# 김훈 소설에서 묘사의 문제 -『내 젊은 날의 숲』을 중심으로

### 김 주 언\*

### 요약

이 연구는 묘사를 통해 드러나는 작가와 세계와의 관계를 탐구하는 데 주력한다. 김훈이 『내 젊은 날의 숲』에서 묘사하는 대상은 작은 꽃 하나에서부터 시작해결국 풍경이라고 할 수 있다. 주인공은 화폭에 식물 세밀화를 그리는 화가이면서동시에 텍스트 도처에서 그릴 수 없는 것, 묘사 불가능성을 토로하는 화자이기도하다. 작가는 '본다'는 행위와 '보인다'는 사실을 구분함으로써 그림에 이르는 과정,묘사하기 과정의 방법론적 문제를 주요 서술 상황으로 부각시키고 있다. 김훈 득의의 영역은 그림 그리기에 인식론의 문제를 중첩시킨다는 데 있는 것이 아니고,그 문제를 묘사 불가능성의 문제로 치환하고 확대한다는 데 있다. 김훈에게 대상을 묘사하다는 것은 대상과 함께 생성된 묘사 불가능성을 묘사하는 일이 되는 것이다. 왜 그런가?

빼어난 감각적 탁월성에도 불구하고 『내 젊은 날의 숲』에서 숲이 끝내는 묘사될 수 없는 것으로 등장하는 까닭은, 이를테면 숲이 대타자의 '풍경'이기 때문이다. 김훈의 묘사 세계가 도전하는 것은 언어 표상으로 대상을 충분히 정의하고 장악할수 있는 소타자의 세계를 넘어서 끊임없이 묘사 불가능성의 곤경을 동반하는 대타자의 세계이다. 동양의 인문 교양 속에 있는 '산수'라는 이데올로기를 벗어나야 비로소 대타자 풍경을 만날 수 있다. 모든 이데올로기를 벗어난 지점에서 만나는 풍경은 대타자이며, 우주적 허무이다. 풍경이 전경화될 때 역사적 주제 혹은 사회적·정치적 주제 같은 것이 후경화될 수 있다는 것은 김훈 소설, 특히 『내 젊은 날의숲』의 소설 현실과 결코 무관하지 않다. 김훈의 이 소설에서 풍경은 주제의 보조적인 존재로서, 혹은 세팅의 한 구실로 종속되어 있는 것이 아니라 그것 자체만으

<sup>\*</sup> 단국대학교 교수

로도 묘사하기 힘들고 벅찬 숨은 주인공으로 다가와 있다.

주제어: 묘사, 풍경, 묘사 불가능성, 대타자로서의 풍경, 물활론, 풍경의 리얼리즘

목차

- 1. 머리말
- 2. 묘사의 세계와 묘사 불가능성의 세계
- 3. 대타자로서의 풍경
- 4. 묘사의 함의
- 5. 맺음말

### 1. 머리말

리얼리즘 소설 전통에서 묘사(description)는 항상 문제적인 것으로 인식되어 왔고, 서술(narration)에 비해 종속적인 지위밖에 허락받지 못한 존재였다. 보통 서술 행위는 이야기의 시간적인 연속 안에서 행위 또는 사건들과 연결되어 있고, 반면 묘사는 이야기 시간의 흐름을 멈추게 해놓고 서술을 공간 속에다 펼쳐놓는 것으로 이해된다. 여기서 묘사는 단지 이야기의 선조적인 진행을 차단하고 서술의 시간을 늘리게 하는 것 정도로 인식될 수도 있다. 작가의 입장에서 보자면 서술의 흐름에 휴지부를 제공하거나 물리적 세부를 포함한 소설 구성의 요소들에 비상한 관심을 집중시킬 때 묘사를 사용한다고 할 수 있지만, 다른 한편으로는 서사성과 서사동력의 결핍 때문에 묘사를 편의적으로 이용한다고 말할 수 있는 측면도 있는 것이다

이렇게 서술과 묘사를 대립적으로 보는 것은 우리의 낡은 문학 의식 가운데 하나일 수 있고, 실제로 문학 언어 텍스트에서 묘사적 언어와 서 술적 언어의 경계는 뚜렷하지 않기 때문에 이런 대립적 인식을 지양해야 한다는 주장도 있다. 즈네트 같은 이가 대표적인 사람인데, 즈네트는 묘사를 서술의 한 방식(mode)으로 보지 않고 서술의 한 모습(aspect)으로 취급할 것을 제안한다.1) 문학적 표현의 모든 형태를 서술의 개념 속에 온전히 담을 수 있다고 보는 즈네트에게 묘사는 그것이 지니는 목적의 자율성과 수단의 독창성으로도 서술 행위와 뚜렷이 구별되지 않는 것이다. 물론 즈네트의 지적처럼 서술과 묘사의 구별이 용이하지 않은 어떤 문학 텍스트 부분이 실재한다는 점을 부인할 수 없다.2) 그러나 그렇다고 '묘사'를 서술의 괄호 속에 두고 문학적 표현의 모든 형태를 서술이라고 통칭하는 것이 과연 문학 텍스트의 현실을 분석하는 데 얼마나 효과적이고 도움이될지는 의문이다. 즈네트의 논의를 자세히 읽어보면 즈네트의 소론을 반박할 수 있는 소지도 있는 것 같다. 즈네트는 전통적인 수사학에서 로브그리예에 이르기까지 묘사의 지위를 논하는데, 특히 발작과 로브그리예에 이르면 묘사의 지위와 역할이 확연히 달라진다고 파악한다.3)

전통적인 수사학에서 묘사의 역할은 단지 심미적인 역할에 그친다. 발작에 이르면 묘사가 소설의 전통을 압도하게 되고, 고전주의 시대의 묘사와는 달리 설명의 주요한 요소가 된다. 여기서 묘사의 기능은 설명적이면서 상징적인 성격을 동시에 지난다. 로브그리예의 경우, 작품에서의 묘사는 특별한 수단으로 이야기를 구성하기 위한 노력의 일환으로 받아들여진다. 이러한 묘사의 변형은 묘사 기능의 현저한 위상제고인 동시에 결코과소평가할 수 없는 서술적 목적성을 확실히 인정하는 것이라고 즈네트는 평가한다. 그렇다면 결국 묘사의 지위와 역할은 작가에 따라, 그리고작품에 따라 정의되는 것이지 선험적이고 일률적인 규정과 제한은 무의

<sup>1)</sup> 제라르 즈네트, 『서술의 경계선』, 『현대 서술이론의 흐름』, 김동윤 외 옮김, 솔, 1997, 27-28면.

<sup>2)</sup> 미케 발은 묘사와 서술의 구별이 가능하지 않음을 보여 주는 사례로 가브리엘 가르시아 마르케스의 『백년 동안의 고독』에 나오는 죽음 묘사 장면을 든다. 이 대목에서 죽음은 정지 화면으로 제시되지 않는다. 미케 발, 『서사란 무엇인가』, 한용한/강덕화 옮김, 문예출판사, 1999, 238면.

<sup>3)</sup> 제라르 즈네트, 앞의 글, 24-25면.

미하다고 볼 수 있다. 소설의 새 역사를 쓰는 뛰어난 묘사 작가들에 이르러 묘사는 서술의 단순 보조자가 아니라 그 위상을 인정하지 않을 수 없는 유력한 서술 형태가 되고 전략이 된다. 발작에 이르러, 로브그리예에 이르러 묘사는 소설 텍스트에서 재인식되고 재정의된다는 것이 중시해야할 소설의 현실이다. 이런 작가들 이후로는 소설 텍스트 전반에 걸쳐 묘사의 독자적 기능에 대한 심층적 연구가 활성화될 필요가 있는 것이고, 텍스트에 내재하는 묘사 기제 및 형상화 효과에 대한 세부적 분석이 요청되는 것이다.

발작이나 로브그리예만이 아닐 것이다. 김훈은 어떤가. 김훈의 소설, 특히 『내 젊은 날의 숲』도 우리에게 묘사에 관한 한 그 문제를 따로 떼어서 사유해볼 만한 수준을 갖추었다는 것이 이 연구의 작업 가설이다. 김훈 연구에서도 이 연구 주제는 선행 연구가 아예 없는 것은 아니지만, 비교적 뚜렷하게 공백을 노출하고 있는 부분이기도 하다. 김훈이 『내 젊은 날의 숲』에서 묘사하는 대상은 작은 꽃 하나에서부터 시작해 결국 풍경이라고 할 수 있다. '풍경'이란 개념은 엄밀히 말해서 학술적 용어로 논구될 수 없다는 견해도 얼마든지 있을 수 있다. 보통 풍경을 은유와 이미지의 언어로 이해할 수 있기 때문이다. 그렇다면 풍경은 누구도 쉽게 종잡을 수 없는 개념에 머무르고 만다. 그런데 풍경은 이미 20세기 중후반 공간, 장소 등의 토포스적 차원에 대한 관심의 증가와 함께 예술사 · 문학사 · 문화분석 등 다양한 분과의 중요 테마로 부상한 대상 가운데 하나이다. 이때의 풍경이란 단순한 미학적 완상의 대상이 아니라 그것을 통해

<sup>4)</sup> 김택호는 묘사의 비중이 서사를 압도하는 작품의 수가 1990년대 이후 급격히 늘어나고 있는 것은 일상의 문제가 소설의 중심으로 들어오는 과정과 깊은 관계가 있다는 점을 전제하면서, 김훈의 『칼의 노래』는 보편적인 명제에 구체성을 부여하기 위해 묘사라는 재현 방법을 사용 하고 있다고 보았다. 물론 이런 관점은 독창적인 관점이라고 보기 어렵다. 김택호, 「서사와 묘사: 인간의 삶을 재현하는 두 가지 방법과 작가의 태도」, 『한중인문학연구』 17, 한중인문학 회, 2006, 117-38면.

<sup>5)</sup> 김홍중, "다니엘의 해석학: 풍경에 대한 사회학적 사유의 가능성」, "마음의 사회학』, 문학동

서 풍경의 향수자가 세계를 해석하고 이해하는 일종의 세계상이다. 6

소설 연구에서는 일단 풍경이 최소한 소설의 배경이라는 점에서 소설 환경을 새롭게 사유할 수 있는 장을 열어준다고 볼 수도 있다. 토대-상부 구조의 비유에서 토대를 넓게 보아 경제적 차원에만 국한시켜 생각하지 않는다면 풍경은 이미 삶의 토대로서 소설의 배경이기도 하다. 일반적으로 공간적 자질은 존재의 근본 범주이자 사물이 탄생하기 위한 필수적 요건이지만, 때로는 소설의 어떤 인물보다도 중요한 독자적 대상으로 부상하기도 한다. 이 연구에서 풍경을 주목하는 것은 이 때문이다. 풍경을 사유한다는 것, 그것은 바로 불가능을 사유함이며, 불가능의 전제 위에서 실패를 내포한 사유의 모험이라고 하지만, 이 연구는 『내 젊은 날의 숲』에 나타나는 묘사의 문제에 천착하면서 풍경에 대한 묘사의 문제까지도 탐구해 보고자 한다. 이야기 속에서 서술의 흐름과 리듬을 조절하는 묘사의 음악적 기능 문제, 재현된 묘사 부분과 묘사 대상과의 일치성이나 핍진성 여부의 문제, 또는 사실관계의 정확성 문제,8) 이런 문제들은 이 연구에서는 논외로 한다. 다만 묘사를 통해 드러나는 작가와 세계와의 관계를 탐구하는 데 주력하고자 한다.

네, 2009, 141-42면.

<sup>6)</sup> 풍경이 인문학적 사유의 주요 테마로 부상할 때, "풍경은 자기 고유의 장소가 요동칠 때 터져 나오는 순수한 공간의 떨림이다. 말 그대로 아무것도 없는 공간의 순수함이란 갈릴레이가 발 견한 무한성일 수도 있고 뉴턴이 추론해낸 절대성일 수도 있다"(서영채, 『풍경이 온다』, 나무 나무출판사, 2019, 21면) 같은 정의도 만날 수 있다. 서영채에게 공간이 객관적인 것이고 장 소가 주관적인 것이라면 풍경은 절대적인 것이다.

<sup>7)</sup> 김홍중, 앞의 책, 173면.

<sup>8)</sup> 김훈의 『칼의 노래』에 나타나는 쑥부쟁이, 백일홍, 옥수수에 대한 묘사에 오류가 있다는 지적이, 이 지적에 대한 작가의 '반론'과 함께 소개된 책도 있다(김민철, 『문학 속에 핀 꽃들』, 샘터사, 2013, 203-205면). 이 책에서 밝히는 몇 가지 오류는 작품성을 저해하는 치명적 결함 이라기보다는 작가의 천려일실의 경우로 보인다. 이 연구는 이런 문제를 침소봉대하지는 않겠다.

## 2. 묘사의 세계와 묘사 불가능성의 세계

장편소설 『내 젊은 날의 숲』의 주요 배경은 도심 속 우리 곁에 비근한 일상 생활 세계의 공간이 아니다. 풍경은 생활적 경관에 여행자의 심미적 태도가 만날 때 발생하는 것이라고 할 때. 9) 바로 그 풍경을 묘사 대상으 로 하는 소설이라면 여행하는 사람, 혹은 일요일이 아닌데도 일요일처럼 보낼 수 있는 기행(紀行) 주체가 필요하다 하겠다. 그런데 이렇게 떠도는 인물의 등장은 비현실적 구성을 피하기 어렵기 때문에 작가의 시선이 가 고자 하는 곳에 주인공을 취직시키는 방식을 취하는 게 현실적인 선택이 라고 할 수 있다. 주인공 조연주의 직업은 민통선 안 국립 수목원의 전속 세밀화가이다. 이제 고전의 반열에 오른 이태준(李泰俊)의 『문장강화(文 章講話)』(1939)는 "문장에 가장 날카로운 힘을 줄 수 있는 것은 묘사"10)라 고 적고 있고, 실제로 인물 묘사에서 예기(銳氣)를 얻고 있는 이태준의 단 편 소설 작품은 '인간 사전의 세계'라고 불러도 무방하다는 평가가 있는 실정이다.11) 묘사에 공을 들인 이태준의 어떤 소설들이 인물 사전을 보는 재미를 우리에게 준다면, 김훈의 『내 젊은 날의 숲』은 우리에게 일단 일 정 부분 식물 사전을 보는 재미를 주는 작품이라고 할 수도 있다. 조연주 에게는 그려내야 할 과제로 할당된 식물들이 있다. 세밀화가의 작업 대상 이 되어 있는 식물뿐만 아니라 초점자 조연주를 통해 숲의 여러 식물들이 묘사 대상으로 등장한다. 숲의 사계, 민들레, 진달래, 옥수수, 수련, 패랭 이꽃, 백작약, 도라지꽃, 서어나무 등이 그것이다. 가령, 진달래는 이렇게 묘사된다

진달래는 메마른 돌밭이나 다른 나무들이 버리고 떠난 비탈에서 산다.

<sup>9)</sup> 李孝德, 『표상 공간의 근대』, 박성관 옮김, 소명출판, 2002, 173면,

<sup>10)</sup> 이태준, 『문장강화』, 창작과비평사, 1988, 209면.

<sup>11)</sup> 유종호, 『문학의 즐거움』(유종호 전집 5), 민음사, 1995, 243-59면.

거기서, 진달래는 다른 나무들보다 먼저 꽃을 피운다. 그 꽃의 색깔은 발생과정에 있는 색깔의 태아이거나, 미래에 있을 색깔의 추억이거나 아니면 태어나기 이전에 죽어버린 색깔의 흔적이었다. 그 색깔은 식물의 꽃이라기보다는 숨결처럼 허공에 떠 있다가 스러졌다. 정처 없고 근거 없고 발 디딜 곳 없는 색깔이었다. 그 색깔이 봄날의 며칠 동안 이 세상에처한 모습을 그림으로 그려서 제출하라고 수목원 표본관은 지시했다. 12)

이렇게 조연주의 그림으로 탄생하기 이전에 진달래는 작가의 묘사의 세계에서 탄생한다. 이것은 단지 아름다운 것에 민감한 화가의 사생 능력과 미학적 감수성에 포착된 오브제의 세계가 아니다. 초점자는 무엇보다도 진달래의 '색깔'에 주목하고 있지만, 단지 색상 선택 따위를 고민하고 있는 것이 아니다. 수목원 연구실장 안요한의 연구과제는 다름 아닌 꽃색깔의 구조적 또는 종자학적 필연성이라는 것이다. "수억만 가지의 색깔과 형태로 피어나는 이 세상의 꽃들에 대하여 그 꽃은 왜 그런 색깔과 형태로 피어나는 것이며, 식물의 종자 안에서 그 색깔과 형태는 어떤 모양의 잠재태로 살아서 존재하는가, 그리고 그 잠재태는 어떤 과정을 거쳐서 발현태로 이행하는가를 밝히는 것"(82-83면)이 안요한의 과제다. 이 과제는 우리에게 곤충학자로 잘 알려진 파브르의 생전 풀지 못한 난제를 상기시키는데,13) 과제의 내용은 텍스트의 여러 곳(82-83면, 119면, 194면, 275면)에서 반복 서술된다. 이 반복 서술이 작가의 실수라고 보긴 어렵다.14)

<sup>12)</sup> 김훈, 『내 젊은 날의 숲』, 문학동네, 2010, 116-17면. 앞으로 작가의 이 텍스트 인용은 본문에서 괄호 안에 인용 면수만을 밝히는 것으로 개별 각주를 대신한다.

<sup>13) 『</sup>파브르 식물기』 결말 부분에 "꽃도 흐르는 수액을 마시고 자기에게 적합한 재료를 선택하여 색채와 향을 만든다"라고 쓴 대목이 보인다. 파브르는 이 말을 하고 나서 곧바로 "나에게 이 이상은 묻지 않았으면 한다"라는 말을 덧붙인다. 결국 꽃에 관한 연구는 파브르에게도 영구 미제 프로젝트였던 셈이다. 파브르、『파브르 식물기』, 정석형 옮김, 두레, 1992, 420면,

<sup>14) 『</sup>칼의 노래』에서는 "소멸한다"라는 서술어가, 『남한산성』에서는 "(임금이 남한산성 안에) 있었다"라는 서술어가, 『공터에서』는 "죽었다"라는 서술어가 반복 서술된다. 이러한 반복은 텍스트의 의미를 초점화시키고 강화시키는, 일종의 작가 특유의 서술 전략인 것으로 보인다.

조연주와 안요한은 물론 역할 분담이 있는 작중인물이지만, 화가 조연주가 진달래의 색깔을 보는 시선에는 안요한의 이런 문제의식이 겹쳐져 있다. 그러나 안요한의 문제의식이 도저한 것이기는 하지만, 궁극적인 것은 아니다. 조연주의 시선에 의하면 진달래의 색깔은 "색깔의 태야"나 "색깔의 추억", "색깔의 흔적"으로, 또 "봄날의 며칠 동안 이 세상에 처한 모습"으로 심오하다. 여기에 더해 "정처 없고 근거 없고 발 디딜 곳 없는 색깔"을 어찌 쉽게 묘사할 수 있겠는가. 이런 심오한 문제의식 때문에 『내 젊은 날의 숲』에 등장하는 언어로 그리는 식물들은 예사롭지 않은 진경으로 탄생한다. 그것들은 우리가 익히 보아온 자연 풍경이 아닌 새로운 풍경인 것이다.

사실 김훈은 통념적으로 볼 때, 묘사 불가능한 것이라고 여겨지는 것을 묘사해 내는 데 탁월한 재능을 보여온 작가이기도 하다. 「언니의 폐경」이나「화장」에서 드러나는 여성 몸의 세계에 대한 묘파는 남성 작가에게는 이례적인 경우다. 장편소설『공터에서』도 주인공 마차세의 처 박상희의임신의 기별을 묘사하는데, 작가의 이름을 가리고 그 부분만을 읽는다면여성 작가의 작품이라고 오인할 수 있는 수준이다. 그러나 묘사의 가능성을 극단으로 추구하는 묘사의 세계는 묘사 불가능성이라는 그림자를 동반한다. 임신의 기별을 묘사하는 대목의 끝에는 "몸 속을 덮은 안개 속에서 해독할 수 없는 소리가 들려왔다. 소리는 수런거리면서 이따금씩 가까이 다가왔다. (…) 알아들을 수는 없었지만, 무어라고 말하고 있었고, 말하고 있었지만 아직 말이 되어지지 않은 소리였다."15)는 불가항력의 고백이 있다. 이 고백의 주인공은 미대에서 서양화를 전공한 인물이지만, 화가가 직업은 아니다. 반면『내 젊은 날의 숲』에서 그리고 묘사하는 일을일 삼아 전문적으로 하는 세밀화가 조연주는 박상희가 그릴 수 없었던 것을 그릴 뿐만 아니라 묘사 불가능성의 딜레마 또한 고스란히 떠안는 처지

<sup>15)</sup> 김훈, 『공터에서』, 문학동네, 2017, 271면.

의 인물이 된다. 조연주는 화폭에 식물 세밀화를 그리는 화가이면서 동시에 택스트 도처에서 그릴 수 없는 것, 묘사 불가능성을 토로하는 화자이기도 한 것이다.

화가라면 의당 "패랭이꽃의 그 단순하고 가벼운 이파리나 도라지꽃 속 깊은 오지의 색의 질감을 드러내는 일은 가능할는지"(118-119면) 정도는 고민할 수 있다. 나아가 "검은색을 이끌고 흰색으로 가는 어느 여정에서 내가 작약 꽃잎 색깔의 언저리에 닿을 수는 있을 테지만, 기름진 꽃잎이 열리면서 바로 떨어져버리는 그 동시성, 말하자면 절정 안에 이미 추락을 간직하고 있는 그 마주 당기는 무게의 균형과 그 운동태의 긴장을 데생으로 표현하는 일이 가능할 것인지"(143면)를 고민할 수도 있겠다. 이때의표현 불가능성에 대한 염려는 다름 아닌 표현 가능성에 대한 방법론적 회의일 것이다. 여기까지는 어디까지나 화가 조연주가 감당해 내야 할 고민의 몫이다. 그런데 이 고민에 색상을 예술 질료로 사용하는 화가가 아니라 언어를 예술 질료로 사용하는 화자가 등장해 표현 불가능성과 묘사 불가능성의 문제를 아포리아의 수준으로 심화시킨다.

누가 거기에서 분석적 언어를 추출해낼 수 있을 것이며, 인간이 지어 낸 언어의 구조물은 그 대상과 어떤 관련이 있는 것인가. 그런 생각을 하 면서, 나는 종이에 붓질을 해서 식물의 삶의 질감과 온도를 드러내는 일 에 어쩐지 자신이 없어져서 선 자리에서 주저앉아버리는 느낌이었다.(91 면)

꽃에 대한 어떠한 언어도 헛되다는 것을 나는 수목원에 와서 알게 되었다. 꽃은 말하여질 수 있는 것이 아니고, 꽃은 본래 스스로 그러한 것이다.(164면)

잘 알려진 것처럼 지시어와 지시대상이 자의적 관계에 있다는 것은 소

쉬르 언어학의 기본 명제 가운데 하나이다. 기표와 기의의 미끄러짐의 문제, 언어에 대한 미학적 자의식의 문제 등은 모더니스트들에게는 고질적인 핵심 문제이기도 하다. 그런데 여기서 문제시되는 언어는 '헛될' 정도로 근본적인 회의의 대상이다. 우리는 언어가 대상 사물을 단순히 명명하거나 기술하는 데 그치지 않고 사물을 실현하는 데 기여한다고 생각할 수도 있다. 왜냐하면 언어는 대상을 끊임없이 해석하고 정의함으로써 세계에 개입하기 때문이다. 그러나 이런 낙관론은 표현 불가능성에 직면하는 예술가의 도전 앞에서 늘 무력한 것이다. 언어 표상은 일단 대상을 시각주체 앞으로 표상한다. 그런데 개별적이고 구체적인 대상은 고정된 것이아니라 항상 움직이는 생물인 것이며, 작가의 표현처럼 그 나름의 '질감'과 '온도'를 가지고 있다. 따라서 특정한 절단면으로 생명의 흐름을 포착하는 언어는 항상 언어도단의 위험과 모험에 노출되어 있을 수밖에 없는 숙명을 안고 있는 것이다. 화자 조연주의 묘사 불가능성, 표현 불가능성에 대한 고민이 드러내는 것은 바로 이러한 숙명이다.

그림의 세계에서 대상에 대한 접근에는 그 동안 어떤 태도들이 있어 왔는가. 푸코에 의하면 두 개의 원칙이 15세기부터 20세기에 이르기까지서양 회화를 지배해 왔다. 그 첫 번째 원칙은 조형적 재현(유사를 함축한다)과 언어적 지시(유사를 배제한다) 사이의 분리이고, 두 번째 원칙은 '유사하다는 사실'과 '재현적 관계가 있다는 확언' 사이의 등가성이다.16) 그러나 근대 사회의 암묵적 무의식을 이루고 있는 재현 이데올로기에 도전하는 푸코의 의지와는 별개로 이런 주장의 타당성은 좀더 숙고되어야한다. 가령, 푸코의 책을 우리말로 옮기고 있는 김현도 적절하게 지적하고 있듯이 정말로 서양 회화를 5세기 동안 그 두 원칙이 지배해 왔는가는 의문이다.17) 곰브리치 같은 미술사가에 의하면 서양미술사를 관통하는지배적 경향은 아는 대로 그리는 것과 보이는 대로 그리는 것의 두 경향

<sup>16)</sup> 미셀 푸코, 김현 옮김, 『이것은 파이프가 아니다』, 고려대 출판부, 2010, 39-42면.

<sup>17)</sup> 김현, '푸코의 미술 비평」, 『시칠리아의 암소』, 문학과지성사, 1990, 185면.

이며, 르네상스 이후의 그림이 보이는 대로의 그림이라면 현대 예술은 인상주의 이래로 보이는 대로의 그것과 아는 대로의 것이 결합되어 있다. 18) 『내 젊은 날의 숲』에서 조연주가 그리는 식물 세밀화가 무슨 선험적지식에 이끌려 아는 대로 그리는 그림은 아니다. 그것은 기존의 앎의 도식을 따르는 그림이 아니라 '보이는 대로' 그리는 그림이라고 할 수 있다. 철저하게 조연주는 사실에 입각해 있을 뿐이다. 그러나 조연주는 단지 '보이는 대로'에 만족해서 그리는 세밀화가가 아니다. 작가는 '본다'는 행위와 '보인다'는 사실을 구분함으로써 조연주에게 단지 그림 결과물을 얻는 대신에 그림에 이르는 과정, 묘사하기 과정의 방법론적 문제를 주요서술 상황으로 부각시키고 있다. 일단 '본다'와 '보인다'의 방법론적 성찰은 화가로서 대상 실재에 접근하는 조연주의 태도적 충실성을 뚜렷하게보여 준다. 김훈이 창출한 회화의 원칙은 우선 이 '본다'와 '보인다'를 구별하는 것이다. 이 문제는 안요한의 꽃 색깔의 비밀을 밝히겠다는 연구과제와 함께 텍스트 도처에서 거듭 반복 서술되는 도저한 문제이기도 하다.

- (가) 본다고 해서 다 그릴 수는 없을 것이었다. 본다고 해서 보이는 것이 아니고, 본다와 보인다 사이가 그렇게 머니까 본다와 그린다 사이는 또 얼마나 아득한 것인가를, 그 아이의 뒤통수 가마를 보면서 생각했다.(187면)
- (나) 멀리서 보아도, 꽃은 그 꽃을 쳐다보는 사람을 향해서 피어 있다. 꽃이 보일 때 사람이 느끼는 환각일 테지만 숲속의 성긴 나무들 사이로 보이는 꽃들도 늘 나를 향한 자세로 꽃잎을 벌리고 있다. 내 눈에 그렇다는 얘기고, 내가 꽃을 볼 때 꽃은 아무것도 보고 있지 않을 것이다. '보인다'라는 것이 이 환각을 말하는 것이라면 그림을 그리기는 점점 어려워질

<sup>18)</sup> E. H. 곰브리치, 『서양 미술사』(16차 개정증보판), 백승길·이종숭 옮김, 2017, 561-62면.

### 것이다.(194면)

우리는 영어 'see(본다)'는 본래 'know(알다)'라는 뜻을 지니고 있는 말이라고 이해하고 있다. '본다'라는 말 자체가 이미 인식론적 문제 정황을 내포하고 있는 말인 것이다. '본다'가 상상적 세계의 일방적 시선이라면, '보인다'는 상상적 세계의 오인이 지각되고 '봄'과 '보여짐'이 함께하는 국면이라고 할 수 있겠다. 라깡이라면 전자의 세계를 '시선(eye)', 후자의 세계를 '응시(gaze)'라고 명명했을 법하고,<sup>19)</sup>또 논자에 따라서는 '일별 (glance)'과 '응시(gaze)'를 구별하기도 하지만,<sup>20)</sup> 이런 이론들에 의존하기 이전에 이미 동양의 지적 전통에서는 '본다'라는 문제에 대해 주목할 만한 성찰이 있었다는 사실을 간과할 수 없다.

동양적 신비론은 서구의 과학적 지식과 유사성이 있는데, 그 이유는 동양적 신비론들이 경험에 그 지식의 기반을 확고히 두고 있고, 이는 서구의 과학적 지식이 실험에 확고한 기반을 두고 있다는 사실과 크게 다르지않기 때문이다. 그런데 이 유사성은 '본다'라고 하는 신비적 체험의 본성에 의해서 더욱 강화된다. 21) 동양적 전통에서 관찰함으로써 얻어지는 직접적 통찰과 스스로의 안에서 바라보는 관조의 세계는 지성의 영역 바깥에 위치한다. 김훈에게도 『칼의 노래』의 이순신은 "나는 보았으므로 안다" 22)는 인물이기도 한 것인데, 불교의 모든 종파에서는 본다(見)는 것을

<sup>19)</sup> 라깡은 시각의 영역에서 '시선'과 '응시'의 분열을 논하지만, 그에게 응시는 시선에 앞서 존재하는 것이다. 자크 라캉, 「시선과 응시의 분열」, 『욕망이론』, 권택영 외 옮김, 문예출판사, 2005, 204면.

<sup>20)</sup> 한편 노먼 브라이슨(Norman Bryson) 같은 이에게는'일별(glance)'과 '응시(gaze)'의 구별이 있다. 브라이슨에 의하면 화가의 응시란 현상들의 흐름을 정지시키고, 지속의 유동성을 벗어나 있는 어떤 유리한 조망 지점에서부터 시각 장(場)을 관조하는 것이다. 이에 대해서는 마틴 제이, 「모더니티의 시각 체제들」, 핼 포스터 엮음, 『시각과 시각성』, 최연희 옮김, 경성대 출판부, 2004, 29면.

<sup>21)</sup> 프리초프 카프라, 『현대 물리학과 동양사상』, 김용정ㆍ이성범 옮김, 범양사, 2006, 56면.

<sup>22)</sup> 김훈, 『칼의 노래·1권』(재개정판), 생각의나무, 2003, 19면.

안다(識)는 것의 기초로 여겼다. 『현대 물리학과 동양사상』의 저자가 인용하는 스즈키 다이세쓰는 이 점을 이렇게 말한다.

불교적 인식론에 있어서는 본다는 것이 안다는 것의 기본이 되기 때문에 본다는 것이야말로 가장 중요한 역할을 하고 있다. 앎은 봄이 없이는 불가능하다. 모든 지식은 본다는 데 그 뿌리를 두고 있다. 그래서 앎과 봄은 부처님의 가르침 속에서는 일반적으로 하나로 통합되어 보인다. 그러므로 불교 철학에서는 궁극적으로 실재를 본래 면목대로 보는 것을 지향한다. 봄(正見)은 개오를 증험하는 것이다.25)

동양의 신비적 전통 속에 있는 지각양식으로서의 '본다는 것'은 물론 자구적인 의미를 넘어 비유적으로 이해되길 바라는 경험 양식이다. 비유적으로 이해되어야 감각적인 현상을 초월할 수 있기 때문이다. 그러나 그럼에도 불구하고 하필 '본다'는 행위의 강조는 동양 철학의 경험주의적 접근 방식을 강렬하게 환기시켜 주는 것 또한 사실이다. 이런 문제의식에 비춰본다면 작가 김훈의 문제의식은 전혀 새로운 것으로 읽히지는 않는다. 그러나 김훈 득의의 영역은 그림 그리기에 인식론의 문제를 중첩시킨다는데 있는 것이 아니라 그 문제를 묘사 불가능성의 문제로 치환하고확대한다는데 있다. 위 인용문 (가)처럼 초점자 조연주는 '본다'를 믿지않고 '보인다'를 추구한다. 그렇다면 '보인다'는 믿을 만한 것인가. (나)에의하면 '보인다'의 세계도 환각일 수 있다. 그런데 문제는 여기서 그치지않는다. '보인다'의 세계는 결국 '그린다'의 세계를 지향하는 것인데, '그린다'의 세계는 또 하나의 궁극 차원을 은폐하고 있다. 이 차원은 발화되지않고 '그린다'의 세계의 괄호 속에 있다. 그것은 바로 '쓴다'의 차원이다. 이 '쓴다'가 발설되지 않은 최종심급이다. 본다고 해서 다 그릴 수 없는

<sup>23)</sup> 鈴木大拙, *Outlines Mahayana Buddhism*, Schocken Books, New York, 1963, p.235; 『현대 물리학과 동양사상』, 57면에서 재인용.

것처럼, 그린다고 해서 다 쓸 수 없다. 마찬가지로 본다와 보인다 사이가 그렇게 먼 것이라면, 그리다와 쓴다의 사이 또한 결코 가까운 것일 리 없다. 그렇다면, 그럼에도 불구하고 묘사 가능성에 도전하는 모든 언어는 묘사 불가능성이라는 필패의 모험을 불사하고 있는 셈이다. 대상을 묘사한다는 것은 대상과 함께 생성된 묘사 불가능성을 묘사하는 일이 되는 것이다. 그렇다면 왜 이렇게 볼 수 없고, 알 수 없고, 그릴 수 없고, 쓸 수 없는가.

# 3. 대타자로서의 풍경

세밀화가 조연주는 자신에게 부여된 식물원의 과제 대상 식물들을 그 린다. 그것은 말할 것도 없이 조연주의 직업상의 주요 임무이다. 그런데 조연주라는 초점자는 과제 대상 식물 하나하나뿐만 아니라 숲 전체를 묘 사하고자 하는 욕망의 주체이기도 하다. 이 욕망의 주체는 낱낱의 식물을 대상으로 취할 때보다 숲 전체를 만났을 때 더 무력한 묘사 주체가 된다.

해가 들면, 젖은 숲이 마르면서 냄새를 토해냈다. 잎 큰 떡갈나무숲의 바닥 냄새는 무거웠고 소나무나 전나무 숲의 바닥 냄새는 가벼웠다. 넓은 잎은 가는 잎보다 먼저 부식해서 흙이 되었는데, 넓은 잎이 삭은 흙이 쌓여서 오래된 흙의 깊은 냄새를 뿜었다. 그래서 늙은 숲의 냄새는 깊었고 젊은 숲의 바닥 냄새는 얇고 선명했다. (중략)

패랭이꽃과 노랑어리연꽃을 데생하다보니까 여름이었다. <u>풀과 꽃은 겨우 그릴 수 있지만 숲과 산은 온전히 보이지 않았다.</u> 숲은 다가가면 물러서고 물러서면 다가와서 숲속에는 숲만이 있었고 거기로 가는 길은 본래 없었다. 본다고 해서 보이는 것이 아니고 보여야 보는 것일 터인데, 보이지 않는 숲속에서, 비 맞고 바람 쏘이고 냄새 맡고 숨 들이쉬며 여름을

보냈다.(178-79면, 밑줄 강조: 인용자)

이렇게 묘사되는 자연은 물론 뛰어난 감각 주체에 의해 구성되는 자연이다. 이 구성은 어디까지나 재현적 구성이기 때문에 자연 그 자체일 수는 없는 것이며, 주체의 인식론적 기능이 다양하고 혼란스러운 감각 대상을 포섭함으로써 성립하는 자연과 주체의 상징적 종합이다. 이 점에서 자연 대상에서 언어를 이끌어내고, 그 언어로 대상에 접근하고 장악하는 인식론적 수준을 먼저 평가하지 않을 수 없다. 위 인용문에서 감각 주체는 단지 '보는 것'을 넘어 '보이는 것'을 갈망하는 시각 주체일 뿐만 아니라우리 주변의 문학 환경 어디에서도 보기 힘든 빼어난 후각 주체이기도 하다

냄새란 무엇인가. 냄새, "그것이 실체인지 헛것인지는 알 수 없었지만, 헛것이라 해도 헛것의 주술력으로 실체를 눈앞으로 끌어당겨주는 힘이 있었다"(62면)고 하는데, 숲의 냄새를 이렇게 무거움과 가벼움, 깊음과 얇고 선명함의 세계로 묘파해낼 수 있는 작가가 많지는 않을 것이다. 작가의 이러한 냄새 묘사는 『현의 노래』나 『개』에서 보여주었던 개별적 사물에 대한 묘사보다 진화한 수준이라고 할 수 있고, 동시대의 어떤 작가와비교<sup>24</sup>)해도 돌올한 측면이 있다고 하지 않을 수 없다. 그런데 이 모든 것에도 불구하고 작중화자는 "풀과 꽃은 겨우 그릴 수 있지만 숲과 산은 온전히 보이지 않았다"고 한다. 식물원 자등령의 숲은 "무수한 이파리들이바람의 무수한 갈래에 스치면서 분석되지 않는 소리의 바다가 펼쳐"(24면)지는 장소이다. 이렇게 보이지 않고, 분석되지 않는 숲에서 "나무는 자

<sup>24)</sup> 가령, 특히 묘사가 감각적이고 인상적인 정이현의 소설에는 이런 대목의 냄새 묘사가 있다. "눈을 감으면 그녀의 냄새를 맡을 수 있다. 어린 꽃잎에 번성하는 목화진딧물의 냄새, 갓 말 린 바다 냄새, 처녀 양의 것으로 만든 치즈 냄새, 혀끝이 열리고 온몸이 아리아리해지는 냄새, 태초의 냄새. 세상의 모든 냄새. 너의 너 자신의 냄새."(정이현, '무궁화」, "낭만적 사랑과 사회』, 문학과지성사, 2003, 123면)

신을 들여다보는 사람과 사소한 관련도 없는 타자로서 땅 위에 서 있는데, 사람이 한사코 나무를 들여다본다"(263면)는 것이다. 이 어찌할 수 없는 '타자'의 절대적 타자성이 뛰어난 감각 주체가 맞닥뜨린 절망의 원인이다.

작가가 여기서 '타자'라고 적고 있는 타자의 타자성을 좀더 분석적으로 살펴보기 위해서는 라깡의 타자 개념을 참고할 필요가 있다. 라깡에게는 타자 개념에 있어 소타자와 대타자의 차이에 대한 구별이 있다. 라깡에 의하면 언어가 대타자 속에서 기원하는 것이라고 한다면 언어는 의식의 통제와 표현 가능성 저편에 있는데, 이러한 대타자는 무엇보다도 하나의 장소로 생각되어야 한다.<sup>25)</sup> 『내 젊은 날의 숲』에 출현하는 이 대타자의 장소 이름을 김후은 '풍경'이라고 요약한다.

나는 눈이 아프도록 세상을 들여다보았다. 나는 풍경의 안쪽에서 말들이 돋아나기를 바랐는데, 풍경은 아무런 기척이 없었다. 풍경은 태어나지 않은 말들을 모두 끌어안은 채 적막강산이었다.

그래서 나는 말을 거느리고 풍경과 사물 쪽으로 다가가려 했다. 가망 없는 일이었으나 단념할 수도 없었다. 거기서 미수에 그친 한 줄씩의 문 장을 얻을 수 있었다. 그걸 버리지 못했다. 이 책에 씌어진 글의 대부분은 그 여행의 소산이다.(「작가의 말」, 341-42면)

보기 드문 감각적 탁월성에도 불구하고 『내 젊은 날의 숲』에서 숲이 끝내는 묘사될 수 없는 것으로 등장하는 까닭은, 라깡 식으로 말하자면

<sup>25)</sup> 라깡의 타자 개념에서 대타자는 대수학에서 빌려온 기호 A(프랑스어 Autre)로 표시하고, 소타자는 a(프랑스어 autre의 이탤릭체 소문자)로 표시한다. 소타자는 실제로 타자가 아니라 자아의 반영과 투사인 그런 타자이다. 반면 대타자는 근본적 타자성, 즉 상상계의 착각적인 타자성을 초월하는 그런 타자성을 가리킨다. 이 타자성은 동일시를 통해 동화될 수 있는 것이아니다. 자아 속에서 또는 주체 속에서 기원하는 것이라고 여겨지는 소타자의 세계에서만 언어 표현으로 대상을 정의하고 장악할 수 있는 것이다.(딜런 에반스, 『라깡 정신분석 사전』, 김종주 외 옮김, 인간사랑, 1998, 201-203면)

이를테면 숲이 대타자의 '풍경'이기 때문이다. 종국에는 조연주의 부친상이 치러지는 장소가 다름 아닌 숲이기도 하다. 숲에서 조연주 부친의 유해는 새의 먹이로 버무려져 사람의 시야 밖으로 사라진다. 죽음은 장례식장의 문화 같은 것으로 인간화되지 않고, 대신 인간적 의미화의 가능 지평을 넘어선 절대적 타자의 영역으로 사라진다. 거기에 대타자 숲이 있고 '적막강산'의 풍경이 있다. 김훈의 소설에서는 적막강산에서 바다로 공간을 옮겨도 사정은 크게 다르지 않다. 『흑산』의 주인공 정약전은 우리에게 어류생태의 풍부한 보고서인 『자산어보』를 남긴 위인으로 알려져 있다. 그런데 김훈에 의하면 바다라는 대타자의 언어화는 다음과 같이 "티끌만치"의 가능성에 불과한 것이다:"물고기의 사는 꼴을 글로 써서 흑산의 두려움을 떨쳐낼 수도 없고 위로할 수도 없을 테지만, 물고기를 글로 써서 두려움이나 기다림이나 그리움이 전혀 생겨나지 않은, 본래 스스로 그러한 세상을 타끌만치나 인간 쪽으로 끌어당겨볼 수 있지 않을까 싶었다. "26) 모든 가상한 인간적 노력에도 불구하고 대타자는 이처럼 묘사 불가능한 것이다.

회화의 역사라는 관점에서 보자면 '풍경(風景)'의 개념은 일단 '산수(山水)'의 개념과는 변별적인 것이다. 산수가 동아시아의 전통적 인문교양의 총화로서 천지산천과의 친화적이고 이상적인 세계관을 표상한다면, 풍경은 서구 근대의 시각적 재현양식의 축도이다. 우리의 경우로 말하자면, 산수화는 조선시대의 이념에 따른 자연에 대한 의미화 작용을 담고 있었으며, 산수화를 그리는 것은 시대의 이념을 개별적으로 확인하는 행위에 불과했다. 27) 풍경 개념이 함축하는 자연에 대한 형이상학적 태도의 변화를 풍경의 '발견'이라는 개념과 함께 문학론에서 전개한 이는 다름 아닌 가라타니 고진이다. 가라타니 고진에게 풍경을 '발견'했다는 말이 의미하

<sup>26)</sup> 김훈, 『흑산』, 학고재, 2011, 337면.

<sup>27)</sup> 서유리, '근대적 풍경화의 수용과 발전」, 김영나 엮음, 『한국근대미술과 시각문화』, 조형교 육, 2002, 86-87면

는 것은 풍경이 선험적으로 자연스럽게 처음부터 존재했던 것이 아니라 일정 시기와 계기에 의해 기원과 역사성을 가지고 존재하게 되었다는 것이다. 풍경이 출현하는 이 역사적 시기가 바로 일본 근대문학 리얼리즘이 확립되는 시기라는 것이 고진의 독특한 주장이다. 일본 근대문학의 리얼리즘이 풍경 속에서 확립되고, 리얼리즘이 묘사하는 것은 '풍경'이고, 풍경으로서의 인간이라는 주장을 이해하기 위해서는 산수화에서 풍경화로의 이행이라는 근대 회화사에 대한 이해가 요청된다.28)

고진이 설명하는 방식을 따르면 산수화의 장은 개인이 대상에 대해 갖는 관계가 아니라 선험적이고 형이상학적 모델로 존재한다. 산수화에서화가는 '사물'을 보는 것이 아니라 선험적인 개념을 보고 있는 것이다. 여기서 선험적인 것이란 산수화의 장에서는 중국의 철인(哲人)이 깨달음을얻는 이상향이었으며, 중세 유럽에서는 성서 및 신(神)이었다. 서구 중세의 화화와 '산수화'는 '풍경화'에 대비해 볼 때 서로 공통점이 있다. 즉 양쪽 다 '장소'가 초월론적이라는 점이다. 소나무 숲을 그릴 때 산수화가는 소나무 숲이라는 개념을 그릴 뿐 진짜 소나무 숲을 그리는 것이 아니다. 진짜 소나무 숲이 대상으로 보이려면 이 초월론적 장(場)이 전복되어야한다. 그러므로 풍경화 이전의 과거 작품에 '묘사'로 보이는 것도 '묘사'가아니라 묘사는 한 줄도 없이 실은 풍경이 아니라 문자에 이끌리고 있었다는 것이다. "묘사란 단순히 외부 세계를 그리는 일과는 이질적인 것이었다. '외부 세계' 그 자체를 발견해야 했기 때문이다."29)

산수화가 아는 대로 그리는 그림이라면 풍경화는 그러므로 외부 세계를 그 자체로 발견해 있는 대로, 또는 보이는 대로 그리는 그림이라는 설명이 가능하다. 그렇다면 풍경의 '발견'은 단지 시각의 문제가 아니라 지각양태와 인식틀을 바꾸는 것이며, 초월론적 장을 전복시키는 것이다. 그것은 단지 사생(寫生)의 문제 이전에 일종의 가치 전도인 것이다. '산수'의

<sup>28)</sup> 가라타니 고진, "일분근대문학의 기원』, 박유하 옮김, 민음사, 1997, 30-38면.

<sup>29)</sup> 위의 책, 38면.

개념과 '풍경'의 개념 사이에는 그러므로 인식론적 단절(epistemological break)이라고 할 만한 상거가 있다. 풍경이 보이기 위해서는 산수라는 인식론적 장애가 제거되어야 한다. 이런 전복과 전도의 장에서 풍경을 발견할 때, 자연은 재래의 인간 친화적 완상물이 아니라 인간의 시선과 의식에 순치되지 않은 타자로 출현한다. "아무런 기척이 없었"고, "태어나지않은 말들을 모두 끌어안은 채 적막강산"이었다는 김훈의 저「작가 후기」에 등장하는 풍경은 이런 타자, 대타자이다. 파스칼이라면 "이 무한한 공간의 영원한 침묵이 나는 두렵다"30)라고 말했을 법한 타자 공간이다. 파스칼이 두려워하는 침묵과 김훈이 듣고 싶지만 들을 수 없다는 저 풍경의침묵은 크게 다르지 않을 것이다. 그것들은 모두 인간 언어로는 받아낼수 없는 대타자의 타자성에 짓눌려 있다.

중세에서 근대로의 이행을 초월론적 장의 붕괴로 설명하는 설명 모델은 우리에게 전혀 새롭지 않다. 그러나 가라타니 고진의 독창성은 이 이행을 풍경의 발견과 결부짓고, 여기서 일본 근대문학의 출현을 본다는 관점이다. 우리는 여기서 멈추지 않고 가라타니 고진의 논의가 갖는 함의를 김훈의 소설과 관련지어 좀더 숙고해 보기로 하자. 일단, 그렇게 탈신비화되고 탈이데올로기화된 풍경이 전경화(前景化)된다면, 후경화(後景化)되는 것 또한 존재한다는 이치가 자명할 터이다. 이 점을 작품의 세계를실례로 들어 설명할 수 있다. 가라타니 고진은 근대 일본문학에서 풍경을처음으로 묘사한 작가로 구니키다 돗포(國木田獨步)를 꼽고, 특히 그의「잊을 수 없는 사람들」을 높이 평가한다.「잊을 수 없는 사람들」은 무명작가 오쓰라는 인물이 이키야마라는 인물에게 '잊을 수 없는 사람들'에 대해 이야기하는 형식을 취하고 있는 짧은 소설이다. 주목할 점은 이 소설의 결말에 이르면 그때까지 중요하게 보였던 사람들은 잊혀지고 아무래도 상관없는 사람들이 '잊을 수 없는' 사람이 된다는 사실이다. 역전 현상

<sup>30)</sup> 파스칼, 『팡세』, 박두성 옮김, 동천사, 1987, 67면.

이고 전도 현상이다. 후경화되었던 것이 전경화된 것이다. 그런데 가라타니 고진에 의하면 이것이 바로 풍경화에서 배경이라는 것이 종교적·역사적 주제 대신 그 자리를 메운 것과 마찬가지라는 것이다. 31) 풍경이 전경화될 때 역사적 주제 혹은 사회적·정치적 주제 같은 것이 후경화될 수 있다는 것은 김훈 소설, 특히 『내 젊은 날의 숲』의 소설 현실과 결코 무관하지 않다. 김훈의 이 소설에서 풍경은 주제의 보조적인 존재로서, 혹은 세팅의 한 구실로 종속되어 있는 것이 아니라 그것 자체만으로도 묘사하기 힘들고 벅찬 숨은 주인공으로 다가와 있다.

# 4. 묘사의 함의

왜 조연주는 그림을 그리는가. 수목원에 극사실화를 그리는 화가로 취업했기 때문에 그리겠지만, 왜 하필 극사실화를 그리는 조연주를 주인공으로 설정했는가는 조연주가 답할 수 있는 물음이 아니다. 이 물음은 계절을 바꿔가며 다투듯이 피어나는 식물원의 꽃과 생태를 그려내는 조연주의 이야기를 텍스트 밖에서 『내 젊은 날의 숲』이라는 제목의 책으로 펴내고 있는 작가가 답변할 수 있는 사안이다. '젊은 날'을 또렷하게 타이틀에서 명시적으로 제시하고 있는 작가는 그러나 더 이상 젊은 사람은 아니다. 『내 젊은 날의 숲』의 작가는 젊어서 젊음을 보지 못하는 젊음의 자기도취로부터 벗어나 젊음을 대상화할 수 있는 나이를 먹은 사람이다. 32) 작가의 이 더 이상 젊지 않음과 화가 주인공 설정과는 모종의 함수관계가 있을 수도 있다. 더 이상 젊지 않은 나이의 옛 중국 사람들은 그림을 그리는 이유를 주로 과거의 젊음과 관련지어 말하곤 했다. 예컨대, 종병(宗

<sup>31)</sup> 가라타니 고진, 앞의 책, 46면.

<sup>32) 『</sup>내 젊은 날의 숲』은 1948년생 김훈의 1910년작이다. 그러므로 우리 나이로 치자면 작가 나이 63세의 작품인 셈이다.

炳)은 그가 그림을 그리는 것은 나이 들어 더 이상 산을 오를 수 없을 만큼 쇠약해졌을 때, 방 벽에다 자신의 기억 속의 경치를 그려놓고, 이 그림들을 바라봄으로써 그가 예전에 했던 여행들을 다시 체험하기 위해서였다고 한다.33) 또, 교징명(交徵明)은 옛날 젊었을 때 보았던 자연을 다시접해서 정신을 새롭게 했으면 좋겠다는 생각에서 그림을 그린다고 했다.34)

젊음의 미적 향유를 지속시키고자 하는 이들이 본 것은 산수화의 액자속에 들어갈 수 있는 '산수'라는 소타자일 것이다. '큰 것'을 보았다고 해도 그것은 김훈이 '작가 후기,에서 적은 '적막강산'이라는 저 침묵의 대타자는 아니라고 볼 수 있다. 동양의 인문 교양 속에 있는 '산수화'라는 이데올로기를 벗어나야 비로소 대타자 풍경을 만날 수 있기 때문이다. 우리에게 문학평론가로 잘 알려진 I.A. 리처즈는 영국과 미국에서만이 아니라중국의 베이징대학에서도 교편을 잡은 바 있는 사람인데, 김우창 교수가소개하는 바에 의하면 그는 산수를 본다는 행위의 의미에 대해서도 다음과 같이 일가견이 있었다.

리처즈는 우리의 마음을 평정하고 정성스러운 상태로 이르게 하는 길은 큰 것을 보는 데 있다고 했습니다. 리처즈는 사람이 얼마나 광활한 우주의 속에 외롭게 조그만 존재로 있는가 또는 사람이 태어나고 죽는 것이 얼마나 허무하고 이해할 수 없는 일인가, 그 얼마나 신비스러운 것인가, 또 무한한 억만 겁의 시간 속에서 사람의 생명이라는 게 얼마나 짧은 것인가, 사람의 무지가 얼마나 거대한가, 아는 것보다는 모르는 것이 얼마나 더 많은가, 우주 공간 속에 사람이라고 하는 것이 얼마나 작은 존재인가, 그 무한한 시간 속에서 사람이라는 게 얼마나 하잘것없는 존재인가, 그런 시간 속에 사람이 태어나고 죽는다는 게 얼마나 신비스러운 것

<sup>33)</sup> J. 캐힐, 『中國繪畵史』, 조선미 옮김, 열화당, 1978, 45-46면.

<sup>34)</sup> 김우창, 『풍경과 마음: 동양의 그림과 이상향에 대한 명상』, 민음사, 2016, 126면.

인가, 우리가 이런 것에 대해서 아는 것이 얼마나 없는가 하는 것들을 생각하면 절로 평정에 이르게 된다는 것입니다. 리처즈가 한 이야기인데, 물론 『중용』에도 비슷한 이야기는 나옵니다. (…) 거기에서 오는 안정감이 바로 산수(山水)를 보는 데서 오는 안정감이 아닌가 합니다.(밑줄 강조: 인용자)35)

그렇다면 단지 '큰 것'이 아니라 대타자를 보는 일은 어떨까. 동양 고전속에 있는 자연이 여유를 가지고 생을 관조하는 안정감을 줄 수도 있었는지 모르지만, 『내 젊은 날의 숲』을 쓰는 근대의 아들 작가 김훈에게는 이런 평정(平靜)의 '산수'는 없다. 『내 젊은 날의 숲』을 쓰는 그는 다만 더이상 젊지 않을 뿐이고 인간이 자연이기 때문에 안도할 수 있는 자연과의조화는 깨져 있다. '산수'라는 이데올로기가 지워지면 '풍경'만이 남는다고할 때, 위 인용문에서 느낌표가 달릴 수 있는 밑줄친 문장은 느낌표 대신물음표 생략형 의문이 된다. 이 의문의 세계를 '우주적 허무'라고 요약해도 크게 틀리지는 않을 것이다. 인간과 자연의 조화로운 세계관이 깨진자리 그 균열의 틈을 파고드는 것이 이 '우주적 허무'다. 우주적 허무는 우리가 운명의 이름으로 의미와 가치를 만드는 인간 세계의 크고 작은 것의 분별과 시비마저도 지워 버린다.

옛날의 결속은 깨어졌다. 인간은 마침내 그가 우주의 광대한 무관심속에 홀로 내버려져 있음을, 그가 이 우주 속에서 순전히 우연에 의해서생겨나게 되었음을 알게 되었다. 이 우주의 그 어디에도 그의 운명이나의무는 쓰여 있지 않다.<sup>36)</sup>

세밀화가 조연주는 육군 유해발군단의 요청으로 발굴된 뼈도 그리는데,

<sup>35)</sup> 위의 책, 134-35면.

<sup>36)</sup> 자크 모노, 『우연과 필연』, 조현수 옮김, 궁리, 2010, 257면.

그 뼈에는 남과 북이 새겨져 있지 않고, 남쪽 병사와 북쪽 병사의 구분이 무의미한 것이다. 다만 뼈로 남은 병사는 남/북 이데올로기와 무관한 '뼈' 의 사람이다. '혁명 열사'였다는 병사의 뼈는 다만 "적막한 뼈"(172면)일 뿐이고, 죽기 전에 무엇보다도 어머니의 풀 먹인 여름옷을 입고 싶고 상 추쌈이 먹고 싶었다던 병사는 목숨에 충실한 생명이지 조국을 위해 충성 한 사람으로 그려지지 않는다. "상추쌈을 못 먹고 죽은 그 병사가 '사상학 습노트'를 남기고 죽은 인민군 병사이거나, 그의 총에 맞아 죽은 그의 적 병이거나, 그의 적병이 죽기 직전에 찔러 죽인 또다른 적병이거나, 별 차 이가 없는 것이라고 '상추쌈'과 '풀 먹인 여름옷'은 말하고 있었다"(159면) 고, 서술자는 '상추쌈'과 '풀 먹인 여름옷'을 풀이한다.

조연주가 그리는 극사실화는 "원리나 개념으로는 파악이 안 되"는 "개별적 생명의 현재성을 그리는 일"(203면)일 뿐이다. 그러므로 작가가 묘사하는 묘사 대상 역시 저마다의 개별성으로 구체적일 뿐 어떤 원리나 개념 따위에 귀속되지 않는다. 이데올로기가 들어설 자리가 없는 것이다. 6.25전쟁 병사의 뼈마저도 그것은 가령, 참호를 파다가 드러난 유골을 묘사하고 있는 임철우의 '아버지의 땅」에서처럼, 분단의 성처를 증언하고자하는 증언 의지에 수렴되지 않는다. 그렇다면 이런 극사실의 묘사는 궁극적으로 무엇을 증언하는가. 이 점과 관련해 로브그리예의 통찰은 주목할만하다. 로브그리예가 제시하는 탈이데올로기 묘사가 가는 길은 세 가지부정을 함축한다.

사실 사물을 묘사한다는 것은 고의적으로 그 사물의 밖에, 사물과 대면하는 자리에 위치한다는 것을 의미한다. 이제는 사물을 순치시켜 인간에 맞게 길들인다든가 사물에 어떤 인간적인 의미를 갖다붙이는 데 주안점이 있는 것이 아니다. 애초부터 '인간이 아닌' 것으로 상정된 사물은 끊임없이 손닿을 수 없는 저쪽에 남아 있으며 어떤 자연적인 결합을 통해서 이해되지도 않으며 어떤 고통을 통해서 인간에게 수렴되어 버리지도

않는다. 묘사하는 것만으로 만족한다는 것은 물론 대상에 접근하는 다른 모든 방법들을 거부하는 것이다. 다른 방법들이란 가령 비현실적인 것 같은 공감, 소외된 것 같은 비극, 과학의 유일한 영역에 속하는 것 같은 이해가 그것이다 37)

『내 젊은 날의 숲』에 나타난 김훈의 자연에 대한 묘사도 비현실적인 공감, 소외된 비극, 과학적인 이해 등으로 요약될 수 있는 대상에 대한 접 근 방법들을 거부한다고 볼 수 있다. 소설 텍스트의 이상이 '과학적 이해' 일 리는 없으므로 이 문제를 논외로 친다면, 먼저 비현실적 공감에 대한 거부가 있다 김훈의 묘사 세계가 도전하는 것은 언어 표상으로 대상을 충분히 정의하고 장악할 수 있는 소타자의 세계를 넘어서 끊임없이 묘사 불가능성의 곤경을 동반하는 대타자의 세계이다 그것이 작은 꽃 하나라 할지라도 근본적 타자성이 드러나면 묘사 불가능한 대상이 되고 만다. 꽃 뿐만이 아니라 나무도 그렇다 "내가 제 눈에 비친 대로 나무를 겨우 그 릴 수는 있지만 나무를 안다고 말할 수는 없고 나무와 어떤 관계를 맺고 있다고도 말할 수 없는 까닭은 내가 나무를 닮거나 비슷한 구석이 전혀 없기 때문"(263면)이라는 절대적 타자성은 어찌할 수 없게 도저한 것이다. "나무는 나이를 먹으면서 늙어가는 것이 아니라 나무의 삶에서는 젊음과 늙음, 죽음과 신생이 동시에 전개되고 있었다"(87면)는 대목에서는 죽음 이라는 타자성을 삶의 동일성 속에서 파악하는 물활론적(物活論的) 인식 의 단초도 보이지만, 대상을 낭만적 감정이입 따위로 의인화하여 억지 공 감을 자아내지 않는다는 것은 시종일관 견지되는 묘사의 원칙적 태도이 다

<sup>37)</sup> 알랭 로브그리예, 『누보 로망을 위하여』, 김치수 옮김, 문학과지성사, 1998, 82-83면; 롤랑 부르뇌프/레알 웰레, 『소설이란 무엇인가』, 김화영 편역, 문학사상사, 1986, 174면. 여기서 옮긴 대목은 김치수의 번역과 김화영의 번역을 서로 대조하며 이들의 번역 문장을 선별적으로 채택했다.

여기서 로브그리예가 사용하는 '비극'이란 개념은 사르트르나 카뮈의 저 실존주의 부조리 문학의 맥락에서 이해되어야 할 용어어다. 로브그리 예는 비극을 인간과 사물 사이에 존재하는 거리를 회복하고자 하는 시도 로서, 아무것도 놓치지 않으려고 하는 휴머니즘의 마지막 발명품 같은 것 이라고 정의하는데,38) 부조리 비극뿐만 아니라 자고로 비극이란 삶의 무 의미에 대한 항의가 있어야 성립하는 것이다. 묘사는 대상을 바라보는 자 의 일방적 시선과 아무 상관이 없고, 사물은 그것을 바라보는 자의 내면 과 어떤 연관을 가지거나 혹은 일치하는 일과 거리가 멀다. 이러한 관점 에서 풍경은 전통적 휴머니즘. 나아가 그것이 한편으로는 함유하고 있는 인간중심주의와 자연에 대한 초월적 인식으로부터 결별하는 것이다. 『칼 의 노래』는 바다를 묘사하면서 시작하는데, 작가가 무엇보다 먼저 바다를 제시하는 것은 이순신의 삶이 어떤 근왕주의 이데올로기 같은 것으로 설 명되지 않는다는 사실과 관계가 있다. 이순신에게 "바다는 내가 입각해야 할 유일한 현실"39)이다. 마찬가지 이치로 작가가 자연의 묘사에 몰두하는 것은 삶의 가능성이 자연의 사실을 초월할 수 없기 때문이라고 할 수 있 다. 그렇다면 결국 묘사 대상을 따라가는 묘사의 정신은 한계를 오직 한 계로만 감당하는 한계의 정신이다. 이 한계의 정신은 궁극적으로는 대타 자 풍경의 침묵 앞에 선 한계 주체의 운명인 것이다.

# 5. 맺음말

소설 이론의 역사에서 보자면 소설 세계에서 공간의 묘사가 인물 묘사 보다 더 중요하게 다루어진 시기는 자연주의의 등장 이후 본격화되었다 고 볼 수 있다. 다윈의 영향을 많이 받은 졸라는 『실험소설론』에서 물리

<sup>38)</sup> 알랭 로브그리예, 앞의 책, 70면.

<sup>39)</sup> 김훈, 『칼의 노래·2권』(재개정판), 생각의나무, 2003, 61면.

적 현실로 이해한 환경에 중차대한 중요성을 부여한다. 졸라에게 묘사는 "인간을 결정하고 완성하는 환경의 상태를 그리기"400였다. 환경에 대한 소설의 묘사는 단지 인물의 성격을 드러내는 하나의 기법일 수도 있지만, 인간의 운명을 이해하고 드러내고자 하는 새로운 기획일 수도 있다. 이기획에는 인간의 자리만큼이나, 혹은 인간의 자리보다 더 폭넓게 자연의 자리가 마련되어 있다. 그런데 이제 21세기 우리 소설에서 결정론적이고 운명론적인 뉘앙스가 강한 '환경'이라는 말 대신에 그 자리에 '풍경'을 대신 놓으면 어떻게 될까.

『내 젊은 날의 숲』에 등장하는 묘사 대상의 자연을 작가는 『작가 후기 \_에서 '풍경'으로 요약한다. 소설 텍스트로부터 그리 멀지 않는 곳에서의 이 요약은 터무니없게 실상을 왜곡하는 메타 언어는 아닐 것이다. 풍경은 여기서 논의한 김훈 텍스트의 지배적 현실이다. 이 풍경은 일단 결정론의 현실은 아니다. 어쩌면 그것은 결정론이라는 이데올로기로부터도 자유롭 다. 풍경을 초월할 수는 없는 묘사 주체는 이 자유의 힘으로 때로는 묘사 대상에 사무치고 묘사 대상을 수사(修辭)하기도 하지만, 이 자유가 인간 운명의 어떤 궁극적 자유까지도 암시해 주는 것은 아니다. 미술의 언어 든, 문학의 언어든, 인간의 모든 언어는 대타자 풍경의 침묵 앞에서 무력 하다. 묘사 불가능성이라는 묘사 주체의 운명은 대상과의 일치 불가능성 에서 오는 것이고, 궁극적으로는 대타자의 절대적 타자성에서 연원하는 것이라고 볼 수 있다. 낯설지 않은 것으로 자동화된 소설 환경에서 이 절 대적 타자성을 새롭게 환기시키는 데 김훈 소설의 일차적 의의가 있다고 볼 수도 있다. 자동화된 환경을 전복시키는 풍경이라는 낯선 타자성의 출 현은 가라타니 고진의 논의에서도 보듯이 새로운 소설 양식으로까지 평 가받기도 한다. 다만 우리는 이런 소설, 이런 풍경의 리얼리즘을 읽으면 서 또 한번 인간의 시대가 밀려났다는 사실을 인정해야만 한다.

<sup>40)</sup> 에밀 졸라, 『실험소설론 외』, 유기완 옮김, 책세상, 2007, 84면.

### | 참고문헌 |

### 1. 1차 자료

김훈, 『내 젊은 날의 숲』, 문학동네, 2010.

. 『칼의 노래·1권/2권』(재개정판), 생각의나무, 2003

\_\_\_\_, 『흑산』, 학고재, 2011.

\_\_\_\_, 『공터에서』, 문학동네, 2017.

### 2. 2차 자료

김민철, 『문학 속에 핀 꽃들』, 샘터사, 2013, 203-205면.

김우창, 『풍경과 마음: 동양의 그림과 이상향에 대한 명상』, 민음사, 2016, 126면.

김택호, 『서사와 묘사: 인간의 삶을 재현하는 두 가지 방법과 작가의 태도』, 『한중인 문학연구』 17, 한중인문학회, 2006, 117-38면.

김현, 「푸코의 미술 비평」, 『시칠리아의 암소』, 문학과지성사, 1990, 185면

김홍중, 「다니엘의 해석학: 풍경에 대한 사회학적 사유의 가능성」, 『마음의 사회학』, 문학동네, 2009, 141-178면.

서영채, 『풍경이 온다』, 나무나무출판사, 2019. 21면.

서유리, 「근대적 풍경화의 수용과 발전」, 김영나 엮음, 『한국근대미술과 시각문화』, 조형교육, 2002, 86-87면

유종호. 『문학의 즐거움』(유종호 전집 5). 민음사. 1995. 243-59면

이태준, 『문장강화』, 창작과비평사, 1988, 209면.

정이현, 「무궁화」, 『낭만적 사랑과 사회』, 문학과지성사, 2003, 123면.

李孝德, 『표상 공간의 근대』, 박성관 옮김, 소명출판, 2002, 173면,

柄谷行人、『일분근대문학의 기원』, 박유하 옮김, 민음사, 1997, 30-38면.

Bal, M., 『서사란 무엇인가』, 한용한/강덕화 옮김, 문예출판사, 1999, 238면.

Bourneuf, R./Ouellet, R., 『소설이란 무엇인가』, 김화영 편역, 문학사상사, 1986.

Cahill, J., 『中國繪畵史』, 조선미 옮김, 열화당, 1978, 45-46면.

Capra, F., 『현대 물리학과 동양사상』, 김용정·이성범 옮김, 범양사, 2006, 56면.

Evans, D., 『라깡 정신분석 사전』, 김종주 외 옮김, 인간사랑, 1998, 201-203면,

Fabre, J. H., 『파브르 식물기』, 정석형 옮김, 두레, 1992, 420면.

Foucault, M., 『이것은 파이프가 아니다』, 김현 옮김, 고려대 출판부, 2010, 39-42면. Genette, G., 『서술의 경계선』, 『현대 서술이론의 흐름』, 김동윤 외 옮김, 솔, 1997, 27-28면

- Gombrich, E. H., 『서양 미술사』(16차 개정증보판), 백승길·이종숭 옮김, 2017, 561-62면.
- Jay, M., 「모더니티의 시각 체제들」, 핼 포스터 엮음, 『시각과 시각성』, 최연희 옮김, 경성대 출판부, 2004, 29면.
- Lacan, J., 「시선과 응시의 분열」, 『욕망이론』, 권택영 외 옮김, 문예출판사, 2005, 196-212면.

Monod, J. L., 『우연과 필연』, 조현수 옮김, 궁리, 2010, 257면.

Pascal, B., 『팡세』, 박두성 옮김, 동천사, 1987, 67면.

Robbe-Grillet, A., 『누보 로망을 위하여』, 김치수 옮김, 문학과지성사, 1998, 82-83면. Zola, E., 『실험소설론 외』, 유기완 옮김, 책세상, 2007, 84면.

#### <Abstract>

# The Problem of Description in Kim Hoon's Novel

# Kim, Joo-Eon

This paper focuses on exploring the relationship between the writer and the world that is revealed through the description. The object that Kim Hoon describes in *The Forest of My Young Days* starts with a small flower and ends up being a scenery. The protagonist is an artist who paints botanical art on canvas and at the same time a narrator who expresses what he cannot draw and the impossibility of description. By distinguishing 'see' from 'seen', the author highlights the methodological problems of the process of painting and describing it as a major narrative situation. The prosperity realm of Kim Hoon does not lie in overlapping the issue of epistemology in painting. It is to replace and magnify the problem with a problem of the impossibility of description. For Kim Hoon, describing the object would be describing the impossibility of description created with the subject. Why?

Despite its outstanding sensual brilliance, the end of the forest comes into being something that cannot be described in *The Forest of My Young Days* because it is the 'scenery' of the Autre. What Kim Hoon's description world challenges is not the world of autre who can fully define and control the object with language expressions. Only when one departs from the ideology of "landscape" in the liberal arts of Eastern, one can meet the scenery of the Autre. The scenery meeting outside all ideologies is the Autre and a cosmic futility. When the scenery becomes

foregrounded, things like historical or social and political topics can be backgrounded. This has nothing to do with the reality of Kim Hoon's novel, especially the novel *The Forest of My Young Days*. In Kim Hoon's novel, scenery is not subordinate to the subject as an ancillary existence, or as an excuse for setting. It comes as a hidden protagonist, hard to describe in itself.

Key words: description, scenery, impossibility of description, scenery as Autre, hylozoism, realism of scenery

투 고 일: 2019년 11월 15일 심 사 일: 2019년 11월 18일-12월 6일

게재확정일: 2019년 12월 11일 수정마감일: 2019년 12월 26일