

한국문화기술 통권 제8호 2009.12, pp.107~124

소설 『남도사람』과 영화 〈서편제〉의 재매개화 연구

A Study on Remediation in the Novel Namdo Saram and the Film Seopyeonje

윤영돈(성신여대 겸임교수)

차 례

- | | |
|------------------------------|-------|
| 1. 서론 | 4. 결론 |
| 2. 소설에서 영화로의 매체이동 | |
| 3. 소설 『남도사람』의 영화 〈서편제〉의 재매개화 | |

1. 서론

콘텐츠는 매체에 따라서 다르게 존재한다. 맥루언의 ‘미디어는 메시지다’¹⁾라는 말을 끌어오지 않더라도 문화콘텐츠에서 매체의 문제는 중요한 의미가 있다. 서사 양식은 구비시대에서 인쇄시대로, 다시 인쇄시대에서 영상시대로 변화하고 있다. 특히, 소설은 영화의 콘텐츠이자 원천이므로 소설과 영화의 관계를 연구하는 것은 문화콘텐츠의 중요한 영역이다. 문화콘텐츠 관점에서 매체간의 연구는 다른 매체의 스토리텔링의 연관관계를 살펴는 데 매우 활용 가치가 높다. 세계 최초로 루미에르 형제가 ‘영화란 이름의 새로운 매체를 발표하면서 문자의 속성을 갖고 있는 인쇄 매체에서 시간을 가미한 영상 매체로 송두리째 변화하는 계기가 되었다.

1) McLuhan, Mashall, 박정규 옮김, 『미디어의 이해』, 커뮤니케이션북스, 2007, p.7.

2 한국문화기술 통권 제8호

“활자와 인간은 기꺼이 필름을 맞이하였다. 왜냐하면 영화는 서적과 마찬가지로 환상과 꿈의 내부를 향하는 세계를 사람들에게 제공하기 때문이다. 영화를 보는 사람은 잠자코 책을 읽는 사람같이 심리적으로 고독한 상황에 있다. 이는 사본을 읽는 사람, 혹은 텔레비전을 보는 사람의 경우와는 전혀 다르다.”²⁾

마셜 맥루언은 이런 인쇄 매체에서 텔레비전 보다 영화 매체로의 매체 변화를 주목했다. 왜냐하면 문자 해독이 가능한 지식인에서 시각 인식이 가능한 전 계층으로 향유자가 확대되었기 때문이다.

맥루언의 관점에서 보면, 매체는 단지 의사소통을 위한 수단이 아니라 의사소통을 가능하게 하는 조건이다. 콘텐츠가 정보의 담지자라면 매체는 콘텐츠의 자격을 규정하는 조건이다. 예를 들자면 춘향전을 이야기할 때 판소리, 소설, 영화, 뮤지컬 등 매체가 변화되었다고 춘향전의 원 소스가 변환된 것은 아니다. 마찬가지로 판소리는 구어고, 소설은 문어이고, 영화는 영상이다.³⁾ 따라서 맥루언은 인류의 역사란 모두 구텐베르크 시대의 이후 인간의 기능과 역할을 확대하기 위한 도구나 기술, 즉 매체의 발달사라고 말한다.

맥루언이 강조하고 싶은 것은 ‘메시지’가 아니라 그것을 담는 형식적인 틀, ‘미디어’ 자체다. 일반적인 통념인 미디어는 형식적인 도구일 뿐 중요한 것은 메시지라는 통념을 뒤집은 것이다.⁴⁾ 그는 콘텐츠가 미디어를 통해서 전달된다는 점을 강조한다.

한 발 더 나아가 볼터와 그루신은 『재매개 ; 뉴미디어의 계보학』에서 탈역사적 접근에서 계보적 접근을 유도한다.⁵⁾ 그는 뉴미디어라고 해서 완전히 새로운 것이 아니라는 것이다. 뉴미디어가 기존 올드미디어를 새롭게 개조하는 방식, 즉 재매개에서 찾아볼 수 있다는 것이다. 결국, 재매개는 뉴미디어가 올드미디어를 개조하는 논리를 말한다. 즉 뉴미디어는 표현양식, 기능 등을 올드미디어의 것을 그대로 빌려오거나 모방하고, 점차 그것을 자신의 매체 특성에 맞게 발전시킴으로써 뉴미디어로서 차별화된다. 이런 재매개의 논리에 따르면 영화의

2) 위의 책, pp.327~343.

3) 박기현, 『문화콘텐츠를 위한 미디어미학』, 만남, 2006, pp.73~77.

4) 위의 책, p.7.

5) Bolter, Jay David & Grusin, Richard, 이재현 역, 『재매개 - 뉴미디어의 계보학(Remediation)』, 커뮤니케이션북스, 2006, p.24~25.

모습은 완전히 새로운 모습이 아니라 소설을 개조하는 방식이다. 다른 매체가 등장한다고 해서 그 역할과 수명이 다하고 단절되는 것이 아니라, 끊임없이 변화하고 발전하는 특성을 가지고 있기 때문이다. 본고에서는 이청준 작가의 소설 『남도사람』과 임권택 감독의 영화 〈서편제〉를 중심으로 논의의 범위로 삼는다. 올드미디어 인쇄매체에 담긴 소설과 뉴미디어 영상매체에 담긴 영화의 관계 속에서 각각의 매체에서 표현되는 콘텐츠의 표현양식에 따라 그 특성들이 어떻게 나타나는지 분석해보고자 한다.

2. 소설에서 영화로의 매체이동

소설에서 영화로, 인쇄물에서 TV드라마로, TV드라마에서 영화로 등 일차적 생산된 텍스트가 새로운 매체로 옮겨지는 것은 이제 흔한 일이 되었다. 이러한 과정을 미디어 학자 볼터와 그루신은 '재매개(remediation)'⁶⁾로 정의하며, 매체는 또 다른 매체로 연결 짓도록 재매개하는 것이 당연하다고 설명한다. 현재의 모든 매체가 재매개체(remediators)로 기능한다고 보고, 재매개는 기존 매체에 대한 해석 수단도 제공해준다고 주장하는 것이다. 우리 문화에서 각각의 매체나 매체 집합체는 꾸준히 다른 매체로 반응하고 그것을 재배치하며, 서로 경쟁하고 변화하고 있다. 오래된 매체도 새로운 매체를 재매개할 수 있고, 그 어떤 매체도 독립적으로 기능할 수 없으며, 동떨어진 자신만의 순수한 문화적 의미 공간을 설정할 수도 없는 것이다.

한마디로 요약하자면 뉴미디어를 포함한 모든 미디어는 고립적·탈역사적 접근의 한계에서 벗어나서 관계적·계보학적 맥락에서 접근되어야 한다는 것이다. 새로운 등장하는 미디어는 이전 미디어의 흔적을 지워버리려고 노력하

6) 볼터와 그루신에 따르면 재매개는 '비매개(immediacy)'와 '하이퍼매개(hypermediacy)'라는 두 가지 방식으로 이루어진다. 비매개는 투명성 방식으로 마치 매우 투명한 큰 창을 통해 창 너머의 풍경을 보는 것처럼 보는 이가 미디어 자체를 보지 못하거나 미디어가 있다는 사실을 느끼지 못하고 미디어가 표상한 대상에 주목하거나 빠져들도록 만드는 표상 양식이다. 하이퍼매개는 비매개와는 달리 매개하고 있는 미디어 그 자체를 드러내거나 복수의 이질적인 화면 또는 공간을 만들어 보는 이가 미디어 자체에 주목하게 만들고 미디어를 환기시키는 표상 양식이다. 비매개와 하이퍼매개는 어떤 원리이기보다는 문화적 관습에 가까우며, 또 각각의 논리가 배타적이라기보다는 서로 의존적으로 작동한다. 위의 책, p.24~25.

4 한국문화기술 통권 제8호

는 한편 이전 미디어의 특성을 받아들여 전면에 내세우기 마련이다. 이 때 미디어의 흔적을 지우려는 특성을 투명성의 '비매개(transparent immediacy)'라고 한다. 반대로 미디어의 존재감을 전면적으로 내세우려는 특성을 '하이퍼매개(hypermediacy)'라고 한다. 매체 연구의 영역에서 뉴 미디어의 이해를 위해 '재매개(remediation)'라는 개념을 제안한다는 것이다.

'재매개'의 개념을 단순히 '각색'으로 오해하면 안 된다. '각색(adaptation)'은 원작에 종속되는데, 반면 '재매개(remediation)'란 비매개와 하이퍼매개의 과정, 즉 투명성과 불투명 사이의 충돌 과정 전체를 말한다. 영화에서 원작소설을 답습하게 되면 원작소설의 독자들이 기대하는 비매개의 환상을 단절시키게 된다. 이는 독자가 원작소설을 읽을 때와는 다른 것을 영화에서 기대하면서도 독자가 원작소설을 읽을 때처럼 매끄럽게 영화를 관람하고 싶은 욕망이 있다. 이것이 내용은 빌려왔지만 미디어를 전유하거나 언급하지 않았던 이유이다. 원전 내용의 이러한 매체이동은 문화콘텐츠산업에서 일종의 차용을, '재목적화(repurposing)'라고 부른다. 이런 재매개는 소설이 영화로 이동한 사례뿐만 아니라 다양한 종류의 재목적화에 나타난 매체 간의 상호이동성을 설명해 주는 개념이다. 다시 말하면 하나의 미디어가 갖고 있는 속성을 취해 그것을 다른 미디어에서 '재사용(reuse)'하는 것이다.⁷⁾ 이러한 유형의 사용은 오늘날 문화콘텐츠에서 원소스 멀티유즈(One Source Multi-Use) 방식으로 매우 빈번하게 나타나고 있다.

소설에서 영화의 재매개화 과정은 단순한 매체의 멀티윈도우 효과(Multi-window Effect)⁸⁾가 아닌, 영화라는 매체의 특성에 맞게 재창조될 때 전혀 다른 가치를 지닌 작품으로 탄생하게 된다.

소설과 영화는 그동안 밀접한 관계를 유지했던 이유는 영화를 만들면서 익숙한 소설의 '서사적 구조(narrative structure)'를 따오면서다. 학자들의 의견에 따라 다르겠지만 많은 소설이 영화하는 것은 단순한 스토리가 아닌, 서사적

7) 재매개 측면에서 있어 문화콘텐츠산업은 '재목적화'를 친근한 내용을 다른 미디어 형식 속에 부여하는 것이고 규정하고 있다. Bolter, Jay David & Grusin, Richard, 앞의 책, p.80.

8) 예를 들자면, 영화에서 멀티윈도우 효과란 하나의 영화가 극장, VOD, 비디오, 케이블 방송, 공중파 방송 등으로 사용되는 것을 의미한다. 고정민, 『문화콘텐츠 경영전략』, 커뮤니케이션북스, 2007, pp.100~107.

구조에 있다. 이때 서사적 구조는 단순한 이야기만을 의미하는 것은 아니며, 사건의 진행을 대상으로 한다. 서사적 구조와 스토리텔링⁹⁾에 의해서 본질적 성질을 잃지 않으면서 하나의 매체에서 다른 매체로 재매개될 수 있다. 이와 같이 소설과 영화는 서사적 측면에서 동질성을 띠면서도 매체적 측면에서 차별성을 가진다.

이런 재매개의 가능성은 소설과 영화가 매체의 특수성에도 불구하고, 그 장르 속 내재된 일반적인 구조의 존재를 떠올리게 할 수 있는 바탕이다.¹⁰⁾ 그렇다고 소설과 영화의 장르를 무시할 수 없고, 소설과 영화를 향유하는 계층이 다르다는 것도 살펴볼 만하다.

〈표1〉 문자 세대와 영상 세대의 차이¹¹⁾

문자 세대	영상 세대
이성 중심	감성 중심
옳고 그름으로 판단	좋고 싫음의 선호로 판단
논리적 심사숙고	감각적 판단에 따른 행동
미래의 특실이 기준	당장의 호오(好惡)가 기준
동질지향 가치관	이질지향 가치관
‘나도 남들처럼 살고 싶다’	‘나는 남들과 다르고 싶다’
자기 절제	자기 표현
남이 창조한 가치에 동의	스스로 가치 창조
타인 의식	자기 지향
억제된 감성	해방된 감성
보고 듣고 구경하던 정적 문화	직접 참여의 즐거움을 추구하는 동적 문화
소유에 대한 욕구	사용가치의 욕구

매체 인프라의 발달로 문자세대에서 영상세대로 넘어가는 것이 가속화되면

9) 최근에서는 ‘스토리’라는 용어보다는 ‘스토리텔링’이라는 용어가 많이 사용되는데, 그 이유는 현재성과 상호작용성을 강조한 개념이다. ‘스토리’라는 과거의 속성, 일방적 특성보다는 ‘스토리텔링’라는 현재성, 상호작용성이 중요한 요소다. ‘스토리’는 허구로 구조화되기 전의 전체 줄거리라는 의미로서, 서사 학자 사이에서 많이 논의되었다. 기본 골격으로 스토리가 있고, 이를 플롯으로 꾸민 것을 담론이라고 불렀다. 반면 ‘스토리텔링’은 디지털 매체를 기반으로 하는 이야기 장르에서 흔히 쓰인다. 이는 현재성, 현장성을 강조한 말이다. 최혜실, 『문화콘텐츠』, 『스토리텔링을 만나다』, 삼성경제연구소, 2006, pp.40~45.

10) Chatman, Seymour Benjamin, 『이야기와 담론』, 고려원, 1991, pp.24~25.

11) 최혜실, 앞의 책, p.43

6 한국문화기술 통권 제8호

서 영화에서 소설의 차용이 빈번이 일어나는 것이다. 영상세대가 지불능력이 생기면서 영화산업이 발전하는 것이다.

최근 이청준 소설이 각색되고 영화화되는데 가장 주요한 원인은 무엇일까? 여러 가지 이유가 있지만, 우선 이청준의 소설에는 공간적 배경이 명확하다는 공통점이 있다. 예를 들면, 이청준 소설을 원작으로 하는 영화는 『남도사람』 연작을 영화화한 임권택 감독의 <서편제>(1993), 동명소설과 함께 진행한 임권택의 <죽제>(1996), 「선학동 나그네」를 영화화한 임권택 감독의 <천년학>(2007), 「벌레이야기」에서 모티브를 따온 이창동 감독의 <밀양>(2007) 등은 모두 영화를 찍을 수 있는 공간적 배경이 있다.

〈표2〉 이청준 소설과 영화화된 작품

이청준 소설	이청준 원작영화
1966년 「병신과 머저리」	1969년 김수용 감독의 <시발점>
1968년 6월 「석화촌」	1972년 정진우 감독의 <석화촌>
1974년 9월 「이어도」	1977년 김기영 감독의 <이어도>
1981년 「낮은 데로 임하소서」	1981년 이장호 감독의 <낮은 데로 임하소서>
1976년 남도사람 연작 「서편제」, 「소리의 빛」	1993년 임권택 감독의 <서편제>
1996년 「죽제」	1996년 임권택 감독의 <죽제>
1979년 남도사람 연작 「선학동 나그네」	2006년 임권택 감독의 <천년학>
1985년 「벌레 이야기」	2007년 이창동 감독의 <밀양>
1971년 「조만득 씨」	2009년 윤종찬 감독의 <나는 행복합니다>

그 중에서도 국내 최초 100만 관객이라는 영원히 남을 기록을 세웠던 <서편제>는 대표적인 작품이다. 1993년 임권택 감독은 이청준의 『남도사람』 연작을 각색하여 영화가 크게 성공함에 따라 오히려 『남도사람』이라는 이름을 <서편제>로 바꾸고 다시 부활시켜 원작소설을 베스트셀러의 위치로 끌어 올렸다.

문자매체로 제시되는 소설 텍스트는 고도의 주체적인 사고와 상상력을 요구하면, 또 동시에 긴장을 수반케 한다. 이것은 문자매체가 갖고 있는 추상적 성격, 비감각적 성격, 그리고 합리적 성격에 기인한다. 이에 비해 영상매체는 수용자의 긴장과 주체성을 별로 요구하지 않는다. 그것은 문자 텍스트처럼 수용의 중간 과정에서 수용 주체의 특수성으로 인해 굴절되는 파장의 폭이 크지 않

다.¹²⁾ 이것은 소설과 영화 간의 향유계층에 대한 면밀한 검토가 수반되어야 하는 이유이다. 특히 영화가 다수의 향유자들에게 더욱더 흥행에 성공하는 이유도 사실은 여기에 있다.

70년대 발표한 『남도사람』이 1990년대 〈서편제〉로 영화된 이유는 무엇일까. 1970년대 중반 『남도사람』(1976) 발표를 시작해, 80년대 TV문학관 「소리의 빛」(1983)의 중간 단계를 거쳐, 90년대에 이르러 영화 〈서편제〉(1992)를 완성하기까지 16년이 소요되었다.¹³⁾ 원작(연작소설 『남도사람』)에서 비롯하여 드라마 각색(TV문학관 「소리의 빛」)을 거쳐 영상적 미학(영화 〈서편제〉)의 완성에 이르는 과정을 보여준 것이다. 영화감독 임권택은 『뿌리깊은 나무』(1975. 4)에 발표된 서편제를 읽는 순간 영상으로 옮기고 싶었으나 손을 대지 못하고 있다가 소리꾼 오정해를 만나 16년 만에 영화로 만들었다고 술회한다.¹⁴⁾ 이는 영화가 등장인물의 캐릭터가 매우 중요하기 때문이다. 소설이 한의 승화를 예술적 경지로 풀어놓으려 했다면, TV드라마는 소리가 하늘에 닿아 학으로 날게 되리라는 믿음의 구도의 경지에까지 도달하고자 했고, 영화는 가난한 소리꾼의 소리에 대한 예술적 집념과 삶의 집착을 강하게 말하고 있다.¹⁵⁾ 소설 『남도사람』은 먼저 TV드라마 〈소리의 빛〉를 거쳐서 영화 〈서편제〉로 거듭나는데, 여기서 매체적 특성에 맞게 하나의 매체에서 다른 매체로 매체이동하는 과정이다.

3. 소설 『남도사람』의 영화 〈서편제〉의 재매개화

소설은 문자텍스트라면 영화는 영상텍스트라는 점에서 확연히 다르다.

영화는 소설과 달리 이미지와 소리의 형태로 존재한다. 이미지는 프레임 안에 구도에 따라 다르게 존재하고, 소리는 음악, 음향 효과, 대사 등으로 영화의

12) 장윤수, 「소설 〈서편제〉의 영상적 변용의 패러다임」, 『문학과 영상』, 2002. 봄, p.15.

13) 송희복, 「이청준 소설의 영화화와 그 의미」, 『두류국어교육』 제5집, 2004, p.100.

14) 서편제는 「장군의 아들」이 없었다면 태어나기 힘들었다고 임권택 감독은 고백한다. 흥행의 성공과 『태백산맥』이 중단되면서 오정해 배우를 우연히 TV에서 보고 영화를 하게 되었다고 한다. 임권택, 「임권택이 임권택을 말한다 2」, 정성일 대담, 이지는 자료정리, 현실문화연구, 2003, p.265~271.

15) 최현경, 「소설의 영상화에 관한 연구」, 중앙대 신문방송대학원, 1998, p.54.

8 한국문화기술 통권 제8호

분위기를 결정한다. 영화 <서편제>는 실제적인 판소리 음악과 결부되면서 새로운 차원의 매체로 진화된다. 이는 화면의 깊이를 증폭시키기도 하고 또 다른 의미를 만들어내기도 한다. 영화 <서편제>는 실제 판소리를 들려줄 수 있다는 점에서 소설 『남도사람』과의 차이점을 극명히 보여준다.

주막집에는 과연 심상치 않은 여인의 소리가 있었다. 초저녁께부터 시작해서 밤이 깊도록 지칠 줄 모르는 소리였다. 소릿재의 내력에는 그 서른이 채 될까말까 한 여자의 도도하고도 구성진 남도소리가 뒤에 숨어 있었다.

하지만 사내는 여인의 소리를 들으면서도 주막을 찾아올 때의 그 부푼 예감이 아직도 흡족하게 채워지지 못하고 있는 표정이었다. 소리를 들으면 들을수록 그것은 오히려 더욱 어떤 건딜 수 없는 예감 속으로 깊이 사내를 휘몰아 들어가고 있는 것 같았다.¹⁶⁾



(그림 1) 세월네와 동호의 마주봄



(그림 2) 세월네가 동호를 봄

이 장면에서 카메라는 ‘인사이드 워킹(Inside Walking)’ 기법을 보여준다. 인사이드 워킹은 피사체를 두고 카메라가 밖에서 안으로 360도를 돌면서 촬영하는 기법을 말한다. 인사이드 워킹의 목적은 관객의 흥미와 집중을 시킬 때 많이 사용한다. 영화에서 ‘프레임(frame)’은 사람의 시선과 같다. 프레임은 영화 이미지를 테두리 짓는 시각적 경계일 뿐 아니라, 영화 속 세계와 영화 밖 현실 세계를 분리시켜주는 분리선이기도 한다. 다시 말해 영화 속 허구 세계를 하나

16) 이청준, 『이청준 문학 전집-서편제』, 열림원, 2006, p.12.

의 독자적인 세계로 만들어주는 틀인 것이다.

영화 프레임은 이미지텍스트의 구성과 관련해 중요한 기능을 수행하는데, 스토리텔링에서 프레임을 통해 소재를 취사선택 할 수 있다. 소설과 영화는 세 월네와 동호의 소릿재 만남에서 시작한다는 점에서 같다. 하지만, 영화는 소설과 다르다는 것을 정면에 내세운다. 그것이 바로 판소리 음악이다. 소설 『남도사람』 연작은 판소리가 갖는 우리정서를 반영한 작품이다. 이것을 영화 〈서편제〉는 일부 차용하여, 그것을 감독이 소리 중심의 영화로 재편하였다. 이는 서사구조나 인물, 사건, 배경, 주제 등에 이르기까지 원작과는 다른 면모를 갖추게 되는데 그것을 소설가 이청준이 지적한다.

생각해 보면 사람은 누구나 정도의 차이는 있을망정 자기가 있어야 할 자리와 자신의 진정한 모습을 잃고 어느 만큼씩 이리저리 떠돌고 있는 것 같아 보인다. 자신의 고향땅, 사랑하는 부모형제, 정다운 이웃들, 자기가 지니고 누려야 할 올바른 삶의 길과 모습, 그런 것을 잃고 떠나 그것을 다시 찾아 돌아가려 늘 아프게 떠돌며 살아가고 있는 것 같아 보인다. 〈서편제〉의 이야기와 인물들을 우리 정서의 한 보편적 내용이라 할 한(恨)의 예술양식 판소리 가락 위에 실어 풀어 나가게 된 연유다.¹⁷⁾

이청준은 소설 『남도사람』의 이야기와 인물들을 우리 보편적 정서를 한의 예술양식 판소리 가락 위에 실어 풀어 나가고 있다. 반면 임권택은 영화의 특성상 서편제의 음악으로 비매개할 때 차별성이 존재한다는 것을 알았기 때문에 판소리 전문가 김명곤 씨를 시나리오 작업에 투입한다. 이는 다른 매체로 재매개화 될 때에도 영향을 주어서 영화 〈서편제〉 역시 판소리 가락 위에 인물, 사건, 배경 등에 이르기까지 기구한 사연을 풀어내는 역할을 한다.

“그래서 그 한을 심어주자고 아버가 자식의 눈을 빼앗았던 말인가.”

(…중략…)

“아니지…… 아닐 걸세.”

17) 이청준, 「작가노트 〈서편제〉의 회원」, 위의 책, p.57~58.

10 한국문화기술 통권 제8호

사내가 다시 고개를 천천히 가로짓고 있었다.

“사람의 한이라는 것이 그렇게 심어 주려 해서 심어 줄 수 있는 것은 아닐 걸세. 사람의 한이라는 건 그런 식으로 누구한테 받아 지닐 수 있는 것이 아니라, 인생살이 한 평생을 살아가면서 긴긴 세월 동안 먼지처럼 쌓여 생기는 것이라네. 어떤 사람들에게는 왜려 사는 것이 바로 한을 쌓는 일이고 한을 쌓는 것이 바로 사는 것이 되듯이 말이네……. 그 보다 고인한테는 좀 미안한 말이지만, 노인은 아마 그 여자의 소리보다 자식 년이 당신 곁을 떠나지 못하게 해 주고 싶은 생각이 앞장섰을지도 모르는 일일거네”¹⁸⁾

판소리 정서를 갖고 있는 소설은 판소리 음악과 남도의 배경에 영화 대사가 함께 충돌하면서 영화로 재탄생하는 것이다. 물론 영화의 대사도 그대로 소설에서 차용한다. “사람의 한이라는 것은 한평생을 살아가면서 가슴 속에 첩첩이 쌓여서 응어리지는 것이다. 살아가는 일이 한을 쌓는 일이고 한을 쌓는 일이 살아가는 일이 된단 말이여.”¹⁹⁾라는 유봉의 대사에서 볼 수 있듯이 하이퍼매개로 소설의 매체적 특성을 취하고 있다.

그러면서 어미는 뜨거운 햇볕 아래 하루 종일 가물가물 밭이랑 사이를 가고 또 오갔다. 그리고 마침내 산봉우리 너머로 뉘엿뉘엿 햇덩이가 떨어지고, 거뭇한 저녁 어스름이 서서히 산기슭을 덮어 내려오기 시작하자, 진중일 녹음 속에서만 숨어 있던 노랫소리가 비로소 뱀처럼 은밀스럽게 산어스름을 타고 내려와선, 그 뱀이 먹이를 덮쳤듯이 아직도 가물가물 밭고랑 사이를 떠돌던 소년의 어미를 후닥닥 덮쳐 버린 것이다.²⁰⁾

소설은 유봉이 동호의 모친과 함께 살게 된 장면을 ‘뱀이 먹이를 덮쳤듯이’ 비유적인 표현을 통해서 간접적으로 제시된다. 그러나 영화에서는 동네 사람들이 밭에서 일하는 동호 모친의 곁을 지나가며 대화를 통해 유봉이 떠돌이 소리꾼이라는 사실을 드러내는 장면을 추가하여 등장인물에 대한 정보를 제시한

18) 이청준, 위의 책, pp.28~29.

19) 김명곤, 『한국시나리오걸작선-서편제』, 커뮤니케이션북스, 2005, p.45.

20) 이청준, 위의 책, p.16.



[그림 3] 유봉과 동호의 모친



[그림 4] 어린 동호가 지켜봄

다. 유봉이 지나가다 동호 모친을 보고 부끄러워하는 동호 모친의 장면을 삽입하여 둘의 결합에 대한 정당성을 획득한다. 영화에서 이 장면의 프레임은 일종의 ‘창문’ 역할을 한다. 이는 관객이 극장이라는 공간에 숨어서 유봉과 동호의 모친의 정사신을 훑쳐볼 수 있기 때문에 일종의 관음증적인 쾌락을 제공하기도 한다.

잠을 자거나, 잠을 깨거나 소년의 귓가에선 노랫소리가 떠돌고 있었고, 소년의 머리 위에는 언제나 그 이글이글 불타오르는 뜨거운 햇덩어리가 걸려 있었다.

소리는 얼굴이 없었으되, 소년의 기억 속엔 그 머리 위에 이글거리던 햇덩이보다도 분명한 소리의 얼굴이 있을 수 없었다. 그리고 언제나 불타고 있던 그 햇덩이야말로, 그날의 소년이 숙명처럼 아직 그것을 찾아 헤메고 다니고 있는 그 자신의 얼굴이었다. 괴롭고 고통스런 얼굴이었다. 하지만 어떻게 된 심판인지 사내는 그 고통스런 소리의 얼굴을 버리고 살 수 없었다. 머리 위에 햇덩이가 뜨겁게 불타고 있지 않으면 그의 육신과 영혼이 속절없이 맥을 놓고 늘어졌다. 그는 그의 햇덩이를 만나기 위해 끊임없이 소리를 찾아다니지 않으면 안되었다. 그런 식으로 이날 이때까지 반생을 지녀온 숙명의 태양이요, 소리의 얼굴이었다.²¹⁾

사내는 누이동생의 유창한 남도소리를 들으며 자신의 숙명처럼 간직하고 지내는 ‘햇덩이’를 떠올린다. ‘햇덩이’는 응어리진 한을 상징한다. 이청준의 소설

21) 위의 책, p.18.

12 한국문화기술 통권 제8호



(그림 5) 어린 동호



(그림 6) 햇덩이

에서 ‘햇덩이’는 추상적 문자텍스트를 시각적인 영상텍스트로 형상화된다. 이 때 쓰이는 영화의 프레임은 ‘강조’의 역할을 수행한다. ‘햇덩이’를 확대해 보여주는 클로즈업의 경우가 단적인 예이다.

이청준 소설이 영화한 이유에서 빠지지 않고 언급되는 것이 바로 ‘액자 형식’이다. 이청준의 액자소설은 크게 ‘액자이야기’와 ‘내부이야기’로 두 개의 의미가 짝을 이루면서 포개져서 하나의 상징으로 읽힌다. 특히 자신의 과거를 반추하는 중심인물은 회상을 통해 자기반성의 태도를 취하게 되고 그 과정에서 숨겨져 있던 새로운 사실을 발견하게 된다. 이런 액자소설구조가 영화에서도 그대로 재현된다.

〈서편제〉의 경우, 연작소설 『남도사람』 중 「서편제」 말고도 「소리의 빛」, 「선학동 나그네」를 원작으로 한다.²²⁾ 큰 골격은 「서편제」와 「소리의 빛」을 원작하고, 「선학동 나그네」는 대사만 차용하고 있다. 임권택 감독은 이 가운데 영화로 ‘번역하기 쉬운, 다시 말해 자신의 취향에 맞게 가감하기 쉬운 두 편만을 ‘적발’해서 〈서편제〉라는 화제작을 탄생시켰다.²³⁾ 단편 세 개를 묶어놓은 분량을 영화로 옮겨가면서 새로운 양식으로 변형된다. 영화에서는 회상을 통해서 주인공 사내를 은폐한 채 등장인물들의 이야기를 통해서 퍼즐을 조립하듯 주인공의 관계가 드러난다. 이런 영화적 기법은 플래시백(flashback)²⁴⁾이다.

22) 서편제를 각색했던 김명곤씨의 말을 통해서 알 수 있다. “1992년 7월 말, 임권택 감독님으로부터 「서편제」의 각색과 출연 제의를 받은 ‘사건’이 시작됐지요. 그날부터 저는 『남도사람』이라는 연작소설집 속에 실린 「서편제」, 「소리의 빛」, 「선학동 나그네」 등의 단편을 꼼꼼히 읽고 각색을 위해 선생님과의 만남을 준비했지요.” 김명곤, 『이청준 추모문집』, 문학과지성사, 2009, pp.37~39.

23) 위의 책, p.274.

다그쳐대는 사내의 추궁을 피할 수가 없어진 듯 아득한 탄식이 같은 것이 서린 목소리로 떨어 놓은 여인의 이야기는 대략 이런 것이었다.²⁵⁾

소설 「서편제」에서 사내가 주막집 여인을 주막집 여인을 추궁하고 자신의 기억을 회상하면서 현재와 과거를 교차시키는 부분이다. ‘회상기법’은 사건의 자연시간 순서를 교란하는 대표적 서술방식이고 이 기법은 현대소설에서 개발되어 영화 쪽으로 유입된 대표적 방식 중 하나이다. 회상이 진행될수록 소리꾼 부녀와 사내의 얘기는 더욱 긴박해지고 인물들 간의 갈등은 점차 고조된다.

임권택 감독은 영화 서편제를 만들 때 시나리오 없이 촬영을 먼저 시작했고, 해남 대흥사 경내의 유선 여관에서 소리는 무엇을 쓸 것이며 이런 얘기를, 또 어떻게 해갈 것인가 이런 것을 정하면서, 쓰면서 그렇게 만들었다고 말한다.²⁶⁾



[그림 7] 멀리 보이는 세 사람



[그림 8] 유봉과 송화, 동호

임권택은 영화에서 원작에 없는 5분이 넘는 시간을 롱테이크 쏫(long take shot)을 통해서 카메라를 고정한 채 그대로 재현한다. 왜냐하면 영화의 매체적

24) 플래시백은 컷백(cutback)과 과거 기억의 재생 또는 설명의 수단으로 사용되어 왔으나 현실의 1점을 고조하는 수법으로 쓰이게 되어 빠른 템포, 사건의 긴박감, 감정의 고조 등을 표현하는 데 커다란 역할을 한다. 두산백과사전 참고

25) 이청준, 앞의 책, p.10.

26) 임권택 감독은 “이런 장소여야 될 텐데 하는 막연한 생각. 근데 어느 날 가다보면 뜻밖에 내가 생각했던 비슷한 분위기와 만날 때도 있고, 그보다도 확 다른데 훨씬 좋은 데도 만나고, 그래서 꼭 귀신이 돕는, 그러니까 막막해가지고 찍기 하루 전에도 못 찾고 있고 해매다가, 밀착 만나지고, 만나지고 한 영화가 그 영화니까.” 임권택, 「임권택이 임권택을 말한다 2」, 정성일 대담, 이지는 자료정리, 현실문화연구, 2003, p.270~271.

14 한국문화기술 통원 제8호

특성을 살리기 위해서 배경 이미지는 고정시키고, 음악과 대사를 통해서 동적인 소리를 살려간다. “소리 따라 흐르는 떠돌이 인생, 찻집이 쌓인 한을 풀어나보세”²⁷⁾ 이 장면을 찍은 전남 완도군 청산도에 있는 당재언덕은 〈서편제〉 덕분에 알려진 관광지로 거듭났다. 영상미가 뛰어난 이 장면에서 소리꾼 아버지와 눈먼 딸이 진도아리랑을 부르며 신명나게 춤추는 장면을 롱테이크샷으로 잡았다. 특히 프레임은 계단식 보리밭이 언덕 위까지 이어지고 그 위로 솔숲이 우거져 있다. 이런 길에 대해서 영화평론가 정성일은 “〈서편제〉는 한국영화에서 길 영화(road movie)의 결정판”²⁸⁾이라고 말한다. 임권택은 “만일 그 길을 찾아내지 못했다면 진도 아리랑을 부르는 대목은 다르게 찍혔을 것”이라고 말한다.²⁹⁾ 그는 이 소리꾼 가족의 여행길을 따라가면서 더없이 떠도는 길의 이미지를 찾아간다. 수없이 갈래갈래 난 길은 그 스스로의 사연을 지니고 있을 것이며, 그 길을 지나간 사람들의 삶의 흔적이기도 할 것이다. 이 길을 지나간 사람의 사연을 밟고 그 뒤를 이어 또 다른 사람이 그 길을 가는 것이다. 그런 의미에서 길이란 결국 역사이다. 임권택은 길과 소리가 서로 만나는 장소를 찾기 위해서 수없이 많은 길을 떠돌아 찾아간다. 그래서 이 영화에는 길의 표정이 살아난다.

영화 〈서편제〉에서의 ‘길’은 단지 영상적인 ‘이미지’가 아니라 길의 연속적인 움직임을 통해 한풀이의 ‘소리’로 확장이 되고 있다. 다시 말하면 ‘길’은 그 시대를 함께 살았던 사람들의 ‘당재언덕’이라는 프레임과 ‘진도 아리랑’이라는 판소리 음악이 만나는 장소인 셈이다. 따라서 ‘길’은 죽음과 삶, 소리와 영상의 만나는 승화된 공간이다.

4. 결론

21세기는 문자시대에서 영상시대로 넘어가는 시대이다. 고도화된 기술의 발전으로 새롭게 도래하는 뉴미디어의 등장은 문화콘텐츠의 성장을 가속화시켰

27) 김명곤, 앞의 책, p.30.

28) 임권택, 앞의 책, p.270.

29) 위의 책, p.270~271.

으며, 그 가운데 영상 매체의 괄목한 성장이 있었다. 대표적인 영상매체 중 영화는 영화만의 독특한 경험을 제공함으로써 지속적이고 강력한 영향력 있는 매체로 성장하고 있다. 소설 『남도사람』과 영화 〈서편제〉의 재매개화 과정을 살펴해보면서 미디어의 흔적을 지우려는 특성인 투명성의 비매개(transparent immediacy)와, 반대로 미디어의 존재감을 전면적으로 내세우려는 특성인 하이퍼매개(hypermediacy)의 충돌을 고찰하였다.

결론적으로 말하자면 영화 〈서편제〉는 소설 『남도사람』과 달리 이미지와 소리의 형태로 존재한다. 이미지는 프레임 안에 구도에 따라 다르게 존재하고, 소리는 음악, 음향 효과, 대사 등으로 영화의 분위기를 결정한다. 영화 〈서편제〉는 실제적인 판소리 음악과 결부되면서 새로운 차원의 매체로 진화된다. 이는 화면의 깊이를 증폭시키기도 하고 또 다른 의미를 만들어내기도 한다. 영화 〈서편제〉는 실제 판소리를 들려줄 수 있다는 점에서 소설 『남도사람』과의 차이점을 극명히 보여준다. 반대로 영화 〈서편제〉는 일부 소설 『남도사람』의 것을 차용하여, 그것을 감독이 소리 중심의 영화로 재편하였다. 또한 영화에서 관객이 극장이라는 공간에 숨어서 유봉과 동호의 모친의 정사신을 훑쳐볼 수 있기 때문에 일종의 관음증적인 쾌락을 제공하기도 한다. ‘햇딩이’를 확대해 보여주는 클로즈업, ‘액자 형식’ 소설형식이 영화적 기법인 플래시백 사용, 담재언덕에 카메라를 고정한 채 그대로 재현한 롱테이크 샷 등을 통해서 재매개 과정을 통해서 완성도 높은 영화를 만들 수 있었다. 끝으로 소설 『남도사람』과 영화 〈서편제〉의 재매개화 특성을 정리하면 다음과 같다.

〈표3〉 소설 『남도사람』과 영화 〈서편제〉의 재매개화 특성

구분	소설 『남도사람』	영화 〈서편제〉
작가/감독	이청준	임권택
독자 · 시청자층	중장년층 문자세대	폭넓은 영상세대
투명성의 비매개	시각적 이미지를 텍스트로 보여줌.	담재언덕에 카메라를 고정한 채 그대로 재현한 롱테이크 샷, 유봉과 동호의 모친의 정사신 엿보기
하이퍼매개	서사적 구조와 남도사람의 정서 반영	‘액자 형식’ 소설형식이 영화적 기법인 플래시백 사용, ‘햇딩이’를 확대해 보여주는 클로즈업

16 한국문화기술 통권 제8호

참고문헌

- 고정민, 『문화콘텐츠 경영전략』, 커뮤니케이션북스, 2007.
- 권오룡, 『이청준 깊이 읽기』, 문학과지성사, 1999.
- 김명곤 외, 『이청준 추모문집』, 문학과지성사, 2009.
- 김명곤, 『한국시나리오결작선-서편제』, 커뮤니케이션북스, 2005.
- 박기현, 『문화콘텐츠를 위한 미디어미학』, 만남, 2006.
- 송희복, 「이청준 소설의 영화화와 그 의미」, 『두류국어교육』 제5집, 2004.
- 이청준, 『이청준 문학 전집-서편제』, 열림원, 2006.
- 임권택, 『임권택이 임권택을 말하다2』, 정성일 대답, 이지은 자료정리, 현실문화연구, 2003.
- 장윤수, 「소설 〈서편제〉의 영상적 변용의 패러다임」, 『문학과 영상』, 2002. 봄.
- 최현경, 「소설의 영상화에 관한 연구」, 중앙대 신문방송대학원, 1998.
- Bolter, Jay David & Grusin, Richard, 이재현 옮김, 『재매개 - 뉴미디어의 계보학』, 커뮤니케이션북스, 2006.
- Chatman, Seymour Benjamin, 『이야기와 담론』, 고려원, 1991.
- McLuhan, Mashall, 박정규 옮김, 『미디어의 이해』, 커뮤니케이션북스, 2007.

Abstract

A Study on Remediation in the Novel Namdo Saram and the Film Seopyeonje

Yoon, Young don

The 21st century is a time of transition from the age of writing to the age of images. The advent of new media based on the development of highly specialized technologies has accelerated the growth of cultural contents, and it also saw the impressive growth of the visual media.

This paper focuses on Lee Cheong-jun's novel Namdo Saram(The Southerners) and the film Seopyeonje directed by Im Kwon-taek as subjects of its discourse. It aims to analyze how the characteristics of the forms of expression appear in the relationship between novels and films according to the way those content forms are expressed in each medium.

The core concept this paper deals with is "remediation" as discussed by Bolter and Grusin (Bolter, Jay David & Grusin, Richard). Remediation refers to the logic of new media reconstructing old media. In other words, the new media either borrow or imitate such things as the forms of expression and functionalities from old media, and by developing them to fit the characteristics of new media they become differentiated from old media.

This paper considered Namdo Saram and Seopyeonje by examining the remediation process in novels and films. It examined how the novel was being remediated as a film, and what the novelist and the director each wanted to communicate in their works. There have been many cases in which novels have failed as films, but in the case of Seopyeonje, it achieved a

18 한국문화기술 통권 제8호

certain level of success. As for the reasons for the film's success, not only its narrative structure but also other factors such as the spatial background of "Namdo" and visualization of sound can be mentioned.

주제어: 문화콘텐츠(cultural content), 소설(novels), 영화(films), 매체(medium), 재매개 (remediation), 이청준(Lee Cheong-jun), 서편제(Seopyeonje), 남도사람(Namdo Saram)