■ 민족문화연구 제94호(2022.2.28.), 고려대학교 민족문화연구원, pp.487-518.
http://doi.org/10.17948/kcs.2022..94.487

김종길 시 연구
—언술 주체의 양상에 따른 시적 효과를 중심으로—

이슬아(李슬아)*

목 차

1. 서론
2. 김종길 시에서 나타나는 언술 주체의 양상과 그에 따른 시적 효과
3. 결론

국문초록

그간 김종길 시 작품은 그의 생애와 연관되어 '유가적'이나 '동양적', '인본주의'와 같은 수식들과 함께 이해되었으며 형식적인 측면에서는 시인의 현대적 '이미지스트'로서의 면모가 강조되어왔다. 본고는 김종길 시의 언술 주체에 대한 분석을 바탕으로 대상이 표현되는 방법적 측면의 효과를 구명하여 시의 형식적 특성과 그것의 의의를 색다른 시각에서 모색해보고자 한다. 이에 김종길 시에 등장하는 언술 주체를 크게 세 가지로 유형화하였다.

첫 번째 유형으로는 몰아적 주체를 들 수 있다. 이 주체는 언술 내용 주체와 언술 행위 주체 두 가지를 모두 포함한다. 몰아적 주체가 시를 이끌어 나가는 경우, '나'와 중심 대상이 하나가 되는 현상이 발생하며 '나'의 인식은 대상의 인식과 합치된다. 이처럼 무화되는 시적 거리로 인해 시간은 '지금 이곳'으로 공간화되어 언술 주체에 의

* 고려대 국어국문학과 박사 수료.

해 감각된다는 특징을 보인다. 두 번째 유형인 반융화(半融和)적 주체가 언술 주체로 등장하는 경우 중심 대상은 그를 회상해내는 화자의 인식으로부터 구성된다. 이때 반융화적 주체는 대상과의 물리적 경계로 분명히 분리되기 때문에 작품 속에서 대상이 만들어내는 이미지에 완벽하게 조응하지 못하는 '나'가 함축적으로 혹은 언표로써 구별되도록 드러난다는 특징을 가진다. 마지막으로 관조적 주체의 경우 시를 전체적으로 조망하는 언술 주체만이 있을 뿐이며 작품 속에 등장하는 이미지들은 한데 어울려 조화를 이루어 하나의 풍경을 만들게 된다.

주체가 어떤 강도로 시에 개입하든지 대상에 투사되는 감정의 서술이 균제된 형식으로 표현되고 있다는 것은 김종길 시의 중요한 미덕이라 할 것이다. 결국 김종길 시의 미학은 대상에 대한 언술 주체의 최소한의 간섭을 통해 획득된다고 할 수 있다.

주제어: 언술 주체, 시적 거리감, 몰아, 반융화, 관조.

1. 서론

시인이자 시론가, 비평가, 번역가로 종횡무진하며 활발한 활동을 보여주었던 김종길(본명 김치규(金致逵))은 1926년 11월 5일 안동에서 출생했다. 고려대 영문학과 및 동 대학원을 졸업한 그는 영국 셰필드 대학에서 영문학을 전공하였지만 그 내면에는 모국어에 대한 관심과 애정이 크게 자리하고 있었다. 이에 그는 1947년 『경향신문』 신춘문예에 「문」이라는 작품을 투고하고 해당 작품이 당선되면서 문단에 모습을 드러내었다. 이후 그는 1954년 역시집 『이십세기영시선』(일지사)을, 1965년에는 시론집 『시론』(탐구당)을 출간하는 등 셰필드 대학 시절 자신의 전공과 접목시킨 번역활동과 더불어 문학의 이론적인 측면에 먼저 관심을 보였다.[1] 실제 그가 첫 시집인 『성탄제(聖誕祭)』를 출간한 해는 1969년으로, 등단한 지 22년이라는 시간이 지난 후였다. 시인은 삼애사를 통해 발간한 『성탄제(聖誕祭)』를 시작으로 민음사에서

1) 김종길의 시론집으로는 본문에서 언급한 『시론』 이외에 1974년 『진실과 언어』(일지사), 1986년 『시에 대하여』(민음사), 1991년 영문 시론집 『The Darling Buds of May』, 1997년 『시와 시인들』(민음사), 1998년 『시를 어떻게 읽을 것인가』(고대출판부)등이 있다. 이러한 시인의 행적은 학계가 그에게 시인으로서만큼이나 문학이론가로서의 정체성을 부여하는 데 큰 영향을 끼쳤다. 그는 이와 더불어 영한/한영 번역의 역시집을 다수 출간하였다.

1977년 『하회(河回)에서』와 1986년 『황사현상(黃沙現象)』을 출간하였으며, 1991년 『천지현황(天地玄黃)』(미래사), 1997년 『달맞이꽃』(민음사), 2004년 『해가 많이 짧아졌다』(솔), 2008년 『해거름 이삭줍기』(현대문학), 2011년 『그것들』(서정시학), 2013년 『솔개』(시인생각) 등 창작시집과 관련해서는 총 9여권에 달하는 단행본을 출간하였으며 이 중 『황사현상』은 시전집(詩全集)으로, 『천지현황』, 『하회에서』는 시선집(詩選集)으로 출간된 것이다.[2] 시집 단행본들이 발간되는 기간의 간격도 짧게는 2년에서 길게는 9년으로, 그 기간이 긴 편이라고 할 수 있다. 이러한 사정으로 인해 김종길은 흔히 과작의 시인으로 일컬어져 왔다.[3]

김종길 시인의 시 세계에 대한 대부분의 연구는 주로 동양적 전통의 인식 세계에 초점을 맞추어 진행되었다 할 수 있다. 그와 더불어 김종길 시의 주요한 특징으로는 참신하고 감각적인 이미지의 활용이 꼽힌다. 전통적인 정서를 감싸는 형식적 도구로서의 현대적인 이미지는 작품이 전통과 현대의 한 극단으로 치우치지 않도록 하며 시의 균형을 잃지 않게 만들면서 미학적 지향점을 노정하는 역할을 한다.

최동호는 시인이 작고한 뒤 "고전적 전통에 뿌리박은 절제의 정신과 서구의 현대적 감각의 조화와 균형을 두 축으로 자신의 세계를 견고하게 구축해"[4] 온 시인이라는 수사로 그를 추모하였는데, 이는 김종길이라는 시인의 작품 세계가 갖는 핵심적 특징을 압축적으로 나타낸 발언이라 할 것이다. 더불어 최동호는 많은 비평가들이 지적한 '절제된 감정', '군더더기 없는 수사', '뛰어난 이미지 구사'가 김종길 시의 특징이라는 점에 동의하지만, 이에 덧붙

2) 이외에도 (사)경남시사랑문화인협의회 엮음의 『나는 가끔 진해로 간다』에서 「내가 처음 진해 갔을 때」라는 제목의 시를 발표했다. 김종길 외 65인 지음, (사)경남시사랑문화인협의회 엮음, 『나는 가끔 진해로 간다』, 문학동네, 2005.

3) 과작(寡作)의 시인에 대한 인식은 생전 시인 자신에게서도 발견할 수 있다. 그가 처음 발간했던 시집 『성탄제』의 서문에서도 그는 자신의 시작詩作이 "너무나 적은 양"이라고 언급한다. 실제로 그가 작품을 쓰기 시작한 지 40년 후인 1986년에 발간된 김종길 시 전집 『황사현상』에 담긴 작품 수는 총 75편이다. 김종길, 『황사현상』, 민음사, 1986, 5면 참고. 그가 생전 발표한 작품의 수는 300여 편에 달하는데, 이는 그가 약 70년 동안 발표한 것들이다.

4) 최동호, 「추모 시인 김종길」, 『문학관』 2006년 가을호. (『서정시학』 2017년 가을호 27-3(통권 제75호), 2017.8, 179-181면 재인용)

여 논자는 김종길의 시가 상당 부분 죽음에 의해 촉발되고 있다는 점에 집중한다.[5] 그는 죽음을 덤덤하게 받아들이는 시의 화법이 시인만의 죽음을 애도하고 극기하는 방식이라고 소개하며 시인의 유가적 인본주의를 해명하였다. 고형진[6] 또한 김종길 시의 미학적 특징으로 "회화적인 감각과 상상력"을 들면서, 특히 "시인의 색채시각"에 대해 "독창적이고 발달되어 있다"고 평하였다.

유종호[7]의 연구는 김종길의 시편들이 가지는 언어적 측면의 경제성과 균질성에 주목하여 시인의 균질성을 이루는 바탕으로 네 가지를 꼽는다. '감정의 적절한 억제', '정갈한 말씨와 정밀한 시경', '성숙한 관점', '행간 속에 묻어둔 여백의 미'가 그것이다. 그는 계속해서 김종길 시의 특징을 '청춘의 부재', 즉 '점잖음'이라고 규정하며 '점잖음'은 김종길의 시세계를 관통하는 가장 중요한 개념이라고 언급한다.

종합하자면 여러 학자들이 주로 김종길 시에서 주목하는 것은 내용적 측면에서의 유가정신이나 인본주의 사상과 같은 동양의 전통적 사고방식이며, 형식적 측면에서의 현대적 이미지 활용기법이라 할 수 있다. 그러나 시인의 언어가 갖는 특징에 주목한 연구도 더러 있는데, 대표적인 것으로는 오형엽[8]의 연구를 들 수 있을 것이다. 그는 김종길 시에서 나타나는 구조적 특성과 시 의식, 시적 태도를 해명하고자 하였는데, 김종길의 이미지가 시간의 풍화작용에 대한 저항의 내면동력을 지니고 있다고 보고 이러한 시인의 이미지는 지속성과 동일성의 추구라는 시간의식을 형성하는 기능을 담당하고 있다고 분석한다. 또한 그는 김종길 시에서 드러나는 이미지가 견고한 공간성 구축의 의지에서 비롯된 것이며 이는 자아의 동일성을 가다듬고 회복하려는 시인의 의도와 관련되는 것이라고 이해한다. 이러한 연구는 그간 조명 받지 못했

5) 최동호, 「유가적 인본주의와 현대적 고고」, 『삶의 깊이와 시적 상상』, 민음사, 1995, 103-117면.
6) 고형진, 「회화적 상상력의 확산과 동양 시학의 계승」, 『서정시학』 11-1, 2001.6, 125-148면. 고형진은 이미 1998년에 「김종길 시 연구」(『어문학연구』 8, 상명대 어문학 연구소, 1998, 0-12면)라는 논문을 발표한 바 있다.
7) 유종호, 「점잖음의 미학」, 『동시대의 시와 진실』, 민음사, 1982, 88-97면.
8) 오형엽, 「시간에 맞서는 이미지와 정신—김종길 시의 특질」, 『서정시학』 2017년 가을호 27-3 (통권 제75호), 2017.8, 164-178면.

던 김종길 시의 새로운 측면을 발견한 것이라 할 수 있다.

김종길 시인에 대한 비교적 최근의 연구로는 김문주[9]의 것이 주목할 만하다. 김문주는 그의 논문에서 김종길 시의 형식과 내용의 특성이 상호 유기적으로 구성되어 있음을 밝히고자 하였다. 나아가 그는 이를 통해 전통적인 심미성과 유가적 의식이 김종길의 시를 관류하고 있는 요소라고 파악하였다. 특히 김종길 시에서 중요한 특징으로 거론되는 감각적 이미지, 안정적 구도와 절제된 언어 등의 형식적 요소들과, 자연 형상이나 일상을 통해 드러나는 시인의 의식이 밀접하게 관련되어 있으며 전통적인 유가들의 정신세계가 이를 떠받치고 있다는 데 주목하였다. 이러한 연구는 이미 밝혀진 김종길 시의 특징을 명료하게 정리하고 있다는 데 그 의의가 있다.[10]

이외에도 비평 및 시론에 관한 논평들도 다수 존재하는데[11] 김종길의 시 작품의 수가 그가 활동한 시간에 비해 아무리 적다고 하여도, 그의 시에 대한 연구량은 절대적으로 부족한 편이라 할 수 있다. 이러한 연구들이 구명하였던 김종길 시의 의의 또한 시인의 작품 특징이 크게 사상적인 측면으로는 유가주의를, 형식적인 측면으로는 절제된 감정과 함께 대상의 시각적 이미지

9) 김문주, 「김종길 시의 자연의 성격과 감각의 기능」, 『한국시학연구』 51, 한국시학회, 2017, 95-120면.

10) 이외에도 김종길 시 세계를 탐구하고자 했던 연구로는 김종훈의 「김종길의 「산유화」론과 현대시의 "낙화(洛花)" 모티프 연구」(『비교한국학』 14, 국제비교한국학회, 2006, 77-96면)와 한영옥의 「김종길 시의 방법과 주제」(『돈암어문학』 17, 돈암어문학회, 2004, 163-189면), 송인창의 「한국현대시에 나타난 유교의식—김종길 시를 중심으로」(『범한철학』 23, 범한철학회, 2001, 223-242면) 등을 꼽을 수 있다.

11) 이외에도 시론에 대한 연구 및 비평으로는 다음과 같은 것들을 들 수 있겠다. 문혜원, 「김종길의 통합의 비평 연구」, 『한국언어문학』 77, 한국언어문학회, 2011, 121-152면; 오형엽, 「김종길 비평의 연속성 연구—시 이론의 전개 과정을 중심으로」, 『한국문학논총』 34, 한국문학회, 2003, 575-600면; 김형수, 「김종길 시론 연구」, 『한국현대문학연구』 2, 한국현대문학회, 1993.2, 438-453면; 이찬, 「20세기 후반 한국 현대시론연구」, 고려대 박사논문, 2004; 이혜원, 「기억과 감각의 생기」, 『현대시의 윤리와 생명의식』, 소명출판, 2015, 373-381면; 최호빈, 「김종길 시론 연구—유기론적 세계관을 중심으로」, 『한국시학연구』 65, 한국시학회, 43-66면 등. 서평으로는 김우창의 것(「감각과 그 紀律—김종길 시선집 「河回에서」」, 『김우창 전집2 : 기억의 척도』, 민음사, 2006, 254-270면) 등이 있다. 특히 김종길에 대한 연구는 그의 시론이나 비평과 관련된 것이 시와 관련된 것만큼이나 많다. 이는 김종길이 시인으로서뿐만 아니라 시론가나 비평가로서도 활발한 활동을 보여주었기 때문일 것이다.

화에 있다는 것에 초점을 두고 있는데, 대개의 연구들이 이러한 시각에서 크게 벗어나지 않는 것은 그만큼 시인의 시 세계가 확고하다는 뜻도 되겠으나 김종길 시에 감춰진 이면을 발견해내기 위해서는 그의 시를 바라보는 다각화된 독법이 요청되는 실정이라 할 것이다.

이에 본 논문은 김종길 시인의 작품에 등장하는 언술 주체와, 그 주체의 시적 거리에 대해 살펴봄으로써 작품을 통해 드러내고자 하는 시인의 미적 가치의 구현 방법에 대해 분석해보는 것을 목적으로 한다. 김종길 시에서 가장 두드러지는 특징은 시에서 언술 주체와 대상 간의 시적 거리에 따라 작품의 미학적 지향점과 주제의식이 달라진다는 점이다. 특히 그의 작품에서 언술 주체가 작품 전면에 드러나지 않고 관조적 주체로서 위치할 때 작품은 독자로 하여금 생생한 이미지가 전달하는 영상미와 절제된 감정선이 직조하는 세련미를 느끼게 한다. 언술 주체의 시적 개입이 최소화된 그의 작품에서 한 편의 시는 한 폭의 그림을 연상시킨다. 이와 같은 경우 그의 이미지들은 최소한의 감정 표현을 통해 행과 연 갈이로써 단일한 한 폭의 풍경을 묘사하는데 조화롭게 배치되어 있다. 잔잔한 풍경에서 느껴지는 고요하고 평화로운 감정을 일깨운다는 점에서 김종길 시인의 시는 고전적인 의미의 '서정시'[12]가 지향하는 바를 매우 뚜렷하게 나타낸다고 할 수 있다.

2. 김종길 시에서 나타나는 언술 주체의 종류와 그에 따른 시적 효과

분석을 위해 도입되는 '언술 주체'라는 개념은 발화된 시를 이끌어가는 주체로, '언술 내용 주체'와 '언술 행위 주체'로 대별될 수 있다.[13] 언술 내용 주체는 시 속에서 흔히 '나'로 표현되는 '표면적 화자'를 가리킨다. 통상적으로 시에서 언표화되는 '화자'의 개념은 이 언술 내용 주체를 일컫는다. 이러

12) "서정시의 장르적 특징은 무엇보다도 시정신 또는 시적 세계관이나 비전에서 발생한다. 서사나 극과 구분되는 시정신은 단적으로 말해서 자아와 세계의 동일성에 있다. 여기서 동일성이란 자아와 세계의 일체감이다." 김준오, 『시론』, 삼지원, 2002, 34면.

13) '언술 내용 주체'와 '언술 행위 주체'의 구분은 김준오, 같은 책, 299-304면 참조.

한 언술 내용 주체는 시의 전면에 노출되어 있으며 따라서 감지하기 쉽다는 특징을 가진다. 언술 행위 주체는 시의 문맥을 이끌어가는 이면의 '나'로, 시 안에서 기표화 되지는 않지만 시의 행위를 전망하고 중심 대상에 대한 묘사를 이끌어가는 '함축적 시인'이다. 김종길 시에서 화자가 시의 문면에 드러나는 언술 내용 주체가 등장하는지, 시에서 표면화되지 않는 그 배면의 존재로 등장하는지에 따라 김종길 시의 미학적 원리의 근거는 달라진다 할 수 있다. 대상과의 관계 설정과 대상과의 시적 거리감, 그에 따른 시적 효과를 통해 김종길 시가 갖는 고유한 미학적 특성이 구별되고 있기 때문이다.

본고에서 김종길의 시편을 분석할 때, 각 시편이 언술 내용 주체만을 가지고 있을 경우와 언술 행위 주체만을 가지고 있을 경우 혹은 두 주체가 하나로 일치되는 경우 등 명확히 유형화되는 경우에는 먼저 시의 본격적 해석에 앞서 해당 주체가 어디에 귀속되는지를 밝힌 뒤 '언술 주체' 혹은 '주체'라는 개념을 혼용하여 사용하였다. 즉 '주체'는 곧 '언술 주체'로, 언술 내용 주체나 언술 행위 주체의 경우를 모두 포괄한다. 그러나 '화자'의 개념은 언술 내용 주체가 표면적으로 등장하는 경우만으로 귀속·한정시켜 언급하고자 하였다. 이는 '화자' 즉, '시에서 표면적으로 나타나 발화하는 자'라는 화자의 일반적 속성으로부터 기인한다.

언술 주체가 중심 대상에 대해 갖는 시적 거리는 두 가지 측면에서 살펴볼 수 있다. 하나는 감정 이입과 관련된, 즉 심리적 측면의 거리다. 일반적으로 심리적인 측면의 시적 거리가 가까울 경우 시에서 감정의 이입은 주로 대상을 서술하는 용언이나 감정 이입 등의 시적 기법을 통해 이루어진다. 특히 용언을 통한 감정 이입은 언술 주체가 시적 개입에 영향을 발휘함을 뜻한다. 무감의 자연물이나 제3자를 이미지로써 제시하고자 할 때 감정을 나타내는 용언을 사용해 대상을 수식한다든지 주체와 대상을 하나로 묶어서 묘사하는 경우가 이에 속한다. 대상을 바라보는 언술 주체가 시적 대상과 얼마나 감정적으로 교류하고 있는지 혹은 동화(同化)되고 있는지에 따라 심리적 거리감이 결정된다. 언술 주체는 대상에로의 적극적인 감정 이입을 통하여 시적 개입을 활성화한다. 반대의 경우에서 언술 주체는 이미지에 감정 이입을 최대한 자제

하며 이미지의 나열 그 자체로만 시의 전체 분위기가 형성된다. 이때 대상에로의 감정 이입의 억제를 통해 시적 개입이 최소화되며 대상은 주체로 인해 '관찰되는' 존재로, 주체와 대상의 심리적 거리가 멀어진다.[14] 이는 시를 단지 '조망'하고 '서술' 및 '묘사'하는 언술 주체의 행위를 통해 형상화된다.

다른 하나로는 언술 주체와 중심 대상의 물리적 간격에 따른 시적 거리를 논할 수 있다. 언술 주체가 시 속에서 '나'로서 분명하게 언표화되며 대상과 속성이나 이미지를 공유하는 경우 주체는 대상과 대등하게 위치하고 경우에 따라서는 대상 그 자체가 되기도 한다. 따라서 언술 주체는 높은 시적 개입도를 보이며 언술 주체와 대상의 물리적 간격은 좁아지는 양상을 보인다고 말할 수 있을 것이다. 반대의 경우, 즉 언술 내용 주체인 '나'가 등장하지 않은 채 전체적인 풍경을 조감하는 듯한 언술 행위 주체만이 나타나는 경우 언술 주체는 대상의 무리가 통일된 이미지를 형성하는 영향력을 발휘하지 않는다. 이미지 또한 언술 주체의 시적 위치와 무관하게 배치된다. 즉 주체는 이미지들로 직조된 풍경 속에서 자리를 확보하며 존재하는 것이 아니라 그러한 풍경을 관찰하는 역할을 하는 데 그치는 것이다. 이와 같은 경우 대상에 대한 주체의 시적 개입이 최소화되며 물리적 거리는 멀어진다고 할 수 있다. 이처럼 김종길 시에서 어떠한 언술 주체가 등장하는지에 따라 시의 물리적·심리적 거리감은 달라지는데, 이러한 내용은 언술 내용 주체와 언술 행위 주체 모두에게 해당될 수 있는 내용이다. 대상에 대한 시적 거리를 기준으로 김종길 시에서 등장하는 언술 주체의 유형을 분류하면 다음과 같다.

첫 번째는 몰아(沒我)적 주체이다. 이 유형은 언술 주체가 시의 전면에 노출되면서도 시에서 표현되는 대상에 깊게 관여한다. 특히 그 대상이 자연물일 경우 주체와 대상 간의 정서 교환, 즉 정경교융(情景交融)이 이루어진다는

14) 물론 시라는 장르 자체가 갖는 특성상 사물이나 이미지를 어떤 방식으로 내세우든 시인의 감정이 완벽하게 배제된다고 말할 수는 없다. 시는 시심(詩心)을 통해 언어로써 발현되는 예술이기 때문이다. 그래서 본고에서는 언술 주체가 감정이 절제된 채 시적 개입이 이루어지는 경우를 감정 혹은 심리적 거리의 '최대화'라는 표현을 사용하여, 이전의 경우보다 상대적으로 낮은 층위에서 시적 개입이 이루어진다고 보고 있다. 즉 시적 감정의 낮은 개입도는 감정의 배제가 아닌 감정의 절제를 통해 성립된다는 것이다.

특징을 지닌다. 이때 대상을 표현하는 단계에서 주체의 시선은 직접적으로 개입된다. 작품에 제시된 언술 주체의 시적 경험을 바탕으로 시가 조직화되고 있는 것이다. 경험의 방법을 통하여 대상의 의미는 언술 주체의 시선을 통해 재구성되는데, 이를 언술 주체가 행하는 대상 이미지의 주관적 구성이라 명명할 수 있다. 또한 형식적인 측면에서, 대상과 언술 주체가 공유하는 특정한 이미지는 하나의 큰 공통된 이미지 범주 하에 귀속된다. 이를 통해 시의 전반적인 시상 전개가 이루어지는데 이때 대상이 주체에게 일으키는 감흥이 매개가 된다. 이 감흥이 촉발시키는 이미지의 연쇄로 발화의 내용이 구성되며 주체의 시선으로 인해 대상은 본래의 의미보다 더 확장된 의미를 획득한다. 이 유형은 언술 주체의 세 가지 유형 중 감정적·물리적으로 가장 짧은 시적 거리를 보여준다. 언술 주체와 대상은 하나의 자연물로 치환되어 그 속성을 공유하는 방식으로 제시되고 있기 때문이다.

두 번째 유형은 반융화(半融和)적 주체라 명명될 수 있다. 이 경우 언술 주체는 시의 중심부가 아닌 시의 주변부에서 대상과 구별되어 있지만 그 경계가 뚜렷이 감지되는 것은 아니다. 곧 언술 주체인 '나'와 대상은 서로 융화될 듯하면서도 완벽하게 섞이지 않는다. 언술 주체는 그가 묘사하는 대상을 감정적으로 완벽히 통제할 수 없으며 이로써 그와 대상은 구별된다. 언술 주체와 대상의 거리는 그와의 물리적 거리감인 동시에 대상에 완벽하게 조응할 수 없는 언술 행위 주체의 심리적 거리감이기도 하다. 이러한 경우에서 중심대상은 김종길 시에서 흔히 죽음이라는 사건을 겪은 존재로 나타나기 때문인데, 즉 언술 주체와 중심대상의 거리감은 죽음과 삶이라는 영역에 포섭되어 있기 때문에 발생된다. 그러나 이와 같은 거리감에도 불구하고 주체와 중심대상은 특정한 인자를 공유하는 교집합을 형성하고 있다. 이는 주로 대상과 주체인 화자의 '관계'에서 비롯된다. 반융화적 주체를 통해 대상과의 구분점이 되는 심리적 경계는 무화되는 것 같지만, 언술 주체와 대상은 각자의 고유한 위치(삶-죽음)에서 벗어날 수 없다. 합치될 수 없는 언술 주체와 대상의 사이의 경계는 대상의 존재감을 더욱 분명하게 만든다.

김종길 시에서 나타나는 언술 주체의 마지막 유형으로는 관조적 주체를

들 수 있다. 이때 관조적 주체는 철저히 언술 행위 주체로, 이 경우 언술 내용 주체는 등장하지 않는다. 즉 작품 속에서 표면적 화자인 '나'는 등장하지 않고 대상에 대한 묘사와 서술만이 이루어진다. 시에서 등장하는 이미지들은 한 폭의 풍경을 위한 구성 요소로 일사불란하게 등장한다. 이 경우 언술 주체는 배면화되어 작품 속에서 거의 감지되지 않고 언술 주체와 대상의 거리는 하나의 조감도를 바라보는 듯한 화자의 위치로 인해 멀어진다. 언술 주체가 이미지의 묘사와 서술에서 감정적인 개입을 최대한 절제하는 양상을 보이고 있기 때문이다.

이러한 언술 주체들은 '서정의 시'를 표방하였던 김종길의 문학 세계에서 뚜렷이 구별되어 나타난다. 그의 시에서 다양한 언술 주체의 유형과 그에 따른 시적 효과는 명확히 분류화되어 있기 때문에, 김종길의 시편을 언술 주체를 기준으로 대별하여 분석하는 것은 그의 전(全) 시편을 꿰뚫는 유의미한 작업이 될 수 있을 것이다. 한편 이 세 주제 중 관조적 주체는 김종길의 초기 시편에서부터 높은 빈도로 등장한다. 연구자들이 지적하는 김종길 시의 뛰어난 이미지 표현 기법도 주로 관조적 주체가 등장하는 시편에서 찾아볼 수 있다. 그러나 대상에 감정을 이입하고 결국에는 대상과 화자의 감정이 일치하는 물아적 주체 또한 김종길의 시편에서 어렵지 않게 찾아 볼 수 있으며, 그 밖에 반융화적 주체는 주로 대상의 죽음으로 인해 그를 기리고 회상하는 작품에서 주로 나타나는데, 이는 김종길 시 세계의 전(全) 시기에 걸쳐 고루 등장한다.

1) 몰아(沒我)적 주체의 중심화(中心化) : 무화된 시적 거리감에 의해 '공간화되는 시간'

시에 대해 주체의 개입이 활발하게 일어나는 경우 대상과 주체는 특정한 속성 안에서 공존한다. 이때 그 속성은 시 전체의 분위기를 장악하는 구체적 이미지로부터 기인한다. 이 이미지로 인해 주체와 대상의 심리적·물리적 거리는 무화된다. 특히 김종길 시에서의 경험적이며 고백적인 투의 어조는 이러

한 거리를 무력화시키는 주요한 요소이다. 언술 주체가 직접 경험한 일에 대한 고백적 서술 기법이 대상과 그를 하나로 일치시키는 데 기여하는 것이다. 이를 통해 시에서 나타나는 풍경의 소실점은 하나의 대상 그 자체에 맞춰지고, 언술 주체는 대상에 대한 높은 수준의 몰입도를 보인다. 이로써 시의 풍경 안에 자리한 대상 그 자체와 동일화되는 양상이 발견되며 언술 주체가 갖는 인간으로서의 인식적 한계는 시공간을 초월하여 시 전체에 확산된다.

시의 초반부, 주체가 묘사하는 대상 혹은 풍경 속에서 주체는 대상과 함께 시의 중심부에 자리하며 작품 속에서 대상과 주체는 각각 하나의 중심점을 가진다. 그러나 시상이 전개되며 중심점은 하나로 합치된다. 합치의 과정은 대상에서 화자 쪽으로 이루어지나 화자가 대상화되는 경우도 있다.

당신의 세월의 아침 저녁을
몇 번이나 묻었다간 스러진 노을입니까,
이제 그 노을이 나의 두 볼에도 묻어옵니다.

新羅의 푸른 기왓빛으로
꽂지는 千年의 저녁종 소리
은은히, 은은히 일어오는 노을—

이제 그 노을 속으로
永遠 속으로
잠시 눈 감고 잠겼다 깨면

나의 肉身의 瞳孔 가득히
멀리 저무는
푸른 東海

-「노을—石窟庵에서」15)

경주 토함산의 석굴암에서 '나'는 본존상을 마주한다. 신라시대부터 화자

15) 김종길, 「노을—石窟庵에서」, 『황사현상』, 민음사, 1986, 22면.

인 '나'의 시대까지 수없는 '노을'이 불상의 세월을 스쳐갔고, 이제 그 '노을'은 화자의 뺨에 비친다. '노을'이라는 현상 속에서 석굴암의 불상과 '나'는 하나의 시간 속에 묶인다. 이는 '노을'이 '영원'을 의미하기 때문에 가능해진다. 즉 '노을'이 비치는 시적 상황은 시간이 무화되는 '영원'의 시간 속에 자리하므로 신라시대의 "푸른 기왓빛"을 통해 "천년의 종소리"를 불러올 수 있게 되는 것이다. 이때 노을은 "종소리"와 한 번 더 겹쳐지는데, 이 "종소리"는 울려 퍼지며 "은은히 일어오는" 노을을 불러온다. 이 세 대상("노을", "영원", "종소리")은 이미지와 서술의 공유를 통해 혼융되는데, 특히 '영원'이라는 관념은 시각('노을')과 청각('종소리')으로 이미지화된다.

'노을'과 함께 천년의 세월을 거슬러 갔다 온 '나'는 감았던 눈을 뜨고, 눈뜬 '나'의 "동공"에는 "멀리 저무는" "푸른 동해"의 상이 맺힌다. 이는 석굴암의 불상이 근 천년의 세월동안 같은 자리를 지키며 노을이 지는 시간 때쯤 늘 보았던 장면일 것이다. 그러나 시의 결말부에 이르러 화자인 '나'의 "동공"에 상이 맺히면서 불상의 시각과 '나'의 시각이 일치되는 현상이 나타난다. 이렇게 시의 시작 부분에서는 석굴암의 불상과 내가 대면하여 주체와 대상이 분리되어 있지만, '노을'이 '나'의 두 볼에 묻기 시작하면서 이를 매개로 불상의 시간 너머 '영원'의 시간을 공유하고 시의 마지막 부분에서 주체와 대상의 시각이 일치되면서 외물과 자아가 하나가 되는 물아일체(物我一體)의 경지에 도달하고 있다. 주체와 대상의 물리적·심리적 거리가 최소화되면서 주체가 대상에 대해 높은 시적 개입도를 보이고 있는 것이다. 시적 전개 과정을 거치면서 주체는 점점 시의 중심부에 위치하게 되는데, 이는 초기에 그 중심점을 나누었던 대상을 한 쪽으로 밀어내는 방식이 아닌 대상을 주체 쪽으로 자연스럽게 끌어들이는 방식으로 이루어진다. 이렇게 형성된 몰아적 주체는 대상인 불상과 노을이라는 현상을 함께 공유하면서 시간을 거슬러 올라 "천년의 저녁종 소리"를 체험한다. 주체에게 시간이란 더 이상 주체를 제약하는 것이 될 수 없으며 나아가 이 제약성은 무화된다. 특히 시의 도입부에 "아침 저녁"을 "스러진 노을"이라는 시간적 상황은 대상과 주체의 교감을 통해 '영원'을 거쳐, 시의 후반부에서는 "푸른 동해"의 공간적 상황으로 치환

되는데, 이처럼 이미지를 통한 시간의 공간화는 주체가 시간을 인식하는 방법이며, 이로 인해 주체의 공간을 메우는 시간은 본래의 시간성을 잃고 주체의 인식에 속하게 된다. 여기에는 시간을 초월하여 인식의 한계를 극복하고자 하는 시인의 의도가 내포되어 있다. 다음 시에서도 마찬가지로 시간은 이미지화되어 공간으로 형상화 된다.

어느 해 늦가을 어느 날 오후,
나는 京釜線 急行列車를 타고 있었다.

列車가 水原을 지날 무렵,
西湖에 반사된 현란한 저녁해가
車窓 가득히 어떻게나 눈부시던지,

나는 골든 델리셔스라는
사과덩이 속을 파고드는
한 마리 눈먼 벌레가 되었다.

추수가 끝난 들녘도
잎이 진 잡목숲도, 人家도,
황금빛으로 무르익은 果肉 속이었다.

-「저녁해」

"어느 늦가을" 오후, "경부선 급행열차"를 타고 달리던 '나'는 "車窓"으로 서쪽 호수의 수면에 반사된 "저녁해"의 햇살을 맞는다. "황금빛"의 저녁 햇살이 비치는 "車窓" 밖 풍경—"늦가을"의 "추수가 끝난 들녘"과 "잎이 진 잡목숲", "人家" 모두가 "황금빛 사과"의 "果肉" 속 이미지로써 전체적으로 노을빛이 만연한 "늦가을"의 풍경을 효과적으로 묘사하는 데 기여하고 있다. 황금빛의 노을에 "西湖" 수면의 물 반짝임이 더해져 화자는 "저녁해"를 잘 익은 하나의 자연물, 즉 "골든 델리셔스 라는 / 사과덩이"로 인식한다. 이렇게 "저녁해"가 금빛의 커다란 사과로 치환되면서 저녁 햇빛을 맞는 '나'는 금빛 사

과 속에서 그 빛에 눈이 먼 “한 마리” “벌레”라는 새로운 생명체가 된다.

화자인 ‘나’는 상황을 인식하는 언술 내용의 주체다. “저녁해”가 지는 풍경은 화자로 인해 감각적으로 표현되고 있다. 시의 중심부에는 “저녁해”와, 그것을 인식하는 ‘나’가 있으며 이들은 시의 전면에 드러나 있다. 이때 ‘저녁해’와 ‘나’는 각각 “사과덩이”와 “벌레”로써 비유적으로 대체(代替)되는데, 이는 대상에 대한 언술 주체의 물리적·심리적 시적 개입도가 높은 상태임을 짐작할 수 있게 한다. 즉 언술 주체가 직조하는 대로 가을 풍경이 새로운 외피를 입게 되는 것이다. 한편 이처럼 저녁 햇살 속의 자신을 “사과덩이” 속의 “벌레”로 인식한 화자를 통해 몰아적 주체의 면모를 확인할 수 있다. 이 몰아적 주체는 자신뿐 아니라 다른 풍경 이미지들도 함께 “황금빛” 노을의 “과육” 속으로 끌어오면서 각각의 대상을 하나의 시적 풍경 속에 포함시키는 데 성공하고 있다.

저녁 햇빛이 비치는 늦가을 오후의 인상적인 풍경은 이제 황금빛 사과의 과육 속으로 전위(轉位)되었다. 이는 시간적 상황이 이미지화라는 과정을 거쳐 공간적 상황으로 묘사되는, 즉 “늦가을” “오후”라는 시간이 “저녁해”로 인해 “황금빛 사과덩이”라는 공간으로 치환되었음을 뜻한다. 시간성에 대한 인식이 사과 속이라는 공간으로 바뀌면서 언술 주체에게 공간은 촉각적 심상으로써 인식된다. 일반적으로 오후의 노을은 시간성이 담긴 시각적 이미지로써 인식되지만, 시에서 ‘나’는 노을이 수면에 반사되어 비치는 풍경을 “과육 속”이라 공간화함으로써 일반적인 노을에 대한 인식의 한계를 뛰어넘는다. 다음의 작품에서도 몰아적 주체는 대상과 합일되는 양상을 통해 공간의 의미를 시간의 선(線) 속에서 확장시킨다.

네 커다란 검은 눈에는
슬픈 하늘이 비치고

그 하늘 속에 내가 있고나.

어리석음이 어찌하여

어진 것이 되느냐?

때로 지긋이 눈을 감는 버릇을,

너와 더불어
오래 익히었고나.

-「소」

이 작품에서 '소'는 '어리석음이 어진 것이 되'는 역설적 의미를 부여받고 있다. 이 '어리석음'은 곧 삶의 지혜를 의미하는 것으로, 중심대상의 성격을 규정한다. 눈을 감는 행위를 통해 소의 눈 속에 자리한 "슬픈 하늘"과 "나"는 소의 내면세계에서 합일되는 경험을 하게 되며 이를 오랜 시간을 두고 익힌 '나'는 소라는 중심 대상과 하나의 자아를 공유하는 관계를 맺게 된다. 이 시에서 언술 내용 주체인 표면적 화자, 곧 '내'가 '소'의 눈에 비친 슬픈 하늘이라는 공간적 이미지에 투사되면서 중심대상인 소와 나의 일치가 이루어지고 있음을 확인할 수 있다. 즉 중심대상인 '소'와 '소'의 눈 속에 자리한 나의 형상을 통해 언술 주체가 대상에 몰입되고 있음을 나타내고 있는 것이다. 후에 "지긋이 눈을 감는 버릇"이라는 공통된 행동을 통해서 '오래'라는 시간의 개념이 "슬픈 하늘"로 환원 및 공간화 된다. 이렇듯 공간화 되는 시간은 대상에 대한 언술 주체의 몰아적 양상을 보여준다. 이를 통해 언술 주체에게 귀속되는 시간은 소와 공유되며 '하늘'이라는 공간을 함축한다.

몰아적 주체는 대상과의 일체감 혹은 일치성을 통해 자신의 감정과 심리를 대상에 적극적으로 투사한다. 특히 김종길 시에서 몰아적 주체는 이미지화를 통해 시간적 상황이 공간적 상황으로 변이되며 이로써 시 내부의 대상이나 감각에 대한 인식의 한계를 극복하는 양상을 보이고 있는 것이다. 이와 함께 「봄날」, 「코를 고는 바다를 품고」 등의 시편에서도 몰아적 주체는 시간의 공간화를 통해 인식에의 한계를 벗어나고 있다.

2) 반융화(半融和)적 주체의 경계화(境界化) : 대상의 죽음을 넘어서기 위한 '회상적 이미지'

시적 상황의 한계로 인해 대상에 대한 감정적·물리적 시적 개입이 깊이 이루어지는 것이 불가능할 때, 언술 주체인 화자는 대상과 작품 속에서 일정한 거리를 두고 그와 공존하는 양상을 보인다. 이때 언술 주체와 대상은 긴밀한 관계로 이루어져 있으며 그 관계가 시의 전면에 명시되는데, 이 관계로 인해 그가 대상으로부터 어떠한 영향을 받았는지가 작품 속에서 암시적으로 드러난다.

김종길 시에서 이 둘의 위치는 흔히 죽음과 삶이라는 두 경계로 인해 분리되는 양상을 보인다. 죽음이라는 사건, 더 이상 만날 수 없는 시적 대상은 언술 주체의 회상적 이미지를 통해 특정한 형상을 부여받으며 구체화된다. 이는 철저히 언술 주체의 내면에 자리한 주관적 이미지화를 통해 이루어진다. 이러한 주관적 이미지화는 대상의 죽음이라는 절대적 사건을 넘어서기 위해 화자가 행하는 일종의 자기 구성 방식이다. 자신의 기억 일부로 자리한 대상, 그 부분의 기억을 되살리기 위해 노력하지만 이러한 주체의 노력에도 불구하고 대상과는 완벽히 조응할 수 없다. 그것은 해소 불가능한 '그리움'이라는 감정으로 시의 파편 속에 자리한다.

나는
어머니의 얼굴을 모른다.
내가 두 돌 지나 돌아가셨기 때문이다.

그 뒤
나는 어머니를 모른 채 자랐다.
조모와 증조모가 어머니를 대신했기 때문이다.

그러니 나에겐
어머니의 얼굴은 언제나
현상되지 않은 한 장의 음화,

달무리 같은,
어둠 속 박꽃 같은,
음화 속의 한 그림자.

-「어머니의 얼굴」

시는 '나'의 "어머니"가, 그가 "두 돌"이 지났을 무렵인 영아기 시절 돌아가셨다는 시적 진술로부터 출발한다. 화자의 "조모"와 "증조모"가 돌아가신 어머니의 빈자리를 대신해주었고, 따라서 화자는 "어머니를 모른 채 자랐다." 시의 초반부는 이처럼 시의 중심 대상인 "어머니"와 '나'의 관계 그 자체에 대한 서술이 주를 이루고 있다.

시의 전면에 걸쳐 어머니의 죽음으로 인해 그와 일찍 이별해야했던 서글픈 감정이 직접적으로 표면화되지 않고 있으며, 특히 1연과 2연의 경우 사실적이고 간결한 표현을 통해 대상에 대한 감정이 극도로 절제되어 있음을 알 수 있다. "어머니의 얼굴"을 직접 본 기억이 없는 화자에게 그 얼굴은 "현상되지 않"을 정도로 희미한 "한 장의 음화"일 수밖에 없다. 그러나 "어머니"의 "얼굴"인 "음화"는 어두운 밤을 비추는 달의 주변을 감싸는 "달무리"같은, "어둠"을 비추는 하얀 "박꽃"같은 "한 그림자"를 가지며 화자에게 한 폭의 어슴푸레한 그림으로 남아있는 것이다. "어머니"를 "모른" 채 자랄 수밖에 없었으나 어머니를 "달무리"같고 "박꽃"같은 그림자를 가진 한 폭의 음화로 기억하고 있는 화자에게서 "어머니"를 흐릿한 형상으로나마 떠올리고자 했던 화자의 그리움이라는 심정을 짐작해 볼 수 있다.

해당 작품에서 대상인 어머니와 언술 주체인 '나' 사이에는, 대상의 죽음으로 인해 매우 커다란 물리적 거리가 존재한다. 이 거리감은 대상과 주체의 감정적 교류를 방해하며 대상에 대한 주체의 시적 개입을 제한한다. 따라서 주체가 묘사하는 대상의 성질은 상호적인 것이 아닌 일방적이며 사후적인 것이 된다. 그러나 아무리 기억조차 나지 않는 어린 시절 죽음으로 이별했다 하더라도 대상인 "어머니"와 주체인 '나'는 혈연관계로써 이어져 있다. 가족이라는 관계가 갖는 보이지 않는 끈은 대상과 언술 주체를 잇는 가장 튼튼한

연결고리다. 특히 “달무리”나 “박꽃”과 같은 이미지는 “어머니”에 대한 화자의 그리움과 동경의 정서를 효과적으로 환기한다. 이로써 주체는 대상과 상황적으로 어떠한 접촉점이 없음에도 불구하고 대상을 정서적으로 묘사하며 다가갈 수 있는 것이다. 그러나 여전히 대상과 주체 사이에는 어떠한 간극이 존재하고, 주체는 대상이 불러일으키는 감정으로부터 완전히 함몰되지 않는다. 주체의 인식은 대상을 향해 뻗어나가고자 하나 대상의 부재로 인해 둘은 단절되어 있고 따라서 대상에 대한 제한적인 묘사나 서술은 대상으로부터 소외된 주체의 경계를 부각시킨다. 시에서 죽은 자(어머니)의 저 세계와 산 자(나)의 이 세계가 만나지만, 산 자의 어렴풋한 기억과 그리움만이 죽은 자에게로 향해 있어 산 자의 현재 위치를 또렷하게 인식하도록 하는 것이다. 이러한 반응화적 주체는 대상과의 물리적 거리로 인해 제한적으로 대상을 묘사할 수밖에 없지만, 그럼에도 불구하고 포착되는 감정선이 존재한다. 다음 작품에서도 담담한 어조로써 대상에 대한 사실만이 나열되고 있는 듯 보이나 회상적 표현을 통해 대상에 대한 언술 주체의 그리움이 감지된다.

너는 키가 큰편이었지,
너는 언제나 곧은 姿勢를 하고 있었지.

내가 학기말 試驗答案을 채점한 것은
新聞의 버스 事故 紀事 가운데서
너의 이름과 寫眞을 본 뒤였어.

90점이 조금 未達인 點數를
네가 받아볼 수 없는 評點表에
또박또박 나는 옮겨적었지.

學友들이 마련한 너의 遺作展을 돌아보았더니,
詩에서도 너는 그만큼 자랐었더군.

〈薔薇가 燈을 밝힌다〉는 〈八月의 뜰에〉
너는 그 큰 키와 곧은 姿勢로 서 있더군.

〈자주 자기의 손금을 읽어본다〉는
卒業班 女學生인 너는
여전히 거기 혼자 서 있더군.

-「採點」

시는 "卒業班 女學生"이었던 제자의 모습을 회상하면서 시작되는데, 이를 통해 화자인 '나'와 대상인 "女學生"의 관계는 사제지간임을 짐작해 볼 수 있다. 큰 키를 가진 "女學生"이 늘 "곧은 姿勢"를 유지했다는 표현이 주는 분위기는 단정한 품행을 한 제자의 모습을 연상시킨다. 시의 내용을 미루어 추측해보자면 이 제자는 학기말을 치르고 시험 성적이 나오기 전에 버스 사고로 인해 운명을 달리하였던 것 같다. 비록 대상에 대한 객관적 서술을 위주로 하고 있으나 위 작품의 중심 대상에 대한 언술 주체의 서술을 자세히 들여다보면 대상이 환기하는 이미지나 대상에 대해 갖는 주체의 감정을 충분히 파악할 수 있다. 그것은 첫 연의 "곧은 姿勢"나 셋째 연의 "90점이 조금 未達"인 성적, 그리고 그 성적표를 받아볼 당사자가 이제 부재함에도 불구하고 "또박또박" 성적을 적어 내려가는 화자의 모습을 상기하는 언술 주체의 발화를 통해 드러난다. 특히 "評點表"를 정성스럽게 작성하는 장면은 생전 제자에 대한 애정을 미처 갈무리하지 못하는 스승의 감정이 배어있는 대목이다.

제자의 "遺作展"에 전시된 작품을 통해 '나'는 더욱 자란 제자를 마주한다. "〈薔薇가 燈을 밝힌다〉", "〈八月의 뜰에〉", "〈자주 자기의 손금을 읽어본다〉"는 모두 제자가 남긴 시편들의 제목이기도 하지만 화자가 인식하는 대상의 모습을 이루는 이미지이기도 하다. "薔薇"와 "燈", "八月"등의 시어가 환기하는 이미지는 감수성이 풍부한 "여학생"의 생전 모습을 반영함과 동시에 화자가 대상에 대해 갖고 있는 인식이나 정서를 우회적으로 드러내고 있다. 화자는 "薔薇가 등을 밝"히는 "8월의 뜰에"서 생전의 자태 그대로 서 있는 대상의 모습을 발견한다. 그러나 "여전히 거기 혼자 서 있"는 대상은 화자와 분리되어 있다. 삶과 죽음의 경계로 인해 '여기'가 아닌 '거기'에 '함께'가 아닌 '혼자' 서 있는 대상에의 묘사에는 주체의 대상에 대한 연민과 함께 그리움

의 정서가 반영되어 있다.

중심 대상인 여학생과 언술 주체인 '나'는 시적 정황상 서로 닿을 수 없는 거리에 있다. 대상의 죽음으로 인한 현실에서의 부재 때문에 대상에 대한 묘사와 서술은 화자의 기억에 의존되어 구성될 수밖에 없다. 언술 주체의 시적 개입 측면에서 보자면, 대상에의 물리적인 개입보다는 심리적인 개입이 더욱 두드러지게 나타난다고 할 수 있다. 그러나 이와 같은 상황에도 불구하고 대상에 대한 서술에는 극도로 감정이 절제되어 있다. 언술 내용의 주체로서의 '나'는 시 안에서 이미 생을 떠나간 대상을 불러온다. 그러나 '나'는 대상과 감정적으로 합치될 수 없으며 '나'와 대상 사이에는 생사의 경계가 존재한다. 이 경계는 대상을 소환하고자 하는 주체의 노력을 통해 옅어지는 듯하면서도 분명한 한계를 내포하고 있다. 그럼에도 앞서 지적한 바와 같이 언술 주체의 발화내용 곳곳에서 드러나는 대상에 대한 언술 주체의 애정 어린 감정은, 심리적 거리감을 좁히는 데 일조하고 있다. 특히 시 후반부에서 사용되고 있는 구체적 이미지는 대상에 대한 그리움의 정서를 드러내는 동시에 대상이 부재하는 현실의 슬픔을 승화할 수 있도록 돕는다. 이처럼 반융화적 주체는 대상과 유리된 시적 현실로 인해 대상과 경계를 이루고 있으나 대상과 주체의 관계는 대상에 대한 주체의 시적 감정을 촉발시켜 그 경계를 흐릿하게 만든다. 그럼에도 정서적으로 온전히 융화될 수 없는 상황은 주체와 대상의 공간을 구획하여 거리감을 발생시키는 결정적 요소로 작용한다. 한편「우수 다음날」,「떠나가는 길」등 죽은 자를 기리는 다수의 시편들에서 그리움의 대상이 등장하는데, 주체는 이들에 자신의 감정을 투사하지만 이들과 완전히 융화되지 못한다. 그러나 적절한 감정적 절제를 통해, 즉 '드러내지 않음으로써 드러내는 방식'으로 이들에 대한 긴밀한 심리적 거리감을 보여준다.

3) 관조(觀照)적 주체의 삼투화(滲透化) : 풍경을 구성하는 '정중동(靜中動)의 원리'

관조적 주체가 시에서 삼투화되어 그 모습이 뚜렷하게 잡히지 않는 이유

는 시 속에 '나'로 기입되는 언술 내용 주체가 시 속에서 언표화되어 드러나지 않기 때문이다. 이 경우 언술 행위 주체만이 등장한다고 할 수 있을 것이다. 이때 언술 행위 주체는 어떤 구도나 장면을 조망하거나 관찰할 뿐, 시의 풍경에 주관적으로 혹은 직접적으로 개입하지 않는다. 이러한 경우는 흔히 대상과 주체의 단절감을 나타낸다고 볼 수도 있겠지만, 김종길 시에서의 관조적 주체는 대상과의 적당한 거리감을 통해 오히려 독자로 하여금 일상적 풍경의 새로운 면모를 발견하도록 만든다.

관조적 주체가 등장하는 경우 시인의 뛰어난 상상력과 현대적 감각을 자유자재로 활용하였던 이미지스트로서의 면모가 두드러지게 발휘된다. 이는 기존 연구들이 언급하였던 김종길 시가 보여주는 특출함과 연관되며, 이러한 평가들을 바탕으로 본다면 그의 미학적 성취가 가장 명징하게 달성되고 있음을 보여주는 작품 다수가 이 경우에 속한다고 볼 수 있다.

게으른 神이
綠豆빛 크레용으로
아무렇게나 문질러 놓고는

바람을 쐬러 갔거나
낮잠을 자러 간 모양이다.

햇살에 눈이 부시어
어디 藤꽃 그늘이라도 찾아간 것일까?

게으른 神이
한나절 그려 놓은 風景 속을,

春川行 動車가 正刻에 지나가고 있다.
鍾岩國民學校의 점심종 소리가
한가롭게 울리고 있다.

-「嫩葉」

"게으른 神"은 눈부신 햇살의 어느 "風景"을 만들다 말고 어디론가 자리를 비웠지만 시의 풍경에는 그의 흔적이 담겨 있다. 시의 제목인 "嫩葉"은 '새로 나온 곱고 연한 잎'이라는 뜻을 가진 한자어인데, 이는 첫 연부터 등장하는 "綠豆빛 크레용"의 시어가 갖는 색채 이미지를 집약적으로 담아낸다. "게으른 神이", "綠豆빛 크레용으로 아무렇게나 문질"렀다는 묘사를 통해 이제 갓 나온 푸릇한 어린잎이 드문드문 나 있는 정경이 시인의 상상력을 통해 참신하게 묘사되고 있다.

5연으로 되어 있는 시의 구성에서 "諷經"만큼이나 초점이 맞춰져 있는 것은 그러한 풍경을 만든 "神"의 종적이다. 이 시의 대부분은 자리를 비운 신(神)의 행방을 추측하는 데 할애되어 있다. 즉 "風景"에 대한 묘사보다는 그 풍경을 그리는 "게으른 神"에 대한 묘사가 양적으로 더 높은 비중을 차지하고 있는 것이다. '신이 만드는 풍경'으로 묘사되는 시 속 "風景"의 아름다움은 단순히 초봄이라는 계절이 지닌 그것을 뛰어넘는다. 신의 조화를 통해 만들어지는 인간 세상의 "風景"에는 그로부터 전이된 신묘(神妙)한 기운이 삼투되는 것이다. 또한 풍경에 대한 묘사가 주되게 이루어지지 않음으로써 오히려 풍경에 대한 독자들의 상상력에 의해 풍경은 여러 모습으로 창조될 수 있는데, 이는 '여백' 혹은 '생략'을 통해 시의 풍경을 만들어내는 시인만의 기법이라 할 수 있다.

이때 흥미로운 것은 「嫩葉」에서 묘사되고 있는 신(神)의 모습이다. 시 속에서 신은 흔히 종교에서 표현되듯, 권선징악을 행하는 지혜롭고 덕망 있는 존재로 묘사되지 않는다. 오히려 "게으른" 신이 "바람을 쐬"거나 "낮잠을 자러" 가는 모습, 혹은 눈부신 "햇살" 때문에 어느 "꽃그늘"을 찾아가는 모습 등은, 인간의 그것과 크게 다를 것이 없어 보인다. 일반적인 신의 모습이 아닌 인간을 닮은 신이 만드는 시 속 "風景"은 거룩하고 성스럽다기보다 친근하고 정감 있는 대상으로 다가온다. 이러한 신의 모습은 마치 어린아이처럼 순수하기 때문에, 계절로 비유할 경우 무르익어 성숙하기 전인 초봄의 모습을 닮아 있다. 이와 같은 그의 모습이 이 시의 계절적 배경을 상기시킨다는 점에 이 시의 또 다른 묘미가 있다.

신이 부재하는 풍경을 채우고 있는 것은 드문드문 난 어린잎[嫩葉]의 파릇함과 "한나절"이 지난 "正刻"의 눈부신 "햇살", "春川行 動車", "鍾岩國民學校의" 한가로운 "점심종 소리"이다. 눈부신 햇살 사이로 파릇한 싹이 돋아나는 자연적 풍경과 더불어 등장하는 "春川行 動車"와 "鍾岩國民學校의" 한가로운 "점심종 소리"는 고즈넉한 한낮 풍경에 동적 이미지를 부여한다. 특히 "春川"은 흔히 여행지로서 많이 회자됨을 염두에 둘 수 있다면, "春川行 動車"라는 시어는 여유롭고 한적한 분위기를, "國民學校"라는 시어는 순수하고 맑은 이미지를 환기하는 데 효과적으로 작용하고 있다 할 것이다.

한편 "風景"이라는 시어는 한 폭의 그림을 연상시키며 시 전체를 풍경화(風景畵)라는 정적인 대상으로 인식하게 한다. 그러나 "문질러 놓"거나 "찾아간", "그려 놓은", "지나가고 있다", "울리고 있다"와 같은 행동을 묘사하는 시적 표현은 시에 어떤 움직임을 부여한다. 이러한 정중동(靜中動)의 논리를 통해 시의 풍경에는 조용한 가운데 적절한 생동감이 흐르게 된다. 또한 정지된 가운데 움직임이 있다는 정중동의 이미지 자체는 잎이 막 움트기 시작하는 모습과도 닮아 있어 눈엽(嫩葉)의 시상을 심화하는 데 기여한다. 다음의 시편에서도 이러한 정중동의 풍경은 풍경에 스며든 언술 주체로 인해 한 폭의 그림처럼 묘사되고 있다.

主人의 모습만이 보이지 않았다.

우정 이웃 나들이라도 갈 만한
비 개인 봄밤의 안개와 어둠,
大門은 몇 그루 꽃나무가 지키고 있었다.

마루에선 손님들만이
主人없는 술상을 둘러앉아
한가롭게 이야기를 주고받고 있었다.

나들일 간 主人을 기다리듯이
손님들끼리 제법 흥겨웁게

서로 盞을 권하기도 하고 있었다.

-「喪家」

제목이 보여주듯 위 시는 상을 당한 어느 집의 풍경을 담아내고 있다. 첫 연의 "主人의 모습만이 보이지 않았다"는 서술을 통해 집의 주인이 상을 당했다는 사실을 짐작해볼 수 있다. 이때 주인의 모습"만"이 보이지 않았다는 표현은, 다른 요소들은 갖춰져 있으나 핵심적인 무언가가 빠진 듯한 인상을 준다. 공간에 부수적인 것들이 아무리 꽉 들어차 있더라도 중심이 되는 곳이 비어 있으면 어딘가 허전한 느낌을 주는 것처럼 주인이 없는 집은 집의 용도를 무색하게 만드는 것 같다. 또 첫 연의 서술이 하나의 행으로만 구성되어 있어 주인이 없는 집에 대한 쓸쓸한 분위기가 단적으로 제시되고 있다.

그러나 1연에서의 쓸쓸한 분위기는 2연부터 차츰 전환된다. 죽음이 훑고 간 장소지만 오히려 상가의 풍경은 평화롭다고 느껴질 만큼 차분하며 심지어 포근한 분위기마저 풍긴다. 상가에 내리는 "비"가 주인의 죽음에 대한 슬픔을 암시한다고 본다면, 비가 그친 "봄밤"의 어둑하고("어둠") 뿌연("안개") 정경은 망자의 죽음에 대한 슬픔의 정서가 갈무리된 이후, 죽음이라는 사건이 "안개와 어둠"으로써 시적 풍경을 희미하게 드리우고 있는 것으로 이해할 수 있다. 비가 그친 "봄밤"의 대기를 채우는 "안개와 어둠"은 비가 막 갠 상가의 풍경을 더욱 신비롭게 만든다. 한편 "大門"을 지키고 있는 "몇 그루의 꽃나무"를 통해 주인 없는 집의 황량함은 다소 소거되는데, 부재하는 주인을 대신하여 집을 "지키"는 꽃나무를 통해 시에 드리운 죽음의 어두운 이미지는 희석되고, 단순한 나무가 아닌 "꽃"을 피우는 나무들이 "비 개인 봄밤"의 정경에 배치됨으로써 계절적 상황과도 어울리며 상가의 분위기를 고즈넉하게 만드는 데 일조하고 있다.

2연에서 전체적인 배경과 분위기가 먼저 묘사되었다면, 마치 점점 클로즈업 되듯이 그 배경에 자리 잡은 사람들의 모습이 3연에서 등장하고 있다. 2연에서 상가를 둘러싼 정경과 분위기 묘사를 통해 이미 암시되었듯이 3연에

등장하는 "主人없는 술상을 둘러앉아" "한가롭게 이야기를 주고받"는 손님들을 통해 망자(亡者)의 죽음에 대한 인식이 드러난다. 한가롭게 이야기를 주고받는 것을 넘어 제법 흥겨운 분위기에서 서로 잔을 권하는 손님들의 모습에서 죽음을 안타까워하는 모습을 발견하기 어렵다. 이는 주인의 죽음이 악상(惡喪)이 아니라 오히려 즐거운 분위기로써 '기려야' 할 호상(好喪)임을 뜻한다. 한편 4연의 나들이를 간 주인을 기다리는 듯하다는 표현은 2연의 "우정 이웃 나들이라도 갈만한"의 부분과 조응하는데, 이는 죽은 자가 다시 돌아오는 상황을 기다리는, 즉 전통적 윤회의 사상이 배어 있는 대목이라고 할 수 있을 것이다.

이처럼 김종길의 시 「喪家」는 호상을 맞은 어느 집의 풍경을 통해 죽음이라는 상황을 평화롭게 묘사하고 있다. 이때의 풍경은 화폭 안에서 하나의 고정된 정경으로 그려지고 있지만, "지키고 있었다", "주고받고 있었다", "권하기도 하고 있었다"는 과거 진행형의 서술어를 통해 풍경에서 어떤 움직임을 포착하는 것 또한 가능하다. 따라서 전반적으로 정중동의 원리가 시적 풍경을 채우며 작용하고 있는 것을 위 시를 통해서도 확인할 수 있다. 이를 통해 한 편의 시는 한 폭의 완전한 풍경화(風景畵)가 되는데, 그 배경에 자연이 주는 계절의 생동감이 은근하게 제시됨으로써 '살아 움직이는 그림'이 된다. 다음의 작품을 통해서도 이러한 풍경화에 생동감을 부여하는 계절 감각이 반영되어 있음을 포착할 수 있다.

女子大學은 크림빛 建物이었다.

구두창에 붙는 진흙이 잘 떨어지지 않았다.

알맞게 숨이 차는 언덕길 끝은

파릇한 보리밭—

어디서 軟式庭球의 흰 공 튕기는 소리가 나고 있었다.

뻐꾸기가 울기엔 아직 철이 일렀지만

언덕 위에선,

新入生들이 노고지리처럼 재잘거리고 있었다.

-「春泥」

이 작품에서도 표면적 화자인 '나'가 등장하는 대신 함축적 시인으로서의 언술 행위 주체만이 드러나 있다. '봄의 진흙'이라는 제목의 의미는 시의 본문에서 "구두창에 붙는 진흙"의 끈질긴 생명력으로써 드러난다. 시의 첫 부분에서 여자대학교의 "크림빛 建物"이 빚어내는 시각적 감각은 "파릇한 보리밭"까지 이어지고, 중반에 등장하는 연식정구의 공 소리와 뻐꾸기의 울음을 지나 언덕 위 "노고지리처럼 재잘거리"는 신입생들의 모습은 한 덩어리의 청각적 심상이 되어 여자대학교의 봄 풍경을 생동감 있게 형상화하는 데 기여한다. 또한 여자대학의 "크림빛 建物", "구두창에 붙는 진흙", "알맞게 숨이 차는 언덕길 끝"의 "파릇한 보리밭", "연식정구의 흰 공 퉁기는 소리", "노고지리처럼 재잘거리"는 "신입생들"이라는 이미지들은 일사불란하게 조직되어 봄의 활력과 계절이 갖는 특정한 분위기를 환기한다.

이 시편에서 언술 주체는 한 폭의 풍경을 조망하고 있는 시의 바깥에 위치해 있어 시는 그 자체로 하나의 평화로운 세계를 이루는 듯한 효과를 자아낸다. 그러나 동시에 시를 이끌어가는 언술 행위 주체는 "잘 떨어지지 않았다.", "소리가 나고 있었다.", "재잘거리고 있었다."는 과거 진행형 서술을 이끌어 나가는 역할을 함으로써 시의 정적인 분위기에 동적 활력을 부여하는 기능을 수행한다. 즉 함축적 시인이 시 안에 표면적으로 그 모습을 드러내지 않으면서도 관찰력을 통해 특정한 장면을 묘사함으로써 대상들이 자아내는 미묘한 움직임을 파악하는 역할을 하고 있는 것이다. 시의 이미지들이 갖는 생명의 호흡은 이 언술 행위 주체가 행하는 서술의 표현 방식을 통해 시 속에 녹아 있다. 이외에도 「幕間」, 「가을 강가에서」 등의 시편에서는 '나'가 시

의 전면에 언표화되지 않으면서 그 앞에 펼쳐진 풍경을 묘사하는 언술 행위 주체만이 등장한다.

김종길 시인의 작품에서 등장하는 관조적 주체는 시에 삼투화되어 시 외부에서 시적 풍경을 조망한다. 전체적 풍경이 조감되는 듯한 효과를 통해 시는 한 폭의 그림처럼 묘사되며, 이와 같이 관조적 주체가 등장하는 대부분의 작품에서 시의 전체적인 분위기는 한가롭고 평화적으로 연출된다. 그러나 시적 풍경이 회화화(繪畫化)될 수 있다고 해서 시 속 대상들의 움직임이 멈춰있는 것은 아니다. 오히려 풍경 속에 자리한 대상들은 각자의 자리 속에서 시적 주제를 강화시키는 일련의 움직임들을 통해 풍경과 더불어 호흡한다. 언술 주체가 대상과 물리적·감정적으로 모두 높은 거리감을 유지하면서 대상들의 행위는 자율성을 획득하고, 이로 인해 대상이 표현해내는 시적 풍경에는 자연의 생동감이 보여주는 정중동의 원리가 묻어날 수 있게 되는 것이다.

3. 결론

지금까지 김종길 시에서 나타나는 언술 주체의 양상과 이를 통해 달성되는 시적 효과와 그 미학에 대해 고찰해보았다. 김종길 시에서 언술 주체는 크게 세 가지 양상을 보인다. 몰아적 주체, 반융화적 주체, 그리고 관조적 주체가 그것이다. 이러한 세 유형의 언술 주체를 통해 달성되는 미적 효과는 상이한데, 이에 대한 내용은 다음과 같다.

대상과 언술 주체가 일치되거나 한 쪽으로 몰입되어 시적 거리가 무화되는 몰아적 주체의 경우, 주체는 중심화 현상을 통해 시의 중심점에 놓이며 대상과 함께 수식을 받는 대상이 된다. 즉 주체 또한 대상화(對象化)되는 것이다. 이 경우 주로 시적 공간의 시간은 특정 이미지를 통해 공간화되어 시의 전반적인 배경을 거대한 폭으로 감싸고 있는데 이로써 존재로서의 주체의 인식이 가진 한계가 극복된다.

반융화적 주체가 등장하는 시편에서 중심 대상은 부재하고 대신 대상의 이미지만이 잔존해 있다. 그러므로 둘의 물리적 거리는 멀다고 볼 수 있다.

주로 대상의 죽음이 그 원인이며, 주체는 회상으로써 죽음을 뛰어넘어 망자를 이 세계로 불러온다. 다시 말해 주체와 대상은 삶과 죽음을 가르는 경계에 의해 단절되어 있지만 주체는 대상에 닿고자 하고, 이를 위해 주체가 대상의 이미지를 재구(再構)하는 것이다. 반융화적 주체는 끊임없는 상기를 통해 대상을 되살려내지만, 대상과의 결코 가까워질 수 없는 물리적 거리로 인해 대상과 주체 사이에는 보이지 않는 경계가 형성된다. 따라서 반융화적 주체의 경계화란 대상으로 주체가 삼투되려 하나 그 사이의 간극으로 인해 더 이상 대상 쪽으로 번지지 못하고 주체와 대상 사이에 경계가 형성된다는 것을 뜻한다. 그러나 이러한 한계에도 불구하고 주체는 상상력과 기억을 통해 부재하는 대상을 시 속으로 끊임없이 불러온다. 이러한 '부름의 언어'가 바로 반융화적 주체의 시적 언어이다.

관조적 주체를 통해 묘사되는 시적 풍경은 한 폭의 그림이 된다. 이는 풍경을 조감하는 듯한 주체의 위치로 인해 가능해지는 것이다. 한편 언술 주체가 대상을 서술하거나 묘사할 때도 감정적 표현이나 미사여구 등의 사용이 절제되고 있는데, 이 경우 주체는 삼투화 되어 시 속에 녹아있다. 즉 언술 내용 주체가 숨겨지고 언술 행위 주체만이 시의 전개를 끌어나감으로써 시 속에서 주체의 모습을 쉽게 포착하기 어렵다는 것이다. 그러나 대상에 대한 주체의 간섭이 최소화 되면서 시 속의 정경은 정경 그 자체로서 회화적으로 관망되는 것이 가능해진다. 또한 이 경우 주목해야할 점은 풍경에 생기를 불어넣는 정중동의 원리다. 시의 풍경을 구성하는 이미지들은 정물 속의 대상으로 포착되면서도[靜] 각자 나름의 움직임을 가지고 있다[動]. 이와 같은 정중동의 원리를 통해 각 대상 이미지에는 생동감이 채색되고 이들이 모여 정적인 시의 전반에는 동적 움직임이 느껴지는데 이는 언술 주체의 발화로 생성되는 '생명의 움직임'이라 할 수 있을 것이다.

이처럼 김종길 시의 미적 가치는 언술 주체의 유형에 따라 그 방향성과 중심 대상에 대한 시적 형상화 방식을 통해 다르게 형성된다. 대체로 김종길 시인의 이미지스트적 면모를 가장 단적으로 드러내주는 작품에서는 관조적 주체가 등장하여 대상의 이미지를 그려내는 데에 시의 중심이 놓여있다. 물

론 몰아적 주체와 반융화적 주체의 경우에도 이미지의 비유와 활용은 활발하게 이루어진다. 그러나 시적 거리에 따른 대상과 주체의 물리적·감정적 거리감이 달라지면서 대상을 묘사·서술하는 방식과 그를 통해 얻게 되는 시적 표현이나 인식의 효과에는 차이가 발생한다. 언술 주체의 다양한 활용이 김종길 시의 다양한 미적 가치의 구현 방법이 되고 있는 것이다.

그럼에도 불구하고 김종길 시의 진정한 미학은 그 주체가 어떤 양상으로 나타나든지, 감정 이입을 최소화하면서도 충실하게 '전통적 서정'을 구현하고 있다는 데에 있다. 감정의 절제를 통해 언술 주체는 중심 대상에 대한 간섭보다 그것을 있는 그대로 보여주는 것에 집중함으로써 작품에 탁월한 균제미를 발생시키는 요인이 되는 것이다.

▮ 참고문헌

김종길, 『聖誕祭』, 삼애사, 1969.
_____, 『달맞이꽃』, 민음사, 1997.
_____, 『河回에서 : 김종길詩選』, 민음사, 1977.
_____, 『黃沙現象』, 민음사, 1986.
_____, 『天地玄黃』, 미래사, 1991.
_____, 『해가 많이 짧아졌다』, 솔, 2004.
_____, 『그것들』, 서정시학, 2011.
_____, 『솔개』, 시인생각, 2013.
고형진, 「회화적 상상력의 확산과 동양 시학의 계승」, 『서정시학』 11-1, 2001.6, 125-148면.
_____, 「김종길 시 연구」, 『어문학연구』 8, 상명대 어문학 연구소, 1998, 0-12면.
김문주, 「김종길 시의 자연의 성격과 감각의 기능」, 『한국시학연구』 제51호, 한국시학회, 2017, 95-120면.
김우창, 『김우창 전집2 : 지상의 척도』, 민음사, 1981, 2006.
김종훈, 「김종길의 「산유화」론과 현대시의 "낙화(洛花)" 모티프 연구」, 『비교한국학』 14, 국제비교한국학회, 2006, 77-96면.
김준오, 『시론』, 삼지원, 2016.
김형수, 「김종길 시론 연구」, 『한국현대문학연구』 2, 한국현대문학회, 1993, 438-453면.
이 찬, 「20세기 후반 한국 현대시론연구」, 고려대 박사논문, 2004.
문혜원, 「김종길의 통합의 비평 연구」, 『한국언어문학』 77, 한국어와문학, 2011, 121-152면.
송인창, 「한국 현대시에 나타난 유교의식—김종길 시를 중심으로」, 『범한철학』 23, 범한철학회, 2001, 223-242면.
오형엽, 「김종길 비평의 연속성 연구—시 이론의 전개 과정을 중심으로」, 『한국문학논총』 34, 한국문학회, 2003, 575-600면.
_____, 「시간에 맞서는 이미지와 정신—김종길 시의 특질」 『서정시학』 2017년 가을호 27-3(통권 제75호), 2017. 8.
유종호, 『동시대의 시와 진실』, 민음사, 1982.
이혜원, 『현대시의 윤리와 생명의식』, 소명출판, 2015.
최동호, 『삶의 깊이와 시적 상상』, 민음사, 1995.
_____, 「추모 시인 김종길」, 『문학관』, 2006년 가을호.
최호빈, 「김종길 시론 연구—유기론적 세계관을 중심으로」, 『한국시학연구』 65, 한국시학회, 43-66면.
한영옥, 「김종길 시의 방법과 주제」, 『돈암어문학』 17, 돈암어문학회, 2004, 163-189면.

【Abstract】

The study of Kim Jong-gil's poem
—Focusing on the poetic effects of the speaker's types—

Lee, Seul-Ah*

The purpose of this paper is to categorize the speaker of Kim Jong-gil's poem and to reveal the effect of the poetic shaping technique on the central object. Until now, Kim Jong-gil's works have been understood in connection with his life, along with formulas such as "exemplary", "Oriental", and "humanism", and in formal terms, the poet's aspect as a modern "imageist" has been emphasized. However, based on the analysis of Kim Jong-gil's subject of speech, this paper seeks to explore the formal characteristics and significance of the poem other than the meaning of Kim Jong-gil's imageism aspect from a different perspective. Accordingly, this paper categorizes the subjects of speech appearing in Kim Jong-gil's poem into three main categories.

The first type is the subject who forgets himself by becoming one with the subject. In this case, 'I' and the central object become one, and the perception of 'I' is in the same vein as the object's perception. Due to the atomized poetic distance, time is spatialized into 'now here' and sensed by the poetic speaker. In the second type of half-harmony subject, poetry is uttered by a speaker who recalls the object. Therefore, the subject of speech has a high physical distance from the central object. In this case, since the half-harmony subject has a blurred but clear physical boundary with the object (because of the afterlife-underworld), it is characterized by the fact that "I," which does not perfectly correspond to the image created by the object in the work, is revealed as an expression. In the third case, in the contemplative subject, 'I', the subject of the speech act, does not appear in the text, but only the subject of the speech content is revealed. In this case, there is only a subject of speech who views the poem as a whole, and the images appearing in the work harmonize together.

---

* Ph.D. Candidate, Dept. of Korean Language and Literature, Korea Univ.

In most cases, Kim Jong-gil's subjects and objects have a psychologically close poetic distance, but he indirectly expresses it through restrained language forms. In this way, it is an important virtue of Kim Jong-gil's works that no matter what intensity the subject intervenes in the poem, the emotions projected on the object and the description thereof are expressed in a trimmed form. In the end, it can be said that Kim Jong-gil's aesthetics are acquired through minimal interference from the subject of speech about the object.

Keywords: The speaker, poetic distance, the Union of Self and Things, half-harmony, contemplation.

접수일: 2021.12.27. || 심사일: 2022.01.11. || 게재확정일: 2022.02.14.