

# 《彩妝血祭》의 서술방식의 의미 고찰\*

조홍선\*\*

---

## ◁ 목 차 ▷

---

- I. 서론
  - II. 《彩妝血祭》의 복수의 초점화자
    - 1. 초점화자 소개
    - 2. 복수의 초점화자
  - III. 초점화자와 부초점화자의 부상(浮上)
    - 1. 초점화자와 부초점화자의 인물화
    - 2. 초점화자와 부초점화자의 대화
  - IV. 결론
- 

## I. 서론

《彩妝血祭》<sup>1)</sup>의 작가 李昂은 본명은 施叔端으로 1952년 彰化縣 鹿港鎮에서 出生하여 臺灣 文化大學 철학과를 졸업하고, 미국 오레곤 주립대학에서 문학석사 학위를 받았다. 고등학교 시절 발표한 《花季》는 소녀의 성적 환상을 노골적으로 그려 내어 문단에 충격을 주었고, 《1968年短篇小說選》에 들었다. 1983년에는 《殺夫》로 聯合報 중편소설 부문 대상을 수상하였다. 그 대담한 제재로 인해 국제적인 주목을 받아 영어·독일어·불어·일어 등으로 번역되었고 영화로 제작되기도 했다. 작품

---

\* 이 논문은 2014학년도 제주대학교 학술진흥연구비 지원사업에 의하여 연구되었음.  
필자는 《彩妝血祭》에 대해 2005년에 발표한 〈二·二八小說과 四·三小說의 기억투쟁 - 《彩妝血祭》와 《땅울림》을 중심으로〉(《中國文學研究》 제31집)에서 '서술상황'이라는 개념을 중심으로 연구한 바 있다. 당시의 논문이 서술자와 부서술자의 동시 출현을 중심으로 한국 소설과의 비교에 중점을 두었다면, 본고는 당시의 미진했던 두 서술자의 관계와 이중서술의 의미에 중점을 둔 글이라 할 수 있다.

\*\* 제주대 중문과 교수

1) 《聯合文學》第十三卷第四期(1997)에 발표.

으로는 〈莫春〉(1973), 〈轉折〉(1981), 《殺夫》(1983), 《暗夜》(1985), 《迷園》(1990), 《아무나 향을 쬐는 북항의 향로(北港香爐人人插)》(1997) 등이 있다. 항상 예민한 사회적인 금기에 도전하는 그녀의 작품은 발표될 때마다 그 예리하고 정확한 관점으로 인해 새로운 논쟁이 일곤 했다. 최근에는 더욱 강렬해진 여성의식으로 臺灣의 역사와 문화를 되짚어보고 있다는 평을 받는다.<sup>2)</sup>

《彩妝血祭》의 내용은 다음과 같다. 주인공의 남편은 신혼 첫날 끌려가서는 돌아오지 않는다. 주인공은 신부화장과 샴바느질로 아들을 키워가고, 아들은 의사가 된다. 그녀는 수년간 재야세력의 二·二八과 관련된 활동을 이끌면서 모두에게 존경받는 민주 투사이자 투쟁의 상징이 되면서 ‘대모(王媽媽)’라는 칭호를 얻는다. 사건 발생 후 반세기만에 처음으로 허가 받은 재야세력의 위령제를 준비할 무렵, 의사이던 그녀의 아들이 갑작스레 동성애로 인한 에이즈로 죽는다. 상심이 극에 달한 그녀는 아들에게 더 이상 가식적으로 살 필요가 없다고 말하면서 아들의 얼굴에 화장과 가발, 여성 잠옷 등으로 치장을 해주고는 위령제 도중에 자살을 하고 만다.

다른 한편, 《彩妝血祭》는 2·28 소설로서만이 아니라 작품의 완성도 면에서도 대만 문학계에서 다음과 같은 호평을 받은 바 있다. 邱貴芬은 《彩妝血祭》에 대해 ‘아무나 쬐는 북항의 향로(北港香爐人人插)’에 실린 4편의 소설 중 구조가 가장 완벽한 작품으로, 당시 의론이 분분하던 ‘2·28에 관한 집단의 기억’과 피해자 가족의 문제를 다루고 있을 뿐 아니라 당대 국족담론에 대한 페미니즘적 반성과도 관련이 있는 **여러 겹으로 이루어진 텍스트**이다. 작품에는 李昶 작품에 일관된 강도 높은 비판정신 그리고 그녀의 소설과 대만 사회의 밀접한 관계 역시 충분히 담겨 있으며, 90년대 정치와 젠더가 맞물린 그녀의 작품을 대표하는 작품이기도 하다고 평가했던 것이다.<sup>3)</sup>

본고에서 주목하는 부분은 위의 인용문에서 필자가 강조한 ‘층차가 상당히 복잡’하다는 평을 받게 된 《彩妝血祭》의 서술 기교, 특히 ‘( )’를 사용한 서술이다. ‘( )’를 사용한 서술은 李昶의 작품에서 자주 보이는 특색이기도 하다.<sup>4)</sup> 《彩妝血祭》에

2) 梅家玲·郝譽翔 主編《小說讀本(下)》(臺北: 二魚文化, 2002)에서 참조.

3) 《彩妝血祭》導讀, 《文學臺灣》38期, 2001, 4, 154쪽. 강조는 인용자.

4) 필자가 확인한 것만으로도 《花季》·《殺夫》·《迷園》 등의 작품에서도 이러한 서술기법이 보인다. 李昶은 이러한 서술기교를 일관되게 사용하고 있다고도 할 수 있을 것이며, 그녀의 작품을 폭넓게 분석해야만 이 서술기법의 진정한 의미를 알 수 있을 것이나, 이

관한 논문들 중에서도 이에 관한 언급들이 보이기는 한다. 예를 들면 顧正萍은 이 이 대해 ‘보충’ 작용을 하며 대부분 ‘보도식 보충’, 즉 역사적 사건에 대한 상세한 설명, ‘인물이 말하지 않은 내면의 보충’ 등으로 해석하고 있다.<sup>5)</sup> 또 ‘불시에 나타나는 팔호에는 이이팔 사건에 관한 제삼인칭의 역사 서술이나 여작가 혹은 감독 혹은 왕대모의 제일인칭의 목소리, 또는 시위대에 내재된 집단의 사유가 담겨 있다’는 분석도 찾아볼 수 있다.<sup>6)</sup> 그러나 이는 ( ) 안의 서술에 대한 전문적인 연구라기보다는 《彩妝血祭》의 여러 가지 요소에 대한 분석 중 일부일 뿐으로, 그 분석 역시 전면적이라 하기 어렵다. 본고에서는 이러한 서술기교를 초점화자라는 개념을 통해 집중적으로 고찰해보므로써 그 의미를 분석해보고자 한다.

## II. 《彩妝血祭》의 복수의 초점화자

### 1. 초점화자 소개

초점화자를 이해하기 위해서는 먼저 초점화(焦點化, focalization)를 소개해야할 것 같다. 초점화는 ‘시점(point of view)이라는 용어의 모호함’을 극복하기 위해 제시된 개념이다. 시모어 채트먼(Seymour Chatman)에 의하면 시점은 일상적인 의미에서 최소한 세 가지 의미가 있다. 첫째, 누군가의 눈을 통한 지각이라는 독자적 의미, 둘째 누군가의 세계관을 통한 이데올로기, 개념적 체계, 세계관 등을 의미하는 비유적 의미, 셋째 누군가의 관심-이익으로부터 그의 일반적인 관심사나 이익, 복지 등을 특징짓는 이동적 의미가 그것이다.<sup>7)</sup> 즉 시점은 어떠한 내용으로 그 개념을 밝혀보든 ‘서사적 사건들이 입각하는 물리적인 장소나 이데올로기적인 상황,

는 차후의 과제로 남기고 본고에서는 《彩妝血祭》에만 집중하기로 한다.

5) 〈報導與虛構之間—[李昂著], 《彩妝血祭》의 敘事手法〉: 《輔仁國文學報》 2007년 제 23期 참조.

6) 劉亮雅, 《後現代與後殖民: 解嚴以來臺灣小說專論》, (臺北, 麥田出版社, 2006), 244쪽 참조.

7) 시모어 채트먼, 김경수 역 《영화와 소설의 서사구조》(서울, 민음사, 1999), 184쪽 참조.

또는 실제적인 삶의 지향일 뿐,<sup>8)</sup> 그것을 서술하는 존재가 따로 존재함을 설명하는데 역부족이다. 따라서 서사이론에서는 서술법(mood)과 음성(voice) 곧 작중 상황을 “누가 보는가”와 “누가 말하는가”의 두 차원으로 분리할 것이 제안되었고, 초점화가 서술법 “누가 보는가”의 차원을 가리키는 용어로 떠올랐다.<sup>9)</sup> 이를 설명할 때 자주 제시되는 예문을 보자.

이사벨은 그가 거기에 창백하고 사색에 잠긴 채, 누워 있는 것을 보았다.

위의 예문에서 작중 상황을 보는 것은 이사벨이나, 말하는 이는 3인칭의 다른 초점화자이다. 이사벨을 시점이라고 부르면 보는 사람과 말하는 사람의 구별이 불가능하다. 일인칭 시점이나 삼인칭 시점이라는 용어으로는 ‘누군가의 눈을 통한 지각’만 설명될 뿐, 그것을 서술하는 존재와의 분리가 설명되지 않는 것이다. 초점화는 보는 사람과 말하는 사람을 분리한다. 위 예문에서 보는 사람은 엘리자베스이나, 이를 말하는 사람은 다른 사람인 것이다.

미케 발(Mieke Bal)은 이 초점화의 주체 즉 초점화자(Focalizer)를 좀 더 세분해서 설명한다. 그에 의하면 초점화자는 ‘성분들이 보여지는 지점’으로서, 그 지점은 인물(다시 말하면 파블라의 성분) 내부에 있을 수도 있고 외부에 있을 수도 있다.<sup>10)</sup> 인물 내부에 속박된 초점화자를 CF(character-bound Focalizer)라 하고, 파블라의 외부에 위치한 익명의 주체가 초점화자의 기능을 할 경우 외적이고 비인물로 속박된 초점화자 EF(non-character-bound Focalizer)라고 부른다.<sup>11)</sup>

## 2. 복수의 초점화자

‘( )’를 이용한 서술은 이 작품에서 총 50회 출현한다. 가장 짧은 것은 한 글자인 것도 있지만, 가장 긴 것은 19행에 이르는 경우도 있다. 아래에서는 ‘( )’를 이용한

8) 《영화와 소설의 서사구조》, 185쪽 참조.

9) 한국문학평론가협회 편, 《문학비평용어사전》(서울, 국학자료원, 2006), 953쪽 참조.

10) 미케 발, 한용환·강덕화 옮김, 《서사란 무엇인가》(서울, 문예출판사, 1999), 189쪽 참조.

11) 《서사란 무엇인가》, 189-190쪽 요약.

서술을 ‘부서술(副敘述)’, 부서술의 초점화자를 부초점화자라 하기로 한다. 그리고 부서술에는 출현순서대로 ①부터 ⑤까지 원문자를 붙여 보았다. 부초점화자의 역할은 발화지점에 따라 이하 3가지로 나뉘볼 수 있다.

### 1) 부초점화자 1 - 초점화자의 서술과 독립된 서술(EF)

도입부부터 모습을 드러내는 부초점화자 1은 초점화자의 서술 사이에 역사적인 사실을 냉정하게 서술한다. 그 발화지점이 인물과 상관없으므로 EF라 할 수 있다. 초점화자가 사건 발생 후 50년 만에 처음으로 허용된 현재의 위령제 행렬을 묘사하면서 二・二八을 언급한 데 반해 부초점화자는 50여 년 전 과거의 시점에서 二・二八의 遠因부터 접근한다.

그들은 오후부터 일련의 활동을 시작하기로 했다. 대략 반세기 전의 그날 해질 녘에 수도의 강변 대로에서 그 사건이 발생했다. 수 만 명에 달하는 사람이 학살 당하고 거의 반세기동안이나 계엄과 백색공포가 이어졌다.

(이차대전은 끝나자 대만은 50년간의 일본 통치에서 벗어났다. 대만인들은 고국 중국의 품에 안기게 된 사실에 열광했다.

그러나 대만을 접수하기 위해 대만에 온 조국의 군대는 남루한 군복에 짙은 등, 복장부터 대만인의 기대에 어긋나는 것이었다. 그들은 군기는 엉망인 데다 전황을 일삼았으며 심지어는 재물 약탈도 서슴지 않았다.)

그들은 오후에 근처의 공원에 사람들을 집결시킨 다음, 지금은 구시가지에 편입된 수도의 중심지를 거쳐 사건의 발생지에는 해질 녘에 도착할 예정이었다.

그들은 오후에 인근의 공원에 모여서 이미 수도의 구도심에 편입된 의미 있는 거리들을 지나 황혼 무렵에 사건의 발생지에 모일 예정이었다.<sup>12)</sup>(163)①(이하 원문자는 인용자)

‘( )’를 통해 보이는 부초점화자 1의 서술은 분명 초점화자와 발화지점은 같으나, 사고는 훨씬 냉철하다. 초점화자의 서술이 소설의 서술이라면, 부초점화자 1의 서술은 사서(史書)의 서술처럼 냉정하다. 작품에서 이러한 史實 제시에 해당하는 경우는 이후에도 4회 더 나타난다. 앞서의 서술에 이어 일본의 패망 후 대만을 접수

12) 본고에서 《彩妝血祭》의 텍스트는 《北港香爐人人插:戴貞操帶的魔鬼系列》(臺北, 麥田出版, 1997)로 한다. ( ) 안의 수는 쪽수.

한 조국의 정부의 부정부패와 失政으로 인해 二·二八이 발생하게 되었다는 것과, 2월 28일 당시의 상황, 그리고 그 다음 날 사건이 전 대만으로 확산 되는 과정과 가혹한 진압, 희생자 수에 대한 추론 등이 초점화자의 서술 사이사이에 서술된다. 史實을 제공하는 부초점화자의 이들 서술만을 두고 보면, '작품에서는 ( )를 사용하여 희극의 방백처럼 二·二八이 발생하게 된 시말을 서술했다'<sup>13)</sup>라는 평가대로 라고 할 수 있다.

또한 '사건의 연출과 "사실"을 괄호로 표현했다'라는 평가처럼<sup>14)</sup>, 초점화자가 二·二八 사건의 유족들이 二·二八과 관련된 장소를 행진하면서 기념활동의 하나로 배우들에 의해 연출되는 二·二八을 서술하고 있는 장면에서, 부초점화자 1은 냉철한 시각으로 二·二八의 실제 상황들을 유족들이 관련된 장소에 이를 때마다 하나씩 제시함으로써 이에 대비시킨다.

초점화자와 부초점화자 1의 발화지점은 같으나, 그 내용은 현재의 상황과 역사적 사실로 차이가 있으며, 초점화자가 감성적인 태도로 현재를 서술하고 있다면 부초점화자는 이성적인 태도로 과거의 사실을 서술하고 있다. 이는 보완이라기보다는 초점화자와 부초점화자의 분열 혹은 거리두기에 가깝다 할 수 있다.

## 2) 부초점화자 2 - 초점화자의 서술 보완(EF)

다른 한편 부초점화자 2의 역할은 초점화자와 발화지점도 같고, 그 서술 내용도 초점화자의 서술을 충실히 보조해주는 것이다. 이 역시 인물과는 상관없는 발화지점을 보이므로 EF라 할 수 있다. 예를 들면 초점화자가 인물을 언급하면 부초점화자 2는 초점화자가 미처 언급하지 못한 내용을 보완해주는 것이다. 아래 인용문을 보면 초점화자가 왕대모를 언급하자 그녀 집안의 내력을 상세히 전해준다.

왕씨의 가족들은 이대에 걸쳐(백부가 항쟁에 참여했다가 그들의 진료소 아랫길에서 발생했던 그 사건으로 인해 비참하게 죽고 말았다. 그의 시신은 강가에서 발

13) 許俊雅 〈小說中的二二八〉: 「小說內文多處使用括弧按語, 類似戲劇旁白地敘述當年二二八發生的始末」(《見樹又見林-文學看台灣》臺北, 渤海堂文化公司, 2005), 214쪽.

14) 張玲敏 〈解讀《彩妝血祭》中歷史的斷裂與延續〉: 「將事件的演出和"史實"以括號表述」(輔仁大學中文研究所, 1998, <http://www.srcs.nctu.edu.tw/taiwanlit/issue7/1-2.html>)

견되었으나 얼굴이 구타로 인해 알아볼 수 없을 정도로 부어있었다. 다행히 호주머니에 처방전이 있어서 겨우 그림을 알 수 있었다. 유족들은 그의 시체가 며칠 동안이나 부패한 후에야 겨우 심야에 몰래 시신을 들여왔다) 두 차례나 입에 담기도 힘든 정치적 사건들을 겪는 바람에 그녀의 집안은 재산의 대부분을 날렸고, 몇 대에 걸쳐 전해 오던 약방도 손님들의 발길이 끊겨 문을 닫고 말았다.(170)⑤

위의 서술은 비디오 촬영을 맡은 감독이 왕대모를 방문한 자리에서 나오는 서술이나 촬영감독이 모르는 사실을 부초점화자 2가 서술하고 있다.

이 외에도 비디오 촬영을 맡은 감독의 이력, 위령제에 참석한 인사들의 신분도 부초점화자 2가 설명해준다. 초점화자가 설명이 필요 없으리라 여기고 지나쳤던 인물과 관련된 역사적 사건과 인물의 이력이나 대상에 대한 보완 설명 등을 부초점화자 2가 덧붙여 하듯 추가하고 있는 것이다. 부초점화자 2는 부초점화자 1에 비해 초점화자와의 거리가 좀 더 가까워졌다고 할 수 있다.

전체 부초점화자 50회 중 26회가 이에 해당되는 것으로 가장 많다. 부초점화자 2는 발화지점이 인물이 아니라 초점화자이다. 그러므로 EF이지만 초점화자가 발화지점임을 감안한다면 FF(focalizer-bound Focalizer)라고 새롭게 이름을 지어볼 수도 있을 것이다.

### 3) 부초점화자 3 - 인물과 부초점화자의 혼재

부초점화자 3은 투명인간처럼 인물과 발화지점을 공유하면서 자신의 목소리를 내기 시작한다. 이 목소리는 자유간접화법으로 인물과 발화지점이 겹친다. ‘부초점화자 1’을 비인물로 속박된 초점화자 EF(non-character-bound Focalizer)라 한다면 ‘부초점화자 3’은 CF(character-bound Focalizer)라 할 수 있을 것이다. 이 부초점화자 3이 발화지점을 공유하는 인물은 여류작가, 촬영감독, 왕대모 등 세 인물이다.

아래의 예는 위령제에 참석하기 위해 분장을 하는 여작가의 모습이다.

면뚝날이 눈썹 위를 오가자 여작가는 소름이 돋아서 눈을 감았다. 그러나 화장사는 애초에 생각이 있었다는 듯 면뚝날을 눈썹과 눈 사이로 움직이면서 눈썹을 수차례 밀었다. 그제서야 면뚝날과 두툼한 손가락이 멀어지는 느낌이 들었다.

(도대체 눈썹을 얼마나 민 거야!)

아이펜슬과 브리시로 화장사는 아주 맵시 있는 눈썹을 만들어냈다. 거기에 이미 윤곽을 그린 눈이 합쳐지자 윤곽이 뚜렷하고 활기 차 보였다.(173)⑧

이 외에 부초점화자 3과 여류작가의 발화지점이 겹치는 부분은 8회가 더 보인다. 한편 촬영감독은 위령제 참석을 준비하고 있는 왕대모를 촬영하기 위해 그녀의 집에서 대기하던 중 홀로 상념에 잠긴다.

그리고 동영상 제작을 맡은 그 감독은 제한된 자금과 임대한 기기로 각종 투쟁 장소를 쫓아 다니며 현장을 찍어 왔다.....

그가 「왕대모」를 알고 지낸 건 오래전부터였다.....

왕대모.

그날 남편의 얼굴을 수습하고 최후의 모습을 찍은 아내가 왕대모 아닐까? 이런 생각이 감독의 뇌리에 갑작스레 떠올랐다(분명 남달리 대담하고 강인한 여인일 것이다).

그 사진들은 극히 냉정한 각도에서 머리끝부터 발끝까지 전신을 찍은 것이라 한다. 그리고 전경, 중경, 근경으로 전신 각 부위를 찍어서 망자가 10여발의 총탄을 맞고 사망한 것임을(그가 관련된 사람들에 대해 전혀 진술하지 않은 데 대한 징벌로) 명확하게 보여준다는 것이다. 그리고 인체에 가해진 참혹하기 이를 데 없는 크고 작은 고문의 흔적과 상처 하나 하나를 빠짐없이 찍었다는 것이다.(174-176)

⑨⑩

위의 예는 초점화자의 서술을 부초점화자가 부연설명하는 듯하나, 촬영감독이 등장한 이후 초점화자의 서술이 '~이라 한다(據聞)'라고 되어 있는 것으로 보아 그 소문을 들은 주체가 감독이 되어 있기 때문에 부서술 역시 감독과 발화지점이 같다고 할 수 있다. 부초점화자 3과 감독의 발화지점이 겹치는 부분은 이 외에 4군데가 더 보인다.

왕대모 역시 부초점화자 3과 발화지점을 공유하고 있는 곳이 있다. 그 중 아래 예는 아들이 에이즈로 입원한 후 왕대모가 그 원인을 추적하는 대목을 보면, 그녀가 자신을 감시하던 정보기관의 요원을 의심하는 독백은 부초점화자 3과 발화지점이 완벽히 겹치고 있다.



아들과는 일찌감치 목계를 해두었었다. 총명한 아들은 짐짓 어른인 척 담배나 차를 대접하며 그와 가까워져 있었고 집안 곳곳을 다니며 다른 행위를 할 수 없도록 집 안에 다른 사람이 있다는 티를 냈다.

그러나 매일 밤 찾아오던 그 중년 사내는 어떠한 수작도 않았을 뿐더러 희롱도 하지 않았다(뭘 바라는 거지?).(188) ㉔

부초점화자 3과 왕대모의 발화지점이 겹치는 부분은 이외에도 4 곳이 더 있다. 이상의 분류를 표로 그려보면 다음과 같다

부초점화자 1 EF(non-character-bound Focalizer)	①②⑦③⑧		
부초점화자 2 FF(focalizer-bound Focalizer)	④⑤⑥⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓ ②⑧⑩⑪⑫⑬⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛		
부초점화자 3 CF(character-bound Focalizer)	여작가와 공유	촬영감독과 공유	왕대모와 공유
	③⑦⑧⑮⑲ ⑩⑬⑱⑳	⑨⑩⑪⑫⑬	⑮⑯⑰⑱⑲

표 2) 부초점화자 분류표

여기서 눈에 띄는 점이라면 부초점화자는 1에서 3으로 변해갈수록 인물처럼 변해간다는 것이다. 부초점화자 1이 사실을 제공할 때의 근엄한 史家의 모습이었다면<sup>15)</sup>, 부초점화자 2는 초점화자와 발화지점을 같이하면서 독자와의 거리를 좁히고 있으며, 부초점화자 3은 작중 인물과 살아 있는 인물처럼 ‘!’, ‘?’과 같은 문장부호를 써가며 인물화 되어가고 있다. 부초점화자가 인물과 상관 없는 초점화자 EF에서 인물에 속박된 CF(character-bound Focalizer)로 바뀌면서 초점화자의 인물화가 진행되는 것이라 할 수 있다.

15) 이에 대해 ‘괄호 안의 역사 서술은 동결되어 있는 듯하다’고 평가기도 한다. 劉亮雅, 《後現代與後殖民: 解嚴以來臺灣小說專論》, (麥田出版社, 臺北, 2006), 245쪽 참조.

### Ⅲ. 초점화자와 부초점화자의 부상(浮上)

#### 1. 초점화자와 부초점화자의 인물화

##### 1) 초점화자의 인물화

《彩妝血祭》의 두드러진 또 다른 특징이라면 인물의 역할이 미미하다는 것이다. 《彩妝血祭》의 주요 인물로는 왕대모, 촬영감독, 여류작가, 왕대모의 아들 등을 들 수 있을 것이다. 이 중 왕대모를 제외하고는 직접 발화하는 경우가 드물고 발화하는 내용 역시 그다지 중요하지 않다. 당연히 이들의 심리묘사나 내면의 갈등은 찾아보기 힘들다. 왕대모를 제외한 이들의 기능은 인물 자체로서 줄거리를 이끌어가는 기능보다는 초점화자와 부초점화자 3에게 발화지점을 제공하는 역할이 더 크다고 할 수 있다. 왕대모가 처음 등장하는 장면을 보면 이해가 더 쉬울 듯하다. 촬영감독은 왕대모를 인터뷰하러 가서 그녀의 결혼사진을 찍으나, 곧이어 전개되는 서술은 그녀의 간략한 일대기이다.

그리고 그 최고의 도시 강변에 있는 구시가지, 그 사건이 벌어진 곳에서 불과 백 여 미터 떨어진 곳에 있는 허름한 건물에는 비디오 촬영을 맡은 감독이 Batacan 렌즈를 통해 재야진영에서 존경받는 '왕대모'의 젊은 시절 결혼사진을 응시하고 있었다.

그 사진은 확대된 사진이었는데.....

大稻埕의 미녀였던 그녀는 '동경 여자 문화학원'에 유학을 가 신부수업을 받았다. ....

신혼 첫날 밤 관련 기관에서 대규모 무장 병력이 출동하여 남편을 연행해갔다. 그 후 사형되었는데 그 이유가 가족 중에 이이팔 당시 피해자가 있어서 원한을 품고 일본에서 반란 조직을 결성, 대만 귀국 후 정부 전복 음모에 가담했다는 것이었다. ....

(그 사건은 47년에 발생하자마자 끝난 게 아니었다. 50년대에도 그와 관련된 대규모의 체포와 백색공포가 계속되었다)

왕마마는 남편이 옥중에 있을 때 임신했음을 알게 되었고, 아이가 태어났을 때는 아버지가 이미 이 세상에 없었다. .... (169)

특히 왕대모의 집안 배경, 결혼과 이튿날 새벽에 연행된 남편과 유복자 등은 전 지적인 화자 이외에는 알 길이 없는 내용들이므로 도입부는 촬영감독의 위치에서 발화되었으나 그 발화지점은 점점 초점화자에게로 옮겨갔다고 할 수 있다. 이 외에도 여작가는 위령제 당일 공개될 것이라는 ‘망자의 사진’에 관한 소문을 전하나 대부분 ‘듣기로는’, ‘소문에는’ 등을 삽입함으로써 여작가의 위치는 소문의 전달자에 그치고, 그 소문의 내용이 너무 상세하여 독자는 소문이나 그 소문을 전하는 화자에게 더 집중하게 된다.

그리고 인물들의 호칭 처리 역시 인물보다는 화자에게 무게가 실리는 요인이 된다. 먼저 초점화자는 인물들의 이름을 독자에게 알리지 않는다. ‘왕대모’, ‘여작가’, ‘아들’, ‘촬영을 맡은 감독’ 등의 호칭이 쓰일 뿐 이들의 실명은 소개되지 않는 것이다. 이는 2·28 사건의 출발점이 되었던 담배 노점상 林江邁나 단속반원 傅學通, 최초의 희생자 陳文溪 등의 이름이 부초점화자 1의 서술에서 소개되는 것과는 대조적이다.<sup>16)</sup> 작중 인물 중에는 왕대모만이 그녀의 시선을 통해 그녀의 사고와 내면의 고통이 서술된다. 발화지점과 초점화되는 내용이 일치하는 경우는 왕대모 뿐인 것이다.

또, 초점화자는 이 인물들의 호칭으로 이들의 직업을 쓰고 대명사를 사용하는 것도 꺼려한다. 인칭대명사는 일반적으로 독자와 인물의 거리를 가깝게 해주는 기능을 하는 것으로 알려져 있다. 슈탄젤은 ‘인물의 제시에 있어서 독자는 상응하는 인칭 대명사만을 기대하게끔 되어 있고’, ‘인칭대명사의 사용은 이름을 부를 때보다, 더 크게 독자를 인물의 의식으로 또는 그 인물이 처한 상황에 대한 독자의 감정 이입을 바꿔놓는다’고 밝힌 적이 있다.<sup>17)</sup> 그러므로 인칭대명사를 굳이 사용하지 않는

16) 「그들은 예정대로 황혼녘에 거의 오십년 전 사건이 발생했던 곳에 도착했다. (1947년 2월 27일 밤 전매청의 타이베이 분청 밀수 단속반 부학통(傅學通) 등 6인이 담배를 팔던 중년의 과부 임강매(林江邁)를 단속하던 중 그녀의 담배와 수중의 돈을 모두 압수했다. 그녀는 생활고를 들어 선처를 호소했다. 그들은 그녀의 청을 들어주지 않고 되려 그녀의 머리를 23층으로 쳐서 기절시키고 말았다. 주변의 행인들이 격분하여 단속반원들을 공격하였고, 단속반원들은 도주하며 총을 쏘는데 지켜보던 행인 진문계(陳文溪)가 불행히도 현장에서 사망하고 말았다. 사람들은 더욱 분노하여 경찰서와 헌병대를 포위했다. 사고를 낸 범인을 극형에 처하라고 요구했으나 실패했다.) 시위대는 근 오십년 전에 사건이 발생했던 지점을 통과할 때 속도를 늦췄다.」 189쪽 부서술 ㉞ 참조.

다는 것은 이와는 반대되는 경우 즉 인물과 독자의 거리를 애써 유지하려 한 것이고, 이는 인물을 부각시키는 데에 작가가 그다지 관심이 없었다고 할 수 있다. 실제로 필자가 개략적으로 통계를 내 본 결과, 왕대모는 '왕대모'라는 호칭이 99회 쓰인 데 반해 '그녀'라는 호칭은 37회, 감독은 '그 비디오 촬영을 맡은 감독', '감독'이라는 호칭이 12회, '그'는 5회, 여작가에게는 '여작가'가 50회 '그녀'가 14회 쓰이고 있었다. 대명사는 인물을 이름이나 직업으로 부르는 것보다 편리하다는 이점이 있는데도 굳이 화자가 대명사보다 인물들의 이름이나 직업을 더 사용한 것은 의도적인 것이라 할 수 있을 것이다. 이로써 독자의 관심은 인물들에게서 멀어지고, 그 관심은 자연스레 초점화자에게로 기울게 된다. 이를 통해 초점화자가 인물보다 더 주목을 받게 되면서 자연스레 인물처럼 전면에서 등장한다.

## 2) 부초점화자의 인물화

《彩妝血祭》에 관한 필자의 과거 연구에 독립적으로 튀어나오는 부초점화자에 관한 분석이 있어 본고에 옮겨와 본다.<sup>18)</sup> 아래는 二·二八 위령제에 초대 받은 여작가가 비디오촬영 감독의 요청에 따라 미용실에 분장을 하러 간 대목이다.

여작가도 초청에 흔쾌히 응했다. 그래서 그녀는 비디오 촬영 팀 및 그 감독과의 사전 논의를 위해 한 분장사의 작업실에서 만나기로 약속을 했던 것이다.

수도의 신흥 중심지 동쪽 지역에는 고층빌딩이 즐비했다. 엘리베이터를 타고 가 보면 기다란 복도마다 일정한 양식—××로×블럭××호×루××호의×—으로 문패를 단 네다섯 가구에서 열 가구 정도가 들어서 있었다.

(문 뒤에는 뭐가 있을까?)

여작가는 엘리베이터를 내렸으나 왼쪽으로 가야할지 오른쪽으로 가야할지 알 수가 없었다. 약간의 망설임 끝에 왼쪽으로 몸을 틀었다. 오른쪽은 우파와 통치자 내지는 보수적이거나 권력 등등을 의미한다는 관념이 그녀의 의식 한 구석에 여전

17) F. K. Stanzel 저 김정신 옮김, 《소설의 이론 - 《걸리버여행기》에서 《질투》까지》(서울, 탐출판사, 1997) 259, 275쪽.

18) 줄고 〈二·二八 소설과 사삼 소설의 서술책략 비교 - 『彩妝血祭』와 『땅울림』을 중심으로〉, 《中國文學研究》 2005년 제31집, 209-211쪽 참조. 필자는 이 글에서 위의 예를 '부초점화자(부서술자)가 초점화자(주서술자)와 독립적으로 존재하면서 작품의 어디에나 출현'하는 증거로 제시한 바 있다.

히 자리 잡고 있었다.(165)③

위의 인용문을 보면 부초점화자의 서술이 언뜻 여작가의 내면을 대변하는 것처럼 보인다. 그러나 다시 보면 여작가가 엘리베이터에서 내린 후 고민한 것은 목적지를 찾아가기 위해 좌우 양 방향 중 어느 쪽으로 가야 하는가 하는 것이지, 문 뒤에 무엇이 있는지 궁금해 할 이유도 여유도 없어 보인다. 즉 부서술은 부초점화자가 인물 곁에 서서 스스로 한 질문으로 보는 게 더 타당해 보인다. 처음에는 초점화자와는 또 다른 물리적·시간적 공간에서 과거 시제로 초점화자의 서술을 보완하기 위해 發話하던 부초점화자가 그와 동시에 인물이나 사건 속으로 뛰어들어 현재 시제로 직접 목소리를 내고 있는 것이다.

비디오 감독이 왕대모를 만나는 대목에서도 인물과 부초점화자의 분리가 더욱 확인해진다. 비디오 감독은 二·二八 위령제를 영상으로 담을 계획인데, 유가족들의 정신적 지주인 왕대모를 담기 위해 찾았다가 오랜 기다림 끝에 왕대모를 만나게 된다.

비디오촬영 맡은 감독은 예상했던 대로 **그 관**을 볼 수 있었다.

그러나 **그 관**은 예상과는 달리, 커다란 福자가 새겨진 중국식 전통 목관이 아니라 뚜껑이 달린 기다란 서양식 동관이었다. 그는 **이 관**이 부패를 막기 위해 안에 드라이아이스를 채운 채 장의식장에서 집으로 가져온 것이라고 누군가 했던 말이 생각났다.

(**그 관**은 내부는 목재이고 아직 못질도 하지 않은 상태였다.)

잠시 후 그는 목을 지탱할 힘마저 없어서 머리를 동관에 기대고 있는 왕대모의 얼굴을 보았다.(강조 인용자)<sup>19)</sup>(177)③

위의 인용문에서는 관을 가리키는 지시대명사가 ‘그’에서 ‘이’, ‘그’로 바뀌고 있음을 볼 수 있다. 처음의 ‘那’가 주서술자의 위치에서 발화된 것이라면, 다음의 ‘이’는

19) 「負責錄影帶制作的導演如預期看到**那**具棺木。

卻原非料想的中式傳統木制、上有巨大福字的壽才，而是西式盒狀銅棺，長直一條。他記起曾聽說棺木是從殯儀館送回家中，裏面放滿幹冰、以防屍體腐化。

(**那**銅棺內木質內棺，未曾上釘、未曾封閉。)

然後，他看到好似脖頸全無從支撐重量、整個頭嵌倚在銅棺凹處的王媽媽臉面。」

감독의 시각에서 초점화자가 간접화법으로 지칭한 것이다. 문제는 부초점화자의 서술 속에 담긴 '그'이다. 이 '그'로 인해서 부서술은 인물의 것이 아니라 초점화자의 것이 되는 것이다. 초점화자와 감독은 이제 관에서 왕대모에게 관심이 옮겨가는 도중이며, 감독의 시각이라면 지시대명사는 응당 '이'이어야 할 것이다. 게다가 부초점화자는 초점화자와 감독과는 달리 관의 내부와 현 상태까지도 알고 있다. 이상을 토대로 보건대, 부초점화자는 분명 초점화자와 분리되어 별도의 시선으로, 독립적으로 존재하기도 하다는 것을 알 수 있다.

## 2. 초점화자와 부초점화자의 대화

인물화된 초점화자와 부초점화자의 서술은 이른바 '망자의 사진'에 집중된다. 2·28 희생자의 부인이 찍었다는 사진은 촬영감독의 내면을 통해 최초로 소개된 이래 초점화자가 전해주는 소문에 의해 점점 구체화된다. 그리고 2·28을 증명하고 향후 시위대와 전 대만 사회의 향보를 결정적인 영향을 미칠 수 있는 요소로서 행사 당일에 공개될지 여부가 초미의 관심사로 떠오른다. 그런데 이 사진에 관한 초점화자와 부초점화자의 입장이 엇치락뒤치락 변화를 계속하는 것이다.

최초로 이 사진의 존재를 언급한 것은 초점화자이다.

이날 공개될 것 중에 여태까지 한 번도 출토되지 않았던 진귀한 자료도 있다는 소문이 분분해졌다.

그리고 그 귓속말들은 비밀리에 전해졌다. 그것은 한 망자의 사진이라는 것이었다.

지금까지 밝혀지지 않은 피해자의 처가 사건이 발생한 후 죽은 남편의 사체를 비밀리에 가져가서 직접 그 사체를 씻고 옷을 입히고 장례를 치렀다한다. 그리고 총살당한 얼굴을 최대한 보완했다고도 했다. 그것도 평범한 여성들이 쓰는 바늘과 실, 칼, 가위로 말이다.....

이 사진들은 조심스레 보존되었다가 최첨단 기술로 확대된 데다 그 수량도 많아는 것이었다. 일단 공개만 되면 대부분의 일차자료가 훼손되어버린 그 사건의 증거이자 피로 쓴 항의서가 될 것이었다.

이 사진들이 정말로 존재하는지 당일에 공개될지 소문은 분분했다.(164-165)

사진에 관한 소문이 어느 인물의 시점을 거치지 않고, 소문이라는 형태를 취하기는 했지만 초점화자에 의해 직접 서술되고 있다. 이 사진에 대한 소문은 여작가의 입을 통해 '망자의 사진(死の寫眞)'이라는 명칭도 얻게 되고, 여작가의 시각을 통해서, 여작가와 같은 발화지점에서, 또는 위의 인용문처럼 초점화자가 들려주는 소문이라는 형태로 자주 서술된다. 그리고 그때마다 사진은 사람들의 관념 속에서 정교해지고 그에 대한 사람들의 관심은 커져만 간다. 당시 피해자들이 얼마나 가혹하게 처형당했는지를 알려주는 분명한 증거로서 그 공개 여부가 위령제에 참석한 유족들이나 당국의 지대한 관심의 대상이 되면서 이 사진이 불러올 파급효과도 점점 커진다.

한편 이 '망자의 사진'을 둘러싼 서술이 초점화자와 부초점화자로 갈리면서 발화지점도 달라지나 초점화자와 부초점화자가 대화를 나누는 듯하다.

남편의 얼굴을 복구하고 최후의 사진을 찍은 그 부인이 왕대모는 아닐까? 비디오를 맡은 감독의 마음에 이런 생각이 갑작스레 떠올랐다(분명 누구보다 담도 크고 용감하고 강인한 여성이겠지).(176)⑨

그리고 그 부인이라는 사람이 무슨 수로 사진관 사장이 자신을 돕게 했을까. 그게 밝혀져야만 사진의 현상과정이라는 문제가 해명될 것이다. 그렇지 않으면 그녀가 사진을 또 어떻게 현상했단 말인가? (당시 누가 목숨이 열개라도 모자랄 일에 감히 끼어들었겠는가?)(177)⑩

왕대모가 아닐까? 하지만 그녀는 사실상 二・二八의 직접적인 피해자라고 볼 수 없다(반드시 二・二八의 피해자여야 하는가? 백색공포의 피해자일 수도 있다). 비디오제작을 책임지고 있던 감독은 한숨을 내쉬면서 깊은 생각에 빠져들었다.(177)⑪

위 인용문을 보면 그 위험한 사진을 찍은 부인이 누구인지 초점화자와 감독이 즉 초점화자와 부초점화자가 의견을 주고받고 있다. 왕대모라는 의혹을 초점화자가 감정적으로 제시하면, 부초점화자는 그녀라는 근거를 이성적인 사고를 통해 보완해주듯 제시하고 있는 것이다. 결국 위 인용문에서는 주·부초점화자가 그 사진의 존재 여부에 대해서는 애써 의심을 지워가면서, 그 사진이 존재하기를 은근히 기대하고

있음을 볼 수 있다.

작품이 전개되면서 「망자의 사진」의 공개여부는 이날 위령제에 참석했던 모든 사람들의 초미의 관심사가 된다. 二·二八사건을 사람들에게 가장 확실하게 증명해낼 수 있는 수단으로 그 사진들이 떠오른 것이다. 사람들은 그 사진을 통해 그동안 억눌려왔던 심정을 한꺼번에 분출시키려 했다. 이제 사람들은 二·二八사건의 관련 장소를 지날 때마다 그곳에서 진행되던 '재현'에는 관심이 없고, 오직 「망자의 사진」이 공개되기만을 고대한다.

초점화자는 이 사진에 대한 소문을 계속 전하면서, 급기야는 피해자의 부인이 시신의 훼손된 각 부위를 바늘로 꿰맸으며, 눈이나 성기는 쌀밥으로 만들어 넣은 후 사진을 찍었다는 뒷이야기까지 전해준다. 그러나 부초점화자는 이미 앞서 위령제 행렬이 二·二八 사건의 발발과 결정적으로 관련이 있는 장소들— 담배 노점상 林江邁가 얻어맞은 장소, 당시 도주하던 단속반원들에게 총에 맞아 陳文溪가 죽은 장소—을 지날 때마다 사진이 공개되지 않는 데 대해 의문을 제기한다.

(그러나 시위대 속에는 극단의 공연이 여기에서 모두 끝이 난다는 걸 굳이 의식하는 사람은 없었다. 정탐하던 눈동자에는 그 '망자의 사진'이 얼마든지 있을 수 있다는 생각이 여전히 남아 있었다.……

그 어디가 '망자의 사진'을 공개할 장소로 그 사건이 발생한 이곳 보다 더 적절할까?

그러나 근 오십 년 후 이곳을 지나는 시위대에서 살펴보던 눈동자에는 '망자의 사진'에 관한 전설과 상상 속에서 그 정도가 가장 심한 공포와 경악이 중첩되어 있었다.

그 사건은 아직 끝나지 않은 것이다!(194-195)㉔

즉 초점화자의 「망자의 사진」에 대한 서술에 부연 설명과 같은 서술로써 초점화자에게 동조해오던 부초점화자가, 마땅히 공개되어야 할 장소를 지날 때에도 사진이 공개되지 않자 초점화자와는 달리 그 사진이 어서 공개되기를 초조하게 기대하는 한편 그 존재 자체에 대한 의문도 제기하고 있는 것이다. 그러나 만약 그 사진이 공개된다면 부초점화자의 마지막 외침대로 '그 사건은 아직 끝나지 않은 것이 되고 말 것이다.

이러한 갈등 끝에 초점화자와 부초점화자의 갈등은 극에 달한다.



여작가의 전신에는 소름이 오싹 돋았다. 온 얼굴에도.  
 낮에 들었던 '망자의 사진'에 관한 것들이 그녀의 마음 속을 파고 들었다.  
 비밀스럽게 전해지던 귓속말들은 눈덩이처럼 커졌다.……  
 심지어는 그 남편이 '궁형'을 당해 생식기가 잘려나갔고, 그 부인이 이 역시 같은 재료로 빚어냈다는 소문도 있었다.……  
 여작가는 고개를 힘껏 내저어 쌀로 빚었다는 안구와 찹쌀로 만들었다는 고환과 성기를 머리 속에서 떨쳐내려 했다.……  
 그 '망자의 사진'을 공개하고 있는 것일까? 벌써 방등제할 때가 되었나?  
 (하지만 그런 방식으로 남편의 모습을 남겨놓은 부인이 정말 있었을까?  
 당시에는 사진 한 장만으로도 같이 찍은 사람들에게 죄명을 붙여서 이 잡듯이 당국에서 하나하나 잡아갔다. 무고하게 연루되는 사람이 없도록 사진들을 대량으로 소각해버리던 그때에 남편의 사망한 모습을 남겨두려는 데에만 심혈을 기울이는 그런 부인이 정말 있을까?)  
 그리고 그 사진, 특히나 그 얼굴은 과연 어떤 생각들을 불러일으킬 것인가? 개인이나 집단에게는 어떤 기억을 되살려 줄 것인가?  
 여작가는 두려움에 떨면서 새로운 종이를 꺼내 계속 문질렀다. 그 순간 그녀는 분장사가 먼도날로 정리한 눈썹이 만져졌다.(214)㉔(생략 인용자)

여작가의 시선을 빌어 초점화자는 '망자의 사진'을 극한에 이를 정도로 상세하게 묘사하고 있으나 부초점화자는 애써 그 존재를 부정한다. 그리고 더 이상 이 사진에 대한 서술도 없고, 부초점화자도 출현하지 않는다. 왜 작품이 끝나기 전에 부초점화자가 사라지는가, 더 이상 존재할 가치가 없음을 의미한다면 왜인가.

이에 대한 답을 얻기 위해 마지막 부초점화자의 출현 이전 장면으로 돌아가 볼 필요가 있을 듯하다. 이에 앞서 제시된 장면은 왕대모가 아들의 성적 취향을 인정하고 관 속에 양복을 입은 상태로 눕혀져 있는 아들에게 여장을 시켜주는 장면이 나온다. 왕대모는 처음 여장한 아들을 발견했을 때는 이를 인정하지 못해서 그와 절연할 정도였고 그녀가 아들을 다시 만난 건 아들이 에이즈에 걸려 중환자실에 누워 있을 때였다. 이제 왕대모는 그에게 여자처럼 화장을 해주고 자신이 신희 첫날 입었던 잠옷까지 입혀준다. 그 과정에서 그녀가 했던 독백—'니 화장한 얼굴이 내 얼굴하고 닮았구나! 내가 누워 있는 거 같애, 니가 바로 나였구나'—은 그녀의 각성을 의미하는 것이라 할 수 있다. 그리고 그녀는 아들에게 '더 이상 감출 필요 없다. 맘 놓고 가거라'라고 말을 건넨다.<sup>20)</sup> 여장한 아들의 모습에서 자신을 발견하는 왕

대모, 이는 타자를 통해서 자신을 발견해내는 대화이론을 연상시킨다.

대화이론을 제기했던 바흐친(Mikhail Bakhtin)에 의하면 자아는 “자신에게 의식되는 나(I-for-myself)”, “남에게 보이는 나(I-for-other)”, “나에게 보이는 남(the-other-for-me)” 등의 과정을 거쳐 형성된다고 설명하면서 타자가 자아구성 차체에 참여할 수밖에 없다.<sup>21)</sup> 왕대모의 자아 역시 “자신에게 의식되는 나(I-for-myself)”뿐 아니라 “나에게 보이는 남(the-other-for-me)”을 통해 “남에게 보이는 나(I-for-other)”를 의식하게 되면서 비로소 완성되었다고 할 수 있다. 이러한 자아의 분열을 인정하고 자아 사이의 대화를 진행하는 다성성(polyphony)을 통해 새로운 자아 형성 혹은 각성이 가능했던 것이다. 이는 2·28에 대한 논란을 종식시키고 새로운 시대로 나아가야 할 필요성을 느끼게 된 각성으로 이어졌다고 할 수 있다.

이는 작품의 결말과도 연결된다. ‘贖罪’와 ‘영접’을 상징하는 연등은 강물에 띄워졌으나 강가의 고인물(死水)을 빠져나가지 못하다가 왕대모가 물에 빠지면서 일으킨 물결에 힘입어 흐르는 물(活水原流)에 합류하여 흘러간다는 마지막 결론은<sup>22)</sup> 왕대모의 희생이 과거에 얽매어 있던 2·28을 미래로 추동시켰음을 상징한다. 「망자의 사진」에 사람들이 거는 기대는 이 고인 물에 갇혀있는 연등처럼 과거에서 벗어나지 못하는 사람들, 뭔가 확실하게 증명해줄 증거를 고대하는 사람들의 심리를 대변하는 것이라 할 수 있을 것이며, 부초점화자는 그러한 것이 존재할 수 없다고 애써 부정하는, 왕대모의 희생과 같은 역할을 하여 사람들을 미래로 추동시키는 역할을 하고 있다 할 수 있을 것이다. 그래야만 위령제의 사회자가 막바지에 제안했던 대만의 미래—대만인들이 주인 되는, 더 이상 억압받지 않는 새로운 시대가—가 열릴 것이다.

20) 202, 203쪽.

21) 권덕하 《소설의 대화이론—콘라드와 바흐친》(서울, 소명출판, 2002), 13쪽 참조.

22) 卻是無意中抬起頭來，負責錄影帶的導演，看到王媽媽先前放的、滯留在岸邊的那盞蓮花燈，隨著王媽媽撲身倒向水裏的排打力量，得以脫離岸邊死水，躍浮到水流流動的深水處。小小的蓮花燈，便好似以王媽媽相許的生命換來的力量，輕靈的躍接上新覓得的活水原流，以相當速度順捷的向下遊行去。」(686-687)

#### IV. 결론

주서술자와 부서술자의 분열은 테리 이글턴이 조셉 콘라드의 소설에서 반복해서 나타나는 것으로 지목했던 ‘분열된 자아(the divided self)’와 닮아 있다.

권덕하는 ‘테리 이글턴이 콘라드의 소설에서 반복해서 나타나는 것이 “분열된 자아(the divided self)”라고 할 때, 바흐젠이 말한 것처럼 주체가 자아와 타자에 의해 두 가지 수준에서 분열되어 있다는 존재론적 상황이 콘라드 소설의 핵심적 주제로 등장하며 텍스트의 다성성(polyphony)을 낳는 이유가 되고 있다’고 하면서 다성성은 ‘주인공들 사이의 관계, 작가와 주인공의 관계, 그리고 작가와 독자의 관계로 확대되고, 텍스트와 텍스트를 둘러싼 이러한 범주들의 다양한 시공간적 차이는 소설이라는 장르를 통해 뚜렷이 드러나면서 서로 작용한다’고 바흐젠의 이론을 소개하고 있다.<sup>23)</sup>

초점화자와 부초점화자의 분열, 그리고 ‘망자의 사진’을 둘러싼 양자의 갈등, 부초점화자 3에서 보이는 부초점화자의 인물화 등은 모두 텍스트의 다성성을 구성하는 요소라 할 수 있다. 이러한 대화와 다성성을 통한 권위 부정과 새로운 결론 창출이야말로 《彩妝血祭》 가장 적극적인 탈식민이며 이는 모두 초점화자와 부초점화자의 분열에서 기인했다고 할 수 있다.

이성과 감정 혹은 의식과 무의식 사이의 대화는 한국에서 출판된 《눈에 보이는 귀신(看得見的鬼)》에 실린 그녀의 인터뷰에서도 보인다. 그녀는 이 책의 말미에 수록된 인터뷰에서 자신이 자신을 스스로 인터뷰하는 형식을 취하고 있다. 즉 자신을 ‘어둠’과 ‘빛’으로 나누고 ‘어둠’이 ‘빛’을 인터뷰하는 형식을 보여주는 것이다. 특이한 것은 짧은 인터뷰에서도 중반을 넘어서면 어둠과 빛의 역할이 바뀌어 빛이 어둠을 인터뷰하고 있다.<sup>24)</sup> 이는 망자의 사진을 둘러싸고 서술자와 부서술자의 역할이 바뀌고 있는 장면과 흡사하며, 의식과 무의식, 이성과 감정의 경계를 허무는 행위로도 보인다.

23) 권덕하 《소설의 대화이론-콘라드와 바흐젠》 14쪽 참조.

24) 리양, 김태성 역, 《눈에 보이는 귀신(看得見的鬼)》(서울, 문학동네, 2011)의 부록 417-437쪽 중 422쪽을 보라.

### 【參考文獻】

- 邱貴芬 〈《彩妝血祭》導讀〉:《文學臺灣》38期, 2001. 4.  
줄고 〈二·二八 소설과 사삼 소설의 서술책략 비교 - 『彩妝血祭』와 『땅울림』을 중심으로〉:《中國文學研究》제31집, 2005.  
顧正萍 〈報導與虛構之間—[李昂著], 《彩妝血祭》的敘事手法〉:《輔仁國文學報》, 23期, 2007. 02.  
李昂 《北港香爐人人插: 戴貞操帶的魔鬼系列》臺北, 麥田出版, 1997.  
梅家玲·郝譽翔 主編《小說讀本(下)》臺北, 二魚文化, 2002.  
劉亮雅 《後現代與後殖民: 解嚴以來臺灣小說專論》臺北, 麥田出版社, 2006.  
F. K. Stanzel, 김정신 譯 《소설의 이론 - 《걸리버여행기》에서 《질투》까지》서울, 탐출판사, 1997.  
미케 발, 한용환·강덕화 譯 《서사란 무엇인가》서울, 문예출판사, 1999.  
시모어 채트먼, 김경수 譯 《영화와 소설의 서사구조》서울, 민음사, 1999.  
권덕하 《소설의 대화이론-콘라드와 바흐젠》서울, 소명출판, 2002.  
한국문학평론가협회 편 《문학비평용어사전》서울, 국학자료원, 2006.  
李昂, 김태성 譯 《눈에 보이는 귀신(看得見的鬼)》서울, 문학동네, 2011.

### 【中文提要】

我們在李昂的作品里常常發現利用‘( )’的敘述方式, 尤其是在《彩妝血祭》里使用的更明顯。本篇論文利用‘焦點話者’的概念來了解‘主敘述’和‘( )敘述’之間的關係。筆者在本篇論文里將‘( )敘述者’稱為‘副焦點話者’, 並且將‘副焦點話者’分成三類。第一類‘副焦點話者’獨立于‘焦點話者’, 即自己本身具有敘述能力; 第二類的‘副焦點話者’扮演著補充‘焦點話者’的角色; 第三類的‘副焦點話者’則是在作品中出現與作品人物重疊發話的現象。根據研究結果, 筆者發現第三類副焦點話者漸漸涉入作品里的人物, 並且與焦點話者進行對話。作者透過他們之間的對話解決作品里所出現的矛盾, 同時也解決在台灣社會所存在的矛盾。

**【主題語】**

李昂, 《彩妝血祭》, 2·28, 초점화자, 부초점화자, 초점화, 대화이론, 탈식민.

투고일: 2014. 10. 15 / 심사일: 2014. 10. 20~11. 5 / 게재확정일: 2014. 11. 10