

## 《岡底斯的誘惑》의 서사 구조

김 영 철\*

<目次>

- |                   |                              |
|-------------------|------------------------------|
| I. 들어가는 말         | III. 행위 층위에서의 분석:<br>무의미한 행위 |
| II. 기능 층위에서의 분석   | IV. 서술 층위에서의 분석:<br>다양한 시각   |
| 1. 징조 단위: 실재와 가상  | V. 나가는 말                     |
| 2. 시퀀스 분석: 시도와 실패 |                              |

### I. 들어가는 말

1980년대 후반 중국 문단에 등장한 선봉파(先鋒派) 소설은 남미의 보르헤스, 마르케스, 요사 등 이른바 ‘붐 소설’<sup>1)</sup>의 소설 양식을 수용해 다양한 서사 방식을 실험했던 유파이다. 이 유파는 파격적인 서사 방식으로 사회주의 리얼리즘의 여진이 남아있던 당시 중국 문단에 신선한 충격을 가하면서 주목을 받았으나 너무 난해해 곧 단명하고 만다. 그러나 이후 중국 소설 문단에 일정한 영향을 미쳤으며, 중국 소설에 새로운 가능성을 제시한 유파로 평가 받고 있다.

\* 동국대학교 중어중문학과 교수

- 1) 1960년대 이후 세계 문학 무대에서 커다란 주목을 받기 시작한 라틴 아메리카 소설들을 통칭하는 용어이다. 자연주의적 서술 방식 파괴, 적극적 독자 탄생, 실제와 상상의 혼합 등을 통해 새로운 리얼리티를 추구했다. 한국문화예술위원회, 《100년의 문학용어사전》(서울: 도서출판 아시아, 2008), 356-357쪽.

선봉파의 대표작가인 마위엔(馬原)이 80년대 중반 《拉薩河的女神》, 《岡底斯的誘惑》, 《虛構》, 《錯誤》 등 기존의 사회주의 리얼리즘 소설과 사뭇 다른 소설을 발표하자, 중국 학계에서는 그의 서사 특징을 ‘마위엔의 서술 책략 馬原的敘述圈套’<sup>2)</sup>라고 명명하며 그의 독특한 서사 방식에 주목하게 된다. 그 후 그의 작품은 그의 서술 책략과 포스트모더니즘 혹은 보르헤스와의 영향 관계 등의 측면에서 주로 연구되고 있다.<sup>3)</sup>

본고는 마위엔의 대표작이며 선봉파의 대표작이기도 한 《岡底斯的誘惑》을 세부적으로 분석해 이 소설에 구축된 ‘서사 구조’와 그 의미를 밝히고자 한다. 중국 학계에서 주목했던 ‘서술 책략’이 그의 작품 전반에 사용된 서술 특징에 초점을 맞춘 개념이라면, 본고에서 살펴보고자 하는 ‘서사 구조’는 개별 작품의 서사 구조에 국한한 개념이다. 선봉파를 대표하는 개별 작품의 서사 구조에 대한 분석은 이 유파의 특징을 좀 더 구체적으로 밝히는 기초 연구로서 의의가 있을 것이다.

분석 방법으로 롤랑 바르트의 구조주의적 분석틀<sup>4)</sup>을 부분적으로 원용하고자 한다. 구조주의 분석틀로 선봉파 소설인 이 작품을 사용하려는 이유는 ‘미궁 迷宮’과 같은 이 작품의 서사 비밀을 객관적이고 명료하게 밝

2) ‘馬原的敘述圈套’란 말은 吳亮이 처음 사용한 용어로 마위엔 서술의 특징을 개괄하는 용어로 많이 사용된다. 吳亮, <馬原的敘述圈套>, 《當代作家評論》 제3기, 1987년.

3) 국내의 연구 성과로는 장운선의 <先鋒小說에서 나타나는 포스트 모더니즘적 특성> <馬原의 새로운 글쓰기> <중국 당대 소설에서 나타나는 보르헤스의 영향> <把文學回復到文學本身>, 줄고, <중국 포스트모더니즘 소설 연구> 등이 있다. 중국 논문은 참고 논문 참조.

4) 롤랑 바르트, <이야기의 구조적 분석 입문>, 《구조주의와 문학 비평》, 김치수 편역(서울: 홍성사, 1980), 98-100쪽: 롤랑 바르트는 하나의 문장은 배열적 관계와 통합적 관계를 갖고 있다고 보는 언어학의 층위 개념에서 이야기의 구조 분석의 결정적인 개념을 제공 받는다. 언어학에서 하나의 문장은 여러 층위로 구성되며, 개개의 층위들은 계층적 관계 속에 위치한다. 층위에 소속된 단위는 그 상위 층위와 연결돼 의미를 갖는다. 그에 따라 그는 하나의 이야기를 줄거리에 따라 이해하는 것이 아니라, 그 줄거리에 있는 여러 ‘층’을 살펴보고, 그 안에 감추어져 있는 수직적 축 위에 수평적 연계를 투영해 보는 분석틀을 제시한다.

히는데 보다 효과적이라고 보기 때문이다.<sup>5)</sup>

본고는 바르트가 제기하고 있는 방법을 기반으로 기능·행위·서술이라는 세 층위에서 마위엔의 소설 《岡底斯的誘惑》을 분석해 그 서사 구조를 드러내 보고자 한다.<sup>6)</sup>

## II. 기능 층위에서의 분석

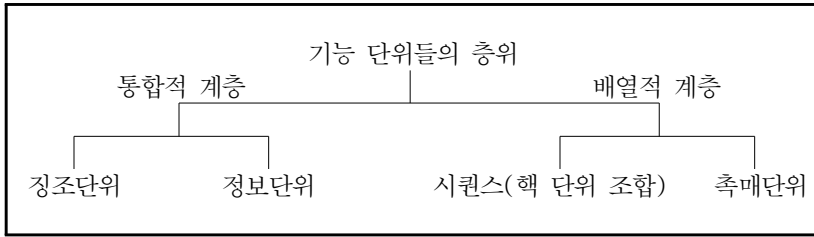
바르트의 분류에 따르면 서술적 단위들은 그 기능에 따라 통합적인 것과 배열적인 것으로 분류된다. 바르트는 통합적 계층에 해당하는 단위들을 징조단위라고 부르고, 배열적 계층을 담당하는 단위들을 기능단위라고 명명한다. 징조 단위는 순수 징조 단위와 정보 단위로 나누어지고, 기능 단위는 다시 핵 단위와 촉매 단위로 분류된다. 징조 단위는 의미론적 단위로 수직적 성질을 지닌다. 가령 인물의 성격이나 장점, 분위기 혹은 인생관 등에 관련되는 것으로 함축적인 기의를 지니고 있다. 이에 비해 정보 단위는 함축적 기의는 갖지 않고 사건, 인물 혹은 작품 전체를 시간과 공간 속에 위치시키는 데 사용된다.<sup>7)</sup> 도표로 정리하면 다음과 같다.<sup>8)</sup>

5) 포스트모더니즘의 주요 개념의 하나를 ‘해체 解構’라고 한다면, 해체의 대상은 이성이나 논리를 기반으로 하는 근대의식이고 그 구조이다. 작품 속의 구조를 밝히는 구조주의적 분석 방법은 역설적으로 그 해체의 증거를 밝히는데 유용하고 효과적일 수 있다.

6) 롤랑 바르트, 위의 책, 100쪽: 바르트는 이야기체 작품들을 ‘기능’들의 층위와 ‘행위’들의 층위, 그리고 ‘서술’의 층위의 세 가지 층위로 구분해 분석할 것을 제안한다. 그가 최하위 층위로 설정한 ‘기능’들은 결합되어 시퀀스를 형성하고, 다음 층위인 ‘행위’층위로 상향 관련되고, ‘행위’층위는 제3의 층위인 ‘서술’의 층위에 통합된다. 즉 이들 세 층위는 점진적 통합의 방식으로 서로 관련된다.

7) 같은 책, 85-105쪽.

8) 같은 책, 85쪽, 참조. 논자가 보다 쉽게 수정했음.



기능 층위에서 중심이 되는 단위는 통합적 계층에 속하는 징조 단위와 배열적 계층에 속하는 시퀀스(핵 단위의 모음)이다. 본 장에서는 징조단위와 시퀀스를 중심으로 작품을 분석하고자 한다.

### 1. 징조 단위 분석: 실재와 가상

(이해를 돕기 위해 먼저 이 작품의 줄거리를 소개하면, 작중인물 티베트인 사냥꾼 총뿌(窮布)는 가축을 해치는 곰 사냥을 의뢰 받아 추격하다, 그 곰이 곰이 아니라 히말라야 설인(雪人)이라는 것을 알게 된다. 이 소식을 들은 몇 사람이 탐사대를 조직해 설인 출몰지역을 탐사하나 설인을 발견하지 못한다. 중국 내지에서 티베트로 온 대학 졸업생 루까오(陸高)는 아름다운 티베트 아가씨 양진(央金)을 알게 되는데 양진은 의외로 차 사고로 곧 사망한다. 루까오와 야오량(姚亮)이 티베트의 전통 장례인 천장(天葬)을 참관하려 하나 천장 사부들에 의해 거절당한다. 루까오는 지질 탐사대에 참가해 무인지대에 들어갔다 호숫가에서 대형 양각룡(羊角龍) 유체를 발견한다. 쌍둥이 형제의 동생인 툐위에(頓月)는 군에 입대했다 사망하고, 형 툐주(頓珠)는 신비한 지역에 갔다 온 뒤 티베트 족의 영웅인 게사르 왕의 장편 서사시를 읊을 줄 아는 음유 시인이 된다.)

이 소설에서 바르트가 말하는 “인물의 성격이나 장점 혹은 인생관 등과 관련되는 함축적인 기의를 지니는”<sup>9)</sup> 징조 단위를 찾기 곤란하다. 왜냐하

9) 주5)참조.

면 이 소설은 소설 전체를 이끌어가고 이야기를 통합할 주인공이 없으며<sup>10)</sup>, 작중 인물들도 하나의 독립된 인격체로 설정되지 않았기 때문이다. 그들은 이야기 구성에 필요한 하나의 역할이나 기호에 불과하다. 예를 들면 1장에서 이런 서술이 보인다.

아마 넌 내가 야오량(姚亮)이라고 생각할지 모른다. 물론 난 야오량이 아니지만 그렇다면 또 어떤가? .... 하나님 맏소사, 그런데 야오량은 누구지?<sup>11)</sup>

이처럼 작가는 화자 ‘나’가 누구인지 분명히 밝히지도 않고, 인물의 이름도 의미가 없다고 언술하고 있다. 그 대신 이 소설은 작가로 상정되는 서술자가 주인공 대신 이야기 전체를 이끌어 가고 통합한다. 바르트가 말하는 징조 단위를 배워낸 이야기를 통합하는 기능으로 폭넓게 해석한다면,<sup>12)</sup> 이 소설에서는 이야기 전체를 실질적으로 이끌어가는 서술자의 시각에서 징조 단위를 찾을 수 있다.

우선, 이 작품의 제목인 ‘깡디스의 유혹’의 ‘유혹’이란 말은 깡디스 산맥에 대한 서술자의 시각과 태도를 표명한다는 점에서 징조 단위라고 말할 수 있다. 여기서 ‘유혹’은 긍정적인 의미로 사용된다.

10) 이 작품에 등장하는 주요 인물로는 루까오, 야오량, 충뿌, 노작가, 뚝위에, 뚝쭈 등이 있는 데 이중 루까오와 야오량의 이력이나 성격에 대한 서술이 거의 없고, 노작가와 충뿌는 인생 내력이 설명되나 그것이 작중의 주요 행위나 이야기의 주체가 되지 않으며, 뚝쭈와 뚝위에도 이야기의 대상이지 주체가 아니다.

11) 馬原, 《1980年代的舞蹈》, <岡底斯的誘惑>, 沈陽: 春風文藝出版社, 2004, 1쪽: 也許你以為我也是個姚亮吧。是又怎麼樣呢? 雖然我不是。姚亮講了關於你和陸二的事情, 姚亮使我們知道了你, 爲了這一點我感謝姚亮 ... 天吶, 姚亮是誰?

12) 김치수는 <롤랑 바르트의 기호학적 구조분석>이란 논문에서, “징조 단위는 즐거리의 이해에 필요하기는 하지만 즐거리의 중심을 이루는 것은 아니다... 통합적인 것이다.”라고 징조 단위를 개념 정리하기도 했다. 롤랑 바르트, 위의 책, 85쪽.

나는 그들을 사랑한다. 나는 죽어도 그들을 떠날 수 없고, 이곳을 떠날 리 없다.<sup>13)</sup>

나는 습관과 풍속(형식)만으로 그들을 존중하는 것은 부족하다고 생각한다. 그들을 사랑하고 그들을 진정으로 이해하려면, 그들의 세계로 들어가야 하는 것이다.<sup>14)</sup>

위의 예는 티베트에 오래 상주하면서 캅디스 산맥과 티베트에 애정을 지닌 중국 내지인의 시각으로 추정되는 서술자의 기본적인 입장이다.

두 번째 징조 단위는 “물론 믿든지 말든지 당신들 마음이다.”<sup>15)</sup>라는 이 작품의 첫 문장이다. 이 문장은 이 작품에서 서술된 이야기들이 사실로 믿기 어려울 수 있다는 것을 의미한다. 믿기 어려운 이유는 이 이야기들이 이성과 논리로 납득되지 않고 과학적으로도 입증되지 않기 때문이다.

그들이 그 속에서 이해하고 체험하는 것을 나는 다만 추측할 수 있을 뿐이다. 단지 이성이나 빌어먹을 그 놈의 논리로 판단할 뿐이다. 우리가 그들과— 여기 사는 사람들— 최대한 근접하더라도 그저 이 정도밖에 이해할 수 없다. 그러나 우리는 스스로 똑똑하고 개화됐다고 생각하고, 그들은 바보 같고 원시적이어서 우리가 계몽시켜야 한다고 생각한다.<sup>16)</sup>

즉 서술자는 이성이나 논리로 판단하는 것을 비판하고 있다. 이러한 징조 단위는 모든 것을 이성으로만 재단하는 근대적 사유를 회의하는 것으로

13) 馬原, 위의 책 13쪽: 我愛他們, 我到死也不會離開他們, 不會離開這里。

14) 같은 책 14쪽: 這些使我想到, 光從習俗(形式)上尊重他們是不夠的; 我愛他們, 要真正理解他們, 我就要走進他們那個世界。

15) 같은 책 1쪽: 當然, 信不信都由你們, 打獵的故事本來是不能強要人相信的。拉格洛孚。

16) 밑줄은 논자가 강조하기 위해 친 것임. 같은 책 14쪽: 他們在其中理解的和體會到的我只能猜測, 只能用理性和該死的邏輯法則去推斷, 我們和他們——這里的人們——最大限度的接近也不過如此。可是我們自以為聰明文明, 以為他們蠢笨原始需要我們拯救開導。

로, 남미의 '봄 소설' 작가들의 기본 인식과 일치한다. 또한 실재와 허구의 경계에 티베트가 위치한다는 말이기도 하다. 과학적으로 입증할 수 없는 곳, 이성이나 논리로는 이해할 수 없는 곳이 바로 티베트라는 통찰이 이 징조 단위에 함축되어 있다. 첫째와 둘째 징조 단위를 결합하면, 티베트는 중국 내지 사회가 신봉하는 이념이나 이성적으로는 믿을 수 없고 불가사이한 곳이지만, 오히려 그렇기 때문에 탈근대의 새로운 리얼리티로서 '유혹'적일 수 있다는 것으로 해석된다.

이러한 징조 단위는 이 작품 전체 이야기를 바라보는 시각이 된다. 예를 들면 화자인 '나'가 지질 탐사대에 참가해 전인미답(前人未踏)의 지역에 들어가, 연못에서 밤하늘의 별로 올라가는 신기루를 보고, 늪 지역에서 거대한 양각룡(羊角龍)의 유해를 발견하지만 사진을 못 찍어 입증할 길이 없었다는 이야기를 들 수 있다. 화자인 '나'는 이 놀랄만한 사실을 목격하고 주위에 말했으나 아무도 믿지 않는다. 지질 탐사대원도 믿지 않고, 다른 사람들도 믿지 않는다. 위에서 말한 징조 단위에 따르면 이 이야기는 믿기는 어렵지만 주관적 실재이며, 티베트가 사람을 유혹하는 신비이고 매력이라고 풀이된다.

두 번째 사례는 히말라야 설인(雪人)이야기이다. 작품 속에서 서술자는 깡디스 산맥에 거주하는 목축인들과 사냥꾼 총뿌의 진술을 통해 설인(雪人)에 대해 실감나게 서술한다. 하지만 탐사대는 설인을 찾지 못하고 존재를 입증할 증거도 찾지 못한다.<sup>17)</sup> 이 역시 위의 징조 단위에 따르면, 이 불가사이한 한 이야기도 진위 여부에 관계없이 티베트에선 진실일 수 있다는 것이다.

세 번째 사례는 뚝꾸 이야기이다. 서술자는 교육을 받지 않아 글도 모르는 뚝꾸가 신비한 지역에 갔다 온 뒤, 수 천 행이나 되는 티베트 족 영

17) 같은 책, 26쪽: 三天后他們到了窮布所在的縣, 到了窮布遭遇野人的山脚下那个牧村。轉了附近几十里山谷。他們在這里住了四天。其間兩個內地來的年輕人知道了老作家和窮布相識的一段故事。他們沒有机会和野人遭遇, 因為各自的工作和其他一些原因, 他們在第五天走上了歸途。看上去他們毫无沮喪。

웅 서사시《게사르 왕전 格薩爾王傳》<sup>18)</sup>을 읊을 수 있게 됐다는 것을 믿지 못하는 사람들에 대해 “이 일이 정말로 그토록 불가사의한가?”<sup>19)</sup>라고 반문한다. 서술자는 이성적으로 믿을 수 없고 이유도 모르지만, 실제로 그렇고 사람들이 그렇다면 믿을 수 있지 않은가 혹은 믿는다면 사실이고 진실이 아닐까 하는 입장이다.

이 작품의 징조 단위는 기존의 사회주의 리얼리즘 혹은 리얼리즘이 한정하는 진실의 근거를 해체하고 그 범주를 초월하고 있다. 즉 과학으로 입증할 수 있는 것만 진실이며, 입증할 수 없는 것은 거짓이라는 근대적 사고에 회의적이다. 다시 말하면 이성적 잣대로 보면 진실과 거짓이지만 티베트인들의 관념으로 보면 모두 실재일 수 있다는 것이다. 종교와 전설의 고장인 티베트와 티베트 인을 이해하는 기본 시각인 이 작품의 징조 단위는 이 작품의 이야기 전체를 하나로 꿰는 통합적 단위로 역할하며 작동한다.

## 2. 시퀀스<sup>20)</sup> 분석: 시도와 실패

작품을 이루는 구성단위들 가운데 행위를 담당하고 있는 것을 핵 단위라고 하는데, 이들은 이야기의 구조상 삭제할 수 없는 단위들이다. 핵 단위들은 그 상호 관계에 따라 시퀀스(sequence)라는 상위 단위로 묶을 수

18) 게사르 왕전은 티베트에서 전승되는 영웅 서사시로 11세기에서 13세기 사이에 형성된 것으로 추정하고 있다. 게사르는 “굴복되지 않는다.”란 의미를 지니며, 천상에서 파견되어 ‘지상세계의 평화’를 이룩한 왕으로 평가되고 있다. 김규현, 《티베트 문화 산책》(서울: 정신세계사, 2004), 299-306쪽.

19) 馬原, 위의 책, 37쪽: 這件事真的那么不可思議嗎?

20) 김치수 편역, <토도로프와 변형이론>, 《구조주의와 문학비평》(서울: 홍성신서, 1985), 23쪽, 114쪽. 최현무, <소설의 구조분석>, 김준오 외 《구조주의》(서울: 고려원, 1992), 127쪽. 시퀀스란 불어로는 sequence로서 영화에서 사용하던 용어를 빌려온 것. 하나의 장면을 지칭하는 분석의 단위이다. 바르트는 시퀀스를 연대관계로 결합되어 있는 핵 단위들의 논리적 연속체라고 본다. 최현무는 한국어로 연쇄체라고 명명한다. 이 용어에 대한 확정된 역어를 발견하지 못해, 잠정적으로 음역해 시퀀스라고 사용하고자 한다.

있으며, 시퀀스 내의 혹은 시퀀스 간의 통사적 구조는 이야기의 골격을 형성한다.

시퀀스를 설정하기 위한 기본 조건은 학자들마다 조금씩 다르지만, 바르트는 시퀀스란 연대 관계로 결합되어 있는 핵 단위들의 논리적인 연속체라고 본다.<sup>21)</sup>

이 작품은 모두 16개의 핵 단위들을 가지고 있는데 이 핵 단위들은 다음과 같은 5개의 시퀀스로 묶을 수 있다.

시퀀스 1. 설인(雪人) 탐사대 구성과 해산(1장, 2장, 9장)

- ① 설인 탐사대 구성하다
- ② 4일간 탐험하다
- ③ 설인 존재를 확인 못하고 해산하다

시퀀스 2. 설인 목격과 포획 실패(3장, 6장, 7장)

- ④ 대형 곰 출현하다
- ⑤ 설인으로 판별되다
- ⑥ 포획하지 못하다

시퀀스 3. 천장(天葬) 참관 전말기(4장, 8장, 10장)

- ⑦ 양진(央金) 사망하다
- ⑧ 천장 참관하러 가다
- ⑨ 양진의 천장인지 확인 못하다
- ⑩ 외부인의 참관을 불허해 참관하지 못하고 돌아오다  
(허 기사의 군 시절 차사고, 홍콩 관광객, 우연한 친구의 도움)

시퀀스 4. 루카오 지질 탐사대 참가 전말기(5장)

- ⑪ 지질 탐사대에 참가하다
- ⑫ 호수 신기루를 보다
- ⑬ 대형 양각룡(羊角龍)의 유체 발견하다
- ⑭ 입증 못해 인정받지 못하다

---

21) 같은 책, 114쪽.

시퀀스 5. 툐위예와 툐쭈 이야기(11장, 12장, 13장, 14장)

⑮ 툐위예 입대 후 월급은 오나 소식은 없다

⑯ 툐쭈가 갑자기 음유시인이 되다

《깡디스의 유희》를 구성하고 있는 5개의 시퀀스 중 4개는 ‘시도와 실패’를 중심으로 열리고 닫힌다. 4개 시퀀스는 표면적으로는 서로 상관없는 일의 나열로 보이지만, 내면적으로는 ‘시도와 실패’라는 동일한 행위 형태의 반복이란 점에서 서로 연결된다.

시퀀스 1과 시퀀스 2는 공통적으로 깡디스 산맥에 사는 설인(雪人)에 대한 내용을 다루고 있어 내용상 하나로 합칠 수 있다. 그러나 작가는 이를 분리하고 순서를 뒤 바꾸어 전개하고 있다. 즉 시퀀스 2에서 설인의 존재를 발견하고 시퀀스 1에서 그를 확인하는 과정을 서술하고 있다. 발견한 뒤에 확인하러 가는 것이 시간 순서로 볼 때 당연하나 작가는 의도적으로 사건 발생 순서를 도치시키고 여러 장에 분산시킨다. 이 사건을 계기적인 사건 순으로 정리하면 4→8→10→1→2→9장 순 이어야 하는 것이다. 즉 작가는 고의로 독자들의 이해를 방해하고 있다. 독자들은 이 작품을 이해하려면 비 계기적인 사건의 순서를 꿰뚫어야 하는 것이다. 이는 남미 붐 작가들이 사용했던 수법으로 독자들에게 적극적인 독서를 요구하는 수법이다.<sup>22)</sup>

또 하나 주목되는 것은 실패한 사건을 소재로 삼았다는 점이다. 시퀀스 1은 2의 결과를 듣고, 몇 명 작중 인물들이 탐사대를 구성해 탐사하나 결과적으로는 설인의 존재를 입증할 만한 증거를 찾지 못한다는 내용이다. 세계 최초로 설인의 존재를 확인했다거나 입증할 만한 증거를 찾았다는

22) 남미 작가 훌리오 코르타사르는 그의 작품 『돌차기 놀이』의 ‘독서 안내판’에서 이 작품은 첫 페이지부터 끝까지 차례로 읽을 수도 있고, 작가가 지시하는 대로 다른 순서로 읽을 수 있다고 안내한다. 코르타사르는 앞의 독서방법을 ‘수동적 독서’라고 말하고 뒤의 독서를 ‘적극적 독서’로 규정한다. 그리고 이런 두 가지의 상이한 독서방식에 따라 작품의 내용과 구조가 바뀐다. 송병선, <마술적 리얼리즘: 라틴 아메리카 현대소설의 미학>, 아트앤스터디 강좌 교안, 3쪽.

등 뉴스거리가 되거나 의미 있는 사건이 아니라 아무 소득 없이 실패한 사건이다.

한편 시퀀스 3과 시퀀스 4는 시퀀스 1, 2와는 논리적인 관계가 없다. 상호 연결 고리로 시퀀스 1에 등장했던 인물들이 다시 등장한다는 점일 뿐이다. 하지만 역시 ‘시도와 실패’라는 동일한 이야기 구조를 갖고 있다는 점에서 공통점을 지니고 있다.

시퀀스 3은 티베트 민족의 특이한 장례 풍속인 천장(天葬)을 다루고 있다. 천장(天葬)이란 천장대에서 시체를 해체해 놓으면 독수리들이 그 시체를 먹고 영혼을 하늘로 보내준다는 의식이다. 양진(央金)이라는 아름다운 티베트 처녀의 갑작스럽고 우연한 죽음과 함께 변주(變奏)되는 천장 참관기도 역시 독자의 기대를 저버리는 내용이다. 그들이 참관하고자 하는 천장이 양진의 천장인지 확인하지 못하고, 외부인 참관 불허 규정에 따라 참관 자체도 하지 못하고 비만 맞고 돌아온다는 실패한 이야기이다. 이 사건 역시 연속으로 서술되는 것이 아니라 4장, 8장, 10장에 분리되어 서술된다.

시퀀스 4도 루카오가 지질 탐사대에 참가했다가 늪지대에서 대형 양각용(羊角龍) 유체를 발견하는 과정을 서술하고 있다. 밤에 호수에서 신기루를 보는 장면이나 2~30미터 높이가 되는 대형 양각용의 유체 등을 발견하는 대목은 깡디스 산맥이 지닌 신비스런 모습이나, 이 역시 사진기를 가져가지 않아 증명할 길이 없다며 서술자는 탄전을 부린다. 역시 증명할 길이 없는 공허한 이야기인 것이다. 이 이야기는 한 장으로 묘사되어 있어 시간상의 조작은 없다.

시퀀스 5는 티베트 유목민 쌍둥이 툄위예와 툄쭈란 형제에 대한 이야기이다. 동생 툄위예가 군 입대하는 것을 보면 시점이 현대인 것 같은데, 평소 노래도 못하고 글도 모르는 형 툄쭈가 신비한 지역에 갔다 온 뒤 갑자기 티베트 민족의 대서사시를 읊는 음유시인이 되었다는 대목에 이르면 현대와는 아득히 떨어진 전설의 시대 같은 느낌을 준다. 즉 티베트를 현재와 전설이 공존하는 곳으로 서술하고 있는 것이다. 이 시퀀스는 순차적으로 시간이 처리되어 있다. 이 시퀀스와 다른 시퀀스와는 사건 발생 지점이

동일한 깡디스 산맥의 주변이라는 점 외는 별다른 연결 고리가 없다. 즉 바르트의 말에 의하면 닫힌 구조이다. 작가는 이런 점을 의식한 것인지, 시퀀스 3에 등장하는 운전사 허 기사의 에피소드를 삽입해 뜯위에의 죽음 이야기와 오버랩 시키며 이 시퀀스를 전체 작품 속으로 안착시키고 있다.<sup>23)</sup>

전체 시퀀스간의 관계와 시퀀스 조합의 특징을 종합하면, 첫째로는 표면적으로는 각 시퀀스 간에 특별한 내용적 논리적 연관성은 없으나, 5개 중 4개의 시퀀스는 ‘시도와 실패’라는 동일한 행위 형태가 반복되고 있으며, 둘째로는 사건의 순서를 전도시키고 사건들을 여러 장에 분산 배치시켜, 상관없는 사건들을 서로 얽힌 하나의 이야기로 조합하고 있는 특징을 지닌다.

### III. 행위 층위에서의 분석: 무의미한 행위

바르트는 작중인물을 심리적 본질을 지닌 존재가 아니라, 행위의 ‘가담자’로 정의하고 있다.<sup>24)</sup> 그는 작중인물을 그들이 참가하고 있는 행동 범주를 통해 정의하는데, 여기서 행위란 작은 행동을 의미하지 않고 실제 행해진 것 보다 큰 분절로 이해되어야 한다고 기술하고 있다.<sup>25)</sup>

이 작품의 작중 인물 행위의 양상과 의미를 시퀀스 별로 추적해 보면 다음과 같다.

첫 번째 시퀀스에서는 화자 ‘나’의 탐사대 ‘구성’과 ‘해산’이 주요 행위이다. 첫 장에서 화자 ‘나’는 루까오에게 설인(雪人)탐사대 구성을 제안한

23) 티베트에선 젊은이가 불의에 사고를 당해 사망했을 경우, 가해자나 동료에 대한 신 아들 노릇을 하는 풍습이 있는 모양이다. 이 작품에선 시퀀스 5의 뜯위에와 시퀀스 3의 허기사의 사건을 오버랩 시키며 두 시퀀스를 의미적으로 연결시키고 있다.

24) 롤랑 바르트, 위의 책, 119쪽.

25) 같은 책, 121쪽.

다. ‘나’는 설인(雪人)탐사를 ‘천하에서 제일 중요한 일이고 세상에서 가장 큰 일’이라고 강조한다.<sup>26)</sup> 그러나 한참 뒤인 9장에서 아주 간략히 “그들은 설인과 만나지 못했다. 각자의 일과 다른 이유로 5일째 되는 날 돌아갔다.”<sup>27)</sup>라고 탐사대의 해산을 공지한다. 그들의 탐사 과정도 “그들은 이 유목촌을 근거지로 부근 수 십리 계곡을 돌았다.”<sup>28)</sup>라고 짧게 언급하고 있을 뿐이다.

즉 첫 번째 시퀀스에서는 화자 ‘나’가 제안한 설인 탐사팀이 큰 기대를 갖고 ‘구성’되었으나 아무 성과도 없이 ‘해산’된다는 허무한 행위가 발생한다. 게다가 서술자는 그 결과에 대해 “그들은 조금도 낙심한 것 같지 않았다.”<sup>29)</sup>라고 부연하고 있다. 마치 그들에게 설인(雪人)의 존재 여부를 확인하는 것은 처음부터 그다지 중요한 일이 아닌 것 같은 느낌을 준다.

두 번째 시퀀스에서는 사냥꾼 총뿌의 꿈 ‘추적’과 설인과의 ‘만남’이 주요 행위다. 그의 행위는 첫 번째 시퀀스의 원인이 된다. 그는 깡디스 산맥 주변에 아주 특이한 대형 곰이 출현해 가축에 해를 끼친다는 소문을 듣고 그 곰을 사냥하기 위해 ‘추적’하나, 곰이 아니라 설인이라는 것을 목격하게 된다.

그런데 특이한 것은 깡디스 산맥의 맹수들을 떨게 하는 전문 사냥꾼 총뿌가<sup>30)</sup> 매우 난폭하고 힘 센 설인을<sup>31)</sup> 대면하는 대목에서 사살을 목적으로

26) 馬原, 위의 책, 1쪽: 眞的有要緊事, 天字第一号重要的大事, 是世界最大的事。

27) 같은 책, 26쪽: 他們沒有機會和野人遭遇, 因爲各自的工作和其他一些原因, 他們在第五天走上了歸途。

28) 같은 책, 26쪽: 他們以這個牧村爲站脚点, 轉了附近几十里山谷。他們在這里住了四天。

29) 같은 책, 26쪽: 看上去他們毫无沮喪。

30) 같은 책, 6쪽: 可是村里人, 鄰村人都不會忘了你是怎樣治服了那頭使百里震懾的山地之王。(3장)

31) 같은 책, 7쪽: 它一扭索性把牛扭倒了, 它顯然動了气。這次它干脆拽住牛的兩支角用力掰, 它居然把整个牛頭掰成兩半! 白花花的腦子和血摻在一起順着脖子淌下來, 一个有小拳头那么大的眼珠也擠出來啦, 我簡直嚇死啦, 我就一邊站着看着。(3장)

로 ‘추적’ 하지 않고, 비무장으로 숨어서 마치 ‘만남’을 기다리는 것 같이 행동한다는 점이다. 그리고 “너를 바라보는 그 놈의 눈은 완전히 네가 익숙한 인간의 표정이라는 것을 너는 기억할 수 있다.”<sup>32)</sup>고 서술하고 있다. 사냥꾼 총뿔과 그 설인의 ‘만남’은 마치 오랫동안 기다렸던 선조(先祖)를 만나는 장면처럼 평화롭다.

세 번째 시퀀스의 주요 행위는 천장(天葬) ‘참관가다’와 ‘돌아오다’이다. 루카오와 야오량 그리고 허 운전수가 한 팀이 되어 티베트의 전통 장례 풍속인 천장(天葬)을 ‘참관’가나 결과적으로는 보지 못하고 ‘돌아오다’라는 것이 이 시퀀스의 전체적인 행위이다. 여기에 양진이란 처녀의 우연한 죽음은 주선율의 변주(變奏)로 작동한다. ‘행위’ 자체도 특별한 의미가 없으며 결과도 실패한 행위가 오히려 특징인 것이 이 부분의 행위이다.

네 번째 시퀀스의 주요 행위도 루카오가 티베트 오지의 ‘탐사 갔다 돌아오는’ 하나의 체험 과정이다. 루카오가 전인미답의 오지에서 한 밤에 신기루를 보고 아침에는 늪에서 대형 양각룡(羊角龍)의 유체를 발견하고 돌아오는 과정이 그려지고 있다. 여기서의 행위도 특별한 목적이 있는 것이 아니고 우연하고 신기한 체험일 뿐이다.

다섯 번째의 시퀀스도 특정한 목적을 위한 행위가 아니라 그저 티베트에 살아가는 두 쌍둥이와 주변 인물들의 살아가는 과정 정도의 행위만을 담고 있다. 각 인물의 주요 행위는 뜻위애가 입대하나 소식이 없고, 뜻쭈가 갑자기 신비한 곳에 다녀 온 뒤 ‘음유시인이 되고’, 니무는 ‘아이를 낳고’ 혼자 사는 것이다.

이 소설에 등장하는 주요 ‘행위’ 단위들은 목적이나 의미가 있는 ‘행위’들이 아니다. 그저 수색하거나 체험하거나 참관하며 일상적인 정도의 ‘행위’일 뿐이다. 게다가 그 ‘행위’들이 모두 실패하는 등 사회주의 리얼리즘 소설이면 등장하기 어려운 무의미한 ‘행위’들이다. 그러나 바로 이러한 특징으로 이 작품의 행위 층위는 징조 단위와 서술 층위와 통합되면서 사회

32) 같은 책, 20쪽: 但你來得及記下它注視你時, 眼里射出的完全是你所熟悉的人的表情。(6장)

주의 리얼리즘 소설과는 다른 특이한 세계를 구축하게 된다.

#### IV. 서술 층위에서의 분석: 다양한 시각

바르트가 가정하는 서사체의 세 층위 중 세 번째 층위에 해당하는 서술 층위는 발신자와 수신자간의 의사 전달이 문제가 된다. 즉, 화자가 이야기를 독자에게 전달하는 방법이 중요하다. 앞에서 논의된 기능 층위와 행위 층위는 이 서술 층위와 연계되었을 때 통합적인 의미를 확보하게 된다.<sup>33)</sup>

본고에서는 주로 시점으로 《깡디스의 유혹》의 서술 층위를 고찰해 보기로 한다. 중편소설에 불과한 이 소설에서 시점의 주요 전이만 13 번이나 일어나고 있다.

1장-2장-9장으로 구성된 첫 번째 시퀀스는 장별로 화자의 시점이 바뀐다. 1장에서 창밖에서 신분을 밝히지 않은 화자 ‘나’는 1인칭 시점으로 방안의 인물에게 무언가를 제안하려 한다. 작가는 의도적으로 독자에게 필요한 정보를 제공하지 않고 있다.<sup>34)</sup> 독자들은 사전에 아무 정보 제공도 없이 알지 못하는 작중 인물의 말을 들어야 한다.

2장에선 티베트에 와서 작가로 살고 있는 노작가가 화자 ‘나’가 되어 자기의 티베트 생활에 대해 이야기 하고 있다. 9장에선 3인칭 전지적 화자가 탐사대 구성과 해체의 과정을 설명한다. 즉 2장과 9장의 화자는 1장과 비교하면 특별한 것이 없으나, 그 사이에 두 번째 시퀀스인 3장-6장-7장이 삽입되면서 이들과의 관계 속에서 시점의 편차가 발생한다.

두 번째 시퀀스에서 3장과 6장은 화자인 ‘나’가 사냥꾼 총뿌인 ‘너’에 대해 설명한다. ‘너’인 총뿌의 행위와 생각은 모두 중국 내지에서 온 지식인으로 추정되는 서술자의 필터에 의해 걸러지고 조작된다. 사냥꾼 총뿌

33) 롤랑 바르트, 위의 책, 123-130쪽.

34) 자동화 되어 버린 일상적인 감성을 깨우려 상황을 고의로 ‘낯설게 하는’ 수법이다. 한국문화예술위원회, 위의 책, 641쪽.

자신의 주체적인 행위와 생각은 유보되고 있다. 여기서 총뿌인 ‘너’는 관찰의 대상이기도 하다. 작가로 상정되는 화자 ‘나’는 7장에 서는 전면에 나선다. 작가가 직접 독자에게 히말라야 설인에 대한 이야기를 진한다.

세 번째 시퀀스의 4장 초입에서 작가는 이른바 원서사(元叙事) 수법(meta narration)을 사용해<sup>35)</sup> 독자와 이 시퀀스의 인물이나 이야기 구성에 대해 상의한다. 작가는 직접 작품에 등장해, 소설이 허구임을 의도적으로 폭로해 독자들이 작중에 몰입하는 것을 방해한다.<sup>36)</sup>

지금 난 다른 이야기를 하려고 한다. 루까오(陸高)와 야오량(姚亮)에 관한 다른 이야기다. 분명히 해 둘 것은 야오량은 반드시 특정한 사람이 아니라는 거다. 야오량은 최근 몇 년간 루까오와 줄곧 같이 다니던 사람이 아니고 티베트에 와 일할 수도 있는 가상의 인물일 수도 있기 때문이다.

그렇다. 야오량이 티베트에 왔다고 가정할 수 있다. 3년 내지 5년 동안, 내지에서 티베트로 파견된 교사일 수 있다. 이렇게 정하자. 독자들이 이미 루까오가 지구(몇 개 현으로 구성된 행정조직)의 체육위원회에 배치 돼 간부로 일하고 있다는 것을 알고 있다고 정하자.<sup>37)</sup>

작가는 직접 작품에 등장해 야오량이나 루까오란 인물이 독립적인 정체성을 지닌 특정한 인물이 아니며, 루까오가 체육위원회에 근무하는 것도 역시 작가와 독자가 언제든지 바꿀 수 있는 허구의 설정이라는 것을 강조하고 있다.

그 뒤 바로 루까오가 양진을 만나는 대목부터 3인칭 전지적 시점이 사

35) 주2) 참조.

36) 이를 통해 얻어지는 이른바 소외효과는 본래 ‘The distancing effect’란 말의 역어로 극작가 Bertolt Brecht에 의해 개념화 된 것이다. 관중들이 극에 수동적으로 몰입하는 것을 방해해, 관중을 비평적 관찰자로 깨어있도록 하는 수법이다. 한국문화예술위원회, 앞의 책, 429-432쪽.

37) 馬原, 위의 책, 8쪽: 現在要講另一个故事, 關於陸高和姚亮的另一个故事。應該明确一下, 姚亮并不一定确有其人, 因為姚亮不一定在若干年內一直跟着陸高。但姚亮也不一定不可以來西藏工作啊, 不錯, 可以假設姚亮也來西藏了, 是內地到西藏幫助工作的援藏教師, 三年或者五年。就這樣說定了。

용되고, 이 시퀀스의 8장과 10장 역시 같은 시점이 사용된다. 여기서 주목해야 하는 것은 앞에서 작가가 직접 등장해 독자에게 말을 거는 원서사를 사용한 관계로, 독자들은 3인칭 시점 뒤에 작가의 그림자를 강하게 느끼게 된다는 점이다. 이 점이 리얼리즘에서 상용되는 3인칭 시점과 다른 점이다.

네 번째 시퀀스는 주로 5장에서 이루어지는 데 다양한 시점을 수시로 교체하면서 서술하고 있다. 처음엔 나이가 많아 보이는 화자 ‘나’가 젊은 이인 ‘자네들’에게 시안(西安)과 미국 인디언 보호구역과 비교해 티베트는 완전히 다른 곳이라고 강조한다. 그 다음엔 작가가 직접 등장하는 원서사로 전이됐다가, 다시 ‘나’란 일인칭 화자로 바뀌어 지질 탐사대에 참가해 체험했던 기이한 광경에 대해 이야기 한다. 한 장에서 3번이나 시점을 바꿈으로써 내용은 다각적 서술 각도를 확보하게 된다.

다섯 번째 시퀀스는 주로 11→12→13→14장으로 연속된다. 이 시퀀스는 처음부터 끝까지 3인칭 전지적 시점을 유지한다. 뜬위애와 뜬주의 이야기는 이야기 자체가 현실과 전설이 공존한다. 옛날이야기 같은 이 이야기는 수동적으로 몰입하는 것이 효과적이라고 판단해 3인칭 전지적 시점을 유지하고 있는 것으로 보인다.

마지막 장인 15장에서는 그야말로 원서사 수법이 본격적으로 사용된 부분으로, 이 작품의 서술 층위의 특성을 본격적으로 드러낸 부분이다.

이야기는 이제 거의 다 말했다. 그러나 분명 기술과 기교 문제를 제기할 독자들이 있을 것이다. 우리 한번 생각해 보자.

...

b. 플롯 문제. 뜬위애는 첫 부분에서 일단락됐다. 후에 무슨 이유인지 끊어지고 아무런 이야기도 없다. 그는 도대체 왜 나무에게 편지를 쓰지 않았는가? 왜 후반의 스토리에 출현하지 않는가? 또 하나의 기술 문제이다. 위의 문제와 함께 해결하기로 하자.

c. 남겨진 문제. 상상해 보자. 뜬위애가 돌아 왔다. 형제지간인 뜬위애와 형수 나무 사이에는 장차 어떤 관계가 발생할까? 세 인물의 동기를 어떻게

해석할까?

...

좋다. 먼저 c를 보자.

먼저 뜻위에는 돌아 올 리 없다.(돌아 올 가능성이 없다. 뜻위에게 돌아 올 가능성을 배제하면 문제는 간단해진다.) 왜냐하면 그는 군에 입대한 뒤 얼마 뒤 공무 수행 중 사망한다. 그의 분대장이 사망자의 어머니를 위로하기 위해, 아들 역할을 대신한 것이다. 그가 근 10여년 간 아들 이름을 도용해 어머니에게 약 2천원을 보낸다. 그런 뒤...<sup>38)</sup>

작가는 고의로 작품에 허점을 만들어 독자들로 하여금 의문을 품게 한 뒤, 마지막에 직접 등장해 독자와 그 문제에 대해 논의하고 해결책을 제시하고 있다. 이로써 작품은 작가나 독자들의 상상에 의해 얼마든지 다른 방식으로 전개될 수 있는 열린 공간으로 느껴진다.

한편 이 장에서 작가는 뜻위에게 월급만 보내고 돌아오지 않은 이유를 분대장이 죽은 부하를 대신해 자식 노릇을 한 것으로 설정하면 된다고 해결책을 제시해, 티베트 사람들의 독특한 인간관계를 삽입한다. 이러한 해결책으로, 이 소설의 내용이 작가의 상상에만 근거한 단순한 허구가 아니라는 느낌을 강하게 준다. 작가는 이러한 이야기들이 모두 허구라고 강조하지만, 독자들은 오히려 현실 속에 감추어진 본질이 아닐까라고 생각하게

38) 馬原, 위의 책, 44쪽: 故事到這裏已經講得差不多了, 但是顯然會有讀者提出一些技術以及技巧方面的問題。我們來設想一下。

.....

B. 關於線索。頓月截止第一部分, 後來就莫名其妙地斷線, 沒戲了, 他到底爲什麼沒給尼姆寫信? 爲什麼沒有出現在后面的情節當中? 又一個技術問題, 一併解決吧。

C. 遺留問題。設想一下, 頓月回來了, 兄弟之間, 頓月與嫂子尼姆之間將可能發生什麼? 三個人物的動機如何解釋?

.....

好了。先看C。

首先頓月不會回來(也不可能回來, 排除了頓月回來的可能性, 問題就簡單了), 因爲他入伍不久就因公犧牲了。他的班長爲了安撫死者母親, 自願頂替了這個兒子角色; 近十年來他這個冒名兒子給母親寄了近兩千元錢。

되는 것이다.

## V. 나가는 말

1980년대 후반 중국 문단이 당면한 과제 중의 하나를 현실과 괴리된 사회주의 리얼리즘의 한계에서 벗어나 새로운 리얼리티를 찾는 것이라고 한다면<sup>39)</sup>, 선봉파는 남미의 붐 소설이란 세계 사조를 수용해 그 대안을 제시했다고 볼 수 있다.

선봉파의 대표작 《岡底斯的誘惑》의 서사구조를 분석하는 것은 선봉파가 어떻게 새로운 리얼리티를 구현하는가를 밝히는 작업이라고 하겠다.

이 작품은 이념이나 이성 중심의 사회주의 리얼리즘과 다른, 실재와 가상이 공존하는 새로운 차원의 리얼리티를 제시하고 있으며 그것을 미학적으로도 긍정하고 있다.<sup>40)</sup> 이 작품의 서술자는 과학적으로는 입증할 수 없어도, 사람들(티베트인)의 믿음과 주관적 체험도 리얼리티가 될 수 있으며, 아름다울 수 있다고 역설하고 있다.

이 작품은 동시에 기존 소설의 논리적 구조를 해체시키려고 시도하고 있다. 이 작품은 작품 전체를 논리적으로 관통하는 통일된 사건을 두고 있지 않고, 서로 상관없는 사건들을 분산 배치하고 있으며, 시간 순으로 전개하지도 않고 있다. 다만 사건들은 ‘시도와 실패’라는 동일한 의미 형식으로 연결될 뿐이다.

이 작품의 ‘행위’ 주체인 작중 인물은 심리적 밀도를 지닌 인격체가 아

39) 20세기 사람들은 19세기와는 달리 이성을 중심으로 한 확실하고 정확한 세계관은 현실이 아니며, 불확실하고 정확히 알 수 없는 것이 현실적인 세계관임을 알게 된다. 박종하, 《틀을 깨라》(서울: 해냄, 2011), 73쪽.

40) 이 소설의 소재는 모두 실재와 상상 혹은 허구의 경계선에 위치한다. 설인은 인간과 짐승 사이의 존재이고, 천장은 삶과 죽음을 연결하는 의식이며, 음유시인 뚝꾸의 이야기는 현실과 전설의 경계를 모호하게 하는 이야기이다.

니며, 그들의 행위도 사회의 본질을 개괄하는 등 특별한 목적을 지닌 ‘행위’가 아니다. 이러한 ‘행위’들은 사회주의 리얼리즘 소설이면 등장하기 어려운 무의미한 ‘행위’ 들이다.<sup>41)</sup>

이 작품의 시점의 전이는 매우 빈번하며 다양하다. 특히 원 서사나 일인칭 시점을 통해 작가는 의도적으로 독자들의 몰입을 방해하고, 소설의 내용이 진실이 아니라 허구라며 스스로 ‘화자’의 권위를 떨어뜨리려 노력한다. 권위적인 화자가 단일한 시점으로 소설의 내용이 진실이고 진리라고 역설하는 사회주의 리얼리즘과는 사뭇 다른 서술 방식이다.

이처럼, 선봉파는 사회주의 리얼리즘의 대척점에서 당시 문단이 당면한 과제에 대해 일정한 대안을 제시하고 있다. 동시에 이성 중심의 근대적 사유에 의문을 제기하고, 가상을 실제 속의 일부로 인정하는 탈근대적인 리얼리티를 탐구하며 세계 문학사조에 동참하고 있는 것이다.

#### <參考文獻>

- 金治洙 編, 《구조주의와 문학비평》(서울: 弘盛社), 1980.  
 최현무 편, 《한국문학과 기호학》(서울: 문학과 비평사), 1988.  
 김옥동 편, 《포스트모더니즘의 이해》(서울: 문학과 지성사), 2001.  
 김준오 외 지음, 《구조주의》(서울: 고려원), 1992.  
 윤호병 편, 《후기 구조주의》(서울: 고려원), 1992 .  
 한국문화예술위원회, 《100년의 문학용어사전》(서울: 도서출판 아시아), 2008.  
 장윤선, <馬原의 새로운 글쓰기>《中國語文學誌》 Vol.11, 2002.

41) 王向峰 主編, 《文藝美學辭典》, 沈陽: 遼寧大學出版社, 1988, 225-226쪽. 사회주의 사실주의에서는 개별적인 재료를 집중 가공한 전형적인 인물, 사건, 이야기를 통해 사회 본질을 개괄하고자 한다.

- \_\_\_\_\_, <先鋒小說에서 나타나는 포스트모더니즘적 특성>, 《人文論叢》, Vol.22, 2005.
- \_\_\_\_\_, <把文學回復到文學本身>, 《中國現代文學》 제20호, 2001.
- \_\_\_\_\_, <중국 당대 소설에서 나타나는 보르헤스의 영향>, 《中國語文學誌》 13집, 2003.
- 拙稿, <중국 포스트모더니즘 소설 연구>, 《中國語文論叢》29집, 2005.
- 馬原, 《1980年代的舞蹈》(沈陽: 春風文藝出版社), 2004.
- 馬原, 《喜馬拉雅古歌》(昆明: 云南人民出版社), 2003.
- 柳鳴九 編, 《從現代主義到后現代主義》(北京: 中國社會科學出版社), 1994.
- 陳厚誠, 王宁 主編, 《西方当代文學批評在中國》(天津: 白花文藝出版社), 1999.
- 張國義 編選, 《生存遊戲的水圈》(北京: 北京大學出版社), 1994.
- 王向峰主編, 《文藝美學辭典》(沈陽: 遼寧大學出版社), 1988.
- 王宁, <后現代主義的終結>, 《天津文學》第12期, 1991.
- 趙稀方, <博爾赫斯·馬原·先鋒小說>, 《小說評論》第6期, 2000.
- 張學軍, <博爾赫斯與中國当代先鋒寫作>, 《小說評論》第6期, 2004.
- 陳娟, <淺議博爾赫斯對馬原的影響>, 《安徽文學》11期, 2008.
- Arif Dirlik and Xudong Zhang, eds., Postmodernism & China, Durham, NC.: Duke university press, 2000.
- Xiaobing, Tang, Chinese Modern, Durham, NC.: Duke university press, 2000.
- Masao Miyoshi and H.D.Harootunian, eds, Postmodernism & Japen, Durham, NC: Duke university press, 1989.
- Anne Birrell, Postmodernist Theory in Resent Studies of Chinese Literature, Philadelphia, PA: University of Pennsylvania, 2000.
- Xiaobin Yang, The Chinese Postmodern – Trauma and Irony in Chinese Avant–Garde Fiction, The University of Michigan Press, 2002.

Tong Shijun, *The Dialectics of Modernization – Habermas and the Chinese Discourse of Modernization*, Sydney, Australia: The university of sydney, 2000.

<中文提要>

1980年代後期出現在中國文壇的先鋒派小說，受到南美博爾赫斯等一批作家影響，實驗各種先鋒的敘事手法，影響90年代中國小說文壇。作為先鋒派代表作家馬原，如吳亮所說，用馬原的敘述圈套來寫作一些作品，其中《岡底斯的誘惑》代表他的作品，也代表先鋒派。本文通過巴爾特的結構主義分析方法，力圖客觀地呈現出它的敘事結構。

巴爾特建議把敘事作品分為三個描述層：一，‘功能’層，二，‘行動’層，三，‘敘述’層。本文從這三個方面入手分析它的敘事方式，其效果和意味。但因為，在馬原的筆下，人物一般沒有特定的性格特征，只能從全體話者分析轉喻單位，它有兩個單位，其一是‘岡底斯的誘惑’的‘誘惑’，其二是作品前頭的‘信不信由你’。從這轉喻單位來看，這本小說敘述的西域地區的故事雖以理性不能相信，也是事實，也富有魅力的。

這本小說是由五個核心單位的接連體組成的。表面看來，互相沒有連貫，但其中4個有同樣的‘追求和失敗’方式來連結。

分析‘行動’層的結果：這本小說沒有‘行動’主體。也沒有特別的行動而且沒有成功的結果，不像寫實主義小說的行動。

分析‘敘述’層的結果：這本小說有13次的敘述人稱轉變。敘述人稱是隨着敘述的內容和作家的意圖轉變的。其中元敘事和第一人稱故意妨害讀者入戲，讓讀者知道小說不是事實而是虛構。

這部小說對近代的寫實主義的想法提出疑問，表現出寫實和虛構是人生的兩側面，推出後現代的新想法。

주제어 : 馬原, 敘述結構, 巴爾特, 功能層, 行動層, 敘述層

