

碩士學位論文

박완서 소설의 서술방법 연구
-1970년대 단편소설을 중심으로-

指導教授 文 聖 淑



濟州大學校 教育大學院

國語教育專攻

金 南 珠

2006年 8月

박완서 소설의 서술방법 연구
-1970년대 단편소설을 중심으로-

指導教授 文 聖 淑

이 論文을 教育學碩士學位論文으로 提出합니다.

2006年 6月 日



濟州大學校 教育大學院 國語教育專攻

提出者 金 南 珠

金南珠의 教育學 碩士學位論文을 認准함.

2006年 6月 日

審査 委員長 _____ 印
審査 委員 _____ 印
審査 委員 _____ 印

<국문초록>

박완서 소설의 서술방법 연구

-1970년대 단편소설을 중심으로-

김 남 주

제주대학교 교육대학원 국어교육전공

지도교수 문 성 숙

박완서는 1970년에 창작활동을 시작하여 전쟁, 산업화, 인간소외 등의 주제를 다루었고, 한국 현대문학사에서 역량 있는 작가로 평가받고 있다. 그동안 이루어져온 박완서에 대한 연구는 대부분 주제적 측면의 연구에서 벗어나지 못하고 있다. 이 연구는 박완서의 1970년대 단편소설을 중심으로 서술방법 연구에 논의의 초점을 두었다.

서사의 제시 방법으로 이야기와 독자 사이를 연결해주는 ‘화자’의 존재를 생각해 볼 수 있다. 이때 화자가 이야기를 인식하는 원리로 ‘시점’이 있다면, 이야기를 독자에게 전달하는 원리로 ‘서술’이 있다. 박완서의 1970년대 단편 40편중에서 몇 편을 제외하고는 1인칭 서술자인 ‘나’가 이야기를 이끌어 나간다. 이것을 염두에 두고 여기서는 ‘화자’와 ‘서술’ 연구를 통해 그의 서술방법을 고찰하였다.

II장에서는 서술의 층위를 인물 간 층위와 인물 내 층위로 나누어 직·간접 발화와 1인칭 화자의 존재 양상을 살펴보았다. 박완서는 1인칭 소설의 특성상 편향적으로 흐를 수 있는 서술을 ‘대화’를 통해 보완하고 있다.

III장에서는 대표적인 작품을 선정하여 주로 사용되고 있는 서술 양식을 대별해 보고, 직접 서술과 간접 서술 전략이 어떻게 쓰이고 있는지 알아보았다. 직접 서술은 주로 내면의 서술에서 효과적으로 드러나고 있다. 간접 서술은 직접 서술의 방법과 혼합되는 양상을 보인다. 이것은 1인칭 화자이자 작중인물인 ‘나’에 거리를 가지고 밀착하기를 반복하면서 독자와의 심리적 거리를 조절하는데 효과적으로 기여하고 있다.

IV장에서는 이상에서의 논의를 정리하여 작가 의식과 연관 지어 보았다. 자서전적 서술의 경향은 박완서 소설의 구술성에 ‘수다’라는 독특한 특징을 부여한다. 이러한 ‘수다’적 문체의 사용은, 일상성을 기초로 그 안에서 살아 움직이는 인물들의 대화와 그 중심에 놓여 있는 한 명의 서술자의 내면 고백과 어우러져 독특한 서술 구조의 근간을 이루고 있다.

박완서가 1인칭 화자를 주로 내세운다는 점에 착안하여 그것이 청자 혹은 독자에게 말을 거는 상황임을 인식하고, 그 ‘말 걸기’의 의미를 살펴보았다. 그는 적절한 장면 제시, 발화 방식이 가진 현장성, 어조 등을 잘 활용하여 리얼리스트 본연의 모습을 잃지 않고 있다.

* 이 논문은 2006년 8월 제주대학교 교육대학원 위원회에 제출된 교육학 석사학위논문임

목 차

I. 서 론	1
1. 연구목적과 연구사 검토	1
2. 연구방법	4
II. 서술방법의 두 층위	9
1. 인물 간 층위	10
1) 직접 발화	10
2) 간접 발화	17
2. 인물 내 층위	20
1) 경험하는 나와 서술하는 나	20
2) 목격자로서의 나	24
III. 서술방법의 특징	31
1. 서술의 양상	31
1) 서술방법과 유형	32
2) 직접 서술	43
3) 간접 서술	49
2. 화자의 발화 방식	58
1) 화자의 권위	58
2) 자기 고백	64
3) 타자 서술	69
IV. 서술방법의 의미와 작가 의식	72
V. 결 론	77
□ 참고문헌	80
□ Abstract	83

I. 서론

1. 연구목적과 연구사 검토

박완서는 1970년 『여성동아』 장편소설 공모에 「나목」이 당선되어 작가 활동을 시작했다. 등단했을 때 이미 40세였던 작가는 그 후 30여 년이 넘는 현재까지 왕성한 창작활동을 하고 있다.¹⁾ 그동안 우리 문학사에서 근대성 담론으로 부각되었던 측면은 주로 사회·역사적 측면과 남성 주체에 관한 내용이었는데 박완서에 이르러 비로소 근대성의 변증법적인 고찰이 가능해졌다고 할 수 있다. 그는 가정, 개인, 여성의 문제를 다룬 작가이기 때문이다.

박완서 문학에서 궁극적으로 다루어지는 대표적 문제의식은 ‘개인’에 집중되어 있다고 본다. 그의 작중 인물은, 대개 전통성과 근대성의 경계에 서 있다. 근대성을 경험한 자아는 시대와 상호작용하며 새롭게 자기 탐색을 시작한다. 그 결과 복수화된 정체성²⁾이 행위의 반복을 통해 진정한 자아의 자기인식에 이르게 된다. 이것은 ‘문체적 개인’³⁾에 도달하는 과정이라고 볼 수 있다. 이 과정에서 작가는 어떤 가치판단도 내리지 않는 서술 경향을 보인다. 즉 인물의 다양한 면을 동시에 보여주면서 양가성의 서술태도를 취하고 있는 것이다. 이 글은 이러한 서술 태도에 주목하고자 한다.

기존 연구에 의하면, 박완서 작품에서 다루어진 내용은 크게 세 갈래로 정리할 수

- 1) 「그 가을의 사흘 동안」으로 한국문학작가상(1980), 「엄마의 말뚝」으로 제5회 이상문학상(1981), 「미망」으로 대한민국문학상(1990)과 제3회 이산문학상(1991), 「꿈꾸는 인큐베이터」로 제38회 현대문학상(1993), 「나의 가장 나중 지니인 것」으로 제25회 동인문학상(1994), 「그 산이 정말 거기 있었을까」로 제5회 대산문학상(1997), 「너무도 쓸쓸한 당신」으로 14회 만해문학상(1999), 「그리움을 위하여」로 제1회 황순원문학상(2001) 등을 수상했으며, 1998년 문화관광부에서 수여하는 보편문화훈장을 받았다. 이 중 「미망」과 「그 산이 정말 거기 있었을까」를 제외한 나머지 작품이 단편소설이다.
- 2) 현재 가지고 있는 자아의식과 앞으로 도달하려는 자아의식.
- 3) 루카치의 용어로, 자기에게 본질적인 개성을 찾아나가는 근대적 자아를 의미한다. 그러나 개인을 에워싸고 있는 주변세계는 내면세계와 다른 양상을 띠고 있으므로 존재하는 현실과 존재해야만 하는 당위적 이상 사이에는 극복할 수 없는 간극이 생긴다. 이러한 간극은 이상의 부재와 이로 인해 생겨난 단순히 주어진 현실에 대한 내재적인 자기비판, 즉 아무런 내재적 이상도 갖지 않는 현실의 무의미성의 자기폭로 속에서만 그 모습을 드러낸다. -케오르그 루카치 저, 반성완 역, 『루카치 소설의 이론』, 심철당, 1998. pp.84~85.

있다. 한국전쟁 후의 분단 상황과 육친애, 1970년대 도시화·산업화에 따른 물신화 현상과 인물의 속물성, 그리고 여성 문제가 그것이다. 최근에는 몇몇 학자들에 의해 세태비판, 풍자, 생명주의도 언급되고 있다. 그러나 평단에서 받은 관심과 작품의 양에 비해 그의 소설 전반에 대한 연구는 서평과 리뷰가 대부분이다. 학위논문을 포함한 학술적 성격의 논문도 그다지 많은 편은 아니다. 그간의 연구는 주로 주제 연구에 치우쳤다. 그것도 개별 작품을 대상으로 한 연구가 주를 이루었다. 그가 현존 작가이며 새로운 작품을 계속해서 발표하고 있는 점이 그 이유 중 하나라고 생각된다.

이 글에서는 형식적 연구에 초점을 두고, 박완서 소설의 작품에 드러나는 서술방법을 고찰하고자 한다. 그의 1970년대 단편소설을 대상으로 삼아 서술방법이 작가의식의 변모와 관계 맺는 양상을 추론해 보고자 한다. 특히 박완서 작품에서 서술의 주된 특징이 수다스러움⁴⁾에 있다고 보고 인물간의 대화와 서술자의 발화에 주목하여, 그 효과를 고찰해 보고자 한다. 이때 ‘말하는 이’가 수다의 주체가 되기 때문에, 화자 연구가 뒷받침 되어야 한다고 본다.

논의를 위해서 첫째, 서술방법을 서술자에 의한 인물 내면 묘사 층위(혹은 화자의 자기 서술)와 인물 간 대화 층위로 범위를 나누어 살펴보고자 한다. 서술과 대화의 인용내용과 태도, 방식 등을 고찰해 봄으로써 수다의 양상을 알아보고, 이를 담화 층위로 확장시켜 논의를 전개해 나가하고자 한다.

둘째, 화자 연구가 이루어져야 이 논의를 뒷받침할 수 있을 것이라고 생각한다. 그의 소설에서 종종 화자는 이야기의 전면에 나타난다. 인물들의 대화 사이에 화자의 내면은 인용구 없이 발화되기도 하며, 때문에 화자의 발화와 인물의 내면 구분이 모호해지는 경우가 많다. 이런 발화 방식이 소설에서 어떤 효과를 가지는지 살펴보고자 한다.

박완서의 작품에 대한 연구는 세태풍자, 분단의 소설화 등 작품의 주제 해명⁵⁾에 초점이 맞춰지다가 점차 형식미학적 특성을 규명하려는 방향으로 진행되었다. 분단문

4) 김민아는 『박완서 소설의 문체적 특성 연구』(동덕여자대학교, 석사학위논문, 1999.)에서 박완서 소설의 문체적 양상을 “여성적 수다스러움을 빌린 사설조의 문장과 독백체”로 규정하면서 “그의 이야기체 문장은 인물의 생동감과 실제감을 부여하며 작품의 대중성을 획득할 수 있는 근거가 되고 있다.”고 평가하고 있다.

5) 이 밖에 박완서 소설의 근본을 ‘생명주의’로 보거나, 가족에 대한 관심을 통해 역사적인 사건을 반영하고 있다고 보는 평자들도 있다.

제나 사회문제를 다룬 리얼리스트적 측면에 대한 평가는 주로 기성 남성평자들에 의해 이루어져 왔다. 정확한 세태묘사를 높이 평가하면서도 그것이 가족이나 개인적 경험에 한정되어 있다는 점은 그 한계로 지적되어왔다. 박완서의 소설적 주제로 여성 문제에 관한 내용을 담아내는 평가도 활발하게 이루어졌는데, 특히 이것은 여성운동 진영에서 집중 조명되고 있다.⁶⁾

문체 및 양식상의 특징에 관한 논의자로는 황도경, 김민아, 이선미 등이 있다.

황도경⁷⁾은 이제까지 박완서 소설에 대한 관심이 주제적 접근에 머물렀던 것과는 달리, 문체와 서사의 연관성에 대해 논의하고 있다. ‘구체적이고 일상적인 상황과 어휘들을 사용하던 서두의 문장들’과 마지막에 사용되는 ‘관념적이고 추상적인 어휘’들의 관계를 통해 반전과 깨달음의 구조를 갖게 된다고 분석했다. 박완서 문학의 묘미가 사건이나 상황 자체가 아니라, 그 속에서 인물들의 미묘한 심리를 포착해내는 섬세한 시각과 이를 풀어가는 힘임을 인식한 것으로 서술성을 중요시한 연구이다. 또, 제도적 금기나 규범의 허위성으로 인해 진정한 말들이 억압되어, “말하고자 하는 욕망은 마음속에만 담아놓는 ‘속말’을 형성한다.”⁸⁾는 말의 의미와 연관된 서사적 특성에 관한 연구는 서사분석으로서 주목할 만하다. 그러나 이를 생명의식으로 단일하게 해석, 스스로의 성과를 단순화 시키고 있다.

김민아⁹⁾는 ‘여성적 수다스러움을 빌린 사설조의 문장과 독백체’를 박완서의 이야기체 문장을 특징짓는 요소로 보면서 박완서의 문체에 드러나는 현장성과 회화성, 역설적 아이러니에 대해 논의하고 있다.

이선미¹⁰⁾는 박완서 소설의 서술 방식 연구에서 ‘양가성’에 주목했는데, 이를 주로 장편소설들의 구성적 특성과 연결시켰다. 그는 서술자의 풍자와 연민의 이중서술로 성격화된 인물을 감각적 체험의 자아와 지적 서술자로 나누어 설명하면서, 박완서의 인물은 이 때문에 진정한 자기 발견을 이루어내지 못하고 스스로 삶의 허위성을 비판하지 못한다고 하고 있다. 또 인물의 자기 인식은 미미하나 현실비판의 주제 의식은

6) 이정희, 『오정희 박완서 소설의 두 가지 풍경』, 청동거울, 2003. p.27.

7) 황도경, 「이야기는 힘이 세다」, 『실천문학』, 2000 가을.

8) 황도경, 「생존의 말, 생명의 몸」, 『우리시대의 여성작가』, 문학과 지성사, 1999.

9) 김민아, 『박완서 소설의 문체적 특성 연구』, 동덕여자대학교 석사학위 논문, 1999.

10) 이선미, 『박완서 소설 연구』, 깊은샘, 2004.

강화되고, 그럼으로써 서술상의 분열이 일어나고 있다고 보고 있다.

이제까지 연구 경향을 살펴보면, 대체로 주제적 측면에 관심이 집중되어 있는 것을 알 수 있다. 주제적 측면이란, 소설 속에 드러난 삶의 양상이나 현실인식의 태도, 그에 대한 대응의 문제 등이다. 이렇게 작품 속에 재현된 삶과 세계에 대한 관심의 문제는 작가 개인의 측면이나 사회구조와 연결시켜 파악되어 왔다. 즉 ‘어떻게 표현했느냐’ 보다 ‘무엇을 표현했느냐’에 초점이 모아져 온 것이다. 이 논문에서는 문학을 의사소통의 한 방식으로 보는 관점에서 작품을 이해하고자 한다. 즉, 기존의 주제론적인 작가의식 연구 성과를 비판적으로 수용하면서 박완서 단편소설에 나타난 서술방법의 특징을 살피고 그 의미와 효과를 고찰하고자 한다.

이 논문에서 다룰 작품은 1970년대 단편소설이다. 이 시기는 ‘수다’라는 박완서 소설 고유의 특징을 살펴볼 수 있는 작품이 많다. 40여 편의 단편을 발표할 만큼 왕성한 활동을 했고, 그것은 늦은 등단이었던 만큼 쏟아낼 이야기가 많았기 때문이라고 생각된다. 이 시기의 주요 단편을 통해 포괄적 서술방법을 모색해보려고 한다. 서술방법과 화자라는 작품 내적 장치와 관련해서 박완서 문학 논의의 지평을 넓혀 본다는 데 이 연구의 의의가 있을 것이다.

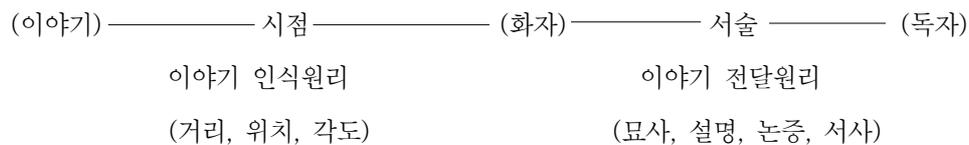


2. 연구방법

소설에서 서사와 서술은 종종 혼동되곤 한다. 현대 서사학이 토대로 삼는 기본 원리는 서사가 본질적으로 상호 분리된 노력이라는 것, 즉 이야기되는 스토리의 내용과 스토리를 이야기하는 방법(담론)¹¹⁾을 포함한다는 점이다. 이 글에서 다룰 대상은 서사의 제시방법, 즉 스토리를 이야기하는 방법에 대한 연구가 된다. 이때 고려해야 할 것은, 이야기하기의 방식은 양면적이라는 것이다. 즉, 작가가 텍스트를 통해 독자에게

11) 담론(discourse)이란 구체적인 상황 속에서 의미 작용을 수행하는 언어 단위이다. 이것은 이야기를 중개(전달)하는 언어적 매체의 측면에서 소설을 독자와의 의사소통 과정으로 본다. 이는 형식적, 기술적인 언어분석에 치우치는 것이 아니라 언어 사용 주체와 언어 사용의 상황, 맥락을 고려하는 것을 뜻한다. 여기서 언어 사용 주체는 화자, 필자 내지는 청자와 독자까지 포함하는 것이고, 언어 사용의 상황 맥락을 고려한다는 것은 담론을 둘러싼 외적 상황을 살핀다는 것을 뜻한다.

직접 이야기하는 층위와 텍스트 내에서 내포된 화자(서술자)와 내포된 청(독)자의 층위를 고려하는 것이다. 여기서는 형식주의적 관점에서, 텍스트 자체에 집중하고자 한다. 즉, 텍스트 내부에 초점을 맞추어 작품 속의 화자가 이야기를 전개하는 방식에 초점을 맞추고자 한다. 이때 화자의 인식원리와 전달원리, 즉 시점과 서술 두 가지가 고려의 대상이 된다.



시점이란 작가가 독자에게 소설의 이야기를 제시하는 방법으로 작가가 이야기를 하는 관점, 스토리 세계에 대한 화자의 태도를 결정짓는 것이다. 화자는 언어적 주체로 텍스트를 구성하는 언어 안에서 자신을 표현하는 기능과 역할을 담당한다. 작품 속 가치판단의 기준이 되는 원리를 구현하거나 인물들의 생각을 숨기거나 드러내는 것도 서술자의 역할이다.

소설은 하나의 허구적 서사물이다. 서사는 서술을 근간으로 하며 서술자의 시점에 의해 작중인물의 성격과 스토리 전달이 다르게 된다. 서술방식이 일정한 이야기를 누가 어떻게 하느냐에 따라 결정되는 것이라는 점을 감안하면 서술자에 대한 연구는 서술의 양식적 특성을 밝히는데 유용한 방법이 된다.¹²⁾ 전통 소설론에 따르면, 서술자는 전지적 위치에 서 있었다. 즉 이야기의 인식원리(시점, 관점)와 이야기의 전달원리(서술)가 동일인에 의해 수행되는 1인 2역의 행동인 것으로 인식했다. 그러나 현대소설론에서는 화자(초점화자)와 서술자의 역할이 분명하게 구별되어 인식된다.¹³⁾

시점은 초점(focalization)과 관점(perspective), 시각(angle of vision) 등, 이론가의 다양한 관점에 의해 세분되고 체계화되어 왔다. 서술자와 서사물의 거리¹⁴⁾, 화자의 초점화 국면들¹⁵⁾, 서술자와 서술 수준¹⁶⁾, 실제작(독)자와 내포작(독)자의 관계¹⁷⁾,

12) 이병호, 『김남천 소설의 서술방법 연구』, 서울대학교 석사학위논문, 1994.

13) 한용환, 『소설의 이론』, 서울 문학 아카데미, 1990, p.229 참조.

14) 외적인 초점화와 내적인 초점화로 서사자와 서사물의 거리를 논의.
-리론 케닌, 『소설의 시학』(최상규 역, 문학과 지성사, 1985) 참조.

인물과 서술자와의 관계¹⁸⁾ 등의 시점에 관련되는 논의들은 서술자를 중심으로 한 논의에서 출발하여 시점을 작자와 독자 간의 의사소통을 이루는 담론 형성 기제의 차원으로 인식하게 되었다. 이제 시점의 논의는 작품을 써 내려가는 서술자만의 시점 논의를 벗어나, 작자 의도의 전달 과정과 전달 받는 독자가 의미를 재구성하게 되는 과정이 주목받고 있다. 심리적 변이와 의미가 소통되는 담화 과정, 즉 독서 과정에 초점이 모아지고 있는 것이다. 따라서 독서하는 과정에서의 (내포)독자의 ‘시점’과 작자의 의도를 헤아리는 독자의 기대지평, 작품 내 의미를 지향하는 독자 ‘관점’ 등의 논의가 이제까지의 시점 연구에 보태져야 할 작업들이다.¹⁹⁾ 이것을 염두에 두고, 서술의 양상을 살피고자 한다.

먼저 II장에서는 서술의 두 층위를 인물 내 층위와 인물 간 층위로 나누고, 그것이 각각의 작품에서 어떤 방식으로 구현되고 있는지 살펴보고자 한다. 작가와 작품 인물과의 심리적 거리가 가까운 인물과 그렇지 않은 인물을 대별하고, 각각의 대화 양상을 살펴보고자 하겠다. 인물을 통해서 드러나는 작가의 목소리 연구를 통해, 텍스트를 통한 작가의 의도 파악, 즉 적극적 의사소통의 시도가 가능해지리라 본다. 그리고 텍스트 내 인물 간 대화는 또 어떤 의미를 갖고 있는지 고찰해 보고자 한다.²⁰⁾

-
- 15) 우스펜스키는 1. 지각적 국면, 2. 심리적 국면, 3. 관념적 국면에 따른 초점화자의 분류-조감자, 제한적 관찰자를 비롯하여 외적 초점화자 내적 초점화자, 객관적 초점화, 주관적 초점화를 나누고 있다. -우스펜스키, 『소설 구성의 시학』(김경수 역, 현대소설사, 1992) 참조.
- 16) 상위 스토리 수준과 하위 스토리 수준으로 분류, 전자는 스토리 외적화자 후자는 스토리 내적화자의 역할로 주네트는 시점을 나누어 말한다. -Genette, G., *Narrative Discourse* (Cornell Univ. Press, 1980) 참조.
- 17) 실제작가→(내포작가→서술자→피서술자→내포독자)→실제독자. 서술시점을 작가와 독자간의 의사소통 수준으로 설명, 단계별 분류. -Chatmann, *Story and Discourse* (Cornell. Univ. Press, 1978) 참조.
- 18) 서술자와 인물과의 관계를 마크 쇼리는 ‘주석적 전지시점’, ‘복수주석적 전지시점’, ‘극적 양식의 시점’, ‘적대자로서의 1인칭 시점’ 등으로 분류. - Stevick Philips, *The Theory of the Novel* (The Free Press, 1967) 참조.
- 19) 김병욱 외, 『현대소설 視點의 시학』, 새문사, 1996, pp. 448~449.
- 20) 바흐친은 의미란 언어적인 형식에서 생성되는 것이 아니라 의사소통 행위에서 발견되는 것으로 본다. 이러한 의미에 대한 그의 견해는 첫째, 일정 담론은 그것이 사회적 실천으로 다른 사람의 반응이나 대답을 전제로 한 것이라는 그의 일관된 주장-대화주의-이며, 둘째, 그 담론은 주체의 사회적·이데올로기적 지위를 드러내는 것이며 아울러 그 지위가 서로 투쟁을 하고 있는 ‘다중 언어(heteroglossia)’로서 담론의 모습을 보여주려 한다는 것이다. -로버트 스템, 여흥상 엮음, 『바흐친과 대중문화비평』, 『바흐친과 문화 이론』, 문학과 지성사, 1995, p.312.

그리고 III장에서는 각각의 층위에서 나아가 서술의 양상과 화자의 발화 방식을 살펴보고자 한다. 먼저 작품 구조를 중심으로 발화의 층위가 어떻게 나타나고 있는지, 작품 구조 내에서 어떤 역할을 하고 있는지 살펴보고자 한다. 구조 분석의 기본 단위는 의미적 단락이며 플롯의 구성단위가 된다. 특히 직접 서술과 간접 서술로 구분해 구체적인 서술 양식의 특징을 살펴보고자 한다. 서술 양식(樣式)²¹⁾이란, 쉽게 말해 소설의 이야기가 서술되는 방식으로, 소설의 이야기를 구성하고 있는 인물, 사건, 배경 등을 작가가 독자에게 제시하는 방법을 말한다. 서술 양식 연구에서 시점과 화자의 문제는 핵심적이다.²²⁾

화자의 발화 방식 고찰에서는, 화자의 권위와 자기 고백의 양식, 타자에 대한 발화로 내용을 구분해 보고자 한다. 기존의 박완서 소설에서 화자 연구는 자전적 글쓰기 경향과 관련시켜 논의되어 온 것이 주를 이루는데, 여기서는 서술 양식과 연관시킴으로써 새로운 논의가 가능해지리라 기대해 본다. 박완서의 소설은 앞서 언급했지만, 대부분이 1인칭 화자에 의해 진행된다. 작가와 서술자의 거리는 매우 가깝다. 따라서 서술방법이 작중 인물의 발화와 서술자의 심리 서술에 초점이 맞춰지는 경향이 있다. 실제로 대부분의 지나간 사건들은 서술자의 회상에 의해 압축되며, 작중 인물들과의 대화 장면은 지연되는 경향이 강하다. 박완서의 소설은 사건보다는 작품의 초점을 향해 치밀하게 이야기가 집중되는 경향이 있다. 여기서는 작중 인물들의 발화와 인물 간의 대화, 그리고 1인칭 서술자의 내적 독백과 그에 의해 발언되는 자유간접발화에 중점을 두고 서술 양식의 특징과 그 주제 구현 방법을 알아보려고 한다.

21) 양식은 다양한 영역에서 널리 쓰이는 개념이다. 우리는 일상생활에서도 ‘대응양식’이니 ‘행동양식’이니 하는 말을 사용하며, 심지어 특정 형태의 서류에 대해서도 ‘양식’이란 말을 사용한다. 그럼에도 그 의미는 애매하다. 엄밀한 개념규정을 중시하는 학술적인 차원에서도 마찬가지다. ‘생산양식’과 ‘생활양식’이 동일한 용어로 번역되어 사용된다. 실제로 우리가 양식이란 용어로 통칭하고 있는 용례들을 세밀하게 살펴보면 그것은 style, mode, genre, pattern, fashion, methode와 같은 개념들과 밀접한 유사관계를 갖는다. 이러한 현상은 일차적으로 서구에 기원을 둔 개념들을 번역하는 과정에서 일어난 혼란, 단순화와 관련이 있을 것이다. 현재 문학 예술분야에서 사용되는 양식 개념은 통상 style과 mode의 번역어이다. 전자는 흔히 문체론이라 부르는 영역이며 후자는 ‘서술법’ 혹은 ‘발화의 상황’으로 부를 수 있는 것이다. -신중환, 『한국소설의 서술양식 연구』, 한국문화사, 2004, pp.25~26.

22) N. 하르트만은 양식 개념을 확대시킨 연구자이다. 그에 따르면 양식은 ‘해당 시대의 사회적 감각의 형식적 형성방식’이 되는 셈이다. 양식은 본질적으로 ‘대상’과 ‘방법’의 두 측면을 공유하고 있다. 또한 양식은 인식과 표현 사이의 관계를 전제한 개념이다. 그러한 관계가 ‘체계화’될 때 대상은 역사적 존재로서 미적으로 인식 가능한 형태로 고정화된다. 이것이 양식의 대상적 측면이다. -N. 하르트만, 전원배역, 『미학』, 을유문화사. 1983, p.273.

이 연구는 이상과 같은 서술방법²³⁾을 토대로 박완서 작품에 드러나는 서술 양식을 고찰하고 그것이 작가의식의 변모를 어떻게 드러내고 있는지를 파악하는 데 목적을 둔다. 박완서는 한국의 근대사에 있어서 중요한 사건을 직접 체험하고 그것을 작품 속에서 잘 구현하고 있는 작가이다. 박완서 작품의 서술 양식 연구는 한국 역사의 격동기를 살아온 여성, 우리 역사에서 미처 파악되지 못했던 근대적 자아의 목소리의 또 다른 측면을 발견한다는 데 의의가 있다고 생각한다.

연구 대상은 작가의 등단 시기인 1970년대의 단편소설이다. 1970년 등단 후 1980년까지 10년 간 그녀가 창작하고 발표한 단편소설만 40편에 이른다. 이 글에서는 내용과 구성, 주제가 비슷하게 겹치는 작품들은 그 중 대표작 한 편을 선정하는 방법으로 총 13편²⁴⁾을 연구의 대상으로 삼았다.²⁵⁾



23) 서술방법이란 단순히 스토리를 전달하는 기법과 관련된 용어가 아니라 작가가 허구적인 증재를 통하여 독자에게 자신의 태도와 가치를 전달하는 문체와 연관되어 있다. 어떤 서술방법을 선택하는 것은 이념을 드러내고 구체화하는 방법상의 선택이라는 기본적인 태도에 바탕을 두고 있는 것이다.

24) 「세상에서 제일 무거운 틀니」(72'), 「지렁이 울음소리」(73'), 「이별의 김포공항」(74'), 「낮은 방틀」(74'), 「카메라와 워커」(75'), 「포말의 집」(76'), 「흑과부」(77'), 「돌아온 땅」(77'), 「상(賞)」(77'), 「꼭두각시의 꿈」(77'), 「그 살벌했던 날의 할미꽃」(77'), 「낙토(樂土)의 아이들」(78'), 「잡보기는 그렇게 끝났다」(78')

25) 이들 작품은 1999년 문학동네에서 발행된 박완서 단편소설 전집(전5권)에 실린 것을 참고했다.

II. 서술방법의 두 층위

서술자에 의해 대행되는 인물 간의 발화 양상과 행동 서술을 ‘인물 간 층위’의 서술로 설정하여 소설이 어떻게 진행되는지 알아보려고 한다. 한편, 박완서 소설은 대부분 1인칭 ‘나’의 진행으로 이루어져 있으며, 독자는 ‘나’의 서술에 따라 주요 사건을 인지하게 된다. 그러므로 작가의 서술 대상이자, 작품 속 화자인 ‘나’의 발화에 대한 고찰이 필요하다. 이것을 ‘인물 내 층위’의 서술로 분류하고자 한다.

이렇게 층위를 나누는 것은 시점의 분류와 관련이 있다. 이 장에서는 서술적 자아와 체험적 자아의 거리감에 따른 서술의 층위 고찰이 주요 대상이 된다.

서술방법이란 단순히 스토리를 전달하는 기법과 관련된 용어가 아니라 작가가 허구적인 중재를 통하여 독자에게 자신의 태도와 가치를 전달하는 문제와 연관되어 있는 것이다. 따라서 서술방법의 주요한 측면인 시점은 언어, 지각, 사건의 재현 및 표현 양상과 관련된 서사구조의 양상과 서술하는 주체와 표현된 허구 세계 사이의 사회적·미학적 관계를 암시해 줄 뿐 아니라 작가와 독자 사이의 문화적 관계를 드러내 준다. 하나의 서술방법을 선택하는 것은 이념을 드러내고 구체화하는 방법상의 선택이라는 기본적인 태도에 바탕을 두고 있는 것이다. 즉 시점이 서사대상을 예술적으로 형상화 시키는 데 있어서 어떠한 미학적 효과를 거두고 있으며, 나아가 그러한 기법이 작가와 독자에게 자신의 가치관을 전달하는 데 있어서 어떠한 수사학적 효과를 획득하고 있는가 하는, 작품의 이념과 기법과의 연관성은 시점의 유형에 의해서 판별이 되어진다.²⁶⁾

전통적인 시점 분류법에 따르면, 시점은 네 가지로 나눌 수 있다. 1인칭 주인공 시점, 1인칭 관찰자 시점, 3인칭 전지적 작가 시점, 3인칭 관찰자 시점이 그것이다. 1인칭 주인공 시점과 3인칭 전지적 작가 시점은 인물 내 층위의 서술을 살펴보기에 적절하다. 서술자는 자신의 내부 서술을 누구보다 상세히 할 수 있다. 따라서 화자와 대상 간의 심리적 거리는 가깝다. 반면 이들은 자신 외의 인물들에 대해서는 주관적으로 해석하거나 관찰할 수밖에 없는 한계를 지닌다. 1인칭 관찰자 시점과 3인칭 관찰자

26) 이병호, 앞의 논문, pp.6~7.

시점은 그런 면에서 인물 간 층위의 서술을 알아보기에 적합하다. 이들은 인물 사이의 대화나 행동을 통해서만 소설을 구성하고 있을 뿐이며 독자는 이들의 행위나 대화 등 객관적으로 형상화된 것을 통해 사건을 인식하고 주제를 유추해 낸다.

박완서 소설은 대부분 1인칭 주인공 시점과 1인칭 관찰자 시점인 경우가 많다. 이 점을 염두에 두고 우선 ‘인물 간 층위’는 작중 인물들 간의 구체적인 대화와 행동을 서술한 양상에 초점을 맞춘다. 이를 알아보는 구체적 방법으로 직접 발화와 간접 발화의 방법과 효과를 살펴보고자 한다. ‘인물 내 층위’는 서술자가 인물의 내적 심리 상태, 행위의 동기 등을 묘사하고, 서술함으로써 인물과 독자의 심리적 거리가 좁은 것을 그 대상으로 삼았다.

1. 인물 간 층위

1) 직접 발화



1인칭 관찰자나 3인칭 관찰자 시점의 소설에서 인물 사이의 의사소통은 직접적인 발화 형식으로 드러난다. 주로 큰 따옴표(“”)나 그 외의 형식적 장치들을 통해 드러나는 인물의 직접 발화를 우리는 흔히 ‘대화’라고 한다.

인물 간 층위의 서술의 대표적 양식으로 들 수 있는 대화는, 소설의 극적 양식을 보여주는 대표적인 장치이다. 대화는 일반적으로 상대자(청자)와의 관계를 드러내 주거나, 인물의 성격을 드러내는 역할을 한다. 박완서의 소설에서 대화도 역시 기본적으로 이러한 기능을 하고 있다.

a) “어머머, 욱쟁이, 아니 아니 저 이태우 선생님 아니세요?”

“그래그래 이제야 알아보누만. 이태우야. 아니아니 욱쟁이야. 하하하…….”

이번엔 거리낌없이 “요”소리를 떼버리곤 크게 웃는다. (중략) 이십 년 전 여학교 시절의 젊은 국어선생은 지금 못 알아보리만큼 늙었지만 소맷부리에 늘어진 울과 큰 팔짓

만은 그때 그대로다.²⁷⁾

b) “야, 석철이 아냐? 짜아식, 의젓해졌는데.”

그가 깜짝 놀라게 큰 소리를 지르며 내 손을 덥석 잡더니 다른 한 손으론 내 어깨를 두들겼다. 그는 나를 무지무지하게 반가워하고 있었다.

“이거 얼마 만이야? 성태 아냐? 짜아식, 버르장머리없는 것 하나는 여전하구나.”²⁸⁾

a)와 b)의 대화를 통해 두 사람이 모두 오랜만에 만나는 사이임을 짐작해 볼 수 있다. a)는 「지렁이 울음소리」에서 중년 여성이 된 주인공이 예전 여학교 선생님과 오랜만에 해후하는 장면이다. 여기서 ‘어머머’와 같은 감탄사의 사용을 통해 반가움과 놀라움 등의 감정을 짐작해 볼 수 있고, ‘욕쟁이’라는 옛날 은사의 별명이 무심결에 튀어나온 것을 ‘아니 아니 저 이태우 선생님 아니세요?’라는 말로 황급히 바꾸어 말하고 있다. 이에 청자인 이태우 선생은 ‘아니아니 욕쟁이야. 하하하’라는 발화를 통해 옛 제자를 만난 반가움을 토로하고 있다.

b)는 「상」의 첫 장면으로, ‘짜아식’이라는 말을 서로에게 하는 것으로 미루어 화자와 청자가 매우 가까운 사이였으며 ‘의젓해졌다. 여전하다’라는 말을 통해 이들이 성인이 되어 오랜만에 만난 사이임을 알 수 있다. 기본적으로 대화는, 이렇게 두 인물 사이의 관계를 알 수 있는 정보를 제공해 준다.

대화는 인물의 성격을 드러내는 데도 중요한 역할을 한다. 「흑과부」에서는 흑과부의 성격이 그녀의 행동을 압축해서 전달하는 서술자 ‘나’와 흑과부의 발화를 통해서 드러난다.

c) 흑과부란 우리 동네의 어느 집과도 단골인 광주리 장수 아줌마의 별명이었다. 아줌마는 광주리 장사를 하는 사이사이 단골집의 허드렛일을 시원스레 거들었고 부탁만 하면 온종일 일을 봐주기도 했다. (중략)...파는 방법은 거의 강매였다. 과부라는 게 큰 밀천이요 세도였다.

그녀는 누가 묻지도 않는데 우선 광주리를 내려놓고는 죽은 남편 욱부터 시작했다.

“오살을 할 놈, 자식만 내깎겨놓고 제 놈만 편하게 뉘져가지고, 계집은 이 고생을

27) 박완서, 「지렁이 울음소리」, pp.106~107.

28) 박완서, 「상(賞)」, p.151.

시킨다니까.”

그러면서 광주리 속에서 그녀의 상품을 제 마음대로 적당히 덜어냈다.²⁹⁾

제목인 ‘흑과부’가 드러내 주듯, 이 소설은 흑과부라는 동네 광주리 장수 아줌마에 대한 이야기이다. 억척스럽고 남편이 버젓이 있으면서도 없다고 거짓말을 척척 해대는 흑과부는 그 행동에 대한 묘사와 흑과부의 발화를 통해 드러난다. 위에서 흑과부의 발화 한 문장을 통해 그녀의 성격을 쉽게 짐작해 볼 수 있다. ‘오살을 할 놈, 제놈만 뉘저가지고’ 등의 욕담은, 흑과부라는 별명을 지닌 중년 여성이 거친 입담을 가지고 있다는 것을 알 수 있게 해준다. 계속해서 이어지는 흑과부의 행동을 보자.

c-1) 상품은 가까운 경동 시장에서 받아오는 것으로 싸구려만 받아와서 그런지, 손질을 잘못해서 그런지, 가게나 시장의 상품보다 때깔이 떨어지는 탐탁지 않은 거였으나 안 살 도리가 없었다.

식구가 많은 집엔 많게, 적은 집엔 적게 자기가 알아서 내놓았다. 돈이 없다는 핑계도 안 통했다.

“사모님도 참, 아 외상은 뭐 할려고 있는 줄 알아요? 아무리 내가 돈에 열병거지 난 년이گی로서니 댄 댁도 아니고 사모님이 맞든 없댄다고 내가 이 좋은 딸기를 사모님 댁 애기들한테 한번 실컷 못 먹일 줄 알아요?”

이렇게 화까지 내면서 더 많이 덜어내놓기가 일쑤였다.³⁰⁾

독자는 능청스럽게 딸기를 팔아 떠넘기는 흑과부의 행동을 통해 그녀를 ‘변죽이 좋은 여자, 혹은 뻔뻔한 성격을 가진 중년 아줌마’라든가, ‘장사 수완이 좋은 여자, 혹은 정이 많은 광주리 장수 아줌마’라는 식의 이미지를 형성하게 된다. 이렇게 대화는 인물의 제시 방식의 한 방법이 되기도 한다.

일반적으로 인물의 제시 방법에는 직접적 제시와 간접적 제시가 있다. 직접적 제시(해설적 방법, 분석적 방법)는 ‘말하기(telling)’에 해당하는 것으로, 화자가 어떤 사건을 자신이 말을 하는 것처럼 독자에게 전달함으로써 독자를 작품의 현장에서 소외

29) 박완서, 「흑과부」, p.120.

30) 박완서, 「흑과부」, pp.120~121.

시키는 것이다. 즉 소설가의 직접적인 전달 방법을 의미한다. 말하기는 독자의 반응을 능률적으로 통제할 수 있을 뿐만 아니라 장황한 사건을 요약함으로써 서술의 속도를 조절할 수도 있다.

간접적 제시(극적 방법)는 ‘보여주기(showing)’에 해당하는 것으로, 화자가 자신의 견해나 감정은 전혀 개입함이 없이 사건의 상황을 보고 들은 바대로 객관적으로 전달해 줌으로써 독자가 그 상황을 나름대로 재현할 수 있도록 배려하는 방법이다. 가능한 한 서술의 표면에서 인공의 흔적을 지우고 화자가 그림을 그리듯이 또는 배우가 연기를 보여주듯이 독자가 스스로 이야기의 추이(推移)를 따라갈 수 있도록 배려하고자 하는 서술의 전략이다.³¹⁾

박완서는 간접적 제시, 즉 극적 방법을 주로 사용하여 인물을 드러내는데 그것이 가장 잘 드러나고 있는 단편소설 중 하나가 바로 이 「흑과부」이다. 그리고 인물의 이러한 형상화 방식은 다른 소설에서도 마찬가지로 반복된다. 며느리인 나와 시어머니의 대화와 행동이 드러난 「집보기는 그렇게 끝났다」에서도 ‘시어머니’의 형상화 방법은 ‘흑과부’를 형상화한 방법과 유사하다.

d) 시어머니는 통곡을 제풀에 가라앉히시더니 곧 진지를 잡숫기 시작했다. 언제나와 마찬가지로 접시까지 싹싹 활을 만큼 탐욕스러운 식사를 하셨다. 반찬투정도 다음 끼부터 다시 시작됐다.

“너 언젠가부터 이렇게 알뜰해졌냐? 서방만 제일이고 시에민 사람 같지도 않냐? 늙을수록 괴기를 먹어야 기운을 차리지 소증 나서 지레 죽겠다. 괴기 먹고 기운 차려 내 아들 보고 죽을란다. 내 아들 보기 전엔 아무리 죽으라고 고사를 지내도 안 죽는다. 안 죽어.”... (중략)... 나도 지지 않고 시어머니를 노려봤다. 그리고 악담을 했다.

“아무려면요, 오래오래 사셔야죠. 아무쪼록 많이 잡숫고, 펄펄 기운 차리고 극성부리면서 오래오래 사셔야죠. 아들보다도 며느리보다도 오래오래 사셔야죠.”³²⁾

31) 말하기와 보여주기의 특성 비교

말하기	보여주기
직접 서술	간접 서술
평면적 서술	입체적 서술
개입적 서술	비개입적 서술
요약	장면
설명	제시

치매증세가 있는 시어머니의 이러한 식탐은 계속해서 이어진다. 며느리인 ‘나’는 참을성 있게 시어머니의 시중을 들지만, 소설이 진행될수록 시어머니의 발화는 짜증스럽게 들리기 시작한다. 뒤에 이어지는 ‘나’의 발화를 통해 그러한 심리를 짐작해 볼 수 있다.

그런데 여기서 ‘나’의 발화는 ‘나도 지지 않고 시어머님을 노려봤다. 그리고 악담을 했다.’라는 서술을 통해 부연 설명된다. 이러한 부연 설명은 인물 간의 표면적인 대화의 진실성을 전복시키는 역할을 한다. 즉, 작중 인물의 대화는 ‘위선적’이라는 인상을 강하게 남기게 된다. 이것은 박완서 소설의 많은 부분에서 드러나고 있다.

b-1) “차나 한잔 하자. 정말 반갑다.”

“짜아식 몇십 년 만에 만나서 기껏 차야? 내가 한잔 사지.”

그러니까 그의 한잔은 차가 아니라 술일 터였다. (중략) 그가, 내가 사겠다는 걸 가볍게 일축하고, 술을 사겠다고 앞장선걸로 나는 그와 나의 관계의 주도권을 그에게 빼앗긴 것처럼 느꼈다.

그는 뒷골목의 과히 깨끗지 못한 횡집으로 들어섰다. 나는 그가 안내하는 술집의 등급으로 그가 뭐 해먹고 사나를 알아낼 단서를 삼으려고 했던 것처럼 너도 신통한 출세는 못 했으려다, 하는 가벼운 실망과 또한 안도감을 동시에 느꼈다.³²⁾

앞서 예시로 든 「상」의 대화 뒤에 이어지는 위의 b-1)의 예에서도 마찬가지다. 오랜만에 만나서 반갑다는 직접적인 인물 간의 대화 뒤로, 주인공의 실제 마음 속이 부연 설명된다. 사실은 하나도 반갑지 않은 친구와의 만남에서 실속을 따지고 계산만이 넘치는 인간 관계의 실체가 드러나게 되고, 따라서 자연스럽게 앞서 제시된 직접 발화는 위선적인 겉치레의 역할 뿐이었다는 사실이 드러난다.

기본적으로 대화란 소설 속 인물들 간의 말하기로 의사소통으로 이해할 수 있다. 현대로 올수록 소설의 대화 방식은 다양해지고, 상징적으로 변한다. 따라서 단순한 의사전달의 도구로 사용되는 것만은 아님을 인식해야 한다. 따라서 일상적인 대화 수준

32) 박완서, 「잡보기는 그렇게 끝났다」, pp.296~297.

33) 박완서, 「상(賞)」. p.152.

에 머무는 것이 아니라, 의사소통이 어긋나는 경우나 침묵 등도 분석의 대상으로 삼아야 할 것이다. 박완서의 경우 인물들은 의사소통 자체에 있어 어려움을 겪거나 침묵하지는 않는다. 그렇지만 뒤에 이어지는 부연 설명은 실제로는 이 인물간의 대화가 어긋나고 있는 것임을 짐작할 수 있게 해준다.

박완서 소설의 인물 간의 대화가 가식적이라는 것은, 작가의 비판적인 주제의식을 드러내는 것이다. 인물들은 대화를 하면서도 속으로는 딴 생각을 하고 있는 경우가 많다. 위에 인용된 예문처럼 ‘나’는 겉으로는 반갑다고 이야기 하면서도 친구인 ‘그’의 행동 하나하나를 관찰하며 ‘너도 신통한 출세는 못 했으렸다’하는 내면 서술을 통해 이를 짐작해 볼 수 있다. 이렇게 인물 간의 관계를 드러내는 대화의 방식을 통해 작가의 세계관이나 집약된 주제의식은 효과적으로 드러난다.

그런데 지금까지 살펴본 인물 간의 대화와 그 가식적 양상은, 서술자인 ‘나’의 서술을 통해서 짐작해 볼 수 있는 것이었다. 우리는 과연 ‘다른 작중 인물들도’ 그와 같은 생각을 하는지는 알 수 없다.

박완서의 소설은 대부분이 1인칭 서술자의 시점이라는 사실은 앞서 이야기한 바 있다. 따라서 서술자 중심으로 이끌어 가던 소설에서 들여다 볼 수 없었던 다른 인물의 내면은 그 인물의 직접 발화를 통해서만 짐작해 볼 수 있다.

「꼭두각시의 꿈」에 드러난 성길과 누님의 대화를 보자. 입시에 낙방한 ‘나’는 재잘거리며 내려오는 여학생들을 보면서 ‘여학생들에 대한 적의와 그리움이 싱싱하게 갈등한다.’라고 서술한다. 그리고 친구인 성길이 누님의 이미지를 ‘청초하고 부드러움’으로 그려낸다. 이렇게 이미지로 존재하는 누님은, 성길이네 집에 놀러 갔을 때에도 술에 취한 나를 보듬어주면서 나의 발화에 대한 청자 역할에만 충실할 뿐이다.

e)“이제 잤어요?”

“아까야까부터 깨 있었어요. 누님이 들어오시기 전부터요.”

“저런.”

누님은 놀라는 시늉을 했지만 실은 조금도 놀라워하고 있지 않다는 걸 나는 알고 있었다. 그래서 누님은 나나 성길보다 훨씬 작은 주제에 늘 누님답게 의젓한지도 몰랐다. 나는 그게 괜히 심통이 났다.³⁴⁾

34) 박완서, 「꼭두각시의 꿈」, p.202.

그러나 누님은 사고가 난 후 병원에서 성길리와 대화하는 장면에서 오히려 주도권을 갖고 자신의 생각을 길게 서술한다.

e-1) 나는 그렇게 부드럽지 않은 누님을 보기가 처음이었다.

“날 고쳐줘. 내 불행을 아물려줘. 의사가 돼서 직접 내 미운 흠집에 새살을 나게 해줘도 좋아. 그걸 못 하겠으면 돈을 많이 벌어서 날 좋은 의사한테 보내줘. (중략) 그렇지만 이불 속에서 말고 당당하게, 듣는 모든 사람에게 공감을 주게 악을 쓰란 말야. (중략) 넌 내가 요구한 것 중 단 하나도 나한테 해줄 실력이 없잖니? 실력이 없으니까 아무리 억울한 일을 당해도 이불 속에서 활갯짓밖에 못 해. 자기의 불행이나 남의 불행에 손끝 하나 까딱 못 해. 그러고도 산 목숨이라고 할 수 있겠니. 제발 정신 좀 차려. 제발.”³⁵⁾

성길의 누님은 ‘나’에게 있어 하나의 환상적인 이미지만을 갖고 존재하거나, e)와 같이 아주 짧은 발화만으로 존재하다가, e-1)의 병실 장면에서는 발화의 주도권을 갖는다. 그리고 그 동안 자신의 생각을 장황하게 설명한다. 발화가 거의 없던 인물의 이러한 사실조의 긴 발화는 소설의 절정 부분에서 드러나면서 인물 간의 균형을 순식간에 깨뜨린다. 그리고 이 발화는 서술자 ‘나’에게 어떤 깨달음으로 작용하거나, 그때까지 가져오던 편향적인 생각의 흐름을 다른 곳으로 돌린다. 이 소설에서 ‘나’는 누님의 이러한 발화를 듣고 말 그대로 ‘정신을 차리게’ 된다.

이렇게 서술자의 내면 고백을 중심으로 서술되던 소설의 양상이 특정 인물간의 대화, 혹은 어떤 인물의 발화로 인해 전환점을 맞이하는 플롯 양상은 박완서 소설의 많은 부분에서 공통적인 특질로 드러난다.

35) 박완서, 위의 책. p.218.

2) 간접 발화

발화란 무엇인가? 바흐친에 의하면 그것은 “구체적이고 살아 있는 총체성 속에서의 언어”이다. 그렇기 때문에 “언어는 구체적인 발화를 통해 삶 속으로 들어오고 삶은 마찬가지로 구체적인 발화를 통해 언어 속으로 들어간다.”고 할 수 있다.³⁶⁾ 이런 점에서 발화는 언어적 의사소통의 단위라고 할 수 있다. 더욱이 발화는 인간 행동을 제어하고 인간의 사고 방향을 결정하는 역동적인 역할을 한다.

발화의 특성을 살펴보면, 우선 상대방을 전제로 하여 이루어진다. 그런데 이것은 화자와 청자 사이에서 동시에 일어나는 행위로, 두 의식 사이에서 활발히 이루어지는 상호 작용을 전제로 한다. 화자와 청자는 끊임없이 상호 작용한다.³⁷⁾ 그런데 모든 발화는 상황과 문맥이 주어졌을 때 비로소 그 의미가 충분히 전달될 수 있다. 즉, 발화는 언제나 사회 구성원이 공유하고 있는 사회적 가치 평가를 전제로 하고 이루어진다.

흔히 ‘발화’라고 하면 인물과 인물 사이의 직접적인 대화 장면만을 생각하는 경우가 많다. 그러나 문학 자체가 의사소통의 한 매개물이고, 그 주체가 텍스트 내의 인물뿐만이 아니라 크게는 작자와 독자, 그리고 텍스트 내 서술자와 독자도 그 의사소통의 주체가 될 수 있다는 점에서 발화의 개념은 확장될 필요가 있다. 서술자를 통한 인물의 ‘간접 발화’를 상정하는 것은 바로 그 까닭이다.

박완서 소설에서 인물 간의 대화는, 일반적인 직접 발화 외에 간접 발화로 나타나는 경우가 많다. 다음에 이어지는 서술을 보자.

- a) 현 속바지까지 하나 얻어입고 다시 교장 선생님의 손을 잡고 벌 서던 자리까지

36) 바흐친에 의하면 “일상 생활에서 일어나는 가장 단순한 발화로부터 복잡한 문학 예술 작품에 이르기까지 인간 발화 행위의 어떤 산물도 가장 본질적인 면에서 화자의 주관적 경험으로부터 형식과 의미를 부여받지 않고, 오히려 발화가 일어나는 사회적 상황으로부터 형식과 의미를 부여 받는다. 언어와 그 형태는 어느 주어진 언어 집단의 구성원 사이에서 이루어지는 지속적인 사회적 교류의 산물”이다. 그러나 뒤에서 언급하겠지만, 실상 작가 박완서와 소설 속 주요 화자인 ‘나’의 관계를 완전히 부정하기는 어려워 보인다.

37) 그런데 모든 발화는 반드시 상대방을 전제로 하여 이루어지지만, 그렇다고 그 상대방이 물리적으로 화자 앞에 존재할 필요는 없다. 다시 말해 발화의 대상인 청자는 실제로 발화가 이루어지는 시간과 공간에 현존해 있는 어느 한 개인이 아닐 수도 있다. 글로 씌어진 발화의 경우 독자가 바로 그 경우이다.

왔다. 게 썼거라, 하시더니 교장 선생님은 교실 안의 키다리 선생님한테 말씀하셨다.

“이 녀석 벌 서는 동안 내가 심부름을 좀 시켰는데 그 동안에 혹시 벌 서는 시간 끝나지 않았습니까?”

“아, 네 끝났습니다. 아니 초과됐습니다.”³⁸⁾

b) 진흙탕에서 만난 지 두 달 만에 설희 엄마와 나는 이런 황홀경에서 다시 만났다. 자모회에서의 귀로, 우리는 배나무 그늘에서 쉬며 이런 아름다운 고장의 A여중에 우리 딸들이 배정된 건 얼마나 다행이냐고 행복해 했다. 참, 참 얼마나 다행이냐고 우리는 잠시, 방금 있었던 자모회에서의 불쾌한 안건도 잊은 채 거듭거듭 이 배나무골을 칭송했다.³⁹⁾

a)에서 ‘게 썼거라’라는 발화는 교장 선생님의 것이지만 직접 독자에게 들려지지 않는다. 작중 인물인 ‘나’를 향해 발화한 교장 선생님의 발화는 ‘나’를 통해 독자에게 보여진다. b)에서 설희 엄마와 ‘나’ 사이에 있었던 대화 역시 ‘나’를 통해 서술된다. 이러한 서술은 작중 인물 간에 일어난 대화가 서술자를 매개로 하여 전달된다는 특징을 갖는다. 이때 독자는 한 발짝 떨어져서 이들 사이에 있었던 대화를 짐작해보게 된다. 즉 독자의 상상력을 자극한다. 한편으로 이렇게 서술된 발화는 직접 발화된 ‘대화’에 비해 그 중요성이 떨어진다는 느낌을 독자에게 준다. 작자는 중요하다고 생각되는 대화는 직접 발화의 방법으로 ‘장면’을 제시하지만, 그렇지 않다고 생각되는 간단한 대화들은 이렇게 압축 서술한다. 이러한 서술은 시간의 흐름을 빨리 하고 사건을 압축시키는 시간 조정의 기능을 한다. 따라서 간접 발화는, 뒤에 이어지는 인물 간의 직접 발화와 맞물려 그것을 강조하는 역할도 하는 것이다.

대화를 통한 장면의 펼침과, 서술자 ‘나’의 간접발화를 통한 사건과 대화의 압축이 차례대로 순환되는 방식의 작품 구성은 박완서 단편소설의 한 특징을 이룬다. b)의 소설은, 그해 겨울 미국으로 떠나는 설희 엄마를 ‘내’가 배웅하는 것으로 끝난다. 독자는 몇 개의 대화 장면을 통해 중산층 여성들이 갖고 있는 사회에 대한 생각과 서술자인 ‘나’의 내적 갈등과 마주하게 된다. 다시 말해 인물 사이에 주고 받은 대화 가운데

38) 박완서, 「상(賞)」, p.168.

39) 박완서, 「세상에서 제일 무거운 틀니」, p.57.

중요하다고 생각되는 발화 내용은 직접 따옴표 안에 묶음으로써 장면의 확장을 가져 오고 독자의 공감과 참여를 불러 일으킨다. 그리고 간접 발화로 제시되는 생략된 일상적 대화는, 인물 사이의 친근감 형성 과정을 고조시키고, 한편으로 직접 발화를 강조하는 역할을 수행한다.

그러나 간접 발화가 직접 발화를 보조하는 역할만을 하는 것은 아니다. 이것은, 서술 속에 인물의 말이 자연스럽게 녹아 있다는 느낌을 주어 문체가 딱딱하지 않고 부드러우며, 독자에게 친근감을 준다. 그리고 이러한 구어체 문장은 서술자가 계속해서 독자에게 이야기를 전하고 있다는 느낌을 줌으로써, 특별히 형식에 얽매이지 않는다는 느낌을 주고, 일상적인 '수다' 상황을 연출하는 효과를 가진다. 이렇게 박완서 소설에서 간접 발화의 서술은 그 나름의 고유 영역을 확보한다.

이상에서 살펴본 바와 같이 박완서 소설에서 대화는, 인물 간의 관계를 드러내 주고, 인물의 성격을 직접적으로 제시한다. 또 서술 대상으로서만 존재하던 작중 인물의 장황한 발화는 사건의 전환점에서 중요하게 작용한다. 박완서 소설에서 대화는 다른 화제로 넘어가는 연쇄작용의 고리 역할을 하고 있는데, 그것은 대화가 어떤 '소설적 장치'로서 작용하고 있다는 뜻으로 이해할 수 있다.

박완서는 대화에서 구어체적인 문체 특성을 보여주고 있는데, 이는 생생한 현장감을 더해 상황을 구체적으로 묘사하고 독자에게 공감의 폭을 넓혀 주는 데 기여하고 있다. 재치있는 육담(肉談)으로 표현되곤 하는 박완서의 문체는 다소 딱딱해질 수 있는 주제 구현 과정에 부드러운 분위기 형성을 돕는 역할을 한다.

주변인으로서의 여성은 자신의 경험에 대해 발화하는 것으로부터 세계에 대한 소통과 저항을 시작한다. 그러나 이것은 소극적인 방법이다. 이때 시선은 자신의 내부에 집중되고, 자신의 이야기를 털어놓는 일방적인 독백에 그치게 되는 것이다. 이에 요구되는 것은 대화의 언어이다. 이것은 자신의 의견을 상대방에게 보다 분명하게 전달하고 싶은 간절한 욕망이나 관계를 맺으려는 욕망, 독백의 언어를 거부하면서 부재의 공간 안에서 자신의 존재를 찾아내려는 욕망을 나타낸다.

대화의 언어가 중요한 것은 그 언어를 통해서 타자의 말과 관계 맺을 수 있기 때문이다. 관계는 상호성에 토대를 두기에 인간은 타자와 접함으로써 비로소 온전한 자아가 될 수 있고, 그러한 만남을 통해 상대방의 언어를 유발시킬 수도 있다.⁴⁰⁾

박완서 소설에서 드러나는 대화의 언어는 ‘고백’의 다음 단계로 나타나는 것으로, ‘대화’라고 보기에는 아직 미약하다. 특히 초기 소설에서 ‘대화’는 아직까지 그 궁극적인 역할을 하고 있지 못하다. 그래서 적극적인 대화의 형식이기보다는, 언어화되지 못한 행위들, 말이 필요 없는 신체 접촉, ‘고백’에 가까운 대화 등으로 타인과의 소통을 시작한다. 그러나 이는 또한 남성들의 논리적이고 객관적인 대화나 토론, 논쟁과는 다른, 여성들의 주관적이고 감정 우선이며, 관계지향적인 대화형식으로 간주할 수 있는 것이다.⁴¹⁾ 박완서의 작품에서 드러나는 다양한 소통과 교감의 대화양식들은 뒤의 III장에서 더 자세히 살펴보고자 한다.

2. 인물 내 층위

박완서 소설의 1인칭 주인공들은 자기중심의 시각으로 사건을 바라보고 해석한다. 독자는 주인공의 서술에 따라 사건을 보고, 주인공의 심리 상태에 공감하며, 다른 인물들의 행위를 주인공을 매개로 하여 보게 된다. 이렇게 철저하게 주관적인 서술에 의존하는데도 박완서가 “엄정한 리얼리스트”⁴²⁾로 평가받는 이유는 무엇인지 살펴보고자 한다.

1) 경험하는 나와 서술하는 나

「세상에서 제일 무거운 틀니」는 “나한테 업히지 않겠어요?”라는 설희 엄마의 발화로 시작된다. 진창길에 발이 빠진 ‘나’에게 도움의 손길을 내민 설희 엄마와 이런저런 말을 주고 받는 첫 장면에서 ‘나’는 나의 상황과, 그녀(설희 엄마)에 대해 혼자

40) 김미현, 『한국여성소설과 페미니즘』, 신구, 1996, pp.208~209.

41) 김민아, 『박완서 소설의 문체적 특성 연구』, 동덕여자대학교 석사학위논문, 1999, p.63.

42) 류보선, 「개념에의 저항과 차이의 발견-박완서 초기 소설에 대하여」, 『어떤 나들이』, 문학동네, 1999, p.385.

속으로 생각한다.

a) “그럼 댁의 설희도 저 학교에?”

나는 아직도 망망한 진흙탕 저 건너 언덕에 자리 잡은 A여중을 턱으로 가리키며 물었다. 그녀는 고개만 끄덕이고 나는 나도 모르게 한숨을 크게 토해내고 말았다. (중략) 나는 아직도 가을 소풍날을 잊을 수 없다. (중략) 내 딸 연이는 국민학교 마지막 소풍이니 엄마도 같이 가자고 졸라 따라나섰더랬는데 설희 엄마도 있었다. (중략) 나는 설희가 한쪽 발을 흔들흔들 흔들며 짙룩거리는 게 측은하다 못해 화가 나서 설희 엄마가 껍 주책없는 여자로 여겨졌다.⁴³⁾

‘나’의 이러한 생각은 대화 중간마다 쉴 틈 없이 이어진다. 즉, 현재 시간이 멈춰 있는 채로 ‘나’의 생각은 과거와 현재를 넘나든다. 독자는 ‘나’의 생각을 통해 설희 엄마가 어떤 사람인지 알 수 있게 되고 더불어 ‘나’에 대해서도 파악하게 된다. 이렇듯 인물 내 층위의 발화는 독자를 향해 있다. 이것은 내포 작가인 서술자가 내포 청자와 독자를 향해 하는 발언으로 이해할 수 있다.

이 작품에서처럼 다른 박완서 소설에서도 서술자는 종종 자신의 내면을 인용하며, 그 인용된 내면은 직접 발화되지는 않지만, 독자에게 ‘폭로’된다. 그리고 이러한 내면의 서술은 서술자의 심리 변화를 드러내며 주제 ‘각성’으로 초점을 모으는 역할을 한다. 각성은 자아의 분열을 가져온다. 주체라는 하나의 관념에서 분열된 주체로 나아가는 것은 근대에서 현대로 나가는 과정으로 볼 수 있다.⁴⁴⁾ 박완서 소설의 서술자는 주체가 자아와 타자에 의해 두 가지 수준으로 분열되는 데 그것은 바로 ‘경험하는 나’와 ‘서술하는 나’이다.

박완서 소설에서는 유독 주인공 ‘나’의 서술이 두드러진다. 장면 묘사나 과거에 대한 보고적 서술⁴⁵⁾ 등에서 ‘나’의 목소리는 많은 부분을 차지한다. 그런데 ‘나’의 심리

43) 박완서, 「세상에서 제일 무거운 틀니」, pp.54~55.

44) 권덕하, 『소설의 대화이론 - 콘라드와 바흐친』, 소명출판, 2003, p.14.

45) 슈탄첼은 서술 형식의 두 가지 기본 단위로 ‘보고적 서술’과 ‘장면적 묘사’를 정의하고 있다. 보고적 서술은 “독자에게 정보를 객관적으로 전달하는 것을 목적으로”하는 서술 형식으로 서술자는 일정한 거리를 두고 사건을 전달하며, 서술된 내용은 과거의 일로 나타나게 된다. 따라서 독자는 작중 인물과 함께 사건을 체험하고 있다는 느낌을 갖지는 못한다. 장면적 묘사는 일반적으로 장소와 시간이 구체적으로 언급되며, 독자는 이를 통하여 마치 사건이 일어나는 현장에 있는 듯한 환상, 즉 작중 인물과 함께

는 소설에서 큰 변화를 겪는다. 과거의 ‘나’와 현재의 ‘나’, 그리고 어떤 사건을 겪은 후의 ‘나’의 심리는 확연히 달라진다. 다음의 서술을 보자.

a-1) 그 여편네 설희 엄마는 지금쯤 어디를 날고 있을까? 제아무리 공중에 떠 있기로 서니, 말도 많고 탈도 많은 온갖 사는 어려움부터 벗어났기로서니 지금의 나만큼이야 가볍고 편할쏘냐. 나는 코웃음을 친다.

지금의 내 팔자는 그렇게 편타. (중략) 나는 다시 장관방에 눕는다. 한숨을 휴우 내 쉰다. 그런데 이미 잠전의 편안감은 없다. (중략) 이미 입 속엔 빼버릴 틀니도 없는데, 빼버릴 틀니가 없기에 그 고통은 절망적이다.

a-2) 나는 비로소 깨닫는다. 여직껏 얼마나 교묘하게 스스로를 이중 삼중으로 기만하고 있었나를. (중략)...이 나라와 이 나라의 풍토가 주는 온갖 제약으로부터 자유로워진 그녀가 부러워서, 그녀에의 선망과 질투로 그렇게도 몹시 아팠던 것이다.⁴⁶⁾

a-1)에서 중략된 것은 낯선 남자가 ‘나’의 집 초인종을 누르고, 순간 그것이 ‘나’의 평화를 방해할 월북한 오빠의 등장이 아닌가 의심하여 ‘나’가 불안에 휩싸이는 장면이다. 낯선 남자는 단순한 방문 판매자임이 밝혀지면서 비로소 안도한 나는 그러나, 이미 ‘잠전의 편안감’을 잃어버린 후다. 이렇게 달라진 나의 심리 서술은 a-2)의 마지막 서술 ‘그렇게도 몹시 아팠던 것이다’에서 비로소 확연히 드러난다. 이 서술을 통해 a-1)의 ‘편안함’이 사실은 그렇지 않았던 것임을 주인공은 고백한다.

박완서 소설에서 서술자와 담화 정보, 인물 간의 전이는 모호하다. 이는 서술자가 자신이 서술한 바를 다시 해설하는 경향 때문이다. 즉 경험하는 ‘나’와 서술하는 ‘나’의 공존이 이러한 모호함을 불러 일으킨다. 작중인물에 대한 정보를 수집하고 전달하면서 서술자들은 발화자와 발화자의 행위를 총체적으로 보려고 노력한다. 즉 겉으로 발화된 것뿐만 아니라 숨겨진 의도를 꿰뚫어 보려고 한다. 그리고 자신이 그에 대해 관심을 갖는 이유 등을 설명하려는 경향을 보인다. 이러한 자기 해설적인 면은 서술자의 내면 고백으로 드러난다.

사건을 체험하고 있는 듯한 느낌을 갖게 된다. 이 두 가지 중 어떤 서술 형식이 지배적으로 나타나는가 하는 것은, 그 소설의 서술자가 가지고 있는 특성에 따라 결정된다.

46) 박완서, 「세상에서 제일 무거운 틀니」, pp.71~72.

b) 나는 자인했다. 뭐가 잘못된 것일까. 나는 가슴이 답답해서 절로 한숨을 쉬었다. 그러나 후회는 아니었다. 혼이를 키우는 일을 지금부터 다시 시작할 수 있다면 이러이러하게 키우리라는 새로운 방도를 전연 알고 있지 못하니, 후회라기보다는 혼란이었다.⁴⁷⁾

「카메라와 워커」의 마지막 부분이다. 위의 예문에서, 서술자인 ‘나’는 조카 혼이를 키워 온 나의 방식이 잘못되었다는 사실을 비로소 깨닫지만, 그 깨달음은 혼란으로 다가오고, ‘나’는 그 혼란 속에서 서술을 멈춘다. 이러한 결말은 70년대 박완서 단편소설에서 주된 경향으로 나타난다. 이렇게 각성이 각성 자체에서 그치는 데서 1인칭 서술자가 갖는 내면 고백 서술의 한계가 드러난다.

1인칭 서술 상황에 있어서 서술하는 자아로서의 ‘나’와 경험하는 자아로서의 ‘나’는 엄밀히 구분된다. 독서의 과정에서는 그 구분이 무화되지만 이 구분이 없으면 중개성이 존재하지 않는다. 형식적으로 1인칭 서술자 ‘나’는 자신이 체험한 것을 이야기로 전하기 위해 서술한다. 그 차이를 우리는 ‘시간의 틈’으로 감지할 수 있다. 체험과 서술이 동시에 일어날 수는 없다. 따라서 일인칭 소설에는 두 개의 ‘나’가 있다고 보아야 한다. 이야기 속에서 이야기하는 역할과 이야기를 바라보는 역할은 언제나 일치하지 않는다.

주네트는 이야기를 바라보는 인격적 주체를 ‘초점화자’라고 불렀다. 그리고 화자가 자신이 서술하는 이야기 내의 인물인 경우 이야기 내적화자, 화자가 자신이 서술하는 이야기보다 상위에 있는 경우를 이야기 외적화자라고 불렀다. 리몬 케넨은 초점화자를 다시 지각적 국면(시·공간의 지각), 심리적 국면(인식, 감정), 관념적 국면(텍스트의 규범)으로 나누어 본다.⁴⁸⁾ 초점화란 하나의 인식주체가 일정한 대상을 향해 자신의 지각을 보내고 그것을 인식하는 행위를 지칭한다. 전통적 용어인 ‘시점’은 대상을 향한 인식의 지향뿐만 아니라 그 관찰의 결과를 진술한다는 의미도 포함되어 있으므로 구조주의자들은 대신 이 용어를 쓴다. 이들은 텍스트 안에서 ‘서술의 주체’와 ‘인식의 주체’를 분리시켜 생각하는 것이다.

47) 박완서, 「카메라와 워커」, p.317.

48) 리몬 케넨, 최상규 역, 『소설의 시학』, 문학과 지성사, 1985, pp.117~124.

이때 과거형이 쓰이는가, 현재형이 쓰이는가는 중요하다. 서술이 현재형으로 이루어질 때, 서술자는 '체험적 나'에 가능한 가까워지고 체험과 서술의 시간적 거리를 감추어 버린다. 그리고 서술자는 지각을 멈추고 인물의 지각으로 대체하게 된다. 이렇게 서술의 시간 거리를 감추면 현장감이 강해지고 감정 이입의 폭도 커진다. 1인칭 서술자의 상황에서는 바로 체험적 '나'와 서술적 '나'의 시간적 거리와 시점화의 거리에 의해서 서술의 형태가 달라진다.

이렇게 서술하는 나와 경험하는 나 사이의 거리를 통해 어린 시절의 현실, 경험과 감정들은, 그 자신에 의해 관찰되고 해석, 판단된다. “그러므로 서술과정이란 경험 당시에는 몰랐던 내적 삶을 되돌아보고 인지하는 것이다.”⁴⁹⁾

2) 목격자로서의 나

박완서 소설에서 서술자는 큰 심리 변화를 겪고, 그것은 소설의 주제와 맞닿아 있다. 경험을 했던 과거의 '나'는 현재 서술하는 '나'를 통해 다시 서술되고 재해석된다. 이러한 과정을 통해 서술자인 '나'의 객관성이 획득된다. 그런데 이 외에 '목격자로서의 나'인 서술자가 존재한다. 목격자로서의 '나'는 서술자와 체험자의 거리가 비교적 먼 형태이다.

허구적 서사물은 서술자에게 인격을 부여하고, 서술자는 인격을 부여받는 순간 하나의 세계 속에 놓이게 된다. 인칭의 문제가 지니는 효과에 대해서 학자들이 가장 관심을 가진 것은 주관과 객관의 문제였다. 1인칭은 자신의 체험을 그대로 보여주는 방식이므로 작가의 의도를 객관화하고 3인칭은 작가가 판단하고 주석하므로 작가의 의도를 주관적으로 드러낸다는 것이다. 그러나 이러한 견해는 매우 단순한 것이다. 1인칭 서술자라 하더라도 일기체 형식의 소설이나 사소설처럼 자신의 주관적 내면을 강요할 수 있다. 따라서 인칭의 선택은 주관, 객관의 문제가 아니라 서술자의 태도에 관한 문제이다.

남의 이야기를 하듯이 전하기도 하고 나의 이야기를 하듯이 전하기도 하는 서술

49) 권택영, 『투명한 마음-코운의 의식을 그리는 서술방식』, 『소설을 어떻게 볼 것인가』, 동서문화사, 1991, p.275.

태도는 감정 이입의 효과를 자아내는 방향의 문제와 연관되어 있다. 내 이야기를 전함으로써 독자의 동정심을 강하게 유발할 수 있는 성격의 이야기가 있고, 반대로 제삼자가 보는 어떤 인물의 이야기를 종합적으로 전함으로써 공감을 유발할 수 있는 성격의 이야기가 있다. 이때 전자는 대체로 개인적인 내면의 세계가 중요한 관심거리이고 후자의 경우에는 사회적 관계나 운명 등이 더 큰 관심거리이기 쉽다.

슈탄첼은 포르스트로이터(Kurt Forstreuter)의 견해를 인용함으로써 독자와의 관련성을 암시하고 있다. “(1인칭과 3인칭의) 매우 큰 차이점은 3인칭 형태에서는 각 가치 판단과 해석이 작가에서 나오는 것이기 때문에 객관적 유효성을 요구할 수 있는 한편, 1인칭 서술자의 판단은 자신의 인물에 의존하고 있어서 어떤 방식으로든 독자를 구속하지 않고 있다.”⁵⁰⁾

서술자의 인칭 부여는 결국 창작 방법과 관련되는 것이다. 여기서 생각해야 할 것은 그 과정이 어떻게 이루어지는가 하는 점이다. 엄밀히 말하면, 서술자는 전달하는 입장에 있지, 경험하는 입장에 있지는 않다. 앞의 포르스트로이터를 슈탄첼이 인용한 의도는 ‘자신의 인물에 의존하고 있어서’라는 대목을 논증하기 위한 것이다. 1인칭 서술자는 더 이상 작가의 대변자가 아니라 허구적 인물이라는 발견이다.

a) 그러나 나는 어머니의 조용하지만 절실한 몸짓을 통해 이 두 죽음이 얼마나 오래, 얼마나 심하게 우리의 일상을 휘방놓았던가를, 그 휘방으로부터 놓여나려는 간망이 얼마나 간절한 것인가를 아프게 느꼈다. 그것은 소리 없는 통곡이요, 몸짓 없는 몸부림이었다. 그리고 나도 지금 정말은 아무렇지도 않지는 않다는 것을 깨달았다.⁵¹⁾

‘지각(知覺)’이 시점화되는 이러한 현상은, 서술자의 의식에 의해 주인공의 현실이 의미화되는 것을 뜻한다. 「부처님 근처」에서 서술자는 현재의 평범한 삶을 ‘처자식만 아는 남편, 많은 아이들. 그래도 나는 행복하지 않았다’⁵²⁾라고 고백하면서 이러한 지각의 원인으로 과거의 상처를 지적하고 있다.

50) Forstreuter, Kurt ; Die deutsche Ich-Erzählung : Eine Studie zu ihrer Geschichte und Technik, Berlin, 1924, p.44. -슈탄첼, 김정신 역, 『소설의 이론』, 탐출판사, 1990, p.127에서 재인용.

51) 박완서, 「부처님 근처」, p.86.

52) 박완서, 「부처님 근처」, p.89.

이렇게 1인칭 서술 상황에서는 대체로 외부시점화하면 서술자의 의식화가 이루어지는 것이 보통이다. 마찬가지로 내부시점화하면 일반적으로 인물 반영 의식화가 나타나게 된다.

b) 나의 넓은 서재에 딸린 화장실 변기에 앉으면 작은 북창으로 멀리 퇴락하고 조잡한 구시가가 안개 같기도 하고 먼지 같기도 한 불투명한 잿빛 속에 잠겨 있는 게 보인다. 그리고 흐르고 있는 건지 정지하고 있는 건지 분명치 않은 탁한 강이 보인다. (중략) 무릉동 사람들이 썩은 강이라 부르는 강이 그런 거리감을 만들어 주고 있는지, 구시가에 대한 혐오감이 멀쩡한 이름 있는 강을 썩은 강이라 천대하게 됐는지 그것까지는 확실하지 않다.⁵³⁾

「낙토(樂土)의 아이들」에서 서술된 풍경 묘사이다. ‘완전 학습’과 ‘완벽한 질서’를 강조하는 학교를 다니는 ‘나’의 동네 아이들은 ‘평민’들과는 다른 시설과 환경에서 키우는 것을 자랑스럽게 여기는 부모들 밑에서 자라고 있다. 그런 세태를 비판적으로 보는 나의 시선이 바깥 풍경을 통해 투영되고 있다. 객관적으로 볼 때는 더할 나위 없이 깔끔하게 구획정리된 마을의 모습을 서술자는 위와 같은 묘사를 통해 비판적으로 드러내고 있다. 인용 부분은 주로 서술자이자 주인공인 ‘나’의 내면 의식을 담고 있다. 이와 같이 시점의 방향은 인물과 현실의 내부로 향해 있다. 밖에서 보이는 (목적 대상인) 여러 가지 사건들을 그 때마다 내면으로 끌고 들어와 내적 지각으로 바꾼다.

b-1) 작년에도 그랬었고, 제작년에도 그랬었다. 나는 변기에 앉아 내 아이들이 다니는 학교의 발가벗긴 나무들을 바라볼 적마다 정서의 불모지대를 보는 듯한 불쾌감을 느꼈었다.⁵⁴⁾

여기서 눈여겨 볼 것은 언술의 차이점이다. 일인칭에서 ‘있/았’은 체험적 ‘나’와 서술적 ‘나’가 나뉘어지는 징표이다. 앞에서 설명하였듯이 두 ‘나’는 시간적 거리를 두고

53) 박완서, 「낙토(樂土)의 아이들」, p.270.

54) 박완서, 「낙토(樂土)의 아이들」, p.271.

존재한다. 그 시간적 거리를 ‘있/았’으로 감지할 수 있는 것이다. 그러나 다음의 서술을 보자.

c) 나는 고운 리본을 오려서 꽃을 만든다. 내가 아마 권태기에 처해 있을 거라고 단정한 어느 친구의 권고로 시작한 취미생활이었다. (중략) 나는 너무 쉽게 꽃 만들기를 익힌다. 둥그런 채반에 노란 개나리가 치렁치렁 늘어지고 또 늘어진다. 양귀비도 만들고, 모란도 만들고, 등꽃도 만들고, 장미도 만든다. 어때요? 남편에게 자랑까지 해본다.⁵⁵⁾

현재 서술자의 시점에서 꽃을 만드는 것은 과거에 내가 소위 권태기라는 것을 극복하기 위해 가졌던 취미생활이다. 그러나 여기서는 과거라는 것을 드러내주는 문법적 요소를 사용하지 않음으로써 서술적 자아와 체험적 자아가 하나로 통합하는 착각을 유도한다. 서술자의 시점이 인물의 내면과 통합하는 이유도 여기에 있다. 인물이 보고 느끼는 것을 서술자도 보고 느끼는 것이다. 따라서 이 부분에서 서술자의 존재 흔적이 파문히고 목소리만 남게 된다. 중개성을 괄호 안에 넣음으로써 현장감을 강화하려는 의도이다.

화법 상 내적독백은 인용부호 없이 사용되며, 현재 시제로 제시된다.⁵⁶⁾ 이렇게 내부 초점화된 내면 서술은 현재 시제를 사용함으로써 시간을 정지시키고 인물의 내면을 확대하여 서술하는 특징이 있다. 과거 사건에 대한 순차적인 스토리 시간이 ‘생략’되거나 ‘요약’되고 대체로 주인공의 내면 독백이나 내면 묘사에 의해 서술시간이 확대됨으로써 ‘과거’가 짧게 삽입되고 현재의 시간이 확대·지속되는 것이다. 따라서 자아의 심리적 추이에 따라 서술되는 작품은 현재형의 시제를 갖기가 쉽다.⁵⁷⁾

지금까지 체험적 자아와 서술적 자아의 역동적 관계를 통하여 일인칭 서술 상황에서 나타날 수 있는 여러 형태들을 알아보았다. 체험적 자아가 존재하지 않으면, 서술자는 있는데 서술의 대상이 없는 셈이 된다. 박완서 소설에서 1인칭 서술자가 주로 나타나는 것은 그 주제 구현과 밀접한 관련이 있다.

55) 박완서, 「지렁이 울음소리」, p.105.

56) 슈탄켈, 앞의 책, p.166.

57) 황영미, 앞의 논문, p.138 참조.

박완서의 소설은 대부분 1인칭 주인공 시점으로 이루어져 있다. 따라서 그 내면에 대한 서술이 두드러진다. 때문에 박완서의 문체는 고백적 성격이 강하고 작가의 자전적 경험과 맞물리면서 자서전적 문체라는 용어가 쓰이기도 한다. 그런데 이렇게 고백적인 성격이 강한 서술은 중개성이 약하다는 의미가 된다. 중개성은 어떤 서술작품의 저자가 주제를 구체화시키는 데 중요한 출발점⁵⁸⁾이 되므로 작가와 서술자의 미분화된 상태와 같은 박완서의 소설은 주제를 형상화하는 데 있어 문제점을 내포할 수 있다. 그러나 박완서의 소설은 구체적이고 세밀한 내면 묘사와, 그 내면을 단순히 고백하는 데서 그치는 것이 아니라 ‘전복(顛覆)’함으로써 객관성을 획득하고 있다.

d) “수남이 아버지가 돌아가셨다며? 너무 놀랍고 안돼서, 수남이 엄마를 좀 위로하려고……”

나는 울상을 하고도 제법 고상하게 꾸며냈다.⁵⁹⁾

이렇게 종종 내면 서술은 앞선 인물 간의 대화 내용을 전복시킨다. 따라서 인물간의 대화에서 드러나는 내면 서술보다 서술 행간에서 독자를 향해 발화하는 서술이 더 고백적이고 솔직하다.

e) “야, 석철이 아냐? 짜아식, 의젓해졌는데.”

그가 깜짝 놀라게 큰 소리를 지르며 내 손을 덥석 잡더니 다른 한 손으로 내 어깨를 두들겼다. 그는 나를 무지무지하게 반가워하고 있었다.

“이거 얼마 만이야? 성태 아냐? 짜아식, 버르장머리없는 것 하나는 여전하구나.”

나도 그의 손을 아프게 귀어주며 어깨를 두들겨주었다. 그가 하는대로 나도 그를 무지무지하게 반가워하는 척하면서 속으론 도대체 이 녀석이 지금 뭐 해먹고 살까, 앞으로 이용가치가 있는 녀석일까 아무짝에도 쓸모없는 녀석일까, 기껏 그 정도의 생각을 하고 있었다.⁶⁰⁾

58) 슈탄첼, 김정신 역, 『소설의 이론』, 탐출판사, 1990, p.21.

59) 박완서, 「흑과부」, p.126.

60) 박완서, 「상(賞)」, pp.151~152.

앞서 인용했던 「상(賞)」 중에서 밑줄 친 부분의 서술 역시 마찬가지로 기능을 한다.

이러한 내면의 발화는 앞선 ‘대화’에 대한 부연 설명처럼 꼭 붙어 있는 것이 박완서 소설의 한 특징이다. 이것은 앞선 대화가 가식적이며 위선이라는 느낌을 독자에게 줌으로써 ‘폭로’와 함께, 앞선 대화 내용의 진정성을 전복시키는 기능을 하고 있다. 사회에서 대화는 친교적 기능을 갖고 있다. 작가는 이러한 기능을 하는 인물간 ‘대화’의 허례허식을 못견뎌하는 것처럼 보인다. 인물의 내면 서술을 통해 그것을 짐작해 볼 수 있다. 그리고 이것은 박완서의 일관된 주제 의식 중 하나인 ‘허물 벗기기’와도 관련이 있어 보인다. 이렇게 대화 뒤에 따라붙어서 나오는 내면 서술은 서술자의 심리와 소설 끝까지 밀착되어 독자가 공감의 끈을 놓지 못하도록 연결하는 역할을 한다.

기법상 1인칭 서술자는 작가 자신을 대변하는 경향이 있다.⁶¹⁾ 박완서의 소설은 여성의 근대적 자아정체성의 확립에 기여했다고 평가받는 경향이 있다. 가정, 더 넓게는 사회로부터 억압받던 여성 주인공의 각성을 주된 내용으로 다루고 있기 때문인데, 이는 박완서 자신의 자전적인 체험 사실과 연관되어 있기도 하다. 자서전적 양식은 여성문학의 두드러진 특징으로 제시되는 경향이 있다. 자서전적 소설의 언어는 발신자가 작가이며 발화 내용이 작가 자신의 생애와 연관되는 언어이다. 이러한 고백적 글쓰기는 자아정체성의 위기를 극복하거나 해결하기 위한 시도와 연결된다.⁶²⁾ 1인칭 서사는 지배 문화로부터 소외된 공간에 서서 자신의 삶을 객관화 하고 있는 여성적 글쓰기의 대표적인 실례이다. 자서전적 양식의 1인칭 시점은 고백체의 현재진행형으로 진행되기도 하고, 과거와 현재의 화자가 공존하는 형태를 취하기도 한다. 어느 경우나 자서전적 글쓰기는 글을 쓰고 있는 ‘나’의 관점을 전제로 하여 한 개인의 내면에 존재하는 다른 두 자아의 상호 작용에 의해 생성되는 것이다. 따라서 때로 박완서의 ‘시각의 폭좁음’은 비판받을 수밖에 없다.⁶³⁾

박완서의 소설에서는 사회나 타인이 구축한 인간 허상을 깨뜨리는 역할을 수행하

61) 그의 서술적 기능은 부스(Wayne C. Booth)가 말하는 ‘함축적 작가(implied author)’와 비슷하다. 작가와 서술자의 구별에 대해서 이의를 제기하는 비평가는 거의 없지만 양자사이에 존재한다고 생각되는 제3자인 함축적 작가는 아직도 논쟁의 여지가 있는 개념인데, 부스는 독자가 독서과정에서 창조하는 작가의 이미지를 설명하기 위해서 사용하였다. 채트먼(Seymour Chatman)은 부스의 의견에 동조하여 함축적 작가를 다음과 같이 설명하고 있다. “함축적 작가는 독자의 추상물이며 텍스트 이해를 위한 구조물이라 할 수 있으며 특히 믿을 수 없는 서술을 간파하기 위해 필요한 존재이다.”

62) 김미현, 『한국여성소설과 페미니즘』, 신구, 1996, p.167.

63) 강민정, 『박완서 초기소설 연구』, 이화여자대학교 석사학위논문, 2000, p.26.

는 인물들이 곧잘 등장한다. 이들은 다시 붕괴된 이상적 이미지를 복원하고자 하는 욕망을 내비침으로써 모순 구현의 인물군을 형성한다. 인물들의 자기 재현 문제를 포착할 수 있는 소설은 그 표현 수단인 언어적 속성 때문에 주체를 다양한 담론이 교차하는 지점에 놓는다. 다른 사람들과 의미를 공유해야 하는 언어로 구성되는 존재로서, 주체는 언어의 다중적 성격을 갖는다.



Ⅲ. 서술방법의 특징

1. 서술의 양상

소설을 하나의 커뮤니케이션으로 파악하려는 시도가 기호학과 구조주의의 발달에 발맞추어 일어났다. 이러한 시도를 최초로 행한 사람은 로만 야콥슨이다. 소설의 커뮤니케이션에는 두 개의 측면이 있는데, 하나는 작품 내적 커뮤니케이션이고, 또 하나는 작품 외적 커뮤니케이션이다. 작품 내적 커뮤니케이션이란 첫째, 어떤 화자가 어떤 청자에게 이야기를 들려주는 소설의 형식 자체를 의미하고, 둘째, 인물들끼리의 대화를 의미한다. 작품 외적 커뮤니케이션은 작가와 독자 사이의 커뮤니케이션을 의미한다.

“대화란 한 개인의 정신적 집합의 소산이며, 한 개인의 정신은 항상 복잡다단한 사회적 현실의 의미화 과정을 거친 수용임을 감안할 때, 소설 인물들의 발화를 통해 구현하고자 하는 작가의 의도가 있을 것이다. 바로 이러한 작가의 의도는 곧 작가의 세계관과 현실 인식의 표출이다.”⁶⁴⁾라는 말처럼, 소설의 대화를 통해서 독자는 작가의 세계관과 주제 의식 등을 추측해 볼 수 있다.

서사 양식에 대한 연구는 서사물을 이루는 부분들이 무엇인지를 묻는 것으로, 소설의 서사 양식은 기본적으로 묘사, 보고, 발화, 논평으로 나눌 수 있다. 이것을 체계적 양식인 전통적 저널리즘의 원칙과 대비시켜 보면 다음과 같다.

- ▷ 누가 (인물)
- ▷ 언제 (시간) 묘사
- ▷ 어디서 (장소)
- ▷ 무엇을 (행동) 보고와 발화
- ▷ 왜 (동기) 논평⁶⁵⁾

64) 원자경, 『현대 소설의 대화 양상 연구』, 서강대학교 석사학위논문, 2001, p.8.

65) 헬무트 분하임 지음, 오연희 옮김, 『서사양식』, 예림기획, 1998, p.13.

이러한 목록은 학자에 따라 다양하게 변형되어 여러 가지 서술 양식 연구가 진행되어왔다. 어떤 양식들은 특정 시대에 다른 어느 시대에서보다 더 인기를 끌기도 한다. 이 논문은 그 중 ‘발화’에 초점을 맞춘다. 현대 소설에서 발화는 수많은 하위 양식들-내적 독백, 자유 간접 발화 등-이 점차 인기를 끌고 있다. 발화가 표현되는 이런 다양한 방식들은 수많은 전문적인 연구들의 주제가 되어 왔다.⁶⁶⁾ 발화와 발화의 대용물-간접 발화, 의식의 흐름, 서술된 독백 등-이라 불리는 것들에 대한 고찰에 논의의 초점을 맞추고자 한다.

이러한 발화는 진술의 주체가 누구냐, 바꾸어 말하면 화자 자신의 말이나, 작중인물의 말이나에 따라 다시 화자 보고문과 인물 발언으로 나눌 수 있다. 화자 보고문과 인물 발언 두 가지가 혼합되어 있는 중간 형태로 화자에 의한 인물 발언도 있다.⁶⁷⁾

인물 발언은 다시 직접 화법과 직접적 내적 독백으로 나눈다. 직접 화법은 대개 대화이고 때로 독백인 경우도 있다.⁶⁸⁾ 인용부호는 붙이기도 하고 붙이지 않기도 한다. 이 장에서는 인물 발언에 초점을 맞추고, 화자 보고문은 다음 장에서 다루기로 한다.



1) 서술방법과 유형

박완서의 작품에서 인물 간의 대화와 인물 내부의 발화를 구체적으로 살펴보기에 앞서 플롯 상에서 발화 장면은 어떻게 작용하고 있는지 살펴볼 필요가 있다. 박완서 작품에서 ‘발화’는 매우 중요한 역할을 한다. 실상 그녀의 작품에서 인물 혹은 서술자의 발화는 소설을 이끌어가는 주요 원동력으로 작용한다. ‘수다’의 힘이다. 이 점은 박완서의 창작경위 고백을 통해서도 짐작해볼 수 있다.

66) 헬무트 분하임, 위의 책, p.45.

67) 래메르트는 이 기준에 따라 문학의 장르 구분을 하고 있다. 순수 시문학은 작자(화자)의 진술만으로 이루어져 있고, 극문학은 작중인물의 진술만으로 이루어져 있고, 서사 문학은 이 두 가지가 섞여 있다는 것이다. -김천혜, 『소설 구조의 이론』, 문학과 지성사, 1995, p.130

68) 직접 화법을 많이 사용할수록 소설은 회곡에 가까워진다. 직접적 내적 독백은 작중 인물의 마음 속 생각을 그대로 인용하는 서술법이다. 독백이 입 바깥으로 발성된 소리인 데 반해, 내적 독백은 마음 속에 머물러 있는 말이나 생각이다.

“...쓰고 나서 곧 참지 못하고 쓴 것을 후회한 작품이었기 때문입니다. 참았어야 하는 것을, 정 못 참겠으면 울 안에서 통곡, 통곡으로 끝냈어야 하는 것을...저는 그 작품이 활자가 되어 돌아다니는 동안 줄창 이렇게 불편했고 불안했습니다. 그것은 저 에겐 小説이기 이전에 한바탕의 참아내지 못한 통곡 같은 거였습니다.”⁶⁹⁾

쉬클로브스키는 모든 서술에는 특정한 관점과 플롯, 스타일이 있다고 하였다. 서술학의 초기에는 스토리에 비중이 주어졌다면, 나중에는 관심의 방향이 플롯으로 바뀌기 시작했다고 볼 수 있다.⁷⁰⁾ 서술 구조를 파악하는 것은 독자와 텍스트의 상호작용이라는 측면에서 중요하다. 작가의 창작 활동과 독자의 독서 활동은 개인의 주관적 활동일 뿐만 아니라 역사와 이데올로기의 지배를 받는 과정이다. 이것을 전제하면, 일견 문학과 무관해 보이는 역사나 사회학, 정치학, 정신분석⁷¹⁾과 같은 학문 분야들이 현대의 서술연구의 중심에 자리를 차지하기 시작한 배경을 짐작할 수 있다.

먼저 서술자의 발화와 인물 간의 대화가 중요하게 작용하는 70년대 단편소설 중에서 선정한 13편의 소설에 사용된 서술방법을 간략하게 살펴보면 다음과 같다.

(1) 「세상에서 제일 무거운 틀니」(72)

① 진창에서 ‘그 여편네’와 나의 대화

1-1. 그 여편네와 남편에 대한 나의 보고

② 진창에서 ‘그 여편네’와 나의 대화

2-1. 그녀의 딸 설희에 대한 나의 보고

③ 진창에서 ‘그 여편네’와 나의 대화

69) 박완서, 「미처 참아내지 못한 통곡」, 『이상문학상 수상작가 대표 작품선』, 문학사상사, 1987.

70) 이 점에서 바르트의 『S/Z』는 서술이론의 발전 방향에서 획기적인 전기를 마련했다. 『S/Z』는 구조주의에서 후기구조주의로 이행하는 전환점에 위치한 저서인데, 두 가지 점에서 이어지는 서술연구의 나침반을 돌려 놓았다. 첫째는 독자와 독서의 문제가 부각된 것이고, 둘째는 문학 텍스트는 일어난 사건의 투명한 서술이 아니라 이데올로기적 구조물이라는 것이다. - 석경정 외, 『서술이론과 문학비평』, 서울대학교 출판부, 1999, p.23.

71) 정신분석의 입장에서 서술문제를 다루는 이론가들은 자아의 형성에 서술이 차지하는 역할이나 서술과 욕망의 함수관계에 관심의 초점을 모으면서 전통적인 작가나 서술자의 개념에 도전하며, 플롯 구성과 작가의 개성, 스타일, 무의식의 연관성에 주목한다. 이러한 맥락에서 작가의 서술행위는 자기 치유의 과정으로서, 작가의 자아는 서술적으로 구성된 결과물로서 간주된다.-석경정 외, 앞의 책, p.24~25 참조.

- ④ 두 달 후 자모회 후 귀로에서 '설희 엄마'와 나의 대화
- ⑤ 이혼에 대한 나의 생각과 '나'라는 인물에 대한 보고
- ⑥ 늦여름 오후, 설희 엄마의 우리 집 방문과 대화
- ⑦ 설희 엄마의 발화와 ⑤에 대한 추가 보고
- ⑧ 그 해 겨울 떠나는 설희 엄마의 발화
- ⑨ 공항에서의 배웅 묘사
- ⑩ 틀니와 나의 인식에 대한 보고와 발화

(2) 「지렁이 울음소리」 ('73)

- ① 남편에 대한 묘사('나'의 관점에서 서술)
- ② 아내인 '나'에 대한 묘사
- ③ 맏아들의 반항이 있던 예전 어느 날 남편의 발화(②를 촉발시킨 계기)
- ③ 나의 권태기 나열과 그에 대한 남편의 발화(속 모르는 논평)
- ④ 이태우 선생과 나의 대화
- ⑤ 이태우 선생에 대한 나의 회상 서술 묘사
- ⑥ 이태우 선생과 나의 대화
- ⑦ 그 날 이후 선생과의 만남 압축 보고
- ⑧ 나에 대한 묘사(어머니의 발화를 통해 이루어짐)
- ⑨ 이태우 선생의 마지막 행동 보고
- ⑩ 일요일 남편과의 대화

(3) 「이별의 김포공항」 ('74)

- ① 박물관 나들이에서 노파의 생각 보고와 발화
 - 미국에 간 아들, 딸에 대한 회상
- ② 박물관 나들이에서 손녀의 생각 보고와 발화
 - 미국에 간 삼촌, 고모에 대한 회상
- ③ 노파의 편지를 대필해 주던 소녀의 보고와 발화
- ④ 떠나는 날까지 긴 동안 가족들의 행동 묘사

- ⑤ 박물관에 오게 된 연유 보고
- ⑥ 불상 앞에서 노파의 기원 묘사
- ⑦ 고모가 미국으로 떠나던 날 보고
- ⑧ 노파가 떠나기 전 마지막 밤 묘사
- ⑨ 공항에서의 배웅 묘사
- ⑩ 노파와 젊은이의 대화, 노파의 발화

(4) 「낮은 방들」 (‘74)

- ① 남편의 퇴근 풍경과 나의 심리 보고
- ② 남편, 어머니, 내 두 쌍둥이 아이들에 대한 묘사와 보고
- ③ 새로 마련한 내 아파트에서 올케와 어머니의 대화
- ④ 새 집에서의 즐거운 생활 묘사
- ⑤ 남편의 퇴근 풍경과 나의 심리 보고(①에서 태도 변함)
- ⑥ 나의 권태와 앞집 철이 엄마의 변화 보고
- ⑦ 쌍둥이 아이들에 대한 나의 심리 보고(②에서 태도 변함)
- ⑧ 나와 철이 엄마의 각자 남편들에 대한 발화
- ⑨ 철이 아빠와의 간음 묘사
- ⑩ 거울을 보는 나의 자기 논평

(5) 「카메라와 워커」 (‘75)

- ① 고아가 된 조카와 어머니의 대화
- ② 시집을 가고도 조카에게 지극정성인 나의 모습 묘사
- ③ 조카의 국민학교 첫 소풍 사건에 대한 묘사와 나의 보고
- ④ 죽은 오빠를 닮아가는 조카의 행동 보고
- ⑤ 조카 훈이의 대학 졸업 후 상황 보고, 조카의 발화
- ⑥ 나의 취직운동과 어머니와의 대화, 조카의 발화⁷²⁾
- ⑦ 취직한 훈이의 무소식과 어머니의 발화

72) 여기까지 과거 시제로 서술, 이후 현재 시제로 서술 시작.

- ⑧ 훈이의 작업장에 찾아간 나의 묘사와 보고
- ⑨ 고깃집과 하숙방에서 훈이와 나의 대화
- ⑩ 훈이의 먼지 앉은 워커 묘사와 귀로에서 나의 보고

(6) 「포말의 집」 (‘76)

- ① 아들 동석이의 발화
- ② 보리쌀을 구하러 다닌 나의 모습 묘사
- ③ 동석이 교복을 감춘 시어머니 묘사
- ④ 시어머니가 보인 노망의 낯새 보고, 노인의 발화
- ⑤ 노인 학교를 보내는 나의 심리 보고
- ⑥ 남편의 편지를 읽으면서 중간에 삽입되는 나의 심리 보고
- ⑦ 남편이 미국에 간 이유 보고와 발화
 - 7-1. 효자가 아닌 남편의 발화
 - 7-2. 내 아들 동석이에 대한 보고
- ⑧ 일주일 전에 만난 ‘포말의 집’을 만든 청년과 있었던 대화
- ⑨ 청년이 오기로 한 오늘 있었던 일 보고
- ⑩ 약국 하는 친구와의 대화와 나의 행동 보고

(7) 「흑과부」 (‘77)

- ① 막내의 발화(흑과부 남편이 죽었다는 것을 알게 됨)
- ② 흑과부에 대한 성격 묘사, 흑과부의 발화
- ③ 흑과부란 명칭이 붙게 된 과정 보고
- ④ 흑과부와 남편에 대한 소문 보고
- ⑤ 남편이 죽었던 얘기에 흑과부 집에 가 보는 나의 발화
- ⑥ 집을 마련한 흑과부를 따돌리는 동네 주민들과 나의 대화
- ⑦ 아들과의 대화(흑과부 배척 운동이 과장났음을 깨달은 나)
- ⑧ 다시 일하러 온 흑과부 묘사, 흑과부의 발화
- ⑨ 흑과부와의 대화

⑩ 흑과부의 목욕하는 모습 묘사, 나의 논평

(8) 「돌아온 땅」 ('77)

- ① 시골로 가는 버스 안 묘사
- ② 내 딸의 슬픔 보고
- ③ 아들이 겪었던 일 보고
- ④ 딸이 겪은 일 보고
- ⑤ 딸과 나의 대화(①의 이유)
- ⑥ 동네 아줌마와의 대화(내 남편과 삼촌에 대한 혼동)
- ⑦ 나무 아래서 나의 회상 보고
 - 7-1. 남편이 죽은 일의 실상 보고
 - 7-2. 내가 말살한 삼촌의 실상 보고
- ⑧ 돌아오는 버스 안 묘사
- ⑨ 취객의 등장과 빨갱이 사건, 힘없는 자들의 저항 에피소드 묘사
- ⑩ 딸을 만류하는 나의 떨림 보고



(9) 「상(賞)」 ('77)

- ① 노상에서 만난 국민학교 동창과의 대화
- ② 술자리에서의 대화와 나의 내면 심리 교차 묘사
- ③ '감초 교장'에 대한 그의 발화
- ④ 뭔가를 숨기는 나와 그것을 캐내려는 그의 대화
- ⑤ 감초 선생의 수상과 자살 사건 보고, 그의 발화
- ⑥ 사모님에 대한 나의 추억 묘사
- ⑦ 다음날 감초 선생님 댁에서 사모님의 발화
- ⑧ 그와 나 자책의 대화
- ⑨ 그와 나 합리화의 대화
- ⑩ 황급히 헤어지는 장면 묘사

(10) 「꼭두각시의 꿈」(‘77)

- ① 작년에 낙방하고 다시 시험장에 서 있는 나의 발화
- ② 나의 ‘유식한’ 부모에 대한 혐오와 그 일화 보고, 부모의 대화
- ③ 시험 후의 풍경 묘사
- ④ 나의 누나들에 대한 보고, 누나들의 발화
- ⑤ 친구 성길리와 성길리의 아버지, 누님 묘사
- ⑥ 성길리네 집에서 누님과 나의 대화(주로 ‘나’의 발화)
- ⑦ 나의 낙방 후 우리집에서 누나들의 발화
- ⑧ 성길리 누님이 다친 것을 알리는 성길리 아버지의 발화
- ⑨ 병원에서 성길리 누님의 발화
- ⑩ 나의 현실감과 꿈에 대한 논평

(11) 「그 살벌했던 날의 할미꽃」(‘77)

(ㄱ)

- ① 화목한 달래 마을의 현황 묘사
- ② 양색시를 찾는 양코배기들 묘사
- ③ 노파의 발화와 화장하는 노파 묘사, 동네 여인들의 대화
- ④ 옷을 벗은 노파의 실체를 알게 된 양코배기들에 대한 보고
- ⑤ 먹을 것을 주고 노파를 돌려보내는 양코배기들에 대한 보고
- ⑥ 돌아온 노파의 발화

(ㄴ)

- ① 숫총각의 전사율이 높다는 풍문이 들려오는 전쟁터 묘사
- ② 숫총각 김 일병의 외출 묘사
- ③ 고향 마을을 닮은 곳을 내려다보는 김 일병의 발화
- ④ 혜숙이와 있었던 일 보고
- ⑤ 고향 마을을 닮은 그 곳에서 노파와의 대화
- ⑥ 노파와 있었던 일 묘사
- ⑦ 전후(戰後), 시집 간 혜숙이에 대한 보고, 노파에 대한 논평

- ⑧ 방탕했던 젊은 날의 모습 보고, 노파에 대한 논평
- ⑨ 철들고 가정을 꾸린 후의 모습 보고, 노파에 대한 논평
- ⑩ 김 사장이 된 후의 모습 보고, 노파에 대한 논평

(ㄷ)

작가(서술자)의 등장과 노파 이야기에 대한 논평

(12) 「낙토(樂土)의 아이들」 ('78)

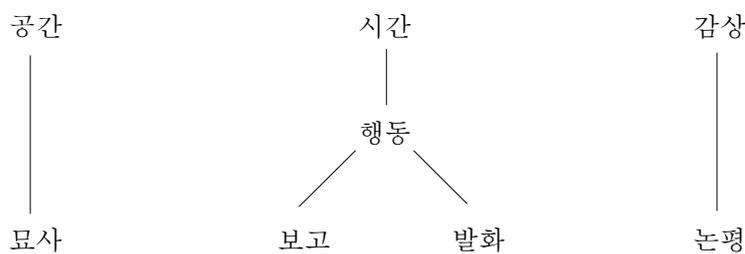
- ① 답사 간다는 아내의 발화와 탁사장에 대한 묘사
- ② 내가 사는 무릉동이 낙토(樂土)가 되기까지의 상황 보고
- ③ ‘답사’라는 말을 아내에게 빼앗긴 나의 상실감 묘사
- ④ 나와 내 아이들과의 대화
- ⑤ 아이들이 다니는 학교 묘사
- ⑥ 변기에 앉은 나의 세상에 대한 논평
- ⑦ 아내와 아이들의 대화
- ⑧ 외식을 하라고 돈을 주고 가는 아내와 나의 대화
- ⑨ 외식하러 나간 아이들과 나의 대화
- ⑩ 잠자리에 든 아들에게 ‘벌거벗은 임금님’ 이야기를 읽어주는 나의 모습 묘사

(13) 「집보기는 그렇게 끝났다」 ('78)

- ① 어느 날 찾아온 알 수 없는 손님과 나와 남편 민교수 사이의 대화
- ② 남편이 연행되어 가기까지 나의 심리 변화 보고
- ③ 나의 가족에 대한 묘사
 - 3-1. 시어머니의 발화
 - 3-2. 아이들의 무관심 보고
 - 3-3. 남편과 나 사이의 무관심 보고
- ④ 시어머니와 나의 대화
 - 4-1. 아이들과 나의 대화
- ⑤ 내동댕이쳐진 소나무 분재와 돌아온 남편에 대한 묘사

위의 내용을 살펴보면, 박완서가 주로 사용하고 있는 서술 양식은 ‘보고’와 ‘발화’임을 알 수 있다. 1인칭 화자가 과거와 현재를 넘나들며 이야기를 주도해가는 특성상 이러한 경향은 두드러질 수밖에 없다.

서사물에서 없어서는 안 될 근본 요소는 행동이다. 행동은 말로 표현될 수도 있고 말 아닌 다른 것으로 표현될 수도 있기 때문에 소설에선 필연적으로 발화나 보고로 제시된다. 이를 헬무트 분하임은 다시 다음과 같은 그림⁷³⁾으로 나타냈다.



이 네 개의 양식들은 고유의 특징을 가지고 독자적으로 나타나기도 하고, 다른 것들과 특별한 방식으로 혼합되기도 한다. 이중 발화는 제일 찾아내기 쉽지만 다른 세 개의 성분들을 포함하고 있을 확률도 높다.

박완서 소설에서 특히 ‘논평’은, 다른 양식들과 혼합되어 드러난다. 「지렁이 울음소리」의 도입부에서 인물에 대한 묘사는 철저하게 1인칭 화자인 ‘나’의 서술 안에서 이루어진다. 따라서 그것은 ‘나’의 감상이 더해진 논평의 성격을 띤다. 「그 살벌했던 날의 할미꽃」에 삽입된 두 번째 이야기에서도 ‘김 일병’의 뒷 이야기를 보고하면서 노파에 대한 김 일병의 논평을 함께 전달하고 있다.

그후 또 수많은 날이 갔다. (중략) 그때의 노파의 행위야말로 무의식적인 휴머니즘이 아니던가 하고 생각할 만큼 그는 나이를 먹었다. 젊은 날의 그를 그토록 징그럽게 하던 노파의 환희와 만족의 표정조차 평생 잊지 못할 휴머니스트의 미소로서 회상할 수 있을 만큼 그는 나일 먹었다. 나일 먹는다는 건 남이 생각하는 것처럼 그렇게 서글프기만한 건 아니라고 그는 생각하고 있다.⁷⁴⁾

73) 헬무트 분하임, 위의 책, p.29.

74) 박완서, 「그 살벌했던 날의 할미꽃」, pp.256~257.

지금까지의 플롯을 살펴보면, 스토리가 일정한 목표점을 향하여 진전되기보다는 어떤 주제든 그것을 중심으로 비슷한 이야기가 지속적으로 반복되거나, 또는 하나의 스토리 속에 내용상 이질적인 두 가지의 이야기가 동시에 말해지기도 한다는 것을 알 수 있다. 현재의 ‘나’는 어떤 인물과의 대화나 사건을 계기로 지나간 날, 묻어두었던 과거를 회상하고 다시 현재로 돌아와 위선적이었던 자신의 모습을 벗겨내는 의식을 거듭한다. 이러한 플롯 때문에 서술의 문체는 독백체, 회상체, 육담 등의 양상을 띠게 된다.⁷⁵⁾

박완서 소설에서 시간의 차이를 둔 서술, 회상을 통한 돌아보기는 밀착된 채 간혀 있던 과거의 사건들과의 사이에 거리두기의 간격을 둠으로써 자아성찰의 계기와 세대 간을 이어주는 고리의 역할을 하고 있다. 또 이러한 객관화의 과정을 반복하면서 피폐한 현실과 개인적 고통을 ‘거리화’하고 이를 통해 침묵당하고 지워졌던 자아정체성을 재구하는 동시에 시대에 대한 공적 증언을 하고 있는 것이다.⁷⁶⁾

사건의 서술 속도도 장면의 지연과 압축으로 크게 나누어지는데, 장면의 지연에서는 직접 발화되는 인물들 간의 대화와 내면 심리 묘사, 보고 등이 주를 이룬다. 압축은 주로 회상 장면에서 두드러지는데 지나간 사건의 압축된 보고와 간접 발화가 주를 이룬다. 여기에 서술자의 간단한 논평이 더해진다.⁷⁷⁾

슈타켈은 보고적 서술과 장면적 묘사라는 두 가지 서술형식과 서술자의 특성에 입각하여 서술상황의 유형들을 구분하고 있다. 이에 따라 소설의 서술상황은 주석적 서술상황, 1인칭 서술상황, 인물시각적 서술상황으로 나뉜다.⁷⁷⁾ 홍진호의 논문에 따르면 이와같은 서술상황의 대략적인 특징은 다음과 같다.

주석적 서술상황의 가장 큰 특징은 작중 세계의 외부에 존재하면서 서술된 사건에 대하여 주석을 달고 비평을 하는 전지적 서술자가 등장하는 것이라 할 수 있다. 이러한 서술자는 주석과 비평을 통하여 관심의 방향을 조정하거나 특정 장면의 인상을 강조시키는 등 독자에게 일정한 영향력을 행사한다. 지배적인 서술형식은 보고적 서술

75) 김민아, 『박완서 소설의 문체적 특성 연구』, 동덕여자대학교 석사학위논문, 1999.

76) 강민정, 앞의 논문, p.30.

77) ‘인물시각적 서술상황’이란 용어는 안삼환 교수가 『Typisch Formen des Romans』를 번역하면서 택한 용어로 독문학계를 중심으로 널리 사용되고 있다.

이며, 서술내용은 일반적으로 과거에 일어난 것으로 이해된다.

1인칭 서술상황을 주석적 서술상황과 구별시켜 주는 것은 서술자가 작중세계의 한 인물로서 등장한다는 사실이다. 즉, 주석적 서술상황의 서술자가 작중세계의 밖에 존재하는 데 반하여 1인칭 서술상황의 서술자는 등장인물들과 시간 및 공간을 공유하며 작중세계 안에 존재한다는 것이다. 따라서 1인칭 서술자는 다른 인물들이나 주변상황에 대하여 전지적인 특권을 행사할 수 없고, 단지 스스로가 체험하거나 관찰한 것, 혹은 다른 인물에게 들어서 알게 된 것만을 전달하게 된다. 이 경우에도 주된 서술형식은 보고적 서술이다. 이러한 1인칭 서술상황은 작가를 1인칭 인물의 입장과 체험시각에 고정시키기 때문에 개인적이고도 내밀한 세계 관찰을 선호하는 현대의 작가들에 의해 빈번하게 사용되었다.

인물시각적 서술상황에서는 주석적 서술자나 1인칭 서술자와 같이 개인적 특성을 지닌 서술자가 더 이상 나타나지 않는다. 이에 따라 작중세계의 묘사는 대화, 체험화법, 의식의 반영 등에 의하여 이루어지게 되는데, 이때 묘사의 시점은 한 등장인물의 의식 내에 고정된다. 따라서 독자는 의식 내용을 드러내는 한 인물(인물매체)의 눈을 통해서 작중세계를 바라보게 되며, 그 인물의 감정과 생각을 공유한다고 믿게 된다. 이러한 과정에서 독자는 자기 자신이 그 인물매체에 치환되어 있는 것처럼 느끼게 되고, 그럼으로써 작중세계의 사건들을 함께 체험할 뿐, 그것이 서술되고 있다는 사실은 인식하지 못하게 된다. 즉, 인물시각적 서술상황에서는 모든 서사적 과정의 간접성이 객관적 직접성으로 위장되어 나타나는 것이다.⁷⁸⁾

화법이란 화자가 어떤 인물의 언술을 전달하는 방식이다. 이것은 일반적으로 직접 화법과 간접화법으로 나눌 수 있다. 직접화법은 화자가 다른 인물의 언술과 음성을 대신 수행하는 발화 문장이며, 간접화법은 화자가 ‘말하다’나 ‘생각하다’와 같은 진술 동사를 사용하여 다른 화자의 언술을 전달해 주는 방식이다.⁷⁹⁾ 이것이 ‘서술’의 측면에서는 매개의 유무에 따라 직접 서술과 간접 서술로 나뉜다.

78) 홍진호, 『서술상황의 이론과 작품분석의 실례 : 토마스만의 두 단편소설을 중심으로』, 서울대학교 석사학위논문, 1998, pp.19~21.

79) 자유간접화법은 이 간접화법의 문장 중에서 화자의 전달 행위에 해당하는 주절이 생략되면서 전달하려는 내용이 담겨 있는 종속절만이 남은 경우이다. 이 때 당연히 전달내용이 타인이 발언한 것인지 아니면 화자의 내적 사유인지가 불분명해지는 것이다.

2) 직접 서술

직접 서술은 평면적 서술이라고도 하고 설명적(telling) 서술이라고도 한다. 플라톤의 용어를 빌리자면 디에게시스(diegesis)가 이에 해당된다.

a) 며느리는 시어머니의 기대를 꺾으려고 보조간호사로 가는 것을 뚱 치러 간다는 극단적인 표현을 하고도 모자라 보조 간호사란 간호사가 하기 싫은 일을 시키려고 두는 것이니까, 간호사가 하기 싫은 일이야 뚱싸는 환자 뚱 치는 일밖에 더 있겠느냐, 그리고 그런 일이란 워낙 욕지기나게 더러운 일이어서 돈을 아무리 많이 주어도 자기 나라에선 할 사람을 구할 수가 없어 외국에서 사들인다고 제멋대로 풀이까지 했다.⁸⁰⁾

위에 예시된 것은 「이별의 김포공항」 중 한 부분이다. 화자가 직접 서술하는 이 장면에서 독자가 직접 보거나 들을 수 있는 것은 아무것도 없다. 서사 대상의 현장으로부터 철저하게 소외되고 있기 때문이다. 「이별의 김포공항」의 화자는 모든 정보와 시각을 혼자서만 장악하고, 독자는 화자를 통해서만 보거나 듣고 있다. 즉, 화자에 의한 매개 단계가 설정되고 있는 셈이다.

박완서 소설에서 직접 서술은 첫째, 서술자가 다른 인물을 직접 설명할 때, 둘째, 서술자 자신의 내면을 보고할 때의 두 가지 경우에서 찾아볼 수 있다. 우선 작중 다른 인물에 대한 설명은 인물의 직접적인 발화나 행동을 보고하거나 외양을 묘사함으로써 드러난다. 다음 인용문을 보자.

b) 동석이와 나는 지난 일 주일 동안 거의 말을 안 하고 지냈다. 동석이는 워낙 입이 튼 애라 전에도 말이 없었지만 요새 더 심해진 것 같다. 말이 없는 애는 아무리 내 자식이지만 나는 겁났다.⁸¹⁾

c) 남편에게 TV 구경말고도 꼭 TV 구경만큼이나 즐기는 게 또 하나 있다. 그것은 군것질이였다. 그는 꼭 이 두 가지를 동시에 즐기려 들었다. 술이나 담배를 전혀 못

80) 박완서, 「이별의 김포공항」, p.195.

81) 박완서, 「포말(泡沫)의 집」, p.55.

하는 그가...(중략)...맛있게 맛있게 먹으며 입술 언저리를 야금야금 훑으며, 몸을 이리 저리 뒤척이며 즐기치게 연속극과 쇼에 재미나 했다. (중략) 실상 두뇌나 심장이 전연 가담하지 않은 즐거움의 표정이란 음식을 맛있어하는 표정과 얼마나 닮은 것일까. (중략) 그는 그냥 맛있어하고, 맛있음을 그냥 즐겼다.⁸²⁾

각각 서술자인 ‘나’의 아들 동석이에 대한 묘사와, 남편에 대한 묘사가 드러나 있다. 이 인물들은 ‘나’의 시선을 매개로 하여 독자에게 중개되고 있다. 화자인 ‘나’는 사건의 내용과 의미를 규정할 뿐더러 인물의 내력, 그들의 심리와 감정, 기질과 정서, 인물들의 행동 동기, 그들의 욕망과 도덕적 성향 등에 이르기까지 시시콜콜한 중개를 한다. 이 과정에서 독자가 이야기의 공간에 능동적, 창조적으로 참여할 여지는 없어진다. 그런데 이러한 직접 서술의 단점이 두드러지게 나타나는 것은 전지적 작가 시점의 소설에서이다. 박완서는 주지하다시피 1인칭 시점을 주로 사용함으로써 조금 다른 특징을 보인다. 다음의 예문을 보자.

d) 그래도 어머니는 행여 반찬 한 가지라도 빠뜨렸을까 봐 따라들어와 상을 점검한다. 그리고는 “찬은 없어도 많이 들게” 하며 공연히 미안해 한다. “제가 뭐 손님인가요” “암 사위는 백년손이라는데” 때로는 “자네 이것 좀 맛 보려나” 하고 감추어두었던 빗깔 고운 양주까지 권하며 사위에게 은근히 아침을 한다. 내 남편은 어머니의 이런 호의를 과분해한다거나 허겁지겁한다거나 하는 법 없이 어디까지나 당당하고 익숙하게 때로는 자못 무관심한 척 시들하게 받아들인다.⁸³⁾

친정에 얹혀 살고 있는 ‘나’는 친정 어머니와 남편의 대화를 위와 같이 서술한다. 이들의 대화는 따옴표 형식을 통해 직접 발화되어 장면으로 제시되어 있다. 즉 서술의 측면에서는 간접 서술의 전략이 쓰였다. 현장감을 획득하고 있는 이 발화 장면은, 그러나 엄밀히 말하자면 화자인 ‘나’의 서술 안에 묶여 있다.

e) 노파는 손녀의 오늘따라 유별난 친절이 거북하다 못해 슬그머니 심통이 난다. 흥, 내가 미국을 가게 되니까 너도 별수 없이 나에게 아침을 떠는구나, 누가 모를 줄 알

82) 박완서, 「지렁이 울음소리」, pp.99~100.

83) 박완서, 「똥은 방들」, p.230.

구...노파의 소견머리는 고작 이썩박에 안 움직인다. 그만큼 노파는 식구들의 지청구에만 익숙해 있다.

제 에미를 닮아 새침하고 곱살스러운 테라곤 손톱만큼도 없던 손녀딸년이 할머니 서울 구경을 제가 맡고 나선 것도 수상한데 박물관에 들어오자 등에 손을 돌려 부축까지 해주며 저것은 법주사 팔상전을 본뜬 것, 저것은 불국사의 어디어디를 본뜬 것 하며 열심히 설명까지 하자 노파는 무슨 말인지 하나도 알아들을 수 없거니와 친절 그 자체를 받아들이기에도 너무 서투르다.⁸⁴⁾

「이별의 김포공항」의 첫 장면이다. 박완서 단편소설 중에서는 드물게 3인칭 시점으로 전개된 이 글은, ‘노파’와 ‘소녀’의 시점이 혼재되어 있다. 그런데 이들의 서술은 3인칭 서술자의 시점 안에서 이루어진다. 주네트는 초점화(focalization)를 통해 이러한 양상을 설명하려 했다.

그의 초점화 개념은 작품 내에서 실제로 작중 인물이 서술자 겸 인물의 역할을 겸함으로써 서술 행위와 지각 행위가 특히 혼동되기 쉬운 위험이 있을 경우, 이러한 혼동을 보다 잘 막아줄 수 있고, 또 각 초점화 주체와 대상들 사이에서 역동적으로 변화하는 상호 관계를 명확히 포착할 수 있는 장점을 지니고 있다. 그러나 몇 가지 문제점이 있는 것 또한 사실이다. 우선 초점 주체와 초점 대상의 관계는 서술 및 초점 주체와 대상의 문제로 결국 인식론적 주체와 대상의 관계라고 할 수 있는데 초점 대상을 등장 인물에 협소하게 국한시켜 버리고 말았다는 점을 들 수 있겠다. 따라서 그의 ‘자기 서술’·‘타자 서술’은 기존의 1인칭 주인공 시점·1인칭 관찰자 시점을 용어만 바꾼 셈이 되어, 초점화의 개념을 원용하였음에도 불구하고 시점 논의의 큰 진전을 보지 못하고 있다. 또 다양한 스펙트럼을 무시한 채 이분법에 매달림으로써 무리를 빚고 있는 점도 문제점의 하나이다. 소설은 기본적으로 서술 주체와 초점 주체가 역동적으로 교호하는 장르로서 한 작품내에서 서술 주체와 초점 주체가 일치와 불일치를 거듭하는 것이 사실이라면, 한 작품을 두고 직접 서술인가 간접 서술로 이분화하는 것은 무리가 따른다고 하겠다.⁸⁵⁾

1인칭 서술⁸⁶⁾ 유형은 근대 서사문학의 특징적인 한 양식이다. 근대 서사문학에서

84) 박완서, 「이별의 김포공항」, p.179.

85) 김병욱 외, 『현대소설 視點의 시학』, 새문사, 1996, pp.79~80.

는 종종 1인칭 소설에 서간체가 유행하는 경향이 있었다.⁸⁷⁾ 이 서간체 소설의 서술유형에서 “서술자야는 회상의 매개에 의해 과거적인 것 또는 이전에 경험한 바를 현재 속에 재현하기 때문에 작중인물인 ‘나’의 입장이나 체험영역을 벗어나지 못한다. 그런 점에서 1인칭 소설과 별로 다름이 없다. 그러나 보고형식의 기법을 서간의 방식과 연결시킨다는 점에서 그 특수성이 부여”⁸⁸⁾된다. 이와 비슷한 특성이 박완서 작품에서도 드러나는데, 다만 박완서의 작품은 서간체보다는 ‘전화’ 상황의 발화가 두드러진다는 것이 특징이다.⁸⁹⁾ 「꼭두각시의 꿈」에서 드러나는 ‘나’의 누나들을 보자.

f) 큰누나는 주로 서울의 고명한 점쟁이에 관한 정보를 모아들인다.

엄마, 엄마, 한강 맨션의 열아홉 살짜리 처녀 점쟁이가 학교 점엔 귀신이에요. 이러면서 어머니를 부추긴다. (중략)

매형이 대학 강사인 둘째누나는 열심히 숨은 입시정보를 모아들였다. 이런 전화는 대개 오밤중에 오게 마련이었다.

엄마, 극비예요. 극비, 일급비밀, 특급비밀이에요. 오 서방이 방금 알아들인 정보데요, 글썄 오 서방 선배인 박 교수하고 황 교수가 세일대학 출제를 하러 들어갔다는군요. 오 서방하고 친하냐구요? 그럼요, 친하다마다요. (중략)...그러니 그게 어디예요. 혁이는 수학이 약한데 그게 어디냐구요? 그렇지만 엄마 이걸 극비예요. 그러니 빨리 혁이 바꾸세요.⁹⁰⁾

이러한 전화 매체에 의한 발화는 사실 전화라는 매개를 사용했을 뿐, 실제 면대면

86) 최병우의 『한국 근대 1인칭 소설 연구』(서울대학교 박사학위논문, 1992.)는 근대 1인칭 소설의 서술 방식 양상에 대해 고찰하는 데 그 목적을 두고 있다. 연구는 해방전에 발표된 1인칭 소설을 대상으로 1인칭 서술 상황의 유형을 분류하고 있다.

우선 1인칭 서술 방식을 서술 주체와 초점 주체 사이의 일치 여부에 따라 직접 서술과 간접 서술로, 초점 주체와 초점 대상의 일치 여부에 따라 자기 서술과 타자 서술로, 그리고 서술시와 초점시의 일치 여부에 따라 과거 서술과 현재 서술로 유형화한다. 이 논문은 주네트 이후로 시점 논의에서 받아 들여지고 있는 초점화의 개념을 본격적으로 우리 문학에 적용해 본 논문이다. - 김병욱 외, 『현대소설 視點의 시학』 p.79에서 재인용.

87) 황영미, 앞의 논문, p.72 참조.

88) 이재선, 『한국단편소설연구』, 일조각, 1975. pp.152~153.

89) 여기서는 다루지 않았지만 박완서의 단편 「나의 가장 나중 지니인 것」을 보면 처음부터 끝까지 전화에서의 발화 상황으로 소설을 이끌어가는 독특함을 보여주고 있다.

90) 박완서, 「꼭두각시의 꿈」, p.195.

의 대화 장면과 큰 차이는 없다. 그러나 ‘익명성’의 구조를 갖는 특성 때문에 순수하게 ‘목소리’만으로 표상되는 인물의 형상화가 독특한 구조를 갖고 있다고 볼 수 있다. 특히 밑줄 친 부분과 같은 서술은 독자로 하여금 전화를 받고 있는 엄마의 발화가 있었다는 사실을 짐작해 보게 만든다. 이렇게 전화라는 매체를 통한 즉흥적 연행은, 자칫 간과할 수 있는 수화자의 존재를 일깨워주게 만들고 그만큼 역동성⁹¹⁾을 갖게 된다.

내면 서술은 어떻게 이루어지고 있는지 다음의 예문들을 보자.

g) 그녀의 가슴에 맺힌 한 같은 게 내 가슴에도 몽클 와 닿았다. 순간 그녀와 나는 여느 이웃끼리나 여느 자모끼리보다는 좀더 가까워졌다고 느낀다. 그리고 나도 뭔가 입에 발린 수다가 아닌 속말을 하고 싶어진다. 그러자 내가 정말로 하고 싶은 건 이 혼이라고 여직껏 한 번도 해본 적이 없는 생각이 문득 떠올라 하마터면 그것을 입밖
에 낼 뻔했다.⁹²⁾

h) 나는 욕실에 들어가 불을 켜다. 눈이 부시게 환하다. 간음한 여자를 똑똑히 보고 싶다. 거울 앞에 선다. 거울 속에 내가 있다. 생전 아무하고도 얘기해본 적도 관계를 맺어본 적도 없는 것같이 절망적인 무구(無垢)를 풍기는 여자가 거기 있다.

나는 이상하리만큼 해맑고 절망적인 기분으로 나를 처녀처럼 느낀다. 십 년 가까운 남의 아내 노릇에 두 아이까지 있고 방금 간음까지 저지른 주제에 나는 나를 처녀처럼 느낀다. 그런 처녀는 끔찍하지만 그렇게 느낀다.⁹³⁾

g)는 「세상에서 제일 무거운 틀니」의 한 장면으로 ‘나’와 ‘연이 엄마’는 돈에 대한 이야기를 나누고 있다. 그 와중에 ‘나’는 평화로워보이는 표면적 일상과는 내면 심리를 서술하면서 이혼에 대한 생각을 서술하고 있다. 여기서 대화 상황은 잠시 중단되고, 이야기는 화자의 사고 흐름 서술로 분산된다. 박완서 소설에서 이런 패턴은 어렵지 않게 찾아볼 수 있다. 일상적 대화 상황 속에서도 화자의 숨겨져 있던 과거나

91) 공간적 거리를 두고 직접 대면하지는 않으나, 시간적 동시성으로 인해 즉흥적 연행이 가능하므로 그만큼 역동성을 갖게 된다.

92) 박완서, 「세상에서 제일 무거운 틀니」, p.59.

93) 박완서, 「똥은 방들」, p.248.

내면이 직접 서술되어 이야기의 시간과 공간은 여러 갈래로 흩어지며, 대화에 따른 결애기들이 생겨난다. 이러한 서술에서 중심적 의식이 총괄하고 갈래를 잡아주지 않는다면 이야기는 통일성을 잃고, 그 전체적 조망이 어려워지거나 이야기의 양상이 산만해질 우려가 있다. 그런데 이런 부정적인 결과로부터 이야기를 보호하는 것이 아이러니컬하게도 또한 설명적 화자이다. 산만하게 흩어지고 복잡하게 이리저리 뒤엉킨 이야기들의 가닥을 잡고 그것들을 궁극적인 이야기의 목표지점을 향해 모아주는 것이 바로 1인칭의 일관된 화자인 ‘나’인 것이다.

h)는 「닭은 방들」의 마지막 부분으로, ‘나’의 심리 변화에 대한 서술이다. 박완서의 다른 소설 역시 이렇게 화자의 직접적 내면 서술로 마무리되는 경향이 많다. 앞서 일련의 사건을 겪어 온 화자의 결가지를 뺀어 나가던 이야기가 마무리되는 결말 부분에서는 대개 화자의 변화된 심리가 서술된다. 앞선 사건들을 정리하는 구심점으로서의 화자인 ‘나’는, 일견 상관없어 보이는 사건들이 최종적으로 화자에게 끼친 영향을 직접 서술함으로써 이야기에 통일성을 부여하고 있는 것이다.

기존의 서사론이 주로 텍스트의 거시구조, 즉 말해진 일련의 사건들에 관심을 둔 반면, 후기 구조주의자⁹⁴⁾들은 텍스트의 미시구조에 해당되는 서사물의 언술행위에 초점을 두고 서사를 서술자가 조정하는 담론으로 보아 그 전략을 분석하려 한 점이 서로 다르다.⁹⁵⁾ 후기 구조주의자들의 이론에 따르면, 박완서의 이러한 전략은 서술을 정적인 구조에만 두지 않고 말하는 자를 끌어들여 하나의 담론으로 보고 있다고 할 수 있을 것이다.

지금까지의 직접 서술을 살펴보면, 다음과 같은 특징을 찾아볼 수 있다. 화자인 주(主)인물이 다른 작중 인물을 묘사하거나, 대화 상황을 압축시키는 부분에서 직접 서술이 많이 쓰인다. 또 자신의 내면 서술에서 직접 서술의 방법이 두드러진다. 이렇게 화자의 ‘개입’이 이루어지는 서술, 공공연하게는 ‘논평’에 가까운 서술은 인물과, 그 인물의 행위를 평가하는데 사용된다. 때로는 중년 여성의 걸쭉한 입심을 빌려서, 때로는 신랄한 풍자적 어조로 작중 인물은 묘사되고, 인물의 내면은 상세하게 드러난다. 그럼으로써 독자를 ‘화자’의 입장-그것은 주관적일 수밖에 없다-에 서게 하고, 공감대

94) 웨인 부스, 시모어 채트먼, 미셸 푸코, 제랄드 프랭스, 로버트 솔즈, 제라르 주네트, 프란츠 슈탄첼, 도리트 코운, 수잔 랜서 등.

95) 안숙원, 「전화 텍스트와 역동적 수화자」, 『현대소설 視點의 시학』, 한국소설학회 편, 1996, p.510.

를 형성하게 만드는 효과를 획득한다. 일단 독자가 ‘화자’의 시선에 자신의 시선을 맞추게 되면, 1인칭 화자의 서술은 힘을 얻게 된다. 박완서는 전기적 사실⁹⁶⁾에서도 알 수 있듯이 오랜 세월 동안 억눌리고 짓눌린 나머지 쏟아내고 싶은 말, 터뜨리고 싶은 감정들로 가슴이 부글부글 끓고 있던 작가이다. 수다스런 이웃집 아줌마와 같은 어조, 타자의 삶에 대한 시시콜콜한 개입이 직접 서술로 드러나고 있다. 그리고 삶의 생생한 현장에 개입하고 동참하는 화자의 이야기 방식에 독자는 격의없이 호응하게 된다. 실상 한국의 독자들, 특히 살림에만 묻혀 살던 중년 여성들의 모습은 작가의 모습과 별반 다르지 않다. 이렇게 보면, 독자의 현실에 작가가 호응했다고 볼 수도 있다.

3) 간접 서술

간접 서술은 입체적 서술, 극적 서술이라는 용어로 쓰이기도 한다. 플라톤의 용어를 빌리자면 미메시스(mimesis), 즉 모방에 해당된다. 서술자가 개입하지 않는 이러한 서술은 대화 상황에서 두드러진다.

a) 드디어 아가씨가 날카로운 소리로 울음을 터뜨리더니 차장보고 차를 세우고 내려달라고 했다.

내 뒤에서 꾸벅꾸벅 졸던 남자가 분연히 주먹을 휘두르며 일어섰다.

“야, 차장. 빨리 차 세우고 저 새끼 끌어내리지 못했.”

“뭐 저 새끼? 야, 이 새끼야. 내가 누군 줄 알구 너 까부니. 날 끌어내리랴? 어디 겁 없는 놈 있으면 날 끌어내려봐. 어서.”

취한의 힘깨나 쓰게 생긴 몸집이 딱 버티고 섰다. 이 소동에도 아랑곳없이 딸은 외눈 하나 까딱 안 하고 창 밖만 노려봤다.⁹⁷⁾

96) 박완서는 1931년에 태어나 1950년 서울대학교 문리대 국문과에 입학했다. 6월 초순에 입학식이 있었는데, 얼마 후 한국전쟁이 발발하여 학교를 다닌 기간은 며칠 되지 않는다. 전쟁으로 오빠와 숙부가 죽고 대가족의 생계를 책임지게 된 박완서는 미군 부대에 취직하여 일하다가 1953년 결혼하였다. 이후 1남 4녀의 자녀를 두고 평범한 가정주부로 살다가 1970년 「나목(裸木)」으로 『여성동아』 여류장편 소설 공모에 당선되면서 등단하였다.

97) 박완서, 「돌아온 땅」, p.147.

b) 신사가 차의 유리를 내리더니 머리를 내밀고 여유 있는 침착한 어조로 말했다.

“젊은이, 그렇게 말을 함부로 하면 쓰나. 불평이 있으면 법적으로 해결하잔밖에. 법적으로.”

병원에서 수위 같은 남자가 나오더니 청년을 끌어들었다. 청년은 울고 있었고 “언제고 내 손에 죽을 줄 알아라”하고 악을 쓰고 있었고, 까만 승용차는 미끄러지더니 곧 속력을 내서 떠났다.

청년은 성길이었다.

“성길아.”

“응 혁아. 네가 와주었구나.”

성길이 눈에서 새로운 눈물이 솟았다.⁹⁸⁾

보여주기(showing)에 해당하는 이러한 서술은 화자가 사건에서 한 발짝 떨어져 있다. 그래서 독자로 하여금 서술의 내용을 근접해서 바라볼 수 있게 해 준다. 독자는 마치 공연 현장에 참여한 연극의 관객이 아무런 매개나 중재없이 배우의 언동을 지켜보는 것과 같은 입체적 느낌으로 서사의 추이를 뒤따를 수 있다.

현대에 오면서 작가들은 이러한 간접 서술의 방식을 선호하는 경향을 보인다. 작가는 객관적 상황만을 제시하고, 개입하지 않음으로써 독자가 자력으로 스토리를 발견하고 사건의 공간에 능동적으로 참여하게 만든다. 이것은 현대 소설의 가장 인상적인 요소라고 인식되었다.⁹⁹⁾ 이러한 전략은 3인칭 관찰자 시점에서 가장 효과적으로 쓰인다. 사건과 행동을 카메라가 피사물을 포착하듯이 드러나는 모습 그대로 보여주기만 해서, 행동과 사건의 양상, 그 발전 과정, 그것들의 내용과 의미 등 모든 것을 독자가 스스로 판단하고 해석할 몫으로 남기자면 작가는 그의 절대적인 권위와 전능한 역할을 포기하지 않으면 안되기 때문이다.

c) “암만해도 오늘 밤엔 뭘 일 당할까 보다.”

노파가 메마른 소리로 말했다.

98) 박완서, 「꼭두각시의 꿈」, p.213.

99) 그러나 주네트는 『서사담론』에서 이를 공박하고 있다. 그에 따르면 언어 서사물은 어떠한 경우에서도 그것이 함축하려는 행동적 자질을 보이게 하거나 모방할 수 없다. 그 이유는, 언어는 모방하지 않고 단지 의미화를 하기 때문이라는 것이다. 소설은 문장의 진술로 이루어지며 따라서 독자는 연극의 관객처럼 직접 보거나 들을 수 있는 것이 아니라 단지 글로 읽을 수 있을 뿐이다.

“뭘 일을 당하느니 차라리 혀를 깨물고 죽고 말겠어요.”

건너 마을에서 시집은 지 며칠 안 돼 난리를 당하고, 난리난 지 며칠 안 돼 남편을 의용군이란 이름으로 빼앗긴 새댁이 앙상한 어깨를 추스르며 단호하게 말했다.

“나도 죽겠어요. 대들보에 목이라도 매서...”

“나도 우물에 빠져서라도...”

너도나도 죽겠다고 나섰다. 죽겠다고 나설 기회를 놓치면 행여 양코베기에게 마음이 있는 화냥년이라도 될까 봐 기를 쓰고 죽기를 자청했다.

노파가 희미하게 웃었다.

“죽긴 앞길이 구만리 같은 젊은것들이...”¹⁰⁰⁾

1970년대 박완서의 단편소설 중에서 몇 안 되는 3인칭 시점의 「그 살벌했던 날의 할미꽃」 중 일부이다. 남자들은 모두 의용군으로 끌려 나가고 여자들만 있는 부락에 미군이 진을 치면서 위기가 닥친다. 미군이 양색시를 찾아 돌아다니는 것이다. 마을 여성들이 한 집에 모여 대책을 논의하는 이 장면은 비교적 화자의 개입 없이 객관적으로 서술되고 있다. 그러나 박완서 소설에서 ‘객관적인 장면의 제시’는 사실 찾아보기가 쉽지 않다. 간접 서술의 대표적인 인물 간의 대화 장면에서도, 따옴표 형식에 묶인 인물들의 발화를 제외하면 1인칭 화자의 내면이 직접 서술되고 있는 것을 종종 관찰할 수 있기 때문이다.

d) 내 이야기를 다 듣고 나서도 설희 엄마는 나를 성한 사람이 문둥이 보듯이 보지는 않았다. 그러나 신통한 도움도 주려 들지도 않았다. 겨우 한다는 소리가,

“에이 지긋지긋해. 살아가기 말도 많고 탈도 많고 걸치적대는 것도 많은 놈의 세상...당신이나 나나 어디로 훨훨 이민이나 갈까?”

나는 물론 반대했다. 이민이 어디 그렇게 떡 먹듯이 쉬우냐고 대꾸해줘도 되는 것을 마치 훤히 트인 이민길을 굳이 거절이라도 하듯이 모든 출국을 여행이건 유학이건 이민이건 이 나라에 돌아와서 봉사할 것을 전제로 하지 않은, 도피성 띤 모든 출국을 맹렬히 매도했다. 그 동안 서른여덟의 찌든 여편네는 주체성이니 사대주의니 하는 어려운 말을 몇 번이고 써가며 마치 금메달을 목에 걸고 태극기를 우러르는 올림픽 선수보다도 더 애국적이었다.¹⁰¹⁾

100) 박완서, 「그 살벌했던 날의 할미꽃」, p.243.

e) “온양 온천에라도 갔다운 모양이군.”

그가 민완형사처럼 비약했다.

“하필 온양 온천은. 비행기 타고 제주도 갔다왔네.”

나는 이제 그가 백수건달이건 외판원이건 눈치볼 것 없이 내 생활의 여유를 뿜내고 있었다.

그리고 속으로 생각했다. 아아 재수 옴붙은 날이다.¹⁰²⁾

위에 제시된 예문과 같이, 간접 서술되는 장면 제시 부분에서조차 화자의 개입이 삽입되어 있다는 사실을 알 수 있다. 이를 통해, 박완서는 ‘간접 서술을 직접 서술로 보완하는 전략’을 사용하고 있다고 볼 수 있다. 그런데 이는 상보적인 것으로 이해해야 한다. 내면이 주된 서술대상인 소설은 인과적 구성이 빈약해질 수 있다. 박완서 소설에서는 그것을 다시 ‘인물의 대화’로 보완하고 있다.

박완서 소설에서 직접 서술은 주로 작중 다른 인물에 대한 화자의 생각이거나, 화자의 심리 변화 등 내면 토로에서 사용되었다. 이 때 인물 제시의 방법으로 묘사보다는 간접 서술이 많이 쓰인다. 즉 인물의 발화 장면 제시를 제시함으로써 직접 서술의 대상을 독자에게 먼저 보여준다.

f) 그녀는 내 대답도 기다리지 않고 독백처럼 툭툭 이야기 시작했다.

그녀는 레이스 뜨기를 열심히 해서 만원 가까운 돈을 모았다. 설회를 데리고 이삼일 물놀이를 즐기려고. 실상 그렇게까지 하지 않고는 집세와 약간의 이자놀이쯤으론 시어머니 모시고 모녀가 겨우 먹고살기가 고작이었다.

그런 돈에서 오천원을 오늘 시어머니가 무당집에 가서 칠월칠석 치성을 드려야겠다고 가지고 갔다는 것이었다.¹⁰³⁾

여기서 그녀(설희 엄마)의 발화는 내가 들은 이야기로 직접 서술되고 있다. 그러나 이러한 서술은 ‘나’의 서술 안에서 처리되는 것이 아니라 객관적으로 처리되고 있다.

101) 박완서, 「세상에서 제일 무거운 틀니」, p.67.

102) 박완서, 「상(賞)」, p.156.

103) 박완서, 「세상에서 제일 무거운 틀니」, p.62.

‘그녀는, 돈을 모았다’, ‘~먹고 살기가 고작이었다’와 같은 서술은 서술자이자 작중인물인 ‘나’를 매개로 한 것이 아니라 객관적인 3인칭의 서술자가 서술하고 있는 것처럼 보인다. 이러한 기법을 통해 작가는 객관적인 거리감을 획득하게 된다. 그러나 바로 뒤의 문장 ‘~가지고 갔다는 것이었다’에서 다시 서술자는 작중인물 ‘나’로 돌아온다. 이렇게 다른 인물의 발화 내용을 전달하는 ‘나’는 작중인물로서의 ‘나’에 거리를 가졌다가 밀착하기를 반복하면서 독자와의 심리적 거리를 조절하고 있다.

바흐친은 직접 접촉 대화가 이중적 발화에 지나치게 소홀하다고 비판하면서 대화적 주체는 수화자라는 굴절거울을 통해 자아·세계에 대한 역동적 지각을 달성하는 것이라고 본다. 바흐친이 말하는 소셜 언어의 역동성은 화자의 담론을 자극하고 모양을 이루는 대화 상대자의 미래 응답에 의해 이루어진다. 그것이 이른바 이중적 목소리인 은폐된 대화, 은폐된 논쟁이다.¹⁰⁴⁾

사회적으로 약자의 입장에 있는 사람들의 언어는 침묵과 독백을 통해 자신감의 결여나 자기 비하를 나타내는 내용이 주가 된다.¹⁰⁵⁾ 「지렁이 울음소리」에서 ‘나’가 남편의 발화에 대하여 어떠한 저항적인 발화도 직접적으로 하지 않고 있는 것이라든가, 「닭은 방들」에서의 서술자 ‘나’ 역시 답답함과 권태를 느끼면서도 그 대상이 되는 남편과 아이들에 대하여 어떠한 직접적인 행위도 하지 않는 것을 통해 그것을 알 수 있다. 이 서술자들은 분명 자신의 내면을 토로하고는 있지만, 그것은 다른 작중인물 사이에서는 침묵되고, 독자를 향해서만 독백으로 처리된다.

많은 말을 한다고 해서 그것이 곧 원활한 의사소통을 의미하는 것은 아니다. 필요한 말을 하지 못하고, 엉뚱한 말만 늘어놓거나, 해야 할 말도 없이 무의미하게 떠들어대는 것은 말을 소비하는 행위일 뿐이다. 진정한 소통을 이루지 못하기 때문에 오히려 더 무슨 말이든 함으로써 자신의 고립된 상황을 잊으려는 것이다. 이렇게 공허한 말의 풍요는 과도한 물질의 낭비가 만연한 세대와 유사하다.¹⁰⁶⁾

대화는 타인의 세계를 이해하는 데 있어 유력한 방법의 하나이다. 이러한 대화에 의욕은 억눌린 자신의 말들을 풀어줄 기회와 상대를 찾는 것으로 나아간다. 그러

104) 안숙원, 앞의 책, pp.514~515 참조.

105) 낸시 M. 헨리, 『육체의 언어학』, 일월서각, 1990, p.91.

106) 김민아, 앞의 논문, p.45.

나 소외시킴과 소외됨이 모두 만연된 현실에서 그것은 매우 어려운 시도가 된다. 「부처님 근처」에서는 화자가 숨기고 있던 자신의 과거를 털어놓으려는 노력의 과정을 보여줌으로써 소극적인 ‘고백’에서 적극적인 ‘대화’로 바뀌어가는 과정을 보여준다.¹⁰⁷⁾

g) 나는 그 이야기가 하고 싶어 정말 미칠 것 같았다. 나는 아직도 그 이야길 쏟아놓길 단념 못 하고 있었다. 어떡하면 그들이 내 얘기를 끝까지 들어줄까, 어떡하면 그들을 재미나게 할까, 어떡하면 그들로부터 동정까지 받을 수 있을까. 나는 심심하면 속으로 내 얘기를 들어줄 사람의 비위까지 어렵짐작으로 맞춰가며 요모조모 내 이야길 꾸며갔다.

나는 어느 틈에 내 이야기로 소설을 쓰고 있었던 것이다. 토악질하듯이 괴롭게 몸부림을 치며, 토악질하듯이 시원해하며.¹⁰⁸⁾

간접 서술은 이 외에도 인물의 심리 전환의 고리 역할을 한다. 즉, 대화 상대자의 발화를 들은 ‘청자’인 서술자는 그것을 계기로 연쇄적인 사건을 서술한다. 박완서 소설에서 항상 등장하는 ‘회고’의 시점이 작중인물의 특정 발화를 계기로 이루어지고 있다는 사실은 이를 뒷받침한다. 「세상에서 제일 무거운 틀니」의 연희 엄마의 발화를 계기로 ‘나’의 과거사가 서술되거나, 「돌아온 땅」에서 고향 이웃의 발화를 계기로 숨겨왔던 ‘나’의 집안 내력이 서술되는 것 등이 그것이다. 직접 서술되는 화자의 심리는, 그 의식의 흐름에 따라 계속해서 독자를 화자의 내면으로 침잠시킨다. 이때 다른 사건으로 서사를 진행시키기 위해서는 외부에서의 자극은 필수적이다. 따라서 작중인물의 ‘발화’는 이야기의 전환에 아주 효과적인 전략이 된다.

인물간의 대화가 제시된 부분을 살펴보면 전혀 발화가 없던 인물이 굉장히 긴 발연을 하는 것을 찾아볼 수 있다. 발화의 한 부분을 극대화하는 서술 전략은, 판소리 소설에서 앞뒤 문맥과 상관없이 재미있는 부분을 지연·확장시키는 기법과 유사하다. 이런 경우, 대화가 목적이기보다는 그 인물의 발화 자체가 중요한 것으로, 서술자와 작중인물의 권위는 역전되기 마련이다. 그리고 이것을 계기로 서술자는 각성에 이르게 된다. 앞서 언급한 「꼭두각시의 꿈」에서 누님의 발화가 그 대표적인 예이다.

107) 김민아, 앞의 논문, p.67.

108) 박완서, 「부처님 근처」, p.92.

지금까지 논의한 직접 서술과 간접 서술 외에 ‘혼합 서술’에 해당하는 부분도 있다. ‘자유간접화법(free indirect discourse)’이 그것이다. 이것은 언술의 주체가 누구인지 분명치 않은 서술방식으로 3인칭 서술에 국한되어 논의되는 경향이 있다. ‘서술된 독백’이라고도 정의되는 자유간접화법¹⁰⁹⁾은 인물의 말과 서술자의 말이 혼합되는 방식이다. 이것은 작중인물의 저변에 화자의 언어를 스며들게 하는 방법을 통해 작가의 생각을 개입시키는 화법이다. 일반적으로 이것은 인물의 심리, 대화, 행동 등에 작가가 개입해서 독자에게 말을 걸듯이 표현함으로써 인물의 심리, 대화, 행동 등을 회화화하고 작가의 인물에 대한 생각을 드러내는 역할을 한다. 작가가 작중인물들의 행동이나 말을 관찰하고 거기에 대한 설명을 독자에게 함으로써 작가와 인물과 서술자와 독자의 거리를 좁혀 부정적인 인물에 대한 풍자적인 효과를 더욱 강하게 하는 것이다. 따라서 대개 서술자의 입장은 아이러니와 같은 어조를 통해 전달된다.¹¹⁰⁾

“서술자보다는 작중인물과 관련시키게 되는 호격, 평가적인 단어들, 여백을 채우는 말, 허사, 간투사 그리고 방언이나 개인 언어의 특이성 그리고 일반적인 감정 언어의 사용, 형태적으로 우리는 이 모든 것을 어떤 작중인물의 풍요로운 직접 발화에 대한 일종의 재진술로 간주한다.”¹¹¹⁾

자유간접 문체는 경험자아가 강조되면서도 서술자아의 존재가 완전히 거부되지 않을 때 1인칭 소설에서도 발견된다.¹¹²⁾

h) 나는 아들과 딸한테 6:25때 공산당한테 무참히 학살당한 아버지에 대해 너무 많은 이야기를 했고, 그 이야기를 통해 너무 많은 것을 심어주려고 한 나머지 삼촌에 대해선 거의 아무 얘기도 해준 일이 없었다.

월북 당시 삼촌은 미혼이었으므로 남긴 가족도 없는데다가 나는 삼촌에 대해 아무 얘기도 안 했으므로, 그때까지 아이들에게 삼촌은 없었던 거나 마찬가지였다.

109) 간접화법을 표시하는 어구(그는 말했다. 그는 생각했다)를 생략한 채 구사하는 간접화법으로, 엄밀하게 말하면 간접화법과 직접화법의 중간에 속한다고 할 수 있다.

110) 석경징 외, 앞의 책, p.124 참조.

111) 마이클 J. 톨란, 김병욱·오연희 역, 『서사론』, 형설출판사, 1995, p.178.

112) 슈탄첼, 안삼환 역, 『소설형식의 기본 유형』, 탐구당, 1982, p.325.

그러니까 나는 의식적이었던 무의식적이었던 간에 삼촌을 말살해버렸던 것이다.¹¹³⁾

「돌아온 땅」의 일부분이다. 서술자인 ‘나’는 아이들에게 월복한 삼촌의 이야기를 탐구하고 있었던 경험을 현재의 서술자 입장에서 재서술하고 있다. 박완서 소설에서 ‘회상’은 거의 모든 소설에 들어있다. 「세상에서 제일 무거운 틀니」나 「부처님 근처」에서 회상으로 드러나는 ‘나’의 과거사는 모두 월복한 나의 오빠나 삼촌으로 인해 고통받은 ‘내 식구’들과 ‘나’의 고통에 대한 것이다. 서술자인 ‘나’는 그러한 나의 과거 경험을 거리감을 두고 이야기하면서 내면을 서술한다.

내면을 서술하게 되면 서술하는 시간이 길어지는 반면 서술된 시간, 즉 스토리 시간이 짧아지게 된다. 회상을 통한 시간 착오와 성찰, 연상, 관찰 등을 통한 내면 묘사에 치중함으로써 ‘서술하는 시간’이 길어진 반면 외적인 사건이 발전되거나 해결되는데 할애되는 ‘스토리 시간’은 매우 짧다.¹¹⁴⁾

박완서 소설에서 과거 회상으로 서술되는 시간은 매우 긴 시간이다. 과거 오빠의 죽음과 그로 인해 살아남은 가족들의 고통은 매우 짧게 축약되어 있는 것이 특징이다. 이러한 과거의 사건은 주인공에게 일종의 PTSD, 즉 외상후 스트레스 장애¹¹⁵⁾로 작용한다. 가족의 죽음에 대한 충격은 잠재되어 있다가 주인공에게 다시 어떤 충격이 가해진 후 되살아나는 것이다.

『쾌락원칙을 넘어서』에서 프로이트는 인간의 심리적 움직임에는 ‘경제적’ 동기가 있다고 주장한다. 보통 정신적 기체의 기능은 불쾌한 긴장을 줄이거나 피하여 쾌(快)를 산출한다. 그러나 강렬한 외부의 에너지와 충돌하여 자아의 방어벽이 무너져 트라우마(trauma), 즉 깊은 정신적 상처를 입게 되면, 우리의 마음은 쾌락원칙을 넘어서 자아보존을 위협하는 그 불쾌한 경험에 고착하는 증세를 보인다. 다시 말해 반복 강박(repetition compulsion)에 의해 트라우마를 유발한 시점으로 돌아가 그때의 위협한 자극을 환기하게 된다. 이런 과정에서 생성된 불안(불쾌감)은 사후적(事後的)으로 그러한 자극을 통제하기 위해 필요한 방어 메커니즘이다. 반복 강박의 개념은 언어적

113) 박완서, 「돌아온 땅」, p.137.

114) 황영미, 앞의 논문, p.143.

115) post traumatic stress disorder, 신체적인 손상 및 생명을 위협하는 심각한 상황에 직면한 후 나타나는 정신적인 장애가 1개월 이상 지속되는 질병.

재현과 주체성의 문제, 특히 자기 소외적인 자전적 글쓰기의 모순을 이해하는 데에 새로운 방향을 제시한다.¹¹⁶⁾ 인물의 내면 심리를 드러내 보이거나 탐색해 나갈 때는 누가 이야기하는가보다는 누가 바라보느냐가 관건이 되므로 화자가 내부에 설정된다. 내부시점에서 인물의 내면은 자연스럽게 펼쳐진다. 박완서 작품에서 ‘나’는 서술자이자 초점의 주체이며 동시에 초점의 대상이다. 작품에서 서술되고 있는 모든 사건이나 행동은 ‘나’의 의식 반경을 벗어나지 못한다.

이렇게 작중인물의 내면에 초점을 두고 있는 소설은 인물의 의식 세계에 의해 서술되므로 다양한 방식으로 내면을 드러낸다.¹¹⁷⁾ 따라서 서술자의 말에 인물의 말이 자연스럽게 스며들게 된다. 이러한 자유간접화법은 인물의 내면에 대해 서술자가 갖게 되는 지배력을 벗어나 좀더 직접적으로 독자와 만나기 위해서 조정되는 것이다. 즉 “직접성이라는 외면상의 사실적인 효과를 창출”¹¹⁸⁾해 낸다. 서술자의 지배력의 측면에서는 자유로워지고, 인물의 내면이 간접적·객관적이 된다는 두 측면에 충족되는 것이 자유간접 화법의 효과이다.¹¹⁹⁾

자유간접 화법은 인물의 말이 서술자화되어 있기 때문에 내적 독백보다는 미적 거리가 생긴다. 인물의 의식이나 감정을 드러내놓고 서술하기보다는 서술자의 말로 간접화하는 기법을 사용하는 것이다. 이러한 자유간접화법은 독백이면서도 서술자가 거리를 갖는다는 점에서 내적 독백 형태와 심리서술인 객관적 서술의 중간형태라고 할 수 있다.

116) 석경정 외, 앞의 책, p. 286.

117) 무력한 표현 양상, 억압된 말은 제대로 된 형태로 발화되지 못하고, 우회적인 방법으로 바깥을 향해 표출된다. 「지렁이 울음소리」의 딸꾹질이나 욕쟁이, 「부처님 근처」에서 보이는 기복신앙적인 기원, 「이별의 김포공항」에서 박물관 불상 앞 노파의 기원 등이 바로 그것이다. 그저 이내 외에는 개인의 고통 해소방법이 없었던 과거 한국 여성들에게 이러한 샤머니즘적 고백의 방법은 중요한 감정표현의 수단일 수 있었다. 그러나 이러한 방법들은 진정한 자기고백이나 의사소통이 될 수 없을 때에 부차적으로 택해지는 것이라 하겠다. 오히려 이들을 통해 얼마나 그들의 말이 억눌려 있었는지를 아는 역설적인 표현법일 수 있다.

118) 마이클 j. 툴란, 앞의 책, p.184.

119) 황영미, 앞의 논문, p. 103~105 참조.

2. 화자의 발화 방식

화자는 소설의 서술 주체다. 모든 서사문학은 이야기꾼을 갖고 있고, 이 이야기꾼이 화자가 된다. 소설에서 이야기하는 주체인 화자와 작가 사이의 관계에 대한 논의가 19세기 후반 서양에서 있었다. 하넬로레 링크는 “문학적 담화의 원초적 단계, 즉 구비 문학의 경우, 이야기의 화자는 구체적이고 실제적인 사람이었다. 그리고 이야기를 들려주는 것은 최초에는 사실상 작가 자신이었다. 그 이야기는 다시 다른 화자들에게 받아들여지고 전달되었다. 이러한 말로 하는 이야기의 둘째 단계에서 벌써 화자와 작가는 더 이상 같은 존재가 아니었다.”¹²⁰⁾라고 말하고 있다.

화자와 작가의 동일성 여부는 명확히 구분하기 어렵다. 그러므로 효용성의 관점에서 화자와 작가를 별개의 존재로 분리하는 것이 소설 구조의 설명에 훨씬 편리하다.

1) 화자의 권위

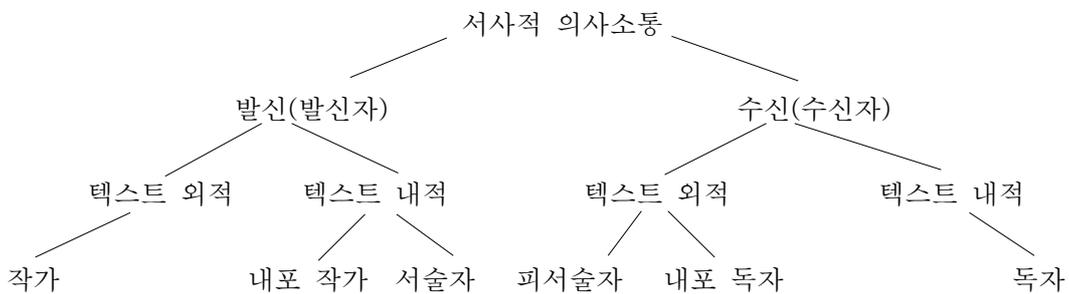
소설을 읽는 과정 속에 우리는 누군가가 이야기를 들려주는 것을 쉽게 감지할 수 있다. 이 ‘누군가’가 바로 서술자(narrator)이다. 이야기꾼인 서술자는 언뜻 보면 작가인 것 같지만 실제로는 스토리를 말하는 사람, 즉 화자(話者)의 모습을 하고 있다. 심지어 작가 개인의 과거 체험을 이야기하는 작품도 서술의 힘은 자기의 몫이라기보다는 체험의 구성을 짜임새 있게 하고 자신의 의견을 표출하고 있는 화자의 몫으로 돌려야 한다. 소설이 서사물의 전통에 놓여 있다고 할 때 소설은 하나의 이야기라고 할 수 있다. 그렇다면 화자는 소설 속에서 이야기를 발화하는 주체이며 작가 문제와 연관된다. 화자에는 두 가지 성격의 화자가 있다. 인생이나 사건에 대하여 논평을 가하는 화자와, 전혀 논평 없이 사건 진행만 충실하게 서술하는 화자가 그것이다. 박완서 소설의 화자는 전자의 성격이 강하다.

앞서 박완서 소설의 대부분이 1인칭 서술자의 서술 중심으로 진행되는 고백적 성격을 가졌다고 진술한 바 있다. 고백체적 1인칭은 ‘작가-서술자-인물’의 세 층위로

120) Hannelore Link, *Rezeptionsforschung*, Stuttgart, 1980, p.19.

생각할 때, 이 중 작가와 서술자의 분리, 혹은 작가와 서술자의 무의식적 구별을 기반으로 형성된다. 작가와 서술자가 동일시되는 문학 형식이 수필이라면, 소설은 작가와 서술자의 분리를 기반으로 형성된다. 1인칭 소설은 언술주체인 서술자가 ‘나’인 만큼 자전적인 근원성을 갖고 있거나 체험 회상적인 성격을 지닌다. 1인칭 시점의 소설은 개인의 내면세계를 적절히 드러내기 위하여 서술자, 작중인물을 동일시하고 있으며, 초점의 주체이자 객체로 작용하고 있는 것이 특징이다.

서사물의 소통 구조는 누구와 소통하고 있는냐에 따라 여러 서사 층위를 형성한다.



(그림) 서사적 발신자들과 서사적 수신자들¹²¹⁾

텍스트 내적 발화자는 서술자이며, 서술자는 일반적으로 스토리나 스토리 내부의 작중인물에 대해 이야기한다. 그런데 서술자가 서술행위에 대한 자의식적 서술을 함으로써 인물초점화되는 현상이 있다.¹²²⁾ 전통적인 판소리 문학에서 편집자적 논평으로 이야기되는 것이 자의식적 서술 중 하나의 유형이라고 볼 수 있을 것이다.¹²³⁾ ‘자의식적 서술자’¹²⁴⁾의 존재를 박완서는 이중적 시선을 가진 서술자를 등장시킴으로써 텍

121) 패트릭 오닐, 이호 옮김, 『담화의 허구』, 예림기획, 2004, p.133.

122) 황영미, 앞의 논문, pp.82~83.

123) 그러나 작가가 논평으로서 독자에게 작품에 대해 설명하는 것과 ‘자의식적 서술자’가 서술에 개입하는 것은 그 목적이 다르다. 실제 작가와 서술자를 혼동하여 작가가 논평으로 개입하는 서술은 문학의 출발점이 효용론적 문학관에 있지만, 허구 세계와 미적 거리를 두고자 하는 ‘자의식적 서술’은 미적 자율성에 토대를 두고 있기 때문이다. - 황영미, 앞의 논문, p.86.

124) 주네트는 이를 ‘서술의 경계 무너지기’로 보고, 스토리외적 서술(extradigetic narrating)이라고 한다. 또한 이런 서술자를 작가-서술자(author-narrator)기능을 한다고 하며, 독서대중들과 직접 접촉을 하기 때문에 (허구적)저자 역할을 한다고 말한다.

스트 안에 녹여내고 있다. 자의식적 서술자의 목소리는 작가의 말이나 프롤로그 형식에서 흔히 나타나는데, 기존의 논문에서는 프롤로그나 에필로그 형식을 취하는 ‘자의식적 서술자’의 말이 나오면 ‘액자소설’의 근거로 삼기도 한다.¹²⁵⁾ 「그 살벌했던 날의 할미꽃」의 에필로그 서술을 보자.

a) 지금까지 한 두 사람의 노파 이야기는 어느 친구한테 들은 실제로 있었던 노파들 이야기다.

그리고 이 두 사람의 노파들은 서로 아무런 상관도 없다. 거의 비슷한 시기에 이 땅에 태어났다는 것 말고는. (중략) 나는 차마 그들을 노파라고는, 할머니라고는 못 하겠다. 여자라고밖에는. (중략) 아무튼 그 노파들은 여자였다고, 죽는 날까지 여자임을 못 면했었다고 말해주고 싶다.¹²⁶⁾

이렇게 작가와 근친성을 지니는 자의식적 서술자의 존재는 서양에서 메타 서사, 즉 ‘서술에 대한 서술’이란 개념으로 논의되었다. 자의식적 서술자의 기능은 독자로 하여금 자신이 현재 접하고 있는 것은 미적 대상이지 실인생이 아니라는 것을 의식하게 하는, 즉 ‘미적 거리’를 넓히는 데 기여하는 것으로 볼 수 있다.¹²⁷⁾ 작가가 논평으로서 서술에 개입하는 것은 텍스트성을 약화시킬 수 있다. 그러나 자의식적 서술은 텍스트와의 거리를 유지함으로써 작품이 허구임을 강조하여 텍스트성을 강화시킬 수 있다.

자의식적 서술자는 허구 내적 존재이면서 허구를 되비칠 수 있는 존재이다. 위에서 언급한 박완서의 소설은 자의식적 서술자가 에필로그로 드러나 있지만, 사실 박완서 소설 대부분은 자의식적 서술자가 1인칭 서술자와 동일시되는 경향이 있다. 박완서의 1인칭 서술자는 1인칭 고유의 시선으로 서술을 전개해 나가지만, 소설의 마지막에 그것을 전복시킴으로써 객관적 성격을 확보한다. 즉, 경험자아의 의식내용을 정리하는 데 서술 자아가 적절히 개입하여 주인공(=1인칭 서술자)의 내면을 객관화시키는 데 성공하고 있다. 이러한 기교는 독자와의 거리를 밀접하게 하여 공감을 이끌어 내

125) 최병우, 『이상소설고-서술구조를 중심으로』, 서울대학교 석사학위논문, 1982.

126) 박완서, 「그 살벌했던 날의 할미꽃」, pp.257~258.

127) 황영미, 앞의 논문, p.86.

다가 그것을 배신함으로써 독자에게 작품을 바라보는 시선을 다양화하도록 조장한다.

b) 비로소 나는 내 아픔을 정직하게 받아들였다. 그러나 나는 결코 내 아픔을 정직하게 신음하지는 않을 것이다. 정교하고 가벼운 틀니는 지금 손바닥에 있건만 아직도 나는 이 세상에서 제일 무거운 또 하나의 틀니의 중압감 밑에 움짱달짝 못 하고 놓여진 채다.¹²⁸⁾

c) 나는 욕실에 들어가 불을 켜다. 눈이 부시게 환하다. 간음한 여자를 똑똑히 보고 싶다. 거울 앞에 선다. 거울 속에 내가 있다. 생긴 아무하고도 얘기해본 적도 관계를 맺어본 적도 없는 것같이 절망적인 무구(無垢)를 풍기는 여자가 거기 있다.

나는 이상하리만큼 해맑고 절망적인 기분으로 나를 처녀처럼 느낀다. 십 년 가까운 남의 아내 노릇에 두 아이까지 있고 방금 간음까지 저지른 주제에 나는 나를 처녀처럼 느낀다. 그런 처녀는 끔찍하지만 그렇게 느낀다.¹²⁹⁾

d) 포장 같은 건 그리 중요한 게 못 된다. 중요한 건 내가 포장 속에 들은 것의 진짜 모습을 보았다는 데 있다.

나는 아마 남편의 진짜 얼굴도 보지 않고는 못 견디리라. 그는 포장하려 하고, 나는 찢어내려 하고, 우리 부부는 처음으로 갈등하리라. 그것이야말로 진짜 살맛이 될 것 같았다. 나는 벌써부터 살맛이 났다. (중략)

서로 진짜 얼굴을 통해 만나고, 알고 하는 일은 이제부터 그와 내가 해야 할 일이었고, 남편이 없는 동안 내가 홀로 알아낸 일이었고, 여직껏 경험한 어떤 일보다 살맛 나는 일이 될 것이라는 기대 때문이었다.

나의 집보기는 그렇게 끝났다.¹³⁰⁾

위의 제시문은 각각의 단편소설 중 마지막 부분에 해당하는 내용이다. 이처럼 서술자아의 의식화된 서술은 ‘각성’이라는 주제의식과 맞물리면서 효과적인 작용을 한다. 경험자아에 대한 판단과 서술은 현재를 살고 있는 서술자아의 몫이며, 이러한 이중적 층위는 서술자의 객관적인 입장을 드러내며 그 권위를 확보한다.

128) 박완서, 「세상에서 제일 무거운 틀니」, p.72.

129) 박완서, 「짧은 방들」, p.248.

130) 박완서, 「집보기는 그렇게 끝났다」, pp.299~300.

이것은 현상학에서 대상을 상호주관적으로 인식하는 것과 같은 맥락에서 이해할 수 있을 것이다. ‘사유(思惟)’라는 현상학적 경험에서는 ‘모든 것을 본다’는 것은 ‘자신이 보여진다’는 것이다. 그것은 라캉의 ‘시선과 응시의 분열’이라는 철학적 사유와도 맥이 닿아 있다. “시선만 있는 것은 주체가 보고 있는 대상은 실체여서 나는 그것을 그대로 그려낼 수 있다고 믿는 쪽이고(재현), 바라봄과 보여짐을 둘 다 인정하는 응시(gaze)는 주체가 보고 있는 대상 역시 주체를 응시하기에 이미지는 두 욕망의 시선이 교차되는 어느 지점”¹³¹⁾에서 생성된다고 보는 것이다.¹³²⁾

패트릭 오닐은 「작가와 서술자」¹³³⁾에서 ‘복화술 효과’에 대해 이야기하고 있다. 그는 “서사담화가 본질적으로는 담화적 목소리의 발원지점을 위장하는 방법으로 작용한다는 특성이 있다.”¹³⁴⁾고 말하면서 이를 서술자와 피서술자의 본질, 내포작가와 독자, 복합 담화로 나누어 설명하고 있다. 모든 서사는, 은유적으로든 축어적으로든, 서술자의 목소리에 의해 언표화(言表化)된다.

현재 가장 널리 사용되는, 서술자에 대한 표준화된 분류는 제라르 주네트의 분류(1980)인데, 그는 서로 맞물린 두 가지 분류 기준을 사용한다. 서술자가 영향을 미치는 서사 층위라는 기준과, 제시된 서사적 현실에 서술자가 참여하는가 그렇지 않은가라는 기준이 그것이다.

서사 층위의 측면에서, 모든 서술자는 특정한 서사적 현실-주네트는 이를 디에제시스(diegesis)라 부른다-을 창안하거나 아니면 그 현실의 일부이기 때문에 모든 서사에는 일차적으로 그 현실을 만들어 내는 스토리 외적 서술자가 존재한다. 그 일차 서사 내에서 서사를 생산하는 인물은 누구든지 스토리 내적 서술자이다. 그리고 그 서사(2차) 내에서 또 하나의 서사(3차)를 생산하는 인물은 누구든 스토리 속 스토리의 서술자이다. 이 세 종류의 서술자 가운데 누구라도 서술자 자신의 서사에 인물로 참여하여 주연이나 조연을 맡을 수 있고 이같은 서술자를 주네트는 동종 서술자(homodiegetic narrator)라 부른다. 그러나 전혀 참여하지 않을 수도 있다. 이런 서술자를 주네트는 이종서술자(heterodiegetic narrator)라 부른다.¹³⁵⁾

131) 권택영, 『영화와 소설 속의 욕망이론』, 민음사, 1995, p.18.

132) 황영미, 『한국근대소설의 내면서술 연구』, 숙명여자대학교 박사학위논문, 1999, p.92.

133) 패트릭 오닐 지음, 이호 옮김, 『담화의 허구』, 예림기획, 2004, pp.106~143 참조.

134) 패트릭 오닐, 위의 책, p.105.

독자로서 우리가 서술자의 객관성과 신뢰성을 측정하는 것은, 주로 서술자가 제시된 서사적 현실에 관여하는 정도가 어느 만큼인지에 대한 우리의 지각에 의해서이다. 이런 맥락에서 주네트의 분류 체계를 넘어서, 기본적인 서술자 유형 두 가지를 구분할 수 있다. 그 하나는 서사 내에 자신이 이야기하는 서사든, 남이 이야기하는 서사든 상관없이 인물로 등장하는 인물 서술자이고, 다른 하나는 인물로 등장하는 않는 외적 서술자이다.¹³⁶⁾ 물론, 자신이 이야기하는 서사에서 인물역을 맡은 인물 서술자는, 서술자로서는 자신의 서사에 대해 외적인 반면, 인물로서는 자신의 서사에 대해 내적이므로 서술자로서의 신뢰성이 떨어진다. 이런 점에서, 주네트의 분류에서 스토리 외적 서술자 겸 이종 서술자로 지정된 서술자만이 외적 서술자이다. 그런 경우조차도 서술자가 자신의 담화를 통해서 단지 최소한도의 인물 구성 요건만을 획득할 경우에 한해서만 외적 서술자이다. 그렇지 않다면 스토리 외적-이종 서술자라고 해도 다른 모든 서술자들(스토리 외적-동종 서술자)과 마찬가지로 인물 서술자의 대열에 합류하게 된다.

외적 서술자, 즉 자신이 환기시키는 서사적 현실 어디에도 완전히 부재한 외적 서술자는, 완전한 서사적 권위를 가지고 있다. 따라서 완전히 객관적이라는 믿음을 독자들은 직관적으로 받게 된다. 박완서는 이를 경험자아와 서술자아의 분리에서 획득하고 있다. 이것은 1인칭 고백체의 문체를 통해 효과적으로 과거사에 감정이입하면서 동시에 현재의 시점에서 이것을 객관적으로 서술하려는 작가의 의도를 반영한 것이다.

종종 박완서의 1인칭 서술자는 작가인 박완서 자신과 혼동되곤 한다. 작가의 전기적 사실¹³⁷⁾이 소설에 상당부분 반영되어 있고, 계속해서 변주되어 나타나는 점이 그

135) 예를 들어 「폭풍의 언덕」에서 락우드는 비교적 주변 인물이긴 해도 자신이 말하는 서사 내에서 인물의 역할을 맡고 있기 때문에 스토리 외적인 동시에 동종 서술자. 반면 세헤라자데는 「천일야화」의 일차 서사 내에 속한 스토리 내적 서술자이면서, 또한 그녀가 왕에게 들려주는 이야기들 내에서 아무런 인물 역할도 맡지 않기 때문에 이종 서술자.

136) 이 용어는 발의 용어법을 근거로 한 것인데, 단 그녀의 용어 ‘인물-결합 서술자’는 자신이 이야기하는 서사에서 인물로 등장하는 서술자에만 적용되는 것으로 오닐의 인물 서술자란 용어보다 좀더 제한된 의미를 갖는다.

137) 6.25 때 오빠를 잃고 대학을 중퇴한 채 생활전선에 뛰어들었던 점, 여성으로서의 평범한 삶을 살다가 마흔에 이르러서야 작가의 길에 들어선 점, 아들을 사고로 잃어버린 점 등 작가의 개인적 사건들이 그녀의 소설 서술자 ‘나’의 삶과 일정 부분 겹쳐지는 경우가 많다.

러한 오해를 부추긴다.¹³⁸⁾ 모든 서사를 포함한, 모든 텍스트에 실제 작가가 있음이 분명함에도 우리는 내포작가를 상정할 필요가 있다. 내포 작가란 본질적으로 추론을 통해 도출된 작가의 태도이다. 이것이 없다면 그 권위를 텍스트 외부에 있는 실제 작가의 작가적 의도에서 찾거나, 텍스트 내부에 있는 서술자의 인격에서 찾아야만 할 것이다. 형식주의 이전의 독자들은 내포 작가라는 이중적 서사 매개체를 의례적으로 ‘작가’라는 상식적인 표지 아래 포함시켰고, 아무런 의심 없이 그것을 뼈와 살이 있는 실제 작가와 동일시하였다. 전통적인 리얼리즘을 신봉하는 독자들에게 작가의 전달 내용을 담은 신호 정보와 의미 정보는 항상 본질적으로 일치한다고 인식되었다.¹³⁹⁾

그러나 아이러니와 패러디, 모더니즘 내지 포스트 모더니즘적인 글쓰기(글읽기)들이 서술 규범으로 자리잡기 시작하자, 일종의 조절 장치로서 내포 작가라는 ‘발명품’이 필요하게 되었다. 형식주의 비평으로 전향한 비평가들에 의해 서술자 개념이 도입되면서, 스토리에서 행동하는 ‘나’와 스토리를 이야기하는 ‘나’의 동일성은 붕괴되었다. 서사적 권위의 초점은 작가에게서 이제는 보다 거리를 둔 서술자로 자리를 옮기게 되었다. 주네트가 말했듯이 서사는 항상 누군가에게 전달되게 마련이고, 때문에 서사는 항상 특정한 추진력과 호소력을 갖고 특정 효과를 노리며 특정 반응을 요구하게 마련이다. 따라서 서술자와 피서술자는 서사 상황의 한 요소로서 필연적이다.

2) 자기 고백

박완서가 자서전적 양식을 택한 것은 그것이 객관화 이전에 체험의 직접성을 고백하기 위한 방법이었기 때문이다. 그것은 1인칭이라는 폭좁음의 한계를 가지면서도 말하지 못했던 개인사를 기록하는 가장 적절한 형식이었을 것이다.

개인으로서의 주체를 인식하게 되면 공적인 것보다는 사적인 것을 표현하게 된다.

138) 실제 90년대 이후의 소설(「그 많던 싱아는 누가 먹었을까」 등)에서 박완서는 자신의 자서전적 소설 연작을 발표하고 있다.

139) 부스는 서술자와 내포 작가(implied author)는 구분된다고 주장했다. 내포 작가는 ‘함축적 작가’라고도 하는데, “상황과 사건을 보고할 수는 없으나, 상황·사건의 선택, 배분, 통합에 책임을 지니고 있는 서사 주체로서, 서술자처럼 텍스트 속에 각인되어 있는 것이 아니며, 텍스트 전체로부터 추정되는 작가의 이미지”라고 하였다. 서술자의 성격에 작가적 존재를 완전히 소멸시키는 형식주의자들과 작가적 맥락의 소멸에 불만을 품고 있었던 비평가들 양쪽을 다 만족시키는 절충안이라고 볼 수 있다.

소설이라는 장치 혹은 관습적인 제도는 자신의 내면적인 것을 공적으로 공표하는 것이다. 따라서 “수치와 불편으로부터 작가를 지키기 위해 허구를 필요로 한다. 소설에서의 허구는, 이 필요에 의해 생기기 때문에, 고백과 참회가 진실이요, 진지하면, 그것은 필연적으로 그만큼 많은 허구 속에 자기를 숨기는 것이다.”¹⁴⁰⁾

a) 나는 그녀를 위로하고 싶었다. 그리고 나는 알고 있었다. 여자들끼리의 진정한 의미의 성의 있는 위로가 무엇인가를. 그것은 오직 자기보다 좀더 불행한 경우를 목격하게 하는 것뿐이다. 이렇게 해서 나는 그녀에게 내 이야기를 할 수 있는 기회를 얻은 것이다.

아무것도 숨기지 않고 답답하고 서러웠던 일을 이야기한다는 것은 맥이 쑥 빠지는 듯 허전하면서도 시원했다.¹⁴¹⁾

고백은 자아의 본질적 속성이며 진실을 드러내고 말하기 위한 개인의 표현행위이다. 이것은 한 개인의 자아를 규정하기 위한 심사숙고된 자의식적 행위로서 이를 통해 그는 그의 인생에 자의식적인 통합과 연속성을 부여하고 인생의 진실을 해명하려고 노력한다.¹⁴²⁾ 기술적인 측면에서 고백체 소설은 의식의 흐름의 소설양식과는 다른 선택의 원리가 적용되며, 이들은 자신들에게 비중이 큰 사건, 즉 현재의 고뇌와 연관되는 순간들을 다소 의도적으로 선택하여 검토하게 된다. 혼고(Hongo)는 이들 주인공들이 행하는 고해행위는 과거 행적에 대한 논리적인 고찰이며, 고백체 문학이 단순히 한 개인의 일대기적 서술이 아니라 묵상(默想)을 통한 성찰(省察)과정의 기술을 중요시한다는 점을 지적하고 있다.¹⁴³⁾

이러한 고백은 자신들의 현재 상황을 다시 돌아보고, 자신과 삶에 대한 새로운 인식을 갖게 하는 효과가 있다. 그런데 박완서 소설에서 내면 고백은 공격적 양상을 띠고 있으며 허위 폭로의 효과를 갖고 있다. 전자는 주로 타자-다른 작중인물이나 사회-에 대한 발화로 드러나며, 후자는 주로 자기 자신에 대한 고백적 발화로 나타나는

140) 이토 세이, 윤기형 역, 『소설의 방법과 인식』, 보성사, 1988, p.53.

141) 박완서, 「세상에서 제일 무거운 틀니」, pp.62~63.

142) 황영미, 앞의 논문, p.44

143) 엄경숙, 『William Styron 연구-고백체 구조의 양태분석』, 숙명여대 박사학위논문, 1990.

경향이 있다. 아래의 제시문이 바로 그러한 예이다.

b) 무릉동이야말로 낙토였다. 이곳의 땅은 시시하게 벼포기나 감자 알맹이 따위를 번식시키진 않았다. 직접 황금을 번식시켰다. 그 황금은 그 땅을 땀 흘려 파는(堀) 사람의 것이 아니라 파는(賣) 사람의 것이었다. (중략) 아내와 탁 사장은 지금 어디쯤을 답사하고 있을까. 그들의 소위 답사란 어떤 모습일까. 나는 뱃속이 아니꼬운 것 같은 기분으로 그런 생각을 했다.¹⁴⁴⁾

c) 남편과 나는 의좋은 부부였지만 그와 나 사이엔 서로 침범해선 안 될 선(線)을 갖고 있었다. 그가 타온 월급으로 내가 죽을 쭈든 밥을 짓든 그가 무관심한 것처럼, 나 역시 그가 하고 있는 사회학이란 학문이나 그가 생각하고 있는 것에 대해 모르는 척 하도록 우린 서로 잘 길들여져 있었고, 그렇게 하는 게 여러모로 편했다. 나는 거기 대해 한 번도 회의와 불만을 품어보지 않았었다.

나는 아이들이 잠들고 나서 혼자가 된 후, 처음으로 남편과 나 사이의 그런 선에 대해, 누가 먼저 그걸 그었을까를 곰곰이 생각했다.¹⁴⁵⁾

이러한 고백은 서술주체인 서술자아와 고백 대상인 경험자아 사이의 서술적 거리를 드러내고 그것의 긴장을 나타낸다. 이러한 거리두기를 통해 ‘나’라는 자아 성찰의 객관성을 획득한다.

내면이 발화되지 않는 다른 작중인물의 내면은, 인물들 간의 속고 속임에 따라 본 내면을 숨기며 발화하지 않다가 중반 이후의 발화를 통해 폭로된다. 그리고 그것은 갈등 양상을 극적으로 알리는 구조에 기폭점으로 작용한다. 「꼭두각시의 꿈」에서 누님의 발화나 「카메라와 워커」에서 조카의 발언이 그 예이다.

d) “그까짓 농땡이칠 거 없다. 같이 가자 서울로. 몸이나 성할 때 일찌거니 집어치는 게 낫겠다.”

“그건 싫어.”

“왜 싫어?”

144) 박완서, 「낙토(樂土)의 아이들」, p.263.

145) 박완서, 「집보기는 그렇게 끝났다」, p.292.

훈이의 싫다는 대답을 나는 전혀 예기치 못했으므로 당황할밖에 없었다.

“나는 더 비참해지고 싶어. 그래서 고모나 할머니가 철석같이 믿고 있는 기술이니 정직이니 근면이니 하는 것이 결국엔 어떤 보상이 되어 돌아오나를 똑똑히 확인하고 싶어. 그리고 그걸 고모나 할머니에게 보여주고 싶어.”¹⁴⁶⁾

박완서는 아이러니의 사용을 통해 더욱 집요하게 소외와 단절의 문제적 상황을 부각시킨다. 즉 드러나는 것과 의도된 것, 처한 상황과 바라는 상황, 외부에 보여지는 것과 내면에서 느끼는 것 등의 이중성을 통해 그 괴리와 억압적 현실상황을 드러내게 되는 것이다. 그렇게 함으로써 1인칭 시점일 때에도 비판할 수 있는 객관적 거리를 확보할 수 있게 되는 것이다.¹⁴⁷⁾

인물의 내면세계가 주된 서술 대상일 때는 내부에서 조망하는 내부시점을 취하게 된다. 주네트에 의하면 ‘내적 초점화’는 ‘내적 독백 서술’에서 실현¹⁴⁸⁾될 수 있다. 이러한 서술 형식은 ‘나’의 주관과 감정이 감각의 사실성에 의존하기 때문에 자의식 세계를 표현하는 데 적절하다. 다시 말해 “내부조망이 극대화될 경우, 인물의 마음을 드러내는 내면 독백이 두드러지는데, 이때 내면독백의 문체는 한 인물의 정신적 면모를 다소 근본적으로 반영할 수 있는 것”¹⁴⁹⁾이다. 인물의 내적 번민을 끝까지 파고 들어 인물 내부에 시각을 집중하게 하는 이러한 내적 독백형의 서술은 외적 사건이 없어도 인물의 관념이나 감정만으로 소설이 된다는 장르의식 때문에 서술이 내면에 제한될 수 있다.¹⁵⁰⁾

고백은 서술자가 경험세계의 내부에 위치하여 있게 되므로 서술자의 주관적 해석을 배제할 수 없으며 따라서 사회 전체에 객관적 조망을 어렵게 하는 약점을 갖고 있는 것이 사실이다. 그러나 역으로 현실문제에 대한 성급한 대안의 제시, 추상화되고 선입관을 가진 인위적인 세계구성을 탈피해 보다 밀착된 개인의 내부적 현실을 보여줌으로써 구체성을 획득하게 된다.¹⁵¹⁾ 그런데 박완서의 소설이 단순한 ‘심리 소설’이

146) 박완서, 「카메라와 워커」, p.315.

147) 김민아, 앞의 논문, p.47.

148) 주네트, 권택영 역, 『서사담론』, 교보문고, 1992, pp.181~182 참조.

149) 박재섭, 『한국근대고백체소설 연구』, 서강대학교 박사학위논문, 1993, p.101.

150) 황영미, 『한국근대소설의 내면서술 연구』, 숙명여자대학교 박사학위논문, 1999, p.41.

아니라 ‘리얼리즘’으로 평가받는 이유¹⁵²⁾는 이러한 내적 조망의 원인을 사회적으로 귀결시키고 있기 때문이다. 알려진 바와 같이 6.25 사변과 급격한 산업화라는 두 가지 사건은 박완서의 서술자들을 억압하는 주요 원인이 된다. 이러한 두 가지 사건을 ‘극복’하는 과정이 주요 모티브이며 박완서 소설의 대부분은 그러한 과거의 실체와 똑바로 마주하고 그것을 고백해 내는 것이 주요 줄거리가 된다. 인물의 대부분이 ‘각성’의 상태에 들어가는 데서 소설은 끝이 나는데 각성 후의 인물의 태도 변화는 독자의 상상에 맡김으로써 박완서는 열린 결말의 구조를 택하고 있다고 볼 수 있을 것이다.

인물은 부정성의 매개를 통해서 유동적인 현재를 경험하고, 회상적 전망에 의해 생성된 내면 의식으로써 미래 의식을 대체하는 실존적, 관조적인 시선의 소유자이다. 이러한 인물에게 형성되는 내면성은 외적 현실의 질서와 가치에 대한 저항 혹은 무관심으로 표출된다. 칸트의 설명처럼 내면성은 타율적으로 주체에 부관된 질서에 대한 저항과 그러한 질서에 대한 관심을 동시에 뜻하는 것이다.¹⁵³⁾ 박완서 소설에서 가정, 혹은 가족은 바로 그러한 외적 질서로, 즉 부정적 매개를 상징하는 메타포로 작용한다. 그리고 이러한 가정은 다시 사회 역사적 사건의 부정적 영향 아래에 놓인 공간이다. 박완서의 내면 고백은 가정으로부터의 탈출을 모색했으나, 다시 그 위에 놓여 있는 사회로부터의 탈출이 필요한 공간이다. 따라서 박완서의 주인공들은 가정이라는 울타리의 억압으로부터 벗어나는 ‘각성’에는 이르렀지만 그 곳에서 멈추고 있을 뿐이다.

박완서는 같은 사건, 상황의 반복을 보여줌으로써 결국 시대가 변해도 중요한 것은 그에 대처하는 인간이며 따라서 중요한 것은 인간 개인의 본질, 존재에 대한 끊임 없는 질문과 탐구라는 것을 말하고자 한다. 이러한 시간의 순환성 속에서 인간의 존재를 근원적으로 인식하고 있는 박완서는 소설의 고유한 생명체를 가진 인간의 대화와 내면 고백의 방식을 통해 다양한 말을 형상화하였다. 박완서의 인물들은 ‘생존’의 문제에 먼저 부딪치게 되고 그에 부딪친 인간의 모습은 속물적이지만 동시에 초라하

151) 황영미, 앞의 논문, p.46.

152) 김영무, 백낙청, 김윤식 등은 박완서 소설이 분단문제나 사회문제를 다루었다는 점에서 그 리얼리스트적 측면을, 박혜란, 조혜정 등은 시대의 흐름에 따라 달라지는 여성의 상처를 해부하고 고발해 왔다는 점에서 여성적 리얼리즘을 읽어낸다.

153) T.W.Adorno, 홍승용 역, 『미학이론』, 탐출판사, 1984, p.173.

고 연민을 불러일으킨다. 그러나 거기서 그치는 것이 아니라 인간으로서의 자각, 인간
다음, 인간다운 삶을 추구하고 있다. 이것이 바로 자아 탐색의 과정이다.

3) 타자 서술

드리트 코온(Dritt Cohn)¹⁵⁴⁾은 사고, 지각, 느낌 등을 서술할 때, 서술자와 작중인
물의 관계를 세 단계로 나눈다. 거리가 가장 먼 ‘심리서술’, 둘의 거리가 좁혀져서 반
씩 타협하는 ‘서술된 독백’, 서술자가 물러나고 작중인물이 독백하는 ‘인용된 독백’이
그것이다. 인용된 독백은 인물의 독백에 인용부호가 없이 사용될 때 ‘내적 독백’이라
고도 한다. 서술된 독백은 ‘자유간접화법’이라고 불리기도 한다. 작중인물의 내면 의식
의 재현을 서술자가 인물의 심리를 서술하는 경우는 심리서술이다.¹⁵⁵⁾

박완서 소설에서 타자에 대한 발화는 가식적으로 드러나는 경우가 많다. 「상(賞)」
의 첫 부분에서 ‘나’의 발화가 대표적이다. 그러나 오랜만에 만난 친구 사이인 우리
들의 대화는 솔직하지 못하다. 다음 장면을 보자.

a) “자네하고 그 친구하곤 사업상 거래가 있는 모양이군그래.”

“아니 전혀.”

그가 입을 꼭 다물었다. 기분 나쁜 녀석이다. 나는 괜히 무안했다. 김광남이 얘기를
단서로 그가 지금 뭐 해먹고 사나를 추리해보려다 실패했다고 나는 생각했다.

다시 화제가 끊겼다. (중략) 그런데 그는 왜 나를 반가워했을까. 요새 세상에 다만
국민학교 동창끼리란 게 반가워할 이유가 될까. 나는 암만해도 그게 수상했고, 그가
백수건달 아니면 서적 외판원이나 보험회사 외무사원일거라는 심증을 굳혀가고 있었
고, 적당히 뺄소니칠 구실을 생각하고 있었다.¹⁵⁶⁾

이렇게 ‘나’는 그와의 대화 중간에 직접 발화와는 반대인 내면을 토로한다. 이러한 인

154) Cohn, Dorrit. *Transparent Minds : Narrative Modes for Presenting Consciousness in fiction*.
New Jersey: Princeton UP, 1978, pp.3~17.

155) 황영미, 앞의 논문, p.65.

156) 박완서, 「상(賞)」, pp.154~155.

물의 내면 고백을 통해 타자와의 발화는 가식적으로 변한다.

b) 시어머님은 “안 죽는다 안 죽어”에 특이한 악센트를 넣으면서 나를 노려보셨다.
나도 지지 않고 시어머님을 노려봤다. 그리고 악담을 했다.

“아무려면요. 오래오래 사셔야죠. 아무쪼록 많이 잡숫고, 펄펄 기운 차리고 극성부
리면서 오래오래 사셔야죠. 아들보다도 며느리보다도 오래오래 사셔야죠.”¹⁵⁷⁾

타자에 대한 발화는 이렇게 종종 감정이 격앙되는 모습을 보인다. 대화 사이에서 내
면 서술로 토로되던 속마음이 직접 발화로 드러나는 것이다. 이러한 발화는 소설의
절정 이후에 나타나 자아의 각성을 돕거나, 위에 제시한 「집보기는 그렇게 끝났다」
에서처럼 서술자의 심리 변화를 드러내는 역할을 한다.

서술자 나에 의해 관찰되는 인물의 외적 모습, 대화에서 추측해 볼 수 있는 인물
들의 성격 등은 서술자가 작중인물과 거리를 둠으로써 독자가 겉으로만 작중인물을
살펴볼 수 있도록 하는 장치가 된다. 이것은 위선의 폭로라는 박완서 고유의 주제의
식 구현을 위해 효과적으로 사용되는 한편, 서술자 ‘나’ 위주의 시선과 감정변화에 서
술이 지배받음으로써 자칫 한쪽의 생각으로 치우칠 위험성을 내포하고 있다. 그러나
박완서는 ‘자기전복’과 ‘각성’이라는 장치로 서술자 ‘나’에 대한 이중적 시선을 드러냄
으로써 이러한 위험성을 극복하고 있다.

사회라는 외부세계를 인식하고, 그에 대한 타자로서의 주체를 인식하게 됨으로써
근대적 자아가 성립된다. 즉 ‘나’는 자신의 사상이나 신념과 부합되지 않는 현실 상황
의 모순이나 괴리에 직면해 갈등하고 번민하게 된다. 더욱이 박완서 소설의 주인공들
은 그러한 사회에 억압당해 온 세월을 살았던 사람들로서, 갈등이나 번민의 지연을
겪어온 인물군이다. 여성이 갖는 사회적 위치의 변화 속에서 그 의미를 더욱 더 확실
히 읽어낼 수 있다.

c) “여보, 참 오늘 저녁은 당신 혼자서 아이들 데리고 외식하셔야겠어요.”

“왜, 당신 어디 가우?”

“네, 오늘 저녁 탁 사장 단골이 몇 명 모여서 탁 사장을 축하해주기로 했어요.”

157) 박완서, 「집보기는 그렇게 끝났다」, p.297.

“탁 사장한테 무슨 경사가 있었는데?”

“제가 얘기 안 했던가요. 이번에 탁 사장이 석사학위 받은 거.”

나는 탁 사장이 석사학위를 받았단 소리에 웃긴다고 생각하면서도 웃어지지 않고 안면근육이 초라하게 경직하는 걸 느꼈다.

(중략)

“당신이나 탁 사장이나 알량한 강사자리 하나 얻어갖고 교수 행세 하려는 건 마찬가지로 말예요. 당신보고 누구든지 박 교수라지 박 강사라곤 안 하잖아요. 탁 사장한테도 탁 강사라곤 안 해요. 벌써부터 탁 사장 단골 여편네들은 탁 교수님, 탁 교수님 하면서 알랑 떠느라고 법석들인걸요.”

“탁 교수님?”

“네에, 탁 교수님이고말고요, 박 교수님.”

아내가 아름다운 손으로 투정부리는 아이를 달래듯이 내 뺨을 어루만지면서 눈웃음을 찼다.

아내는 타협적이면서도 깔보는 듯한 특이한 표정을 갖고 있다. 이 두 가지 표정은 서로 모순되는 듯하면서도 아내의 얼굴과 몸짓 속에 의중계 공존하고 있다.¹⁵⁸⁾

‘나’의 아내는 가정주부의 평범한 삶을 영위하던 중년 여성이다. 지리를 전공한 대학 강사인 ‘나’의 전유물이었던 ‘답사’라는 단어는, 땅투기를 시작하면서 밖으로 돌기 시작한 아내의 전유물로 바뀐다. 이제 경제적 능력에서 나를 앞지른 아내와 비교하여 ‘나’는 모멸감을 느낀다. 위의 대화 가운데서 ‘네에, 탁 교수님이고말고요, 박 교수님’이라는 아내의 발화는 나를 비꼬고 있다.

박완서 단편소설의 1인칭 서술자는 대개 ‘여성’이지만 이렇게 종종 ‘남성’인 경우도 있다. 그런데 재미있는 것은, 서술자 ‘나’가 여성일 경우 전복된 사회적 위치를 각성하는 여성적 자아에 대해 긍정적인 서술이 주된 반면, 위와 같은 경우 오히려 부정적으로 그려지고 있다는 사실이다. 물론 이 글에서 ‘나’의 아내인 여성은 물질만능주의에 물든 부정적 인물이기는 하다. 그러나 억압되어 있던 여성의 자기 표출을 긍정적으로만 보는 것이 아니라 부정적으로도 보는 다양한 시선을 보여준다는 점에서 주목할 만하다.

158) 박완서, 「낙토(樂土)의 아이들」, pp.274~275.

IV. 서술방법의 의미와 작가 의식

작가에게 서술 전략의 선택은 개성과 인격의 반영이며 표현의 특이성이라고 할 수 있다. 그 중에서 문체는 작가 정신과 기법에 의해 크게 좌우된다. 이렇게 보면 문체를 어느 틀에 맞춰 분류한다는 것은 무의미하다. 즉 문체는 작가의 수만큼 존재한다고 할 수 있다. 그러나 문체가 단순한 문장 기술로써 이루어지는 것은 아니다. 문체는 문장과 달리 그 작가의 기질과 정신 세계에 깊이 관계되어 있는 작가의 인생관의 반영물이기도 하다.

문체는 제재를 구체적으로 형상화하여 주제를 형상화하는 방법으로 작용하기도 한다. 가령 심오하거나 복잡한 주제를 나타내기 위해서는 만연체나 화려체를 사용하고 남녀 간의 산뜻한 사랑을 나타내기 위해서는 간결체 등을 구사하는 것 등이 그것이다. 그러므로 문체는 소설을 소설되게 하는 중요한 형태적 요소이다.

박완서는 내면 세계를 서술하는 데 역사, 사회적 상황에 기대어 자아를 탐구하고 여성의 삶에 대한 깊이 있는 통찰, 그리고 일상에 대한 세밀하고 구체적인 재현으로 객관성을 획득하고 있다.

“근대 이후 소설가들에게는 인간의 행위로 표상되는 인간성 외부 경험의 진술이 아니라, 내적 경험, 즉 심리적 경험의 제시가 중요해지게 되었고 그에 따라 상황 자체를 보다 밀도 있고 역동적으로 재현해내는 세부묘사의 기법이 더욱 긴요해지게 된다. 보다 압축적으로 말하자면 ‘존재’가 아니라 ‘존재상황’에 대한 재현의 문제가 더욱 긴요하게 대두되는 것이다.”¹⁵⁹⁾

서술 양식면에서 내면 표출이 주를 이루는 소설은 시간의 계기적 질서가 약화되고 외면 행위나 사건이 부재하는 등 시간적 진행이 없는 경우가 많다. 박완서 소설에서는 회상이나 압축적인 시간 흐름의 보고를 통해 시간적 역동성이 강하다. 그러나 이런 모든 진행은 ‘나’의 각성이라는 주제를 향해 초점화되고 압축되기 위한 수단에 불

159) 황영미, 앞의 논문, p.118.

과하다. 그리하여 작품의 통일성을 위한 한 방법으로 일관된 이미지의 제시를 사용하고 있다. 「집보기는 그렇게 끝났다」에서 소나무 분재가 서술자 ‘나’의 각성에 따라 소중하게 취급되다가 나에 의해 버려진 사건의 상징이라든가, 「세상에서 제일 무거운 틀니」에서 나와 설희 엄마의 소설 초반 진흙탕에서의 대화가 갖는 상징성의 라이트모티브¹⁶⁰⁾가 그것이다. 또, ‘현재-과거-현재’의 반복적 구조를 활용하는 것은 인간의 내적 변민과 감정을 중심으로 서술하는 소설의 서사구조의 특성이라고 할 수 있다. 이러한 “라이트모티브는 내면 서술이 주가 되는 소설의 담화적 구성과 통일의 약화를 보충하기 위해서 현저하게 나타난다.”¹⁶¹⁾

자서전의 장르적 특성에 대한 고전적 정의는 저자의 삶을 ‘고백’한다는 것이었다. 따라서 그 특질상 기억을 소재로 한 경험적 서술이라는 점을 간과할 수 없다. 이러한 정의는 단일한 주체의 존재를 전제한 것이다. 따라서 그것은 더 이상 주체의 통일성을 인정할 수 없게 된 20세기 후반 포스트 구조주의적, 포스트 모던적 문화인식 지평에서는 유효하지 않다. 근대성을 전후로 한 경계 가르기에 있어서 핵심적인 사안들 가운데 하나가 주체(주체성)에 대한 문제임을 고려할 때, 자서전과 관련하여 한 가지 흥미로운 작업은 자기 재현적 글쓰기와 그에 관여하는 주체(저자, 독자) 구성의 관계를 짚어보는 일일 것이다.

또한 전통적으로 자서전의 사회문화적 의의는 저자 개인의 특수성에 국한하지 않고 동시대 삶의 보편적 윤리와 가치체계의 패러다임을 제공해 주는 데 있다고 인식되어 왔다. 이런 관념은 글쓰기와 연루된 재현의 정치성을 간과함으로써 조장된 것이다. 글쓰기와 주체의 상관성을 지시대상의 부재에 대한 대리 보충의 매커니즘으로 설명한다면, 자서전의 서술은 글쓰기 주체에게 자기 동일성의 환상을 담보해 주는 동시에 부단히 자기 소거의 위협을 제기하는 것으로 볼 수 있다.¹⁶²⁾

이러한 자서전적 서술의 경향은 박완서 소설의 구술성에서 ‘수다’라는 독특한 특징을 부여한다. 주로 여성들의 대화적 특징을 규정하는 단어로 사용되는 ‘수다’적 문체

160) 어떤 생각이나 주제와 일정한 연관을 맺고 있는, 반복되어 일어나는 이미지나 상징이나 단어나 어귀로 정의될 수 있다.-로버트 험프리, 천승걸 역, 『현대소설과 의식의 흐름』, 삼성미술문화재단, 1975, p.157.

161) 황도경, 『이상의 소설 공간 연구』, 이화여대 박사학위논문, 1993, p.66.

162) 석경정 외, 앞의 책, pp.269~270.

의 사용은 어떤 의미를 가지고 있는지 다음 인용문을 통해 짐작해 볼 수 있다.

소설은 서사시적 거리가 와해되고 인간과 세계 양자가 일정한 정도로 희극적 친숙성을 띠며, 예술적 재현의 대상이 미완성의 유동적인 당대 현실의 차원으로 낮춰지는 바로 그 순간에 형태를 갖추었다.¹⁶³⁾

소설발생에 대한 바흐친의 위와 같은 진술은 시사하는 바가 크다. ‘서사시적 거리가 와해되는’ 순간 구술성은 그 미학을 잃게 되었다. 발터 벤야민은 “이야기체는 소설의 발흥과 함께 소멸되어 가는 과거의 형식이다. 근대적 세계의 문화와 더불어 경험과의 의사소통의 직접성이 점차 감소하고, 의사소통의 수공업적인 이야기는 소설이라는 근대적 소통양식에 밀려나는 운명에 처하게 되는 것이다. 구어체의 집단적 경험에 의존하는 이야기의 몰락은 ‘경험을 주고받을 수 있는 능력의 박탈’에 대응한다. 이야기를 지탱했던 구어체의 청각적 경험 대신 서적이라는 시각매체가 등장하며 민중적 개인으로서의 이야기꾼은 고립된 개인으로서의 작가로 대체된다.”고 정의함으로써 새로운 소통형태의 대두와 함께 이루어진 구술적 서사의 몰락을 정의하고 있다.¹⁶⁴⁾

한국 소설의 전통적 서술양식에 대한 논의는 근대문학에 대한 반성에서부터 비롯되었다. 문학의 서구 중심적 논의가 우리 민족 문학의 개별적 특성을 무시하고 서구 중심적 소설 이론을 당연한 듯이 받아들였던 것이다.

송성욱은 조선조 국문소설의 정착이 기록에 의해서 이루어졌지만 그 발생단계에서부터 설화성(구술성)과 밀접한 관련을 맺고 있음을 지적하고 있다.

아직까지 소설의 구술성을 전근대 문학의 양식으로 이해하려는 경향이 주류를 이루고 있다. 이러한 경향은 최근까지도 통설화되어 논의되고 있다. 한기형은 신문이 근대소설 양식변화에 중요한 요소임을 지적하면서 ‘읽기(이야기하기, 부르기)-듣기’의 소설전달 방식을 나름대로의 시대적 기능과 독특한 예술적 특질을 만들어 내기도 했으나, 인간과 사회 현실에 대한 깊이 있는 해부를 추구하는 소설문학의 근대적 진전 방향과는 일정한 어긋남이 있다고 주장하고 있다.¹⁶⁵⁾

163) 미하일 바흐친, 전승희 외 역, 『장편소설과 민중언어』, 창작과 비평사, 1988, p.60.

164) 발터 벤야민, 반성완 편역, 『발터벤야민의 문예이론』, 민음사, 1983. pp.165~171 참조.

일찍이 서구의 문화전반을 언어의 변천을 통해 조명한 바 있는 월터 J. 옹(Walter, J. Ong)은 문화의 단계를 전달매체에 따라 ‘구술·청각 단계→문자의 단계→전파의 단계’로 변천해왔다고 말하며 문자언어는 구술·청각언어가 변질된 것이라고 피력한 바 있다. 구술·청각언어는 문자언어에 비해 더 현실성 있고 진정한 언어이며, 내면성을 향한 특별한 감각적 열쇠를 지니고 있다. 또 인간을 상호 결합시키는 힘을 발휘하며, 어느 언어보다 인간의 사고와 강한 친밀성을 지닌다고 강조하였다.¹⁶⁶⁾ 그는 자신의 견해를 아홉 가지¹⁶⁷⁾로 정리하여 밝히고 있는데 이는 박완서 문체의 특성과는 잘 맞는다. 이를 소개하면 다음과 같다.

첫째 종속적이거나 첨가적이다. 구술된 담론은 문법에 그다지 크게 의존하지 않고 의미를 생성한다.

둘째 분석적이거나 집합적이다. 구술된 담론은 기술된 담론에서는 성가셔하고 귀찮아하는 자질구레하게 집합되어 있는 공식화된 어구나 형용구들을 기꺼이 받아들인다.¹⁶⁸⁾

셋째, 장황하거나 다변적이다. 구술담론에서는 서술자와 청자 사이의 의미전달이 즉각적이기 때문에 그것의 단점을 보강하기 위해서, 또 이미 말한 것에 서술자의 주의를 더 끌어들이기 위해서 그 전달내용을 반복하는 경향이 있다.

넷째, 보수적이거나 전통적이다. 구술문화에서는 지식이 획득되기 어렵기 때문에 여러 세대에 걸쳐 학습된 것을 사라지지 않도록 하기 위해서 자꾸만 반복해서 말하는 데 큰 힘을 쏟게 된다. 이때 지식을 지니고 있는 사람들은 대부분 그러한 보존체계를 오랫동안 유지해온 노인들이다. 이들은 그전부터 형성되어 온 사고나 표현을 쉽사리 바꾸지 않는 보수성과 전통성을 지니게 된다.

다섯째, 인간생활에 밀접하다. 기술문화는 지식을 정교하고 분석적인 것으로 만들

165) 한기형, 『한국 근대 소설사의 시각』, 소명출판, 1999, pp.14~15.

166) 월터 J. 옹, 이영찬 역, 『언어의 현존』, 탐구당, 1985, pp.25~149 참조.

167) 월터 옹, 앞의 책, pp.60~92.

168) 구술문화에서는 일단 전통적으로 굳어진 표현은 분해되지 않고 손대지 않은 상태로 보존된다. 왜냐하면 그것은 문자체계의 분석적인 작업에 의하지 않고는 굳어진 사고와 표현이 분해되지 않기 때문이다.

어야 하므로 생생한 생활의 경험으로부터 일정한 거리를 두고 지식을 구조화하게 된다. 구술문화는 그러한 정교함과 분석성이 결여되어 있으므로 모든 지식을 인간생활에 밀착시켜 개념화해야 한다. 그리하여 외부의 객관적인 세계마저도 보다 익숙한 인간의 상호관계로 밀착시켜 이해하기까지 한다.

여섯째, 논쟁적인 어조가 강하다. 언어적 연행이나 실제의 생활양식에 있어서 논쟁적인데, 이는 기술문화가 논쟁하는 곳으로부터 지식을 분리해 내어 추상화하는데 비하여 구술문화는 논쟁을 통해 역동성을 얻고 있기 때문이다.

일곱째, 객관적 거리 유지보다는 감정이입적이거나 혹은 참여적이다. 구술문화에서는 학습이나 지식은 그 대상과 밀접하고 감정적이고 공적으로 동화하는 작용을 달성하는 행위 그 자체이어서 주체와 대상 사이의 객관적인 거리가 결여된다.

여덟째, 항상성이 있다. 구술사회는 이미 현재와의 관련이 없어진 기억을 버림으로써 항상성을 유지한다. 구술문화에서 쓰이는 단어는 현재의 실생활의 상황에 의해서 통제된다.

아홉째, 추상적이라기보다는 상황의존적이다.

이상과 같은 특성은, 박완서 소설에서 병렬적이고 연속적인 나열의 방식이 자주 사용되는 점, 보수적이고 전통적인 특성을 가진 인물들이 자신의 사고 방식에 대해서술하는 점, 새로운 가치관이나 이데올로기와 마주한 인물들의 논쟁적인 대화가 두드러지게 나타나는 점, 생활에 밀착되어 있는 여성들이 그들 고유의 말하기의 특성을 보이고 있는 점, 1인칭 화자의 감정적 발화나 논평 등이 두드러지게 나타나는 점 등에서 찾아볼 수 있다.

소설의 구조나 체계에 언어적인 조건은 반드시 고려되어야 한다. 그것은 소설의 본질적인 조건 탐구라는 면에서 간과할 수는 없는 사항이다. 일상성을 기초로 그 안에서 살아 움직이는 인물들의 대화와 그 중심에 놓여있는 서술자의 내면 고백이 서로 어우러지는 양상은, 박완서 소설에서 독특한 서술 구조의 근간을 이루고 있다고 할 수 있다. 근본적으로 일상성의 의미는 그것이 현재를 유토피아적 비전을 위한 도구로서가 아니라 있는 그대로의 현재로 인정한다는 데에 있다. 그것은 바로 박완서 소설이 리얼리즘과 휴머니즘적 요소를 한결같이 보여주고 있는 근간이 되는 모습이라 할 수 있다.

V. 결 론

에드워드 사이드는 “소설은 그것이 제시하는 것(내용)만이 아니라 제시하는 방법(기법) 때문에 위대하다.”라고 말한 바 있다. 지금까지 박완서 소설이 1인칭 화자(특히 여성 화자)의 서술이 두드러진다는 점을 고려하여 작자가 계속해서 청자 혹은 독자에게 말을 거는 상황임을 인식하고 그 ‘말걸기’의 의미를 살펴보았다. 박완서 단편 소설의 대부분은 그 텍스트 자체로 담론, 즉 하나의 완결된 수다인 셈이다. 이러한 상황을 효과적으로 연출하기 위해 사용된 서술방법은 무엇인지 1970년대에 발표된 소설을 대상으로 살펴보았다.

서술 양식 중에서 논의의 초점을 특히 ‘발화’ 양식에 맞추어 그것이 직접 서술과 간접 서술의 적절한 배합 속에 어떤 방식으로 드러나는지, 어떤 역할을 하고 있는지 고찰해 보았다. 박완서 소설은 내면 의식을 토로하는 1인칭 화자의 시선을 일관되게 유지하고 있기 때문에 자칫 심리의 수다스런 나열에만 빠질 수 있는 구조를 가졌다. 그러나 대화를 통한 장면의 펼침(직접 발화)과 서술자를 통한 장면의 압축(간접 발화)을 적절히 혼합하여 장면을 제시함으로써 그러한 구조가 가진 약점을 보완하였다. 박완서는 발화 방식이 가진 현장성, 육담이 섞인 중년 여성의 문체를 잘 활용하여 리얼리티를 확보하는 데 성공했다. 이는 전후에서 산업화 시기로 이어지는 한국 사회의 현실과 맞물리면서 개인의 문제로 그치지 않고 사회 전반으로 확대했다는 점에서 그 의의를 더한다.

존재의 고뇌와 실존적 불안 의식은 전후 세대의 공통된 인식이며 심리적 갈등이다. 박완서는 이러한 내적 갈등을 간직하고 있다가 1970년 등단 후에야 비로소 소설을 통해 토로하기 시작했다. 이것은 소설 속에서 ‘마음의 간헐(間歇)’로 형상화되었다. 즉 현재 속에 뛰어드는 과거의 이미지, 그 단절의 간극 형상화에 주력했다. 이 과정에서 사고 흐름의 과정과 자의식으로 분화되는 의식의 모습을 사실적으로 그려내는데 성공하였다. 이러한 의식의 흐름 기법을 차용하면서도 리얼리스트로서의 본연의 모습을 잃지 않았던 것은 서술 전략을 효과적으로 사용했기 때문이라고 볼 수 있다.

박완서의 1970년대 소설에서 서술자는 대부분 1인칭의 모습으로 구현된다. 그리

고 그들은 현재 겪고 있는 상황과 사건은 조금씩 다르지만 비슷한 모습의 ‘과거’를 간직하고 있다. 그들의 내밀한 곳에 감추어져 있던 과거는 현재의 사건과 충돌하면서 자기 기만에 가까운 편견을 가지고 있었던 화자의 자아에 영향을 미친다. 소설의 전반부까지 일관되던 화자의 자아는 후반부에 들어서면서 전복된다. 직접 서술을 통해 토로되는 이러한 자의식의 전복은 현실 생활에 몰들어 있던 평범한 중년 여성의 자아 탐구로 귀결된다. 물론 그렇게 되기까지 현실의 모순을 자각하고, 인물 간 관계의 허위와 가식을 알아차리는 과정을 겪었음은 두말할 나위 없다.

1인칭 화자가 가질 수밖에 없는 서술적 편견은 문제성 있는 가치규범에 의한 서술적 합리화와 풍자의 모습으로 나타나곤 한다. 그것은 처음에는 타자에 대한 공격성의 모습으로 그려진다. 간접 서술을 통해 제시되는 대화 장면에서 그러한 경향이 두드러진다. 그러나 결말 부분에서 그 방향이 ‘나’로 돌아오는 구조를 취함으로써 주제는 개인의 자의식 탐구로 이어진다. 이러한 구조가 1970년대 단편소설에서 반복되는 것은 박완서 개인의 사회, 역사에 대한 ‘반성’에서 비롯되었다고 볼 수 있다. 비록 필연적인 동기는 있었겠지만 ‘자기 자신이 세계의 타락한 가치 앞에서 자신의 고유한 가치를 포기한’¹⁶⁹⁾ 경험이 있기 때문에 잠복되어 있던 내적 문제성을 다시 한번 고찰해 볼 필요성을 느낀 것이라고 생각된다. 박완서는 자신의 역사에 대한 총체적 재구성이라는 중요한 과정을 피해가지 않으며, 그런 연후에 의미 있는 가치를 제시하고자 한다. 타락한 세계와 타협한 자신에 대한 박완서의 자기 반성은 자신을 포함한 동시대인들이 타락한 세계와의 싸움을 기피하게 된 계기를 객관화하는 방식으로 이루어진다. 그렇게 박완서는 이곳에 생존하는 개인들이 역사적인 존재이기를 포기하고 일상의 굳은 벽에서 스스로 안주하게 된 사회적, 역사적 계기를 찾아나선다.

박완서는 ‘다작(多作)’의 소설가이다. 70년대에 발표한 단편소설만 40여 편에 이른다. 또 현재까지 왕성한 활동을 펼치고 있다. 한 작가의 서술방법을 살펴보기 위해서는 발표한 작품 전반을 살펴보는 노력이 필요한데, 이 글에서 미처 다 다루지 못한 점은 아쉬움으로 남는다. 또, 서술 양식에 대한 연구가 서양 학자들의 논의에 크게 의존하고 있는 실정은 앞으로 연구되어야 할 부분으로 보인다. 구술 문학으로서의 특징으로 판소리 문체를 적용해보려는 시도는 있었으나 미진한 감이 없지 않다.

169) 박완서, 『어떤 나들이』, p.369.

차제에 우리 나라 작가들의 서술 양식에 대한 연구, 그 형식과 방법 상의 문제에 대한 보다 심도 있는 논의가 진행되어야 할 필요성을 느끼며 이 글이 조금이나마 보탬이 되기를 기대한다. 이 글의 미진한 부분에 대해서는 후에 좀더 심도 있는 연구 과제로 삼고자 한다.



참 고 문 헌

《기본자료》

- 박완서, 『어떤 나들이』, 문학동네, 1999.
박완서, 『조그만 체험기』, 문학동네, 1999.
박완서, 『아저씨의 훈장』, 문학동네, 1999.
박완서, 『해산바가지』, 문학동네, 1999.
박완서, 『가는 비, 이슬비』, 문학동네, 1999.

《단행본》

- 강인숙, 『박완서 소설에 나타난 도시와 모성』, 등지, 1997.
권덕하, 『소설의 대화이론-콘라드와 바흐친』, 소명출판, 2003.
권택영, 『소설을 어떻게 볼 것인가』, 동서문화사, 1991.
권택영, 『영화와 소설 속의 욕망이론』, 민음사, 1995.
김미현, 『한국여성소설과 페미니즘』, 신구, 1996.
김병욱 외, 『현대소설 視點의 시학』, 새문사, 1996.
김옥동, 『대화적 상상력』, 문학과 지성사, 1988.
김천혜, 『소설 구조의 이론』, 문학과 지성사, 1995.
낸시 M. 헨리, 『욕체의 언어학』, 일월서각, 1990.
레이먼 셸던, 현대 문학 이론 연구회 역, 『현대 문학 이론』, 문학과 지성사, 1987.
로버트 험프리, 천승걸 역, 『현대소설과 의식의 흐름』, 삼성미술문화재단, 1975.
리몬 케넌, 최상규 역, 『소설의 시학』, 문학과 지성사, 1985.
마이클 J. 툴란, 김병욱·오연희 역, 『서사론』, 형설출판사, 1995.
미하일 바흐친, 전승희 외 역, 『장편소설과 민중언어』, 창작과 비평사, 1988.
발터 벤야민, 반성완 편역, 『발터 벤야민의 문예이론』, 민음사, 1983.
석경징 외, 『서술이론과 문학비평』, 서울대학교 출판부, 1999.
슈탄첼, 김정신 역, 『소설의 이론』, 탑출판사, 1990.

- 슈탄첼, 안삼환 역, 『소설형식의 기본 유형』, 탐구당, 1982.
- 신종한, 『한국소설의 서술양식 연구』, 한국문화사, 2004.
- 여홍상 엮음, 『바흐친과 문화 이론』, 문학과 지성사, 1995.
- 우스펜스키, 김경수 역, 『소설 구성의 시학』, 현대소설사, 1992.
- 윌터 J. 옹, 이영찬 역, 『언어의 현존』, 탐구당, 1985.
- 이원표, 『담화분석』, 한국문화사, 2001.
- 이재선, 『한국단편소설연구』, 일조각, 1975.
- 이정희, 『오정희 · 박완서 소설의 두 가지 풍경』, 청동거울, 2003.
- 이태동, 『박완서』, 서강대학교 출판부, 1998.
- 이토 세이, 윤기형 역, 『소설의 방법과 인식』, 보성사, 1988.
- 조남현, 『소설신론』, 서울대학교출판부, 2004.
- 주네트, 권택영 역, 『서사담론』, 교보문고, 1992.
- 패트릭 오닐, 이호 옮김, 『담화의 허구』, 예림기획, 2004.
- 한기형, 『한국 근대 소설사의 시각』, 소명출판, 1999.
- 한용환, 『소설의 이론』, 서울 문학 아카데미, 1990.
- 헬무트 본하임, 오연희 옮김, 『서사양식』, 예림기획, 1998.

《학위논문》

- 강민정, 『박완서 초기소설 연구』, 이화여자대학교 석사학위논문, 2001.
- 권명아, 『한국 전쟁과 주체성의 서사 연구』, 연세대학교 박사학위논문, 2001.
- 김민아, 『박완서 소설의 문체적 특성 연구』, 동덕여자대학교 석사학위논문, 1999.
- 김보영, 『박완서 소설 연구-현실 비판의식 중심으로』, 명지대학교 석사학위논문, 1999.
- 김선숙, 『한무숙 소설의 서술 기법 연구』, 이화여자대학교 석사학위논문, 2001.
- 김송은, 『윤홍길 소설 연구-시점과 서사적 거리를 중심으로』, 연세대학교 석사학위 논문, 2000.
- 박재섭, 『한국 근대 고백체 소설 연구』, 서강대학교 박사학위논문, 1993.
- 염경숙, 『William Styron 연구-고백체 구조의 양태분석』, 숙명여자대학교 박사논문,

1990.

- 원자경, 『현대 소설의 대화 양상 연구』, 서강대학교 석사학위논문, 2001.
- 이병호, 『김남천 소설의 서술방법연구』, 서울대학교 석사학위논문, 1994.
- 이선미, 『박완서 소설의 서술성 연구』, 연세대학교 박사학위논문, 2000.
- 장문숙, 『박완서 소설의 근대적 여성성』, 충북대학교 석사학위논문, 2003.
- 최규영, 『박완서 단편소설과 문학교육』, 홍익대학교 석사학위논문, 2002.
- 최병우, 『이상소설고-서술구조를 중심으로』, 서울대학교 석사학위논문, 1982.
- 최병우, 『한국 근대 1인칭 소설 연구』, 서울대학교 박사학위논문, 1992.
- 최수정, 『김유정 소설의 발화방식 연구』, 한양대학교 석사학위논문, 1991.
- 홍진호, 『서술 상황의 이론과 작품 분석의 실례-토마스 만의 두 단편소설을 중심으로』, 서울대학교 석사학위논문, 1998.
- 황도경, 『이상의 소설 공간 연구』, 이화여자대학교 박사학위논문, 1993.
- 황영미, 『한국근대소설의 내면서술 연구』, 숙명여자대학교 박사학위논문, 1999.
- 황해룡, 『박완서 소설 연구』, 동국대학교 석사학위논문, 2004.



<Abstract>

A Study of the Narration Method in Park Wan-Seo's Novels

Kim Nam-Ju

Major in Korean Language Education
Graduate School of Education, Jeju National University

Supervised by professor Moon Sung-Sook

Park Wan-Seo started her creative writing in the 1970's, and dealt with wars, industrialization, human alienation. She is appreciated as an able writer capable of showing part of contemporary Korean history. For the most part, recent studies on Park Wan-Seo have tended to center on thematic aspects. The purpose of this study is to focus on the narration method in her short stories written in the 1970's.

There is a 'story teller' between a story and a reader. A viewpoint is a principle of the teller's recognizing a story, and a narration is a principle of the teller's conveying the story to a reader. The first person 'I' leads most of her 40 stories except a few of them in her works. Having this in mind, I inquired into the narration method through a story teller and the narration.

In chapter II, I have examined the aspect of being a story teller, and classified the narration into the direct storytelling and the indirect storytelling. Through the dialogue, Park Was-Seo complemented the weakness of the first person's narration which can be preconceived.

In chapter III, after selecting the most important works, I classified the mode of new writing style into the direct narration and the indirect narration. The direct narration was used effectively on the inside description especially. The indirect narration was mixed with the direct one. This strategies that she used control a psychological distance between the first person and the readers effectively.

Lastly, in chapter IV, I related the narration method with an author's consciousness. Her autobiographical tone gives an unique feature, 'talkativeness', to the novels. This kind of chattering based on the construction of the narration, get joined together one narrator who stands up the center of the discourse and the characters' conversation within a daily life.

This paper focused on the fact that the Park Wan-Seo used the first person on her most early short stories, and examined the meaning of the first person's talk with listeners or readers. She keeps her own way as a realist through the appropriate scenes, the reality of an oral situation, and her tone.

* This thesis is submitted to the Committee of the Graduate School of Education, Jeju National university in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Education in August, 2006.