



[시인론] 경계를 탐사하는 뜨거운 눈

- 이하석의 시

저자 이혜원
(Authors)

출처 [작가세계 23\(2\)](#), 2011.5, 45-60 (16 pages)
(Source) [Writer's World 23\(2\)](#), 2011.5, 45-60 (16 pages)

발행처 [작가세계](#)
(Publisher)

URL <http://www.dbpia.co.kr/Article/NODE01641220>

APA Style 이혜원 (2011). [시인론] 경계를 탐사하는 뜨거운 눈. 작가세계, 23(2), 45-60.

이용정보 고려대학교
(Accessed) 163.152.3.39
 2016/03/07 16:13 (KST)

저작권 안내

DBpia에서 제공되는 모든 저작물의 저작권은 원저작자에게 있으며, 누리미디어는 각 저작물의 내용을 보증하거나 책임을 지지 않습니다.

이 자료를 원저작자와의 협의 없이 무단게재 할 경우, 저작권법 및 관련법령에 따라 민, 형사상의 책임을 질 수 있습니다.

Copyright Information

The copyright of all works provided by DBpia belongs to the original author(s). Nurimedia is not responsible for contents of each work. Nor does it guarantee the contents.

You might take civil and criminal liabilities according to copyright and other relevant laws if you publish the contents without consultation with the original author(s).

경계를 탐사하는 뜨거운 눈

—이하석의 시

이혜원

1. 들어가며

‘광물질의 상상력’이라는 김현의 명명은 이하석 시에 대한 이후의 논의에 결정적으로 작용해 왔다. 이하석의 첫 시집 『투명한 속』을 해설하면서 김현은 시인의 뚜렷한 개성을 한눈에 포착하였으며 분명하게 부각시켰다. 김현의 지적처럼 이하석은 누구보다도 시의 체제로서 광물질을 적극적으로 끌어들인 시인이다. 광물질이라는 체제를 다루면서 보여준, 감정을 최대한 억제한 관찰의 방법도 이하석 시의 특징으로 지적되어왔다. 이하석은 첫 시집부터 개성 있는 시인으로 주목받았다는 점에서 행운의 시인이지만, 첫 시집의 인상이 너무 오랫동안 강하게 작용한다는 점은 그리 좋은 일일 수 없다. 이하석 시에 대한 고정관념은 시인이 그동안 보여준 다양한 면모에 대한 관심을 약화시킨다.

이하석은 1971년 등단 이후 『투명한 속』(문학과지성사, 1980), 『金氏의 옆

얼굴』(문학과지성사, 1984), 『우리 낯선 사람들』(세계사, 1991), 『촉백나무 올라타리』(문학과지성사, 1992), 『금요일엔 먼데를 본다』(문학과지성사, 1996), 『녹(綠)』(세계사, 2001), 『高靈을 그리다』(만인사, 2002), 『것들』(문학과지성사, 2006), 『상응』(서정시학, 2011)에 이르기까지 아홉 권의 시집을 간행하며 꾸준히 활동해 왔다. 시집을 새로 내놓을 때마다 제재나 관점은 조금씩 변화를 보여 왔다. 가령 첫 시집에서 광물질 이미지로 문명의 음지를 묘사했다면, 두 번째 시집에서는 물화된 인간의 묘사로 부패한 욕망의 풍경을 펼쳐 보였다. 첫 시집에서 사물을 전경화한 것에 비해, 두 번째 시집에서는 타락한 인간 군상이 전면에 등장하였다. 두 번째 시집까지 철저하게 지켜지던 객관적 시선도, 세 번째 시집부터는 ‘나’라는 주체가 빈번하게 등장하여 감정을 드러내는 양상으로 변화한다. 이후 시집들에서는 감정 노출을 극도로 배제하던 초기시와 달리 적절히 감정을 드러내는 변모를 보인다. 제재에서 사물과 자연이 차지하는 비율도 시집마다 달라진다. 이렇게 볼 때 ‘광물질의 상상력’과 ‘관찰의 방법’은 이하석 시의 전모를 설명하기에는 제한적인 규정이다.

초기부터 최근에 이르기까지 이하석의 시에서 일관되는 것은 자연과 인간의 ‘관계’를 탐색하는 데 집중해 왔다는 점이다. 시단의 유행과 무관하게 이하석은 자신의 관심을 묵묵히 실천해 왔다. 혁신적인 정치적 상상력의 시들이 유행하던 1980년대에 그의 시는 변두리에 버려진 하찮은 사물들을 관찰하는 데 바쳐졌으며, ‘몸시’가 유행하던 1990년대에는 ‘마음’의 움직임을 좇는 식으로 독자적인 노선을 걷는다. 시기마다 어떤 방식을 취하든 그의 시에서 지속되어 온 것은 인간과 자연이 어우러지는 점점에 대한 관심이다. 이는 이하석의 시를 생태시의 범주로 묶을 수 있는 중요한 고리가 된다. 시인 자신은 생태시의 유행과도 무관하게 자신의 시세계를 추구해 왔지만 그의 시가 보여준 궤적은 생태시학의 관점에서 매우 흥미로운 대상이 될 수 있다. 그의 시는 생태시를 표방하는 다른 시들에 비해 ‘자연/문명’의 이분법적인 사유에서 벗어나 자연과 문명이 어우러진 실질적인 삶의 공간에 대

한 치밀한 성찰을 행한다. 또한 생태시가 결여하기 쉬운 미학적인 측면에 대해 다양한 시도를 행한다는 점에서도 각별하다.

이하석은 생태시가 주목받기 훨씬 전부터 시의 생태적 가치와 역할을 실천해 왔다. 그러나 그의 시가 생태시로서 갖는 의미에 대한 평가는 의외로 미약하다. 생태시의 선구자로서 시인이 보여준 성과에 대한 점검은 우리 생태시학의 수준을 향상시키는 일과 무관하지 않다. 이런 맥락에서 본고에서는 이하석 시가 생태시로서 갖는 가치에 초점을 맞추어 살펴보기로 한다. 자연에 대한 관점의 특이성, 미학적 측면의 다양한 시도, 생태학적 전망의 변모과정을 통해 이하석 시의 의미를 새롭게 규명해 보고자 한다.

2. 문명과 자연의 경계

이하석의 시에서 자연과 문명은 한자리에 놓인다. 실제 우리 삶의 양상이 그러한테도 많은 시에서 그것은 분리·대립한 채로 드러난다. 자연을 담은 서정시에서 자연은 인간이 배제된 채 자족적인 공간을 형성한다. 반면에 첨단 문명이 지배하는 현실을 그린 시에서 자연은 끼어들 여지가 없다. 어쩌다 자연과 문명이 어울리는 경우는 대개 침묵하게 대조를 이룬다. 자연에 대한 일방적 찬사와 문명에 대한 비판이 선명하게 대비를 이루는 경우가 많다. 자연을 이상화하는 관념이 크게 작용하는 것을 알 수 있다. 이런 일반적인 양상과 달리 이하석의 시에서 자연과 문명은 실제 현실의 모습과 흡사하게 나타난다. 자연과 문명은 일방적 우위 없이 서로 얹힌 채 공존한다.

시인은 문명과 자연의 경계 지점을 살펴 양자의 실질적 관계를 파악한다. 문명의 후미진 자리에 해당하는 이곳에서 자연과 문명은 한데 어울리고 섞인다. “땅 속에 깃든 쫓조각들 풀뿌리의 길을 막고,/어느덧 풀뿌리에 엉켜 혼곤해진다.”(『뒷쪽 풍경 1』, ①-25)¹⁾에서 문명의 폐기물인 쫓조각들은 자연의 생태와 직접적인 관련을 맺는다. 풀은 쫓조각들에 의해 길이 막히지만

또 “쇠의 곁을 돌아서/아늑하게, 차차 완강하게 쇠를 잠재우며” 뺨어 나간다. 쇠와 풀이 서로 영향을 주고받으며 공존하는 양상이다. 그의 시에서 자연과 문명은 분리할 수 없는 하나의 세계를 형성한다. 이러한 공존의 관계를 함축적으로 드러내는 것은 자연과 문명이 서로를 투영하고 있는 이하석 시 특유의 이미지이다.

민들레와 제비꽃의 물가는 허물어져
연탄재와 고철들과 비닐 조각들로 어지럽다.
능수버들 허리 꺾인 곳 몇 개의 술집들 철거되고,
술집들 더욱 변두리로 작부들 데리고 떠나가고,
저 물에 빌딩과 거대한 타이프라이터와 시장이 비쳐온다.

—「깊은 침묵」 부분, ①-24

껌종이와 신문지와 비닐의 골짜기,
연탄재 헤치고 봄은 솟아 더욱 확실하게 피어나
제비꽃은 유리 속이든 하늘 속이든 바위 속이든
비쳐 들어간다. 비로소 쇳조각들까지
스스로의 속을 더욱 깊숙이 흙속으로 열며.

—「투명한 속」 부분, ①-38

「깊은 침묵」에서는 자연의 영역으로 문명의 폐기물들이 침범하는 상태를 그리고 있다. 민들레와 제비꽃이 피어 있는 물가를 연탄재와 고철과 비닐 조각들이 차지하고 있는 모습은 구체적인 현실의 묘사이자 자연과 문명의

1) 인용의 편의를 위해 다음과 같은 약호를 사용할 것이다. 『투명한 속』 : ①, 『김씨의 옆얼굴』 : ②, 『우리 낯선 사람들』 : ③, 『축백나무 울타리』 ④, 『금요일엔 면대를 본다』 : ⑤, 『늑』 : ⑥, 『고령을 그리다』 : ⑦, 『것들』 : ⑧, 『상응』 : ⑨.
약호 뒤에 인용 면수를 다음과 같이 표시한다 : ①-25.

관계를 보여주는 상징적 장면이다. 문명의 온갖 쓰레기로 인해 자연의 터전은 허물어져 가고 있는 것이다. 이 시의 뛰어난 통찰력은 단순한 현상의 묘사에 그치지 않고 그러한 사태의 근본적인 원인을 제시하는 데서 두드러지게 나타난다. “능수버들 허리 꺾인 곳”의 술집들이 철거되는 양상은 인간과 자연을 포함하여 모든 약자가 타락한 거대 욕망의 희생양이 될 수 있음을 암시한다. 묵시록적인 풍경으로 묘사되는 마지막 장면은 이 모든 문제의 근본적인 원인을 가리킨다. “민들레와 제비꽃의 물가”는 허물어진 채, 자신을 희생시킨 거대한 욕망의 실체를 비춘다. 가장 작고 연약한 자연과 무자비한 거대 욕망이 물을 통해 서로를 비추고 있는 양상은 이들의 관계가 하나로 맞물려 떼어 낼 수 없다는 사실을 인상적으로 그려 보인다.

「투명한 속」에서도 제비꽃이 등장한다. 가냘프기 그지없는 작은 꽃이 폐기물로 가득한 오염된 골짜기를 비춘다. 제비꽃이 발산하는 투명한 빛은 모든 존재의 바닥까지 침투한다. 버려진 모든 것들을 자신에게 품으며 비추는 이 투명한 빛은 사물의 뿌리까지 깊숙이 파고들어 마침내 췌조각들까지 자신을 열도록 만든다. 「깊은 침묵」에서 자연과 문명이 대치 상태로 서로를 반영하는 것에 비해 이 시에서는 자연이 빛이 문명의 폐기물을 감싸는 양상을 보인다. 자연의 희생을 강요하는 거대 욕망과 달리 이 시에서는 자연과 마찬가지로 거대 욕망에 의해 버려진 폐기물을 감싸는 차이점을 살필 수 있다. 어느 경우이거나 자연과 문명은 한자리에 놓인 채 서로를 반영하는 공존의 관계를 형성하는 것으로 나타난다.

「투명한 속」의 마지막 구절로도 알 수 있듯, 이하석 시에서 ‘흙’은 자연과 문명이 공존하고 결합하는 장이다. 흙은 “비닐과 수은, 철제 부스러기들의 귀를 먹이고” “그것들 감싸안고 열리고 녹이며”(「또다시 가야산에서」, ①-20), 심지어 부패되어 가는 “부서진 총기와 방독면”을 더듬어 당겨 안는다.(「부서진 활주로」, ①-13) 독성을 품은 온갖 폐기물이나 무시무시한 전쟁 도구들조차 버려진 뒤에는 흙의 품으로 돌아간다. 흙은 폭력과 만행의 인간 역사를 반복되는 순환의 시간 속으로 포용하고 무화시켜 왔다. “거기, 전쟁

으로/마을 사람들이 마른 잎들 끌어모으며/살행이처럼 한데 웅크려 숨었던
 곳이 있다”(『버려진 골짜기 포산일기 11』, ⑥-75), “봄이 되니 그 무덤부터/파르
 라니 봉긋하다/죽음 만나고 오는 외진 그늘에는/두터운 재를 뚫고/등굴레
 꽃도 휘영청, 솟아난다”(『불탄 골짜기 포산일기 12』, ⑥-76) 등에서 흙의 이미
 지를 변주하고 있는 ‘포산’은 전쟁이라는 인간사의 비극을 품어 내는 장소
 이다. 찌르거나 깨지거나 쭈그러드는 광물질의 황폐한 성질에 비해 흙은 감
 싸고 열리고 피어 올리는 긍정적인 성질을 갖는다. 무엇보다 흙은 어떤 물
 질과도 잘 어울리며 서서히 자신의 성질을 확산한다. “산동네에 세 들면 옥
 상에 알루미늄 박스랑 플라스틱 바케쓰랑 강통들부터 늘어놓는다./빈 수프
 강통까지 밑구멍 뚫어 흙 담아 놓으면 상처 받 된다.”(『몽유도원도』, ⑨-41)에
 서 흙은 모든 폐기물과 어울려 생명의 터전을 이룬다. 흙이 있는 어느 곳이
 든 생명이 숨 쉬는 텃밭이 되고 흙바람 솟는 무릉도원을 이루니 흙이야말로
 시인이 생각하는 자연의 뿌리인 셈이다. 그의 시에서는 흙이 자연의 근원적
 성질을 대변하는데, 다른 어떤 물질보다 포용력이 있고 복원력이 좋다는 점
 에서 특징적이다. 시인은 오염되지 않은 자연의 자족적인 풍경을 그려 내는
 것에는 별로 관심이 없다. 그것은 현실에서는 존재하기 힘든 관념적 풍경에
 가깝다. 그는 오히려 자연이 훼손된 피폐한 정황을 사실적으로 묘사하는 데
 열중한다. ‘시’ 답지 않은 불편한 현실을 외면하지 않는다. 현실을 직시하려
 는 의식이 그의 시를 자연을 바라보는 상투적인 시선과 분리한다. 자연은
 현실과 분리될 수 없는 공존의 장이며 구체적인 물질들이 상응하는 터전이
 다. 자연의 생명력과 복원력은 관념 속에서 그려 낸 이상이 아니라 치밀한
 관찰을 바탕으로 발견한 사실이다.

자연과 문명의 경계에 대한 시인의 인식은 그것을 안과 밖이 중첩된 구조
 로 파악한다는 점에서 특징적이다. 현대적 삶은 대부분 문명의 한복판에서
 영위되는 것이어서 좀처럼 자연이 위치한 ‘밖’을 향하지 않는다. 현대인들
 은 대부분 문명이 제공하는 인공적인 ‘안’의 공간에 갇혀서 그것이 전부라
 고 생각하며 살아간다. 시인의 시선은 문명과 자연 사이의, 보이지 않지만

엄존하는 경계를 투시한다. 그가 이 경계로 흘러든 문명의 폐기물에 대한 집요한 관찰을 행할 수 있었던 것도 그의 시선이 문명의 ‘안’에만 머물지 않고 그 너머를 향해 있었기 때문이다. 그 경계에서 그는 문명과 자연이 분리되지 않고 공존하고 있는 삶의 실상을 발견한다.

문명의 그늘을 감싸고 재생시키는 자연의 원초적인 힘을 간파한 그에게 자연은 더욱 알고 싶은 대상이 된다. 세 번째 시집부터 자연에 대한 시인의 관심은 크게 고취되고 자연에 대한 탐사가 큰 비중을 차지하게 된다. 비현실적인 판단이나 선부른 관념을 경계하는 시인은 자연에 대해 무조건적인 긍정이나 동경을 드러내지는 않는다. 처음에 시인은 “나가고 싶다/초록의 문을 열고 싶다 나는/또 나가고 싶잖은 마음이 인다”(『밖』, ③-11)며 적지 않은 번민과 갈등을 드러낸다. 자연이 부정적 현실의 반대편에 있는 이상향이라는 환상을 품지도 않는다. 자연은 문명에 길들여진 인간에게 익숙하지 않은 미지의 세계이고 적지 않은 위험이 도사리고 있다는 사실도 인지한다. “밖은 너무 밝아 거칠다/바깥에 나서면 거친 까마귀가 나를 쫓아대리라”(『안 2』, ③-21)와 같은 진술에서 자연 역시 문명과 또 다른 속성으로 고통을 가할 수 있다는 인식을 살필 수 있다. 그러나 바깥 세계에 대한 두려움을 넘어설 정도로 그곳으로 나가고 싶은 열망이 커진다. “간헐 풍경”이 되어 버린 자신을 열고 “바깥을 향한/뜨거운 눈”(『나는 땅가진』, ③-38)이 되고자 하는 바람이 극대화되면서 시인은 경계의 ‘밖’을 향해 나선다.

경계의 ‘밖’으로 나가 시인은 무엇을 보았을까? ‘원래 있었던 거기’로 돌아가 위안을 얻을 수 있었을까?

길 끝에 처진 철제 바리케이드.

거기서부터 자연이다.

죽음과 삶이 똑같이 거칠고

부드러우며 잘 썩는,

내가 들면 바로 바깥인.

—「소광리 4」 전문, ⑤-16

이 시에서 입산 지점을 알리는 ‘철제 바리케이드’는 자연과 문명의 경계를 명료하게 상징한다. 자동차의 출입이 금지되는 거기서부터 자연이 시작된다. 시인이 파악하는 자연은 거칠고 부드러운 성질을 공유하며 무엇보다 잘 ‘썩는’ 특성을 지닌다. 잘 썩는다는 것은 변화와 순환이 순조롭게 이루어진다는 뜻이다. 그러한 자연의 질서 속에서 시인은 자신의 존재를 이질적인 것으로 느낀다. 시인은 자연에 쉽게 동화될 수 없는 자신을 인정한다.

그의 시에서 자연과 문명은 서로 이질적이고 때로 적대적인 힘을 발휘한다. 그의 시에서 자주 묘사되는, 폭풍우가 강타하여 혼란에 휩싸인 문명 세계의 모습은 자연의 절대적인 위력을 보여준다. 반면 무분별한 난개발로 신음하는 자연의 모습은 인간에 의한 자연 파괴를 입증한다. 자연과 인간은 적대적인 힘으로 서로를 파괴할 수 있으며 그만큼 긴밀하게 연관되어 있는 것이다. 시인은 자연과 인간 사이의 이런 실제적 관계를 간과하고 있기 때문에 자연을 무조건 선망하지도 않고 무시하지도 않는다. 다만 그 경계에서서 자연과 인간이 어떻게 공존하며 살아가고 있는지를 골똘히 지켜본다. ‘간헐 풍경’을 벗어나 문명과 자연의 어울림과 변화를 보고자 하는 열망으로 인해 그의 시선은 뜨겁다.

3. 주체와 타자의 경계

이하석 시에서 흥미로운 것은 대상을 바라보는 시선의 성격이 끊임없이 변모해 왔다는 것이다. 그의 개성으로 자주 지적되는 차갑고 객관적인 관찰의 시선은 초기 두 권의 시집까지만 엄격하게 지켜진다. 세 번째 시집부터는 ‘나’라는 주체의 출현이 빈번해지고 주관적 심정이 직접적으로 표출되

는 장면이 많아진다. 이렇게 대조적인 시선의 차이를 드러내던 시인은 『죽』 이후의 시집부터는 주체와 타자가 자연스럽게 상응하는 장면을 펼쳐 보이게 된다.

묘사를 특기로 하는 시인은 적지 않지만, 감정을 극도로 배제한 관찰로 일관한 초기 이하석의 시는 각별한 데가 있다. 그의 시에서 주체의 시선은 카메라 렌즈를 지향하는 듯 무정하고 객관적인 투시를 행한다. 이러한 시선은 ‘카메라 고발’ 프로그램처럼 적나라한 현장의 포착에 유용하다. 이하석의 시에서 문명의 폐기물이 가득한 후미진 풍경이나 퇴폐적인 욕망의 풍속도를 고발하는 데 있어 이러한 시선은 상당한 효력을 발휘한다.

대구 백화점 육층에서 재빨리 훑친
장난감 차, 주머니 속에서 은밀하게 태엽을 감으며,
그 빨간 빛깔의, 꿈의 속력을, 비밀로
세돌씨는 마음속에 그려놓는다. 의젓하게,
거리로 나와 은밀하게, 백화점 뒷골목의 쓰레기통 속에
그 차를 버린다. 그렇게 그는 백화점을 훑쳐 버렸다.

—「비밀」 부분, ②-22

이 시의 주체는 감시 카메라의 렌즈 같은 시선으로 백화점에서 물건을 훑치는 ‘세돌씨’의 일거수일투족을 좇고 있다. 세돌씨의 도벽은 영원히 채울 수 없는 갈증 같은 욕망의 표현이다. 세돌씨가 ‘장난감 차’를 훑치는 것은 그의 욕망이 결코 충족될 수 없다는 사실에 대한 아이러니한 반증이다. 이 시의 주체는 자신을 전혀 드러내지 않은 채 세돌씨의 행적을 하나하나 묘사하는 것만으로 그가 대변하는 현대인의 물질적 욕망과 그것의 허망한 반복을 증언한다.

이처럼 주체를 감춘 채 객관적 묘사에 주력하던 시인은 어느 순간부터 주체의 존재를 드러내기 시작한다. 이러한 변화의 결정적인 계기가 무엇인지

는 알 수 없지만, 주체의 등장과 '밖'에 대한 언급이 같은 시기부터 빈번해진다는 점은 주목을 요한다. 세 번째 시집부터 그의 시에는 '나'라는 주체의 직접적인 언술이 자주 나타나고 '밖'으로 나가고 싶다는 발언이 잦아진다. 자신의 시를 '간헐 시'로 규정하며 행하는 부정적인 언술들도 눈에 띈다. "이 속에 이 눈물 속에 분노와 그리움과/꿈과 순수와 서정이 있고 아름다운/말이 있음을 알아야 한다고/누가 소리칠 때,/그의 심장은 파리하고/그의 눈동자는 창백하다."('시여, 뭉쓸 것', ③-62)라는 진술에서 시에 대한 근본적인 반성이 작동하는 순간을 엿볼 수 있다. 시인은 자신이 애써 내쳤던 '꿈과 순수와 서정과 아름다운 말'로 이루어진 시의 울림에 새롭게 귀를 기울인다. "한국의 최루탄 자욱한 매운 거리"에서 들려오는 외침은, 이러한 분노와 그리움 속에 지켜야 할 것이 자신이 내쳤던 그런 시라는 인식을 불러온다. 카메라처럼 현상의 표면만을 포착하는 방법으로는 사물의 꿈과 삶의 심층에 도달할 수 없음을 인지한다. 여기에 덧붙여 자연이라는 '밖'을 향해 증폭된 관심이 미지의 자연을 타자로, 자신을 주체로 받아들이게 한다. "나는 산이 낮에 갖는 밤과 그 그들의 무늬를 느낀다. 밤에도 그게 무섭다. 산은 무엇일까. 산에 오른다는 것은 정말 무엇일까."('수계산 2', ⑤-82)에서 주체는 '산'으로 대변되는 자연에 대해 신비와 두려움을 표명한다. 주체에 대한 시인의 의식은 자연이라는 타자의 존재로 인해 더욱 분명해진다. 주체와 타자가 서로의 관계에 의해 존립한다는 사실을 수용하면서 초기시처럼 객관적 관찰에 의해서만 사실을 파악하려는 경향은 약화된다.

심난한 건

고무타이어가 기대고 선

쇠파이프 또는

벽돌더미의 하늘.

나는 창을 닫은 자동차로

아침에 철근들 쌓인 공터를 지나쳤다.
 귀갓길엔 철근들 사라지고
 아이들만 뚝 뚝 하늘을 가르며 서 있었다.
 이튿날 아침에는 목재들이 높이 쌓였고,
 그건 오래갈 듯했다.

—「야적 6」 부분, ⑤-74

「야적」 연작은 제재 면에서 초기시의 폐기물 이미지와 연결되는데, 대상을 보는 시선이나 태도는 많이 달라져 있다. 초기시에서 대상에 대한 즉물적 묘사가 중심이 되었던 것에 비해 변화된 시에서는 주체의 감정 상태를 중시한다. 이 시의 주체는 야적장에 쌓아 놓은 사물들을 보며 ‘심난함’을 표출한다. 이 시에서 중요한 것은 대상으로부터 주체가 받는 심리적 영향이다. 이 시의 주체는 카메라 눈처럼 대상을 관찰하기보다는 직접 대면한다. “창을 닫은 자동차로” 야적지를 지나친 ‘나’는 자신의 자동차와 대조를 이루는 야적지의 고무타이어를 보며 심난해한다. 창을 닫고 있다고 해서 이들의 관계가 차단되는 것은 아니다. 쌓아 놓은 물건들이 문득 사라져 버리는 야적지의 풍경은 곧 무상한 삶에 대한 통찰을 가져온다.

자연을 매개로 할 때 주체와 타자의 연관은 보다 긴밀하게 나타난다. “저 폭포는 나의 안으로 쏟아져 폭발한다. 모든 밖이 나의 안이다. 모든 안이, 나의 상처이다. 가파른 절벽의 무지개로 걸리는 솟구치는 마음의 우레.”(「병금폭포」, ④-51)에서 주체는 타자를 통해 모든 감정을 발산한다. 폭포의 정경은 주체에게 관심의 대상이 아니다. 오직 쏟아지고 솟구치는 폭포의 강렬한 움직임들 통해 자신의 감정을 토로하는 데 열중한다. 주체의 감정을 극도로 배제한 채 대상에 대한 집중적인 묘사에 치중했던 초기시와는 상당히 대조적인 양상이다. 객관적인 시선에 의해 타자를 온전히 파악할 수 있으리라는 확신의 자리에 주체와 타자는 ‘관계’에 의해 형성되는 것이며 서로가 영향을 주고받는 것이라는 인식이 들어선 것이다.

이 같은 양극단을 두루 체험한 후에 시인은 주체와 타자가 서로 자연스럽게 조응하는 정황을 그리기에 이른다. “제 몸 아무것도 아니라는 그의 마지막 남긴 말에서/뭘 업신여겼는지 뭘 남겼는지 의심하며/심각하게, 재 같은 신문 뒤적이며 열심히 부음 기사 읽는 이 있다면/그가 바로 모든 나다”(「진정한 나는? 해암」, ⑧-96)에서 주체와 타자는 동일한 의식에 의해 합쳐된다. 주체와 타자가 같은 관심과 행동을 취하는 합일의 상태에서 양자 사이의 경계가 무화되는 경지를 만날 수 있다.

못둑 위에서 너는 검은 염소처럼 가만히 뿔 세운 채
 못둑 아래 서 있는 나와 내 집을 내려다본다,
 못물보다 더 아래의, 고요한 깊이 가늠하듯이.

그러면 나는 또 못물 바닥의 돌처럼 바람 기운에 어룽지며
 그들의 잎들 다 던 채 빨간 등들 주렁주렁 매단 감나무 한 그루를
 환하게 못둑 위로 올려보낸다.

—「상응」 전문, ⑨-62

이 시에서 ‘너’와 ‘나’가 서로의 시선을 투영하는 모습은 주체와 타자가 정밀하게 한 마음을 이룬 정경을 펼쳐 보인다. 시인의 꺾전을 올리던 ‘꿈과 순수와 서정이 있고 아름다운 말’이 실현되는 장면이다. ‘못물’은 주체와 타자의 경계이면서 서로를 투영하는 상응의 장소이다. 주체와 타자의 경계에 대한 오랜 고민과 끈질긴 모색 끝에 도달한 편안한 합일의 한 지점이다.

4. 마음의 길

시인들이 즐겨 사용하는 반복적인 이미지에는 그들의 근본적인 지향점

이 함축되어 있다. 이미지가 반복되면서 독자적인 의미의 맥락을 형성하게 되면 이는 상징의 차원에 이른 것으로 본다. 상징은 때로 관습적인 의미를 반복하며 상투적인 표현으로 전락할 수도 있고 새로운 의미를 산출하며 선명한 인상으로 각인될 수도 있다.

이하석 시에서 가장 빈번하게 지속적으로 나타나는 이미지는 ‘길’이다. 모든 시집마다 빠지지 않고 나오며 중요한 의미를 내포하고 있어 이하석 시의 중심 상징에 해당한다. 널리자주 쓰이기 때문에 상투적인 의미에 머물 수 있는 ‘길’의 상징이 이하석의 시에서는 끊임없이 변화하며 시의식의 변모를 표명한다. 이는 또한 인간과 자연의 경계에서 공존의 길을 모색해 온 시인의 궁극적 질문에 대한 답변에 해당한다.

초기시에서 ‘길’의 이미지는 부정적인 양상으로 나타난다. “어디에서든 바로 가지 못하고 비뚤어진/세상에는 온통 부러지고 망가진/길들뿐.”(「순례 1」, ①-41)에서처럼 길은 크게 훼손되어 본래의 기능을 잃어버린다. 이는 초기시에 많이 나타나는 폐기물의 이미지와 유사하다. 시인은 이러한 상태의 원인으로 인간의 무분별한 욕망을 지적하며, 그것이 길을 막아 결코 돌아오는 길을 찾지 못하리라는 비극적인 전망을 행한다.

세 번째와 네 번째의 시집에서는 인간의 길과 자연의 길을 분리해서 바라보는 점이 특징적이다. “나의 길은 도시에서 도시로 이어지지만/저 새의 길은 숲에서 숲으로 이어진다.”(「상처 1」, ③-15)고 할 때 인간과 자연의 길은 서로 다른 영역에 놓여 있다. 쥐들은 인간의 삶 너머 까마득한 아래쪽에 자신들만의 길을 열어 짜놓고(「점은 길」, ④-25), 고추잠자리는 도시의 미궁 속에서 자신만이 아는 미로의 해답을 더듬어 나타냈다 자신의 길로 되돌아간다.(「고추잠자리」, ④-44) 인간이나 자연이 저마다의 길을 오갈 뿐 공동의 길은 없어 보인다. 이는 인간과 자연이 함께 나아갈 수 있는 가능성에 대한 부정적인 견해를 반영한다. 공존의 길을 모색하지 않고서는 자연과 인간의 소통은 영원히 불가능하다. 시인은 ‘초록의 길’을 통해 아주 조심스럽게 이 통로를 모색한다.

(……) 처음엔 들판에서 쉽게 이어진 초록의 길이 도시 변두리의 빈터로 이어졌으리라. 그 다음엔 우리가 모르는 풀에서 풀로 이어진 길이 풀무치를 미세하게 이끌었으리라. 그렇다, 이 도심의 회색 콘크리트의 세계에도 자세히 보면 풀무치의 눈으로 보면 들과 산으로 이어진 초록의 길이 있다. 아무도 찾으려 하지 않는 그런 신비한 길이. 단순하게 자연이라 단정 지을 수는 없지만 우리 삶 속에는 그렇게 열린 길이 있다.

—「초록의 길」부분, ③-57

초록의 길을 여는 것은 미약하기 그지없는 ‘풀무치’이다. 이는 역설적으로 그런 작은 생명에 주목하는 섬세한 시선이 없이는 인간과 자연의 소통이 불가능하다는 사실을 일깨운다. 회색 콘크리트에서 초록의 길을 찾아내기 위해서는 풀무치의 눈으로 보려는 의식의 전환이 필요하다. 찾지 않으면 보이지 않고 애써 찾으면 미세하게 열려 있는 이 길이야말로 자연과 인간 사이의 유일한 통로이다.

다섯 번째 시집부터 시인은 자연과 인간이 공존할 수 있는 길을 적극적으로 모색하기 시작한다. 자연의 고요한 길을 존중하고 공감하는 것이 그 길을 함께할 수 있는 방법이다. “계곡에는 짐승들이 물 마시러 온 길이 나 있다./산지기 김씨는 그 길의 어귀에서/늘 어둠에 눈부셔한다.”(「소광리 3」, ⑤-15)고 할 때의 깨어 있는 마음과 시선이 공존의 길을 연다. 들짐승들의 작은 길을 마음에 새겨 두겠다는 각오로 시인은 공존의 방식을 탐색한다. 마음으로 보지 않으면 알 수 없을 정도로 그 길은 고요하다. 고요한 가운데 지켜보고 있으면 자연의 길이 선명하게 드러난다. “누워서 지켜보는 발주인보다 더 게으르게./누가 뜯어먹다 남겨둔 푸성귀 사이로 요즘 보기 힘든 구렁이가 뚱뚱한 배를 밀며 그의 발에서 기어나가는 게 비친다./주인은 제 땅에 난 그 새로운 길을 훑쳐보며 놓아준다.”(「거울」, ⑨-36)에서처럼 조용히 지켜보면 여기저기 새로 열리는 자연의 길을 찾을 수 있다. 물 마시러 오는 짐승들을 위해 고무 대야에 물을 채워놓는 것으로 자연과 공생하며 이리저리 새로

운 길을 닦을 수 있다. 실리를 벗어난 이런 여유 있는 마음과 배려가 자연의
‘밝은 길’을 지척으로 끌어들일 수 있다.

나무 사잇길이 밝게 부르는 것 같다.
호르는 마음이 닦아서 편편해지는 게 길의 힘이어서
산비탈도 길로 내려서면 나른해진다.

길의 출발점이자 종착점인 집에서 나와
가출의 그림자가 길어지는 오후,
아무도 내다보지 않는 기척에도 귀 기울이며
사람들은 제 선택들을 몰래 그 길에 내어넣어 말린다.

—「길」부분, ⑨-11

길을 닦는 것은 마음의 흐름이다. 오가는 마음이 많을수록 길은 편편히
넓어진다. 누군가를 기다리는 마음, 설레는 마음들로 길은 뽀뽀다. 길은 기
억이 오간 흔적이다. 사람의 길이 그런 것처럼 자연의 길도 출발점이자 종
착점인 집으로 돌아가려는 움직임으로 가득하다. 죽음을 무릅쓰고 본향을
향해 거슬러 오르는 연어의 길이 대표적이다. “연어가 혼신의 힘을 다해 낳
은 어린 여행자들은/이내 떠난다, 돌아오기 위해/떠난다, 오래전부터 당연
히 감당해온 처음의 제 길을 열며,/거친 삶 풀어놓는다. 그냥 그대로, 돌아
오는 길을 잃지 않기 위해,/멀리 나가는 강의 길이 길게 바다 속에서 지워지
지 않는다.”(「연어」, ⑨-60)에서 장엄하게 그려지는 길처럼 자연의 길은 본원
을 향해 흐르며 끝없는 “길의 꿈을 새로 낳는다.” 자연이 향하는 이 ‘길의
꿈’과 함께하기 위해서 인간은 마음의 길을 열고 조용히 소통을 모색해야
한다.

5. 깊이와 추구

40년간 시작 활동을 지속하면서 시인은 적지 않은 변화를 도모해 왔고 자신만의 독자적인 시세계와 미학을 확립하고 있다. 중심에 연연하지 않고 주변을 탐색하는 독특한 입지가 생태시 분야에서 괄목할 만한 성취를 이룰 수 있게 했다. 경계에 대한 면밀한 탐사와 미학적 고려가 그의 시를 자연 예찬의 안이한 생태시들과 구분 짓는다. 그의 시는 당위의 주장에 그치는 생태시들과 달리 존재의 미학적 탐색 과정을 보여준다. 자연의 관념적 이해에서 벗어나 현실적 삶과의 관계 속에서 그것을 파악하는 데서 그의 시는 남다른 사실적 설명력을 확보한다. 또한 그의 시는 주체와 타자 사이의 시선과 인식의 다양한 양상을 두루 실험하면서 미학적으로 진척을 이루어 왔다. 냉정하고 객관적인 시선으로 주목을 받았던 그의 시는 기실 누구보다도 열정적인 시선을 감추고 있었으며 ‘마음’의 작용에 민감하였음을 알 수 있다. 다른 무엇보다 그의 시가 생태시로서 갖는 가치는 인간과 자연의 소통 가능성과 공존의 길을 끊임없이 모색해 왔다는 데 있다.

새로운 길의 탐사에 누구보다도 관심이 많은 시인은 자신의 시가 나아가야 할 방향에 대해서도 늘 사색을 멈추지 않는다. 최근 시의 경향으로 보아서 그의 시는 당분간 ‘깊이’를 추구해 갈 것으로 보인다. 사물의 깊이와 미세한 그늘을 들여다보는 시인의 면밀한 눈길은 그의 시가 도달한 명징한 투시력을 새로운 차원으로 심화시킬 것이다. 아울러 더욱 섬세하고 유려해진 언어의 쓰임이 가져올 미학적 성과를 관심 있게 지켜볼 필요가 있다.

이혜원 1991년 『동아일보』 신춘문에 평론 부문에 당선되어 등단했다. 저서로 『현대시의 욕망과 이미지』, 『세기말의 꿈과 문학』, 『현대시 깊이 읽기』, 『현대시와 비평의 풍경』, 『적막의 모험』, 『생명의 거미줄』 등이 있다. 현재 고려대학교 미디어문예창작학과 교수로 있다.