creative commons

COMMONS DEED

저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:

저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.

변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 이용허락규약(Legal Code)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

Disclaimer

dCollection

문학석사 학위논문

『오뒷세이아』 8권 속 노래의 서술 방식

2022년 7월

서울대학교 대학원

협동과정 서양고전학 전공

김 현 서

『오뒷세이아』 8권 속 노래의 서술 방식

지도교수 강 성 훈

이 논문을 문학석사 학위논문으로 제출함

2022년 7월

서울대학교 대학원

협동과정 서양고전학 전공

김 현 서

김현서의 석사 학위논문을 인준함

2022년 7월

위 원 장 _____ 김 헌 _____ (인)

부위원장 _____ 강성훈 _____ (인)

위 원 _____ 김준서 _____ (인)

국문 초록

스케리아의 궁정 가수 데모도코스는 『오뒷세이아』 8권에서 세 곡의 노래를 부른다. 데모도코스의 첫 번째와 세 번째 노래는 간접 인용과 독립된 구문의 조합으로 서술되어 있으며, 두 번째 노래는 간접 인용되다가 서술 방식의 전환을 알리는 어떤 표지도 없이 직접 인용된다. 시인이 노래라는 발화 행위에 한해서는 간접 인용을 선호한다는 사실을 고려할 때, 이 세 곡의 서술 방식은 독특하다. 발화 행위에 대한 직접 인용은 간접 인용에 비해 자유로운 행 구성을 시인에게 허락하고 서술에 생생함을 더한다는 장점이 있으나, 노래의 경우에는 인용되는 발화 행위와 『오뒷세이아』의 형식적 일치로 인해 직접 인용이 기피된다. 노래는 직접 인용되어 『오뒷세이아』와 동일한 서사적 층위에 놓일 때 『오뒷세이아』의 본문과 혼동될 위험이 있기 때문이다. 노래의 직접 인용은 인용되는 작중의 노래와 『오뒷세이아』 사이, 그리고 노래를 부르는 등장인물과 『오뒷세이아』의 서술자・가수 사이의 경계를 무너뜨린다. 시인은 노래의 직접 인용이 가진 이러한 효과를 적극적으로 활용해 데모도코스의 공연을 서술한다. 시인은 첫 번째와 세 번째 공연에 대한 서술에서 독립된 구문을 통해 작중 발화를 서술함으로써 서술에 생동감을 더하되, 공연에 대한 직접 인용이 이루어지지 않게끔 함으로써 두 공연을 『오뒷세이아』의 서사에 종속된 사건으로 머무르게끔 한다. 한편 두 번째 공연에 대한 서술에서 시인은 데모도코스의 노래를 직접 인용함으로써 관객이 『오뒷세이아』의 맥락은 잠시 잊고 '아레스와 아프로디테의 노래'에 몰입하게 한다. 전자에서 시인은 공연 전후의 맥락으로 관객의 주의를 돌려 데모도코스의 노래에 대한 특정한 해석을 유도하는 반면, 후자에서는 관객이 스스로 노래에 대한 판단을 내릴 수 있게끔 서술자의 개입을 최소화한다.

주요어: 호메로스, 오뒷세이아, 간접 인용, 직접 인용, 서사적 층위, 발화 행위
학 번: 2020-23051

목 차

1. 서 론 ····· 1

2. 첫 번째와 세 번째 공연 ····· 6

2.1 첫 번째와 세 번째 공연의 서술 방식 ····· 6

2.2 노래의 간접 인용 ····· 16

2.3 서술 방식의 효과 ····· 22

3. 두 번째 공연 ····· 28

3.1 두 번째 공연의 서술 방식 ····· 29

3.2 노래의 직접 인용 ····· 35

3.3 두 번째 노래에 대한 기존의 해석 ····· 42

3.4 서술 방식의 효과 ····· 52

4. 결 론 ····· 56

참고문헌 ····· 58

ABSTRACT ····· 62

1. 서 론

칼륍소에게서 벗어난 오뒷세우스는 『오뒷세이아』 6권에서 파이아키아 사람들의 나라에 이른다. 초라한 몰골의 오뒷세우스는 스케리아의 공주 나우시카에 의해 발견되고, 7권에서 파이아키아 사람들의 왕, 알키노오스에게서 손님 대접을 받는다. 8권에서는 손님맞이의 일환으로 연회가 열리며, 운동 경기와 더불어 춤과 노래 공연이 이루어진다. 스케리아의 궁정 가수 데모도코스는 운동 경기와 춤 공연 전후로 세 번의 공연을 하며, 그의 마지막 공연은 오뒷세우스가 스스로 정체를 밝히고 이후 9-12권에서 자신의 모험담을 이야기하는 계기가 된다.[1] 오뒷세우스의 모험담은 13권에서 마무리되며, 그는 파이아키아 사람들의 호송을 받아 마침내 고향에 도착한다. 오뒷세우스의 마지막 행선지를 그리는 6-8권은 『오뒷세이아』의 서사 내에서 중요한 위치를 차지한다.[2] 특히 이 세 권은 이방인에 대한 환대가 이루어지는 방식을 살펴볼 수 있는 대목으로도 주목을 받았다. 파이아키아 사람들의 후한 손님 대접은 외눈박이 거인 폴뤼페모스가 이방인을 대하는 방식과 대비를 이루며 집주인과 손님의 도리라는 주제를 환기하고, 『오뒷세이아』의 결말에서 이루어질 구혼자들에 대한 처벌을 주제적 차원에서 예비한다.[3] 다른 한편으로 끝없는 풍요를 누리는 파이아키아 사람들의 모습은 외눈박이 거인들에 대한 서술과 함께 인간다움에서

이 글에서는 West의 2017년 『오뒷세이아』 비판정본을 대본 삼으며, 번역은 모두 나의 것이다. 번역에서 원문에 없는 성분을 보충하는 경우에는 홑화살괄호(<>)를 사용해 첨가가 이루어졌음을 표시했다.

1) 데모도코스가 오뒷세우스를 위한 연회에서 실제로 부르는 곡은 세 곡 이상이다. 데모도코스의 첫 번째 공연을 감상한 작중 관객의 반응에 대한 시인의 서술에서는 데모도코스가 관객의 청을 듣고 계속해서 다른 노래를 불렀다는 묘사가 등장한다(8.90). 오뒷세우스가 스케리아를 떠나기 직전에도 데모도코스는 공연을 한 차례 더 한다(13.27-8). 하지만 『오뒷세이아』의 관객이 그 내용을 파악할 수 있는 데모도코스의 노래는 세 곡이 전부이며, 데모도코스가 '세 번의 공연'을 한다거나 '세 곡의 노래'를 부른다는 표현은 이를 지칭한다.

2) Segal 1994, 12-36.

3) Dougherty 2001, 122-42.

벗어난 삶의 방식을 표현함으로써 오뒷세우스가 되찾아야 할 삶과 대척점을 이룬다.[4)]

8권은 시인과 관객의 역할 및 공연과 노래의 기능을 탐색할 수 있는 대목으로도 조명 받았다. 『일리아스』와 『오뒷세이아』를 통틀어 직업 가수의 활동을 이토록 온전히 담은 부분은 8권이 유일하며, 호메로스 서사시는 본래 가수에 의해 공연되는 노래이므로 가수와 관객이 등장하는 장면은 자기지시적인 성격을 갖기 때문이다.[5)] 8권은 어떤 상황에서 가수의 노래가 요청되며, 가수가 주변 사람들에게서 어떤 대접을 받는지, 그가 무엇을 노래거리 삼으며 관객이 이에 어떻게 반응하는지 등 공연의 맥락을 자세히 그린다. 이에 8권은 호메로스 서사시가 공연된 맥락이나 당대 시인의 모습을 파악하려는 연구의 근거로 활용되기도 한다.[6)] 작중에서 세 차례의 공연이 연달아 이루어지고 각각에 대한 관객의 상이한 반응이 전해지기에 노래의 역할이나 올바른 감상의 태도에 대한 논의 또한 8권을 기반으로 삼는다.[7)] 데모도코스가 부르는 세 곡의 노래가 8권의 맥락 및 『오뒷세이아』 전체와 맺는 관계를 드러내려는 시도도 이 대목에 관한 연구의 한 갈래를 이룬다. 공연 전후의 맥락에 주목하고 각각의 노래가 8권의 이야기 속에서 수행하는 역할을 규명하려는 서사 내적인 접근이 있는 한편, 서사 내에 삽입된 노래에서 『오뒷세이아』의 주제 및 주제의식을 발굴하려는 서사 외적인 접근이 다른 축을 이룬다.[8)] 공연이 인용된 방식이나 이야기가 압축되거나 확장된 정도를 살피는 공연 및 노래의 서술 방식에 대한 연구 또한 존재한다.[9)]

---

4) Clay 1983 125-32. 한편 Reece는 파이아키아 사람들에게서 풍기는 언짢은 분위기를 갑자기 나타난 이방인이 토착민의 공주를 신부로 맞이한다는 민담 모티프의 삽입으로 설명할 수 있다고 본다(Reece 1993, 101-20).

5) Richardson 1990, 82.

6) Edwards 1987, 16-9에는 호메로스 서사시에 등장하는 가수에 대한 묘사가 정리되어 있다.

7) 노래의 역할에 대한 논의로는 데모도코스의 세 번째 공연을 다루는 Halliwell 2012, 77-92. Macleod는 데모도코스의 공연 장면에서 노래의 기능뿐 아니라 감상에 대한 이야기까지 이끌어낸다(Macleod 1996, 1-15).

8) 전자에는 de Jong 2001, Edinger 1980, Sider 2019 등이, 후자에는 Scodel 2002, Alden 2017, Newton 1987, Olson 1989, Halliwell 2008이 있다.

이 글은 데모도코스가 부르는 세 곡의 노래의 서술 방식을 분석하고, 서술 방식에 대한 분석을 기반으로 곡 각각이 8권의 서사 및 『오뒷세이아』의 맥락에서 수행하는 기능을 규명하고자 한다. 『오뒷세이아』 속 발화 활동과 그 서술 방식에 대한 분석 자체는 새롭지 않다.[10] 그러나 데모도코스의 노래가 서술된 방식에 대한 기존의 연구는 간소하며, 노래의 소재에 있어 다른 두 차례의 공연과 차이를 보일 뿐만 아니라 그 서술 방식 또한 특이한 두 번째 공연에 집중되어 왔다. 이는 데모도코스의 두 번째 노래가 간접 인용되기 시작해 직접 인용으로 마무리되기 때문인데, 서술 도중 은밀하게 이루어지는 화법의 전환은 단연 독특하고 분석을 요한다. 하지만 첫 번째와 세 번째 공연이 공유하는 서술 방식 또한 흥미로우며, 이 두 공연에 대한 분석은 두 번째 공연이 서술된 방식을 이해하는 밑거름이 된다. 데모도코스의 첫 번째와 세 번째 공연은 독특하게도 간접 인용과 독립된 구문의 조합으로 서술되지만, 두 번째 공연에 비해 수행하는 서사 내적 기능이 비교적 명확한 탓인지 이 두 공연은 두 번째 공연에 비해 적어도 그 서술 방식에 한해서는 적은 관심을 받아 왔다. 그러나 시인이 노래라는 발화 행위를 『오뒷세이아』의 서사 내에 삽입한 방식에 대한 분석은 각각의 공연이 서사 내에서 수행하는 역할을 보다 또렷이 조명하고, 시인이 사용하는 인용 전략에 대한 이해를 넓힐 수 있는 기회를 제공한다.

데모도코스의 첫 번째 노래(8.73-83)는 오뒷세우스와 아킬레우스의 다툼을, 두 번째 노래(8.266-367)는 아레스와 아프로디테의 연애담을, 세 번째 노래(8.499-521)는 트로이아 목마와 일리오스의 함락을 다룬다. 트로이아 전쟁을 다루는 데모도코스의 첫 번째와 세 번째 공연은 파이아키아 사람들에게 아직 자신의 정체를 밝히지 않은 오뒷세우스가 눈물을 흘리게 해 그가 스스로를 드러내게끔 하는 계기를 제공한다. 두 공연은 그 소재로 인해 『오뒷세이아』의 서사와 애당초 밀접한 관련을 갖고 있으며, 8권의

9) 데모도코스가 부르는 두 번째 노래, '아레스와 아프로디테의 노래'를 소재 삼아 소(小)서사시(ἐπύλλιον)의 발달 과정을 추적하고, 『오뒷세이아』 속에 내장된 서사의 확장 가능성을 탐색하는 논문으로는 Hunter 2012, Bierl 2012 등이 있다.

10) Richardson 1990; Goldhill 1991; Beck 2012.

서사 내에서도 분명한 역할을 수행한다. 그러나 데모도코스의 두 번째 노래는 헤파이스토스의 눈을 피해 몸을 섞던 아레스와 아프로디테가 덫에 붙잡혀 신들의 구경거리가 되는 이야기를 전하며, 오뒷세우스와 파이아키아 사람들 모두를 즐겁게 할 뿐 서사 내 다른 사건의 원인이 되지 않는다. 신들의 연애담이라는 소재가 『오뒷세이아』와 이질적이고, 두 번째 공연이 특별한 기능을 수행하지 않는 듯하기에 20세기에는 이 대목이 후대에 삽입되었음을 주장하는 경향이 존재했다. 그러나 근래에는 '아레스와 아프로디테의 노래' 또한 『오뒷세이아』의 일부로 이해하려는 연구가 주를 이루며, 두 번째 노래를 공연 전후의 맥락이나 『오뒷세이아』의 주제와 연결하려는 다양한 시도로 인해 데모도코스의 두 번째 공연이 『오뒷세이아』의 일부라는 주장은 자리를 잡았다.[11)]

데모도코스의 두 번째 공연이 『오뒷세이아』의 서사와 맺고 있는 밀접한 관계를 드러내려는 연구가 여럿 존재함에도 불구하고 공연이 서술된 방식을 기반으로 이루어지는 '아레스와 아프로디테의 노래'에 대한 해석은 찾기 어렵다. 특이하게도 두 번째 공연의 인용 방식을 설명하려는 이들은 노래의 내용을 해석하는 데는 관심이 없으며, 두 번째 노래가 8권의 맥락이나 『오뒷세이아』에서 되풀이되는 여러 주제와 어우러짐을 보이려는 이들은 공연의 서술 방식을 설명하는 데 힘을 쏟지 않는다. 그 결과 전자는 데모도코스가 다른 노래를 부른다 해도 동일한 주장을 할 수 있으며, 후자는 같은 공연이 다른 방식으로 서술된다 하더라도 입장을 유지하는 데 무리가 없다. 그러나 데모도코스의 두 번째 공연에 대한 해석은 시인이 『오뒷세이아』의 세계와는 이질적인 신들의 연애담을 선택하고, 이 이야기를 노래라는 발화 행위에 사용하지 않는 방식으로 인용한 이유 모두를 설명할 수 있어야만 한다. 한편 데모도코스의 첫 번째와 세 번째 공연은 오히

11) 1960년에 Burkert가 '아레스와 아프로디테의 노래'를 『일리아스』적 신관에 대한 『오뒷세이아』의 변주가 이루어지는 대목으로 이해하여 데모도코스의 두 번째 노래가『오뒷세이아』의 일부라는 주장을 펼친 이래로 이 대목을 삭제해야 한다는 주장을 발견하기 어렵다(Burkert 1997[1960]). 데모도코스의 두 번째 노래가 삽입되었다는 20세기 초반의 주장은 Burkert 1997[1960], 132-3에 정리되어 있다.

려 각각이 수행하는 서사상 역할이 분명해서인지 두 공연의 서술 방식 또한 두 번째 공연만큼이나 독특함에도 상대적으로 관심을 받지 못했다. 이 글에서는 세 공연 모두의 서술 방식을 면밀히 분석하고, 시인이 각각의 공연을 특정한 방식으로 삽입함으로써 관객의 해석 또한 특정한 방향으로 유도한다는 사실을 드러내고자 한다.

이 글은 데모도코스의 공연 각각이 서술된 방식을 분석하고, 사용된 서술 방식이 야기하는 효과를 분석하는 방식으로 진행된다. 먼저 트로이아 전쟁이라는 소재를 공유하며 유사한 방식으로 서술된 데모도코스의 첫 번째와 세 번째 공연의 서술 방식을 살펴본다. 두 공연은 간접 인용으로 소개되지만 곧 독립된 문장을 통해 서술된다. 간접 화법을 통한 서술이 중단되고 독립된 구문이 등장함에 따라 데모도코스의 노래가 직접 인용되기 시작했다는 해석이 구문상 가능해지지만, 시인은 여러 조치를 취해 노래에 대한 직접 인용을 막는다. 이후 살펴보는 두 공연의 맥락은 독립된 문장을 통한 서술을 활용하면서도 데모도코스에 대한 직접 인용을 피하는 시인의 서술 방식 뒤에는 관객이 두 곡을 생생하게 경험하게끔 하려는 의지와 두 공연을 『오뒷세이아』의 서사 내에 종속시킬 필요가 공존함을 드러낸다. 한편 두 번째 공연은 다른 두 차례의 공연처럼 간접 인용으로 소개되지만 곧 데모도코스에 대한 완연한 직접 인용에 이른다. 두 번째 공연의 서술 방식에 대한 분석은 간접 화법으로 제시되기 시작한 공연이 직접 화법으로 서술되는 과정을 보여 준다. 두 번째 공연이 등장한 8권의 맥락에 대한 검토 또한 진행되며, 노래의 직접 인용의 효과를 살펴보고 이를 기반으로 '아레스와 아프로디테의 노래'에 대한 기존의 해석을 평가가 이루어진다.

2. 첫 번째와 세 번째 공연

2.1 첫 번째와 세 번째 공연의 서술 방식

데모도코스의 첫 번째 공연(8.73-83)은 간접 화법으로 소개되지만, 금세 독립된 문장이 등장해 노래의 내용을 서술한다. 시인은 다음과 같이 출발한다.

> Μοῦσ᾽ ἄρ᾽ ἀοιδὸν ἀνῆκεν ἀειδέμεναι κλέα ἀνδρῶν,
> οἴμης τῆς τότ᾽ ἄρα κλέος οὐρανὸν εὐρὺν ἵκανεν,
> νεῖκος Ὀδυσσῆος καὶ Πηλείδεω Ἀχιλῆος,
> ὥς ποτε δηρίσαντο θεῶν ἐν δαιτὶ θαλείηι
> ἐκπάγλοις ἐπέεσσιν·
> 무사는 가수가 사내들의 명성을 노래하게 했다.
> 그때 넓은 하늘에 그 명성이 이르렀던 노래 중에
> 오뒷세우스와 펠레우스의 아들 아킬레우스의 불화를,
> 어떻게 그들이 신들의 풍성한 만찬에서 끔찍한 말로
> 다투었는지를. (8.73-7)

서술자는 데모도코스가 사내들의 영광(κλέα ἀνδρῶν, 8.73)을, 오뒷세우스와 아킬레우스 간의 불화(νεῖκος, 8.75)를, 그리고 그들이 어떻게 다투었는지(ὥς … δηρίσαντο, 8.76)를 노래했다고 보고한다. 무사 여신이 데모도코스를 충동한 사건이 정동사 ἀνῆκεν으로 제시되어(8.73) 문장의 본동사가 되고, 데모도코스가 노래하는 행위는 부정사 ἀειδέμεναι로 표현되어(8.73) 본동사에 종속된다. 데모도코스의 노래는 이 부정사가 취하는 목적어와 목적절을 통해 간접적으로 제시될 뿐 직

접 인용되지 않는다. 작중에서 이루어지는 발화 행위에 대해 서술자가 보고함이 구문상 분명하기에 데모도코스의 노래가 간접 인용된다고 이해할 수 있겠다. 그러나 이 대목에서 관찰되는 인용 방식과 흔히 사용되는 의미의 간접 인용 사이에 작은 차이가 있다는 사실은 언급을 요한다. 통상적인 의미의 간접 인용은 작중 발화가 서술자의 시점에서 구문상 재구성되는 경우를 지칭하나, 데모도코스의 노래는 구문뿐 아니라 발화의 내용까지 서술자에 의해 재구성되기 때문이다.[12] 이에 수화자(narratee)는 그 형식과 내용 모두에 있어 서술자에 의해 굴절된 노래를 들으니 데모도코스가 자신의 관객에게 실제로 건넨 말은 알 수 없다.[13] 따라서 데모도코스의 노래는 간접 화법을 통해 제시될 뿐만 아니라 서술자에 의해 간추려 전해지는 간접적이며 압축적인 방식으로 인용된다고 분석하는 편이 가장 정확하겠다. 하지만 이 또한 서술자가 자신의 시점에서 작중 발화를 재구성해 수화자에게 전달하는 인용 방식이며, 호메로스 서사시에서 발화의 내용을 보존하는 간접 인용이 극히 드물게 발견된다는 사실을 고려해 이 글에서는 이러한 인용 방식을 '간접 인용'이라고 칭하기로 한다. 하지만 간접 인용도 잠시, 곧바로 데모도코스의 노래를 표현한 부정사 ἀειδέμεναι에 종속될 수 없는 독립적인 문장이 등장한다.

---

12) 오뒷세우스가 마침내 파이아키아 사람들에게 자신을 소개하는 대목(9.19-20)으로 예를 들자면, "오뒷세우스가 '나는 라에르테스의 아들 오뒷세우스이며, 모든 계략에 있어 사람들에게 알려져 있고, 나의 명성은 하늘에 이른다'고 말했다"라는 서술이 직접 인용일 테다. 오뒷세우스의 말에 대한 통용되는 의미의 간접 인용은 그의 발화를 가능한 한 보존하되 서술자의 시점에 맞게 문장을 재구성하는 경우로, "오뒷세우스는 그가 라에르테스의 아들이며, 모든 계략에 있어 사람들에게 알려져 있고, 그의 명성은 하늘에 이른다고 말했다"가 되겠다. 하지만 이 대목에서 사용된 인용 방식을 따른다면, "오뒷세우스는 스스로 이름을 밝히고 자신의 명성을 과시했다"는, 간접적이며 요약적인 서술이 등장한다.

13) '수화자'란 서술자(narrator)가 말을 거는 대상으로, 어떤 텍스트의 청자 내지는 독자를 지칭한다(de Jong 2004, xv).

ἄναξ δ᾽ ἀνδρῶν Ἀγαμέμνων
χαῖρε νόωι, ὅ τ᾽ ἄριστοι Ἀχαιῶν δηριόωντο·
ὣς γάρ οἱ χρείων μυθήσατο Φοῖβος Ἀπόλλων
Πυθοῖ ἐν ἠγαθέηι, ὅθ᾽ ὑπέρβη λάϊνον οὐδόν
χρησόμενος· τότε γάρ ῥα κυλίνδετο πήματος ἀρχή
Τρωσί τε καὶ Δαναοῖσι Διὸς μεγάλου διὰ βουλάς.
ταῦτ᾽ ἄρ᾽ ἀοιδὸς ἄειδε περικλυτός·

사내들의 왕 아가멤논은
아카이아인 중 제일가는 이들이 다툰다는 데 마음속으로 기뻐했다.
그에게 포이보스 아폴론이 예언하며 말했기 때문이었다.
그가 성스러운 퓌토에서 <예언을> 구하려고
돌로 된 문지방을 넘었을 때에. 그때 트로이아 사람들과 다나오스 사람들에게
위대한 제우스의 뜻에 의해 재앙의 시작이 펼쳐졌기 때문이었다.
이렇게 이름난 가수는 노래했다. (8.77-83)

데모도코스의 공연에 대한 서술이 계속되지만, 이전 행과 달리 노래는 부정사에 종속된 목적어나 목적절을 통해 제시되지 않는다. 오뒷세우스와 아킬레우스의 다툼에 대한 아가멤논의 기쁨이 정동사 χαῖρε로 서술되며(8.78), 아가멤논이 기뻐했던 이유인 아폴론의 예언 또한 정동사로 표현된다(μυθήσατο, 8.79). 다나오스인들과 트로이아 사람들에게 재앙이 닥쳐왔기에 아가멤논이 예언을 구했다는 설명 또한 정동사 κυλίνδετο를 통해 이루어진다(8.81). 전반부의 간접적인 인용 방식이 유지되었다면 이 세 사건은 73행의 부정사 ἀειδέμεναι 하의 목적절로 제시되었을 테다. 그러나 데모도코스의 노래는 정동사가 이끄는 독립적인 문장이 되어 부정사 밖으로 빠져나오며, 그 결과 “데모도코스가 노래하도록 무사 여신이 충동했다”(ἀνῆκεν, 8.73)는 서술자의 발화와 동일한 층위에 놓인다. 이러한 구문

의 변화는 서술자가 데모도코스의 노래를 자신의 시점에서 재구성하길 멈추고, 데모도코스에 대한 직접 인용을 시작했다는 해석을 가능케 한다. 하지만 이 대목을 감상하던 『오뒷세이아』의 관객이 화자가 서술자에서 데모도코스로 변했을 가능성을 진지하게 고려했으리라고 보기는 어렵다.

서술자가 작중 발화에 대해 이야기하고 있다는 사실을 명시하는 상위 발화 동사는 사라졌지만, 데모도코스가 부르는 노래의 내용은 여전히 요약적으로 서술된다는 사실이 하나의 이유다. 데모도코스가 자신의 관객에게 건넨 말이 『오뒷세이아』의 관객에게도 온전히 전해진다고 이해하기에 노래에 대한 서술은 압축적이다. 서술자의 존재감은 간접 화법이라는 구문이 아닌 내용에 대한 요약을 통해 드러난다고 볼 수 있다. 둘째로, 독립된 문장을 통한 서술이 “이렇게 이름난 가수가 노래했다”(ταῦτα … ἄειδε, 8.81)는 서술자의 보고와 함께 금세 마무리되기에, 화자의 정체에 대한 혼란은 발생했다 한들 지속되고 가중될 새 없이 종식된다. 데모도코스의 공연이 끝났음을 알리는 서술자의 목소리는 77-82행의 화자가 누구인지 일러 주지는 못하더라도, 목소리의 주인에 대한 의문이 더 이상 생길 수 없도록 한다. 또한 발화의 직접 인용을 소개하는 표지의 부재는 구문의 변화에도 관객이 화자의 전환을 쉽게 인지하거나 인정하지 못하게 한다. 따라서 데모도코스의 첫 번째 공연은 독립된 문장을 통해 서술됨에도 데모도코스에 대한 직접 인용으로 간주되기 어렵다. 데모도코스의 세 번째 공연(8.499-521) 또한 첫 번째 공연과 유사한 방식으로 제시되는데, 시인은 데모도코스의 노래를 독립된 문장으로 서술하지만 데모도코스에 대한 직접 인용이 이루어지도록 허락하지 않는다. 서술은 첫 번째 공연과 마찬가지로 간접 인용으로 시작한다.

ὃ δ᾽ ὁρμηθεὶς θεοῦ ἤρχετο, φαῖνε δ᾽ ἀοιδήν,
ἔνθεν ἑλών, ὡς οἱ μὲν ἐϋσσέλμων ἐπὶ νηῶν
βάντες ἀπέπλειον πῦρ ἐν κλισίῃσι βαλόντες
Ἀργεῖοι, τοὶ δ᾽ ἤδη ἀγακλυτὸν ἀμφ᾽ Ὀδυσῆα
εἵατ᾽ ἐνὶ Τρώων ἀγορῇ κεκαλυμμένοι ἵππῳ·
<가수는> 동하여 신에서 출발했고 노래를 들려주었다.
그 순간부터 시작했다. 아르고스인들 중 일부는
막사에 불을 지르고서 의자가 잘 깔린 배에
올라 출항했고, 일부는 트로이아 사람들의 광장에서 목마에 숨어
이름난 오뒷세우스를 둘러싸 앉았던 때부터. (8.499-503)

서술자는 가수가 노래를 들려주었다고(φαῖνε δ᾽ ἀοιδήν, 8.499) 보고하며, 500행의 ἔνθεν, "그 순간에서부터"와 이 부사를 설명하는 ὡς 시간절은 가수가 이야기를 시작한 대목을 일러 준다. 첫 번째 공연에 대한 서술의 전반부, 73-7행과 같이 노래는 발화를 표현하는 상위 동사에 종속된 부사절을 통해 제시된다. 첫 번째 공연에 대한 서술과 마찬가지로 서술자가 작중 인물의 발화를 간접 인용함이 구문상 분명하다. 노래에 대한 이후의 서술은 독립된 문장을 통해 이루어진다.

αὐτοὶ γάρ μιν Τρῶες ἐς ἀκρόπολιν ἐρύσαντο.
ὣς ὃ μὲν ἑστήκει, τοὶ δ᾽ ἄκριτα πόλλ᾽ ἀγόρευον
ἥμενοι ἀμφ᾽ αὐτὸν· τρίχα δέ σφισιν ἤνδανε βουλή,
ἠὲ διατμῆξαι κοῖλον δόρυ νηλέϊ χαλκῷι,
ἢ κατὰ πετράων βαλέειν ἐρύσαντας ἐπ᾽ ἄκρας,
ἢ᾽ ἐάαν μέγ᾽ ἄγαλμα θεῶν θελκτήριον εἶναι,
τῆι περ δὴ καὶ ἔπειτα τελευτήσεσθαι ἔμελλεν·
<목마를> 트로이아 사람들이 직접 성채로 이끌었다.
그것은 서 있었고 사람들은 그 주위에 서 혼란 속에서
많이도 논의했다. 그들의 계획은 세 갈래로 나뉘었다.
무자비한 청동으로 텅 빈 나무를 가르거나,
산꼭대기로 끌고 가서 절벽 아래로 밀어 버리거나,
신들을 매혹할 거대한 선물로 두거나.
바로 그렇게 후에 이루어질 것이었다. (8.504-10)

세 번째 노래는 499행의 동사 φαῖνε 밖으로 빠져나와 독립된 문장으로 서술된다. 트로이아 사람들이 목마를 도시 안으로 손수 이끌었고, 목마를 두고서 논의했다는 이야기가 각각 정동사 ἐρύσαντο와(8.504) ἀγόρευεον으로(8.505) 제시된다. 세 가지 계획이 그들에게 좋아 보였으며(ἤνδανε, 8.506), 마지막으로 거론된 선택지가 이루어질 것이라는(τελευτήσεσθαι ἔμελλεν, 8.510) 설명 또한 독립된 구문을 이룬다. 첫 번째 공연에 대한 서술에서 살펴보았듯이, 이러한 구문의 변화는 간접 인용되던 데모도코스의 발화가 직접 인용되기 시작했을 가능성을 제기한다. 하지만 첫 번째 노래가 간략히 서술되어 『오뒷세이아』의 관객이 화자의 변화를 고려할 여지를 충분히 주지 않은 데 반해, 세 번째 노래에 대한 서술은 보다 세밀하게 진행된다.

첫 번째 공연에 대한 서술과 마찬가지로 세 번째 공연에서도 직접 인용의 시작을 알리는 표지는 발견할 수 없지만, 노래에 대한 상세한 서술은 화자가 서술자에서 데모도코스로 바뀌었을 가능성을 보다 진지하게 제기한다. 세 번째 공연에 대한 서술에서는 트로이아 사람들이 목마를 두고서 논의했다(8.505)는 개략적인 서술에 이어 거론된 각각의 방안이 곧바로 4행(8.506-9)에 걸쳐 묘사된다. 이러한 세밀함은 등장인물의 발화가 이루어졌다는 사실만을 언급하고 그 내용은 밝히지 않는 첫 번째 노래와는 대조적이다. 첫 번째 공연에 대한 서술에서는 아폴론이 한 예언 때문에 아가멤논이 기뻐했다는 요약적인 서술(8.77-9)만이 등장할 뿐, 예언의 내용이나 아가멤논이 기뻐한 이유에 대한 설명은 찾을 수 없기 때문이다. 데모도코스의 노래를 보다 상세히 보고하는 세 번째 공연에 대한 서술은 첫 번째 공연보다 큰 '축척'에 따라 이루어졌다고 표현할 수 있다. 지도의 축척이 크다는 표현은 지도상의 거리가 묘사되는 실제 거리와 가깝다는 뜻으로, 묘사되는 지역에 대한 지도의 축소 비율이 낮다는 의미다. 따라서 발생하는 일련의 사건을 자세하고 밀도 있게 묘사하는 서술은 '큰 축척'을, 개략적이며 성긴 서술은 상대적으로 '작은 축척'을 따른다고 표현할 수 있다.[14] 독립된 문장을 통해 이루어지는 데모도코스의 노래에 대한 서술은

보다 큰 축척을 따르면 따를수록 화자가 서술자에서 데모도코스로 바뀌었다는 주장을 용이하게 한다. 물론, 『오뒷세이아』가 직접 보여 주듯 노래 속 모든 사건이 상세히 서술될 필요는 없겠으나, 줄거리만이 전해지는 첫 번째 노래보다는 풍성하게 서술된 세 번째 노래가 데모도코스의 목소리에 가깝게 들릴 여지가 있다.

첫 번째 노래에 대한 서술에서는 독립된 문장을 통해 서술된 구간이 짧게 마무리되었던 반면(8.77-82), 세 번째 공연을 서술하는 독립된 문장은 언급한 7행(8.504-10)에 3행이 더 있다.

> αἶσα γὰρ ἦν ἀπολέσθαι, ἐπὴν πόλις ἀμφικαλύψηι
> δουράτεον μέγαν ἵππον, ὅθ᾽ εἵατο πάντες ἄριστοι
> Ἀργείων Τρώεσσι φόνον καὶ κῆρα φέροντες.
> 파멸할 운명이었기 때문이다. 도시가 거대한 목마를
> 감싼 뒤에는. 그 안에 아르고스인들 가운데 가장 빼어난 이들이
> 앉아 있던.
> 트로이아 사람들에게 살해와 죽음을 나르는. (8.511-3)

트로이아 사람들이 끝내 선택한 방안이 그들의 운명(αἶσα, 8.511)이었음을 설명하는 이 세 행은 데모도코스의 노래가 직접 인용되었다는 생각을 하도록 할 만큼 섬세하다. 이전 행과는 달리 사건에 대한 요약이 아닌 사태에 대한 설명이 이루어진다는 사실 또한 서술의 배율이 낮아 보이지 않도록 한다. 첫 번째 공연에서는 독립된 문장을 통한 서술이 요약적이고 짧았기 때문에 『오뒷세이아』의 관객이 화자의 변화를 감지하기 쉽지 않았다면, 10행 동안 지속된 세 번째 공연의 상세한 서술은 간접 인용되던 데

14) 첫 번째 노래가 세 번째 노래의 축척을 따라 다시 서술된다면, 적어도 예언의 요지는 화자의 말로 전해질 테다. 보다 더 큰 축척이 사용된다면, 아가멤논이 퓌토에서 예언을 구하며 올린 기도와 사제가 답하며 아가멤논에게 건넨 말까지도 직접 인용되리라고도 상상해 볼 수 있다. 세 번째 노래 또한 더 큰 축척을 따라 다시 쓰일 수 있을 테며, 목마를 두고 이루어진 회의는 어쩌면 한 권에 달하는 분량까지도 확대될 수 있을지도 모른다. 필요에 따라 이 대목을 노래하는 『오뒷세이아』의 가수가 특정한 대목을 확장하거나 때로는 축소하는 공연 상황 또한 생각해 볼 수 있다.

모도코스의 노래가 직접 인용되기 시작했다는 인상을 주기에 충분해 보인다. 하지만 이 대목에서도 시인은 첫 번째 공연에 대한 서술에서와 마찬가지로 화자에 대한 혼란을 지속시킬 생각은 없다. 공연에 대한 서술은 계속되지만, 시인은 다음 행에서 발화 동사를 삽입해 간접 인용으로 회귀한다.

> ἤειδεν δ᾽ ὡς ἄστυ διέπραθον υἷες Ἀχαιῶν
> ἱππόθεν ἐκχύμενοι, κοῖλον λόχον ἐκπρολιπόντες·
> 그는 아카이오이들의 아들들이 어떻게 마을을 파괴했는지를
> 노래했다.
> 텅 빈 매복지에서 빠져나온 뒤 말에서 쏟아져 나와서. (8.514-5)

499행 이후 자취를 감추었던 발화 동사가 514행에서 ἤειδεν으로 재등장한다. 독립된 문장을 통해 서술되던 데모도코스의 노래는 이전과 같이 종속절이 되어 발화 동사 아래로 들어간다. '아카이오이들의 아들들이 마을을 파괴했다'는 독립된 문장이 아닌 "어떻게 마을을 파괴했는지"(ὡς ἄστυ διέπραθον, 8.514)라는 목적절이 노래의 내용을 표현한다. 시인은 서술이 데모도코스의 노래에 대한 직접 인용에 가까워지려던 찰나 화자에 대한 혼란을 야기할 여지가 없는 간접 화법을 채택한다. 첫 번째 공연에서보다 데모도코스에 대한 직접 인용에 가까운 서술이 진행되었다는 사실을 의식했는지, 시인은 한 차례 더 발화 동사를 사용해 데모도코스에 대한 간접 인용이 지속될 수 있도록 한다.

> ἄλλον δ᾽ ἄλληι ἄειδε πόλιν κεραϊζέμεν αἰπήν,
> αὐτὰρ Ὀδυσσῆα προτὶ δώματα Δηϊφόβοιο
> βήμεναι ἠΰτ᾽ Ἄρηα σὺν ἀντιθέωι Μενελάωι.
> κεῖθι δὴ αἰνότατον πόλεμον φάτο τολμήσαντα
> νικῆσαι καὶ ἔπειτα διὰ μεγάθυμον Ἀθήνην.
> ταῦτ᾽ ἄρ᾽ ἀοιδὸς ἄειδε περικλυτός·

그는 각각이 서로 다른 곳에서 높다란 도시를 약탈했다고 노래했다.
한편 오뒷세우스는 데이포보스의 집을 향해
아레스처럼, 신에 버금가는 메넬라오스와 함께 갔다고 <노래했다>.
그는 그곳에서 가장 끔찍한 전투에 뛰어들어
용맹한 아테네 덕에 승리했다고 말했다.
이렇게 이름난 가수는 노래했다. (8.516-21)

발화 동사 ἄειδε가 516행에서 또다시 등장하며, 노래의 내용은 동사 하의 부정사 두 개를 통해 서술된다. 시인은 데모도코스가 병사들 각각이 도시를 파괴했으며(8.516), 오뒷세우스가 데이포보스의 집으로 갔다고 (8.517-8) 노래했다고 말한다. 간접 화법으로 이루어진 이전의 서술과 마찬가지로 노래의 내용은 압축적으로 제시된다. 또 다른 발화 동사, φάτο가 519행에서 발견되기에 시인이 한 차례 더, 총 세 차례나 발화 동사를 삽입해 간접 화법으로의 전환을 분명히 한다고 생각할 수도 있겠으나, 이 φάτο는 514행의 ἤειδεν, 516행의 ἄειδε와 동일한 층위를 점하지 않는다. φάτο의 주어는 데모도코스가 아닌, 이전 행에서 βήμεναι의 주어였던 오뒷세우스다.[15] 이 문장은 517-8행에서 소개된 메넬라오스와의 결투에 대

15) Beck은 φημί가 노래라는 발화 활동을 제시하는 데 사용되는 경우가 없다는 점을 근거 삼아 φάτο의 주어를 오뒷세우스로 이해한다(Beck 2012, 44, 32). de Jong은 특별한 근거를 제시하지는 않지만, 시인이 세 번째 공연에 대한 서술에서 발화 동사를 두 차례 삽입하여 데모도코스가 노래함을 분명히 한다고 설명하니, Beck과 이해를 같이한다(de Jong 2001, 215; 2009, 101, n.37). 한편 Garvie는 514행부터 520행까지 간접 화법이 사용된다고 이해하기에, φάτο의 주어 또한 데모도코스로 간주하는 듯하다. 그러나 나는 514행과 516행에서 데모도코스의 발화를 표현하기 위해 사용되었던 ἀείδω가 아닌 φημί가 등장했다는 사실로 미루어 볼 때, 시인이 화자의 변화를 드러내고자 했다고 이해한다. 데모도코스의 발화를 지칭함이 분명한 514행과 516행, 그리고 521행에 사용된 ἀείδω 사이에 놓인 φάτο는 오뒷세우스를 주어로 이해할 수 있을 만큼 이질적이다. 또한 φάτο를 오뒷세우스로 이해할 수 있다면 다양한 해석의 길이 열린다. 데모도코스가 마지막 노래에서 오뒷세우스가 자신의 경험에 대해 이야기하게끔 했다는 사실은 다음 권부터 오뒷세우스의 회고담이 시작된다는 점과 잘 맞아떨어지기 때문이다. 트로이아 전쟁의 끝을 다루는 노래와 오뒷세우스가 전쟁이 끝나고 집으로 돌아오는 이야기는 φάτο라는 큐 없이도 매끄럽게 연결되긴 한다. 하지만 다른 사람이 자신의 이야기를 전하는 것을 넘어서 자신이 되어 이야기하는 모습을 보기란 직접 말하기 시작할 더 큰 동기가 되지 않았을까? 데모도코스의 공연을 서술하는 시인이 오뒷세우스가 말했다는 사실을 명시한 데는 이유가 있지 않을까?

해 오뒷세우스 본인이 이야기했다는 보고로, 상위 발화 동사에 종속되지 않는 독립된 문장이다. 간접 화법으로 돌아갔던 시인은 노래의 막바지에서 다시 독립된 구문으로 노래의 내용을 서술한다. 하지만 다시 공연의 끝을 알리는 서술자의 보고(8.521)가 등장함에 따라 독립된 문장이 야기할 수 있는 혼란은 금세 사라진다.

데모도코스의 첫 번째와 세 번째 공연은 간접 화법과 독립된 구문의 조합으로 서술되었다. 시인은 두 공연을 소개할 때는 간접 인용을 사용하지만, 노래의 내용은 독립된 문장으로 서술한다. 독립된 구문이 등장함에 따라 데모도코스에 대한 직접 인용이 시작되었다는 해석이 구문상 가능해지나, 시인이 여러 조치를 취해 화자의 정체에 대해 야기된 혼란을 종식시키는 모습을 관찰할 수 있었다. 세 번째 공연에 대한 서술에서는 독립된 문장을 통한 서술이 보다 상세하고 길게 이루어진다는 차이가 있지만, 시인은 두 공연을 모두를 서술함에 있어 데모도코스의 목소리를 그대로 전하기보다는 데모도코스에 대한 서술자의 보고로 돌아가기를 택한다. 특히 시인은 세 번째 공연에서 서술이 자세해지고 또 오래 지속된 만큼, 발화 동사를 두 차례나 삽입해 독립된 문장을 통한 서술이 연속적으로 이루어지지 못하도록 한다. 시인은 간접 인용으로 전해지던 데모도코스의 노래를 독립된 문장으로 서술하면서도 독립된 구문이 야기하는 화자에 대한 혼란은 피하려 하는 듯하다. 시인이 데모도코스에 대한 간접 인용을 멈추고 독립된 문장을 통한 서술을 시작한 이유와, 독립된 구문을 사용하기 시작한 뒤에도 구문의 변화가 가져오는 다른 해석적 가능성을 활용하지 않은 이유를 물어야 하겠다.

2.2 노래의 간접 인용

『일리아스』와 『오뒷세이아』의 시인이 직접 인용을 선호한다는 사실을 고려할 때, 데모도코스의 노래를 간접 인용하고 또 독립된 구문을 채택한 후에도 서술자의 목소리를 보존하려는 시인의 노력은 예외적으로 다가온다. 호메로스 서사시의 60%는 직접 인용으로 이루어져 있으며[16] 『오뒷세이아』의 서술자가 제시하는 발화 행위 628건 가운데 545건, 전체의 87%는 직접 인용된다.[17] 직접 인용의 빈도보다 더 중요한 사실은 시인이 발화의 내용을 관객에게 전달하고자 할 경우에는 간접 인용이 아닌 직접 인용을 선호한다는 점이다. 간접 화법을 사용해 행을 구성하기란 발화를 그대로 옮기는 일보다 더 품이 많이 드니 시인의 선호는 자연스럽다.[18] 간접 인용을 할 경우 시인은 발화 동사를 삽입하고 때로는 반복해 주기까지 해야 하며, 발화의 내용을 동사에 걸맞은 목적어・목적절・부정사 등의 형태로 적절히 바꾸어야만 한다. 작중의 발화는 직접 인용될 경우 관객에게 보다 생생하게 전달되기도 한다. 발화 동사 아래에 깔끔하게 수납된 부정사나 종속절을 통해 발화의 내용이 제시될 때와 서술자 내지는 가수가 직접 등장인물이 되어 이야기할 경우 발생하는 생동감의 차이는 무시하기 어렵다. 따라서 간접 인용은 발화 행위의 내용보다는 발화 행위가 이루어졌다는 사실이 중요할 때, 발화를 하나의 사건으로서 조명하고자 할 경우에 주로 사용된다.[19] 시인이 발화의 내용을 전하고자 할 때 간접 화법 아래에 그 내용을 세세히, 여러 행에 걸쳐 서술하는 경우는 극히 드물다.[20]

---

16) Richardson 1990, 70.

17) Beck 2012, 32, n.19.

18) 구전 문학에서는 단순한 문장 구조를 선호하는 경향이 관찰된다(Slings 2002, 53-4). 가수・시인은 간접 인용보다는 직접 인용을, 부정사보다는 정동사를, 종속절보다는 주절을, 속격이나 여격보다는 주격과 대격을 선호한다.

19) 첫 번째와 세 번째 공연의 서술 방식 분석에서 '압축적인 간접 인용'이라 명한 서술 방식이 하나의 예다. 이해를 돕기 위한 예시로는 9번 각주를 참고하라. Richardson은 이러한 서술 방식을 간접 인용(indirect speech)이라고 부르며, 호메로스 서사시의 간접 인용은 실제로 이루어진 발화를 재구성하기 어려울 정도로 요약적이라는 부연 설명을 한다(Richardson 1990, 76). 호메로스 서사시에서 간접 인용은 직접 인용의 간결한 대체재로 사용된다.

그러나 시인은 이 두 공연을 간접 인용으로 서술하기 시작했으며, 독립된 구문을 사용한 뒤에도 데모도코스의 공연에 대한 직접 인용은 피했다.

시인이 데모도코스가 부른 노래의 내용은 전달하되 공연에 많은 행수를 할애하고 싶지 않았을 가능성 또한 고려해 볼 수 있다. 가수의 공연에 대한 직접 인용은 혼잣말이나 대화와 같은 일상적인 발화 행위의 직접 인용에 비해 많은 행수를 요한다. 노래의 길이는 노래 나름이겠지만 온전한 서사 한 편을 전하려면 못해도 250행은 되어야 한다.[21] 『오뒷세이아』의 권 가운데 대부분이 400행대 중반에 이를 때, 한 권의 절반을 차지할 분량을 작중에서 공연된 노래에 할애하기란 시인에게 큰 투자다. 시인은 작중 공연이 서사 내외로 수행하는 역할에 대한 고려를 바탕으로 서술의 축척을 줄여 공연을 삽입할 수밖에 없다. 그러나 수백 행에 달하는 발화 행위가 직접 인용되는 경우가 여럿 존재하기에, 가수의 노래 또한 서사상 중요하다면 직접 인용되지 못할 이유는 없는 듯하다. 데모도코스의 첫 번째와 세 번째 공연은 오뒷세우스를 울게 만들어 그의 정체가 드러나는 계기를 제공하는 핵심적인 사건이다. 따라서 『오뒷세이아』의 관객은 그 노래의 내용을 이해할 필요가 있고, 이는 두 노래의 직접 인용을 정당화할 만한 근거가 된다. 메넬라오스가 스파르타를 방문한 텔레마코스에게 이야기하는 자신의 모험담이 236행에 걸쳐 직접 인용된다면(4.351-586), 데모도코스의 노래 또한 같은 분량을 차지할 수 있다. 서술자가 도중 개입하긴 하나, 장장 네 권(9-12)에 걸쳐 직접 인용되는 오뒷세우스 본인의 '노래', 아폴

---

20) Garvie 1994, 337-8. Garvie는 데모도코스의 세 번째 공연에 대한 서술을 두고 간접 화법이 이례적으로 수행에 걸쳐 사용되었음을 지적한다. 아마도 Garvie는 나와는 달리 발화 동사가 세 차례 삽입되었다고 이해해 이렇게 적은 듯하지만, 작중 발화는 드물게 여러 행에 걸쳐 간접 화법 아래에 서술된다는 지적은 유효하다.

21) 완결된 한 편의 서사를 전하는 긴 호메로스적 찬가 가운데 가장 짧은 편은 『아프로디테 찬가』다. 이 찬가는 총 293행으로 이루어져 있지만, 찬가의 처음과 끝에 등장하는 무사 여신에 대한 기도 등 서사와 무관한 부분을 제거하고 나면 약 250행이 남는다(36-291). 단일한 이야기를 전하는 더 긴 찬가도 존재하니, 하나의 서사를 온전히 전하기 위해서는 적어도 250행은 필요하다고 거칠게 말할 수 있겠다. 물론, 이보다 더 짧지만 완결된 육각음보 서사가 존재할 수 없다고 주장할 만한 충분한 근거는 못 되지만, 하나의 서사를 전하기 위해 대략 몇 행이 소요되는지에 대한 대강의 추정은 할 수 있다.

로고이(ἀπόλογοι) 또한 떠올리지 않을 수 없다.[22] 서사가 요구한다면 시인은 그 길이와 무관하게 등장인물의 발화를 직접 인용한다.

노래라는 발화 행위의 특수성은 데모도코스의 공연을 간접 인용한 시인의 선택을 이해할 실마리를 제공한다. 앞서 언급했듯이 호메로스 서사시에서 작중 발화 행위는 주로 직접 인용되는데, 다양한 종류의 발화 행위 가운데 오직 노래만은 대부분 간접적인 인용 방식으로 처리된다. 호메로스 서사시의 서술자는 『일리아스』와 『오뒷세이아』를 아울러 총 23곡의 노래를 제시하는데, 그중 16곡에 대해서는 간접 인용보다도 더 압축적인 '발화 행위에 대한 언급'(speech mention)만이 이루어진다.[23] 어떤 노래가 불렸다는 사실만이 서술자에 의해 전해질 뿐, 데모도코스의 첫 번째와 세 번째 공연에 대한 서술에서처럼 노래의 내용을 설명하던 종속절은 찾아볼 수 없다. 예를 들자면, 오뒷세우스가 자신의 이야기를 마친 뒤 스케리아를 떠나기 전에 데모도코스가 부르는 마지막 노래가 있다.

> μετὰ δέ σφιν ἐμέλπετο θεῖος ἀοιδός,
> Δημόδοκος, λαοῖσι τετιμένος.
> 그들 사이에서 신적인 가수가 노래했다.
> 사람들에게 존경받는 데모도코스가. (13.27-8)

---

22) 오뒷세우스의 1인칭 시점 서술이 『오뒷세이아』라는 노래가 되기에 그의 회고담을 '노래'라고 부를 수 있긴 하지만, 작중에서 오뒷세우스의 이야기는 노래가 아니다. 오뒷세우스는 직업 가수가 아니며, 그는 어떤 반주도 없이 말할 뿐이다(προσέφη, 9.1). Beck은 『오뒷세이아』 시인의 서술과 직접 인용되는 데모도코스, 메넬라오스, 오뒷세우스의 발화를 비교하고, 오뒷세우스의 이야기가 직업 가수인 『오뒷세이아』 시인이나 데모도코스보다는 메넬라오스의 발화와 가깝다는 사실을 보인다(Beck 2005). Beck에 의하면 『오뒷세이아』는 가수와 이야기꾼을 구별하며, 오뒷세우스를 후자로 분류한다. 한편 Macleod는 트로이아 전쟁에 대한 자신의 경험을 이야기하는 『오뒷세이아』의 모든 등장인물을 가수·시인이라 지칭한다. 오뒷세우스뿐 아니라 헬레네, 메넬라오스, 네스토르의 이야기 모두 서사시의 일부가 되고, 서사시와 소재를 공유하며, 가수가 자신의 관객에게서 이끌어내는 것과 동일한 반응을 유도한다(Macleod 1996, 3).

23) Beck 2012, 32-3. 'Speech mention'이라는 표현은 호메로스 서사시에서 이루어지는 발화 묘사(speech representation)의 종류에 대한 de Jong의 분류에서 비롯한다(de Jong 2004, 114-5). de Jong은 작중 인물의 발화가 (1) 사건으로 취급되어 그 내용을 알 수 없거나 (2) 간접 인용되거나 (3) 직접 인용될 수 있다고 설명하는데, 가장 첫 번째 항목이 바로 'speech-act mention', '발화 행위에 대한 언급'이다.

호메로스 서사시에 등장하는 대부분의 공연은 이처럼 하나의 사건으로 간주된다. 어쩌면 시인이 가수의 발화 행위에 대한 직접 인용을 내키지 않아한다고 생각할 수도 있겠으나, 가수의 발화 활동은 노래가 아닐 경우에는 직접 인용된다. 『오뒷세이아』에는 데모도코스 외에도 직업 가수가 한 명 더 등장하는데, 그는 이타카의 궁정 가수 페미오스다. 작중에서 노래가 아닌 발화 활동은 하지 않는 데모도코스와는 달리, 페미오스는 공연도 하고 다른 인물과 대화도 나누지만 오직 후자만이 직접 인용된다.[24] 1권에서 페미오스는 두 곡의 노래를 부르는데, 첫 번째 공연에 있어서는 위의 예시와 같이 노래를 불렀다는 사실만이 전해진다.

> κήρυξ δ᾽ ἐν χερσὶν κίθαριν περικαλλέα θήκεν
> Φημίωι, ὅς ῥ᾽ ἤειδε παρὰ μνηστῆρσιν ἀνάγκηι.
> ἤτοι ὁ φορμίζων ἀνεβάλλετο καλὸν ἀείδειν·
> 전령은 빼어난 키타리스를 페미오스의 손에 놓았다.
> 구혼자들 곁에서 강제로 노래하는.
> 그는 포르밍크스를 치며 아름다운 노래를 시작했다. (1.153-5)

페미오스가 1권에서 부르는 두 번째 노래는 데모도코스의 첫 번째와 세 번째 노래와 같은 방식으로 간접 인용된다. 페미오스가 부르는 노래의 내용이 대강 전해질 뿐, 그가 관객에게 정확히 어떤 말을 건넸는지는 알 수 없다.

> τοῖσι δ᾽ ἀοιδὸς ἄειδε περικλυτός, οἳ δὲ σιωπῇ
> εἵατ᾽ ἀκούοντες. ὁ δ᾽ Ἀχαιῶν νόστον ἄειδεν
> λυγρόν, ὅν ἐκ Τροίης ἐπετείλατο Παλλὰς Ἀθήνη.
> 조용히 들으며 앉아 있는 그들에게 이름난 가수는 노래했다.
> 그는 아카이오이들의 쓰라린 귀향을 노래했다.
> 팔라스 아테네가 트로이아에서부터 명한. (1.325-7)

---

24) Beck 2005, 217; Beck 2012, 36. Beck은 노래와 다른 발화 행위의 구별이 데모도코스와 페미오스를 통해 작중 인물의 차원에서도 드러난다고 설명한다.

하지만 페미오스가 자신을 살해하려는 오뒷세우스를 만류하기 위해 건네는 말은 직접 인용된다(22.344-53). 시인은 가수의 발화 행위 일반이 아닌 노래에 대한 직접 인용만을 피하며, 가수가 아닌 등장인물의 노래 또한 예외 없이 압축적으로 제시한다. 『일리아스』에서 아킬레우스가 노래를 부르는 장면을 떠올린다면(9.186-9), 호메로스 서사시에서 노래는 발화자의 직업과 무관하게 직접적이지 않은 방식으로만 인용된다고 말할 수 있을지도 모른다.[25)]

작중 발화를 직접 인용하기 좋아하는 시인이 왜 노래에 대한 직접 인용은 피하는가? 이 질문에 답하기 위해서는 직접 인용 대신 채택되는 간접 인용의 효과에 대해 생각해 볼 필요가 있다. 간접 인용은 기본적으로 작중 발화 행위에 대한 서술자의 보고다. 이때 등장인물의 발화는 온전히 제시되는 대신 서술자의 시점에서 재구성되며, 서술자가 서사 내에서 이루어지는 발화 행위에 대해 이야기하고 있다는 사실은 구문상 명백하다. 해당 발화 행위는 서술자가 주도하는 서사에 종속되며 서사 내의 사건으로 자리매김한다. 노래는 서사 내에 안착하기 위해 다른 어떤 발화 행위보다 간접 인용이라는 닻을 필요로 한다. 직접 인용될 경우 노래는 『오뒷세이아』의 '본문', 서술자의 발화와 혼동될 여지가 있기 때문이다. 노래는 『오뒷세이아』와 형식적으로 일치하며 공연이라는 맥락을 공유하는 발화 행위이므로 직접 인용될 경우 『오뒷세이아』의 본문과 구별 불가능하다. 노래에 대한 직접 인용은 서사 내에서 공연되는 노래를 『오뒷세이아』와 동일한 서사적 층위에 위치키시고, 『오뒷세이아』와 인용되는 발화 행위의 형식적 일치는 작중 발화를 『오뒷세이아』와 나란히 설 수 있게끔 한다. 작중의 발화가 작품 자체와 동일선상에 서게 되니, 노래에 대한 직접 인용은 『오뒷세이아』의 서사적 층위를 무너뜨린다.

노래가 아닌 작중 발화 행위가 직접 인용되는 경우를 떠올리면 노래가 갖는 특수성이 도드라진다. 모든 작중 발화는 직접 인용될 경우 『오뒷세이

25) 아킬레우스의 전투 복귀를 촉구하는 사절단은 아킬레우스의 막사에 도착해 포르밍크스를 치며 노래를 부르는 그를 발견한다. 아킬레우스는 "그렇게 마음을 즐겁게 하고 있었다. 그는 사내들의 명성을 노래했다."(9.189)

아』와 동일한 층위를 점하게 되지만, 노래가 아닌 발화 속에는 『오뒷세이아』의 본문과 등장인물의 발화를 구별하는 여러 표지가 존재한다. 등장인물의 발화는 1인칭 시점의 서술이기에, 인용되는 발화에 등장하는 동사의 형태와 대명사 등은 제시되는 발화가 『오뒷세이아』의 서사에 종속되었다는 사실을 관객에게 상기시킨다. 공연 상황을 상상해 보면, 관객은 등장인물에 대한 직접 인용이 이루어지는 대목에 이르러 가수가 스스로를 지칭하며 이야기할 때마다 목전의 가수와 인용되는 『오뒷세이아』의 등장인물 사이의 간극을 마주해야만 한다. 반면 노래는 『오뒷세이아』의 서사 내에서 드물게 3인칭 시점에서 이루어지는 발화 행위이므로 발화하는 등장인물에 대한 지칭을 포함하지 않는다. 『오뒷세이아』의 가수가 작중에서 직접 인용되는 노래를 부를 때는 가수가 다른 사람 흉내를 낸다는 위화감이 사라진다. 또, 명령이나 질문 등 서사 내에서 분명한 목적을 가진 다른 작중 발화는 여타의 작중 사건이나 등장인물과 관련하기에 직접 인용될 경우에도 『오뒷세이아』의 맥락을 연상케 한다. 하지만 노래는 특정한 등장인물을 겨냥하지 않고, 작중 관객의 즐거움을 위해 공연된다는 점에서 『오뒷세이아』와 목적을 같이 한다. 직접 인용될 수 있는 작중 발화 가운데 노래가 유일하게 반주에 맞춰 불린다는 사실 또한 흥미로운 일치를 이끌어 낸다. 가수가 노래가 아닌 발화 행위가 직접 인용되는 대목을 부르는 경우에는 아무리 신들린 연기를 보여준다 해도 인용되는 『오뒷세이아』의 인물이 실제로 음악에 맞춰 운문으로 이야기할 리 없다는 사실이 몰입을 방해한다. 하지만 작중에서 불리던 노래가 직접 인용될 때 『오뒷세이아』의 가수는 어떤 흉내도 낼 필요가 없고, 그를 보는 관객 또한 눈앞의 가수가 작품 속 인물이라고 믿을 필요가 없다.

『오뒷세이아』의 가수와 등장인물은 하나가 되고, 『오뒷세이아』의 관객과 작품 속의 관객 또한 같은 노래를 감상하기 때문에 하나의 관객이 된다. 노래와 『오뒷세이아』의 형식적 일치로 인해 노래에 대한 직접 인용은 『오뒷세이아』 내의 발화 행위를 『오뒷세이아』와 동일한 차원에 위치시킨다. 따라서 시인은 『오뒷세이아』라는 서사의 틀을 보존하고 싶다면, 작중

에서 공연되는 노래가 이야기 속에 머무르길 원한다면 노래를 간접적인 방식으로 인용해야만 한다. 시인이 독립된 구문을 통해 노래의 내용을 서술하면서도 압축적인 서술 방식을 유지하고, 또 서술이 길어질 때면 발화 동사를 삽입한 데는 이런 이유가 있다. 데모도코스의 공연을 간접 인용으로 소개한 뒤 독립된 문장을 통해 서술을 진행한 데는 서술의 편의와 독립된 구문이 갖는 생생함이 고려 대상이었다고 이해할 수 있다. 시인이 선호하는 직접 인용 대신 간접 인용이 사용되었고, 독립된 문장이 등장한 뒤에도 직접 인용이 이루어지지 않은 이유에 대한 설명은 이루어졌지만, 이제는 이 두 곡이 『오뒷세이아』의 서사 내에 머무를 만한 이유가 있었냐는 질문을 던질 수 있다. 노래에 대한 직접 인용이 『오뒷세이아』의 틀을 무너뜨릴 만한 강력한 힘을 갖고 있다면, 작중 발화를 『오뒷세이아』의 본문과 동일 선상에 위치시키는 직접 인용을 시인이 활용할 수도 있기 때문이다. 데모도코스의 첫 번째와 세 번째 공연을 둘러싼 『오뒷세이아』 8권의 맥락을 살펴볼 필요가 있다.

2.3 서술 방식의 효과

데모도코스의 첫 번째와 세 번째 공연은 트로이아 전쟁을 소재로 하는 삽화이지만 『오뒷세이아』 8권의 서사를 이끌어 나가는 중요한 사건이기도 하다. '서사를 이끌어 나간다'는 말은 이 두 공연이 8권에서 일어나는 다른 사건의 직접적인 계기가 됨을 의미한다. 트로이아 전쟁과 관련한 오뒷세우스와 아킬레우스의 싸움을 다룬 데모도코스의 첫 번째 노래를 들은 오뒷세우스는 눈물을 흘리고(8.83-92) 알키노오스는 오뒷세우스의 괴로움을 눈치챈다(8.94-5). 알키노오스는 낯선 손님이 더 이상 슬퍼하지 않도록 데모도코스의 공연을 중단하며, 공연 대신 운동 경기가 진행될 수 있도록 한다(8.100-3). 데모도코스의 첫 번째 공연이 예정된 식순을 조금 앞당길 뿐이었다면, 그의 세 번째 공연은 오뒷세우스가 자신의 정체를 드러내고 세 권(9-12)에 걸쳐 자신의 이야기를 전하게끔 하는 계기가 된다. 데모도

코스가 부르는 '일리오스의 함락'을 들은 오뒷세우스는 또다시 눈물을 흘리는데(8.521-2), 이번에 알키노오스는 데모도코스의 노래를 중단하는 데서 그치지 않고(8.537), 오뒷세우스의 이름과 출신 지역을(8.550-6), 그가 어디를 떠돌아다녔으며 어떤 사람들을 만났는지를(8.572-6), 그가 트로이아 전쟁 이야기에 눈물을 보인 이유를(8.577-8) 묻는다. 오뒷세우스의 회고담을 시작하는 데모도코스의 세 번째 공연이야말로 8권에서 가장 중요한 사건이라고도 말할 수 있겠으며, 데모도코스의 첫 번째 노래를 듣고서 오뒷세우스가 눈물을 흘리고 알키노오스가 이를 알아차리는 장면은 바로 이 클라이맥스를 지연하고 또 증폭하는 기능 또한 수행한다고 볼 수 있다.[26]

시인은 데모도코스의 첫 번째와 세 번째 공연에 대한 직접 인용을 피함으로써 두 공연이 수행하는 이러한 서사상의 역할을 관객이 쉽게 파악할 수 있게끔 한다. 독립된 구문을 통한 서술을 압축적으로 진행하고, 서술자의 목소리로 개입함으로써 시인은 서술자와 수화자가 만나는 차원과 『오뒷세이아』의 세계를 분리한다. 그 결과 수화자는 공연에 대한 작중 관객의 감상 및 공연이 야기하는 작품 속의 다른 사건을 관망하기에 적합한 위치에 놓인다. 이처럼 첫 번째와 세 번째 공연의 서술 방식은 『오뒷세이아』의 관객이 작품 속에서 이루어지는 공연에 대해 듣는 존재로 남을 수 있게끔 하지만, 만약 데모도코스가 부른 두 곡의 노래가 직접 인용되었다면 『오뒷세이아』의 관객은 데모도코스의 관객이 되었을 테다. 작품 속의 노래가 작품과 동등한 차원을 점하게 됨에 따라 『오뒷세이아』의 관객은 데모도코스의 공연이 이루어지는 맥락은 잊고, 데모도코스가 부르는 노래에 몰입하기 좋은 환경에 놓인다. 게다가 두 곡이 모두 트로이아 전쟁을 다루니, 관객은 어느샌가 자신이 『오뒷세이아』가 아닌, 서사시환(Epic Cycle)의 다른 작품을 듣고 있다고, 가수가 갑자기 다른 노래를 부르기 시작했다고 생각할지도 모른다. 시인은 데모도코스의 노래를 서사 내에 고정하는 여러 전략을 통해 관객의 시선을 데모도코스의 공연 그 자체보다는 공연에 대한 관객의 반응과 공연이 야기할 다른 사건으로 관객의 시선을 돌려놓는다. 데모도코스가 부르는 두

26) Finkelberg 1987, 129.

곡의 노래는 독립된 노래가 아닌 『오뒷세이아』 속의 공연으로 머무른다.

동시에 시인이 독립된 구문을 통해 노래를 서술함으로써 얻고자 하는 효과 또한 생각해볼 수 있다. 데모도코스의 첫 번째와 세 번째 공연이 작중의 사건으로서 수행하는 기능이 조명되어야 한다면, 두 차례의 공연을 풀어 서술하기보다는 압축적으로 제시하는 편이 더욱 효과적일 수도 있기 때문이다. 데모도코스의 두 공연 전체를 간접 인용한다면, 독립된 구문을 통한 서술이 직접 인용에 이르지 못하도록 시인이 취한 조치 또한 불필요했을 테다. 간접 인용으로도 두 곡의 내용을 전달하는 데는 무리가 없으니, 『오뒷세이아』의 관객은 트로이아 전쟁에 대한 노래를 듣고서 오뒷세우스가 눈물을 흘렸다는 사실을 충분히 이해할 수 있다. 데모도코스의 노래를 일부 독립된 문장으로 서술한 시인의 선택 이유 가운데는 행 구성의 용이함 또한 분명 존재하겠으나, 시인은 이 두 곡의 노래를 잠시나마 『오뒷세이아』의 본문과 병치시킴으로써 노래에 대한 오뒷세우스의 슬픔을 더욱 가슴 저미는 사건으로 그린다. 다음은 데모도코스의 첫 번째 공연에 대한 오뒷세우스와 파이아키아 사람들의 반응이다.

> ταῦτ᾽ ἄρ᾽ ἀοιδὸς ἄειδε περιλυτός· αὐτὰρ Ὀδυσσεύς
> πορφύρεον μέγα φᾶρος ἑλὼν χερσὶ στιβαρῆισιν
> κὰκ κεφαλῆς εἴρυσε, κάλυψε δὲ καλὰ πρόσωπα·
> αἴδετο γὰρ Φαίηκας ὑπ᾽ ὀφρύσι δάκρυα λείβων.
> ἤτοι ὅτε λήξειεν ἀείδων θεῖος ἀοιδός,
> δάκρυ᾽ ὀμορξάμενος κεφαλῆς ἄπο φᾶρος ἔλεσκεν
> καὶ δέπας ἀμφικύπελλον ἑλὼν σπείσασκε θεοῖσιν·
> αὐτὰρ ὅτ᾽ ἂψ ἄρχοιτο καὶ ὀτρύνειαν ἀείδειν
> Φαιήκων οἱ ἄριστοι, ἐπεὶ τέρποντ᾽ ἐπέεσσιν,
> ἂψ Ὀδυσεὺς κατὰ κρᾶτα καλυψάμενος γοάασκεν.
> ἔνθ᾽ ἄλλους μὲν πάντας ἐλάνθανε δάκρυα λείβων,
> Ἀλκινοος δέ μιν οἶος ἐπεφράσατ᾽ ἠδ᾽ ἐνόησεν
> ἥμενος ἄγχ᾽ αὐτοῦ, βαρὺ δὲ στενάχοντος ἄκουσεν.

이렇게 이름난 가수는 노래했다. 그러자 오뒷세우스는
커다란 자줏빛 망토를 건장한 손으로 쥐고서는
머리 아래로 잡아당겼고, 아름다운 얼굴을 감추었다.
파이아키아 사람들 앞에서 눈썹 아래로 눈물을 떨구는 게
부끄러웠기 때문이다.
신적인 가수가 노래하기를 멈출 때마다
그는 눈물을 닦고서는 머리 아래로 망토를 끌어내렸고
손잡이가 둘 달린 잔을 쥐어 신들에게 헌주했다.
다시 <가수가> 노래를 시작하고 파이아키아 귀족들이
노래하기를 독려할 때면, 그들은 노래를 즐겼으니,
오뒷세우스는 다시 머리를 감추고서는 울었다.
그때 그는 다른 모두의 눈을 피해 눈물을 떨구었지만
알키노오스만은 그를 눈치채고 또 헤아렸으며,
그와 가까이 앉아 있었기에 흐느끼는 소리를 들었다. (8.83-95)

오뒷세우스와 파이아키아 사람들의 반응에는 공연 자체에 대한 서술보다 많은 행수가 할애된다. 데모도코스의 첫 번째 공연은 10행에 걸쳐 서술되었는데(8.73-82), 공연에 대한 작중 관객의 반응은 13행에 걸쳐 묘사된다(8.83-95). 시인은 오뒷세우스가 자신의 눈물을 숨기려 하는 모습(8.83-6)과 계속해서 눈물을 훔치지만 데모도코스가 새로운 노래를 부를 때마다 끊임없이 터져 나오는 눈물(8.87-9)을 섬세하게 그린다. 시인이 데모도코스의 공연보다 공연에 대한 반응을 더욱 비중 있게 다룸은 분명하고, 이는 작중 맥락에 관객이 집중할 수 있게끔 노래에 대한 직접적이지 않은 인용 방식이 사용되었다는 해석을 뒷받침한다. 그러나 동시에 직접 인용에 가까운, 독립된 구문을 통한 서술은 데모도코스의 노래를 『오뒷세이아』의 본문과 나란히 놓음으로써 서로 다른 차원에서 이루어지는 서술을 관객이 한데 흡수할 수 있게끔 한다. 데모도코스의 첫 번째 공연보다도 세밀하게 이루어진 세 번째 공연에 대한 서술은 『오뒷세이아』를 통틀어 가장 놀라운 비유 중 하나를 예비한다.

ταῦτ᾽ ἄρ᾽ ἀοιδὸς ἄειδε περιλυτός· αὐτὰρ Ὀδυσσεύς
τήκετο, δάκρυ δ᾽ ἔδευεν ὑπὸ βλεφάροισι παρειάς.
ὡς δὲ γυνὴ κλαίησι φίλον πόσιν ἀμφιπεσοῦσα,
ὅς τε ἑῆς προπάροιθε πόλιος λαῶν τε πέσησιν
ἄστει καὶ τεκέεσσιν ἀμύνων νηλεὲς ἦμαρ·
ἣ μὲν τὸν θνήισκοντα καὶ ἀσπαίροντ᾽ ἐσιδοῦσα
ἀμφ᾽ αὐτῶι χυμένη λίγα κωκύει, οἳ δέ τ᾽ ὄπισθεν
κόπτοντες δούρεσσι μετάφρενον ἠδὲ καὶ ὤμους
εἴρερον εἰσανάγουσι, πόνον τ᾽ ἐχέμεν καὶ ὀϊζύν,
τῆς δ᾽ ἐλεινοτάτωι ἄχεϊ φθινύθουσι παρειαί·
ὣς Ὀδυσεὺς ἐλεεινὸν ὑπ᾽ ὀφρύσι δάκρυον εἶβεν.
ἔνθ᾽ ἄλλους μὲν πάντας ἐλάνθανε δάκρυα λείβων,
Ἀλκίνοος δέ μιν οἶος ἐπεφράσατ᾽ ἠδ᾽ ἐνόησεν
ἥμενος ἄγχ᾽ αὐτοῦ, βαρὺ δὲ στενάχοντος ἄκουσεν.
이렇게 이름난 가수가 노래했다. 그러자 오뒷세우스는
녹아내렸고, 눈물이 눈꺼풀 아래 뺨을 적셨다.
마치 사랑하는 남편을 껴안고 통곡하는 아내와 같았다.
자신의 도시와 사람들 앞에서 스러진 <남편을>,
마을과 아이들에게서 무자비한 날을 몰아내다가.
그녀는 죽어가며 숨을 몰아쉬는 그를 바라보며
그에게 쏟아져 날카롭게 울부짖고, 뒤에서는
창으로 등과 어깨를 찌르며
고생과 고통으로 가득한 노예됨으로 그녀를 몬다.
그녀의 뺨은 가장 가여운 슬픔으로 상한다.
그렇게 오뒷세우스는 눈썹 아래로 가여운 눈물을 흘렸다.
그때 그는 다른 모두의 눈을 피해 눈물을 떨구었지만
알키노오스만은 그를 눈치채고 또 헤아렸으며,
그와 가까이 앉아 있었기에 흐느끼는 소리를 들었다. (8.521-34)

시인은 트로이아 전쟁의 영웅이자 승리자인 오뒷세우스를 패전국의 여인에 비한다. 오뒷세우스는 전쟁에서 남편을 잃고 앞으로 적국의 노예로 살아가야 할 아내처럼 눈물을 흘린다(8.531). 일리오스의 함락을 다룬 세 번째 노래와 이 비유의 구문상 병치는 전쟁의 승자 오뒷세우스에게 적용된 묘사를 부각한다. 오뒷세우스는 전쟁을 승리로 이끈 트로이아 목마를 고안한 장본인인데, 자신의 최대 업적에 대한 노래를 듣고서 패전국의 여인처럼 흐느낀다. 시인은 이 비유를 통해 오뒷세우스가 더 이상은 트로이아 전쟁을 영광스러운 기억으로만 추억하고 있지 않다는 사실을 풀어 설명하는 대신 이미지를 통해 효과적으로 보여준다. 『일리아스』의 영웅에게 자신이 세운 공에 대한 노래를 듣기란 다른 무엇보다도 바랄만한 일일 텐데, 오뒷세우스는 데모도코스의 노래를 통해 자신의 경험에 대한 새로운 시각을 얻은 듯하다. 오뒷세우스는 트로이아 전쟁에 대한 제3자의 서술, 데모도코스의 노래를 감상함으로써 자신이 야기한 고통을 인지하고 또 그 고통의 피해자에게 연민을 느낄 수 있는 존재로 변모했다고 해석할 수 있다.[27] 데모도코스의 노래를 들은 오뒷세우스가 스스로를 전쟁의 승리자보다는 피해자로 간주하게 되었다고 이해할 수도 있을 텐데, 어느 쪽이든 오뒷세우스의 눈물겨운 반응은 그가 자신의 경험에 대해 새로이 얻은 반성을 전제한다[28] 시인은 데모도코스의 노래에 대한 오뒷세우스의 반응에 주목함으로써 『일리아스』적 전통에 대한 『오뒷세이아』의 시각까지 집약적으로 표현한다. 『오뒷세이아』의 영웅은 시들지 않는 명성을 얻기 위해 『일리아스』의 영웅이 감수했던 고통과 죽음을 의연히 받아들일 수 없다. 대신 『오뒷세이아』의 영웅은 자신의 죽음이 아닌 성공적인 귀향을 통해 명성을 획득한다.

서사 내에 위치한 데모도코스의 노래가 독립된 구문에 의해 서술되며 『오뒷세이아』와 동일한 층위로 길어 올려짐과 함께 오뒷세우스의 과거는 현재로 소환되어 새로운 의미를 띤다. 데모도코스의 노래는 트로이아 전쟁

27) Pucci 1987, 221-7; Macleod 1996, 1-15.
28) Halliwell 2012, 88-9.

의 기억을 횡적으로 이동시켜 『오뒷세이아』의 '지금'으로 부르고, 독립된 구문을 통해 이루어지는 노래에 대한 서술은 트로이아 전쟁에 대한 이야기를 종적으로 이동시켜 이를 『오뒷세이아』와 동일한 층위에 위치시킨다. 두 차원에서의 이동을 통해 『오뒷세이아』는 『일리아스』적 전통에 대해 이야기할 기회를 마련하며, 『오뒷세이아』의 관객은 트로이아 전쟁 이야기와 노래에 대한 오뒷세우스의 반응 모두를 생생하게 감상할 수 있다. 데모도코스의 공연을 서술하는 간접 화법과 독립된 구문의 조합은 『오뒷세이아』의 관객이 데모도코스의 노래를 간접 인용보다 직접적인 방식으로 감상함과 동시에, 두 곡의 노래가 『오뒷세이아』의 서사 내에서 이루어지는 공연이라는 사실을 잊지 않은 채 오뒷세우스의 반응까지 놓치지 않을 수 있게끔 한다. 시인은 노래라는 특수한 발화 행위를 독특한 방식으로 서술함으로써 두 공연 장면에서 자신의 의도를 효과적으로 관철한다.

3. 두 번째 공연

데모도코스의 첫 번째와 세 번째 공연의 서술 방식에 대한 분석은 두 공연에 대한 기존의 해석을 강화한다. 앞서 다룬 데모도코스의 두 공연은 8권과 『오뒷세이아』의 맥락에서 수행하는 기능이 분명하며, 서술 방식에 대한 분석은 시인이 각각 공연이 수행하는 역할을 효과적으로 드러내 보이기 위해 사용한 전략을 규명했다. 하지만 데모도코스의 두 번째 노래가 8권이나 『오뒷세이아』 전체를 조망했을 때 수행하는 서사 내·외적 기능은 다른 두 공연처럼 명백하지 않다. 데모도코스의 첫 번째와 세 번째 공연이 트로이아 전쟁을 다루고 오뒷세우스의 정체가 드러나는 계기가 되는데 반해, 두 번째 공연은 올림포스의 신들을 주인공 삼기에 『오뒷세이아』의 세계와 동떨어져 있으며, 8권의 서사 내에서 특별한 기능을 수행하지도 않는 듯하다. 두 번째 공연은 다른 두 차례의 공연과 다른 방식으로 서술되어 있기까지 한데, 데모도코스의 첫 번째와 세 번째 공연이 간접 화법과 독립된 구문의 조합으로 서술된 반면, 두 번째 공연에 대한 서술은 간

접 인용으로 출발하지만 곧 완연한 직접 인용에 이른다. 데모도코스의 두 번째 공연에 대한 기존의 해석은 공연이 서술된 방식에는 주목하지 않았으나, 이 글에서는 데모도코스의 노래가 서술된 방식에 대한 분석을 기반으로 '아레스와 아프로디테의 노래'가 수행하는 서사적 역할에 해석을 이끌어내고자 한다.

3.1 두 번째 공연의 서술 방식

데모도코스의 두 번째 공연에 대한 서술에서는 데모도코스의 노래를 서사 내에 위치하려는 시인의 노력을 발견할 수 없다. 다른 두 차례의 공연에서와는 달리, 시인은 작중 공연과 『오뒷세이아』를 구별하기 위한 조치를 취하는 대신 서술의 축척을 조금씩 키워 나간다. 두 번째 노래는 이전과 같이 간접 인용을 통해 제시되었다가 이후 독립된 구문에 의해 서술되지만, 시인은 여기서 멈추지 않고 줌 인(zoom in)을 하며, 끝내 데모도코스의 두 번째 노래는 『오뒷세이아』와 동일한 축척에 따라 서술되기에 이른다. 이전 공연에 대한 서술에서는 데모도코스의 노래가 직접 인용되기 시작했다는 해석이 시인의 여러 조치에 의해 차단되었다면, 두 번째 공연에서는 데모도코스의 목소리가 온전히 전해진다. 서술의 시작은 다른 두 차례의 공연과 같이 간접 화법으로 이루어진다.

> ἀυτὰρ ὅ φορμίζων ἀνεβάλλετο καλὸν ἀείδειν
> ἀμφ᾽ Ἄρεος φιλότητος ἐϋστεφάνου τ᾽ Ἀφροδίτης,
> ὡς τὰ πρῶτ᾽ ἐμίγησαν ἐν Ἡφαίστοιο δόμοισιν
> λάθηι·
> <가수는> 포르밍크스를 치며 아름다운 노래를 시작했다.
> 아레스와 고운 왕관을 쓴 아프로디테의 정사에 대해,
> 어떻게 그들이 처음에 헤파이스토스의 집에서 몸을 섞었는지를,
> 남몰래. (8.266-9)

서술자는 데모도코스가 아레스와 아프로디테의 정사에 대해(ἀμφ᾽ Ἄρεος φιλότητος ... τ᾽ Ἀφροδίτης, 8.267), 둘이 어떻게 아프로디테의 남편 헤파이스토스의 집에서 남몰래 몸을 섞었는지(ὡς ... ἐμίγησαν ἐν Ἡφαίστοιο δόμοισι λάθηρι, 8.268-9)를 노래하기 시작했다고 보고한다.[29] 데모도코스의 발화 행위를 표현하는 동사가 이 대목에서는 정동사가 아닌 부정사(ἀείδειν, 8.266)로 등장하지만, 데모도코스의 공연에 대해 서술자가 이야기하고 있음에는 의심의 여지가 없으며, 공연에 대한 이전의 서술과 마찬가지로 노래의 주제가 굵직하게 발화 동사의 목적절로 제시된다. 공연에 대한 소개가 끝났으니 이제 독립된 문장을 통한 서술이 등장할 차례다.

> πόλλὰ δ᾽ ἔδωκε, λέχος δ᾽ ἤισχυνε καὶ εὐνήν
> Ἡφαίστοιο ἄνακτος, ἄφαρ δέ οἱ ἄγγελος ἦλθεν
> Ἥλιος, ὅ σφ᾽ ἐνόησε μιγαζομένους φιλότητι.
> <아레스는> 많이 주었고, 헤파이스토스 왕의
> 이부자리와 침대를 욕보였다. 즉시 그에게 전령이,
> 둘이 정사를 나눔을 알아차린 헬리오스가 갔다. (8.269-71)

아프로디테에 대한 아레스의 구애(πόλλὰ δ᾽ ἔδωκε, 8.269)와 아레스가 아프로디테와 동침함으로써 헤파이스토스에 대해 저지른 부정(ἤισχυνε, 8.269)이 정동사로 서술된다. 다음 행의 정동사 ἦλθεν은 헬리오스가 아레스와 아프로디테 간의 불륜을 눈치채고서 헤파이스토스에게 이를 알리러 갔음을 표현한다. 노래 속의 사건이 압축적으로 제시되기에 서술의

29) 268행의 τὰ πρῶτα는 다양하게 독해될 수 있다. Garvie는 268행에서 언급되는 아레스와 아프로디테의 정사가 두 연인이 헤파이스토스에 의해 붙잡힌 사건이 아니라, 가장 처음 몸을 섞어 헤파이스토스가 사슬을 준비하게끔 한 때를 지칭한다고 이해한다(Garvie 1994, 295). 한편 de Jong은 τὰ πρῶτα를 '처음에'가 아닌 '처음부터'로 읽어, 데모도코스가 '아레스와 아프로디테의 노래'를 사건의 발단부터 순서대로 노래한다는 뜻으로 해석한다(de Jong 2001, 206). Bierl은 τὰ πρῶτα가 이 노래가 아레스와 아프로디테의 결합의 기원론을 제공하고 있음을 일러 준다고 설명한다(Bierl 2012, 132).

축척은 아직 작고, 세 번째 공연보다는 첫 번째 공연의 요약적인 서술을 상기한다. 첫 번째 공연에 대한 서술에서 아폴론이 한 예언의 내용을 구체적으로 전하지 않았듯이, 여기서도 시인은 헬리오스가 정확히 어떤 말로 헤파이스토스에게 끔찍한 소식을 전했는지는 수화자의 상상에 맡긴다.

> Ἥφαιστος δ᾽ ὡς οὖν θυμαλγέα μῦθον ἄκουσεν,
> βῆ ῥ᾽ ἴμεν ἐς χαλκεῶνα κακὰ φρεσὶ βυσσοδομεύων,
> ἐν δ᾽ ἔθετ᾽ ἀκμοθέτωι μέγαν ἄκμονα, κόπτε δὲ δεσμούς
> ἀρρήκτους ἀλύτους, ὄφρ᾽ ἔμπεδον αὖθι μένοιεν.
> 헤파이스토스는 고통스러운 소식을 듣고서
> 대장간으로 갔다. 마음속에 앙심을 품고서.
> 그는 모루대에 커다란 모루를 놓았고 사슬을 벼렸다.
> 부술 수도 풀 수도 없는. 그들이 그곳에서 꼼짝 못하도록. (8.272-5)

화자는 헤파이스토스가 “고통스러운 소식”(θυμαλγέα μῦθον, 8.272)을 들었다고만 이야기하지만(ἄκουσεν, 8.272), 보다 큰 축척을 따라 이 부분이 서술되었다면 헬리오스가 헤파이스토스에게 건넨 말은 직접 인용되었을 테다. 또 수화자는 헤파이스토스가 “앙심을 품었다”(κακὰ φρεσὶ βυσσοδομεύων, 8.273)는 사실만 알 뿐, 그가 마음속으로 정확히 무슨 생각을 했는지는 모른다. 헤파이스토스가 대장간으로 떠나(βῆ ῥ᾽ ἴμεν, 8.273) 아프로디테와 아레스를 붙잡을 사슬을 만들었다(κόπτε, 8.274)는 뒤이은 서술 또한, 아직은 첫 번째와 세 번째 공연에 대한 서술과의 차이를 감지하기 어려울 만큼 요약적이다. 다른 공연이 서술되었던 방식을 고려한다면 이 대목에서 “이렇게 가수가 노래했다”(ταῦτ᾽ ἄρ᾽ ἀοιδὸς ἄειδε περικλυτός)는 정형구와 함께 공연이 마무리되거나, 서술이 계속된다면 이 노래가 『오뒷세이아』의 서사에 종속되었음을 알리는 발화 동사가 삽입되어야 할 듯하다. 그러나 시인은 독립된 구문을 통한 서술을 계속하며, 약 10행에 걸쳐 헤파이스토스가 사슬을 어디에, 어떻게 설치해 두었는지를 자세히 설명한다. 헤파이스토스는 침실로 가 먼저 침대 기둥 주위로 사슬을 붓고

(8.276-8), 지붕보 위에서부터 또 다시 사슬을 쏟아 붓는다(8.279). 화자는 이 사슬이 마치 거미줄과 같았으며, 신들 가운데 누구도 이 사슬을 볼 수 없었다고 설명한다(8.280-1). 헤파이스토스는 감쪽같은 덫을 놓고서 렘노스로 떠나 아레스와 아프로디테가 이곳에서 만날 수 있도록 한다(8.282-4).

헤파이스토스의 계략에 대한 묘사에는 다른 두 차례의 공연에 대한 서술에서는 발견할 수 없었던 세밀함이 있다. 헤파이스토스가 두 연인을 붙잡기 위해 사슬을 만들었다는 272-5행의 언급으로 이야기의 골자가 충분히 설명되었음에도 시인은 헤파이스토스가 사슬을 얼마나 치밀하게 둘렀는지를 묘사한다. 다른 두 차례의 공연에서와 달리 시인의 서술은 조금도 요약적이지 않으며, 독립된 구문을 통한 서술은 이 지점에서 이미 16행(8.269-84) 동안이나 진행되었다. 각각 6행(8.77-82), 10행(8.504-13) 동안 독립된 문장이 연이어 등장한 첫 번째와 세 번째 공연에 대한 서술을 고려한다면, 시인이 두 번째 공연을 제시하는 방식은 분명 독특하다. 두 번째 공연에 한해 시인은 서술자와 작중 가수 사이의 구분을 유지하기보다는 없애려는 듯하다. 데모도코스라는 『오뒷세이아』의 등장인물이 노래를 부르고 있다는 사실을 분명히 해 주었던 서술자의 목소리는 멀어진 지 오래고, 노래의 내용에 대한 서술 또한 압축적으로 진행되지 않으니 서술자의 존재감은 희미해진다. 다른 공연에 대한 서술에서는 화자가 서술자에서 데모도코스로 바뀌었을 가능성이 제기되었다 금세 사라졌다면, 두 번째 공연에서는 데모도코스의 목소리가 직접 인용되기 시작했다고 보아도 아무런 문제가 없다. 이 대목에서도 직접 인용으로의 전환을 알리는 표지는 찾아볼 수 없지만, 사용된 구문과 서술의 축척 모두 데모도코스의 노래가 온전히 전해짐을 일러 주며, 시인은 직접 인용이 이루어진다는 해석을 중단하기 위한 어떤 조치도 취하지 않는다.

데모도코스의 노래는 계속되며, 그는 헤파이스토스의 동정을 살피던 아레스가 그가 멀리 떠났음을 알아차리고서 그의 집으로 갔다고 노래한다(8.285-8). 그곳에서 아레스는 아프로디테를 발견하고 그녀에게 말을 거는데(8.289-91), 아레스가 아프로디테에게 건넨 말이 직접 인용된다.

“δεῦρο, φίλη, λέκτρονδε τραπείομεν εὐνηθέντε·
οὐ γὰρ ἔθ᾽ Ἥφαιστος μεταδήμιος, ἀλλά που ἤδη
οἴχεται ἐς Λῆμνον μετὰ Σίντιας ἀγριοφώνους.”
“어서, 내 사랑, 침대로 가 누워서 즐깁시다.
더 이상 헤파이스토스가 집에 있지 않고, 어쩌면 이미
렘노스로, 거친 목소리의 신티에스 사람들에게로 갔으니까요.” (8.292-4)

구문의 변화가 일어났음은 인정하더라도 데모도코스가 276행에서 직접 인용되기 시작했다는 주장은 받아들이기 어려웠을 수도 있으나, 292행부터는 달리 이해할 방도가 없다. 간접 화법에서 출발한 시인은 천천히 서술의 축척을 키워 가다가 작중에서 불리는 노래의 등장인물을 직접 인용하는 데까지 이르렀다. 데모도코스의 노래가 직접 인용되었다는 해석을 가로막던 구문상의 제약은 약 20행 전에 사라졌고, 더 이상은 노래의 내용이 압축적으로 제시되고 있다고 주장하며 데모도코스가 직접 인용됨을 부정할 수 없다. 다른 공연이 서술된 축척을 따랐다면 아레스의 말이 직접 인용되는 대신 ‘아레스가 아프로디테를 침대로 이끌었다’는 요약적인 서술이 등장했을 테지만, 여기서 시인은 아레스의 말을 그대로 전하며 데모도코스의 노래를 온전히 옮긴다.

데모도코스의 노래 속 등장인물에 대한 직접 인용은 간접적으로 서술되던 데모도코스의 공연이 직접 인용되기 시작했음을 분명히 한다. 데모도코스의 노래가 직접 인용됨에 따라 『오뒷세이아』의 관객은 『오뒷세이아』 내부의 관객, 데모도코스의 청중이 듣는 것과 동일한 노래를 듣게 된다. 아레스와 아프로디테는 침대로 가지만 곧 헤파이스토스의 사슬이 쏟아져 내려 둘을 움직이지 못하게 만든다(8.295-9). 헤파이스토스는 이 소식을 헬리오스에게서 전해 듣고서 집으로 돌아와 모든 신을 불러 모은다(8.300-5). 헤파이스토스의 절규가 또 다시 직접 인용으로 전해지고(8.306-20), 포세이돈, 헤르메스, 아폴론 등 남신들이 헤파이스토스의 집에 모여 눈앞의 광경을 보고 폭소를 터뜨린다(8.321-7).[30] 뒤이어 신들이

서로 주고받은 대화 또한 인용되는데, “나쁜 일은 잘 되는 법이 없다”(οὐκ ἀρετᾶι κακὰ ἔργα, 8.329)는 등의 교훈적인 평(8.328-33)으로 이야기가 마무리되려는 찰나 아폴론과 헤르메스 간의 대화(8.334-42)가 다시 직접 인용된다. 아폴론은 사슬에 묶이더라도 아프로디테와 동침하고 싶을 거냐고 헤르메스에게 묻고, 헤르메스는 세 번을 묶여도, 모든 신들이 바라보더라도 좋다고 대답한다. 또 다시 신들은 박장대소하나(8.343), 포세이돈만은 웃지 않고 헤파이스토스에게 아레스를 풀어줄 것을 청한다(8.344-6). 이번에는 포세이돈과 헤파이스토스의 대화가 촘촘히 직접 인용되며(8.347-58), 아레스가 벌금을 납부하도록 하겠다는 포세이돈의 약속과 헤파이스토스의 불신이 팽팽히 맞서는 듯하나, 아레스가 그냥 달아나면 자신이 대신 벌금을 내 주겠다는 포세이돈의 말과 함께 마무리된다. 결국 헤파이스토스는 아레스와 아프로디테를 풀어 주며(8.359), 아레스는 트라케로, 아프로디테는 파포스로 돌아간다(8.360-6). 첫 번째와 세 번째 공연에 대한 서술에서와 같이 노래의 끝은 “이렇게 이름난 가수가 노래했다”(ταῦτ᾽ ἄρ᾽ ἀοιδὸς ἄειδε περικλυτός, 8.367)는 익숙한 정형구가 표시해 준다.

서술의 축척이 조금씩 커지며 간접 화법에서 독립된 구문으로, 독립된 구문에서 직접 화법으로의 전환이 점진적으로 일어난 데 반해, 간접 화법으로의 회귀는 단번에 이루어진다. 서술자의 목소리는 여러 단계를 거쳐 흐려지다, 끝내 완전히 사라졌다가 한 행 만에 다시 등장한다. 서술자는 아무런 일도 없었던 듯 다시 돌아오지만, 두 번째 공연에서만큼 서술자가 수화자에게서 멀어진 적이 없었기에 그의 귀환은 갑작스럽다.[31] 이는 첫

30) Doherty는 데모도코스의 관객과 ‘아레스와 아프로디테의 노래’ 속에서 결박된 두 연인을 구경하러 온 신들이 모두 남성이라는 점에 주목한다(Doherty 1992). Doherty에 따르면, 『오뒷세이아』의 시인은 데모도코스가 이 노래를 부르게 함으로써 가수 공연의 일반적인 관객이 남성으로 구성되어 있다는 사실을 드러낸다. 이와 대조적으로 오뒷세우스는 적극적으로 자신의 관객에 여성을 포함시키는 ‘가수’로 그려지며, Doherty는 『오뒷세이아』의 시인・가수 또한 여성 관객을 염두에 두었으리라는 추측을 한다.

31) “By the end of the lengthy song, the actual situation has been long forgotten, and it comes as quite a jolt when the narrator at the end gives credit for the song to another singer.”(Richardson 1990, 87). 두 번째 공연이 서술되는 동안은 서술자와 데모도코스의 목소리 사이의 경계가 흐려졌기에, Beck은 서술자에 의해 데모도코스의 존재가 상기되는 문장이 “comes something as a surprise”(Beck 2012, 49)라고 말한다.

번째와 세 번째 공연에 대한 서술에서 독립된 구문이 사용됨으로써 발생한 화자의 정체에 대한 혼란이 금세 종식되었던 것과는 대조적이다. 다른 두 차례의 공연에서 독립된 문장을 통한 서술은 그리 오래 지속되지 않았으며, 요약적으로 이루어졌고, 발화 동사의 삽입이 독립된 구문의 연속을 막았다. 하지만 두 번째 공연에 대한 서술에서 화자에 대한 혼란은 어느 때보다 지속되고 가중되었다. 두 공연에 대한 서술에서 데모도코스에 대한 직접 인용이 이루어진다는 해석은 구문상의 가능성으로서 제기되었다면, 두 번째 공연에서는 실제로 데모도코스의 노래가 직접 인용되며, 작중에서 공연되던 노래에 대해 보고하던 서술자는 사라지고 데모도코스의 목소리가 온전히 수화자에게 전해진다.

3.2 노래의 직접 인용

데모도코스의 두 번째 공연에 대한 서술에서는 시인에게 기피의 대상인 노래에 대한 직접 인용이 사용되었다. 첫 번째와 세 번째 공연의 서술 방식 분석에서 설명한 바와 같이, 노래가 아닌 발화 행위는 직접 인용된다 하더라도 『오뒷세이아』의 본문, 서술자의 발화와 혼동될 여지가 적거나 없다. 하지만 노래에 대한 직접 인용은 노래와 『오뒷세이아』의 형식적 일치로 인해 작중 발화 행위와 『오뒷세이아』의 본문을 구별 불가능하게 만들어 『오뒷세이아』의 서사적 층위를 위협할 여지가 있다. 노래에 대한 직접 인용은 인용되는 노래와 『오뒷세이아』를, 노래를 부르는 등장인물과 『오뒷세이아』의 가수를, 작중 관객과 『오뒷세이아』의 관객을 하나로 만든다. 일부 연구자는 두 번째 공연에 대한 서술에서 서술자와 데모도코스의 목소리가 '섞인다'고 표현한다.[32] 그러나 이들은 서술자가 직접 인용을 표현하는 어떤 표지도 없이 등장인물을 직접 인용하기 시작하기 때문에 이러한 표현을 사용할 뿐, 두 목소리의 중첩을 가능하게끔 하는 노래라는 발화 행

32) de Jong 2001, 195; Garvie 1994, 295; Bakker 1999, 13; Bierl 2012, 120. Richardson은 "narratorial anacolouthon"(Richardson 1990, 86)이라는 재미있는 표현을 사용한다.

위의 성격을 언급하지는 않는다. 노래에 대한 직접 인용을 피하는 시인이 이 대목에서 직접 인용을 사용했다는 사실과, 첫 번째와 세 번째 공연에서 관찰된 직접 인용의 기피를 두 번째 공연에서는 발견할 수 없다는 사실이 두 번째 공연이 서술된 방식의 특이성이다. 데모도코스의 첫 번째와 세 번째 공연의 서술 방식은 각각의 노래에 대한 생생한 경험을 가능케 함과 동시에 공연에 대한 작중 관객의 반응으로도 관객의 시선을 돌렸다. 두 곡의 내용을 고려했을 때, 시인이 채택한 인용 방식은 『일리아스』적 전통에 대한 『오뒷세이아』의 응답을 보여주기에 적합했다. '아레스와 아프로디테의 노래'를 『오뒷세이아』와 섞어 버리는 직접 인용은 어떤 의도를 갖고 사용되었을까?

시인이 생생함을 더하고자 했다는 주장이 두 번째 노래에 대한 직접 인용을 해명하는 가장 간단한 방법이다. 첫 번째와 세 번째 공연의 서술 방식 분석에서 설명한 바와 같이, 발화 동사에 종속된 문장 성분을 통해 발화의 내용을 전하기보다는 그 발화를 직접 인용하는 편이 생동감 있다. 시인이 간접 화법으로 제시한 두 번째 노래를 점차 큰 축척으로 서술해 나감에 따라 그 내용은 보다 생생하게 전달된다. Beck은 시인의 서술이 구체화되고 또 노래에 대해 보고하는 서술자의 존재감이 흐려지는 만큼 노래의 내용이 관객에게 더 실감나게 전달된다고 분석하며, 독립된 구문을 통한 서술이 간접적인 방식으로 제시된 발화 행위에 생생함을 더하는 전략이라고 주장한다.[33] 그러나 Beck은 시인이 이러한 서술 방식을 데모도코스의 두 번째 노래에, '아레스와 아프로디테의 노래'에 적용한 이유는

33) Beck 2012a, 74-5, 78. Beck은 데모도코스의 두 번째 노래의 서술 방식은 섬세하게 분석하지만, 노래의 내용을 해석하는 데는 큰 관심이 없다. 오히려 Beck의 목표는 데모도코스의 두 번째 노래가 '자유 간접 화법'(free indirect speech)으로 서술되었으며, 근대 문학의 소산으로 간주되어 왔던 이 서술 방식을 호메로스 서사시에서도 발견할 수 있다는 주장을 펼치는 데 있다. 그러나 Beck이 자유 간접 화법의 사례로 간주하는 대목이 근대 문학 작품 속 사례와 얼마나 일치하는지는 이견의 여지가 있다(Bakker 2009). 자유 간접 화법의 사례를 호메로스 서사시에서 발굴해 내려는 Beck의 의지가 오히려 이 독특한 서술 방식에 대한 올바른 평가를 방해하는지도 모른다. 심지어 Beck 본인도 두 번째 공연에 대한 서술에서 직접 인용이 등장하며, 직접 인용을 자유 간접 화법으로 간주할 수 없음은 인정하지만, 서술자와 등장인물의 목소리가 섞인다는 사실에 방점을 찍는다(Beck 2012, 49).

묻지는 않는다. 만약 데모도코스의 첫 번째와 세 번째 노래가 두 번째 노래와 동일한 방식으로 서술되었더라면, 『오뒷세이아』의 본문과 혼동될 여지가 있다는 언급이 전부다.[34] 첫 번째와 세 번째 노래의 소재가 두 번째 노래보다 『오뒷세이아』와 유사함은 사실이지만, 이러한 설명은 그 두 곡이 서술된 방식의 이유가 될 수는 있어도, 두 번째 노래의 서술 방식에 대한 적극적인 해명이 되지는 못한다. Beck은 노래가 주로 간접적인 방식으로 인용되기 때문에 대부분 직접 인용되는 다른 발화 행위보다 눈에 띈다고 덧붙이긴 하나, 이 역시 시인의 인용 경향과 반하는 두 번째 공연의 서술 방식을 설명하기에는 부족하다.[35] 시인이 두 번째 노래를 생동감 있게 전달하고자 했다는 설명은 시인이 택한 서술 방식의 효과일 뿐이며, 시인이 발화의 내용을 전달하고자 할 때 직접 인용을 선호하는 이유에 대한 일반적인 설명에 불과하다. 어떤 이유에서 노래가 주로 간접적인 방식으로 인용되며, 왜 그러한 금기가 이 대목에서 깨졌는지에 대한 설명이 필요하다.

작중의 노래와 『오뒷세이아』라는 노래를 구분하기 위해 노래가 간접적으로 인용된다는 나의 분석과는 달리, 시인에게 서술자·가수와 작중 가수의 목소리를 구별할 필요가 없을 경우에 간접 인용이 사용된다는 주장도 있다. 시인이 발화의 내용을 수화자에게 전하고자 할 경우에는 직접 인용을 사용하며, 발화 행위가 이루어졌다는 사실만을 전달하고자 할 때는 간접 화법과 더불어 압축적인 서술을 사용한다고 앞서 설명한 바 있다. Richardson은 이러한 서술 방식의 분화 뒤에 서술자와 등장인물의 목소리를 엄격하게 구분하려는 시인의 의지가 있다고 이해해, 실제로 이루어진 발화의 내용을 보존하는 통상적인 간접 인용은 서술자와 등장인물을 구별할 필요가 없을 경우에 활용된다고 주장한다.[36] Richardson에 의하면 데모도코스가 부른 세 곡의 공연에 대한 서술 모두는 호메로스 서사시에서

34) Beck 2012, 49-50.
35) Id., 50.
36) Richardson 1990, 76. 호메로스 서사시에서 등장인물의 발화가 직접 인용되지 않는 경우에는 대부분 간접 화법 하에서 요약적으로 제시되기 때문이라고 Richardson은 설명한다.

드물게 발견되는 일반적인 간접 인용의 사례이며, 시인은 자기 자신과 데모도코스의 목소리를 구별할 필요가 없기 때문에 이러한 인용 방식을 택했다.[37] 그러나 앞서 살펴보았듯이 데모도코스가 부른 노래 세 곡 모두가 간접 인용되었다고 이해하기는 어렵다. 시인이 첫 번째와 세 번째 공연을 서술하면서는 독립된 구문을 사용하되 직접 인용에는 이르지 않았기에 간접 인용이 이루어졌다고 해석할 수 있겠지만, 두 번째 노래는 대부분이 직접 인용된다. Richardson 스스로도 두 번째 노래에 대한 서술에서는 본격적인 직접 인용이 등장함을 인정하나, 그는 직접 인용의 표지가 존재하지 않음을 근거 삼아 서술자가 데모도코스의 말을 빼앗아 전하는 식의 간접 인용이 이루어진다고 주장한다.[38] 세 곡 모두에서 간접 인용이 이루어진다는 Richardson의 주장은 두 번째 노래가 서술된 방식의 독특성을 설명하지 못한다. 첫 번째와 세 번째 노래의 서술 방식은 유사하며 간접 인용으로 간주될 수 있는 여지도 있지만, 시인은 두 번째 노래는 확연히 다른 방식으로 전달하고 있다.

시인이 자신과 등장인물의 목소리를 구별할 필요가 없었기 때문에 간접 인용을 택했다고 설명하는 Richardson과 달리, de Jong은 시인이 자신과 작중 가수를 동일시하기 위해 둘의 목소리를 섞는다고 주장한다.[39] 나의 분석과 같이, de Jong은 간접 화법 아래의 서술이 중단되고 독립된 구문이 등장함에 따라 화자의 정체에 대한 혼란이 발생하며, 그 결과 데모도코스라는 등장인물과 서술자의 목소리가 섞인다고 이해한다. 그러나 서

37) Id., 86.

38) Richardson은 첫 번째 공연에 대한 서술에서 어느 순간 간접 인용의 표지가 사라지며, 서술자가 마치 직접 인용처럼 노래를 마무리함을 지적한다(Richardson 1990, 84).

39) de Jong 2009, 100-101. de Jong 2001, 195에도 목소리가 섞이는 현상에 대한 간략한 언급이 있다. Beck의 목적이 호메로스 서사시에서 자유 간접 화법의 사례를 발굴해 내는 데 있다면, de Jong은 고대 그리스 문학에서 그가 'metalepsis'라 서사적 층위의 붕괴가 수행하는 역할에 대한 단일한 정의를 내리고자 한다. 서술자가 직접 독자에게 말을 거는 등의 서사적 층위의 조작이 근대 문학에서는 문학 작품의 허구성을 드러내는 장치인 데 반해, 고대 그리스 문학에서는 오히려 작품의 현실성 및 권위를 보장해 주는 수단이라고 de Jong은 주장한다. 그러나 de Jong이 수집한 사례의 다양성이 스스로 보여주듯이, 'metalepsis'의 역할을 하나로 규정하려는 시도는 오히려 각 사례의 독특성을 인정하지 못하는 결과를 낳을 여지가 있어 보인다.

술자가 데모도코스의 목소리를 갈취하므로 결과적으로는 간접 인용이 이루어진다고 주장했던 Richardson과는 달리, de Jong은 하나의 목소리가 우위를 점한다고 보지 않는다. de Jong에 의하면 시인은 자신의 노래가 갖는 권위를 증폭시키기 위해 서술자와 옛적 가수 데모도코스의 목소리를 섞는데, 이 주장이 성립하기 위해서는 두 가수 중 누구의 목소리도 관객의 시야에서 사라져서는 안 된다. 『오뒷세이아』의 서술자와 '아레스와 아프로디테의 노래'를 부르는 데모도코스 모두가 존재감을 발휘해야 후자가 전자의 권위를 보증해 줄 수 있기 때문이다. de Jong은 데모도코스의 두 번째 노래가 다른 두 차례의 공연과는 다른 방식으로 서술되었음은 인정하는 셈이지만, 그는 시인이 다른 곳이 아닌 이 대목에서 서술자와 작중 가수의 목소리를 섞은 이유는 탐색하지 않는다. 페미오스보다는 데모도코스가 서사 내에서 가수로서 조명을 받으니 후자의 권위를 빌린 시인을 이해하기는 어렵지 않으나, 데모도코스가 부르는 세 곡 가운데 '아레스와 아프로디테의 노래'에서 서술자와 데모도코스의 목소리를 섞을 만한 동기가 무엇인지 de Jong은 묻지 않는다. 오히려 de Jong 본인이 지적하듯, 데모도코스의 노래 가운데 그 사실성이 오뒷세우스에 의해 서사 내에서 승인을 받는 첫 번째나 세 번째 노래에서 목소리를 섞는 편이 de Jong이 파악한 시인의 전략과는 잘 맞아떨어지는 듯하다.

두 번째 노래의 서술 방식 뒤에 숨은 시인의 의도에 대한 설명은 '아레스와 아프로디테의 노래'가 8권 및 『오뒷세이아』 전체의 맥락과 맺는 관계에 대한 해석과 별도로 이루어져서는 안 된다. 시인이 생동감 넘치는 서술을 원했다고 이해하든, 자신과 작중 가수를 동일시하고자 했다고 주장하든 간에, 시인의 의도가 다른 곳이 아닌 이 대목에서, 이 노래를 통해 관철된 이유를 설명해야 하기 때문이다. 데모도코스의 첫 번째와 세 번째 노래에 대한 서술에 사용된 간접 인용과 독립된 구문의 조합이 『일리아스』적 전통에 대한 『오뒷세이아』의 해석을 드러내기에 적합한 서술 방식이었듯이, '아레스와 아프로디테의 노래'와 그 서술 방식 뒤에도 시인의 의도가 숨어 있을 테다. 데모도코스의 두 번째 노래의 경우에는 이 곡이 수행

하는 서사 내적 기능이 다른 두 곡에 비해 불투명하므로, 공연의 서술 방식에 대한 분석이 노래의 해석에 있어 실마리를 제공할 수도 있겠다. 데모도코스의 첫 번째와 세 번째 공연의 서술 방식이 두 공연의 서사 내적 맥락과 밀접한 관계를 맺고 있었으니, 두 번째 공연의 맥락 또한 살펴보아야 할 텐데, '아레스와 아프로디테의 노래'에 대한 작중 관객의 반응은 다른 두 차례의 공연에 비해 인상적이지 않다.

> ταῦτ᾽ ἄρ᾽ ἀοιδὸς ἄειδε περικλυτός· αὐτὰρ Ὀδυσσεύς
> τέρπετ᾽ ἐνὶ φρεσὶν ἧισιν ἀκούων ἠδὲ καὶ ἄλλοι
> Φαίηκες δολιχήρετμοι, ναυσικλυτοὶ ἄνδρες.
> 이렇게 이름난 가수가 노래했다. 그러자 오뒷세우스는
> 듣고서 그의 마음속에서 즐거워했으며 다른 이들,
> 긴 노의 파이아키아 사람들, 이름난 선원인 그 사내들도
> <즐거워했다>. (8.367-9)

두 번째 공연에 대한 작중 관객의 반응은 두 번째 노래 자체에는 101행(8.266-366)이 할애되었다는 사실을 고려하면 극단적으로 짧다. 오뒷세우스와 파이아키아 사람들 모두가 노래를 듣고 즐거워하니, 두 번째 노래는 다른 두 곡과는 달리 관객을 갈라놓지도 않는다. 알키노오스는 공연이 끝나자 계획되어 있던 대로 춤 공연이 진행되도록 하니(8.370-1), 두 번째 공연은 새로운 사건의 계기가 되지도 않는다.

시인에게는 데모도코스의 첫 번째와 세 번째 공연을 『오뒷세이아』의 서사 내에 종속시킬 필요가 있었으나, 8권의 서사 진행에 있어 특별한 기능을 수행하지 않는 두 번째 공연은 상황이 다르다. 시인은 노래라는 작중 발화가 『오뒷세이아』의 본문과 혼동될 위험을 피하기보다는 '아레스와 아프로디테의 노래'를 『오뒷세이아』의 관객에게 온전히 전하길 택한다. 데모도코스의 노래를 시인이 얼마나 압축적으로 제시하든 간에 작중 관객은 그의 노래를 감상할 테니, 시인의 직접 인용은 『오뒷세이아』의 관객 또한

같은 노래를 감상할 수 있게끔 하는 조치다. 다른 두 차례의 공연을 서술하며 시인은 서술자와 수화자가 만나는 차원과 『오뒷세이아』의 세계를 분리함으로써 수화자가 데모도코스의 노래를 작중 발화 행위로 인지할 수 있게끔 했다. 노래에 대한 직접적이지 않은 인용은 수화자가 서술자에게 작중 공연에 대해 이야기하는 상황을 연출했다. 하지만 여기서 시인은 노래에 대한 직접 인용을 통해 수화자 본인을 바로 작중 공연의 관객으로 변모시킴으로써 관객이 '아레스와 아프로디테의 노래'에 몰입할 수 있는 환경을 조성한다. 다른 두 곡과는 달리 노래에 대한 작중 관객의 반응이 간략하게 서술되어 있기에, 시인은 두 번째 노래를 해석하는 데 사용할 다른 단서를 『오뒷세이아』의 관객에게 제공하지도 않는다. 시인은 관객이 두 번째 노래를 온전히 감상한 뒤, 작중 관객의 반응에 의존하지 않은 채 노래에 대한 판단을 스스로 내리길 바라는 듯하다.

노래라는 작중 발화와 『오뒷세이아』의 형식적 일치는 직접 인용되는 노래가 『오뒷세이아』의 본문과 매끄럽게 섞여 『오뒷세이아』의 관객에게 가까이 닿을 수 있게끔 한다. 두 곡의 노래가 한데 섞이며 『오뒷세이아』의 가수와 작중 가수 데모도코스의 목소리 또한 노래가 직접 인용되는 동안 구별이 불가능해진다. 나는 이때 관객이 서술자 또는 데모도코스의 목소리가 우세하다는 판단을 내릴 새가 없으리라 생각한다.[40] 독립된 구문을 통한 서술이 지속되고, 노래가 직접 인용됨에 따라 『오뒷세이아』의 맥락은 관객에게 흐려진다. 관객이 『오뒷세이아』가 아닌 '아레스와 아프로디테의 노래'의 세계에 몰입함에 따라 『오뒷세이아』의 서술자뿐 아니라 그의 보고를 통해서만 접근할 수 있었던 작중 인물 데모도코스의 존재 모두가 희미해진다. 『오뒷세이아』의 세계와는 멀찍이 떨어진 신들의 세계를 다루는 두 번째 노래 속에는 『오뒷세이아』의 서술자나 『오뒷세이아』의 이야기 속 파

40) Richardson의 경우에는 서술자가 이 대목을 통해 자기 자신과 작중 가수를 동일시하고자 한다고 이해하기에 서술자가 데모도코스의 노래를 빼앗는다고 본다(Richardson 1990, 86). 한편 Bakker는 데모도코스의 노래가 직접 인용됨에 따라 『오뒷세이아』의 본문을 침범하기에 데모도코스가 잠시나마 『오뒷세이아』의 가수가 된다고 주장한다(Bakker 1999, 13). de Jong 2009, 100-1에는 두 입장에 대한 간략한 비교가 있다.

이아키아의 궁정 가수 데모도코스를 상기할 만한 요소도 없다. 『오뒷세이아』의 서술자와 데모도코스 모두가 사라지고, ‘아레스와 아프로디테의 노래’의 가수만이 관객에게 말을 건다. 마치 시인이 작품 속의 관객이 아닌 『오뒷세이아』의 관객에게 데모도코스의 두 번째 노래를 직접 전하는 듯하다. 노래의 끝을 알리는 서술자의 말은 이러한 환상을 깨고, 기존의 질서를 원상 복구하며 ‘아레스와 아프로디테의 노래’의 관객을 다시 『오뒷세이아』의 관객으로 되돌려 놓는다.

3.3 두 번째 노래에 대한 기존의 해석

데모도코스의 두 번째 공연에 대한 직접 인용은 작중에서 공연되는 노래를 『오뒷세이아』의 서사에 종속시키는 대신 『오뒷세이아』와 동일선상에 위치시켜 데모도코스의 공연을 『오뒷세이아』의 관객을 위해 불리는 ‘아레스와 아프로디테의 노래’로 바꾼다. 시인이 어떤 이유에서 데모도코스의 다른 곡이 아닌 이 노래를 『오뒷세이아』의 관객이 감상하길 원했냐는 질문에 답할 수 있어야 공연의 내용과 공연의 서술 방식 모두를 고려한 해석이 이루어졌다고 말할 수 있겠다. 작중 발화 행위를 작품 밖으로 꺼낸 시인의 선택과 공연에 대한 작중 관객의 반응이 짧게 서술되어 있다는 점에 미루어 볼 때, 데모도코스의 두 번째 공연이 8권의 서사 내에서 수행하는 기능이 그다지 중요하지 않으리라는 짐작을 할 수 있다. 오히려 두 번째 공연은 『오뒷세이아』라는 작품 전체를 조망할 수 있는 관객에게 시인이 말을 거는 대목이므로, ‘아레스와 아프로디테의 노래’는 공연이 속한 당장의 맥락보다는 작품 전체의 주제와 관련이 있으리라고 추측해볼 수 있다. 그러나 두 번째 노래에 대한 해석 가운데는 데모도코스의 첫 번째와 세 번째 공연에 비해 이 공연이 수행하는 역할이 분명하지는 않을지라도, 두 번째 공연 또한 8권의 서사를 이끌어 나간다는 몇 가지 해석이 존재한다.

하나는 데모도코스의 두 번째 공연이 앞선 운동 경기로 인해 발생한 스케리아의 장정 에우뤼알로스와 오뒷세우스 간의 긴장을 해소한다는 주장이다.[41] 작중 관객을 갈라놓아 알키노오스가 운동 경기를 시작하게끔 했던 첫 번째 공연과 달리 두 번째 공연은 앞서 살펴본 바와 같이 오뒷세우스와 파이아키아 사람들을 연합한다. 노래란 엇갈린 반응을 낳을 수도 있지만, 나누어진 관객을 다시 한데 모을 수 있는 힘 또한 갖고 있다는 사실을 시인이 8권에 등장하는 일련의 공연 장면을 통해 보여주고자 한다고 덧붙일 수도 있겠다. 그러나 갈등의 해소에는 데모도코스의 노래와 더불어 이에 선행한 스케리아 무용수들의 공연(8.256-65)에도 공이 있다. 알키노오스는 오뒷세우스와 에우뤼알로스의 다툼을 멈추고서(8.236-240) 전령에게 데모도코스의 포르밍크스를 가져오라 명하는데(8.254-5), 데모도코스는 본인의 노래를 시작하기에 앞서 춤 공연을 위한 반주를 하며(8.261-4), 오뒷세우스는 무용수들의 발놀림을 보며 놀라워한다(8.264-5). 데모도코스의 노래가 끝난 뒤에는 2인 가무 공연이 한 차례 더 이루어지고(8.370-80), 이번에 오뒷세우스는 자신의 감탄을 말로도 표현한다(8.382-4).

데모도코스의 두 번째 공연이 작중의 분위기를 가볍게 하는 데 기여함은 사실이지만, 공연 전후로 춤 공연이 있었다는 사실을 간과해서는 안 된다. 무엇보다도 이 해석은 '아레스와 아프로디테의 노래'의 내용을 고려하지 않는다는 점에서 한계가 있다. 낯선 손님과 마을 젊은이 사이의 언쟁으로 얼어붙은 분위기를 풀어주는 게 공연의 주 목적이었다면, 오뒷세우스를 울게 할 만한 트로이아 전쟁과 관련된 노래만 불리지 않으면 된다. 모두가 즐거워할 만한 노래이기만 하면 되지, 아레스와 아프로디테의 연애담을 데모도코스가 공연해야 할 필요가 없다. 시인이 『오뒷세이아』의 관객에게도 노래의 내용을 전하기 위해 100행을 할애

41) de Jong 2001, 206.

할 이유도 없다. 데모도코스가 노래를 불렀으며 이에 오뒷세우스와 파이아키아 사람들 모두가 기뻐했다는, 발화 행위가 일어났다는 언급만으로 공연을 서술해 주어도 두 번째 공연은 서사 내에서 맡은 기능을 수행할 수 있을 테다. 오히려 노래의 내용에 대한 긴 서술이 아닌 발화 행위에 대한 언급이야말로 이 공연이 이야기 속에서 수행하는 역할을 분명히 해 주었을 테다. 데모도코스의 두 번째 공연은 장내의 갈등을 해소하려는 알키노오스의 노력의 일환이긴 하나, 서사 내의 사건으로만 이 공연을 조명할 경우에는 노래의 내용과 서술 방식이 여전히 수수께끼로 남는다.

데모도코스가 낯선 손님을 칭찬하기 위해 '아레스와 아프로디테의 노래'를 부른다는 주장은 노래의 내용을 고려한다는 점에서는 위의 해석보다 낫다.[42] 이 입장은 노래 속 헤파이스토스와 아레스의 갈등을 공연 전에 발생한 오뒷세우스와 파이아키아의 장정 에우뤼알로스 사이의 언쟁에 대한 비유로 이해해, 이야기 속 헤파이스토스의 성공이 데모도코스가 오뒷세우스에게 건네는 간접적인 칭찬이라고 주장한다. 데모도코스가 첫 번째 공연을 마친 뒤 운동 경기가 열리는 야외로 오뒷세우스와 파이아키아 사람들을 따라 나갔기에, 오뒷세우스와 에우뤼알로스 사이의 다툼을 보지는 못할지라도 들을 수는 있었다는 사실에 이 해석은 주목한다. 사건은 운동 경기에 참여하라는 스케리아 젊은이들의 청을 오뒷세우스가 거절하면서부터 시작된다(8.153-7). 그러자 에우뤼알로스는 시합이 힘에 부친다고 말한 오뒷세우스를 장사치에 비하며(8.159-64), 모욕을 당한 오뒷세우스는 겉보기에는 모자라도 말을 잘

42) Edinger 1980에서 가장 먼저 제기된 주장으로 보인다. 그러나 Edinger는 데모도코스의 두 번째 공연을 8권에서 이루어지는 손님 대접 의례의 일환으로 이해하고, 오뒷세우스와 에우뤼알로스의 다툼과 화해를 에우뤼알로스라는 젊은이가 예의범절을 배우는 이야기로 읽는 데 집중한다. Edinger에게 영감을 받은 Sider는 데모도코스가 상황에 걸맞은 노래를 선택했으며, 『오뒷세이아』의 시인이 작품 속에서 가수가 노래를 선택하는 모습을 보여주려는 의도를 갖고 있었다고 주장한다(Sider 2019). de Jong 2001, 206-7에서도 같은 주장이 언급되지만, de Jong은 데모도코스의 공연에 대한 다양한 해석을 제시할 뿐, 하나를 특별히 지지하지는 않는다. 오뒷세우스에 대한 칭찬으로 이 노래를 이해할 수 없다는 주장으로는 Scodel 2002.

하기에 존경받는 사내들이 있지만(8.169-73) 에우뤼알로스는 그 반대의 경우라고 응수한다(8.176-7). 그러고서 오뒷세우스는 누구보다 멀리, “눈이 먼 사람도 더듬어 분간할 수 있을 정도로”(8.195-7) 던지기를 한다. 일련의 사건을 청취한 데모도코스는, 자신이 공연할 차례가 되었을 때 근사한 젊은이를 상대로 이긴 추레한 손님을 염두에 두고서 추하지만 영리한 헤파이스토스가 아름다우나 힘만 센 아레스에 대해 승리를 거두는 노래를 부른다.

데모도코스가 실외에서 운동 경기가 이루어지는 동안에도 오뒷세우스와 알키노오스, 파이아키아의 장정들과 함께였다는 사실에 대한 지적은 예리하고[43], 데모도코스가 ‘아레스와 아프로디테의 노래’를 선택한 이유를 파악하려는 시도가 『오뒷세이아』의 시인이 품은 의도를 풍성하게 이해하는 일과 다름 아니라는 해석의 동기는 설득력이 있다.[44] 헤파이스토스에 대한 데모도코스의 묘사가 여러모로 오뒷세우스를 연상케 함 또한 사실이며, 오뒷세우스와 에우뤼알로스의 언쟁에서 제시된 ‘내면 대 외양’, ‘기지 대 무력’의 주제가 두 번째 노래에서 되풀이됨도 맞다. 그러나 이 해석이 유효하기 위해서는 무엇보다도 ‘아레스와 아프로디테의 노래’에서 헤파이스토스가 승리자라는 사실에 대해 이견이 없어야 한다. 헤파이스토스가 자신이 만든 사슬로 아레스와 아프로디테를 붙잡는 데 성공하긴 하며, 옴짝달싹 못하는 두 연인을 보고서 이는 올륌포스 신들의 폭소를 간통자들에 대한 공적인 처벌로 간주할 여지도 있다.[45] 헤파이스토스의 집에 모인 신들이 서로 건네는 말은 이 이야기가 교훈적으로 마무리된다는 인상을 준다.

---

43) 또한 Edinger는 오뒷세우스가 “눈이 먼 사람도 더듬어 분간할 수 있을 정도로”(8.195-7) 멀리 원반을 던졌다는 아테네의 말이 데모도코스의 존재를 상기하고, 또 그를 경기에 간접적으로 참여시키는 발언이라고 설명한다(Edinger 1980, 48).
44) Sider 2019, 77.
45) Brown 1989; Edmunds 2020.

οὐκ ἀρετᾶι κακὰ ἔργα· κιχάνει τοι βραδὺς ὠκύν,
ὡς καὶ νῦν Ἥφαιστος ἐὼν βραδὺς εἷλεν Ἄρηα
ὠκύτατόν περ ἐόντα θεῶν οἳ Ὄλυμπον ἔχουσιν,
χωλὸς ἐών, τέχνησι· τὸ καὶ μοιχάγρι᾽ ὀφέλλει.
나쁜 일은 잘 되는 법이 없지. 느림보가 잽싼 놈을 따라잡았네.
헤파이스토스가 느린데도 아레스를 잡은 걸 봐.
올림포스에 사는 신들 중에 가장 빠른 <아레스를>.
자기는 절름발이인데도, 기술로 말이야. 벌금을 내야겠네. (8.329-32)

하지만 곧바로 아폴론과 헤르메스가 주고받는 대화는 결말을 모호하게 만든다. 사슬에 짓눌린다 하더라도 아프로디테와 동침하고 싶을 것 같냐는 아폴론의 물음(8.335-7)에, 헤르메스는 다음과 같이 답한다.

αἴ γὰρ τοῦτο γένοιτο, ἄναξ ἑκατηβόλ᾽ Ἄπολλον·
δεσμοὶ μὲν τρὶς τόσσοι ἀπείρονες ἀμφὶς ἔχοιεν,
ὑμεῖς δ᾽ εἰσορόωιτε θεοὶ πᾶσσαί τε θέαιναι,
αὐτὰρ ἐγὼν εὕδοιμι παρὰ χρυσῆι Ἀφροδίτηι.
그런 일이 일어난다면, 멀리 쏘는 아폴론 왕이시여,
피할 수 없는 사슬이 세 번이나 덮치고
모든 남신들과 여신들, 여러분께서 지켜본다고 한들
저는 황금의 아프로디테 곁에 누울 것 같은데요. (8.339-42)

헤르메스에 대답에 모인 신들 사이에서는 웃음이 한 차례 다시 일며(8.343), 이번에는 두 연인이 아닌 헤파이스토스가 도리어 조롱의 대상이 되는 듯하다.[46] 헤파이스토스는 아레스와 아프로디테를 붙잡는 데 성공하긴 하나, 그가 유사한 사건의 재발을 원천 봉쇄했다고 확신할 수는 없다.

46) Edmunds는 아레스와 아프로디테가 웃음거리가 되어 벌을 받은 뒤에는 헤파이스토스 본인이 조롱을 당한다고 설명한다(Edmunds 2020, 60-1). Halliwell은 아레스와 아프로디테에 대한 폭소가 불륜에 대한 공적인 벌이 아니며, 헤파이스토스를 겨냥한 비웃음이라고도 이해하지 않는다(Halliwell 2008, 82-3). Halliwell에 의하면 신들의 웃음은 야릇하고 우스꽝스러운 상황에 대한 즉각적이고 무반성적인 반응일 뿐이다.

아프로디테는 여전히 다른 이들과 어울릴 수 있는 듯하며, 다른 남신들은 붙잡힌 아레스를 목격하고서도 아프로디테와 동침하겠다는 농담을 하는 데 거리낌이 없다. 사건의 종결 또한 헤파이스토스의 권한하에서 이루어지지 않는다. 신들 가운데 홀로 웃지 않던 포세이돈이 나서서 헤파이스토스에게 아레스를 풀어 주라고 명하며(8.347-8), 아레스가 벌금을 내지 않고 도망갈 가능성에 헤파이스토스가 우려를 표하자(8.350-3), 포세이돈은 자신이 대신 금액을 지불하겠다며 헤파이스토스를 설득한다(8.355-6). 끝내 헤파이스토스는 아레스와 아프로디테를 풀어주며(8.359), 아무 일도 없었던 듯 두 연인은 각자의 거처로 돌아간다(8.360-6). 헤파이스토스는 아레스와 아프로디테를 현장에서 검거하는 데 성공하고 보상에 대한 약속을 받긴 했지만, 신들은 여전히 그의 아내를 농담거리로 삼고 약속은 아레스 본인이 아닌 제삼자 포세이돈과 했다. 헤파이스토스의 '승리'는 위태롭기에 만약 데모도코스가 자신을 헤파이스토스에 비함을 오뒷세우스가 알아차렸다면, 좋아하기보다는 오히려 화를 내야 할 듯하다.[47]

표면적으로는 헤파이스토스가 아레스에 대한 승리를 거두니 데모도코스가 노래를 통해 오뒷세우스를 칭찬하다는 주장을 받아들이더라도, 공연의 서술 방식에 대한 의문은 해소되지 않는다. 데모도코스가 부른 노래의 내용을 알아야 『오뒷세이아』의 관객이 그가 오뒷세우스를 격려하다는 사실을 유추할 수 있을 테지만, 이 공연이 직접 인용되어야 할 필요는 없기 때문이다. 데모도코스의 첫 번째와 세 번째 공연처럼 노래의 줄거리만이 전해진다 하더라도 이 공연은 오뒷세우스에 대한 칭찬으로 간주되는 데 문제가 없다. 오히려 이야기의 골자만이 전해질 때 오뒷세우스가 데모도코스

47) Scodel 2002, 86-7. Scodel은 금전적 보상으로 인해 헤파이스토스와 아레스 사이의 갈등이 성공적으로 종결되었다고 이해하는 듯하다. 그러나 헤파이스토스가 자신의 보상에 만족한다 한들, Scodel의 말처럼 손님을 오쟁이 진 남편에 비하는 노래는 누구에 대한 칭찬으로도 이해할 수 없다. 또한 Scodel은 오뒷세우스와 헤파이스토스 사이의 유사성이 파이아키아 사람들이 아니라 『오뒷세이아』의 관객에게만 분명하기에 서사 내에서는 칭찬이 될 수 없다고 설명한다. 오뒷세우스는 작중에서 추하다고 묘사되지도 않고, 그는 에우뤼알로스와의 대결에서 기지가 아닌 체력을 발휘한다. 아직 오뒷세우스의 정체를 모르는 데모도코스의 관객은 낯선 손님을 노래 속 헤파이스토스와 연결할 방도가 없다. 따라서 Scodel은 '아레스와 아프로디테의 노래'를 작중의 맥락이 아닌 『오뒷세이아』 전체의 주제와 연결해야 한다고 주장한다.

를 칭찬하려 한다는 사실이 분명해질지도 모른다. 데모도코스가 느리고 볼품없는 헤파이스토스가 기지를 발휘해 자신의 아내와 동침하던, 잽싸고 강한 아레스를 붙잡는 노래를 불렀다는 요약된 보고가 전해진다면, 공연을 들은 오뒷세우스가 즐거워하는 이유는 또렷해진다. 그러나 시인은 '아레스와 아프로디테의 노래'에 대한 단순한 해석을 허락하지 않는다. 다른 두 차례의 공연에 대해서는 시인이 나서서 서사 내의 기능과 그 의미를 조명해 주었으나, 두 번째 노래는 그 내용을 온전히 주며 의미를 관객이 스스로 찾게끔 한다. 이 노래가 서사 내에서 수행하는 기능은 불명확하고 오뒷세우스의 반응은 최소한으로 서술되어 있으니, 당장의 맥락이 아닌 『오뒷세이아』 전체의 주제와 '아레스와 아프로디테의 노래'를 연결하려는 시도가 수적으로 우세함은 자연스럽다.

데모도코스의 두 번째 공연 또한 다른 두 차례의 공연과 마찬가지로 8권의 이야기 속에서 고유한 역할이 있다는 주장을 검토했지만, 공연이 서술된 방식과 '아레스와 아프로디테의 노래'의 내용 모두를 고려하지 못했다. 데모도코스의 공연이 오뒷세우스와 에우뤼알로스 사이 발생한 긴장을 해소하고, 장내 분위기를 가볍게 만든다는 주장은 노래의 내용이나 서술 방식에 대해 설명하지 않았다. 데모도코스가 '아레스와 아프로디테의 노래'를 통해 오뒷세우스에게 칭찬을 건넨다는 해석은 노래의 내용을 고려하려는 시도이긴 했으나 오뒷세우스와 동일시되는 헤파이스토스가 이야기 속에서 명실상부한 승리를 거둔다고 보긴 어려웠으며, 무엇보다도 공연이 서술된 방식은 고려하지 않는 주장이었다. 데모도코스의 두 번째 공연의 서술 방식에 주목하는 연구가 노래의 내용에는 주의를 기울이지 않았다면, 노래의 내용에 대한 해석은 공연의 서술 방식에는 관심이 없는 듯하다. 앞서 두 번째 공연의 서술 방식에서 이야기한 바와 같이, 두 번째 공연은 시인에 의해 작중 사건이 아닌 『오뒷세이아』의 관객을 위한 노래로 제시된다. 이 공연이 8권의 서사 내에서 수행해야 하는 분명한 역할이 있었더라면, 시인은 첫 번째와 세 번째 공연에 대한 서술에서처럼 이를 관객에게 드러내 보였을 테다.

방향을 틀어 '아레스와 아프로디테의 노래'를 8권이 아닌 『오뒷세이아』의 주제와 함께 해석하려는 시도를 살펴보자. 『오뒷세이아』는 남편의 귀향이 아내와의 '같은 마음'(ὁμοφροσύνη)에 달렸다는 사실을 관객에게 끊임없이 일러 주는 노래이기에, 불륜이라는 두 번째 노래의 소재는 의미심장하다. 집에 무사히 돌아왔지만 아내와 아내의 내연남에 의해 살해를 당한 아가멤논, 아내를 되찾아 집으로 돌아왔지만 예전과 같은 화목함을 즐기지 못하는 메넬라오스 등 어긋난 귀향의 사례를 『오뒷세이아』의 관객은 잘 알고 있기 때문이다. 헤파이스토스가 처한 상황 또한 집을 떠나 있던 남편이 돌아와 마주할 수 있는 최악의 광경 중 하나다. 이타카에 이르기 전까지 페넬로페의 구혼자들에 대해 알지 못하는 오뒷세우스와 달리, 관객은 오뒷세우스가 이타카에 물리적으로 도착한 뒤에도 자신의 귀향을 완성하기 위해 취해야 할 추가적인 조치가 있다는 사실을 알고 있다. 노래 속에서 발견할 수 있는 오뒷세우스와 헤파이스토스 사이의 유사성은 공연 직전의 다툼과 노래 속의 구도를 비하는 해석을 낳기도 하지만, 『오뒷세이아』 전체의 주제를 고려할 때는 두 인물 모두가 자신의 아내에 대한 부적절한 접근을 차단해야 하는 인물임을 상기시킨다. 자신의 기지를 발휘해 간통범을 붙잡는 남편의 이야기는 관객이 오뒷세우스를 이타카에 도착해 가장으로서의 지위를 되찾아야 하는 인물로 바라보게끔 한다.

두 번째 노래는 작중의 관객보다 작품 바깥의 관객에게 할 말이 많고, 또 적극적으로 말을 걸고 있다. Scodel은 '아레스와 아프로디테의 노래'가 공연의 맥락보다는 『오뒷세이아』의 주제와 유관하다고 이해해, 불륜과 기지라는 노래의 주제가 구혼자들에 대한 오뒷세우스의 승리를 예비한다고 해석한다.[48] 또 Scodel은 이야기 속에서 불륜에 대한 보상이 금전적으로 이루어지기에, 오뒷세우스의 분노 또한 돈으로 잠재워질 수 있을지도 모른다는 잘못된 기대를 관객이 품게끔 하는, 관객을 오도하는 이야기로 이 노래를 이해할 수 있다고도 덧붙인다. 반대로 Alden은 두 번째 노래가 구혼자들에 대한 오뒷세우스의 강력한 처벌을 『오뒷세이아』의 관객에게 정당

48) Id..

화하는 장치라고 주장한다.[49] 금전적 보상에만 몰두하는 헤파이스토스에 대한 우스꽝스러운 묘사와 그의 위태로운 승리는 이후 관객이 오뒷세우스의 구혼자 살해를 과도한 처벌이 아닌 적합한 조치로 이해하게끔 한다고 Alden은 설명한다. 관객이 '아레스와 아프로디테의 노래'를 통해 구혼자들에 대한 오뒷세우스의 몰살을 금전적 보상과 조롱에 대한 거부로 이해하고 또 납득할 수 있다는 말이다. 한편 Newton은 오뒷세우스와 헤파이스토스, 페넬로페와 아프로디테 사이의 유사성이 두 번째 노래와 이타카의 상황을 비교하게끔 한다고 설명한다.[50] 두 번째 노래 속 불륜은 『오뒷세이아』의 결말에 대해서도 긴장감을 조성하며, 오뒷세우스와 페넬로페의 관계가 인간뿐 아니라 신들 사이에서도 진귀함을 보여준다.

상기한 해석은 두 번째 공연이 서술된 방식을 근거 삼진 않지만, 시인이 두 번째 공연을 통해 작중 관객보다는 『오뒷세이아』의 관객에게 말을 건다는 서술 방식 분석의 결과와 잘 어울린다. 또한 두 번째 노래에 대한 해석을 가르는 결정적인 요소가 헤파이스토스의 승리에 대한 평가라는 사실 또한 알 수 있다. 헤파이스토스가 자신의 권위를 회복했다고 이해할 경우 두 번째 노래는 오뒷세우스가 이타카에서 거둘 승리에 대한 복선이고, 헤파이스토스의 성공이 불분명하거나 성공이 아니라고 해석한다면 이 노래는 오뒷세우스에게 반면교사가 된다.[51] 여기서 한 발 더 나아가 헤파이스토스의 실패에 대한 시인의 입장이 무엇이냐고 물을 수도 있다. 시인은 아내의 간통범을 붙잡았음에도 조롱의 대상이 되고 만 헤파이스토스를 불쌍히 여기는가? 아니면 아폴론과 헤르메스와 함께 헤파이스토스를 비웃는가? 만약 후자가 사실이라면, 아내의 바람에 비통해하는 남편에 대한 조

---

49) Alden 1997. Alden 2017, 213-5에도 동일한 이야기가 등장하지만, 1997년 논문에서는 두 번째 노래만을 집중적으로 다룬다. Alden 2017, 216-21에는 데모도코스의 세 공연 모두에 대한 논의가 이루어진다.

50) Newton 1987.

51) '아레스와 아프로디테의 노래'가 오뒷세우스가 구혼자들에 대한 강력한 처벌을 결심하게끔 한 계기가 되었다는 말은 아니다. 호메로스 서사시 속 등장인물의 내적 동기를 추적하는 일은 애초에 불가능에 가깝거니와, 오뒷세우스는 이타카에서 자신을 기다리고 있는 상황에 대해 전혀 알지 못한다. Alden이 이야기했듯이, 데모도코스의 두 번째 노래가 오뒷세우스가 피해야 할 상황을 그린다면 이는 작중 인물들이 아닌 『오뒷세이아』의 관객을 위한 메시지다(Alden 1997).

롱은 『오뒷세이아』가 내세우는 부부간의 '같은 마음'이라는 이상과 공존할 수 있는가? Olson은 시인이 두 번째 노래에서 아내가 바람을 피우고, 간통범은 제대로 처벌받지 않고, 아내 간수를 못한 남편이 비웃음을 사는, 해피 엔딩이 없는 세계를 그린다고 설명한다.[52] 이에 두 번째 노래는 시인이 『오뒷세이아』가 제시하는 이상의 비현실성을 인정하는 자기반성적인 대목이 되어, 『오뒷세이아』를 감상하는 관객이 스스로를 『오뒷세이아』의 엄격한 도덕에 구속할 필요를 제거해주는 숨구멍 역할을 한다.

Olson 역시 두 번째 공연의 서술 방식에 대해서는 일언반구도 하지 않지만, 그의 해석은 '아레스와 아프로디테의 노래'가 작품 바깥의 관객을 향한다는 분석과 가장 잘 어울린다. 『오뒷세이아』 내의 이야기를 『오뒷세이아』 그 자체로 바꾸어 버리는 시인의 직접 인용은 오뒷세우스와 파이아키아 사람들은 제쳐 두고 잠시 우리와 이야기하고 싶다는 신호로도 읽을 수 있겠다. Halliwell 또한 두 번째 노래가 『오뒷세이아』의 관객을 향한다고 이해하는데, 그는 두 번째 노래의 무거운 소재와 희극적인 톤의 조합이 관객에게 불륜에 대한 도덕적 판단을 내리게끔 한다고 이해한다.[53] 관객은 붙잡힌 아레스와 아프로디테를 보고 폭소하는 신들과 함께 웃을 수도 있고, 아레스와 아프로디테의 간통을 비난하며 헤파이스토스를 안쓰럽게 여길 수도 있다. Halliwell은 헤파이스토스의 괴로움이 노래 속에서 자세히 묘사되었다는 사실과 『오뒷세이아』가 제시하는 이상을 고려할 때, 전자를 택하기란 무도덕한 일이 될 수밖에 없다고 설명한다. 하지만 동시에 그는 이 삽화가 인간이 아닌 신을 다루며, 희극적 플롯 구조를 갖고 있다는 점을 고려한다면 『오뒷세이아』 자체가 불륜에 대해 취하는 태도를 감안하더라도 웃음이 허락될 수 있다고 덧붙인다. Halliwell 은 '아레스와 아프로디테의 노래'가 유도하는 특정한 반응이 있다기보다, 관객이 누구냐에 따라 다양한 반응을 이끌어낼 수 있는 노래라고 말하는 셈이다.

52) Olson 1989.
53) Halliwell 2008, 77-86.

3.4 서술 방식의 효과

데모도코스의 두 번째 노래는 단순한 해석을 허락하지 않는다. 불륜이라는 주제는 '아레스와 아프로디테의 노래'를 『오뒷세이아』의 주 서사와 함께 이해하게끔 하지만, 이 노래는 어느 방향에서 살펴보아도 『오뒷세이아』와 깔끔하게 맞아떨어지지 않는다. 두 번째 노래와 『오뒷세이아』가 소재를 공유하고, 두 노래의 주인공 모두가 기지를 사용하여 아내에 대한 부적절한 접근을 처단하려는 인물이긴 하다. 하지만 헤파이스토스가 바람을 피운 자신의 아내와 간통범을 붙잡는 데 반해, 오뒷세우스의 아내는 애초에 불륜을 저지른 적이 없다. 오뒷세우스는 아내에게 구혼을 하던 이들을 살해해 자신의 가정을 복구하지만, 헤파이스토스는 아내의 불륜을 이유로 이혼을 요구한다. 헤파이스토스는 아내와 간통범을 현장 검거하는 데 성공하지만, 간통범 본인에게서 보상금을 치르겠다는 약속을 받아내는 데는 실패한다. 헤파이스토스의 불분명한 성공은 지나친 처벌처럼 보이기도 하는 오뒷세우스의 구혼자 몰살과 대조된다. 헤파이스토스의 심리적 고통은 다른 신들에 의해 과소평가되고 또 조롱의 대상이 되는 한편, 오뒷세우스는 페넬로페와 같은 마음을 확인하고 행복한 결말을 맞는다. '아레스와 아프로디테의 노래'는 『오뒷세이아』와 소재를 공유하고, 서로를 연상케 하는 인물을 주인공 삼을 뿐, 가능한 모든 지점에서 대조적이다.

무엇보다도 헤파이스토스의 '성공'에 대한 상이한 평가가 가능하다는 사실이 '아레스와 아프로디테의 노래'에 대한 해석을 어렵게 만든다. 헤파이스토스가 원하는 바를 성취했다고 이해할 수 있다면 데모도코스의 두 번째 노래는 오뒷세우스가 이타카에서 거둘 승리에 대한 복선이 되겠지만, 앞서 설명한 바와 같이 헤파이스토스는 두 연인을 붙잡기만 했을 뿐, 다른 신들에게 조롱을 당하고 제3자에 의존해 상황을 마무리한다. 헤파이스토스가 실패했다고 이해한다면 두 번째 노래는 오뒷세우스가 피해야 할 상황에 대한 서술이 될 텐데, 이 경우에는 노래의 희극적인 톤이 문제가 된다. 헤파이스토스처럼 불륜에 대한 처벌을 허투루 해서는 안 된다는 경고로

읽기에 '아레스와 아프로디테의 노래'는 불륜과 헤파이스토스의 고통을 가벼이 다룬다. 신들은 붙잡힌 연인을 불륜에 대한 경고로 이해하기는커녕 아프로디테가 대상이라면 언제든지 불륜을 저지를 준비가 되어 있다고 농담을 하기 때문이다. 만약 두 번째 노래에서 불륜이 경시되고 희화화된다면, 『오뒷세이아』가 제시하는 이상적인 부부 관계와 노래의 내용을 화해시키려는 시도가 필요할 테다. 하지만 두 번째 노래는 신들의 세계를 그리니 불륜이 당연히 가벼운 사건이며, 인간들의 세계에서만 불륜이 생사를 가르는 문제가 된다고 답한다면 할 말이 없다.

'아레스와 아프로디테의 노래'는 깔끔한 교훈은 거부하고 『오뒷세이아』의 다양한 요소를 상기해 수많은 해석을 낳는 만화경과 같은 삽화다. 두 번째 노래와 『오뒷세이아』의 중심 서사를 연결하는 해석에 더해 두 번째 공연이 8권의 맥락 속에서 수행하는 역할을 규명하려는 시도까지 고려한다면, '아레스와 아프로디테의 노래'가 제시하는 해석적 가능성은 끝이 없다. 두 번째 노래에 대한 시인의 직접 인용은 이 이야기가 다양한 독해를 낳을 수 있게끔 구성되었다는 해석과 잘 어울린다. 시인은 다른 두 차례의 공연에서처럼 데모도코스의 노래에 대한 해석을 돕는 단서를 작품 속에 삽입하는 대신 『오뒷세이아』의 관객이 '아레스와 아프로디테의 노래'를 온전히 감상하고 이 곡에 대한 판단을 스스로 내릴 수 있게끔 하기 때문이다. 간접 인용되는 작중 발화는 서술자를 거쳐 수화자에게 도달하지만, 데모도코스의 두 번째 노래는 여과 없이 수화자에게 전달된다. 따라서 앞서 언급한 해석 가운데 시인이 이 대목에서 관객에게 말을 걸며, 관객의 해석에 따라 노래에 대한 해석이 달라진다는 Olson과 Halliwell의 분석은 두 번째 노래에 대한 다른 어떤 해석보다도 공연의 서술 방식에 의해 뒷받침된다. 첫 번째와 세 번째 공연의 서술 방식에 대한 분석을 통해 알 수 있었듯이, 시인은 관객에게서 특정한 해석을 이끌어내고자 할 경우에는 작중 발화의 서술 방식을 필요에 따라 조작하고 작중 관객의 반응으로 『오뒷세이아』의 관객의 시선을 집중시킨다. 데모도코스의 노래를 그대로 전하는 두 번째 공연에서는 정반대의 의도가 관철되었다고 이해할 수 있다.

노래와 『오뒷세이아』의 형식적 일치로 극대화되는 '아레스와 아프로디테의 노래'에 대한 관객의 몰입은 데모도코스의 두 번째 공연이 끝났음을 알리는 서술자의 목소리로 한순간에 깨진다. '아레스와 아프로디테의 노래'의 가수는 사라지고 『오뒷세이아』의 서술자와 '아레스와 아프로디테의 노래'의 실제 가수였던 『오뒷세이아』의 작중 가수 데모도코스는 갑작스럽게 귀환한다. 작중에서 불리는 노래가 직접 인용되는 동안 보이지 않았던 『오뒷세이아』의 세계가 돌아옴에 따라 『오뒷세이아』의 관객은 자신이 방금 몰입했던 노래가 『오뒷세이아』의 맥락에서 수행하는 역할에 대해 고민할 수밖에 없다. 헤파이스토스의 성공 여부에 대한 평가와 간통에 대해 평소 갖고 있던 생각에 따라 관객의 해석은 나뉠 테다. 나는 노래의 의미를 찾다 간략하게 서술된 작중 관객의 반응에 주목한 관객이 내놓을 수 있을 만한 한 가지 해석을 덧붙이고자 한다. 다른 두 차례의 공연에 대한 작중 관객의 반응에 비해 짧게 서술된 세 번째 공연에 대한 반응을 다시 살펴보자.

> ταῦτ' ἄρ' ἀοιδὸς ἄειδε περικλυτός· αὐτὰρ Ὀδυσσεύς
> τέρπετ' ἐνὶ φρεσὶν ἦισιν ἀκούων ἠδὲ καὶ ἄλλοι
> Φαίηκες δολιχήρετμοι, ναυσικλυτοὶ ἄνδρες.
> 이렇게 이름난 가수가 노래했다. 그러자 오뒷세우스는
> 듣고서 그의 마음속에서 즐거워했으며 다른 이들,
> 긴 노의 파이아키아 사람들, 이름난 선원인 그 사내들도 <즐거워했다>. (8.367–9)

오뒷세우스는 남편이 집을 떠난 중에 아내가 바람을 피우는 이야기를 듣고서 즐거워한다. 일부는 헤파이스토스가 노래 속에서 간통범에 대한 승리를 거두었고, 오뒷세우스가 자신을 헤파이스토스와 동일시해 두 번째 노래가 제시하는 권선징악의 교훈에 동의를 표한다고 이해한다.[54] 그러나 나는 오뒷세우스를 현명한 관객으로 상정할 경우 이러한 해석은 불가능하

54) Garvie 1994, 294.

다고 본다. 오뒷세우스는 스스로를 오쟁이 진 남편 헤파이스토스와 동일시하고 싶지 않을 테며, '아레스와 아프로디테의 노래'는 앞서 설명한 바와 같이 특정한 교훈을 내세우는 이야기가 아니다. 헤파이스토스의 승리는 작품 속의 관객에게도 모호하다.

오뒷세우스가 헤파이스토스가 거둔 승리의 위태로움을 인지했다는 전제하에, 나는 오뒷세우스가 이타카에서 마주할 일에 대한 무지로 인해 '아레스와 아프로디테의 노래'를 즐긴다고 주장하고 싶지도 않다. 오뒷세우스는 이루어지지 못한 귀향뿐 아니라 더 많은 불행을 낳은 귀향에 대해서도 알고 있다. 오뒷세우스는 숱한 유혹과 역경을 견뎠으며, 그는 이타카에서 정확히 무엇이 자신을 기다리고 있는지 알지 못함에도 불구하고 매번 귀향을 선택한다. 집으로 돌아가겠다는 오뒷세우스의 결연한 의지에서 인간다운 삶에 대한 갈망을 읽어낼 수도 있겠지만, 이타카를 향하는 오뒷세우스의 동력은 다른 무엇보다도 귀향해 아내 페넬로페와 같은 마음(ὁμοφροσύνη)을 얻을 수 있다는 희망이다. '아레스와 아프로디테의 노래'는 집을 떠나 있던 남편에게 일어날 수 있는 최악의 상황 중 하나를 그림에도, 이미 산전수전을 다 겪은 오뒷세우스는 이런 이야기쯤은 가볍게 웃어넘길 수 있다. 따라서 데모도코스의 두 번째 노래는, 그가 부르는 다른 두 곡만큼이나 『오뒷세이아』를 정의하는 노래로 이해할 수 있다. '오뒷세우스와 아킬레우스의 불화'와 '일리오스의 함락'에 대한 오뒷세우스의 반응이 『일리아스』적 전통에 대한 거부로서 『오뒷세이아』를 정의했다면, '아레스와 아프로디테의 노래'는 『오뒷세이아』의 주인공에게는 일어나지 않을 일을 보여준다. 자신을 이 이야기의 주인공으로 보지 않는 오뒷세우스를 통해 시인은 이 노래에서는 남편이 아내와 행복하게 재회하리라고 말한다. 역설적이게도 '아레스와 아프로디테의 노래'는 『오뒷세이아』의 이야기 속에서 그저 재미있는 이야기로 치부되기 때문에 『오뒷세이아』라는 작품 전체를 소극적으로 정의하는 노래가 되며, 『오뒷세이아』 8권은 시인이 작중 가수의 입을 빌려 『오뒷세이아』에 대해 이야기하는 대목이 된다.

4. 결 론

이 글은 『오뒷세이아』 8권에서 데모도코스가 부른 세 곡의 노래가 서술된 방식을 분석했고, 서술 방식에 대한 분석을 기반으로 세 차례의 공연에 대한 기존의 해석을 검토하고 평가했으며, 새로운 해석 또한 조심스럽게 제시했다. 두 번째 공연의 서술 방식에 비해 상대적으로 주목을 받지 못했던 첫 번째와 세 번째 공연의 서술 방식은 두 공연이 수행하는 역할에 대한 기존의 해석을 강화했다. 시인은 간접 화법과 독립된 구문의 조합이라는 독특한 서술 방식을 고안해 두 공연을 『오뒷세이아』의 서사 내에 종속시키는 한편, 데모도코스의 노래를 『오뒷세이아』의 관객에게 생동감 있게 제시했다. 이로써 시인은 첫 번째와 세 번째 공연 그 자체만큼이나 중요한 비중을 갖고 서술된 두 공연에 대한 오뒷세우스의 반응에 관객의 시선을 잡아 둠과 동시에, 관객이 데모도코스의 노래에 대한 자신의 생생한 감상을 바탕으로 공을 들여 서술된 오뒷세우스의 반응에 보다 절실히 통감할 수 있게끔 했다. 시인은 노래에 대한 직접 인용이 야기할 수 있는 혼란을 적절히 제어함으로써 독립된 문장을 통한 서술이 가진 장점을 가능한 한 이끌어내며, 두 곡이 『오뒷세이아』의 본문과 섞이는 일은 막았다. 데모도코스의 첫 번째와 세 번째 공연은 데모도코스의 노래가 제시하는 『일리아스』적 전통에 대한 『오뒷세이아』의 응답으로서 적절히 조명되었다.

두 번째 공연의 서술 방식 분석은 '아레스와 아프로디테'의 노래가 다른 두 차례의 공연과는 달리 서사 내의 사건이 아닌 『오뒷세이아』의 관객을 위한 노래로 제시된다는 사실을 드러냈다. 시인은 두 번째 노래를 서술하며 작품 속의 노래와 『오뒷세이아』를, 서술자·가수와 등장인물 데모도코스의 목소리를 구별 불가능하게 만들 수 있는 직접 인용을 적극적으로 활용한다. 두 번째 노래는 직접 인용됨에 따라 『오뒷세이아』의 본문에 섞여 작중의 관객을 위한 노래에서 『오뒷세이아』의 관객을 위한 노래로 변모한다. 『오뒷세이아』의 관객은 '아레스와 아프로디테의 노래'의 관객이

되고, 『오뒷세이아』의 서술자와 데모도코스의 존재감은 흐려진다. 이로써 시인은 데모도코스의 두 번째 노래에 대한 관객의 몰입을 극대화하며, 공연을 둘러싼 작중 맥락을 간략하게 서술하고 조금도 환기하지 않음으로써 관객이 스스로 노래에 대한 평가를 내릴 수 있는 환경을 조성한다. 공연이 마무리되었다는 서술자의 목소리가 돌아오며 자신이 '아레스와 아프로디테의 노래'의 관객이라는 착각이 깨질 때 『오뒷세이아』의 관객은 작품의 맥락 속에서 두 번째 노래의 의미를 적극적으로 찾게 된다. 첫 번째와 세 번째 공연에 있어서는 시인은 노래에 대한 관객의 해석을 특정한 방향으로 유도했으나, '아레스와 아프로디테의 노래'에 있어서는 관객의 다양한 해석을 가능케 하는 서술이 이루어진다.

시인이 두 번째 노래를 통해 『오뒷세이아』의 관객에게 말을 걸고, 관객이 '아레스와 아프로디테의 노래'에 대해 내리는 판단에 따라 이 곡이 『오뒷세이아』와 맺는 관계가 변화할 수 있다는 사실을 인정하는 두 번째 노래에 대한 해석이 서술 방식에 대한 나의 분석과 가장 잘 어울린다. 시인은 두 번째 공연을 서술하면서는 다른 두 공연에서처럼 곡에 대한 해석을 제시하지 않지만, 곡에 대한 해석을 관객에게 맡겨 두는 서술 방식 또한 시인의 의도가 개입된 선택임은 마찬가지이다. 시인은 『오뒷세이아』 8권에서 데모도코스의 공연을 서술하며 노래에 대한 다양한 인용 방식이 관객의 감상과 해석에 미칠 수 있는 영향을 적극적으로 활용한다. 시인은 데모도코스의 공연 장면을 통해 가수와 노래, 관객이 맺는 관계를 살피는 데서 그치지 않고, 『오뒷세이아』의 서사적 층위를 조작하는 데까지 나아간다. 『오뒷세이아』의 관객은 서사 내에서 노래가 관객을 때로는 가르고 때로는 합치는 광경을 목격할 뿐만 아니라, 스스로도 시인의 실험 대상이 되어 본래는 작품 속에 위치한 곡의 관객이 된다. 시인은 서술자·가수와 등장인물의 경계를 허물고 재구축하고, 서로 다른 노래와 서술 방식에 따라 상이한 관객이 형성되는 모습을 우리에게 보여준다. 『오뒷세이아』 8권 속 데모도코스의 공연은 그 내용뿐 아니라 서술 방식에 있어서도 이야기의 작동 방식을 보여준다는 데서 자기지시적이다.

참고문헌

Alden, M. 2017. *Para-Narratives in the Odyssey: Stories in the Frame*. Oxford: Oxford University Press.

— 1997. "The Resonances of the Song of Ares and Aphrodite." *Mnemosyne* 50: 513-529.

Bakker, E.J. 1999. "Homeric ΟΥΤΟΣ and the Poetics of Deixis." *Classical Philology* 94: 1-19.

— 2009. "Homer, Odysseus, and the Narratology of Performance." In *Narratology and Interpretation: The Content of Narrative Form in Ancient Literature*, edited by J. Grethlein and A. Rengakos, 117-136. Berlin: de Gruyter.

Beck, D. 2005. "Odysseus: Narrator, Storyteller, Poet?" *Classical Philology* 100: 213-227.

— 2007. "Ecphrasis, Interpretation, and Audience in "Aeneid" 1 and "Odyssey" 8." *The American Journal of Philology* 128: 533-549.

— 2009. "Speech Act Types, Conversational Exchange, and the Speech Representational Spectrum in Homer." In *Narratology and Interpretation: The Content of Narrative Form in Ancient Literature*, edited by J. Grethlein and A. Rengakos, 137-151. Berlin: de Gruyter.

— 2012. "The Presentation of Song in Homer's *Odyssey*." In *Orality, Literacy and Performance in the Ancient World, Vol. 9*, edited by E. Minchin, 25-53. Leiden: Brill.

— 2012a. *Speech Presentation in Homeric Epic*. Austin: University of Texas Press.

Bierl, A. 2012. "Demodokos' Song of Ares and Aphrodite in

Homer's *Odyssey* (8.266-366): An Epyllion? Agonistic Performativity and Cultural Metapoetics." In *Brill's Companion to Greek and Latin Epyllion and Its Reception*, edited by M. Baumbach and S. Bär, 111-134.

Bliss, F.R. 1968. "Homer and the Critics: The Structural Unity of *Odyssey* Eight." *The Bucknell Review* 16: 53-73.

Bonifazi, A. 2018. "Embedded Focalization and Free Indirect Speech in Homer as Viewpoint Blending." In *Homer in Performance: Rhapsodes, Narrators, and Characters*, edited by J.L. Ready and C.C. Tsagalis, 230-254. Austin: University of Texas Press.

Braswell, B.K. 1982. "The Song of Ares and Aphrodite: Theme and Relevance to *Odyssey* 8." *Hermes* 110: 129-137.

Broeniman, C. 1996. "Demodocus, Odysseus, and the Trojan War in "Odyssey" 8." *The Classical World* 90: 3-13.

Brown, C.G. 1989. "Ares, Aphrodite, and the Laughter of the Gods." *Phoenix* 43: 283-293.

Burkert, W. 1997[1960]. "The Song of Ares and Aphrodite: On the Relationship Between the *Odyssey* and the *Iliad*." In *Homer: German Scholarship in Translation*, edited by G. M. Wright and P. V. Jones, 249-262. Oxford: Clarendon Press.

de Jong, I.J.F. 2001. *A Narratological Commentary on the Odyssey*. Cambridge: Cambridge University Press.

— 2009. "Metalepsis in Ancient Greek Literature." In *Narratology and Interpretation: The Content of Narrative Form in Ancient Literature*, edited by J. Grethlein and A. Rengakos, 87-115. Berlin: de Gruyter.

Doherty, L. 1995. *Siren Songs: Gender, Audiences, and Narrators in the Odyssey*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Doherty, L. 1992. “Gender and Internal Audiences in the *Odyssey*.” *The American Journal of Philology* 113: 161-177.

Edinger, H.G. 1980. “The lay of Demodocus in context.” *The Humanities Association Review* 31: 45-52.

Edmunds, L. 2020. “Three Short Essays on Demodocus’s Song of Ares and Aphrodite (*Odyssey* 8.266-269).” *Yearbook of Ancient Greek Epic Online* 4:55-71. doi: https://doi.org/10.1163/24688487-00401003.

Edwards, M.W. 1987. *Homer: Poet of the Iliad*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Garvie, A.F., ed. 1994. *Homer, Odyssey Books VI-VIII*, Cambridge Greek and Latin Classics. Cambridge: Cambridge University Press.

Goldhill, S. 1991. *The Poet’s Voice: Essays on Poetics and Greek Literature.* Cambridge: Cambridge University Press.

Halliwell, S. 2008. *Greek Laughter: A Study of Cultural Psychology from Homer to Early Christianity*. Cambridge: Cambridge University Press.

—. 2012. *Between Ecstasy and Truth: Interpretation of Greek Poetics from Homer to Longinus*. Oxford: Oxford University Press.

Heubeck, A., S. West, and J.B. Hainsworth. 1988. *A Commentary on Homer’s Odyssey Vol. I.* Oxford: Oxford University Press.

Holmberg, I.E. 2003. “Hephaistos and Spiders’ Webs.” *Phoenix* 57: 1-17.

Hunter, R. 2012. “The Songs of Demodocus: Compression and Extension in Greek Narrative Poetry.” In *Brill’s Companion to Greek and Latin Epyllion and Its Reception*, edited by M. Baumbach and S. Bär, 83-109.

Macleod, C. 1996. “Homer on Poetry and the Poetry of Homer.” In *Collected Essays*, 1-15. Oxford: Oxford University Press.

Newton, R.M. 1987. “Odysseus and Hephaestus in the “Odyssey”.” *The Classical Journal* 83: 12-20.

Olson, S.D. 1989. “*Odyssey* 8: Guile, Force and the Subversive Poetics of Desire.” *Arethusa* 22: 135-145.

Richardson, S. 1990. *The Homeric Narrator*. Nashville: Vanderbilt University Press.

Scodel, R. 2002. *Listening to Homer: Tradition, Narrative, and Audience*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Segal, C. 1994. *Singers, Heroes, and Gods in the Odyssey*. Ithaca: Cornell University Press.

Sider, D. 2019. “Homer Ethicus.” In *Didactic Poetry of Greece, Rome and Beyond: Knowledge, Power, Tradition*, edited by L.G. Canevaro and D. O’Rourke, 75-95. Swansea: The Classical Press of Wales.

Slings, S.R. 2002. “Oral Strategies in the Language of Herodotus.” In *Brill’s Companion to Herodotus*, edited by E.J. Bakker, I.J.F. de Jong, and H. van Wees, 53-77. Leiden: Brill.

West, M. L. (ed.) 2017. *Homeri Odyssea*. Berlin/Boston: de Gruyter.

ABSTRACT

The Presentation of Song in Homer's *Odyssey*, Book 8

Hyeonseo Kim
Interdisciplinary Program in Classical Studies
The Graduate School
Seoul National University

Demodocus performs three songs in Book 8 of the *Odyssey*. His first and third performances are narrated in a combination of indirect discourse and independent construction, while his second, though initially presented in indirect discourse, becomes directly quoted as the narration progresses. The direct and quasi-direct quotation of Demodocus' songs is surprising, as the poet demonstrates a strong preference for indirect discourse when presenting song. The poet's preferred method of presenting song is in itself an exception, since the majority of speech acts in Homer are directly quoted. I argue that the poet's tendency to present song through non-direct modes of speech results from song being the same type of speech act as the *Odyssey* itself. Although direct discourse grants the poet more freedom in terms of line formation and adds vividness to the narration, direct

quotation of song can render the quoted speech indistinguishable from the text, merging the voices of the narrator and the quoted character. Thus, the separation of text and narrative has to be preserved by presenting song in indirect discourse. The poet, however, exploits the implications of directly quoting song when narrating Demodocus' performances. The quasi-direct discourse utilized for the narration of the first and third performances adds vividness to the quoted song, while preventing the speech act from intruding into the text. The poet can be understood as taking active measures to frame Demodocus' first and third songs as events inside the narrative, interpreting the two songs for his audience. In contrast, the poet permits and encourages the audience to create their own interpretation of the second song. The direct quotation of the second performance being what allows the audience to forget the established narrative levels of the *Odyssey* and immerse themselves in the *Song of Ares and Aphrodite*.

Keywords: Homer, The *Odyssey*, indirect discourse, direct discourse, narrative levels, speech act

***Student Number*:** 2020-23051