

고은의 시와 선적(禪的) 감각

이 재 복*

1. 고은 시의 내적 논리와 선

고은의 시에 대한 연구는 주로 변모 양상에 초점을 맞추어 이루어져 왔다. 그의 시를 초기, 중기, 후기 3단계로 구분하는 일은 이제 거의 일반화되었고 해도 과언이 아니다. 『피안감성』(1960)에서 『신 언어의 마을』(1967)에 이르는 시기를 초기로 하고, 『문의마을에 가서』(1974)를 기점으로 연작 장시 『만인보』(1986)와 장편 서사시 『백두산』(1987)을 발표한 시기를 중기, 그리고 『뫼나』(1991)와 『순간의 꽃』(2001) 등을 발표한 시기를 후기로 보고 있다. 초기시에서는 생에 대한 절망과 허무를 탐미적인 감상성과 불안정한 정서로 표출한 시적 세계를 드러내고 있고, 중기시에서는 이러한 초기의 자기 혐오나 허무 의식을 떨쳐버리고 역사와 현실에 대한 참여의 태도를 강하게 드러내고 있으며, 후기시에서는 선적 감각이 투영된 단시의 형태를 선보이고 있다.

고은 시의 이러한 변모 양상은 출가와 방랑벽, 자살기도 등으로 점철된 시인의 불우한 개인사가 반영된 것인 동시에 식민지와 6·25전쟁, 분단 등으로 이어지는 고난의 우리 근현대 역사와 사회 현실에 대한 시인의 의식이 반영된 것이라고 할 수 있다. 개인과 국가 혹은 개인과 민족은 분리할 수 없을 정도로 깊은 관계를 유지하지만 다른 어떤 시인보다 그에게 이 문제는 특별하다고 할 수 있다. 초기시에서 보여주는 허무 의식은 단순히 개인의 성격에서

기인하는 것이 아니라 6·25전쟁으로 인해 발생한 것이라는 점에서 그것은 곧 역사 의식이나 현실 인식과 무관하지 않다고 할 수 있다. 시인은 “50년대의 허무 의식이란, 그 시대의 모든 것이 파괴된 폐허와 초토 그리고 인간의 심정이 치명상을 입게 된 상태에서는 그 시대에 대한 현실 인식과 역사 의식 자체를 곧 허무 의식이 유지시켜 준 셈”¹⁾이라고 말한다. 자신의 시에 대한 변호내지 변명으로 들릴 수도 있지만 그의 초기시에 드러나는 허무 의식은 생의 의지를 상실한 전쟁 이후의 상황을 사실적으로 반영한 시대 정신의 산물이라고 할 수 있다.

그러나 시인의 말에서 무엇보다도 중요한 것은 그가 시대에 대한 현실 인식과 역사 의식 자체를 망각하지 않고 있다는 점이다. 이것은 70년대 이후 그가 “지독한 자기 혐오나 허무감을 떨쳐버리고 역사와 현실 앞에 자기를 세우기 시작하”²⁾는 일과 깊은 관련이 있다. 『문의마을에 가서』에 잘 드러나 있듯이 그는 자신 안에 깃든 허무의 그림자를 떨쳐 버리기 위해 삶과 죽음과의 치열한 싸움도 마다하지 않는다. 문의마을에 가서 그가 본 것은 삶과 죽음을 동시에 아우르는 균형 잡힌 현실 감각이다. 삶과 죽음이 하나도 아니고 둘도 아니라는 논리를 새롭게 인식하게 되면서 그의 시는 세계와의 팽팽한 긴장을 유지하기에 이른다. 『만인보』와 『백두산』에서 보여주는 “폭 넓고 깊은 역사 의식을 포괄 할 수 있는 상상력의 힘”³⁾이 바로 그것이다. 자기 자신과 세계에 대한 보다 유연하고 균형 잡힌 감각을 유지하게 되면서 현실에 대한 인식과 역사 의식은 냉철함과 실천성을 회복하게 된다.

고은의 시적 변모 양상이 이렇게 자기 실천과 변혁의 과정을 유지할 수 있다는 것은 시인과 시인의 시 세계를 일관되게 흐르는 내적인 논리가 존재한다는 것을 의미한다. 그렇다면 그 내적인 논리란 무엇일까? 이 물음과 관련하여 시인은 다음과 같은 시사적인 발언을 한 바 있다.

- 1) 고은, 「고은 시인과의 대화-그의 문학과 삶」, 『고은 문학의 세계』, 신경림·백낙청 엮음, 창작과비평사, 1993, 21쪽.
- 2) 권영민, 『한국현대문학사』, 민음사, 1993, 242쪽.
- 3) 권영민, 위의 책, 244쪽.

* 한양대 한국어문학과 교수

시는 원래 선적인 것입니다. 언어를 극소화하거나 언어의 법칙성으로부터 해방되는 새로운 세계입니다. 그렇다면 굳이 선이니 하고 판별할 까닭도 없어요. 하지만 나는 선 냄새를 맡은 사람이고 감옥에서도 책에 물리면 선으로 책의 싫증을 치료하기도 했지요. 언어문자와 비문자 사이에서 나는 탕아입니다. 그리고 선 자체가 화엄경 세계의 대체계에 대한 민중적·재야적인 저항으로 생긴 수행의 영역입니다. 6조 혜능은 중이 아닙니다. 절의 노복이었어요. 그런데 5조가 법을 비밀리에 전수해서 망명시켰지요. 또 3조 승찬(僧璨)도 중이 아니라 속인입니다. 이렇듯이 선의 계보 자체가 엄숙한 체계와 전통·권위를 내버린 자유의 정신행위이지요. 여기에서 선이 역사적일 수 있는 근거가 생겨 납니다.⁴⁾

이 글의 요체는 '시는 원래 선적인 것'이고 '선 자체가 화엄경 세계의 대체계에 대한 민중적·재야적인 저항으로 생긴 수행의 영역이라는 것'이다. 전자의 경우는 시와 선을 동일한 것으로 인식하고 있다는 것을 말한다. 시와 선에 대한 이러한 인식은 시보다는 선에 더 강조점이 놓인다. 일반적으로 시와 선은 언어에 대한 인식과 운용의 차원에서 동질성을 드러내지만 그것이 추구하는 궁극적인 목표는 다르다. 시는 아름다움을 추구하지만 선은 깨달음을 목표로 한다. 이렇게 서로 차이가 있음에도 불구하고 시인이 그것을 동일한 것으로 이야기하고 있다는 사실은 그만큼 시에서 선적인 논리를 강조하고 있다는 것을 의미한다.

후자의 경우는 선에서의 실천의 의미를 이야기하고 있다는 점에서 중요하다. 시인이 생각하는 선의 궁극적인 실천이란 '화엄경 세계의 대체계', 다시 말하면 문자로 된 경 그 자체에 있는 것이 아니라 민중이나 재야의 살아 있는 현실의 장 속에 있다는 것을 의미한다. 원래 선종에서도 무시선(無時禪) 무처선(無處禪)이라고 하여 시간과 처소를 가리지 않고 선을 수행해야 한다고 말한다. 하지만 선이 세속을 등지고 사람들로부터 고립되어 진리를 구하는 것이라는 생각이 광범위하게 확산되어 있는 것이 사실이며, 여기에 대해 시인은 선이 가지는 '엄숙한 체계와 전통·권위를 내버린 참다운 자유의 정신

행위'로서의 실천의 의미를 강조하고 있다. 한때 출가하여 승려가 되었다가 환속한 후 자유실천문인협의회, 민주회복국민회의, 한국인권운동협의회, 민주헌법쟁취국민운동본부, 민주주의와 민족통일을 위한 국민연합 등 재야 운동의 중심에서 활동한 시인의 전력은 선의 궁극적인 실천이란 차원과 결코 무관하다고 볼 수 없을 것이다.

시인의 선에 대한 이러한 인식은 시에서도 자연스럽게 드러난다. 이런 점에서 그의 시의 출발을 '佛敎趣의 禪詩'로 규정하는 것은 정당하다고 할 수 있다. 그의 '佛敎趣'는 대상을 직관적으로 파악하는 禪的인 요소'를 많이 가지고 있으며, 이로 인해 그의 시는 선을 이해하지 않고서는 해석할 수 없는 '경귀스타일'로 되어 있는 것이 사실이다.⁵⁾ 그의 시를 불교취의 선시로 규정하는 것은 그다지 어려운 일은 아니다. 하지만 이러한 규정이 허무와 소멸, 직관, 경구 같은 선의 부분적인 의미 범주의 차원에서 이루어지고 있다는 점에서 현실이나 실천과 같은 선의 본질적인 의미 범주를 배제할 위험성이 언제 든지 존재한다. 이와 관련하여 백낙청은 '선과 리얼리즘과의 회통'을 통해 그 위험성으로부터 벗어나려고 한다. 그는 "고은의 근작 시집들에서 확인되는 선시적 요소와 리얼리즘적 요소의 공존가능성은 편의적인 공존이라기보다 양자의 본질적 친연성에 바탕한 일치의 가능성"⁶⁾이라고 말한다. 그가 말하는 양자의 본질적 친연성이란 '시적 주체가 처한 때와 장소와 목전의 작업이 요구하는 만큼의 전형적이고 총체적인 현실인식'⁷⁾이다. 이런 점에서 볼 때 그가 이상적으로 생각하는 선은 '선외선, 다시 말하면 현실묘사가 풍부하고 절실한 무시선 무처선'을 의미한다.

백낙청의 선에 대한 생각은 고은이 말하는 '선 자체가 화엄경 세계의 대체계에 대한 민중적·재야적인 저항으로 생긴 수행의 영역이라는 것'과 다른 것이 아니라고 할 수 있다. 선에 대한 인식의 중심에 총체적인 현실 인식이나

5) 김윤식·김현, 『한국문학사』, 민음사, 1991, 276쪽.

6) 백낙청, 「禪詩와 리얼리즘」, 『고은 문학의 세계』, 신경림·백낙청 엮음, 창작과비평사, 1993, 165쪽.

7) 백낙청, 위의 글, 152쪽.

4) 고은, 앞의 책, 30쪽.

민중적·재야적인 저항으로 생긴 수행의 영역이 놓인다는 것은 선의 의미를 시대 정신과의 관련성 속에서 해명하고 있다는 것을 말해준다. 하지만 선에 대한 이러한 인식이 고스란히 시적 형상화로 이어진다고 볼 수 없다. 고은의 시에서 엿보이는 선적 감각 중에는 선 밖의 선에 충실한 것도 있지만 선을 위한 선 내지 선 안의 선에 충실한 것도 있다. 그리고 그의 시의 지배적인 논리가 선임에도 불구하고 그것이 뚜렷하게 선인지 아닌지 판단하기가 애매한 경우도 많다. 이런 점에서 그의 시 전체를 놓고 선적 논리를 온전히 파악한다는 것은 대단한 공력을 필요로 하거나 아니면 불가능할 수도 있다.

그의 시편들 중에서 비교적 선적 논리가 뚜렷이 드러난 것으로는 『뫼냐』(1991)와 『순간의 꽃』(2001)을 들 수 있다. 이 시편들은 “예의 장광설을 지향하고 선시적 분위기가 담긴 단시 형태를 띠고 있는 것이 대부분”⁸⁾이다. 『뫼냐』는 시인 자신이 ‘高銀禪詩’라고 명명하고 있고, 『순간의 꽃』은 자신이 오래 공부한 시간론인 ‘찰나 혹은 순간 속의 무궁’⁹⁾을 시적으로 형상화한 것이다. 시인 자신이 직접 선시라고 밝힌 점도 있지만 시를 보면 누구나 쉽게 그것이 선의 논리에 입각해 창작되었음을 알 수 있다. 이 사실은 그의 시를 관통하는 선의 논리를 이 두 시집을 통해 어느 정도 해명할 수 있다는 것을 의미한다. 어쩌면 이 해명이 선이 본래 지니고 있는 의미를 궁구해내지 못할 지도 모른다. 하지만 그의 시의 선적 감각과 논리를 이해하는 데에는 적지 않은 도움을 주리라고 본다.

2. 깨달음으로서의 공간과 선적 감각

고은의 『뫼냐』는 선적인 깨달음을 겨냥한 시집이다. 단시 형태에 절제된 언어와 비약적이고 초월적인 감각을 통해 미적인 세계와 삶의 진리를 드러냄으로써 이 시집은 선미(禪美)와 선감(禪感)의 성취라는 그의 시의 한 특장을

잘 보여주고 있다. 하지만 이것이 곧 그의 시의 선적인 감각의 온전한 성취를 의미하는 것은 아니다. 『뫼냐』에는 “본래적인 의미의 선시적 특성, 즉 현실세계를 완전히 넘어서는 완강한 관념성과 초논리적이고 불가해한 오도(悟道)의 세계 안에 담겨 있는 불교사상 등의 요소들은 굉장히 약화”¹⁰⁾되어 있을 뿐만 아니라 ‘발신자와 수신자가 온전한 깨달음에 이르렀거나 확철대오한 수행자가 아니기 때문에 선이 가지는 의사소통 구조가 약화’¹¹⁾되어 있는 것이 사실이다.

시와 선은 세계 인식과 언어 표현의 차원에서 동질적인 면을 가지고 있지만 각각이 추구하는 궁극적인 목적은 차이가 있다. 선의 궁극은 ‘지성’ 혹은 ‘통각의 세계’에 있고, 시의 궁극은 ‘감성의 세계’¹²⁾에 있다고 할 수 있다. 시와 선의 궁극적인 목적이 다르다면 과연 선시란 가능한 것일까? 시와 선의 결합 혹은 통합이라고 하는 선시란 기실 어중간한 절충의 양식이 아닐까? 이러한 의문에 답하기 위해서는 시를 쓰는 선승과 선을 노래하는 시인 사이의 상호보충적이고 상호대리충족적인 관계에 대해 말해야 할 것이다. 선승이 시를 쓰는 것은 깨달음을 얻는 데에 시라는 양식만큼 효과적인 것이 없기 때문이고, 시인이 선을 노래하는 것은 세계에 대한 인식의 깊이를 확보하는 데에 선만큼 효과적인 것이 없기 때문이다. 이런 점에서 볼 때 고은이 선시를 쓰는 것은 언어 표현과 세계 인식의 차원에서 새롭고 깊이 있는 시를 창조하려는 욕망과 관련이 있다고 할 수 있다. 『뫼냐』는 시인의 이와 같은 의도가 반영된 것이라고 할 수 있다.

그러나 시인의 의도 중에서 『뫼냐』에 드러난 두드러진 특징 중의 하나는 ‘엄숙한 체계와 전통·권위를 내버린 참다운 정신 행위’이다. 이 행위는 선이 지향하는 것임은 두말할 필요가 없다. 선의 덕목 중에서도 가장 중요한 것이라는 점을 고려하면 이것에 대한 강조는 그다지 새롭거나 이상할 것이 없다.

10) 고희진, 「禪詩와 無意味詩」, 『현대시세계』, 청하, 1992년 봄호, 200쪽.

11) 서덕주, 「현대 선시 텍스트의 생성과 해체성 연구」, 서강대박사학위논문, 2004, 16쪽.

12) 김준열, 『禪의 要諦』, 법보원, 1964, 14-15쪽.

자 명, 「禪文學의 世界」, 『韓國佛敎學』 17권, 1992, 376쪽.

8) 송기환, 『고은』, 건국대학교 출판부, 2003, 116쪽.

9) 고 은, 「이 시의 길을 가면서」, 『순간의 꽃』, 문학동네, 2001, 117쪽.

하지만 선에서의 이러한 파격과 자유를 유난히 강조하는 데에는 어떤 숨겨진 의도가 있다고 할 수 있다. 그가 말하는 파격과 자유의 행위는 겉으로 보면 체계와 전통·권위 같은 것을 향하고 있지만 기실 그것은 엄숙한 체계와 전통·권위를 내버리지 못하는 시인 자신을 향하고 있다고 할 수 있다. 시인 자신을 향한 비판과 반성의 가치를 내세움으로써 자연스럽게 '1990년대 유행을 탄 선시 아닌 선시들에 일침을 놓게 되는 계기'¹³⁾도 마련하기에 이른다.

법화경 구원실성(久遠實成)

이제까지

내가 네놈한테 실컷 맞았다

이제부터

네놈이 내 방망이 맞는다

어이쿠!

맷집 좋다

어이쿠!

어이쿠!

법화경 도망쳤다 농사꾼 떠난 들 넓다

- 「법화경」 전문

시인의 참다운 정신 행위는 '법화경'을 버리는 것이다. 법화경이란 모든 불교 경전 중의 경전이다. 불교의 핵심 진리를 담고 있고 있기 때문에 불교에 입문하는 사람들에게 법화경은 절대적인 권위의 상징으로 존재한다. 시인 역시 법화경을 통해 성불(久遠實成)의 의지를 불태운다. 하지만 시인은 진정한 성불이란 법화경과 같은 경전을 통해 이루어지는 것이 아니라는 사실을 깨닫는다. 그 깨달음의 순간을 시인은 '법화경'과 '나'의 위치 전도를 통해 강렬하게 드러낸다. 깨달음을 얻기 전에는 법화경이 '위'였고, 내가 '아래'였다면 깨달음을 얻은 후에는 오히려 내가 '위'가 되고 법화경이 '아래'가 되기에 이른다. 위와 아래의 위치 전도는 언제나 유쾌한 상대성의 원리라는 속성을 지니

고 있기 때문에 유머러스한 상황이 연출될 수밖에 없다.

법화경의 신성함이 한 순간에 '네 놈'으로 명명되면서 비속한 것으로 전락하고 마는 이 카니발적인 세계에서는 욕설과 방망이질이 격렬하게 진행되면 진행될수록 깨달음의 강도는 높아진다. 법화경을 향해 마구 방망이질을 하는 나의 모습은 진리를 향해 용맹정진하는 구도자의 모습에 다름 아니다. 이런 점에서 법화경을 향한 요란한 방망이질은 '침묵'이나 '할(囑)'과 다른 것이 아니다. 시인은 법화경 속에서 진리를 구하는 자신의 태도에 대해 사정없이 방망이질을 함으로써 그동안 자신을 가두고 있던 체계와 전통·권위로부터 자유를 획득하려 한 것이다. 시인의 행위는 그 대상이 법화경에서 '벽암록'('벽암록')으로 다시 벽암록에서 '선종의 계보'(허튼소리)로 이어진다. 특히 달마에서 시작해 혜가, 홍인, 혜능으로 이어지는 선종의 계보를 혜능, 홍인, 혜가, 달마로 역전시키고 그것을 패륜의 가문이라고 몰아세우는 시인의 태도는 가히 압권이라고 할 수 있다.

이렇게 시인이 경이나 계보 자체를 강하게 부정하는 데에는 언어 밖에서 언어를 구하고 경전 밖에서 경전을 구하는 것이 선의 궁극임에도 불구하고 그것을 망각하거나 행하지 않고 있는 사람들을 향한 따끔한 일갈(一喝)의 의미를 지닌다고 할 수 있다. 시인이 경이나 계보에 얽매는 것을 무엇보다도 강하게 꾸짖는 데에는 개인의 자유로운 정신에 대한 깨달음만을 겨냥하고 있는 것은 아니다. 시인에게 보다 더 두려운 것은 언어 밖의 언어, 경전 밖의 경전으로 표상되는 현실에 대한 망각이다. 시인이 생각하는 진정한 깨달음은 현실의 장 속에서의 수행을 통해 얻어지는 것이다. 무시선(無時禪)하고 무처선(無處禪)한 현실을 강조함으로써 『뫼냐』에서는 공간이 새롭게 부상하기에 이른다.

시인이 궁극적으로 지향하는 선의 실천공행이 현실에서 이루어진다고 할 때 먼저 중요하게 부상하는 공간은 '산'이다. 시인에게 산이 중요하게 부상하는 이유는 그것이 언제나 현실과 긴밀하게 연결되어 있기 때문이다. 산은 현실로부터 벗어나게 하는 도피처인 동시에 다시 그 현실로 들어서게 하는 공간이다. 이 사실은 산이 시인으로 하여금 현실로부터 벗어나게 해 자신을 성

13) 백낙청, 앞의 글, 153쪽.

찰하고 반성하게 하는 공간이면서 동시에 자신을 산에 안주하게 하는 것이 아니라 현실로 되돌아가게 하는 행위의 내발성(內發性)을 가능하게 하는 공간이라는 것을 의미한다. 어떤 경우에는 약이 되기도 하고 또 어떤 경우에는 독이 되기도 하는, 파르마콘(pharmakon)의 속성을 지닌 산은 시인의 중요한 선적인 깨달음의 공간이라고 할 수 있다. 시인의 산을 통한 깨달음의 과정은 시 속에서 '입산 - 수행 - 하산'의 구도로 드러난다. 먼저 입산을 보자.

크게 그르쳤다
차라리
일주문에서 돌아갈 일

- 「대웅전」 전문

일주문은 입산의 상징적인 표상이다. 일주문, 다시 말하면 산문(山門)은 입산하기 위해 들어서는 첫 번째 문이다. 통과제의로서의 일주문을 들어서는 순간 세속의 번뇌를 잊고, 한 마음(一心)으로 진리의 세계를 향해 용맹정진해야 하는 것이다. 하지만 시인은 자신의 입산이 “크게 그르쳤다”고 할 정도로 후회스러운 행위였음을 고백하고 있다. 이러한 깨달음은 즉흥적으로 이루어진 것이 아니라 오랜 수행의 과정을 거쳐서 이루어진 것이다. 비록 시인은 자신의 입산을 후회하고 있지만 일주문을 들어서기 전과 후는 분명히 다르다고 할 수 있다. 그것은 깨달음 때문이다. 깨달음을 얻기 전과 후는 자신 안의 부처를 발견하느냐, 못하느냐 만큼이나 다른 차원을 의미한다고 할 수 있다. 본존불을 모신 대웅전 앞에서 대오각성이 이루어지고 있다는 점에서 깨달음과 그에 따르는 수행 과정의 진정성을 향한 시인의 강한 의지를 엿볼 수 있다.

저문 산더러
너는 뭐냐

너 뭐냐 뭐냐……

- 「메아리」 전문

시인의 수행의 의미가 “너는 뭐냐”에 함축되어 있다. 이 말은 가장 중요한 선적인 화두 중의 하나이다. 이 말의 형식과 내용은 간단하지만 여기에는 인간과 세계에 대한 무궁무진한 질문이 내재해 있다고 할 수 있다. 어떤 깨달음에 이르기 위해 “너는 뭐냐”라는 화두를 붙잡고 그것과 한판 싸움을 벌여야 하는 일은 고독하고도 지난한 과정임에 틀림없다. 특히 이 싸움의 성격이 자기 자신을 향하고 있다는 점에서 더욱 그렇다. 시인이 “저문 산더러 너는 뭐냐”라고 하지만 기실 그 화두는 자기 자신에게 던지는 질문이라고 할 수 있다. “너는 뭐냐”라는 화두에 대해 시인은 이렇다할만한 답을 하지 못한다. 시인이 할 수 있는 일은 “너는 뭐냐”라는 말을 끊임없이 되풀이 하는 것이다. “너 뭐냐 너 뭐냐……”라는 형식이 바로 그것이다.

시인이 저문 산더러 하는 “너는 뭐냐”라는 말은 공허한 메아리처럼 들린다. 어떤 진리에 대한 답을 구하기 위해 산문을 들어섰지만 돌아오는 것은 텅 빈 메아리에 불과하다는 인식이 여기에 배어 있다고 할 수 있다. 시인의 말이 이렇게 공허한 메아리로 느껴지는 데에는 “너는 뭐냐”가 환기하는 언어적인 감각 때문이기도 하지만 그것을 보다 더 확고하게 인식하게 하는 것은 ‘하산’ 때문이라고 할 수 있다. 시인의 하산은 자신이 산문에 들어 구하려는 진리에 대한 회의가 있었기 때문에 단행된 일이라고 할 수 있다. 시인이 입산해서 구하려는 진리가 무엇인지는 시 속에 구체적으로 드러나 있지 않다. 그러나 분명한 것은 시인이 산(입산)에 대해 깊은 회의와 허무를 드러내고 있다는 사실이다.

돌아다보니
이빨짜
내려온 산 온데간데 없다
여기 어디메인가
뱀허물로 가을바람 시시부지 뒤척이는바

- 「산을 내려오며」 전문

시인은 자신이 “내려온 산”이 “온데간데 없다”고 말한다. 지금까지 있던

산이 없어졌다는 말은 다분히 유심론적인 표현이다. 시인의 이 말은 입산과 하산에 대한 인식의 차이를 잘 보여준다. 시인이 산에 있을 때(입산)는 분명히 산은 거기에 있었으며, 시인과 산은 하나였지만 시인이 산에서 내려 왔을 때(하산) 그 산은 온데 간데 없이 사라졌고, 시인과 산은 더 이상 하나가 아닌 상태에 놓이게 된 것이다. 거기에 분명히 있던 산이 사라졌다는 것은 산에서 구하려던 진리가 한낱 부질없는 망상에 지나지 않는다는 것을 깨달았다는 것을 의미한다. 이제 시인은 그 진리를 산이 아니라 다른 곳에서 구하려고 한다. 시인의 “여기 어디메인가”와 “뱀허물”은 그것에 대한 시작을 알리는 한 표현으로 볼 수 있다.

시인이 일주문을 통해 입산했듯이 하산 역시 일주문을 통할 수밖에 없다. 일주문을 경계로 하여 입산과 하산의 의미가 결정된다면 시인이 말하는 ‘산의 내려옴’은 곧 속세로의 복귀를 의미한다. 속세로의 복귀는 진리의 구함에 대한 끝이 아니라 새로운 시작을 의미한다. 산이 개인적인 수행을 통한 깨달음의 공간이라면 속세는 수많은 현실적인 타자와의 관계를 통한 깨달음의 공간이라고 할 수 있다. 어쩌면 속세라는 현실적인 공간이 산이라는 공간보다 더 치열한 용맹정진의 구도자적인 자세를 요구하는 진정한 차원의 깨달음의 공간이라고 할 수 있을 것이다. 시인은 「길을 물어」에서

이로부터 중생을 물어라
부처가 뭐냐고 묻는 멍청이들이여
중생을 물어라
배 고프면
밥을 물어라
달빛에 길을 물어
유자꽃 피는
유자꽃 피는 항구 찾아가거라
항구의 술집을 물어라

문다가 문다가 물어 볼 것 없어!

라고 노래하고 있다. 시인은 ‘부처가 뭐냐’고 묻지 말고 ‘중생이 뭐냐’고 물으라고 한다. 이 말은 부처가 어디 따로 있는 것이 아니라 중생이 곧 부처고 그 중생 안에 부처가 있다는 것을 의미한다. 중생은 산이 아니라 속세에, 관념이 아니라 현실의 공간에 존재하기 때문에 시인은 ‘밥을 묻고 술집을 물어라’고 말한다. 특히 백년설의 「대지의 항구」라는 대중 가요를 패러디해서 시인은 술집이 가지는 세속의 이미지를 더욱 강화시킨다. 밥과 술집은 중생의 삶을 가장 본능적으로 혹은 원초적으로 체험할 수 있는 질료들이다. 시인이 물으라고 하는 밥과 술집은 식욕과 색욕 혹은 성욕의 대상으로 산에서는 금기시하는 것들이다. 하지만 시인은 오히려 그 금기시하는 것을 물어야 한다고 말한다. 이것은 성과 속의 경계 해체를 의미한다. 성속이 일여(一如)하다는 인식은 시인이 성스러운 산에서 속된 현실로 내려오면서 이미 예견된 것으로 이것은 피안과 차안, 세간과 출세간, 천상과 지상, 현상계와 본질계, 순간과 영원 등 세계를 이원론적으로 구분하려는 인식에 대한 강한 부정을 드러내는 것으로 볼 수 있다.

중생의 세속적인 삶 속에 부처가 있고, 그들이 가는 길을 물어 볼 것이 없을 때까지 물어야 한다고 말하는 시인의 태도는 때와 장소를 가리지 않고 선을 수행하는 구도자로서의 면모를 잘 드러낸다. 시인의 말처럼 “문다가 문다가 물어 볼 것 없”는 상황에까지 이르면 그 다음에는 어떤 일이 일어날까? 더 이상 물어 볼 것이 없는 상황이란 침묵의 상태를 말하는 것이라고 할 수 있다. 선의 세계에서의 침묵은 수행의 중단이 아니라 가장 치열한 수행의 일종이다. 침묵의 과정 속에서 말의 논리를 훌쩍 뛰어넘는 새로운 논리가 발생한다. 그것이 바로 비논리와 역논리로 명명되는 선의 논리이다. 선의 언어가 목적으로 하는 깨달음의 세계가 바로 역논리와 비논리를 통해 드러나는 것¹⁴⁾이다. 이것은 하나의 모순이면서 동시에 역설의 의미를 지닌다고 할 수 있다. 이 모순과 역설은 선의 세계를 이해하는데 핵심적인 논리라고 할 수 있다.

감옥에 가면 도인(道人)이 시글시글하구나

살인강도며 강도살인이며
강도살인미수며 지랄이며

여기 대구교도소 꼭 채우느라
팔공산 절간마다
도인은커녕
도인 죽었다 깨어난 것도 없이 풍경소리 땡그랑

- 「팔공산」 전문

이 시에서의 모순과 역설은 '감옥'과 '팔공산 절간'을 동일한 것으로 간주하고 있는 데서 발생한다. 대개 도인(道人)은 절간에 있는 것으로 인식하는 것이 상식이다. 하지만 시인은 이러한 고정관념을 깨고 도인은 절간에만 있는 것이 아니라 감옥에도 있다고 말한다. 심지어 시인은 절간보다 감옥에 도인이 더 많다고까지 말한다. 신성한 절간이 단번에 감옥으로 전락하면서 신성한 것과 속된 것, 선한 것과 악한 것 사이의 경계가 해체되기에 이른다. 감옥과 절간 사이의 경계 해체는 시인의 입산과 하산의 의미를 상징적으로 표상한다고 할 수 있다. 시인이 깨우치려고 하는 도(道)란 절간보다 오히려 감옥에서 그것을 더 잘 발견할 수 있으며, 우리가 진리를 구하고 깨달음을 얻기 위해서는 감옥, 절간이라는 기표의 허울을 벗어버리고 그 안에 내재해 있는 본래적인 것을 찾는 것이 중요하다고 할 수 있다.

시인의 속세로의 하산이 궁극적으로 지향하는 바가 여기에 있다면 시인이 자신에게 던진 “너는 뭐냐”라는 화두에 대한 답 역시 여기에서 찾아야 할 것이다. 감옥에서 도를 발견하려는 시인의 태도는 억압과 구속의 세계로부터 벗어나 자유와 해방을 추구하려는 시인의 의지에 대한 하나의 메타포로 읽을 수 있을 것이다. 시인을 억압하고 구속하는 감옥의 메타포는 개인적인 일상의 공간을 넘어 역사적인 현실의 공간으로 확대되어 나타나기도 한다. 가령 「남과 북」에서 시인은

묘향산 보현사 주지가 전화를 걸었다
해남 대흥사 주지가 전화를 받았다

요새 어떤가 여기 부처가 돌아왔었네
여기도 돌아왔었다네

거기뿐이 아니었다
남과 북 모든 부처들이 돌아왔었다

제법이로군 놈들

- 「남과 북」 전문

이라고 말하고 있다. 이 시에서 우리가 주목해 보아야 할 대상은 '부처'이다. 시 속의 부처는 절간에 고이 모셔놓은 그런 부처가 아니다. 이 시 속의 부처는 현실의 문제에 대단히 민감한 그런 부처이다. “남과 북 모든 부처들이 돌아왔었다”에 잘 드러나 있듯이 남과 북의 부처들은 현실 상황에 대해 매우 못마땅해 하고 있다. 이러한 부처에 대해 시인은 “제법이로군 놈들”이라고 말한다.

부처에게 반말을 함으로써 시인과 부처의 위치가 전도되고, 이것을 통해 시인은 부처에 대한 자신의 생각을 거리낌 없이 표출하기에 이른다. 시인은 부처가 현실 문제에 대해 무감각하기를 바라기보다는 그것에 대해 적극적인 관심을 가지고 참여하기를 바란다. 현실 상황이 자신의 생각과는 다르게 진행되자 돌아앉아버리는 부처의 모습은 현실에 대한 비판 정신과 부정 정신을 강하게 환기한다고 할 수 있다. 남과 북이라는 역사적인 현실 공간에 선적인 논리를 개입시켜 그것을 날카롭게 통찰하는 시인의 감각은 새로운 선시의 가능성을 보여주고 있다고 할 수 있다. 남과 북이라는 역사적인 현실 공간은 산이라는 공간을 넘어서 새로운 깨달음의 공간이라고 할 수 있다. 그의 시가 보여주는 이러한 특성은 그의 선을 단순히 탈구조주의적인 차원에서 이해하는 것을 넘어 리얼리즘 문학의 차원에서 이해¹⁵⁾하게 한다. 그의 시 『뭐냐』에 제시된 공간은 그것이 산이든 아니면 감옥이나 술집과 같은 세속적인 것이든, 혹은 남과 북처럼 역사적인 현실 공간이든 모두가 깨달음의 대상이라는 점에

15) 백낙청, 앞의 글, 166쪽.

서 일정한 공통점을 드러낸다. 하지만 그 깨달음의 정도와 의미는 공간에 따라 일정한 차이를 드러내며, 이 차이는 그의 선적 감각의 한 특징을 이룬다고 할 수 있다.

3. 깨달음으로서의 시간과 선적 감각

고은의 선적 감각은 『순간의 꽃』(2001)에 오면 시간에 대한 인식을 통해 구현된다. 『뛰냐』(1991)가 공간을 통해 선적 감각을 구현한 것과 비교하면 『순간의 꽃』에서의 이러한 양상은 주목해 볼만하다. 선적인 깨달음이 공간보다 시간을 통해 이루어진다는 것은 그 특성상 세계에 대한 성찰이 좀더 눈에 보이지 않는 혹은 지각 불가능한 차원으로 확대된다는 것을 의미한다. 시간과 공간은 분리할 수 없는 것이지만 이 둘 중 어느 것을 더 전경화 하느냐에 따라 존재의 양태는 달라질 수 있다. 『순간의 꽃』에서 강조하고 있는 것은 ‘찰나 혹은 순간 속의 무궁’과 같은 시간의 세계이다.

이러한 시간관은 대단히 역설적이다. 어떻게 순간이 무궁이 될 수 있는가? 이것이 가능하려면 시간은 절대 계기적인 흐름 속에 놓이면 안 된다. 과거의 시간 다음에 현재의 시간이 오고, 다시 현재의 시간 다음에 미래의 시간이 온다는 논리는 이 역설의 의미를 해명할 수 없다. 순간이 무궁이 되기 위해서는 과거, 현재, 미래가 상즉상입(相即相入)의 관계 속에 있어야 한다. 과거 속에 현재와 미래가 있고, 현재 속에 과거와 미래가 있으며, 미래 속에 과거와 현재가 있다는 논리가 바로 그것이다. 하나가 여럿이고 다시 여럿이 하나인 세계(一卽多 多卽一)에서는 시작과 끝이 없는 것이다. 이런 점에서 과거에서 현재를 거쳐 미래로 흘러가는 절대적인 시간이란 존재하지 않는다.

시인이 구현하는 ‘순간 속의 무궁’, 다시 말하면 ‘찰나(剎那) 가운데 영겁(永劫)이 있다’는 논리는 ‘찰라 혹은 다겁(多劫)이 곧 일념(一念)’¹⁶⁾이라는

선승들의 논리와 다르지 않다. 이것은 시간이 생각의 분별에 지나지 않는다는 것을 의미한다. 생각에 따라 시간이 각기 다르게 나타나기 때문에 그것은 절대성이 아닌 상대성을 띄게 되는 것이다. 따라서 시간에 대한 마음의 분별심이 없으면 자연히 시간은 없어지게 된다. 시간은 그 실체가 없으며, 시작도 없고 끝도 없는 공허한 것에 불과한 것이다. 시인이 말하는 ‘순간 속의 무궁’ 또한 공허한 것이다. 이러한 시간관은 ‘시간이 연기에 따라 생멸할 뿐 아니라 공(空)하다는 것’을 드러내며, ‘근대적 시간의 무게에 무기력한 인간을 자유롭게 하는’¹⁷⁾ 또 다른 시인이 추구하는 선적인 감각이라고 할 수 있다.

『순간의 꽃』이 보여주는 세계는 이러한 시간관에 대한 이해가 없으면 그 의미를 온전히 파악할 수 없다. 제목 없이 단장들을 이어놓은 형식과 허무와 소멸, 직관, 경구 같은 선적인 내용으로 이루어진 시집은 낯설음과 난해함을 동시에 지니고 있다는 점에서 불교적인 시간관에 대한 이해가 없으면 시인이 추구하는 선적인 감각을 제대로 음미할 수 없는 것이 사실이다. 『순간의 꽃』이 현란한 수사나 사물과 현상에 대한 구체성과 교감이 가능한 시어를 사용하고 있기는 하지만 논리적인 비약과 압축, 전치, 여백 등의 선적인 논리와 표현이 지니는 깊이와 묘미를 제대로 음미하기 위해서는 순간 속의 무궁 혹은 시간이 연기에 따라 생멸할 뿐만 아니라 공(空)하다는 유심(唯心) 사상에 대한 깨달음이 전제가 되어야 한다고 할 수 있다. 가령

소쩍새가 온몸으로 우는 동안
별들도 온몸으로 빛나고 있다
이런 세상에 내가 버젓이 누워 잠을 청한다

-『순간의 꽃』, 12쪽.

를 보자. 이 시에 사용된 언어는 단순하고 명징하다. 또한 시적 논리에 현란한 수사 같은 것도 없다. 하지만 이 시의 의미는 쉽게 파악되지 않는다. 3행 밖에 되지 않는 짧은 시이지만 논리적인 비약과 압축, 여백 등이 이 시를 이

16) 오형근, 「불교의 시간론」, 『불교학보』 29집, 동국대학교불교문화연구원, 1992, 78쪽.

17) 오현숙, 「들뢰즈와 불교의 시간론」, 『동서비교문학저널』 제16호, 한국동서비교문학학회, 131쪽.

루고 있기 때문이다. 이 시를 이해하기 위해서는 먼저 '소쩍새가 온몸으로 우는 것'과 '별들이 온몸으로 빛나는 것' 사이의 관계를 해명해야 한다. 이성의 투명한 논리로 보면 이 둘 사이에는 어떤 관계도 없는 별개의 사건으로 인식된다.

그러나 연기법 하에서 보면 사정은 달라진다. 연기법에서는 존재의 동일성 자체를 인정하지 않는다. 이 논리대로라면 소쩍새는 소쩍새의 동일성을 가지고 있지 않다. 소쩍새는 다른 존재와의 관계 속에서만 의미를 지닌다. 그렇다면 동일성 자체를 인정하지 않는 이 논리는 어디에서 비롯된 것일까? 소쩍새의 동일성이란 소쩍새를 자성(自性)의 논리로 본데서 생겨난 것이다. 하지만 연기법에서는 소쩍새를 자성이 아닌 무자성(無自性)으로 본다. 자성이 없기 때문에 모든 존재는 있음과 없음, 같음과 다름이라는 구분과 차별로부터 벗어날 수 있는 것이다. 자성은 집착이며 무자성은 그것으로부터 벗어난 무한 자유이다.¹⁸⁾ 자성이 없기 때문에 소쩍새는 별들과 구분되거나 차별화되지 않는다. 소쩍새가 별들이 되고, 별들이 다시 소쩍새가 되는 세계가 바로 이 무한 실상의 연기의 세계인 것이다.

우리가 소쩍새가 온몸으로 우는 것과 별들이 온몸으로 빛나는 것을 시간적으로 구분한다거나 차별화하는 것은 인간의 생각이 만들어낸 분별에 지나지 않는다. 이 두 사건은 시간에 대한 마음의 분별심이 없으면 각기 따로 일어난 사건이 될 수 없다. 무한 실상의 관계 망 속에서 보면 이 두 사건은 둘이 아니며(不二), 여기에서 시간은 그 실체가 무화되기에 이른다. 시작도 없고 끝도 없는 무한 실상의 연기법 속에서 이 두 사건을 시간의 분별을 통해 이해한다는 것은 것에 불가능할 뿐만 아니라 그것은 또한 공허한 것에 불과하다고 할 수 있다. 그것이 공허하다는 것을 알기에 시인은 “이런 세상에 내가 버젓이 누워 잠을 청할” 수 있는 것이다. 시인의 이러한 무한한 자유로움은 이 두 사건의 실상이 마음에 있으며, 그 마음으로 연기의 세계를 깨달은 데서 비롯된 것이라고 할 수 있다.

이처럼 연기의 실상을 깨달은 자의 눈으로 보면 우리가 이성이나 일상의

분별의 논리로는 발견할 수 없는 세상의 은폐된 진리가 드러난다. 그 탈은폐된 진리 중의 하나가 바로 삶과 죽음에 대한 해석이다. 연기의 실상을 깨닫지 못한 자에게 삶과 죽음은 하나가 아니라 둘이 될 수밖에 없다. 삶과 죽음의 분리라는 분별심은 시간에 대해 초월적인 사유를 하지 못하기 때문에 시간의 실체를 부정하거나 그것이 공(空)하다는 인식을 하지 못한다. 삶과 죽음이 시간의 지배 속에 놓여 있으면 그 유한성으로 인해 '나' 혹은 '자아'에 집착하게 된다. 불가에서 말하는 아상(我相)이 바로 그것이다. 나에 집착한다는 것은 곧 자신의 욕망에 집착한다는 것을 의미한다. 나에 집착하면 절대 무한 실상의 자유와 해방을 의미하는 해탈의 경지를 경험할 수 없다. 그래서 시인은

초신성은 멸망으로만 빛납니다
 멸망으로만
 새로운 별입니다
 나는 누구누구였던가
 아득하여라
 아득하여라

- 『순간의 꽃』, 31쪽.

라고 노래하고 있는 것이다. 시인이 추구하려는 것은 나를 넘어서, 다시 말하면 나의 무화(無化)이다. “나는 누구누구였던가/아득하여라”에 드러난 사실은 나의 동일성에 대한 회의이다. 시인의 이 말에서 알 수 있는 것은 나의 누구누구로의 무한반복이다. 내가 끊임없이 무한반복되어 드러나기 때문에 시인은 아득할 수밖에 없는 것이다. 나의 동일성의 해체는 곧 시간의 분별심의 해체와 다른 것이 아니다. 시간의 분별심이 해체됨으로써 “초신성은 멸망으로만 빛난다”는 깨달음을 얻게 된 것이다. 멸망이 곧 생성이 되고 생성이 다시 멸망으로 이어지는 무한 실상의 해체된 시간 속에서 나라는 존재는 동일성이 아닌 관계성으로만 존재할 수 있는 것이다.

삶과 죽음이 혹은 멸망과 생성이 무한히 반복된다는 인식은 변하지 않는 본질이나 근원이 있다는 논리를 해체하여 무상(無常)과 공허(空虛)가 세상

18) 이재복, 「한국 현대시와 선」, 『한국언어문화』 39집, 한국언어문화학회, 2009, 272쪽.

의 진리라는 의미를 내포하고 있다고 할 수 있다. 이 세상에 존재하는 것은 모두 소멸할 수밖에 없으며, 그 소멸은 끝이 아니라 또 다른 생성의 시작이라는 논리는 지독한 역설이면서 모순이라고 할 수 있다. 이 역설과 모순 속에 진리가 은폐되어 있으며 그것을 발견하는 자가 바로 시인이라고 할 수 있다. 시가 세계에 은폐된 진리를 발견하는 양식이라면 역설과 모순의 논리로 깨달음에 이르는 선과 긴밀한 관계에 놓일 수밖에 없다. 이러한 역설과 모순은 세계의 이면에 은폐되어 있는 보편적인 현상임에도 불구하고 우리가 그것을 깨닫지 못하는 것은 나 혹은 아상의 집착에서 벗어나 보다 깊고 큰 우주의 현묘한 도를 발견하지 못하기 때문이라고 할 수 있다.

아직은 고향이더라

어릴 적 가재 잘 잡던
수남이도 죽었다 한다
수남이와 함께
가재 숨은 돌
번쩍 들어올리던
상문이도 죽었다 한다
방아달 경호도 죽었다 한다

눈 녹은 뒤 보리밭 오래 푸르더라

- 『순간의 꽃』, 28쪽.

이 시에는 세계의 이면에 은폐된 역설과 모순이 선명하게 제시되어 있다. 그 역설과 모순이란 다름 아닌 소멸과 생성을 통해 드러나는 하나의 현상이다. 시인이 노래하고 있는 대상은 고향과 그 고향의 친구들이다. 그런데 고향이든 고향의 친구들이든 모두 소멸과 생성이라는 시간의 흐름 속에 놓일 수밖에 없는 존재들이다. 시인은 어릴 적 고향에서 함께 한 친구들이 하나 둘 죽었다는 소식을 전해 듣는다. 친구들의 죽음은 시간의 개념으로 보면 하나의 소멸이다. 만일 시인이 소멸을 일상의 분별심으로 인식하고 있다면 고향

친구들의 죽음은 자신과의 영원한 이별 혹은 분리가 된다.

이렇게 되면 시인 자신도 곧 친구들처럼 죽게 될 것이라는 사실에 대해 두려움과 공포를 느끼게 될 것이다. 시인의 분별심이 만들어낸 두려움과 공포는 죽음 이외의 다른 세계를 보지 못하게 한다. 만일 분별심이 없다면 죽음 이외의 다른 세계, 곧 삶 혹은 생성의 세계를 보게 될 것이다. 죽음과 삶 혹은 소멸과 생성이 분리되어 있는 것이 아니라 통합되어 있다는 사실을 깨닫게 되면 두려움과 공포는 사라지게 될 것이다. 시인은 소멸과 생성이 분리되어 있지 않다는 사실을 보다 강렬하게 환기하기 위해 ‘눈 녹은 뒤의 푸른 보리밭’이라는 질료를 사용하고 있다. 눈으로 덮여 있다가 드러나는 푸른 보리밭은 죽음의 어두운 이미지와 선명한 대조를 이룬다. 이것은 푸른 보리밭을 전경화함으로써 죽음이 곧 끝이라는 인식을 강하게 뒤집으면서 생성의 차원을 새롭게 부각시키는 효과를 준다.

눈이 녹아 푸르게 드러나는 보리밭처럼 소멸은 생성을 은폐하고 있다. 시인에게는 그 은폐된 차원을 볼 수 있는 눈이 있다. 소멸이 지배적인 상황 속에서도 그 안에 은폐되어 있는 생성의 기운을 발견할 수 있는 시인의 눈은 반대 일치라는 극과 극은 서로 통한다는 모순과 역설의 논리를 관통하고 있다고 할 수 있다. 하지만 이러한 논리에 대한 통찰과 해안은 소멸이든 아니면 생성이든 그것은 수사적인 차원에서 이루어지는 것이 아니라 수행의 산물이라고 할 수 있다. 이때 중요한 것은 소멸의 극 혹은 생성의 극에 이르는 수행 체험이다. 소멸이나 생성의 극에 이르지 못하면 연기법적인 시간의 원리와 역설과 모순 같은 수사학적인 원리를 자각할 수 없다. 시인 역시 이것을 누구보다도 잘 알고 있기에

제가 되어서야
새로운 것이 될 수 있다 하더이다
10년 내내
제 불운은 제가 되어본 적 없음이더이다
늦가을 낙엽 한 무더기 태우며 울고 싶더이다

- 『순간의 꽃』, 95쪽.

라고 말하고 있는 것이다. '재가 되어서야 새로운 것이 될 수 있다'는 인식은 마음을 통한 깨달음의 순간을 표현한 것이라고 볼 수 있다. 재가 되거나 깨달음의 순간을 거치고 나면 새로운 차원이 열리는 것이다. 여기에 연기법의 논리를 적용하면 이 사실은 재가 되어야 무한 실상의 관계 속으로 편입이 가능하다는 의미가 된다. 만해가 '타고 남은 재가 다시 기름이 된다'고 했을 때 그 의미 역시 이와 다르지 않다. 재가 기름이 된다는 것은 무한 실상의 관계 속으로 편입된다는 것을 말하며, 이때 재가 기름이 되는 것은 물리적인 시간이 아니라 수행자의 마음에 의해 만들어지는 시간을 의미한다고 할 수 있다. 수행자에 따라 재가 되는 시간은 무수히 달라질 수 있기 때문에 그 시간은 절대적인 시간이 아니라 상대적인 시간이며, 우리가 일상에서 사용하는 분별심에 의해 만들어진 시간과는 차원이 다르다. 이런 점에서 보면 연기법에서의 시간은 무의미하거나 실체가 없는 무화된 세계를 지칭하는 것이라고 해도 무방하다. 실체가 없는 무화된 시간의 차원에서 보면

장날 파장 때
 지난해 죽은 삼만이 어미도
 얼핏보였다
 저승에서도 장 보러 왔나 보다

- 『순간의 꽃』, 43쪽.

라는 상상과 표현이 결코 과장된 것이 아님을 알 수 있다. 이승과 저승의 경계를 훌쩍 뛰어 넘어 서로 상즉상입하는 경지에 이르렀을 때 우리는 비로소 선적인 깨달음을 얻었다고 말할 수 있다. 이것은 찰나의 순간 속에서 무궁을 깨달으려 한 사실에 다름 아니다. 그런데 찰나 속의 무궁이라는 선적인 깨달음은 이 시에서처럼 일상이나 현실의 장에서 이루어질 때 그 의미가 배가 된다고 할 수 있다. 이때의 일상이나 현실은 과거, 현재, 미래가 모두 동시적으로 작용하는 그런 시간의 장을 말한다. 사실상 이런 장에서는 시간 자체가 무

화되고 만기 때문에 그것이 행사하는 속박으로부터 벗어나 자유와 해방감을 체험할 수 있다. 시인이 『순간의 꽃』에서 도달하고자 한 시적 경지가 바로 여기에 있음은 두말할 필요가 없을 것이다.

4. 선적 논리와 전망으로서의 시

고은의 시를 지배하는 내적 논리가 선이라는 사실은 그의 문학을 이해하는데 시사하는 바가 크다. 그의 선은 『뫼냐』와 『순간의 꽃』 등의 시집과 장편 소설 『화엄경』에 잘 드러나 있듯이 속세와의 연을 끊고 어떤 성스러운 장소에서 참선을 통해 깨달음을 얻는 것을 겨냥하고 있는 것이 아니라 속세의 질편한 삶을 가로지르면서 여기에서 구원을 모색하고 참된 깨달음을 얻는 것을 겨냥하고 있다. 장르의 특성상 『화엄경』이 주로 구원을 모색하는 구도자의 태도와 과정을 내러티브의 형식을 통해 보여주고 있다면 『뫼냐』와 『순간의 꽃』은 절제, 압축, 비약, 초월 등 단시 형태의 언어를 통해 보여주고 있다. 시와 소설 모두 그의 문학의 논리를 이해하는데 중요한 토대를 제공하지만 선의 요체가 불립문자(不立文字), 직지인심(直指人心) 등 침묵과 직관의 형태로 존재한다는 점을 고려한다면 소설보다는 시가 여기에 더 부합한다고 할 수 있다.

『뫼냐』(1991)와 『순간의 꽃』(2001)은 출간 시기가 10년 정도의 차이를 보이지만 선의 논리와 감각을 통해 진리에 대한 깨달음의 과정을 모색하고 있다는 점에서는 맥을 같이한다고 할 수 있다. 하지만 『뫼냐』가 깨달음의 과정을 산, 항구, 감옥, 남과 북 등 주로 공간을 통해 구현하고 있다면, 『순간의 꽃』은 '찰나 혹은 순간 속의 무궁'과 같은 시간에 대한 인식을 통해 그것을 구현하고 있다는 점에서 일정한 차이를 드러낸다. 이러한 차이는 『뫼냐』의 상상력이 개인적인 일상의 공간을 넘어 역사적인 현실의 공간으로 확대되고 있다는 것을 의미한다. 이로 인해 그의 선은 단순히 탈구조주의적인 차원을 넘어 리얼리즘 문학의 차원에서 이해되기도 한다. 이에 비해 『순간의 꽃』은 선

적인 깨달음이 공간보다 시간을 통해 이루어지기 때문에 그 특성상 세계에 대한 성찰이 좀더 눈에 보이지 않는 혹은 지각 불가능한 차원으로 확대되어 드러난다고 할 수 있다.

고은의 시를 지배하고 있는 선적 논리는 성스러운 산에만 안주하는 것이 아니라 세속의 현실을 아우르고 있다는 점에서 선의 궁극에 닿아 있으며, 이런 점에서 더욱 주목할 만하다. 세속적인 현실의 장 속에서 성스러움을 추구하려는 역설의 논리아말로 진리의 진정한 의미를 담고 있다. 점점 삶의 가치와 그 이면에 은폐된 진리가 왜곡되고 부유하는 현실 속에서 순정한 언어의 형식을 통해 참된 깨달음과 구원을 추구하는 그의 시의 선은 무엇보다도 미래에 대한 전망(perspective)을 강하게 담지하고 있다고 할 수 있다. 지금 이 시대를 포함하여 미래 시대에 절실히 요구되는 가치는 개인을 넘어선 인류 공동의 실천적 깨우침이라고 해도 과언이 아니다. 그것은 우리가 처해 있는 위기나 각종 문제가 모두 글로벌한 차원에서 이해하고 해결할 수 있는 것이기 때문이다. 시의 감성과 선의 직관 혹은 자각의 논리가 통합하여 이루어지는 그의 시의 세계는 언어의 혼란과 해체에 직면해 있는 우리 현대시에 대해 일정한 반성의 계기와 함께 인간과 세계에 대한 보다 깊이 있는 통찰력을 제공하리라고 본다.

○ 참고문헌

1. 자료

- 고 은, 『뉘나』, 청하, 1991.
 고 은, 『순간의 꽃』, 문학동네, 2001.
 고 은, 『화엄경』, 민음사, 1991.
 한용운, 『韓龍雲全集 1』, 신구문화사, 1973.

2. 단행본 및 논문

- 고 은, 「고은 시인과의 대화-그의 문학과 삶」, 『고은 문학의 세계』, 신경림·백낙청 엮음, 창작과비평사, 1993

- 고 은, 「이 시의 길을 가면서」, 『순간의 꽃』, 문학동네, 2001.
 고희진, 「禪詩와 無意味詩」, 『현대시세계』, 청하, 1992년 봄호.
 권영민, 『한국현대문학사』, 민음사, 1993.
 김운학, 『佛敎文學의 理論』, 일지사, 1981.
 김윤식·김현, 『한국문학사』, 민음사, 1991.
 김준열, 『禪의 要諦』, 법보원, 1964.
 백낙청, 「禪詩와 리얼리즘」, 『고은 문학의 세계』, 신경림·백낙청 엮음, 창작과비평사, 1993.
 부르띠, 『불교의 중심철학』, 경서원, 1995.
 서덕주, 「현대 선시 텍스트의 생성과 해체성 연구」, 서강대박사학위논문, 2004.
 송기한, 『고은』, 건국대학교 출판부, 2003.
 송준영, 「아방가르드 시에 나타난 모순어법 고찰」, 『현대시와 선시의 회통』, 만해죽전(상), 2008.
 야나기다 세이잔, 추만호 안영길 옮김, 『선의 사상과 역사』, 민족사, 1989.
 오현숙, 「틀뢰즈와 불교의 시간론」, 『동서비교문학저널』 제16호, 한국동서비교문학학회.
 오형근, 「불교의 시간론」, 『불교학보』 29집, 동국대학교불교문화연구원, 1992.
 이승훈, 『선과 기호학』, 한양대 출판부, 2005. 이승훈,
 이재복, 「한국 현대시와 선」, 『한국언어문화』 39집, 2009.
 이종찬, 『韓國의 禪詩』, 이우출판사, 1985.
 이진오, 『韓國佛敎文學의 研究』, 민족사, 1997.
 자 명, 「禪文學의 世界」, 『韓國佛敎學』 17권, 1992.
 존 스탠포니 외, 김종욱 옮김, 『서양철학과 禪』, 민족사, 1993.
 현광석, 「선시의 미학적 대칭점」, 『한국학보』 113호.

□ 이 논문은 2010년 10월 15일 접수되고
 2010년 12월 10일 심사완료되어
 2010년 12월 15일 게재가 확정되었음.

Abstract

The Zen Sense of Ko-Eun's Poetry

Jae-bok, Lee,

It is suggestive that Zen is the internal logic to influence Ko-Eun's Poetry in understanding his literature. His Zen is shown at the collections of poems, 『뭐냐(What Is It)』(1991) and 『순간의 꽃(The Flower of the Moment)』(2001). However they have definite difference. The process of spiritual enlightenment is embodied at the place such as mountain, port, prison, and South and North in 『뭐냐(What Is It)』, while it is embodied, recognizing the time such as 'a moment or eternity of instant' at 『순간의 꽃(The Flower of the Moment)』. It means that the imagination of 『뭐냐(What Is It)』 is expanding into the historical and realistic place above individual and ordinary one. This causes his Zen to be understood in the level of realism literature above the postmodernism. In comparison, the self-examination about the world is expanded and shown at 『순간의 꽃(The Flower of the Moment)』 in the more invisible or non-perceptual level, as the Zen enlightenment is achieved by the time not the place.

Above all Ko-Eun's Zen logic has the perspective about future. It is not too much to say that the worth required now and in the future is human's practical enlightenment above individual, as the crisis and every problems we faced can be understood and solved in the global level. The world of his poem is embodied in the unification of poetic sensitivity, Zen intuition or logic of consciousness. It is thought to give the chance of reflection to

modern poetry which faced confuse and dissolution and profound insight to human and the world.

Key Words : Zen, Spiritual Enlightenment, Moment or Eternity of Instant, Poetic Sensitivity, Realism, Non-Perceptual, Perspective.