완전히 분리된 것이라고 보지 않고, 특히 정형의 율격과 리듬을 서로 구별하면서, 그는 우리 시의 정형 기준을 음절(=글자수)로 보고 오늘날 한국에서는 정형시보다 자유시와 산문시가 현대시형의 중추를 이루며 그 리듬의 핵심은 내재율(=호흡)이라고 파악한다.<sup>28)</sup> 하지만 의식적으로든 무의식적으로든 그가 이 무렵 상징주의 시와의 친연성에 귀 기울인 적이 있다면 “명백한 의미보다도 풍부한 암시성을 갖는 시”<sup>29)</sup>를 위해 산문시를 버리고 베를레즈(—시의 음악성, 음악성에 의한 암시성)나 말라르메(—‘언어를 음악의 보표처럼 사용하기’)의 세계,<sup>30)</sup> 즉 소리와 음악, 리듬의 시론으로 선회하였다고 보는 것은 자연스럽다. 여건상 별도의 논의로 밝혀야 하겠지만, 그리고 시에서의 ‘음악성’과 예술 장르로서의 ‘음악’이 비록 서로 구별되는 것이기는 해도, 음악에서의 소품(곡) 양식을 그대로 가져온 <小曲>연작들, 그저 제목을 차용하거나 주제연상의 근원을 음악작품에 둔 <어떤 개인 날>, <이것은 괴로움인가 기쁨인가> 등<sup>31)</sup>과 그 자체가 음악의 한 양식인 ‘노래’를 제목으로 내세운 <겨울 노래>, <겨울 밤노래> 등은 이런 맥락에서 그의 음악적 친연성과 더불어 검토할 대상들이다. 주제 및 소재 차원에서의 음악적 관련성, 악곡의 형식을 시형태 구성 원리로 적용한 악장시, 변주시 등은 더 말할 나위가 없다.

이후로도 이러한 ‘음악시론’의 근거는 계속 발휘되어 5시집의 <계엄령 속의 눈>에서는 단문이 중첩되는 스타카토의 리듬으로 화자의 마음 상태를 보여준다.<sup>32)</sup> 논리로 강조를 수행하는 산문의 경우 반복은 회피의 대상이지만, 시는 속성상 반복을 통한 강조 및 주술적 효과<sup>33)</sup>와 더불어 훌륭한 음악적 효과까지도 자아낸다. 그가 김수영의 <풀>을 예로 들어 ‘눕는’ 것과 ‘일어서는’ 것, ‘운다’와 ‘웃는다’가 마침내는 하나로 보이게 되는 비밀스러운 길을 열어 보였듯<sup>34)</sup> 논리를 초월하여

28) 황동규, 「시의 소리」, 앞의 책(1984), 325~338쪽

29) M. H. Abrams(저)/최상규(역), 『문학용어사전』(대방출판사, 1985), 308쪽.

30) 이상섭, 앞의 책, 133~134쪽.

31) 황동규, 「겨울노래」에서 ‘슬픈노래’로, 앞의 책(1994), 74~81쪽.

32) 황동규, 「계엄령 속의 눈」, 앞의 책(1994), 165쪽.

33) 황동규, 「시의 소리」, 앞의 책(1984), 351쪽.

34) 황동규, 위의 책, 353쪽.

모순마저 화해시키는 힘을 우리가 시에서 발견하게 되는 것은 이러한 원초적 음악성이 시의 한 축을 지지하고 있기 때문이다.

#### IV. 시의 가벼움과 확산/집중 — ‘탈’이론과 연작시론

이미 살폈듯 시집 『비가』에서 전체의 비중은 거의 전적으로 <비가> 연작에 놓이는데 산문시의 유장한 길이와 부피를 포기한 대신 단형이 아닌 중·장형의 긴 시형에 긴밀한 호흡을 실음으로써 돌파구를 찾으려는 전략이 돋보인다. 특히 장시에 연작시의 관계망까지 덧씌워 <비가>는 더 깊은 울림을 획득하게 된다. 그런데 연작시란 특정한 ‘탈’에 의한 일관된 하나의 목소리로 연이어 노래하는 것이다. 일련의 시편 혹은 시집을 총괄하는 하나의 ‘탈’이 설정되면 그 탈의 일관성으로 해서 시집 혹은 관련 시편 전체가 하나의 연작시로 보이게까지 되는데,<sup>35)</sup> 이처럼 일군의 연작시의 근거에는 ‘탈’이론의 논리적 뒷받침이 작용한다. 이 시기 황동규에게 새로운 무엇이 서서히 준비되고 있음을 감지하게 된다.

3시집	『태평가』(1968)	단시	중시	장시	연작시	변주시	악장시	산문시	혼성시
	총 46 편	37	7	2	14	3	5	0	0

우선 중·장시가 대폭 감소하고 무려 37편의 단시를 쏟아낸다. 비율상으로도 80.4%라는 경이적 수치인 바, 직전 시집의 38.1%에 비하면 큰 변모양상이다. 이렇게 그는 『비가』의 상징세계를 거쳐 『태평가』의 (풍자가 있는) 알레고리의 세계로 진입한다.<sup>36)</sup> 이전의 초논리의 모순명제<sup>37)</sup>에 의한 비극적 비유의 시세계가 한결 다양해지면서 이제 깊이보다는 풍자적 알레고리와 반어가 펼치는 넓이의 장을 조망하게 된다.

이런 시세계의 확산은 다양한 소단위의 연작시 및 변주시와 악장시를 통해 가능해지는데, 여기서 시적 화자로 등장, 중요한 역할(role)을 맡는 것이 바로 작중화

35) 황동규, 「탈의 완성과 해체」, 앞의 책(1984), 400쪽.  
 36) 황동규, 「비가」, 앞의 책(1994), 97, 118, 154, 182쪽.  
 37) 황동규, 「시월과 그 언저리」, 위의 책, 25쪽; 김정웅, 「불 담은 얼음같은 시인: 황동규」, 《문학정신》, 1986년 11월호.

자인 이순신, 전봉준, 이종섭 등의 ‘탈’ 혹은 ‘가면’<sup>38)</sup>들이다. 그는 “20세기가 시인들에게 강요한 것 가운데 하나는 ‘탈’이다. 시인과 독자 사이의 감수성 차이가 극도로 넓어지는 시대에 이해의 뒷받침이 될 약속 역할을 탈이 담당”해 주었다며 탁월한 탈의 예로서 소월의 恨, 미당의 관능과 정열의 보헤미안 탈, 지용의 탐미주의자, 청마의 의지의 인간 등을, 그리고 탈을 쓰지 않은 시인의 예로 김광섭, 김수영 등을 예로 제시한다.<sup>39)</sup>

일반적으로 작가가 작품을 쓸 때 실제 작가의 개성 즉 자신과는 달리 가면을 쓰거나 어조를 변조하게 되는데 독자에 대해 특정한 태도를 표현하는 하나의 ‘발언자’를 내세운다. 이는 그냥 ‘마스크’ 혹은 고전시대 연극배우들의 가면을 뜻하는 라틴어 ‘Persona’로 불리기도 하며 이것이 없다면 시나 소설은 그저 복잡한 말놀이 불과하나 이 설정 덕분에 독자들은 무제한의 상상적 참여에 동의하게 된다.<sup>40)</sup> 물론 이러한 시적 논리의 근원은 엘리엇의 진술 “예술가가 보다 완벽하면 완벽할수록 ‘작품을 창조해내는 정신’과 ‘고뇌하는 인간’ 사이의 격리가 보다 완벽하게 이루어진다”에 닿는데<sup>41)</sup> 이 엘리엇과 황동규의 관련은 주지하는 바이다.

하지만 ‘탈’ 즉 ‘화자와 시인의 질적 거리’는 시인에게 자유를 주는 대신 시인의 실제적 삶이 지나는 윤리 문제에 소홀하기 쉽다는 함정을 동시에 내포한다.<sup>42)</sup> 탈의 시인이 탈을 벗고 시를 쓸 때, 다시 문제되는 것은 그 시인이 지닌 생관(生觀)인 것이다. 그는 5시집에서도 이 <탈>이미지<sup>43)</sup>의 적극적 등장이 돋보이는 시 <정감록 주제에 의한 다섯 개의 변주>에서 ‘사고(事故)’라는 의미의 ‘탈(trouble)’과 ‘가면’이라는 동음이의어를 이용한 다중의미의 ‘탈(mask)’을 중첩시켜 교묘하게 이중적으로 사용하는 테크닉을 과시한다.

4시집	『열하일기』(1972)	단시	중시	장시	연작시	변주시	약장시	산문시	혼성시
	총 30 편	23	4	3	20	0	3	0	0

38) M. H. Abrams, 앞의 책, 157쪽.  
 39) 황동규, 앞의 책(1984), 367~368, 397쪽.  
 40) M. H. Abrams, 앞의 책, 204~208쪽.  
 41) 김윤식, 앞의 책(1976), 243~244쪽.  
 42) 황동규, 『탈의 완성과 해체』, 앞의 책(1984), 398쪽.  
 43) 김병익, 『사랑의 변증과 지성』, 하우백(편), 앞의 책(1998), 85쪽.

전 시집에 이어 단시의 비중이 여전한 가운데 다시 연작시의 약진이 두드러진다. 이러한 시리즈 시편 혹은 시집을 총괄하는 하나의 탈은 그 탈의 일관성으로 해서 시집 전체가 하나의 연작시로 보이게까지 된다. 앞 시집에서 1~3, 1~5편제 구성의 작은 소규모 연작들이 다양한 스펙트럼으로 시집의 분위기를 다채롭게 하였다면, 그리고 더 앞의 <비가> 연작들이 하나의 단성적 목소리를 집중적으로 들려주었다면, 4시집에서는 1밖에 없는 결여된 형태로서의 미흡한 연작시 <꽃 1><sup>44)</sup> 중·소단위 연작으로서의 <논>(1~3), <허균>(1~4), <아이오와 일기>(1~3) 시리즈, 그리고 대단위 구성으로 이루어진 <열하일기>(1~10) 들이 집단적으로 어우러지는 일대 연작시의 장관을 펼친다.

5시집 『나는 바퀴~』(1978)	단시	중시	장시	연작시	변주시	악장시	산문시	혼성시
총 48 편	29	13	6	3	4	2	4	5

그런데 시의 ‘내용’적 차원에서 앞 시집들과 동궐에 놓이는 5시집은 시의 형식적 수준에서만 보면 다소 이질적이어서 세심한 판별을 요한다. 단형의 시형식을 통한 가벼운 몸놀림을 ‘탈’ 이미지를 내세워 확산시킨 연작시의 제작방식이 겨우 사랑노래 단 3편으로 감소할 뿐만 아니라, 다시 중·장시의 증가, 악장시·변주시는 물론 심지어는 산문시와 혼성시까지도 재집결하는 기현상을 보이는 것이다. 의욕적으로 시작(詩作)에 입문했던 1시집의 난맥상에 조금 못 미치는 ‘골고루 현상’의 재등장, 이 갑작스런 다양화 시도의 기저에 대한 궁금증이 이제 이해의 관건이다.

바로 그 무렵(1973·4년경)이 지금도 내가 아끼는 세 편의 <조그만 사랑노래>시리즈가 씌어진 때이다. 직장과 시 쓰는 일에 차차 익숙해지고 삶이 기계적으로 움직이기 시작하는...위기 때였다. 이 시기를 제대로 넘기지 못하면 시는 쓰러지고 시인만 남는다...나는 위기감 속에서 내 시세계를 다시 살피기 시작했고, 내 시의 출발점 자체를 재점검했던 것이다.<sup>45)</sup>(밑줄, 괄호 : 필자)

그는 자기반성의 결과 사랑노래의 전통을 찾아낸다. 지난날 잃어버린 사랑의 추

44) <꽃2>는 나중의 제6시집 『악어를 조심하라고?』(문학과지성, 1986)에 나타난다.

45) 황동규, 「<즐거운 편지>의 열개」, 앞의 책(1994), 36쪽.

억들이 되살아나 3편의 <조그만 사랑노래>를 완성하였던 것이다. 그러나 모두 이루지 못한 사랑노래들이다. 70년대 중반의 시대적 상황도 문체이거니와 진짜 사랑을 위해서는 ‘사랑은 아무 것도 아니기’라는 인간적 거듭남의 단계가 일종의 통과의례처럼 가로놓인다. 그것은 역동적 상상력에의 목마름이었고 마침내 후속시집 하나를 건너 7시집과 8시집에 이르면 <비린 사랑 노래>1~6과 <더 비린 사랑 노래>1~6, <더욱더 비린 사랑 노래>1~6 등을 낳도록 예비한다. 겨우 3편의 외로운 사랑노래 연작시<sup>46)</sup>가 도합 21편의 우렁찬 사랑합창으로 확산, 거듭나게 된 것이다. 이 거듭남이 다음 단계의 또 다른 중요 국면으로 이어지는 풍경을 우리는 (사랑노래가 건너뛴) 6시집에서 확인하게 된다.

## V. 정신의 가벼움과 변화의 문법 — 극서정시와 여행시론

그의 청년 시절은 자칭 ‘절대예술의 시대’여서 회화나 조각, 심지어는 음악에서도 극적인 이야기들을 지닌 경우(표제음악, 오페라 등)는 별로 거들떠보지 않았다고 그는 술회한다.<sup>47)</sup> 그러던 그가 일상적 소재를 시의 문맥에 도입한다. 소설적 이야기까지는 아니라 하더라도 자칭 ‘극서정시’(drama lyric)의 특색은 바로 일상사의 진술인데, 변주를 위해 인용부호, 물음표, 괄호, 느낌표 등 온갖 부호<sup>48)</sup>의 적극적 활용<sup>49)</sup>과 직접화법의 대화체마저도 동원된다.

서정시만으로는 양이 차지 않는다. 노래와 더불어 삶의 이야기도 적고 싶다.  
호흡 조절만이 아닌 숨소리가 들리는 시를 쓰고 싶다...건방진...시를 쓰고 싶다...극(劇)의 구조를 지니고 싶다. 예술이란 다름아닌 삶을 극으로 바꾸는 장치...극화(劇化) 즉 인간화시켜서 삶에 되돌려주는 장치일 것이다.<sup>50)</sup>

46) 이상섭, 앞의 책(1990, 10판), 282쪽.

47) 황동규, 『음악과 나』, 앞의 책(2001), 205쪽.

48) 황동규/하응백, 『대담: 거듭남을 찾아서』, 하응백(편), 앞의 책(1998), 27쪽.

49) 정효구, 『황동규 시의 연극성』, 하응백(편), 위앞의 책, 205, 212, 214쪽.

50) 제6시집의 책 뒤 표지 4면에 있는 <시인의 산문>.

그가 스스로 ‘극서정시’라고 명명<sup>51)</sup>한 시적 실험은 5시집 이후 80년대에 들어 두드러지지만, 그 단초는 데뷔시 <시월>이나 1974년의 글 「시의 소리」 등에서 이미 비롯된다. ‘구도’(構圖 composition)와는 구별되는 다른 개념으로서 동적인 평형관계로 요약가능한 ‘빛는 힘’의 특성이야말로 쇼펜하우어가 말했듯 “모든 예술은 음악의 상태를 지향한다”고 할 때의 그것이며, 차라리 ‘극화(劇化)’라는 의미로 이해할 수 있다고 내세운다.<sup>52)</sup> 78년 봄(4, 5, 6월)의 시 월평<sup>53)</sup>에서 ‘이야기를 담은 시’와 ‘마음 상태의 시’로 나누어 설명하면서 그 자신이 ‘이야기시’에 대한 관심을 드러낸다.

서정에 현장성인 연극적, 사실적 요소를 집어넣은 것이 선생님이 말하는 극서정시라고 했습니다. 그냥 극시라고 하면 될 텐데, 왜 그렇게 서정을 강조합니까? 서양에 극시가 있어요...그러니 혼동을 일으키지 않도록 서정이라는 말을 집어넣은 것입니다.<sup>54)</sup>

그는 일찍이 소설이나 극이 분화되지 않은 상태로서의 원시적·포괄적 원형시(原型詩)로부터 언어의 절제를 통한 체험의 극화<sup>55)</sup>로서의 시를 주목했다. 연극을 보며 관객은 제시된 문체에 대한 해명에의 기대감에 부풀게 되는데, 일반적으로 연극이 사람을 몇 시간씩 붙잡아 두는 힘은 바로 이것에 다름 아니라고 그는 말한다.<sup>56)</sup>

시가 자아의...변화를 구체적인 체험 속에서 연출해야 한다는 생각을 하게 되

51) 『악어를 조심하라고?』(문학과지성, 1986)에서는 ‘극의 구조를 가지고 싶다,’ ‘극화 즉 인간화’ 등의 언급 정도가 보이다가 선집 『건달 수 없이 가벼운 존재들』(문학과비평, 1988)의 ‘시인의 말’에 이르면 마침내 ‘극서정시’라는 용어가 황동규 스스로의 명명으로 등장.

52) 황동규, 「시의 소리」, 앞의 책(1984), 324쪽; 황동규, 「음악이 있는 삶」, 앞의 책(2001), 188쪽.

53) 황동규, 「78년 봄의 시」, 『겨울 노래』(지식산업사, 1979), 266~269쪽.

54) 이경철·윤석진, 「늘 다른 나를 꿈꾸는 지성과 시인, 황동규」, 《월간중앙》 2004년 4월호.

55) [1] 극적 시(the dramatic poetry)

[2] 극적 서정시(the dramatic lyric)

[3] 극적 구조(the dramatic structure)

[4] 극적 자질(the dramatic propriety)

[5] 극적 아이러니(the dramatic irony)

[6] 극적 독백(the dramatic monologue)

[7] 극적 요소(the dramatic element) 등에 공통적으로 쓰이는 수식어 ‘극적(the dramatic)’이란 용어는 극 장르에만 한정되는 개념이 아니며, 특히 [1], [3], [5] 등은 극 장르와 비극 장르에 두루 쓰이는 개념이다. 한채영, 「시의 극적 화법 연구」, 부산대 석사논문(1985), 11쪽; 강웅순, 「황동규 시 연구」, 경원대 박사논문(2004), 91쪽에서 재인용.

56) 황동규, 「시의 소리」, 앞의 책(1984), 321~325쪽.

었고, 자연스레 「극(劇)서정시」 이론이 탄생하게 되었다. … 감정을 토로하거나 아름다운 정경을 그리는 시 대신, 시 속에서 무슨 의미 있는 일이 일어나 시적 자아에 존재론적인 변화를 일으키는 그런 시…57)

그는 이렇게 ‘극서정시’를 시작의 경향으로 내세우게 된다. 그런 맥락에서 7부작 <죽음의 골을 찾아서>(11시집)를 14년간 한 주제에 매달렸던 역작 <풍장> 보다 한 발 더 나아간 대표작으로 꼽기까지 하였던 것이다. 하지만 우선은 6시집부터 살펴보자.

6시집	『악어를 조심~』(1986)	단시	중시	장시	연작시	변주시	악장시	산문시	혼성시
	총31편(풍장1~16제외)	22	3	6	6	3	1	0	0

<풍장> 제1부(1~16)가 시집 중간에 연작시로 묶여 제시되면서 시집을 앞뒤로 양분하지만, 이를 제외하고 보면 이 시집에서는 단형시가 증가하고 중형시는 감소하는 반면 장형시의 중요도가 높아진다. 특히 동명의 타이틀시 <악어를 조심하라 고?>는 8면에 걸쳐 3개의 마당으로 구성된 ‘악장시’이자 번호마다 소제목까지 부기된 ‘변주시’에 모두 해당된다.

황동규의 ‘극서정시’란 시에 어떤 상황이 제시되고 시적 자아가 그것을 통과 함으로써 내적 변화를 경험하게 되는 시적 짜임새를 말한다. 시가 내밀한 드라마를 갖는다는 것…시간은 서정시의 세계에서는 정지되어 있다. 서정시의 세계 안에 서사의 구조가 없고 다만 과거를 농축하고 미래를 선취한 ‘영원한 현재’만이 숨쉬고 있다…58)

<극서정시>는 이론상 일상사의 진술, 이야기, 대화체, 극화·인간화, ‘거듭남’의 양식, 화자의 질적 변화 체험, 극의 구조, 구성과 내용의 유기적 연관성, 시·공간의 병치 등 다양한 요건을 구비한다. 그런데 이는 명시적 기준을 세워 구분할 수 있는 성질의 것이 아니므로 외적·정량적 차원으로 치환하여 통계화하기가 곤란하다. 결국 극서정시 양식은 외형적인 요소만 가지고 판별할 수 있는 고정적 양식이 아니라 내적·정성적 분석과 판별이 관건인 것이다. 그의 새로운 형식이자 내

57) 황동규, 「나의 삶과 문학」, 앞의 책(2001), 194~195쪽.

58) 이광호, 「시간 밖으로의 한 순간」, 하응백(편), 앞의 책(1998), 267쪽.

용인 극서정시는 그렇게 그의 시쓰기 전략, 즉 ‘방식’이자 ‘주제’이지 굳은 상태로 제시되는 고정된 틀(형태)이기를 거부한다. 문학은 다른 학문처럼 우리를 직접 가르쳐 어떤 사실에 대한 지식을 주는 것이 아니라 인간의 진실, 인간 변화의 순간을 포착해내 진리를 드러내 깨닫게 하는 정직한 구조물이라 할 수 있으며 ‘시’야말로 “인간이 변하는 순간을, 초점으로 만들어, ‘극(劇)’적으로 보여주는”<sup>59)</sup> 대표적인 예술이기 때문이다. 그만큼 시의 내용과 형식, 특히 상상력의 전개 방식은 면밀히 검토하여 적용해야 한다.<sup>60)</sup>

이렇듯 6시집에서는 산문시 및 혼성시가 다시 사라지고 작가의 독특한 시법인 극서정시의 실험이 두드러지게 나타난다. 하지만 극서정시란 이 시기에만 고유한 것이 아니고 어쩌면 초기로부터 후기에 이르는 전시기에 걸쳐 작동하는 일종의 기본 원리वाद 같은 것이어서 이 시기의 또 다른 특징으로 그의 ‘여행백’과 ‘여행시론’을 들 수 있지 않을까 한다.

7시집	『물운대행』(1991)	단시	중시	장시	연작시	변주시	악장시	산문시	혼성시
	총54편(풍장17~34제외)	41	6	7	19	1	7	0	0

오랜만에 7편의 악장시들이 대거 출현한다.<sup>61)</sup> 그 대부분은 속성상 중요한 가치를 지니는 시편들인데, 9면에 걸친 장시 <다산초당>과 8면짜리 <브롱스 가는 길> 그리고 10면짜리 초(超)장시 <견딜 수 없이 가벼운 존재들>이 주목할 만하다. 극서정 시편들인 이들 악장시의 ‘악장’(movement)은 어쩌 보면 연극의 ‘막’(幕, act)과 유사한 개념으로 그의 극서정시가 음악시론의 궁극적 변주의 한 형태임을 짐작케 한다.

그런데 무거운 외형의 산문시는 하나 없고 그저 가볍게 떠돌아다니는 여행의 과정이 초기시 속 여행의 분위기와는 사뭇 무게를 달리한다. 그런 와중에 중간 규모의 연작시들이 나타나는데 장시는 하나도 없이 단 3편만이 중시의 규모를 가질 뿐, 거개가 단시의 연속적 중첩으로 구성되어 산뜻하다. 연작의 파노라마 혹은 계기적 장면의 집약은 일견 여행의 구조와 다르지 않다. 이렇게 계속적인 단시화 경

59) 황동규, 「인간 깊이 보기」, 앞의 책(2001), 200쪽.  
 60) 본고에서 극서정시만을 따로 통계처리하지 않은 것도 이런 이유에서이다. 이는 좀 더 자세한 후속 연구가 필요한 사항이며 이번 논의의 한계를 넘어선다.  
 61) 첫시집의 9편 이후 실로 오랜만에 대거 출현한 7시집의 악장시 유형은 다음의 8시집에서 8편, (연작시 모음인 제9시집을 건넌) 10시집에서 6편, 다시 11시집에서 5편씩 등장.

향의 경쾌한 시편들이 여행시의 절정을 구가하며 한편으로는 극서정시의 미학을 성공적으로 구체화한다. 결국 그는 7시집에서 또 한번의 변신을 보여준다. 이 변신은 세상사는 일이 무거울수록 가볍게 살아가려는 ‘자재(自在)의 정신’에 가 닿는다. 이제 8시집을 보자.

8시집	『미시령 큰바람』(1993)	단시	중시	장시	연작시	변주시	약장시	산문시	혼성시
	총47편(풍장35~52제외)	37	4	6	12	1	8	0	1

여전히 단시강세현상을 보이고 풍장 3부의 18편마저 포함시킨다면 그 추세는 더욱 가파르다. 시인이 소중히 여기는 사랑노래 연작시와 8편이나 되는 약장시 역시 분포한다. 같은 여행시편들이고 출간의 시차도 2년밖에 되지 않으며, 물론대나 미시령이 모두 강원도 소속이듯 이번 시집은 전 시집과의 유사성이 도드라진다. 단 1편의 혼성시 <물운대는 왜 정선에 있었는가?>가 유일하게 부분적으로 두 연의 산문시적 형태를 거느리고 있다는 점, 그리고 제목이 물운대에 대한 시편이면서 『물운대행』이 아니라 시집 『미시령 큰바람』에 실렸다는 점이 특이하며, 7개의 약장으로 구성된 <李白 주제에 의한 일곱 개의 변주곡>이 숫자로만 된 약장시인지 또는 제목처럼 소재목이 무화된 변주시에 해당하는지 정도가 논란의 여지가 있을 뿐이다.

이렇게 중·후기시는 여행을 통해 얻은 계기와 탄력에 기댄 바 크다. 그저 단순한 관광이나 유람이 아닌 체험의 확장이자 자동화된 삶(죽음)을 거듭나게 하는 극적 구조 속으로 스스로 찾아가는 도정이다. 여행을 자신이 스스로 움직이며 펼치는 장면의 전환으로 이어지는 시퀀스라 한다면, 극서정시의 극적 장치로서의 무대는 막이 바뀔수록 해서 이루어지는 정신의 여행이다. 이야말로 정신의 가벼움과 변화의 문법이 만나 거듭나는 현장이다. 현재의 세계를 자기 속으로 끌어들이는 서정시 속에 극적인 계기로서의 극의 구조를 가해 시의 구조적 갱신과 시적 자아의 내적 갱신을 동시에 도모한다. 이는 전신이 동원된 변신, 삶 자체가 형이상학이 되는 세계로의 진입으로 이어진다. 살아 있음의 격렬한 확인을 통해, 마침내 자기만의 예민한 시간과의 새로운 만남이 이루어진다. 새로운 시간과 만난 시인은 드디어 생과 사의 시간을 초월하는 극적 구조 속으로 여행을 떠난다.<sup>62)</sup>

62) “이제 시간의 얼굴이 보일 것이다”(제8시집 <시인의 산문> 중에서).

죽음을 길들여 자기 것으로 만들면...타자들과 운명공동체적인 연대감도 갖게 되는 것이다...삶과 죽음은 서로 손잡고 서로 상대의 일부를 이룰 때 각각 진정한 의미를 획득한다. 죽음이 있기 때문에 삶이 비로소 유한함을 벗어나 죽음처럼 무한한 것이 될 수 있는 것이다.<sup>63)</sup>

사실 인간의 행위 중 ‘극적’인 것으로 인식되는 것은 특별한 조건을 갖는다. 그것은 일상적 행위와 전혀 별개의 것이 아니라 일상적 행위 중에서 특별한 순간에 발휘된다.<sup>64)</sup> 이는 다시 말하면 자유로운 순간의 시간성<sup>65)</sup>이기도 하다. 시인은 죽음이 존재의 근저를 복돋워주는 ‘의식’이고 삶을 위한 ‘제사’ 행위라고 본다. 이는 <풍장>이 장례, 즉 죽음의 절차인 동시에 삶의 알레고리가 될 수 있음을 말한다.<sup>66)</sup>

14년 만에 완결된 연작시 <풍장>은 특이한 내력으로 독자에게 다가갔다. 따라서 연구의 목적과 비교의 경우에 따라 시집 『풍장』을 아래와 같이 연작시의 결정판, 즉 하나의 독립된 체제로 간주할 것인지 혹은 각각의 부분으로 구성된 4개의 모자이크, 다시 70개의 퍼즐로 여길 것인지 유의해야 한다.<sup>67)</sup>

<풍장>	최초 수록 시집	부	편수	기간
1~16	『악어를 조심하라고?』(1986)	제1부	16편	1982-86
17~34	『물운대行』(1991)	제2부	18편	1987-91
35~52	『미시령 큰바람』(1993)	제3부	18편	1992-93
53~70	-	제4부	18편	1994-95
[1~70]	『풍장』(1995)	완간	70편	[1982~95]

9시집	『풍장』(1995)	단시	중시	장시	연작시	변주시	약장시	산문시	혼성시
	총 70 편	62	8	0	70	0	0	0	0

63) 황동규, 앞의 책(1994), 212~213쪽.

64) 홍재범, 「<극적’인 것>의 생성 맥락에 대한 고찰」, 『한국현대문학연구』, 12집(국학자료원, 2002), 481쪽.

65) 이해원, 「시의 시간, 시간의 시」, 《서정시학》, 14권 3호(2004).

66) 황동규, 앞의 책(2001), 191쪽.

67) 최종집계표에서는 두 가지 상황을 모두 고려한 결과물을 제시할 것이다.

문제작이자 기념비적 시집인 탓에 일찍이 숭한 논쟁<sup>68)</sup>과 상찬의 평가를 받아왔으므로 그 형태적 특징만을 문제삼기로 하자. 그러면 각 부별로 시차를 둔 이 연작시군들의 대부분(62편)이 단시들이지만 1부의 <풍장> 3·5·8·12와 4부의 <풍장> 53·59도 거의 단시형으로 간주할 정도여서 <풍장> 1과 6 단 2편만이 중시에 해당한다. 장구한 시간 동안 죽음이라는 어두운 주제 및 소재를 채택하여 진행된 순치의 작업 치고는 단 1편의 장시도 없이 너무 가벼운 결과물들을 산출한 셈이다. 하지만 길이가 길이의 다른 척도는 결코 아니다. 이는 나름대로의 승화를 통한 귀착이며 ‘예리하고 엄격한 시적 구조와 언어’로부터 ‘자유롭고 유연한 형식’을 구사하고자 이행하는 ‘동일성과 소통 지향의 정신’의 소산이라 할 수 있다.<sup>69)</sup>

가장 적은 수의 낱말로 시를 쓸 것. 가능한 한 호흡의 낭비를 막을 것...마지막 말까지 생각하려 들었다. 맥락만 충분히 주어진다면 한두 낱말로 된 시도 사람의 정신을 흔들기에 충분하리라.<sup>70)</sup>

특히 <풍장> 단시들의 내부를 찬찬히 들여다보면 나름의 독특한 질서가 내재되어 위의 논리와 긴밀히 조응한다. 시의 종결부에서 모티브의 반복을 통한 되살림으로 결말을 매듭짓는 음악에서의 코다(coda)<sup>71)</sup>적 방법론이 적극 실천되고 있는 것이다. 1부보다는 2, 3, 4부로 갈수록 이런 결말을 취하는 빈도가 더 높아지고, 그 단순화의 경지는 2행이나 3행짜리는 물론 심지어 1행짜리 한 연을 종지부로 독립시켜 독특하게 마무리를 시도하기도 한다.

바슬라르 만나면 바슬라를  
놀부 만나면 흥부를.....

68) 연작시집 『풍장』을 한국시사의 ‘거대한 성취’로 보려는 권오만의 「삶과 죽음의 깎지끼기」(《현대문학》, 1996.2)와 ‘장식적이고 관념적인 죽음을 다루고 있다’고 평한 정효구의 「시—혼자 가는 길」(《작가세계》, 1996 봄)이 대표적이다.

69) 이해원, 앞의 논문, 71쪽.

70) 황동규, 「생전 처음 시 연재를 끝내며」, 앞의 책(2001), 242-243쪽.

71) coda : 모티브의 반복(다시 살리는 행위)

[1] [樂](악곡악장 등의) 최종 부분, 종결부    [2] (소설, 희곡 등의) 결말, 매듭

이번엔 달을 내려놓고.

— <풍장 4> 부분

마닷가에 널어논 그물에 걸려  
벌렁 나자빠져 춤추듯 누웠다.

온통 맥박투성이 하늘.

— <풍장 14> 부분

그 방울 점점 커지다  
터진다.

봄이 온통 달다.

— <풍장 41> 부분

두 팔로 받치고 서 있으리.  
짜락눈 맞으며.

다음엔 마음놓고 금가리.

— <풍장 52> 부분

이들의 공통점은 마지막에 독립시켜 마침표까지 찍어 강조한 한 행짜리 끝연이다. 하나같이 경쾌하고 단단하다. 한 줄을 그냥 덧붙인 것이라기보다는 오히려 이 한 줄을 제시하기 위해 그 앞에 군살같은 문맥을 풀어놓았다. 심지어 4부의 <풍장> 65~70에서는 마지막 구두점마저도 생략한다.<sup>72)</sup>

빈 나무들 뒤로 사라지는  
한 줄기 구겨진 길

---

72) 마침내는 12시집 속 <시인의 말> 조차 시집제목과 함께 “우연에 기뻐 때도 있었다”라는 단 한 줄만 남겨 독자의 정신을 혼든다. 장황한 산문으로 심경을 서술했던 기존의 시집들과 달리 그 한 줄에 날짜도 없이 그냥 이름 3자만 흘린다. 이것은 과연 우연인가 필연인가.

고개를 돌리는 바람 소리

황홀찮은

— <풍장 66> 부분

한번 불다 부력(浮力) 놓치고 꺼지는  
저 바람 소리같이  
소리같이

눈 희끗희끗 친 꼬트럭 밭 건너다가

— <풍장 68> 전문

### VI. 거듭남의 순간과 다성적 자유의 노래 — 自在의 시학

10시집에서 화자는 ‘외계인’의 탈을 쓰고 등장하는데 시적 화자인 ‘나’와 시인 ‘자신’ 사이의 간격은 ‘탈’이론의 근거가 되며, 일찍이 예이츠, 엘리어트, 발레리 등 여러 선배시인들이 시의 전제로 사용한 수법으로서 황동규 또한 그들과의 영향 관계에 포함됨은 주지의 사실이다. 탈을 사용하면 서정시는 ‘극적 독백(dramatic monologue)’의 성격을 띠게 되는데<sup>73)</sup> 이 시집은 ‘탈’이론이 극서정시로 이어지는 궤적과 함께 극서정시의 한 정점을 제시한다. 새롭게 거듭나 달라진 자유롭고 개방적인 경이와 호기심의 시선으로 “어느 곳도 십 년만 안 가면 다시 처음 가는 곳이 되는 것이 아닌가. 인간도 마찬가지이리라. 이제 잘 아는 시도 사람도 새로 만나야 하지 않겠는가”<sup>74)</sup>라며 정신의 가벼움과 시선의 자유로움을 과시한다.

그런데 이 시집의 시적 형태 변화를 고찰하기 위해서는 미리 점검해야 할 것이 있다. 직전 시집으로서의 비교대상 선정을 연작시집 『풍장』으로 잡느냐 아니면 <풍장> 4부만 실린 『미시령 큰바람』으로 잡느냐의 문제가 그것이다. 이는 『풍장』 연작의 ‘탈’이 너무도 강력하여 그만큼 돌출적·독보적이기 때문이기도 하고, 기

73) 황동규, 『탈의 완성과 해체』, 앞의 책(1984), 396쪽.

74) 황동규, 『시인의 탈』, (제10시집) 『외계인』(1997).

발표된 연작시들을 묶어 재출간한 선집으로서의 성격을 띠기도 한다는 점 때문이다. 그러나 연작시형이 우세하게 드러나는 경우 악장시형에의 파급효과보다는 변주시형에의 위축현상이 두드러진다는 통계적 결과가 이번에도 들어맞고 있어, 연작시와 변주시의 반비례 관계가 혹시 특별한 상보적 관계는 아닌지 흥미롭고, 다행히도 그 외의 시형태적 측면에서 이런 구분은 거의 불필요한 양상으로 드러난다. 즉 『풍장』은 단시지향성이 아주 강했고 이번 시집 역시 그런 추세와 자장에서 벗어나지 않는 것이다.

10시집	『외계인』(1997)	단시	중시	장시	연작시	변주시	악장시	산문시	혼성시
	총 53 편	37	10	6	15	2	6	2	0

“예술가의 미래는...아무도 발을 들여놓지 않은 눈에 새로 길을 내는 일이다... 진짜 예술가들이 정치나 도덕을 자기 작품 속으로 직접 끌고 들어오는 일을 싫어하는 것은 그것들이 들어올 때 작품의 미래가 이미 생눈이 아니고 미리 길을 낸 눈이기 때문이다.”<sup>75)</sup> 그래서인지 자신을 ‘풍장’하며 지구를 떠났던 <풍장> 속의 시인은 눈 쌓인 김포들을 가로질러 거뜬한 <외계인>의 시선으로 새로운 지구에 귀환한다. 일찍이 <초가>에서 간파했듯, 정치 사회 문화의 속내가 너무 뻔히 들여다보여 시는 일을 포기한 인간, 그것이 시인이 내세운 ‘탈’이자 자신의 운명이었다면<sup>76)</sup> 그것은 땅 위에 잘못 온 ‘귀양살이꾼’으로서의 ‘시인관’에 다름 아니며, 이 ‘저주받은 시인’의 전설이야말로 시인들 스스로의 자기 정의인 셈이다. 그런데 시 <외계인>을 통해 그는 자신의 저주받은 운명을 갱신한다. 시인은 말한다.

이제 경계들이 무너져가고 있다. 문학의 장르도 무너졌고, 미술의 회화 조각 사이의 경계도 무너졌다. 인터넷에는 국경이 없고 경제와 범죄도 국제적이다...그러나 ‘같음’보다는 ‘다름’에 아름다움이 있는 것이다...내 시에는 거뜬남의 의지가 있는 것이다.<sup>77)</sup>

75) 황동규, 『생각은 아름답다』, 앞의 책(2001), 166쪽.

76) 황동규, 『계엄령 속의 눈』, 앞의 책(1994), 171쪽.

77) 황동규, 『동서양 틈새에서 글쓰기』, 『시가 태어나는 자리』(문학동네, 2001), 324쪽.

그래서일까. 이번 시집에서 새로운 깨달음의 형태로 거듭나는 극적 순간들은 자주 목격된다. 물론 그것은 극의 시작에서는 없었던 새로운 무엇을 깨달은 상태에 도달하는 것을 목표로 한다. <‘극적’인 것>을 발생시키는 내적 변화에 있어서 가장 필수적인 계기는 <발견(으로서의)—깨달음>(anagnorisis)이다. 긴장이 해소된 뒤에 관객들이 인물의 변화에 공감, 동참하지 못한다면 그것은 단순한 재미를 준 것에 불과하지 진정한 거듭남의 순간은 아니기 때문이다.<sup>78)</sup> 철저한 내적 망명 끝에 이루어질 수 없는 꿈을 성취하길 갈망하는 것이 시인의 운명이라면 귀양터에서 겨레와 인류의 꿈을 꾸준히 공급해주는 것이야말로 시인의 소임이다. ‘방심한 수상한 사내,’ ‘몰래 도시를 염탐하는 악어,’ ‘유배지로 흘러온 몽상가,’ 이러한 자기 정의의 시도는 자기도취적 유아론으로 내닫는 것이 아니라 오히려 시인됨의 의미에 대한 지속적 탐구에 해당한다는 점에서 황동규의 ‘시인론’이자 결국 그의 ‘시론’인 셈이다.<sup>79)</sup>

11시집은 시인의 직업, 건강, 생활과 경제, 가족사, 자동차<sup>80)</sup> 등—주변의 일상을 주소재로 하여 이루어진 극사실화에 해당한다. 반쯤은 일이며 반쯤은 여행인 고독 체험<sup>81)</sup>이나 내이(內耳)의 진주종을 제거하며 겪은 병상 체험과 수술 후유증, IMF 경제위기 속 사회 전반의 고통 등을 담담하게 그러나 극적으로 그려낸다. 보통의 일상에서라면 당혹감으로 다가오는 걸림돌이 이 세상의 내 족적에 해당한다는 소박한 진실에의 눈뜸이다. 예를 들어 시 <버클리풍의 사랑 노래>에선 사랑하는 사람을 위해 몰래 설거지를 해주는 식의 잔잔한 일상의 감동이 생활 속에서의 자연 교감이라는 극적 계기와 함께 은은히 제시된다.

11시집	『버클리풍의~』(2000)	단시	중시	장시	연작시	변주시	약장시	산문시	혼성시
	총 50 편	22	23	5	5	0	5	0	0

시형태의 구성 면에서 우선 중시의 약진이 선명하게 감지되나 후반부의 <無明 속에서>를 제외한 나머지는 근소한 차이로 단시의 기준을 상회하는 것들이어서, 9면이나 되는 장시<sup>82)</sup> <안개의 유혹> 이후 당분간 긴 시를 피해보고자 한다는 그의

78) 홍재범, 앞의 논문, 489~497쪽.

79) 유중호, 『낭만적 우울의 변모와 성숙』, 하우백(편), 앞의 책(1998), 123-4쪽.

80) 총 50편의 시로 편집된 이번 시집에서 ‘자동차’가 등장하는 시가 15편이나 된다.

81) 98년 1월부터 반 년 간의 캘리포니아 주립 버클리大 교환교수 생활.

언급대로 전반적으로는 단시의 우세 현상이 나타난다.<sup>83)</sup> 또 특이하게도 시집마다 조금씩 엇보이던 변주시가 하나도 안 보인다. 그 이유는 무엇일까? 먼저 앞에서 언급했던 연작시와 변주시의 반비례 관계가 하나의 해답이 될 것이다. 그런데 실제로 이 시집 속엔 5편의 <버클리 시편> 연작과 2편의 <어려운 것들> 연작이 있을 뿐이다. 첫시집(8편)과 6시집(6편), 그리고 12시집(2편) 수준의 초라한 연작시 수확이 아닐 수 없다. 그렇다면 다른 이유는 없는가?

황동규의 시는 너울거리며 나아간다...그의 시들은...서로 밀고 당기며 그 울림을 극대화한다. 시적 자아의 화학적 변화를 위한 시쓰기 전략인 극서정시...가 한 편의 시에 해당하는 것이라면, 그 시편들이 모인 시집은, 그야말로 커다란 한 편의 시...시는 수시로 저 시 속으로 침투한다. 저 시는 또 이 시 속으로 잠입한다. 거듭 말하지만, 이번 시집은 한마디로, 끝없이 '홀로움'이 변주되는 한 편의 시이다.<sup>84)</sup>(밑줄 : 필자)

그가 따로 변주시를 설정하지 않은 것도, 무리하게 벗어나가던 연작시를 조금 거둔 것도, 위의 진술에서 해명을 얻을 수 있다. 극서정시의 극적 모멘트는 매우 탄력적인 것이어서 유사하거나 인접한 시편은 물론 다소 먼 친연의 관련성만으로도 유리되었던 산중의 시편들에게까지 간시(intertextuality)적 텔레파시를 발사한다.<sup>85)</sup> 극적 구조를 통해 획득한 정신의 가벼움과 시선의 자유로움은 무소부재하며 자유자재하여 어디든지 가 닿는다.

12시집	『우연에 기댈~』(2003)	단시	중시	장시	연작시	변주시	악장시	산문시	혼성시
	총 60 편	51	6	3	2	2	1	0	0

12시집에서는 특이하게도 예수와 불타, 니체와 원효 같은 초월적 존재들이 서로 만나 대화하는 연극적 상황<sup>86)</sup>을 연출한다. 속은 비슷한데 겉이 달라 보이는, 혹은

82) 이번 시집에는 <산당화의 추억>(4편), <죽음의 골을 찾아서>(8편), <변종 소리, 들어갈 수 없는>(9편), <안개의 유혹>(8편), <小遺言詩>(5편) 등 초장시들이 등장하는데, 다음 시집에서도 마찬가지이다.

83) 황동규, 『토막생각들4』, 앞의 책(2001), 270쪽.

84) 이문재, 『마른 우물, 에로스, 설렘』, 『버클리풍의 사랑 노래』(문학과지성, 2000), 132-133쪽.

85) 황동규, 『거듭남의 시학』, 앞의 책(1994), 266-8쪽.

우리가 잘못 알고 있는 이항대립적인 것들 사이의 경계를 고발하며 이를 무화하려는 의도이다. 대답이 아니라 긍정이요 포용이다. 그의 말대로 “삶은 죽음이 타는 십지”인 것이다. 이런 무경계의 공간을 역설적으로 한번 구분해 보자.

산문시는 단 1편도 없고 악장시 1편, 변주시 2편, 연작시 겨우 2편, (초)장시 3편,<sup>87)</sup> 중시 6편 중 2편<sup>88)</sup>은 거의 단시에 근접해 있는 실정, 그리고 단시 51편. 평생을 부단히 시작에 전념해온 그의 근작 60편의 현황표 치고는 매우 단출하다. 하지만 이제 황동규 시형태의 최종형은 ‘단시’가 아닌가 조심스레 짐작해 본다. 그리고 현재 2편짜리 연작시 <쟁한 사랑노래>와 <더 쟁한 사랑노래>에는 앞으로 <더 옥더 쟁한 사랑노래>가 추가되어 이런 ‘유사 제목 양식’의 모든 사랑노래들이 자기들끼리 한 무리의 초거대 연작시군으로 어울리는 장면도 기대해 본다.

나의 시는 점점 짧어진다고 자신해요. 시라는 ‘짧은 애인’과 연애하니 내가 짧어지고, 짧은 느낌으로 쓰니 시가 짧어질 수밖에요...그가 말하는 시의 ‘짧음’이란 단지 외형만의 짧은 감각이 아니라 ‘문제가 생겼을 때 우회하지 않는’ 치열한 정신을 뜻한다.<sup>89)</sup>

위는 이번 시집이 아니라 직전 『버클리풍의 사랑노래』의 출간 무렵의 기사이므로 그의 시는 3년만큼 더 짧어졌어야 마땅하다. 전작에 비해 전체 시 편수는 50에서 60으로 10편이 늘었지만 마지막 시가 실린 최종면수는 118에서 102로 축소된다. 시행들이 대거 줄어든 셈이다. 물론 시란 본래 언어경제적이고 압축·집약적

86) ‘극적’이란 단어는 일상생활에서 ‘시적’이나 ‘소설적’에 비해 더 자주 사용된다. 그러나 ‘극적’인 텍스트(희곡이나 시나리오, 방송 대본 등)는 앞의 두 장르의 텍스트에 비해 일반 독자에게 거의 읽히지 않는다. 반면 읽기가 아닌 보기라는 관점에서 보면 역시 가장 광범위하게 ‘극적’인 텍스트가 향유되고 있다. 일상의 언어생활 중 ‘연극적’이란 말은 매우 부정적인 어감의 거짓된 말과 제스처어를 의미하는 반면, ‘극적’이란 단어는 상대적으로 긍정적 문맥에서 사용되며 ‘긴장과 놀라움’을 내포한다. 특히 <‘극적’인 것>의 핵심적 자질은 ‘긴장’보다는 ‘변화’에 있다. 겉으로 드러난 충격적인 면에 극적인 것이 있는 것이 아니라, 사건 전개에 담겨 있는 내면적 긴장의 요인이 더욱 중요한 극적 요건이다. 홍계범, 앞의 논문, 479-483쪽.

87) <풀이 무성한 좁은 길에서>(8면), <적막한 새소리>(4면), <짧은 날의 결>(8면) 3편.

88) <한 걸음 한 걸음 이리 알아지니>, <초여름의 꿈>.

89) 유운중, 『책과 사람』 시집 ‘버클리풍의 사랑노래’ 시인 황동규, 《동아일보》, 2000년 1월 29일자, B01면.

장르이므로 대상시집들 속의 등장인물이나 시적 화자(‘탈’)의 숫자 및 대화의 분량을 헤아려 비교하는 것만큼이나 이런 단순비교 자체로는 큰 의미를 지니기 힘들다. 하지만 우연히 집적된 것 같아 보이는 결과들의 귀납적 종합이 분석의 결과로 어떤 필연을 산출하기도 하고, 필연적으로 연역해 들어간 추리에서 우연의 원인을 마주치기도 한다. 중요한 것은 중기이후로 그가 지속적으로 보여 온 ‘단시지향성’이 우연이든 필연이든 하나의 중요한 특질로 자리 잡게 되었으며, 이 단시형의 필연적 추구 혹은 우연적 결과가 그에게는 거듭남의 순간을 극적으로 포착하여 살아 있는 구체적인 인간을 시로써 구축하는 일에 다름 아니라는 사실이다. 그 인간이란 시인 혼자만이 아니라 시인 내부의, 그리고 시 내부의 사람들이고 그들이 연작으로 또 동시에 합창하는 다성적 자유의 노래야말로 ‘자재(自在)의 시학’인 것이다.

## VII. 나가며

그간 황동규의 시세계 및 수사적 장치에 관해서는 상당한 연구의 성과가 축적되어, 주로 인식적 측면과 기법적 측면에서 고평되어 왔고, 더불어 풍부한 비유와 유창한 울림도 많은 부분 해석되었으며, 특별히 난해시를 지향한 것도 아니어서 새삼 재독을 요하지도 않는다. 하지만 그럼에도 불구하고 기존 논의에서 접근의 객관성이라는 측면은 다소 무시되었다고 여겨진다. 허다한 언급들이 증명하기는 어렵고 논하기엔 편한 주제적 측면에 초점하거나, 주로 시인 자신 혹은 최측근 정실비평가들의 동어반복을 통해 상호 복제 되어 온 탓이다. 이에 본고가 시론(試論)적 통계의 방법까지 동원하면서 그의 시와 시론에 접근한 것은 바로 이런 구체적인 객관적인 방법만이 저간의 논의들이 노정한 관념편향을 극복할 수 있으리라 믿기 때문이다. 이런 맥락에서 그의 시들이 내적으로는 어떤 시론의 외부에 위치하고 있으며 그러한 이론적 측면과 시의 기법적 측면이 어떤 형태로 매개되며 통시적으로 변모해 왔는지를 공시적으로 살펴보았다.

그가 대중과 평론가들의 마음을 동시에 사로잡으며 오랫동안 사랑과 주목을 받아온 까닭은 특히 극서정시 이론에 토대한 근작들이 보여주는 긍정과 화해지향성이 추상적 진술이나 아름다운 표현 몇 구절로 드러나는 것이 아니라, 여백을 포함

하여 작품의 구조리는 틀(뼈대) 속에 분리할 수 없는 전체로 어우러져 있기 때문이다.<sup>90)</sup> 특히 이 ‘분리할 수 없는 전체’라는 개념은 그에게 가장 많은 영향을 끼쳤던 예이츠에 부합한다.<sup>91)</sup> 그러나 본고는 이를 오히려 역설적으로 적용해 그의 시유형과 시론이 변모해온 관련 양상을 전방위적으로 조망하고자 하였고, 비록 거친 용어와 미흡한 틀로써나마 그의 시론 및 시력 전반에 걸친 형태적 변모 양상을 하나의 표에 담아 일별할 수 있었다.

	시집	수록편수	단시	중시	장시	연작시	변주시	악장시	산문시	혼성시
1	『어떤 개인~』 (1961)	30	18	7	5	8	4	9	8	8
		100.0	60.0	23.3	16.7	26.7	13.3	30.0	26.7	26.7
2	『비가』 (1965)	21	8	3	10	15	0	1	0	0
		100.0	38.1	14.3	47.6	71.4	0.0	4.8	0.0	0.0
3	『태평가』 (1968)	46	37	7	2	14	3	5	0	0
		100.0	80.4	15.2	4.3	30.4	6.5	10.9	0.0	0.0
4	『열하일기』 (1972)	30	23	4	3	20	0	3	0	0
		100.0	76.7	13.3	10.0	66.7	0.0	10.0	0.0	0.0
5	『나는 바퀴~』 (1978)	48	29	13	6	3	4	2	4	5
		100.0	60.4	27.1	12.5	6.3	8.3	4.2	8.3	10.4
6	『악어를~』 (1986)	31(16)	22	3	6	6	3	1	0	0
		100.0	71.0	9.7	19.4	19.4	9.7	3.2	0.0	0.0
7	『몰운대행』 (1991)	54(18)	41	6	7	19	1	7	0	0
		100.0	75.9	11.1	13.0	35.2	1.9	13.0	0.0	0.0
8	『미시령』 (1993)	47(18)	37	4	6	12	1	8	0	1
		100.0	78.7	8.5	12.8	25.5	2.1	17.0	0.0	2.1
9	『풍장』 (1995)	70	62	8	0	70	0	0	0	0
		100.0	88.6	11.4	0.0	100.0	0.0	0.0	0.0	0.0
10	『외계인』 (1997)	53	37	10	6	15	2	6	2	0
		100.0	69.8	18.9	11.3	28.3	3.8	11.3	3.8	0.0
11	『버클리~』 (2000)	50	22	23	5	5	0	5	0	0
		100.0	44.0	46.0	10.0	10.0	0.0	10.0	0.0	0.0
12	『우연에~』 (2003)	60	51	6	3	2	2	1	0	0
		100.0	85.0	10.0	5.0	3.3	3.3	1.7	0.0	0.0
13	『꽃의 고요』 (2006)	68	63	4	1	0	0	1	1	0
		100.0	92.6	5.9	1.5	0.0	0.0	1.5	1.5	0.0
전체	총 편수 %	608	450	98	60	189	20	49	15	14
		100.0	74.0	16.1	9.9	31.1	3.3	8.1	2.5	2.3

\* 제6, 7, 8시집은 9시집에 중복된 관호 속 <풍장> 시편들의 수를 제외한 수치 및 비율임.

90) 유종호, 『낭만적 우울의 변모와 성숙』, 『악어를 조심하라?』, 113쪽.

91) 예이츠의 시<Among School Children>의 끝 구절 “How can we know the dancer from the dance?”

에이츠처럼 삶과 시를 일치시키려고 애썼던 그는, “아직 내 삶과 문학에 결정적인 형태를 부여하고 싶지 않다. 현재진행형인 것이다. 내 몸의 감각과 마음의 눈은 삶을 살아 숨쉬는 극(劇)으로 바꿀 새로운 장치들을 늘 찾고 있다. 내 삶과 문학의 현주소”<sup>92)</sup>라며, 아직 한 권 정도는 더 시집을 쓸 힘이 남아 있을 것 같다고 하였고, 과연 13번째 시집 『꽃의 고요』가 출간되었다. 그런데 필자가 이미 다음 시집의 단시화 경향을 예상한 바 있듯이<sup>93)</sup> 위의 표에서 보듯 그 예측은 적중했다.

이전의 성과를 계승, 발전시키며 거기에 새로운 요소를 담아 부단히 자기갱신의 노력을 하는 과정이 문학의 길이라는 점에서 그의 개별시집들은 이전 시집의 계승과 극복, 지속과 갱신이라는 양면성의 소산일 터인 바, 이 시집에서 혹자는 새로운 변화의 시작을 지적하기도 하지만<sup>94)</sup> 그가 아직 여행 중인 진행형의 시인인 만큼 설부른 결론은 보류하려 한다. 시의 유형과 시론의 양상이 긴밀하게 얽혀 있음을 특징적으로 보여준 황동규의 경우, 아직 시의 형태나 유형상의 변모가 별반 새롭게 감지되지 않으며 시론상의 변화 역시 미미하기 때문이다. 다만 다가올 14번째 시집은 과연 어떠한 모습일지, 또 시집 주기상 2009년경이 될지를 점쳐보는 일은, 흥미로우면서도 문학에서 예언이 가능한지를 다시 한번 실험해보는 일이 될 것이다.

## 참고문헌

- Abrams, M. H.(저)/최상규(역), 『문학용어사전』. 서울: 대방출판사, 1985.  
 강용순, 「황동규 시 연구」. 경원대 박사논문, 2004.  
 김명환, 「문단 40년 회갑에 거듭나는 황동규의 시」. 《조선일보》 1998. 4. 7.  
 김윤식, 『문학비평용어사전』. 서울: 일지사, 1976.  
 김정웅, 「불 담은 얼음같은 시인 : 황동규」. 《문학정신》, 1986년 11월호.  
 손용석, 「나는 왜 문학을 하는가」 68. 시인 황동규. 《한국일보》 2003. 7. 24.  
 유윤중, 「책과 사람」 시집 ‘버클리풍의 사랑노래’ 시인 황동규. 《동아일보》 2000. 1. 29.

92) 황동규, 「나의 삶과 문학」, 앞의 책(2001), 193쪽.

93) 拙稿, 「黃東奎의 詩와 詩論의 관련 양상」, 『한국현대문학과 종교』(한국현대문학회 동계 학술발표회, 서울대학교, 2006.1.6).

94) 이승원, 「황홀하고 서늘한 삶의 춤」, 『꽃의 고요』(문학과지성, 2006), 121, 143쪽.

유중호, 「낭만적 우울의 변모와 성숙」. 하응백(편), 『황동규 깊이 읽기』. 서울: 문학과지성, 1998, 112~128쪽.

이경철·윤석진, 「한국 지성과의 대화 ⑦」 늘 다른 나를 꿈꾸는 지성과 詩人, 황동규. <월간중앙> 2004년 4월호.

이광호, 「기행의 문법과 시적 진화」. <작가세계> 1992 여름호, 50~66쪽.

이광호, 「시간 밖으로의 한 순간」. 하응백(편), 『황동규 깊이 읽기』. 서울: 문학과지성, 1998, 264~275쪽.

이문재, 「마른 우물, 에로스, 섀넌」. 『버클리풍의 사랑 노래』. 서울: 문학과지성, 2000, 119~135쪽.

이상섭, 『문학비평용어사전』. 서울: 민음사, 1990, 10판.

이승원, 「황홀하고 서늘한 삶의 춤」. 『꽃의 고요』. 서울: 문학과지성, 2006, 119~144쪽.

이혜원, 「시의 시간, 시간의 시」. <서정시학> 14권 3호, 2004, 62~76쪽.

장석주, 「존재에서 생성으로 탈주하기」. <시와사람> 2005 봄, 192~210쪽.

정효구, 「황동규 시의 연극성」. 하응백(편), 『황동규 깊이 읽기』. 서울: 문학과지성, 1998, 197~220쪽.

최동호, 「사람과 사람 사이에서 숨쉬는 시들」. 하응백(편), 『황동규 깊이 읽기』. 서울: 문학과지성, 1998, 148~160쪽.

홍재범, 「<극적>인 것>의 생성 맥락에 대한 고찰」. 『한국현대문학연구』 12집, 국학자료원, 2002, 479~501쪽.

Bloom, Harold, *Poetry and Repression*. New Haven: Yale Univ. Press, 1976.

### 국문 요약

이 연구는 특정 이론에 의한 연역적 추론이기보다 사실적 결과의 수렴과 객관적인 통계를 통한 귀납적 특성을 띠는 점에서 황동규 시의 유형과 시론에 대한 試論的 작업에 해당한다. 학문은 물론 문화와 예술로서의 성공과 명성을 동시에 획득한 그는 대중과 평단 양측으로부터 오랜 사랑과 주목을 받아온 드물게 행복한 시인으로서 첫시집(1961) 이후 제13시집(2006)까지 608편의 많은 시를 꾸준히 발표했다.

그간 그의 시세계, 수사적 장치 등 ‘내용’과 ‘기법’에 관한 연구는 상당히 진척을 보였고 스스로도 자신의 시세계, 세계관, 구조적 원리나 방법적 특성

에 대한 비밀을 시나 산문으로 밝혀 해명된 바가 많았다. 하지만 ‘형식’ 즉 시의 형태적 측면에 대한 천착은 미흡하고 연구의 객관성이라는 측면에서도 아쉬움이 있었다.

이에 실험적으로나마 그의 시와 시론이 유형적으로 변모해온 전개양상을 전방위적으로 조망하였고, 시의 길이에 따라 <장시, 중시, 단시>, 다시 형태적 특성에 의해 <연작시, 변주시, 악장시> 및 <산문시, 혼성시>로 나누어 유형을 살피고 집계하였다. 그 결과 거친 용어와 미흡한 틀로써나마 그의 시세계 및 詩歷 전반에 걸친 형태적 변모양상을 하나의 틀에 담아 일별하였고, 음악시론·‘탈’이론·연작시론·劇서정시론·여행시론·自在의 시학 등 다양하게 전개된 시론의 양상이 시의 유형적 특성과 긴밀하게 얽혀 전개됨을 통계적으로 확인할 수 있었다.

● 투고일 : 2007. 10. 11.

● 심사완료일 : 2007. 11. 28.

● 주제어(keyword) : 연작시(連作詩, serial poetry), 변주시(變奏詩, variational poetry), 악장시(樂章詩, movemental poetry), 혼성시(混成詩, compound poetry), 극서정시(劇抒情詩, drama lyric)