

오규원의 ‘날이미지시’에 나타난 사진적 특성

—롤랑 바르트의 『카메라 루시다』를 중심으로—

김혜원(전북대)

〈 목 차 〉

- | | |
|---------------------------|------------------------|
| 1. 서론 | 3. ‘날이미지시’에 나타난 사진적 특성 |
| 2. ‘날이미지시’ 시론에 나타난 사진적 특성 | 4. 결론 |

1. 서론

오규원은 언어와 사회와 자연을 시적 대상으로 삼아 끊임없이 시의 방법론을 모색해 온 시인이다. 그는 ‘시란 무엇인가’라는 화두를 통해 기존의 시적 기법을 반성하였고, 시에 대한 고정 관념을 파괴하기 위해 시종 시에 헌신하고 고투하였다. 방법론에 대한 남달리 투철한 의식으로 시와 시론을 병행해 가면서, 자신의 시의 변화 양상에 대해 언급하기도 하였다.

시에 대한 실험 정신과 지적 탐구 과정과 시의 변화 양상은 곧 오규원 시사로 이어진다. 오규원 시는 그의 구분에 근거하여 초기시·중기시·후기시로 나누어지는데,¹⁾ 이 시사에서 중요한 것은 오규원의 언어에 대한 자의식

1) 1965년 「겨울나그네」로 『현대문학』에 등단하여 2007년 별세하기까지 30여 년 동안 9권의 시집을 낸 오규원은 『분명한 사건』(1971), 『순례』(1972)를 초기시로, 『왕자가 아닌 한 아이에게』(1978), 『이 땅에 썩어지는 서정시』(1981), 『가끔은 주목받는 생이고 싶다』(1987)를 중기시로, 『사랑의 감옥』(1991), 『길, 골목, 호텔, 그

의 변화이다. 초기시가 언어의 순수성에 관심을 갖고 은유를 통해 관념의 구상화에 주력했던 시라면, 중기시는 상호텍스트의 패러디를 통해 언어가 지닌 관념을 해체하면서 사회의 억압성에 대응했던 시이며, 후기시는 환유를 통해 현상학적 시세계인 ‘날[生]이미지시’를 창안해 냈던 시이다. 오규원은 이러한 과정에서 언어의 불완전성과 한계성을 절감하고, 세계를 있는 그대로 드러내기 위한 수단으로 이미지를 발견하여 그것이 가장 투명해지도록 끊임없는 갱신을 거듭해 왔다.

따라서 그동안 여러 연구가들은 오규원이 언어에서 관념을 제거하기 위한 방편으로 이미지를 적극 사용한 것을 분명하게 인식하고 있었다. 그런데도 정작 오규원 시에 나타난 시각적 이미지에 대한 연구는 발표된 게 드물었다. 함중호가 ‘날이미지시’와 영화와의 관련성을 원 신 원 테이크(one scene one take)인 ‘뿔랑 세캉스’라는 영화 기법으로 논의하였고,²⁾ 안승범이 오규원 시와 영화의 방법론적 상관성을 은유와 몽타주의 수사적 효과를 중심으로 연구하기는 했지만,³⁾ ‘날이미지시’에 나타난 사진 이미지에 주목한 연구는 없었다. 오규원이 그의 시론에서 ‘날이미지시’가 롤랑 바르트(Roland Barthes)의 영향을 받은 것임을 밝혔음에도 불구하고, 이연승의 연구⁴⁾를 비롯한 몇몇 연구들은 바르트의 이론을 ‘날이미지시’의 현상학적 이론의 배경으로 파악하기 위해 원용하는 정도에서 그치고 말았다.

그러므로 본고에서는 ‘날이미지시’에 나타난 사진적 특성을 바르트의 『카메라 루시다(La Chambre Claire)』를 중심으로 살펴보고자 한다. 먼저 사실성과 평등성을 강조하는 오규원의 ‘날이미지시’ 시론에 나타난 사진적 특성을 파

리고 강물소리』(1995), 『토마토는 붉다 아니 달콤하다』(1999), 『새와 나무와 새똥, 그리고 돌맹이』(1999)를 후기시로 구분하였다. 그러나 오규원 시인이 타계한 후 유고시집으로 나온 『두두』(2008)를 포함하면, 그의 후기시는 5권의 시집을 일컫게 되고, 그의 시집도 총 10권으로 늘어나게 된다.

- 2) 함중호, 「김춘수 ‘무의미시’와 오규원 ‘날이미지시’ 비교 연구-‘발생 이미지’를 중심으로」, 서울시립대학교 박사학위논문, 2009.
- 3) 안승범, 「시와 영화의 방법론적 상관성 연구-은유와 몽타주의 수사적 효과를 중심으로」, 경희대학교 박사학위논문, 2010.
- 4) 이연승, 『오규원 시의 현대성』, 푸른사상, 2004.

악하고, 다음으로 오규원의 '날이미지시'에 나타난 사진적 특성들을 개별 시편을 통해 구체적으로 분석해 볼 것이다. 그것은 이미지란 문자 언어보다 영상 언어에 더욱 밀접하게 관련된 특성이고, 그 영상 언어의 한쪽 편에 바로 사진 언어가 있기 때문이다. 심지어 오규원은 “아니 나는 지금 시를 쓰고 있지 않다 안락의자의 시를 보고 있다”⁵⁾에서처럼 ‘시를 쓴다’가 아니라 ‘시를 본다’로 인식하고 있는데, 이 ‘본다’라고 하는 시각적 인식 체계야말로 사진적 체계의 근본에 있는 것이기 때문이다. 그리하여 본고의 '날이미지시'에 나타난 사진적 특성에 대한 분석은 '날이미지시'의 시학적 가치를 밝힐 수 있을 뿐만 아니라, 문학과 영상 매체의 통섭과 융합에 대한 인식의 지평도 넓힐 수 있게 될 것이다.

2. '날이미지시' 시론에 나타난 사진적 특성

오규원은 『길, 골목, 호텔 그리고 강물소리』의 '자서(自序)'에서 '날이미지시'에 대하여 말하고 있다. 그에 의하면 '날이미지'란 “인간이 정(定)한 관념으로 이미 굳어 있는 것이 아니라, 정(定)하지 않은, 살아 있는 의미”⁶⁾를 말한다. 물론 여기서 말하는 '정(定)하지 않은' 것이란 “정(定)하지 않는 것이 정(定)하는 것”이라는 유명한 조주(趙州)의 선문선답에서 유래한다. 세계의 현상은 추상적인 관념이 아니며 따라서 굳어 있는 것이 아니지만, 우리의 언어 행위는 개념화를 통해 사물의 존재를 규정한다. 이처럼 인간중심적인 사고 방식에 기초한 개념화는 살아 있는 것을 굳은 것으로 만들고, 결국 사물의 은폐 현상까지 초래하게 된다.

하지만 오규원은 '날이미지시'를 통해 이러한 개념을 해체하는 데 주력하고 있다. “‘개념화’ 이전의 의미인 '날이미지'로써 왜곡된 의미의 세계를 시에

5) 오규원, 「안락의자와 시」, 『길, 골목, 호텔 그리고 강물소리』, 문학과지성사, 1995, 18면.

6) 위의 책, 자서.

서 삭제해보”⁷⁾려고 한다. 따라서 그는 일체의 주관적 요소를 배제하고, 세계를 그 세계의 현상으로만 파악하려고 하였다. 존재의 ‘사실적 현상’에 근거하여, 관념적이고 설명적인 언어가 아니라 실제적이고 감각적이고 일상적인 언어를 간결하게 구사함으로써 대상을 최대한 객관적으로 이미지화하려고 했던 것이다. 결국 ‘날이미지시’란 시적 대상인 존재를 생생하게 살아 있는 것으로 해방시켜 놓으려는 시였던 것이다.

그러나 여기에서 주목해야 할 것은 오규원의 ‘날이미지시’가 언어적 또는 시적 방법론으로서의 전략만은 아니라는 사실이다. 사실성에 기반하여 존재의 진경을 드러내려는 ‘날이미지시’의 궁극적인 목적은 바로 존재의 평등성을 회복시키는 데 있는 것이다. 더구나 “내 시는 두두시도 물물전진(頭頭是道 物物全眞 : 모든 존재 하나하나가 도이고, 사물 하나하나가 모두 진리다)의 세계다.”⁸⁾라고 밝혔던 것처럼, 이것은 “인간인 ‘나’만이 아닌, 세계와 함께 언어를 ‘사는’ 방법”⁹⁾으로, “언어와 대상이, 너와 내가, 세계와 내가, 함께 숨쉴 수 있는 땅에서 무엇보다 절실하게 살기 위”¹⁰⁾한 오규원의 존재에 대한 인식론에 바탕을 둔 것이었다. 물론 이것은 과거의 신본주의 또는 인본주의에 기초한 인간의 사고가 사물을 얼마나 왜곡했는가의 반성에서부터 시작되었다. 따라서 신본이나 인본으로부터 벗어나, 사물의 본질을 찾아주는 것, 곧 존재의 평등성을 회복시키는 것, 이것이 바로 ‘날이미지시’의 목적이자 이상이었던 것이다.

시와 이미지 : 나는 시에게 구원이나 해탈을 요구하지 않았다. 진리나 사상도 요구하지 않았다. 내가 시에게 요구한 것은 인간이 만든 그와 같은 모든 관념의 허구에서 벗어난 세계였다. 궁극적으로 한없이 투명한 수밖에 없을 그 세계는, 물론, 언어 예술에 서는 시의 언어만이 유일하게 가능한 가능성의 우주이다. 그러므로, 내가 시에게 절박하게 요구한 것도 인간이 문화라는

7) 오규원, 『날이미지와 시』, 문학과지성사, 2005, 30면.

8) 오규원, 『두두』, 문학과지성사, 2008, 표사.

9) 오규원, 『토마토는 붉다 아니 달콤하다』, 문학과지성사, 1999, 29면.

10) 오규원, 『길, 골목, 호텔 그리고 강물소리』, 문학과지성사, 1995, 자서.

명목으로 덧칠해 놓은 지배적 관념이나 허구를 벗기고, 세계의 실체인 '頭頭物物'의 말(현상적 사실)을 날것, 즉 '날[生]이미지' 그대로 옮겨달라는 것이었다.

구조와 형식 : '두두'며 '물물'은 관념으로 살거나 종속적으로 존재하지 않으며, 세계도 전체와 부분 또는 상하의 수직 구조로 되어 있지는 않다. 세계는 개체와 집합 또는 상호 수평적 연관 관계의 구조라고 말해야 한다.

- 표사, 『토마토는 붉다 아니 달콤하다』

이러한 오규원의 '날이미지시'의 방법론은 사실성을 그 생명으로 삼고 있는 사진의 특성과 매우 유사하다. 오규원이 언어에서 시인의 의식, 관념을 배제하고 사물이나 사건 그 자체에 곧바로 다가가려고 했듯이, 세계에 직접적으로 대응하는 사진은 대상에 충실하여 대상을 세밀하게 묘사하고 정확하게 복사, 복제하는 사실성을 그것의 본질적 특성으로 삼는다. 오규원이 '날이미지시'를 통해 존재의 진경을 드러내려고 했듯이, 기계의 객관적 재현에 힘입어 인간 의식의 개입을 허용하지 않는 사진의 리얼리티 역시 '있는 그대로의 현실', 살아 있는 '날것' 바로 그것인 것이다. 또한 오규원이 '날이미지시'에서 치환 또는 대치 관념인 은유를 버리고 환유에 의지했듯이, 사진 역시 대체 작용을 위한 기호가 아니라 사물 그 자체가 되어 곧바로 지시 작용을 하는 것을 그 본질적 특성으로 삼고 있는 것이다.

이러한 특성 때문에 바르트는 『카메라 루시다』에서 사진을 '코드 없는 메시지'라고 정의하였다. 그에 의하면, 한 장의 사진은 '그것, 그거야, 그런 것!', '여기 좀 봐요, 여기를 봐, 여기에'라고 손가락으로 대상을 가리킴으로써 순수한 지시적 언어에서 결코 벗어나지 못한다. 또한 그는 "사진에서 하나의 파이프는 완강하게, 언제나 하나의 파이프일 뿐이다"¹¹⁾라고 하면서, 영상의 대상인 사물과 영상화된 사진이 서로 구별되지 않는 특성, 똑같은 말의 되풀이에 불과한 사진의 동의반복적 특성에 주목하였다. 이처럼 사진이 표지를 가지고 있지 않은 특성, 대상물(기의, signifié)과 기표(signifiant)가 구별되지

11) 롤랑 바르트, 조광희·한정식, 『카메라 루시다』, 열화당, 1986, 14면.

않는 특성 때문에, 바르트는 사진을 ‘코드 없는 메시지’라 부르며 이것을 다른 예술과 차별 짓는 본질적 요인으로 보았던 것이다.

한편 오규원의 ‘날이미지시’의 목적과 이상이 “‘전적’으로 있”¹²⁾는 존재의 평등성을 회복시키려는 데 있듯이, 사진 역시 카메라 메커니즘 속에 평등의 원칙을 갖고 있다. 오규원이 강압적으로 규정하는 강자의 논리로서의 은유를 버리고 “강자의 논리 반대쪽에서 오”¹³⁾는 환유에 의해 모든 존재가 함께 숨 쉴 수 있기를 꾀했듯, 카메라도 피사체에게는 모두 동등하다는 평등주의의 이상을 결코 위배하지 않는다. 카메라는 프레임 안에 들어온 모든 것을 차별하지 않고 ‘전적으로’ 찍을 수밖에 없는 기계적인 속성을 태생적으로 갖고 있기 때문이다.

물론 사진이라는 시각 언어에도 선택과 배제를 위한 독자적인 사진 메커니즘의 표현 방식이 존재한다. 사진은 대상을 허구화하기 위해 물리적 속성 뿐만 아니라 형식적 속성을 기표로 도구화할 수 있다. 광학적 요소는 사진의 물리적인 속성이며, 원근법, 초점, 톤, 프레임, 시간성 등의 사진 문법적 요소나 비유, 상징 등의 기호적 요소는 사진의 형식적인 속성에 해당한다. 따라서 어두운 방[*camera obscura*]의 조리개 구멍에 의해 절단된 시각과 밀접한 관계가 있는 이러한 사진은 사실이 아닌 환상이 되어 세련된 기호에 종속된 예술 사진이 된다.

그러나 바르트는 기호로서의 예술 사진에서가 아니라 원초적인 아마추어 사진들 속에서 사진의 정체성을 찾는다. 그는 사진을 어두운 방이라는 개념과 결합시키는 것은 잘못된 것이라 하면서, 사진의 화학적 속성에 주목하여 사진 고유의 본질적 특성을 찾아내었다. 사진을 바로 그날 발산되었던 피사체로부터의 광선을 직접 포착하여 인화지에 드러낸 화학적 보고로 보고, 밝은 방[*camera lucida*]이라는 이름으로 사진의 정체성과 존재 의의를 제시하였던 것이다. 따라서 완강한 현실과 마주칠 수밖에 없는 사진은 시공간의 인접성이라는 현실 원리의 지배를 받는다. 선택과 배제의 매체가 아니라, 동일한

12) 오규원, 『날이미지와 시』, 문학과지성사, 2005, 47면.

13) 위의 책, 44면.

프레임 안의 사물을 결코 차별하지 않는 평등주의의 원칙을 적극 실천하는 매체가 바로 사진인 것이다.

3. ‘날이미지시’에 나타난 사진적 특성

3-1. 존재 증명, 부재 증명으로서의 노에마

오규원의 ‘날이미지시’는 존재를 살아 있도록 드러내기 위한 시적 방법론이다. 오규원에게 세계는 ‘단지 있는 것’이었고, 따라서 그는 세계와 그 현상을 자신이 본 대로 ‘그저 드러냄’으로써, 더욱 생생하게 살아 있도록 하였다. 그는 자신이 목격하고 있는 것은 그 존재를 증명하려고 하였고, 목격했으나 현재 눈앞에 존재하지 않는 것은 그 부재를 증명하려고 하였다.

이러한 존재 증명과 부재 증명을 위해 오규원의 ‘날이미지시’는 주로 동사의 사용을 채택한다. 물론 그 동사는 존재 증명을 위해서는 현재형으로, 부재 증명을 위해서는 과거형으로 사용되고 있다. 특히 오규원은 존재를 나타내는 ‘동사(보조동사)/형용사(보조형용사)’인 ‘있다’를 적극 사용함으로써, 존재를 더욱 확실하게 증거하고 있다. 현재 시제인 ‘있다’는 존재 증명을 위해, 과거 시제인 ‘있었다’는 부재 증명을 위해 사용할 뿐만 아니라, 한 편의 시 안에 현재 시제와 과거 시제를 뒤섞어 사용함으로써 존재했으나 이미 소멸된 대상을 증명하고자 하였다.

현재형과 과거형을 사용하여 존재와 부재를 증명하려 한 오규원과 마찬가지로, 대상물과 공존하는 사진 역시 사물이 ‘거기에 있었음’을 증명하는 것을 그것의 기본적인 기능으로 삼고 있다. 바르트는 이러한 존재 증명과 부재 증명, 현실의 인증 작용을 노에마(*noème*)라 부르며, 사진에는 현실과 과거라는 두 시제가 결합되어 있다고 하였다. 대상이 현실적이었음을 인증함으로써(그것이-이미-존재했음) 사진은 그 대상이 살아 있는 것이라고 믿도록 은밀하게 우리를 유인한다. 또한 사진은 이 현실을 과거로 밀어버림으로써(그것은-이미-

존재했었음), 그 대상이 이미 죽어버린 것임을 암시하기도 한다. 바르트는 ‘그 때 거기에 있었지만, 지금 여기에 없는’ 존재 증명과 부재 증명, 노에마를 사진의 본질로 보면서 사진은 창조하지 않는 것, 인증 작용 그 자체, 현존에 관한 증명서라고 말했던 것이다.

한 여자가 파라솔 그늘 밖으로 나간
 자신의 다리를 따라간다 다리가
 이어져 있는 발의 끝까지 따라가서
 발가락 끝의 다음을 찾고 있다
 물이 강으로 흐르는 한가운데로
 들어간 사내가 보인다
 사내의 몸은 물이 되고 머리는 사실로
 둥 둥 떠 있다 너무 멀리 가서
 머리가 없어지고 전신이
 강이 된 여자도 있다 거기 있었다는
 증거는 강이 가져갔다
 물 위에 있지만
 사내의 머리를 찾아가는 새는 없다
 햇빛만 내려와 엉기다가 풀리고
 그러나 강변의 사람들은 물이 되지 않고
 물 밖에서 벗은 몸이 사실로 있다

-「물과 길 5」, 전문

「물과 길 5」는 오규원의 존재 증명과 부재 증명, 노에마에 대한 인식이 명확하게 드러나 있는 시이다. 햇빛 속을 파라솔을 들고 걷고 있는 ‘한 여자’와, 강에서 수영하는 ‘사내’, 강물로 잠수해 버린 ‘여자’, 강변에서 옷을 벗고 있는 ‘사람들’이 시적 대상인 이 시는 아주 단순한 사실적 묘사가 주를 이루고 있다. 이러한 묘사에는 간단한 주술 관계를 사용하고 있으며, 종결형이든 관형형이든 서술어는 거의 현재형의 동사를 사용하고 있다. 물론 이 현재 시제는 “사실로” “있”는 경우에 대한 존재 증명의 기능을 담당한다. 하지만 10-11행 “강이 된 여자도 있다 거기 있었다는/증거는 강이 가져갔다”에는 ‘된’과 ‘있었다’ ‘가져갔다’의 과거형을 사용하여 그 부재를 증명하고 있다. 이

로써 '그것이-이미-존재했음'과 '그것은-이미-존재했었음'의 노에마를 보여주게 되는 것이다. 더구나 이 시에 쓰인 “사실로” “거기 있었다는 증거”와 같은 진술은 오규원의 사진의 노에마에 대한 인식을 드러내는 데 일조하고 있다.

그때 나는 강변의 간이주점 근처에 있었다
 해가 지고 있었다
 주점 근처에는 사람들이 서서 각각 있었다
 한 사내의 머리로 해가 지고 있었다
 두 손으로 가방을 움켜쥔 여학생이 지는 해를 보고 있었다
 젊은 남녀 한 쌍이 지는 해를 손을 잡고 보고 있었다
 주점의 뒷문으로도 지는 해가 보였다
 한 사내가 지는 해를 보다가 무엇이라고 중얼거렸다
 가방을 고쳐쥐며 여학생이 몸을 한 번 비틀었다
 젊은 남녀가 잠깐 서로 쳐다보며 아득하게 웃었다
 나는 옷 밖으로 쑥 나와 있는 내 목덜미를 만졌다
 한 사내가 좌측에서 주춤주춤 시야 밖으로 나갔다
 해가 지고 있었다

-「지는 해」, 전문

「지는 해」도 현재형과 과거진행형, 과거형의 서술어를 사용하여 존재 증명과 부재 증명을 드러내고 있는 시이다. “그때”로 시작하고 있는 이 시에서 시적 화자인 ‘나’는 지금 ‘강변의 간이주점’에서 일몰을 바라보았던 것을 회상하고 있다. 일몰의 광경이 시간의 흐름에 의해 회상되고, 더불어 일몰을 바라보고 있는 ‘나’, ‘한 사내’, ‘여학생’, ‘젊은 남녀 한 쌍’의 행동도 순차적으로 회상되고 있다. 하지만 이 시는 현재형 “지는 해”를 4번 반복하고, 과거진행형 “해가 지고 있었다”를 3번 반복하면서, 일몰이라는 아름다운 자연 현상이 정지태가 아니라 시간의 지배를 받는 것임을 강조하고 있다. 더구나 마지막 시행 “해가 지고 있었다”의 여운에 의한 결말은, “그때” 지고 있었던 ‘해’는 이미 저 버리고 추억 속에만 남은 것임을 암시하고 있다. ‘해’와 마찬가지로 ‘나’, ‘한 사내’, ‘여학생’, ‘젊은 남녀 한 쌍’까지도 ‘그때 거기에 있었지만, 지금 여기에 없는’ 노에마를 보여주고 있는 이 시는 한 장의 풍경 사

진과 아주 흡사한 시이다.

나는 갠지스 강의 물에 발을 담그고 앉아
 아이를 기다리며 즐았다 강에서는 가끔 시체가
 떠내려가기도 하고 죽은 아이를
 산 여자가 안고 가기도 하고 산 남자가
 산 여자를 안고 가기도 하고
 시체를 태우다 남은 나무토막들이 떠내려와
 사람의 등을 두드리기도 했다
 시체 두 구는 내 발에 걸려 나와 함께
 머물기도 했다 부리가 빨간 새 한 마리는
 시체 위에 앉아 앞가슴을 다듬었고
 언덕에서는 둥근 태양이 올라왔은 집의
 지붕이 턱씩 주저앉아 있었다

-「사진과 나」, 전문

「사진과 나」는 그 제목이 명시하듯, 사진에 대한 오규원의 인식이 명확하게 드러나 있는 시이다. 인도 여행 중에 혹은 여행 후에 쓴 이 시의 제목이 '인도에서'나 '갠지스 강가에서'가 아니고 '사진과 나'라는 것은, 오규원이 그만큼 사진의 특성을 잘 알고 있었다는 증거가 된다. 시적 화자인 '나'가 갠지스 강가에 앉아 있었던 언젠가를 회상하고 있는 이 시의 밑바탕에는 '그때 거기에 있었지만 지금은 없는' 존재 증명과 부재 증명의 노예마가 자리 잡고 있다.

그러나 「사진과 나」에서 중요한 것은 사진의 노예마가 곧 이 시의 주제로 직결되고 있다는 점이다. 이 시 안에는 사진의 특성처럼, 존재와 부재가 공존하는 현실 세계가 펼쳐져 있다. 그것은 '인생'을 상징하는 '강물'을 배경으로 한, 산 것과 죽은 것의 강렬한 대비를 통해 드러난다. '나-산 여자-산 남자-부리가 빨간 새 한 마리-둥근 태양'과 '시체-죽은 아이'의 대조를 통한 존재와 부재에 대한 인식은 사진의 노예마이자 곧 이 시의 주제인 것이다. 더구나 스쳐 지나가야만 했던 인도에서 찍은 한 장의 여행 사진으로 볼 수 있는 이 「사진과 나」는 갠지스 강에서의 죽음에 대한 사유와 함께 “죽음”은

사진의 본질(eidos)이다”¹⁴⁾ 혹은 “모든 사진은 메멘토 모리(Memento Mori)”¹⁵⁾라는 오규원의 사진과 죽음의 관계에 대한 통찰까지도 잘 드러내고 있는 시이다.

3-2. 존재 근거로서의 시간성

오규원의 '날이미지시'에는 시간을 다룬 시편들이 많이 있다. 그것은 시간이 존재를 근거해 주는 가장 강력한 실존적 요소 중의 하나이기 때문이다. 시간을 떠나는 순간 존재는 죽음을 맞기에, 모든 존재는 그 무언가로 시간이나 죽음을 정지시킴으로써 그것을 초월하고자 한다. 이처럼 시간을 정지시키고자 하는 의지는 오규원의 '날이미지시'에서 '시간의 공간화'로 나타나고 있다.

시간과 시간 사이를
한 시인이 지나간
시간의 아니 장소의
흙냄새가
신발 밑에 붙는다

-『잡풀과 함께 - 황동규에게』, 부분

『잡풀과 함께 - 황동규에게』는 공간 없이 존재할 수 없는 시간의 속성을 잘 드러내 주고 있는 시이다. 시간은 “시간과 시간 사이를” ‘지나갈’ 수밖에 없는 찰나적 속성을 지니고 있다. 또한 그 시간은 3차원의 우주 공간 속에서 공간과 공간 사이를 ‘지나갈’ 수밖에 없다. 따라서 시간의 순간성은 공간을 통해서 지속되고 그럼으로써 초월될 수 있다. 『잡풀과 함께 - 황동규에게』에서 오규원 자신이 될 이 시의 시적 화자는 한 시인의 존재를 그의 ‘신발’로 보았다. 그리고 “시간의 아니 장소”를 밟아온 “흙냄새가 신발 밑에 붙는다”라고 그가 살아온 생애에 대하여 말한다. 이로써 시간이라는 추상적 관념은

14) 롤랑 바르트, 조광희·한정식, 『카메라 루시다』, 열화당, 1986, 23면.

15) 메멘토 모리는 ‘죽음을 기억하라’라는 뜻의 라틴어. 여기서는 ‘죽어버린 순간’이라는 뜻. 수전 손택, 이재원, 『사진에 관하여』, 이후, 2005, 35면.

‘신발 밑에 붙는 흙냄새’ 구체화되고, 이 ‘붙는다’라는 고착성으로 인하여 시간은 신발과 함께 사물화되어 정지될 수 있었다. 황현산은 이러한 의식을 ‘시간의 공간화’라고 지적하면서, “시간의 모든 점들은 하나의 존재와 하나의 사물이 바로 그 존재되기와 사물되기로 자신을 초월하는 장소”¹⁶⁾라고 말하고 있다.

황현산이 언급한 대로 “자신을 초월하는 장소”로서의 시간은 사진에서도 마찬가지이다. 사진은 시간성에 기초하고 있다. 60분의 1초 혹은 125분의 1초는 편린으로서의 사진의 시간성 혹은 순간성을 의미한다. 이러한 의미에서 수전 손택은 “순간을 정확히 베어내 뚝뚝 얼려 놓는 식으로, 모든 사진은 속절없이 흘러가 버리는 시간을 증언해 준다”¹⁷⁾라고 하였다. 순간을 베어내 뚝뚝 얼려 놓는다는 것, 이는 곧 시간의 사물화, 공간화를 의미한다. 따라서 이는 시간의 완료가 아니라 시간의 부동화(不動化)이다. 바르트가 말한 이 시간의 부동화란 시간의 멈춤, 시간의 정지를 뜻하는 것이지만, 이는 역설적으로 지나가 버린 시간을 순간순간 살아 있도록 하기 위한 초월 장치였던 것이다.

오늘, 이 골목은 어둠이 담벽에 기대어 서 있다
 오늘, 이 골목은 어둠이 창을 사각형으로 만들어 들고 서 있다
 오늘, 이 골목은 어둠이 지붕을 지우고 허공을 들고 서 있다

-「골목 2」, 전문

강변 모래사장에 아이 넷 있습니다
 모두 발가벗었습니다

그 아이 하나 지금 모래사장에 쪼그리고 앉아
 지평선에 턱을 괴고 있습니다

그 아이 하나 지금 허리를 구부려
 다리 사이에 머리를 거꾸로 넣고 하늘에게

16) 오규원, 『길, 골목, 호텔 그리고 강물소리』, 문학과지성사, 1995, 112면.

17) 수전 손택, 앞의 책, 35면.

악, 악, 악 하고 있습니다

그 아이 하나 지금 털썩 주저앉아
다리를 벌리고
남근을 넣고 봉분을 쌓고 있습니다

그 아이 하나 지금 길게 누워
두 발을 들어올리고
하늘의 폐달을 빙글빙글 돌리고 있습니다

시간이 오후 3시를 지나가고 있습니다

-「강변과 모래」, 전문

위 시들은 모두 '시간의 공간화'를 통한 정지된 시간으로서의 시간성을 드러내고 있다. 단 3행으로 전문을 이루는 「골목 2」에는 “오늘”이라는 시간을 나타내는 부사어가 시행 첫머리에 반복되고 있다. 그리고 ‘밤’이라는 시간을 인식하게 해 주는 “어둠이”가 뒤이어 반복되고 있다. 여기서 ‘어둠’이라는 시간은 ‘담벽’, ‘창’, ‘지붕’, ‘하늘’과 함께 골목이라는 공간을 점유하고 있는 존재가 된다. 또한 그것은 모두 ‘서 있는’ 것으로 의인화된 존재이기도 하다. 특히 ‘담벽’에 ‘기대어’ 있고, ‘지붕’을 ‘지우고’ 있고, ‘창’과 ‘허공’을 ‘들고 서 있’는 이 ‘어둠’은 사물에 고착되어 부동화된 존재이다. 따라서 ‘어둠’이라는 존재는 “서 있다”라는 현재형의 서술어에 의해 한순간에 정지되어 ‘시간의 공간화’는 완성되고, 이로써 골목의 풍경은 시간을 초월하여 언제든지 순간 순간 되살아날 수 있게 되는 것이다.

「강변과 모래」도 마찬가지이다. 이 시에는 “지금”이라는 시간 부사어가 반복되어 있는데, 이 “지금”은 모두 “오후 3시”로 고정되어 있다. “오후 3시를 지나가고 있는” 시간은 지금 “강변 모래사장”이라는 공간도 동시에 지나가고 있다. 그러나 지나가서 곧 사라져 버릴 이 오후 3시는 “-고 있습니다”라는 현재진행형의 서술어에 의해 한순간 정지되고 만다. “강변 모래사장”에서 모두 발가벗고 놀고 있는 네 명의 아이를 동시에 포착한 스틸 사진과 같은 이 시 한 편으로, 아이들의 오후 3시는 그들의 놀이처럼 늘 생동감 있게

다시금 되살아날 수 있게 되었던 것이다.

3-3. 존재 근거로서의 공간성

오규원의 ‘날이미지시’에서 시간성과 함께 존재 근거가 되는 것은 공간성이다. 그리고 이 공간성은 인접성의 원리에 따르고 있다. 공간을 획을 그어 구별하는 것은 우리 인간의 인식 체계일 뿐, 우주의 모든 존재는 현실 세계에서 경계가 없는 인접된 시공간 안에서 살아가고 있다. 따라서 오규원은 이러한 시공간의 원리를 환유를 통해 보여주고 있다. 그것은 은유가 유사성에 의한 선택과 대치로 이루어지는 데 비해, 환유는 인접성에 의한 결합과 접속으로 이루어지기 때문이다. 은유의 경우에는 시간과 공간의 파편적, 선택적 사물들이 시의 한 국면을 이루지만, 환유의 경우에는 시간과 공간의 인접성 사물들이 시의 한 국면을 이루게 된다.

강 건너 돌무덤
강 건너 돌무덤 옆에
돌무덤
옆에
강 건너 여자
옆에
강 건너 애기똥풀

-「덤불과 덩굴」, 전문

한 아이가 공기의 속을 파며 걷고 있다

한 아이가 공기의 속을 열며 걷고 있다

한 아이가 공기의 속에서 두 눈을 번쩍 뜨고 있다

한 아이가 공기의 속에서 우뚝 멈추어 서고 있다

한 아이가 공기의 속에서 문득 돌아서고 있다

-「오후와 아이들」, 전문

「덤불과 덩굴」은 '옆에'라는 부사어로 인접성의 원리를 보여주는 시이다. 7행이 전문을 이루는 이 시에는 공간적으로 인접한 주요 사물들, '둘무덤' '여자' '애기똥풀'이 '강'을 중심으로 펼쳐져 있다. 하지만 이 시는 서술어가 생략된 채 명사구로만 이루어져 있다. 존재 동사인 '있다'가 생략되었음에도, '옆에'라는 부사어만으로 한 공간에 모여 있는 강가 사물들의 사실적 정황이 잘 드러나게 되었던 것이다.

「오후와 아이들」 역시 제목이 시사하듯, 동일한 시공간에 있는 아이들을 묘사하고 있는 시이다. 한 공간에 있는 다섯 명의 아이가 각각 '건고 있다' '뜨고 있다' '서고 있다' '돌아서고 있다'라는 서술어에 의해 묘사되고 있다. 그러나 이 시에서 인접성은 동일한 주어 '한 아이가'를 다섯 번 반복하는 것으로 실현된다. 주어의 반복과 열거는 다섯 아이를 차례로 전경화시키면서 동시에 이들의 인접성을 강화시키려는 시적 전략으로 사용되었다.

타클라마칸 사막에도 사람이 산다
모래의 우주 行間에 인간이 산다
팔이 둘 다리가 둘이다 아니 도리깨 같은
발가락이 열 개다 우리 아버지와
똑같다 나와 똑같다 눈이 둘
옆으로 찢어진 입도 하나다!

-「사막 1」, 부분

그러나 오규원의 '날이미지시'에서 인접성의 가장 중요한 원리는 평등의 원칙에 있다. 앞에서 말했듯, 인접성 원리는 존재의 평등성을 지향하여, 결국 모든 존재가 함께 살아가는 것을 꾀한다. 따라서 인접성은 '날이미지시'의 목적이자 이상을 적극 반영한 시적 원리가 된다. 「사막 1」은 이 우주 행간에 사는 모래알 같은 인간이 모두 평등한 존재임을 말하고 있는 시이다. “타클라마칸 사막”에 사는 사람들도 “우리 아버지와 똑같다 나와 똑같다.” 더구나 그 평등함은 팔이 둘, 다리가 둘, 발가락이 열 개, 눈이 둘, 입이 하나라는 가장 단순하고 기본적인 신체적 조건에서 유래하고 있다. 이것은 인간은 정치·경제·사회·문화적으로 차별화된 존재가 아니라, 생물학적으로 동일한

‘중’임을 말하고자 하는 것이다. 존재에 차별을 두지 않으려는 오규원의 사상이 반영된 시가 바로 「사막 1」인 것이다.

이러한 ‘날이미지시’의 인접성의 원리는 사진의 기본 원리이기도 하다. 회화가 파편적, 선택적인 공간 인식을 주관적으로 수용하는 예술이라면, 사진은 인접 세계에 의한 정황을 객관적으로 수용할 수밖에 없는 예술이다. 그것은 공간을 절단하여 동일한 필름 안에 절대로 담을 수 없는 카메라의 특성에서 비롯된다. 이러한 특성은 사진이라는 장르만이 가지는 유일한 특징으로, 그것은 똑같이 카메라를 사용하는 매체인 영화가 편집에 의해 파편적, 선택적인 작업을 적극적으로 수행하는 것과 비교했을 때 쉽게 확인이 된다. 그리고 이러한 카메라의 인접성의 원리 역시 ‘날이미지시’와 마찬가지로 곧 평등의 사상으로 이어진다. 앞서 말했듯, 카메라라고 하는 기계는 렌즈 안으로 들어오는 사물을 모두 다 필름에 수용함으로써, 피사체를 선별하거나 차별할 수 없기 때문이다.

두 장의 사진이 있습니다
두 장의 사진은 똑같습니다 똑같은
의자와 창틀과 찻잔과 스탠드와
벽시계와 꽃병과
슬리퍼가 있습니다
당신의
나의

아닙니다 의자의
아닙니다 창틀의
아닙니다 찻잔의
스탠드의
벽시계의
꽃병의
슬리퍼의 기념 사진입니다
아닙니다 당신과 나의……

-「두 장의 사진」, 부분

제목이 「두 장의 사진」인 이 시는 사진의 인접성이라는 공간 인식과 함께 사진의 평등성까지 두루 인식하고 있는 시이다. 당신이 찍힌 한 장의 사진과 내가 찍힌 또 한 장의 사진은 동일한 공간에서 촬영되었다. 그 공간은 '창틀'과 '촛잔'과 '스탠드'와 '벽시계'와 '꽃병'과 '슬리퍼'가 서로 인접해 있는 방안이다. 이들 사물들은 '당신'과 '나'가 함께 사용하는 실내 소품들이고, 사진에 찍힌 '당신'과 '나'의 배경으로 존재했던 부수적인 피사체들이다. 그러나 이 사진은 결코 '나'만을 찍은 '나'만의 사진이 아니다. 그것은 '창틀'과 '촛잔'과 '스탠드'와 '벽시계'와 '꽃병'과 '슬리퍼'의 사진이자 '당신'과 '나'의 사진인 것이다. “아닙니다”라는 부정어의 반복은 개체의 차별성을 부정하는 것으로, 이것은 결국 평등한 집합적 속성을 강조함으로써 더 큰 긍정에 이르려는 오규원의 의지로 해석할 수 있다.

3-4. 살아 있는 존재로서의 '날이미지'

이미지는 진술, 비유, 운율 등과 더불어 시를 이루고 있는 주요한 요소이다. 리처즈(Richards)의 표현을 빌려 말하면, 심상은 감각의 유물이며 감각의 표상이기 때문이다. 이러한 감각을 적극 수용하려 한 오규원의 심상화된 사물들은 사실적 정황 묘사와 기본적인 감각 묘사로 이루어진다. 그리고 사물의 존재를 가장 즉물적으로 팝진하게 보여주는 오규원의 간명한 심상은 사물들을 모두 생생하게 살아 있는 '날것'으로 현존시킨다. 그와 더불어 오규원의 간명한 시들 역시 최대한 투명해지고 순수해지게 된다.

토마토가 있다
세 개
붉고 둥글다
아니 달콤하다
그 옆에 나이프
아니
달빛

토마토와
나이프가 있는

접시는 편편하다
접시는 평평하다

-「토마토와 나이프-정물 b」, 전문

「토마토와 나이프-정물 b」에는 사실적 묘사 외에는 아무 것도 없는 시이다. “모든 존재는 현상으로 자신을 말”¹⁸⁾하므로, 그는 관념적인 설명 대신 실제의 사물을 제시함으로써 독자들에게 사물을 직접 깨닫도록 한다. ‘정물 b’라는 부제가 붙은 이 시는 지극히 평범한 한 장의 정물 사진이다. 피사체가 되는 ‘토마토’, ‘나이프’, ‘접시’는 우리에게 너무나 일상적이고 익숙한 사물들이다. 그 ‘토마토’를 살아 있도록 하기 위해 사용한 시각적 심상 ‘둥글다’, 미각적 심상 ‘달콤하다’, 촉각적 심상 ‘편편하다/평평하다’도 너무나 밋밋하고 단순한 묘사들에 불과하다. 하지만 이 시는 우리에게 가장 본질적인 물질성만을 전달함으로써, 오히려 관념에 의존하고 장식적, 수사적 기교에 치우쳤던 기존의 시들보다 훨씬 더 낫설고 충격적이고 긴장감을 야기하는 생생한 시로 다가오게 된다.

나무 한 그루가 몸을 둥글게 하나로
부풀리고 있다
그 옆에 작은 나무 한 그루도
몸을 동그랗게 하나로 부풀리고 있다
아이 하나가 두 팔로
동그랗게 원을 만들어보다가 간다
새 두 마리가 날아오더니
쭉쭉 빨려 들어가 둥근 나무가 된다

-「아이와 새」, 전문

「아이와 새」는 더 평범하고 밋밋하고 단순한 심상으로 이루어진 시이다.

18) 오규원, 『길, 골목, 호텔 그리고 강물소리』, 문학과지성사, 1995, 자서.

이 시의 지배적 심상은 '둥글다/둥그랗다'라는 시각적 심상이다. 그러나 공간에 의해 서로 인접해 있는 '나무 한 그루'와 '작은 나무 한 그루', '아이 하나', '새 두 마리'는 또한 이 '둥글다/둥그랗다'라는 공통된 시각적 심상으로 서로 연결되어 함께 존재하게 된다. 각각의 이미지가 빛나고 매혹적인 것이 아니라 지극히 평범하고 단순하고 밋밋한 것이었기에, 서로 연결되어 함께 존재하는 것이 가능해졌던 것이다.

이처럼 관념적이고 설명적인 진술이나 빛나고 매혹적인 비유 등의 시적 장치를 배제하고, 지극히 사실적인 시각적 심상에 의해 최대한 객관적으로 대상을 묘사하려는 '날이미지시'는 곧 사진 이미지 바로 그것이라 할 수 있다. 세계는 '단지 있는 것'이고 이러한 세계 속 존재의 '사실적 현상'을 가장 투명하게 시각화하려는 '날이미지시'의 이미지야말로 사진 이미지와 동일한 것이기 때문이다. 따라서 실제적이고 일상적이고 감각적인 이미지로 자신이 본 대로 '그저 드러내'고자 했던 '날이미지시'로써 존재는 더욱 생생하게 살아 숨 쉬는 존재로 거듭 날 수 있었던 것이다.

3-5. 상처로서의 폰크툼

'날이미지시'는 개념화되거나 사변화되기 이전의 '사실적 현상'을 이미지화한 세계이다. 그러나 '날이미지시'가 단순히 사실을 사실 그대로 보여주려는 것만은 아니다. 앞서 말했듯 '날이미지시'는 "사실들이 서로 어울려 세계를 말하고 있다"는 것을 보여주는 것이 더 큰 목적이고, 그것은 결과적으로 더 날카롭고 충격적인 심리적 효과를 불러일으키게 된다.

세계를 읽는 데는 사실을 사실로 읽을 수 있는 시각이 중요하다. 그러나 더 중요한 것은 그 사실들이 서로 어울려 세계를 말하고 있다는 것을 아는 것이다. 그것을 느낄 때, 우리는 어떤 현상에서 눈에 보이는 사실보다 더 무겁고 충격적인 심리적 총량으로서의 사실감을 자기의 것으로 받아들이게 된다. 그러나 이렇게 세계를 읽을 수 있는 사람이 얼마나 되는가!¹⁹⁾

19) 오규원, 『가슴이 붉은 딱새』, 문학동네, 2003, 135면.

오규원이 말한 “더 무겁고 충격적인 심리적 총량으로서의 사실감”을 바르트의 말로 옮기면 폰크툼이 된다. 바르트는 사진을 스튜디오(studium)와 폰크툼(punctum)으로 이원화하여 보았다. 스튜디오는 전형적인 정보, 일반적인 기호로 그것은 사진가의 의도일 뿐 특별히 강렬한 것은 아니다. 기호화되어 있고 문화를 포함하고 있기 때문에 지식과 교양에 따라 내가 찾아내야 하는 것이다. 그러나 스튜디오를 방해하기 위해 오는 폰크툼은 내가 찾는 것이 아니다. 그것 스스로가 나를 찌르고 상처를 입히기 위해 오는 것이다. 이것은 중심에서 벗어난, 하찮은, 우연히 거저 주어진 ‘세부’로, 관심 대상과 아울러 촬영하지 않을 수 없었던 것이다. 따라서 스튜디오만으로 이루어진 단일한 사진은 구성의 통일성을 규칙으로 삼아 평범해지지만, 반면에 폰크툼이 끌어당기면 그것은 가치로 표지된 새로운 매혹적인 사진이 된다.

언젠가 그제 언젠가 바르트가,
이렇게 말한 것이
상처가 깊으면
주체는 더욱 주체가 된다

-「우주 3」, 부분

위와 같은 폰크툼에 대한 인식은 오규원의 시 「우주 3」에 잘 나타나 있다. “상처가 깊으면 주체는 더욱 주체가 되듯이”에서의 상처란 바로 바르트가 말한 폰크툼이다. 그리고 폰크툼이 드러난 시일수록, “무겁고 충격적인 심리적 총량”은 더욱 늘어나게 되는 것임을 오규원은 분명하게 인식하고 있었다. 폰크툼이 깊으면 시는 더욱 시가 되는 것이기 때문이다.

강아지는 그러나 네 다리로 땅을 딛고 아직은 꼬리만 산에 걸려 있습니다

작은 발등에 일광이 가득합니다

한 마리가 지금 막 일광을 탁탁 떨며 길을 막고 있는 돌무더기를 기어 넘고 있습니다

그 강아지 한쪽 눈에 코스모스가 들어가 꽃을 매달니다

-「시월 俗說」, 부분

지나가던 새 한 마리 부처의 머리에 와 앉는다

깃을 다듬으며 쉬다가 돌아앉아

부처의 한쪽 눈에 똥을 뉘놓고 간다

새는 사라지고 부처는

웃는 눈에 붙은 똥을 말리고 있다

-「부처」, 부분

위 두 편의 시는 모두 바르트 식의 '세부'로서의 폰크툼을 잘 보여주고 있다. 「시월 俗說」은 전형적인 카메라 아이(camera eye)의 수법으로, 인간의 눈에 잘 감지되지 않는 '세부'를 카메라의 기계 메커니즘이 보여주는 경우이다. '강아지'를 촬영하다가 뜻하지 않게 "강아지 한쪽 눈에" 들어가 꽃을 매단 '코스모스'는 거저 찍게 된 '세부'로서의 폰크툼이다. 앞서 여러 행에 걸쳐 느끼고 지루하게 펼쳐지던 '강아지' 묘사에서 돌연 가을의 '코스모스', 그 폰크툼으로 옮겨졌을 때, 독자는 더 큰 상처를 입게 되고 시는 더 매혹적인 것으로 변모할 수 있게 되는 것이다.

「부처」 역시 폰크툼을 보여주는 전형적인 시이다. 이 시에서 "부처의 웃는 눈"은 "새"가 싸놓고 날아간 "똥"과는 결코 분리될 수 없다. 이러한 폰크툼으로서의 "웃는 눈에 붙은 똥"은 아무리 전능한 '부처'라 해도 결코 떼어 내지 못하고 그저 말리고 있을 수밖에 없다. 따라서 '부처'의 속수무책으로서의 '새똥'은 그의 자비정신이라는 주제, 그 스튜디오보다도 이 시를 더 흥미 있게 해 주는 요소가 된다. 성(聖)과 속(俗)을 구분하지 않는 불교 정신처럼, 카메라 역시 '세부'를 차별하지 않는 폰크툼으로써 시적 긴장감은 더욱 고조되었던 것이다.

4. 결론

지금까지 바르트의 『카메라 루시다』를 중심으로 오규원의 ‘날이미지시’ 시론과 시에 나타난 사진적 특성들을 분석해 보았다. 이 과정에서 이러한 사진적 특성들이 그의 시적 대상인 사물뿐만이 아니라, 그의 ‘날이미지시’ 자체까지도 더욱 생생하게 살아 있게 만들어 주는 시적 방법론임을 확인할 수 있었다.

그러나 여기에서 유념해야 할 것은 ‘날이미지시’를 표방한 오규원의 후기 시 모두가 사진적 특성을 가지고 있는 것이 아니라는 사실이다. 관념을 제거하기 위해 은유가 아닌 환유를 사용하여 ‘사실적 현상’을 추구했던 ‘날이미지시’이지만, 거기에는 관념이 드러난 시도 있고, 은유가 쓰인 시도 있을뿐더러, ‘사실적 현상’이 아니라 ‘사실적 환상’으로 묘사된 시도 얼마간 포함되어 있다.

그럼에도 ‘날이미지시’에서 사진적 특성이 중요한 것은 오규원의 시적 인식이 사진적 특성에서 출발하여 사진적 특성으로 귀결하고 있기 때문이다. 그가 “중심축이었던 은유의 축을 주변축으로 한다”²⁰⁾라고 말하며 대신 환유의 축을 중심축으로 옮겼던 것처럼, ‘날이미지시’ 역시 그동안 개념성, 사변성을 골격으로 관념적 진실에 몰두하는 과정에서 문학 작품이 도외시한 ‘사실적 현상’이라는 사진적 특성을 시의 중심축으로 회복시키려고 했던 것만큼은 확실한 사실이기 때문이다.

특히 은유에서 환유로의 이행 과정에서 관념화된 언어와 투쟁했던 오규원이 그 투쟁을 통해 얻어낸 마지막 결실이 사진 이미지였음은 부인할 수 없는 사실이다. 그것은 ‘날이미지시’의 첫시집인 『사랑의 감옥』과 마지막 시집인 『두두』를 비교해 보았을 때 금방 입증되 된다. 그가 ‘날이미지시’를 표방하였음에도 『사랑의 감옥』에는 ‘사실적 현상’을 보여주는 시는 그다지 많지 않았다. 그러나 이광호가 말한 대로 “최소 사건과 최소 의미”²¹⁾로 이루어진

20) 오규원, 『날이미지와 시』, 문학과지성사, 2005, 30면.

21) 오규원, 『두두』, 문학과지성사, 2008, 63면.

『두두』의 많은 시편들은 대다수가 사진 이미지라고 해도 과언이 아니다.

더구나 오규원이 '날이미지시'라는 시적 방법론을 끊임없이 갱신해 가면서 마침내 찾은 것은 한때 자신이 부인한 적이 있었던 바로 그 사진 이미지였다. 물론 오규원은 '날이미지시'의 방법론이 바르트의 영향을 받은 것임을 밝히면서도, '날이미지시'의 '사실적 현상'은 사진 이미지와는 다른 것이라고 말하기도 하였다. 그것은 카메라의 시각이 단안(單眼, monovision)으로 이루어진 '기계적 재생'²²⁾이기에 인간의 시각과는 편차가 있다는 이유에서였던 것 같다. 하지만 카메라의 객관적인 시각은 인간중심주의 시각에서 벗어날 수 있게 해 주었고, 그 결과 사진 이미지를 지닌 그의 시편들은 결국 '날이미지시'가 도달하고자 한 궁극이 될 수 있었다.

그리하여 초기시에서부터 언어의 투명성을 모색했던 오규원의 시적 여정은 후기시인 '날이미지시'에서 사진 이미지로써 그 결실을 맺게 되었다. 모든 관념과 수사를 벗고 '최소 사건과 최소 언어'로 남아, 차별 없이 모든 존재가 함께 공존하는 세상을 꿈꾸었던 '날이미지시'는, 사진처럼 지금 우리에게 그 것을 다만 보여줄 뿐, 아무 말도 하지 않고 있는 것이다.

▮주제어 : 오규원, '날이미지시', 사진적 특성, 롤랑 바르트, 『카메라 루시다』, 은유, 환유, 사실성, 평등성, 노예마, 시간성, 공간성, '날이미지', 폰크툼, 사진 이미지

22) 오규원, 『날이미지와 시』, 문학과지성사, 2005, 115면.

<참고문헌>

- 오규원, 『사랑의 감옥』, 문학과지성사, 1991.
오규원, 『길, 골목, 호텔 그리고 강물소리』, 문학과지성사, 1995.
오규원, 『토마토는 붉다 아니 달콤하다』, 문학과지성사, 1999.
오규원, 『가슴이 붉은 딱새』, 문학동네, 2003.
오규원, 『날이미지와 시』, 문학과지성사, 2005.
오규원, 『새와 나무와 새똥 그리고 돌멩이』, 문학과지성사, 2005.
오규원, 『두두』, 문학과지성사, 2008.
- 롤랑 바르트, 조광희·한정식, 『카메라 루시다』, 열화당, 1986.
발터 벤야민, 심성완 편역, 『발터 벤야민의 문예이론』, 민음사, 1983.
수전 손택, 이재원, 『사진에 관하여』, 이후, 2005.
안승범, 「시와 영화의 방법론적 상관성 연구-은유와 몽타주의 수사적 효과를 중심으로」, 경희대학교 박사학위논문, 2010.
이광호 엮음, 『오규원 깊이 읽기』, 문학과지성사, 2002.
이연승, 『오규원 시의 현대성』, 푸른사상, 2004.
함종호, 「김춘수 ‘무의미시’와 오규원 ‘날이미지시’ 비교 연구-‘발생 이미지’를 중심으로」, 서울시립대학교 박사학위논문, 2009.

[Abstract]

Analysis on Photographic Features Expressed in the 'Raw Image Poetry' of Oh Kyu-won

- Focusing on 『La Chambre Claire』 of Roland Barthes -

Kim, Hye-won

This report is aimed at analyzing the photographic features expressed in the 'Raw Image Poetry' poetics and the poetry of Oh Kyu-won by means of 『La Chambre Claire』 of Roland Barthes. To begin with, I investigated the photographic features expressed in the 'Raw Image Poetry' poetics, using the notion of Barthes. I compared the 'Raw Image Poetry', which tried to express 'as it is' as if alive, with the reality of photography. In addition, I checked on that the ideal of the 'Raw Image Poetry', composed of metonymy of combination and access by virtue of proximity, and the ideal of the photography lied in the equality.

And then I analysed the photographic features, expressed in the 'Raw Image Poetry', of his individual poems specifically. First, I noticed the poems of which themes were *noème* in particular, investigating his poems which presented the *noème* as the proof of presence and the proof of absence Barthes had said. Second, I analysed the poems which expressed the immobilization of time Barthes had said, referring to the temporality as the ground of existence. Third, I investigated the poems which was using the metonymy which was oriented to the principle of proximity, referring to the spaciality as the ground of existence. Fourth, I analysed the 'Raw Image Poetry' which was describing the objects vividly i.e. 'as it is' and proved that it was the very photographic image. Fifth, I analysed the poems provoked the

poetic tension sharp and shocking after punctum was revealed, referring to the 'punctum' as a hurt.

Consequently I identified that Oh Kyu-won, who had struggled with the ideated language at the time of shift from metaphor in his early poems into metonymy in his late poems, had the final result of 'Raw Image Poetry' through the struggle, and that's the most transparent photographic image.

【Key words】 : Oh Gyu-won, 'Raw Image Poetry', photographic features, Roland Barthes, 『La Chambre Claire』, metaphor, metonymy, reality, equality, noème, temporality, spaciality, 'Raw Image', punctum, photographic image

김혜원

전북대학교 국어국문학과 박사과정

(561-781) 전주시 덕진구 인후1가 아중 현대아파트 107동 201호

전자우편 : khwon8782@hanmail.net

이 논문은 2012년 10월 31일에 투고되었으며, 2012년 12월 5일에
심사 완료되어 12월 7일에 게재 확정되었음.