

중국현대문학과 모던 보이스

— 소리의 근대, 근대의 소리 —

趙 誠 煥*

<目 次>

- | | |
|--------------------|------------------------|
| I. 들어가며 | IV. 기계 복제음의 소리와 소리 미디어 |
| II. '小唄'에서 계몽의 소리로 | V. 항일 구국의 소리 |
| III. 계몽에서 유흥의 소리로 | VI. 나가며 |

I. 들어가며

시계가 발명되면서부터 일하는 시간과 여가 시간이 엄격하게 구분되기 시작하였다. 출근길과 퇴근길의 버스 안 풍경을 살펴보자. 차량의 경적 소리, 차창 너머로 호객용으로 최대한 크게 틀어놓은 대중가요 소리, 애기가 보채는 울음소리, 각종 핸드폰에서 울려 퍼지는 컬러링 벨 내지 음악소리, MP3 소리, 다문화 가정주부 및 외국 유학생들의 민족언어[특히 중국어와 베트남어, 몽골어, 태국어, 러시아어 등] 소리, 운전기사 전용 라디오 소리, 다음 정거장을 알리는 기계 복제음 소리, 정차벨 소리, 각종 차량의 급정거 소리, 초등학생부터 대학생에 이르기까지 남녀 구분할 것 없이 가장 광범위하게 쓰이는 정도부사 '줄라'까지 온통 소음으로 가득 차있다. 세어보진 않았지만 최소한 20가지의 소리 색채를 띠고 있는 것 같다. 버스나 전철의 승객이라면 선택의 여지가 없이 들어야하는 일종의 폭력적인 '소음'이다. 버스 안이 바로 도시의 축도이다. 도시는 각종 매체의 '소음'으로

* 경북대학교 국제대학원 중국학전공 강사

이루어진 일종의 메시지이다.

자연의 소리와 인간의 소리가 조화를 이루던 고대와 중세를 거치면서 인간의 욕망은 점차 팽창되기 시작하였다. 변화 없는 단조로운 삶에 인간은 싫증을 내기 시작한 것이다. 그리하여 인간의 손과 발, 귀와 입, 혀가 되어줄 그 무엇이 요구되었다. 그것은 기계라는 괴물을 통하여 실현되었다. 다시 말하면 인간의 욕망은 오감(Five Senses)의 욕망이란 뜻이며, 오감의 확장이 바로 인간의 ‘慾望史’에 다름 아니다. 욕망의 뒷면에는 ‘불안’이라는 복병이 숨어있다. 욕망↔근대(화), 불안감은 영원히 등을 질 평행선이다.

“중국의 만리장성을 부순 것은 아편전쟁의 대포소리였다.”¹⁾

《동아일보》 上海 특파원을 지낸 柳光烈(1899~1981)의 말처럼 청말의 중국은 서구의 기계 소리에 놀라 문호를 개방해야 할 필연적인 운명이 있었다. 영화 <霍元甲>(2006)에서 ‘自強不息’이란 절박한 구호를 외치는 중국인들도 일본을 포함한 서구 열강의 기계적인 사고와 스피드 앞에서는 어찌할 바를 몰랐다. 이때 지식인들이 내놓은 카드는 계몽과 구망이라는 패였다.

중국 현대문학의 주제는 크게 계몽, 구망, 翻身으로 압축되어 범주화되어 왔다. 그러나 또 다른 하나의 중국 현대문학의 기둥을 지탱하고 있는 축은 인간의 욕망을 전면에 내세운 소위 원앙호접파, 해파, 신감각파 등으로 불리는 편린들이다.

본고에서는 그러한 평행선을 잇고 있는 중국 현대문학의 두 축을 하나의 메시지, 즉 개인/집단의 소리와 복제 미디어 등의 소리 매체로 풀어보고자 한다. 다시 말하면 중국 현대문학에는 어떠한 소리가 나는지, 그 소리의 추상적인 속성과 아울러 구체적인 소리 매체라는 물질을 통하여, 아

1) 유광렬, <종로 네거리>(《별건곤》 1929년 9월호) 참조.

울러 문학 외적, 내적인 소리를 통하여 중국 현대문학을 재음미해보려는 다소 알팍한 의도가 들어있다. 크게는 인문학의 위기를 ‘소리’로 풀어보자는 방편의 제공이기도 할 것이다. 孔子가 누누이 갈파한 ‘興於詩, 立於禮, 成於樂’라는 구절을 상기하며 ‘소리’로 마침표를 찍자, ‘소리’로 풀어보자는 것이다.

II. ‘소음’에서 계몽의 소리로

근대적 개인에게 있어 ‘소음’은 그날의 기분 상태에 따라서 정겨운 음악 리듬으로 들릴 수도 있고 반대로 ‘騷音’으로 받아들여지기도 한다. 도시의 좁은 골목 어귀를 돌아다니며 물건을 파는 행상의 소리는 그곳 도시 주민에게는 낯익은 정겨운 소리일 수도 있다. 朱耀燮(1902~1972)이 北平에서 겨울밤에 들었던 ‘빙탕얼스 후루이~와’, ‘루비텐이등얼리~아’, ‘아기~타~하기야깡고’, ‘부아, 부아’ 등 각종 식품을 파는 행상의 목소리²⁾, 요코미쓰 리이치의 《상하이》에서 “메이쿠이호, 데데호, 파레훗호, 파레호”하고 외치는 꽃장수의 목소리³⁾, 穆時英(1912~1940)의 <街景>에서 묘사한 上海 땅콩 행상의 소리, 張愛玲의 <金鎖記>에서 “부~요~! 부~요~!”하고 끝소리만 느끼고 길게 외쳐대는 순두부 행상의 목소리, 沈西苓(1904~1940)의 영화 <十字街頭>(1937)에서 ‘五香豆腐干’이나 ‘五香茶葉蛋’, ‘橘子’를 팔러 다니는 행상들의 길게 늘어지는 소리, 李光洙(1892~1950)의 《무정》에서 묘사한 京城 두부장수의 “두부나 비지드렁 사료!”⁴⁾하고 외치는 리드미컬한 목소리, 모두 도시민에게 정겨운 소리들이다. 도시인들은 이 소리를 듣고 잠자리에서 일어나거나 잠들기도 하였으며 시간을 파악하기도 한

2) 주요섭, <北平의 겨울밤>(《신인문학》 제2권 제1호, 1935년 1월). 조성환 엮음, 《북경과의 대화: 한국 근대 지식인의 북경 체험》(학고방, 2008) 178~183쪽.

3) 요코미쓰 리이치 저 / 김옥희 옮김, 《상하이》(소화, 1999) 57쪽.

4) 이광수, 《무정》(문학과 지성사, 2007) 112쪽.

다. 심지어 한 일본인은 北京 행상의 물건 판매 소리를 채록하여 놓기도 하였다⁵⁾.

또 도심의 광장에서는 “뭉짓과 목소리를 바꾸어 가면서 한번은 여자의 음성을, 그 다음에는 소년의 음성을 흉내 내는”⁶⁾ 북경 이야기꾼의 목소리를 얼마든지 들을 수도 있다.

그러나 ‘소음’에 묻혀 사는 민중들이 이보다 더 큰 소리를 들었을 때는 어떻게 반응할까? 우왕좌왕하며 두 귀를 활짝 열어놓고 자신의 경험에다가 타자의 목소리에 의존하여 판단할 것이다.

그것은 ‘아Q’처럼 혁명의 소리이거나, 계몽, 선교, 구국연설, 강연의 소리일 것이다. 그 목소리는 대학에서 실천적으로 발성되었다. 岳飛의 ‘還我河山’의 현대판 버전 ‘還我靑島’라는 구호는 오사운동 당시 천안문 시위의 기폭제가 되었다. 이러한 구국, 계몽 연설의 선두 주자는 北京大學과 蔡元培(1867~1940)였다.

1919년 5·4운동 직전 胡適(1891~1962)의 스승 존 듀이(John Dewey: 1859~1952)는 북경대학·江蘇教育學會 등 신교육 단체의 초청을 받아 중국에 첫발을 디디고 11개성 및 주요 도시에서 학술강연을 했다. 당시의 신문, 잡지 등은 그의 강연을 대대적으로 발표하고, 《신교육》 잡지 제1기에서 제3기까지 모두 존 듀이의 철학과 교육이론을 선전하고, 제3기는 《존 듀이 특집호》를 내었다. 北京晨報社는 《존 듀이 5대 강연》을 출판하여 2년 내 10여 판을 간행하였고, 또 북경고등사범학교와 남경고등사범학교 학생의 강의노트인 《존 듀이 교육철학》과 《평민주의 교육》을 출판하였다. 이처럼 존 듀이의 평민교육 사상은 중국 지식층의 교육으로 나라를 구하자는 요구에 부응하였고, 그리하여 대량으로 소개되어 중국 지식인들에게 매우 큰 영향을 끼쳤다.⁷⁾

5) 竹內 實, 《北京》(文藝春秋社, 1992) 306~315쪽 참조.

6) 니코스 카잔차키스 저 / 이종인 옮김, 《일본·중국기행》(열린책들, 2008) 220쪽.

7) 부장록 저 / 오창화 역, 《중국현대문화운동사》(도서출판 중국학@센터, 2001) 59쪽 참조.

그리고 북경대학 자체 내에서도 오사운동 직전에 평민교육 강연단을 창설하여 북경 시내 및 교외 농촌과 공장으로까지 파고들어 깃발과 유성기를 가지고 소학교나 공터를 이용하여 강연을 하여 큰 성과를 얻었다고 한다.⁸⁾ 이렇게 해서 시작된 근대적 개인 내지 단체/당과 민중과의 상의↔하달 의사소통 과정은 지금까지도 진행 중이다. 1918년 11월 15일李大釗(1889~1927)가 北大 주최로 천안문 광장에서 강연한 <서민의 승리>, 魯迅(1881~1936)이 상경하여 강연한 ‘北平 5강’이나 左聯 강연 <좌익작가 연맹에 대한 의견>, 蔣介石(1877~1975)이 라디오 매체를 동원하여 거행한 1934년 ‘신생활운동’ 연설회나, 毛澤東(1893~1976)의 延安문예좌담회에서의 강연 등은 지금까지도 일정정도 경전[정/반]적인 영향력을 미치고 있다.

“두 달여 전 李 박사라는 분이 우리 학교에 오셔서 <가정과 국가의 관계>라는 제목으로 강연을 해주셨다. 가정의 행복과 고통이 남자의 사회적 성공에 미치는 영향관계를 동서고금의 많은 실례를 들어가면서 아주 명확하고 분명하게 말씀을 하셨다. 나는 들으면서 노트에 적어나갔다. 강연은 거의 오후 4시가 되어서야 끝이 났고, 나는 바로 집으로 돌아가기로 했다. 가는 길에 인력거 안에서 나는 그 메모를 보고 있었다.”⁹⁾

이러한 계몽/구국적 성격의 학술 강연이나 연설은 시대와 장소, 그리고 청중에 따라서 제각기 색깔을 가지고 전개되었다. 예컨대 일본의 중국 침략이 본격화되고 한반도가 대륙의 병참기지로 전락되는 1930년대 말기부터는 통제사회가 본격화되면서 초기의 근대화를 향한 계몽주의적 태도마저 완전히 파쇼적 계몽주의로 전환되어버렸다. 그것은 오늘날까지 ‘캠페인

8) 앞의 책, 63~76쪽 참조.

9) 冰心, <兩個家庭>, 《冰心作品集》(北岳文藝出版社, 2002) 465쪽. “前兩個多月, 有一位李博士來到我們學校, 演講‘家庭與國家關係’. 提到家庭的幸福和苦痛, 與男子建設事業能力的影響, 又引證許多中西古今的故實, 說得痛快淋漓. 當下我一面聽, 一面速記在一個本子上, 完了會已到下午四點鐘, 我就回家去了. 路上車上, 我還是看那本筆記.”

문화'의 '슬로건 사회'로 잔존하고 있는 맹목적 계몽의 근대화 과정¹⁰⁾의 폭압적 소리가기도 하다.

III. 계몽에서 유흥의 소리로

일본의 노골적인 대륙 침략 프로젝트가 진행됨에 따라 계몽/구국의 소리를 발했던 개인이나 단체/당은 지하로 숨거나 후방으로 이주하여 다시 제각기 돈을 높여 목소리를 재구성하여 항전을 독려했다. 그러나 외국인 특별행정구역이 설정된 소위 조계지에서 그 계몽/구국의 '소음'을 능가했던 소리는 바로 '제국', '자본'의 큰 소리였다. 중국, 그중에서도 특히 上海 경제의 비약적 발전에 따라 1929년에는 上海의 최고층 빌딩 13층 건물이 오르고 주변에는 백화점, 영화관, 댄스홀, 도박장, 개 경주장, 경마장 등 각종 오락장소가 생겨났다. 孔子가 한평생 '雅音/正言'이란 잣대로 평정하고자 했던 음악[소리]도 결국은 '怪力亂神' 속에서 헤어나지 못했다. 이러한 '怪力亂神'이란 각 장르의 음악 연주는 '大雅之堂'이 아닌 가정집, 유원지, 공원, 댄스 홀, 카페 등지에서 이루어졌다.

이러한 대중적인 음악의 소비층, 향유층도 다양하다. 巴金의 단편 <沈落>의 역사교수 부인은 카페 댄스 홀의 음악에 빠져있는가 하면, 劉吶鷗나 穆時英의 소설 인물들은 재즈음악에 탐닉한다. 원래 흑인음악이었던 재즈는 미국 흑인인구의 북서부로의 이주와 더불어 백인들에게도 전파되어 1930년대에는 본격적인 백인 재즈인 스윙 또는 빅 밴드 재즈로 전개되었다.¹¹⁾ 이처럼 하위계층에서 상위계층으로 트리클업(trickle-up)한 재즈 음악은 그대로 上海로 이식되어 상해의 유흥공간을 차지하였고, 신감각과 작가 및 張愛玲 등과 중국을 방문했던 몇몇 외국인 작가들에 의해

10) 김진송, 《현대성의 형성: 서울에 댄스홀을許하라》(현실문화연구, 1999) 49쪽 참조.

11) 강현두·원용진·전규찬, 《현대 대중문화의 형성》(서울대학교출판부, 1998) 197쪽 참조.

활자화되었다.

“홀 안의 벚꽃이 마지막 재즈로 떨기 시작했다. 휘둘러대는 트럼본과 코넷. 악기 속에서 마닐라인의 검은 피부와 대조되는 이. 홀을 둘러싼 유리잔 속의 술의 물결. 분재의 숲에 떨어지는 먼지. 던져진 테이프를 몸에 감고 춤을 추는 댄서. …… 큰 소리로 울려대기 시작한 피콜로에 맞추어서 스텝을 밟는 소리. 환희의 노래. 빙빙 돌아가는 스커트의 날카로운 밑단에 잘려나가는 피로에 지친 허리들. 발과 발, 어깨와 허리의 선을 위에서 삼색 조명이 점멸했다. 번쩍거리는 목걸이, 위로 젖혀진 입술, 발 안으로 미끄러지는 발.”¹²⁾

위 글은 일본의 신감각과 문학운동의 주도자 요코미쓰 리이치의 《상하이》의 일절이다. 이러한 오감을 동원한 감각적인 글쓰기는 중국의 신감각파에게 그대로 전해진다.

穆時英의 <夜總會裏的五個人>에서는 야경 속에서 재즈 음악이 만들어낸 혼란한 분위기를 묘사하면서 “토요일 밤의 세계는 재즈의 축 위에서 돌고 있는 ‘만화경’적인 지구”¹³⁾라고 하였고, <Craven ‘A’>에서는 “그 순수하고 그윽한 담배 냄새가 재즈 음악 속에서 천천히 피어오를 때”¹⁴⁾ 그는 그녀를 “우수한 국가의 지도”로 간주하고 “지도상의 지형과 산맥을 연구”하듯이 탐색하기 시작한다. 또 <심심풀이가 된 남자(被當作消遣品的男子)> 소설의 여주인공 蓉子是 “자극과 속도 속에서 살아가는 아가씨, 재즈, 기계, 속도, 도시 문화, 미국 스타일, 새로운 시대 미의 집합체”¹⁵⁾ 등으로 특징지어진다. 이 여성은 낮에는 대학교 기숙사에 살고 밤에는 댄

12) 요코미쓰 리이치 저 / 김옥희 역, 《상하이》(소화, 1999) 125쪽.

13) 穆時英, <夜總會裏的五個人>, 《上海的孤步舞》(經濟日報出版社, 2002) 59쪽.
“星期六晚上的世界是在爵士的軸子上迴旋着的‘卡通’的地球。”

14) 穆時英, <Craven ‘A’>, 《上海的孤步舞》(經濟日報出版社, 2002) 79쪽.
“Craven ‘A’的純正的郁味從爵士樂裡邊慢慢兒的飄過來。”

15) 穆時英, <被當作消遣品的男子>, 《上海的孤步舞》(經濟日報出版社, 2002) 35쪽.
“眞是在刺激和速度上生存着的姑娘哪, 蓉子! Jazz, 機械, 速度, 都市文化, 美國味, 時代美……的產物的集合體。”

스홀을 전전하는 여대생이다.

穆時英의 소설에는 천부적인 시각, 청각, 후각적인 재능과 영화적인 기법이 들어난다. 소설 서사의 공간은 나이트클럽과 댄스홀이며 서사 장면은 로빙 카메라를 통해 나타나는, 회전하는 파노라마 샷의 흐름 속에서 전개된다. 그러나 표현주의적인 시각적 효과와 댄스 리듬은 문자와 이미지의 의도적인 반복에 의해서 만들어진다.

“백인의 쾌락, 흑인의 비애, 아프리카 흑인들의 식인 의식 음악, 그 크고 작은 벼락 치는 듯한 북소리, 큰 호각을 울리는 소리, 중앙에 있는 플로워 위에는 몰락한 슬라브족 공주들이 한 줄로 늘어서서 흑인들의 탭댄스를 추고, 허연 다리는 검은 비단에 감겨있는 몸 아래에서 튕겨진다.

타타타-타닥!”¹⁶⁾

위 단락에 쓰인 리듬의 중복은 댄스홀에서 흘러나오는 음악 리듬과 흡사하다.

“질푸른 황혼은 댄스홀 전체를 뒤덮고, saxophone은 목을 길게 뻗 채, 큰 입을 벌려 웅웅거리며 그들에게 고향을 지른다. 이런 가운데 번쩍이는 플로워 위에는 훑날리는 치마 자락들, 훑날리는 가운데들, 섬세한 구두굽, 구두굽, 구두굽, 구두굽.”¹⁷⁾

위의 글에는 소설 텍스트 속 ‘댄스 홀의 플로워’를 둘러싸고 왈츠와 폴스트룟 같은 군무를 추듯이 앞뒤로 움직인다.

16) 穆時英, <夜總會裡的五個人>, 위의 책 61~62쪽. “白人的快樂, 黑人的悲哀。非洲黑人吃人典禮的音樂, 那大雷和小雷似的鼓聲, 一隻大號角嗚呀嗚的, 中間那片地板上, 一排沒落的斯拉夫公主們跳着黑人的蹻蹻舞, 一條條白的腿在黑緞裹着的身子下面彈著: —— 得得得——得達!”

17) 穆時英, <上海的孤步舞>, 위의 책 5쪽. “蔚藍的黃昏籠罩着全場, 一隻Saxophone正伸長了脖子, 張着大嘴, 嗚嗚地衝着他們嚷, 當中那片光滑的地板上, 飄動的裙子, 飄動的袍角, 精緻的鞋跟, 鞋跟, 鞋跟, 鞋跟, 鞋跟。”

일본 식민지문화의 영향을 받아 다방 중심의 ‘茶 문화’가 京城의 주요 도시문화의 한 축을 이루었다면, 중국 上海에서는 미국, 영국, 프랑스 조계지의 영향을 받아 댄스문화가 上海 도시문화의 주요 형태중의 하나로 정착되기도 하다.

한편 위에서 언급한 것들이 근대적인 속악이라면, 또 다른 음악의 한 축은 근대 서양악기와 음악의 도입으로 생겨나기 시작한 경음악이다.

중국에 대도시에 서구식 교회당이 지어지면서 서양 악기들이 들어오고 성가대가 생겼으며, 또 외국 주둔군에는 악단이 운영되기도 하였다. 그러나 이들의 음악 행위는 일종의 ‘파괴’의 연장선상에서 진행되기도 하였다. 니코스 카잔스키가 그의 여행기에서 언급한 것처럼, 영국과 프랑스 군대가 1900년 북경에서 파괴, 야만적 행위를 일삼고 있을 때 프랑스의 유명한 작가이자 당시 해군 장교였던 Pierre Loti(1850~1923)는 북경교회에서 유유자적하게 헨델과 바흐의 오르간 작품을 연주하였다.¹⁸⁾

중국인에 의한 근대음악은 오사시기 전후로 시작되었다.

蔡元培가 북경대학 교장으로 부임하면서부터 북경대학 캠퍼스에는 문화 학술단체가 성립되면서 활기가 넘치게 되었다. 잘 알려져 있다시피 蔡元培는 예술교육을 중시하여 일찍이 《신청년》 잡지에 <예술교육이 종교를 대신하는 것에 대하여>라는 글을 발표했다. 1917년 1월 ‘북경대학음악회’를 설립하고 저명한 음악가 蕭友梅(1884~1940)와 古琴家 王露(心葵: 1878~1921)를 초빙하여 학교에서 강의를 맡겼으며 아울러 중국 최초의 관현악단을 조직했다.¹⁹⁾ 아울러 上海에 음악전문학교와 각 대학에 음악과정이 창설되면서 속음악과의 구별짓기를 시도하였다. 그것은 음악회라는 근대적 음악 모임을 통해서이다.

시인 徐遲(1914~1996)는 蘇州 근방의 학교에 근무하면서 주말이면 기차를 타고 上海로 와서 영화를 보고 또 유명한 이탈리아 마리오 파치

18) 니코스 카잔스키 저 / 이종인 역, 《일본·중국기행》(열린책들, 2008) 327쪽.

19) 부장록 저 / 오창화 역, 《중국현대문화운동사》(도서출판 중국학@센터, 2001) 39쪽.

(Mario Paci)가 지휘하는 교향악단의 연주회[上海시립 심포니 오케스트라]를 감상하거나 주일 오후에는 공원에서 열리는 음악회에 참석하곤 하였다.²⁰⁾

청대 乾隆 황제의 삼계구배의 요구를 무시한 영국 매카트니 사절단이 중국에 와서 팔려고 했던 문화상품 중의 하나가 피아노였는데, 이제 피아노는 上海 조계지에서 쉽게 보고 들을 수 있는 근대 음악의 문화상품 목록이 되고 말았다. 피아노 소리는 老上海의 영화 《風雲兒女》(1935년 촬영) 서막에서 보여주듯이 일반 지식인의 집에서도 쉽게 접할 수 있게 되었다.

“중앙에는 STEINWAY 브랜드의 그랜드 피아노가 놓여있다. 피아노 옆에는 비취색 뱀 가죽으로 장정한 악보가 담처럼 높이 쌓여 있다.”²¹⁾

위의 글은 작가 張若谷이 邵洵美(1906~1968)의 살롱을 소개하고 있는 글이다. 악보의 출현은 근대 음악의 상품화를 예고하였다. 서구에서 15~16세기 이후에 악보가 출현하고 17세기 이후에는 음악 공연이 흥행하였으며 20세기 이후에는 음반이 판매됨으로서 근대 음악은 상품화의 길을 걷게 되었다.

“그날 저녁 식사 후, 그들 세 사람은 함께 거실에 있었다. 나성 부인은 스카프를 짜고 루키스는 피아노를 치고 와트는 창가의 소파에 비스듬히 앉아서 피아노 소리를 들었다.

루키스는 한 곡을 연주한 후, 와트에게 웃으며 말했다.

‘귀한 손님이신데, 어떤 곡을 듣고 싶으세요?’²²⁾

20) 리어우판, 《상하이 모던》(고려대학교출판부, 2007) 249쪽.

21) 張若谷, <都會交響樂>

22) 陳衡哲, <洛綺思的問題>, 《西風: 陳衡哲小說》(上海古籍出版社, 1998) 52-53 쪽. 那天晚飯之後, 他門三人便一同到客廳裏去, 納生太太織着領巾, 洛綺思彈着鋼琴, 瓦德斜倚在窗邊的一張沙發上聽着. 洛綺思彈完了一曲, 便笑對瓦德說到: “尊貴的客人, 你願意再聽些什麼呢?”

“그리고는 곡성이 터져 나왔다. 동시에 그 바이올린 소리도 천천히 잦아들더니 홀연 멈춰버렸다.”²³⁾

穆時英의 소설 <PIERROT>에서는 주인공 潘鶴齡이 일본 나비(蝴蝶) 부인을 생각할 때, 옆구리에 아조린의 문집을 끼고 몽환적인 리듬의 슈만의 트로이메라이[꿈]의 곡조를 흥얼거리거나, 귀로는 베토벤의 미뉴에트 G장조를 듣는다.

“그들은 날마다 샤워를 하고 빼먹지 않고 신문을 읽으며 라디오를 들어도 유행가나 코미디, 경극 같은 것은 생전 듣지 않고 대신 곧 죽어도 잘 알지도 못하는 베토벤이나 바그너의 교향곡만 들었다.”²⁴⁾

한편 노래 부르기는 上海 나이트클럽에서 상당히 유행하였을 뿐 아니라, 이제 막 시작된 라디오 프로그램에서도 큰 환영을 받았다. 이처럼 영화 속의 노래 부르기는 도시 연예활동의 근대적 형식 중의 하나였다. 그렇게 해서 중국의 유성영화는 폭 넓은 환영을 받는 연예활동의 관행을 이용하게 되었으며, 周璇(1918~1957)과 白光(1920~1999)과 같은 톱 가수들을 탄생시켰을 뿐 아니라 <馬路天使>(1937)처럼 영화에 노래를 삽입하는 전통이 만들어졌다.²⁵⁾

沈西苓의 영화 <十字街頭>(1937)의 배경음악은 시벨리우스, 차이콥스키, 베를리오즈의 교향악, 첼로 연주의 결합이며, 매 막마다 음악이나 각종 소리로 영화의 서사를 이끌어나간다. 기타 연주 소리, 바이올린 소리, 京戲, ‘五香豆腐干’이나 ‘五香茶葉蛋’, ‘橘子’를 팔러 다니는 행상들의 길게 늘어지는 소리, 적선해달라는 거지의 애걸 소리, 공장에서 들리는 사이렌

23) 丁玲, <阿毛姑娘>, 《丁玲文集·제2권》(湖南人民出版社, 1982) 170쪽. 于是一片哭聲號啕起來。同時, 那提琴聲又慢慢低沉下去, 且戛然止住了。

24) 張愛玲, <封鎖>(《張愛玲文集·제1권》 安徽文藝出版社) 100쪽. 她家裏都是好人, 天天洗澡, 看報, 聽無線電向來不聽申曲滑稽京戲什么的, 而專聽貝多芬瓦格涅的交響樂, 聽不懂也要聽。

25) 리어우관, 《상하이 모던》 198쪽.

소리, 방직공장의 기계소리, 전차 운행 소리, 패종시계 소리, 전화벨 소리, 신문사의 인쇄기 돌아가는 소리 등은 각종 음악과 조화 아닌 조화를 이루며 당시 상해의 도시성을 부각시켜주고 있다.

한편 국통구나 해방구, 함락구 등지의 음악 공연은 제각기 다른 양상을 보여준다. 특히 1939년 新京음악원 및 新京음악단이 설립되면서 활동을 시작한 소위 ‘만주국’ 음악의 속성과 李香蘭(일본명 山口淑子, 1920~)의 대중가요도 연구해 볼만한 가치가 있다.

IV. 기계 복제음의 소리와 소리 미디어

商務印書館에서 간행한 《동방잡지》는 도시 독자를 겨냥한 종합잡지이다. 이 간행물에서는 인류생활을 재창조하고 변화시킨 각종 기계들의 발명품, 즉 전차, 전화, 자동차뿐만 아니라 타자기, 유성기와 영화 등을 소개하기도 하였다. 이러한 기사들은 그들이 만청 시기 담론 중 4대 근대기술의 범주였던 소리, 빛, 화학, 전기에 끊임없이 매혹되어 왔다는 사실을 암시하는데, 그것들은 훗날 茅盾(1896~1981)의 소설 《子夜》에서도 다시 등장한다.²⁶⁾

그리고 《양우》 1934년 제87호에 있는 화려한 펼침 면 사진에는 영어 제목 ‘Outline of Shanghai’가 부기되어 있으며, “소리, 빛, 전기, 이것이 곧 상하이이다.”라는 제목이 붙어있다²⁷⁾.

“길모퉁이에서 《大美晚報》를 파는 사람이 과자장수의 목소리로 외쳤다.

‘이브닝 포스트’

전차가 뱅뱅거리며 과격세일 광고 깃발과 간판이 잔뜩 널린 위험지대로 들어갔다. 자전거는 전차의 앞쪽에 보기에도 딱하게 끼여 있었다. 인력거에 탄 선원이 취한 눈을 가늘게 뜨고 인력거꾼의 엉덩이를 쳐다보다가 발

26) 위의 책, 104쪽.

27) 위의 책, 148쪽.

로 한 대 걷어차고는 꺾꺾대며 웃었다. 붉은 신호등, 푸른 신호등, 신호등
기둥과 인도 경찰이 땅위로 수직으로 서있었다. 신호등이 번쩍이자 사람
물결, 자동차 물결이 한꺼번에 쏟아졌다.”²⁸⁾

근대의 소리는 도시적 감성이 풍부한 작가들의 작품에서 많이 표출된
다. 예를 들면 施蟄存의 펜 끝은 우리에게 익숙한 대중교통과 오락 및 소
비의 장소, 곧 기차와 전차역, 백화점, 레스토랑, 호텔, 커피하우스, 그리고
가장 중요한 영화관 등 모두를 묘사하였다.²⁹⁾ 이러한 근대적 공공공간과
사적인 공간에서 뿜어내는 소리들은 어떠한 사회문화적 속성을 가지고 있
을까? 이러한 현대생활 공간 안에는 “각양각색의 독특한 형태를 포괄하고
있다. 대 선박이 모여 있는 항만, 웅웅 기계 소리 나는 공장, 지하 깊숙한
광갱, 재즈 음악을 연주하는 댄스홀, 하늘을 찌를 듯이 솟은 고층 백화점,
비행기의 공중전, 드넓은 경기장”³⁰⁾ 등등. 캐나다 미디어 연구학자 맥루한
(Herbert Marshal McLuhan: 1911~1980)의 표현을 빌리면 모두 미디어
어들이다.

시계, 라디오, 전화기, 유성기(축음기) 등 서구의 발명품, 근대의 발명품
은 모두 미디어다. 전화, 유성기, 라디오, 활동사진, 텔레비전, 전차, 자동
차 등 발명품의 주된 속성은 ‘속도’와 분리될 수 없다. 이러한 미디어에서
발산하는 소리는 도시의 소리이자, 소리의 문명이기도 하다.

28) 穆時英, <上海的狐步舞>, 《上海的狐步舞》(經濟日報出版社, 2002) 7쪽. “街
角賣《大美晚報》的用賣大餅油條的嗓子嚷:
「Evening Post!」

電車當當地駛進佈滿了大減價的廣告旗和招牌的危險地帶去, 腳踏車擠在電車的旁
邊瞧著也可憐。坐在黃包車上的水兵擠縮着醉眼, 瞧準了拉車的屁股踹了一脚便哈
哈地笑了, 紅的交通燈, 綠的交通燈, 交通燈的柱子和印度巡捕一同地垂直在地
上。交通燈一閃, 便湧着人的潮, 車的潮。”

29) 리어우관, 《상하이 모던》 276쪽.

30) 施蟄存, <又關於本刊的詩>(《現代》 제4권 제1기). 《中外文學比較史》 790
쪽 재인용. “所謂現代生活, 這裏面包括着各式各樣的獨特的形態: 彙集着大船舶
的港灣, 輾轉着噪音的工場, 深入地下的礦坑, 奏着JAZZ樂的舞場, 摩天樓的百貨
店, 飛機的空中戰, 廣大的競技場……”

1. 일상생활을 지배하는 시계 소리

영국의 소설가 버지니아 울프(Virginia Woolf: 1882~1941)는 “시계는 시간을 조각내고, 얇게 잘라 나누고, 나는 시간을 더 잘게 나누면서 하루를 조금씩 갉아먹으며 사람들에게 순종을 권유한다.”³¹⁾라고 말했다. 시계에 의해서 토막토막 잘라지는 시간과 달력은 근대성이 구성되는 기초이다. 上海 세관의 타워에 박힌 대형 시계, 上海 경마클럽 건물의 꼭대기의 시계나 北京역이나 天橋의 시계탑, 마천루 위의 시계는 근대적인 시간을 보여주는데 가장 적합한 도구이다. 시간은 스피드의 이음동의어이다. 이는 근대 생활의 핵심이자 서구 근대성의 특징이기도 하다.

시계가 중국에 도입되기 이전에 도시에서는 종과 북을 쳐서 성문의 개폐를 알려주었고, 아울러 야경꾼들이 딱딱이를 치고 돌아다니면서 시간을 알려주었으며, 南京 같은 도시에서는 1934년 9월 중국 최초의 현대식 천문대인 紫金山 천문대가 건설되기 이전에는 포를 쏘아 시간을 알려주기도 하였다.³²⁾

“문명인의 시간을 네모난 작은 틀 속으로 들여보내는”³³⁾ 시계의 도입에 따라 생겨난 시간관념은 인간에게 획일적인 움직임을 요구하게 되었다. 따라서 제 시간을 맞추지 못하는 인간은 언제나 불안감과 초조감을 감추지 못한다.

“정거장에 멈출 때마다 그는 또 옷 주머니에 있는 작은 시계를 몇 번씩 꺼내 바늘이 어디에 가 있는지 보았다. 시간이 인정에 구애됨이 없이 냉혹하고 공평하지 않았다면 아마 그의 조정을 받아 일상의 순서가 바뀌었을 지도 모른다.”³⁴⁾

31) 최규진 엮음, 《근대를 보는 창 20》(서해문집, 2007) 26쪽 재인용.

32) 부장록 저 / 오창화 역, 224~225쪽 참조.

33) 장아이링 지음 / 김순진 엮음, 《경성지련》(문학과지성사, 2005) 158쪽.

34) 馮沅君, <旅行>, 《卷菴》(人民文學出版社, 1998) 17쪽. “每一站路他總要把他的小錶從衣袋中摸出三五次, 來看上面的針已走到那裏了. 時間若不是冷酷的鐵面

“벽에 걸린 시계가 땡땡 아홉 번을 쳤다. 손님이 곧 올 텐데, 아무 준비도 못했다. 하지만 그녀는 마치 주마등처럼 너무 바빠서 돌아볼 틈이 없었다.”³⁵⁾

“내가 학교에 수업하러 가는 것은 대부분 그 수업 종소리 때문에 하지 못해서이고 내가 가만히 자리에 앉아 있는 것은 대부분 선생님과 학교 규칙 때문에 하지못해서이다.”³⁶⁾

위의 인용문이나 張愛玲의 <붉은 장미와 흰 장미>에서 “몇 번이나 끝내지 못한 말이 공중에 걸려 수많은 시계처럼 서로 다른 속도로 짹짹 흔들리면서 각자의 이치대로 밀고 나가 제각기 고조에 달하면 서로 다른 때에 땡땡 울려대기 시작했다.”³⁷⁾, 앙드레 말로의 <인간의 조건>에서 “첸은 재각재각 움직이고 있는 자명종과 뼈꾸기시계들의 진자 밑을 왔다 갔다 하고 있었다.”³⁸⁾고 말한 예에서 알 수 있듯이, 문학 작품에서 인간의 불안감을 표출할 경우 흔히 시계 소리를 들어 이를 비유하곤 하였다. 이처럼 근대에 접어들어 인간에게 불안감, 초조감을 안겨준 테크놀로지 중의 하나는 시계이다. 시계가 인간의 일상생활을 지배하기 시작한 것이다. 일은 물론이고 먹는 것과 잠자는 것까지도 신체의 요구에 의해서가 아니라 시계에 의해서 진행된다.³⁹⁾ 그러한 예는 張愛玲의 <相見歡>에서 伍 선생이 영국의 전원주택처럼 종을 치며 식사 시간을 알리자는 규칙을

無私的, 怕要受他的運動而改日常的步驟了.”

35) 盧隱, <何處是歸程>, 肖鳳 편, <盧隱>(香港 三聯書店, 1983) 130쪽. “壁上的鐘已鏗鏘的敲了九下. 客人就要來了, 一切都還不會預備好, 沙侶顧不得了, 如走馬燈似的忙着.”

36) 盧隱, <麗石的日記>, <海濱故人>(百花文藝出版社, 2005년 영인본) 95쪽. “我到學校去上課, 多半是爲那上課的鈴聲所勉強, 我恬靜的坐在位子上, 多半是爲教員和學校的規則所勉強.”

37) 장아이링 지음 / 김순진 옮김, <경성지련>(문학과지성사, 2005) 119쪽.

38) 앙드레 말로 지음 / 김봉구 옮김, <인간의 조건>(지식공작소, 2005년 2판 4쇄) 165쪽.

39) 마셜 매클루언 지음 / 박정규 옮김, <미디어의 이해>(커뮤니케이션북스, 2007) 166쪽.

정한 데서 알 수 있다⁴⁰). 획일적인 시간 계산방법이 전사회적으로 확장되어, 도시 전체가 하나의 시계로 인해 자동기계로 행동하게 만들었다.

2. 매체의 소리로서의 라디오 청취

일본의 평론가이자 소설가인 무로부세 고신(室伏高信: 1892~1970)은 제1차 세계대전을 경계로 하는 19세기 문명과 20세기 문명의 단층을 보여주는 것으로 라디오를 들었다. 그에 따르면 19세기가 석탄의 시대/신문의 시대였다면, 20세기는 석유의 시대/라디오의 시대라고 했다.⁴¹

제1차 세계대전을 거치면서 구미 등 서구열강과 일본에서 무선통신 사업이 급속도로 발전을 거듭하였다. 요코미쓰 리이치의 소설 《상하이》에서 “세계대전에 패함으로 해서 베푼 자선이 이런 곳에서 결실을 맺은 거지요.”⁴²라고 말했듯이 제1차 세계대전에서 채고로 남은 이들 통신장비들은 상해로 옮겨지게 되었다. 중국에서도 1918년 2월 北洋정부 해군이 일본 미쓰이(三井)양행과 北京 교외에 무선전신국을 세우기로 차관 계약을 체결한 이래 열강들은 중국의 무선통신시장 쟁탈을 위해 치열한 각축전을 벌이게 되었다. 그 결과 1921년 중국에 설립된 무선전신국은 일본 11개, 미국 5개, 프랑스 4개, 영국 2개 등 모두 22개에 달했고, 1925년에는 58개에 달하기도 했다⁴³).

세계 최초의 라디오방송국은 1920년 미국 웨스팅하우스사가 피츠버그에 개국한 KDKA국이였다. 무선통신기술에서 개발된 라디오는 획기적인

40) 장아이링 지음 / 김은신 옮김, 《色, 戒》(랜덤하우스, 2008) 246쪽.

41) 室伏高信, <ラヂオ文明の原理>(《改造》 1925년 7월호), 《소리의 자본주의》 282쪽 재인용.

42) 요코미쓰 리이치 저 / 김옥희 역, 《상하이》(소화, 1999) 190쪽, “당신들 제너럴 일렉트릭(G.E.)이야말로 말코니 無電을 사들이고 록키 포인트를 점령한 것에 그치지 않고, 페드럴 무전회사를 지배해서 중국 전토에 대한 방송권까지 장악하려 하시지 않습니까, 그렇죠?” 191쪽.

43) 심재주, 《오늘의 중국방송》(나남출판, 1998) 30~31쪽 참조.

의사소통매체이자 또한 동시에 광고매체였다. 신문은 물리적으로 모든 지역에 배포될 수는 없지만 라디오는 수신기만 있다면 문자 그대로 방방곡곡에 그것도 동시에 메시지를 전달할 수 있었다. 라디오가 등장하면서 여가활동의 주요 영역으로 대두한 것이 바로 라디오의 청취와 같은 매체의 소비였다.⁴⁴⁾

미국 신문기자 E. G. Osbon은 중국에서 처음으로 라디오 방송 사업을 시작하였다. 그는 1922년 가을에 上海 廣東路에 방송국을 설치하였으나 운영난으로 3개월 만에 문을 닫았고, 이후 역시 미국인 자본의 ‘China Press’와 함께 1923년 1월 다시 방송국의 문을 열어 영자신문 《大陸報》가 전하는 국내외 및 상해 소식 이외에도 오락프로그램을 방송하였다. 이 《대륙보》(1923년 1월 26일)에 孫文은 특별담화문을 발표하였는데, 이로써 중국 최초의 방송에 孫文의 목소리가 전파를 타면서 이후 중국 방송의 정치화, 선전화의 앞날을 예시해 주게 되었다⁴⁵⁾. 그러나 이도 北洋정부의 통신자재 수입 불허로 재차 문을 닫게 되었다. 이후 북양정부에서 라디오 매체의 전파성을 인식하고 1924년에 <裝用廣播無線電接收機暫行條例>를 공포하여 상업방송국의 설립을 허락하였다.

張愛玲(1920~1995)의 <中國的日夜>을 읽노라면, 무선 라디오에서 흥미진진하게 지방의 전통 오페라[地方戲] 가락을 들려주고, 또 그 소리는 붉은 벽돌담을 넘어 소학교 안까지 울려 퍼진다. “즐거울 때는 무선 라디오의 소리나 거리의 색채 일부를 내가 가진 것만 같다.”⁴⁶⁾ 이처럼 무선 라디오는 유희, 오락적 기능을 가지고 있을 뿐만 아니라 표준어로 뉴스를 방송하여 이를 소유한 국민들에게 알 권리와 정보를 알려주고 국민들에게 표준적인 시각을 갖도록 교육시키게 되었다. 張愛玲의 <紅玫瑰與白玫瑰>에서 孟烟鵬가 ‘사람의 목소리’를 듣고 싶어서 무선 라디오를 켜는데, 남

44) 김성동 지음, 《소비: 열두 이야기》(철학과 현실사, 2006) 90쪽.

45) 심재주, 《오늘의 중국방송》(나남출판, 1998) 32쪽 참조.

46) 金宏達、于青 편, 《張愛玲文集(제4권)》(安徽文藝出版社, 1994) 247쪽. “快樂的時候, 無線電的聲音, 街上的顏色, 仿佛我也都有份.”

편 振保는 이를 보고 “그것은 유익한 것이고 현대 주부를 교육시키는 것이라고 여겼으며 표준어를 몇 마디 배우는 것도 괜찮다고”⁴⁷⁾ 착각하는 것이 그 대표적인 예인데, 振保는 라디오라는 매체를 인간을 길들이는 도구로 보는 것이다.

해방구에서는 1940년 12월 30일부터 신화사에서는 기존의 문언체 방송을 탈피하여 시험적으로 구어방송을 시작하면서 延安 신화방송국이 탄생하게 되었다.

라디오는 처음에 광고성, 상업성, 오락성 미디어로 출발하였으나 이후에는 일종의 정보시스템으로 바뀌어갔다. 라디오에 의해서 각종 대중 정보의 스피드가 빨라지고, 라디오는 개인주의를 집합주의로 발전시키는 거대한 힘을 갖고 있다.

한편 일제강점기 京城의 라디오 방송 프로그램에 소설 낭독 코너가 있었다. 라디오의 전파를 타고 낭랑하게 낭독하는 소설이 대중에게 전파되었는데, 이를 정리한 것이 《방송소설 명작선》(조선출판사, 1943)이다.

3. 귀와 말소리의 확장 미디어 전화 소리

도시 매체 중 전화만큼[시계를 포함하여] 인간 행동의 패턴을 바꾼 사례는 없을 것이다. 활자화 시대에는 ‘프라이버시’라는 것이 없이 까발려졌으나 전화가 생기면서부터는 1대 1의 은밀한 의사소통이 이루어졌다.

역시 도시 네트워크가 번성했던 上海를 예로 들면, 上海 시내 전화기 숫자는 1922년 3월 기준 25,130대, 1926년 3월 기준 35,580대를 보유하고 있다.⁴⁸⁾

남성들에게 술집이나 집회장이 특별한 곳인 것과 마찬가지로 여성에게

47) 장아이링 지음 / 김순진 옮김, 《경성지런》(문학과지성사, 2005) 131쪽 참조.

48) 徐雪均 등 편역, 《上海近代社會經濟發展概況(1882~1931): ‘海關十年報告’譯編》 282-286, 304쪽. 茅家琦 등저, 《橫看成嶺側成峯: 長江上游城市近代化軌迹》(江蘇人民出版社, 1993) 18쪽 재인용.

전화는 이미 젠더화된 독백의 커뮤니케이션 공간이다.⁴⁹⁾

施蟄存的 단편 <薄暮的舞女>는 아예 4통의 전화 통화가 주요 섹션을 이루고 있으며, 穆時英의 <CRAVEN 'A'>에서 전화통은 연인들이 사랑을 나누면서 키스하는 입의 확장이기도 하다. “嘖嘖嘖嘖嘖”

張愛玲 소설 <留青>의 양씨부인 집에 장착된 한 대의 전화를, 弄堂에서는 몇 가정이 공동으로 사용한다. 《半生緣》에서 張愛玲은 성공적으로 전화를 거는 사람들 사이의 또 다른 연결고리로 사용한다. 전화는 우연을 필연으로 만들고, 불가능을 가능으로 만든다. 또 장애령은 <傾城之戀>에서 밀애의 장면에서 작가는 호텔방의 전화라는 현대문명의 이기를 사용한다. 그럼으로써 남녀 주인공은 얼굴을 보지 않고도 이야기를 할 수 있다. 그녀가 막 잠들려고 할 때 침대 머리맡의 전화가 시끄럽게 울린다. 여기에서 전화는 구혼의 매개체가 된다.

4. 철도의 기적 소리

火車, 즉 汽車는 1830년 영국 리버풀과 맨체스터를 연결하는 본격적인 철도가 개통된 지 35년 후인 1865년에 北京에서 처음 선을 보였다. 《清稗類鈔》에 기록에 의하면 同治 4년(1865년) 영국인 杜蘭德가 宣武門 밖 빈터에다 1리 쯤 되는 철로를 가설하고 작은 기차를 운행했다가 청 정부에서 이를 알고는 철거했다고 한다. 그리고 보면 이 기차는 1873년에 閩 滬鐵路보다 8년이나 앞선 셈이다. 이후 北海에다 紫光閣鐵路를 깔고 외국에서 차량을 들여와 那拉氏 혼자 타고 즐겼다는데 기차 소리가 무섭고 시끄러워 太監들이 앞에서 손수 끌었다고 한다. 1897년에는 天津-馬家堡 철도가 정식으로 개통되었고 1900년 庚子년 이후 침략군이 청 정부를 제압하기 위해서 馬家堡 정류장을 天壇으로 이동하고 東便門-通州東站 支線을 개통하였으며, 光緒 27년(1901년)에 前門站 세우고 1904년에는 京漢鐵

49) 《소리의 자본주의》 183쪽.

路 개통, 이어 成京鐵路 개통, 1909년에는 詹天佑(1861~1919)가 총책임자를 맡은 京張鐵路 전선이 개통되면서 이후 전역으로 철로가 뻗어나가기 시작하였다.

기차는 근대적 시간관념을 전 세계적으로 확산시키는데 중요한 역할을 한 도시 매체이다. 기차는 엄밀하고 표준화된 시간 의식을 지역과 국경을 넘어 세계로 빠르게 퍼뜨렸다. 시간에 맞추어 기차를 운행했기 때문이다. 그리고 기차 시간표는 사람들을 길들이기 시작했다. 기차는 신분의 고하, 남녀노소를 막론하고 모든 사람들을 태움으로써 평등사상을 전파하고 아울러 관광과 여행을 새로운 풍습으로 자리 잡게 만들었다.

그리고 기차가 달리는 레일 철도는 근대 도시의 설계자이기도 했다. 철도가 생기면서부터 새로운 도시가 생겨나기도 하고 철도가 비껴감으로써 기존 도시가 갑자기 몰락하기도 하였다.

“‘뚜우’하는 고동 소리 울리면, 아크등의 광선은 수평선 아래에서 뻗어 나온다. 철로는 그릉그릉 울리고 철로의 침묵은 지네처럼 광선속에서 앞으로 기어가다가 전봇대가 나타나면 이내 어둠 속으로 숨어버린다. ‘상하이 특급열차’는 북부를 가로질러 타타타, 폭스트롯 박자에 맞춰 야광주를 물고서 용처럼 질주하여 그 활 같은 선을 휘돌아간다.”⁵⁰⁾

5. 전차와 인스펙터

1897년 天津-馬家堡 철로가 생긴 후 馬家堡에서 永定門까지 궤도 전차 노선이 생겼다가 庚子年 義和團이 흥기하면서 철로가 파괴되고 전차도 손상을 입었다.

50) 穆時英, <上海的孤步舞>, 《上海的孤步舞》(經濟日報出版社, 2002) 2쪽. “啞的吼了一聲兒, 一道弧燈的光從水平線底下伸了出來。鐵軌隆隆地響著, 鐵軌上的枕木象蜈蚣似地在光線裡向前爬去, 電桿木顯了出來, 馬上又隱沒在黑暗裡邊, 一列「上海特別快 突着肚子, 達達達, 用着狐步舞的拍, 含着顆夜明珠, 龍似地跑了過去, 繞着那條弧線。”

1921년 5월 北洋政府에서 전차회사를 설립하기로 결정하면서 6월에 先農團에 籌備處를 두었다. 1924년 12월부터 운행이 시작되었으나 전력 부족으로 가다 서다 반복하다가 1928년에 通州發電廠이 준공되면서 운행이 다소 원활해졌다. 전차회사 설립 당시 10량으로 운행되던 것이 1930년에는 64대로 늘어났다. 전차 앞에 종이 달려 있어 운행할 때마다 ‘땡땡’하고 소리가 나기 때문에 ‘當當車’라고 부르기도 했다. 前門 밖의 궤도는 1970년대까지 유지되다가 그 소임을 다하고 소실되었다.

이처럼 도시민의 발 역할을 하던 수송 매체로서 인력거를 대체했던 전차가 늘어나면서 인력거를 타는 승객이 크게 줄게 되었다. 따라서 1929년 10월에는 시내에서 인력거꾼들이 전차를 망가뜨리는 사건이 발생하여 60여 대의 차량이 훼손되어 18일 동안이나 전차 운행이 중단되었으며, 전차회사는 이러한 손실을 만회하기 위해서 전차비를 올려 받았다고 한다.

“차가 멈췄다. 왁자지껄한 사람들의 소리를 따라서 차내의 공기도 점점 더 소란스러워졌다. 내리고 올라타고 소리치며 팔고 짐을 옮기고 마중하고 배웅한다. 그 상인의 통통하고 어린 딸은 엄마가 그녀에게 서양인형을 사주지 않자 울기 시작한다. 기차역에서는 재즈의 빠른 곡조가 연주되고 있다.”⁵¹⁾

張愛玲은 에세이 <公寓生活記趣>에서 그녀는 자기가 ‘도시의 소리’, 즉 전차 소리를 좋아하며 그것이 없으면 잠들지 못한다고 말했다. 거리에서 물건을 파는 소리가 그녀의 귀에는 마치 정겨운 음악이나 자장가처럼 들렸다. 그녀는 심지어 아주 상세하게 자기 아파트에서 엘리베이터를 작동시키는 기사의 지혜에 관해 묘사한 바 있다.

張愛玲의 <封鎖>(1943년)는 소설의 주요 행위가 上海 공습 시기 어느

51) 劉吶鷗, <風景>, 《都市風景線》(人民書店, 1988) 28쪽. “停車了. 跟着一陣陣喧囂的人聲. 車內的空氣也漸漸地不安起來. 下車的, 上車的, 叫賣的, 搬行李的, 接客的, 送客的. 那個商人胖子的小的女孩因她母親不肯給她買洋囡囡竟哭將起來. 全車站裏奏的是JAZZ快調.”

전차 위에서 이루어지는 보기 드문 작품이다. 上海에서 대중적인 이 교통 수단인 가장 사적인 실내 공간으로 변모된다.

“만약 봉쇄되지 않았다면, 전차는 영원히 멈추지 않았을 것이다. 봉쇄되었다. 방울이 흔들린다. ‘땡땡땡땡’하던 ‘땡’ 소리는 하나하나 차가운 점이 되었다. 한 점 한 점이 이어져 한줄기 점선을 이루며 시간과 공간을 갈라 버린다.

전차가 멈췄다. ……전차 안의 사람들은 매우 침착했다.”⁵²⁾

알레고리를 통해 본다면, 전차는 기차처럼 엄격하게 시간을 지켜 운행할 것이 요구되는 이른바 현대 교통의 이기이다. 張愛玲은 소리를 기호로 사용함으로써 그들이 이러한 시공을 초월하게 한다. 땡땡거리는 전차의 종소리는 점선처럼 시공을 가로지른다.

6. 스피드의 유혹 자동차 소리

北京에 자동차가 도입된 이후 민국 3, 4년부터 크게 늘어나기 시작하였다. 최초로 北京에서 돌아다니는 차는 영미제 ‘福特’, ‘雪弗蘭’, ‘別克’, ‘奧斯汀’이었고 1920년대에는 영업용 택시가 운행되기 시작하였으며 1930년대 초반에는 北京에 80여 汽車行이 있었다고 한다.

서양문명을 전파하는 창구였던 조계지를 가졌던 上海에는 훨씬 더 교통이 발달하였다. 1924년부터 버스 18대가 공동조계 도로에서 운행하기 시작하였다. 1931년의 통계에 의하면 上海 시내 교통 차량은 자가용 4,957대, 영업용 택시 995대, 트럭 1,531대, 시내버스 130대, 오토바이 747대가 상해 시민의 발이 되었다고 한다.⁵³⁾

52) 張愛玲, <封鎖> “如過不碰到封鎖, 電車的進行是永遠不會斷的. 封鎖了. 搖鈴了. ‘叮玲玲玲玲’, 每一個‘玲’字是冷冷的一小點, 一點一點連成了一條虛線, 切斷了時間與空間. 電車停了, ……電車裏的人相當鎮靜.”

53) 徐雪均 등 편역, 《上海近代社會經濟發展概況(1882~1931): ‘海關十年報告’譯

클랙슨을 올리는 자동차들로 가득한 현대적 메트로폴리스를 어떻게 연결시킬까?

《申報》(1923년 8월)의 <자동차 특집>에서 영국의 Steyr와 Austin, 미국 포드의 Hudson, Essex, Ford 형의 세 가지 형의 사진을 찾을 수 있다. 마지막의 광고 카피는 가장 짙은 차에 대한 광고로, “당신은 차를 몰아 전 세계로 달려갑니다.”인데, 그것은 아직도 臺灣에서 포드의 광고 카피로 쓰이고 있다. 1922년에서 1931년까지 자가용은 1,986대에서 4,951대로 급증 이상 증가했다. 전해지는 바에 따르면 신시어는 심지어 차로 그들의 단골 고객을 모시러 갔고 또 집으로 모셔다 주었다.⁵⁴⁾

袁牧之(1909~1978) 감독의 《馬路天使》는 처음부터 빠른 리듬으로 전체 도시를 몽타주 기법으로 조합하고 있는데, 그것은 아주 기이한 각도의 上海 마천루, 차량으로 넘쳐나는 거리, 오락장의 휘황찬란한 네온사인, 그리고 특히 카페와 댄스홀까지 포함한다.⁵⁵⁾

茅盾의 《子夜》 도입부에서는 오 나으리가 마중 나온 아들의 차를 타고 上海 시내를 질주하는 장면으로 시작하고 있다. 질주하는 자동차 행렬, 우뚝 솟은 고층빌딩, 반짝이는 네온사인의 붉은 빛, 기계들의 소음, 자동차 매연, 여인들의 향기 등, 이러한 모든 스펙터클한 도시 물질은 시골의 봉건지주였던 오 나으리의 눈에 비친 上海 풍경은 악마의 소굴에 들어온 듯한 착각을 불러일으킨다.

劉呐鷗의 소설 <兩個時間的不感症者>에는 1929년 최신형 폰티악 자동차가 질주하며 모던 걸들을 유혹한다.

“정말 어련애 같군요. 누가 이렇게 센스가 없으래요. 아이스크림을 먹고 산책하는 게 다 뭐예요. 쓸데없는 짓이에요. love-making이라는 건 차를 타고 드라이브하며 해야 한다는 걸 알기나 해요? 교외의 숲으로 나가서

編》 282-286, 304쪽. 茅家琦 등저, 《橫看成嶺側成峯: 長江上游城市近代化軌迹》(江蘇人民出版社, 1993) 18쪽 재인용.

54) 리어우판, 《상하이 모던》 56쪽.

55) 위의 책, 197쪽.

말이에요. 난 아직까지 gentleman 한 명과 세 시간 이상 지내본 적이 없어요. 이번엔 예외였어요.”⁵⁶⁾

劉呐鷗의 <遊戲>에도 이태리제 1928년식 6기통 Viper가 출현하는데, 이는 야외 드라이브를 몹시 즐기는 여주인공의 눈에는 “정말 아름답고, 차체가 초록색이라서 초여름의 교외 풍경과 조화를 이루는 것이다.”⁵⁷⁾

이 두 소설의 여주인공은 모두 자동차를 갈망하고 숭배한다. 이처럼 上海는 속도로 유혹하는 최신행 자동차와 짧은 만남이 가득한 도시이다.

“오스틴, 에섹시스, 포드, 뷰익(Buick) 스포츠카, 뷰익 콤팩트 8기통·9기통·6기통”⁵⁸⁾ 등 이러한 자동차 목록은 穆時英의 문화 자산이자 劉呐鷗에 대한 오마주(hommage)이다.

“거리는 막 러시아워였다. 전차, 자동차, 인력거의 급류가 거리를 씻어내고 있다.”⁵⁹⁾

“입구에는 딱정벌레 같은 자동차가 거리를 가득 메우고 있었다.”⁶⁰⁾

“근처 가로등 불빛이 휘황한 거리가 대동맥처럼 이 대도시의 중앙을 관통하여 끝도 없이 저 어두운 공중으로 쪽 뻗어간다. 그 사이로 많은 반딧불 같은 자동차가 모두 서둘러 두 개의 헤드라이트를 바쁘게 움직이며 돌아서 지나갔다.”⁶¹⁾

56) 劉呐鷗, <兩個時間的不感症者>, 《都市風景線》(上海書店, 1988) 104쪽. “啊, 真是小孩. 誰叫你這樣手足魯鈍. 什麼吃冰淇淋啦散步啦, 一大堆嘍蘇. 你知道 love-making 是應該在汽車上風裏幹的嗎? 郊外是有綠陰的呵. 我還未曾跟一個 gentleman 一塊兒過過三個鐘頭以上呢. 這是破例呵.”

57) 劉呐鷗, 《都市風景線》(人民書店, 1988) 10쪽. “真正美麗, 身體全部綠的, 正和初夏的郊原調和.”

58) 穆時英, <上海的孤步舞>, 《上海的孤步舞》(經濟日報出版社, 2002) 7쪽. “奧斯汀孩車, 愛山克水, 福特, 別克跑車, 別克小九, 八汽缸, 六汽缸.”

59) 劉呐鷗, <流> “街上剛是rush hour, 電車、汽車、黃包車的奔流沖洗着街道.”

60) 劉呐鷗, <禮儀和衛生> “門口是這些甲蟲似的汽車塞滿着街道.”

61) 劉呐鷗, <遊戲> “近處一條燈光輝煌的街道, 像一條大動脈一樣, 貫串着這大都市

劉吶鷗는 눈, 코, 입, 귀, 손을 모두 동원하여 감각적인 묘사로 도시를 재구성하고 있는데, 위의 글들에서는 기계적인 속도감을 자주 표현하여 도시 미디어로서의 자동차를 광고화, 상품화하고 있다.

위에서 인용한 자동차로 상징되는 문명의 이기에 대해서는 신감각과 작가들은 아무런 포퓰이 없다. 그냥 도시 매체의 하나일 뿐이다. 반면에 기형적으로 발전하고 있던 쉐부르주아계급을 놓고 한국의 한 논자는 “그들에게는 훨씬 더 날카로운 자극이 필요하다. 죽음의 긴장이 아슬아슬한 2백 20리의 자동차 드라이브요, 사람의 신경을 도막도막 끊어놓으려는 듯한 참담한 공장의 사이렌이요, 우주라도 집어삼키려는 거대한 기계의 미묘한 울동이다.”⁶²⁾라고 비판하였고, 秋湖 田榮澤(1894~1968)도 “서울에 있는 자동차는 호의호식하는 귀족이나 패가망신하는 부랑자를 태우고 지옥으로 가는 특별 열차요, 허영심만 있고 자각이 없는 여학생을 이끌어 망하게 하는 유혹물”⁶³⁾이라고 폄하하였으며, 吳石泉도 “스피드, 기차, 자동차, 비행기, 이것은 예로 그로의 발산장소를 이동하며 변환하는 기관”⁶⁴⁾으로 파악하였다. 이러한 논의들을 종합하면, 이는 근대화가 진행되면서 물질 우선의 사회와 도시적인 퇴폐의 징후에 대해 우려하고 근심하는 대목이라 하겠다.

7. 기계 복제음의 소리

발터 벤야민(Walter Benjamin: 1892~1940)에 의하면, 인류의 문명사는 복제기술이 끊임없이 발전하여 이룩된 새로운 역사라고 한다. 과학기술이 고도로 발달한 20세기에 이르러서는 인류는 기계복제의 시대에 접

的中央，無限地直伸上那黑暗的空中去。那中間的這些許多夜光蟲似的汽車，都急忙動着兩隻觸燈，轉來過去。”

62) 임인생, <모더니즘>(《별건곤》 1930년 1월호)

63) 秋湖, <서울 잠감>(《서울》 1920년 4월호)

64) 吳石泉, <모더니즘 戲論>(《신민》 1931년 6월호)

어 들면서 전기, 전자를 매체로 하는 복제기술을 낳게 되었다. 기계 복제의 소리는 유성기[축음기]와 영화가 대표적이다.

유성기 또는 축음기란 미리 흠을 새겨 놓은 음반을 돌리고 진동을 증폭하여 스피커로 소리를 재생하는 기계를 말한다. 이 기계는 1877년 토머스 에디슨(Thomas Alva Edison: 1847~1931)이 발명한 이래 1890년대부터 일반 대중에게 퍼지기 시작하였다.

처음으로 유성기를 본 중국인은 郭嵩燾(1818~1891)이다. 그가 光緒 2년(1876)에 주영공사로 부임하여 광서 4년에 유성기를 시찰하는 다과회에 참가하였다가 유성기를 보았다. 유성기는 중국에서 20세기 초부터 유행하기 시작하여 溥儀(1906~1957)도 유성기를 소유하고 있어 그의 영어 스승이었던 莊士敦은 자주 외국음악 레코드를 공급하였다고 한다. 192, 30년대 이르러 중국의 대도시에서 크게 전파되기 시작하였다.

1904년 중국 京劇大師 孫菊仙(1841~1931)이 상해 勝利唱片에서 SP <舉鼎觀畫> 등 10面 취입.

1906년 SP 레코드 陳明章의 <爲着命>, <疼着夫兒>, <千里急>, <輕輕看見>, 王以敬의 <誰人相似> 판매 시작.

1910년 日蓄에서 台北 榮町[지금의 衡陽路]에 지사 설립, <鷹標唱片> 출시.

1914년 岡本檻太郎이 台灣 악사 林石生 등 가수 15명을 인솔하여 東京에서 처음으로 臺灣 음악 취입.

張愛玲의 단편소설 <留情>에서 米晶堯가 외국 유학 시절을 상기하면서 떠올리는 “오래된 강아지 상표의 유성기”와 “축음기를 틀고 춤을 추는 서양 여인의 둥근 옷깃 속에서 뺨어 나오는 체온과 냄새”⁶⁵⁾들은 더 이상 서양 제국의 것이 아니라 보급 단계를 거쳐 중국 곳곳에 정착하여 유흥, 공연, 상점 홍보 등에 광범위하게 활용되기 시작하였다.

65) 장아이링 지음 / 김순진 옮김, <경성지런>(문학과지성사, 2005) 14쪽.

“1916년 성탄절에 나는 西克 부인을 처음 만났다. 부인은 동기생인 海倫의 고모이다. 하이룬의 소개로 그녀의 유쾌하고 아름다운 집에서 3주일을 머물게 된 것이다.

그날 하이룬과 함께 시크 부인의 집에 도착했을 때 등이 환하게 켜져 있었다. 저녁시간이 가까운 때였다. 문에 들어서자 바로 유성기에서 흘러 나오는 음악소리가 들려왔다.”⁶⁶⁾

“워앤드도 학교 주변에 있다가 유성기를 들고 나와 피크닉을 갔다.”⁶⁷⁾

“경영주는 슬리퍼를 질질 끌고 다니고, 입에는 담배를 물고 있었으며, 금이빨을 누렇게 드러내고 다녔다. …… 일 년 내내 바젠세일이었다. 언제나 가스등을 환하게 켜놓고 있었고, 언제나 유성기를 크게 틀어놓고 있었다.”⁶⁸⁾

바로 위의 글은 ‘正香村’ 상점의 풍경이다. 불황인 탓에 일 년 내내 바젠세일이란 간판을 걸어놓고 유성기 음악을 틀어놓고 홍보하고 있는 정경이다.

국민의 가슴을 축소시킨 유성기는 ‘벽이 없는 뮤직홀’⁶⁹⁾로 불리는 바, 전화, 라디오, 텔레비전과 마찬가지로 비시각적, 청각적 공간으로 성큼 내달게 되었고, 이렇게 가정 음악에서 출발한 유성기 문화는 점차 음악공간 (musical space)을 확대하여 전국적으로 전파되어 기차역, 도심의 상점,

66) 陳衡哲, <一支扣針的故事>, 《陳衡哲小說: 西風》(上海古籍出版社, 1998) 70쪽. “我的遇見西克夫人, 是在一九一六年的聖誕節. 西克夫人是我的同學海倫的姑母; 由海倫的介紹, 我得到她的快樂而美麗的家庭去住了三個星期. 那天我同海倫到西克夫人家時, 已是燈燭輝煌, 將近晚餐的時候了. 我一進門, 即聽見自留聲機發出來的音樂聲.”

67) 穆時英, <被當作消遣品的男子>, 위의 책 40쪽. “Weekend也只在學校的四周, 帶着留聲機, 和我去行Picnic.”

68) 老舍, <老字號>, 《老舍短篇小說選》(人民文學出版社, 1981) 123쪽. “掌櫃的踏拉着鞋, 叼着煙卷, 鑲着金門牙. …… 一年到頭老是大減價, 老懸着煤氣燈, 老轉動着留聲機.”

69) 마셜 매클루언 지음 / 박정규 옮김, 《미디어의 이해》(커뮤니케이션북스, 2007년 12쇄) 326쪽.

유성기 음반의 판매점, 사진관, 현대식 극장, 방송국, 카페, 바, 식당, 각종 전람회와 박람회, 운동회 개최 장소 등은 대중가요의 소비처가 되었다.

한편 유성기는 첩보기관에서 지령을 전달하는 도구로 이용되기도 한다. 앙드레 말로(A. Malraux, 1901~1976)의 《인간의 조건(La Condition Humaine)》(1933)에서 ‘魯於宣 에멜리크 축음기 상회’에서 魯於宣, 카토프, 기요, 에멜리크 등은 ‘교재용 레코드’라는 상표를 근사하게 모조한 가짜 레코드에다 지령을 녹음하여 漢口로 가는 배에다가 실어보내기도 한다.⁷⁰⁾ 오락용 음악 매체가 첩보용 지령 매체로 바뀐 경우이다.

1927년 세계 최초의 토키 영화가 할리웃에서 상영된 후 중국에서는 1931년에 처음으로 유성 영화를 제작하였으며, 1939년 그랜드(大光明) 영화관에서는 이어폰[Sinophone]을 구비하여 놓았다.

워너브라더스 사가 1927년에 세계 최초의 발성영화 《재즈 싱어(Jazz Singer)》를 내놓은 뒤부터 유성영화가 세계적인 관심을 끌게 되었다. 역시 소리 복제와 사진 복제 기술이 내놓은 걸작이라 하겠다. 영화는 음악, 춤, 미술, 문학, 건축 등이 배합된 종합예술이다.

특히 劉吶鷗는 <電影節奏論>(《現代電影》 1933년 12월 1일 제1권 제6기)과 같은 영화평론을 썼을 정도로 영화에 관심을 가졌기에 영화기법을 운용하여 자신의 소설을 창작하였다. 유성영화에 대해서는 다른 연구서와 논문들이 많이 나왔으므로 부언하지 않겠다.

이러한 도시의 소리, 소리의 문명에 대하여 이광수 같은 경우는 그의 소설 《무정》에서 작가가 노골적으로 개입하여 찬양하고 있으나⁷¹⁾, 위에

70) 앙드레 말로 지음 / 김봉구 옮김, 《인간의 조건》(지식공작소, 2005년 2판 4쇄) 24~25쪽 참조.

71) 이광수, 《무정》 390쪽. “전차 소리, 인력거 소리, 이 모든 소리를 합한 ‘도회의 소리’와 넓은 플랫폼에 울리는 나막신 소리가 합하여 지금까지 고요한 자연 속에 있던 사람의 귀에는 펑 소요하게 들린다. ‘도회의 소리!’ 그러나 그것이 ‘문명의 소리’다. 그 소리가 요란할 수록에 그 나라가 잘된다. 수레바퀴 소리, 증기와 전기기관 소리, 쇠망치 소리……이러한 모든 소리가 합하여서 비로소 찬란한 문명을 낳는다. 실로 현대의 문명은 소리의 문명이다.”

서 언급한 신감각과 작가들은 그 소리 문화의 문명성에 대한 평가를 유보하고 있다.

V. 항일 구국의 소리

중국의 가장 큰 “도시에서 온갖 소음을 실은 요란스런 음향”도 전쟁이 터지면서부터는 “깊은 우물 밑바닥에서 사라지듯 사라지고”⁷²⁾, 대신 항일 구국의 소리가 길거리에서, 지하에서, 후방에서 울려 퍼지기 시작하였다.

曹禺(1910~1996)의 《日出》(1936)에서 결말을 여는 문장을 보면 浦東에서 한 남자가 테너톤의 목소리를 높인다. 코러스를 넣는 사람들은 건설현장의 노동자들이다. 극의 결말에는 새로운 노동자의 힘이 고조되고 있으며, 부르조아인 밤의 난봉꾼들은 그들의 숙명을 향해 걸어가고 있음이 분명히 암시된다. 이는 구국의 소리이자 도시 노동자의 翻身[해방]의 소리가기도 하다.

한편 田漢(1898~1968)이 쓴 영화 《風雲兒女》(1935)의 말미에서도 항전을 독려하는 힘찬 노래로 대미를 장식하고 있다.

起來!	일어나!
不願做奴隸的人們!	노예 되길 원치 않는 사람들아!
把我們的血肉,	우리의 피와 살로
築成我們新的長城!	우리의 새로운 장성을 축조하자!
中華民族到了最危險的時候,	중화민족이 가장 위험한 때가 되면
每個人被迫着發出最後的吼聲。	모두 최후의 울부짖는 소리를 내리라.
起來! 起來! 起來!	일어나! 일어나! 일어나!
我們萬眾一心,	우리 모두 한 마음으로
冒着敵人的炮火前進!	적의 포화를 무릅쓰고 전진하자!

72) 앙드레 말로 지음 / 김봉구 옮김, 《인간의 조건》(지식공작소, 2005년 2판 4쇄) 18쪽.

冒着敵人的炮火前進!
前進! 前進! 進!

적의 포화를 무릅쓰고 전진하자!
전진! 전진! 전진!

《風雲兒女》의 주제곡은 <義勇軍進行曲>이다. 이 영화는 주제곡이 흐르면서 전쟁에 나갈 것을 호소하는 것으로 결말이 나는데, 그 주제가인 <의용군 행진곡>은 훗날 중화인민공화국의 국가가 되었다.

1937년 7·7 蘆溝橋 항전과 8·13 淞滬 항전의 포성과 함께 전 중국은 전면 민족항전의 막을 열게 되었다. 문화계에서는 중화전국문예계항적협회가 꾸려지는가하면, ‘명사들의 내각’이란 이름으로 불린 군사위원회 정치부 제3청이 구성되어 郭沫若(1892~1978)이 청장을 맡으면서 대일 항전에 매진하게 된다. 아울러 제3청 밑으로 10개의 항적 연극대와 10개의 영화 상영팀과 4개의 항적 선전팀, 만화 선전팀 및 상해 난민수용소의 일부 어린 친구들이 구성한 ‘어린이극단’을 두고 갖가지 문예 형식으로 항전을 독려하였다.

1943년 설날 전후 새로운 秧歌 붐이 일어 魯迅藝術學院에서는 ‘양가 부르기’ 운동을 전개하였다. 그중 군중에게서 가장 인기 있었던 양가극은 魯迅藝術學院 문예사업단이 공연한 <남매가 황무지를 개간하다>였다. 1944년 봄 신앙가의 상연이 고조를 이루어 延安 시내에 “음악이 하늘을 진동하고 길거리는 텅텅 비는” 상황을 이루었다고 한다.⁷³⁾ 아울러 양가극을 토대로 하여 1945년 5월 연안에서는 5막 16장의 대형가극 <白毛女>가 초연되면서 연안에서만 30여회나 공연되어 대중의 사랑을 받게 되었다.

VI. 나가며

월터 J. 옹은 《구술문화와 문자문화》에서 구술문화는 청각 중심, 문자

73) 부장록 저 / 오창화 역, 《중국현대문화운동사》(도서출판 중국학@센터, 2001) 480~481쪽 참조.

문화는 시각 중심적 문화로 구분하고 있다. 그리고 20세기에 발전한 소리 매체, 전화, 라디오나 유성기 음반, 텔레비전, 녹음테이프 등에 의해서 '2차적인 구술성'의 시대가 시작되었다고 지적하였다. 따라서 문화(인간)는 시각형에서 복수감각형 문화(인간)로 회귀하게 되었다.⁷⁴⁾ 이러한 근대 매체의 확산 과정에서 시각 매체의 영향력이 상당하였고 당시 새로운 도시 문화는 시각과 함께 청각을 포함한 다감각으로 다가왔다.

세계1차 대전 이후 도시문화는 국제적 동시성을 띠고 있는데, 미국의 댄스나 재즈와 같은 대중문화는 각국에 전파되었다. 특히 30년대 上海는 이러한 대중문화가 만연했던 자극광 시대라고 할 수 있다. 이러한 면모가 가장 극명하게 드러나는 작품이 바로 신감각파, 張愛玲 등의 작품이라 하겠다. 위에서 분석한 이들 작품에는 시각뿐만이 아니라 청각, 후각 등 복수 감각이 배합되어 있다.

지금 고급 미디어 매체의 홍수 속에 간혀 살아가고 있는 우리[중국을 포함하여] 현실 공간/시간 속에 담보된 삶은 과연 행복한 것일까? 賈樟柯(1970~)가 '카메라의 눈'을 자신의 고향 汾陽의 거리에 맞춘 영화 <小武>에서 문명의 이기라고 불리는 것들은 小武를 저들이 사는 사회와 모조리 격리시키고 있다. 확장기[관방 경찰의 범죄 근절 캠페인]. 노래방 기계[선천적 음치], 뽀뽀[소매치기 범죄의 발각], TV[친했던 친구의 비난↔구별 짓기와 고속 성장↔상품의 재포장 인터뷰] 등, 심지어는 화폐[친구 결혼 부조금]까지 어느 것 하나 그에게는 모두 굴욕감을 안겨주고 자존심 상하게 하는 미디어들이다.

엄숙과 통속의 문화 경계선, 이제 미디어는 온갖 장벽을 마구 뚫고 드나드는 바퀴벌레이다. 이 바퀴벌레를 따라 학제간 경계를 허무는 일이 앞으로 인문학[도]의 살길이다.

이 논문에서 빠진 부분, 즉 문학내적, 외적 소리의 개념이나 유형의 정립, 소리의 지역성, 소리의 진폭 등에 대해서는 다음의 과제로 넘긴다.

74) 소래섭, 《에로 그로 년센스: 근대적 자극의 탄생》(살림, 2005) 19~20쪽 참조.

< 參考文獻 >

- 신인섭, 《중국의 광고: 그 과거와 현재》(나남, 1992)
- 강현두 외, 《세계방송의 역사》(나남, 1992)
- 마샬 맥루한 지음 / 박정규 옮김, 《미디어의 이해》(커뮤니케이션스, 1997)
- 심재주, 《오늘의 중국방송》(나남출판, 1998)
- 요쿄미쓰 리이치 지 / 김옥희 역, 《상하이》(소화, 1999)
- 부장록 지 / 오창화 역, 《중국현대문화운동사》(도서출판 중국학@센터, 2001)
- 알랭 코르뱅, 《시간, 욕망, 공포》(동문선, 2002)
- 레이 초우 지음 / 정재서 옮김, 《원시적 열정: 시각, 섹슈얼리티, 민족지, 현대중국영화》(도서출판 이산, 2004년 4월)
- 요시미 순야 지 / 이태문 옮김, 《박람회》(논형, 2004)
- 요시미 순야·강상중 지 / 임성모·김경원 옮김, 《세계화의 원근법》(이산, 2004)
- 이승원, 《학교의 탄생》(휴머니스트, 2005)
- 소래섭, 《예로 그로 년센스: 근대적 자극의 탄생》(살림, 2005)
- 요시미 순야·와카바야시 미키오·미즈코시 신 지음 / 오석철·황조희 옮김, 《전화의 재발견》(커뮤니케이션북스, 2005)
- 요시미 순야 지 / 송태욱 역, 《소리의 자본주의: 전화, 라디오, 축음기의 사회사》(이매진, 2005)
- 장아이링 지음 / 김순진 옮김, 《경성지련》(문학과지성사, 2005)
- 앙드레 말로 지음 / 김봉구 옮김, 《인간의 조건》(지식공작소, 2005년 2판 4쇄)
- 요시미 순야 지, 《미디어 문화론》(커뮤니케이션북스, 2006)
- 이승원, 《소리가 만들어낸 근대의 풍경》(살림, 2006년 5월 2쇄)
- 리어우판 지음 / 장동천 외 옮김, 《상하이 모던: 새로운 중국 도시 문화의 만개, 1930~1945》(고려대학교출판부, 2007)

- 김형태 지음, 《보이즈 오디세이: 목소리에 숨겨진 비밀을 찾아서》(북로드, 2007)
- 장아이링 지음 / 김은신 옮김, 《색, 계》(랜덤하우스, 2008)
- 니코스 카잔차키스 저 / 이종인 역, 《일본·중국기행》(열린책들, 2008)
- 조성환 편, 《북경과의 대화: 한국 근대 지식인의 북경 체험》(학고방, 2008)
- 老舍, 《老舍短篇小說選》(人民文學出版社, 1981)
- 夏衍 序, 《中國新文學大系 1927~1937·제18집 電影集二》(上海文藝出版社, 1984)
- 劉呐鷗, 《都市風景線》(上海書店, 1988)
- 茅家琦 등저, 《橫看成嶺側成峯: 長江上游城市近代化軌迹》(江蘇人民出版社, 1993)
- 趙玉明, 《中國廣播電視史文集》(中國廣播電視出版社, 1993)
- 劉呐鷗, 《劉呐鷗小說全編》(學林出版社, 1997)
- 陳衡哲, 《陳衡哲小說: 西風》(上海古籍出版社, 1998)
- 李今, 《海派小說與現代都市文化》(安徽教育出版社, 2000)
- 穆時英, 《上海的狐步舞》(經濟日報出版社, 2002)
- 安德魯·瓊斯, 《留聲中國: 摩登音樂文化的形成》(臺灣商務印書館, 2004)
- 上尾信也, 《歷史として音》(柏書房, 1993)
- 吉見俊哉, 《メディア時代の文化社會學》(新曜社, 1994)
- Kahn, Douglas & Gregory Whitehead, 《Wireless Imaginations: Sound, Radio and Avantgarde》(The MIT Press, 1992)
- 錢琬希, <1930년대 중국도시소설 연구>(慶北大學校 대학원 박사논문, 2003년 6월)
- 전인갑, <상해인의 '모던'과 생활문화>(《중국근현대사연구》 제17집, 2003)
- 김수연, <소리 미디어와 근대 시공간: 1930년대 상하이 대중문화의 지형학>(《중국현대문학·제44호, 2008년 3월)
- 劉雪飛, <收音機造型發展演變研究>(江南大學碩士學位論文, 2004)
- 徐羽中, <二十世紀上半葉中國唱片初探>(福建師範大學碩士論文, 2005)

- 羅霄笑, <中國流行音樂商業化的萌芽>(中國藝術研究院 碩士論文, 2005)
- 葛濤, <聲音記錄下的社會變遷: 20世紀初葉至1937年的上海唱片業>(《史林》 2004년 제6기)
- 王娟, <晚清北京地區電話轉入與大眾心態>(《北京理工大學學報》 제9권 제3기)
- 胡俊修, <近代上海舞廳的社會功能>(《甘肅社會科學》 2007년 제1기)

<中文提要>

沃爾特 J. 翁 (Walter J. Ong)在《口述文化和文字文化(Orality and Literacy)》中指出, 口述文化是聽覺中心文化, 而文字文化是視覺中心的文化。并且指出20世紀發展的聲音媒體如電話、收音機、留聲機、唱片、電視、錄音磁帶等標志着‘第二性的口述性’的時代的開始。因此文化(人間)從視覺型文化回歸到復數感覺型文化(人間)。在這種近代媒體的擴散過程中, 視覺媒體的影響力和當時新的都市文化和視覺, 以及聽覺產生了復數感覺型文化。

第一次世界大戰以後, 都市文化處于國際同時性的狀態, 比如美國的舞蹈或爵士樂的大眾文化就傳播到各國。特別是三十年代, 上海成爲這種大眾文化蔓延的最絢爛的前沿。最能體現這種面貌的作品就是新感覺派和張愛玲等的作品。上述分析的這些作品融合了視覺、聽覺和嗅覺等多重感覺樣態。

現在困在高級環境媒介洪水中的我們, 在[包含中國]現實空間/時間里的生活果然會幸福嗎? 賈樟柯在把‘照相机的眼’對准于自己故鄉‘汾陽’的電影<小武>中, 稱爲文明的自私使小武跟他們生活的社會全部隔離。擴音機[官方警察的犯罪根絕運動]、練歌房機器[先天的音癡]、傳呼機[扒手犯罪的發覺]、TV[親近的朋友的非難]以示區別和高速成長⇔商品的再包裝會見]等, 甚至是貨幣[朋友結婚禮錢], 這其中任何一个都是給他帶來了屈辱、感傷和傷害自尊心的環境媒介。

嚴肅的與通俗的文化的界線, 當今環境媒介正如隨便穿越各種墻壁的螻

螂，對這些蟑螂的鏟除，才能造就人文學的活路。

주제어 : 聲音媒體 電話 收音機 留聲機 唱片