

기호학 연구 제61집

기호학 연구 제61집
Semiotic Inquiry No. 61



한국기호학회
Korean Association for Semiotic Studies

2019

차례

김성도 : 동아시아 정원의 공간 기호학 연구	7
김휘택 : 초언어학의 개념 형성과 전개에 대한 연구 - 소쉬르, 방브니스트, 바르트의 논의를 중심으로	37
박영주 · 이수진 : 클래식 음악과 작곡 A.I. - 정형화된 패턴을 넘어	69
서준호 : 공간디자인에서 표현모드의 지표성 - 퍼스 기호학적 관점	95
송태미 : ‘게임적 리얼리즘’ 재론 - 『올 유 니드 이즈 킵』의 사례를 중심으로	123
안영주 : 기생충과 뽕부스러기 - 영화 ‘기생충’의 무계획 형상과 시리아 페니키아 여인 (마르 7,23-31)의 뽕부스러기 형상에 대한 기호학적 비교 분석	157
윤소희 : 세종·세조 악보와 佛典·梵文의 관계	187
이효순 : 충북지역 전설에 나타난 삼국시대에 관한 기억과 그 흔적	219
홍정표 : 황순원의 단편소설 「그늘」에 대한 담화 기호학적 분석	251

동아시아 정원의 공간 기호학 연구*

김성도**

【 차 례 】

- I. 들어가기
- II. 동아시아 정원예술의 자연관: 생태학, 미학, 시학
- III. 동아시아 정원의 공간 기호학적 해석
- IV. 결론

국문초록

동아시아 정원은 탁월한 기호학적 연구 대상이라 할 수 있다. 기호학적 원근법을 사용하여 동아시아 정원의 공간적 의미를 보다 풍요롭게 창조할 수 있을 것이다. 서구의 미학 체계에서 주변부에 머물렀던 정원의 예술적 위상과 달리, 동아시아 미학에서 정원예술은 최고의 반열에 놓여 있다. 초반부에서 논자는 동아시아 정원의 자연관에 기초하여 그것의 생태학적 미학적 시적 성격을 파악하고, 소우주와 헤테로토피아로서의 특징을 강조하였다. 본고는 동아시아 정원의 공간 통사론, 공간 의미론, 공간 화용론의 특징을 포착하려는 시도라 할 수 있다. 공간 기호학의 관점에서, 특정 시공 속에 규정된 순간, 인간 정신은 정원의 공간에 대해 의미를 부여하기 위해 정원의 세부 사항에 대한 구성과 주관적 선별을 통해 일정한 관념을 생성한다. 그 결과 상상력과 해석 능력을 겸비한 기호학적 정신은 동아시아 정원 공간에 대해 풍요로운 의미 체계 구축의 창조적 과정에 참여할 수 있다. 논자는 무엇보다 차경의 원리를 동아시아 공간 통사론의 중핵으로 파악하였으며 논자가 현장 답사한 정원들을 사례로 제시하였다. 또한 동아시아 정원 공간의 복잡한 상징성과 의미 체계를 설명하기 위해 강진 백운동 별서 정원의 유상곡수와 일본 교토 용안사 정원의 돌의 숫자의 상징적 의미와 구성

* 본 연구는 2017년도 고려대학교 교수 특별 연구비의 지원을 받아 이루어졌음

** 고려대학교 언어학과 정교수, dodo@korea.ac.kr

방식에 대해 간략하나마 기호학적 분석을 제공하였다. 이어서 공간 화용론의 시각에서 정원 관람객의 운동에 따른 변화무쌍한 시점의 변화와 풍경의 펼침을 독특한 서사 행로의 구조로서 파악하였다. 본고는 한국 전통 정원의 본격적인 기호학적 탐구를 위한 예비적 작업으로서 동아시아 정원의 공간 기호학 연구의 서설이라 할 수 있다.

열쇠어 : 정원, 동아시아 정원, 차경, 공간 통사론, 공간의미론, 공간 화용론

I. 들어가기

국내 학계에서 정원은 조경학, 경관 디자인, 원예학, 도시계획 분야 전문가들의 관심 분야에 머물러 있을 뿐 아직 기호학의 본격적 주제로 삼아본 적이 거의 없다. 서양 학계에서도 정원 연구는 여전히 기능적인 관점에 머물러 있고, 특정 관심 주제와 실증적 방법론으로 정원학의 한계가 노정되었으나, 최근 들어 프랑스를 중심으로 한 서구 인문학계에서 정원의 인문적 인류학적 차원에 초점을 둔 본격적 연구서들이 출간되고 있다.¹⁾

주지하다시피, 서양 문화에서 정원의 미학적 위상은 빈번하게 주변부에 머물러 있었고, 이 같은 인식은 동아시아에서 시, 서예, 회화와 더불어 밀접한 친화성을 이루며 중추적 예술 형식으로 인정받은 동아시아 정원의 예술적 지위와 대비를 이룬다.²⁾ 예컨대, 헤겔이 제안한 예술 체계는, 동아시아의 정원 문화 전통에 견주어, 정원의 예술적 위상에 대한 서양 미학에서의 특이한 인식과 태도를 증언한다. 그에 의하면 정원은 춤과 마찬가지로 혼합 장르들에 속할 터인데, 요컨대 정원은 수많은 기쁨과 수혜를 선사할 수 있으나 진정으로 완벽한 최고의 예술적 경지에는

1) R.Harrison, *Jardins: Réflexions sur la condition humaine*, Paris, Le Pommier, 2007.

2) 서양에서 정원의 예술적 위상의 문제에 대해서는 다음 문헌 참조.

L.H. Albers, "The perception of gardening as art", *Garden History, The Journal of the Garden History Society*, XIX, 2, 1991, pp.163-174.

M.Miller, *The Garden as Art*, Albany, State University of New York Press, 1993.

도달할 수 없다.³⁾ 요컨대 이 같은 과도기적이며 ‘하이브리드적’인 예술들은 어쩔 수 없이 자연의 질료에 사로잡혀, 자율적 언어를 획득할 수 없다는 것이다. 정원의 예술성에 대한 이 같은 헤겔의 인색한 입장은 서양 고전 미학의 심장부에 놓여 있는 미메시스의 문제를 호출한다. 이를테면, “회화가 자연과 닮은 이미지가 될 수 있는 것과 달리, 정원 속에 존재하는 모든 것들은 현실이며, 그 결과 정원 가꾸기는 미메시스, 즉 모방 예술일 수 없다.”⁴⁾

서양 미학사에서 정원예술을 확대한 것과 대조적으로, 동아시아 문명에서는 정원예술은 이론과 생산 모두에 있어 독보적인 작품들을 성취하였다. 이점은 이미 11세기경, 동서양을 통틀어 최초로 정원 조성의 사상적 기초를 집대성한 기념비적 저서로 인정받는 『작정기』가 일본에서 출판되었다는 사실에서 확인된다.⁵⁾ 이뿐만 아니라, 보길도 부용동 정원을 비롯해 해남의 삼승인 수정동, 금쇄동, 문소동 등, 단일 인물로서 최고 수준의 정원을 조성하며 한국 정원사의 최고봉에 우뚝 선 고산 윤선도가 1640년 집필한 한국 최초의 산중수필 『금쇄동기』와 한국 최고의 정원 상세도로 평가받는 <소쇄원도> (1755년 판각)⁶⁾ 역시 동아시아 예술사에서 정원의 위상을 웅변하는 세계 정원 도상학의 보물이라 할 수 있다.⁷⁾

또한, 정원의 자연 재현 가능성에 대해서도, 동양은 서양의 고전주의에서 수립한 정원 미학과는 완전히 상반된 견해를 피력하고 있는데, 이를테면 17세기 전통 중국 정원의 이론과 실천을 집대성한 『원야(園冶)』

3) G.Hegel, *Esthétique*, trad., C.Bénard, revue et complétée par B.Timmermans et P.Zaccaria, Paris, Le Livre de Poche, 2 vol., 1997, vol.II, pp.23-24.

P.Nys, “Art et nature: une perspective généalogique”, in H.Brunon (dir.), *Le Jardin, notre double. Sagesse et déraison*, Paris, Autrement, 1999, pp.241-263.

4) Quatremère de Quincy, *Dictionnaire historique d'architecture*, “Jardinage”, tome second, Paris, 1832, p.36.

5) 다치바나도 도시쓰나, 지로 다케이.마크 킨 주해. 『사쿠테이키(作庭記)-일본 정원의 미학』, 김승윤 역, 연암서가, 2012.

6) 천득염 · 김대현, 『소쇄원』, 심미안, 2018, 66-71 쪽.

7) 성종상, 『고산 윤선도 원림을 읽다』, 나무 도시, 2010.

의 저자인 계성(計成)은 정원 설계의 궁극적 목적을 자연에 두고 있다. 이를테면, 그는 ‘의’(宜)라는 원리를 제시하여 정원의 공간 구획과 관련된 일체의 원리를 비롯해 정원의 모든 구성 요소들이 제자리에 놓여 주변 자연환경과 조화를 이루어야 함을 역설하였다. 그가 강조한 ‘의’는 우주의 질서이자 근원이며, 자연과의 조화를 정원의 궁극적 가치로 삼고 있음을 말해 준다.⁸⁾

동아시아 정원 공간의 근본적 구성 원리가 자연과 인간의 조화와 공생에 기초하고 있는 것은 분명하나, 엄격히 말해 그 공간이 자연 그 자체라 할 수는 없다. 지난 수천 년 동안 다양한 시대를 통해 한국, 중국, 일본에서 조성된 개별 정원들을 통괄하는 동아시아 정원의 원형 (prototype)은 섬세한 심미성과 고차원의 기교를 구비한 인간의 ‘손’과 ‘눈’을 통해 형태화된 창조된 자연이라 할 수 있다. 그 같은 탁월한 예술적 안목을 갖춘 주인공은 이름 모를 수 많은 조경가들이었거니와, 정원은 동아시아 전통 예술에서 최상의 자리를 차지하는 전적으로 독자적인 예술 장르라는 점을 정확히 인식할 필요가 있다.⁹⁾

본고의 목적은 동아시아 정원의 공간 구조에 초점을 두고 그 공간에서 생성되는 의미 작용과 상징성에 대한 기호학적 해석의 이론적 정초를 수립하는 데 있다. 본 연구는 앞으로 계속될 한국의 전통 정원에 대한 본격적인 공간 기호학 연구에 앞서, 동아시아 정원의 생태학적 미학적 시적 성격을 자연관의 차원에서 짚어내고, 그것의 심층적인 공간 기호학적 원리를 포착하는 데 있다. 이를 위해 공간 기호학의 인식론적 전제를 간략하게 제시하고, 동아시아 정원의 공간 기호학을 통사론, 의미론, 화용론의 차원에서 접근하고자 한다. 동아시아 정원 공간의 형태 통사론의 핵심으로서 차경의 원리를 파악하여, 공간적 상징성과 추상성을 의미론

8) 계성, 『원야』, 김성우·안대희 역, 도서출판 예경, 1993.

9) *L'art des jardins dans les pays sinisés, Chine, Japon, Corée, Vietnam*, sous la direction de L. Vandermeersch, *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, 2000, n.22.

의 차원에서 포착하며, 정원 관람객의 서사 행로와 동선을 공간 화용론의 주요양상으로 파악하는 방향으로 진행될 것이다.

II. 동아시아 정원예술의 자연관: 생태학, 미학, 시학

1. 우연성과 인공성의 절묘한 조화

동아시아 정원예술의 본질은 무엇보다 그 공간 구축에 배태된 자연 철학, 생태학적 시적 사고, 미학적 인간학으로 집약될 수 있다.¹⁰⁾ 동아시아 공간 예술을 생성한 자연관은 동아시아 문명의 사상적 근간, 즉 사상, 예술, 문학, 전통, 문화의 양상들에서 발견되는 핵심적 원리이며 요소이기도 하다. 동아시아의 생태학적 사고는 하늘, 사람, 땅의 합일 사상으로 풀이될 수 있다.

동아시아 예술의 최고봉이라 할 수 있는 정원예술의 기호학적 독법을 수행하기 전에 파악해야 할 동아시아인의 미학적 지각을 지배하는 두 개의 원리를 제시할 수 있을 것이다. 첫째, 다른 문명들에 견주어, 동아시아의 심미적 인간은 아름다움을 자연 속에서 지각하려는 노력을 경주했으며, 자연을 높이 숭앙했다. 이 점은 풍경의 비교문화사를 검토했을 때, 자연 풍경에 대한 최고 수준의 미학적 문화적 성취를 이뤄낸 곳이 다른 아닌 동아시아 문명이라는 점에서도 확인된다.¹¹⁾ 둘째, 동아시아의 미학적 인간은 인공적 작위를 통해 창조된 특정 형태의 완벽성을 통해서 아름다움을 지각하는 것에 대해서도 중요한 가치를 부여하였다. 특히, 인간에 의해서 창조된 형태들 속에서 미를 인식하는 데 있어 탁월한 심미안을 보여준 일본 문명의 정원예술에서는 이 같은 두 번째 경향이 한국

10) R. Petrucci, *La philosophie de la nature dans l'Art d'Extrême-Orient*, Paris, Librairie Renouard, 1912.

11) A.Berque, "Des eaux de la montagne au paysage", dans Adriana Verissimo Serrao (dir), *Filosofia e arquitectura da paisagem*, Centro de filosofia da Universidade de Lisboa, 2012, pp.95-103.

과 중국에 비해보다 선명하게 나타난다. 기호학적 관점에서 주목할 사실은, 일본인들은 자신들의 전통문화에서 제작된 인공물을 일종의 기호학적 구성 놀이로서 파악하고 엄격한 규칙들에 따라 다양한 요소들을 조합했다는 점이다. 이를 통해 일본 문화는 인공물의 심미적 지각 차원에서, 최고의 기능성과 더불어 미학적 완벽성이라는 두 개의 기호학적 차원을 겨냥하였다.¹²⁾

한편, 한국의 전통 정원은 중국과 일본에 견주어, 특히, 인위적 요소를 절제하며 조성되었다는 특성을 띠고 있다. 이를테면, 고산 윤선도는 정원을 제작함에 있어 풍경이 빼어난 장소를 선정하여 최소의 인위만을 가하고자 했다. 논자가 직접 현장 답사해 본 보길도 부용동(芙蓉洞) 원림은 풍수 사상의 대가였던 고산이, 물과 바위로 자연이 수놓은 주요 경관의 정수를 선정하여 집약시킨 작은 정원들을 조성함으로써 섬 전체를 하나의 열린 정원으로 만들 것을 지향했음을 깨닫게 한다, 해남에 조성한 금쇄동 원림처럼, 계곡 아래부터 산꼭대기 정상에 이르는 행로 전체를 정원의 공간으로 조성한 것 역시, 인공을 최소화하면서도 자연 풍경 그 자체를 정원으로 만든 불후의 걸작이라 할 수 있다.

어쨌거나, 동아시아 정원예술의 정수를 파악하는 데 있어, 핵심은 자연 속에서 우연의 소산으로서 발현되는 미와 인간의 작위를 통해 이룩한 완벽한 형태로서의 미를 파악하려는 두 가지 심미적 지각 방식을 결코 이분법적 대립과 배타적 관계로 파악해서는 곤란하다는 사실이다. 이와는 정반대로, 동아시아 전통문화에서 이룩한 탁월한 성과인 정원예술의 심미적 감수성을 특징짓는 핵심 원리는 이 같은 두 가지 심미적 방식들의 동시 발생적 전개이며 다분히 의도적인 양자의 중첩에 있다고 말할 수 있다. 동아시아 정원예술에서 이 같은 두 개의 질서와 원리는 상호강화와 상호상승을 이룬다는 점에서 음양의 원리인 상보성의 원리를 구현하고 있다.¹³⁾

12) N.Delay, *Le jeu de l'éternel et de l'éphémère*, Philippe Piquier, 2004.

2. 소우주와 헤테로토피아로서의 동아시아 정원 공간

1967년 행한 특별강연, “다른 공간들” (Des espaces autres)에서, 미셸 푸코는 헤테로토피아의 개념을 설명하면서 정원을 하나의 대표적 사례로 제시한 바 있다. “헤테로토피아는 단 하나의 실재하는 공간에, 그것들 자체로서는 양립될 수 없는 여러 개의 공간들을, 여러 개의 부지들 (emplacements)을 병치할 수 있는 힘을 갖는다 (...) 정원, 그것은 세계의 가장 작은 단편이며, 세계의 총체성이다. 고대부터 그것은 행복하고 보편주의적인 헤테로토피아의 일종이다.”¹⁴⁾

푸코는 비록 직접 정원을 가꾸어본 본 경험이 없으나 그의 통찰을 통해 정원 공간의 기호학적 의미를 파악했다고 할 수 있다. 수 천 년의 세계 역사를 통해, 정원들에 공통적인 특징을 추구하면서, 곧바로 부과되는 것은 다름 아닌 헤테로토피아적 소우주에 대해 푸코가 지닌 관념이었다. 푸코가 언급한 것처럼, 정원은 이 같은 다른 공간들의 범주에서 가장 오래된 형식을 성립한다. 아울러 가장 완수된 헤테로토피아의 형식을 보존하고 있는데, 그 이유는 소우주와 대우주의 개념적 이원성을 지시하기 때문이다. 예컨대, 신비로운 힘을 지닌 희귀한 초목들을 집합시키고 분류해놓았던 15세기 이탈리아의 비밀 정원들 (giardini segreti)은 분명히 의도적으로 제작된 소우주들이라 할 수 있는데, 그것들의 구성이 아리스토텔레스로부터 영감을 받은 우주론적 개념들을 지시하고 있기 때문이다.¹⁵⁾ 푸코가 상기한 페르시아 인들과 반대로, 동아시아인들은 세계의 상징적 완벽성을 종합화하는 양탄자 정원들을 실현시킬 욕망을 갖고 있

13) W.J.Mitchell, W. Turnbull, Jr and C. W.Moore, *The Poetics of Gardens*, The MIT Press, 1991.

14) M. Foucault, *Dits et écrits, t. IV*, textes rassemblés par Daniel Defert et François Edwald, Gallimard, Paris, 2004. pp.754-764.

15) B.Hervé et M. Mosser, “L’enclos comme parcelle et totalité du monde: pour une approche holistique de l’art des jardins”, *Ligeia*, Dossiers sur l’art, n.73-76. janvier-juin, 2007, pp.59-75.

지 않았으나, 그들 역시 소형화된 이상적 우주를 표상하는 데 몰입했다. 도교와 유교 전통에 친숙한 산수풍경은 그 점을 증언한다.

스타인은 이점에 있어 프랑스 중국학의 거장 그라네의 견해를 따라, 자연에 대한 동아시아적 개념은 본능적 감정에 기초한 것도 아니고, 순수한 조화의 개념에 기초한 것도 아니며, 오히려 종교적 믿음들에 기초한 환경에 대한 복잡한 개념화에 기초한다는 의견을 피력했다.¹⁶⁾ 이 같은 개념화는 축소판 중국의 정원예술에서 최고의 사례를 찾을 수 있다. 그것은 꽃병에 기르는 작은 정원들이며, 우주의 축소판이다. “무한하게 축소된 작은 크기의 우주의 이미지”라 할 수 있다.¹⁷⁾ 이 같은 축소판 풍경들에서, 실제로 하나의 우주적 비전이 투영된다. 산들, 강들, 숲들은 돌, 물, 작은 나무들에 의해 재현된다. 이 세 개의 요소들은 늘 현존해야 하는데, 그 전체가 완결된 하나의 풍경을 형성하기 때문이다.¹⁸⁾

이 같은 축소된 풍경의 본질적 요소를 형성하는 산들 속에서, 빈번하게 동굴들을 볼 수 있다. 이 동굴들은 명상과 신비적 황홀의 도가적 관념과 결부되어 있다.¹⁹⁾ 결국, 이 같은 정원들의 다양한 양상들은 우주의 재현들이며, 영원한 행복과 평화의 장소인 천국의 이미지를 상기시켜 준다. 동시에, 이 같은 이유에서, 축소판 정원들은 마술적 힘을 소유했다.

메상의 탁견에 의하면, 소우주와 대우주의 유추 또는 상동성에 대한 이 같은 비전은 유한한 세계에서 사고하려는 동아시아인의 특질, 즉 그들의 상상력의 근본을 이룬다. 그것은 아주 미세한 것, 하루살이의 날개, 꽃잎 등에 주의를 집중시키는 능력으로서, 그들은 그 같은 소우주 속에서 대우주가 소유하고 있는 것과 동일한, 강력한 주술적 힘의 존재를 체

16) R.Stein, 1943, “Jardins en miniature d’Extrême-Orient”, in *Bulletin de l’Ecole française d’Extrême-Orient*, XLII, p.100.

17) K.G.Iziwowitz, 1987, “Les jardins et le principe vital en Asie Orientale”, in *De la voûte au terroir au foyer*, Koechlin, B., Sigaut, F.Thomas, J.M.C. Toffin, eds., Paris, Editions de l’Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, pp.81-88.

18) R. Stein, 1943, *Ibid.*, pp.101-104.

19) *Ibid.*, p.60.

득하려는 시도를 한 것이다. 미세한 자연의 세부에 주의를 집중시킴으로써, 동아시아의 미학적 인간은 현실 세계의 타성에서 벗어나, 절대적 크기를 넘어, 상대적 비례 관계를 꿰뚫어 볼 수 있는 혜안을 터득했다.

이점은, 동아시아 정원 공간의 기호학적 원리의 중핵을 이룬다. 즉, 정원의 공간에 진입하는 것은 단순히 새로운 환경에서 시각적 쾌락을 향유하는 차원에 머무르는 것이 아니라, 관습적 습관과 구속의 틀을 깨고, 완전히 다른 현상학적 체험을 통해, 의식의 확장을 기획하고 새로운 우주의 발견을 도모하는 지혜를 터득하는 행동을 지향하는 실천인 것이다.

소우주로서의 정원 개념이 탁월하게 재현된 사례로서, 조선 시대 김인후가 쓴 ‘소쇄원 48영’을 손꼽을 수 있다. 정원의 풍경 체험의 묘사뿐만 아니라, 각각의 풍경에 해당하는 의미 풍경을 기술하고 있다. 태극의 6효와 8괘로 구성된 48개 장면은 우주의 변화와 상생의 원리를 표상한 소우주 체계로서 소쇄원의 서사 구조에 사계절의 요소를 접목시킨 한국 정원 기호학의 정수라 할 수 있다. 예컨대, 대숲을 배경으로 기술된 제 30영 병석 죽근 (돌 위에 서리 내린 대나무 뿌리)는 올곧은 마음을 통해 인간적 성숙을 도모하고 선경 도취의 기쁨을 노래하고, 도학의 견고함과 무위자연을 염원했던 자연관을 표상하고 있다.²⁰⁾ 정원 공간을 문자와 시각적 매체를 사용한 텍스트와 실재 정원 공간의 관계는 상호매체성의 기호학적 시각에서 흥미로운 주제라 할 수 있다.

3. 물과 돌의 기호학과 시학

동아시아 정원 이미지의 원형을 단 두 개의 획으로 그려야 한다면 물의 표면과 놓여진 돌로 압축될 것이다. 물과 돌은 동아시아 정원 미학에서 가장 중요한 상징계를 담고 있다. 동아시아의 전통 정원 미학에서 물과 바위는 단순한 물질성을 초월하여 자연의 불변성을 암시하는 물질적

20) 신상섭, 『선조들이 향유한 한국의 아름다운 옛 정원 10선』, 민속원, 2019, 148-181쪽.

기표이며, 동시에 사대부가 추구해야 할 윤리적 가치의 상징적 기표라 할 수 있다. 따라서 동아시아 정원에서 표현되는 돌과 바위는 단순한 시각적 풍경의 미학적 효과를 연출하는 데 그치는 것이 아니라, 동아시아 문명에서 수천 년 동안 온축된 은유적 연쇄 사슬과 도덕적 형이상학적 가치 체계를 표상하고 있다. 예컨대, 물과 바위는 동아시아의 정통 정원에서 지향했던 도교적 색채가 짙은 신선들이 거주하는仙境(仙境)의 핵심 요소이며, 동시에 유교적 가치와 은유 체계에서 청결과 지속성, 견고성과 불변성의 정신적 가치를 함의하고 있다. 중국 고전 『관자』에서 물은 다른 모든 형태들을 수용하고 그것들과 결합할 수 있으며, 유연성을 띠며, 수용적이고 여성적인 요소를 갖는다. 그것의 대립된 요소인 양은 열, 빛, 도약을 상기시키는 원리이며, 공간 속에서 퍼져나가는 도약과 약동의 형태를 취하면서 부과되는 특정 정체성의 긍정이다.

동아시아 정원에서 물이 함축하는 의미 작용의 핵심은 물질성을 초월하는 심오한 정신성을 표현하는 데 있다. 특히, 동아시아 정원에서 사용된 물의 효용은 소리와 빛, 습기 등, 다양한 감각적 체험을 가능케 하는 매개체라 할 수 있다. 예컨대, 고산이 조성한 수정동 원림의 요석암에 놓인 폭포수는 속세의 온갖 소음을 정화시켜 자아를 잊고 상상과 신선의 세계로 몰입하도록 해준다는 점에서 그는 바위 위에서 낙하하는 물줄기에서 비단 주름을 연상하여 수정림(水晶簾)이라 명명했다. 또 다른 사례로서, 소쇄원의 계곡에서 연출된, 흐르고, 고이고, 낙하하는 물의 속성은 『도덕경』에서 기술된 상선약수의 은유 체계와 알레고리를 연상시킨다. 노자는 낮은 곳을 지향하는 물의 속성을 인간의 삶에 비유하여 거선지(낮은 곳으로 향함), 심선연(못처럼 깊은 마음), 여선인(아낌없이 은혜를 베풀), 언선신(신뢰를 잃지 않음), 정선치(세상을 깨끗하게 함), 사선능(놀라운 능력을 발휘함), 동선시(얼때와 녹을 때를 앞)에 대해 설파하고 있다. 요컨대, 가장 아름다운 삶(上善)은 물의 속성을 모범 삼아 삶을 영위하는 것(若水)이다.

정원을 포함하여 동아시아 자연 미학에서 돌이 수반하는 기호학적 의미 작용 역시 서양문명에서 찾아볼 수 없는 복잡성을 띠고 있다. 고산은 동아시아 정원사에서 돌을 가장 예술적으로 창의적으로 사용한 인물로서 그는 자연에 존재하는 바위를 형태적 특성에 맞게 적절하게 사용하고 더 나가 이름을 명명하고 의미를 부여했다는 점에서 가히, 동양 최초의 돌의 기호학자라도 해도 과언이 아닐 것이다. 논자가 직접 올라가 몇 시간 동안 머물렀던 동천석실이 고산의 바위 활용의 백미라 할 수 있는데, 고산은 독특한 바위를 찾아, 석문, 석재, 석난, 석정, 석천, 석교, 석담 등으로 다양한 기능과 상징적 의미를 돌에 부여하고 있다.²¹⁾

동아시아 정원의 특징은 사물의 시적 본성의 포착을 통해 사물의 신비를 관통하려는 시도라 할 수 있다. 예컨대, 도교 정신에 심취하여 풍경을 눈 앞에 둔 산수화가의 심적 상태, 물의 풍화작용으로 인해 구멍이 난 기암괴석을 앞에 두고 명상하는 사대부의 정신적 태도들을 생각해볼 수 있을 것이다.

중국 정원의 기암들은 풍파에 시달린 형태를 띠고 있으며 사물의 불확실성과 불안정한 균형을 상기시킨다. 그것들은 축소판 산들을 통해 상징화된 대지의 뼈의 기본 골격을 연상시킬 수 있다. 이 같은 목적을 위해, 생명의 에너지인 기에 의해 화석화되고 풍파에 시달린 양상을 띠고 있는 돌들은 텅 빈 구멍들을 포함하고 있다. 그 비어 있는 공간은 도교 문화에서 허와 공의 상징적 가치를 표상한다. 또한 이 같은 돌에 난 구멍들은 용의 눈들을 암시할 수 있다. 이렇듯 기암의 형태는 동아시아 사상에서 약호화된 의미 작용을 형성했음을 알 수 있다. 용의 눈들의 형태를 띤 텅 빈 구멍들이 난 기괴한 돌들은 고대 중국인들에 의해, 우주에 생명을 불어넣는 생명의 에너지를 운반하는 것으로 간주되었다. 암석들은, 산들이 세계를 창조하는 힘을 표상하는 것과 마찬가지로, 세계의 창조력을 표상한다.

21) 성종상, 같은 책, 110-113 쪽.



[그림 1] 고산 윤선도가 보길도 부용동에
조성한 세연정 정원. 저자 촬영 사진



[그림 2] 소주 출정원의 기암

III. 동아시아 정원의 공간 기호학적 해석

1. 공간 기호학의 인식론적 전제

공간 기호학의 방법론적 전제에 의하면, 연속적 공간을 이산적 부분들로 재단하는 것이 가능하다. 풀어 말해, 공간에 대한 기호학적 접근은 공간적 연속체를 유의미적 단위들로 분할하는 과정을 통하게 된다. 최소의 유의미적 공간 단위를 지칭하는 그리스어 어휘인 토포스 (Topos)가 사용되기도 하는데, 토포스는 특정 행동이 완수된다는 점에서 그 정체가 파악될 수 있는 공간적 연속체 속에서 재단된 공간의 일부를 말한다. 달리 말해, 토포스는 특정 행동의 완수에 상응하는 공간의 이산적 최소 단위라 할 수 있다.²²⁾ 그 결과 토포스는 공간적 표현의 단위를 정의하고, 그에 상응하는 행동은 내용의 단위로서 토포스와 결합된다.

22) A.J. Greimas, “Pour une sémiotique topologique”, in *Sémiotique de l'Espace, Notes Méthodologiques en Architecture et en urbanisme 3/4*, Paris, Institut de l'Environnement, pp.3-21.

유의미적 공간의 이산화와 관련된 논의에서, 공간은 그 자체가 아닌 다른 그 무엇으로 간주된다. 그런데, 이 같은 인식론적 선택은 건축가들과 건축이론가들의 저항에 직면하게 되는데, 이들은 건축 공간을 그 자체로서 파악하려는 이론적 기획을 갖고 있었다. 모든 공간에는 필연적으로 특정 의미가 수반된다는 전제를 설정한 공간기호학의 관점에 대해, 건축이론가들은 건축 공간의 형식 그 자체만을 파악하자는 입장으로 대립하였다. 따라서, 공간은 그 자체로서, 즉 엘름슬레우의 기호학 이론에서 공식화된 하나의 표현으로 간주될 수 있음과 동시에, 그 자체가 아닌 다른 것, 즉 내용으로서 간주될 수 있다.²³⁾

공간 기호학의 또 다른 원근법은 유의미적 공간에 대한 외재적 정의로 압축된다. 즉, 인간이 특정 공간 속에서 행하는 것을 고려하는 것이 아니라, 그가 공간과 더불어 무엇을 지향하는가를 고려하는 것이다. 다시 말해, 공간의 외재적 시각에서는 그 공간에서 수행될 수 있는 행위들과 독립하여, 특정 공간의 의미가 그것의 가치 대상들 (objets de valeur)로서 간주된다는 사실이 핵심이며, 그 같은 작동에서 가치화는 공간-대상의 외부에 놓여 있다. 이 같은 공간 기호학의 외재적 시각은 동아시아 정원에 녹아 있는 정신적 문화적 가치를 파악하는 데 있어 특히 긴요하다.

공간의 유의미적 일부로 파악된 토포스는 그 자체로서 고려되거나 그 곳에서 진행되는 다른 무엇으로 고려될 수 있으나, 공간 기호학에서는 공간을 서사프로그램에 의존하는 다른 무엇인가로 고려할 것을 주문한다. 공간은 특정 서사 프로그램들 속에 가치-대상으로서 각인되고, 가치 대상은 주체들 사이에서 순환하는데, 이 때 주체들이 토포스의 내부에 반드시 현존할 필요는 없다. 공간 대상의 오부 순환에 의해 생산된 의미 효과는 토포스의 내부에서 수행될 수 있는 행동과 결부된 의미 효과와 포개어진다. 이 같은 외재적 의미는 기능 층위를 넘어서는 상위의 논리

23) M.Hammad, "La sémiotisation de l'espace : Esquisse d'une manière de faire", *Actes Sémiotiques*, n.116, 2013, pp.9-12.

인 메타 층위에 위치한다. 요컨대, 공간-표현과 결부된 공간 내용의 통사의 존재를 파악할 수 있다. 따라서 토포스의 통사적 정의를 구성할 수 있는데, 그것은 내용 층위에서 파악할 수 있는 특정 통사적 역할에 해당될 수 있는 표현의 단위이다. 요컨대, 공간 표현의 실체와 독립하여 존재하는 내용 면의 존재를 인식하는 것은 공간 기호학의 가능성 그 자체라 할 수 있다. 위에서 제시한 토포스에 대한 내재적 외재적 정의는 비록 상이한 관점들에 속하나, 공간, 인간, 행동이라는 세 개의 구성 요소를 공통적으로 구비한다는 점에서 상호 비교와 구성이 가능하다.²⁴⁾

동아시아 정원이라는 공간에 대해 내재적 원근법을 적용했을 경우, 인간은 정원이라는 물리적 공간 안에 각인된다. 그 토포스는 정원에서 수행되는 행동에 의해 파악될 수 있는 공간의 일부분이며, 이 같은 시각은 정원에서 이루어지는 행동에 주된 역할을 부여하고, 인간이라는 구성 요소에 비해 공간이라는 구성 요소에 우선권을 부여한다.

반면, 동아시아 정원에 대해 외부적 원근법을 적용할 때, 정원이라는 토포스는 인간들 사이에서 순환하는 가치 대상으로서의 공간의 일정 부분으로서 정의되며, 그 같은 순환 작동 속에서 공간에 비해 인간들에 대해 우선권을 부여한다. 따라서 정원이라는 공간에서 동아시아인들이 핵심 준거로서 사용된다. 풀어 말해, 이 같은 시각에서는 동아시아 정원이라는 물리적 공간에 견주어 사회적 공간에 우선권을 부여한다. 동아시아 정원이라는 사회적 공간은 동아시아인들이 구축한 하나의 정신적 구성물이며, 그 집합의 요소들은 동아시아인들과 사회적 구조들이다.

이 같은 공간 기호학의 두 가지 시각은 동아시아 전통 정원의 공간 읽기에도 적용될 수 있다. 공간 기호학의 내재적 관점을 적용할 경우에는 정원의 입지 선정과 공간 요소, 구성 방식의 물질적 차원에 주목하여, 그 같은 공간 언어의 표현 방식을 연구하는 관점을 채택한다. 반면, 공간 기호학의 내용면에 초점을 둘 경우에는 그 같은 정원 공간에 배태된 의미

24) *Ibid.*, p.14,

체계, 가치 체계와 이념을 비롯한 동아시아 문명의 신념 체계를 연구하는 관점이라 할 수 있다. 이를 위해서는 정원과 시서화의 전통, 문학 작품과의 심층적 관계를 파악하고 정원을 조성한 주체들의 내면세계와 체험 등의 현상학적 연구도 더불어 연구되어야 하는 방대한 연구 공간이라 할 수 있다. 한국의 전통 조형 연구성과는 첫 번째 시각에 주안점을 두고 진행된 결과, 공간의 의미 작용과 형이상학에 대한 연구가 상대적으로 소홀히 다루었다는 점에서, 향후 기호학의 시각을 통한 치밀한 연구가 필요한 시점이다.

2. 동아시아 정원의 공간 통사론

동아시아 정원의 공간 구성에 있어, 돌, 바위, 연못, 꽃과 나무, 회랑, 정자 등의 배치는 기하학과 광학에 의한 서양 원근법의 배치와는 상이한 원칙들에 의해 실현된다. 두 개의 공간 구성 원리가 핵심을 이룬다. 하나는 정원 전체 공간 구조에 영향을 미치고 다른 하나는 자연의 재현에 영향을 미친다.²⁵⁾ 자연 풍경은 엄밀하게 말해 아직 정원이라 말할 수 없다. 정원들을 이루는 요소들과 재료들의 선별과 조합을 통해서 비로소 정원들이 만들어진다. 소쉬르 기호학의 이론으로 설명하면 정원의 공간 언어는 통합 축과 연합 축의 이중적 기제에 기초한다. 정원을 구성한다는 것은 곧 음양의 균형과 긴장을 조절하여 고유한 의미를 수반하는 새로운 공간적 관계들을 창조하는 작업이다. 이를테면, 물과 산, 인간의 질서와 자연의 도, 태양과 그늘, 바람과 적막의 고요 등의 균형이 중시되었다.²⁶⁾

이 같은 맥락에서 17세기 중국 청나라 때 출간된 『원예』의 저자인 계성은 한 정원의 성공은 두 개의 본질적인 원칙들에 달려 있다고 보았다. 첫째, 환경에 대한 적응, 둘째는 다른 풍경들의 차용이다. 이 같은 원칙

25) M. Baridon, *Les jardins*, Paris, Robert Laffont, 1998, pp.369-371.

26) C.W.Moore, W. J.Mitchell, W.Turnbull, J.R., *The Poetics of Gardens*, The MIT Press, pp.13-47, p.13.

에 첨가해야 할 원칙은 세계의 축소모형으로 정원을 창조하는 작업이다. “쌀 이삭 하나에 존재하는 세계”는 동아시아 정원관에서 표현된 축소된 소우주를 반영하는 불교적 표현이다. 특히, 극미의 세계는 그 대상에 마술적 신비적 아우라를 만들어 낸다. 이렇듯 동아시아 전통에서 우주의 모든 정수들과 모든 존재들을 완결되게 포함하고 있는 하나의 정원의 공간을 구획한다는 것은 이미 일정한 마술 행위를 성립한다.

정원의 생산 주체는 그것의 종교적 또는 문화적 신화들이 무엇이건 고유한 공간을 창조한다. 정원의 기획자는 자신에게 영감을 준, 형태를 구현하기 위해 자연의 재현이라는 근본적 문제에 대해 구체적인 해결책을 모색해야 한다. 얼핏 보면, 동아시아 정원은 유럽에서 한동안 널리 퍼져 나간 자연 풍경 양식 (pittoresque)의 외관을 보여주고 있으나 르네상스와 바로크 시대애의 정원들에서 절정에 이른 엄격한 직선 원근법을 넘어서는 비정형적 공간 통사를 구축하였다. 동아시아 정원의 공간 구성은 르네상스의 건축가 브루넬레스키와 알베르티가 추구했던 단순하면서도 기하학적인 틀로 환원되는 것을 원치 않았다.²⁷⁾

이 점에서 동아시아 정원사에서 특히 한국 전통 정원 공간의 특징으로서 공간 구성 차원에서 발현되는 비정형성을 손꼽을 수 있다. 이 같은 특성은 산이 많은 한국의 지형 조건에서 자연 지형에 적응하는 기법에서 반영되었다. 예컨대 고산의 원림 공간은 주로 산의 빼어난 지형과 자연 환경을 고려하여 선정되었다는 점에서 평탄한 기하학적 정형성을 찾아보기 어렵다. 특히, 그가 해남 일대에 조성한 공간 배치의 특징은 좁은 계곡을 따라 조성함으로써 산의 형태를 따라 이루어진 수직적 역동성을 띠고 있다는 점이다. 이점은 정원의 개별 공간 요소에 주안점을 두기보다는, 산 전체의 영역으로 시선을 확장시키는 역동적 동선을 체험하게 만든다.

세계 정원사에서 두 개의 원형 정원들 (Ur-garden)을 추출할 수 있다. 첫 번째 유형은 인간에게 쾌락을 주는 것이 무엇인지에 대한 관념을 표

27) M. Granet, *La pensée chinoise*, Paris, Albin Michel, 1934, p.369.

상하고, 다른 하나는 인간과 자연 사이의 행복하고 조화로운 관계의 이상형을 표상한다. 첫 번째 유형의 정원은 질서화된 천국으로서, 페르시아의 황량한 사막에서 발명되었다. 그것은 번잡한 세계를 배제하기 위해 정원 주변에 벽을 세우고 그 중심부에는 샘물이 있으며, 수로를 통해 물을 동서남북으로 이동시키고 정원을 세부 구역들로 분할한다. 두 번째 유형의 정원에서 제시된 관념은 외부의 강력한 힘, 자연의 위협 등으로부터 자신들을 보호해야 할 심리적 압박에서 상대적으로 자유로웠던 동아시아인들이 수천 년 동안 발명한 것으로서, 이들은 자연과 더불어 밀접한 친화적 공생 관계를 맺는 것이 보다 용이하다고 믿었다. 예컨대, 15세기부터 일본의 정원 조경을 다룬 책들에서 반복적으로 나타나는 하나의 다이어그램에 주목할 필요가 있다.

그 같은 다이어그램에 의하면 중앙에 있는 정원 석을 중심으로 배열된 대지와 물의 16 개의 요소들이 존재한다. 이들 부분들은 대칭적인 배치로 구성된 흡사한 4각형들이 아니며, 비대칭적인 균형들로 이루어진 특이한 요소들이다. 그 어떤 개별 정원에서도 이 모든 요소들이 모두 요구되는 것은 아니며, 특정 관계들과 강조의 차원에서 수많은 변이형들이 실현된다. 동아시아 정원 공간의 주요 통합체라 할 수 있는 16 개의 명칭은 다음과 같다. 1. 정원 석 또는 주요 바위 2. 작은 언덕 또는 바위 3. 측면 산 4. 모래사장 5. 모래사장 모서리에 있는 근처의 산 6. 멀리 떨어진 산 7. 중간 산 8. 산의 돌출부 9. 중앙 섬 10. 사람들이 경배하는 돌 11. 주인의 섬 12. 손님의 섬 13. 호수의 윤곽 14. 폭포 입구 15. 호수 16. 넓은 해변 중국 정원은 산, 호수, 바다의 축소형 세계를 구성하는 이 같은 방식을 일찍부터 축조했다. 이점은 자유로운 형태의 정원 디자인과 자유분방한 사상인 도교가, 고대 중국의 도시 디자인의 엄격한 직사각형의 위계화에서 그것의 형태적 표현을 찾아볼 수 있는 관료주의적 유교와 어떻게 공존하기를 애써왔는가를 보여주고 있다. 이점에 대해 메상은 다음과 같은 통찰을 제공한다.

정원의 목적은 역시 그것을 바라보는 사람에게 도피와 자유의 느낌을 주는 데 있었으나, 그 구성은 매우 엄밀한 규범에 근거를 두고 있었다. 곧게 뻗은 길, 정사각형의 화단 등 일반적으로 말해서 대칭형은 모두 엄격하게 배치당했다. 중국인은 대칭형에 참을 수 없는 혐오감을 느꼈다. 그래서 대부분의 정원은 강한 대조를 이루는 경치가 연속되어 한 눈으로는 전체를 바라다볼 수 없고, 색다른 경치가 차례차례 나타나도록 하여, 방문 하는 사람을 놀라게 하는 형태로 설계되었다.”²⁸⁾

공간 기호학의 관점에서 차경은 동아시아 정원의 성질을 규정하는 데 있어 하나의 결정적인 요소이다. 고대 중국 동진 왕조부터, 다양한 문헌들은 이 같은 차경 기술의 실천을 언급하고 있다. 차경의 핵심은 가능한 한 가장 충실하게 자연을 복사하는 데 있는 것이 아니라, 재현된 장면을 볼 때 그가 느낄 수 있는 감각 작용들을 보는 사람의 정신 속에서 창조하는 데 있다. 앞서 언급한 『원야』에서는 정원의 공간 구성에 있어 가장 중요한 원리로 손꼽고 있으며 직접 차경과 간접 차경으로 나누고, 거리, 시각, 시점, 지점 등에 따라 상세한 기법을 논하고 있다. 그에 의하면 정원의 풍경이란 새롭게 변하는 것을 어떻게 받아들이느냐에 달려 있다. “고원을 조망하면 끝없는 대지가 펼쳐지고 먼 산봉우리는 병풍처럼 주위를 둘러싸고 있다.”²⁹⁾ “호수 위에는 아득하게 끝없는 물빛이 펼쳐져 있고 산은 먹고 싶을 정도의 빼어난 산 빛으로 빛나고 있다.”³⁰⁾

그는 정원의 시적 분위기를 고조시키기 위해 차경의 원리를 활용하여 계절과 자연환경의 흥에 따라 생겨나는 다양한 대상을 언급하고 있다. 차경에서 가장 중요시되는 것은 사계절의 변화와 조화를 이루는 것이라는 점을 강조한다. “처한 지역에 의거하여 주변 경물을 차용함에는 일

28) 자크 브누아 메상, 『정원의 역사』, 옮긴이 이봉재, 르네상스, 2005, 43-44쪽, 47 쪽.
프랑스어 원어, Benoist-Méchin, L'Homme et ses jardins, Paris, Albin Michel, 1975, pp.29-30, p.32.

29) 『원야』, 앞의 책, 301 쪽.

30) 같은 책, 302 쪽.

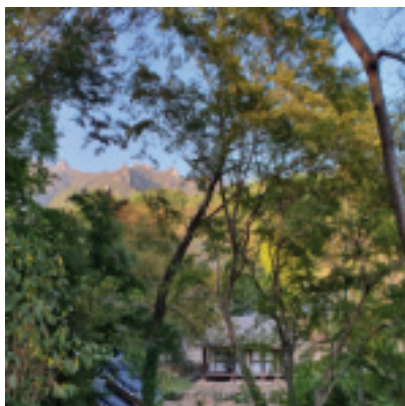
정한 법칙이 없고, 경물을 볼 때 감정이 일어나는 것이면 모두 선택할 만하다.”³¹⁾

동아시아 정원의 가장 독창적인 발명이라 할 수 있는 차경 원리의 핵심은 정원 내부 공간과 외부 공간 사이에서 공간적 연속성을 발견할 수 있다는 사실에 있다.³²⁾ 예컨대, 논자가 직접 방문한 바 있는 일본 교토 근교에 있는 원통사(圓通寺) 정원에서 생동감 있는 올타리는 공간을 봉인시키는 것이 아니라, 정원 토지의 올타리를 치는 데 그친다. 정원의 올타리를 넘어, 방문자의 시선을 멀리 동떨어진 산까지 달려가게 만든다. 그 정원의 공간은 따라서 정원의 경계를 넘어 애마토의 먼 산들까지 전개된다. 그 어떤 벽도 풍경의 파노라마를 차단시키지 않는다. 그 공간에서 내부에 대한 서양식 개념은 존재하지 않으며 안쪽과 바깥쪽은 하나의 전체를 형성한다. 기존의 정원은 관목의 숲으로 구성되거나 대나무로 이루어진 올타리로 경계를 지은 닫힌 소우주였다. 그러다 차경을 통해 정원 근방의 풍경의 한 자락을 감상자의 시야로 끌어들이기 위해 정원의 문을 개방한 것이다. 하지만, 일본 차경의 정원에서는 정원이 주변 풍경에 완전히 흡수되거나, 그와 정반대로 분산되는 상황은 없었다.

차경과 관련해 한국 정원사에서 독보적인 성취는 논자가 최근 직접 방문하여 체험한 바 있는 최고의 차경원림으로 평가받는 강진의 백운동 별서 정원이다. 그곳의 풍경 조망지점은 남쪽 방향 작은 언덕 위에 위치한 정선대이다. 이곳은 관람자가 월출산의 옥판봉을 정점으로 펼쳐지는 자연 풍경을 차경의 모든 차원 즉 원차, 인차, 양차, 부차 풍경을 모두 체험할 수 있는 최고의 로쿠스라 할 수 있다.

31) 같은 책, 305-307 쪽.

32) 차경은 동아시아 정원의 보편적인 공간 조성 원리라고 할 수 있다. 한국, 중국, 일본의 정원에서 구현된 고유한 차경 문법의 기호학적 특수성에 대한 심화된 연구는 차후의 중요한 연구과제라 할 수 있다. 이점을 언급해주신 두 분의 심사위원분들께 감사한다.



[그림 3] 강진 백운동 정원의 정선대에서
보라본 월출산 옥판봉의 차경,
저자 촬영 사진



[그림 4] 교토 소재 원통사 정원에서
보라본 에마토의 차경

3. 동아시아 정원의 공간의미론: 백운동 별서의 유상곡수와 용안사의 돌의 형이상학

세계 문화 유산에 등재된 용안사(龍安寺)정원은 일본 정원의 아이콘으로 간주되며, 수 많은 서양의 예술가들과 문인들의 칭송을 받아왔다. 1950년대 빈 포터(Beau Porter)는 다음과 같은 말로 찬양한 바 있다. “용안사 정원은 한 편의 아름다운 시, 순수한 조각, 심오한 철학, 경이로운 회화, 위대한 건축, 감미로운 음악, 절대적 종교이다.”³³⁾

고작 몇 개의 돌로 이루어진 이 같은 신비한 기념비는 도대체 무엇을 의미하는 것일까? 22m 정도의 길이와 10m의 넓이의 이 정원은 토벽으로 울타리가 쳐져 있다. 백색 자갈들로 뒤 덮힌 평평한 표면 위에 이곳저곳 흩어진 방식으로 15 개의 돌들이 세워져 있다. 돌들 주변에서 자라는 이끼를 제외한다면, 그곳에는 그 어떤 식물 종도 찾아볼 수 없다. 용

33) F. Berthier, *La mystérieuse beauté des jardins japonais*, Paris, arléa, pp.21에서 재인용.

안사 정원에는 광물적 구성이 정원의 핵심 주제가 된 것이다. 기호학적 관점에서 상이한 해석들이 존재하는데, 가장 일반적으로, 하얀색 자갈은 바다를 재현하고, 돌들은 섬들을 연상시킨다. 자갈은 파도를 재현하는 방식으로 기운을 돈게 만들어, 물의 운동을 상기시켜야 한다. 용안사 정원의 공간 의미론은 자연과의 닮음을 추구하지 않고, 상상력을 통해 무엇인가를 떠올리게 만드는 기억의 환기, 암시, 유추를 추구한다.

하지만, 이 같은 구성의 생경한 아름다움은 무엇보다 허와 공으로부터 오는 것이다. 실제로, 용안사 정원의 돌들은 분리하여 놓으면, 특이한 것이라곤 아무것도 없다. 다름 아닌 그 돌들 사이의 텅 빈이 사람들의 첫 눈에 체감되는 이 같은 명료한 긴장을 만들어낸다. 그 결과 그 공간에 일정 시간 머무르면 운동감과 동시에 부동감이 동시에 나타난다.

재료가 소박한 반면, 그 돌들의 조형적 독립성을 상실하지 않은 채 정원이 하나의 전체를 형성하는 데 기여하는 돌들의 여러 무리들을 조합한다는 점에서 그 구성은 매우 복잡하다. 돌들의 배열을 지배하는 원리는 하나 또는 다수의 중앙 돌들로부터 멀리 떨어지지 않은 주변 돌들을 구비하는 데 있다. 용안사 정원에서, 주요 무리와 부차적 무리는 세 개의 다른 무리들에 의해 균형을 이루는데, 이 세 개의 다른 무리들은 제3의 무리의 기능을 맡으며, 하나의 자율적 배열을 성립한다.³⁴⁾

용안사 정원의 공간 의미론적 특이성들 가운데 하나는 그 의미의 추상성을 강화시켜주는 완벽하게 평평하고 엄격하게 기하학적인 마당이라는 사실에 있다. 벽들에 의해 틀이 지어진 이 같은 공간은 일종의 3 차원적 회화였다.

이 같은 추상적 언어의 의미를 어떻게 해석해야 할 것인가? 왼쪽 방향에서 정원 공간을 접근할 때, 시선은 먼저 다섯 개의 돌들의 무리에 모아진다. 이것은 가장 중요하며 동시에 사람들이 단숨에 보는 무리이다. 시야는, 가장 소박한 무리들 가운데 하나인, 두 개의 돌로 이루어진 한

34) *Ibid.*, p.50.

무리를 향해 미끌어져 간다. 그곳으로부터, 3 개의 돌들은 오른쪽으로 시선에 다시 활력을 준다. 이것은 두 개의 다른 무리에 대해 도약하여, 세 개의 블록들로 성립된 최종 무리에 도달하게 된다. 하지만 그것은 정원의 최초의 접근법에 불과하다. 이어서, 마루의 한 가운데의 전망으로부터 관람한다면, 그 구성은 타원형 궤적에 따라 전개된다.

5 개의 돌 무리들을 움직이게 만들고, 그것들 사이를 서로 연결 짓는 주요 선들을 보다 더 잘 파악할 수 있다. 가로가 세로보다 긴 정원 공간에서, 12세기로부터 14세기에 걸쳐 꽃 피운 채색술 두루마리의 장처럼, 그 독법은 오른쪽으로부터 개시되어야 하는데, 그 이유는 한자와 일본 문자는 오른쪽에서 왼쪽으로 진행되기 때문이다. 바탕 또는 구석에 놓여 있는 세 개의 돌 무리는 7 개의 총체를 부여한다. 이 숫자는 공간에 활력을 불어넣는 리듬을 해독하도록 해주는 기호학적 약호이다.

7 개는, 핵심 돌 무리를 형성하는 다섯 개의 돌 무리로 이끌어지며, 이어서, 그 같이 소가 밭 가는 모양 (boustrophedon)으로 쓰여진 텍스트, 그 흐름은 그 길을 결의 반대 방향으로 쓸어올린다. 그리고 반대 방향 속에서 돌이 수면 위로 튀어 오르며 다시 출발한다. 그리고 오른쪽, 전면에서 완수되는데, 이곳에서 그것은 세 개의 돌들에 의해서 마무리된다. 그렇게 하여 정원의 시각적 행로가 종료된다.

이 같은 조형적 리듬에 용안사 정원의 공간 구성의 기저에 놓여 있는 7-5-3 의 연속에 토대를 둔 수의 리듬이 참가된다. 동아시아인들은 홀수는 상스러운 것으로 생각했다. 고대의 중국 사상에 의하면 홀수는 양이며, 반면 짝수는 음이다. 바로 그런 이유에서, 홀수의 특징이 짝수의 특징에 비해 우세하다. 그 숫자의 층위에서, 5는 특별한 중요성을 지닌다. 9 개의 숫자들 가운데 놓여, 그것은 중심의 상징이다. 그 결과 5는 주축의 숫자로서, 세계의 축을 표시한다. 그 축을 중심으로, 4 개의 방향들이 분절한다. 그런데, 홀수 숫자들의 시리즈에서, 3과 7은 5에 보다 가깝다. 바로 그 같은 이유에서 고대 일본인들은 그 같은 삼원성을 선호했던 것이다.

선 정원에 적용되는 공식들 가운데 하나는 3개, 5개, 7 개의 요소들, 즉 총합 15 개를 구성하는 3 개의 돌 무리들을 수립하는 데 있다. 용안사 정원의 정원은 이 같은 주제에 대해 하나의 변이를 제공한다. 15 개의 돌들은 5,2,3,2,3 에 따른 멜로디의 데셈에 따라 동쪽에서 서쪽으로, 즉 왼쪽에서 오른쪽으로 분포되어 있다. 이 같은 변이형은, 유일무이한 것은 아닐지라도, 희소한 것으로서, 정원을 만든 저자의 독창성을 증언한다.³⁵⁾

동아시아 정원의 공간 의미론적 차원의 복잡성을 설명할 수 있는 또 다른 사례로서, 강진 백운동 별서의 앞뜰에 설치된 두 개의 네모꼴 못을 관류하며 펼쳐지는 유상곡수(流觴曲水)를 손꼽을 수 있다. 구곡의 함축적 의미를 표현하여 4각형의 형태로 조성된 두 개의 연못을 절묘하게 연결시킨 호남 지방의 독특한 연못 조성 방식인 쌍지형 연못은 스승과 제자 사이에 계승되는 학문의 지속성과 학문 권장 등의 함축적 의미를 수반하고 있다. 그 연못은 서쪽의 계류수를 도입하여 상지와 하지를 거쳐 아홉 굽이 ($2+5+2=9$) 휘돌아 나가는 총 길이 44m의 유상구곡의 기하학적 구조이다. 계곡에서 끌어들여 인수 후 2회, 내원에서 5회, 출수 후 2회 등, 총 9회의 곡절을 이룬다. 유상곡수연은 음력 삼월 삼짇날 사악한 기운을 씻어내고, 사대부들이 연회를 하며 흐르는 물에 술잔을 띄워 시를 읊으며 향유하던 동아시아의 풍류 문화이며, 그 기원은 서기 353년에 작성된 왕희지의 <난정서>로 거슬러 올라간다. 백운동 정원에 매료되어 수 주 동안 머물렀던 다산은 유상곡수 풍경을 다음과 같이 묘사한 바 있다.

담장을 뚫고 흐르는 여섯 굽이 물이 머리 돌려 담장 밖으로 다시 나가고
어찌다 찾아 온 두 세 분 손님이 있어 편히 앉아 술잔을 함께 띄우네.³⁶⁾

35) F.Berthier, *Le Jardin du Ryon-ji*, Paris, Adam Biro, 2004.

36) 산성첩, 앞의 책, 2019, 207-217쪽.



[그림 5] 강진 백운동 별서 정원의 연못
유상곡수, 저자 촬영 사진



[그림 6] 교토 용안사 정원,
저자 촬영 사진

4. 동아시아 정원의 공간 화용론: 감상 주체의 시점과 이동 체험

동아시아 정원의 공간의 화용론적 차원에서 가장 먼저 제시되어야 할 개념은 동아시아 산수 미학의 체득 방식인 ‘유(游)할 수 있다. 한곳에 머무는 정주와 달리, 이것은 동적인 운동과 체험을 통해 풍경을 신체적 기억 속에 각인시킬 수 있다는 생각으로서, 단순한 놀이적 차원을 넘어선다. 이점에 있어 고산 윤선도는 자신이 직접 조성한 보길고의 부용동, 수정동, 문소동, 금쇄동의 정원들을 주기적으로 왕래함으로써 독특한 신체적 경험을 통한 정원 미학의 현상학적 체험 방식을 실천한 전대미문의 조경가이다.

한편, 중국 정원은 여러 시야를 병치시키고, 그 정원의 산책자로 하여금 창문들 또는 문들을 낸 벽들에 곡선의 회랑들을 차용하게 만드는 변화무쌍한 서사 행로를 창조한다. 그 같은 장치들을 통해, 관람자는 곧이어서 발견할 풍경을 먼저 열보게 된다. 이 같은 행로는 공간과 시간의 독특한 변조(modulation)를 만들어 내는데, 왜냐하면 그 같은 행로는 앞서게 만들고, 정지하게 만들고, 자신의 앞에서 무엇인가를 발견하는 순간에 측면에서 시선을 끄는 다양한 관심사들을 각성시키기 때문이다.

그 결과, 제 변화들과 변이들은 일체의 방향들 속에서 다양한 비례들과 척도와 짝을 이루게 된다. 그런데 여기서 중국 산수화와 정원의 차이를 인식할 필요가 있다. 회화가 창조하는 시선의 이동을, 정원은 산책자의 발걸음들의 소요를 통해 도달한다. 중국 정원은 일련의 장면들의 연속으로 제시되고, 더 앞으로 나가도록 자극하는 부분적인 계시들을 통해 이 같은 장면들을 제공한다. 이점에서 중국 강남 지방에 밀집된 정원 건축은 곳곳에 탁월한 관망점을 마련한 회유식 정원으로서, 관람객은 완만하게 이동하며 회랑이 휘어지고 곡선으로 이루어져 시각적 심리적 미감을 향유할 수 있도록 구비되어 있다. 이 때 관망처에는 행로가 변경되는 장소로서 돌출부, 정자, 누, 대, 탁트인 창문등이 배치되어 있다. 강남원림 건축 26 곳을 분석한 최부득은 원림의 휘돌아 감는 변화무쌍함을 다음과 같이 정확히 파악하고 있다. “막힘과 트임, 딱딱함과 부드러움, 어두움과 밝음, 인공과 자연, 빛과 그림자 등 대조적 감각들이 교차하며 발생한다.”³⁷⁾

동아시아 정원에서 산책자는 동선을 선택할 자유가 있고, 특정한 장면에 멈출 수 있는 자유, 아침에 핀 꽃에 머무를 수 있는 자유가 있다. 르네상스 또는 바로크 시대의 정원에서처럼, 단번에 시야에 들어오는 모든 것을 볼 수 있는 파노라마식 풍경을 경험할 수 없다.

창문은 크고 작은 창살의 다양한 형태로 디자인되어 있으며, 누창을 통해 반가림형 차경을 만들어내기도 한다. 예컨대 중국 정원을 구조화하는 이 같은 칸막이화들과, 그 공간에서 실천되는 다양한 개방들은 시각적 감각작용들의 전체 집합을 인공적으로 생산하는 것을 겨냥한다. 정원의 담장과 격벽을 서로 통하게 만든 창과 문은 마치 그림의 액자처럼 그 사이로 보이는 풍경을 둘러싸고 있어 도화형이라 부른다. 시선을 마치 한 편의 회화가 그렇게 하는 것처럼, 하나의 프레임으로서 이끈다.

37) 최부득, 『건축가가 찾아간 중국 정원』. 미술문화, 2008, 20쪽.



[그림 7] 소주의 강사원 정원 내부



[그림 8] 담양소쇄원의 내부 공간으로 향하는 외나무 다리의 모습, 저자 촬영

소주의 정원 강사원에서 정원사가 창조한 주목할만한 대비들을 주목할 수 있다. 산책자는 그 결과 한 순간에 대나무들에 의해 지배되는 평온한 장면으로부터, 그 기슭만을 볼 수 있는 절벽에 의해 표상되는 또는 심연의 현기증의 장면으로 옮겨갈 수 있다. 이 장소의 가장 반복적인 장면들 가운데 하나는 이론의 여지 없이 하나의 연못 위에 세워진 돌들의 인공적 산으로서 양과 음의 절묘한 조화를 표상한다. 이 같은 원근의 왜곡 효과, 그 결과 고대 동아시아 정원은 환상성을 띠고 있었는데, 현실과 꿈 사이에 특별한 경계를 설정하려고 하지 않았다. 앞서 말한, 다양한 풍경 장치를 통해, 이를테면 폭포 소리의 효과와 아찔한 절벽의 모습을 구비하여, 동아시아의 정원은 관람객의 마음에 마술적 효과를 발생시킬 수 있었다.

정원 공간에서의 산책자의 걷기에 의한 동적인 현상학적 체험에 대해서는 한국 최고의 정원가로 손꼽히는 고산 윤선도의 원림미학을 압축하고, 한국전통 정원과 조경사에서 중요한 자리를 차지하는 [금쇄동기]에서도 탁월하게 표현된 바 있다. 그가 직접 조경한 금쇄동은 공간적 행로의 상징적 차원을 비롯해 21 개의 경물들의 명칭이 갖고 있는 함축적 의

미를 담고 있다. 예컨대, 다리-석문-가파르 산길-절벽-폭포-산성 (금쇄)의 공간 행로를 거치며 금쇄동은 세속의 세계로부터 벗어나 유토피아의 세계로 진입하는 것이다. 정원 감상자의 신체적 이동을 통해서 변화무쌍한 풍경의 체험을 이룰 수 있다는 점을 강조하고 있다.³⁸⁾

소쇄원의 공간 기호학 역시 서사 행로의 관점에서 기승전결의 구조로 은일의 정원으로 귀결된다는 점에서 흥미롭다. 도입부에 해당되는 대나무 숲 깊을 통과하여 직진하면, 담장과 계곡 물 사이에 정방형의 연못과 대봉대, 소정과 벽오동, 배롱나무 등을 만나게 되고, 굽 틀어진 소나무와 동백, 살구나무 등이 어우러진 애양단 앞 양명한 마당에 이른다. 그 순간 절묘한 동선을 연출하는 ‘ㄱ’ 자 형태로 꺾어 정원의 내부 공간으로 향하게 되며, 이때 오곡 계류를 가로 질러, 한 편외의 시적 요소인 외나무 다리를 통과한다. 이 다리를 건너면 사군자화로 조성된 화계를 감상하고, 생활공간이며 건축 공간인 제월당과 사랑방, 광풍각에 자리하는 데, 이곳이 바로 복숭아 꽃으로 꾸며진 무릉도원의 경지인, 핵심 공간인 소쇄원의 주제 공간이다. 요컨대, 소쇄원의 서사 행로는 정서적 이완 (대나무 숲길) > 완충 (담장과 연못: 정원의 진입 직전) > 긴장 (오곡 계류 낭떠러지와 외나무 다리: 계원) > 안도 (제월당과 광풍각, 화계와 화오: 정원 내부)로 이어지는 정념의 기호학적 행동과 서사 행로의 장치를 통해 함축된 은일의 공간을 표상하고 있다.³⁹⁾

IV. 결론

동아시아 정원 공간은 무엇보다 하나의 풍경이다. 공간 기호학의 원근법에 의하면 풍경은 지각되고 해석되어야 할 한 편의 텍스트이다. 풍경은 그것이 하나의 정원처럼 물질적으로 제작된 인공물이건, 또는 자연

38) 성종상, 『고산 윤선도 원림을 읽다』, 도서출판 나무도시, 2010, 67-117쪽.

39) 신상섭, 앞의 책, 2019, 179-181쪽.

풍경처럼 단순히 지각된 것이건, 창조 작업의 방식으로, 그리고 정신으로 포착하는 특정 시야의 방식으로 접근되어야 한다. 이 같은 특별한 인지적 차원에서, 풍경들과 정원들은 흡사한 기호학적 과정들로부터 창발한다. 즉, 특정 시공 속에 규정된 순간 인간 정신은, 정원이라는 장소에 대해 의미를 부여하기 위해, 정원의 세부 사항에 대한 구성과 주관적 선별을 통해 일정한 관념을 생성한다. 그 결과 상상력과 해석 능력을 겸비한 기호학적 정신은 동아시아 정원 공간에 대한 매우 풍요로운 의미 체계 구축의 창조적 과정 속에 참여할 수 있다.

이를테면 그 같은 기호학적 해석 격자를 통해 동아시아 정원의 고유한 이미지를 창조하고, 아울러 이 같은 이미지 투영의 욕망을 촉발시킴으로써 그 같은 의미 체계들의 창발을 가능케 한다는 점에서 동아시아 정원의 의미는 풍요롭게 다시 태어날 수 있다. 또한 동아시아 정원의 의미 작용은 규정된 특정 장소에 대한 특이한 감정을 증언하며 그것의 로쿠스(장소성)은 상징적 알레고리적 구성에 의해 가치가 창출된다. 동아시아 정원 공간은 조직화된 자연 상태로서 제시되며, 생명체와 무생물의 동시 병존에 의해 상상되고, 축조된 창조의 생산물이다. 요컨대 동아시아 정원은 유, 불, 도, 풍수 사상 등의 신념 체계에서 온축된 다양한 상징들과 알레고리들을 생성하는 방향으로 진행되었다.

정원의 안쪽과 바깥쪽에서 이루어지는 서사적 행로의 방대한 공간에서, 하나의 본질적 형식이 존재하는 데 그것은 다름 아닌 동아시아 인간이다. 이점에서 동아시아 정원 공간의 기호학적 연구는 정원의 인간학을 필요로 한다. 본 연구는 동아시아 정원의 공간 기호학 연구의 서설로서, 후속 연구를 통해, 한국, 중국, 일본의 개별 국가의 양식에 대한 특징과 개별 정원의 미시적 분석을 시도할 계획이다.

참고문헌

- A.Berque, *Le Sauvage et l'Artifice. Les Japonais devant la nature*, Paris, Gallimard, 1986.
- F.Berthier, *Le Jardin du Ryon-ji*, Paris, Adam Biro, 2004.
- F.Cheng, *Souffle-Esprit. Textes théoriques chinois sur l'art pictural*, Paris, éd. du Seuil, 1989.
- C.Clunas, *Fruitful Sites. Garden Culture in Ming Dynasty China*, London, Reaktion Books, 1996.
- M.Fleurent, *Jardins du Japon, jardins du ciel*, Aix-en-Provence, Edisud, 1993.
- M.Granet, *La Pensée chinoise*, Paris, Albin Michel, 1968.
- M.Keswick, *The Chinese Garden*, London & New York, Academy Editions, 1978, rééd. 1986.
- L.Kuck, *The World of the Japanese Garden: from Chinese Origins to Modern Landscape Art*, Tokyo Walker/Weatherhill, 1968.
- E.T.Morris, *The Gardens of China, History, Art and Meaning*, New York, Charles Scribner's Sons, 1983.
- J.P.Le Dantec, *Poétique des jardins*, Paris, Actes Sud., 2011.
- G.Nitschke, *Le Jardin japonais*, Cologne, Taschen, 1993.
- J.Oster., *Paysage japonais, espace réel, espace métaphysique*, Paris, Galerie Jeannette-Oster, 1971.
- G.Rowley, *Principles of Chinese Painting*, Princeton University Press, 1947.
- R.Stein, *Le Monde en petit*, Paris, Flammarion, 1987.
- M.L.Tournier, *L'Imaginaire et la symbolique dans la Chine ancienne*, Paris, L'Harmattan, 1991.

The Spatial Semiotics of the East Asian Gardens

Kim, Sung-Do

The Garden is a semiotic object par excellence. The purpose of this study is to provide a prolegomena to the spatial semiotics of the East Asian Gardens. In contrast to the Western aesthetics, the art of garden was considered as a very high art in the artistic traditions of the East Asia. In this work, I attempted to seize the ecological and aesthetic features of the East Asian Garden from the point of the philosophy of nature. In particular, I focused on the two main elements such as water and stone to apprehend their poetic nature in the garden art. Furthermore, the correlation between the concept of landscape and the garden art might be pointed out. The spatial semiotics of the East Asian garden might be composed of three dimensions: spatial syntax, spatial semantics, spatial pragmatics. In this triple system, I apprehended the borrowed landscape as a key element of the spatial syntax of the East Asian gardening. Also, I underlined some salient features of the narrative trajectory in the movement of the appreciative subject who would move on to interpret and evaluate the changing landscapes of the garden.

Keywords : Garden, East Asian garden, Poetics, Borrowed landscape, Spatial semiotics, Spatial syntax

투고일: 2019. 11. 15./ 심사일: 2019. 11. 25./ 심사완료일: 2019. 12. 05.

초언어학의 개념 형성과 전개에 대한 연구*

－ 소쉬르, 방브니스트, 바르트의 논의를 중심으로

김휘택**

【 차 례 】

- I. 서론
- II. 기호학과 초언어학
- III. 롤랑 바르트, 초언어학의 전개
- IV. 결론

국문초록

본 논문의 목적은 소쉬르, 방브니스트, 바르트에 이르는 기호학에 대한 논의 중 “초언어학”에 대해 그 윤곽과 쟁점을 일별하는 데 있다. 우선 논의를 소쉬르가 제기한 기호학의 영역을 살펴보고, 이를 방브니스트가 제기한 제 2세대의 기호학인 ‘텍스트와 작품의 초언어학적 분석’과 대조해 보았다. 방브니스트는 「랑그의 기호학」에서 랑그와 다른 체계를 가진 음악, 예술의 기호학적 분석을 논의한다. 이 과정에서 언어 기호들의 체계가 해석 체계로 우월한 지위를 차지하지만, 일상, 문화와 같은 다른 체계를 분석하는 모델로서는 한계가 있다는 사실이 드러난다. 바르트는 방브니스트의 이러한 문제 제기에 적극적으로 대응하려고 노력했다. 방브니스트가 1969년 「랑그의 기호학」을 출간하기 이전부터 바르트는 ‘초언어학’을 1965년, 자신의 강의 「수사학에 관한 연구들」에서 사용하고 있다. 그리고 이후, 자신의 여러 저작에서 방브니스트와 같은 의미에서 ‘초언어학’을 사용하고 있다. 바르트는 방브니스트 보다 ‘초언어학’이라는 용어를 적극적으로 명명하고 사용하였다. 특히 그의 저

* 이 논문 또는 저서는 2018년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2018S1A5A2A01028325)

** 중앙대학교 유럽문화학부 조교수, kimhuiteak@cau.ac.kr

작들이 기호학에 대한 일반이론들뿐만 아니라, 사회 현상이나 텍스트, 작품들을 광범위하게 다루고 있다는 사실에서, 바르트는 초언어학을 직접 실천한 학자라고 할 수 있을 것이다.

열쇠어 : 페르디낭 드 소쉬르, 에밀 방브니스트, 롤랑 바르트, 랑그의 기호학, 초언어학, 텍스트와 작품

I. 서론

소쉬르의 기호에 대한 논의와는 별개로, 기호학sémiologie에 대한 논의는 선언적 성격을 띤다. 이 선언으로 말미암아, 오늘날의 기호학은 그 뿌리를 찾을 수 있고, 그 선언의 내용은 계속해서 후대 학자들에게 많은 해석의 대상이 되고 있다. 소쉬르의 기호학은 언어학을 포함한다. 언어학을 포함한다는 것으로 인해, 랑그의 기호학은 일반 기호학이 아니라 개별 기호학에 속할 수밖에 없다. 일반 기호학의 실체는 아직 전체적인 규모가 밝혀지지 않았다. 『일반언어학 강의』에서 제시한 원리들은 기호학에서도 사용되고 있지만, 이 원리들의 영향력은 매우 제한되어 있다. 언어 기호와 다른 실질들을 분절하는 데 있어, 새로운 기호학적 도구의 필요성은 지금도 계속 제기되고 있다.

‘초언어학translinguistique’이라는 명칭은 이 지점에서 등장한다. 초언어학은, 문학작품, 음악, 미술, 광고 등, 우리의 일상생활을 둘러싸고 있는 대부분의 실질을 나름대로 분절하고자 하는 이상적 목표를 품고 있다. 하지만 이 실질들은 분절하기에는 지나치게 연속적인 성질을 띤다. 결국, 분석은 과거의 도구를 꺼낼 수밖에 없다. 랑그의 기호학이 그것이다. 기호들의 체계인 랑그가 그러하듯, 우리가 접하는 실질들을 단위로 분절하려는 시도는 그 실질의 고유한 특성 앞에 번번이 좌절되고 만다. 또 그 한계를 받아들인다면, 그러한 분석은 보편적 적용 가능성이 매우 희박하게 되고 말며, 결국, 랑그의 기호학이 일종의 모델 역할을 한다는

사실을 은연중에 인정하는 모양새가 된다.¹⁾

방브니스트가 선언한 “텍스트와 작품의 초언어학적 분석”은 바로 개별 작품들의 특성에 맞는, 말 그대로 랑그 차원 밖의 새로운 대상을 분석하는 기호학의 탄생을 뜻할 것이다. 그러한 초언어학의 실현 가능성은 본 논문의 논의에 들어있지 않다. 다만, 초언어학이라는 개념이 생성되고, 전개되었는지 그 양상을 보는 데 본 논문은 집중하려고 한다. 우리는 우선 소쉬르의 논의로부터 본문을 시작하겠다.

II. 기호학과 초언어학

1. 소쉬르의 언어학, 기호학sémiologie의 관계

소쉬르Ferdinand de Saussure의 『일반언어학 강의Cours de linguistique générale』는 현대 언어학에 가장 중요한 영감을 주기도 했지만, 기호학의 성립을 선언하고 그 대상이 되는 기호의 구성과 역할에 관해 설명한 책이기도 하다. 소쉬르는 기호학의 정의를 랑그의 정의와 함께 제시하고 있다는 점을 주목해 보자.

랑그langue는 생각을 표현하는 기호들의 체계이며, 따라서 문자체계, 수화법, 상징적 의식, 예법, 군용신호 등에 비교할 만하다. 랑그란 단지 이들 체계의 하나일 뿐이다.

1) 다음 메츠Christian Metz의 언급을 보자. “빈약한 약호로 만들어진 풍성한 메시지 빈약한 시스템으로 만들어진 풍성한 텍스트, 영화 이미지는 무엇보다 파롤이다. 거기에서 모든 것은 단언이다. 랑그의 단위인 낱말은 없고, 파롤의 단위인 문장이 최고의 역할을 한다. 영화는 신조어로만 말할 줄 알며, 모든 이미지는 단 한 번만 사용되는 낱말이다. 이미지들 가운데 엄격한 의미의 연상 계열 혹은 의미장을 찾는 일은 소용이 없다.” C. Metz, *Essais sur la signification au cinéma I*, Paris, Klincksieck, 1968, p.74. 이 글에서도 볼 수 있듯이, 메츠는 영화와 랑그의 차이점을 계속 언급하면서도, 그 차이점의 기준은 랑그의 체계와 구성원리에 있다.

그러므로 사회생활 속에서 기호의 삶을 연구하는 과학을 생각할 수 있다. 그것은 사회 심리학psychologie sociale, 결국 일반 심리학psychologie générale의 일부분을 이룰 것이다. 우리는 그것을 기호학(그리스어 sēmeion(기호)에서 유래)이라고 부르기로 한다. 기호학은 아직 존재하지 않기 때문에, 그것이 어떠한 것이 될지는 말할 수 없다. 그러나 그것은 존재할 권리가 있고 그 위치는 미리 정해져 있다. 언어학은 이러한 일반 과학의 한 부분에 지나지 않으며 기호학이 발견하게 될 법칙들은 언어학에도 적용될 수 있을 것이다. 따라서 언어학은 인간적 현상의 총체 속에서 분명히 정의된 영역에 속할 것이다.²⁾

랑그는 기호들의 체계이며, 언어학이 연구하는 진정하고 유일한 대상은 랑그이다. 기호들의 체계를 연구하는 언어학은 기호학에 속하고, 기호학은 일반 심리학에 속한다. 기호학의 입장에서 언어학이 중요한 것은, 언어학이 기호의 성질, 기호들의 조직 원리를 설명하기 때문이다. 예를 들어, 자의성arbitraire은 기표와 기의의 결합 기제인데, 이는 대상에 대한 의미부여 기제의 전형이 된다. 사회 속에서 개인은 다양한 사물이나 사건 혹은 개념에조차도 자신만의 의미를 부여한다. 혹은 그 의미에 자신만의 표현을 만들기도 한다. 이러한 과정이 보편화 된 것이 신화mythe라고 할 수 있을 것이다. 따라서, 언어학은 랑그를 그 연구 대상으로 하는 닫힌 학문이 아니라, 기호학의 기본적인 작동 기제를 제시하는 길라잡이와 같은 역할을 한다고 할 수 있을 것이다.

기호학이 사회 심리학³⁾에 속한다는 것과 별개로, 기호학의 위상은 중

2) F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1916, p.33.

3) 박인철은 이에 대해 다음과 같이 부연한다. “소쉬르가 기호학이 ‘사회심리학’의 일부라고 한 것은 기호학이, 앞으로 보게 되겠지만, 기호 체계가 지니고 있는 그 사회적인 성격 때문에 사회학에 속하면서 아울러 기호가 개인들의 뇌를 거친다는 점에서 심리학에 속하기 때문이라고 할 수 있다.” 박인철, 『파리학파의 기호학』, 서울, 민음사, 2003, p.21. 또한, 이정은 심리학에 대한 태도를 다음과 같이 언급하고 있다. “언어 기호는 ‘청각 영상과 개념의 결합’이다. 청각 영상과 개념이라는 용어가 심리학적인 냄새를 풍기기 때문에, 언어학의 독자성을 고집하는 소쉬르는 개념을 기의, 청각 영상을 기표라 부른다.” 이정 외, 『불어학개론』, 서울, 과학사, 1994, p.18. 이정의 이러한 언어학의 독자성 강조는 소쉬르가 제기한 언어학의 세 번째 과제, “언어학 자체의

요한 논의 거리이다. 소쉬르의 언어학은 랑그를 경계로 한다. 기호로 구성된 랑그 체계 밖의 사실은 언어학의 연구 대상이 아니다. 『일반언어학 강의』는 많은 의혹과 불투명성에도 불구하고, 연구 대상을 확정하고 다양한 예를 들어 연구 대상에 관한 관점을 분명히 한 저서이다. 다만, 기호학은 랑그의 범주를 벗어나 있다. 기호학은 위 인용문에서 언급되고 있는 바와 같이, “인간적 현상의 총체 속에서 분명히 정의된 영역”을 다룬다. 이 때문에 사회심리학과도 관계를 맺는다고 생각될 수밖에 없다. 이렇게 연구 영역을 정하고, 이를 상기시키는 것은 소쉬르에게는 기호학 성립의 기본 전제였을 것이다. 분명한 것은 기호학이 언어학보다도 보편적인 대상을 목표로 한다는 점이다.

기호학의 연구 영역과 관련하여, 위르겐 트라반트Jürgen Trabant는 “언어 기호를 잘 설명할 수 있는 이론에서 출발해서, 언어 기호와 기호학적 사실의 차이 혹은 동질성을 알아낼 수 있다면”, 결국, “기호학의 방법론이 언어 기호와 관련된 사실과는 다른 사실에 관한 경험적 연구에도 통용되는 방식이 될 수 있기를 기대한다”고 언급한다. 그리고 “기호학은 기호학적 연구 활동을 뒤쫓아 그것을 기호학적이라고 승인하는 것이 아니라, “기호학적 사실”이 일반적으로 무엇인가 선제적으로 제안하고 확정해야 한다”고 주장한다.⁴⁾ 트라반트의 언급은 일관되게 기호학이 언어 기호 이외의 다른 경험적 사실에도 적용되어야 하며, 그러려면 기호학이 자신이 연구하는 대상에 관한 관점을 명확히 제시할 수 있어야 한다는 것으로 해석할 수 있다.

범위를 정하고 정의를 내리는 것”에서 분명히 드러난다. 여기서도 언어학과 사회언어학과의 관계를 “언어학이 사회 심리학에 귀중한 자료를 제공하니 결국 사회 심리학과 동일시되는 것은 아닐까?”라는 질문으로 제시된다. F. de Saussure, *op.cit.*, 1916, pp.20-21. 언어학, 기호학과 심리학의 관계는 미셸 아리베Michel Arrivé의 저작들과 같이, 관계의 차원보다는 기호, 상징 등과 같은 학문적 요소들을 통해 규명되어야 할 것이다. 이와 관련해서는 최용호, 「언어학과 정신분석학 소쉬르에서 라캉으로, 라캉에서 소쉬르로-시니피앙에 관하여」, 『불어불문학연구』, 2003, 809-845쪽을 참조할 것.

4) 위르겐 트라반트, 『기호학의 전통과 경향』, 고양시, 인간사랑, 2001, 54-55쪽.

움베르토 에코Umberto Eco는 더 직접 기호학의 연구 영역 규정에 관한 견해를 피력하면서, 소쉬르의 기호학에 대한 설계, 즉 “인간적 현상의 총체 속에서 분명히 정의된 영역”이 불명확하다고 생각한다.⁵⁾ 에코는 이른바 ‘일반 기호학*sémiotique générale*’의 정의를 위한 세 가지 질문을 던진다. 첫 번째는 다양한 형태의 현상들을 의미 작용과 의사소통의 현상들로 규정할 수 있는지 대한 의문이다. 두 번째는 이 다양한 형태의 현상들에 통일된 접근법 있는지 이고, 세 번째는 이 접근이 <과학적>인가이다.⁶⁾ 이 질문들에 응답할 수 있을 만한 기호학의 외연을 에코는 다음과 같이 제시했다.

일반 기호학은 인간의 유의미적인 행위 전체(모든 언어들)를 연구한다. 언어는 인간이 인간으로서 구성하는 것, 다시 말하면 인간이 기호학적 동물로서 성립되도록 하는 것을 가리킨다. 일반 기호학은 언어를 통해 언어를 연구하고 기술한다. 인간의 유의미적인 활동을 연구함으로써 일반 기호학은 자신의 이론적 주장의 사실 자체를 위해 자신의 대상을 변형시킨다.⁷⁾

위 일반 기호학의 “이론적 주장의 사실 자체”가 의미하는 것은 언어학에서의 ‘관점’이자 연구 방법이다. 위 인용의 마지막 부분은 일반 기호학이 다양한 형태의 대상을 다룰 수 있을 뿐만 아니라, 자신의 관점 혹은 방법론에 맞게 인식론적으로 대상을 변형할 수도 있다는 말이다. 에코는 소쉬르가 제기한 기호학의 영역 정의를 ‘의미’ 차원에서 재해석하였다. 소쉬르가 “인간 현상의 전체”를 영역으로 제시했다면, 에코는 “유의미한

5) “일반 기호학을 위한 기획의 윤곽을 잡기 위해서는, 소쉬르가 했던 것처럼, 언어는 문자, 상징적 의식, 수화 알파벳, 군사적 신호 등과 버금가는 시스템이라고 단언하는 것으로는 충분치 않다. 아울러 사회 심리학과 일반 심리학의 프레임워크 안에서 기호들의 삶을 연구할 수 있는 학문을 생각해 보아야만 한다고 주장하는 것으로도 충분치 않다.” 움베르토 에코, 『기호학과 언어철학』, 김성도 역, 파주, 열린책들, 2009, 21쪽.

6) 앞의 책, 22쪽.

7) 앞의 책, 33쪽.

행위”로 구체화했다고 할 수 있다. 언어학이 인간 현상을 실질로 보지 않고 분절된 형식으로 파악하는 것처럼, 에코는 인간 현상을 의미성의 문제로 다시 재구성하고 있다.

위에서도 언급한 것처럼, 소쉬르는 기획에서부터 기호학이 언어학을 포함하는 학문으로 제시했다. 에코는 이를 더 확실하고 구체적으로 제시한다. 다음 언급을 보자.

일반 기호학의 임무는 모든 현상들의 기저에 있는 단일한 형식 구조, 즉 해석의 기원이 되는 함축(implication)의 구조를 한정하는 것이다. 반대로, 개별 기호학들의 임무는 연구된 기호 체계에 따라, 함축들이 어느 정도는 중요하게 가지고 있는 기호학적 규칙들(제도화된 규칙들)을 설정하는 것이다.⁸⁾

위 언급에 따르면, 언어학은 언어 기호를 다루는 개별 기호학*sémiotiques spécifiques*중 하나로 분류된다. 여기서 일반 기호학은 해석의 가장 근본적인 작용인 함축, 즉 대상에 의미를 부여하는 기본적인 기제를 제공한다. 앞서 언급한 자의성*arbitraire*은 이 지점에서 기호학의 보편적 작동 기제와 곧바로 연결된다. 방브니스트는 “언어학과 기호학의 접점이 언어학의 중심에서 제기된 원리”인 “자의성”이며, 기호학의 주요 연구 대상은 일반적으로 “기호학의 자의성에 입각한 체계 전체”라고 언급한다.⁹⁾ 방브니스트의 다음 소쉬르의 인용은 그 내용을 정확히 포착한 것이다. 다음은 방브니스트가 이를 설명하기 위해서 인용한 『일반언어학 강의』의 일부이다.

전적으로 자의적인 기호는 다른 기호들보다 기호학적 방식의 이상을 더 잘 실현한다고 [...] 말할 수 있다. 그 때문에 표현 체계 중에서 가장 복잡하

8) U. Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, PUF, 1988, p.59.

9) E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard, 1974, p.49. 이 하 PLG II, 1966년 출간된 1권은 PLG I로 표시하겠다.

고 널리 퍼져 있는 랑그는 가장 특징적인 것이기도 하다. 이 의미에서, 랑그는 한 개별 체계일 뿐이지만, 언어학은 기호 전체의 일반적인 모형이 될 수 있는 것이다.¹⁰⁾

언어학과 기호학의 접점과 기호학의 인식론적인 위상을 어느 정도 가늠할 수 있는 이 지점에서, 우리는 다시 현실을 되돌아볼 수밖에 없다. 요하네스 페르는, 나빌Naville의 저서 세 번째 판본에서 “매우 일반적인 과학”이라는 문구가 사라졌다는 사실로부터 기호학의 위상에 대한 논의의 실마리를 찾는다.¹¹⁾ 기호학이 차지하는 위상과 상관없이, 다음과 같은 지적은 기호학에 다른 방식으로 접근할 수 있는 여지를 만든다.¹²⁾

60년대 초 레비 스트로스의 주도하에 일군의 많은 프랑스 이론가들이 스위르의 기획에 입각해서 문화와 사회를 총괄하려는 이론을 소묘하려고 한 반면에, 오늘날 기호학은 기껏해야 구조주의의 역사(프랑스의)를 다루는 작품 속에서나 거의 천편일률적인 방식으로, 이미 이론적으로 낡은 것으로 고려되어 있기 때문이다. 바르트가 1964년 “오늘날 몇몇 이론가들의 환상이 아닌, 현대 세계의 역사 자체로부터 출현한 기호학적인 자극이 존재한다”라고 쓸 수 있었다면, 밀너(J. C. Milner)는 1989년 이 환상에서 깨어난 총평을 제시하였다. “기호학으로부터 어떤 빛도 도래하지 않았다.”

이후 페르가 제기하는 기호학과 언어학의 극복할 수 없는 순환성 *circularité insurmontable*은 이들 간의 관계가 분명하지 않을 뿐 아니라, 학자마다 서로 다른 견해를 제공하고 있음을 알려준다. 다만 분명한 것은 “기호학은 언어학이 제공해준 것 이외의 다른 어떤 내용도 가지지 못했고”,¹³⁾ 언어학은 기호학만큼 “인간적 현상의 총체”를 향해 나아가지

10) F. de Saussure, *op.cit.*, 1916, p.101. *PLG* II, p.101.에서 재인용.

11) J. Fehr, *Saussure entre linguistique et sémiologie*, Paris, PUF, 2000, p.106.

12) *Ibid.*, p.106.

13) J. C. Milner, *Introduction à une science du langage*, Paris, Le Seuil, 1989, p.132. *Ibid.*,

않았다는 사실이다. 기호학의 방법론적 발전이나 일반성에 대해 회의적인 밀너와 기호학이 언어학에 종속되어야 한다는 바르트Roland Barthes는 양 학문의 포함관계에서는 같은 결론을 내고 있지만, 내용은 사실상 다르다. 기호학을 전개하는 바르트의 입장에서 이를 살펴보면, 실제로 기호학이 그 분석 대상을 바꿀 때마다, 기호학과 언어학의 관계는 계속해서 바뀔 수밖에 없다. 기호학은 일상생활의 상품, 문학 작품과 같은 예술 활동의 산물 등을 다룰 때, 언어의 규약적 측면을 벗어난다. 예술 작품은 감상하는 사람들의 공감을 불러일으키기는 하지만, 개인의 가장 내밀한 정신적 창작 활동의 산물이기도 하다. 이 때문에, 기호학은 언어학이 제공한 기표와 기의의 자의성이라는 최소한의 규칙만을 전제할 뿐이다. 다음 김인식의 정리는 그런 흐름을 살펴볼 수 있게 해준다.

소쉬르는 기호학에 대한 희망적 제안을 펼치는 자리에서 기호학이 언어학을 포함하는 학문으로 수립될 수 있을 것이라는 의견을 제시한 바 있다. 그리고 바르트 역시 『신화학』을 집필할 때만 해도 소쉬르의 의견을 그대로 받아들여, 기호학은 언어학에 외연적인 일반 과학이라고 정의하고 있다. [...] 바르트가 생각하기에 그 어떤 오브제의 체계도 분절 언어체에서 면제될 수는 없기 때문이다. 쉽게 말해서 우리가 어떤 대상을 하나의 의미 있는 것으로 인지할 때는 항상 그 대상¹을 언어화해서 이해하도록 되어 있음을 뜻한다. 따라서 모든 현실은 피할 도리 없이 의미를 기초짓는 언어체의 중재에 의해 일어나며, 나아가서 언어체는 현실을 번역하는 것이 아니라 구성한다고까지 말할 수 있다.¹⁴⁾

김인식은 이러한 바르트의 사고가 끝까지 이어지지 않는다는 것을 “이카루스의 날개”에 비유하고 있다. 이 비유는 기호학이 언어학을 포함

p.109.에서 재인용.

14) 김인식, 「롤랑 바르트의 초기 기호학-바르트의 기호학적 모험 1」, 『기호학연구』 1권, 한국기호학회, 1995, 54-55쪽.

하는 관계가 되는 것을 말하지 않는다. 기호학은 그 학문이 도래한 이후, 소쉬르의 언어학과만 관계를 맺으면서 진화한 것은 아니다. 방브니스트의 언어학, 정신분석학, 문학 등과 교류하면서, 자신의 방법론적 관점을 계속해서 확장했고, 그만큼 다양한 대상을 다룰 수 있었다. 이 점에 대해서, 김인식의 에크리튀르*écriture* 개념에 관한 논의는 주목할 만하다.

에크리튀르의 개념은 시간의 흐름에 따라 변화를 겪지 않을 수 없게 된다. 한창 언어학적 개념들을 원용하여 과학적 기호학을 추구하던 시기에는 잠시 동안 찾아보기 힘들었던 에크리튀르라는 단어가 『S/Z』와 『기호의 제국』 이후부터 다시 활발하게 등장하기 시작한다. 하지만 거기에서는 언어체의 모랄이라는 초기 에크리튀르의 의미가 아니라 내적 목소리의 복수성, 즉 자동사성으로 변화된 의미로 사용되고 있다. 에크리튀르는 일종의 개인적 고유어에 가까운 개념, 말하자면 과거에 자신이 문제라고 명명했던 개념이 소유하고 있는 의미로 서서히 변모해가는 듯한 양상을 보여준다.¹⁵⁾

위의 논의에서 개인적 고유어는 『S/Z』의 작가나 일본 문화 자체의 주관적 정의들을 가리키지 않는다. 누구라도 이 대상들에 대해 개인적 의미부여를 할 수 있는 열린 가능성을 말하는 것이다. 이때 개인적 의미부여는 기표에 대한 기의의 부여라는 최소한의 기호 구성의 기제만 언어학에서 빌려왔을 뿐, 랑그와 같은 어떠한 규약적 성격도 가지지 않는다. 따라서 이때의 기호학과 언어학의 공통분모는 극히 줄어들어 있다. 앞서 언급한 바대로, 대상이 문학 작품, 문화 자체로 확대되어 가면서, 언어학과 기호학의 관계는 바르트의 사고에서 점차 변화해가고 있다. 이때의 논의는 두 학문의 포함관계가 문제시되는 것이 아니라, 두 학문의 독자적 영역 확립과정과 관계되어야 할 것이다. 기호학은 이제 언어 기호뿐만 아니라 무정형의 예술 작품들도 다루고 있으며, 우리의 생활 전체를

15) 김인식, 「롤랑 바르트의 후기 기호학-바르트의 기호학적 모험 3」, 『기호학연구』 3권, 한국기호학회, 1997, 394-395쪽.

대상으로 하여 분석 영역을 확대하고 있다. 따라서, 두 학문은 발생 과정에서 서로 큰 공통분모를 가지고 있지만, 대립적인 인식론적 단절이 아니라, 인식론적 분리의 과정을 겪어왔다고 보는 것이 좋을 것이다. 언어학의 기본 개념을 아는 것은 기호학을 시작하는 자에게 길라잡이 역할을 하겠지만, 기호학의 적용은 대상과 방법론을 활용하는 분석자의 역량에 따라 그 정합성을 논해야 한다.

2. 초언어학, 기호학의 새로운 비전

방브니스트는 『일반언어학의 제문제*Problèmes de linguistique générale*』 2권, 「랑그의 기호학*Sémiologie de la langue*」을 다음과 같은 결론으로 끝맺는다.

결론적으로 언어의 구조와 기능작용이 의존하고 있는 것 같은 랑그의 유일한 원리로서 소쉬르의 기호 개념을 넘어서야 한다. 이 초월은 두 가지 방식으로 이루어질 것이다.

- 언어 내적*intra-linguistique* 분석에서는 기호와 관련된 차원, 기호학의 차원과 구분되는 우리가 의미론이라고 부르는 의미작용의 새로운 차원, 담화의 차원을 개시함으로써;
- 텍스트, 작품의 초언어적*translinguistique* 분석에서는 발화행위의 의미론을 바탕으로 구성될 메타의미론*métasémantique*을 공들여 만들으로써;

바로 이것이 “제2세대”의 기호학*une sémiologie de “deuxième génération”*이 될 것이며, 그 수단과 방법 일반 기호학에 속하는 분과들의 발달에도 이바지할 것이다. (PLG II, p.66.)

위 글은 “제 2세대의 기호학”을 예견하고 있다. 방브니스트는 위 논문에서 랑그의 기호와 기호 체계에 대해서 매우 구체적으로 다루고 있다. 그런데 이 논문은 언어 기호와는 다른 형상을 가진 대상들을 기호학으로 분석할 때 필요한 기본적인 요건들을 검토하고 있다. 물론 여기서 언어

기호는 다른 기호들에 대해 우선하는 위치를 차지한다.¹⁶⁾ 하지만, 위에서 인용한 결론을 통해 보면, 이 논문은 기호학이 분석 대상 속에서 기본적인 요건만 포착할 수 있다면, 기호학의 분석 영역이 언어 기호로의 해석할 수 있는지와는 상관없이 계속 확장될 수 있다는 사실을 제시하고 있다. 우선 분석 대상을 기호학적 관점으로 분석할 때 기본 요건은 다음과 같다: “(1) 한정된 기호들의 목록, (2) [기호들이 구성한] 형상들을 지배하는 배열 규칙, (3) 그 본성과 수와 독립적으로 시스템이 생산할 수 있는 담화들”(PLG II, p.56.). 이 세 가지 조건으로 충족하는 대상이라면, 그 대상은 기호학의 적용을 받을 수 있다. 이것은 랑그의 체계가 갖고 있는 성질이지만, 관점을 바꾸면, 랑그의 체계만 갖는 성질은 아니다.¹⁷⁾

방브니스트는 이 논문에서 음악의 기호 체계와 조형 예술art plastique과 관련해서, “랑그 기호 체계의 단위라고 부를 수 있는 형식적 실체를 발견할 수 있는가? 회화나 데생의 단위는 무엇인가? 형태, 선, 색채 어느 것인가?”(PLG II, p.56)와 같은 질문들을 던지면서, 이 분야들이 기호학

16) 방브니스트는 해석하는 체계(système interprétant)와 해석되는 체계(système interprété)의 기호학적 관계를 제시한다. “이 관계를 우리는 랑그의 기호와 사회의 기호 사이에 거시적 차원에서 존재하는 관계로 설정하려고 한다. 왜냐하면 사회의 기호는 언어의 기호로 전체적으로 해석될 수 있지만, 그 반대는 아니기 때문이다. 따라서 언어는 사회를 해석하는 체계이다.”(PLG II, p.54.)

17) 방브니스트는 이 논문에서 음악의 기호 체계, 조형 예술art plastique에서 “랑그 기호 체계의 단위라고 부를 수 있는 형식적 실체를 발견할 수 있는가? 회화나 데생의 단위는 무엇인가? 형태, 선, 색채 어느 것인가?”(PLG II, p.56)와 같은 질문들을 하면서 이 분야들을 기호학이 적용될 수 있는 분야인지 타진한다. 이러한 질문은 ‘단위’의 문제로 귀결된다. 이 논문에 따르면, 방브니스트는 기호 체계와 관련하여 보들레르Charles Pierre Baudelaire의 시 역시 검토한 것으로 보인다. 그는 상동 관계relation homologie를 언급하면서 다음과 같이 언급한다. “상동의 본질은 그것이 직관적인지 혹은 추론적인지, 실질적인지 혹은 구조적인지, 개념적인지 혹은 시적인지에 따라 바뀔 수 있다. “향기, 색깔, 소리는 서로 상응한다.” 이 상응은 보들레르에만 있는 것으로, 이 상응에 따라 그의 시 세계와 그 세계를 반영한 이미지들이 조직되는 것이다.” 위 언급을 보면, 보들레르의 시들 사이에서 발견한 상동의 관계는 ‘상응’이며, 이것이 보들레르 시 전체를 관통한다고 할 수 있다. 또한 상응이라는 조직 원리에 따라 시들을 체계로서 생각할 수 있는 여지가 마련된다고 할 수 있다.

이 적용될 수 있는 분야인지 타진한다.¹⁸⁾ 방브니스트는 한 영역이나 분야뿐만 아니라 한 작가의 세계 역시 기호 체계로 보려는 태도를 보인다. 그 기호 체계와 관련하여 보들레르Charles Pierre Baudelaire의 시를 검토한다. 그는 상동 관계relation homologie를 언급하면서 다음과 같이 언급한다. “상동의 본질은 그것이 직관적인지 혹은 추론적인지, 실질적인지 혹은 구조적인지, 개념적인지 혹은 시적인지에 따라 바뀔 수 있다. “향기, 색깔, 소리는 서로 상응한다.” 이 상응은 보들레르에만 있는 것으로, 이 상응에 따라 그의 시 세계와 그 세계를 반영한 이미지들이 조직되는 것이다.”(PLG II, p.61) 위 언급을 보면, 보들레르의 시들 사이에서 발견한 상동의 관계는 ‘상응’이며, 이것이 보들레르 시 전체를 관통한다고 할 수 있다. 또한, 상응이라는 조직 원리에 따라 시들을 체계로서 생각할 수 있는 여지가 마련된다고 할 수 있다. 라플랑틴Chloé Laplantine은 위 인용을 보면서 “방브니스트가 이 논문을 쓰고 있을 때 이미 그의 사고 속에 시적 언어 행위에 관한 연구 있었음을 짐작할 수 있다”고 언급한다. 중요한 것은 라플랑틴은 방브니스트가 자기만의 방식으로 보들레르만의 계열관계paradigmatique와 통합관계syntagmatique를 생각하고 있었고, 이를 통해 보들레르의 시에서 의미작용signification이 조직되는 방식을 정의하기 위해 연구를 진행했음을 그의 수고본을 통해 확인하였다.¹⁹⁾

18) 방브니스트는 결국 문학 작품, 예술, 음악을 다루는 데 있어 ‘단위unité’ 개념이 문제 제기의 핵심에 있다고 단정한다. 기호학 연구사를 볼 때, 사회(R. Barthes), 문학 작품(A. J. Greimas), 영화(C. Metz), 회화와 이미지(J.-M. Floch) 등의 분석에서도 분야별로 대상체를 어떤 단위로 어떻게 분절하고, 연결하여 상위 단위로 진행할 것인가의 문제는 항상 연구의 핵심이었다. 이때, 기호학을 통해 분석하고자 했던 학자들은, 랑그의 기호학과 이 기호학의 단위, 분절 방식과 연결 방식을 도입하는 데 있어, 상당한 어려움을 겪었다. 물론 독특한 해법으로 시도의 잠정적인 결론은 내리고 있지만, 각 분야에서 다루는 대상 전체에 이 기호학적 시도들이 모순 없이 반복적으로 적용될 수 있는지는 물음표가 붙는다. 방브니스트 역시, 단위의 중요성을 강조하고, “다른 기호체계는 어떻게 되는가?”라는 질문을 던지고, 이미지 체계와 음악 체계를 다루지만, 결국 이들 체계의 단위 규정에 대한 가능성은 확인하지만, 분명한 결론을 내리지는 않고 있다. (PLG II, pp.57-60) 다시 이 단위 문제의 핵심에도 의미의 문제는 계속해서 거론되고 있다. 문제는 이미지와 음악에 대한 의미부여는 언어 기호와는 달리 규약적이지 않다는 것이다.

방브니스트는 랑그의 기호학이 가지는 한계가 ‘기호’에 기인한다고 단정한다. 랑그가 기호들로 구성된 체계일 때, 방브니스트의 말대로 ‘역설’ 일 수밖에 없다(PLG II, p.65). 의미부여의 자율성이 극히 제한된 언어 기호, 그리고 그 기호들의 체계인 랑그는 사회에서 지켜야 할 규약이다. 언어 기호는 사회 구성원들에게 “인지되면 존재하는 것이고, 대충 각 구성원에게 동일한 연상과 동일한 대립을 환기시킨다. 이러한 것이 기호학적 방식의 영역이자 기준이다.”(PLG II, p.64) 결국, 자유로운 의미부여 기제는 의미론적 영역에 해당한다.

예술의 경우는 언어 기호와 전혀 다른 방식으로 의미부여가 이루어진다. 예술의 의미 작용significance은 이미 그 안에 의미성이 담겨 있는 기호와와는 전혀 다르다. 예술의 의미 작용은 언어 기호와 같이 사회적 규약 혹은 관련된 주체들 간의 규약을 통해 이루어지지 않는다. 이에 따라, 방브니스트는 “[예술 작품의] 표현 방식은 매번 새롭게 발견해야 하고, 그 수가 무한하며, 그 본성은 예상할 수 없어서, 각 작품을 위해 매번 다시 고안되어야 한다. 즉 그것은 하나의 제도로 고정될 수 없는 것”(PLG II, pp.59-60)이라고 지적한다. 이 지적은 예술 작품의 해석이나 감상이 어떤 사고의 틀이나 고정관념에 의해 이루어지는 것이 아니라는 뜻으로 이해할 수 있다.

방브니스트는 언어 기호와 예술의 의미 작용 방식을 식별reconnaître와 이해comprendre로 구분한다. “식별은 동일성을 자각하는 능력을 말하고, 이해는 새로운 발화행위의 의미작용을 지각하는 능력을 말한다.”(PLG II, p.65) 랑그의 기호는 식별과 이해를 동시에 요구한다. 다시 말해서, 차이의 놀이를 통해서 식별해야 하는 층위와 발화행위 속에서 매번 새로운 이해가 필요한 층위가 공존한다. 하지만 예술 표현은 “기호학적 방식 없이 의미론적 방식을 갖는다.”(PLG II, p.65) 이렇게 ‘기호학적 방식이 없는 이해’는 발화행위에 나타나는 상호주관적 조건condition intersubjectivité과는

19) C. Laplantin, “« La langue de Baudelaire », une culturologie” in *Semen* n°33, 2012, p.83.

다른 주관성을 드러낸다. 리코르Paul Ricoeur에 따르면, 예술 작품과 같은 텍스트의 매개가 저자와 독자의 의도를 분리한다. 이러한 생각은 예술 작품의 의미 작용에서, 언어 기호의 의미 작용에 필요한 규약이 필요 없다고 말한 것과 일맥상통한다. 다음 글을 보자.

화자의 의도는 진실하고 직접적인 말을 통하여 매개 없이 직접적으로 나타나려고 하지만, 저자의 의도는 이러한 화자의 의도와는 달리 매개 없이 직접적으로 나타나지 않는다.²⁰⁾

예술을 매개로 의미 작용을 한다는 것이 ‘이해하는 것’이라면, 상호주관성이 여기서 작용하지 않는다는 것은 예술 작품을 창작한 주체의 주관성이 그것을 감상하는 자의 주관성과 동등한 위치에 서게 된다는 말과 같다. 예술 작품의 독자는 창작자의 의도를 탐색하거나 뒤쫓지 않는다. 다음 리코르의 언급을 보자.

자신을 이해한다는 것은 “텍스트 앞에서” 자신을 이해하는 것이며, 읽은 자신과는 다른 자신의 조건들을 텍스트로부터 받아들이는 것이다. 따라서 저자의 주관성도 독자의 주관성도 자신이 자신에게 본래적으로 나타난다는 의미에서의 최초는 아니다.²¹⁾

만약 저자와 독자의 주관성이 상호주관성을 형성하는 순간이 있다면 그것은 수많은 경우의 하나일 뿐이며, 작품에 투영되는 독자의 주관성은 매번 새로운 의미부여이다. 방브니스트는 랑그의 기호학이 적용되지 않는 영역이 있다는 것을 깨닫는 순간, 그러한 한계를 인정하는 데 그치는 것이 아니라, 이 영역을 위한 “개념들과 정의들을 가진 새로운 도구”가 필요하다고 말한다. 그래서, 방브니스트가 제안한 것이 바로 “텍스트, 작

20) P. Ricoeur, *Du texte à l'action*, Paris, Éditions du Seuil, 1986, p.31.

21) *Ibid.*, p.31.

품의 초언어적 분석”이다. 이 영역의 대상 분석을 위해서는, 분석 단위들을 매번 새롭게 발견해야 하고, 매번 다시 고안해야 한다. 이 분석은 발화행위의 의미론, 즉 매번 새로운 의미를 발산하는 기제를 연구하는 분야의 방법론에 기반을 두어야 한다. 이때의 의미론적 방법은 대상을 접할 때 주체들 사이의 규약을 전제로 하지 않아서, 개별 주체는 계속 대상이 말하는 바를 포착하는 것이 아니라, 대상에 대해서 말해야 하기 때문이다.

장-미셸 아당Jean-Michel Adam은 텍스트 언어학의 입장에서 위 내용을 다룬다. 그는 방브니스트의 ‘텍스트, 작품의 초언어학’에서 ‘텍스트’에 방점을 찍으면서 텍스트 분석의 일반적인 이상과 방법론을 모색한다. 그는 여러 견해를 종합하면서, 결국 문장들의 결합, 즉 “랑그 차원에 속하는 단위들의 통사적 연대성이 텍스트 차원에서는 그 영향력이 제한된다”²²⁾고 단정한다. 실제로 이와 관련된 논의들은 발화체, 텍스트 등을 문장 이상의 단위를 다루는 학문에서는 쉽게 찾아 볼 수 있다. 할리데이 M.A.K. Halliday와 핫산R. Hasan은 “텍스트가 문법적 단위unité grammaticale가 아니라, 다른 종류의 단위, 즉 의미론적 단위unité sémantique로 여겨져야 한다”²³⁾고 단언한다. 수테Olivier Soutet는 “텍스트라는 특별한 경우에, 전체에서 부분에 이르기까지의 관계는 문장 이하 subphrastique의 단위와 그 단위의 직접 구성소들 사이에 존재하는 유형과 동일한 예측한 가능한 형태에 속하지 않는다”²⁴⁾고 언급한다. 이 언급들에서 알 수 있듯이 랑그의 기호로 이루어진 발화체, 텍스트는 이미 랑그를 분석하는 방식에서 벗어나 있다. 이제 문법적 관계는 텍스트라는 전체를 분절하는 데 예외적인 특권을 갖지 못한다. 음소에서 단소, 문장

22) J.-M. Adam, “Le programme de la “translinguistique des textes, des oeuvres” et sa réception au seuil des années 1970”, in *Relire Benveniste, Réceptions actuelles des Problèmes de linguistique générale*, Paris, L’Harmattan, 2012, p.144.

23) M.A.K. Halliday, R. Hasan, *Cohesion in English*, Londres, Longman, 1976, p.293. *Ibid.*, p.144에서 재인용.

24) O. Soutet, *Linguistique*, Paris, PUF, 2005, p.325. *Ibid.*, p.144에서 재인용.

에까지 이르는 문법을 통한 결합과 분절 규칙은 텍스트를 분석하는 데 유효하지 못하다.

텍스트는 마치 ‘그림과 관련된 예술art de la figure’같이 ‘이미 다른 층위, 표상의 층위’(PLG II, p.59)에 속한다. 즉, 텍스트도 그 분석 단위들이 ‘자체의 필요성에 의해 지배되는 전체’를 구성한다. 이때의 단위는 어떤 규약이 없다. 장르genre일 수도 있고, 텍스트의 유형types de texte, 이 될 수도 있고, 또 시퀀스séquences가 활용될 수도 있다. 이러한 다양한 분석 단위가 모두 상정될 수 있는 것은 이 텍스트에 분석에 대한 규약적 차원이 없기 때문이다. 텍스트는 언어 행위의 결과이기 때문에, 분명 문법 규칙의 지배를 받는다. 하지만, 텍스트가 하나의 전체로서 의미 작용의 차원으로 넘어가면, 문법 규칙을 통한 분석은 많은 관점 중 하나로 그 영향력이 축소된다. 결국 문장 규칙 너머의 다양한 관점과 이론들이 텍스트 분석에 참여하게 된다. 다음 아당의 도식은 기호학, 의미론, 메타 의미론의 관계를 일목요연하게 보여준다.



[도식 1]²⁵⁾

위에서 볼 수 있듯이, 의미론적 단계는 하나의 단계로서 고정된 것이 아니라, 초언어학적 단계로 나아가기 위한 지향성을 가지고 있다. 따라서 ‘아직은 불확실한 기호학sémiologie의 발전’이 차지할 영역이 바로 이

25) J.-M. Adam, *La linguistique textuelle*, Paris, Armand Colin, 2011, p.28.

의미론적 차원으로부터 발생한다. 이때의 아직은 불확실한 기호학이 바로 방브니스트가 「랑그의 기호학」의 결론에서 제기한 “제2세대”의 기호학une sémiologie de “deuxième génération”이다.

이제 우리는 이 “제2세대”의 기호학, 텍스트, 작품의 초언어적 분석이 롤랑 바르트에게서 어떻게 실현되었는지 검토하고자 한다. 실제로 바르트는 방브니스트의 ‘초언어적 분석’을 분명히 염두에 두고 이론을 전개한 바 있다. 본 논문에서는 이러한 바르트의 일면을 살펴보고 제시하고자 한다.

III. 롤랑 바르트, 초언어학의 전개

1. 「랑그의 기호학」과 「수사학에 관한 연구들」, 「이야기의 구조적 분석」

1969년 『세미오티카Semiotica』의 첫 1권 1호와 2호에 나뉘어 실리면서, 그 결론으로 이 초언어학적 분석을 알렸던 「랑그의 기호학」 이후, 방브니스트는 초언어학과 관련된 연구를 제시하지는 못했다. 이는 1969년 12월 6일 그가 뇌졸중으로 인해 언어장애를 겪었던 이유가 크다.²⁶⁾ 하지만, 최근 방브니스트의 시학²⁷⁾과 관련된 수고들이 출간되면서, 방브니스트의 초언어학적 분석 프로젝트는 그 윤곽을 드러내고 있다.

26) J.-M. Adam, “Les problèmes du discours poétique selon Benveniste: Un parcours de lecture”, *Semen* n°33, 2012, p.27.

27) 방브니스트와 시학의 관계를 가장 주목한 학자는 앙리 메쇼닉이다. 그는 이에 대해 다음과 같이 언급하고 있다. “나는 바로 이 행로에 리듬의 시학을 위치시킨다. 리듬의 시학은 이 이론의 미래로서 방브니스트에 의해서 공표되었다. 나는 적어도 그가 작성했다고 알고 있는 텍스트들 속에서, 그가 그것을 다룬 것을 보지 못했다. 1969년, 그의 저술이 멈추면서, 「랑그의 기호학」은 미래의 프로그램으로 남아있다. 하지만, 스위트가 행했듯이, 아직 발견되지 않는 것은 예견되었고, 그 자리는 바로 여기다.” H. Meschonnic, “Benveniste: sémantique sans sémiotique”, in Cl. Normand, M. Arrivé (dir.), *Benveniste, vingt ans après*. numéro spécial de *LINX*, 1997, p.27.

그 이전에 초언어학적 분석의 이론적 전개를 실제로 수행한 학자는 바로 롤랑 바르트Roland Barthes이다. 바르트는 방브니스트의 제 2세대의 기호학에 이론적으로 깊이 동감하였다. 그의 연구를 살펴보면, 1965년 「랑그의 기호학」이 출간되기도 전에 “초언어학적 체계système translinguistique”를 언급하고 있다. 그 내용 역시 방브니스트의 언급과 매우 흡사하다. 바르트는 1964년부터 1965년까지 고등연구실천원Ecole pratique des hautes études에서 한 강의, 「수사학에 대한 연구들Recherches sur la rhétorique」에서 다음과 같이 언급한다.²⁸⁾

지난 첫 2년간 우리의 연구 과정에서, 우리는 기호학의 기초적인 요소들을 제시하고, 그들의 실질(이미지, 그 선율, 움직임)에 따라 분류된 기호적 체계 목록에 밑그림을 그리는 데 열중하였습니다. 우리는 올해 파롤의 기호학이라고 부를 수 있는 것으로 지나왔습니다. 이것은 언어학적 실질의 코드와 관련된 것이고, 언어학은 그 기호학의 대상이 아닙니다. 왜냐하면, 언어학에서 최상위 대상은 일반적으로 문장이기 때문입니다. 이 부차적인 코드는, 함축의미connotations의 단계, 특히 문학적 함축의미, 즉 담화와 작품인 이 코드의 단위에 부합한다. 우리는 이 초언어학적 체계를 수사학rhétorique으로 명명합니다.

위 바르트의 강의 과정을 보면, 방브니스트가 「랑그의 기호학」에서 보여주었던 사고의 여정과 유사하다. 특히 여기서 ‘담화와 작품의 함축의미’는 직접적으로 ‘텍스트와 작품의 초언어학적 분석’ 연결된다. 여기서 언어학적 방식, 문장을 규정하는 문법이 다른 실질, 즉 음악과 예술을 분절할 수 없다는 것을 밝힌 것도 주목할 만한 일이다. ‘문장’은 방브니스트에게도 바르트에게도 뛰어넘어야 할 장벽이다. 소쉬르가 선언한 기호

28) R. Barthes, “Recherches sur la rhétorique”, in Roland Barthes: *Œuvres complètes* Tome II, Paris, Editions du Seuil, 2002, p.747. 이하 롤랑 바르트 전집은 OC I~IV로 표기. 이탤릭 강조는 저자. 굵은 글씨 강조는 논문 필자.

학을 전개하려는 이 두 학자에게 잘 다듬어진 방법론, 즉 랑그의 기호학은 그들의 이론이 전개되는 데 기반이 되었을 것이다. 그들이 실제로 관심을 가졌던 분야는 달랐지만, 그들이 방법론적으로 매우 깊은 교감을 나누었던 것은, 다음 바르트의 언급이 보여준다.²⁹⁾

우리가 전문적 지식을 가진 과학이 완전히 비전문가의 관심을 받는 상황에 놓였을 때, 그 관심으로부터 특수성을 조심스럽게 지킨다는 것은 매력적인 일이다. 이와 반대로, 방브니스트는 단호하게 언어학을 매우 큰 움직임에 위치시키고, 언어학에서 이미 진정한 문화 과학의 미래 발전을 생각해내는 용기를 가지고 있다. 문화는 본질적으로 언어행위langage이다.

우리는 ‘문화 과학’이라는 말에 주목해보자. 이 문화에는 소쉬르의 ‘사회생활la vie sociale’이 함의되어 있고, 방브니스트가 다른 예술, 음악이 포함되며, 바르트가 보여준 폭넓은 의미에서의 ‘신화 연구’가 여기에 해당한다. 바르트는 문화 과학을 지향하는 방브니스트의 행로를 ‘용기’라고 규정한다. 1969년에 방브니스트의 「랑그의 기호학」이 출간되었고, 「수사학에 관한 연구들」이 1964년에서 1965년에 걸쳐 수행된 강의라고 보았을 때, 이들의 학문적 교감이 분명히 있었음이 틀림없다. 이들의 글에서 사용되는 용어와 그 개념 역시 랑그라는 틀, 혹은 문장이라는 단위를 넘어서는 순간에 유사한 모습을 보여준다. 계속 「수사학에 관한 연구들」을 살펴보자. 바르트는 수사학이 이중의 역설로 규정된다는 사실을 제시한다. 그 첫째는 역사적 역설로서, 수사학이 다른 문명, 종교와 같은 다른 체제보다도 더 오래 존재하였던 사실이고, 두 번째는 구조적 역설로서, 수사학의 체계가 진정한 파롤의 코드로 나타난다는 것이다. 바르트는 수사학이 서구 인류의 노력이 만든 결정체로서, 파롤이라는 코드화할 수 없는 실체를 코드화해낸 성과라고 생각한다. 따라서 수사학은

29) R. Barthes, “Pourquoi j’aime Benveniste 1” in *Le Bruissement de la langue*, Paris, Editions du Seuil, 1984, p.192.

다음과 같이 규정될 수 있다.

수사학은 우리에게 지금부터 사상으로서는 나타난다. 이 수사학은 고전 문명이 자신에게 부여한 고유한 문학적 언어 행위이다. 수사학은 그래서 진정한 메타-언어행위 *méta-langage*와 관계하며, 바로 이 측면을 우리는 고려했다. 즉, 우리는 수사학-대상 *rhétorique-objet*, 다시 말해 작품 속에서 실현되고 있는 수사학이 아니라, 수사학자들의 담화, 다시 말해, 메타-수사학에 관심을 가졌다. (OC II, p.747)

주목할 것은 바르트는 수사학이 메타-언어행위로 작동하는 것을 보았다는 점이다. 수사학은 코드화 할 수 없을 것 같던 파를을 코드화한 결과이다. 이 수사학은 텍스트와 작품의 초언어학의 범례라고 할 수 있다. 방브니스트는 랑그의 메타언어적 *métalinguistique* 능력이 랑그가 다른 기호 체계들을 포괄하는 해석 체계로서 기능한다는 것을 보여준다고 언급한다. 언어적 해석 체계와 어떤 대상의 코드화의 기제는 전혀 다른 차원이다. 위에서 언급한 메타-수사학은 랑그의 규칙인 문법을 따르지 않는다. 메타-수사학은 바르트가 말한 첫 번째 역설, 즉 역사적으로 다듬어진 것이다. 「랑그의 기호학」의 결론에서 제기된 ‘메타의미론’은 텍스트와 작품을 분석할 수 있는 원리로서 자리 잡게 된다. 따라서 메타-언어행위, 메타-수사학, 메타의미론의 상동적 관계는 방브니스트와 바르트의 이론적 견해가 유사한 흐름으로 전개되고 있다는 것을 잘 보여준다. 이들이 구상하는 기호학은 그 첫 단계로 문장 문법과 랑그의 문턱을 넘어 새로운 세계로 나아가는 것에서 시작한다. 새로운 세계로 나아간다는 것은 작품에서 새롭게 조직된다는 것을 말한다. 이러한 조직 과정은 매번 새로운 발화행위, 즉 언어 행위와 그 기제가 같다.

바르트는 논문, 「이야기의 구조적 분석 *Introduction à l'analyse structurale des récits*」에서 정확히 ‘초언어학 *la translinguistique*’라는 분야를 지적한다. 이를 자세히 살펴보자. 바르트는 랑그의 차원과 이야기, 즉 작품의

차원에 일종의 “폭 패인 공간un creux”이 존재한다고 주장한다. 바르트는 이것을 직선이 아닌 일종의 이완과 긴장의 곡선 그래프로 해석한다. 음소를 가장 코드화된 것으로 보고, 여기서 문장에 이르는 과정을 점진적인 이완의 과정으로 생각한다. 문장은 배열의 자유로 인해 최고조의 이완에 이른다. 그 순간부터 다시 긴장의 순간이 온다. 문장은 다시 텍스트라는 전체가 지향하는 바, 즉 바르트식으로 말하면 ‘큰 행동들grands actions’을 기술하기 위하여 조직된다. 이 행동들은 하나의 전체, 즉 그 자체로 우리에게 다가오는 것이기 때문에 강하고 제한된 코드를 형성한다. 우리는 문장에 의미를 부여하는 것이 아니라 그 전체에 의미를 부여하기 때문이다. 의미 작용 역시 그 전체의 몫이지 문장의 몫은 아니다. 이 과정에서 바르트는 ‘초언어학’이라는 용어를 사용한다.³⁰⁾

즉, 이야기의 창조성[...]은 이 두 가지 약호, 언어학의 코드code de la linguistique와 초언어학의 코드celui de la translinguistique 사이에 위치해 있는 것 같다. 그 때문에 우리는 역설적이게도 예술art(낭만적 의미에서)이 사소한 발화체들énoncés과 관한 일이며, 상상imagination이란 코드를 능수능란하게 다루는 일이라고 말할 수 있는 것이다. 에드거 앨런 포는 “결국, 독창적인 사람은 항상 상상력으로 가득 차 있고 진정 상상력이 풍부한 사람은 하나의 분석가에 지나지 않는다는 것을 보게 될 것”이라고 말했다.

바르트는 언어학적 차원의 문장을 초언어학적 차원의 발화체로 연결하는 일을 예술이라고 표현했다. 예술은 발화행위의 결과인 발화체를 만드는 일이다. 발화행위를 통해 하나의 전체가 된 예술 작품 즉 발화체에 대한 분석은 이제 언어학적 차원의 문법적 방법론과는 별개로 이루어져 왔다. 그러한 차원에서 음악, 회화 등의 다양한 장르를 품고 있는 예술은

30) R. Barthes, “Introduction à l’analyse structurale des récits”, *Communications* 8, 1966, p.26. 이탤릭 강조는 저자. 진한 글씨 강조는 논문 필자.

대상에 따라 다양한 분석 방법을 취해야 한다. 이때 상상력이 개입한다. 무엇이 대상을 분석하는 단위가 될 것인가를 고안해 내는 것이 능력이 바르트가 말하는 상상력일 것이다. 인용의 마지막 부분에 포의 언급에서 ‘분석가’가 제시된 것도 바로 이 점을 지적한 것으로 보인다.

2. 바르트, “초언어학”의 명명

바르트는 「구조주의에 대한 대답Entretien sur le structuralisme」에서 다음과 같이 초언어학을 명명한다.

의복 모드mode vestimentaire는 언어 행위의 뒤엎힘으로 주어진다. 다시 말해, 의복 모드는 순수한 기호학적 시스템이 아니고 가장 흥미로운 연구 대상을 구성해야 할 것 같은 불순함impureté이다. 이러한 분명한 사실로 인해 소쉬르의 기호학적 프로젝트로부터의 이탈이 일어난다. 우리는 언어 행위가 뒤섞인 실질들에 대한 연구에 **초언어학이라는 명칭**le nom de translinguistique을 부여한다.(OC II, p.883: 진한 글씨 강조는 논문 필자)

바르트는, 투박하지만 단순하게 말하면, 언어행위, 파롤의 메타 언어를 ‘초언어학’으로 규정한 것으로 보인다.³¹⁾ 위에서 볼 수 있듯이, 언어 행위로서의 실질들, 다시 말해 사회, 문화, 예술의 산물들에 관해 연구하는 것을 초언어학으로 명명하고 있다. 방브니스트의 “텍스트와 작품의 초언어학적 분석” 정확히 일치하는 것으로 볼 수 있다. 방브니스트의 텍스트를 좁게 해석해서, 이야기와 같은 구어와 대비되는 문어 텍스트로 한정할 수 있다. 이에 관해서, 바르트가 위에서 제시했던 「이야기의 구

31) 바르트는 같은 대답에서 베티 프리단Betty Friedan의 광고 분석과 관련된 초언어학에 관한 질문에 다음과 같이 대답한다. “우리에게 제시된 문제는 이미 아리스토텔레스가 『수사학』에서 제기한 질문입니다. “어떻게 파롤의 큰 단위들을 코드화할까? 우리는 이 문제가 랑그의 코드화에 관한 문제 이전에 제기되었다고 말할 수 있을 것입니다.”(OC II, p.885)

조직 분석Introduction à l'analyse structurale des récits』에서 다룬 바 있다. 바르트가 대답에서 거론한 ‘의복 모드’는 바로 방브니스트의 ‘작품’에 관계된 것으로 이해할 수 있다.

바르트는 『모드의 체계』에서 언어학의 대표적인 방식인 이항대립 binarisme이 모드의 체계를 분석하기에 불완전하다는 것을 확인한다. 그가 확인한 것은 의복의 체계가 어떤 대립적인 체계로 이루어져 있고, 그 다양한 대립의 유형들에서 어떤 의미를 포착할 수도 있지만, 이항대립이라는 도구를 통해서만 분석이 어렵다는 사실이다.³²⁾ 바르트는 의복의 체계가 분명히 ‘닫힌fermée’ 공간으로 규정될 수 있지만, 이항대립이라는 양극단의 대립이 의미를 발생시키는 데에서 나아가, 중성항terme neutre, 복합항terme complexe들도 의복의 체계에서 어떤 의미를 발생할 수 있다고 본다. 이렇게 중간항이 포함된 대립 체계를 바르트는 계열적 대립 oppositions serielles으로 명명했다. 바르트는 이항대립의 여부와 상관없이, 계열적 대립이라도 거기에 속한 항의 숫자나 모양과 관계없이 분석에서 대립 구조의 완벽함이 우선시 되어야 한다고 단언한다. 그럼에도 불구하고, 분석 가능성의 최소한은 존재한다. 바로 계열적 대립이라도 양극단이 분명해야 한다는 것이다. 바르트는 여기서 계열적 대립이 이항대립을 전제하며, 이 사실이 분석을 원활히 할 수 있다는 것을 보여준다.³³⁾ 하지만 현실은 그렇지 않다는 것을 바르트는 명확히 인식하고 있다. 이렇게 양극단이 확실히 정해지지 않은 계열적 대립의 성격을 그는 ‘아노미적anomique’이라고 표현한다. 이는 그 대립이 기존 기호학, 랑그차원의 기호학으로는 설명할 수 없는 상태가 되는 것을 말한다. 결국, 아직 그 실체가 분명하지 않은 초언어학적 체계가 소환된다. 다음 언급을 보자.

32) R. Barthes, *Système de la mode*, Paris, Editions du Seuil, 1967, p.173.

33) *Ibid.*, p.174.

고정 변수의 계열*série*와 같은 아노미 상태의 계열은 종류들이 구성하는 단순한 목록과 매우 유사하다. 즉, 여기에는 어휘 목록의 구조화 이외의 다른 엄격한 구조화가 있을 수 없을 것이다. 의복 코드의 구조적 분석은 구조주의 의미론이 아직 연구되는 중이기에 불완전하다. 여기서 우리는 **초언어적인 체계들**, 즉 그 의미 작용이 랑그의 중개를 거치는 체계들의 극도의 모호성에 도달하게 된다. 이 모호성은 언어 체계의 이중성을 재현한다. 랑그는 바로 변별 단위들(음소들)의 층위에서는 (강력한 이원적 우월성을 지난) 디지털한 성격의 체계이지만, 이 이원주의는 의미 단위들(형태소들)의 층위에서는 더 이상 구성적이지 않으며, 바로 이것이 지금까지 어휘 목록의 구조화를 어렵게 만든 것이다.³⁴⁾

여기서 초언어학적인 체계는 방브니스트가 말한 문장 이상의 세계를 말한다. 그 ‘의미 작용이 랑그의 중개를 거치지만’ 랑그의 규칙으로 설명할 수 없는 체계들이 바로 초언어학적인 체계이다. 방브니스트는 다음과 같이 언급했다.

무한히 생성되고, 한없는 다양성을 가진 문장은 활동 중인 언어 행위의 삶 그 자체이다. 이에 대해 우리는 다음과 같은 결론을 내린다. 우리는 문장과 함께 기호들의 체계로서의 랑그 영역을 떠나, 그리고 우리는 의사소통의 도구로서의 랑그의 세계인, 또 다른 세계, 담화*discours*로 표현되는 세계로 들어간다.(PLG I, pp.129-130)

바로 랑그의 중개를 거쳐 도달한 담화의 체계는 초언어학적 체계로서 더는 랑그의 지배를 받지 않는다. 의상에 대한 내적 분석은 초언어학적인 체계의 일례일 뿐이다. 『모드의 체계』에서 ‘초언어학’이라는 표현은 여기에서만 등장한다. 하지만, 위 대답에서도 볼 수 있듯이, 바르트는 언어행위의 뒤엎힘의 예로 즉시 의복 모드를 들고 있으며, ‘언어행위가 뒤

34) *Ibid.*, p.174. 진한 글씨 강조는 논문 필자.

섞인 실질들에 관한 연구'를 초언어학으로 명명된 것으로 보아, 이 저서에서 주안점을 둔 사항 중 하나가 초언어학의 대상들이 실재한다는 것을 확인하는 일이었을 것으로 짐작할 수 있다.

초언어학을 중심에 두고 바르트의 저작들을 다시 생각한다면, 이야기도 의복과 같은 또 다른 바르트 기호학의 대상들이 모두 방브니스트가 언급한 '제 2세대의 기호학'과 같다는 것을 눈치챌 수 있다. 이들 모두 텍스트이며, 작품이기 때문이다. 실제로 초언어학의 방법론은 구체적으로 제시된 바가 없다. 1970년에 그레마스Algirdas-Julien Greimas와 함께 참여한 *Signe, langage, culture*에 실린 「담화의 언어학La linguistique du discours」³⁵⁾은 비교적 초언어학에 대해서 자세히 언급하고 있다. 이 글의 제목에서도 알 수 있듯이, 초언어학은 이 논문에서 담화의 언어학, 메타언어학과 동일한 의미로 사용되고 있다. 이글에서 담화의 언어학은 발화행위의 언어학과는 다른 내용으로 규정되고 있다.³⁶⁾ 앞서 제시한 논의들의 큰 맥락이라고 할 수 있는 '텍스트의 작품의 분석'은 이 논문에서도, 초언어학의 영역으로 제시되고 있고, 분석 단위의 필요성 역시 제기되었지만, 구체적인 방법론은 설명된 바가 없다. 따라서 다음의 논의는 방브니스트의 초언어학을 수용한 다른 학자들과 바르트의 초언어학을 비교하여 보는 일이 되어야 할 것이다. 이 학자들의 논의를 다루면서, 우리는 당시 초언어학의 전체적인 규모를 가늠하고, 전개의 다양성을 짐작해 볼 수 있을 것이다.

IV. 결론

본 논문의 목적은 소쉬르, 방브니스트, 바르트에 이르는 기호학에 대

35) OC III, pp.611-616.

36) 이 논문을 자세히 다루는 일은 다른 논문에서 계획하고 있어, 여기서는 자세히 다루지 않겠다.

한 논의 중 ‘초언어학’에 대해 그 윤곽과 쟁점을 일별하는 데 있다. 우선 논의를 소쉬르가 제기한 기호학의 영역을 살펴보고, 이를 방브니스트가 제기한 제 2세대의 기호학인 ‘텍스트와 작품의 초언어학적 분석’과 대조해 보았다. 방브니스트는 「랑그의 기호학」에서 랑그와 다른 체계를 가진 음악, 예술의 기호학적 분석을 논의한다. 이 과정에서 언어 기호들의 체계가 해석 체계로 우월한 지위를 차지하지만, 일상, 문화와 같은 다른 체계를 분석하는 모델로서는 한계가 있다는 사실이 드러난다.

바르트는 방브니스트의 이러한 문제 제기에 적극적으로 대응하려고 노력했다. 방브니스트가 1969년 「랑그의 기호학」을 출간하기 이전부터 바르트는 ‘초언어학(translinguistique)’이라는 용어를 1965년, 자신의 강의 「수사학에 관한 연구들」에서 사용하고 있다. 그리고 이후, 자신의 여러 저작에서 방브니스트와 같은 의미에서 ‘초언어학’을 사용하고 있다. 바르트는 방브니스트 보다 ‘초언어학’이라는 용어를 적극적으로 명명하고 사용하였다. 특히 그의 저작들이 기호학에 대한 일반이론들뿐만 아니라, 사회 현상이나 텍스트, 작품들을 광범위하게 다루고 있다는 것에서, 바르트는 초언어학을 직접 실천한 학자라고 할 수 있을 것이다.

바르트의 초언어학에 대한 논의는 1960년대 후반부터 1970년대까지 집중적으로 거론되고 있다. 바르트의 후기 이론에서 초언어학이 논의되지 않는 이유는 텍스트 론과 관련하여 더 큰 의미의 세계, 즉 종국에는 의미의 미결정성에까지 이르렀기 때문일 것이다. 아당이 직접 초언어학을 거론한 저작을 제외하고도, 다양한 글에서 초언어학의 이상이나 계획이라고 할 수 있는 내용들을 언급하고 있다.³⁷⁾ 바르트의 저술들 대부분이 구체적인 방법론을 제시하지는 않는다. 위에서 언급했던 『모드의 체계』에서도 볼 수 있듯이, 개별 분야에서 랑그 기호학을 적용했을 때의

37) J.-M. Adam, “Barthes en 1970: De la “translinguistique” à la déconstruction”, in *Littérature et sciences humaines*, éd. A. Boissinot, Université de Cergy-Pontoise, 2001, pp.125-148. 참조

난점들, 그리고 이후 예상되는 단위 도출의 작업, 방법론 변경 필요성의 제기 등은 초언어학의 등장과 윤곽을 예견할 뿐이다. 결국, 우리는 앞서 언급했던 에코의 일반 기호학과 개별 기호학의 층위 구분이라는 현실적인 지점에 도달하게 된다.

하지만 우리가 잊지 말아야 할 것은, 기호학은 그 형태가 어떻든 우리의 생활, 문화적 창조물, 즉 실질들을 계속해서 분석하고 있다는 것이다. 20세기 초, 야심 차게 개별 언어들을 설명할 기제들을 마련하고자 했던 소쉬르의 시도도 그 목표를 완벽하게 달성했다고 하기에 제한적인 동의할 수 있을 뿐이다. 관점이 수없이 많아서, 랑그라는 대상은 여러 이론의 대상이 되며, 소쉬르의 이론은 항상 찬반의 논의에 끌려들어 오게 된다. 그렇지만, 언어학은 끝도 없이 다양하게 분화하고 있다. 기호학도 이와 마찬가지로 안도할 뿐이다. 에코가 말한, 개별 기호학에 적용할 수 있는 일반 기호학의 도구들은 이상적 실체일 수도 있다. 하지만 세미오시스, 대상에 대한 끊임없는 의미부여, 이러한 자의성이 발견되었다는 것만으로도 아직 논의의 가능성은 있고, 우리가 사회에서 만나는 실질들에 기호학은 적용할 만한 것이 될 수 있을 것이다. 그렇다면, 초언어학은 어떤 영역을 가리키는 것이 아니라, 바로 이 ‘실천’을 말하는 것이 아닐까?

참고문헌

- 김인식, 「롤랑 바르트의 초기 기호학-바르트의 기호학적 모험 1」, 『기호학연구』 1권, 한국기호학회, 1995, 39-61쪽.
- _____, 「롤랑 바르트의 후기 기호학-바르트의 기호학적 모험 3」, 『기호학연구』 3권, 한국기호학회, 1997, 308-403쪽.
- 박인철, 『파리학파의 기호학』, 서울, 민음사, 2003.
- 이정 외, 『불어학개론』, 서울, 과학사, 1994.
- 움베르토 에코, 『기호학과 언어철학』, 김성도 역, 열린책들, 2009.
- 위르겐 트라반트, 『기호학의 전통과 경향』, 안정오 역, 인간사랑, 2001.
- Adam J.-M., “Barthes en 1970: De la “translinguistique” à la déconstruction”, in *Littérature et sciences humaines*, éd. A. Boissinot, Université de Cergy-Pontoise, 2001, pp.125-148.
- Adam J.-M., “Le programme de la “translinguistique des textes, des oeuvres” et sa réception au seuil des années 1970”, in *Relire Benveniste, Réceptions actuelles des Problèmes de linguistique générale*, Paris, L’Harmattan, 2012, pp.123-141.
- _____, “Les problèmes du discours poétique selon Benveniste: Un parcours de lecture”, *Semen* n°33, 2012, pp.25-54.
- _____, *La linguistique textuelle*, Paris, Armand Colin, 2011.
- Barthes R., “Introduction à l’analyse structurale des récits”, *Communications* 8, 1966, pp.1-27.
- _____, “Pourquoi j’aime Benveniste I” in *Le Bruissement de la langue*, Paris, Editions du Seuil, 1984.
- _____, *Roland Barthes-Oeuvres complètes I-IV*, éditées par E. Marty, Paris, Seuil, 2002.
- _____, *Système de la mode*, Paris, Editions du Seuil, 1967.
- Benveniste E., *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, 1966.
- _____, *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard, 1974.
- Eco U., *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, PUF, 1988.
- Fehr J., *Saussure entre linguistique et sémiologie*, Paris, PUF, 2000.
- Halliday, M.A.K., Hasan, R., *Cohesion in English*, Londres, Longman, 1976.
- Laplantin C., “« La langue de Baudelaire », une culturologie” in *Semen* n°33, 2012, pp.71-90.

- Meschonnic H., “Benveniste: sémantique sans sémiotique”, in Cl. Normand, M. Arrivé (dir.), *Benveniste, vingt ans après*, numéro spécial de *LINX*, 1997, pp.307-325.
- Metz C., *Essais sur la signification au cinéma I*, Paris, Klincksieck, 1968.
- Ricoeur P., *Du texte à l'action*, Paris, Éditions du Seuil, 1986.
- Saussure F. de, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1916.
- Soutet, O., *Linguistique*, Paris, PUF, 2005.

A Study on the Formation and
Development of the Concept of Translinguistics:
Focusing on the discussions of Saussure,
Benveniste and Barthes

Kim, Hui-Teak

The purpose of this paper is to give a glimpse of the outlines and issues of “translinguistics” in discussions of semiotics ranging from F. de Saussure, E. Benveniste and R. Barthes. First of all, we examined the area of semiotics presented by F. de Saussure and contrasted it with the second-generation semiotics presented by Benveniste: ‘The translinguistic Analysis of Text and Works(l’analyse translinguistique des textes, des oeuvres)’. In the article “Sémiologie de la langue”, Benveniste discusses semiotic analysis of music and art which has a different system from langue. In this process, the system of linguistic signs occupies a superior position as an interpretation system, but it turns out that this system has a limit as the model for analyzing other systems such as daily life and culture. Barth sought to actively respond to these questions raised by Benveniste. Prior to the publication of “Sémiologie de la langue” in 1969, Barthes used already the term ‘translinguistic’ in his lecture, “Recherches sur la rhétorique” in 1965. Since then, he has used ‘translinguistics’ in his various works, in the same sense as Benveniste suggested. Barthes actively named and used the term “translinguistics” rather than the Benveniste. In particular, his writings cover not only general theories of semiotics but also social phenomena, texts, and works. In particular, from the fact that his works deal not only with general theories of semiotics, but also with social phenomena, texts, and works, Barthes is a scholar who directly practiced translinguistics.

Keywords : Ferdinand de Saussure, Emile Benveniste, Roland Barthes, Sémiologie de la langue, Translinguistics, Text and works

투고일: 2019. 11. 15./ 심사일: 2019. 11. 25./ 심사완료일: 2019. 12. 05.

클래식 음악과 작곡 A.I.

- 정형화된 패턴을 넘어

박영주* · 이수진**

【 차 례 】

- I. 여는말
- II. 클래식 음악의 보편화와 정형화
- III. 21세기 음악 A.I.의 작곡법과 클래식 음악의 작곡법 비교
- IV. 음악 A.I.를 활용한 국내 공연 사례
- V. 맺는말

국문초록

이 글은 ‘클래식 음악’이라 지칭되는 서양음악의 전통이 정립된 19세기와 음악 작곡 A.I.가 등장한 21세기를 동시에 주목한다. 작곡 A.I.는 알고리즘 작곡 방식에 기반을 두는데, 일반적으로 선호되는 음악들 중에서 구성과 형식이 명확한 곡들을 데이터베이스로 활용한다. 음악 스타일의 패턴을 분석하여 유사한 방식으로 재생산하는 인공지능의 작곡 기술은 19세기 클래식 음악계에서 제한적으로 규정해 놓은 규칙을 적용하여 작곡하는 방법과 흡사하다고 할 수 있다. 요컨대 근대 클래식 음악의 관습을 다시 복원하는 듯한 움직임이라 하겠다. 이 과정에서 1960년대부터 시도된 현대 음악의 확장성과 유연함을 배제하곤 한다.

이 글에서는 작곡 A.I.가 가장 먼저 시도된 분야가 클래식 음악이라는 점에 착안하여, 클래식 음악 장르가 어떻게 음악을 대변하는 보편적 음악으로서 인식되었는지를, 우선 사회적 맥락에서 살펴보고자 한다. 이후 클래식 음악의 작곡 패턴과 창작 방식을

* 제1저자, 인하대학교 문화콘텐츠문화경영학과 겸임교수, 인천뉴필하모닉 오케스트라 수석단원, flute-pyj@hanmail.net

** 교신저자, 인하대학교 문화콘텐츠문화경영학과 부교수, jinaparis@hanmail.net

설명하고, 작곡 A.I.의 작업과 클래식 음악 작곡의 유사점을 밝히고자 한다. 나아가 작곡 A.I.를 새로운 기술로서 어떻게 활용할 수 있는지 현황 파악을 위해 실제 개최된 국내 콘서트 사례들을 소개하고자 한다.

이 과정에서, 인공지능이 음악적 패턴을 학습하여 반복재생산하는 자동화 프로그램으로 남게 될지, 정형화된 작곡 패턴을 넘어서 새로운 시도를 가능하게 하는 작곡 A.I.가 될지를 결정하는 요소가 무엇인지도 더불어 고민하고자 한다.

열쇠어 : 클래식 음악, 근대 음악, 음악 패턴, 쿨리타, 인공지능, 작곡 인공지능

I. 여는말

초기의 ‘음악 작곡 자동화 프로그램(Automated Music Composition)’ 개발은 클래식 음악에 한정되어 있었다. 이 프로그램은 음악에서 추출한 데이터에서 특정한 패턴을 찾아 분석하고, 음을 조합하는 방식으로 곡을 생산했다. 바흐, 모차르트, 베토벤 등과 같은 저명한 작곡가의 음악 스타일을 모방한 것이다. 이후 머신 러닝(Machine learning)¹⁾ 혹은 딥 러닝(Deep learning)²⁾ 기술로 학습하면서 작곡 A.I.로 발전하였으나, 여전히 팝, 재즈 등의 몇몇 인기 장르에 국한된 데이터를 활용하고 있다. 따라서 인공지능이 작곡한 곡이라 해도 인간들이 선호하는 듣기 좋은 음악에서 크게 벗어나지 않는다. 인간들의 음악 관념에 어느 정도 부합하는 음악만 작곡된다고 하겠다.

1) 머신 러닝은 인간의 뇌 세포인 뉴런이 정보를 받아들여 판단하는 방식처럼 빅 데이터(Big Data)의 자료를 분류 및 분석하여 공통된 특징을 뽑아내는 학습을 사람의 개입 없이 A.I.가 직접 하도록 하는 방식이다. 고찬수, 『인공지능 콘텐츠 혁명』, 한빛미디어, 2018, 32-34쪽 참고.

2) “딥 러닝(Deep learning)은 인공 신경망을 심층으로 설계하는 데서 출발한다. 입력 레이어(Input layer)와 출력 레이어(Output layer)를 단순히 연결시키는 것을 단층 신경망이라 한다면, 입력 레이어와 출력 레이어 사이에 은닉 레이어(Hidden layer)라 부르는 층위를 넣어 조금 더 복잡하게 만드는 것이 다층 신경망이고, 이 은닉 레이어를 여러 개로 ‘깊게 만드는 것’(deep)이 심층 신경망이라 요약할 수 있다.” 이수진, 「A.I. 시대의 예술과 창의성-규칙과 변형, 그리고 맥락화」, 『프랑스학연구』 6집, 프랑스학회, 2018년, 323쪽.

이 글은 ‘작곡 자동화 프로그램 및 작곡 A.I. 연구에서 가장 먼저 시도된 장르가 클래식 음악’이라는 점을 주목한다. ‘클래식 음악’이라 불리는 서양의 고전 음악은 18세기 후반부터 19세기까지 유럽에서 정립된 음악에 해당한다.³⁾ 일반적으로 클래식 음악이라면, 콘서트홀의 무대와 객석, 엄숙한 청취 태도, 뛰어난 작곡가들의 곡 그리고 그들의 의도를 잘 해석하고 연주하는 전문 연주자를 연상할 것이다. 이처럼 관습화되고 정형화된 음악 문화는 곧 작품의 창작 과정에서도 발견된다. 이 글은 클래식 음악이라는 장르 내에서, 음악 창작부터 감상까지, 어렵지 않게 발견되는 규칙성으로 인해, 컴퓨터 알고리즘으로 옮기기 쉬운 음악 장르 되지 않았을까 하는 궁금증을 반영하는 글이기도 하다.

이러한 맥락에서 이 글의 전반부에서는 클래식 음악이 정립된 시기의 음악 문화를 언급하고자 한다. 이 과정에서 콘서트홀의 집중적 청취, 창작 소재와 작곡 방법의 정형화, 악보와 작곡가에게 부여된 권위와 같은 클래식 음악의 관습들을 이야기하게 될 것이다. 뿐만 아니라 당시 부를 축적한 시민계층의 등장과 시민들이 주축이 된 문화 활동, 음악의 자율성 보장과 같은 사회적 변화도 언급하게 될 것이다. 이는 19세기의 사회·문화적 변화로 인해 클래식 음악이 어떻게 보편화되었는지 살펴보기 위해서이다.

이 글의 중반부에서는 클래식 음악의 규칙화된 작곡 방식과 형식들을 살펴보고, 나아가 A.I. 작곡 방식을 설명하고 기존 음악 작곡법과 비교하게 될 것이다. 이 글의 후반부에서는 현재 대중에게 공개된 음악 A.I.의 작곡 행위와 그 결과물을 어떻게 바라봐야 하는지에 관해 고민하게 될 것이다. 이를 위해 국내 공연 사례를 예로 들게 될 것이다.

3) 이 글에서는 이 시기 작품들의 음악적 특징(조성적 화성, 악곡의 구성, 리듬, 테마와 동기의 처리, 보편적 양식 등)이 연속적으로 이어진다고 보기에, 고전주의와 낭만주의라는 세부 구분을 시도하지 않는다. 김용환, 『19세기 음악 서양음악사』, 모노폴리, 2005, 15-22쪽 참고.

II. 클래식 음악의 보편화와 정형화

1. 19세기 사회적 맥락과 클래식 음악의 보편화

19세기 서구 유럽에서 확립된 클래식 음악의 관념들은 사회, 경제, 문화, 기술 등의 다층적인 변화에 힘입어 광범위하게 확산되었고, 제도권 교육 체계 내에 편입되며 주류 음악으로 인식되었다. 다수의 사람들이 클래식 음악을 소수가 즐기는 고급 예술 혹은 일상과 유리된 고전 음악 등으로 인식하고 있으면서도 동시에 흥미롭게도 클래식 음악은 오늘날 음악 전체를 대표하는 권위를 유지하고 있다.⁴⁾

우리가 쉽게 떠올리는 클래식 음악의 전형은 18세기 이전까지의 음악 문화와는 사뭇 다르다. 당대 음악가들은 왕족이나 귀족의 후원을 받아 활동했으므로, 종교적 행사 외에 왕족과 귀족의 요청이 있을 때에만 작곡 및 공연을 하고 보수를 받았다. 또한 음악 공연은 교회나 저택 내의 사적 공간에서 사회적 교류를 목적으로 이루어졌다.⁵⁾ 친목 도모를 위한 사교의 장이었으므로, 연주에 귀를 기울이는 사람은 많지 않았으며, 자유롭고 개방적인 분위기 때문에 조용히 감상하는 청중의 태도 또한 요구되지 않았다.

18세기 후반 확립된 근대 사회에 이르러, 우리가 알고 있는 클래식 음악의 전형이 갖춰진다. 즉 계몽주의, 산업혁명, 도시화 등이 사회, 경제, 문화 전반에 영향을 미치게 되면서 새로운 패러다임을 맞이한 것이다. 자유에 대한 열망과 동시에 경제력을 갖춘 시민계층이 나타나기 시작하였고, 그들은 일부 귀족 계층만 향유하던 음악에 관심을 가지게 된다. 시민 사회로의 변화는 개인적인 문화 활동을 가능하게 했고, 소규모 형태

4) 이후 이어질 ‘보편적 음악으로서의 클래식 음악’에 관한 설명은 다음 박사 논문의 2부를 재구성한 것임을 밝혀 둔다. 박영주, 『현상학적 관점으로 고찰한 테크놀로지 발전 양상과 사운드 아트 연구』, 인하대학교 대학원 문화경영학과 박사학위 논문, 2019, 8-40쪽.

5) 와타나베 히로시, 『청중의 탄생』, 윤대석 역, 강, 2006, 24쪽.

로 진행되던 문화 활동은 시민들을 위한 큰 모임으로 발전하였다. 그리고 도시 중심부에 문화적 지표로서 공공 연주회장이 건립되었으며, 시민의 참여가 쉬워지면서 대중화되었다.⁶⁾

문화 활동의 자유는 공공 음악회를 확립하는 계기를 만들었고, 시민들을 위한 콘서트홀이 생기기 시작하면서, ‘기악’ 연주’를 직업으로 삼는 음악가들 역시 증가하였다. 이 당시에 이르러, 아마추어와 전문 연주자가 함께 어우러져 연주하던 분위기는 거의 사라졌다. 전문 연주자라는 직업이 생겨나면서 음악 전문 교육을 받은 사람들과 그렇지 않은 사람들로 구별되기 시작했고, 연주는 이제 전문 연주자들의 몫으로 여겨지게 되었다. 그들이 완성도 높게 들려주는 클래식 음악을 감상하기 위해 연주회장을 찾는 사람들이 늘어났다. 공공 음악회의 증가는 시민들도 귀족처럼 음악 문화를 누리는 시대가 왔다는 의미이기도 했다. 상위 계층이 즐기던 음악 문화를 시민들 역시 공유하면서, 귀족의 삶까지도 누릴 수 있는 자유가 주어졌다는 상징적 의미로 다가왔기에, 음악 문화의 가치는 더 견고해졌다.

이즈음에 우리가 알고 있는 클래식 음악의 감상법이 보편화된다. 주지하다시피, 음악만을 위한 공간인 콘서트홀에서 청중은 무대 위의 연주자들에게 집중한다. 청중이 속한 관객석과 전문 연주자들이 속한 무대는 그 사이의 투명한 벽을 경계로 서로 분리되어 있고, 무대에서 관객석으로 발신되는 일방향적인 흐름만 있을 뿐이다. 관객은 음악 연주를 감상하면서 창작자의 표현 의도와 내재된 의미를 이해하고자 노력한다.⁸⁾ 이때 연주자는 작곡가가 창작한 작품 즉 악보에 전념한다. 사실 근대 서구 유럽의 시각중심적인 사고는 ‘악보’를 음악의 가치를 표현하고 기록한

6) 홍정수, 오희숙, 『음악미학』, 음악세계, 2008, 55쪽.

7) 근대에 이르러 정립된 음악학은 감정적이고 정신적인 요소를 통해서만 예술의 본질에 도달할 수 있다는 믿음에 기반을 두고 있었다. 따라서 가사 없이 불분명하고 모호하게 표현하는 기악 음악의 지위를 현실과 분리된 가장 순수한 자율적인 예술로 규정했다.

8) 크리스토퍼 스몰, 『뮤지킹 음악하기』, 조선우, 최유준 역, 효형출판, 2004, 59쪽.

중요한 텍스트로 인식하게 만들었다.⁹⁾ 악보 그대로를 완벽하게 재현하는데 의미를 두는 연주자의 모습과 이를 존중하는 청중의 모습은 작곡가와 작품에 권위를 부여하는 형태이기도 하다. 클래식 음악의 역사는 200여년이 넘게 지속되고 있지만, 세계에서 지속적으로 연주되는 곡은 3~40여 명의 작곡가들의 곡뿐이다. 그리고 여전히 해석과 감상의 자유보다는 뛰어난 작곡가의 의도를 이해하는데 초점을 맞추고 있다.

클래식 음악은 사실 음악의 한 장르에 국한된 일부일 뿐이지만, 많은 사람들에게 음악을 대표하는 범주가 되기도 한다. 가령 국내 대학의 ‘음악과’는 클래식 음악 전공을 의미하며, 오히려 한국의 전통 음악 전공이 ‘국악과’로, 대중음악 전공은 ‘실용음악과’로 분류된다. 요컨대 클래식 음악으로 대변되는 ‘음악’과 그 외의 음악들로 구별되는 것이다.

2. 클래식 음악의 정형화된 창작 소재와 작곡 방법

클래식 음악은 ‘악음’만을 소재로 창작한다. ‘악음’은 세상에 존재하는 많은 사운드 중 규칙적인 진동의 패턴¹⁰⁾을 가진 사운드를 지칭한다. 이런 음들을 체계적으로 배열하여 듣기 좋은 화음과 어울리는 선율을 만들게 되는데, 이때 중심이 되는 음 또는 화음, 다른 음들과의 관계를 통해 음계를 구성하고 작곡한다. 이를 ‘조성 음악’이라고 한다. 조성 음악은 클래식 음악에서 절대적 위치를 차지한다.¹¹⁾

창작자가 작곡을 하기 위해서는 음악 이론으로서 화성법, 대위법 등과 같은 기본적인 작곡 기법을 학습해야 한다.¹²⁾ 이런 방법들을 익힌다는

9) 최유준, 『근대의 음조와 그 타자, 음악 문화와 감성 정치』, 작은이야기, 2011, 66쪽.

10) 로베르 주르탱, 『음악은 왜 우리를 사로잡는가』, 채현경, 최재천 역, 궁리, 2002, 73쪽.

11) 20세기 이후 다양해진 현대적 작곡 기법도 있다. 하지만 현대 음악에 적극적으로 동조하지 않는 이상, 대부분의 창작자는 조성 음악을 작곡한다.

12) 덧붙여 화음의 진행, 다양한 종지 유형, 비화성음의 사용 방법, 전위화음의 사용, 동형 진행 등도 학습하며, 악곡을 구성하는 최소 단위인 동기부터 작은 악절, 큰 악절 등으로 발전하며 연결하는 방식, 한 도막, 두 도막 형식, 변주곡, 론도, 소나타, 대위법 형식 등의 구조에 대한 학습도 있다. Adam Ockelford, *Repetition in Music: Theoretical*

것은 이미 작곡된 작품을 이해하기 위해서도 중요하다. 창작에 앞서 선대 작품들의 악곡을 분석하면서 작품의 구조, 화음의 쓰임새, 악곡의 진행 등에 관한 독해가 선행되어야만 이를 기반으로 본인의 작품을 작곡할 수 있기 때문이다.

음악학에서 종종 시도되듯이, 서양음악사조를 시대별로 구분하여 음악적 특징에 대해서 기술할 수 있었던 것도, 작품의 분석을 통해 패턴을 찾아내고 특징을 구별했기 때문이다. 클래식 음악 작곡가들은 언어학에서 행해지는 문법 교육처럼 기보된 텍스트를 기반으로 음악의 문법을 이해하고자 노력한다. 조성 음악의 구조와 형식, 음계, 화성 등에 대한 학습은 곧 작곡 과정에서 선율을 어떻게 만들어야 하는지, 어떤 음을 강조해야 하는지, 어떤 음들의 집합이 어울리는지를 판단할 수 있는 근거가 된다.

일련의 음악 교육이 체계화된 현대 사회에서는 음악에 대한 기초 지식 없이, 음악 창작에 관련한 교육을 받지 않은 상태에서 작곡을 한다는 것이 결코 쉽지 않은 일이다. 특정하게 전문화된 학습이 전제되었을 때 비로소, 음계, 조성, 리듬, 화성 등이 고려된 모티프를 만들고, 이를 반복, 변형, 대조의 방식을 통해 정형화된 형식 안에서 구조를 형성한다. 요컨대 음악에서 이루어지는 음들의 집합 대부분은 규칙성에 의거한 패턴과 패턴의 변형으로 진행된다. 이는 변형 없이 반복적인 진행만 되풀이될 경우 파생되는 단순함과 지루함을 피하려는 목적 때문이다. 일시적으로 불규칙성을 표현하여 생동감을 유발하는 긴장감 있는 흐름 역시 마찬가지로 맥락에서 이해할 수 있다.¹³⁾

and Metatheoretical Perspectives, Ashgate, 2005, p.3, 박영옥, 『철학으로 현대음악 읽기』, 바다출판사, 2018, 198쪽에서 재인용.

- 13) 일시적으로 사용하는 불규칙적 요소나 20세기의 현대 음악 작곡 방법에서 사용하는 박자와 템포의 잦은 변화, 복잡한 리듬의 사용, 음조직 내의 위계질서 해체 등도 있긴 하다. 이는 전통적 작곡 방법에 변화를 주기 위한 시도들인데, 통일성과 다양성을 내포하는 구조 안에서 이루어지기 때문에 기존 작곡법을 해체하는 완전히 새로운 무엇인가로 볼 수는 없다.

음악의 구조는 형식적 구조 외 선율적 구조, 화성적 구조, 리듬적 구조, 조적 구조, 강세 구조 등 다양한 측면에서 살펴볼 수 있다. 중요한 점은 이 모든 것들이 궁극적으로 온전한 하나(한 곡)를 위해 즉, 한 작품 내에 존재하는 모든 음악적 사건의 시간적 배열에 당위성을 부여하기 위해 존재한다는 것이다.¹⁴⁾

클래식 음악의 근간이 되는 ‘음’은 같은 패턴의 진동수를 가지고 있다. 사람의 신체 리듬(맥박, 호흡, 걸음걸이)에 기초하는 템포도 악곡의 형식 및 구조와 관련하여 중요하게 작용하는 반복적인 움직임이다. 시간의 주기성을 가지는 ‘박’의 개념¹⁵⁾과 통일된 박자 안에서 서로 다른 길이의 음이 나타나는 패턴으로의 리듬, 리듬에 다른 높이의 음들이 선형적으로 나열하면서 만들어내는 선율, 여러 음이 겹쳐져 동시에 표현되는 화성, 이런 화성이 만들어 내는 규칙성을 가진 코드의 진행 등은 음악을 구성하는 데에 중요한 반복적 요소들이다.

반복은 음악의 여러 요소들이 모여 만들어 내는 구조에서도 찾아볼 수 있다. 19세기에 정립된 기악곡의 소나타 형식도 제시부-발전부-재현부로 구성되어 앞선 주제 선율의 변형된 반복이 나타나며¹⁶⁾ 찬송가, 민요에서도 일반적으로 A-B-A, A-A'-B, A-B-B', A-B-A', A-A'-A, A-B-C의 형태를 사용함으로 악곡 전체에 통일감을 부여한다. 짧은 주제 선율의 리듬, 템포, 화성 등에 변화를 주는 방식으로 작곡하는 변주곡 형식과 3회 이상 순환되는 주제 선율 사이에 변화의 요소인 삽입구를 첨가하여 진행하는 론도 형식(A'+B+A'+C+A'+D+.....+A)에서도 반복과 변형은 중요하다.

위에서 열거한 것처럼, 음악적 요소에 의한 반복적인 표현들은 필연적으로 구성될 수도 있고, 우연에 의해 구성될 수도 있지만, 제시, 전개, 전

14) 전상직, 『음악의 원리』, 음악춘추, 2014, 133쪽.

15) 루돌프 E. 라도시, J. 데이비드 보일 지음, 최병철, 이경숙 옮김, 『음악심리학-음악적 행동의 심리학적 기반』, 시그마프레스, 2018, 23쪽.

16) 박영욱, 앞의 책, 200쪽.

환(갈등유발), 해결의 과정으로 상호간의 개연성을 드러낸다.¹⁷⁾ 변형된 주제를 악곡 내에서 균형감 있게 조율하여 사용하는 것은 주제의 각인이라는 일차적 이유 이외에도 악곡을 관통하는 규칙성, 통일감을 주기 위해서 필요한 것이다.

청자는 음악에서 드러나는 반복을 일종의 패턴으로 인식한다. 반복되는 패턴은 감상 과정에서 예측을 가능하게 하여 청취의 방향성을 제시하고 안정감을 느끼게 하면서 집중력을 향상시켜 음악 감상에 대한 몰입 효과를 증가시킨다. 이때 청중의 예측은 개인의 지식과 경험에 기반을 둔다. 청중의 입장에서는 자신의 예측과 기대감이 음악의 진행과 맞아떨어질 때 음악을 이해했다는 심리적 만족감을 느낄 수 있다.¹⁸⁾ 즉 반복은 청취에 있어서 사운드를 음악적으로 인식하게 하는데 중요한 역할을 한다는 것이다.¹⁹⁾

III. 21세기 음악 A.I.의 작곡법과 클래식 음악의 작곡법 비교

2010년대부터 음악 분야에서도 A.I.가 자율적으로 작곡할 수 있는지에 대한 연구가 시도되었다. 구글의 ‘마젠타(Magenta) 프로젝트’,²⁰⁾ 작곡 자

17) 전상직, 앞의 책, 132쪽.

18) 루돌프 E. 라도시, J. 데이비드 보일, 앞의 책, 24-25쪽.

19) Rhimmon Simchy-Grossl and Elizabeth Hellmuth Margulis, *The sound-to-music illusion: Repetition can musicalize nonspeech sounds*, Music & Science Volume 1: 1-6, 2018. 아칸소 대학의 음악 인지 연구소(Music Cognition Lab in the Department of Music in the J. William Fulbright College of Arts and Sciences at the University of Arkansas)에서 음악이 아닌 사운드 또는 음성을 반복적으로 들려주며 이 사운드를 청자가 어떻게 받아들이는지에 관한 실험을 한 바 있다. 이때 음악적 요소가 사용되지 않았음에도 반복되는 사운드는 패턴을 생성해 냈고, 청중은 음악이 아닌 사운드를 들었다 하더라도 사운드들이 만들어 내는 패턴의 반복에 의해 음악으로 인식하는 것을 확인하였다.

20) 마젠타는 예술을 창작하기 위해 딥 러닝을 활용하는 A.I.이다. 딥마인드와 협력하여 만든 엔시스(NSynth)라는 툴을 사용하여 새로운 소리와 음악을 만들어 낸다. 마젠타는 오픈소스 플랫폼을 토대로 한다. 마젠타의 작업들은 공식사이트에 정기적으로 공개된다. 마젠타 프로젝트 공식사이트 참조, <http://magenta.tensorflow.org>

동화 프로그램 ‘쿨리타(Kulitta)’²¹⁾ 영국의 ‘주크덱(Jukedek)’²²⁾ 사운드 트랙 작곡 프로그램 ‘아이바(A.I.va)’²³⁾ 등을 떠올릴 수 있다. 이는 클래식 음악, 재즈, 팝 등의 장르를 망라하여 다양한 악기의 구성과 음악적 요소들을 데이터베이스로 구축하고, 딥 러닝으로 학습시킨 프로그램들이다.

음악학자들에 따르면, 음악의 체계적인 사고는 피타고라스(Pythagoras, 기원전 582년 경~기원전 497년 경)가 ‘피타고라스 음계’를 정립한 이후부터 시작되었다고 한다. 음악은 음을 조화롭게 구성하기 위해 많은 음들을 계산적이고 규칙적인 방법으로 구조화한다.²⁴⁾ 음악 작곡 A.I. 역시 음악에 존재하는 질서와 체계, 가령 구조적 진행 패턴, 화성의 진행 패턴, 리듬의 패턴 등과 같이 패턴을 인식하는 것에서부터 시작한다.

사실, 작곡 과정에 수학 체계를 활용하고 음악을 자동 생산하기 위해 규칙을 구조화해야 한다는 생각은 작곡에 인공지능 기술을 도입하기 전부터 존재했다. 일명 ‘주사위 게임’으로 불리는 작곡 방법은 18세기 서유럽 전역에서 매우 인기가 있었다. 주사위 2개를 사용하여 사전에 만들어진 악곡의 단편들을 무작위로 선정하여 작품을 만들어 내는 시스템이다.

먼저 재료로 삼을 한 마디에 해당하는 악곡의 단편들 176개를 작곡하여 번호를 써서 준비한다. 이후 주사위 2개를 던져 나오는 숫자의 합을 다음 표의 세로 열에서 찾고, 가로 열에서 악보를 구성해야 할 마디가 몇 번째 마디에 해당하는지 숫자를 찾은 후 표 내에서 가로 열과 세로

21) 쿨리타(Kulitta)는 클래식 음악 이론을 기반으로 데이터를 분석하고 조합하는 방식으로 ‘바흐 풍의’ 새로운 곡을 만든다. 기존 바흐 음악의 특징을 파악하고 학습하여 구조를 이해하고, 음악적 해석의 단계를 거쳐 본인의 바흐 풍 작품을 만든다. 다만 쿨리타의 작품에서는 셈리밍, 표현방법, 템포 변화 등의 표현적 음악 정보가 부재하기 때문에 실연을 가능하게 하기 위해서는 작곡가의 마무리 작업이 필요하다.

22) 주크덱(Jukedek)은 A.I.를 활용해 음악을 작곡하는 스타트업 기업이다. 온라인에 공개된 오픈 소스 프로그램은 작곡하고자 하는 사람이 원하는 방식의 음악을 요구하면 수십초만에 맞춤형 음악을 만든다. 주크덱 공식사이트 참조, <http://jukedek.com>

23) 아이바(A.I.va)는 바흐, 모차르트, 베토벤 등 유명 작곡가가 작곡한 오케스트라 60,000여 곡과 클래식 음악의 작곡 기법을 학습하였다. 클래식 음악 외에도 영화, 광고, 드라마, 게임 등에 삽입할 수 있는 음악을 창작한다.

24) 박영주, 앞의 글, 30-31쪽 참고.

열이 겹쳐지는 부분의 숫자가 무엇인지 찾는다. 그 후 숫자에 해당하는 악곡의 단편을 찾아 악보에 그린다. 이 시스템은 한 게임당 8마디에 해당하는 한 악절을 만들어낼 수 있으므로, 8마디의 악절 두 개를 합쳐 왈츠와 트리오를 작품으로 만들려면 게임을 2번 진행해야 한다. 음의 난수표를 근거로 확률을 통해 음악이 발현되는 주사위 게임 작곡법에 흥미를 가진 모차르트는 <The Dice Composer>을 발표한 바 있다.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Musikalisches Würfelspiel

Table of Measure Numbers

Part One								Part Two									
	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII		I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
2	96	22	141	41	105	122	11	30	2	70	121	26	9	112	49	109	14
3	12	6	128	63	146	46	134	81	3	117	39	126	36	124	18	116	83
4	69	95	178	12	173	55	110	24	4	96	139	15	132	73	58	145	79
5	40	17	113	85	161	2	159	100	5	90	176	7	34	62	160	52	170
6	148	74	163	45	80	97	36	107	6	25	143	64	125	76	136	1	93
7	104	157	27	167	154	68	118	91	7	138	71	150	29	101	162	23	151
8	152	60	171	53	99	133	21	127	8	16	155	57	175	43	168	89	172
9	119	84	114	50	140	86	169	94	9	120	88	48	166	51	115	72	111
10	98	142	42	156	75	129	62	123	10	65	77	19	82	137	38	149	8
11	3	87	165	61	135	47	147	33	11	102	4	31	164	144	59	173	78
12	54	130	10	103	28	37	106	5	12	35	20	108	92	12	124	44	131

Table of Measures



[표 1] 모차르트의 <The Dice Composer>
두 악절 작곡을 위한 표와 작곡 예시²⁵⁾

수학적인 접근을 음악에 적용한 방식은 알고리즘을 상기시킨다. 작곡 알고리즘은 데이터 자료를 기반으로 리듬이나 음형의 반복적 패턴, 구조, 형태 등을 분석하고, 수학적 공식으로 만들어낸 규칙에 따라 음악적 요소들을 선택, 배열하도록 코딩된다. 작곡 자동화 프로그램 연구가 클래식 음악에서부터 시도되기 시작한 이유는 19세기 클래식 음악이 정형화

25) 그림출처 http://abjad.mbrsi.org/literature_examples/mozart.html

된 규칙과 음악적 틀 안에서 통일된 조성, 리듬진행, 프레이징 등을 기반으로 창작된다는 음악적 특징 때문일 것이다. 게다가 추측컨대 빅 데이터로 활용되는 클래식 음악 데이터들이 저작권에서 비교적 자유롭기 때문이기도 할 것이다.

작곡가 에런 코플런드는 작곡은 “음악적인 아이디어에서부터 출발하는데 단선율, 반주를 갖춘 선율, 반주의 음형, 리듬적 아이디어 등 여러 형태로 찾아오는 잇따르는 음표의 집합체인 주제를 구상하고, 주제의 변형 가능성을 유념하여 어떤 소리매체를 사용할지, 악상을 어떻게 표현할지 등의 살을 붙이며 거대한 라인(*la grande ligne*)으로 형식 전체를 관통하는 구조로서 일관성 있는 전체를 만드는 일이라고” 설명한다.²⁶⁾

A.I.의 작곡도 코드의 진행을 구조화하기에 앞서, 시퀀스 데이터를 효과적으로 사용하기 위해 음악을 측정하여 추출한 정보 개체마다 의미를 부여하는 작업이 선행된다. 추출한 정보를 데이터 형식에 맞게 기호화함으로써 프로그램이 정보를 읽을 수 있도록 변환하고 입력시킨다. 이때 표면적으로 드러나는 음표의 종류, 음의 길이, 화성, 화성의 구조, 화성의 진행, 기능, 구조 등에 표기를 세심하게 기호화하는 음악의 인코딩(*encoding*) 작업이 필요하다. 음악의 인코딩은 다양한 형식의 코덱 값이 설정돼 있는 동영상이나 음악 파일을 저장하여 컴퓨터에서 원활히 사용하기 위해 부호로 변환하는 것을 지칭한다.

인코딩이 완료되면, 짧은 모티프(*motif*),²⁷⁾ 리프(*riff*),²⁸⁾ 길이가 짧은 음악 단위들을 배열하는 시퀀싱(*sequencing*)이 진행된다. 이러한 작은 단위의 음악 소스들을 시작으로 그 다음이 예측되며 심층 신경망(*Deep*

26) 에런 코플런드, 『음악에서 무엇을 들어 낼 것인가』, 이석호 역, PHONO, 2016, 65-78쪽.

27) 모티프(*motif*)는 일반적으로 어떠한 이야기를 구성하고 이야기의 구성요소를 일컫는 말이지만 음악에서는 선율이나 리듬을 구성하는 최소단위로서 사용된다.

28) 리프(*riff*)는 재즈연주에서 멜로디라고 할 수 없는 짧은 악구(2~4마디정도의 프레이즈)를 반복해서 연주하는 것으로 여기에서는 재즈연주 시 반복되는 최소단위의 리듬과 선율로 이루어진 구성요소의 의미로 사용된다.

neural network) 안에서 지속적으로 예측 및 생성 작업을 해 나가며 곡을 만든다.

심층 신경망은 딥 러닝이 가능하게 하는 기본적인 틀로서 뇌의 생물학적인 신경 연결망을 모방하여 다층의 인공세포를 구성하고, 빅 데이터를 이용해 연결망의 강도를 학습시키는 방법이다. 이때 신경 연결망은 인간의 뇌가 인식하는 방식, 즉 뇌를 구성하는 신경세포인 뉴런의 동작원리를 통해 분류하고, 해석하여 특정 패턴을 인식했던 것을 기반으로 한 알고리즘인 인공 신경망을 말한다.²⁹⁾ 심층 신경망은 여러 층위에서 학습이 이루어지기 때문에 각 층들의 노드(node)가 어떻게 연결되는지에 따라 빅 데이터들이 포함하는 잠재적 영역이 발현되면서 결과물을 낸다.

A.I.가 시퀀싱의 방법을 학습하는 것은 지금까지 인간이 작품 분석을 통한 연구로 악곡의 장르나 특정 작곡가 또는 시대에 따른 작곡 방법에 대해 특정 지을 수 있었던 스타일 등을 파악해오던 방식과 비슷하다. 또한 A.I.가 작곡하는 방식은 작곡가들이 곡을 쓰기 위해 음악적 재료를 선택하고, 규칙에 따라서 배열하여 구성하는 과정과 비슷하다고 할 수 있다.

29) 뇌의 생물학적인 신경 연결망 지도를 커넥톰(connectome)이라고 지칭한다. “하나의 뉴런에는 지능이나 의식이 전혀 없는 반면 뉴런들의 네트워크에는 지능과 의식이 있다.” 승현준, 『커넥톰, 뇌의 지도』, 신상규 역, 김영사, 2014, 117쪽. “신경계는 전선처럼 가느다란 뉴런의 가지들로 뉴런들을 서로 ‘배선한’ 뉴런들의 조립품이다.” 같은 책 17쪽. 커넥톰은 간단하게 정의하자면 뉴런들의 연결을 그린 뇌지도에 해당하며, 생명체의 몸에 넓게 분포되어 있는 뉴런들 간의 전체 연결망과 그 작동방식을 가시화한다.

IV. 음악 A.I.를 활용한 국내 공연 사례

1. 〈모차르트 vs 인공지능〉 연주회

2016년 8월 10일, ‘경기필하모닉 청소년음악회’에서는 ‘모차르트 vs 인공지능’이라는 테마로 연주회가 열렸다. A.I.가 작곡한 곡을 인간이 지휘하고 연주하는 공연이었다. 이 공연은 관객들에게 A.I.가 작곡한 곡과 모차르트 곡의 연주를 들려준 후 어떤 곡이 모차르트가 작곡한 곡이고, 어떤 곡이 A.I.가 작곡한 곡인지를 가려내는 비교 연주회였다. 공연에서는 작곡 A.I. 에밀리 하웰(Emily Howell)³⁰⁾이 모차르트의 작품을 학습하고 분석하여 만든 곡을 사용하였는데, 제목은 <모차르트 풍의 교향곡(Symphony in the Style of Mozart)>이고 연주된 곡은 그 중 1악장, 알레그로(Allegro)이다. 반면 모차르트의 곡 중에서는 <교향곡 34번>의 1악장, 알레그로 비바체(Allegro vivace)가 연주되었다.

관객들은 콘서트 중간의 휴식 시간에 어떤 곡이 모차르트가 작곡한 곡으로 생각되는지 공연장 로비 벽에 마련된 벽보에 스티커를 붙이도록 안내되었다. 블라인드 테스트로 진행된 투표 결과는 272대 514로, 관객들은 모차르트가 작곡한 교향곡에 더 많은 표를 주었다.

A.I.의 곡을 지휘했던 성시연은 A.I.가 작곡한 곡은 모차르트의 작곡 특징이 드러나도록 선율을 비슷하게 모방했지만 악곡의 연결이나 흐름이 어색해서 연주 준비를 하면서 단원들과 연습하는 과정에 어려움이 있었다고 밝힌 바 있다. 또한 그는 일관된 감정선의 흐름없이 분산되어 있는 A.I.의 음악을 살릴 수 있었던 건 감정을 가진 사람들, 즉 지휘자와 연주 단원들의 노력이 있었기 때문이라고 평가하며 이번 연주회는 인간의 창조적인 능력의 우월함을 입증할 수 있는 계기가 될 것이라고 덧붙

30) 에밀리 하웰은 미국 UC산타크루스 캘리포니아대 데이비드 코프 교수진이 개발한 A.I.이다. 바로크에서 현대 음악까지 다양한 장르의 음악을 작곡할 수 있으며, 2009년부터 작곡을 시작하였고 곡들을 모아 발매한 앨범이 있다.

여 말했다.³¹⁾ 성시연이 이와 같이 설명한 이유는 음악이 감정 전달을 통해서만 본질적일 것에 도달한다고 믿는 관습 때문일 것이다. 특히 클래식 음악은 초월적 예술로서 인간의 내적 세계를 향한다고 간주되어 왔기에, 클래식 작품이 인간의 고유한 무엇으로 남았으면 하는 바램 때문이라 해석된다.

사실 작곡 A.I.는 클래식 음악의 보편적 관습과 패턴을 그대로 모방하여 답습하는 방식으로 작곡한다. 인간 작곡가의 모방체이며, 따라서 A.I.라는 이름이 붙어서 일뿐이지 인간이 작곡한 클래식 음악의 영역 확장에 도움이 되는 활동이라 하겠다. 인간만이 작곡하던 때와 달리, A.I.라는 프로그램을 이용할 수 있는 기술 환경이 구비된 것이라 봐도 무방하다. 만약 성시연의 바램 심층에 깔린 것처럼, 작곡 A.I.가 창조 능력을 가져서는 안 된다는, 역으로 말하자면, A.I.의 창작이 가능할 수 있기 때문에 그렇게 놔두서는 안 된다는 의견이 정당하려면, 우선 A.I.가 실제로 어떻게 작곡하는지와 관련되어, 기존 패턴을 학습한 후 변형과 확장, 재해석 등이 있었는지 여부를 진단해봐야 할 것이다.

이를 위해 잠시 모차르트의 경우를 상기해보자. 모차르트는 선대의 작곡 방식인 후기 바로크 음악에 집중하여 통주저음³²⁾과 대위법³³⁾ 등의 작곡 이론을 일찍부터 학습했다.³⁴⁾ 풀어서 설명하자면, 바로크 음악에서

31) 매일경제, 「A.I.가 작곡한 교향곡, 경기필이 국내 첫 연주」, 2016.08.13., <http://premium.mk.co.kr/view.php?no=15808> 참조. 연합뉴스, 「‘모차르트 vs 인공지능’...A.I. 교향곡 국내 첫 연주회」, 2016.08.09., <https://www.yna.co.kr/view/AKR20160809108100061?input=1195m> 참조.

32) 통주저음은 악곡의 저음 파트에 아라비아 숫자를 적어서 윗부분 화음의 음정 구성을 나타낸 것이다. 적힌 숫자에 의해서 즉흥적으로 오른손 파트를 만들면서 연주하는 방식이다.

33) 대위법은 독립성이 강한 둘 이상의 멜로디를 결합하여 작곡하는 기법으로 각각의 멜로디는 독립적으로 존재한다.

34) 모차르트가 4살 때, 피아노를 배우는 누나의 곁에서 따라 치는 것을 본 모차르트의 아버지는 일찍이 아들의 음악적 재능을 발견하고, 직접 피아노와 바이올린을 가르치기 시작했다. 모차르트는 5살 무렵, 미뉴에트와 소품들을 배워 흠잡을 데 없는 피아노 연주 실력을 보여 주었을 뿐 아니라 직접 작곡을 하기 시작했다. 20세기 초반까지 모차르트의 타고난 재능에 맞춰져 있던 음악 연구들은 20세기 중반부터 어린 시절의

중심이 되는 엄격한 대위법의 사용 방식을 습득했다는 것이고, 화려한 장식과 지나친 기교의 표현 기법도 연마했으며, 바로크 음악의 반주 양식 또한 연습을 거듭했다는 것이다. 모차르트는 성장 과정에서 아버지의 영향을 많이 받았다고 알려져 있다. 그의 아버지는 “작곡가는 천상의 영감을 받은 천재가 아니라, 필요할 때 생산품을 공급할 수 있는 기술 좋은 장인”³⁵⁾이어야 한다며 작곡 기술을 강조하였다고 한다. 더불어 당시 음악가들이 왕실 및 귀족의 기호에 맞춰 작곡을 해야 하는 시대상황은 모차르트 자신이 원하는 음악을 작곡하기 보다는 청자가 원하는 음악을 작곡해야 한다는 목적성³⁶⁾을 두드러지게 했을 것이다. 당시에는 대위법과 폴리포니(polyphony) 양식³⁷⁾에 기반을 둔 진지한 분위기의 바로크 음악보다는, 우아한 선율을 사용하여 호모포니(homophony)적으로 음악을 구성하여 단순하고 경쾌한 분위기를 표현한 ‘갈랑(galant)’ 양식이 많은 인기를 끌었다.³⁸⁾ 이러한 맥락에서 모차르트는 음악적 규칙 안에서 반복, 변형, 대조 등을 유연하게 사용함으로써 다양성을 표현하면서도 통일성 있게 음악을 전개시키게 된 것이다.³⁹⁾ 다시 말해 모차르트는 앞 세

노력과 가정환경으로 초점이 옮겨지기 시작했다. 김성현, 『모차르트』, arte, 2018, 44-45쪽.

- 35) 이경희, 「모차르트 수용관의 시대적 변천」, 『서양음악학』, 6권, 한국서양음악학회, 2003, 18쪽.
- 36) 모차르트는 작품을 창작하기 전에 이 작품이 어떤 용도로 쓰일 것인지, 어떤 청중을 대상으로 하는지, 작곡한 작품이 자신에게 어떤 경제적 이익과 명성을 가져다 줄 것인지에 대해 고민했다고 한다. 이경희, 앞의 책, 21쪽.
- 37) 폴리포니 양식은 다성음악으로 2개 이상의 독립된 성부에 의해 구성되는 악곡이다. 그렇기 때문에 하나의 주된 성부와 그것을 반주하기 위해 존재하는 다른 성부들에 의해 구성되는 호모포니 양식과 구분된다.
- 38) Lothar Hoffmann-Erbrecht, *Der 'galante Stil in der Musik des 18. Jahrhunderts. Zur Problematik des Begriffs, Studien zur Musikwissenschaft* 25, 1962, p.260, 나주리, 「18 세기의 ‘갈랑’(galant). 시대양식, 혹은 과도기적 양식의 부분적 현상?」, 『서양음악학』, 23권, 한국서양음악학회, 2010, 41쪽에서 재인용.
- 39) 모차르트는 바로크 시대의 음악 양식을 학습했음에도 사회의 변화, 바흐, 하이든과 같은 당대 저명했던 예술가들과의 교류, 청중의 요구 등에 유연하게 대처하며 복잡하게 사용하는 리듬, 반음계, 템포, 관습에서 벗어나는 음악 스타일은 엄격하게 제한하고 명료, 균형, 논리적 질서, 단순, 세련, 절도, 억제가 포함되는 음악을 작곡했다. 그

대에서 규범화된 패턴들을 익힌 후 작곡의 과정을 반복하면서 과거의 관습들을 현 상황에 맞게 유연하게 변화시킨 것이다. 이런 과정은 전 시대의 음악적 한계를 벗어날 수 있는 표현을 가능하게 했다.

모차르트보다 더 진취적으로 새로운 작곡법을 시도한 쇤베르크의 경우도 상기해보자. 쇤베르크 역시 작곡에 앞서 선대 작곡가들의 변주 기법, 선율의 변형, 화성의 변화 등과 같은 작곡에 기초가 되는 음악 이론을 학습했다. 그는 이 과정에서 시대가 변화함에 따라 작곡 방식에도 변화가 필요하다고 생각했다. 클래식 음악에서 그가 얻고자 하는 독창성이나 새로움은 전통적 관습을 해체시키거나 또는 거부함으로써 얻을 수 있는 것이 아니었다. 오히려 전통적 관습을 기반으로 확장시키면서 넘어서는 노력을 통해 얻을 수 있는 것이었다.

내 스승은 바흐, 모차르트, 베토벤, 브람스, 바그너이며 [...] 슈베르트, 말러, 슈트라우스, 레거로부터 역시 많이 배웠다. 나는 스스로에게 말할 수 있다. 나의 독창성(originality)은 이로부터 온다. 나는 그로부터 배울만한 모든 것을 즉시 모방하고 [...] 그것을 취하여 연구하고, 확장하여 새로운 어떤 것으로 만들어낸다 [...] 나는 전통에 기초한, 전통이 되기 위하여 예정된 진정한 새로운 음악을 쓰고 있다고 감히 믿는다.⁴⁰⁾

새로움의 가치를 중요하게 생각한 쇤베르크는 당시 중요하게 여겨졌던 조성의 사용을 넘어서 비조성적이며 협화음과 불협화음을 구별 없이 사용하는 음렬(12음)기법으로 작곡을 하기 시작했다. 동시대 청중과 비평가 예술가들은 불협화음을 들었을 때 느끼는 막연한 불쾌감과 거부감

는 인식하기 쉬운 하나의 선율과 반주의 조합, 일관성과 통일성을 주기 위한 선율, 화성의 반복적 사용, 주선율의 분명한 표현 방식 등을 통해 효과적으로 표현한다. 정옥희, 「모차르트 음악에 나타난 고전주의 정신-단순성과 명료성의 재해석」, 『음악연구』, 38권, 한국음악학회, 2007, 5쪽.

- 40) Schoenberg, *Style and Idea*, Philosophical library, 2008, pp.173-174. 김경화, 「쇤베르크와 전통:음악적 아이디어와 기초 악상을 중심으로」, 『서양음악학』 27권, 한국서양음악학회, 2011, 278쪽에서 재인용.

으로 쇤베르크가 왜 12음렬 기법을 고안하게 됐는지, 이러한 표현 방법으로 과연 쇤베르크가 무엇을 표현하고자 했는지에 대해서는 아무도 관심을 가지지 않았으며 전통을 부정하는 움직임이라며 비난했다. 하지만 쇤베르크는 무조음악, 12음 음계 등과 같은 새로운 음악 어법을 사용했음에도 불구하고, 구조나 형식과 같은 큰 틀에서는 관습화된 규범을 따랐다. 클래식 음악의 전통적 관습에 기반을 두고 한걸음 더 나아가는 다른 방식으로 새로운 음악의 표현에 접근한 것이다. 비록 생전에는 빛을 발하지 못한 작곡가였지만 사후에 그가 추구했던 새로움은 기존의 패턴을 거부하고 해체했을 때 드러나는 새로움이 아닌, 역사의 흐름 속에서 나타나는 자연스러운 흐름으로 인식되었다.

쇤베르크 이후, 1960년대의 포스트모던한 움직임과 함께 등장한 존 케이지와 백남준의 경우도 떠올려보자. 이 두 음악가 아니 퍼포머는 음악 퍼포먼스를 시도하였는데, 그들이 행한 실험은 클래식 음악의 전통적 관습이 합리적인 음악 작곡 방법으로 규정하여 제한했었던 창작의 소재, 작곡의 규칙, 공연 방식, 사운드 전달 매체 등의 관념들을 확장시키는데 일조했다. 혹자는 반(反)음악이라고 평가하기도 하지만, 클래식 음악에서 사용되는 피아노, 첼로 등과 같은 고전 악기를 사용했다는 점에서, 전문 연주자를 등장시켰다는 점에서, 콘서트홀의 무대를 활용했다는 점에서 여전히 클래식 음악 문화에 기대고 있다고 할 수 있을 것이다. 그들은 클래식 음악이 창작 소재를 악음으로 제한했던 한계를 침묵, 소음, 환경 음향 등으로까지 넓혔고, 우연적으로 발생하는 사운드, 그들이 처한 상황, 퍼포먼스와 관객들 간의 인터랙션에 따라 달라지는 비정형의 형태를 포함한 보다 다양한 작품들을 창작했다. 그들이 표현한 불규칙과 우연성의 표현들, 예측 불가능함은 우리가 처한 상황과 환경에 관심을 갖게 하며 청자가 사운드를 지각하는 과정에서 음악의 본질을 찾게 하였다.

지금까지 설명한 모차르트, 쇤베르크, 존 케이지, 백남준 등은 클래식

음악의 전통적 관념들을 답습하고 단순히 모방하는 단계에 머무르지 않았다. 이들은 학습한 것을 기반으로 하여 변형의 방식으로 발전시키는 과정을 통해 자신만의 스타일을 구축했다.

작곡 주체가 오로지 인간에만 국한되던 상황에서, 이제 A.I.까지 작곡할 수 있도록 변화하고 있다는 현상은 아직까지는 우리에게 창작의 패러다임 역시 변화시켰다는 생각을 갖게 하지는 않는다. 왜냐하면 지금까지 소개된 A.I.는 사실 작곡 자동화 프로그램들이기 때문이다. 이 글에서 지속적으로 언급하고 있듯이 이 프로그램들은 클래식 음악의 패턴을 더 공고히 하고 있다. 작곡 A.I.가 학습한 음악 데이터는 클래식 음악을 기반으로 한 조성 음악이 주를 이루기 때문이며, 설사 재즈, 팝 등을 학습했다고 할지라도, 빅 데이터의 방대한 양에도 불구하고, 진행 방식(코드, 리듬, 반복 형태 등)이 다르다 뿐이지 모두 사람들이 선호하는 음을 소재로 작곡된 음악들이기 때문이다. 이러한 맥락에서 ‘창의성’과 ‘예술성’을 논하기에는 아직 이르다는 생각을 하게 된다.

2. 〈음악, 인공지능을 켜다〉 쇼케이스

2017년 11월 1일, 11시 1분, <음악, 인공지능을 켜다>의 최종 쇼케이스 <11011101 1과 0 사이 인간과 인공지능 사이>가 서울 홍릉 콘텐츠 시연장에서 개최되었다.⁴¹⁾ 이 공연은 한국콘텐츠진흥원과 SM엔터테인먼트가 함께 진행한 프로젝트의 결과를 발표하는 자리였다. 이 글에서는 쇼케이스 중 다음 표에서 정리하듯이 3가지 시도를 소개하고자 한다.

41) 당일 행사는 한국콘텐츠진흥원 페이스북 계정을 통해 생중계되었다. <https://fr-fr.facebook.com/koreacontent/videos/11011101-1%EA%B3%BC-0%EC%82%AC%EC%9D%B4-%EC%9D%B8%EA%B0%84%EA%B3%BC-%EC%9D%B8%EA%B3%B5%EC%A7%80%EB%8A%A5-%EC%82%AC%EC%9D%B4/2057173977629806/>

프로젝트 팀	음악 창작의 과정
플레이 위드 에러 (Play with error): A.I. 개발자, 데이터 아티스트, 사운드 아티스트의 협업	<ul style="list-style-type: none"> • A.I.의 1차 창작물을 인간이 편곡해 완성곡을 만듦 • A.I.는 소리의 특성을 파악하여 모든 곡을 분절하고, 유사성에 따라 재배열함 • 기계가 인식하는 방식으로 사운드를 파악하여 지금까지 인간이 생각하지 못했던 방향으로 창작하는 것을 목표로 함
에트모(Atmo): 공간생성음악 (Generative Music for Spatial Atmo-sphere)	<ul style="list-style-type: none"> • 현장에 설치된 마이크를 통해 공연장을 채우고 있는 사운드를 분석하고 상황을 파악한 후 입력된 데이터를 통해 현 상황에 맞도록 기존의 음악 혹은 적절히 변화시킨 음악을 재생함 • 기존의 일방적인 전달방식으로서의 사운드의 재생이 아닌 실시간으로 환경의 사운드를 받아들여 상호작용하여 표현함
몽상지능 (Daydream Intelligence): ‘A.I., 당신의 순간에 감성을 입히다 (Groove your moment with A.I.)’	<ul style="list-style-type: none"> • 프로그램에 영상을 입력시키면 이미지에 어울리는 음악을 추천함 • 음악에서 추출된 다양한 정보를 토대로 비주얼 효과를 추가함 • 일반인도 프로그램을 활용하면, 자신의 일상을 뮤직비디오로 표현할 수 있음

[표 2] <음악. 인공지능을 켜다>의 작업 과정

‘플레이 위드 에러’는 A.I.가 만든 1차 창작물을 인간이 편곡하여 곡을 완성하는 협업의 한 형태였으며, ‘에트모: 공간생성음악’은 현장 사운드를 분석하여 실시간으로 상황을 파악한 후 앰비언트(음색과 분위기, 공간감을 강조하는 전자음악의 한 종류) 음악으로 표현하는 이벤트였다. ‘몽상지능의 A.I. 당신의 순간에 감성을 입히다’는 주어진 음악에 인공지능이 비주얼 효과를 추가하는 형태였다.

<음악, 인공지능을 켜다> 역시, 앞서 제시했던 모차르트, 쇤베르크, 존 케이지, 백남준 등의 경우처럼, 기존 데이터를 학습한 후 새롭게 변형하는 창의성을 발견하기는 쉽지 않다. 자동화 프로그램이라고 판단하는 것이 더 적합하게 보인다. 여기에서 ‘오토메이션(Automation)’이란 용어를

떠올릴 수 있다. 오토메이션은 “가능한 잠재적 경우의 수를 스스로의 안에 최대한 많이 확보하는 것, 즉 외우는 것에 중점을 둔다. 오토메이션은 첫째) 주어진 상황이 최대한 단순하거나 반복적일수록 즉 복잡하지 않을수록, 둘째) 그 상황에서 취할 수 있는 대응의 경우의 수가 적을수록 즉 예측의 불확실성이 적을수록, 셋째) 이미 확보한 대응 데이터베이스에 대한 검색이 최대한 빠르고 정확할수록 잘 작동한다.”⁴²⁾ 오토메이션의 결과물은 앞서 언급한 작곡 A.I.라고 간주되는 프로그램들의 결과물과 거의 유사하다. 결과물만 놓고 어떤 프로그램이 A.I.라고 부르기에 적합할지를 가늠하는 일은 어렵다. 게다가 미디어에서 보도되는 다수의 음악 관련 A.I.는 사실상 자동화 프로그램일 경우가 많다.

V. 맺는말

축음기가 세상에 처음 알려졌을 때 원래 용도는 목소리를 담기 위한 기계였다. 에디슨의 축음기는 원통형의 실린더에 목소리를 기록, 재생하는 방법으로 작동했다. 하지만 원통형의 실린더가 보관이나 대량생산 면에서 유용하지 못했기 때문에 큰 인기를 끌지는 못했다. 우리가 흔히 떠올리는 축음기의 모습은 베를리너의 발명품이다. 베를리너의 축음기가 에디슨의 축음기보다 음질이 좋지 않았음에도 불구하고 청자들은 쉬운 재생과 보관, 대량생산이 가능했던 원반형태의 디스크를 더 선호했다. 그리고 시간이 지나면서 축음기는 음악을 기록하는 미디어로 자리 잡았다.

A.I. 기술은 아직까지는 인간의 창작과 다른 형태의 창작을 하거나, 인간의 창작을 대체하는 기술이 아니다. 축음기가 처음 발명될 당시에 음악 문화에 최적화된 기술로 발전하게 될지 어느 누구도 예측하지 못했지만 오늘날 사람들에게 획기적인 발명품으로 기억되는 것처럼, 음악 A.I.

42) 윤나라, 「A.I. 아트의 창의」, 『로컬리티의 기호학』 한국기호학회 2019년 가을학술대회 발표집 <첨단 과학기술과 로컬리티>세션, 75쪽.

기술도 지금까지의 음악계에서 볼 수 없었던 새로운 기술 중 하나로 개발될 수도 있을 것이다. 어떻게 활용될지 여부는 ‘현재진행 중’이다.

이러한 맥락에서 인공지능이 음악을 해도 되는지 안 되는지에 대한 논의나 인공지능 창작이 인간을 넘어설 것인지 말지에 관한 우려는 선부론 예단이라 하겠다. 오히려 인공지능에게 무엇을 학습시킬지, 이 기술을 어떻게 활용할 수 있을지에 관한 고민이 더 필요할 때인 듯하다.

기술을 적극적으로 활용한 아티스트 백남준이 작업 과정을 묻는 질문에 다음과 같이 답한 바 있다.

1963년 한 기사에서 나는 나의 예술 작업을 위해 어떠한 개념도 미리 세우지 않는다고 밝혔습니다. 나는 내가 자유로이 이용할 수 있는 기법이 무엇인가를 생각합니다. 그리고 단지 두 가지 내지 세 가지 방법 사이에서 평상시와는 다른 조합을 찾습니다. 따라서 테크놀로지가 나의 예술 작업을 결정하는 것이지요. [...] 비디오나 컴퓨터는 매우 빠른 속도로 바뀝니다. 그것이 바뀔 때 나는 그것을 사용하기 위하여 개념을 세웁니다. 그리고 나는 이러한 것에 자부심을 느낍니다. 우리는 끊임없이 도구들을 만들어 내고, 이 도구들이 우리들을 결정합니다.⁴³⁾

백남준은 테크놀로지들 사이를 오가며 “일종의 유희를 한 작가”라고 평가받는다.⁴⁴⁾

철학자이자 예술평론가인 자크 랑시에르(Jacques Rancière)는 “동일한 것을 지각하고 그것에 동일한 의미를 부여한다는 합의(consensus) 개념은 낡은 것이며, 예술은 오히려 불일치(dissensus) 개념으로 이해하는 편이 더 적합하다고 말한다.”⁴⁵⁾ 합의란 여러 사람들이 동일한 것을 지각하

43) 장 이브 보세르, 『음악과 미술의 만남』, 박숙영 역, 보성각, 1999, 166쪽.

44) 장 이브 보세르, 앞의 책, 165쪽 참조.

45) Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Éditions la fabrique, 2008, p. 75. 이수진, 「A.I. 시대의 예술과 창의성-규칙과 변형, 그리고 맥락화」, 『프랑스학연구』 86집, 프랑스학회, 2018년, 336쪽에서 재인용.

고 동일한 의미를 부여하고 자연스럽게 한 예술 작품 앞에서 같은 것을 느끼고 수용한다고 보는 개념이다. 그런데 랑시에르의 말처럼, 과연 음악 앞에서 우리가 동일한 것을 공유한다고 믿는 것이 이 시대에 적합한 접근일까? 이는 클래식 음악이 태동한 근대에나 가능했던 일일 것이다.

작곡 A.I.가 패턴의 재생산을 자동화한 수준에서 머물지 않으려면, 쇤베르크, 존 케이지, 백남준과 같은 다른 방식의 작곡을 시도했던 음악을 학습시켜야 할 것이다. 왜 조성을 사용해서 작곡해야 하는지, 왜 음을 소재로만 작곡해야 하는지 등과 같은 도발적인 물음을 던졌던 작곡가들의 작품을 학습시킨 결과를 테스트해봐야 할 것이다. 한정된 소재의 사용을 확장시켜 소음과 침묵을 포함한다면, 실험적이고 현대적인 작곡 방법, 연주 주법, 음향 표현 등이 포함된 곡을 학습시킨다면 이라는 가정을 서슴지 않아야 할 것이다. 음악사가 역사의 흐름 안에서 음악이 어떤 변화의 과정을 거쳐 오늘에 이르렀는지 살펴보는 연구라면, 현재 목도하고 있는 작곡 A.I.도 그 역사의 시작이라고 여길 수 있을 것이다. 이대로 패턴을 반복하다 자동화 프로그램의 하나로 그칠지, 정형화된 틀에서 벗어나는 시도를 하는 작곡 A.I.로 거듭날지는 무엇을 학습시키는가에 따라 결정된다고 하겠다.

참고문헌

- 고찬수, 『인공지능 콘텐츠 혁명』, 한빛미디어, 2018.
- 김경화, 「쉴베르크와 전통: 음악적 아이디어와 기초 악상을 중심으로」, 『서양음악학』 27권, 한국서양음악학회, 2011, 277-314쪽.
- 김성현, 『모차르트』, arte, 2018.
- 김용환, 『19세기 음악 서양음악사』, 모노폴리, 2005.
- 나주리, 「18세기의 ‘갈랑’galant). 시대양식, 혹은 과도기적 양식의 부분적 현상」, 『서양음악학』 23권, 한국서양음악학회, 2010, 39-66쪽.
- 박영욱, 『철학으로 현대음악 읽기』, 바다출판사, 2018.
- 박영주, 『현상학적 관점으로 고찰한 테크놀로지 발전 양상과 사운드 아트 연구』, 인하대학교 대학원 문화경영학과 박사학위 논문, 2019.
- 윤나라, 「A.I. 아트의 창의」, 『로컬리티의 기호학』한국기호학회 2019년 가을학술대회 발표집 <첨단 과학기술과 로컬리티>세션, 71-81쪽.
- 이경희, 「모차르트 수용관의 시대적 변천」, 『서양음악학』 6권, 한국서양음악학회, 2003, 11-49쪽.
- 이재박, 『다빈치가 된 알고리즘』, MID, 2018.
- 이수진, 「인공지능 시대의 예술과 창의성-규칙과 변형, 그리고 맥락화」, 『프랑스학연구』 86집, 프랑스학회, 2018, 319-339쪽.
- 전상직, 『음악의 원리』, 음악춘추, 2014.
- 정옥희, 「모차르트 음악에 나타난 고전주의 정신-단순성과 명료성의 재해석」, 『음악연구』 38권, 한국음악학회, 2007, 111-130쪽.
- 최선주, 『특이점의 예술』, 북저널리즘, 2019.
- 최유준, 『근대의 음조와 그 타자, 음악 문화와 감성 정치』, 작은이야기, 2011.
- 홍정수, 오희숙, 『음악미학』, 음악세계, 2008.
- 도날드 H. 반에스『서양음악사』, 안정모 역, 다라, 1998.
- 로베르 주르탱, 『음악은 왜 우리를 사로잡는가』, 채현경, 최재천 역, 궁리, 2002.
- 승현준, 『커넥텀, 뇌의 지도』, 신상규 역, 김영사, 2014.
- 에런 코플랜드, 『음악에서 무엇을 들어 낼 것인가』, 이석호 역, PHONO, 2016.
- 와타나베 히로시, 『청중의 탄생』, 윤대석 역, 강, 2006.
- 장 이브 보세르, 『음악과 미술의 만남』, 박숙영 역, 보성각, 1999.
- 크리스토퍼 스몰, 『뮤지킹 음악하기』, 조선우, 최유준 역, 효형출판, 2004.
- Adam Ockelford, *Repetition in Music: Theoretical and Metatheoretical Perspectives*, Ashgate, 2005.

- Schoenberg, *Style and Idea*, Philosophical library, 2008.
- Lothar Hoffmann-Erbrecht, *Der 'galante Stil' in der Musik des 18. Jahrhunderts. Zur Problematik des Begriffs*, *Studien zur Musikwissenschaft* 25, 1962.
- Rhimmon Simchy-Gross¹ and Elizabeth Hellmuth Margulis, *The sound-to-music illusion: Repetition can musicalize nonspeech sounds*, *Music & Science* Volume 1: 1-6, 2018.

Classic Music and A.I. for Automated Music Composition

Park, Young-Ju · Lee, Soo-Jin

This article focuses on the 19th century, when the tradition of Western music called *Classic Music* was established, and on the 21st century when *Music-Composer A.I.* appeared. An A.I. for automated music composition is based on the algorithm and uses Big data constructed with music patterns. A.I.'s compositional technique, which analyzes musical styles and reproduces them in a similar way, is very similar to the composing method with limited rules set forth in the 19th century classical music. In short, outputs of A.I. for automated music composition seems to restore the custom of modern classical music. This process excludes the expandability and flexibility of post-modern music that has been tried since the 1960s.

This article began with the interest that classical music was the first area where composition A.I. was attempted. First, we will look at how the classical music genre was perceived as universal music in the social context of the modern age. Afterwards, we will explain the compositional patterns and creative methods of classical music, and will clarify the similarities between A.I. compositional technic and human's classical music composition. Furthermore, we will introduce some examples of actual concerts held in Korea to understand how to use music A.I. as a new technology.

In this process, we will also consider what factors determine whether artificial intelligence will remain as an automated program for learning and reproducing classical and conventional musical patterns, or whether it will be creative composer A.I.

Keywords : Classical Music, Modern Music Pattern, Kulitta, Artificial Intelligence, Automated Music Composition

투고일: 2019. 11. 15./ 심사일: 2019. 11. 25./ 심사완료일: 2019. 12. 05.

공간디자인에서 표현모드의 지표성

— 퍼스 기호학적 관점

서준호*

【 차 례 】

- I. 서론
- II. 지표기호의 개념과 표현모드의 세미오시스
- III. 퍼스의 기호분류에 따른 지표기호적 특징
- IV. 지표기호 개념에 따른 공간디자인 분석
- V. 공간디자인에서 삼원적 관계와 표현모드의 지표성
- VI. 결론

국문초록

본 연구는 퍼스 기호학적 관점에 따라 공간디자인의 다양한 표현모드 중 지표기호의 특징을 나타내는 디자인의 양상을 퍼스 기호의 삼원적 관계를 통해 분석하고 그것이 해석자인 사용자와의 기호작용을 통해 어떤 디자인의 의미를 생성하고 어떻게 해석하는 지를 고찰한다. 그리고 그것을 통해 지표기호가 나타내는 공간디자인 문해 방법의 기반을 제시하는 데 연구의 목적이 있다. 먼저, 퍼스의 지표 기호의 개념과 세미오시스의 삼원적 관계를 파악하였고, 퍼스의 기호분류에 의한 10개 기호 중 이차성이 나타나는 6개 기호를 통해 개별성, 지시성, 실재성, 인접성, 사실성, 하위 상징성 등의 지표기호의 특성을 확인하였다. 이를 바탕으로 기호 작용과 삼원적 관계 분석을 통해 나타난 공간디자인에서 표현모드에 나타나는 지표성을 분석하였다. 그 결과, 도상적 개별기호에서는 부수적 경험 제공을 위한 한정적 표현 중심, 레마적 지표 개별기호에서는 단순한 보여주기를 위한 지시의 표현이 적용되었고 발화적 개별기호에서는 독립적 해석을 위해 상징성을 자제한 표현모드가 적용된 것으로 분석

* 공간모달리티 디자인연구소 소장, newtroll@naver.com

하였다. 이차성이 부각되는 다른 기호들 즉 레마적 지표 법칙기호에서는 주목성 유도를 위한 현실적인 표현, 발화적 지표 법칙기호에서는 실제적 관계 재현을 위한 대립적 표현이 적용되었고, 하위지표인 발화적 상징기호에서는 의미전달을 위한 상징성을 강조한 표현모드가 적용된 것으로 분석하였다. 물론 분석 결과가 모든 공간디자인에 기계적으로 적용되는 것은 아니며 본 연구에서는 기호의 재현적 특징들의 연속성에 따라 특징이 좀 더 부각된 표현모드들을 결과로 제시하였다. 제시한 표현모드는 공간에 기호의 능력을 부여하는 문해 체계인 공간디자인이며, 그것을 읽고 이해하는 공간 독해의 작동 원리를 퍼스 기호학 관점으로 제시한 기반연구로서 본 연구의 의의가 있다.

열쇠어 : 퍼스, 지표기호, 공간디자인, 표현모드

I. 서론

본 연구는 공간디자인의 다양한 표현모드¹⁾에서 지표 기호의 특성을 나타내는 디자인이 어떤 양상으로 나타나며, 그것이 해석자인 사용자의 입장에서 기호작용을 통해 디자인의 의미를 어떻게 해석하는 지를 퍼스 기호학적 관점에서 고찰한다. 그리고 그것을 통해 지표 기호의 특성을 나타내는 공간디자인의 읽고 쓰는 문해(literacy) 방법을 제시하는 데 그 목적이 있다.

퍼스 기호의 재현적 유형인 도상, 지표, 상징의 기호 유형 중 대상과 인접하게 상관관계를 구축하여 지시하고 보여주는 지표(index)의 특징을 공간에서의 표현모드 즉, 공간디자인으로 재현하는 방법을 연구한다. 실제로 디자이너의 의도가 공간디자인이라는 표현모드인 기호로 재현되고 그것을 공간 사용자가 이용하며 해석하는 과정은 기호의 형식적 조건²⁾으로서, 대상과 기호 그리고 해석체의 삼원적 관계를 만족시킨다. 이러

1) 서준호, 「상호작용 모달리티의 표현모드 특징」, 『기호학연구』 47집, 한국기호학회, 2016, 145-176쪽.

2) 서준호, 「공간디자인에서 상호작용 모달리티의 기호 형식」, 『기초조형학연구』 17권 4호, 한국기초조형학회, 2016, 151-161쪽.

한 일련의 과정들이 퍼스의 기호작용인 세미오시스이다. 공간디자인이 존재의 모드로서 공간과 사용자 간 상호작용을 통해 장소성과 의미를 생성하는 것은 기호 활동으로서 세미오시스가 작동하는 것을 의미한다. 본 연구에서는 디자인된 공간에서 사용자의 기호 활동과 상호작용이 의미를 생성하고, 공간과 사용자 간의 소통이 가능하도록 하며, 그것을 이차 범주적 기호 유형인 지표적 특징으로 분석하여 이것을 표현모드의 문해법, 즉 디자인의 방법으로 제시하고자 한다.

II. 지표기호의 개념과 표현모드의 세미오시스

1. 진정한 지표와 퇴행적 지표

퍼스의 지표기호는 “실제로 대상체의 영향을 받는다는 점에서 그것이 외시하는 대상체로 귀결되는 기호이다, 지표기호가 대상체의 영향을 받는다는 점에서 그것은 반드시 대상체와 어떤 공통적 성질을 가지며, 바로 대상체와 공통으로 갖는 그 같은 성질들에 견주어서 그것은 이 대상체를 지시한다. 그것은 따라서 도상 기호를 함의한다”(CP2.248)라고 하였다. 퍼스의 지표는 기호전달체와 그 대상과의 관계에 근거해 분류한 기호의 한 종류이다. 퍼스는 “자신의 정신과 대상 사이에 실재적 관계를 설정하도록 하는 것, 이것이 지표 기호”(CP2.287), “관심을 끄는 모든 것은 지표이다. 우리를 놀라게 하는 모든 것은 그것이 경험의 두 입장 사이의 결속을 표시한다는 점에서 지표”(CP2.285)라고 하며, “지표는 표상체로서 성격은 두 번째 개체라는 점에 있다. 이차성이 실존적 관계라면 지표 기호는 진정한(genuine) 것이다. 그것이 지시작용이라면 지표 기호는 퇴행적(degenerate)” (CP2.283)이라고 말한다. 이와 같이 퍼스의 지표기호는 범주적으로 이차성이며 관계에 관한 개체이며, 경험과 관계되어 있다. 이는 지표가 도상처럼 단순 성질이나 느낌에 그치는 것이 아니라 해석자에게 정보를 제공하며 이를 통해 이차 범주적 관계를 맺도록 한다.

진정한 지표와 퇴행적 지표의 구분은 기호와 대상과의 관계가 실존적인지 혹은 지시작용에 한정하는지에 따른다. 또한 진정한 지표는 일차성을 포함할 수 있고, 도상 기호를 구성의 부분으로 포함할 수 있다(CP2.283)고 퍼스는 밝힌다. 따라서 정보전달력(informativity)으로서 도상성을 갖는지에 그 구별기준을 둘 수 있다. 이처럼 표상체와 대상 간의 이중성을 표상하는지에 대한 여부가 지표의 진정성 여부의 기준이 되며 어떤 지표든지 이와 같은 이중성으로 인해 그 지표가 대상에 관한 정보를 전달하면 그것은 진정한 지표이다. 반면 퇴행적 지표는 이와 같은 이중성이 없기 때문에 정보전달력을 갖지 못한다.

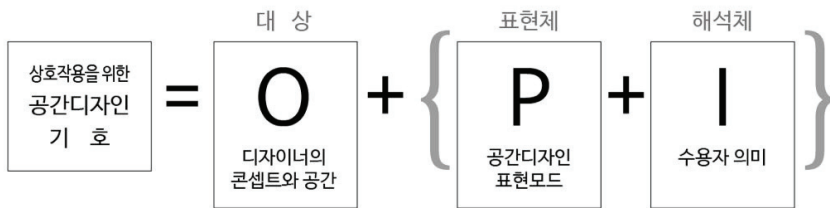
2. 단순지표와 하위지표

단순지표로 표현한 통상적인 지표들은 일반적으로 비언어적 기호들을 말한다. 퍼스의 설명 중 가장 많이 언급되는 것으로, 자연 기호와 신체적인 징후 그리고 무엇인가를 가리키는 손가락 등이 대표적인 사례들이다. 또한 풍향계, 북극성, 화석, 모래밭 위의 발자국 등 정보력 있는 기호들이 여기에 속한다. 퍼스는 단순지표를 지표와 그 대상과의 직접적인 물리적 인접성을 갖는 관계로 본다.

퍼스는 그 독립적인 특성과 현상학적 특성을 결여한 지표 기호들을 하위지표로 여긴다. 퍼스는 “하위지표 기호 또는 하이포기호소(hyposemes)는 그것들의 대상체와의 현실적 연계로 이루어지며 대상체와의 실체적 연계성 때문에 그것이 뜻하는 것을 지시하지만, 독립적인 개체가 아니기 때문에 지표 기호는 아니다”(CP2.284)라고 말한다. 퍼스는 또한 “지표 기호의 직접적 해석체가 지표라고 해도, 그것의 대상체는 개별적 상징의 대상체이기 때문에 지표 기호는 직접적 해석체에 대해서 이런 종류의 상징을 가질 수 있다”(CP2.294)라고 하면서 상징기호이지만 지표기능을 하는 하위지표에 대해 설명한다.

3. 공간디자인에서 지표기호의 표현과 사용자와의 관계

디자인된 공간은 기호의 재현적 특성에 따라 기호로서 세미오시스 기호작용을 한다. 디자이너가 공간에 구축적 혹은 비구축적 방법을 적용해 특정한 표현모드로 디자인한 공간과 그 공간을 방문 혹은 이용하는 사람들 간의 상호작용 중에 세미오시스가 작동한다. 디자이너의 디자인은 기호로서 삼원적 형식에 의해 즉, 대상, 기호, 해석자 간의 관계로 표현할 수 있다. <그림 1>³⁾와 같이 공간디자인의 기호 형식에서 대상은 디자이너의 의도와 콘셉트가 되며, 기호는 공간디자인의 표현모드, 그리고 사용자의 공간에 대한 인식과 수용자가 갖는 의미는 해석체로 작동하여 기호 형식을 이룬다.



[그림 1] 퍼스 기호학적 관점에 따른 공간디자인의 기호 형식

특별히 표현체(P)로서 공간디자인의 표현모드에 나타나는 지표기호의 경우, 주목 끌기와 물리적 인접성이 가장 큰 특징으로 나타나는데, 그렇기 때문에 무엇보다 공간디자인에 대한 방문자 및 사용자의 세미오시스 참여가 가장 중요하다. 공간 사용자가 디자이너의 의도와 콘셉트가 반영된 공간디자인을 주목하지 못하거나 인식하지 못해 세미오시스의 기호작용에 참여하지 못한다면 즉, 상호작용에 참여하지 못한다면 기호는 디

3) 서준호, 「공간디자인에서 상호작용 모달리티의 기호 형식」, 『기초조형학연구』 17권 4호, 한국기초조형학회, 2016, 158-160쪽.

자이너의 의도대로 작동하지 못한다. 이것은 기호인 디자인에 대한 지식의 부족이나 문화 차이에서 생기는 상징성에 대한 문제가 아니라 관심에 기반을 둔 주목성에 기인한다. 이것은 모든 기호에 똑같이 적용되는 데, 사용자가 기호를 인식 혹은 인지하지 않으면 어떤 기호작용도 시작되지 않는다.

퍼스는 “기호는 누군가에게 말을 건다. 즉 그 사람의 마음에 동등한 기호 혹은 더 발전된 기호를 창출한다.”(CP2.228)고 했다. 기호가 디자인의 특정한 표현모드에 의해 재현되었으나 해석체에 의해 해석되지 못한다면 기호는 있으나 기호 작용은 일어나지 않는다. 어떤 종류의 기호든지 그것이 기호이기 위해서는 해석자에 의해 해석되어야 한다.

III. 퍼스의 기호분류에 따른 지표기호적 특징

1. 퍼스의 기호분류

본 장에서는 퍼스의 기호분류에 따라 지표기호를 선정하고 그 특징을 파악하여 공간디자인을 분석하고자 한다. 퍼스는 기호의 유형들 즉, 세 개의 삼분법 각각에 속한 구분을 통해 보다 세분화한 기호 분류를 만들었으며 이는 자격의 법칙을 거쳐 최종 10개로 기호 분류를 제시하였다.(<표 1>,⁴⁾ (CP 2.263) 이와 같은 기호 분류는 표현 모드의 분류 및 그 특징을 파악하는데 의미가 있다. 사물이나 사건의 현상을 대신하는 것이 퍼스 기호학의 세미오시스 체계이며 이런 기호 작용을 통해 의미 관계를 형성하고 의미 작용을 하게 된다.⁵⁾ 이 중에서 본 연구에 적용할 지표 기호는 도상적 개별기호(112), 레마적 지표 개별기호(122), 발화적 개별기

4) 제임스 리슈카, 『퍼스 기호학의 이해』, 이윤희 역, 한국외국어대학교 출판부, 2013, 111쪽.

5) 서준호(2016), 앞의 글, 152쪽.

호(222)이다. 하지만 본 연구에서는 지표기호적 표현모드를 고찰하기 위해 지표기호의 기능과 특징을 포함하는 이차성이 드러나는 레마적 지표 법칙기호(123), 발화적 지표 법칙기호(223), 발화적 상징기호(233)까지 폭 넓게 확장하여 살펴본다.

이는 이른바 포함의 법칙(inclusion rule)⁶⁾에 근거한 것이다. 기호의 동일한 측면에서 현상적 지위의 높낮이 구분을 포함한다.

	해 석 체	대 상	표상체(표현체)	퍼스의 사례
1 (111)	레마(1)	도 상(1)	성질기호(1)	붉은 색 느낌
2 (112)	레마(1)	도 상(1)	개별기호(2)	각각의 다이어그램
3 (122)	레마(1)	지 표(2)	개별기호(2)	갑작스런 외침
4 (222)	발화기호(2)	지 표(2)	개별기호(2)	풍향계
5 (113)	레마(1)	도 상(1)	법칙기호(3)	다이어그램, 그래프
6 (123)	레마(1)	지 표(2)	법칙기호(3)	지시대명사
7 (223)	발화기호(2)	지 표(2)	법칙기호(3)	거리의 외침
8 (133)	레마(1)	상 징(3)	법칙기호(3)	일반 명사
9 (233)	발화기호(2)	상 징(3)	법칙기호(3)	명제
10 (333)	논증기호(3)	상 징(3)	법칙기호(3)	논증의 추론

[표 1] 퍼스의 10가지 기호

리슈카는 “개별기호는 항상 성질 기호를 포함하고 법칙기호는 항상 개별기호를 포함한다. 지표는 도상을 포함하고, 상징은 지표를 포함한다. 발화기호는 레마를 포함하며, 논증은 발화기호를 포함한다. 포함의 법칙은 순수한 상징이란 없다는 것을 뜻한다.”⁷⁾라고 정의한다. 포함의 법칙을 통한 결과에 의하면 10종의 기호목록에서 숫자가 높은 기호는 숫자가 낮은 기호를 직접적, 간접적으로 포함한다.

6) 제임스 리슈카, 앞의 책, 113쪽

7) 같은 책, 113쪽

2. 기호 분류에 따른 지표기호적 특징

리슈카는 ‘포함의 법칙’과 함께 ‘예시화의 법칙’으로 10개 기호에 대해 명료하게 정리하였다. 예시화의 법칙(instantiation rule)이란, 모든 기호가 기호로 간주되기 위해서 예시화가 되어야만 한다는 것이고 그래서 어떤 개별기호로 표현되어야 한다고 정의한다. 성질기호는 그것이 체현되어야 실제로 작동하고 법칙기호는 복제라는 예시화를 통해 의미를 생산한다는 것이다. 포함과 예시화의 법칙은 하위등급의 기호를 고려한 것으로 지표와 발화기호가 각각 상징과 논증의 복제 구실을 하는 경우(하위지표)가 있으며 발화적인 상징적 법칙기호는 ‘새로운 힘’을 획득하여 다른 성격을 갖게 된다.⁸⁾ 이 두 가지 자격 조건을 전제로 리슈카는 10가지 기호를 설명⁹⁾하였는데, 그 중 이차성이 나타나는 6개 기호에 대한 내용을 살펴보고 각 기호의 특징을 바탕으로 기호 삼원체의 세미오시스와 지표기호적 표현모드 분석을 통해 문해법, 즉 디자인의 방법으로 제시하고자 한다.

(1) 도상적 개별 기호(112)

각각의 다이어그램처럼 단순히 예시된 도상이지만 유일성이나 개별성 때문에 가장 순수하거나 진정한 형태에서 기호와 유사하게 그 대상을 재현하는 영향력을 가진 도상이 될 것이다.

(2) 레마적 지표 개별 기호(122)

기본적으로 대상을 지시하는 작용을 하는 지표이며 그것의 유일한 시간, 공간적 위치 때문에 대상을 가리키거나 또는 대상으로 주의를 돌리도록 한다고 해석된다. 관습적이고 법칙과 유사한 연상은 일어나지 않을 것이다.

8) 같은 책, 114쪽

9) 같은 책 117-122쪽

(3) 발화적 개별 기호(222)

이 기호는 대상에 영향을 받음으로써 대상에 대한 정보를 제공할 수 있는 기호이다. 예를 들면 풍향계가 이 기호에 해당된다.

(4) 레마적 지표 법칙 기호(123)

지표로서 작동하는 관습적인 기호로서 그것이 지시하는 대상을 단순히 가리키거나 지적하는 것으로 해석된다. 이 기호는 언제나 레마적 지표 개별기호(122)로 예시화된다.

(5) 발화적 지표 법칙 기호(223)

이 기호는 지표로 작동할 뿐 아니라 관습적 기호와 그 기호가 나타내는 것 사이의 상호 관계를 통해 그 대상에 대한 특정한 정보를 알려준다. 언제나 발화적 개별기호(222)로 예시화된다.

(6) 발화적 상징 기호(233)

이 기호는 사실적인 것, 대상의 발화적인 성격을 전달하는 것으로 해석된다. 대상의 의미나 깊이를 전달하기 위해 레마적 상징을, 정보를 가진 주어를 가리키기 위해 레마적 지표 법칙 기호를 포함한다. 이 기호는 발화적 개별 기호(222)에서 예시화된다.

IV. 지표기호 개념에 따른 공간디자인 분석

1. 분석의 대상

본 연구의 분석 대상들은 연구자의 선행 연구들에서 다뤘던 공간디자인의 사례들 중 기호의 재현적 성격 즉, 도상, 지표, 상징의 특징이 확실하며 연속성을 지니는 것으로 분석된 공간들이다. 그 중 지표기호적 특

징이 더욱 부각된다고 판단되는 사례를 선택하였으며 이들은 4장 지표 분류에 따른 공간디자인 분석과 5장 기호 분류에 따른 지표기호적 특징과 표현모드의 분석을 위한 대상이 된다.

1) 사례 1: Swimming Pool, L. Erlich¹⁰⁾



[그림 2] 사례 1: Swimming Pool, L. Erlich

에를리히의 작품 ‘수영장’은 일반적으로 잘 알고 있는 수영장의 모습과 달리, 익숙하지 않은 경험을 통해 실재와 가상의 경험을 교차시켜 사물에 대한 비일상적 관계의 체험을 제공한다. 일반화된 순수한 도상적 체험이 강하지만

일종의 가상공간으로서 마치 물속에 서 있는 것 같은 유사 환경 체험을 제공한다. 실제처럼 디자인된 수영장과 수면의 출렁거림 등의 도상적인 물리적 정보는 개별성으로서 개인적 경험으로 체현하는 새로운 기호가 된다. 그 기호는 디자인된 수영장에 대한 정보가 강조되어 해석된다. 매우 일상적으로 디자인된 공간인 수영장이지만, 비일상적으로 경험되는 디자인으로서 유일성인 지표성이 나타난다.

2) 사례 2: Port of Reflection, L. Erlich¹¹⁾

사례 1과 같은 작가의 작품으로 아르헨티나의 한 항구 풍경이 도상성을 바탕으로 재현된다. 항구에서의 시선과 물속 시선으로 공간을 구분하여 서로 다른 체험을 유도하였다. 하지만 사례 1과는 달리 사실적이라기보다 관습적인 방법을 사용하고 있어 가상공간의 체험까지는 아니고, 이야기나 정보의 지시 수준에 머무르고 있다. 물속 체험 부분 역시 사례 1

10) www.leandroerlich.com.ar

11) www.leandroerlich.com.ar



[그림 3] 사례 2: Port of Reflection, L. Erlich

과는 달리 사실적인 표현이 전혀 없어 단순한 지시 수준에 머물러, 관람객들이 도상성에서 쉽게 빠져나와 작가가 가리키는 아르헨티나 항구로 의식의 시선을 옮기게 된다.

3) 사례 3: Invisible Labyrinth, J. Hein¹²⁾



[그림 4] 사례 3: Invisible Labyrinth, J. Hein

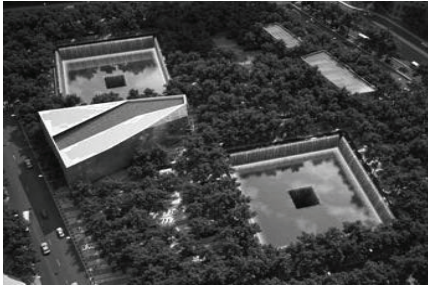
예페 하인은 오직 진동의 촉각을 통해서만 공간과 사용자가 관계를 맺도록 디자인하였다. 텅 빈 공간에서 시각적 요소의 부재로 미로 공간과 사용자 간의 상호작용은 진동을 느끼는 촉감을 통해서만 가능하다. 일상적인 시각 의존적 도상성 너머로 진동이라는 순수 성질의 도상성에 집중할 때에 그것이 지시하는 보이지 않는 미로의 존재를 해석할 수 있다. 해석을 하지 않는 한 미로는 존재하지 않게 된다.

4) 사례 4: 911 Memorial, M. Arad¹³⁾

911테러에 의해 무너진 무역센터빌딩이 있던 바로 그 자리에 지하로 땅을 파고 피해자를 위한 추모의 공간을 조성하였다. ‘부재의 반추(Reflecting Absence)’라는 부제에서 말하듯이 인공 폭포와 동판 비문

12) www.jeppehein.net/pages/project_id.php?path=works&id=125

13) www.911memorial.org/memorial-architects



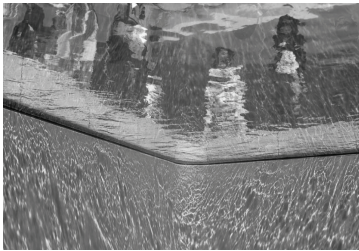
[그림 5] 사례 4: 911 Memorial, M. Arad

으로 디자인된 추모의 장소는 존재와 부재의 강력한 대립이 삶과 죽음에 대한 인식, 그 날의 사건을 지시한다. 초고층 빌딩의 수직적 존재의 부재를 수평적 디자인으로서 강한 대조를 표현하였으며, 실제로 존재했던 건축물을 가리키는 지표기호가

방문객에게 개별화하여 기호 작용을 통해 공간디자인을 해석하도록 한다.

2. 지표기호의 개념에 따른 공간디자인 분석

1) 개별성 중심의 공간디자인



앞서 살펴본 바와 같이 단순지표와 하위지표의 차이점은 지표 기호가 갖는 독립성과 이차성 범주로서의 특성에 있다. 특히 독립성 측면에서 그것이 매개로서 상징성이 강하다면 그것은 하위지표로 구분된다.



[그림 6] 물속 표현에 있어서 현실성을 그대로 재현한 사례 1(위)과 관습적 도상성 표현에 그친 사례 4 (아래)

사례 1의 경우, 현실성에 대한 차이 식별, 즉 개별성을 통한 강력한 이차성과 독립성이 강하게 표현되어있다. 사례 2의 경우, 도상성을 바탕으로 아르헨티나의 어떤 항구를 직접적 대상에 대한 닮음의 표현모드를 통해 표현하고 있지만 사례 1처럼 경험을 통한 관계는 형성시키지 못하고 항구에 대한

비사실적이고 관습적 표현 방법을 통해 상징성이 강하게 나타나고 있다. 따라서 사례 2는 특정 항구를 의미하는 지시로서 해석되기보다는 남미의 어느 항구라는 상징적 풍경으로 해석되어 하위지표로서 특징이 강하다. (그림 6)

사례 3과 사례 4는 존재와 부재를 통한 관계 맺기라는 강한 이차성 범주 특징이 나타난다. 사례 3은 촉감에 의해 지시하는 보이지 않는 벽을 인식할 수 있도록 표현되어, 작용과 반작용의 이차성이 매우 강하게 나타난다. 하지만 실재하는 벽을 지시하는 것이 아니라 진동을 매개로 하여 부재하는 벽을 인식하도록 하는 일종의 상징성으로 해석된다. 이와는 달리 사례 4에서는 실재하는 인공 폭포가, 부재하지만 상징적인 것이 아닌 실제로 존재했고 추모 공원 방문자들은 이미 알고 있는 무너진 무역센터 빌딩을 지시하는 것을 인지할 수 있도록 표현되어있다. 이는 ‘부재하는 존재’라는 측면에서 사례 3과 사례 4가 동일하지만 사례 3의 경우 공간 사용자 각자가 경험하는 벽이라는 존재의 모드가 서로 다르게 인식되기 때문에 지표성은 있으나 낮은 수준의 하위지표로 구분될 수 있다.

2) 정보전달 중심의 공간디자인

진정한 지표와 퇴행적 지표의 차이는 도상성에 의한 정보전달력의 유무로 판단할 수 있다. 사례 3의 경우 진동이라는 촉감에 의한 도상성이 표현되어 있지만 그것을 통해 특정 정보를 전달한다고 보기는 어렵다. 진동에 의한 도상성은 단순 신호와 반응 유도로 해석할 수 있어 정보는 포함되어 있지 않다고 판단된다. 사례 1은 현실성을 거의 그대로 반영하여 수영장이라는 정보를 전달하고 있으며, 사례 2는 현실적이라기보다는 상징적인 도상의 표현을 통해 항구와 항구의 바다 속을 표현하였다.(그림 6) 사례 4의 경우 인공폭포 디자인이 강한 이차성을 가지며 정보전달력을 갖는데, 그것은 인공폭포의 모양과 크기, 위치 등이 무역센터가 있던 바로 그 자리라는 점에 있다. 만약 다른 모양, 다른 위치로 디자인되

었다면 지표성이라기보다는 도상성이나 상징성의 표현으로 해석되었을 것이다.

V. 공간디자인에서 삼원적 관계와 표현모드의 지표성

지표기호가 갖는 범주적 특성과 삼원적 관계, 즉 대상(디자이너의 의도)과 해석체의 기호(사용자의 해석)를 매개하는 지표기호 기준으로 분석 대상 공간디자인 중 해당 특징이 가장 잘 나타나는 사례를 중심으로 표현모드를 분석하였다. 또한 이를 퍼스의 삼원적 기호형식에 맞춰 각각 대상, 기호 그리고 해석자의 항목을 분석의 대상으로 하였다. 대상(O)은 디자이너의 콘셉트와 공간에 대한 ‘디자인의 의도’, 기호(P)는 표현모드에 의한 공간디자인으로서 ‘디자인의 전개’ 그리고 해석자(I)는 공간 사용자의 해석으로서 ‘해석자의 입장’ 등 각각 항목에 대해 분석한다.

1. 일반적 성질 구현을 위한 한정적 표현 중심(112)

개별성은 단순지표와 하위지표 모두가 갖는 지표의 기본적인 특징으로, 독립성의 특징과 관련이 있으나 개별자를 지시의 대상으로 한다. 개별자란 이것임(thisness)으로 다른 것과 구별되고 일반적 성질에 의해 한정되는 특징을 갖는다.

1) 디자인의 의도: 부수적 경험의 제공

전형적인 지표의 성질로서, 지시하기 위한 표현으로서 디자이너가 의미하는 것을 손가락으로 가리키는 것과 같다. 디자이너가 의도하는 것은, 손가락(공간디자인)이 아니라 그것이 가리키는 일차성으로서의 성질을 통한 개별적인 지시 대상과 환경의 부수적(collateral) 경험을 통해서 의미를 전달하는 것이다. 따라서 디자이너는 공간디자인을 통해 지시된 대

상과 부수적 경험을 통해 의미를 알 수 있도록 하는 데 표현의 의도가 있다. 사례 3에서 헤드셋을 통해 전해지는 진동은 직접적 경험이며, 이를 따라 텅 빈 전시 공간을 진동 신호에 따라 움직이며 이리저리 다니는 행위는 부수적 체험인데, 이런 경험을 통해서만 디자이너가 의도한 보이지 않는 미로를 인식할 수 있다.

2) 디자인의 전개: 일반적 성질 구현을 위한 한정적 표현

위와 같은 디자이너의 의도 즉, 전달하고자하는 일반적인 성질이나 의미를 표현하기 위해서는 개별적인 지표나 사례를 통해서 가능하다. 예를 들어 ‘빨간 사과’는 ‘빨간색’을 구현하는 지표로 사용할 수 있다. 이처럼 일차적인 가능성의 성질을 전달하기 위해 현실성의 이차성 표현으로서 개별적인 지표성의 디자인을 전개한다. 사례 1, 2 그리고 사례 4에서 각각 수영장과 항구의 모습 그리고 인공폭포로 한정시킨 표현모드를 통해 일반적 성질이 나타나는 것을 쉽게 파악할 수 있다. 특별히 사례 3의 경우, 비록 시각적 도상성은 없지만 진동의 도상성을 통해 ‘진동은 벽 혹은 장애물이다’고 지시하는 한정적 표현이 적용되었다. 이는 해석자 각각에게 서로 다른 벽과 의미를 떠올리게 하는 개별성을 떠올리고 그것의 새로운 차원의 경험 즉, 진동으로 느끼는 벽을 경험하도록 한 디자인이다.

3) 해석자의 입장: 개별자의 인식

사례 2에서 항구의 모습과 관람자들이 각각 떠올리는 항구의 모습은 매우 다르다. 즉 관람자가 해석자로서 인식하는 것은 항구에 대한 개별자이다. 작품의 관습적인 표현에 따라 각자의 경험이 특정한 기억을 소환해 일반적 항구가 아닌 개별자인 항구로 해석하게 된다. 이는 작품에서 구현된 항구의 일반적 성질에 의한 것으로서, 배의 모양, 선착장과 가로등의 형태 등을 특정 지역 스타일의 디자인으로 한정하여 해석자의 부수적 체험을 통해 개별적인 의미로 인식하게 된다. 이 기호작용에서 해

석자는 정보력 있는 도상이나 상징을 지표와 연결시키는데 이와 같은 일반적 성질을 통한 부수적 경험으로 개별자를 인식하게 된다.

2. 지시의 표현 중심(122)

지시적 특징은 단지 가리킬 뿐이며 대상에 대해 기술하지 않는다.

1) 디자인의 의도: 단순한 보여주기

디자인의 의도는 주관적이고 개별적인 대상에 대한 단순한 보여주기이다. 복잡한 해석의 단계까지 설명하지 않고 지표와 대상과의 관계를 암시한다. 이는 개념적인 인식을 위한 디자인과는 달리 해석 과정의 깊이를 갖지 않는다. 사례 3에서 진동은 깊은 해석과정을 거쳐 미로의 벽이 되는 것이 아니라 ‘진동은 벽’이라는 단순 지시이며 그를 통해 제공되는 것은 ‘보이지 않는 미로 탈출하기’라는 부수적 경험이다.

2) 디자인의 전개: 지시의 표현

단순 면식을 가능하게 할 정도로 디자인을 하면 되기 때문에 심오한 형태상의 의미나 상징이 내포되지 않는다. 의식적인 깊은 해석 과정 없이도 지시 대상이 무엇인지 알 수 있을 정도의 표현이면 충분하며 ‘그것!’이라는 지시의 표현으로 충분하다.

3) 해석자의 입장: 지시 대상의 인식

별도의 사전 지식이나 문화적 코드 등을 통한 해석의 과정보다는 직접적으로 대상을 지시하기 때문에, 앞선 분석 사례들이 지시하는 대상들은 그저 수영장이고 항구이며 보이지 않는 미로 그리고 인공 폭포와 공원이다. 이 과정에서 대상의 특성에 대한 설명이나 기술을 파악하거나 추론하지 않아도 지시 대상을 알 수 있다.

3. 상징성을 자제한 표현 중심(222)

지표가 그것의 대상과 맺는 연관성은 해석과는 관계가 없다. 이는 개별적 해석자가 생각하는 것에 따라 존재방식이 변화하지 않는 표현을 의미한다.

1) 디자인의 의도: 대상의 독립적 해석

기호가 지시하는 실재가 그것을 해석하는 공간 방문자에 의해 변화하지 않고 대상 그대로 독립적이어야 하는 것이 지표 기호가 갖는 특성이다. 그런데 사례 2는 강한 상징성에 의해, 사례 3은 시각적 도상 부재에 의한 인접성의 부족으로 인해 공간 방문자 각자가 작품이 지시한다고 인식하는 대상이 서로 다르기 때문에 대상의 독립성이 없다고 분석된다. 사례 1은 강렬한 시각적 도상성을 바탕으로 모두가 수영장이라는 대상을 지시받는다. 사례 4는 역사적 사실과 정확한 흔적을 가진 대상 중심의 표현모드를 통해 독립적이고 단독성이 강한 해석을 유도한다. 공간디자인의 특정한 표현모드를 통해 사전 지식이나 문화적 코드 등이 다른 해석자가 서로 다른 대상을 인식하도록 한다면 그것은 상징에 가까운 기호가 된다. 대상 중심의 표현모드를 통해 디자이너는 공간디자인 그 자체로 대상 그 자체에 대한 해석을 유도한다.

2) 디자인의 전개: 상징성을 자제한 표현

따라서 가능한 상징성이 나타나지 않도록 하면서 실재인 대상을 표현한다. 이를 위해 물리적 인접성이 상당히 중요하며 관습적인 표현을 최대한 배제하여 상징적 해석을 하지 않도록 디자인을 전개한다. 만약 사례 4에서 건물이 서 있던 모습의 형태가 아닌 다른 형태, 예를 들어 원형이나 삼각형의 형태로 공간디자인을 적용하였다면 그것은 해석자인 방문자들에게 그 형태가 의미하는 상징을 떠올려 각자 다르게 해석했을 것이다. 지표 기호 중 특히 단순지표로서 지표기호적 특성을 강하게 나타내고자 할 때에는 상징성을 자제한 지표기호의 표현모드가 적용된다.

3) 해석자의 입장: 실재의 인식

이를 통해 해석자는 단일한 실재로서 지시된 대상을 인식한다. 사례 1을 통해서도 수영장을 인식하되 예전에 경험했던 수영장이 아닌 지금 여기 있는 수영장을 인식한다. 사례 2에서는 해석자 각자 다른 개별적인 해석을 통해 작품을 마주하며, 사례 3에서 진동을 통해 감지한 벽의 실재는 체험자마다 어떤 단 하나의 벽이 아닌 서로 다른 벽을 인식한다. 다만 같은 위치에서 진동을 통해 존재만 감지될 뿐 시각적 도상이 전혀 없기 때문에, 진동이 ‘이것은 벽입니다’라고 지시는 하지만 어떤 모양과 높이, 재질의 벽인지는 알 수 없다. 사례 4는 인공 폭포라는 다른 공간 프로그램이 적용되어 있지만 같은 위치의 흔적을 통해 방문자들은 하나의 대상을 인식한다.

4. 현실성을 강조한 표현 중심(123)

지표기호의 가장 큰 특징은 물리적 인접성과 주목 끌기이다. 물리적 인접성은 기호와 대상간의 관계이며 주목 끌기는 기호와 해석체의 관계이다.

1) 디자인의 의도: 주목성 유도

인접성 중심의 표현모드를 통해 지표성을 나타냄에 있어, 분석 대상들 중 사례 1의 디자인 의도가 인접성에 따른 주목성 유도하기의 강도가 세다. 물론 시각적 도상성이 전혀 없는 사례 3에서도 특수한 목적을 지닌 방문자들이기 때문에 공간과의 기호작용은 발생한다. 사례 3은 시각적 표현모드가 전혀 없는 것을 통해 주목을 끈다. 각 사례마다 적용된 물리적인 인접성 즉, 현실적인 디자인의 표현모드를 통해 주목성의 강도가 조금씩 다르지만 공간 방문자에게 말을 거는 기호로서의 역할을 부여한 디자이너의 의도를 읽을 수 있다.

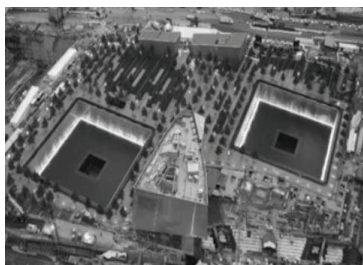
사례 1은 단연 주목 끌기의 강도가 가장 강한데, 그것은 공간이용자 개인이 갖는 경험과 공간디자인을 통한 경험이 강하게 대립하게 되기 때

문이다. 이것이 개인적 경험으로 체현하여 새로운 기호로 세미오시스가 작동된다. 사례 4에서도 실재했었던 건물이 없어지고 새로운 흔적만 남은 존재와 부재의 강한 대조가 강렬한 기호 작용을 가능하도록 한다. 관습적인 표현의 사례 2에 비해서 사례 3이 좀 더 주목 끌기를 통한 표현 모드 특징이 강하다. 일상적인 도상을 통한 감각 체험이 아닌 비일상적 도상인 촉감에 의한 체험이기 때문에 그렇다. 다만 시각적 도상성을 통해 지시하는 바가 전혀 없기 때문에 지표성으로서는 매우 약한 하위지표의 성격을 갖는다.

2) 디자인의 전개: 현실성을 강조한 표현

현실성의 특징을 잘 나타내기 위해서는 표현하고자 하는 대상과 물리적 인접성이 크도록 표현된다. 지표성은 도상성과 함께 재현되며 그것을 표현하는데 있어서 문화, 코드 등과 관련하여 깊은 해석을 하지 않아도

지시하는 대상을 알 수 있도록 표현된다. 현실과 공간디자인의 차이가 적은 것, 즉 기호와 실재 대상의 인접성이 크도록 도상성이 강조되어 표현된 사례 1은 기호작용적 특징이 매우 두드러져 보인다. 수영장 아래 공간 즉 수면 아래로 들어간 사람들은 수영장 내부의 디테일한 표현과 함께 수면에 굴절되어 보이는 물 밖 풍경을 보며 현실과 가상(작품)의 차이를 느끼지 못한다. 반면 사례 2의 경우에는 작품 표현의 현실성이 현저히 떨어져 실제 향구에 대한 물리적 인접성은 적다.(그림 6) 사례 4의 경우 추모공원에 위치한 인



[그림 7] 부재의 흔적을 통한 존재의 물리적 인접성을 나타낸 표현모드; 모래밭의 발자국(위)과 사례 4(아래)

공폭포가 무너진 건물과 같은 위치, 같은 크기로 재현되어 물리적 인접성이 매우 강하다. 그것은 마치 퍼스가 예로 든 모래밭에 찍힌 발자국과 같다.(그림 7)

3) 해석자의 입장: 인접성의 인식

세미오시스 과정에서 해석자로서 공간 이용자는 디자이너의 표현 결과인 디자인을 통해 디자이너가 지시하는 대상을 쉽게 알아낼 수 있다. 어려운 상징이나 특정한 문화적 코드와는 별개로 도상을 통해 뚜렷하게 지시하는 대상을 인식하도록 하는 것이 지표 기호이기 때문에, 어려운 해석의 과정은 최소화되어 대부분의 해석자들은 디자이너가 표현한 디자인과 기호가 가리키는 대상을 인식할 수 있다.

5. 유사-관계 형성을 위한 사실적 표현 중심(223)

이차성 범주인 지표가 갖는 특징으로 퍼스의 표현대로 야성적 경험 즉, 추론이나 개념화 과정까지 진입하지 않는 개별적 존재들의 대립적 경험들을 가리킨다.

1) 디자인의 의도: 경험을 통한 실재적 관계

지표와 대상이 각각 실재적이고, 지표가 그 대상을 지시한다는 자체도 실재적이어서 사실성(reality)으로서의 몰입 경험을 통해 관계를 파악할 수 있도록 하는 것이 디자인의 의도이다. 이러한 몰입의 효과로 이끄는 디자인은 존재와 부재, 작용과 반작용 등의 강한 비교와 대립에 의한 것이다. 사례 1의 수영장은 강한 사실감과 도상성을 바탕으로 수영장에 대한 일상적인 경험과 다른 비일상적 경험이 대립되어 강렬한 몰입 경험을 가능하게 한다. 사례 4의 작품 제목인 ‘부재의 반추’에서처럼 방문객이 맞닥뜨리는 실재(작품)를 통해 부재-테러에 의해 건물이 무너지고 많은 생명이 희생당함-를 생각하게 하는 것이다.

2) 디자인의 전개: 유사관계 형성을 위한 사실적 표현

이차성 범주에서 대상과 실재 간의 관계가 사실성을 통해 나타난다. 이차성의 관계 중심적 성격은 사용자와 공간 간의 몰입과 상호작용의 연속 과정을 통해 관계를 구체화한다.¹⁴⁾ 이를 위해 ‘유사-관계’를 형성하도록 하고, 쉽게 이해할 수 있는 단서를 제공하는데 사례 1의 수영장과 사례 2의 항구인 ‘유사-환경’을 디자인한다. 유사 환경은 사실성에 가까운 디자인일수록 현실성을 인식하도록 하는데 도움을 준다. 따라서 사례 2의 경우 사실적 표현보다는 관습적인 표현에 그쳐 하위 지표로 파악하였다. 사례 3에서는 사실성을 파악할 대상 즉, 정보력 있는 시각적 도상성의 표현이 매우 약하지만 디자인의 의도가 촉감 경험을 통한 실재를 인식하여 관계를 파악하도록 표현되었다. 사례 4에서는 부재를 통한 존재를 인식할 수 있도록 무너진 건물 흔적이 공간의 중심이 되도록 대립적 표현으로 디자인이 전개되었다.

3) 해석자의 입장: 사실성의 인식

해석자는 실재와의 관계를 바탕으로 대립적 표현의 디자인이 적용된 공간을 통해 실재의 사실성을 인식하고 관계를 통해 의미를 생성한다. 사례 1의 수영장 물속과 물 밖에서 경험을 통해 일상적 수영장과 비일상적 수영장 간의 차이를 식별하는 이차성을 경험하게 된다. 특히 사례 3에서는 공간 이용자의 감각 양상 간 차이에 대한 식별을 통해 사실성을 인식하게 된다. 진동을 통해 마치 벽에 부딪힌 것 같은 대립적 표현을 적용하여 보이지 않는 존재를 인식하도록 하지만 촉감의 도상성이 갖는 정보력 즉, ‘유사-환경’에 대한 사실성의 인식이 여타 시각적 도상성보다는 매우 떨어져 하위 지표로 파악된다.

14) 서준호, 「상호작용 공간디자인의 퍼스 범주적 특징」, 『기초조형학연구』 16권 6호, 한국기초조형학회, 2015, 259쪽.

6. 상징성을 강조한 표현 중심(233)

1) 디자인의 의도: 대상의 의미 전달

상징기호는 일종의 지표기호를 함의한다. 전형적인 지표가 갖는 이차성 범주의 성격은 아니지만 상징이 지시하는 상상할 수 있는 대상이 실존한다. 대상체들을 지시하여 해석을 규정하는 일반적인 관념들의 연상작용을 일으키도록 하는 것이 디자인의 의도가 된다. 일반적으로 그것은 지시하는 대상체의 본질에 관한 것으로 해석자가 의미를 해석할 수 있도록 표현한다.

2) 디자인의 전개: 상징성을 강조한 표현

사례 1에서의 너무나 사실적인 표현은 물리적 정보에서 작용하는 수영장이라는 개별 공간으로 한정된다. 반면 사례 2는 사례 1과 같은 작가의 작품이지만 도상적 표현의 사실성보다는 관습적인 차원의 표현을 적용하고 있다. 유사환경 체험이라기보다는 일종의 클리셰(cliché)적 표현모드를 강조해 공간에 담긴 이야기나 의미를 떠올리게 한다. 사례 3은 축각적인 도상성이 강조되어있지만 그것이 직접적인 의미를 표현하기보다는 ‘진동은 벽’이라는 지표적인 성격이 매우 강하다. 사례 4는 강한 지표기호적 특징을 가지지만 사실에 대해 인식한 체험자라면 공간디자인과 운영 프로그램이 갖는 상징적인 표현모드를 읽어낼 수 있을 것이다.

3) 해석자의 입장: 의미의 해석

대상에 대한 의미나 깊이는 동일한 공간디자인의 표현에 있어서도 해석자에 따라 다르다. 보다 적극적인 해석자는 디자이너의 표현에서 디자인의 의도와 의미를 파악하기 위해 더 깊은 세미오시스 과정에 몰입한다. 그 과정에서 해석자는 표현모드에 적용된 관습적인 표현에서 보다 쉽게 대상을 해석할 수 있게 된다. 단순히 수영장이라는 대상으로만 그

치는 사례 1보다는 보트, 선착장, 바다 등으로 표현된 작은 항구로 표현된 사례 2의 도상적인 작품과 작품 제목과 해설에서 제시된 아르헨티나의 어느 항구라는 지표는 그저 항구의 모습을 표현하고 있는 것에서 더 깊은 기호작용을 통해 남미의 항구를 연상하게 하고 그 공간에 담겨있을 이야기를 해석하도록 유도하고 있다.

VI. 결론

퍼스 기호학적 관점에서, 공간디자이너는 디자인된 공간을 통해 공간 사용자와의 상호작용, 즉 기호 작용을 가능하게 하며 디자이너가 의도하는 의미와 정보를 서로 나누며 새로운 의미를 생성한다. 디자이너는 기호의 재현적 유형인 도상, 지표 그리고 상징의 기호 유형을 사용하여 공간을 디자인한다. 특별히 디자이너의 의도를 대상과 인접하게 하여 상관 관계를 구축하고 지시하여 보여주는 디자인을 적용할 때 공간디자인의 표현모드에서 지표성이 나타난다. 기호 활동으로서 세미오시스는 대상, 표현체 그리고 해석체의 삼원적 기호 형식을 조건으로 작동하는데, 디자인의 의도는 대상으로, 공간디자인은 표현체 그리고 공간 사용자는 해석체에 해당하여 기호 작용을 하게 된다.

본 연구에서 밝힌 지표기호적 표현모드의 분류와 특징들은 다음과 같다. 도상적 개별기호에서는 부수적 경험 제공을 위한 한정적 표현 중심, 레마적 지표 개별기호에서는 단순한 보여주기를 위한 지시의 표현이 적용되었고 발화적 개별기호에서는 독립적 해석을 위한 상징성을 자제한 표현모드가 적용된 것으로 분석하였다. 이차성이 부각되는 다른 기호들 즉 레마적 지표 법칙기호에서는 주목성 유도를 위한 현실적인 표현, 발화적 지표 법칙기호에서는 실재적 관계 재현을 위한 대립적 표현이 적용되었고, 하위지표인 발화적 상징기호에서는 의미전달을 위한 상징성을 강조한 표현모드가 적용된 것으로 분석하였다. 이와 같은 분석의 결과는

퍼스의 말처럼 절대적이거나 순수한 지표만의 성질이 아니고 모든 기호가 갖는 재현적 특징들의 연속으로 파악해야 한다. 제시한 특징들과 그에 따른 표현모드는 기계적인 구분으로 적용할 것은 아니며 각각의 사례에서 지표성의 특징이 좀 더 부각되어 나타나는 것들을 중심으로 제시한 것이다. 제시한 표현모드는 공간에 기호의 능력을 부여하는 문해 체계인 공간디자인이며, 그것을 읽고 이해하는 공간 독해의 작동 원리를 퍼스 기호학을 통해 제시한 기반연구로서 본 연구의 의의가 있다고 생각한다.

참고문헌

- 김성도, 『퍼스의 기호사상』, 민음사, 2006.
- 이윤희, 『찰스 샌더스 퍼스』, 커뮤니케이션북스, 2017
- 서준호, 「상호작용 모달리티의 표현모드 특징」, 『기호학연구』 47집, 한국기호학회, 2016, 145-176쪽.
- _____, 「공간디자인에서 상호작용 모달리티의 기호 형식」, 『기초조형학연구』 17권 4호, 한국기초조형학회, 2016, 151-161쪽.
- _____, 「상호작용 공간디자인의 퍼스 범주적 특징」, 『기초조형학연구』 16권 6호, 한국기초조형학회, 2015, 253-262쪽
- 다니엘 챌들러, 『미디어 기호학』, 강인규 역, 소명출판, 2006.
- 제임스 리슈카, 『퍼스 기호학의 이해』, 이윤희 역, 한국외국어대학교 출판부, 2013.
- Peirce, Charles S.. The collected papers of Charles S. Peirce, 1-8 vols., C.Hartshorne, P. Weiss & A. W. Burks (eds.). Cambridge: Harvard University Press.
[Reference to Peirce's papers will be designated CP followed by volume and paragraph number.] 1931-1966.
- <http://www.911memorial.org/memorial-architects>
<http://www.jeppehein.net>
<http://www.leandroerlich.com.ar>

The Mode of Presentation of Peircean Indexicality in Spatial Design

Suh, June-Ho

The purpose of this study is to examine the modality of design that characterizes indexicality among Spatial Design's various modes of presentation according to Peirce's semiotic viewpoint and how it generates and interprets the meaning of design through the preference of the user, the interpreter—and, through this, to present the basis of literacy for spatial design that represents indexicality. Six of the 10 symbols by the symbol classification of Peirce showed secondary characteristics, including individuality, indication, actuality, locality, reality, and sub-symbolicity. Semiotic process and symbolic triadic analysis of spatial design examples were used to identify the expression modes that characterize each feature. Analysis revealed that in the iconic sinsign, it is the center of limited expression for providing incidental experience, and in the rhematic indexical sinsign, the expression of instructions for simple presentation was applied. And in the dicentric sinsign, it was analyzed that the expression mode that refrained from symbolism for independent interpretation was applied. In other symbols where second category is highlighted, i.e. in the rhematic indexical legisign, it is a realistic expression for attention-inducing and in the dicentric indexical legisign, a confrontational expression was applied for the reenactment of real relationships. In the sub-index, dicentric symbol sign, it was analyzed that the expression mode of the emphasis on symbolicity for semantic transfer was applied. The results of the analysis do not apply mechanically to all spatial designs, but the presentation modes emphasized by the continuity of representational features of symbols were suggested. A suggested presentation mode is a spatial design, a literacy that gives space the potential of symbols. This research has significance as a fundamental investigation that suggests a working principle

of interpretation of space that reads and understands space from the perspective of Peirce's semiotics.

Keywords : Peirce, Indexicality, Spatial design, Mode of presentation

투고일: 2019. 11. 15./ 심사일: 2019. 11. 25./ 심사완료일: 2019. 12. 05.

‘게임적 리얼리즘’ 재론*

– 『올 유 니드 이즈 킬』의 사례를 중심으로

송태미**

【 차 례 】

- I. 들어가며
- II. 문화비평 방법론으로서 ‘게임적 리얼리즘’의 의의
- III. 게임적 리얼리즘 - 『올 유 니드 이즈 킬』의 사례
- IV. 게임적 리얼리즘 재론
- 『올 유 니드 이즈 킬』 다시 읽기
- V. 나오며

국문초록

일본의 서브컬처 비평가 아즈마 히로키는 라이트노벨과 노벨게임 분석을 통해 게임의 구조를 닮은 오타쿠계 판타지 이야기를 리얼리즘 문학으로 읽는 이른바 ‘게임적 리얼리즘’을 제안한 바 있다. 그는 게임적 리얼리즘 문학이 탈근대화하는 사회의 ‘동물화’, 즉 ‘인간성의 퇴행’을 재현하고 있다고 주장한다. 본 연구는 특수한 문학에서 보편적 문화를 읽는 방법론으로서의 ‘게임적 리얼리즘’의 의의를 서술하는 한편 ‘인간성의 퇴행’이라는 히로키의 회의적 결론이 전제하는 휴머니즘적 인간관에 대해 문제를 제기하였다. 우리는 ‘게임적 리얼리즘’을 대표하는 텍스트로서 히로키가 분석한 작품 『올 유 니드 이즈 킬』을 중심으로 ‘게임적 리얼리즘’이 무엇을 가리키는가를 살펴보고 신체성의 관점을 중심으로 업데이트한 인간관에 따라 작품의 다시 읽기를 시도하였다. 이 작업에서 분석 도구로 채택한 이론은 후기 파리학파를 주도하고 있는 기호학자 자

* 본 논문은 2019년 10월 25일, 26일 국립목포대학교 도림캠퍼스에서 열린 한국기호학회 가을 학술대회 『로컬리티의 기호학』에서 「취향에 기반한 로컬리티: 오타쿠 문화를 중심으로」라는 제목으로 발표한 내용을 바탕으로 발전시킨 것임을 밝힌다.

** 한국외국어대학교 외국어연수평가원 주임강사, taemi.song@gmail.com

크 폰타뉴의 긴장도식과 신체-행위소 이론이다.

‘게임적 리얼리즘’ 작품은 정신적 자아와 신체적 지각 경험 사이의 부조화에 직면한 인간의 실존을 잘 보여준다. 인간을 정신적 존재, 내러티브적 존재로 규정하는 휴머니즘적 관점에서 히로키는 상술한 부조화의 문제를 ‘인간성의 퇴행’으로 해석한 것이다. 그러나 신체적 존재로서 인간을 재정의하여 수행한 『올 유 니드 이즈 킬』에 대한 우리의 분석은 ‘게임적 리얼리즘’에서 ‘인간성의 퇴행’보다는 ‘어떤 새로운 인간성으로의 이행’을 발견한다.

열쇠어 : 게임적 리얼리즘, 아즈마 히로키, 오타쿠, 탈근대성, 올 유 니드 이즈 킬, 사쿠라자가 히로시, 자크 폰타뉴, 신체-행위소, 해리적 정체성, 내러티브 자아, 신체 자아

I. 들어가며

『동물화하는 포스트모던』(2007)과 『게임적 리얼리즘의 탄생』(2012)의 저자 아즈마 히로키는 두 저서에서 오타쿠계 스토리텔링을 분석하며 탈근대화하는 현대 일본 사회의 ‘감정의 구조’¹⁾를 논한다. 이른바 오타쿠²⁾들은 만화, 애니메이션, 영화, 게임 등을 감상할 때 스토리보다는 캐릭터를 둘러싼 ‘취향’³⁾을 중심으로 이야기를 탐닉하는, 즉 작품의 메시지도

-
- 1) 윌리엄스 R.(2007)는 각 시대마다 그 사회의 고유한 ‘감정의 구조structures of feeling’가 있으며 감정의 구조를 이해하는 것은 문화 연구에서 핵심적인 과제임을 주장하였다.
 - 2) 그 정확한 기원은 확인할 수 없지만 일군의 SF 매니아들이 ‘일본 SF 대회’와 같은 공식적인 자리에서 서로를 가벼운 경칭으로 ‘오타쿠’라고 부른 데에서 유래했다는 것이 정설이다. 국내에서는 90년대부터 사용되기 시작하여 최근에는 확장된 의미로 특정 분야에 해박하거나 열중하고 있는 상태를 뜻하는 말로도 쓰인다. 아즈마 히로키는 좁은 의미의 오타쿠, 즉 80년대 전후 출생하여 <에반겔리온>의 유행과 함께 십대를 보냈으며 인터넷을 주 유통 경로로 만화, 애니메이션, 게임 등을 탐닉하는 이들을 가리키는 용어로 사용하고 있다.
 - 3) 주로 스토리와는 상관이 없는 캐릭터의 손동작, 머리카락, 패션, 특이한 말투, 성격 등 ‘모에’라고 부르는 이 요소들은 오타쿠들의 취향이 반영된 캐릭터를 구성한다. ‘모에’는 일본의 만화, 애니메이션, 게임 등 오타쿠 문화에서 주로 쓰이는 용어로, 특정 대상에 대한 열광 또는 화자가 열광하는 대상의 매력을 가리키는 말이다. 대체로 ‘매력 요소’ 정도로 해석하면 문제가 없다. 일본어로는 ‘썩트다’라는 뜻을 가진 한자어

다 ‘취향’을 읽는 데에 열중하는 특징을 보인다.⁴⁾ 히로키는 오타쿠의 이러한 특징이 서구식 근대화를 모방한 역사를 지나 이제는 탈근대화의 과정에 있는 일본 사회 일반이 겪는 복잡한 외상을 드러내며 더 나아가 이것은 일본에 국한된 문제가 아니라 글로벌 탈근대화의 흐름이 초래하는 ‘동물화’, 곧 ‘인간성의 상실’과 연결되어 있다고 주장한다.

주지하다시피 인간 종의 인간성은 가치관을 공유하고 공동의 가치를 추구하는 행위를 통해 성립하며 가치관의 공유는 그것을 재현하는 내러티브를 통해서 이루어진다.⁵⁾ 전통적으로 이야기의 심층에는 어떤 가치관이 존재하며 이 가치관은 이야기의 방향성, 의미를 부여한다. 이야기는 하나의 시작과 하나의 결말을 가지며 그 결말은 적어도 이야기의 세계 내에서는 바꿀 수 없는 필연적인 것이었다. 그런데 히로키는 예리한 분석을 통해 오타쿠계 이야기가 탈이야기적인 주인공이 주도하는 멀티스토리, 멀티 엔딩의 구조를 취한다는 사실을 보여주었다. 이러한 구조는 이야기보다는 디지털 게임을 연상시킨다. 탈이야기적인 인물은 디지털 어드벤처 게임의 플레이어처럼 하나의 이야기를 운명으로 가지지 못하고 다수의 가능한 운명 중 하나를 선택하는 것과 유사한 상황에 놓이는데, 히로키는 이것을 보편적 가치관이 부재하여 하나의 세계관을 공유하기 힘든 탈근대화 사회를 독특한 방식으로 재현한 실존 문학으로 보며

萌(맹)을 써서 萌え라고 쓴다. 우리나라에서는 2014년경부터 쓰기 시작한 ‘심쿵’과 그 뜻이 가깝다고 볼 수 있다. 오타쿠 문화에서 명사로 사용될 경우 “특정 기호에 대한 열광”을 뜻한다는 점에서 영어 단어 페티쉬fetish와 매우 유사한 표현이 된다. 이 때문에 영어권에서 모에를 페티쉬로 번역하는 경우가 많다. 그러나 페티쉬는 성적인 의미를 직접적으로 강하게 내포하고 있는 반면 모에는 성적인 뉘앙스도 있지만 일반적인 매력 요소(머리 모양이나 손짓 등)를 포괄적으로 뜻한다. 캐릭터 분류에 사용될 경우, 병약 모에(병약한 캐릭터), 수인 모에(반인반수 캐릭터) 등과 같이 쓰인다. 형용사로 사용될 경우 “대상이 매력적이다”라는 것과 함께 “내가 대상에게 (성적으로) 끌리고 있다”를 동시에 뜻한다.

4) 오스카 에이지, 오카다 토시오, 오사와 마사치 등 다수 오타쿠론자들이 공통적으로 꼽는 특징이다.

5) 유발 하라리의 『사피엔스』(2013)는 거시적 역사 기술을 통해 내러티브를 공유하는 사피엔스의 특징이 인간을 어떻게 다른 모든 동물과 구분된 우등한 존재로 만들어주었는가를 잘 보여준다.

이를 ‘게임적 리얼리즘’으로 부를 것을 제안한다. 게임적 리얼리즘 작품은 ‘의미’를 공유할 수 없는 개인들이 “의미에 대한 갈망을 동물적 욕구로 환원함으로써 고독하게 채우고 있음”⁶⁾을 보여준다는 것이 히로키의 주장이다. 오늘날의 독자는 이야기를 읽으며 타자와 의미를 소통하는 것이 아니라 동물이 먹이를 먹고 식욕을 해결하듯이 이런 저런 캐릭터 취향에 열중하며 감정적 욕구를 충족시킨다는 것이다. 이러한 독자는 ‘이야기’와 ‘메타 이야기’의 2층 구조로 작품을 수용하는 해리적인 의식을 가지는데 이때 ‘이야기’의 층위에서 동물적 이야기 소비가 이루어지고 ‘메타 이야기’의 층위에서 인간적 데이터 소비가 이루어진다. 다시 말해서 독자는 ‘이야기’의 층위에서 캐릭터에 감정이입하고 ‘메타 이야기’의 층위에서는 캐릭터 취향을 구성하는 각종 데이터들을 선택, 조립한다. 히로키는 이것을 ‘데이터베이스적 이야기 소비’라고 부른다. ‘데이터베이스적 이야기 소비’에서는 서두에서 언급한 ‘취향’, 즉 캐릭터 구성이 중요하며 여기서 스토리는 취향을 만족시키기 위해 캐릭터를 보조하는 부차적인 요소가 된다. 이것은 ‘내러티브의 무의미화’이자 ‘인간성의 무의미화’를 보여주는 현상이며 히로키의 결론이 말하는 ‘동물화’는 이 지점을 가리킨다.

일본론이자 탈근대화론이기도 한 히로키의 오타쿠론에서 저자가 전제하는 인간 개념은 ‘내러티브적 존재’이다. 이는 인간과 동물의 이분법에 기초한 지극히 근대적인 인간관, 즉 휴머니즘적 인간관에 상응한다.⁷⁾ 휴머니즘적 관점에서 정의된 인간성이 탈근대화 과정에서 상실되는 것처럼 보이는 것은 어쩌면 너무 당연한 일인지도 모르겠다. 여기서 우리는 히로키가 고찰한 오타쿠적 이야기 소비가 인간성 일반의 상실보다는 어떤 특정 인간성의 위기를 가리키는 것이 아닌가 하는 물음을 제기하고자

6) 아즈마 히로키(2007: 165)

7) 인간 개념의 정의와 관련하여 히로키는 코제브를 인용하는데, 주지하다시피 코제브는 헤겔의 인간 개념을 토대로 인간과 동물을 구분하면서 근대적 인간관의 전형을 제시한 바 있다. Kojève A., *Introduction à la Lecture de Hegel*, Gallimard, 1947.

한다. 다시 말해서 상술한 ‘내러티브적 존재의 변화’가 곧 ‘인간성의 상실’과 ‘동물로의 퇴행’을 뜻한다고 단정지을 수 있는가 하는 물음이다. 만약 근대적 인간관이 아니라 탈근대적 인간관으로 탈근대화 현상을 고찰한다면 다른 해석이 가능하지 않을까? 이같은 문제제기에서 출발한 본 연구는 포스트휴머니즘적 관점에서 ‘게임적 리얼리즘’을 재해석해보고자 한다.

이를 위해 우리는 다음의 순서로 논의를 전개할 것이다. 먼저, 오타쿠라는 특정 그룹의 스토리텔링에서 현대 일본 사회의 문화를 읽고 더 나아가 글로벌한 탈근대화의 흐름을 읽는 아즈마 히로키의 연구가 갖는 문화비평적 의의를 방법론적 측면에서 논할 것이다. 이어서 게임적 리얼리즘이 잘 나타나 있는 작품 『올 유 니드 이즈 킬All you need is kill』에 대한 히로키의 분석을 살펴봄으로써 게임적 리얼리즘이 뜻하는 바를 살펴볼 것이다. 마지막 장에서 우리는 게임적 리얼리즘에 대해서 우리가 제기한 근대적 인간관의 문제와 관련하여 히로키와 다른 관점에서 본 작품에 대한 기호학적 재해석을 시도할 것이다.

- i. 문화비평 방법론으로서 ‘게임적 리얼리즘’의 의의
- ii. 게임적 리얼리즘 - 『올 유 니드 이즈 킬』의 사례
- iii. 게임적 리얼리즘 재론
 - 『올 유 니드 이즈 킬』 다시 읽기

II. 문화비평 방법론으로서 ‘게임적 리얼리즘’의 의의

아즈마 히로키의 주장은 오타쿠계 이야기 문화에서 현대 일본 사회의 감정의 구조를 읽을 수 있으며 더 나아가 이는 탈근대화가 초래하는 인간성의 보편적 위기를 가리킨다는 것이다. 언뜻 보기에 대중적 성격과 거리가 먼 오타쿠와 그들이 즐기는 판타지적 스토리 속에 일본 사회의 보편적 감정의 구조가 나타나 있다는 주장은 다소 무리한 인상을 줄 수

있다. 이 장에서는 이러한 방법론적 선택과 관련하여 일본론을 통해 근대화론을 펼치며 일찍이 그 방법론적 타당성을 보여준 바 있는 해리 하루투니언을 상기하면서 게임적 리얼리즘이라는 문학론이 가지는 문화비평적 의의를 살펴볼 것이다.

아즈마 히로키의 주장에는 일본의 오타쿠라고 하는 지역 연구가 탈근대화라는 글로벌한 흐름에 관한 문화 연구로 이어질 수 있다는 생각이 나타나 있다. 이 같은 생각은 1920~30년대 일본을 연구한 해리 하루투니언의 연구와 흥미로운 방식으로 만난다. 하루투니언은 ‘샐러리맨’ 그룹과 ‘사소설’ 등에 나타난 20세기 초반 일본 사회에 대한 고찰이 글로벌한 근대화의 본질을 드러낸다고 주장한 바 있다. 그는 2차 세계대전 이후 일본에 대한 연구는 서구식 자본주의 근대화를 가장 빠르고 효율적으로 모방하는 데에 성공한 비서구 지역의 모범 사례라고 하는 정치적 맥락을 떠나서는 생각하기 어렵다고 주장한다.⁸⁾

히로키와 하루투니언이 공유하는 관점은 그들이 일상의 시간성을 근대화, 탈근대화의 시간성과 연결하는 데에 있다. 그들은 당대 사회의 중요한 감정을 압축적으로 드러내는 한 그룹의 사람들 - 늘 다수인 것은 아니다 - 이 하루 하루의 삶 속에서 보이는 행동 양식과 그들이 느끼는 감정이 정치, 경제, 역사적 사실들보다 더 중요한 진실을 담고 있다고 본다. 이러한 믿음에 기초하여 하루투니언은 ‘샐러리맨’과 ‘사소설(私小説)’⁹⁾에 주목한다.¹⁰⁾ 그에 따르면 소부르주아인 샐러리맨이 겪는 영혼의 피폐화는 서구식 근대화를 모방하는 과정에서 전통과 단절된 일본 사회 전체의 운명을 가리키는 비유였다. 또한 그는 일본의 특수한 일상생활 안에 깊이 뿌리박고 있었던 일인칭 ‘사소설’은 역사 서술보다 큰 가치를 지닌다고 보는 사소설 비평가들의 견해에 공감을 표한다. 그에 따르면 일상

8) 하루투니언 H.(2006: 111-135)

9) ‘사소설(私小説)’이란 20세기 일본에서 발전한 문학 형식으로 작가가 직접 경험한 일을 소재로 쓰여진 소설을 가리킨다.

10) 하루투니언 H.(2006: 290-300)

의 공통감각을 표현하는 가장 주요한 장은 역사나 민속학이 아니라 문학이며 그 중에서도 사소설은 일상 경험을 가장 잘 소통할 수 있는 형식 중 하나로 꼽을 수 있다.

예컨대, 아이를 잃은 엄마가 그 사건을 경험하는 방식과, 역사적 현실로 이 사건을 다루는 방식은 매우 다를 것이다. 역사적 실제성은 원인과 조건들을 고려하는 데 머문다. 그러나 엄마가 아이를 잃은 사건을 감정을 배제한 채 인과관계에 따라서만 기술하면, 정작 그 사건의 의미는 상실되어버리고 만다. (...) 의미는 사건 자체가 아니라 그 사건의 위력을 느끼는 사람들로 부터 나오며, 그들이 느끼는 힘이야말로 기억해야 할 사건이 된다.¹¹⁾

하루투니언이 채택한 방법론은 앙리 르페브르로 대표되는 일군의 사상가들이 구축한 ‘일상성’ 개념이다.

앙리 르페브르는 (...) 근대성과 일상으로 재분류한다. 여기서 전자는 전지구적 구조 혹은 ‘총체성’을 일컬으며, 전체를 형성하면서도 항상 역사적, 순환적, 이행적, 일시적 성질을 띠는 것으로, 일, 여가, 가족생활, 사적 삶 등을 포괄한다. 후자는 이런 경험을 무한히 다양한 개인적이고 우연적인 방식으로 굴절시키며, 각각의 사람이 일상과 만나는 방식을 나타낸다. “일상생활, 그 안에 온갖 사소한 것들이 결합되어 있는 이 복합체는, 우리 사회가 자신을 표현하고 정당화하는 수단이자, 그 이데올로기의 일부를 이루는 기호들의 복합체인 근대성에 대응하고 상응하는 것이다.”¹²⁾

르페브르에 따르면 일상생활은 근대성과 일상이라는 두 시간성이 상호작용하는 공간으로서 세계적인 것과 지역적인 것을 매개하며 근대화 된 곳이면 어디서나 재생산되는 리듬과 지역적이고 우연한 경험들 간의 관계를 조정하도록 해준다. 일상是最 보편적인 동시에 가장 독특한

11) 같은 책, 293쪽.

12) 같은 책, 131-132쪽.

조건이며, 가장 사회적인 동시에 가장 개체화되어 있고, 가장 명백한 동시에 가장 은폐되어 있다.¹³⁾

‘샐러리맨’의 정서와 ‘사소설’을 일상성의 개념으로 설명하는 데에는 이의의 여지가 없어 보인다. 그런데 이 방법론적 틀을 오타쿠와 그들의 스토리텔링 문화에 적용하려는 시도는 그렇지 않다. 매우 사회성이 강한 ‘샐러리맨’과 사실주의적인 성격이 강한 ‘사소설’과는 달리 오타쿠들은 ‘비사회성’으로 특징지어지는 그룹이며 오타쿠적인 스토리텔링은 사실적이기보다는 판타지적인 성격이 강하기 때문이다. 그럼에도 불구하고 히로키는 오늘날 오타쿠적 판타지는 전통적인 리얼리즘 문학과는 다른 방식으로 현대인의 실존을 묘사한다고 주장한다. 그는 장 보드리야르의 ‘시물라크르’ 개념으로 오타쿠성을 설명하는데 흥미롭게도 그의 ‘시물라크르’는 ‘일상성’ 개념이 심화된 버전에 다름 아니다. ‘일상성’과 ‘시물라크르’는 르페브르와 보드리야르의 ‘소비 사회’라는 일관된 문제의식 속에 연결되어 있기 때문이다.

보드리야르는 앙리 르페브르의 가장 충실한 후계자이다. 그의 『소비의 사회』에는 현대 사회에 대한 탁월한 분석과 시니컬한 문명 비판이 들어 있어 독자들을 감동시킨다. 그러나 보드리야르의 책에 감탄하는 독자들은 르페브르의 『현대 세계의 일상성』에서 그 원형을 발견하고 놀란다. 시니피앙과 시니피에의 분리라든가, 사물 속에 실재와 상상이 함께 들어 (...) 상품만이 아니라 관광, 문화, 폭력까지도 소비되는 현대 사회의 특징을 유행, 패션, 여성성, 젊음, 광고, 자동차, 도시문제들을 통해 보여주는 르페브르의 인식이 좀 더 심화되고 확대된 형태로 보드리야르의 책에 나오기 때문이다.¹⁴⁾

보드리야르의 ‘시물라크르’가 르페브르의 ‘일상성’을 심화시킨 결과라는 사실은 아즈마 히로키의 탈근대화론을 하루투니언의 근대화론의 연

13) 르페브르 H, 『현대 세계의 일상성』, 박정자 역, 기파랑 에크리, 2005.

14) 같은 책, 10쪽.

장선상에서 파악할 수 있는 가능성을 허용한다. 사소설이 사실주의적 묘사를 통해 근대성의 본질을 드러냈다면 우리가 앞으로 이야기할 오타쿠적 이야기의 특징은 시뮬라크르적인 성격으로 탈근대성의 본질을 드러낸다고 볼 수 있다.

III. 게임적 리얼리즘 - 『올 유 니드 이즈 킬』의 사례

사쿠라자카 히로시의 작품 『올 유 니드 이즈 킬 *All you need is kill*』(이하 『올유』)(2004)¹⁵⁾의 사례를 통해 아즈마 히로키가 말한 게임적 리얼리즘이 무엇을 뜻하는가를 살펴보자. 이 작품은 오타쿠계 이야기를 대표하는 라이트 노벨 분야에서 매우 빈번하게 등장하는 타임슬립 SF이며 대강의 줄거리는 다음과 같다.

소설의 무대는 이성인(異星人)이 만들어낸 기계 ‘기타이’의 침략을 받는 가까운 미래의 지구다. 이 세계에서는 기타이에게 대항하기 위해 인류가 조직한 ‘통합 방역군’이 설립되어 있고, 일본에도 전선 기지가 존재한다. 주인공 ‘기리야 게이지’는 통합 방역군에 소속된 훈련소에서 막 나온 초년병이다. (...) 소설은 기타이와의 전투 장면으로 시작한다. 그리고 20페이지도 못 가서 기리야가 죽고 만다. 그런데 다음 순간 기리야는 그 전투의 30시간 전으로 돌아가 하루 전날 숙소에서 눈을 뜬다. 처음에 기리야는 전투의 기억을 꿈으로 치부하지만 (...) 이 타임슬립은 몇 번이고 반복된다. (...) 기리야는 타임슬립의 원인이 기타이와의 전투에 있고, 이 전투에서 승리하지 않는다면 그 반복에서 탈출할 수 없다는 것을 깨닫게 된다. (...) 150회 이상의 루프를 경험한 기리야는 외견상 초년병이지만 속은 베테랑으로 다시 태어났다 (...). 작가는 이 소설에서 기리야 말고도 루프 경험자를 또 한 명 등장시킨다. 그녀는 ‘리타 브리타스키’라는 통합 방역군 제일의 천재 병사다. 기리야

15) 본 작품은 라이트노벨로 처음 발표되었고 이어서 다케시 오바타의 기획으로 만화화(2014)되었으며 더그 라이만 감독의 영화 <엣지 오브 토크로우 *Edge of Tomorrow*> (2014)의 원작이다. 본 연구는 한국어판 만화(2014)를 참조하였다.

는 158회째의 전장에서 리타로부터 “너, 지금... 몇 번째냐?”라는 말을 듣고, 그녀도 자신과 마찬가지로 루프하는 이틀간을 경험하고, 마찬가지로 능력을 키워왔다는 것을 알아차리게 된다. (...) 사랑에 빠진 그는 “(...) 빌어먹을 전쟁이 끝날 때까지 나와 리타는 둘이서 나란히 적을 해치울 것이다”라고 마음속으로 맹세한다. (...) 그러나 기리야의 소원은 이루어지지 않는다.¹⁶⁾

본 작품에서 히로키는 두 가지 특징에 주목한다. 하나는 “루프¹⁷⁾하는 신체와 전투 능력이 분리될 수 있다는 전제이다. 루프에서 탈출하기 위해서는 기타이에게 승리하지 않으면 안 된다. 승리하기 위해서는 먼저 개인으로서 높은 전투 능력이 필요하다. 150회 이상의 루프를 경험한 기리야는 (...) 베테랑으로 다시 태어났다(...)” 이것은 논리적이지 못한 이야기다. 소설에서 과거로 돌아가는 것은 기리야의 의식뿐이고 신체는 과거로 돌아가지 않는다. 그렇기 때문에 기리야는 죽음에서 부활할 수 있는 것이다. 정상적인 타임슬립이라면 전투에 거듭 임한다 해도 신체의 단련도는 타임슬립을 할 때마다 무효가 되어야 할 것이다. 그런데 본 작품은 신체 상태를 바꾸지 않으면서 전투 능력만을 높이는 것이 가능한 세계를 전제하고 있다.

『올 유』의 또 다른 특징은 루프하는 주인공의 고독이다. 기리야와 리타는 고독감에 시달린다. 둘은 루프를 경험한다는 사실에 의해 사랑을 느끼지만 루프의 설정은 둘을 갈라놓는다.

리타는 몇 년 전에 루프에 갇혀 212회째에 밖으로 나왔다. 그러나 기리야는 그 존재를 알지 못한다. 그때 기리야의 의식은 30시간 단위로 리셋되고 있었기 때문이다. 마찬가지로 이번에는 리타가 현재 기리야가 갇혀 있는 루프의 존재에 대해서 알지 못한다. 기리야에게는 159회째의 루프가 그녀에게

16) 히로키 A.(2012: 122-127).

17) 루프(loop)는 고리의 형태로 반복되는 것을 뜻하는 단어로 프로그래밍 언어에서는 반복문을 뜻한다.

는 첫 번째 세계에 불과하다. (...) 기리야와 리타가 진정한 의미에서 ‘같은 시간을 보내’기 위해서는 그들이 루프 능력을 함께 잃어야만 한다. 이 소설에서 그들은 능력자인 채로는 고독을 피할 수 없다.¹⁸⁾

분석자는 『올 유』의 시간 도약이 어디까지나 의식에 국한된, 그것도 단 한 사람의 의식에 국한된 것이라는 사실에서 이것이 <백 투 더 퓨처>와 같은 수많은 이야기에 등장하는 평범한 타임슬립이 아니라는 점을 파악한다. 그에 따르면 본 작품에서 작가가 기리야에게 부여한 상황은 게임 플레이어가 액션 게임이나 어드벤처 게임에서 경험하는 상황과 비슷하다. 기리야는 30시간이라는 제한 시간 안에 기타이에게 승리한다는 목표를 달성해야만 한다. 제한 시간 안에 승리를 거두지 못하면 ‘게임 오버’가 되고 전체 파라미터는 초기 상태로 돌아간다. (...)”

기리야가 똑같은 이틀을 몇 번이고 반복하는 것은 그가 게임의 목표를 ‘클리어’하지 못해서 몇 번이고 리셋과 리플레이를 반복하고 있기 때문이다. (...) 『올 유』의 이야기를 이와 같이 게임의 비유로 읽는 것이 가능할 것이다. 그리고 이 비유에서 흥미로운 것은 기리야가 게임 캐릭터가 아니라 ‘우리’, 즉 게임의 플레이어와 비교된다는 점이다.(2012: 128)

기리야는 이야기의 내부에서 살아가는 존재인 동시에 그 외부의 존재인 것처럼 그려지고 있다. 작가는 “소설의 세계를 이야기의 층과 메타 이야기의 층으로 나누고 기리야 이외의 인물을 모두 이야기적인 캐릭터로 그리면서, 기리야만을 게임적, 메타 이야기적 플레이어로서 그리고 있다.”(2012: 129) 어드벤처 게임에는 일반적으로 플레이어의 분신이 되는 특별한 캐릭터, 즉 ‘시점 캐릭터’가 존재하고 이것은 컴퓨터에 의해 제어되고 표시되는 다른 캐릭터들과 구분된다. “기리야와 리타의 만남은 같은 게임 속에서 시점 캐릭터로서도 선택 가능한 다른 캐릭터가, 기리

18) 같은 책 126-127쪽.

야의 시나리오 안에서 플레이어가 갖들지 않은 일반 캐릭터로서 나타난 상황이라고 이해될 수 있다.”(2012: 132) 따라서 기리야의 루프 속에서 만나는 ‘리타’는 캐릭터 리타일 뿐이고 플레이어 리타와는 결코 만날 수 없다. 루프 경험자의 고독은 이와 같이 설명된다.

이러한 특징들은 작가의 의도와는 상관없이 본 작품을 탈근대화의 흐름 속에 살아가는 현대인의 실존을 은유한 이야기로 읽을 수 있는 가능성을 준다. 작품 세계에서 기리야와 리타는 ‘같은 시간을 보낸다’는 것이 불가능할 뿐만 아니라 함께 루프를 빠져나오는 것도 불가능하도록 설정되어 있다. 둘 중 한 사람이 살아있는 한 루프는 끝나지 않는다. 탈출하려면 한 사람이 죽어야 한다. 이 사실을 먼저 파악한 리타는 기리야에게 강요하듯이 자신과 싸워 이기도록 만들고 죽음을 맞는다. 마지막 순간에 기리야는 리타에게 루프 속에서 함께 살기를 제안하지만 리타는 단호히 거절한다. 루프로 돌아간다면 기리야는 매일 아침 자신을 전혀 모르는 리타를 만나야 하기 때문이다. 지금까지 살펴본 내용에서 기리야가 처한 상황은 절대적 현실이 존재하지 않고 다만 가능성으로 존재하는 복수(複數)의 인생 앞에서 하나를 선택해야 하는 현대인의 처지를 상기시킨다.

하나의 이야기를 선택하면 반드시 다른 이야기를 잃고, 그러나 아무것도 선택하지 않더라도 역시 무언가를 잃게 된다. 따라서 선택의 잔혹함을 받아들임으로써 하나의 이야기를 선택한다. (...) SF에 친숙하지 않은 많은 독자, (...) 그러한 독자도 (...) 기리야에게는 당연히 감정이입이 가능할 것이다. 기리야가 처한 상황은 (...) 포스트모던화의 진행 속에서 선택지의 다양함에 압도되어 특정 가치를 선택하는 것이 점점 어려워지고 있는 우리 자신의 삶의 조건에 대한 은유가 되기 때문이다. (2012: 145)

이러한 독해의 가능성은 작가가 이 소설에 도입한 게임적인 이층 구조에 기인한다. 분석자는 단선적인 소설이면서도 게임적인 다층성을 취하는 이러한 이야기를 ‘플레이어 시점의 문학’이라고 부르며 독자가 감정

이입하는 대상이 이야기의 주체(캐릭터)에서 메타 이야기의 주체(플레이어)로 이동하는 이러한 문학을 ‘게임적 리얼리즘’으로 명명한다.

히로키는 본 작품이 삶에 의미를 부여하는 존재로서 정의되는 인간이 인간성을 상실한다는 것이 무엇을 가리키는가를 게임적 구조로 재현하는 많은 오타쿠계 작품들을 대표한다고 말한다. 그런데 그의 흥미로운 분석이 겨냥하는 탈근대화, 즉 포스트모던적 사회 현상들이 관찰된 시기는 휴머니즘적 인간관을 재고하고 신체성의 관점에서 인간을 재정의하려는 노력이 활발하게 일어난 시기와 거의 일치한다. 따라서 많은 포스트모던적 현상들은 포스트휴머니즘의 담론¹⁹⁾과 마주치곤 한다. 근대적 인간관을 전제한 히로키의 게임적 리얼리즘을 포스트휴머니즘의 업데이트된 인간관으로 재고한다면 탈근대성을 둘러싼 기존의 해석은 어떤 방식으로 재해석될 수 있을까? 다음 장에서는 이 물음을 다룰 것이다.

IV. 게임적 리얼리즘 재론

- 『올 유 니드 이즈 킬』 다시 읽기

인간은 본래 타자와의 소통으로 사는 존재라고 할 때 아즈마 히로키는 탈근대화하는 사회의 인간은 인간성을 상실하고 모두가 각자 고독하게 욕구를 채워가며 ‘동물화’하고 있다고 결론짓는다. 여기서 그가 논의의 전제로 삼고 있는 인간의 정의는 ‘이야기적 인간’이다. 따라서 그의 결론은 ‘이야기적 인간성의 상실’로 환언될 수 있을 것이다.

근대의 인간은 이야기적 동물이었다. 그들은 인간 고유의 ‘산다는 것의 의미’에 대한 갈망을 인간 고유의 사교성을 통해 충족할 수 있었다. (...) 그러나 포스트모던의 인간은 ‘의미’에 대한 갈망을 사교성을 통해 충족할 수 없으며 오히려 그것을 동물적인 욕구로 환원함으로써 고독하게 채우고 있

19) 헤어브레히터 S.(2012) 참조.

다. (...) 세계 전체는 단지 즉물적으로 누구의 삶에도 의미를 주지 않은 채 표류하고 있다. (...) 인간성의 무의미화.(2007: 165)

‘이야기적 동물’이라는 휴머니즘적 인간관은 정신과 육체의 이분법적인 사고를 특징으로 하는 근대성의 산물이다. 이러한 전제에서 출발한 문화 이론이 탈근대화하는 사회 현상들 속에서 인간성의 상실을 보는 것은 어쩌면 당연한 논리적 귀결이다. 그런데 최근 포스트휴머니즘 담론들을 중심으로 인간을 재정의하려는 움직임이 활발하게 일어나고 있다. 이번 장에서는 ‘이야기하는 존재’라는 정의에 기초하여 인간을 이해해 온 우리의 시각을 ‘지각하는 존재’, 즉 ‘신체적 존재’로 이동시켜서 게임적 리얼리즘에 대한 재해석을 시도할 것이다.

1. ‘내러티브 자아’와 ‘신체 자아’

윙발 하라리는 인류가 오랫동안 인간의 본질이라고 생각했던 ‘내러티브 자아’의 시대가 지나가고 오랫동안 인정하지 않았던 ‘경험 자아’의 존재를 무시할 수 없는 시대가 되었다고 말한다. ‘내러티브 자아’란 흔히 ‘의식’이라고 부르는 것에 가깝고 ‘경험 자아’란 흔히 ‘신체적인 지각 작용’이라고 여기는 것에 가깝다. 단순화시켜 말하면 전자는 정신적 자아를, 후자는 신체적 자아를 가리킨다. 주지하다시피 휴머니즘은 하나의 단일한 자아를 전제하고 개인의 자유의지와 자아실현에 최고의 가치를 부여하는 방향으로 발전해왔다. 그러나 최근 철학계에서는 ‘지각하는 신체’에 주목하여 인간을 이해하는 현상학적 관점²⁰⁾에 대한 관심이 높아지고 있고 자연과학계에서도 뇌인지과학을 중심으로 인간에게 두 개의 구별되는 자아의 작용이 있을 수 있다는 가능성이 대두하며 전통적인 인간관을 재고한다. 하라리는 ‘내러티브 자아’와 ‘경험 자아’의 관계에서 앞

20) 메를로 폰티, 류의근 역(2002) 참조.

으로 일어나게 될 부조화는 인류의 미래를 결정지을만큼 큰 쟁점임을 경고한다.²¹⁾ 두 자아의 존재 가능성에 관해 좀 더 자세히 살펴보자.

뇌과학은 언어 능력을 주관하는 좌뇌의 영역과 공간 감각을 주관하는 우뇌의 영역에 관한 실험들을 통해 두 영역에서 상이한 두 자아의 작용이 이루어진다는 사실을 보여준다. 좌뇌의 영역에는 ‘내러티브 자아’가 존재하고 우뇌의 영역에는 ‘경험 자아’가 존재하며 때로 두 자아는 전혀 다른 선택과 주장을 한다는 것이다. 후자의 ‘경험 자아’는 감각하고 감정을 느끼며 순간순간 생각을 떠올리는 의식, 즉 신체적 지각 경험에 기반한 자아를 말하며 이것은 ‘신체 자아’로 환언될 수 있을 것이다.

‘신체 자아’는 아무것도 기억하지 못하는 맹점을 가지며 어떤 재현적 이야기를 구성할 능력을 갖지 못한다. 따라서 중요한 결정을 내릴 때 참조의 대상이 될 수 없다. 반면 전자의 ‘내러티브 자아’는 경험을 끄집어내어 기억을 하고 경험들에 의미를 부여하며 하나의 개연성 있는 내러티브를 만든다. 인간이 가진 모든 의견이나 주장은 모두 ‘내러티브 자아’의 독단이다. 따라서 인생의 중요한 결정들은 이 ‘내러티브 자아’에 의해 이루어진다.²²⁾ 두 자아의 존재 가능성과 관련하여 한 가지 흥미로운 실험

21) 유발 하라리 지음, 김명주 옮김, (2017: 399~419).

22) 가자니가의 실험에서 한 단계 더 발전된 카너먼의 실험은 두 자아의 상이한 특징에 관해 좀 더 자세한 정보를 준다. 연구자는 실험 참가자들에게 세 단계의 실험에 차례로 응할 것을 요청했다. 첫 번째 단계에서 참가자들은 14도의 물에 한 손을 60초 동안 담그고 있었다. 고통까지는 아니지만 참가자들은 불쾌한 자극을 느꼈을 것이다. 이어지는 두 번째 단계에서 동일한 참가자들은 다른 한 손을 동일한 14도의 물에 90초 동안 담그고 있었다. 60초가 지난 시점에 연구자는 참가자들 몰래 15도의 물을 물그릇에 흘려보냈다. 세 번째 단계에서 연구자는 참가자들에게 60초 실험과 90초 실험 중 하나를 선택하여 반복해야 한다고 말하며 무엇을 선택하겠는가를 물었다. 이때 참가자의 80%가 90초의 실험을 선택했다. 그들은 90초 실험을 덜 불쾌하다고 기억하고 있었다. 카너먼의 실험은 두 개의 서로 다른 자아, 즉 신체 자아와 내러티브 자아가 우리 안에 존재할뿐만 아니라 두 자아가 각각 어떤 다른 특징을 가지고 있는가를 보여준다. 경험을 기억할 때 내러티브 자아는 경험의 지속시간이나 합계를 고려하는 것이 아니라 경험의 정점과 결말의 평균만 고려한다. 예를 들어 병원에서 진단을 위해 진행하는 각종 검사에는 짧은 시간 큰 고통을 주는 검사가 있고 긴 시간 다소 완화된 고통을 주는 검사가 있을 수 있는데, 신체 자아는 짧은 시간의 검사를 선호할 것이며 내러티브 자아는 긴 시간의 검사를 선호할 것이다. 하지만 경험을 기억하고

사례를 살펴보자. 먼저, 가자니가의 실험은 좌뇌와 우뇌를 연결하는 신경에 손상을 입은 환자들을 대상으로 한 것인데, 이 실험에서 연구자는 환자의 좌뇌에 연결된 신경에 닭의 갈고리 발톱 사진을 획 보여주는 동시에 우뇌에 연결된 신경에는 눈 내리는 풍경을 빠르게 노출시켰다. 환자에게 무엇을 보았는지를 물었을 때 환자는 ‘닭의 갈고리 발톱’이라고 대답한다. 반면 연구자가 환자에게 그림 카드를 주면서 방금 본 것과 유사한 사진을 고르라고 요청했을 때는 좌뇌와 연결된 환자의 오른손이 닭 그림을 가리키고 우뇌와 연결된 환자의 왼손이 눈삽을 고른다. 마지막으로 연구자가 두 사진을 선택한 이유를 묻자 환자는 “닭 우리를 치우려면 삽이 필요하니까요.”라고 대답했다. 이 실험은 무엇을 보여주는 것일까? 언어를 제어하는 환자의 좌뇌에는 눈 내리는 풍경에 대한 데이터가 없고 따라서 왼손이 왜 눈삽을 선택했는지 알지 못한다. ‘눈삽’에 관한 질문을 받은 환자의 좌뇌는 그럴 듯한 이유, 즉 내러티브를 지어낸 것이다. 이 실험은 우리에게 두 자아의 존재 가능성을 발견하도록 한다.

내러티브 자아는 신체 자아의 경험들을 원재료로 삼아 이야기를 만들어내고 이 이야기들은 다시 신체 자아의 경험에 영향을 미친다. 예를 들어 우리의 몸은 강제 노동이라는 조건에서 산에 오른 경험과 여가와 운동을 위해 등산을 한 경험을 완전히 다르게 느낀다. 즉, 내러티브 자아가 강제 노동과 취미 생활에 부여하는 의미에 따라 몸의 감각도, 감정도 달라지는 것이다. 대부분의 사람들은 자신을 내러티브 자아와 동일시한다. 우리가 ‘나’를 인식할 때 이 인식은 있는 그대로의 무질서한 경험들에 근거하지 않고 짜임새 있게 구성된 이야기에 근거한다. 내러티브 자아가 경험을 왜곡하거나 과장한다 하더라도 그것은 중요하지 않다. 논리적이고 일관된 내러티브는 우리에게 하나의 통일된 정체성을 구축할 수 있다

어떤 결정을 내리는 것은 언제나 내러티브 자아이다. 이 사실을 잘 알고 있는 대부분의 의사들은 늘 이 지배적인 자아의 관점을 고려하여 검사 후반부에 불필요한 몇 분간의 둔한 통증을 추가하곤 한다. 그러면 이 검사는 환자에게 덜 고통스러운 기억으로 남는다.

록 해주며 이 세계에 의미를 부여하는 내면의 목소리로 기능하기 때문이다. 하지만 누군가 자아가 맹신하는 이 내러티브들이 결국 허구에 지나지 않는다고 묻는다면 쉽게 부인할 방법이 없다. 인간의 역사는 그 허구성을 여실히 증명해주기 때문이다.

이야기하는 자아는 끝이 없는 이야기를 지어내어 이 혼돈에 질서를 부여하려 한다. (...) 하지만 아무리 설득력 있고 매력적일지라도 이 이야기는 결국 허구이다. 중세 십자군 전사들은 삶의 의미가 신과 천국에서 온다고 믿었고, 현대의 자유주의자들은 인생의 의미가 개인의 자유로운 선택에서 나온다고 믿는다. 하지만 둘 다 망상에 지나지 않는다.²³⁾

허구의 이야기를 만드는 내러티브 자아가 신체 자아를 지배하고 인생의 중요한 선택을 주도할 수 있는 것은 신체 자아가 가진 맹점, 즉 기억력의 부재에 있다. 신체 자아는 아무리 압도적인 경험을 해도 그것을 기억하지 못하기 때문이다. 내러티브 자아가 경험을 각색하고 왜곡한다 해도 그것을 문제삼을 주체는 어디에도 없다. 내러티브 자아 외에는 아무도 기억을 하지 못하며 ‘나’를 가장 잘 아는 것은 이 내러티브 자아뿐이기 때문이다. 가령 어떤 사람이 배우자를 고민하는 상황에 있다고 하자. 그의 모든 신체적 경험의 합계는 유머감각이 있는 A를 선호한다는 진실을 가리킨다. 그런데 그의 내러티브 자아는 과묵하고 진지한 성격에 가치를 부여한다. 그 사람은 과묵하고 진지한 B를 선택할 수 밖에 없다. 내러티브 자아보다 그를 더 잘 알고 판단해줄 사람은 없기 때문에 이러한 선택은 막을 길이 없다. 적어도 지금까지는 그랬다. 그러나 빠르게 발전하는 현대 과학기술은 내러티브 자아의 독단에 제동을 걸기 시작한다. 오늘날의 기술은 신체의 경험들을 업로드하고 저장하며 해석하는데 이 데이터는 점점 더 내러티브 자아보다 객관적이고 “정확한” 해석을 제공

23) 유발 하라리, 같은 책, 418쪽.

하고 있다.

오늘날 점점 더 많은 인간 경험들은 실제로 기록되고 업로드되고 저장된다. 그리고 머지않아 데이터베이스는 내러티브 자아보다 확실히 모든 면에서 더 “정확한” 해석을 제공할 것이다. 이러한 시대에 내러티브 자아가 담지하는 ‘의미’가 상실되는 것은 어쩌면 피할 수 없는 일이 아닐까? 머지않아 ‘나’를 가장 잘 아는 것은 ‘나’의 내러티브 자아가 아니라 데이터베이스일 가능성이 없지 않다.

당신이 쉬는 모든 숨결, 당신이 하는 모든 움직임, 당신이 깨뜨리는 모든 관계를 주시하는 시스템을 상상해보라. 당신의 은행계좌, 심장박동, 혈당수치, 섹스 행각을 감시하는 시스템들. 그런 시스템은 당신 자신보다 당신을 훨씬 더 잘 알 것이다. 사람들을 나쁜 관계, 잘못된 직업, 해로운 습관에 가두는 자기기만과 망상도 구글을 속이지는 못할 것이다. 오늘날 우리를 제어하는 이야기하는 자아와는 달리, 구글은 지어낸 이야기를 토대로 하여 결정을 내리지 않을 것이고, (...) 많은 사람들이 의사결정 과정의 대부분을 이런 시스템의 손에 기꺼이 넘길 것이다.²⁴⁾

이럴테면 누군가 구글에게 배우자를 정하는 문제에 대해 조언을 구할 때 구글은 이렇게 대답할 수 있다.

“나는 네가 태어난 날부터 너를 알고 있었어. 네 이메일을 모두 읽었고, 네 통화를 모두 기록했고, 네가 좋아하는 영화들, 네 유전자 정보, 네 심장 기록도 모두 갖고 있어. 네가 데이트한 정확한 날짜도 보관하고 있으니, 존이나 폴과 만날 때마다 네 심장박동, 혈압, 혈당수치를 초 단위로 기록한 그 래프를 원한다면 보여줄 수 있어. (...) 수많은 관계에 대한 수십 년에 걸친 통계자료를 토대로, 나는 너에게 존을 선택하라고 권해. 장기적으로 그와 함께할 때 더 만족스러울 확률이 87퍼센트야.”²⁵⁾

24) 하라리 Y.(2017: 461)

이러한 데이터베이스의 조언을 받는 대가로 인간은 무엇이 가치 있는 것이며 무엇이 인생의 의미인지를 결정할 자유의지를 내려놓아야 할지 모른다. 인간이 데이터베이스를 통제하느냐 데이터베이스에 의해 지배당하느냐의 문제는 차치하더라도 신체 자아의 경험이 ‘기억력’을 획득한다는 사실은 오랫동안 내러티브 자아와 동일시되어온 인간 개념에 업데이트의 계기를 마련하고 있다. 데이터베이스를 얻은 신체 자아는 목소리를 얻은 셈이며 따라서 인간의 주체의식은 내러티브 자아가 주장하는 내면의 목소리와 신체 자아를 대변하는 데이터베이스의 목소리 사이에서 분열을 피할 수 없기 때문이다. 예컨대 라이언 일병을 구하기 위해 끔찍한 전투를 치르다가 부상을 당하고 동료의 죽음을 목격해야 했던 군인은 비록 그의 내러티브 자아가 ‘한 사람의 목숨을 구하기 위해 자신을 희생하는 것’이 고귀한 일이라고 말하더라도 더 이상 위로를 얻지 못할 것이다. 오랫동안 인간은 그의 경험을 각색한 내러티브에 의해 자신의 고통을 이해하며 끔찍한 경험을 고귀한 경험으로 간주할 수 있었다. 그러나 데이터베이스는 내러티브보다 정확하게 신체의 경험을 기록하며 이전과 같은 각색을 허용하지 않는다.

앞서 우리는 작품 『을 유』에 대한 아즈마 히로키의 분석을 살펴보았다. 그의 분석이 전제하는 근대적 인간관, 휴머니즘은 인간 존재를 내러티브 자아로 정의해왔다. 내러티브 자아가 신체 자아의 경험들을 해석할 수 없고 그 경험들에 의미를 부여하지 못하게 된 지금의 현실은 휴머니즘적 관점에서 보면 명백한 ‘인간성의 상실’이다. 이러한 관점에서 히로키는 ‘동물로의 퇴행’이라는 결론에 이른다. 이어지는 장에서 우리는 신체 자아가 담당하는 의미작용을 중심으로 작품의 다시 읽기를 시도할 것이다. 오랫동안 인정되지 않았던 나머지 반쪽 자아의 가능성을 고려함으로써 인간 존재의 정의를 업데이트할 때 게임적 리얼리즘은 어떻게 재해석될 수 있는가를 살펴보려고 한다. 이를 위해서는 작품을 분석하는 도구 역시 신체

25) 같은 책, 462~463쪽.

자아를 중심으로 인간을 이해할 수 있는 역량을 갖춰야 할 것이다. 신체성을 중심으로 텍스트의 의미작용을 파악하고자 한 자크 폰타뉴의 이론은 이러한 요구에 부응하는 것으로 보인다. 먼저 신체성에 기초한 폰타뉴의 기호학 가운데 우리의 분석에 필요한 몇 가지 핵심 이론을 살펴보자.

2. 신체적 세미오시스

1) 서사와 신체성

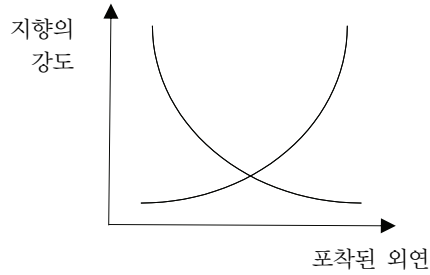
주지하다시피 초기 기호학이 “표준 서사”로 규정한 이른바 ‘탐색 quête’의 서사에서 주체는 언제나 이접 상태disjonction에 있는 가치 대상과 연접conjonction하기를 원하고,²⁶⁾ 이러한 서사에서 주체가 체험하는 가치대상의 현존은 늘 ‘결핍défaut’의 양태인 것으로 전제된다. 폰타뉴는 초기 기호학 이론을 수정, 보완하는 가운데 오늘날의 많은 서사에서 가치대상은 ‘결핍’보다 ‘포화’의 현존을 보이며 이것이 전체 서사의 중요한 쟁점이 된다는 사실을 고찰하고 현존의 관점에서 서사 의미를 고찰할 수 있는 방법론을 구축한다. 폰타뉴에 따르면 이제 서사의 의미작용을 파악하고자 할 때 우선적으로 파악해야 할 것은 주체의 행위보다 그의 신체가 지각하는 대상의 ‘현존’이다. ‘현존’은 담화의미의 생성 과정에서 심층의 기호 층위보다 기저에 위치한 선조건 층위를 결정한다. 폰타뉴는 선조건 층위에서 하나의 의미범주가 고정되기 이전 상태의 범주화의 과정을 긴장적 에너지의 작용으로 보고 이 긴장성을 기호학적으로 모델링하여 긴장도식schéma tensif을 제안한다.

현존의 장champ de présence에서 신체는 내부수용적 지각과 외부수용적 지각 활동을 통해 한편으로는 대상의 감각적 성질이 갖는 강도적 에너지intensité를 지각하고 다른 한편으로는 대상의 관여성 영역의 외연étendue을 지각한다. 폰타뉴는 전자의 지각 활동을 ‘지향visée’으로, 후자

26) Greimas A.J., *Sémantique structurale*, Puf, 1986.

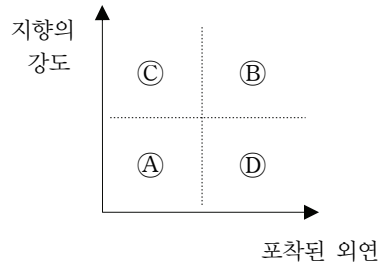
의 지각 활동을 ‘포착saisie’
으로 정의하고 현존의 장을
‘지향’과 ‘포착’의 상관관계로
표상하는데 이를 그래프로 나
타낸 것이 긴장도식이다.²⁷⁾

‘지향’과 ‘포착’의 상관관계
는 지향성의 수준과 포착된
외연의 수준에 따라 크게 네
가지 유형의 의미범주로 구분해 볼 수 있다.



[그림 1] 긴장도식

1. 약한 지향/제한적 외연 ㉠
2. 강한 지향/확장적 외연 ㉡
3. 강한 지향/제한적 외연 ㉢
4. 약한 지향/확장적 외연 ㉣



[그림 2] 긴장도식 상의 의미범주

이해를 돕기 위해 ‘사랑’의 현존의 장을 기술하는 긴장도식을 생각해
보자. 마더 테레사가 실천한 아가페적인 사랑은 강한 지향성과 확장적
외연을 특징으로 하는 ㉡의 영역에 위치할 것이다. 또한 연인 로미오와
줄리엣의 비극적이고 강렬한 에로스적 사랑은 강한 지향성과 제한적 외
연을 특징으로 하는 ㉢의 영역에 위치할 것이다. 카사노바의 유희적 사
랑은 약한 지향성과 확장적 외연의 포착을 나타내는 영역 ㉣에, 권태기

27) 최용호, 「긴장도식과 기호모델」, 『프랑스학연구』 55집, 한국프랑스학회, 2011, 355-372쪽
참조.

의 중년 부부가 느끼는 감정은 약한 지향성과 제한적 외연의 포착을 나타내는 영역 ㉠에 각각 상응할 것이다.

‘지향’과 ‘포착’의 긴장성 유형에 따라 서사의 현존 양식을 분류해보면 다음과 같다.

	강한 지향성 (Visée intense)	약한 지향성 (Visée affaiblie)
확장적 외연의 포착 (Saisie étendue)	충만함 (Plénitude)	무용성 (Inanité)
제한적 외연의 포착 (Saisie restreinte)	결핍 (Défaut)	공허 (Vacuité)

[표 1] 현존 양태의 긴장 구조 유형²⁸⁾

2) 신체-행위소

이야기 콘텐츠에 등장하는 ‘캐릭터’는 기호학 용어로 ‘행위소’에 해당한다.²⁹⁾ 현상학적인 관점으로 다양한 기호학의 갈래를 통합한 풍타뉴는 텍스트의 의미작용을 결정하는 심급을 ‘지각하는 신체’로 규정하고 지각하는 신체의 구조로 캐릭터를 분석할 수 있도록 하는 ‘신체-행위소 corps-actant’ 모델을 제안한다.³⁰⁾

‘신체-행위소’는 먼저 ‘육체적 자아Moi-chair’와 ‘신체적 자기Soi-corps’로 구분되는데 ‘자아’와 ‘자기’의 구분은 우리의 논의에서 매우 중요한 의미를 갖는다.³¹⁾ ‘육체적 자아’는 전술한 바의 ‘신체 자아’(경험하는 자아)에 상응한다면 ‘신체적 자기’는 ‘내러티브 자아’에 상응하는 것으로

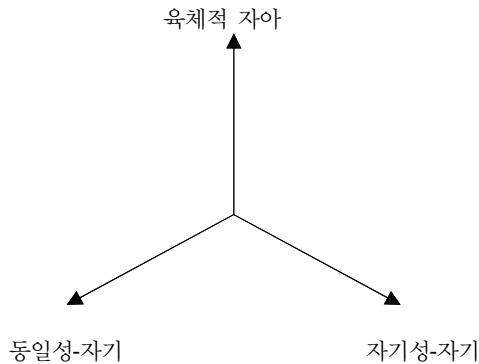
28) Fontanille J., *Op Cit.*, p.141.

29) Greimas A. J. & Courtès J.(1979: 3)

30) Fontanille J.(2003) 참조.

31) ‘신체-행위소’ 모델에 관한 자세한 내용은 최용호, 「자크 풍타뉴의 ‘신체-행위소’ 개념에 대하여」, 『프랑스학연구』 82집, 한국프랑스학회, 2017, 153-171쪽/ 최용호, 「행위소 구조에 대한 세 가지 모델 - 그레마스, 꼬께, 풍타뉴를 중심으로」, 『기호학연구』 52집, 한국기호학회, 2017, 161-189쪽. 참조.

볼 수 있기 때문이다. 흥미로운 점은 ‘신체적 자기’는 내러티브를 구성하는 ‘자기’의 성격에 따라 다시 ‘동일성-자기’와 ‘자기성-자기’로 세분되어 ‘신체-행위소’는 총 세 개의 심급으로 구성된다는 사실이다.³²⁾



[그림 3] 신체-행위소 모델

세 개의 심급을 각각 살펴보자. ‘육체적 자아’는 변형에너지를 지닌 물리적 실체로서 긴장성과 압력에 반응하는 육체 감각을 가리킨다. 이것은 감각운동성의 요체로서 저항하거나 충동하는 힘을 가지고 있는 한편 참조의 중심으로서도 기능한다.

‘신체적 자기’는 의미작용 속에서 구축되는 정체성을 가리킨다. ‘신체적 자기’는 ‘육체적 자아’의 움직임을 끊임없이 참조하면서 타자와 관계를 맺거나 그 관계를 수정한다. ‘육체적 자아’는 ‘신체적 자기’ 앞에 계속해서 타자성의 문제를 제기하는데 이 문제를 해결하는 방식에 따라 ‘신체적 자기’는 다시 ‘동일성-자기Soi-idem’와 ‘자기성-자기Soi-ipse’로 세분된다.³³⁾ ‘동일성-자기’는 반복과 유사성의 대응으로 자신의 정체성

32) Fontanille J.(2011: 26).

33) 이 모델은 리코르가 구분한 ‘동일-정체성’과 ‘자기-정체성’을 참조하였다. → Ricœur P., *Soi-même comme un autre*, Seuil, 1990, p.13 참조.

을 유지하려는 경향이 있고 ‘자기성-자기’는 앞으로 나아가고자 하는 방향성을 가지고 자신의 정체성을 계속해서 혁신하려는 성질을 갖는다.

전술한 바와 같이 신체-행위소의 심급 가운데 ‘육체적 자아’는 유발 하라리가 말한 ‘경험 자아(신체 자아)’에, ‘신체적 자기’는 ‘내러티브 자아’에 각각 상응한다. 여기서 후자의 ‘자기’ 중 ‘동일성-자기’는 공동체적 가치관과 규범 체계를 모방, 반복하는 방식으로 개인적 내러티브, 즉 삶의 의미를 구성하는 내러티브 자아에 가까운 반면 ‘자기성-자기’는 육체적 자아의 경험들을 참조하여 개인적 신념과 가치관을 끊임없이 재고하고 혁신함으로써 삶에 하나의 고유한 방향성을 부여하려고 하는 내러티브 자아라고 볼 수 있다.

이어지는 장에서는 신체-행위소 모델을 통해 히로키가 분석한 바 있는 작품 『올 유 니드 이즈 킬』의 다시 읽기를 시도할 것이다.

3. 『올 유 니드 이즈 킬』³⁴⁾ 다시 읽기

1) ‘육체적 자아’와 ‘동일성-자기’의 부조화

III. 장에서 요약한 작품의 줄거리를 상기해보자. 주인공 기리야는 지구를 침략한 외계 괴물 기타이와의 전쟁 중에 태어났다. 따라서 기타이와의 전쟁이 없는 환경을 경험해보지 않은 기리야에게 이 상황은 마치 자연처럼 주어진 환경과 같다.(#1)³⁵⁾

인류는 지금 일찍이 겪어보지 못한 전쟁을 하고 있다. (...) ‘기타이’라 불리는 괴물이다. (...) 어릴 때부터 줄곧 이 전쟁 속에 사는 나에게는 당연한 현실이었다.

34) 본 작품 분석은 히로시 사쿠라자카 원작 소설을 2차 창작한 동일 제목의 만화 한국어판을 참조하였다: 다케시 오바타 지음, 서현아 옮김, 『All you need is kill』, 학산문화사, 2014.

35) 본 작품에는 쪽수 대신 소책터로 구분되어 있으므로 우리도 이에 따라 소책터 번호로 인용 쪽수를 대신한다.

모든 인간이 삶을 선택한 것이 아니라 던져진 존재로서 삶을 시작한 것처럼 주인공은 개인적인 동기 부여의 과정이 없이 주어진 전쟁에 임한다. 이것은 거절할 수 없는 운명이다. 왜냐하면 이 전쟁에는 ‘인류 구원’이라는 어마어마한 의미가 부여되어 있기 때문이다. 특별한 사명감 없이 첫 전투를 앞둔 기리야는 목숨을 걸어야 하는 그 상황을 피하지 않는다. 이것은 ‘전쟁의 승리’, ‘인류 구원’이라는 가치를 추구하는 공동체적 규범의 압력을 느끼는 그의 ‘동일성-자기’의 작용으로 볼 수 있다.

그러나 우연찮게 루프에 휘말리면서 주인공은 ‘인류 구원’이라는 가치와는 상관 없이 두 가지 신체적 경험에 몰입한다. 하나는 ‘이겨서 살아남고 싶다는 승부욕’이고 다른 하나는 ‘리타와의 사랑’이다. 주지하다시피 루프는 소설에 게임적 성격을 부여하는 장치이다. 루프 속에서 기리야는 한편으로 ‘플레이어’로서의 정체성을 가지고 다른 한편으로 ‘캐릭터’로서의 정체성을 가지는데 루프의 게임장에서 이기고 싶어하는 ‘승부욕’은 바로 이 ‘플레이어’ 층위에서 느끼는 감정이며 ‘리타와의 사랑’은 캐릭터 층위에서 느끼는 감정이다.

‘플레이어’ 층위는 뒤에서 다시 이야기하고 여기서는 캐릭터 층위의 경험을 살펴보자. 기리야의 신체-행위소 중 리타와의 사랑을 느끼는 심급은 ‘육체적 자아’이다. 특별한 맥락 없이 그의 육체는 리타를 만난 첫날 사랑에 빠진다. 이것은 그의 이성적인 판단과는 대치된다. 그의 이성은 루프 속에서의 연애가 무의미하다는 사실을 잘 알고 있으며 이런 이유로 리타를 만나기 전에 다른 매력적인 여인의 데이트 신청을 거절하기 때문이다.(#6, #7)

인생이 단 한번뿐이라면 나도 그녀와 함께 지내는 선택을 했을지도 모른다. 하지만 지금의 나는...!

지금 나는 타인과 사랑을 나눌 수 없다. 루프하면 함께 공유한 시간은 사라지고 마니까...

작가는 이 소설에서 기리야와 리타가 ‘같은 시간을 보낸다’는 것이 불가능하며 함께 루프를 빠져나오는 것도 불가능하도록 설정했다. 둘 중 한 사람이 살아있는 한 루프는 끝나지 않는다. 기리야는 ‘인류 구원’이라는 가치 대상과 ‘리타’라는 가치 대상을 모두 추구할 수는 없다. 하나를 얻으면 다른 하나를 잃을 수 밖에 없다. 이 설정은 기리야의 ‘육체적 자아’와 ‘동일성-자기’가 각각 상이한 가치 대상을 추구하면서 긴장 관계를 형성하고 있음을 보여준다.

요컨대 캐릭터-플레이어의 2층 구조 중 캐릭터 층위만을 살펴본 지금까지의 내용에서 기리야의 신체-행위소는 ‘리타’를 원하는 ‘육체적 자아’와 ‘인류 구원’을 원하는 ‘동일성-자기’의 긴장 관계만 나타나 있다. 기리야는 ‘육체적 자아’를 따를 경우 인류를 구원하지 못하고 ‘동일성-자기’를 따를 경우 ‘리타’를 잃어버린다. 작품은 명시적인 방식으로 기리야가 ‘리타’를 더 원한다는 사실을 말해준다. 기리야에게 선택권이 있었다면 그는 ‘리타’를 선택했을 것이다.(#16)

기리야: 이대로 계속 반복하면 되잖아. 그러면 나와 너는 계속 같이 있을 수 있어...

리 타: 매일 너는 널 모르는 리타 브리타스키를 만나는 거야. 똑같은 하루를...?

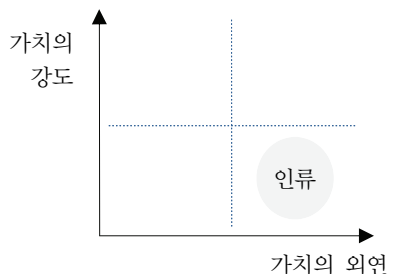
기리야: 그래도 상관없어.

리 타: 인류를 구해라 케이지.

그러나 리타가 죽음을 선택하고 기리야는 결국 리타의 죽음을 받아들인다. 그러나 이 결정에서 ‘인류 구원’의 사명감이 작용한 것은 아니다. 두 사람 모두 루프 속에서는 어떤 방식으로든 두 사람의 사랑의 내러티브를 구성할 수 없다는 사실을 잘 알고 있다. 30시간마다 리셋되는 루프 속에 갇혀 있는 한 기리야의 삶에서는 늘 리타와의 첫날만 반복된다. 다음날 만나는 리타는 기리야를 기억하지 못한다(‘기억’의 부재는 ‘육체적

자아’의 맹점을 상기시킨다). 그럼에도 불구하고 상관없다고 말하는 기리야와는 달리 리타는 순간뿐인 사랑을 영원히 반복하며 살아가는 선택을 거부한다. 우리는 여기서 리타가 전형적인 ‘내러티브 자아’의 인간임을 알 수 있다. 처음부터 리타는 슬픈 가족사를 가진 내러티브적 인물로 등장한다. ‘가족을 죽인 기타이에게 복수를 해야 한다는 내러티브’가 강하고 대의를 위해 전쟁을 이끌어야 한다는 신념이 투철한 인물로 설정되어 있다. 반면 기리야는 별 다른 신념이 없이 모든 상황에서 그저 ‘주어진 상황이니 임한다’는 태도를 가진 인물이다. 즉 기리야는 ‘내러티브 자아’가 약한 인물이다. 기호학 용어로 말하면 리타는 ‘자기성-자기’와 ‘동일성-자기’가 강해서 이 힘으로 ‘육체적 자아’를 지배하는 인물로 볼 수 있고 기리야는 ‘자기성-자기’와 ‘동일성-자기’보다 ‘육체적 자아’에 더 충실한 인물로 묘사된다.

‘인류 구원’이라는 내러티브적 가치 대상에 대해 기리야의 신체가 느끼는 대상의 현존을 긴장도식으로 나타내면 왼쪽 그래프와 같이 ‘무용성’의 영역으로 표상된다. 기리야의 신체가 ‘인류’의 가치를 지향하는 힘은 강하지 않은 반면 그 가치를 포착할 수 있는 외연은 이야기가 진행될수록 점점 확장된다.

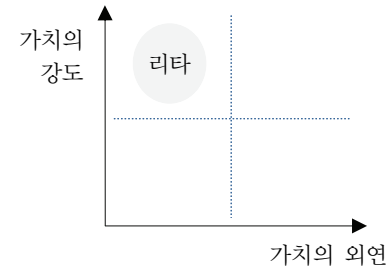


[그림 4] 기리야가 느끼는 ‘인류’의 현존

반면 ‘리타’라는 신체적 경험의 대상에 대해 기리야가 느끼는 대상의 현존을 긴장도식으로 나타내면 오른쪽 그래프와 같이 ‘결핍’의 영역으로 표상된다. ‘리타’를 지향하는 기리야의 에너지는 강하지만 ‘리타’를 포착할 수 있는 외연은

이야기가 진행될수록 제한되고 결국에는 포착 불가능해진다.

요컨대 우리는 기리야의 신체-행위소에서 ‘육체적 자아’의 경험이 ‘동일성-자기’가 부여하는 의미의 방향과 어긋나 있는 것을 볼 수 있다. 그



[그림 5] 기리야가 느끼는 ‘리타’의 현존

의 육체적 경험은 ‘자기’의 내러티브와 부조화를 일으키고 있는 것이다. 다음 장에서는 플레이어 층위의 정체성을 통해 주인공이 신체와 내러티브의 부조화 문제에 어떻게 대응하는가를 살펴볼 것이다.

2) ‘동일성-자기’와 ‘자기성-자기’의 해리화

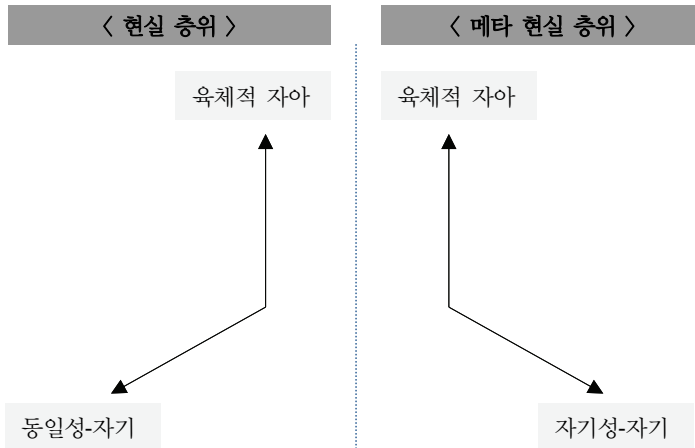
서사의 전개만을 볼 때 주인공 기리야는 주어진 모든 임무에 충실하며 심지어 이야기의 결말은 전쟁을 승리로 이끌고자 다짐하는 주인공의 모습을 보여준다. 그럼에도 불구하고 기리야는 인류 구원의 가치를 믿는, 즉 ‘동일성-자기’가 강한 사람으로 보이지 않는다. 이것은 캐릭터 층위에서 발현되지 않은 그의 ‘자기성-자기’가 플레이어 층위에서 작용하고 있기 때문이다. 개인적 신념을 주관하는 그의 ‘자기성-자기’는 플레이어 층위에서 ‘인류 구원’과는 다른 신념을 가지고 있다. 그것은 ‘게임을 시작한 이상 마스터해야 한다’는 신념과 다르지 않다. 이것은 작품의 시작부터 끝까지 관통하는 주인공의 일관성 있는 태도로 드러난다.

‘살아남는’ 것이 이 세계에 대한 유일한 반향이라면 끝까지 싸워주겠어!!(#1)

하루 걸러 루프하면서 실전과 훈련을 반복하는 나라면... 반드시 역사적인 김호의 영역까지 나 자신을 끌어올리고 말겠어!!(#2)

리타의 손에 죽는다면 상관없다. 하지만 나는 결심했다. 이 세계에 반향하겠다고. 끝까지 싸우겠다고!!(#16)

기리야의 ‘자기성-자기’는 순간순간의 육체적 경험과도, 내러티브와도 동일시하지 않는 제 3의 정체성을 갖는다. 이것은 현실을 절대적인 것으로 믿는 것도 아니고 그렇다고 그 무의미함 때문에 현실을 포기하는 것도 아니다. 이 제 3의 정체성은 설득되지 않은 상태에서 선택했다 하더라도 선택한 현실을 긍정하기로 결정하면서 메타-현실의 층위, 플레이어의 층위에서 ‘동일성-자기’와 ‘육체적 자아’의 부조화를 증재한다. 우리는 캐릭터 층위에서 움직이는 ‘동일성-자기’와 플레이어 층위에서 움직이는 ‘자기성-자기’의 이 같은 공존을 히로키식의 표현을 빌려 해리적이라고 말할 수 있을 것이다. 해리화된 기리야의 신체-행위소를 그림으로 재현하면 다음과 같다.



[그림 6] 기리야의 해리화된 신체-행위소

『올 유』의 결말은 캐릭터 층위와 플레이어 층위에서 상반된 해석을 낳는다. 캐릭터 층위에서 ‘인류’는 내러티브의 대상으로, ‘리타’는 신체적 경험의 대상으로 간주할 때 리타를 죽이고 인류를 구원하기로 한 기리야의 결정은 사피엔스에 대한 은유, ‘내러티브 자아’와 동일시되어 온 사피엔스에 대한 은유로 읽을 수 있을 것이다. 인간은 아직까지 신체적 경험을 누

르고 내러티브 자아의 목소리를 선택한다는 식의 해석이 가능할 것이다.

플레이어 층위에서 이 결말은 조금 다르게 해석된다. 플레이어 리타는 게임 수행 능력이 뛰어나며 게임 시스템을 더 잘 파악하고 있지만 게임을 마스터하지 못하고 죽는다. 반면 리타에게 게임의 기술을 배운 플레이어 기리야는 살아남아 계속해서 게임에 도전한다. 전술했다시피 리타는 ‘내러티브 자아’가 강한 인간이며 기리야는 ‘신체 자아’가 강한 인간이다. 따라서 이야기는 인류의 과거를 지배해온 내러티브 자아의 쇠퇴와 인류의 미래를 지배할 신체 자아의 부상을 예견하는 것으로 이해될 수도 있다. 내러티브 자아가 이제 더 이상 진정성 있는 가치관이나 신념을 가져다 줄 수 없는 시대에 공동체적 의미를 공유할 수 없는 개인들의 고독은 또한 작품 속 플레이어의 고독함으로 묘사되고 있다.

내가 있는 한 인류는 지지 않는다. (...) 그래도 그 인류 안에, 단 한 사람, 지키고 싶었던 사람이 없다.(#17)

V. 나오며

아즈마 히로키는 일본의 오타쿠 문화에 탈근대화하는 글로벌한 흐름이 나타나 있다고 주장한다. ‘취향’에 대한 애착을 특징으로 하는 오타쿠 문화는 ‘이야기’와 ‘메타 이야기’의 층위에 해리적으로 감정이입한 결과에 다름 아니며 이는 탈근대화하는 사회에서 현대인이 느끼는 해리적 정체성을 반영한다는 것이다. 그는 다수의 라이트노벨과 노벨 게임의 탁월한 분석을 통해 ‘게임적 리얼리즘’이라는 문학성을 규정하며 이 주장의 타당성을 보여주었다. 본 연구는 아즈마 히로키를 독서하는 가운데 ‘취향’을 중심으로 이야기를 수용하는 오타쿠의 감성을 ‘인간성의 퇴행’, 즉 ‘동물화’로 해석하는 히로키의 인간관이 휴머니즘적 관점을 벗어나지 못했다는 문제의식을 제기하였다.

정신과 육체의 이분법에 기초한 근대적 인간관은 인간을 ‘이야기하는 존재’로 정의해왔고 인간의 자아는 내러티브를 통해 세계에 의미를 부여해왔다. 그러나 최근 현상학과 뇌과학을 비롯하여 다양한 분야에서 신체성을 중심으로 인간을 재정의하는 문제를 논하며 포스트휴머니즘적 관점에서 역사를 재고하고 미래를 예측하는 활동이 활발하게 이루어지고 있다. 이러한 흐름 속에서 문화 현상을 논할 때에도 이야기하는 존재로서의 인간과 함께 신체적 경험을 하는 존재로서의 인간을 함께 고려할 필요가 있다는 판단에 따라 우리는 신체성의 관점에서 게임적 리얼리즘을 재고해보고자 했다.

게임적 리얼리즘을 대표하는 작품으로 히로키는 『올 유 니드 이즈 킬』을 제시한 바 있는데 우리는 자크 폰타뉴로 대표되는 후기 파리기호학과 이론을 분석 도구로 취하여 본 작품의 다시 읽기를 시도하였다.³⁶⁾ 이 시도를 통해 우리는 오타쿠 문화에 나타난 정체성의 해리화에서 신체 경험과 내러티브의 부조화에 직면한 현대인의 독창적인 대응 전략을 발견할 수 있었다. 이것은 의식적 차원의 내러티브의 독창성과는 또 다른 신체적 차원의 독창적 전략일 것이며 이것은 ‘무의미화’를 ‘동물로의 퇴행’으로 이해하기 보다는 ‘다른 인간성으로의 이행’으로 해석할 수 있는 가능성을 준다. 이 ‘다른 인간성’은 후속 연구를 통해 이어가야 할 중요한 탐구 과제일 것이다.

36) 선행 줄고는 신체성을 중심으로 텍스트의 의미작용을 파악하는 폰타뉴의 기호학이 히로키가 말한 게임적 리얼리즘에 상응하는 서사를 분석하는 데에 유용한 도구임을 확인시켜 주었다. 송태미, 『『미생』에 나타난 신체-행위소 구조의 이중성에 관한 고찰』, 『기호학연구』57집, 한국기호학회, 2018, 211-255쪽 참조.

참고문헌

- 송태미, 『『미생』에 나타난 신체-행위소 구조의 이중성에 관한 고찰』, 『기호학 연구』 57집, 한국기호학회, 2018, 211-255쪽.
- 최용호, 「긴장도식과 기호모델」, 『프랑스학연구』 55집, 한국프랑스학회, 2011, 355-372쪽.
- _____, 「자크 폰타뉴의 ‘신체-행위소’개념에 대하여」, 『프랑스학연구』 82집, 한국프랑스학회, 2017, 153-171쪽.
- _____, 「행위소 구조에 대한 세 가지 모델 - 그레마스, 꼬케, 폰타뉴를 중심으로」, 『기호학연구』 52집, 한국프랑스학회, 2017, 161-189쪽.
- 가자니가 M, 『뇌로부터의 자유』, 박인균 역, 추수밭, 2012.
- 보드리야르 J, 『시뮬라시옹』, 하태환 역, 민음사, 2001.
- _____, 『소비의 사회』, 이상률 역, 문예출판사, 2015.
- 르페브르 H, 『현대세계의 일상성』, 박정자 역, 기파랑, 2005.
- 메를로-퐁티 M, 『지각의 현상학』, 류의근 역, 문학과 지성사, 2002.
- 에이지 O, 『순문학의 죽음, 오타쿠, 스토리텔링을 말하다』, 선정우 역, 북바이북, 2015.
- 윌리엄스 R, 『기나긴 혁명』, 성은애 역, 문학동네, 2007.
- 카너먼 D, 『생각에 관한 생각』, 이창신 역, 김영사, 2017.
- 토시오 O, 『오타쿠』, 김승현 역, 현실과미래, 2000.
- 하라리 Y, 『사피엔스』, 조현욱 역, 김영사, 2015.
- _____, 『호모데우스』, 김명주 역, 김영사, 2017.
- 하루투니언 H, 『역사의 요동』, 윤영실, 서정은 역, 후마니스트, 2006.
- 헤어브레히터 S, 『포스트휴머니즘 - 인간 이후의 인간에 관한 문화철학적 담론』, 김연순, 김웅준 역, 성균관대학교 출판부, 2012.
- 히로키 A, 『동물화하는 포스트모던』, 이은미 역, 문학동네, 2007.
- _____, 『게임적 리얼리즘의 탄생』, 장이지 역, 현실문화, 2012.
- Anzieu D., *Le Penser, Du Moi-peau au Moi-pensant*, Dunod, 1994.
- _____, *Le Moi-peau*, Dunod, 1995.
- Fontanille J., *Sémiotique du discours*, Pulim, 2003.
- _____, *Corps et sens*, Puf, 2011.
- Greimas A.J. & Courtès J., *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, 1979.
- Kojève A., *Introduction à la Lecture de Hegel*, Gallimard, 1947.
- Ricœur P., *Soi-même comme un autre*, Seuil, 1990.

Revisiting ‘Gamelike Realism’:

with *All You Need Is Kill* as a Semiotic Analysis Case

Song, Tae-Mi

Hiroki Azuma, a Japanese philosopher, proposed a so-called “Gamelike realism” through analysis of Otaku’s stories: Nobel-games and the Light-Nobels. In “Gamelike realism” he read “realistic literature” about Otaku’s fantasy-based stories that resemble the structure of the digital game. According to the author, Gamelike realism texts describes “animalization” or “a regression of humanity” of our contemporary postmodern society. This study examined the significance of ‘Gamelike realism’ as a methodology for reading global culture in a special literature mode and raise the question of humanistic view, which is predicated by Hiroki’s skeptical conclusion of ‘the regression of humanity’. We looked at what ‘gamelike realism’ was and tried to re-read it from a “post-humanistic” perspective, focusing on ‘All You Need Is Kill’ analyzed by Hiroki. The theory as analysis tool we adopt is the model of Corps-actant designed by a French semiotician Jacques Fontanille.

The ‘Gamelike realism’ shows the human existence that face a mismatch between the physical, perceptual experience and the storytelling of our ego. According to Hiroki’s humanistic view, which defines human as a narrative animal, this problem can be interpreted as a “depression of humanity.” However our semiotic analysis of “All You Need Is Kill” redefines humans from a physical point of view and discovers the human species’ original strategy mediating between the ego and the physical experience. This seems to mean that human race is moving to an “any new humanity” rather than animalizing.

Keywords : Gamelike realism, Hiroki Azuma, Otaku, *All you need is kill*, Hiroshi Sakurazaka, J. Fontanille, Corps-actant, Dual identity, Narrative identity, Skin-ego

투고일: 2019. 11. 15./ 심사일: 2019. 11. 25./ 심사완료일: 2019. 12. 05.

기생충과 빵부스러기

－ 영화 ‘기생충’의 무계획 형상과 시리아 페니키아 여인
(마르 7,23-31)의 빵부스러기 형상에 대한 기호학적 비교 분석

안영주*

【 차 례 】

- I. 들어가며
- II. 영화 ‘기생충’과 무계획 형상
- III. 빵과 빵부스러기 형상(마르 7,23-31)
- IV. 형상분석: 냄새와 빵부스러기, 과월(過越)의 선으로 희망을
- V. 결론을 대신하여

국문초록

“공은 기대하는 방향에서는 결코 오지 않는다.”는 알베르 카뮈의 말처럼, 최근 칸 국제영화제에서 황금종려상을 수상한 영화 ‘기생충’의 한 장면에서 극 중 인물 기택의 입에서 나온 “절대 실패하지 않는 계획이 뭘 줄 아니? 무계획이야 무계획”이라는 말 속에는 무수한 철학적 종교적인 숙고와 삶의 자취가 묻어난다. 이 말이 봉준호 감독의 극본에 들어있던 말이 아니라, 송광호 배우와의 대화 속에서 찾아낸 말이라는 점에서, 그리고 굳이 기호학 용어를 쓰자면 형상 행보 속에서 드러나는 형상의 일그러짐(피규랄)이 발화행위 차원에서 이루어졌기에 더욱 의미심장하다. 칸에서 영화시사회 이후 이 영화가 외국 기자들에게 그들의 이야기로 받아들여졌다는 사실은 현대 자본주의 체제 속에서 특정 지역에서 일어나는 양극화 현상이 온 세계와 떼어 놓고 생각할 수 없음을 직시하게 한다. 수직으로 아래위가 나뉜 세상, 선을 넘나드는 것이 목숨을 담보로 내어놓아야만 할 지경이 되어버린 세상은 현대 자본주의가 남겨놓은 냉혹한 현실

* 언어학 박사(프랑스 리옹2대학교), 통번역가, th2rese@hanmail.net

이리라. 이런 세상에서, 영화 마지막 장면에 반지하에 앉아 읊조리던 기우의 독백에 나타나는 ‘근본적인 계획’에서 과연 희망의 실마리를 찾아볼 수 있을까? 성경(마르 7,24-31)에 나오는 이름도 소개되지 않는 시리아 페니키아 여인은 우리에게 이 희망, 곧 그 희망한다는 것의 단초를 제시해 주는 것 같다. 공간 배치상 ‘기생충’ 영화와 유사하게 짜여진 이 짧은 일화에서 식탁으로 그어진 선을 누구의 손도 거치지 않고 통과하는 뽕부스러기 형상은 민족간, 계층간의 갈등이라는 간격을 단숨에 해소하고, 이스라엘이라는 특정 지역에 묶여있던 복음을 이교도들에게로 보편적으로 활짝 열어젖힌다. 영화 ‘기생충’에서 선을 넘나드는 냄새가 결국 살인에 이르게 했다면, 시리아 페니키아 여인의 일화에서 뽕부스러기는 선 자체를 사라지게 하고, 이 이교도 여인을 필두로 이방인들에게 닫혀 있던 문을 활짝 열어젖힌다. 이 논고는 영화의 서사 행보 속에서 형상의 일그러짐을 고찰하면서, 현대 자본주의 세계가 처한 막다른 골목에서의 탈출구를 찾는 궁즉통(窮卽通)의 작은 시도가 될 것이다.

열쇠어 : 기생충, 뽕부스러기, 성서기호학, 형상, 피규랄, 무게획, 시니피앙, 발화행위

I. 들어가며

얼마 전, 한겨레 신문 커버스토리에서 한 연기자의 표정을 네 장의 사진으로 연달아 게재한 적이 있다.¹⁾ 오늘날 젊은이들이 현대 자본주의 사회라는 벽에 부딪히고 포효하다 급기야 절망에 이르는 과정을 이 네 장의 사진은 적나라하게 표상하고 있었다. 그런데 영화 ‘기생충’ 마지막 장면에서 우연인 듯 필연인 듯 이와 유사한 표정(네 번째 사진)이 기우의 얼굴에 데칼코마니 되어있다. ‘데칼코마니’를 영화의 본 제목으로 봉준호 감독이 구상했다는 것을 차치하더라도, 평범한 중산층에서 태어나 한 때 명문대를 지향하며 특출한 영어 실력으로 원대한 꿈을 품었던 4수생 기우가 처하게 된 이 모습이 감독이 보여주려 했던 현대 자본주의 체제 아래 굶어가는 속살의 단편이 아닐까? 전 세계인이 공감할 시대적 문제로 “영화 ‘기생충’이 전하는 큰 메시지는 양극화 문제에 대한 환기다.”라

1) 한겨레 신문, 2019년 10월 12일자 커버스토리 “울분 권하는 사회”의 네 번째 사진 참조.

고 지적인 경영학자 안정현²⁾의 말처럼, 이 영화에서 대두되는 것이 서울이라는 국지적 장소에서 조성된 로컬리티³⁾가 작금의 전 세계인이 사회경제적으로 직면한 글로벌 문제와 맞닿아 있다는 보편화 된 양극화 문제의 단순한 환기일 따름일까? 로컬리티는⁴⁾ 근본적으로 생성 변화하는 행위 주체들을 포함한다. 본고에서는 로컬리티를 사회경제적 측면에서 자주 개념적 틀로 사용하는 수동적이고 객관적인 실체이기보다는, ‘로컬 안팎의 다양한 행위 주체들의 협상과 대화를 통해 구성되는’ 주관적인 구성물⁵⁾이라는 개념을 따를 것이다. 영화 ‘기생충’은 그 제목이 표방하듯 양극화로 표상된 두 집에서 전개되지만 궁극적으로 인간 주체들의 만남을 다루고 있으므로, 로컬리티의 인문학적 관점인 행위 주체들이 다양한 만남을 통해 탄생시킨 보편성과 맞닿아 있는 로컬의 면모를, 다시 말해 두 집 안에서 벌어지는 로컬적 사건들이 어떻게 전 세계적 반향을 일으키게 되었는지 그 실상을 밝혀보고자 한다.

분석 도구는 그레마스 기호학의 한 지류인 리옹학과에서 구상된 형상과 형상들의 행보 개념⁶⁾이다. 이것은 기호학의 도구들인 설화 측면과 담화 측면과 발화행위 측면을 모두 담고 있는 복합 개념이다.⁷⁾ 본고에서는

2) 안정현, 「기생충, 양극화 시대의 우울한 자화상」, 『가톨릭평론』 23, 2019년 9-10월호, 113쪽.

3) 로컬리티는 “삶의 터로서의 로컬(공간)과 거기에 살고 있는 사람들이 역사적 경험(시간)을 통해 만들어가는 다양한 관계성의 총체이며, 이는 매우 유동적이고 중층적이며, 권력적이고 가치지향적인 것”이다(문재원, 「경계의 재인식과 로컬리티의 인문학」, 부산대 한국민족문화연구소 편, 『로컬리티 담론과 인문학』[로컬리티 연구총서 27], 소명출판, 2017, 26쪽).

4) 로컬리티는 “로컬의 세 가지 요소 곧 지역을 이루는 물질적 배경으로서의 ‘공간’과 삶의 주체인 ‘인간’ 그리고 이 인간들과의 관계로 이루어진 집단인 ‘사회’가 상호적으로 뒤섞이고 누적되어 만든 문화적 구성체”다(이재성, 「로컬리티의 연구 동향과 인문학 연구의 새로운 방향」, 『한국학논집』 42, 2011, 95-120쪽 참조).

5) 문재원, 앞의 글, 50쪽 참조.

6) J. Calloud, “Sur le chemin de Damas”, *Sémiotique & Bible*, n° 37, 38, 40, 42. 1985-1986; F. Martin, “Devenir des figures, ou des figures au corps”, dans Fontanille Jacques éd., *Le Devenir*, Limoges, PULIM, 1995; 안영주, 「터부, 금기와 위반의 메커니즘에 대한 기호학적 분석」, 『기호학 연구』 51, 한국기호학회, 2017, 143-170쪽.

7) Y.-J. AN, *Figure et Rencontre: Approche sémiotique du roman de Georges Bernanos*,

영화 ‘기생충’에 대한 기호학적인 분석을 진행하면서, 무계획한 형상들의 개입으로 인한 형상 정보들의 일그러짐을 따라가 볼 것이다. 무계획한 형상이 행위자들의 만남을 예상 밖의 결과로 이끈다는 점, 영화 전체가 공간적으로 두 집과 이를 잇는 길에서만 이루어진다는 점에서 마르코 복음의 시리아 페니키아 여인과 예수의 만남 이야기(마르 7,24-31)와 유사점이 있으며, 영화 ‘기생충’과 마르코의 이야기가 모두 이야기 마지막에 극 중 행위자들(기택과 기우; 예수, 여인, 아이)의 현 상태에 집중되며 그 상황이 현저하게 대조적이라는 점에서 그 닮음과 차이를 관찰해 나갈 것이다.

II. 영화 ‘기생충’⁸⁾과 무계획 형상

1. 용어 분석과 문제점

‘기생충’의 사전적 의미는 다른 동물의 몸에 기생하며 영양분을 빼앗아 생활하는 동물이다. 종류로는 외부기생충(몸 밖에서 기생)과 내부기생충(몸 안에서 기생)이 있다. 내부기생충은 중간 숙주(채소, 고기 등)를 통해 사람의 몸에 들어온다. 이 정의를 극 중 인물들에 대입해보면 숙주는 박사장 가정, 외부기생충은 기택 가족, 내부기생충은 근세, 중간 숙주로는 문광을 꼽을 수 있다. 문광이 충숙에게 근세의 음식을 부탁할 때 중간 숙주 역할을 맡긴 것이다. 이러한 단순 대입은 인간을 동물 특히 기생충과 비교하는 데에 기인하는 차이를 부각시킨다. 인간은 본질적으로 관계를 맺으려는 욕망으로 특징지어지기 때문이다. 분석을 전개해 가

Sous le Soleil de Satan, Saarbrücken, EUE, 2010; 안영주, 「형상과 만남: 조르주 베르나노스의 소설 ‘사탄의 태양아래’에 대한 기호학적인 접근」, 『기호학 연구』 29, 한국기호학회, 2011, 99-112쪽 참조.

8) 영화 ‘기생충’의 등장인물 소개: 반지하 가족(김기택, 충숙, 김기정, 김기우), 박사장 가족(박동익, 연교, 박다혜, 박다송), 해고된 가정부 문광과 남편(오근세, 문광), 해고된 윤기사, 기우의 친구 민혁과 할아버지(산수경석을 기택 가족에서 선물한 이)

면서 이 욕망하는 인간이 기생충으로 전락하는 것이 무엇을 뜻하는지 그리고 이 기생 관계가 어떻게 선과 념새와 관련되어 급기야 자아분출과 살인으로 파국을 맞게 되는지를 살펴볼 것이다.

무계획의 사전적 정의는 “앞으로 할 일의 방법이나 순서, 범위 따위에 대하여 미리 생각하거나 정한 것이 없음” 곧 계획이 없음을 말한다. 계획은 목표(가치객체, 이하 Ov)를 향한 한 주체의 추구로서($S \Rightarrow Ov$) 설화 프로그램(조종, 역량, 실행, 비준)으로 묘사될 수 있다. 계획은 ‘소유’(avoir)로 규정되며, 극 중에서는 기우로 대표된다. 이에 비해 무계획은 앞으로 일어날 모든 일에 열려있는 상태 곧 ‘존재’(être)로 규정된다. ‘무계획’은 극 중의 대사로는 단 한 번 기택의 입에서 나타나는데,⁹⁾ 이에 따르면 ‘무계획’ 형상은 애초에 계획을 하지 않음으로써, 우연한 만남이나 예상치 않은 사건 또는 요행으로 인해 주체가 가치(valeur)를 부여하지 않은 객체(Objet)를 만나는 데 열린(자유로운) 주체의 상태를 연상시킨다($S \Leftarrow O$). 이러한 무계획 형상은 영화 초반부에 기택의 집 안방에 걸려있던 가훈 안분지족(安分知足)¹⁰⁾의 삶을 닮은 형상이라 하겠다.

설화도식에서는 갈망하는 주체가 계획을 세우고 실행하는 데는 비준이 따른다. 계획의 성패에 따라 성취감이나 절망감이 따르며, 갈망의 깊이에 따라 작은 계획에도 이를 성취하기 위해 온갖 수단을 동원하며 중국에는 목숨까지 내걸기도 한다. 그런데 아무리 완벽한 계획을 세웠다 하더라도 인생에는 우연이라는 변수가 너무도 많다. 이를테면 대만 왕카

9) “절대 실패하지 않는 계획이 뭘 줄 아냐? 무계획이야, 무계획. 왜냐, 계획을 하면 반드시 계획대로 안되거든 인생이. 여기도 봐봐, 이 많은 사람들이 오늘 떼거지로 체육관에서 잡시다 계획을 했었겠냐. 그런데 다같이 마룻바닥에서 쳐자고 있잖아. 그러니까 계획이 없어야 돼, 사람은. 계획이 없으니까 뭐가 잘못될 일도 없고, 애초부터 계획이 없으니 뭐가 터져도 다 상관이 없는거야. 사람을 죽이던 나라를 팔아먹던 시발 다 상관없다 이 말이지, 알겠어.”

10) 安分知足: 편안한 마음으로 제 분수를 지키며 만족함을 앎; 실제 의미는 선비의 절제할 줄 아는 태도와 마음가짐을 나타내는 표현이다.

스테라 사업¹¹⁾은 개인 사업자의 능력과는 무관하게 사회 구조적 원인이 개인 사업자들을 실패로 몰아넣은 현대 자본주의 시장의 폐해를 보여주는 대표적 사례이며, 그 직접 피해자들인 근세와 기택은 중산층에서 단 번에 최하층으로 내몰린다. 근세의 경우 사채업자에게 내몰려 자포자기와 재기불능 상태에서 최사장집 지하병커에 스스로를 묻고 거기서 평안함을 느끼는 상태에 이른다.

지하에서 문광이 충숙의 발에 차여 계단으로 굴러떨어져 사경을 헤매고 있음을 알고 있는 기택에게, 자초지종을 모르는 기정과 기우가 번갈아 지하에 있는 사람들을 어떻게 할 것인가를 묻는 “계획이 뭐예요?”라는 질문은 직장을 잃을 위기로 내몰린 거짓과 진리의 층위보다 더 근원적인 삶과 죽음을 가르는 물음이 아니었을까. 기택이 기우에게 대답한 “애초부터 계획이 없으니 뭐가 터져도 다 상관없어. 사람을 죽이던 나라를 팔아먹던 시발 다 상관없다 이 말이지, 알겠어.”라는 말은 실패를 두려워하는 기우에게 지금 지하병커에서 일어나고 있을 일(죽음)에 대한 그들의 면책 사유(생명)에 대해, 인간의 힘(계획, 노력)으로는 어쩔 수 없는 하늘(초월자)의 개입을 묵묵히 받아들이는 자세에 대해 말하고 있는 것은 아닐까?

2. 단락 나누기

영화 “기생충”은 처음부터 끝까지 기택 가족 특히 기우와 기택의 시점에서 전개되며, 크게 네 부분으로 나뉜다.

11) 언론보도(먹거리 X파일의 과장 보도)와 원자재가격 폭등(계란값 폭등)으로 대부분의 업체가 망해버리고, 그 와중에 프랜차이즈 거품을 일으킨 몇몇 관계자와 건물주들만 이득을 본 사례.

1단락 프롤로그: 진리(être - paraître¹²⁾) - 무계획 단계(현실 단계)

기우가 반지하 창문 아래서 핸드폰을 들고 wifi를 찾는 첫 장면부터 민혁이 산수경석을 들고 등장하기 전까지, 반지하 집에서 살아가는 기택 가족의 이야기로서 안분지족(安分知足)이란 말로 대표된다. 기택 가족은 ‘일’과 경제적 결핍을 제외하고는 건강한 신체에 소소한 것에서도 만족하는 화목한 이상적인 가족을 연출한다.

2단락: 거짓(non-ê - p) - 계획 단계($S \Rightarrow Ov$; 상상의 단계)

기우가 산수경석을 들고 온 친구 민혁이 제안한 고액과외를 승낙하는 장면부터 폭우 속에 문광이 나타나 박사장 집 벨을 미친 듯이 울려대는 장면 직전까지다. 낮에는 선량하고 고상하며 평온해 보이는 박사장 집이 어둠이 내리면 거짓과 묵약, 암투와 모략으로 채워져 기택 가족의 반지하집으로 연장되며, 그 희생양으로 운전기사 윤씨와 가정부 문광이 해고된다. 이 단락 마지막에는 기택 가족이 박사장집을 통째로 차지하고 양주파티를 벌인다. 기생하던 이들이 숙주를 완전히 차지한 듯한 장면을 연출한다. 이때 기택 가족은 그들의 거짓 가면에 취해 현실과 상상을 구분하지 못한다.

3단락: 밀실 문이 열리고(non-p \rightarrow p) 가면이 벗겨짐(non-ê \rightarrow ê). $S \Leftarrow O$; 실재(réel)와의 대면

문광의 출현과 지하 철문이 열리는 장면부터 기택이 박사장을 칼로 찔러 죽이고 도망가는 장면까지다. 충숙이 문광의 유일한 소원을 거절한 직후, 기택 가족의 실체가 문광부부에게 발각되면서 박사장 내외를 사이에 두고 가면을 지키려는 기택 가족과 가면을 벗기려는 문광 사이의 혈

12) être 와 paraître는 진위사각형에서 쓰이는 용어로서, 이하에서는 ê와 p로 기입할 것이다. A.J. Greimas et J. Courtes, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979. p.32 참조.

투가 벌어진다. 결국 문광이 충숙의 발에 차여 계단을 굴러떨어져 뇌진탕으로 사망에 이른다. 이 죽음이 근세를 지하에서 끌어 올리며, 근세는 기정을, 충숙은 근세를, 기택은 동익을 칼로 찔러 죽인다.¹³⁾ 이 시기에 구상된 계획은 모두 실패로 끝나며, 행위자들은 무계획한 형상들¹⁴⁾과의 우연한 만남을 통해 실재와 대면하게 된다.

4단락 에필로그: 상징화 단계

이 부분 전체가 기우의 독백이다. 기우의 웃음(paraître와 être의 혼동 상태¹⁵⁾), 기택이 아들에게 모스부호로 쓴 편지, 기우가 아버지에게 보내는 전달되지 못한 편지, 기우가 부르는 엔딩곡 ‘소주 한 잔’.

3. 설화분석과 해결되지 않는 문제들

영화 전체가 기택 가족 특히 기우의 시점에서 전개되므로, 전체 프로그램의 목표(가치객체)를 굳이 잡는다면 ‘일거리’(빈곤 탈출)다. 조종자 민혁이 제안한 고액과외(Ov)를 받아들이면서 기우는 작용주체가 되며 보조자들의 도움과(민혁의 소개, 기정의 서류 위조; 역량 단계) 자신의 영어 실력(실행 단계)으로 다혜의 영어 과외선생이 된다. 설화도식으로 표시하면 다음과 같다.

민혁 \Rightarrow 기우{(기우 \cup 고액 과외) \rightarrow (기우 \cap 고액과외)}

13) 근세와 기택이 기정과 동익을 칼로 찌른 위치가 심장 부분으로 동일하다. 충숙은 바비큐용 칼로 근세 옆구리를 찔러 죽이며, 장면은 근세의 손에 파리가 앉고 개가 와서 그 칼에 달린 고기를 먹는 모습을 보여준다.

14) 폭우, 문광의 방문, 근세의 출현, 박사장 가족의 때 이른 귀가, 다송의 폭우 속 캠프, 폭우로 반지하집이 물에 잠김, 산수경석이 물 위로 떠오름 등.

15) 기우는 코마에서 눈을 떠 처음 눈에 들어온 검사와 의사를 보고, 검사같이 생기지 않은 검사, 의사같이 생기지 않은 의사라고 말한다.

기우의 박사장 집 입성을 기점으로 제시카(기정)가 다송의 미술치료 선생으로, 기택이 운전기사로 취직한다. 기정의 경우는 학력과 인맥은 위조하지만 실행 단계에서 실력과 해박한 지식이 입증되어 인정받는다. 기택의 경우는 이미 박사장 집에 윤기사가 일하고 있었기에, 역량 단계에서 경쟁관계에 있는 윤기사를 모략으로 해고한 후(기정의 모략, 박사장 부부의 조용한 일 처리 선호도) 기택의 능숙한 운전실력(실행 단계)으로 그 자리를 차지한다. 충숙의 경우는 더 복잡하다. 기존의 가정부 문광은 음식을 많이 먹는 것 외에는 모든 면에서 능력자이므로(특히 남궁현자 선생이 지은 박사장 집 구조에 대해 누구보다도 잘 안다.) 해고시키려면 ‘계획’이 필요할 정도다. 복숭아 알레르기인 문광을 결핵 환자로 몰아 내쫓은 후, 기택이 박사장에게 ‘더케어’라는 가짜 가정부 대행회사를 소개하여 연교에게 전달하게 하는 우회 작전을 세운다(역량 단계). 또한 충숙의 실행 단계는 연교와 더케어 직원(기정)의 통화만으로 충분하다. 그런데 문광의 해고 이후 동익은 다송에게 문광이 하던 다감한 역할을 하게 되고, 연교는 충숙에게 가사 일을 능숙하게 지시하는 것으로 보아 가정부로서의 충숙의 실행능력이 떨어짐을 보여준다. 기정과 기택과 충숙의 취업을 설화도식으로 표시해보면 기우의 것과 같은 형태를 띠며, 기우는 기정을, 기정은 기택을, 기택은 충숙을 소개하는 구도로 되어있다.¹⁶⁾ 기택의 총괄적인 비준인 “이 댁 식구들은 참 잘 속아”에서 보듯이, 기택 가족은 취업에 있어 조종자인 동시에 실행 주체들이다. 특히 충숙의 취업 프로그램은 전체가 역량 단계로 되어있으며, 모든 것이 은밀하고 조용히 계획적으로 완전한 거짓 속에서 이루어지며, 문광은 자신에게 닥친 일이 왜 누구에 의해 일어났는지 영문도 모른 채 하루아침에 해고된다.

민혁의 소개로 시작된 기택 가족의 조작극은 영화의 2단락까지는 성공한 듯 보인다. 그러나 문광을 내쫓은 것이 남궁현자 선생이 지은 이 집의

16) 연교가 말한 ‘아는 사람 소개로 연결 연결 그게 베스트인 것 같아요, 일종의 뭐랄까 믿음의 벨트!’가 정확히 작용한 듯하다.

역린을 건드렸다는 듯이, 3단락과 4단락에서는 철저한 실패로 끝난다. 기택 가족 4명이 모두 직장을 잃을 뿐만 아니라, 기우는 근세가 내려친 돌(산수정석)에 맞아 영화 중반부에 가서야 기사회생하고, 근세는 기정을 살해하고, 충숙은 근세를, 기택은 박사장을 죽이면서 기택 가족은 물론 세 가족이 모두 공중분해 된다. 또한 3단락에서는 문광의 계획이 충숙의 거절로 실패하는 것을 시작으로, 모든 계획이 진행 도중에 중단된다.¹⁷⁾

기택 가족은 왜 기우나 기정의 취업으로 만족하지 못했을까? 모락을 꾸며 쫓아내고 일자리를 차지하는 것도 모자라 그 집을 통째로 삼키려는 기택 가족의 질주하는 욕망은 어디에 기인한 것일까? 이 영화는 인간의 끝없는 욕망을 보여주면서, 마지막 장면에 기우의 빛바랜 얼굴을 비추며 그 욕망의 끝에서 처절한 패배의식을 심어주려 한 것일까? 충숙이 문광의 제안을 받아들여 근세를 돌보았다면, 이런 비극이 일어나지 않고 세 가족 모두 각자의 자리를 지키며 잘 살았을까? 충숙과 문광의 만남은 왜 어긋난 것일까? 근세의 냄새에 코를 막고 뒤돌아서는 동익을 기택은 왜 칼로 찔러 죽인 것인가? 영화 전반에 걸쳐 세워지는 계획이 모두 실패로 끝남에도 불구하고, 영화 마지막 장면까지 기우가 붙들고 계획하는 근본적인 계획을 통해 영화가 전달하려는 바는 무엇일까? 등, 설화분석만으로 해결될 수 없는 무수한 질문은 형상분석으로 더 자세히 무궁무진하게 살펴볼 수 있을 것이다. 그러나 본고에서는 먼저 시리아 페니키아 여인에 대한 분석을 한 후, 이 분석결과를 토대로 영화 ‘기생충’에서 선을 넘나드는 냄새가 왜 마르코 이야기의 빵부스러기와 같은 역할을 할 수 없는지를 살펴보면서 무계획 형상을 새로운 각도로 살펴보는 것으로 영화에 대한 형상분석을 갈음하려 한다.

17) 다송의 생일 캠프 계획 중단(폭우): 동익 부부(다송 \cap 생일캠핑 \rightarrow 다송 \cup 생일캠핑)
박사장집에서 기택 가족파티 중단(폭우로 동익 가족의 이른 귀가): 기택가족 \cap 가족파티 \rightarrow 기택가족 \cup 가족파티
다송의 생일파티 중단(근세의 출현): 박사장 부부(다송 \cap 생일파티 \rightarrow 다송 \cup 생일파티)
기우의 문광부부 살해계획 역전(문광은 이미 죽었고, 근세에게 기우가 당함)

III. 빵과 빵부스러기 형상(마르 7,23-31¹⁸⁾)

마르코의 이 이야기도 두 집에서 사건이 진행된다. 한 집은 예수가 숨어 있기를 원하지만 한 이교도 여인의 침입으로 무산되고, 여인과 대화하는 장소가 된다. 다른 집은 이 여인의 집으로서 여인의 더러운 영이 들린 어린 딸이 마귀에게서 해방되는 장소다. 한 집에서 대화한 것이 다른 집에서 그 결과(치유)로 반향하며, 이로써 두 집이 떨어져 있음에도 긴밀히 연결되어 있다. 또 이 여인과의 만남 이후에 예수는 더 이상 숨어 있지 않고, 이교도 지역을 자유롭게 여행하고 선포하고 기적을 행한다. 마치 이 만남이 예수를 가두어두었던 무엇인가에서 그를 해방시켰다는 듯하다. 본고에서는 마르코 본문에 대한 선임 연구자들의 세부적인 기호학적 독서¹⁹⁾를 참조하면서, 특히 공간을 넘나드는 선의 과월적(過越的) 형상에 대해 살펴볼 것이다.

1. 은신과 그어진 선

예수는²⁰⁾ 정결과 부정에 대해 유다인들과 논쟁했던 유다인 지역을 떠나 이교도들이 사는 티로 지역으로 가서 어떤 집으로 들어간다. 목적

18) 이 이야기에 대한 주석과 기호학적 독서로는 J. Delorme, *L'heureuse annonce selon Marc, Lecture intégrale du 2e évangile I*, Paris, Montréal: Cerf, médiapaul, 2007, pp.495-511; S.-J. Park, "La guérison de la fille de la syrophénicienne Marc 7,24-30", *Sémiotique & Bible* n°93, mars. 1999, pp.23~45; 더 설화적인 관점으로는 J.-P. Michaud et P. Daviau, "Jésus au-delà des frontières de Tyr... Analyse de Marc 7, 24-31", dans A. Chené, P. Davuau et al., *De Jésus et des femmes. Lectures sémiotique*, Montréal / Paris, Bellarmin / Cerf. 1987. pp.35-57; 편집 역사의 측면에서는 C. Focant, "Mc 7,24-31 par. Mt 15,21-29: critique des sources et/ou étude narrative", dans C. Focant (dir.), *The Synoptic Gospels*(BETL 110), Leuven, Univ. Pr.-Peeters, 1993, pp.39-75(42-51) 참조.

19) J. Delorme, *Ibid.*, pp.495~511; S.-J. Park, *Ibid.*, pp.23~45 참조.

20) '예수'라는 이름은 6,30을 끝으로 사라졌다가 8,27에서 재등장한다. 그 사이에는 삼인칭 '그'로 지칭된다.

이 알려지지 않은 이 이동 끝에 들어간 집에서 그는 “아무에게도 알려지기를 원하지 않으셨으나, 결국 숨어계실 수가 없었다.”(vouloir ne pas paraître ⇒ ne pas pouvoir ne pas paraître) 유대인인 예수가 이교도 지역에 있다는 점과 숨어 있으려는 의도로 어떤 집에 들어갔다는 점은 이중으로 외부와 단절된 이 집의 철통같은 방어를 보여준다. 그런데도 이 계획은 실패로 끝난다. 그의 소문이 그를 앞선 것이다. ‘소문’은 그의 의지와는 상관없이 선을 넘는 과월의 첫째 형상이다. 이 형상이 어떤 부인을 집 안으로 불러들이게 된다. ‘더러운 영이 들린 어린 딸을 둔 어떤 부인’이 곧바로 소문을 듣고 와서 그의 발 앞에 엎드리기 때문이다. 먼저 예수가 어떤 집에 들어가는 것과 여인이 소문을 듣는 것이 동시성(‘곧바로’)으로 강조되어 있음을 기억하자. 이름이 밝혀지지 않은 이 여인은 출신(그리스인으로서 시리아 페니키아 출신)과 상황(더러운 영이 들린 딸을 둔)으로 유대인의 관점에서는 이중으로 부정한 여인이다. 당시 시대 상황으로는 출신으로나 상황으로나 이 이교도 여인과 유대인인 예수의 만남은 거의 불가능한 것이었다. 게다가 바로 앞 이야기에서 예수는 음식 규정에 있어 정결과 부정에 대해 유대인들과 설전을 벌인 직후가 아니던가. 그런데도 선을 넘는 과월의 첫째 형상인 소문을 들을 귀를 가진 이 여인은 갈망 하나만을 쥐고, 사회적 장벽(출신과 상황으로 불결한 자신의 상태)과 이교도 지역의 어떤 집에서 예수의 의지가 쳐 놓은 이중의 벽을 뚫고 들어와 예수의 발 앞에 엎드린다. 들을 귀가 있었던 한 이교도 여인의 갈망이 민족간 종교간의 갈등이 빚어낸 장벽을 뚫고 그 자체로 불가능했던 그들의 만남을 준비한 것이다.

2. 만남과 뺨부스리기

종교(이교도)와 민족(그리스인으로 시리아 페니키아 출신)과 상황(더러운 영이 들린 딸을 둔)으로 소개된 삼중의 장애를 지닌 이름 없는 부인이 와서 유대인인 예수의 발 앞에 엎드려 자기 딸 밖으로 마귀를 쫓아

내 달라는 청을 한다. 이것은 그레마스 설화문법에서 전형적인 가치객체를 추구하는 주체($S \Rightarrow Ov$)로서 여인을 묘사하게 한다. 여인은 예수를 치유자(작용 주체)로 삼고, 자신이 갈망하는 가치객체를 획득해주기를 청한다. 이때 여인은 조종자다. 여인의 계획을 설화도식으로 표시하면 다음과 같다.

$$\text{여인(조종자)} \Rightarrow \text{예수}\{(\text{딸} \cap \text{마귀}) \rightarrow (\text{딸} \cup \text{마귀})\}$$

자기 딸에게서 마귀를 쫓아내 주심사는 화급한 현실 문제를 호소하는 여인에게 느닷없이 예수는 빵 이야기를 하면서 비유²¹⁾로 넘어간다. 빵 이야기를 통해 그들의 만남은 시작하자마자 결렬될 위기에 처한다. 여인의 요청에 대해 예수는 상식에 준하여(자녀들이 먹는 빵을 집어 강아지들에게 던져주는 것은) ‘옳지 않다’고 선을 긋기 때문이다. 이 선 긋기는 이론의 여지가 없어 보이나, 자신의 딸을 강아지들에 비유한 것은 여인에게 모멸감을 안겨주었을 수 있다.

예수의 빵 이야기에는 자녀들이 강아지들과 빵을 두고 서로 경쟁 상태에 있으며, 빵을 먹는 데는 시간적 격차가 있다. “먼저 자녀들이 배불리 먹어야 한다.” 자녀들(τέκνων)이라는 낱말에는 출생과 친자관계에 따른 의미의 변별이 있다. 자녀와 강아지는 유대인인 예수와 그리스인인 여인이 출생으로 구별되듯이, 본질적인 차이가 있다. 친자관계로 인해 유대인의 선민사상이 도입되며, 이스라엘이 받은 구원 약속에는 우선순위가 존중되어야 한다는 의미가 함축되어 있다. 이방 민족들이 구원 약속에서 배제되었다는 것이 아니라 이스라엘 백성이 먼저이고 이어서 민족들이 구원받는다라는 규칙이 존중되어야 한다. 이 규칙을 깨고 “빵을 집

21) 비유는 대화 상대에게 은유를 통한 우회를 강요하면서 상대를 말하는 현실에서 떼어내어 다른 차원의 현실을 상상하게 하여 그 스스로 대답을 찾게 하는 효과가 있다(J. Delorme, *Op. cit.*, pp.503-504 참조).

어 강아지들에게 던져 주는 것”(여인이 예수에게 요청한 역할)은 옳지 않으며, 그 부정적 역할은 그에게 당치 않다.

이러한 불가역적 선 굵기 앞에서 그 어떤 반론도 불가능해 보이며, 만남은 결렬될 위기에 처한다. 옳고 그름을 칼로 무 자르듯 논하는 예수의 말에 여인은 ‘주님’²²⁾이라 부르면서 자신이 처음 자세를 여전히 고수하고서, 그의 비유를 보완하며 말한다. 이 대답으로 인해 만남은 대화로 진전되며, 이것은 본문에서 여인이 직접화법으로 말한 유일한 부분이다. 이 비유로 말하는 행위 자체가 여인을 화급한 현실에서 떼어내어($S \Rightarrow Ov \downarrow$) 상대화자에게 말로써 응수하는 말하는 주체($S1 \Leftrightarrow S2$)로 우뚝 서게 한다. 초기 상황처럼 여인은 아직 그의 발 앞에 엎드리고 있으며, ‘주님’이라 부름으로써 상위자인 그와 자신의 차이를 더욱 공고히 하면서, 상 아래라는 공간 형상을 도입한다. 또 한편 예수의 비유에 나오는 자녀들(τέκνον)을 어린아이들(παιδίον)로 바꾸어 말하면서 한 가정의 자녀라는 의미를 보편적인 뜻의 어린아이라는 의미로 바꾸어놓는다. 이로써 각기 지소사를 내장한 어린아이(παιδίον)와 강아지(κυνάριον) 사이에는 본질적인 출생의 차이 외에, 어리다는 것과 음식에 의존한다는 공통점을 시사한다.

이렇게 예수의 비유에 비유로 응답하며 차려낸 언어의 식탁에서 여인은 상 위에 있는 어린아이의 자리를 온전히 인정하면서도 강아지들이 있는 상 아래 공간을 만들어내면서 부스러기 형상으로 대응한다. 부스러기 형상은 자녀들의 빵을 집어 강아지들에게 던져 주는 수고를 덜어주며, 자녀들이 먹을 동안 기다릴 필요도 없게 한다. 자녀들이 먹는 동안 상 아래로 떨어지는 ‘부스러기’는 동시적인 특성을 가지며, 선을 넘는 과일 의 둘째 형상이다. 부스러기는 빵에 속한 것이지만 빵에서 떼어낸 것도

22) 마르코 복음에서 예수가 이 명칭 ‘주님’으로 불리는 곳은 이곳이 유일하다. 15,23에서는 한 이교도 남자가 예수를 “하느님의 아들”로 인정할 것이다. 그리스도교와 그리스 문화와 관련하여 논한 이 명칭의 상세한 설명에 대해서는 J. Delorme, *Ibid.*, p.505 참조.

어린이들에게서 빼앗은 것도 아니다.²³⁾ 부스러기는 어린이들이 먹는 음식으로서의 가치가 없는 여분의 것이면서도(Ov ↓), 강아지들에게는 어린이들과 동시에 먹을 수 있게 해주는 형상이다. 더 이상 어린이들의 빵을 빼앗아 강아지들에게 줄 역할이 필요 없다. 부스러기 형상으로 인해 어린이들과 강아지들은 경쟁 없이 각기 제 자리에서 그들에게 주어진 음식을 먹으며 아무도 침해당하지 않을 것이다.

여인은 이렇게 예수의 비유를 수정한 후 자기 딸의 치유에 관해서는 아무 언급도 없이 침묵한다. 그것이 마치 청하고 또 줄 수 있는 문제가 아니며, 어린이들에게 빵이 주어지는 순간 모든 것이 저절로 이루어진다는 듯하다.²⁴⁾ 여인의 이 모습은 처음에 예수의 ‘소문’을 듣고서, 만남 자체를 불가능하게 했던 모든 장애를 갈망 하나만으로 뛰어넘어 기어이 그 발 앞에 엎드려 호소하던 ‘더러운 영이 들린 어린 딸을 둔 어떤’ 부인의 자세와는 사뭇 달라진 모습이다. 이 모습은 예수가 여인과 대화를 시작할 때부터 서술자가 그 모든 지칭(출신과 상황에서 붙은 이름들)에서 떼어내어 그 ‘여자’라고만 지칭할 때부터 이미 드러난다. 예수가 여인을 현실 문제에서 떼어내어 비유의 세계로 초대할 때부터, 여인은 대화 안에서 드러나는 지식의 벽(*mur de savoir*)²⁵⁾을 간파하고 그 벽에 맞서 또 다른 비유로 말하는 여인, 언어의 세상에서 상을 차릴 수 있는 여인, 상대의 말에 맞서 주체적으로 당당하게 자신의 말을 피력할 수 있는 여인이 된다. 자신의 당면한 현실과 거리를 두고 상대가 제시하는 비유를 들을 귀가 있다는 사실이 이미 여인을 변화시켜 비유에 비유로 응답할 수 있게 만든 것이다. 발화적인 힘(*force énonciative*)이 지식의 벽(*mur de savoir*)²⁶⁾을 해체해버리는, 말하는 주체로 우뚝 선 여인과의 대화에

23) J. Delorme, *Ibid.*, p.505 참조.

24) S.-J. Park, *Op. cit.*, p.32 참조.

25) 안영주, 「형상과 만남: 조르주 베르나노스의 소설 ‘사탄의 태양아래’에 대한 기호학적 접근」, 『기호학 연구』 29, 한국기호학회, 2011, 102-107쪽 참조.

26) 유다인의 선민사상, 딸에게서 마귀를 쫓기 위해서는 치유자를 찾아야만 한다는 고정 관념 등.

서 예수는 자신의 개입 없이도 하느님이 이미 베푸신 무상의 선물을 알아본다.

3. 단힘에서 열림으로

여인의 이 말을 들은 예수는 여인의 딸이 있는 다른 집에서 일어난 일에 대해 증언한다. “그 말 때문에 가거라. 마귀가 이미 네 딸에게서 나갔다.” 예수는 여인이 자신에게 부여한 치유자(작용 주체)의 역할이 아닌, 자신이 개입할 필요도 없이 여인의 말 때문에 다른 집에서 일어난 것에 대한 증언자가 되며, 이교도 땅에서 일하고 있는 절대타자를 인정하고 계시하는 예언자가 된다. 모든 장애를 넘어 마침내 그의 앞에 엎드린, 불가능을 가능하게 만든 소망을 지니고 부스러기 형상을 논하는 이 이교도 여인은 예수의 이 말을 통해 그에게서, 이제껏 유대인 지역에 묶여있던 복음(기쁜 소식)을 유대인 지역 밖에서 듣게 된다. 또 출신으로 유대인인 예수 안에서는 굳어 있던 ‘지식의 벽’이 이교도 여인과의 만남으로 인해 사라지며, 여인의 말 속에서 인간이 정해놓은 규칙이나 선을 초월하여 무상으로 주어지는 하느님의 선물을 알아본 예수는 이제부터 더 이상 숨어 있지 않고 그 만남의 집을 나와 이교도들의 지역에서 거침없는 행보를 하게 될 것이다.

집으로 돌아간 여인 역시 변화된 (마귀는 나가고 침상에 누워있는) 자신의 딸을 보게 된다. 지금껏 “자기 딸”, “네 딸”로 불리던 소녀는 이제 “아이”라 불린다. 현실 문제에 거리를 두고서 불가능해 보이는 것 안에서 공간을 만들어내고 부스러기 형상으로 동시적인 먹기를 당연하게 만들어버린 말하는 주체로 우뚝 선 여인이 집으로 돌아갔을 때 그 집에서 소녀 안에 기생하던 마귀에게는 더 이상 자리가 없는 듯하다. 지금껏 이름 없이, 더러운 영이 들린 어린 딸의 어머니로, 그리스인으로, 시리아 페니키아 출신으로 불리던 그녀가 예수와의 대화를 통해 그 모든 명칭에서 해방되어 한 인간으로, 한 여인으로 당당하게 서게 되면서, 소녀는 더

이상 누구의 딸이 아닌, 마귀에게서 해방되어 미래가 보장된 ‘아이’로 새롭게 탄생한다. 예수뿐만 아니라 그리스인이며 이교도라는 로컬에 묶여 구원 약속에서 배제되어 있던 여인과 아이도 민족간 계층간의 갈등(양극화 현상)이 고착시킨 모든 장벽에서 벗어나 부스러기 형상이 ‘기쁜 소식’으로 해방시킨 드넓게 열린 세상에서 한 인간의 자격으로, 말하는 주체로서 언어의 세상으로 들어서게 된 것이다.

4. 소문과 빵부스러기

마르코 이야기에서 선을 긋고 장벽을 세우는 것이 계획 형상이라면, 선을 넘고 장애를 허무는 것은 무계획한 형상으로 볼 수 있다. 앞서 살펴본 듯이 ‘소문’과 ‘부스러기’는 선을 넘는 과월의 두 형상이다. 두 형상이 모두 무대에 등장하지 않는 제삼자의 존재를 증언하며, 언어 층위에 있다는 것이 흥미롭다. 소문은 다수의 사람이 입에서 입으로 전달하는 말이며, 부스러기는 예수와 이교도 여인의 만남과 대화 속에서 발화 행위적 객체(Op)의 기능을 담당한다. 여인이 소문을 들었기에 예수와의 만남이 가능했다면, 부스러기 형상은 이 만남을 성공적으로 이끈다. 이것을 만남의 형상 모델²⁷⁾에서 살펴보자.

예수와 이교도 부인이 만나기 전인 1번 단계에서는 예수(S1)는 어떤 집에 숨어있으려(Ov1) 했고, 이교도 여인(S2)은 마귀를 딸에게서 내쫓으려(Ov2) 치유자를 찾고 있었다. ‘소문’을 들은 여인이 와서 예수 발 앞에 엎드리는 2a 단계에서 예수(S1)의 추구는 중단되며(Ov1 ↓), 여인(S2)의 추구는 계속된다(Ov2). 3a 단계에서 예수와 여인이 대화하는 동안 여인(S2)의 추구가 중단되고(Ov2 ↓) 부스러기 형상(Op)이 예수(S1)를 관통하면서 예수가 내세운 선후 순서가 무용하게 된다(Ov3 ↓). 이로써 여인이 말의 주체로 새롭게 탄생하며, 이 대화로 인해 모든 행위자가(여인, 아

27) Y.-J. AN, *Op. cit.*, p.198, “만남의 형상 모델”(도식 II.4.4.)

“만남의 형상 모델”

만남-사건 과정				
추구시기	첫 접촉시기		말을 주고받는 시기	
S1→Ov1 S2→Ov2	S1과 S2의 만남 S1↔ S2	주체1 + 연민 (=몸으로 느낌)	← S — Op Ov ↓	
	S?→Ov ↓ (추구의 중단)		S?→O(v ↓)	S1 ↔ S2
만남 이전 주체의 상태	접촉 순간	주체1의 감정 변화 열망의 시기	만남의 시작	말의 효과
1	2a	2b	3a	3b

↗(4)
양태성과 계약이 여기에 기입된다

↕
만남 - 사건 (발화행위 위치) 5.a.b.

이, 예수) 각자 제자리를 찾게 된다(4 단계). 아이 내부에서 기생하던 마귀에게는 자리가 허락되지 않는다. 또 이 이야기를 마르코 복음에서 읽는 독자의 위치는 5.a.b 단계에 위치하게 된다.

IV. 형상분석: 냄새와 빵부스러기, 과월(過越)의 선으로 희망을

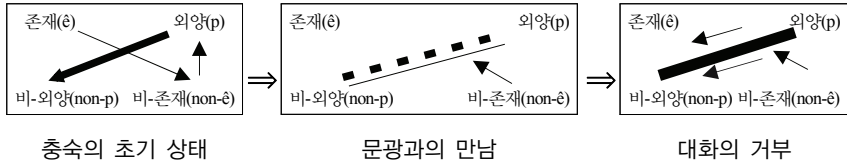
1. 선을 넘다(지하 문이 열리고 선이 사라질 때 – 어긋난 만남들)

과도한 욕망은 철저한 실패를 부르는가? 박사장 가족이 가족 캠프를 떠나고 기택 가족이 위스키 파티를 벌이던 폭우가 쏟아지던 날, 해고된 가정부 문광이 그 집 초인종을 다급히 울린다. 자신이 해고됨으로써 지하에 홀로 갇혀버린 생사가 불분명한 근세를 살리기 위해 박사장 가족이 부재하다는 소식을 다송에게 전해 듣고(시리아 페니키아 여인이 들은 ‘예수에 대한 소문’과 유사한 형상) 폭우를 뚫고 온다. 해고된 자신의 존재가 그 집 대문(선)을 들어섰다는 것이 알려지는 것만으로도 위협이 된

다는 듯이 집앞 CCTV 선을 끊는 치밀함²⁸⁾을 보인다. 문광이 박사장집을 들어서서는 또 다른 관문(선)인 가정부 충숙의 동의를 얻고 또 충숙의 도움으로 철판이 끼여 열리지 않던 지하로 통하는 숨겨진 철문을 열기까지, 문광은 근세를 살리겠다는 일념으로 일순간 충숙 앞에서 진리의 자리에 선다. 근세의 생사를 확인한 후, 문광은 충숙에게 “같은 일 하는 사람끼리”라며 “토킹 어바웃”을 제안한다. 같은 입장이니 충분한 공감과 도움을 받을 수 있으리라는 희망에서 마음을 터놓는다. 그런데 아직 상상의 끝자락²⁹⁾에 있던 충숙은 오히려 문광의 비밀 공유를 빌미 삼아 경찰에 신고하겠다고 위협하며, 자신 앞에서 무릎을 꿇고 “불우 이웃끼리 이러지 말자 언니야”라며 자신을 낮추고 공감을 호소하는 문광에게 “난 불우 이웃이 아니야”라며 단호히 선을 긋고는 위협하며 대화의 연결고리마저 잘라버린다. 사실 충숙은 문광을 음해하여 내쫓고 그 자리를 차지했으므로 문광과 어떤 관계도 맺지 않으려 한 것(ne pas vouloir)일지도 모른다. 이를 진위사각형으로 살펴보면 문광이 진리와 비밀(기호화 사각형에서는 생명)의 위치에 있었다면, 충숙은 기택 가족이 처음부터 거짓으로 획득한 자리(존재→비존재)에 편승하여 이제 현실과 동떨어진 상상(외양→비외양) 속에서 비존재와 비외양을 양 끝을 거머쥔 허위의 위치에 있다. 이어서 기택 가족의 실체를 알게 된 문광은 그 존재만으로도 기택 가족을 떨게 하고 그들이 ‘외양과 비외양’ 사이에 굳건히 세웠다고 믿었던 벽에 균열을 가하기에 충분하며, 허심탄회한 대화가 성공한 만남으로 이끌 수도 있었을 것이다. 그러나 진리를 밝히려는(non-ê → ê) 문광이 ‘사모님’이라 외치며 지하에서 식당으로 올라올 때 곱둥이를 치우듯 발로 걷어차 버리면서, 충숙은 문광의 존재마저 부정한다. 문광과의 만남에서 충숙의 내면인 진위사각형의 행보는 다음과 같이 도표화 할 수 있다.

28) 이 치밀함은 동익을 살해한 기택이 아무도 모르게 그 집 지하로 숨어드는데 일조할 것이다

29) 위스키 파티 때, 기택 가족은 상상으로 이 집을 우리 집이라 말하며, 그 집을 장악한 상태였다.



이 장면을 블랙 코메디로 표현하기도 한다. 그런데 이 행동으로 사태는 견잡을 수 없이 치닫게 된다. 계단으로 굴러떨어진 문광이 그 충격으로 죽기 때문이다. 기생에서 공생으로 이어질 수도 있었을 충숙과 문광의 만남은 이 죽음으로 인해 두 가족 모두에게 그 기회조차 박탈하면서 어긋나게 된다. 이는 처음부터 충숙이 대화에 마음을 닫고(non vouloir) 또 닫을 수 밖에 없는(ne pas pouvoir) 상황(거짓과 허위의 위치)에 있었을 뿐만 아니라, 자신보다 못한 처지에 있는 사람과는 결코 대화하지 않으려 하면서 오만과 편견으로 스스로 과월의 문을 닫아걸고서, 예수가 여인이 말한 빵부스러기 형상에서 여인을 말하는 주체로 인정한 것과는 달리, 상대 화자를 대화 가능한 인간 주체로 대하지 않은 소치가 아닐까?

이때부터 지상(식당)에서는 연교와 충숙의 대화 장면이, 지하에서는 근세와 기택의 만남 장면이 교차 전개된다. 식당에서 연교는 짜파구리를 먹으면서 충숙에게 다송이 겪은 트라우마를 털어놓는다. 연교가 말하는 다송이 보았다는 ‘귀신’이 사실은 지하에서 올라오던 ‘근세’임을 충숙은 알게 되지만 그 사실을 털어놓지 못하면서(ne pas pouvoir dire) 대화로 들어가지 못한다. 충숙이 원하든 원하지 않든 지하 문이 열리고 근세와 만났다는 이유만으로 가족 전체가 문광 부부와 공범이 되어버린 것이다.

지하병커에서는 근세와 기택의 짧은 만남이 이루어진다. 근세가 대만 왕카스테라 사업이 망해서 사채업자들에게 쫓기고 있다는 사실을 엿듣고 공감하고 있던 기택은 근세와의 이 짧은 만남에서 자포자기하고 지하의 삶에 완전히 적응해서 사는 근세에게 “앞으로 어떡하려고 그래, 당신

계획도 없지”라며 자신이 영화 초반에 충숙에게 들은 말을 되뇌이고, 근세는 기택에게 유일한 소원(“나 여기 계속 좀 살게 해주세요.”)을 호소한다. 이 대화 이후 기택은 문광을 묶는 과정에서 문광이 심각하게 다쳤다는 사실을 알게 되며, 아직 살아 있음을 확인하고는 일단 지하병커를 빠져나온다. 기택은 근세와의 공통점(대만 왕카스테라 점주, 몰락한 중산층)으로 인해 근세의 상황을 ‘공감’하게 된다. 만일 문광이 죽지 않았다면, 과연 기택의 공감이 공생이나 상생 관계로 이끌 수 있었을까?

2. 기택이 꿈꾼 동익과의 영원한 동행³⁰⁾과 동익의 무용한 선긋기

기택과 동익의 만남은 성공한 만남으로 이끌릴 기회가 있었다. 출퇴근하는 벤츠 안에서 동익이 연고가 살림하는 재능이 없다며 불만을 토로하는 것을 듣고 기택이 “그래도 사모님을 사랑하시죠”라는 말을 동익에게 했을 때,³¹⁾ 그리고 인디언 모자를 쓰고 덤불 뒤에 숨어 아들 다송을 위한 이벤트에서 그들이 맡은 역할을 신나서 말하면서 전혀 무관심해 보이는 기택에게 “유치하죠”라며 동의를 끌어내려는 동익에게 “애 많이 쓰시네요 대표님도, 아 하긴 어쩔니까 사랑하시는데”라는 말을 동익에게 했을 때, 두 번 모두 사장과 운전기사라는 상하 관계를 떠나 인간 대 인간으로서, 한 집안의 가장, 한 집안을 책임진 고독한 한 남자로서(그 어려움을 죽히 공감하며) 동익에게 말을 걸기 때문이다. 이것이 그들에게 계급장을 떼고 마음을 터놓고 삶에서 일어나는 크고 작은 일을 대화할 수 있는 관계로 진전시킬 수도 있었을 것이며, 지금 지하병커에서 일어나는 삶과 죽음의 격투에 종지부를 찍는 계기가 될 수도 있었을 것이다. 그런데 계급장을 떼고 이야기한다는 것, 이 대등함이 동익의 감정선을 건드

30) 박사장을 태우고 첫 시험 운전할 때 기택의 말이다. “이 직업이 단순합니다. 하지만 한 집안의 가장, 한 회사의 총수, 또는 그냥 뭐 고독한 한 남자와 매일 같이 이 길을 떠난다. 이진 일종의 동행이 아닐까? 이런 마음으로 하루하루 해왔습니다.”

31) 기택과 동익을 번갈아 비추던 카메라 동선이 이 말에서는 기택에서 동익으로 넘어간다.

린다. 평소 칼같이 선을 지켜온 동익은³²⁾ 인디언 모자를 살짝 들어 올리며 인상을 쓰고 권위를 한껏 드높이며 마치 수탉이 벼를 한껏 치켜세우고 경쟁 닭을 사정없이 쪼아대는 듯, 고용주와 고용인의 선을 분명히 긋고 돈을 내세우며 대화를 단절한다.

3. 선에서 냄새로(굳어져만 가는 선)

영화에서 처음으로 냄새에 대해 말하는 이는 다송이다.³³⁾ 다송이 제시카(기정)를 좋아하고 따랐으므로 이 냄새는 긍정적인 의미가 아니었을까. 그런데 그 말을 듣고 이 냄새를 없애려 하고 부정적으로 보는 것은 기택 가족이며, 기정은 반지하 냄새, 그 집을 떠나야 없어지는 냄새로 규정한다. 또 기우를 사랑하는 다혜는 냄새 자체를 못 느끼며, 연교와 동익이 기택(과 죽어가는 근세)의 냄새에만 반응한다는 것을 기억하자.

근세와의 만남은 기택을 완전히 변화시킨다. 잠시 거짓으로 얻은 행복에 취해 냄새로 경계 지어진 선도 아랑곳없이 기생하는 삶도 괜찮다는 듯 박사장의 재력을 찬양하던 그가 근세의 박사장에 대한 우상숭배에 가까운 모습을 보았을 때, 계획도 없이 살아가는 근세에게 애잔함을 더한다. 이어서 동익과 연교가 자신의 냄새에 대해 말하는 것을 거실 탁자 밑에 숨어 듣게 된다. 폭우로 물에 잠긴 반지하에서 생각에 잠긴 기택과 기정과 기우 그리고 지하병커에서 문광을 살리려고 몸부림치는 근세를 번갈아 비춰줄 때, 자신처럼 사회의 그릇된 구조에 희생양이 된 근세를 만난 기택의 각성하는 모습을 생생하게 보여 주려 한 것은 아니었을까.

32) 윤기사는 선을 넘었다는 이유로 해고된다. 벤츠의 뒷자리에서 팬티를 발견한 동익은 “왜 선을 넘어”라고 말하면서, 연교에게 점잖고 무단한 핑계거리를 대서 내보내게 한다. 해고된 문광에 대해 기택에게 이야기할 때는 “매사에 선을 잘 지켜, 제가 선을 넘는 사람을 싫어하거든”이라 말하면서 문광의 부재를 아쉬워한다.

33) 기택 가족이 모두 취업에 성공한 첫날, 반듯하게 차려입은 기택과 충숙에게 다가가 냄새를 맡으며 다송이 한 말은 아저씨 아줌마 제시카 쌤에게서 똑같은 냄새가 난다는 것이었다.

근세와의 이러한 동일시는 충숙이 근세를 찌를 때 기택의 애달픈 표정에도, 죽어가는 근세의 냄새에 코를 막고 얼굴을 찡그리며 돌아서는 동익에게 달려들어 근세의 칼로 찌르는 행동에도 반향되는 듯하다. 기택의 이 행동은 선을 완전히 굳혀버린 냄새를 깨뜨리기 위한, 사회구조 전반에 대한 반향의 일갈이 아니었을까? 인디언 모자를 먼저 벗고 또 벗긴 다음에 동익을 칼로 찌른다는 것(사회구조가 만들어낸 상하 관계를 상징하는 분장)과 가슴을 찌른다는 것은 의미심장하다. 상하로 나뉜 사회구조 안에서 딱딱하게 굳어버린, (자신보다 낮은 사회적 위치에 있는) 인간에게 일체의 연민도 느끼지 못하는 그 돌심장에 조그만 구멍이라도 뚫으려는 듯이 말이다.³⁴⁾

4. 기우의 근본적인 계획

영화 첫 장면에서 기우는 반지하 창문으로 쏟아지는 아침 햇살을 온통 등으로 받으며 핸드폰에 시선이 꽂혀 있다. wifi 마저 윗집에 의존하는 결핍 상태에 있으나 기우의 눈은 반짝이고 얼굴은 웃음으로 빛났다. 엔딩 장면 역시 반지하 창문 밑에 앉아있는 기우를 비추며 끝난다. 창밖으로 보이는 짙은 어둠 속에 눈이 내리고 있다. 기우는 기택(본질적으로 관계를 갈망하는 인간)이 보낸 모스부호를 해독한 종이를 들고는 근본적인 계획을 담은 보내지 못할 편지를 “그날이 올 때까지 건강하세요. 그럼 이만”³⁵⁾으로 끝맺고는 켕하고 초점 없는 눈을 들어 관객과 눈을 맞춘다. 기우가 말한 ‘근본적인 계획’을 설화도식으로 살펴보면, 가치객체는 돈

34) 알베르 까뮈의 이방인의 한 장면 - 태양빛 때문에 총을 당겼어요.

35) “아버지! 저는 오늘 계획을 세웠습니다. 근본적인 계획입니다. (눈부신 햇살 속에 산수경석이 개울가에 놓여짐) 돈을 벌겠습니다. 아주 많이. 대학 취업 결혼 다 좋지만 일단 돈부터 벌겠습니다. 돈을 벌면 이 집부터 사겠습니다. 이사들이가는 날엔 저는 엄마와 정원에 있을게요. 햇살이 너무 좋으니까요. 아버지는 그냥 계단만 올라오시면 됩니다. (기택이 지하에서 올라와 정원으로 가서 아들과 포옹하며 충숙이 다가온다. 다시 반지하방을 비추는 화면이 위에서 아래로 내려오고 창밖은 한밤중에 눈이 내린다.) 그날이 올 때까지 건강하세요. 그럼 이만.”

을 벌여 ‘이 집’을 획득하는 그 날(아버지를 지상으로 끌어올리는 날)에 대한 희망이 된다. 돈을 벌기 위한 역량 단계에서 대학-취업-결혼이 모두 보류된다. 이를 도식으로 표시하면 다음과 같다.

기우 \cup 그날 \rightarrow 기우 \cap 그날

Oj(객체): 돈(대학↓ 취업↓ 결혼↓), ‘이 집’

그런데 현대 사회에서 고학력 스펙과 취업, 결혼을 우회한 신분 상승을 배제하고서 어마어마한 돈을 벌 결심을 하는 가난한 이 청년의 계획, 이 근본적인 계획은 과연 가능한가. 이를 말하며 기우가 영혼 없는 눈을 들어 관객과 눈을 맞추는 것은 그 또한 이 영화를 보고 각성한 관객들에게 이 모순된 사회구조를 함께 고쳐나가자는 발화행위 층위의 간절한 초대가 아닐까.

이러한 초대, 이 ‘그날’에 대한 희망이 영화의 엔딩곡 ‘소주 한 잔’³⁶⁾에 담겨있는 것은 아닐까? 노랫말을 분석해보자. 비나 눈은 하늘에서 떨어지는 것이며 사람들의 계획이나 노력을 초월하는 것이다. 발바닥이 바삭 마르고 손바닥이 딱딱해지도록 노력하면서도 비와 눈이 내리기를 간절히 기다린다는 것은 팍팍한 현실에 기적적인 개입을 소망한다는 말이다. 소주는 친구 민혁이 산수경석과 함께 집에 찾아왔을 당시에 집 앞 슈퍼에서 민혁과 함께 마신 술이다. 소주는 기적 같았던 그때의 기억을 기우에게 회상시켜주는 술이 된다. 이 만남이 손톱 밑에 낀 때(헤어날 수 없는 빈곤한 현실)를 축축하게 해줄 단비 같은 것이었다. 기우는 오랜 기다림 끝에 빨간 내 오른쪽 뺨(행복으로 상기된)에 내릴 단비 같은

36) 엔딩곡 가사 : 길은 희뿌연 안갯속에/힘껏 마시는 미세먼지/ 눈은 오지 않고/ 비도 오지 않네/ 바삭 메마른 내 발바닥 // 매일 하얗게 불태우네/ 없는 근육이 다 타도록/ 쓸고 밀고 닦고/ 다시 움켜쥐네/이젠 딱딱한 내 손바닥 // 아~ 아~ // 차가운 소주가 술잔에 넘치면/ 손톱 밑에 낀 때가 축축해/ 마른하늘에 비구름/ 조금씩 밀려와 // 쓰디 쓴 이 소주가 술잔에 넘치면/ 손톱 밑에 낀 때가 축축해/ 빨간 내 오른쪽 뺨에/ 이제야/ 비가 오네.

소식(제삼자의 기적같은 개입)이 선물처럼 다가올 그 날(인간이 존중되고 바로 설 수 있는 그 날, 공생과 상생이 아우러지는 그 날)을 희망하며 이 노래를 부른 것이 아닐까.

V. 결론을 대신하여

1. 떨어지는 빵부스러기와 무계획 형상

영화 ‘기생충’에서 나타나는 갈망은 고작해야 ‘부잣집 도우미’(가정교사, 가정부, 운전기사)로 기생하는 것, 그 집 지하병커에서 남모르게 생존하는 것(문광부부의 유일한 소망), 결혼을 통한 신분 상승(기우) 등이다. 이러한 꿈들은 전형적인 기생충의 꿈을 연상시킨다. 그런데 이러한 꿈들도 기택 가족이나 해고된 문광 같은 반지하에 사는 하층민들에게는 상위층 친구의 소개와 거짓과 속임수와 은밀함이 아닌 정상적인 방법으로 가닿을 수 없는 꿈같은 갈망들이다. 심지어 모든 무계획한 형상으로 실패에 실패를 거듭한 기우가 세운 근본적인 계획 곧 돈을 벌어서 그 집을 구입하는 것 역시 어마어마한 돈을 벌어서 기생충이 아닌 진정한 숙주로 거듭나겠다는 갈망이다.

기택 역시 운전기사로 취직하여 기생충 대열에 들어가지만, 그는 근본적으로 관계를 욕망하는 인간이다. 동익이 쳐 놓은 선을 번번이 침범할 듯 말 듯 선을 지키던 그는 근세와의 만남과 무계획한 형상들과의 만남을 통해 각성하게 되며, 반지하 환경에서 오는 냄새에 역겨워하는 동익을 죽임으로써 사회의 근본적인 상하구조, 뚫을 수 없이 견고한 구조에 반항하는 대열에 들어선다. 아이러니하게도 영화는 기택이 동익을 죽임으로써 세 가족 모두 해체됨을 보여준다. 반항과 해체밖에는 정녕 길이 없다는 말인가.

문광이 남편 근세를 살리기 위해 난공불락 같은 박사장집 대문을 충숙

의 도움으로 넘어 들어 지하 철문을 열 듯이, 마르코 이야기에서 시리아 페니키아 여인은 자기 딸에게서 마귀를 쫓아내려는 일념으로 예수가 쳐 놓은 이중의 선을 뚫고 그 발 앞에 엎드린다. 이 여인에게 예수는 비유로 말하면서 또 한 번 선을 가르다. 여인의 갈망은 사회구조를 내세우며 옳고 그름을 따지는 예수의 정당함 앞에서 어이없이 무너질 수 있었다. 그런데도 예수가 민족과 종교와 계층이 다른 이 여인과 대면하여 열어놓은 대화의 장에서 여인은 절박한 현실 문제에서 나와 말하는 주체로 우뚝 서며, 그렇게 차려낸 언어의 식탁에서 여인은 빵부스러기 형상으로 자신의 희망을 단언할 수 있었다. 이 희망은 예수가 개입할 수도 부정할 수 없는 이미 거기 있는 하느님의 선물을 가능하게 하는 것이다.

그런데 영화 ‘기생충’에도 떨어지는 빵부스러기 형상(선을 사라지게 하는 무계획한 형상들)이 있다. 민혁과 기우의 우정처럼, 다혜의 기우를 향한 사랑, 다송의 기정의 냄새에 대한 긍정적인 반응, 다송과 문광의 우정, 충숙과 마음의 고민을 터놓는 연교, 기택과 근세의 우정, 기택에게 마음을 터놓는 동익 등, 경제 상황이 어떠하든, 나이와 불문하며 학력과 무관하고 지위 고하를 막론하고 인간 대 인간으로 진정한 대화를 통해 맺어지는 우정과 사랑은 양극화된 이 세상이 만들어놓은 굳건한 선을 사라지게 하는 빵부스러기들이 아닐까. 이 빵부스러기를 받아들이는 발은 무계획 형상들로 대변될 수 있으리라.

영화 마지막에 지하에 스스로 몸을 감춘 기택은 편지에서 이 모든 것을 ‘꿈을 꾸는 것 같기도 하고’라며 그동안 겪은 일을 한마디로 요약한다. 기택이 쓴 편지에는 어떠한 요구도 없다. 근본적으로 관계를 희구했던 인간인 기택에게서 흘러나온 이 적막한 편지는 국지적 폐쇄성을 표상하는 절망의 메아리이기보다는 오히려 모스부호라는 도구로 상향하는 빵부스러기의 희망을 대변하는 것이리라 꿈꾸어 본다.

참고문헌

- 부산대 한국민족문화연구소 편, 『로컬리티 담론과 인문학』(로컬리티 연구총서27), 소명출판, 2017
- 안영주, 「형상과 만남: 조르주 베르나노스의 소설 ‘사탄의 태양아래’에 대한 기호학적인 접근」, 『기호학 연구』 29, 한국기호학회, 2011, 95-117쪽.
- _____, 「수치심과 폭력 그 해결점을 찾아서: 게라사에서 일어난 일(마르 5,1-20)에 대한 기호학적 분석」, 『기호학 연구』 33, 한국기호학회, 2012, 287-315쪽.
- _____, 「터부, 금기와 위반의 메커니즘에 대한 기호학적 분석」, 『기호학 연구』 51, 한국기호학회, 2017, 143-170쪽.
- 안정현, 「기생충, 양극화 시대의 우울한 자화상」, 『가톨릭평론』 23, 우리신학연구소, 2019, 112-124쪽.
- 이지은, “울분 권하는 사회”, 한겨레 신문, 2019년 10월 12일, 커버스토리 3·4면
- 조은(칼럼), “‘기생충’과 중산층 파국의 징후 읽기”, 한겨레 신문, 2019년 7월 5일 금요일 22면
- AN, Y.-J., *Figure et Rencontre: Approche sémiotique du roman de Georges Bernanos, Sous le Soleil de Satan*, Saarbrücken, EUE, 2010.
- Calloud, J., “Sur le chemin de Damas”, *Sémiotique & Bible*, n°37, 38, 40, 42. 1985-1986.
- Delorme, J., *Lecture de l'évangile selon saint Marc, Cahiers Evangile 1/2*, Paris, Cerf, 1972, 가톨릭 성서모임 역, 『마르코, 복음서의 재발견』, 가톨릭 성서모임, 1980.
- _____, *L'heureuse annonce selon Marc, Lecture intégrale du 2e évangile I*, Paris, Montréal: Cerf, médiapaul, 2007.
- Geninasca, J., *La Parole Littéraire*, Paris, PUF, 1997.
- Greimas, A.J., *Du sens II*, Paris, Du Seuil, 1983, 246p.
- Greimas, A.J. et Courtes J., *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979. 454p.
- Groupe d'Entrevernes, *Signes et Paraboles*, Paris, Seuil, 1977.
- Martin, F., “Devenir des figures, ou des figures au corps”, dans Fontanille Jacques éd., *Le Devenir*, Limoges, PULIM, 1995.
- Panier, L., “Sémiotique et études bibliques, évolutions méthodologiques et perspectives épistémologiques”, in *Destini del Sacro, Congrès de l'AISS*, novembre 2006, 안영주 역, 「기호학과 성경 연구: 방법론의 발전과 인식론의 관점」,

『신학전망』 170, 광주가톨릭대학교 출판부, 2010, 44-73쪽.

Park, S.-J., *La transformation énonciative de l'objet de valeur et l'objet énonciatif, L'approche sémiotique de quelques récits évangéliques*, Sarrebruck, EUE, 2011.

_____, “La guérison de la fille de la syrophénicienne Marc 7,24-30”, *Sémiotique & Bible* n°93, mars. 1999, pp.23-45.

“Parasite” and Crumbs:

The Semiotic Comparative Analysis between the Figure Non Planifie in the Film “Parasite” and the Figure Crumbs in the Woman of Phenicia in Syria (Mk 7,23–31)

An, Yong-Ju

As Albert Camus says, “The ball never comes to the expected side.”, in the film ‘Parasite’ (which was awarded the prize of the Golden Palm in Cannes International Film Festival 2019) Ki-tek speaks ‘unplanned is plen.’ In this speech, one can guess many reflections of philosophies and religious and many traces of life. It is more significant that this word does not come from senario of this film but of a dialogue between the actor and the director of this film. And according to the semiotic expression, it is realized in the distortion of the figurative journey(*parcours figuratif*), at the level of enunciation.

In Cannes, after film preview, considering the reception of the foreigners jurnalists like their history, in the system of modern capitalism, one can no longer separate the events happened to local of the global one of the whole world. In a world shared between the top and the bottom, in a world where one has to risk one’s life by exceeding the line of separation, is there any hope in a monologue of Ki-or whispers sitting in the room half-basement at the end of the film?

The woman of Phenicia in Syria (Mk 7,23-31) seems to get a clue of what one hopes for. In this story, which resembles the film from the point of view of space, the figure of Crumbs that falls from the table without the help of anyone’s hand, or the gap of time, dissolves the conflict between peoples and between classes, opens the Good News to the Global(to the Pagan), while this news was so far firm in a local(Israel). The present study attempts to find the opening in the impasse that the

world of modern capitalism is today, following the distortion of the figurative device in paths.

Keywords : Parasite, Crumbs, Semiotics, Signifiant, Figure, Figural, Enunciation

투고일: 2019. 11. 15./ 심사일: 2019. 11. 25./ 심사완료일: 2019. 12. 05.

세종·세조 악보와 佛典·梵文의 관계*

윤소희**

【 차 례 】

- I. 머리말
- II. 造語 체계와 律의 관계
- III. 정간보에 내재된 佛典梵文의 세계
- IV. 언어의 운율과 장단 절주
- V. 맺음말

국문초록

한국에서는 고도로 발전한 중국의 樂論과 律程算式을 적극 수용해왔으나 음의 時價를 표시할 수 있는 유량악보는 중국이 아닌 조선의 세종에 의하여 최초로 창제되었다. 이에 본고에서는 모든 음악이 언어로부터 출발한 점에 착안하여 정간보에 영향을 준 조어체계와 樂律전개의 史的 배경을 통해 그 연유를 살펴보았다. 그 결과 상형문자로부터 시작된 漢語는 폐쇄어이자 독립문자로서 高低乘降의 성조에 집중하여 音價에 대한 논의는 이루어지지 못했던 것에 비해 인도의 범어는 언어의 미세한 발성을 분절하여 자음화하였고, 모음의 시가에 의해 운율과 음률이 생성되었음을 확인함으로써 정간보 창제가 한글 및 범문 체계와 관련있음을 확인하였다.

고래로부터 중국에서는 갖은 숫자들이 음의 상징으로 활용되었지만 세종이 창안한 32정간보와 연결되는 32라는 숫자는 그 어떤 樂書에서도 찾아볼 수 없었다. 이와 달리 고대 인도의 世間·出世間の 덕목이 불경의 32상호로 상징화되었고, 세종·세조대의 궁중음악을 기록한 『악학궤범』에는 讚佛가사와 함께 백성의 소리에 32妙音으로 답하는 악가무가 있어 32가 숫자만으로 일치하는 것이 아니라 백성을 위하는 세종의 염원

* 본 연구는 2018년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2018S1A5B5A02028788)

** 위덕대학교 학술연구교수, ysh3586@hanmail.net

이 담겨있음을 확인하였다.

여러 佛典 중에 『觀察諸法行經』은 32덕상에 이어 16字門다라니로써 世間大人の 덕목을 설하고 있어 세종의 32정간보와 세조의 16정간보와 연결되었다. 세조의 16정간은 3·2·3·3·2·3의 정간이 6개의 대강을 이루고 있는데, 이는 2음보가 주를 이루는 漢語보다 2음보와 3음보 혼합이 많은 범어율조와 친연성이 높았다. 중국에서는 리듬 절주를 박·박자·박절이라 하지만 한국에는 ‘장단’이라는 용어가 하나 더 있어 리듬 사이클이 긴 인도 음악의 리듬 절주와 상통하였다. 뿐만 아니라 마뜨라(모음)→악사라(韻律)→파다(行)→팔라로 확산되는 범어 운율은 소안(소박)→정간(보통 박)→대강(대박)→각(장단)으로 이루어진 한국 장단의 심층구조와도 상통하였다. 따라서 세종·세조의 정간보 창제는 한민족 언어에서 비롯된 리듬적 잠재성이 佛典·梵文을 만나 음악적 실용성을 갖춘 동양최초의 유티악보 창제의 근거가 되었음을 확인하였다.

열쇠어 : 정간보와 불교, 정간보와 불전, 32상호와 세종악보, 16자문과 세조악보, 산스
끄리뜨와 정간보, 범어 율조와 정간보, 범어 율조와 장단

I. 머리말

신라의 音聲署와 大樂監을 비롯하여 고려조의 大樂署, 조선조의 雅樂
廳을 비롯한 제반 樂政에 이르기까지 우리 조상들은 중국의 예악사상과
樂論을 적극 수용해왔다. 유학을 숭상한 조선조에는 더욱 적극적이어서
세종1년(1419)에 『율려신서』, 『성리대전』을 들여온것¹⁾과 더불어 아악
정비가 대대적으로 이루어졌다.

중국의 악론과 악률산식이 고도로 발전하였지만 음의 時價와 리듬을
표기할 수 있는 악보는 조선의 세종에 의하여 창안되었으므로 중국을 능
가하는 기보체계이다. 그간 정간보와 악률의 원리에 대한 연구는 이해구
의 정간보와 취화평에 관한 연구²⁾를 필두로 후학에 의한 다양한 연구가

1) 김세종, 「세종조 《율려신서》의 유입과 아악정비에 미친 영향」, 『호남문화연구』51, 호남대 호남문화연구소, 2012. 1-39쪽.

2) 李惠求 譯註, 「鳳來儀」, 『世宗莊憲大王實錄22』, 세종대왕기념사업회, 1981.

이루어져 오다 근래에는 한 정간이 한 박자를 나타내지 않을 수도 있다는 의견이 제시³⁾되면서 이에 대한 많은 이견이 개진되기도 하였다.⁴⁾ 뿐만 아니라 무용계에선 정간보 체제와 舞蹈의 관계를 규명하며 정간의 수 뿐만 아니라 행의 흐름과 舞蹈의 관계를 규명하기도 하였다⁵⁾ 이러한 다양한 연구가 이루어졌지만 이들은 모두 음양오행 및 성리학적 관점에 집중되어 불교적 배경을 조명한 것은 전무하였다.

불교는 삼국시대 부터 유입되어 한민족의 심성에 깊이 뿌리내렸으므로 유훈을 국가이념으로 삼은 조선시대에도 그 신심은 사라질 수 없었다. 민심을 수습하기 위한 수륙재 설행, 왕실 내전에 건립된 佛堂과 의례, 나아가 한글 창제에 반영된 梵文원리가 있었으나 역불을 표방한 조선조의 정치적 여건으로 인하여 표면화 될 수 없었고, 유림의 세력이 강화된 조선 중기 이후 더욱 가세되어 정간보에 내재된 불교적 배경은 빛을 볼 수가 없었다. 이에 본고에서는 32정간보에 내재된 율조원리와 상징성을 佛經과 梵文을 통해 고찰해 보고자 한다.

II. 造語 체계와 律의 관계

“언어의 구조를 살펴보면 그 음악의 체질을 알 수 있다”는 말이 있을 정도로 음악은 언어가 그 출발점이다. 이에 본 항에서는 32정간보 창제

3) 정화순, 「初期「正間普」의 易學的 解釋을 爲한 詩論」, 『한중철학』, 창간호, 한중철학회, 1995, 221-262쪽; 「音樂에 있어서 訓民正音 聲調의 適用 實態-龍飛御天歌에 基하여-」, 『청예논총』 20, 청주대 예술문화연구소, 1996, 335-396쪽; 문숙희, 「정간보 시가 해석 재고」, 『한국음악연구』 45, 2009, 89-118쪽; 「정간보 정간시가 논쟁 재검토」, 『한국음악연구』 62, 한국국악학회, 2017, 185-211쪽; 「기본박 찾기를 통한 고악보 정간보의 리듬해석 고찰」, 『한국음악사학보』 45, 한국음악사학회, 2010, 293-330쪽.

4) 전인평, 「정간보 시가 논쟁40년의 쟁점 점검」, 『국악원논문집』 35, 국립국악원, 2017, 145-172쪽; 정화순, 「정간보 1행 정간수의 변천에 관한 연구」, 『국악원논문집』 24, 국립국악원, 2011, 273-283쪽; 이진원, 「정간보 시가 해독-조선전기 관련 악보 및 문헌을 중심으로」, 『한국음악사학보』 50, 한국음악사학회, 2013.

5) 이종숙, 「時用舞譜 構成體制의 思想性 分析」, 『동양예술』 6, 한국동양예술학회, 2002, 277-316쪽.

이전에 정간보에 영향을 미친 중국 한어와 인도 범어의 율적 현상과 그에 관한 史的 배경을 살펴보고자 한다.

1. 중국 漢語와 율조

주지하는 바와 같이 중국의 한어는 사물의 형상을 그린 상형문자에서 비롯되어 언어의 소리 보다 의미의 형상화에 주력해 왔으므로 음률에 있어서도 진동의 실제 보다 의미론적 인식성향을 보여왔다.

1) 중국의 악률과 樂政

陳陽의 『禮書』에는 주나라(BC1046~BC256) 때 부터 향유해온 황실의 아악을 적고 있으며, 초나라의 屈原(BC343~BC278)이 제사 음악을 모아 엮은 『九歌』에서도 주나라의 제사와 樂에 대한 내용을 전하고 있다.⁶⁾ 이들 내용을 보면, “하늘에는 六氣가 있어, 내리어 五味를 만들고, 발하여 五色이 되며, 울리어 五聲이 되므로 五味·五色·五聲을 美의 대상으로 삼아 왔다.⁷⁾ 한나라는 통일 이후 음악을 정치와 교육의 수단으로 활용하여, 종교적·사회적 기능을 동시에 갖춘 국가적 제례와 함께 音과 律을 사회질서와 동일시해왔다. 『尙書』의 「大誥」에는 “옛 백성들의 歌頌에 水와 火는 백성이 마시고 먹는 것, 金과 木은 백성의 삶을 흥기하는 것, 土는 만물이 생겨나는 자질이니 인간의 用이 되는구나⁸⁾”라는 대목이 있다. 더불어 “선왕이 五味를 이루고, 五聲을 조화롭게 함은 그 마음을 평안하게 함으로써 백성을 다스리고자 한 것이었다.

춘추전국시기(BC431~221)에서 한(BC206~AD220)초 무렵에는 樂에 대한 사상을 집대성한 『樂記』가 저술되어 음악 사상에 관한 논의가 활발

6) 한효남, 「九歌의 음악성 연구」, 부산대학교 박사학위논문, 2015.

7) 呂基鈺 편역, 『중국고대악론』, 태학사, 1995, 7-60쪽.

8) 孜孜 無息! 水火者, 百姓之所飲食也. 金土者, 百姓之所興生也. 土木者, 萬物之所資生, 是爲人用, 呂基鈺, 앞의 책에서 인용

하게 이루어졌다. 백성들의 노래로써 治世의 상황을 가늠하고, 君子の 德으로 天地를 감동시키며 백성을 안정시키고자 하였기에 중국의 위정자들은 소리를 발산하는 음을 하나하나에 의미를 부여하고, 그 체제를 우주적 요소에 맞추었다.

울명	궁(宮)	상(商)	강(角)	치(徵)	우(羽)
신분	군(君)	신(臣)	민(民)	사(事)	물(物)
방향	중(中)	서(西)	동(東)	남(南)	북(北)
색깔	황(黃)	백(白)	청(靑)	적(赤)	흑(黑)
간지	축(丑)	말(末)	유(酉)	해(亥)	오(午)

[표 1] 울명에 부여된 의미와 상징⁹⁾

BC4세기경 『管子』에서 음과 자연 이치를 위 표와 같이 설명하였으며, 이러한 사상은 후대에도 지속적으로 전승되었고, 이를 수용한 조선조의 『악학궤범』에는 율려격팔상생응기도설, 반지 상생도설, 5성 도설, 양률과 음려의 자리 도설 등 갖은 도식이 실려있다. 악기의 음을 고르게 하는 것이 곧 세상 이치를 바르게 하는 것이 있을 정도로 악률에 부여하는 과도한 의미론이 있었으므로 이에 대한 반작용으로 “소리는 본래 뜻이 있는 것이 아니라 자연 진동일 뿐이다”는 聲無哀樂論이 부각되기도 하였다.¹⁰⁾

2) 樂律 算式과 상징체계

周나라 때 부터 크고 작은 종을 메달아 제사음악에 연주했다는 것은 일찍이부터 율정 산식을 활용해왔음을 말해주고 있다. 이러한 산식은 지

9) 한만영·전인평, 『동양음악』, 삼호출판사, 1989, 85쪽; 윤소희, 「樂의 의미」, 『문명과 음악』, 뎀씨터, 2019, 368-371쪽에서 보다 상세한 내용을 확인할 수 있다.
10) 이러한 주장의 대표로 혜강(嵇康 AD224~263 ?)의 聲無哀樂論을 들 수 있다. 한홍섭, 『중국 道家의 음악 사상』, 서광사, 1997 외 중국음악사 참고.

속적으로 발전되어 명나라 朱載堉에 의해 삼분손익법이 정립되었는데, 이때 백성들의 양식인 기장(黍)을 음률의 기준으로 삼았다. 삼분손익법의 계산 과정을 보면, 중간 크기의 기장 1알(粒)을 縱으로 세운 길이를 1푼(分), 9알을 쌓아 1寸, 9알씩 9번 쌓은 81푼(9촌)을 1尺으로 삼는 縱黍尺을 마련하였다. 81알의 기장을 1척으로 하여 올리는 음을 황종이라 하였고, 여기에서 1/3값을 빼는 損, 1/3을 더하는 益을 연산하여 음정을 배열하므로 三分損益이다. 이러한 계산법으로 산출된 기장 알의 숫자 순으로 배열하면 宮(81) 商(72) 角(64) 徵(54) 羽(48)가 된다. 이어서 삼분손익을 계속 이어나가면 12울이 생성되는데 5음 이후에는 소수점이 발생하므로 생략하고 정수로 떨어지는 음만을 요약해 보면 다음과 같다.

울	계 산 방 식	값
宮	9촌(기장 9알) × 9푼 = 81알 1척	81
徵	삼분손일 81 - (81×1/3=27), 81-27 = 54알	54
商	삼분익일 54 + (54×1/3=18), 54+18 = 72알	72
羽	삼분손일 72 - (72×1/3=24), 72-24 = 48알	48
角	삼분익일 48 + (48×1/3=16), 48+16 = 64알	64

[표 2] 5음의 산출 원리와 값¹¹⁾

한 옥타브는 12등분하여 12울로 삼았음을 『呂氏春秋』와 『漢書』등에서 읽을 수 있다.¹²⁾ 서기전 230년 무렵 『呂氏春秋』의 「古樂編」 ‘朱襄氏之樂’의 “바람이 불어 과실이 영글지 않자 사달이 5현의瑟를 만들어 타며 못 생물들을 안정되게 하였다”¹³⁾는 대목에서 樂을 천지조화의 상징으로

11) 12울 전체에 대한 도표는 윤소희, 앞의 책, 360-361쪽에서 확인할 수 있다.

12) 『漢書』, 卷 21上, 「律曆志」第1上: 皇帝使命令綸, 自大夏之西 崑崙之音, 取竹之解谷 生空窮厚均者 斷兩節閒而吹之, 以爲黃鍾之宮 制十二筩簫鳳之鳴 其雄鳴爲六 雌鳴亦六 此黃鍾之宮 而皆可以生之 是爲律之本. 『呂氏春秋』 卷5, 仲夏 五曰古樂: 昔黃帝令伶倫作爲律 伶倫自大夏之西 ..중략..鳴亦六 以此黃鍾之宮適合黃鍾之宮皆可以生之 故曰黃鍾之宮 律宮之本; 우실하, 「동양음악과 수」, 『전통음악의 구조와 원리』, 소나무, 2004, 138-139쪽.

여기는 실상을 읽게 된다. 율정에 대입한 음양오행설은 주역의 조와卦를 대입하여 12율은 12지와 연결하고 陰律과 陽律로 분배하였으며, 周代에 성립된 八音を 8괘로 배열하였고, 이러한 원리로 성립된 대성아악은 金·石·絲·竹·匏·土·革·木의 八音에 八佾舞와 함께 설행한 대성아악이 한국에도 그대로 유입되었다. 그러나 이토록 즐기치게 진행되는 樂論과 算式 중에 음의 時價, 즉 리듬과 관련한 언급은 발견할 수 없다. 律에 대한 중국인들의 이러한 인식은 “노래(歌)란 말을 길게 하는 것이라, 성음을 길게 뽑아내어야 율려가 성음과 조화를 이룰 수 있다¹⁴⁾”는 대목으로 대신할 수 있다.

중국인들의 이러한 관념은 오늘날 한국에서 연주되고 있는 문묘제례악과 범패를 통해서도 드러난다. 송대 휘종이 고려 예종 때 보내온 이래 지금까지 연주되고 있는 문묘제례악은 음의 시가는 모두가 동일하고, 음고의 변화만 있다. 이들의 가사를 보면, 4자씩 1구, 모두 8구 32자의 문체이다.¹⁵⁾ 여기서 혹자는 32정간보의 32와 연결되는 숫자라고 여기겠지만 이 악곡은 律字譜로써 음의 시가를 표기하는 정간보와 비교할 수 없다. 진감선사가 당나라에서 배워온 범패의 홀소리와 짚소리 또한 리듬이 없는 무박절의 선율로 모음을 길게 늘어 짓는 것이 특징이다. 이를 반영하듯 한어는 高低乘降의 성조로써 음조의 높낮이를 중시하지 그 時價, 즉 음의 장단에 대한 언급은 없다. 중국 고전의 이러한 율적 특징은 폐쇄어이자 독립어인 한문의 조어체계와 관련이 있으며, 세종이 정간보를 창제할 시기까지도 중국에는 리듬을 표시할 수 있는 악보가 없었다.

13) 昔古朱襄氏之治天下也, 多風而陽氣蓄積, 萬物散解, 果實不成, 故土達作爲五絃瑟, 以來陰記, 以定羣生. 리우짜이성(劉再生), 저·김예풍·전지영 역, 『중국음악의 역사』, 민속원, 2004, 33쪽에서 인용.

14) 『尙書』「舞典」: 歌永言 聲依永 律和聲

15) 중국의 음운학 역사를 보면 수당대에 활발하게 유입된 범어와 서역음악으로 인해 중국의 제례악과 궁중 정악의 개념까지 바뀌어 놓았으며 당대의 음운과 時體도 범어유입으로 인해 영향을 받았음을 밝히고 있다. 董少文 編, 林東錫 譯, 『한어 음운학 강의』, 동문선, 1993; 顧易生·楊亦鳴, 韓鐘鎬 譯, 『漢語音韻學入門』, 學古房, 1999 등 제반 문헌 참고.

2. 인도 梵語와 율조

단 한 글자만으로도 메시지를 전달할 수 있는 중국의 한자와 달리 인도의 범어는 음성의 발음 상태와 소리의 길고 짧음의 대비, 즉 모음의 장단에 의해 운율이 형성되었고, 이러한 음성의 진동을 梵我一如의 매개로 삼은 우파니샤드시대는 인도 철학의 황금기를 이루었다.

1) 발음의 인식과 의미체계

인도의 범어는 조음 위치(sthāna)에 따라 문자를 대입하였다. 발음하는 구강의 위치에 따라 목(kanṭha) · 경구개(tālu) · 입천정(mūrdhan) · 이(danta) · 입술(oṣṭha)의 떨림으로 자음을 구분하였고, 혀는 조음도구(karaṇa)로 여겨 혀의 끝, 중간, 뿌리에 접촉하여 나는 발음의 차이를 인지하였고, 자음은 모음에 의지하여 발성되었다. 사제들은 땅 · 물 · 불 · 바람 · 공간으로 이루어진 우주의 5대 요소 중에서 소리를 공간 요소로 인식하여 성명(聲明 शब्दविद्य Śabdavidya)을 연구하였다. 서기전 1500년경부터 형성되기 시작하여 서기전 500년 무렵 4대 베다가 완성되었지만 이 무렵 수프라는 구전에 의해 전승되었다. 천년이 넘는 세월 동안 구전이 유지되기 위해서는 그에 따르는 많은 암기 장치가 있었다. 그리하여 음운 · 문법 · 훈고는 브라만 사제들이 꼭 배워야 하는 과목이었으며, 의례문을 잘 낭송하기 위한 사브다비드야(Śabda聲, vidya明)가 발전하였다.

소리의 진동이 수행의 도구였기에 그에 부여되는 의미 분절이 극도로 치밀하였다. 모음은 원음(아 · 이 · 우)일수록 가치가 높고, 복합 모음일수록 율림의 신비성이 낮다고 여겼다. 예를 들면, 아(अ)라는 1차 모음에서 한 단계 더 복합적인 2차 모음은 오(ओ), 다시 하나 더 섞인 3차 모음은 아우(au औ)가 있다. 불교 용어에서 이러한 용례를 들어보면, “깨닫다”의 어원 부드(√ बुद्)에서 “깨달은 자”라는 의미의 붓다(佛 बुद्ध), 붓다의 가르침을 이르는 보디(法 बोधि Bodhi), 그 가르침을 따르는 사람들 바우다

(僧 **बौद्ध** Bauddha)와 같이 모음의 계차에 따라 의미가 달라진다. 이 단어의 모음 변화를 보면, 붓다(Buddha)는 1차의 순수 모음인 ‘우’, 보디는 ‘아’와 ‘우’가 결합된 ‘오’로써 2차 모음, 바우다의 ‘아우’는 ‘아’와 ‘오’가 결합된 3차 모음이다. 이렇듯 인도의 범어는 발음의 상태에 따라 자연이치와 사물의 가치를 대입하였다.

인도의 최초 악서 『나프야샤스트라 Nāṭyaśāstra **नाट्यशास्त्र**』에는 사(sa), 리(ri), 가(ga), 마(ma), 파(pa), 다(dha), 니(ni)라는 7음의 명칭이 있다. 한 옥타브 안에는 22스루티(Śruti)의 미세한 음정들이 내포되어 있는데, 이들을 어떻게 배열 하느냐에 따라 성격이 다른 음계를 양산한다. 그 중에 ‘사음계’와 ‘마음계’가 기본이고, 이 두 음계를 각각 7음 위에 옮겨 놓으면, 14調(murchanā)를 얻게 된다. 나아가 ‘사음계’에서 4개, ‘마음계’에서 3개의 음계를 산출하여 일곱 ‘자띠(jati)’를 생성한다. 하나의 자띠에는 중심음, 강세를 주는 음, 여린음 또는 중요치 않은 음 등, 각각 음의 기능이 있다.

6세기 무렵에는 나라다에 의해 『나라디아쉬끄샤 Nārādīyaśikṣā』가 쓰여졌다. 짧은 음성 문자 형식으로 기록한 이 문헌에는 낭송을 위한 가사의 분절과 울적 원리가 담겨 있다. 여기서 ‘가사의 분절’이라는 대목에서 음의 시가가 암시되고 있음을 알 수 있다. AD800년 무렵에는 마땅가(Matanga)가 지은 『브르하데쉬Brhaddeśī』를 통하여 인도의 음조이론이 마르가(mārga)에서 데시(deśī) 체계로 세분화되고 있다. 한국에 중국의 대성악이 들어온 12세기와 동시대의 문헌 『사라스와띠흐리다야랑카라Sarasvatīhṛdayālaṅkāra』에서는 사제들의 음성학과 인도 전통음악 라가 및 새로운 노래 데시에 대해 설명하고 있다. 이 무렵 시인 자야데바(Jayadeva)는 『기따고빈다Gītagovinda』를 통하여 선율과 리듬을 함께 기록하고 있어 동시대 중국의 율자보(음고만 기보)와 달리 리듬에 대한 인식을 확인할 수 있다. 이 문헌에서 특히 주목되는 것은 12개의 사르가스(sargas) 장에 8절로 구성된 아쉬따빠디(aṣṭapadī)가 담겨있는 것인데, 당

시 8절로 된 아쉬따빠디는 인도 전역에 유행하던 노래였다. 그런가하면 인도 고전 시의 기본 시형인 32운율은 서기후 1~2세기에 쓰여진 『바가 바드기따 भगवद्गीता』의 슬로까 운율까지 거슬러 간다.

2) 모음의 시가와 운율

“산스끄리뜨의 알파벳은 쉬바신의 춤에 반주하는 북장단에 의해 파니 니¹⁶⁾에게 알려졌다”고 할 정도로 산스끄리뜨는 모음의 시가와 박절이 중요하게 언급된다. 산스끄리뜨어 교육은 구두로 이루어졌으며 낭송의 속도에 따라 느린 비람비따(vilambita), 중간의 마디아(madhya), 빠른 드루따(druta)가 있는데 이는 한국 전통음악의 형식적 틀이자 리듬 절주를 규정하는 만·중·삭과 일치한다. 범어의 발음 시가(量)의 단위인 마뜨라는 모음의 장단에 의해 운율이 성립된다. 이들은 한 마뜨라로 된 단모음, 두 마뜨라의 장모음, 아주 드물지만 세 마뜨라의 장모음도 있다. 자음은 모음이 결합되어 있으므로¹⁷⁾ 한 자음은 1과 ½마뜨라로 간주하였다. 모음의 1운율(1마뜨라)은 모라(mora), ½운율은 빠라마뉴(paramāṇu), 빠라마뉴의 ½은 아뉴(aṇu)이므로 1아뉴는 ¼마뜨라의 시가를 지니며, 다음과 같은 등식으로 표시할 수 있다.

$$1 \text{ mātrā} = 2 \text{ paramāṇu} = 4\text{aṇu}$$

음운의 시가를 인식하는 표현을 보면, 1 아뉴는 “너무 미세해서 인식할 수 없는 것”, 1 빠라마뉴는 “겨우 인식할 수 있는 것”, 1 마뜨라는 엄지와 검지를 마주치며 한번 딱 하는 정도이다. 이러한 마뜨라는 대체로 3개씩 묶여져 패턴을 형성한다. 범어는 발음 분절과 모음의 시가가 곧

16) 산스끄리뜨의 문법 체계를 최초로 정립한 BC4~5세기의 인물.

17) 한글은 자음과 모음이 결합되어서 한 자를 이루므로 자음을 모음과 분리시키면 문자가 성립되지 않지만 산스끄리뜨는 모든 자음에 모음 아가 결합되어 있으므로 이와 같은 時價가 성립된다.

문법이 되는데 비해 漢語는 음고에 한정되어 있으며 소리의 진동 실체와 상관없는 의미를 부여하고 있어, 인도의 음운과 확연한 차이를 보인다.

3) 운율의 패턴과 리듬

범어의 리듬은 모음의 장단 배열에 의해서 생성된다. 산스크리트 사전에 나타나는 울조 패턴의 표기를 보면 장음부호(—), 단음부호(˘)를 배열하여 기호로 나타내고 있다. 산스크리트에서 ‘가나’는 모음 強化를 나타내는 용어로, 단어의 어근에서 모음 강화의 양상에 따라 10가지 종류의 동사군이 형성된다. 이때 모음의 장단에 따라 뜻이 달라지므로 학습자가 초기에 어휘를 익힐 때도 장단음을 정확하게 인지해야만 한다.

고대기호	가나 गण gaṇa	장단음	현대기호
ॐ ॐ ॐ	마 가나 मगण	장 장 장	— — —
। । ।	나 가나 नगण	단 단 단	˘ ˘ ˘
ॐ । ।	브하 가나 भगण	장 단 단	— ˘ ˘
। ॐ ॐ	야 가나 यगण	단 장 장	˘ — —
। ॐ ।	자 가나 जगण	단 장 단	˘ — ˘
ॐ । ॐ	라 가나 रगण	장 단 장	— ˘ —
। । ॐ	사 가나 सगण	단 단 장	˘ ˘ —
ॐ ॐ ।	따 가나 तगण	장 장 단	— — ˘
ॐ	가 ग	장	—
।	라 ल	단	˘

[표 3] 산스크리트어의 장단음 배열¹⁸⁾

위의 표를 보면 장음으로만 이어지는 음절, 단음으로만 이어지는 음절, 길고 짧음이 각기 다른 순서로 조합되어 있는 음절이 열 가지의 패턴을 이루고 있다. 이와 같은 운율은 경을 낭송하는 사제들이 지켜서 읽

18) P.K.Gode & C.G.Karve, *Sanskrit-English Dictionary* 京都 : 河北印刷株式會社, 1978, Apendixa 13쪽 인용; 스가누마 아키라저 · 이지수역, 『산스크리트의 기초와 실천』, 민족사, 1993 참고.

있어야 했다. 이들은 음절(akṣara)과 행(pada)의 결합에 따라 詩型이 결정되었고, 이러한 과정에 자연스럽게 율조가 생성되었다. 이와같이 인도는 일찍이 율과 리듬이 함께 인식되고 발전되어 왔다. 인도 범어의 이러한 율적 특성은 오늘날 한국의 재장에서도 그대로 드러난다. 전국의 재장을 다해보면 진언과 다라니는 법구 장단과 함께 송주되고, 천수다라니는 흥청이는 리듬 절주에 바라무가 수반된다. 이렇듯 오늘날 재장에서 리듬절주에 의해 빠르고 신명나게, 혹은 흥겹게 불리는 율조는 모두가 향풍¹⁹⁾ 혹은 범풍 범패²⁰⁾이다.

III. 정간보에 내재된 佛典梵文의 세계

1. 세종의 32정간과 32世間德相

중국의 고대 악서에는 특종의 1, 음양의 2, 5행의 5, 음계의 7, 악기 재료의 8, 율정의 12, 6일무의 36, 8일무의 64 등 갖가지 숫자가 음의 기능과 상징적 기호로 활용되어 왔으나 32와 관련되는 숫자는 발견할 수 없다. 이에 비해서 인도문화와 불교에서는 32라는 숫자가 특별히 의미있는 숫자로 등장한다.

19) 향풍범패는 신라의 향가를 비롯하여 한국의 조사들에 의해 쓰여진 경문찬초, 천수경, 장엄염불과 같은 염불조와 민요조가 많다. 윤소희, 「향풍범패의 장르적 규명과 실체」, 『동아시아불교문화』39, 동아시아불교문화학회, 2019.

20) 윤소희, 「범어범패 연구 I - 범어범패의 장르적 특성에 관하여 -」, 『한국음악연구』 60, 한국국악학회, 2016; 「범어범패의 율적 특징과 의례 기능-아랫넛수록재를 통하여-」, 『국악원논문집』36, 국립국악원, 2017, 339-365쪽에서 상세한 내용을 확인할 수 있다.

1) 힌두의 다르마와 슬로까 운율

힌두의 베다경에는 니브르띠 락샤(निवृत्ति लक्ष Nivṛtti lakṣha)와 뿌라브르띠 락샤(प्रवृत्ति लक्ष Pravṛtti lakṣha)의 두 가지 다르마(法)가 있다. 베다에서 다르마는 사람이 항상 간직해야하는 진리·도덕·윤리·규범을 의미하는 것으로, 니브르띠 락샤는 해탈적 삶을 위해서, 뿌라브르띠 락샤는 세속 삶을 위해 지녀야 하는 다르마이다. 이러한 전통이 불교로 수용되어 世間·出世間の 덕상으로 묘사 되다가 석가모니의 32상호로 정착되어 후기 불교에서는 『삼십이상품』이라는 경전이 단독으로 성립되기도 하였다. 힌두 경전에서 비롯되는 고대 인도문학의 8악사라(운율) 4파다(행)에 의한 32운의 슬로까 운율은 수프라의 기본 운율로써 사제들이 비나와 함께 애송해왔다.

2) 佛經의 32상호

32덕상에 대한 내용은 『장아함경』, 『대반야바라밀다경』, 『화엄경』 40권본, 60권본, 80권본, 『법화경』, 『금강명경』, 『대법거다라니경』, 『대보적경』, 『대승비분다리경』, 『삼십이상품』, 『근본설일체유부비나야』, 『관찰제법행경』으로 팔만대장경 중에 없는 곳이 없다할 정도이다. 이들 경전 중 초기 경전에 해당하는 『장아함경』 권제1 『大本經』²¹⁾에는 “汝等更

21) 『佛說長阿含經』卷第一「是時，父王慙懃再三，重問相師：『汝等更觀太子三十二相，斯名何等？』時諸相師即披太子衣，說三十二相：『一者足安平，足下平滿，蹈地安隱。二者足下相輪，千輻成就，光光相照。三者手足網縵，猶如鵝王。四者手足柔軟，猶如天衣。五者手足指纖，長無能及者。六者足跟充滿，觀視無厭。七者鹿膊腸，上下備直。八者鈎鎖骨，骨節相鈎，猶如鎖連。九者陰馬藏。十者平立垂手過膝。十一、一一孔一毛生，其毛右旋，紺琉璃色。十二、毛生右旋，紺色仰靡。十三、身黃金色。十四、皮膚細軟，不受塵穢。十五、兩肩齊亭，充滿圓好。十六、胸有萬字。十七、身長倍人。十八、七處平滿。十九、身長廣等，如尼拘盧樹。二十、頰車如師子。二十一、胸膺方整如師子。二十二、口四十齒。二十三、方整齊平。二十四、齒密無間。二十五、齒白鮮明。二十六、咽喉清淨，所食眾味，無不稱適。二十七、廣長舌，左右舐耳。二十八、梵音清徹。二十九、眼紺青色。三十、眼如牛王，眼上下俱眇。三十一、眉間白毫柔軟細澤，引長一尋，放則右旋螺如真珠。三十二、頂有肉髻，是為三十二相。』」即說頌曰。

觀太子三十二相..중략..一者足安平, 足下平滿, ...중략....眉間白毫柔軟細澤, 引長一尋, 放則右旋螺如真珠。三十二、頂有肉髻, 是為三十二相。』即說頌曰”이라는 대목이 실려 있다.

본 경전에서는 서른두 가지 상호를 성취한 사람이면, 반드시 두 곳에서의 역할이 있으리니, 출가한 이는 진리를 설파할 것이고, 속가에 있으면 반드시 전문왕이 되어 총명하고 지혜가 있으며, 군사를 거느리고 천하를 다스리며, 스스로 자재하여 법다운 법왕으로서 7보를 성취할 것이다”고 적고 있다.

이러한 가운데 『관찰제법행경』에서는 32상과 16자문을 연결하여 설하고 있어 주목된다. 대승초기에 성립된 본 경전에서는 32상에 대하여, 모든 天人의 支가 되어주고, 帝相에 수순하며, 淨行地를 얻고, 無我際에 통하며, 界를 벗어나 모든 중생이 있는 곳을 알고, 존귀한 사람과 친하며, 增上慢을 여의고, 忍力으로 다섯 가지 五障礙를 뛰어넘으며, 名色에서 그 本性을 알 수 있는 성현으로 출가자는 부처가 되고 속인은 世間 大人이 됨을 설하고 있다.

3) 『악학궤범』의 32妙應

세종이 한글을 창제한 이후 집중적으로 활용한 분야는 왕조를 찬양하는 용비어천가와 같은 唱詞와 함께 『석보상절』, 『월인석보』와 같은 佛經 관련 사업이었다. 이는 세종 개인의 불심도 있었지만 당시 민심의 기반이 불교에 있었기 때문이기도 하다. 『석보상절』과 이를 바탕으로 樂章體 讚佛歌를 지은 ‘월인천강지곡’은 정음 율조를 이용한 교화의 방편이었다. 그런가하면 당시의 궁중악을 기록한 『樂學軌範』에는 영산회상불보살, 미타찬, 석가모니 本師讚에 이어서 백성의 고통에 32妙音으로 화답하는 노래를 하며 諸技가 춤추는 실행방식을 상세히 기록하고 있다. 7단락으로 된 32 묘응의 唱詞 내용은 다음과 같다.

白花 | 芬其萼호고 香雲 彩其光호니 圓通觀世音이 崇佛遊十方이샀다.
 權相百福嚴호시고 威神이 巍莫測이시니 一心若稱名호스 오면 千殃이 卽
 殄滅호느니라.
 慈雲이 布世界호고 涼雨 | 灑昏塵호느니 悲願이 何曾休 | 시리오 功德으
 로 濟天人이샀다.
 四生이 多怨害호야 八苦 | 相煎迫이어늘 尋聲而濟苦호시며 應念而與樂호
 시느니라.
 無作自在力과 妙應三十二와 無畏늘施衆生호시니 法界普添利호느니라.
 始終三慧入호시고 乃獲二殊勝호시니 金剛三摩地를 菩薩이獨能證호시
 니라
 不思議妙德이여 名徧百億界호시니 淨聖無邊澤이 流波及斯世시니라.

위 가사를 보면, 원통관세음으로 시작하여 금강삼마지, 보살, 공덕, 자
 재를 비롯하여 八苦가 절박한 백성의 소리를 듣고 32묘음을 증생에게
 베풀어 법계에 널리 퍼져감을 노래하는 내용으로써 『관찰제법행경』속
 32상호의 세간 大人의 덕목과 일치하고 있다.

2. 세조의 16정간과 16字門 다라니

중국으로 건너간 범어는 불교사상의 대입과 함께 ‘실담’으로 정착되었
 고,²²⁾ 기본 자모인 12摩多(마뜨라)²³⁾에 별마다 4개를 더하여 16자모 다
 라니로 정착하였다. 4~5세기 무렵 중국으로 전래된 자모를 보면, 초기
 경전에는 a ā i ī u ū e ai o au am aḥ의 12자이지만 이후에는 r ṛ l ḷ

22) 중국과 대만에는 범어 자모를 가사로 하는 화엄자모찬 범패를 수록법회에서 송주
 하고 있다. 참고:윤소희, 「화엄자모와 범어범패」, 『한국음악연구』55, 한국국악학
 회, 2014; 「화엄자모와 21세기 불교음악」, 『동아시아불교문화』22, 2015; 「화엄경 입
 법계품의 음과 字에 대한 고찰」, 『한국불교학』76, 한국불교학회, 2015.

23) 범어의 모음 時價를 지칭하는 마뜨라를 중국에서 摩多로 음사하였다. 그리하여 범문
 관련 제반 문헌과 범패에 이르기까지 摩多로 설명하고 있으므로 본고에서도 이와 같
 은 용어를 사용함.

4자를 더하여 16자로 정착하였다. 그리하여 『니원경』과 『열반경』, 『관찰 제법행경』, 『대일경』에 이르기까지 대부분의 대승 경전은 16자모를 표기하고 있다.

	a	ā	i	ī	u	ū	e·ai	o	au	am	aḥ	ṛ	ṝ	l	l̄
니 원 경	初 短 阿	長 阿	短 伊	長 伊	短 憂	長 憂	咽	烏	炮	安	崔 後 阿	釐	釐	樓	樓
열 반 경	噯	阿	短 億	長 伊	郁	優	嘔	烏	炮	菴	阿	魯	流	盧	樓

[표 4] 니원경과 열반경의 16 摩多²⁴⁾

『觀察諸法行經』에서 16 자문에 부여된 덕목을 간추려 보면, “아(阿a)자는 不生의 뜻이며, 빠(波pa)자는 가장 훌륭하다는 뜻이며, 짜(遮ca)는 네 가지 진실, 나(那na)는 명색(名色)이 생기는 뜻을 앎, 다(陀da)는 調伏, 샤(沙ṣa)는 애착을 뛰어넘음, 까(迦ka)는 業報를 극복, 사(婆sa)는 모든 법의 평등, 가(伽ga)는 심오함, 타(他tha)는 세력, 자(闍ja)는 생(生)·노(老)·사(死)를 뛰어넘음, 차(車cha)는 번뇌를 끊음, 𑖅사(蹉tsa)는 높이 벗어남을, 따(詔a)는 머뭇음, 𑖅하(嚙dha)는 변두리 종족까지 모두 교화하는 뜻과 힘이 있다” 고 하였다. 이들 16자를 정돈해 보면 [표5]와 같다.

“善家子가 이 열여섯 자에 나오는 다라니를 얻으면...중략...능히 悲의 물로 중생을 씻게 해주고, 무리들을 통솔하여 세력을 얻을 것이며, 늙고 죽음을 초월하여 一念이 千數劫이며, 法藏을 모두 갖추어 摠持하며, 寂界에 통하게 하고, 空의 지혜를 얻어 법이 다함을 깨우치게 해 준다”는 내용으로 맺는다.

24) 강대현, 『『悉曇字記』에 나타난 12摩多와 그 음의 長短에 대하여』, 『불교학연구』 37, 한국불교학연구회, 2013, 7쪽에서 인용.

표기 문자	16 자 문
범 지 ²⁵⁾	अ र ष च न द ष क स ग थ ज छ ल त ढ
한 글	아 라 빠 짜 나 다 샤 까 사 가 타 자 차 ㄷ사 따 ㄷ하
한 문	阿 羅 波 遮 那 陀 沙 迦 婆 伽 他 闍 車 蹉 訛 哆
로마나이즈	a ra pa ca na da ṣa ka sa ga tha ja cha tsa ta ḍha

[표 5] 『관찰제법행경』의 16자문²⁶⁾

이러한 내용은 세종·세조대의 궁중악을 기록한 『악학궤범』의 「학·연화대·처용무 합설」의 後度에서 노래하는 32묘음 창사의 “悲願이 何曾休 시리오 功德으로 濟天人이샀다”의 가사와 그대로 연결된다. 범문 다라니에 대한 신앙은 한반도 불교 전래와 함께 유입되어 『고려대장경』을 비롯하여 조선시대 『진언집』을 통하여 널리 확산되어²⁷⁾ 오늘날 불탑이나 佛腹藏에 보존된 다라니문, 민간에서 통용되는 부적이나 주력신앙으로 행해지고 있다.

IV. 언어의 운율과 장단 절주

음의 高低는 선율을, 음의 時價는 리듬 절주를 형성하므로 음의 시가를 표기한 정간보는 장단 절주를 표기한 점에서 이전의 중국 기보법과는 차원이 다른 세계를 열었다. 독립문자를 쓰는 漢語와 달리 범어는 발음의 시가에 의해 뜻과 운율이 달라지므로 모음의 장단 배열이 매우 중요하다.

- 25) 범어는 6세기부터 분화되기 시작하여 중국으로 건너간 뒤 불교사상의 대입과 함께 悉曇으로 정착되었고, 오늘날 인도에서부터 세계적으로 보편화된 범어는 데바나가리 문자이다. 7세기부터 사용된 데바나가리는 팔리어의 음사에도 사용하며 네팔을 비롯한 보편적 범어로 통용되고 있어 폰트 사용이 원활하여 본고에서도 이를 활용하였다.
- 26) 『觀察諸法行經』의 자문을 세어보면 15자인데, 이는 필사 과정에 두 번째 ‘라’가 빠진 것이므로 본 연구자의 재량으로 보충하여 16자문으로 정돈하였다.
- 27) 강대현, 「조선시대 진언집 실담장의 범자음운 및 사상의 체계」, 『규장각』50, 2017.

1. 음률의 상징과 조음

1) 범문을 표기한 한글 진언집

유교 경전이나 불교 경전이나 모두 한문으로 기록된 문헌인데 한글 창제 이후 유교경전이 아닌 불경과 함께 범어 진언을 한글로 표기하는 작업이 집중적으로 이루어졌음은 한글과 佛經 梵文의 막역한 관계를 드러낸다. 특히 1485년에 발간된 『五大眞言』, 1496년의 『진언권공·삼단식문 언해』는 범자를 한글로 표기하므로써 당시 한글 표기와 발음에 관한 많은 정보를 제공한다. 이후에도 크고 작은 사찰에서 지속적으로 『진언집』을 발간해 왔다. 『진언집총론』에서는 모음 12 마다와 발음의 장단을 기록하고, 모음의 장·단을 표기하며 단음 ‘아’와 장음 ‘아’, 단음 ‘이’와 장음 ‘이’, 단음 ‘우’와 장음 ‘우’를 묶어 上短下長 이라 하고, ‘에·아이·오·아우·암(am)·아하(ah)와 같은 복합 모음은 上長下短이라 하였다. 또한 자음에 대한 표기를 보면, 아치설후순 5음 × 5음으로 하여 25아등 오음과 9회음으로 나누어 한글 음을 대응시키고 있다.

현재 전하는 『진언집』 가운데 가장 체계적인 것으로 알려지고 있는 망월사본 진언집의 「실담장해의총론」에서는 범자의 자모를 각각 12전성(轉聲 또는 轉字), 4助音, 牙·舌·脣·齒·喉의 5음, 9超音(또는 和會聲)으로 분류하고 해당 자음·모음과 관련한 내용이 설명되고 있어 범어와 한글의 관계를 짐작하게 한다. 범자에 대한 이러한 면면은 삼국시대 이후 한국인의 종교 심성에 깊이 자리하여 학습되어온 결과이고, 그로 인하여 진언집의 발음체계가 조선시대에 이르기까지 통일적인 체계를 이룰 수 있었음을 이 방면 전문가들이 주장하고 있다.²⁸⁾

2) 한글과 범어의 조어 원리

종래에는 훈민정음 성조에 대하여 音高와 音長の 원리를 중국의 4성

28) 이태승, 「망월사본 ‘眞言集凡例’에 대한 연구」, 『한국어학』 19, 한국어학회, 2003; 이태승·최성규 공저, 『실담범자입문』, 정우서적, 2008, 142쪽.

원리와 전주어 조명하거나 한글의 자음 구성을 五行・五音・四時와 연결 짓기도 하였다. 한 예로서 아래의 도식을 보면 한글을 아설순치후에 해당하는 자음에 五行・五音・四時를 배열하고 있지만 이러한 대입은 실제 그 발음의 상태와 직접적 관련은 없다. 더구나 四時를 무리하게 5음에 맞추다 보니 季夏를 끼워 넣기도 하였다.

發聲器官	五行	該當者	五音	四時
牙音	木	ㄱ, ㅋ, ㅇ	角	春
舌音	火	ㄷ, ㅌ, ㄴ	徵	夏
脣音	土	ㅂ, ㅍ, ㅁ	宮	季夏
齒音	金	ㅈ, ㅊ, ㅅ	商	秋
喉音	水	ㄹ, ㅎ, ㅇ	羽	冬
反舌・半齒		ㄷ, △		

[표 6] 한글과 오행 오음 계절의 도식²⁹⁾

이와 달리 다음 표를 통하여 한글과 범자 원리를 비교해 보면 조음 위치와 문자 체계가 거의 일치하고 있다. 다음의 표에서 범어의 반모음과 鼻音은 생략하고, 한글도 정음 창제당시의 몇몇 자음은 생략하여 주요 자음만을 표로 요약해 보면, 한글과 범어가 지니는 발성 위치와 자음의 구성 체계가 서로 상통하고 있다.

한 글	범 자	한글발음 ³⁰⁾	영문발음
ㄱ ㅋ ㅇ 牙音	क ख ग घ	까 카 가 ㄱ하	ka kha ga gha
ㄷ ㅌ ㄴ 舌音	त थ द ध	따 타 다 ㄷ하	ta tha da dha
ㅂ ㅍ ㅁ 脣音	प फ ब भ	빠 파 바 ㅂ하	pa pha ba bha
ㅈ ㅊ ㅅ 齒音	च छ ज झ	짜 차 자 ㅈ하	ca cha ja jha
ㅇ ㅎ ㅇ 喉音	ट ठ ड ढ	딸 달 달 ㄷ하	ta tha da dha
ㄹ권설음△ 반치음	श ष स	샤 싸 사	śa ṣa sa

[표 7] 한글과 범어 자음 및 조음원리

29) 정화순, 「初期「正間普」의 易學의 解釋을 爲한 詩論」, 『한중철학』, 창간호, 한중철학회, 1995. 8쪽에서 인용.

3) 격·조사와 문장의 구조

범어는 주격·목적격·도구격·여격·속격·탈격·치격·호격의 8격이 있는데 이것이 한글의 조사와 같은 역할을 한다. 아래 표는 범어와 한글의 목적격과 여격을 비교한 것이다.

격·조사	한 글	산스크리트어
목적격	아들에게 간다.	뿌트 ^라 람 가차미(पुत्रम् गच्छामि)
여 격	아들을 위해 간다.	뿌트 ^라 야 가차미(पुत्राय गच्छामि)

[표 8] 한글과 범어의 문장 구조

범어와 한글은 격·조사가 있어 어순이 바뀌어도 뜻의 전달이 가능하다. 예를 들어 “나는 아들에게 간다”라고 해도 되지만 “나는 간다 아들에게”라고 해도 뜻이 전달된다. 이는 한글의 조사와 같은 산스크리트어의 격이 있기 때문이다. 그러나 만약 영어에서 “I My son go”로 말하면 전혀 뜻이 파악되지 않는다. 또 다른 하나의 예를 들면 영어권의 선율은 관사에 의해서 여린내기 선율이 많은데 비해 조사가 뒤에 붙는 한국의 판소리나 민요는 강박에서 바로 시작하는 선율이 대부분이다. 이렇듯 한글과 범어는 문장의 구성과 어순에서도 상통하는 점이 있듯이 음악에도 마찬가지로 현상이 있다.

우리말과 한글의 원류에 대해 고대 글자 모방설, 古篆 기원설, 梵字 기원설, 몽골문자 기원설 등이 있다.³¹⁾ 최근에는 BC 7500년 무렵 시리아 북부의 핵심 지대로 추정되는 곳에서 인도와 유럽의 최초 공동조어 아나

30) 권설음과 자음 중 기음(h)가 포함되는 자음은 한글로 표기할 수 없어 근접한 발음을 표기함.

31) 허영호저·김용환 역음, 『조선어기원론』, 정우서적, 2014, 17-52쪽에서는 한글의 여러 기원설을 설하는 가운데 산스크리트어와 연관 짓고 있다. 권중혁(2014)은 인도·중국·한국을 비롯한 유라시아 전역의 인류학적 언어탐구 결론으로 한글과 범어는 같은 언어로 설명.

톨리아어가 BC 4,500년에서 BC 4년 무렵 농업과 경제 확산과 함께 아프리카, 아시아 등지로 퍼져 나오며 死語가 되었고, 그 자리에 다른 語族이 만나 새로운 언어들이 생겨나는 과정이 밝혀지고 있다.³²⁾ 이러한 중에 아나톨리아어는 인류의 이동과 함께 아리안, 우랄알타이와 만나는 시기가 있으므로 인도 범어와 한민족 언어의 조우는 어렵지 않게 짐작해 볼 수 있고, 범어와 한글의 친연성은 불교유입으로 인하여 조어원리 뿐 아니라 음악적으로도 동화된 것으로 볼 수 있다.

2. 운율과 리듬 절주

1) 범어의 모음과 운율

기원전 1500년 무렵부터 쓰여진 『베다』에서 운율을 설명하는 내용을 보면, 한 운율의 길이는 도요새가 한번 우는데, 눈을 한번 깜빡이는 데, 혹은 번개가 한번 치는데 필요한 시간이라는 표현을 할 정도로 인도의 범어는 애초부터 음의 시가에 대한 논의가 활발하였다. 범어와 한글은 모두 소리글자로써 ‘摩多(모음Mātrkā)’와 體文(자음Vyañjana으로 이루어지며, 모음의 장단에 의해 율이 생성되므로 『브라흐만수트라』 곳곳에서 ‘운율(metre)’에 대해 설명하고 있다.³³⁾

오늘날 한국의 재장에서 송주되는 의례문 율조를 보면 중국의 당풍범패에서 유래한 계송들은 모음을 길게 늘어 지으므로 박절이 없으나 향풍 범패는 한국의 장단 절주 위에 낭송되는 경우가 많고, 범풍 범패는 대개 2~3음보의 리듬 절주이다. 이웃나라 중국과 일본의 음악과 달리 한국의

32) 데이비드, W. 앤서니, 『말,바퀴,언어』, 공원국 역, 에코리브르, 2015, 63-90쪽.

33) Chando'bhidhanan neti cen na, tatha ceto'rpananigadat tathahi darsanam If it be said that(Brahman is) not (mentioned) since the metre is mentioned, (the reply is) not so because the fixing of the mind(on Brahman by means of the metre)is declared./ The metre is to be used for fixing the mind on Brahman./ “Light, metre and etc... are used as means for the meditation on Brahman.”/Radhakrishnan, 『The Brahma Sutra』, Oxford university press, 1960, p.265; 『Nāṭyaśāstra』, Munshiram Manoharlal Publishers Ltd, 2016.

장단은 주로 3소박을 이루는데, 3마뜨라의 운율이 주를 이루는 범문도 마찬가지로이다. 범문의 다양한 운율 중에는 16정간에 3·2·3 대강으로 이루어진 세조보와 같은 3·2·3의 운율도 발견된다.

시 구	장단 기호
चमरान्यरि तः प्रवर्तिताश्चः	UU— UU —UU— UU— (11음절) 단단장 단단 장단장 단장장
क्वचिदाकर्णवि ऋष्टभल्लवर्षी	UU— UU —UU— UU— (11음절) 단단장 단단 장단장 단장장

[표 9] 詩句와 장단 기호³⁴⁾

2) 인도의 딸라와 한국의 장단 절주

범어 모음의 장단 패턴은 리듬 싸이클 ‘딸라(한국의 장단)’를 형성한다. ‘딸라’의 기준 단위는 범자 모음 마뜨라에서 악사라(韻律)와 파다(行)를 형성하여 리듬 싸이클 ‘딸라’로 순환 반복된다. 따라서 마뜨라→악사라→파다→ 딸라로 확대되는 과정은 소박(소안³⁵⁾)→보통박(정간)→대박(대강)→장단(정간보 1각)이 되는 한국 장단의 심층구조이자 세조의 대강보와 상통한다. 중국에는 음의 시가와 관련한 용어로 拍·拍子·拍節이 있는데, 한국에서는 이에 더하여 리듬 싸이클을 지칭하는 ‘장단’이라는 어휘가 하나 더 있어 리듬 싸이클이 긴 인도의 딸라와 연결된다. 딸라와 한국의 리듬 싸이클이 3·2·3·3·2·3으로 이루어진 6대강 16정간의 세조 악보와 세부적인 구조까지 일치한다고는 할 수 없으나 대강박과 장단이라는 긴 리듬 싸이클이 중국의 박절체계와는 확연히 다르다.

‘산스끄리트(sanskṛta)’는 ‘함께·결합’을 의미하는 ‘쌘스(sams संस्)’와 ‘이루어진’ 뜻인 ‘끄르따(kṛta कृत)’가 합쳐져 ‘함께 이루어진’ 뜻을 지니고 있다. 한국에서는 여러 가지 음식을 한데 싸서 먹는 것을 ‘쌈’이

34) 찰스 필립 브라운저, 박영길역, 『산스끄리트 시형론』, 씨아이알, 2014. 14-39쪽 인용.

35) 한 정간은 대개 3소안이 잠재해있어 한 정간에 1~3개의 율자가 기입된다.

라 하는데 이것이 산스크리트어의 ‘쌈’과 같은 뜻, 같은 발음이다. 음악적으로 보면, 인도에는 한국의 장구보와 마찬가지로 장단을 잡는 타점을 표하는 기호가 있다. 그 중에 첫 박을 ‘쌈’이라 하여 ‘◎’로 표하는데, 이것이 인도의 합장단 ‘쌈’이고, 한국의 장구 주법의 기본인 雙・鞭・鼓・搖의 첫박 ‘쌈’, 채편과 북편을 함께 치는 ‘덩’의 ‘합’과 같은 뜻이다. 또한 중간에 강약으로 짚는 북편(한국의 대강 박)은 ‘○’로 표시한다. 인도에서는 이를 ‘딸리’라고 하는데 한국의 장단 중 대강박에 북편을 치는 것과 같다. 대표적인 예로 인도 음악 중 16박 띠탈(Teen Tal)의 박절 구조, 구음 및 기호를 예시하면 다음과 같다.

박	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
थेक	ध	धिन्	धिन्	द	ध	धिन्	धिन्	द	ध	तिन्	तिन्	न	त	धिन्	धिन्	ध
Theka	Dha	Dhin	Dhin	Da	Dha	Dhin	Dhin	Da	Dha	Tin	Tin	Na	Ta	Dhin	Dhin	Dha
구음	드하	딘	딘	다	드하	딘	딘	다	드하	띤	띤	나	따	딘	딘	드하
장단보	◎				○				×				○			
	Sam(सम)				Tali(तलि)				Khali(खलि)				Tali(तलि)			

[표 10] 16박 싸이클과 구음 및 기호

3) 正音・佛曲 창제에 담긴 불교적 세계

언어는 어느 시기에 어떤 단어가 출현하느냐에 따라 그 시대의 문화를 읽게 한다. 억불숭유를 표방했던 조선왕조이지만 민심수습을 위한 수륙재 설행과 백성을 위한 정음 창제, 왕권확보와 변영에 대한 기원은 불교를 통해 성취하고자 한 사례가 많다. 훈민정음 28자와 33장은 사찰에서 아침과 저녁에 치는 28번과 33번의 타종과 일치한다. 이러한 타종 수는 하늘의 28宿와 불교의 우주관인 33天和 연결된다. 33천은 32천계에 관세음의 본좌인 도리천을 더한 것으로, 근본은 32천이다. 이는 4대주 8개 나라로 상징되는 불교적 세계관이자 세종의 32칸 정간보와도 일치한다. 『석보상절』, 『월인천강지곡』에 이어지는 『월인석보』의 108장 구성 뿐

아니라 金守溫(1410~1481)이 기록한 『사리영응기』에는 세종 31년(1449)에 선왕들의 명복을 빌기 위하여 인왕산에 불당을 건립하고 삼존불과 약사여래, 아미타불, 보살상과 나한상을 모시며 仰鴻慈之曲, 發大願之曲, 隆善道之曲, 妙因緣之曲, 布法雲之曲, 演 -甘露之曲, 依定慧之曲을 짓고 이에 수반되는 궁중악사들의 면모를 상세히 기록하고 있어, 정간보와 佛典・梵文의 관계를 더욱 긴밀하게 드러내고 있다.

V. 맺음말

본고에서는 세종실록의 32정간보와 세조실록의 16정간이 지닌 기보적 특징과 상징성을 佛典・梵文과 한글의 조어원리와 정간보를 통하여 조명하고, 세종세조대의 궁중악을 기록한 『악학궤범』을 통하여 이를 방증하는 자료를 제시하였다. 『장아함경』에서 설한 32상의 대인은 출가를 하면 진리를 설파하고, 세간에서는 못 사람들을 다스리는 군주로서 그 형상과 덕목이 32가지로 묘사되고 있었는데, 이는 새 나라의 기반을 닦는 세종의 이상향이기도 하였다.

특히 『관찰제법행경』은 32덕목에 이어서 16자문 다라니를 수지하여 모든 장애를 극복하여 세상을 원만히 이롭게 함을 설하고 있어 32정간의 세종보와 16정간 세조보와 같은 맥락으로 연결되었다. 또한 주로 2음보로 어휘가 형성되는 漢語와 달리 한글과 범어는 2・3음보 울조를 보이는데 이는 3・2・3 단위로 대강을 이루는 세조 악보 16정간의 구조와도 일맥상통하였다.

울조적으로 보면, 중국의 한문은 폐쇄 독립문자로서 音高와 律程에만 집중하여 진동현상과는 별개의 상징을 악률에 부여해왔으므로 “소리는 본래 뜻이 있는 것이 아니라 자연 진동일 뿐이다”는 聲無哀樂論이 제기되기도 하였다. 高低乘降의 음고에 집중한 그들은 “歌永言 聲依永 律和聲-노래란 말을 길게 하는 것이라”고 여겼다. 이러한 현상은 중국에서

유입된 문묘제례악과 당풍 범패에서 그대로 드러난다. 즉 문묘제례악은 음을 길게 늘이기만 하여 리듬절주가 없고, 당풍범패에서 출발한 한국의 홀소리와 짓소리도 무박절에 모음을 길게 늘어짓기만 한다.

이와 달리 향풍범패와 범풍범패는 법구 타주와 함께 리듬 절주가 있는 것이 일반적이다. 이는 한글과 범어가 소리글자인데다 모음에 의해 율조가 생성되는 언어적 성격과 궤를 같이한다. 특히 범어는 모음의 장단에 의해 운율과 詩型이 결정되므로 일찍이 음의 時價를 중시하는 음성학이 발달하였음을 본고를 통해 확인하였다. 그런가하면 중국에서는 리듬 절주를 박·박자·박절이라 하지만 한국에는 ‘장단’이라는 개념이 하나 더 있어 리듬 싸이클이 긴 인도의 리듬 절주와 상통하였다. 이는 인도의 마뜨라(모음)→악사라(韻律)→파다(行)→탈라와 한국의 소안(소박)→정간(보통박)→대강(대박)→각(장단)의 4층위 리듬구조와도 같은 맥락이다. 뿐만 아니라 한국 장단의 雙鞭鼓搖 타점 중 첫박 강세의 ‘쌈’ 합장단 ‘덩’이 인도의 첫박·강박의 리듬표시 ‘쌈’과 같은 뜻, 같은 기능, 같은 표시이다. 음악이 언어에서 출발하는 점에 비추어 볼 때, 범어와 한글이 지닌 친연성은 음악적 성격에 시사하는 바가 크다.

세종과 세조가 정간보를 창제할 당시는 천여년 전부터 신봉해온 불교적 심성이 강하였으므로 민심을 수습하기 위한 수록재, 민중을 위한 소리글자 한글과 월인천강지곡을 비롯한 불곡·불경·진언집·정간보 찬제가 하나의 맥락으로 연결된다. 뿐만 아니라 세종·세조대의 궁중악을 기록한 『악학궤범』에는 새로이 창제한 한글 조사를 붙여 “圓通觀世音이 十方을 두루하여 그 고통의 소리를 듣고(尋聲八苦) 32妙音으로 답한다(妙應三十二)”는 찬불가를 불렀던 기록까지 있으나 그간 학계에서는 이를 간과한 채 성리학과 음양오행, 주역의 궤효만을 적용해 왔다. 이는 정간보가 창제될 당시의 시대적 배경이나 창제원리를 숙고하지 못했기 때문이다. 따라서 본고에서는 조선 초기 궁중음악과 한국전통음악의 정체성 규명을 위해서는 佛經·梵文의 조명이 필수적임을 강조하고자 한다.

본 연구는 이러한 방면의 첫 연구인 만큼 보다 세부적이고 심도있는 규명 까지는 나아가지 못했다. 미진한 내용에 대해서는 학계의 이견들을 수용하여 재고를 거듭하겠다.

참고문헌

『大正藏』
『舍利靈應記』
『三國遺事』
『世宗實錄』
『世祖實錄』
『樂學軌範』

- 강대현, 「『悉曇字記』에 나타난 12摩多와 그 음의 長短에 대하여」, 『불교학연구』 37, 한국불교학연구회, 2013.
- _____, 「조선시대 진언집 실담장의 범자음운 및 사상의 체계」, 『규장각』 50, 2017.
- _____, 「『고려대장경』을 통해 본 悉曇章의 세 측면」, 『민족문화연구』 75, 고려대학교 민족문화연구원, 2017.
- 권중혁, 『유라시아어의 기원과 한국어』, 펴플출판사, 2014.
- 김세중, 「세종조 《울려신서》의 유입과 아악정비에 미친 영향」, 『호남문화연구』 51, 2012.
- 리우짜이성(劉再生) 저·김예풍·전지영 역, 『중국음악의 역사』, 민속원, 2004.
- 문숙희, 「정간보 시가해석 재고」, 『한국음악연구』 45, 2009.
- _____, 「정간보 정간시가 논쟁 재검토」, 『한국음악연구』 62, 2017.
- _____, 「기본박 찾기를 통한 고악보 정간보의 리듬해석 고찰」, 『한국음악사학보』 45, 2010.
- 박지명·이서경 편저, 『불교범어진언집』, 하남출판사, 2015.
- 백도수 편저, 『산스크리트 강독』, 도서출판 연기사, 2000.
- 안주호·이태승, 「훈민정음과 실담문자」, 『훈민정음학회 학술대회 발표 논문집』, 2009.
- 呂基鉉 편역, 『중국고대악론』, 태학사, 1995.
- 우실하, 「동양음악과 수」, 『전통음악의 구조와 원리』, 소나무, 2004.
- 윤소희, 「화엄자모와 범어범패」, 『한국음악연구』 55, 한국국악학회, 2014.
- _____, 「범어범패 연구 I - 범어범패의 장르적 특성에 관하여 -」, 『한국음악연구』 60, 한국국악학회, 2016.
- _____, 「범어범패의 율적 특징과 의례 기능-아랫넛수록재를 통하여-」, 『국악원논문집』 36, 국립국악원, 2017.
- _____, 「儀禮梵文의 실행유형과 율조-아랫넛수록재를 통하여-」, 『한국불교학』 84, 한국불교학회, 2017.

- _____, 「향풍범패의 장르적 규명과 실제」, 『동아시아불교문화』 39, 동아시아불교문화학회, 2019.
- _____, 『문명과 음악』, 맵씨터, 2019.
- 윤혜진, 『인도음악』, 일조각, 2009.
- 이종숙, 「『時用舞譜』構成體制의 思想性 分析」, 『동양예술』 6, 한국동양예술학회, 2002.
- 이진원, 「정간보 시가 해독-조선전기 관련 악보 및 문헌을 중심으로」, 『한국음악사학보』 50, 한국음악사학회, 2013.
- 이태승·최성규 공저, 『실담범자입문』, 정우서적, 2008.
- 이태승, 「망월사본 ‘眞言集凡例’에 대한 연구」, 『한국어학』 19, 한국어학회, 2003.
- _____, 「高麗大藏經에 나타난 悉曇梵字에 대하여」, 『인도철학』 32, 인도철학회, 2011.
- 전인평, 「정간보 시가 논쟁40년의 쟁점 점검」, 『국악원논문집』 35, 국립국악원, 2017.
- 정화순, 「初期「正間普」의 易學的 解釋을 爲한 詩論」, 『한중철학』, 창간호, 한중철학회, 1995.
- _____, 「音樂에 있어서 訓民正音 聲調의 適用 實態-龍飛御天歌에 基하여-」, 『청예논총』 20, 1996.
- 李惠求 譯註, 「鳳來儀」『世宗莊憲大王實錄22』, 세종대왕기념사업회, 1981.
- 한만영·전인평, 『동양음악』, 삼호출판사, 1989.
- 한효남, 「九歌의 음악성 연구」, 부산대학교 박사학위논문, 2015.
- 한홍섭, 『중국 도가(道家)의 음악 사상』, 서광사, 1997.
- 허영호저·김용환 엮음, 『조선어기원론』, 정우서적, 2014.
- 顧易生·楊亦鳴, 韓鐘鎬 譯, 『漢語音韻學入門』, 學古房, 1999.
- 데이비드, W. 앤서니(David W. Anthony), 『말,바퀴,언어 the horse, the wheel and language』, 공원국 역, 에코리브르, 2015.
- 董少文 編, 林東錫 譯, 『한어 음운학 강의』, 동문선, 1993.
- 『梵韓大辭典』, 전수태, 대한교육문화신문출판부, 2007.
- 스가누마 아키라, 『산스끄리뜨의 기초와 실천』, 이지수 역, 민족사, 1993.
- 찰스 필립 브라운, 『산스끄리뜨 시형론』, 씨아이알, 박영길 역, 2014.
- 『देववाणीप्रवेशिका』, USA : University of California Berkeley, 1999.
- 『नाट्यशास्त्र』, Munshiram Manoharlal Publishers Pvt Ltd, New Delhi, 2016.
- 『梵語辭典』, 京都 : 河北印刷株式會社, 昭和53.

Gary A.Tubb&Emery R.Boose, 『Scholastic Sanskrit』, New York:Columbia University, 2007.

P.K.Gode & C.G.Karve, 『Sanskrit-English Dictionary』 京都 : 河北印刷株式會社, 1978.

二宮陸雄, 『サンスクリットごの 構文と法語』, 東京:平河出版社, 1989.

袁静芳, 『中国汉传佛教音乐文化』, 北京:中央民族大学出版社 2003.

『漢文大藏經』CBETA : <http://tripitaka.cbeta.org/ko>

한글대장경 : <http://abc.dongguk.edu/ebti/c2/sub1.jsp>

The Relationship between the Musical System of the Jeongganbo and Sanskrit • Buddhism

Yoon, So-Hee

During this study I examined closely the relationship between the system of the Jeongganbo and the Buddhist sutra and Sanskrit grammatical particles. King Sejong invented the Jeongganbo during the Josun Dynasty. It had 32 cells on one line and next king Sejo reformed it to have 16 cells with 4 partitions. From ancient times in Eastern music, any numbers with each instrument, music piece, tone scale, mode -even if it was just one tone- were symbolized with some meaning. Consequently, despite being unable to locate the appropriate records, I never doubted that the musical systems of Sejong and Sejo had meaning.

Finally, I discovered the same numbers and symbolized meaning in Buddhist sutra as had the system of word formation in ancient Indian Sanskrit. Moreover, it related to the Korean alphabet characters, Hangeul, invented by King Sejong. Firstly, there is a story that a person who has 32 moral characters entering the priesthood may become a Great Buddha. Alternatively, if he lives a secular life he will be a great leader, this according to the Buddhist sutra, *Dīrghāgama*. This myth goes back to two dharmas of *Nivṛtti lakṣha* and *Pravṛtti Lakṣha* in Veda. In later days, most Buddhist sutra described the 32 virtuous person as embodying the character of Buddha. Especially in the 『Goanchaljebeobhang Sutra(觀察諸法行經)』, it is said that a significant man has 32 virtues, and the 16 Sanskrit character as the door to entrance to the enlightened world.

Initially Siddham, which is one kind of ancient Sanskrit, was a 12 vowel alphabet. Thereafter a further 4 characters were added and it became 16 letters. In Buddhism, this alphabet was utilized as the method for the practice of Buddhist austerities by recitation or imagining one after another. Finally, it became a mantra chanting. King Sejong formulated

Hangeul to be a phonetic symbol script like Sanskrit rather than Chinese characters. After its creation, several mantra books were written using the newly made Hangeul, Siddham and Chinese characters together. Also Hangeul was used for writing Buddha's life story and praising Buddha and the Bodhisattvas. Notable also is the resemblance in structure and pattern of rhythm between Korean and Indian traditional music.

Considering these elements and factors, I was able to postulate that the Jeongganbo, with 32 cells and 16 cells, resulted from Buddhism and Siddham characters. But what we could not establish on record was the link with Josun Dynasty suppression of Buddhism. At that time, Confucianism was the official policy, but the King and common people believed and followed Buddhism, following long established customs since the Silla area.

Keywords : Buddhism and Jeongganbo, Sanskrit and Jeongganbo, Buddhist sutra and Jeongganbo, Rhythm cycle of Indian and Korean, The relationship between Buddhist sutra and Jeongganbo, The music piece of King Sejong and King Sejo and Buddhist Sutra, Sanskrit

투고일: 2019. 11. 15./ 심사일: 2019. 11. 25./ 심사완료일: 2019. 12. 05.

충북지역 전설에 나타난 삼국시대에 관한 기억과 그 흔적

이효순*

【 차 례 】

- I. 서론
- II. 충북지역 전설에 나타난 삼국(三國)의 시간
- III. 충북지역 전설에 나타난 삼국시대 공간 기억
- IV. 결론

국문초록

지역의 지역적 특색은 단일하지 않다. 한 개인에게 여러 가지 특성이 있듯이, 개인들이 모여 형성된 집단은 특정한 문화 속에서 다양한 특성을 가진다. 이러한 점을 주지하고, 삼국시대라는 특정한 시간에 초점을 맞추어 충북지역의 전설을 살펴보았다. 충북지역 전설에서 삼국시대 배경은 고구려, 신라, 백제가 모두 나타난다는 점, 미상과 조선 시대 배경 다음으로 많이 나타난다는 점이 특징적이다. 충북지역 전설에서 고구려는 대표적인 인물을 내세워 강대한 국가 이미지를 형성하는 것으로, 백제는 오히려 이름 없는 장수의 비극적인 죽음과 충절이 강조되는 것으로 기억된다. 신라의 경우 신라라는 영토의 국경임을 강조하며 이 지역이 국가로부터 보호받는 공간으로 드러난다.

이렇듯 각각의 배경에 따라 정서적 차이는 있으나, 충북지역 전설에 나타난 삼국시대의 충북지역은 가장 먼저 전시 상황으로 기억된다. 이는 삼국시대가 혼란스러운 시기였다는 시간적 인식을 전제로 한다. 이를 바탕으로 충북지역 전설에는 충북지역이 접경지, 각축지라는 경계 공간이었다는 인식이 드러나는데, 실제 사건의 반영이거나

* 충북대학교 국어국문학과 박사과정, ihyo@cbnu.ac.kr

이 지역민의 지리적 감수성과 관련이 있을 수 있다. 이 지역의 지리적 감수성은 전쟁의 시대로 인식되는 삼국시대의 충북지역을 안정적인 공간으로 기억한다. 안정적인 공간에 대한 기억은 외부에 대한 무감정한 시선과 더불어 내집단의 결속력을 강화하는 방향으로 실천되기도 한다.

이상의 측면들을 고려해 본다면 충북 지역민은 삼국시대를 전쟁으로 인한 승리보다는 그로 인한 아픔으로 기억한다. 그렇다면 이러한 전설을 전승하는 것은 그 고통을 약화 또는 치유하려는 자기 치유의 자정 작용으로 이해할 수 있을 것이다.

열쇠어 : 충북지역, 전설, 삼국시대, 경계 공간, 지역, 지역성, 문화적 기억, 전쟁

I. 서론

전설은 역사상의 사건을 소재로 하거나 증거물이 남아있는 구비문학의 한 갈래이다. 대상(증거물), 공간(지역), 시간은 전설의 요소인데, 이 가운데서도 증거물과 구체적인 공간(지역)은 필수적 요소이다. 반면에 시간은 ‘옛날’, ‘어느 날’과 같이 불확실하게 제시된다. 곧 구체적인 공간은 구체적인 공간과는 달리 전설에서는 반드시 요구되는 요소라고는 할 수 없다. 그렇기에 전설에서 언급되는 특정한 구체적인 시간대는 그 시간대에 대한 전승자들의 각별한 인식 또는 일정한 의도가 개입되어 있었으리라고 추정할 수 있다.

전설에서의 시간은 아무리 구체적으로 언급되더라도 실재(實在) 시간으로만 이해하기는 어렵다. 전승자들은 증거물과 공간, 그리고 시간에 대한 절대적인 믿음을 가지고 있으나, 전설은 실재하는 그 시간에 벌어진 사건을 형상화하였을 수도, 혹은 그 시간대에 있었으리라는 추정 아래 형성된 것일 수도 있기 때문이다. 따라서 전설의 시간은 실제적 시간과 인식된 시간이라는 두 가지 시간성을 갖는다. 실제적 시간은 사서(史書)와 같은 문헌 기록에서 확인할 수 있는 시간이며, 인식된 시간은 문헌을 통해서 확인할 수는 없으나 전승자들이 실제로 사건이 벌어진 시간이라고 믿고 있는 시간으로 보고자 한다. 요컨대 전자는 문헌과의 유사

성에 기반한 실재했던 시간에 가까운 시간이며, 후자는 비역사적이고 문헌에 기록되지 않은 민간의, 알려지지 않은 사건의 시간이다.

시간은 집단이나 개인에 따라 다르게 인식된다. 다시 말하면 시간에 대한 인식은 개인 혹은 집단의 특정한 인식체계와 밀접하게 연관되어 있다. 이러한 시간의 특성을 고려하면서, 충북지역의 전설 가운데 삼국시대를 배경으로 한 전설을 바라볼 것이다. 충북지역에서 삼국시대란 고구려·백제·신라가 맞닿아 있으면서 전쟁이 끊이지 않았던 격전의 시대로 인식된다. 더욱이 충북지역 전설 1,467편을 확인해보면¹⁾ 삼국시대를 배경으로 한 전설은 82편으로²⁾ 시대 미상(702편), 조선 시대(502편) 다음으로 많이 나타난다는 점에서 전승자가 삼국시대를 비교적 구체적으로 기억하고 있음을 짐작할 수 있다.

그러나 기억은 사건 그 자체를 온전히 전하지 않는다. 어느 시공간의 지점에서 발생한 사건은 시간이 지남에 따라 전승 과정에서 내용 일부는 변형된다.³⁾ 곧 텍스트는 완전한 사건이 하나의 흔적으로 남아 전해지는 것이다. 이러한 점에서 전설은 특정 대상물에 대한 흔적이라고 할 수 있다. 이때 사건에 대한 흔적은 전승자들의 기억에 내재 되어 있는 것이다. 내재 된 기억으로 형성된 전설은 그 시간에 대한 지역민들의 사고를 유추할 수 있는 하나의 단서라고 할 수 있다. 이런 사고방식에 관한 탐구는 지역(민)의 특성 곧 지역적 특색에 관한 탐구로 이어진다. 곧 지역민들이 역사적으로 혼란스러운 상황이라는 이 시대를 어떻게 이해하고 있는가, 또 어떻게 문학적으로 형상화하고 있는가를 살펴보는 것이다. 더욱이 문학은 대상에 대한 인간의 인식과 반응이 특정한 법칙으로 형상화한 것이므로, 삼국시대를 배경으로 한 전설을 통하여 이 지역민들에게

1) 충북지역 전설의 총 편수는 오세정의 논의를 참고하였다. 오세정, 「충북지역 전설 연구」, 『우리말 글』 71, 우리말글학회, 2016, 195쪽.

2) 이는 ‘삼국시대’ 만을 집계한 숫자이며, 통일신라 배경을 합산하면 102, 나말여초까지 합하면 108편이 된다.

3) 구비문학 텍스트의 전달 혹은 전승은 기억에 의존하며, 기억은 떠올리는 순간 왜곡 등의 변형이 일어난다.

흔적으로 남은 삼국시대의 형상을 살펴보는 것은 지역에 대한 이해의 한 방편이 되리라 생각한다.

이러한 논의는 그간 충북지역 전설에 관한 연구 성과에 힘입어 가능해진다. 충북지역 전설에 관한 그간의 연구는 시·군 단위 전설의 채록과 통계적 분석이 주를 이루었다. 분석 또한 시·군 채록 전설 가운데 많은 분포를 띠는 특정 유형의 서사를 밝히고, 지역의 역사적 사실과의 연관성을 따지는 방식을 따르고 있다. 예컨대 이상희는 괴산지역의 역사적 사건·인물과 관련된 지명 전설의 연구를 진행하면서, 역사적 인물에 관한 전설이 많은 것이 괴산지역 전설의 특징이라고 하였다.⁴⁾ 이동근은 제천지역의 전설을 정리하고, 통계적 특성을 분석한 뒤, 제천지역에는 지역 특색의 문화보다도 보편적 문화를 반영하는 전설이 많다고 주장하였다.⁵⁾ 반면, 서혜숙은 제천지역의 유명한 인공저수지인 ‘의림지’와 관련된 전설을 수집하여 ‘의림지 형성 전설’과 의림지와 관련된 <어씨 오형제> 전설을 분석하여, 제천지역은 공동체 중심의 농경문화가 ‘의림지’를 중심으로 특수하게 발달했다고 지적하였다.⁶⁾ 이상의 논의는 해석상의 미진함이나, 분류 기준의 모호함 등의 문제는 있으나 각 지역의 전설을 채록·분류하고, 산출된 통계적 특성을 각 지역의 문화적·역사적·지리적 특성 속에서 살폈다는 점에서 의의가 있다.

근래에 들어 텍스트의 수집과 분류를 넘어서 충청북도를 대상으로 하여 충북지역의 전설에 대한 새로운 분류 안을 제시하거나, 이를 바탕으로 자료의 통계와 전설의 지역적 가치를 추정하는 등 문학적·경제적 관점에서의 논의 또한 이루어지고 있다.⁷⁾ 이러한 연구 성과에 깊이 공감하

4) 이상희, 「槐山 地域 歷史 由來 地名」, 『개신어문연구』 22, 개신어문학회, 2004.

5) 이동근, 「제천지역 전설의 분류와 특징」, 『지역문화연구』 2, 세명대 지역문화연구소, 2003.

6) 서혜숙, 「의림지 관련 설화에 반영된 지역민의 농경문화적 세계관」, 『동아시아고대학』 36, 동아시아고대학회, 2014.

7) 오세정·조택희, 『지역 전통 이야기 문학의 문화적 의미와 경제적 가치: 충북지역을 중심으로』, 경제·인문사회연구회, 2013.

오세정·조택희, 「문화산업 개발 근거 마련을 위한 지역 설화의 경제적 가치 추정-충

며, 그간의 논의를 바탕으로 시·군 단위를 통합한 넓은 의미에서 삼국 시대라는 특정한 시간을 통해 충북지역 전설을 바라보았을 때, 충북지역 전설에서 찾아볼 수 있는 충북의 지역적 특색을 탐색하고자 한다.

1,467편의 전설은 『한국구비문학대계』를 비롯하여 『傳說誌』, 『내고장 전통가꾸기』를 비롯하여 시군에서 서비스하는 인터넷 자료를 종합한 것이다. 다양한 출처의 자료를 종합적으로 살펴보아야 마땅하지만, 충청북도 전설의 경우 1982년 충청북도 공보관실에서 출간한 『전설지』에 대개의 전설이 모두 모여있다고 판단되며 또한 『전설지』는 지역에서 출간한 자료라는 점에서, 기본적인 대상 텍스트의 출처를 『전설지』(1982)로 한정하였다.

II. 충북지역 전설에 나타난 삼국(三國)의 시간

충북지역 전설은 고구려, 백제, 신라라는 구체적인 시간이 나타나기도 하고, 때로는 ‘삼국시대’라고 뭉뚱그려 표현되기도 한다. 하지만 전설이 어느 국가의 시선을 취하는가에 따라 삼국시대라는 시간적 배경을 고구려, 백제, 신라로 나뉘볼 수 있다. 이러한 기준으로 충북지역의 삼국시대 배경 전설을 나누면, 신라 배경의 이야기가 50편으로 가장 많으며, 백제 21편, 고구려 7편 순으로 나타난다.⁸⁾

북 지역을 중심으로-], 『고전과 해석』 19, 고전문학한문학회연구학회, 2015.

오세정, 앞의 글.

오세정·조택희, 「지역 설화 인식조사를 통한 문화산업화 방안 연구-충북지역 전설을 중심으로」, 『우리말 글』 75, 우리말글학회, 2017.

8) 삼국시대 배경의 이야기는 총 82편으로, 특정 국가의 시점을 확정할 수 없는 경우 ‘삼국시대’라고 표기하였다. 이를 정리하면 다음과 같다.

전설의 배경 지역	신라	백제	고구려	삼국시대	(합계)
편수	50	21	7	4	82

특정 지역을 배경으로 확정할 수 없는 경우는 본문의 텍스트로 다루지 않는다.

삼국시대 배경의 충북지역 전설의 분포는 『新增東國輿地勝覽』(이하 『신증』)의 충북 건치연혁 항목에서 볼 수 있는 지리적 정체성과 상당히 밀접하다. 『신증』에는 지금의 단양, 제천, 충주, 괴산, 진천 음성은 고구려, 보은(일부)과 옥천, 영동은 신라, 청주와 회인현은 백제 땅이었다고 기록되어 있다. 현재 찾아볼 수 있는 삼국시대 배경의 전설도 그 분포를 보면 고구려가 북부, 신라와 백제가 중남부에 주로 나타난다는 점에서 조선 시대의 지리적 특성과 충북지역 전설 간의 거리가 비교적 가까운 것으로 보인다.

반면 『신증』의 기록을 통해 보면 중부 일부 지역이 백제 땅이었다는 것과는 달리, 충북지역 전설에서 백제는 충북 중남부 지역 전반에 걸쳐 나타난다. 이는 후삼국 시대의 전환이 백제의 정통성을 내세우며 완산주에 도읍하였으며,⁹⁾ 후백제가 시작할 당시 그 영토가 전북과 충남지역이었다는 기록과는 다소 배치된다. 곧 후삼국 시대의 후고구려는 충북 지역민의 정체성에 큰 영향을 끼치지 못한 것으로 보인다.

고구려 배경의 충북지역 전설 7편은 비록 편수는 적으나 고구려에 대한 긍정적인 시각이 주를 이룬다. 이 이야기들은 충북 북부지역인 단양, 제천, 충주, 그리고 그 바로 아래 지역인 청주에서 보인다. 충주지역에서 전해지는 <고리장 골(高麗葬谷)>의 경우 고구려와 고려장(‘고리장’)의 음가(音價)가 비슷하여 고구려라는 시간적 배경이 등장했으리라는 점도 고려되어야 할 부분이나, 해당 전설에서 고구려는 전승자들에게 고려장이라는 악습을 폐지한 나라라고 인식되는 과정을 거쳐 긍정적인 이미지를 획득한 것으로 볼 수 있다. 단양지역의 <온달과 입석>에서도 지역민의 친 고구려적인 시각이 뚜렷하게 드러난다.

<온달과 입석>(단양군 영춘면)

온달장군이 산성을 쌓기 위해 마고할멈에게 돌을 가져올 것을 부탁하였다. 마고할멈이 돌을 가져오던 중에 신라의 군사가 이미 고구려에 침입하여

9) 『三國史記』 卷50 列傳 <甄萱傳>, 『三國遺事』 卷2 紀異篇 <後百濟甄萱> 條.

온달장군이 패하여 달아나고 있다는 소식을 들었다. 마고할멈은 가져오던 큰 돌을 내팽개쳤다. 장발리의 선돌은 그때 마고할멈이 던진 돌이다. 『전설지』

위 <온달과 입석> 이야기에는 마고할미(마고할멈)가 온달장군을 도와 준다는 점이 주목된다. 마고할미는 한국의 거인신이자, 산이나 하천 등을 만든 창조신이다. 마고할미 신화는 구비전승되면서 신화보다는 전설의 성격이 강해졌지만,¹⁰⁾ 이것이 신으로서의 마고할미의 위상을 훼손한다고 볼 수는 없다. 특히 위 전설에서 마고할미가 산성을 쌓을 수 있는 능력, 산성을 쌓을 만한 돌을 운반할 수 있는 능력을 지닌다는 점은 여전히 신으로서의 성격을 지님을 뜻한다. 이런 점에서 마고할미는 지역에 존재하는 신격이며, 지역에 존재하는 신격이라는 것은 지역민들을 상징하는 존재이다.

지역의 신격인 마고할미가 온달장군의 부탁을 들어주기로 하면서 돌을 옮겼다는 행위 자체는 온달장군에 대한 지역의 긍정이며, 그에 대한 긍정은 그가 속한 고구려에 대한 긍정으로 확대하여 해석할 수 있다. 더욱이 ‘바보’ 온달이 아닌 ‘장군’ 온달이라고 한 것은 온달이라는 존재가 고구려의 구성원임을 명백히 인지함을 보인 것이다. 한편, 마고할미는 온달장군의 패주(敗走) 소식을 듣고 가져오던 돌을 떨어트린다. 이 부분은 돌을 옮겨올 이유가 없어졌다는 허탈함, 온달장군이 처한 상황에 대한 안타까움 등 여러 방향의 해석이 가능하지만, 모두 온달장군을 향한 마고할미의 정서적 몰입을 전제한다. 이 같은 정서적 공감은 상대방에 대한 공감 신호이다. 온달장군을 지역의 신격인 마고할미가 돕는다는 것, 그리고 정서적으로 몰입하고 있다는 것은 온달장군 나아가 그의 소속인 고구려에 대한 긍정적인 인식으로 이해할 수 있다.

국가와 같은 거대 집단은 온달장군처럼 구체적인 인물이나 지명 등을

10) 강진옥, 「「마고할미」 설화에 나타난 여성신 관념」, 『한국민속학』 25.1, 한국민속학회, 1993.

내세워 그 성격과 가치를 드러내고자 한다. 따라서 특정한 인물이나 지명은 한 집단을 대표하는 지표가 된다. 국가를 대표하는 표상에 대한 긍정은 곧 그 집단에 대한 긍정으로 이어진다. 고구려의 또 다른 표상체인 ‘연개소문’에 대한 전설에서도 이러한 긍정 반응이 나타난다. 연개소문(淵蓋蘇文, ?~666년)은 고구려 말의 재상이자 장군으로, 천리장성을 쌓고 수나라와 당나라에 대항하였으며, 정변을 통해 왕을 시해한 후 막리지(莫離支)가 되어 대권을 장악하였다. 특히 말년에는 그의 죽음으로 인한 내분으로 고구려가 망하게 되는 등 강대한 영향력을 지닌 인물이다. 이러한 연개소문에 대해 흥포한 독재와 수·당에 맞선 항쟁이라는 상반된 평가가 이뤄진다. 그에 관한 전설 가운데 청주의 <대국터> 전설은 연개소문의 뛰어남이 강조되어 그에 대한 긍정적 평가가 내려지고 있음을 알 수 있다.

<대국터>(청원군 부용면)

연개소문이 정권을 장악하고 도술에 능한 첩자에게 군사적 요충지를 찾으도록 하였다. 술자 토여가 도읍지로 명당을 발견하였다. 연개소문이 그곳에 일광사를 지었다. 연개소문이 仙老가 그 자리가 死地이므로 떠나라고 한 꿈을 꾸고 토여를 심문하여 신라의 첩자임을 알아냈다. 연개소문은 일광사에서 자신을 죽이려던 신라군의 작전을 알아내고 매복하고 있던 신라군을 기습하였다. 신라군은 패하여 달아났다. 그 후 이곳을 대국터, 仙老의 도움으로 죽음을 모면한 곳을 수레가 넘어왔다고 하여 수레넘이라고 한다. 일광사는 이 일로 폐사되어 오늘날 절터만 남아있다. 『전설지』

위 전설은 연개소문에 대한 인물 전설임과 동시에 절터, 고개에 대한 지명 전설로, 모략(謀略)이 난무하는 삼국의 전시 상황이 전제되어 있다. 이때 전세(戰勢)는 연개소문의 손을 들어주어 고구려군이 신라군을 물리치고 승리한다. 연개소문은 신라의 첩자였던 토여를 색출하고 신라군의 계획을 간파하는, 군사지도자로서의 면모를 보여준다. 이때 첩자의 색출

은 선로(仙老)라는 조력자의 도움으로 이뤄지는데, 그의 존재는 연개소문에게는 본래적 자질인 군사적, 정치적 능력과 더불어 명(命)이 준 영화로움이 있다는 사고가 바탕이 된 것은 아닐까 한다. 전설은 연개소문이 강력한 정치적, 군사적 힘 그리고 운명을 가지고 이들을 발휘하여 고구려를 승리로 이끌었음을 드러내며, ‘수레넘이’와 ‘대국터’라는 지명을 근거로 삼아 전해짐으로써 연개소문에 대한 이미지를 구체화한다. 곧 이 전설은 연개소문에 대한 ‘독재’보다도 ‘호국(護國)’의 의미에 초점이 맞춰져 있다.

이처럼 고구려에 관한 이야기는 대표적인 인물을 중심으로, 그 인물에 대한 긍정을 통해 강대한 고구려라는 국가 이미지를 형성한다. 이때, <온달과 입석>에서 온달장군이 이 지역에 산성을 쌓으려고 했던 것이나 <대국터>에서 보이는 신라군과 고구려군의 전투 상황은 이 시대에 이 지역이 고구려, 백제, 신라의 전쟁으로 혼란스러웠던 정황을 드러내는 것이다.

반면 백제를 배경으로 한 전설 21편의 경우 고구려와는 달리 비극적인 정조가 주를 이룬다. 백제 배경의 전설은 고구려와 신라 침자의 침입, 뛰어난 장군의 억울한 죽음에 관련된 이야기나 영토 비정(批正) 문제를 다루거나, 관산성 전투가 일어난 지역임을 알려주는 이야기 등 전반적으로 백제 배경의 충북지역 전설 또한 전쟁 상황을 전제한다.

다만 침자에 관한 전설은 고구려의 경우와 다른 양상을 띤다. <두모산 큰말(斗毛山大棒)>은 침자 백소에게 현혹된 무능한 의자왕 때문에 이 지역의 혈이 끊어졌고, 그 연쇄작용으로 백제가 멸망하게 되었음을 다룬 전설이다.¹¹⁾ 이 전설의 의자왕은 신라의 침자를 잡아내었던 연개소문과

11) <두모산 큰말(斗毛山大棒)>(청원군 현도면)

백제 의자왕 대 김유신은 백제와의 전쟁 중에 백소를 백제에 침자로 보냈다. 의자왕은 제반 정사에 백소를 기용하였다. 백소는 김유신의 밀명을 받아 백제를 보호하는 산혈을 끊으라고 진언하였다. 의자왕은 그 말대로 북방사봉 각 봉우리에 말뚝을 박았다. 토굴에서 점술로 정세를 살펴본 성충이 왕에게 간언을 하지만 왕이 듣지 않았다. 혈이 끊긴 백제 땅은 정기를 잃어 나당연합군에 의해 멸망하였다. 『전설지』

는 달리 첩자의 정체를 끝까지 알아내지 못한다. 오히려 첩자에게 현혹되어 충신의 조언을 외면하고, 백제를 파국으로 이끈다. 의자왕은 백제의 마지막 왕으로 그에 대한 대중적 이미지는 망국의 회한을 가진 인물이기보다는 향락적인, 패망의 원인으로 진단되는데, 이 전설 또한 그러한 의자왕의 이미지를 여실히 드러내는 것으로 보인다.

전쟁 상황에서 백제의 패색(敗色)은 <두모산 큰말(斗毛山大棒)> 외에 <숯고개(炭峴)>나 <울 무덤(鳴墓)>, <장군묘>, <御林>, <소코샘> 등에서도 나타난다. <숯고개>는 의자왕이 성충의 조언을 무시하여 백제가 멸망하게 되었다는 이야기로 <두모산 큰말(斗毛山大棒)>과 유사하다. 다만 “머지않아 전쟁이 있을 것이니 적들이 육지로는 탄현(炭峴)을 수로로는 백강을 들어오지 못하게 하라”¹²⁾라는 성충의 간언에서 볼 수 있듯이 ‘탄현(숯고개)’이라는 지역의 구체적인 지명이 등장한다는 점에서 좀 더 지역 전설의 면모가 부각된된다.¹³⁾ <御林>은 개로왕이 고구려의 첩자 도림에게 속아 전사하고, 다음 대 왕인 문주왕이 공주(公州)로 도읍을 옮기기 전 가행궁(假幸宮)을 차린 술밭이라는 뜻에서 이곳을 ‘어림’이라고 부른다는 이야기이다. 개로왕 또한 『삼국사기』 열전에 있는 도미설화에서 볼 수 있는 것과 같이 향락적인 이미지가 부각되어 있는 인물로, <두모산 큰말(斗毛山大棒)>과 <御林> 모두 백제의 패퇴는 왕의 잘못이라는 사고에 바탕 한 것으로 보인다.

반면 <울 무덤(鳴墓)>과 <장군묘>, <소코샘>은 앞선 이야기들과는 달리 백제의 패배에 시비를 가리기보다 이름 없는 장군의 비극적인 죽음과 그 죽음을 넘어선 호국정신을 강조한다.

12) 『전설지』, 281~282쪽.

13) <두모산 큰말(斗毛山大棒)>의 성충의 간언 또한 <숯고개(炭峴)>와 같이 탄현을 넘기지 말라는 것으로 보아(『전설지』, 134쪽) 탄현이 상당한 군사적 요충지로 인식하고 있다는 것인데, 이는 『삼국사기』의 기록에서도 찾아볼 수 있다. 성충의 간언은 『삼국사기』 卷28 百濟本紀 6 <義慈王>에서 확인할 수 있다.

<울 무덤(鳴墓)>(청원군 북이면)

백제 守備將軍이 강대한 고구려의 공격에 맞섰으나, 백성들의 안전이 위급해졌다. 수비장군은 告天壇에 올라가 백성들의 안전을 하늘에 빌었다. 그러자 하늘에서 별이 동쪽으로 흐르며 짙은 안개가 끼었다. 장군이 이것을 보고 군사를 두 패로 갈라서 한패는 백성을 이끌고 혈로를 열어 동쪽 효명산(孝鳴山)으로 들어가게 하고, 한패는 장군이 직접 지휘하여 고구려를 역습하려고 하였다. 장군은 西將台에 묻으라는 유언을 남기고 전사하였다. 백제군사들이 고구려에 대항하였으나 막지 못하였다. 그날 밤 西將台에 군마의 말발굽 소리와 군사의 갑옷 소리가 적들에게 들렸다. 적들이 백제의 원군이 온 것이라고 착각하여 후퇴하였다. 그 후에도 적들이 이곳에 접근하면 군마와 갑옷 소리가 들린다. 일제강점기에 일본사람들이 묘가 올린다고 묘를 파헤치려다가 뇌성벽력이 쳐서 겁을 먹고 중단하였다. 『전설지』

위 전설은 청주에서 채록된 <울 무덤(鳴墓)>이라는 표제의 지명 전설로, 충정(忠情)을 가진 이름 없는 수비장군이 등장한다. 이 수비장군은 고구려와의 대치 상황에서 승리할 수 없음을 알면서도 끝까지 포기하지 않고 백성들의 안위를 걱정한다. 더욱이 죽어서까지도 고구려로부터 백제를 수호하고자 하는 강력한 호국정신을 가진 존재로 그려진다. 그의 호국정신은 ‘군마와 갑옷 소리’로 구체화되며, 백제로부터 수백 년을 건넌 일제강점기까지 이어져 이 지역과 지역민을 지키는 것으로 확장된다.

충절과 호국은 그 자체로 긍정적인 의미를 지니나, 특히 지역민에게는 그들의 선조와 거주지를 지켜주었다는 점에서 더욱 가치가 빛난다. 그러나 이러한 전설에서 충의를 지닌 장군들의 호국은 죽어서야 가능해진다는 점에서 비극적인 정조가 두드러진다. 더욱이 그들의 정신은 죽음과 시간을 넘어서까지 지역의 공간에 영향을 미치고 있다는 점에서 이야기를 통해 과거의 사건을 기억하려는 사고를 짚어볼 수 있다.

한편 전설은 전투와 모략이 벌어지는 시대임에도 여전히 충북지역은 우수한 공간이었음을 강조한다.

<말채나무와 血脈이>(옥천군 청성면)

도장리 뒷산 동남쪽의 작은 산등성이의 혈맥에는 오봉이 있고 좁은 길이나 있는데, 이 길은 경북 상주 땅에서 보은, 청주로 가는 군사 교통로로 백제와 신라가 모두 탐내었다. 백제 장수가 신라 땅으로 잠입하였다가 들켜서 도망쳤다. 백제 장수가 쫓기던 중에 뉘 놓고 금정산(金精山)의 수려함을 구경하다가 말채찍을 땅에 꽂아 두고 백제로 돌아갔다. 말채찍을 꽂아 둔 곳에서 나무가 자라 ‘말채나무’라고 부른다. 말채나무 밑에서 정성을 보이면 아기를 낳을 수 있다고 믿는다. 끊어진 자손을 잇는다고 하여 ‘혈맥’이라고 부른다. 『전설지』

<말채나무와 血脈이>는 ‘도장리 뒷산 동남쪽으로 2킬로미터쯤 되는 곳에 있는 작은 산등성이’를 중심으로 그 장소의 세 가지 의미를 다루는데, 첫 번째는 경북 상주와 충북 청주, 보은을 잇는 군사적 요충지라는 점이다. 이는 전설의 도입부에서 언급되는 것으로, 삼국시대에 충북지역은 세 나라의 접경지라고 인식했음을 뜻한다.

두 번째는 장수가 지역의 수려한 경관에 반하여 전란 중에 적에게 정체를 들켜서 쫓기는 다급한 상황을 잇는 모습에서 드러난다. 이 지역에 ‘말채나무’가 생겨난 연유를 설명하는 자연물 전설에 나타난 금정산의 정적인 아름다움은 전시 상황이라는 다급한 상황에 대비된다. 특히 고구려·신라 배경의 이야기와 비교해 보았을 때 군사적 약체로 인식되는 백제의 장수가 등장함으로써 위기감은 더욱 고조되고, 고조된 위기감만큼 지역 경관의 요소 또한 두드러진다. 더욱이 끝에 기자(祈子) 능력까지 덧붙이면서 군사적 요충지, 경관적 우수성에 더하여 풍속적 능력의 우수함까지 강조된다. 군사적 측면, 미적 측면 그리고 민간신앙적 측면에서 모두 우수한 지역 자연물에 대한 지역민의 자부심이 강조되는 셈이다.

지역민들의 지역에 대한 자부심은 자연물뿐만 아니라 선조들에 대한 자부심으로 나아간다.

<烏山(烏末)>(청원군 옥산면)

백제 동성왕 대 고구려 첩자 지월이 인심을 살피러 왔다가 다섯 아이가 스승을 모시고 글을 배우는 것을 보았다. 스승이 아이들에게 아름다운 사람의 조건을 묻자 ‘충·효·신·의·성’이라고 대답하였다. 지월은 어린아이들의 식견에 놀라 고구려로 돌아가서 본 것을 고하였다. 사람들의 아름다운 다섯 가지 행실을 터득한 곳이라고 하여 오미(五美)라고 전한다. 『전설지』

위 전설에는 어린아이의 지적 우수성에 감탄하여 고구려로 돌아간 첩자 지월의 모습이 나타난다. 이 전설에서는 두 가지 측면을 살펴볼 수 있는데, 하나는 학식이 뛰어난 어린아이들을 내세워 지역의 높은 수준을 드러내는 것이다. 고구려의 첩자가 동태를 살피러 올만큼 군사적인 의미가 있었던 곳으로 추정되는 지역에 오히려 전쟁으로 인한 위기감, 혼란스러움은 찾아볼 수 없다. 나아가 충성스러움과 효성, 신의를 ‘아름다운 사람’의 조건으로 생각하는 이곳은 외부의 위태로움에 흔들리지 않는다.

충과 효, 신의는 민가에서 생각하는 유교적 이데올로기의 구체적인 실천 방향이다. 유교적 인간이야말로 아름다운 인간이라는 인식은 이 지역 민들에게 유교적 사상에 자부심이 얼마나 큰지를 보여준다. 충, 효, 신의 등은 형이상학적인 상충 사대부의 도학적 성취와 유학에 대한 이해에 비하면 다소 투박해 보일 수 있으나, 지금까지도 양반의 고장임을 강조하는 충북 지역민들에게는 그들의 정체성을 세워주는 주요한 요소이다.

한편 고구려 첩자가 감탄하여 돌아가 이 내용을 보고했다는 점으로 보면, 이 지역 전설 전승자들이 생각하기에 백제가 가진 힘은 강력한 장수들을 내세운 군사력이라기보다는 정신적 사조라고 여겼던 것은 아닌가 한다. 군사력으로는 고구려나 신라에 비하기 어려우나, 백제라는 국가 정체성을 가진 백성들의 지혜와 학문적 우수성이 지역민이 바라보는 백제의 성격인 것이다.

신라 배경의 충북지역 전설은 해당 지역이 신라의 국경임을 강조하는 이야기가 많다. 특히 왕의 행차와 관련하여 개명(改名)되는 지명 전설들

이 다수 보인다. 왕의 행차는 그 지역의 풍속과 민심을 살핌과 동시에 왕의 권력이 이곳 지역에 미치고 있음을 지역민과 다른 국가에 확인시키는 것이다. 왕의 권력은 국가에 대한 권력을 상징하므로, 왕의 순행은 다른 국가에 자국의 영향력을 보여줌으로써 일종의 경고 역할 또는 수행할 수 있다. 더욱이 고구려와 백제, 신라의 접경지로 이해되던 상황에서 왕의 행차는 전설 전승자의 국가 정체성뿐만 아니라, 이 지역이 왕이 둘러볼 만큼 군사적으로 중요성을 띠고 있다는 것을 의미하기도 한다. 신라의 국경으로서의 정체성이 나타나는 전설로는 선덕여왕이 공주였을 시절에 이곳에 피란을 와서 망배(望拜)하였다는 <입석대(立石臺)와 경업대(慶業臺)>, 마의태자가 이곳까지 와서 망국(亡國)을 바라보며 회한에 젖었다고 하는 <국망봉>, <마의태자와 덕주공주>가 있다.

신라 배경의 전설은 또한 신라라는 국가에 대한 위대함과 지역의 우수성, 마을에 대한 자부심이 결합 되어 나타난다. 특히 김생이 용을 보려고 했으나 보지 못한 이야기인 <용담 사제(龍潭 師題)>, <김생장(金生場)> 전설은 용이 이 지역에 있음을 전제한 것으로, 김생(金生, 711~?)이라는 신라의 명필가를 내세워 뛰어난 인물이 감탄한 경관의 수려함을 강조하였다고 할 수 있다.

<槐州 名稱의 由來와 父子의 憤死>(괴산군 괴산읍)

신라 진평왕 대(606년) 명장 찬덕(讚德)이 가잠성(假岑城)을 지키다가 백제군의 강공에 느티나무에 머리를 박고 죽었다. 김춘추가 이 소문을 듣고 가령성을 괴주(槐州)라고 부르게 하였다. 건복 15년 그의 아들 원론(爰論)이 가잠성을 탈환하려 갔다가 백제군의 공격을 받았다. 원론이 아버지의 원수를 갚고자 적진으로 나가 장렬히 전사하였다. 『전설지』

위 전설은 가잠성에서 백제에 항거한 신라의 명장 찬덕의 용맹함에 감탄한 김춘추가 ‘괴주’로 지역 명칭을 바꾸었다는 지명유래 전설이다. 실제로 찬덕(?~612)은 신라의 지방관이자 황경 모랑부 사람으로, 영리하

였으며 용맹과 절개로 세상에 이름이 높았다.¹⁴⁾ 찬덕이 가잠성의 현령으로 가잠성 전투에서 용맹하게 전사하였음은 그의 아들 해론(奚論)의 기록에 잘 나타나 있다.

그러나 역사의 기록과 위 전설은 완전히 일치하지 않는데, 찬덕의 아들은 원론이 아니라 해론이며, 김춘추가 가잠성을 괴주(槐州)로 바꾸었다는 기록은 없다는 것이다. 해론에서 원론으로의 변화는 구비전승의 결과로, 비슷한 음과 비슷한 모양의 한자 두 가지를 이유로 ‘ㅎ’에서 ‘ㅇ’으로 변화했을 가능성이 있다. 괴주로의 명칭은 고려 현종 대에 변경된 것으로 『신증』에 기록되어 있다. 문헌 기록을 통해 보자면 <槐州 名稱의 由來와 父子의 憤死>는 신라대의 가잠성 전투와 고려 대의 행정구역 명칭의 변화가 결합한 형태로 이해할 수 있다. 시간적 간격이 있는 두 사건의 결합에 대해서는 2대에 걸쳐 가잠성을 지키고자 했던 충심과 결국은 부자(父子) 모두 전사하였다는 비극적인 결말에 이끌려 이루어진 결과로 이해할 수 있지 않을까 한다.

이상의 전설은 모두 혼란스러운 삼국시대에 세 국가가 모두 이 지역을 차지하고 싶어 할 정도로 군사적·지리적 요충지임이 강조한다. 이 경우 삼국시대라는 혼란스러운 정황은 지역에 대한 자부심을 증명하는 시간적인 근거로도 사용될 수 있음을 의미한다. 이 지역이 전란으로 피해를 입고 혼란해진 지역이 아니라 오히려 삼국이 모두 탐낼 만큼 군사적·지리적 요충지임을 역으로 강조하였다는 것이다.

이같이 충북지역 전설에 나타난 삼국시대는 문헌을 통해 사건이 발생하였음을 확인할 수 있는 실제적 시간과 확인은 할 수 없지만, 사건이 벌어졌다고 믿어지는 시간이라는 두 가지 시간성을 갖는다.¹⁵⁾ 시간성은

14) 『삼국사기』 卷47 列傳 <奚論>에 찬덕의 이야기가 나온다. 『삼국사기』에서는 찬덕과 해론의 전사 소식을 들은 진평왕이 ‘장가(長歌)’를 지어 위로하였다고 한다.

15) 전설은 발화 시점에서 과거의 기억을 회상하는 것이며, 기억의 회상은 기억을 그대로 가져오게 하지 않으므로, 시간적 배경(혹은 시간)은 아무리 문헌을 통해서 확인할 수 있더라도, 그리고 전승자들이 사실이라고 강하게 확신하더라도 객관적인 의미에서 실재했던 시간이라고는 할 수 없다. 따라서 본문에서는 ‘실제적’이라는 수식을 사용하고자 한다.

전설의 전승자(집단)가 텍스트에서 일어난 사건이 사실이었을 것이라고 믿는다는 점에서 삼국시대는 실제적 시간으로 여겨진다. 이러한 점에서 전설의 시간은 역사적이라고도 할 수 있으나, 전설은 전승자(집단)에게 내재 된 기억으로, 발화 순간에 회상을 통해 드러난다는 점에서 역사성 혹은 실재성을 초월한다.

역사에 기록된 사건들이 이 지역에서 벌어졌음을 지역의 자연물을 근거 삼아 주장하는 이야기에서 삼국시대는 실재했던 역사로서의 시간적 의미를 지닌다. 예컨대 비록 가잠성 전투로 인한 괴주로의 명칭 변경은 문헌으로는 증명될 수 없으나, 찬덕과 해론의 가잠성 전투의 발생 자체는 『삼국사기』의 기록을 통해 확인할 수 있다. 문헌의 기록을 완전한 사실(fact)이라고 단언할 수는 없으나, 특정 시간에 발생한 사건임을 증명할 수 있는 여러 근거의 하나는 될 수 있는 것이다. 이 경우 삼국시대는 실재했던 역사의 한순간이며, 그 시간에 발생한 사건을 취하는 전설은 구체적이고 실제적인 시간적 근거를 갖는 사실이다.

한편 역사에 기록되지 않은 사건을 다룬 전설에서 삼국시대는 실재했던 역사적 시간 곧 실제적 시간으로 보기에는 전승자의 믿음 외의 또 다른 근거가 부재한다는 점에서 주관적이고 추상적인 시간이라고 할 수 있다. 이들에서 ‘삼국시대에 일어난 사건이다’라는 명제는 전승자들의 믿음과 증거물만이 그 근거가 된다. 예컨대 백제 장수가 경관의 아름다움에 반하여 쫓기는 것도 잊고 있다가 허겁지겁 달아나느라 말채찍을 두고 갔고, 그 말채찍이 자라나 말채나무가 되었다는 전설은 아직도 남아있는 말채나무라는 실존물과 전승자들의 믿음을 근거로 할 뿐, 그 실재했던 시간에 대한 객관적인 다른 근거를 찾기 어렵다. 여타의 문헌 근거를 찾기 어렵다는 것은 사건의 발생 시간이 반드시 삼국시대여야 할 개연성이 약함을 의미한다.

그러나 중요한 것은 전승자들은 어떤 사건의 발생 지점을 삼국시대라고 믿는다는 것이다. 이 같은 믿음은 그들이 생각하는 ‘삼국시대’ 그리고

삼국시대에 그 지역의 정체성과 연관된다. 이러한 점에서 충북지역 전설에서 삼국시대라는 시간은 지역의 ‘문화적 기억’이라고 할 수 있다. 문화적 기억이란 규범적인 텍스트에 바탕을 두어 시대를 포괄하는 기억으로,¹⁶⁾ 문화적 기억은 전승자에 내재된 학습되고 적층된 기억을 의미화를 통해 전승시킨다. 이러한 문화적 기억은 특정 경험과 관련된 생생한 기억이 긴 세월에 걸쳐 유지된다는 점에서 그 기억 소지자(집단)의 정체성과 맞닿아 있는 것이다.¹⁷⁾ 삼국시대는 실재했던 역사 속의 시간으로, 지역민에게는 과거의 실제적 시간인 반면, 그 안에서 벌어진(벌어졌으리라 믿는) 일련의 사건들을 통해 특정한 의미를 지닌 시간으로 기억된다. 요컨대 지역민에게 삼국시대란 전쟁으로 혼란스러웠던 시기이자 외부로부터의 자극에서 지역의 결속을 다질 수 있었던 시간으로 기억된다. 삼국시대에도 매일의 일상이 반복되었으며, 비슷하면서도 새로운 일들이 끊임없이 발생하였을 것이다. 이러한 일상적 행위들은 전승자들의 기억 속에서 탈락하고, 고구려의 연개소문 전설, 신라 찬덕의 가잠성 전투, 왕의 행차 혹은 용과 같은 신성한 존재의 실존에 관한 사건들이 선택적으로 남는다.¹⁸⁾

이렇게 선택적으로 남는 사건들을 통해 지역민들이 가진 삼국시대라는 특정한 시간대에 이 지역을 어떻게 생각하고 있는지에 대해 곧 충북 지역에는 삼국시대가 어떻게 기억되고 있는지에 대해 살펴볼 수 있다. 전설에서 삼국시대는 실재했던 시간의 차원에서만 존재하는 것이 아니라, 기억을 통해 현재에 다시 소환된 시간이기 때문이다.

16) 알라이다 아스만, 『기억의 공간-문화적 기억의 형식과 변천』, 변학수·채연숙 역, 그린비, 2011, 13쪽.

17) 알라이다 아스만, 같은 책, 104쪽.

18) 특히 기억을 되새기는 것 곧 회상은 근본적으로 재구성된 것으로 항상 현재에서 출발하는데, 회상할 시점에서 기억된 것은 치환, 변형, 왜곡, 가치 전도, 복구된다. 같은 책, 34쪽.

III. 충북지역 전설에 나타난 삼국시대 공간 기억

앞선 장에서 삼국시대는 충북지역의 문화적 기억에서 인식된 시간이며, 이러한 문화적 기억에 대한 이해는 그 지역의 정체성에 대한 이해와도 관련됨을 지적하였다. 본 장에서는 지역 전승자들이 삼국시대라는 시간을 어떻게 기억하고 있는지에 대해 다루고자 하며, 이것이 전승자들의 정체성과 어떤 연관이 있는지를 살펴보고자 한다.

시간은 추상적이어서 그 자체만으로는 인식되기 어렵다. 추상적인 시간은 인물이나 자연물, 특정한 공간 등 구체적인 대상과 결합하여 이해할 수 있는데, 그 일례로 시계를 통한 인간 인식을 들 수 있다.¹⁹⁾ 전설에서 나타나는 구체적인 시간 또한 지역이라는 특정한 공간과 대상, 그리고 이들을 둘러싼 사건을 통하여 구체적인 의미를 획득할 수 있다. 이러한 점을 고려하면 충북지역의 전설을 통해 지역 전승자들이 삼국시대를 어떻게 기억하고 있는지를 살펴볼 수 있다.

1. 국경분쟁지(國境紛爭地)로서의 경계 공간

충북지역 전설에서는 이곳 충북지역이 삼국시대에 고구려·백제·신라의 국경이 맞닿은 경계적 공간이었음이 가장 먼저 눈에 띈다. 이때 경계는 국가와 국가가 맞닿아 있는 접경지(接境地) 혹은 국경지(國境地), 분계지(分界地)로서의 의미로 보고자 한다. 곧 이때의 ‘경계’란 ‘지역이 구분되는 한계’로서의 경계(『표준국어대사전』 경계42)라는 사전적 정의에서 나아가 삼국시대의 세 국가가 맞닿아 있던 지역으로서의 경계를 가리킨다. 삼국시대를 배경으로 하는 전설에서 충북지역은 군사적 접경지임이 분명하게 드러나며, 이곳이 군사적·지리적인 지역임을 강조한다.

19) 시계는 시간을 공간으로 치환시켜, 시·분·초로 분절된 것으로, 그 분절을 통하여 시간의 변화를 인식한다.

<창(蒼) 말>(옥천군 안내면) “이 지역은 지리적으로 양국의 국경이어서 싸움이 잦았던 곳이다.” 『전설지』

<핏골>(영동군 심천면) “금강의 푸른 물이 붉은 피로 물들었던 싸움에서 심천면 각계리 직동은 가장 심한 접전지여서 후세 사람들이 ‘핏골’이라 불렀다.” 『전설지』

위의 언급처럼 지역의 사물 이름을 삼국시대의 전쟁과 관련시키고, 비통한 사건을 이끌어와 지명에 결부하였다는 것은 주목할 만하다. 이러한 양상은 전설의 형성 차원에서 두 가지 가능성으로 생각해 볼 수 있다. 첫째는 실제 사건의 반영으로 특정한 사건의 경험을 통하여 삼국시대를 혼란스러운 시간으로 인식하게 되는 것이다. 전쟁과 관련된 비통한 사건이 실재하였음은 곧 삼국시대에 이 지역이 국경분쟁지였다는 인식 속에서 짚은 것이라고 할 수 있다.

이때 삼국시대를 배경으로 한 전란과 관련된 전설은 그 전승 자체만으로도 전쟁에서 억울하게 죽었던 이름 없는 사람들을 기억하는 기능을 수행한다. 전설은 전승자가 기억하고 있는 것을 ‘회상’을 통해 발화한 텍스트이다. 회상은 발화하는 현재의 시점에서 이전 시간에 발생한 일을 떠올리는 행위로, 현재의 시점에서 과거 어느 순간의 일을 떠올리는 것은 대상을 잊지 않고, 다시금 현재로 불러오는 행위이다. 이러한 점에서 전설은 대상에 대한 ‘추모’의 기능을 수행한다.

<장군묘>(옥천군 청성면)

백제와 신라는 금강 상류 보청천을 두고 격전을 벌였다. 백제 장군 한 사람이 전사하였다. 이곳에 장수를 묻고 장사지내어 제를 올린 후 이곳을 ‘장군묘’라고 하였다. 1천여 년의 시간이 지나 도굴범이 장군묘를 도굴하였다고 한다. 『전설지』

<홀아비골>(영동군 용화면)

용화면 내용리 뒷산 일대는 삼국시대 접경지로 백제 장수가 성을 지키던 어느 날, 아내가 죽었다는 소식을 들었다. 장수는 곡기를 끊고 고향이 있는 쪽 하늘을 향해 주야로 통곡하였다. 장수는 아내가 죽어도 갈 수 없는 처지를 한탄하다가 갑옷을 벗어 돌담에 묻고 자결하였다. 그해 여름부터 극심한 가뭄이 일었다. 과부가 나타나 돌담을 파헤치고 갑옷을 찾으며, 마을 사람들에게 가뭄이 들면 성을 조금씩 허물라고 하였다. 마을 사람들이 돌담을 파헤치자 비가 내렸다. 과부는 자취를 감추었다. 이후 가뭄이 들면 성을 조금씩 허물었다. 장수가 아내를 잃고 홀아비로 성을 지키는 일을 기려 ‘홀아비골’이라고 불렀다. 『전설지』

위 전설들은 묘, 골짜기의 이름 유래에 관한 이야기들로, 모두 이름 없는 장수의 안타까운 사건을 지명 유래의 근거로 삼고 있다. 이러한 사건을 지명 유래의 근거로 삼음으로써 전쟁이 있었다는 것, 전쟁으로 인해 죽은 사람들이 있었다는 것이 자연스럽게 전승된다. 지역의 여러 구체적인 사물의 이름이 붙게 된 연유가 전승될 때, 존경이나 애상(哀傷) 등의 다양한 정서가 함께 전달되며 전설을 향유하는 현재의 발화 순간에 재현된다. 이러한 점에서 전설은 잊힌 자들에 대한 기억이 될 수 있을 것이다.

기억된다는 것 곧 잊히지 않는다는 것은 특정한 권력을 갖는 것이다. 유한한 생의 인간에게 무한한 존재의 가치는 잊히지 않는다는 데서 나온다. 영속(永續)은 송덕비(頌德碑) 또는 자서전 등에 이름을 새김으로써 가능해지는데,²⁰⁾ 이들은 대개 유명인들의 전유물이었다. 유명인들은 그의 이름이 새겨진 송덕비, 자서전 등을 자신의 상징기호로 남겨둌으로써 영원한 권력을 획득하였다. 반면 이름이 없으며 뚜렷한 정치·군사적 권력을 가지지 못한 자들은 ‘기념비에 새겨짐으로써’ 그들이 이 세상에 존재하였음을 보장받는다. 이때 기념비에 새겨지기 위해서는 공동체에 이바지한 희생이 필요하다.²¹⁾ 그들의 죽음이 공동체를 위한 희생이었음과

20) 이름은 명예와 명성을 보장해줄 수 있는, 불멸한 기호이다.

동시에 그들이 존재하였음을 기념비를 통해 후대에 전하는 것은 권력을 가지지 못한 사람들이 영원을 보장하기 위한 생존전략이라고 할 수 있다. 전설은 이름 없는, 하층의, 역사에 기록되지 않았지만, 사실이라고 믿어지는 사건을 텍스트화한 것이라는 점에서 기념비와 유사하게 기능한다. 곧 전설은 이름 없는 전쟁 희생자들에게 그들을 기억하는 무형의 기념비가 된다. 이러한 점에서 전설의 전승은 이름 없는 자들의 기념비 앞에서 행하는 애도(哀悼)이다. 충북지역의 전설에서 삼국시대는 전쟁의 시대로 인식되며, 전설은 단순한 시간적 인식에서 더 나아가 그때 희생되었던 수많은 이름 없는 사람들을 떠올리게 한다.

이름 없는 자에 대한 추모라는 점에서 이 전설은 기념비의 기호이다. 송덕(頌德)의 최고 형식은 명예의 전당, 기념비와 같은 상징물이 아니라 ‘영혼 속에 구현된 기억’이라는 아스만의 언급처럼,²¹⁾ 전설을 통한 시간과 그 시간 속 실존했던 사람들에 대한 기억은 공동체 구성원들이 그들에게 줄 수 있는 최고의 송덕 표현이라고 할 수 있다.

<국망봉>(단양군 가곡면)

신라의 마지막 왕은 나라를 왕건에게 물려주고 사직(社稷)과 백성에게 속죄하는 마음으로 명산을 찾아다녔다. 제천군 백운면 정하리 궁뜰에 동경궁이라는 궁을 짓고 머물렀다. 마의태자는 이곳 국망봉에 올라가 옛 도읍을 바라보며 하염없이 눈물을 흘렸다. 이후 이곳을 국망봉이라고 부른다. 『전설지』

경순왕과 마의태자 등이 이곳 봉우리에 올라 망국을 바라보았기 때문에 이 봉우리를 ‘국망봉’이라고 한다는 <국망봉> 전설은 우선 전승자가 이곳을 국경으로 인식하고 있음을 보여준다. 이는 지역민에게 그들의 터전이 과거 삼국의 경계지(境界地)이자 분쟁지였다는 지리적 감수성이 있

21) 알라이다 아스만, 같은 책, 54~55쪽.

22) 같은 책, 55쪽.

음을 추정케 한다. 지리적 감수성은 전쟁과 관련된 지명 전설 형성의 두 번째 가능성으로, 삼국시대라는 구체적이면서도 혼란스러운 시간대를 전설의 시간적 배경으로 만드는 원동력이 된다.

삼국시대를 배경으로 한 충북지역의 전설은 실제 이 지역에서 일어난 사건과 밀접한 관련 속에서 형성되는 것과 지리적 감수성으로 인하여 ‘그러하였을 것’이라는 추정을 통해 형성되는 두 가지 형성 방향을 띠는 것이다. 그리고 그 저변에는 지역을 분쟁지라는 경계 공간으로 바라보는 인식이 자리하고 있다.

2. 안정적(安靜的) 경계 공간

인간은 불안한 상황을 안전한 것으로 변화시키고자 하며, 더 나아가 안정한 상태를 유지하려 한다. 이 같은 인식은 하나의 서사 시퀀스(sequence)가 불안정하고 전도된 상황에서 정돈된 상황으로 변화하여 안정을 이루는 그레마스의 서사 분석에도 잘 나타난다.²³⁾ 충북지역 전설에서도 전승자가 삼국시대의 지리적 입지에 따른 불안한 상황을 해소하고자 하는 욕망을 확인할 수 있다. 삼국시대에 접경지로서의 충북이 겪은 전쟁의 참상 혹은 충북이 경계지였다는 기억이 전쟁 상황을 떠올리고, 이로써 하나의 전설을 형성된다면, 거꾸로 접경지여서 발생할 수 있는 불안함을 해소하고자 이야기를 만들어 향유할 수 있다. 이 경우 삼국시대는 실제적 시간으로 인식된다기보다는 ‘오래된’, ‘신성한’ 등의 의미를 지닌다. 곧 지역이 신성한, 불가침의 안전하고 안정한 공간이라는 믿음으로 전설이 형성될 수 있다는 것인데, 이때 삼국시대라는 시간대는 전설의 시간적 배경으로 주장하기에 타당하면서도 소급할 수 있는 가장 이른 시기의 역사 시대인 셈이다.

23) 그레마스(A. J. Greimas), 『의미에 관하여』, 김성도 역, 인간사랑, 1997, 258~261쪽.

<어서실>(영동군 영동읍)

신라와 백제의 전투 중에 신라군이 백제군에 쫓기게 되었다. 작곡산성의 신라 장군은 사람을 보내어 왕의 격려를 요청하였다. 왕이 국경지대로 향하여 격려하자, 인근 산성에서도 왕의 행차를 부탁하였다. 왕은 산성 안에 잠시 머물렀다가 다른 산성으로 바쁘게 움직였다. 왕이 잠깐 앉았다 간 자리를 ‘어좌실(御座室)’이라고 불렀다. 시간이 지나 음이 바뀌어 어서실, 어제실이라고 부른다. 『전설지』

위 전설은 ‘어서실’이라는 마을의 지명유래 전설로, 왕이 잠깐 앉았다가 간 곳이어서 ‘어좌실’이라는 지명을 얻었음을 이야기한다. 신라와 백제의 격전지로서 이곳의 혼란함은 이루 말할 수 없을 것이다. 이러한 상황에서 왕의 행차는 임금의 덕화(德化)가 이곳까지 미치고 있음을 확인시켜주는 행위이다. 왕의 덕화가 이곳 지역까지 미침을 과시하는 행위는 지역민들에게 국가적 정체성을 확인시키면서 전쟁 상황이라는 혼란함을 안정감으로 대치시키는 기능을 수행한다. 왕의 행차로 인하여 국가 권력의 비호(庇護)를 받고 있으며, 곧 전쟁이라는 불안한 상황이 종식될 수 있다는 믿음이 주어지는 것이다.

이처럼 혼란스러운 시대였음을 전복시키는 이상적인 아이디어로서의 안정화 전략은 ‘충의’, 혹은 ‘지혜로운 지역민’, ‘왕의 덕이 미치는 곳’으로 형상화된다. 특히 왕은 고대를 거쳐 중세에 이르기까지 절대권력의 상징으로, 절대권력을 회상하는 이야기는 왕에 대한 숭덕과 더불어 이 지역을 그 영향권 아래 놓음으로써 절대적인 안정이 깃든 장소로 만든다.²⁴⁾

24) 충북지역을 안정된 공간으로 만드는 이 같은 이야기들이 하층민의 삼국 분쟁 체험으로 자연 발생하였다는 점을 지적하고자 함은 아니다. 전설의 발생에 대해서는 다양한 각도에서 조명되어야 한다. 또한, 정치적 목적을 띠고 형성된 텍스트라고 하더라도 그 전승에 있어서 지역민들의 인식이 개입되었을 것이라 판단된다. 나아가 지역민이라고 하였을 때, 반드시 하층민만을 가리킨다고 하는 것도 지양되어야 한다. 지역민은 상하층을 아우르는 용어이며, 비록 구비문학의 향유가 상층에 비해 하층에서 활발히 이루어졌다고 하더라도, 상층 또는 상층의 인식이 완전히 배제되었다고 보기 어렵기 때문이다.

한편 전쟁으로 혼란한 시기를 극복하기 위해 왕의 존재를 되새기는 것과 더불어 지역을 신성한 공간으로 변모시키고자 하기도 한다. 인물이나 초월적인 존재의 속성을 끌어들이거나, 아름답고 우수한 천혜의 공간으로서의 자연물의 속성을 부각하는 방법을 취하는 것이다. <虎溪>는 이러한 점이 잘 드러나는 전설이다.

<虎溪>(청원군 강외면)

신라말 경순왕 9년 서원지역에 범 떼가 북쪽으로 가고 있었다. 한 마리의 늑은 백호가 질서를 유지하여, 사람과 가축에 피해가 없었다. 어느 날 한 쌍의 호랑이가 무리에서 떨어져 이곳의 동굴에서 서식하여 새끼를 낳았다. 호랑이들이 가축과 사람을 잡아먹었다. 마을 사람들이 아녀자와 노인을 피신시키고 호랑이와 대적하였다. 마을 농사가 쇠퇴하고 황량해졌다. 늑은 백호가 돌아와 마을의 사정을 알고 분노하여 호랑이 무리를 데리고 태백산으로 사라졌다. 이후 마을이 평화로워졌다. 범이 살던 곳이라서 범말, 노인과 부녀자가 피신했던 곳을 고노리, 담안, 장정들이 범과 대적하기 위해 대비하던 곳을 장작골, 그 산을 장자산이라고 한다. 『전설지』

<虎溪>는 늑은 백호로부터 수호를 받는 마을이 등장한다. 호랑이는 산신도(山神圖)에서 산신의 옆에 앉아 있는 형태로 나타나는 등 산신의 사자 또는 화신 격의 의미를 지닌다. 곧 호랑이는 백수의 왕이면서 산신의 또 다른 형태이다. 이 전설에서도 백호는 범들의 질서를 유지하는 백수의 왕이면서 동시에 마을과 마을 사람들을 보호하는 산신으로서의 면모를 보인다.

새롭게 유입된 호랑이 무리로부터 수탈을 당하였다는 것은 이질적인 외부 집단에 공격을 받았음을 의미한다. 노백의 도움으로 호랑이 무리를 내쫓고 다시 평화를 되찾는다는 것은 백호 산신의 수호와 평화의 지속에 관한 언술이다. 한편 인간이 대적하기 어려운 상대에 맞서 싸운 장정들의 용기는 이 마을을 지킬 수 있었던 또 다른 힘이다. 구성원들은 공동

체를 지키기 위해 희생을 마다하지 않는 집단의 결속력을 보인다. 공동체를 유지하기 위해 희생정신을 가진 지역 공동체 일원, 초월적인 존재로부터의 수호와 더불어 풍요와 평화는 이 지역을 더할 나위 없이 이상적인 공간으로 만든다.

장군이 등장하는 전설 또한 이러한 맥락에서 살펴볼 수 있다. 위에서도 살펴보았듯이 삼국시대의 충북지역 장군들은 죽음마저도 넘는 충의를 보인다. 특히 텍스트의 끝에 ‘그 뒤에도(혹은 최근까지도) 그러한 현상이 있었다’라는 발화는 이 지역이 장군의 신성화된 충의가 깃든 곳, 이후로는 전쟁으로 인해 피해가 없으며 앞으로도 없는 곳임을 은연중에 드러낸다. 이렇게 전설은 이 지역이 안전한 공간임을 계속해서 복기시킨다. 이들은 안정된 공간이라는 자부심에서 형성되기도 하지만, 때로 현재 상황이 평화롭지 못하다고 여겨서 평화를 주장하는 것처럼, 불안정한 상황에서 이를 타개하고 안정되고자 하는 염원에서 형성될 수도 있다.

혼란스러운 지역이 아니라 오히려 안정된 공간이라는 전복적 사고는 기억의 망각으로 인한 것이다. 전설은 전승자들의 뇌리에 남은 기억으로 전설의 발화 또는 향유는 기억을 불러일으키는 일종의 회상행위이며, 이때 반드시 기억의 변형이 일어난다. 곧 기억한다는 것은 경험한 혹은 들은 사건을 있는 그대로 저장하는 것이 아니라, 의식적이든 무의식적이든 기억하는 사람의 가치 판단에 따라 일정 부분은 잊고, 일정 부분은 왜곡된 상태에서 뇌리에 저장한다는 것이다.

잊힌 부분은 하나의 완결된 전설 텍스트가 되는 과정에서 새로운 것으로 채워진다. 새로운 것은 전승자가 자신의 가치 판단으로 새롭게 떠올린 것이다. 이처럼 전승자가 잊힌 부분에 새로운 것을 채워 넣음으로써 완결된 텍스트를 형성할 때 ‘새로운 것’은 전승자의 가치 판단 기준상 ‘좋은 것’ 혹은 ‘옳은 것’일 것이다. 특히 전설은 특정 증거물을 중심으로 형성된 텍스트로, 이 증거물은 지역을 구성하는 구성물이라는 점에서 전승자들 곧 지역민들이 새롭게 삽입한 것은 지역민들이 그들 공간에 있

기를 바라는 좋거나 옳은 무엇이다. 예컨대 위에서 살펴본 <어서실>의 경우, 왕의 덕화가 미친 곳이라는 영광에 초점을 맞추면서 전쟁의 참상을 축소하여 바라본다는 점, <虎溪>의 시간적 배경인 신라 경순왕 9년은 경순왕의 임기 말년으로 사세(事勢)가 혼란스러운 시기였으나 이 지역은 백호의 수호를 받아 풍요와 태평으로 가득한 공간으로 인식된다는 점이 망각을 통한 전복적 사고라고 볼 수 있다.

있다는 것 곧 망각은 ‘올바로 기억할 수 없다’라는 점에서 부정적으로 여겨져 왔으나, 망각을 통하여 과거의 뿌리 깊은 증오와 분노를 잊고, ‘그러하였기를’ 바라는 것으로 채워진다는 점에서 고통과 아픔을 치유한다는 긍정적인 자정 작용으로도 기능한다. 그러므로 인간은 기억하는 것 만큼이나 망각할 수 있는 능력이 필요하다.²⁵⁾ 과거의 사실을 회상하고자 할 때 기억은 망각의 과정을 거쳐 변형되어 드러난다. 변형된 기억은 망각 이전의 기억과는 다른 새로운 기억이다. 기억은 그 기억을 끄집어낼 때마다 망각의 과정을 거듭 거치면서 새로운 기억이 된다. 이러한 과정을 거쳐 과거의 고통은 또 다른 긍정적인 이미지화를 통해 일정 정도 쇠약해질 수 있다. 누차 언급하였듯이 전설은 지역에 얽힌, 망각의 과정을 거친 기억이다. 전승자들은 그들이 회상을 통해 떠올린 과거 사건에 대한 기억과 그 발화가 사실이라고 믿지만, 이때 사실은 망각을 거쳐 변형된 것이다. 이러한 점에서 전설에 대한 향유는 전승자들에게 각인된 지역의 아픈 과거에 관한 치유의 과정이며, 전설의 향유를 통하여 아픈 기억은 몸에 남은 상처의 흔적처럼 고통은 잊히고 그런 일이 있었다는 기억만이 남는다.

25) 분노와 불안은 망각을 불러일으키지만, 증오와 복수는 기억을 강화한다. 반면 감사한 마음은 깊이 기억되지 않는다는 점에서, 기억한다는 것은 인간에게 언제나 긍정적인 영향만을 주지는 않는다. 망각은 기억해야 할 것을 잊는, 일종의 ‘양심’을 저버리는 것처럼 여겨지지만, 때로는 증오와 복수 같은 오랫동안 각인 되는 기억에서 벗어날 수 있는 긍정적인 기능을 수행하기도 한다. 따라서 인간은 기억해야 하는 능력과 더불어 망각할 수 있는 능력이 필요하다. 알라이다 아스만, 앞의 책, 84~86쪽.

3. 폐쇄적 경계 공간

삼국시대를 배경으로 한 충북지역 전설은, 세 나라에 대해 중립적인 태도를 고수한다는 것이 특징적이다. 요컨대 전쟁과 관련된 이야기에서도 전쟁으로 인해 많은 사람이 죽었다는 표현 외에, 특정 국가나 그 국가에 속한 장수들의 악독하고 잔인한 행위가 구체적으로 묘사되는 경우는 찾아보기 드물다. 이는 외부로부터의 끊임없는 자극에 대하여 국가적 정체성을 뚜렷하게 드러내지 않는, 일종의 중립적 태도로 이해할 수 있다.

접경지로서의 경계 공간은 폐쇄성과 개방성이라는 두 가지 특성을 가질 수 있다. 경계 공간은 그 공간의 성격에 따라서 외부인과 외부의 문화가 뒤섞이며 그 문화를 수용하여 독자적인 정체성을 형성하기도 하지만, 거둬드는 외부로부터의 자극에 피로감을 호소하며 수용을 거부하는 모습을 보이기도 한다. 이때 충북지역 전설에서 삼국시대라는 시간대의 충북지역은 폐쇄적 성격을 지닌 경계 공간으로 나타난다. 이 같은 경우 한 장자가 약심을 파서 마을 사람들을 살리고, 전쟁으로 인한 피해를 덜 수 있었다는 <은샘(恩井)> 전설이 있어 주목된다.

<은샘(恩井)>(청원군 오창면)

백제 시기에 부호 장자가 살고 있었는데 인색하여 사람들의 빈축을 샀다. 그의 아들이 남을 돕자고 권유하였으나 장자는 듣지 않았다. 아들이 고구려 군과의 전투에서 전사하였다. 장자가 비로소 어리석음을 깨닫고 재물을 나누고, 아들의 원수를 갚는다는 생각으로 성을 쌓았다. 장자는 백성과 나라를 위해 몸과 재물을 아끼지 않아 존경을 받았다. 장자가 쌓은 성을 장자성이라고 하였다. 성안에 마실 물이 없자 장자가 제를 올리고, 꿈속 선인의 계시를 받아 우물을 파서 성안 사람들을 살렸다. 그 우물을 산신의 은혜에 감사하는 의미에서 은샘이라고 하였다. 『전설지』

이 전설의 서두는 <장자못> 전설과 유사하지만, 전쟁으로 아들을 잃은 장자가 개심(改心)하여 자신의 재물을 사람들에게 베풀었다는 결말로

변이된다. <은샘(恩井)>의 장자는 위기의 순간에 함께 고난을 헤쳐나가는 공동체의 일원이라는 점에서 <장자못> 전설의 일반적인 인식하고 욕심 많은 부정적인 형상의 장자와는 대조적이다. 위 전설에서 장자는 재물을 아끼지 않을 뿐만 아니라 제를 올리고 물길이 나오는 우물을 파는 등 공동체의 안위를 위해 각고의 노력을 다하는 모습을 보인다. 마을 사람들과의 교류를 거부하는 인물이었던 장자가 전쟁과 전쟁에서의 고통과 희생을 겪은 후 집단을 지키기 위한 열렬한 구성원이 된 것이다. 이러한 전설에는 삼국시대를 전쟁의 희생과 아픔이 있는 시간으로 보고 이러한 고통과 희생을 치유하려는 방법으로 공고한 내집단의 존재를 형성하고자 하는 인식이 전제되어 있다.

이 같은 혼란스러운 정황이라는 시대적 이해에서 이 지역을 지키기 위해 내집단의 결속력을 단단하게 만들고자 하는 움직임이 일어난다. 나아가 전설은 국가의 멸망에 대해 그 국가에 속한 지역민들에게는 잘못이 없다고 거듭하여 언급한다. 예컨대 <烏山(烏末)> 전설과 같이 지역민들은 어린아이들마저도 뛰어난 식견을 지닌 지혜로운 집단이며, 정신적으로 우수한 가치를 가지고 있다고 주장하는 것이다. 이때 지역민의 지혜로움은 삼국시대라는 시간과 결합하여 혼란스러운 정황에서도 흔들림 없는 우수성, 고결함으로 기억된다.

이처럼 삼국시대 배경의 충북지역 전설을 살펴보면, 삼국시대의 충북지역은 개방성보다는 폐쇄성이 두드러진다. 전설의 향유자들이 삼국시대의 충북지역은 외부로부터의 자극을 거부하고 자신들의 지역과 공동체 일원을 지키고자 했던 것으로 기억하는 것이다. 이때 폐쇄적 성격은 외부에 대한 배타적인 태도와 극렬한 반대로 표출될 수 있으며, 한편으로 외부에 대한 무감정한 시선을 유지한 채 강력한 공동체의 구현에 힘을 쏟는 것으로 드러날 수도 있다. 누차 언급하였듯이 삼국시대라는 시대적 정황은 충북지역에 혼란한 시대, 전쟁으로 인한 승리보다는 아픔이 강조되는 시대로 기억됨에 따라 삼국시대와 관련한 지역 전설은 후자의 방향

에 좀 더 기울어져 있는 것이 아닌가 한다.

전설이 형성되고 발화되는 순간 실재했던 시간으로서의 삼국시대는 객관적인 시간성을 잃고 전승자 혹은 발화자의 인식이 개입된 주관적 시간으로 변모한다. 어느 시점에서 객관성을 상실하고, 어떤 변화과정을 거쳤는지를 추론하기는 어렵다. 하지만 이상의 전설들에서 삼국시대는 혼란스러운 전쟁의 시대로 기억되고 있으며, 이 시간대의 충북지역은 비록 외부 정치세력에 의해 국적은 여러 차례 바뀌었으나, 지역민들에게는 안전한 천혜의 공간으로 기억되고 있음을 볼 수 있다.

IV. 결론

본고는 삼국시대라는 특정한 시간대를 지정하여 지역민들은 이 시기에 이 지역은 어떠하였다고 기억하는가를 전설을 통하여 살펴보고자 하였으며, 전쟁의 시대, 격변의 시대로 기억되고 있음을 확인하였다. 충북 지역은 고구려를 대표적인 인물을 내세워 강대한 국력을 가진 모습으로, 백제는 오히려 이름 없는 장수의 비극적인 죽음과 충절로 기억한다. 신라의 경우 신라라는 영토의 국경이었음을 기억한다. 모두 어느 국가를 바라보고 있느냐 따라 정서적 차이는 있으나, 대개 전시 상황이 배경으로 드러난다. 곧 충북지역의 삼국시대 배경 전설은 삼국시대가 전쟁으로 혼란스러운 시기였다는 시간적 인식을 전제한다.

전설을 통해 본다면 충북 지역민은 삼국시대에 이곳 지역을 삼국의 각 축지, 국경의 분쟁지와 같이 혼란스러운 경계 지역으로 가장 먼저 기억한다. 전쟁과 같은 비극적 이야기를 지역에 실재하는 대상물의 연원으로 삼는다는 것에는 실제 사건의 반영이라는 측면과 지리적 감수성의 발현이라는 측면에서 생각해볼 수 있다. 이러한 지리적 감수성은 나아가 이 지역을 평화롭고 안전한 공간, 이상적인 안정이 보장되는 공간으로 만들려는 의도를 띠기도 한다. 한편 충북지역이 외부에 대한 무관심과 더불어

어 내집단의 결속력을 강화하여 폐쇄적인 안정을 추구하는 모습이 드러나기도 한다. 이 같은 측면들은 전쟁이라는 고통스러운 상황을 인지하고, 이 고통을 약화 혹은 치유하기 위한 자정 작용의 일면이다.

지역의 지역적 특색은 단일하지 않다. 한 개인에게 여러 가지 특성이 있듯이, 이러한 개인들이 모여 집단을 형성하고 있는 ‘지역’ 또한 여러 상황이나 맥락, 문화 속에서 다양한 특성을 가진다. 삼국시대라는 특정한 시간에 초점을 맞추어 살펴본바, 삼국시대 배경 전설의 향유는 전쟁으로 인해 희생된 사람들을 기억하고, 불안을 해소하려는 움직임이라고 할 수 있다. 곧 충북지역 전설을 통해 살펴본 삼국시대에 이곳 충북지역은 전쟁으로 인한 승리보다는 전쟁으로 인한 아픔으로 기억되는 것이다.

참고문헌

『三國史記』

『三國遺事』

『新增東國輿地勝覽』

『傳説誌』, 충청북도 공보관실, 1982.

강진옥, 「「마고할미」 설화에 나타난 여성신 관념」, 『한국민속학』 25.1, 한국민속학회, 1993.

서혜숙, 「의림지 관련 설화에 반영된 지역민의 농경문화적 세계관」, 『동아시아고대학』 36, 동아시아고대학회, 2014.

오세정, 「충북지역 전설 연구」, 『우리말 글』 71, 우리말글학회, 2016.

오세정·조택희, 「문화산업 개발 근거 마련을 위한 지역 설화의 경제적 가치 추정-충북 지역을 중심으로-」, 『고전과 해석』 19, 고전문학한문학회, 2015.

_____, 「지역 설화 인식조사를 통한 문화산업화 방안 연구-충북지역 전설을 중심으로」, 『우리말 글』 75, 우리말글학회, 2017.

_____, 『지역 전통 이야기 문학의 문화적 의미와 경제적 가치: 충북지역을 중심으로』, 경제·인문사회연구회, 2013.

이동근, 「제천지역 전설의 분류와 특징」, 『지역문화연구』 2, 세명대 지역문화연구소, 2003.

이상희, 「槐山 地域 歷史 由來 地名」, 『개신어문연구』 22, 개신어문학회, 2004.

그레마스(A. J. Greimas), 『의미에 관하여』, 김성도 역, 인간사랑, 1997.

알라이다 아스만, 『기억의 공간-문화적 기억의 형식과 변천』, 변학수·채연숙 역, 그린비, 2011.

A Memory Trace about Three Kingdom Period be Presented Legends in Chungbuk Province

Lee, Hyo-Sun

The locality of a region is not single. Just as an individual has many characteristics, a group of individuals formed has various characteristics in a specific culture. With this in mind, this paper examined the legends of Chungbuk province(North Chungcheong Province) focusing on the specific time of the Three Kingdoms period. Although there are emotional differences depending on the backgrounds of Goguryeo, Silla, and Baekje, but the wartime situation usually appears in there. This presupposes a temporal perception that the Three Kingdoms period was a chaotic period.

Legend in Chungbuk province remember that Chungbuk province was a border area and war zone, which may be a reflection of the actual incident or related to the geographical sensibility of the people in the region. The geographical sensibility of the region is to establish the Chungbuk province as a stable space in the era of the Three Kingdoms, which is recognized as an era of war. A stable space is implemented in a way that strengthens the solidarity of the inner groups, while rejecting cultural stimuli from the outside world. Considering these aspects, the people of Chungbuk Province remember the Three Kingdoms Period as a pain from the war. And this legend's transmission could be understood as a self-purification to weaken or heal the pain.

Keywords : Chungbuk province, Legend, Three Kingdom Period, Boundary space,
Local, Locality, Cultural memory, The war

투고일: 2019. 11. 15./ 심사일: 2019. 11. 25./ 심사완료일: 2019. 12. 05.

황순원의 단편소설 「그늘」에 대한 담화 기호학적 분석

홍정표*

【 차 례 】

- I. 머리말
- II. 현상학적 차원
- III. 수사학적 차원
- IV. 적용
- V. 맺음말

국문초록

지난 세기에 프랑스의 기호학자 그레마스는 텍스트를 과학적으로 분석하기 위한 이론을 구축하여 서사 기호학을 창시하였고, 수제자 퐁타닐과 공저로 『정념의 기호학』을 발간하였다. 서사 기호학과 정념 기호학은 구조 기호학으로 모두 정적인 체계, 보편적이고 추상적인 구조를 연구대상으로 하였다. 그레마스 사후, 1999년에 퐁타닐은 담화를 정태적이고 고정된 것으로 보는 것에 한계를 느끼고, 역동적이고 활동적인 것으로 고찰하여 담화 기호학을 발표하였다. 이 기호학은 그동안 배제되었던 발화를 다시 연구대상으로 삼고 발화행위와 발화작용에 중요성을 부여하였다. 활동 중인 담화의 관점에서 의미작용의 연구는 모두 발화와 밀접한 관계를 유지한다고 할 수 있다. 현상학적 차원에서 담화 현동태는 담화의 실현에 필요한 활동을 수행하는데, 위치, 장, 행위소 등 소수의 특성을 포함한다. 첫 번째 활동은 위치 결정이며, 모든 작용의 기점으로 사용된다. 두 번째 활동은 지시, 분리작용과 연동작용이다. 첫 단계에서 위치 결정이 수행되면 지시가 작동하여 분리작용을 한다. 이 작용은 이점의 방향성을 띠며 연동작용은 연접의 방향성을 띤다. 수사학적 차원에서 주체는 판단력과 추상력을 지닌 주

* 한국외국어대학교 프랑스어과 강사, cafecreme@hanmail.net

체를 말하며, 비-주체는 자주적 행동을 하지 못하는 주체를 가리킨다. 위치 행위소는 주체와 대상이 되기 전에 행위의 기점과 목표를 말하는데, 의미작용의 출현에 선행되는 최초의 규칙과 방향을 제공한다. 「그들」은 황순원이 일제 치하에서 집필한 작품으로, 1941년 우리 민족의 어두운 현실 상황에서 시대의 변화를 수용할 수밖에 없는 인간의 고독한 모습이 잘 묘사되어 있다. 본고에서는 담화 기호학 이론이 「그들」과 같은 심리 소설에도 적용가능한지 타진해 보고자 하였으며, 특히 이론의 현상학적 차원과 수사학적 차원을 중심으로 고찰하였다.

열쇠어 : 방향, 위치 행위소, 장(場), 장애물, 지시, 직시소, 현동태, 현존, 환유

I. 머리말

지난 세기에 소쉬르의 구조주의는 서구의 지성계를 이끌어 가는 구심점이었다. 구조주의를 바탕으로 여러 학문이 태동하였는데, 특히 그레마스(A. J. Greimas)는 텍스트를 과학적으로 분석하기 위한 이론을 구축하여 서사 기호학을 창시하였다. 그는 파리기호학과(Ecole de Paris)를 일으키고 선도하였으며, 독창적인 이론과 방법론으로 한 시대를 풍미하였다. 더불어 1970년대 말부터 정념 기호학에 관심을 기울여 1991년에 수제자 폰타닐(J. Fontanille)과 공저로 『정념의 기호학(*Sémiotique des passions*)』을 발간하였다.

서사 기호학과 정념 기호학은 구조 기호학으로 모두 정적인 체계, 보편적이고 추상적인 구조를 연구대상으로 하였다. 예를 들면 서사 기호학은 역순의 논리적 전제 관계로 텍스트를 분석하는데, 우선 최종 상황을 보고 거기에 해당하는 최초 상황을 살핀다는 점에서 이미 완료된 닫혀있는 자료체를 분석 대상으로 하였다. 이렇게 서사 분석에서 파악된 것은 완료된 변형이고 고정된 의미작용이며, 현재 살아있는 발화의 통제 아래 활동 중인 의미작용은 아니라 할 수 있다.

그레마스 사후, 1999년에 폰타닐은 담화를 정태적이고 고정된 것으로 보는 것에 한계를 느끼고, 역동적이고 활동적인 것으로 고찰하여 담화

기호학을 발표함으로써 기호학의 지평을 확대하였다. 완료된 서사 행로의 방향은 활동 중이거나 진행 중인 서사의 방향에서 고찰하면, 새로운 문제가 야기되며 끊임없이 새로운 체계나 의미를 파생시킨다고 할 수 있다.

그리고 인간의 삶이 지닌 의미는 보편적인 구조 속에서가 아니라 개별적인 담화의 현상 속에서 이해해야 하며, 끊임없이 변화하는 생성의 차원에서 논의해야 한다는 것이다. 즉, 외부 세계와 단절된 닫혀 있는 기호를 외부 세계를 향해 열어 놓음으로써, 구체적인 상황 속에서 실제적인 발화행위를 통해 관계를 맺어야 한다는 것이다.

구조 기호학은 우발적이고 가변적 사건인 발화를 연구대상에서 배제한 반면에, 담화 기호학은 그동안 배제되었던 발화를 다시 연구대상으로 삼고 발화행위와 발화작용에 중요성을 부여하였다. 발화행위는 랑그의 담화로의 개인적인 전환을 전제하는데, “발화행위 이전에 랑그는 랑그의 가능성에 불과하다. 발화행위 이후에 랑그는 화자로부터 나오는 담화 현동태로 실현되는데, 청자에 도달하는 음향 형태이며 또 하나의 다른 발화행위를 일으킨다.”¹⁾ 요컨대 활동 중인 담화의 관점에서 의미작용의 연구는 모두 발화와 밀접한 관를 유지한다고 할 수 있다.

황순원(1915~2000)은 “소설이라는 장르가 용납할 수 있는 모든 방법을 시험해 왔고 소설적 형상화가 가능한 모든 주제를 다루어 온 작가라 칭해질 정도로 그가 남긴 문학적 업적은 방대하고 다양하다.”²⁾ 그가 일제 치하에서 집필한 「그들」³⁾은 1941년 우리 민족의 어두운 현실 상황을

1) E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale II*, Gallimard, 1974, pp.81-82.

2) 정수현, 『황순원 소설 연구』, 한국학술정보, 2006, 9쪽.

3) 「그들」, 『황순원 전집 1』, 문학과 지성사, 2005.

이 작품은 양반가의 후손인 한 청년이 삼대에 걸친 자신의 가족사를 회상하는 소설이다. 할아버지와 아버지는 청년의 회상을 통해서 매우 집약적으로 서술되며, 청년의 의식 속에서만 존재하는 인물들이다. 서두에서 화자는 다섯 번에 걸쳐 ‘그들’에 대해 언급하고 있는데, ‘그들’이 전등불이나 숯불같은 것으로 없어지지 않을 것, 도저히 어떻게 할 수 없는 것임을 암시하고 있다. 청년의 아버지는 손수 자기 상투를 잘랐기 때문에 할아버지의 미움을 샀을 정도로 개혁을 추구한 인물이다. 반면에 할아버지는 시대의 변화에 완고하게 저항하려 했지만, 아들의 죽음으로 인해 손자의 머리채를 손

그린 작품으로 시대의 변화를 수용할 수밖에 없는 인간의 고독한 모습이 잘 묘사되어 있다. 이 작품은 한국의 전통이나 재래적 인습에 대한 긍정과 부정 사이에서 갈등하는 자의식의 내면세계를 섬세하게 그린 심리 소설이라 할 수 있다.

본고에서는 이러한 「그늘」⁴⁾에 대해 담화 기호학의 현상학적 차원과 수사학적 차원을 중심으로 고찰하여 이론의 적용가능성과 유효성을 타진해 보고자 한다.

II. 현상학적 차원

1. 담화 현동태

우리가 신체를 살아 있는 경험에 이루어지는 근원적인 장소로 볼 때, 신체가 무엇인가를 지각한다는 것은 감각적으로 느낀다는 것, 즉 어떤 의미를 지니고 있다는 것이며, 이것은 담화 기호학적으로 볼 때 일종의 활동, 곧 언어활동으로 간주된다. 이렇게 언어활동의 최초 활동은 느끼는 신체와 관련된다고 할 수 있는데, 이것이 발화 행위소(actant d'énonciation)가 취하는 최초 형태이다.

수 잘라 줄 정도로 심경에 변화를 가져온 인물이다. 술로써 슬픔을 잊으려 하였던 할아버지는 선술집의 술을 통해 손자인 청년에게 환기되고 있다.

선술집에서 명성을 떨치던 양반가의 후손인 청년과 청년의 그림자 혹은 분신이라 할 수 있는 남도의 몰락한 집안의 남도사내가 처음으로 술을 주고 받는다. 청년은 양반의 퇴색한 습성을 남도사내에게서 알아보고 이를 거부하지만, 그것은 곧 자신의 모습이라는 것을 깨닫는다. 이렇게 청년은 남도 사내와의 동일성, 즉 양반이라는 사회적 신분으로 지난 날 지냈던 그와의 동일한 모습을 자각해 갔다. 어느 날 청년은 청사단령과 주영구슬 재미를 찾아 남도사내에게 보여 주었다. 남도사내는 청년의 손에서 구슬 재미를 받다 떨어뜨렸으나 그것들이 깨지지 않고 온전함에 그만 소리 내어 웃다가 감격의 눈물을 흘리는 것으로 텍스트는 끝을 맺는다.

- 4) 「그늘」이 씌어진 1941년 우리 조국의 상황은 일본이 가담한 제2차 세계대전으로 민족의 앞날이 예측불가능한 절박한 상황이었다. 이 작품을 이해하는 데는 그 당시 일제 통치 아래 우리나라의 암울한 상황을 파악하는 것이 전제가 되어야 한다고 할 수 있다.

벤베니스트(E. Benveniste)는 담화를 일종의 활동(acte)으로 지칭하기 위해 현동태(instance)⁵⁾라는 용어를 사용하였으며, 현동태는 담화를 지배하는 조작, 조작자, 매개 변수 전체를 지칭한다. 달리 표현하면, 현동태는 담화의 실현에 필요한 활동을 수행하는 감각적인 신체, 인간의 현존이라 할 수 있으며, 위치(position), 장(champ), 행위소(actant) 등 소수의 특성을 포함한다.

2. 위치 결정

담화 현동태의 첫 번째 활동은 위치 결정(prise de position)이다. 위치 결정은 모든 작용의 기점으로 사용되는데, 조작자인 행위소는 표현면인 외수용적 세계와 내용면인 내수용적 세계 사이를 분배하여 위치를 결정함으로써 현존(présence)의 장을 세운다. 이렇게 담화 현동태는 자신의 위치를 발화하면서 현존을 부여받는다.

여기서 현존에 대해 잠시 살펴보면, 현존이란 담화 현동태의 최소 특성으로 어떤 것을 파악하기 전에 우선 그것을 있는 그대로 묶는 것이다. 다시 말해 어떤 것을 재료나 요소 등으로 분간하기 전에 시각적이거나 촉각적인 속성 등 감각적인 자질이 우선 지각되는데, 이러한 감각적 자질을 현존이라 하며 지각의 첫 번째 기호학적 분절이다. 현존의 세계는 현존의 장(지각이 작용하는 시·공간의 영역), 발화의 위치 결정, 담화의 방향성의 세계이다.

위치 결정의 조작자는 느끼는 신체인데, 신체가 주체(나)로 식별될 수 있기도 전에, 조작자인 행위소는 자신을 둘러싸고 있는 현존에 반응한다. 다시 말해 행위소는 발화의 장(champ d'énonciation)과 그 직시소(deixis)⁶⁾

5) 이것은 언어학에서 현실태로 번역하고 있다. 하지만 기호학에서는 주체의 네 가지 존재태 가운데 mode actualisé를 현실태로 번역하기 때문에, 이와 구별하기 위해 instance를 현동태로 한다.

6) 언어 외적인 지시 대상을 직접 가리키는 것. 담화 상황에 따라 구체적으로 지시 대상이 달라지는 언어요소로서 상황소라고도 함. 대표적인 직시소로는 인칭대명사(나, 너,

를 새로이 설정하여 감각적인 지시의 중심으로 자리잡는다. “이러한 것은 수없이 반복되며 그 때마다 새로운 활동이다. 왜냐하면 화자는 시간의 새로운 순간과 상황, 담화의 상이한 조직 속에 매번 새로이 삽입되기 때문이다.”⁷⁾

직시소는 하나의 감각적인 위치 결정이고 하나의 지시 영역을 설정하므로 지각적인 감각의 큰 차원인 강도와 범위에 대한 위치 결정으로 이루어진다. 강도와 범위는 지각이 작용하는 두 가지 방식인데, 강도의 경우 위치 결정은 하나의 지향이며, 범위의 경우 위치 결정은 하나의 포착이라 할 수 있다.

3. 지시, 분리작용과 연동작용

담화 현동태의 두 번째 활동은 지시(référence), 분리작용(débrayage)과 연동작용(embrayage)이다. 첫 단계에서 위치 결정이 수행되면 지시가 작동하여 분리작용을 하는데, 원래 위치에서 다른 위치로의 이행을 수행한다. 다시 말해 내부에 축적되어 있는 수많은 사건 가운데 첫 단계의 표현면에 해당하는 내용면에 지시가 작동하여 분리작용을 한다는 것이다.

이렇게 분리작용은 원래 위치에서 다른 위치로의 이행을 수행하는 반면, 연동작용은 분리작용의 역작용으로 원래 위치로의 복귀, 곧 발화행위로의 복귀를 지시하는 작용이다. 이것은 행위소적(나와 그), 시간적(지금과 그때), 공간적(여기와 다른 데) 연동작용이 있다. 이 작용은 각기 따로 고찰될 수도 있고, 융합작용으로 동시에 연결되어 작동될 수도 있다.

달리 표현하면, 분리작용은 이접의 방향성(orientation disjonctive)을 띠며, 원래 위치에서 다른 위치로 이행함에 따라 새로운 공간과 시간이 탐색되고 다른 행위소들이 등장한다. 이 작용에 연결된 (행위자적, 공간

우리(들), 너희들, 당신(들)), 지시대명사(이것, 저것, 그것), 부사(여기, 저기, 지금, 어제, 오늘) 등이 있다.

7) E. Benveniste, Op. cit., P.67.

적, 시간적, 인지적, 정서적) 동위성의 다양한 변화는 기본 조작의 표출로 나타난다. 이렇게 이 작용은 담화 현동태를 다원화하면서 잠재적으로 수많은 공간, 시간, 행위자를 포함하므로, 강도는 약한 반면 범위는 확대된다고 할 수 있다.

반면에 연동작용은 연접의 방향성(orientation conjonctive)을 띠며, 이 활동으로 담화 현동태는 원래의 위치로 돌아가고자 한다. 하지만 원래 위치로의 복귀는 현존의 단순한 느낌, 신체의 형언하기 어려운 것으로의 복귀이므로 담화 현동태는 온전한 원래의 위치 그대로 복귀할 수는 없지만, 그것의 가상체를 구축할 수는 있다. 이렇게 원래 위치로의 복귀가 불완전하다고 해도, 담화는 시간(지금), 장소(여기), 발화 인칭(나/너)의 표현을 제시할 수 있다. 이 작용은 지시의 중심으로 복귀하고 담화 현동태를 새로이 집중시켜, 강도를 높이는 대신에 범위를 포기한다고 볼 수 있다.⁸⁾

III. 수사학적 차원

전통적인 수사학 연구는 문채(figure)와 전의(trope)의 분류에 치중하였는데, 이 같은 유형적 접근은 담화에서 수사학적인 전략을 추출하지 못한다는 점에서 역동성이 결여되어 있다. 폰타닐은 담화 기호학에서 이러한 전통적인 연구로부터 활동 중인 담화, 발화로 방향을 전환하여, 담화 활동 중에 기존의 언어 체계를 무시하고 재창조하여 풍부하게 하고자 한다.

수사학의 문채와 전의는 발화 작용 행위와 발화 현동태(instances énonçantes)의 지배 하에 있으며, 담화 현동태의 감각과 지각의 조절 아래 놓인다. 즉, 수사학적 차원은 개별적인 텍스트에 속하는 발화 작용 행위의 문제라고 본다.

8) J. Fontanille, *Sémiotique du discours*, PULIM, 1999, pp.97-100 참고.

1. 주체와 비-주체

장-클로드 코케(Jean-Claude Coquet)는 대상에 대한 행위소로서 주체(sujet)와 비-주체(non-sujet)를 구별하고 있다. 그는 두 가지 담화 현동태, 즉 평가와 상위술어작용(méta-prédications)을 맡을 수 있는 판단력과 추상력을 지닌 주체와 자신의 신체 주위에 조직되는 영역을 단지 탐색할 뿐인 비-주체를 구분하고 있는데, 수사학의 문체는 이 두 현동태로 구분할 수 있다.

주체는 술어적 서술과 단언을 할 수 있으며, 자주적 행동을 하고 자신의 행로를 숙고하고 결정하고 창조할 수 있다. 반면에 비-주체는 술어적 서술을 할 수 있을 뿐이고, 소수의 의무적 프로그램과 미리 계획된 행로를 따르기만 할 뿐이라는 점에서 자주적 행동을 하지 못한다. 그는 우선 하나의 신체이고 담화의 장에서 위치를 정하기만 할 뿐이라 볼 수 있다.

주체, 비-주체와 관련하여 지향과 포착을 살펴보면, 포착은 지각적, 외연적, 인지적이므로 주체는 포착의 기점인 반면, 지향은 감각적, 내연적, 정서적이므로 비-주체가 지향의 기점이라 할 수 있다.⁹⁾

2. 위치 행위소

이것은 장소의 구조에서 추상적이고 통사적 실체인 행위소를 규정할 수 있다는 것을 전제로 하는데, 주체와 대상이 되기 전에 행위의 기점과 목표를 말한다. 말하자면 이 행위소는 위치 장(주체가 세계 속에서 차지하고 있는 위치)의 행위소를 가리키며, 의미작용의 출현에 선행되는 최초의 규칙과 방향¹⁰⁾을 제공한다. 그리고 이 행위소가 위치 장에 자신의

9) Ibid., pp.169-170 참고.

10) 벤베니스트는 방향에 관해서 다음과 같이 기술하고 있다. “대상은 나 혹은 너와 가까이나 멀리 있는 것처럼 방향이 주어지고, (나의 앞이나 뒤에, 위나 아래에) 보인다가거나 보이지 않는다가거나, 알려졌다가나 알려지지 않았다가나 하는 식으로 방향이 주어진다.”(E. Benveniste, Op. cit., p.69)

자리를 이미 차지하고 있다 하더라도 아직은 현존의 강도와 범위, 지평의 가깝거나 먼 거리를 느끼기만 할 뿐이다.

위치 행위소의 역할은 술어에 의해 규정되는 것이 아니라, 담화의 방향에 의해 규정됨에 따라 이 역할은 발화의 역할과 일치하지 않는다. 예컨대 텍스트에서 발화에 의해 정해진 ‘나’와 ‘너’가 위치 행위소의 관점에서는 ‘나’는 목표가 되고 ‘너’는 기점이나 통제가 될 수 있다. 통제 행위소는 조정 장치, 여과 장치, 장애물로 실현될 수 있는데, 기점과 목표 행위소의 관계를 관리하며, 기점이나 목표의 방향을 부분적으로 변화시키거나 우회시키는 역할을 한다.

수사학의 문채는 기점 현동태(instance source)와 목표 현동태(instance cible)를 관계 맺는 작용으로 생성되며, 두 현동태 사이의 관계는 지향성(intentionalité)으로 방향지어진다. 여러 가지 문채 가운데 환유(métonymie)는 추상적이고 무형적인 것을 구체적이고 유형적인 것으로 표현하는 것이다. 예컨대 우리가 선택한 텍스트 「그늘」에서 추상적이고 무형적인 ‘한국의 전통’을 구체적이고 유형적인 ‘갓끈, 주영구슬, 청사단령’으로 나타내고 있다.

더불어 환유는 담화의 중심을 한 의미론적 역할에서 다른 의미론적 역할로 이동하는 것이다. 예컨대 “햄버거가 계산서를 가져오래.”라는 발화체에서는 기점 행위소(햄버거)에서 목표 행위소(햄버거 먹은 사람)로 담화의 중심을 이동할 것을 전제로 한다. 그래서 이 때 발화체의 행위소 역할은 불변이지만, 위치 행위소가 변화한다고 볼 수 있다. 이 경우 통제 행위소는 장애물인데 ‘햄버거’와 ‘햄버거 먹은 사람’ 간의 차이에 해당한다. 이렇게 수사학적 차원은 담화의 방향에 의해 통제된다고 할 수 있다.¹¹⁾

11) J. Fontanille, *Sémiotique et littérature*, PUF, 1999, pp.95-97 참고.

IV. 적용

1942년 3월 『춘추』지에 발표된 「그늘」은 새로운 문물에 대응하는 전통의 향수를 그린 상징적이고 독특한 아름다운 단편이다. 이 작품은 친일문학이 아님에도 이 시기의 문학사에서 별로 주목받지 못하였고 깊이 있게 다루어지지 못하였다.

소설의 제목 ‘그늘’은 ‘일제 치하 우리 민족의 어두운 삶 혹은 현실 상황’을 환유적으로 표현한 것이다. 주인공 청년은 한국의 전통적인 것에 대한 끝없는 향수와 그리움을 내면에 간직하고 있으면서도 과거의 습성에 매달려 있는 자신의 초라한 모습을 보며 괴로워한다.

청년은 전통적인 것을 그리워하는 심정과 이를 떨쳐버려야 할 습성으로 인식하는 모순된 심리 상황 속에서 긍정과 부정을 되풀이하며 살아가는데, 이러한 모습은 소설 속에서 반복적으로 나타난다. 이 작품은 이렇게 갈등하는 자의식의 내면세계를 표출시킨 심리 소설이라 할 수 있다.

소설의 주 무대는 항상 도처에 그늘이 드리워져 있는 선술집을 배경으로 하며, 텍스트는 분리작용과 연동작용이 계속 연달아 나타나는 것으로 구성되어 있다.

1. 전통과 개혁의 대립

언제나 여인이 앉아있는 목로상 안쪽하며, 갖가지 안주감이 들어 있는 진열장하며, 구석구석 그늘이 깃들어있었다. 한가운데 늘이운 십육촉짜리 전등불 하나로는 어찌지 못할 그늘이었다. 숯불을 피워 놓은 큰 화로가 불거우리해있으나, 이 숯불 역시 그늘을 태운다기 보다는 그늘을 피워놓기나 하듯이 화롯가 둘레에는 도리어 짙은 그늘이 서리어있었다. (185쪽)¹²⁾

12) 황순원, 앞의 책, 팔호 안의 숫자는 책의 쪽수.

첫 문장에서 화자는 단지 지각하는 주체로, 선술집에서 지각된 문채들을 조직하고자 하는 비-주체에 불과하다. 두 번째 문장에 가서야 그는 “전등불 하나로는 어찌지 못할”이라는 판단력을 지닌 주체가 되며, 그들이 전등불이나 숯불로는 없어지지 않을 정도로 짙게 깔려 있음을 서술하고 있다.

인용문에서 여러 번 반복되는 ‘그들’은 햇빛이나 불빛이 가려진 곳으로, 불안이나 불행으로 인해 생기는 근심스러운 느낌을 나타낸다. 이것은 1941년경 ‘일제 통치 아래 그들 속에 묻혀 있을 수밖에 없는 우리 민족의 삶’에 대한 환유이다. 환유는 담화의 중심을 한 의미론적 역할에서 다른 의미론적 역할로 이동하는 것이다. 여기서는 행위소 주체 ‘그들’에서 행위소 대상 ‘그들 속에 묻혀 있는 우리 민족의 삶’으로 담화의 중심을 이동하는 것을 전제로 한다. 그래서 발화체의 동작주는 문채의 기점이 되는 반면, 발화체의 대상이 문채의 목표가 된다. 이 경우 기점과 목표 사이의 장애물은 ‘그들’과 ‘그들이 드리워진 우리 민족의 삶’ 간의 행위소적 차이라고 할 수 있다.

서술자는 선술집의 그들이 전등불이나 숯불 같은 것으로 없어질 수 없는 짙은 것, 즉 선술집의 그들이 인위적으로 어떻게 해볼 도리가 없는 것임을 암시하고 있다. 여기서 전등불이나 숯불은 우리나라 독립을 위해 고군분투하는 애국지사들에 대한 환유이다. 그래서 문채의 기점은 ‘전등불이나 숯불’이고, 문채의 목표는 ‘애국지사들’이다. 장애물은 전자와 후자 간의 행위소적 차이라고 볼 수 있다.

이렇게 텍스트는 작가가 일제 통치 하에서 우리 민족의 삶을 어떻게 인식하고 있는지를 환유적으로 보여주고 있다.

목로상 바깥 그들 속에서 청년은 보시기의 술을 마시기 전에 풍기는 냄새를 맡고 있었다. 언제 맡아도 향기로운 술향기, 곧 술냄새는 술냄새가 아니고 돌아가신 할아버지의 냄새다. 돌아가시기 얼마 전부터 아무래도 독작이 외로우셨던지 번번이 자기에게 잔을 붓게 하시던 할아버지. 사실 그 때

까지 눈물을 모르시던 할아버지. 아버지가 손수 자기 상투를 잘라냈다고 저런 자식은 내 자식이 아니라고 몽둥이를 들고 쫓던 할아버지요, (...)

청년은 사실 언제나 늦저녁처럼 그늘진 이 목로집에서 술을 마시는 것보다 술잔에서 풍기는 술향기를 맡으며 돌아가신 할아버지의 냄새를 생각해 내는 것이었다. 그러다가 여인이 화로로 나와 숯등걸을 해치고 새 숯을 올려놓은 뒤 입술을 오므려 입김을 부느라 붉게 숯불이 비친 여인의 얼굴을 보고서야 청년은 정신이 들어 잔을 드는 때가 많았다. (185~6쪽)

인용문에서 주체인 청년은 지각에 대한 최초의 기호학적 분절로 “술을 마시기 전에 풍기는 냄새를 맡음”으로써 현존의 장을 세운다. 현존이란 담화 현동태의 최소 특성인데 주체가 제일 먼저 느끼는 감각적인 어떤 것을 말한다.

“향기로운 술향기, 술냄새”를 맡는 것과 동시에 담화 현동태의 첫 번째 기본 활동으로 표현면인 외수용적 세계와 내용면인 내수용적 세계를 분배하는 위치 결정을 한다. 즉, 표현면인 “술향기, 술냄새”는 외수용적 세계에 속하고, 내용면인 “돌아가신 할아버지의 냄새”는 내수용적 세계에 속하는데. 이 두 세계를 연결하는 것은 지각하는 신체인 자기 수용적 지각이다. 또한 위치 결정은 지향과 포착으로도 굴절하는데, “술향기, 술냄새”는 포착된 것이고, 감각능력에 의해 주체 내부에서 지향된 것은 “돌아가신 할아버지의 냄새”이다.

이렇게 주체는 담화 현동태의 두 번째 기본 활동인 후각을 통한 분리 작용으로 돌아가신 할아버지를 회상한다. 주체의 잠재의식 속에 묻혀 있던 과거 기억이 의식의 표면으로 솟아오르는데, 할아버지가 “번번이 자기에게 잔을 붓게 하시던” 일이 떠오르면서, 곧이어 이 흐름은 “아버지가 손수 자기 상투를 잘라냈다고 몽둥이를 들고 쫓던 할아버지”에 대한 생각으로 이어진다. 이로써 할아버지는 전통이나 재래적 인습 혹은 관습을 중시한 반면, 아버지는 손수 자기 상투를 잘라낼 정도로 옛 것을 버리고 새로운 것을 추구하였음을 알 수 있다. 즉, 할아버지와 아버지의 사

상이 서로 대립됨을 엿볼 수 있는데, 할아버지는 전통을 표상하는 반면, 아버지는 개혁 혹은 진보를 표상한다고 볼 수 있다.

그러다가 “숯불이 비친 여인의 얼굴을 보고서야 청년은 정신이 들어 잔을 드는 때가 많았다”에서 비로소 분리작용에서 벗어나 원래 위치로 복귀하는 연동작용이 이루어진다. 원래 위치로의 복귀는 온전한 원래의 위치 그대로 돌아갈 수는 없지만, 지시의 중심으로 복귀하고 담화 현 tượng을 새로이 집중시켜 강도를 높이고 범위를 포기한다고 할 수 있다.

선술집의 그늘 속에서 돌아가신 할아버지를 회상하던 주체는 그 집 단골손님이 되고, 거기에서 우연히 남도사내를 보게 되는데 그에게 특히 관심이 쏠리게 된다. 할아버지, 주체, 남도사내는 모두 사라져가는 한국의 전통을 그리워하며 지키려고 애쓰는 고독한 인물들이다.

남도사내의 기름한 얼굴에 그다지 고생으로 해 생긴 주름살갈지 않은 잔 주름이 몇 개 가로 건너간 이마와, 노르께한 수염발이 잡힌 코밑과, 어딘가 전날에 소홀하지 않은 지체 속에서 생활해왔다는 위엄을 발산하는 듯한 턱, 그것은 곁에서 보기에 고독하고 쓰라리기까지 한 위엄이었다. 그리고 보면 이 남도사내는 남도의 어떤 몰락한 양반의 후예의 하나인 것만 같았다. (…)

하루는 청년이 그늘 속에서도 분명히 얼마 전부터 씻어내지 않은 남도사내의 귓속에 낀 먼지를 바라보며 이 귀 옆을 지났을 갓끈 생각과 함께 자기 집의 옛날 곤전에서 하사가 있었다는 주영구술이 떠오름을 어쩔 수 없었다. (…)

갓끈이 옆을 지났을 남도사내의 귓속과 얼굴도 퇴색한 것이다. 그리고 조용히 걸어다니는 걸음걸이도. 청년은 이상하게 이 남도사내에게 관심이 가는 것이었다. (186~7쪽)

주체는 남도사내의 “위엄을 발산하는 듯한 턱”을 보면서 시각을 통한 분리작용으로 기억 속에서 “몰락한 양반의 후예”를 떠올린다. “위엄을 발산하는 듯한 턱”은 외부 세계를 지칭하는 <표현면>이고, “몰락한 양반의 후예”는 내부 세계를 지칭하는 <내용면>이며, 두 면 사이에 중개 역할을 하는 것은 지각하는 신체이다. 그리고 전자는 <포착>된 것이며, 후

자는 <지향>된 것이다.

그러던 어느 날 주체는 “남도사내의 귓속에 낀 먼지”를 바라보며 시각을 통한 기억의 재생력으로 “갓끈과 주영구슬”을 떠올린다. “남도사내의 귓속에 낀 먼지”는 <포착>(외수용적 지각)이 되고, 주체의 기억 속에서 “갓끈과 주영구슬”은 <지향>(내수용적 지각)이 된다. 그리고 두 가지를 연결시켜 주는 것은 신체의 자기수용적 지각이라 할 수 있다.

갓끈과 주영구슬은 우리 민족의 전통을 대표한다는 점에서 우리나라 전통에 대한 환유이다. 앞서 언급한 대로 환유는 담화의 중심을 한 의미론적 역할에서 다른 의미론적 역할로 이동하는 것이다. 통사적인 위치 행위소의 용어로 표현하면 기점 행위소(갓끈, 주영구슬)에서 목표 행위소(한국의 전통)로 담화의 중심을 이동하는 것이라 할 수 있다. 그리고 기점과 목표 사이의 통제 행위소인 장애물은 갓끈, 주영구슬과 한국의 전통 간의 차이에 해당한다.

주체의 내면에는 사라져 가는 전통적인 것에 대한 그리움과 향수가 있다. 그가 남도사내에게 관심이 쏠리는 이유는 퇴색되어져 가는 우리나라 전통에 대한 향수를 남도사내를 보면서 느끼기 때문이다. 즉, 점점 사라져 가는 우리나라 전통적인 것에 대한 안타까움과 그리움이 남도사내의 귓속과 얼굴, 걸음걸이를 보면서 되살아나기 때문이다.

상투를 갓 자른 듯한 치거슬러 뵈는 머리털과 망건 자리였던 듯 다른 데 보다 좀 희어 뵈는 머리의 아랫둘레, 이 남도사내보다 더 분명했던 아버지의 상투 자른 머릿둘레, 손수 자기 상투를 잘랐다고 저런 자식은 내 자식이 아니라고 몽둥이를 들고 따라다니는 할아버지에게 쫓기던 아버지, 쫓기다 서울로 도망간 지 (...) 불과 달포도 못되어 송장이 되어 돌아온 아버지. 그러한 일이 있는 지 또 얼마 안 되어 이번에는 손자인 자기의 머리채를 손수 잘라주신 할아버지. 머리채가 땀기를 묻고 떨어질 때 속이 섬뜩하던 일과, 저녁맛을 잃고 앓았느라니까 불쑥, 네 애비가 장하다, 하는 말을 한 번 하시고 곱박아 담배만 피우시던 할아버지. (187쪽)

주체는 남도사내의 “상투를 갓 자른 (...) 머리의 아랫둘레”를 지각하며, 외수용적 세계와 내수용적 세계를 분배하는 위치 결정을 한다. 그리고 지시가 작동하여 시각을 통한 분리작용을 한다. 이 때 주체의 내재된 기억을 떠올리게 하는 남도사내의 “상투를 갓자른 (...) 머리의 아랫둘레”는 외수용적 지각이고, 의식의 심저에 남아 있는 “아버지의 상투 자른 머릿둘레”는 내수용적 지각인데, 이 두 면은 자기 수용적 지각에 의해 연결된다. 표현면인 남도사내의 “머리 아랫둘레”는 포착된 것이고, 내용면인 “아버지의 머릿둘레”는 지향된 것이다.

달리 표현하면, 주체는 남도사내의 머리 아랫둘레를 보자마자 그동안 잊고 있었던 “아버지의 상투 자른 머릿둘레”에 대한 기억이 현재로 의미화하여 의식의 표층에 되살아난다. 최초로 체험되는 원초적 의식인 “아버지의 상투 자른 머릿둘레”는 시간이나 공간을 달리하는 다른 의식으로 옮겨 간다. 이 이미지는 주체의 잠재의식 속에서 “상투 자른 아버지를 쫓던 할아버지”의 이미지로 옮겨 가고, 그 다음에 “손자인 자기의 머리채를 손수 잘라주신 할아버지”와 “네 애비가 장하다는 말을 하시던 할아버지”의 이미지로 옮겨 가는 종합적인 이행 속에서 전체적 구성은 이루어진다.

상투를 직접 자른 아들의 죽음 앞에서 노하시기만 하시던 할아버지가 얼마 후 손자인 자신의 머리채를 손수 잘라 주시고 네 애비가 장하다고 말씀하신 것은 시대의 변화를 받아들이 수밖에 없는 인간의 모습을 묘사한 것이라 할 수 있다. 할아버지는 우리나라 전통을 지키려고 애쓰시던 인물이며, 이런 할아버지의 외로운 모습을 그리워하는 주체는 사라져 가는 한국의 전통을 그리워하는 자이다.

청년은 구슬 께미를 남도사내 앞에 들어 보이며, 이게 뭔지 아우? 노형이야 이게 뭔지 아시겠지요? 그제서야 남도사내가, 이게 주영구슬 아닙니까, 하고 부르짖듯 했다. (...) 남도사내는 어떤 흥분으로 해 더한층 빨개진 얼굴을 해가지고 청년의 손에서 구슬 께미를 조심스러이 받아들었다.

그러나 다음 순간 남도사내의 손이 가늘게 떨렸는가 하자 그만 구슬 꿰미를 떨어뜨리고 말았다. 구슬 꿰미는 시멘트 바닥에 떨어지면서 끈이 끊어져 구슬알들이 사면으로 흩어졌다. 남도사내가 허리를 굽히고 돌아가며 구슬알을 줍기 시작했다. 같이 허리를 구부리고 남도사내가 줍는 구슬알을 받아드는 청년은 구슬알들이 깨지지 않고 그냥 온전함에 그만 소리를 내어 웃기 시작했다. 그리고 청년은 웃음 사이사이, 아 너무 웃었으니 눈물이 다 난다, 눈물이 다 난다, 하고 혼자 중얼거렸다. 사실 청년의 눈에는 눈물이 꺾어있었다. 그러다가 청년은 무심코 구슬을 주워주는 남도사내를 보고, 노형은 웃지두 않았는데 웬 눈물이요? 했다. 남도사내의 눈에도 어느 새 물기가 어려있었다. 청년은 그들 속에 희미하게 빛나는 온전한 구슬알들을 남도사내에게서 받아들고는 그냥 눈물 섞인 웃음을 웃곤웃곤 하였다. (196쪽)

위의 인용문에서 몰락한 양반의 후예인 것 같은 남도사내가 한국의 전통에 대한 환유인 주영구슬을 받으며 손이 가늘게 떨리는 것은 반가움과 그리움으로 감동한 심정의 신체적 고백이라 할 수 있다. 구슬알들이 바닥에 떨어졌지만 깨지지 않고 온전한 것을 보고 주체와 남도사내는 소리를 내어 웃으며 감격의 눈물을 흘린다. 그들이 눈물 섞인 웃음을 웃는 것도 구슬알에 대한 반가움과 그리움, 그리고 사라져 가는 우리나라 전통에 대한 안타깝고 서글픈 심정의 신체적 발현이라 볼 수 있다.

여기서 구슬알들은 우리나라 전통뿐 아니라 민족정신에 대한 환유이다. 담화의 중심이 기점 행위소 ‘구슬알들’에서 목표 행위소 ‘한국의 전통과 민족정신’으로 이동한다. 이렇게 구슬알들은 문채의 기점이 되고, 한국의 전통과 민족정신은 문채의 목표가 되는데, 이 때 통제 행위소 장애물은 전자와 후자 간의 차이에 해당하며 담화의 방향에 의해 통제된다고 할 수 있다.

마지막 문장에서 “그들 속에 희미하게 빛나는 온전한 구슬알들”은 그 당시 일제 통치 아래 암담한 상황 속에서도 사라지지 않고 빛나는 ‘우리의 온전한 민족정신’을 표상한 것이다. 더불어 우리의 민족정신이 현재

는 일제 치하의 암울하고 그늘진 현실 상황에 처해 있지만, 언젠가는 반드시 빛날 것이라는 작가의 민족의식이 표출된 것이라 할 수 있으며, 이 같은 미래에 대한 희망으로 텍스트는 끝을 맺는다.

2. 주체의 분신

날이 갈수록 청년은 이상하게도 남도사내가 되지 않는 데 어떤 서운함을 느끼게 되었다. 그것은 자기의 그림자 같은 것을 잃고서 이를 문득 깨달으며 느끼는 그러한 서운함이었다. 그늘 속에 소리 없이 들어와 섰다가 소리 없이 나가던 남도사내. 청년은 그 남도사내가 자기 옆에 와 서는 것 같아 돌아다보면 동냥하러 들어온 거지기도 하고 혹은 그늘 속에 어룡진 자기의 그림자이기도 하곤 했다. (189쪽)

텍스트에서 주체는 남도사내와 자신 혹은 자신의 그림자를 동일시하고 있다. 그는 남도사내를 통하여 자기 자신을 지각하며, 남도사내의 모습에서 자신을 발견한다. “인간은 인간에 대한 거울이다. 거울이란 (...) 나를 타인 속으로 타인을 내 속으로 변화시키는 보편적인 마술의 도구이다.¹³⁾ 이런 관점에서 남도사내는 주체 자신의 거울과도 같은 존재이자 주체 자신을 되새기게 하는 분신으로 나타나는데, 그래서 주체가 남도사내를 기다리는 것은 자기 찾기의 과정이라고 볼 수 있다.

주체는 남도사내를 통해 잃어버린 자신의 내면을 발견하게 되고, 스스로 그것을 찾아가면서 그를 인정하기 시작한다. 그(주체)는 남도사내와의 만남을 통해 진정한 자신을 찾고자 한다.

남도사내가 남기고 간 접시의 멀치 한 마리를 내려다보다가 남도사내의 귓속과 걸음걸이처럼 퇴색한 이런 습성 역시 자기의 어느 한 구석에도 물림받아 있다는 것을 느끼자, 어느새 가슴의 울렁거림도 멎은 청년은 얼마

13) 김형효, 『메트로 뽕피와 애매성의 철학』, 철학과 현실사, 1996, 201-202쪽.

동안 남도사내가 뵈지 않을 때마다 느끼던 서운함이 갑자기 어떤 불쾌감으로 바뀌는 것이었다, 그것은 자신의 오랜 습성의 초라한 모습을 깨달았을 때에 느껴지는 그런 불쾌감이었다. 그러자 청년은 다급하게, 술! 하고 부르짖었다. (190쪽)

남도사내가 한 동안 보이지 않을 때마다 주체는 자기의 그림자 같은 것을 잃고서 느끼는 그런 서운함을 느끼는 것이다. 주체에게 있어서 남도사내는 자신의 내재된 모습이 직접 투영된 인물이라고 볼 수 있다.

“남도사내의 (...) 이런 습성 역시 자기의 어느 한 구석에도 물림받아 있다는 것”을 느낄 때, 주체는 남도사내를 자신의 일부처럼 생각한다. 하지만 문득 그가 오지 않아 느끼던 섭섭한 감정이 어떤 불쾌감으로 바뀌는 급격한 심경의 변화를 감지하게 된다.

주체의 내면은 사라져가는 전통에 대해 애착하는 오랜 습성의 초라한 자아와 재래적 관습에서 탈피하려는 또 다른 자아 사이에서 갈등하게 된다. 이렇게 둘로 분열된 자아는 남도사내에 대해 서운함(전통을 그리워하는 자아)과 불쾌감(재래적 관습에서 벗어나려는 자아)이라는 양면적인 감정을 느끼는 것이다. 주체는 한국의 전통적인 것에 대한 향수를 느끼면서도 과거의 오랜 습성을 버리려는 또 하나의 다른 자기 자신을 발견할 때 갈등하며 괴로워한다.

청년은 일어서다가 마침 맞은편 벽에 붙은 담뱃대 그림이 사실 담뱃대나 처럼 눈을 찌르는 듯한 착각을 일으켜 되주저앉았다. 그러나 다음 순간 별떡 일어난 청년의 손은 어느새 벽의 담뱃대 그림을 찢어내고 있었다. 그러는 청년의 얼굴은 지금 자기가 찢어낸 목탄지처럼 창백해져 있었다. 청년은 발밑에 흩어진 그림 조각을 아무렇게나 주워 움켜쥐고 밖으로 나갔다. 그길로 대동강으로 나갔다. 거기서 청년은 생각난 듯이 쥐고 온 그림 조각을 마구 강물에 던졌다.

그런 뒤로는 아무래도 할아버지의 담뱃대 그림이 있던 곳이 허전했다. 다른 그림을 하나 붙여야겠다. 빈자리에 선술집 여인의 화롯불을 부는 그림을 그려지는 대로 붙이면 어떨까. 청년의 가슴은 적이 가쁘게 두근거렸다. 그러자 뜻밖에 남도사내의 모양이 이 빈 벽면에 떠오름을 느꼈다. 청년은 그대로 몸을 던지듯이 뒤로 누워버리며, 아니다 아니다, 하고 자기로서도 무엇이 아니다인지 모를 아니다를 수없이 뇌는 것이었다. 그러는 청년의 눈에는 어느새 눈물이 괴어 넘쳐 뺨을 흘러내렸다. (191쪽)

이 대목에서는 주체의 현실적 자아와 내면적 자아가 충돌하고 있다. 주체의 현실적 자아는 할아버지의 담뱃대 그림을 찢어내고 발밑에 흩어진 그림 조각을 주워 움켜쥐고 대동강으로 나가 그림 조각을 마구 강물에 던져버렸다. 이것은 주체가 담뱃대 그림을 포기하는 행위라 할 수 있다. 담뱃대 그림은 우리나라 전통에 대한 환유이다. 환유는 기점 현동태 담뱃대를 목표 현동태 한국의 전통으로 담화의 중심을 이동시킨다.

이런 맥락에서 주체가 담뱃대 그림을 포기하는 행위는 바로 한국의 전통을 포기하는 행위에 다름 아니다. 주체의 얼굴이 창백해진 것은 담뱃대 그림을 찢어냄으로써 자신의 할아버지에 대한 부정, 더 나아가 자신이 깊은 애정을 갖고 있는 한국의 전통을 포기한 데 대한 자아 혐오와 비참한 심정의 신체적 고백으로 볼 수 있다.

주체는 “할아버지의 담뱃대 그림”대신에 “선술집 여인의 화롯불을 부는 그림”을 붙이리라 생각하지만, “뜻밖에 남도사내의 모습”이 빈 벽면에 배어들자 “아니다” 하고 되풀이 말하는 것이었다. 주체의 현실적 자아는 빈 벽면에 “선술집 여인의 화롯불을 부는 그림”을 붙이려고 하는 반면, 내면적 자아는 남도사내를 벽면에 떠올렸다. 그는 남도사내를 부정할 수 없는 사실을 인정할 수밖에 없는 자괴감에 빠져 아니다를 수없이 반복하면서 눈물을 흘렸다. 다시 말해 주체는 자신의 분신인 남도사내를 아니다로 부정하면서도 개혁의 밑물에 밀려나는 우리나라 전통에 대한 안타까움과 서글픔으로 눈물이 괴어 넘쳐 뺨에 흘러내렸다.

V. 맺음말

지금까지 담화 기호학의 현상학적 차원과 수사학적 차원을 설명하고, 이 이론이 「그들」과 같은 심리 소설에도 적용 가능한지 분석해 보았다.

현상학적 차원에서는 담화 현동태와 첫 번째, 두 번째 활동을 알아보았다. 담화 현동태의 첫 번째 활동은 위치 결정이며, 모든 작용의 기점으로 사용된다. 위치 결정의 조작자인 느끼는 신체는 자신을 둘러싸고 있는 현존에 반응한다. 두 번째 활동은 지시, 분리작용과 연동작용이다. 첫 단계에서 위치 결정이 수행되면 지시가 작동하여 분리작용을 하는데, 원래 위치에서 다른 위치로의 이행을 수행한다. 분리작용 다음에는 발화행위로의 복귀를 지시하는 연동작용이 이루어진다.

수사학적 차원에서는 주체와 비-주체, 위치 행위소를 살펴보았다. 위치 행위소의 역할은 담화의 방향에 의해 규정된다. 수사학의 여러 문채 가운데 환유는 추상적이고 무형적인 것을 구체적이고 유형적인 것으로 표현하는 것이며, 담화의 중심을 한 의미론적 역할에서 다른 의미론적 역할로 이동하는 것이다.

그리고 이러한 이론을 황순원의 「그들」에 적용하였다. 이 작품은 일종의 심리 소설로, 그 내용을 ‘전통과 개혁의 대립’, ‘주체의 분신’으로 나누어 분석하였다. 이 같은 심리 소설은 서사 기호학 이론으로는 분석이 가능하지 않다고 할 수 있는데, 서사 분석은 텍스트의 처음과 마지막 사이에 변형이 반드시 필요하지만, 「그들」은 이러한 변형이 없고 단지 서술자의 서술, 주인공의 심경에 대한 묘사로만 이루어진 소설이기 때문이다. 본고에서는 담화 기호학 이론을 심리 소설에 적용하여 그 가능성과 유효성을 입증하였으며, 앞으로 다른 심리 소설에도 이 이론을 적용하여 분석함으로써 보다 정교한 담화 기호학 이론을 정립하고자 한다.

참고문헌

- 김성도, 『구조에서 감성으로』, 고려대학교출판부, 2002.
- _____, 『기호, 리듬, 우주』, 인간사랑, 2007.
- 김운찬, 『현대 기호학과 문화 분석』, 열린 책들, 2005.
- 김형효, 『메트로 뽕띠와 애매성의 철학』, 철학과 현실사, 1996.
- 박인철, 『파리학파의 기호학』, 민음사, 2003.
- 박일우, 『시각기호학』, 북코리아, 2019.
- 서정철, 『기호에서 텍스트로』, 민음사, 1998.
- 장현숙, 『황순원 문학 연구』, 푸른사상, 2005.
- 정수현, 『황순원 소설 연구』, 한국학술정보, 2006.
- 조광제, 『몸의 세계, 세계의 몸』, 이학사, 2004.
- 송치만·조은진, 「신뢰의 계약이 서사적 변형에 미치는 영향 연구」, 『기호학 연구』 제44집, 한국기호학회, 2015, 149~175쪽.
- 최용호, 「행위소 구조에 대한 세 가지 모델」, 『기호학 연구』 제52집, 한국기호학회, 2017, 161~189쪽.
- 한국기호학회, 『정념의 세계와 기호학』, 가을학술대회, 2010, 11, 6.
- _____, 『신체 인문학의 새로운 지형 : 몸, 감각, 미디어』, 봄철국제학술대회, 2013, 4. 28.
- _____, 『소쉬르 사상의 인문학적 유산』, 가을학술대회, 2013, 11. 2.
- 홍정표, 「정념의 기호학과 담화 기호학의 상호보완적 고찰」, 『기호학 연구』 제28집, 한국기호학회, 2010, 283~319쪽.
- _____, 「담화 기호학 연구 -김승옥의 『무진기행』을 중심으로-」, 『기호학 연구』 제37집, 한국기호학회, 2013, 303~336쪽.
- _____, 『정념 기호학 -문학 텍스트에 나타난 희로애락-』, 한국외국어대학교 출판부, 2014.
- _____, 「김승옥의 『서울의 달빛 0장』에 대한 담화 기호학적 분석」, 『기호학 연구』 제48집, 한국기호학회, 2016, 225~248쪽.
- _____, 「담화 기호학의 긴장구조 -선우휘의 『불꽃』을 중심으로」, 『기호학 연구』 제52집, 한국기호학회, 2017, 191~216쪽.
- _____, 「황순원의 단편소설 『황소들』에 대한 담화 기호학적 분석」, 『기호학 연구』 제56집, 한국기호학회, 2018, 137~158쪽.
- _____, 「이효석의 『메밀꽃 필 무렵』에 대한 담화 기호학적 분석」, 『기호학 연구』 제60집, 한국기호학회, 2019, 165~188.
- 황순원, 「그늘」, 『황순원 전집 1』, 문학과 지성사, 2014.

- Arrivé, M., *Linguistique et psychanalyse*, Klincksieck, 1987. (최용호 역, 『언어학과 정신분석학』, 인간사랑, 1992).
- Benveniste, E., *Problèmes de linguistique générale I*, Gallimard, 1966. (김현권 역, 『일반언어학의 제문제 I』, 한울문화출판, 1988)
- _____, *Problèmes de linguistique générale II*, Gallimard, 1974. (황경자 역, 『일반언어학의 제문제 II』, 민음사, 1992)
- Fontanille, J., *Les espaces subjectifs introduction à la sémiotique de l'observateur*, Hachette, 1989.
- _____, *Sémiotique du visible*, P.U.F., 1995.
- _____, *Sémiotique et littérature*, 1998. (김치수 · 장인봉 역, 『기호학과 문학』, 이화여자대학교 출판부, 2003)
- _____, *Sémiotique du discours*, PULIM, 1999.
- _____, *Soma et Séma, figures du corps*, Maisonneuve & Larose.
- _____, “Sémiotique des passions”, in Anne Hénault, *Questions de sémiotique*, PUF, 2002.
- _____, *Pratiques sémiotiques*, PUF, 2008.
- _____, *Corps et sens*, PUF, 2011.
- Fontanille, J., & Zilberberg, C., *Tension et signification*, Mardaga, 1998.
- Fontanille, J., & Zinna, A., *Les objets au quotidien*, PULIM, 2005.
- Géninasca, J., *La parole littéraire*, Paris, PHF, 1999.
- Greimas, A. -J., *Sémantique Structurale*, Larousse, 1966.
- _____, *Du sens II*, Paris, Seuil, 1983. (김성도 역, 『의미에 관하여』, 인간사랑, 1997)
- _____, *De l'imperfection*, Panlac, 1987.
- Greimas, A.-J. & Courtés, J., *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, 1979.
- Greimas, A. -J. & Fontanille, J., *Sémiotique des passions, Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil, 1991. (유기환, 최용호, 신정아 역, 『정념의 기호학』, 강, 2014)
- Hébert, L., *Dispositifs pour l'analyse des textes et des images*, PULIM, 2009.
- Hénault, A., *Les enjeux de la sémiotique*, Paris : P.U.F., 1979. (홍정표 역, 『기호학으로의 초대』, 어문학사, 1997)
- _____, *Narratologie - Sémiotique générale*, Paris : P.U.F., 1983. (홍정표 역, 『서사, 일반 기호학』, 문학과지성사, 2003)
- _____, *Histoire de la sémiotique*, coll. Que sais-je?, Paris : P.U.F., 1992. (박

인철 역, 『기호학사』, 한길사, 2000)
Hjelmslev, L., *Prolégomènes à une théorie du langage*, Editions de Minuit, 1971.
Merleau-Ponty, M., *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1945. (류의근 역,
『지각의 현상학』, 문학과 지성사, 2002)

Discourse Semiotics Analysis on Hwang Sun-won's Short Novel "*Shade*"

Hong, Jeong-Pyo

In the last century, French semiologiste A. J. Greimas constructed a theory to scientifically analyze texts thereby founding narrative semiotics, and published the *Semiotics of Passions* in collaboration with his best pupil J. Fontanille. Narrative semiotics and semiotics of passions are structural semiotics, and both studied static systems and universal and abstract structures. In 1999, Fontanille felt limitations in regarding discourses as being static and stationary and considered discourses as being dynamic and active to present discourse semiotics. This semiotics again studied utterance that had been excluded thus far and attached importance to locutionary acts and enunciation. From the viewpoint of active discourses, all studies of semantic actions can be said to maintain close relationships with utterance.

At the phenomenological level, discourse instances carry out activities necessary for the realization of discourses, including a few characteristics such as location, field, and actants. The first activity is the positioning of the body and is used as the source of all actions. The second activity is reference, dissociation and interlocking action. When positioning has been performed in the first stage, the reference acts. The dissociation has the orientation of disjunction while the interlocking action has the orientation of connection. At the rhetorical level, the subject refers to a subject that has with judgment and abstractive power, while the non-subject refers to a subject who cannot act independently. Position actants refer to the source and the target of an action before it becomes a subject or an object, and provides the initial rule and orientation that precede the emergence of a semantic action.

Shade is a work written by Hwang Soon-won under Japanese colonial

rule, and well depicts the lonely figure of human beings that changed in response to the trend of the times in the dark reality of our nation in 1941. This paper examined the psychological novel *Shade* from the perspective of discourse semiotics, focusing on phenomenological and rhetorical dimensions to prove the potential and validity of the theory.

Keywords : Orientation, Positional actant, Field, Obstacle, Reference, Deixis, Instance, Presence, Metonymy

투고일: 2019. 11. 15./ 심사일: 2019. 11. 25./ 심사완료일: 2019. 12. 05.

한국기호학회 회칙

제1장 총칙

제1조 본회는 한국기호학회라 칭한다.

제2조 본회는 본부를 서울특별시에 둔다. 지역별로 지회를 둘 수 있다. 지회 설치에 관한 세칙은 별도로 정한다.

제2장 목적

제3조 본회는 기호학의 연구와 보급 및 그에 따른 아래의 사업을 수행함을 목적으로 한다.

- 1) 학회지 발간
- 2) 연구 발표회, 세미나, 강연회, 공동 연구
- 3) 교재, 사전, 연구 도서의 발간
- 4) 국제 기호학회와의 교류
- 5) 연구 문헌 수집
- 6) 기타 위의 사업과 관련되는 업무

제3장 회원

제4조 본회의 회원은 정회원·명예회원으로 구성된다.

- 1) 정회원은 기호학에 관심이 있는 대학의 전임교수와 박사 학위 소지자 및 박사과정에 재학 중인 전공자로서, 본회의 취지에 찬동하고 회원 2명 이상의 추천을 받아 이사회 결의로 입회하되 일정 금액의 입회비를 납부해야 한다.

- 2) 명예회원은 기호학 분야에서 현저한 공적이 있거나 본 회의 발전에 기여한 인사로 하고 명예회장을 둘 수 있으며 이들은 이사회에서 추대한다.

제5조 본 회의 회원은 다음의 권리와 의무를 가진다.

- 1) 정회원은 학회의 모든 행사와 사업에 참여할 권리를 가지며, 일정액의 연회비를 납부할 의무를 가진다.
- 2) 명예회원은 본 회의 자문에 응하거나 재정적 지원을 하며 총회에 출석하여 의견을 진술할 수 있다.
- 3) 회원은 본인의 희망에 의하여 탈퇴할 수 있으며, 이사회의 결의에 의하여 제명될 수 있다.
- 4) 회원이 본 회의 명예를 훼손하는 경우에는 이사회에서 그 자격을 박탈할 수 있다. (단, 이사회 요구는 이사회 재적 과반수로 결정한다.)

제4장 총회

제6조 총회는 본 회의 최고 의결 기관으로서 다음의 사항을 의결한다.

- 1) 임원 선출
- 2) 회칙 개정
- 3) 예산·결산의 승인
- 4) 사업 계획의 승인

제7조 총회는 정기 총회와 임시 총회로 한다.

제8조 정기 총회는 연 1회 개최한다.

제9조 임시 총회는 회원 3분의 1 이상의 요청, 또는 이사회 결정 및 회장이 필요하다고 인정할 때 회장이 이를 소집한다.

제10조 총회는 회원 과반수의 출석으로 성립되고, 그 결정은 출석 회원 과반수로 정한다. 가부 동수일 때는 회장이 이를 결정한다.

제5장 임원

제11조 본 회의 임원은 다음과 같다.

- 1) 회장 1명
- 2) 부회장 2명
- 3) 이사 10명 이내
- 4) 감사 1명

제12조 임원은 총회에서 선출하고 그 임기는 2년으로 한다.

제13조 회장은 본 회를 대표하고 본 회 사업 전반을 총괄하며, 부회장은 회장을 보좌하고 회장 유고시 이를 대리한다.

제14조 이사 중에서 총무·섭외·편집·학술·재무·정보이사를 둔다.

제15조 총무이사는 각종 문서의 보관·수발 및 조직·연락 기타 본회의 제반 사무를 담당한다.

제16조 섭외이사는 언론홍보를 포함한 본 회의 대내외 교류 관계는 물론 학술발표자의 섭외와 학회지 등록 및 관리 업무를 담당한다.

제17조 편집이사는 학회지의 편집과 발간에 관련된 업무를 담당한다.

제18조 재무이사는 본 회의 재정 및 회계 업무를 담당한다.

제19조 학술이사는 본 회의 학술진흥재단 지원신청 업무를 포함한 학술활동에 관련되는 업무를 담당한다.

제20조 정보이사는 본 회의 웹 사이트의 제작 및 운영을 담당한다.

제21조 국제이사는 외국 유관기관과의 국제교류를 담당한다.

제22조 연구이사는 각종 학술모임의 조직과 운영 및 한국기호학회 학술총서의 기획을 담당한다.

제23조 교육이사는 기호학 관련 교육 및 강연 프로그램 개발을 담당한다.

제24조 감사는 본 회의 사업 전반과 제반 사무 및 경리 등 일체 업무를 감사하며 이를 총회에 보고한다.

제6장 이사회

제25조 이사회는 회장·부회장 및 이사로 구성되며, 회장이 그 의장이 된다.

제26조 이사회는 다음과 같은 본 회의 중요 사업을 기획·심의·의결·집행한다.

- 1) 사업 계획 수립 및 예산·결산의 심의
- 2) 학술 활동에 관한 제반 사항
- 3) 연구발표회(연례발표회·월례발표회) 및 강연회 개최
- 4) 기호학 학회지 및 연구 도서의 발간
- 5) 외국과의 학술 교류
- 6) 각종 연구 문헌의 수집과 관리
- 7) 회원의 자격에 관한 사항
- 8) 기타 학회 활동 전반에 관한 사항

제27조 이사회는 총회에 모든 사업을 보고하고 그 승인을 받아야 한다.

제28조 이사회 내에 집행부를 두어 실무를 수행하게 한다. 집행부는 회장·부회장·총무이사·섭외이사·편집이사로 구성된다.

제7장 학회지

제29조 본 학회에서 발간하는 학회지는 『기호학 연구』라 칭한다.

제30조 본 학회에서는 편집위원회의 심사를 거친, 회원들이 투고한 논문들을 묶어 『기호학 연구』를 발간한다.

제8장 편집위원회

제31조 본 위원회는 『기호학 연구』의 편집과 출판에 관한 모든 업무를 담당한다.

제32조 본 위원회의 위원장은 회장이 임명한 편집위원장이 맡는다.

위원장은 7인 내외의 편집위원을 제청하여 이사회에 승인을 받는다.

제33조 편집위원의 임기는 2년이며 연임할 수 있다. 또한 이 기간 동안 활동의 독립성을 보장한다.

제34조 학회지에 게재를 신청한 모든 논문은 심사위원 3인 이상의 심사를 거친다.

제35조 본 위원회는 그 활동 사항을 이사회에 보고해야 한다.

제36조 학회지 편집과 발간에 관한 기타의 구체적인 사항에 관해서는 별도의 편집위원회 규정을 둔다.

제9장 연구 분과

제37조 본 학회는 각 분야의 연구를 활성화하기 위해, 다음과 같은 분과를 둘 수 있다.

- 1) 문학 기호학 8) 종교 기호학
- 2) 언어 기호학 9) 철학 기호학
- 3) 연극 기호학 10) 신화 기호학
- 4) 음악 기호학 11) 문화 기호학
- 5) 시각 기호학 12) 커뮤니케이션 기호학
- 6) 건축 기호학 13) 영화기호학
- 7) 광고 기호학 14) 기타

제38조 각 분과에는 간사 1인을 두고 그의 주도 하에 주례발표회·월례발표회 등의 연구 활동을 한다.

제10장 자산 및 회계

제39조 본 회의 재정은 다음의 재정으로 충당한다.

- 1) 회원의 회비: 입회비 1만원, 연회비 3만원
- 2) 찬조금 및 기부금

3) 다른 기관으로부터의 연구 조성비

4) 사업 수익금

제40조 본 회의 회계 연도는 1월 1일부터 동년 12월 31일까지로 한다.

제41조 본 회의 예산·결산은 전체 이사회 의결·감사의 감사를 거쳐 총회의 승인을 받아야 한다.

제11장 부칙

제42조 본 회칙에 규정되지 않은 사항은 이사회의 결의에 따른다.

제43조 1) 본 회칙은 2001년 1월 10일부터 발효한다.

2) 본 회칙은 2005년 6월 1일부터 발효한다.

3) 본 회칙은 2007년 1월 1일부터 발효한다.

4) 본 회칙은 2013년 5월 1일부터 발효한다.

5) 본 회칙은 2015년 6월 1일부터 발효한다.

한국기호학회 『기호학 연구』 편집위원회

- 제1조 본 위원회는 한국기호학회 『기호학 연구』 편집위원회라 부른다.
제2조 본 위원회는 한국기호학회 안에 둔다.
제3조 본 위원회는 본 학회의 학회지인 『기호학 연구』의 발간을 목적으로 한다.

1. 위원회의 구성과 임무

- 제4조 본 위원회의 위원장은 회장과 이사진이 협의하여 회장이 임명한다.
제5조 편집위원회는 위원장이 위촉하는 분야별 약간명으로 구성되며, 편집이사는 당연직으로 편집위원이 된다. 간사를 둘 수 있다.
제6조 본 위원회는 학회지에 투고된 논문을 심사할 심사위원 선정을 비롯하여 학회지 편집에 관한 모든 업무를 주관한다.
제7조 본 위원회의 위원장은 본 위원회를 대표하고 업무를 총괄하며, 편집이사는 학회지 발간과 관련된 제반 업무를 담당한다.
제8조 본 위원회의 위원은 박사학위 소지자로 연구 업적이 탁월한 회원 가운데서 선정한다.
제9조 위원장을 제외한 위원의 임기는 2년으로 하며, 연임할 수 있다.
제10조 본 위원회는 『기호학 연구』를 3월 30일, 6월 30일, 9월 30일, 12월 30일에 발간한다.

2. 논문 심사위원회의 구성

제11조 심사위원은 다음의 자격을 갖춘 학회의 회원 가운데서 편집 위원회에서 선정하고 학회 집행부의 승인을 받아 위촉한다.

- 1) 박사학위 소지자
- 2) 해당 분야의 연구 업적이 탁월한 자

제12조 학회의 회원이 아니더라도 투고된 논문의 연구 분야의 전문가인 경우 편집위원장이 심사위원으로 위촉할 수 있다.

심사 규정

(편집위원회 규정에 정함)

3. 논문 심사 절차와 기준

제13조 논문 심사는 예심과 본심으로 이루어진다.

제14조 본 위원회는 예심을 담당하며, 투고된 논문의 주제 영역과 형식 요건을 검토한 후 접수 여부를 결정한다.

제15조 본심은 각 논문마다 본 위원회가 위촉한 3인의 심사위원이 맡는다.

제16조 본심의 심사위원은 심사 대상 논문에 대해 다음의 항목을 기준으로 분석 평가한다.

- 1) 본 학회지의 성격에 맞는가
- 2) 논문 제목은 내용과 부합하는가
- 3) 초록은 적절한가
- 4) 연구 목적과 방법, 내용이 서로 부합하는가
- 5) 연구 자료 및 인용은 신뢰할 만하고 정확하게 활용되고 있는가
- 6) 논문은 체계적으로 구성되고 논리적으로 서술되어 있는가

- 7) 내용 분석이나 해석에 응용된 방법론이 참신하거나 타당성이 있는가
- 8) 연구 내용은 독창성이 있는가
- 9) 연구 결과의 기여도는 어느 정도인가
- 10) 참고문헌은 적절한가

제17조 본심의 심사위원은 위 평가 내용을 종합하여 다음과 같이 판정을 내리고, 이 심사 결과를 학회의 소정 양식(별첨 1)에 따라 편집위원회에 보고한다.

- 1) 무수정 게재: 80점 이상
- 2) 부분 수정 후 게재: 70~79점
- 3) 수정 후 재심사: 60~69점
- 4) 게재 불가: 59점 이하

제18조 1), 2)항에 해당하는 논문은 소정의 절차(수정 논문에 대한 교정지 제출과 편집위원회의 수정 사항 확인)를 거쳐 당호의 『기호학 연구』에 게재하며, 3)항에 해당하는 논문은 재심의 결과에 따라 당호 혹은 다음호에 게재할 수 있다. 이때 다음호 게재를 희망하는 논문은 편집 과정상의 필요한 절차대로 진행 후 다시 투고한다. 끝으로 4)항에 해당하는 논문은 반송한다.

제19조 심사 결과에 이의가 있는 투고자는 자료를 갖추어 본 위원회에 소명할 수 있으며, 본 위원회는 이에 대해 재심 여부를 결정하고 해당 분야 전문가에게 재심을 의뢰해야 한다.

4. 편집회의

제20조 본 위원회는 본 규정에 명시되지 않은 편집상의 세부 사항을 심의 결정한다.

제21조 편집 회의는 과반수 이상의 출석으로 성립하고, 그 결정은 출석 위원 과반수로 한다.

제22조 본 규정은 기호학회의 이사회에서 제정하여 재적 이사 과반수의 찬동으로 개정할 수 있다.

부칙

- 제23조
- 1) 본 규정은 2000년 6월 1일부터 효력을 지닌다.
 - 2) 본 규정은 2005년 6월 1일부터 효력을 지닌다.
 - 3) 본 규정은 2007년 1월 1일부터 효력을 지닌다.
 - 4) 본 규정은 2012년 1월 1일부터 효력을 지닌다.
 - 5) 본 규정은 2013년 1월 1일부터 효력을 지닌다.
 - 6) 본 규정은 2013년 6월 1일부터 효력을 지닌다.
 - 7) 본 규정은 2015년 6월 1일부터 효력을 지닌다.
 - 8) 본 규정은 2016년 3월 30일부터 효력을 지닌다.
 - 9) 본 규정은 2019년 12월 8일부터 효력을 지닌다.

투고 규정

1. 투고 자격

- 1) 투고는 한국기호학회 회원에 한한다.
- 2) 한국기호학회 회원이 아니더라도 편집위원회가 위촉한 필자는 투고 가능하다. 단, 학회원의 자격인 석사 이상의 학력이나 그에 준하는 연구경력을 갖추어야 하며, 혹은 전문 연구기관에 소속된 자이어야 한다.
- 3) 본 학술지에 투고되는 논문은 기호학과 관련된 분야로 이전에 다른 학술지, 저서 등에 발표된 적이 없는 글이어야 한다.

2. 게재 조건

- 1) 동일 호에 1인 1편의 논문만 게재할 수 있다.
- 2) 다른 논문집에 이미 발표된 논문의 재수록은 허용치 않는다.
- 3) 2회 이상 연속 게재는 불허한다(2회까지는 허용). 단, 편집위원회에서 논문 투고를 의뢰했거나 허용한 경우는 예외로 한다.
- 4) 제출된 원고는 편집위원회에서 위촉한 3인 이상의 심사위원들에 의한 심사를 거친다. 심사 결과 심사위원이 수정을 요청할 경우, 원고 제출자는 이에 응하거나 납득할 만한 답변을 서면으로 해야 한다. 심사 결과 게재 불가 판정을 내렸을 경우, 또는 수정 제의에 대한 답변이 없을 경우 편집위원회는 원고 게재를 거부할 수 있다.

3. 원고 규격

다음 사항들은 명시된 통일안에 따라 작성하고, 그 밖의 사항은 관례에 준한다.

1) 편집구성

- ① 제목, 필자명, 국문초록(국문 주제어), 본문, 참고문헌, 영문초록(영문 주제어), 기타 외국어초록(기타 외국어 주제어) 순으로 구성한다.
- ② 분량은 200자 원고지 120매 내외로 한다. 150매를 넘지 못한다. 150매를 넘는 경우 편집위원회에서 게재 여부를 결정한다.
- ③ 용지 크기: A4(210×297)
- ④ 용지 여백: 위 20, 머리말 15, 왼쪽오른쪽 20, 제본 0, 아래쪽 15, 꼬리말 15
- ⑤ 글자 모양: 바탕체, 장평 100, 자간 0
- ⑥ 글자 크기: 제목 15, 장 제목 12, 절 제목 11, 본문 10, 각주인용 9
- ⑦ 문단 모양: 왼쪽 0, 오른쪽 0, 첫줄 보통, 본문 줄 간격 160, 각주인용 줄 간격 130, 문단 위아래 0
- ⑧ 주석은 각주로, K. L. Turabian 방식을 원칙으로 한다. 참고 및 인용 논저의 제시는 다음의 예를 따른다.
 - 이도흠, 「서울의 사회문화적 공간과 그 재현 양상 연구」, 『기호학 연구』 25, 한국기호학회, 2009, 69쪽.
 - 이어령, 『신화 속의 한국 정신』, 문학사상사, 2007, 109~110쪽.
 - 움베르토 에코, 『일반 기호학 이론』, 김운찬 역, 열린책들, 2009, 23~24쪽.
 - A. J. Greimas, *Sémantique Structurale*, Larousse, 1966, p.153.
 - Maire-Laure Ryan, “Possible Worlds and Accessibility Relations: A Semantic Typology of Fiction”, *Poetics Today* 12:3, 1991, p.555.
 - Charles Hartshorne & Paul Weiss, ed., *Collected Papers of Charles Sanders Peirce* 2, The Belknap Press of Harvard University Press,

1965, pp.7~12.

- 바로 앞 주와 동일한 논저일 경우, 같은 책(저서일 경우) 혹은 같은 글(논문일 경우), 외국 논저인 경우 Ibid.로 쓴다.
 - 이미 인용한 논저 사이에 다른 논저가 있을 경우, 앞의 책(저서), 앞의 글(논문), 외국 논저인 경우 Op. cit.로 쓴다.
- ⑨ 참고문헌에는 국내논저, 국외논저, 기타(각종 자료나 웹사이트 출처) 순으로 한다.
 - ⑩ 참고문헌에는 간행물에 실린 논문일 경우 시작 페이지와 끝 페이지를 밝힌다.
 - ⑪ 논문의 본문에서 소제목에 붙이는 번호 표시는 I, 1, 1), (1)의 순서로 한다.
 - ⑫ 국문초록과 영문초록(기타 외국어초록)에는 각각 주제어(Key Word)를 5개 이상 10개 미만으로 명시해야 한다. 국문초록은 글자 수(띄어쓰기 포함) 800~1,500자, 영문초록(기타 외국어초록)은 200~500단어 분량으로 작성한다.
 - ⑬ 논문초록은 국문과 영문을 필수로 하되, 필요에 따라서 기타 외국어 초록을 추가할 수 있다. 단, 이 경우 초록 검수 및 분량은 영문초록 작성 방식을 따른다.
 - ⑭ 논문의 첫 번째 각주에는 투고자의 역할(제1저자, 제2저자, 교신저자 등), 이름, 소속(학교 및 학과, 단 학교 소속이 아닐 경우 단체명), 직위(교수, 부교수, 조교수, 강사, 박사 후 연구원 구체적인 직위 등을 기록한다. 만약 논문 저자가 현재 소속이 없는 미성년자의 경우 최종 소속, 직위, 재학년도를 기록한다), 이메일을 기록한다.

2) 기타

- ① 논문 투고는 2월 5일, 5월 5일, 8월 5일, 11월 5일에 마감하며, 학회지는 매년 3월 30일, 6월 30일, 9월 30일, 12월 30일 연 4회 간행한다.
- ② 논문 투고 시 제1저자와 공동 저자 및 교신저자를 구분해서 명기한다.
(통상 저자가 2명 이상일 경우 제일 앞에 명기한 저자가 제1저자로 간주됨)
- ③ 기타 모든 체제는 최근호에 준하고, 기타 편집상의 사안은 편집이사 또

는 담당 편집위원에게 문의한다.

- ④ 게재가 확정되면 반드시 학회 차원에서 영문 초록에 대해 원어민 감수를 진행하며, 이를 위해 추가 편집비가 부여될 수 있다.
- ⑤ 심사를 통해 게재가 확정된 논문이라 할지라도 편집규정을 준수하지 않을 경우, 반려 혹은 다음호로 게재가 연기 될 수 있다.

4. 원고제출

- 1) 논문 게재 희망자는 투고 마감일 전까지 제출한다. 양식은 학회 홈페이지를 통해 확인한다.
- 2) 원고는 '한글' 워드프로세스(윈도용)로 작성하여 필자가 책임 교정한 후 메일로 송부한다. 제출된 원고는 반환하지 않는 것을 원칙으로 한다.
- 3) 본 학회지에 투고하고자 하는 회원은 투고년도 및 직전년도 학회비를 완납해야 하며, 투고와 동시에 다음 계좌로 심사비 6만원을 송금한다.

송금계좌: 황인순 (하나은행 215-910533-83307)

- 4) 마감일자: 2월 5일, 5월 5일, 8월 5일, 11월 5일
- 5) 발일행자: 3월 30일, 6월 30일, 9월 30일, 12월 30일
- 6) 제출처: <https://semiosis.jams.or.kr>

편집이사 : 윤인선 (가톨릭대) storyforwish@gmail.com

편집위원회 : koreasemiotic@hanmail.net

한국기호학회 연구윤리 및 연구윤리위원회 규정

한국기호학회는 우리의 삶과 문화, 우리가 만든 예술 텍스트들은 물론 사회현상과 자연의 대상에 이르기까지 이를 하나의 텍스트로 놓고 분석하여 그 질서와 구조를 규명하고 의미를 해석하며 발신자와 수신자 사이의 소통을 연구하는 데 목적을 둔다. 본 학회 회원은 학술 연구자로서 준수해야 하는 도덕적 의무와 사회적 책무를 성실하게 이행한다. 그리고 자신의 연구가 진리 탐구라는 학문의 목적에 부응하고 인류의 행복과 사회의 진보에 공헌할 수 있는 것을 보람으로 삼는다. 회원은 학술 연구를 수행하고 연구 논문을 발표할 때 연구윤리를 준수함으로써 연구의 가치를 서로 인정하고 연구결과를 공유할 수 있어야 하며, 이는 기호학 분야의 바람직한 학술적 발전을 위해 필수적이다. 기호학 분야의 연구 논문을 공정하고 엄격한 심사를 통해 선정·게재하는 전문 학술지인 『기호학연구』를 정기적으로 발간하는 일은 본 학회의 설립 목적을 달성하기 위한 가장 중요한 사업 가운데 하나이다. 수준 높은 학술지의 발간을 통하여 기호학의 발전에 이바지하기 위해서는 연구 논문의 저자는 물론 학술지의 편집위원과 심사위원이 지켜야 할 연구윤리규정을 확립할 필요가 있다. 이에 연구윤리 및 연구 윤리위원회 규정을 제정하여 모든 회원들이 연구 논문의 작성과 학술지의 편집에 연구 윤리를 확립하는 지표로 삼고자 한다.

제1장 연구윤리위원회 규정

제1조 (위원회의 설치) 본 학회 회원의 규범 준수와 성실 의무를 심사하기 위하여 본 학회 내에 학술연구윤리위원회를 설치한다.

제2조 (위원회의 구성) 위원회에 다음과 같은 임원을 둔다.

1. 위원장 : 1인
2. 위원 : 10인 이내
3. 간사 : 1인

제3조 (위원의 선출) 위원장은 전직 회장이 상임위원은 전·현직 총무이사과 편집이사가 당연직으로 하여 구성하고, 필요한 경우 위원장이 해당분야 전문가 약간명을 임시로 위촉할 수 있다.

제4조 (위원의 임기) 당연직 구성원은 직책 임기를 따르고, 임시 위촉위원은 해당 사안의 심의 종결 후 자동으로 임기가 만료된다.

제5조 (위원회의 임무) 위원회는 회원의 학술연구윤리의무의 위반 행위를 심사하여 그 처리 결과를 이사회에 보고한다.

제6조 (윤리 위반 사례) 위원회의 심사에 부의할 위반 사례는 다음과 같다.

- 1) 회원으로서의 품위와 관련된 사항
 - (1) 일반 국민에게 요구되는 법률이나 규정을 위반하여 사법적 제재를 받은 경우
 - (2) 부당한 인사 개입이나 연구비의 부정 집행 등 연구자로서의 윤리를 위반하여 물의를 일으킨 경우
 - (3) 회원의 품위와 관련된 판정은 일반 국민과 학계의 자정 요구에 준하되, 여론의 개입 등 부당한 전제에 의하여 결정하지 않는다.
- 2) 연구 결과의 도덕성과 관련된 사항
 - (1) 자신 또는 타인의 연구 결과를 도용하여 새로운 연구 결과로 위조, 변조, 표절한 경우
 - (2) 자신의 연구 결과를 드러내기 위하여 기존의 연구를

의도적으로 폄하하거나 은폐한 경우

(3) 기타 연구의 개시와 과정, 결과에 있어 심각한 도덕적 결함이 있다고 판단한 경우

(4) 연구 결과의 도덕성 판정은 연구의 진행 및 결과의 정직성과 효율성, 객관성을 기반으로 하여 결정한다.

제7조 (심사 절차) 위원회의 심사는 다음과 같은 절차를 따른다.

- 1) 위원회의 심사 개시는 위원회, 또는 회장의 심사 요청에 의하여 이루어진다. 심사 요청이 접수되면 위원장은 즉시 위원회를 소집해야 한다.
- 2) 위원회는 제기된 안전에 대한 논의를 통하여 자체 내의 심사 또는 외부 심사위원의 참여 여부 등 해당 안전의 심사 절차를 결정하되, 심사의 진행에 영향을 끼칠 수 있는 위원은 심사에서 제외한다.
- 3) 위원회는 연구자의 연구 결과에 대한 충분한 검토를 거쳐 연구 윤리위반 여부를 결정한다. 위원회는 필요시 해당 연구자, 제보자, 문제가 제기된 논문의 심사위원 등을 면담 조사할 수 있다.
- 4) 위원장은 위원 과반수의 참석과 참석 위원 과반수의 찬성으로 안전의 처리를 결정하며, 해당 연구자와의 협의를 통하여 그 결과에 대한 본인의 소명 기회 부여를 검토한다.
- 5) 본인의 소명은 심사위원회의 비공개회의를 통하여 이루어진다. 위원장은 해당 연구자에게 심사 경과를 충분히 설명하고, 소명을 위한 요청 자료를 준비하여 회의에 참석하도록 통보한다.
- 6) 심사위원장은 해당 연구자의 소명 이후 심사위원회 결정의 번복 여부를 최종 결정하여 이사회에 보고한다. 번복 여부의 결정은 위원 과반수의 참석과 참석위원 과반수의 동의로 이루어진다.
- 7) 심사위원은 회원의 신분이나 진행 사항 등을 외부에 공개해서는 안 된다.

제8조 (심사 결과의 보고) 위원회는 심사 결과를 즉시 이사회에 보고하여야 한다. 보고서에는 다음 각 호의 사항이 반드시 포함되어야 한다.

- 1) 심사의 위촉 내용
- 2) 심사의 대상이 된 부정행위
- 3) 심사위원의 명단 및 심사 절차
- 4) 심사 결정의 근거 및 관련 증거
- 5) 심사 대상 회원의 소명 및 처리 절차

제9조 (징계) 위원회는 심사 및 면담 조사를 종료한 후 징계의 종류를 결정한다. 징계의 종류에는 다음과 같은 것들이 있으며, 중복하여 처분할 수 있다.

- 1) 제명
- 2) 논문의 직권 취소 및 인용 금지
- 3) 학회에서의 공개 사과
- 4) 회원으로서의 자격 정지

제10조 (소명 기회의 보장) 연구윤리규정 위반으로 판정된 회원에게는 충분한 소명의 기회가 주어져야 한다.

제11조 (조사 대상자에 대한 비밀 보호) 연구윤리규정 위반에 대해 학회의 최종적인 징계 결정이 내려질 때까지 윤리위원들은 회원의 신원을 외부에 공개해서는 안 된다.

제12조 (후속 조치) 운영위원회는 심사위원회의 보고서를 검토한 후 다음과 같은 조치를 취한다.

- 1) 회장은 운영위원회의 결정에 따라 심사위원회의 결정을 즉시 시행한다.
- 2) 심사 결과가 합리성과 타당성에 문제가 있다고 판정할 경우, 운영위원회는 심사위원회에 재심, 또는 보고서의 보완을 요구할 수 있다. 운영위원회의 요구는 구체적인 이유를 적시한 서류로서만 이루어진다.

제13조 (행정사항)

- 1) 이 규정에 명시되지 않은 것은 위원회의 결정에 따라 시행한다.
- 2) 위원회의 회의 내용은 반드시 문서로 작성하여 이사회에 보고한다.
- 3) 학회는 위원회의 원활한 운영을 위하여 필요한 재정적 지원을 한다.
- 4) 한국연구재단과 관련된 행정 절차는 '학술지 등재제도 관리지침'에 의거하여 진행한다.

제2장 연구 관련 윤리규정

제1절 저자 준수 연구윤리규정

제1조 (표절, 위조, 변조 금지)

- 1) 저자는 자신이 행하지 않은 연구나 주장의 일부분을 자신의 연구 결과이거나 주장인 것처럼 논문이나 저술에 제시하지 않는다. 타인의 연구 결과를 출처와 함께 인용하거나 참조할 수는 있을지라도, 타인의 창의적인 아이디어, 이론, 모델, 연구 결과 등을 원전 출처를 밝히지 않은 채 자신의 연구 결과이거나 주장인 것처럼 제시하거나 그 중 일부 문장이나 단어를 변조하여 제시하는 것은 표절에 해당된다.
- 2) 저자는 존재하지 않는 연구자료 등을 허위로 만들거나(위조), 연구 과정 등을 인위적으로 조작 또는 임의로 변형·삭제함으로써 연구내용 또는 결과를 왜곡(변조)하지 말아야 한다.

제2조 (출판 업적의 명기)

- 1) 논문에 표기되는 저자는 자신이 실제로 행하거나 기여한 연구에 대해서만 저자로서 업적을 인정받으며 그 내용에 책임을 진다.
- 2) 논문에 표기되는 저자의 역할은 실제 연구 과정에서 수행된 역할과 반드시 일치해야 한다. 연구와 무관한 자를 추가할 수 없으며, 수행한 역할과 다른 지위를 부여할 수 없다.
- 3) 저자의 역할과 순서는 상대적 지위에 관계없이 실제로 연구를 수행하고 기여한 정도에 따라 공정하게 정해져야 한다. 특정 직책에 있다고 해서 제1저자, 교신저자, 공동저자의 지위를 얻을 수 없다.
- 4) 연구 및 논문 기술 과정에서 직접적인 기여가 없거나 낮은 경우 저자로 포함하기보다는 각주나 서문 등에서 내용을 밝힌다.

제3조 (연구물의 중복 투고 및 게재 혹은 이중 출판 금지)

- 1) 저자는 국내외를 막론하고 이전에 출판된 자신의 연구물 (게재 예정이거나 심사 중인 연구물 포함)을 새로운 연구물인 것처럼 출판하거나 투고해서는 아니 되며, 동일한 연구물을 유사 학회나 학회 등에 중복하여 투고해서도 아니 된다. 투고 이전에 출판된 연구물의 일부를 사용하여 출판하고자 할 경우에는 출판사의 허락을 얻어서 출판한다.

제4조 (인용 및 참고 표시)

- 1) 저자가 공개된 학술 자료를 인용할 경우에는 정확하게 출처를 기술하도록 노력해야 하고, 상식에 속하는 자료가 아닌 한 반드시 그 출처를 명확히 밝혀야 한다. 사적인 접촉을 통해서 얻은 자료의 경우 그 정보를 제공한 연구자의 동의를 받은 이후라야 인용할 수 있다.
- 2) 저자가 다른 사람의 글을 인용하거나 다른 사람의 생각을

참고할 경우에는 각주를 통해 인용 및 참고 여부를 밝혀야 하며, 이러한 표기를 통해 어디까지가 선행연구의 결과이고, 어디서부터 본인의 독창적인 생각이나 주장이나 해석인지를 알 수 있도록 명기해야 한다.

제2절 편집위원 준수 연구윤리규정

- 제5조 편집위원은 투고된 논문의 게재 여부를 결정하는 책임을 지며, 저자의 독립성을 존중해야 한다.
- 제6조 편집위원은 학술지 게재를 위해 투고된 논문을 저자의 성별, 나이, 소속 기관은 물론이고 어떤 선입견이나 사적인 친분과 무관하게 논문의 수준과 투고 규정에 근거하여 처리해야 한다.
- 제7조 편집위원은 투고된 논문의 평가를 해당 분야의 전문적 지식과 공정한 판단 능력을 지닌 심사위원에게 의뢰해야 한다. 심사 의뢰 시에는 저자와 친분이 있거나 적대적인 심사위원을 피함으로써 객관적인 평가가 이루어질 수 있도록 노력한다. 단, 같은 논문에 대한 평가가 심사위원 간에 현저하게 차이가 날 경우에는 해당분야 제3의 전문가에게 자문을 받을 수 있다.
- 제8조 편집위원은 투고된 논문의 게재가 결정될 때까지는 저자에 대한 사항이나 논문의 내용을 공개하지 않는다.
- 제9조 편집위원은 심사위원의 투고 논문심사와 관련한 문제제기 등의 사항이 발생할 경우, 윤리위원회에 신속히 알리고 적절히 대응하여야 한다.

제3절 심사위원 준수 연구윤리규정

- 제10조 심사위원은 학술지의 편집위원이 의뢰하는 논문을 심사규정이 정한 기간 내에 성실하게 평가하고 평가 결과를 편집위원에게 통보해 주어야 한다. 만약 자신이 논문의 내용을 평가

하기에 책임자가 아니라고 판단될 경우에는 편집위원에게 그 사실을 통보하여야 한다.

제11조 심사위원은 심사의뢰 받은 논문을 개인적인 학술적 신념이나 저자와의 사적인 친분 관계를 떠나 객관적 기준에 의해 공정하게 평가하여야 한다. 충분한 근거를 명시하지 않은 채 논문을 탈락시키거나, 심사자 본인의 관점이나 해석과 상충된다는 이유로 논문을 탈락시켜서는 안 되며, 심사 대상 논문을 제대로 읽지 않은 채 평가해서도 안 된다.

제12조 심사위원은 심사의뢰 받은 논문이 이미 다른 학술지에서 출판되었거나 중복심사 중이거나 혹은 기타 문제를 발견하였을 때에는 편집위원에게 해당 사실을 알려야 한다.

제13조 심사위원은 전문 지식인으로서의 저자의 독립성을 존중하여야 한다. 평가 의견서에는 논문에 대한 자신의 판단을 밝히되, 보완이 필요하다고 생각되는 부분에 대해서는 그 이유를 설명해야 한다. 정중하고 부드러운 표현을 사용하고, 저자를 비하하거나 모욕하는 표현은 하지 않아야 한다.

제14조 심사위원은 심사 대상 논문에 대한 비밀을 지켜야 한다. 논문 평가를 위해 특별히 조언을 구하는 경우가 아니라면 논문을 다른 사람에게 보여주거나 논문 내용을 놓고 다른 사람과 논의하는 것도 바람직하지 않다. 또한 논문이 게재된 학술지가 출판되기 전에 논문의 내용을 인용해서는 안 된다.

제3장 연구윤리규정 시행지침

제1조 (연구윤리규정의 개정)연구윤리규정의 개정 절차는 본 학회의 규정 개정절차에 준한다.

부칙 이 윤리 규정은 2008년 1월 1일부터 시행한다.
이 윤리 규정은 2014년 9월 1일부터 시행한다.

이 윤리 규정은 2017년 12월 1일부터 시행한다.
이 윤리 규정은 2020년 1월 1일부터 시행한다.
이 윤리 규정은 2019년 12월 8일부터 시행한다.

한국기호학회 임원

고 문 : 이어령(중앙일보 고문)

명예회장 : 김치수(이화여대), 김현자(이화여대), 전성기(고려대),
신현숙(덕성여대), 송효섭(서강대), 박인철(연세대),
송기정(이화여대), 김성도(고려대), 박여성(제주대),
이도흙 (한양대)

회 장 : 오장근(목포대)

부 회 장 : 홍정표(한국외대), 이윤희(한국외대)

감 사 : 최용호(한국외대)

편집위원장 : 송치만(건국대)

총무이사 : 전형연(건국대)

분과 상임이사

섭외이사 : 오세정(충북대)

편집이사 : 윤인선(가톨릭대)

학술이사 : 이수진(인하대)

재무이사 : 황인순(인천대)

정보이사 : 태지호(안동대)

국제이사 : 김수환(한국외대)

연구이사 : 심지영(방통대)

교육이사 : 김민형(한국외대)

비상임 이사 : 조운경(이화여대), 이선화(영남대), 박수진(전남대),
김상원(인하대)

편집위원 : 고경란(한국외대), 김민형(한국외대), 김남시(이화여대),
김수환(한국외대), 김운찬(대가대), 박여성(제주대),
백승주(전남대), 오세정(충북대), 윤인선(가톨릭대),
이수진(인하대), 이윤희(한국외대), 김정희(선문대)

해외편집위원

Lenone Massimo (이탈리아 토리노대학),
Anne Henault (프랑스 소르본대학),
Paul Cobley (영국 미들섹스 대학, 세계기호학회회장),
Hamid Reza Shairi (이란 테헤란 국립대학),
Jose Enrique Finol (베네주엘라 줄리아 대학)

연구윤리위원회

위원장 : 이도흠(한양대)
상임위원 : 오세정(충북대), 김민형(한국외대),
전형연(건국대), 윤인선(가톨릭대)

Korean Association for Semiotic Studies

<Honorary Advisor>

Lee, O-Young (The Joongand Ilbo Daily)

<Honorary President>

Kim, Chie-Sou (Ewha Women's U)

Kim, Hyeon-Ja (Ewha Women's U)

Jeon, Seong-Gi (Korea U)

Shin, Hyun-Sook (Duksung Women's U)

Song, Hyo-Sup (Sogang U)

Park, In-Chul (Yonsei U)

Song, Gi-Jeong (Ewha Women's U)

Kim, Sung-Do (Korea U)

Park, Yo-Song (Jeju National U)

Lee, Do-Heum (Hanyang U)

<President>

Oh, Jang-Geun (Mokpo U)

<Vice-President>

Hong, Jeong-Pyo (Hankuk U of Foreign Studies)

Lee, Yun-Hee (Hankuk U of Foreign Studies)

<Internal Auditor>

Choi, Yong-Ho (Hankuk U of Foreign Studies)

<Chair of Editorial Board>

Song, Chi-Man (Konkuk U)

<Secretary General>

Jeon, Hyeong-Yeon (Konkuk U)

<Excutive Board>

– Public Relation

Oh, Se-Jeong (Chungbuk U)

– Journal Edition

Yoon, In-Sun (Catholic U)

– Research

Lee, Soo-Jin (Inha U)

– Treasurer

Hwang, In-Soon (Incheon National U)

– Information

Tae, Ji-Ho (Andong National U)

– Internal Affairs

Kim, Soo-Hwan (Hankuk U of Foreign Studies)

– Investigation

Shim, Ji-Young (Inha U)

– Education

Kim, Minhyoung(Hankuk U of Foreign Studies)

<General Board>

Cho, Yun-Kyung (Ewha Women's U), Lee, Sun-Hwa(Yeungnam U),
Park, Su-Jin (Chonnam National U), Kim, Sang-Won(Inha U)

– Editor

Koh, Kyung-Nan (Hankuk U of Foreign Studies), Kim, Minhyoung
(Hankuk U of Foreign Studies), Kim, Nam-Si (Ewha Women's U),
Kim, Soo-Hwan (Hankuk U of Foreign Studies), Kim, Woon-Chan
(Catholic U of Daegu), Park, Yo-Song (Jeju National U),
Baik, Seung-Joo (Chonnam National U), Oh, Se-Jeong (Chungbuk U),
Yoon, In-Sun (Catholic U), Lee, Soo-Jin (Inha U), Lee, Yun-Hee
(Hankuk U of Foreign Studies), Kim, Jeong-Hee(Sunmoon U)

– Editor Abroad

Massimo Lenone (Università degli Studi di Torino, Italy),
Anne Henault (Université la Sorbonne, France),
Paul Cobley (Middlesex University, UK / IASS president),
Hamid Reza Shairi (National Univ. of Tehran, Iran),
Jose Enrique Finol (Universidad del Zulia, Venezuela)

– Research ethics committees

Chairman : Lee, Do-Heum (Hanyang U)
Standing member of committee : Oh, Se-Jeong (Chungbuk U),
Kim, Minhyoung (Hankuk U of Foreign Studies),
Jeon, Hyeong-Yeon (Konkuk U), Yoon, In-Sun (Catholic U)

기호학 연구 제61집

2019년 12월 30일 인쇄

2019년 12월 30일 발행

발행인 / 오장근

발행처 / 한국기호학회

편집·인쇄 / 한국학술정보(주)(☎ 031-940-1118)

<http://www.kstudy.com>

학회지 표지·로고 디자인 / 박영원

한국기호학회

58554 전라남도 무안군 청계면 영산로 1666

인문대학 독일언어문학과

☎ 061-450-2691

<http://semiotic.cafe24.com>

