

# 다중서술의 변화와 영혼서술자의 등장

장노현\*

1. 들어가는 말
2. 다중서술이 변해가는 방향
  - 2-1. 다층적 다중서술
  - 2-2. 다원적 다중서술
  - 2-3. 다중서술의 서술자들
3. 영혼서술자
  - 3-1. 죽은자들의 서술 참여
  - 3-2. 영혼서술자의 등장
4. 맺는 말

## 국문요약

본 논문은 다중서술과 영혼서술자를 다룬다. 다중서술은 여러 명의 서술자가 필요한 서술 형식이다. 서술자들은 각자의 관점에서 사건 서술에 참여한다. 다중서술은 크게 다층적 다중서술과 다원적 다중서술로 나누어 설명할 수 있다. 먼저 다층적 다중서술은 겉이야기와 속이야기를 복수의 서술자가 각자의 시선과 관점에서 서술한다. 겉이야기와 속이야기가 서로 다른 서술자에 의해 서술될 뿐 아니라 각자 충분하고도 독립적인 서사적 세계를 그려내야 한다. 다원적 다중서술은 복수의 서술자가 동일한 대상이나 사건을 두고 그 전체를 각자의 관점에서 서술하거나, 혹은 각자가 대상이나 사건의 일부분만을 담당하여 서술해 나가는

---

\* 한국학중앙연구원 연구교수

방식이다. 최근 서사물에서는 다원적 다중서술의 출현빈도가 높아져, 다중서술이 다층적 양식에서 다원적 양식으로 그 선호가 변하고 있음을 알 수 있다.

다중서술은 인식과 재현의 가능성을 불신하는 포스트모더니즘적 관점을 서사 전략으로 구체화한다. 다중서술의 서술자는 거대 서사의 가능성을 불신하고 작은 서사를 지향하면서, 타자의 시각에 의한 타자의 서사를 수궁하고 그와의 공존을 인정한다. 또한 다중서술의 서술자는 세계 내 존재로서 자신이 서술하는 세계에 어떤 식으로든 연루되어 있는 서사내적 서술자이다.

영혼서술자는 전통적인 서술자에게 덧입혀졌던 복잡한 서사적 장치와 구속을 벗어버리고 홀가분한 상태에서 이야기하는 죽은 몸의 서술자이다. 그들은 살아있는 사람(것들)의 입장에서 세계를 바라보는 데서 벗어나 죽은자, 즉 삶의 저편에 서서 이쪽을 바라보고자 한다는 점이 흥미롭다. 이러한 죽은 서술자는 영상서사물인 영화와 드라마, 그리고 문자 서사물인 소설 등에서 두루 나타난다. 영혼서술자는 공간 요인이나 시간 요인과 같은 어떤 특정한 구속 상태에 놓이지 않으며, 전지적인 외적 초점을 견지하기도 하고 내적 초점의 위치를 견지하기도 한다. 그는 거대 서사를 거부하고 작고 단편적인 이야기들의 세계를 추구한다. 즉 영혼서술자는, 다중서술의 서사 전략과 비슷하게, 거대서사를 불신하고 작은 서사를 지향한다. 따라서 전지적 입장의 서술자처럼 보이더라도 언제나 구체적 삶의 상황과 직접적으로 연루된 상태에 놓여 있게 된다.

---

## 주제어

다중서술, 영혼서술자, 시각과 관점의 다양화, 초점화자, 권위적인 서술자, 서사의 적 서술, 서사내적 서술, 죽은자, 초점화 국면, 『난장이가 쏘아올린 작은 공』, 『내 이름은 빨강』

## 1. 들어가는 말

3인칭 객관묘사를 통해 대상을 재현하려고 했던 리얼리즘 계열의 근

대 서사물은 원근법의 토대 위에서 단일한 시각으로 세계를 바라본다. 이 때 세계를 바라보고 세계에 대해서 말하는 주체는 권위적 서술자이다. 권위적 서술자의 시각과 관점은 배타적이며 전체주의적이다. 그는 개개의 주관성을 뒤섞고 재단하여 하나의 객관적인 목소리를 만들어낼 수 있다는 굳은 신념을 가지고 있다. 이는 구비문학의 경우도 마찬가지였다. 구비문학의 전통은 요지부동의 권위를 지닌 어떤 서술자의 존재를 전제로 했다.

하지만 세계를 냉정하게 서술할 수 있는 객관적이고 초연한 서술자는 한마디로 있을 수 없다. 서술이라는 행위 자체가 서술하는 주체를 서술 대상에 직접적으로 연루시키며, 이러한 연루는 서술 결과에 영향을 미친다. 이 세계가 수동적 객체(대상)와 그것을 인식할 수 있는 힘을 가진 주체로 이루어져 있다는 베이컨의 생각은 하이젠베르크의 불확정성의 원리가 등장한 이후 차츰 설 땅을 잃어갔다.<sup>1)</sup> 또 스페인 철학자 호세 오르테가 이 가세트(Jose Ortega y Gasset)는 1910년에 자신의 독자적인 관점주의를 통해, 유일불변한 현실은 존재하지 않고 관점의 수만큼 현실들이 존재한다고 주장한다. 유일무이한 진리가 존재한다고 믿었던 근대 합리주의자들의 생각을 거부하고, 그는 시점을 현실을 구성하는 성분 하나로 자리매김했던 것이다.<sup>2)</sup> 즉 지구 위에 살아가는 한 사람 한사람의 독특한 이야기를 대변하는 무수히 많은 현실들이 있다고 생각했다.

한편 서구 페미니스트들은 포스트모더니즘의 영향 하에서 지식에 대한 새로운 정의를 시도했다. 도나 해러웨이(Donna Haraway)는 모든 지식은 특수한 상황, 장소, 위치에 기초하여 나오는 상황적 지식(situated knowledge)이라고 주장한다. 그가 말하는 '장소의 정치학과 인식론'은 보

1) 제러미 리프킨, 이희재 옮김, 『소유의 종말』, 민음사, 2001, 281-282쪽 참조.

2) 스티븐 킨, 박성관 옮김, 『시간과 공간의 문화사』, 휴머니스트, 2004, 377쪽 참조.

편성이 아니라 특수성을 지식의 근거로 상정한다. 이러한 상황적 지식에 기초하는 '페미니스트 객관성'은 다수의 관점을 보여줄 수 있다.<sup>3)</sup>

본 논문에서 다루고자 하는 '다중서술'과 '영혼서술자'는 대상에 대한 서술자의 연루, 관점에 따른 수많은 현실, 그리고 특수한 상황에 기초하는 지식 등에 대한 생각들을 서사물 내에서 구체화하려고 한다. 한 명의 권위적 서술자를 거부하는 다중서술은 근대적 주체의 총체론적 시각에 대한 거부와 저항의 한 방식이다. 즉 권위적 서술자의 총체론적 시각과 관점에 의해 멋지게 통제되는 서술을 거부하는 형식이다. 이런 서술 방식을 사용하는 작가들은 근대적 주체의 단일한 시각을 걷어내고 다양한 층위와 각도에서 세계를 바라보고 서술하려 한다. 영혼서술자는 서사물에서 서술을 담당하는 죽은 자를 일컫기 위해 본 논문에서 처음으로 사용하는 용어이다. 영혼서술자는 서술자가 서술 대상에 깊숙이 연루될 수 밖에 없음을 잘 보여주는 서사적 장치이다. 그는 삶의 저편에서 이편을 바라보는 초월적 위치에 있는 것 같지만 한편으로는 언제나 생전의 자신의 삶에 깊숙이 연루되어 있을 수밖에 없다.

본 논문은 다중서술과 영혼서술자를 다음과 같은 측면에서 다루고자 한다. 먼저 복수의 서술자에 의해 서술이 이루어지는 여러 서사작품을 검토한 후 다중서술의 양상을 크게 두 가지로 구분할 것이다. 이 두 양상은 공시적 관계라기보다는 통시적 관계에 놓여 있다. 즉 다중서술은 시대의 변화와 함께 그 실현 양상이 변하고 있음을 드러내고자 한다. 한편 영혼서술자와 관련해서는, 죽은 자가 서술자로 등장하는 작품들을 다양하게 예시하고, 죽은자가 서술자로 등장하게 된 이유와 그것이 의미하는 바는 무엇인지 살펴보도록 하겠다.

---

3) 윤택림, 『문화와 역사를 위한 질적연구방법론』, 아르케, 2004, 18쪽.

## 2. 다중서술이 변화해 가는 방향

‘서술자’는 서사물의 중요한 서사 장치로, 세계를 바라보는 시선이나 관점과 관련된다. 다중서술은 여러 명의 서술자가 이야기를 서술해 나가는 방식이다. 이러한 다중서술 기법은 최근에 새롭게 등장한 것이 아니다. 그것은 오래 전부터 여러 서사물에서 심심치 않게 사용되어 왔던 서사 기법 중 하나이다. 그런데 다중서술은 최근 서사물에서 일정한 변화의 방향을 보이고 있는 듯하다. 본 논문은 그 변화를 다층적 다중서술과 다원적 다중서술로 나누어 설명하고자 한다.

### 2-1. 다층적 다중서술

다층적 다중서술은 층이 다른, 즉 차원이 다른 복수의 서술자에 의해 서술이 이루어진다. 다층적 다중서술은 이야기 속에 이야기가 들어있는 구조를 많이 취하는데, 이는 전통적인 서사이론에서 액자소설이라 불리던 서사물에서 주로 발견된다. 액자소설에서 겉이야기의 서술자는 어떤 경로를 통해 알게 된 속이야기를 전달하는 역할을 수행한다. 액자소설이 이야기의 틀이라는 측면을 강조한 용어라면 다층적 다중서술은 서술자의 권위와 능력이 서로 다름을 강조하는 용어이다. 그렇다고 두 용어가 가리키는 바가 완전하게 겹쳐진다고 할 수는 없다.

겉이야기의 서술자는 주로 상위 서술자의 역할을 수행한다. 상위의 서술자는 다른 하위 서술자가 수행하는 사건 서술을 중계하게 되는데, 이것이 속이야기를 구성한다. 이 경우의 서사의 최종 목적이 속이야기에 있다고 생각되기 쉽다. 그래서 액자소설은 일반적으로 속이야기의 근원을 제시하거나 속이야기가 왜 진술되는가 등 이야기 도입의 효과만을 노리고 겉이야기를 짜놓게 된다. 예컨대 박지원의 『열하일기』에 수록된

「호질」은 서술자(이 경우 작가와 동일인)를 은폐하기 위한 방편으로 요 동 지역에서 전해들은 이야기라는 식의 액자를 고안했다.<sup>4)</sup> 액자는 곧 당대 사회에서 통용되기 어려운 양반에 대한 신랄한 풍자를 내용으로 하는 속이야기를 끌어내기 위한 서사적 장치이자 트릭으로서 기능한다.

하지만 이런 경우 겉이야기의 서술자는 자신의 시각과 관점에서 자신 만의 이야기를 하는 것이라 볼 수 없다. 그런 서술자는 알맹이 없는 껍데 기일 뿐이다. 속이야기의 개연성을 증진시키기 위한 교묘한 트릭으로서 의 겉이야기는 관점에 따른 수많은 현실을 그려내겠다는 다중서술의 전략과는 큰 거리가 있다. 따라서 다층적 다중서술은 겉이야기가 단지 도입이나 트릭의 효과만을 노리는 데 그쳐서는 안 된다. 겉이야기 역시 속이야기만큼 충분하면서도 독립적인 서사를 구성해야 하는 것이다. 록 우드의 이야기 속에 넬리의 이야기가 담겨 있는 『폭풍의 언덕』이나 르 농쿠르의 이야기 속에 그리외의 이야기가 담겨 있는 『마농레스코』 등은 전형적인 다층적 다중서술 양식을 보여준다.

1847년에 발표된 에밀리 브론테의 『폭풍의 언덕』에는 두 명의 서술자 가 등장한다. 『폭풍의 언덕』은 도시의 복잡함을 피해 조용한 시골에 위치한 스러쉬크로스 그레이인지에 세들게 된 런던 신사 록우드(Lockwood) 가 그곳을 돌보는 하녀 넬리(Nelly)로부터 워더링 하이츠와 스러쉬크로스 그레이인지 저택을 둘러싼 여러 인물 간에 얽힌 애증의 이야기를 듣는 구조로 되어 있다. 상위 서술자인 록우드는 소설의 초점화자인 넬리의 이야기를 중계한다. 뿐만 아니라 스스로 초점화자가 되어 워더링 하이츠 와 스러쉬크로스 그레이인지에서 직접 보고 들은 경험을 이야기한다. 상위 서술자인 록우드와 그에 의해서 중계되는 또 다른 서술자인 넬리, 이 두 명의 서술자는 『폭풍의 언덕』에 사실주의적 요소와 로맨스적 요소가

4) 한용환, 『소설학 사전』, 문예출판사, 1999, 310쪽.

병존할 수 있도록 해 주는 서사적 장치로 활용된다.<sup>5)</sup> 이처럼 곁이야기와 속이야기가 서로 다른 서술자에 의해 서술되면서, 각자 충분하고도 독립적인 서사적 세계를 그려내고 있는 이 작품의 경우는 전형적인 다층적 다중서술에 해당한다.

하지만 다층적 다중서술은 앞의 경우처럼 서사내적 서술자들만으로 이루어진 경우도 있지만, 이와는 약간 다른 경우도 있다. 1970년대에 발표된 『난장이가 쏘아올린 작은 공』은 한 명의 권위적인 서술자에 의해 지배되고 있지 않다. 「칼날」과 「육교 위에서」의 초점화자는 신애, 「난장이가 쏘아올린 작은 공」의 화자는 영수, 영호, 영희이며, 「우주여행」과 「퀘도 회전」 「기계 도시」의 초점화자는 윤호, 「은강 노동 가족의 생계비」, 「잘못은 신에게도 있다」, 「클라인씨의 병」의 화자는 영수, 「네 그물로 오는 가시」의 화자는 사장의 아들인 경훈, 그리고 「뫼비우스의 띠」와 「에펠로그」의 화자는 이야기 밖에 놓여 있다.<sup>6)</sup> 이처럼 『난장이가 쏘아올린 작은 공』은 서로 다른 층위에 속하는 서사외적 서술자와 서사내적 서술자가 함께 서술에 참여하고 있는 양상을 보여준다. 이를 세부적인 서술을 통해 좀 더 자세히 살펴보자.

「칼날」은 신애라는 40대 가정주부의 입장에서 뒷집 사람들 이야기(31~33)<sup>7)</sup>를 초점화한다. 매일 밤 텔레비전을 보는 여자와 가정부, 주간지를 보는 아이들, 부정부패에 연루된 남편, 독약을 삼킨 큰딸 등 뒷집 식구들에 대한 이야기는 분명 신애의 지각과 연관되어 초점화되고 있다. 예컨대 “저 집 사람들은 귀머거리구나. 저렇게 크게. 이 세상엔 왜 이렇

5) 고영란, 「경계선 허물기와 두 서술자의 역할」, 『위더링 하이츠』 연구, 『19세기 영어권 문학』 제3호, 2000.2, 43-65쪽.

6) 한귀은, 「『난장이가 쏘아올린 작은 공』의 이야기와 화자 연구」, 『한국문학논총』 제32집, 2002.12, 348쪽.

7) 이하 괄호 속 번호는 참고문헌에 제시된 해당 작품집의 페이지를 나타냄.

게 온전한 사람들이 없을까?”(31)에서 ‘저 집’, ‘저렇게’ 등의 낱말에서 느껴지는 공간적 거리감이 아주 가깝다는 것을 통해 그것이 신애의 지각 내용임을 알 수 있다. 즉 신애를 통해 초점화되고 있는 것이다. 뿐만 아니라 앞집의 유난히 밝은 전깃불과 부엌 환기창을 통해 들어오는 앞집의 고기 굽는 냄새(36) 등도 분명 신애를 통해 초점화된다. 특히 신애에 의한 초점화는 수도꼭지를 고쳐달고 있는 난장이를 지켜보는 장면에서 더욱 분명해진다.

[1] 그것은 절단기, 멍키 스패너, 렌치, 드라이버, 해머, 수도꼭지, 펌프 종지굽, 크고 작은 나사, T자관, U자관, 그리고 줄톱 들이었다. 쇠로 된 것들뿐이었다. 모두 난장이를 닮아 보였다. 난장이를 닮은 이 도구들도 난장이가 잠잘 시간에는 벽돌공장의 굴뚝 밑에 놓여 숨을 죽일 것이다. 난장이네 식구들도 모두 숨을 죽이고 잠잘 테니까. 바람이 부는 밤은 방죽의 잔물결 소리가 숨을 죽이고 잠자는 난장이네 뜰 앞까지 들릴 것이다.(46~47)

난장이의 부대 속에서 나온 기계와 무쇠 조각을 만져 보면서 신애는 머리 속으로 그런 생각을 하고 있었던 것이다. 이처럼 「칼날」은 뒷집과 앞집 이야기 대목에서 초점화자의 지각과 인식이 삽입된다.

그러나 전체 서술은 초점화자에만 전적으로 의존하지 않는다. 서사외적 서술자가 신애의 초점화를 통제하는 상위서술자로서 엄연히 따로 존재한다. 이 서사외적 서술자는 뒷집 사람들 이야기를 하는 중간에 아무런 예고도 없이 초점화자를 밀어내고 서술에 개입한다. “오늘 아침 신애는 그 집 큰딸이 통이 넓고 긴 바지로 골목길을 휘적휘적 쓸면서 나가는 것을 보았다.”(33) 여기에서 우리는 신애의 행동을 지켜보고, 그것을 서술하는 서사외적 서술자의 존재를 느끼게 된다.



결국 「칼날」은 서사외적 서술자에 의한 객관적인 서술이 신에라는 내적 초점화자에 의해 내파되는 양상을 보인다. 즉 서사외적 서술자의 서술에 내적 초점화자들의 서술이 삽입되고 있는 것이다. 이러한 서술 방식은 황석영의 『손님』에서도 나타난다. 『손님』은 서사외적 서술자가 전체적으로 서술을 이끌어 가는 방식이지만 중간 중간에 요셉과 요한이 번갈아가며 초점화자로서 서술에 참여한다. 특히 ‘시왕’ 부분에서는 요셉과 요한 이외에도 소메삼촌, 순남, 일랑 등이 초점화자로서 서술에 참가한다. 즉 초점화자에 의한 부분적인 내적 초점화가 세계를 바라보는 단일한 시각에 균열을 낸다.

다층적 다중서술은, 『폭풍의 언덕』에서 그 예를 찾을 수 있을 만큼, 이미 오래 전부터 활용되던 서사 기법이였다. 다층적 다중서술은 여러 명의 서술자가 서술을 이끌어 가지만, 사실은 상위서술자-겉이야기의 서술자나 서사외적 서술자-가 다른 하위서술자들을 일정한 범위에서 통제하는 결과를 보인다. 즉 상위서술자가 다른 하위 서술자들의 서술을 하나로 아우르려는 의도가 전혀 없다고 판단할 수는 없다는 사실이다. 때문에 상위서술자는 어느 정도는 리얼리즘 계열의 근대소설을 지배하던 권위적 서술자의 성격을 갖는다.

## 2-2. 다원적 다중서술

다층적 다중서술에서는 상위 서술자가 나머지 서술자(들)의 이야기를 중계하거나 통제하지만, 다원적 다중서술은 모든 서술자가 동일한 층위에서 자신의 관점과 시각으로 서술에 참여한다. 또 다층적 다중서술의 서술자들이 서로 다른 사건이나 대상에 대한 이야기를 한다면, 다원적 다중서술의 서술자들은 동일한 사건이나 동일한 대상을 갈마들며 이야기한다. 이는 좀더 세부적인 구분이 가능한데, 하나는 여러 화자가 각자

의 시각과 관점에서 동일한 사건을 전체적으로 이야기하는 형식으로, 구로자와 아키라(黒澤明) 감독이 만든 영화 『라쇼몽』이 대표적이다. 이는 향후 디지털 서사의 한 분야인 하이퍼텍스트 서사의 중요한 관심 영역이 될 것으로 생각되며, 그에 따른 관련 연구도 기대된다. 다른 하나는 여러 명의 서술자가 하나의 사건을 이야기하되 각자 일정한 부분만 담당하는 방식으로, 장 클로드 무를르바의 『바다아이』<sup>8)</sup>, 오르한 파묵의 『내 이름은 빨강』 등에서 볼 수 있는 형식이다. 이 또한 디지털 서사의 여러 분야에서 활용 가능한 서술 방식이다.

『라쇼몽』은 산길을 가던 사무라이 부부에게 일어난 사건을 바라보는 여러 개의 시선을 보여준다. 시선의 주체는 사건에 직간접적으로 연루된 산적, 아내, 사무라이, 그리고 나무꾼 등이며, 이들은 이야기의 초점화자들이다. 산적 타조마루는 자신이 사무라이의 아내를 겁탈했고 정당한 결투를 통해 사무라이를 죽였다고 말한다. 아내 마사코는 겁탈당한 자신을 경멸하듯 바라보는 남편에게 배신감을 느껴 그를 죽였다고 말한다. 영매를 통해 영혼으로 등장한 남편은 아내가 자신을 배신했고 오히려 산적은 자신을 동정하고 옹호해줬으며 자신은 스스로 자결한 것이라고 말한다. 이들의 이야기는 라쇼몽 아래에서 비를 피하는 나무꾼과 승려에 의해 중계된다. 산적의 이야기는 나무꾼에 의해, 아내와 사무라이의 이야기는 승려에 의해 중계된다. 이는 『폭풍의 언덕』에서 넬리의 이야기가 록우드에 의해 중계되었던 것과 비슷한 양상이다. 하지만, 근본적으로 다른 점은 이들이 다른 대상이 아닌 동일 대상을 서술한다는 점이다. 간접적 사건 연루자인 나무꾼은 자신의 입장에서 동일 사건을 재구성

8) 『바다 아이』는 2000년도에 프랑스 서점 협회가 그 해에 출간된 청소년 책들 중에서 가장 우수한 책을 선정하여 주는 상인 ‘소르시에르 상’을 비롯해 청소년 문학상(Pris litterature de Jeunesse)을 받았고 프랑스 국제아동도서협회(IBBY)의 명예 리스트에 들면서 주목을 받은 작품이다.

하여 이야기한다. 그는 사무라이의 아내가 남편과 산적의 싸움을 부추겼고 두 사람은 졸렬한 개싸움을 벌이다가 산적이 남편을 죽였다고 말한다. 물론 자신의 도둑질은 꼭 빼놓는다. 승려와는 달리, 나무꾼은 스스로 초점화자가 되기도 한다. 이런 다양한 초점화를 통해 초점화자들의 욕망은 서로 교차하고 어긋나고 빗나간다. 사건의 진실이 존재하는 듯 하지만 정작 어느 누구도 진실에 도달하지는 못한다.

객관적 진실 혹은 사실은 존재하며, 모든 것은 과학과 이성이라는 잣대로 규명할 수 있고, 규명할 수 없는 것은 존재하지 않는다는 것이 근대성의 출발점이다. 그래서 근대적 학문으로서 역사는 하나의 진실과 사실을 얘기하려 했고, 문학은 리얼리즘 계열의 소설을 통해 단일한 시선에 의해 파악되는 세계를 만들어내려고 했다. 그러나 『라쇼몽』은 다중서술을 통해 사실이라는 것은 사실 자체로 존재하는 것이라기보다는 개개의 주관적 시선에 포착된 무엇이 아닐까 하는 의문을 제기하도록 만든다. 개인의 욕망이나 시대의식에 의해 훈련받은 시각에 따라 수백, 수천 개의 사건이 있을 수 있다는 것이다. 결코 단 하나의 중심, 단 하나의 진실이란 있을 수 없고, 복수의 중심, N개의 진실이 있을 수 밖에 없다는 신념이 다중서술 기법에 의해 효과적으로 드러나게 되었다.

한편, 또 하나의 다원적 다중서술을 보여주는, 『바다아이』는 비가 세차게 쏟아지는 칠흑같이 어두운 한밤중에 어린 일곱 형제가 집을 떠나면서 시작된다. 이들이 가출을 결심한 이유는 가장 막내인 안의 말 한마디 때문이다. “부모님이 우릴…….” 차마 말을 잊지 못하는 안의 모습에 형제들은 당황하지만 결국 집을 떠나게 된다. 열한 살이지만 네 살배기처럼 키가 작은 안은 말없이 눈짓과 몸짓으로 자신의 생각을 전달하는 아이이다. 평소에도 알 수 없는 직감으로 형제들을 놀라게 했던 아이이다. 그래서 형제들은 안을 자신들의 꼬마 대장으로 생각한다. 안을 제

외한 다른 형제들은 모두 쌍둥이로 태어났고 막내 안만은 혼자서 태어났다. 그만큼이나 안은 가족 중에서도 특별한 위치에 있었던 것이다.

부모님의 말 한 마디 때문에 안과 형제들은 서쪽으로 아슬아슬한 모험을 시작한다. 일곱 형제의 모험 이야기 즉 가출 사건은 아주 다양한 초점화자에 의해 서술된다. 여정의 길목마다에서 만나거나 스치게 되는 다양한 사람들, 예컨대 그들을 태워 준 트럭 운전기사, 우연히 그들을 보게 되는 작가, 홀로 사는 할머니, 공짜로 빵을 주는 빵집 주인 등 많은 사람들이 초점화자 겸 서술자가 된다. 그들은 마치 릴레이 선수가 바통을 넘겨받듯이 초점화자의 역할을 넘겨받아 이야기를 이끌어간다. 그들은 리얼리즘 계열의 근대소설의 서술자와는 아주 다른 양상을 보여준다. 작품에서 초점화자들은 자신이 위치한 삶의 자리에서 안의 형제들과 조우하며 자신들의 처지에서 형제들을 관찰한다. 그래서 그들은 사건과 완전히 동떨어진 초월적 위치에 있지 않다. 아이들과 무관한 삶을 살아가면서도 금새 아이들의 삶 속으로 삼투되어 들어가게 된다.

예컨대, 아이들을 태워다 주는 트럭 운전기사는 갑자기 트럭으로 들이닥치는 아이들을 보면서 자식이 없는 자신의 모습을 떠올리고, 아이들이 기차표를 훔치는 것을 목인해 주는 흑인 여대생 발레리는 아이들에게서 외국인인 자신처럼 연약하고 애처로운 무언가를 발견한다. 아이들을 애처로운 토끼로 바라보는 사람들이 있는가 하면 자신의 집에 무단 침입한 범죄자로 보는 매정한 사업가도 있다. 이처럼 똑같은 초점화 대상 즉 가출한 일곱 형제를 바라보는 초점화자들의 시선의 질감은 아주 다르다. 초점화자가 처한 상황에 따라 그들이 바라보는 대상이 달라진다. 시각과 관점의 다름에서 아이들의 모습은 여러 가지로 변주된다.

전통적인 화풍을 고수할 것인가 새로운 화풍을 받아들일 것인가의 문제를 두고 이슬람의 세밀화가들 간에 질투와 긴장 그리고 살인 등을 그

린 오르한 파묵의 『내 이름은 빨강』도 다원적 다중서술의 두번째 양상을 보여주는 서사물이다. 이 작품은 서사의 내용 자체가 시각과 관점에 대한 문제를 다룬다. 대상을 평면적이고 투시적으로 묘사하는 이슬람의 세밀화가들과 원근법을 사용하여 대상을 사실적으로 재현하는 서양의 화가들은 세계를 인식하고 인식한 것을 그려내는 표현기법 면에서 전혀 판판이다. 파묵은 인식과 표현기법 상에 나타나는 두 세계의 차이를 다중서술 방법을 통해 효과적으로 그려낸다. 각 장마다 달라지는 초점화자는 생물과 무생물, 산자와 죽은자를 넘나드는 다양한 모습으로 등장한다. 그들은 각자 자신의 시각과 관점에서 이야기를 해나가게 되는데, 이것들은 다양한 방식으로 연결되면서 더 큰 이야기가 되어 간다. 초점화자들의 개별 이야기들이 연결되는 방식 중 하나를 살펴보면 다음과 같다.

카라가 초점화자 겸 서술자의 역할을 수행하는 2장의 마지막 부분은 이렇게 끝난다. “이야기꾼 옆에는 거친 종이에 서둘러 그리긴 했지만 숨쉴 좋은 화가가 그린 것이 틀림없는 개 그림이 한 점 걸려 있었다. 이야기꾼은 이따금 그걸 가리키면서 그림 속 개의 입을 벌여 이야기를 하고 있었다.”(1권, 28) 이 부분은 다음과 같은 3장의 첫 부분으로 연결된다. “내 송곳니는 아주 날카롭고 길어서 입 속에 넣고 있기조차 힘들 정도입니다. 이것 때문에 내가 대단히 위협적인 인상을 풍긴다는 것을 알고 있지요. 그래서 난 내 송곳니가 썩 마음에 듭니다.”(1권, 29) 2장에서 초점대상 중 하나였던 ‘개’는 3장에서 인식의 주체이자 이야기를 서술하는 서술자의 역할을 겸한다. 갈마드는 ‘초점화자-서술자’들을 통해 서사는, 수많은 방을 가진 궁전에서 이방과 저방을 옮겨다니듯, 조금씩 진행되어 나간다.

앞에서 다층적 다중서술의 한 예로 거론했던 『난장이가 쏘아올린 작은 공』은 다원적 다중서술의 양상도 동시에 보여준다. 「칼날」의 신애와

「우주여행」의 윤희에 의해 초점화되는 난장이는 지극히 왜소한 현실적인 모습이고, 「난장이가 쏘아올린 작은 공」의 영수, 영호, 영희 등에 의해 초점화되는 난장이는 공간과 시간에 대한 현실감을 잃어버린 비현실적인 모습이다. 이처럼 신애와 윤희에 의해 초점화되는 난장이와, 자식인 영수, 영호, 영희에 의해 초점화되는 난장이가 서로 다르게 서술되는 것은 다원적 다중서술의 기법이 난장이에게 적용되고 있기 때문이다.

「칼날」에서 신애에 의해 초점화되었던 난장이의 왜소함과 하잘것없음은, 「우주여행」에서 윤희에 의해 다시 내적 초점화되면서 반복된다.

[2] 난장이네 집은 바로 방죽가에 있었다. 바람에 밀린 잔물결이 난장이네 좁은 마당 끝에 와 찰싹거렸다. 난장이는 그 마당에 앉아 그의 공구들을 손질했다. 절단기, 멍키 스페너, 플러그 렌치, 드라이버, 해머, 수도꼭지, 펌프 중지굽, 크고 작은 나사, T자관, U자관, 줄톱 등이 난장이의 공구였다. 쇠로 된 것들뿐이었다. 달빛 아래에서 이 공구들은 난장이를 닮아 보였다.(56~57)

윤희가 초점화자인 [2]에서 난장이는 그저 낡고 작은 공구들을 닮은 것으로 그려진다. 신애가 초점화자였던 [1]에서의 난장이의 모습을 반복 서술<sup>9)</sup> 하고 있는 것이다. ‘온갖 쇠로 만든 공구들’이 난장이를 닮아 보였다는 표현은 결코 난장이의 굳세고 당당함을 의미하지 않는다. 오히려 부대자루 속에 아무렇게나 우겨넣어진 연장들처럼 하잘것없는 난장이를 의미한다. 그는 삶의 질곡 속에서 허우적거리는 현실의 난장이 모습이다.

---

9) 다중서술과 반복서술은 다르다. 다중서술이 초점화 대상에 대한 다양한 시각과 관점을 통해 대상의 다양성과 불확실성을 드러내고 이를 통해 대상에 대한 인식 불가능성을 확인하려는 의도를 갖는다면, 반복서술은 오히려 대상의 단일성과 확실성을 강화하는 쪽으로 의미작용이 일어난다.

그런데 「난장이가 쏘아 올린 작은 공」에서 난장이는 전혀 다른 모습이다. 여기에서 난장이는 큰 아들 영수, 작은 아들 영호, 딸 영희에 의해 차례로 초점화되고 서술된다. 그들은 초점화자이면서 서술자인 셈이다. 세 명의 초점화자들은 철거 계고장이 날아오고, 영수가 이웃집 명희와 사랑하고, 아버지는 벽돌공장 굴뚝에서 죽고, 영희는 가출하고, 집은 철거되고, 가출한 영희가 전매업자로부터 입주권을 되찾아 오는 일련의 사건에서 각자 담당한 부분을 관찰하고 서술한다.

자식들에 의해 연쇄적으로 서술되는 난장이라는 인물은 달나라의 비상구를 찾아 나선 비현실적 인물이다. “난장이는 죽음에 직면하여 달나라로 갈 것을 생각한다. 이때에는 시간에 대한 인식도 현실적이지 않다. 그에게는 어제의 일이 삼년 전의 일로, 그의 미래는 십만 년 후로 인식된다. 거리에 대한 인식도 마찬가지이다. 그가 갈 곳은 달나라이다. 이렇게 될 때 시간의 정도와 공간 거리의 정도는 문제가 되지 않는다. 여기와 저기가 바로 같은 곳이며 그래서 지구나 달이나 그곳은 겹쳐 존재하며 투사하는 중층이 되어 버린다.”<sup>10)</sup> 난장이의 이러한 모습은 앞서 살폈던 삶에 쪼들린 난장이의 모습이 아니다. 신애와 윤호, 그리고 영수와 영호와 영희는 각자 자신의 입장에서 난장이를 초점화하고 그것을 통해 완전히 다른 난장이가 만들어지고 있는 것이다.

다원적 다중서술에 의해 난장이의 완전히 다른 모습이 효과적으로 그려지고 있다. 그리고 이처럼 상반되는 난장이의 모습 때문에 난장이 연작은 리얼리즘적 해석과 반리얼리즘적 해석 모두에 열려 있는 작품이 된다. 시대가 달라져도 늘 새로운 의미를 열어 보여줄 수 있는 것은 다원적 다중서술이 작품의 의미망을 다양하게 확장시키고 있기 때문이다.

10) 한귀은, 「『난장이가 쏘아올린 작은 공』의 이야기와 화자 연구」, 『한국문학논총』 제32집, 2002.12, 343쪽.

얼핏 보면 다층적 다중서술과 다원적 다중서술은 별반 차이가 없는 것처럼 보일 수도 있다. 그래서 전자에 해당하는 『폭풍의 언덕』과 후자에 속하는 『라쇼몽』을 그저 액자소설의 동일한 범주로 분류하고 말 수도 있다. 하지만 앞서 살펴본 대로 양자는 근본적인 차이를 감추고 있다. 다층적 다중서술에서는 각 서술자가 서로 다른 사건이나 대상을 이야기한다. 때문에 각 서술은 서로 긴밀한 연관성이나 서사적 일관성을 확보하기가 쉽지 않다. 한 명의 서술자가 상위 서술자로서 다른 하위 서술자들을 중계하도록 만드는 것은 서술들 간에 벌어진 연관성의 틈새를 메우기 위한 서사 전략인 셈이다. 반면 다원적 다중서술에서는 여러 서술자들이 동일한 대상을 초점화하기 때문에 각 서술은 긴밀한 서사적 연관성을 쉽게 확보할 수 있다. 서사적 틈새를 메우는 상위 서술자의 역할이 불필요해진 것이다. 때문에 모든 서술자는 동일 레벨에서 보다 자유롭게 서술에 임함으로써 각자 서술의 주인이 될 수 있다.

또한 다층적 다중서술처럼 상이한 대상을 상이한 서술자가 이야기하는 것은 결국 하나의 대상이 1회에 걸쳐서 서술되는 것인데 비해, 같은 초점화 대상을 여러 명의 서술자가 이야기하는 다원적 다중서술은 하나의 대상이  $n$ 번에 걸쳐 반복적으로 서술된다는 점에 큰 차이를 보인다. 동일 초점화 대상에 대한 반복적인 다중서술은 대상을 총체적 시각에서 인식하는 것이 어렵고 심지어는 불가능하다는 것을 우회적으로 보여준다. 주체가 가질 수 밖에 없는 인식의 불완전성은 대상 자체의 복잡성에 기인할 수도 있고, 인식 주체의 불완전성에 기인할 수도 있다. 누가 보더라도 어떤 대상이나 사건이 한 눈에 파악 가능한 것이라면 반복적인 다중서술이란 애시당초 필요 없어진다. 따라서 세계에 대한 이야기를 서술함에 있어서 불완전한 인식 주체가 한눈으로 인식 불가능한 세계를 이야기하는 경우와 그 반대의 경우는 여러 측면에서 크게 다르다고 할 수



있다. 그러한 차이는 서술 기법의 미묘한 변화를 모색하게 하는 결정적인 계기가 된다.

### 2-3. 다중서술의 서술자들

이제 다중서술의 서술자들이 어떤 특성을 지니는지 종합해 보기로 하겠다. 우선 다중서술의 서술자는 인식과 재현의 가능성에 대한 완전한 믿음이 없다. 근대 리얼리즘 계열에서 주로 채택되었던 권위적 서술자는 세계를 자신의 입장에서 자르고 오려붙여 통일성을 가진 어떤 대상으로 재구성해 낸다. 재현해야 하는 세계나 재현된 서사적 세계는 둘 다 단일하고 분명한 체계에 수렴된다. 이와 비교할 때 다중서술은 분명히 다르다. 다중서술은 다양하고 복잡한 체계로서의 세계를 반영하는 서술 형식이다. “체계가 복잡하면 할수록 거기에는 안-주름운동의 고유한 가치들이 더 많이 나타나게 된다.”<sup>11)</sup> 복잡한 체계에서는 권위있는 단일 서술자가 복수의 서술자들에게 자리를 내어 놓는다. 복수의 서술자들은 대개 자신의 시각과 관점에서 대상을 초점화한다. 그들은 현실 세계의 복잡성을 총체적으로 파악하지 못할 뿐만 아니라, 서사 내 세계마저도 온전히 인식하지 못하는 입장에 놓인다. 리얼리즘 계열 서술자가 총체적인 시각에서 세계를 이해하고 재현해 내려고 했던 것과는 아주 다른 양상이다. 이처럼 다중서술은 인식과 재현의 가능성에 대한 불신이라는 포스트모더니즘적 관점의 서사적 구체화라 할 수 있다. 향후 만들어지는 수많은 서사물이 다중서술의 형식을 채택하게 될 가능성을 여기에서 만난다.

둘째 다중서술의 서술자는 거대 서사의 가능성을 불신하고 작은 서사를 향한다. 다중서술의 복수 서술자들은 자신의 관점에서 이야기하지만,

---

11) 질 들뢰즈, 김상환 옮김, 『차이와 반복』, 민음사, 2004, 542쪽.

그것은 배타성에 기반하지 않고 다른 시각의 서술과 공존한다. 즉 타자의 시각에 의한 타자의 서사를 수궁하고 그와의 공존을 인정한다. 이는 단순한 인정의 수준에서 멈추지 않는다. 내 자리에서 단지 타자에 공감하고 동정하는 것에서 한 걸음 더 나아가 서로에게 보고 생각한 것을 말할 수 있도록 자리를 내준다. 이는 “타자의 처지를 동정하거나 타자의 주장에 동의하는 수준보다 훨씬 근본적인 윤리적 태도이다.”<sup>12)</sup> 즉 권위적인 단일 서술자가 동정적인 입장에서 타자를 서술하는 것보다 훨씬 윤리적이고 진보적인 것이다. 이 지점에서 다중서술은 거대 서사를 거부하는 포스트모더니즘적 예술의 입장과 닮아 보인다. 더 이상 세계는 하나의 지배적인 이데올로기만으로 구축될 수는 없다. 다양한 목소리가 혼종된 복잡한 시대를 서술하려는 서사적 기획에 따라 다중서술 형식은 좀 더 주목받을 가능성이 높다. 서사적 기획과 서술 형식은 떼려야 뗄 수 없을 만큼 깊은 연관을 갖고 있기 때문이다.

셋째, 다중서술의 서술자는 서사적 세계 내에 위치한다. 다시 말해 그들은 세계 내 존재로서 자신이 서술하는 사건에 어떤 식으로든 연루되어 있는 서사내적 서술자이다. 3인칭 객관묘사를 실현하고자 했던 수많은 리얼리즘 계열의 서술자들이 서사 밖의 어떤 객관적인 위치를 확보하려 했던 것과는 구별된다. 그들은 결코 상호 영향 관계를 완전히 배제하는 진공상태에 있을 수 없다. 서술자도 세계 내 존재인 이상, 서술되는 세계에 어떤 식으로든지 연루되어 있을 수밖에 없다. 서술자가 세계 내 존재로서 서술되는 세계와 복잡한 연관 관계 속에 놓일 수밖에 없는 상황을 가장 극적이고 흥미롭게 잡아낸 것이 다음에서 다룰 영혼서술자이다. 영혼서술자는 전지적인 서사외적 서술자이면서 동시에 서사적 인물들과 같은 레벨의 서사 내적성향도 함께 보여준다.

12) 허문영, 「마지막 카우보이, 위대한 전쟁영화를 만든다」, 『시네 21』, 2007.2.

### 3. 영혼서술자

#### 3-1. 죽은자들의 서술 참여

앞서 살펴본, 영화 『라쇼몽』에는 ‘죽은’ 사무라이 타케히로가 자신의 관점에서 사건을 서술하는 대목이 나온다. “난 지금 암흑 속에 있다. 빛한 줄기 비추지 않는 암흑 속에서 괴로워 울고 있다. 나를 이 암흑의 지옥으로 몰아넣은 자 때문이다.” 죽은자가 삶과 죽음을 중계하는 ‘영매’라는 서사적 장치를 빌어서 초점화자-서술자의 역할을 수행하고 있는 것이다. 이처럼 서사적 장치를 활용하여 죽은자를 살아있게 만들고 더 나아가 이야기를 서술하도록 만드는 경우는 전통시대의 전기(傳奇) 서사물로부터 근대소설까지 지속되어 온 현상이다. 죽은자들은 『라쇼몽』처럼 삶과 죽음의 세계를 연결하는 영매나 무녀의 모습, 혹은 꿈이나 환상과 같은 비현실적 세계에 속하는 존재가 되어 서술자로서의 권한을 부여받는다.

아니면, 구효서의 <명두>에서처럼 죽은 사람이 아닌 죽은 나무를 서술자로 등장시킬 수도 있다. “나는 죽었다. 죽은 몸으로 20년을 서 있다. 잎이 없을 뿐, 생김새는 살아있을 때와 별반 다를 게 없다.... 이 마을에 태어나 서른 넘게 살아온 사람들은 나를 굴참나무로 기억한다”<sup>13)</sup> 인간이 아닌 다른 존재가 말할 수 있다는 설정은 오래된 서사적 기법이다. 서사물에서는 나무나 동전, 바위 등 비인격적 존재도 서술자가 될 수 있었다. 따라서 인격적 존재가 아닌 굴참나무, 그것도 죽은 상태의 나무를 서술자로 등장시키는 것 역시 흔한 방법은 아니어도 서사적 체계 내에서는 불가능한 것은 아니다. 그런데 말할 수 있는 이성적인 존재인 인간이 죽은 상태에서 말한다는 것은 최근까지도 여전히 불가능한 설정

13) 구효서, 「명두」, 『2006 제6회 황순원문학상 수상작품집』, 랜덤하우스코리아, 2006, 15쪽.

으로 생각되어 왔던 것 같다. 영매, 꿈, 환상 등의 복잡한 서사적 장치를 덧입지 않은 상태에서 죽은자가 보고 말하는 것은, 아무리 서사적 세계 속에서라도 쉽게 용납되지 않았던 것이다.

2007년 신춘문에 수상작 중 하나인 류진의 「칼」<sup>14)</sup>은 한 남자와 한 여자에 대한 이야기이다. 한 남자는 ‘당신’으로, 한 여자는 ‘그녀’로 지칭된다. ‘당신’은 어느 악단의 수석 바이올리니스트이고, ‘그녀’는 부검의 사이다. 두 사람은 어느 날 우연히 만나 사랑을 나눈 사이다. 그러나 서사적 현재 시점에서 둘은 저승과 이승으로 갈라져 있다. 아내의 외도로 팽팽하던 삶의 줄이 끊어지기 시작하면서 죽음에까지 이른 ‘당신’과, 서글픈 가족사를 안고 어쩔 수 없이 부검의를 택했던 ‘그녀’에 대한 이야기가 교차한다. 소설은 무엇보다도 죽어 누워있는 ‘당신’이 살아있는 사람처럼 의식 활동을 계속 하는 데서 팽팽한 긴장을 유발한다. 예컨대, “당신은 이곳으로 옮겨진 것부터가 맘에 들지 않았다. 당신은 그저 조용히 쉬고 싶을 뿐이었다.” “머리카락 한 올 흘러내리지 않도록 꼼꼼하게 틀어 올린 머리에 녹색 가운을 입은 그녀는 하얀 마스크로 얼굴을 반쯤 가리고 있었다. 하지만 당신은 그녀가 누군지 금방 알았다.” “누워만 있었는데도 이렇게 고단한데 그녀는 얼마나 힘들었을까, 당신은 부검실에 남겨두고 온 그녀를 잠시 생각했다.”

이미 죽은자가 산 사람과 같은 의식 활동을 계속할 수 있는, 그래서 서술자에 의해 그것이 서술되는 상황은 낯설고 생경하다. 서술자는 살아있는 ‘그녀’와 죽어 있는 ‘당신’을 동일한 방식으로 이야기하고 서술한다. 근대소설에서 이처럼 죽은 이의 의식이나 생각을 전달하는 서술자는 쉽게 찾아지지 않는다. 전지적 화자의 경우라도 죽은 인물의 의식이나 생각을 전달해 주는 경우는 거의 없다. 그저 외부에서 관찰 가능한 죽음

14) 2007년 조선일보 신춘문에 단편소설 부문 당선작.

의 모습이나 분위기만을 전해 줄 수 있을 뿐이었다. 그런 의미에서 죽은 인물의 의식과 그 의식의 내부를 제멋대로 들여다보는 서술자의 모습은 새롭게 느껴진다. 이승과 저승의 경계를 넘나들면서 양쪽을 아우르는 서술자의 모습과 그의 서사적 위치는 어느 서술자들과는 다른 모습이다.

합리적 이성을 중심으로 사고하는 근대인의 관점에서 볼 때, 사람은 삶과 죽음 중 어느 하나의 상태에 놓인다. 살아있거나 죽어있을 뿐이며, 중간 상태란 없다. 사람의 존재 방식도 선/악, 남자/여자, 중심/주변 등과 같은 이항대립 체계 속에서 파악된다. 죽음의 상태에서 사람은 말하지 못하고 행동하지 못한다. 말하고 행동하는 것은 살아있다는 증거였다. 그런데 근대를 벗어나 전통사회 속으로 눈을 돌리면, 죽어 저승으로 가지 못하고 이승의 주변을 배회하는 혼령의 존재가 보인다. 서사물이 그려내는 서사적 세계는 이러한 전통적 관념에 조금 더 가까운 세계이다. 이승 주변을 배회하는 영혼들이 설화, 소설, 영화 등 가능한 형태의 모든 서사물 속에 자주 등장하였다. 오래된 전설에서는 원통함 때문에 저승길을 가지 못하는 원귀의 모습으로 등장하였고, 근대의 서사물에서는 사랑이나 우정을 완성하지 못해 차마 남겨두고 떠나지 못하는 안타까운 영혼으로도 등장하였다. 하지만 그들은 대부분 서술자가 아닌 등장인물이었다. 서사 속의 등장인물은 서술자(혹은 작가)에 의해 태어나고 살아가다가 어떤 이유로 해서 서사 속에서 사라지거나 죽어간다. 사라지거나 죽는 것으로 작품에서 퇴장한다. 그리고 그뿐이다. 사라지거나 죽은 이들은 회상이나, 꿈과 환상, 영매 혹은 죽은 나무 등과 같은 서사적 장치를 빌리지 않고서는 더 이상 이야기에 등장하지 않는다.

### 3-2. 영혼서술자의 등장

그런데 최근 들어 서사 속 죽은자들이 복잡하고 거추장스러운 서사적

장치를 벗어버리고 활기분한 몸으로 거듭나고 있다. 죽은자들은 서술 대상이 되는 인물로서의 역할이 끝나는 지점에서 서술자가 되어 되돌아온다. 서술자가 되어 적극적으로 자기의 죽음을 알리고 입장을 변호하며, 심지어는 죽은 이후 다른 이들의 삶을 관찰하면서 그들에 대해 말하기 시작했다. 여기서는 서사적 장치에 의존하지 않은 죽은 몸의 서술자를 ‘영혼서술자’라고 부르기로 하겠다.

영혼서술자는 비록 행동을 통해 서사적 사건에 영향을 미치지 못하는 지만, 지각하고 생각할 수 있는 존재이다. 영혼서술자는 삶과 죽음의 중간지대(회색지대)에 위치하는 존재로, 죽은 상태이면서 살아있는 것과 같다. 그들은 살아있는 사람(것들)의 입장에서 세계를 바라보는 데서 벗어나 오히려 죽은자, 즉 삶의 저편에 서서 이쪽을 바라보고자 한다는 점이 흥미로운 대목이다. 영혼서술자는 영상서사물인 영화와 드라마, 그리고 문자 서사물인 소설 등에서 두루 나타나고 있다.

[3] “나는 올해 마흔 둘, 일년 이내로 죽을 것이다.”<sup>15)</sup>

[4] “나는 지금 우물 바닥에 시체로 누워 있다. 마지막 숨을 쉰 지도 오래되었고 심장은 벌써 멈춰버렸다. 그러나 나를 죽인 그 비열한 살인자 말고는 내게 무슨 일이 일어났는지 아무도 모른다. 그자는 내가 정말로 죽었는지 확인하려고 숨소리를 들어보고 맥박까지 확인했다. 그러고는 옆구리를 힘껏 걷어차더니 우물로 끌고 와 바닥으로 내동댕이쳤다. 이미 돌에 맞아 깨져 있던 내 머리는 우물 바닥에 부딪히면서 산산조각이 났고, 얼굴과 이마, 볼도 뭉개져 형태를 분간할 수 없다. 뼈들도 부서졌고 입 안엔 피가 가득하다.”<sup>16)</sup>

15) 샘 멘데스 감독, 『American Beauty』, 1999.

16) 오르한 파묵, 이난아 옮김, 『내 이름은 빨강』1, 민음사, 2004, 15쪽.

[5] “내 이름은 메리 엘리스 영이다. 오늘 아침 신문을 펴는 순간 사람들은 내 생애에서 가장 특별한 날에 대해 알게 될 것이다. 눈 씻고 찾아도 뉴스거리라곤 없던 내 인생이었지만 지난 목요일은 완전히 달랐다. 하루의 시작은 평소와 다름없었다. 난 가족들을 위해 아침 식사를 준비했고 집안일을 했다. 그리고 계획했던 일을 끝냈고, 잡다한 바깥일도 처리했다. 다른 날들과 다름없이 완벽에 가까울 정도로 내가 해야 할 일들을 끝냈다. 그러니 내가 갑자기 복도 끝 옷장에 가서 권총 하나를 꺼내든 건 너무나 뜻밖의 일이었다. 내 시체를 발견한 건 이웃에 사는 마사 후버 부인이었다. .... 내가 땅에 묻힌 건 월요일이었다. 장례식 후 ‘위스테리어 가’에 살고 있는 모든 주민들이 조문을 하러 왔다.”<sup>17)</sup>

인용문 [3]은 영화 『아메리칸 뷰티』에서 죽은 버넬이 하는 나레이션이다. 이미 죽은 몸이기 때문에 일년 이내에 닥쳐올 자신의 죽음에 대해 분명하게 말할 수 있는 것이다. 즉 죽은 버넬이 일년 전의 서사적 사건 속으로 되돌아가 그때의 일을 서술하고 있다. 화면 밖에서 들려오는 버넬의 나레이션은 죽은자답게 담담하고 나지막하여 삶의 온갖 걱정으로부터 벗어나 있는 것처럼 들린다. “페이드 인이 되면 바둑판처럼 가지런하게 정렬된 중산층의 주택가를 하늘에서 ‘내려다보는’ 장면이 펼쳐진다. 잘 정돈된 포장도로, 푸른 가로수들, 군데군데 정원에서 선홍색 반점을 드리운 아메리칸 뷰티. 영화 전체에 걸쳐 너댓번 반복되는 이러한 앵글의 카메라는 주택가 전체를 천천히, 아주 천천히 더듬어 가면서 내려다 보는데”<sup>18)</sup> 이는 영혼서술자인 죽은 버넬이 지상보다 한 차원 높은 곳에 자리잡고 있음을 느낄 수 있게 해 준다.

17) 찰리 맥두걸 감독, 『위기의 주부들』 시즌1, 브에나비스타, 2005. 에피소드1 중에서.

18) 김기주, 「삶, 그 흔들림의 형이상학」, 『내러티브』3호, 한국서사학회, 2001, 125-126쪽.

버넌은 인식의 대상이 되기도 하고, 인식의 주체이기도 하다. 등장인물로서의 버넌은 전자에, 영혼서술자로서의 버넌은 후자에 해당한다. 그들 사이에는 공간적, 시간적 차원의 거리가 존재한다. 하지만 전통적인 서사물이 인물들로부터 서술자를 철저히 구분하고 서로의 역할이 섞이지 않도록 세심한 배려를 했던 것과는 달리, 인물과 서술자가 분명하게 구분되는 것 같지 않다.

인용문 [4]는 오르한 파묵의 『내 이름은 빨강』의 첫 부분으로, 세밀화가인 엘레강스가 살해당한 이후에 죽은 자기를 서술하는 부분이다. 앞서 살펴본 대로 수많은 초점화자가 직접 자신이 겪는 일을 서술하는 이 작품에는, 엘레강스 말고도 죽은 자신에 대해 이야기하는 또 다른 서술자가 있다. 엘레강스와 에니시테를 죽였던 올리브가 그런 경우이다. 올리브는 칼에 맞아 죽은 자신을 이렇게 서술한다. “나는 그를 향해 단검을 겨누지도 못하고 보통이를 든 손을 들어 막았을 뿐이다. 보통이가 날아갔다. 속력이 줄지 않은 빨간 장검이 먼저 내 손을 잘랐다. 그리고는 곧바로 내 목을 잘라 바닥에 머리가 떨어졌다. .... 살인자와 보통이는 내 뒤에, 이제는 결코 가지 못할 바다와 카드르가 항구를 향해 내려가는 비탈길 쪽에 있었다.”(2권, 320-321).

그런데 재미있는 사실은 엘레강스나 올리브가 이미 신체를 벗어나 물리적인 현실 차원을 떠나있지만, 한편으로는 현실의 자장을 완전히 벗어나지 못한 상태라는 점이다. 그들의 인식 능력은 살아있는 사람처럼 제한적인 상태이다. “올다올다 지친 딸애는 뉘를 잃은 채 대문만 쳐다보고 있을 테고, 다른 식구들도 모두 목을 빼고 내가 돌아오기만을 기다리고 있을 것이다. 그런데 정말 나를 기다리고들 있을까? 어쩌면 벌써 나의 부재에 익숙해졌는지도 모르지.”(1권, 15-16) 엘레강스가 남은 가족들을 생각하는 이런 대목은 그가 비록 죽은 영혼의 상태이지만 전지적인 위



치에 있지 않음을 보여준다. 그들은 전통적인 시점 이론의 1인칭 주인공이나 1인칭 관찰자의 제한적 시각보다는 자유롭지만, 전지적 시점의 서술자만큼 무제한적인 시각을 보유하고 있지는 않다. 그 중간 부분에 영혼서술자가 위치한다.

영혼서술자의 이러한 특성은 TV드라마로 방영된 『위기의 주부들』의 메리 엘리스 영에게서도 비슷하게 드러난다. 인용문 [5]는 자살하는 메리 엘리스 영의 마지막 하루를 서술하고 있다. 메리 엘리스 영은 죽은 후 자신과 관련된 위스테리어의 은밀한 부분을 드러내 이야기해 준다. 살아서는 알수 없는, 친구들의 사적이고 은밀한 생활을 들춰내 논평하기도 하고 비판하기도 한다. 친구들의 심리를 묘사하기도 하고, 앞으로 벌어질 사건을 사전에 서술해 주기도 한다.

주목되는 점은 서술자의 위치이다. 메리는 자살을 하던 바로 그날의 동시적 관점에서 자살의 과정을 서술한다. 그것은 ‘오늘 아침 신문(this morning's paper)’이라는 표현을 통해 알 수 있다. 메리는 서술되는 ‘스토리의 시간’과 아주 가까운(혹은 같은) 시간에 위치하고 있다. 즉 ‘스토리 시간’과 ‘서술 시간’이 아주 가깝거나 동시적이다. 자신이 땅에 묻히고 장례식 이후에 동네 사람들이 조문하러 오는 상황 서술도 ‘스토리의 시간’에 아주 가까운 위치에서 이루어진다. 마치 서사적 세계 속의 한 인물이 일련의 상황을 서술하는 것처럼 보인다. 그런데 전체적으로 메리는 친구들의 사생활을 속속들이 알고 있는, 어느 정도는 전지적인 서술자이기도 하다. 다시 말하면 영혼서술자로서 메리는 서사내적인 상태를 유지하기도 하고 서사외적인 상태를 유지하기도 한다. 『내 이름은 빨강』에 나오는 다음 대목은 영혼서술자의 서사외적 상태를 잘 보여준다. “수년 동안 내 머리는 진흙 속에 묻힌 채 이 슬픈 비탈길, 돌담, 약간 멀리 떨어져 있는 뽕나무와 밤나무를 보고 있을 것이다”(2권, 322) 이처럼 영혼서

술자들은 전통적인 서술자와는 달리, 서사내적이거나 서사외적이길 강요받지 않으면서 자유롭게 위치를 옮겨 이야기를 서술해 나간다.

영혼서술자는 근대소설 중심의 전통적인 서사물이 서술자에게 부여하거나 덧입혔던 복잡한 서사적 장치와 여러 구속들을 벗어버리고 홀가분한 상태에서 말하기를 시도한다. 지금까지 살펴본 영혼서술자의 여러 특성을 리몬-케넌이 초점화의 국면을 설명하기 위해 사용했던 세 가지 국면<sup>19)</sup>으로 정리해 보면 다음과 같다. 먼저 지각적 국면(perceptual facet)에서 영혼서술자는 공간 요인이나 시간 요인에서 어떤 특정한 구속 상태에 놓이지 않는다. 그들은 동시적 초점화나 파노라마식 개관이 가능한 조감의 위치에 있을 수도 있고(『아메리칸 뷰티』의 버넴처럼), 제한적 관찰자의 위치(『내 이름은 빨강』의 엘레강스처럼)에 있을 수도 있다. 시간적으로도 그들은 현재에만 제한되기도 하고 모든 시간 차원(과거, 현재, 미래)을 마음대로 다룰 수 있기도 한다. 영혼서술자는 공간과 시간 요소 모두에서 전자와 후자를 오고갈 수 있고, 그 중간 상태를 유지할 수도 있다.

심리적 국면(psychological facet)에서 영혼서술자는 서사적 세계의 대부분을 알고 있는 외적 초점을 견지하기도 하고 아주 일부의 한정된 부분만을 인지하는 내적 초점을 견지하기도 한다. 마찬가지로 외적초점과 내적초점을 오갈 수 있고, 중간을 취할 수도 있다. 이 경우 외적초점은 전지적 시점의 기존 서술자들에 비해 훨씬 제한적으로 사용된다. 『내 이름은 빨강』에서 마지막 서술자로 등장하는 세큐레는 이렇게 말한다. “세상이 서로 통하는 문이 달린, 수많은 방을 가진 궁전처럼 느껴졌습니다. 우리는 이 방에서 저 방으로 기억하며, 상상하며 드나들 수 있지만, 대부분 게을러서 조금만 움직일 뿐 항상 같은 방에 머무르고 있는 거지요”(2권, 326) 이는 세계를 서술하는 데 있어서 전적으로 전지적이지도 않고 전적

19) 리몬 케넌, 최상규 역, 『소설의 현대 시학』, 예림기획, 1999, 139-146쪽 참조.

으로 제한적이지도 않은 영혼서술자가 왜 필요한지 조용히 알려준다.

이데올로기적 국면(ideological facet)은 ‘개념적으로 세계를 보는 일반 체계’를 가리킨다. 전통적인 서술이 단일한 지배적 관점을 주로 제시하고자 했다면, 영혼서술자는 주로 다중서술을 기반으로 하여 비확실적이고 다양한 세계를 드러내기 위해 활용된다. 전자가 역사와 인간사회를 내려다보는 거시적 체계라면, 후자는 개인 생활의 여러 층위를 드러내는 미시적 체계를 중시한다. 즉 영혼서술자는 보통 사람이 일상에서 겪는 경험과 일상에서 떠올리는 사소한 기억을 서술하려 한다. 그는 자신이 생전에 관여하고 있던 세계의 시간을 사후까지 연장할 수 있는 능력있는 서술자이지만, 오히려 그는 작고 단편적인 세계를 벗어나려 하지 않는다. 그의 목소리는 비록 낮고 중립적이라 하더라도, 그는 언제나 어떤 구체적인 상황에 얽혀 있는 존재일 뿐이다. 이는 자신이 관여되어 있던 세계와 직접적인 관여가 없는 세계를 함께 서술하기 위한 효율적 입장이 된다. 한 마디로 영혼서술자들은 세계를 작고 사소하고 과편화되고 개인화된 것으로 바라본다.

영혼서술자는 서사적 세계를 이성적이고 합리적인 현실로부터 분리시켜 놓고 사람들을 이야기의 공간으로 초대하는 역할을 한다. 기존의 리얼리티 계열의 서사물이 서사에 현실을 끌어들여 서사와 현실을 뗄 수 없는 관계 속에서 파악하고자 했던 것에 대한 저항이다. 현실을 이야기하면서도 현실이 아닌 곳에 서사적 세계를 건설하고자 하는 것은 현실에 대한 긴장, 현실에 대한 예속 등에서 벗어나서 전적으로 이야기의 세계를 건설하고자 하는 서술 전략이라 할 수 있다. 그 전략 속에서 서술자는 서술자 나름대로 서술의 즐거움을 만끽하고, 독자는 독자 나름대로 현실이면서 현실이 아닌 이야기를 즐긴다. 이는 놀이의 즐거움을 추구하는 최근 서사물 특히 디지털 스토리텔링의 서사 전략과도 일맥상통한다. 진지한 의미

의 추구보다는 놀이와 같은 즐거움의 추구라는 현대적 서사물의 보다 분명한 경향을 내적으로 실현하려는 의도가 반영되었다고 볼만하다.

#### 4. 맺는 말

황석영은 리얼리즘적 객관성에 의문을 제기하면서 과거의 리얼리즘 형식은 보다 과감하게 보다 풍부하게 해체되고 재구성되어야 함을 지적한 바 있다. “역사와 개인의 꿈같은 일상이 함께 현실 속에서 연결되어야 한다고 생각한다. 주관과 객관이 분리되어서도 안되고, 화자는 어느 누군가의 관점이나 일인칭 삼인칭으로 고정된 것이 아니라 등장 인물 각자의 시점에 따라 서로를 교차하여 그려서 완성시켜줄 수 있을 것이다. 한 인물과 사건을 두고도 모든 등장인물들이 보여주는 생각과 시각의 다양성으로 자수를 놓듯이 그릴 수는 없을까”<sup>20)</sup> 이는 황석영만의 고민이 아니다. 현실이 점점 더 복잡하고 다원화되어 가는 이상, 총체론적 관점에서 현실을 서술하는 것이 점점 어려워지고 있다. 거시적 관점에서 하나의 세계 모델을 구성하려는 어떤 시도도 쉽게 열매 맺을 수 없는 상황이 되어 가고 있다.

이러한 상황에서는 다중서술과 영혼서술자가 주목받을 수 밖에 없다. 다중서술은 인식과 재현의 가능성에 대한 불신이라는 포스트모더니즘적 관점의 서사적 구체화라 할 수 있다. 다중서술의 서술자는 거대 서사의 가능성을 불신하고 작은 서사를 지향하면서, 타자의 시각에 의한 타자의 서사를 수궁하고 그와의 공존을 인정한다. 그리고 다중서술의 서술자는 세계 내 존재로서 자신이 서술하는 세계에 어떤 식으로든 연루되

---

20) 황석영, 『손님』, 창작과비평사, 2001, 260쪽.

어 있는 서사내적 서술자이다. 서술자가 세계 내 존재라는 사실을 아주 극적이고 흥미롭게 잡아낸 것이 영혼서술자이다.

영혼서술자는 거대 서사를 거부하고 작고 단편적인 이야기들의 세계를 추구한다는 측면에서 다중서술의 서술자들의 서사 전략과 일맥상통하는 면이 있다. 그는 전통적인 서술자에게 부여되거나 덧입혀졌던 복잡한 서사적 장치와 여러 구속들을 벗어버리고 홀가분한 상태에서 이야기한다. 영혼서술자는 공간 요인이나 시간 요인과 같은 어떤 특정한 구속 상태에 놓이지 않으며, 전지적인 외적 초점을 견지하기도 하고 내적 초점의 위치를 견지하기도 한다. 따라서 구체적 삶의 상황과 직접적으로 연루된 전지적 서술자의 입장에서 이야기를 서술하게 된다.

단일하고 총체론적 서술자가 다중서술의 서술자에게 자리를 내어주는 현상을 살펴보았지만, 사실 새롭게 등장하는 가상현실 유형의 디지털 서사에서는 서술자라는 서사적 장치에 더 큰 변화가 예고되고 있다. 즉 사건을 인지하고 인지된 사건을 전달하는 서술자의 역할이 무화되어 버리고, 그동안 서술자에게 부여되었던 시각과 관점의 선택권이 독자 혹은 수용자에게 넘어가고 있는 것이다. “수용자는 프로그램에서 특정한 카메라를 선택하여 원하는 시점으로 화면을 조직하여 시청할 수 있고, 자신의 선택에 따라 프로그램 내용을 진전시킴으로써 개인성을 반영할 수 있다. 이는 유럽이나 일본의 디지털 방송에서 이미 시도하고 있는 것으로, 자동차 경주 프로그램에서 수용자는 경주장에 설치된 카메라는 물론 운전자의 헬멧에 장착된 카메라 화면을 선택하여 운전자의 시점으로 시청할 수 있으며, 야구 경기에서도 포수의 시점 혹은 투수의 시점 등 카메라를 선택하여 경기를 시청할 수 있다.”<sup>21)</sup> 시대의 다원화와 기술의 발전, 그리고 서사매체의 변화가 서술자에게 무슨 변화를 가져올지 계속 지켜보아야 할 것이다.

21) 박동숙·전경란, 『디지털/미디어/문화』, 한나래, 2005, 169-170쪽.

## 참고문헌

### 1. 기본 자료

- 구효서, 「명두」, 『2006 제6회 황순원문학상 수상작품집』, 랜덤하우스코리아, 2006.  
구로자와 아키라 감독, 『라쇼몽』, 1950.  
샘 멘테스 감독, 『American Beauty』, 1999.  
찰리 맥두걸 감독, 『위기의 주부들』 시즌1, 브에나비스타, 2005.  
류진, 「칼」(2007년 조선일보 신춘문예 당선작).  
오르한 파묵, 이난아 옮김, 『내 이름은 빨강』1-2, 민음사, 2004.  
장 클로드 무를르바, 김주경 역, 『바다 아이』, 다림, 2006.  
조세희, 『난장이가 쏘아올린 작은 공』, 『한국소설문학대계』51, 동아출판사, 1995.  
황석영, 『손님』, 창작과비평사, 2001.

### 2. 논문 및 단행본

- 고영란, 「경계선 허물기와 두 서술자의 역할」, 『위더링 하이즈』 연구, 『19세기 영어권 문학』 제3호, 2000.2, 43-65쪽.  
롤랑 브르너프, 레알 율레, 김화영 편역, 『현대소설론』, 현대문학, 2004.  
리몬 케틴, 최상규 역, 『소설의 현대 시학』, 예림기획, 1999.  
박동숙·전경란, 『디지털/미디어/문화』, 한나래, 2005.  
스티븐 켄, 박성관 옮김, 『시간과 공간의 문화사』, 휴머니스트, 2004.  
장노현, 「하이퍼텍스트 서사에서의 시간과 공간」, 『한민족문화연구』제19집, 2006.12, 219-246쪽.  
제라르 즈네뜨, 권택영 역, 『서사담론』, 교보문고, 1992.  
제러미 리프킨, 이희재 옮김, 『소유의 종말』, 민음사, 2001.  
질 들뢰즈, 김상환 옮김, 『차이와 반복』, 민음사, 2004.  
최병우, 『다매체 시대의 한국문학 연구』, 푸른사상, 2003.  
한귀은, 「『난장이가 쏘아올린 작은 공』의 이야기와 화자 연구」, 『한국문학논총』 제32집, 2002.12, 337-359쪽.  
한용환, 『소설학 사전』, 문예출판사, 1999.  
허문영, 「마지막 카우보이, 위대한 전쟁영화를 만든다」, 『시네21』, <http://www.cine21.com>, 2007.2.

## Multiple Narration and Soul Narrator

Jang, No-Hyun

Multiple narration has need of over two narrators. Each narrator views the object of narration and narrates it in his standpoint. Multiple Narration is classified into two categories; multilayer multiple Narration and multilateral multiple narration. Multilayer multiple narration divides superior narrator and subordinate narrators. The former relay and regulate the latter's narration. Multilateral multiple narration's narrators describe same object of narration all over, describe to take a part of same object respectively.

Multiple narration's narrators distrust possibility of recognition and representation. It is like the position postmodernists are in. Its narrator intends to make small narrative and recognize the other's narrative. And the narrators are internal-narrative narrators in connection with the object of narration.

Soul narrator is dead one that thrown off the raveled equipments of narrative. It is interesting that soul narrator take a view of this side of life from that side. Soul narrator is given in film, TV drama, and novel etc. widely. Soul narrator is not restricted by specified factors of space and time. He can stand on external focalization as well as internal focalization. And soul narrator that attached concrete life describes small and fragmentary

story.

---

Key Words

multiple narration, soul narrator, focalizer, dead one, *The small ball that Midget shot up*,  
*My name is Red*.

\* 위 논문은 2007년 4월 30일에 투고되어, 2007년 5월 28일 심사 완료 후 6월 2일  
게재가 확정되었음.