

다치하라 미치조(立原道造)의 시창작 원리

— 대칭적인 구성에 관하여 —

박흥인*

aas12570@hotmail.com

Contents

1. 서론
2. 본론
 - 1) 「대화」의 텍스트론의 형성
 - 2) 대칭적인 구성을 이용한 창작법
 - 3) 분할된 시적 공간과 「창문」
3. 결론

Abstract

昭和10年代に主に活動した立原道造(1914~1939)は、詩の言葉が現実の具体的なものを指示するのではなく、実体化した言葉によって新しい虚構世界が構築されるという言語観によって詩を作った。立原にとって詩作とは、眼に見えない内部の状態を言葉を素材として外部に造形することであり、その表現対象は事物化した内面だった。内面が文字化されるとその意味は常に読者との対話によって産み出される。それゆえ、立原にとって詩の意味は、読者とテキストとの対話を通して生成される流動的なものであった。

立原にとって「対話」の創作原理は、最初の詩集『萱草に寄す』を刊行する以前に既に形成されていた。「対話」は、詩作の基本原理として作用し、そのためにソネット形式が用いられることになる。立原の平明な詩句は、単なる現実描写ではなく詩的連想や暗示を指向するが、ソネットという形式のゆえに詩としてのまとまりが生じる。彼のソネットは、対句、対照法、対義結合といった言葉の意味上あるいは形式上の対称性に基づく対を形成する運動、または対のなかの動きによって基本形が作られている。

従って、立原のソネットにおいては、「対」の構成が基本原理となって、二分法的な構成を基礎とするある原型とその派生物間の相互作用によって、詩の意味が形成される。特に「はじめてのものに」においては、外面と内面といった対立する空間構成と対立するイメージ間の相互作用、そして内面を見るための装置としての「窓」の働きによって詩作への意

* 조선대학교 강사.

志が強調されていた。さらに立原にとって重要な意味をもつ「夢」は、詩が生まれる生成の場を意味する特別な意味で使われていたのである。

Key Words : 다치하라 미치조, 소네트, 대화의 텍스트론, 대칭성, 이분법적 구성, 꿈

1. 서론

1930년대에 주로 문예지 『사계(四季)』를 중심으로 활약한 시인이자 건축가인 다치하라 미치조(立原道造, 1914~1939)는 소네트 형식의 시를 쓴 시인으로 유명하다. 다치하라는 시의 언어는 현실의 구체적인 사물을 지시하는 것이 아니라 실체화된 언어에 의해 새로운 시적 허구의 세계가 구축된다는 언어관에 입각해서 시를 창작했다. 그리고 다치하라에게 시를 창작하는 행위는 눈에 보이지 않는 자신의 내부세계의 모습을 언어를 소재로 외부에 조형하는 것이며, 그 표현대상은 사물화한 내부세계였다. 내부세계가 문자화되면 그 의미는 항상 독자가 텍스트를 읽고 해석하는 행위에 의해 산출된다. 그래서 다치하라에게 시를 쓴다는 행위는 일회적인 의미밖에 없으며 시의 의미는 독자와 텍스트의 상호대화를 통해서 생성되는 유동적인 것이었다.

다치하라는 이렇게 「대화」의 창작원리를 바탕으로 작품 활동에 임했는데, 이러한 생각은 그의 첫 시집 『원추리꽃에게 드린다(萱草に寄す)』가 간행되기 이전에 이미 형성되었다. 그리고 「대화」의 창작원리는 시를 창작하는 과정에서도 그대로 반영되어 그는 4, 4, 3, 3행의 14행으로 구성된 소네트를 자신의 시형식으로 선택하게 된다. 음악성을 추구한 다치하라의 쉬운 시구절은 단순한 현실묘사가 아니라 시적 연상과 암시를 지향하는데, 소네트라는 형식 때문에 통일성이 생긴다. 게다가 다치하라는 시어의 의미나 시의 형식적인 측면에서의 대조적인 성질을 바탕으로 시를 창작했다. 따라서 그의 소네트는 대조법과 반대어를 이용한 양지구성이라는 이분법적인 구성 원리에 의해 시의 기본형이 형성된다.

하지만 다치하라의 시의 이러한 특성에도 불구하고 지금까지의 연구는 시어의 지시대상을 작자의 실생활과 직접적으로 결부시켜서 현실세계에 입각해서

다치하라의 소네트의 의미를 파악하려는 경향이 강했으며, 텍스트 자체에서 찾으려는 노력은 소홀했었다. 예를 들면 다치하라의 시에는 그가 피서지인 가루이자와(軽井沢)에서 체험한 일들을 배경으로 창작된 작품이 많은데, 이러한 사실에 입각해서 시어의 지시대상을 작자의 실생활에 소급시켜서 추측하려는 논고가 많은 것이 사실이다).

그런데 이러한 해석은 시인의 전기적인 사항들을 밝히려는 목적을 충족시키는 하지만 하나의 독립적인 통일체인 시작품 개개의 의미를 파악하는 데에는 그다지 도움이 되지 않는다고 할 수 있다. 또한 다치하라는 시어에 의해서 시적 허구의 세계가 새롭게 구축된다는 언어관과 시의 의미는 독자와 텍스트의 상호 대화를 통해서 생성된다는 인식에 근거해서 시를 창작했다는 사실도 간과해서는 안 된다. 이러한 다치하라의 「대화」의 창작원리는 기존의 연구에서도 언급되기는 했지만 그의 건축가로서의 자질과 관련해서 논해졌을 뿐 시작품의 해석과 결부시킨 예는 없었다²⁾.

따라서 독자와 작품과의 「대화」를 바탕으로 하는 다치하라의 독창적인 창작원리는 매우 중요한 문제이므로 그 실상은 명확히 밝혀야 할 필요가 있다. 왜냐하면 「대화」의 텍스트론은 바로 소네트의 대칭적인 구성과도 직결되어 있다고 생각되기 때문이다. 그래서 본론은 우선 다치하라의 「대화」의 텍스트론이 어떻게 형성되었으며, 그것이 소네트의 대칭적인 구성 원리와 무슨 관계가 있는지를 명확히 한다. 그리고 그의 시창작의 원리를 명확히 밝혀서 필자와 텍스트와의 「대화」를 통해서 하나의 통일체인 시 작품에 내재되어 있는 의미가 어떻게 생성되는지를 개개의 시작품의 의미를 구체적으로 파악해 봄으로써 고찰해 보겠다 한다.

-
- 1) 이와 관련된 대표적인 저서로는 大森郁之助 『立原道造の虚像と実像』(桜楓社, 1985), 小久保実 『立原道造』(審美社, 1983), 中村眞一郎編 『立原道造研究』(思潮社, 1971) 등을 들 수 있다.
 - 2) 다치하라의 「대화」를 추구하는 창작태도에 관한 대표적인 논거로는 大塚美保 「立原道造虚の詩学」(『埼玉大学紀要』第34巻・第2号, 1988. pp.29~41)와 中村三春 『フィクションの機構』(ひつじ書房, 1994)를 들 수 있다. 하지만 오쓰카의 논문은 다치하라의 건축 작품과의 관계에 관한 것이고, 나카무라의 논지도 시작품의 해석과는 무관하게 전개된다.

2. 본론

1) 「대화」의 텍스트론의 형성

다치하라가 첫 시집 『원추리꽃에게 드린다』를 간행한 것은 1936년이다. 이 시집에는 소네트형식의 시가 열편 실려 있는데 이미 구어자유시의 시대를 경험했던 그가 소네트형식의 구어정형시를 창작했다는 사실은 매우 중요하다. 그래서 다치하라 미치조의 시세계를 자세히 분석하기 전에 그가 어떠한 창작태도로 시를 창작했으며 소네트 형식을 자신의 시의 형식으로 어떻게 선택하게 되었는지를 먼저 고찰해 보기로 한다. 다치하라가 어떠한 창작태도로 시와 마주했는지를 고찰하기 위해서는 그가 어떠한 언어관을 가지고 있었으며 그에게 시를 쓴다는 행위는 어떠한 의미를 지닌 행위였는지를 명확히 할 필요가 있다. 따라서 다치하라의 메모장인 「1933년 노트(昭和八年ノート)」에 기록된 다음 문장에서 그의 언어관을 엿보기로 한다.

극한적으로 말이 가진 모든 것은 무엇일까
 기호로서 추상된 순간을 생각한다.
 그리고 음으로서 추상된 순간을 생각한다. (중략)
 말이 미나 현실을 포착하기 위한 도구라는 생각이 잘 들지 않는다.
 말은 말 그 자체 자신을 위한 목적밖에 없는 것 같은 생각이 드는 것이다.³⁾

이 문장에서는 다치하라가 시의 언어의 특성을 일상어와는 다른 것으로 파악하고 있었음을 알 수 있다. 일상어는 현실의 무언가를 구체적으로 지시하고 무언가를 상대방에게 직접적으로 전달하는 것을 목적으로 하지만, 시의 언어는 현실의 구체적인 사건이나 실제의 대상과는 직접적인 대응관계가 끊어져 있다. 그래서 시의 언어는 현실을 재현하는 것이 아니라 말로 이미지를 그리거나 간접

3) 「昭和八年ノート」, 『立原道造全集 第六巻』(角川書店, 1973, pp.106~107). 인용부분의 원문은 다음과 같다. 「極限に於て言葉の持つすべてのものは何だらう。記号として抽象された瞬間を思ふ。そして、音として抽象された瞬間を思ふ。(中略)言葉が美とか現実とかを捕へるための道具だといふ気がしつくりしない。言葉は言葉それ自身の目的しかないやうな気がするのである。」

적으로 서술함으로써 무언가 다른 것을 암시하고 연상하게 하는 추상적인 기호로서 기능한다. 따라서 시의 언어의 의미는 하나의 통일체인 작품세계에서 특정한 문맥에서 발화된 말 그 자체가 연상시키는 특별한 이미지와 암시하는 시적인 의미에 의해 생성된다. 즉 인용한 메모에서는 다치하라가 시적 언어의 본질을 매개성이 아니라 실체성 또는 자립성으로 파악하고 있었으며, 시어의 의미는 문맥에 의해 형성되는 것으로 이해하고 있었음을 알 수 있다. 이렇게 시적 언어의 의미가 말 그 자체의 실체성과 자립성에 의해 형성된다면 시적 언어와 현실세계의 사물과의 직접적인 연결고리도 당연히 단절되게 된다.

내 주변에서는 말과 사물은 동떨어져 있다. 나와 죽음이 언제까지고 연결되는 일은 없을 것 같은 것처럼 인생도 멀었다. 나는 머릿속에서만 장미꽃을 피게 했다.⁴⁾

다치하라에게 말은 「장미」와 같은 구상적인 것이든, 「죽음」, 「인생」과 같은 추상적인 것이든 그의 머릿속에서 추상적인 개념으로밖에 존재하지 않으며 현실의 구체적인 사물과는 일정한 거리를 두고 있다. 하지만 시인의 머리와 마음속에서 추상적인 개념으로 존재했던 「장미」, 「죽음」, 「인생」이라는 말이 발화되어 실체로 자립하게 되면, 구체적인 형태를 지닌 「사물」로서 시공간의 영역을 차지하게 되고 시세계를 구성하는 요소가 된다. 즉 그에게 시란 무형적인 관념 또는 개념을 언어를 소재로 외부에 유형화한 것이다. 바꾸어 말하자면 다치하라에게 시란 자신의 내부에 있던 추상적인 것을 외부로 표출해서 구상화하는 것이며, 「시를 쓴다」는 행위는 내부의 상태를 표현하는 것이다. 그런데 이러한 다치하라의 언어관에 나타난 거리감은 말과 사물의 관계뿐만이 아니라 말과 발화주체의 관계에서도 나타난다. 다음 문장은 「무로 사이세이론(室生犀星論)」의 일부이다.

4) 각주3, p.253. 인용문의 원문은 다음과 같다. 「僕のまはりでは言葉と物は離れ離れに立つてゐた。僕と死はいつまでも結びつけられることはないやうに人生も遠かつた。僕は頭のなかにだけ薔薇を咲かせた。」

나 자신과 내가 하고 싶은 말은 별개이다. 별개라는 것은 굉장히 동떨어져 있다는 것이다. 나 자신 쪽이 오히려 낮다. 깔끔하지는 않지만 내겐 정말이다. 그런데 말이란 무엇보다도 텅 빈 거짓이다. 거짓이라는 것이 중요했다. 나는 나 자신이 거짓이 아니다. 포착된 내가 거짓이다. 게다가 나는 그 나를 보는 것이다.(중략)원래 어떤 말도 그것이 인간의 신체를 떠나 버리면 그 사람과의 관계는 단절된다.⁵⁾

말로 무언가를 표현하는 것, 즉 예술적인 표현을 한다는 행위는 신체의 감각 기관으로 인식한 일차원적인 것을 정신적이고 이차원적인 인식으로 전환해서 외부화시켜 상대화하는 행위라 할 수 있다. 게다가 경험하는 것과 표현하는 것 사이에는 일정한 거리가 있기 때문에 경험의 주체와 그것을 표현하는 주체는 실제로는 동일인물이라 하더라도 다른 차원에 존재하는 주체이다. 즉 표현행위의 현장에서는 경험적인 자아와 발화의 주체는 분리되는 것이다.

또한 표현의 주체는 창작 현장에서 작품을 쓰는 주체와 쓰면서 그것을 읽는 주체로 분리된다. 인용문에서 「포착된 나를 보는」행위는 자신이 쓴 것을 읽음으로써 포착된 자신을 대상화하고 상대화함을 의미한다. 그러나 말은 지면에 써지면 표현주체와의 직접적인 연결고리는 단절되고 자립한 말에 의해 새로운 세계가 구축된다. 그래서 다치하라는 대상화된 자신을 거짓이라고 말하고 있는 것이다. 이러한 다치하라의 언어관은 드디어 시를 매개로 독자와 대화를 시도하려는 형태로 발전하게 된다.

다치하라는 서정의 본질에 대하여 자신의 견해를 서술한 「구론의 시도(句論への試み)」에서 「대화를 거절하는 점에서 나는 어떠한 서정도 믿을 수 없다」⁶⁾라고 말한다. 이 말에서 다치하라는 시를 쓰는 행위의 본질은 단순히 서정의 주체가 일방적으로 마음의 상태를 누군가에게 전달해서 일방통행적으로 자기완결

5) 『立原道造全集 第四卷』(角川書店, 1972, pp.165~166) 인용문의 원문은 다음과 같다. 「僕自身と僕の言ひたい言葉とは別なのだ。別だといふのはひどくかけはなれてあるといふことだ。僕自身の方がました。だらしないなりに僕にはほんとうだ。それが言葉は何物より空つぽな嘘だ。嘘だといふことが大切であつた。僕は僕自身が嘘ではない。捕へられた僕が嘘だ。而も僕はその僕を見るのだ。(中略)一體どの言葉もそれが人の身體を離ればその人との関係はたちぎられる。」

6) 각주5, p.147. 인용문의 원문은 다음과 같다. 「對話を拒むところに、私はいかなる抒情も信じ得ない。」

해버리는 것이 아니고, 시란 독자와 텍스트가 대화함으로써 새로운 의미가 생성 되도록 열려있지 않으면 안된다고 생각하고 있었음을 알 수 있다. 그래서 다치하라는 독자와 대화를 거부하는 서정성을 부정하고 있는 것이다. 이러한 「대화」를 토대로 하는 창작태도는 그가 나카하라 주야(中原中也)의 「더러워져 버린 슬픔에(汚れつちまつた悲しみに)」에 대해서 언급한 「이별(別離)」라는 글에 더욱 자세하게 서술되어 있다.

마음의 상태를 그대로 노래하긴 했지만 당신은 모든 「왜?」와 「어디서부터?」에
는 집요하게 장님이었다. 고독은 고백 같은 건 공허하다고 너무나 잘 알고 있었다
단지 고독이 병이며 고통이 노래가 되었다. 그래서 그 노래는 매우 자연스럽다. 하
지만 결코 내게 대화하지는 않는다.(중략)이것은 「시」이다. 그렇지만 결코 「대화」
는 아니다, 또한 「혼의 고백」도 아니다. 이러한 완벽한 예술품이 완성되는 점에서
나는 확실히 나카하라 주야와 이별한다.⁷⁾

이 문장에서 다치하라는 나카하라 주야의 시에서는 서정주체의 서정성이 너무나 강해서 독자와의 대화가 성립되지 않는다며 주야의 서정성과의 이별을 선언한다. 다치하라에 따르면 마음의 상태를 있는 그대로 서술해 버리면 말은 실제의 시인에게 종속되어 버려서 독자가 파고들 여지가 없어져서 시는 다양한 의미를 지닐 수 없게 된다. 즉 다치하라에게 서정이란 단순히 주체의 감정을 토로하는 것이 아니다. 오히려 말은 다양하게 분열되어 다양한진 주체에 의해 발화되는 것이며 그 의미는 다양하게 변용하는 유동적인 것이었던 것이다.

이러한 관점에서 나카무라 미하루(中村三春)는 다치하라의 시에는 지시내용이 불명확한 지시사, 예를 들면, 「저것들(あれら)」, 「저 장소로(あの場所へ)」, 「알 수 없는 장소로(知らない場所へ)」, 「저곳(あちら)」, 「그 날들(あの日たち)」, 「그날(あの日, その日)」등이 많이 쓰이고 있음을 지적한다. 나카무라에 따

7) 각주5, p.112. 인용문의 원문은 다음과 같다. 「心のあり方をそのままうたひはしたが、あなたはすべての「なぜ?」と「どこから?」には執拗に盲目であつた。孤独は告白などむなしいと知りすぎてゐた。ただ孤独が病氣であり、苦しみがうたになつた。だから、そのうたはたいへん自然である。しかし、決して僕に對話はしない。(中略)これは「詩」である。しかし決して「對話」ではない、また「魂の告白」ではない。このやうな完璧な芸術品が出来上るところで、僕ははつきりと中原中也と別離する。」

르면⁸⁾, 다치하라의 시는 「추상어와 고유명을 배제」하고, 「보통명사의 범례에 따라서 어휘가 선택된다」고 이야기하면서 이러한 다치하라의 수사법을 「비한정의 수사법」이라고 규정한다. 그래서 나카무라는 다치하라의 시는 「주체와 대상에 관한 극도의 비한정성의 결과」로 「시인의 내적감정의 발로」와 「작자의 절실하고 구체적인 주관」이 표현되지 않으므로, 독자는 다치하라의 시를 읽으면서 「작자의 내면세계」에 「감정이입」할 수 없기 때문에 그의 시는 「서정시가 아니다」라고 단언했다. 그러나 나카무라는 다치하라의 소네트는 「음악성과 상태성」이 가장 잘 드러난다는 특징이 있으므로 그의 시의 양식이 「서정적인 것」의 전형이라는 점도 인정한다.

이렇게 보면 다치하라의 시는 서정시이긴 하지만 단순히 자신의 감정을 토로한 것이 아니라 항상 독자가 「대화」할 수 있도록 창조된 열린 텍스트인 것이다. 그러므로 다치하라에게 시작품의 의미는 독자가 자유롭게 텍스트를 읽으면서 새로운 의미를 만드는 해석행위가 가미됨으로써 다양하게 생성되는 것이다. 바꾸어 말하면, 다치하라의 경험은 대상화되어 작품으로 자립하게 되면 그 작품과 창작주체 사이에는 일정한 거리가 생겨서 작품의 의미는 항상 독자와 텍스트간의 「대화」에 의해 산출된다는 것을 자각하고 있었던 것이다. 이러한 다치하라의 텍스트론을 「대화」의 텍스트론이라고 할 수 있다.

그런데 이러한 「대화」의 텍스트론이 형성된 배경에는 그의 독서체험이 있음은 간과할 수 없다. 예를 들면 모치다 기미코(持田季未子)는 다치하라의 시작품에는 릴케, 슈도름, 노발리스, 보들레르, 베를레누, 랑보와 같은 서구의 시인들과 일본의 『신고금집(新古今集)』, 특히 후지와라노 데이카(藤原定家)의 작품에서 시상을 얻어서 창작된 것이 많음을 명확히 밝혀냈다⁹⁾. 실제로 다치하라의 시작품중에는 타인의 작품에서 시상을 얻어서 창작된 작품이 많으며 때로는 타인의 시구가 약간 변형된 형태로 인용되는 경우도 있다. 따라서 다치하라의 서구의 시와 『신고금집』의 세계에 접촉해서 번역과 모방을 시도하면서 시를 창작함으로써 단순한 모방의 단계를 넘어서 원시의 세계를 자신의 세계로 변용시킴

8) 中村三春 『フィクションの機構』 ひつじ書房, 1994.5, pp.278~282.

9) 持田季未子 「立原道造と伝統詩」, 東大比較文学会編 『比較文学研究』 第29号 朝日出版社, 1967, pp.104~107

으로써 자신만의 시세계를 구성할 수 있었다고 말할 수 있다.

아울러 나카무라 미하루는 이러한 다치하라의 창작법과 관련해서 그의 시에 덧붙여진 ‘Nachdichtung’¹⁰⁾이라는 주석에 주목해서 다치하라의 시는 인용구축적인 양식을 커다란 특징으로 하고 있음을 지적한다. 나카무라에 의하면¹¹⁾, 다치하라의 시에서 ‘Nachdichtung’이라는 주석은 다치하라의 시작품이 「다른 텍스트의 말을 재료로한 창작, 즉 인용변형에 의한 허구를 의미하는 신호로 해석되어야 한다」는 것을 의미한다. 따라서 나카무라는 시의 의미는 다치하라의 텍스트와 원텍스트의 상호공명에 의해서 산출된다고도 말한다.

이렇게 모치다와 나카무라는 다치하라가 언어의 허구성을 자각하고 창작에 임했음을 정확하게 지적하고는 있다. 하지만 모치다의 논고는 다양한 시인의 작품과 와카가 다치하라의 시에 미친 영향의 사실관계를 증명하는 데에 주로 초점이 맞춰져 있다. 또한 나카무라의 분석도 주로 다치하라의 일련의 단편작품의 자기 패러디성과 시의 인용구축적인 양식성에 대해서 자세하게 기술하고 개개의 시작품의 구체적인 해석은 빠져 있다. 그러나 여기서 주목하고 싶은 것은 다치하라는 독자와의 「대화」를 추구하는 태도로 창작에 임했다는 사실인 것이다. 또한 인용에 의해 시를 구축하는 그의 기법은 기호를 조작함으로써 창조된 시작품을 독자가 상상력을 발휘해서 자유롭게 텍스트와 대화하는 과정을 거쳐서 의미를 재구성하도록 장치되어 있다는 사실도 중요하다.

2) 대칭적인 구성을 이용한 창작법

다치하라에게 「시를 쓴다」는 것은 언어를 조작해서 내면세계를 외면화하는 것이며, 시는 자연스럽게 써지는 것이 아니라 언어를 기호로 조립해서 비현실의 허구세계를 구축하는 것이었다. 그리고 시의 의미는 독자와 텍스트간의 대화에 의해 항상 새롭게 생성되는 것이었다. 또한 다치하라가 시를 「대화」라고 규정

10) ‘nachdichtung’은 독일어 동사 nachdichten의 명사형으로 주로 문예작품의 자유역, 개작, 번안, 모방, 인용 등을 의미한다. 国松孝二他編 『独和大辞典』(小学館, 1999) 참조.

11) 나카무라 미하루는 다치하라의 시작품과 중세 와카와의 관계를 면밀히 조사해서 명기된 인용, 명기되지 않은 인용, 번역 등으로 분류해서 정리하고 있다. 각주8의 pp.271~314, pp.401~405 참조.

지었을 때 「대화」란 언어 그 자체와 시의 표현주체간의 대화라는 의미도 포함한다.

그런데 여기서 중요한 것은 「대화」란 언어와 표현주체라는 양자에 의해 구성된다는 것이다. 바꾸어 말하면 「대화」란 어떠한 양자, 즉 한 쌍의 구성요소에 의해 지탱된다고 말할 수 있다. 그렇다면 다치하라의 이 「대화」를 시작품에서 어떻게 구현하고 있을까? 다음은 그의 메모장인 「1933년 노트」의 일부분이다.

「어서 들어오렴」…… 「나도 나간다. 이 역학적인 구조의 이름다움. 이것을 빠트리고 이 작품에서 남자의 염세사상을 논하는 것은 촌스럽다.¹²⁾

이 문장은 다치하라가 제일고등학교에 재학할 당시의 친구인 다카오 료이치(高尾亮一)의 작품에 관한 평가인데 그는 「들어온다」와 「나간다」라는 단어를 대립시키는 표현의미를 칭찬한다. 마찬가지로 그의 소품에서는 다음과 같은 표현이 보인다.

집이 나를 가두었다……
 나는 산책을 나간다 (「1933년 노트」)
 누가 가고
 누가 되돌아 오는가 (「1933년 노트」)

습작단계의 작품이긴 하지만, 「가두었다(とぢこめた)」와 「나간다(出かける)」, 「가고(行つて)」와 「되돌아(帰つて)」라는 표현으로 알 수 있듯이 이 작품은 대구(對句)적인 표현에 의해 시가 구성되어 있다. 이와 같이 한 쌍의 구성요소를 이용한 대구적인 표현방법을 그는 「역학적인 구조」라고 말하는 것이다. 또한 이러한 구성방법은 습작품에서만 나타나는 것이 아니라 다치하라의 소네트도 대구적인 구성에 의해서 시의 기본형이 형성되는 특징이 돋보인다.

12) 각주3의 「昭和八年ノート」, p.105. 인용문의 원문은 다음과 같다. 「「お入り」……「俺も出る」。この力學的な機構の美しさ。これを除いて、この作品のなかの男の厭世思想を論ずるのは野暮である。」

한사람은 불을 켜 수가 있었다
 그 옆에서 책을 읽는 것은 다른 사람이었다
 조용한 방이므로 낮은 목소리가
 그것이 구석까지 잘 들렸다(모두 듣고 있었다)

한사람은 불을 끌 수가 있었다
 그 옆에서 잠을 자는 것은 다른 사람이었다
 실을 짜는 여자가 자장가를 불러서 들려주었다
 그것이 창문 밖까지 잘 들렸다(모두 듣고 있었다)¹³⁾

위의 인용문은 소네트 형식의 「소담시」에서 1연과 2연을 인용한 문장이다. 우선 1, 2연의 표현을 자세히 살펴보면, 2연의 1, 2행은 1연의 1, 2행의 「켜다(つける)」와 「책을 읽는다(本をよむ)」를 「끄다(消す)」와 「잠을 잔다(眠る)」로 표현을 바꾸기만 했을 뿐 다른 부분은 모두 일치한다. 그리고 2연의 4행은 1연의 4행의 「구석」을 「창문 밖」으로 바꾸기만 했을 뿐 나머지는 모두 똑같다. 기본적인 문형은 그대로 유지한 채로 표현을 약간 바꾸어서 시를 구성했을 뿐인데 2연의 풍경은 1연의 풍경과는 판이하게 다르다. 1연에서는 밝은 방안의 풍경이 그려져 있는데 비해서 2연에서는 어두운 방안의 풍경이 묘사된다. 게다가 1연에서는 목소리가 방의 구석진 곳까지 들리는데 반해서 2연에서는 자장가가 창문 바깥에까지 들림으로써 시세계의 공간이 방밖까지 넓어져서 실내와 실외의 공간은 대립되게 된다.

이렇게 「소담시」의 1, 2연은 시의 형식면에서는 대칭적인 구성을 유지한 채로 표현을 약간 바꾸어서 대립된 내용을 이야기하고 있다. 바꾸어 말하면, 대구(對句)라는 대칭적인 구성을 토대로 한 시의 외형적인 구도를 이용해서 내용면에서도 대립적인 구도를 창조한 것이다. 그러므로 이 작품은 대칭적인 형식과 대조적인 내용이 상호보강하면서 한편의 시작품을 형성하고 있다고 할 수 있다.

13) 「小譚詩」『立原道造全集 第一卷』(角川書店, 1971, pp.46~47). 인용부분의 원문은 다음과 같다. 「一人はあかりをつけることが出来た／そのそばで 本をよむのは別の人だつた／しづかな部屋だから 低い声が／それが隅の方にまで よく聞こえた(みんなはきいてゐた)／一人はあかりを消すことが出来た／そのそばで 眠るのは別の人だつた／糸紡ぎの女が子守の唄をうたつてきかせた／それが窓の外にまで よく聞こえた(みんなはきいてゐた)」

따라서 다치하라의 시적 언어의 특질은 상반되는 양자를 제시해서 마주하게 하는 조작법을 근거로 하고 있음을 알 수 있다. 즉, 대조법과 반대어를 이용한 양자구성이라는 이분법적인 구성이 다치하라의 시의 토대를 형성하는 기본형인 것이다.

소네트는 4, 4, 3, 3행의 14행으로 구성되는 시형식인데, 이러한 구성상의 이분법적인 대칭성을 토대로 여러 가지 긴장을 만들어서 대립과 대조를 효과적으로 사용할 수 있다. 야마시타 도시아키(山下利昭)는 이러한 다치하라의 소네트의 대칭적인 구성에 주목해서 그의 소네트의 구성 원리를 「대위법」이라고 말하며, 그의 시는 대립적인 양자에 의해 창출되는 긴장의 효과를 역학적으로 잘 이용하고 있다고 파악하고 있다¹⁴⁾. 그렇다면 이어서 시어의 의미 또는 형식적인 대조적 성질을 토대로 시를 만드는 다치하라의 창작법을 자세히 살펴보기 위해서 「홀로 숲에서……(ひとり林に……)」라는 소네트를 고찰해 보도록 한다.

아무도 보고 있지 않은데
 피어 있는 꽃과 꽃
 아무도 듣고 있지 않은데
 울고 있는 새와 새

뒤쳐져서 지나가는 구름이 나뭇가지의
 하늘 높이 흘러간다
 푸르고 푸른 저 곳에는 바람이
 바스락바스락 지나갈 것이다

풀잎에는 풀잎 그늘
 움직이지 않는 그 깊은 곳에는
 무당벌레가 잠자고 있다

노래하는 듯한 침묵에 잠겨서

14) 야마시타 도시아키는 다치하라의 소네트에 나타난 대위법적인 구성에 의한 긴장효과를 시형이 만드는 긴장, 어휘에 의한 긴장, 구문에 의한 긴장이라는 세 가지로 대별해서 자세하게 분석하고 있다. 山下利昭 『立原道造とソネット』(松本歯科大学出版会, 1998) 참조.

내 가슴은 넘치는 샘! 단단하게
고동치는 울림이 시간을 진행시킨다¹⁵⁾

우선 1연에서 1행과 3행은 「보고(見て)」가 「듣고(きいて)」로 바뀌었을 뿐 동일한 유형의 문장이 반복된다. 마찬가지로 2행과 4행은 「피어 있는 꽃과 꽃(咲いてゐる 花と花)」과 「울고 있는 새와 새(啼いてゐる 鳥と鳥)」라는 서술어와 주어의 순서를 뒤바꾼 같은 문형의 문장이 반복된다. 「꽃」과 「새」는 숲에 있는 사물이지만 피어 있는 꽃은 봐주는 사람이 없고 우는 새는 들어주는 사람도 없으므로 상대가 결여된 채이다. 게다가 1연에서는 대구표현에 의해 같은 단어와 문형이 반복되어 상대가 결여된 데에서 연상되는 고독감이 강조되어 있다.

2연에서는 숲속에서 보인 하늘의 풍경이 이야기된다. 그런데 나뭇가지에 걸린 「구름」은 「뒤쳐져서 지나가는 구름」, 즉 혼자 남겨진 구름이므로 1연에서 제시된 고독감이 더욱 심화된다. 하지만 푸른 하늘은 바람이 「바스락바스락」 거리며 부는 상쾌하고 밝은 분위기의 공간으로 표현된다. 이렇게 1연과 2연에서는 고독과 우수에 잠긴 숲속과 밝고 높은 하늘이 대비되어 시적 화자의 고독감과 우수가 강조된다.

다음으로 3연을 보면, 2연에서는 하늘의 풍경이 그려져 있었지만 여기서는 「풀잎」과 「풀잎 그늘」, 그리고 「무당벌레」가 등장해서 시의 풍경은 숲속의 지면으로 변한다. 풀잎에는 다른 풀잎의 그림자가 비치고 그 그늘에서는 무당벌레가 잠자고 있다. 2연에서는 빛으로 환한 하늘이 그려져 있었지만 3연에서는 빛이 들지 않는 풀잎의 그늘이 제시됨으로써 하늘과 지면뿐만이 아니라 빛과 그늘이 대조적인 시풍경을 형성한다. 게다가 풀잎 그늘 깊은 곳에서는 무당벌레가 잠자고 있으므로 그늘과 잠은 암흑을 연상시켜서 우울함과 고독감에 지배된 분위기가 한층 강조된다.

15) 「ひとり林に……」『立原道造全集 第二巻』(角川書店, 1972. pp.100~101). 인용부분의 원문은 다음과 같다. 「だれも 見てゐないのに／咲いてゐる 花と花／だれも きいてゐないのに／啼いてゐる 鳥と鳥／通りおくれた雲が 梢の／空たかく ながされて行く／青い青いあそこには 風が／さやさや すぎのだらう／草の葉には 草の葉のかげ／うごかないその ふかみには／てんたうむしが ねむつてゐる／うたふやうな沈黙に ひとり／私の胸は 溢れる泉! かたく／脈打つひびきが時を すずめる」

이어지는 4연은 「노래하는 듯한 침묵(歌うやうな沈黙)」이라는 표현으로 시작된다. 여기서는 말이 발성되지 않은 상태, 즉 고요해야 할 침묵을 「노래하는 듯한 침묵」이라고 표현함으로써 침묵이 곧 깨질 것 같은 상태임을 연상시킨다. 게다가 그러한 침묵에 잠긴 시적 화자의 가슴에서는 깊은 곳에서 강하게 분출해서 넘쳐흐르는 샘물처럼 심장이 고동치며 생명력이 넘친다. 그러므로 4연에서는 우수와 고독감속에서 시적 화자의 내부에서 말이 서서히 성장해서 드디어 침묵을 깨트리고 발성될 것이라는 의미가 담겨 있다고 해석할 수 있다.

이렇게 이 시에서는 시적 화자의 내부에서 말이 은밀하게 성장하는 모습이 그려져 있다고 할 수 있다. 우선 1, 2연에서 「꽃」, 「새」, 「구름」은 우울함과 고독의 이미지를 제시한다. 그리고 푸르게 갠 하늘과 침울한 분위기에 휩싸인 숲속이 대비되어 우울함과 고독의 이미지를 강조한다. 게다가 3연에서 풀잎 그늘에서 잠자는 「무당벌레」는 어두운 분위기를 돋보이게 함으로써 우수를 더욱 심화시킨다. 그리고 4연에서는 우수에 잠긴 시적 화자의 내부에서 말이 은밀하긴 하지만 건강하게 성장하고 있다는 사실이 표현되어 있다. 하지만 말이 성장하고 있는 시적 화자의 내부는 외면에 의해 숨겨져 있기 때문에 빛이 들지 않는 그늘진 공간이다. 이 시에서는 3연에서 풀잎 그늘에서 잠자는 무당벌레를 제시하고 4연에서는 시적 화자의 내부에서 말이 성장하고 있는 모습을 대립시킴으로써 말의 강인한 생명력을 강조하고 있다.

따라서 1연에서는 내부에서 성장하는 말의 강인한 생명력을 강조하기 위해서 같은 문형의 대칭적인 시구가 반복되어 고독감과 우수감이 강조되었던 것이다. 마찬가지로 다른 연에서도 고독과 우수에 잠긴 분위기를 연상시키는 표현이 대비 또는 반의어를 포함한 시구가 결합된 형태로 반복적으로 변주된다. 그러므로 이 시에서는 부분적으로 변형된 표현이 반복적으로 등장함으로써 시적 화자의 내면에서 은밀히 성장하고 있는 말의 강인한 생명력이 표현되어 있다고 할 수 있다. 이렇게 다치하라의 시는 형식적인 부분에서는 대구적인 구성, 그리고 시의 내용적인 부분에서는 대립적인 의미를 연상시키는 몇 개의 시구를 겹쳐서 제시하는 방식으로 구성되어 있다고 할 수 있을 것이다.

3) 분할된 시적 공간과 「창문」

다치하라의 「대화」를 바탕으로 하는 창작원리는 그의 첫 시집 『원추리꽃에게 드린다』가 간행되기 이전에 이미 형성되었다. 「대화」는 시창작의 기본원리로 작용해서 그 때문에 다치하라는 소네트형식의 시를 창작하게 된다. 그의 평이한 시구절은 단순한 현실묘사가 아닌 시적 연상과 암시를 지향하는데 소네트라는 형식 때문에 통일성이 생긴다. 그런데 다치하라의 소네트는 확고한 외형적인 형식성 때문에 「인공적」 또는 「음악적」이라는 평가를 받는 경우가 많고, 특히 그의 시와 음악과의 관계는 많이 언급된 사실이다¹⁶⁾.

실제로 다치하라의 생전에 간행된 시집 『원추리꽃에게 드린다』와 『새벽과 저녁의 노래(暁と夕の詩)』는 모두 악보의 형식으로 구성되어 있다. 다치하라의 소네트가 「음악적」이고 「인공적」이라는 평가를 받는 것은 음의 공명을 중요시해서 시어가 선택되어 같은 음의 어휘가 의도적으로 선택되는 경향이 강했기 때문이다. 먼저 4, 4, 3, 3행의 시구로 형성되는 각 연의 구성과 반복적인 리듬이라는 형식적인 규칙이 있고 거기에 알맞은 표현이 선택된다. 그래서 음의 공명을 중요시하는 형식이 거기에 어울리는 표현을 한정하고 시어가 음을 매개로 선택됨으로써 시의 표면적인 말투는 애매모호해지기 쉬운 경향이 있었다고 할 수 있다.

쓰보이 히데토는 이러한 다치하라의 창작법을 「도착된 시법」 또는 「<영(零)>의 시법」이라고 특징짓는다. 쓰보이의 말에 의하면¹⁷⁾, 다치하라의 시는 우선 리듬 구성면에서 일정하게 정해진 유형이 있어서 그것이 변형된 형태로 반복됨으로써 한편의 시가 구성된다. 그리고 시어는 여러 가지로 변형된 규칙적인 유형에 따라서 음의 공명을 토대로 선택된다. 그런데 시어가 이렇게 선택되

16) 다치하라의 시와 음악성에 관해서 고찰한 대표적인 논문으로는 우쓰노미야 마리(宇都宮万理)의 「立原道造のソネットの韻律」(中村眞一郎編 『立原道造研究』思潮社, 1971), 쓰보이 히데토(坪井秀人)의 「立原道造—<零>의詩法—」(名古屋大学国語国文学会 『名古屋大学国語国文学』 51号, 1982) 등이 있다. 그리고 대표적인 단행본으로는 오가와 가즈스케(小川和佑)의 『立原道造の世界』(講談社文庫, 1978), 고쿠보 미노루(小久保実)의 『立原道造』(審美社, 1983) 등이 있다.

17) 坪井秀人 「立原道造—<零>の詩法—」名古屋大学国語国文学会編 『名古屋大学国語国文学』 51号, 1982, pp.31~46 참조.

면 음에 나타나는 동질성에 의해서 의미적인 근사성이 강제로 만들어진다. 그 결과 다양한 이미지가 연상되고 변형된 이미지의 상호작용에 의해 시적 의미가 형성되는 것이다.

그렇다면 시적 체계의 구조를 설명하기 위해서는 각각의 세부적인 표현이 환기하는 유사한 이미지의 자세한 내용과 각각의 표현간의 상호관련의 구조를 명확히 밝힐 필요가 있다. 하지만 쓰보이는 다치하라의 소네트의 특징을 정확하게 파악하기는 했지만, 이른바 <영(零)>의 시법¹⁾에 의해서 산출되는 시적 의미 그 자체에 대해서는 서술하지 않는다. 따라서 여기서는 다치하라의 소네트 작품 중에서 「처음의 시(はじめてのものに)」라는 작품을 구체적으로 분석해 보기로 한다. 다음은 『원추리꽃에게 드린다』라는 시집의 첫 소네트인 「처음의 시」라는 작품이다.

조그만 천재지변은 기념품으로
 재를 뿌렸다 이 마을에 한동안
 재는 슬픈 추억처럼 소리를 내며
 나뭇가지의 끝에 집들의 지붕에 계속해서 쏟아졌다

그날 밤 달은 밝았지만 나는 사람과
 창에 기대어 서로 이야기했다(그 창문에서는 산의 모습이 보였다)
 방의 구석구석에 협곡처럼 빛과
 잘 울리는 웃음소리가 넘쳤다

—사람의 마음을 안다는 것은……사람의 마음이란……
 나는 그 사람이 나방을 쫓는 손짓을 그건 나방을
 잡으려고 하는 것인지 왠지 의심스러웠다

어느 날에 봉우리에 화산재의 연기가 피어났던가
 불의 산에 관한 이야기와……또 며칠밤인가는 과연 꿈에
 그날 밤 배웠던 엘리자벳 이야기를 그렸다¹⁸⁾

18) 각주13, p.16 인용문의 원문은 다음과 같다. 「ささやかな地異は そのかたみに／灰を降らした
 この村に ひとしきり／灰はかなしい追憶のやうに 音立てて／樹木の梢に 家々の屋根に降りし

『원추리꽃에게 드린다』는 다섯 편의 시로 구성된 SONATINE No.1과 세편의 시로 구성된 SONATINE No.2, 그리고 나머지 두 편을 합쳐서 모두 10편의 시로 구성된 시집으로, 이 작품은 SONATINE No.1의 첫 번째 시이다. 우선 이 시의 제목인 「처음의 시(はじめてのものに)」라는 제목의 의미에 관해서는 「처음으로 조우한 화산의 소폭발을 기념하여, 「첫 번째 사람에게, 「첫 번째 시로, 「서두의 시, 「처음으로 경험한 사랑의 추억에」등의 여러 가지 설이 있으나, 필자는 시의 전체적인 의미를 고찰한 결과 「처음의 시」라는 의미로 해석했다¹⁹⁾.

일인칭으로 서술된 이 시는 서술어가 모두 과거형인 것이 특징적이다. 음률은 5·7조의 기본 리듬에 3음과 6음 등의 변조적인 리듬이 섞인 형태이다. 또한 이 시의 전체적인 구성에 대해서 안도 야스히코(安藤靖彦)는 「화산재가 쏟아지는 바깥 세계를 그린 1연」으로 시작되어, 「대화가 진행중인 밝은 방을 그린 2연, 「대화중에 짝사랑에 대한 의심을 말하는 3연」의 내적 세계에서, 「내적 세계를 외부세계로 해방시키는 4연」으로 전개되는 형식을 취하고 있다고 해석한다²⁰⁾. 이러한 안도의 해석을 바꾸어 말하자면, 이시는 1, 2연에서 외부와 내부의 세계를 제시해서 대립시킴으로써 3연에서는 내부세계에서 어떠한 변화가 준비되고, 4연에서는 변용된 내적 세계가 외부로 표출된다고 말할 수 있다. 이러한 해석을 고려하면서 이 시의 세계를 자세히 분석해 보기로 한다.

우선 1연은 화산이 분화해서 마을, 가옥, 수목이 화산재에 뒤덮이는 풍경이 묘사된다. 일반적으로 화산폭발은 인간에게 죽음을 초래할 수 있는 매우 위협적인 자연현상이다. 그런데 「조그만 천재지변」이라고 서술되어 이곳에서 일어난 화산폭발은 소규모였으므로 시적 화자는 특별히 공포감을 느끼지 않았다고 할 수 있다. 그런데 소규모의 폭발은 「기념품」으로 「화산재」를 남겼다. 이 표현은

きつた／その夜 月は明るかつたが 私はひとと／窓に凭れて語りあつた(その窓からは山の姿が見えた)／部屋の隅々に 峡谷のやうに 光と／よくひびく笑い声が 溢れてゐた／一人の心を知ることは……人の心とは……／私は そのひとが蛾を追ふ手つきを あれは蛾を／把へようとするのだらうか 何かいぶかしかつた／／いかな日にみねに灰の煙の立ち初めたか／火の山の物語と……また幾夜さかは 果たして夢に／その夜習つたエリーザベドの物語を織つた」

19) 제목에 대한 다양한 해석은 안도 야스히코(安藤靖彦)가 편집한 『三好達治 立原道造』(鑑賞 日本現代文学第19巻, 角川書店, 1982, p.240)에 자세히 서술되어 있다.

20) 각주19, p.240 참조

특별히 신경 쓸 필요도 없는 소규모의 분화가 있었는데 남겨진 화산재에 의해 그 사건이 상기된다는 의미도 포함한다.

3번째 행에서 「재는 슬픈 추억처럼」이라는 직유는 「화산재」에 의해 「화산폭발」이 상기되는 것처럼, 현재의 시간에서 어떠한 자극에 의해 과거의 사건이 「추억」으로 회상된다는 성질을 바탕으로 한 표현이다. 그런데 여기서 「화산재」와 「추억」을 결부시켜서 표현한 것은 1연에서 서술된 화산의 분화가 단순히 현실의 사건만을 지시하는 것은 아니라는 의미를 포함한다. 오히려 시적 화자의 내면세계에서 어떤 특정한 추억이 수많은 기억들 중에서 특별히 상기되어 의식의 표면에 나타나는 것처럼 내적인 감정이 외부로 표출되는 것을 암시하고 「조그만 천재지변」은 시적 화자의 내면세계의 「조그만 움직임」도 암시한다고 할 수 있다.

그런데 「화산재」는 「나뭇가지의 끝」과 「집들의 지붕」에 계속해서 쏟아졌다. 「나뭇가지의 끝」은 수직으로 서있는 나무의 맨 끝부분이고 「지붕」은 건축물에서 가장 높은 부분이다. 나무와 집은 하늘을 향해 서있으므로 높은 곳으로 향하려는 의지를 표현한다고 할 수 있다²¹⁾. 그러므로 상승하려는 나무와 집의 입장에서는 하늘에서 계속 쏟아지는 화산재는 상승운동을 방해하는 물질이다. 하지만 화산재가 쏟아졌다고 해서 나무와 집은 무너지는 것이 아니라 오히려 무게를 견디면서 수직적으로 계속 서 있다. 이렇게 보면 1연은 화산폭발, 추억, 수목, 집에서 연상되는 상승 이미지와 지상으로 떨어지는 화산재에서 연상되는 하강 이미지가 대립적으로 제시되어 있다고 할 수 있다.

이어서 2연은 가옥안의 방에서 본 안팎의 풍경이 서술된다. 인간은 가옥이라는 건축물의 내부에서 생활하므로 방안은 자연의 위협으로부터 안전한 공간이다. 낮에 화산폭발이 있었던 같은 날 밤에 시적 화자는 방안에 있다. 그런데 그 집은 재에 뒤덮여 있으므로 이것은 부드러움을 떠오르게 하며, 가옥과 방 또한 평안함을 연상시킨다. 하지만 달빛이 비추는 외부의 풍경은 화산재 때문에 시적

21) 주로 서구의 상징시에 나타난 시적 이미지를 상세하게 분석했던 가스통 바슐라르는 라이너 마리아 릴케의 시에 나타난 고립된 수목에서 수직적인 운동 이미지를 읽어 낸다. 가스통·바슐라르, 宇佐美英治訳 『空と夢—運動の想像力に関する試論』(法政大学出版局, 1968, pp.322~326) 참조.

가 명확하지 않아서 겨우 물체의 윤곽을 구별할 수 있는 정도라 할 수 있다.

두 사람은 창문에 기대 채로 대화를 나누면서 창밖의 풍경을 본다. 창문은 실내와 실외를 연결해주는 역할을 하며 실내에 빛과 공기를 공급해주고 외부의 풍경을 관찰할 수 있게 해준다. 따라서 「창문」은 바깥 풍경을 보는 장치이며 실내와 실외의 경계이기도 하다. 그런데 실내는 밝은 「빛」이 충만하지만 실외는 어두우므로 여기서는 밝은 실내와 어슴푸레한 실외의 명암대비가 두드러진다. 3, 4행에서 두 사람은 「빛」과 「잘 울리는 웃음소리」가 퍼지는 실내에서 대화중이므로 행복감이 느껴진다. 그리고 빛과 웃음소리는 「방의 구석구석에」 「협곡처럼」 넘치므로 이러한 충만함은 행복감을 배가시킨다. 그런데 방과 협곡은 한정된 공간이지만 창문으로 보이는 실외는 넓고 무한하므로 협소한 공간과 광대한 공간이 대립되어 있다고 볼 수 있다.

이렇게 보면 1연에서 그려진 풍경은 실외의 풍경이었지만 2연에서는 실내의 풍경묘사가 두드러진다. 그 이유는 무엇보다도 밤이기 때문이겠지만 일반적으로 밝은 외부의 자극이 적으므로 사색에 잠기기 쉬운 시간대이다. 하지만 실내의 창문에 의해 실외와 구별되어 있으므로 실내에서 실외를 볼 수는 있지만 창문이 닫힌 상태에서는 외부와 직접적으로 접촉하는 것은 불가능하므로 생각에 잠기기가 용이해진다. 그러므로 여기서의 「창문」은 시적 화자의 깊은 사색 또는 내면생활을 암시하는 장치로 기능하며 시는 사색의 산물임을 간과해서도 안 된다²²⁾. 아울러 다치하라의 시작품에는 「창문」이 2연에서와 같이 깊은 사색과 내적 생활을 암시하는 기능을 하는 경우가 있는데, 습작품인 「창문」이라는 작품을 잠시 살펴보기로 한다.

고요한 밤, 창문을 들여다보니 세계지도만이 벽에서 밝은 전기불에 빛났다. 책상 위는 정돈되어 아무것도 보이지 않는다. 혹시나 하는 생각에 유심히 보았지만

22) 미카엘 리파테르는 프랑스의 상징파 시인들의 시에 나타난 「창문」의 이미지에 관해 면밀하게 고찰하고 있다. 리파테르에 의하면 창문에 달린 유리를 통해서 시각적인 정보는 전달되지만 직접적으로 외부세계와 접촉하는 것은 불가능하다. 따라서 「문학적 창문」은 내적 생활과 감각세계가 접촉하는 것을 상징하며 사색을 하기 위한 장면을 설정하기 위해 쓰이는 경우가 많다. 또한 「창문」은 때로는 부재, 격리, 동경, 추억 등을 의미하는 은유로 쓰이는 경우도 있다고 한다. ミカエル・リファテル, 斎藤兆史訳 『詩の記号論』(勁草書房, 2000, pp.53~62) 참조

붉은 줄이 있는 것도 같고 작은 열쇠가 있는 것도 같지만 역시 아무것도 없는 모양이다. 아니면 항상 조금하듯 창문을 들여다보고 가기 때문일까. 다른 창문에서는 사람이 의자를 옮기는 게 보이기도 하는데—²³⁾

이 습작품은 시적 화자가 고요한 밤에 창문을 통해서 방안을 들여다보는 장면으로 시작된다. 이 시에서 시적 화자는 「밤」에 「창문 안」을 들여다본다. 어떤 공간을 들여다보는 행동은 내부 지향적인 의지를 나타내므로 내면성을 의미한다. 그래서 「창문 안」이라는 협소한 내부공간은 인간의 내부세계와 내면성을 함의한다고 볼 수 있다. 밤이 사색의 시간이며 시는 사색의 산물임을 상기하면, 여기서의 「창문 안」은 시의 표현대상인 내부세계를 암시한다고 해석할 수 있다. 게다가 시를 쓴다는 것은 내부세계의 「지도」를 작성하는 행위이며, 「책상」은 시인의 작업장소를 의미한다. 또한 책상 위에 있는 듯했던 「붉은 줄」과 「열쇠」는 무언가를 묶었다가 풀고, 잠갔다 여는 물건이므로 창문 안으로 보이는 내부세계가 개폐운동을 한다는 것을 뜻한다. 따라서 이 습작품에서의 「창문」도 창문 안에 존재하는 내부세계를 보기 위한 장치로 기능하는 것이다.

여기서 다시 2연으로 돌아오면, 2연에 나타난 「창문」의 이미지도 위의 습작품과 마찬가지로 깊은 사색과 내적 생활을 암시하는 장치로 기능했음이 확실해진다. 따라서 2연에서는 협소한 실내와 광대한 실외의 공간을 대립시킴으로써 내부세계와 내면성이 강조되고, 「창문」이라는 표현에 의해 시적 화자의 사색과 내면생활을 지향하는 의지가 확실히 드러난다고 할 수 있다.

다음으로 3연의 첫 행은 「사람의 마음을 안다는 것은……사람의 마음이란……」이라는 영탄조의 시구로 시작되는데 이는 시적 화자의 사색이 심화된 결과이다. 또한 자신의 감정만을 표출하는 것이 아니라 다른 사람의 마음도 알아내려고 한다. 그래서 시적 화자는 「나방을 쫓는 손짓」을 관찰해서 그것이 어떠한 의미의 몸짓인지를 추측하려 한다. 게다가 「웬지 의심스러웠다」라는 표현

23) 「窓」, 각주15, p.255. 인용문의 원문은 다음과 같다. 「しづかな夜、窓をのぞくと世界地圖だけが壁であかるい電気がかがやかしかつた。机の上は片ついてゐて、何もみえない。ことによつたらと思つてよく見るのだが、朱の紐があるやうで、小さな鍵があるやうで、やつぱり何もなければかつた。それともいつもせかせかその窓をのぞいてゆくせいかしら。別の窓では人が椅子を運んでゐるのが見えたりするのだが—」

은 시적 화자와 대화상대의 마음이 충분히 통하지 않았음도 뜻한다. 하지만 시적 화자가 상대방의 마음을 파악하려고 하는 행동은 내면성을 탐구하려는 의지가 심화되었음을 함의할 수도 있다. 또한 눈에 보이는 「손짓」과 눈에 보이지 않는 「마음」이 대비되어 그러한 의지가 강함을 강조하고 깊어지는 사색은 돋보이게 된다. 따라서 3연은 시적 화자의 내면화된 감정이 표출됨과 동시에 그러한 표출행위의 곤란함이 물체의 외면의 가시적인 성격과 인간의 내면세계의 비가시성의 대조에 의해 강조된다고 해석할 수 있다.

마지막으로 4연은 3연에서 제시된 내면탐구의 의지가 강해져서 시를 창작했다는 내용이 언급된다. 첫 행의 「어느 날에 봉우리에 화산재의 연기가 피어났던가」라는 시구에는 3연의 영탄적인 어조가 이어지고, 이 구절은 중세시대의 와카의 구절을 토대로 한 시구이므로 고답적인 격조가 느껴진다²⁴⁾. 아울러 종래의 연구에서는 「불의 산에 관한 이야기」는 「다케토리 모노가타리(竹取物語)」를, 그리고 「엘리자벳 이야기」는 테오도르 슈토름(Theodor, Storm, 1817~1888)의 『호수(Immensee)』를 지시한다고 보는 것이 정설화 되어 있다²⁵⁾. 그러나 이러한 논의는 시어의 지시대상을 작자의 실생활에 소급시켜서 추측하고 소설의 등장인물에 실존하는 인물이 투영되었다는 결론으로 연결되는 경우가 대부분이다. 따라서 여기서는 이러한 표현이 이 작품 자체에서 다른 표현들과 어떻게 관련되어 어떠한 의미를 지닐 수 있는지를 중심으로 고찰해 보기로 한다.

4연의 첫 행에서 봉우리에 피어난 「화산재의 연기」는 1연에서 지상으로 분출했던 화산의 이미지에 상승하는 「연기」의 이미지가 겹쳐져 있고, 「불의 산」은 화산 내부의 열과 생명력을 연상하게 한다. 그리고 마지막 행에는 「이야기를 그렸다」라는 표현이 있으므로 이것은 시적 화자가 시를 쓰는 행위와 결부되어 그의 내면적인 생명력을 환기한다. 그런데 이야기가 그려지는 것은 「꿈」속인데 이는 시적 화자의 내부에 잠재해있던 중층적인 기억이 꿈속에서 표면으로 부상되기 때문이다. 거듭 말하지만 시는 사색의 산물이며 밤은 사색에 적합한 시간

24) 「어느 날에 봉우리에 화산재의 연기가 피어났던가」라는 구절의 원문은 「いかなる日にみねに灰の煙の立ち初めたか」인데, 이 시구는 중세의 와카(和歌)인 「いまぞ思ふいかなる月日ふじのねのみねに煙の立ち初めけむ」(『拾遺愚草』春日同詠百首応製和歌 恋十五首、一三七一)을 토대로 만들어진 시구이다.

25) 이에 관한 구체적인 저서로는 大森郁之助 『立原道造の虚像と実像』(桜楓社, 1985)이 있다.

대이므로, 밤에 꿈속에서 이야기를 그렸다는 행동은 시적 화자의 사색이 시를 창작하는 행위로 결실했음을 의미한다고 할 수 있다. 따라서 4연에서는 3연에서 제시된 내면세계에 대한 탐구 의지가 분출하는 화산과 피어오르는 연기의 내부적 생명력에 의해서 환기되어, 실제로 시를 쓰거나 꿈을 꾸거나 하는 행동으로 외부로 표출됨으로써 해결되었다고 해석이 가능하다.

이렇게 보면 이 시에서는 변형된 이미지의 상호작용에 의해서 시의 전체적인 의미가 형성된다. 우선 「천재지변」, 「기념품」, 「화산재」, 「불의 산」, 「화산재의 연기」 등의 시어는 자연의 내부에 잠재하는 열과 생명력의 이미지가 변형된 것이다. 또한 화산의 분화는 시적 화자의 내면적인 감정이 외부로 표출됨을 암시한다. 게다가 「밤」, 「추억」, 「마음」, 「꿈」 등의 시어는 인간의 사색과 내면세계를 탐구하려는 이미지체계가 변형된 형태로 제시된 것이다. 특히 「창문」은 깊은 사색과 내면생활을 암시했으며 그러한 행위의 결과로 상상세계의 문이 열려서 드디어 시로 결실했던 것이다.

그런데 여기서 간과할 수 없는 사실은 이러한 이미지가 형성되는 배경에는 소네트의 대칭적인 형식성이 결부되어 있으며, 이분법적인 대조효과에 의해 이미지가 더욱 확고해 진다는 것이다. 실제로 이 시의 1연은 화산폭발이 지시하는 상승 이미지와 화산재에서 연상되는 하강 이미지가 대립적으로 제시되었다. 또한 2연에서는 실내와 실외의 공간이 대립되어 내부세계와 내면성이 강조되었다. 아울러 3연에서는 시적 화자의 내면화된 감정이 표출되는 행위가 물체의 가시성과 비가시성에 의해서 강조되었다. 마지막으로 4연에서는 1, 2, 3연에서 대립적으로 제시되었던 이미지들이 상호작용해서 시를 창작하는 행위가 성취되는 결과를 야기했던 것이라고 할 수 있다.

3. 결론

지금까지 살펴보았듯이 다치하라의 평이한 시구절은 소네트라는 형식 때문에 통일성이 생기고, 시적 연상과 암시를 지향하는 시구에 의해 다양한 이미지가

파생되어 그것들이 다시 결합됨으로써 한편의 통일체로서 의미가 형성된다. 그리고 그의 소네트는 대구, 대조법, 반대어의 결합과 같은 시어의 의미 또는 형식상의 대칭성을 토대로 대칭적인 구조를 형성하는 운동과 대칭적인 시구절 내부의 운동에 의해서 기본형이 만들어진다고 생각된다.

따라서 그의 소네트 세계는 대칭적인 구성을 토대로 한, 즉 이분법적인 구성을 기초로 한 어떤 원형적인 것과 거기에서 파생된 것 사이의 상호작용에 의해서 시의 전체적인 의미가 형성된다고 할 수 있을 것이다. 또한 이러한 구성요소간의 상호작용에 의한 시창작의 특징은 독자와 작품과의 「대화」를 바탕으로 하는 「대화」의 창작원리에 근거한 것이었으며, 「대화」의 텍스트론은 바로 소네트의 대칭적인 구성과도 직결되어 있었다고 할 수 있다.

그런데 본론을 마치기전에 한 가지 더 주목하고 싶은 것은 「처음의 시」라는 작품의 마지막 부분은 「꿈」속에서 시를 창작했다는 구절로 끝난다는 사실이다. 이 부분은 시적 화자가 낮에 경험하고 자신의 내부에 잠재해 있던 중층적인 기억이 꿈속에서 표면으로 부상되어 현재의 시간에서 시로서 재구성된다는 것을 의미했다. 그러므로 다치하라 미치조의 시세계에서는 과거의 기억이 상기되어 새로운 형태로 변용되어 재구성되는 계기가 되는 것이 바로 「꿈」이라는 장치라 할 수 있다. 그런데 이러한 특성의 의미는 다치하라가 많은 영향을 받은 프랑스 상징파 시인들의 시적 업적을 참고로 해서 설명할 수 있다.

후고 프리드리히는 『근대시의 구조(近代詩の構造)』라는 서적에서 19세기 중엽에서 20세기 중엽까지의 유럽, 특히 독일, 스페인, 프랑스, 영국, 미국 등의 근대시의 특징과 흐름을 명확하게 기술하고 있다. 프리드리히에 따르면²⁶⁾, 노발리스 등의 낭만주의시에서 포에지는 「말과 의미내용과는 분리」돼 있다는 자각으로부터 시작된다. 그리고 시를 쓴다는 것은 「상상력과 사고력의 결합」에 의해 언어를 조작함으로써 현실세계 대신에 상상의 세계를 창조하는 행위였다. 특히 보들레르는 감상보다도 상상력을 중요시해서 그의 시는 상상력에 의해 현실을 해체시킨 「비현실의 구축물」이다. 마찬가지로 랑보와 말라르메에게도 시는 창조적인 상상력의 산물이며, 현실과 대립하는 허구의 구축물이다. 또한 그들은

26) 푸ーゴー・フリードリヒ, 飛鷹節訳 『近代詩の構造』(人文書院, 1970) pp.42~67 참조.

그러한 상상하고 창조하는 행위의 순간, 즉 무언가에 홀린 듯한 「열광상태」를 「꿈」이라고 명명했으며, 그들에게 「꿈은 지각능력이 아니라 창조능력」이었다.

이렇게 프랑스 상징파의 시인들에게 「꿈」은 「창조능력」을 의미했는데, 그들의 시작품에서 많은 영향을 받은 다치하라에게도 「꿈」은 역시 같은 의미를 띄고 있었던 것이다. 다시 말하자면 다치하라에게 「꿈」은 「창조능력」을 의미했었다고 할 수 있다. 실제로 그의 소네트 작품중에는 「꿈」속에서 시가 탄생되는 순간을 묘사한 작품들이 많이 있다²⁷⁾. 따라서 「꿈」은 그의 산문작품에서도 과거의 기억이 현재의 순간에서 변용된 형태로 재구성되는 계기가 되는 특별한 의미의 장치로 기능하고 있으므로 그의 작품세계를 이해하기 위해서는 「꿈」의 효용성에 관한 보다 면밀한 연구도 실행되어야 할 것이다.

참고문헌

- 安藤靖彦(1982) 『三好達治 立原道造』 角川書店. p.240
 大塚美保(1988) 「立原道造廢虛の詩学」, 『埼玉大学紀要』 第34卷・第2号, pp.29~41
 大森郁之助(1985) 『立原道造の虚像と実像』 桜楓社
 小川和佑(1978) 『立原道造の世界』 講談社
 가스톤·바슈레랄, 宇佐美英治訳(1968) 『空と夢—運動の想像力に関する試論』 法政大学出版局. pp.322~326
 小久保実(1983) 『立原道造』 審美社
 坪井秀人(1982) 「立原道造—<零>の詩法—」, 名古屋大学国語国文学会編 『名古屋大学国語国文学』 第51号, pp.31~46
 中村眞一郎編(1971) 『立原道造研究』 思潮社
 中村三春(1994) 『フィクションの機構』 ひつじ書房. pp.278~282
 푸ー고·프리드리히, 飛鷹節訳(1970) 『近代詩の構造』 人文書院. pp.42~67
 미카엘·리파텔, 齋藤兆史訳(2000) 『詩の記号論』 勁草書房. pp.53~62
 持田季未子(1967) 「立原道造と伝統詩」, 東大比較文学会編 『比較文学研究』 第29号, 朝日出版社, pp.93~126

27) 다치하라의 시작품에 나타난 「꿈」이라는 장치의 의미와 효과에 관해서는 줄고 「다치하라 미치조(立原道造)와 내면성의 탐구—「새로운 시적 언어」를 찾는 창조적 상상력—」, 『유암 정복택교수 정년퇴임기념논문집』(보고사, 2003, pp.277~299)을 참조 바람.

山下利昭(1998) 『立原道造とソネット』 松本歯科大学出版会

- ❖ 투고일 : 2006. 12. 31
- ❖ 심사일 : 2007. 1. 25
- ❖ 심사완료일 : 2007. 2. 16