

수사적 상황의 상호 수행적 역동성과 열린 텍스트*

우찬제**

I. 열린 텍스트와 수행 문학성

II. 수사적 상황과 매체

III. 남도 소리와 풍경, 그 열린 텍스트

III-1. 서사 텍스트의 열림: 이청준의 소설 '남도사람' 연작

III-2. 영상 텍스트로의 열림: 임권택의 영화 「서편제」와 「천년학」

III-3. 회화 텍스트로의 열림: 김선두의 한국화 「남도, 모든 길이 노래더라」

IV. 맺음말

현대의 문화 예술 담론에서 가장 문제적인 주제어 중의 하나는 ‘열린 텍스트’이다. 열린 텍스트는 역동적인 수사적 상황에 따라 새롭게 변화되고 형성된다. 화자, 청자, 화제, 매체, 메시지, 수사적 관습, 배경, 설득장 등 수사적 상황을 구성하는 요인들은 매우 탄력적으로 수사적 상황에 참여한다. 각각의 요인들은 상호 수행적으로 그리고 역동적으로 수사적 상황을 구성하면서 부단히 새롭게 열린 텍스트를 생산한다. 현대의 수사적 상황은 우연성, 불확정성, 다가치성 등으로 인해 매우 모호하다. 이런 상황에서 저자들이 어떻게 예술적 형식을 형성해 가며, 거기에 독자들이 어떻게 능동적으로 참여하여 예술 텍스트를 생산할 수 있는가를, 그 상호 수행 과정을, 우리는 열린 텍스트 논의를 통해 고찰할 수 있다. 그 상호 수행의 과정은 무한한 가능성의 장에 새롭고 열린 형식을 부여하는 새로운 예술의 창안 지평과 연결되기도 한다. 예술 장르 간의 창조적 대화 과정을 성찰할 수 있는 새로운 안목을 제공하는 것도 열린 텍스트 논의이다.

* 이 논문은 2005년 정부(교육인적자원부)의 재원으로 한국학술진흥재단의 지원을 받아 수행된 연구임(KRF-2005-041-A00386).

** 서강대학교 국어국문학과 교수

수사적 상황을 역동적으로 구성하는 제반 요인들을 고려하되, 특히 매체 변수를 중심으로 한 매체 상호수사학의 관점에서, 이청준의 소설 ‘남도 사람’ 연작과 그와 관련된 영화와 회화 텍스트들을 연구했다. 즉 이청준의 소설이 임권택의 「서편제」 「천년학」으로 영화화되는 과정, 한국화가 김선두의 회화 「남도, 모든 길은 노래더라」로 조형화되는 과정을 두루 고찰하면서 그 상호텍스트성을 통해, 열린 텍스트로서 이청준 소설의 텍스트성은 물론, 새로운 열린 텍스트들의 열린 텍스트성을 해명하고자 했다. 이청준의 ‘남도 사람’ 연작은 언어 매체를 통해 한(恨)의 역설을 다루었다. 한의 맺힘과 풀림의 복합작용을 진지한 은유의 수사학으로 형상화했다. 영상 매체인 임권택의 「서편제」는 한의 승화를 통해 득음의 경지에 이르는 과정을 환유적으로 다루었고, 「천년학」은 어긋나는 사랑의 비원을 다루었다. 김선두의 그림 「남도, 모든 길은 노래더라」는 삶과 예술에 있어서 길의 크로노토프의 중층적 은유를 회화 매체를 통해 형상화했다.

주제어: 열린 텍스트, 수사적 상황, 매체 변수, 이청준, 임권택, 김선두, 「서편제」, 「선학동 나그네」, 「천년학」, 「남도, 모든 길은 노래더라」

I. 열린 텍스트와 수행 문학적성

현대의 문화 예술 담론에서 가장 문제적인 주제어 중의 하나는 ‘열린 텍스트’(open text)이다. 열린 텍스트는 역동적인 수사적 상황에 따라 새롭게 변화되고 형성된다. 화자, 청자, 화제, 매체, 메시지, 수사적 관습, 배경, 설득 장(場) 등 수사적 상황을 구성하는 요인들은 매우 탄력적으로 수사적 상황에 참여한다.¹⁾ 각각의 요인들

1) Roderick P. Hart, 1997, *Modern Rhetorical Criticism*, Boston: Allyn and Bacon, p. 48 참조.

은 상호 수행적으로 그리고 역동적으로 수사적 상황을 구성하면서 부단히 새롭게 열린 텍스트를 생산한다. 본고에서는 이와 같은 수사적 상황을 역동적으로 구성하는 제반 요인들을 고려하되, 특히 매체 변수를 중심으로 한 매체 상호수사학(Intermediale Rhetorik)²⁾의 관점에서, 이청준의 소설 ‘남도 사람’ 연작과 그와 관련된 영화, 회화 텍스트들을 연구하고자 한다. 즉 「서편제」(1976) 「소리의 빛」(1977) 「선학동 나그네」(1979) 등 이청준의 소설 ‘남도사람’ 연작이 임권택의 영화 「서편제」(1993) 「천년학」(2007)으로 영화화되는 과정, 한국화가 김선두의 회화 「남도, 모든 길은 노래더러」(2007)로 조형화되는 과정을 두루 고찰하면서 그 상호텍스트성을 통해, 열린 텍스트로서 이청준 소설의 문학성은 물론, 새로운 텍스트들의 열린 텍스트성을 해명해 보고자 하는 것이다. 이 과정에서 필자는 가능하면 ‘원작 중심주의’³⁾를 벗어나 새롭게 열린 텍스트들의 독자적 텍스트성과 상호텍스트성을 종합적으로 검토하는 자세를 취할 예정이다.

수사학적 측면에서 볼 때 텍스트는 고정된 실체로 존재하지 않는다. 역동적 수사적 상황에서 탄력적으로 형성되는 역사적 실체이

2) 매체 상호수사학은 르네상스 시대 이후 예술 이론과 음악 이론에서 수사학적 분석과 관련하여 각별하게 받아들여진 분야이다. “그것은 가면극이나 오페라 등에 나오는 ‘날말과 이미지’, ‘날말과 소리’, ‘날말과 이미지와 소리’의 이질적인 결합에서는 물론 이런 프로그램에 따른 구상들의 이질적 결합에서도 각별한 의미를”(H. F. Plett, 양태중 옮김, 2002, 『수사학과 텍스트 분석』, 동인, 241면) 연었다. 20세기 이후에는 라디오, 영화, 텔레비전에서는 물론 인터넷 복합매체를 대상으로 한 다양한 매체 상호수사학이 관심을 끌었다.

3) 두루 알다시피 문학 작품을 원작으로 한 영화 텍스트를 문학 연구자들이 연구할 때, 원작의 가치가 얼마나 충실하게 반영되었는가, 혹은 원작과 딸린 텍스트 사이의 영향 수수관계에 관심을 집중하였던 것이 사실이다. 그러나 이런 태도들은 장르별 예술 텍스트 나름의 내적 독자성을 경시하는 것이며, 특히 매체를 달리 했을 때 같은 이야기/예술 질료라고 하더라도 다른 텍스트성을 역동적으로 형성한다는 기본적인 측면을 도외시한 처사라고 생각한다.

다. 텍스트는 발신자로서의 저자와 수신자로서의 독자가 수사학적인 의사소통을 형성하는 은유적 존재로 이해된다. 언어, 이미지, 이념 등이 일정한 맥락과 수사적 상황 속에서 의미를 생산하며 소통된다. 그러기에 텍스트는 발신자와 수신자, 저자와 독자, 개인과 집단 사이에서 구체적인 문화적 의사소통의 마당이 될 수 있다. 이때 저자는 사회와 현실을 은유적으로 인식한 결과를 구체적 수사적 상황의 담론 질서 속에서 나름대로 치밀한 구성적 장치로 텍스트를 형성하고, 독자는 그 속에서 미로 찾기 놀이처럼 텍스트 형성 원리를 해독하는 가운데 그 같은 소통은 수행된다. 이런 맥락에서 우리는 에코의 ‘열린 작품’(open work) 논의를 참조하여 ‘열린 텍스트’⁴⁾의 개념을 구체화해 볼 수 있다. 에코에게 있어서 열림은 역동성이다. 상대성 원리나 불확정성 원리, 양자역학 등 현대의 자연과학의 성과가 보여주었던 것과 마찬가지로 에코도 현실을 고정적이고 단일한 의미로 귀일될 수 있는 것이 아니라 가변적이고 불확실한 무수한 순간들의 집적으로 본다.⁵⁾ 따라서 텍스트의 양상은 지배적인 이념이나 세계관에 의해 이루어질 수 없다. 자동화된 습속이나 관습적인 세계관의 의도적 왜곡이며 부단한 위반이라는 게 에코의 생각이다. 저자에 의한 텍스트 장치 만들기과 독자에 의한 텍스트 장치 해석하기의 놀이 관계가 다중적으로 변형 반복될수록 열린 텍스트가 된다. 무한한 해석 가능성을 열어놓기 위해서는 저자가 무한한 해석소의 장치들을 마련할 수 있어야 한다. 이때 이미 있어온 콘텍스트나 규약, 담론의 관습, 욕망, 기호, 동기, 문법 등은

4) 에코는 ‘열린 작품open work’으로 논의하고 있는데, 개방적이고 형성적인 측면을 고려할 때, ‘작품에서 텍스트로’를 주창한 물랑 바르트를 따라 ‘열린 텍스트(open text)’로 논의하는 것이 더 좋겠다고 생각한다. 그렇지만 에코의 ‘열린 작품’에 관한 논의는 우리의 ‘열린 텍스트’ 논의에 매우 중요한 시사점을 제공하는 것이 사실이다.

5) Umberto Eco, tr. by Anna Cancogni, 1989, *The Open Work*, Massachusetts: Harvard UP., p. 18.

변형 생성된다. 또한 독자가 시니피앙의 밀림을 헤쳐 나가면서 스스로 길을 열어 나가는 미로에의 도전 의지를 보일 때 텍스트는 열린다. 가령 카프카의 여러 작품들이 그러하듯 모호성과 다의성이 두드러질 때 텍스트는 고갈되지 않고 항상 열려 있게 마련이다.⁶⁾ 끊임없는 변형 생성을 거듭하는 열린 텍스트는 저자나 독자에게만 열려 있는 것이 아니라 시대와 현실을 향해서도 열려 있다. 열린 가운데 현실과 세계를 계속해서 새롭게 구성해낼 수 있는 형성적 에너지를 확보한다.

상호 작용이나 상호 수행이 강조되는 열린 텍스트는 진행적인 차원에서 저자와 함께 텍스트를 생산한다는 특징을 지닌다. 또 포괄적으로 볼 때 텍스트는 일단 외형적으로 완결되어 있는 듯 보이지만, 내적인 관계 맥락이 지속적으로 새로운 변화를 일으키면서 끊임없이 열리게 된다. 수신자가 내적으로 참여하고 텍스트의 감각과 자극을 지각하는 과정에서 그 내적인 맥락을 역동적으로 바꿀 수 있기 때문이다. 그러므로 열린 텍스트는 무수한 독해 방식에 의해 열림을 거듭 체험하며 새로운 활력을 지피게 된다.⁷⁾ 열린 텍스트 논의를 바탕으로 한 현대 시학에서 미학적 즐거움의 최종적인 형태나 의미 인식은 끊임없이 차연되면서 열리는 경향을 보인다고 에코는 지적한다. 비록 외적으로 단일한 형태를 보인다고 하더라도 그 속에서 무수한 변형 생성 가능성을 발견할 수 있는 형성적 인식이 중요한 까닭이다. 물론 수신자도 일차적으로는 텍스트의 통합 메커니즘에 의해 열림을 체험하지만(일차 열림), 이차적으로는 새

6) Ibid., p. 9.

7) Ibid., p. 21. 그렇다고 해서 모든 무질서의 혼돈스러운 열림이 허용될 수 있는 것은 아니다. 수신자의 자유로운 선택을 위해 항상 역동적으로 열려 있는 텍스트는 그 안에 형식 형성의 맥아를 지니고 있다. 이 최소 요건이야말로 무한한 잠재력이 아닌 제한된 잠재력, 통제 불가능한 무질서가 아닌 통제된 무질서의 열림의 시학을 낳는 것이다.(Ibid., pp. 64~65.)

로운 형식 형성에 참여하며 열림(이차 열림)을 거듭 체험한다. 이 같은 상호 수행의 심리학(transactional psychology)에 의해 열림의 양상은 역동적으로 열리게 된다.⁸⁾ 결국 열린 텍스트는 형식의 변형 생성 가능성, 의미 산출의 개방성, 소통의 역동성 등의 특질을 지닌다. 이는 모호성을 전제로 한 것인데, 저자와 독자 사이의 끊임없는 대화관계와 상호 수행의 과정에서 열린 텍스트는 다르게 거듭 살며 세계의 관계망들을 다채롭게 생산한다. 그런 가운데 감각의 지도는 거듭 새롭게 그려지고, 세계는 새로운 예술적 생산의 지평을 알게 된다.⁹⁾

가령 본고에서 논의하고자 하는 저자(화자)와 독자(청자)들이 상호 수행의 과정에서 형성해가는 열린 텍스트들도 그렇다. 먼저 소설가 이청준이라는 저자가 있었고 그가 일차적으로 생산한 소설 텍스트가 있었다. 그 텍스트의 수사적 소통 과정에 영화감독 임권택이나 한국화가 김선두라는 독자들이 참여한다. 그들은 처음에는 독자로서 이청준의 소설 텍스트의 열림에 협동하지만, 자기 나름의 예술 매체(영상/회화)을 통해 나름의 수사학적 관습으로 새로운 예술 텍스트를 실체적으로 열어 나간다.¹⁰⁾ 이 새로운 열린 텍스트에

8) Ibid., p. 74. 이로써 현대의 수신자들은 예술의 해방감을 맛볼 수 있다고 예코는 강조한다. 감각과 사고 양면에서 잃어버린 자율성을 회복해 나가는 경험을 할 수 있으며, 그 같은 열린 텍스트 체험이야말로 현대인이 나름의 구원에 이를 수 있는 유력한 길이라는 게 예코의 생각이다.(Ibid., p. 83.)

9) 열린 텍스트에 관한 상세한 논의는 줄고, 2003, 「21세기 저자와 열린 텍스트」, 『고독한 공생』, 문학과지성사, 77~80면을 참조 바람.

10) 열린 텍스트에서 진리는, 혹은 텍스트 효과는 원천적이거나 독립적으로 존재하지 않는다. 그것은 어디까지나 텍스트에 대한 무수한 가능 담론들로 구성된다. 그 가능 담론들은 저자(화자)와 독자(청자)의 상호 수행 과정에서 형성되는 것이며, 독자(청자)는 그 가능 담론들 중 어떤 것들을 자기 나름의 매체와 미학적 감수성을 바탕으로 능동적 창의적으로 새로운 텍스트를 써 나가는 것이다. 임권택의 영화 작업이나 김선두의 그림 작업을 그런 구도에서 파악할 수 있겠다는 것이 본고의 입장이다. 물론, 앞에서도 강조했지만, 그렇다고 해서 임권택이나 김선두에 의해 새로 쓰여진 텍스트가 이청준의 소설이라는 원천에 매어 있는 것으로 보지는 않는다.

이제는 소설가 이청준이 독자(청자)로서 참여하면서 새로운 국면의 열린 텍스트 형성 지평을 열게 된다. 그런 까닭에 이들이 보여준 상호 수행의 과정은 열린 텍스트 논의에 매우 적절한 사례가 된다 하겠다. 본고에서는 그 과정을 이른바 ‘수행 문학성’(performative literariness)의 열린 가능성 측면에서 탐문하고자 하는 것이다. 이 수행 문학성은 텍스트내적으로 소여적인 문학성도 아니고 텍스트 외적으로 반영적인 문학성도 아니다. 텍스트내/외적으로 여러 변수들, 그러니까 수사적 상황에 참여하는 모든 작인들이 역동적으로 상호 수행하면서 형성하는 탄력적인 문학성이다. 이때 우리는 수사적 상황에 참여하는 독자(이자 새로운 저자 혹은 새로 쓰는 저자)의 능동적이고 창의적인 수행성을 중시하게 될 것이다. 이때 그 수행성을 매개하는 매체 변수는 매우 중요한 작인이 된다.

II. 수사적 상황과 매체

화자, 청자, 화제, 매체, 메시지, 수사적 관습, 배경, 설득 장(場) 등으로 구성된 수사적 상황 모형을 통해, 우리는 상황적 요소들에 관한 정보의 저장소라는 측면에서 메시지를 이해할 수도 있다. 브랜햄과 퍼스의 지적처럼, 텍스트는 항상 콘텍스트를 함축하고, 콘텍스트는 항상 텍스트를 함축한다¹¹⁾는 사실을 우리는 잘 알고 있다. 텍스트 속에서 콘텍스트를 발견하는 한 가지 방법은 메시지의 상호텍스트적인 양상 즉 새로운 텍스트로 전이된 이전 텍스트의

11) R. Branham, & W. B. Pearce, "Between Text and Context: Toward a Rhetoric of Textual Reconstruction," *Quarterly Journal of Speech*, 71, 1985, p. 25.

갖가지 흔적들을 살피는 것이다. 역동적인 상호 수행의 과정에서 독자의 능동적인 몫에 대해서는 이미 거론한 바 있거니와, 여기서는 매체 변수에 대해 실질적인 논의를 다지고자 한다. “매체는 메시지이다”(the medium is the message)¹²⁾라고 했던 맥루한의 전언을 우리는 잘 알고 있다. 매체는 그 내적 속성과 외적 맥락에 따라 형식 형성 및 의미 산출의 텃밭이 된다. 저자(화자)나 독자(청자)가 매체를 선택한 순간 이미 그들은 적잖은 문화적 미학적 선택을 한 것이 된다. 세상의 수많은 문화적 마당 혹은 예술적 공간에서 매체가 지니는 물질적 공간성은 실질적인 미학적 생산성으로 연결된다. 이러한 매체 변수를 수사적 상황에서 어떻게 파악하는 것이 좋을 것인가? 수사학자 하트에 따르면, 수사적 상황에서 매체 변수를 적절하게 파악하기 위해서는 매체의 메시지 생산성 및 그 사회적 환경력, 청자에 대한 영향력, 화자와의 상관성, 텍스트내적 조응성 등을 면밀하게 고려해야 한다.¹³⁾ 물론 매체 변수 그 자체만을 떼어서 고찰할 수 있는 게 아니다. 수사적 상황의 구성 요소들은 서로 역동적인 상호작용 혹은 상호 수행을 통해 수사적 역장(力場)을 형성한다. 대체로 그 요소들은 통상 메시지에 각인되는 양상을 보인다. 하트가 그린 수사적 상황 모형에서 여타의 구성 요소들이 메시지

12) 마셜 맥루한, 김성가·이한우 역, 2002, 『미디어의 이해』, 민음사, 43면.

13) 하트는 매체 변수 파악을 위해 다음 7가지를 살피야 한다고 했다: “i) 화자는 이 매체를 통해 자신의 메시지를 전달함으로써 어떤 중대한 사회적 진술을 만들고 있는가?; ii) 선택된 방법(구술 혹은 기술)은 화자의 메시지를 강화시키는가, 아니면 약화시키는가?; iii) 매체가 얼마만한 청자의 범위까지 도달할 수 있는냐의 문제는 중요한 수사적 가능성(rhetorical possibilities)을 제시하는 것인가 아니면 부인하는 것인가?; iv) 이러한 매체를 통해 제시되는 메시지와 관련하여, 어떤 중요한 후원 효과(sponsorship effects)가 존재하는가?; v) 선택된 매체는 설득의 중요한 동력으로 작용하는 화자의 인격을 용납하는가?; vi) 메시지를 위해 선택된 매체로 인해 하위-청자들(sub-audiences)이 존재하는가?; vii) 문제의 메시지를 말할 때, 화자가 이러한 제 요인들을 고려한다고 볼 수 있는 텍스트상의 증거(textual evidence)는 있는가?”(Roderick P. Hart, 1997, op. cit., p. 54. 이태릭체 강조는 하트에 의한 것임.)

쪽을 향하고 있는 것도 그 때문이다. 이에 하트는 모든 변수들에서 공통적으로 “문제의 메시지를 말할 때, 화자가 이러한 제 요인들을 고려한다고 볼 수 있는 텍스트상의 증거(textual evidence)는 있는가?”의 문제를 강조한 바 있다. 이러한 맥락에서 본고에서는 다음의 측면을 중점적으로 논의할 예정이다.

첫째, 일차 텍스트의 저자인 이청준은 언어 기술(記述) 매체를 어떻게 활용하고 있는가. 언어를 통한 소설 형상화 방법 및 재현 대상 중 다른 매체 그러니까 판소리라는 종합적인 매체를 어떻게 언어 매체로 변화시키고 있는가. 그것을 통해 어떠한 수사적 상황을 구성하는가. 그리고 이청준이 전달하고자 한 메시지와 나름의 열린 텍스트 기획은 무엇인가?

둘째, 영화감독 임권택과 한국화가 김선두는 이청준의 일차 텍스트의 열림에 어떤 식으로 참여하는가. 독자로서의 참여와 새로 쓰는 저자로서의 참여는 어떻게 다른가. 그리고 그들이 선택한 각각의 매체에 의해 수사적 상황은 어떻게 변화하는가. 메시지나 텍스트 효과의 측면에서 변하는 것과 변하지 않는 것은 무엇인가?

셋째, 임권택이나 김선두에 의한 이차 텍스트와 이청준의 일차 텍스트 사이의 공통점과 차이점은 무엇인가. 그리고 그것을 어떻게 해석할 것인가. 공통점은 매체 변수와 무관한 것인가. 변화의 작인으로 매체 변수 외에 어떤 변수들이 중요하게 작용하고 있는가?

넷째, 수사적 상황의 변화에 따라 상호 수행적 역동성은 어떻게 변화하는가. 상호 수행적 역동성의 차이는 열린 텍스트의 텍스트성, 혹은 수행 문학성의 차이를 수반하는가. 만약 수반한다면 그 차이는 어느 정도인가. 그 차이는 더 체계적으로 미분화될 수 있는가. 만약 수반하지 않는다면, 열린 텍스트의 성격이나 수사적 상황에서의 상호 수행적 역동성은 어디서 오는 것인가?

Ⅲ. 남도 소리와 풍경, 그 열린 텍스트

Ⅲ-1. 서사 텍스트의 열림: 이청준의 소설 ‘남도사람’ 연작

이청준의 ‘남도사람’ 연작은 모두 5편으로 이루어져 있다. 그 중 임권택의 영화 「서편제」와 「천년학」 및 김선두의 회화 텍스트와 직접적인 연관이 되는 「서편제」 「소리의 빛」 「선학동 나그네」 등 앞의 세 편을 중심으로 논의하기로 한다.¹⁴⁾ 이 연작에서 아비에 대한 살해 충동과 그 공포 때문에 의붓아들이 떠나자, 소리꾼인 아버지는 딸의 눈에 청강수를 넣어 눈을 멀게 한다. 이런 사정을 알고 있는 딸이지만, 아버지를 원망하거나 미워하지 않는다. 아비에게 원한을 품는 대신 아버지를 용서한다. 용서를 통해 딸은 아비라는 타인의 세계를 넉넉히 받아들이는 것으로서 자기 영혼의 자리를 넓고 깊게 한다. 그리고 복수와 적대감의 원한과는 질적으로 구분되는 역동적인 한의 에너지를 지녀 가지게 된다. 용서를 통해 깊어진 한은 소리로 승화되고 새로운 생명의 창조를 알게 된다. 이 연작의 기본 이야기를 시간 순차적으로 나열하자면 이렇다.

- 1) 남도 떠돌이 소리꾼 사내가 아들만 데리고 홀로 사는 아낙이 있는 마을로 들어온다.
- 2) 사내는 그 아낙과 관계를 맺어 딸을 얻지만, 아낙은 산고 끝에 죽는다.
 - ㄱ) 사내의 의붓아들은 사내(의붓아비)에게 원한과 복수심을 지니게 된다.
- 3) 사내는 핏덩이 딸과 의붓아들을 데리고 남도를 떠돌며 소리품을 판다.

14) 한국화가 김선두의 그림에는 이청준의 네 번째 연작인 「새와 나무」와 관련한 그림 몇 편(「새와 나무」, 「꽃이 핀들 아는가 새가 운들 아는가」 등)이 있다.

- 4) 사내는 자식들에게 소리를 가르친다.
 - ㄴ) (의붓)아들은 아버지의 소리를 들을 때마다 살의를 느끼지만, 복수심을 현실화하지는 못하고 도망친다.
 - a) 딸은 아버지의 소리를 열심히 배운다.
 - ㄷ) 아들은 한을 지닌 채 떠났지만, 늘 한의 원래 자리를 찾아 헤맨다.
- 5) 사내는 딸의 눈에 청강수를 넣어 눈을 멀게 한다.
 - b) 딸은 아버지를 받아들이고 용서하여 한의 자리를 넓고 깊게 하며 소리를 얻어간다.
- 6) 사내는 딸에게 눈을 멀게 한 업과들을 눈물로 사죄하고 죽는다.
 - c) 딸은 아버지의 삼년상을 치른 다음에 떠돌며 소리한다.
 - i) 소릿재 여인은 삼년상을 치르는 딸의 시중을 들며 틈틈이 그녀로부터 소리를 배운다.
 - ii) 딸이 떠난 이후에도 주막을 지키던 소릿재 여인은 아들을 만나 딸과 아버지의 사연을 전한다.
 - ㄹ) 아들은 한의 자리를 찾아 헤매던 중 눈먼 이복누이를 만나 하룻밤 소리판을 벌이지만, 자신의 정체를 드러내지 않고 그냥 떠난다.
 - d) 딸 역시 북장단 소리로 이복 오라비임을 알았지만, 내색하지 않고 헤어진다.
 - ㅁ) 아들은 남도를 계속 떠돌며 의붓아버지와 누이의 사연과 내력을 듣고 찾으면서 이야기를 전한다.
 - e) 딸은 계속 남도를 떠돌며 한(恨)의 소리를 한다.
 - f) 딸은 아버지 생전에 함께 소리를 하며 선학을 보던 선학동에 아버지의 유골을 들고 찾아와 소리를 하면서 비상학을 보게 된다.
 - iii) 딸의 소리를 통해 사라졌던 비상학의 새로운 현현을 보게 된 주막집 사내는 딸이 아버지의 유골을 이장하도록 돕는다.
 - g) 딸은 아버지의 유골을 한밤중에 이장한 다음 선학동을 떠난다.
 - iv) 주막집 사내는 주막을 찾아든 아들에게 딸의 소리와 비상학 현현 사연을 전한다.

ㅂ) 아들은 누이가 소리로 비상학을 불러내던 선학동 고개에서 한 나절이 지나도록 앉아 누이의 소리와 비상학을 그려본다.

ㅅ) 주막집 사내는 선학동고개에 앉아 있는 아들의 모습을 통해 다시 소리와 비상학의 현현을 본다.¹⁵⁾

세 편의 연작에서 중심인물들은 한결같이 한(恨)을 지닌 존재들이다. 아버지는 아버지대로, 딸은 딸대로, 아들은 아들대로, 한으로 살아가고, 살아가면서 한을 쌓아간다. 세 개의 한 살아가 서로 스미고 짜이면서 수레바퀴처럼 둥근 한의 이야기와 한의 우주를 형성한다. 중복되는 이야기 단위들이 있기는 하지만, 1)~ii)까지는 「서편제」, ㄱ)~ㄴ)까지는 「소리의 빛」, ㄴ)~ㅅ)까지는 「선학동 나그네」의 중심을 이야기 단위이다. 세 편에서 공통적으로 드러나는 양상 중의 하나는 아들의 존재방식이다. 그는 남도 일대를 떠돌며 자기가 버리고 떠난 아버지와 누이의 행적과 사연을 찾는 탐색자이자 전달자이다. 서사적 현재 시간에 아버지는 이미 망자가 되었고, 소리꾼 누이는 행적이 묘연한 상태이기 때문에, 오로지 그만이 그들의 사연을 서술자를 통해 독자에게 전해 줄 수 있는 상황인 까닭이다. 이 세 연작의 수사적 상황에서 그는 기본적으로 청자이면서 화자로 열리는 존재이다. 「서편제」에서는 소릿재 여인이 주 화자¹⁶⁾로 등장하여 누이와 아버지의 사연을 아들에게 말해준다. 그는 여인에게 들은 이야기와 자신의 과거 경험을 뒤섞어 허구 세계 밖의 독자들을 향해 이야기를 전하는 기능을 맡는다. 서술자는 그를 초점자로

15) 1)~6)은 사내(아버지)의 이야기, ㄱ)~ㅂ)은 아들의 이야기, a)~g)는 딸의 이야기, i)~v)는 소릿재 여인과 주막집 사내의 이야기이다.

16) 여기서 굳이 주 화자라 지칭하는 까닭은 허구 세계 안에서 ‘아들’도 화자로 대화 수행에 참여하지만, 상대적으로 ‘아들’은 청자의 성격이 강하기 때문이다. 「소리의 빛」이나 「선학동 나그네」에서도 마찬가지다. 여기서 화자, 청자는 스토리 세계 안의 수사적 상황에서의 지칭이다. 이 부분에서 언급하는 화자는 소설의 서술자와는 변별된다.

삼아 그가 청자로서 들은 이야기와 그가 경험한 의식적 무의식적 사건을 이야기한다. 「소리의 빛」에서는 전편에서 화자의 위치에 있던 소릿재 여인이, 누이로 직접 대치된다. 누이는 화자이고 그는 청자이다. 「선향동 나그네」에서는 그 화자의 자리에 주막집 사내가 자리한다. 나머지는 구조적으로 동일하게 반복된다. 이렇듯 허구 세계 안에서 청자이면서 허구 세계 밖으로는 화자의 자리로 새롭게 열리는 인물인 아들의 서사적 성격화로 인해 이 연작의 형식은 역동적으로 형성된다.

누이를 찾는 탐색자로서의 아들의 기능과 청자에서 화자로 열리는 그의 수사학적 성격화의 구조적 반복은 그 안에 의미론적 반복을 함축한다. 찾음의 과정에서 그가 듣고 전하는 이야기의 중심에 누이가 눈멀게 된 사연의 반복이 놓이기 때문이다. 물론 딸을 눈멀게 한 주체는 아버지인데, 그는 이미 망자 처지이기에 진실을 말해줄 수 없다. 밝혀진 사실은 오직 아버지가 딸의 눈에 청강수를 몰래 찍어 넣어 눈을 멀게 했다는 것이다. 눈먼 당사자인 딸 역시 아버지의 동기나 의도를 정확히 알지 못한다. 하여 딸을 비롯한 주위 사람들의 짐작과 추측만이 진실의 주위를 원무(圓舞)처럼 감싸며 돌고 있는 형국이다. 그 첫 번째 짐작은 살목성성(殺目成聲) 설. “눈으로 뻔칠 사람의 정기가 귀와 목청 쪽으로 옮겨가 눈빛 대신 목청 소리를 비상하게 한다는 것”¹⁷⁾이 그것인데, 이는 소릿재 여인이 옛 어른들의 말을 전하는 과정에서 드러난다. 실패한 소리꾼 아버지가 딸의 소리를 위해 눈을 멀게 했다는 물리적 분석의 결과다. 두 번째는 이한득음(以恨得音) 설. “좋은 소리를 가꾸자면 소리를 지니는 사람 가슴에다 말못할 한을 심어 줘야 한다던가요?”¹⁸⁾ 이

17) 이청준, 1998, 「서편제」, 「서편제」, 열림원, 24면.

18) 앞의 책, 31면.

는 한의 승화를 통한 예술적 성취에 대한 집단무의식에 근거한 신화적, 심리적 분석의 일환이다. 세 번째는 이기적 자기보신(自己保身) 설. “노인은 아마 그 여자의 소리보다 자식년이 당신 곁을 떠나지 못하게 해두고 싶은 생각이 앞섰을 지도 모르는 일일 거네.”¹⁹⁾와 같은 아들의 발화에서 드러나는 바, 정치적 해석이다. 물론 작가의 핵심적인 관심은 ‘왜 아버지는 딸을 눈멀게 했을까?’에 집중되는 것이 아니다. 눈먼 상태를 받아들이는 딸의 태도와 소리의 새로운 열림에 보다 서사적 관심을 집중한다. 그것은 한의 맺힘과 풀림이라는 메시지와 연계된다. 앞에서 열거한 세 가지 중 아버지의 진실이 어떤 것이었든 간에 딸은 아버지를 넉넉히 받아들이고 창조적 한의 에너지를 지녀 가지게 된다. 「소리의 빛」에서 주막집 사내의 전언대로 “사람들 중엔 때로 자기 한 덩어리를 지니고 그것을 소중스럽게 아끼면서 그 한 덩어리를 조금씩 갈아 마시면서 살아가는 위인들이 있”²⁰⁾게 마련인데, “그런 사람들한테는 그 한이라는 것이 되려 한세상 살아가는 힘이 되고 양식이 되는 폭”²¹⁾이다. 사내가 보기에 소리꾼 딸은 “한으로 해서 소리가 열리고 한으로 해서 소리가 깊어지는 사람”²²⁾이다. 오라비가 보기에 누이는 삶에서 맺힌 한을 소리로 풀어낸 사람인데, 그 과정에서 진정한 용서의 미학이 강조된다. 그는 아버지의 행위에 어두운 혐의(세 번째)를 두면서도 딸이 아버지를 용서한 것에 큰 의미를 둔다.

“하지만 어쨌거나 그 여자가 제 아버지를 용서한 것은 다행한 일이었을지 모르는 노릇이지. 아버지를 위해서도 그렇고 그 여자 자신을 위

19) 앞의 책, 32면.

20) 「소리의 빛」, 앞의 책, 54면.

21) 앞의 책, 55면.

22) 앞의 책, 55면.

해서도 그렇고……. 여자가 제 아버를 용서하지 못했다면 그건 바로 원한이지 소리를 위한 한은 될 수가 없었을 거 아닌가. 아버를 용서했길래 그 여자에겐 비로소 한이 더욱 깊었을 것이고…….”²³⁾

이와 같은 한의 맺힘과 풀림이라는 메시지는 이 연작에서 매우 중요한 기능을 하는 ‘햇덩이’ 모티프와 ‘비상학’ 모티프의 대조에 의해서도 구조적으로 뒷받침된다. 「서편제」와 「소리의 빛」에는 아들의 어린 시절 햇덩이 체험이 동일하게 반복된다. 해안가 밭에서 소리를 웅얼거리며 일하는 어미 곁에서 놀아야 했던 소년의 머리 위에는 언제나 “이글이글 불타오르는 뜨거운 햇덩이”²⁴⁾가 걸려 있었다. 처음에 소년은 어미의 소리와 햇덩이가 겹쳐지는 가운데 무의식적 분리 불안을 체험해야 했다. 그런데 소리꾼 사내가 햇덩이와 더불어 어미를 덮치면서 그 분리 불안은 가중되고, 살의(殺意)로 진행된다. 일찍 아버를 여윈 소년은 어미와 상상적 합일예의 욕망을 지니고 있었을 터인데, 새로운 아버의 출현으로 인해, 상상적 합일예의 욕망은 철저하게 균열되고, 원초적인 분리 불안은 가중될 수밖에 없었던 것이다. 그러니까 소년에게 햇덩이는 원초적인 트라우마 체험의 매개였고, 한의 은유로 통하는 원체험이었던 것이다.²⁵⁾ “소리는 얼굴이 없었으되, 소년의 기억 속엔 그 머리 위에 이글거리던 햇덩이보다도 분명한 소리의 얼굴이 있을 수 없었다.”²⁶⁾는 진술에서 분명하듯, 햇덩이=소리(소리꾼 사내/ 의붓아버)는 그에게 한 맺힘의 기제였다. 그러면서도 그는 늘 “그의 햇덩이를 만

23) 「서편제」, 앞의 책, 32면.

24) 앞의 책, 20면 / 44면.

25) 김형중은 이 장면을 중심으로 이 연작을 오이디푸스 콤플렉스와 부친살해 충동의 이야기로, 그리고 다른 요소들을 보태어 이복 오누이의 근친상간의 이야기로 해석한다.(김형중, 2007, 「기나긴 fort-da 놀이」, 『문예연구』 52호, 문예연구사, 302~320면.)

26) 이청준, 1998, 「서편제」, 20면/ 44면.

나기 위해 끊임없이 소리를 찾아다니지 않으면 안 되었”을 정도로 그것은 “숙명의 태양이요, 소리의 얼굴”²⁷⁾이었다. 그렇다면 그가 “무서운 인내 속에 그 뜨겁고 고통스런 숙명의 태양별을 끈질기게 견뎌”²⁸⁾야 했던 까닭은 무엇인가. 바로 풀림의 대상으로서 맺힌 한의 은유이기 때문이다.

아들은 그 한의 풀림을 위해 그 뜨거운 숙명의 햇덩이를 건디며 소리를 찾아 남도를 배회한다. 그러다가 「소리의 빛」에서 누이와 만나 하룻밤 절정의 소리를 통해 풀림의 가능성의 단초를 마련하고, 「선학동 나그네」에서 아비나 누이가 소리를 통해 보았다는 비상학의 현현 이야기를 듣고, 자신도 추체험하면서 풀림의 가능성을 더 확대하는 것처럼 보인다. 아들의 소년 시절 햇덩이 아래서의 소리가 한을 맺히게 한 소리였다면, 선학동에서 비상학의 현현을 가능케 한 누이의 소리는 한을 풀리게 하는 소리이다.²⁹⁾ 그런 면에서 햇덩이 모티프가 한의 맺힘이라면 비상학 모티프는 한의 풀림을 상징한다. 이 대조를 통해 작가 이청준은 웅숭깊은 한의 은유를 열린 수사학으로 제시하고자 한 것으로 보인다. 그렇다고 해서 이

27) 앞의 책, 21면/ 45면.

28) 앞의 책, 21면.

29) 선학동에서 누이의 소리에 대해서 필자는 예전에 다음과 같이 지적한 바 있다. “그녀가 육체적 실명 대신 영혼의 광명을 볼 수 있게 된 것은 확실히 동양적 정신주의의 역설, 한국적 한의 복합적 에너지가 연출하는 역설의 살아있는 증거이다. 가령, “두 눈이 성해 있는 사람이면 그 말라붙은 들판에서 있지도 않은 물과 산그림자를 볼 리가 없었다. 있지도 않은 물과 산그림자를 본 것은 그녀가 오히려 앞을 못 보는 맹인이기 때문이었다.”(「선학동 나그네」)와 같은 진술이거나 “한으로 해서 소리가 열리고 한으로 해서 소리가 깊어지는” “그런 사람들한테는 그 한이라는 것이 되레 한 세상 살아가는 힘이 되고 양식이 되는 폭”(「소리의 빛」)이라는 말에서도 알 수 있듯이, 육체적 결핍을 정신적 충족으로 승화시키는 것이다. 이런 계기를 경유해서 얻게 된 여인의 소리는 대략 세 가지 성격을 지닌다. 역동적인 한의 창조적 승화를 통한 영혼의 소리라는 것이 그 하나요, 그녀의 삶과 도저히 떨어질 수 없는 총체적인 의미에서 한 살이의 실체라는 것이 그 둘이며, 그녀 개인만의 단독자적인 세계가 아닌 타자들의 겹무늬로 아로새겨진 공동선의 세계라는 것이 마지막 셋이다.”(줄고, 1998, 「한의 역설」, 이청준, 「서편제」, 215면.)

청준이 한의 맺힘에서 풀림으로 직선적 지향을 보이는 것은 결코 아니다. 한의 온전한 풀림이란 가능하지 않은 것이기에, 끊임없이 반복해야 하는 도정의 상상력으로 삶을 견디고자 한 것으로 파악된다. 이와 같은 주제적 의도가 이청준 소설의 수사적 상황을 매우 탄력적이고 복합적인 것으로 형성한다. 이청준의 한의 은유나 메시지가 다양한 해석의 열린 지평을 낳는 것도 이 때문이다. 그 결과 이청준의 연작은 독자의 참여의 폭이 넓고도 깊은 열린 텍스트로 열림을 계속하게 되었다. 그렇다는 것은 작가나 서술자가 관련된 모든 정보를 인접적으로 제공하지 않고, 유사한 핵심 정보만을 반복적으로 제시하면서 한의 자리를 향한 응축적 서사를 형성하고 있다는 점과도 관련된다. 요컨대 이청준의 ‘남도 사람’ 연작은 한의 맺힘과 풀림이라는 역설적 메시지를 은유의 수사학으로 다룬 열린 텍스트이다.

III-2. 영상 텍스트로의 열림: 임권택의 영화 「서편제」와 「천년학」

임권택의 영화 「서편제」는 이청준의 연작 중 앞의 1, 2편 그러니까 「서편제」와 「소리의 빛」을 바탕으로 각색한 텍스트이다. 원작을 바탕으로 했으되, 영상화를 위해 줄거리를 상당 부분 변형시켰고, 새로운 메시지와 형식과 미학과 텍스트 효과를 산출하는데 성공했다. 그러니까 임권택의 영화 「서편제」는 이청준 소설의 단순한 딸린 텍스트가 아니다.³⁰⁾ 무엇보다 영화 「서편제」는 소설에는

30) 이청준은 영화 「서편제」에 관한 글에서 다음과 같이 쓴 적이 있다. “매체가 달라지면 작품의 표현방식이나 감동의 질도 상당량 달라지게 마련이다. 따라서 나의 소설 「서편제」와 영화 「서편제」는 각기 별개의 작품이라 할 수 있고, 나는 필수록 한 무관한 관객으로 그 영화를 보려 하였다.”(이청준, 1998, 「서편제의 희원」, 『서편제』, 58면.). 이와 비슷하지만 더 실감 있는 이야기를 작가 이청준은, 영화 「서편제」 개봉 이후

없는 인물의 이름[유봉(김명곤 분), 송화(오정해 분), 동호(김규철 분)]을 부여했고, 양파의 구조와도 같은 동심원적 한의 이야기를 선형적으로 풀어냈다. 소설에서는 이복남매(오빠와 이복 여동생)로 설정되었던 것이 영화에서는 혈연관계를 배제한 채 누나, 남동생으로 그 위아래를 바꾸었다. 동호가 아버지를 떠나는 것도 소설에서는 아버지와 소리에 대한 공포와 아버지에 대한 살의 때문이었지만, 영화에서는 가난과 인간적 불화 때문으로 처리된다. 송화를 눈멀게 하는 것도 청강수를 눈에 직접 넣는 대신 부자를 넣어 달인 한약을 먹이는 것으로 바뀌었다.³¹⁾ 이 모든 것이 영상적 변용과 새로운 열린 텍스트 창안을 위한 수사학적 장치였을 것으로 보인다.

영화와 소설의 수사적 상황은 다르다. 언어 매체와 영상 매체의 차이뿐만 아니라 청자의 조건 및 청자와 소통하고자 하는 화자의 에토스도 다르고, 배경의 처리나 수사적 관습 또한 다를 수밖에 없고 그에 따라 자연히 메시지도 달라지게 마련이다. 소설의 독자(청자)는 반성적 독서가 가능하다. 독서 시간을 스스로 자유롭게 조정할 수 있고, 읽다가 얼마든지 앞쪽으로 되돌아갈 수도 있다. 그러나 영화의 관객(청자)은 상대적으로 감상 시간으로부터 자유롭지 못하다.³²⁾ 그렇기 때문에 화자는 가능하면 친절하게 정보를 제공하고자

사석에서 필자에게 들려주었다. “영화 「서편제」를 촬영하는 과정을 쫓 지켜보면서 느낀 점은, 오로지 소설 「서편제」만이 내 작품이고 영화 「서편제」는 전적으로 임권택 감독의 작품이라는 것입니다. 임 감독은 내 작품을 마치 바닷가 백사장 모래알처럼 날날로 해체한 다음 자기 식으로 재구축해 나갔습니다. 그 과정에서 내 작품은 백사장 모래로 흩어져버렸지요. 영화 「서편제」의 예술적 성취에 대해 나는 아무것도 주장할 것이 없습니다.” 이청준 특유의 겸양의 미덕을 보이는 대목이기도 하지만, 그런 이야기를 들으면서 필자는 이청준이 우리 시대의 진정한 작가임을 새삼 절감했다.

31) 소설과 영화 「서편제」의 차이에 대해서는 장윤수가 자세하게 검토한 바 있다.(장윤수, 2002, 「소설 『서편제』의 영상적 변용의 패러다임」, 『문학과 영상』, 2002년 봄호, 12~13면.)

32) 요즘 디지털 매체를 통한 DVD 영화보기는 그렇지 않다. 여기서는 영화관 영화를 전제로 한 논의이다.

하고, 사건의 인과론을 위한 자세한 정보를 보여주려 한다. 사건의 전개 또한 복잡한 시간 교차 기법보다는 순차적 선형적 전개 방식을 선호하는 경향이 있다. 대중적 청자를 의식할수록 그 정도는 커진다. 이와 같은 영화의 수사적 상황의 특성 때문에 임권택은 비교적 선형적 연결이 매끄럽게 줄거리를 엮어내고자 했던 것으로 보인다. 줄거리 보강을 위해서, 그리고 영상 처리를 위해서, 시대적 문화적 배경의 보강에도 신경을 많이 썼다. 소설에서처럼 영화에서도 동호가 소릿재 여인으로부터 소리를 들으면서 과거를 회상하는 것으로 시작하여 그가 누이를 찾아다니는 도정을 따라가며 서사가 진행되지만, 전체적으로 영화의 내부 이야기는 이 소리꾼 가족의 일대기를 시간 순차적으로 풀어가면서 송화가 죽음의 경지에 이르는 과정을 중심으로 전개했다. 그 과정에서 유봉이 떠돌이 소리꾼이 된 사연(소리 스승의 첩과의 부적절한 관계)이라든지, 기우는 판소리와 흥기하는 창극단의 문화적 풍속이라든지 하는 에피소드나 배경들을 적당하게 창안했다.

시간적 계기성의 강조와 아울러 영화에서는 공간적 계기성에도 매우 공들였다. 일종의 로드무비라고 해도 좋을 정도로 영화 「서편제」는 길의 플롯이 강한 텍스트이다. 영화는 동호가 소릿재를 찾아드는 장면에서 시작하여, 누이와 하룻밤 엑스타시와도 같은 소리판을 벌인 다음 동호가 떠나는 것으로 끝난다. 내부 이야기도 소리꾼 가족의 형성과 유랑, 헤어짐을 기축으로 하여 송화가 죽음에 이르기까지의 각고의 노력과 조력자로서 아비 유봉의 노력 등이 주축을 이룬다. 이런 길의 플롯은 한 자리에 머물지 않고 길 위에서 유랑하면서 예술적 완성을 향해 고단한 여정을 계속하는 소리꾼의 모습을 형상화하기에 적절한 형식이고, 길이라는 공간소를 적절히 활용해 영상미를 제고할 수 있는 수사적 기제도 확보할 수 있다는 점에서 주목된다. 소리꾼 가족이 유랑하는 구체적 장소요, 배경이 되는 길은

유려한 사계 풍경을
성공적으로 형상화할
수 있게 하는 수사학
적 기제이다. 실제로
많은 사람들이 「서편
제」의 백미라고 칭송
해마지 않은 장면인
진도 아리랑(S # 41)



그림 1 · 진도 아리랑 장면(S # 41)

대목은 구부러진 길 위에서의 영상이 아니었다면 형성될 수 없는 미학이다. 그것도 약장수들과 떠돌며 소리를 팔던 이 가족이 약장수와의 사소한 불화 때문에 속절없이 헤어진 다음의 길 장면이기에 더욱 의미심장하다. 5분 6초 정도 롱테이크로 처리된 이 진도 아리랑 장면은 한과 흥의 복합적 얹히고설킴, 한이 역설적으로 흥을 지피고, 흥이 한을 깊게 하는 양상을 웅숭깊게 형상화했다.

영상미와 더불어 영화 「서편제」에서 가장 전경화되는 것은 실제 판소리 창을 중심으로 한 음향미이다. 어떤 면에서 영화 「서편제」는 판소리의 탄생에 관한 임권택 감독의 고현학적 보고 필름처럼 보인다. 물론 판소리의 역사적 기원이 아니라 예술적 기원 말이다. 전통적 예술인 판소리가 어떠한 예술적 문화적 정서적 신화적 맥락에서 탄생할 수 있는가를 추적하면서 득음의 경지까지 다룬 예술적 성장 영화이자, 판소리의 탄생과 그 예술적 효과에 대해 판소리를 잘 모르는 현대의 대중 관객에게 문화적으로 교육하고자 한 일종의 교양 영화의 성격을 「서편제」는 지니고 있다. 판소리 자체가 부분의 독자성을 바탕으로 수사적 상황의 역동성을 최대한으로 살리면서 연행된 열린 텍스트인 점을 감안하여, 영화의 줄거리와 수사적 상황에 맞게 판소리를 효과적으로 삽입했다. 영화적 소통 과정에서의 한과 흥, 긴장과 이완의 심리적 중첩과 반복은 삽입

된 판소리 효과와 매우 밀접한 관련을 갖는다. 가령 동호가 떠난 이후에 아비에게 저항하며 판소리를 거부하던 송화, 부자를 과하게 넣어 달인 한약을 먹고 눈멀게 되어 아비를 원망하던 송화가, 이내 아비에 대한 원망을 넘어서 용서하고 다시 소리를 배우고 싶다고 말할 때, 그녀는 「심청가」를 든다. 「심청가」에서 눈먼 애비를 봉양 하겠다고 밥 빌러 나가는 대목을 애절하고 슬프게 소리한다(S # 71). 송화의 아비 이해 혹은 아비 위함의 정서를 소리로 표현한 것이다. 역시 판소리의 절정은 동호를 만나 밤새워 소리하는 장면이다. 동호의 요청에 의해 송화는 「심청가」에서 심청이 임당수에 빠지는 장면을 소리한다(S # 91). 애절한 비장조로 한 안에서 한을 넘어서는 소리를 빚어낸다. 심청이 빠지는 순간의 대목에서는 카메라가 두 사람을 교차하여 클로즈업한다. 그러다가 송화가 동생임을 알아차리는 것 같은 순간 카메라는 두 사람을 동시에 부감한다. 이후 한참 건너 뛰어 심황후가 된 심청이 아비 심봉사를 상봉하는 장면을 절정으로 극화한다(S # 93).



그림 40·독음의 경지에서 소리로 한을
푸는 송화(S # 93)



그림 41·복장단으로 득음의 경지에 함께
참여하는 동호(S # 93)

오누이 상봉의 감격을 이런 방식으로 형상화한 것이다. 이 장면에서 관객들은 한을 넘어서는 소리를 직접 듣게 되면서 감동한다. 득음의 경지를 체험하게 된다. 소설에서는 형상화하기 쉽지 않았던 대목인데 영화에서 그 매체 성격을 효과적으로 살리면서 형성해낸 열린 텍스트 효과이다.³³⁾

이처럼 영화「서편제」는 매체 성격을 효과적으로 살려 영상미와 음향미의 측면에서 매우 뛰어난 열린 텍스트 효과를 산출했다. 반면 동호의 심리적 국면은 제대로 상호 수행의 중심 요소에서 제외된다. 예컨대 낙산거사를 만나는 장면(S # 59)에서 동호는 “그때는 그 가난이 너무도 지긋지긋했고 아버지도 죽이고 싶도록 미워서

33) 소설에서도 판소리사설이 부분적으로 삽입되어 있기는 하지만, 그보다는 소리 장면에 대한 서술자의 주석적 진술이 우세하다. 가령 이런 식이다. “지칠 줄 모르는 소리였다. 여인의 복청은 남정네들의 그 꺾꺾하고 장중스런 우조(羽調)뿐 아니라 여인네 특유의 맑고 고운 계면조(界面調)풍도 함께 겸비하고 있어서 때로는 바위처럼 우람하고 도저한 기백이 솟아오르는가 하면 때로는 낙화처럼 한스럽고 가을 서릿발처럼 섬뜩섬뜩한 귀기가 넘쳐났다. 가파른 절벽을 넘고 나면 유장한 강물이 산야에 길쳐 있고, 사나운 폭풍의 한밤이 지나고 나면 새소리 무르익는 꽃별판의 한나절이 펼쳐졌다.”(「소리의 빛」, 47면); “그것은 마치 소리와 장단이, 서로 몸을 대지 않고 능히 상대편을 즐기는 음양간의 기막힌 희롱과도 같은 것이었고, 희롱이라기보다는 그 몸을 대지 않는 소리와 장단의 기묘하게 틈이 없는 포옹과도 같은 것이었다.”(「소리의 빛」, 48면). 이와 같은 주석적 진술을 영화에서는 구상적이고 직접적인 보여주기와 들려주기를 통해 청자와의 직접적인 소통에 다가서고 있다.

떠났지만 세월이 지나니까 보고 싶고 그리워서 견딜 수가 없더군요.”라고 말하는데, 여기서 동호의 살부충동이나 아버지에 대한 증오 심리는 제대로 된 인과론적 맥락을 형성하지 못한다. 영화 「서편제」의 수사적 상황에서 중심 요소가 아니기 때문이다. 한의 문제도 그렇다. 소설은 한의 은유에 심리적이고 신화적인 깊이를 더하고자 하는 수사적 전략을 구사했다. 그러나 영화에서는 득음의 경지로 가기 위한 중간 정거장이다. ‘한을 넘어서는 소리’와 관련한 메시지를 소설에서는 사후적으로 해석해 나가는데, 영화에서는 득음의 과정에서 교육의 일환으로 제시된다. 영화에서 아버지 유봉은 딸의 득음을 위한 헌신적인 교육자상을 보인다. 허기진 딸을 위해 민가에서 닭을 훔쳐 딸에게 먹인 다음, 닭 주인에게 들켜 모진 면박을 당하면서도, 욕하는 발성을 딸에게 환기하며 “아따, 그놈의 자식 목청 한번 좋다. 너 들었잖. 심봉사가 선인들한테 화를 내는 성음은 저렇게 나와야 되는 것이여, 잉?”(S # 82) 라고 말하는 장면은 매우 실감 있게 다가온다. 그와 같은 판소리 교육자인 아버지의 마지막 가르침이 ‘한을 넘어서는 소리’를 하라는 것이었다. 그는 자기의 업과를 사죄하며 딸에게 말한다. “니가 나를 원수로 알았다면 니 소리에 원한이 사무쳤을텐디 니 소리 어디에도 그런 흔적은 없더구나. 이제부터는 니 속에 응어리진 한에 파묻히지 말고 그 한을 넘어서는 소리를 쳐라.” “동편제는 무겁고 맺음새가 분명하다면 서편제는 애절하고 정한이 많다고들 하지. 하지만 한을 넘어서게 되면 동편제도 서편제도 없고 득음의 경지만 있을 뿐이다.”(S # 84). 이와 같은 아버지의 유지를 따라 딸은 한을 넘어서는 득음의 경지를 위한 필사적인 노력을 하여 마침내 그 경지에 이르게 된다.³⁴⁾ 이렇

34) 소설가 이청준은 임권택의 영화 「서편제」를 보고 눈시울을 붉혔다고 했다. “그 눈물이 슬픔보다는 기쁨, 회한보다는 해한과 정화의 자연스런 공감물인 때문일 것”이라면서 “내가 그 눈물을 빌려 말하려는 바는, 영화 「서편제」에서도 우리 소리의 한

게 영화 「서편제」는 한을 넘어서는 득음의 경지에 이르는 과정을 환유적으로 형상화한 열린 텍스트이다.

「천년학」은 「선학동 나그네」를 바탕으로 하여 각색한 영화로 「서편제」의 속편이다. 「선학동 나그네」의 이야기를 기본 줄거리로 삼았으며, 『신화를 삼킨 섬』³⁵⁾이나 「이어도」 등 이청준의 다른 소설과도 상호텍스트적 대화를 수행하면서 일어나간 텍스트이다. 전작 「서편제」에서 그랬듯이 「천년학」에서 동호(조재현 분)와 송화(오정해 분)는 남남으로 소리꾼 양아버지 유봉(임진택 분) 아래서 남매로 자란다. 서로 북장단과 소리를 맞추며 성장하면서 자연스럽게 애뜻한 마음이 싹튼다. 그런데 제도적으로 다가갈 수 없는 사랑에 괴로워하던 동호가 집을 떠나게 된다. 이렇게 떠난 동호가 다시 누이 송화를 찾으며 사랑의 성취를 욕망하지만 계속 어긋나는 사랑의 갈림길을 영화의 기본 줄거리로 삼았다. 영화의 기본적인 수사적 상황은 동호와 선학동 주막집 사내 용택(류승룡 분) 사이의 대화로 이루어지며, 이런 상황을 액자 틀로 하여 그 내부 이야기는 둘 사이의 어긋나는 안타까운 사랑 이야기이다. 이를 위해 감독은 두 개의 삼각관계를 겹쳐 놓는다. 송화를 꼭지점으로 하는 동호와 용택의 삼각관계가 그 하나라면, 동호를 꼭지점으로 하는 송화와

풀이, 그 해한의 풀이 정서가 우리 삶을 얼마나 더 아름답게 고양시키고 빛내 주었던가 하는 것”이라고 적었다. 또 “영화에서는 소리꾼 여자가 마침내 나름대로의 득음(得音)의 경지에서 후련스런 해한과 절정의 해방감을 맛보지만, 소설에서는 언제까지나 끝없는 떠돌만이 계속 되고 그 떠돌 자체가 우리 삶의 한 운명적 과정이요 비극적인 꿈의 집이 아닌가 싶어, 나는 그 영화대본의 원작자 처지에서 마음이 새삼 아득해지는 것을 어쩔 수 없었지만.”이라고 영화의 청자로서 소회를 언급했다.(이청준, 1998, 「서편제의 회원」, 『서편제』, 59면.)

- 35) 영화 「서편제」 이후 이청준의 주요한 소설적 결실 중의 하나가 제주 43항쟁을 주제로 한 『신화를 삼킨 섬』(2003)이다. 이 소설에서 작가는 뱃한 뉘를 씻기고 풀고 다시 태어나는 뉘를 위한 간구로 살아가는 샤먼의 존재 방식을 통해, 현실의 말짚풀이꾼인 이야기꾼의 존재 방식을 직관한다. 영화 「천년학」에서의 제주도행 역시 끊임없이 반복되어야 하는 풀이를 위한 상호텍스트적 공간 탐색으로 보인다.

단심(오승은 분)의 삼각관계가 그 둘이다.



그림 42·면장 집에서 조명창으로
부터 봉변을 당하고 나온 송화를 위
로하는 동호(S # 91)



그림 43·가시 걸린 송화를 들쳐 업고
소나무 숲길을 내달리는
용택(S # 58)



그림 44·동호에게 투정을 부리는
단심(S # 67)

그런데 이 삼각관계의 특징은 그 어느 한쪽으로 짝이 맺어지는, 그러니까 누가 이기고 지는가 하는 게 문제되지 않는다는 것이다. 그도 그럴 것이 그 어떤 사랑도 제대로 이루어지지 않기 때문이다. 용택은 송화를 지극정성으로 짝사랑하지만, 단 한 번도 송화의 마음을 얻지 못한다. 동호와 살림을 차리기까지 한 단심 역시 용택의 처지와 크게 다르지 않다. 단 한 번도 동호의 진심을 얻지 못하기 때문이다. 그렇다는 것은 송화나 동호에게 사랑의 욕망 대상이 다른 곳에 미끄러져 있다는 사정과 연계된다. 송화는 동호에게, 동호는 송화에게만 쏠려 있다. 이 대목이 문제인데, 그렇다고 그 둘이

온전한 사랑을 이룰 수 있는 게 아니다. 누이를 찾아 동호가 남도 전역은 물론 제주도까지 찾아다니지만, 잠깐씩 마주칠 뿐 온전한 만남은 계속 차연되기만 한다. 이처럼 어긋나는 사랑의 안타까움을 환유의 수사학으로 다루면서 임권택 감독은 「서편제」의 선명하고 아름다운 영상미와는 달리 빛바랜 한지에 채색한 한국화처럼 좀 희미한 필름으로 관객에게 그 비원을 보여준다. 소설 「선학동 나그네」에서 중심을 형성했던 비상학 모티프는 배경막이 되고, 동호와 송화의 애절한 사랑 이야기가 중심을 형성하고 있다는 점을 비롯한 여러 면에서 볼 때, 영화 「천년학」은 독자로서의 저자인 임권택의 상상력과 열린 텍스트에의 의지가 십분 가미된 텍스트라고 할 수 있다. 그럼에도 여전히 한의 그림자를 공유하고 있다. 사랑의 한(恨)에 웅숭깊게 도전하는 과정을 통해 임권택은, 한국적 의미에서 진정한 사랑이란 무엇인가에 대해 그 나름의 영상 수사학으로 절실하게 탐문하고 있다.

III-3. 회화 텍스트로의 열림: 김선두의 한국화 「남도, 모든 길이 노래더라」

임권택 감독이 독자이자 새로운 저자로서 이청준의 소설 「선학동 나그네」를 바탕으로 새로운 열린 텍스트 「천년학」을 형성하는 동안에 또 다른 열린 텍스트가 창안되었는데, 바로 한국화가 김선두의 그림이다. 작가 이청준과 동향³⁶⁾인 김선두 화백은 이미 이청준의 소설을 읽고 거기서 화제(畵題)를 취하여 적잖은 그림 작업을 수행해 왔다. 이른바 소설화(小說畵)라 불리는 그의 그림 텍스트들

36) 작가 이청준, 한국화가 김선두, 시인 김영남은 모두 전남 장흥 출신이다.

은 이청준 소설에 형상화된 한의 에너지를 나름의 조형 수사학으로 화폭에 새롭게 담은 결과물이다. 흔히 김선두의 그림에서는 “장지를 이용한 ‘스밐’과 ‘번짐’의 멋”을 느낄 수 있다고 얘기된다. “그는 두껍고 질긴 장지에 아주 얇은 색을 칠한 뒤 마른 다음에 다시 칠하는 방법으로 수십 번의 반복적인 붓질을 통해 엮는다. 이런 그의 끈질긴 반복의 결과 장지 안에서 서로 스미고 번지며 김선두 그림 특유의 깊은 바탕색이 우러나게 되고 그는 그 위에 다시 색을 얹어 이미지를 완성해 간다. 이런 그의 집요하리만큼 끈질긴 작업으로 완성된 바탕색은 한국인의 심성을 그대로 본받은 듯 소박하면서도 강인한 생명력을 지닌 장지의 멋을 고스란히 보여주고 있으며, 그 위에 다시 자연스럽게 스며들어간 다양한 색채들의 획득은 그림에 표정과 생기를 불어넣고 있다. 김선두는 이렇게 전통적인 수묵화를 기반으로 장지라는 새로운 재료와 다양한 색채를 사용함으로써 한국화의 표현력을 넓혀가고 있다.”³⁷⁾ 김선두는 화가 이면서도 상당한 문학적 소양을 지닌 독자이자 문학적 저자이기도 하다. 그는 시적인 문장도 잘 구사하며 그의 산문이 보여주는 통찰력 또한 상당한 수준이다. 그의 회화로 들어가기 전에 그가 작가 이청준과의 인연에 대해서 밝힌 산문의 한 부분을 먼저 살펴보고자 한다. 작가 이청준과 동향이라는 인연으로 ‘소설화’ 작업을 하면서 자신의 예술 세계가 훨씬 심원해질 수 있었음을 밝힌 연후에 김선두는 이렇게 적는다.

요즘 우리 문화계에서 예술 장르간의 교류가 다시 활발해짐을 볼

37) 인사아트센터, 2007, 「김선두 개인전: 그림, 문학, 그리고 영화의 만남」, http://blog.daum.net/jima777/1170_4773. 이청준 문학과 김선두 회화의 관계에 대한 글로 이윤옥의 「문학과 미술의 만남 - <풀나라>, 꿈꾸는 섬, 꿈꾸는 힘」 (<http://www.isongart.com/>)이 주목된다.

수 있다. 특히 문학과 미술의 만남이 빈번해졌다. 이 과정에서 장르 간 자존심을 지키는 일이 중요함을 말해 무엇하라는 전엔 글에 그림이 종속된 경우가 없지 않았다. 그림이 글의 이해를 돕는 삽화 차원에 머물렀던 것이다. 선생은 나와 작업과정에서 이런 점을 늘 경계하였으며 당신의 글에 내 그림이 들러리가 되는 것을 원치 않았다. ‘소설화전’ 전시 오픈 날 이런 작업을 장르간의 대화라고 의미부여를 한데서 그런 웅숭깊은 마음을 읽을 수가 있다.

최근 들어선 한 발 더 나아가 다른 주문을 하고 있음을 본다. 내 작품전 서문 글에서 “그림이 문학적 설화성을 넘어 회화 작품으로 다시 태어나야 하는 과제, 비록 문자 작품을 바탕 소재로 취했다라도 그림이 문학 작품의 내용을 충실히 베껴내고 설명하는 작업이 아니기 때문에 문학을 넘어서서 또 다른 세계로 나아가기”를 염원하였다. 문학과 미술의 대화가 아니라 오히려 싸움을 통해 문학을 넘어서라는 주문이다. 한마디로 나의 그림이 그림 자체만으로 “우리 삶의 대지와 우주의 숨겨진 중심에 닿아 그 생명과 삶의 대지, 그 대지의 꿈과 노래”가 되라는 것이다.³⁸⁾

이청준 소설과 김선두 회화와의 상호텍스트성 혹은 이청준 소설의 독자적 저자로서 열린 텍스트를 형성해온 화가의 사정과 태도 내지 수사적 상황을 일목요연하게 보여주는 부분이어서 좀 길게 인용했다. 동향의 순수예술가로서 정서적 지향의 공통 바탕에서 허심탄회하게 열린 장르간 대화를 수행할 수 있었던 정황을 잘 보여준다. 그러면서 작가 이청준이 비록 자기 소설에서 출발했다라도 그것을 넘어서 김선두만의 세계로 나아가라고 주문했음을 강조하고 있는데, 이는 기실 이청준의 소망적 발언을 빌어 자신의 예술적 욕망을 드러낸 발화로 보아도 좋을 것이다. 다시 말해 이청준 소설

38) 김선두, 2007, 「미백 선생과의 인연」,
<http://www.isongart.com/zb40pl5/view.php?id=diary&no=102>.

을 읽는 독자에서 그치지 않고 새로 쓰는 저자로서의 예술적 소명을 다하겠다는 의지로 읽힌다는 것이다. 실제로 김선두의 회화 텍스트를 보노라면 누가 보더라도 그 상상력의 텃밭이 이청준의 소설이라는 것을 알게 하는 것들이 많다. 그러나 그런 경우라고 하더라도 김선두는 자신의 예술 기법과 세계관으로 새로운 세계를 열어 나가고 있음을 확인하게 된다. 비교적 이청준 소설과의 친연성을 잘 보여주는 다음의 네 텍스트를 중심으로 논의해 보자.

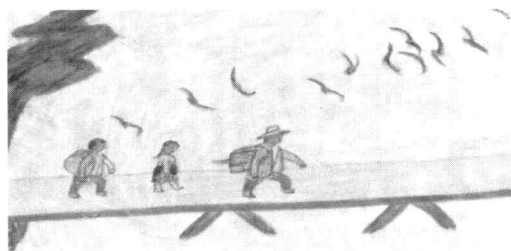


그림 7·소릿길, 장지 위에 분채, 60x44cm, 2007



그림 8·선학동 나그네를 찾아서, 장지 위에 분채,
80x36cm, 2007

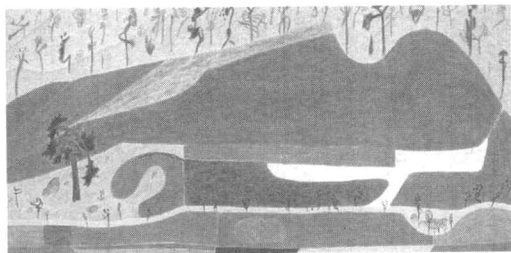


그림 9·행-길의 노래, 장지 위에 분채,
338.5x134.5cm, 2007

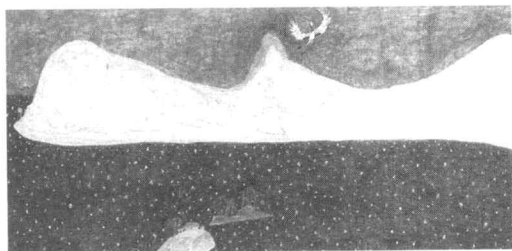


그림 10·비상학, 장지 위에 분채, 338x134cm,
2007

먼저 소릿길의 사람들이 있었다(그림 7). 또는 한의 사람들이 소릿길을 내고 있다. 공중에는 새가 날고, 그들의 등 뒤로 푸른 소나무가 하늘과 땅을 연결한다. 소릿길의 주인공들은 물론 아비와 오누이다. 아비의 발걸음이나 손동작이 비교적 활발하다. 확실치는 않지만 무언가 신념을 지닌 자의 그것이다. 누이는 다소곳하다. 아비의 뜻을 따르는 형상이다. 맨 뒤의 오라비는 어정쩡하다. 등짐(북)은 아비의 살림 짐에 비해 훨씬 작지만, 그는 이 소릿길이 그다지 마뜩치 않다. 그러나 이 소릿길은 그냥 평지가 아니다. 높지는 않지만 다리 위다. 지표면과는 약간 떨어져 새들이 비상하는 공중 쪽으로 조금은 다가선 공간이다. 이런 공간 구도는 소리꾼들이 지상에 살면서도 우주적 비상의 꿈을 지향하는 예술가들이라는 생각에서 형성된 것일 터이다. 다리가 약간 오르막으로 처리된 것 역시

그 위에 대각선 구도로 하늘을 비상하는 새들의 향한 열망을 반영한 것으로 생각된다. 요컨대 「소릿길」은 현실을 살면서 현실을 넘어서고자 하는 예술가들의 영혼을 담은 은유적 텍스트이다. 유사성에 근거하여 공간 구조와 인물 및 새의 형상을 그렸기 때문이다. 「그림 8 선학동 나그네를 찾아서」는 소릿길의 사람들이 각각 헤어진 상태에서 홀로 남아 누이를 찾아다니는 오라비의 모습을 담은 텍스트이다. 「소릿길」과는 달리 하강 구도이고, 하늘을 향해 치솟던 소나무도 많이 꺾인 채 땅에 가까워져 있다. 이것은 단지 공사로 인해 비상학이 사라지고 재해에 의해 나무가 꺾인 외적 현상을 점묘한 것이 아니다. 진정한 판소리 정신이 훼손된 산문적 시대의 회화다. 예술도 새의 비상을 꿈꾸지 못하는 시대의 은유다. 그리고 참음이나 그리움의 대상에 다가갈 수 없는 나그네의 존재론적 비원이 담겨 있다.

「행-길의 노래」는 김선두가 표제작으로 내세운 텍스트다. 신선한 현실과 예술적 열망 사이에서 가능한 모든 풍경과 사연을 복합적으로 담았다. 길은 구불구불하고, 막힌 듯 뚫려 있고, 뚫린 듯 막혀 있다. 그게 삶이다. 현대의 길에서는 보기 어렵지만, 혹은 현상적인 안목으로는 보기 어렵지만, 본질적 심안으로 보았을 때, 삶의 길은 그런 형상이다. 현상적인 길이 아니라는 말은 곧 김선두가 형상화한 길이 단순한 공간적 국면만을 환기하는 것이 아니라는 점을 환기한다. 그의 길에는 오랜 시간의 적층이 채색되어 있다. 마치 그가 장지 위해 수십 번씩이나 덧칠하여 바탕지를 만들고 그 위에 또 다시 수십 번 씩 덧칠하여 모종의 형상을 만들 듯이, 그가 보여주는 길 안에는 덧칠할 때마다 시간과 역사가 되살아나고 다시 묻힌다. 김선두가 ‘공간길’과는 별도로 ‘시간길’을 강조하는 것도 이런 맥락에서이다.³⁹⁾ 김선두는 길의 크로노토프(시공복합체) 기제를 은유적으로 활용하여 인간 행로의 진면목을 담아낸 것으로 보인다.

그의 회화길은 시간적으로는 과거와 현재, 미래 그 모든 시간대를 향해 열려 있고, 공간적으로는 고향과 타향, 시골과 도시, 육지와 바다, 땅과 하늘 등 모든 공간소들을 향해 열려 있다. 그 열린 시간과 공간으로 인간 영혼의 길이 두루 열린다. 그것이 김선두 회화가 지향하고자 했던 열린 예술혼이 아닐까 싶다.

그 결과 화가 역시 비상학의 현현을 보게 된다. 아니 자신의 붓 끝에서 날아오르는 비상학의 에피파니여서 더욱 웅숭깊다. 「비상학」(그림 10)에서 소리꾼은 현상화되지는 않았지만, 필경 그림 아래쪽 집안에서 소리를 하고 있을 것이다. 그녀는 소리로 비상학의 현현을 가능케 한다. 비상학의 상승지향적 날갯짓이 선명하게 전경화된다. 그것은 가운데 노란색 기초의 땅 위에 그려진 길들의 방향성과 상동적이다. 길이 뻗어있는 모습이 학의 날갯짓과 유사하다는 것이다. 크게 보면 아래쪽의 파란 바다와中间的 노란 땅, 위쪽의 붉은 석양의 하늘 기운이 선명한 대조 속에서 상생과 조화의 모습을 하고 있다. 시원적 기운을 삼원색의 어울림으로 형상화하면서 비상학의 에피파니에 우주적 에너지를 보태고 있는 형상이다. 요컨대 김선두의 「비상학」에서 인간의 대지와 우주를 두루 감싸 안으면서 날고 있는 학의 선명한 비상 모습은 소리꾼들의 오랜 열망이었고, 그 소리로 소통했던 공동체의 염원이었으며, 작가 이청준과 영화감독 임권택, 한국화가 김선두의 공통된 소망이었던 것이다. 비상학은 영원한 예술혼의 지향 대상이다. 이렇게 김선두의 회화 텍스트는 길의 크로노토프를 중심으로 자연과 삶과 예술의 존재와

39) “우리는 길을 통해 어디론가 떠나고 돌아온다. 길은 사람과 사람을 이어주고 과거와 현재를 이어준다. 시간길은 다시 갈 수 없기에 애뜻하다. 시간길 위의 만남과 헤어짐, 떠남과 돌아옴은 한 땀한 이야기를 만들고 시를 만들고 노래를 만들었다. (중략) 살다보면 쌓이는 무수한 한을 달래고 넘어서는 육자배기처럼 유장한 곡선이다.”(김선두, 2007, 「모든 길이 노래더라」, 김선두이청준김영남, 『남도, 모든 길이 노래더라』, 아지, 66면.)

당위 사이에서 부단히 갈등하면서, 그것을 넘어서는 새로운 열린 세계를 지향하는 열린 텍스트라고 할 수 있다.

IV. 맺음말

앞에서 논의한 것처럼, 수사적 상황을 구성하는 요인들은 매우 탄력적으로 수사적 상황에 참여한다. 각각의 요인들은 상호 수행적으로 그리고 역동적으로 수사적 상황을 구성하면서 부단히 새롭게 열린 텍스트를 생산한다. 수사적 상황을 구성하는 변수들 중 어느 하나만 변하더라도 전체적인 변형 생성은 불가피하기 때문에 다른 변수의 성격 변화뿐만 아니라 전체적으로는 새로운 수사적 상황과 메시지, 형식을 산출하게 마련이다. 무릇 문학사뿐만 전반적인 예술사는 이와 같이 역동적인 수사적 상황에서 부단히 열린 텍스트가 형성되어 온 과정에 다름 아니다. 현대의 수사적 상황은 유연성, 불확정성, 다가치성 등으로 인해 매우 모호하다. 이런 상황에서 저자들이 어떻게 예술적 형식을 형성해가며, 거기에 독자들이 어떻게 능동적으로 참여하여 예술 텍스트를 생산할 수 있는가를, 그 상호수행 과정을, 우리는 열린 텍스트 논의를 통해 고찰할 수 있었다. 그 상호수행의 과정은 무한한 가능성의 장에 새롭고 열린 형식을 부여하는 새로운 예술의 창안 지평과 연결되기도 한다. 예술 장르간의 창조적 대화 과정을 성찰할 수 있는 새로운 안목을 제공하는 것도 열린 텍스트 논의이다.

본고는 수사적 상황을 역동적으로 구성하는 제반 요인들을 고려하되, 특히 매체 변수를 중심으로 한 매체 상호수사학의 관점에서, 이청준의 소설 ‘남도 사람’ 연작과 그와 관련된 영화 및 회화

텍스트들을 연구하면서, 그 상호텍스트성을 통해, 열린 텍스트로서 이청준 소설의 텍스트성은 물론, 새로운 열린 텍스트들의 열린 텍스트성을 해명하고자 했다. 이청준의 ‘남도 사람’ 연작은 언어 매체를 통해 한(恨)의 역설을 다루었다. 한의 맺힘과 풀림의 복합작용을 진지한 은유의 수사학으로 형상화했다. 영상 매체인 임권택의 「서편제」는 한의 승화를 통해 득음의 경지에 이르는 과정을 환유적으로 다루었고, 「천년학」은 어긋나는 사랑의 비원을 다루었다. 그러면서 진정한 사랑과 웅숭깊은 한의 함수관계를 환유의 수사학으로 형상화했다. 김선두의 그림 「남도, 모든 길이 노래더라」는 삶과 예술에 있어서 길의 크로노토프의 중층적 은유를 회화 매체를 통해 형상화했다. 장지에 수십 번 채색하여 바탕색을 만들고 그 위에 대시 색을 입히고 덧칠하는 그의 기법은 그 자체로서 중층적 은유를 함축하거나, 그 겹겹의 적색(積色)의 깊이는 오랜 시간과 공간의 적층, 그리고 인간 삶과 의식의 심연을 환기한다. 모두가 남도의 정한의 사상에서 비롯되었으되, 나름의 대상 독법과 매체 활용 기법, 에토스, 독자/청자와의 관계 등 여러 수사적 상황 요소와 역동적으로 매개되면서 독자적으로 열린 텍스트의 형성 과정을 보여준다.

지면 관계상 본고에서 다루지 못한 점이 있다. 우선 이청준, 김선두와 함께 동행하면서 작업한 시인 김영남의 텍스트를 논의하지 못했다. 소설 언어와 시의 언어 사이의 매체적 속성 차이가, 문학 언어와 영상/회화 언어 사이의 차이와는 다른 측면일 것으로 생각되어 유보한 것이지만, 상호텍스트성을 바탕으로 한 열린 텍스트 논의에서는 꼭 동행해야 할 텍스트로 보인다. 또 다루긴 했으되 영화와 회화 텍스트에 대한 좀더 엄밀한 분석이 보완되어야 하리라 본다. 이런 한계에도 불구하고 매체 상호 수사학의 본격적인 논의를 위한 의미 있는 연구 지평을 마련할 수 있었다는 점은 의의 있다.

는 일이라 생각한다. 한국 문학/문화 연구 장에서 더욱 의미 있는 수사학 담론으로 발전해 나갈 수 있었으면 한다. 우리는 매체 상호 수사학 연구를 통해 대단히 의미 있는 학술적 성과를 거둘 수 있을 것으로 기대한다. 가령 「춘향전」이란 텍스트가 고소설, 판소리, 창극, 방송드라마, 연극, TV 드라마, 영화, 현대소설, 현대시 등등 다채로운 매체와 새롭게 조우하면서, 다시 말해 새로운 매체에 매개되면서 어떻게 새로운 수사적 상황을 형성하고 어떻게 새로운 열린 텍스트를 형성해 가는가 그리고 그 열린 텍스트들의 수사학적 효과는 무엇인가 하는 문제를 비롯한 여러 생산적이고 창의적인 담론을 생산할 수 있을 것이다. 더 큰 맥락에서는 구술(口述) 시기의 판소리 문학, 기술(記述) 중심의 인쇄 매체 시기의 소설 문학, 컴퓨터 테크놀로지를 바탕으로 한 복합 매체 시기의 하이퍼텍스트 문학 등 세 매체 중심으로, 수사적 상황 구성의 탄력성과 이에 따른 요인들의 상호 수행의 탄력성 정도를 매체 상호수사학의 관점에서 고찰하면서 문학사/예술사의 새로운 지평을 모색할 수도 있을 터이다. 문학 이론이나 비평의 영역에서도 수사적 상황의 상호 수행적 역동성과 그에 의해 구성적으로 형성되는 열린 텍스트의 다양한 가능성에 대한 수사학적 비평(rhetorical criticism) 혹은 수행 비평(performative criticism)적 접근을 통해 새로운 문학 연구의 지평을 열어 나갈 수 있을 것으로 본다. 기존의 문학 연구를 반성하고, 문학 장(場) 혹은 수사학적 장(場)에 참여하는 모든 요인들을 종합적으로 검토하면서, 상호 수행적으로 총비평의 방법을 견지해 볼 수도 있겠다는 것이다.

참고문헌

- 이청준, 1998, 『서편제』, 열림원.
- _____, 2005, 『머물고 간 자리』, 문이당.
- 임권택, 1993, 「서편제」, 태흥영화사.
- _____, 2007, 「천년학」, KINO2(주)
- 이청준·김영남·김선두, 2004, 『옥색바다 이불 삼아 진달래꽃 베고 누워』, 학교재.
- 김선두·이청준·김영남, 2007, 『남도, 모든 길이 노래더라』, 아지.
- 권희돈, 2005, 「소설 「서편제」와 영화 「서편제」의 비교 연구」, 『새국어교육』 71호.
- 김형중, 2007, 「기나긴 fort-da 놀이」, 『문예연구』 52호, 문예연구사.
- 서동훈, 2005, 「문화콘텐츠 서사의 모티프 변용 양상 연구」, 『배달말』 36호.
- 우찬제, 2003, 「21세기 저자와 열린 텍스트」, 『고독한 공생』, 문학과지성사.
- _____, 2005, 『텍스트의 수사학』, 서강대학교출판부.
- 이윤옥, 2006, 「문학과 미술의 만남 - <풀나라>, 꿈꾸는 섬, 꿈꾸는 힘」
<http://www.isongart.com/>
- 장윤수, 2002, 「소설 『서편제』의 영상적 변용의 패러다임」, 『문학과 영상』 2002년 봄호.
- 마샬 맥루한, 김성가·이한우 역, 2002, 『미디어의 이해』, 민음사.
- Branham, R. & Pearce, W. B. 1985, "Between Text and Context: Toward a Rhetoric of Textual Reconstruction," *Quarterly Journal of Speech*, 71,
- Eco, Umberto, tr. by Anna Cancogni, 1989, *The Open Work*, Massachusetts: Harvard UP.
- Hart, Roderick P. 1997, *Modern Rhetorical Criticism*, Boston: Allyn and Bacon.

ABSTRACT

The Open Text within Transactional Dynamics of Rhetorical Situation

WU Chanje

Professor,
Sogang University

It is the *open text* that is the one of the most problematic topics in terms of the contemporary cultural and artistic discourses. The open text is changing and formed according to dynamic rhetorical situations in which factors such as speaker, audience, topic, medium, message, rhetorical conventions, setting and persuasive field are involved flexibly. Each factor are supposed to produce renewed open texts without cessation, interactively and dynamically constructing rhetorical situations. Contemporary rhetorical situations are obscure because of contingencies, uncertainties and various values. By arguments on the open text, we can consider how writers construct artistic forms in the situation, and how readers actively participate in it and produce artistic texts: the very process of this interactivity that may be related with the inventive dimension of new art bestowing different and open form on the field of unlimited possibilities. It is the arguments that suggest unprecedented perspectives that can reflect creative conversations among genres of art.

The serial fictions of “People from South” by Yi Chong-Jun and their adapted versions of film and painting are considered here, with

respect to *Intermediale Rhetorik* focusing on media variables, as well as *all the factors* constructing rhetorical situations. Thus, I attempted to elucidate the open textuality of intertexts as well as the literarity of Yi Chong-Jun's fictions, by examining the process in which fictions of Yi were filmed into *Sopyonje, the Singer of Pansori* and *Beyond the Years* by Im Kwon-Taek and the one in which his fiction was figured in *All Roads Are Songs*, a work of Korean traditional painting by Kim Sun-Doo. The serial fictions of Yi dealt with the paradox of grief(恨) through the medium of language; with thorough rhetoric of metaphor, they figured complex interactions of tying and untying of grief. *Sopyonje*, based on the medium of film, revealed the process of embodiment of musical sounds actualized by sublimation of grief metonymically, while *Beyond the Years* showed the sorrow of broken love. A painting by Kim Sun-Doo or *All Roads Are Songs* figured the multi-layered trope of *chronotope* of the road in life and art through the medium of plastic art.

Key Words: open text, rhetorical situation, media variables, Yi Chong-Jun, Im Kwon-Taek, Kim Sun-Doo, *Sopyonje, the Singer of Pansori*, "Suhakdong Traveler," *Beyond the Years*, *All Roads Are Songs*