

‘이야기’의 소설적 수용과 의미

- 김동리의 「무녀도」를 중심으로

엄숙희(전북대)

<목 차>

- | | |
|---------------------------|-------------------------------|
| 1. 들어가는 말 | 3. 허구적 경험 공간의 재현을 통한
현실 비판 |
| 2. 「무녀도」의 이중적인 서술자와
독자 | 4. ‘이야기’를 활용한 서술의 효과와
의미 |
| 1) ‘이야기꾼’으로서의 서술자 | 5. 나가는 말 |
| 2) ‘청자’로 호명된 독자 | |

1. 들어가는 말

인간의 이야기하고자 하는 욕망은 본능적이다. 그래서 인간의 삶은 이야기¹⁾와 불가분의 관계를 이루며 존재해 왔다. 인간이 “자신의 체험이나 전해들은 사실을 이야기한다는 것은, 다양하고 복잡한 경험을 정리해 타인에게 전달함으로써 그것을 공유하기 위한 가장 원초적인 언어행위 중 하

1) 최시한은 『현대소설의 이야기학』(2008)에서 이야기(narrative)를 역사적 갈래나 관습적 표현양식을 초월하는 개념으로 보고 있다. 그는 이야기란 사건의 연쇄 혹은 연쇄된 사건의 진술이며, 그것은 흔히 ‘서사’라 부르고 경우에 따라 서술, 담화 등으로 일컫는다고 한다. 그러면서 그는 ‘서사’보다는 ‘이야기’가 좀 더 포괄적인 의미를 지닌다고 보고, ‘이야기’는 이야기적 특성, 이야기하는 행위, 이야기한 결과, 이야기된 것 등 여러 국면을 두루 가리키는 데 활용할 수 있다고 했다.(최시한, 『현대소설의 이야기학』, 도서출판 역락, 2008, 5-6면 참조.) 본고에서도 이와 같은 포괄적인 개념으로 ‘이야기’라는 용어를 사용하고 있다.

나이다.”²⁾ 그래서 리처드 커니는 “인간의 자아는 다른 이에게서 듣고 또 남에게 말하는 다양한 이야기들에 기반을 두고 있는 서사적 정체성”³⁾을 지닌다고 말한다. 즉 인간은 이야기에 의해 축적된 기억의 두께 속에서 끊임없이 자기를 확인하며 살아가는 존재라는 것이다. 따라서 그러한 서사적 존재인 인간은 이야기를 통해 자신이 경험한 세계를 재현해 내고 세상을 이해하며 의미를 형성해 나간다고 할 수 있다.

하지만 근대로 접어들면서 구술문화 시대의 이야기는 급격히 쇠퇴하게 된다. 문자문화가 “청각문화를 ‘시각화’ 또는 ‘영상화’하면서 인류 역사에 등장했기 때문이다.”⁴⁾ 이와 관련해 벤야민은 「이야기꾼」에서 “이야기의 쇠퇴”는 근대 초기 문자의 보급과 인쇄술의 발달로 소설이 대두된 것에서 비롯되었으며, 본질적으로 이야기와 달리 소설은 서적에 의존하면서 이야기와 구별되는 특징을 지니게 되었다⁵⁾고 한다. 그러면서 벤야민은 이야기와 소설을 대비하며 “이야기가 공동체의 경험을 전하는 구술성과 관련이 있다면 소설은 문자로 기록되어 보급되는 개인적 체험의 산물이며, 이야기가 서사에 비중을 둔다면 소설은 묘사에 비중을 둔다”고 한다. 그렇게 근대소설은 구술문화 시대의 이야기와는 다른 변별적 특징을 지니며 나타났다. 그로 인해 전통적인 이야기 전승의 기반은 사라졌지만, 이야기는 내용 및 형식의 변모를 통해 다양한 매체 속에서 지속되고 있다.⁸⁾ 따라서 “오늘의 소설은

2) 노에 게이치 지음/김영주 역, 『이야기의 철학』, 한국출판마케팅연구소, 2009, 23면 참조.

3) 리처드 커니 저/이지영 역, 『이방인, 신, 괴물』, 개마고원, 2004, 419면 참조.

4) 김용석, 『서사철학』, 휴머니스트, 2009, 513-514면 참조.

5) 여기서 벤야민이 말하는 이야기의 쇠퇴는 구술문화 시대의 이야기의 쇠퇴를 의미한다.

6) Benjamin, W., *Der Erzähler, Gesammelte Schriften* Bd. I-2, Suhrkamp, 1977, pp.442~443. (노에 게이치, 앞의 책, 27~28면 재인용)

7) 발터 벤야민/반성완 역, 『발터 벤야민의 문예이론』, 민음사, 1983, 165-194면 참조.

8) 이야기는 다양한 매체를 통해서 표현된다. 세상에는 무수한 형식의 이야기들이 있다. 이야기, 서사물의 매체를 가운데는 발언된 언어(문자 언어 및 음성 언어), 그림, 제스처, 이러한 매체를 다양한 방식으로 혼합한 것들이 있다. 이야기는

피상적으로는 문자언어를 매체로 하고 있지만, 그 이면에는 구두 청각언어에 의한 소통체계를 그 중요한 전통으로 지니고 있다고 할 수 있다. 왜냐하면 이야기하는 것은 구술성과 관련된다고 볼 수 있는데 소설은 작가에 의해 말해지거나 아니면 작가가 내세운 서술자에 의해서 이야기되는/ 구술되는 문학 양식이기 때문이다.¹⁰⁾

이에 본고에서는 김동리의 「무녀도」가 작품 속에 ‘이야기’를 도입하고 있는 점에 주목하였다. 「무녀도」에 ‘이야기’가 도입되었다고 했을 때, 여기서 말하는 ‘이야기’의 의미는 「무녀도」의 외화의 이야기적 특성과 이야기하는 행위, 내화(이야기된 것)를 의미하는 것이다. 단편소설에 ‘이야기’가 수용되는 양상은 주로 액자소설 형태로 나타나는데, 액자소설은 케테 프리드만에 따르면 “문자가 생기기 이전에 있었던 ‘구술서사’에서 유래”¹¹⁾한다. 따라서 액자소설은 본질적으로 구술적인 속성을 지닌다고 볼 수 있다. 이 점에서 본고는 액자소설로서 ‘이야기’를 도입¹²⁾하고 있는 김동리의 「무녀도」¹³⁾를

신화, 전설, 우화, 설화, 소설, 서사시, 역사, 비극, 추리극, 희극, 무언극, 회화, 스테인드 글라스로 된 창, 영화, 뉴스, 일상 대화 등 무수한 형태로 존재한다. 이야기는 인류의 역사와 동시에 시작되었다고 표현할 수 있을 정도이다.(Gerald Prince/최상규 역, 「서사학:서사물의형식과 기능」, 『문학과 지성』, 문학과 지성, 1988, 11면)

9) 임명진, 『한국 근대소설과 서사전통』, 문예출판사, 2008, 14면 참조.

10) 말로 된 문학에서 글로 된 문학으로의 변화는 단순히 표현매체가 바뀌어졌음을 의미하지는 않는다. 표현 방법의 전이에 따라 세계를 보는 관점과 관심대상, 기법과 장치 등에서 새로운 상황이 전개되는 것이다. 구술문학에서는 대상에 대하여 상황 의존적이고 참여적인데 반해, 기술문학에서는 대상을 냉정하고 독립적인 시각으로 보게 된다.(단국대학교 동양학연구소 저, 『근대 한국의 일상생활과 미디어』, 민속원, 2008, 28-29면 참조.)

11) 한일섭, 『서사의 이론』, 한국문화사, 2009, 106-107면 참조. 구술서사에선 이야기를 구술하는 자가 그 구술을 하기 전에 ‘안내의 말’을 하고, 그 구술을 끝내고 나서 ‘끝내는 말’을 하는데 이 앞과 뒤의 말이 액자소설의 틀이 된다는 것이다.

12) 「무녀도」가 액자소설로서 구술서사가 수용된 형태라고 했을 때, 「무녀도」가 ‘이야기’를 도입했다는 것이 구비전승적인 성격의 내화만을 칭하는 것으로만 비칠 수도 있는데, 본고에서는 각주 1에서 이야기의 개념을 정리한 것처럼, 「무녀도」의 외화에서부터 이야기적 특성이 드러난 것, 이야기하는 행위가 서

논의의 대상으로 삼아, 소설 속에서 ‘이야기’의 도입이 갖는 효과가 무엇인지를 살펴보고자 한다.

김동리 스스로도 자신의 대표작이라 생각하는 「무녀도」는 그동안 여러 논자에 의해 언급되어졌다.¹⁴⁾ 소재적인 차원에서 무속, 기독교, 설화적 세계 등과 관련된 논의가 주를 이루었고, 또한 여러 차례의 개작이 갖는 의미를 고찰하기 위한 논의들이 이뤄졌다. 그러한 논의의 결과, 「무녀도」는 전통적이고 토속적이며 샤머니즘적이라는 이미지를 지니게 되었다.

이 글에서는 위의 논의들과 시각을 달리하여, 「무녀도」가 ‘이야기’를 도입하고 있는 점에 주목하여 논의를 진행하고자 한다. 그럼으로써 「무녀도」가 ‘이야기’의 도입을 통해 얻은 효과와 의미가 무엇이었는지를 고찰해 보고자 한다.

2. 「무녀도」의 이중적인 서술자와 독자

1) ‘이야기꾼’으로서의 서술자

술된 것, 그리고 그 과정을 통해 내화로 이야기가 서술된 것 등을 포괄하는 의미로 사용하고 있다.

- 13) 김동리의 「무녀도」는 3차에 걸쳐 개작된다. 1936년에 발표된 원작에 1947년 1차적으로 전면적인 개작이 이뤄졌고, 1963년에 2차 개작, 1967년에 3차 개작이 이뤄졌다. 본고는 최종적으로 개작이 이뤄진 1967년 작품을 분석대상으로 삼았다. 김동리, 「무녀도」, 『김동리 전집1-무녀도 황토기』, 민음사, 1995.
- 14) 「무녀도」에 대한 최근 논의로는 다음과 같은 것들이 있다. 전상기, 「소설의 현실 구성력, 그 불일치의 의미: 김범부의 「화랑외사」와 김동리의 「무녀도」를 중심으로」, 『겨레어문학』 제40집, 겨레어문학회, 2008. 김개영, 「한국 현대소설에 나타난 무속적 구원의 양상 연구: 김동리 「무녀도」, 이청준 「이어도」, 윤홍길 「넋」을 중심으로」, 고려대학교 석사학위 논문, 2007. 박남훈, 「한국 소설에 나타난 기독교 토착화 양상: 김동리의 「무녀도」, 「을화」와 황순원의 「움직이는 성」을 중심으로」, 『한국문학논총』 제30집, 한국문학회, 2002.

김동리의 「무녀도」는 소설적 형상화를 위해 ‘이야기’를 도입한 작품이다. 즉 「무녀도」라는 이야기 속에서 또 다른 이야기가 서술되는 것이다. 그러면서 「무녀도」는 이야기의 도입을 위해 액자 소설적 서술양식¹⁵⁾을 취하고 있다. 액자소설은 외화와 내화라는 이중구조로 독자들의 관심을 끌고, 외화의 서술자가 내화를 소개하는 형식을 취함으로써 독자들에게 내화에 대한 사실감과 신뢰감을 주는 구성방식이다. 또한 구술문화 시대의 구비전승적인 성격의 이야기가 소설적으로 수용된 구조이기도 하다. 이러한 액자 소설적 서술양식에서 외화의 서술자는 내화를 전달하는 이야기꾼으로서의 서술자라 할 수 있다. 따라서 독자는 자연스럽게 이야기의 청자¹⁶⁾가 된다.

「무녀도」는 낭이가 그린 그림인 〈무녀도〉의 굿장면으로부터 시작된다. 이후 ‘나’가 그 그림을 소개하면서 자신의 집안 내력을 말한다. ‘나’의 집안은 유서 깊은 사대부가이면서 시인묵객들이 자유롭게 드나들며 머무는 집이다. 아버지가 장가들던 해의 어느 봄날, 낭이와 낭이 아버지가 할아버지 맥을 찾는다. 달포 동안 머물며 낭이는 그림을 그리고 낭이 아버지는 그들의 이야기를 할아버지에게 전한다. 할아버지가 손자인 ‘나’에게 〈무녀도〉를 보여주며 그들의 이야기를 전한다. 여기까지가 외화에 나타나 있는 내용이다.

이상에서처럼 「무녀도」에는 ‘나’가 이야기를 듣게 되는 경위가 외화를 통해 제시되고 있다. 즉 「무녀도」는 짧은 외화 속에서 이야기판, 이야기, 이야기꾼, 청자를 전략적으로 드러냄으로써, 이야기 문화의 전승적인 성격을 두드러지게 보여주고 있다. 이런 식으로 압축적으로 이야기 전달 상황을

15) 액자소설은 기능적 측면에서 액자를 통한 명백한 객관성을 고양하고 서술자란 형상을 통한 소설의 고유한 근원상황을 표상하는 짧은 형식의 구성양식을 강조하는 것으로 평가되는 서술방식이다.(이재선, 『한국단편소설연구』, 일조각, 1980, 95면 참조.)

16) 여기에서의 ‘청자’는 이야기꾼으로서의 서술자에 의해 ‘청자로 허구화된 독자’이며, 이는 뒤에서 구체적으로 논의되는 부분이다.

제시하면서 이야기 전달자의 성격과 외화의 성격을 함께 보여주고 있는 것이다.

「무녀도」에서 ‘나’의 집안 내력에 대한 서술은 예전의 이야기관을 보여 주기 위한 서술전략이라고 볼 수 있다. 이야기관이 있어야 이야기가 나오고 전승된다. 이야기관이 없으면 이야기 자체가 불가능하기 때문이다. 근대 이야기 문화가 쇠퇴하면서 이야기관은 사라졌고 이야기관 자체도 옛날 이야기의 소재가 되는 상황에 이르렀다. 그래서 서술자 ‘나’는 자신의 집안이 대대로 이야기관을 형성해 온 집안이고, 집안이 탁방난 할아버지 때 “시인 묵객들이 끊임없이 찾아들”게 해서 이야기 문화를 지속시켰음을 보여준다.¹⁷⁾ 이는 결정적으로 서술자 ‘나’를 통해 그림 〈무녀도〉와 그에 관련된 이야기가 전승될 수 있는 기반이 마련되어 있었음을 보여주는 장치이기도 하다. 바꿔 말하면 그런 이야기관이 없었더라면 이 이야기는 전승되지 않았을 것이라는 것이다.

「무녀도」의 외화에는 내화를 이야기하는 최종 이야기꾼인 ‘나’ 이외에 마을사람들, 낭이 아버지, 낭이(낭이의 그림), 할아버지 등 여러 이야기꾼이 나온다. 「무녀도」의 내화는 마을사람들에게서 낭이 아버지에게로, 낭이 아버지에게서 할아버지에게로, 할아버지에게서 손자인 나에게로, 마지막으로

17) 이 부분은 단순히 이야기관의 재현으로도 볼 수 있지만 당시 민중의 현실이 재현될 수 있는 이야기관의 마련이 사대부가인 할아버지 집에서 이뤄졌다는 부분에도 주목할 필요가 있다. 조선시대 이야기관은 상하층 모두가 향유하는 공간이었는데 특히 그것의 본질적 의미는 무문자 계층에게 뚜렷하게 나타난다. (서대석 외, 『한국인의 삶과 구비문학』, 집문당, 2002, 40면 참조) 하지만 근대로 접어들면서 이야기관이 사라지고 이들 계층의 문화는 전승위기에 처해졌다고 볼 수 있다. 따라서 이들의 문화는 그나마 명맥을 유지하고 있는 조선후기에 벼슬로부터 소외된 사대부들에 의해 형성된 이야기관의 힘을 빌리지 않을 수 없게 되었다. 당시 이들 사대부들의 이야기관은 “자기 의지와 심정을 토로하는 장이 된 경우가 더 많아졌고 그래서 이야기관은 어떤 문제의식을 발현시키고 어떤 욕망을 구체적으로 드러내기 위하여 의도적으로 만들어졌다. 소외된 사대부들은 사대부 사회의 변방에서 거리를 두고 사대부 사회를 바라보았고, 상대적으로 평민사회에 가까이 갈 수 있었다.”(위의 책, 69-70면 참조)

‘나’에 의해서 다수의 독자에게로 이야기가 전승되고 있는 것을 보여준다. 즉 「무녀도」는 이들의 이야기하는 행위에 의해 내화의 이야기가 구비전승 되었고, 따라서 최종 이야기꾼인 ‘나’에 의해 전달되는 이야기가 구비전승적 성격의 이야기임을 보여주는 것이다. 이런 이야기가 현실에서 중요한 역할을 할 수 있는 것은 이야기와 현실과의 구조적 유사성 때문이라고 할 수 있다. 즉 시간적 존재인 인간의 삶이 시간적 구조물인 이야기로 구조화되어 현실을 이해하고 해석할 수 있는 길을 제시하기 때문이다. 리콰르는 『시간과 이야기 1』¹⁸⁾에서 이야기가 인간행동의 미메시스를 통해 실현되는 것으로 보고 이야기를 세 단계의 미메시스 과정으로 나타낸다. 즉 미메시스 I 단계¹⁹⁾는 미메시스 대상이 되는 인간의 행동을 시간의 층위에서 이해하고 해석하여 의미를 찾는 단계이다. 즉 이 단계에서 이야기꾼은 이야기를 하기 전에 나름대로 현실을 이해하고 해석하게 되는 전형상화 과정에 있는 것이다. 미메시스 II 단계는 미메시스 I 단계에서 이해된 것이 이야기로 형상화되는 과정이다. 즉 이야기꾼이 자신이 이해하고 해석한 이야기를 실제 이야기로 형상화하는 단계이다. 마지막으로 미메시스 III 단계는 이야기의 수용자가 이야기를 듣고 재해석하여 자신의 삶을 해석하고 효과적으로 이해하는 단계이다. 여기서는 형상화된 이야기를 듣거나 읽은 사람이 그 이야기를 재형상화 하는 과정이 이뤄진다. 그래서 이야기는 이 세 겹의 미

18) 폴 리콰르/김한식, 이정래 역, 『시간과 이야기 1』, 문학과 지성사, 1999, 128-159면 참조.

19) 여기서 미메시스 1단계는 각 청자가 이야기를 듣고 스스로 이야기꾼이 되어 이야기를 하기 전까지 그 이야기를 나름대로 해석하는 과정이라고 할 수 있다. 즉 청자로서 해석하면서 동시에 이야기꾼이 되어 이야기를 구성하기 위해 준비하는 상황이다. 이 단계는 이야기 전승에서 이야기의 내용을 실질적으로 구성하는 데 중요한 기반을 다지는 단계라 할 수 있다. 여기서 각 청자는 전해들은 이야기, 경험한 이야기를 해석하는 시간을 갖는다. 해석은 마음에 상황이 인지되는 과정이라고 할 수 있는데 여기서 여러 가지 상황들이 함께 작용해서 해석이 이뤄진다. 당시 자신들의 입장, 사회적인 상황 등 여러 맥락에 의해서 이야기는 재해석 되고 그 해석이 바탕이 되어 다음으로 전승되는 것이다.

메시스에 의해 끊임없이 수정되고 재구성되며 전승된다는 것이다. 그렇다고 했을 때 각 이야기꾼의 성격에 따라 이야기가 형상화되는 과정이 다르고 이야기의 내용도 달라진다고 볼 수 있다. 즉 ‘나’가 최종적으로 서술한 이야기는 전승되면서 전승자들에 의해 이야기의 내용이 변모되었음을 짐작할 수 있는 것이다. 그래서 각 이야기꾼의 성격을 살펴볼 필요가 있다.

먼저 마을 사람들을 보면 이들은 이야기와 직접적인 관련이 있는 이들이다. 마을사람들은 내화의 구성인물들이자 서술상황으로 봤을 때 내화를 처음으로 낭이 아버지에게 전달한 이들이다. 따라서 내화는 이들에 의해 일차적으로 형상화되었다고 볼 수 있다. 마을사람들로부터 이야기를 전달받은 낭이 아버지도 마을 사람들처럼 내화와 관련된 인물이다. 그에 의해 마을 사람들로부터 전달받은 이야기는 이차적으로 형상화되어 할아버지에게 전달된다. 낭이 아버지는 이야기를 전달하고자 하는 의도로 ‘나’의 할아버지 집을 찾는 적극적인 이야기꾼이다. 이야기관이 형성되어 있는 할아버지 집을 찾은 것이다. 여기서 낭이 아버지와 함께 할아버지 집을 찾은 낭이도 이야기꾼으로 볼 수 있다. 낭이의 그림은 이야기의 근거를 제공하면서 이야기의 신뢰를 확보하는 소재이기도 하다. 그러면서 동시에 낭이가 하고자 하는 이야기가 형상화된 것이기도 하다. 따라서 후에 할아버지에 의해 〈무녀도〉라고 명명된 낭이의 그림은 말을 못하는 낭이의 이야기하고자 하는 욕구가 표현된 것으로 볼 수 있다. 낭이는 내화의 주사건과 관련된 인물이며, 그녀와 직접적으로 관련 있었던 어머니와 오빠의 죽음 뒤에 유일하게 살아남아 과거의 이야기를 전하고 있는 인물이다. 따라서 시종일관 “치절한 슬픔”을 간직할 수밖에 없는 낭이가 그린 그림은 자신이 겪었던 세계를 형상화한 것이라 할 수 있다. 여기서 낭이의 그림 제목은 「무녀도」의 제목이기도 하다. 그리고 그림 속 장면은 내화의 주사건과 관련된 장면이기도 하다. 따라서 「무녀도」에서 〈무녀도〉라는 그림이 환기시키는 이미지는 강력하다.

이어 낭이 아버지로부터 이야기를 전달받은 할아버지를 볼 수 있다. 할

아버지에 의해 세 번째로 형상화된 이야기가 서술자 ‘나’에게 전달된다. 여기서 할아버지는 이전보다는 객관화된 이야기꾼이라 할 수 있다. 이야기와 직접적인 관련이 없는 인물이기 때문이다. 그렇지만 할아버지는 이야기의 가치를 인식하고 손자에게 이야기를 전달한다. 할아버지가 손자에게 전하는 이야기는 이미 오래되어 현실에서는 일어나지 않을 옛날이야기이다. 그렇지만 낭이와 낭이 아버지를 위하여 “값진 비단과 충분한 노자를 아끼지” 않을 정도로 그들의 이야기는 가치가 있는 것이다. 그렇게 이야기에 가치가 부여되어 할아버지에게서 손자인 ‘나’에게 이야기가 전해진다.

여기까지가 「무녀도」에서 이야기의 구술적인 성격이 드러나는 부분이다. 이야기의 화자가 있고 청자가 있으며, 청자의 해석에 의해 이야기가 전승되는 상황을 보여주는 것이다. 이런 서술 전략은 “작가에게 채화된 구술 문화적 속성의 표현”²⁰⁾일 수도 있으며, 자연스럽게 작품에서 이야기의 권위를 빌어 작가의 의도를 전달하고자 하는 것으로도 볼 수 있다.

마지막으로 최종 이야기꾼인 손자 ‘나’를 볼 수 있다. 손자 ‘나’에 의해 이야기는 네 번째로 형상화된다. 그렇게 형상화된 이야기가 ‘청자로 허구화된 독자’에게 서술로써 전승된다. 그래서 ‘나’의 이야기는 신뢰를 얻게 되고, 전승적인 성격을 지닌 이야기가 되어 이야기의 가치를 획득하면서 권위를 지니게 된다. 이야기는 이야기의 화자가 이야기의 가치를 인식할 때 이야기되는 것이고, 그런 점에서 여러 단계를 거쳐 할아버지로부터 손자 ‘나’에게 전달된 이야기는 그 자체로 권위를 지니게 되었다고 볼 수 있다. 여기서 손자 ‘나’는 할아버지가 〈무녀도〉라고 부르는 그림을 〈무녀도〉라 하지 않고, 그냥 “소녀가 그린 그림”으로 칭하면서 이야기를 시작한다. ‘나’는 그림에 대해서도 이야기에 대해서도 거리를 두고 이야기를 진행하겠다는

20) 휘네건은 구술문화 속에서의 사고나 표현은 의식의 영역뿐만 아니라 무의식의 영역에도 깊이 침투해 있어서 구술문화에 어느 정도 익숙해져 있는 사람은 글을 쓴다 해도 그러한 사고나 모습이 감추어지지 않는다고 지적하고 있다.(R. Finnegan, *Oral Poetry*, Cambridge Univ. Press, 1977, por 70.)

것이다. 그러면서도 외화에서 낭이의 전체적인 분위기를 가시지 않는 ‘슬픔’을 지닌 이로 그리고 있어 서술자의 이중적 태도를 보이기도 한다. 한편 외화의 서술효과로 인해 ‘나’에 이르러 구술 전승된 이야기가 「무녀도」의 내화로 서술된다는 식의 구성방식은 할아버지 세대의 구술문화가 손자 세대의 문자문화로 변화된 것을 보여준다고도 볼 수 있다. 「무녀도」의 이와 같은 구성은 ‘이야기’의 도입을 위해 불가피하게 취해진 것일 수도 있지만 달라진 이야기 문화의 속성을 암시하는 것으로도 읽을 수 있는 부분이다.

2) ‘청자’로 호명된 독자

「무녀도」는 이야기를 도입함으로써 서술자를 ‘이야기꾼’으로, 독자를 ‘청자’로 만든다. 이야기꾼인 서술자에 의해 ‘청자로 허구화된 독자’는 외화의 서술자 ‘나’가 전하는 이야기를 듣게 된다. 그럼으로써 독자는 허구적 청자가 되어 ‘나’가 만든 이야기판에 동참하게 되는 것이다. 또한 「무녀도」에서는 외화 서술자인 ‘나’에 의해 구비전승적인 성격의 이야기가 전해짐으로써 독자는 전승된 이야기를 듣게 되는 식이다. 이런 식으로 「무녀도」는 이야기 형식을 취함으로써 ‘청자로 허구화된 독자’에게 편하게 다가간다.

「무녀도」에는 다양한 허구적 청자가 등장한다. 이는 외화에 나오는 여러 명의 이야기꾼이 존재하는 것과 관련된다. 마을 사람들로부터 처음으로 이야기를 전해들은 낭이 아버지와 할아버지 그리고 ‘나’가 청자가 되는 것이다. 이들은 그러면서 동시에 이야기꾼이기도 하는 인물들이다. 이는 외화가 구비전승 되는 과정을 보여주고 있어 갖게 되는 구조이다. 따라서 이들은 이야기의 청자임과 동시에 화자가 되어 이야기를 전승하는 전승자들이 된다. 마지막 이야기꾼인 ‘나’에 의해 호명된 청자는, 다수의 ‘청자로 호명된 독자들’이고, 그러면서 이들은 동시에 전승자로서의 역할을 부여받게 되는 이들이다.

여기서 이야기꾼의 역할은 청자를 염두에 두고, 그들의 구미에 맞는

이야기를 해야 하는 것이다. 그래서 청자가 관심을 가질만한 이야기를 하거나 청자들에게 익숙한 소재를 선택하게 된다. 그렇더라도 이야기꾼은 이야기를 새롭게 해서 독자가 흥미를 잃지 않도록 구성해야 한다. 그렇게 청자를 이야기의 순환 과정에 제대로 동참시키기 위해서 전제되어야 하는 건 청자를 이야기판에 몰입시켜야 하는 것이다. 그래야 이야기에 감응되어 청자가 반응을 일으키게 되는 것이다. 「무녀도」에서도 독자를 청자로 호명한 최종이야기꾼인 ‘나’는 독자들에게 할아버지로부터 들은 이야기라며 들려준다. 그 이야기는 이미 여러 경로를 거쳐 전해온 이야기이고 그래서 전할 만한 가치가 있는 것이라는 게 외화를 통해 충분히 암시된다. 그래서 독자는 이야기판에 호기심을 가지고 동참하며 신빙성 있는 이야기꾼에 의해 이야기를 전해 듣게 되는 것이다.

노에 게이치는 이런 구비전승적인 이야기의 특징은 바로 ‘기원의 부재’라고 한다. 그는 이런 이야기는 “지금 현재의 화자에 의해 말로 표현되어 전해지는 형태로밖에 존재하지 않는다. 따라서 작자가 없다는 것이다. 그렇다면 작품이라는 개념 또한 그 특권적인 의미를 잃어버리게 된다는 것이다. 그래서 결국 이야기는 작품이 되기를 바라지 않는다고 한다. 즉 그것은 어떤 의미에서도 ‘완성을 향한 의지’를 갖지 않고 해석학적 반복을 되풀이할 뿐이라는 것이다. 그러므로 이야기의 특징 중 또 하나는 ‘텔로스의 부재’라고 할 수 있다.”²¹⁾ 따라서 그는 “이야기가 지닌 이러한 기원과 텔로스의 이중 부재라는 특징은 작자의 의도(기원)와 작품의 완성(텔로스)을 양극으로 형성되어온 근대소설의 개념과 정면으로 대립하는 것이며, 게다가 그것은 근대 그 자체의 이념과도 정면으로 배치”²²⁾되는 것이라고 말한다.

21) 노에 게이치, 앞의 책, 72-73면 참조.

22) 위의 책, 73면 참조. 노에 게이치는 야나기타 구니오의 구비전승론을 바탕으로 이 얘기를 하고 있다. 그는 이 ‘기원과 텔로스의 이중 부재’라는 부정적인 이름을 역전의 수단으로 삼아 적극적인 가치로 인정하는 것이 서구근대에 대항해 부설한 야나기타 구니오의 방어선이자 저항의 전략이었다고 본다. 서구근대는 기원과 텔로스를 연결하는 직선적인 시간 속에 스스로를 위치시키는 역사의식을

이 점에서 「무녀도」는 이야기의 형식을 취함으로써 ‘기원과 텔로스의 이중 부재’라는 이야기의 특징을 지니면서 동시에 ‘작자의 의도와 작품의 완성’을 지향하는 근대소설의 특징을 동시에 갖는다고 할 수 있다. 따라서 「무녀도」의 독자는 작품의 해석자인 동시에 이야기의 해석자가 되어 좀 더 자유로운 해석을 보장받게 된다.

따라서, 이야기를 해석하는 청자의 존재가 중요하게 된다.²³⁾ 이는 청자와의 소통이 중요하다는 것이다. 이야기꾼은 당연히 이야기를 듣고 싶어 하는 이를 상대로 이야기를 할 것이며, 그렇더라도 직접 이야기를 전승하는 과정에서 청자의 반응을 보며 이야기를 조절할 것이다. 즉 흥미 없어 하거나 예상된 반응이 나타나지 않을 경우 이야기를 중단할 것이다. 그래서 청자는 이야기꾼에게 중요한 고려의 대상이 된다. 여기서 이야기꾼에 의해 전제되는 청자는 “사회적으로 조직된 구체적인 인물이어야 한다. 추상적인 청자란 비유적인 면이나 실제적인 면에서 공동적인 언어를 소유하고 있지 않으며 따라서 그와의 의사소통은 불가능하기 때문이다.”²⁴⁾ 그렇게 전제된 이야기의 청자는 이야기를 듣고 의미를 해석하면서 이야기꾼과 소통하게 된다. 하지만 작품으로 이야기가 말해질 경우에는 달라진다. 이야기하는 상황과는 달리 작가는 익명의 다수 독자를 대상으로 이야기를 하는 것이

좌표축으로 삼으며, 끊임없는 진보를 추구하면서 완성을 향한 의지로 관철된 파우스트적인 인간상을 그 이념으로 제시했다고 본다. 그것은 과거의 전통적인 권위를 부정하고 앞으로 전진하려 하는 계몽운동이며, 그 운동은 도달목표인 텔로스로 현재를 정당화시키려는 역사철학을 그 추진력으로 갖고 있었다고 보고 있다.(위의 책, 73면 참조.)

- 23) 노에 게이치에 의하면 이야기에 필요한 것은 저명한 ‘작자’가 아니라 그때그때의 익명의 ‘화자’이다. 또한 이야기가 ‘청자, 또는 독자에게 지도할 수 있는 문예이기 때문에, 그 의미작용은 기원인 화자의 손을 떠나 끊임없이 화자의 의도를 뛰어넘으며, 심지어는 그것을 계속해서 배반한다. 의미이해의 주도권이 청자 또는 독자에게 이양되기 때문에 이야기는 어쩔 수 없이 화자의 제어범위를 넘어서 과잉된 또는 과소한 의미를 갖게 된다. (위의 책, 65면 참조.)

- 24) 김옥동, 『대화적 상상력』, 문학과지성사, 1988, 136면.

다. 그래서 독자는 작가에 의해 상상된 존재가 된다. 그렇게 상상된 독자는 작가의 의도된 독자라 할 수 있다. 이 독자는 작가의 의도에 맞는 이상적인 독자이기도 협력적인 독자이기도 하다.

「무녀도」의 독자는 그런 의미에서 이중적이라고 할 수 있다. 즉 ‘나’라는 외화 서술자에게 호명된 청자이기도 하면서, 「무녀도」라는 작품의 독자이기도 한 것이다. 그래서 「무녀도」의 독자는 작가의 의도에 협력적이고 해석적인 이상적 독자인 동시에 ‘기원과 텔로스의 부재’가 특징인 이야기의 자유로운 청자가 되는 것이다. 작품에 협력적이고 해석적인 독자라는 것은 작가의 의도에 따라 작품의 맥락을 당대와 그리고 자신의 삶과 연관해서 의미구성을 할 수 있는 독자를 의미한다. 그리고 자유로운 청자는 이야기의 기원이나 텔로스의 강박관념에서 벗어나 자유로운 해석을 하는 청자를 의미한다. 말해지는 이야기는 청자의 해석에 의해 전승의 가치가 정해지는 것이기 때문에 전적으로 청자의 해석에 무게를 두게 된다.

3. 허구적 경험 공간의 재현을 통한 현실 비판

「무녀도」에서 이야기꾼으로서의 서술자 ‘나’에 의해 독자는 청자가 된다. 그래서 내화는, ‘나’에 의해 이미 외화에서 청자로 화한 독자가 허구적 경험을 할 수 있는 이야기 공간이 되는 것이다. 내화의 서술자는 ‘보이지 않는 서술자’ 즉 내화의 구성인물과 관련이 없는 서술자이다. 내화는 외화의 서술자인 ‘나’에 의해 간접 경험된 이야기가 전달되는 것이기 때문에 서술자가 바뀌는 것이 자연스럽다. 따라서 「무녀도」에서 독자는 두 번 허구화된 청자가 된다. 외화에서 서술자 ‘나’에 의해, 그리고 내화의 ‘보이지 않는 서술자’에 의해 다시 한 번 청자가 된다. 내화는 그렇게 청자화된 독자가 ‘나’라는 주관적인 서술자의 영향에서 벗어나 객관적인 허구의 경험을 하는 공간인 것이다.

「무녀도」는 전체가 7장으로 나뉘어져 있는 구조이다. 1장이 「무녀도」의

외화이고, 나머지 2-7장이 내화를 구성하는 형식이다. 각 장별로 따져본 내화의 대략적인 내용은 다음과 같다.

2. 경주 성 밖, 여민촌 혹은 잠성촌이라 불리는 마을의 도깨비굴 같은 모화의 집이 공간적 배경으로 제시된다. 모화의 집은 마을 한구석에 위치해 있으며, “사람의 자취와는 인연이 끊어진 도깨비굴 같기만” 한 곳이다. 이곳에 낭이를 ‘끔찍이’ 생각한다는 낭이 아버지가 일 년에 두 번 정도 낭이를 찾아온다. 귀머거리인 낭이는 그림을 그리며 지내고, 모화는 낭이를 수국 용신의 딸로 섬기며 살고 있는 무당이다.

3. 모화가 귀신이 지피기 전에 낭아 9살 때 절간으로 보내진 옥이가 ‘신약전서’를 가지고 십여 년 만에 집으로 돌아온다. 예수도가 된 옥이와 무당인 어머니 사이에 갈등이 시작된다. 예수도인 옥이에게 ‘하나님’은 인간을 포함한 천지만물을 창조하고, 무당인 어머니가 가지고 있다고 믿는 영험함을 지닌 존재이다. 자신의 신령스러움을 한 번도 의심한 적 없는 모화와 옥이는 당연히 대립하게 된다. 이 대립이 일어나는 공간은 무당 모화의 집이다. 여기서 모화의 무가는 옥이의 ‘기도’와는 달리 단지 ‘푸념하는 양’으로, 대조적으로 그려진다.

4. 모화와 옥이의 극한 대립 속에서 옥이가 두 번째 집을 나간다. 이후 평양의 미국인 선교사인 현 목사와 이 장로에게 편지를 해서, 자신의 공간은 ‘사귀 들린 자’와 ‘우상 섬기는 자’들의 공간이라 기도할 공간이 필요하다고 교회로 짓기를 청한다. 그러면서 옥이가 살았던 교회의 밝은 이미지와 모화집의 어두운 이미지가 대조적으로 그려진다. 다시 돌아온 옥이에게 낭이는 미묘한 태도를 보이고 옥이는 다시 집을 나간다. 집을 나간 옥이가 다시 돌아오고 모화는 ‘신약전서’를 불태운다. 그러는 와중에 옥이와 몸싸움이 벌어지고 옥이는 칼에 찔린다.

5. 칼에 찔린 옥이를 보호하려고 모화는 굿과 푸닥거리를 하지 않고 옥이를 간호한다. 그러면서 모화의 영험함은 사라졌다는 소문이 돈다. 마을에는 교회당이 들어서고 전도사가 들어와 ‘복음’을 전파하고 무당과 판수를 비방하면서 교세를 확장해 나간다. 무당의 영험함은 하나님의 영험함으로 대체되고 무당의 굿과는 달리 교회는 “돈은 한 푼도 안 받는다”는

것이 강조되면서 사람들이 몰린다. 여자들의 은가락지, 금가락지가 기부금으로 교회 강단에 쏟아진다. “예수 귀신들이 복과 나발을 불고 복을 치며” 무속을 비방하면 모화는 혼자서 “징을 울리고 팽과리를 치며” 저항한다.

6. 육이는 죽어가면서도 걱정하는 모화에게 하느님 아버지께로 편하게 가겠다고 하면서, 죽기 전에 성경책을 원한다. 육이는 죽기 사흘 전에 현 목사로부터 성경책을 받는다. 현 목사에게 양조사는 육이가 경주 부근 교세 확장의 주역이라고 말한다.

7. 모화는 여전히 도깨비굴 같은 집에서 예수교를 몰아내려 징과 팽과리를 울리며 지낸다. 그러다가 예기소에 몸을 던진 부잣집 며느리의 혼백을 건져내기 위해 마지막 굿을 한다. 예기소 백사장에 화려하게 전물상이 차려지고 온갖 사람들이 모여들어 축제의 분위기가 연출된다. 모화는 마지막 굿판에서 혼신을 다한 춤으로 사람들을 굿에 몰입시켜 놓은 상태에서 예기소로 들어가 자살을 한다.

이상이 「무녀도」 내화의 대략적인 내용이다. 내화에서 사건이 진행되는 공간은 실질적으로 모화의 집과 예기소, 두 군데이다. 모화의 집은 내화의 사건이 전개되는 주공간이며(2-6장), 마지막 7장의 예기소는 모화의 마지막 굿이 펼쳐지는 공간이다. 이들 공간은 내화에서 극단적인 대립과 갈등이 발생하는 공간이다. 따라서 내화의 이런 공간 구성은 내화의 전체적인 분위기를 비극적으로 그리는 효과를 더한다고 볼 수 있다.

내화의 서두 부분에서 모화가 사는 ‘조그만 마을’은 ‘여민촌 혹은 잠성촌’이라 불리는데, 이 명칭에서 이들 마을의 공간적 특징이 드러난다. 혈연 공동체로 구성된 안정된 집성촌이 아닌 여러 성씨의 일반 백성들이 모여 사는 마을이라는 것이 이 내화가 개연성 있게 형성될 수 있는 공간적 배경으로 제시된다. 그래서 모화가 사는 마을은 집성촌과는 달리 결집력도 상대적으로 떨어지고 거주 집단의 공동의 문화가 형성되어 있지 않은 마을이라고 볼 수 있다. 그런 마을에서 무속적인 생활양식을 바탕으로 사는 사람들에게 예수교의 유입이 순탄하게 이뤄진 것은 당연하다고 볼 수

있다. 「무녀도」의 내화에 설정된 이런 개연성 있는 공간은 모화와 육이라는, 어머니와 아들이라는 가장 극단적인 대립 구도를 통해 전통과 근대의 대립을 사실적으로 보여줄 수 있는 공간으로 작용한다.

이런 이야기 공간 속에서 대립과 갈등을 암시하는 내용들이 곳곳에서 드러난다. 먼저 ‘교회’와 ‘무당집’이 대조적으로 그려진다. “명랑한 찬송가 소리와 풍금 소리와, 성경 읽는 소리와, 모여 앉아 기도를 올리고, 빛난 음식을 향해 즐겁게 웃음 웃는 얼굴들”을 하고 있는 교회의 풍경과는 달리, 모화의 집은 “군데군데 혈려가는 쓸쓸한 돌담과, 기와버섯이 퍼렇게 뻗어 오른 묵은 기와집과, 엉킨 잡초 속에 꾸물거리는 개구리 지렁이들과, 그 속에서 무당 귀신과 귀머거리 귀신이 각각 들린 어미 딸 두 여인”이 거처하는 어둡고 부정적인 모습이다. 그래서 당연히 이런 공간 안에서 육이의 ‘기도’는 “사귀를 내어쫓기 위하여” 행해지는 의식으로서의 기도로 그려지지만, 상대적으로 모화의 ‘무가’는 쇠락해가는 상황에서 내뿜는 ‘푸념하는 양’으로 그려진다. 예수교도들이 “나팔을 불고 북을 치며” 전투적으로 무속을 비방하면서 교세를 확장해가는 것에 대해 모화가 “징과 팽과리를 치며” 대항하는 것도 상징적인 부분이다. 성경의 여러 곳에서 북과 나팔은 전쟁, 심판과 관련해서 나타난다. 즉 큰 전쟁 전에 나팔을 불고 하나님 심판을 경고하고 회개를 촉구하는 차원에서 나팔을 부는 것이다. 따라서 예수교도의 유입이 전투적으로 강력한 힘을 발휘하면서 이뤄졌다면, 이에 비해 조직적인 기반이 없는 무당 모화는 이제까지 자신을 믿었던 이들로부터도 외면 받으며 홀로 처량히 징과 팽과리를 치며 대항할 뿐이다.

이러한 내화의 공간은 당시 근대의 과정 속에 있는 ‘식민 조선’의 모습을 상징적으로 제시한 것이라 할 수 있다. 즉, 무속과 예수교의 대립구도를 통해 전근대와 근대를 대조적으로 그리면서, 오히려 거침없이 밀려들어오는 근대에 맥없이 무너져가는 전통공간을 환기시키면서 전통에 대해 재인식하고 근대에 대한 비판적 사고를 이끌어 내게 하는 설정이라고 할 수 있다. 어찌되었든 이러한 서술전략 때문에 내화의 세계는 두 세계가 극단적

으로 대립하는 답답하고 어두운 그래서 소통이 불가능한 비극적인 공간으로 인식된다.

덧붙여, 「무녀도」의 내화에서 주목할 부분으로 ‘무가’의 삽입을 들 수 있다. 모화에 의해 불리는 무가는 각 장별로 사건 진행 과정에 따라 다른 빈도수로 나타나는데, 이 빈도수 자체도 의미작용과 관련된다. 「무녀도」에서 무가가 나타나는 빈도수를 각 장별로 보면 다음과 같다.

3장-2회 모화의 세계를 정면 부정하는 아들 욱이를 향해 부르는 무가이다.

4장-4회 모화와 욱이의 갈등이 고조되는 장으로, 분량 면에서도 비중 있게 모화의 무가가 삽입되어 있다. 모두 예수교도인 욱이를 향해 부르는 무가이다.

5장-1회 욱이가 상처를 입고 누워있는 가운데, 모화가 교세를 확장해 들어오는 예수교도들을 향해 부르는 무가이다.

6장-없음 욱이가 죽음을 앞두고 있는 장이다. 무가가 나오지 않는다.

7장-4회 모화가 마지막 곳을 하는 장으로 예수교도를 향해 한 번, 예기소에서 부자집 며느리의 혼백을 건져 올리기 위해 2번, 마지막으로 예기소로 들어가면서 유언처럼 낭이를 향해 부르는 무가이다.

「무녀도」에서 무가는 갈등이 시작되는 시점에 나타나서 갈등이 고조되는 순간 집중적으로 불려진다. 이후 모화의 칼에 찔린 욱이가 병들어 누워 있는 상황에서는 예수교도들을 상대로 한 번 무가가 불려지고, 욱이가 죽어가는 장에서는 나타나지 않는다. 마지막 장에서 무가는 예수교도를 향해 1번 불려지고 죽은 혼백을 꺼내려 2번 불려지며, 마지막으로 예기소에 몸을 던지면서 낭이를 향해 한 번 불려지는 것으로 나타난다. 여기서 무가가 사건의 갈등이 고조될 때 아들 욱이를 향해 집중적으로 불려지다가 아들이 죽어가는 시점에서는 줄어드는 걸 볼 수 있다. 그래서 무가의 횟수 자체가 사건의 대립과 갈등 상황을 보여주게 된다. 그에 덧붙여 아들이

대항할 힘을 잃고 죽어가는 시점에서는 아들을 향해 무가를 부르지 않고 조용히 어머니로서 아들 곁을 지키는 부분도 주목할 부분이기도 하다. 이 상황은 무가가 나타나지 않고 아들과 어머니의 모습만이 나타나며, 모화의 집에 현 목사와 장로들이 드나들도록 허용되는 상황이다. 「무녀도」의 내화에서 대립과 갈등이 최소화되어 나타나는 부분이다. 이는 반대로 사건이 종결부로 향하면서 또 한 번의 파국을 맞이하게 되는 전조를 보여주는 부분이기도 하다. 이렇듯 「무녀도」는 무가의 삼입 횡수를 전략적으로 조절함으로써 극적 긴장감을 유발하여 이야기의 흥미를 끌어들이고 있는 것을 볼 수 있다. 또한 자신이 처한 현실적 문제를 해결하기 위해 무가를 부르는 모화의 비극성을 극대화하는 효과를 내기도 한다. 무가의 삼입 횡수에 따라 극적 긴장감이 고조되고 모화의 비극성이 극대화 되면서 그녀가 처한 불화의 현실이 강조되고 있다.

4. ‘이야기’를 활용한 서술의 효과와 의미

「무녀도」는 소설적 형상화를 위해 ‘이야기’를 도입함으로써, 「무녀도」를 통해 한편의 이야기를 전승하는 효과를 내고 있다. 그래서 「무녀도」의 서술자는 이야기꾼의 성격을, 화자는 청자의 성격을 지니게 된다. 그러면서 「무녀도」의 내화는 전승적인 성격의 이야기가 된다. 이러한 구성의 결과 「무녀도」는 다양한 서술 효과와 의미를 생산하는 걸 볼 수 있다.

「무녀도」는 서술자인 ‘나’를 통해 이야기의 전승과정을 보여주고, ‘나’에 의해 서술되는 내화가 전승적인 성격의 이야기임을 보여줌으로써, 내화에 권위를 실어준다. 그러면서 이야기 형식으로 독자들에게 친근하게 다가가 작가의 의도를 전달하는 효과를 보고 있다. 그리고 「무녀도」의 내화가 과거의 이야기이고 외화가 당시 현재의 상황을 보여준다고 했을 때, 어느 면에서 내화는 외화를 위해 존재하는 소설적 조치로도 볼 수 있다. 이는 이제까지 「무녀도」의 주된 해석이 내화를 근거로 하여 이뤄지고 있다는 점

에서 재고해 볼 부분이다. 외화에서 ‘나’에 의해 이야기가 전승되기까지의 상황이 서술되는 과정에서 내화의 내용은 어느 정도 암시가 되고 있고, 실상 「무녀도」는 내화의 힘을 빌어서 외화의 상황에 대한 인식을 요구하는 효과를 내고 있는 것이다.

「무녀도」의 외화에 나타난 이야기꾼들이 처한 상황은 개화기 당대를 살아가는 민중들이 처한 상황을 보여준다고 할 수 있다. 자신들이 겪은 이야기를 낭이 아버지에게 전하고, 낭이 아버지는 그 이야기를 누군가 이야기를 듣고 싶어 하면서 권위가 있는 이에게 전해야 하고, 그렇게 전달된 이야기를 할아버지는 손자에게 전해야 하고, 그 이야기의 의미를 인식한 손자는 그걸 독자들에게 전해야 하는 상황이 당시의 시대적 상황이었던 것이다. 여기서 내화 자체가 전승된다는 서술상황만으로도 그 이야기의 당대적 의미가 드러나는 것이다. 그래서 「무녀도」는 전략적으로 ‘이야기’를 도입함으로써 근대에 사라져간 이야기 문화를 재현해 내어, 이야기 문화에 의해 전승된 집단의 공동체성과 정서적 일체감이 사라지고 그럼으로써 민중들의 삶의 근간이 사라질 위기에 처해있다는 것을 보여준다고 할 수 있다. 즉, 조선이 근대로 강제 유입되면서 당대 민중들은 전근대의 지역공동체 기반을 상실하게 되었으며, 그럼으로써 지역정체성은 물론 자아정체성마저도 상실하게 되었고, 불안에 시달리는 근대인으로 내몰리게 되었다는 것이다.

또한 「무녀도」에서 외화의 서술자인 ‘나’에 의해 그려지는 내화도 전승적인 성격을 띠면서 의미를 생산하는 것을 볼 수 있다. 전승자에 의해 전달되는 이야기의 가치는 이야기 속 과거의 시간이 문제가 아니라 이야기가 전달되는 당대의 시간에 의미를 지녀야 한다. 그래서 소설 속 이야기의 시간과 공간도 당대적 의미로 유의미하게 해석되어야 하는 것이다. 「무녀도」의 경우는 액자소설 형식을 취함으로써 소설 속 이야기의 시간과 공간이 두 개로 나타난다. 하나는 외화의 시간과 공간이며, 다른 하나는 내화의 시간과 공간이다. 「무녀도」에서 서술자 ‘나’에 의해 말해지고 있는 내화의

세계는 작품이 발표된 1930년대 일제강점기의 시대상과 연관해 의미를 형성한다고 볼 수 있다. 1930년대 후반은 근대에 대한 비판적 시각이 일면서 일제의 식민정책과 근대기획에 의해 그동안 부정되어온 전통에 대한 재인식이 이뤄진 시기였다. 「무녀도」는 이런 시대적 배경에서, 근대 초기부터 불합리하다는 이유로 미신으로 전락해 전면적으로 부정되기만 했던 무속을 다시 환기시킨다.

당시 조선의 민간신앙이자 전통적인 생활양식이었던 무속은 일제에 의해서도 민족말살정책차원에서 제거되어야 할 대상이기도 했다. 따라서 전 근대와 근대, 문명과 야만이라는 근대담론이 지배적인 상황에서, 「무녀도」의 내화는 무속과 예수교의 대립이라는, 즉 전통과 근대의 대표적인 사유체계의 대립이라는 설정을 통해 효과적으로 당대적 삶의 문제를 보여주고 있다. 그렇게 소설이 발표된 시점, 즉 외화가 진행되고 있는 1930년대 상황과 시간적인 차이가 나는 「무녀도」의 내화 속 시간은 근대에 의해 전통이 파괴되고 그러면서 당시 민중들의 삶에 근본적인 변화들이 일어나고 있었음을 보여주고 있다. 그러면서 동시에 「무녀도」의 외화가 이야기되는 시간을 살아가는 당대인에게, 근대에 밀려 조용히 사라져가는 전통을 돌아보게 하고, 민중들의 삶의 근간을 흔들면서 밀고 들어오는 근대의 파괴적인 속성을 환기시키기도 한다. 즉, 「무녀도」의 이런 구성방식은 당대 현실의 포괄적이고 객관적인 제시를 위한 서술방식이라고 할 수 있다.

이상에서처럼 「무녀도」는 작품에 이야기를 도입함으로써, 작품에 대한 독자의 해석의 지평을 넓혀주고 있다. 그래서 「무녀도」는 당대적 의미를 지님과 동시에 당대를 초월해 열린 해석의 구조를 가지게 되는 것이다. 물론 이는 「무녀도」에만 한정되는 이야기는 아니다. 「무녀도」의 구성형식이 다른 작품들에 비해 좀 더 독자에게 열려있다는 것이다. 「무녀도」가 근대 초기 액자소설에 이야기 형식을 수용한 측면에서, 그리고 서술자의 시점의 교차가 빈번하게 사용됨으로써 이야기의 완결성을 떨어트린다는 점 등이 미학적 측면에서는 문제로 지적될 수 있지만,²⁵⁾ 이야기하기의 측면에서

「무녀도」는 구비전승적인 성격의 이야기를 도입함으로써 독자를 좀 더 자유로운 청자로 만들어 이야기를 하고 있다고 볼 수 있다.

5. 나가는 말

「무녀도」는 소설의 시대에 구비전승적인 성격의 이야기를 도입하고 있다. 이야기는 이야기를 듣는 이에게 반성적 사유를 하게 하는 효과가 있다. 그런 이야기 문화가 근대에 소설이 대두되면서 사라지게 되고 이야기 판에서 벌어지는 이야기 문화에 익숙한 이들에게 소설은 낯선 이야기 매체로 다가오게 된다. 그래서 「무녀도」는 근대적 소설 양식이지만 ‘이야기’를 도입함으로써 당대의 민중들에게 좀 더 편하게 다가갈 수 있는 구성 방식을 채택한 것이다.

그렇게 이야기를 도입한 「무녀도」는 서술자와 독자에게 허구적인 이야기꾼과 청자의 역할까지 동시에 부여한다. 그럼으로써 「무녀도」는 이중의 효과를 본다. 즉 서술자는 이야기꾼의 권위와 능력까지를 더 부여받게 되고, 독자는 이야기의 청자 역할까지 하게 되면서 작품에서 좀 더 자유로운 열린 해석자가 된 것이다.

그래서 「무녀도」는 이야기꾼으로서의 서술자를 통해, 당대 이야기 문화가 사라지는 상황에서 전승적인 가치가 있는 것들이 사라질 위기에 처해 있다는 것을 보여주면서 전승적인 가치가 있는 내화에 권위를 실어 전달한다. 그 내화는 독자에게 허구적 경험 공간으로 다가오고 독자는 그 공간 속에서 이야기의 청자가 되어 이야기의 의미를 해석하게 된다. 그런 과정

25) 액자형식이 구술서사가 소설에 정착되는 과정에서 나타났고 그래서 서술 상황에서 이야기체의 특징이 빈번히 나타나 미학적인 면에서 문제로 지적되기도 하는데 이는 재고할 부분이라고 본다. 서구의 소설 개념을 우리의 근대문학을 논하는 근거로 할 때 문제가 되지만 이와는 별개로 우리의 소설이 전개되는 과정에서 나타나는 양식적 특징으로 봤을 때는 문제가 달라진다고 볼 수 있다.

에서 독자는 이야기에 의해 허구의 청자로 호명된다. 「무녀도」의 이런 구조 속에서 이야기를 전달 받은 독자의 존재가 자연스럽게 부각되고, 독자는 작품에 협력적이고 해석적인 이상적 독자가 되면서 동시에 전해들은 이야기의 자유로운 청자가 된다. 그래서 「무녀도」의 이야기는 이렇게 허구적으로 청자화 된 다수의 독자에게 수용되면서 의미를 생산하고 새로운 전승 경로를 찾게 되는 것이다.

작가는 해체된 과거 속에서 이야기의 소재를 발굴하여 전하는 사람이다. 그 소재는 새로운 것일 수도, 기존의 것을 새롭게 하는 것일 수도 있다. 그래서 이야기는 끊임없이 지속과 변모를 거듭하면서 순환하게 된다. 그러면서 작가의 상상력을 발휘해서 생산된 이미지가 힘을 발휘하게 되는 것이다. 「무녀도」가 전하는 이야기도 마찬가지이다. 작가에 의해 작품으로 복원된 이야기의 힘은 당대를 초월해 계속 의미 작용을 하며 전승되는 것이다.

<국문초록>

본 연구에서는 액자소설로서 ‘이야기’를 도입하고 있는 김동리의 「무녀도」를 논의의 대상으로 삼아, 소설 속에서 ‘이야기’의 도입이 갖는 효과가 무엇인지를 살펴보고자 했다. 「무녀도」는 근대적 소설 양식이지만 ‘이야기’를 도입함으로써 당대의 민중들에게 좀 더 편하게 다가갈 수 있는 구성 방식을 채택한 작품이다. 그렇게 이야기를 도입한 「무녀도」는 서술자와 독자에게 허구적인 이야기꾼과 청자의 역할까지 동시에 부여하게 된다. 그럼으로써 「무녀도」의 서술자는 이야기꾼의 권위와 능력까지를 더 부여받게 되고, 독자는 이야기의 청자 역할까지 하게 되면서 작품에서 좀 더 자유로운 열린 해석자가 되는 것을 볼 수 있었다.

이런 식으로 「무녀도」는 이야기 형식을 도입함으로써, 이야기꾼으로서의 서술자를 통해 조선이 근대로 강제 유입되면서 당대 이야기 문화는 사라지고 전승 가치가 있는 것들 또한 사라질 위기에 처해 있다는 것을 보여

주면서, 전승적인 가치가 있는 내화에 권위를 실어 전달하는 것을 볼 수 있었다. 그 내화는 독자에게 허구적 경험 공간으로 다가오고 독자는 그 공간 속에서 이야기의 청자가 되어 이야기의 의미를 해석하게 된다.

「무녀도」의 이런 구조 속에서 이야기를 전달 받은 독자의 존재가 자연스럽게 부각되고, 독자는 작품에 협력적이고 해석적인 이상적 독자가 되면서 동시에 전해들은 이야기의 자유로운 청자가 된다. 그래서 「무녀도」의 이야기는 이렇게 허구적으로 청자화된 다수의 독자에게 수용되면서 의미를 생산하고 새로운 전승 경로를 찾게 되는 것을 볼 수 있었다.

주제어: 이야기, 액자소설, 이야기꾼, 청자, 근대소설, 이중적인
서술자, 이중적인 독자

<참고문헌>

1. 기본자료

김동리, 「무녀도」, 『김동리 전집1 - 무녀도 황토기』, 민음사, 1995.

2. 단행본 및 논문

김개영, 「한국 현대소설에 나타난 무속적 구원의 양상 연구 : 김동리 「무녀도」, 이청준 「이어도」, 윤홍길 「낮」을 중심으로」, 고려대학교 석사학위 논문, 2007.

김용석, 『서사철학』, 휴머니스트, 2009.

김용재, 『한국소설의 서사론적 탐구』, 평민사, 1993.

김옥동, 『대화적 상상력』, 문학과지성사, 1988.

노에 게이치 지음, 김영주 역, 『이야기의 철학』, 한국출판마케팅연구소, 2009.

리처드 커니, 이지영 역, 『이방인, 신, 괴물』, 개마고원, 2004.

박남훈, 「한국 소설에 나타난 기독교 토착화 양상 : 김동리의 「무녀도」, 「을화」와 황순원의 「움직이는 성」을 중심으로」, 『한국문학논총』 제30집, 한국문학회, 2002.

발터 벤야민, 반성완 역, 『발터 벤야민의 문예이론』, 민음사, 1983.

서대석 외, 『한국인의 삶과 구비문학』, 집문당, 2002.

역사문제연구소 엮음, 『전통과 서구의 충돌』, 역사비평사, 2001.

윌터 J. 옹, 이기우·임명진 역, 『구술문화와 문자문화』, 문예출판사, 1995.

이재선, 『한국단편소설연구』, 일조각, 1980.

임명진, 『한국 근대소설과 서사전통』, 문예출판사, 2008.

전상기, 「소설의 현실 구성력, 그 불일치의 의미 : 김범부의 「화랑외사」와 김동리의 「무녀도」를 중심으로」, 『겨레어문학』 제40집, 겨레어문학회, 2008.

- 제랄드 프린스, 최상규 역, 「서사학:서사물의형식과 기능」, 『문학과 지성』, 문학과 지성, 1988.
- 최시한, 『현대소설의 이야기학』, 도서출판역락, 2008.
- 폴 리쾨르, 김한식·이경래 역, 『시간과 이야기 1』, 문학과 지성사, 1999.
- 한일섭, 『서사의 이론』, 한국문화사, 2009.
- Finnegan, R., *Oral Poetry*, Cambridge Univ. Press, 1977.

〈Abstracts〉

A Study on the Novelistic Acceptance of Narrative and the Meaning -Focused on Munyeodo, Kim, Dong-ri's Novel

Um, sukhui

The aim of this study is to examine the novelistic acceptance of narrative and the meaning of Munyeodo. Munyeodo accepted the forms of narrative as frame story. So, Munyeodo is modern novel form but it adopted comfortable composition method by accepting the forms of narrative. Thus Munyeodo was easy to read a contemporary.

For that reason, Munyeodo accorded fictional raconteur and listener's role to narrator and reader. So, the twofold narrator of Munyeodo was given authority and ability of raconteur and the twofold reader of Munyeodo was liberally interpreted it.

As a result, Munyeodo showed that our narrative culture faded away by modern civilization and also our valuable traditions were faced with extinction. In order to do that, Munyeodo gave authority to the inner story. The reader of Munyeodo had an fictional experience in the inner story space.

With this constitution of Munyeodo, the reader of Munyeodo was being magnified and became co-operative and analytical reader, at the same time, unconstrained listener. Thus, the narrative of Munyeodo produced a diversity of meaning and was founded new transmission method by accepting fictional a wide audience.

Keywords: narrative, frame story, raconteur, listener, modern novel, twofold narrator, twofold reader

엄숙희

전북대학교 강사

(561-756) 전북 전주시 덕진구 덕진동 1가 전북대학교 국어국문학과

전자우편: ush8014@yahoo.co.kr

이 논문은 2011년 6월 15일에 투고되었으며, 2011년 7월 25일에 심사 완료되어 2011년 8월 9일에 게재가 확정되었음.