

# 우리말 소설의 중국어 번역에서 미적 요소의 재현문제(2)

- ‘화법’에서 본 오정희의 『옛 우물』(『老井』)\*

최 은 정\*\*  
(계명대학교)

## 1. 들어가면서

주지하다시피, 번역은 텍스트의 유형에 따라 그 방법을 달리 적용해야 한다. 김윤진에 의하면, 정보전달을 목적으로 하는 텍스트는 출발어 텍스트의 의미를 정확하게 포착하여 그 의미를 적절하게 전달하면 되는 것으로, 번역의 목적이 어느 한 언어의 형태 속에 내포된 일정한 의미를 다른 언어의 형태로 전달하는 것이라는 번역에 대한 가장 일반적이고도 보편적인 인식과 목적을 내포한다. 반면, 출발어 텍스트가 정보전달을 목적으로 하는 것이 아닌, 심미적 구축물로서의 위상을 지녔을 때에는 그러한 미적 가치를 구성하고 있는 요소들을 추출하고 그것들의 기능 체계를 찾아냄으로써 그에 상응하는 대체 존재를 창조해야 한다. 의미와 형태의 모든 요소들 중 어느 하나도 간과됨이 없이 번역의 대상이 됨은 물론이다. 유용성을 배제한 미를 내세우는 문학 텍스트가 바로 여기에 속한다.<sup>1)</sup>

\* 이 논문은 2010년도 정부재원(교육과학기술부 인문사회연구역량강화사업비)으로 한국연구재단의 지원을 받아 연구되었음(NRF-2010--332--A00192).

\*\* 계명대학교 중국어문학과 조교수.

물론, 언어의 상이성이나 문화적인 차이 등으로 인해 번역자가 미학적 특수성을 원본과 동일하게 재현하거나 또는 원본에 상응하는 미학적 효과를 얻기란 그리 용이한 일이 아니다.<sup>2)</sup> 문학번역의 불가성이 제기되거나 문학번역연구가 상대적으로 미비한 것도 바로 이 때문일 것이다.<sup>3)</sup> 하지만, 문학번역이란 의미와 형태가 모두 번역대상이 되어야 한다는 김운진의 말에서 나타나듯이, 번역시 출발어 텍스트의 의미전달에만 치중하고 그 분위기나 문체를 소홀히 한다면 오독이나 오역을 유발할 수 있다. 이러한 점에서 “한국문학의 위상이 올라가지 않는 이유는 작가의 문체와 한국 특유의 풍습을 잘 옮겨내는 번역가가 드물기 때문”<sup>4)</sup>이라는 와타나베 나오키 교수의 지적은 새겨들어야 하는 부분이라고 생각한다.

이는 우리말 소설의 중국어 번역도 예외가 아니라고 본다. 우리문학의 중국어 번역은 날로 성장하고 있지만, 중국 내에서 우리문학에 대한 관심은 이에 미치지 못하는 것 같다. 인터넷 서점에 공개된 외국문학 판매도나 인터넷상에 드러나는 우리문학의 노출도 등을 미루어 볼 때 그러하다. 여러 가지 이유가 있을 수 있겠으나, 그 중 번역의 문제도 하나가 되리라 본다.<sup>5)</sup> 우리말 소설의 중국어 번역은 성장 일로에 접어들었다고 해도 과언이 아니다.<sup>6)</sup> 일반 텍스트

- 
- 1) 김운진, 『불문학텍스트의 한국어 번역 연구』, 서울대학교 출판부, 2000, 27-28쪽.
  - 2) 문학번역에 있어서 미적 특수성 재현의 난점과 그 필요성에 대해서는 앞서 진행한 연구(「우리말 소설의 중국어번역에서 나타나는 미적요소의 재현문제-신경숙의 『외판방』(『單人房』)을 중심으로」, 『중국어문학』 57집, 2011) 참조.
  - 3) 번역의 ‘의미이론’ 주장자 중 한 사람인 마리안느 르드레는 개념적인 것이 아니라 미학적인 것에 관심을 두는 텍스트들의 번역, 심화된 주해의 대상이 되는 텍스트들의 번역은 쉽게 읽히도록 하는 것 이상의 문제점들을 제기하므로 연구대상에서 제외시킨다고 밝힌 바 있다. 김운진, 위의 책, 30쪽.
  - 4) CNBNEWS 2008년 10월 9일자 “제2회 세계번역가대회 10.8-9 문학번역원 주최 제2회 세계번역가대회 7개 언어권 24명 참가, 한국문학 번역문제 논의”.
  - 5) 최근 한국문학번역원의 정책적 지원에 따라 번역의 질이 많이 향상되었다고는 하나, 질적인 문제는 여전히 한중문학번역이 넘어야 할 가장 큰 산임에는 분명하다. 이 부분에 대한 자세한 내용은 홍정선, 「중국에서의 한국문학 번역출판의 현황과 문제점」, 『민족문학사연구』, 43집, 2010 참고.
  - 6) 줄고, 「미학적 측면에서 본 우리말 소설의 중국어 번역 - 은희경의 <마이너리그>를 중심으로」, 『중국어문학』 54집, 2009 참고.

번역과는 다른 문학 텍스트로서 소설 번역의 특수성을 이해하고, 더 나은 번역을 위한 관심과 연구가 요구되는 시점이다. 특히, 한중 현대문학 교류의 불균형이 심각한 상황<sup>7)</sup>에서 우리말 소설의 중국어 번역에 대한 연구는 더 이상 미룰 수 없는 과제라고 본다. 번역 텍스트에 대한 면밀한 검토와 분석은 더 나은 번역을 위한 시금석이 될 수 있기 때문이다.

본 연구의 문제의식도 여기에서 출발한다. 문학 텍스트 번역은 내용과 형식의 재현이 함께 고려되어야 한다는 전제 하에, 우리말 소설의 중국어 번역에 나타나는 미적요소의 재현문제에 대해 고민해보고자 하는 것이다. 본고는 이러한 주제로 진행하는 연구의 일환<sup>8)</sup>으로, 앞선 연구에서 신경숙의 『외판 방』

7) 한중문학 교류사를 검토한 일련의 연구에서 논자들은 하나같이 한중문학 교류의 심각한 역조(逆潮) 현상을 지적한다. 양국의 현대문학에 제한을 두고 살펴보자면, 번역은 물론 번역에 대한 연구에서도 중국현대문학 작품 번역과 중한 번역 연구가 압도적이라는 것이다. 때문에 양국 현대문학 교류에 나타나는 심각한 불균형을 해소하고 중국에서 일고 있는 ‘한국열’, ‘한국학열’을 이어가기 위해서는 우리 현대문학의 번역 소개와 더불어 이에 대한 연구가 수반되어야 한다고 본다. (박재우, 「한중현대문학교류사고(1)-작품 번역에 의한 교류와 그 과제를 중심으로」, 『중국어학보』제39집, 1999; 오순방, 「20세기 중한 소설의 쌍방향 번역 시론1-중국소설의 한역본 실태 조사를 중심으로」, 『中国语文论译丛刊』제9집, 2002)

8) 본 프로젝트는 여성작가의 1인칭 성장소설을 주요 연구대상으로 삼았다. 동일한 텍스트의 여러 판본을 비교 고찰하는 것이 논지의 객관성을 확보하고, 보다 나은 번역전략을 탐색하는 효과적인 방편이 될 수 있겠지만, 중국의 출판 현황상, 동일한 작품에 대한 다양한 번역본을 찾기가 어려워서, 부득불 비슷한 형식적 특징을 갖고 있는 작품들로 연구대상을 설정하였다. 그래서, 1인칭 성장소설이 기본적으로 갖고 있는 미학적 요소를 추출하여 각 번역본에서 어떤 번역전략으로 어떻게 구현하고 있는지, 그 과정에서 나타나는 문제점은 무엇인지 비교 분석하여, 보다 효과적인 번역전략을 도출하고자 하였다. 작품 선정 시, 번역자의 모어(母語)도 고려를 하였다. 역자의 모어에 따라 작품 이해도 및 번역전략 선정에 차이가 있으리라 보았기 때문이다. 그래서 먼저 신경숙의 『외판방』과 오정희의 『옛 우물』을 주요 연구대상으로 설정하고 연구를 진행하였다. 『옛 우물』의 중역본인 『老井』은 한국문학번역원의 지원을 받아 2008년 百花文艺出版社에서 출판되었다. 역자는 许连顺으로 한국문학번역원에서 지원하는 번역사업에 활발하게 참여하고 있는 조선족 번역가이다. 번역본인 『老井』에는 「老井」외에, 「空旷的原野」(비어있는 들), 「夜晚的牌局」(저녁의 게임), 「童年的庭院」(유년의 뜰), 「铜镜」(동경), 「中国街」(중국인 거리), 「人鱼」(인어), 「殉礼者之歌」(순례자의 노래), 「晨星」(새벽별) 등 9편의 단편이 수록되어 있다. 이는 1994년 청아출판사에서 발간된 『옛 우물』을 원천텍스트로

(『單人房』)을 대상으로, 그 중역본과의 비교분석을 통해 상술한 문제를 고찰하였다. 그 과정에서 원천텍스트와 번역본 사이에 존재하는 미학적 효과의 간극을 최소화하기 위해서는 번역대상 텍스트에 대한 역자의 ‘자세히 읽기’가 반드시 전제되어야 함을 밝혔다. 이제 오정희의 『옛 우물』(『老井』)을 대상으로 하여 앞선 연구에서 제기한 문제를 좀 더 세밀하게 살펴보고자 한다.

이 작품집에 수록된 작품들은 작가의 자선대표작으로, 그녀의 창작경향을 가장 잘 대변한다고 할 수 있다. 그녀의 작품은 사건이나 이야기 자체에 중심이 있는 것이 아니라 그 사건이나 이야기가 발생하기까지의 작중인물의 내면 세계나 분위기에 중심을 둔다. 이를 위해 작가는 그녀만의 독특한 서술전략을 구사하게 되는데, 이로 인해 그녀 소설의 문체는 한국문단에서 하나의 유형을 형성할 만큼 독특한 자리를 차지하게 된다<sup>9)</sup>. 이는 그녀의 작품에 난해하다는 이미지를 부여하기도 했지만, 한편으로는 소설미학의 정점을 보여준다는 평가를 끌어내기도 했다.<sup>10)</sup> 그녀의 작품을 구성하는 소설미학적인 요소는 여러 가지가 있을 수 있겠으나, 본고에서 특별히 주목하고자 하는 것은 그녀가 운용하고 있는 화법이다. 작품 속 인물의 화법 유형과 이의 역할 및 번역을 통한 재현 여부 등을 검토하고자 하는 것이다.

화법이란 말-픽션의 경우 생각도 포함한다-을 전달하는 방식과 관련되는 언어현상을 지칭한다.<sup>11)</sup> 하나의 작품 안에서도 우리는 다양한 화법을 만난다. 화법은 일반적으로 순수요약, 통상요약, 간접화법석의, 모방성간접화법, 자유간접화법, 직접화법, 자유직접화법의 일곱 가지로 분류된다.<sup>12)</sup> 작가는 이러한 다양한 화법을 활용하여 인물의 생각과 말을 드러내고 인물의 성격을 구성한

하여 역자가 편역한 것으로 보인다(번역본에는 원천텍스트가 명시되어 있지 않다). 청아출판사의 『옛 우물』에 수록된 작품들 중, 「저 언덕」과 「파로호」를 제외한 작품들이 번역본에 동일한 수록순서로 실려 있기 때문이다. 이에 본고에서도 청아출판사본을 원천텍스트로 하여 번역본과 비교 분석하였다.

- 9) 황영미, 「오정희 소설의 서술전략 연구-80년 이후 발표작을 중심으로」, 『현대소설연구』33집, 2007, 239쪽.
- 10) 임순만, 「미학의 정점-오정희 소설」, 『옛 우물』, 399쪽, 청아출판사, 2010(10쇄).
- 11) 강이연, 「현대한국어와 현대 프랑스어의 자유화법에 대한 문체적 연구와 번역의 문제」, 『불어불문학연구』48집, 447쪽.
- 12) S.리몬 케년 지음, 최상규 옮김, 『소설의 현대시학』, 예림기획, 2003(2판), 187-193쪽.

다. 예컨대, 작중인물의 생각과 성격을 부각시키고자 한다면 직접화법을 사용할 것이며, 서술자의 생각과 행동을 강조하고자 한다면 간접화법을 활용할 것이다. 소설에서 화법의 변환은 작가가 서술시점, 거리 등을 통제하는 방편이 되고 있으며, 미묘한 감정의 결이나 어조 등의 변환을 표현하는 데에도 유효하다. 때문에 어떤 화법을 사용하여 인물의 말 또는 생각을 전달하느냐에 따라 완전히 다른 효과를 일으킨다. 인물의 화법과 그것이 전달하는 말 또는 생각을 ‘형식’과 ‘내용’의 관계라 한다면, 화법이 산출하는 여러 의미와 효과가 이른바 ‘형식’이 ‘내용’에 부여하는 새로운 의의라 할 수 있다.<sup>13)</sup>

오정희의 경우 화법운용이 상당히 독특한 작가 중 한 사람이다. 그녀의 화법 운용방식은 현대한국어법에서는 일종의 일탈 또는 변형으로 보이며 텍스트 전체의 차원에서 화법의 자유를 추구하고 있음을 보여준다.<sup>14)</sup> 즉, 오정희 작품 속 화법은 곧 그녀만의 고유한 문체적 효과를 양산하는 요소인 것이다. 번역 시, 내용과 형식의 재생산에 있어서 지켜져야 할 충실성의 정도는 원전에서 이 두 영역이 차지하는 중요성과 관련된다. 내용의 비중이 큰 경우 형태의 재생산에 있어서 어느 정도의 자유는 허용될 것이며, 형식의 비중이 큰 경우 형태의 재생산에 보다 더 충실해야 할 것이다.<sup>15)</sup> 그렇다면 작품에서 화법이 문체적 요소가 되어 그 작품의 미적효과를 양산하는 중요한 요소가 되고 있다면, 이의 재현 문제는 번역자에게 상당히 중요한 작업이 될 것이다. 이에 본고는 특별히 화법에 주목하여 오정희 소설의 중국어 번역 문제를 고찰해보고자 하는 것이다. 화법의 재현 문제가 우리말 소설의 중국어 번역에서 빈번하게 나타나고 있음을 볼 때, 본 연구를 통해 다른 작품의 번역 실현에도 참고가 될 수 있으리라 기대한다.

13) 申丹, 「小说中人物话语的不同表达方式」, 『外语教学与研究』, 1991年 1期.

14) 강이연, 위의 글, 492쪽.

15) 변선희, 「문학번역의 특징에 관한 小考」, 『논문집4집』, 한국외국어대학교 통역번역 연구소, 2000.12.

## 2. 서술과 대화의 혼호

앞서 서술했듯, 오정희는 다양한 화법을 통해 작중인물의 생각과 행동을 표현한다. 이때 가장 눈에 띄는 특징이 인용부호의 활용에 관한 것이다. 오정희의 작품을 보면 인용부호가 거의 드러나지 않는다. 인물의 말은 어떤 인용부호나 줄바꿈도 없이 서술문과 한 덩어리를 구성하는 경우가 많다. 다음 예문을 보자.

(1) 늦은 밤 들창 밖에서 툭툭대는 자전거 소리가 나면 언니는 잠결에도 작게 한숨을 쉬며, 선생님은 또 우시겠구나, 순자는 또 매를 맞겠지, 탄식조로 웅얼거렸다.<sup>16)</sup>

半夜里听着窗外驶过谁家的自行车, 姐姐在梦中也要叹气, 嘟囔着: “老师又要哭了, 可怜的顺子又要挨打了吧。”<sup>17)</sup>

(2) 그때까지도 잠들지 않고 있었던 듯 어머니는 술내를 풍기며 후후 웃고, 오줌만 싸 보라. 키 썩위 동네 조리를 돌릴 테니, 할머니가 으름장을 놓았다. (197쪽)

妈妈好像还没有睡下, 喷着酒气嘻嘻笑着。

姥姥则吓唬了我一句: “你尿炕试试, 让你顶着簸箕转一圈!” (107쪽)

(3) 곧 동생이 태어날 거다. 아버지는 내 넓적다리를 꼭 쥐며 노래 부르듯 말했다. 엄마 뱃속에 아이가 들었단다.

꼭 잡아, 아버지의 말에 따라 아버지의 머리를 잡으면 손에서는 쨍쨍쨍한 머릿기름이 묻어났다. (198쪽)

“很快会生下弟弟的。”爸爸捏紧我的大腿唱歌般地说, “妈妈肚子里有孩子呢。”

“把好了。”我照着吩咐抓紧爸爸的脑袋, 手里总要粘上黏糊糊的

16) 오정희, 『옛 우물』, 「유년의 뜰」, 청아출판사, 2010(16쇄), 169쪽. 이하 작품인용은 본문에 표기한다.

17) 许连顺, 『老井』, 百花文艺出版社, 2008, 81页. 이하 작품인용은 본문에 표기한다.

## 头油。(109쪽)

인용한 부분은 「유년의 뜰」이다. 이 작품은 한국전쟁 전후를 시대적 배경으로 하는 노랑눈이라는 어린 여자아이의 성장담이다. 전쟁으로 인한 가난과 아버지의 부재로 점철된 어린 시절을 어른이 된 서술자아가 회상하는 형식이다. 과거와 현재, 어린 경험자아와 어른이 된 서술자아 사이의 시공간적 거리가 존재하는 것이다. 그런데, 이 작품은 서술자아와 경험자아의 거리가 거의 드러나지 않는다는 특징이 있다. 이러한 특징은 인용부호를 사용하지 않는 작품의 서술유형과도 밀접한 관련이 있다. (1)과 (2)를 보면 서술문과 대화간 한 몸이 되어 나타나고 있는데, 이는 모방성간접화법이다. 오정희의 작품에서 어렵지 않게 찾아볼 수 있는 대화유형이다. 모방성간접화법은 직접화법과 간접화법이 혼합되어 나타나는 형태이다. 이는 서술자와 발화자가 각각 자신의 특징을 유지하면서 한 문장 속에 결합되어 있는 것이다. 서술자의 간섭이 배제되어 있기 때문에 발화자의 언술 특징이 살아있다. 그래서 서술의 단조로움을 피하고, 문장의 다성성을 높일 수 있다. 하지만 서술자의 말 속에 간섭이 있기 때문에 서술자의 진술인 것 같은 인상을 주기도 한다. 즉, 독백이 아님에도 서술에 독백성을 부여하고 있는 것이다. (3)은 아버지의 말을 각각 자유직접화법과 모방성간접화법으로 나타내었다. 자유직접화법은 모방성간접화법보다 더 서술자의 간섭이 배제된 형태로, 독자는 발화자의 언술특징을 아주 생생하게 느낄 수 있다. 물론 직접화법도 발화자의 언술특징을 생동감 있게 전달해주는 하지만, 인용부호가 제거된 자유직접화법은 독자가 대화상황이라는 인식 없이 발화자의 언술을 만나게 된다. 특히 위의 예문처럼 행갈이 없이 서술자의 진술과 이어지는 경우 직접화법과는 또 다른 효과를 양산한다. 인물의 말이 서술자의 서술과 경계 짓지 않음으로 인해 서술자의 서술인 듯한 느낌을 부여하면서 독백적 서술로 읽히게 되는 것이다.

이렇게 보자면, 오정희는 모방성간접화법과 자유직접화법을 통해 대화제시방식을 다양화하면서, 동시에 대화가 아닌 서술자의 독백이라는 효과를 이끌어내고 있는 것이다. 그리하여 내면화된 서술형태를 취한다. 이러한 서술형태는 (대화가 있음에도) 대화의 부재라는 문체적 효과를 가져온다. 특히 이

작품처럼 여러 인물들의 말이 주고받는 대화로 나타나는 게 아니라 대개 한 인물의 말 뿐인 경우에는 독백 같은 느낌을 더한다. 이는 작품 속 인물들이 모두 각각 혼자 떨어져 있다는 느낌과 함께, 주인공 서술자의 외로움을 더욱 깊게 하는 효과를 준다.<sup>18)</sup> 동시에 작품 전체를 관통하는 다소 무겁고 정적인 분위기를 가일층 덧대어 준다. 이렇게 보자면, 서술과 대화가 혼효된 채 대화가 부재하는 이러한 서술방식은 주제를 부각시키기 위해 작가가 의도적으로 설계했다는 뜻이 된다. 화법의 운용에 내포된 작가의 이러한 의도는 「유년의 뜰」과 연장선에 있는 「중국인 거리」<sup>19)</sup>에서도 동일한 형태의 화법 운용이 이루어지고 있는 것을 볼 때 보다 명백하게 알 수 있다.

이러한 내면화된 서술방식이 독해를 어렵게 하는 것은 사실이다. 오정희 소설의 난해성이 지적되는 이유 중 하나도 뚜렷하고 구체적인 사건이나 이야기가 없이 인물과 서술자의 말이 서술자의 독백처럼 이어지는 서술방식에 있을 것이다. 가독성을 염두에 두어야 하는 번역가의 입장에서 이는 난제임에 틀림없다. 이때 번역가가 취할 수 있는 가장 용이한 방법은 화법의 전환이다. 상술한 예문에서도 나타나듯, 역자는 이 경우 대체로 직접화법으로의 전환을 택하고 있다. 직접화법으로의 전환은 발화자와 발화내용을 명확하게 제시해 준다는 점에서 독해가 용이하다는 장점이 있다. 그러나 화법을 전환함으로써 서술방식은 원천텍스트와 완전히 달라지고 말았다. 서술과 대화가 혼효된 서술방식에 담긴 작가의 의도는 사라지고, 그것을 통해 구현된 원천텍스트의 미적효과는 물론 주제구현의 효과도 훼손된 것이다.

이는 「순례자의 노래」에서도 알 수 있다. 이 작품 또한 전편을 거쳐 인용부호를 사용하지 않는 서술방식을 택하고 있다. 혼자 집에서 일을 하다가 강도의 침입을 당한 후 삶이 달라져버린 여성의 이야기이다. 평범한 일상을 지내던 혜자는 어느 날 강간의 위협 속에서 강도를 살해하게 된다. 그 후유증으로

18) 황도경, 「유년의 기억 속에 투영된 삶의 정체성」, 『문체로 읽는 소설』, 소명출판, 2002, 234-235쪽.

19) 「유년의 뜰」은 여주인공이 초등학교에 입학할 무렵의 유년기, 아버지가 부재하는 가족들의 피난생활이 중심 이야기이다. 이후 여주인공 소녀의 성장담은 「중국인 거리」로 이어졌다고 할 수 있는데, 이 작품은 전쟁 중 헤어졌던 아버지의 귀환과 함께 시작된 여주인공의 10대 초반의 경험을 다루고 있다.

그녀는 정신병원에 가게 되고, 정신병원에서 나온 그녀를 기다리고 있는 것은 남편의 이혼통보와 주변사람들의 따가운 시선이다. 이 작품은 뜻밖의 상황에서 혼자 남게 된 그녀의 내면을 대화의 부재라는 문체적 효과를 통해 투영한다. 대화와 독백과 지문이 구분 없이 길게 이어지면서 내면화된 서술방식을 취하고 있는데, 이를 통해 그녀의 혼란스럽고 외로운 내면을 고스란히 드러내고 있는 것이다. 그런데 번역본은 인용부호의 첨가와 자의적인 행갈이를 통해 문장의 간결성을 추구한다. 이는 분명 대화와 서술이 하나의 덩어리로 묶여 있는 원천텍스트보다 독해가 용이하다. 하지만 번역본에서 활용하고 있는 직접화법의 현재성과 생동감, 행갈이를 통한 단문화가 가져온 문체의 간결함이 원천텍스트의 무거움과 어두움과 쓸쓸함을 견어내고 있는 것도 사실이다. 이는 작품의 전체적인 분위기와 맥락으로 볼 때 다소 이질적이라는 느낌을 갖게 한다. 요컨대, “말의 내용을 전달하는 형식이 말의 내용에 부여하는 새로운 의의”는 손실되고 만 것이다.

귀에 설고 여유 있는 목소리가 와락 그녀를 위촉시켜 헤지는 서툴게 더듬거렸다. 누구십니까, 제가 기획실장입니다만… 그리고 잠시 사이를 두었다가 그가 덧붙였다. 혹시 이기덕 실장을 찾으시는 게 아닙니까? 그래요, 이기덕 실장님을 대주세요. 제가 안사람이에요. 허덕이며 하는 그녀의 대답에 상대방은 아, 낮게 부르짖었다. 잠깐 기다리세요. 제가 이준호입니다, 곧 나가지요. 곧이어 왼쪽으로 꺾인 복도로부터 키가 크고 몸피가 가는 사내가 나타났다. (303쪽)

那陌生而游刃有余的声音使惠子顿感自卑，不由得口吃起来。

“请问您是谁，我是企划室长啊……”

一会儿，那人添上一句：“您是不是找李基德室长啊？”

“是啊，请接李室长，我是他内人。”

听见她气喘吁吁的回答，对方轻轻地“啊”了一声：“您稍等，我是李君浩啊，我这就出去。”

很快，从拐向坐侧的走廊走来一个颇长、瘦削的男子。(203쪽)

화법 전환에 따라 형식이 내용에 부여하고 있는 “새로운 의의”가 손실됨

은 다성성의 약화에서도 찾아볼 수 있다. 인용부호의 부재에 따른 문체적 효과 중 하나는 다성성이다. 발화의 주체와 대상이 명백하지 않기 때문에 발화 내용에 대한 해석의 여지가 확장될 수 있기 때문이다. 다음 예문을 보자.

(1) 핫 아 유 두잉? 당신은 무엇을 하고 있습니까? 아임 리딩 어 북. 나는 책을 읽고 있습니다. 핫즈 유어 프랜드 두잉? 당신의 친구는 무엇을 하고 있습니까?

석양이 오빠의 이마와 목덜미를 붉게 물들이며 방을 깊숙이 가로질렀다.(유년의 뜰, 163쪽)

“What are you doing? 你在干什么? I am reading a book, 我在看书。What is your friend doing? 你的朋友在干什么?”

夕阳把大哥的额头和脖颈染得红彤彤的, 深深地贯穿小屋。(75쪽)

(2) 전쟁이 끝나면 아버지가 돌아온다. 두 해가 지나도록 소식이 없었지만 할머니는 끈기 있게 기다렸다. (유년의 뜰, 198쪽)

“战争结束爸爸就会回来的。”虽然两年了仍然没有一点音讯, 姥姥还是坚韧地等着. (109쪽)

예문 (1)은 「유년의 뜰」의 서두이다. 발화자나 발화상황을 표시하는 어떤 지표나 인용부호가 없이 열려진 이 문장은 독자에게 여러 가지 의미로 다가온다. 기실 중학교 영어 교과서를 읽고 있는 오빠의 목소리이지만, 영어회화 연습을 하는 서술자와 등장인물의 대화가 될 수도 있고, 독자를 향한 서술자의 물음이 될 수도 있다. 발화의 주인공이 오빠라는 것이 인지된 후에는 바빠 외출준비를 하는 엄마에 대한 오빠의 질문이 될 수도 있다. 아빠를 대신하여 집안의 가장 노릇을 하는 엄마는 읍내의 밥집에서 일을 하게 되면서 외박이 잦다. 이런 엄마에 대해 오빠는 경계심과 불안감을 갖고 있는데, 인용한 문장은 이러한 오빠의 개인적인 심리와 맞물려 영어 교과서의 문장이라는 객관성 이외의 효과를 발산하게 되는 것이다. 이는 인용부호가 생략된 채 대화와 서술의 경계가 모호해짐으로써 목소리의 소속이 불분명해지고 이에 따라 그 언술이 책 읽는 소리라는 실제적 사실로부터 자유로워진 데 기인한다고 볼 수

있다.<sup>20)</sup> (2)도 마찬가지이다. 할머니의 대사일 수도 있으나, 경험자아의 진술일 수도 있다. 이러한 다성성은 인용부호 없이 인물의 말과 서술자의 진술이 이어지고 있기 때문에 가능한 것이다. 그런데 번역본은 이를 인용부호 안에 묶어 놓았다. 인용부호가 제거된 대사에 인용부호를 첨가하는 역자의 번역방식에 의거한 것이다. 자연, 원천텍스트의 문장이 갖는 다성성은 사라질 수밖에 없다. 그 안에 담긴 작가의 의도도 훼손됨은 물론이다.

인용부호가 제거된 담화가 갖는 다성성의 효과는 「저녁의 게임」에서 보다 분명하게 나타난다. 「저녁의 게임」은 과거와 현재가 복잡하게 변조된 작품이다. 오정희는 현재에서 진행되는 대화에는 인용부호를 첨가한 직접화법을 사용하고, 대사와 대사를 구분하는 행갈이를 하는 반면, 서술자의 의식 속에서 진행된 대화는 자유직접화법을 활용하면서, 서술과 대화와 독백을 행갈이 없이 서술하였다. 다음 예문을 보자.

“굳은자를 가져가는 거야.”

“그렇게 사정없이 몰아가면 전 뭘 먹으란 말이에요?”

①오빠는 어딜 가 있을까. ②그녀석 애기는 꺼내지도 마라. 아버지는 버럭 화를 내었다. ③그녀석이 생기기 전까지는 모든 것이 순조로웠어. ④아버지는 둘이서 하는 화투가 셋이서 하는 것보다 재미가 덜하다는 것 때문에 오빠의 부채를 노여워하는 걸까. ⑤더러운 게임이야. 오빠가 어느 날 갑자기 식탁을 떨치고 일어나 팽팽하게 당겨진 줄의 한 끝을 놓아버렸을 때 삼각의 구도는 깨지고 아버지와 나는 힘의 반동으로 형편없이 비틀거렸다. (156쪽)

“我是拿对死的牌呀。”

“都叫您吞下了，我吃什么?”

“哥哥会在哪里呢?” “不要提那小子。”没想到爸爸勃然作色, “那小子生下之前我们都是好好的。”爸爸恼火不在的哥哥, 许是因为三个人玩牌, 远比两个人玩牌有意思吧。“什么臭游戏!” 记得那天哥哥拍着桌子站起来, 放开了绷得紧紧的线的一头。我们的三角结构就此被破坏了, 爸爸和我为此翘起着失去了平衡。(68쪽)

20) 황도경, 위의 책, 232쪽.

위의 예문은 아버지와 화투를 치던 현재의 내가 과거 화투를 치던 어느 한 시점을 떠올리고 있는 장면이다. 현재 진행 중인 사건-아버지와 화자가 함께 치는 화투-에서 일어나는 대화에서 바로 단락이 바뀌면서 과거의 한 시점-화투를 치는 한 시점-으로 이동하고 있다. 서술자아의 의식 속에서 진행되고 있는 이 부분은 독백과 서술과 대화가 혼용되어 나타난다. ①과 ④는 서술자아의 의식 속 경험자아의 내적 독백이다. ②와 ③은 경험자아에게 한 아버지의 말이다. 문제는 ⑤이다. 오빠의 말인가. 아버지의 말인가. 아니면 서술자의 의식 속 경험자아의 독백인가. 어머니는 정신병원에 있고 오빠는 집을 나가버린 상황에서 아버지와 둘이 화투를 쳐야만 하는 상황이 싫은 딸의 목소리인지, 집을 나가버린 오빠에 대해 분노하는 아버지의 목소리인지, 아니면 집을 나가면서 오빠가 내던진 말인지. 말의 주체가 드러나지 않은 이 짧은 문장에는 어머니를 정신병원에 가둬 놓은 상황에서 아무 일 없는 듯 저녁마다 화투를 치는 가족들의 속마음이 숨겨져 있다. 인용부호의 묶음 없이 열려진 대화문이 줄 수 있는 가장 유효한 효과인 것이다.

그런데 번역본은 이를 직접화법으로 변환한다. 그리하여 경험자아의 독백인 ①과 아버지의 말인 ②와 ③이 한 묶음이 되어 대화상황을 연출하고 있다. 사실 ①과 ② 및 ③이 같은 시공간에서 진행된 것인지도 분명하지 않다. 그리고 ⑤는 아버지의 말로 제한되어버렸다. 이 상황을 역자가 현재시간대에 진행된 부녀간 대화로 이해하고 있다는 점과 어투를 볼 때 그러하다. 다시 말해, 번역자는 이 부분을 앞의 대화의 연속으로 보고, 현재 진행되고 있는 현실로 판단한 것이다. 이것이 현실 속 부녀간의 대화라면, ⑤는 현재 그들이 하고 있는 화투 게임에 대한 아버지의 판단이 담긴 말로 읽을 수 있다. ⑤에 담겼을 수도 있는 오빠와 딸의 목소리는 거세되어 버렸다는 의미이다.

무엇보다도 큰 문제는 발화주체와 발화내용의 오인으로 인해 오역을 유발할 수 있다는 점이다.

①순자엄마가 바람이 나서 도망갔대, 그래서 순자는 밥하고 빨래하고 동생들 보느라고 학교도 빠져. 선생님은 술만 마시면 애들을 때리고 뇌들이 불쌍하다, 함께 죽어버리자. 하면서 우신대. ②언니의 버짐이 핀 거치한

얼굴이 성난 듯 얇게 붉어졌다.(유년의 뜰, 169쪽)

顺子的妈妈跟着野男人跑了。所以顺子得做饭, 洗衣, 照顾第妹, 连学都不能上。老师一喝了酒就要打孩子, 还要念叨着“你们他妈的真可怜, 我们干脆一起死掉算了”, 大哭一场。姐姐长了皮癣而显得毛糙的脸蛋生气般地红了起来。(80쪽)

인용한 부분을 살펴보면 인용부호가 생략된 채 언니의 말인 ①과 서술자의 말인 ②가 바로 연결되어 있다. 이러한 경계의 모호성은 언니의 말 속에서도 나타나는 바, 선생님의 말이 언니의 말 속에 삽입되어 있지만 형태적인 구분은 없다. 결국 언니-선생님-서술자로 구성된 이 말이 마치 서술자의 독백적 서술인 것처럼 보인다. 이 때문에 역자의 오독이 발생하였을 것이다. 역자는 ①이 언니의 말임을 읽어내지 못하고, 언니의 말 속에 담긴 선생님의 말과 행위만 읽어낸다. 그리하여 언니의 발화부분에서 언술의 주체가 서술자로 바뀌고 만 것이다. 그래서 번역문에는 언니의 목소리는 사라지고 서술자와 선생님의 목소리만 남아 있다. 그 결과 이어지는 문장과의 결속력도 약화되고 말았다. 성난 듯 붉어진 언니의 얼굴은 엄마 노릇하느라 고생하는 순자와 그런 그녀를 오히려 학대하는 선생님-순자 아버지에 대한 이야기를 전하는 과정에서 나타난 분노의 표지이기 때문이다.

①인도바람은 한물 간 것 같은데 명상이 대유행이에요 ②고도의 경지에 이르면 뭐든지 가능하대. 가만히 혼자 앉아서 섹스도 가능하고 오르가즘까지도 느낀대. ③그거야 마스터베이션과 뭐가 달라요? 나는 신문에 끼어온 명상센터 광고지를 보면서 남편에게 말했다. ④생산적이진 않겠지. 남편이 대답했다. 우리의 생활에서 더 이상 생산적인 것은 있는 것일까. 우리의 삶의 내용을 이루는 것들. (옛 우물, 23쪽)

印度风的时尚似乎不再像以往那样强劲, 可冥想却依然风行。说是达到至高层次什么都可以做到。静静地坐在那里, 连性交的感觉, 高潮的感觉都能品尝到。“那跟手淫有什么不一样?” 我看着夹在报纸里的“冥想中心”的广告对丈夫说。“那不会是生产性的吧。”丈夫随口答道。(15쪽)

원천텍스트에서 줄친 부분은 서술자인 아내와 남편의 대화를 자유직접화법으로 표현하고 있다. ①과 ③은 서술자, ②와 ④는 남편의 말이다. 발화자를 알려주는 지표가 나와 있지는 않지만 대화의 내용으로 충분히 발화자를 짐작할 수 있다. 그런데 번역본을 보면 ①과 ②는 그대로 두고, 발화자가 제시된 ③과 ④만 직접화법으로 바꾸었다. 이 작품에서 역자는 모든 대화 상황에 인용부호를 삽입하여 직접화법으로 전환하고 있다. 이러한 역자의 번역방식을 따라온 독자는 ①과 ②를 대화상황이 아닌 서술자의 진술로 오인할 수 있을 것이다.

이처럼, 서술과 대화가 혼효된 부분에서 역자는 이를 명백히 분리하고 직접화법으로 대화상황을 뚜렷하게 드러낸다. 이것이 읽기를 수월하게 함은 의심의 여지가 없다. 반면, 서술과 대화의 혼효라는 오정희식 문체방식과 그것의 미적효과, 그 안에 담긴 작가의 의도는 중국독자에게 전달될 수 없다. 무엇을 택할 것인지는 역자의 몫이다. 가독성과 내용전달에 중점을 두고 화법의 전환을 택했다면, 적어도 화법 전환의 관건일 수 있는 발화자와 발화내용은 명확히 읽어내야 할 것이다. 상술한 부분 외에도, 발화자나 발화내용을 오인하여 오역을 유발한 부분이 드러난다. 역자의 세심한 독해가 아쉽다.

### 3. 시간과 화법의 결합

오정희 소설에서 나타나는 화법 운용의 묘미는 시간대와 결합되어 있다는 점일 것이다. 그녀의 작품에서 대화제시유형은 시간대를 표현하는 지표로 사용되기도 한다. 오정희의 작품을 보면 시간은 화자의 의식을 통해 끊임없이 과거와 현재를 넘나든다. 현재의 사건을 진행시키는 과정에서 과거의 기억들이 빈번하게 투입하는 것이다. 오정희의 작품이 난해하다는 평을 받는 이유도 바로 이러한 복잡한 시간 구조 때문이기도 하다. 그런데, 화법에 초점을 두고 작품을 읽어나가다 보면, 그녀가 활용하는 화법과 시간대가 밀접한 관련을 갖고 있음을 발견하게 된다. 예컨대, 「옛 우물」에서는 주로 모방성간접화법과 간접화법을 통해 과거 시간대의 대화상황을 나타내고, 현재의 시간대에서도

자유직접화법을 많이 활용하고 있다. 직접대화장면이 하나도 나타나지 않는 것이다. 직접화법의 특징이 생동성과 동시성에 있음을 떠올려 보면, 현재 시간대에도 직접화법을 활용하지 않는 이 작품에서 현재시의 생동성은 거의 존재하지 않는다고 하겠다. 작가가 왜 이러한 서술전략을 활용하고 있는가에 주의할 때 우리는 작품 속 화법이 갖는 역할을 이해하게 된다. 이 작품의 중심 이야기는 과거시간대에 있다. 과거를 회상하는 서술자의 내적 의식을 드러내는 데에 작품의 초점이 있는 것이다. 여기에서 현재시간대는 회상이 서사의 핵심으로 부각되도록 돕는 역할을 한다.<sup>21)</sup> 현재시간대가 과거시간대로의 회귀 모티브 역할을 하고 있는 작품의 특징상, 현재성을 드러내는 직접화법의 운용을 자제하고 직접화법이 필요한 자리에는 자유직접화법을 활용하여 대화가 서술자의 서술 속에 들어오도록 하는 것이다. 이를 통해 내면화된 서술형태를 취함으로써 소설 전체가 서술자의 고백적 서술로서의 일관성과 특징을 갖게 된다.

시간대와 화법의 관련성은 「저녁의 게임」에서 보다 확연하게 드러난다. 이 작품에서 작가는 인용부호의 유무에 의해 현재와 과거를 구분한다. 앞서도 서술했듯이, 현실에서 진행되는 대화는 직접화법을 사용하면서 행갈이를 통해 대화임을 명백하게 드러내고 있는 반면, 서술자의 의식 속에서 진행되는 과거 속 대화는 인용부호를 사용하지 않으며 행갈이도 하지 않는다. 즉, 과거의 시간대에서는 서술과 대화가 혼재되어 있는 것이다.

“전압이 낮아서 제대로 나오지 않는 거야. 대체 또 무슨 일이 일어났다는 거냐.”

“영아원에 불이 났대요, 어린애들이 죽었다는군요.”

“죽일 놈들, 오래 사는 게 욕이야.”

아버지의 목소리에 생기가 돌았다.

“그게 어디 우리 탓인가요?”

나는 아버지의 목소리를 억누르듯 이 사이로 낮게 말했다. ①정말 그게  
우리 탓인가. ②아가 우리 아가. 금자동아. 은자동아. 어머니는 꽃핀을 꽂고

21) 이에 대한 상세한 내용은 강숙아, 「서사의 시간구조와 시간순서연구-오정희의 「옛 우물」을 중심으로」, 『한국문예비평연구』27호, 2008 참고.

노래를 불렀다. ③네 엄마에게 다산은 무리였어. 아주 조그만 여자였거든.

“보세요. 화투가 끼었잖아요?”

비닐막이 반 넘게 갈라진 틈에 낀 또 하나의 화투장을 가리키며 나는 조금 날카롭게 말했다.

“너무 오래 썼거든. 새걸로 바꿔야겠어.”

아버지가 화투를 빼내며 허죽 웃었다. ④동자혼(童子魂)이 쓰인 거라던군. ⑤말도 안 되는 소리예요. 그 엉터리 기도원에 두는 게 아니었어요. 전도사도 박수도 아닌 사내는 어머니를 복숭아 가지로 후려쳤다. ⑥살려줘. 아가 날 살려줘. 집에 돌아와서도 어머니는 복숭아 가지의 공초에서 헤어나지 못했다.

⑦네 아버지의 생활이 문란해서 그런 거야. 머리통이 물주머니처럼 무르고 크게 부풀어 오른, 연골체의 갓난아이를 가리키며 어머니는 조속한 중학생이었던 오빠에게 노래하듯 말했다. 란도셀의 끈이 끊어져 통통 골이 나서 집에 돌아왔을 때 어머니는 햇빛이 드는 창가에 거울을 놓고 앉아 머리를 빗고 있었다. ⑧아기는? 내가 묻자 어머니는 고드름처럼 차가운 손가락을 목덜미에 얹으며 말했다. ⑨인형을 사줄게. 병원에서 호송차가 왔을 때 어머니는 식탁 아래로 기어들었다. ⑩아가, 난 싫어. 좀 알려줘. 그리고는 호송인들에게 반짝 어깨를 들러나가며 내가 안 보일 때까지 고개를 비틀어 돌아보며 소리쳤다. ⑪왜 웃어, 왜 웃어. ⑫심한 짓을 했다고 생각지 않으세요? ⑬모르는 소리야. 달리 무슨 수가 있었니. 넌 아직 어렸고 또 무슨 일을 저지르지 몰랐어. (154쪽)

【“电压太底吧。出了什么事了?”

“婴儿院着火了，听说死了孩子。”

“该死的，真不该活这么长。”爸爸的声音顿时生机勃勃起来。

“那又不是我们的错。”

我像是要盖过爸爸的嗓门，从牙缝里挤出这么一句。难道这真该赖我们吗? 宝宝宝我的宝宝，金子宝宝银子宝宝。妈妈头发上别着花头夹，妮妮地唱着。你妈妈不该生那么多孩子，她块头可小了。】

【“您看看这牌，夹住了呀。”我指着塞到裂开的塑料摸里的一张牌，有些尖刻地说。

“用得很久了，得换新的了。”爸爸把那张牌抽出来，咧嘴一笑。

说是妈妈上童子魂了，岂有此理。真不该让她去那该死的祈祷院。

一个不是传导师也不是巫师的男人,用桃枝狠狠地抽打着妈妈。救救我,宝宝救救我!后来回了家,妈妈也始终逃不脱那桃树枝的恐怖。】

【“都是因为你爸爸太不知节制啊。”妈妈指着长了热水袋脑袋的婴儿,唱歌般地对已经是中学生的哥哥说。我因为书包背带断了,气喘吁吁地回到家。妈妈正在向阳的窗口对着镜子梳头。“孩子呢?”听见我的声音,妈妈把冰冷的手搁在我的脖子上:“我给你买布娃娃。”】

【医院的救护车开来的时候,妈妈竟钻进餐桌下面。宝宝,我不要,我害怕,你让他们不要带走我!她被救护队员们抬走时,挣扎着扭头对我喊,一直到看不见我为止。你笑什么,笑什么?您不认为您太过分了吗?你这就懂了,我还能有什么办法?当时你还小,真不知道她会对你做出什么?】(65-66/쪽)

(묶음표지 : 필자)

상술한 인용문은 현재, 과거와 대과거가 뒤섞여있고, 서술과 대화와 독백이 복잡하게 얽혀 있다. 인용부호로 묶인 말이 현실적으로 발화된 부녀간의 대화이며, 줄친 부분은 서술자의 의식 속에서 일어난 대화로 내적독백이다. ①은 현재와 과거의 나의 목소리가 함께 들어가 있는 독백<sup>22)</sup>이고, ②와 ⑥은 어머니의 말이 경험자아의 말 속에 삽입된 모방성간접화법이다. ③과 ④는 아버지, ⑤는 경험자아의 말이다. ⑦과 ⑨, ⑩은 어머니가 주체인 자유직접화법이며, ⑧은 어머니를 대상으로 하는 경험자아의 말, ⑪부터 ⑬은 경험자아와 아버지의 대화이다. 요컨대, 어머니가 속한 대과거와 어머니를 정신병원에서 다시 기도원으로 보낸 때를 회상하며 나누는 아버지와 경험자아의 대화가 속하는 과거가 현실 속 서술자아의 의식 속에서 순서 없이 흐르고 있다. 이처럼 각기 다른 공간과 시간에서 진행된 여러 인물들의 말이 서술자아의 의식 속에서 교호하고 있는 것이다. 작가는 이를 인용부호와 행갈이를 하지 않음으로써

22) 영아원의 화재로 아이들이 죽은 뉴스를 들으면서 영아를 살해하고 정신병원에 간헐다가 죽은 어머니를 연상하는 부분임을 볼 때, ①을 경험자아의 독백으로 보고 어머니의 죽음으로 인한 죄책감을 반문하는 것으로 이해할 수 있다. 하지만 앞부분의 부녀간 대화로 유추해보면 이는 현실 속 서술자의 독백으로, 과거로 넘어가는 교량 역할을 하는 문구로도 이해할 수도 있다. 과거의 나와 현재의 나의 목소리가 동시성을 띠고 나타나는 것이다.

현실과 경계 짓고 있는 것이다. 주의할 것은 이렇게 복잡한 시간변조를 보이는 부분들이 서술자아의 의식의 흐름을 반영하고 있다는 점이다. 이 작품의 서술자는 정신병자로 생을 마감한 어머니에 대한 끔찍한 기억을 안고 있다. 그것이 서술자에게 크나큰 트라우마가 되어 서술자의 성장에 영향을 끼쳤음은 자명한 일일 것이다. 서술자에게 각인된 정신적 트라우마를 보여주는 것이 그녀의 의식세계이다. 다시 말해, 시간구조의 복잡성이 서술자의 의식 속 정신세계의 혼란함을 투영하는 것이다.<sup>23)</sup> 요컨대, 이 작품에서 시간구조를 파악하는 것은 작품 전체의 맥을 짚어내고, 나아가 인물(서술자)을 이해하기 위한 방법이다. 그리고 서술방식은 시간의 경계, 곧 인물의 의식과 현실을 가르는 가시화된 지표로, 시간구조를 파악하도록 돕는 역할을 하는 것이다.

이를 역자는 어떻게 재현하고 있을까. 이해를 도모하기 위해 묶음표지로 묶은 단락에 따라 살펴보자. 현재와 과거가 섞인 첫 번째 묶음에서 과거시간대는 글자체를 달리하여 표현하였다. 글자체는 시간대를 표시하기 위해서가 아닌, 대화와 서술을 구분하기 위한 지표로 보인다. 모방성간접화법인 어머니의 말을 자유직접화법으로 전환하여 서술자의 말과 구분하고 있다는 점을 볼 때 그러하다. 두 번째 묶음도 현재와 과거가 섞여 있는데, 여기에서는 원천텍스트의 형식을 그대로 재현하였다. 첫 번째 묶음에서 사용한 번역방식을 따른다면, 글자체의 전환이 일어났어야 하는 부분도 그대로 두고 있다. 서술자의 의식으로 과거시간대에 속하는 세 번째 묶음에서는 글자체의 전환 대신 인용부호를 삽입하여 직접화법으로 전환하였다. 역시 과거시간대인 네 번째 묶음은 글자체의 변화를 통해 서술과 대화를 구분하고 있다. 즉, 대화에 해당하는 부분의 글자체를 바꾸고 있는 것이다. 이처럼 글자체의 변이와 화법의 전환이 섞여 있어서 번역자가 택한 번역방식을 잡아내기가 쉽지 않다. 바꿔 말하면, 번역자가 인용부호의 유무가 담고 있는 원천텍스트의 서술원칙을 이해하지 못했다는 뜻이다. 게다가 세 번째와 네 번째 묶음은 행갈이 없이 하나의 단락으로 이어져야 하는데도 두 단락으로 나누었다. 시간대와 화법의 운용이 연관

23) 이중재, 「오정희 소설을 읽는 한 방법론」, 『동국어문학』 제8집, 132쪽 참고. 이 글에서 논지는 오정희 소설의 복잡한 시간구조가 정신병을 앓고 있는 화자를 목시적으로 드러내는 방편이라고 본다.

되어 있는 원천텍스트의 형식적 특징을 읽어내지 못했음을 보여준다. 결국 현재에서 서술자아의 의식세계로 이어지는 원천텍스트의 시간상 흐름을 번역본은 재현하지 못한 것이다.

작품의 다른 부분을 살펴보면, 발화자가 어머니인 경우 대체로 인용부호 없이 글자체를 전환하고 있으며, 아버지와 딸의 말에 대해서는 인용부호를 삽입하기도 하고 인용부호 없이 글자체를 전환하기도 했다. 이는 역자가 어떤 일관적인 규칙이 없이 자의적으로 화법을 변형하고 있음을 보여준다. 화법 운용의 원칙이 흐트러진 번역본은 원천텍스트의 시간구조가 작품에서 구현하고 있는 묘미를 살려내지 못하고 말았다.

#### 4. 번역의 실현 가능성과 한계

오정희 소설에서 나타나는 화법 운용 방식은 곧 의식의 흐름 기법이라는 그녀의 문체적 특징으로 모아진다. 인용부호가 제거된 채 나타나는 대화제시 방식의 여러 특징과 의미들이 의식의 흐름 기법을 활용하고 있는 그녀의 소설적 특징을 구성하고 있는 것이다. 주지하다시피, 의식의 흐름 기법이 사용된 소설에서는 작품 속의 모든 내용이 한 인물의 의식을 스칠 때에만, 그의 사상과 감정과 기억과 감각에 부딪힐 때에만 독자들에게 제시된다. 그러므로 당연히 논리적 인과관계가 없는 담화들이 내용 속에 뒤섞이게 되고, 미분화 상태의 인식들이 의식에 떠오르는 대로 기술된다.<sup>24)</sup> 결국 작중인물 한 사람의 의식을 통하여 작품 속 모든 내용들이 독자들에게 전달되는 것이다. 그래서 보통 인용부호가 제거된, 독백의 형태로 나타난다.

위에서 살펴보았듯이, 오정희 작품에서 드러나는 두드러지는 문체적 장치 중 하나가 인용부호의 생략이다. 인용부호가 제거된 채 사건을 구성하는 인물들의 대화가 주인공의 의식이나 기억에 각인된 대화를 중심으로 서술문 속에 내재화되어 있거나 자유직접화법으로 처리되면서, 독백적 서술형태의 효과를

24) 한용환, 『소설학 사전』, 고려원, 1996(2쇄), 332쪽.

일으키는 것이다. 독백적 서술형태이면서도 하나의 문장에 발화자와 서술자의 목소리가 동시에 존재하는 다성성의 효과도 자아낸다. 또한, 시간의 변조가 의식의 흐름을 활용한 소설에서 흔히 보이는 특징임을 상기할 때, 오정희의 작품에서 나타나는 대화제시방식은 시간대와 결합됨으로써 화자의 의식세계(과거)와 현실을 구분하는 유용한 지표로 작동하고 있다. 그리고 이러한 형식적 장치들은 작품의 주제 산출을 위해 기능한다. 결국 대화제시방식에 유의하면서 오정희 소설을 독해할 때, 우리는 그녀의 작품이 내포하는 최종적인 의미에 도달할 수 있는 하나의 길을 찾게 된다고 할 수 있다.

여기에서 우리는 형식에 대한 충실성<sup>25)</sup> 문제와 만나게 된다. 오정희 소설에 나타나는 화법이 형식으로만 기능하지 않고 의미 산출과 유기성을 갖고 있다면 그 형식에 대한 충실성은 마땅히 고려되어야 하기 때문이다. 이때 역자는 오정희 소설에 나타나는 다양한 화법유형들을 독자들이 얼마나 수용할 수 있을 것인지에 따라 번역전략을 결정하게 될 것이다. 위에서 살펴보았듯이, 역자는 형식의 등가 추구보다는 미적효과의 손실을 감수하고 독해의 용이성을 추구한다.<sup>26)</sup> 지적하고자 하는 것은 중국에서도 소설 속 화법은 상당히 자유롭다는 점이다. 『홍루몽』같은 경우는 모방성 간접화법을 상당히 많이 활용하고 있고,鲁迅의 「아Q정전」은 자유간접화법을 활용하고 있다. 의식의 흐름이 보편적인 소설 기법으로 자리 잡은 신시기 이후 작가 작품들의 경우는 더 자유로운 바, 인용부호가 제거된 대화방식이 상당히 빈번하게 나타난다. 그런가 하면, 90년대 대만 여성작가 朱天文의 『荒人手記』는 오정희의 작품

25) 여기에서 충실성이란 형식이 작품에 부여하는 의미 및 기능과 효과 면에서 원천텍스트와 등가를 추구해야 함을 뜻한다. 박혜주, 『문학번역평가시스템연구』, 한국문학번역원, 2007, 28쪽 참고.

26) 이는 비단 오정희의 작품에만 해당되는 것은 아니다. 신경숙의 『외판방』, 은희경의 『마이너리그』, 황석영의 『오래된 정원』 중역본에서도 동일한 현상을 발견할 수 있었다. 우리말 소설은 다양한 담화방식의 제시를 통해 작품 속에서 각각의 의미와 역할을 규정하고 있는 것에 비해, 이에 대한 중국어번역본은 대체로 직접화법으로의 화법 전환을 통해 담화방식을 단순화한다. 발화자와 ‘말했다’라는 표현이 비교적 분명하게 나타나는 중국어 텍스트의 습관상, 여기에 익숙한 중국어권 독자들은 발화자나 ‘말했다’라는 표현이 드러나지 않는 대화제시방식에 곤혹을 느끼거나, 심지어는 누가 무슨 말을 했는지에 대해 제대로 인지하지 못할 수도 있기 때문이다.

들처럼 전편을 통해 인용부호가 전혀 사용되지 않고 있다.<sup>27)</sup> 인물화법에 대한 풍부한 연구 성과들도 다양한 담화유형들이 이미 소설문법으로서 인지되고 있음을 보여주는 것이다. 이는 곧 오정희식 대화제시방식이 중국어권 독자들에게도 낯설지 않게 다가갈 수 있으며, 번역을 통해서도 어느 정도 재현이 가능하다는 것을 뜻한다. 원천텍스트의 형식이 도착어권에서도 재현 가능하며, 그것의 재현이 가독성을 크게 해치지 않는다면 굳이 그것을 파괴할 필요는 없을 것이다.<sup>28)</sup> 원천텍스트에서 활용하고 있는 화법에 대한 역자의 충실성이 지켜져야 하는 이유이다.

## 5. 나오면서

사실 소설번역에서 미적요소의 재현이란 불가능하다는 것이 일반적으로 존재하는 인식이다. 이는 의미전달에 치중하는 번역 경향과 맞물려 소설번역 또한 줄거리 중심으로 흐르는 경향을 낳았다. 하지만 형식이 작품의 특징을 보여주는 특정한 효과를 발산하면서 주제 구현에도 일정한 역할을 할 때 역자는 그것을 재현해야 할 의무가 있다. 물론 재현된 형식이 도착어권 독자에게 너무 낯설어서 오히려 작품의 이해를 저해하고 등가의 효과를 이끌어내지 못할 때에는 형식의 변이가 필요하다. 한편, 소수의 언어가 다수의 언어로 번역될 때 일반적으로 역자는 자국화 전략이나 가독성을 고려한 번역전략을 취하게 된다. 독자층의 확보가 중요하기 때문이다. 이때 독해를 난해하게 하는 형식은 번역대상에서 흡수되기 마련이다.

지적하고 싶은 것은, 이렇게 불가피한 상황에 따라 의도된 번역전략에 의해 진행된 형식의 파괴가 아닌, 번역대상 텍스트에 대한 역자의 이해 부족으로 인해 야기된 형식의 파괴이다. 『老井』의 경우, 대체로 독자지향적인 역자의

27) 『荒人手记』의 서술특징과 번역에 관한 내용은 李淑娟, 「〈荒人手记〉의 跨文化书写 阅读」, 『중국현대문학』제50호 참고.

28) 박옥수, 「한영 문학번역에서 충실성과 가독성을 반영하는 방식: 「무진 기행」의 세 편의 번역물 분석을 중심으로」, 『비교문학』제55권, 2011, 57쪽.

번역전략에 의해 의도적으로 형식의 파괴 또는 변이가 진행된 것으로 보인다.<sup>29)</sup> 다만, 본고에서 분석한 화법의 문제에 국한하여 볼 때, 텍스트에 대한 역자의 충분한 이해가 아쉬운 것이다. 번역을 거쳐 손실된 형식적 요소들이 사실상 중국어권 독자들에게 낯설다고 할 수 없으며, 재현을 통해 가독성이 손실될 여지가 많지 않았음을 볼 때 그러하다. 이는 소설로서 번역대상 텍스트에 대한 역자의 자세히 읽기가 선행될 때 풀어낼 수 있는 문제이다. 그러한 경우 적어도 역자의 이해 부족에서 야기되는 미적 효과의 손실은 상쇄할 수 있을 것이다.

덧붙이고 싶은 것은 소설로서 번역대상텍스트에 대한 역자의 자세히 읽기가 선행되지 않음으로 인해 발생하는 오류들을 특정 텍스트 또는 특정한 역자의 문제로 볼 수만은 없다는 점이다. 화법의 문제만 두고 보더라도, 필자가 검토한 중역본들에서는 화법의 전환을 통해 담화방식을 단순화하고 있었다. 각각의 텍스트에서 활용하고 있는 다양한 화법 유형들이 그 텍스트 안에서 담당하는 역할을 살리지 못하고 있는 것이다. 이 과정에서 원천텍스트의 미적 특수성의 손상과 더불어 의미상 오역으로 인한 오독 유발 가능성도 나타났다. 물론 이것을 한중문학번역에서 나타나는 번역상의 보편적인 문제로 보기는 무리가 있을 수 있다. 언어상의 차이와 같은 근본적인 문제에서 발생하는 문제는 아니기 때문이다. 그러나 이것이 한중문학번역에 활발하게 참여하고 있는 역자들의 번역과정에서 나타나고 있다는 점은 숙고할 필요가 있다. 게다가 “외국인들이 읽기 편하게 옮기는 데에만 치중”<sup>30)</sup>하고 있는 지금의 번역현실을 상기한다면, 원천텍스트에 대한 문학적인 독해가 선행되어야만 가능한 미적요소의 재현문제는 부차적인 것으로 인식될 수 있을 것이며, 이는 자연 원천텍스트의 자세히 읽기를 간과하게 만들 수밖에 없으리라 본다. 이러한 경

29) 중층적인 수식어로 이루어진 장문화된 문장에 대해 과감한 축약과 누락을 많이 활용하고 있으며, 중국어에 존재하지 않는 관용어나 고유표현들, 문화어들에 대해서는 각주나 첨가, 설명하는 방식으로 풀어쓰기 등의 번역방식을 사용하여 이해를 돕고 있다는 점에서 그렇다. 특히, 중국어권 독자들이 읽기에 불편하다고 판단되는 중국과 중국인 관련 내용들을 누락해버린 것으로 볼 때, 독자지향적임을 알 수 있다.

30) 송승철, 연합뉴스 2008년 10월 9일자 “한국작가 노벨문학상 수상 다시 후일기약”.

우, 『老井』에서 나타나는 것처럼 형식상 불필요한 파괴가 일어나게 될 것이다. 번역대상텍스트에 대한 문학적 접근, 즉 소설이라는 전제 하에 원천텍스트 자세히 읽기가 역자 개개인의 문제를 넘어 한중문학번역에서 고려되어야 할 요소 중 하나로 인식되어야 하는 이유이다.

#### ❖ 참 고 문 헌

- 오정희, 『옛 우물』, 청아출판사, 2010(16쇄).  
 许连顺, 『老井』, 百花文艺出版社, 2008.
- 최은정, 「우리말 소설의 중국어번역에서 나타나는 미적요소의 재현문제 - 신경숙의 『외판방』을 중심으로」, 『중국어문학』57집, 2011.  
 \_\_\_\_\_, 「미학적 측면에서 본 우리말 소설의 중국어 번역 - 은희경의 〈마이네리그〉를 중심으로」, 『중국어문학』54집, 2009.
- 박옥수, 「한영 문학번역에서 충실성과 가독성을 반영하는 방식: 「무진 기행」의 세 편의 번역물 분석을 중심으로」, 『비교문학』제55권, 2011.
- 张柏然, 许钧 主编, 『译学新论』, 上海外语教育出版社, 2009.
- 李淑娟, 「〈荒人手记〉의 跨文化书写阅读」, 『중국현대문학』제50호, 2009.
- 강숙아, 「서사의 시간구조와 시간순서연구 - 오정희의 「옛 우물」을 중심으로」, 『한국문예비평연구』27호, 2008.
- 박혜주, 『문학번역평가시스템연구』, 한국문학번역원, 2007.
- 황영미, 「오정희 소설의 서술전략 연구 - 80년 이후 발표작을 중심으로」, 『현대소설연구』33집, 2007.
- 수잔 바스넷 지음, 김지원, 이근희 옮김, 『번역학 이론과 실제』, 한신문화사, 2004.
- 桂乾元 编, 『翻译学导论』, 上海外语教育出版社, 2004.
- 方梦之 主编, 『译学辞典』, 上海外语教育出版社, 2004.
- 이석규 외 지음, 『우리말답게 번역하기』, 도서출판 역락, 2002.
- 이용해 지음, 『중한번역 이론과 기교』, 국학자료원, 2002.

- 오순방, 「20세기 중한 소설의 쌍방향 번역 시론1 - 중국소설의 한역본 실태 조사를 중심으로」, 『中国语文论译丛刊』제9집, 2002.
- 김윤진, 『불문학텍스트의 한국어 번역 연구』, 서울대학교 출판부, 2000.
- 변선희, 「문학번역의 특징에 관한 小考」, 『논문집4집』, 한국외국어대학교 통역번역연구소, 2000. 12.
- 황도경, 『문체로 읽는 소설』, 소명출판, 2002.
- S.리몬 케넌 지음, 최상규 옮김, 『소설의 현대시학』, 예림기획, 1999.
- 박재우, 「한중현대문학교류사고(1) - 작품 번역에 의한 교류와 그 과제를 중심으로」, 『중국학보』제39집, 1999.
- 나병철 지음, 『소설의 이해』, 문예출판사, 1998.
- 위르겐 슈랍케 지음, 원당희, 박병화 옮김, 『현대소설의 이론』, 문예출판사, 1995.
- 한용환, 『소설학 사전』, 고려원, 1996(2쇄)
- 이중재, 「오정희 소설을 읽는 한 방법론」, 『동국어문학』제8집, 1996.
- 申丹, 「小说中人物话语的不同表达方式」, 『外语教学与研究』, 1991年 1期.

❖ ABSTRACT

A study on the aesthetic elements of Chinese translated  
Korean novel

- Focused on the mode of narrations in "An old well"  
written by Jeong Heui Oh

Choi, Eun Jeong

This essay exams the issues of aesthetic elements that come up when Korean novels get translated into Chinese language. The short story collection titled "An old well" written by Jeong Heui Oh in both languages are compared and analyzed by focusing on the mode of narrations.

There are various narrative modes in "An old well". Each narrative mode properly functions for aesthetic effects and drawing meanings. In short, we can find a way to grasp its leitmotif the writer wants to indicate only when we carefully interpret the narrative modes in the original text. However, the narrative modes in Korean text have been simplified by changing its modes into direct narrative in Chinese-translated text. Thus the aesthetic effects in the original text have been spoiled and the Chinese text fails to deliver its meaning involved in the original narrative mode.

Translation of novel invites consideration on both of its form and content on account of the text's uniqueness. Accordingly, a close examination and study of the original text should be completed beforehand.

---

Key Words

Chinese translation of Korean literature, Jeong Heui Oh, "An old well", aesthetic uniqueness, narrative mode, novel's form and content, in-depth reading

226 비교문화연구 제26집 (2012. 3.)

논문접수일: 2012. 02. 10.

심사완료일: 2012. 02. 28.

게재확정일: 2012. 03. 16.