



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

문학석사학위논문

문학의 프랙털적 구조 연구

The Fractal Structure of Literature

2020년 7월

서울대학교 대학원
국어국문학과 현대문학 전공
최다인

문학의 프랙털적 구조 연구

The Fractal Structure of Literature

지도교수 손 유 경

이 논문을 문학석사 학위논문으로 제출함.

2020년 4월

서울대학교 대학원

국어국문학과 현대문학 전공

최 다 인

최다인의 문학석사 학위论문을 인준함.

2020년 7월

위원장 양 승 후



부위원장 방민호



위원 손유경



국문초록

문학의 진지한 문제는 오직 하나이다. 그것은 바로 문학이 무엇인지 대한 고민이다. 소설이나 시나 희곡 등이 어떻게 문학이라고 불리우는가라는 질문은 문학의 근본문제에 답하는 것이다. 그밖에—서술이 일인칭인지 삼인칭인가, 인물의 성격 묘사가 정신적인 깊이감을 보여주거나 정치적인 풍자를 위해 역사적인 사건을 개조했는가—하는 문제는 그 다음의 일이다. "*Ce sont des jeux; il faut d'abord répondre*" (카뮈의 의역, "*Le Mythe de Sisyphe*", p. 13). 인쇄된 텍스트를 어떻게 문학이라고 인식하는가?

이와같은 문제를 피상적으로 훑어보면 단순해 보이지만 깊이 들여다보면 복잡하게 매체론, 인식론, 언어철학, 문학론으로 아우르고 있다. 본고는 텍스트의 의미를 나타내는 과정이 잉크로 찍은 모양과 어떤 연관이 있는지, 즉 인쇄매체에서 어떻게 영향을 받았는지에 관한 연구로서 독자반응비평론에 해당한다. 이는 인간의 경험의 전반적인 영역을 포함한다. 보기에 인쇄매체가 단순한 기술이라는 점을 고려한다면, 인쇄매체에 의미를 부여하는 정신 과정은 정교하다. 그러나 이 질문에 답하기 어려운 점은 가장 기본적인 매체로서의 언어가 "자기에 대해 논하기 위하여 설계가 잘 되어 있지 않으며, 정신도 자기에 대해 반영하기 위하여 설계가 잘 되어 있지 않다" (Searle, *Intentionality*, p. 156). 따라서 매체의 기능 기제뿐 아니라 의식의 기능 기제에 눈여겨볼 필요가 있다.

전자는, 매체론이 모든 매체를 기술로 다루고 있다. 이는 창작을 통해 작가가 기술을 이용함으로써 책과 같은 물질적인 사물에 의미를 어떻게 물화하는지, 그리고 독해를 통해 독자가 기술을 이용함으로써 물질적인 사물에서 의미를 사상화하는지에 대한 통찰력을 준다. 이런 기준논지를 통해 펜이 퍼포먼스를 기록하는 도구인 한편, 다른 한편으로 펜의 이용하는 행위는 정신적 과정이라는 것이 확실해진다. 후자는 언어철학에서 의식 속에서의 기호를 조작하는 기제를 분석하여, 화행이 무형의 생각, 감정, 믿음, 바람을 유형으로 어떻게 변화하는 그 과정을 살핀다. 그러나

매체론과 언어철학의 분야에서 이러한 논의가 문학의 영역에서 어떤 과문을 몰고 올 거냐는 아직 철저히 검토하지 않은 상태이다. 매체의 특수한 물질성이 얼마나 창작 및 독해 행위의 서술기법이나 독서의 관행에 토대가 되었는가, 또한 문학적인 화행은 허구성을 암시하기 위해 특수한 표상 방식을 발달시킨 결과로 진리 조건이 없는 의미가 되었는지를 살펴봐야 한다. 그러므로 본고는 인쇄매체의 특수한 이용법이 소설의 양식에서 포착됨으로써, '문학적 지표'를 통해 소설이라고 간주된다고 논할 것이다.

문학적 지표를 기준에 재면 무리에 해당한다. 이는 엄격하게 정의된 용어가 아니라 관행을 의미한다. 작가가 문학적 지표를 활용하는 스타일은 작가 나름이고, 독자도 책을 덮은 끝에 자신만의 해석을 가지고 있다. 어떤 문학적 지표는 낱장의 미시적인 상호작용으로부터 나타날 수 있고 (제2장 참조), 어떤 문학적 지표는 내면적으로 고정된 시각을 모방하여 의식의 감정과 생각과 감각적 경험과 기억의 흐름을 드러내는 정체성을 지니고 (제3장 참조), 또 어떤 문학적 지표는 텍스트 외에 거시적인 양상을 지시하여 이데올로기나 다른 작가의 작품의 영향을 받았다는 것을 볼 수 있다 (제4장 참조). 문학적 지표는 임의적이라고 보이지만 사실상 매체의 물질성에 내재된 잠재성과 한계, 즉 이른바 행동유도성에서 기인하므로 문학적인 화행이라고 신고하며 해석적인 렌즈를 통하여 겹겹이 쌓인 의미의 층에서 정신을 동작하게 만든다. 미시적인 면에서의 텍스트의 꼼꼼한 독서와 똑같은 텍스트의 거시적인 여운에서 상호텍스트성을 밝히는 분석은 둘 다 의미의 복잡성을 드러낸다. 이러한 정신과정의 양식은 재귀적 자기 유사성을 보여주는 프랙털과 현저히 닮았다: 똑같은 텍스트, 기호의 똑같은 패턴, 의식을 반영하는 물화, 그림에도 사상화 과정을 통해 해석적인 렌즈를 조장하여 모든 배울의 확대에서 빼어난 복잡성을 볼 수 있다.

문학적 지표들은 다양하지만, 보고는 위에서 설명하는 세 가지에 초점을 두었다. 소설 장르에서 흔한 지표이며 인쇄매체의 연관성을 고찰할 수 있다. 그리하여 해석적인 렌즈의 미시적·거시적 차원에서의 동작을 포착하기 위해 소설 한 권, 최인훈의 「광장」이 대상이 되었다. 최인훈의 글쓰기는 잘 두드러지는 이념적인 측면과 실

험적인 서술기법과 도전할 독자를 기대하듯이 메타픽션에 가까운 반어적인 자기의 식을 보여줌으로써 이러한 종류의 분석에 특히 어울린다. 따라서 최인훈의 작품의 의미적 밀도 때문에 이렇듯 세개의 해설이 가능하다. 본고는 확정적이거나 총체적인 해석 방법을 구축하는 것이 아니라, 문학적 지표 세 개를 선택하여 별개의 해석 세 가지를 설명하고 있다. 이런 세 개의 해석이 겹칠 때 서로 모순이 있을 수 있고 서로 확증할 수도 있지만 인간의 경험의 복합성에 대해 언제나 심도있게 다룬다. 이러한 특성을 「광장」에서 알아차리고 문학의 정체성을 알게 된다.

주요어 : 매체, 독자반응비평이론, 최인훈, 상호텍스트성, 행동유도성, 화행

학 번 : 2018-23636

목 차

<국문초록>

1. 서론	1
1.1. 문제 제기 및 연구의 이론적 시각	1
1.2. 연구사 검토	11
1.2.1. 인쇄문화의 역사적 배경	11
1.2.2. 한국에서의 인쇄문화와 독자론 전개	13
1.3. 연구 방법: 프랙털적 구조의 실천	19
2. 인쇄매체의 잠재성으로부터 나타나는 시각적 지표	23
2.1. 인쇄매체의 의미 있는 판면 ^{meaningful surface} 에 부과된 지향성 ^{intentionality}	24
2.2. 낱말의 공간적 상호작용	30
2.2.1. 「아카시아가 있는 그림」의 시적 표면의 농축된 낱말 배열	30
2.2.2. 최인훈의 「광장」에서 접었다 폈다 하는 에크프라시스 ^{ekphrasis}	36
3. 인쇄매체의 한계로부터 나타나는 지표	48
3.1. 지각을 모방하는 인간의 연장으로서의 매체	49
3.2. 내면세계를 향하여 허구적인 시공간을 관찰하는 지각의 모방	54
3.2.1. 텍스트로서의 「옛날 옛적에 휘이어 휘이」 대 상연으로서의 「옛날 옛적에 휘이어 휘이」	54
3.2.2. 서사의 바다를 항행하는 「광장」의 줄거리를 묶는 시간성	63
4. 인쇄매체의 미시적·거시적인 차원의 재귀적 자기 유사성	72
4.1. 전파 및 접근 제도에서의 문학적 지표의 시간적·수평적 연속	73
4.2. 사상의 동굴 속에 갇힌 독자성 ^{獨自性} : 「광장」의 상호텍스트성을 중심으로	80
5. 결론	91
<참고문헌>	94
<ABSTRACT>	99

표 목 차

[표 1]	7
[표 2]	32
[표 3]	33
[표 4]	38-39
[표 5]	44
[표 6]	58
[표 7]	64
[표 8]	69

도 식 목 차

[도식 1]	3
[도식 2]	49
[도식 3]	74
[도식 4]	88

이 미 지 목 차

[이미지 1]	26
[이미지 2]	30
[이미지 3]	37
[이미지 4]	46

1. 서론

1.1. 문제 제기 및 연구의 이론적 시각

본고의 목적은 독자가 텍스트의 문학적 의미를 완성한다는 수용이론적 과정의 이론적 기반을 살펴보고 그것의 미시적·거시적 상호작용의 기제^{機制}를 프랙털에 비유하여 개념화하는 데 있다.

흔히 매체론에서는 인간의 소통이 직접 이루어질 수 없으므로 의미를 만들어 전달하는 주체는 매체라고 이해한다.¹ 이러한 관점에서 보면 두 사람 사이에 비매개^{非媒介, unmediated} 이해는 불가능하므로 통신 기술이 발달하였다고 볼 수 있다.² 사상적인 것은 먼저 물화^{物化, reification} 되어야 한다는 것이다.³ 즉 의식 속의 사상을 전달하기 위하여, 무형의 생각과 감정을 물질적인 형태로 변화시켜야 하는 것이다.⁴ 매체를 통

1 의식이 실제로 존재하는지에 대해 의문이 제기되기도 한다. 특히 기술의 발전에 따라 의식과 기계는 점차 구별하기 어려워지고 있다는 우려가 있는데 본고는 후험적^{a posteriori}인 지식이라고 추정하고 있다.

2 「지시에 관하여」에서 버트런드 러셀^{Bertrand Russell}은 직접 대면에 의한 지식, 혹은 직접지^{knowledge by acquaintance}와 기술에 의한 지식, 혹은 기술지^{knowledge by description}를 나누어 인식론의 중요한 문제에 대해 논했다. 이에 의하면 매체를 통해 아는 모든 것은 기술지이다. "There seems no reason to believe that we are ever acquainted with other people's minds, seeing that these are not directly perceived; hence what we know about them is obtained through denoting." Russell (1905), "On Denoting": p. 430.

3 의식을 반사하기를 위한 기호의 매개자 기제에 대하여 D.K. 루이스^{D.K. Lewis}의 『관행』과 존 실^{John Searle}의 『지향성』은 매체의 간접성을 제시한 바가 있다. "There must, in general, be some mediating mechanism to make an agent's actions depend on his observations in a finite way. The mechanism must be sufficiently under the agent's control that he can set it to produce the dependence he wants." Lewis (1977), *Convention*: p. 127. "The mind [imposes] Intentionality on entities... such as sounds and marks that are... just physical phenomena in the world like any other[.]" "To perform illocutionary acts... some means for externalizing, for making publicly recognizable to others, the expressions of their Intentional states." Searle (1987), *Intentionality*: pp. 27, 178.

4 일반적으로 통신 기술의 발전을 시대별로 나누면 1) 언어와 구술전통, 2) 필기와 필사본, 3) 인쇄기와 인쇄매체, 4) 전자통신 기술과 화면이다:

기술	매체	기법	전파 및 접근의 규모
언어	구술전통	시, 희곡, 신화, 노래	종족(tribe)
필기/문자	필사본	철학, 경전, 역사, 기사 로맨스	도시-국가(city-state)
인쇄기	인쇄매체	신문, 소설	국가(nation)
인터넷 등	화면	게임, 영상, 웹툰	세계(world)

해 이야기가 전달될 수 있도록 물화되어야 한다는 점을 고려해 본다면 각 매체로부터 발생하는 전달 기법들의 목적은 창작 행위를 설명하는 데 있다.

한편 문학 연구에서는 매체의 물질성에서 발생한 전달 기법들을 작가 중심으로 이해하고자 하는 논의로 수렴되곤 한다. 모든 매체는 공통으로 기록성⁵을 지니기 때문에 사상을 물화하는 '책'이라는 사물이 물질적인 안정성이 있는 기록이다.⁶ 따라서 창작 행위는 잘 기록됨으로써 분석 대상으로 삼기 쉽다. 그러나 언어란 주고받는 발송자와 수신자가 있어야 의미가 완성되므로 수신자인 독자의 역할에 대해서도 주목할 필요가 있다.⁷ 이를테면 전달 행위를 일방향의 기제로 환원한다면 단순화할 위험이 있다. 즉 의사소통을 완성하는 과정⁸이 양방향의 상호작용이라는 관점에서 연구되지 않는다면 문학 이론에서 생산적인 논의를 이끌어내지 못할 우려가 있다. 게다가 상호작용성이 두드러지는 인터넷 시대⁹에서는 활발한 참여문화를 바탕으로 내러티브가 진화할 것으로 추측할 수 있다.¹⁰ 상호작용성이 의사소통의 근본적인 기제라는 점을 고려해 본다면 문학적인 의미의 완성에서의 독자의 참여에 대한 재고가

5 구술문학에서 나타나는 문학적 장치들은 암기를 위해 발전했다는 점에 대한 기본논지를 월터 J. Ong 이 『구술문화와 문자문화』의 제3장 제3절과 제4절에서 정리했다. 일차적 구술성에 비해 필사본과 인쇄매체와 디지털 콘텐츠의 기록성은 더욱 안정하여 그의 기록성을 의심할 여지가 없는 듯하다. Ong (1995), *Orality & Literacy*: pp. 36-66.

6 책은 사물이기 때문에 의사소통의 간접적인 기제뿐 아니라 전파 및 접근 제도를 가능케 만든다. 그리고 기록으로서 시간적 연속성을 지닌다. 마지막으로 이러한 기록성을 바탕으로 문학적 지표들이 발전한다고 할 수 있다.

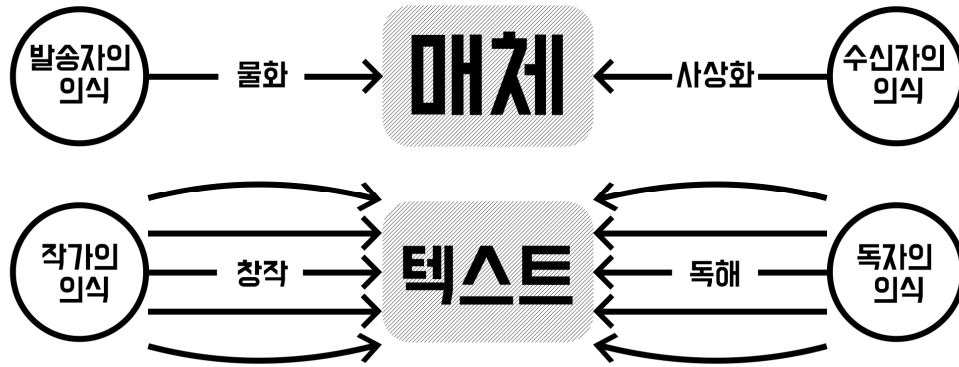
7 매체의 이용이 양방향의 기제를 기대한다는 점은 루이스가 설명한다. "These replications must be conditional: one agent figures out how the other would reason if he were given a premise. The communicator figures out how the audience would reason in response to a signal; the audience figures out how the communicator would reason in response to a state of affairs." Lewis (1977), *Convention*: p. 139.

8 여기서 '독자가 의미의 완성'이라는 것은 완벽한 전달을 의미하기보다는 독자 없이 전달 행위가 미완성된 상태에 정지되었다는 것을 뜻한다.

9 "무엇보다 예술개념과 존재형식에 있어 디지털 기술은 종래의 수동적인 응시 대상으로서의 작품을 능동적인 상호작용의 차원에서 정의하고 존재하게 한다... 디지털 서사가 전통적인 장르 구분을 무시하고 다만 기술의 차이와 참여방식에 근거한 하위 장르를 갖는 것도 바로 이 때문이다." 이용욱 (2007), 「디지털 시대, 문학 연구 방법론의 새로운 모색」: 320-321쪽.

10 최근 문예평론에서 '인터랙티브 스토리텔링'에 대한 관심이 높았는데 이는 인터넷 문화의 참여주의 형상을 바탕으로 문학을 새로운 시각으로 이해하고자 한 것이다. 디지털 시대에 나타나는 문학적 현상의 특성은 상호작용성과 시청각적인 멀티미디어 혼종화(混種化, hybridization)라는 것에 대해 대체적인 합의가 이루어져 왔다. 인터넷 문화의 상호작용성이 두드러지는 이유 중에는 수정 기능과 알고리즘이 있는데, 무엇보다 참여활동이 쉽게 기록되기 때문에 인쇄문화적 독해에 관한 논의에 비해서 독자 혹은 참여자에 대한 논의가 생산적인 방향으로 나아가고 있는 것이다. 분명 인터넷 문화는 여전히 발전하는 상황이다. Henry Jenkins의 *Fans, Bloggers, and Gamers: Exploring Participatory Culture* (2006) 참조.

필시 요청된다. 비판을 불러일으킴에도 불구하고 인쇄문화에서의 독자의 역할에 대한 독자반응비평론의 이론적 기여에 재조명할 시기가 된 것이다.



도식 1: 전달의 양방향의 기제 대 인쇄된 문학의 양방향의 기제

의사소통의 양방향의 기제는 매체를 통해 의미를 물화하고 매체를 통해 물질적인 사물을 다시 의미로 사상화^{思想化, inference} 하는 메커니즘이다. 책은 사물이지만 이를 통해 문학적인 의미를 드러내기 위하여 창작 행위 및 독해 행위가 양방향으로 진행되는 정신적 과정이 있어야 한다. 이러한 물화·사상화 과정은 모든 매체의 가장 근본적인 기제이며 존 오스틴^{John Austin} 과 존 설^{John Searle} 이 '언어행위' 혹은 '화행^{speech acts}'이라고 일컬은 기술로서의 매체를 이용하는 행위를 해명한다.¹¹ 본고의 목적은 문학이 특수한 이용법을 가리킴으로써 창작(물화) 및 독해(사상화) 행위, 혹은 특수한 정신적 과정을 야기하는 문학적인 기제를 설명하는 데 있다. 이렇듯 문학은 특수화된 화행이라고 구축하여, 문학적인 의미는 물화·사상화 기제를 통해 나타난다는 점을 확인할 수 있다. 리처드 오만^{Richard Ohmann} 이 문학의 물화 과정은 발화행위^{locutionary act}를 모방하는 발화수반행위^{illocutionary act}라고 논했는데 문학의 사상화 과정은 발화효과행위^{perlocutionary act}

¹¹ J.L. 오스틴의 *How To Do Things With Words* (2009)와 존 설의 *Speech Acts* (2009)에 따르면 화행은 세 가지로 나눌 수 있다: 1) 단어와 문장구조로 말미암아 일정한 뜻을 표현하는 발화행위^{locutionary act}, 2) 맥락과 관행을 바탕으로 발화행위를 뒤따라오는 발화수반행위^{illocutionary act}(약속, 명령, 질문, 진술, 강요 등), 3) 발화행위를 결과로 듣거나 읽는 사람에게 반응을 나타내는 발화효과행위^{perlocutionary act}.

위 perlocutionary act 라고 간주된다.¹² 사물로서의 책, 정신적 과정으로서의 문학은 이렇듯 본 논문에서 정의된다.

문학이 특별한 이용법을 가리킴으로써 특별한 화행을 이끌어낸다면, 이는 어떤 매체가 매개자 역할을 하느냐에 따라 물화 기법이 달라지고 사상화 양상도 각 매체의 특성과 밀접하게 관련되어 있다.¹³ 문학 작품들은 기록성을 바탕으로 전통의 형식을 보존하고 지속시키면서, 각 기술의 고유한 용도에서 나타나는 특이성을 가지고 있다. 활자체의 특성으로부터 나타나는 물화 방식들은 독자가 문학적 의미를 실현하는 사상화 과정을 지배하는데, 본고는 이를 '문학적 지표 literary indices'라고 제시한다. 문학적 지표란 문학을 평가하는 고정된 기준이 아니라, 매체를 통해 사상을 문학적 인 틀로 물화하거나 사상화하는 기제이다. 존 설이 설명한 바와 같이, 화행은 어떤 의미를 표현한 일차적인 지향성 intentionality 뿐 아니라 그 물질적인 매체에 표현하는 의향을 부여하는 이차적인 파생적 지향성 derived intentionality 도 있다.¹⁴ 게다가 문학은 타인에 전달하고자 하는 화행이다.¹⁵ 이러한 파생적 지향성 때문에 창작 및 독해 행위를 통해 매체의 일반적인 이용과는 구별되는 예술적인 의미를 나타나게 되며, 문학적 지표들은 고틀로프 프레게 Gottlob Frege 가 공유된 뜻으로 구축한 관행이라고 할 수 있다.¹⁶ 또한 관행이 구축될 때 D.K. 루이스 D.K. Lewis 는 변동을 초래하는 주체들이 적어도 그 새로운 관행을 증폭시키는 수용자가 많으면 관행이 형성된다고 주장한다.¹⁷ 이렇듯

¹² 오만은 오스틴의 화행 개념에 기반하여 기존 문학론이 발화행위와 발화효과행위에 해당한다는 점을 (p. 10 참조) 다룬 뒤, 발화수반행위의 틀로 문학을 재정의한다. "A literary work is a discourse whose sentences lack the illocutionary forces that would normally attach to them. Its illocutionary force is mimetic. By 'mimetic,' I mean purportedly imitative. Specifically, a literary work purportedly imitates (or reports) a series of speech acts, which in fact have no other existence. By doing so, it leads the reader to imagine a speaker, a situation, a set of ancillary events, and so on." Ohmann (1977), "Speech Acts and The Definition of Literature": p. 14.

¹³ 물론, 문학 작품들은 고틀로프의 형식을 보존하고 지속시키는 면이 있으나 이는 매체의 거시적인 범위에서 지배되는 것이다.

¹⁴ 쉽게 말하자면 텍스트의 '내용'과 '의향'을 구분할 수 있다는 점이다. "There is a double level of Intentionality in the performance of the speech act. There is first of all the Intentional state expressed, but then secondly there is the intention, in the ordinary and not technical sense of the word, with which the utterance is made. Now it is this second Intentional state, that is the intention with which the act is performed, that bestows the Intentionality on the physical phenomena..." Searle (1987), *Intentionality*: p. 27.

¹⁵ 설은 전달의 뉘앙스에 대해 *Intentionality*의 pp. 165-166, 168에서 다루고 있다.

¹⁶ "The idea is subjective: one man's idea is not that of the another... [But] the sign's sense [is] the common property of many and therefore is not a part or mode of the individual mind. For one can hardly deny that mankind has a common store of thoughts which is transmitted from one generation to another." Frege (1966), "On Sense And Reference": p. 39.

¹⁷ "Only a few people play an active part in initiating the new convention; the rest are a responsive audience... A convention is produced when a big enough fluctuation meets strong enough amplifying forces." Lewis (1977), *Convention*:

작가가 어떤 텍스트는 문학적인 의미를 지닌다는 지표를 물화하였기 때문에 독자가 문학적인 독해 행위가 적합하다고 알게 된다. 그러므로 문학 과정을 유발하는 지표가 무엇인지를 설파할 필요가 있다.

본고는 문학 작품이라고 가리키는 지표 중 세 가지를 구축하는 데 있다. 첫째는 인쇄매체의 가장 미시적인 차원에서 확인할 수 있는 낱말의 공간적 상호작용이다. 둘째는 고정된 인쇄매체의 한계를 극복하여 허구적인 시공간을 관찰하는 지각을 모방하는 즐거리이다. 셋째는 인쇄매체의 거시적인 차원에서의 전파 및 접근 제도와 문학 작품을 연속시키는 상호텍스트성이다. 이 세 지표가 텍스트에 내재된 상응을 바탕으로 물화된 양식인데, 문학 작품에서는 낱말의 상호작용, 지각의 모방, 그리고 상호텍스트성을 통해 의미를 나타낸다. 이렇게 해서 나타나는 의미는 텍스트에 더욱 미묘한 복잡성을 지니게 된다.

문학의 미시적·거시적 차원에 관한 설명은 프레게의 「뜻과 지시체에 대하여」를 아우르는 개념이라고 할 수 있다. 미시적인 차원의 지표는 '텍스트 내'에서 나타나는 표상의 방식 *mode of presentation* 에 관한 내포이며, 거시적인 차원의 지표는 '텍스트 외'에서 나타나는 지칭의 방식 *mode of designation* 의 외연이다. 프레게가 이러한 '표상의 방식'과 '지칭의 방식'은 각각 '뜻 *sense*'과 '지시체 *reference*'에 해당한다고 주장하는데¹⁸ 문학의 경우에는 진리치 *truth value* 가 없는 허구성을 지닌다는 지향성¹⁹ 때문에 문학적인 '뜻'과 '지시체'를 드러내는 차이가 있다. 이 차이점에 대하여 프레게가 언급했으나²⁰ 그의 목적은 개념 표기법 *Begriffsschrift*²¹ 을 밝혀내는 데 있어 구체적으로 다루지 않는다.

p. 86.

¹⁸ "This relation would hold between the names or signs only in so far as they named or designated something... but this [mode of designation] is arbitrary... Besides that to which the sign refers, which may be called the reference of the sign, [is] also what I should like to call the *sense* of the sign, wherein the mode of presentation is contained... The regular connexion between a sign, its sense, and its reference is of such a kind that to the sign there corresponds a definite sense and to that in turn a definite reference." Frege (1966), "On Sense And Reference": pp. 36-38.

¹⁹ "In imagination the agent has a series of representations, but the mind-to-world direction of fit is broken by the fact that the representative contents are not contents of beliefs but are simply entertained... the commitments to the conditions of satisfaction are deliberately suspended." Searle (1987), *Intentionality*: p. 18.

²⁰ "Why do we want every proper name to have not only a sense, but also a reference? Why is the thought not enough for us? Because, and to the extent that, we are concerned with its truth value. This is not always the case. In hearing an epic poem, for instance, apart from the euphony of the language we are interested only in the sense of the sentences and the images and feelings thereby aroused. The question of truth would cause us to abandon aesthetic delight." Frege (1966), "On Sense And Reference": p. 42.

²¹ '개념 표기법'이란 "순수 사고의 산술적 형식 언어의 모형"이다.

추후에도 루트비히 비트겐슈타인 Ludwig Wittgenstein 은 프레게의 논지를 바탕으로 언어의 진리 조건 truth condition 에 대해 부연하며 이렇듯 언어 철학사의 작업은 언어와 진리의 관계를 알아내는 경향이 보인다. 그래서 본고는 예술적인 화행에 대해 고찰하여 문학적 '뜻'은 텍스트 내를 내포하고 문학적인 '지시체'는 텍스트 외에 대한 외연이라고 정의한다.

화행을 통해 텍스트는 예술적인 차원을—미시적이든, 거시적이든—지니게 되는데²² 문장은 프레게가 말했듯이 기호·뜻·지시체의 삼부로 된 의미구조를 가지고 있기 때문에 미시적·거시적 동시성을 보여준다. 즉 인쇄된 문학의 삼부 의미구조는 텍스트(기호)와 텍스트 내(뜻)와 텍스트 외(지시체)로 구성되어 있다. 텍스트 자체는 물질적인 사물이며, 설이 설명한 바와 같이 화행을 통하여 마인드가 물질적인 기호에 표현하고 싶은 의지^{意志}를 부과한다.²³ 그래서 어떤 텍스트를 대상으로 삼을 때 문학이라는 미시적·거시적 기제를 통해 텍스트 내와 텍스트 외는 나타나는 의미이다. 낱말의 상호작용과 같은 미시적 틀로 분석해보면 작품 내를 내포하는 반면, 상호텍스트성의 거시적인 지표로 통해 텍스트 외를 가리키는 외연을 밝힌다. 이리하여 독해의 사상화 과정은 미시적·거시적 차원에서 동시에 진행한다고 할 수 있다. 독자가 텍스트의 복합성 전체를 인식할 수는 없음에도 불구하고 문학적 지표가 많을수록 의미가 더욱 풍부해지며, 문학적 지표의 상호작용은 서로 강화하거나 때로 모순성도 보일 수 있다. 즉 문학적 지표들은 소외된 존재가 아니라 서로 얽혀서 문학적 의미의 복합성을 드러내는 기제이다.

그러므로 본고는 독자가 인쇄매체의 문학적 지표를 통해 사상화하는 기제의 미시적·거시적 동시성을 '프랙털적 구조'로 개념화하고자 한다. 마셜 맥루한 Marshall McLuhan 이 말했듯이 매체는 '인간의 연장'이다. 매체는 반드시 진리만 전달할 뿐 아니라 우리가 만날 수 없는 사람, 그리고 갈 수 없는 곳과 연결해 줄 수 있는 기술이다. 매

²² 물론 텍스트에 부가된 복합성 전체를 독자가 인식할 수는 없으나, 문학적 지표가 많을수록 의미가 더욱 풍부해진다.

²³ "The key to the problem of meaning is to see that in the performance of the speech act the mind intentionally imposes the same conditions of satisfaction on the physical expression of the expressed mental state... The mind imposes Intentionality on the production of sounds, marks, etc., by imposing the conditions of satisfaction of the mental state on the production of the physical phenomena." Searle (1987), *Intentionality*: p. 164.

체는 3차원적인 공간과 시간이 흐르는 4차원을 관찰하는 지각을 모방하면서 감각의 자연적인 범위를 연장한다. 이를 이용하여 문학은 인간의 경험에 대한 기호적 복잡성을 만들어내고, 이 기호적 복잡성은 지각의 대상이 되어 사상화된다.²⁴ 이렇듯 문학의 물화·사상화 기제는 경험을 관찰하는 지각과 재귀적 자기 유사성 recursive self-similarity 을 보여준다.²⁵ 이러한 자기 유사성 때문에 독해에서는 작가의 낱말 선택과 그를 바탕으로 나타난 구조의 상징성에 대한 미시적인 해석이 가능할뿐더러 인류의 거대한 역사적 이념적 추세에 대한 거시적인 분석도 동시에 가능하다. 의미가 다층적으로 포개어진 문학은 미시적인 동시에 거시적인 동시성을 모두 보여준다. 더구나 동시성을 보여주는 구조는 확대하거나 축소하더라도 그대로 문학적인 복잡성을 유지한다. 허구성의 목적으로 지향성을 지닌 문학적인 화행은 진리 조건을 만족시키는 것이 아니라, 의미의 복잡성을 드러내기 위해 기호·뜻·지시체를 엮어서 여러 차원에서 의미를 겹치게 하는 것이다. 작품들은 모든 정도의 배율에서 복잡성이 드러난다는 점에서 본고는 그 과정의 구조가 프랙털과 유사하다고 주장한다. 물론 추상적인 프랙털과 달리 문학 작품의 배율의 수는 한정되어 있기 때문에 프랙털을 수학적으로 적용할 수는 없으나 텍스트의 비유로 개념화하고자 한다.²⁶

배율		문학적 지표	부가된 의미
텍스트	작품의 미시적 차원	낱말의 공간적 상호작용	상징성, 의미망, 스타일
	인물의 미시적 차원	지각의 모방	기억, 희망, 생각, 감정, 감각
	인물의 거시적 차원		
	작품의 거시적 차원	상호텍스트성	인물의 세계관, 예술적인 운동, 이데올로기, 종교, 젠더, 계층 등

표 1

²⁴ "Note that replication is not a [direct] interaction... between people. It is a process in which one person works out the consequences of his beliefs about the world—a world he believes to include other people who are working out the consequences of their beliefs... we are windowless monads doing our best to mirror each other, mirror each other mirroring each other, and so on." Lewis (1977), *Convention*: p. 32.

²⁵ 물화 과정 및 사상화 과정의 양상은 완벽하게 서로 반복하는 것이 아니다. 의사소통은 확실한 것이 아니며 완벽한 이해에 방해되는 요소들은 많다. 의식적으로 넣은 지표들이 있는 한편 무의식적으로 표현된 것도 많다. 거짓말, 허구, 과장, 애매함은 인간 소통의 일부이다. 독자 쪽에서 이해가 부족할 수 있고 지나친 해석도 가능하다. 그러나 여기서 사상화는 물화와 유사하다는 점이 중요하다.

²⁶ 자연에서 나타나는 프랙털들은 눈송이, 단백질분자구조, 해안 지대, 심리적 주관적 인식, 나무 등을

프랙털이란 모든 정도의 배율에서 복잡하면서 상세하고, 자기와 유사한 유클리드 공간의 형태나 시간에서 진행되는 과정들의 양식이다. 텍스트는 미시적이나 거시적인 배율²⁷의 해석에서 복잡성을 유지할 가능성이 있을 뿐만 아니라 매체는 자기반성 의식의 연장²⁸으로서 재귀적 자기 유사성도 보여준다. 작가가 경험을 기록하는 창작이라는 물화 과정은 작가의 의식을 반영하는 과정이 된다. 일상과 상상, 대중매체, 정치상, 교육, 허구적인 이야기 및 사고 관계의 대화 등을 비롯하여 작가가 자기의 환경에서 접근했던 다양한 경험을 정리하여 소설이라는 양식으로 물화해내는 것이다. 마찬가지로 독자가 인간으로서 경험했던 것을 정리하여 소설이라는 양식에 의미를 부여하는 사상화 과정은 독자의 의식을 반영하는 과정이 된다. 그러므로 사상화·물화 과정은 의식을 반영한다는 면에서 서로 유사하다.²⁹ 그래서 창작·독해의 과정들은 의식의 반영이라는 공통점을 바탕으로 연계하여 의사소통을 가능케 만든다. 이 과정이 완벽하지 않음에도 불구하고³⁰ 문학은 서로 소외된 인간 경험을 공유된 경험으로 구축하고자 하는 본능이고 본다.

게다가 의식의 반영으로서의 물화·사상화 과정을 지배하는 양식은 매체에서 발생한다. 모든 전달은 간접적이지만, 특히 문학적인 양식들은 매우 복잡한 전달방식이라고 할 수 있다. 문학은 인간 경험의 복잡성을 전달하기 위해 매체가 의식을 반영하는 재귀적 자기 유사성의 잠재력을 극대화한다. 미시적 및 거시적 차원들이 서로 겹쳐서 뒤얽히게 할수록, 즉 복잡성의 층이 많을수록 그 작품은 인간 경험에

예로 꼽을 수 있다. 자연적 프랙털들은 배율의 수가 한정되어 있다.

²⁷ 문학적 지표들은 상호작용하기 때문에 각각의 차원에 있는 경계는 투과성을 지니는 것이다. 본고는 불침투성의 경계를 시사하지 않는다.

²⁸ "지성은 끊임없이 반성하는 것이기 때문에 그러한 반성 작용을 이행하기 위해서 사용하는 외적인 도구조차도 내면화된다. 다시 말해 그 반성 과정의 일부에 짜 넣어 버린다... 기술이란 단지 외적인 도움이 될 뿐만 아니라 의식을 내적으로 변화시키는 것이기도 하다. 그리고 기술이 말에 관련될 때 가장 그러하다." / "Intelligence is relentlessly reflexive, so that even the external tools that it uses to implement its workings become 'internalized', that is, part of its own reflexive process. Technologies are not mere exterior aids but also interior transformations of consciousness, and never more than when they affect the word." Ong (1995), *Orality & Literacy*: pp. 81-82 / 127-130쪽.

²⁹ 2009년에 발표된 "Broadband Criticality of Human Brain Network Synchronization"에 따르면 뇌의 신경 전달의 역학은 프랙털적 패턴을 보여 준다. 이러한 점은 신경과학적 연구가 의식의 프랙털적 구조를 증명하고 있음을 알 수 있게 해 준다.

³⁰ 의사소통에서 완벽한 이해란 불가능하므로 작품들은 매체의 인위적임, 혹은 한계를 반영할 경우가 많다.

대한 편집성^{眞性}이 높아진다. 이것은 기호·뜻·지시체를 일치하게 하는 진리 조건과 구별되는 의미의 복합성을 물화하거나 사상화하는 관행이다. 작가는 이러한 프랙털적 가닥을 잇고 독자는 의미의 매듭을 푼다.³¹ 이는 인간이 복잡하고 이해하기 어려운 경험에 대해 의미가 통하게 하는 존재이기 때문에 가능한 과정이다.

본고의 이론적 시각은 다음과 같이 요약할 수 있다:

1. 인간은 직접적인 의사소통이 불가능하므로 매체를 통해 간접적으로 소통한다.
2. 이러한 간접적인 의사소통에서 매개자 역할을 하는 텍스트는 사물이다.
3. 그러므로 완성된 전달을 위하여 양방향의 정신적 과정이 진행해야 한다. 작가는 사상을 기호로 물화한 뒤, 사물이 되어 전파할 수 있으며, 독자는 이것을 수용하여 의미로 사상화한다.
4. 문학은 전달의 기본적인 과정의 특수한 변종이다.
5. 매체의 특수한 이용법을 내포하는 '문학적 지표'는 문학적인 텍스트에 해당하는 표상 방식이다. 임의적인 관행으로 보이지만, 문학적 지표를 통하여 문학이라는 정신적 과정을 야기하는 기능이다. 또는 문학은 진리 조건을 만족해야 하는 화행이 아니어서 허구적인 지향성을 지닌다고 강조한다.
6. 매체는 의식이 자기를 대표하기 위하여 자기를 반영하는 기술이다. 이렇므로 매체의 물질적인 양식들은 의식과 재귀적 자기 유사성을 보여준다.
7. 재귀적 자기 유사성을 보여주는 구조를 프랙털이라고 한다.
8. 본고는 텍스트의 물질을 프랙털과 비유하는 것이 아니라 텍스트의 창작·독해 행위의 정신적 과정의 프랙털적 패턴을 설명하는 데 있다.
9. 문학의 프랙털적 패턴은 소설 장르의 양식에서 밝히기 위하여 본고가 문학적 지표를 미시적·거시적 차원으로 정리하여 살펴보고자 한다.

³¹ "구술적 인간이 보기에는 문자는 포괄적이며, 가능한 모든 의미와 의미의 층을 포함한다. 반면에 16세기의 시각적 인간은 층과 층을, 혹은 기능과 기능을 구분해야만 하게 한다." To the oral man the literal is inclusive, contains all possible meanings and levels... But the visual man of the sixteenth century is impelled to separate level from level, and function from function... McLuhan (1967), *The Gutenberg Galaxy*: p. 111.

10. 미시적 차원의 문학적 지표는 매체의 물질적인 범위 내에서 작동하여 '텍스트 내'에서 나타난다. 이는 종이 낱장의 판면 위에 낱말의 상호작용을 예로 들 수 있다. 거시적인 차원의 문학적 지표는 '텍스트 외'에서 접하는 존재나 허구적인 존재를 지시한다. 이러한 외연은 다른 작품을 언급하는 상호텍스트성에서 볼 수 있다. 미시적·거시적 경계에서는 인간의 의식을 구성하는 내면적인 차원(감각, 기억, 감정, 생각)과 외면적인 차원(정체성, 이념, 관계)을 나타내는 지표들이 있다.
11. 재귀적 자기 유사성이 보이는 측면은 매체가 의식을 반영한다는 점, 사상화 과정과 물화 과정이 서로를 반영한다는 점, 또한 문학적 양식의 미시적인 지표와 거시적 지표가 서로를 반영한다는 점이다.
12. 그러나 이론적 프랙털과 달리 문학의 확대 및 축소 기능은 무한하지 않으므로 본고는 문학이 프랙털과 유사하다는 점을 비유로 설명하고자 한다.

본 논문의 연구 범위는 인쇄매체만을 대상으로 삼는다. 따라서 프랙털적 구조가 다른 매체에 해당하는지는 이 논문에서 다루지 않을 것이다. 본고의 논의에서 문학이란 문학적 지표들이 구성하는 양식을 통하여 진행되는 양방향의 전달 과정이며 '사물로서의 책, 과정으로서의 문학'을 이해하는 것이다.

1.2. 연구사 검토

1.2.1. 인쇄문화의 역사적 배경

1440년경 구텐베르크(Johannes Gutenberg)가 가동 활자(可動活字, movable type)를 통하여 인쇄기를 혁신했을 때 이것이 유럽의 역사에 얼마만큼 다각적 변화를 가져올지 누구도 예상하지 못했다. 인쇄문화가 보급되기 전에 책 한 권은 고가의 피지에 고심하여 손으로 썼으므로 노동자의 연봉과 맞먹을 정도로 귀한 보물이었다.³² 새로이 등장한 인쇄물은 대량 생산할 수 있을 뿐더러 값싼 책자로서 누구나 접할 수 있었다. 그리하여 접근가능성이 높아지면서 문학소비(literary diet)도 다양해지는 가운데 획기적인 사상체계의 형성까지 장려되었다. 현대인들에게는 그리 특별하지 않은 인쇄매체가 그 당시 일반인들에게는 과학 이론을 전파하고 사회 정치적인 철학의 교류를 가능하게 하며 가톨릭교의 월권 행위에 대한 개혁의 필요성을 조성하는 매체가 되었다. 인쇄문화의 개괄적인 특징으로 지식을 보편화했다는 점은 결코 빼놓을 수 없다.

중세의 책을 살펴보면 그 외양은 노동 집약적인 생산과정을 보여준다. 먼저 동물들로부터 가죽을 채집하고 손질한 후에 액자 위에서 늘인다. 그다음에 장력을 만들기 위해 가죽을 굽고 적시고 굽고 말리는 과정을 거쳐 마침내 양피지를 만든다.³³ 인쇄문화 이전에는 모든 글을 손으로 쓸 수밖에 없었다. 필사본들은 아름다우면서도 명확한 글자를 쓰려고 고심하여 애를 썼다. 가끔씩 이미 충분히 고급스러운 책의 생산과정에 채식사가 잉크와 금박으로 화려하게 꾸미는 과정이 추가되었다. 따라서 책은 사치품이었고, 서재에 책을 모으는 것은 부유한 사람들의 전유물이었다. 한편 비싼 필사본과 달리 인쇄매체는 저렴할 뿐만 아니라 대량생산으로 널리 전파할 수 있었다.³⁴ 쇠로 만든 가동 활자를 조판(組版)한 뒤 잉크를 넣고 동일한 사본을

³² Myers (1988), *London In the Age of Chaucer*. p. 106.

³³ "Differences Between Parchment, Vellum, and Paper", National Archives site (2016).

³⁴ "Printing made it possible for the first time to publish hundreds of copies that were alike and yet might be scattered everywhere." Sarton, Eisenstein((2000) *The Printing Revolution in Early Modern Europe*. p. 51)에서 재인용.

대량으로 인쇄할 수 있었다. 1483년 리포리 인쇄소 Ripoli Press 가 플라톤의 「Dialogues」를 출판할 때 쿼터노 quinterno³⁵ 한 장이 3 플로린 florin 의 요금을 받았다. 똑같은 일을 맡게 되면 필경사는 1 플로린의 요금을 받았으나 사본은 한 권뿐이었다. 그에 비해 리포리 인쇄소는 1,025권의 사본을 생산할 수 있었다.³⁶ 인쇄문화의 보편화 이후 책은 귀족에게만 공급된 것이 아니어서 평민들도 접할 수 있었다. 또한 독자들이 다양한 지식을 쌓게 되었다. 콘스탄티노플이 멸망한 1453년에 태어난 사람이 50세가 되면 평생동안 인쇄된 책 800만 권을 볼 수 있었는데 이는 유럽의 필경사들이 콘스탄티노플이 건설된 330년부터 손으로 쓴 책보다 많았다³⁷. 수많은 책을 접할 가능성이 높아지면서 독자들은 여러 의견이나 사고방식을 비교하기 시작했다. “필경사에 비해서 인쇄공이 문학소비를 더 풍부하고 다양하게 제공하고 있었다.”³⁸

즉 저렴한 가격, 확대되는 독자, 인쇄문화의 양과 다양성이라는 세 가지 요인을 통한 지식의 소비 변화는 여간 극적인 것이 아니었다. 에이젠슈테인에 따르면 오래 고정된 세계관에 대한 신뢰가 약화됐을 뿐더러 풍요로워진 문학 소비가 새로운 지적 조합과 순열 및 창의적인 사상 체계의 형성도 장려했다.³⁹ 다시 말해서 인쇄문화가 철학적인 측면(계몽주의), 과학적인 측면(과학혁명), 종교적인 측면(종교개혁), 경제적인 측면(상업주의) 전반에 새로운 사상 체계를 불러일으켰다는 것이다. 게다가 사회적인 측면에서 인쇄문화는 독자들의 의식도 변화시켰다는 것을 인간 본성을 드러내는 문학 작품들에서 알 수 있다. 소설로 인정 받을 수 있는 문학 작품들은 고

³⁵ Quinterno 란 종이 5 장을 접어서 20 페이지를 만드는 것.

³⁶ "In 1483, the Ripoli press charged three florins per quinterno for setting up and printing Ficino's translation of Plato's *Dialogues*. A scribe might have charged one florin per quinterno for duplicating the same work. The Ripoli Press produced 1,025 copies; the scribe would have turned out one." De La Mare (1957): p. 207, (Eisenstein (1994), *The Printing Press as an Agent of Change*: p. 46)에서 재인용.

³⁷ "A man born in 1453, the year of the fall of Constantinople, could look back from his fiftieth year on a lifetime in which eight million books had been printed, more perhaps than all the scribes of Europe had produced since Constantine founded his city in A.D. 330." Clapham (1957), *Printing: A History of Technology*, p. 37, (Eisenstein (1994), *The Printing Press as an Agent of Change*: p. 45)에서 재인용.

³⁸ "The printer... was providing... a richer, more varied literary diet than had been provided by the scribe." Eisenstein (2000), *The Printing Revolution in Early Modern Europe*: p. 43.

³⁹ "Not only was confidence in the old theories weakened, but an enriched reading matter also encouraged the development of new intellectual combinations and permutations... the creation of entirely new systems of thought." Ibid.: p. 44.

작 2 세기 전부터 존재했을 뿐이지만 소설이 문학의 권위 있는 장르가 되었을 정도이다.

이러한 거대한 변화 가운데 독자들이 문학적 참여에서 서로 분산되는 현상이 나타났다. 수도원 서재 책상에 연쇄된 필사본을 음독^{音讀}하던 관습과 달리, 저렴하고 대량생산된 인쇄매체덕분에 각각의 독자가 사본 하나씩을 사서 자기 나름대로 묵독^{默讀}하는 문화로 변하기 시작했다. 소설은 읽는 동안 독자를 허구적인 세계에 몰두시킬 뿐만 아니라 그 상태를 유지하기 위해 소설 장르의 대표적인 기법들을 내면화시키는 식으로 발전했다. 고정된 시점 ^{fixed point of view}⁴⁰에서 전개하는 줄거리, '의미 있는 표면 ^{meaningful surface}⁴¹'의 '뒤돌아보는 통람^{backward scanning}⁴², 의식의 흐름과 간접화법, 시각적인 매체의 공감각적인 묘사, 개인과 유사한 인물, 그리고 이안 와트 ^{Ian Watt}가 말했듯이 개인의 유일무이하면서 끊임없이 새로운 경험에 대한 사실성⁴³ 등을 내면화를 위한 기법들로 꼽을 수 있다. 내면화시키는 기법들은 개인을 중심으로, 개인을 위한 소설 장르의 독해 과정과 관련하여, 이전의 매체시대와 다르게 독자들이 분산되어 서로 소외되어 본 경험이다.

1.2.2. 한국에서의 인쇄문화와 독자론 전개

한편으로 위에 언급한 개별적 묵독의 관습은 특히 소설에서 내면화시키는 기법의 발전을 장려했으나, 다른 한편 각 독서 과정에서는 변동성을 지닌다. 독자들의 머릿속에 있는 반응은 주로거의 포착되지 않는다.⁴⁴ 이뿐 아니라 대면 또는 가상적 장소

⁴⁰ "'내면적인 지향^{志向}"은 "고정된 시점"에 달려있다. 안정적인, 일관적인 인물은 흔들리지 않는 전망, 혹은 최면에 걸리다시피 하는 시각적인 입장^{立場}을 가지고 있다! "'Inner direction" depends upon a "fixed point of view". A stable, consistent character is one with an unwavering outlook, an almost hypnotized visual stance.' McLuhan (1967), *The Gutenberg Galaxy*: p. 28.

⁴¹ Ong (1995), *Orality & Literacy*: p. 192.

⁴² Goody (1977), *The Domestication of the Savage Mind*: pp. 49-50.

⁴³ "[Compared to the novel] previous literary forms had reflected the general tendency of their cultures to make conformity to traditional practice the major test of truth... This literary traditionalism was first and most fully challenged by the novel, whose primary criterion was truth to individual experience, which is always unique and therefore new." Watt (1957), *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson, and Fielding*: p. 13.

에 모일 필요가 없으므로 독서는 소외되는 경험이다. 인터넷에 댓글을 올리거나 관중이 박수치며 감탄할 때는 대면하는 상황이기 때문에 즉시 반응하는 데 있어 참여자들이 서로에게 영향을 미치지만, 소외된 독자들은 개별적으로 존재한다. 인쇄문화는 전파성 및 접근성의 규모를 넓혔으나, 이는 포괄하는 인구가 따로 떨어져 있어 독자 사이에 소통을 이루기 어려운 규모이다. 반면에 인쇄문화는 대규모의 전파 및 접근 제도, 지식의 보편화와 학술적 담론을 가져왔던 교육제도⁴⁵, 대중문화 및 문예 제도로 나뉜 외계질서, 자본주의의 제도화와 중산층의 확대, 헌법과 국민국가의 확립 등과 같은 기반시설과 수반하여 발전해왔다. 독자들이 접근하던 텍스트는 동일하게 생산되었으며, 인쇄문화에서 구축된 기반시설들은 널리 분산된 인구에 개별적인 지식을 균일한 수준에 맞추어 제공할 수 있었다. 이렇듯 문학은 이른바 해석공동체 *interpretative communities* 에서 물려받은 문학적인 지표가 있어 이에 의해 문학적 텍스트로 인식된다. “해석공동체들은 텍스트의 읽기를 위한 해석전략 *interpretative strategies* 을 공유하는 것이 아니라 텍스트의 쓰기를 위해 격식을 구성하고 의향을 부여하는 해석전략을 공유한다.”⁴⁶ 따라서 인쇄문화의 확산은 개별적이면서 균일화하는 요소를 내포한다.

한국에서 지식의 보편화 혹은 독자 반응을 표준화하는 제도는 1900년대에 시작되어 1920년대에 자리 잡았다고 할 수 있다.⁴⁷ 특히 “1920-1930년대 소설 수용의 양상

44 “독자는 실제로 작품을 읽고 반응을 나타내는 집합적이며 동시에 개별적인 사회의 실체이다. 이들은 문화적 행위를 하기 위한 문화적 조건을 가지고 있으며, 취향과 이데올로기적 지향성을 가지고 있다. 물론 그 취향과 지향성은 뚜렷하고 분명한 경계를 보이는 것은 아니다. 그것은 ‘내면화’되어 있고, 의식되지 않는 경향이 있으며, 사회적 조건의 변화에 따라서 유동한다... 독자가 새로운 시학을 담고 있는 작품을 수용하는 과정과 독서 후의 삶의 재구조화, 즉 새로운 작품의 영향으로 인한 독자의 미적 영역의 변화”. 유용태 (2003), 「1930년대 아방가르드 詩 독자의 미적영역 연구 李箱詩를 중심으로」: 36-37쪽.

45 “독서 선택에 관련된 제요소들 가운데서 학교교육은 특히 중요하다... 독자의 책 선택 과정에는 온갖 힘들어 각축하기 때문이다. 그런데 선택은 권위에 의해 유도되는 경향이 크다. 교과서와 교과과정, 그리고 교사의 장르 인식·취향 판단은 학생의 책 선택에 있어 가장 중요한 권위가 된다.” 천정환 (2002), 「한국 근대 소설 독자와 소설 수용양상에 대한 연구」: 243쪽.

46 “Interpretative communities are made up of those who share interpretative strategies not for reading (in the conventional sense) but for writing texts, for constituting their properties and assigning their intentions. In other words, these strategies exist prior to the act of reading and therefore determine the shape of what is read rather than... the other way around.” Fish (1980), *Is There A Text In This Class?*: p. 171.

47 “1920년대 초중반에도 문학은 하나의 ‘제도’로서 수용자와 생산자의 역동적 관계 사이에서 ‘형성’되는 과정에 있었다는 관점을 갖는 것이라 생각한다. ‘문학적’ ‘제도’의 형성 과정은 곧 문학 장 내부의 규칙

은 대단한 문화사적 변동을 가리키는 지표”⁴⁸이며, 인쇄문화의 확산은 근대소설로 간주하는 문예 제도와 교육제도의 형성에 중요한 요인이 됐다. 또한 이를 바탕으로 형성된 독자층이 성층^{成層}으로 구별된다는 점에서 문학적 위계질서가 제도화되었다.⁴⁹ 한국에서의 인쇄문화의 역사적 맥락을 구축할 때, 기존 연구가 당대의 독자층을 교육·접근언어·계층·성별로 나누어 독자층의 거시적인 차원에 대해 살피는 것은 중요한 기반이 된다. 그러나 문학적 지표의 연속 기제를 설명하기 위해 기존의 연구로부터 이론적으로 한 발 더 나아갈 필요가 있다.

광범위한 면에서 기존 논의는 인쇄문화의 매우 복합적인 양상을 이해하고자 베네딕트 앤더슨^{Benedict Anderson}이 제시한 인쇄자본주의^{print capitalism}에 기반하였다. 이는 경우에 따라 '국민국가 의식의 형성'을 설명할 수 있으나, 이를 쉽게 환원한다면 인쇄문화의 다양한 양상을 단순화할 우려가 있다. 따라서 이른바 인쇄자본주의 외에 인쇄문화의 다른 차원을 조금 더 주의 깊게 포괄적으로 살펴볼 필요가 있다. 특히 소설은 민족주의나 국민 단결보다 개인주의의 영향을 더욱 엄밀히 반영한다.⁵⁰ 그러므로 이러한 관점에서 본고는 '국민국가 의식의 형성'을 위한 인쇄문화의 정의 및 개념화에 관한 문제의식에서 출발하여, '소설'의 설명을 위한 인쇄문화에 관한 논의를 구축하고자 한다.

을 배제와 투쟁의 과정을 통해 마련하고, 이를 공표함으로써 독자의 소설 수용방식을 규율하는 과정이다. 문학 생산자 측에서 주어지는 힘과 그 힘의 방향은 독자층이 보유한 습속과 제반의 요인과 상호작용한다.” 천정환 (2002), 「한국 근대 소설 독자와 소설 수용양상에 대한 연구」: 9쪽.

⁴⁸ 위의 책: 3쪽.

⁴⁹ “이 시기에 신문학 작품을 중심으로 고급(중간)거급의 취향판단과 수용의 체계가 형성되고, 여러 가지 제도적 장치와 '예술의 규칙'들이 갖추어짐에 따라 사회 성원의 의식과 행동 속에 차별화의 기제가 보다 분명하게 각인되어 간다는 점이다... 이러한 과정을 통하여 1930년대에 형성되고 사회 성원들에게 각인된 소설 작품에 대한 취향판단과 수용체계는 현재의 그것과 거의 다르지 않을 뿐 아니라, 그 틀에 따라 지금도 재생산되고 있다는 점이다.” 위의 책: 11쪽.

⁵⁰ 앤더슨은 '국민국가 의식의 형성'을 타당화하기 위해 다른 인쇄매체인 신문문화에 집중하여 논의해 왔다. 이는 그 나름대로 타당성을 지닌다. 그러나 인쇄문화의 다양하고 복합적인 양상에 어떻게 초점을 맞추느냐에 따라 나타나는 관점이 달라진다. 요컨대 종교혁명, 또한 봉건제도의 해체에 기인한 개인주의는 다른 경향을 보여준다.

이러한 목적에서 독해에 관한 1) 매체론⁵¹과 2) 인식론 및 언어철학⁵²과 3) 독자반응비평론⁵³이 갖는 공통점에 주목하여 인쇄문화를 아우르고자 하는 연구가 중심이 되었다.

⁵¹ 고창수 (2010), 「한국어 문학과 매체」.

김영희 (2018), 「'구비문학'이라는 개념에 대한 계보학적 탐색」.

나수호 (2014), 「구술성과 기록성의 관계에 대한 영어권 학자들의 초기 탐구에 대한 소고」.

(2015), 「구석술성/기록에 대한 미국의 최근 연구동향」.

최선아 (2017), 「문인지식층과 출판문화에 대한 연구」.

최혜실 (2007), 『문자문학에서 전자문화로』.

Abrahms, M.H. (1971), *The Mirror And The Lamp*.

Bolter, J. David and Richard Grusin (1999), "Immediacy, Hypermediacy, and Remediation".

Clapham, Michael (1957), *Printing: A History of Technology*.

Kittler, Friedrich A. (1999), *Gramophone, Film, Typewriter*, tr. Geoffrey Winthrop-Young and Michael Wutz.

Eisenstein, Elizabeth L. (1994), *The Printing Press as an Agent of Change*.

(2000), *The Printing Revolution in Early Modern Europe*.

Forster, E.M. (1927), *Aspects of the Novel*.

Jenkins, Henry (2006), *Fans, Bloggers, and Gamers: Exploring Participatory Culture*.

McLuhan, Marshall (1967), *The Gutenberg Galaxy*.

(1964), *Understanding Media: The Extensions of Man*.

Ong, Walter J. (1995), *Orality & Literacy: The Technologizing of the Word*.

Oring, Elliott (2013), "Thinking Through Tradition".

Watt, Ian (1957), *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson, and Fielding*.

⁵² Austin, J.L. (2009), *How To Do Things With Words*.

Empson, William (1966), *7 Types of Ambiguity*.

Fauconnier, Gilles and Mark Turner (2002), *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*.

Frege, Gottlob (1966), "On Sense and Reference", tr. Max Black.

Gibson, James (1966), *The Senses Considered as Perceptual Systems*.

(2015), *The Ecological Approach to Visual Perception*.

Grice, Paul (1995), *Studies In The Way of Words*.

Lewis, David K. (1977), *Convention*.

Ohmann, Richard (1977), "Speech Acts and the Definition of Literature".

Putnam, Hilary (1975). "The Meaning of 'Meaning'".

(1973). "Meaning and Reference".

Quine, W.V. (1975), *Word and Object*.

Russell, Bertrand (1905), "On Denoting".

Searle, John R. (2009), *Speech Acts*.

(1993), *Expression and Meaning*.

(1987), *Intentionality*.

Strawson, P.F. (Jul. 1950), "On Referring".

Wittgenstein, Ludwig (2006), *Tractatus Logico-Philosophicus*, tr. D.F. Pears and B.F. McGuinness.

⁵³ 권성우 (2016), 「최인훈 소설에 나타난 책과 독서에 대하여」.

유용태 (2003), 「1930년대 아방가르드 詩 독자의 미적영역 연구 李箱詩를 중심으로」

서형범 (2000), 「신소설에 대한 독자반응비평적 연구」.

천정환 (2002), 「한국 근대 소설 독자와 소설 수용양상에 대한 연구」.

Barthes, Rolande (1994), *S/Z*, tr. Richard Miller.

(1986), "The Death of the Author", *The Rustle of Language*, tr. Richard Howard.

Fish, Stanley (1980), *Is There A Text In This Class?*.

Holland, Norman N. (1968), *The Dynamics of Literary Response*.

Jauss, Hans Robert (1982), *Toward An Aesthetic of Reception*, tr. Timothy Bahti.

Rosenblatt, Louise M. (1999), *Literature as Exploration*.

한편 독자 중심으로 고안한 이론은 '해석의 자아도취'와 같은 비판을 불러일으켰다. 텍스트의 객관적인 안정성과 온전함의 확보에 대한 의심으로 1970-1980년대 문예의 장에서 논쟁이 벌어졌다. 이에 이후 선행연구는 독자반응비평론에서 해당하는 개념이나 이론에 기울었으나 거리를 두었다.⁵⁴ 이로써 기존 연구는 독서의 공동체적·제도적·거시적 범위에서 설명이 이루어진다. 천정환의 「한국 근대 소설 독자와 소설 수용양상에 대한 연구」는 제도화에 초점을 맞추어 거시적인 차원에 대해서 논의하면서 미시적 차원까지 나아가지는 않았다는 점에서 보완될 여지를 남긴다.⁵⁵ 마찬가지로 유용태의 「1930년대 아방가르드 시 독자의 미적영역 연구」도 제도적인 양상에 대해서 살펴보면서 거시적 범위에 머물고 있으며, 서형범의 「신소설에 대한 독자반응비평적 연구」는 당대 독자층이 신소설에 관한 새로움을 지니게 되는 역사적인 맥락을 설명하는 데 집중한다. 당대의 독자층을 교육·접근언어·계층·성별로 나누어 문예 제도의 외계질서의 다양성을 살피는 작업은 유의미하지만, 기호적인 의미는 기록이기 때문에 트랜스역사적 ^{transhistorical}이다. “문학 작품은 독립적으로 서 있어 모든 시대의 독자 모두에게 똑같은 시점을 보여주는 것이 아니다.”⁵⁶ 그러므로 기존 연구가 다루던 한국에서의 인쇄문화의 역사에 이어서 본고는 이 거시적인 차원에서 문학적 지표를 연속하는 기제를 고찰할 것이다.

⁵⁴ “소설 '독자' 개념은 텍스트 속에 내재하여 텍스트의 의미를 완성한다는 수용이론적인 독자 개념과도 거리를 둔 것이다. 수용이론의 독자는 실제하는 독자라기보다는 작가에 의해 상상되거나 비평가에 의해 추상화된 텍스트 구조의 일부에 더 가깝다. 그래서 수용이론에서의 "독자가 작품의 의미를 완성한다는 명제는 상당히 선언적일 수밖에 없다. 독자의 실제 "수용 양상"은 작품의 서사구조를 통해 짐작될 수 있을 뿐, 증명불가능하고 '보여줄' 수 없기 때문이다. 그러한 무능에 대하여 여러 가지 비판이 제기되어 왔다. 그 중 가장 근본적인 비판은 수용이론이 '해석학적 자아도취'에 불과하다는 것이다.” 천정환 (2002), 「한국 근대 소설 독자와 소설 수용양상에 대한 연구」: 14쪽.

“수용이론은 실제하는 독자의 역동성을 고찰하는 것과는 무관한 해석학을 그 출발점으로 가지고 있으며, 논의의 귀착점도 마찬가지로이다... 수용이론의 독자는 작품의 수용양상과 그 영향으로 인한 변화를 보여주지 못하고 다른 해석의 방향을 제시하는 존재일 뿐이다... 문제는 문학외적인 요인들에 의거하여 작품을 보게 되고, 해석된다는 점이다.” 유용태 (2003), 「1930년대 아방가르드 詩 독자의 미적영역 연구 李箱詩를 중심으로」: 35-37쪽

⁵⁵ “이러한 자료를 통해서 읽을 수 있는 것은 거시적인 범위에서의 소설 읽기의 양상과 그 문화적 의미이다.” 천정환 (2002), 「한국 근대 소설 독자와 소설 수용양상에 대한 연구」: 14쪽

“책 읽기와 관련해서는 이 변화는 "음독-공동체적 독서에서 묵독-개인적 독서"라는 독서 양태의 변화와 깊은 관련을 맺는다. 그리고 한 걸음 더 나아가 이는 문화의 감각적·인지적 구조와 지의 편재 방식의 무제와 연관된다... "읽"은 모두 가시적인 형태로 축적된 것만을 가리키게 된다.” 위의 책: 244쪽

⁵⁶ “A literary work is not an object that stands by itself and offers the same view to each reader in each period... it is much more like an orchestration that strikes ever new resonances among its readers and that frees the text from the material of the words and brings it to a contemporary existence.” Jauss (1982), *Toward An Aesthetic of Reception*: p. 21.

게다가 소설이라는 양식은 인쇄매체의 물질성으로부터 나타났다는 점을 고려하면 인쇄매체의 전파 및 접근 제도의 거시적인 차원은 물론이려니와 텍스트 자체의 미시적인 차원도 살펴볼 필요가 있다. 그러므로 기존의 연구에서 독자층의 제도화를 논의해왔던 만큼 본고는 그 제도에서 기인한 문학적 지표의 개별적·경험적·미시적 차원에 초점을 둘 것이다. 인쇄 과정에서 오타가 발생하지 않는 한 책은 균일한 사본이기 때문에, '텍스트의 온전함' *the integrity of the text*은 사물로서의 책에 내재되어 있다는 점에서 독해 과정의 변동성에 관한 문제가 해결된다.⁵⁷

이로써 인쇄매체의 물질성과 관련하여 인쇄매체의 행동유도성 *affordances* 을 면밀히 다룰 수 있다. 심리학자 제임스 깁슨 James Gibson 에 의하면 행동유도성이란 인간이 자기의 환경에서 작용하는 행위에 대한 잠재성과 한계를 아우르는 것이다. 이는 매체의 잠재성과 한계를 본질적인 속성으로 제시하기보다 인간의 반응과 행위의 유기적인 양상을 설명하는 데 중점을 두고 있다.⁵⁸ 존 설가 말했듯이 기술로서의 언어는 의식의 지향성을 물질적인 사물에 부과함으로써 화행들은 파생적인 지향성을 지니며 언어의 잠재성과 한계들은 지향성의 잠재성과 한계를 반영한다.⁵⁹ 도구로서의 매체를 이용할 때, 이용하는 방식이 다양하다는 점은 문학의 미시적인 차원에서 나타난다. 따라서 일반적인 전달⁶⁰과 구별되는 문학적 지표들은 인위적으로 부여되었다는 점을 고려한다면 인쇄매체의 활용, 혹은 문학의 특별한 화행의 창작 및 독해 과정을 가리키는 지표가 된다. 이는 문학의 복잡성 역시 더욱 선명하게 살펴볼 수 있도록 한다. 독자가 “텍스트들은 우리의 해석적 활동을 통해 부각되는 결과물이며 공식적인 패턴들이 그대로 있으나 천진스레 있는 것이 아니라 그 양식조차도 해석적

⁵⁷ 제2장 제1절의 논의 참조.

⁵⁸ "The term "affordances" was originally introduced by psychologist James Gibson ([1979]1986) to describe how various environments or objects provide particular action-capacities for animals, depending on their physical capabilities. According to Gibson, when we think about the relation of living beings and their material environments, the latter cannot be reduced to a fixed set of properties that determine the actions of the former. Instead, they offer potentials and restrictions for various kinds of actions in or with them, which may change according to the relation between the animal and the environment or the object in question." Bareither (2019), "Doing Emotional Performance Through Digital Media: An Ethnographic Perspective on Media Practices and Emotional Affordances": p. 10.

⁵⁹ "Since linguistic meaning is a form of derived Intentionality, its possibilities and limitations are set by the possibilities and limitations of Intentionality. The main function which language derives from Intentionality is, obviously, its capacity to represent. Entities which are not intrinsically Intentional can be made Intentional by, so to speak, intentionally decreeing them to be so." Searle (1987), *Intentionality*: p. 175.

⁶⁰ 문학이라고 여겨지지 않는 매체 범주들이 많다.

행위로 형성되는 것이다”.⁶¹ 그리고 읽을 때마다 내용이 달라지는 소설은, 즉 작품의 해석도 hermeneutic value 가 높을수록 그 작품의 예술적인 수준이 높다고 평가를 받는다. 이는 물질적인 기호에서 뜻·지시체·이데아의 복잡한 의미망을 독자가 책에 접근하여 해석을 일으킨다. 그러므로 문학적 지표가 많을수록 텍스트는 더욱 문학적이기 때문이다.

따라서 본고는 인쇄매체의 시간적·수평적 연속 기제의 기시적인 차원을 확인하게 할 뿐 아니라, 인쇄매체만이 갖는 미시적인 차원을 분석함으로써 이로 인해 얻어지는 문학에 대한 이해를 가능하게 한다는 점에서 의의가 있다.

1.3. 연구 방법: 프랙털적 구조의 실천

본고가 매체론과 언어철학과 독자반응비평론의 다양한 이론적 기반을 살펴봄으로써 도달하고자 하는 지점은 인쇄매체로부터 발생한 문학적 지표를 구체적으로 설명하는 것이다. 이 작업을 통해 '물화 기제'라는 개념을 구축하여 구체적인 작품 분석을 통해 '사상화 기제'를 논의 대상으로 삼고자 한다. 문학적 지표는 문학을 평가하는 고정된 기준이 아니라, 사상을 매체를 통해 물화하거나 사상화하는 기제이다. 이러한 물화·사상화의 기제는 기술로서의 매체의 이용 방식에 따라 달라지지만, 해석 공동체에서 구축되는 관행으로서 모두 다 물화·사상화 기제를 공통으로 지닌다. 그러므로 본고는 소설의 인쇄매체로서의 물질성과 관련하여 제2장과 제3장에서 대략적으로 인쇄매체의 행동유도성에 대해 논의한다. 이를 위하여 본고는 인쇄매체의 기술적인 이용방식에 관한 매체론과 기술로서의 매체를 이용하는 의식에 관한 언어철학에 기반하여 문학적인 화행의 특유한 차원을 설명하는 데 있다. 제2장 제1절에

⁶¹ “...texts emerge as the consequence of our interpretative activities. There are still formal patterns, but they do not lie innocently in the world; rather, they are themselves constituted by an interpretative act.” Fish (1980), *Is There A Text In This Class?*, p. 13.

서는 잠재성을 바탕으로 발전한 지표를 살펴보고 제3장 제1절에서는 한계를 극복하기 위하여 발전해온 지표를 다루고자 한다.

다음으로는 문학 텍스트를 분석하여 그에 내재된 지표를 통해 '사상화 기제'를 밝힐 것이다. 이러한 작업을 거쳐 사상화 과정을 통해 부가되는 의미가 더욱 섬세하고 복잡해지는 점을 확인할 수 있을 것이다. 프랙털적 구조에 대한 실천적 개연성을 확인하기 위해 본고는 다양한 관점으로 꾸준히 학술적 조명의 대상으로 자리매김할 만한 작품을 대상으로 삼았다. 최인훈의 「광장」은 미시적·거시적 해석을 묶어내는 요체로서, 본고는 프랙털적 구조의 이론적 시점에 기반하여 작중 실제로 작품에서 나타나는 양상을 살펴보고자 한다. 그러나 실제로 하나의 작품은 프랙털 구조를 부분적으로만 지닌다는 점을 추측할 수 있어 이렇듯 이론과 실천의 차이점을 식별할 수 있다. 이러한 차이점은 작가의 문학세계의 성격에서 설명된다. 여기서 해석학에 관한 문학론은 풍부하므로, 본고는 프랙털적 구조의 차원에 따라 「광장」을 분석한 논의를 참고하고 보충설명으로 뒷받침할 것이다.⁶²

제2장 제2절에서는 「광장」의 낱말의 분산된 구조를 시의 농축된 낱말 구조와 비교하기 위해 최인훈의 「아카시아가 있는 그림」 시 한 편을 실었다. 가장 미시적인 차원에 해당하는 낱말의 공간적 상호작용을 인쇄매체의 잠재성의 대표적인 지표로 들어 이를 통해 의미가 더욱 풍부해지는 효과를 밝히려는 논의이다. 제1항에

⁶² 권성우 (2016), 「최인훈 소설에 나타난 책과 독서에 대하여」.

남은혜 (2016), 「최인훈 소설에 나타난 '기억'과 '반복'의 의미에 대한 연구」.

남혜리 (2018), 「최인훈 <옛날 옛적에 휘어이 휘이>의 공간과 시간 연구」.

방민호 (2018), 「월남문학의 세 유형 — 선우휘, 이호철, 최인훈의 소설을 중심으로」.

배경열 (2009), 「최인훈 문학의 특징과 세계인식 고찰」.

엄예빈 (2010), 「공연을 통해 본 최인훈 희곡의 무대지시문 연구 - <옛날 옛적에 휘어이 휘이>의 김정옥 연출과 루트겐홀스트 연출을 중심으로」.

양승국 (1990), 「최인훈 특집: 광장에서 한스와 그레텔까지 작가를 보는 시각: 최인훈 희곡의 독창성」.

이상우 (1994), 「최인훈 희곡에 나타난 '문(門)'의 의미」.

손유경 (2000), 「최인훈·이청준 소설에 나타난 텍스트의 자기반영성 연구」.

장사흠 (2004), 「최인훈 소설의 정론과 미적 실천 양상: 헤겔 사상의 비판적 수용과 극복 양상을 중심으로」.

전소영 (2019), 「월남 작가의 문학 세계에 나타난 주체 형성 과정 연구: 최인훈과 이호철의 소설을 중심으로」.

조주옥 (2017), 「예술가소설과 세계텍스트최인훈의 『회색인』 - 『서유기』와 조이스의 『젊은 예술가의 초상』 - 『율리시스』의 비교연구」.

한수진 (2017), 「박태원과 최인훈의 「소설가 구보씨의 일일」의 상호텍스트성 연구」.

서 농축된 낱말 배열이 시의 총체적인 의미를 드러냄을 보이는 한편, 제2항에서 소설의 총체적인 의미는 분산된 낱말 배열을 바탕으로 이루어짐을 보여준다. 제3장 제2절에서는 인쇄매체의 한계에서 기인한 문학적 지표를 해명하기 위하여 「광장」의 시간적 재현과 희곡 「옛날 옛적에 휘어이 휘이」의 감각적 구체화를 논의 대상으로 삼았다. 제1항에서 상연의 매체적인 요소를 바탕으로 이어지는 관람 기제를 살펴봄으로써 이에 대비하여 소설은 움직임이나 시간의 흐름을 포착하기 어렵다는 한계가 있음을 부각한다. 제2항에서 정지 매체임에도 불구하고 소설은 화자라는 존재의 시점에 고정하여 시간이 흐르듯이 내러티브의 전개를 해결하고 있음을 살펴보았다. 이로써 소설은 인물의 내면세계와 투과성을 지니게 되며, 한계였던 요소가 지각^{知覺}에 대한 더욱 섬세한 의미를 부가할 수 있는 지표가 됨을 밝혔다.

제4장에 나아가 매체의 거시적인 차원에 대해 논의를 할애할 것이다. 인쇄매체의 거시적인 물질성은 대규모의 전파 및 접근 제도화를 바탕으로 이어진 독자층의 확산에서 발견할 수 있다. 인쇄매체의 전파 및 접근 제도의 외계질서는 문학적 지표를 결정하고 재생산하며, 이러한 거시적인 제도는 진화하는 기제를 지닌다. 이렇게 볼 때 문학적 지표는 사회적 산물^{social construct}이기 때문에 문예 제도에서 연속된다는 점을 의심할 수 없을 것이다. 따라서 제4장 제1절에서 본고는 독자비평론이나 해석학에 관한 연구를 살펴본 뒤, 문학적 지표의 시간적·수평적^{水平的} 연속 기제를 설명할 것이다. 이러한 시간적·수평적 연속을 통해 문학적 지표들이 생산되고 재생산되며, 미시적인 차원에서 살펴보았던 문학적 지표는 거시적인 차원에서 연속되고 진화한다. 이 때문에 문학의 프랙털적 구조에서 거시적·미시적 차원들이 불가분적으로 얽혀 있다는 사실을 눈여겨볼 필요가 있다. 기존의 연구에서 거시적인 독자층의 제도화를 주로 논의해왔던 만큼 본고는 그 제도에서 문학적 지표를 관행으로 연속하는 기제에 집중할 것이다. 이러한 시도는 독자반응비평론의 변동성 및 주관성에 대한 이론적 우려를 불식시킬 수 있다는 점에서 장점을 지닌다.

거시적인 지표는 미시적 지표와 다르게 현실에 있는 매체의 전파 및 접근 제도를 작품 세계에 내재하고 있다. 즉 인물들은 현실에서처럼 대화와 대중매체와 책을

통해 영향을 받으며, 거시적 지표는 미시적 지표와 재귀적 자기 유사성을 보여준다는 것이다. 제4장 2절에서는 인쇄매체의 거시적인 차원의 전파 및 접근 제도가 「광장」에서 반영된다는 점을 플라톤의 『국가』와 가지고 있는 상호텍스트성에서 확인할 것이다.

결론적으로 프랙털적 구조의 연구는 해석학 전체를 묶어낼 수 있는 문학론을 만들어내려는 시도이다. 이 시도를 통해 우리가 행하는 문학에 대한 행동 및 사고방식을 새로운 차원에서 볼 수 있지 생각한다.

2. 인쇄매체의 잠재성으로부터 나타나는 시각적 지표

제2장에서는 인쇄매체의 시각화에서 나타나는 예술적인 잠재성에 대하여 다루고자 한다. 종이 낱장의 판면 위에 잉크로 찍어낸 인쇄매체의 모양은 인간의 소공품이다.⁶³ 종이에 잉크로 찍은 낱말, 그리고 그 낱말의 공간적 구성은 인쇄매체의 생산과정과 관련하여, 낱말의 배열에 문학적 지향성을 부과하는 미시적 지표이다. 따라서 활자체의 짜임새에 따라 텍스트라는 구성이 정해지며, 모든 텍스트는 낱말의 선택 및 공간적 위치에 대해서 민감하다. 이 시각적인 민감성에 대하여 제1절에서 논의할 것이다. 활자체로 구체화된 기호의 공간적인 구조는 의도적으로 배열되어, 이런 지향성을 가진 "의미 있는 판면 meaningful surface⁶⁴"을 통해 의미를 효과적으로 나타내야 하는 일은 모든 인쇄매체에 공통적으로 해당된다. 이는 본고의 프랙털 구조의 미시적 차원⁶⁵에 있으며 '텍스트 내'를 내포한다.

제2절에서는 해당 텍스트를 분석함으로써 낱말의 공간적 배열을 통해 의미의 사상화 과정을 설명하여 낱말의 공간적 상호작용을 문학적 지표로 밝히는 데 있다. 제1항에서는 농축된 공간적 배열의 사상화 효과를 다루기 위하여, 시를 대상으로 삼아 「광장」에서 등장하는 「아카시아가 있는 그림」과 이상의 시 한 편 중심으로 실었다.⁶⁶ 난이도에 상관없이, 시는 낱장 판면에 새겨 놓은 양상이 흔해서 이러한

⁶³ 물론 오늘날의 인쇄매체는 활자없이 인쇄되는데 본고가 다루는 텍스트는 구형 기술을 사용했으리라고 추측해볼 수 있다. 또한 기술적인 발전치고 문학은 구형 형식을 보관하기 때문에 이러한 활자 구성을 반영하고 있다.

⁶⁴ Ong (1995), *Orality & Literacy*: p. 192.

⁶⁵ 의식의 연장으로서의 텍스트의 가장 미시적 층까지 확대한다면 나타날 수 있는 지표들은 기의 signified, 記意와 기표 signifier, 記標의 좁힐 수 없는 괴리, 언어학적 의미론의 의미차도법 semantic differential (SD) method 및 컴퓨터 프로그래밍의 자연언어처리 natural word processing (NWP), 어원학 및 형태론, 그리고 활자의 식자 植字 등을 통해 여러 해당하는 탐구 방식들이 있는데 문학적 의미에서 들라면 낱말의 공간적 상호작용을 대표적인 지표로 꼽을 수 있다. 본고의 프랙털적 구조보다 더 미시적인 차원이 있는 데에서 한 층 더 확대하면 문학의 영역이 아니라 언어학과 인지학의 영역이 된다.

⁶⁶ 구술적 혹은 전통적 양식을 보관하는 근대시인에 비해서 이상의 낱말 선택이 독특할뿐더러 낱말의 배열이 유난히 복잡하므로 제2절 1항에서 본고가 열거한 문학적 지표가 잘 두드러진다.

농축된 공간적 배열을 통해 시의 총체적인 의미를 사상화할 수 있다. 반면에 소설은 분량이 많아서 낱말의 공간적 배열은 분산된 구조를 지닌다. 이를 통해 나타나는 사상화 차이는 제2항에서 논할 것이다. 최인훈의 「광장」의 총체적인 의미를 사상화하는 독해 과정은 전문에서 분산되어 있음이 두드러진다.

2.1 인쇄매체의 의미 있는 판면 *meaningful surface* 에 부과된 지향성 *intentionality*

필기 및 인쇄문화를 바탕으로 이어진 문자 매체는 점점 시각화되면서 이를 통해 기록된 매체는 시각적이다. 뿐 아니라 시각적인 기록성 *archivability* 이 높은 텍스트의 공간을 활용하는 기법들은 문자 매체가 시각화되어 발전한 결과이다. 필자문화를 이어 인쇄매체는 언어의 소리의 덧없는 물질에서 텍스트의 공간적 물질로 이행하는 효과를 강화시켰다. "씩어진 텍스트와 달리 인쇄된 텍스트는 가장 완전한 모범적인 모습의 텍스트이기 때문[에...] 활동적인 인간끼리의 교제 속에서 말이 처음 가지고 있었던 소리의 세계로부터, 인쇄는 말을 떼어내어, 그것을 시각적인 평면으로 한정적으로 귀속시켰고, 지식의 관리를 위해서 시각적인 공간을 다른 방식으로 활용하기 시작했다. 그렇게 함으로써 인쇄는, 인간으로 하여금 스스로의 내면 의식과 무의식적인 자원을 갈수록 점점 사물과 같은 것"이다.⁶⁷ 잭 구디 *Jack Goody* 가 '뒤돌아보는 통람' *backward scanning*⁶⁸이라고 하는 기법을 통해 인쇄문화는 사상 구조를 드러내는 기능을 개선하며, 논리적인 분석도 점차 세련되는 모습이었다. 문자는 사물로서 이러한 물질적인 기호 *sign* 에 이치 *理致* 에 맞게 표상의 방식 *mode of presentation* 과 지칭의 방식 *mode of designation* 을 통하여 뜻 *sense* 과 지시체 *referent* 를 부과하는 기술이며⁶⁹, 이 이성적 과장을

⁶⁷ The printed text, not the written text, is the text in its fullest, paradigmatic form... By removing words from the world of sound where they had first had their origin in active human interchange and relegating them definitively to visual surface, and by otherwise exploiting visual space for the management of knowledge, print encouraged human beings to think of their own interior conscious and unconscious resources as more and more thing-like." Ong (1995), *Orality & Literacy*: pp. 130-132 / 197, 199쪽.

⁶⁸ Goody (1977), *The Domestication of the Savage Mind*: pp. 49-50.

⁶⁹ "The mind imposes Intentionality on entities that are not intrinsically Intentional by intentionally conferring the

통해 다양한 화행 *speech act* 을 표현할 수 있다.⁷⁰ 인쇄된 화행에서는 기호가 물질성이 있어서 기호의 안정적인 기반을 바탕으로 이성적인 움직임이 기호에서 기호로 더 자유롭게 왔다갔다 할 수 있다. 따라서 낱말의 공간적인 배열에서 나타나는 의미는 기호뿐 아니라 이른바 '뒤돌아보는 통람'을 통해 낱말의 상호작용을 드러낸다. 문학은 이러한 기제를 알차게 이용한다.

1차 구술성이 필기 및 인쇄문화로 전환하면서 인간의 의식 자체가 거대한 변화를 겪었다는 것은 충분히 연구해왔다.⁷¹ 구술전통은 소리의 물질적인 한계를 극복하기 위한 조립식 정형구 *formulae*⁷² 및 "유창함...과 다변" 같은 반복에⁷³ 의존하는 언어로서의 기술의 메커니즘으로 발생한 형식들로 구성되어 있다. "일차적인 구술문화에서는 잘 생각해서 말로 표현한 사고를 기억해 두고 그것을 재현하는 것을 효과적으로 하기 위해서, 바로 말할 수 있도록 만들어진 기억하기 쉬운 형태(*pattern*)에 입각하여 사고하지않으면 안 되었다. 즉 이러한 사고는 다음과 같은 방식을 따라야만 했다. 강렬하게 리드미컬하고 균형 잡힌 패턴이거나, 반복이나 대구이거나, 두운과 유운(類韻)이나, 형용구와 그 외의 정형구적인 표현이나, 표준화된 주제적 배경...이거나, 누구나가 끊임없이 듣기 때문에 힘 안 들이고 생각해내고 그 자체도 기억을 돕는 형식에 따라야만 했다".⁷⁴ 소리로 화행을 행사할 때, 구술 매체의 물화·사상화 과정에 적합한 지표들이 발전했다는 점이 분명하다.

conditions of satisfaction of the expressed psychological state upon the external physical entity." Searle (1987), *Intentionality*: p. 27.

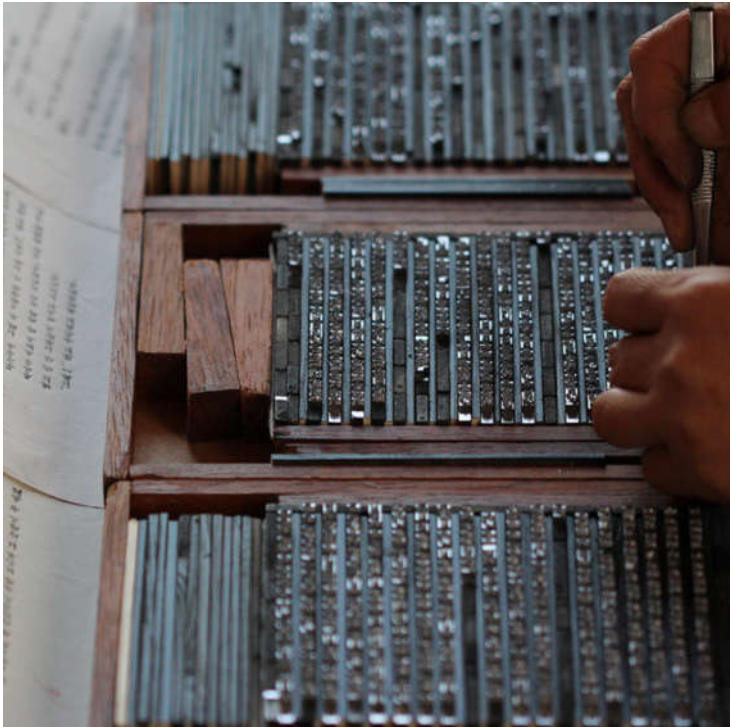
⁷⁰ J.L. Austin은 화행을 6종류로 나눈다: 1) 명령, 2) 요구, 3) 축원 및 검허, 4) 질문 및 기원, 5) 요청, 그리고 6) 감탄. Austin의 *How To Do Things With Words* (2009) 참조.

⁷¹ 대표적인 예를 들어 Milman Parry, Albert Lord, Jack Goody, Walter J. Ong, Ruth Finnegan, Eric Havelock, Marshall McLuhan (나수호 2014)를 열거할 수 있다.

⁷² Ong (1995), *Orality & Literacy*: pp. 22-23 / 40쪽.

⁷³ "Redundancy characterizes oral thought and speech... Oral cultures encourage fluency, fulsomeness, volubility." Ibid.: pp. 39-41 / 67쪽.

⁷⁴ "In a primary oral culture, to solve effectively the problem of retaining and retrieving carefully articulated thought, you have to do your thinking in mnemonic patterns, shaped for ready oral recurrence. Your thought must come into being in heavily rhythmic, balanced patterns, in repetitions or antitheses, in alliterations and assonances, in epithetic and other formulaic expressions, in standard thematic settings... in proverbs which are constantly heard by everyone so that they come to mind readily." Ibid.: p. 34 / 57쪽. 웅은 구술문화를 중심으로 연구한 Milman Parry, Eric A. Havelock, Walter J. Ong, Albert B. Lord, A.R. Luria, Jack Goody의 연구를 검토한 후에 구술문학의 특징을 이런 식으로 요약한 것이다. 한국문학 학자들은 민속문학을 역설하는 경향이 있었는데 (최상수, 손진태, 이희승), 1960년대 이후 구비문학의 정의가 바뀌기 시작했다. (김영희 (2018), 「'구비문학'이라는 개념에 대한 영어권 학자들의 초기 탐구에 대한 소고」: 431-446쪽.)



이미지 1: 김유정의 <동백꽃>을 생산하기 위해 활자를 하나씩 짜 놓는 법
(책과인쇄박물관)

반면 "조리정연한, 즉 분석적인 사고와 말하기는 인공적인 제품이며 쓰기의 기술에 의해서 조립된 것[일뿐만 아니라 펼기는] 끊임없이 움직이고 있는 소리를 정지된 공간으로 환원하고, 소리로 된 말 혼자만이 존재할 수 있는 살아 있는 현재로부터 그 말을 분리시키는 것이기 때문이다."⁷⁵ 게다가

문자문화의 공간적인 형태로 변신하면서 안전한 기록만 혁신한 것이 아니다. 종이 위에 고정된 문자는 소리보다 더 안전한 물질성이 있는 기호인지라 독자가 안정한 분석 대상을 획득한다. 이로써 인쇄매체의 표상 방식과 지칭 방식을 터득하기 위한 훈련을 받은 독자의 의식 자체가 변하던 것이다. "구술적으로 제시되는 연속적인 사건들은 언제나 순차적으로 출현하는 것이어서 그것을 '금정'할 수 없다. 왜냐하면 그와 같은 것은 시각적으로 이루어지는 것이 아니라 오히려 귀로 듣는 발화이기 때문이다... 텍스트는 사물처럼 시각공간 속에 보이는 여러 부동의 상태로 고정돼 있어서... 말로 된 자료를 공간 속에 시각적으로 제시하는 데에는 그 자체의 특유한 조직체계 *economy* 가 있으며, 그 움직임과 구조에 관한 특유한 법칙이 있다."⁷⁶ 인쇄된 문학의 특성은 텍스트의 공간적인 구조를, 즉 '의미 있는 판면'을 통해 내용을 효과적으로 나타내는 것이다."

⁷⁵ "Sparsely linear or analytic thought and speech is an artificial creation, structured by the technology of writing... the reduction of dynamic sound to quiescent space, the separation of the world from the living present, where alone spoken words can exist." Ong (1995), *Orality & Literacy*: pp. 40, 82 / 66, 129쪽.

⁷⁶ "Orally presented sequences are always occurrences in time, impossible to examine, because they are not presented visually but rather are utterances to be heard... Texts are... immobilized in visual space, subject to what Goody calls 'backward scanning'!... Visual presentation of verbalized material in space has its own particular economy, its own laws of motion and structure." Ibid., pp. 99-100 / 153-154쪽.

시각적인 지면이 어떤 부과된 의미를 짊어지게 되[고...] 어떠한 단어가 거기에 놓여져서 텍스트를 구성하는 문제뿐 아니라 페이지 위에서의 단어의 정확한 배치나 단어끼리의 정확한 의치 문제도 인쇄의 통제를 받[은]" 것이다.⁷⁷ 그러므로 낱말의 공간적 배열이 문학적 지표가 되어 사상화 기제를 야기한다는 것은 인쇄매체의 기술적 특성으로부터 기인했다고 할 수 있다.

"모든 스크립트는 말을 어느 의미에서의 사물, 정지한 것으로 나타내고, 시각으로 붙잡을 수 있는 움직이지 않는 표지으로써 나타낸다. 알파벳은 그 자체가 사물로서 소리를 표현하며, 변해 가는 소리의 세계를 정지된 반영구적인 공간의 세계로 변형시킨다."⁷⁸ 낱말의 판면 위에 잉크로 찍어낸 모양은 생산한 것이기 때문에 텍스트의 공간적인 구성은 우연하지 않다고 인식된다. 이리하여 문학 작품들은 낱말의 배열에 문학적 지향성을 부과하여 낱말의 선택과 위치가 작가의 의도적인 구성이라고 읽힌다. 그러므로 문학적인 의의를 드러내는 과정에서 독자가 낱말의 공간적인 상호작용이 이러한 파생적 지향성 *derived intentionality* 을 지닌다고 기대한다.

문학적인 화행에 관한 이러한 파생적 지향성을 부과하는 과정은 한편으로 인쇄매체의 기술적 특성으로부터 발생했으며, 다른 한편으로 이 과정에서 특별한 독해 행위를 관행으로 구축되어 있다. 프레그가 말했듯이 어떤 기호에 대하여 독자 저마다 개별적인 이데아 *idea* 를 지니지만, 물질적인 기호에서 발생하는 뜻과 지시체는 집단적인 의미를 지닌다.⁷⁹ "어떤 기호의 뜻은 개인의 머릿속에 있는 것이 아니라 공유된 재산으로서 뜻이 이데아와 각 본질에서 구별된다."⁸⁰ 따라서 문학 작품의 사상

⁷⁷ "Visual surface had become charged with imposed meaning and... print controlled not only what words were put down to form a text but also the exact situation of the words on the page and their spatial relationship to one another." Ong (1995), *Orality & Literacy*: p. 128 / 194쪽.

⁷⁸ "All script represents words as in some way things, quiescent objects, immobile marks for assimilation by vision... the alphabet... represents sound itself as a thing, transforming the evanescent world of sound to the quiescent, quasi-permanent world of space." Ong (1995), *Orality & Literacy*: p. 91 / 142쪽.

⁷⁹ "The reference and sense of a sign are to be distinguished from the associated idea. If the reference of a sign is an object perceivable by the senses... [besides to that which the sign refers... also what I should like to call the *sense* of a sign, wherein the mode of presentation is contained.] The same sense is not always connected, even in the man, with the same idea. The idea is subjective: one man's idea is not that of the another." Frege (1966), "On Sense and Reference": pp. 37, 38-39.

⁸⁰ "This constitutes an essential distinction between the idea and the sign's sense, which may be the common property of many, and therefore is not a part... of the individual mind." Ibid.: 38쪽

화 과정에서의 문학적인 '뜻'과 문학적인 '이데아'는 '텍스트 내'와 '텍스트 내에 관한 해설'에 해당한다. 독자가 '텍스트 내'에 대하여 자신만의 해설을 습득하면서도, '텍스트 내'를 사상화하는 기제는 해석공동체에서 공유하는 재산이다.⁸¹ 즉 '텍스트 내'에서 낱말의 상호작용에 대하여 독자들과의 해설 관점을 달리해도 이를 불구하고 뜻을 내포하기 위하여 똑같은 기제를 이용한다. 물화·사상화 기제는 해석공동체에서 공통으로 가진 관행이며⁸², 기제를 통해 나타나는 해설은 개별적 차원을 보일 수 있다. 이렇듯 독자는 시나 소설을 읽을 때, 텍스트에 내재된 낱말의 배열에서 문학적인 의의를 지닌다는 점을 기대한다. 이 기대 때문에 낱말 사이의 언어적 상응을 찾아내기 위해 독자가 문학의 특별한 독해 행위를 행사한다.

독자가 사상화 기제를 행사하는 관행은 작가의 물화에 대한 기대를 바탕으로 결정된다. 즉 작품에 대해 문학이라고 함축하는 지표가 관행으로 자리잡고 있어 이러한 기대가 나타난다. D.K. 루이스에 의하면 관행들은 기대에서 발전한다. 두 사람 사이에 직접적인 의사소통이 불가능하므로 어떤 결과를 목적으로는 양쪽에서 상대방의 행동과 생각에 대해 예측해야 한다.⁸³ 이 과정은 상호간의 기대를 조용하게 하는 체계를 통해 그 결과를 더욱더 효과적으로 가져올 수 있으며⁸⁴ 이러한 조용은 흔히 전례 precedent에서 기인한다.⁸⁵ 그러므로 어떠한 독해 행위를 통하여 의의를 드러냈다는 전례가 계속 수렴되어 규칙적인 패턴 regularity을 보여준다면, 이를 바탕으로 사상화 기제가 관행이 될 셈이다.⁸⁶ 독자가 시를 읽을 때 낱말의 상호작용이 복잡할뿐더러

⁸¹ "Meanings are public property—the same meaning can be 'grasped' by more than one person and by persons at different times" Putnam (1973), "Meaning and Reference": pp. 700-701.

⁸² W.V. 콰인이 설명한 바와 같이 언어의 사회적으로 심어준 성향은 공동체에서 주로 균일화되었으나 표현 방식에 따라 균일성이 나뉜다. "Language as a socially inculcated set of dispositions is substantially uniform over the community, but it is uniform in different ways for different sentences." Quine (1975), *Word and Object*: p. 45.

⁸³ "Two or more agents must each choose one of several alternative actions... The outcomes the agents want to produce or prevent are determined jointly by the actions of all the agents... That is why... each must choose what to do according to his expectations about what the others will do." Lewis (1977), *Convention*: p. 8.

⁸⁴ "They are more likely to succeed... through the agency of a system of suitably concordant mutual expectations." Ibid.: p. 25.

⁸⁵ 루이스는 관행들이 전례를 기반하여 구축되는 양상이 가장 흔한 방식이라고 하는데 다른 방식들이 있다고 인정한다. "The agents' source of mutual expectations is precedent: acquaintance with past solved instances of their present coordination problem." Ibid.: p. 36.

⁸⁶ "Once there are many precedents available... it is no longer necessary for all of us to be acquainted with precisely the same ones... It is enough to know that one has learned of many cases in which coordination was achieved in a certain problem by conforming to a certain regularity... Coordination by precedent, at its simplest, is this: achievement of

낱말의 선택과 위치에 집중하면 부가된 의의가 나타난다는 전례를 바탕으로 모든 시에서 이러한 사상화 기제가 가능하다는 기대가 생긴다. 시적^{詩的} 표상 방식이라고 인식하며 모든 시적 '텍스트 내'에서 나타내게 한다. W.V. 콰인^{Quine}가 설명한 바와 같이 의사소통을 가능케 만드는 기제는 표현의 주관성에도 불구하고 물화·사상화 기제에 관한 기대가 균일하기 때문이다.⁸⁷ 문학 작품에서 낱말을 유난히 의도적으로 구조화되었다는 점은 이러한 전례 중의 하나이다. 따라서 문학 작품을 읽을 때는 해설(이데아)이 주관적이지마는, 물질적인 텍스트 자체(기호)에 안정함에 기반하여 '텍스트 내'(뜻)와 '텍스트 외'(지시체)를 대표하는 기제는 규칙적인 패턴을 바탕으로 관행이 된 사회적 산물이라고 정리된다.

coordination by means of shared acquaintance with a *regularity* governing the achievement of coordination in a class of past cases which bear some conspicuous analogy to one another and to our present coordination problem." Ibid.: pp. 40-41.

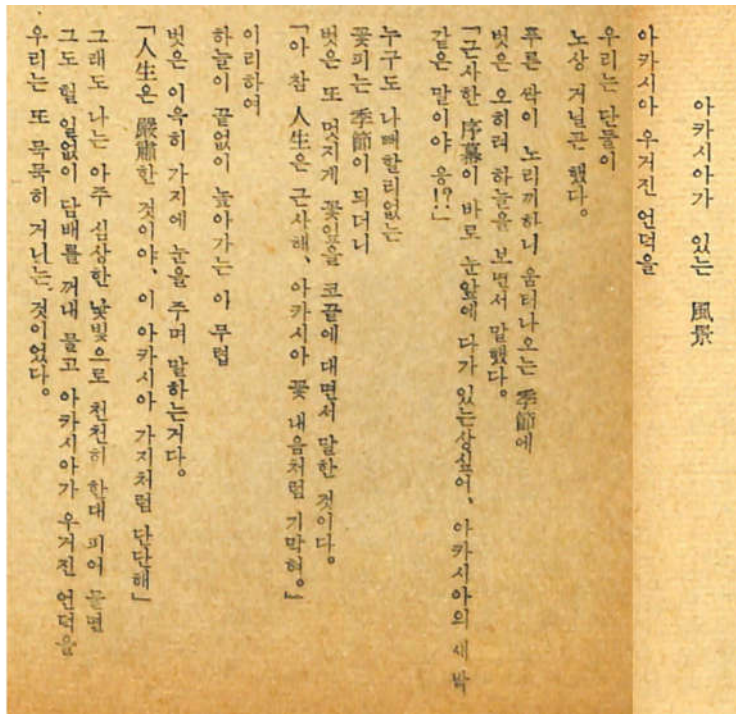
⁸⁷ "The uniformity that unites us in communication and belief is a uniformity of resultant patterns overlying a chaotic subjective diversity of connections between words and experience. Uniformity comes where it matters socially... Beneath the uniformity that unites us in communication there is a chaotic personal diversity of connections, and, for each of us, the connections continue to evolve." Quine (1975), *Word and Object*: pp. 8, 13.

2.2. 낱말의 공간적 상호작용

2.2.1. 시적 표면의 농축된 낱말 배열

시는 종이 낱장 하나나 두 장만 차지함으로써 낱말의 공간적 상호작용에 대해 유난히 민감하다. 따라서 시의 표면에서의 독서 과정은 직선의 형태로 낱말을 하나씩 공급하기보다 여러 위치에 뿌려놓은 낱말의 복합성 및 상호작용을 밝히고 있다.⁸⁸ 시는 이러한 2차원 배열의 과정을 통하여 총체적인 의미를 드러낸다. 이 총체적인 의미는 부분 부분의 순차적인 흐름보다 더욱 복잡하며 낱말에 내재된 의미를 한층 풍부하게 한다.

「광장」의 시작 즈음에 "이명준은, 겨드랑이에 낀 책꾸러미 속에서 대학 신문을 끄집어내어 펼쳐든다. 그런 글이 실리는, 매 뒷장에 자기가 보낸 노래가 칸막이로 짜여서 실려 있다... 학교 안에서 퍼내는 소꿉장난 같은 신문에 노래 한 가락이 실렸대서, 대견해하는 것처럼 믿고 싶지 않았으며, 어 정난삼아 보냈더니, 이쯤 의젓하게 꾸미려던 것이다... 활자로 찍힌 자기 노래를, 지금 처음, 똑똑히 훑어본다. 가벼운 울렁거림을 속일 수는 없다."⁸⁹



이미지 2: 1960년 11월에 『새벽』에서 실린 원문

⁸⁸ 상호작용의 유형에 따라 흔히 수사학적 장치와 상징성이라고 부른다.

⁸⁹ 최인훈 (1996), 「광장」: 30, 33쪽.

아카시아가 있는 그림

5 아카시아
우거진 언덕을
우리는 단둘이
늘 걸어가곤 했다.
푸른 싹이
향긋한 버리지처럼
움터 나오는 철에
벗은 오히려

10 하늘을 보면서
말했다.
멋있는 서막이
바로 눈앞에
다가 있는 성싶어
15 아카시아 새싹 같은 말이야
응?

20 아무도 나빠할 리 없는
꽃 피는 철이 되더니
벗은 또 멋지게 꽃잎을
코 끝에 대면서
말한 것이다.
아 참 삶은 멋있어
아카시아 꽃내음처럼
기막혀

25 이리하여
하늘이
저렇게 높아 가는
이 무렵

30 벗은 더욱이
가지에 눈을 주며 말하는 거다
삶은 섬뜩한 것이야
이 아카시아 가지처럼
단단해

35 그래도 나는
아주 아무렇지 않은 낯빛으로
천천히 한 대 피워물면
그도 하릴없이
담배를 꺼내물고

40 아카시아
우거진 언덕을
우리는 또 말없이
걸어가는 것이었다.

⁹⁰ 「아카시아가 있는 그림」은 「광장」의 31-32쪽에서 등장한다.

「아카시아가 있는 그림」⁹¹의 저자는 이명준이자 최인훈이다. 그래서 작품 속에 나타나는 작품으로 맥락화되어 있으며, 「아카시아가 있는 그림」의 사상화 과정에서 단행본으로 출간된 시와 차이가 나지만 일단 「아카시아가 있는 그림」의 41행의 시에 초점을 좁힐 필요가 있다. 독자의 시선은 시의 낱말에 농축된 공간적 배열에서 고블거리며 낱말의 조응을 찾아내고 결국 사상화 과정에서 의미를 드러낸다. 즉 공간적 배열은 「아카시아가 있는 그림」의 기호의 물질적인 형식이다. 『우리는 어떻게 생각하는가』에서 질 포코니에^{Gilles Fauconnier}와 마크 터너^{Mark Turner}가 말했듯이 "형식이 내용이 아니라는 것은 상식적인 이해이다... 형식은 의미를 표상하기보다는 의미의 규칙적인 패턴을 알아낸다... 아무리 단순해도 형식의 가치는 상상적 정신에서 야기되는 복잡한 역학을 부각된다."⁹² 그러므로 「아카시아가 있는 그림」에서 반복되는 형식을 통해 의미의 규칙적인 패턴 네 개를 찾아낼 수 있다: '시의 장면', '계절의 변화', '벗의 행동', 그리고 '벗의 말'이다.

「아카시아가 있는 그림」의 낱말 구조			
시의 장면	계절의 변화	벗의 행동	벗의 말
1-4: 아카시아 우거진 언덕을 우리는 단들이 늘 걸어가곤 했다.	5-7: 푸른 싹이 향긋한 버리지처럼 움터 나오는 철에	8-10: 벗은 오히려 하늘을 보면서 말했다.	11-15: 벗있는 서막이 바로 눈앞에 다가 있는 성싶어 아카시아 새싹 같은 말 이야 응?
38-41: 아카시아 우거진 언덕을 우리는 또 말없이 걸어가는 것이었다.	16-17: 아무도 나빠할 리 없는 꽃 피는 철이 되더니	18-20: 벗은 또 멋지게 꽃잎을 코 끝에 대면서 말한 것이다.	21-23: 아 참 삶은 멋있어 아카시아 꽃내음처럼 기막혀
	24-27: 이리하여 하늘이 저렇게 높아 가는 이 무렵	28-29: 벗은 이윽히 가지에 눈을 주며 말하 는 거다	30-32: 삶은 섬뜩한 것이야 이 아카시아 가지처럼 단단해

표 2

'우리'가 자주 걸어가는 언덕의 묘사는 형식적으로 단순하나 형식에서 시간적 변화가 이루어진다는 내용을 이끌어내는 정신 과정이 복잡하다. 포코니에와 터너는 이

⁹¹ 위의 책: 31-31쪽. 이후 행의 인용은 괄호 안에 표기한다.

⁹² "Common sense tells us form is not the substance... Form does not present meaning but instead picks out regularities that run through meaning... The value of even the simplest forms lies in the complex emergent dynamics they trigger in the imaginative mind." Gilles and Turner (2002), *The Way We Think*: pp. 4-5, 6.

러한 정식적 과정을 '중추적 관계의 압축^{compression of vital relations}'이라고 부르는데 정신적 공간 세 가지를 거쳐 의미를 가공하는 과정이다. 이상의 입력공간^{input space}에서 이들의 공통적 원리나 기준 등을 추출해서 정리하는 총칭공간^{generic space}에서 이들에게서 새로운 의미를 융합할 수 있는 부분만 걸러 통합하는 혼성공간^{hybrid space}에 존재한다. 이렇듯 압축된 중추적 관계들은 변화, 동일성, 시간, 공간, 원인·결과, 부분·전체, 표상, 역할, 유추, 비유추, 특성, 유사성, 범주, 의도성, 유일성 등을 제시할 수 있다.⁹³

「아카시아가 있는 그림」의 첫(1-4)과 마지막(38-41) 행들은 '우리'가 걸어가는 '아카시아가 우거진 언덕'의 장면을 구축하는 대칭을 이루어 공간적 동일성을 드러낸다. 반면에 시간과 계절의 변화를 나타내는 규칙적인 패턴은 계절의 변화에 따라 벗의 행동과 대화도 변하고 있다는 교착성의 의미를 지닌다. 아카시아가 우거진 언덕의 계절 변화와(7, 17, 27) 각 계절의 변화에 반응하면서 (9, 19, 29) 삶에 대한 태도를 (14, 22, 31) 직유로 표현하는 패턴을 세 번 반복한다.

「아카시아가 있는 그림」의 언어적 반복		
계절의 변화	벗의 반응	비유적으로 나타난 태도
7: 철	9: 하늘을 보면서	14: 아카시아 새싹 같은
17: 철	19: 코 끝에 대면서	22: 아카시아 꽃내음처럼
27: 무렵	29: 가지에 눈을 주며	31: 아카시아 가지처럼

표 3

'푸른 싹이' (5) '옴터 나오는 철'은 (7) 초봄을 가리키며, 벗은 '하늘을 보면서' (9) 삶에 대한 희망과 기대가 가득한 '아카시아 새싹 같은 말'을 (14) 한다. 아카시아 꽃이 4월 말부터 5월 초에 피니까 '꽃 피는 철'은 (17) 봄의 절정에 달하며 벗은 피운 '꽃잎을/ 코 끝에 대면서' (18-19) '아카시아 꽃내음처럼' (22) 삶이 기막히다고 감탄한다. 그러나 '하늘이/ 저렇게 높아 가는/ 이 무렵'이 (25-27) 되어, 새싹과 꽃이 사라지는 바람에 햇빛은 가지밖에 없다. 이때 벗은 '아카시아 가지처럼' (31) 삶이 섬뜩하다고 실망한 모양이다. 이렇듯 「아카시아가 있는 그림」의 낱말 구조는 형식적으로 간단한 패

⁹³ Ibid.: p. 92-102.

턴이지만, 기대가 크면 실망도 큰 법이라는 의미를 효과적으로 부각한다. 이리하여 삶의 필연성에 대한 시이며, '나'의 견해는 우렁잇속 같은 무언의 몸짓으로 표현된다.

그래도 나는
아주 아무렇지 않은 낮빛으로
천천히 한 대 피워물면
그도 하릴없이
담배를 꺼내물고 (33-37)

여기까지는 단독으로 나타나는 시로서의 「아카시아가 있는 그림」의 확정적인 해석의 한계에 이른다. 벗의 시들함이 삶에 관한 일반적인 실망인지 '우리'의 인간관계⁹⁴에 관한 실망인지에 대해서는 독자가 자유롭게 결론을 내릴 수 있을 만큼 개방형의 해석이 가능하기 때문이다. 시의 낱말 구조는 이 시들함에 대하여 더이상 넘지시 알려주지 않는다. 그러나 「아카시아가 있는 그림」은 「광장」 속에서 등장하는 시뿐 아니라, 시인이 분명히 이명준이기 때문에 시를 둘러싼 소설이 시의 해석 과정에 간섭한다. 「아카시아가 있는 그림」 바로 뒤에서 이명준을 소개하여 삶에 대해서 고민하는 모습을 보여준다.

누리와 삶에 대한 그 어떤 그럴싸한 맺음말이 얻어지려니 생각한다. 그러나... 아무런 맺음말도 가진 것이 없다. 맺음? 맺음말이란 건 무얼 말하는 것일까? 누리와 삶에 대한 맺음말이란 무엇을 뜻하는 것일까? 그것만 잡히면 삶 같은 건 아주 시시해지는 그런 무엇일까. 아니 반드시 그럴 것까지는 없고, 또 그러기를 바라는 것도 아니다. 사람이 무엇 때문에 살며, 어떻게 살아야 보람을 가지고 살 수 있는지를 알아야 한다.⁹⁵

아직은 삶을 아카시아 새싹이나 꽃내음이나 가지와 비유할 수 있는지에 대한 맺음말을 가지지 못한 저자의 의향을 보여주며, 시인으로서의 이명준이 「아카시아가 있는 그림」의 '나'와 자연스럽게 동일시된다. 시집에 실린 각각 따로 존재하는 시와 다르게 "활자로 탈바꿈된 [인물]의 마음"⁹⁶을 반영하는 「아카시아가 있는 그림」은

⁹⁴ 심지어 연애 관계라고 해석할 수 있다.

⁹⁵ 위의 책: 33쪽.

⁹⁶ "문득 신문 생각이 난다.

「광장」과 상호작용하기 마련이다. 가령 독자는 이명준이 아직 연애 경험이 없다는 점을 고려한다면 '벧'이 애인이라고 해석할 수 없다. 그리고 '벧'이 친구라면 「광장」의 인물 중에서 상관성을 발견하기도 어렵다. 태식이나 영미만 가능한데 그는 삶에 대해 숙고하는 성격이 아니라는 것이 분명하다. 또한 S서 신문에서 제일 친한 친구가 누구냐는 물음에 대답할 때 명준이 "별로 없습니다"라고 한다.⁹⁷ 담배를 피우는 몸짓에서 보면 어떤 죽마고우와 함께 보냈던 시절도 아니다. 그러므로 「아카시아가 있는 그림」에서 나타나는 '벧'은 가상의 친구, 혹은 '한 대 피워물면/ 그도 하릴없이/ 담배를 꺼내물고]' (35-37) '나'의 몸짓을 흉내내는 그림자라고 해석할 수 있다. 본 논의에서 어떤 해석이 맞는지를 결정하기보다는 소설의 맥락이 해석에 개입한다는 점이다. 단행본으로 출간된 시처럼 소설 속에서 등장하지만, 사실 「아카시아가 있는 그림」은 다른 '텍스트 내'에서 존재하기 때문에 독자가 「광장」에서 어떤 맥락을 지니는지에 대해 생각하는 것이 자연스럽다. 즉 「아카시아가 있는 그림」의 사상화 과정은 시의 농축된 낱말의 공간적 배열과 더불어 소설의 분사된 낱말의 구조를 통해 이루어진다.

아카시아
우거진 언덕을
우리는 단둘이
늘 걸어가곤 했다

활자로 탈바꿈된 그의 마음은, 머릿속에서 만났을 때보다, 도사린 품이 남스럽다. 아카시아 언덕을 우리는 단둘이 왜 늘 걸어가곤 했을까. 고독해서? 그는 흠칫 놀란다. 잠이 깨서 이제까지 어름어름 돌아간 일이 갑자기 우스워진다." 위의 책: 48쪽.

⁹⁷ "'제일 친한 친구가 누구야?'

명준은 잠깐 생각했다.

'별로 없습니다.'

'뭐? 한 사람이라두 대란 말야.'

'글쎄요, 특별히 친하단 사람은 …… 변태식이 그중……'" 위의 책: 73쪽.

2.2.2. 최인훈의 「광장」에서 접었다 폈다 하는 에크프라시스 ekphrasis

주지하듯이 「광장」의 결말은 이명준이 바다에 빠져 죽음을 택했다고 이해되어 왔다.⁹⁸ 죽음 직전에 펼쳐지는 '부채'의 비유가 이명준의 삶을 상징한다는 것은 의심할 여지가 없는 듯하다. 다만 이명준이 삶을 향해하는 경로를 비롯하여 인간 저마다 다른 "자기의 밀실로부터 광장으로 나오는 골목"⁹⁹을 보여주며¹⁰⁰, 이에 대해 최인훈이 상술한다:

광장에 이르는 골목은 무수히 [많으면서] 어떤 경로로 광장에 이르렀건 그 경로는 문제될 것이 없다. 다만 그 길을 얼마나 열심히 보고 얼마나 열심히 사랑했느냐에 있다... 이명준의 경우도 마찬가지다.¹⁰¹

즉 「광장」은 "열심히 살고 싶어한"¹⁰² 이명준에 관한 소설이며, "여기서 광장이란 사람과 사람이 만나서 교류하거나 교감을 나누는 장소 또는 그 관계를 의미하며, 밀실은 예고 또는 자아의 장소 또는 상태를 의미한다".¹⁰³ 이명준의 경로는 "어떻게 밀실을 버리고 광장으로 나왔는가. 그는 어떻게 광장에서 패하고 밀실로 물러났는가"¹⁰⁴에 대하여 부채의 장면에서 요약되어 있다.

아까, 침대에서 손에 잡힌 대로, 들고 온 것이다. 의자에 걸터앉아서 부채를 쭉 편다. 바다가 있고, 갈매기가 있는 그림이 그려져 있다. 부채를 접었다 폈다 하다가, 스프르 눈을 감는다. 머릿속으로 허허한 별판이 끝없이 열리며, 희미한 모습이 해돋이처럼 차츰 떠올라온다.

⁹⁸ "다만 이 이명준의 방향을 작가의 그것과 유비시킬 수 있다면 그가 택한 '죽음'은 이 세계에서 떠나는 것을 의미하지 않았을 것이다." 전소영 (2019), 「월남 작가의 문학 세계에 나타난 주체 형성 과정 연구: 최인훈과 이호철의 소설을 중심으로」: 91쪽.

⁹⁹ 최인훈의 「광장」의 1961년판 선문: 17쪽.

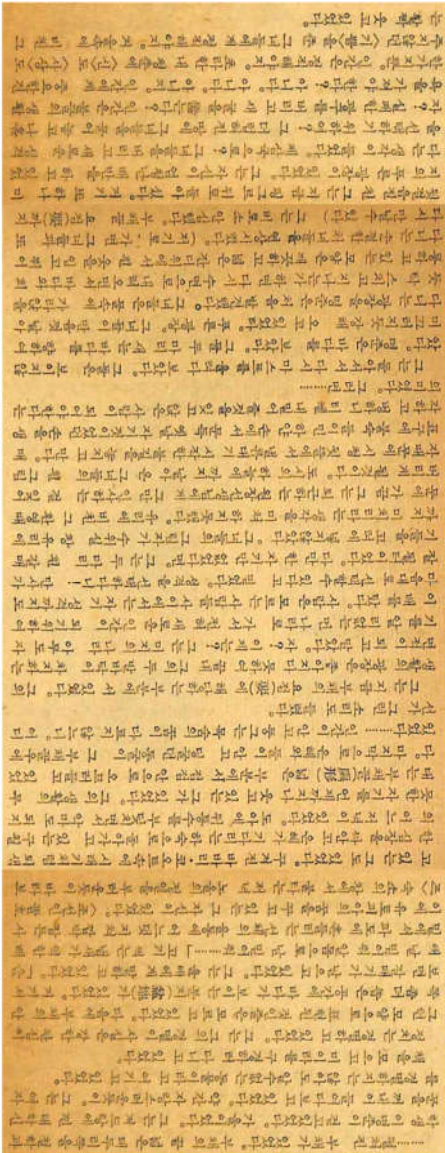
¹⁰⁰ "이명준으로 대표되는 인간 개체가 역사의 구체적 현장에서 뒷걸음질 쳐 마침내 요점까지 이르러 뒤로 돌아섰을 때 이제 그의 앞에는 무한한 백지, 그 강성의 공간이 펼쳐져 있을 뿐이다... 역사주의의 압력에서 벗어나 실존적 자유를 획득한 수 있다." 방민호 (2018), 「월남문학의 세 유형 — 선우휘, 이호철, 최인훈의 소설을 중심으로」: 134-135쪽.

¹⁰¹ 위의 책: 17-18쪽.

¹⁰² 위의 책: 18쪽.

¹⁰³ 방민호 (2018), 「월남문학의 세 유형 — 선우휘, 이호철, 최인훈의 소설을 중심으로」: 130-131쪽.

¹⁰⁴ 최인훈의 「광장」의 1961년판 선문: 18쪽.



……펼쳐진 부채가 있다. ① 부채의 끝 넓은 테두리 쪽을, 철학과 학생 이명준이 걸 어간다. 가을이다. 거드랑이에 낀 대학신문을 꺼내 들여다본다. 약간 자랑스러운 듯 이. 여자를 깔보지는 않아도, 알 수 없는 동물이라고 여기고 있다.

책을 모으고, 미래를 구경하러 다니다.

정치는 경멸하고 있다. 그 경멸이 실은 강한 관심과 아버지 일 때문에 그런 모양으로 나타난 것인 줄은 알고 있다. ② 다음에, 부채의 안쪽 좀더 좁은 너비에, 바다가 보이는 분지가 있다. 거기서 보면 갈매기가 날고 있다. 윤애에게 말하고 있다. 윤애 날 믿어 줘. 알몸으로 날 믿어 줘. 고기 썩는 냄새가 역한 배 안에서 물결에 흔들리다가 깜빡 잠든 사이에, 유토피아의 꿈을 꾸고 있는 그 자신이 있다. 조선인 콜호스 숙소의 창에서 불타는 저녁놀의 힘을 부러운 듯이 바라보고 있는 그도 있다. 구겨진 바리코드 속에 시래기처럼 바랜 심장을 하고 은혜가 기다리는 하숙으로 돌아가고 있는 9월의 어느 저녁이 있다. 도어에 뒤통수를 부딪히면서 약마도 되지 못한 자기를 언제까지나 웃고 있는 그가 있다. ③ 그의 삶의 터는 부채플, 넓은 데서 점점 안으로 오므라들고 있었다. 마지막으로 은혜와 둘이 안고 텅굴던 동굴이 그 부채플 위에 있다. 사람이 안고 텅구는 목숨이 꿈이 다르지 않느니. 어디선가 그런 소리도 들렸다. ④ 그는 지금, 부채의 사복자리에서 있다. 삶의 광장은 좁아지다 못해 끝내 그의 두 발바닥이 차지하는 넓이가 되고 말았다. 자 이제는? 모르는 나라, 아무도 자기를 알 리 없는 먼 나라로 가서, 전혀 세사람이 되기 위해 이 배를 탔다. 사람은, 모르는 사람 사이에서는, 자기 성격까지도 마음대로 골라잡을 수도 있다고 믿는다. 성격을 골라잡다니! 모든 일이 잘 될 터이었다. 다만 한 가지만 없었다면, 그는 두 마리 새들을 방금까지 알아보지 못한 것이었다. 무덤 속에서 몸을 푼 한 여자의 용기를, 방금 태어난 아기를 한 팔로 보듬고 다른 팔로 무덤을 깨뜨리고 하늘 높이 치솟는 여자를, 그리고 마침내 그를 찾아내고야 만 그들의 사랑을.

돌아서서 마스트를 올려다본다. 그들은 보이지 않는다. 바다를 본다. 큰 새와 꼬마 새는 바다를 향하여 미끄러지듯 내려오고 있다. 바다. 그녀들이 마음껏 날아 다니는 광장을 명준은 처음 알아본다. 부채플 사복까지 뒷걸음질친 그는 지금 핑그르르 뒤로 돌아선다. 제정신이 든 눈에 비친 푸른 광장이 거기 있다.

자기가 무엇에 홀려 있음을 깨닫는다. 그 넉넉한 뱃길에 여태껏 알아보지 못하고, 숨바꼭질을 하고, 피하려 하고 총으로 쏘려고까지 한 일을 생각하면, 무엇에 찌었던 게 틀림없다. 큰 새 작은 새는 좋아서 미칠 듯이, 물 속에 가라앉을 듯, 탁 스치고 지나가는가 하면, 되돌아오면서, 그렇다고 한다. 무덤을 이기고 온, 못 잊을 고운 각시들이, 손짓에 본다. 내 딸아. 비로소 마음이 놓인다. 옛날, 어느 별판에서 겪은 신내림이, 문득 떠오른다. 그러자, 인젠가 전에, 이렇게 이 배를 타고 가다가, 그 별판을 지 금처럼 떠올린 일이, 그리고 딸을 부르던 일이, 이렇게 마음이 놓이던 일이 떠올랐다. 겨울 속에 비친 남자는 활짝 웃고 있다.

이미지 3: 『새벽』에서 출간된 원문은 294-295쪽.¹⁰⁵

이 장면에서 명준은 자기도 모르게 부채를 한 손에 들고 있었다는 것을 알아차린다. 이 부채를 "접었다 폈다 하다가, 스르르 눈을 감는다. 머릿속으로 허허한 별판이 끝없이 열리며, 희미한 모습이 해돋이처럼 차츰 떠올라온다". 자신의 삶에 대해 소설을 읽듯이 눈을 감은 채로 머릿속의 낯장 하나씩 돌면서 요약할 한다."그의 삶의 터는 부채"를 펼치면 다음과 같이 소설에서 나타난 장면들이 열린다.

105 최인훈 (1996), 「광장」: 186-188쪽. 이후 작품 인용은 괄호 안에 표기한다.

이명준의 부채에서 열리는 별판	
①	<p>I 철학과 학생 이명준이 걸어간다. 가을이다. 겨드랑이에 낀 대학신문을 꺼내 들여다본다. 약간 자랑스러운 듯이</p> <p>30-33쪽 대학에서 종로로 나오는 길가에... 늦은 가을... 이명준은, 겨드랑이에 낀 책꾸러미 속에서 대학 신문을 끄집어내어 펼쳐 든다... 학교 안에서 패내는 소꿉장난 같은 신문에 노래 한 가락이 실렸대서, 대견해하는 것처럼 민고 싶지 않았으며, 어, 장난 삼아 보냈더니, 이쯤 의젓하게 꾸미려던 것이다... 철학과 3학년이다... 누가 가져다 가면 영화 구경을 가고.</p>
①	<p>II 여자를 깔보지는 않아도, 알 수 없는 동물이라고 여기고 있다.</p> <p>48-49쪽 그러자, 저녁에 만난 영미의 친구 강운애... 여자를 다룬다는 일이 끔찍이 거추장스러운 일... 성이라는 자리에서 보면 보석처럼 단단한 벽으로 바뀌어지고 말아, 관찰이라는 빛은 그 벽에 부딪혀 구부러져서는 그만 간 데 없이 되고 만다... 여자란 자기가 무엇인지를 알지 못하는 짐승 같다... 씨가 다른 짐승을 맞는 느낌이다. 뭐 이런 짐승이 다 있어.</p>
①	<p>III 책을 모으고</p> <p>34-35쪽 무언가 해야 할 텐데, 할 텐데 하면서... 삶을 잡스럽게 생각하고 간 사람들이 남겨 놓은 책을 모조리 찾아 읽는다... 삼고 보니 아주 야릇할 야자였다... 그 뒤에 차마 입밖에 내지 못할 진짜 이야기를 숨기고 있는 것이라고 생각하는 것이었으나, 그게 무언지는 알 수 없는 채...</p> <p>43-44쪽 윗목에 놓인 책장에 마주선다... 4백 권 남짓한 책들. 선집이나 총서, 사전류가 아니고 보면, 한 책씩 사서는 꼬박 마지막 장까지 읽고 찾아 놓고 하여 채워진 책장은 한때 그에게는 모든 것이었다... 벽 한쪽을 절반쯤 차지하고 있는 이 책장을 보고 있으면... 입자인 그에게는 선히 떠오르는 것이고, 한 권 한권은 그대로 고갯마루 말뚝이다... 책장을 대하면 흐뭇하고 든든한 것 같았다... 지금 이렇게 마주서도 얼른 손을 뺐쳐 빼내고 싶도록 힘센 끝심을 가진 책을 없다.</p>
①	<p>IV 미라를 구경하러 다니다.</p> <p>53-54쪽 정선생은 열방으로 들어간다... 명준은 그 위에 누운 사람을 본다. 미라였다. 칠한 물질의 겹이 가는 실처럼 금이 갈라져 있고, 통통해 모습이 몸의 어디건 지나치게 모가 진 느낌이다. 여자의 미라인 것은 팔목과 가슴, 허리의 모양으로 짐작이 가지만 부드러워야 할 턱, 어깨, 허리 언저리도 일부러 그렇게 다듬은 듯 반듯반듯 모가 졌다... 시골에 있는 과수원 두 곳을 팔아서 사들였어... 햇빛에 바랜 낙타 똥냄새가, 어렴풋이 풍기는 장엄한 시간이, 몸속으로 소리쳐 흘러오는 듯한 떨림이 있다... 정선생은 조용히 휘장을 내린다... 그들은 응접실로 돌아오면서 서로 말이 없다.</p>
①	<p>V 정치는 경멸하고 있다. 그 경멸이 실은 강한 관심과 아버지 일 때문에 그런 모양으로 나타난 것인 줄은 알고 있다.</p> <p>61-61쪽 자네 부친이 요사이 평양 방송의 대담 방송 시간에 나온다는 거야... 자네 부친과의 관계며, 자네 품행 따위를 몇 마디 물다가 돌아갔어... 그렇더라도 자네 생각한다면 이름쫓은 바꾸고 지명직도 한 일이 건만... 8-15 그해 북으로 간 아버지는 먼 사람이 되어 가고 있었다. 아버지가 북으로 간 지 얼마 안 돼서 돌아가신 어머니... 아버지는 살아서 지척에 있었건만 정히 보고 싶지도, 생각나지도 않았다.</p> <p>63 쪽 자기라는 낱말 속에는... 이명준에게 뜻있고 실속 있는 자기란... 아버지가 그의 '나'의 내용일 수 없었다... 아버지와 만날 수 있는 광장으로 가는 길은 막혀 있다. 아버지가 모습을 나타내는 광장은 다른 동네에 자리잡은 광장이다... 애당초 그리로 갈 엄을 내지 말아야 했고, 가고 싶다고 생각한 일도 없었다. 왜냐하면 그는 광장을 믿지 않기 때문이다.</p> <p>63-67쪽 이틀 후. 명준은 S서... 아버지 덕에? 아버지. 고맙습니다. 같이 있을 때도 늘 집에서 보이지 않고, 몇 달씩 집을 비웠다간 불쑥 나타나곤 했던 아버지다. 신경. 하 일빈. 연길. 소년 시절을 보낸 중국의 도시들... 철학 공부 한 대서 마르 크스 철학을 공부하는 건 아닙니다... 그렇더라도 너는 네 아버지가 그렇게 열렬한 빨갱이니깐 어렸을 때부터 공산주의의 영향을 받았을 게 아냐?... 혁명가들도 이런 식으로 당하는 모양이지... 아버지도? 처음, 아버지를 몸으로 느낀다.</p> <p>70-72쪽 일주일 후, 명준은 두 번째 S서... 이형도 씨 자제 분이야... 박현영이 밑에서 남로당을 하다가 이북으로 뺄소니 친 새끼야... 요사이 민주주의 민족통일전선인가에서 대담 방송에 나오는 놈... 아버지 이름이 놀림을 받는 자리에서 아버지에 대한 사랑이 태어나는 것을 알았다... 잘못 아시는 모양인데 제 부친은 집에 들어서는 통 그런 얘기를 안 하는 분이었고, 월북하셨을 때도 처음 몇 달 동안은 어머니나 저나 아버지도? 처음, 아버지를 몰랐어요.</p>
②	<p>VI 바다가 보이는 분지가 있다. 거기서 보면 갈매기가 날고 있다. 윤애에게 말하고 있다. 윤애 날 믿어 줘. 알몸으로 날 믿어 줘.</p> <p>88쪽 짧은 뱃고동이 울려 온다... 그 분지에서 자지러지게 어우러지다가, 그녀는 불쑥, 저것, 갈매기... 흰 가슴 위에서 갈매기가 날고 있다.</p> <p>109-110쪽 내일 그녀가 밀어 내지 않으면 북에 같이 가져다 빌어 보리라고... 윤애, 윤애 그럼 사랑하지 않는 거야?... 사람이, 다른 한 마리의 사람을 사랑하는 데 무슨 체면이 필요해?... 버려, 버리고 알몸으로 날 믿어 줘. 윤애가 날 믿으면 나는 변신할 수 있어... 제가 뭐예요?</p>

②	<p>VII 고기 썩는 냄새가 77-78억한 배 안에서 물결에 흔들리다가 깜빡 잠든 사이에, 유토피아의 꿈을 꾸고 있는 그 자신이 있다.</p> <p>86-88쪽 이 목로술집은... 웨일인지 주인은... 무슨 말을 하고 싶은 눈치다... 배가 있어요... 배라니... 주인이 명준에게 한 귀엣말은 이런 것이었다. 이복 가는 배 말씀집죠.</p>	<p>110-111쪽 그럴 즈음 선술집 주인의 귀뿔이 있었다... 비린내가 매스꺼운 갑판 및 어두운 뱃간에서, 그는 때묻지 않은 새로운 광장으로 가는 것... 그는 꿈을 꾸었다. 광장에는 맑은 분수가 무지개를 그리고 있었다. 꽃밭에는 싱싱한 꽃이 꿀벌들 잉잉거리는 속에서 웃고 있었다... 아름다운 처녀가 분수를 보고 있었다... 참 이름이 무슨 쓸데람. 확실한 건, 그녀가 내 애인이라는 것뿐.</p>	
②	<p>VIII 조선인 콜호스 숙소의 창에서 불타는 저녁놀의 힘을 부러운 듯이 바라보고 있는 그도 있다.</p> <p>108쪽 창에 불이 붙었다. 만주 특유의 저녁 노을은 갑자기 온 누리가 우람한 불바다에 잠겼는가 싶게 숨막혔다... 하늘 땅이 불바다였다... 조선인 콜호스 사무실... 불의 잔치... 붉은 울렁임 속에 모두 취하고 있는 듯했다... 타지 않기는 명준의 심장뿐이었다.</p>		
②	<p>IX 구겨진 바바리코드 속에 시래기처럼 바랜 심장을 하고 은혜가 기다리는 하숙으로 돌아가고 있는 9월의 어느 저녁이 있다.</p> <p>108쪽 타지 않기는 명준의 심장뿐이었다. 그 심장은 두근거림을 잃어버린지 오래다... 그의 심장은 시들어 빠진 배추 잎사귀처럼 금방 바서질 듯 메마르고, 푸름을 잃어버린 잿 빛 누더기였다. 심장이 들어앉아야 할 자리에, 그는, 잿빛 누더기를 담아 안고 살아가는 사람이 돼 있었다.</p>	<p>124-128쪽 만주에 갔다가 돌아온 지 일주일 되는 토요일... 이명준은 구겨진 바바리코드를 걸치고... 집에서 기다리기로 한 그녀가... 한 시간 이미 늦어 있었다... 오늘 자아비판회가 있으니 당원 동무들과 이명준 동무는 남으시오... 이명준 동무는, 평소에 개인주의적이며 소부르주아적인 잔재를 청산하지 못하고... 그러므로, 당과 정부 및 전체 인민의 이름으로, 냉정한 자아비판을 요구합니다... 그를 향하고 있는 네 개의 얼굴... 미움에 일그러진 사디스트의 얼굴이었다... 그는 가슴에서 울리는 무너지는 소리... 그의 마음의 방문이 부서지는 소리였다... 집이 가까운 골목에 이르렀을 때는, 이명준은 거의 뛰다니고 걸고 있었다.</p>	
②	<p>X 도어에 뒤통수를 부딪히면서 악마도 되지 못한 자기를 언제까지나 웃고 있는 그가 있다.</p> <p>153쪽 너는 악마도 될 수 없다?... 그는 호탕하게 한 번 웃으려고 했다... 그는 뒤통수를 도어에 탕탕 부딪히면서 언제까지나 웃고 있었다.</p>		
③	<p>XI 마지막으로 은혜와 둘이 안고 뒹굴던 동굴이 그 부채꼴 위에 있다. 사람이 안고 뒹구는 모습이 꿈이 다르지 않느니.</p> <p>154-154쪽 낙동강 싸움터 어두운 밤... 동굴에 이르는 좁은 오르막길에서 그럴싸한 모습을 어렵해 보자고 애써... 철쭉은 비에 덜덜 떨면서, 보이지 않는 어둠 속을 지켜 보며, 거기서 나타날 그림자를 기다리고 있는 모습... 그는 은혜를 기다리고 있었다.</p>	<p>157-160쪽 혹시 길을 잃어버리거나 앉았는지. 그는 이 굴을 사령부로 가는 길에 지름길을 찾아 보느라 일부러 산을 타고 넘어가다가 찾아냈다. 그런 다음부터는 어찌다 틈이 생기면 와서 드러누웠다가 가는, 그만이라는 곳이였다... 그의 이름을 부르는 은혜의 목소리를 듣고서야... 손으로 더듬어 그녀를 안으로 이끌었다... 등으로 팔을 돌려 그녀를 안았다... 사랑해... 모습 없는 죽음의 그림자와 맞서서 지내야 하는 나날, 그들은 서로의 몸뚱어리에서, 불안과 안타까움을 지워 줄 힘을 더듬었다.</p>	<p>160-163쪽 굴 속에 앉아서 내다보면... 그 네모진 틀 속에 들어오는 풍경... 마음 내키는 대로 도려 낼 수 있었다... 그렇게 열린 공간이 뚜렷했고, 내리 맑은 날씨로 아물거리는 아지랑이 속에 펼쳐진 풍경은 아름다웠다. 이 굴에세 풍경을 보기 비롯하면서, 세상에 있는 모든 풍경은 다 아름답다는 것을 알았다... 바스락 소리가 났다. 은혜였다... 김일성 동무는 애인이 없었던가 보지요?... 누구를 묻지 않고 사랑하지 않는 자는 인민의 이름으로 사형에 처한다... 눈을 뜨고 은혜를 들여다본다. 그녀도 눈을 뜨고 남자의 눈길을 맞는다. 서로, 부모 미생전 먼 옛날에 잃어버렸던 자기의 반쪽이라는 걸 분명히 몸으로 안다.</p> <p>163-165쪽 어느 날 굴에서 만났을 때, 그녀는 한 손에 가위를 든 채였고, 명준은 전초전에서 들어온 적정 보고를 쥐고 있었다... 지금 이 시간에 그들이 이 자리에 서 있다는 것은 반역자로서만 가능했다. 그는 동굴 어귀에 우두커니 서 있는 것을 깨닫고, 황급히 그녀를 안으로 끌어들었다... 이명준과 은혜가 서로 가슴과 다리를 더듬고 엮으면서, 살아 있음을 다짐하는 마지막 광장... 은혜는 부지런히 만나자던 다짐을 아주 어기고 말았다. 전사한 것이다.</p>
④	<p>XII 그는 지금, 부채의 사복자리에서 있다. 삶의 차지하는 넓이가 되고 말았다.</p> <p>186-188쪽</p>	<p>광장은 좁아지다 못해 끝내 그의 두 발바닥이</p>	

앞에서 설명한 바와 같이 낱말의 공간적 상호작용은 소설의 분량에 분산되어 있다. 낱말의 반복을 통해 부채 장면에서 나타나는 요약의 양식에 해당하는 부분을 전문¹⁰⁷에서 찾아낸다면 위의 표에 정리된 구조를 보여준다. 대부분은 소설의 중요한 플롯 사건들이지만, 읽었을 때 사소해 보이던 것도 언급된다. 또한 쪽수에서 보면 전문의 서사는 요약의 양식의 순차와 완전히 일치하지 않아서 독자가 책을 끝없이 "접었다 폈다" 해야 한다. 또한 요약의 양식에서 부채의 모양을 가리키며 독자의 상상은 부채의 지시체를 필연적이다시피 향한다. 이리하여 「광장」의 서사는 네 부분으로 ① 부채의 끝 넓은 테두리, ② 부채의 안쪽 좁더 좁은 너비, ③ 넓은 데서 점점 안으로 오므라들고 있는 부채꼴, 그리고 ④ 부채의 사복자리로 나눌 수 있다. 이 구분에 따라 부각되는 네 단위는 전문의 세분된 서사적 경로를 설명한다. 이렇듯 예술작품 속에 다른 예술작품을 묘사할 때 에크프라시스 *ekphrasis* 라고¹⁰⁶ 하는데 「광장」 속에 부채의 묘사를 통해 나타나는 사상화 효과는 아래에서 설명된다.

① 부채의 테두리에서는 남한에서 겪는 사건을 포괄하며 S 서에서 심문과 폭행을 당하면서 마무리를 짓는다. 밀실에서 나아가 "남쪽에서 이명준은 월북한 부친으로 인해 국가 폭력에 노출되며 그로써 광장의 공포를 경험하게 된다."¹⁰⁷ ② 부채의 너비에서는 남쪽에서의 공포의 광장에서 명준이 패한 바람에 운애와 연애 관계를 맺으며 이에 대한 실망 바람에 남한과 마지막 연계를 끊는다. 사랑의 광장에서 위안을 받을 줄 알았는데 "분명히 그녀와 나란히 서 있다고 생각한 광장에서, 어느덧 [명준은] 외톨박이였다" (110쪽). 사랑의 광장에서 밀실로 물러나게 해서¹⁰⁸ "때묻지 않은 새로운 광장으로 가는 것이라고 들[뜨고]" 월북한다. (111쪽). 그러나 북한에서는 겪는 사건들이 벌어지는 결과로 이명준이 자아비판회를 당한다. "이명준에게 남쪽과 북쪽은 공히 광장의 공포 메커니즘이 작동하는 곳이며, 이러한 구조적 질곡에서 벗

¹⁰⁶ ἐκφράσις(에크프라시스)란 고대 그리스어의 '외'와 '표현하다'를 합쳐 '사물에 대해서 표현한다'를 의미하는 ἐκφράζειν에서 유래된다. 단순한 '묘사'를 의미하는 것이 아니라 '예술작품 속에서 다른 예술작품을 묘사할 때' 사용하는 것이다.

¹⁰⁷ 방민호 (2018), 「월남문학의 세 유형 — 선우휘, 이호철, 최인훈의 소설을 중심으로」: 131쪽.

¹⁰⁸ "사랑 또는 사랑의 장소만이 이명준에게는 고독한 자아가 소외와 공포를 경험하지 않을 수 있는 광장이 되는 것이며, 이러한 사랑의 장소마저 상실했을 때 그에게 남아 있는 것이라고는... '저 혼자만 쓰는 광장'이라는 역설밖에 없다." 위의 책: 131쪽

어날 수 있는 길 또는 개체적 개인이 진정한 기쁨을 맛볼 수 있는 광장이란"¹⁰⁹ ③ 부채꼴에서 6.25 전쟁 동안 연인 은혜와 숨어있는 동굴이다. ④ 마지막으로 부채의 사복자리는 완전히 패한 이명준이 밀실로 밀려나간 작품의 현재를 가리킨다. "삶의 터는 부채"의 에크프라시스 효과는 죽기 전에 자기의 인생이 눈앞에 비치는 모양이라고 해석할 수 있다. 이명준의 경로는 밀실에서 광장으로 나가고 다시 좁아지는 밀실로 후퇴하며, 새로운 광장에 전진하고 패하는 까닭에 결론에서 고독한 밀실에 몰려 있다.¹¹⁰

그러나 소설의 결말에서 글을 거의 다 읽어버린 독자에게는 최인훈이 왜 요약해 놓았는가? 본고처럼 독자는 「광장」의 전문을 "접었다 폈다" 할 필요없이 이미 읽었던 "허허한 별관"이 자연스럽게 열리며 "희미한 모습이 해돋이처럼 차츰 떠올라" 오는데 최인훈이 요약할 사유가 무엇이었을까? 또한 부채의 에크프라시스 효과는 부채의 모양을 통해 구분된 서사에서, 특히 부채 테두리와 부채 너비에 해당하는 부분들은 각각 기승전결을 갖춘 이야기처럼 전개한다. 소설 속에서 단편소설 네 권으로 구성된 듯이 전문이 구분되어 있어 이명준은 공포의 광장, 사랑의 광장, 또는 자신만의 밀실에서 헤매고 있다.¹¹¹ 이러한 방랑 끝에, 부채에 그려놓은 그림을 되새기면서 이명준은 무엇을 알아차리게 되는가?

결말에서 나타나는 부채를 이해하기 위해, 소설의 시작에서 나타나는 부채를 살피볼 필요가 있다.

왼쪽 창으로 내다본다. 마스트 꼭대기 말고는 여기가, 으뜸 잘 보이는 자리다. 바다는 그쪽에서 활짝 펴진, 눈부신, 빛의 부채다.

¹⁰⁹ 위의 책: 131쪽.

¹¹⁰ "그의 소설들이 일종의 생물적 유기체처럼 각각의 작품이라는 개체 발생 안에서 계통 발생을 되풀이해 온 까닭에, 그리고 그 반복이 단순하거나 규칙적인 대신 지그재그, 후퇴와 전진, 일탈과 복귀, 심화 등으로 점철되어 있는 까닭에, 그의 문학의 총체상은 많은 연구들에게도 불구하고 쉽사리 파지될 수 없는 난해한 텍스트로 남아 있게 되었다." 위의 책: 127쪽.

¹¹¹ "이 부채의 비유는 작가가 생각하는 세계(또는 사회, 국가)와 자아(또는 개체)의 관계를 명료하게 드러낸다. 부채의 바깥쪽 테두리는 구체적 역사적 현실을 의미하며 개인들은 바로 이 광장을 살아간다. 부채의 안쪽, 작가가 요점이라 표현한 부채의 손잡이 쪽으로 뒷걸음질 친다는 것은 그러한 구체적 역사의 압력을 관조할 수 있는 추상의 위치로까지 물러섬을 의미한다." 위의 책: 133-134쪽.

오른편 창으로 내다본다. 거기 또 다른 부채 하나가 있고, 아침부터, 이 배를 지키는 전투기처럼 멀어지고 가까워지고 때로는 마스트에 와 앉기도 하면서, 줄곧 따라오고 있는 갈매기 두 마리가, 그 위에 그려 놓은 그림처럼 왼쪽으로 비껴 날고 있다. (22쪽)

시작의 부채는 부채가 아니라 작중 장면을 묘사하는 비유이지만 결말에서 묘사된 실제의 부채와 확실한 대칭을 이룬다. 결말에서는 완성된 예술작품으로 재등장하여 그 부채를 쪽 펴면 "바다가 있고, 갈매기가 있는 그림이 그려져 있다" (186쪽). 시작의 부채를 활짝 펴면 바다와 "갈매기 두 마리가, 그 위에 그려 놓은 그림처럼 왼쪽으로 비껴 날고 있다" (22쪽). 즉 「광장」의 부채는 "빛의 부채"이다. 그리고 빛의 부채는 "희미한 모습이 해돋이처럼 차츰 떠올라"오게 하는 (186쪽) 효과가 있다. 화려하고 환상적인 예술적 효과이지만 이를 뒤따라오는 의문점은 '빛'이 무엇을 상징하는지에 대한 미해결된 문제이다. 철학을 통해 접근하는 지혜? 윤희를 극복하는 불교의 개안? 플라톤의 어두운 동굴에서 밖으로 나가면 태양이 비추는 진리?

이러한 의문점을 해결하기 위하여 결말의 부채로 다시 돌아가 고려해 보면, 혹은 소설을 또다시 접었다 폈다 하여 나타나는 이명준의 최종적인 깨달음을 살펴보면 "옛날, 어느 별판에서 겪은 신내림"을 (188쪽) 면밀하게 살펴볼 필요가 있다.

삶을 참스럽게 생각하고 간 사람들이 남겨 놓은 책을 모조리 찾아 읽는다.

술한 나날을 한 가지 일만 깊숙이 파 내려간 사람들이, 그러면 어떤 노다지 줄기를 뚫어놓았는지 길잡이를 삼자는 것이었는데, 삼고 보니 아주 야릇할 야자였다. 가뜩한 길잡이꾼들은 노다지 줄기나 새나, 그 허구한 나날 앓을 자리에서 몽개고 있었다는 것을 알게 된다. 삶은, 그저 살기 위하여 있다, 이 말이였다. 그들은 무언가를 숨기고 있는 게 틀림없다. 이런 뜻없고 아리송한 말을 할 때는, 그 뒤에 차마 입밖에 내지 못할 진짜 이야기를 숨기고 있는 것이라고 생각하는 것이었으나, 그게 무언지는 알 수 없는 채 값진 때가 모래시계 속 모래처럼 자꾸만, 아랑곳없이 흘러가는 것이 두렵다.

늘 묵직하게 되새겨지는 일 한 가지가 있긴 있다. 신이 내렸던 것이라 생각해 본다. 대학에 갓 들어간 해 여름, 교외로 몇몇이 어울려 소풍을 나간 적이 있다. 한여름 찌는 날씨. 구름 한점 보이지 않고 바람도 자고 누운. 뽕뽕이 흩어져서 여기저기 나무 그늘로 찾아들다가 어느 낮은 비탈에 올라섰을 때다. 아찔한 느낌에 불시에 온몸이 휩싸이면서 그 자리에 우뚝 서버린다. 먼저 머리에 온 것은 그전에, 언젠가 바로 이 자리에

똑같은 때, 이런 몸짓대로, 지금 겪고 있는 느낌에 사로잡혀서, 멍하니 서 있던 적이 있다는 헛느낌이었다. 그러나 분명히 그건 헛느낌인 것이 그 자리는 그때가 처음이다. 그러자 온 누리가 덜그럭 소리를 내면서 움직임을 멈춘다.

조용하다.

있는 것마다 있을 데 놓아져서, 더 움직이는 것은 쓸데없는 일 같다. 세상이 돌고 돌다가, 가장 바람직한 아귀에서 단단히 톱니가 물린, 그 참 같다. 여자 생각이 문득 난다. 아직 애인을 가지지 못한 것을 떠올린다. 그러나 이 참에는 여자와의 사랑이란 몫시도 귀찮아지고, 바라건대 어떤 여자가 자기에게 움직일 수 없는 사랑의 믿음을 준 다음 그 자리에서 죽어 버리고 자기는 아무 짐도 없는 배부른 장단만을 가지고 싶다. 이런 생각들이 깜빡할 사이에 한꺼번에, 빛살처럼 번쩍었다. 하긴 이 신선놀음은 곧 깨어졌다. 그렇게 짧은 사이에 그토록 뒤엎힌 이야깃거리가 어찌면 앞뒤를 밟지 않고 한꺼번에 일어날 수 있었던가, 오래도록 모를 일이었다. 이를테면, 그 여러 가지 생각들이, 깜빡할 사이라는 돌 떨어진 자리를 같이한 몇 겹의 물살처럼 두 겹 세 겹으로 같은 터전에 겹으로 떠오른 것이다. 만일 이런 깜빡 사이가 아주 끝까지 가면, 누리의 처음과 마지막, 디디고 선 발밑에서 누리의 끝까지가 한 장의 마음의 거울에 한꺼번에 어릴 수 있다고 그려 본다. 그런 그림은 몫시 즐거운 심심풀이였다. (35-36쪽)

소설에서 분산된 낱말의 자기 유사 구조를 이렇듯 살펴보면, 신이 내려와서 이명준이 겪는 계시와 부채를 통해 얻는 깨달음의 시간 감각은 이상해진다. 작중 시간이 지시하는 구체적 시간이 소거됨으로써 두 장면에서 소설의 모든 때가 동시에 존재 하듯이 기시감 혹은 예지력과 가깝다.¹¹²

다만 한 가지만 없었다면. 그는 두 마리 새들을 방금까지 알아보지 못한 것이었다. 무덤 속에서 몸을 푼 한 여자의 용기를, 방금 태어난 아기를 한 팔로 보듬고 다른 팔로 무덤을 깨뜨리고 하늘 높이 치솟는 여자를, 그리고 마침내 그를 찾아내고야 만 그들의 사랑을.

돌아서서 마스트를 올려다본다. 그들은 보이지 않는다. 바다를 본다. 큰 새와 꼬마 새는 바다를 향하여 미끄러지듯 내려오고 있다. 바다. 그녀들이 마음껏 날아 다니는 광장을 명준은 처음 알아본다. 부채꼴 사복까지 뒷걸음질친 그는 지금 핑그르르 뒤로 돌아선다. 제정신이 든 눈에 비친 푸른 광장이 거기 있다.

112 최인훈의 작품에 나타나는 시간성을 처음과 마지막의 만남에 기반하여 원형이나 영원회귀로 개념화할 수 있으나 (남해리 (2018): 27, 32쪽), 작중에서 쓰인 '부채'에 대한 은유뿐 아니라 책등에 묶어낸 '터전'에서 '몇 겹의' 낱장을 돌리는 몸짓은 독해 과정과 더 가깝다.

자기가 무엇에 홀려 있음을 깨닫는다. 그 넉넉한 뱃길에 여태껏 알아보지 못하고, 숨바꼭질을 하고, 피하려 하고 총으로 쏘려고까지 한 일을 생각하면, 무엇에 씌었던 게 틀림없다. 큰 새 작은 새는 좋아서 미칠 듯이, 물 속에 가라앉을 듯, 탁 스치고 지나가는 가 하면, 되돌아오면서, 그렇다고 한다. 무덤을 이기고 온, 못 잇을 고운 각시들이, 손짓해 본다. 내 딸아. 비로소 마음이 놓인다. 옛날, 어느 별판에서 겪은 신내림이, 문득 떠오른다. 그러자, 언젠가 전에, 이렇게 이 배를 타고 가다가, 그 별판을 지금처럼 떠올린 일이, 그리고 딸을 부르던 일이, 이렇게 마음이 놓이던 일이 떠올랐다. 거울 속에 비친 남자는 활짝 웃고 있다. (187-188쪽)

이 두 장면이 겹친다는 것을 낱말의 배열에서 확인할 수 있다:

「광장」의 분사된 낱말의 공간적 상호작용		
	앞에서 비탈에 올라섰을 때:	뒤에서 배를 탔을 때:
깨달음의 구축	'그 자리는 그때가 처음'인데 '그전에, 언젠가 바로 이 자리에 똑같은 때, 이런 몸짓대로, 지금 겪고 있는 느낌에 사로잡혀서, 멍하니 서 있던 적이 있다' (35쪽)	'언젠가 전에, 이렇게 이 배를 타고 가다가, 그 별판을 지금처럼 떠올린 일이, 그리고 딸을 부르던 일리, 이렇게 마음이 놓이던 일이 떠올랐다' (188쪽)
은혜의 사랑, 혹은 빛의 부채의 의의	'어떤 여자가 자기에게 움직일 수 없는 사랑의 믿음을 준 다음 그 자리에서 죽어 버리고 자기는 아무 짐도 없는 배부른 장단만을 가지고 싶다.' (35쪽)	'무덤 속에서 몸을 쫓 한 여자의 용기를, 방금 태어난 아기를 한 팔로 보듬고 다른 팔로 무덤을 깨뜨리고 하늘 높이 치솟는 여자를, 그리고 마침내 그를 찾아내고야 만 그들의 사랑을.' (187-188쪽)
바다의 광장, 혹은 빛의 부채에 그린 그림	'이들테면, 그 여러 가지 생각들이, 깜빡할 사이라는 돌 떨어진 자리를 같이 한 몇 겹의 물살처럼 두 겹 세 겹으로 같은 터전에 겹으로 떠오른 것이다.' (36쪽)	'바다를 본다. 큰 새와 꼬마 새는 바다를 향하여 미끄러지듯 내려오고 있다. 바다. 그녀들이 마음껏 날아 다니는 광장을 명준은 처음 알아본다. 부채꼴 사복까지 뒹굴음질친 그는 지금 땡그르르 뒤로 돌아선다. 제정신이 든 눈에 비친 푸른 광장이 거기 있다.' (188쪽)
웃음	'디디고 선 발밑에서 누리의 끝까지가 한 장의 마음의 거울에 한꺼번에 어릴 수 있다고 그려 본다. 그런 그림은 몹시 즐거운 심심풀이었다.' (36쪽)	'거울 속에 비친 남자는 활짝 웃고 있다.' (188쪽)

표 5

또는 은혜가 두 장면에서 언급된다. 결말에서는 은혜에 대하여 생각이 나는 일이 자연스러운데 앞 장면에서 연애 경험이 없던 명준이 "어떤 여자가 자기에게 움직일 수 없는 사랑의 믿음을 준 다음 그 자리에서 죽어 버리고 자기는 아무 짐도 없는 배부른 장단만을 가지고" (36쪽) 싶다는 이 생각이 이질감을 준다. 명준은 은혜의 사랑을 어떻게 예감했는가? 소설의 처음부터 끝까지 그림자처럼 이명준을 뒤따라오는 갈매기 두 마리를 명준이 사냥총으로 쏘아려고 한다.¹¹³ 그런데 갈매기 한 마리가

새끼라고 인식하자 "마지막으로 만났을 때 은혜가 한 말"이 (182쪽) 기억난다.¹¹⁴ 이제 "총구멍에 똑바로 겨눠져 없혀진 새가 다른 한 마리의 반쯤한 작은 새인 것을 알아보자 이명준은 그 새가 누구라는 것을 알아보았다." (183쪽). 명준은 새끼 갈매기가 자신의 딸이라고 알아보아한 모양이다. 죽어버린 은혜가 갈매기로 재탄생되어 딸과 명준을 따라가고 있다: "무덤을 깨뜨리고 하늘 높이 치솟는 여자를, 그리고 마침내 그를 찾아내고야 만 그들의 사랑을" (188쪽). 마지막 장면에서의 부채를 펴 보면 바다와 "갈매기 두 마리가, 그 위에 그려 놓은 그림처럼 왼쪽으로 비껴 날고 있다" (22쪽). 깨달음을 얻은 이명준은 "바다를 본다. 큰 새와 꼬마 새는 바다를 향하여 미끄러지듯 내려오고 있다. 바다. 그녀들이 마음껏 날아 다니는 광장을 명준은 처음 알아본다" (188쪽). 미래와 과거가 서로 겹친 듯이 시간 자체가 접히는 부분에서 사랑의 의의를 파악하는 장면이다.¹¹⁵

부채를 펴면 "바다가 있고, 갈매기가 있는 그림이 그려져 있다" (186쪽). 빛의 부채에 그려놓은 갈매기와 바다를 "부채끝 사복까지 뒷걸음질[쳐]" 요점¹¹⁶에 서 있으면 "그녀들이 마음껏 날아 다니는... 제정신이 든 눈에 비친 푸른 광장이 거기 있다" (188쪽). 이명준은 자기의 삶의 터는 부채에서 "둘 떨어진 자리를 같이한 몇 겹의 물살처럼 두 겹 세 겹으로 같은 터전에 겹으로 떠오른 것이다." (36쪽). 부채의 에크

¹¹³ "총알을 쏜 다음, 잠글쇠를 풀었다. 사냥할 때에 지척에 있는 짐승에게 다가가는 포수처럼, 살금살금 걸어서 창에 이르렀다. 갈매기들은 아직 거기 있었다. 창틀에 등을 대고, 몸을 밖으로 젖히고, 총을 들어 어깨에 댔다. 하늘에 구름은 없었다. 창대처럼 깨끗한 마스트에 앉은 흰 새들은 움직이지 않았다. 두 마리 가운데 아래쪽, 가까운 데에 앉은 갈매기가 총구멍에 사뿐히 없혀졌다. 이제 방아쇠만 당기면 그 흰 바다새는 진짜 총구 쪽을 향하여 떨어져 올 것이다. 그때 이상한 일이 눈에 띄었다. 그의 총구멍에 똑바로 겨눠져 없혀진 새는 다른 한 마리의 반쯤 한 작은 새였다." 위의 책: 182쪽.

¹¹⁴ 그녀는 돌아누우면서 남자의 목을 끌어당겨 그 목소리처럼 깊숙이 남자의 입을 맞췄다. 그러고는, 남자의 귀에 대고 그 말을 속삭였다.

"정말?"

"아마."

명준은 일어나 앉아 여자의 배를 내려다봤다. 깊이 파인 배꼽 가득 땀이 피어 있었다. 입술을 가져간다. 짹스한 바닷물 맛이다.

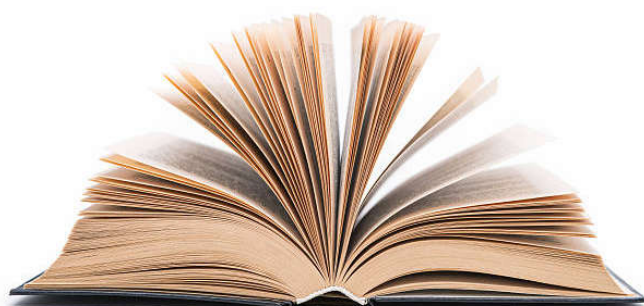
"나 딸을 낳아요." 위의 책: 183쪽.

¹¹⁵ "「광장」은 정통 마르크시즘이 설파하는 거짓 광장의 이념에 반하여 사랑의 관계와 장소만이 진실한 광장이 될 수 있음을 시사하는 소설이다." 방민호 (2018), 「월남문학의 세 유형 — 선우휘, 이호철, 최인훈의 소설을 중심으로」: 131쪽.

¹¹⁶ "요점에 다가갈수록 역사의 압력은 작아지고 대신에 개체의 예고의 존재가 분명하게 드러난다." 위의 책: 134쪽.

프라시스를 통하여 그려놓은 바다에서의 물살처럼 부채의 습곡은 「광장」의 날장을 접었다 피는 몸짓을 함축한다. "만일 이런 깜빡 사이가 아주 끝까지 가면" (36쪽), 혹은 "부채꼴 사북까지 뒷걸음질치면" (188쪽), 즉 책의 결말까지 읽으면 "누리의 처음과 마지막"을 '한 장의 마음에 거울에 한꺼번에 어릴 수 있다고 그려 본다" (36쪽). "몇 겹의 물살처럼 두 겹 세 겹으로 같은 터전에 겹으로" (36쪽) 떠오르는 모양은 펴놓은 책이다. "짧은 사이에 그토록 뒤엎힌 이야깃거리가 어찌면 앞뒤를 밟지 않고 한꺼번에 일어날 수 있었던가, 오래도록 모를 일"이다 (36쪽). 책을 끝까지 읽어야 이해할 수 있다.

작품을 이해하기 위해 자기의 독해 방식에 대한 설명이 문학적 지표를 통해 내포되어 있다는 것을 볼 수 있다. 그러나 독해를 통해 어떤 지혜를 얻을 수 있을까? 아무리 「광장」을 접었다 폈다



이미지 2

가 해도 이를 알 수 없다는 점은 책에서 발견하는 것이 아니라 "삶은, 그저 살기 위하여 있다"고 설명되어 있다 (35쪽). 이명준의 삶은 부채의 테두리부터 사북까지 '한 장'으로 그린 뒤엎힌 이야깃거리가 거울에 비추면 한꺼번에 어릴 수 있다. 이때, 비탈에서 신내림을 겪었을 때 이명준은 자기의 삶에 대한 "생각들이 깜빡할 사이에 한꺼번에, 빛살처럼 번쩍"이고 (36쪽) "해돋이처럼 차츰 떠오[른다]" (186쪽). 빛의 부채를 통해 "제정신이 든 눈에 비친 푸른 광장"을 알아보며 "자기가 무엇에 홀려 있음을 깨닫는다" (188쪽). 빛의 부채에 그려놓은 의의는 "무덤을 이기고 온" (188쪽) 사랑의 "움직일 수 없는" (35쪽) 지혜이다. 이명준은 "열심히 살고 싶어한 사람"으로서¹¹⁷ 삶의 뜻을 알아보기 위해 "삶을 참스럽게 생각하고 간 사람들이 남겨놓은 책을 모조리 찾아" (35쪽) 읽었다고 한다. 그러나 "이런 뜻없고 아리송한 말... 뒤에 차마 입밖에 내지 못할 진짜 이야기를 숨기고 있는 것이라고 생각하는 것이었으나, 그게

¹¹⁷ 최인훈의 「광장」의 1961년판 선문: 18쪽.

무언지는 알 수" 없었다 (35쪽). 인생의 의미는 책에서 그려있는 것이 아니라, 삶은 그저 살기 위하여 있다는 것이다. 책에서 얻을 수 있는 지혜는 한계가 있다는 점을 빛의 부채를 통해 최인훈이 독자에게 상기시키는 것이다. 「광정」을 접었다 폈다 하는 독해 경험을 통하여 결국 파악할 수 있는 것은 자기의 삶의 길을 "얼마나 열심히 보고 얼마나 열심히 사랑했느냐에 있다"¹¹⁸는 사실이다.

책을 덮자, 이명준이 사라진다.¹¹⁹

¹¹⁸ 위의 책: 17쪽.

¹¹⁹ "이명준의 선택을 통하여 사랑이라는 탈이성적, 탈정신주의적인 새로운 해방의 기획을 제시한 것이 라 한 수 있다." 방민호 (2018), 「월남문학의 세 유형 — 선우휘, 이호철, 최인훈의 소설을 중심으로」: 135쪽.

3. 인쇄매체의 한계로부터 나타나는 지표

제3장에서 본고는 인쇄매체의 잠재성을 내포한 낱말의 미시적인 차원에서 축소하고 인쇄매체의 한계에 대해 살펴보고자 한다. 인쇄매체는 시각적으로 정지된 매체이다. 따라서 '배경'과 '줄거리'를 구현하여 허구적인 시공간을 관찰하는 지각 과정과 현실의 시공간을 관찰하는 지각 과정에서 격차가 있다. 정지된 기호로 구성된 인쇄매체는 시각 외에 오감적인 효과를 직접 나타낼 수 없으며, 움직임과 변함을 통해 시간의 흐름을 직접 보여줄 수 없다. 이 한계를 극복하기 위해 인쇄매체가 간접적인 방식으로 발전하였다는 점은 제3장의 논의 대상이다. 이 중 특히 본고가 논의할 문학적 지표와 관련하여, 매체는 독자의 지각을 연장함으로써 인물의 시점을 통해 허구적인 시공간을 구축할 수 있다. 인물의 시점을 통해 나타나는 물화·사상화 과정은 배경과 줄거리의 흐름을 외면적으로 관찰하면서 인물의 내면을 탐구한다. 따라서 지각의 외면적·내면적 요소를 포괄하는 문학적 지표는 프랙털적 구조의 핵심에 해당한다. 사람이 기억과 감정, 감각을 통해 자기의 환경을 파악한다는 점은 인간의 의식과 관련되어 있다. 텍스트의 미시적·거시적 지표로서의 말장난과 상호텍스성을 통하여 드러내는 문학적 사상화 과정은 의미 있지만, 인간 존재가 무엇인지를 고찰하는 과장이 문학의 핵심이다. 따라서 문학적인 화행의 가장 핵심적인 지향성은 인간 의식과 재귀 유사성을 지니는 매체를 통하여 인간 경험을 공유하는 데 있다.

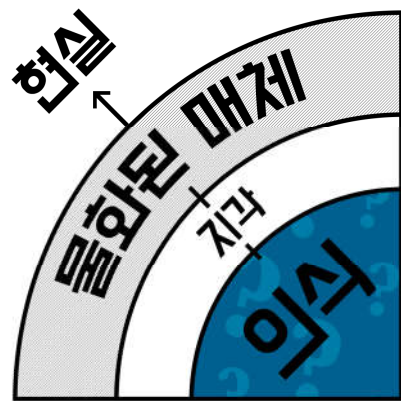
낱말에 비해서 의식은 더 거시적인 대상이지만, 배경과 줄거리는 낱말의 구성을 바탕으로 나타난다는 점을 고려한다면 문학적 지표들은 서로 연관성은 지닌다는 것을 확인할 수 있다. 그래서 각 차원의 경계는 투과성이 있으며, 독해 기제는 의미를 완성하기 위해 쉽게 확대하거나 축소할 수 있다. 이렇듯 낱말의 선택과 배열은 다

른 지표에 해당하는 문학적 지표와 상협적^{相協的}인 의미를 지닌다. 즉 본고는 각각의 지표 사이에 있는 경계가 불침투성의 경계를 시사하지 않는다.

제3장 1절에서는 본고가 인쇄매체의 한계를 극복하기 위한 지표의 발전의 사유를 설명하고자 한다. 하나는 시각에 치우쳐 있는 인쇄매체의 오감각적 표현 방식이며, 다른 하나는 고정된 문체에서 시간의 흐름을 사상화하는 지표이다. 또는 기호의 뜻을 지시체와 연결 짓는 진리치를 없앤 문학적 화행은 매체적 한계의 극복할 수 있음에 대하여 다를 것이다. 제3장 2절에서는 한계로부터 나타난 지표를 최인훈의 문학 세계에서 밝히고자 한다. 제2절 1항에서는 희곡 「옛날 옛적에 휘이어 휘이어」의 텍스트·상연 매체적 이중성을 바탕으로 각 매체에서 나타나는 지각적 요소를 설명하고자 한다. 이에 반하여 제2절 2항에서는 「광장」에 다시 돌아가서 이리하여 소설의 고정됨에도 불구하고 인물의 지각의 외면적·내면적 기제를 통해 시간이 흐르듯이 내러티브를 어떻게 구축하는지에 대해 논의 할애할 것이다.

3.1. 지각^{知覺}을 모방하는 인간의 연장으로로서의 매체

통신 기술의 특징은 의식의 눈앞에 상상적인 렌즈를 끼운 것과 같이 의식의 연장이라고 한다 그 렌즈가 보이는 대상에 대해 정확도를 개선하며 왜곡시키는 것이지만 렌즈가 투명해지듯이 렌즈의 개선 및 왜곡에 익숙해진다. 이러한 투명성으로 인하여 흰 종이에 까맣게 쏟아진 글이 사라지면서 인물과 줄거리와 배경을 드러내는 효과가 있다. 그러나 경험을 나타내는 문학의 감각적 효과는 인위적이다. 실제로 경험하지 않은 것, 생각하지 않은 것, 느끼지 않은 것을 인위적으로 알게 되는 것은 매체 때문이다. "내면에서 감지되는 경험이 외면적인 세계와 구별되



독식 2

어 있다고 추정한다면, 기대의 기능으로서의 지각은 인간의 기대를 주로 언어로 실현한다. 따라서 지각을 통해 직면하는 경험에 언어가 영향을 미친다."¹²⁰ 매체의 기능은 지각의 모방으로 발전하여 감각이 포괄할 수 있는 환경의 경계를 넓힌다.

사실상 인쇄매체는 인간의 내면성을 물화하는 기능의 활용도가 그다지 높지 않다. 대면하는 매체들은 시각뿐만 아니라 다른 감각을 이용하며, 움직임과 표정을 통해 감정이나 태도를 전달할 수 있어 내면성을 좀 더 수월하게 드러낼 수 있다. 반면 인쇄매체는 정지된 시각적 매체로서 내면성을 드러내는 데 한계가 많아, 그 한계를 극복하기 위해 간접적인 기법들이 발전해왔다. 각 매체의 행동유도성은 이용자(작가나 독자)의 행위에 대한 잠재성과 한계를 포괄한다. 게다가 각각의 매체의 물질성에 따라 행동유도성이 특이하다.¹²¹ 인쇄매체의 경우에는 정지된 시각적인 물질성을 지니는 기술이다. 그래서 낱말의 상호작용은 낱장의 표면에 시각적인 기능으로부터 발생하여 인쇄매체의 잠재성과 관련되어 있다. 이러한 시각적인 기능 때문에 인쇄매체는 시각적인 기록성을 지닌다. 그리고 시각적인 기록성을 바탕으로 편파적으로 발전하여 시각화에 이르렀다. 이미지와 문자로 구성된 인쇄매체는 소리가 들리지 않고 냄새를 맡을 수 없다. 소리를 녹음할 수 있는 20세기의 통신 기술들이 등장하기 전에¹²², 특히 인터넷 문화가 발달되자 매체의 새로운 시청각적인 혼종화 hybridization 현상을 보여 주기 전에, 청각적 매체의 기록의 안전성이 떨어져서 구술

¹²⁰ "This presupposes that internal perceptual experiences and the external world are distinct and separate from each other. Perception is a function of expectation, and the expectations of human beings at least are normally realized linguistically. So language itself affects perceptual encounter." Searle (1987), *Intentionality*: p. 53.

¹²¹ 다른 한편으로 외부적으로 감지하기 어려운 내면화된 의식들 사이의 매개자가 된 도구로서 매체들은 공통점도 있다. 언어의 관용慣用들을 6 범주로 나눌 수 있다.

1. 지각을 연장하는 역할
2. 기록성 archivability 이 있어서 시간적인 한계를 극복하는 기능
3. 자기 반성하는 측면에서 나타나는 발화자의 자기 표상
4. 교환할 수 있는 상품
5. 대중적 영향력이 있기 때문에 제도적인 기반시설: 교육, 주입, 검열, 법
6. 매체의 인위적임에 대한 메타적 논평 meta-commentary, 혹은 구연본능 口演本能, storytelling instinct, 혹은 허구성

위에서 말한 6단위는 엄격히 분리할 필요가 없다. 요컨대 어떤 작품(6호)은 작가를 대변하면서(3호) 당대의 역사적인 맥락(2호)을 생생하게 보여 주어서(1호) 고등학교에서 널리 읽힌 책(5호)뿐만 아니라 블록버스터로 각색될(4호) 수 있다. 그래서 예술적인 차원이 뿐이 아니라는 것은 중시할 만하다.

¹²² "1800년대의 담론 네트워크는 정보의 가공 및 저장의 선형 채널이었던 글쓰기에 유일하게 의존했으나 축음기와 영화가 등장한 이후 시각적·청각적 데이터는 글의 상징화 기호를 벗어날 수 있었다." Kittler (1999), *Gramophone, Film, Typewriter*.

문화에서 발생한 장르들은 오랫동안 시각적 문자로 변한 상태로 보관되어 있었다. 반면에 문자는 다른 매체에 비해서 청각적인 기록성이 낮으므로 그런 한계를 극복하기 위해 청각·후각·촉각·미각을 흉내내는 지칭 방식을 발전해야 했다. 따라서 인쇄문화가 발전할수록 낱말의 공간적 배열을 비롯하여 순수한 시각적 지표는 가능한 한편, 다른 한편으로 창각이나 다른 감각은 시각인 매체를 통해 공감각적인 효과를 나타내야 한다.

인쇄매체는 또 다른 한계가 있다. 시각적인 매체뿐 아니라 고정된 정지 사물로서 움직임이나 시간의 흐름을 쉽게 포착할 수 없다. 이로써 시간의 흐름을 나타내는 기법이 필수적이다. 이 문제를 해결하기 위하여 소설은 독자의 의식과 유사한 인물의 시점에 고정하여 독자가 시간이 흐르듯이 내러티브를 쉽게 상상할 수 있다. 소설에 역사적인 발전에서 서술기법의 내면화시킴을 확인할 수 있다.¹²³ 그 발전에서 광범위하게 양식화된 지표는 개인과 유사한 인물, 그리고 점점 서사를 내면화하는 기법을 예로 들 수 있다.¹²⁴ 의식의 연장으로서의 매체는 현실을 모방하는 것이 아니라 현실을 경험하는 지각을 모방하면서 시간의 흐름을 관찰하듯이 내면성을 캐는 식으로 발전되었다. 반면에 소설 장르의 초기에는 인물의 시점을 통하여 서사가 전개하지 않았다. 최초의 근대 소설로 평가되는 『돈키호테』를 성장하는 머리말에서 세르반테스는 "부가물이나 변경 없이, 유명한 돈키호테 데 라만차에 대한 이야기"¹²⁵를 소개해준다. 또는 영문학의 첫 근대 소설 『로빈슨 크루소』도 정통성을 표방했으며 심지어 1709년에 창간호 발행에서 로빈슨 크루소의 저작이라고 했다. 초기 소설들은 분명히 허구적인데도 정통 이야기라고 주장하는 경향이 있었다. 그러므로 인쇄매체의 가장 대표적인 문학 장르는 초기에 허구성을 부인하며 책에서 전개하는 이야기가 목격담이라고 주장했다.

¹²³ 이 발전에 대한 대표적인 연구는 이안 와트^{Jan Watt}의 *The Rise of the Novel* (1957)이다.

¹²⁴ 초기 영문소설의 서간체 소설, 기행 소설, 읽기 등과 같은 형식으로부터 19시기의 간접화법을 거쳐 모더니즘의 의식의 흐름까지 발전하는 추세이다.

¹²⁵ "Without addition or alteration, the story of the famous Don Quixote of La Mancha." Cervantes (2019), tr. John Ormby.

그래서 소설은 실제로 존재하는 사람의 경험을 관찰한 척하는 증언에서 허구적인 인물의 내면에 침투하여 그의 의식에 몰입되는 기제로 발전했는가? 근대 소설의 서사는 인물을 외부적으로 관찰하는 것이 아니라 인물의 눈으로 보고 귀로 듣고 마음으로 아파하는 것이다. M.H. 에이브럼스^{Abrahms}의 『거울과 램프』에 의하면 예술 작품은 오랫동안 현실에 관한 미메시스나 관중의 교화를 위해 창작을 개념화했는데 예술이 예술가를 대변한다는 개념은 19세기의 낭만주의 이후에 이르러서이다.¹²⁶

문학의 목적은 진리를 전달하는 것이 아니다. 또는 완벽한 개념 표기법^{Begriffsshift}이 없기 때문에 일반적인 화행들도 진리를 전달하지 못한다. 그리고 직접적인 의사소통이 불가능하므로 화행의 성실성을 확인할 수 없는 한계도 있다. 자연 언어^{natural language}에서는 실수나 애매모호함이나 거짓말이 가능하며, 약속, 명령, 질문, 강요 등 여러 가지 발화수반행위^{illocutionary act}도 가능하다. 그러므로 언어는 진술의 진실성만 보장하는 것이 아니다. 그러나 매체의 목표는 자신의 의사의 정밀한 전달방식에 접근에 달성하고자 하는 데 있다. 이는 진리를 전달하기 위하여 발전했기보다, 정통성 있게 기호를 물화할 수 있도록 발전해왔다.¹²⁷ 다시 말해 기호의 물화는 뜻을 더욱 효과적으로 나타내기 위해 매체의 활용법이 발전되었다. 어떠한 화행의 목적이 진리의 전달이 아님에도 불구하고 매체는 정통성 있게 표현할 수 있는 기제를 그대로 지닌다.

그래서 인간의 연장으로서의 매체는 효과적인 의사소통을 위하여 발전했기 때문에 발화자를 섬세하게 대표하는 기능이 있다. 이를 통해 허구적인 화행은 실제의 사람을 관찰했듯이 묘사할 수 있는 한편, 자신의 마음을 말에 담아 표현하는 방식을 모방할 수도 있다. 허구적인 화행은 물질적인 기호에 정통적 화행의 기제를 통하여 허구적인 지시체를 구현한다. 흔히 언어철학에서 진술이 진실인지 거짓인지, 혹은 진리치를 판단할 때 기호의 실재의 지시체 여부에서 확인한다.¹²⁸ 그러나 프레

¹²⁶ M.H. Abrahms (1971), *The Mirror and the Lamp* 참조.

¹²⁷ "The distinction between acquaintance and knowledge about is the distinction between the things we have presentations of, and the things we only reach by means of denoting phrases... In perception we have acquaintance with the objects of perception, and in thought we have acquaintance with objects of a more abstract logical character; but we do not necessarily have acquaintance with the objects denoted by phrases composed of words with whose meanings we are acquainted." Russell (1905), "On Denoting": pp. 479-480.

계에 따르면 뜻 있는 기호는 지시체가 필수적으로 존재하는 것이 아니며, 특히 허구적인 화행에서 실제의 지시체의 없음을 볼 수 있다.¹²⁹ 그래서 소설에서의 묘사는 실제로 존재하는 배경이나 사건이나 사람을 관찰하여 표상한 것이 아니지만, 허구적인 묘사는 진리치의 힘을 가진 것처럼 전개한다. 지각의 모방으로서의 매체는 인간의 의식과 관련되어 있어 물질적인 기호에 의식의 내면성 물론이려니와 외부를 관찰하는 지각의 지향성을 부과할 수 있다. 이렇듯 인물을 이해하고자 할 때, 그의 기억과 감정, 또한 자기의 환경을 파악하는 지각은 인물의 미시적인 차원이며 그의 사회적·문화적 환경과 사교 관계는 인물의 거시적인 차원이다. 허구적인 내면성과 외부적인 환경이 진실이 아니더라도 매체는 정통성 있게끔 표현하는 기제를 지닌다.

이리하여 인쇄매체가 정지되었다는 한계는 결코 소설에서의 시간성이 결핍한 것이 아니다. 주목할 만한 것은 문학적 지표를 통해 나타나는 물화·사상화 기제가 자연스러워야 하는 것이 아니다. 오히려 문학적 지표의 인위적임을 통해 작가의 시점을 발견할 수 있다.¹³⁰ 매체의 한계로 오는 기법은 전혀 열등하지 않고 예술적이라고 여겨진다. 오히려 그 한계를 극복하기 위하여 시간의 흐름을 인위적으로 재창조하는 기법을 세련되게 발전시켜온 서술기법은 인쇄문화를 대표하는 소설 장르이다.

¹²⁸ "We are therefore driven into accepting the truth value of a sentence as constituting its reference. By the truth value of a sentence I understand the circumstance that is true or false." Frege (1966), "On Sense and Reference": p. 42.

¹²⁹ "Is it possible that a sentence as a whole has only a sense, but no reference?... The sentence 'Odysseus was set ashore at Ithaca while sound asleep' obviously has a sense. But since it is doubtful whether the name 'Odysseus' has reference, it is also doubtful whether the whole sentence has one... But why do we want every proper name to have not only a sense but also a reference? Why is the thought not enough for us? Because... we are concerned with its truth value. This is not always the case. In hearing an epic poem, for instance, apart from the euphone of the language we are interested only in the sense of the sentences and the images and feelings thereby aroused." Ibid.: pp. 41-42.

¹³⁰ "인쇄문화 이후 2세기가 지나가기 전에 아무도 작문에서 통일된 분위기나 태도를 유지하는 방법을 밝히지 못했다. 작가가 독자에게 주제에 대한 통일된 태도나 일관된 분위기를 유지해야 하는 부담을 별로 느끼지 않았다. 균질성 대신에 분위기나 태도에 대한 불균질성을 지니고 있었다. 이리하여 인쇄문화 이후 작가와 독자들이 '시점'을 밝히기까지는 시간이 꽤 걸렸다." // "Until more than two centuries after printing nobody discovered how to maintain a single tone or attitude throughout a prose composition... the author felt little pressure to maintain a single attitude to his subject or a consistent tone to the reader... Instead of homogeneity there was heterogeneity of tone and attitude... It was some time after printing began that authors or readers discovered 'points of view'. McLuhan (1967), *The Gutenberg Galaxy*: pp. 135-136.

3.2. 내면세계를 향하여 허구적인 시공간을 관찰하는 시각의 모방

3.2.1. 텍스트로서의 「옛날 옛적에 휘이어 휘이」 대 상연으로서의 「옛날 옛적에 휘이어 휘이」

최인훈이 1970년부터 창작해온 일곱 편의 희곡¹³¹ 중 「옛날 옛적에 휘이어 휘이」는 주지하듯이 정치적·사회적 풍자이다. 풍자라는 통설은 등장 부부가 자신의 손으로 자신의 아기를 죽이고 만다는 점을 바탕으로 이어진다. 유아 살해는 누구에게나 끔찍한 행위라고 여기는 윤리관에 전제를 두고 있으며, 이에 기반하여 부부의 행동 및 의도에 대한 의문점이 들게 된다. 아기 장수가 민중의 구원자라고 해석하기 전에, 사회의 외계질서를 전복할 수 있는 아기 장수를 잡으려 오막살이 외부에서 서성거리는 포졸들이 억압을 암시한다고 해석하기 전에¹³², 오막살이 내부가 개인이 지켜야 하는 자유의 공간 혹은 권리라고 해석하기 전에¹³³, 그 자유의 공간이 억압을 당할 위협이 소리를 통해 내포된다고 해석하기 전에¹³⁴, 그리고 위협을 두려워하는 부부가 "스스로의 운명을 따지고 고쳐나갈 힘이 없는 사람들"¹³⁵로서 자신의 아기조차 죽일 만큼 현상^{現狀}을 유지하고 싶은 성향이라고 해석하기 전에, 먼저는 관객

¹³¹ <어디서 무엇이 되어 만나랴>, <옛날 옛적에 휘이어 휘이>, <봄이 오면 산에 들에>, <둥둥 樂浪둥>, <달아 달아 밝은 달아>, <첫째야 자장자장 둘째야 자장자장>, <한스와 그레텔>.

¹³² "최인훈 희곡은 피지배층의 공간과 지배층의 공간, 개인 공간과 집단 공간처럼 공간이 이원적으로 구성되어 있으며 서로 대립하고 있다는 특징이 있다. …<옛날 옛적에 휘이어 휘이>는 말더듬이 부부와 아기 장수가 사는 오막살이 내부가 피지배층의 공간으로, 원님과 포졸들이 권력을 행사하는 오막살이 외부가 지배층의 공간으로 표현[된다]." 남혜리 (2018), 「최인훈 <옛날 옛적에 휘이어 휘이>의 공간과 시간 연구」: 22쪽.

¹³³ "한 개인이 당대 사회의 정치구조나 사회관계의 원칙들에 대해 관심을 놓치지 말아야 한다는 것은 역설적으로 개인의 삶이 자연스럽게 사회적 삶으로 확대발전할 수 없는 상황에 놓여 있다는 것이다. 그래서 끊임없이 그 관계에 대해 질문하고 당대의 구체적인 사회관계 또는 정치구조의 왜곡된 모습들을 지속적으로 진단하고 비판하며 고발하는 것이 최인훈의 소설이다." 배경열 (2009), 「최인훈 문학의 특징과 세계인식 고찰」: 191쪽.

¹³⁴ "이러한 상황에서 아기가 장수였다는 사실이 밝혀지며 이후 비가시 공간은 청각적 효과에 의해 형상화된다. 포졸들의 노랫소리는 가시 공간의 바로 근처에 비가시 공간이 존재함을 환기하며 부부를 불안 속으로 몰아 넣는다. 부부는 포졸들의 노랫소리 뿐 아니라 바람 소리, 새 소리, 말의 울음소리, 부엉이 소리, 늑대 우는 소리 등에도 민감하게 반응한다. 금방이라도 포졸들이 들어서진 않을까 두려워하고 있기 때문이다. … 관객들 역시 대사에 의해 상상되는 공간보다 청각적 효과로 환기되는 공간을 더 실재적이며 위협적으로 받아들여게 된다." 남혜리 (2018), 「최인훈 <옛날 옛적에 휘이어 휘이>의 공간과 시간 연구」: 38쪽.

¹³⁵ 최인훈 (2018), 「옛날 옛적에 휘이어 휘이」: 100쪽. 이후 작품 인용은 괄호 안에 표기한다.

의 도덕 정신이 충격을 받아야 한다. 이 터전으로부터 「옛날 옛적에 휘이어 휘이」의 의미의 구조가 드러난다. 독자나 관객이 금기시된 유아 살해를 통해 충격을 받지 못하면 「옛날 옛적에 휘이어 휘이」의 사상화 과정이 벌어질 수 없다.

풍자가 메시지를 간접적으로 전달한다는 점을 고려하면, 풍자의 사상화 과정은 여러 은유적인 단계를 거치는 복잡성을 지닌다. 그러나 사상화 과정이 유발되는 출발점이 있어야, 풍자적인 의미가 단계적으로 전개할 수 있다. 반드시 충격이 아니더라도 위화감을 주는 요소가 있어야 독자가 간접적인 방법을 통해 풍자의 숨겨진 핵심에 이른다는 것은 인식하게 된다.

사이, 문고리 흔드는 소리 멈춤
또 한 번 말이 우는 소리
더 세차게 흔들리는 문고리
밤의 고요함 속에서
그 소리는
우레처럼 우렁차게
메아리처럼
"내 말!"
확성기를 거친 애기의 목소리

남편 (별떡 일어서며) 여, 여보 (아내를 내려다본다)
아내 (마주보다가) 안 돼요!

남편의 가랑이를 잡고 매달린다

남편 —(붙잡힌 채 어둠 속을 본다)

메아리처럼, 애기의 목소리
“내 말!”
문고리가 덜컹거린다

남편, 아내를 걷어차고
방문 쪽으로 다가선다
아내, 또 매달린다
남편, 힘껏 걸어찬다

쓰러지는 아내

남편 (문을 열고 방에 들어선다)

창호지에 비치는 그림자
큰 그림자가 작은 그림자를 놓힌다
애기 위에 올려놓은 큰 자루의 그림자
남편, 밖으로 나온다
아내, 벌떡 일어선다
남편, 아내를 붙들고 마당에 주저앉는다
아내, 몸부림치지만, 남편, 놓지 않는다
문풍지에 비치는 그림자
버르적거리는, 자루에 눌린 작은 사람의 그림자
오랜 사이
방에서 (메아리처럼) “엄마!”
아내, 일어선다
남편, 아내를 아까처럼 차지른다
남편, 방안에 들어선다
또 하나 포개어지는 자루의 그림자
남편, 나온다
먼저처럼 아내를 꼭 껴안고 쭈그리고 앉는다
가끔 고개를 들어 창호지에 비치는 그림자를 본다
이윽고, 움직이지 않게 된 그림자 (메아리처럼) 말이 우는 소리 (구슬프게)
방안의 등잔불이 꺼진다
달빛
달빛이 차츰 어두워진다
구름에 아주 가리운 달빛
바람 소리
어둠
희미한 달빛
지계에다 무엇인가 지고 나가는 남편, 마당을 가로지르는 무대, 어둠
바람 소리 (148-150쪽)

텍스트로서의 「옛날 옛적에 휘이어 휘이」를 읽을 때 상상에서 벌어지는 살해 장면은 물론 불쾌하다. 그러나 독해 경험에 비하여 관람 경험은 더욱 생생하다. 위에서 인용된 텍스트 전체는 문자뿐이지만 무대 위에서는 언어라고 할 수 있는 대사는 극소화되어 있다. 애기는 "내 말!"과 "엄마!"를 부르며, 남편이 아내에게 "여 여보"라고 하고 아내는 남편의 의도를 알아차려서 "안 돼요!"라고 대답한다. 서사의 대부분은 무대지시문 ^{stage directions}으로 표현된다. 말보다 음향 효과가 더 많으며, 또한 조명 효과가 감정적인 분위기를 연출한다. 게다가 텍스트에서 묘사된 움직임은 무대 위에서 구체화한 행위를 직접 목격하는 체험하는 것이 상당히 더 적나라하다.¹³⁶ 아기가 인형이지만, 그리고 살해는 창호지에 비치는 그림자로 각색되지만 이러한 간접적인 방식은 금기를 보여준다는 점을 더욱 부각한다. 대사가 많지 않음에도 불구하고 부부의 몸싸움을 통하여 극중 인물의 윤리적인 갈등이 두드러진다.¹³⁷ 그러므로 「옛날 옛적에 휘이어 휘이」의 서사적 절정은 언어를 통해 극적 효과를 나타내는 것이 아니라 무대 외에서 구체화된 무대지시문을 통해 획득하는 것이다.

즉 상연으로서의 「옛날 옛적에 휘이어 휘이」를 관람하는 관객은 작가의 대본을 직접 참조하는 것이 아니라¹³⁸ 대본을 읽음으로써 나타나는 상연의 시청각적인 지표를 통하여 작가의 의미를 사상화하는 양상은 다음과 같다.

¹³⁶ "희곡을 읽는 경우는 개인적인 독자가 텍스트에 담긴 의미를 추구하는 것으로 그치는 단독경험인데 반하여 연극 관람의 경우는 기호로서암 존재하던 의미들이 무대 조건에 의해 구체화되는 것을 보고 즐기는 집단체험인 것이다". 양승국 (1990), 「최인훈 특집: 광장에서 한스와 그레텔까지 작가를 보는 시각: 최인훈 희곡의 독창성」: 101쪽.

¹³⁷ "보조적인 수단으로서 그 자체로서는 문학과 거리가 멀다. 그럼에도 불구하고 최인훈의 희곡에서는 이러한 무대지시문에서도 문학과 아울러 연극성을 획득하고 있다. 이때 연극성이란 연극을 위한 지시라는 의미가 아니라, 그의 무대지시문 속에는 연극에서의 시간과 공간의 변화까지를 내포하고 있다는 의미이다." 위의 책: 102쪽.

¹³⁸ 물론 대본을 읽던 관객들이 있다. 그러나 본고가 관람 경험과 독해 경험의 차이점을 설명하는 데 있어 상연 동안 관람 과정에 해당된다.

상연으로서의 「옛날 옛적에 휘이어 휘이」의 무대지시문 구조			
움직임을 지시하는 지문	음향 효과를 지시하는 지문	조명 효과를 지시하는 지문	대사
	사이, 문고리 흔드는 소리 멈춤		
	또 한 번 말이 우는 소리		
	더 세차게 흔들리는 문고리		
	그 소리는 우레처럼 우렁차게 메아리처럼 확성기를 거친 애기의 목소리	밤의 고요함 속에서	"내 말!"
남편, 벌떡 일어서며, 아내를 내려다본다			여, 여보
아내, 마주보다가			안 돼요!
아내, 남편의 가랑이를 잡고 매달린다 남편, 붙잡힌 채 어둠 속을 본다			
	메아리처럼, 애기의 목소리		"내 말!"
	문고리가 덜컥거린다		
남편, 아내를 걸어차고 방문 쪽으로 다가선다			
남편, 힘껏 걸어찬다 쓰러지는 아내			
남편, 문을 열고 방에 들어선다			
창호지에 비치는 그림자 큰 그림자가 작은 그림자를 놓인다 애기 위에 올려놓은 큰 자루의 그림자			
남편, 밖으로 나온다 아내, 벌떡 일어난다			
남편, 아내를 붙들고 마당에 주저앉는다 아내, 몸부림치지만, 남편, 놓지 않는다			
문풍지에 비치는 그림자 버르적거리는, 자루에 눌린 작은 사람의 그림자 오랜 사이	방에서 (메아리처럼)		"엄마!"
아내, 일어난다 남편, 아내를 아까처럼 차지른다			
남편, 방안에 들어선다 또 하나 포개어지는 자루의 그림자			
남편, 나온다			
먼저처럼 아내를 꼭 껴안고 쭈그리고 앉는다 가끔 고개를 들어 창호지에 비치는 그림자를 본다			
이윽고, 움직이지 않게 된 그림자	(메아리처럼) 말이 우는 소리 (구슬뜨개)		
		방안의 등잔불이 꺼진다	
	바람 소리	달빛 달빛이 차츰 어두워진다 구름에 아주 가리운 달빛 어둠 희미한 달빛	
지게에다 무엇인가 지고 나가는 남편, 마당을 가로지르는 무대,	바람 소리	어둠	

사물로서의 「옛날 옛적에 휘이어 휘이」은 변함없는 대상이지만 각 매체의 접근 방식에 따라 나름대로의 사상화 의미를 획득할 수 있게 되는 것이다. 시각적인 정지 매체를 통해 진행되는 독해 과정과 달리 살해 장면을 무대 매체에 해당하는 지표로 정리해보면 관람 과정은 시청각적인 상연주^{生演奏}의 사상화 성격을 대략적으로 추측할 수 있다.¹³⁹ 관객은 출연진의 대사뿐 아니라 움직임과 몸짓, 표정, 자세, 어조, 의상, 춤, 노래, 무대의 디자인, 배경 음악과 음향 및 조명 효과 등을 관람하는 반면, 텍스트로서의 「옛날 옛적에 휘이어 휘이」를 읽던 독자는 출연진과 제작진이다. 관객들이 상상하는 면이 있으나 상연에서 그의 '텍스트'는 폐쇄된 환경에서 문학 작품을 구체화하는 독해 경험을 관람하는 것이다.¹⁴⁰

한편 관람 과정은 고정된 시각적 문자뿐만 아니라 다양한 시청각적인 극적 지표를 통해 생생하게 드러냄으로써 직접성을 지니게 보이지만, 다른 한편으로 인쇄된 대본과 거리가 멀어지는 데 있어 더욱 간접적이다. 이러한 기제는 연극의 매체적인 특성으로부터 발생하였다고 할 수 있다. 이를테면 청각적인 효과를 드러내기 위해 시각적인 텍스트는 독자의 상상력 나름이다. 공연과 달리 인쇄된 텍스트는 거의 완전한 침묵이 있어¹⁴¹ 시각적인 기호를 통하여 청각의 사상화 과정이 가능하다. 반면에 상연에서는 소리가 물질적인 존재로서 들어야만 한다. 따라서 무대의 매체적인 기능은 더 다양하고 어떤 면에서 더 직접적이다. 직접적이어서 상연의 사상화 과정은 자연스러움을 지니다는 점이 아니다. 난지 수개월의 갓난아이가 '우레처럼 우렁차게 메어리처럼... 확성기를 거친 목소리로' "내 말!"을 외치는 모양은 비정상적이며 부부의 두려움에 맞추어 관객에게 불안감을 불러일으킨다. 다만 "내 말!"을 외치는 소리는 관객에게 외부적으로 접근하여 본인의 지각을 통해 청각적인 효과를 취득하는 것이다. 이러한 외부적인 접근과 달리, 텍스트로서의 「옛날 옛적에 휘이어 휘이」

¹³⁹ 본고는 텍스트로서 실제 공연을 인용할 수 없는 한계가 있다. 대략적이지만 표8은 공연을 보는 경험에 접근하려는 대체방법이다.

¹⁴⁰ "이러한 차이점을 일찍이 헤겔은, 서사양식은 대상의 총체성을, 극양식은 운동의 총체성을 취급한다 하였거니와 다른 말로 풀어 말하자면 서사양식은 세계의 무너짐을 그 주위에서부터 안으로 취급하여 들어간 반면 극양식은 그 무너짐의 중심부 자체를 취급한다는 것이다." 위의 책: 100쪽.

¹⁴¹ 독서 과정에서 종이의 질감을 만지는 촉각적 경험 및 페이지를 넘기는 소리가 있으나 이는 문학적인 의미를 지니지 않는다.

의 청각적인 효과는 시각적인 기호를 통해 내면적인 기제로 나타나는 것이다. 독자의 머릿속에서 "내 말!"이 메어리처럼 울릴 수 있으나 현실에서 아무 소리가 없다. 그래서 관객의 지각은 무대지시문의 구체화를 통해 사상적인 대상에 접근하는 과정이 더 직접적이지만, 작가의 의도를 반영하는 무대지시문의 물질적인 대상에 간접적으로 접근하는 것이라고 할 수 있다. 상연으로서의 「옛날 옛적에 휘이어 휘이」는 구체화되어 외부적인 접근이기 때문에 이렇듯 직접적·간접적 동시성을 보여준다.

텍스트로서의 「옛날 옛적에 휘이어 휘이」는 이러한 이중적 접근성을 지니지 않으나, 대화를 들여쓰기와 따옴표를 통해 인위적인 시각적 표시로 나타내야 하는 한계가 있다. "인쇄문화는 시각을 통해 경험을 균질화하며, 청각적 및 다른 감각의 복합성을 뒤로 밀쳐 버린다."¹⁴² 그러나 지각의 효과를 상상화하는 과정이 내면적이기 때문에 인쇄매체의 한계를 극복하기 위한 기법을 발전해왔다. 간접화법과 의식의 흐름의 경우에는 인물의 내면과 외면 둘 다 사실 내면적이기 때문에 두 사이에 투과성을 확립함으로써 대화라고 인지된다. 상연에서는 내면과 외면이 뚜렷이 구별되어 있다. 허구적인 시공간이 구체화되어 무대는 물질적인 경계가 있으며 실제 사람들이 인물을 대표한다. 현동적 무대에서 인물의 행동이나 대화를 쉽게 관람할 수 있는 한편, 그 행동을 지배하는 의도나 감정은 내면적이라 파악하기 위에서 나열된 극적 요소를 통해 함축되는 것이다. 부부는 자신의 아기를 왜 죽였을까? 그 뿐 아니라 아기 장수인지라 사회의 개혁을 가시화할 수 있는 잠재력을 왜 막았을까? 상연으로서의 「옛날 옛적에 휘이어 휘이」는 아기를 죽이는 행위는 생생하게 전달하여 관객은 그 행위에 대한 판단을 자연스럽게 내리게 된다. 윤리적인 맥락에서 판단하는 것이라 그 행위를 지배하는 의도를 살피며, 인물에 내면에 접근한다. 부부는 몹시 가난하다. 오막살이 안에서는 "세간이랄 것이 없다. 무대는 방바닥이 되는 네모난 마루 한 장 위에 [아내가] 앉아 있고, 등잔대 하나, 화로, 그밖에는 아무것도 없다" (101쪽). 아내는 열다섯 살뿐이며, 남편은 말더듬이다. 겨울이 되면 산나물죽으

¹⁴² "The visual homogenizing of experience in print culture, and the relegation of auditory and other sensuous complexity to the background." McLuhan (1967), *The Gutenberg Galaxy*: p. 125.

로 연명하고 있는데 굶어 죽을 지경이 아니어서 부부는 소소한 생활에서 만족을 느낀다.

남편: 우, 우리네 사, 사는 게, 어, 어, 언제는 다, 달랠나, 따, 따, 따 땅벌레 자, 자, 자 식이면, 따, 따, 따, 따 땅벌레지. 하, 하늘이 저, 정한 일을

아내: 여보, 난, 이대로— 있었으면— 좋겠소

남편: ………

아내: 낳지는 말고—

남편: ?

아내: 애기도— 이 세상에서— 고생 안 하고— 당신도, —나더러—씨앗조를, 먹이겠다 니, —그런, 호강— 언제, 하겠소 (111쪽)

이 땅벌레 만한 두 사람의 만족을 깨드릴 수 있는 아이를 배고 있으며, 아내는 첫째 마당부터 자신 아기의 죽음을 함축하고 있다. 땅벌레로 존재하는 일은 '하늘이 정한 일'이라고 받아들이며 자기의 사회적 상황에 저항할 생각하기는커녕 '이대로 있었으면 좋겠'다는 태도를 보인다. 사회가 정해준 질서가 부부를 억압하고 있으나 삶은 이대로 소중하다는 의미이다. 도적의 목을 기둥 위에 걸어놓았다는 것이 저항에 대한 경고이며¹⁴³, 이 사건에 대해 이야기하는 부부는 현상^{現狀}을 유지하고 싶은 마음을 보여준다. "스스로의 운명을 따지고 고쳐나갈 힘이 없는 사람들의 이야기"이다. 경멸을 받을 만한 행위를 지르는 부부는 관객에게 연민을 받게 한다.

이렇듯 무대의 장치를 통해 인물의 의도를 밝히는 사상화 과정은 풍자적인 의미를 지니게 된다. 무대 밖은 저항을 처벌하는 사회 질서이며, 무대 자체는 부부가 살고 있는 하찮은 오막살이의 경계로 이루어져 그의 개인 공간으로서 개인적 권리를 상징하게 된다.¹⁴⁴ 이러한 좁은 방 안에 닫힌 아기는 사회의 억압이 정해준 권리 공

¹⁴³ 아기가 삶의 질서를 뒤집을 수 있는 도적이 될 우려는 아내가 반복하는 노래에서 확인할 수 있다.

¹⁴⁴ "최인훈 희곡의 공간은 모두 이원적으로 구성되어 있으며 피지배층의 공간, 개인 공간은 궁정적으로 묘사되며 지배층의 공간, 집단 공간은 이에 대비되는 부정적인 공간으로 사된다는 특징을 갖는다... 따라서 지배층은 작중 인물로 등장하기보다는 등장인물의 담화에서 언급되거나 시청각적 효과에 의해 환기되는 형태로 피지배층을 억압하며 그들의 삶에 관여한다. 특히 <옛날 옛적에 휘어이 휘어>는 오막살이 내부와 외부의 경계로 피지배층의 공간과 지배층의 공간이 이원화되어 대립하는 구조로 형상화되어 있으며, 이러한 대립 구조 속에서 피지배층은 지배층의 사고를 내면화하는 모습으로 그려진다." 남혜리 (2018), 「최인훈 <옛날 옛적에 휘어이 휘어>의 공간과 시간 연구」: 4, 23쪽.

간과 만족하지 못하여 방을 탈출하도록 문고리를 자꾸 흔들린다¹⁴⁵. 말더듬이 남편과 대비하여 수개월의 아기는 말할 능력이 없지만 확장기에서 나오는 목소리로 "못 참겠다"라고 한다 (134쪽). 말할 힘은 억압에 저항할 힘을 함축하는 데 있어 '땡벌레 자식이면, 땡벌레'이어야 하는 존재를 거부한다는 의미를 지닌다. 부부의 삶의 제한된 권리를 넓히겠다는 아기를 구원자라고 여기지 않아 하늘이 정한 공간에서 탈출하지 않도록 아기를 죽여 만든다.

즉 상연으로서의 「옛날 옛적에 휘이어 휘이」의 사상화 과정은 억압 속의 심리 상태를 담아있는 공간 의식에서 드러나는 데 있다. 무대의 공간적인 경계는 물질적인 지표로서 구체화한 '무대 안'과 무형의 '무대 밖'은 이렇듯 대립하여 상징성을 지니게 된다. 희곡은 인쇄된 텍스트로 읽을 때 독자가 충분히 문학적인 의미를 획득할 수 있으나 결국 관람 과정을 위하여 쓰여진 작품이다. 따라서 상연에서 재현한 문학 작품의 구체화는 무대의 매체적인 요소에서 기인한다. 대사가 많지 않음에도 상연에서는 언어가 아닌 지표를 통하여 관객이 희곡의 의미를 사상화할 수 있다. 무대상연의 지표는 모두 다 구체적이지 않지만, 관객이 인물의 말과 행동을 직접 자신의 지각을 통해 관람할 수 있다는 점을 고려하면 소설에 비하여 외면적인 요소들이 많다. 반면에 극중 인물의 내면성이 불투명하다는 한계가 있다. 이 한계를 극복하기 위해 상연의 문학적 지표들은 인물의 내재된 생각과 감정을 물질적인 환경으로 밀어냄으로써 외부적인 요소가 인물의 내면성을 반영하는 기제를 지닌다. 현실에서는 사람의 감정을 드러내는 사운드트랙이 없으나 상연에서는 이러한 청각적인 장치가 흔하다.

무대의 사상화 과정과 달리 소설의 사상화 과정은 활자체 또한 가끔 삽화를 통해 나타내는 것이다. 따라서 소설의 사상화 과정은 문자라는 기호를 통해 기인하기 때문에 구체화된 외면과 관람할 수 없는 내면의 경계가 모호해진다. 이 점에 대하여 다음 논의에서 다루고자 한다.

¹⁴⁵ 이상우 (1994), 「최인훈 희곡에 나타난 '문(門)'의 의미」: 130-132쪽.

3.2.2. 서사의 바다를 향해하는 「광장」의 줄거리를 묶는 시간성

소설은 불가능한 일을 달성할 수 있다. 타인의 내면세계를 구축하여 허구적인 경험을 자기가 경험하는 것처럼 읽히는 대표적인 장르는 소설이다. 이는 독해 과정이 작중 인물과 이질감을 없앤다는 것이 아니라, 타인의 외면과 내면이 균일하게 활자체로 구성되었다는 점에서 자신의 경험과 유사하여 독자가 더 쉽게 몰입할 수 있다. 타인을 구경하는 것과 달리 자신의 경험은 외면적·내면적 유동성을 지닌다. 자신의 감정과 생각을 알면서 환경에서 행동하고 사회와 상호작용하는 경험은 내면적이면서 외면적이다. 활자체를 바탕으로 이어지는 인물의 경험은 마찬가지로 내면성과 외면적인 환경이 뚜렷이 차별화되어 있지 않다. 인쇄매체는 정지 매체이기 때문에 물질적인 시공간을 재현하는 작업이 상대적으로 어렵다. 그런데도 소설의 주요관심사는 개인이 외부적인 세계에 반응하는 내면적인 탐구로서 외면적인 현실을 가리키는 묘사가 있어야 자아와 환경의 관계를 드러낼 수 있다. 물론, 개인의 시점을 통해 알아내는 사회상이나 집단적 영향으로 인한 개인의 발전은 인쇄매체만 다루는 소재가 아니다. 그러나 내면세계와 외면세계가 활자체로 균질화된 소설은 '개인'과 '사회'의 경계를 고정하여 이 인위적인 경계의 투과성을 탐한다¹⁴⁶. 이리하여 소설은 자아와 환경의 관계를 대상으로 삼아 개성이 무엇인가, 혹은 어떤 사회적인 틀로 형성되는가에 대해서 이러한 문제를 살펴볼 수 있다.

이명준의 이야기는 단정한 선형으로 이루어지지 않는다. 「광장」의 줄거리는 비틀비틀하며 허구적 현재에 석방 포로를 실은 배를 탄 명준과 명준의 기억에서 왔다 갔다하는 시간적 흐름이다. 소설은 장으로 분명히 나누어 있지 않고 장면을 돌연하게 바꾼다는 점에서 기억이 조각조각 분산되어 어지러운 느낌을 준다. 대략적으로 「광장」의 서사는 더 작은 서사 네 부분으로 나누었다고 할 수 있다. 사본에 따라 쪽수 나뉘었지만 본고의 사본의 나눔은 다음과 같다.

¹⁴⁶ 반면에 무대상연에서 등장하는 인물의 외부적·내부적 경계는 인위적이지 않기 때문에 불투과성을 지닌다.

「광장」의 세분화된 서사 구조

④ 바다 21-30쪽	① 남한 30-88쪽	④ 바다 88-107쪽	② 북한 107-153쪽	③ 동굴 153-165쪽	④ 바다 165-189쪽
"바다는, 크레파스보다 진한, 푸르고 육중한 비늘을 무겁게 뒤채면서, 숨을 쉰다"부터 "새들이 바로 위에 보인다. 새들은 먼 밑바닥에서 이리로 날아오다가 문득 마스트에 걸린 흰 덩기처럼 보인다."까지	"대학에서 종로로 나오는 길가에 늘어선 플라타너스 잎사귀는 거의 다 지고, 가지 끝에 드문드문 매달린 나뭇잎새가, 바람이 불면 망설이듯 하늘거리다가, 그제는 선선히 바람에 몸을 맡기고 팔랑개비처럼, 빙글빙글, 떨어져 온다."부터 "주인이 명준에게 한 귀엣말은 이런 것이었다. '이 북 가는 배 말 씌입죠.'"까지	"'미스터 리' 선장이 옆구리에 와 서 있다. 마도로스 파이프가 번쩍 하면서, 잠시 밝혀 낸 불빛 속에, 선장의 단정한 얼굴이 웃고 있다."부터 "이와 닮은 광경을 떠올린다. 여기서 훨씬 북으로 간 곳. 이 항구가 달린 땅덩어리의 북쪽 변두리. 월북한 후에 찾아가게 된 만주의 어느 별판에서 겪은 저녁 노을."까지	"창에 불이 붙었다. 만주 특유의 저녁 노을은 갑자기 온 누리가 우람한 불바다에 잠겼는가 싶게 숨막혔다."부터 "그는 호탕하게 한 번 웃으려고 했다. 그러나 폭구명에서 나온 소리는 정작 약하고 텅 비어 있었다. 그는 뒤통수를 도어에 탕탕 부딪히면서 언제까지나 웃고 있었다."까지	"낙동강 싸움터 어두운 밤에 비가 내린다. 이명준은 귀를 기울여 발자국 소리를 들으려고 했으나, 어둠을 적시는 빗소리뿐, 다른 소리를 가려 낼 수는 없었다."부터 "낙동강에 물이 아니라 피가 흘렀다는 싸움은 이날의 그것이었다. 은혜는 부지런히 만나자던 다짐을 아주 어기고 말았다. 전사한 것이다."까지	"테이블에 펼쳐진 해도 위에 컴퍼스가 던져져 있고, 선당은 보이지 않았다."부터 "흰 바다새들의 그림자는 보이지 않는다. 마스트에도, 그 언저리 바다에도. 아마, 마카오에서, 다른 데로 가버린 모양이다."까지

표 7

작중 현재는 ④ 바다를 항행하는 전쟁 포로를 위한 배를 탄 이명준의 마지막 서사 단계를 이루고 있다. 회상으로 구성된 서브 내러티브 ^{subnarrative} 는 ① 남한에서 겪은 경험과 ② 북한에서 겪은 경험과 ③ "광장에서 패하고 밀실로 물러[난]"¹⁴⁷ 동굴로 나누어져 있고 작중 현재가 과거의 묘사 사이사이에 끼어들어 있다. 포로들이 "갈 데까지 가는 동안 마물러두어야 할 마음의 매듭을 혼자서 소리 없이 풀자면, 나누어진 뱃간으로, 더 바르게는 저마다 가슴속으로 몸을 사려야" 하며 (27쪽), 이리하여 이명준의 기억을 탐구할 서브 내러티브의 사유를 제시한다. 「광장」의 전개방식은 시간의 자연스러운 흐름을 나타내는 외면적인 요소보다 소설에 해당하는 내면적인 시간성이 부각된다. 이는 명준의 심리적 상태가 너털너털해졌다는 것을 함축할 뿐만 아니라 시간의 흐름이 시공간을 관람하는 지각의 외면적·내면적 투과성을 보여준다.

첫눈에 기억의 탐구는 익숙해진 기법이기 때문에 시간이 세 겹으로 점점 쌓여 있음은 우리가 인식하지 않는다. 소설의 가장 외면적인 시간성은 독해 과정이 진행할 동안 현실에서 흐르는 기간이다. 이러한 시간성이 다른 매체에서 중요한 요소이

147 최인훈의 「광장」의 1961년판 서문: 18쪽. 이후 작품 인용은 괄호 안에 표기한다.

지만¹⁴⁸ 소설의 사상화 과정은 독해 실시간을 소거하고 허구적인 외면적 시간성의 재현함에 집중한다.¹⁴⁹ 인간은 자신이 상주하는 공간에 있는 사물이 순간순간 달라졌다고 인식해야 변화라고 인식하는데, 이러한 지각 과정을 모방하여 소설의 외면적인 시간성을 드러낼 수 있다. 텍스트는 고정된 활자체 공간에서 변함없는 생태를 유지하므로 시간적인 현실을 되살리기 위하여 개인과 유사하는 인물에 시점을 고정한다. 이렇듯 고정된 시점을 바탕으로 줄거리가 전개하는 것이다. 줄거리의 흐름을 관찰하고 파악하는 허구적인 의식은 독자의 의식과 유사함으로써 시간이 흐르듯이 줄거리가 흐르는 효과를 나타낸다¹⁵⁰. 게다가 화자라는 존재에 독자의 시점을 고정함으로써 외면적인 시간성뿐 아니라 그 인물의 내면적인 시간에 대한 의식을 쉽게 투과할 수 있다. 따라서 「광장」의 외면적인 시간성은 ④ 바다를 항행하는 작중 현재이며, ①②③ 이명준의 기억을 묘사하는 서브 내러티브는 내면적인 시간성을 지닌다. 인간은 단지 순간순간에 사는 것이 아니라서 지금까지 살아온 경험이 영향을 미칠 수밖에 없어서 독자는 회상을 통해 이명준과 함께 체험하게 한다.

감각·감정·기억을 인물의 내면적인 세계를 탐구하는 문학적 지표는 의식의 미묘한 특질을 보여주는 지표이다. 이러한 내면성을 드러내는 지표들을 텍스트를 통해 물화하기에는 한계들이 있으나 한계로부터 나타나는 지표들은 오히려 세련되게 발전해왔다. 인쇄매체는 시각적 정지된 물질성을 지니는 데 있어 낱말의 공간적 상호작용과 달리 내재된 잠재성으로부터 발생한 것이 아니다. 물질적인 한계를 극복하기 위하여 발전한 것이다. 정지된 텍스트로서 움직임과 변화를 보여줄 수 없으나 최인훈의 서사는 이명준에 고정된 시점에 꽂아 옛날의 기억과 허구적인 현재 상황을 동시에 서술하며 독해 동안 현실에서 흐르는 시간이 사라진다. 이는 작가와 독자가 이야기를 나누기 위해 필수적인 조건이었기 때문에 발전했고, 독해의 요구가

¹⁴⁸ 촬영 기간, 상연 기간 등.

¹⁴⁹ 앞으로는 본고가 '외면적인 시간성'은 시공간의 변화를 관찰할 수 있는 지각을 모방하는 허구적인 시간성을 의미한다.

¹⁵⁰ "독자는 눈앞에 있는 인쇄된 문자의 연속대로 움직이며, 이 움직임의 속도는 작가의 정신적 움직임의 속도와 일관성 있게 파악한다." "The reader moves the series of imprinted letters before him at a speed consistent with apprehending the motions of the author's mind." McLuhan (1967), *The Gutenberg Galaxy*: pp. 124-125.

절실하다. 결국, 문학적 지표들을 통해 사상화 과정이 시작되지 않는다면, 인쇄매체의 한계 때문에 이야기가 멈추고 감각적인 사실성이 없어진다.

윌리엄 엠프손^{William Empson}에 의하면 인간의 의식에는 시간의 흐름을 측정하는 두 가지 저울이 있다고 할 수 있다. "큰 저울은 인간의 삶을 하나의 단위로, 삶에 대해서 더이상 어떻게 할 수 있는 것이 없는, 동물의 존엄성 같은, 숙명적이고 체념한 상태로 인생을 본다. 작은 저울은 인간이 의식하는 어떤 순간을 하나의 단위로 본다. 그 순간을 기준으로 하여 그때의 배경, 의지에 따른 행동, 섬세한 사회적 분위기, 그리고 그의 성격을 인식한다"¹⁵¹. 즉 「광장」의 줄거리의 틈에서 끼어든 ④ 작중 현재는 세 조각으로 분산되어 빛의 부채를 통해 이명준의 인생에 대해 다루는 큰 저울이라고 할 수 있다. 그리고 큰 저울로 시간의 흐름을 측정할 때 이명준의 경험을 정리해놓은 상태를 보여준다:

거기서 보면 갈매기가 날고 있다. 윤애에게 말하고 있다. 윤애 날 믿어 줘. 알몸으로 날 믿어 줘. 고기 썩는 냄새가 역한 배 안에서 물결에 흔들리다가 깜빡 잠든 사이에, 유토피아의 꿈을 꾸고 있는 그 자신이 있다. 조선인 콜호스 숙소의 창에서 불타는 저녁놀의 힘을 부러운 듯이 바라보고 있는 그도 있다. 구겨진 바바리코드 속에 시래기처럼 바랜 심장을 하고 은혜가 기다리는 하숙으로 돌아가고 있는 9월의 어느 저녁이 있다. (187쪽)

큰 저울로 요약한 위의 글을 조금 더 자세히 시간선으로 풀어놓으면 다음과 같다. 명준은 인천에서 한 여름 동안 윤애와 연애 관계를 맺고 가을이 다가올 때 헤어진다 (108-110쪽). 이후 북한을 향하는 배를 타고 유토피아의 꿈을 꾸면서 월북한다 (110-111쪽). 아버지와 재회하고 『노동신문』에서 근무를 시작한다 (112-113쪽). 육개월이 지나가 봄이 된다. 아버지에게 공산주의에 대한 실망을 담은 연설을 쏟아지며, 하숙으로 나간다 (114-118쪽). "신문 활자를 세고 앉은 사무실에서 안간힘을 한 게 잘못이 아니었던가 생각[해서]" 야외극장을 짓는 일에 자원하는 바람에 떨어지고

¹⁵¹ "The large one takes the length of a human life as its unit, so that there is nothing to be done about life, it is of an animal dignity and simplicity, and must be regarded from a peaceable and fatalistic view. The small one takes as its unit the conscious moment, and it is from this that you consider the neighboring space, an activity of the will, delicacies of social tone, and your personality." Empson (1966), *7 Types of Ambiguity*: pp. 23-24.

입원해야 한다 (118쪽). 오랫동안 병원에서 머물다가 은혜를 만난다 (119-123쪽). 퇴원한 후 여름 말쯤 "남만주 R현에 자리잡은 '조선인 콜호즈'"의 나날을 알리기 위해 일주일을 보낸다 (122-123쪽). 월북한지 일 년이 지나갔다. "심장이 두근거림을 잃어버린지 오래다". 만주에서 '조선인 콜호즈'의 생활을 현지 보도를 쓰는 그중에 저녁 노을이 이명준의 "젯빛 누더기를 [담은]" 마음에 "불 곁에 선 때처럼 붉은 그림자가 어려 있었다" (108쪽). 9월이 되면 이 보도 까닭에 자아비판회를 당한다 (125쪽).

작은 저울로 따져보기 위하여 전문에서 "조선인 콜호스 숙소의 창에서 불타는 저녁놀의 힘을 부러운 듯이 바라보고 있는" 장면을 찾아내면 이 장면이 북한의 경험에 대한 서브 내러티브의 시발점이다:

이와 닮은 광경을 떠올린다. 여기서 훨씬 북으로 간 곳. 이 항구가 달린 땅덩어리의 북쪽 변두리. 월북한 후에 찾아가게 된 만주의 어느 별판에서 겪은 저녁 노을.

창에 불이 붙었다.

만주 특유의 저녁 노을은 갑자기 온 누리가 우람한 불바다에 잠겼는가 싶게 숨막혔다. 명준은 내일 아침 사로 보낼 글을 쓰고 앉았다가, 저도 모르게 소리를 지르면서 만년필을 놓고, 창으로 다가섰다. 하늘 땅이 불바다였다. 서쪽에 몰려 있는 구름은 크낙한 금누렁 유리 덩어리였다. 조선인 콜호스 사무실에 이르는 길가에 늘어선 포플러는, 거꾸로 꽃아 놓은, 훗훗 타는 빗자루였다. 그것들은 정말 훗훗 타고 있는 듯이 보였다. 금방 불티가 사방으로 튕 듯이 보였다. 길바닥에서 번쩍이는 것은 돌맹이일 거다. 눈이 닿는 데까지 허허하게 펼쳐진 옥수수 밭도 불바다였다. 공기마저 타고 있었다. 불의 잔치. 가슴을 내려다 보았다. 불 곁에 선 때처럼 붉은 그림자가 어려 있었다.

붉은 울렁임 속에 모두 취하고 있는 듯했다.

타지 않기는 명준의 심장뿐이었다. 그 심장은 두근거림을 잃어버린지 오래다. 남녘에 있던 시절, 어느 들판 창창한 햇볕 아래서 당한 그 신내림도, 벌써 그의 뭉이기를 그친 지 오래다. 그의 심장은 시들어 빠진 배추 잎사귀처럼 금방 바서질 듯 메마르고, 푸름을 잃어버린 젯 빛 누더기였다. 심장이 들어앉아야 할 자리에, 그는, 젯빛 누더기를 담아 안고 살아가는 사람이 돼 있었다. 그 누더기는 회색 말고는 어떤 빛도 내지 않았다. 한 해. 두근거리며 보낸 끝에 한숨을 쉬며 주저앉은 한 해. (108쪽)

작중 현재는 배에서 홍콩의 야경을 구경하며 이는 명준에게 옛날 북쪽에서 보았던 풍경을 상기시킨다. 이 서브 내러티브는 북한에 도착하자 시작하는 것이 아니라, 월북한 이후 한 해가 지나가버린 사이에 이명준의 환멸부터 시작한다. 이에 이어서

만주에 대한 기억 속에서, 남한을 떠나기 전에 윤애와 헤어지는 기억을 끄집어낸다. 이다음에 서사는 대략적으로 외면적인 시간선의 순차적 전개를 거치지만, 기억이 두 겹, 가끔 세 겹으로 쌓인 회상 기제를 통해 시간이 차근차근 흐르지 않는다. 기억 속에 기억의 줄이 헝클어진 채 나타나며 작중 현재의 이명준의 뒤죽박죽이 된 마음을 내포한다.

따라서 소설의 외면적인 시간성과 달리 내면적인 시간성은 경험을 선형으로 정리할 수 없다는 점을 보여준다. 만주에 가서 보도를 쓰는 순간은 외면적인 시간선 거의 끝에 자아비판회 직전 벌어진다 (122-123쪽). 그러나 서브 내러티브의 초반부부터 벌어진다는 점을 고려한다면 경험의 중점적인 순차에 따라 처음 떠올리는 내면적인 시간을 드러낸다. 사람 모두 다 자기 삶에 대해 되돌아볼 때는 늘 떠올리는 사건이나 사고 패턴이 있다. 그래서 이를 모방하여 의식 속에 경험을 가공加工하는 내면적인 시간 의식은 회상의 되풀이 기제로 나타난다. 이를 통해 인물의 가장 깊게 내재된 심리적 토대를 드러낼 수 있다. 즉 독자는 정지 인쇄매체의 외면적·내면적 시간성을 재현하는 지표를 통해 인물의 내면성을 갈라놓아서 깊이와 복잡성을 겹으로 털어놓는다. 이리하여 매체의 한계를 극복할 뿐 아니라, 물화·사상화 기제에서 확인할 수 있는 점은 예술적인 의미이다. 순간순간 사물이 달라진다는 관찰을 통하여 소설이 외면적인 시간성을 부각할 때는 극적인 변화가 두드러지는 내러티브를 획득할 수 있다. 반면에 내면적인 시간성의 되풀이 기제를 주로 활용하는 소설은 인물이 반복되는 상황에 빠져있다는 데 있어, 심지어 변함없는 존재를 벗어나지 못하는 이야기를 만들어낼 수 있다. 이러하므로 이데올로기의 실패를 모티프로 삼은 「광장」은 주인공이 "마물러두어야 할 마음의 매듭을 혼자서 소리 없이 풀자면" (27쪽) 내면적인 시간성에 치우친 서사 구조를 지닌다. 소설의 흐름에 끼워넣은 ④ 작중 현재는 ①②③ 회상의 서브 내러티브를 통하여 이명준의 존재에 대한 맥락을 취득할뿐더러 서브 내러티브가 뒤엎히지 않도록 정리하는 프레임을 구축한다.

특히 ① 남한에 대한 서브 내러티브와 (30-88쪽) ② 북한에 대한 서브 내러티브의 (107-153쪽) 구조는 반복적이며, 서로의 대칭을 이룬다.¹⁵² 남한과 북한 사이에 ④ 작

중 현재가 이 두 서브 내러티브를 물리적으로 분단하여 (88-107쪽) 각각은 기승전결을 갖춘 구조를 지닌다.

한반도에서 방랑하는 서브 내러티브 구조의 대칭				
	기대	실망	상심	위안
① 남한	<p>사람이 무엇 때문에 살며, 어떻게 살아야 보람을 가지고 살 수 있는지를 알아야 한다. 날엿 날마다 눈으로 보고 느끼고 치르는 모든 따위의 일이라면 아무런 뜻도 거기서 찾지 못한다. (33쪽)</p> <p>무언가 해야 할 텐데, 할 텐데 하면서, 게으르게 머리통 속에서만 뱅뱅 돌아간 것은 아니다. 삶을 잡스럽게 생각하고 간 사람들이 남겨 놓은 책을 모조리 찾아 읽는다. (35쪽)</p>	<p>"아무것이든 좋아요. 갈빗대가 버그러지도록 뿌듯한 보람을 품고 살고 싶다는 거예요." "정치는 어때?" "정치? 오늘날 한국의 정치란..."</p> <p>전 선생이 그때 선생에서 친구로 내려오는 것을 명준은 어렵듯이 깨닫는다. 자랑스러우면서 서운하다. 우상을 부순 다음에 오는 허전함. (54-57쪽)</p>	<p>가슴속에서 그 핏빛과 똑같은 빛깔의 한 불길은 확 피어오른다. 그 불길을 바라본다. 불길은 그의 나의 문에 매달려서 불고 있다. 그 불을 끌 생각이 나질 않는다. 문을 무너뜨리고 자리를 삼키고, 침대, 책상, 커튼, 시렁에 놓인 토르소를 불태우고야 말 그 불길을. (66-67쪽) 여태까지 잘못 생각해 온 것을 어렵듯이 깨닫는다. 잘못 생각. 마음이 그렇게 말한다. 나의 방문이 무너지는 소리가 들린다. 그렇게 튼튼하리라고 믿었던 나의 문이 노크도 없이 무례하게 젖혀지고, 훔밭로 들이닥친 불한당이 그를 함부로 때렸다. 내 방인데. (70쪽)</p>	<p>그날 밤 윤애가 일찍 감치 자리를 뜨고 나간 뒤에, 명준은 팔베개를 하고 누워, 그녀가 앉았던 방석을 물끄러미 바라보면서 호못한 기쁨을 즐긴다. 사람이 가질 수 있는, 가장 값진 전리품은, 사람이 성싶었다. 그의 만족은 것처럼 크다... 이 누리는 그 큰 외로움의 몸일 거야. 그 몸이 늙어서, 더는 그 큰 외로움의 바람을 짊어지지 못할 때, 그는 뻗던 외로움의 씨를 낳지. 그래서 삶이 태어난 거야. 삶이란, 잊어버린다는 일을 배우지 못한 외로움의 아들. (85-86쪽)</p>
④ 바다				
② 북한	<p>명준은 자기가 여태까지 얼마나 좁은 테두리에서 안간힘 했던가를 알았다.</p> <p>《로동신문》 본사 편집부 근무를 명령받았을 때 새로운 삶을 다짐했다. 일이 끝나고도 사의 도서관에서 늦게까지 공부했다. 『불세비키 당사(黨史)』를 일주일 걸려 읽어 냈다. 당원들이 '당사'라는 말을 입에 올릴 때는, 떠받드는 울림을 그 말에 주도록 저도 모르게 애쓰는 것을 보았기 때문이다. 어느 모임에서나 당사가 외워졌다. (112쪽)</p>	<p>그들 부자는 처음 부딪혔다. 명준은 티지는 마음을 그대로 쏟았다. "이게 무슨 인민의 공화국입니까?..."</p> <p>그날 밤늦게, 부친이 소리 없이 문을 열고 자기 방에 들어서는 기척에, 숨을 죽였다. 불을 끈 다음이었다. 부친은 그대로 그의 머리맡에 서 있다가 쭈그러 앉더니, 그의 어깨 언저리 이불깃을 푹푹 여며 주는 게 아닌가. 명준은 입술을 깨물었다. 슬펐다. 아버지는 이런 사랑밖에는 내게 줄 수 없단 말인가. (114-118쪽)</p>	<p>명준은, 어떤 그럴 수 없이 값진 '요령'을 깨달은 것을 알았다. 슬픈 깨달음이었다. 알고 싶지 않았던 슬기였다. 그는 가슴에서 울리는 무너지는 소리를 들었다. 그 옛날 그는 S서 뒷동산에서 통통 부어오른 입 언저리를 헛바닥으로 핥으면서 이 소리를 들었다. 그의 마음의 방문이 부서지는 소리였다. 이번 것은 더 큰 울림이었다. 그러나 먼 소리였다. 무더게 울리는 소리. 광장에서 동상이 넘어지는 소리 같았다. 할 수만 있다면 그 자리에 엎드려서 울고 싶었으나, 울기 위해서는 그는 네 개의 벽이 아직도 성한 그의 방으로 가야 했다. 아니 그의 마음의 방이 아니다. 마음의 방은 벌써 무너진 지 오래으므로. 그의 동글게 안으로 굽힌 두 팔 넓이의 광장으로 달려가야 했다. (127-128쪽)</p>	<p>나는, 밖에서 젓기 때문에, 은혜에게 이처럼 매달리는 걸까. 이 긴 시간에도 남자가 이토록 사무치는 마음을 가질 수 있을까. 아마 없을 테지. 젓을 때만 돌아와서 기대는 곳. 기대서 우는 곳. 철학을 믿었을 때, 그녀들에게 등한했었다. 사회 개조의 역사 속에 새로운 삶의 보람을 걸어 보려던 월북 직후의 나날, 윤애도 떠오르지 않았다. 지금 나한테 무엇이 남았나? 나에게 남은 진리는 은혜의 몸뚱어리뿐. 길은 가까운 데 있다? (130쪽)</p>

표 8

152 ③ 동굴에 대한 서브 내러티브는 제4장 2절에서 후술할 것이다.

처음에는 이명준이 사회에 대한 기대를 품고 삶에 다짐하겠다는 모양이다. 그러나 시간이 갈수록 사회에게 실망하여 아버지 같은 인물에 자기의 환멸에 대해 연설한다. 희망을 잃는 가운데 어느새 어떤 공식 기관에 억압을 당한다. 상심한 나머지 여자의 사랑에서 위안을 찾는다. 두 서브 내러티브는 서로 분리되어 있으면서도 같은 데 있다. 좌우만 바뀐 거울상으로 그려져 있다.

① 남한에서 겪은 상심:

가슴속에서 그 핏빛과 똑같은 빛깔의 한 불길이 확 피어오른다. 그 불길을 바라본다. 불길은 그의 나의 문에 매달려서 붙고 있다. 그 불을 끌 생각이 나질 않는다. 문을 무너뜨리고 자리를 삼키고, 침대, 책상, 커튼, 시렁에 놓인 토르소를 불태우고야 말 그 불길을. (66-67쪽)

여태까지 잘못 생각해 온 것을 어렴풋이 깨닫는다. 잘못 생각. 마음이 그렇게 말한다. 나의 방문이 무너지는 소리가 들린다. 그렇게 튼튼하리라고 믿었던 나의 문이 노크도 없이 무례하게 짓혀지고, 흠발로 들이닥친 불한당이 그를 함부로 때렸다. 내 방인데. (70쪽)

② 북한에서 겪은 상심:

명준은, 어떤 그럴 수 없이 값진 '요령'을 깨달은 것을 알았다. 슬픈 깨달음이었다. 알고 싶지 않았던 슬기였다. 그는 가슴에서 울리는 무너지는 소리를 들었다. 그 옛날 그는 S서 뒷동산에서 툭툭 부어오른 입 언저리를 헛바닥으로 훑으면서 이 소리를 들었다. 그의 마음의 방문이 부서지는 소리였다. 이번 것은 더 큰 울림이었다. 그러나 먼 소리였다. 무디게 울리는 소리. 광장에서 동상이 넘어지는 소리 같았다. 할 수만 있다면 그 자리에 엎드려서 울고 싶었으나, 울기 위해서는 그는 네 개의 벽이 아직도 성한 그의 방으로 가야 했다. 아니 그의 마음의 방이 아니다. 마음의 방은 벌써 무너진 지 오래므로. 그의 등글게 안으로 굽힌 두 팔 넓이의 광장으로 달려가야 했다. (127-128쪽)

외에서 보여진 바와 같이 S서에서 당한 억압과 자아비판회에서 당한 억압에 대한 반응들은 서로의 대칭을 이룬다. '가슴'과 '마음'이 '방'으로 비유되어 억압이 '내 방'의 '문'을 짓히고 '무너뜨[린다]', '시렁에 놓인 토로소를 불태우고' (67쪽) '광장에서 동상이 넘어[진]'다 (128쪽). '옛날 그는 S서 뒷동산에서' (127쪽) '방문이 무너지는 소리가 들린' (70쪽) 적과 같이 '구겨진 바바리 코트를 걸치고' (124쪽) 자아비판회를 나서 '가슴에서 울리는 무너지는 소리를 들었다' (127쪽). 남한에 있는 S서와 북한에서 떨어진 자

아비판회는 지리적인 현실을 가리키기는 하지만, 어떠한 구체적 대상인지에 대한 의문보다 '광장'과 '밀실'은 상징적인 공간의 개별적인 의미가 중시된다. "주인공이 마주친 인생 문제... '문제'라는 표현은 다만 비유적으로 쓰고 있을 뿐이다. 이 문제는 먼저 이렇게 저 문제는 다음에 저렇게, 하는 식으로 처리할 수 없는 것이 인생 '문제'의 성격이다. 그 성격에 비교적 어울리는 형식이 소설이기도 하기 때문에 주인공과 만난다는 것은 언제나 독자로서의 자기와 만난다는 자기 인식으로 돌아온다."¹⁵³ 내면적인 시간의 흐름을 따라 마주하는 광장과 밀실은 정해진 경로가 없다. 즉 "열심히 살고 싶어한"¹⁵⁴ 이명준의 '슬픈 깨달음,' '알고 싶지 않았던 슬기'는 (70, 127쪽) 사실 앞으로 가는 길을 밝혀주지 않는다. 전진하기보다는 이명준은 더 좁은 동굴로 물러나간다.

마음의 방문이 무너져버려 이명준이 달려간 '둥글게 안으로 굽힌 두 팔 넓이의 광장'은 ③ 동굴 서브 내러티브에 해당하여 다음 장에서 살펴보고자 한다.

¹⁵³ 최인훈의 「광장」의 1989년판을 위한 머리말, 9쪽.

¹⁵⁴ 최인훈의 「광장」의 1961년판 서문: 18쪽.

4. 인쇄매체의 미시적·거시적인 차원의 재귀적 자기 유사성

여태까지 본고는 소설의 미시적인 차원에서 나타나는 문학적 지표를 다루었다. 문학적 지표들은 인쇄매체의 본질적인 잠재성 및 한계로부터 발전해왔다는 점에 이어서 해당 텍스트에서 밝혔다. 또한 문학적 지표를 통해 나타나는 사상화 과정을 설명함으로써 소설의 의미에 더욱 미묘한 복잡성을 부가한다는 것을 부여주었다. 즉 텍스트의 내재된 물질적인 요소로부터 나타나는 문학적 지표들은 미시적이다. 반면에 문학의 거시적인 차원은 텍스트의 매체적 본질에서 기인하는 것이 아니라 미시적인 지표의 존재를 반영하는 지표들이며, 이 면에서 거시적인 지표들은 미시적인 지표들과 재귀적 자기 유사성을 드러내 보인다. 인물의 담화나 소설에서 나타나는 대중문화와 상호텍스트성은 독자가 직접 참여하는 것이 아니라 인물의 미시적 물화·사상화 기제를 반영하는 것이다. 인간들은 사적 및 공적 생활을 반영함으로써 인물도 가정환경과 사교 생활의 관계를 통하여 인물의 사회적인 맥락이 된다.¹⁵⁵ 이렇듯 인물 혹은 작가의 매체 소비가 두드러진다. 특히, 상호텍스트성은 현실에서 행해지는 매체의 접근 및 전파 제도를 담아낸다.¹⁵⁶ 이러하므로 제4장에서는 본고가 상호텍스트성을 대상으로 삼아 거시적인 지표에 대한 분석으로 나아간다.

제4장 제1절에서는 매체의 접근·전파 제도를 고찰하고자 한다. 이 제도에서 기인하는 양상을 조금 주의 깊게 살펴보면 이러한 접근·전파 제도에서 문학적임 *literariness* 을 판단하는 외계질서가 설립된다는 것을 볼 수 있다. 문예의 외계질서가 문학적 지표의 유래와 연속 기제 역할을 하며, 본고가 문학적 지표의 연속성을 시간적·수평적 기제를 구체화할 것이다. 이 논의에 이어서 제2절에서는 최인훈의 「광장」에

¹⁵⁵ "소설 속의 발인을 통하여 한국사회, 세계사, 남북한의 현실, 문화, 문학, 역사, 예술, 정치 등의 다양한 주제에 대한 현란한 지적 대화와 창의적이며 신선한 사유를 표출하고 있거니와, 이런 지적 대화와 사유의 원천은 독서에 있다." 권성우 (2016), 「최인훈 소설에 나타난 책과 독서에 대하여」: 201쪽.

¹⁵⁶ 다만 작가의 전파 및 접근 제도이다. 역사적 차이가 날 수 있다.

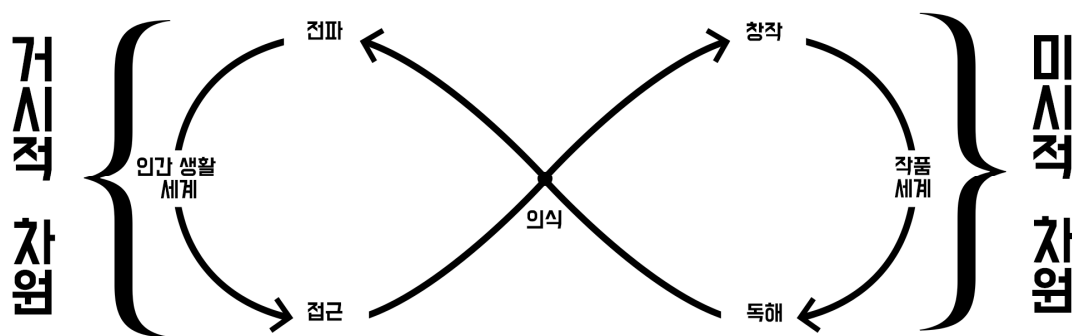
내재된 상호텍스트성을 발굴하기 위하여 플라톤의 『국가』를 상호텍스트로 삼아 논의하고자 한다. 상호텍스트성은 인물이 사회적인 틀에 끼워 정체성이 형성됨과 관련하여 인물에 대한 이해에 중요한 요소이다. 소설에서 언급되거나 암시되는 책은 허구적인 사물이지만, 이른바 상호텍스트성은 인물, 더 나아가 작가의 독서 습관이 거시적인 지표가 된다.

4.1. 인쇄매체의 전파 및 접근 제도에서의 문학적 지표의 시간적·수평적 연속

문학적 지표는 사회적 산물 ^{social construct}이다. '문학적임'을 구축하기 위하여 문학이라고 간주하는 양식은 문학적 지표로 구성되어 있다. 낱말의 공간적 배열에서 나타나는 의미, 그리고 정지 매체의 한계를 극복하여 시간의 흐름을 재현하는 기법 이러한 사상화 과정을 통해 문학은 부가되는 복잡성을 지닌다. 의사소통 일부로서의 문학은 전달과 간접적인 양방향의 기제를 공유하지만, 일반적인 전달과 구별되는 이유는 문학적 지표 때문이다. 이 구별은 인위적이며, 각 매체에 대한 행동유도성에서 발생하는 것이다. 인위적임에도 불구하고 문학적 지표들은 사회적인 문맥에서 상당한 영향력을 행사한다. 문학의 대상은 인간 경험에 관한 복잡성을 담아내는 데 있어 문예 제도가 이러한 복잡성을 부가하는 문학적 지표의 양식화·표준화 기능을 수행한다. 이를 고려하면 제기할 의문은 이른바 해석공동체의 역할이 무엇인지에 대한 문제이다.

문학을 사상화하는 과정은 독자 한 명의 관점에서 의미의 모든 차원을 포착할 수 없다. 의사소통에서 이해가 절대 완전하지 않는다는 점은 고려할 때 각각의 독서 사건이 변동한다는 데 있다. 독자는 문학적 지표의 일부만 알아채며, 그 일부의 양상은 독자 나름이다. 그러므로 인쇄매체의 대규모 접근·전파 제도에서 서로 소외된 독해 과정을 표준화하기 위해 문학적임을 판단하는 외계질서가 발전했다고 할 수 있다. 작가의 의도에 대해서 끊임없이 분석 대상이 될 수 있는 한편, 다른 한편

으로 소외된 개별적 사상화 과정은 불균일하다. 그러므로 과정으한 출간 제도로서의 문학의 균일화를 의하여 매체의 제도가 확립되었다. 인쇄매체를 생산하기 위, 인쇄된 매체를 전파하는 신문 및 대중매체의 제도, 매체의 활용에 대해 훈련을 시키는 교육제도¹⁵⁷, 그리고 비평과 학술적 제도가 개별적인 독서를 통제하고 있다. 그래서 물화·사상화 과정은 개인적인 차원에서 경험하는데 이는 여러 제도적인 개입을 거치는 경험이다. 이러한 개입을 통해 문학적 지표를 형성하는 장이 거시적이다. 독서 경험의 변동성을 표준화하는 거시적인 기제가 텍스트의 미시적 기법에 내재되어 있다.



독식 3

해석공동체가 문학적 지표의 양식화·표준화 역할을 하지만 문학에 관한 변동성을 완전히 없애는 것이 아니다. 독해·창작 과정에서 나타나는 변동성은 나름대로의 타당성을 지니고 있음을 알아차릴 수 있다. 그래서 문학적 지표는 문예제도의 외계 질서적 장에서 결정되지만, 이 제도는 문학적 지표를 지속시키는 역할도 하긴 한다.

사회 성원들에게 각인된 소설 작품에 대한 취향판단과 수용체계는 현재의 그것과 거의 다르지 않을 뿐 아니라, 그 틀에 따라 지금도 재생산되고 있다. 이 시기에 신문학 작품을 중심으로 고급(중간)거급의 취향판단과 수용의 체계가 형성되고, 여러 가지 제도적 장치와 '예술의 규칙'들이 갖추어짐에 따라 사회 성원의 의식과 행동 속에 차별화의 기제가 보다 분명하게 각인되어 간다는 점이다... 이러한 과정을 통하여 1930년대에 형성

¹⁵⁷ "The correct use of language generally is inculcated in the individual by training on the part of society... Society, acting solely on overt manifestations, has been able to train the individual to say the socially proper thing in response even to socially undetectable stimulations." Lewis (1977), *Convention*: p. 5.

되고 사회 성원들에게 각인된 소설 작품에 대한 취향판단과 수용체계는 현재의 그것과 거의 다르지 않을 뿐 아니라, 그 틀에 따라 지금도 재생산되고 있다는 점이다.¹⁵⁸

이러한 수용체계는 이른바 문학 전통을 설명하는 데 있다. 창작 과정을 표준화하는 제도는 독서 과정도 표준화하는 제도이다. 물화·사상화 기제를 지배하는 문학적 지표들은 이러한 제도를 통해 결정되고 재생산되기 때문에 양쪽에서 진행되는 창작·독서를 표준화시키는 것이다. 'Tradition'은 '가로질러 주다'를 뜻하는 라틴어의 'trans' + 'dare'에서 유래되는 데 있다. 따라서 전통은 예술적 생산물과 재생산하는 과정을 둘 다 의미한다. 전통을 설명할 때는 이 과정은 산물보다 더욱 본질적이다.¹⁵⁹ 이러한 시간적 연속은 양식을 그대로 반복할 수 있으나, 창작 과정에서 문학적 지표를 보완하면서 진화하는 기제와 더 가깝다. 이 점에 대해서 고려할 때 문학 작품들은 전통과 맥락을 구축하며, 이 구축에 대비하여 새로움을 돋보인다. 즉 전통과 연속성 및 전통과 구별되는 진화를 동시에 보여준다.

한국의 인쇄문화는 30년만에 발전해왔기 때문에 구활자 매체나 필사본에 익숙했던 독자들은 인쇄매체의 공간적 지표들이 낯선 반전통성을 지닌다고 여겼으리라고 추측해볼 수 있다.¹⁶⁰ 그러나 이러한 양식적인 충돌을 바탕으로 한국에서의 1920-1930년대의 예술적인 발전이 더욱 활기찬 양상을 보여주었다고 할 수 있다. 독서의 변동성을 바탕으로 이어지는 논쟁¹⁶¹, 즉

'고급'한 취향의 체계나 소비영역을 만들만한 재생산의 장이 형성되어 있지 않은 상황에서는, 취향에 대한 위계적인 의식도 그것을 재생산할 방법도 없다는 것이다. 문학과 관련된 그 체계는 전문적인 문학과 문학제도의 장이 형성되고 근대적 고등 교육이 뿌리를 내리고 확산됨을 통하여, 재생산의 메카니즘이 갖추어지고 난 이후에야 본격적으로 형성된다.¹⁶²

¹⁵⁸ 천정환 (2002), 「한국 근대 소설 독자와 소설 수용양상에 대한 연구」: 11쪽.

¹⁵⁹ "Tradition refers to both processes and products... products are the ideas, knowledge, objects, behaviors, or rules that are transferred and transmitted through time... [Process] represents a fundamentally different conceptualization of what constitutes tradition. Process is more fundamental than product." Otring (2013), "Thinking Through Tradition": pp. 23-25.

¹⁶⁰ 시에서 공간적인 배열로부터 나타내는 사상화 과정은 본고가 제2장 제2절 제1항에서 논했다.

¹⁶¹ 논란을 전략적으로 불러일으키는 작가들이 있다. 전설에 따르면 제임스 조이스는 불어 번역가가 『율리시스』의 번역의 난이도에 대해서 불평했을 때 교수님들이 수 세기 동안 논쟁하도록 작품에 수수께끼와 퍼즐을 쟁여놓았다고 대답하며 책에 대해서 부연 설명하지 않겠다고 했다. '그제서야 비로소 문단에서 자기의 불멸을 보정할 수 있다.'

그리고 문학적 지표는 텍스트에 여전히 내재되어 있다는 점을 고려한다면 텍스트의 물질적인 특성과 관련된다. 전통과 충돌하여 당대의 반응을 불러일으킨 지표는 오늘날까지 유지되어 시간적 연속성을 지닌다. 1930년대의 독자층과 오늘날의 독자층의 차이는 작가를 둘러싼 기대의 지평^{horizon of expectations} 뿐이다. "문학 작품은 새로워 보임에도 불구하고 정부의 지공에서 자기를 완전히 새로운 것으로서 발표하는 것이 아니며, 발표와 외현적·내현적 신호, 익숙한 특징이나 내포된 암시 등을 통해 독자에 아주 특정한 수용함의 성향을 낳는다... 새로운 텍스트는 독자에게 앞선 텍스트에 대한 기대의 지평 및 익숙해진 규칙을 자아낸다."¹⁶³ 이렇듯 각각 시기의 독서 경험의 공통점에서 시간적 연속성을 확인할 수 있다. 문학적 지표를 통하여 작품들은 전통에 대한 연속성 및 새로움을 동시에 지니는 데 있어 지표들이 늘 진화하는 기제이다. 해석공동체의 안전성을 바탕으로 이러한 진화가 이어지는데 이 안정성은 일시적이다.¹⁶⁴ 예술적 운동에서 어떠한 양식이나 예술에 관한 태도가 인기를 끌다가 사퇴해버린다. 과거의 기대의 지평은 오늘날의 기대의 지평으로 진화하면서 독서의 누적 문헌은¹⁶⁵ 계속해서 문학적 지표에 관한 사고방식을 재생산한다.

문예 제도를 통해 문학적임을 결정한다는 점을 고려하면 가장 쉽게 두드러지는 문제는 '대중'과 '전문가'로 나눈 외계질서적 가치판단의 재생됨이다. '문학적임'은 전통에서 이미 존재하던 지표와 문화적 교류를 통해 받은 문학적 지표로 구성되어 있다. 모든 문학 전통은 이러한 본질적 양상이 있는데 한국 문학의 경우에는 문학적 지표의 유래에 대한 문제의식이 특히 강하다. 한국 문학의 지표를 유래별로 나

¹⁶² 천정환 (2002), 「한국 근대 소설 독자와 소설 수용양상에 대한 연구」: 11쪽.

¹⁶³ "A literary work, even when it appears to be new, does not present itself as something absolutely new in an informational vacuum, but predisposes its audience to a very specific kind of reception by announcements, overt and covert signals, familiar characteristics, or implicit allusions. It awakens memories of that which was already read, [and] brings the reader to a specific emotional attitude... The new text evokes for the reader (listener) the horizon of expectations and rules familiar from earlier texts... The interpretative reception of a text always presupposes the context of experience and aesthetic perception." Jauss (1982), *Toward An Aesthetic of Reception*: p. 23.

¹⁶⁴ "[This] explains why there are disagreements and why they can be debated in a principled way... because of a stability in the makeup of interpretive communities... This stability is always temporary... Interpretative communities grow larger and decline, and individuals move from one to another; thus, while the alignments are not permanent, they are always there, providing just enough stability for the interpretative battles to go on." Fish (1980), *Is There A Text In This Class?*: pp. 171-172.

¹⁶⁵ 즉, 학술적 문헌의 존재를 설명한다.

누면 일반적으로 1) 한국의 민속, 2) 한자문화권¹⁶⁶, 3) 일본식 근대성, 그리고 4) 일제를 통해 서양 문학의 문학적 지표이다. 이 양상을 설명하기 위해 방민호가 접붙이기 *engraftation* 개념을 제의한 바가 있다.¹⁶⁷ 문학적 지표의 유래에 대해 조금 더 주의깊게 살펴보면 유래 과정은 매체의 기록성과 관련되어 있다는 점을 확인할 수 있다. 매체들은 불가능한 것으로부터 발생했다. 하나는 직접적인 의사소통이며, 또 하나는 시간의 멈춤이다. 따라서 물질적인 사물로서의 매체는 시간의 흐름을 멈춘 듯이 기록하는 기능을 지니면서 이러한 기록성을 바탕으로 과거와 연속성을 지니는 데 있다. 필사본은 안전한 기록을 달성했다는 점에 이어서 인쇄매체의 제도화는 대규모의 수평적인 연속 기제를 가능케 만들었다.¹⁶⁸ 시간적 연속성이 물론이고 기록은 물질적이기 때문에 수평적으로 전파한다는 점은 접붙이기 모델에서 설명된다. "외부에서 접붙이지는 것뿐만 아니라 본래 가지고 있던 것의 형질도 중요시할 수 있다."¹⁶⁹

1900년대부터 1930년대까지 확산된 인쇄문화를 통해 문학적 지표의 재구성됨을 볼 수 있다. 독자층의 확대는 소설 장르의 형성에서 매우 중요한 요소이며, 기반시설 *infrastructure*의 발전을 바탕으로 인쇄문화가 수평적으로 확산한 시대였다. 당대의 독자층이 즐겼던 책은 다양한 정체성을 가졌고, 이로써 인쇄매체와 관련된 문학적 지표는 수평적으로 회전했다.¹⁷⁰

166 조동일의 『소설의 사회사 비교론』에서 논했다는 범주이다.

167 "한국 문학의 근대 이행이라는 문제를 새롭게 인식하도록... 인식 모델이나 내재적 발전론 대신에 접붙이기(*engraftation*) 모델에 입각해 생각해 볼 수 있다." 방민호 (2012), 「『문학이란 하오』와 『무정』 그 논리구조와 한국 문학의 근대 이행」: 205-206쪽.

168 수평적인 영향은 과거에서 물려받은 영향이 아니라, 당대 다른 문화와 교류하여 영향을 받는 상황을 설명하고자 한다.

169 한국 문학의 근대 이행이라는 문제를 사고함에 있어 많은 연구자들은 이식론의 입장을 취한다. 문학사가 임화에게서 연원하는 것으로 알려진 이 입장은... 이식, 곧 문학상의 트랜스플랜테이션 (*transplantation*)이란, 근대문학을 그것이 자라난 서구나 일본이 아닌 한국에 가져다 현실화하는 것이라고 생각된다... 이러한 이식론 모델과 성격이 조금 다른 모델을 구성해 볼 수 있을 것이다... 이러한 접붙이기는 한 문화 또는 문학의 내적 형질을 무시하지 않으면서도 외래의 문화 또한 문학이 그것과 접합되는 양상을 설명할 수 있는 이점을 가지고 인다고 생각한다... 이 모델은 외부에서 접붙이지는 것뿐만 아니라 본래 가지고 있던 것의 형질도 중요시할 수 있다. 「『문학이란 하오』와 『무정』 그 논리구조와 한국 문학의 근대 이행」: 207-208쪽.

170 "번역된 외국소설이나 일본어 소설은 조선어로 씌어진 소설만큼 많이 읽히며 매우 중요한 비중과 영향력을 가지고 있었다". 천정환 (2002), 「한국 근대 소설 독자와 소설 수용양상에 대한 연구」: 25쪽.

19세기 후반과 1900년대의 조선에서는 인쇄자본의 성장과 방각본의 독세, 그리고 근대적 활판인쇄기술의 도입 등으로 이어지는 일련의 변화가 독서문화 자체의 개변과 독자층의 재구조화에 있어 무엇보다도 중요한 요인이 되었다. 그러나 활판인쇄가 일반화된 1920년대 이후에는 인쇄술의 개량 자체가 중요한 요인이 될 수 없었다… 번역된 외국 소설이나 일본어 소설은 조선어로 씌어진 소설만큼 많이 읽히며 매우 중요한 비중과 영향력을 가지고 있었[다].¹⁷¹

또한 1900-1930년대의 교육제도는 한문·일본어·조선어로 문학교육을 진행하여 여러 유래의 영향을 융합했다.¹⁷² 한국의 근대적 인쇄문화의 발전은 30년만에 해내었으나 제국주의의 확산으로 인하여 수평적인 영향을 많아졌다. 따라서 한국의 인쇄문화의 발전은 요소가 단순하지 않다. 대규모의 인쇄매체는 독해력을 기르는 교육 제도와 매체의 생산·판매·전파 제도의 발전이 기본이다. 동시에 이른바 인쇄자본주의^{print capitalism}와 근대 국가의 발전과 밀접하게 관련되어 있다.¹⁷³ 따라서 인쇄문화는 상업주의, 혹은 제국주의를 초래했다. 베네딕트 앤더슨^{Benedict Anderson}에 따르면 인쇄매체의 전파 및 접근 제도가 확대함으로써 이를 바탕으로 국가적 독자성^{獨自性}을 냈다. 이 확대에 이어서 중산층의 성장을 촉진하여 자본주의의 발전의 중요한 요인이었다는¹⁷⁴ 데는 의심의 여지가 없는 듯하다.

그러나 자본주의 및 산업화와 수반하는 인쇄문화의 확산은 "개별 국민국가의 사회발전경로에 구체적인 차이가 있듯이, '국민국가 의식 형성'에 대한 역할을 했다고 하는 소설 독자층의 형성경로에도 구체적인 차이가 있다."¹⁷⁵ 한편 문학의 수평적인 연속성을 살펴보기 위하여 인쇄문화의 확산으로 인해 나타나는 '국민국가 의식의

¹⁷¹ 위의 책: 25쪽.

¹⁷² "1905년경에 이르면 일본의 식민주의 교육이식기로 접어들게 되어 학교교육의 제도는 변질되어 전개되기 시작한다… 1920년대에 이르면 보통학교 교과용 편찬방침에서 국어(일본어)와 조선어 및 한문 독본을 살펴보면 다음과 같다. 국어독본 및 習字帖은 모국어를 달리하는 조선인아동을 대상으로 하여 편찬하는 것으로서 직관적 직접교수를 하는 데에 편리한 편성법을 취하였고, 교실에서 필요한 회화를 가르치고 점차로 일반회화에 미치게 하였으며, 모든 교과를 국어(일본어)로 교수하는데 지장이 없을 정도까지 이르게 하였다." 유용태 (2003), 「1930년대 아방가르드 詩 독자의 미적영역 연구 李箱詩를 중심으로」: 62-23쪽.

¹⁷³ Benedict Anderson의 *Imagined Communities* (2006)에서 쓰여진 용어이다.

¹⁷⁴ "자본주의 사회에서 이러한 독자는 개별적인 주관성의 범위로부터 '대중'의 규모로 확대된 군집(群集)적 존재 상태를 유지하며, 작품은 대량 복제되어 소비되는 상품으로 존재한다." 천정환 (2002), 「한국 근대 소설 독자와 소설 수용양상에 대한 연구」: 1쪽.

¹⁷⁵ 위의 책: 24쪽.

형성' 외에 다른 차원을 살펴볼 필요가 있다.¹⁷⁶ 인쇄자분주의는 분산된 인구에 국가에 관한 의식을 통일화하였으나 다른 면에서 오랫동안 지속했던 체계를 해체했다는 양상을 볼 수 있다. 특히 종교혁명은 인쇄문화 덕분에 이루어졌는데 이를 인해 천주교회가 몇 세기 동안 지배했던 질서를 깨뜨렸다. 또한 인쇄문화로 인해 봉건제도의 외계질서가 사퇴하면서 개인주의로 변했다는 양상은 문학 작품에서 잘 두드러진다.¹⁷⁷ 그러므로 인쇄문화의 확산은 단순히 어떤 언어의 모든 사용자에게 소속감을 부여하는 것뿐 아니다. 소설의 역사적 맥락을 따져보면 개인을 의하여, 또한 개인을 중심으로 씌여진 소설은 개인주의를 반영한다. 국민국가 의식을 함축하기 전에, 소설은 개인의 개별적인 경험에 대하여 다루는 주체이다. 개인 작가의 상상력을 찬양했던 낭만주의¹⁷⁸와 개인 독자를 대표하는 일반인 인물에서 보면 인쇄문화 이후 개인을 중시하는 문학적 지표로 진화해왔다.

개인을 위한 소설의 양식이 한국 문학에서 수평적인 연속성을 지닌다는 점을 의심할 여지가 없는 듯하다.¹⁷⁹ 문학적 지표들은 자연스러운 환경이 없으며, 기리고 문예 제도의 외계질서적 합의를 통해 각각의 정의 및 특질이 끊임없이 진화하는 사회적 산물이다. 독해 또한 창작 행위를 가리키는 지표이다. 따라서 문학적 지표는 어떤 본래적 존재가 아니라 인간이 배운 행동유도성과 관련된다.¹⁸⁰ 소설의 양식에서 인간 본성의 보편적 면에 대한 서사는 특히 부각되는데, 이는 인간 경험이 무엇인지에 관한 작가의 유일무이한 시점을 보인다. 따라서 문학적 지표의 부가된 복잡성 없이 작가의 의도나 태도를 이해하고자 할 때 결론을 내리기 힘들다. 개인은 물론 내면성을 함축하는 기억과 감정과 생각이 중요한 차원이지만, 사회의 문맥 속에 별

176 "'애국계몽'과 민족주의의 이데올로기는 1900년대까지의 소설독자에게 가장 중요한 이념적 요인인 듯하지만, 1920-1930년대의 독자에게는 그렇지 않다." 위의 책: 25쪽.

177 인쇄문화로 인한 변화에 대해서 논했던 Elizabeth Eisenstein의 *The Printing Press as an Agent of Change* (1994) 와 *The Printing Revolution in Early Modern Europe* (2000)는 선구적인 업적으로 꼽힌다.

178 M.H. Abrahms은 *The Mirror And The Lamp* (1971)에서 논의한 바와 같이 낭만주의 이후 작가 혹은 예술가의 창의적인 힘을 중시하는 근대적 관습이 일반적이었다.

179 반면에 학자들이 만장일치로 영문학의 첫 소설로 여기는 작품은 1719년에 출판된 디포Defoe의 「로빈슨 크루소」이다. 구텐베르크가 1440년경에 인쇄기를 혁신한 지 거의 280년이 지나갔다. 인쇄문화적인 예술 작품이 등장할 때까지 3세기가 걸렸다는 점이다.

180 "Interpretative communities are no more stable than texts because interpretative strategies are not natural or universal, but learned." Fish (1980), *Is There A Text In This Class?*: p. 172.

개의 존재이기 때문에 어떤 외면적인 틀에 박혀있느냐에 대해 다루어야 개인 경험의 묘사를 획득할 수 있다. 따라서 문학적 지표들은 서로 분리된 것이 아니라 밀접한 연관성을 지닌다. 미시적인 지표는 거시적인 전파 및 접근 제도에서 형성되며, 거시적인 지표들은 미시적인 차원에 담아냄으로써 사상화 과정을 거친다. 거시적·미시적 차원을 포괄하는 인간은 늘 문학의 핵심이다.

4.2. 사상의 동굴 속에서 마주하는 독자성^{獨自性}: 「광장」의 상호텍스트성을 중심으로

6.25 전쟁 교전의 종결 직전, 이명준은 동굴 속으로 도피한 상태이다. 철학을 전공한 명준이 책을 욕심스럽게 모았지만¹⁸¹, 삶에 대해서는 지식이 부족하다.¹⁸² 약간 도도한 편이다. 이때까지 남한에서 공산주의의 동조자라는 의혹을 일으켜서 경찰에게 괴롭힘을 당하고 월북했는데 북한에서는 마찬가지로 실망과 억압을 마주한 것이 뿐이다. 소설 최초에는 명준이 자기의 생의 목적을 찾고 있다는 것을 알려준다: "사람이 무엇 때문에 살며, 어떻게 살아야 보람을 가지고 살 수 있는지를 알아야 한다" (33쪽). 이명준은 삶에 관한 호기심이 많은 모범적인 독자이다.¹⁸³

삶을 참스럽게 생각하고 간 사람들이 남겨놓은 책을 모조리 찾아 읽는다.

술한 나날을 한 가지 일만 깊숙이 파내려간 사람들이, 그러면 어떤 노다지 줄기를 뚫어놓았는지 길잡이를 삼자는 것이었는데 삼고 보니 아주 야릇할 얹자였다. 가뜰한

¹⁸¹ "읽목에 놓인 책장에 마주선다. 한번 줄 훑어본다. 얼른 뽑아보고 싶은 책이 없다. 4백 권 남짓한 책들. 선집이나 총서, 사전류가 아니고 보면, 한 책씩 사서는 꼬박 마지막 장까지 읽고 꽂아놓고 하여 채워진 책장은 한때 그에게는 모든 것이었다. 월간 잡지가 한 권도 끼지 않았다는 게 자랑이다. 그때 그때, 입맛이 당긴 책을 사서 보면, 자연 그 다음에 골라야 할 책이 알아지게 마련이다. 벽 한쪽을 절 반쯤 차지하고 있는 이 책장을 보고 있으면, 그 책들을 사던 앞뒷일이며, 그렇게 읊어간 그의 마음의 나그네길, 입자인 그에게는 선히 떠오르는 것이고, 한권 한권은 그대로 고갯마루 말뚝이다." 최인훈 (1996), 「광장」: 43쪽. 이후 작품 인용은 괄호 안에 표기한다.

¹⁸² "누리와 삶에 대한 그 어떤 그럴싸한 맺음말이 얻어지려니 생각한다. 그러나... 아무런 맺음말도 가진 것이 없다." 위의 책: 33쪽.

¹⁸³ "책이나 도서관에 대한 대화와 언급, 상상이 자주 등장한다는 점에서 '책에 대한 소설'이라고 할 수 있다. 그러므로 최인훈의 몇몇 대표작을 정확하게 이해하는 작업에 있어서 주인공의 독서나 책에 대한 사유를 탐구하는 것은 필수적인 과정이라고 할만하다." 권성우 (2016), 「최인훈 소설에 나타난 책과 독서에 대하여」: 201쪽.

길잡이꾼들은 노다지 줄기나 새나, 그 허구한 나날 앓은 자리에서 뭉개고 있었다는 걸 알게 된다. 삶은, 그저 살기 위하여 있다. 이 말이었다. 그들은 무언가를 숨기고 있는 게 틀림없다. 이런 뜻 없고 아리송한 말을 할 때는, 그뒤에 차마 입 밖에 내지 못할 진짜 이야기를 숨기고 있는 것이라고 생각하는 것이었으나, 그게 무언지는 알 수 없는 채 값진 때가 모래시계 속 모래처럼 자꾸만, 아랑곳없이 흘러가는 것이 두렵다. (35쪽)

「광장」에서 직접 언급되는 작품은 많지 않다. 성서와 『로자 룩셈부르크전』, 키에르케고르, 『불세비키 당사』, 카트카, 뒤마, 그리고 마르크스를 나열할 수 있다. 책 4백 권을 뒤집어도 철학을 공부한 모범적인 독자인 이명준은 지혜를 못 찾아낸다. "삶의 강. 흐르는 물결에서 몸을 떼어 흐르는 강을 받치는 움직임 없는 강바닥에서 보려 한다. 때의 흐름 속에서, 마무리진 뜻을 읽어내서, 허전함을 달래려 한다" (39쪽). '마무리진 뜻', 혹은 지혜를 못 밝혀¹⁸⁴ '허전함과 맞서본다' (39쪽). 'Philosophy', 혹은 φιλοσοφία(필로소피아)는 그리스어로 '지혜에 대한 사랑'을 의미하는데 명준은 사랑할 만한 아이디어를 얻을 수 없다. 이명준은 고대 그리스의 철학을 특별히 즐긴다:

학과 가운데서 그리스의 자연철학자들의 학설에 끌린다. 사실 그것들은 학설이랄 것도 없는 아이디어쯤 될 것이었지만, 그것을 그저 어리כות은 생각으로 돌리느냐, 더 깊이 참 이야기의 짙막한 풀이로 받아들이느냐 하는 것은 이쪽의 마음 깊이에 달릴 수 있는 힘을 가지고 있는 것만은 갈 데 없다. (36쪽)

이 절에서 최인훈의 의견이 이명준을 통해 두드러지는 듯할¹⁸⁵ 정도로 고대 그리스의 철학에 대한 애착이 부각된다. 또한 "어떤 책에서고 Dialektik의 D자만 보아도 반한 여자의 이름 머리글자를 대하듯 가슴이 두그거리는 것을... 느낀다" (39쪽) 'Dialektik'은 독일어인지라 마르크스가 기반한 헤겔의 변증법을 가리키지만¹⁸⁶,

¹⁸⁴ 최인훈은 철학(哲學)에 대한 '빛' 모티프로 상징성을 만들어냈다는 점은 본고가 제2장 제2절 2항에서 논했다. 제4장에서는 본고가 'philosophy'에 초점을 맞추어 논의하고자 한다.

¹⁸⁵ "「광장」의 의지는 작가의 삶으로 충분히 입증된 셈이다." 전소영 (2019), 「월남 작가의 문학 세계에 나타난 주체 형성 과정 연구: 최인훈과 이호철의 소설을 중심으로」: 85쪽. 또한 "소설가 최인훈은 엄청난 독서가였다. 한마디로 그는 '읽는 인간'이었다. 최인훈의 책읽기는 그의 소설에 섬세하게 반영되어 있다. 책은 최인훈의 주요작품에 두루 나타나는 핵심적인 의미소이다." 권성우 (2016), 「최인훈 소설에 나타난 책과 독서에 대하여」: 199쪽.

'Dialektik'의 유래도 고대 그리스어의 *διαλεκτική*(디아렉티케)이다. 디아렉티케란 어떤 주제에 대한 담론인데 참여자들은 다른 관점을 취하고 있다. 의견을 논리적·합리적 교환하는 담론을 통해 진상을 밝혀내는 과정이다. 디아렉티케의 대표적인 철학은 분명히 플라톤의 대화편^{dialogue}이다. 그 대화편 가운데 『국가』는 가장 대표적이며, 이는 정의^{正義} 사회의 구현에 대해 다루면서 철인왕^{哲人王}에 위해 다스린 유토피아를 묘사한다. 게다가 『국가』에서 '탕양의 비유'와 '선분의 비유'와 '동굴의 우화'를 통해 인간의 세계는 이상^{理想}의 형상이 동굴 벽에 비추어 그림자의 세계라고 주장한다.¹⁸⁷ 동굴에 갇힌 "그런 죄수들은 모든 면에 있어서 오직 여러 가지 인공적인 물건의 그림자만을 진실한 것이라고 생각할" 것이다.¹⁸⁸ 따라서 현실의 그림자만 아는 인간은 현실이 무엇인지를 모르고 그림자가 사실이라고 생각한다.

지혜를 사랑하는 이명준, 그리고 이념적으로 분단된 한국사회는 이러한 동굴 속에 머물고 있다. 굴속에서는 이데올로기의 이상적 실현을 마주칠 수 없고 이데올로기를 흉내 내는 그림자만 관람할 수 있다. "이 굴을 사령부로 가는 길에 지름길을 찾아보느라 일부러 산을 타고 넘어가다가 찾아냈다.¹⁸⁹ 그런 다음부터는 어찌다 틈이 생기면 와서 드러누웠다가 가는, 그만이 아는 곳이었다. 웬만해서는 눈에 띄지 않게 자리잡은 이 동굴에 누워 있는 시간에는, 홀가분하게 쉴 수 있었다". (157쪽)

눈을 크게 뜨고, 제가 앉아 있는 이 동굴에 이르는 좁은 오르막길에서 그럴싸한 모습을 어림해보자고 애써도, 헛일이었다. 빗소리와 어둠만이 가득차 있었다. 사람이란 부질없어서, 아무것도 보이지 않는 이 함빱 어둠 속에서도, 이명준은 눈을 뜨고 있었다.

¹⁸⁶ "철학을 배운 그는, 이 곡절을 흘려보지는 못했다. 곡절은, 마르크스가 헤겔의 제자였다는 데 있었다... 마르크스는 선생이 애써 이루어놓은 알몸에다, 다시 한번 옷을 입혔다. 경제학과 이상주의의 옷을." 위의 책: 167쪽. 헤겔의 영향에 관해서 장사훈은 「최인훈 소설의 정론과 미적 실천 양상: 헤겔 사상의 비판적 수용과 극복 양상을 중심으로」에서 논의한 바가 있다.

¹⁸⁷ 『국가』에서 나타나는 1) '탕양의 비유'는 제6권 507b-509c, 2) '선분의 비유'는 제6권 509d-511e, 3) '동굴의 우화'는 제7권의 514a-521d에 해당하는 논의이다.

¹⁸⁸ "παντάσσι δὴ, ἦν δ' ἐγώ, οἱ τοιοῦτοι οὐκ ἂν ἄλλο τι νομίζοιεν τὸ ἀληθὲς ἢ τὰς των σκευαστων σκιάς." 플라톤 (2012), 『국가』: 제7권, 515c. 한국어 번역은 317쪽.

¹⁸⁹ "누군가가 그를 거기서부터 거칠고 험한 오름길로 힘껏 끌고, 태양빛이 있는 곳으로 끌어내기가 지 놓아주질 않는다면 그는 끌려가는 동안 괴로워하고 고통을 내서, 태양의 빛이 있는 곳까지 나왔을 때는 눈은 광선으로 가득 차서 지금 참되다고 말하는 것을 무엇 하나 볼 수가 없는 것이 아닐까?" // "καὶ μὴ ἀνεῖη πρὶν ἐξελκῦσειεν εἰς τὸ τοῦ ἡλίου φως, ἄρα οὐχὶ ὀδυνασθαί τε ἂν καὶ ἀγανακτεῖν ἐλκόμενον, καὶ ἐπειδὴ πρὸς τὸ φῶς ἔλθοι, αὐγῆς ἂν ἔχοντα τὰ ὄμματα μεστὰ ὄραν οὐδ' ἂν ἐν δύνασθαι των νυν λεγομένων ἀληθῶν;" Ibid.: 제7권, 515e-516a. 한국어 번역은 318쪽.

비록 어둠 속일망정, 기다림의 몸짓은 그런 모양이다. 몸에 뻗 버릇은 그런 때 우스꽝스러웠다. 들리는 소리도 없는데 귀를 쫓긋해야 어울리고, 보이는 그림자도 없이 눈을 사려뜨는 게, 삶에 길들여진 오관의 버릇인 모양이다.

철늦은 비에 덜덜 떨면서, 보이지 않는 어둠 속을 지켜보며, 거기서 나타날 그림자를 기다리고 있는 모습이, 삶에 진 이명준이 이 싸움터에서 지낼 수 있는 단 하나 남은 몸짓이었다. (153-154쪽)

'삶에 진' 이명준은 공산주의 불빛과 자본주의의 불빛이 없는 동굴 속에서 '들리는 소리도 없는데 귀를 쫓긋[하고] 보이는 그림자도 없이 눈을 [사려뜨는다]!' 동굴 속에 비추는 불빛은 인공적인 그림자만 나타낼 수 있는 셈이다. 남한과 북한에 대한 환멸을¹⁹⁰ 느끼는 명준은 그 불빛 없이 형상을 '어림해보자고 애쓴다'. 서사철계 취조실에서 심문과 폭행을 당한 까닭에 남한의 정의에 대한 신뢰를 잃는다.

나는 법률의 밖에 있는 건가. 돈과, 마음과, 몸을 지켜준다는 법률의 밖에 있는 어떤 길... 법률이 있다. 시민의 목숨이 그렇게 어둠 속에서 다뤄질 수는 없지. 불쑥 한 가지 생각이 떠오른다. 아까 그 형사를 목행으로 고소를 하자. 그러나 그는 곧 머리를 짓는다... 제가 당하지 않는 것만 천만 다행이라는 듯 외면하는, 사람스럽지 못한 그 속에서 명준 자신도 죽은 듯 숨을 죽인다... 형사의 본때는 든든히 믿고 있는 어떤 힘을 가리키고 있는 게 분명했다... 돈과 마음과 몸을 지켜준다는 '법률'의 밖에 있는 삶. (68-69쪽)

이명준은 결국 월북하는데 북한에서도 억압을 마주한다. "『노동심문』 본사 편집부 근무를 명령받았을 때 새로운 삶을 다짐했다" (112쪽). 그러나 편집실에서 당원 네 명 앞에 명준은 자기를 비난하도록 자아비판회¹⁹¹를 당한다.

190 "즉 그에게 '고향 상실'이란 역사의 타자로 존재해 온 한반도 구성원의 '자기 망실'과 다르지 않은 말이며, '자기 망실'은 구체적으로 한반도의 주민이 자신들을 점령해온 이데올로기를 회의 없이 받아들여 온데서 그 원인을 찾을 수 있는 것이다... 제국주의와 사회주의의 수인이 된 한반도의 주민들을 떠올렸던 소년은 남한에서의 또 다른 억압 상황을 목도하고... 즉 지배 이념을 회의하고 그것과 단절할 수 있는 존재로서의 문학적 주체를 정립해 나가기로 마음 먹었던 것이다." 전소영 (2019), 「월남 작가의 문학 세계에 나타난 주체 형성 과정 연구: 최인훈과 이호철의 소설을 중심으로」: 118쪽.

191 "자아비판회'는 해방 직후 북조선에 적용된 소련의 규율 유지 장치였다. <자아비판회> 라는 이 새 문화는 해방 후에 북조선에 수입된 소련 문화 가운데서 모든 사람들에게 관련된. 직장에서, 군대에서, 학교에서, 마을에 서-생활양식이었다. 해방 직후에 중국공산당이 점령한 지역에서 귀국한 사람들이 이 풍속에 대한 소식을 널리 전했다. 중국 인민해방군은 이 방식으로 군대 규율을 유지한다는 것이었다. 그런 팔로군은 <자아비판> 때문에 그렇게 강하다는 것이었다." 전소영은 88-91쪽에서 최인훈 여러 작품에 내재된 자아비판회에 대한 '트라우마'에 관해서 논한다.

명준은 대들려고 고개를 들었지만, 숨을 죽였다. 그를 향하고 있는 네 개의 얼굴. 그것은 네 개의 증오였다. 잘잘못간에 한번 뒷사람이 말을 냈으면, 무릎 꿇고 머리 숙이기를 억박지르고 있는 사람들의, 짜증 끝에 성낸, 미움에 일그러진 사디스트의 얼굴이었다. 명준을 문득 제가 가져야 할 몸가짐을 알았다. 빌자, 덮어놓고 잘못을 저질렀다고 하자. 그의 생각은 옳았다. 모임은 거기서 10분 만에 끝났다.(127쪽)

두 장면 혹은 두 광장에서 명준이 국가의 힘을 행사하는 사람의 요구를 묵인하다. 최인훈이 두 장면을 동일시하여, 제국주의와 공산주의에 대한 환멸은 분명하다. "명준은 어떤 그럴 수 없이 값진 '요령'을 깨달은 것을 알았다. 슬픈 깨달음이었다. 알고 싶지 않았던 슬기였다. 그는 가슴에서 울리는 무너지는 소리를 들었다. 그 옛날 그는 S서 뒷동산에서 툭툭 부어오른 입언저리를 헛바닥으로 훑으면서 이 소리를 들었다. 그의 마음의 방문이 부서지는 소리였다." (127-128쪽) 북한과 남한에 대한 환멸로 인해 까자 이념을 더이상 보지 않도록 불빛이 꺼져 이명준은 어두운 동굴 속에서 기다리고 있다.

이명준의 마음의 방문이 부서지는 것은 『국가』에서 설명하는 데 있다.¹⁹² 씨앗에 대한 비유를 통해 영혼의 성장하는 것에 관해서 맞는 환경이 필수적이다. 그러나 "가장 뛰어난 천성도 양육이 그것에 적합하지 않은 상태에서는 하찮은 천성보다 더욱 나빠진다는 것이"다.¹⁹³ 플라톤은 이러한 적합하지 않은 양육을 많은 사람이 모인 광장이라고 정의^{定義}하고 있다:

그들이 국민의회나 법정이나 극장이나 군영(軍營)이나 그밖의 어디서나 사람들이 모이는 곳에 함께 많이 자리잡고 앉아서 떠들어대면서 말하거나 행하거나 하는 것들을 고품을 지르고 박수를 치면서 엄청나게 칭찬도 했다가 비난도 했다가 하고, 게다가 그들만이 아니라 바위도, 그들이 함께 있는 장소도 메아리치게해서 그들의 칭찬이나 비난이 곱으로 떠들썩[한다].¹⁹⁴

¹⁹² 플라톤 (2012), 『국가』: 제6권, 491d-494a. 한국 번역은 281-285쪽.

¹⁹³ "δὴ οἶμαι λόγον τὴν ἀρίστην φύσιν ἐν ἀλλοτριωτέρα οὖσαν τροφή κακίον ἀπαλλάττειν τῆς φαύλης." Ibid.: 제6권, 491d. 한국어 번역은 281쪽.

¹⁹⁴ "ὅταν, εἶπον, συγκαθεζόμενοι ἀθρώποι πολλοὶ εἰς ἐκκλησίας ἢ εἰς δικαστήρια ἢ θεάτρα ἢ στρατόπεδα ἢ τινα ἄλλον κοινὸν πλῆθος σύλλογον σὸν πολλῶ θορύβῳ τὰ μὲν ψέγωσι τῶν λεγομένων ἢ πραττομένων, τὰ δὲ ἐπαινῶσι, ὑπερβαλλόντως ἐκάτερα, καὶ ἐκβῶντες καὶ κροτοῦντες, πρὸς δ' αὐτοῖς αἰ τε πέτραι καὶ ὁ τόπος ἐν ᾧ ἂν ὦσιν ἐπηχοντες διπλάσιον θόρυβον παρέχῃσι τοῦ ψόγου καὶ ἐπαίνου." Ibid.: 제6권, 492b-492c. 한국어 번역은 282-283쪽.

이렇듯 S서와 자아비판회는 영혼의 적합하지 않은 환경이며, 집단적인 힘을 행사하여 이명준은 비난 파도에 밀려 어디건 흘러가는 곳으로 흐름따라 휩쓸려 가지 않고¹⁹⁵ 묵인한다. "젊고 가난한 철부지 책벌레" 이명준은 두 사회가 집단적인 합의를 통해 만들어낸 틀에 자기를 맞추기 위해 영혼을 파괴하게 된 셈이다. 비난을 받을 수밖에 없는 존재로서 무엇이 철학적 성질을 위한 구제가 될 수 있을까?¹⁹⁶ 이명준은 동굴에 돌아가서 앉아 있다. 날씨가 맑을 때 태양이 비추고 있는 세상이 아름답다.

굴속에 앉아서 내다보면, 훨씬 오른편으로, 위쪽 절반이 뚝부러져 나간, 고압선 탑이 바라보였다. 그 위로 흰 구름이, 몽실하니 걸려 있다. 소학교 다닐 때, 보고 그리기 시간에 십 센티 평방의 그물을 만들어 가지고, 그 네모진 틀 속에 들어오는 풍경을 그린 적이 있다.

그 틀을 쓰면, 헤 넓기만 해서 어디서부터 그려야 할지 모를 풍경을, 마음 내키는 대로 도려 낼 수 있었다. 이 동굴의 입구는, 그 틀처럼 모서리가 반듯하지는 않았다. 모서리가 부서진 네모꼴처럼 엉성한 데다가, 가장자리에 길쭉길쭉한 잡초가 무성하게 뻗어 있다. 그런 대로, 그렇게 열린 공간이 뚜렷했고, 내리 맑은 날씨로 아물거리는 아지랑이 속에 펼쳐진 풍경이 아름다웠다. 이 굴에서 풍경을 보기 비롯하면서, 세상에 있는 모든 풍경은 아름다웠다. 왼쪽으로도 막히고, 오른쪽으로 막히고, 아래위도 가려진 엉성한 구멍을 통하여, 명준은 딴 세계를 내다보고 있다. 굴속, 손바닥만한 자리에 짐승처럼 웅크리고 앉아서, 전차와 대포와 사단과 공화국이 피를 흘리고 있는 저 바깥 세상을 구경꾼처럼 보고 앉은... 이명준은 너무나 지쳐 있었다. (160쪽)

'마음내키는 대로' 동굴의 입구가 예술적인 틀이 되어 '풍경을 보기 비롯하면서, 세상에 있는 모든 풍경은 아름다웠다'. 이 풍경은 '왼쪽으로도 막히고' 자아비판회가

¹⁹⁵ "ἐν δὴ τῷ τοιοῦτῳ τὸν νέον, τὸ λεγόμενον, τίνα οἶει καρδίαν ἰσχειν; ἢ ποίαν ἂν αὐτῷ παιδείαν ἰδιωτικὴν ἀνθέξειν, ἣν οὐ κατακλυσθῆσαν ὑπὸ τοῦ τοιοῦτου φόγου ἢ ἐπαινοῦ οἰχῆσθαι φερομένην κατὰ ῥοὴν ἢ ἂν οὗτος φέρῃ, καὶ φήσιν τε τὰ αὐτὰ τοῦτοις καλὰ καὶ αἰσχροῦ εἶναι, καὶ ἐπιτηδεύσειν ἅπερ ἂν οὔτοι, καὶ ἔσσεσθαι τοιοῦτον;" // "그런 경우에 젊은이들은 흔히 말하는 것처럼 어떤 심장을 가지고 있다고 자넨 생각하는가? 또는 이런 비난이나 칭찬의 파도에 밀려 어디건 흘러가는 곳으로 흐름따라 휩쓸려 가지 않고, 결국 그는 그들이 아름답다거나 추하다고 말하는 바로 그와 같은 것들을 아름답다거나 추하다고 말하고, 또 그들이 하는 대로 해서 그들과 똑같은 것이 되도록 그들을 위해서 어떤 개인적인 교육이 지탱해 줄 것이라고 자넨 생각하는가?" Ibid.: 제6권, 492c. 한국어 번역은 283쪽.

¹⁹⁶ "φιλόσοφον μὲν ἄρα, ἦν δ' ἐγώ, πλεθος ἀδύνατον εἶναι. ἀδύνατον. καὶ τοὺς φιλοσοφούντας ἄρα ἀνάγκη ψέγεσθαι ὑπ' αὐτῶν. ἀνάγκη. καὶ ὑπὸ τούτων δὴ των ἰδιωτῶν, ὅσοι προσομιλοῦντες ὄχλῳ ἀρέσκειν αὐτῷ ἐπιθυμοῦσι. δηλον. ἐκ δὴ τούτων τίνα ὄρας σωτηρίαν φιλοσόφῳ φύσει, ὥστ' ἐν τῷ ἐπιτηδεύματι μείνας ἀνὰ πρὸς τέλος ἐλθεῖν;" Ibid.: 제6권, 494a. 한국어 번역은 285쪽.

보이지 않으며, '오른쪽으로 막히고' S서가 보이지 않는다. 중립국이다. '공화국이 피를 흘리고 있으면서' '딴 세계를 내다보'듯이 이명준이 굴속에서 보는 세상은 이상적인 유토피아이다.¹⁹⁷

그러나 이것도 진실이 아니다. 유토피아란 정의를 구현한 이상적인 사회를 의미하는데 그리스어의 '곳'을 뜻하는 τόπος(토포스)에 이중적 접두사를 붙일 수 있다. 하나는 '좋은'을 가리키는 εὖ(에우)이며 다른 하나는 '없는'을 의미하는 οὐ(우)이다. 따라서 유토피아의 총체적인 의미는 '좋은 곳이 없다'라고 정의되어 있다. 이명준이 동굴의 예술적인 틀로 세상을 내다보면 피를 흐르는 공화국의 이념적 착각을 말할 수 있으나, 이 틀로 보이는 아름다운 세상은 상상에서만 존재한다. 즉, 이 세상에서는 사랑을 위한 중립국이 없다.

인물의 내면성을 드러내는 지표에 비해, 인물의 정체성의 사회적 맥락화에 따라 작가의 세계관이 내재된 것을 볼 수 있다. 물론 명준의 연인 관계와 아버지에 대한 태도를 살펴보면 또 다른 문학적 지표들이 있다. 그러나 제시된 바와 같이 이명준의 선택을 이해하고자 할 때, 「광장」의 상호텍스트성을 좀 더 상세히 들여다볼 가치가 있다. 『국가』뿐만 아니라 「광장」에 헤겔과 마르크스, 또한 성서가 영향을 미쳤다는 것을 확인할 수 있다. 이렇듯 최인훈은 독자로서의 작가의 이미지를 심는다.¹⁹⁸ 현실에서 경험했던 것은 작가의 배경이며, 이 경험의 일부는 허구적인 세계에서 해매면서 자기가 사상화한 허구적인 경험도 있다. 이렇듯 작가가 작품 사이에 연결 짓는 과정을 바탕으로 문학전통은 확립된다. 이른바 상호텍스트성은 인쇄매체를 통하여 진행되는 의사소통이다. 다만 제2장의 '날말의 공간적 상호작용' 및 제3장의 '시각을 통해 드러내는 공감각'과 '공정된 시점을 바탕으로 전개하는 시간성'과 같이, 상호텍스트성은 인쇄매체의 특성과 관련되어 있다. 인쇄매체는 안정적인

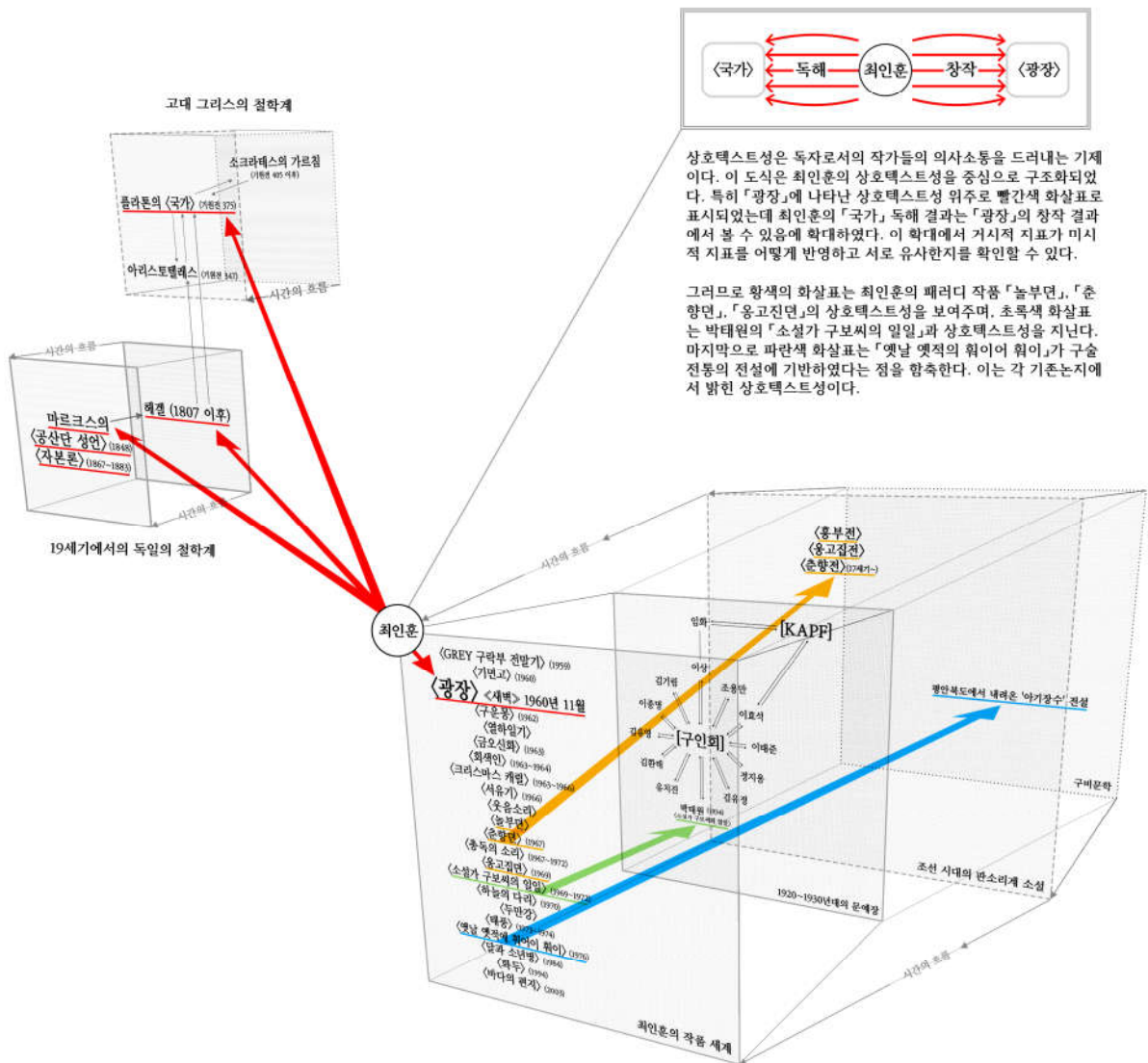
¹⁹⁷ "이런 사회. 그런 사회로 가기도 싫다. 그러나 둘 중에서 하나를 골라야만 한다... 그는 막다른 골목에 몰린 짐승이었다. 그때, 중립국에 보내기가 서로 사이에 말이 맞았다. 막다른 골목에서 일이 빠져 주저앉을 참에 난데없이 빗줄이 내려온 것이었다." 최인훈 (1996), 「광장」: 169-170쪽.

¹⁹⁸ 「광장」 외에 손유경의 「최인훈·이청준 소설에 나타난 텍스트의 자기반영성 연구」 (2000)에 따르면 『춘향전』, 『옹구집전』, 『놀부전』, 과 박태원의 『소설가 구보씨의 일일』은 최인훈의 작품에서 상호텍스트성을 지닌다.

기록성을 가짐으로써 시간적 연속성이 뛰어난다.¹⁹⁹ 예수와 소크라테스는 글을 안 썼다. 그러나 그의 제자들이 그의 구술적 발화를 기록했기 때문에 오늘까지 보관되어 있다. 그리고 대량생산된 인쇄매체는 대규모의 전파·접근 제도로서 수평적인 연속성을 지닌다. 이러한 수평적인 연속은 같은 언어자 *speaker* 끼리 의사소통이 수월하게 진행하나, 안전한 기록으로서의 인쇄매체는 번역 과정에 여유를 부여한다. 즉 인쇄매체의 상호텍스트성은 동시에 시간적·수평적 연속성을 지닌다. 이러한 시간적·수평적 연속을 통해 문학적 지표들이 생산되고 재생산되며, 미시적인 차원에서 살펴보았던 문학적 지표는 거시적인 차원에서 연속성과 진화를 보여주는 것이다.

다음 도식4에 본고가 「광장」을 중심으로 이러한 시간적·수평적 연속성을 보여주고자 한다. 본고가 시간과 공간을 동시에 드러내기 위하여 4차원적 정육면체 *tesseract* 로 도식화했다. 위에서 말한 바와 같이 텍스트는 고정된 매체로서 시간의 흐름이 잘 두드러지지 않아서 4차원을 흉내내는 도식을 활용한 것이다. 인간이 관찰할 수 있는 시공간은 4차원적이며, 지각의 연장으로서의 매체도 4차원적이다. 인간 경험에 대한 사실성을 되살리기 위하여, 문학은 의식을 반영하는 매체의 재귀적 자기 유사를 통해 미시적인 지표를 발전해왔다. 거시적인 지표는 작가가 사상화한 결과를 나타내는 지표들이며, 대표적인 것이 독해를 통한 상호작용성이다. 상호텍스트성을 통해 문학의 시간적·수평적 연속성을 살펴보면 4차원적인 양상을 확인할 수 있다.

¹⁹⁹ 필자문화의 혁신이지만 인쇄문화는 공통으로 지닌다.



도식 4: 상호텍스트성의 프랙털적 구조, 「광장」 중심으로

여기서 본고가 중요시하는 점은 도식4가 최인훈의 『광중』을 중심으로 구조화되었다는 것이다. 다른 작품이나 다른 작가가 중심이 되는 경우, 그 경우에 나타나는 상호텍스트성은 재구조화된다. 상호텍스트성은 작가로서의 독자의 관점을 보여주기 때문에 이 관점에 해당하는 대상이 다를 수밖에 없다. 그러나 여기에 확인할 수 있는 점은 첫째, 최인훈의 작품 세계는 시간적 연속성뿐 아니라 수평적 연속성을 지닌다. 이러한 시간적·수평적 연속성을 통해 작품 사이에 진행되는 의사소통을 볼 수 있다. 둘째, 이러한 의사소통은 독자로서의 작가의 사상화 결과를 보여주는 점을 고려할 때, 텍스트에 내재된 사상은 언제나 인쇄문화의 전파 및 접근 제도와 연관성이 있다. 셋째, 인쇄문화의 제도에 접근하여 작가가 사상화한 결과를 바탕으로 자기의 사상을 물화하는 것이다. 이런 물화 과정에서 볼터^{Bolter}와 그루신^{Grusin}이 말했듯이 재매개^{remediation}는 단순한 반복을 보여줄 수 있는데 새로운 맥락에서 진화할 수 있다²⁰⁰. 이명준은 한국의 분단을 '왼쪽으로도 막히고 오른쪽으로도 막히는' 『국가』의 틀로 '전차와 대포와 사단과 공화국이 피를 흘리고 있는 저 바깥 세상을' 내다보는 장면은 섬뜩한 의미를 지닌다 (160쪽). 정의^{正義} 사회의 구현에 대한 디아렉티케가 진행하고 있다. 넷째, 인쇄문화의 제도에 접근하여 독자의 사상화 과정이 뜻깊은 의미가 있어야 한다. 그렇지 않으면 공허하게 반복하기 마련이다. S 서에서

일제 때 특고 형사 시절에 좌익을 다루던 이야기를 하고 있는 것이었다. 그는 특고가 마치 한국 경찰의 전신이나 되는 것처럼 이야기한다... 빨갱이 잡는 걸 가지고 볼 때 지금이나 일본 시절이나 다름없다고 생각하고 있는 게 완전하다. (71-72쪽)

그리고 월복한 후:

어느 모임에서나, 판에 박은 말과 앞뒤가 있을 뿐이었다. 신명이 아니고 신명난 흥내였다. 혁명이 아니고 혁명의 흥내였다. 흥이 아니고 을이 난 흥내였다. (113쪽)

'당'만이 흥분하고 도취합니다. 우리는 복창만 하라는 겁니다. '당'이 생각하고 판단하고 느끼고 한숨지을 테니, 너희들은 복창만 하라는 겁니다. (117쪽)

²⁰⁰ Bolter and Grusin (1999), "Immediacy, Hypermediacy, and Remediation".

즉, 전달의 정부를 구체화하여 인간 경험에 대해서 진지하게 교류하기 위해, 문학적 지표들은 의미에 더욱 미묘한 복잡성을 부가하는 것이다. 이리하여 문학적 지표가 존재하는 사유는 바로 의미없는 반복을 야기하지 않도록 발전해왔으며, 이해가 풍부해진다는 점이지마는:

만약 지금 있는 대로 나라의 체제 안에 있으면서 뭔가가 구원을 받아서 마땅히 있어야 할 것이 된다면... 대중이 모였을 때에 품고 있는 믿음밖엔 아무것도 아니고 그것을 그가 지혜라고 부르고 있다... 그것을 지혜라고 부르고, 또 남을 가르치는 데 전념하기 위해서 그것을 기술로까지 체계화하긴 하지만, 이런 믿음이나 욕망 중에서 어떤 것이 아름답거나 추한지, 선하거나 악한지, 정의롭거나 부정한지, 실제론 아무것도 모른다.²⁰¹

다섯째, 『국가』의 틀로 「광장」을 살펴볼 때, 혹은 상호텍스트성의 지표를 통해 최인훈의 가치관에 대해 추측할 수 있는 점은 이데올로기의 실천은 지혜를 얻기 위한 독서가 아니라는 것이다. 대신에 인간은 서로 소외된 존재라고 느껴서 사상을 주고받으면서 반복만 하고 외로움을 달랜다고 착각하게 된다.²⁰²

²⁰¹ "καὶ γένηται οἷον δεῖ ἐν τοιαύτῃ καταστάσει πολιτειῶν, θεοῦ μοῖραν αὐτὸ σωσαὶ λέγων οὐ κακῶς ἔρεις... ἕκαστος τῶν μισθαρνοῦντων ἰδιωτῶν... μὴ ἄλλα παιδεύειν ἢ ταῦτα τὰ τῶν πολλῶν δόγματα, ἃ δοξάζουσιν ὅταν ἀθροισθῶσιν, καὶ σοφίαν ταύτην καλεῖν:... καταμαθῶν δὲ ταῦτα πάντα συνουσία τε καὶ χρόνου τριβῆ σοφίαν τε καλέσειεν καὶ ὡς τέχνην συστησάμενος ἐπὶ διδασκαλίαν τρέποιτο, μηδὲν εἰδὼς τῆ ἀληθείᾳ τῶν ὑπὸ τῶν δογμάτων τε καὶ ἐπιθυμιῶν ὅτι καλὸν ἢ αἰσχρὸν". 플라톤 (2012), 『국가』: 제6권, 493a-493b. 한국어 번역은 283-284쪽.

²⁰² 본고는 태식과 명준의 놀이를 가리킨다.

V. 결론

오늘날 세계의 불협화음 가운데 깨뜨릴 수 없는 침묵이 있다. 막힌 도로의 차창에서 음악 소리가 흘러나온다. 전화들이 울린다. 누군가 노트북을 통해 유튜브 영상을 듣고 있다... 아니다, 팟캐스트이다. 연예면에 따르면 오늘 저녁 텔레비전에 『오즈의 마법사』를 방송할 예정이다. 우리는 미디어로 줄곧 둘러싸여 있다. 그럼에도 이 소음 속에 침묵이 여전히 있다.

우리가 말은 의미가 있는 전달이라고 하지만, 사실은 말이 사물일 뿐이다. 흰 종이에 까맣게 쏟아진 글이나 공기에서 울리는 소리밖에 없다는 것이다. 의미 있음에 대하여 확실한 것은 없다. 그래서 물질적인 기호에 의미를 어떻게 부과하는지²⁰³ 또는 의미를 부과하는 기제가 어떻게 관행으로 구축되는지는²⁰⁴ 문학에서 중요한 과제가 된다. 언어를 통해 생각하는 것이며, 언어를 통해 그 생각을 물질 형태로 생산하며 타인에 전파하는 것이다. 이는 두 사람 사이에 직접적인 이해가 불가능하므로 통신 기술이 발달한 것이라고 할 수 있다. 게다가 의식을 대변할 수 있을 만큼 통신 기술의 이용법들이, 이른바 화행이 이루어져 왔다.²⁰⁵ 머릿속에 있는 지향성이나 지각을 통해 나타낸 감각적 경험을 더욱 효과적으로 전달하기 위하여 통신 기술과 더불어 화행들이 발전했다. 따라서 독자가 문학 작품을 읽을 때 자신의 감각을 통해 텍스트에서 경험하는 것처럼 느낄수록 몰입이 더 잘 된다

²⁰³ "How does the mind impose Intentionality on entities that are not intrinsically Intentional, on entities such as sounds and marks that are, construed in one way, just physical phenomena in the world like any other?" Searle (1987), Intentionality: p. 27.

²⁰⁴ "Once the process gets started, we have a metastable self-perpetuating system of preferences, expectations, and actions capable of persisting indefinitely." Lewis (1977), Convention: p. 42.

²⁰⁵ "What comes of the association of sentences with sentences is a vast verbal structure which, primarily as a whole, is multifariously linked to non-verbal stimulation... the same sentences are so bound up in turn with one another and with further sentences that the non-verbal attachments themselves may stretch or give way under strain. In an obvious way this structure of interconnected sentences is a single connected fabric." Quine (1975), Word and Object: p. 12.

아퀴나스가 말했듯이 "진리는 사태와 지성의 동화^{同化}이다".²⁰⁶ 즉 물질적인 기호와 지향성의 이상적 동화를 이룰 때 전달의 진실성을 확인할 수 있다는 점은 여전히 철학사의 요점이었다. 프레게의 개념 표기법 및 비트겐슈타인의 진리 조건²⁰⁷, 그리고 러셀의 진리의 상응이론은 이러한 이론적 시도라고 할 수 있다. 그러나 화행들은 기호와 지시체의 이상적 동화를 이루지 못한 경우가 많으며, 허구적인 화행은 진리치가 없어진 매체의 이용법이다. 그러므로 문학적인 화행은 매체에 주어진 순수한 이용법을 아우르는 물화 기제 및 허구적인 의미를 나타내는 사상화 기제로 작용하고 있다.

이리하여 본 논문은 인쇄매체의 기술적인 역량에 관한 매체론을 살폈고 기술로서의 인쇄매체를 이용하는 의식에 대하여 논하였다. 이렇듯 인쇄매체의 잠재성 및 한계로부터 발전한 기제를 고찰할 수 있었다. 제2장 제1절에서는 인쇄매체의 시각화에서 기인한 낱말의 공간적 이용법을 확인하였으며, 제3장 제1절에서는 고정된 매체의 한계를 극복하는 서사기법의 발전을 설명했다. 또는 최인훈의 『광장』에 주목하여 문학적인 화행이라고 가리키는 문학적 지표의 표상을 작품 분석의 기준으로 삼았다. 본고는 문학적 지표 세 가지를 구축하였는데 제2장 제2절에서는 낱말의 공간적 상호작용, 제3장 제2절에서는 지각을 모방하는 서사법, 또는 제4장 제2절에서는 상호텍스트성을 대상으로 분석하였다. 이러한 문학적 지표들은 사상화 과정을 통하여 '텍스트 내'에서 나타나는 미시적 차원과 '텍스트 외'를 지시하는 거시적 차원을 드러내며 독자가 문학적인 의미를 획득하게 된다. '텍스트 외'에 관한 외연은 제4장 제1절에서 인쇄매체를 대규모의 전파 및 접근 제도뿐 아니라 시간적·수평적 연속성에서 볼 수 있으며, 이는 텍스트에서 상호텍스트성으로 반영된다는 점은 제4장 제2절에서 다루었다.

²⁰⁶ "Veritas est adaequatio rei et intellectus." // "Truth is agreement of thing and intellect" Aquinas (2017), *Summa Theologica*. Part 1, Ques. xvi, Art. 1, 3.

²⁰⁷ “진리 함수의 논항들인 명제들이 열거에 의해 주어지지 않고, 어떤 조건을 만족시키는 모든 것으로서 주어지는 경우에만 확장하는 데 성공하고 있다.” 박정일 (2014), 「『논리·철학 논고』의 일반성 개념에 관하여」, 9쪽.

문학 작품에서 인간 경험에 대한 복잡성을 사상화하는 과정은 물질적인 기호와 의식의 원리를 바탕으로 이루어지는데, 이 과정은 과잉현상이 아니다. 의미에 대하여 매체 없이 인간은 방향을 잡을 수 없다. 서로가 고립된 언어가 없는 사회는 이 세상에 없다. 그런 적도 없고, 앞으로도 없을 것이다. 더욱이 모든 인간은 다 이야기를 한다. 각자 경험이 무엇인지에 대해 서로 나누기 위해 문학은 인간을 중심으로 세우는 것이다. 인간의 경험은 공유된 경험이다. 그리고 문학의 목표는 인간이 되는 것이 무엇인지를 보여주는 것이다. 미치오 카쿠^{Michio Kaku}가 말했듯이 물리학의 법칙은 지능을 가진 생명체에 사형집행 영장이다²⁰⁸. 시간이 흐르면서 작품은 언어적인 부착물이 되어 인간 모두 다 외롭고 죽을 생명이라는 것에 대한 논평이 된다. 문학은 우리를 망각으로부터 보호하는 것이다.

²⁰⁸ 우주의 열죽음에 대하여: "The laws of physics are a death warrant to all intelligent life." (Kaku, 2011).

참 고 문 헌

기본 텍스트

- 최인훈 (1996), 「광장」, 문학과지성사.
(1960년 10월 15일), 『새벽』 7권 11호 238-295쪽.
<http://www.adanmungo.org/view.php?idx=10478#>
(1996), 「아카시아가 있는 그림」, 문학과지성사.
(2018), 「옛날 옛적의 휘어이 휘이」, 『최인훈 전집 10』, 문학과지성사.
- 플라톤 (2012), 『국가』, 울재, 조우영 역.
(1903), Platonis Opera, ed. John Burnet. Oxford University Press. Retrieved from:
<http://data.perseus.org/citations/urn:cts:greekLit:tlg0059.tlg030.perseus-grc1:1.327a> on
April 25, 2020.

국내논저

- 고창수 (2010), 「한국어 문학과 매체」, 『한성어문학』 제29권, 109-125쪽.
(2010), 「한국어 문학과 시각 매체-인터랙티브 매체 시대의 한국어」, 『우리어문연구』 제3권, 7-29쪽.
- 권성우 (2016), 「최인훈 소설에 나타난 책과 독서에 대하여」, 『우리문학연구』, 49, 199-228쪽.
- 김유중 (2005), 「확대와 심화, 혼란과 좌절의 양상들: 1930년대, 일제 말 암흑기의 시문학사」, 『한국현대시문학사』.
- 김영희 (2018), 「'구비문학'이라는 개념에 대한 계보학적 탐색」, 『문학사를 다시 생각한다』, 소명출판, 427-470쪽.
- 나수호 (2014), 「구술성과 기록성의 관계에 대한 영어권 학자들의 초기 탐구에 대한 소고」, 『구비문학연구』 제38권.
(2015) 「구석술성/기록에 대한 미국의 최근 연구동향」, 『구비문학연구』 제40권.
- 남은혜 (2016), 「최인훈 소설에 나타난 '기억'과 '반복'의 의미에 대한 연구」, 『한국문화』 제74권, 261-309쪽.
- 남혜리 (2018), 「최인훈 <옛날 옛적에 휘어이 휘이>의 공간과 시간 연구」, 숙명여자대학교 석사학위논문.
- 박정일 (2014), 「『논리-철학 논고』의 일반성 개념에 관하여」, 『논리연구』, 제17

권-1, 1-31쪽.

- 방민호 (2018), 「월남문학의 세 유형—선우휘, 이호철, 최인훈의 소설을 중심으로」, 『최인훈, 오디세우스의 항해』, 에피파니, 91-165쪽.
(2012), 『「문학이란 하오」와 「무정」 그 논리구조와 한국 문학의 근대 이행』, 춘원연구학보, Vol. No. 5, 205-253쪽.
- 배경열 (2009), 「최인훈 문학의 특징과 세계인식 고찰」, 『시민인문학』, 제17권, 190-217쪽.
- 엄예빈 (2011), 「공연을 통해 본 최인훈 희곡의 무대지시문 연구 - <옛날 옛적에 휘어이 휘이>의 김정옥 연출과 루트겐홀스트 연출을 중심으로」, 서울과학기술대학교 석사학위논문.
- 양승국 (1990), 「최인훈 특집: 광장에서 한스와 그레텔까지 작가를 보는 시각: 최인훈 희곡의 독창성」, 『작가세계』, 세계사.
- 임화 (1934), 「三三年을 통하여 본 現代朝鮮의 詩文學」, 『조선일보』, 1934. 1. 8.
- 유용태 (2003), 「1930년대 아방가르드 시 독자의 미적영역 연구 李箱詩를 중심으로」, 단국대학교 석사학위논문.
- 이상우 (1994), 「최인훈 희곡에 나타난 ‘문(門)’의 의미」, 『한국극예술연구』, 제4권, 127-146쪽.
- 이용욱 (2006), 「디지털 시대, 문학 연구 방법론의 새로운 모색」, 『국어국문학』 제143권, 189-210쪽.
(2007) 「디지털스토리텔링의 서사시학」, 『국어문학』 제43권, 317-336쪽.
(2009) 「디지털서사체의 미학적 구조」, 『비평문학』 제34권, 213-233쪽.
- 서형범 (2000), 「신소설에 대한 독자반응비평적 연구」, 서울대학교 석사학위논문.
- 손유경 (2000), 「최인훈·이청준 소설에 나타난 텍스트의 자기반영성 연구」, 대학교 석사학위논문.
- 장사흠 (2004), 「최인훈 소설의 정론과 미적 실천 양상: 헤겔 사상의 비판적 수용과 극복 양상을 중심으로」, 서울시립대학교 박사학위논문.
- 전봉관 (2000), 「디지털 시대의 문학과 그 정체성 문제」, 『한국현대문학연구』 제 8권 81-102쪽.
- 전소영 (2019), 「월남 작가의 문학 세계에 나타난 주체 형성 과정 연구: 최인훈과 이호철의 소설을 중심으로」, 서울대학교 박사학위논문.
- 조은하 (2007), 「디지털 스토리텔링」, 『한국근대문학연구』 제15권, 257-281쪽.
(2006), 「인터랙티브 스토리텔링」, 『구보학보』 제1권, 203-219쪽.
- 조주옥 (2017), 「예술가소설과 세계텍스트최인훈의 『회색인』 - 『서유기』와 조이스의 『젊은 예술가의 초상』 - 『올리시즈』의 비교연구」, 서울대학교 박사학위논문.

- 천정환 (2002), 「한국 근대 소설 독자와 소설 수용양상에 대한 연구」, 서울대학교 박사학위논문.
- 최선아 (2017), 「문인지식층과 출판문화에 대한 연구」, 『호서문화논총』 26, 133-148쪽.
- 최혜실 (2007), 『문자문학에서 전자문화로』, 한길사.
- 한수진 (2017), 「박태원과 최인훈의 「소설가 구보씨의 일일」의 상호텍스트성 연구」, 전북대학교 석사학위논문.

국외논저

- Abrahms, M.H. (1971), *The Mirror And The Lamp*, Oxford University Press.
- Anderson, Benedict (2006), *Imagined Communities*, Verso.
- Aquinas, Thomas (2017), *Summa Theologicae*, Part 1, Ques. xvi, Art. 1, 3. tr. Fathers of the English Dominican Province. Retrieved from: http://www.logicmuseum.com/wiki/Authors/Thomas_Aquinas/Summa_Theologiae/Part_I/Q16 on June 4, 2020.
- Austin, J.L. (2009), *How To Do Things With Words*, Oxford University Press.
- Bolter, J. David and Richard Grusin (1999), "Immediacy, Hypermediacy, and Remediation", *Remediation: Understanding New Media*, MIT Press, pp. 20-50.
- Bareither, Christophe (2019), "Doing Emotion through Digital Media. An Ethnographic Perspective on Media Practices and Emotional Affordances", *Ethnologia Europaea* 49:1, pp. 7-23.
- Barthes, Rolande (1994), *S/Z*, Hill and Wang. Tr. Richard Miller.
(1986), "The Death of the Author", *The Rustle of Language*, Hill and Wang. Tr. Richard Howard.
- Camus, Albert (2016), "Le Mythe de Sisyphe". Retrieved from: https://www.fadedpage.com/books/20160912/html.php#Page_13 on July 20, 2020.
한국어 번역은 김화영 역. <https://sootax.co.kr/1850>.
- Cervantes, Miguel (2019), *The History of Don Quixote*, tr. John Ormby. Retrieved from: <http://www.gutenberg.org/files/996/996-h/996-h.htm>.
- Clapham, Michael (1957), *Printing: A History of Technology, Vol. 3, From the Renaissance to the Industrial Revolution*, Clarendon Press.
- De La Mare, A. (1957), *Vespasiano da Bisticci and Gray*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 20, pp. 174-176. (Eisenstein (1997): p. 46에서 재인용)
- Eisenstein, Elizabeth L. (1994), *The Printing Press as an Agent of Change*, Cambridge University Press.
(2000), *The Printing Revolution in Early Modern Europe*, Cambridge University Press.
- Empson, William (1966), *7 Types of Ambiguity*, New Directions.

- Fauconnier, Gilles and Mark Turner (2002), *The Way We Think: A Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*, Basic Books.
- Fish, Stanley (1980), *Is There A Text In This Class?*, Harvard University Press.
- Forster, E.M. (1927), *Aspects of the Novel*, Harcourt, Brace and Company.
- Frege, Gottlob (1966), "On Sense and Reference". Tr. Max Black. Retrieved from: <http://www.scu.edu.tw/philos/98class/Peng/05.pdf> on May 19, 2020.
- Gibson, James J. (2015), *The Ecological Approach to Visual Perception*, Psychology Press/Taylor & Francis Group.
(1966), *The Senses Considered as Perceptual Systems*, Houghton Mifflin.
- Grice, Paul (1995), *Studies In The Way of Words*, Harvard University Press.
- Goody, Jack (1977), *The Domestication of the Savage Mind*, Cambridge University Press.
(1992), *The Logic of Writing and the Organization of Society*, Cambridge University Press.
- Holland, Norman N. (1968), *The Dynamics of Literary Response*, Oxford University Press.
- Jauss, Hans Robert (1982), *Toward An Aesthetic of Reception*, University of Minnesota Press. Tr. Timothy Bahti.
- Jenkins, Henry (2006), *Fans, Bloggers, and Gamers: Exploring Participatory Culture*, New York University Press.
- Kittler, Friedrich A. (1999), *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford University Press. Tr. Geoffrey Winthrop-Young and Michael Wutz.
- Kitzbichler MG, Smith ML, Christensen SR, Bullmore E. (2009), "Broadband Criticality of Human Brain Network Synchronization". *PLoS Comput Biol* 5(3): e1000314. Retrieved from: <https://doi.org/10.1371/journal.pcbi.1000314> on March 4, 2020.
- Lewis, David K. (1977), *Convention*, Harvard University Press.
- McLuhan, Marshall (1967), *The Gutenberg Galaxy*, Routledge.
(1964), *Understanding Media: The Extensions of Man*, McGraw-Hill Book Company.
- Miller, Alexander (2007), *Philosophy of Language*, McGill-Queen's University Press.
- Myers, A.R. (1988), *London in the Age of Chaucer*, University Oklahoma Press.
- Ohmann, Richard (1977), "Speech Acts and the Definition of Literature", *Philosophy & Rhetoric*, Penn State University Press, Vol. 4, No. 1 (Winter, 1971), pp. 1-19.
- Ong, Walter J. (1995), *Orality & Literacy: The Technologizing of the Word*, Routledge.
(1995), <구술문화와 문자문화>, 문예춘판사. 이기우·임명진 역.
- Oring, Elliott (2013), "Thinking Through Tradition", *Tradition in the Twenty-First Century: Locating the Role of the Past in the Present*, University Press of Colorado.
- Putnam, Hilary (1975), "The Meaning of 'Meaning'", *Language, Mind, and Knowledge*, University of Minnesota Press, Minneapolis. Retrieved from <http://hdl.handle.net/11299/185225> on May 24, 2020.
(1973), "Meaning and Reference", *The Journal of Philosophy*, Vol. 70, No. 19, Seventieth Annual Meeting of the American Philosophical Association Eastern Division., pp. 699-711. Retrieved from <http://home.sandiego.edu/~baber/nalytic/Putnam1973.pdf> on May 24, 2020.

- Quine, W.V. (1975), *Word and Object*, MIT Press.
- Rosenblatt, Louise M. (1999), *Literature as Exploration*, Modern Language Association of America.
- Russell, Bertrand (1905), "On Denoting", *Mind*, New Series, 14: pp. 479-493. Retrieved from <http://bactra.org/Russell/denoting/> on May 15, 2020.
- Searle, John R. (2009), *Speech Acts*, Cambridge University Press.
 (1993), *Expression and Meaning*, Cambridge University Press.
 (1987), *Intentionality*, Cambridge University Press.
- Strawson, P.F. (Jul. 1950), "On Referring", *Mind*, New Series, Vol. 59, No. 235, pp. 320-344.
 Retrieved from: <http://semantics.uchicago.edu/kennedy/classes/f09/semprag1/strawson50.pdf> on May 15, 2020.
- Watt, Ian (1957), *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson, and Fielding*, University of California Press.
- Wittgenstein, Ludwig (2006), *Tractatus Logico-Philosophicus*, Routledge Classics. Tr. D.F. Pears·B.F. McGuinness.
- anonymous (2016), "Differences Between Parchment, Vellum, and Paper". Retrieved from: <https://www.archives.gov/preservation/formats/paper-vellum.html> on November 21, 2017.

이미지

- Hübner, Sebastian (2020), 도식1
 도식2
 도식3
 도식4
 「아카시아가 있는 그림」의 도식화
- ultramarine5 (2015), Getty Images/iStockphoto. Retrieved from <http://www.freeimages.com> on April 25, 2020.
- 책과인쇄박물관 (2017), 「활판인쇄로 다시 읽는 봄봄 동백꽃」의 사진. Retrieved from http://www.mobapkorea.com/default/news/news.php?com_board_basic=read_form&com_board_idx=41&topmenu=4&left=1&&com_board_search_code=&com_board_search_value1=&com_board_search_value2=&com_board_page=&&com_board_id=12&&com_board_id=12 on February 18, 2020.

Abstract

THE FRACTAL STRUCTURE OF LITERATURE

Juyun Daïn Choi

Korean Language and Literature, Modern Literature

The Graduate School of

Seoul National University

In the study of literature, the most fundamental question we might pose is how we perceive a novel or poem or drama as literature, rather than everyday conversation or a textbook. All the rest—whether or not it is first or third-person narrative, whether it demonstrates psychological depth in its characterizations or refashions historical events for political satire—comes afterwards. "*Ce sont des jeux; il faut d'abord répondre*" (Camus, "Le Mythe de Sisyphe", p. 13). How do we perceive a printed text as literature?

At surface a simple question, the answer proves complicated, spanning the fields of media theory, epistemology, the philosophy of language, and literary theory. In particular, this paper belongs to the tradition of Reader Response Criticism, as an inquiry into how the medium of print actuates the process of turning black ink marks on a sheet of emulsified wood pulp into meaning. And not merely meaning, but the full spectrum of the human experience. Given how apparently simple the technology of print is, clearly the mental process of generating meaning is extremely sophisticated. But what makes answering this question so challenging is that, just as language, the most fundamental medium of all, is "not well designed to talk about itself, so the mind is not well designed to reflect on itself." (Searle, p. 156) Thus, it is necessary to address not only the mechanisms by which media functions but also the mechanisms by which the consciousness functions.

For the former, this paper draws heavily from media theory—its treatment of all forms of media as a technology—to provide insight into how the writer uses this technology to confer meaning into a physical object (reification), such as a book, and how by reading, the reader uses technology to infer meaning from physical object (semanticization). What becomes quickly apparent is that the use of a medium is largely an act of the mind, while the pen is only the means of recording the process. For the latter, the philosophy of language explores the mechanics within the consciousness as it manipulates signs, an examination of the process by which the speech act makes such intangibles as thought, emotion, belief, memory, and desire into tangible objects. Both fields, however, leave largely unexplored the ramifications for the realm of literature: how much a medium's unique physical properties inform the acts of reading and writing, in other words the narrative techniques or the conventions by which we approach a literary work, and how the literary speech act develops special forms of expression, often closely knit to the medium itself, in order to signal that here the intentionality is fiction—there is meaning, but no truth condition. This paper thus argues that the novel is a specialized use captured by the medium of print, recognizable as a novel by its form, which I call 'literary indices'.

Literary indices represent a cluster of norms, a convention rather than a strictly defined term. Each writer employs them in a style unique to himself, and each reader closes a book with a slightly different interpretation from another. Some literary indices emerge from the microscopic interactions between individual words (see chapter II), while others delve into the flow of feelings and thoughts and sensory experience and memory that mimic the internally fixed point-of-view of the human consciousness (see chapter III), and others still make reference to macroscopic trends in society outside the scope of the novel itself, including ideology, and other works by other authors (see chapter IV). The establishment of a literary index as a convention seems arbitrary, but in fact, they derive from the physical potential and limitations of the medium itself, what James Gibson calls affordances; thus they announce that this speech act is a literary speech act and allow the dense layering of meaning by simply adjusting the hermeneutic lens. A microscopically close reading of the text reveals as much complexity of meaning as examining the same text for macroscopic resonances that suggest intertextuality. This mental process bears a surprising resemblance to a fractal, a form or pattern with reflexive self-similarity: the same text, the same pattern of signs, a reification that reflects a human consciousness, and yet at different levels of magnification, as the hermeneutic lens adjusts its process of semanticization, astonishing complexity.

Though literary indices abound, this paper has narrowed its focus to the three described above. They are common to the genre of the novel and additionally can be examined for their relation to print as a medium. Consequently, a single novel, Choi In-hun's *The Square*, became the text to capture the hermeneutic lens at work as it moves from the microscopic dimension to the macroscopic. Choi In-hun's writing is particularly well suited to this kind of analysis, due to the strong emphasis on ideology, experimentation with narrative techniques, and, as if anticipating a reader willing to take on a challenge, a wry self-awareness that blurs into metafiction. Due the semantic density of his novels, an interpretive trichotomy is possible; these are three interpretations seen through the lens of three distinct literary indices, not an approach that can be considered definitive or comprehensive; as they overlap they may contradict or corroborate each other, but nevertheless they always speak on the complexity of human experience. It is this quality that we recognize in *The Square*, and know it to be literature.

keywords : media, reader response criticism, Choi In-hun, intertextuality, affordances, speech act

Student Number : 2018-23636



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

문학석사학위논문

문학의 프랙털적 구조 연구

The Fractal Structure of Literature

2020년 7월

서울대학교 대학원
국어국문학과 현대문학 전공
최다인

문학의 프랙털적 구조 연구

The Fractal Structure of Literature

지도교수 손 유 경

이 논문을 문학석사 학위논문으로 제출함.

2020년 4월

서울대학교 대학원

국어국문학과 현대문학 전공

최 다 인

최다인의 문학석사 학위论문을 인준함.

2020년 7월

위원장 양 승 후



부위원장 방민호



위원 손유경



국문초록

문학의 진지한 문제는 오직 하나이다. 그것은 바로 문학이 무엇인지 대한 고민이다. 소설이나 시나 희곡 등이 어떻게 문학이라고 불리우는가라는 질문은 문학의 근본문제에 답하는 것이다. 그밖에—서술이 일인칭인지 삼인칭인가, 인물의 성격 묘사가 정신적인 깊이감을 보여주거나 정치적인 풍자를 위해 역사적인 사건을 개조했는가—하는 문제는 그 다음의 일이다. "*Ce sont des jeux; il faut d'abord répondre*" (카뮈의 의역, "*Le Mythe de Sisyphe*", p. 13). 인쇄된 텍스트를 어떻게 문학이라고 인식하는가?

이와같은 문제를 피상적으로 훑어보면 단순해 보이지만 깊이 들여다보면 복잡하게 매체론, 인식론, 언어철학, 문학론으로 아우르고 있다. 본고는 텍스트의 의미를 나타내는 과정이 잉크로 찍은 모양과 어떤 연관이 있는지, 즉 인쇄매체에서 어떻게 영향을 받았는지에 관한 연구로서 독자반응비평론에 해당한다. 이는 인간의 경험의 전반적인 영역을 포함한다. 보기에 인쇄매체가 단순한 기술이라는 점을 고려한다면, 인쇄매체에 의미를 부여하는 정신 과정은 정교하다. 그러나 이 질문에 답하기 어려운 점은 가장 기본적인 매체로서의 언어가 "자기에 대해 논하기 위하여 설계가 잘 되어 있지 않으며, 정신도 자기에 대해 반영하기 위하여 설계가 잘 되어 있지 않다" (Searle, *Intentionality*, p. 156). 따라서 매체의 기능 기제뿐 아니라 의식의 기능 기제에 눈여겨볼 필요가 있다.

전자는, 매체론이 모든 매체를 기술로 다루고 있다. 이는 창작을 통해 작가가 기술을 이용함으로써 책과 같은 물질적인 사물에 의미를 어떻게 물화하는지, 그리고 독해를 통해 독자가 기술을 이용함으로써 물질적인 사물에서 의미를 사상화하는지에 대한 통찰력을 준다. 이런 기준논지를 통해 펜이 퍼포먼스를 기록하는 도구인 한편, 다른 한편으로 펜의 이용하는 행위는 정신적 과정이라는 것이 확실해진다. 후자는 언어철학에서 의식 속에서의 기호를 조작하는 기제를 분석하여, 화행이 무형의 생각, 감정, 믿음, 바람을 유형으로 어떻게 변화하는 그 과정을 살핀다. 그러나

매체론과 언어철학의 분야에서 이러한 논의가 문학의 영역에서 어떤 과문을 몰고 올 거냐는 아직 철저히 검토하지 않은 상태이다. 매체의 특수한 물질성이 얼마나 창작 및 독해 행위의 서술기법이나 독서의 관행에 토대가 되었는가, 또한 문학적인 화행은 허구성을 암시하기 위해 특수한 표상 방식을 발달시킨 결과로 진리 조건이 없는 의미가 되었는지를 살펴봐야 한다. 그러므로 본고는 인쇄매체의 특수한 이용법이 소설의 양식에서 포착됨으로써, '문학적 지표'를 통해 소설이라고 간주된다고 논할 것이다.

문학적 지표를 기준에 재면 무리에 해당한다. 이는 엄격하게 정의된 용어가 아니라 관행을 의미한다. 작가가 문학적 지표를 활용하는 스타일은 작가 나름이고, 독자도 책을 덮은 끝에 자신만의 해석을 가지고 있다. 어떤 문학적 지표는 낱장의 미시적인 상호작용으로부터 나타날 수 있고 (제2장 참조), 어떤 문학적 지표는 내면적으로 고정된 시각을 모방하여 의식의 감정과 생각과 감각적 경험과 기억의 흐름을 드러내는 정체성을 지니고 (제3장 참조), 또 어떤 문학적 지표는 텍스트 외에 거시적인 양상을 지시하여 이데올로기나 다른 작가의 작품의 영향을 받았다는 것을 볼 수 있다 (제4장 참조). 문학적 지표는 임의적이라고 보이지만 사실상 매체의 물질성에 내재된 잠재성과 한계, 즉 이른바 행동유도성에서 기인하므로 문학적인 화행이라고 신고하며 해석적인 렌즈를 통하여 겹겹이 쌓인 의미의 층에서 정신을 동작하게 만든다. 미시적인 면에서의 텍스트의 꼼꼼한 독서와 똑같은 텍스트의 거시적인 여운에서 상호텍스트성을 밝히는 분석은 둘 다 의미의 복잡성을 드러낸다. 이러한 정신과정의 양식은 재귀적 자기 유사성을 보여주는 프랙털과 현저히 닮았다: 똑같은 텍스트, 기호의 똑같은 패턴, 의식을 반영하는 물화, 그림에도 사상화 과정을 통해 해석적인 렌즈를 조장하여 모든 배울의 확대에서 빼어난 복잡성을 볼 수 있다.

문학적 지표들은 다양하지만, 보고는 위에서 설명하는 세 가지에 초점을 두었다. 소설 장르에서 흔한 지표이며 인쇄매체의 연관성을 고찰할 수 있다. 그리하여 해석적인 렌즈의 미시적·거시적 차원에서의 동작을 포착하기 위해 소설 한 권, 최인훈의 「광장」이 대상이 되었다. 최인훈의 글쓰기는 잘 두드러지는 이념적인 측면과 실

험적인 서술기법과 도전할 독자를 기대하듯이 메타픽션에 가까운 반어적인 자기의 식을 보여줌으로써 이러한 종류의 분석에 특히 어울린다. 따라서 최인훈의 작품의 의미적 밀도 때문에 이렇듯 세개의 해설이 가능하다. 본고는 확정적이거나 총체적인 해석 방법을 구축하는 것이 아니라, 문학적 지표 세 개를 선택하여 별개의 해석 세 가지를 설명하고 있다. 이런 세 개의 해석이 겹칠 때 서로 모순이 있을 수 있고 서로 확증할 수도 있지만 인간의 경험의 복합성에 대해 언제나 심도있게 다룬다. 이러한 특성을 「광장」에서 알아차리고 문학의 정체성을 알게 된다.

주요어 : 매체, 독자반응비평이론, 최인훈, 상호텍스트성, 행동유도성, 화행

학 번 : 2018-23636

목 차

<국문초록>

1. 서론	1
1.1. 문제 제기 및 연구의 이론적 시각	1
1.2. 연구사 검토	11
1.2.1. 인쇄문화의 역사적 배경	11
1.2.2. 한국에서의 인쇄문화와 독자론 전개	13
1.3. 연구 방법: 프랙털적 구조의 실천	19
2. 인쇄매체의 잠재성으로부터 나타나는 시각적 지표	23
2.1. 인쇄매체의 의미 있는 판면 ^{meaningful surface} 에 부과된 지향성 ^{intentionality}	24
2.2. 낱말의 공간적 상호작용	30
2.2.1. 「아카시아가 있는 그림」의 시적 표면의 농축된 낱말 배열	30
2.2.2. 최인훈의 「광장」에서 접었다 폈다 하는 에크프라시스 ^{ekphrasis}	36
3. 인쇄매체의 한계로부터 나타나는 지표	48
3.1. 지각을 모방하는 인간의 연장으로서의 매체	49
3.2. 내면세계를 향하여 허구적인 시공간을 관찰하는 지각의 모방	54
3.2.1. 텍스트로서의 「옛날 옛적에 휘이어 휘이」 대 상연으로서의 「옛날 옛적에 휘이어 휘이」	54
3.2.2. 서사의 바다를 항행하는 「광장」의 줄거리를 묶는 시간성	63
4. 인쇄매체의 미시적·거시적인 차원의 재귀적 자기 유사성	72
4.1. 전파 및 접근 제도에서의 문학적 지표의 시간적·수평적 연속	73
4.2. 사상의 동굴 속에 갇힌 독자성 ^{獨自性} : 「광장」의 상호텍스트성을 중심으로	80
5. 결론	91
<참고문헌>	94
<ABSTRACT>	99

표 목 차

[표 1]	7
[표 2]	32
[표 3]	33
[표 4]	38-39
[표 5]	44
[표 6]	58
[표 7]	64
[표 8]	69

도 식 목 차

[도식 1]	3
[도식 2]	49
[도식 3]	74
[도식 4]	88

이 미 지 목 차

[이미지 1]	26
[이미지 2]	30
[이미지 3]	37
[이미지 4]	46

1. 서론

1.1. 문제 제기 및 연구의 이론적 시각

본고의 목적은 독자가 텍스트의 문학적 의미를 완성한다는 수용이론적 과정의 이론적 기반을 살펴보고 그것의 미시적·거시적 상호작용의 기제^{機制}를 프랙털에 비유하여 개념화하는 데 있다.

흔히 매체론에서는 인간의 소통이 직접 이루어질 수 없으므로 의미를 만들어 전달하는 주체는 매체라고 이해한다.¹ 이러한 관점에서 보면 두 사람 사이에 비매개^{非媒介, unmediated} 이해는 불가능하므로 통신 기술이 발달하였다고 볼 수 있다.² 사상적인 것은 먼저 물화^{物化, reification} 되어야 한다는 것이다.³ 즉 의식 속의 사상을 전달하기 위하여, 무형의 생각과 감정을 물질적인 형태로 변화시켜야 하는 것이다.⁴ 매체를 통

1 의식이 실제로 존재하는지에 대해 의문이 제기되기도 한다. 특히 기술의 발전에 따라 의식과 기계는 점차 구별하기 어려워지고 있다는 우려가 있는데 본고는 후험적^{a posteriori}인 지식이라고 추정하고 있다.

2 「지시에 관하여」에서 버트런드 러셀^{Bertrand Russell}은 직접 대면에 의한 지식, 혹은 직접지^{knowledge by acquaintance}와 기술에 의한 지식, 혹은 기술지^{knowledge by description}를 나누어 인식론의 중요한 문제에 대해 논했다. 이에 의하면 매체를 통해 아는 모든 것은 기술지이다. "There seems no reason to believe that we are ever acquainted with other people's minds, seeing that these are not directly perceived; hence what we know about them is obtained through denoting." Russell (1905), "On Denoting": p. 430.

3 의식을 반사하기를 위한 기호의 매개자 기제에 대하여 D.K. 루이스^{D.K. Lewis}의 『관행』과 존 실^{John Searle}의 『지향성』은 매체의 간접성을 제시한 바가 있다. "There must, in general, be some mediating mechanism to make an agent's actions depend on his observations in a finite way. The mechanism must be sufficiently under the agent's control that he can set it to produce the dependence he wants." Lewis (1977), *Convention*: p. 127. "The mind [imposes] Intentionality on entities... such as sounds and marks that are... just physical phenomena in the world like any other[.]" "To perform illocutionary acts... some means for externalizing, for making publicly recognizable to others, the expressions of their Intentional states." Searle (1987), *Intentionality*: pp. 27, 178.

4 일반적으로 통신 기술의 발전을 시대별로 나누면 1) 언어와 구술전통, 2) 필기와 필사본, 3) 인쇄기와 인쇄매체, 4) 전자통신 기술과 화면이다:

기술	매체	기법	전파 및 접근의 규모
언어	구술전통	시, 희곡, 신화, 노래	종족(tribe)
필기/문자	필사본	철학, 경전, 역사, 기사 로맨스	도시-국가(city-state)
인쇄기	인쇄매체	신문, 소설	국가(nation)
인터넷 등	화면	게임, 영상, 웹툰	세계(world)

해 이야기가 전달될 수 있도록 물화되어야 한다는 점을 고려해 본다면 각 매체로부터 발생하는 전달 기법들의 목적은 창작 행위를 설명하는 데 있다.

한편 문학 연구에서는 매체의 물질성에서 발생한 전달 기법들을 작가 중심으로 이해하고자 하는 논의로 수렴되곤 한다. 모든 매체는 공통으로 기록성⁵을 지니기 때문에 사상을 물화하는 '책'이라는 사물이 물질적인 안정성이 있는 기록이다.⁶ 따라서 창작 행위는 잘 기록됨으로써 분석 대상으로 삼기 쉽다. 그러나 언어란 주고받는 발송자와 수신자가 있어야 의미가 완성되므로 수신자인 독자의 역할에 대해서도 주목할 필요가 있다.⁷ 이를테면 전달 행위를 일방향의 기제로 환원한다면 단순화할 위험이 있다. 즉 의사소통을 완성하는 과정⁸이 양방향의 상호작용이라는 관점에서 연구되지 않는다면 문학 이론에서 생산적인 논의를 이끌어내지 못할 우려가 있다. 게다가 상호작용성이 두드러지는 인터넷 시대⁹에서는 활발한 참여문화를 바탕으로 내러티브가 진화할 것으로 추측할 수 있다.¹⁰ 상호작용성이 의사소통의 근본적인 기제라는 점을 고려해 본다면 문학적인 의미의 완성에서의 독자의 참여에 대한 재고가

⁵ 구술문학에서 나타나는 문학적 장치들은 암기를 위해 발전했다는 점에 대한 기본논지를 월터 J. Ong 이 『구술문화와 문자문화』의 제3장 제3절과 제4절에서 정리했다. 일차적 구술성에 비해 필사본과 인쇄매체와 디지털 콘텐츠의 기록성은 더욱 안정하여 그의 기록성을 의심할 여지가 없는 듯하다. Ong (1995), *Orality & Literacy*: pp. 36-66.

⁶ 책은 사물이기 때문에 의사소통의 간접적인 기제뿐 아니라 전파 및 접근 제도를 가능케 만든다. 그리고 기록으로서 시간적 연속성을 지닌다. 마지막으로 이러한 기록성을 바탕으로 문학적 지표들이 발전한다고 할 수 있다.

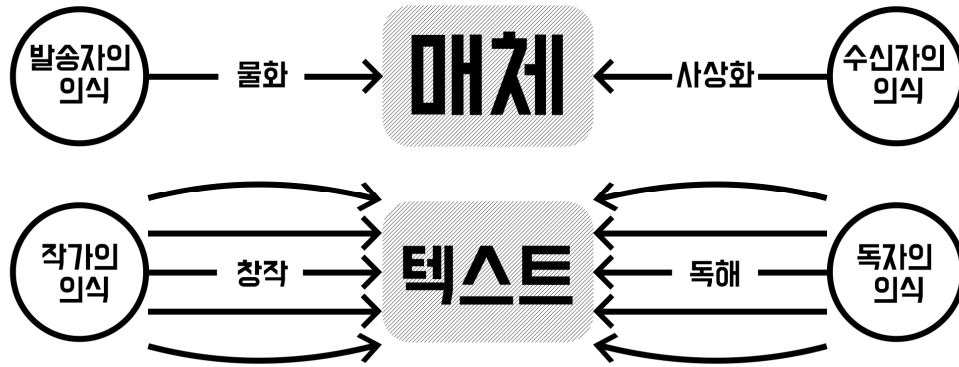
⁷ 매체의 이용이 양방향의 기제를 기대한다는 점은 루이스가 설명한다. "These replications must be conditional: one agent figures out how the other would reason if he were given a premise. The communicator figures out how the audience would reason in response to a signal; the audience figures out how the communicator would reason in response to a state of affairs." Lewis (1977), *Convention*: p. 139.

⁸ 여기서 '독자가 의미의 완성'이라는 것은 완벽한 전달을 의미하기보다는 독자 없이 전달 행위가 미완성된 상태에 정지되었다는 것을 뜻한다.

⁹ "무엇보다 예술개념과 존재형식에 있어 디지털 기술은 종래의 수동적인 응시 대상으로서의 작품을 능동적인 상호작용의 차원에서 정의하고 존재하게 한다... 디지털 서사가 전통적인 장르 구분을 무시하고 다만 기술의 차이와 참여방식에 근거한 하위 장르를 갖는 것도 바로 이 때문이다." 이용욱 (2007), 「디지털 시대, 문학 연구 방법론의 새로운 모색」: 320-321쪽.

¹⁰ 최근 문예평론에서 '인터랙티브 스토리텔링'에 대한 관심이 높았는데 이는 인터넷 문화의 참여주의 형상을 바탕으로 문학을 새로운 시각으로 이해하고자 한 것이다. 디지털 시대에 나타나는 문학적 현상의 특성은 상호작용성과 시청각적인 멀티미디어 혼종화(混種化, hybridization)라는 것에 대해 대체적인 합의가 이루어져 왔다. 인터넷 문화의 상호작용성이 두드러지는 이유 중에는 수정 기능과 알고리즘이 있는데, 무엇보다 참여활동이 쉽게 기록되기 때문에 인쇄문화적 독해에 관한 논의에 비해서 독자 혹은 참여자에 대한 논의가 생산적인 방향으로 나아가고 있는 것이다. 분명 인터넷 문화는 여전히 발전하는 상황이다. Henry Jenkins의 *Fans, Bloggers, and Gamers: Exploring Participatory Culture* (2006) 참조.

필시 요청된다. 비판을 불러일으킴에도 불구하고 인쇄문화에서의 독자의 역할에 대한 독자반응비평론의 이론적 기여에 재조명할 시기가 된 것이다.



도식 1: 전달의 양방향의 기제 대 인쇄된 문학의 양방향의 기제

의사소통의 양방향의 기제는 매체를 통해 의미를 물화하고 매체를 통해 물질적인 사물을 다시 의미로 사상화^{思想化, inference} 하는 메커니즘이다. 책은 사물이지만 이를 통해 문학적인 의미를 드러내기 위하여 창작 행위 및 독해 행위가 양방향으로 진행되는 정신적 과정이 있어야 한다. 이러한 물화·사상화 과정은 모든 매체의 가장 근본적인 기제이며 존 오스틴^{John Austin} 과 존 설^{John Searle} 이 '언어행위' 혹은 '화행^{speech acts}'이라고 일컫는 기술로서의 매체를 이용하는 행위를 해명한다.¹¹ 본고의 목적은 문학이 특수한 이용법을 가리킴으로써 창작(물화) 및 독해(사상화) 행위, 혹은 특수한 정신적 과정을 야기하는 문학적인 기제를 설명하는 데 있다. 이렇듯 문학은 특수화된 화행이라고 구축하여, 문학적인 의미는 물화·사상화 기제를 통해 나타난다는 점을 확인할 수 있다. 리처드 오만^{Richard Ohmann} 이 문학의 물화 과정은 발화행위^{locutionary act}를 모방하는 발화수반행위^{illocutionary act}라고 논했는데 문학의 사상화 과정은 발화효과행위^{perlocutionary act}

¹¹ J.L. 오스틴의 *How To Do Things With Words* (2009)와 존 설의 *Speech Acts* (2009)에 따르면 화행은 세 가지로 나눌 수 있다: 1) 단어와 문장구조로 말미암아 일정한 뜻을 표현하는 발화행위^{locutionary act}, 2) 맥락과 관행을 바탕으로 발화행위를 뒤따라오는 발화수반행위^{illocutionary act}(약속, 명령, 질문, 진술, 강요 등), 3) 발화행위를 결과로 듣거나 읽는 사람에게 반응을 나타내는 발화효과행위^{perlocutionary act}.

위 perlocutionary act 라고 간주된다.¹² 사물로서의 책, 정신적 과정으로서의 문학은 이렇듯 본 논문에서 정의된다.

문학이 특별한 이용법을 가리킴으로써 특별한 화행을 이끌어낸다면, 이는 어떤 매체가 매개자 역할을 하느냐에 따라 물화 기법이 달라지고 사상화 양상도 각 매체의 특성과 밀접하게 관련되어 있다.¹³ 문학 작품들은 기록성을 바탕으로 전통의 형식을 보존하고 지속시키면서, 각 기술의 고유한 용도에서 나타나는 특이성을 가지고 있다. 활자체의 특성으로부터 나타나는 물화 방식들은 독자가 문학적 의미를 실현하는 사상화 과정을 지배하는데, 본고는 이를 '문학적 지표 literary indices'라고 제시한다. 문학적 지표란 문학을 평가하는 고정된 기준이 아니라, 매체를 통해 사상을 문학적 인 틀로 물화하거나 사상화하는 기제이다. 존 설이 설명한 바와 같이, 화행은 어떤 의미를 표현한 일차적인 지향성 intentionality 뿐 아니라 그 물질적인 매체에 표현하는 의향을 부여하는 이차적인 파생적 지향성 derived intentionality 도 있다.¹⁴ 게다가 문학은 타인에 전달하고자 하는 화행이다.¹⁵ 이러한 파생적 지향성 때문에 창작 및 독해 행위를 통해 매체의 일반적인 이용과는 구별되는 예술적인 의미를 나타나게 되며, 문학적 지표들은 고틀로프 프레게 Gottlob Frege 가 공유된 뜻으로 구축한 관행이라고 할 수 있다.¹⁶ 또한 관행이 구축될 때 D.K. 루이스 D.K. Lewis 는 변동을 초래하는 주체들이 적어도 그 새로운 관행을 증폭시키는 수용자가 많으면 관행이 형성된다고 주장한다.¹⁷ 이렇듯

¹² 오만은 오스틴의 화행 개념에 기반하여 기존 문학론이 발화행위와 발화효과행위에 해당한다는 점을 (p. 10 참조) 다룬 뒤, 발화수반행위의 틀로 문학을 재정의한다. "A literary work is a discourse whose sentences lack the illocutionary forces that would normally attach to them. Its illocutionary force is mimetic. By 'mimetic,' I mean purportedly imitative. Specifically, a literary work purportedly imitates (or reports) a series of speech acts, which in fact have no other existence. By doing so, it leads the reader to imagine a speaker, a situation, a set of ancillary events, and so on." Ohmann (1977), "Speech Acts and The Definition of Literature": p. 14.

¹³ 물론, 문학 작품들은 고틀로프의 형식을 보존하고 지속시키는 면이 있으나 이는 매체의 거시적인 범위에서 지배되는 것이다.

¹⁴ 쉽게 말하자면 텍스트의 '내용'과 '의향'을 구분할 수 있다는 점이다. "There is a double level of Intentionality in the performance of the speech act. There is first of all the Intentional state expressed, but then secondly there is the intention, in the ordinary and not technical sense of the word, with which the utterance is made. Now it is this second Intentional state, that is the intention with which the act is performed, that bestows the Intentionality on the physical phenomena..." Searle (1987), *Intentionality*: p. 27.

¹⁵ 설은 전달의 뉘앙스에 대해 *Intentionality*의 pp. 165-166, 168에서 다루고 있다.

¹⁶ "The idea is subjective: one man's idea is not that of the another... [But] the sign's sense [is] the common property of many and therefore is not a part or mode of the individual mind. For one can hardly deny that mankind has a common store of thoughts which is transmitted from one generation to another." Frege (1966), "On Sense And Reference": p. 39.

¹⁷ "Only a few people play an active part in initiating the new convention; the rest are a responsive audience... A convention is produced when a big enough fluctuation meets strong enough amplifying forces." Lewis (1977), *Convention*.

작가가 어떤 텍스트는 문학적인 의미를 지닌다는 지표를 물화하였기 때문에 독자가 문학적인 독해 행위가 적합하다고 알게 된다. 그러므로 문학 과정을 유발하는 지표가 무엇인지를 설파할 필요가 있다.

본고는 문학 작품이라고 가리키는 지표 중 세 가지를 구축하는 데 있다. 첫째는 인쇄매체의 가장 미시적인 차원에서 확인할 수 있는 낱말의 공간적 상호작용이다. 둘째는 고정된 인쇄매체의 한계를 극복하여 허구적인 시공간을 관찰하는 지각을 모방하는 즐거리이다. 셋째는 인쇄매체의 거시적인 차원에서의 전파 및 접근 제도와 문학 작품을 연속시키는 상호텍스트성이다. 이 세 지표가 텍스트에 내재된 상응을 바탕으로 물화된 양식인데, 문학 작품에서는 낱말의 상호작용, 지각의 모방, 그리고 상호텍스트성을 통해 의미를 나타낸다. 이렇게 해서 나타나는 의미는 텍스트에 더욱 미묘한 복잡성을 지니게 된다.

문학의 미시적·거시적 차원에 관한 설명은 프레게의 「뜻과 지시체에 대하여」를 아우르는 개념이라고 할 수 있다. 미시적인 차원의 지표는 '텍스트 내'에서 나타나는 표상의 방식 *mode of presentation* 에 관한 내포이며, 거시적인 차원의 지표는 '텍스트 외'에서 나타나는 지칭의 방식 *mode of designation* 의 외연이다. 프레게가 이러한 '표상의 방식'과 '지칭의 방식'은 각각 '뜻 *sense*'과 '지시체 *reference*'에 해당한다고 주장하는데¹⁸ 문학의 경우에는 진리치 *truth value* 가 없는 허구성을 지닌다는 지향성¹⁹ 때문에 문학적인 '뜻'과 '지시체'를 드러내는 차이가 있다. 이 차이점에 대하여 프레게가 언급했으나²⁰ 그의 목적은 개념 표기법 *Begriffsschrift*²¹ 을 밝혀내는 데 있어 구체적으로 다루지 않는다.

p. 86.

¹⁸ "This relation would hold between the names or signs only in so far as they named or designated something... but this [mode of designation] is arbitrary... Besides that to which the sign refers, which may be called the reference of the sign, [is] also what I should like to call the *sense* of the sign, wherein the mode of presentation is contained... The regular connexion between a sign, its sense, and its reference is of such a kind that to the sign there corresponds a definite sense and to that in turn a definite reference." Frege (1966), "On Sense And Reference": pp. 36-38.

¹⁹ "In imagination the agent has a series of representations, but the mind-to-world direction of fit is broken by the fact that the representative contents are not contents of beliefs but are simply entertained... the commitments to the conditions of satisfaction are deliberately suspended." Searle (1987), *Intentionality*: p. 18.

²⁰ "Why do we want every proper name to have not only a sense, but also a reference? Why is the thought not enough for us? Because, and to the extent that, we are concerned with its truth value. This is not always the case. In hearing an epic poem, for instance, apart from the euphony of the language we are interested only in the sense of the sentences and the images and feelings thereby aroused. The question of truth would cause us to abandon aesthetic delight." Frege (1966), "On Sense And Reference": p. 42.

²¹ '개념 표기법'이란 "순수 사고의 산술적 형식 언어의 모형"이다.

추후에도 루트비히 비트겐슈타인 Ludwig Wittgenstein 은 프레게의 논지를 바탕으로 언어의 진리 조건 truth condition 에 대해 부연하며 이렇듯 언어 철학사의 작업은 언어와 진리의 관계를 알아내는 경향이 보인다. 그래서 본고는 예술적인 화행에 대해 고찰하여 문학적 '뜻'은 텍스트 내를 내포하고 문학적인 '지시체'는 텍스트 외에 대한 외연이라고 정의한다.

화행을 통해 텍스트는 예술적인 차원을—미시적이든, 거시적이든—지니게 되는데²² 문장은 프레게가 말했듯이 기호·뜻·지시체의 삼부로 된 의미구조를 가지고 있기 때문에 미시적·거시적 동시성을 보여준다. 즉 인쇄된 문학의 삼부 의미구조는 텍스트(기호)와 텍스트 내(뜻)와 텍스트 외(지시체)로 구성되어 있다. 텍스트 자체는 물질적인 사물이며, 설이 설명한 바와 같이 화행을 통하여 마인드가 물질적인 기호에 표현하고 싶은 의지^{意志}를 부과한다.²³ 그래서 어떤 텍스트를 대상으로 삼을 때 문학이라는 미시적·거시적 기제를 통해 텍스트 내와 텍스트 외는 나타나는 의미이다. 낱말의 상호작용과 같은 미시적 틀로 분석해보면 작품 내를 내포하는 반면, 상호텍스트성의 거시적인 지표를 통해 텍스트 외를 가리키는 외연을 밝힌다. 이리하여 독해의 사상화 과정은 미시적·거시적 차원에서 동시에 진행한다고 할 수 있다. 독자가 텍스트의 복합성 전체를 인식할 수는 없음에도 불구하고 문학적 지표가 많을수록 의미가 더욱 풍부해지며, 문학적 지표의 상호작용은 서로 강화하거나 때로 모순성도 보일 수 있다. 즉 문학적 지표들은 소외된 존재가 아니라 서로 얽혀서 문학적 의미의 복합성을 드러내는 기제이다.

그러므로 본고는 독자가 인쇄매체의 문학적 지표를 통해 사상화하는 기제의 미시적·거시적 동시성을 '프랙털적 구조'로 개념화하고자 한다. 마셜 맥루한 Marshall McLuhan 이 말했듯이 매체는 '인간의 연장'이다. 매체는 반드시 진리만 전달할 뿐 아니라 우리가 만날 수 없는 사람, 그리고 갈 수 없는 곳과 연결해 줄 수 있는 기술이다. 매

²² 물론 텍스트에 부가된 복합성 전체를 독자가 인식할 수는 없으나, 문학적 지표가 많을수록 의미가 더욱 풍부해진다.

²³ "The key to the problem of meaning is to see that in the performance of the speech act the mind intentionally imposes the same conditions of satisfaction on the physical expression of the expressed mental state... The mind imposes Intentionality on the production of sounds, marks, etc., by imposing the conditions of satisfaction of the mental state on the production of the physical phenomena." Searle (1987), *Intentionality*: p. 164.

체는 3차원적인 공간과 시간이 흐르는 4차원을 관찰하는 지각을 모방하면서 감각의 자연적인 범위를 연장한다. 이를 이용하여 문학은 인간의 경험에 대한 기호적 복잡성을 만들어내고, 이 기호적 복잡성은 지각의 대상이 되어 사상화된다.²⁴ 이렇듯 문학의 물화·사상화 기제는 경험을 관찰하는 지각과 재귀적 자기 유사성 recursive self-similarity 을 보여준다.²⁵ 이러한 자기 유사성 때문에 독해에서는 작가의 낱말 선택과 그를 바탕으로 나타난 구조의 상징성에 대한 미시적인 해석이 가능할뿐더러 인류의 거대한 역사적 이념적 추세에 대한 거시적인 분석도 동시에 가능하다. 의미가 다층적으로 포개어진 문학은 미시적인 동시에 거시적인 동시성을 모두 보여준다. 더구나 동시성을 보여주는 구조는 확대하거나 축소하더라도 그대로 문학적인 복잡성을 유지한다. 허구성의 목적으로 지향성을 지닌 문학적인 화행은 진리 조건을 만족시키는 것이 아니라, 의미의 복잡성을 드러내기 위해 기호·뜻·지시체를 엮어서 여러 차원에서 의미를 겹치게 하는 것이다. 작품들은 모든 정도의 배율에서 복잡성이 드러난다는 점에서 본고는 그 과정의 구조가 프랙털과 유사하다고 주장한다. 물론 추상적인 프랙털과 달리 문학 작품의 배율의 수는 한정되어 있기 때문에 프랙털을 수학적으로 적용할 수는 없으나 텍스트의 비유로 개념화하고자 한다.²⁶

배율		문학적 지표	부가된 의미
텍스트	작품의 미시적 차원	낱말의 공간적 상호작용	상징성, 의미망, 스타일
	인물의 미시적 차원	지각의 모방	기억, 희망, 생각, 감정, 감각
	인물의 거시적 차원		
	작품의 거시적 차원	상호텍스트성	인물의 세계관, 예술적인 운동, 이데올로기, 종교, 젠더, 계층 등

표 1

²⁴ "Note that replication is not a [direct] interaction... between people. It is a process in which one person works out the consequences of his beliefs about the world—a world he believes to include other people who are working out the consequences of their beliefs... we are windowless monads doing our best to mirror each other, mirror each other mirroring each other, and so on." Lewis (1977), *Convention*: p. 32.

²⁵ 물화 과정 및 사상화 과정의 양상은 완벽하게 서로 반복하는 것이 아니다. 의사소통은 확실한 것이 아니며 완벽한 이해에 방해되는 요소들은 많다. 의식적으로 넣은 지표들이 있는 한편 무의식적으로 표현된 것도 많다. 거짓말, 허구, 과장, 애매함은 인간 소통의 일부이다. 독자 쪽에서 이해가 부족할 수 있고 지나친 해석도 가능하다. 그러나 여기서 사상화는 물화와 유사하다는 점이 중요하다.

²⁶ 자연에서 나타나는 프랙털들은 눈송이, 단백질분자구조, 해안 지대, 심리적 주관적 인식, 나무 등을

프랙털이란 모든 정도의 배율에서 복잡하면서 상세하고, 자기와 유사한 유클리드 공간의 형태나 시간에서 진행되는 과정들의 양식이다. 텍스트는 미시적이나 거시적인 배율²⁷의 해석에서 복잡성을 유지할 가능성이 있을 뿐만 아니라 매체는 자기반성 의식의 연장²⁸으로서 재귀적 자기 유사성도 보여준다. 작가가 경험을 기록하는 창작이라는 물화 과정은 작가의 의식을 반영하는 과정이 된다. 일상과 상상, 대중매체, 정치상, 교육, 허구적인 이야기 및 사고 관계의 대화 등을 비롯하여 작가가 자기의 환경에서 접근했던 다양한 경험을 정리하여 소설이라는 양식으로 물화해내는 것이다. 마찬가지로 독자가 인간으로서 경험했던 것을 정리하여 소설이라는 양식에 의미를 부여하는 사상화 과정은 독자의 의식을 반영하는 과정이 된다. 그러므로 사상화·물화 과정은 의식을 반영한다는 면에서 서로 유사하다.²⁹ 그래서 창작·독해의 과정들은 의식의 반영이라는 공통점을 바탕으로 연계하여 의사소통을 가능케 만든다. 이 과정이 완벽하지 않음에도 불구하고³⁰ 문학은 서로 소외된 인간 경험을 공유된 경험으로 구축하고자 하는 본능이고 본다.

게다가 의식의 반영으로서의 물화·사상화 과정을 지배하는 양식은 매체에서 발생한다. 모든 전달은 간접적이지만, 특히 문학적인 양식들은 매우 복잡한 전달방식이라고 할 수 있다. 문학은 인간 경험의 복잡성을 전달하기 위해 매체가 의식을 반영하는 재귀적 자기 유사성의 잠재력을 극대화한다. 미시적 및 거시적 차원들이 서로 겹쳐서 뒤얽히게 할수록, 즉 복잡성의 층이 많을수록 그 작품은 인간 경험에

예로 꼽을 수 있다. 자연적 프랙털들은 배율의 수가 한정되어 있다.

²⁷ 문학적 지표들은 상호작용하기 때문에 각각의 차원에 있는 경계는 투과성을 지니는 것이다. 본고는 불침투성의 경계를 시사하지 않는다.

²⁸ "지성은 끊임없이 반성하는 것이기 때문에 그러한 반성 작용을 이행하기 위해서 사용하는 외적인 도구조차도 내면화된다. 다시 말해 그 반성 과정의 일부에 짜 넣어 버린다... 기술이란 단지 외적인 도움이 될 뿐만 아니라 의식을 내적으로 변화시키는 것이기도 하다. 그리고 기술이 말에 관련될 때 가장 그러하다." / "Intelligence is relentlessly reflexive, so that even the external tools that it uses to implement its workings become 'internalized', that is, part of its own reflexive process. Technologies are not mere exterior aids but also interior transformations of consciousness, and never more than when they affect the word." Ong (1995), *Orality & Literacy*: pp. 81-82 / 127-130쪽.

²⁹ 2009년에 발표된 "Broadband Criticality of Human Brain Network Synchronization"에 따르면 뇌의 신경 전달의 역학은 프랙털적 패턴을 보여 준다. 이러한 점은 신경과학적 연구가 의식의 프랙털적 구조를 증명하고 있음을 알 수 있게 해 준다.

³⁰ 의사소통에서 완벽한 이해란 불가능하므로 작품들은 매체의 인위적임, 혹은 한계를 반영할 경우가 많다.

대한 편집성^{眞性}이 높아진다. 이것은 기호·뜻·지시체를 일치하게 하는 진리 조건과 구별되는 의미의 복합성을 물화하거나 사상화하는 관행이다. 작가는 이러한 프랙털적 가닥을 잇고 독자는 의미의 매듭을 푼다.³¹ 이는 인간이 복잡하고 이해하기 어려운 경험에 대해 의미가 통하게 하는 존재이기 때문에 가능한 과정이다.

본고의 이론적 시각은 다음과 같이 요약할 수 있다:

1. 인간은 직접적인 의사소통이 불가능하므로 매체를 통해 간접적으로 소통한다.
2. 이러한 간접적인 의사소통에서 매개자 역할을 하는 텍스트는 사물이다.
3. 그러므로 완성된 전달을 위하여 양방향의 정신적 과정이 진행해야 한다. 작가는 사상을 기호로 물화한 뒤, 사물이 되어 전파할 수 있으며, 독자는 이것을 수용하여 의미로 사상화한다.
4. 문학은 전달의 기본적인 과정의 특수한 변종이다.
5. 매체의 특수한 이용법을 내포하는 '문학적 지표'는 문학적인 텍스트에 해당하는 표상 방식이다. 임의적인 관행으로 보이지만, 문학적 지표를 통하여 문학이라는 정신적 과정을 야기하는 기능이다. 또는 문학은 진리 조건을 만족해야 하는 화행이 아니어서 허구적인 지향성을 지닌다고 강조한다.
6. 매체는 의식이 자기를 대표하기 위하여 자기를 반영하는 기술이다. 이렇므로 매체의 물질적인 양식들은 의식과 재귀적 자기 유사성을 보여준다.
7. 재귀적 자기 유사성을 보여주는 구조를 프랙털이라고 한다.
8. 본고는 텍스트의 물질을 프랙털과 비유하는 것이 아니라 텍스트의 창작·독해 행위의 정신적 과정의 프랙털적 패턴을 설명하는 데 있다.
9. 문학의 프랙털적 패턴은 소설 장르의 양식에서 밝히기 위하여 본고가 문학적 지표를 미시적·거시적 차원으로 정리하여 살펴보고자 한다.

³¹ "구술적 인간이 보기에는 문자는 포괄적이며, 가능한 모든 의미와 의미의 층을 포함한다. 반면에 16세기의 시각적 인간은 층과 층을, 혹은 기능과 기능을 구분해야만 하게 한다." To the oral man the literal is inclusive, contains all possible meanings and levels... But the visual man of the sixteenth century is impelled to separate level from level, and function from function... McLuhan (1967), *The Gutenberg Galaxy*: p. 111.

10. 미시적 차원의 문학적 지표는 매체의 물질적인 범위 내에서 작동하여 '텍스트 내'에서 나타난다. 이는 종이 낱장의 판면 위에 낱말의 상호작용을 예로 들 수 있다. 거시적인 차원의 문학적 지표는 '텍스트 외'에서 접하는 존재나 허구적인 존재를 지시한다. 이러한 외연은 다른 작품을 언급하는 상호텍스트성에서 볼 수 있다. 미시적·거시적 경계에서는 인간의 의식을 구성하는 내면적인 차원(감각, 기억, 감정, 생각)과 외면적인 차원(정체성, 이념, 관계)을 나타내는 지표들이 있다.
11. 재귀적 자기 유사성이 보이는 측면은 매체가 의식을 반영한다는 점, 사상화 과정과 물화 과정이 서로를 반영한다는 점, 또한 문학적 양식의 미시적인 지표와 거시적 지표가 서로를 반영한다는 점이다.
12. 그러나 이론적 프랙털과 달리 문학의 확대 및 축소 기능은 무한하지 않으므로 본고는 문학이 프랙털과 유사하다는 점을 비유로 설명하고자 한다.

본 논문의 연구 범위는 인쇄매체만을 대상으로 삼는다. 따라서 프랙털적 구조가 다른 매체에 해당하는지는 이 논문에서 다루지 않을 것이다. 본고의 논의에서 문학이란 문학적 지표들이 구성하는 양식을 통하여 진행되는 양방향의 전달 과정이며 '사물로서의 책, 과정으로서의 문학'을 이해하는 것이다.

1.2. 연구사 검토

1.2.1. 인쇄문화의 역사적 배경

1440년경 구텐베르크(Johannes Gutenberg)가 가동 활자(可動活字, movable type)를 통하여 인쇄기를 혁신했을 때 이것이 유럽의 역사에 얼마만큼 다각적 변화를 가져올지 누구도 예상하지 못했다. 인쇄문화가 보급되기 전에 책 한 권은 고가의 피지에 고심하여 손으로 썼으므로 노동자의 연봉과 맞먹을 정도로 귀한 보물이었다.³² 새로이 등장한 인쇄물은 대량 생산할 수 있을 뿐더러 값싼 책자로서 누구나 접할 수 있었다. 그리하여 접근가능성이 높아지면서 문학소비(literary diet)도 다양해지는 가운데 획기적인 사상체계의 형성까지 장려되었다. 현대인들에게는 그리 특별하지 않은 인쇄매체가 그 당시 일반인들에게는 과학 이론을 전파하고 사회 정치적인 철학의 교류를 가능하게 하며 가톨릭교의 월권 행위에 대한 개혁의 필요성을 조성하는 매체가 되었다. 인쇄문화의 개괄적인 특징으로 지식을 보편화했다는 점은 결코 빼놓을 수 없다.

중세의 책을 살펴보면 그 외양은 노동 집약적인 생산과정을 보여준다. 먼저 동물들로부터 가죽을 채집하고 손질한 후에 액자 위에서 늘인다. 그다음에 장력을 만들기 위해 가죽을 굽고 적시고 굽고 말리는 과정을 거쳐 마침내 양피지를 만든다.³³ 인쇄문화 이전에는 모든 글을 손으로 쓸 수밖에 없었다. 필사본들은 아름다우면서도 명확한 글자를 쓰려고 고심하여 애를 썼다. 가끔씩 이미 충분히 고급스러운 책의 생산과정에 채식사가 잉크와 금박으로 화려하게 꾸미는 과정이 추가되었다. 따라서 책은 사치품이었고, 서재에 책을 모으는 것은 부유한 사람들의 전유물이었다. 한편 비싼 필사본과 달리 인쇄매체는 저렴할 뿐만 아니라 대량생산으로 널리 전파할 수 있었다.³⁴ 쇠로 만든 가동 활자를 조판(組版)한 뒤 잉크를 넣고 동일한 사본을

³² Myers (1988), *London In the Age of Chaucer*. p. 106.

³³ "Differences Between Parchment, Vellum, and Paper", National Archives site (2016).

³⁴ "Printing made it possible for the first time to publish hundreds of copies that were alike and yet might be scattered everywhere." Sarton, Eisenstein((2000) *The Printing Revolution in Early Modern Europe*. p. 51)에서 재인용.

대량으로 인쇄할 수 있었다. 1483년 리포리 인쇄소 Ripoli Press 가 플라톤의 「Dialogues」를 출판할 때 쿼터노 quinterno³⁵ 한 장이 3 플로린 florin 의 요금을 받았다. 똑같은 일을 맡게 되면 필경사는 1 플로린의 요금을 받았으나 사본은 한 권뿐이었다. 그에 비해 리포리 인쇄소는 1,025권의 사본을 생산할 수 있었다.³⁶ 인쇄문화의 보편화 이후 책은 귀족에게만 공급된 것이 아니어서 평민들도 접할 수 있었다. 또한 독자들이 다양한 지식을 쌓게 되었다. 콘스탄티노플이 멸망한 1453년에 태어난 사람이 50세가 되면 평생동안 인쇄된 책 800만 권을 볼 수 있었는데 이는 유럽의 필경사들이 콘스탄티노플이 건설된 330년부터 손으로 쓴 책보다 많았다³⁷. 수많은 책을 접할 가능성이 높아지면서 독자들은 여러 의견이나 사고방식을 비교하기 시작했다. “필경사에 비해서 인쇄공이 문학소비를 더 풍부하고 다양하게 제공하고 있었다.”³⁸

즉 저렴한 가격, 확대되는 독자, 인쇄문화의 양과 다양성이라는 세 가지 요인을 통한 지식의 소비 변화는 여간 극적인 것이 아니었다. 에이젠슈테인에 따르면 오래 고정된 세계관에 대한 신뢰가 약화됐을 뿐더러 풍요로워진 문학 소비가 새로운 지적 조합과 순열 및 창의적인 사상 체계의 형성도 장려했다.³⁹ 다시 말해서 인쇄문화가 철학적인 측면(계몽주의), 과학적인 측면(과학혁명), 종교적인 측면(종교개혁), 경제적인 측면(상업주의) 전반에 새로운 사상 체계를 불러일으켰다는 것이다. 게다가 사회적인 측면에서 인쇄문화는 독자들의 의식도 변화시켰다는 것을 인간 본성을 드러내는 문학 작품들에서 알 수 있다. 소설로 인정 받을 수 있는 문학 작품들은 고

³⁵ Quinterno 란 종이 5 장을 접어서 20 페이지를 만드는 것.

³⁶ "In 1483, the Ripoli press charged three florins per quinterno for setting up and printing Ficino's translation of Plato's *Dialogues*. A scribe might have charged one florin per quinterno for duplicating the same work. The Ripoli Press produced 1,025 copies; the scribe would have turned out one." De La Mare (1957): p. 207, (Eisenstein (1994), *The Printing Press as an Agent of Change*: p. 46)에서 재인용.

³⁷ "A man born in 1453, the year of the fall of Constantinople, could look back from his fiftieth year on a lifetime in which eight million books had been printed, more perhaps than all the scribes of Europe had produced since Constantine founded his city in A.D. 330." Clapham (1957), *Printing: A History of Technology*, p. 37, (Eisenstein (1994), *The Printing Press as an Agent of Change*: p. 45)에서 재인용.

³⁸ "The printer... was providing... a richer, more varied literary diet than had been provided by the scribe." Eisenstein (2000), *The Printing Revolution in Early Modern Europe*: p. 43.

³⁹ "Not only was confidence in the old theories weakened, but an enriched reading matter also encouraged the development of new intellectual combinations and permutations... the creation of entirely new systems of thought." Ibid.: p. 44.

작 2 세기 전부터 존재했을 뿐이지만 소설이 문학의 권위 있는 장르가 되었을 정도이다.

이러한 거대한 변화 가운데 독자들이 문학적 참여에서 서로 분산되는 현상이 나타났다. 수도원 서재 책상에 연쇄된 필사본을 음독^{音讀}하던 관습과 달리, 저렴하고 대량생산된 인쇄매체덕분에 각각의 독자가 사본 하나씩을 사서 자기 나름대로 묵독^{默讀}하는 문화로 변하기 시작했다. 소설은 읽는 동안 독자를 허구적인 세계에 몰두시킬 뿐만 아니라 그 상태를 유지하기 위해 소설 장르의 대표적인 기법들을 내면화시키는 식으로 발전했다. 고정된 시점 ^{fixed point of view}⁴⁰에서 전개하는 줄거리, '의미 있는 표면 ^{meaningful surface}⁴¹'의 '뒤돌아보는 통람^{backward scanning}⁴², 의식의 흐름과 간접화법, 시각적인 매체의 공감각적인 묘사, 개인과 유사한 인물, 그리고 이안 와트 ^{Ian Watt}가 말했듯이 개인의 유일무이하면서 끊임없이 새로운 경험에 대한 사실성⁴³ 등을 내면화를 위한 기법들로 꼽을 수 있다. 내면화시키는 기법들은 개인을 중심으로, 개인을 위한 소설 장르의 독해 과정과 관련하여, 이전의 매체시대와 다르게 독자들이 분산되어 서로 소외되어 본 경험이다.

1.2.2. 한국에서의 인쇄문화와 독자론 전개

한편으로 위에 언급한 개별적 묵독의 관습은 특히 소설에서 내면화시키는 기법의 발전을 장려했으나, 다른 한편 각 독서 과정에서는 변동성을 지닌다. 독자들의 머릿속에 있는 반응은 주로거의 포착되지 않는다.⁴⁴ 이뿐 아니라 대면 또는 가상적 장소

⁴⁰ "'내면적인 지향^{志向}"은 "고정된 시점"에 달려있다. 안정적인, 일관적인 인물은 흔들리지 않는 전망, 혹은 최면에 걸리다시피 하는 시각적인 입장^{立場}을 가지고 있다! "'Inner direction" depends upon a "fixed point of view". A stable, consistent character is one with an unwavering outlook, an almost hypnotized visual stance.' McLuhan (1967), *The Gutenberg Galaxy*: p. 28.

⁴¹ Ong (1995), *Orality & Literacy*: p. 192.

⁴² Goody (1977), *The Domestication of the Savage Mind*: pp. 49-50.

⁴³ "[Compared to the novel] previous literary forms had reflected the general tendency of their cultures to make conformity to traditional practice the major test of truth... This literary traditionalism was first and most fully challenged by the novel, whose primary criterion was truth to individual experience, which is always unique and therefore new." Watt (1957), *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson, and Fielding*: p. 13.

에 모일 필요가 없으므로 독서는 소외되는 경험이다. 인터넷에 댓글을 올리거나 관중이 박수치며 감탄할 때는 대면하는 상황이기 때문에 즉시 반응하는 데 있어 참여자들이 서로에게 영향을 미치지만, 소외된 독자들은 개별적으로 존재한다. 인쇄문화는 전파성 및 접근성의 규모를 넓혔으나, 이는 포괄하는 인구가 따로 떨어져 있어 독자 사이에 소통을 이루기 어려운 규모이다. 반면에 인쇄문화는 대규모의 전파 및 접근 제도, 지식의 보편화와 학술적 담론을 가져왔던 교육제도⁴⁵, 대중문화 및 문예 제도로 나뉜 외계질서, 자본주의의 제도화와 중산층의 확대, 헌법과 국민국가의 확립 등과 같은 기반시설과 수반하여 발전해왔다. 독자들이 접근하던 텍스트는 동일하게 생산되었으며, 인쇄문화에서 구축된 기반시설들은 널리 분산된 인구에 개별적인 지식을 균일한 수준에 맞추어 제공할 수 있었다. 이렇듯 문학은 이른바 해석공동체 *interpretative communities* 에서 물려받은 문학적인 지표가 있어 이에 의해 문학적 텍스트로 인식된다. “해석공동체들은 텍스트의 읽기를 위한 해석전략 *interpretative strategies* 을 공유하는 것이 아니라 텍스트의 쓰기를 위해 격식을 구성하고 의향을 부여하는 해석전략을 공유한다.”⁴⁶ 따라서 인쇄문화의 확산은 개별적이면서 균일화하는 요소를 내포한다.

한국에서 지식의 보편화 혹은 독자 반응을 표준화하는 제도는 1900년대에 시작되어 1920년대에 자리 잡았다고 할 수 있다.⁴⁷ 특히 “1920-1930년대 소설 수용의 양상

44 “독자는 실제로 작품을 읽고 반응을 나타내는 집합적이며 동시에 개별적인 사회의 실체이다. 이들은 문화적 행위를 하기 위한 문화적 조건을 가지고 있으며, 취향과 이데올로기적 지향성을 가지고 있다. 물론 그 취향과 지향성은 뚜렷하고 분명한 경계를 보이는 것은 아니다. 그것은 ‘내면화’되어 있고, 의식되지 않는 경향이 있으며, 사회적 조건의 변화에 따라서 유동한다... 독자가 새로운 시학을 담고 있는 작품을 수용하는 과정과 독서 후의 삶의 재구조화, 즉 새로운 작품의 영향으로 인한 독자의 미적 영역의 변화”. 유용태 (2003), 「1930년대 아방가르드 詩 독자의 미적영역 연구 李箱詩를 중심으로」: 36-37쪽.

45 “독서 선택에 관련된 제요소들 가운데서 학교교육은 특히 중요하다... 독자의 책 선택 과정에는 온갖 힘들어 각축하기 때문이다. 그런데 선택은 권위에 의해 유도되는 경향이 크다. 교과서와 교과과정, 그리고 교사의 장르 인식·취향 판단은 학생의 책 선택에 있어 가장 중요한 권위가 된다.” 천정환 (2002), 「한국 근대 소설 독자와 소설 수용양상에 대한 연구」: 243쪽.

46 “Interpretative communities are made up of those who share interpretative strategies not for reading (in the conventional sense) but for writing texts, for constituting their properties and assigning their intentions. In other words, these strategies exist prior to the act of reading and therefore determine the shape of what is read rather than... the other way around.” Fish (1980), *Is There A Text In This Class?*: p. 171.

47 “1920년대 초중반에도 문학은 하나의 ‘제도’로서 수용자와 생산자의 역동적 관계 사이에서 ‘형성’되는 과정에 있었다는 관점을 갖는 것이라 생각한다. ‘문학적’ ‘제도’의 형성 과정은 곧 문학 장 내부의 규칙

은 대단한 문화사적 변동을 가리키는 지표”⁴⁸이며, 인쇄문화의 확산은 근대소설로 간주하는 문예 제도와 교육제도의 형성에 중요한 요인이 됐다. 또한 이를 바탕으로 형성된 독자층이 성층^{成層}으로 구별된다는 점에서 문학적 위계질서가 제도화되었다.⁴⁹ 한국에서의 인쇄문화의 역사적 맥락을 구축할 때, 기존 연구가 당대의 독자층을 교육·접근언어·계층·성별로 나누어 독자층의 거시적인 차원에 대해 살피는 것은 중요한 기반이 된다. 그러나 문학적 지표의 연속 기제를 설명하기 위해 기존의 연구로부터 이론적으로 한 발 더 나아갈 필요가 있다.

광범위한 면에서 기존 논의는 인쇄문화의 매우 복합적인 양상을 이해하고자 베네딕트 앤더슨^{Benedict Anderson}이 제시한 인쇄자본주의^{print capitalism}에 기반하였다. 이는 경우에 따라 '국민국가 의식의 형성'을 설명할 수 있으나, 이를 쉽게 환원한다면 인쇄문화의 다양한 양상을 단순화할 우려가 있다. 따라서 이른바 인쇄자본주의 외에 인쇄문화의 다른 차원을 조금 더 주의 깊게 포괄적으로 살펴볼 필요가 있다. 특히 소설은 민족주의나 국민 단결보다 개인주의의 영향을 더욱 엄밀히 반영한다.⁵⁰ 그러므로 이러한 관점에서 본고는 '국민국가 의식의 형성'을 위한 인쇄문화의 정의 및 개념화에 관한 문제의식에서 출발하여, '소설'의 설명을 위한 인쇄문화에 관한 논의를 구축하고자 한다.

을 배제와 투쟁의 과정을 통해 마련하고, 이를 공표함으로써 독자의 소설 수용방식을 규율하는 과정이다. 문학 생산자 측에서 주어지는 힘과 그 힘의 방향은 독자층이 보유한 습속과 제반의 요인과 상호작용한다." 천정환 (2002), 「한국 근대 소설 독자와 소설 수용양상에 대한 연구」: 9쪽.

⁴⁸ 위의 책: 3쪽.

⁴⁹ “이 시기에 신문학 작품을 중심으로 고급(중간)거급의 취향판단과 수용의 체계가 형성되고, 여러 가지 제도적 장치와 '예술의 규칙'들이 갖추어짐에 따라 사회 성원의 의식과 행동 속에 차별화의 기제가 보다 분명하게 각인되어 간다는 점이다... 이러한 과정을 통하여 1930년대에 형성되고 사회 성원들에게 각인된 소설 작품에 대한 취향판단과 수용체계는 현재의 그것과 거의 다르지 않을 뿐 아니라, 그 틀에 따라 지금도 재생산되고 있다는 점이다.” 위의 책: 11쪽.

⁵⁰ 앤더슨은 '국민국가 의식의 형성'을 타당화하기 위해 다른 인쇄매체인 신문문화에 집중하여 논의해 왔다. 이는 그 나름대로 타당성을 지닌다. 그러나 인쇄문화의 다양하고 복합적인 양상에 어떻게 초점을 맞추느냐에 따라 나타나는 관점이 달라진다. 요컨대 종교혁명, 또한 봉건제도의 해체에 기인한 개인주의는 다른 경향을 보여준다.

이러한 목적에서 독해에 관한 1) 매체론⁵¹과 2) 인식론 및 언어철학⁵²과 3) 독자반응비평론⁵³이 갖는 공통점에 주목하여 인쇄문화를 아우르고자 하는 연구가 중심이 되었다.

⁵¹ 고창수 (2010), 「한국어 문학과 매체」.

김영희 (2018), 「'구비문학'이라는 개념에 대한 계보학적 탐색」.

나수호 (2014), 「구술성과 기록성의 관계에 대한 영어권 학자들의 초기 탐구에 대한 소고」.

(2015), 「구석술성/기록에 대한 미국의 최근 연구동향」.

최선아 (2017), 「문인지식층과 출판문화에 대한 연구」.

최혜실 (2007), 『문자문학에서 전자문화로』.

Abrahms, M.H. (1971), *The Mirror And The Lamp*.

Bolter, J. David and Richard Grusin (1999), "Immediacy, Hypermediacy, and Remediation".

Clapham, Michael (1957), *Printing: A History of Technology*.

Kittler, Friedrich A. (1999), *Gramophone, Film, Typewriter*, tr. Geoffrey Winthrop-Young and Michael Wutz.

Eisenstein, Elizabeth L. (1994), *The Printing Press as an Agent of Change*.

(2000), *The Printing Revolution in Early Modern Europe*.

Forster, E.M. (1927), *Aspects of the Novel*.

Jenkins, Henry (2006), *Fans, Bloggers, and Gamers: Exploring Participatory Culture*.

McLuhan, Marshall (1967), *The Gutenberg Galaxy*.

(1964), *Understanding Media: The Extensions of Man*.

Ong, Walter J. (1995), *Orality & Literacy: The Technologizing of the Word*.

Oring, Elliott (2013), "Thinking Through Tradition".

Watt, Ian (1957), *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson, and Fielding*.

⁵² Austin, J.L. (2009), *How To Do Things With Words*.

Empson, William (1966), *7 Types of Ambiguity*.

Fauconnier, Gilles and Mark Turner (2002), *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*.

Frege, Gottlob (1966), "On Sense and Reference", tr. Max Black.

Gibson, James (1966), *The Senses Considered as Perceptual Systems*.

(2015), *The Ecological Approach to Visual Perception*.

Grice, Paul (1995), *Studies In The Way of Words*.

Lewis, David K. (1977), *Convention*.

Ohmann, Richard (1977), "Speech Acts and the Definition of Literature".

Putnam, Hilary (1975). "The Meaning of 'Meaning'".

(1973). "Meaning and Reference".

Quine, W.V. (1975), *Word and Object*.

Russell, Bertrand (1905), "On Denoting".

Searle, John R. (2009), *Speech Acts*.

(1993), *Expression and Meaning*.

(1987), *Intentionality*.

Strawson, P.F. (Jul. 1950), "On Referring".

Wittgenstein, Ludwig (2006), *Tractatus Logico-Philosophicus*, tr. D.F. Pears and B.F. McGuinness.

⁵³ 권성우 (2016), 「최인훈 소설에 나타난 책과 독서에 대하여」.

유용태 (2003), 「1930년대 아방가르드 詩 독자의 미적영역 연구 李箱詩를 중심으로」

서형범 (2000), 「신소설에 대한 독자반응비평적 연구」.

천정환 (2002), 「한국 근대 소설 독자와 소설 수용양상에 대한 연구」.

Barthes, Rolande (1994), *S/Z*, tr. Richard Miller.

(1986), "The Death of the Author", *The Rustle of Language*, tr. Richard Howard.

Fish, Stanley (1980), *Is There A Text In This Class?*.

Holland, Norman N. (1968), *The Dynamics of Literary Response*.

Jauss, Hans Robert (1982), *Toward An Aesthetic of Reception*, tr. Timothy Bahti.

Rosenblatt, Louise M. (1999), *Literature as Exploration*.

한편 독자 중심으로 고안한 이론은 '해석의 자아도취'와 같은 비판을 불러일으켰다. 텍스트의 객관적인 안정성과 온전함의 확보에 대한 의심으로 1970-1980년대 문예의 장에서 논쟁이 벌어졌다. 이에 이후 선행연구는 독자반응비평론에서 해당하는 개념이나 이론에 기울었으나 거리를 두었다.⁵⁴ 이로써 기존 연구는 독서의 공동체적·제도적·거시적 범위에서 설명이 이루어진다. 천정환의 「한국 근대 소설 독자와 소설 수용양상에 대한 연구」는 제도화에 초점을 맞추어 거시적인 차원에 대해서 논의하면서 미시적 차원까지 나아가지는 않았다는 점에서 보완될 여지를 남긴다.⁵⁵ 마찬가지로 유용태의 「1930년대 아방가르드 시 독자의 미적영역 연구」도 제도적인 양상에 대해서 살펴보면서 거시적 범위에 머물고 있으며, 서형범의 「신소설에 대한 독자반응비평적 연구」는 당대 독자층이 신소설에 관한 새로움을 지니게 되는 역사적인 맥락을 설명하는 데 집중한다. 당대의 독자층을 교육·접근언어·계층·성별로 나누어 문예 제도의 외계질서의 다양성을 살피는 작업은 유의미하지만, 기호적인 의미는 기록이기 때문에 트랜스역사적 ^{transhistorical}이다. “문학 작품은 독립적으로 서 있어 모든 시대의 독자 모두에게 똑같은 시점을 보여주는 것이 아니다.”⁵⁶ 그러므로 기존 연구가 다루던 한국에서의 인쇄문화의 역사에 이어서 본고는 이 거시적인 차원에서 문학적 지표를 연속하는 기제를 고찰할 것이다.

⁵⁴ “소설 '독자' 개념은 텍스트 속에 내재하여 텍스트의 의미를 완성한다는 수용이론적인 독자 개념과도 거리를 둔 것이다. 수용이론의 독자는 실제하는 독자라기보다는 작가에 의해 상상되거나 비평가에 의해 추상화된 텍스트 구조의 일부에 더 가깝다. 그래서 수용이론에서의 "독자가 작품의 의미를 완성한다는 명제는 상당히 선언적일 수밖에 없다. 독자의 실제 "수용 양상"은 작품의 서사구조를 통해 짐작될 수 있을 뿐, 증명불가능하고 '보여줄' 수 없기 때문이다. 그러한 무능에 대하여 여러 가지 비판이 제기되어 왔다. 그 중 가장 근본적인 비판은 수용이론이 '해석학적 자아도취'에 불과하다는 것이다.” 천정환 (2002), 「한국 근대 소설 독자와 소설 수용양상에 대한 연구」: 14쪽.

“수용이론은 실제하는 독자의 역동성을 고찰하는 것과는 무관한 해석학을 그 출발점으로 가지고 있으며, 논의의 귀착점도 마찬가지로이다... 수용이론의 독자는 작품의 수용양상과 그 영향으로 인한 변화를 보여주지 못하고 다른 해석의 방향을 제시하는 존재일 뿐이다... 문제는 문학외적인 요인들에 의거하여 작품을 보게 되고, 해석된다는 점이다.” 유용태 (2003), 「1930년대 아방가르드 詩 독자의 미적영역 연구 李箱詩를 중심으로」: 35-37쪽

⁵⁵ “이러한 자료를 통해서 읽을 수 있는 것은 거시적인 범위에서의 소설 읽기의 양상과 그 문화적 의미이다.” 천정환 (2002), 「한국 근대 소설 독자와 소설 수용양상에 대한 연구」: 14쪽

“책 읽기와 관련해서는 이 변화는 "음독-공동체적 독서에서 묵독-개인적 독서"라는 독서 양태의 변화와 깊은 관련을 맺는다. 그리고 한 걸음 더 나아가 이는 문화의 감각적·인지적 구조와 지의 편재 방식의 무제와 연관된다... "읽"은 모두 가시적인 형태로 축적된 것만을 가리키게 된다.” 위의 책: 244쪽

⁵⁶ “A literary work is not an object that stands by itself and offers the same view to each reader in each period... it is much more like an orchestration that strikes ever new resonances among its readers and that frees the text from the material of the words and brings it to a contemporary existence.” Jauss (1982), *Toward An Aesthetic of Reception*: p. 21.

게다가 소설이라는 양식은 인쇄매체의 물질성으로부터 나타났다는 점을 고려하면 인쇄매체의 전파 및 접근 제도의 거시적인 차원은 물론이려니와 텍스트 자체의 미시적인 차원도 살펴볼 필요가 있다. 그러므로 기존의 연구에서 독자층의 제도화를 논의해왔던 만큼 본고는 그 제도에서 기인한 문학적 지표의 개별적·경험적·미시적 차원에 초점을 둘 것이다. 인쇄 과정에서 오타가 발생하지 않는 한 책은 균일한 사본이기 때문에, '텍스트의 온전함' *the integrity of the text*은 사물로서의 책에 내재되어 있다는 점에서 독해 과정의 변동성에 관한 문제가 해결된다.⁵⁷

이로써 인쇄매체의 물질성과 관련하여 인쇄매체의 행동유도성 *affordances* 을 면밀히 다룰 수 있다. 심리학자 제임스 깁슨 James Gibson 에 의하면 행동유도성이란 인간이 자기의 환경에서 작용하는 행위에 대한 잠재성과 한계를 아우르는 것이다. 이는 매체의 잠재성과 한계를 본질적인 속성으로 제시하기보다 인간의 반응과 행위의 유기적인 양상을 설명하는 데 중점을 두고 있다.⁵⁸ 존 설가 말했듯이 기술로서의 언어는 의식의 지향성을 물질적인 사물에 부과함으로써 화행들은 파생적인 지향성을 지니며 언어의 잠재성과 한계들은 지향성의 잠재성과 한계를 반영한다.⁵⁹ 도구로서의 매체를 이용할 때, 이용하는 방식이 다양하다는 점은 문학의 미시적인 차원에서 나타난다. 따라서 일반적인 전달⁶⁰과 구별되는 문학적 지표들은 인위적으로 부여되었다는 점을 고려한다면 인쇄매체의 활용, 혹은 문학의 특별한 화행의 창작 및 독해 과정을 가리키는 지표가 된다. 이는 문학의 복잡성 역시 더욱 선명하게 살펴볼 수 있도록 한다. 독자가 “텍스트들은 우리의 해석적 활동을 통해 부각되는 결과물이며 공식적인 패턴들이 그대로 있으나 천진스레 있는 것이 아니라 그 양식조차도 해석적

⁵⁷ 제2장 제1절의 논의 참조.

⁵⁸ "The term "affordances" was originally introduced by psychologist James Gibson ([1979]1986) to describe how various environments or objects provide particular action-capacities for animals, depending on their physical capabilities. According to Gibson, when we think about the relation of living beings and their material environments, the latter cannot be reduced to a fixed set of properties that determine the actions of the former. Instead, they offer potentials and restrictions for various kinds of actions in or with them, which may change according to the relation between the animal and the environment or the object in question." Bareither (2019), "Doing Emotional Performance Through Digital Media: An Ethnographic Perspective on Media Practices and Emotional Affordances": p. 10.

⁵⁹ "Since linguistic meaning is a form of derived Intentionality, its possibilities and limitations are set by the possibilities and limitations of Intentionality. The main function which language derives from Intentionality is, obviously, its capacity to represent. Entities which are not intrinsically Intentional can be made Intentional by, so to speak, intentionally decreeing them to be so." Searle (1987), *Intentionality*: p. 175.

⁶⁰ 문학이라고 여겨지지 않는 매체 범주들이 많다.

행위로 형성되는 것이다”.⁶¹ 그리고 읽을 때마다 내용이 달라지는 소설은, 즉 작품의 해석도 hermeneutic value 가 높을수록 그 작품의 예술적인 수준이 높다고 평가를 받는다. 이는 물질적인 기호에서 뜻·지시체·이데아의 복잡한 의미망을 독자가 책에 접근하여 해석을 일으킨다. 그러므로 문학적 지표가 많을수록 텍스트는 더욱 문학적이기 때문이다.

따라서 본고는 인쇄매체의 시간적·수평적 연속 기제의 기시적인 차원을 확인하게 할 뿐 아니라, 인쇄매체만이 갖는 미시적인 차원을 분석함으로써 이로 인해 얻어지는 문학에 대한 이해를 가능하게 한다는 점에서 의의가 있다.

1.3. 연구 방법: 프랙털적 구조의 실천

본고가 매체론과 언어철학과 독자반응비평론의 다양한 이론적 기반을 살펴봄으로써 도달하고자 하는 지점은 인쇄매체로부터 발생한 문학적 지표를 구체적으로 설명하는 것이다. 이 작업을 통해 '물화 기제'라는 개념을 구축하여 구체적인 작품 분석을 통해 '사상화 기제'를 논의 대상으로 삼고자 한다. 문학적 지표는 문학을 평가하는 고정된 기준이 아니라, 사상을 매체를 통해 물화하거나 사상화하는 기제이다. 이러한 물화·사상화의 기제는 기술로서의 매체의 이용 방식에 따라 달라지지만, 해석 공동체에서 구축되는 관행으로서 모두 다 물화·사상화 기제를 공통으로 지닌다. 그러므로 본고는 소설의 인쇄매체로서의 물질성과 관련하여 제2장과 제3장에서 대략적으로 인쇄매체의 행동유도성에 대해 논의한다. 이를 위하여 본고는 인쇄매체의 기술적인 이용방식에 관한 매체론과 기술로서의 매체를 이용하는 의식에 관한 언어철학에 기반하여 문학적인 화행의 특유한 차원을 설명하는 데 있다. 제2장 제1절에

⁶¹ “...texts emerge as the consequence of our interpretative activities. There are still formal patterns, but they do not lie innocently in the world; rather, they are themselves constituted by an interpretative act.” Fish (1980), *Is There A Text In This Class?*, p. 13.

서는 잠재성을 바탕으로 발전한 지표를 살펴보고 제3장 제1절에서는 한계를 극복하기 위하여 발전해온 지표를 다루고자 한다.

다음으로는 문학 텍스트를 분석하여 그에 내재된 지표를 통해 '사상화 기제'를 밝힐 것이다. 이러한 작업을 거쳐 사상화 과정을 통해 부가되는 의미가 더욱 섬세하고 복잡해지는 점을 확인할 수 있을 것이다. 프랙털적 구조에 대한 실천적 개연성을 확인하기 위해 본고는 다양한 관점으로 꾸준히 학술적 조명의 대상으로 자리매김할 만한 작품을 대상으로 삼았다. 최인훈의 「광장」은 미시적·거시적 해석을 묶어내는 요체로서, 본고는 프랙털적 구조의 이론적 시점에 기반하여 작중 실제로 작품에서 나타나는 양상을 살펴보고자 한다. 그러나 실제로 하나의 작품은 프랙털 구조를 부분적으로만 지닌다는 점을 추측할 수 있어 이렇듯 이론과 실천의 차이점을 식별할 수 있다. 이러한 차이점은 작가의 문학세계의 성격에서 설명된다. 여기서 해석학에 관한 문학론은 풍부하므로, 본고는 프랙털적 구조의 차원에 따라 「광장」을 분석한 논의를 참고하고 보충설명으로 뒷받침할 것이다.⁶²

제2장 제2절에서는 「광장」의 낱말의 분산된 구조를 시의 농축된 낱말 구조와 비교하기 위해 최인훈의 「아카시아가 있는 그림」 시 한 편을 실었다. 가장 미시적인 차원에 해당하는 낱말의 공간적 상호작용을 인쇄매체의 잠재성의 대표적인 지표로 들어 이를 통해 의미가 더욱 풍부해지는 효과를 밝히려는 논의이다. 제1항에

⁶² 권성우 (2016), 「최인훈 소설에 나타난 책과 독서에 대하여」.
남은혜 (2016), 「최인훈 소설에 나타난 '기억'과 '반복'의 의미에 대한 연구」.
남혜리 (2018), 「최인훈 <옛날 옛적에 휘어이 휘이>의 공간과 시간 연구」.
방민호 (2018), 「월남문학의 세 유형 — 선우휘, 이호철, 최인훈의 소설을 중심으로」.
배경열 (2009), 「최인훈 문학의 특징과 세계인식 고찰」.
엄예빈 (2010), 「공연을 통해 본 최인훈 희곡의 무대지시문 연구 - <옛날 옛적에 휘어이 휘이>의 김정옥 연출과 루트겐홀스트 연출을 중심으로」.
양승국 (1990), 「최인훈 특집: 광장에서 한스와 그레텔까지 작가를 보는 시각: 최인훈 희곡의 독창성」.
이상우 (1994), 「최인훈 희곡에 나타난 '문(門)'의 의미」.
손유경 (2000), 「최인훈·이청준 소설에 나타난 텍스트의 자기반영성 연구」.
장사흠 (2004), 「최인훈 소설의 정론과 미적 실천 양상: 헤겔 사상의 비판적 수용과 극복 양상을 중심으로」.
전소영 (2019), 「월남 작가의 문학 세계에 나타난 주체 형성 과정 연구: 최인훈과 이호철의 소설을 중심으로」.
조주옥 (2017), 「예술가소설과 세계텍스트최인훈의 『회색인』 - 『서유기』와 조이스의 『젊은 예술가의 초상』 - 『율리시즈』의 비교연구」.
한수진 (2017), 「박태원과 최인훈의 「소설가 구보씨의 일일」의 상호텍스트성 연구」.

서 농축된 낱말 배열이 시의 총체적인 의미를 드러냄을 보이는 한편, 제2항에서 소설의 총체적인 의미는 분산된 낱말 배열을 바탕으로 이루어짐을 보여준다. 제3장 제2절에서는 인쇄매체의 한계에서 기인한 문학적 지표를 해명하기 위하여 「광장」의 시간적 재현과 희곡 「옛날 옛적에 휘어이 휘이」의 감각적 구체화를 논의 대상으로 삼았다. 제1항에서 상연의 매체적인 요소를 바탕으로 이어지는 관람 기제를 살펴봄으로써 이에 대비하여 소설은 움직임이나 시간의 흐름을 포착하기 어렵다는 한계가 있음을 부각한다. 제2항에서 정지 매체임에도 불구하고 소설은 화자라는 존재의 시점에 고정하여 시간이 흐르듯이 내러티브의 전개를 해결하고 있음을 살펴보았다. 이로써 소설은 인물의 내면세계와 투과성을 지니게 되며, 한계였던 요소가 지각^{知覺}에 대한 더욱 섬세한 의미를 부가할 수 있는 지표가 됨을 밝혔다.

제4장에 나아가 매체의 거시적인 차원에 대해 논의를 할애할 것이다. 인쇄매체의 거시적인 물질성은 대규모의 전파 및 접근 제도화를 바탕으로 이어진 독자층의 확산에서 발견할 수 있다. 인쇄매체의 전파 및 접근 제도의 외계질서는 문학적 지표를 결정하고 재생산하며, 이러한 거시적인 제도는 진화하는 기제를 지닌다. 이렇게 볼 때 문학적 지표는 사회적 산물^{social construct}이기 때문에 문예 제도에서 연속된다는 점을 의심할 수 없을 것이다. 따라서 제4장 제1절에서 본고는 독자비평론이나 해석학에 관한 연구를 살펴본 뒤, 문학적 지표의 시간적·수평적^{水平的} 연속 기제를 설명할 것이다. 이러한 시간적·수평적 연속을 통해 문학적 지표들이 생산되고 재생산되며, 미시적인 차원에서 살펴보았던 문학적 지표는 거시적인 차원에서 연속되고 진화한다. 이 때문에 문학의 프랙털적 구조에서 거시적·미시적 차원들이 불가분적으로 얽혀 있다는 사실을 눈여겨볼 필요가 있다. 기존의 연구에서 거시적인 독자층의 제도화를 주로 논의해왔던 만큼 본고는 그 제도에서 문학적 지표를 관행으로 연속하는 기제에 집중할 것이다. 이러한 시도는 독자반응비평론의 변동성 및 주관성에 대한 이론적 우려를 불식시킬 수 있다는 점에서 장점을 지닌다.

거시적인 지표는 미시적 지표와 다르게 현실에 있는 매체의 전파 및 접근 제도를 작품 세계에 내재하고 있다. 즉 인물들은 현실에서처럼 대화와 대중매체와 책을

통해 영향을 받으며, 거시적 지표는 미시적 지표와 재귀적 자기 유사성을 보여준다는 것이다. 제4장 2절에서는 인쇄매체의 거시적인 차원의 전파 및 접근 제도가 「광장」에서 반영된다는 점을 플라톤의 『국가』와 가지고 있는 상호텍스트성에서 확인할 것이다.

결론적으로 프랙털적 구조의 연구는 해석학 전체를 묶어낼 수 있는 문학론을 만들어내려는 시도이다. 이 시도를 통해 우리가 행하는 문학에 대한 행동 및 사고방식을 새로운 차원에서 볼 수 있지 생각한다.

2. 인쇄매체의 잠재성으로부터 나타나는 시각적 지표

제2장에서는 인쇄매체의 시각화에서 나타나는 예술적인 잠재성에 대하여 다루고자 한다. 종이 낱장의 판면 위에 잉크로 찍어낸 인쇄매체의 모양은 인간의 소공품이다.⁶³ 종이에 잉크로 찍은 낱말, 그리고 그 낱말의 공간적 구성은 인쇄매체의 생산과정과 관련하여, 낱말의 배열에 문학적 지향성을 부과하는 미시적 지표이다. 따라서 활자체의 짜임새에 따라 텍스트라는 구성이 정해지며, 모든 텍스트는 낱말의 선택 및 공간적 위치에 대해서 민감하다. 이 시각적인 민감성에 대하여 제1절에서 논의할 것이다. 활자체로 구체화된 기호의 공간적인 구조는 의도적으로 배열되어, 이런 지향성을 가진 "의미 있는 판면 *meaningful surface*"⁶⁴을 통해 의미를 효과적으로 나타내야 하는 일은 모든 인쇄매체에 공통적으로 해당된다. 이는 본고의 프랙털 구조의 미시적 차원⁶⁵에 있으며 '텍스트 내'를 내포한다.

제2절에서는 해당 텍스트를 분석함으로써 낱말의 공간적 배열을 통해 의미의 사상화 과정을 설명하여 낱말의 공간적 상호작용을 문학적 지표로 밝히는 데 있다. 제1항에서는 농축된 공간적 배열의 사상화 효과를 다루기 위하여, 시를 대상으로 삼아 「광장」에서 등장하는 「아카시아가 있는 그림」과 이상의 시 한 편 중심으로 실었다.⁶⁶ 난이도에 상관없이, 시는 낱장 판면에 새겨 놓은 양상이 흔해서 이러한

⁶³ 물론 오늘날의 인쇄매체는 활자없이 인쇄되는데 본고가 다루는 텍스트는 구형 기술을 사용했으리라고 추측해볼 수 있다. 또한 기술적인 발전치고 문학은 구형 형식을 보관하기 때문에 이러한 활자 구성을 반영하고 있다.

⁶⁴ Ong (1995), *Orality & Literacy*: p. 192.

⁶⁵ 의식의 연장으로서는 텍스트의 가장 미시적 층까지 확대한다면 나타날 수 있는 지표들은 기의 *signified*, 記意와 기표 *signifier*, 記標의 좁힐 수 없는 괴리, 언어학적 의미론의 의미차도법 *semantic differential (SD) method* 및 컴퓨터 프로그래밍의 자연언어처리 *natural word processing (NWP)*, 어원학 및 형태론, 그리고 활자의 식자 植字 등을 통해 여러 해당하는 탐구 방식들이 있는데 문학적 의미에서 들라면 낱말의 공간적 상호작용을 대표적인 지표로 꼽을 수 있다. 본고의 프랙털적 구조보다 더 미시적인 차원이 있는 데에서 한 층 더 확대하면 문학의 영역이 아니라 언어학과 인지학의 영역이 된다.

⁶⁶ 구술적 혹은 전통적 양식을 보관하는 근대시인에 비해서 이상의 낱말 선택이 독특할뿐더러 낱말의 배열이 유난히 복잡하므로 제2절 1항에서 본고가 열거한 문학적 지표가 잘 두드러진다.

농축된 공간적 배열을 통해 시의 총체적인 의미를 사상화할 수 있다. 반면에 소설은 분량이 많아서 낱말의 공간적 배열은 분산된 구조를 지닌다. 이를 통해 나타나는 사상화 차이는 제2항에서 논할 것이다. 최인훈의 「광장」의 총체적인 의미를 사상화하는 독해 과정은 전문에서 분산되어 있음이 두드러진다.

2.1 인쇄매체의 의미 있는 판면 *meaningful surface* 에 부과된 지향성 *intentionality*

필기 및 인쇄문화를 바탕으로 이어진 문자 매체는 점점 시각화되면서 이를 통해 기록된 매체는 시각적이다. 뿐 아니라 시각적인 기록성 *archivability* 이 높은 텍스트의 공간을 활용하는 기법들은 문자 매체가 시각화되어 발전한 결과이다. 필자문화를 이어 인쇄매체는 언어의 소리의 덧없는 물질에서 텍스트의 공간적 물질로 이행하는 효과를 강화시켰다. "씩어진 텍스트와 달리 인쇄된 텍스트는 가장 완전한 모범적인 모습의 텍스트이기 때문[에...] 활동적인 인간끼리의 교제 속에서 말이 처음 가지고 있었던 소리의 세계로부터, 인쇄는 말을 떼어내어, 그것을 시각적인 평면으로 한정적으로 귀속시켰고, 지식의 관리를 위해서 시각적인 공간을 다른 방식으로 활용하기 시작했다. 그렇게 함으로써 인쇄는, 인간으로 하여금 스스로의 내면 의식과 무의식적인 자원을 갈수록 점점 사물과 같은 것"이다.⁶⁷ 잭 구디 *Jack Goody* 가 '뒤돌아보는 통람' *backward scanning*⁶⁸이라고 하는 기법을 통해 인쇄문화는 사상 구조를 드러내는 기능을 개선하며, 논리적인 분석도 점차 세련되는 모습이였다. 문자는 사물로서 이러한 물질적인 기호 *sign* 에 이치 *理致* 에 맞게 표상의 방식 *mode of presentation* 과 지칭의 방식 *mode of designation* 을 통하여 뜻 *sense* 과 지시체 *referent* 를 부과하는 기술이며⁶⁹, 이 이성적 과장을

⁶⁷ The printed text, not the written text, is the text in its fullest, paradigmatic form... By removing words from the world of sound where they had first had their origin in active human interchange and relegating them definitively to visual surface, and by otherwise exploiting visual space for the management of knowledge, print encouraged human beings to think of their own interior conscious and unconscious resources as more and more thing-like." Ong (1995), *Orality & Literacy*: pp. 130-132 / 197, 199쪽.

⁶⁸ Goody (1977), *The Domestication of the Savage Mind*: pp. 49-50.

⁶⁹ "The mind imposes Intentionality on entities that are not intrinsically Intentional by intentionally conferring the

통해 다양한 화행 *speech act* 을 표현할 수 있다.⁷⁰ 인쇄된 화행에서는 기호가 물질성이 있어서 기호의 안정적인 기반을 바탕으로 이성적인 움직임이 기호에서 기호로 더 자유롭게 왔다갔다 할 수 있다. 따라서 낱말의 공간적인 배열에서 나타나는 의미는 기호뿐 아니라 이른바 '뒤돌아보는 통람'을 통해 낱말의 상호작용을 드러낸다. 문학은 이러한 기제를 알차게 이용한다.

1차 구술성이 필기 및 인쇄문화로 전환하면서 인간의 의식 자체가 거대한 변화를 겪었다는 것은 충분히 연구해왔다.⁷¹ 구술전통은 소리의 물질적인 한계를 극복하기 위한 조립식 정형구 *formulae*⁷² 및 "유창함...과 다변" 같은 반복에⁷³ 의존하는 언어로서의 기술의 메커니즘으로 발생한 형식들로 구성되어 있다. "일차적인 구술문화에서는 잘 생각해서 말로 표현한 사고를 기억해 두고 그것을 재현하는 것을 효과적으로 하기 위해서, 바로 말할 수 있도록 만들어진 기억하기 쉬운 형태(pattern)에 입각하여 사고하지않으면 안 되었다. 즉 이러한 사고는 다음과 같은 방식을 따라야만 했다. 강렬하게 리드미컬하고 균형 잡힌 패턴이거나, 반복이나 대구이거나, 두운과 유운(類韻)이나, 형용구와 그 외의 정형구적인 표현이나, 표준화된 주제적 배경...이거나, 누구나가 끊임없이 듣기 때문에 힘 안 들이고 생각해내고 그 자체도 기억을 돕는 형식에 따라야만 했다".⁷⁴ 소리로 화행을 행사할 때, 구술 매체의 물화·사상화 과정에 적합한 지표들이 발전했다는 점이 분명하다.

conditions of satisfaction of the expressed psychological state upon the external physical entity." Searle (1987), *Intentionality*: p. 27.

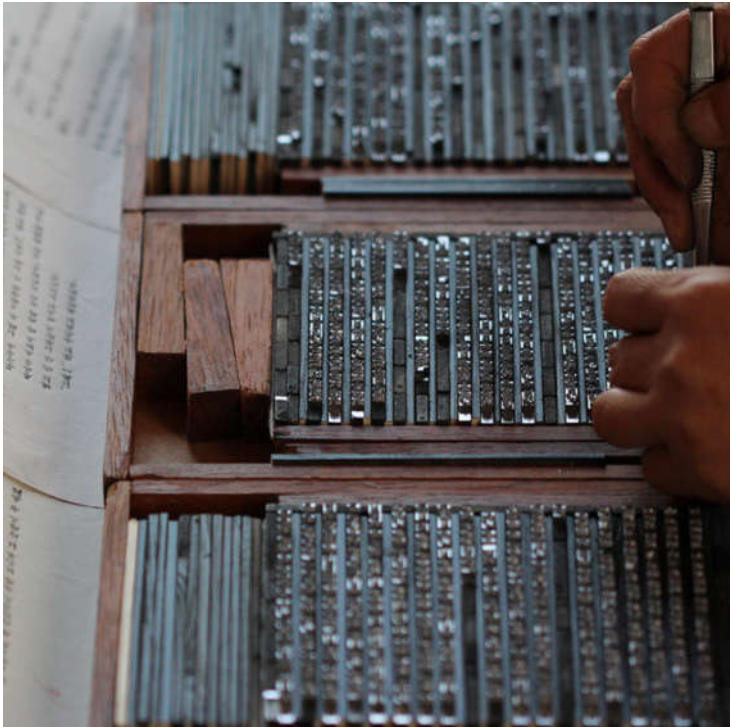
⁷⁰ J.L. Austin은 화행을 6종류로 나눈다: 1) 명령, 2) 요구, 3) 축원 및 검허, 4) 질문 및 기원, 5) 요청, 그리고 6) 감탄. Austin의 *How To Do Things With Words* (2009) 참조.

⁷¹ 대표적인 예를 들어 Milman Parry, Albert Lord, Jack Goody, Walter J. Ong, Ruth Finnegan, Eric Havelock, Marshall McLuhan (나수호 2014)를 열거할 수 있다.

⁷² Ong (1995), *Orality & Literacy*: pp. 22-23 / 40쪽.

⁷³ "Redundancy characterizes oral thought and speech... Oral cultures encourage fluency, fulsomeness, volubility." Ibid.: pp. 39-41 / 67쪽.

⁷⁴ "In a primary oral culture, to solve effectively the problem of retaining and retrieving carefully articulated thought, you have to do your thinking in mnemonic patterns, shaped for ready oral recurrence. Your thought must come into being in heavily rhythmic, balanced patterns, in repetitions or antitheses, in alliterations and assonances, in epithetic and other formulaic expressions, in standard thematic settings... in proverbs which are constantly heard by everyone so that they come to mind readily." Ibid.: p. 34 / 57쪽. 웅은 구술문화를 중심으로 연구한 Milman Parry, Eric A. Havelock, Walter J. Ong, Albert B. Lord, A.R. Luria, Jack Goody의 연구를 검토한 후에 구술문학의 특징을 이런 식으로 요약한 것이다. 한국문학 학자들은 민속문학을 역설하는 경향이 있었는데 (최상수, 손진태, 이희승), 1960년대 이후 구비문학의 정의가 바뀌기 시작했다. (김영희 (2018), 「'구비문학'이라는 개념에 대한 영어권 학자들의 초기 탐구에 대한 소고」: 431-446쪽.)



이미지 1: 김유정의 <동백꽃>을 생산하기 위해 활자를 하나씩 짜 놓는 법
(책과인쇄박물관)

반면 "조리정연한, 즉 분석적인 사고와 말하기는 인공적인 제품이며 쓰기의 기술에 의해서 조립된 것[일뿐만 아니라 펼기는] 끊임없이 움직이고 있는 소리를 정지된 공간으로 환원하고, 소리로 된 말 혼자만이 존재할 수 있는 살아 있는 현재로부터 그 말을 분리시키는 것이기 때문이다."⁷⁵ 게다가

문자문화의 공간적인 형태로 변신하면서 안전한 기록만 혁신한 것이 아니다. 종이 위에 고정된 문자는 소리보다 더 안전한 물질성이 있는 기호인지라 독자가 안정한 분석 대상을 획득한다. 이로써 인쇄매체의 표상 방식과 지칭 방식을 터득하기 위한 훈련을 받은 독자의 의식 자체가 변하던 것이다. "구술적으로 제시되는 연속적인 사건들은 언제나 순차적으로 출현하는 것이어서 그것을 '금정'할 수 없다. 왜냐하면 그와 같은 것은 시각적으로 이루어지는 것이 아니라 오히려 귀로 듣는 발화이기 때문이다... 텍스트는 사물처럼 시각공간 속에 보이는 여러 부동의 상태로 고정돼 있어서... 말로 된 자료를 공간 속에 시각적으로 제시하는 데에는 그 자체의 특유한 조직체계 *economy* 가 있으며, 그 움직임과 구조에 관한 특유한 법칙이 있다."⁷⁶ 인쇄된 문학의 특성은 텍스트의 공간적인 구조를, 즉 '의미 있는 판면'을 통해 내용을 효과적으로 나타내는 것이다."

⁷⁵ "Sparsely linear or analytic thought and speech is an artificial creation, structured by the technology of writing... the reduction of dynamic sound to quiescent space, the separation of the world from the living present, where alone spoken words can exist." Ong (1995), *Orality & Literacy*: pp. 40, 82 / 66, 129쪽.

⁷⁶ "Orally presented sequences are always occurrences in time, impossible to examine, because they are not presented visually but rather are utterances to be heard... Texts are... immobilized in visual space, subject to what Goody calls 'backward scanning'!... Visual presentation of verbalized material in space has its own particular economy, its own laws of motion and structure." Ibid., pp. 99-100 / 153-154쪽.

시각적인 지면이 어떤 부과된 의미를 짊어지게 되[고...] 어떠한 단어가 거기에 놓여져서 텍스트를 구성하는 문제뿐 아니라 페이지 위에서의 단어의 정확한 배치나 단어끼리의 정확한 의치 문제도 인쇄의 통제를 받[은]" 것이다.⁷⁷ 그러므로 낱말의 공간적 배열이 문학적 지표가 되어 사상화 기제를 야기한다는 것은 인쇄매체의 기술적 특성으로부터 기인했다고 할 수 있다.

"모든 스크립트는 말을 어느 의미에서의 사물, 정지한 것으로 나타내고, 시각으로 붙잡을 수 있는 움직이지 않는 표지으로써 나타낸다. 알파벳은 그 자체가 사물로서 소리를 표현하며, 변해 가는 소리의 세계를 정지된 반영구적인 공간의 세계로 변형시킨다."⁷⁸ 낱말의 판면 위에 잉크로 찍어낸 모양은 생산한 것이기 때문에 텍스트의 공간적인 구성은 우연하지 않다고 인식된다. 이리하여 문학 작품들은 낱말의 배열에 문학적 지향성을 부과하여 낱말의 선택과 위치가 작가의 의도적인 구성이라고 읽힌다. 그러므로 문학적인 의의를 드러내는 과정에서 독자가 낱말의 공간적인 상호작용이 이러한 파생적 지향성 *derived intentionality* 을 지닌다고 기대한다.

문학적인 화행에 관한 이러한 파생적 지향성을 부과하는 과정은 한편으로 인쇄매체의 기술적 특성으로부터 발생했으며, 다른 한편으로 이 과정에서 특별한 독해 행위를 관행으로 구축되어 있다. 프레그가 말했듯이 어떤 기호에 대하여 독자 저마다 개별적인 이데아 *idea* 를 지니지만, 물질적인 기호에서 발생하는 뜻과 지시체는 집단적인 의미를 지닌다.⁷⁹ "어떤 기호의 뜻은 개인의 머릿속에 있는 것이 아니라 공유된 재산으로서 뜻이 이데아와 각 본질에서 구별된다."⁸⁰ 따라서 문학 작품의 사상

⁷⁷ "Visual surface had become charged with imposed meaning and... print controlled not only what words were put down to form a text but also the exact situation of the words on the page and their spatial relationship to one another." Ong (1995), *Orality & Literacy*: p. 128 / 194쪽.

⁷⁸ "All script represents words as in some way things, quiescent objects, immobile marks for assimilation by vision... the alphabet... represents sound itself as a thing, transforming the evanescent world of sound to the quiescent, quasi-permanent world of space." Ong (1995), *Orality & Literacy*: p. 91 / 142쪽.

⁷⁹ "The reference and sense of a sign are to be distinguished from the associated idea. If the reference of a sign is an object perceivable by the senses... [besides to that which the sign refers... also what I should like to call the *sense* of a sign, wherein the mode of presentation is contained.] The same sense is not always connected, even in the man, with the same idea. The idea is subjective: one man's idea is not that of the another." Frege (1966), "On Sense and Reference": pp. 37, 38-39.

⁸⁰ "This constitutes an essential distinction between the idea and the sign's sense, which may be the common property of many, and therefore is not a part... of the individual mind." Ibid.: 38쪽

화 과정에서의 문학적인 '뜻'과 문학적인 '이데아'는 '텍스트 내'와 '텍스트 내에 관한 해설'에 해당한다. 독자가 '텍스트 내'에 대하여 자신만의 해설을 습득하면서도, '텍스트 내'를 사상화하는 기제는 해석공동체에서 공유하는 재산이다.⁸¹ 즉 '텍스트 내'에서 낱말의 상호작용에 대하여 독자들의 해설 관점을 달리해도 이를 불구하고 뜻을 내포하기 위하여 똑같은 기제를 이용한다. 물화·사상화 기제는 해석공동체에서 공통으로 가진 관행이며⁸², 기제를 통해 나타나는 해설은 개별적 차원을 보일 수 있다. 이렇듯 독자는 시나 소설을 읽을 때, 텍스트에 내재된 낱말의 배열에서 문학적인 의의를 지닌다는 점을 기대한다. 이 기대 때문에 낱말 사이의 언어적 상응을 찾아내기 위해 독자가 문학의 특별한 독해 행위를 행사한다.

독자가 사상화 기제를 행사하는 관행은 작가의 물화에 대한 기대를 바탕으로 결정된다. 즉 작품에 대해 문학이라고 함축하는 지표가 관행으로 자리잡고 있어 이러한 기대가 나타난다. D.K. 루이스에 의하면 관행들은 기대에서 발전한다. 두 사람 사이에 직접적인 의사소통이 불가능하므로 어떤 결과를 목적으로는 양쪽에서 상대방의 행동과 생각에 대해 예측해야 한다.⁸³ 이 과정은 상호간의 기대를 조용하게 하는 체계를 통해 그 결과를 더욱더 효과적으로 가져올 수 있으며⁸⁴ 이러한 조용은 흔히 전례 precedent에서 기인한다.⁸⁵ 그러므로 어떠한 독해 행위를 통하여 의의를 드러냈다는 전례가 계속 수렴되어 규칙적인 패턴 regularity을 보여준다면, 이를 바탕으로 사상화 기제가 관행이 될 셈이다.⁸⁶ 독자가 시를 읽을 때 낱말의 상호작용이 복잡할뿐더러

⁸¹ "Meanings are public property—the same meaning can be 'grasped' by more than one person and by persons at different times" Putnam (1973), "Meaning and Reference": pp. 700-701.

⁸² W.V. 콰인이 설명한 바와 같이 언어의 사회적으로 심어준 성향은 공동체에서 주로 균일화되었으나 표현 방식에 따라 균일성이 나뉜다. "Language as a socially inculcated set of dispositions is substantially uniform over the community, but it is uniform in different ways for different sentences." Quine (1975), *Word and Object*: p. 45.

⁸³ "Two or more agents must each choose one of several alternative actions... The outcomes the agents want to produce or prevent are determined jointly by the actions of all the agents... That is why... each must choose what to do according to his expectations about what the others will do." Lewis (1977), *Convention*: p. 8.

⁸⁴ "They are more likely to succeed... through the agency of a system of suitably concordant mutual expectations." Ibid.: p. 25.

⁸⁵ 루이스는 관행들이 전례를 기반하여 구축되는 양상이 가장 흔한 방식이라고 하는데 다른 방식들이 있다고 인정한다. "The agents' source of mutual expectations is precedent: acquaintance with past solved instances of their present coordination problem." Ibid.: p. 36.

⁸⁶ "Once there are many precedents available... it is no longer necessary for all of us to be acquainted with precisely the same ones... It is enough to know that one has learned of many cases in which coordination was achieved in a certain problem by conforming to a certain regularity... Coordination by precedent, at its simplest, is this: achievement of

낱말의 선택과 위치에 집중하면 부가된 의의가 나타난다는 전례를 바탕으로 모든 시에서 이러한 사상화 기제가 가능하다는 기대가 생긴다. 시적^{詩的} 표상 방식이라고 인식하며 모든 시적 '텍스트 내'에서 나타내게 한다. W.V. 콰인^{Quine}가 설명한 바와 같이 의사소통을 가능케 만드는 기제는 표현의 주관성에도 불구하고 물화·사상화 기제에 관한 기대가 균일하기 때문이다.⁸⁷ 문학 작품에서 낱말을 유난히 의도적으로 구조화되었다는 점은 이러한 전례 중의 하나이다. 따라서 문학 작품을 읽을 때는 해설(이데아)이 주관적이지마는, 물질적인 텍스트 자체(기호)에 안정함에 기반하여 '텍스트 내'(뜻)와 '텍스트 외'(지시체)를 대표하는 기제는 규칙적인 패턴을 바탕으로 관행이 된 사회적 산물이라고 정리된다.

coordination by means of shared acquaintance with a *regularity* governing the achievement of coordination in a class of past cases which bear some conspicuous analogy to one another and to our present coordination problem." Ibid.: pp. 40-41.

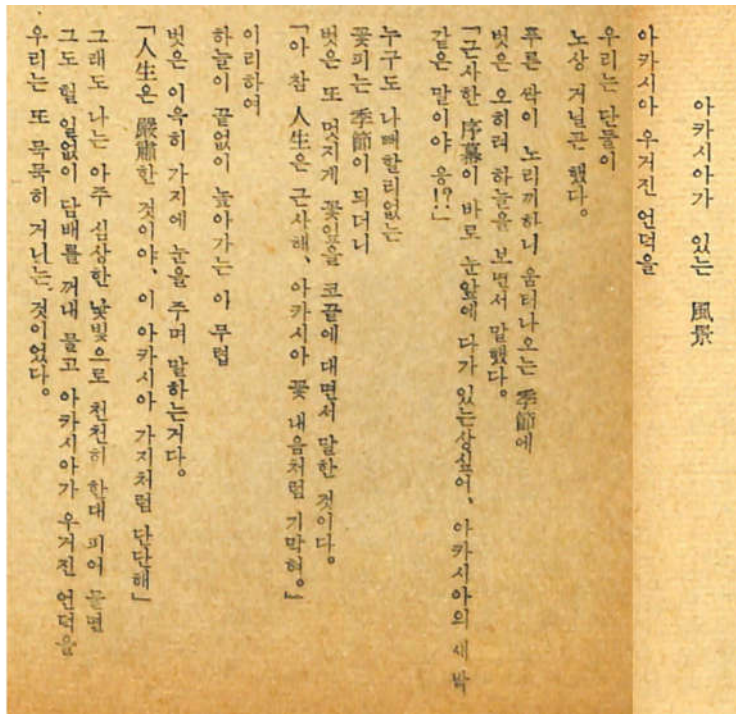
⁸⁷ "The uniformity that unites us in communication and belief is a uniformity of resultant patterns overlying a chaotic subjective diversity of connections between words and experience. Uniformity comes where it matters socially... Beneath the uniformity that unites us in communication there is a chaotic personal diversity of connections, and, for each of us, the connections continue to evolve." Quine (1975), *Word and Object*: pp. 8, 13.

2.2. 낱말의 공간적 상호작용

2.2.1. 시적 표면의 농축된 낱말 배열

시는 종이 낱장 하나나 두 장만 차지함으로써 낱말의 공간적 상호작용에 대해 유난히 민감하다. 따라서 시의 표면에서의 독서 과정은 직선의 형태로 낱말을 하나씩 공급하기보다 여러 위치에 뿌려놓은 낱말의 복합성 및 상호작용을 밝히고 있다.⁸⁸ 시는 이러한 2차원 배열의 과정을 통하여 총체적인 의미를 드러낸다. 이 총체적인 의미는 부분 부분의 순차적인 흐름보다 더욱 복잡하며 낱말에 내재된 의미를 한층 풍부하게 한다.

「광장」의 시작 즈음에 "이명준은, 겨드랑이에 낀 책꾸러미 속에서 대학 신문을 끄집어내어 펼쳐든다. 그런 글이 실리는, 매 뒷장에 자기가 보낸 노래가 칸막이로 짜여서 실려 있다... 학교 안에서 퍼내는 소꿉장난 같은 신문에 노래 한 가락이 실렸대서, 대견해하는 것처럼 믿고 싶지 않았으며, 어 정난삼아 보냈더니, 이쯤 의젓하게 꾸미려던 것이다... 활자로 찍힌 자기 노래를, 지금 처음, 똑똑히 훑어본다. 가벼운 울렁거림을 속일 수는 없다."⁸⁹



이미지 2: 1960년 11월에 『새벽』에서 실린 원문

⁸⁸ 상호작용의 유형에 따라 흔히 수사학적 장치와 상징성이라고 부른다.

⁸⁹ 최인훈 (1996), 「광장」: 30, 33쪽.

아카시아가 있는 그림

5 아카시아
우거진 언덕을
우리는 단둘이
늘 걸어가곤 했다.
푸른 싹이
향긋한 버리지처럼
움터 나오는 철에
벗은 오히려

10 하늘을 보면서
말했다.
멋있는 서막이
바로 눈앞에
다가 있는 성싶어
15 아카시아 새싹 같은 말이야
응?

20 아무도 나빠할 리 없는
꽃 피는 철이 되더니
벗은 또 멋지게 꽃잎을
코 끝에 대면서
말한 것이다.
아 참 삶은 멋있어
아카시아 꽃내음처럼
기막혀

25 이리하여
하늘이
저렇게 높아 가는
이 무렵

30 벗은 더욱이
가지에 눈을 주며 말하는 거다
삶은 섬뜩한 것이야
이 아카시아 가지처럼
단단해

35 그래도 나는
아주 아무렇지 않은 낫빛으로
천천히 한 대 피워물면
그도 하릴없이
담배를 꺼내물고

40 아카시아
우거진 언덕을
우리는 또 말없이
걸어가는 것이었다.

⁹⁰ 「아카시아가 있는 그림」은 「광장」의 31-32쪽에서 등장한다.

「아카시아가 있는 그림」⁹¹의 저자는 이명준이자 최인훈이다. 그래서 작품 속에 나타나는 작품으로 맥락화되어 있으며, 「아카시아가 있는 그림」의 사상화 과정에서 단행본으로 출간된 시와 차이가 나지만 일단 「아카시아가 있는 그림」의 41행의 시에 초점을 좁힐 필요가 있다. 독자의 시선은 시의 낱말에 농축된 공간적 배열에서 고블거리며 낱말의 조응을 찾아내고 결국 사상화 과정에서 의미를 드러낸다. 즉 공간적 배열은 「아카시아가 있는 그림」의 기호의 물질적인 형식이다. 『우리는 어떻게 생각하는가』에서 질 포코니에^{Gilles Fauconnier}와 마크 터너^{Mark Turner}가 말했듯이 "형식이 내용이 아니라는 것은 상식적인 이해이다... 형식은 의미를 표상하기보다는 의미의 규칙적인 패턴을 알아낸다... 아무리 단순해도 형식의 가치는 상상적 정신에서 야기되는 복잡한 역학을 부각된다."⁹² 그러므로 「아카시아가 있는 그림」에서 반복되는 형식을 통해 의미의 규칙적인 패턴 네 개를 찾아낼 수 있다: '시의 장면', '계절의 변화', '벗의 행동', 그리고 '벗의 말'이다.

「아카시아가 있는 그림」의 낱말 구조			
시의 장면	계절의 변화	벗의 행동	벗의 말
1-4: 아카시아 우거진 언덕을 우리는 단들이 늘 걸어가곤 했다.	5-7: 푸른 짝이 향긋한 버리지처럼 옴터 나오는 철에	8-10: 벗은 오히려 하늘을 보면서 말했다.	11-15: 벗있는 서막이 바로 눈앞에 다가 있는 성싶어 아카시아 새싹 같은 말 이야 응?
38-41: 아카시아 우거진 언덕을 우리는 또 말없이 걸어가는 것이었다.	16-17: 아무도 나빠할 리 없는 꽃 피는 철이 되더니	18-20: 벗은 또 멋지게 꽃잎을 코 끝에 대면서 말한 것이다.	21-23: 아 참 삶은 멋있어 아카시아 꽃내음처럼 기막혀
	24-27: 이리하여 하늘이 저렇게 높아 가는 이 무렵	28-29: 벗은 이윽히 가지에 눈을 주며 말하 는 거다	30-32: 삶은 섬뜩한 것이야 이 아카시아 가지처럼 단단해

표 2

'우리'가 자주 걸어가는 언덕의 묘사는 형식적으로 단순하나 형식에서 시간적 변화가 이루어진다는 내용을 이끌어내는 정신 과정이 복잡하다. 포코니에와 터너는 이

⁹¹ 위의 책: 31-31쪽. 이후 행의 인용은 괄호 안에 표기한다.

⁹² "Common sense tells us form is not the substance... Form does not present meaning but instead picks out regularities that run through meaning... The value of even the simplest forms lies in the complex emergent dynamics they trigger in the imaginative mind." Gilles and Turner (2002), *The Way We Think*: pp. 4-5, 6.

러한 정식적 과정을 '중추적 관계의 압축^{compression of vital relations}'이라고 부르는데 정신적 공간 세 가지를 거쳐 의미를 가공하는 과정이다. 이상의 입력공간^{input space}에서 이들의 공통적 원리나 기준 등을 추출해서 정리하는 총칭공간^{generic space}에서 이들에게서 새로운 의미를 융합할 수 있는 부분만 걸러 통합하는 혼성공간^{hybrid space}에 존재한다. 이렇듯 압축된 중추적 관계들은 변화, 동일성, 시간, 공간, 원인·결과, 부분·전체, 표상, 역할, 유추, 비유추, 특성, 유사성, 범주, 의도성, 유일성 등을 제시할 수 있다.⁹³

「아카시아가 있는 그림」의 첫(1-4)과 마지막(38-41) 행들은 '우리'가 걸어가는 '아카시아가 우거진 언덕'의 장면을 구축하는 대칭을 이루어 공간적 동일성을 드러낸다. 반면에 시간과 계절의 변화를 나타내는 규칙적인 패턴은 계절의 변화에 따라 벗의 행동과 대화도 변하고 있다는 교착성의 의미를 지닌다. 아카시아가 우거진 언덕의 계절 변화와(7, 17, 27) 각 계절의 변화에 반응하면서 (9, 19, 29) 삶에 대한 태도를 (14, 22, 31) 직유로 표현하는 패턴을 세 번 반복한다.

「아카시아가 있는 그림」의 언어적 반복		
계절의 변화	벗의 반응	비유적으로 나타난 태도
7: 철	9: 하늘을 보면서	14: 아카시아 새싹 같은
17: 철	19: 코 끝에 대면서	22: 아카시아 꽃내음처럼
27: 무렵	29: 가지에 눈을 주며	31: 아카시아 가지처럼

표 3

'푸른 싹이' (5) '옴터 나오는 철'은 (7) 초봄을 가리키며, 벗은 '하늘을 보면서' (9) 삶에 대한 희망과 기대가 가득한 '아카시아 새싹 같은 말'을 (14) 한다. 아카시아 꽃이 4월 말부터 5월 초에 피니까 '꽃 피는 철'은 (17) 봄의 절정에 달하며 벗은 피운 '꽃잎을/ 코 끝에 대면서' (18-19) '아카시아 꽃내음처럼' (22) 삶이 기막히다고 감탄한다. 그러나 '하늘이/ 저렇게 높아 가는/ 이 무렵'이 (25-27) 되어, 새싹과 꽃이 사라지는 바람에 햇빛은 가지밖에 없다. 이때 벗은 '아카시아 가지처럼' (31) 삶이 섬뜩하다고 실망한 모양이다. 이렇듯 「아카시아가 있는 그림」의 낱말 구조는 형식적으로 간단한 패

⁹³ Ibid.: p. 92-102.

턴이지만, 기대가 크면 실망도 큰 법이라는 의미를 효과적으로 부각한다. 이리하여 삶의 필연성에 대한 시이며, '나'의 견해는 우렁잇속 같은 무언의 몸짓으로 표현된다.

그래도 나는
아주 아무렇지 않은 낮빛으로
천천히 한 대 피워물면
그도 하릴없이
담배를 꺼내물고 (33-37)

여기까지는 단독으로 나타나는 시로서의 「아카시아가 있는 그림」의 확정적인 해석의 한계에 이른다. 벗의 시들함이 삶에 관한 일반적인 실망인지 '우리'의 인간관계⁹⁴에 관한 실망인지에 대해서는 독자가 자유롭게 결론을 내릴 수 있을 만큼 개방형의 해석이 가능하기 때문이다. 시의 낱말 구조는 이 시들함에 대하여 더이상 넘지시 알려주지 않는다. 그러나 「아카시아가 있는 그림」은 「광장」 속에서 등장하는 시뿐 아니라, 시인이 분명히 이명준이기 때문에 시를 둘러싼 소설이 시의 해석 과정에 간섭한다. 「아카시아가 있는 그림」 바로 뒤에서 이명준을 소개하여 삶에 대해서 고민하는 모습을 보여준다.

누리와 삶에 대한 그 어떤 그럴싸한 맺음말이 얻어지려니 생각한다. 그러나... 아무런 맺음말도 가진 것이 없다. 맺음? 맺음말이란 건 무얼 말하는 것일까? 누리와 삶에 대한 맺음말이란 무엇을 뜻하는 것일까? 그것만 잡히면 삶 같은 건 아주 시시해지는 그런 무엇일까. 아니 반드시 그럴 것까지는 없고, 또 그러기를 바라는 것도 아니다. 사람이 무엇 때문에 살며, 어떻게 살아야 보람을 가지고 살 수 있는지를 알아야 한다.⁹⁵

아직은 삶을 아카시아 새싹이나 꽃내음이나 가지와 비유할 수 있는지에 대한 맺음말을 가지지 못한 저자의 의향을 보여주며, 시인으로서의 이명준이 「아카시아가 있는 그림」의 '나'와 자연스럽게 동일시된다. 시집에 실린 각각 따로 존재하는 시와 다르게 "활자로 탈바꿈된 [인물]의 마음"⁹⁶을 반영하는 「아카시아가 있는 그림」은

⁹⁴ 심지어 연애 관계라고 해석할 수 있다.

⁹⁵ 위의 책: 33쪽.

⁹⁶ "문득 신문 생각이 난다.

「광장」과 상호작용하기 마련이다. 가령 독자는 이명준이 아직 연애 경험이 없다는 점을 고려한다면 '벧'이 애인이라고 해석할 수 없다. 그리고 '벧'이 친구라면 「광장」의 인물 중에서 상관성을 발견하기도 어렵다. 태식이나 영미만 가능한데 그는 삶에 대해 숙고하는 성격이 아니라는 것이 분명하다. 또한 S서 신문에서 제일 친한 친구가 누구냐는 물음에 대답할 때 명준이 "별로 없습니다"라고 한다.⁹⁷ 담배를 피우는 몸짓에서 보면 어떤 죽마고우와 함께 보냈던 시절도 아니다. 그러므로 「아카시아가 있는 그림」에서 나타나는 '벧'은 가상의 친구, 혹은 '한 대 피워물면/ 그도 하릴없이/ 담배를 꺼내물고]' (35-37) '나'의 몸짓을 흉내내는 그림자라고 해석할 수 있다. 본 논의에서 어떤 해석이 맞는지를 결정하기보다는 소설의 맥락이 해석에 개입한다는 점이다. 단행본으로 출간된 시처럼 소설 속에서 등장하지만, 사실 「아카시아가 있는 그림」은 다른 '텍스트 내'에서 존재하기 때문에 독자가 「광장」에서 어떤 맥락을 지니는지에 대해 생각하는 것이 자연스럽다. 즉 「아카시아가 있는 그림」의 사상화 과정은 시의 농축된 낱말의 공간적 배열과 더불어 소설의 분사된 낱말의 구조를 통해 이루어진다.

아카시아
우거진 언덕을
우리는 단둘이
늘 걸어가곤 했다

활자로 탈바꿈된 그의 마음은, 머릿속에서 만났을 때보다, 도사린 품이 남스럽다. 아카시아 언덕을 우리는 단둘이 왜 늘 걸어가곤 했을까. 고독해서? 그는 흠칫 놀란다. 잠이 깨서 이제까지 어름어름 돌아간 일이 갑자기 우스워진다." 위의 책: 48쪽.

⁹⁷ "'제일 친한 친구가 누구야?'

명준은 잠깐 생각했다.

'별로 없습니다.'

'뭐? 한 사람이라두 대란 말야.'

'글쎄요, 특별히 친하던 사람은 …… 변태식이 그중……'" 위의 책: 73쪽.

2.2.2. 최인훈의 「광장」에서 접었다 폈다 하는 에크프라시스 ekphrasis

주지하듯이 「광장」의 결말은 이명준이 바다에 빠져 죽음을 택했다고 이해되어 왔다.⁹⁸ 죽음 직전에 펼쳐지는 '부채'의 비유가 이명준의 삶을 상징한다는 것은 의심할 여지가 없는 듯하다. 다만 이명준이 삶을 향해하는 경로를 비롯하여 인간 저마다 다른 "자기의 밀실로부터 광장으로 나오는 골목"⁹⁹을 보여주며¹⁰⁰, 이에 대해 최인훈이 상술한다:

광장에 이르는 골목은 무수히 [많으면서] 어떤 경로로 광장에 이르렀건 그 경로는 문제될 것이 없다. 다만 그 길을 얼마나 열심히 보고 얼마나 열심히 사랑했느냐에 있다... 이명준의 경우도 마찬가지다.¹⁰¹

즉 「광장」은 "열심히 살고 싶어한"¹⁰² 이명준에 관한 소설이며, "여기서 광장이란 사람과 사람이 만나서 교류하거나 교감을 나누는 장소 또는 그 관계를 의미하며, 밀실은 예고 또는 자아의 장소 또는 상태를 의미한다".¹⁰³ 이명준의 경로는 "어떻게 밀실을 버리고 광장으로 나왔는가. 그는 어떻게 광장에서 패하고 밀실로 물러났는가"¹⁰⁴에 대하여 부채의 장면에서 요약되어 있다.

아까, 침대에서 손에 잡힌 대로, 들고 온 것이다. 의자에 걸터앉아서 부채를 쪽 편다. 바다가 있고, 갈매기가 있는 그림이 그려져 있다. 부채를 접었다 폈다 하다가, 스프르 눈을 감는다. 머릿속으로 허허한 별판이 끝없이 열리며, 희미한 모습이 해돋이처럼 차츰 떠올라온다.

⁹⁸ "다만 이 이명준의 방향을 작가의 그것과 유비시킬 수 있다면 그가 택한 '죽음'은 이 세계에서 떠나는 것을 의미하지 않았을 것이다." 전소영 (2019), 「월남 작가의 문학 세계에 나타난 주체 형성 과정 연구: 최인훈과 이호철의 소설을 중심으로」: 91쪽.

⁹⁹ 최인훈의 「광장」의 1961년판 선문: 17쪽.

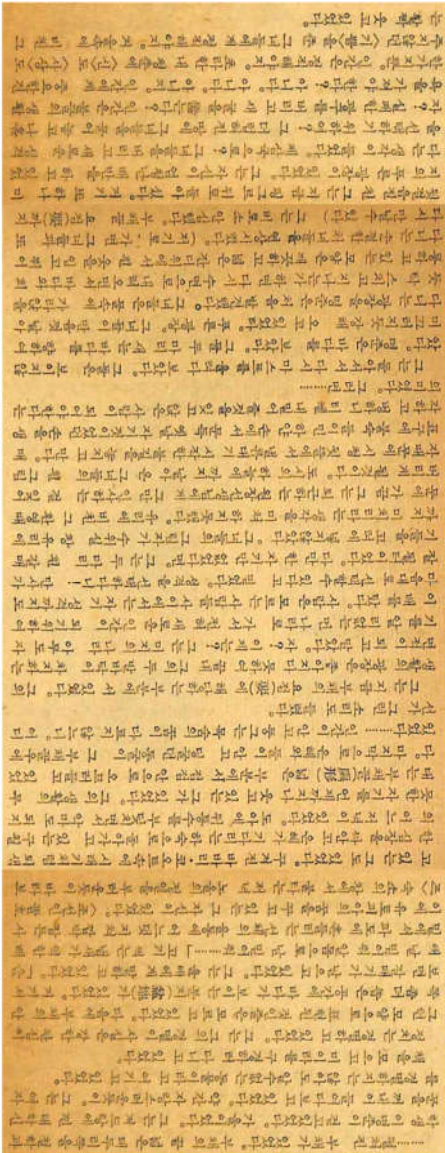
¹⁰⁰ "이명준으로 대표되는 인간 개체가 역사의 구체적 현장에서 뒷걸음질 쳐 마침내 요점까지 이르러 뒤로 돌아섰을 때 이제 그의 앞에는 무한한 백지, 그 강성의 공간이 펼쳐져 있을 뿐이다... 역사주의의 압력에서 벗어나 실존적 자유를 획득한 수 있다." 방민호 (2018), 「월남문학의 세 유형 — 선우휘, 이호철, 최인훈의 소설을 중심으로」: 134-135쪽.

¹⁰¹ 위의 책: 17-18쪽.

¹⁰² 위의 책: 18쪽.

¹⁰³ 방민호 (2018), 「월남문학의 세 유형 — 선우휘, 이호철, 최인훈의 소설을 중심으로」: 130-131쪽.

¹⁰⁴ 최인훈의 「광장」의 1961년판 선문: 18쪽.



……펼쳐진 부채가 있다. ① 부채의 끝 넓은 테두리 쪽을, 철학과 학생 이명준이 걸 어간다. 가을이다. 거드랑이에 낀 대학신문을 꺼내 들여다본다. 약간 자랑스러운 듯 이. 여자를 깔보지는 않아도, 알 수 없는 동물이라고 여기고 있다.

책을 모으고, 미래를 구경하러 다니다.

정치는 경멸하고 있다. 그 경멸이 실은 강한 관심과 아버지 일 때문에 그런 모양으로 나타난 것인 줄은 알고 있다. ② 다음에, 부채의 안쪽 좀더 좁은 너비에, 바다가 보이는 분지가 있다. 거기서 보면 갈매기가 날고 있다. 윤애에게 말하고 있다. 윤애 날 믿어 줘. 알몸으로 날 믿어 줘. 고기 썩는 냄새가 역한 배 안에서 물결에 흔들리다가 깜빡 잠든 사이에, 유토피아의 꿈을 꾸고 있는 그 자신이 있다. 조선인 콜호스 숙소의 창에서 불타는 저녁놀의 힘을 부러운 듯이 바라보고 있는 그도 있다. 구겨진 바리코드 속에 시래기처럼 바랜 심장을 하고 은혜가 기다리는 하숙으로 돌아가고 있는 9월의 어느 저녁이 있다. 도어에 뒤통수를 부딪히면서 약마도 되지 못한 자기를 언제까지나 웃고 있는 그가 있다. ③ 그의 삶의 터는 부채플, 넓은 데서 점점 안으로 오므라들고 있었다. 마지막으로 은혜와 둘이 안고 텅굴던 동굴이 그 부채플 위에 있다. 사람이 안고 텅구는 목숨이 꿈이 다르지 않느니. 어디선가 그런 소리도 들렸다. ④ 그는 지금, 부채의 사복자리에서 있다. 삶의 광장은 좁아지다 못해 끝내 그의 두 발바닥이 차지하는 넓이가 되고 말았다. 자 이제는? 모르는 나라, 아무도 자기를 알 리 없는 먼 나라로 가서, 전혀 세사람이 되기 위해 이 배를 탔다. 사람은, 모르는 사람 사이에서는, 자기 성격까지도 마음대로 골라잡을 수도 있다고 믿는다. 성격을 골라잡다니! 모든 일이 잘 될 터이었다. 다만 한 가지만 없었다면, 그는 두 마리 새들을 방금까지 알아보지 못한 것이었다. 무덤 속에서 몸을 푼 한 여자의 용기를, 방금 태어난 아기를 한 팔로 보듬고 다른 팔로 무덤을 깨뜨리고 하늘 높이 치솟는 여자를, 그리고 마침내 그를 찾아내고야 만 그들의 사랑을.

돌아서서 마스트를 올려다본다. 그들은 보이지 않는다. 바다를 본다. 큰 새와 꼬마 새는 바다를 향하여 미끄러지듯 내려오고 있다. 바다. 그녀들이 마음껏 날아 다니는 광장을 명준은 처음 알아본다. 부채플 사복까지 뒷걸음질친 그는 지금 핑그르르 뒤로 돌아선다. 제정신이 든 눈에 비친 푸른 광장이 거기 있다.

자기가 무엇에 홀려 있음을 깨닫는다. 그 넉넉한 뱃길에 여태껏 알아보지 못하고, 숨바꼭질을 하고, 피하려 하고 총으로 쏘려고까지 한 일을 생각하면, 무엇에 찌었던 게 틀림없다. 큰 새 작은 새는 좋아서 미칠 듯이, 물 속에 가라앉을 듯, 탁 스치고 지나가는가 하면, 되돌아오면서, 그렇다고 한다. 무덤을 이기고 온, 못 잊을 고운 각시들이, 손짓에 본다. 내 딸아. 비로소 마음이 놓인다. 옛날, 어느 별판에서 겪은 신내림이, 문득 떠오른다. 그러자, 인젠가 전에, 이렇게 이 배를 타고 가다가, 그 별판을 지 금처럼 떠올린 일이, 그리고 딸을 부르던 일이, 이렇게 마음이 놓이던 일이 떠올랐다. 겨울 속에 비친 남자는 활짝 웃고 있다.

이미지 3: 『새벽』에서 출간된 원문은 294-295쪽.¹⁰⁵

이 장면에서 명준은 자기도 모르게 부채를 한 손에 들고 있었다는 것을 알아차린다. 이 부채를 "접었다 폈다 하다가, 스르르 눈을 감는다. 머릿속으로 허허한 별판이 끝없이 열리며, 희미한 모습이 해돋이처럼 차츰 떠올라온다". 자신의 삶에 대해 소설을 읽듯이 눈을 감은 채로 머릿속의 날장 하나씩 돌면서 요약할 한다." 그의 삶의 터는 부채"를 펼치면 다음과 같이 소설에서 나타난 장면들이 열린다.

105 최인훈 (1996), 「광장」: 186-188쪽. 이후 작품 인용은 괄호 안에 표기한다.

이명준의 부채에서 열리는 별판	
①	<p>I 철학과 학생 이명준이 걸어간다. 가을이다. 겨드랑이에 낀 대학신문을 꺼내 들여다본다. 약간 자랑스러운 듯이</p> <p>30-33쪽 대학에서 종로로 나오는 길가에... 늦은 가을... 이명준은, 겨드랑이에 낀 책꾸러미 속에서 대학 신문을 끄집어내어 펼쳐 든다... 학교 안에서 패내는 소꿉장난 같은 신문에 노래 한 가락이 실렸대서, 대견해하는 것처럼 민고 싶지 않았으며, 어, 장난 삼아 보냈더니, 이쯤 의젓하게 꾸미려던 것이다... 철학과 3학년이다... 누가 가져와 끝면 영화 구경을 가고.</p>
①	<p>II 여자를 깔보지는 않아도, 알 수 없는 동물이라고 여기고 있다.</p> <p>48-49쪽 그러자, 저녁에 만난 영미의 친구 강운애... 여자를 다룬다는 일이 끔찍이 거추장스러운 일... 성이라는 자리에서 보면 보석처럼 단단한 벽으로 바뀌어지고 말아, 관찰이라는 빛은 그 벽에 부딪혀 구부러져서는 그만 간 데 없이 되고 만다... 여자란 자기가 무엇인지를 알지 못하는 짐승 같다... 씨가 다른 짐승을 맞는 느낌이다. 뭐 이런 짐승이 다 있어.</p>
①	<p>III 책을 모으고</p> <p>34-35쪽 무언가 해야 할 텐데, 할 텐데 하면서... 삶을 잡스럽게 생각하고 간 사람들이 남겨 놓은 책을 모조리 찾아 읽는다... 삼고 보니 아주 야릇할 야자였다... 그 뒤에 차마 입밖에 내지 못할 진짜 이야기를 숨기고 있는 것이라고 생각하는 것이었으나, 그게 무언지는 알 수 없는 채...</p> <p>43-44쪽 윗목에 놓인 책장에 마주선다... 4백 권 남짓한 책들. 선집이나 총서, 사전류가 아니고 보면, 한 책씩 사서는 꼬박 마지막 장까지 읽고 찾아 놓고 하여 채워진 책장은 한때 그에게는 모든 것이었다... 벽 한쪽을 절반쯤 차지하고 있는 이 책장을 보고 있으면... 입자인 그에게는 선히 떠오르는 것이고, 한 권 한권은 그대로 고갯마루 말뚝이다... 책장을 대하면 흐뭇하고 든든한 것 같았다... 지금 이렇게 마주서도 얼른 손을 뺐쳐 빼내고 싶도록 힘센 끝심을 가진 책을 없다.</p>
①	<p>IV 미라를 구경하러 다니다.</p> <p>53-54쪽 정선생은 열방으로 들어간다... 명준은 그 위에 누운 사람을 본다. 미라였다. 칠한 물질의 겹이 가는 실처럼 금이 갈라져 있고, 통통해 모습이 몸의 어디건 지나치게 모가 진 느낌이다. 여자의 미라인 것은 팔목과 가슴, 허리의 모양으로 짐작이 가지만 부드러워야 할 턱, 어깨, 허리 언저리도 일부러 그렇게 다듬은 듯 반듯반듯 모가 졌다... 시골에 있는 과수원 두 곳을 팔아서 사들였어... 햇빛에 바랜 낙타 똥냄새가, 어렴풋이 풍기는 장엄한 시간이, 몸속으로 소리쳐 흘러오는 듯한 떨림이 있다... 정선생은 조용히 휘장을 내린다... 그들은 응접실로 돌아오면서 서로 말이 없다.</p>
①	<p>V 정치는 경멸하고 있다. 그 경멸이 실은 강한 관심과 아버지 일 때문에 그런 모양으로 나타난 것인 줄은 알고 있다.</p> <p>61-61쪽 자네 부친이 요사이 평양 방송의 대담 방송 시간에 나온다는 거야... 자네 부친과의 관계며, 자네 품행 따위를 몇 마디 물다가 돌아갔어... 그렇더라도 자네 생각한다면 이름쫓은 바꾸고 지명직도 한 일이 건만... 8-15 그해 북으로 간 아버지는 먼 사람이 되어 가고 있었다. 아버지가 북으로 간 지 얼마 안 돼서 돌아가신 어머니... 아버지는 살아서 지척에 있었건만 정히 보고 싶지도, 생각나지도 않았다.</p> <p>63 쪽 자기라는 낱말 속에는... 이명준에게 뜻있고 실속 있는 자기란... 아버지가 그의 '나'의 내용일 수 없었다... 아버지와 만날 수 있는 광장으로 가는 길은 막혀 있다. 아버지가 모습을 나타내는 광장은 다른 동네에 자리잡은 광장이다... 애당초 그리로 갈 엄을 내지 말아야 했고, 가고 싶다고 생각한 일도 없었다. 왜냐하면 그는 광장을 믿지 않기 때문이다.</p> <p>63-67쪽 이틀 후. 명준은 S서... 아버지 덕에? 아버지. 고맙습니다. 같이 있을 때도 늘 집에서 보이지 않고, 몇 달씩 집을 비웠다간 불쑥 나타나곤 했던 아버지다. 신경. 하 일만. 연길. 소년 시절을 보낸 중국의 도시들... 철학 공부 한 대서 마르 크스 철학을 공부하는 건 아닙니다... 그렇더라도 너는 네 아버지가 그렇게 열렬한 빨갱이니깐 어렸을 때부터 공산주의의 영향을 받았을 게 아냐?... 혁명가들도 이런 식으로 당하는 모양이지... 아버지도? 처음, 아버지를 몸으로 느낀다.</p> <p>70-72쪽 일주일 후, 명준은 두 번째 S서... 이형도 씨 자제 분이야... 박현영이 밑에서 남로당을 하다가 이북으로 뺄소니 친 새끼야... 요사이 민주주의 민족통일전선인가에서 대담 방송에 나오는 놈... 아버지 이름이 놀림을 받는 자리에서 아버지에 대한 사랑이 태어나는 것을 알았다... 잘못 아시는 모양인데 제 부친은 집에 들어서는 통 그런 얘기를 안 하는 분이었고, 월북하셨을 때도 처음 몇 달 동안은 어머니나 저나 아버지도? 처음, 아버지를 몰랐어요.</p>
②	<p>VI 바다가 보이는 분지가 있다. 거기서 보면 갈매기가 날고 있다. 윤애에게 말하고 있다. 윤애 날 믿어 줘. 알몸으로 날 믿어 줘.</p> <p>88쪽 짧은 뱃고동이 울려 온다... 그 분지에서 자지러지게 어우러지다가, 그녀는 불쑥, 저것, 갈매기... 흰 가슴 위에서 갈매기가 날고 있다.</p> <p>109-110쪽 내일 그녀가 밀어 내지 않으면 북에 같이 가져와 빌어 보리라고... 윤애, 윤애 그럼 사랑하지 않는 거야?... 사람이, 다른 한 마리의 사람을 사랑하는 데 무슨 체면이 필요해?... 버려, 버리고 알몸으로 날 믿어 줘. 윤애가 날 믿으면 나는 변신할 수 있어... 제가 뭐예요?</p>

②	<p>VII 고기 썩는 냄새가 77-78억한 배 안에서 물결에 흔들리다가 깜빡 잠든 사이에, 유토피아의 꿈을 꾸고 있는 그 자신이 있다.</p> <p>86-88쪽 이 목로술집은... 웨일인지 주인은... 무슨 말을 하고 싶은 눈치다... 배가 있어요... 배라니... 주인이 명준에게 한 귀엣말은 이런 것이었다. 이복 가는 배 말씀집죠.</p>	<p>110-111쪽 그럴 즈음 선술집 주인의 귀뿔이 있었다... 비린내가 매스꺼운 갑판 및 어두운 뱃간에서, 그는 때묻지 않은 새로운 광장으로 가는 것... 그는 꿈을 꾸었다. 광장에는 맑은 분수가 무지개를 그리고 있었다. 꽃밭에는 싱싱한 꽃이 꿀벌들 잉잉거리는 속에서 웃고 있었다... 아름다운 처녀가 분수를 보고 있었다... 참 이름이 무슨 쓸데람. 확실한 건, 그녀가 내 애인이라는 것뿐.</p>	
②	<p>VIII 조선인 콜호스 숙소의 창에서 불타는 저녁놀의 힘을 부러운 듯이 바라보고 있는 그도 있다.</p> <p>108쪽 창에 불이 붙었다. 만주 특유의 저녁 노을은 갑자기 온 누리가 우람한 불바다에 잠겼는가 싶게 숨막혔다... 하늘 땅이 불바다였다... 조선인 콜호스 사무실... 불의 잔치... 붉은 울렁임 속에 모두 취하고 있는 듯했다... 타지 않기는 명준의 심장뿐이었다.</p>		
②	<p>IX 구겨진 바바리코드 속에 시래기처럼 바랜 심장을 하고 은혜가 기다리는 하숙으로 돌아가고 있는 9월의 어느 저녁이 있다.</p> <p>108쪽 타지 않기는 명준의 심장뿐이었다. 그 심장은 두근거림을 잃어버린지 오래다... 그의 심장은 시들어 빠진 배추 잎사귀처럼 금방 바서질 듯 메마르고, 푸름을 잃어버린 잿 빛 누더기였다. 심장이 들어앉아야 할 자리에, 그는, 잿빛 누더기를 담아 안고 살아가는 사람이 돼 있었다.</p>	<p>124-128쪽 만주에 갔다가 돌아온 지 일주일 되는 토요일... 이명준은 구겨진 바바리코드를 걸치고... 집에서 기다리기로 한 그녀가... 한 시간 이미 늦어 있었다... 오늘 자아비판회가 있으니 당원 동무들과 이명준 동무는 남으시오... 이명준 동무는, 평소에 개인주의적이며 소부르주아적인 잔재를 청산하지 못하고... 그러므로, 당과 정부 및 전체 인민의 이름으로, 냉정한 자아비판을 요구합니다... 그를 향하고 있는 네 개의 얼굴... 미움에 일그러진 사디스트의 얼굴이었다... 그는 가슴에서 울리는 무너지는 소리... 그의 마음의 방문이 부서지는 소리였다... 집이 가까운 골목에 이르렀을 때는, 이명준은 거의 뛰다니고 걸고 있었다.</p>	
②	<p>X 도어에 뒤통수를 부딪히면서 악마도 되지 못한 자기를 언제까지나 웃고 있는 그가 있다.</p> <p>153쪽 너는 악마도 될 수 없다?... 그는 호탕하게 한 번 웃으려고 했다... 그는 뒤통수를 도어에 탕탕 부딪히면서 언제까지나 웃고 있었다.</p>		
③	<p>XI 마지막으로 은혜와 둘이 안고 뒹굴던 동굴이 그 부채꼴 위에 있다. 사람이 안고 뒹구는 모습이 꿈이 다르지 않느니.</p> <p>154-154쪽 낙동강 싸움터 어두운 밤... 동굴에 이르는 좁은 오르막길에서 그럴싸한 모습을 어렵해 보자고 애써... 철쭉은 비에 덜덜 떨면서, 보이지 않는 어둠 속을 지켜 보며, 거기서 나타날 그림자를 기다리고 있는 모습... 그는 은혜를 기다리고 있었다.</p>	<p>157-160쪽 혹시 길을 잃어버리거나 앉았는지. 그는 이 굴을 사령부로 가는 길에 지름길을 찾아 보느라 일부러 산을 타고 넘어가다가 찾아냈다. 그런 다음부터는 어찌다 틈이 생기면 와서 드러누웠다가 가는, 그만이라는 곳이였다... 그의 이름을 부르는 은혜의 목소리를 듣고서야... 손으로 더듬어 그녀를 안으로 이끌었다... 등으로 팔을 돌려 그녀를 안았다... 사랑해... 모습 없는 죽음의 그림자와 맞서서 지내야 하는 나날, 그들은 서로의 몸뚱어리에서, 불안과 안타까움을 지워 줄 힘을 더듬었다.</p>	<p>160-163쪽 굴 속에 앉아서 내다보면... 그 네모진 틀 속에 들어오는 풍경... 마음 내키는 대로 도려 낼 수 있었다... 그렇게 열린 공간이 뚜렷했고, 내리 맑은 날씨로 아물거리는 아지랑이 속에 펼쳐진 풍경은 아름다웠다. 이 굴에세 풍경을 보기 비롯하면서, 세상에 있는 모든 풍경은 다 아름답다는 것을 알았다... 바스락 소리가 났다. 은혜였다... 김일성 동무는 애인이 없었던가 보지요?... 누구를 묻지 않고 사랑하지 않는 자는 인민의 이름으로 사형에 처한다... 눈을 뜨고 은혜를 들여다본다. 그녀도 눈을 뜨고 남자의 눈길을 맞는다. 서로, 부모 미생전 먼 옛날에 잃어버렸던 자기의 반쪽이라는 걸 분명히 몸으로 안다.</p> <p>163-165쪽 어느 날 굴에서 만났을 때, 그녀는 한 손에 가위를 든 채였고, 명준은 전초전에서 들어온 적정 보고를 쥐고 있었다... 지금 이 시간에 그들이 이 자리에 서 있다는 것은 반역자로서만 가능했다. 그는 동굴 어귀에 우두커니 서 있는 것을 깨닫고, 황급히 그녀를 안으로 끌어들었다... 이명준과 은혜가 서로 가슴과 다리를 더듬고 엮으면서, 살아 있음을 다짐하는 마지막 광장... 은혜는 부지런히 만나자던 다짐을 아주 어기고 말았다. 전사한 것이다.</p>
④	<p>XII 그는 지금, 부채의 사복자리에서 있다. 삶의 차지하는 넓이가 되고 말았다.</p> <p>186-188쪽</p>	<p>광장은 좁아지다 못해 끝내 그의 두 발바닥이</p>	

앞에서 설명한 바와 같이 낱말의 공간적 상호작용은 소설의 분량에 분산되어 있다. 낱말의 반복을 통해 부채 장면에서 나타나는 요약의 양식에 해당하는 부분을 전문¹⁰⁷에서 찾아낸다면 위의 표에 정리된 구조를 보여준다. 대부분은 소설의 중요한 플롯 사건들이지만, 읽었을 때 사소해 보이던 것도 언급된다. 또한 쪽수에서 보면 전문의 서사는 요약의 양식의 순차와 완전히 일치하지 않아서 독자가 책을 끝없이 "접었다 폈다" 해야 한다. 또한 요약의 양식에서 부채의 모양을 가리키며 독자의 상상은 부채의 지시체를 필연적이다시피 향한다. 이리하여 「광장」의 서사는 네 부분으로 ① 부채의 끝 넓은 테두리, ② 부채의 안쪽 좁더 좁은 너비, ③ 넓은 데서 점점 안으로 오므라들고 있는 부채꼴, 그리고 ④ 부채의 사복자리로 나눌 수 있다. 이 구분에 따라 부각되는 네 단위는 전문의 세분된 서사적 경로를 설명한다. 이렇듯 예술작품 속에 다른 예술작품을 묘사할 때 에크프라시스 *ekphrasis* 라고¹⁰⁶ 하는데 「광장」 속에 부채의 묘사를 통해 나타나는 사상화 효과는 아래에서 설명된다.

① 부채의 테두리에서는 남한에서 겪는 사건을 포괄하며 S 서에서 심문과 폭행을 당하면서 마무리를 짓는다. 밀실에서 나아가 "남쪽에서 이명준은 월북한 부친으로 인해 국가 폭력에 노출되며 그로써 광장의 공포를 경험하게 된다."¹⁰⁷ ② 부채의 너비에서는 남쪽에서의 공포의 광장에서 명준이 패한 바람에 운애와 연애 관계를 맺으며 이에 대한 실망 바람에 남한과 마지막 연계를 끊는다. 사랑의 광장에서 위안을 받을 줄 알았는데 "분명히 그녀와 나란히 서 있다고 생각한 광장에서, 어느덧 [명준은] 외톨박이였다" (110쪽). 사랑의 광장에서 밀실로 물러나게 해서¹⁰⁸ "때묻지 않은 새로운 광장으로 가는 것이라고 들[뜨고]" 월북한다. (111쪽). 그러나 북한에서는 겪는 사건들이 벌어지는 결과로 이명준이 자아비판회를 당한다. "이명준에게 남쪽과 북쪽은 공히 광장의 공포 메커니즘이 작동하는 곳이며, 이러한 구조적 질곡에서 벗

¹⁰⁶ ἐκφράσις(에크프라시스)란 고대 그리스어의 '외'와 '표현하다'를 합쳐 '사물에 대해서 표현한다'를 의미하는 ἐκφράζειν에서 유래된다. 단순한 '묘사'를 의미하는 것이 아니라 '예술작품 속에서 다른 예술작품을 묘사할 때' 사용하는 것이다.

¹⁰⁷ 방민호 (2018), 「월남문학의 세 유형 — 선우휘, 이호철, 최인훈의 소설을 중심으로」: 131쪽.

¹⁰⁸ "사랑 또는 사랑의 장소만이 이명준에게는 고독한 자아가 소외와 공포를 경험하지 않을 수 있는 광장이 되는 것이며, 이러한 사랑의 장소마저 상실했을 때 그에게 남아 있는 것이라고는... '저 혼자만 쓰는 광장'이라는 역설밖에 없다." 위의 책: 131쪽

어날 수 있는 길 또는 개체적 개인이 진정한 기쁨을 맛볼 수 있는 광장이란"¹⁰⁹ ③ 부채꼴에서 6.25 전쟁 동안 연인 은혜와 숨어있는 동굴이다. ④ 마지막으로 부채의 사복자리는 완전히 패한 이명준이 밀실로 밀려나간 작품의 현재를 가리킨다. "삶의 터는 부채"의 에크프라시스 효과는 죽기 전에 자기의 인생이 눈앞에 비치는 모양이라고 해석할 수 있다. 이명준의 경로는 밀실에서 광장으로 나가고 다시 좁아지는 밀실로 후퇴하며, 새로운 광장에 전진하고 패하는 까닭에 결론에서 고독한 밀실에 몰려 있다.¹¹⁰

그러나 소설의 결말에서 글을 거의 다 읽어버린 독자에게는 최인훈이 왜 요약해 놓았는가? 본고처럼 독자는 「광장」의 전문을 "접었다 폈다" 할 필요없이 이미 읽었던 "허허한 별관"이 자연스럽게 열리며 "희미한 모습이 해돋이처럼 차츰 떠올라" 오는데 최인훈이 요약할 사유가 무엇이었을까? 또한 부채의 에크프라시스 효과는 부채의 모양을 통해 구분된 서사에서, 특히 부채 테두리와 부채 너비에 해당하는 부분들은 각각 기승전결을 갖춘 이야기처럼 전개한다. 소설 속에서 단편소설 네 권으로 구성된 듯이 전문이 구분되어 있어 이명준은 공포의 광장, 사랑의 광장, 또는 자신만의 밀실에서 헤매고 있다.¹¹¹ 이러한 방랑 끝에, 부채에 그려놓은 그림을 되새기면서 이명준은 무엇을 알아차리게 되는가?

결말에서 나타나는 부채를 이해하기 위해, 소설의 시작에서 나타나는 부채를 살피볼 필요가 있다.

왼쪽 창으로 내다본다. 마스트 꼭대기 말고는 여기가, 으뜸 잘 보이는 자리다. 바다는 그쪽에서 활짝 펴진, 눈부신, 빛의 부채다.

¹⁰⁹ 위의 책: 131쪽.

¹¹⁰ "그의 소설들이 일종의 생물적 유기체처럼 각각의 작품이라는 개체 발생 안에서 계통 발생을 되풀이해 온 까닭에, 그리고 그 반복이 단순하거나 규칙적인 대신 지그재그, 후퇴와 전진, 일탈과 복귀, 심화 등으로 점철되어 있는 까닭에, 그의 문학의 총체상은 많은 연구들에게도 불구하고 쉽사리 파지될 수 없는 난해한 텍스트로 남아 있게 되었다." 위의 책: 127쪽.

¹¹¹ "이 부채의 비유는 작가가 생각하는 세계(또는 사회, 국가)와 자아(또는 개체)의 관계를 명료하게 드러낸다. 부채의 바깥쪽 테두리는 구체적 역사적 현실을 의미하며 개인들은 바로 이 광장을 살아간다. 부채의 안쪽, 작가가 요점이라 표현한 부채의 손잡이 쪽으로 뒷걸음질 친다는 것은 그러한 구체적 역사의 압력을 관조할 수 있는 추상의 위치로까지 물러섬을 의미한다." 위의 책: 133-134쪽.

오른편 창으로 내다본다. 거기 또 다른 부채 하나가 있고, 아침부터, 이 배를 지키는 전투기처럼 멀어지고 가까워지고 때로는 마스트에 와 앉기도 하면서, 줄곧 따라오고 있는 갈매기 두 마리가, 그 위에 그려 놓은 그림처럼 왼쪽으로 비껴 날고 있다. (22쪽)

시작의 부채는 부채가 아니라 작중 장면을 묘사하는 비유이지만 결말에서 묘사된 실제의 부채와 확실한 대칭을 이룬다. 결말에서는 완성된 예술작품으로 재등장하여 그 부채를 쪽 펴면 "바다가 있고, 갈매기가 있는 그림이 그려져 있다" (186쪽). 시작의 부채를 활짝 펴면 바다와 "갈매기 두 마리가, 그 위에 그려 놓은 그림처럼 왼쪽으로 비껴 날고 있다" (22쪽). 즉 「광장」의 부채는 "빛의 부채"이다. 그리고 빛의 부채는 "희미한 모습이 해돋이처럼 차츰 떠올라"오게 하는 (186쪽) 효과가 있다. 화려하고 환상적인 예술적 효과이지만 이를 뒤따라오는 의문점은 '빛'이 무엇을 상징하는지에 대한 미해결된 문제이다. 철학을 통해 접근하는 지혜? 윤희를 극복하는 불교의 개안? 플라톤의 어두운 동굴에서 밖으로 나가면 태양이 비추는 진리?

이러한 의문점을 해결하기 위하여 결말의 부채로 다시 돌아가 고려해 보면, 혹은 소설을 또다시 접었다 폈다 하여 나타나는 이명준의 최종적인 깨달음을 살펴보면 "옛날, 어느 별판에서 겪은 신내림"을 (188쪽) 면밀하게 살펴볼 필요가 있다.

삶을 참스럽게 생각하고 간 사람들이 남겨 놓은 책을 모조리 찾아 읽는다.

술한 나날을 한 가지 일만 깊숙이 파 내려간 사람들이, 그러면 어떤 노다지 줄기를 뚫어놓았는지 길잡이를 삼자는 것이었는데, 삼고 보니 아주 야릇할 야자였다. 가뜩한 길잡이꾼들은 노다지 줄기나 새나, 그 허구한 나날 앓을 자리에서 몽개고 있었다는 것을 알게 된다. 삶은, 그저 살기 위하여 있다, 이 말이였다. 그들은 무언가를 숨기고 있는 게 틀림없다. 이런 뜻없고 아리송한 말을 할 때는, 그 뒤에 차마 입밖에 내지 못할 진짜 이야기를 숨기고 있는 것이라고 생각하는 것이었으나, 그게 무언지는 알 수 없는 채 값진 때가 모래시계 속 모래처럼 자꾸만, 아랑곳없이 흘러가는 것이 두렵다.

늘 묵직하게 되새겨지는 일 한 가지가 있긴 있다. 신이 내렸던 것이라 생각해 본다. 대학에 갓 들어간 해 여름, 교외로 몇몇이 어울려 소풍을 나간 적이 있다. 한여름 찌는 날씨. 구름 한점 보이지 않고 바람도 자고 누운. 뽕뽕이 흩어져서 여기저기 나무 그늘로 찾아들다가 어느 낮은 비탈에 올라섰을 때다. 아찔한 느낌에 불시에 온몸이 휩싸이면서 그 자리에 우뚝 서버린다. 먼저 머리에 온 것은 그전에, 언젠가 바로 이 자리에

똑같은 때, 이런 몸짓대로, 지금 겪고 있는 느낌에 사로잡혀서, 멍하니 서 있던 적이 있다는 헛느낌이었다. 그러나 분명히 그건 헛느낌인 것이 그 자리는 그때가 처음이다. 그러자 온 누리가 덜그럭 소리를 내면서 움직임을 멈춘다.

조용하다.

있는 것마다 있을 데 놓아져서, 더 움직이는 것은 쓸데없는 일 같다. 세상이 돌고 돌다가, 가장 바람직한 아귀에서 단단히 톱니가 물린, 그 참 같다. 여자 생각이 문득 난다. 아직 애인을 가지지 못한 것을 떠올린다. 그러나 이 참에는 여자와의 사랑이란 몫시도 귀찮아지고, 바라건대 어떤 여자가 자기에게 움직일 수 없는 사랑의 믿음을 준 다음 그 자리에서 죽어 버리고 자기는 아무 짐도 없는 배부른 장단만을 가지고 싶다. 이런 생각들이 깜빡할 사이에 한꺼번에, 빛살처럼 번쩍었다. 하긴 이 신선놀음은 곧 깨어졌다. 그렇게 짧은 사이에 그토록 뒤엎힌 이야깃거리가 어찌면 앞뒤를 밟지 않고 한꺼번에 일어날 수 있었던가, 오래도록 모를 일이었다. 이를테면, 그 여러 가지 생각들이, 깜빡할 사이라는 돌 떨어진 자리를 같이한 몇 겹의 물살처럼 두 겹 세 겹으로 같은 터전에 겹으로 떠오른 것이다. 만일 이런 깜빡 사이가 아주 끝까지 가면, 누리의 처음과 마지막, 디디고 선 발밑에서 누리의 끝까지가 한 장의 마음의 거울에 한꺼번에 어릴 수 있다고 그려 본다. 그런 그림은 몫시 즐거운 심심풀이였다. (35-36쪽)

소설에서 분산된 낱말의 자기 유사 구조를 이렇듯 살펴보면, 신이 내려와서 이명준이 겪는 계시와 부채를 통해 얻는 깨달음의 시간 감각은 이상해진다. 작중 시간이 지시하는 구체적 시간이 소거됨으로써 두 장면에서 소설의 모든 때가 동시에 존재 하듯이 기시감 혹은 예지력과 가깝다.¹¹²

다만 한 가지만 없었다면. 그는 두 마리 새들을 방금까지 알아보지 못한 것이었다. 무덤 속에서 몸을 푼 한 여자의 용기를, 방금 태어난 아기를 한 팔로 보듬고 다른 팔로 무덤을 깨뜨리고 하늘 높이 치솟는 여자를, 그리고 마침내 그를 찾아내고야 만 그들의 사랑을.

돌아서서 마스트를 올려다본다. 그들은 보이지 않는다. 바다를 본다. 큰 새와 꼬마 새는 바다를 향하여 미끄러지듯 내려오고 있다. 바다. 그녀들이 마음껏 날아 다니는 광장을 명준은 처음 알아본다. 부채꼴 사복까지 뒷걸음질친 그는 지금 핑그르르 뒤로 돌아선다. 제정신이 든 눈에 비친 푸른 광장이 거기 있다.

112 최인훈의 작품에 나타나는 시간성을 처음과 마지막의 만남에 기반하여 원형이나 영원회귀로 개념화할 수 있으나 (남해리 (2018): 27, 32쪽), 작중에서 쓰인 '부채'에 대한 은유뿐 아니라 책등에 묶어낸 '터전'에서 '몇 겹의' 낱장을 돌리는 몸짓은 독해 과정과 더 가깝다.

자기가 무엇에 홀려 있음을 깨닫는다. 그 넉넉한 뱃길에 여태껏 알아보지 못하고, 숨바꼭질을 하고, 피하려 하고 총으로 쏘려고까지 한 일을 생각하면, 무엇에 씌었던 게 틀림없다. 큰 새 작은 새는 좋아서 미칠 듯이, 물 속에 가라앉을 듯, 탁 스치고 지나가는 가 하면, 되돌아오면서, 그렇다고 한다. 무덤을 이기고 온, 못 잇을 고운 각시들이, 손짓해 본다. 내 딸아. 비로소 마음이 놓인다. 옛날, 어느 별판에서 겪은 신내림이, 문득 떠오른다. 그러자, 언젠가 전에, 이렇게 이 배를 타고 가다가, 그 별판을 지금처럼 떠올린 일이, 그리고 딸을 부르던 일이, 이렇게 마음이 놓이던 일이 떠올랐다. 거울 속에 비친 남자는 활짝 웃고 있다. (187-188쪽)

이 두 장면이 겹친다는 것을 낱말의 배열에서 확인할 수 있다:

「광장」의 분사된 낱말의 공간적 상호작용		
	앞에서 비탈에 올라섰을 때:	뒤에서 배를 탔을 때:
깨달음의 구축	'그 자리는 그때가 처음'인데 '그전에, 언젠가 바로 이 자리에 똑같은 때, 이런 몸짓대로, 지금 겪고 있는 느낌에 사로잡혀서, 멍하니 서 있던 적이 있다' (35쪽)	'언젠가 전에, 이렇게 이 배를 타고 가다가, 그 별판을 지금처럼 떠올린 일이, 그리고 딸을 부르던 일리, 이렇게 마음이 놓이던 일이 떠올랐다' (188쪽)
은혜의 사랑, 혹은 빛의 부채의 의의	'어떤 여자가 자기에게 움직일 수 없는 사랑의 믿음을 준 다음 그 자리에서 죽어 버리고 자기는 아무 짐도 없는 배부른 장단만을 가지고 싶다.' (35쪽)	'무덤 속에서 몸을 쫓 한 여자의 용기를, 방금 태어난 아기를 한 팔로 보듬고 다른 팔로 무덤을 깨뜨리고 하늘 높이 치솟는 여자를, 그리고 마침내 그를 찾아내고야 만 그들의 사랑을.' (187-188쪽)
바다의 광장, 혹은 빛의 부채에 그린 그림	'이들테면, 그 여러 가지 생각들이, 깜빡할 사이라는 돌 떨어진 자리를 같이 한 몇 겹의 물살처럼 두 겹 세 겹으로 같은 터전에 겹으로 떠오른 것이다.' (36쪽)	'바다를 본다. 큰 새와 꼬마 새는 바다를 향하여 미끄러지듯 내려오고 있다. 바다. 그녀들이 마음껏 날아 다니는 광장을 명준은 처음 알아본다. 부채꼴 사복까지 뒹굴음질친 그는 지금 땡그르르 뒤로 돌아선다. 제정신이 든 눈에 비친 푸른 광장이 거기 있다.' (188쪽)
웃음	'디디고 선 발밑에서 누리의 끝까지가 한 장의 마음의 거울에 한꺼번에 어릴 수 있다고 그려 본다. 그런 그림은 몹시 즐거운 심심풀이였다.' (36쪽)	'거울 속에 비친 남자는 활짝 웃고 있다.' (188쪽)

표 5

또는 은혜가 두 장면에서 언급된다. 결말에서는 은혜에 대하여 생각이 나는 일이 자연스러운데 앞 장면에서 연애 경험이 없던 명준이 "어떤 여자가 자기에게 움직일 수 없는 사랑의 믿음을 준 다음 그 자리에서 죽어 버리고 자기는 아무 짐도 없는 배부른 장단만을 가지고" (36쪽) 싶다는 이 생각이 이질감을 준다. 명준은 은혜의 사랑을 어떻게 예감했는가? 소설의 처음부터 끝까지 그림자처럼 이명준을 뒤따라오는 갈매기 두 마리를 명준이 사냥총으로 쏘아려고 한다.¹¹³ 그런데 갈매기 한 마리가

새끼라고 인식하자 "마지막으로 만났을 때 은혜가 한 말"이 (182쪽) 기억난다.¹¹⁴ 이제 "총구멍에 똑바로 겨눠져 없혀진 새가 다른 한 마리의 반쯤한 작은 새인 것을 알아보자 이명준은 그 새가 누구라는 것을 알아보았다." (183쪽). 명준은 새끼 갈매기가 자신의 딸이라고 알아보아한 모양이다. 죽어버린 은혜가 갈매기로 재탄생되어 딸과 명준을 따라가고 있다: "무덤을 깨뜨리고 하늘 높이 치솟는 여자를, 그리고 마침내 그를 찾아내고야 만 그들의 사랑을" (188쪽). 마지막 장면에서의 부채를 펴 보면 바다와 "갈매기 두 마리가, 그 위에 그려 놓은 그림처럼 왼쪽으로 비껴 날고 있다" (22쪽). 깨달음을 얻은 이명준은 "바다를 본다. 큰 새와 꼬마 새는 바다를 향하여 미끄러지듯 내려오고 있다. 바다. 그녀들이 마음껏 날아 다니는 광장을 명준은 처음 알아본다" (188쪽). 미래와 과거가 서로 겹친 듯이 시간 자체가 접히는 부분에서 사랑의 의의를 파악하는 장면이다.¹¹⁵

부채를 펴면 "바다가 있고, 갈매기가 있는 그림이 그려져 있다" (186쪽). 빛의 부채에 그려놓은 갈매기와 바다를 "부채끝 사복까지 뒷걸음질[쳐]" 요점¹¹⁶에 서 있으면 "그녀들이 마음껏 날아 다니는... 제정신이 든 눈에 비친 푸른 광장이 거기 있다" (188쪽). 이명준은 자기의 삶의 터는 부채에서 "둘 떨어진 자리를 같이한 몇 겹의 물살처럼 두 겹 세 겹으로 같은 터전에 겹으로 떠오른 것이다." (36쪽). 부채의 에크

¹¹³ "총알을 쏜 다음, 잠글쇠를 풀었다. 사냥할 때에 지척에 있는 짐승에게 다가가는 포수처럼, 살금살금 걸어서 창에 이르렀다. 갈매기들은 아직 거기 있었다. 창틀에 등을 대고, 몸을 밖으로 젖히고, 총을 들어 어깨에 댔다. 하늘에 구름은 없었다. 창대처럼 깨끗한 마스트에 앉은 흰 새들은 움직이지 않았다. 두 마리 가운데 아래쪽, 가까운 데에 앉은 갈매기가 총구멍에 사뿐히 없혀졌다. 이제 방아쇠만 당기면 그 흰 바다새는 진짜 총구 쪽을 향하여 떨어져 올 것이다. 그때 이상한 일이 눈에 띄었다. 그의 총구멍에 똑바로 겨눠져 없혀진 새는 다른 한 마리의 반쯤 한 작은 새였다." 위의 책: 182쪽.

¹¹⁴ 그녀는 돌아누우면서 남자의 목을 끌어당겨 그 목소리처럼 깊숙이 남자의 입을 맞췄다. 그러고는, 남자의 귀에 대고 그 말을 속삭였다.

"정말?"

"아마."

명준은 일어나 앉아 여자의 배를 내려다봤다. 깊이 파인 배꼽 가득 땀이 피어 있었다. 입술을 가져간다. 짹스한 바닷물 맛이다.

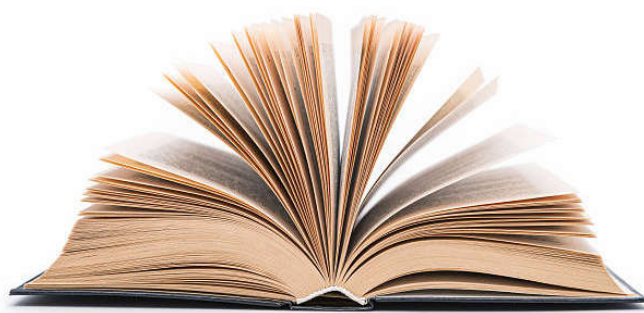
"나 딸을 낳아요." 위의 책: 183쪽.

¹¹⁵ "「광장」은 정통 마르크시즘이 설파하는 거짓 광장의 이념에 반하여 사랑의 관계와 장소만이 진실한 광장이 될 수 있음을 시사하는 소설이다." 방민호 (2018), 「월남문학의 세 유형 — 선우휘, 이호철, 최인훈의 소설을 중심으로」: 131쪽.

¹¹⁶ "요점에 다가갈수록 역사의 압력은 작아지고 대신에 개체의 예고의 존재가 분명하게 드러난다." 위의 책: 134쪽.

프라시스를 통하여 그려놓은 바다에서의 물살처럼 부채의 습곡은 「광장」의 날장을 접었다 피는 몸짓을 함축한다. "만일 이런 깜빡 사이가 아주 끝까지 가면" (36쪽), 혹은 "부채꼴 사북까지 뒷걸음질치면" (188쪽), 즉 책의 결말까지 읽으면 "누리의 처음과 마지막"을 '한 장의 마음에 거울에 한꺼번에 어릴 수 있다고 그려 본다" (36쪽). "몇 겹의 물살처럼 두 겹 세 겹으로 같은 터전에 겹으로" (36쪽) 떠오르는 모양은 펴놓은 책이다. "짧은 사이에 그토록 뒤엎힌 이야깃거리가 어찌면 앞뒤를 밟지 않고 한꺼번에 일어날 수 있었던가, 오래도록 모를 일"이다 (36쪽). 책을 끝까지 읽어야 이해할 수 있다.

작품을 이해하기 위해 자기의 독해 방식에 대한 설명이 문학적 지표를 통해 내포되어 있다는 것을 볼 수 있다. 그러나 독해를 통해 어떤 지혜를 얻을 수 있을까? 아무리 「광장」을 접었다 폈다



이미지 2

가 해도 이를 알 수 없다는 점은 책에서 발견하는 것이 아니라 "삶은, 그저 살기 위하여 있다"고 설명되어 있다 (35쪽). 이명준의 삶은 부채의 테두리부터 사북까지 '한 장'으로 그린 뒤엎힌 이야깃거리가 거울에 비추면 한꺼번에 어릴 수 있다. 이때, 비탈에서 신내림을 겪었을 때 이명준은 자기의 삶에 대한 "생각들이 깜빡할 사이에 한꺼번에, 빛살처럼 번쩍"이고 (36쪽) "해돋이처럼 차츰 떠오[른다]" (186쪽). 빛의 부채를 통해 "제정신이 든 눈에 비친 푸른 광장"을 알아보며 "자기가 무엇에 홀려 있음을 깨닫는다" (188쪽). 빛의 부채에 그려놓은 의의는 "무덤을 이기고 온" (188쪽) 사랑의 "움직일 수 없는" (35쪽) 지혜이다. 이명준은 "열심히 살고 싶어한 사람"으로서¹¹⁷ 삶의 뜻을 알아보기 위해 "삶을 참스럽게 생각하고 간 사람들이 남겨놓은 책을 모조리 찾아" (35쪽) 읽었다고 한다. 그러나 "이런 뜻없고 아리송한 말... 뒤에 차마 입밖에 내지 못할 진짜 이야기를 숨기고 있는 것이라고 생각하는 것이었으나, 그게

¹¹⁷ 최인훈의 「광장」의 1961년판 선문: 18쪽.

무언지는 알 수" 없었다 (35쪽). 인생의 의미는 책에서 그려있는 것이 아니라, 삶은 그저 살기 위하여 있다는 것이다. 책에서 얻을 수 있는 지혜는 한계가 있다는 점을 빛의 부채를 통해 최인훈이 독자에게 상기시키는 것이다. 「광정」을 접었다 폈다 하는 독해 경험을 통하여 결국 파악할 수 있는 것은 자기의 삶의 길을 "얼마나 열심히 보고 얼마나 열심히 사랑했느냐에 있다"¹¹⁸는 사실이다.

책을 덮자, 이명준이 사라진다.¹¹⁹

¹¹⁸ 위의 책: 17쪽.

¹¹⁹ "이명준의 선택을 통하여 사랑이라는 탈이성적, 탈정신주의적인 새로운 해방의 기획을 제시한 것이 라 한 수 있다." 방민호 (2018), 「월남문학의 세 유형 — 선우휘, 이호철, 최인훈의 소설을 중심으로」: 135쪽.

3. 인쇄매체의 한계로부터 나타나는 지표

제3장에서 본고는 인쇄매체의 잠재성을 내포한 낱말의 미시적인 차원에서 축소하고 인쇄매체의 한계에 대해 살펴보고자 한다. 인쇄매체는 시각적으로 정지된 매체이다. 따라서 '배경'과 '줄거리'를 구현하여 허구적인 시공간을 관찰하는 지각 과정과 현실의 시공간을 관찰하는 지각 과정에서 격차가 있다. 정지된 기호로 구성된 인쇄매체는 시각 외에 오감적인 효과를 직접 나타낼 수 없으며, 움직임과 변함을 통해 시간의 흐름을 직접 보여줄 수 없다. 이 한계를 극복하기 위해 인쇄매체가 간접적인 방식으로 발전하였다는 점은 제3장의 논의 대상이다. 이 중 특히 본고가 논의할 문학적 지표와 관련하여, 매체는 독자의 지각을 연장함으로써 인물의 시점을 통해 허구적인 시공간을 구축할 수 있다. 인물의 시점을 통해 나타나는 물화·사상화 과정은 배경과 줄거리의 흐름을 외면적으로 관찰하면서 인물의 내면을 탐구한다. 따라서 지각의 외면적·내면적 요소를 포괄하는 문학적 지표는 프랙털적 구조의 핵심에 해당한다. 사람이 기억과 감정, 감각을 통해 자기의 환경을 파악한다는 점은 인간의 의식과 관련되어 있다. 텍스트의 미시적·거시적 지표로서의 말장난과 상호텍스성을 통하여 드러내는 문학적 사상화 과정은 의미 있지만, 인간 존재가 무엇인지를 고찰하는 과장이 문학의 핵심이다. 따라서 문학적인 화행의 가장 핵심적인 지향성은 인간 의식과 재귀 유사성을 지니는 매체를 통하여 인간 경험을 공유하는 데 있다.

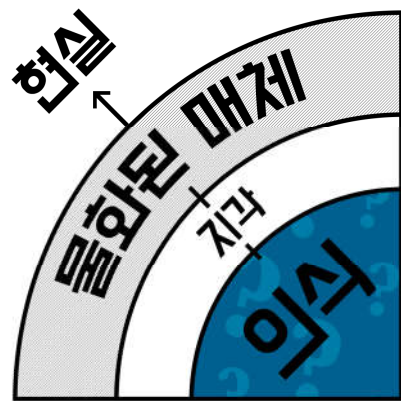
낱말에 비해서 의식은 더 거시적인 대상이지만, 배경과 줄거리는 낱말의 구성을 바탕으로 나타난다는 점을 고려한다면 문학적 지표들은 서로 연관성은 지닌다는 것을 확인할 수 있다. 그래서 각 차원의 경계는 투과성이 있으며, 독해 기제는 의미를 완성하기 위해 쉽게 확대하거나 축소할 수 있다. 이렇듯 낱말의 선택과 배열은 다

른 지표에 해당하는 문학적 지표와 상협적^{相協的}인 의미를 지닌다. 즉 본고는 각각의 지표 사이에 있는 경계가 불침투성의 경계를 시사하지 않는다.

제3장 1절에서는 본고가 인쇄매체의 한계를 극복하기 위한 지표의 발전의 사유를 설명하고자 한다. 하나는 시각에 치우쳐 있는 인쇄매체의 오감각적 표현 방식이며, 다른 하나는 고정된 문체에서 시간의 흐름을 사상화하는 지표이다. 또는 기호의 뜻을 지시체와 연결 짓는 진리치를 없앤 문학적 화행은 매체적 한계의 극복할 수 있음에 대하여 다를 것이다. 제3장 2절에서는 한계로부터 나타난 지표를 최인훈의 문학 세계에서 밝히고자 한다. 제2절 1항에서는 희곡 「옛날 옛적에 휘이어 휘이어」의 텍스트·상연 매체적 이중성을 바탕으로 각 매체에서 나타나는 지각적 요소를 설명하고자 한다. 이에 반하여 제2절 2항에서는 「광장」에 다시 돌아가서 이리하여 소설의 고정됨에도 불구하고 인물의 지각의 외면적·내면적 기제를 통해 시간이 흐르듯이 내러티브를 어떻게 구축하는지에 대해 논의 할애할 것이다.

3.1. 지각^{知覺}을 모방하는 인간의 연장으로로서의 매체

통신 기술의 특징은 의식의 눈앞에 상상적인 렌즈를 끼운 것과 같이 의식의 연장이라고 한다 그 렌즈가 보이는 대상에 대해 정확도를 개선하며 왜곡시키는 것이지만 렌즈가 투명해지듯이 렌즈의 개선 및 왜곡에 익숙해진다. 이러한 투명성으로 인하여 흰 종이에 까맣게 쏟아진 글이 사라지면서 인물과 줄거리와 배경을 드러내는 효과가 있다. 그러나 경험을 나타내는 문학의 감각적 효과는 인위적이다. 실제로 경험하지 않은 것, 생각하지 않은 것, 느끼지 않은 것을 인위적으로 알게 되는 것은 매체 때문이다. "내면에서 감지되는 경험이 외면적인 세계와 구별되



독식 2

어 있다고 추정한다면, 기대의 기능으로서의 지각은 인간의 기대를 주로 언어로 실현한다. 따라서 지각을 통해 직면하는 경험에 언어가 영향을 미친다."¹²⁰ 매체의 기능은 지각의 모방으로 발전하여 감각이 포괄할 수 있는 환경의 경계를 넓힌다.

사실상 인쇄매체는 인간의 내면성을 물화하는 기능의 활용도가 그다지 높지 않다. 대면하는 매체들은 시각뿐만 아니라 다른 감각을 이용하며, 움직임과 표정을 통해 감정이나 태도를 전달할 수 있어 내면성을 좀 더 수월하게 드러낼 수 있다. 반면 인쇄매체는 정지된 시각적 매체로서 내면성을 드러내는 데 한계가 많아, 그 한계를 극복하기 위해 간접적인 기법들이 발전해왔다. 각 매체의 행동유도성은 이용자(작가나 독자)의 행위에 대한 잠재성과 한계를 포괄한다. 게다가 각각의 매체의 물질성에 따라 행동유도성이 특이하다.¹²¹ 인쇄매체의 경우에는 정지된 시각적인 물질성을 지니는 기술이다. 그래서 낱말의 상호작용은 낱장의 표면에 시각적인 기능으로부터 발생하여 인쇄매체의 잠재성과 관련되어 있다. 이러한 시각적인 기능 때문에 인쇄매체는 시각적인 기록성을 지닌다. 그리고 시각적인 기록성을 바탕으로 편파적으로 발전하여 시각화에 이르렀다. 이미지와 문자로 구성된 인쇄매체는 소리가 들리지 않고 냄새를 맡을 수 없다. 소리를 녹음할 수 있는 20세기의 통신 기술들이 등장하기 전에¹²², 특히 인터넷 문화가 발달되자 매체의 새로운 시청각적인 혼종화 hybridization 현상을 보여 주기 전에, 청각적 매체의 기록의 안전성이 떨어져서 구술

¹²⁰ "This presupposes that internal perceptual experiences and the external world are distinct and separate from each other. Perception is a function of expectation, and the expectations of human beings at least are normally realized linguistically. So language itself affects perceptual encounter." Searle (1987), *Intentionality*: p. 53.

¹²¹ 다른 한편으로 외부적으로 감지하기 어려운 내면화된 의식들 사이의 매개자가 된 도구로서 매체들은 공통점도 있다. 언어의 관용慣用들을 6 범주로 나눌 수 있다.

1. 지각을 연장하는 역할
2. 기록성 archivability 이 있어서 시간적인 한계를 극복하는 기능
3. 자기 반성하는 측면에서 나타나는 발화자의 자기 표상
4. 교환할 수 있는 상품
5. 대중적 영향력이 있기 때문에 제도적인 기반시설: 교육, 주입, 검열, 법
6. 매체의 인위적임에 대한 메타적 논평 meta-commentary, 혹은 구연본능 口演本能, storytelling instinct, 혹은 허구성

위에서 말한 6단위는 엄격히 분리할 필요가 없다. 요컨대 어떤 작품(6호)은 작가를 대변하면서(3호) 당대의 역사적인 맥락(2호)을 생생하게 보여 주어서(1호) 고등학교에서 널리 읽힌 책(5호)뿐만 아니라 블록버스터로 각색될(4호) 수 있다. 그래서 예술적인 차원이 뿐이 아니라는 것은 중시할 만하다.

¹²² "1800년대의 담론 네트워크는 정보의 가공 및 저장의 선형 채널이었던 글쓰기에 유일하게 의존했으나 축음기와 영화가 등장한 이후 시각적·청각적 데이터는 글의 상징화 기호를 벗어날 수 있었다." Kittler (1999), *Gramophone, Film, Typewriter*.

문화에서 발생한 장르들은 오랫동안 시각적 문자로 변한 상태로 보관되어 있었다. 반면에 문자는 다른 매체에 비해서 청각적인 기록성이 낮으므로 그런 한계를 극복하기 위해 청각·후각·촉각·미각을 흉내내는 지칭 방식을 발전해야 했다. 따라서 인쇄문화가 발전할수록 낱말의 공간적 배열을 비롯하여 순수한 시각적 지표는 가능한 한편, 다른 한편으로 창각이나 다른 감각은 시각인 매체를 통해 공감각적인 효과를 나타내야 한다.

인쇄매체는 또 다른 한계가 있다. 시각적인 매체뿐 아니라 고정된 정지 사물로서 움직임이나 시간의 흐름을 쉽게 포착할 수 없다. 이로써 시간의 흐름을 나타내는 기법이 필수적이다. 이 문제를 해결하기 위하여 소설은 독자의 의식과 유사한 인물의 시점에 고정하여 독자가 시간이 흐르듯이 내러티브를 쉽게 상상할 수 있다. 소설에 역사적인 발전에서 서술기법의 내면화시킴을 확인할 수 있다.¹²³ 그 발전에서 광범위하게 양식화된 지표는 개인과 유사한 인물, 그리고 점점 서사를 내면화하는 기법을 예로 들 수 있다.¹²⁴ 의식의 연장으로서의 매체는 현실을 모방하는 것이 아니라 현실을 경험하는 지각을 모방하면서 시간의 흐름을 관찰하듯이 내면성을 캐는 식으로 발전되었다. 반면에 소설 장르의 초기에는 인물의 시점을 통하여 서사가 전개하지 않았다. 최초의 근대 소설로 평가되는 『돈키호테』를 성장하는 머리말에서 세르반테스는 "부가물이나 변경 없이, 유명한 돈키호테 데 라만차에 대한 이야기"¹²⁵를 소개해준다. 또는 영문학의 첫 근대 소설 『로빈슨 크루소』도 정통성을 표방했으며 심지어 1709년에 창간호 발행에서 로빈슨 크루소의 저작이라고 했다. 초기 소설들은 분명히 허구적인데도 정통 이야기라고 주장하는 경향이 있었다. 그러므로 인쇄매체의 가장 대표적인 문학 장르는 초기에 허구성을 부인하며 책에서 전개하는 이야기가 목격담이라고 주장했다.

¹²³ 이 발전에 대한 대표적인 연구는 이안 와트^{Jan Watt}의 *The Rise of the Novel* (1957)이다.

¹²⁴ 초기 영문소설의 서간체 소설, 기행 소설, 읽기 등과 같은 형식으로부터 19시기의 간접화법을 거쳐 모더니즘의 의식의 흐름까지 발전하는 추세이다.

¹²⁵ "Without addition or alteration, the story of the famous Don Quixote of La Mancha." Cervantes (2019), tr. John Ormby.

그래서 소설은 실제로 존재하는 사람의 경험을 관찰한 척하는 증언에서 허구적인 인물의 내면에 침투하여 그의 의식에 몰입되는 기제로 발전했는가? 근대 소설의 서사는 인물을 외부적으로 관찰하는 것이 아니라 인물의 눈으로 보고 귀로 듣고 마음으로 아파하는 것이다. M.H. 에이브럼스^{Abrahms}의 『거울과 램프』에 의하면 예술 작품은 오랫동안 현실에 관한 미메시스나 관중의 교화를 위해 창작을 개념화했는데 예술이 예술가를 대변한다는 개념은 19세기의 낭만주의 이후에 이르러서이다.¹²⁶

문학의 목적은 진리를 전달하는 것이 아니다. 또는 완벽한 개념 표기법^{Begriffsshift}이 없기 때문에 일반적인 화행들도 진리를 전달하지 못한다. 그리고 직접적인 의사소통이 불가능하므로 화행의 성실성을 확인할 수 없는 한계도 있다. 자연 언어^{natural language}에서는 실수나 애매모호함이나 거짓말이 가능하며, 약속, 명령, 질문, 강요 등 여러 가지 발화수반행위^{illocutionary act}도 가능하다. 그러므로 언어는 진술의 진실성만 보장하는 것이 아니다. 그러나 매체의 목표는 자신의 의사의 정밀한 전달방식에 접근에 달성하고자 하는 데 있다. 이는 진리를 전달하기 위하여 발전했기보다, 정통성 있게 기호를 물화할 수 있도록 발전해왔다.¹²⁷ 다시 말해 기호의 물화는 뜻을 더욱 효과적으로 나타내기 위해 매체의 활용법이 발전되었다. 어떠한 화행의 목적이 진리의 전달이 아님에도 불구하고 매체는 정통성 있게 표현할 수 있는 기제를 그대로 지닌다.

그래서 인간의 연장으로서의 매체는 효과적인 의사소통을 위하여 발전했기 때문에 발화자를 섬세하게 대표하는 기능이 있다. 이를 통해 허구적인 화행은 실제의 사람을 관찰했듯이 묘사할 수 있는 한편, 자신의 마음을 말에 담아 표현하는 방식을 모방할 수도 있다. 허구적인 화행은 물질적인 기호에 정통적 화행의 기제를 통하여 허구적인 지시체를 구현한다. 흔히 언어철학에서 진술이 진실인지 거짓인지, 혹은 진리치를 판단할 때 기호의 실재의 지시체 여부에서 확인한다.¹²⁸ 그러나 프레

¹²⁶ M.H. Abrahms (1971), *The Mirror and the Lamp* 참조.

¹²⁷ "The distinction between acquaintance and knowledge about is the distinction between the things we have presentations of, and the things we only reach by means of denoting phrases... In perception we have acquaintance with the objects of perception, and in thought we have acquaintance with objects of a more abstract logical character; but we do not necessarily have acquaintance with the objects denoted by phrases composed of words with whose meanings we are acquainted." Russell (1905), "On Denoting": pp. 479-480.

계에 따르면 뜻 있는 기호는 지시체가 필수적으로 존재하는 것이 아니며, 특히 허구적인 화행에서 실제의 지시체의 없음을 볼 수 있다.¹²⁹ 그래서 소설에서의 묘사는 실제로 존재하는 배경이나 사건이나 사람을 관찰하여 표상한 것이 아니지만, 허구적인 묘사는 진리치의 힘을 가진 것처럼 전개한다. 지각의 모방으로서의 매체는 인간의 의식과 관련되어 있어 물질적인 기호에 의식의 내면성 물론이려니와 외부를 관찰하는 지각의 지향성을 부과할 수 있다. 이렇듯 인물을 이해하고자 할 때, 그의 기억과 감정, 또한 자기의 환경을 파악하는 지각은 인물의 미시적인 차원이며 그의 사회적·문화적 환경과 사교 관계는 인물의 거시적인 차원이다. 허구적인 내면성과 외부적인 환경이 진실이 아니더라도 매체는 정통성 있게끔 표현하는 기제를 지닌다.

이리하여 인쇄매체가 정지되었다는 한계는 결코 소설에서의 시간성이 결핍한 것이 아니다. 주목할 만한 것은 문학적 지표를 통해 나타나는 물화·사상화 기제가 자연스러워야 하는 것이 아니다. 오히려 문학적 지표의 인위적임을 통해 작가의 시점을 발견할 수 있다.¹³⁰ 매체의 한계로 오는 기법은 전혀 열등하지 않고 예술적이라고 여겨진다. 오히려 그 한계를 극복하기 위하여 시간의 흐름을 인위적으로 재창조하는 기법을 세련되게 발전시켜온 서술기법은 인쇄문화를 대표하는 소설 장르이다.

¹²⁸ "We are therefore driven into accepting the truth value of a sentence as constituting its reference. By the truth value of a sentence I understand the circumstance that is true or false." Frege (1966), "On Sense and Reference": p. 42.

¹²⁹ "Is it possible that a sentence as a whole has only a sense, but no reference?... The sentence 'Odysseus was set ashore at Ithaca while sound asleep' obviously has a sense. But since it is doubtful whether the name 'Odysseus' has reference, it is also doubtful whether the whole sentence has one... But why do we want every proper name to have not only a sense but also a reference? Why is the thought not enough for us? Because... we are concerned with its truth value. This is not always the case. In hearing an epic poem, for instance, apart from the euphone of the language we are interested only in the sense of the sentences and the images and feelings thereby aroused." Ibid.: pp. 41-42.

¹³⁰ "인쇄문화 이후 2세기가 지나가기 전에 아무도 작문에서 통일된 분위기나 태도를 유지하는 방법을 밝히지 못했다. 작가가 독자에게 주제에 대한 통일된 태도나 일관된 분위기를 유지해야 하는 부담을 별로 느끼지 않았다. 균질성 대신에 분위기나 태도에 대한 불균질성을 지니고 있었다. 이리하여 인쇄문화 이후 작가와 독자들이 '시점'을 밝히기까지는 시간이 꽤 걸렸다." // "Until more than two centuries after printing nobody discovered how to maintain a single tone or attitude throughout a prose composition... the author felt little pressure to maintain a single attitude to his subject or a consistent tone to the reader... Instead of homogeneity there was heterogeneity of tone and attitude... It was some time after printing began that authors or readers discovered 'points of view'. McLuhan (1967), *The Gutenberg Galaxy*: pp. 135-136.

3.2. 내면세계를 향하여 허구적인 시공간을 관찰하는 시각의 모방

3.2.1. 텍스트로서의 「옛날 옛적에 휘이어 휘이」 대 상연으로서의 「옛날 옛적에 휘이어 휘이」

최인훈이 1970년부터 창작해온 일곱 편의 희곡¹³¹ 중 「옛날 옛적에 휘이어 휘이」는 주지하듯이 정치적·사회적 풍자이다. 풍자라는 통설은 등장 부부가 자신의 손으로 자신의 아기를 죽이고 만다는 점을 바탕으로 이어진다. 유아 살해는 누구에게나 끔찍한 행위라고 여기는 윤리관에 전제를 두고 있으며, 이에 기반하여 부부의 행동 및 의도에 대한 의문점이 들게 된다. 아기 장수가 민중의 구원자라고 해석하기 전에, 사회의 외계질서를 전복할 수 있는 아기 장수를 잡으려 오막살이 외부에서 서성거리는 포졸들이 억압을 암시한다고 해석하기 전에¹³², 오막살이 내부가 개인이 지켜야 하는 자유의 공간 혹은 권리라고 해석하기 전에¹³³, 그 자유의 공간이 억압을 당할 위협이 소리를 통해 내포된다고 해석하기 전에¹³⁴, 그리고 위협을 두려워하는 부부가 "스스로의 운명을 따지고 고쳐나갈 힘이 없는 사람들"¹³⁵로서 자신의 아기조차 죽일 만큼 현상^{現狀}을 유지하고 싶은 성향이라고 해석하기 전에, 먼저는 관객

¹³¹ <어디서 무엇이 되어 만나랴>, <옛날 옛적에 휘이어 휘이>, <봄이 오면 산에 들에>, <둥둥 樂浪둥>, <달아 달아 밝은 달아>, <첫째야 자장자장 둘째야 자장자장>, <한스와 그레텔>.

¹³² "최인훈 희곡은 피지배층의 공간과 지배층의 공간, 개인 공간과 집단 공간처럼 공간이 이원적으로 구성되어 있으며 서로 대립하고 있다는 특징이 있다. …<옛날 옛적에 휘이어 휘이>는 말더듬이 부부와 아기 장수가 사는 오막살이 내부가 피지배층의 공간으로, 원님과 포졸들이 권력을 행사하는 오막살이 외부가 지배층의 공간으로 표현[된다]." 남혜리 (2018), 「최인훈 <옛날 옛적에 휘이어 휘이>의 공간과 시간 연구」: 22쪽.

¹³³ "한 개인이 당대 사회의 정치구조나 사회관계의 원칙들에 대해 관심을 놓치지 말아야 한다는 것은 역설적으로 개인의 삶이 자연스럽게 사회적 삶으로 확대발전할 수 없는 상황에 놓여 있다는 것이다. 그래서 끊임없이 그 관계에 대해 질문하고 당대의 구체적인 사회관계 또는 정치구조의 왜곡된 모습들을 지속적으로 진단하고 비판하며 고발하는 것이 최인훈의 소설이다." 배경열 (2009), 「최인훈 문학의 특징과 세계인식 고찰」: 191쪽.

¹³⁴ "이러한 상황에서 아기가 장수였다는 사실이 밝혀지며 이후 비가시 공간은 청각적 효과에 의해 형상화된다. 포졸들의 노랫소리는 가시 공간의 바로 근처에 비가시 공간이 존재함을 환기하며 부부를 불안 속으로 몰아 넣는다. 부부는 포졸들의 노랫소리 뿐 아니라 바람 소리, 새 소리, 말의 울음소리, 부엉이 소리, 늑대 우는 소리 등에도 민감하게 반응한다. 금방이라도 포졸들이 들어서진 않을까 두려워하고 있기 때문이다. … 관객들 역시 대사에 의해 상상되는 공간보다 청각적 효과로 환기되는 공간을 더 실재적이며 위협적으로 받아들여게 된다." 남혜리 (2018), 「최인훈 <옛날 옛적에 휘이어 휘이>의 공간과 시간 연구」: 38쪽.

¹³⁵ 최인훈 (2018), 「옛날 옛적에 휘이어 휘이」: 100쪽. 이후 작품 인용은 괄호 안에 표기한다.

의 도덕 정신이 충격을 받아야 한다. 이 터전으로부터 「옛날 옛적에 휘이어 휘이」의 의미의 구조가 드러난다. 독자나 관객이 금기시된 유아 살해를 통해 충격을 받지 못하면 「옛날 옛적에 휘이어 휘이」의 사상화 과정이 벌어질 수 없다.

풍자가 메시지를 간접적으로 전달한다는 점을 고려하면, 풍자의 사상화 과정은 여러 은유적인 단계를 거치는 복잡성을 지닌다. 그러나 사상화 과정이 유발되는 출발점이 있어야, 풍자적인 의미가 단계적으로 전개할 수 있다. 반드시 충격이 아니더라도 위화감을 주는 요소가 있어야 독자가 간접적인 방법을 통해 풍자의 숨겨진 핵심에 이른다는 것은 인식하게 된다.

사이, 문고리 흔드는 소리 멈춤
또 한 번 말이 우는 소리
더 세차게 흔들리는 문고리
밤의 고요함 속에서
그 소리는
우레처럼 우렁차게
메아리처럼
"내 말!"
확성기를 거친 애기의 목소리

남편 (별떡 일어서며) 여, 여보 (아내를 내려다본다)
아내 (마주보다가) 안 돼요!

남편의 가랑이를 잡고 매달린다

남편 —(붙잡힌 채 어둠 속을 본다)

메아리처럼, 애기의 목소리
“내 말!”
문고리가 덜컹거린다

남편, 아내를 걷어차고
방문 쪽으로 다가선다
아내, 또 매달린다
남편, 힘껏 걷어찬다

쓰러지는 아내

남편 (문을 열고 방에 들어선다)

창호지에 비치는 그림자
큰 그림자가 작은 그림자를 놓힌다
애기 위에 올려놓은 큰 자루의 그림자
남편, 밖으로 나온다
아내, 벌떡 일어선다
남편, 아내를 붙들고 마당에 주저앉는다
아내, 몸부림치지만, 남편, 놓지 않는다
문풍지에 비치는 그림자
버르적거리는, 자루에 눌린 작은 사람의 그림자
오랜 사이
방에서 (메아리처럼) “엄마!”
아내, 일어선다
남편, 아내를 아까처럼 차지른다
남편, 방안에 들어선다
또 하나 포개어지는 자루의 그림자
남편, 나온다
먼저처럼 아내를 꼭 껴안고 쭈그리고 앉는다
가끔 고개를 들어 창호지에 비치는 그림자를 본다
이윽고, 움직이지 않게 된 그림자 (메아리처럼) 말이 우는 소리 (구슬프게)
방안의 등잔불이 꺼진다
달빛
달빛이 차츰 어두워진다
구름에 아주 가리운 달빛
바람 소리
어둠
희미한 달빛
지계에다 무엇인가 지고 나가는 남편, 마당을 가로지르는 무대, 어둠
바람 소리 (148-150쪽)

텍스트로서의 「옛날 옛적에 휘이어 휘이」를 읽을 때 상상에서 벌어지는 살해 장면은 물론 불쾌하다. 그러나 독해 경험에 비하여 관람 경험은 더욱 생생하다. 위에서 인용된 텍스트 전체는 문자뿐이지만 무대 위에서는 언어라고 할 수 있는 대사는 극소화되어 있다. 애기는 "내 말!"과 "엄마!"를 부르며, 남편이 아내에게 "여 여보"라고 하고 아내는 남편의 의도를 알아차려서 "안 돼요!"라고 대답한다. 서사의 대부분은 무대지시문 ^{stage directions}으로 표현된다. 말보다 음향 효과가 더 많으며, 또한 조명 효과가 감정적인 분위기를 연출한다. 게다가 텍스트에서 묘사된 움직임은 무대 위에서 구체화한 행위를 직접 목격하는 체험하는 것이 상당히 더 적나라하다.¹³⁶ 아기가 인형이지만, 그리고 살해는 창호지에 비치는 그림자로 각색되지만 이러한 간접적인 방식은 금기를 보여준다는 점을 더욱 부각한다. 대사가 많지 않음에도 불구하고 부부의 몸싸움을 통하여 극중 인물의 윤리적인 갈등이 두드러진다.¹³⁷ 그러므로 「옛날 옛적에 휘이어 휘이」의 서사적 절정은 언어를 통해 극적 효과를 나타내는 것이 아니라 무대 외에서 구체화된 무대지시문을 통해 획득하는 것이다.

즉 상연으로서의 「옛날 옛적에 휘이어 휘이」를 관람하는 관객은 작가의 대본을 직접 참조하는 것이 아니라¹³⁸ 대본을 읽음으로써 나타나는 상연의 시청각적인 지표를 통하여 작가의 의미를 사상화하는 양상은 다음과 같다.

¹³⁶ "희곡을 읽는 경우는 개인적인 독자가 텍스트에 담긴 의미를 추구하는 것으로 그치는 단독경험인데 반하여 연극 관람의 경우는 기호로서암 존재하던 의미들이 무대 조건에 의해 구체화되는 것을 보고 즐기는 집단체험인 것이다". 양승국 (1990), 「최인훈 특집: 광장에서 한스와 그레텔까지 작가를 보는 시각: 최인훈 희곡의 독창성」: 101쪽.

¹³⁷ "보조적인 수단으로서 그 자체로서는 문학과 거리가 멀다. 그럼에도 불구하고 최인훈의 희곡에서는 이러한 무대지시문에서도 문학과 아울러 연극성을 획득하고 있다. 이때 연극성이란 연극을 위한 지시라는 의미가 아니라, 그의 무대지시문 속에는 연극에서의 시간과 공간의 변화까지를 내포하고 있다는 의미이다." 위의 책: 102쪽.

¹³⁸ 물론 대본을 읽던 관객들이 있다. 그러나 본고가 관람 경험과 독해 경험의 차이점을 설명하는 데 있어 상연 동안 관람 과정에 해당된다.

상연으로서의 「옛날 옛적에 휘이어 휘이」의 무대지시문 구조			
움직임을 지시하는 지문	음향 효과를 지시하는 지문	조명 효과를 지시하는 지문	대사
	사이, 문고리 흔드는 소리 멈춤		
	또 한 번 말이 우는 소리		
	더 세차게 흔들리는 문고리		
	그 소리는 우레처럼 우렁차게 메아리처럼 확성기를 거친 애기의 목소리	밤의 고요함 속에서	"내 말!"
남편, 벌떡 일어서며, 아내를 내려다본다			여, 여보
아내, 마주보다가			안 돼요!
아내, 남편의 가랑이를 잡고 매달린다 남편, 붙잡힌 채 어둠 속을 본다			
	메아리처럼, 애기의 목소리		"내 말!"
	문고리가 덜컥거린다		
남편, 아내를 걸어차고 방문 쪽으로 다가선다			
남편, 힘껏 걸어찬다 쓰러지는 아내			
남편, 문을 열고 방에 들어선다			
창호지에 비치는 그림자 큰 그림자가 작은 그림자를 놓인다 애기 위에 올려놓은 큰 자루의 그림자			
남편, 밖으로 나온다 아내, 벌떡 일어난다			
남편, 아내를 붙들고 마당에 주저앉는다 아내, 몸부림치지만, 남편, 놓지 않는다			
문풍지에 비치는 그림자 버르적거리는, 자루에 눌린 작은 사람의 그림자 오랜 사이	방에서 (메아리처럼)		"엄마!"
아내, 일어난다 남편, 아내를 아까처럼 차지른다			
남편, 방안에 들어선다 또 하나 포개어지는 자루의 그림자			
남편, 나온다			
먼저처럼 아내를 꼭 껴안고 쭈그리고 앉는다 가끔 고개를 들어 창호지에 비치는 그림자를 본다			
이윽고, 움직이지 않게 된 그림자	(메아리처럼) 말이 우는 소리 (구슬프게)		
		방안의 등잔불이 꺼진다	
	바람 소리	달빛 달빛이 차츰 어두워진다 구름에 아주 가리운 달빛 어둠 희미한 달빛	
지게에다 무엇인가 지고 나가는 남편, 마당을 가로지르는 무대,	바람 소리	어둠	

사물로서의 「옛날 옛적에 휘이어 휘이」은 변함없는 대상이지만 각 매체의 접근 방식에 따라 나름대로의 사상화 의미를 획득할 수 있게 되는 것이다. 시각적인 정지 매체를 통해 진행되는 독해 과정과 달리 살해 장면을 무대 매체에 해당하는 지표로 정리해보면 관람 과정은 시청각적인 상연주^{生演奏}의 사상화 성격을 대략적으로 추측할 수 있다.¹³⁹ 관객은 출연진의 대사뿐 아니라 움직임과 몸짓, 표정, 자세, 어조, 의상, 춤, 노래, 무대의 디자인, 배경 음악과 음향 및 조명 효과 등을 관람하는 반면, 텍스트로서의 「옛날 옛적에 휘이어 휘이」를 읽던 독자는 출연진과 제작진이다. 관객들이 상상하는 면이 있으나 상연에서 그의 '텍스트'는 폐쇄된 환경에서 문학 작품을 구체화하는 독해 경험을 관람하는 것이다.¹⁴⁰

한편 관람 과정은 고정된 시각적 문자뿐만 아니라 다양한 시청각적인 극적 지표를 통해 생생하게 드러냄으로써 직접성을 지니게 보이지만, 다른 한편으로 인쇄된 대본과 거리가 멀어지는 데 있어 더욱 간접적이다. 이러한 기제는 연극의 매체적인 특성으로부터 발생하였다고 할 수 있다. 이를테면 청각적인 효과를 드러내기 위해 시각적인 텍스트는 독자의 상상력 나름이다. 공연과 달리 인쇄된 텍스트는 거의 완전한 침묵이 있어¹⁴¹ 시각적인 기호를 통하여 청각의 사상화 과정이 가능하다. 반면에 상연에서는 소리가 물질적인 존재로서 들어야만 한다. 따라서 무대의 매체적인 기능은 더 다양하고 어떤 면에서 더 직접적이다. 직접적이어서 상연의 사상화 과정은 자연스러움을 지니다는 점이 아니다. 난지 수개월의 갓난아이가 '우레처럼 우렁차게 메어리처럼... 확성기를 거친 목소리로' "내 말!"을 외치는 모양은 비정상적이며 부부의 두려움에 맞추어 관객에게 불안감을 불러일으킨다. 다만 "내 말!"을 외치는 소리는 관객에게 외부적으로 접근하여 본인의 지각을 통해 청각적인 효과를 취득하는 것이다. 이러한 외부적인 접근과 달리, 텍스트로서의 「옛날 옛적에 휘이어 휘이」

¹³⁹ 본고는 텍스트로서 실제 공연을 인용할 수 없는 한계가 있다. 대략적이지만 표8은 공연을 보는 경험에 접근하려는 대체방법이다.

¹⁴⁰ "이러한 차이점을 일찍이 헤겔은, 서사양식은 대상의 총체성을, 극양식은 운동의 총체성을 취급한다 하였거니와 다른 말로 풀어 말하자면 서사양식은 세계의 무너짐을 그 주위에서부터 안으로 취급하여 들어간 반면 극양식은 그 무너짐의 중심부 자체를 취급한다는 것이다." 위의 책: 100쪽.

¹⁴¹ 독서 과정에서 종이의 질감을 만지는 촉각적 경험 및 페이지를 넘기는 소리가 있으나 이는 문학적인 의미를 지니지 않는다.

의 청각적인 효과는 시각적인 기호를 통해 내면적인 기제로 나타나는 것이다. 독자의 머릿속에서 "내 말!"이 메어리처럼 울릴 수 있으나 현실에서 아무 소리가 없다. 그래서 관객의 지각은 무대지시문의 구체화를 통해 사상적인 대상에 접근하는 과정이 더 직접적이지만, 작가의 의도를 반영하는 무대지시문의 물질적인 대상에 간접적으로 접근하는 것이라고 할 수 있다. 상연으로서의 「옛날 옛적에 휘이어 휘이」는 구체화되어 외부적인 접근이기 때문에 이렇듯 직접적·간접적 동시성을 보여준다.

텍스트로서의 「옛날 옛적에 휘이어 휘이」는 이러한 이중적 접근성을 지니지 않으나, 대화를 들여쓰기와 따옴표를 통해 인위적인 시각적 표시로 나타내야 하는 한계가 있다. "인쇄문화는 시각을 통해 경험을 균질화하며, 청각적 및 다른 감각의 복합성을 뒤로 밀쳐 버린다."¹⁴² 그러나 지각의 효과를 상상화하는 과정이 내면적이기 때문에 인쇄매체의 한계를 극복하기 위한 기법을 발전해왔다. 간접화법과 의식의 흐름의 경우에는 인물의 내면과 외면 둘 다 사실 내면적이기 때문에 두 사이에 투과성을 확립함으로써 대화라고 인지된다. 상연에서는 내면과 외면이 뚜렷이 구별되어 있다. 허구적인 시공간이 구체화되어 무대는 물질적인 경계가 있으며 실제 사람들이 인물을 대표한다. 현동적 무대에서 인물의 행동이나 대화를 쉽게 관람할 수 있는 한편, 그 행동을 지배하는 의도나 감정은 내면적이라 파악하기 위에서 나열된 극적 요소를 통해 함축되는 것이다. 부부는 자신의 아기를 왜 죽였을까? 그 뿐 아니라 아기 장수인지라 사회의 개혁을 가시화할 수 있는 잠재력을 왜 막았을까? 상연으로서의 「옛날 옛적에 휘이어 휘이」는 아기를 죽이는 행위는 생생하게 전달하여 관객은 그 행위에 대한 판단을 자연스럽게 내리게 된다. 윤리적인 맥락에서 판단하는 것이라 그 행위를 지배하는 의도를 살피며, 인물에 내면에 접근한다. 부부는 몹시 가난하다. 오막살이 안에서는 "세간이랄 것이 없다. 무대는 방바닥이 되는 네모난 마루 한 장 위에 [아내가] 앉아 있고, 등잔대 하나, 화로, 그밖에는 아무것도 없다" (101쪽). 아내는 열다섯 살뿐이며, 남편은 말더듬이다. 겨울이 되면 산나물죽으

¹⁴² "The visual homogenizing of experience in print culture, and the relegation of auditory and other sensuous complexity to the background." McLuhan (1967), *The Gutenberg Galaxy*: p. 125.

로 연명하고 있는데 굶어 죽을 지경이 아니어서 부부는 소소한 생활에서 만족을 느낀다.

남편: 우, 우리네 사, 사는 게, 어, 어, 언제는 다, 달랠나, 따, 따, 따 땅벌레 자, 자, 자 식이면, 따, 따, 따, 따 땅벌레지. 하, 하늘이 저, 정한 일을

아내: 여보, 난, 이대로— 있었으면— 좋겠소

남편: ………

아내: 낳지는 말고—

남편: ?

아내: 애기도— 이 세상에서— 고생 안 하고— 당신도, —나더러—씨앗조를, 먹이겠다 니, —그런, 호강— 언제, 하겠소 (111쪽)

이 땅벌레 만한 두 사람의 만족을 깨드릴 수 있는 아이를 배고 있으며, 아내는 첫째 마당부터 자신 아기의 죽음을 함축하고 있다. 땅벌레로 존재하는 일은 '하늘이 정한 일'이라고 받아들이며 자기의 사회적 상황에 저항할 생각하기는커녕 '이대로 있었으면 좋겠'다는 태도를 보인다. 사회가 정해준 질서가 부부를 억압하고 있으나 삶은 이대로 소중하다는 의미이다. 도적의 목을 기둥 위에 걸어놓았다는 것이 저항에 대한 경고이며¹⁴³, 이 사건에 대해 이야기하는 부부는 현상^{現狀}을 유지하고 싶은 마음을 보여준다. "스스로의 운명을 따지고 고쳐나갈 힘이 없는 사람들의 이야기"이다. 경멸을 받을 만한 행위를 지르는 부부는 관객에게 연민을 받게 한다.

이렇듯 무대의 장치를 통해 인물의 의도를 밝히는 사상화 과정은 풍자적인 의미를 지니게 된다. 무대 밖은 저항을 처벌하는 사회 질서이며, 무대 자체는 부부가 살고 있는 하찮은 오막살이의 경계로 이루어져 그의 개인 공간으로서 개인적 권리를 상징하게 된다.¹⁴⁴ 이러한 좁은 방 안에 닫힌 아기는 사회의 억압이 정해준 권리 공

¹⁴³ 아기가 삶의 질서를 뒤집을 수 있는 도적이 될 우려는 아내가 반복하는 노래에서 확인할 수 있다.

¹⁴⁴ "최인훈 희곡의 공간은 모두 이원적으로 구성되어 있으며 피지배층의 공간, 개인 공간은 궁정적으로 묘사되며 지배층의 공간, 집단 공간은 이에 대비되는 부정적인 공간으로 사된다는 특징을 갖는다... 따라서 지배층은 작중 인물로 등장하기보다는 등장인물의 담화에서 언급되거나 시청각적 효과에 의해 환기되는 형태로 피지배층을 억압하며 그들의 삶에 관여한다. 특히 <옛날 옛적에 휘어이 휘어>는 오막살이 내부와 외부의 경계로 피지배층의 공간과 지배층의 공간이 이원화되어 대립하는 구조로 형상화되어 있으며, 이러한 대립 구조 속에서 피지배층은 지배층의 사고를 내면화하는 모습으로 그려진다." 남혜리 (2018), 「최인훈 <옛날 옛적에 휘어이 휘어>의 공간과 시간 연구」: 4, 23쪽.

간과 만족하지 못하여 방을 탈출하도록 문고리를 자꾸 흔들린다¹⁴⁵. 말더듬이 남편과 대비하여 수개월의 아기는 말할 능력이 없지만 확장기에서 나오는 목소리로 "못 참겠다"라고 한다 (134쪽). 말할 힘은 억압에 저항할 힘을 함축하는 데 있어 '땡벌레 자식이면, 땡벌레'이어야 하는 존재를 거부한다는 의미를 지닌다. 부부의 삶의 제한된 권리를 넓히겠다는 아기를 구원자라고 여기지 않아 하늘이 정한 공간에서 탈출하지 않도록 아기를 죽여 만든다.

즉 상연으로서의 「옛날 옛적에 휘이어 휘이」의 사상화 과정은 억압 속의 심리 상태를 담아있는 공간 의식에서 드러나는 데 있다. 무대의 공간적인 경계는 물질적인 지표로서 구체화한 '무대 안'과 무형의 '무대 밖'은 이렇듯 대립하여 상징성을 지니게 된다. 희곡은 인쇄된 텍스트로 읽을 때 독자가 충분히 문학적인 의미를 획득할 수 있으나 결국 관람 과정을 위하여 쓰여진 작품이다. 따라서 상연에서 재현한 문학 작품의 구체화는 무대의 매체적인 요소에서 기인한다. 대사가 많지 않음에도 상연에서는 언어가 아닌 지표를 통하여 관객이 희곡의 의미를 사상화할 수 있다. 무대상연의 지표는 모두 다 구체적이지 않지만, 관객이 인물의 말과 행동을 직접 자신의 지각을 통해 관람할 수 있다는 점을 고려하면 소설에 비하여 외면적인 요소들이 많다. 반면에 극중 인물의 내면성이 불투명하다는 한계가 있다. 이 한계를 극복하기 위해 상연의 문학적 지표들은 인물의 내재된 생각과 감정을 물질적인 환경으로 밀어냄으로써 외부적인 요소가 인물의 내면성을 반영하는 기제를 지닌다. 현실에서는 사람의 감정을 드러내는 사운드트랙이 없으나 상연에서는 이러한 청각적인 장치가 흔하다.

무대의 사상화 과정과 달리 소설의 사상화 과정은 활자체 또한 가끔 삽화를 통해 나타내는 것이다. 따라서 소설의 사상화 과정은 문자라는 기호를 통해 기인하기 때문에 구체화된 외면과 관람할 수 없는 내면의 경계가 모호해진다. 이 점에 대하여 다음 논의에서 다루고자 한다.

¹⁴⁵ 이상우 (1994), 「최인훈 희곡에 나타난 '문(門)'의 의미」: 130-132쪽.

3.2.2. 서사의 바다를 향해하는 「광장」의 줄거리를 묶는 시간성

소설은 불가능한 일을 달성할 수 있다. 타인의 내면세계를 구축하여 허구적인 경험을 자기가 경험하는 것처럼 읽히는 대표적인 장르는 소설이다. 이는 독해 과정이 작중 인물과 이질감을 없앤다는 것이 아니라, 타인의 외면과 내면이 균일하게 활자체로 구성되었다는 점에서 자신의 경험과 유사하여 독자가 더 쉽게 몰입할 수 있다. 타인을 구경하는 것과 달리 자신의 경험은 외면적·내면적 유동성을 지닌다. 자신의 감정과 생각을 알면서 환경에서 행동하고 사회와 상호작용하는 경험은 내면적이면서 외면적이다. 활자체를 바탕으로 이어지는 인물의 경험은 마찬가지로 내면성과 외면적인 환경이 뚜렷이 차별화되어 있지 않다. 인쇄매체는 정지 매체이기 때문에 물질적인 시공간을 재현하는 작업이 상대적으로 어렵다. 그런데도 소설의 주요관심사는 개인이 외부적인 세계에 반응하는 내면적인 탐구로서 외면적인 현실을 가리키는 묘사가 있어야 자아와 환경의 관계를 드러낼 수 있다. 물론, 개인의 시점을 통해 알아내는 사회상이나 집단적 영향으로 인한 개인의 발전은 인쇄매체만 다루는 소재가 아니다. 그러나 내면세계와 외면세계가 활자체로 균질화된 소설은 '개인'과 '사회'의 경계를 고정하여 이 인위적인 경계의 투과성을 탐한다¹⁴⁶. 이리하여 소설은 자아와 환경의 관계를 대상으로 삼아 개성이 무엇인가, 혹은 어떤 사회적인 틀로 형성되는가에 대해서 이러한 문제를 살펴볼 수 있다.

이명준의 이야기는 단정한 선형으로 이루어지지 않는다. 「광장」의 줄거리는 비틀비틀하며 허구적 현재에 석방 포로를 실은 배를 탄 명준과 명준의 기억에서 왔다 갔다하는 시간적 흐름이다. 소설은 장으로 분명히 나누어 있지 않고 장면을 돌연하게 바꾼다는 점에서 기억이 조각조각 분산되어 어지러운 느낌을 준다. 대략적으로 「광장」의 서사는 더 작은 서사 네 부분으로 나누었다고 할 수 있다. 사본에 따라 쪽수 나뉘었지만 본고의 사본의 나눔은 다음과 같다.

¹⁴⁶ 반면에 무대상연에서 등장하는 인물의 외부적·내부적 경계는 인위적이지 않기 때문에 불투과성을 지닌다.

「광장」의 세분화된 서사 구조

④ 바다 21-30쪽	① 남한 30-88쪽	④ 바다 88-107쪽	② 북한 107-153쪽	③ 동굴 153-165쪽	④ 바다 165-189쪽
"바다는, 크레파스보다 진한, 푸르고 육중한 비늘을 무겁게 뒤채면서, 숨을 쉰다"부터 "새들이 바로 위에 보인다. 새들은 먼 밑바닥에서 이리로 날아오다가 문득 마스트에 걸린 흰 덩기처럼 보인다."까지	"대학에서 종로로 나오는 길가에 늘어선 플라타너스 잎사귀는 거의 다 지고, 가지 끝에 드문드문 매달린 나뭇잎새가, 바람이 불면 망설이듯 하늘거리다가, 그제는 선선히 바람에 몸을 맡기고 팔랑개비처럼, 빙글빙글, 떨어져 온다."부터 "주인이 명준에게 한 귀엣말은 이런 것이었다. '이 북 가는 배 말 씩입죠.'"까지	"'미스터 리' 선장이 옆구리에 와 서 있다. 마도로스 파이프가 번쩍 하면서, 잠시 밝혀 낸 불빛 속에, 선장의 단정한 얼굴이 웃고 있다."부터 "이와 닮은 광경을 떠올린다. 여기서 훨씬 북으로 간 곳. 이 항구가 달린 땅덩어리의 북쪽 변두리. 월북한 후에 찾아가게 된 만주의 어느 별판에서 겪은 저녁 노을."까지	"창에 불이 붙었다. 만주 특유의 저녁 노을은 갑자기 온 누리가 우람한 불바다에 잠겼는가 싶게 숨막혔다."부터 "그는 호탕하게 한 번 웃으려고 했다. 그러나 폭구명에서 나온 소리는 정작 약하고 텅 비어 있었다. 그는 뒤통수를 도어에 탕탕 부딪히면서 언제까지나 웃고 있었다."까지	"낙동강 싸움터 어두운 밤에 비가 내린다. 이명준은 귀를 기울여 발자국 소리를 들으려고 했으나, 어둠을 적시는 빗소리뿐, 다른 소리를 가려 낼 수는 없었다."부터 "낙동강에 물이 아니라 피가 흘렀다는 싸움은 이날의 그것이었다. 은혜는 부지런히 만나자던 다짐을 아주 어기고 말았다. 전사한 것이다."까지	"테이블에 펼쳐진 해도 위에 컴퍼스가 던져져 있고, 선당은 보이지 않았다."부터 "흰 바다새들의 그림자는 보이지 않는다. 마스트에도, 그 언저리 바다에도. 아마, 마카오에서, 다른 데로 가버린 모양이다."까지

표 7

작중 현재는 ④ 바다를 항행하는 전쟁 포로를 위한 배를 탄 이명준의 마지막 서사 단계를 이루고 있다. 회상으로 구성된 서브 내러티브 ^{subnarrative} 는 ① 남한에서 겪은 경험과 ② 북한에서 겪은 경험과 ③ "광장에서 패하고 밀실로 물러[난]"¹⁴⁷ 동굴로 나누어져 있고 작중 현재가 과거의 묘사 사이사이에 끼어들어 있다. 포로들이 "갈 데까지 가는 동안 마물러두어야 할 마음의 매듭을 혼자서 소리 없이 풀자면, 나누어진 뱃간으로, 더 바르게는 저마다 가슴속으로 몸을 사려야" 하며 (27쪽), 이리하여 이명준의 기억을 탐구할 서브 내러티브의 사유를 제시한다. 「광장」의 전개방식은 시간의 자연스러운 흐름을 나타내는 외면적인 요소보다 소설에 해당하는 내면적인 시간성이 부각된다. 이는 명준의 심리적 상태가 너털너털해졌다는 것을 함축할 뿐만 아니라 시간의 흐름이 시공간을 관람하는 지각의 외면적·내면적 투과성을 보여준다.

첫눈에 기억의 탐구는 익숙해진 기법이기 때문에 시간이 세 겹으로 점점 쌓여 있음은 우리가 인식하지 않는다. 소설의 가장 외면적인 시간성은 독해 과정이 진행할 동안 현실에서 흐르는 기간이다. 이러한 시간성이 다른 매체에서 중요한 요소이

147 최인훈의 「광장」의 1961년판 서문: 18쪽. 이후 작품 인용은 괄호 안에 표기한다.

지만¹⁴⁸ 소설의 사상화 과정은 독해 실시간을 소거하고 허구적인 외면적 시간성의 재현함에 집중한다.¹⁴⁹ 인간은 자신이 상주하는 공간에 있는 사물이 순간순간 달라졌다고 인식해야 변화라고 인식하는데, 이러한 지각 과정을 모방하여 소설의 외면적인 시간성을 드러낼 수 있다. 텍스트는 고정된 활자체 공간에서 변함없는 생태를 유지하므로 시간적인 현실을 되살리기 위하여 개인과 유사하는 인물에 시점을 고정한다. 이렇듯 고정된 시점을 바탕으로 줄거리가 전개하는 것이다. 줄거리의 흐름을 관찰하고 파악하는 허구적인 의식은 독자의 의식과 유사함으로써 시간이 흐르듯이 줄거리가 흐르는 효과를 나타낸다¹⁵⁰. 게다가 화자라는 존재에 독자의 시점을 고정함으로써 외면적인 시간성뿐 아니라 그 인물의 내면적인 시간에 대한 의식을 쉽게 투과할 수 있다. 따라서 「광장」의 외면적인 시간성은 ④ 바다를 항행하는 작중 현재이며, ①②③ 이명준의 기억을 묘사하는 서브 내러티브는 내면적인 시간성을 지닌다. 인간은 단지 순간순간에 사는 것이 아니라서 지금까지 살아온 경험이 영향을 미칠 수밖에 없어서 독자는 회상을 통해 이명준과 함께 체험하게 한다.

감각·감정·기억을 인물의 내면적인 세계를 탐구하는 문학적 지표는 의식의 미묘한 특질을 보여주는 지표이다. 이러한 내면성을 드러내는 지표들을 텍스트를 통해 물화하기에는 한계들이 있으나 한계로부터 나타나는 지표들은 오히려 세련되게 발전해왔다. 인쇄매체는 시각적 정지된 물질성을 지니는 데 있어 낱말의 공간적 상호작용과 달리 내재된 잠재성으로부터 발생한 것이 아니다. 물질적인 한계를 극복하기 위하여 발전한 것이다. 정지된 텍스트로서 움직임과 변화를 보여줄 수 없으나 최인훈의 서사는 이명준에 고정된 시점에 꽂아 옛날의 기억과 허구적인 현재 상황을 동시에 서술하며 독해 동안 현실에서 흐르는 시간이 사라진다. 이는 작가와 독자가 이야기를 나누기 위해 필수적인 조건이었기 때문에 발전했고, 독해의 요구가

¹⁴⁸ 촬영 기간, 상연 기간 등.

¹⁴⁹ 앞으로는 본고가 '외면적인 시간성'은 시공간의 변화를 관찰할 수 있는 지각을 모방하는 허구적인 시간성을 의미한다.

¹⁵⁰ "독자는 눈앞에 있는 인쇄된 문자의 연속대로 움직이며, 이 움직임의 속도는 작가의 정신적 움직임의 속도와 일관성 있게 파악한다." "The reader moves the series of imprinted letters before him at a speed consistent with apprehending the motions of the author's mind." McLuhan (1967), *The Gutenberg Galaxy*: pp. 124-125.

절실하다. 결국, 문학적 지표들을 통해 사상화 과정이 시작되지 않는다면, 인쇄매체의 한계 때문에 이야기가 멈추고 감각적인 사실성이 없어진다.

윌리엄 엠프손^{William Empson}에 의하면 인간의 의식에는 시간의 흐름을 측정하는 두 가지 저울이 있다고 할 수 있다. "큰 저울은 인간의 삶을 하나의 단위로, 삶에 대해서 더이상 어떻게 할 수 있는 것이 없는, 동물의 존엄성 같은, 숙명적이고 체념한 상태로 인생을 본다. 작은 저울은 인간이 의식하는 어떤 순간을 하나의 단위로 본다. 그 순간을 기준으로 하여 그때의 배경, 의지에 따른 행동, 섬세한 사회적 분위기, 그리고 그의 성격을 인식한다"¹⁵¹. 즉 「광장」의 줄거리의 틈에서 끼어든 ④ 작중 현재는 세 조각으로 분산되어 빛의 부채를 통해 이명준의 인생에 대해 다루는 큰 저울이라고 할 수 있다. 그리고 큰 저울로 시간의 흐름을 측정할 때 이명준의 경험을 정리해놓은 상태를 보여준다:

거기서 보면 갈매기가 날고 있다. 윤애에게 말하고 있다. 윤애 날 믿어 줘. 알몸으로 날 믿어 줘. 고기 썩는 냄새가 역한 배 안에서 물결에 흔들리다가 깜빡 잠든 사이에, 유토피아의 꿈을 꾸고 있는 그 자신이 있다. 조선인 콜호스 숙소의 창에서 불타는 저녁놀의 힘을 부러운 듯이 바라보고 있는 그도 있다. 구겨진 바바리코드 속에 시래기처럼 바랜 심장을 하고 은혜가 기다리는 하숙으로 돌아가고 있는 9월의 어느 저녁이 있다. (187쪽)

큰 저울로 요약한 위의 글을 조금 더 자세히 시간선으로 풀어놓으면 다음과 같다. 명준은 인천에서 한 여름 동안 윤애와 연애 관계를 맺고 가을이 다가올 때 헤어진다 (108-110쪽). 이후 북한을 향하는 배를 타고 유토피아의 꿈을 꾸면서 월북한다 (110-111쪽). 아버지와 재회하고 『노동신문』에서 근무를 시작한다 (112-113쪽). 육개월이 지나가 봄이 된다. 아버지에게 공산주의에 대한 실망을 담은 연설을 쏟아지며, 하숙으로 나간다 (114-118쪽). "신문 활자를 세고 앉은 사무실에서 안간힘을 한 게 잘못이 아니었던가 생각[해서]" 야외극장을 짓는 일에 자원하는 바람에 떨어지고

¹⁵¹ "The large one takes the length of a human life as its unit, so that there is nothing to be done about life, it is of an animal dignity and simplicity, and must be regarded from a peaceable and fatalistic view. The small one takes as its unit the conscious moment, and it is from this that you consider the neighboring space, an activity of the will, delicacies of social tone, and your personality." Empson (1966), *7 Types of Ambiguity*: pp. 23-24.

입원해야 한다 (118쪽). 오랫동안 병원에서 머물다가 은혜를 만난다 (119-123쪽). 퇴원한 후 여름 말쯤 "남만주 R현에 자리잡은 '조선인 콜호즈'"의 나날을 알리기 위해 일주일을 보낸다 (122-123쪽). 월북한지 일 년이 지나갔다. "심장이 두근거림을 잃어버린지 오래다". 만주에서 '조선인 콜호즈'의 생활을 현지 보도를 쓰는 그중에 저녁 노을이 이명준의 "젯빛 누더기를 [담은]" 마음에 "불 곁에 선 때처럼 붉은 그림자가 어려 있었다" (108쪽). 9월이 되면 이 보도 까닭에 자아비판회를 당한다 (125쪽).

작은 저울로 따져보기 위하여 전문에서 "조선인 콜호스 숙소의 창에서 불타는 저녁놀의 힘을 부러운 듯이 바라보고 있는" 장면을 찾아내면 이 장면이 북한의 경험에 대한 서브 내러티브의 시발점이다:

이와 닮은 광경을 떠올린다. 여기서 훨씬 북으로 간 곳. 이 항구가 달린 땅덩어리의 북쪽 변두리. 월북한 후에 찾아가게 된 만주의 어느 별판에서 겪은 저녁 노을.

창에 불이 붙었다.

만주 특유의 저녁 노을은 갑자기 온 누리가 우람한 불바다에 잠겼는가 싶게 숨막혔다. 명준은 내일 아침 사로 보낼 글을 쓰고 앉았다가, 저도 모르게 소리를 지르면서 만년필을 놓고, 창으로 다가섰다. 하늘 땅이 불바다였다. 서쪽에 몰려 있는 구름은 크낙한 금누렁 유리 덩어리였다. 조선인 콜호스 사무실에 이르는 길가에 늘어선 포플러는, 거꾸로 꽃아 놓은, 훗훗 타는 빗자루였다. 그것들은 정말 훗훗 타고 있는 듯이 보였다. 금방 불티가 사방으로 튕 듯이 보였다. 길바닥에서 번쩍이는 것은 돌맹이일 거다. 눈이 닿는 데까지 허허하게 펼쳐진 옥수수 밭도 불바다였다. 공기마저 타고 있었다. 불의 잔치. 가슴을 내려다 보았다. 불 곁에 선 때처럼 붉은 그림자가 어려 있었다.

붉은 울렁임 속에 모두 취하고 있는 듯했다.

타지 않기는 명준의 심장뿐이었다. 그 심장은 두근거림을 잃어버린지 오래다. 남녘에 있던 시절, 어느 들판 창창한 햇볕 아래서 당한 그 신내림도, 벌써 그의 뭉이기를 그친 지 오래다. 그의 심장은 시들어 빠진 배추 잎사귀처럼 금방 바서질 듯 메마르고, 푸름을 잃어버린 젯 빛 누더기였다. 심장이 들어앉아야 할 자리에, 그는, 젯빛 누더기를 담아 안고 살아가는 사람이 돼 있었다. 그 누더기는 회색 말고는 어떤 빛도 내지 않았다. 한 해. 두근거리며 보낸 끝에 한숨을 쉬며 주저앉은 한 해. (108쪽)

작중 현재는 배에서 홍콩의 야경을 구경하며 이는 명준에게 옛날 북쪽에서 보았던 풍경을 상기시킨다. 이 서브 내러티브는 북한에 도착하자 시작하는 것이 아니라, 월북한 이후 한 해가 지나가버린 사이에 이명준의 환멸부터 시작한다. 이에 이어서

만주에 대한 기억 속에서, 남한을 떠나기 전에 윤애와 헤어지는 기억을 끄집어낸다. 이다음에 서사는 대략적으로 외면적인 시간선의 순차적 전개를 거치지만, 기억이 두 겹, 가끔 세 겹으로 쌓인 회상 기제를 통해 시간이 차근차근 흐르지 않는다. 기억 속에 기억의 줄이 헝클어진 채 나타나며 작중 현재의 이명준의 뒤죽박죽이 된 마음을 내포한다.

따라서 소설의 외면적인 시간성과 달리 내면적인 시간성은 경험을 선형으로 정리할 수 없다는 점을 보여준다. 만주에 가서 보도를 쓰는 순간은 외면적인 시간선 거의 끝에 자아비판회 직전 벌어진다 (122-123쪽). 그러나 서브 내러티브의 초반부부터 벌어진다는 점을 고려한다면 경험의 중점적인 순차에 따라 처음 떠올리는 내면적인 시간을 드러낸다. 사람 모두 다 자기 삶에 대해 되돌아볼 때는 늘 떠올리는 사건이나 사고 패턴이 있다. 그래서 이를 모방하여 의식 속에 경험을 가공加工하는 내면적인 시간 의식은 회상의 되풀이 기제로 나타난다. 이를 통해 인물의 가장 깊게 내재된 심리적 토대를 드러낼 수 있다. 즉 독자는 정지 인쇄매체의 외면적·내면적 시간성을 재현하는 지표를 통해 인물의 내면성을 갈라놓아서 깊이와 복잡성을 겹으로 털어놓는다. 이리하여 매체의 한계를 극복할 뿐 아니라, 물화·사상화 기제에서 확인할 수 있는 점은 예술적인 의미이다. 순간순간 사물이 달라진다는 관찰을 통하여 소설이 외면적인 시간성을 부각할 때는 극적인 변화가 두드러지는 내러티브를 획득할 수 있다. 반면에 내면적인 시간성의 되풀이 기제를 주로 활용하는 소설은 인물이 반복되는 상황에 빠져있다는 데 있어, 심지어 변함없는 존재를 벗어나지 못하는 이야기를 만들어낼 수 있다. 이러하므로 이데올로기의 실패를 모티프로 삼은 「광장」은 주인공이 "마물러두어야 할 마음의 매듭을 혼자서 소리 없이 풀자면" (27쪽) 내면적인 시간성에 치우친 서사 구조를 지닌다. 소설의 흐름에 끼워넣은 ④ 작중 현재는 ①②③ 회상의 서브 내러티브를 통하여 이명준의 존재에 대한 맥락을 취득할뿐더러 서브 내러티브가 뒤엎히지 않도록 정리하는 프레임을 구축한다.

특히 ① 남한에 대한 서브 내러티브와 (30-88쪽) ② 북한에 대한 서브 내러티브의 (107-153쪽) 구조는 반복적이며, 서로의 대칭을 이룬다.¹⁵² 남한과 북한 사이에 ④ 작

중 현재가 이 두 서브 내러티브를 물리적으로 분단하여 (88-107쪽) 각각은 기승전결을 갖춘 구조를 지닌다.

한반도에서 방랑하는 서브 내러티브 구조의 대칭				
	기대	실망	상심	위안
① 남한	<p>사람이 무엇 때문에 살며, 어떻게 살아야 보람을 가지고 살 수 있는지를 알아야 한다. 날마다 눈으로 보고 느끼고 치르는 모든 따위의 일이라면 아무런 뜻도 거기서 찾지 못한다. (33쪽)</p> <p>무언가 해야 할 텐데, 할 텐데 하면서, 게으르게 머리통 속에서만 뱅뱅 돌아간 것은 아니다. 삶을 잡스럽게 생각하고 간 사람들이 남겨 놓은 책을 모조리 찾아 읽는다. (35쪽)</p>	<p>"아무것이든 좋아요. 갈빗대가 버그러지도록 뿌듯한 보람을 품고 살고 싶다는 거예요." "정치는 어때?" "정치? 오늘날 한국의 정치란..."</p> <p>전 선생이 그때 선생에서 친구로 내려오는 것을 명준은 어렵듯이 깨닫는다. 자랑스러우면서 서운하다. 우상을 부순 다음에 오는 허전함. (54-57쪽)</p>	<p>가슴속에서 그 펫빛과 똑같은 빛깔의 한 불길은 확 피어오른다. 그 불길을 바라본다. 불길은 그의 나의 문에 매달려서 불고 있다. 그 불을 끌 생각이 나질 않는다. 문을 무너뜨리고 자리를 삼키고, 침대, 책상, 커튼, 시렁에 놓인 토르소를 불태우고야 말 그 불길을. (66-67쪽) 여태까지 잘못 생각해 온 것을 어렵듯이 깨닫는다. 잘못 생각. 마음이 그렇게 말한다. 나의 방문이 무너지는 소리가 들린다. 그렇게 튼튼하리라고 믿었던 나의 문이 노크도 없이 무례하게 젓혀지고, 훔밭로 들이닥친 불한당이 그를 함부로 때렸다. 내 방인데. (70쪽)</p>	<p>그날 밤 윤애가 일찍 감치 자리를 뜨고 나간 뒤에, 명준은 팔베개를 하고 누워, 그녀가 앉았던 방석을 물끄러미 바라보면서 호못한 기쁨을 즐긴다. 사람이 가질 수 있는, 가장 값진 전리품은, 사람이 성싶었다. 그의 만족은 것처럼 크다... 이 누리는 그 큰 외로움의 몸일 거야. 그 몸이 늙어서, 더는 그 큰 외로움의 바람을 짊어지지 못할 때, 그는 뻗던 외로움의 씨를 낳지. 그래서 삶이 태어난 거야. 삶이란, 잊어버린다는 일을 배우지 못한 외로움의 아들. (85-86쪽)</p>
④ 바다				
② 북한	<p>명준은 자기가 여태까지 얼마나 좁은 테두리에서 안간힘 했던가를 알았다.</p> <p>《로동신문》 본사 편집부 근무를 명령받았을 때 새로운 삶을 다짐했다. 일이 끝나고도 사의 도서관에서 늦게까지 공부했다. 『불세비키 당사(黨史)』를 일주일 걸려 읽어 냈다. 당원들이 '당사'라는 말을 입에 올릴 때는, 떠받드는 울림을 그 말에 주도록 저도 모르게 애쓰는 것을 보았기 때문이다. 어느 모임에서나 당사가 외워졌다. (112쪽)</p>	<p>그들 부자는 처음 부딪혔다. 명준은 티지는 마음을 그대로 쏟았다. "이게 무슨 인민의 공화국입니까?..."</p> <p>그날 밤늦게, 부친이 소리 없이 문을 열고 자기 방에 들어서는 기척에, 숨을 죽였다. 불을 끈 다음이었다. 부친은 그대로 그의 머리맡에 서 있다가 쭈그러 앉더니, 그의 어깨 언저리 이불깃을 푹푹 여며 주는 게 아닌가. 명준은 입술을 깨물었다. 슬펐다. 아버지는 이런 사랑밖에는 내게 줄 수 없단 말인가. (114-118쪽)</p>	<p>명준은, 어떤 그럴 수 없이 값진 '요령'을 깨달은 것을 알았다. 슬픈 깨달음이었다. 알고 싶지 않았던 슬기였다. 그는 가슴에서 울리는 무너지는 소리를 들었다. 그 옛날 그는 S서 뒷동산에서 통통 부어오른 입 언저리를 헛바닥으로 핥으면서 이 소리를 들었다. 그의 마음의 방문이 부서지는 소리였다. 이번 것은 더 큰 울림이었다. 그러나 먼 소리였다. 무더게 울리는 소리. 광장에서 동상이 넘어지는 소리 같았다. 할 수만 있다면 그 자리에 엎드려서 울고 싶었으나, 울기 위해서는 그는 네 개의 벽이 아직도 성한 그의 방으로 가야 했다. 아니 그의 마음의 방이 아니다. 마음의 방은 벌써 무너진 지 오래므로. 그의 동글게 안으로 굽힌 두 팔 넓이의 광장으로 달려가야 했다. (127-128쪽)</p>	<p>나는, 밖에서 젓기 때문에, 은혜에게 이처럼 매달리는 걸까. 이 긴 시간에도 남자가 이토록 사무치는 마음을 가질 수 있을까. 아마 없을 테지. 젓을 때만 돌아와서 기대는 곳. 기대서 우는 곳. 철학을 믿었을 때, 그녀들에게 등한했었다. 사회 개조의 역사 속에 새로운 삶의 보람을 걸어 보려던 월북 직후의 나날, 윤애도 떠오르지 않았다. 지금 나한테 무엇이 남았나? 나에게 남은 진리는 은혜의 몸뚱어리 뿐. 길은 가까운 데 있다? (130쪽)</p>

표 8

152 ③ 동굴에 대한 서브 내러티브는 제4장 2절에서 후술할 것이다.

처음에는 이명준이 사회에 대한 기대를 품고 삶에 다짐하겠다는 모양이다. 그러나 시간이 갈수록 사회에게 실망하여 아버지 같은 인물에 자기의 환멸에 대해 연설한다. 희망을 잃는 가운데 어느새 어떤 공식 기관에 억압을 당한다. 상심한 나머지 여자의 사랑에서 위안을 찾는다. 두 서브 내러티브는 서로 분리되어 있으면서도 같은 데 있다. 좌우만 바뀐 거울상으로 그려져 있다.

① 남한에서 겪은 상심:

가슴속에서 그 핏빛과 똑같은 빛깔의 한 불길이 확 피어오른다. 그 불길을 바라본다. 불길은 그의 나의 문에 매달려서 붙고 있다. 그 불을 끌 생각이 나질 않는다. 문을 무너뜨리고 자리를 삼키고, 침대, 책상, 커튼, 시렁에 놓인 토르소를 불태우고야 말 그 불길을. (66-67쪽)

여태까지 잘못 생각해 온 것을 어렴풋이 깨닫는다. 잘못 생각. 마음이 그렇게 말한다. 나의 방문이 무너지는 소리가 들린다. 그렇게 튼튼하리라고 믿었던 나의 문이 노크도 없이 무례하게 젖혀지고, 흠발로 들이닥친 불한당이 그를 함부로 때렸다. 내 방인데. (70쪽)

② 북한에서 겪은 상심:

명준은, 어떤 그럴 수 없이 값진 '요령'을 깨달은 것을 알았다. 슬픈 깨달음이었다. 알고 싶지 않았던 슬기였다. 그는 가슴에서 울리는 무너지는 소리를 들었다. 그 옛날 그는 S서 뒷동산에서 툭툭 부어오른 입 언저리를 헛바닥으로 훑으면서 이 소리를 들었다. 그의 마음의 방문이 부서지는 소리였다. 이번 것은 더 큰 울림이었다. 그러나 먼 소리였다. 무디게 울리는 소리. 광장에서 동상이 넘어지는 소리 같았다. 할 수만 있다면 그 자리에 엎드려서 울고 싶었으나, 울기 위해서는 그는 네 개의 벽이 아직도 성한 그의 방으로 가야 했다. 아니 그의 마음의 방이 아니다. 마음의 방은 벌써 무너진 지 오래므로. 그의 등글게 안으로 굽힌 두 팔 넓이의 광장으로 달려가야 했다. (127-128쪽)

외에서 보여진 바와 같이 S서에서 당한 억압과 자아비판회에서 당한 억압에 대한 반응들은 서로의 대칭을 이룬다. '가슴'과 '마음'이 '방'으로 비유되어 억압이 '내 방'의 '문'을 젖히고 '무너뜨[린다]', '시렁에 놓인 토로소를 불태우고' (67쪽) '광장에서 동상이 넘어[진]'다 (128쪽). '옛날 그는 S서 뒷동산에서' (127쪽) '방문이 무너지는 소리가 들린' (70쪽) 적과 같이 '구겨진 바바리 코트를 걸치고' (124쪽) 자아비판회를 나서 '가슴에서 울리는 무너지는 소리를 들었다' (127쪽). 남한에 있는 S서와 북한에서 떨어진 자

아비판회는 지리적인 현실을 가리키기는 하지만, 어떠한 구체적 대상인지에 대한 의문보다 '광장'과 '밀실'은 상징적인 공간의 개별적인 의미가 중시된다. "주인공이 마주친 인생 문제... '문제'라는 표현은 다만 비유적으로 쓰고 있을 뿐이다. 이 문제는 먼저 이렇게 저 문제는 다음에 저렇게, 하는 식으로 처리할 수 없는 것이 인생 '문제'의 성격이다. 그 성격에 비교적 어울리는 형식이 소설이기도 하기 때문에 주인공과 만난다는 것은 언제나 독자로서의 자기와 만난다는 자기 인식으로 돌아온다."¹⁵³ 내면적인 시간의 흐름을 따라 마주하는 광장과 밀실은 정해진 경로가 없다. 즉 "열심히 살고 싶어한"¹⁵⁴ 이명준의 '슬픈 깨달음,' '알고 싶지 않았던 슬기'는 (70, 127쪽) 사실 앞으로 가는 길을 밝혀주지 않는다. 전진하기보다는 이명준은 더 좁은 동굴로 물러나간다.

마음의 방문이 무너져버려 이명준이 달려간 '둥글게 안으로 굽힌 두 팔 넓이의 광장'은 ③ 동굴 서브 내러티브에 해당하여 다음 장에서 살펴보고자 한다.

¹⁵³ 최인훈의 「광장」의 1989년판을 위한 머리말, 9쪽.

¹⁵⁴ 최인훈의 「광장」의 1961년판 서문: 18쪽.

4. 인쇄매체의 미시적·거시적인 차원의 재귀적 자기 유사성

여태까지 본고는 소설의 미시적인 차원에서 나타나는 문학적 지표를 다루었다. 문학적 지표들은 인쇄매체의 본질적인 잠재성 및 한계로부터 발전해왔다는 점에 이어서 해당 텍스트에서 밝혔다. 또한 문학적 지표를 통해 나타나는 사상화 과정을 설명함으로써 소설의 의미에 더욱 미묘한 복잡성을 부가한다는 것을 부여주었다. 즉 텍스트의 내재된 물질적인 요소로부터 나타나는 문학적 지표들은 미시적이다. 반면에 문학의 거시적인 차원은 텍스트의 매체적 본질에서 기인하는 것이 아니라 미시적인 지표의 존재를 반영하는 지표들이며, 이 면에서 거시적인 지표들은 미시적인 지표들과 재귀적 자기 유사성을 드러내 보인다. 인물의 담화나 소설에서 나타나는 대중문화와 상호텍스트성은 독자가 직접 참여하는 것이 아니라 인물의 미시적 물화·사상화 기제를 반영하는 것이다. 인간들은 사적 및 공적 생활을 반영함으로써 인물도 가정환경과 사교 생활의 관계를 통하여 인물의 사회적인 맥락이 된다.¹⁵⁵ 이렇듯 인물 혹은 작가의 매체 소비가 두드러진다. 특히, 상호텍스트성은 현실에서 행해지는 매체의 접근 및 전파 제도를 담아낸다.¹⁵⁶ 이러하므로 제4장에서는 본고가 상호텍스트성을 대상으로 삼아 거시적인 지표에 대한 분석으로 나아간다.

제4장 제1절에서는 매체의 접근·전파 제도를 고찰하고자 한다. 이 제도에서 기인하는 양상을 조금 주의 깊게 살펴보면 이러한 접근·전파 제도에서 문학적임 *literariness* 을 판단하는 외계질서가 설립된다는 것을 볼 수 있다. 문예의 외계질서가 문학적 지표의 유래와 연속 기제 역할을 하며, 본고가 문학적 지표의 연속성을 시간적·수평적 기제를 구체화할 것이다. 이 논의에 이어서 제2절에서는 최인훈의 「광장」에

¹⁵⁵ "소설 속의 발언을 통하여 한국사회, 세계사, 남북한의 현실, 문화, 문학, 역사, 예술, 정치 등의 다양한 주제에 대한 현란한 지적 대화와 창의적이며 신선한 사유를 표출하고 있거니와, 이런 지적 대화와 사유의 원천은 독서에 있다." 권성우 (2016), 「최인훈 소설에 나타난 책과 독서에 대하여」: 201쪽.

¹⁵⁶ 다만 작가의 전파 및 접근 제도이다. 역사적 차이가 날 수 있다.

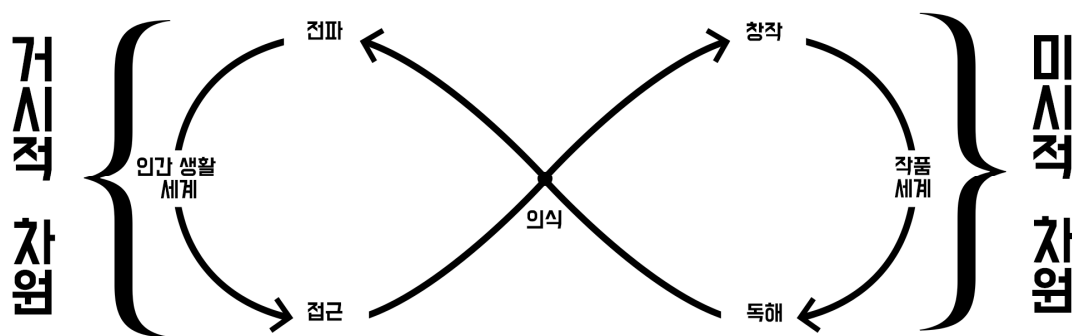
내재된 상호텍스트성을 발굴하기 위하여 플라톤의 『국가』를 상호텍스트로 삼아 논의하고자 한다. 상호텍스트성은 인물이 사회적인 틀에 끼워 정체성이 형성됨과 관련하여 인물에 대한 이해에 중요한 요소이다. 소설에서 언급되거나 암시되는 책은 허구적인 사물이지만, 이른바 상호텍스트성은 인물, 더 나아가 작가의 독서 습관이 거시적인 지표가 된다.

4.1. 인쇄매체의 전파 및 접근 제도에서의 문학적 지표의 시간적·수평적 연속

문학적 지표는 사회적 산물 ^{social construct} 이다. '문학적임'을 구축하기 위하여 문학이라고 간주하는 양식은 문학적 지표로 구성되어 있다. 낱말의 공간적 배열에서 나타나는 의미, 그리고 정지 매체의 한계를 극복하여 시간의 흐름을 재현하는 기법 이러한 사상화 과정을 통해 문학은 부가되는 복잡성을 지닌다. 의사소통 일부로서의 문학은 전달과 간접적인 양방향의 기제를 공유하지만, 일반적인 전달과 구별되는 이유는 문학적 지표 때문이다. 이 구별은 인위적이며, 각 매체에 대한 행동유도성에서 발생하는 것이다. 인위적임에도 불구하고 문학적 지표들은 사회적인 문맥에서 상당한 영향력을 행사한다. 문학의 대상은 인간 경험에 관한 복잡성을 담아내는 데 있어 문예 제도가 이러한 복잡성을 부가하는 문학적 지표의 양식화·표준화 기능을 수행한다. 이를 고려하면 제기할 의문은 이른바 해석공동체의 역할이 무엇인지에 대한 문제이다.

문학을 사상화하는 과정은 독자 한 명의 관점에서 의미의 모든 차원을 포착할 수 없다. 의사소통에서 이해가 절대 완전하지 않는다는 점은 고려할 때 각각의 독서 사건이 변동한다는 데 있다. 독자는 문학적 지표의 일부만 알아채며, 그 일부의 양상은 독자 나름이다. 그러므로 인쇄매체의 대규모 접근·전파 제도에서 서로 소외된 독해 과정을 표준화하기 위해 문학적임을 판단하는 외계질서가 발전했다고 할 수 있다. 작가의 의도에 대해서 끊임없이 분석 대상이 될 수 있는 한편, 다른 한편

으로 소외된 개별적 사상화 과정은 불균일하다. 그러므로 과정으한 출간 제도로서의 문학의 균일화를 의하여 매체의 제도가 확립되었다. 인쇄매체를 생산하기 위, 인쇄된 매체를 전파하는 신문 및 대중매체의 제도, 매체의 활용에 대해 훈련을 시키는 교육제도¹⁵⁷, 그리고 비평과 학술적 제도가 개별적인 독서를 통제하고 있다. 그래서 물화·사상화 과정은 개인적인 차원에서 경험하는데 이는 여러 제도적인 개입을 거치는 경험이다. 이러한 개입을 통해 문학적 지표를 형성하는 장이 거시적이다. 독서 경험의 변동성을 표준화하는 거시적인 기제가 텍스트의 미시적 기법에 내재되어 있다.



독식 3

해석공동체가 문학적 지표의 양식화·표준화 역할을 하지만 문학에 관한 변동성을 완전히 없애는 것이 아니다. 독해·창작 과정에서 나타나는 변동성은 나름대로의 타당성을 지니고 있음을 알아차릴 수 있다. 그래서 문학적 지표는 문예제도의 외계 질서적 장에서 결정되지만, 이 제도는 문학적 지표를 지속시키는 역할도 하긴 한다.

사회 성원들에게 각인된 소설 작품에 대한 취향판단과 수용체계는 현재의 그것과 거의 다르지 않을 뿐 아니라, 그 틀에 따라 지금도 재생산되고 있다. 이 시기에 신문학 작품을 중심으로 고급(중간)거급의 취향판단과 수용의 체계가 형성되고, 여러 가지 제도적 장치와 '예술의 규칙'들이 갖추어짐에 따라 사회 성원의 의식과 행동 속에 차별화의 기제가 보다 분명하게 각인되어 간다는 점이다... 이러한 과정을 통하여 1930년대에 형성

¹⁵⁷ "The correct use of language generally is inculcated in the individual by training on the part of society... Society, acting solely on overt manifestations, has been able to train the individual to say the socially proper thing in response even to socially undetectable stimulations." Lewis (1977), *Convention*: p. 5.

되고 사회 성원들에게 각인된 소설 작품에 대한 취향판단과 수용체계는 현재의 그것과 거의 다르지 않을 뿐 아니라, 그 틀에 따라 지금도 재생산되고 있다는 점이다.¹⁵⁸

이러한 수용체계는 이른바 문학 전통을 설명하는 데 있다. 창작 과정을 표준화하는 제도는 독서 과정도 표준화하는 제도이다. 물화·사상화 기제를 지배하는 문학적 지표들은 이러한 제도를 통해 결정되고 재생산되기 때문에 양쪽에서 진행되는 창작·독서를 표준화시키는 것이다. 'Tradition'은 '가로질러 주다'를 뜻하는 라틴어의 'trans' + 'dare'에서 유래되는 데 있다. 따라서 전통은 예술적 생산물과 재생산하는 과정을 둘 다 의미한다. 전통을 설명할 때는 이 과정은 산물보다 더욱 본질적이다.¹⁵⁹ 이러한 시간적 연속은 양식을 그대로 반복할 수 있으나, 창작 과정에서 문학적 지표를 보완하면서 진화하는 기제와 더 가깝다. 이 점에 대해서 고려할 때 문학 작품들은 전통과 맥락을 구축하며, 이 구축에 대비하여 새로움을 돋보인다. 즉 전통과 연속성 및 전통과 구별되는 진화를 동시에 보여준다.

한국의 인쇄문화는 30년만에 발전해왔기 때문에 구활자 매체나 필사본에 익숙했던 독자들은 인쇄매체의 공간적 지표들이 낯선 반전통성을 지닌다고 여겼으리라고 추측해볼 수 있다.¹⁶⁰ 그러나 이러한 양식적인 충돌을 바탕으로 한국에서의 1920-1930년대의 예술적인 발전이 더욱 활기찬 양상을 보여주었다고 할 수 있다. 독서의 변동성을 바탕으로 이어지는 논쟁¹⁶¹, 즉

'고급'한 취향의 체계나 소비영역을 만들만한 재생산의 장이 형성되어 있지 않은 상황에서는, 취향에 대한 위계적인 의식도 그것을 재생산할 방법도 없다는 것이다. 문학과 관련된 그 체계는 전문적인 문학과 문학제도의 장이 형성되고 근대적 고등 교육이 뿌리를 내리고 확산됨을 통하여, 재생산의 메카니즘이 갖추어지고 난 이후에야 본격적으로 형성된다.¹⁶²

¹⁵⁸ 천정환 (2002), 「한국 근대 소설 독자와 소설 수용양상에 대한 연구」: 11쪽.

¹⁵⁹ "Tradition refers to both processes and products... products are the ideas, knowledge, objects, behaviors, or rules that are transferred and transmitted through time... [Process] represents a fundamentally different conceptualization of what constitutes tradition. Process is more fundamental than product." Otring (2013), "Thinking Through Tradition": pp. 23-25.

¹⁶⁰ 시에서 공간적인 배열로부터 나타내는 사상화 과정은 본고가 제2장 제2절 제1항에서 논했다.

¹⁶¹ 논란을 전략적으로 불러일으키는 작가들이 있다. 전설에 따르면 제임스 조이스는 불어 번역가가 『율리시스』의 번역의 난이도에 대해서 불평했을 때 교수님들이 수 세기 동안 논쟁하도록 작품에 수수께끼와 퍼즐을 쟁여놓았다고 대답하며 책에 대해서 부연 설명하지 않겠다고 했다. '그제서야 비로소 문단에서 자기의 불멸을 보정할 수 있다.'

그리고 문학적 지표는 텍스트에 여전히 내재되어 있다는 점을 고려한다면 텍스트의 물질적인 특성과 관련된다. 전통과 충돌하여 당대의 반응을 불러일으킨 지표는 오늘날까지 유지되어 시간적 연속성을 지닌다. 1930년대의 독자층과 오늘날의 독자층의 차이는 작가를 둘러싼 기대의 지평^{horizon of expectations} 뿐이다. "문학 작품은 새로워 보임에도 불구하고 정부의 지공에서 자기를 완전히 새로운 것으로서 발표하는 것이 아니며, 발표와 외현적·내현적 신호, 익숙한 특징이나 내포된 암시 등을 통해 독자에 아주 특정한 수용함의 성향을 낳는다... 새로운 텍스트는 독자에게 앞선 텍스트에 대한 기대의 지평 및 익숙해진 규칙을 자아낸다."¹⁶³ 이렇듯 각각 시기의 독서 경험의 공통점에서 시간적 연속성을 확인할 수 있다. 문학적 지표를 통하여 작품들은 전통에 대한 연속성 및 새로움을 동시에 지니는 데 있어 지표들이 늘 진화하는 기제이다. 해석공동체의 안전성을 바탕으로 이러한 진화가 이어지는데 이 안정성은 일시적이다.¹⁶⁴ 예술적 운동에서 어떠한 양식이나 예술에 관한 태도가 인기를 끌다가 사퇴해버린다. 과거의 기대의 지평은 오늘날의 기대의 지평으로 진화하면서 독서의 누적 문헌은¹⁶⁵ 계속해서 문학적 지표에 관한 사고방식을 재생산한다.

문예 제도를 통해 문학적임을 결정한다는 점을 고려하면 가장 쉽게 두드러지는 문제는 '대중'과 '전문가'로 나눈 외계질서적 가치판단의 재생됨이다. '문학적임'은 전통에서 이미 존재하던 지표와 문화적 교류를 통해 받은 문학적 지표로 구성되어 있다. 모든 문학 전통은 이러한 본질적 양상이 있는데 한국 문학의 경우에는 문학적 지표의 유래에 대한 문제의식이 특히 강하다. 한국 문학의 지표를 유래별로 나

¹⁶² 천정환 (2002), 「한국 근대 소설 독자와 소설 수용양상에 대한 연구」: 11쪽.

¹⁶³ "A literary work, even when it appears to be new, does not present itself as something absolutely new in an informational vacuum, but predisposes its audience to a very specific kind of reception by announcements, overt and covert signals, familiar characteristics, or implicit allusions. It awakens memories of that which was already read, [and] brings the reader to a specific emotional attitude... The new text evokes for the reader (listener) the horizon of expectations and rules familiar from earlier texts... The interpretative reception of a text always presupposes the context of experience and aesthetic perception." Jauss (1982), *Toward An Aesthetic of Reception*: p. 23.

¹⁶⁴ "[This] explains why there are disagreements and why they can be debated in a principled way... because of a stability in the makeup of interpretive communities... This stability is always temporary... Interpretative communities grow larger and decline, and individuals move from one to another; thus, while the alignments are not permanent, they are always there, providing just enough stability for the interpretative battles to go on." Fish (1980), *Is There A Text In This Class?*: pp. 171-172.

¹⁶⁵ 즉, 학술적 문헌의 존재를 설명한다.

누면 일반적으로 1) 한국의 민속, 2) 한자문화권¹⁶⁶, 3) 일본식 근대성, 그리고 4) 일제를 통해 서양 문학의 문학적 지표이다. 이 양상을 설명하기 위해 방민호가 접붙이기 *engraftation* 개념을 제의한 바가 있다.¹⁶⁷ 문학적 지표의 유래에 대해 조금 더 주의깊게 살펴보면 유래 과정은 매체의 기록성과 관련되어 있다는 점을 확인할 수 있다. 매체들은 불가능한 것으로부터 발생했다. 하나는 직접적인 의사소통이며, 또 하나는 시간의 멈춤이다. 따라서 물질적인 사물로서의 매체는 시간의 흐름을 멈춘 듯이 기록하는 기능을 지니면서 이러한 기록성을 바탕으로 과거와 연속성을 지니는 데 있다. 필사본은 안전한 기록을 달성했다는 점에 이어서 인쇄매체의 제도화는 대규모의 수평적인 연속 기제를 가능케 만들었다.¹⁶⁸ 시간적 연속성이 물론이고 기록은 물질적이기 때문에 수평적으로 전파한다는 점은 접붙이기 모델에서 설명된다. "외부에서 접붙이지는 것뿐만 아니라 본래 가지고 있던 것의 형질도 중요시할 수 있다."¹⁶⁹

1900년대부터 1930년대까지 확산된 인쇄문화를 통해 문학적 지표의 재구성됨을 볼 수 있다. 독자층의 확대는 소설 장르의 형성에서 매우 중요한 요소이며, 기반시설 *infrastructure*의 발전을 바탕으로 인쇄문화가 수평적으로 확산한 시대였다. 당대의 독자층이 즐겼던 책은 다양한 정체성을 가졌고, 이로써 인쇄매체와 관련된 문학적 지표는 수평적으로 회전했다.¹⁷⁰

166 조동일의 『소설의 사회사 비교론』에서 논했다는 범주이다.

167 "한국 문학의 근대 이행이라는 문제를 새롭게 인식하도록... 인식 모델이나 내재적 발전론 대신에 접붙이기(*engraftation*) 모델에 입각해 생각해 볼 수 있다." 방민호 (2012), 「『문학이란 하오』와 『무정』 그 논리구조와 한국 문학의 근대 이행」: 205-206쪽.

168 수평적인 영향은 과거에서 물려받은 영향이 아니라, 당대 다른 문화와 교류하여 영향을 받는 상황을 설명하고자 한다.

169 한국 문학의 근대 이행이라는 문제를 사고함에 있어 많은 연구자들은 이식론의 입장을 취한다. 문학사가 임화에게서 연원하는 것으로 알려진 이 입장은... 이식, 곧 문학상의 트랜스플랜테이션 (*transplantation*)이란, 근대문학을 그것이 자라난 서구나 일본이 아닌 한국에 가져다 현실화하는 것이라고 생각된다... 이러한 이식론 모델과 성격이 조금 다른 모델을 구성해 볼 수 있을 것이다... 이러한 접붙이기는 한 문화 또는 문학의 내적 형질을 무시하지 않으면서도 외래의 문화 또한 문학이 그것과 접합되는 양상을 설명할 수 있는 이점을 가지고 인다고 생각한다... 이 모델은 외부에서 접붙이지는 것뿐만 아니라 본래 가지고 있던 것의 형질도 중요시할 수 있다. 「『문학이란 하오』와 『무정』 그 논리구조와 한국 문학의 근대 이행」: 207-208쪽.

170 "번역된 외국소설이나 일본어 소설은 조선어로 씌어진 소설만큼 많이 읽히며 매우 중요한 비중과 영향력을 가지고 있었다". 천정환 (2002), 「한국 근대 소설 독자와 소설 수용양상에 대한 연구」: 25쪽.

19세기 후반과 1900년대의 조선에서는 인쇄자본의 성장과 방각본의 득세, 그리고 근대적 활판인쇄기술의 도입 등으로 이어지는 일련의 변화가 독서문화 자체의 개변과 독자층의 재구조화에 있어 무엇보다도 중요한 요인이 되었다. 그러나 활판인쇄가 일반화된 1920년대 이후에는 인쇄술의 개량 자체가 중요한 요인이 될 수 없었다... 번역된 외국 소설이나 일본어 소설은 조선어로 씌어진 소설만큼 많이 읽히며 매우 중요한 비중과 영향력을 가지고 있었[다].¹⁷¹

또한 1900-1930년대의 교육제도는 한문·일본어·조선어로 문학교육을 진행하여 여러 유래의 영향을 융합했다.¹⁷² 한국의 근대적 인쇄문화의 발전은 30년만에 해내었으나 제국주의의 확산으로 인하여 수평적인 영향을 많아졌다. 따라서 한국의 인쇄문화의 발전은 요소가 단순하지 않다. 대규모의 인쇄매체는 독해력을 기르는 교육 제도와 매체의 생산·판매·전파 제도의 발전이 기본이다. 동시에 이른바 인쇄자본주의^{print capitalism}와 근대 국가의 발전과 밀접하게 관련되어 있다.¹⁷³ 따라서 인쇄문화는 상업주의, 혹은 제국주의를 초래했다. 베네딕트 앤더슨^{Benedict Anderson}에 따르면 인쇄매체의 전파 및 접근 제도가 확대함으로써 이를 바탕으로 국가적 독자성^{獨自性}을 냈다. 이 확대에 이어서 중산층의 성장을 촉진하여 자본주의의 발전의 중요한 요인이었다는¹⁷⁴ 데는 의심의 여지가 없는 듯하다.

그러나 자본주의 및 산업화와 수반하는 인쇄문화의 확산은 "개별 국민국가의 사회발전경로에 구체적인 차이가 있듯이, '국민국가 의식 형성'에 대한 역할을 했다고 하는 소설 독자층의 형성경로에도 구체적인 차이가 있다."¹⁷⁵ 한편 문학의 수평적인 연속성을 살펴보기 위하여 인쇄문화의 확산으로 인해 나타나는 '국민국가 의식의

¹⁷¹ 위의 책: 25쪽.

¹⁷² "1905년경에 이르면 일본의 식민주의 교육이식기로 접어들게 되어 학교교육의 제도는 변질되어 전개되기 시작한다... 1920년대에 이르면 보통학교 교과용 편찬방침에서 국어(일본어)와 조선어 및 한문 독본을 살펴보면 다음과 같다. 국어독본 및 習字帖은 모국어를 달리하는 조선인아동을 대상으로 하여 편찬하는 것으로써 직관적 직접교수를 하는 데에 편리한 편성법을 취하였고, 교실에서 필요한 회화를 가르치고 점차로 일반회화에 미치게 하였으며, 모든 교과를 국어(일본어)로 교수하는데 지장이 없을 정도까지 이르게 하였다." 유용태 (2003), 「1930년대 아방가르드 詩 독자의 미적영역 연구 李箱詩를 중심으로」: 62-23쪽.

¹⁷³ Benedict Anderson의 *Imagined Communities* (2006)에서 쓰여진 용어이다.

¹⁷⁴ "자본주의 사회에서 이러한 독자는 개별적인 주관성의 범위로부터 '대중'의 규모로 확대된 군집(群集)적 존재 상태를 유지하며, 작품은 대량 복제되어 소비되는 상품으로 존재한다." 천정환 (2002), 「한국 근대 소설 독자와 소설 수용양상에 대한 연구」: 1쪽.

¹⁷⁵ 위의 책: 24쪽.

형성' 외에 다른 차원을 살펴볼 필요가 있다.¹⁷⁶ 인쇄자분주의는 분산된 인구에 국가에 관한 의식을 통일화하였으나 다른 면에서 오랫동안 지속했던 체계를 해체했다는 양상을 볼 수 있다. 특히 종교혁명은 인쇄문화 덕분에 이루어졌는데 이를 인해 천주교회가 몇 세기 동안 지배했던 질서를 깨뜨렸다. 또한 인쇄문화로 인해 봉건제도의 외계질서가 사퇴하면서 개인주의로 변했다는 양상은 문학 작품에서 잘 두드러진다.¹⁷⁷ 그러므로 인쇄문화의 확산은 단순히 어떤 언어의 모든 사용자에게 소속감을 부여하는 것뿐 아니다. 소설의 역사적 맥락을 따져보면 개인을 의하여, 또한 개인을 중심으로 씌여진 소설은 개인주의를 반영한다. 국민국가 의식을 함축하기 전에, 소설은 개인의 개별적인 경험에 대하여 다루는 주체이다. 개인 작가의 상상력을 찬양했던 낭만주의¹⁷⁸와 개인 독자를 대표하는 일반인 인물에서 보면 인쇄문화 이후 개인을 중시하는 문학적 지표로 진화해왔다.

개인을 위한 소설의 양식이 한국 문학에서 수평적인 연속성을 지닌다는 점을 의심할 여지가 없는 듯하다.¹⁷⁹ 문학적 지표들은 자연스러운 환경이 없으며, 기리고 문예 제도의 외계질서적 합의를 통해 각각의 정의 및 특질이 끊임없이 진화하는 사회적 산물이다. 독해 또한 창작 행위를 가리키는 지표이다. 따라서 문학적 지표는 어떤 본래적 존재가 아니라 인간이 배운 행동유도성과 관련된다.¹⁸⁰ 소설의 양식에서 인간 본성의 보편적 면에 대한 서사는 특히 부각되는데, 이는 인간 경험이 무엇인지에 관한 작가의 유일무이한 시점을 보인다. 따라서 문학적 지표의 부가된 복잡성 없이 작가의 의도나 태도를 이해하고자 할 때 결론을 내리기 힘들다. 개인은 물론 내면성을 함축하는 기억과 감정과 생각이 중요한 차원이지만, 사회의 문맥 속에 별

176 "'애국계몽'과 민족주의의 이데올로기는 1900년대까지의 소설독자에게 가장 중요한 이념적 요인인 듯하지만, 1920-1930년대의 독자에게는 그렇지 않다." 위의 책: 25쪽.

177 인쇄문화로 인한 변화에 대해서 논했던 Elizabeth Eisenstein의 *The Printing Press as an Agent of Change* (1994) 와 *The Printing Revolution in Early Modern Europe* (2000)는 선구적인 업적으로 꼽힌다.

178 M.H. Abrahms은 *The Mirror And The Lamp* (1971)에서 논의한 바와 같이 낭만주의 이후 작가 혹은 예술가의 창의적인 힘을 중시하는 근대적 관습이 일반적이었다.

179 반면에 학자들이 만장일치로 영문학의 첫 소설로 여기는 작품은 1719년에 출판된 디포Defoe의 「로빈슨 크루소」이다. 구텐베르크가 1440년경에 인쇄기를 혁신한 지 거의 280년이 지나갔다. 인쇄문화적인 예술 작품이 등장할 때까지 3세기가 걸렸다는 점이다.

180 "Interpretative communities are no more stable than texts because interpretative strategies are not natural or universal, but learned." Fish (1980), *Is There A Text In This Class?*: p. 172.

개의 존재이기 때문에 어떤 외면적인 틀에 박혀있느냐에 대해 다루어야 개인 경험의 묘사를 획득할 수 있다. 따라서 문학적 지표들은 서로 분리된 것이 아니라 밀접한 연관성을 지닌다. 미시적인 지표는 거시적인 전파 및 접근 제도에서 형성되며, 거시적인 지표들은 미시적인 차원에 담아냄으로써 사상화 과정을 거친다. 거시적·미시적 차원을 포괄하는 인간은 늘 문학의 핵심이다.

4.2. 사상의 동굴 속에서 마주하는 독자성^{獨自性}: 「광장」의 상호텍스트성을 중심으로

6.25 전쟁 교전의 종결 직전, 이명준은 동굴 속으로 도피한 상태이다. 철학을 전공한 명준이 책을 욕심스럽게 모았지만¹⁸¹, 삶에 대해서는 지식이 부족하다.¹⁸² 약간 도도한 편이다. 이때까지 남한에서 공산주의의 동조자라는 의혹을 일으켜서 경찰에게 괴롭힘을 당하고 월북했는데 북한에서는 마찬가지로 실망과 억압을 마주한 것이 뿐이다. 소설 최초에는 명준이 자기의 생의 목적을 찾고 있다는 것을 알려준다: "사람이 무엇 때문에 살며, 어떻게 살아야 보람을 가지고 살 수 있는지를 알아야 한다" (33쪽). 이명준은 삶에 관한 호기심이 많은 모범적인 독자이다.¹⁸³

삶을 참스럽게 생각하고 간 사람들이 남겨놓은 책을 모조리 찾아 읽는다.

술한 나날을 한 가지 일만 깊숙이 파내려간 사람들이, 그러면 어떤 노다지 줄기를 뚫어놓았는지 길잡이를 삼자는 것이었는데 삼고 보니 아주 야릇할 얹자였다. 가뜰한

¹⁸¹ "읽목에 놓인 책장에 마주선다. 한번 줄 훑어본다. 얼른 뽑아보고 싶은 책이 없다. 4백 권 남짓한 책들. 선집이나 총서, 사전류가 아니고 보면, 한 책씩 사서는 꼬박 마지막 장까지 읽고 꽂아놓고 하여 채워진 책장은 한때 그에게는 모든 것이었다. 월간 잡지가 한 권도 끼지 않았다는 게 자랑이다. 그때 그때, 입맛이 당긴 책을 사서 보면, 자연 그 다음에 골라야 할 책이 알아지게 마련이다. 벽 한쪽을 절 반쯤 차지하고 있는 이 책장을 보고 있으면, 그 책들을 사던 앞뒷일이며, 그렇게 읊아간 그의 마음의 나그네길, 입자인 그에게는 선히 떠오르는 것이고, 한권 한권은 그대로 고갯마루 말뚝이다." 최인훈 (1996), 「광장」: 43쪽. 이후 작품 인용은 괄호 안에 표기한다.

¹⁸² "누리와 삶에 대한 그 어떤 그럴싸한 맺음말이 얻어지려니 생각한다. 그러나... 아무런 맺음말도 가진 것이 없다." 위의 책: 33쪽.

¹⁸³ "책이나 도서관에 대한 대화와 언급, 상상이 자주 등장한다는 점에서 '책에 대한 소설'이라고 할 수 있다. 그러므로 최인훈의 몇몇 대표작을 정확하게 이해하는 작업에 있어서 주인공의 독서나 책에 대한 사유를 탐구하는 것은 필수적인 과정이라고 할만하다." 권성우 (2016), 「최인훈 소설에 나타난 책과 독서에 대하여」: 201쪽.

길잡이꾼들은 노다지 줄기나 새나, 그 허구한 나날 앓은 자리에서 뭉개고 있었다는 걸 알게 된다. 삶은, 그저 살기 위하여 있다. 이 말이었다. 그들은 무언가를 숨기고 있는 게 틀림없다. 이런 뜻 없고 아리송한 말을 할 때는, 그뒤에 차마 입 밖에 내지 못할 진짜 이야기를 숨기고 있는 것이라고 생각하는 것이었으나, 그게 무언지는 알 수 없는 채 값진 때가 모래시계 속 모래처럼 자꾸만, 아랑곳없이 흘러가는 것이 두렵다. (35쪽)

「광장」에서 직접 언급되는 작품은 많지 않다. 성서와 『로자 룩셈부르크전』, 키에르케고르, 『불세비키 당사』, 카트카, 뒤마, 그리고 마르크스를 나열할 수 있다. 책 4백 권을 뒤집어도 철학을 공부한 모범적인 독자인 이명준은 지혜를 못 찾아낸다. "삶의 강. 흐르는 물결에서 몸을 떼어 흐르는 강을 받치는 움직임 없는 강바닥에서 보려 한다. 때의 흐름 속에서, 마무리진 뜻을 읽어내서, 허전함을 달래려 한다" (39쪽). '마무리진 뜻', 혹은 지혜를 못 밝혀¹⁸⁴ '허전함과 맞서본다' (39쪽). 'Philosophy', 혹은 φιλοσοφία(필로소피아)는 그리스어로 '지혜에 대한 사랑'을 의미하는데 명준은 사랑할 만한 아이디어를 얻을 수 없다. 이명준은 고대 그리스의 철학을 특별히 즐긴다:

학과 가운데서 그리스의 자연철학자들의 학설에 끌린다. 사실 그것들은 학설이랄 것도 없는 아이디어쯤 될 것이었지만, 그것을 그저 어리כות은 생각으로 돌리느냐, 더 깊이 참 이야기의 짙막한 풀이로 받아들이느냐 하는 것은 이쪽의 마음 깊이에 달릴 수 있는 힘을 가지고 있는 것만은 갈 데 없다. (36쪽)

이 절에서 최인훈의 의견이 이명준을 통해 두드러지는 듯할¹⁸⁵ 정도로 고대 그리스의 철학에 대한 애착이 부각된다. 또한 "어떤 책에서고 Dialektik의 D자만 보아도 반한 여자의 이름 머리글자를 대하듯 가슴이 두그거리는 것을... 느낀다" (39쪽) 'Dialektik'은 독일어인지라 마르크스가 기반한 헤겔의 변증법을 가리키지만¹⁸⁶,

¹⁸⁴ 최인훈은 철학(哲學)에 대한 '빛' 모티프로 상징성을 만들어냈다는 점은 본고가 제2장 제2절 2항에서 논했다. 제4장에서는 본고가 'philosophy'에 초점을 맞추어 논의하고자 한다.

¹⁸⁵ "「광장」의 의지는 작가의 삶으로 충분히 입증된 셈이다." 전소영 (2019), 「월남 작가의 문학 세계에 나타난 주체 형성 과정 연구: 최인훈과 이호철의 소설을 중심으로」: 85쪽. 또한 "소설가 최인훈은 엄청난 독서가였다. 한마디로 그는 '읽는 인간'이었다. 최인훈의 책읽기는 그의 소설에 섬세하게 반영되어 있다. 책은 최인훈의 주요작품에 두루 나타나는 핵심적인 의미소이다." 권성우 (2016), 「최인훈 소설에 나타난 책과 독서에 대하여」: 199쪽.

'Dialektik'의 유래도 고대 그리스어의 *διαλεκτική*(디아렉티케)이다. 디아렉티케란 어떤 주제에 대한 담론인데 참여자들은 다른 관점을 취하고 있다. 의견을 논리적·합리적 교환하는 담론을 통해 진상을 밝혀내는 과정이다. 디아렉티케의 대표적인 철학은 분명히 플라톤의 대화편^{dialogue}이다. 그 대화편 가운데 『국가』는 가장 대표적이며, 이는 정의^{正義} 사회의 구현에 대해 다루면서 철인왕^{哲人王}에 위해 다스린 유토피아를 묘사한다. 게다가 『국가』에서 '탕양의 비유'와 '선분의 비유'와 '동굴의 우화'를 통해 인간의 세계는 이상^{理想}의 형상이 동굴 벽에 비추어 그림자의 세계라고 주장한다.¹⁸⁷ 동굴에 갇힌 "그런 죄수들은 모든 면에 있어서 오직 여러 가지 인공적인 물건의 그림자만을 진실한 것이라고 생각할" 것이다.¹⁸⁸ 따라서 현실의 그림자만 아는 인간은 현실이 무엇인지를 모르고 그림자가 사실이라고 생각한다.

지혜를 사랑하는 이명준, 그리고 이념적으로 분단된 한국사회는 이러한 동굴 속에 머물고 있다. 굴속에서는 이데올로기의 이상적 실현을 마주칠 수 없고 이데올로기를 흉내 내는 그림자만 관람할 수 있다. "이 굴을 사령부로 가는 길에 지름길을 찾아보느라 일부러 산을 타고 넘어가다가 찾아냈다.¹⁸⁹ 그런 다음부터는 어찌다 틈이 생기면 와서 드러누웠다가 가는, 그만이 아는 곳이었다. 웬만해서는 눈에 띄지 않게 자리잡은 이 동굴에 누워 있는 시간에는, 홀가분하게 쉴 수 있었다". (157쪽)

눈을 크게 뜨고, 제가 앉아 있는 이 동굴에 이르는 좁은 오르막길에서 그럴싸한 모습을 어림해보자고 애써도, 헛일이었다. 빗소리와 어둠만이 가득차 있었다. 사람이란 부질없어서, 아무것도 보이지 않는 이 함빡 어둠 속에서도, 이명준은 눈을 뜨고 있었다.

¹⁸⁶ "철학을 배운 그는, 이 곡절을 흘려보지는 못했다. 곡절은, 마르크스가 헤겔의 제자였다는 데 있었다... 마르크스는 선생이 애써 이루어놓은 알몸에다, 다시 한번 옷을 입혔다. 경제학과 이상주의의 옷을." 위의 책: 167쪽. 헤겔의 영향에 관해서 장사훈은 「최인훈 소설의 정론과 미적 실천 양상: 헤겔 사상의 비판적 수용과 극복 양상을 중심으로」에서 논의한 바가 있다.

¹⁸⁷ 『국가』에서 나타나는 1) '탕양의 비유'는 제6권 507b-509c, 2) '선분의 비유'는 제6권 509d-511e, 3) '동굴의 우화'는 제7권의 514a-521d에 해당하는 논의이다.

¹⁸⁸ "παντάσσι δὴ, ἦν δ' ἐγώ, οἱ τοιοῦτοι οὐκ ἂν ἄλλο τι νομίζοιεν τὸ ἀληθὲς ἢ τὰς τῶν σκευαστῶν σκιὰς." 플라톤 (2012), 『국가』: 제7권, 515c. 한국어 번역은 317쪽.

¹⁸⁹ "누군가가 그를 거기서부터 거칠고 험한 오름길로 힘껏 끌고, 태양빛이 있는 곳으로 끌어내거까지 놓아주질 않는다면 그는 끌려가는 동안 괴로워하고 고통을 내서, 태양의 빛이 있는 곳까지 나왔을 때는 눈은 광선으로 가득 차서 지금 참되다고 말하는 것을 무엇 하나 볼 수가 없는 것이 아닐까?" // "καὶ μὴ ἀνεῖη πρὶν ἐξελκῦσειεν εἰς τὸ τοῦ ἡλίου φῶς, ἄρα οὐχὶ ὀδυνασθαί τε ἂν καὶ ἀγανακτεῖν ἐλκόμενον, καὶ ἐπειδὴ πρὸς τὸ φῶς ἔλθοι, αὐγῆς ἂν ἔχοντα τὰ ὄμματα μεστὰ ὄραν οὐδ' ἂν ἐν δύνασθαι τῶν νῦν λεγῶν μὲνων ἀληθῶν;" Ibid.: 제7권, 515e-516a. 한국어 번역은 318쪽.

비록 어둠 속일망정, 기다림의 몸짓은 그런 모양이다. 몸에 뻗 버릇은 그런 때 우스꽝스러웠다. 들리는 소리도 없는데 귀를 쫓긋해야 어울리고, 보이는 그림자도 없이 눈을 사려뜨는 게, 삶에 길들여진 오관의 버릇인 모양이다.

철늦은 비에 덜덜 떨면서, 보이지 않는 어둠 속을 지켜보며, 거기서 나타날 그림자를 기다리고 있는 모습이, 삶에 진 이명준이 이 싸움터에서 지낼 수 있는 단 하나 남은 몸짓이었다. (153-154쪽)

'삶에 진' 이명준은 공산주의 불빛과 자본주의의 불빛이 없는 동굴 속에서 '들리는 소리도 없는데 귀를 쫓긋[하고] 보이는 그림자도 없이 눈을 [사려뜨는다].' 동굴 속에 비추는 불빛은 인공적인 그림자만 나타낼 수 있는 셈이다. 남한과 북한에 대한 환멸을¹⁹⁰ 느끼는 명준은 그 불빛 없이 형상을 '어림해보자고 애쓴다'. 서사철계 취조실에서 심문과 폭행을 당한 까닭에 남한의 정의에 대한 신뢰를 잃는다.

나는 법률의 밖에 있는 건가. 돈과, 마음과, 몸을 지켜준다는 법률의 밖에 있는 어떤 길... 법률이 있다. 시민의 목숨이 그렇게 어둠 속에서 다뤄질 수는 없지. 불쑥 한 가지 생각이 떠오른다. 아까 그 형사를 목행으로 고소를 하자. 그러나 그는 곧 머리를 짓는다... 제가 당하지 않는 것만 천만 다행이라는 듯 외면하는, 사람스럽지 못한 그 속에서 명준 자신도 죽은 듯 숨을 죽인다... 형사의 본때는 든든히 믿고 있는 어떤 힘을 가리키고 있는 게 분명했다... 돈과 마음과 몸을 지켜준다는 '법률'의 밖에 있는 삶. (68-69쪽)

이명준은 결국 월북하는데 북한에서도 억압을 마주한다. "『노동심문』 본사 편집부 근무를 명령받았을 때 새로운 삶을 다짐했다" (112쪽). 그러나 편집실에서 당원 네 명 앞에 명준은 자기를 비난하도록 자아비판회¹⁹¹를 당한다.

190 "즉 그에게 '고향 상실'이란 역사의 타자로 존재해 온 한반도 구성원의 '자기 망실'과 다르지 않은 말이며, '자기 망실'은 구체적으로 한반도의 주민이 자신들을 점령해온 이데올로기를 회의 없이 받아들여 온데서 그 원인을 찾을 수 있는 것이다... 제국주의와 사회주의의 수인이 된 한반도의 주민들을 떠올렸던 소년은 남한에서의 또 다른 억압 상황을 목도하고... 즉 지배 이념을 회의하고 그것과 단절할 수 있는 존재로서의 문학적 주체를 정립해 나가기로 마음 먹었던 것이다." 전소영 (2019), 「월남 작가의 문학 세계에 나타난 주체 형성 과정 연구: 최인훈과 이호철의 소설을 중심으로」: 118쪽.

191 "자아비판회'는 해방 직후 북조선에 적용된 소련의 규율 유지 장치였다. <자아비판회> 라는 이 새 문화는 해방 후에 북조선에 수입된 소련 문화 가운데서 모든 사람들에게 관련된. 직장에서, 군대에서, 학교에서, 마을에 서-생활양식이었다. 해방 직후에 중국공산당이 점령한 지역에서 귀국한 사람들이 이 풍속에 대한 소식을 널리 전했다. 중국 인민해방군은 이 방식으로 군대 규율을 유지한다는 것이었다. 그런 팔로군은 <자아비판> 때문에 그렇게 강하다는 것이었다." 전소영은 88-91쪽에서 최인훈 여러 작품에 내재된 자아비판회에 대한 '트라우마'에 관해서 논한다.

명준은 대들려고 고개를 들었지만, 숨을 죽였다. 그를 향하고 있는 네 개의 얼굴. 그것은 네 개의 증오였다. 잘잘못간에 한번 뒷사람이 말을 냈으면, 무릎 꿇고 머리 숙이기를 억박지르고 있는 사람들의, 짜증 끝에 성낸, 미움에 일그러진 사디스트의 얼굴이었다. 명준을 문득 제가 가져야 할 몸가짐을 알았다. 빌자, 덮어놓고 잘못을 저질렀다고 하자. 그의 생각은 옳았다. 모임은 거기서 10분 만에 끝났다.(127쪽)

두 장면 혹은 두 광장에서 명준이 국가의 힘을 행사하는 사람의 요구를 묵인하다. 최인훈이 두 장면을 동일시하여, 제국주의와 공산주의에 대한 환멸은 분명하다. "명준은 어떤 그럴 수 없이 값진 '요령'을 깨달은 것을 알았다. 슬픈 깨달음이었다. 알고 싶지 않았던 슬기였다. 그는 가슴에서 울리는 무너지는 소리를 들었다. 그 옛날 그는 S서 뒷동산에서 툭툭 부어오른 입언저리를 헛바닥으로 훑으면서 이 소리를 들었다. 그의 마음의 방문이 부서지는 소리였다." (127-128쪽) 북한과 남한에 대한 환멸로 인해 까자 이념을 더이상 보지 않도록 불빛이 꺼져 이명준은 어두운 동굴 속에서 기다리고 있다.

이명준의 마음의 방문이 부서지는 것은 『국가』에서 설명하는 데 있다.¹⁹² 씨앗에 대한 비유를 통해 영혼의 성장하는 것에 관해서 맞는 환경이 필수적이다. 그러나 "가장 뛰어난 천성도 양육이 그것에 적합하지 않은 상태에서는 하찮은 천성보다 더욱 나빠진다는 것이"다.¹⁹³ 플라톤은 이러한 적합하지 않은 양육을 많은 사람이 모인 광장이라고 정의^{定義}하고 있다:

그들이 국민의회나 법정이나 극장이나 군영(軍營)이나 그밖의 어디서나 사람들이 모이는 곳에 함께 많이 자리잡고 앉아서 떠들어대면서 말하거나 행하거나 하는 것들을 고품을 지르고 박수를 치면서 엄청나게 칭찬도 했다가 비난도 했다가 하고, 게다가 그들만이 아니라 바위도, 그들이 함께 있는 장소도 메아리치게해서 그들의 칭찬이나 비난이 곱으로 떠들썩[한다].¹⁹⁴

¹⁹² 플라톤 (2012), 『국가』: 제6권, 491d-494a. 한국 번역은 281-285쪽.

¹⁹³ "δὴ οἶμαι λόγον τὴν ἀρίστην φύσιν ἐν ἀλλοτριωτέρα οὖσαν τροφή κακίον ἀπαλλάττειν τῆς φαύλης." Ibid.: 제6권, 491d. 한국어 번역은 281쪽.

¹⁹⁴ "ὅταν, εἶπον, συγκαθεζόμενοι ἀθρώοι πολλοὶ εἰς ἐκκλησίας ἢ εἰς δικαστήρια ἢ θεάτρα ἢ στρατόπεδα ἢ τινα ἄλλον κοινὸν πλῆθος σύλλογον σὸν πολλῶ θορύβῳ τὰ μὲν ψέγωσι τῶν λεγομένων ἢ πραττομένων, τὰ δὲ ἐπαινῶσι, ὑπερβαλλόντως ἐκάτερα, καὶ ἐκβῶντες καὶ κροτοῦντες, πρὸς δ' αὐτοῖς αἰ τε πέτραι καὶ ὁ τόπος ἐν ᾧ ἂν ὦσιν ἐπηχοντες διπλάσιον θόρυβον παρέχῶσι τοῦ ψόγου καὶ ἐπαίνου." Ibid.: 제6권, 492b-492c. 한국어 번역은 282-283쪽.

이렇듯 S서와 자아비판회는 영혼의 적합하지 않은 환경이며, 집단적인 힘을 행사하여 이명준은 비난 파도에 밀려 어디건 흘러가는 곳으로 흐름따라 휩쓸려 가지 않고¹⁹⁵ 묵인한다. "젊고 가난한 철부지 책벌레" 이명준은 두 사회가 집단적인 합의를 통해 만들어낸 틀에 자기를 맞추기 위해 영혼을 파괴하게 된 셈이다. 비난을 받을 수밖에 없는 존재로서 무엇이 철학적 성질을 위한 구제가 될 수 있을까?¹⁹⁶ 이명준은 동굴에 돌아가서 앉아 있다. 날씨가 맑을 때 태양이 비추고 있는 세상이 아름답다.

굴속에 앉아서 내다보면, 훨씬 오른편으로, 위쪽 절반이 똑부러져 나간, 고압선 탑이 바라보였다. 그 위로 흰 구름이, 몽실하니 걸려 있다. 소학교 다닐 때, 보고 그리기 시간에 십 센티 평방의 그물을 만들어 가지고, 그 네모진 틀 속에 들어오는 풍경을 그린 적이 있다.

그 틀을 쓰면, 헤 넓기만 해서 어디서부터 그려야 할지 모를 풍경을, 마음 내키는 대로 도려 낼 수 있었다. 이 동굴의 입구는, 그 틀처럼 모서리가 반듯하지는 않았다. 모서리가 부서진 네모꼴처럼 엉성한 데다가, 가장자리에 길쭉길쭉한 잡초가 무성하게 뻗어 있다. 그런 대로, 그렇게 열린 공간이 뚜렷했고, 내리 맑은 날씨로 아물거리는 아지랑이 속에 펼쳐진 풍경이 아름다웠다. 이 굴에서 풍경을 보기 비롯하면서, 세상에 있는 모든 풍경은 아름다웠다. 왼쪽으로도 막히고, 오른쪽으로 막히고, 아래위도 가려진 엉성한 구멍을 통하여, 명준은 딴 세계를 내다보고 있다. 굴속, 손바닥만한 자리에 짐승처럼 웅크리고 앉아서, 전차와 대포와 사단과 공화국이 피를 흘리고 있는 저 바깥 세상을 구경꾼처럼 보고 앉은... 이명준은 너무나 지쳐 있었다. (160쪽)

'마음내키는 대로' 동굴의 입구가 예술적인 틀이 되어 '풍경을 보기 비롯하면서, 세상에 있는 모든 풍경은 아름다웠다'. 이 풍경은 '왼쪽으로도 막히고' 자아비판회가

¹⁹⁵ "ἐν δὴ τῷ τοιοῦτῳ τὸν νέον, τὸ λεγόμενον, τίνα οἶει καρδίαν ἰσχειν; ἢ ποίαν ἂν αὐτῷ παιδείαν ἰδιωτικῆν ἀνθέξειν, ἣν οὐ κατακλυσθῆσαν ὑπὸ τοῦ τοιοῦτου φόγου ἢ ἐπαινοῦ οἰχήσεσθαι φερομένην κατὰ ῥοὴν ἢ ἂν οὗτος φέρῃ, καὶ φήσῃεν τε τὰ αὐτὰ τούτοις καλὰ καὶ αἰσχροῦ εἶναι, καὶ ἐπιτηδεύσειν ἅπερ ἂν οὔτοι, καὶ ἔσσεσθαι τοιοῦτον;" // "그런 경우에 젊은이들은 흔히 말하는 것처럼 어떤 심장을 가지고 있다고 자넨 생각하는가? 또는 이런 비난이나 칭찬의 파도에 밀려 어디건 흘러가는 곳으로 흐름따라 휩쓸려 가지 않고, 결국 그는 그들이 아름답다거나 추하다고 말하는 바로 그와 같은 것들을 아름답다거나 추하다고 말하고, 또 그들이 하는 대로 해서 그들과 똑같은 것이 되도록 그들을 위해서 어떤 개인적인 교육이 지탱해 줄 것이라고 자넨 생각하는가?" Ibid.: 제6권, 492c. 한국어 번역은 283쪽.

¹⁹⁶ "φιλόσοφον μὲν ἄρα, ἦν δ' ἐγώ, πλεθος ἀδύνατον εἶναι. ἀδύνατον. καὶ τοὺς φιλοσοφούντας ἄρα ἀνάγκη ψέγεσθαι ὑπ' αὐτῶν. ἀνάγκη. καὶ ὑπὸ τούτων δὴ των ἰδιωτῶν, ὅσοι προσομιλοῦντες ὄχλῳ ἀρέσκειν αὐτῷ ἐπιθυμοῦσι. δηλον. ἐκ δὴ τούτων τίνα ὄρας σωτηρίαν φιλοσόφῳ φύσει, ὥστ' ἐν τῷ ἐπιτηδεύματι μείνας ἀν πρὸς τέλος ἐλθεῖν;" Ibid.: 제6권, 494a. 한국어 번역은 285쪽.

보이지 않으며, '오른쪽으로 막히고' S서가 보이지 않는다. 중립국이다. '공화국이 피를 흘리고 있으면서' '딴 세계를 내다보'듯이 이명준이 굴속에서 보는 세상은 이상적인 유토피아이다.¹⁹⁷

그러나 이것도 진실이 아니다. 유토피아란 정의를 구현한 이상적인 사회를 의미하는데 그리스어의 '곳'을 뜻하는 τόπος(토포스)에 이중적 접두사를 붙일 수 있다. 하나는 '좋은'을 가리키는 εὖ(에우)이며 다른 하나는 '없는'을 의미하는 οὐ(우)이다. 따라서 유토피아의 총체적인 의미는 '좋은 곳이 없다'라고 정의되어 있다. 이명준이 동굴의 예술적인 틀로 세상을 내다보면 피를 흐르는 공화국의 이념적 착각을 말할 수 있으나, 이 틀로 보이는 아름다운 세상은 상상에서만 존재한다. 즉, 이 세상에서는 사랑을 위한 중립국이 없다.

인물의 내면성을 드러내는 지표에 비해, 인물의 정체성의 사회적 맥락화에 따라 작가의 세계관이 내재된 것을 볼 수 있다. 물론 명준의 연인 관계와 아버지에 대한 태도를 살펴보면 또 다른 문학적 지표들이 있다. 그러나 제시된 바와 같이 이명준의 선택을 이해하고자 할 때, 「광장」의 상호텍스트성을 좀 더 상세히 들여다볼 가치가 있다. 『국가』뿐만 아니라 「광장」에 헤겔과 마르크스, 또한 성서가 영향을 미쳤다는 것을 확인할 수 있다. 이렇듯 최인훈은 독자로서의 작가의 이미지를 심는다.¹⁹⁸ 현실에서 경험했던 것은 작가의 배경이며, 이 경험의 일부는 허구적인 세계에서 해매면서 자기가 사상화한 허구적인 경험도 있다. 이렇듯 작가가 작품 사이에 연결 짓는 과정을 바탕으로 문학전통은 확립된다. 이른바 상호텍스트성은 인쇄매체를 통하여 진행되는 의사소통이다. 다만 제2장의 '날말의 공간적 상호작용' 및 제3장의 '시각을 통해 드러내는 공감각'과 '공정된 시점을 바탕으로 전개하는 시간성'과 같이, 상호텍스트성은 인쇄매체의 특성과 관련되어 있다. 인쇄매체는 안정적인

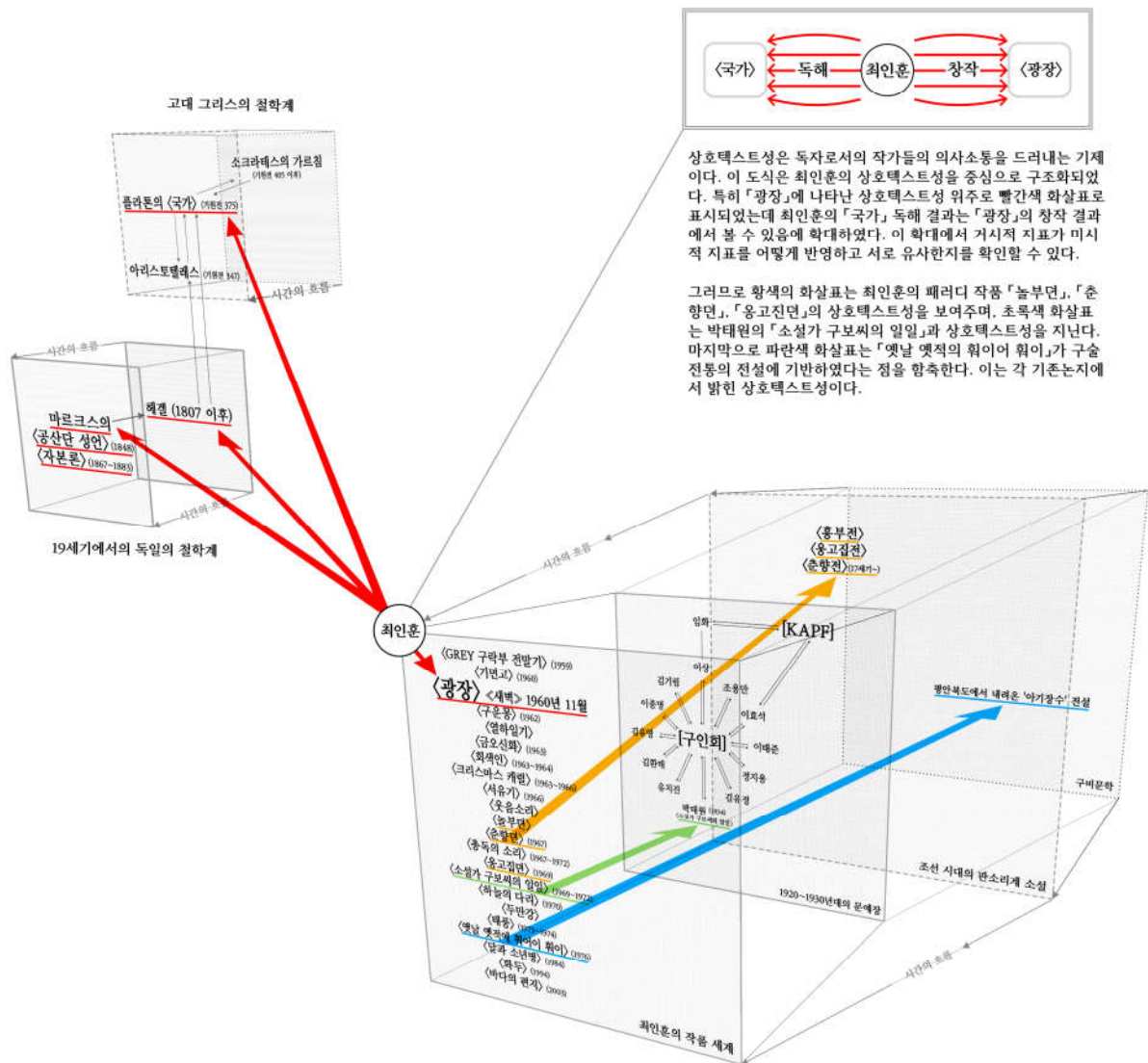
¹⁹⁷ "이런 사회. 그런 사회로 가기도 싫다. 그러나 둘 중에서 하나를 골라야만 한다... 그는 막다른 골목에 몰린 짐승이었다. 그때, 중립국에 보내기가 서로 사이에 말이 맞았다. 막다른 골목에서 일이 빠져 주저앉을 참에 난데없이 밧줄이 내려온 것이었다." 최인훈 (1996), 「광장」: 169-170쪽.

¹⁹⁸ 「광장」 외에 손유경의 「최인훈·이청준 소설에 나타난 텍스트의 자기반영성 연구」 (2000)에 따르면 『춘향전』, 『옹구집전』, 『놀부전』, 과 박태원의 『소설가 구보씨의 일일』은 최인훈의 작품에서 상호텍스트성을 지닌다.

기록성을 가짐으로써 시간적 연속성이 뛰어난다.¹⁹⁹ 예수와 소크라테스는 글을 안 썼다. 그러나 그의 제자들이 그의 구술적 발화를 기록했기 때문에 오늘까지 보관되어 있다. 그리고 대량생산된 인쇄매체는 대규모의 전파·접근 제도로서 수평적인 연속성을 지닌다. 이러한 수평적인 연속은 같은 언어자 *speaker* 끼리 의사소통이 수월하게 진행하나, 안전한 기록으로서의 인쇄매체는 번역 과정에 여유를 부여한다. 즉 인쇄매체의 상호텍스트성은 동시에 시간적·수평적 연속성을 지닌다. 이러한 시간적·수평적 연속을 통해 문학적 지표들이 생산되고 재생산되며, 미시적인 차원에서 살펴보았던 문학적 지표는 거시적인 차원에서 연속성과 진화를 보여주는 것이다.

다음 도식4에 본고가 「광장」을 중심으로 이러한 시간적·수평적 연속성을 보여주고자 한다. 본고가 시간과 공간을 동시에 드러내기 위하여 4차원적 정육면체 *tesseract* 로 도식화했다. 위에서 말한 바와 같이 텍스트는 고정된 매체로서 시간의 흐름이 잘 두드러지지 않아서 4차원을 흉내내는 도식을 활용한 것이다. 인간이 관찰할 수 있는 시공간은 4차원적이며, 지각의 연장으로서의 매체도 4차원적이다. 인간 경험에 대한 사실성을 되살리기 위하여, 문학은 의식을 반영하는 매체의 재귀적 자기 유사를 통해 미시적인 지표를 발전해왔다. 거시적인 지표는 작가가 사상화한 결과를 나타내는 지표들이며, 대표적인 것이 독해를 통한 상호작용성이다. 상호텍스트성을 통해 문학의 시간적·수평적 연속성을 살펴보면 4차원적인 양상을 확인할 수 있다.

¹⁹⁹ 필자문화의 혁신이지만 인쇄문화는 공통으로 지닌다.



도식 4: 상호텍스트성의 프랙털적 구조, 「광장」 중심으로

여기서 본고가 중요시하는 점은 도식4가 최인훈의 『광중』을 중심으로 구조화되었다는 것이다. 다른 작품이나 다른 작가가 중심이 되는 경우, 그 경우에 나타나는 상호텍스트성은 재구조화된다. 상호텍스트성은 작가로서의 독자의 관점을 보여주기 때문에 이 관점에 해당하는 대상이 다를 수밖에 없다. 그러나 여기에 확인할 수 있는 점은 첫째, 최인훈의 작품 세계는 시간적 연속성뿐 아니라 수평적 연속성을 지닌다. 이러한 시간적·수평적 연속성을 통해 작품 사이에 진행되는 의사소통을 볼 수 있다. 둘째, 이러한 의사소통은 독자로서의 작가의 사상화 결과를 보여주는 점을 고려할 때, 텍스트에 내재된 사상은 언제나 인쇄문화의 전파 및 접근 제도와 연관성이 있다. 셋째, 인쇄문화의 제도에 접근하여 작가가 사상화한 결과를 바탕으로 자기의 사상을 물화하는 것이다. 이런 물화 과정에서 볼터^{Bolter}와 그루신^{Grusin}이 말했듯이 재매개^{remediation}는 단순한 반복을 보여줄 수 있는데 새로운 맥락에서 진화할 수 있다²⁰⁰. 이명준은 한국의 분단을 '왼쪽으로도 막히고 오른쪽으로도 막히는' 『국가』의 틀로 '전차와 대포와 사단과 공화국이 피를 흘리고 있는 저 바깥 세상을' 내다보는 장면은 섬뜩한 의미를 지닌다 (160쪽). 정의^{正義} 사회의 구현에 대한 디아렉티케가 진행하고 있다. 넷째, 인쇄문화의 제도에 접근하여 독자의 사상화 과정이 뜻깊은 의미가 있어야 한다. 그렇지 않으면 공허하게 반복하기 마련이다. S 서에서

일제 때 특고 형사 시절에 좌익을 다루던 이야기를 하고 있는 것이었다. 그는 특고가 마치 한국 경찰의 전신이나 되는 것처럼 이야기한다... 빨갱이 잡는 걸 가지고 볼 때 지금이나 일본 시절이나 다름없다고 생각하고 있는 게 완전하다. (71-72쪽)

그리고 월복한 후:

어느 모임에서나, 판에 박은 말과 앞뒤가 있을 뿐이었다. 신명이 아니고 신명난 흥내였다. 혁명이 아니고 혁명의 흥내였다. 흥이 아니고 을이 난 흥내였다. (113쪽)

'당'만이 흥분하고 도취합니다. 우리는 복창만 하라는 겁니다. '당'이 생각하고 판단하고 느끼고 한숨지을 테니, 너희들은 복창만 하라는 겁니다. (117쪽)

²⁰⁰ Bolter and Grusin (1999), "Immediacy, Hypermediacy, and Remediation".

즉, 전달의 정부를 구체화하여 인간 경험에 대해서 진지하게 교류하기 위해, 문학적 지표들은 의미에 더욱 미묘한 복잡성을 부가하는 것이다. 이리하여 문학적 지표가 존재하는 사유는 바로 의미없는 반복을 야기하지 않도록 발전해왔으며, 이해가 풍부해진다는 점이지마는:

만약 지금 있는 대로 나라의 체제 안에 있으면서 뭔가가 구원을 받아서 마땅히 있어야 할 것이 된다면... 대중이 모였을 때에 품고 있는 믿음밖엔 아무것도 아니고 그것을 그가 지혜라고 부르고 있다... 그것을 지혜라고 부르고, 또 남을 가르치는 데 전념하기 위해서 그것을 기술로까지 체계화하긴 하지만, 이런 믿음이나 욕망 중에서 어떤 것이 아름답거나 추한지, 선하거나 악한지, 정의롭거나 부정한지, 실제론 아무것도 모른다.²⁰¹

다섯째, 『국가』의 틀로 「광장」을 살펴볼 때, 혹은 상호텍스트성의 지표를 통해 최인훈의 가치관에 대해 추측할 수 있는 점은 이데올로기의 실천은 지혜를 얻기 위한 독서가 아니라는 것이다. 대신에 인간은 서로 소외된 존재라고 느껴서 사상을 주고받으면서 반복만 하고 외로움을 달랜다고 착각하게 된다.²⁰²

²⁰¹ "καὶ γένηται οἷον δεῖ ἐν τοιαύτῃ καταστάσει πολιτειῶν, θεοῦ μοῖραν αὐτὸ σωσαὶ λέγων οὐ κακῶς ἔρεις... ἕκαστος τῶν μισθαρνοῦντων ἰδιωτῶν... μὴ ἄλλα παιδεύειν ἢ ταῦτα τὰ τῶν πολλῶν δόγματα, ἃ δοξάζουσιν ὅταν ἀθροισθῶσιν, καὶ σοφίαν ταύτην καλεῖν:... καταμαθὼν δὲ ταῦτα πάντα συνουσία τε καὶ χρόνου τριβῆ σοφίαν τε καλέσειεν καὶ ὡς τέχνην συστησάμενος ἐπὶ διδασκαλίαν τρέποιτο, μηδὲν εἰδὼς τῆ ἀληθείᾳ τῶν ὑπὸ τῶν δογμάτων τε καὶ ἐπιθυμιῶν ὅτι καλὸν ἢ αἰσχρὸν". 플라톤 (2012), 『국가』: 제6권, 493a-493b. 한국어 번역은 283-284쪽.

²⁰² 본고는 태식과 명준의 놀이를 가리킨다.

V. 결론

오늘날 세계의 불협화음 가운데 깨뜨릴 수 없는 침묵이 있다. 막힌 도로의 차창에서 음악 소리가 흘러나온다. 전화들이 울린다. 누군가 노트북을 통해 유튜브 영상을 듣고 있다... 아니다, 팟캐스트이다. 연예면에 따르면 오늘 저녁 텔레비전에 『오즈의 마법사』를 방송할 예정이다. 우리는 미디어로 줄곧 둘러싸여 있다. 그럼에도 이 소음 속에 침묵이 여전히 있다.

우리가 말은 의미가 있는 전달이라고 하지만, 사실은 말이 사물일 뿐이다. 흰 종이에 까맣게 쏟아진 글이나 공기에서 울리는 소리밖에 없다는 것이다. 의미 있음에 대하여 확실한 것은 없다. 그래서 물질적인 기호에 의미를 어떻게 부과하는지²⁰³ 또는 의미를 부과하는 기제가 어떻게 관행으로 구축되는지는²⁰⁴ 문학에서 중요한 과제가 된다. 언어를 통해 생각하는 것이며, 언어를 통해 그 생각을 물질 형태로 생산하며 타인에 전파하는 것이다. 이는 두 사람 사이에 직접적인 이해가 불가능하므로 통신 기술이 발달한 것이라고 할 수 있다. 게다가 의식을 대변할 수 있을 만큼 통신 기술의 이용법들이, 이른바 화행이 이루어져 왔다.²⁰⁵ 머릿속에 있는 지향성이나 지각을 통해 나타낸 감각적 경험을 더욱 효과적으로 전달하기 위하여 통신 기술과 더불어 화행들이 발전했다. 따라서 독자가 문학 작품을 읽을 때 자신의 감각을 통해 텍스트에서 경험하는 것처럼 느낄수록 몰입이 더 잘 된다

²⁰³ "How does the mind impose Intentionality on entities that are not intrinsically Intentional, on entities such as sounds and marks that are, construed in one way, just physical phenomena in the world like any other?" Searle (1987), Intentionality: p. 27.

²⁰⁴ "Once the process gets started, we have a metastable self-perpetuating system of preferences, expectations, and actions capable of persisting indefinitely." Lewis (1977), Convention: p. 42.

²⁰⁵ "What comes of the association of sentences with sentences is a vast verbal structure which, primarily as a whole, is multifariously linked to non-verbal stimulation... the same sentences are so bound up in turn with one another and with further sentences that the non-verbal attachments themselves may stretch or give way under strain. In an obvious way this structure of interconnected sentences is a single connected fabric." Quine (1975), Word and Object: p. 12.

아퀴나스가 말했듯이 "진리는 사태와 지성의 동화^{同化}이다".²⁰⁶ 즉 물질적인 기호와 지향성의 이상적 동화를 이룰 때 전달의 진실성을 확인할 수 있다는 점은 여전히 철학사의 요점이었다. 프레게의 개념 표기법 및 비트겐슈타인의 진리 조건²⁰⁷, 그리고 러셀의 진리의 상응이론은 이러한 이론적 시도라고 할 수 있다. 그러나 화행들은 기호와 지시체의 이상적 동화를 이루지 못한 경우가 많으며, 허구적인 화행은 진리치가 없어진 매체의 이용법이다. 그러므로 문학적인 화행은 매체에 주어진 순수한 이용법을 아우르는 물화 기제 및 허구적인 의미를 나타내는 사상화 기제로 작용하고 있다.

이리하여 본 논문은 인쇄매체의 기술적인 역량에 관한 매체론을 살폈고 기술로서의 인쇄매체를 이용하는 의식에 대하여 논하였다. 이렇듯 인쇄매체의 잠재성 및 한계로부터 발전한 기제를 고찰할 수 있었다. 제2장 제1절에서는 인쇄매체의 시각화에서 기인한 낱말의 공간적 이용법을 확인하였으며, 제3장 제1절에서는 고정된 매체의 한계를 극복하는 서사기법의 발전을 설명했다. 또는 최인훈의 『광장』에 주목하여 문학적인 화행이라고 가리키는 문학적 지표의 표상을 작품 분석의 기준으로 삼았다. 본고는 문학적 지표 세 가지를 구축하였는데 제2장 제2절에서는 낱말의 공간적 상호작용, 제3장 제2절에서는 지각을 모방하는 서사법, 또는 제4장 제2절에서는 상호텍스트성을 대상으로 분석하였다. 이러한 문학적 지표들은 사상화 과정을 통하여 '텍스트 내'에서 나타나는 미시적 차원과 '텍스트 외'를 지시하는 거시적 차원을 드러내며 독자가 문학적인 의미를 획득하게 된다. '텍스트 외'에 관한 외연은 제4장 제1절에서 인쇄매체를 대규모의 전파 및 접근 제도뿐 아니라 시간적·수평적 연속성에서 볼 수 있으며, 이는 텍스트에서 상호텍스트성으로 반영된다는 점은 제4장 제2절에서 다루었다.

²⁰⁶ "Veritas est adaequatio rei et intellectus." // "Truth is agreement of thing and intellect" Aquinas (2017), *Summa Theologica*. Part 1, Ques. xvi, Art. 1, 3.

²⁰⁷ “진리 함수의 논항들인 명제들이 열거에 의해 주어지지 않고, 어떤 조건을 만족시키는 모든 것으로서 주어지는 경우에만 확장하는 데 성공하고 있다.” 박정일 (2014), 「『논리·철학 논고』의 일반성 개념에 관하여」, 9쪽.

문학 작품에서 인간 경험에 대한 복잡성을 사상화하는 과정은 물질적인 기호와 의식의 원리를 바탕으로 이루어지는데, 이 과정은 과잉현상이 아니다. 의미에 대하여 매체 없이 인간은 방향을 잡을 수 없다. 서로가 고립된 언어가 없는 사회는 이 세상에 없다. 그런 적도 없고, 앞으로도 없을 것이다. 더욱이 모든 인간은 다 이야기를 한다. 각자 경험이 무엇인지에 대해 서로 나누기 위해 문학은 인간을 중심으로 세우는 것이다. 인간의 경험은 공유된 경험이다. 그리고 문학의 목표는 인간이 되는 것이 무엇인지를 보여주는 것이다. 미치오 카쿠^{Michio Kaku}가 말했듯이 물리학의 법칙은 지능을 가진 생명체에 사형집행 영장이다²⁰⁸. 시간이 흐르면서 작품은 언어적인 부착물이 되어 인간 모두 다 외롭고 죽을 생명이라는 것에 대한 논평이 된다. 문학은 우리를 망각으로부터 보호하는 것이다.

²⁰⁸ 우주의 열죽음에 대하여: "The laws of physics are a death warrant to all intelligent life." (Kaku, 2011).

참 고 문 헌

기본 텍스트

- 최인훈 (1996), 「광장」, 문학과지성사.
(1960년 10월 15일), 『새벽』 7권 11호 238-295쪽.
<http://www.adanmungo.org/view.php?idx=10478#>
(1996), 「아카시아가 있는 그림」, 문학과지성사.
(2018), 「옛날 옛적의 휘어이 휘이」, 『최인훈 전집 10』, 문학과지성사.
- 플라톤 (2012), 『국가』, 울재, 조우영 역.
(1903), Platonis Opera, ed. John Burnet. Oxford University Press. Retrieved from:
<http://data.perseus.org/citations/urn:cts:greekLit:tlg0059.tlg030.perseus-grc1:1.327a> on
April 25, 2020.

국내논저

- 고창수 (2010), 「한국어 문학과 매체」, 『한성어문학』 제29권, 109-125쪽.
(2010), 「한국어 문학과 시각 매체-인터랙티브 매체 시대의 한국어」, 『우리어문연구』 제3권, 7-29쪽.
- 권성우 (2016), 「최인훈 소설에 나타난 책과 독서에 대하여」, 『우리문학연구』, 49, 199-228쪽.
- 김유중 (2005), 「확대와 심화, 혼란과 좌절의 양상들: 1930년대, 일제 말 암흑기의 시문학사」, 『한국현대시문학사』.
- 김영희 (2018), 「'구비문학'이라는 개념에 대한 계보학적 탐색」, 『문학사를 다시 생각한다』, 소명출판, 427-470쪽.
- 나수호 (2014), 「구술성과 기록성의 관계에 대한 영어권 학자들의 초기 탐구에 대한 소고」, 『구비문학연구』 제38권.
(2015) 「구석술성/기록에 대한 미국의 최근 연구동향」, 『구비문학연구』 제40권.
- 남은혜 (2016), 「최인훈 소설에 나타난 '기억'과 '반복'의 의미에 대한 연구」, 『한국문화』 제74권, 261-309쪽.
- 남혜리 (2018), 「최인훈 <옛날 옛적에 휘어이 휘이>의 공간과 시간 연구」, 숙명여자대학교 석사학위논문.
- 박정일 (2014), 「『논리-철학 논고』의 일반성 개념에 관하여」, 『논리연구』, 제17

권-1, 1-31쪽.

- 방민호 (2018), 「월남문학의 세 유형—선우휘, 이호철, 최인훈의 소설을 중심으로」, 『최인훈, 오디세우스의 항해』, 에피파니, 91-165쪽.
(2012), 『「문학이란 하오」와 「무정」 그 논리구조와 한국 문학의 근대 이행』, 춘원연구학보, Vol. No. 5, 205-253쪽.
- 배경열 (2009), 「최인훈 문학의 특징과 세계인식 고찰」, 『시민인문학』, 제17권, 190-217쪽.
- 엄예빈 (2011), 「공연을 통해 본 최인훈 희곡의 무대지시문 연구 - <옛날 옛적에 휘어이 휘이>의 김정옥 연출과 루트겐홀스트 연출을 중심으로」, 서울과학기술대학교 석사학위논문.
- 양승국 (1990), 「최인훈 특집: 광장에서 한스와 그레텔까지 작가를 보는 시각: 최인훈 희곡의 독창성」, 『작가세계』, 세계사.
- 임화 (1934), 「三三年을 通하여 본 現代朝鮮의 詩文學」, 『조선일보』, 1934. 1. 8.
- 유용태 (2003), 「1930년대 아방가르드 시 독자의 미적영역 연구 李箱詩를 중심으로」, 단국대학교 석사학위논문.
- 이상우 (1994), 「최인훈 희곡에 나타난 ‘문(門)’의 의미」, 『한국극예술연구』, 제4권, 127-146쪽.
- 이용욱 (2006), 「디지털 시대, 문학 연구 방법론의 새로운 모색」, 『국어국문학』 제143권, 189-210쪽.
(2007) 「디지털스토리텔링의 서사시학」, 『국어문학』 제43권, 317-336쪽.
(2009) 「디지털서사체의 미학적 구조」, 『비평문학』 제34권, 213-233쪽.
- 서형범 (2000), 「신소설에 대한 독자반응비평적 연구」, 서울대학교 석사학위논문.
- 손유경 (2000), 「최인훈·이청준 소설에 나타난 텍스트의 자기반영성 연구」, 대학교 석사학위논문.
- 장사흠 (2004), 「최인훈 소설의 정론과 미적 실천 양상: 헤겔 사상의 비판적 수용과 극복 양상을 중심으로」, 서울시립대학교 박사학위논문.
- 전봉관 (2000), 「디지털 시대의 문학과 그 정체성 문제」, 『한국현대문학연구』 제8권 81-102쪽.
- 전소영 (2019), 「월남 작가의 문학 세계에 나타난 주체 형성 과정 연구: 최인훈과 이호철의 소설을 중심으로」, 서울대학교 박사학위논문.
- 조은하 (2007), 「디지털 스토리텔링」, 『한국근대문학연구』 제15권, 257-281쪽.
(2006), 「인터랙티브 스토리텔링」, 『구보학보』 제1권, 203-219쪽.
- 조주옥 (2017), 「예술가소설과 세계텍스트최인훈의 『회색인』 - 『서유기』와 조이스의 『젊은 예술가의 초상』 - 『올리시즈』의 비교연구」, 서울대학교 박사학위논문.

- 천정환 (2002), 「한국 근대 소설 독자와 소설 수용양상에 대한 연구」, 서울대학교 박사학위논문.
- 최선아 (2017), 「문인지식층과 출판문화에 대한 연구」, 『호서문화논총』 26, 133-148쪽.
- 최혜실 (2007), 『문자문학에서 전자문화로』, 한길사.
- 한수진 (2017), 「박태원과 최인훈의 「소설가 구보씨의 일일」의 상호텍스트성 연구」, 전북대학교 석사학위논문.

국외논저

- Abrahms, M.H. (1971), *The Mirror And The Lamp*, Oxford University Press.
- Anderson, Benedict (2006), *Imagined Communities*, Verso.
- Aquinas, Thomas (2017), *Summa Theologicae*, Part 1, Ques. xvi, Art. 1, 3. tr. Fathers of the English Dominican Province. Retrieved from: http://www.logicmuseum.com/wiki/Authors/Thomas_Aquinas/Summa_Theologiae/Part_I/Q16 on June 4, 2020.
- Austin, J.L. (2009), *How To Do Things With Words*, Oxford University Press.
- Bolter, J. David and Richard Grusin (1999), "Immediacy, Hypermediacy, and Remediation", *Remediation: Understanding New Media*, MIT Press, pp. 20-50.
- Bareither, Christophe (2019), "Doing Emotion through Digital Media. An Ethnographic Perspective on Media Practices and Emotional Affordances", *Ethnologia Europaea* 49:1, pp. 7-23.
- Barthes, Rolande (1994), *S/Z*, Hill and Wang. Tr. Richard Miller.
(1986), "The Death of the Author", *The Rustle of Language*, Hill and Wang. Tr. Richard Howard.
- Camus, Albert (2016), "Le Mythe de Sisyphe". Retrieved from: https://www.fadedpage.com/books/20160912/html.php#Page_13 on July 20, 2020.
한국어 번역은 김화영 역. <https://sootax.co.kr/1850>.
- Cervantes, Miguel (2019), *The History of Don Quixote*, tr. John Ormby. Retrieved from: <http://www.gutenberg.org/files/996/996-h/996-h.htm>.
- Clapham, Michael (1957), *Printing: A History of Technology, Vol. 3, From the Renaissance to the Industrial Revolution*, Clarendon Press.
- De La Mare, A. (1957), *Vespasiano da Bisticci and Gray*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 20, pp. 174-176. (Eisenstein (1997): p. 46에서 재인용)
- Eisenstein, Elizabeth L. (1994), *The Printing Press as an Agent of Change*, Cambridge University Press.
(2000), *The Printing Revolution in Early Modern Europe*, Cambridge University Press.
- Empson, William (1966), *7 Types of Ambiguity*, New Directions.

- Fauconnier, Gilles and Mark Turner (2002), *The Way We Think: A Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*, Basic Books.
- Fish, Stanley (1980), *Is There A Text In This Class?*, Harvard University Press.
- Forster, E.M. (1927), *Aspects of the Novel*, Harcourt, Brace and Company.
- Frege, Gottlob (1966), "On Sense and Reference". Tr. Max Black. Retrieved from: <http://www.scu.edu.tw/philos/98class/Peng/05.pdf> on May 19, 2020.
- Gibson, James J. (2015), *The Ecological Approach to Visual Perception*, Psychology Press/Taylor & Francis Group.
(1966), *The Senses Considered as Perceptual Systems*, Houghton Mifflin.
- Grice, Paul (1995), *Studies In The Way of Words*, Harvard University Press.
- Goody, Jack (1977), *The Domestication of the Savage Mind*, Cambridge University Press.
(1992), *The Logic of Writing and the Organization of Society*, Cambridge University Press.
- Holland, Norman N. (1968), *The Dynamics of Literary Response*, Oxford University Press.
- Jauss, Hans Robert (1982), *Toward An Aesthetic of Reception*, University of Minnesota Press. Tr. Timothy Bahti.
- Jenkins, Henry (2006), *Fans, Bloggers, and Gamers: Exploring Participatory Culture*, New York University Press.
- Kittler, Friedrich A. (1999), *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford University Press. Tr. Geoffrey Winthrop-Young and Michael Wutz.
- Kitzbichler MG, Smith ML, Christensen SR, Bullmore E. (2009), "Broadband Criticality of Human Brain Network Synchronization". *PLoS Comput Biol* 5(3): e1000314. Retrieved from: <https://doi.org/10.1371/journal.pcbi.1000314> on March 4, 2020.
- Lewis, David K. (1977), *Convention*, Harvard University Press.
- McLuhan, Marshall (1967), *The Gutenberg Galaxy*, Routledge.
(1964), *Understanding Media: The Extensions of Man*, McGraw-Hill Book Company.
- Miller, Alexander (2007), *Philosophy of Language*, McGill-Queen's University Press.
- Myers, A.R. (1988), *London in the Age of Chaucer*, University Oklahoma Press.
- Ohmann, Richard (1977), "Speech Acts and the Definition of Literature", *Philosophy & Rhetoric*, Penn State University Press, Vol. 4, No. 1 (Winter, 1971), pp. 1-19.
- Ong, Walter J. (1995), *Orality & Literacy: The Technologizing of the Word*, Routledge.
(1995), <구술문화와 문자문화>, 문예춘판사. 이기우·임명진 역.
- Oring, Elliott (2013), "Thinking Through Tradition", *Tradition in the Twenty-First Century: Locating the Role of the Past in the Present*, University Press of Colorado.
- Putnam, Hilary (1975), "The Meaning of 'Meaning'", *Language, Mind, and Knowledge*, University of Minnesota Press, Minneapolis. Retrieved from <http://hdl.handle.net/11299/185225> on May 24, 2020.
(1973), "Meaning and Reference", *The Journal of Philosophy*, Vol. 70, No. 19, Seventieth Annual Meeting of the American Philosophical Association Eastern Division., pp. 699-711. Retrieved from <http://home.sandiego.edu/~babber/nalytic/Putnam1973.pdf> on May 24, 2020.

- Quine, W.V. (1975), *Word and Object*, MIT Press.
- Rosenblatt, Louise M. (1999), *Literature as Exploration*, Modern Language Association of America.
- Russell, Bertrand (1905), "On Denoting", *Mind*, New Series, 14: pp. 479-493. Retrieved from <http://bactra.org/Russell/denoting/> on May 15, 2020.
- Searle, John R. (2009), *Speech Acts*, Cambridge University Press.
 (1993), *Expression and Meaning*, Cambridge University Press.
 (1987), *Intentionality*, Cambridge University Press.
- Strawson, P.F. (Jul. 1950), "On Referring", *Mind*, New Series, Vol. 59, No. 235, pp. 320-344.
 Retrieved from: <http://semantics.uchicago.edu/kennedy/classes/f09/semprag1/strawson50.pdf> on May 15, 2020.
- Watt, Ian (1957), *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson, and Fielding*, University of California Press.
- Wittgenstein, Ludwig (2006), *Tractatus Logico-Philosophicus*, Routledge Classics. Tr. D.F. Pears·B.F. McGuinness.
- anonymous (2016), "Differences Between Parchment, Vellum, and Paper". Retrieved from: <https://www.archives.gov/preservation/formats/paper-vellum.html> on November 21, 2017.

이미지

- Hübner, Sebastian (2020), 도식1
 도식2
 도식3
 도식4
 「아카시아가 있는 그림」의 도식화
- ultramarine5 (2015), Getty Images/iStockphoto. Retrieved from <http://www.freeimages.com> on April 25, 2020.
- 책과인쇄박물관 (2017), 「활판인쇄로 다시 읽는 봄봄 동백꽃」의 사진. Retrieved from http://www.mobapkorea.com/default/news/news.php?com_board_basic=read_form&com_board_idx=41&topmenu=4&left=1&&com_board_search_code=&com_board_search_value1=&com_board_search_value2=&com_board_page=&&com_board_id=12&&com_board_id=12 on February 18, 2020.

Abstract

THE FRACTAL STRUCTURE OF LITERATURE

Juyun Daïn Choi

Korean Language and Literature, Modern Literature

The Graduate School of

Seoul National University

In the study of literature, the most fundamental question we might pose is how we perceive a novel or poem or drama as literature, rather than everyday conversation or a textbook. All the rest—whether or not it is first or third-person narrative, whether it demonstrates psychological depth in its characterizations or refashions historical events for political satire—comes afterwards. "*Ce sont des jeux; il faut d'abord répondre*" (Camus, "Le Mythe de Sisyphe", p. 13). How do we perceive a printed text as literature?

At surface a simple question, the answer proves complicated, spanning the fields of media theory, epistemology, the philosophy of language, and literary theory. In particular, this paper belongs to the tradition of Reader Response Criticism, as an inquiry into how the medium of print actuates the process of turning black ink marks on a sheet of emulsified wood pulp into meaning. And not merely meaning, but the full spectrum of the human experience. Given how apparently simple the technology of print is, clearly the mental process of generating meaning is extremely sophisticated. But what makes answering this question so challenging is that, just as language, the most fundamental medium of all, is "not well designed to talk about itself, so the mind is not well designed to reflect on itself." (Searle, p. 156) Thus, it is necessary to address not only the mechanisms by which media functions but also the mechanisms by which the consciousness functions.

For the former, this paper draws heavily from media theory—its treatment of all forms of media as a technology—to provide insight into how the writer uses this technology to confer meaning into a physical object (reification), such as a book, and how by reading, the reader uses technology to infer meaning from physical object (semanticization). What becomes quickly apparent is that the use of a medium is largely an act of the mind, while the pen is only the means of recording the process. For the latter, the philosophy of language explores the mechanics within the consciousness as it manipulates signs, an examination of the process by which the speech act makes such intangibles as thought, emotion, belief, memory, and desire into tangible objects. Both fields, however, leave largely unexplored the ramifications for the realm of literature: how much a medium's unique physical properties inform the acts of reading and writing, in other words the narrative techniques or the conventions by which we approach a literary work, and how the literary speech act develops special forms of expression, often closely knit to the medium itself, in order to signal that here the intentionality is fiction—there is meaning, but no truth condition. This paper thus argues that the novel is a specialized use captured by the medium of print, recognizable as a novel by its form, which I call 'literary indices'.

Literary indices represent a cluster of norms, a convention rather than a strictly defined term. Each writer employs them in a style unique to himself, and each reader closes a book with a slightly different interpretation from another. Some literary indices emerge from the microscopic interactions between individual words (see chapter II), while others delve into the flow of feelings and thoughts and sensory experience and memory that mimic the internally fixed point-of-view of the human consciousness (see chapter III), and others still make reference to macroscopic trends in society outside the scope of the novel itself, including ideology, and other works by other authors (see chapter IV). The establishment of a literary index as a convention seems arbitrary, but in fact, they derive from the physical potential and limitations of the medium itself, what James Gibson calls affordances; thus they announce that this speech act is a literary speech act and allow the dense layering of meaning by simply adjusting the hermeneutic lens. A microscopically close reading of the text reveals as much complexity of meaning as examining the same text for macroscopic resonances that suggest intertextuality. This mental process bears a surprising resemblance to a fractal, a form or pattern with reflexive self-similarity: the same text, the same pattern of signs, a reification that reflects a human consciousness, and yet at different levels of magnification, as the hermeneutic lens adjusts its process of semanticization, astonishing complexity.

Though literary indices abound, this paper has narrowed its focus to the three described above. They are common to the genre of the novel and additionally can be examined for their relation to print as a medium. Consequently, a single novel, Choi In-hun's *The Square*, became the text to capture the hermeneutic lens at work as it moves from the microscopic dimension to the macroscopic. Choi In-hun's writing is particularly well suited to this kind of analysis, due to the strong emphasis on ideology, experimentation with narrative techniques, and, as if anticipating a reader willing to take on a challenge, a wry self-awareness that blurs into metafiction. Due the semantic density of his novels, an interpretive trichotomy is possible; these are three interpretations seen through the lens of three distinct literary indices, not an approach that can be considered definitive or comprehensive; as they overlap they may contradict or corroborate each other, but nevertheless they always speak on the complexity of human experience. It is this quality that we recognize in *The Square*, and know it to be literature.

keywords : media, reader response criticism, Choi In-hun, intertextuality, affordances, speech act

Student Number : 2018-23636