

# 최인훈 소설 <광장>의 서사론적 분석

- 거리와 화법을 중심으로 -

서 은 선\*

## 차 례

- |                 |                     |
|-----------------|---------------------|
| 1. 머리말          | 4. 화법               |
| 2. 서장과 서술       | 1) 내적 독백            |
| 3. 거리           | (1) 내적 시각 (2) 직접 사고 |
| 1) 내포작가와 화자의 거리 | (3) 대리 사고 (4) 대리 시각 |
| 2) 화자와 인물의 거리   | 2) 자유간접화법           |
| 3) 초점화자와 인물의 거리 | 5. 마무리              |
| 4) 독자와 인물의 거리   |                     |

## 1. 머리말

최인훈의 소설 『광장』은 여러 비평가들에 의해 많이 연구된 작품이다. 그렇게 많이 연구된 이유 중의 하나는 주제와 형식의 조화가 잘 이루어져 독자에게 감동을 주었기 때문일 것이다. 소설의 내용은 해방 직후로부터 6.25 동란 직후까지를 시대적 배경으로 해서 남북 이데올로기의 대립으로 인하여 고통 받는 한 개인의 상황과 내면 심리를 아주 호소력있게 전달하고 있다. 그러므

\* 부산대학교 강사

로 광장을 연구하는 데는 언어와 구성, 문맥의 아름다움을 가능하게 해준 서사론적 분석이 필요할 것이다.

그러나 서사론적 입장의 분석은 무척 광범위하므로 일단 『광장』이 심리소설이자 관념소설의 특성이 강한 데 초점을 맞추어 보았다. 『광장』은 남북한을 오가며 이루어진 주인공 이명준의 활동상이다가 내적 심리서술이 보태어져서 서술된 소설로서, 주인공의 심리는 주로 관념으로 표출된다.

문제는 이 소설의 관념 뿐 아니라 현실 세계의 상황 서술이 거의 대부분 이명준의 관점에서 서술되고 있으므로 일인칭 서술이 더 효과적일지도 모르는데, 작가는 삼인칭 서술을 선택하였다는 점이다. 필자는 여기에 대해서 궁금해졌다. 왜 작가는 일인칭 서술로 하지 않고 삼인칭 서술로 기술하였을까. 그 차이는 무엇이며 삼인칭 서술의 효과는 무엇일까.

이 의문점을 풀려고 하면서 거리라는 것에 착안하게 되었다. 『광장』의 경우 작가와 화자 사이, 화자와 인물 사이에는 적절한 거리를 두었으나, 독자와 인물의 거리는 가깝게 한 것이 특징이다. 이러한 거리 조절은 삼인칭 제한적 서술 기법과 인물의 고통을 호소력있게 전달하는 내적 독백 때문에 가능하였다고 보고, 서술과 시점, 거리와 화법에 대하여 고찰하였는데, 특히 거리와 화법의 분석이 이 논문의 주제가 될 것이다. 슈탄젤, 랜서, 본하임, 하일지 등의 이론을 원용하여 분석해 보고자 한다.<sup>1)</sup>

텍스트로는 1961년에 발행된 정향사간 『광장』이 그 당시의 작가의 내면과 시대 의식, 서사기법을 가장 잘 나타낸다고 보고 선정하였다.<sup>2)</sup>

- 
- 1) F. K. STANZEL, 김정신 역, 『소설의 이론』, 문학과 비평사 1990.  
수잔 스나이더 랜서, 김형민 역, 『시점의 시학』, 좋은 날, 1998.  
헬무트 본하임, 오연희 역, 『서사양식-단편소설의 기법』, 예림기획, 1998.  
하일지, 『소설의 거리에 관한 하나의 이론』, 민음사, 1991.  
이 논문에서는 이들의 저서에서 인용하는 페이지는 내각주로 처리하였다.
  - 2) 최인훈, 『광장』, 정향사, 1961  
이후 이 논문에 인용하는 텍스트의 페이지는 내각주로 처리.

## 2. 시점과 서술

소설을 서술하는데 가장 중요한 것은 서술의 주체는 누구인가 하는 문제이다. 즉 서사를 진행하는 주인공인가, 아니면 내포작가의 대리인인 화자인가, 아니면 주인공이 화자를 겸하고 있는가 하는 문제이다. 『광장』의 경우 삼인칭 서술이므로 전지적 서술로서 화자가 서술의 주체가 되는가, 아니면 제한적 서술로서 인물이 화자를 겸하면서 서술의 주체가 되는가 하는 문제이다. 이 소설에서 둘의 구분이 명확한 것은 아니다. 게다가 제한적 서술로 파악하더라도 주인공의 고백적 진술-내적 독백으로 나타남-이 많다는 점에서 왜 일인칭 서술로 하지 않았나 의문이 생긴다. 일단 서술 주체가 어떻게 선정되었는가를 살펴보기로 하자.

작가는 자신의 이데올로기 혹은 가치관을 암암리에 전달할 서술의 주체를 찾게 되므로 서술의 주체의 시각은 우리가 흔히 말하는 소설의 시점이 되기도 한다. 랜서는 『시점의 시학』에서 루시앙 골드만, 테리 이글튼의 이론을 빌려와서 소통의 층위를 정리해 보인다.

골드만이 “허구적 담론 내부의 서사구조와 그 담론을 산출하는 수사적 구조 사이에-예술의 구조와 사회적 삶 사이에-하나의 상동체를 설치하는 것이다.”(발생구조주의)라고 한 데 대해서 랜서는 “한 걸음 더 나아가 나는 상동성은 사실상 모순을 통합할 수 있음을 주장하고 싶다.”라고 하면서 “무의식적인 이데올로기의 효과는 텍스트의 구조에 반영이 된다.”라는 결론을 이끌어내었다.<sup>3)</sup>(랜서:108)

그러므로 랜서에 의하면 텍스트의 시점은 은유와 같은 기능을 하여 텍스트는 그것이 코오드화하는 사회적 현실을 감추기도 하고 드러내기도 한다. 그러한 미적/사회적 형식의 개념 내에서의 비평의 임무인, 예술적 삶과 물질적 삶 사이의 (모순을 포함한) 상동성을 드러내는 것이고, 구조의 수준들 간의 관계를 폭로하는 것이고, 그들의 사회적 기원에 관련하여 미적 형식을 설명하는 것이다. (랜서:111)

이 이론을 적용하면 작가가 시점을 설정하고 서술의 주체를 누구로 할 것

3) 여기 대해서 상세히 알려면 랜서의 같은 책, p.110을 볼 것.

인가에 대해서 고심을 하는 것은 사회적, 미적 기능을 모두 수행하기 위해서이다. 근원적으로 소설은 작가의 개인적인 이데올로기와 사회현실에서 형성된 당대 사회의 보편적인 이데올로기를 모두 반영하고 있다는 사실을 부정할 수가 없다. 랜서는 더 나아가 그러한 이데올로기 반영을 얼마만큼 미적으로(감동적으로) 전달할 수 있는가 하는 문제도 제기하고 있다.

이런 관점에서 『광장』의 서술 주체를 연구해 본다면, 그는 북한을 바라보는 1960년 초 한국사회의 보편적인 인식과 작가 최인훈 개인의 인식을 반영함과 동시에 해방기와 한국전쟁, 그 속에서 살아간 지식인의 고뇌와 고통을 독자들에게 감동을 주며 전달해야 할 주체가 되어야 한다. 그래서 서술 주체인 이명준은 내포작가의 대리인인 화자라는 입장과, 독자를 감동시킬 서사의 주체이면서 시점의 주체인 초점화자라는 입장을 겸하고 있는 인물이 된다.

좀 더 구체적으로 본다면, 『광장』에서 화자는, 랜서의 용어로 공적 화자와 사적 화자로 분리될 수 있다. 공적화자는 스토리를 진행하는 인물로 텍스트가 전지적 시점( 슈타켈의 용어로는 작가적 서술상황)이 될 때 나타난다. 내포작가의 대리인이 되어 『광장』의 스토리 전체를 통괄하고 있으므로 독자들에게 표층구조 위의 이명준의 행동과 사고를 전달, 서술한다. 아래 인용에서 소설의 시작인 ①과 소설의 끝인 ③의 화자는 내포작가의 대리인으로서 서사를 시작, 마무리하고 있다.

①바다는 크레파스보다 진한 푸르고 육중한 비늘을 무겁게 뒤채면서 숨 쉬고 있었다.

중립국으로 가는 석방 포로를 실은 인도 선탁 타골호는 흰 펑키로 말쑥하게 단장한 3000톤의 선체를 진동시키면서 물체처럼 폐곡히 들어찬 동지 나래의 대기를 헤치며 미끄러져 가고 있었다.

②석방포로 이명준은 옆 얼굴이 놀랍도록 단정한 선장을 멍하니 바라보고 있던 시선을 옮겨, 왼쪽 창으로 멀리 바다를 내다 보았다. (광장:7)

③밤중

선장은 도어를 두드리는 소리에 침대에서 몸을 일으켰다. 그는 열린 손목에 찬 야광 시계를 보았다. [.....]

「무슨 일이야?」

「석방자가 한 사람 행방불명이 됐습니다.」

[.....]

「누구야 없다는 재?」

「미스터 리 맞습니다.」

이튿날

타폴호는 흰 펑기로 말쑥하게 단장한 3000톤의 선체를 진동시키면서 한 사람의 선객을 잃어버린 채 물체처럼 태극히 들어찬 남지나해의 대기를 헤치며 미끄러져 가고 있었다.

흰 바닷새들의 그림자는 그 주변 바다에도 없고 마스트에도 보이지 않았다.

아마 마카오에서 떨어진 모양이었다.(214-215)

그러나 소설의 거의 대부분은 위의 인용 ②처럼 이명준의 시각과 목소리를 통해서 전달된다. 이 경우 이명준은 랜서의 용어로 소설 장면의 전달 주체가 되는 사적 화자가 되며, 슈탄겐이 말하는 인물적 서술상황<sup>4)</sup>을 이끌면서 작가의 이태올로지 뿐만 아니라 1950-60년대의 보편적 이태올로지도 반영한다. 아래의 인용④나 인용⑤의 북한 비판에는 1960년 당시의 한국사회의 시각이, 남한 비판인 인용⑥에는 작가의 개인적 인식이 반영된 것이다.

④한때 그들의 존재를, 기계가 인간을 대신한다는 현대에서 하나의 기적으로 생각했다. 이상주의의 마지막 수호자들. 그는 컴유니즘과 기독교-특히 카톨릭을 한 가지 정신의 소산으로 생각해 보는 에나로지를 그럴사한 자가 발견으로 여겼다. [.....] 초대 교회의 소박한 정열과 경건한 믿음을 현대 교회에서 찾아볼 수 없는 사정과 마찬가지로 가령 컴유니즘이 현실적으로 광대한 판도를 지배하기에 이르렀지만 그 창시자들의 선의와 정열은 없어진지 오래다. [.....](188-190)

⑤창조적 정열이 아니라 철통같은 명령이 지배하는 곳이었다. 사랑과 용서가 아니라 증오와 보복이었다.(190)

⑥명준의 눈에는 남한이란 게으른 <즉자태>였다. 그것은 <존재하지 않았다>. <이상의 결여태>였다. [.....] 광신이 무섭다면 무이상은 슬펐다. 다만 장점이 있다면 그곳에는 타락할 수 있는 자유와 나태할 수 있는 자유가 있었다. 정말 그곳은 자유향이었다. (191)

---

4) 슈탄겐은 소설을 세 유형의 서술상황으로 분류하였는데, 인물적 서술상황은 대체로 인물이 작가의 대리인인 화자 역할도 초점의 주체가 되는 '반성자 인물'이 된다.

『광장』의 핵모티프는 이명준의 회상부분에 있으며 이 회상이 심층구조에 해당된다.<sup>5)</sup> 회상에서 이명준은 자신뿐만 아니라 작중인물 전반에 대해서 서술한다.

①그러자 저녁에 소개받은 영미의 친구 강운애의 턱 언저리 선이 몹시 고운 얼굴이 문득 떠올라 왔다. 그 얼굴은 도전하듯 웃고 있었다. 나긋나긋하던 그녀의 허리 감촉이 아직 손바닥에 있었다.(43)

②정선생이 그때 〈선생〉애상 〈친구〉로 내려오는 것을 명준은 어렵פות이 느꼈다. 자랑스러우면서도 허전했다.(55)

③태고연한 한국 여성의 타입, 그저 여자였다. 머리 수건을 쓰고 아버지가 벗어놓은 양말을 행그고 있는 그녀를 봤을 때, 명준은 최대한 광경을 보듯 얼굴을 돌렸다. 화초가 가꾸어진 뜰 안, 三十층 전등 아래 신문지로 덮어 놓은 밥상을 지키고 앉은 명준이 나이 또래의 제모. 그것은 지옥이었다. 명준이 그 속에서 도피해 나온 평범이란 이름의 지옥이었다.(127)

그런데 위의 인용 ① ② ③에서 이명준은 화자로서 인물을 객관적으로 묘사하다가 밀줄친 부분에서는 자신의 주관적인 시각도 섞어놓았다. 이런 경우 이명준은 시각의 주체인 초점화자의 입장도 겸한다고 할 수 있는데 광장의 특징 중 하나이다. 즉 광장의 서사 진행은 주인공이 화자 역할로 다른 인물과 상황에 관한 객관적인 보고를 하다가, 곧 주인공의 주관적인 시각을 섞어서 서술하게 되고, 때에 따라서는 인물의 내면 심리 깊숙이 서술하는 순서가 보편적이다.

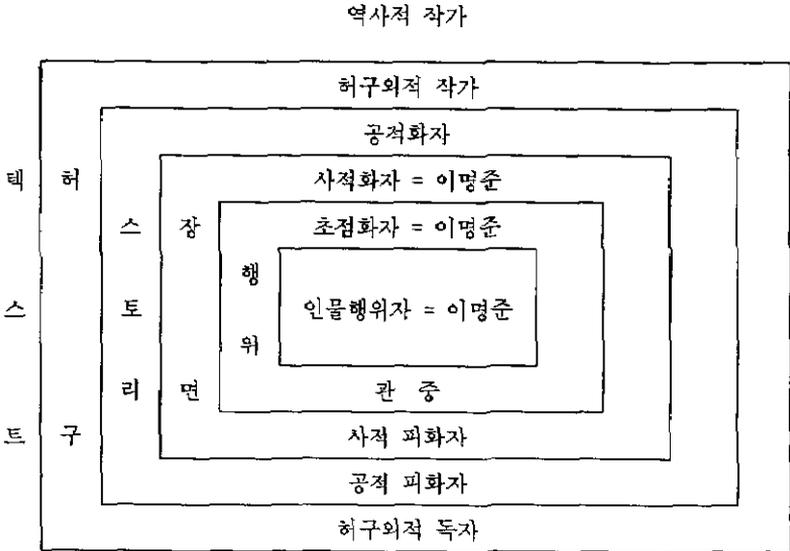
화법으로 본다면 화자의 목소리 → 자유간접화법 → 내적 독백의 순서로 진행이 되는 것이다. 그러므로 한 문장에서 이명준이 화자냐 초점화자냐의 경계는 뚜렷하지 않는 경우가 대부분이다. 그만큼 이명준이 일인칭 주인공이나 다름없이 쓰여진 소설이다. 화법의 문제는 다음 장에서 더 자세히 다루기로 하고 랜서의 도표를 활용해서<sup>6)</sup> 광장의 서술 주체를 도표로 그려 보자.

5) 『광장』에서 핵모티프는 다음으로 요약된다.

①고독한 밀실 속에서 살던 이명준이 밀실을 벗어나 운애와의 연애를 추구 ②월복한 아버지로 인하여 형사에게 폭행당함 ③연애에서 소동이 불가능함을 알고 광장을 찾아 월복 ④북한의 광장이 허위임을 깨달음 ⑤두사람으로 축소된 광장, 은혜와의 연애로 만족 ⑥은혜의 배신으로 이별 ⑦ 6.25 동란에 참전하여 가치관이 전도되는 카니발적 행태를 보임-운애 접탈을 시도, 반공인사 고문 등 ⑧ 은혜와 재회하며 원시의 광장에 집착 ⑨ 은혜 전사 후 계 3국으로 가다 실종됨.

6) 랜서, 앞의 책, p. 148.

<도표>



위의 도표에서 알 수 있듯이 이명준이 초점화자가 될 때 서사 진행은 오직 이명준의 시점만으로 제한된다. 이 경우 제한된 시점은 쥘레트의 용어로 '내적 초점화'에 해당된다. 쥘레트는 『서사담론』에서 내적초점화의 성격을 “중심 인물은 철두철미하게 자신의 위치에만 초점을 제한”하는 것으로 보고 있다. 또한 바르트를 인용하면서 바르트가 “문법상 대명사를 제외하고는 담론의 구성요소 중 어느 것도 바꾸지 않고 일인칭으로 쓰이지 않은 문장이라도 일인칭으로 다시 고쳐쓸 수 있다”고 할 때, 그것은 내적초점화에 의한 것이라고 하면서 삼인칭을 일인칭으로 바꿀 수 있는 것이라고 보았다.<sup>7)</sup>

삼인칭 제한적 서술을 인칭만 바꾸면 일인칭 서술로 바꾸어쓰는 것이 가능하다는 뜻인데 과연 그럴 것인가? 소설의 미학적, 감동적 전달을 염두에 둔다

7) 쥘레트, 권택영 역, 『서사담론』, 교보문고, 1992, pp.181-182 중에서 재인용

면, 효과면에서 그것은 가능하지 않다.

슈탄젤은 근대소설이후 작가가 텍스트에 직접 개입하는 반시점적인 서술형식(이른바 전지적 시점서술)이 어떤 때부터 시점주의(작중인물의 시점)로 바뀌게 되었다고 하였다. 대표적인 작가로 플로베르를 들수 있는데, 그의 『보봐리 부인』이 기법적으로 소설의 중요한 전환점이 된다고 볼 수 있다. “문학적인 원인은 플로베르, 슈필하겐, 제임스 및 기타 동류 작가들이 기울인 것으로서 소설을 객관적이고 비인격적, 장면적으로 만들고자 하는 노력에서 찾아질 수 있다. 시점주의는 그것이 독자에게 허구적 현실을 생생하게 전달받는다라는 환상을 갖게 해준다는 점에서 이 의도를 보증해준다”고 하였다.(슈탄젤:186) 결국 소설에서 시점주의는 “인물 혹은 서술자의 인격적 주관적 관점에서 그 자신을 나타내기 때문에 시점화는 결과적으로 주관화를 의미하게 된다.”(슈탄젤:186)

이 경우 소설에서 시점화는 일종의 위장으로서 화자의 개입을 줄이면서 작가의 시각이 아니라 인물의 시각인 것처럼 독자에게 전달하기 위해서이다.

이러한 시점주의는 일인칭 서술과 삼인칭 제한적 서술 두 가지가 있게 된다. 그 차이는 무엇인가? 슈탄젤은 일인칭 서술상황의 특징을 화자 및 인물들이 같은 존재영역에서 활동한다는 것을 지적하였고 인물적 서술상황(삼인칭 제한적 서술)에서는 반성자 양식이 우세하다고 하였다. 그러나 『광장』은 이 두 가지를 다 겸하고 있으니, 변별적 기준이 되지를 못한다.

필자로서는, 구별한다면, 대체로 일인칭 서술 형식은 주인공이 화자가 되는, 내포작가의 대리인인 화자 역할의 비중이 크기 때문에, 독자로서는 ‘나’를 작가로 보는 경향이 있어, 신뢰감이 크다고 할 수 있다. 삼인칭 제한적 서술형식은 화자 역할보다는 인물의 비중이 절대적으로 커지면서 ‘그’의 이미지가 작가의 이미지를 벗어나 독자에게 좀 더 생생하게 다가서는 특징이 있다고 볼 수 있다.

그러므로 여기서 거리의 문제를 생각해 볼 필요가 있다. 과연 무엇이 다르고 어떤 효과가 생기는 것일까.

### 3. 거 리

소설에서 거리에 관한 연구는 충분한 것이 아니지만, 부스가 『소설의 수사학』에서 단초를 마련했다고 할 수 있다.<sup>8)</sup> 하일지는 『소설의 거리에 관한 하나의 이론』에서 독자가 왜 소설을 읽는가 하는 질문과 연관시켜 거리에 관한 이론을 제시하고 있다.

오늘날 독자는 작가의 어떤 글쓰기 방식에 공감을 하는가. 하일지는 토도로프의 이론을 인용하면서 독자가 흥미를 보인다는 것은 독자 나름대로 작품을 재구축할 여지가 있을 때라고 설명하였다.

그런데 작품이란 무엇인가? 그것은 확실히 두 가지 관점에서 해석된다. 작가의 입장에서 보면 그것은 <작가에 의해 표현된 상상의 세계>라 할 것이고 독자의 입장에서 보면 <독자에 의해 구축된 상상의 세계>라 할 수 있다. 좀더 구체적으로 말하면 작가에 의해 구현된 총체이며, 동시에 독자가 자신의 상상력으로 재구성할 수 있는 하나의 구조물인 것이다.<sup>9)</sup>

토도로프는 소설의 독서는 독자가 작품을 구축하는 것이라고 했다. 독자는 작가가 제시한 것을 토대로 하나의 소설 작품을 구축한다. 그러나 이때 독자에게 제시된 것이 독자로부터 너무나 거리가 큰 것일 때 독자는 적극적으로 작품의 구축에 참여할 수 없다. 결국 독자와 작품 사이의 거리가 작다고 함은 다만 <동일화>나 <공감>의 증대만이 아니라 작품의 재작에 능동적으로 참여할 수 있음을 말한다고 할 수 있다.(하일지:56-57)

이런 관점에서 토도로프는 문학 텍스트에서 제공하는 <의미화>의 기능을 가진 정보와 <상징화>의 기능을 가진 정보 중 독자가 상상할 수 있도록 하는 <상징화>의 정보를 많이 줄수록 독자가 능동적으로 창작활동에 참여할 수 있다고 보고 있다. (하일지:84-85)

위의 이론대로라면 현대의 작가들에게는 독자에게 의미있는 정보를 어느 선까지 직접 제공할 것이냐가 흥미 유무의 관건이 될 것이다. 여기서 작가와 텍스트와의 거리, 텍스트와 독자와의 거리가 작용한다.

8) 웨인 C. 부우드, 최상규 역, 『소설의 수사학』, 새문사, 1985, pp.198-203.

9) 토도로프의 이론으로 하일지의 『소설의 거리에 관한 하나의 이론』, 39페이지에서 재인용하였다.

토도로프에 의하면 흔히 생각한 것처럼 작가가 화자를 대리인으로 삼아 인물에 대한 정보를 많이 제공한다고 해서 독자의 흥미를 일으키는 것이 아니다. 그렇게 할수록 작가와 화자, 화자와 인물 사이의 거리는 가까워지지만, 독자의 관심도는 오히려 떨어진다고 할 수 있다. 그 이유는 텍스트의 상징화와 독자의 상상력이 위축되기 때문이다.

이렇게 본다면 근대소설로부터 오늘날에 이르기까지 독자의 상상의 세계의 구축은 변화가 있었다고 볼 수 있다. 우리나라에서 1920-1930년대 근대소설의 경우 일인칭 소설이 성행했던 이유는 그 당시 독자들이 내포작가가 제공하는 많은 정보에 만족했기 때문이겠지만, 오늘날의 소설에 점점 삼인칭 제한적 서술이 많은 비중을 차지하고 있는 것을 본다면, 작가 혹은 화자가 오히려 적은 정보를 제공할 때 독자는 텍스트에 대해 상상의 세계를 구축할 기회가 많아져서 독자의 흥미는 증가된다는 말이 된다.

김용재는 『한국 소설의 서사론적 탐구』에서 근대 초창기의 일인칭 단편소설에 대한 연구를 하였는데, 슈탄젤의 이론을 인용하면서 일인칭 소설의 객관적 리얼리티를 강조하였다.<sup>10)</sup>

이렇게 본다면 우리의 근대소설 초창기에는 자신의 이야기인듯 들려주는 화자에게 독자들이 별다른 거부감이 없었음을 알 수 있으며, 그 이유는 인물 주변의 상황과 현실을 객관적으로 전달한다고 믿는 독자의 신뢰감 덕분이라고 볼 수 있다. 그러나 세월이 흐르면서 일인칭 소설에서 느끼던 화자에 대한 신뢰감은 변화한 것으로 보인다. 독자는 허구적이고 환상적인 세계를 화자가 이야기할 때 리얼리티보다는 거리를 느끼게 된 것이다. 그 세계가 인위적으로 만든 서사라는 것을 인식하게 되었기 때문이다. 또한 화자가 제공해주는 작중 인물에 대한 많은 정보에 독자는 상상의 세계를 구축하기 어렵게 되어 흥미를 잃게 되었다고 볼 수 있다.

이러한 변화는 독자들이 작가의 이데올로기나 가치관을 직설적으로 독자들

10) "서술자와 스토리와의 관계에서 볼 때, 이제까지는 '남의 이야기로 하는 서술자'에 의해 서술되던 것이 '자기가 자기 이야기를 하는 서술자'로 변화됨으로써 대상 이야기를 믿을 수 있는 것으로 환상을 주고 있어 독자에게 객관적인 신뢰감을 주고 있다."-김용재, 『한국 소설의 서사론적 탐구』, 평민사, 1993. p. 71. 이밖에 p 70, p.110 페이지도 참고.

에게 직접 전달하는 서술방식에 싫증을 느낀 것과 같다. 70년대 말 이문열의 소설『사람의 아들』이 등장한 것에서 보듯이, 신의 존재에 대한 의문, 인간이 만든 신의 형상에 대한 진지한 탐구에도 불구하고 그 서술 형식이 추리기법으로 쓰여졌다는 것도 이러한 추세를 반영한 증거라고 볼 수 있다. 독자에 대한 정보 제공이 적절하고, 인물을 통해서 전달해야만 독자는 친밀감을 느껴서 흥미도가 높아진다고 할 수 있다.

그러므로 『광장』은 서술 형식에 있어서 이러한 거리의 문제- 화자와 인물간의 거리, 인물과 독자와의 거리에 상당한 관심을 갖고 서술한 소설로 볼 수 있다. 구체적으로 살펴보자.

### 1) 내포작가와 화자의 거리

이때 내포작가란 랜서가 말한 허구적 작가에 해당한다. 『광장』의 내포작가는 자신을 대리할 공적 화자를 내세운다. 공적화자가 이명준의 움직임을 독자에게 보고해 준다. 내포작가와 공적 화자의 거리는 매우 가깝다. 그러나 작가는 서사의 진행을 대부분 이명준에게 맡기고 싶고, 또 독자에게 많은 정보를 제공하고 싶지 않다. 그러므로 이명준이 서사의 주체가 될 때 화자(랜서의 용어로는 사적 화자)내지 초점화자가 된다. 앞에서 말했듯이 『광장』에서 공적 화자의 개입은 극도로 제한된다. 공적 화자는 소설의 서두에 <타골호>를 타고 있는 이명준을 소개해 준다. 이후는 이명준의 회상 속에서 이명준 자신이 화자로 전환되어서 서사를 진행한다. 회상이 끊어지고 <타골호>의 이명준이 당면한 상황을 묘사할 때 공적 화자가 다시 등장했다가 회상이 나오면 다시 이명준이 화자로 전환되고, 이후 <타골호>에서 이명준이 자살한 직후 등장하여 소설을 끝낸다. 텍스트에서 살펴보자.

①이명준은 타골호의 선상에서 두 마리의 갈매기를 바라보았다.

②뚝어진 틈새로 한때 그의 생활의 빛이었던 그림고 미운 얼굴들이 어느새 또 갈매기가 되고, 얼굴이 되고 하면서 눈 앞에서 현란하게 너울거렸다.

③그는 급강하해 내려오는 갈매기들을 올려다 보았다. 그것은 마치 뒤에다 버리고 온 두 여인이 바닷새로 변신해서 도피해 가는 그를 따라 바다 끝까지 따라오고 있는 것이라는 환상이 한순간 그를 아찔하게 만들었다. (광장:8)

①은 공적 화자가 이명준의 행동을 독자에게 보고해 준다. ②에서 이명준은 화자의 역할을 시작하여 갈매기가 연상시키는 얼굴을 떠올리면서 본격적으로 회상에 뛰어들 준비를 한다. 이후의 서사는 화자인 이명준에 의해 진행된다. ③에서 이명준은 초점의 주체, 초점화자가 되어 그의 시점으로 두 여인을 버리고 왔다는 속마음을 드러낸다.

독자는 공적 화자를 거의 의식을 못한다. 그러므로 앞으로 『광장』에서 일컫는 화자란 이명준이며 장면을 진행하는 사적 화자가 된다. 내포작가와 공적 화자와의 거리는 무척 가까우나 공적 화자와 독자와의 거리는 무척 멀다. 독자가 인식하는 화자는 이명준이다. 공적 화자가 잠깐이라도 나오는 이유는 『광장』이 삼인칭 소설의 특성을 살려, 작가가 이명준이 보지 못하는 시작과 끝의 전체의 조망을 독자에게 알려주고 싶었기 때문이다.

## 2) 화자와 인물의 거리

화자인 이명준은 해방 이후의 남북한의 현실과 문제를 독자에게 보고한다. 그에 의하면, 그의 고통은 남북의 이데올로기의 대립으로 인한 것이고, 더 나아가 사회의 전체 이데올로기 때문에 개인을 희생하고 사회에 동화해야만 생존할 수 있는 인류의 오랜 관습때문이다.<sup>11)</sup> 화자로서 이명준은 남북한의 현실을 객관적으로 제시하면서 독자들에게 보여주는 역할을 한다. 월북한 아버지로 인해 살기 어려워진 개인적 고통과 남한의 현실, 혁명이 사라지고 관료사회화 되어가는 북한의 모습을 장면으로 보여준다. 그러나 객관적 묘사로 시작하던 화자는 곧 초점화하면서 주관적인 묘사와 감정의 분출로 장면을 끝내게 된다. 『광장』의 대부분 장면은 내적 독백을 동반한다.

객관적 묘사로 장면을 시작하는 화자 이명준은 처음에는 초점화자가 되는 인물 이명준과는 분명히 거리를 지닌다. 그리고 다른 인물들 정선생이나 아버

11) 이러한 해석에 대해서는 필자가 아도르노의 이론을 원용하여 연구한 아래 논문을 참고로 하시오.

서은선, 「최인훈 소설 『광장』의 타자 인식연구(1)-사랑의 파탄 모티프에 드러난 소통과 불통의 분석」, 『현대문학이론연구』제11집, 현대문학이론학회, 1999.

서은선, 「『광장』의 소외와 동화에 관한 연구-『광장』의 타자 인식 연구(2)」, 『오늘의 문예비평』 38호, 2000년 가을호.

지, 계모, 은혜와 윤애 등에도 객관적 거리를 두고 서술한다. 그러다 『광장』의 특징 중 하나가 되겠지만, 장면은 곧 주인공 이명준의 주관적 시각으로 초점화되면서 객관적 거리는 거의 없어진다.

### 3) 초점화자와 인물의 거리

쥬네트는 초점화를 '정보 제한'과 '정보 더 주기'로 설명하였다. (쥬네트:183)

『광장』에서는 이런 정보 제공이 인물과 독자와의 거리를 결정짓는다. 당시에는 금기였던, 북한에 대한 인식이 4.19 혁명 직후에 관심사로 떠올랐을 때 북한의 체제를 소재로 한 것이 화제가 되었고 이명준은 북한에 대한 정보를 제공하는 초점화자가 되었고, 독자와의 거리는 가까워졌다.

그런데 이후의 독자는 이명준의 시각과 의식으로 텍스트 속의 세계를 살게 된다. 그가 제공하는 정보만으로 한국의, 4.19 혁명 직후의 북한에 대한 인식을 파악해야 한다. 또한 해방 직후와 6.25 전후의, 이상에 불타던 지식청년으로서 남북한 현실세계와의 동화에 실패하는 모습에 연민의 정을 보내게 된다. 더군다나 이명준과 타자와의 관계는 대부분 윤애, 은혜 두 여성간의 관계로 압축되면서 상징화되어 나타나고, 그들과의 관계에서 파탄만을 보여줄 때 더욱 이명준의 처지에 연민을 느끼기도 한다 이때 이명준은 초점화자로서, 자신을 불행하게 한 것은 윤애의 타부의 벽이며, 은혜의 배신 때문이라고 말하며, 윤애나 은혜의 입장에서 정보를 독자에게 전달하지 않는다. 그러므로 초점화자 이명준은 다른 인물과 거리가 멀다. 그는 자신의 일방적인 입장에서 타자와의 불통을 호소하며, 결국은 파탄을 맞이하므로 초점화자와 다른 인물과의 거리가 멀다고 보아야 한다.

### 4) 인물과 독자의 거리

소설에서 화자가 독자에게 제공하는 정보는 객관적이고 믿을만한 것이 대부분이지만, 경우에 따라서는 주관적이어서 믿을 수 없는 것도 있다. 그러나 초점화자의 정보는 주관적인 것임에도 불구하고 독자를 감정이입시켜서 신뢰하게 하는 힘을 지니고 있다. 이 경우 초점화자는 슈탄펠이 말하는 반성자 인

물과 통한다. 슈탄젤에 의하면 반성자 인물의 경우 “어떤 명시된 정보가 독자에게 주어지지 않는다”는 것이다. (슈탄젤:228) 그러므로 독자가 비명시적인 정보의 제공에 의심을 가지지 않고 빠져들게 하는 것이 초점화자 즉 반성자 인물의 역할이 된다.

독자가 [.....] 반성자 인물과의 감정이입을 획득하기 위하여 혹은 행위의 장면을 가능하면 완전히 환기 시키기 위해 정보에 대한 자신의 요구를 일시 정지시켜야 한다.(슈탄젤:239)

독자는 이미 자신이 이 인물이 누구인지 정말로 알기 이전에 반성자 인물-역설적으로 들릴지 모르지만-과 감정이입을 시작한다.(슈탄젤:246)

그러므로 위의 인용처럼 독자가 이렇게 불투명한 정보에 빠져드는 이유는 그 불투명한 부분에서 상상의 여지가 생기며 의미의 재구축도 이루어지기 때문이다. 랜서는 말하길 “인물에 대하여 주관적 정보를 많이 가지면 가질수록 패르소나에 더 가깝게 접근하게 되며, 친근성은 더 강력해진다.”(랜서:208)라고 한 것도 같은 맥락이다. 모순같지만, 독자가 작가나 화자로부터 객관적인 정보를 제공받지 못하고 주관적인 정보로 추측과 해석을 할 수 있을 때 독자와 인물과의 거리는 가까워진다. 화자가 보고하지 않고 스스로 말하는 이명준에게 객관적으로 잘 모르는 채로, 호기심을 느끼게 되고, 반성자 인물인 이명준이 일방적으로 말하는 시각과 감정에 빠져들고 친밀감을 느끼게 된다

그러나 다른 인물들에 대해서는 어떠한가? 형사나 정선생, 이명준의 아버지, 태식이나 윤애, 은혜들에 대한 정보는 이명준의 시각으로 한정된 것이다. 그들의 실제 입장은 독자들은 잘 모른다. 토도로프의 거리의 이론에 따르면, 윤애나 은혜에 대해서 전혀 모르니까 호기심을 발휘해서 그들과도 가까워져야 한다. 그런 인물들에 대해서도 알려고 해야 한다.

그러나 작가가 그녀들에 대한 실마리를 전혀 주지 않고, 그들 스스로의 주관적 정보조차 없을 때는 독자는 그들의 실체를 알지 못하게 된다. 이명준과의 성애(性愛)의 거부때문에 윤애를 변덕스럽다고 느끼기도 하고 은혜의 소련 순회공연을 배신이라고 보는 이명준의 감정에 동일시를 느끼게 될 뿐이다. 그러므로 정보가 지나치게 부족할 때는 관심이 없어지게 되므로 인물들과 독자

의 거리는 멀어진다. 『광장』에서 인물과 독자와의 친밀한 거리는 초점화자인 주인공에 한해서이다.

독자의 흥미도도 일종의 기준이 있는 것이다. 너무 많아도 안되고, 너무 적어도 안되는, 적절한 정보 제공이 있어야 한다는 점이다. 『광장』은 이러한 정보 제공의 조절을, 초점화자와 반성자 인물로서의 역할을 맡은 이명준이 하고 있으며, 그것으로 흥미를 돌우고 있다.

## 4. 화 법

『광장』에서 작가와 화자, 화자와 인물, 독자와 인물간의 거리를 결정짓는데 많은 영향을 미치는 것이 화법이다.

작가가 어떤 목소리로 말하는가는 매우 민감한 문제이다. 앞에서 말했듯이 광장은 이명준의 목소리를 빌어서 작가의 이념 뿐 아니라 당대의 보편적 가치관까지 반영해야 한다.<sup>12)</sup> 또한 이것을 언어와 문맥을 살린 미학적 형식으로 전달해야 한다.

### 1) 내적 독백

우선 텍스트의 목소리를 아주 설득력있게, 미학적으로 뒷받침해주는 기법이 내적 독백이다.

본래 삼인칭 서술은 공적인 화자가 주인공에 대하여 객관적인 정보를 제공하는 것이 보편적이지만, 『광장』의 경우 주인공인 이명준이 사적 화자 혹은 초점화자가 되어 자신에 관한 주관적 정보를 독자들에게 제공하기 때문에 삼인칭 제한적 서술이 된다는 것은 앞서서도 말한 바 있다. 그 주관적 정보를 시노전달하는 주된 기법에는 내적 독백도 있다. 내적 독백은 마음 속의 심리를 진술한다는 뜻으로 의식의 흐름이란 용어와 같은 뜻으로 쓰이고 있다. 초창기

12) 양 인은 「최인훈 소설의 서사형식과 사회적 담론 연구」(서강대 대학원 석사학위논문, 1995)에서 당대의 보편적인 가치관을 형성하는 사회적 담론을 연구하여 최인훈 소설의 담론과 비교 분석하였다.

에는 버지니아 울프의 경우처럼 인물의 무의식적 심리를 드러내는, 비문법적이고 반복적인 표현어구로 생각했으나<sup>13)</sup>, 실제로는 모두 인간의 의식적인 심리를 무의식적인 표현으로 위장하는 기법이라고 할 수 있다. 광장의 경우, 이런 위장이 없어서 내적 독백의 대부분이 의식이 분명하고 문법적인 논리까지 분명한 관념으로 보이는 하지만, 자신의 의식 밑바닥을 들여다보려는 내적 시각임에는 분명하다.

그리고 내적 독백은 발화라기 보다는 인물의 숨겨진 생각이라고 볼 수 있지만, 이것을 뭉뚱거려서, 수사적 표현인 문체로 보기보다는 화법의 측면에서 고찰하는 것이 합리적이라고 본다.

헬무트 본하임은 서사는 보고와 논평, 묘사와 발화로 구성되어 있다고 하면서, 이 중 발화의 의미를 말로 표현된 것 뿐이 아니라 사고와 지각이 전달되는 다양한 방식이라고 말한다.(본하임:97) 『광장』에서 이명준에 관한 직접적 정보를 제공하는데는 직접발화 뿐만 아니라 사고와 지각 모두를 포괄하게 되는데, 이 사고와 지각이 내적 독백이 된다.

또한 본하임도 발화의 하위양식을 정의하려는 목적에는 작중인물과 독자 사이의 거리의 문제도 포함된다고 보고 있다.<sup>14)</sup>

본하임은 내적 독백에는 비평가들에 따라 다른 용어로도 불리우는데, 이런 용어들의 공통점에는 직접 사고와 똑같은 것이 아니라는 합의가 있는 것이라고 하였다. 즉 직접 발화나 직접 사고와 시체가 같지 않다는 것이다. ‘여기에’와 ‘지금’같은 지시소가 대개 ‘거기에’ ‘그때’로 바뀐다고 하였다.(본하임 :100)

13) 이종호, 『현대심리소설연구』, 형설출판사, 1983. 참고.

14) “<직접 발화>란 <직접>이란 용어가 암시하듯이 작중인물과 독자 사이의 가장 가까운 연계를 일컫기 때문이다. 반대로 <간접>과 <보고된 발화>는 인상을 흐릿하게 만들고 작중인물들로부터 거리를 취하게끔 한다. [...] 거리가 전혀 없는 것과 거리가 아주 먼 것 사이에 수많은 중간 단계들이 존재한다.” (본하임:99)  
 “전혀 거리가 없는 것은 작중 인물이 아주 직접적으로, 즉 자기 입으로 직접 생각을 전한다는 의미이다.  
 ‘거기 영국인들은 매일 노래부르고, 매일 놀면서 행복해 하는구나.’ 이런 표현이 내적 독백으로서 작중인물의 사고를 몰래 엿듣는 것이 된다. 그가 말하고 있는 것은 아니기 때문에, 이 현상을 일컬을만한 발화를 지칭하는 모든 용어들은 약간의 혼란을 불러 일으킨다.” (본하임:100)

(1) 내적 시각

『광장』에서 주인공이면서 사적 화자점 초점화자인 이명준은 독자와 아주 친밀한 거리를 유지한다. 그 방법에는 앞에서 말한 바와 같이 이명준에 관한 정보를 공적 화자가 제공해주는 것이 아니라 스스로 초점화자가 되어 정보를 제한하고, 내적 시각으로 들여다 본 자신을 내적 독백으로 드러내면서 주관적 정보를 제공하기 때문이다.

랜서는 버본 리가 분류한 내적 시각과 외적 시각을 활용하면서 그 극단적인 경계를 부정하였다. “사실 진정한 ‘카메라’는 심지어 언어를 부착할 수도 없으며, 진정한 ‘내적’ 시각은 인물의 이름마저도 알지 못하게 한다.”(랜서:210)

다른 소설들과 비교한다면, 『광장』은 외적 시각보다 내적 시각이 많은 편이다. 랜서의 도표를 활용하여 내적 독백의 부분을 정리해 보자.

내적 시각	인물 자신의 시각.....이명준이 초점화자가 되어 자신을 바라봄. 내적 독백이 많이 나타남.
	어린 시절에 대한 화자 인물의 시각.....거의 없음
	다른 인물에 대한 여러 화자의 시각.....없음
	한 인물의 다른 인물에 대한 시각.....이명준이 초점화자가 되어 다른 인물들을 바라봄. 내적 독백(대리 사고 대리 묘사 포함)이 있음.
외적 시각	누구의 시각도 아님(카메라의 눈).....거의 없음

(2) 직접 사고

내적 독백이 대개 인물의 사고의 재현이라는 말은 앞에서도 한 바가 있다. 본하임에 의하면, “직접 사고는 직접 발화처럼 인용표지 속에 나올 수 있지만, 꼭 그럴 필요는 없다. 그것은 보통 직접 발화와 똑같은 문법적인 형태를 갖는다.”(119) 『광장』에서는 내적 독백 속의 이명준의 심리가 문법에 맞게 펼

쳐지기 때문에 관념이라는 용어가 더 선호되기도 한다. 물론 반복되는 어구도 있다.<sup>15)</sup>

대부분의 서사의 진행은 보통 화자의 목소리로 보고하다가 인물의 사고가 직접 드러나는 것으로 이루어진다. 이때 직접 사고는 현재형으로 표현해야 정상이다. (본하임:120 참고)

그러나 『광장』에서 내적 독백 속의 직접 사고의 비중은 무척 높지만, 직접 발화와 구분되는 것은 인용부호이지 서술어의 시제 구분은 애매하다. 직접 사고의 서술어는 대체로 현재형으로 진행이 되지만, 때로는 과거형도 나타난다.

①그녀의 다리에서 내가 받은 충격을 은혜는 모를 거다. 언젠가 그녀에게서 지지않을 만큼  
나도 회생해서 값으면 되지 않나. 값겠다. 값을 수 있다. (155)

②“[...]나는 이번 전쟁을 겪어서 부활하고 싶어. 아니 탄생하고 싶단 말이야. 이런 전쟁을 겪고도 말끔한 손으로 돌아가고 싶지 않다는 거야. 내 손을 피로 물들이겠어. 내 심장을 증오로 가득 채워가지고 돌아가야겠어. 내 눈에 원망에 찬 시선과 아우성치는 고통을 인백혀 가져야겠어. [...]”(155-156)

③그때처럼 아무렇지도 않았다. 나도 잔인할 수 있다. 아무렇지도 않다. 히틀러의 고문관들도 이렇게 해낸 것이지. 왕조의 형리들도 이렇게 곤장을 친 것이지. 그리고 윤애가 기다리고 있다. 그녀를 범하는 것도 아무렇지도 않을 거다. (168)

④하지만 난 윤애에게 끝내 악마로서 행동하지는 못했지. 놓아 보낸 건 잘했어. 태식을 도망시킨 것도 잘했어. 은인의 아들을 놓아보낸 것이라 생각지 말자. 윤애의 남편을 살려준 것이다. 윤애는 다시 내 앞에 나타나지 않으리라. [...] 이렇게 은혜가 다시 내 앞에 있잖아? 게다가 용서까지 빌잖아? [...] 예수처럼 홀름하진 못해도 너 하나는 용서하겠어.(179-180)

⑤이 육체를 불쇼이 페아뜨르(모스크바의 극장)의 대리석 기둥이 받치는 무대에서, 전차가 각혈하는 이 살벌한 마당까지 불려온 자는 누군가. 이 예술가의 가냘픈 육체의 도움까지 받아 가면서 해내야 할 인간 도산 작업에 종사시키기 위해서? 안 된다. 너희들이 만일 인민의 이름을 팔면서 우리를 속이려 든다면 어김없이 한 푼을 속히우리라. 전차와 대포를 지키라고 너희들이 배치한 자리에서 우리는 원시의 광장을 찾아가고 있다. 이렇게..... (광장:184)

15) 여성을 '짐승', '벽'으로 생각하는 사고가 반복된다.

⑥ 후회하지 않는다. 내가 영웅이 아닌 줄은 벌써 배웠다. 그런 어마어마한 이름은 사양하겠다. 이 여자를 죽도록 사랑하는 수컷이면 그만이다. 이 햇빛, 저 여름 들, 내 개의 다리와 네 개의 팔이 굳세게 꼬여진 원시의 작은 광장에 여름 한 낮의 광선이 숨가쁘게 헐떡이고 있었다. 바람은 없다. (185)

위의 인용 중 ②만이 직접 발화이고 나머지는 모두 이명준의 직접 사고가 내적 독백화된 것이다. 인용부호를 제외하고는 문법적으로도, 일인칭 사용과 서술어의 시제로도 구분이 되지 않는다. ① ② ⑤는 모두 서술어가 현재형이지만, ③ ④ ⑥은 과거형도 쓰이고 있다.

이렇게 본다면 직접 사고의 표현은 초창기의 내적 독백과는 달리 인용부호가 없다는 것 외에는 별 특징이 없는 셈이다. 여기에 대해서 본하임은 “내적 관점”이 점차 인기를 끌고 있기 때문에 허구적 담론의 관례들은 더 복잡해진 감이 있다. 따라서 작가들은 점점 더 자기 고유의 기술이 설정해 놓은 규칙들을 어리석게도 깨뜨리고 있다.”고 말하고 있다. (본하임:126)

그러므로 앞에서 말했듯이 직접 사고의 등장은 화자의 보고로 진행되다가 인물 특유의 말이 섞인 자유간접화법에서 내적 독백화된 직접사고의 진행 순서로 이루어지는 것이 직접 발화와 구분되는 유일한 규칙이라고 할 수 있다.

### (3) 대리 사고

대리 사고나 대리 지각이라는 용어에서 대리라는 말은 화자가 보고 느낀 것을 독자에게 전달하는 것을 대신해서 인물의 목소리로 전달한다는 뜻이다. 그러므로 『광장』에서 이명준의 내적 독백은 실상 이명준 자신의 사고나 지각 이기보다는 화자나 내포작가의 것이라는 의미이다.

내적 독백이 일종의 지각이라는 것을 발견한 이는 페어이다. 페어가 체험 화법(직접 사고)에 대응하는 것이면서 또 그것과는 분리시킬 수 있는 체험된 지각을 발견해낸 것이 40년 전의 일로서 ‘대리인에 의한 관점’이라고 부르기도 했다. 최근의 비평가들은 ‘대리 사고’와 ‘대리 지각’을 구분짓는다.<sup>16)</sup>

16) 그 공통 분모는 서술자가 독자에게 전달하는 대부분의 정보가 또한 작중인물이란 매개체를 통해서도 전달될 수 있다는 인식이다. 또한 한 작중인물의 사고는 그것이 직접 전달되든, 아니면 간접적으로 전달되든 간에 양식상의 용어로 말한 다면 대리 논평을 이룬다. 하지만 그의 감각과 관찰력은 대리<묘사>와 <보고>이다. (본하임: 127-128 참고) 이밖에도 129, 131 페이지를 참고.

광장에서 대리 사고를 뚜렷하게 구분짓는 것은 쉽지 않다. 그 이유는 작가의 나이가 주인공 이명준의 나이와 크게 차이나지 않을 정도로 젊을 때 썼기 때문에 작가의 사고를 이명준의 것으로 믿기 때문이다. 대부분 직접 사고와 혼합된 형태로, 현실세계의 본질에 대해 정의내릴 때 나타난다.

①사람이란 그런 것. 아니 나란 그런 놈. 그 살벌한 마당에서 -미터 평방의 공간에 잠시 단 혼자서만 앉아 본다는 건 과연 무엇이었을까. 애당초 여자를 끌어들이 계획이 아니었던 바에야 자기 혼자만의 시간과 장소를 은밀히 만들어 놓자는 의도 외에 다른 것이 아니었다. [...]②우리의 운명을 주관하는 사람의 눈으로 보면 모든 사람이 장삼이사, 그놈이 그놈이다. 자기만 선택받듯이 느끼는. 감정은 오늘날엔 정신병리학의 임상실험감박에는 안 된다. 광장에서 패했을 때 사람은 동굴로 후퇴하는 것. 그러나 과연 패하지 않는 사람이라는 게 이 세상에 있을까. 사람은 항상 패한다. 다만 얼마나 천하게 패하는냐. 얼마나 위대하게 패하는냐가 문제다. 위대하게 패해? 아무튼 영웅 쿼미를 가진 사람들 용(用)으로 그런 타입도 인정한다치더라도 누구든 패하는 것만은 사실이다. ③나는 영웅이 싫다. 나는 평범한 서민이 좋다. 내 이름도 사양하고 싶다. 수억마리 인간 중의 이름없는 한 마리면 족하다. 다만 나에게 한 뼉의 광장과 한 마리의 벼는 달라.[.....](광장:201-202)

위의 인용은 타글호에서의 이명준의 내적 독백이다. 연속된 것이지만, 구분을 한다면, ①과 ③은 직접 사고, ②는 이명준의 것이라기 보다는 내포작가의 관념을 대신한 대리 사고라고 볼 수 있다. 작가의 인생관과 가치관을 내적 독백 형식으로 대리 사고하는 것은 화자가 전달하는 것보다 독자에게 호소력이 있기 때문이다.

④정신의 영토에는 이미 한 뼉의 공지도 없다. 개척시대의 용사들이 이미 말뚝을 박고 줄을 쳤다. [...]

개인의 밀실과 광장이 직통했던 시절에 사람은 태평했다. 광장만이 있고 밀실이 없었던 법왕과 군주들의 시절에 세상에 아무 일 없었다. 밀실과 광장이 분화하던 날부터 괴로움이 비롯했다. 그 속에 목숨을 묻고 싶은 광장을 끝내 발견하지 못할 때 사람은 어떻게 해야 하는가?(82)

개인이 영웅으로 활약해서 보람을 얻는 시절은 이미 끝났다. 개성을 희생해서 공동체 전체를 유지해야 하는 인간의 숙명<sup>17)</sup>은 목숨을 묻을만한 가치있는

17) 아도르노가 이미 인간은 개성을 희생하고 전체주의를 위해 살아가는 존재라고

공동체(광장)이 없을 때 허무한 것이다. 화자가 '허무하다'라고 말하는 것보다, ④처럼 '어떻게 해야 하는가?'라고 이명준이 묻는 형식일 때 독자들은 그가 심각하게 고민하는구나 하고 감정을 공유하게 될 것이다.

#### (4) 대리 지각

『광장』에서는 내적 독백에서 세계를 상징적으로 표현하는 묘사도 있는데 이런 경우 묘사는 화자를 대신해서 세상을 지각한 결과이다.

거대한 원고독이 던지는 이 세계는 그 위대한 고독의 육체일 거야. 그 육체가 늙어서 더이상 원고독의 요구를 짊어지지 못할 때 그는 잉태했던 고독의 씨를 분만하지. 그리하여 역사가 생긴 것이야. 역사란 체험의 덕을 배우지 못한 고독의 아들, 배반했기 때문에 또다른 배반의 대상을 구하지 않을 수 없는 돈 환의 연인들, 그제 역사야. 이거다 싶게 만족할 수 있는 연인을 만났을 때만 돈 환은 고단한 옷치장을 그치고, 파자마로 갈아입을 것이며, 최고의 우량아를 해산했을 때만 고독은 수정을 그칠 것이며, 공간은 산고를 면할 거야. 역사란 끝나는 데를 모르는 욕정으로 확대받는 다산질 여인의 아랫배 같은 것.(91)

위의 인용속의 세계와 역사는 여러가지 비유로 묘사되고 있다. 철학과 대학생 이명준의 묘사라기 보다는 내포작가를 대신한 묘사로서 세계의 대리 지각으로 볼 수 있다. 아래의 내적 독백도 내포작가를 대신하여 북한의 혁명을 묘사한 것으로 대리 지각이 된다.

정말 혁명을 느낀 건 로베스피에르와 단톤과 마라와 레닌과 스트린 뿐이다. 아류는 슬프다. 역사가 뒤집어 씌우는 핸디캡. 위대한 인간들은 인민을 엑스트라로 잠깐 등장시켜 주고는 달콤하고 씩씩한 주역을 차지한 계면편음을 감추려 한다. 대중은 오래 흥분하지 못한다. 그의 감각은 그 때문이다. 생애를 통한 감각의 지속은 한 사람분의 심장에서만 가능하다. 광장에는 플래카드와 구호가 있을 뿐 피묻은 사쓰와 울부짖는 함성은 없다. 그건 혁명의 광장이 아니었다. 따분한 매스게임에 파묻힌 운동장(154)

이상으로 『광장』의 많은 부분을 차지하는 내적 독백을 인물의 직접 사고와

---

연구한 바 있다.

호르크하이머/아도르노, 계몽의 변증법, 참고

대리 사고, 대리 지각으로 분석을 해 보았다. 이 모든 독백의 형식은 독자에게 이명준 자신의 고독과 소외, 세계와의 불화를 호소하기 위한 것으로 작가가 화자를 통해 직접 전달하기 보다는 훨씬 호소력이 있어서 인물과 독자와의 거리가 가깝게 되는 것이다.

## 2) 자유간접화법

이명준의 내면 심리는 직접 발화로 나타나기도 하지만 극히 드물다. 월북하기 전날, 그는 윤애가 성애(性愛)를 저절하지 않으면 동행을 애원하리라 결심한다. 그러나 윤애는 성애를 거부한다. 그는 윤애에게 “윤애, 윤애 그럼 사랑하지 않는 거야? 다 거짓말이야? [.....] 윤애 가슴에 있는 그 벽을 허물어버려, 버리고 알몸으로 날 믿어 줘. 윤애가 날 믿으면 나는 변신할 수 있어. 무슨 일이든 하겠어. 날 구해 줘.”라고 직접 발화 형식으로 윤애에게 기대는 마음을 드러낸다. 그러나 이런 직접 발화는 드물며, 그의 내면 심리는 자유간접화법을 거쳐서 내적 독백으로 나타난다.

자유간접화법이란 자유간접문제, 이중 음성 등의 용어로 불리우기도 하는데, 화자의 보고에 인물의 특유의 말이나 목소리가 섞여서 진술되는 화법이다.

화자와 구별되는 초점화자의 존재는 보통 표시장치를 통해서 상호를 보인다. 텍스트가 초점화의 수준을 존재케 할 때에는 한 목소리가 서술을 하는 반면, 다른 의식은 화자가 차례로 중계하는 장면에 대한 인지, 사고, 느낌, 혹은 태도에 책임을 진다. 초점화자는 그 혹은 그녀 자신의 목소리로 이러한 지각을 보고하지 않는다 : 그들은 서술적 의식, 통상 이중시각 혹은 자유간접화법으로 알려져 있는 기교를 통하여 여과된다.<sup>18)</sup> 하이만과 라브킨이 설명한 것처럼, 초점화자의 의식과 화자의 의식 병합에서 결과하는 이러한 ‘이중음성’의 시각은 텍스트적 시점에서 진장과 힘 둘을 창조할 수 있다. 초점화자는 일종의 중개자로서 그 기능을 발휘하는데, 그에 있어 화자는 ‘장면 위에’ 혹은 인물의 ‘마음 속에’ 있기 위하여 ‘거주’하지만 목소리의 독립성이 반드시 이러한 초점화의 특권을 수반하는 것은 아니다. 화자가 인물의 어휘

18) 자유간접화법과 내적 독백의 차이는 시제에서도 나타난다.

“과거시제는 작가적 사고의 보고와 자유간접문제의 서술시제이고 현재시제는 내면독백의 시제이다. 현재 또한 내용과 맞추어 작가적 사고의 보고문보다는 자유간접문제 문장 속에 나타난다.”(슈탄젤:166)

나 기록 중 어떤 것을 채택하는 때라 할 지라도, 이중시각의 담론은 인물의 텍스트이기 보다는 화자의 텍스트이다.(랜서:147)

'이중시각적 서술'의 경우에는 화자의 말이 인물의 담론 속에 스며든다. 그에서는 나타난 사고, 행동, 지각이 인물의 것이지만, 그 통사는 서술적 목소리의 그것이다. (랜서:189)

그러므로 초점화자 이명준의 관념과 사고는 독자들에게 화자의 목소리로 간접 전달되다가 내적독백화되어 직접 전달된다.

앞의 월북 전날의 모티프로 살펴본다면,

①“ [.....] 날 구해 줘.”

“제가 뭔데요?”

②명준은 숨이 턱 막혔다. 제가 뭔데요? ③안 통하는 구나. 분명히 그녀와 나란히 서 있다고 생각한 광장에서 어느듯 그는 외톨 백이었다.

④ 발 끝에 단 그림자는 더욱 초라했다. 그녀의 지항은 무엇때문인지 알 수 없었다. 다음 날이면 그녀의 허벅다리는 그의 허리를 조이며 경련했기 때문이었다. [.....] ⑤명준 자신이 표현한 것처럼 그것은 타부의 벽이었을까.

⑥그런 일반적인 성질이라면 또 좋았다.

⑦ “싫어요!”

그녀는 내뱉듯 이러는 것이었다. ⑧거짓말이다. 거짓말이다. 그녀는 자기가 누구인지 모르는 거다. 그녀는 자기 이름을 모르는 짐승이다. ⑨그러면서 명준이 편에서 가르쳐 줄라치면 아니라는 것이다. 자기 이름은 그게 아니라. ⑩무슨 힘으로도 설복할 수 없는 완고한 미신, 수만년 이래로 쌓여온 그녀의 세포 속, 타부의 지방층. 그걸 제거하면 그녀는 벌써 여자가 아닐 테고, 그대로 지나는 한 그녀는 인간이 아니었다. 원시림에 퍼붓던 소낙비 속에서 아담의 가슴으로 기어들던 자세에서부터 산데리아 아래 허위의 대답에 이르는 장구한 세월에 걸쳐서 그녀들 자신의 일부가 되어 버린 허위의 지방층. ⑪ 가을 별처럼 짧은 일대(一代)밖에는 살 수 없는 개인이 그 육중한 지층을 파헤치고 생생한 인간의 화석을 보여준다는 것은 너무나 벅찬 일이었다. 12 그 화석을 보면 그녀는 믿을까? 아니다. 그걸 자기 선조가 아니었다고 우길 태지. 13 그럴 즈음 선술집 주인의 계서가 있었다. 그는 태식의 오터바이를 팔아서 배삐를 치웠다.

서술과 화법을 분석해 본다면, ①은 인물의 직접발화가 된다. ②에서 이명준이 화자가 되어 서사를 보고한다. ③은 화자의 서술에 초점화자인 이명준의 말(밑줄친 부분)이 섞여있는 자유간접화법이다. ④는 화자의 보고이다. ⑤는

이명준의 말이 섞여있는 자유간접화법이다. ⑥은 다시 화자의 보고이다. ⑦의 밀줄친 부분은 이명준의 말이 섞인 자유간접화법이다. 짐승이란 표현은 이전의 모티프에서도 반복되는 어구이다. ⑧은 이명준의 직접 사고를 알려주는 내적 독백이다. ⑨의 밀줄친 부분은 이명준의 목소리로 자유간접화법이다. ⑩은 다시 내적 독백으로 들어간다. 11 인간의 화석은 이명준의 말 자유간접화법이다. 12는 내적 독백이 된다. 13은 화자의 보고로 전환된다. 이제 장면은 전환된다.

내적 독백으로 넘어가는 과정 외에도 자유간접화법은 보고적 서술(요약 제시)에서 장면적 제시, 혹은 장면적 제시에서 요약적 제시로 바뀔 때도 등장한다.

자유간접문체 형식의 화법 전달은 작가적 서술상황과 인물적 서술상황에 비교적 혼다. 그것은 보고적 서술에서 장면적 제시에로의 미끄러운 전이를 하게 해 주고, 거기서 소설에 있어서 서술적 형태소들의 교체라는 역동 작용을 낳게 한다.(슈탄젤:111)

요약 제시와 장면 제시의 교체에서 빚어지는 서술적 형태소들의 운동 즉 기본 형태소와 서술상황 교체의 운동은 인물적 서술상황에서는 줄어드는데, 그것은 “서술상황의 잦은 변동을 금하는 소설이 하나의 인물의 관점을 유지 하려는 어떤 경향이 있기 때문이다.”(슈탄젤:115)

『광장』의 서사 진행방식은 좀 복잡한 편이다. 이명준이 북한의 직장(신문사)의 경직된 분위기 때문에 자아비판을 해야하는 고통을 묘사한 장면을 예로 보자.

①“오늘 자아비판회가 있으니 당원 동무들과 이명준 동무는 남으시오.”  
명준은 자기가 대상인 걸 직감했다. [.....]

“자아비판을 할 이명준 동무에 대한 보고를 하겠습니다. 이명준 동무는 평소에 개인주의적이며 소부르쵸아적인 잔재를 청산하지 못하고 당과 정부가 요구하는 바 과업 달성에 있어서 과오를 범했습니다. 동북 중국에 있는 <조선인 꼴호즈>의 생활을 현지 보도함에 있어서, 이명준 동무는 그의 소부르쵸아적인 판단의 낙후성으로 말미암아 현지 동포들의 영웅적인 증산 투쟁의 모습을 여실히 파악하는데 실패했으며, 주관적인 판단을 기초로 한 의곡된 보고를 타전했습니다. [.....] 다음에 이명준 동무의 자아비판이 있습니다.”

명준은 일어서서 편집장이 비워 준 단상에 올라섰다.  
“편집장 동무의 보고에 대해서 저는 동의할 수 없습니다.”

[.....]

명준은 항변하려고 고개를 들었다가 숨을 죽였다. ② 그를 향하고 있는 네 개의 얼굴, 그것은 네 개의 증오였다. 변명을 문제로 삼는 것이 아니고, 복종을 강요하고 있는 사람들의 짜증 끝에 성낸 증오에 이그러진 싸다스트의 얼굴이었다. ③ 명준은 순간 자기가 취해야 할 태도를 직감했다. (빌자. 덮어놓고 과오를 범했다고 하자) 그의 생각은 끝났다. 회의는 십분만에 끝났다. 명준은 절실한 표정을 하고 장황한 인용을 해가며 과오를 청산하고 당과 정부가 요구하는 일군이 될 것을 맹세했다. ④ 피로한 안도감과 승리의 빛으로 변해 가는 네 사람 선배 당원의 표정이 나타내는 변화를 주시하면서 명준은 어떤 지극히 중요한 <요령>을 터득한 것을 느끼고 있었다.

슬픈 발견이었다. 알고 싶지 않았던 지혜였다. 그는 가슴에서 울리는 붕괴음을 들었다. [.....] 애고의 방은 무너진지 오래으므로. 그의 등글게 안으로 굽힌 두팔 넓이의 광장으로 달려가야 했다. [.....] ⑤ 눈에 보이건 안 보이건 인간은 우상 앞에서만 운다. 아무도 관객이 없는데서 연기할만치 강한 인간은 아무 곳에도 없다. [.....] 이제부터는 전혀 다른 질서 속에서 살지 않으면 안 됐다. [.....](광장:139-143)

위의 인용에서 보듯이, 사건의 장면제시①에서 자유간접화법②—밀줄친 부분이 인물 이명준의 말—을 거쳐 화자의 보고③으로 진행하다가 다시 자유간접화법④나 내적 독백⑤이 섞이기도 하면서 사건이 요약 마무리되는 순서로 진행이 된다.

그러므로 일인칭 서술상황과 인물적 서술상황(삼인칭 제한적 서술)의 차이는 자유간접화법이 얼마나 유연한 역할을 해주는가 하는 차이라고 볼 수 있다. 일인칭 서술상황에서 급격하게 장면 제시로 전환된다면, 삼인칭 서술에서는 자유간접화법의 역할로 화자에서 인물로 혹은 인물에서 화자로 유연하게 전환된다는 것이다. 이것이 『광장』이 삼인칭 서술로 쓰여진 이유 중의 하나로 볼 수 있다. 즉 현재에서 회상으로, 서사에서 관념으로의 전환을 부드럽게 하려면, 자유간접화법이 많이 쓰일 수 있는 삼인칭 서술이 일인칭 서술보다 효과적일 것이다.<sup>19)</sup>

19) “반성자 인물은 서술하지 않기 때문에 위에서의 의미의 전달자처럼 기능할 수가 없다. 이 경우에는 독자가 행위를 직접 목격하고 있다는 독자의 환상—그가 반성자 인물의 눈과 마음을 통해 그것을 지각하고 있다고 느끼는 환상에 의해 전달의 중개성이 특징적으로 모호해진다. [.....] 화자 인물은 자신이 서술하고

장면 제시와 요약 제시의 엇갈린 등장에서 발화는 보고된 발화(여기서는 화자 이명준의 서술로 진행)에서 직접 발화(인물들의 말) 혹은 자유간접발화(초점화된 인물 이명준 특유의 말이 화자의 말에 침투)로 변형되는 것이다.

이러한 직접 발화와 자유간접화법, 내적 독백으로 인한 독자와의 거리의 직접성에 관해서 분하임은 “소설에 나오는 발화는 허구적 사고이든, 직접 발화이든, 간접 발화이든, 혹은 보고된 발화이든 간에 다 똑같이 저자의 상상력의 산물로서 직접 발화, 직접 사고, 직접 지각은 저자의 간접성의 최극단”(분하임:104)이라고 말하면서 어디까지나 작가의 위장 기법이라는 것을 강조하고 있다.

그러므로 이 모두가 독자와의 거리를 좁히려는 의도라고 볼 때 『광장』은 그만큼 서술과 화법에 신경을 쓴 소설이라 할 수 있다.

## 5. 마무리

이상으로 『광장』의 서사론적 분석을 거리와 화법의 특성을 중심으로 살펴 보았다.

모든 소설이 궁극적으로 독자의 흥미를 끌기 위해서 서사기법을 선택한다고 생각한다면 선택된 서사기법이 주제 전달에 과연 성공적인가 하는 문제가 남게 된다. 『광장』의 경우 남북이데올로기의 대립으로 인하여 한 지식 청년이 남과 북 어디에도 동화하지 못하며, 애인과도 화합하지 못하는, 고독과 소외의 과정을 그린 심리소설로서, 넓게 본다면 전체 이데올로기에 희생된 개인의 고통을 상징적으로 다룬 소설이라고 볼 수 있다.

그러므로 서사기법으로 주인공의 이런 고독과 소외를 뒷받침하는 것이 필요한데 그 중의 하나가 내적 독백의 화법이다. 이 내적 독백은 주인공에 대한

---

있는 것을 항상 알고 있지만, 반성자 인물은 그러한 인식이 전혀 없다는 사실에 존재한다.”(슈탄젤: 219)

그러므로 슈탄젤은 반성자 양식이 우세한 삼인칭 서술은 “화자 양식에서 반성자 양식으로의 전이는 눈에 잘 띄이지 않는 자유간접문체에 의해 부드럽고 쉽게 진행된다.”라고 하였다.(슈탄젤:220)

호기심을 자아내게 하는 것으로 인물과 독자와의 거리를 가깝게 하는데 무척 기여하고 있다. 즉 독자는 주인공에 대하여 과연 신뢰할만한 인물인지, 혹은 의지가 박약한 인물인지 여부를 말해주는 객관적 정보를 전혀 제공받지 못하기 때문에, 이명준 스스로의 주관적인 정보에 흥미를 느낄 수밖에 없고 결과적으로 그의 호소에 귀기울이고 감정이입될 수밖에 없는 것이다.

또한 내적 독백은 인물의 말이라기 보다는 사고로서 인물이 작가를 대신해서가 아니라 직접 사고한다는 것을 보여주는 한 기법이며, 그밖에 화자를 대신해서 사고하는 대리 사고, 화자를 대신해서 세계를 인식하는 대리 지각까지 포함하고 있는데, 『광장』의 내적 독백은 대부분 직접 사고로 이루어진다.

그리고 내적 독백과는 다른 효과를 내는 기법이 거리로서 『광장』에서는 삼인칭 제한적 서술로 인물과 독자의 거리를 가깝게 하여 흥미를 이끌어낸다. 이명준은 화자와 초점화자를 겸하면서 모든 사건을 자신의 눈으로 직접 보고 전달하거나, 혹은 자신의 주관적 해석으로 세상일에 대해 알려주고 있다. 그러므로 독자는 다른 인물의 생각이나 세계에 대한 다른 해석은 전달받지 못해서 독자 자신의 상상력으로 해석할 수밖에 없다. 이 경우 작가와 화자, 화자와 인물간의 거리는 멀어지지만, 토도로프가 말했듯이 독자에게 인물에 대한 상상력을 둘 수 있어 인물과 독자의 거리는 가까운 것이 된다. 그래서 『광장』의 주제는 흥미롭게 전달될 수 있다.

마지막으로 『광장』에서는 화자의 보고가 위주가 되는 장면에서 바로 내적 독백으로 전환되는 것이 아니고 화자가 보고하는 형식이지만 사실은 인물, 여기서는 초점화자 이명준 특유의 표현이 침투된 자유간접화법의 형식을 거쳐서 완전히 인물의 말인 내적 독백으로 이행된다. 자유간접화법은 장면 제시와 요약제시의 부드러운 전환을 도와주므로 삼인칭 제한적 서술에서는 필수적인 화법이 된다.

이렇게 본다면, 『광장』은 개인의 고독과 소외의 고통을 뒷받침하기 위한 서사기법을 성공적으로 활용했다고 볼 수 있다.

<Abstract>

A Study On Narrative Technique in Choi  
In-Hoon's fiction <Kwangjang>  
- Distance and Narrating-

Seo, Eun-seon

I think that 『Kwangjang』 is a kind of symbolical novel which tell us solitude, estrangement and pain of an individual as a victim of totalitarianism. So we need to analyze narrative technique that helps the author to present these solitude and estrangement of the protagonist.

One of the narrative technique is distance. The third-person limited narrative attracts readers to be interested in 『Kwangjang』. Lee Mung-joon as a narrator and focal narrator transmits readers many things by his sight or subjective interpretation about the world. Besides he does not tell the different thoughts and interpretation of another characters, so that they must interpret the text and the world by their own imagination.

As a result, such imagination increased interest in the text, as Todorov said. And the subjects of 『Kwangjang』 are transmitted interestingly to us.

Another narrative technique is the narration of interior monologue . The *interior monologue* contributes to readers to feel the protagonist more intimate by making curiosity to protagonist. The reason is that readers have no objective intelligence about the protagonist. Only Lee Mung-joon's subjective intelligence are provided to them. So they get to listen to his appeals and feel empathy to him.

And interior monologues are not speech but the thought of the character. It is a technique that has seemed a direct thought of the character in place of the thought of narrator to readers. Besides it includes

the agency thought that thinks in place of narrator and the agency perception that percept the world in place of narrator. But interior monologue in 『Kwangjang』 is mostly filled with direct thought.

Lastly, there are free indirect discourse in 『Kwangjang』. By free indirect discourse that makes the characteristic voice of the protagonist, Lee Mung-joon get enter to the narrator's report. It helps the transferring of the scene smoothly from which narrator reports, to which the protagonist's interior monologue exists.

In conclusion, we realized the narrative technique in 『Kwangjang』 succeeded to make the presentation of solitude and estrangement of an individual be realized.