

이상 소설 童骸에 나타난 감각의 문제와 글쓰기의 이중적 기호들

송 민 호
(세종대 국어국문학과)

1. 근대문학의 거울로서의 李箱

지금까지 ‘이상’이라는 근대 문학의 가장 난해한 기호체계는, 당시의 시대를 뒤덮고 있었던 문학, 철학, 혹은 과학 등의 사상을 방법론으로 적용하여 ‘해독’해 내고자 하는 시도에 의해서 우리나라 근대문학의 수준을 가늠하는 하나의 거울로서 기능해 왔다고 말할 수 있을 것이다. 이상의 문학은 하나의 체계를 갖춘 학문의 대상으로 간주되기보다는 이론들을 맞대어 보아 발견되는 새로운 차원의 의미들을 통해 우리 근대 문학의 위치를 추정하도록 하는 하나의 계기로 작용해왔다. 물론 이는 이상의 텍스트 내에서 다른 어떤 근대문학자들도 보여주지 못했던 근대성에 대한 침예한 인식 수준을 보여주었다는 판단과 관계된 것이며 그것이 우리나라의 척박한 근대문학 수준에 대한 적지 않은 위안이 되었다는 사실과 무관하지 않다. 우리는

주 제 어: 이상, 감각, 글쓰기, 애매성, 이중적 기호, 관여성

Yi-sang, Perception, Writing, Ambiguity, Double Meaning, Relevance

이상이라는 ‘천재’의 문학으로부터 우리 문학이 처해있는 근대성의 문제와 그것의 극복 문제를 발견해낼 수 있다는 희망을 소유할 수 있었던 것이다.

지금 이상 연구의 현주소를 점검하는 과정에서 되짚어 보아야 할 바는 하지만, 과연 그렇게 지속적으로 연구되어 왔던 이상이라는 기호체계가 여전히 뿌연 안개 속에 놓여 있는 상황을 어떻게 이해해야 할 것인가 하는 점이다. 물론 문학에 관한 연구가 하나의 총체적인 관점 하에 지식을 축적하는 여타 학문과는 성격을 달리하는 것을 감안한다고 하더라도 포화 상태에 이른 이상 연구들 속에서 오히려 의미를 발견하기는 더욱 어려워진 것만큼은 분명하다. 이는 이상의 문학과 사유 속에서 근대성의 사상적 기반을 확인하고자 했던 시도 이후,¹⁾ 수많은 연구자들이 마찬가지로 근대성과 탈근대성의 이론들을 가지고 이상을 읽어내고자 시도해왔던 과정과 무관한 것은 아닐 것이다. 조금 무리하게 말하자면 이상은 문학의 장르적 텍스트로 읽히기 보다는 오히려 모더니티를 옹호하거나 넘어서고자 했던 이론들을 확인하는 주요 근거로 읽혀왔다고 볼 수도 있을 것이다. 이상의 텍스트 연구는 스스로 전통화된 해석을 수립하고 그것을 근거로 발전하는 방향이 아니라 오히려 어떤 방법론을 경유하여 이상 텍스트의 입구에 진입하는가 라는 차이에 의해서 약호의 해석적 측면과 결부된, 의미를 산출하고자 하는 생산적 측면의 확대에 주력해왔다는 의미이다. 이렇게 이상 문학 연구의 많은 부분이 해석의 통일화 혹은 정전화보다는 의미의 복수성과 파편성에 기여한 바 있

1) 김윤식은 이상 문학을 기호체계의 차이에 따라 한글체의 초기소설계, 일어체의 창작노트계, 한글체의 수필체 소설의 세 가지 계열로 나누어 유클리드기하학 또는 광속으로 대표되는 근대성의 체계를 투철히 파악하고 돌파하고자 하는 시도를 일어체의 창작노트계에서 보여주었으며 이후 한글체의 수필체소설은 鳥鵲의 실패로 비롯된 일종의 타협의 지점으로 봄으로써 終生記에서 ‘산호편’으로 집약되는 예술의 세계를 발견하였다고 보았으며 이는 이후 연구들에서 이상 문학을 판단하는 준거가 되어왔다. 하지만 일어체의 창작노트계에서도 많은 사유적인 스펙트럼이 발견된다는 사실, 그리고 그러한 스펙트럼이 이후 창작들에 영향관계를 맺고 있다는 사실은 다소 간과된 측면이 있다(김윤식, □□한국현대문학사상사론□□(서울: 일지사, 1992), 20-46면).

다는 사실이 한편으로는 이상 문학 해석의 생산력으로 작용한 것도 분명하지만, 그만큼 이상 문학 연구의 방향성을 잃게 만들었다는 사실 역시 부인할 수 없을 것이다. 아직 본격적으로 연구의 대상이 되지 못한 이상 문학 텍스트들이 상당 부분 존재함에도 불구하고, 더 이상 시대의 주도적인 이론적 경향이 존재하지 않게 된, 지금의 시점에서 이상에 대한 연구가 진행되지 않거나 무의미하게 여겨지게 된 것은 바로 그러한 이유 때문일 것이다.

따라서 이상 문학 연구의 현재에 있어서 가장 긴요한 과제는 근대성과 관련하여 지속적으로 읽혀지는 텍스트, 예를 들어 날개, 오감도 시제일호 등을 위시한 주요 작품들을 벗어나 보다 다양한 텍스트를 읽어내어 의미화 하는 일이 될 수 있을 것이다. 최근 연구의 경향들, 특히 이경훈의 □□이상, 철천의 수사학(□□)이라든가 신범순의 □□이상의 무한정원 삼차각 나비(□□)와 같은 연구들은 적어도 이상 문학 연구의 대상텍스트를 확장하여 일본어로 쓰인 작품까지 포함하여 대부분의 작품을 다루고 의미화 하고자 애쓰고 있다는 점에서 꽤 의미 있는 선례가 될 수 있을 것이다. 물론 선후관계의 문제가 될 수

2) 이경훈의 □□이상, 철천의 수사학□□(서울: 소명출판, 2002)은 치밀한 텍스트 독해와 더불어, 이상의 생애에 대한 재구성 그리고 근대 사회의 병리성이라든가 문우였던 박태원과 문학적 관계망 등 다양하고 참신한 아이디어를 가지고 이상 문학의 전반을, 일관되게 엮어서 이해하고자 시도였다는 점에서 중요한 의미를 갖는다. 물론 가령 지도의암실 등 기존에는 자주 읽히지 않았던 작품에서 나타나는 상징들을 대개 성육 혹은 매춘의 문제로 일률적으로 환원하고 있다는 점에서 해석적인 측면에는 몇몇 의문점을 내포하고 있기도 하다.

3) 신범순의 □□이상의 무한정원 삼차각나비□□(서울: 현암사, 2007)는 의미의 파편화와 은폐에 기여하고 있는 기존의 논문들에 비해서 다양한 이상의 글쓰기를 관통하는 하나의 관점과 체계를 보여준다. 물론 이 역시 학문적 영역을 벗어난 과도한 해석의 문제로부터 자유로울 수 있는 것은 아니겠으나, 근대성에 관한 이론으로 접철되어 오히려 해석과잉에 이르거나 파편적인 의미 추구에 이르는 기존 논문에 비해 오히려 이상이 품고 있었던 다방향적인 사유를 다양한 아이디어를 통해 실현하고 있다는 점에서 이상 문학 연구의 한 새로운 방향으로 제시될 수 있는 여지가 충분하다고 볼 수 있다.

있겠지만 이렇게 개별적인 텍스트들의 의미가 이루는 내적인 역사가 어느 정도 완결된 후에야 그것을 넘어서는 형태로 이상이 텍스트 내부에서 보여주고 있는 수많은 복수적인 주제, ‘李箱’들이 이루고 있는 수많은 상자(箱)의 구조들, 그 은폐와 증식의 이중회로에 대한 연구가 본격적으로 의미를 갖출 수 있을 것이기 때문이다.

본고는 이러한 문제의식으로부터 출발하여, 기존에는 날개에 가려 그다지 의미 있게 다루어지지 않았던 童骸⁴⁾라는 텍스트가 내포한 의미와 구조를 파악해보고자 하는 의도로 기획되었다. 특히 1936년에 발표된 童骸에는 시작부터 ‘축각’이라는 새로운 감각을 통한 세계인식을 보여주고 있는데 이렇게 이상이 보여주고 있는 감각의 문제는 단순하게 작품 하나, 혹은 한 시기의 문제에 귀착되는 성격의 것이 아니라 이상의 작품 전반에 나타나는 문제라는 점에서 꽤 중요한 것이다. 여기에서는 우선 이상이 1931년 무렵, 시를 중심으로 창작하던 시기에 시각에 대한 인식은 어떠했으며, 이러한 시각에 대한 인식이 다양한 대안적인 감각으로 바뀌어 가는 과정을 살펴보고 최종적으로 이러한 축각의 감각과 언어기호에 대한 이해가 이상의 소설 童骸의 텍스트 구성원리에 어떻게 적용되고 있는지 살펴보고자 한다.

2. ‘悠久한歲月’과 근대 거울세계의 대칭성

○觸角

觸角이 이런情景를 圖解한다.

悠久한歲月에서 눈뜨니 보자, 나는 郊外 淨乾한 한방에 누어自給自足하고있다. 눈을 둘러 방을 살피면 방은 追憶처럼 着席한다. 또 창이 어둑어둑

4) 童骸의 텍스트는 김주현 주해의 □□이상문학전집□□(소명출판, 2005)의 2권(소설)에서 인용한 것이며, 본문에 실린 이상의 다른 작품들 역시 같은 전집에서 인용한다. 본문에서 작품을 인용했을 경우, 작품명과 권 호와 페이지 수만을 예를 들어 (鳥窠 詩第一号, 1:82)와 같은 식으로 명시하고자 한다.

하다.(童骸, 2:291)

인용된 童骸의 첫 장면에서, 이상은 ‘悠久한歲月’이라는 시간과 공간이 중첩된 비현실이자 꿈의 공간에서 눈을 뜬 자아가 촉각이라는 수단을 동원하여 세계를 인식해가는 과정을 표현하고 있다. 여기에서 이상은 근대의 일반적인 감각인 시각을 제쳐두고 혹은 제2, 혹은 제3의 감각인 촉각을 거론하고 있는 것인가 하는 질문이 당연히 제기될 수 있다. 왜 시각이 아닌가?

이상은 이미 1931년에 □□建築과朝鮮□□에 발표한 線에關한覺書 연작에서 빛의 속도보다 더욱 빨리 달아나는 주체를 제안한 바 있다. 여기에서 이상은 빛의 속도 이상으로 나아가는 주체에게 있어서 찰나의 순간에 과거의 ‘나’를 만나는 것이 가능하다는 사실에서 착안하여 이를 통해 하나의 지점으로부터 무한히 펼쳐져 나가는 과거와 미래의 간격을 통해 과거-현재-미래라는 직선적인 근대의 시간성이 아닌 태초의 시간성, 즉 말하자면 순간과 영원이 교차 합일하는 일종의 모나드적 시간성을 경험하라는 계시적인 성격의 선언을 행하고 있는 것이다. 물론 이러한 청년 이상의 원대한 계획은 아인슈타인의 상대성이론에 힘입은 것이었고, 객관적인 시간의 흐름보다는 주관적인 시간의 감각을 더욱 중시하는 것이었지만, 인간은 결코 빛보다 빨리 달아날 수 없다는 상대성이론의 전제로 인해 관념 차원에서는 가능한 것일지 모르지만 현실성을 갖기는 어려운 것이기도 했다. 따라서 이상은 ‘運動하지아니하면서運動의코스틀가질뿐’인 ‘視覺의이름’을 그 대안으로 내세운다. ‘사람은視覺의이름으로하여光線보다도빠르게달아날必要는없다.’(1:65)

하늘은視覺의이름에 대하여서만存在를明白히한다. (代表인나는대표인 일례를들것)//

蒼空, 秋天, 蒼天, 청천, 장천, 일천, 창궁 (대단히갑갑한지방색이나아닐런지) 하늘은시각의이름을발표했다.//

시각의이름은사람과같이영원히살아야하는숫자적인어떤일점이다.(線에

關한覺書, 1:65)

이상이 빛의 속도를 대신할 만한 것으로 내세운 ‘視覺의이름’의 정체는 과연 어떠한 것인가. 그가 線에關한覺書 내에서 ‘視覺의이름’의 예로 내세우고 있는 것은 ‘하늘’이다. 그는 하늘이 상태에 따라 창공 혹은 추천, 청천 등으로 불린다는 사실을 들어 이를 ‘視覺의이름’이라 지칭하고 이를 통해서만 ‘하늘’이 자신의 존재를 명백히 할 수 있다고 본다. 이렇게 보면 ‘視覺의이름’이란 시각이라는 감각적 작용에 의해 다르게 파악된 각각의 자질들이 수렴적으로 모여 있는 주관적인 체계를 이루고 있는 바를 의미하는 것처럼 보인다. 이는 말하자면 근대의 이성적인 판단이나 효율적인 제도에 의한 존재 규정이 아닌, 시각에 의해 파악되는 특정한 대상의 감각적 자질들이 모여 대상에 대한 체계를 구성할 수 있다는 의미일 것이다. 즉 이상이 빛의 속도로 달아날 것을 제안했을 때에는 그 목적이 일점과도 같은 순간에 과거의 ‘나’를 한 번, 혹은 두 번 만나서 수많은 자아의 체계를 통해 전등형의 인간형을 이루는 관념적인 실험을 행한 것이었지만 빛의 속도를 초과하는 것이 현실적으로 불가능해지는 순간에 이상은 속도를 조절하고 감각이 내포하고 있는 다양성을 통해 이를 극복하고자 하는 것이다.

이후, 이상은 시각을 적극적으로 활용하여 궁극적으로 감각의 복수적인 체계를 구성하는 방법에 대해 고민하기 시작한다.⁵⁾ 1931년 線에關한覺書를 발표한 이후, 이상이 ‘거울’이라는 대상에 관심을 갖고 그와 관련한 습작을 많이 쓰기 시작하는 것도 그 때문이다.

거울의 屈折反射의 法則은 時間方向留任問題를 解決하다. (軌跡의 光年

5) 물론 이상이 왜 그토록 자아가 하나의 의미로 굳어지는 것을 경계하고 스스로 글쓰기의 내부에 다양한 주체들의 성립과 은폐의 회로를 내장할 수 밖에 없었는가 하는 문제도 중요한 것이겠지만 이는 동해를 논의하는 이 논문에서는 논의하기 어려운 것이다. 이는 백부 김연필과의 관계, 그리고 생활과 창작의 딜레마 등이 복합적으로 논의되어야 하는 것이기 때문이다. 차후의 과제로 남겨두고자 한다.

演算)

나는 거울의 數量을 빛의 速度에 의해서 計算하였다. 그리고 로켓트의 設計를 中止하였다.(一九三一年(作品 第一番), 1:177)

線에關한覺書와 거의 비슷한 시기에 쓰인 이 시에서 이상은 빛의 속도와 거울의 수량을 거의 같은 것으로 보고 있다. ‘로켓트의 설계를 중지’했다는 대목은 바로 빛의 속도로 나아가고자 하는 관념적인 시도를 거울을 통해 대체할 수 있었다는 의미일 것이다. 거울이란 대상은 시각이라는 감각에 대해 대칭적인 이미지를 산출하므로 얼마든지 복수적인 자아들을 만들어낼 수 있다는 점에서 이상의 계획에 가장 현실적인 대안으로 제시될 수 있다. 비슷한 의미에서 이상은 鳥瞰圖・詩第八號에서도 거울을 가지고 수많은 자아의 분신을 만들어내는 실험을 전개한다.⁶⁾ 문제는 이상이 이러한 관념적인 실험을 행하는 까닭이 문학적 주체로서 ‘이상’을 단순하게 양적으로 증식하고자 하는 이유만이 아니라는 것이다. 線에關한覺書에서의 관념 실험이 가진 목적은 궁극적으로 ‘조상의조상의조상의성운의성운의성운의태초’를 보는 것에 이르러 있었기 때문이다. 이러한 ‘태초’는 분명 ‘悠久한歲月’이나 ‘幽界’가 드러내고 있는 정신적이고 영혼적인 세계와 닿아 있는 지점이다. 말하자면 이상은 근대 과학이 제공한 도구들을 가지고 근대의 피안에 접근하고자 하는 불가능한 계획에 도전한 셈이며 그것은 식민지에서 근대를 경험한 이상이 가질 수 밖에 없었던 모순의 지점이었을 것이다.⁷⁾

6) 송민호, 이상의 ‘선에관한각서’에 나타난 시공간 차원과 분신의 주제, 신범순 외, □□이상의 사상과 예술 이상 문학 연구의 새로운 지평□□, 신구문화사, 2007, 267-269면

7) 신범순은 이상이 물질적인 거울세계와 정신적인 세계의 대립을 ‘좌’와 ‘우’로 표현한다는 사실을 지적하며, 이상이 근대라는 시대 자체를 거울세계의 감옥으로 그려내고 있으며, 거울 혹은 시계라는 물질세계의 반대편에 강렬한 생명력을 내포한 개, 즉 황(獺)의 세계를 위치시켰다고 본다. 거울이 근대적인 의미의 주체를 가장 강력하게 인식하도록 하는 장치가 된다는 의미에서, 이상이 거울을 근대세계의 감옥으로 간주했다는 것은 그것이 등장하는 이상의 여러 시편들을 검토해볼 때, 자명하고 타당한 해석이라고 볼 수 있을 것이다. 하지만 거울이 이상에게 처음부터 근대적인

이후 이상이 자연스럽게 거울이라는 시각적인 감각도구가 만들어내는 근대적인 대칭성의 세계를 회의하고 틈을 내고자 하는 시도를 보여주는 것, 그리고 다른 대안적인 감각을 찾아나서는 것은 당연한 귀결이 될 수 있을 것이다. 시각과 근대성에 대한 이상의 회의가 잘 드러나 있는 것은 바로 鳥瞰圖의 시 제15호이다.

내가缺席한나의꿈. 내偽造가登場하지안는내거울. 無能이라도조흔나의
孤獨의渴望者다. 나는드디어거울속의나에게自殺을勸誘하기로決心하였다.
나는그에게視野도엿는들窓을가르치었다. 그들窓은自殺만을위한들窓이다.
그러나내가自殺하지아니하면그가自殺할수업슴을그는내게가르친다. 거울
속의나는不死鳥에갓잡다.(鳥瞰圖詩第十五號, 1:93)

내가 거울 속의 ‘나’에게 자살을 권유할 수밖에 없게 된 까닭은 더 이상 거울이 자아의 복수성을 위한 효과적인 기제가 아니라 ‘나’와 마찬가지로 ‘영어(圍圀)’되어 떨고 있는 반사적이고 대칭적인 존재의 수량적 증식의 계기에 불과하기 때문이다. 이상의 원대한 기획이 거울의 작용을 통해서 ‘태초’ 혹은 ‘유계’에 이르는 것이라고 가정할 때, 거울이 갖고 있는 현실/가상의 분명한 구분선은 鳥瞰圖·詩第十號 나비의 경우처럼 세계 간에 ‘락역(絡繹)’되는 틈을 내지 않는다면 오히려 여기 현실세계의 완결성을 강화하는 기제에 다름 아니게 될 뿐인 것이다. 이는 분명 시각이라는 모델이 데카르트를 통해 현실 세계의 명증성을 확보하는 모더니티의 지배적인 모델이 되었다는 인식과 상통하는 측면을 갖는다.⁸⁾

감옥으로 인식되었으리라는 판단은 유보될 필요가 있는 것이 아닌가 하는 지적을 해볼 수 있다. 이상은 자아의 복수성에 관한 기획과 관련하여 빛의 속도를 포기한 인간이 가질 수 있는 유일한 수단으로 거울을 제시하고 있기 때문이다. 물론 1931년 이후, 다양한 시편을 통해 그는 시각이 갖고 있는 근대적인 폐쇄성을 인식하게 되었음을 보여주고 있으며, 여러 가지 대안적인 감각적 영역의 작용을 거론하고 있다(신범순, 앞의책, 329-383면).

8) 마틴 제이는 리처드 로티의 견해를 인용하며 ‘지성이 망막의 이미지들을 바탕으로

3. 인색한 원근법과 ‘觸診’되지 않는 근대의 표면들

데카르트는 성찰에서 감각적인 사실, 즉 감각을 통해 인식하게 되는 세계란 의심스럽다고 본다. 그는 감각적 주체는 각성과 수면을 구별할 수 없으며 꿈을 꾸고 있는 것이나 아닐까 할 정도로 불분명함을 내포하고 있다는 것이다.⁹⁾ 따라서 이러한 위험에 대한 대안으로 그는 감각과 정신의 분리를 주장하고 이를 위한 수단으로서 방법적 회의(cogito ergo sum, 나는 생각한다. 고로 존재한다.)를 제시한다.¹⁰⁾ 방법적 회의를 통해 인간은 분명한 주체를 구성하고 외부세계를 바르게 인지할 수 있게 되는 것이다.¹¹⁾ 결국 데카

한 실체들을 검사한다고 하는 데카르트 모델과 그의 구상이 근대적인 인식론의 토대가 되었음을 살피고, 이러한 데카르트의 원근법 주의가 바로 모더니티의 지배적인 시각 모델로 간주되어 왔다는 사실을 보이고 있다. 나아가 데카르트의 원근법 주의가 그렇게 된 까닭에 그것이 과학적인 세계관에 의해 확고하게 뒷받침된 ‘자연스러운’ 시각경험을 잘 표현해줬기 때문이라는 주장이 대두되어 왔다는 사실 역시 보여주고 있다(Martin Jay, “Scopic Regimes of Modernity,” in *Vision and Visuality*, ed. Hal Foster, □□시각과 시각성□□, 최연희 옮김, 경성대학교 출판부, 2004, 25면).

9) “이제까지 내가 더할 데 없이 진실한 것이라고 인정해온 모든 것을, 나는 직접적인 감각에서 받았거나, 혹은 간접적인 감각으로부터 받았던 것이다. 그런데 이러한 감각이 때로는 그릇된 것임을 나는 경험하고 있다.”(109면)

“이러한 일을 더욱 주의 깊게 생각해보면 각성과 수면을 구별할 만한 확실한 표적이 전혀 없는 게 뚜렷이 알려지므로 나는 완전히 놀라고 말아, 자칫 꿈을 꾸고 있는 것이라고 믿을 정도인 것이다.”(110면)

(Descartes, □□방법서설(성찰세계론)□□, 권오석 옮김, 홍신문화사, 1989.)

10) ‘방법적 회의’에 대해서는 위의 책, 116~129면, ‘제 2 성찰’을 참조할 것.

11) 성찰은 여섯 개의 부분으로 이루어져 있으며 ‘극히 조금이라도 그 존재를 의심할 수 있는 것은 모두 존재하지 않는다고 상정하는 바의 정신이, 그러나 스스로는 그 사이에 존재해야 함’을 깨닫고 ‘정신에 관해 될 수 있는 한 투명하고 물체의 온갖 개념으로부터 완전히 구별된 개념을 만드는 것’을 목표로 하고 있다. 즉 감각과 실체가 혼동된 현실에서 방법적인 회의를 사용함으로써 물질적인 사물의 존재, 곧 세계가 실제로 있다고 하는 것, 인간이 신체를 갖는다고 하는 것 등을 결론짓고 있는 것이다. (물론 제 5성찰에서는 신의 존재에 대한 논증이 중요하게 다루어지지만 앞

르트는 마음과 신체를 이원론으로 분리하여 지적인 시각, 오성에 기초한 시각만을 중시하고 정신의 공간을 창출하기 위하여 시각적인 공간의 내용들은 비워낸다. 이렇게 형성된 공간은 합리적이고 동질적인 공간들이며 관념화된 도식적인 형상들로 구성되는 공간이다.¹²⁾ 곧 현대성의 시각은 신체의 두 눈으로부터 추상된 마음의 눈이다.¹³⁾ 근대적인 시각 모델에 있어서 감각과 신체의 기능은 이성의 작용에 종속되는 것이다.

방송국 넘어가는길 성벽에가 기대순운영의얼굴은 月光속에있는것처럼 아름다웠다. 향라적삼 성긴구름으로 운영의 小麥빛호흡이드나드느것을 나는 내 가장 인색한 원근법에의하여서도 썩 가쁘게느꼈다. 어떻게하면 가장 민첩하게 그러면서도 가장자연스럽게 운영의입술을건드리나-

나는 約 삼분가량의地圖를設게하였다. 위선 나는운영의정면으로 닥아서 보는수밖에-

그때 나는 참 이상한것을느꼈다. 月光속에 있는것처럼아름다운운영의얼굴이 왼일인지 왼쪽으로 좀 삐뚜러져보이는것이다.

나는 큰 犯罪나한사람처럼 냉큼 바른편으로 비켜섰다. 나의 그런 不遜한 시각을 訂정하기위하여-

(그리하여)位치의不利로말미암아서도 나는 운영의입술을 건드리지 못하고 그만두었다. (실로 사년전첫여름 어느 별빛좋은밤) 경관이 무엇하러왔는지 왔다. 나는 삼천포읍에서사람이라고 그리니까 운영은 회령읍에 사는 사람이라고 그린다. 내 그 인색한원근법이 일사천리지세로 南北二千五百리라는거리를급조하여 나와운영사이애다 펴놓는다. 운영의얼굴에서 순간 원광이사라졌다.(幻視記, 2:244-245)

위에서 인용한 幻視記의 한 대목은 이상이 시각과 원근법을 어떻게 근대

으로 논의할 바와는 직접 관련이 없어 빼두었다.)

12) 주은우, □□현대성의 시각체제에 대한 연구 : 원근법과 주체의 시각적 구성을 중심으로□□, 서울대학교 사회학과 박사학위 논문, 1998, 164-165면.

13) 위의 글, 173면.

적인 이성의 작용과 연관하고 있는가 단적으로 보여준다. 월광 속에 싸여있는 순영의 얼굴이 이상에게 애정을 불러일으키는 대상으로 떠오르는 것은 대상의 실체가 어떠한가 하는 사실과 상관없이 주관적인 감각적 이미지에 의한 일종의 아우라(aura)가 작용하고 있음을 의미하는 것이다. 우리가 대상에 대해 판단하게 되는 데에는 시각적인 명증성 외에 다양한 감각적인 이미지들과 정황들이 미적 판단의 배후에 존재하게 마련인 것이다. 이상이 자신이 소유한 ‘인색한 원근법’에도 불구하고 순영의 ‘소맥빛호흡’이 주는 감각적 매력에 끌리게 된 이유는 그곳에 있을 것이다. 하지만 그렇게 이상이 애정을 느끼며 순영에게 입맞춤을 하려고 하는데 그때 이상은 어떤 일인지 순영의 얼굴이 왼쪽으로 삐뚤어져 있다는 사실을 발견하게 된다. 이는 착시를 의미하는 것이 아니라 시각 외에 존재하는 풍요로운 감각들을 통해 이상이 소유한 인색한 원근법을 넘어서고자 했지만 결국 시각적 객관이라는 명증성의 지점에 의해 그러한 시도가 실패하게 되었다는 의미로 받아들여야 할 것이다. 이러한 이상의 태도는 감각이 구성하는 이미지가 오류일 수 있다는 가능성을 확인하고 감각적인 표상보다는 정신에 투영되는 형상을 포착하는 인식적인 토대로서 주체의 이성을 내세우고자 했던 데카르트의 그것과 흡사한 것이다.¹⁴⁾ 물론 데카르트가 대부분의 감각을 신뢰하지 않았지만 여타의 감각에 비해 시각이 우세하며, 또한 단순한 감각으로서의 시각이 아니라 이성의 지배를 받는 눈, 즉 마음의 교정을 받는 시각이라는 사실을 감안하자면¹⁵⁾ ‘월광에 싸여있는 순영’에 대한 애정과 시각적 감각의 명증성의 차이에 당황한 이상이 엉뚱하게도 자신과 순영의 고향이 이천오백리, 즉 약

14) 주은우 역시 알베르티의 회화론과 브루넬레스키의 실험을 검토하면서 원근법이 근대의 합리적인 주체의 정의와 관련있다고 보고 있으며, 원근법이 구성하는 주체가 결국 데카르트적인 텅 빈 형식으로서의 주체라고 하며 결국 원근법의 주체는 시각의 장에서의 코기토의 주체라고 본다(주은우, □□시각과 현대성□□ 서울:한나래, 2003, 회화에서 원근법의 주체와 데카르트적인 코기토의 관련성에 대해서는 198-216면을, 데카르트의 시각 모델에 대해서는 263-276면을 참고할 수 있다).

15) 주은우, 위의 책, 263-265면.

1000킬로미터의 거리를 갖는다는 사실을 들어 자신과 순영 사이의 거리를 시각화하고 있는 것은 바로 풍요로운 감각의 세계를 등지고 다시금 근대세계 원근법주의로 회귀했음을 의미한다. 앞서 거울을 통해서 근대세계의 주도적인 감각인 시각만을 중시하게 된 이상의 태도는 철저한 근대인의 것이다. 이상은 식민지 청년으로서 근대성을 접하면서 당연히 빠질 수밖에 없는 함정에 빠진 것에 다름 아니다.

소녀는 丹艇가운데 있었다.군중과 나비를 피하여. 冷却된 水壓이-冷却된 琉璃의 氣壓이 少女에게 視覺만을 남겨주었다. 그리고 허다한 독서가 시작 된다. 덮은 책 속에 혹은 서재어떤틈에 곳잡한장의 얇다란것이되어버려서는 숨고한다.(失樂園·少女, 1:125)

失樂園·少女에서 이상은 ‘冷却된 水壓이-冷却된 유리의 氣壓’이 소녀에게 ‘視覺’만을 남겼고 그로부터 허다한 독서가 시작되었다고 쓰고 있다. ‘소녀’가 작가 이상의 많은 자아들 중 하나일 것이라는 판단을 해볼 수 있다면 ‘冷却된 琉璃의 氣壓’이란 바로 앞서 살폈던 차가운 거울 속의 세계일 것이고 시각이 지배하는 근대 세계일 것이다. 시각만을 남긴 소녀에게는 다양하고 풍요로운 감각의 세계가 아닌 책과 서재가 상징하는 근대 지식 세계의 내부에서 ‘얇다란것’으로 변해갈 수밖에 없게 되는 것이다. 조선총독부의 건축기사로 근무하며, 한편으로는 식민지적인 지배구조 속에서 사유와 관념의 모험을 통해 근대의 세계를 넘어서고자 했던 이상이 그러한 탈주와 초월의 방법론으로 택할 수 있었던 수단은 결국 근대의 도서관과 독서라는 이성 과 지식의 한계 내일 수밖에 없었던 것이다. 이것이 이상이, 그리고 식민지 근대 문학가들이 처한 공통적인 모순의 지점이라고 한다면 이상이 더 이상 시각이라고 하는 근대의 거울세계를 신뢰하지 않게 되고 다른 더욱 풍요로운 감각을 강조하는 것도 당연한 일일 것이다.¹⁶⁾

16) 유도비츠(Judovitz) 역시 가시적인 것의 조형적 특성이 이미 주어진 관습에 순응하는데 반해 촉각은 언어와 마찬가지로 대상과 유사하지 않은 많은 관념들을 이해할

여기 한페-지 거울이있으니/잇은季節에서는/엷은머리가 瀑布처럼내리우
고//

울어도젓지않고/맞대고 웃어도 휘지않고/薔薇처럼 착착 접힌/귀/디려다
보아도 디려다 보아도/조용한世上이 맑기만하고/코로는 疲勞한 香氣가 오
지 않는다.

(중략)

설마 그렇라? 어디觸診……/하고 손이갈때/指紋이指紋을 가로막으며/선
뜩하는 遮斷뿐이다//

五月이면 하로 한번이고/열번이고 外出하고 싶어하드니/나갔든길에 안
돌아오는수도있는법//

거울이 책장 같으면 한장 넘겨서/맞섰든 季節을맞나련만/여기있는 한페-
지/거울은 페-지의 그냥 表紙. (明鏡, 1:108-109)

찌저진벽지에죽어가는나비를본다. 그것은유계에낙역되는비밀한통화구
다. 어느날거울가운데의수염에죽어가는나비를본다. 날개축쳐어진나비는입
김에어리는가난한이슬을먹는다. 통화구를손바닥으로꼭막으면서내가죽으
면안것다이러서듯키나비도날러가리라.(鳥瞰圖·詩第十號 나비, 1:90)

여기는 도모지 어느나라인지 분간을 할수없다. 거기는 태고와전승하는
판도가 있을뿐이다. 여기는 폐허다. 피라미드와같은 코가있다. 그구녕으로
는 유구한것이 드나들고있다. 공기는 퇴색되지않는다. 그것은 선조가 혹은
내전신이 호흡하던바로 그것이다. 동공에는 창공이 의고하야 있으니 태고
의 영상의 약도다. 여기는 아모기억도유언되어있지는않다. 문자가 달아 없
어진 석비처럼 문명의 雜踏한것이 귀를 그냥지나갈뿐이다.(130)

이상은 明鏡에서 거울 속의 ‘나’에게서 시각으로부터 느껴지는 것 이상의
어떠한 감각적인 접근도 불가능하다는, 즉 청각이나 후각, 심지어 촉각조차

수 있게 해준다고 보았다(Judovitz, Dalia, Subjectivity and Representation in Decartes,
Cambridge University Press, 1988. ; 주은우, 위의 글에서 재인용).

닿지 않는다는 사실을 발견하고 절망한다. 線에關한覺書에서 烏瞰圖에 이르는 과정에서 이상은 분명 ‘거울’이라는 자아를 복수화하는 효율적인 도구를 발견한 셈이지만 결국 차가운 거울의 표면에서 일종의 틈, 마치 烏瞰圖·詩第十號 나비에서와 같은, ‘유계’와 ‘락역(絡繹)’되는 통화구를 발견하지 못한다면 결국 거울은 결국 근대세계의 감옥이자 ‘표지’에 불과했다는 사실을 재확인할 수밖에 없는 것이다. 나비가 결국 장자적인 사유, 장주의 꿈을 의미하는 기호라는 사실을 상기해보면¹⁷⁾ 시각만 남아 있는 거울은 결국 단지 현실세계와 주체의 명증성을 구축하는 데카르트적인 계기에 불과할 뿐이기 때문이다. 가령 장자의 호접몽과 같은 이쪽 세계와 저쪽 세계, 현실 세계와 ‘유계’를 오고갈 수 있는 전이적인 사유가 불가능하다면 궁극적으로 ‘태고’적인 곳에는 이를 수 없다. 결국 이상이 시각을 넘어 청각, 후각, 촉각 등 보다 풍요로운 감각을 되살리고자 하는 데에는 이상의 사상적 배치 속에 ‘유구한것’, 근원적인 지향점이 동공에, 혹은 거울 속에 맺혀진 영상에 존재하는 것이 아니라 ‘코’ 혹은 ‘전신’이 호흡하는 감각 속에 존재한다는 깨달음이 전제되어 있는 것이다.

4. 근대의 피안과 언어 기호의 애매성

이렇게 이상의 이전 작품들에 드러난 감각의 문제를 검토해보면, 이상이 童骸의 시작 부분에서 촉각의 작용을 강조하고 있는가 하는 이유가 드러난다. 그는 마치 발터 벤야민이 밤의 세계¹⁸⁾라고 불렀던 세계를 파악하는 감각으로 촉각을 제시하며, 명증한 ‘시각’이 구성하는 근대세계에 대한 대안

17) 김주현은 이상의 독서 행위와 장자적 사유(신범순 외, □□이상의 사상과 예술_이상 문학 연구의 새로운 지평2□□, 신구문화사, 2007, pp.79-81)에서 이상이 작품 속에서 실제로 장자에 대한 독서경험을 적극적으로 문학적으로 형상화하고 있음을 밝힌 바 있다.

18) W. Benjamin, *Einbahnstraße*, 조형준 옮김, □□일방통행로□□(새물결, 2007), pp.15-16.

을 찾아내고자 하고 있는 것이다. 童骸에서 ‘悠久한歲月’이라는 현실의 피안으로부터 ‘략역(絡繹)’한 주체가 촉각을 이용하여 더듬거리며 ‘도해’한 ‘정경’이란 비록 그것이 현실이라고 하더라도 기존에 형성되어 있던 근대적인 원근법의 풍경과는 전혀 다른 경치를 보여준다. 우선 기존에 확립되어 있던 기호체계라든가 언어관습 등은 ‘나’에게는 아무런 의미가 없다. 꿈과 무의식의 세계에서 도래하여 현실 세계에 단독자로서 나타난 ‘나’는 눈앞에 던져진 세계를 한없이 낯설게 인식할 뿐인 것이다.

물론 이렇게 기존에 자동적으로 성립되어 있었던 주체의 기능적 고리를 해체하여 낯설게 만드는 방식이 이상의 일종의 지적 실험에 해당한다는 사실은 이전에 쓰인 소설 날개에서도 마찬가지로의 기능상실의 주체가 나타난다는 점에서 확인해볼 수 있다. 날개에서 이상은 자본주의 화폐경제 매커니즘에서 유리된, 돈을 쓰는 기능을 상실한 자아를 화자로 내세우면서 제도 바깥에서 그것이 가진 관계성과 자아에게 미치는 영향을 예민한 감각으로 다루고 있는 것이다.¹⁹⁾ 童骸에서 이상은 마찬가지로 감각과 언어에 있어서 기존의 관습적으로 형성된 기호관계를 통해 대상을 기계적, 관습적으로 인식하는데 반기를 들고 그렇게 인식의 수단으로서의 언어적인 기능을 상실한 주체를 내세우고 있다. 이렇게 특정한 기능을 상실한 주체를 설정하여 기능 자체를 낯설게 함으로써 얻을 수 있는 효과는 주체 내부에서, 그리고 사회 속에서 그러한 관습적인 기능의 생성과 영향력을 새삼 환기한다는 데 있을 것이다. 童骸의 앞부분에서 촉각이 도해하는 정경을 따라 더듬거리며 방안을 확인하는 ‘나’가 하나, 하나 놓인 대상들을 발견하면서 낯설어 하는 것도 당연한 일이다.

不遠間 나는 굳이직힐 한 개 슈-트케-스를 발견하고 놀라야한다. 계속
하야 그슈-트케-스 곁에 花草처럼 놓여있는 한 젊은 女人도 발견한다.(童
骸, 2:291)

19) 송민호, 「李箱 문학에 나타난 “화폐”와 글쓰기」, □□韓國學報□□ 28, 2002.

‘悠久한歲月’로부터 의식의 영역으로 이동한 ‘나’는 기억이나 관습에 의해 이미 지시적인 기능을 갖게 된 언어를 소유하고 있지 못하기 때문에 ‘슈트케이스’나 ‘여인’을 스스로의 인식 속에 포섭할 수 없다. 이는 그들 사이의 관계성이 원근법을 이루며 하나의 풍경으로 명료하게 들어오지 않는 까닭이다. 촉각을 중심으로 더듬거리며 세계를 파악하고 있는 내게 대상들은 하나씩 낯선 존재의 형식을 취하고 나타나기 시작한다. 하지만 대상이 낯설고 파편적일 때, 그것을 인식하는 주체는 오히려 신경을 곤두세우고 대상들이 이루는 관계에 주목할 수 있게 된다. 이상이 이러한 풍경을 의도적으로 구성하여 보여주고 있는 것은 우리는 언어라는 도구를 통하여 세계를 어떻게 인식하는가에 대한 내적 구성원리라든가 기원을 설명해줄 수도 있으리라는 기대를 보여주는 것이다.

이 원초적인 풍경이 환기하고 있는 바는 ‘나’의 앞에 나타나는 생소한 단어들에 원래 의미의 의미와 거리를 갖는 것이 아니라 그것들의 연쇄에 의해서만 의미와 거리가 새롭게 부여된다는 사실이다. 말하자면 ‘나’에게 드러나는 사물들은, 데카르트의 이성적 원근법에 의해 그 위치와 거리가 정해지기 이전의 원초적인 기호들이다. 따라서 ‘나’는 방 안에 놓인 ‘슈트케이스’와 ‘여인’을 보고서, 또한 그 ‘여인’이 꺼내든 칼을 보고서 낯설어하지 않을 수 없는 것이다. 기억이나 이성의 작용에 의한다면 결코 자신의 방에 존재하는 여인과 슈트케이스 같은 존재를 낯설어한다는 것은 당연히 말도 되지 않는 것이지만 어디까지나 ‘유구한 세월’로부터 빠져나와 아직 그 세계의 영향권 아래 존재하고 있는 ‘나’로서는 눈앞에 드러난 존재들의 감각적 이미지와 그 연쇄를 고려하여 ‘넌재는 자객입니까?’라고 물을 수 밖에 없었던 것이다. 따라서 이러한 시작을 통해서 이상이 의도하는 바는 분명하다. 우리가 기존에 갖고 있던 모든 이성적인 작용들을 초기화하여 그 작동원리를 파악해보자는 것이다.

女人은 고개를 끄덕 끄덕한다. 하드니또 방긋이 웃고 부시시 五月철에 맞는 치마 저고리 소리를 내면서 슈트케이스를 열고 그속에서 서슬이 퍼런

칼 을 한자루만 끄낸다.

이런경우에 내가 놀래는빛을 보이거나 했다가는 뒷 갈망 하기가 좀 어렵다. 反射的으로 그냥 손이 목을 눌렀다 놓았다 하면서 제법 천연스럽게 □□니□제는 刺客임니까요?□□(童骸, 2:291-292)

어둑어둑한 방안에서 여인이 ‘슈-트케-스’를 열고 ‘칼’을 꺼내는 장면을 종합하여 ‘나’는 여인=자객이라는 가장 타당하고도 관여적인(relevant)²⁰⁾ 판단을 내린다. ‘서슬이퍼런’ 칼을 들고서 ‘방긋이’ 웃는 여인의 생경함과 그로테스크함은 ‘나’에게 ‘자객’이라는 영화적인 미장센을 연상하도록 하며 일종의 환상을 산출하는 것이다. 지금 ‘나’의 의식이 ‘현실’이라는 세계보다는 오히려 ‘유구한 세월’이라는 꿈과 무의식의 세계, 그리고 환상적인 세계에서 빠져나오지 못하고 있다는 사실을 감안하자면 이러한 ‘나’의 판단이 자연스럽고도 당연한 것이다. 단지 그 판단이 근대의 원근법이 지배하는 세계와 충돌을 일으키고 있는 것뿐이다. 우리가 일상적으로 참조하는 기억이나 이성의 작용을 배제하면 주체가 일상적으로 당연하다고 여기는 기호들의 의미 자체는 실제로는 상당히 애매한 영역에 속해 있으며 주체가 구성하는 언어적인 함의들의 실체는 언제나 불완전하다. 이는 언어기호를 통해 실현되는 의사소통가능성에 대해 회의적인 가능성을 제시하고 있는 몇몇 현

20) “아리스토텔레스부터 현대기호학에 이르기까지 의사소통에 관한 모든 이론들은 단일모델에 기반을 두었는데, 그 모델은 기호모델(code model)이라고 하는 것이다. 기호모델에 따르면 의사소통은 전언의 기호화와 기호해독을 통해서 달성되는 것이다. 최근 들어 여러 철학자들, 특히 그라이스(P. Grice)와 루이스(D. Lewis)는 전혀 다른 모델을 제안했는데 그것을 우리는 추론 모델(inferential model)이라고 부른다. 추론 모델에 의하면 의사소통은 증거를 생산하고 해석함으로써 달성된다.”(D. Sperber, D.Wilson, *Relevance : Communication and Cognition*, 김태옥, 이현호 공역, □□인지적 화용론-적합성이론과 커뮤니케이션□□, 한신문화사, 1993.)

본고에서는 ‘관여성’(relevance)이라는 개념을 위 책에서 가져왔는데 이 책의 저자들은 대화의 상황에서 상호현시적인 인지환경에서 발화자는 상대방의 발화로부터 생산하는 증거들을 바탕으로 항상 관여적인 발화를 하려고 애쓴다고 본다.

대철학자들의 견해와 일치하는 것이거나와 童骸 속에는 이렇게 기호의 애매성을 환기하는 소재들이 곳곳에 배치되어 있다.

나는 들창이 어둑어둑한것을 드나드는 안집어린 애에게 一錢식주어가면서 물었다.

『애, 아침이냐, 저녁이냐』

(중략)

그동안 나는 심심하다. 안집 어린아기 불러서 같이 놀까, 하고 전에 없이 불렀더니 얼른 나와서 내 방 미닫이를 열고,

아침이에요.

그런다. 오늘부터 일 전 안준다. 나는 다시는 이 어린애와는 놀 수 없게 되었구나 하고 나는 할 수 없어서 덮어놓고 성이 잔뜩 난 얼굴을 해보이고는 뺨 치듯이 방 미닫이를 딱 닫아 버렸다. 눈을 감고 가슴이 두근두근하자니까, 오야 하고 그 어린애 우는 소리가 안마당으로 멀어 가면서 들려 왔다.(童骸, 2:298-299)

‘들창이 어둑어둑한 것’이란 ‘내’게 있어 어떤 감각적인 상태, 시간이 몇 시 몇 분이라는 분명한 구획을 가지고 나타나지 않고 불분명한 상태로 나타나고 있음을 알려준다. 꿈의 세계와 현실의 세계를 오고가는 ‘나’의 입장에서, 마치 갑자기 내 방안에 나타난 여인의 의미를 알아낼 수 없는 것처럼, 단지 어둑어둑한 창밖의 상태만을 가지고 계속적으로 반복되는 시간의 순환 속에서 그것이 아침인지 저녁인지 알 수는 없는 것이 당연하기 때문이다. 따라서 ‘나’는 ‘안집 어린아기’에게 돈을 주어가며 아침인지, 저녁인지 묻는다. 하지만 ‘나’의 묻는 행위는 아침과 저녁을 정확히 구별하고 인식하기 위한 행위가 아니다. ‘나’는 오히려 연쇄에 의해서 이렇게도 혹은 저렇게도 해석될 수 있는 불분명한 기호에 관심을 갖고 있으며 그 애매성의 상태를 유희적으로 즐기고 있기 때문이다. 안집 어린애가 내가 묻기도 전에 ‘아침’임을 얘기했을 때 내가 화를 낸 것은 바로 그러한 까닭에서이다. ‘나’에게 있어서 기호가 내포하고 있는 애매성은 그 자체로 즐거이자 유희의 대상이

지, 결코 분명한 의미로 확정되어야 하는 대상이 아니다.

‘초가을옷이 늦은 봄옷과 비슷하였다(2:296)’라는 대목 역시 마찬가지이다. 초가을옷과 늦은 봄옷은 그 시기적인 차이에도 불구하고 비슷한 모양새를 가지고 있으므로 옷만을 보아서도 결코 그것이 ‘초가을옷’인지 ‘늦은 봄옷’인지 알 수 없다는 의미이다. 어떤 기호를 파악하는 데에는 그 기호를 둘러싸고 형성되는 감각적인 세계가 그 기호와 어떻게 연쇄되고 있는가 하는 사실이 중요한 것이다.

지난가을 아니 늦은 여름 어느날 그歷史的인 날씨는 姪이 잘 기억하고 있을 것이다 만-나는尹의사무실에서 일은아침부터 와 앉어있는 姪이의 可憐한 座席을 발견한것이다. 그렇나 그것은 온것이아니라 가는길인데 집의 아버지가 나가갔다고 야단치실까봐 무서워서 못가고 그렇게 앉어있는것을 나는 일즉암치도 와 앉었구나 하고 문득 오해한것이다. 그때 그옷이다.

같은 슈미스, 같은 퓨로위스, 같은머리쪽, 한 男子 또한 男子,

이것은 안된다. 너무나 어색해서 급히 내다버린모양인데 나는 좀 엄청나다고 생각한다. 大體 나는 그런 富裕한 이데올로기 를 마음놓고 諒解하기 어렵다.

(童骸, 2:297-298)

여기에서도 이상은 마찬가지로 하나의 기호가 그것이 맥락하고 있는 인지적인 환경이나 통사구조에 의해 그 의미가 어떻게 달라지는가 보여준다. ‘나는 임이가 윤의 사무실에 앉아 있는 현재의 상태만을 보고 일찍 온 것이라고 생각했지만 실제로 임이는 늦게 밤을 새고 가는 길이라는 것이다. ‘나’는 앞서 여인-칼의 경우와 ‘나’의 감각적 세계가 지시하는 상황과 맥락에 의거하여 가장 관여적인 판단을 한 셈이지만 이러한 ‘나’의 판단은 전혀 다른 질서의 세계, 근대적인 현실이라고 부를만한 세계와는 전혀 다른 주관적인 것에 그쳐 있다. 결국 ‘나’는 주변의 정황이 지시하는 맥락을 참조하여, 내게 주어진 눈앞의 정경을 해석해 내었지만 결국에는 사태를 ‘올바르게’ 파

악하는 것에는 이르지 못한 것이다. 이는 언어를 중심으로 한 현대철학적인 주제라고 할 수 있을 것이다. 즉 이 상황은 기호 자체가 가진 결정적인 애매성, 즉 해석 불가능성을 표현하고 있다. 어떤 상황 자체는, 혹은 기호 자체는 본질적인 실재와 연결되어 있지 않기 때문에, 또한 언어의 기표와 기의는 일대일로 정확히 대응하지 않기 때문에, 타자의 언어를 해석하는 '나의 입장은 관여성을 가질 수는 있을지언정²¹⁾ 실제로는 늘 불충분하고 불완전할 수밖에 없다. 이는 주체가 대상의 판단에 대해 동원할 수 있는 인지환경 혹은 세계가 주관적일 수 밖에 없다는 한계인식과 관계된다. 그렇다면 저밖에 존재하는 타자와 어떻게 소통할 수 있는가. 이는 마치 가라타니 고진(柄谷行人)이 맑스의 경제학과 비트겐슈타인의 언어게임의 유비를 통해 상품의 가격이 매겨지는 과정과 의미를 파악하고 타자에게 의미를 전달하는 과정을 유사하게, 타자를 향한 '목숨을 건 도약'이라 지칭했던 문제와 같은 것이다.²²⁾

풍요로운 감각의 자율성이 주체의 이성적 판단에 의해 통제되기 마련인 시각적 이미지에 비하면 애매모호할 수밖에 없다는 사실을 감안하자면 童骸에서 이상은 앞서 촉각, 후각, 청각 등의 다양한 감각의 세계인 '悠久한歲月'이 결국 대상에 대한 인식에는 한계를 드러내고 있다는 사실을 보여주며 현실의 영역으로 이동하는 모습을 보여주고 있는 것이다. 이는 거울이라는

21) D. Sperber와 D. Wilson은 앞의 책(55-66면)에서 의사소통이론에서 일반적으로 대화상에 상정하는 상호공유지식이라는 개념이 실재하는 대응체가 없는, 다만 철학자들이 구축해놓은 것에 불과하다고 비판하고 인지환경(cognitive environment)차원에서 상호현시성(mutual manifestness)이라는 개념을 제시한다. 상호현시성이란 대화를 구성하고 있는 두 사람이 각각 영위하고 있는 인지환경에 서로 공유하는 부분이다. 즉 의사소통이 이루어지기 위해서는 두 사람의 인지세계에 어떤 공유되는 지점이 상호 현시되어 있어야 한다는 것이다. 하지만 李箱의 童骸의 경우 보다 근본적이고 철저한 수준에서 의사소통불가능성을 보여주고 있으며 그 조건 자체가 상당히 실험적이므로 관여성의 보충적 개념으로 상호현시성을 참고할 수는 있겠으나 의사소통 실패가 전적으로 그 때문이라고 볼 수는 없다.

22) 柄谷行人, □□탐구1□□, 송태욱 옮김, 새물결, 1998.

실질적인 대상을 통하여 근대적인 시각의 세계로 이동한 이상 자신의 사상적 전이과정이 그대로 포개질 수 있는 대목일 것이다.

5. ‘칼’이라는 이중적 기호와 감각적 세계와 현실 세계의 전이 과정

□□너무재는 刺客입니까요?□□

서툴른 西道사투리다. 얼굴이 더 깨끗해지면서 가느다랗게 잠시 웃드니, 그것은 또 언제 갔다 놓았든것인지 내 머리맡에서 나쓰미깡을 집어다가 그 칼로짜각짜각한다.

□□요곳 봐라!□□

내 입안으로 침이 짜르르 돌드니 불연듯이 弄談이 하고싶어 죽겠다.(童骸, 2:292)

아직 촉각이라는 감각을 통해서 세계를 인식하고 있는 ‘나’에게 ‘칼’이란 그것만으로는 결코 해석되지 않는, 내 앞에 펼쳐진 단독적이고 원초적인 기호이며 내 앞에 던져진 은유(metaphor)이다. 그 기호는 심리적인 경험이 펼쳐지는 연쇄 혹은 통사적인 구조가 부여하는 맥락 같은 인접성의 원리(환유)를 따르지 않는 이상, 의미가 드러나지 않는다.²³⁾ ‘나’는 따라서 ‘슈-트케스’-여인-칼이라는 연쇄를 통해 ‘나’로 하여금 여인=자객이라는 판단을 하게 된다. 하지만 여인은 칼을 ‘나쓰미깡’을 깎으며, ‘나’의 ‘기대’를 철저히 배반한다.²⁴⁾ 여기에서 산출되는 효과는 의사소통 부재라는 표면적인 상

23) “의미는 어떤 특별한 기표에 의해서 만들어지는 것이 아니라 기표들의 연쇄 속에서 비로소 가능해진다.” 는 라캉의 위와 같은 발언은 은유의 우세 속에서 의미를 만들어내는 어떤 움직임이 환유작용에 있다는 사실을 의미한다(J. Lacan, 무의식에 있어 문자가 갖는 권위(주장) 또는 프로이트 이후의 이성, 권택영 번역, □□육방이론□□, 문예출판사, 1994, p. 62).

24) 라캉에 따르면, 환유작용은 기표들의 연결구조 속에서 발생하는데 끊임없는 기표

항 외에 여인=자객이라는 ‘나’의 판단이 상상계적인 환상에 불과하며 보다 현실적인 상황이 타자의 존재 속에 펼쳐지도록 한다는 사실이다. ‘나’는 여인과의 대화를 통해서 내가 감각을 동원하여 판단했던 사실이 단지 환상에 불과했다는 사실을 확인하며 보다 상호주관적인 세계를 발견하고 이를 현실이라고 여긴다. 입안에 침이 도는 감각은 바로 나쓰미깡을 깎는 칼이 진짜 현실임을 보증하는 기체인 것이다. 이러한 경험을 통해 ‘나’는 꿈과 현실, 환상과 실재라는 구분선을 얻게 된다. 이는 그가 일종의 상징계적인 규제를 의식하기 시작하고 그것에 고착된다는 사실을 의미한다. 그가 꾸는 다음의 꿈이 바로 그것을 보여주는 적절한 예가 된다.

이런情景은 어떨까? 내가 理髮所에서 理髮을하는중에-
理髮師는 낫익은 칼 을 들고 내 수염 많이난 턱을 치켜든다.
□□님재는 刺客입니까□□
하고싶지만 이런소리를 여기 理髮師를보고도 막 한다는것은 어쩐지 안
해라는 존재를 是認하기 시작한나로서 좀 良心에안된일이 아닐까 한다.
싹뚝, 싹뚝, 싹뚝, 싹뚝,
나쓰미깡 두개 外에는 또 무엇이 채용이 되었든가 암만해도 생각이 나지
않는다. 무엇일까.
그러다가 悠久한歲月에서 쪼겨나듯이 눈을뜨면, 거기는 理髮所도 아모
데도아니고 新房이다. 나는 엿저녁에 결혼 했단다.
窓으로 기웃거리면서 참새가 그렇게 으젓스럽게 싹뚝거리는것이다. 내
수염은 조금도 없어지진 않았고.

의 연결고리 속에서 대상은 스스로를 완전히 구현하지 못하고 결핍만을 드러낼 수 밖에 없다. 이를 통해 라캉은 데카르트가 수립한 명확한 인식과 존재 판단의 기반으로서의 코기토(cogito), 즉 명석 판명한 주체의 개념을 일종의 환상이라 비판한다. 환유구조 속에 사로잡혀 있는 주체는 환유과정을 피할 수 없으며 그런 경우에 동어 반복을 넘어선 어떤 의미도 기대할 수 없다는 것이다. 욕망은 끊임없이 다른 어떤 것을 추구하도록 하는 환유적인 운동을 보여주지만 무의식이라는 타자를 만날 때 좌절을 겪고 마는 것이다(J. Lacan, 위의 책, pp.5094.).

그렇나 큰일난것이 하나 있다. 즉 내결에 누어서 普通 이층잠을 자고있
 여야할 신부가 온데간데가 없다. 하하, 그럼 아까내가 理髮所결상에 누어있
 든것이 그쪽이 아마 생시드구나, 하다가도 또 이렇게까지 녀넉한 꿈 이라
 는것도 없을줄 믿고싶다.(童骸, 2:295)

이발소에서 칼을 든 이발사에게 ‘나’는 ‘님재는 刺客입니까’라고 하려다
 ‘어쩐지 안해라는 존재를 시인하기 시작한’ 자신으로서 그러한 소리를 하는
 것이 우습다는 생각이 들어서 그만둔다. 여기에서 ‘나’는 이미 ‘칼’을 둘러
 싸고 겪었던 의사소통실패의 경험으로 인해 자신의 판단하는 세계의 진위
 를 의심하고 ‘안해’로 표상되는 상호주관적인 현실을 참조하기 시작하는 것
 이다. ‘낮익은 칼’이라는 구절이 보여주는 것은 바로 이 상황이 앞선 상황의
 반복임을 ‘내’가 깨닫고 있다는 의미이기 때문이다. 따라서 칼-남자의 연쇄
 로부터 얻을 수 있는 남자=자객이라는 자연스러운 판단은 일종의 상상계적
 인 환상으로 바뀌고 남자=이발사라는 보다 현실적인 판단에 자리를 내주게
 되는 것이다. 그가 꿈속 세계로 상징되는 ‘유구한 세월’로부터 쫓겨나는 것
 은 바로 그가 이렇게 현실적인 문맥을 참조하지 않을 수 없게 되었기 때문
 이다. 다만 그는 잠시 신방에 신부가 없기 때문에 꿈과 현실을 착각하는 양
 상을 보이지만 지금 현재를 보증하는 감각으로 말미암아 그러한 착각을 바
 로잡는다. 이러한 두 가지 경험을 바탕 삼아 ‘나’는 환상과 현실의 명백한
 경계감각을 소유한 이전과는 다른 주체로 변화한다. 이후의 그의 모든 활동
 은 점점 더 현실적으로 바뀌게 된다는 사실은 바로 이러한 ‘나’의 변화에
 대한 하나의 근거가 된다. 환상과 현실이 미분화된 양상 속에서 오히려 유
 희적인 태도를 얻었던 이전의 ‘나’의 태도와는 달리 환상과 현실의 명백한
 구분선을 갖게 된 ‘나’는, 날개에서 다양한 사용가치를 갖는 재화가 화폐경
 제 속에서 교환가치를 획득하고 나아가 화폐체계 내에 등록되어 오히려 가
 능성의 박탈과 같은 소외를 겪게 되는 것처럼, 윤과 임 사이의 삼각관계 속
 에서 끊임없이 초라해지며 ‘패배’를 경험하게 되는 자신의 모습을 목도하게
 된다. ‘재력’으로 상징되는 물질적인 측면에서든, 임이와의 ‘정조’ 논쟁에서

그렇듯 정신적인 낙후성의 측면에 있어서든 ‘나’는 현실적인 관계에 구애되면서 계속적으로 침몰하듯 현실적인 패배감만을 내포하게 되는 것이다.

이는 ‘유구한 세월’이 내포하는 보다 근원적인 세계로부터 쫓겨나, 교환경제 논리가 지배하는 근대의 철저하게 명증한 세계에 갇히게 된 주체가 당연히 겪을 수밖에 없는 패배이다. 이는 물론 ‘이상’ 자신의 패배이기도 할 것이다. 그렇다면 어떻게 하여야 할 것인가. 여기에서 이상은 선불리 다시 ‘유구한 세월’, ‘유계’로 귀환하라는 선언을 하지 않는다. 이미 주체는 다른 세계로 전이해왔기 때문에 다시 돌아갈 수는 없는 것이다. 꿈의 세계로부터 현실의 세계로 전이한 주체가 이미 현실원칙의 지배를 받게 되는 것처럼, 또 풍요로운 감각의 세계로부터 시각중심의 원근법적 근대 세계로 옮겨온 주체가 이미 시각이라는 이성중심의 감각의 지배를 받지 않을 수 없는 것처럼, 원래의 세계로 복귀하는 것은 불가능한 기획일 것이기 때문이다.

T君과 마조았어 싱거운 술을 마시고 있는동안 내 눈이 여간 축축하지않
었다. 그도 그럴밖에. 나는 時時刻刻으로 自殺할것을, 그것도 제 형편에
꼭 마쳐서 생각하고 있었으나.

(…)

나는 내 言語가 이미 이 荒漠한地上에서 蕩盡된것을 느끼지 않을수 없을
만치 精神은 空洞이오, 思想은 당장 貧困하였다. 그러나 나는 이 悠久한歲
月을 無事히 睡眠하기위하여, 내가 夢想하는情景를 合理化하기위하여, 입
을다물고 꿀향아리처럼 잠잠고있을수는 없는일이다.

(童骸, 2:313-314)

결국 ‘나’는 입을 윤에게 보내고 나서 자살에 대해 고민하기 이른다. 현실적인 문맥에서는 아무래도 자신이 소유한 ‘유구한 세월’이나 ‘몽상’이 내포하는 예술 혹은 환상의 세계를 옹호할 수 없는 것이다. 퍼덕거리는 날개가 없는 비행기나 굽이 없는 자동차를 고민하는 몽상가로서의 자신은 새의 날개의 유비로서의 퍼덕이는 날개를 가진 비행기를 구상하고 말의 발굽을 흥

내내어 자동차를 만들려는 사람들 사이에서는 자연스레 그 존재가치가 상실되는 것이다.²⁵⁾ 당연히 그는 자살을 고민하기 시작한다. 현실의 극단에서 그에게 남은 유일한 선택은 죽음뿐이라는 것이다. 임을 윤에게 보내고 ‘나’는 T군과 함께 영화를 보는데 ‘나’는 그 영화라는 환상적인 공간 속에서도 치열한 현실의 논리를 반복해서 읽어낸다.

스크린에서는 죽어야 할 사람들은 안 죽으려 들고 죽지 않아도 좋은 사람들은 죽으려 야단인데 수염난 사람이 수염을 혀로 핥듯이 만지적 만지적 하면서 이쪽을 향하더니 하는 소리다.

우리 醫術은 죽으려 드는 사람을 부득부득 살려가면서도 살기 어려운 세상을 부득부득 살아가니 거 억살맞지 않소?

말하자면 굵달린 自動車를 研究하는 사람들이 거기서 이리 뛰고 저리 뛰고 하고들 있다.

나는 차츰차츰 이 客 다 빠진 텅 빈 空氣 속에 沈沒하는 果實 씨가 내 허리띠에 달린 것 같은 恐怖에 지질리면서 정신이 점점 몽롱해 들어가는 벽두에 T군은 은근히 내 손에 한 자루 서슬 퍼런 칼을 쥐여 준다.

(復讐하라는 말이렷다)

(尹을 찔러야 하나? 내 決定的 敗北가 아닐까?尹은 찔르기 싫다)

25) 여기에서 이상은 장꼭도를 인용하며 몽고르퀴에 兄弟가 發明한 輕氣球가 結果로보아 空氣보다 무거운 飛行機의 發達을 嚮방할 것이다. 그와 같이 또 空氣보다 무거운 飛行機 發明의 힌트의 出發點인 날개가 도리어 現在의 形態를 갖춘 飛行機의 發達을 嚮방 놀았다고 할 수도 있다. 즉, 날개를 펴려서 飛行機를 날르게 하려는 努力이야말로 車輪을 發明하는 대신에 말의 步行을 본떠서 自動車를 만들 궁리로 바뀌 대신 機械裝置의 네 발이 달린 自動車를 發明했다는 것이나 다름없다.라고 한다. 이는 비행기를 만드는데 있어서 자연스럽게 모델이 되는 새의 날개를 본뜨고자 노력한 것이 오히려 퍼덕거리지 않는 날개를 발명하는데 방해가 되었다는 것이다. 즉 이는 자연스러운 현실에 대한 유비로서의 과학의 상상력이나 인접성의 원리보다 자유로운 몽상이 더 중요하다는 의미로 읽힌다. 하지만 이상은 이를 억양이 없는 사어, 라고 하며 현실적인 고려가 없는 견해라고 본다. 이는 이미 패배감에 빠져 있는 ‘나’에게 있어서는 어찌면 당연한 귀결일 수 있다.

(姪이를 찢러야 하지? 나는 그 毒花 핀 눈초리를 網膜에 映像한 채 往生 하다니)

내 心臟이 뽕뽕 얼어들어 온다. 빼드득 빼드득 이가 갈린다.

(아하 그럼 自殺을 勸하는 모양이로군, 어려운데 어려워, 어려워, 어려워)

내 비겁을 조소하듯이 다음 순간 내 손에 무엇인가 몽클 뜨뜻한 덩어리가 쥐어졌다. 그것은 서먹서먹한 표정의 나즈미깡, 어느틈에 T군은 이것을 제 주머니에 넣고 왔던구.

입에 침이 좌르르 돌기 전에 내 눈에는 식은 컵에 어리는 이슬처럼 방울 지지 않는 눈물이 핑 돌기 시작하였다.(童骸, 2:316-317)

T군은 ‘나’에게 문득 ‘칼’ 한 자루를 쥐어주는데, ‘나’는 내 앞에 던져진 칼이라는 기호를 보면서 그것의 의미를 ‘복수’ 혹은 ‘자살’의 의미로 한정한다. 자신의 현실과 세계가 내포하는 판단 속에서 이는 역시 마찬가지로 당연하게도 관여적인 해석이 된다. 물론 이는 작품의 첫 부분에서 ‘칼’이라는 기호를 자객이라는 존재가 갖는 낭만적이고 환상적인 기호와 연쇄시키던 ‘나’의 태도와는 전혀 다른 것이다. 이는 당연하게도 내가 영위하는 세계의 성격이 아까와는 판이하게 현실적인 것이기 때문이다. 실연을 하고, 사회 속에서 초라한 위치를 가진 자신을 재확인하였다는 비관으로 ‘나’는 친구가 쥐어주는 ‘칼’에 자살 혹은 복수라는 환유적 연쇄를 이어 붙여 나름의 의미적 맥락을 구성하고 그 사이에서 고민하는 것이다. 하지만 T군은 내 손에 나즈미깡을 쥐어줌으로써 내가 현실세계의 맥락으로부터 한정되었던 칼이라는 기호의 의미를 새롭게 전유한다. 내가 발견한 상호주관적인 현실 세계는 그 자체로 완결된 언어적인 세계인 것이 아니었던 셈이다. 즉 이상은 ‘유계’로부터 빠져나와 시각의 원근법이 지배하는 근대적인 세계의 현실논리에 갇혀 있게 된 ‘나’를 구원하기 위한 방법으로 친구의 우정과 나즈미깡의 감각적 이미지를 통해서 새로운 세계를 발견할 수 있음을 보여주고 있는 것이다.

6. 결론

童骸는 지금까지 이상 연구사에 있어서 그다지 의미 있게 평가되지 못했다고 볼 수 있다. 이는 전작이었던 날개가 자본주의 도시 경성에서 근대인들의 윤택된 자의식을 명쾌하게 보여주었다는 평단의 평가를 받은 반면, 童骸의 경우, 소설 속 이야기가 지나치게 파격적이고 난해하여 제대로 된 해석의 대상이 되지 못한 까닭이 크다고 할 수 있을 것이다. 본고는 이상의 童骸를 대상으로 하여 내용구조를 이해하고 의미부여하기 위한 노력의 일환으로 童骸에 나타난 감각의 문제를 중심으로 그것이 기호적인 측면과 연동되는 측면에 있어서 의미를 찾아내고자 하였다. 특히 이상은 소설 속에서 특히 시각 보다는 촉각이라는 감각으로 재현되는 세계를 형상화하고자 시도하고 있는데 이는 소설 속 주체를 근대의 시각에 편중된 감각체계로 부터 유리시켜 시각 외적인 감각으로 통해 세상을 인지하도록 하는 조작적인 소설쓰기방식을 보여주고 있다고 볼 수 있는 것이다. 곧 이는 데카르트가 근대적인 이성과 시각을 연동하는 감각으로 제시했던 견해와 일치하는 것일 뿐만 아니라 이상으로 하여금 대안적인 감각을 통해 근대 세계의 한계에 대해 경계적인 인식을 갖도록 하는데 기여하고 있다.

한편 童骸의 구조 속에서 소설 속 주체는 ‘유구한 세월’로 표상되는 피안적 세계에서 빠져 나와 촉각이라는 감각을 통해 이미 형성된 현실적인 관계를 낫설게 바라보고 있으며 그를 통해 현실적인 세계 속 대상들이 이루는 관계에 대해 예민한 인식을 보여준다. 곧 주체가 세계를 인식하는 방식에 있어서 기존의 관계가 해체된 낯날의 대상을 감각적으로 이해할 때, 그것은 마치 모든 관계가 해체된 기호들처럼 낯선 것으로 떠오르고 그 기호들의 연결이 어떤 방식으로 이루어지는가에 주목할 수 있게 된다는 것이다. 주체는 곧 자신이 이루는 세계의 자의적인 맥락 속에서 대상의 기호를 관여적으로 해석할 수밖에 없으며, 언어 기호의 이중성은 그것이 치해있는 맥락에 대해 각각 다른 의미를 내포하도록 함으로써 주체와 타자가 이루는 인식적 세계의 차이를 낳는다. 이상은 여기에서 ‘칼’이라는 이중적인 기호를 통하여 그

러한 차이를 보여주고 있다. 또한 그는 이러한 주체와 타자의 인식적인 세계들을 각각 꿈과 현실로 대응하고 있으며 앞서의 이중적인 기호(칼)가 주체로 하여금 꿈에서 벗어나와 현실적인 인간으로 재구축되는 계기를 제공할 뿐만 아니라 작품의 말미에서는 지나치게 현실화한 주체가 다시금 현실을 벗어나 친구의 우정과 같은 보다 근원적이고 따스한 세계를 발견하게 하는 계기로 작용하게 한다. 즉 여기에서 언어기호의 애매성을 감각적인 주체가 어떻게 해석하는가 하는 문제는 주체로 하여금 자신이 영위하던 세계로부터 빠져나와 타자적인 세계로 이르게 되는 과정과 원리를 보여준다고 볼 수 있는 것이다.

소설 童骸가 가지는 미학은 바로 여기에 있다고 할 수 있다. 즉 이 소설에는 이상의 다른 작품에서 ‘유계’로 혹은 ‘태고’로 지칭되던 근원적인 꿈의 세계의 완결성으로부터 언어기호의 이중적 성격과 결부된 세계인식을 통해 현실적인 세계로 빠져나오는 과정이 담겨있을 뿐만 아니라, 역으로 마찬가지로 과정을 통해 근원적이고 감정적인 세계로 돌아가는 일종의 피비우스 띠와 같은 구조가 존재한다. 이상이 자주 언급하던 장자의 호접몽과 구조적인 유사성을 갖는 것이다. 이는 날개 이전에는 화폐적인 등가 교환, 즉 참여한 근대성의 세계로부터 빠져나오지 못하고 있던 이상이 나름대로 그 문학적인 돌파구를 찾아낸 것이 아닌가 하는 판단을 해볼 수 있게 한다. 철저하게 근대성에 대한 사고를 보여주던 이상이 드디어 본래적이고 근원적인 세계의 가능성을 발견하게 되는 과정이기 때문이며 나아가 꿈과 현실이 이루는 원환적인 세계관을 정교한 소설적 구조를 통해 형상화하고 있기 때문이다. 곧 소설 童骸는 곧 이 무렵의 이상이 이렇게 근대적인 세계를 초월하는 문체와 언어적인 관심을 엮고자 하는 시도를 해왔음을 알려주는 지표가 된다. 이는 이상의 이후 창작적인 변화의 흐름을 가늠하게 하는 시작점의 역할을 담당한다고 볼 수 있으며, 결국 이 소설은 날개와는 또 다른, 감각과 세계인식의 측면에서 이상 문학의 또 다른 하나의 축을 이루는 것이라고 할 수 있을 것이다. 그 전모를 드러내기 위해서는 이 무렵에 쓰인 다양한 작품들을 엮어 흐름을 구성하는 작업이 필요한 바, 이는 차후의 과제로 남겨두고 한다.

참고문헌

1. 국한문 문헌

- 김주현 주혜(2005), □□이상문학전집□□ 1-3, 소명출판.
- 김윤식(1992), □□한국현대문학사상사론□□, 일지사, 20-46.
- 김윤식(1998), □□이상문학 텍스트연구□□, 서울대학교 출판부.
- 김주현(2007), 이상의 독서 행위와 장자적 사유, 신범순 외, □□이상의 사상과 예술□□, 신구문화사, 71-90.
- 신범순, 조영복(2000), □□깨어진 거울의 눈-문학이란 무엇인가□□, 현암사.
- 신범순(2007), □□이상의 무한정원 삼차각 나비□□, 현암사.
- 송민호(2002), □□李箱 문학에 나타난 “화폐”와 글쓰기□□, □□韓國學報□□ 28.
- 송민호(2007), □□이상의 선에관한각서에 나타난 시공간 차원과 분신의 주제□□, 신범순 외, □□이상의 사상과 예술□□, 신구문화사, 247-272.
- 이경훈(2002), □□이상, 철천의 수사학□□, 소명출판.
- 정주이(2007), □□평면으로부터의 탈주와 반(反)원근법의 설계도□□, 신범순 외, □□이상의 사상과 예술□□, 신구문화사, 273-300.
- 주은우(1998), □□현대성의 시각체제에 대한 연구 : 원근법과 주체의 시각적 구성을 중심으로□□, 서울대학교 사회학과 박사학위 논문.
- 주은우(2003), □□시각과 현대성□□, 한나래.

2. 외국문헌

- Beatriz Conolmina(2000), *Privacy and Publicity-Modern Architecture as Mass Media*, 박훈태, 송영일 옮김, □□프라이버시와 공공성:대중매체로서의 근대건축□□, 문화과학사.
- Jacques Lacan(1994), □□무의식에 있어 문자가 갖는 권위(주장) 또는 프로이트 이후의 이성□□, 권택영 편역, □□자크라캉의 욕망이론□□, 문예출판사, 50-95.
- Martin Jay(2004), “Scopic Regimes of Modernity,” in *Vision and Visuality*, ed. Hal Foster, □□시각과 시각성□□, 최연희 옮김, 경성대학교 출판부.

Rene Descartes(1989), □□방법서설(성찰·세계론)□□, 권오석 옮김, 흥신문화사.

Sabine Melchior-Bonnet(2002), *Histoire du Miroir*, 윤진 옮김, □□거울의 역사□□, 에코리
브로.

Sperber & Wilson, *Relevance : Communication and Cognition*, 김태욱, 이현호 공역, □□인지적
화용론-적합성이론과 커뮤니케이션□□, 한신문화사.

Susan Buck-Morss(2004), *Dialectics of Seeing : Walter Benjamin and the Arcades Project*, 김정
아 옮김, □□발터 벤야민과 아케이드 프로젝트□□, 문학동네.

Walter Benjamin(2007), *Einbahnstraße*, 조형준 옮김, □□일방통행로□□, 새물결.

炳谷行人(1998), □□탐구1□□, 송태욱 옮김, 새물결.

炳谷行人(1999), □□마르크스, 그 가능성의 중심□□, 김경원 옮김, 이산.

원고 접수일: 2008년 월 일

게재 결정일: 2008년 월 일

ABSTRACT

Subjects on the perception and double meanings of writing in Yi-sang's novel, "Donghae(童骸, Child's Remains)"

Song, Min-ho

Yi-sang attaches greater importance to the sense of touch than to the sense of sight in his work, "Donghae". It is thought of as an attempt to resist the vision model of modernity, formed since Descartes.

Shifted from 'Eternal Time' to the part of consciousness, 'I'(in this novel) go into finding the objects in external world with the tactual sensation and look upon the objects under his eyes as linguistic sign. Because of the ambiguous attribute of linguistic sign itself, 'I', however, ain't close to the nature of the object. The uncertain condition of things is meant pleasure to me on the contrary. In fact, the ambiguity has a relationship with the part of unconsciousness, the fantastic world to me.

In his novel, Yi-sang makes 'I' come and go in the provinces of reality and fantasy through arrangement of the sign, "knife". One day awaking and taking to look 'a woman with knife', 'I' ask her the question, "Are you a killer?". His question in this way is that much relevant and probable, because he haven't moved to consciousness. He is still left in the world of fantasy or moving picture. But peeling a citrus with her knife, she, named

‘Yim’, does against his expectation. ‘knife’-‘citrus’ chain plays an important part to him to get more realistic sense out of ambiguous condition. Through that chain, ‘I’ become a realistic man with the sense of marriage. Text in novel is also changed to have realistic tendency after that. Being extremely realistic, however, ‘I’ am sunk in self-hatred and let his lover, ‘Yim’ go to his friend, Yun. When ‘I’ in despair go to movie with another friend of his, T, T gives him a knife. ‘I’ am troubled with whether he have to kill ‘Yun’ or ‘Yim’ or himself with the knife. But T gives a citrus to him, too. ‘knife’-‘citrus’ chain in this part, does the opposite function with that former chain. It lets him know emotional, nonrealistic part of world like friendship.

In brief, there are two communication failures in “Dong-Hae”, occurs from the difference of knife/death and knife/citrus. But it is not only failure itself. In dialogue, it makes him(‘I’) face the interactive circumstances out of the cognitive world he constructed before. The first linguistic failure makes him(‘I’) being realistic out of childish dream. ‘Dong-Hae’ is, in a kind, a laboratory work with only a linguistic variable given. The second failure in just the end of the work, makes him, a realistic adult, enter into another world, which is emotional, fantastic and friendly.