

서사의 새로운 지평

— 章回體 글쓰기의 소용양상

金明石*

<목 차>

- I. '故事'와 'Narrative', 그리고 중국소설
- II. 章回體의 서사적 개방성과 기능성
- III. 章回體의 기호학적 특징과 소용구조

이야기를 듣는 사람은 이야기를 말하는 사람의 공동창작자이다. 이야기를 읽는 사람이라 할지라도 이러한 공동창작을 향유한다. 그러나 소설을 읽는 것은 다른 읽을거리보다 훨씬 고립되어 있다. …… 이러한 고립 속에서 소설독자는 다른 사람보다 훨씬 신중하게 그의 재료에 몰두하며, 그것을 완전히 자기화하여 소화하도록 준비한다. 실제로 그는 소설을 잘게 찢어서 화로 속에서 뉘갠이 연소되듯이 삼켜버린다.!)

— 발터 벤야민

I. '故事'와 'Narrative', 그리고 중국소설

우리가 삶을 영위해가며 중국소설을 이해하는 과정의 중심에 '이야기(故事)'²⁾

* KCU한국사이버대 中國學部 助教授

- 1) James Guetti, *Word-Music: The Aesthetic Aspect of Narrative Fiction*, 속표지, Rutgers Univ. Press, 1980.
- 2) 가공된 것은 아니지만 우리의 삶 자체가 이야기이고, 그것의 축적인 역사 또한 이야기이다. 그리고 神話, 變文, 志怪, 傳奇, 雜劇, 話本小說, 영화, 만화, 라디오, TV드라마, 광고, 게임 등은 모든 가공된 형태의 이야기에 포함된다.

가 놓여 있고, 지금 이 시간에도 도처에서 수많은 이야기들이 만들어지고 유통되고 있다. 우리는 매일 영상매체, 전파매체, 멀티미디어, 활자매체를 접하거나 주위 사람들과의 대화, 교류를 통해서 수많은 정보를 얻는다. 이와 같이 이 세상에 떠도는 온갖 종류의 이야기(시간적 길이에 상관없는 모든 서사정보)들에는 무언가 그 이야기들이 생성되고 전파되는 방식이라고 할 수 있는 일련의 공통분모, 또는 공유되는 심층구조가 있다. 그것은 매체적 속성과는 무관하게 전적으로 독립적으로 존재할 수 있는 것이다. 예컨대 우리는 《三國演義》라는 소설이 만화로 출판되거나 연극 또는 영화로 각색될 수 있으며, 그 반대의 경우도 가능하다는 것을 경험으로 알고 또 보아왔다. 이미 컴퓨터게임으로까지 변환이 가능해지면서 영역이 더욱 확장되어 가고 있음도 오래전 일이다. 달리 말하면 하나의 이야기를 표현하는 방법에는 여러 가지가 있으며 그것을 전달함에 있어 좀 더 구체적이고 직접적인가 아니면 추상적인가 하는 정도의 차이를 만들어 내는 것이고, 그것이 각 서예술 장르의 상호 독립성을 지켜 왔던 근간이 되었다고 할 수 있다.

한편, 온갖 방식으로 생성, 전달, 수용되는 서사물(narrative) 즉 모든 종류의 이야기 안에는 그 이야기를 지탱해주는 일련의 구조요소들이 있으니 사건과 행위, 그 사건이나 행위를 일으키고 추동해가는 인물이 그것이다. 그리고 이들은 시공간적, 지리적, 역사적 배경 위에 자리한다. 이와 같은 것들은 전통적으로 이야기 구성의 3요소로 알려져 있다. 여기에 덧붙여 모든 이야기는 텍스트에 명시적으로 드러나진 그렇지 않건 화자(서술자)라는 일종의 프리즘을 통해서 전달되는 것이며, 또한 모든 이야기는 이종의 시간구조를 가지고 있다. 말하자면 본래의 사건이 벌어진 모든 시간을 의미하는 '스토리의 시간'과 그것이 작품 속에서 소개, 제시되는 방식으로서의 시간인 '담화의 시간'이 그것이다. 이러한 요소들을 바탕으로 하여 서구에서 전통적으로 지켜져오던 서사과정이란, 작가가 시간성에 기초하여 사건들을 배열하고, 그것이 인과관계의 고리로 이어지도록 미리 만들어 놓은 것이며, 그것은 단일한 결말로 인도되는 식이다. 즉, 작가/창작자(정보 발신자)→작품(메시지 또는 정보)→독자(관객/수신자)로 이어지는 서사작품의 창작과 수용은 전적으로 일방통행식 메커니즘의 지배하에 있다.

그렇다면 중국소설의 경우는 어떨까? 본고에서는 중국소설에서 전형적인 순차

적 서술이 淸時기 서구소설의 영향으로 서술자에 의해 어떻게 변화될 수 있는지를 논하게 될 것이다. 서구소설의 이러한 충격뿐만 아니라 지금까지 서구의 역사가 이룩한 발명들을 토대로 한 새로운 미디어의 태동은 새로운 서사양식을 배태해냈다. 그것은 서술상황의 묘사와 진술에 있어서나 미학적 완결성에 있어서, 또는 우리의 오감에 호소하는 방식의 차이를 만들어내기도 하면서 《三國演義》의 예에서처럼 구매체가 가지지 못했던 새로운 가능성을 제시해주곤 하였다. 그렇지만 어떠한 미디어, 매체도 서사의 패러다임을 통째로 뒤흔들 수는 없었다. 특히 '작가→작품→독자'라는 서사전달과정의 일방향성이나 창작자와 수용자의 경계는 허물어질 수 없는 견고한 장벽으로 존재해 왔다. 그런데 明代에 크게 유행하다가 어느새 중국소설의 주류로 자리잡은 章回體는 20세기 초 인쇄, 출판업의 급속한 발전으로 배태된 대중문화라는 새로운 매체환경을 맞으면서 우리가 주목하고 활용하기에 따라서 서구소설의 서사패러다임을 통째로 뒤흔들기에 충분할 만큼의 격변을 불러오게 된다. 20세기 초 중국소설에 밀어닥친 서사의 격변을 공식적으로 고찰하기 위해 본고에서는 시공간적 간극에도 불구하고 (전통) 章回小說, 鴛鴦蝴蝶派小說, 海派小說 이 세 유형을 동시에 거론하기로 한다. 그러나 이 셋이 위치하고 있는 층위가 각각 다르므로써 한 계열축으로 묶는다는 자체가 어색해 보이는 것이 사실이다.

우리가 '소설'이라는 단어 앞에 접두사를 붙여 조어를 만들 때는 앞에 붙은 명사의 의미가 뒤에 오는 문학 전체를 수식해준다. 예컨대 '순수소설'은 이데올로기의 자장권 밖에 있음을 의미하며, '통속소설'은 주제나 소재에 있어 통속적인 제재를 취사하는 소설을 가리킨다. 이처럼 앞에 붙은 명사는 뒤에 오는 '소설'의 개괄적인 성격을 은유적으로 지시해주는 것이다. 章回小說이라는 용어는 明清代 장편소설의 보편적인 체재이며, 鴛鴦蝴蝶派小說은 청말민초 인쇄출판업의 비약적 발전에 따라 근대화의 제양상을 전통형식에 담아내어 상업적으로 성공을 거둔 소설을 말하고 海派小說은 1930-40년대 上海를 중심으로 활동했던 대중작가들의 소설이다. 따라서 章回小說은 장르적 양상이고, 鴛鴦蝴蝶派小說은 문화적 양상이고, 海派小說은 지역적 양상인 셈이다. 그러나 이처럼 전혀 이질적으로 보이는 세 문학현상은 아주 중요한 지점을 서로 공유하고 있다. 바로 章回體라는 전통적 형식을 전

적으로 또는 부분적으로 차용하면서도 기존문단에 도전하고 결국 문학담당층을 확대시키는데 성공했다는 점이 바로 그것이다. 따라서 본고에서는 章回體형식을 중심으로, 쌍방향소통을 특징으로 하는 중국소설의 특징을 공유한다는 점에서 鴛鴦蝴蝶派를 포함해 현대시기 海派小說도 거론하기로 한다. 지금까지는 1930-40년대 海派小說의 소통양상과 미학적 장치들의 문제를 서구적 서사기교의 형식실험을 특화시킨 독특한 예로 이해해왔으나 전통소설, 鴛鴦蝴蝶派小說, 海派小說까지 한 계열로 놓고 살펴볼 때 章回體라는 글쓰기의 개방성과 가능성을 중국소설사에서 역추적할 수 있을 것이다.

II. 章回體의 서사적 개방성과 가능성

본 장에서 章回體라는 매체가 주는 다양한 개방성과 가능성을 제시하려는 것은 기본적으로 이 매체의 속성이라 할 수 있는 시간과 공간에 대한 양방향성, 또 특징이라 할 수 있는 비선조성, 매체통합성 등에 기인한다. 서구소설의 기법이 대량으로 유입된 淸末에도 전환점에서는 상투적인 전통 說書어투가 사용되었다. 예컨대, 正話가 시작될 때는 ‘話說(말하자면~)’, 장면전환에서는 ‘却說(말머리를 돌려 말하자면~)’ 이외에 ‘且說’도 많이 쓰였고 말미는 ‘……, 下回分解’, ‘……, 且聽下回分解’, ‘……, 且看下回分解’, ‘……, 且聽下文分解’ 등으로 끝맺었다. 이 두 형식은 ‘다음 내용을 알고 싶으면 다음 회로 넘기겠다’는 뜻으로 章回小說의 매회 끝에 나오는 말이다. 이런 경우 이들이 ‘작가-독자’의 관계를 ‘寫-讀’이 아니라 ‘說-聽’관계로 설정하고 있음을 알 수 있다.

한편 이러한 연장선상에서 鴛鴦蝴蝶派作家 畢倚虹이 쓴 《北里嬰兒》의 결미는 다음과 같이 끝맺고 있다: “무한한 처량함이 남는 것은 독자가 되씹어볼 수 있게 함이다.”³⁾ 또 張畬我的 단편소설 《父子歎夫婦歎》의 마지막 장면에서 작가는 다

3) 何海鳴, 《評畢倚虹所撰的〈北里嬰兒〉》, 《半月》第1卷 第20號.

음과 같이 반문한다. “父子인가? 夫婦인가? 대체 어떻게 해결할지는 작가가 결단력이 없어서 독자제위가 함께 생각하고 함께 해결해 보길 바란다.” 鴛鴦蝴蝶派小說에 두드러지는 이런 예들 역시 說書어투의 영향을 받은 것인데 이는 일부작가들이 說書人출신이라는 데 기인했다. 즉 이 시기 《無情彈》, 《血誓》, 《山東響馬傳》, 《四海群龍記》 등의 장단편소설들을 발표한 姚民哀는 원래 彈唱을 겸한 說書人으로 생활하며 암흑가와 밀접한 관계를 맺은 경력이 있다.⁴⁾ 姚民哀 뿐만 아니라 1910년대를 풍미했던 黑幕小說派와 이후 新感覺派에 몸담았던 曾今可의 작품에도 說書어투는 두드러진다. 비록 ‘性愛小說’이라는 이름으로 자유연애를 예찬했지만 그 역시 서두부터 자초지종 강술하는 講唱文學의 습관을 못내 버리지 못했던 것이다. 이러한 說書어투는 1940년대 海派作品까지도 사라지지 않았다. 이들은 허구에 사실성을 부여하기 위해 과거의 사실을 현재의 시각으로 전이시켜 강술했다. 예컨대 徐訏의 《鬼戀》은 다음과 같이 시작된다: “말하자면 한 십 년은 된 것 같다” 또 이런 식으로 ‘나’로부터 제3자감정의 부침을 서술하는 無名氏의 소설기법은 여타 작가에게도 영향을 미친 바 있다. 특히 張愛玲은 1940년대에 거의 소멸되다시피한 鴛鴦蝴蝶派小說의 說話어투를 크게 부활시켰다.

집안에 대물림되는 청록색의 청동향로를 찾아 침향가투를 넣어 한 번 향을 피우고 내가 말하는 전쟁 이전의 홍콩이야기 한 토막을 들어 보세요. 한 번 피운 침향이 다 탈 때쯤 나의 이야기로 끝날 겁니다.

이야기의 서막에서 葛薇龍은……⁵⁾

과거지사를 일깨우는 데 적절한 이런 이중적 서술구조는 현재진행적 효과를 새삼 부여할 수 있었다. 고전소설에 비해 서술자의 존재는 두드러지지 않지만 그의 도는 전적으로 현실과 겹치는 사회적 의혹과 경이감 속으로 독자를 몰입시켜 감동을 직접적으로 전달하려는 데 있다. 張愛玲 스스로도 독자심리를 염두에 두고 작품을 구상하는 습관이 있음을 자랑삼아 밝힌 바 있다. 물론 상술한 기법에 과거지사를 당면한 현실구조로 전이시키는 장점이 있지만 독자가 고수한 독서취미를 무

4) 劉錫慶, 《流變中的流派—鴛鴦蝴蝶派新論》(中國文聯出版公司, 1997), 28쪽.

5) 張愛玲, <沉香屑·第一爐香>, 《傳奇》(人民文學出版社, 1986年), 134쪽.

조건 추종하는 위험성도 있음을 간과해서는 안될 것이다.

전통소설기법에서 작품에 대한 작가/비평가의 목소리는 이처럼 자유롭게 독서 행위를 수행하는 독자에게 전달되었다. 특히 '寫—讀'이 아니라 '說—聽'관계로 '작가—독자'의 관계를 설정하고 있는 章回體에서 '작가—독자'의 관계는 '독자—독자'의 관계만큼이나 원만했다. 비평가의 경우도 마찬가지다. 章回體형식을 통한 글쓰기는 '작가/비평가'와 '독자'들의 자유로운 소통으로 창작과 비평이 어우러지는 열린 마당으로 기능해 왔다. '작가/비평가'의 지나친 개입으로 인한 감상기회의 박탈이라는 역효과가 있는 것도 사실이지만 章回體는 본문중간(回中評)이나 回末(回末評) 혹은 回首(回前評)에 評點이 곁들여 있어 독자의 입장에서 본문을 읽으면서 비평가의 평론을 곁들여 읽는 효과를 얻게 된다. III장에서 자세히 언급되었지만 이러한 비평방법은 소설의 독자가 비평가와 대화를 나누면서 소설을 감상하는 것과 비슷한 효과를 유발한다. 이런 비평방법은 시공을 초월해 정보를 옮기고 편집하는 등의 작업을 가능케 해주었다. '작가/비평가'가 또 한편 독자로서 선대로부터 이어져 오는 텍스트를 읽으면서 評點을 가해 매순간 다량의 정보가 같은 공간에 동시에 존재하게 하는 것은 동시성과 등공간성의 실현이다. 章回體의 이러한 성격은 근대시기 서구의 개별예술, 표현장르들이 견지해 왔거나 자체독립성의 근간을 이루어왔던 요소들(틀)간의 가로지르기를 가능케 하면서 상호간에 대해 근본적인 대립을 조성했다. 여기에 주변국가인 조선, 일본, 월남 등지에도 중국소설의 이야기가 전래되고 자국소설에 수용되고 또 다른 이본이 만들어져 국가간의 물리적, 지리적 경계(공간)를 뛰어넘고 시간차를 극복케 해주면서 동아시아소설을 공시적으로 비교연구할 수 있는 단서가 되었던 것이다.

한편 이러한 章回體어투에서 두드러지는 서사의 구축과 전달, 수용에서의 양방향성(interactivity)이 미칠 파급효과가 어디에까지 이를 것인지도 우리의 주요 관심사가 되고 있다. 이에 따라 이전까지 모든 종류의 이야기하기 방식들(전통적 서사)이 제시하는 사건배열이란, 선조성(linearity)과 비선조성(nonlinearity)이라는 시간성과, 그것이 논리적 또는 인과적으로 이해가능한 것인가 아닌가 하는 서사적 완결성의 문제였다면, 章回體는 작가와 독자(청중)가 상호교감하여 사건 전개과정(플롯구조)의 다양성과 다중결말로 독자(청중, 서사참여자)를 이끌어 서

사의 진전과 완성을 달리 가져갈 수 있는 방안으로 평가될 수 있는 것이다.

그러면 지금까지의 전통적인 서사적 상황을 전제로 1930년대 최고의 인기작가 張恨水 대표작의 줄거리를 통해 章回體환경에서 가능해진 여러 요소들을 생각해 보기로 하자. 항전시기에도 章回體를 고수한 張恨水의 대표작 《啼笑因緣》의 주요플롯은 다음과 같다.

樊家樹는 가난하고 교육을 못받았지만 굉장한 미모를 가진 沈鳳喜를 보자마자 첫눈에 끌린다. 그런데 樊家樹의 삼촌 陶伯和의 가족은 그에게 부유한 관료가족의 딸 何麗娜를 소개해 주었다. 樊家樹보다 한 살 위인 何麗娜는 매우 서구적이고 그에게 적극적이지만 樊家樹의 마음은 온통 沈鳳喜에게만 쏠려있다. 樊家樹는 沈鳳喜에게 선물공세를 펼치고 들은 사랑에 빠진다. 그러나 沈鳳喜는 삼촌의 계략으로 劉장군의 첩으로 시집가게 된다. 沈鳳喜를 잊지 못하던 樊家樹는 험녀 關秀姑의 도움으로 沈鳳喜와 눈물겨운 상봉을 한다. 樊家樹가 떠난 뒤 곧 돌아온 劉장군은 미친 듯이 沈鳳喜를 채찍으로 내리쳤고 충격으로 沈鳳喜는 실성하게 된다. 이후 劉장군은 關秀姑에게 청혼하였고 사찰에서 첫날 밤을 보내려다가 劉장군은 암살당한다. 한편 樊家樹에게 실망한 何麗娜는 그를 떠나 서산에 은둔하며 불경을 읽는다. 沈鳳喜는 여전히 樊家樹를 알아보지 못하고 정신병원에 입원하게 된다. 關秀姑 아버지의 소개로 樊家樹는 何麗娜를 다시 만난다. 關秀姑의 도움으로 樊家樹와 何麗娜 사이에는 새로 사랑이 싹트고 關氏부녀는 그들을 남겨두고 떠난다.

매우 진부하고 뻔한(요즘말로 허접한) 이야기이며, 연대기적 시간성과 인과율에 따라 사건을 선조적으로 배열한 이야기의 원질료이다. 그러나 앞에서 언급하였던 바와 같이 이러한 하나의 스토리는 문자적으로(문학), 구술적으로(문자 이전 시대의 구전이야기, 또는 사람들 사이의 주고 받는 대화, 라디오드라마, 뉴스 등), 그림, 만화같은 문자, 또는 표정, 몸짓과 창으로(화극), 여기에 창이 가미된 전통 회곡으로, 영상과 음향(영화, 애니메이션, TV드라마)같은 다양한 방법으로 구현하고 전달, 수용될 수 있다. 위에서 예로 든 《啼笑因緣》은 10여 차례 영화 및

TV극으로 개작되었고 지금까지도 개작은 계속되고 있다. 흥미롭게도 고전소설의 일부작가들도 도표나 그림, 문자해설 등을 결합시켜 무지한 독자들이 쉽게 소설에 접근할 수 있도록 했다. 明代 刻本小說의 판본형식을 고증하는 서적 가운데 하나인 《九九消夏錄》에서 해당예문을 들어보자.

明代 薛夢李의 《敎家類纂》이라는 책은 먼저 도표나 그림으로 이야기를 설명하고 뒤이어 이로써 이르기를 이 이야기에 등장하는 사람은 어느 왕조, 어느 사람이라고 한다. 추측컨대 明代 유행하던 小說評話에 이 체제가 있었을 것 같다.⁶⁾

여기서 고전소설에서도 오늘날 대표적 대중문화장르 가운데 하나인 만화처럼 대중이 쉽게 이해할 수 있도록 한 것의 그림을 삽입하여 내용을 전달하고자 했음을 알 수 있다.

그런데 이야기의 전달에 있어 《啼笑因緣》의 플롯에서처럼 여러 사건들이 순차적으로만 되어야 하는 것은 아니다. 그것은 인과율에서도 마찬가지이다. 다시 말하면 사건이 일어난 시간순서가 뒤섞여 있어도, 그리고 결과가 원인에 앞서 제시되어도 이해가능하게만 배열되어 있다면 수용자는 받아들일 수 있는 것이다. 이러한 서사적 상황의 변형은 시간(시제), 화법, 양태의 문제로 귀결된다. 또한 그것은 이야기꾼이 전략상 선택한 이야기방식에 따라 달라질 수 있는 것이다. 중국소설의 수많은 선택 가운데 《九命奇冤》에서 한 가지 예를 들어보기로 하자.

“이봐요! 형씨! 목적지에 다 왔소이다! 보다시피 대문이 꼭 닫혀 있는데 무슨 수로 공격을 하겠소?”

“흥! 아둔한 놈! 이 놈의 나무문 하나 부셔서 열지 못한단 말이냐? 자, 자, 자, 내 망치를 가져오너라!”

“쿵! 쿵! 소리 한번 크다!”

“됐다. 됐어! 첫 번째 문이 열렸다!—어! 두 번째문은 철문이로군. 어떻게 하지?”

“우르르 쿵광!”

“됐다. 됐어! 이 포소리는 林大哥가 온 거라구.”

“林大哥! 이 철문은 열 수가 없소이다!”⁷⁾

6) 方正耀, 《中國小說批評史略》(中國社會科學出版社, 1990), 278쪽에서 재인용.

7) 吳研人, 《九命奇冤》(南昌: 江西人民出版社, 1988), 제1회 참고.

강도가 들어 약탈해 가는 이 장면은 스토리상에서는 시간상 나중에 일어난 사건이며, 인과율로 보면 결과에 해당되는 사건이다. 보통 서술이나 시를 이용해 시작하는 전통소설의 구성을 염두에 둘 때, 처음부터 대화로 작품을 시작하는 《九命奇冤》의 서두는 당시 대단히 파격적인 시도였음을 짐작할 수 있다. 이것은 도입부에 핵심 또는 의사핵심 사건을 배치해 사건의 결과를 초래한 원인에 대한 궁극증을 유발시켜 독자를 극적 상황에 몰입하도록 하려는 전략이다. 거기에 일인칭 화자의 시점을 통해, 극중화자이며 재현된 담화 내의 행위자인 강도들의 주관적 진술에 모든 정보를 의지하는 형태를 취하고 있다. 범인이 바로 체포되거나 지수를 하여 위와 같은 진술을 반복한다면 이는 사회소설장르의 외피를 두를 수 있을 것이다. 그러나 범인은 잡히지 않은 상태인 채 수사과정에서 위의 대화내용이 강도사건의 원인으로 드러나며, 범인의 윤곽을 좁혀간다면 이는 탐정소설의 전형이 될 수도 있다. 서구의 추리소설에서처럼 탐정이 범인을 체포하지 못해 찢찢매는 형국이라면 미스터리가 되는 것이요, 잔혹하고 엽기적인 강도와 살인행각에 초점을 맞추며 당신도 피해자가 될 수 있다고 한다면 공포물의 장르관습을 따라가는 것이다. 이때 위의 스토리는 나중에 체포된 범인, 혹은 주변인물의 진술 등의 방법을 통해 단지 부가적으로 매우 빠르게 요약될 것이다. 이 모두는 작가가 선택한 장르의 규범에 따라, 그리고 그로 인해 후속되는 극적 상황의 맥락을 어떻게 이끌어 가야 할 것인가의 고려에 따라 결정되는 것이다.

이 정도만 언급해도 하나의 진부한 스토리를 가지고 다른 그럴싸한 이야기인 것처럼 가공할 수 있는 방법은 무궁무진해 보인다. 그 무궁무진한 만큼 창작의 자유는 열려 있는 것이다. 그 수많은 자유와 선택의 폭을 좁혀 가는 것, 도입부에 상정될 수 있는 모든 우연들이 필연화되어 더 이상 움짱달짝할 수 없이 되는 것, 이것이 하나의 이야기가 출발하고 진전되다가 완성되는 일련의 과정의 근간을 이루는 것이다. 이처럼 서구소설의 서사과정에서라면 작가가 위의 모든 과정을 완전한 자유 혹은 절대고독 가운데서 사건들, 인물의 행위와 대사 등을 통한 성격 제시 방편들, 또 극적 분위기와 시공간, 그리고 모든 극중상황을 조망하는 화자의 시선과 그 밖의 여러 요소들을 종합적으로 고려하면서 하나하나 선택하고 나열하고 직조하여 완결된 형태를 이룰 것이다. 그 결과물로서의 작품이 수용자에게 전폭적

인 지지를 받건 아니면 철저히 외면을 당하건, 그것은 전적으로 작가 자신이 감당해야 할 문제였던 것이다. 창작자는 자유나 권한을 가질 수 있는 만큼 피드백에 대해서도 전적으로 책임져야 했던 것이다.

그러나 吳趸人은 이어지는 글에서 자신이 왜 도치서술로 독자들에게 충격을 주었는지, 어떤 영문으로 위의 대화를 시작했는지를 전통적 서술기법으로 차근차근 진술해 준다.

아이! 여러분, 제가 이렇게 이유없이 갑자기 강도가 약탈하는 이야기를 쓰게 되었습니다. 그 주모자인 凌大爺라는 작자는 자신의 집안에도 동광과 금굴이 있으니, 이러한 범죄를 저지르는 의도가 재산에 있는 것이 아니라 오로지 석실 속에 있는 사람들을 죽이려고만 하는 것이라니 이것이 또 무슨 이유일까요? 생각해 보니 여러분들께서 보시면서 분명히 답답해하실 것 같군요. 제가 만약 이렇게 아무런 설명없이 계속 써 나간다면 아마도 이 책을 다 읽고 나서도 분명해지지 않을 것입니다. 이제 제가 이 책의 내력과 이 일의 시대적 출처를 써 갈테니, 여러분들의 답답함이 풀어지기를 바랍니다.

앞서 서구소설에서 실현할 수 있었던 서사적 선택으로서 창작과 전달, 수용의 요체가 어떠한지를 언급한 바 있다. 그러나 章回體에서는 그것을 나누어 가지면 어떻겠느냐고 제안한다. 즉 모든 문제는 ‘독자/관객—수용자’를 창작의 과정에 있어 어느 범위까지 참여시킬 수 있는가로 귀결되는 것이다. 그것은 이야기의 진전과 완성에 수용자도 참여하면서 창작의 자유와 고통을 함께 나누어 가지고, 하나가 선택되면 여타의 가능태들은 포기될 수밖에 없었던 아쉬움을 벗어나 순간순간의 선택이 이후의 상황전개에 어떻게 다른 결과로 귀결될 수 있는지를 드러내 보이기도 한다. 중국소설의 작가는 시점, 화법, 시간변형을 통하거나 詩, 詞, 駢麗文, 諺語 등 장르혼합을 통해 하나의 스토리를 가지고 여러 사람이 약간씩 다른 이야기로 개작해 보기도 하고 다양한 이본을 만드는 등 있을 수 있는 모든 과정을 함께 혹은 독자적으로 선택한다. 중국소설에는 작가가 도입부의 사건과 상황설정, 인물의 성격 등을 章回體어투로 제시하고 이후의 전개과정을 독자와 함께 풀어가며 여러 에피소드를 언어로 만들어가는 이야기하기 방식이 있었다. 위에서 언급한 張恨水是 본래 《啼笑因緣》의 속편을 쓸 생각이 없었지만 남녀주인공의 후일담을

묻는 독자의 편지가 엄청나게 쏟아져 張恨水를 압박했다. 결정적으로 그의 인기에 편승하여 30년대에만 속편이 4종이나 나오는 등 자신의 명의를 도용한 위작이 마구 발표되는 것을 보고 張恨水는 속편을 쓰지 않겠다던 약속을 뒤집고 《啼笑因緣續集》을 발표했다. 속편의 내용은 1편에 등장한 많은 주인공들이 모두 사망하고 남겨주인공만 남은 뒷이야기인데 독자들의 의견이 반영되지 않을 수 없었다.

이밖에 소설단행본을 살 돈이 없는 학생, 사무원, 노동자 등은 여러 사람들과 신문소설을 돌려보며 읽었다. 일부 신문에서는 이런 독자들을 위해 소설 1회분을 가내 제작된 표지 사이에 제본할 수 있는 형태로 찍어내기도 했다. 上海신문의 독자는 한 부당 10여 명 정도나 되었는데 이는 신문이 사무실에 공급되면 게시판에 부착되어 읽혀지고 또 가족과 친구들 간에도 돌려 읽었기 때문이다. 칠지난 신문에도 게재된 소설은 여전히 가치가 있었기 때문에 독자들은 당일 신문을 구하지 못하면 몇 일 지난 신문이라도 구하려고 애썼다.

또 1930-40년대 海派는 독자의 감상이나 제안을 투고하라고 공모하여 이를 다음 창작에 반영하는 방식도 활용했다. 소설을 마무리하면서 일부 海派作家들은 상금을 걸고 공개공모를 하거나 독자의 투고를 권장하기도 했다. 上海의 《時事新報》가 1915년부터 黑幕故事를 응모한 이래 黑幕小說은 대인기를 끌었는데 志希는 다음과 같이 회상한다.

원고를 모집한 사람이나 편찬한 사람이나 '말한 사람은 무죄요, 들은 사람이 유죄'라는 간판을 내걸고 돈을 갈취하여 독자에게 악행을 가르치는 정신을 행하지 않은 사람이 없었기에 여론의 광범위한 질타를 받게 되었다.⁸⁾

海派作家들의 이런 방식은 잡지의 말미에 사서함이나 '編後記', '編輯座談' 등을 개설하여 독자와의 대화로를 뚫는 식으로 現代派간행물에게까지 이어졌다. 물론 여기서도 편집이나 창작에 독자의 참여를 독려했고 많은 간행물에는 재학생의 작품을 실는 코너도 마련되어 있었다. 예를 들어 《萬象》에는 '學生文藝選'이, 《小說月報》에는 '學生文藝'가 개설되어 있었고 《萬歲》는 '讀者文藝習作獎金'이라는 개

8) 劉財體, 《流變中的流派—駕黨蝴蝶派新論》(中國文聯出版公司, 1997年), 47쪽.

요를 발표하기도 하였다. 施濟美, 汪麗玲, 沈寂 등은 바로 이런 경로를 통해서 등단한 작가들이다. 이와같이 海派의 일부독자들은 30년대 이후 청년작가로 데뷔하면서 간행물과 일반대중과의 거리는 더욱 좁혀지게 되었다.⁹⁾ '編後記'뿐만 아니라 曾虛白같은 작가는 공개적으로 책이름을 모집하고 그 결과도 발표했다. 독자들에게 의해 《三稜》이라 결정된 그의 소설은 더욱 사회적 반향을 끌게 되었다. 광고를 위한 공개응모라는 혐의를 받기도 했지만 이런 예가 정기간행물을 보급하는 대중적 의의를 지니고 있는 것은 분명하다.¹⁰⁾ 물론 海派小說은 부분적으로 章回體기법을 수용하고 있지만 기본적으로는 서구적인 모더니즘소설이다. 그러나 이런 예들로 볼 때 '작가—독자'의 소통이 원할했던 중국소설의 소통양상을 계승한 것은 분명하다.

다시 晚淸小說로 돌아가서 林紓의 경우를 살펴보자. 그의 소설번역태도는 원래 대단히 신중했지만 자기 재능을 과시하기 위함인지 점차 자신이 목소리를 삽입하기 시작했다. 그는 1921년에 출판된 《左傳撰華》하권 《齊使晏嬰請繼室于晉》의 한 評語에서 다음과 같이 말하고 있다.

나는 외국문장을 번역하여 130여 종의 책을 완성하였다. 그 문법을 자세히 살펴 보니, 왕왕 한 사건에 나중에 결말이 될 부분을 덧붙여 서술하거나, 혹은 앞글에서 빠진 것을 보충 서술하여 사건의 전개에 문제가 없도록 만들었다. 덧붙여 서술한 곳에는 부풀린 병폐가 없으며, 보충서술한 곳에는 건강부회한 흔적이 없었다. 생각해보니 우리나라의 문장에도 간간이 그러한 문법이 있었다.……¹¹⁾

이렇게 단편적인 몇 개의 시추에이션을 원작에서 제공받고, 그것에 시간성과 인과율의 논리를 부여하여 이야기를 개작하는 경우 참여자의 자리가 분명히 존재한다. 이밖에 이러한 상호독립적이고 개별적인 사건들을 여러 개 상정해놓고, 누가 더 많은 사건단위들을 인과율의 고리로 묶어 하나의 통일되고 재미있는 이야기를 구축할 수 있는지를 컨테스트할 수도 있다. 그리고 유명작가의 유명한 원래 이

9) 吳福輝, 《都市漩流中的海派小說》(湖南教育出版社, 1995), 137쪽.

10) 위의 책, 139쪽.

11) 陳平原著, 이종민 옮김, 《中國小說敘事學》(살림, 1994), 333쪽에서 재인용.

이야기를 밑바탕으로 하여 후일담을 여러 사람이 각자 다시 써보거나, 부차적 인물, 또는 제외되었던 제3의 인물의 시각에서 원래 이야기의 사건들을 새롭게 조망해 볼 수도 있을 것이다.¹²⁾ 1910-20년대에 유행한 여러 작가들이 한 작품을 공저하는 풍조가 이에 해당될 것이다. 鄭振鐸은 다음과 같이 설명한다.

그때 유행하던 ‘集錦小說’—즉 한 사람이 한 단락을 쓰고 십여 명이 집단으로 한 편의 소설을 써내는 것—은 바로 가장 좋은 예가 될 것이다.¹³⁾

‘點將’이라고도 불린 이런 방식은 독자의 흥미를 끌기 위해 선보인 일종의 실험 형식이다. 茅盾에 의하면 嚴獨鶴의 《月夜簾聲》에도 이와 유사한 ‘記張式’ 서술방법이 나타난다.¹⁴⁾ 嚴獨鶴도 당시 인기를 끈 여러 작가들을 자신의 단편창작에 참가시키는 독특한 실험을 한 적이 있다. 또 당시에는 단행본으로 출판될 작품이 다른 작가에 의해 1-20편의 소개문이나 소개시로 장식되는 경우도 흔했다. 이러한 연재방식이 작가뿐만 아니라 독자들에게도 인기가 있었다는 것은 주목할 만하다. ‘點將’을 활용한 ‘集錦小說’의 창작방식은 共著에 참가하는 작가들이 때로는 적극적인 독자로서 창작에 참여하는 양상을 보여준다.

중국소설에서는 이러한 활동에 어떻게 적극적으로 동기를 부여하느냐에 따라 소설의 개작이 더욱 다양한 지점에서 더욱 폭넓게 진행될 수가 있다. 대중문화의 시대로 불리는 오늘날에는 설정된 인물의 성격적 특성(다면적 속성)에 대한 기본적인 정보를 추출하여 여러 가지 극적 상황과 조건이 주어졌을 때 그가 어떤 선택을 할 것인가를 따라가며 다양한 갈래의 이야기를 도출하도록 하는 서사방식이 유행하고 있다. 예컨대 《三國演義》나 金庸의 무협소설이 그렇듯이 소설원작이 다양한 대중문화 네트워크를 거치면서 영화화되거나 TV극화되고 심지어 게임화된 예는 비일비재해졌다.

12) 놀랍게도 미국과 유럽에서 상당히 활성화되어 있는, 유명 원작에 대한 매니아급의 독자들에게 의한 팬픽션(fanfiction), 또는 원본에 대한 피드백서사물들은 이와 상통하는 점이 많다. 이것은 탈근대적 글쓰기가 전근대적 글쓰기와 상호성, 교환을 공유하고 있기 때문이다.

13) 鄭振鐸, 〈五十以來文學上の論爭〉, 《中國新文學大系導論選集》(香港益群出版社, 1980年), 17쪽.

14) 沈雁冰, 〈自然主義與中國現代小說〉, 《小說月報》第13卷 第7號, 1922年7月.

이런 방식은 비록 극심한 상업주의나 아마추어작가의 유희적 창작태도로 폄하되기도 하지만 소설과 소설가의 '존재' 자체가 독자의 노력으로 확보되던 중국소설에서 지금까지 '작가-작품-독자'의 거리는 매우 가까웠고 교류도 자유로웠음을 알 수 있다. 독자는 작가의 의도나 비평가의 충고에 좌우되지 않고 자유로이 텍스트에 영향을 주고 변화를 시도할 수 있었던 것이다. 이런 예들로 볼 때 중국소설의 한 체제에 해당되는 章回體의 작가 역시 적극적인 '독자'로서의 글쓰기를 실천했고 章回小說은 하나의 텍스트 속에 '작가'와 '작품', '독자'가 공존할 수 있었던 무대였음을 알 수가 있다. 이런 글쓰기의 방식은 작가와 독자(관객)의 경계를 허무는 것뿐만 아니라 누가 진정한 작가인가의 문제도 함께 제기하는 것으로 서구의 전통적인 작가의 지위에 대한 거부이기도 하다.

Ⅲ. 章回體의 기호학적 특징과 소통구조

언어는 말과 글을 동시에 지시한다. 말은 구술성을 지니며, 글은 문자성을 지닌다. 白話文이라 했을 때도 마찬가지로 그 안에는 말의 구술성과 글의 문자성을 동시에 갖고 있는 것이다. 문자언어/文言文的 사회적 약속이 기표와 기의의 일대일 대응에 대한 규약에 집중되었던 데 비해, 白話文은 文言文的 사회적 약속을 문자성과 구술성의 기본전제로부터 새로운 형태의 약속들로 변조시키는 것이다. 이 장에서는 이 새로운 약속들이 중국의 대중작가들이 고수한 章回體의 말하기와 글쓰기에 어떤 영향을 주고 있는가를 살펴봄으로써, 이들이 대중소설의 문체로 선택한 章回體가 어떤 정체성을 지니게 되는지를 규명해 보기로 하자.

說書人の 이야기어투를 내장한 章回體는 독자들이 청중처럼 직접 얼굴을 대면하고 주고받는 것이 아니라, 단행본을 매개로 하여 활자를 통해 구술되기 때문에 또한 문자적이다. 이처럼 章回體에서는 대화언어가 갖고 있는 구술성과 문자성의 이중구조가 일상적인 언어의 구술성을 파괴하면서 새로운 대화언어로 현현된다. 현대시기에도 章回體를 고수한 鴛鴦蝴蝶派小說의 문체에 대한 비판은 크게 두 가

지이다. 하나는 내용에 있어 언어사용에 대한 특별한 검열기제가 마련되어 있지 않은 탓에 저속하거나 음란한 표현도 걸리지지 않은 채 등장한다는 것이며, 다른 하나는 형식적으로 일상어의 어법이 무시되며, 章回體독자만이 이해할 수 있는 어구들을 사용한다는 점이다. 첫 번째 지적의 경우 개작에 참여하는 독자의 익명성보장이 그러한 계단을 가져온 것인데 주로 色情小說의 경우가 해당될 것이다. 물론 색스를 화두로 하는 1930-40년대 海派小說의 경우를 문제삼을 수 있겠지만 海派의 작가와 독자층이 급증하면서 자체의 검열기제가 마련되고 1930-40년대에 와서는 예술성과 통속성을 아우르는 성과를 보여주기 때문에 크게 문제될 수는 없을 것이다. 문제는 형식적인 부분에 있다. 中國小說의 서사모식을 돌파한 것으로 평가되는 五四小說의 문체와 비교하자면 鴛鴦蝴蝶派小說에서 쓰이는 章回體어투는 일종의 특수어 형태로 볼 수 있을 것이다. 지금까지는 이를 전통적 문체를 고루하게 답습한 수구적 형식으로 평가절하 해왔지만, 구술성과 문자성의 결합이라는 중국소설 문체의 장점을 계승하여 대화체의 영역을 확장시켰다는 긍정적 측면도 간과할 수는 없다. 그렇다면 이렇게 계승된 章回體어투는 일상적인 대화투와 어떻게 다르며 五四小說이 전적으로 수용한 白話文어투와 어떤 층위에서 차이가 나는가?

첫 번째는 구술성의 혼합이다. 일례로 ‘却說’, ‘且說’ 등 전형적인 章回體의 문맥 전환기법을 봐도 章回體의 대화언어가 구술성에 더 초점이 맞춰져 있음을 쉽게 알 수 있다. 이러한 문맥전환기법에서의 대화언어는 문자성과 구술성이 혼합된 전형적인 경우이다. 여기서 章回體의 대화언어가 일상어를 뒤를어 표현의 영역을 확장시킨 측면이 드러난다. 대화언어의 이러한 수용은 鴛鴦蝴蝶派가 주로 유행하던 도시라는 소통공간의 공간적 특수성과 독자의 취향, 그리고 구술성, 문자성의 경계에 위치해 있는 章回體어투의 결합이 가져다준 새로운 의사표현방식이라 할 것이다. 이 같은 章回體어투는 독자대중의 수용에 오히려 더 자연스러운 것으로서 특수어의 범주에 들어가지만 당시 독자층의 열렬한 환영을 받고 있었음을 감안해 보면, 깊이 있는 분석이 필요한 대중문학의 구술언어임에 틀림없을 것이다. 문학은 그것이 문자로 현현한다는 매체적 특성상 대화체를 제외하고는 구어체의 사용이 많지 않음에 비해 1930-40년대 海派의 소통공간에서 개작되는 소설에는 풍경 묘사나 심리묘사에도 구어체의 사용이 빈번하다. 따라서 대중소설의 문체인 章回

體어투에 있어서 말하기가 글쓰기에 어떤 영향을 주고 있는가를 살펴봄은 중국소설의 언어적 특질을 해명하는데 유효한 단서를 제공해 줄 수 있을 것이다

거시적으로 章回體필사본의 개작에 참여한 작가나 모작, 위작을 일삼은 중국소설가들의 글쓰기가 가져온 득실에 대한 지적과 유사한 논의가 플라톤의 《파이드로스(Pbaedrus)》(274-277)와 《일곱번째의 편지(Seventh Letter)》에서 이루어진 바 있다. 플라톤은 《파이드로스》에서 자연스레 구술되어진 말은 스스로를 변호할 수 있으니 씌어진 말은 그럴 수 없다는 점을 지적한다. 즉 실제의 말과 사고는 본질적으로 언제나 실제인간끼리 주고받는 컨텍스트 안에 존재하는데, 쓰기는 그러한 컨텍스트를 떠나서 비현실적, 비자연적인 세계 속에서 수동적으로 이루어지는 것이다. 그렇다면 개작 또는 위작의 과정을 거친 텍스트에서 작가는 자기 글에 대한 소유권을 주장할 수 없으며 따라서 변명조차 하기도 힘들게 된다. 이러한 플라톤의 지적이 거시적인 차원에서 이루어졌다면, 윌터 J. 옹은 미시적인 차원에서 상투어의 사용을 다음과 같이 해석한다.

……일차적인 구술문화에서는 잘 생각해서 말로 표현한 사고를 기억해 두고 그것을 재현하는 것을 효과적으로 하기 위해서, 바로 말할 수 있도록 만들어진 기억하기 쉬운 형태에 입각하여 사고하지 않으면 안되었다. 즉 이러한 사고는 다음과 같은 방식을 따라야만 했다. 강렬하게 리드미컬하고 균형잡힌 패턴이거나, 반복이나 대구이거나, 두운과 類韻이나, 형용구와 그 외의 정형구적인 표현이나, 표준화된 주제적 배경(집회, 식사, 결투, 영웅의 조력자 등)이거나, 누구나가 끊임없이 듣기 때문에 힘 안들이고 생각해내고 그 자체도 기억하기 쉽고 생각해내기 쉽게 패턴화된 격언이나, 혹은 그 밖의 기억을 돕는 형식에 따라야만 했다. 진지한 사고는 기억체계와 밀접하게 교직되어 있다. 기억의 필요성이 통사구문까지 결정한 셈이다.¹⁵⁾

옹의 분석처럼 講唱文學을 모태로 한 章回小說의 경우 독본화되었다고는 하나 說書人의 구술에 전적으로 의존할 때의 흔적인 운문, 대구, 상투어, 전형적인 수사 등이 남아있는 것이다. 그러나 章回體를 통한 이런 글쓰기로 인해 중국의 소설가들이 잃은 것에 대한 미시적이고 구체적인 지적이 있어야 할 것으로 보인다.

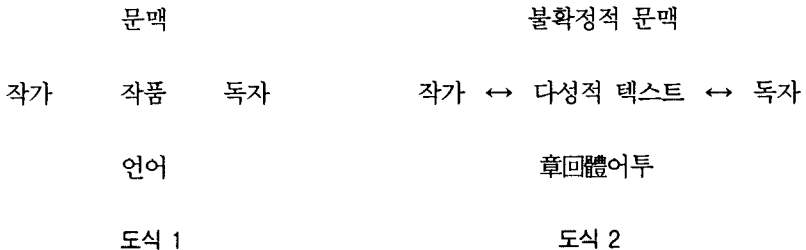
15) 윌터 J. 옹, 이기우, 임명진 옮김, 《구술문화와 문자문화》(문예출판사, 1995), 56-57쪽.

첫째, 성취감의 소멸을 들 수 있다. 최초의 창작에는 초고가 있고, 퇴고과정을 거친 원본이 있음으로서 글을 완성했다는 성취감을 맛보게 해 주지만, 개작 또는 모작은 언제든지 고칠 수 있는 여지와 원본의 부재로 인하여 그러한 성취감을 맛볼 수 없다. 두 번째는 개성의 부재이다. 여러 작가의 개작을 거쳐 씌어진 글에는 글쓴이의 개성과 감정이 쉽게 드러나지 않으며, 글의 몰개성화와 기계적 정형화는 필연적으로 인문학의 원동력인 창조력과 상상력 자체의 빈곤을 드러내 줄 위험성을 내포하고 있다. 따라서 창조력과 상상력의 빈곤을 메우기 위해 글은 끝없이 늘어지거나 한 말을 계속 되풀이하게 되고, 결과적으로 집단창작으로 완성된 글은 아무 것도 건질게 없는 공허한 글쓰기로 전락하고 만다는 것이다. 이러한 지적은 비교적 타당하다. 글이 지루하게 늘어지거나 앞에 한 말을 되풀이하는 등의 현상은 중국소설의 텍스트에서 유사한 작품이 남발되는 현상으로 흔히 발견되기 때문이다. 그러나 이것이 인문학적 창조력과 상상력의 빈곤을 드러낸다는 지적이 전적으로 타당한 것만은 아니다. 오히려 그것은 저술 또는 개작에 참여한 작가가 오랜 습작과정을 거쳤는가 그렇지 못한가에 의해 판단될 수 있는, 글쓰기의 매체특성과는 무관한 근본적인 문제로 접근함이 더 타당할 것이다. 여하간 성취감(원본)의 상실, 개성(문체)의 부재 등이 개작 또는 모작의 남발로 인해 중국소설 작가들이 잃은 것임에 틀림없다면 얻은 것에는 또 무엇이 있는가?

먼저, 누구나 손쉽게 창작이나 개작에 참여할 수 있다는 글쓰기의 편리함을 들 수 있다. 두 번째는, 글쓰기의 편리함의 연장선상에서 창작층의 확대를 지적할 수 있다. '문학하기'가 기본적으로 '글쓰기'를 바탕으로 이루어진다 할 때 章回體의 쌍방향 소통구조를 통해 독자의 참여가 늘어난 것은 당연히 문학행위에 대한 편리함에서 비롯된 것이다. 더구나 20세기 초 과거제도의 폐지를 통한 직업작가의 등장은 그동안 문학하기에 망설여왔던 많은 대중들이 글쓰기를 할 수 있는 편리한 환경과 더불어 발표할 수 있는 공간을 마련해 줌으로써 직접 창작에 참여하게 해주었다. 이와 같이 중국소설을 통한 작품의 개작 또는 모작으로 인해 이들이 잃은 것과 얻은 것은 章回體의 매체적 특징을 정확하게 드러내 준다. 五四作家들이 수용한 문자언어와는 달리 글의 물질적 흔적을 지워버리는 개작과 모작으로 인한 탈물질화는 성취감의 상실과 몰개성화를 가져왔지만, 손쉬운 글쓰기와 텍스트의

가역성은 창작층의 확대로 이어졌다. 개작과 모작을 통한 글쓰기가 가져다 준, 이 같은 작가의 정체성에 대한 심각한 위기가 과연 독자가 얻은 것인지 잃은 것인지에 대한 판단은 쉽게 내릴 수 없다.

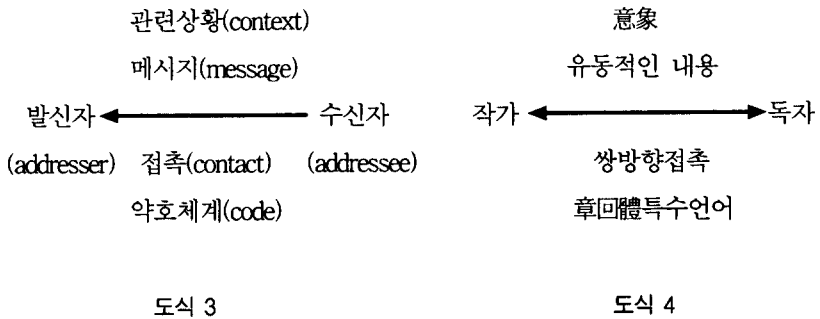
따라서 章回體라는 소통방식을 구성하는 공간적 지형도를 살펴보는 것은 중국 소설을 이해하는데 도움이 될 것이다. 우선 서구의 소설가들이 추구한 소통공간은 지극히 관념적인 공간이다. 그 안에는 아무도 실재하지 않으며, 작가나 작품, 독자 등 문학의 제요소들이 갖는 관련성은 일방향적인 직선으로 환치된다. 수학적 세계가 가져다주는 균형, 대칭, 비례의 세계를 가장 이상적인 세계로 보았던 고대그리스 피타고라스학파의 시각으로 본다면 레이먼 셸던의 도식1에서처럼 서구소설의 작가, 작품, 독자의 정삼각형구조야말로 가장 이상적인 공간인 셈이다.



도식1은 작가의 발신과 독자의 수용과정에 필요한 작품의 요소를 문맥과 언어로 나누어 겹쳐진 삼각형으로 재구성하여 소통구조를 단선적으로 파악한 것이다. 이런 논지대로라면 중국소설의 소통공간 안에서 행해지는 모든 예술은 플라톤의 이데아로부터 멀어지고 독자대중을 나약하게 만드는 '공화국'의 적이며, 따라서 추방되어야만 할 존재로 전락해버린다. 플라톤이 '시인추방론'을 주장했던 것은 그들이 객관적인 세계의 이데아를 구현하기보다는 주관적인 의식을 통해 그것을 변형시키려 했기 때문이다. 그러나 중국소설의 소통공간에서 이데아는 플라톤의 이데아처럼 고정적이거나 확정적이지 않기 때문에 예술가가 굳이 추방될 필요는 없을 것이다. 특히 도식2에서처럼 이들의 소통공간은 끊임없이 유동적이고 불확정적인 영역이기 때문에, 그 안에 플라톤의 이데아나 헤겔의 절대정신이 구현될 수 없는

것은 소통공간이 탈영역화와 다층성의 성격을 띄고 있기 때문이다. 도식1만을 놓고 보면 작가는 텍스트를 통해 독자에게 의미를 전달하고, 독자는 텍스트를 통해 그 의미를 전달받을 뿐이다. 오히려 중국소설은 그림2에서처럼 쌍방향소통구조를 통해 텍스트의 다성성을 지향한다는 점에서 바흐진의 텍스트개념에 접근한다. 바흐진은 문학텍스트의 의미가 마치 마을의 공유지처럼 주어진 사회집단의 구성원들에 의해 서로 함께 공유된다고 말한다. 그것은 오직 의사소통의 한 행위로서 개인과 개인, 주관적 의식과 주관적 의식 사이에서 이루어지는 역동적인 관계 속에서 창출된다. 따라서 바흐진에게 텍스트에는 최초의 의미도, 마지막 의미도 있을 수 없다. 이해될 수 있는 모든 것은 항상 의미라는 쇠사슬의 한 고리로서 다른 의미 사이에서 존재하며, 총체성 속에서의 의미만이 오직 유일하게 진실될 수 있다. 중국소설 역시 의미구축작업의 주체로 작가와 독자, 심지어 비평가까지 참여한다는 측면에서 지극히 다성적인 문학이다. 독자는 回評등을 통해서 작가에게 의견을 개진하거나 개작을 요구하는 경우가 빈번하며, 작가 또한 한 명의 독자로서 텍스트를 독자에게 열어놓음으로써 그 요구를 수용하게 한다. 回評이외에 전래되어 온 評語의 일부분을 소설의 正文句 아래 베껴 기록한 夾評이 있었고 오늘날 머리말처럼 소설의 권두에 덧붙인 總評이나 讀法은 독자들이 소설을 읽기 전에 주의할 사항을 일러주는 안내서역할을 했다. 때로는 評點家가 소설의 正文에 방점을 찍어 주의, 칭찬, 감탄할 부분을 표시하기도 했다. 비평에 비평을 가감하는 이러한 예들은 독자와 비평을 겸하는 방식이라 할 수 있다. 評點式비평은 '독자/비평가'의 속내를 있는 그대로 드러낼 수 있어서 텍스트의 함의를 표출할 수 있었고 예술가로서 장인정신을 발휘하는 데도 적합했다. 또한 창작과정에 겪은 자신의 고충을 드러내면서 비평가로서의 감상을 표현할 수도 있어 해석과 고찰, 평론과 감상이 한데 어우러진 무대였다고 할 수 있다. 이런 경우, 도식2처럼 中國小說의 텍스트는 끊임 없이 고쳐 써질 수 있는 여지 때문에 다성적인 텍스트의 성격을 띠며 당연히 문맥은 불확정적이다. 바흐진이 말하는 '공유하는 텍스트'는 가장 이상적인 쌍방향소통의 텍스트이다. 그러나 이는 서구적 문학전통이 20세기 초까지 추구해온 견고한 환상에 불과한 '총체성'을 거부하는 텍스트라는 점에서 중국소설과 근본적인 차이가 있다. 바흐진의 다성성 개념으로 텍스트는 비로소 총체성의 맥락 바깥에 위치

하게 되었는데, 중국소설의 주요한 언어적 기반인 章回體어투는 생태적으로 총체성을 구현할 수 없는 언어였던 것이다. 중국소설에 있어서 문학의 총체성은 근대 대중문화를 반영하는 다성적 텍스트와 동보적으로 정전 또는 원본과 함께 대치되는 위치에 선다. 기실 상이한 국가의 상이한 독자 혹은 한 국가 내의 다양한 유형의 독자들이 창작과 문예이론 및 비평에 대해 갖는 흥미와 기호는 당연히 다를 수 밖에 없다. 이런 차이는 바흐진의 다성성 개념을 다성적 텍스트로서 중국소설에 도입할 때도 당연히 돌출되는 딜레마이기도 하다. 그러면 章回體소설에서 문학 행위를 담당하는 제요소간에 언어적 소통구조의 양상을 구체적으로 재현하기 위해 로만 야콥슨의 도식과 비교하며 고찰해 보기로 하자. 로만 야콥슨은 <언어학과 시학>이라는 논문에서 언어적 의사소통의 도식을 도식3과 같이 제시한다.



이 도식에서도 알 수 있듯이, 발신자는 수신자에게 메시지를 보낸다. 메시지가 전달되기 위해서는 또한 그것이 투영되는 관련상황이 요구되고, 이것은 수신자가 이해가능한 것이어야 하고 언어라는 형식을 취하거나 언어화될 수 있는 것이어야 한다. 그 다음은 발신자와 수신자에게 완전하게 아니면 적어도 부분적으로 공통적인 약호체계가 필요하다. 마지막으로 필요한 것은 발신자와 수신자간의 물리적 회로 및 심리적 연결이 되는 접촉으로서 양자가 의사전달을 시작하여 이를 지속할 수 있는 요소이다.¹⁶⁾ 그러나 야콥슨의 소통모델이 간과하고 있는 것은, 발신자

16) 로만·야콥슨, 《문학 속의 언어학》(문학과 지성사, 1989), 54~55쪽.

(작가)와 수신자(독자)의 관계가 역전될 수도 있다는 사실이다. 야콥슨의 언어적 의사소통의 도식은 전통적인 단방향 소통구조를 여실히 보여주는 것이므로 쌍방향소통구조를 지향하는 중국소설의 소통구조는 도식4와 같이 고쳐 쓰여져야 한다. 전통적으로 중국소설에서 작가와 독자의 소통관계는 '寫—讀'의 단방향 관계가 아니라 '說—聽'의 쌍방향관계라 할 수 있다. 도식4에서 발신자(說話人)와 수신자(聽衆)를 이어주는 쌍방향화살표는 소통구조 전체가 쌍방향소통구조로 이루어지고 있음을 의미한다. 야콥슨에게 언어라는 형식을 취하거나 언어화될 수 있는 것인 컨텍스트(관련상황)은 그것이 문자언어든 구술언어든 중국소설에서는 독자의 수용과정 속의 이미지(意象)로 대체되어진다. 또 메시지는 작가와 독자가 서로 상호소통을 통해 고쳐 씌어질 수 있음으로 해서 확정적 메시지가 아닌 '유동적인 내용'의 성격을 띠게되고 단선적인 접촉(contact) 역시 쌍방향접촉으로 환치되어야 한다. 마지막으로 작가와 독자에게 완전하게 아니면 적어도 부분적으로 공통적인 약호체계(code)는 章回體의 특수언어로 환치될 수 있다. 이와 관련해 劉揚體는 鴛鴦蝴蝶派가 중국소설의 쌍방향소통구조를 계승했다는 측면을 다음과 같이 논술한 바 있다: "다시 작가—시장—독자 사이에는, 무형 중에 쌍방향역전의 동태적 관계가 존재하고 있었다."¹⁷⁾

작가와 독자가 쌍방향소통을 통해 텍스트 안에서 만남으로써 正典이 사라지고 작가와 독자의 경계가 희미해지면서 '예술의 자기완결성'은 붕괴된다. 셸던과 야콥슨의 도식을 고쳐 쓴 중국소설 소통구조의 형식을 통해 확실하게 입증되는 것은, 쌍방향소통이야말로 서구소설과 중국소설을 차이 짓는 가장 확실한 변별점이라는 것이며 章回體小說이 대중성을 확보하는 데 성공한 이론적 근거도 바로 여기에서 발견된다. 이러한 중국소설의 소통공간이 영원불변한 절대정신을 거부하듯이, 그 안에서 배태되는 예술 또한 단선적이고 자기완결성을 지닌 형태를 거부한다. 즉 章回體의 소통공간 안에서의 예술은 진행형이며, 열려진 텍스트이며, 그 자체로 혼돈이 된다.

이상으로 章回體를 중심으로 중국소설의 소통구조를 그려보았다. 晚淸시기 인

17) 劉揚體, 《流變中的流派—鴛鴦蝴蝶派新論》(中國文聯出版公司, 1997), 24쪽.

쇄출판업의 비약적인 발전을 통해 많은 章回體小說이 쏟아져 나왔지만 '작가—독자'의 거리가 좁아지고 발행량이 늘어났다고 해서 소설 자체의 질적인 면이 보장되는 것은 아니었다. 신문에 소설이 연재되면서 章回體의 연속적 글쓰기는 신문소설의 연재텍스트 형식으로 전이되는데 둘 다 비연속적 글쓰기(non-sequential writing)에 해당된다. 연재텍스트가 비연속적이라는 사실은 신문소설에서 잘 드러나는데 매일 일정분량씩 연재되는 신문소설텍스트의 독해는 五四小說의 경우와 달리 연속적으로 진행되지 않고 결절점(nodal point)을 따라 비선형적으로 이동하면서 진행된다. 또한 신문소설의 이러한 성격은 독자가 적극적으로 읽어줄 때 가능해진다. 따라서 章回小說이나 신문소설의 비연속적 글쓰기는 다음과 같은 특징들을 갖는다.

첫째, 적극적 독자를 전제로 한다. 둘째, 유동적, 중층적이지 고정되거나 단일하지 않다. 셋째, 시작이나 종결, 중심과 주변, 안과 밖이 없다. 넷째, 다중심적이고 한없이 재중심화할 수 있다. 다섯째, 망을 이루는 텍스트를 구현한다. 여섯째, 합동적이고 반위계적이고 민주적인 텍스트를 구현한다.

그런데 이같은 성격들을 타당하다고 본다면 독자의 취향에 맞추어 전통 章回體를 고수하거나 신문에 소설을 연재한 鴛鴦蝴蝶派의 등장에 五四作家들의 '문학하기'는 커다란 도전에 직면하게 된 셈이다. 왜냐하면 연재텍스트란 새로운 쓰기와 읽기를 실험하는 텍스트이기 때문이다. 독자는 보고싶은 날, 취향에 맞는 내용만을 골라 읽을 수 있고 이렇게 비연속적으로 이어지는 독서행위는 이야기의 흐름을 독자 자신만의 줄거리로 유추해 기억하게 되는 경우가 많다. 특히 신문소설은 물질화되고 그 자체로 고정적인 五四小說의 단행본과는 근본적으로 전혀 다른 '문학하기'가 된다. 晚淸시기 章回小說의 인기와 신문소설의 등장으로 앞서 언급한 林紘의 고백에서처럼 독자대중은 지금까지 정전으로 읽어왔던 많은 문학작품들을 새롭게 고쳐쓰고, 마음대로 변형시킴으로써 문호들의 상상력을 전복시키는 아주 색다른 문학행위를 경험하게 된다. 신문소설이란 대중매체의 발전으로 실현가능했던 새로운 서사양식이다.

그러나 章回小說이나 신문소설의 비연속적 글쓰기가 장점만을 지닌 것은 아니었다. 소설이 신문에 연재되는 경우도 마찬가지지만 소설이 불특정 다수의 여러

작가에 의해 개작 또는 모작될 경우, 작가 자신이 참여할 수 있는 여지가 제한되어 있음으로 해서 앞에 쓴 글을 보기 위해서는 현재의 글쓰기를 잠시 포기해야만 한다. 즉 작가 개개인이 참여하는 글이 분량에 맞추어 분산되어 있다. 따라서 작품의 전체적인 조망이 한 개인의 글쓰기보다 용이하지 않음으로 해서 앞의 작가가 한 말을 계속 반복하게 되거나, 한 문장이 너무 길어지거나, 문맥이 어색하고 논리의 비약이 생겨날 수 있는 개연성이 개인의 창작보다 높다. 이런 현상은 중국 백화소설에 전반적으로 나타나는 특징이자 晚淸시기 이런 작품이 대량으로 출현함으로써 두드러지는 현상이기도 하다. 그러나 五四作家들의 경우 원고지에 글을 쓸 때, 그때그때 자신이 쓴 글을 일렬로 놓고 확인할 수가 있다. 그러나 소재의 제약이 없거나 질적인 수준을 요구하지 않아서 확보된 중국소설의 대중성은 동시에 유통 공간 자체 내에 검열체제가 마련되어 있지 않다는 의미도 된다. 개작과 모작이 성행하는 유통공간 내에서는 철저히 자신만이 자신의 작품에 대한 검열관이 될 수 있으므로 통속소설작가에게 요구해야 할 것도 작품에 대한 철저한 자기반성과 냉철한 검열기제일 것이다. 특히 色情小說 등에 대한 소재주의나 선정성논란은 자신의 작품을 독자들에게 읽히고 싶다는 현시욕 또는 상업적 의도가 주체적인 검열기제보다 앞선 데서 기인하는 것으로 晚淸시기 통속소설의 주체들에게 강력한 의식의 전환을 요청받게 하였다. 이러한 현상은 서구소설의 유입에 따라 전통적 서사 구조와 묘사기교를 통한 글쓰기 방식이 격변을 맞이하면서 글쓰기의 방향을 상실한 新小說전반의 질적 저하현상으로 드러난 바 있다. 朱自淸은 당시 通俗文學의 급증에 대한 대안으로 다음과 같은 발언을 한 바 있다.

요즘 포르노와 도색간행물의 풍조가 일고 있는데 당연히 어지러운 시대의 퇴폐적 추세라 하겠다. 그러나 본격작품들이 본격성만 줄곧 따지면서도 인민성에만 관심을 갖고 예술성을 도외시한다면, 무뚝뚝한 표정으로 친근감을 갖지 못하게 하여 독자들이 그런 간행물 속으로 피신해 들어가게 만드는 게 아닌가싶다. 이는 '엄숙'의 척도를 운용할 때 평정된 마음으로 고려해 볼 만한 것이다.¹⁸⁾

이 같은 글쓰기의 대중화(人民性)와 질적인 수준(藝術性) 사이의 간극이 바로

18) 朱自淸, <論嚴肅>, 《中國作家》創刊號(1947年10月).

현대의 통속작가들이 메꿔야 할 가장 시급한 문제였던 것이다. 문학주체라면 누구나 참여할 수 있는 대중문학의 속성상 그들 모두에게 일정수준 이상을 기대한다는 것은 과욕일 뿐이지만 또 모든 소통공간의 예술이 공급과잉만은 아니라는 점에서 옥석을 구분할 수 있는 독자대중의 심미안이 절실하게 요구되는 것이다.