

초월작가와 초월독자의 소통양상

金 明 石*

<目 次>

1. 中國小說의 독자와 海派小說
 2. '초월작가'와 '초월독자'
-

1. 中國小說의 독자와 海派小說

서구적 비평이론의 틀 속에서 독자의 취향은 오직 '고급'의 독서행위에 대비되어 통속적이고 부도덕한 독서행위의 주체로 자리잡았다. 독자의 본질을 '통속적'으로 자리매김하는 것은 비평가 자신을 고급독자로 자부하며 자신의 가치관 속에 이미 재단되어진 존재로 '독자'를 추상화시키는 데서 출발한다. 그 동안 진행된 중국문학의 연구성과에서도 독자의 수용양상은 찾아보기 힘들다. 그 이유는 독자의 침묵을 전제하고 문학작품에 대한 감상과 비평을 독점하려는 특정한 사유에서 비롯된 것이다. 서구문예의 영향을 수용한 中國現代文學批評에서도 대개 비평가가 필요로 하는 독자적인 틀은 가능하면 독자의 수용양상은 무시하고 작가도 독자도 아닌 제3의 존재가 활동할 자리를 만드는 방법으로 이루어진다. 현대문학의 비평가는 제3의 존재로서의 이런 활동이 끝난 뒤에야 마지못해 그 역시 한 사람의 독자라고 인정하곤 한다. 작가/비평가 위주의 이러한 비평태도를 '작가위주비평'이라 한다면 독자의 수용양상에 주목하는 비평태도는 '독자위주비평'으로 부를 수 있을 것이다. 본고에서는 中國小說의 전통을 서구 비평이론과 달리 독자위주의 관점에 근거하는 것으로 파악하고 제1장에서 中國傳統小說에서 독자의 위상과 海派小說¹⁾과의 상이점, 제2장에서는 '초월작가'와 '초월독자'의 양방향소통으로 이루어지는 中國小說의 소통양상을

고찰해보기로 한다.

中國小說의 비평이 대체로 '독자위주비평'으로 규정되어질 수 있지만 中國小說의 전통에서도 일찍이 작가중심 또는 독자중심이라는 관점의 차이가 없었던 것은 아니다. 宋代의 洪邁는 다음과 같이 말한 바 있다: “대개 唐代사람들은 기교가 훌륭한 시를 많이 지었으며, 비록 소설이나 희곡처럼 귀신의 이야기를 빌어 작가의 뜻을 기탁한 경우라 해도 이야기의 진행에 세심한 주의를 기울이지 않은 것이 없었다. 그러므로 반드시 전문적이고 유명한 작가의 글이라야 훌륭했던 것은 아니다.”²⁾ 여기서 밑줄 친 부분이 가리키는 것은 中國小說의 작가가 소설의 허구적 특성을 활용하여 자연스레 소설을 구성하게 된다는 것이다. 한편 周克達은 《唐人說薈·序》에서 다음과 같이 말한다: “이 작품에서 작가의 뜻은 모두 다른 것에 의지해서 표현되고 있으니, 다른 이야기를 빌어 작가 자신의 우울한 마음이 도출되고 있다. 슬프고 울적한 마음을 달랠 수 없는 마음을 이야기할 때는 언어가 그윽하고 아름다우며 정서가 처량하고 부드러워서, 마치 노래 한 소절에 세 번의 감탄을 하듯 여운이 남아있다.”³⁾ 이 말은 소설은 작가의 예술적 장인정신의 결실이기 때문에, 이야기의 진행에 세심한 주의를 기울이지 않을 수 없고, 독자로 하여금 감동하고 사색에 잠겨 작품의 맛을 돌이켜 음미할 수 있게 해준다는 것이다. 洪邁와 周克達이 주로 작가의 창작이라는 시각에서 소설의 효용과 특징을 탐구했다면, 이와 반대로 南宋 劉辰翁은 작품에 대한 감상의 측면에서 소설의 특징과 효용을 제시했다고 할 수 있다.⁴⁾ 독자의 입장에서는 작가가 아무리 좋은 작품을 창작해도 작품을 감상하는 독자들과 취향과 동떨어질 경우 그 작품의 효과는 반감되는 것이다. 작가 역시 그 시대의 민중과 호흡하는 지식인이므로 현명한 작가라면 일반독자의

* 韓瑞大 中國語學科 講師

- 1) 본고에서는 鴛鴦蝴蝶派를 晚清 新小說을 계승한 최초의 서구적 대중소설이자 이후 개화한 海派小說의 제1단계로 본다. 따라서 傳統小說을 계승한 측면에 치중할 때는 鴛鴦蝴蝶派로, 海派小說로의 발전을 강조할 때는 海派形成期라고 부르기로 한다.
- 2) “大率唐人多工詩，雖小說戲劇，鬼物假託，莫不宛轉有思致，不必顯門名家以後可稱者也.”: 洪邁, 《容齋隨筆·唐詩人有名不顯者》卷15(上海古籍出版社, 1998), 192쪽.
- 3) “此其人皆意有所托，借他事以導其憂幽之懷，遺其慷慨鬱伊無聊之說，語淵麗而情悽婉，一唱三歎，有遺音者也.”: 상기한 두 예문은 方正耀 《中國小說批評史略》(中國社會科學出版社, 1990), 66쪽에서 재인용하였다.
- 4) 위의 책, 68쪽.

보편적 취향을 쉽게 간파하게 된다. 清末民初 鴛鴦蝴蝶派小說의 작가와 독자는 격동하는 시대를 함께 살아간 공동체로서 당시 대중의 애환과 욕망을 전통적 대중소설의 양식으로 대변한 것이다. 이와 같은 독자들의 전통적 형식에 대한 애착은 당시 출판업의 흥성과 함께 대중소설발생의 주요인으로 지적된다. 그러면 서구의 작가, 독자개념과 다른 中國小說의 ‘초월작가’, ‘초월독자’개념을 드러내기 위한 기초작업으로 中國小說에서 작가와 독자의 관계가 지극히 가까웠던 소통양상을 들어보기로 하자.

우선 독자를 의식하여 전래되어 오던 텍스트를 편집하고 개작한 예는 매우 흔하다. 唐代的 傳奇作家 李公佐만 해도 《謝小娥傳》의 결미에 다음과 같이 고백한다: “그래서 나는 예전에 있었던 이야기를 상세히 찾아 갖추고, 숨겨진 문장들을 찾아내서, 암암리에 독자들에게 깨달음을 주고 인심에 맞도록 책을 만들었다.”⁵⁾ 이것은 적극적인 독자가 자유로이 작가의 역할에 참여한 예로 李公佐는 독자의 수용을 의식하여 상호텍스트성을 갖춘 글쓰기를 시도했음을 고백하고 있다. 《謝小娥傳》은 소설과 역사를 엄격히 구분하지 못하던 시대에 사실을 바탕으로 기록된 소설인데 이것은 中國小說에서 텍스트를 개작한 무수한 예 가운데 하나일 뿐이다. 텍스트의 이런 개작과정을 적나라하게 보여주는 또 다른 일례로 清末 俞樾(1821~1906)은 馮夢龍의 《情史類略》을 예로 든다.

“書坊에는 <今古奇觀>이라는 책이 있는데, 이것은 옛날 이야기를 잡다하게 긁어모으거나 부연해서 만든 것이다. 許武의 이야기 같은 것은 <後漢書許荆傳>을 보면 이것이 본래 정식역사에 바탕을 둔 것이란 것을 알 수 있으며, 그 밖의 ‘羊角哀事’같은 것은 烈士들의 傳記에서 나온 것이다. 吳保義(吳子胥)의 이야기는 傳聞의 기록에서 나온 것이요(<文選>注를 보라: 原註), 襄晉公의 이야기는 <玉堂閑話>에서 나온 것이다(<太平廣記>를 보라: 同上). 李潁公의 이야기는 <原化紀>에서 나온 것이다(그러나 李潁公에 대한 언급은 없다: 同上). 그밖에 金玉奴가 紹興연간에 七人の 이야기로 된 것이나, 玉嬌李가 天順연간에 周廷璋의 이야기로 된 것, 美容屏이 至正연간에 崔英의 이야기로 된 것, 鳳凰球가 萬曆初년에 吳江 錢生의 이야기로 된 것, 鴛鴦簿가 嘉靖연간에 崑山民의 이야기로 된 것, 百寶箱이 萬曆연간에 浙東 李生의 이야기로 된 것 등이 있다. 그러나 <情史>라는 책은 (내용이) 빠짐없이 두루 나열되어 있긴 하지만 애석하게도 출전이 명시되어 있지 않아서 나도 역시 말할 수 없다.”⁶⁾

5) “余備詳前事，發明隱文，暗與冥會，符於人心。知善不錄，非春秋之義也，故作傳而旌美之.”: 위의 책, 60쪽.

여기서 俞樾은 擬話本에 해당하는 여러 작품들의 본래 이야기를 고찰하면서, 宋元話本 내지 일부 擬話本작품들은 그 유래가 예전에 이미 존재했다고 지적하고 있다.

한편 新小說의 독자층을 구성한 문인들도 소설을 읽고 논의하는데 그치지 않았다. 혹자는 호기심과 재미로, 혹자는 이윤추구에서 출발하여 직업작가로 전환한 사람들이 생겨났다. 자각적으로 창작의 대상을 '청중'이 아니라 '독자'로 설정한 것은 清末에 와서야 가능했다. 신문과 잡지의 출판과 서적의 대량인쇄로 작가가 더 이상 소설을 힘들게 지어 후세에 전하지 않고 신속하게 독자와 직접 소통할 수 있게 되었을 때 이런 작가는 적극적인 '독자'라고 보아도 무방할 것이다. 新小說家들은 소설의 리얼리티를 중시하였으나 역사를 반영하는 문학작품으로 소설을 대하는 전통적 관점에서 벗어나지 못해 이런 리얼리티는 대부분 소재의 진실성으로 전락하였다. 新小說家들은 소설비평을 빌려 독자에게 작품의 내용이 '증거있는 사실'이라고 직접 주장한다. 가령 《活地獄》第35回評語에서는 독자에게 “이것은 실제사건과 관련되어 있고, 작가의 귀에 익숙하여 상세하게 묘사할 수 있기 때문에, 말로 실증할 수 있는 것이다. 그래서 이것은 허구로 꾸민 이야기와 절로 다를 수밖에 없다.”⁷⁾이라 밝힌 바 있다. 또한 《新中國未來記》第4回에는 “이상 기록한 근래의 여러 사건들은 모두 일본의 여러 신문잡지에서 수집한 것이고 한 자도 가감한 것이 없으니 독자들이 고증해 보시라”⁸⁾라 하고 있다. 작가나 독자의 의식 속에서 사실 그대로가 허구적인 것보다 수준이 높다고 여겨지는 이상 新小說家들이 의식적이든 무의식적이든 역사서에 의지하는 것은 당연한 것이었다. 물론 清末 定一이 지적하듯이 이러한 개작이나 모작을 통한 글쓰기에 장점만 있는 것은 아니었다.

“그런데 다시 생각해 보면 중국의 소설이 발달하지 못한 데에는 하나의 원

6) “坊間有今古奇觀一書，雜取古事，敷衍成書。如許武事，見後漢書許荊傳，此固本之正史者，它如羊角哀事，出烈士傳。(引見文選注)吳保義事，出紀聞。(引見太平廣記)襄晉公事，出玉堂閑話。李泚公事，出原化紀。(但不云李泚公)其餘如金玉奴爲紹興間七人事，玉嬌李爲天順間周廷璋事，芙蓉屏爲至正中崔英事，鳳凰球爲萬曆初吳江錢生事，鴛鴦簿爲嘉靖間崑山民事，百寶箱爲萬曆間浙東李生事，有情史一書，羅列無遺，惜情史不注所出書，余亦不能言也。” 위의 책, 279쪽.

7) “此系實事，著者耳熟能詳，故能言之有物，與憑虛結構者，正自不同。”

8) “以上所記各近事，皆從日本各報紙中搜求，無一字杜撰，讀者鑑之。” 이상 《中國小說敘事模式的轉變》，226쪽 참조.

인이 있으니, 곧 진부한 이야기를 기록하는 것을 좋아하기 때문에 한두 편만 보면 그 나머지를 추측할 수 있다는 것이다. 그러므로 끝내 진보가 없으니 참으로 개탄할 일이다.”⁹⁾

이것은 곧 작가들이 창작을 할 때, 서로 다투어 모방하고 답습함으로써 개념화, 공식화된 작품이 많아졌다는 말로 소설에 익숙한 독자들은 어떤 작품을 한두 편만 보면 그 나머지 내용은 뻔하게 추측할 수 있다는 것이다. 바꾸어 말하면 定一의 지적은 中國小說의 창작에 있어서 개작과 모방을 통한 글쓰기가 야기하는 병폐에 대한 비판이라 할 수 있다.

晚清 新小說의 전환점에서는 상투적인 傳統 說書어투가 여전히 많이 사용되었다. 예컨대, 서두는 ‘話說(말하자면~)’, ‘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 말은 ‘다음 내용을 알고 싶으면 다음 회로 넘기겠다’는 뜻으로 章回小說의 매회 끝에 나오는 結語이다. 이런 기법을 계승한 鴛鴦蝴蝶派作家 畢倚虹이 쓴 《北里嬰兒》의 결미는 다음과 같이 끝맺는다. “무한한 처량함이 남는 것은 독자가 되씹어볼 수 있게 함이로다”¹⁰⁾. 한편 張畬我的 단편소설 《父子歟夫婦歟》의 마지막 장면에 작가는 다음과 같이 반문한다. “父子인가? 夫婦인가? 대체 어떻게 해결할지는 작가가 결단력이 없어서 독자재군이 함께 생각해서 함께 해결해 보길 바란다.”¹¹⁾ 鴛鴦蝴蝶派小說에 이처럼 說書어투가 두드러지는 것은 이들 가운데 일부가 說書人 출신이라는 데 기인하였다. 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 일찍이 彈唱을 겸한 說書人으로 생활하며 암흑가와 밀접한 관계를 유지한 적이 있었다.¹²⁾ 姚民哀 뿐만 아니라 1910년대에 유행하던 黑幕小說에 참여하고 이후 新感覺派에 몸담았던 曾今可의 작품에도 說書어투는 두드러진다. 비록 性愛小說이라는 형식으로 자유연애

9) “抑又思之，中國小說之不發達，猶有一因，即喜錄陳言，故看一二部，其他可類推，以致終無進步，可慨可慨.”: 위의 책, 295쪽.

10) “留下無限的淒惶，供閱者咀嚼.”: 何海鳴, <評畢倚虹所撰的《北里嬰兒》>, 《半月》第1卷第20號.

11) “父子歟? 夫婦歟? 到底如何解決，作者沒有決斷力，還請讀者諸君一同思考，一同解決.”

12) 이상 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), 28쪽 참고.

를 예찬했지만 그 역시 서두부터 자초지종 講述하는 전통소설의 어투를 벗어나지 못했던 것이다. 이러한 說書어투는 40년대 海派作品까지도 사라지지 않았다. 과거의 사실을 현재의 시각으로 전이시켜 강술하는 방식은 허구에 사실성을 부여하기 위한 기법인데 徐訏의 《鬼戀》은 다음과 같은 서두로 시작된다: “말하자면 한 십 년은 된 것 같다.”¹³⁾ 또 ‘나’로부터 제3자의 감정적 기록을 묘사하는 無名氏의 소설기법은 여타 작가에게도 영향을 미친 바 있다. 특히 40년대의 張愛玲은 新海派類의 소설에서 鴛鴦蝴蝶派의 說書어투를 적극적으로 활용했다.

“집안에 대물림되는 청록색늑이 손 청동항로를 찾아 침향가루를 넣어 한번 향을 피우고 내가 말하는 전쟁나기 전의 홍콩이야기 한 토막을 들어 보세요. 한번 피운 침향이 다 탈 때쯤 나의 이야기도 끝날 겁니다.

이야기의 서막에서 葛薇龍은……”¹⁴⁾

또 張愛玲은 독자들의 심태를 겨냥하여 작품을 구상하는 습관이 있음을 자랑삼아 밝힌 적도 있었다. 이 밖에도 허구적 내용에 사실감을 부여하는 방식으로 현실적 효과를 발휘한 예는 흔하다. 과거지사를 일깨우는 데 적절한 이런 이중적 서술구조는 새삼 현재진행적 효과를 부여할 수 있다. 서술자의 존재가 두드러지지 않는 않지만 원래 의도는 독자를 이야기의 전개과정에 전적으로 몰입시켜 감동을 직접적으로 전달하려는 데 있다. 바꾸어 말하면 작가 스스로 표현하고자 하는 현실과 겹치는 실제사회에 대한 의혹과 경이감의 세계로 독자를 몰아가려는 것이다. 상기한 中國小說의 여러 예문에서 이들이 설정한 ‘작가—독자’의 관계는 ‘說—聽’관계에 더 가깝다. 이러한 기법은 과거지사를 당면한 현실 속으로 전이시키는 장점이 있지만 유행에 민감한 讀者들의 경향을 무작정 추수하는 한계도 노정하고 있었다.

작가와 독자의 관계가 가까웠던 또다른 예로서 다음과 같은 경우가 있다. 吳趸人是 笑話를 개량하여 “新意識, 新趣味”를 유입하는 것을 자신의 임무로

13) “說起來該是十年前了”: 徐訏, <鬼戀>, 《海派名家名作賞析·賭窟裏的花魂》(中國華僑出版社, 1997), 1쪽.

14) “請您尋出家傳的霉綠斑爛的銅香爐, 點上一爐沉香屑, 聽我說一支戰前香港的故事, 您這一爐沉香屑點完了, 我的故事也該完了. 在故事的開端, 葛薇龍……”: 張愛玲, <沉香屑·第一爐香>, 《傳奇》(人民文學出版社, 1986), 134쪽.

삼았고¹⁵⁾, 풍자하고 욕설하는 문장을 만들기 좋아하여¹⁶⁾ 《新笑史》, 《新笑林廣記》, 《俏皮話》, 《滑稽談》 등을 창작하였다. 《二十年目睹之怪現狀》에 포함된 많은 笑話는 吳趸人의 ‘虛構’에서 나온 것이었다. 笑話는 항상 작가의 개작을 거쳐 소설에 유입되기 때문에 대개 작가가 편집한 흔적이 남게 된다. 新小說家들은 작품 속에서 단지 古書를 베끼는 수준이 아니라 전체적 운곽은 유사하지만 심혈을 기울려 개작한 작품을 창작해 냈다. 新小說家들은 작품에 笑話를 유입한 것을 숨기려 하지 않았고 독자들도 표절이라 생각하지 않았다. 엇비슷한 이야기의 패러디화는 소설의 주요한 방법 중 하나이다. 동서고금을 막론하고 수많은 새로운 소설이 口傳民話의 채록이나 패러디의 적층이라는 것은 널리 알려진 사실이다. 新小說家들이 개작한 내용이 당시 독자들의 호응을 받은 것은 단순히 재미있는 소설 한 편을 읽는 이상의 쾌감과 배설의 작용에 있었다. 바꾸어 말하자면, 흡사 현실 속에서 걸어나온 듯한 대상에 대한 통렬한 비유와 신랄한 풍자는 소설을 읽는 또다른 맛이 되었던 것이다. 이전 작품의 표절이나 편집에 가까운 소설을 문학적으로 흥미로운 새로운 발견으로 만드는 것은 ‘의식적 상상력(consciousness imagination)’을 통해 현실의 유사정서화를 유도하는데 성공했기 때문이다. 清末에 유행한 逸話의 소설 유입에 대해 습작경험이 없는 작가의 표절행태일 뿐이라고 한 識者層도 있었으나 그것이 갖는 문학사적인 가치는 인정하고 있다.¹⁷⁾ 작가들은 逸話의 특징에 대해 심도깊게 이해하고 있었기 때문에 창작 중에 무리하게 삽입하기보다는 작품의 한 구성요소로서 장편소설의 전체 구조 속에 적절히 배치시켰다. 新小說과 清末 筆記雜錄 속의 逸話가 대동소이해도 보통작가는 출처를 밝히고 있기 때문에 의도적인 ‘표절’이라고는 볼 수 없다. 전통적으로 筆記에 지금처럼 저작권이라는 개념이 없었고 작품의 표절여부를 판단함에 있어 관건은 내용이 아니라 표현기교였으므로 다소 유사한 내용이라해도 표현기교에 독창성이 있으면 ‘창작’으로 인정하는 식이었다. 新小說이나 海派小說의 표절여부를 판단하는 가장 중요한 기준은 ‘형식상 공연성(외부요소)’과 ‘내용상 의도성(내부요소)’이라 할 수 있다. 일반적

15) 吳趸人, <新笑林廣記·自序>中.

16) 吳趸人, <最近社會醜聞史·自序>, 《最近社會醜聞史》(上海廣智書局, 1910)

17) 《通俗教育研究會小說股審核小說評語第一次補輯》(1918年 石印本) 중 <明清兩大逸聞大觀>의 評語: 이상 陳平原, 《中國小說敘事模式的轉變》(上海人民出版社, 1988), 180쪽에서 재인용.

으로 표절논쟁에서는 형식상 영향을 공공연히 표방하는가보다 내용상 의도적으로 베꼈는지 여부가 더 중시되고, 이로써 작품의 자기독립성 여부를 판단하게 된다. 新小說家들이 鴛鴦蝴蝶派라는 본격적인 대중소설작가군으로 변신한 데는 여러 배경이 있지만 그들 중 다수가 신문잡지의 편집에 참여하다가 직접 창간한 경우이다. 이들은 다른 동인들의 작품을 칭찬하고 모방하면서 자연스레 '鴛鴦蝴蝶派'라는 유포로 불리게 되었다. 특히 단행본으로 출판될 작품은 다른 鴛鴦蝴蝶派作家에 의해 1~20편의 紹介文이나 紹介詩로 장식되어졌다. 1910~20년대에는 암암리에 여러 작가들이 한 작품을 共著하는 풍조가 있었다. 鄭振鐸은 다음과 같이 서술한 바 있다: “그 때 유행하던 ‘集錦小說’—즉 한 사람이 한 단락을 쓰고 십여 명이 집단으로 한 편의 소설을 써내는 것—은 바로 가장 좋은 한 예가 될 것이다.”¹⁸⁾ ‘點將’이라 불리는 이런 방식은 독자의 흥미를 끌기 위하여 시도한 일종의 실험소설양식이다. 茅盾에 의하면 嚴獨鶴의 《月夜簾聲》도 이와 유사한 ‘記賬式’서술방법으로 탄생되었다고 한다.¹⁹⁾ 嚴獨鶴도 集錦小說의 경우처럼 당시 인기를 끈 여러 작가들을 자신의 단편창작에 참가시키는 독특한 실험을 한 적이 있다. 이러한 연재방식이 작가뿐만 아니라 독자들에게도 환영을 받았다는 점은 주목할 만하다. ‘點將’을 통한 ‘集錦小說’의 창작방식은 共著에 참가하는 중국소설의 작가들이 때로는 적극적인 독자로서 창작에 참여하는 양상을 보여준다. 이런 방식은 비록 상업주의를 지향하는 유희적 창작태도의 전형으로 평가되기도 하지만 당시 ‘작가·독자’의 관계가 ‘작가·작가’간의 관계만큼 원만했다는 것을 증명해준다. 또한 소설을 마무리하면서 일부 작가들은 상금을 걸고 공개용모를 하거나 독자의 투고를 권장하기도 했다. 上海의 《時事新報》가 1915년부터 黑幕故事를 옹모하면서 黑幕小說은 큰 인기를 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.”²⁰⁾ 鴛鴦蝴蝶派作家들의 이런 방식은 잡지의 말미에

18) “那時盛行着的‘集錦小說’—即一人寫一段，集合十餘人寫成一篇的小說—便是最好的一個例子.”: 鄭振鐸, <五十以來文學上的論爭>, 《中國新文學大系導論選集》(香港益群出版社, 1980), 17쪽.

19) 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.

20) “徵求的人, 杜撰的人, 莫不借了‘言之者無罪聞之者足戒’的招牌, 來實行他們騙取金錢

사서함이나 ‘編後記’, ‘編輯座談’ 등을 개설하여 독자와의 대화루트를 뚫는 現代派(海派第2期)刊行物の 시도로 이어진다. 물론 여기에도 편집이나 창작에 독자의 참여를 독려했고 재학생의 작품을 싣는 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 공개용모의 개요를 싣기도 하였다. 施濟美, 汪麗玲, 沈寂 등은 바로 이런 경로를 통해서 등단한 작가들이다. 이런 경로를 통해 鴛鴦蝴蝶派小說의 일부독자들은 30년대 이후 海派작가로 등장하였고 따라서 간행물과 일반대중과의 거리는 더욱 좁혀지게 되었다.²¹⁾ 曾虛白 같은 작가는 ‘編後記’ 뿐만 아니라 공개적으로 書名을 모집하고 용모결과도 발표했다. 《三棧》이라 결정된 그의 소설은 이렇게 선전이 된 탓인지 더욱 사회적 반향을 끌게 되었다. 광고를 겨냥한 공개용모라는 혐의를 받기도 했지만 이런 시도들이 정기간행물을 보급하고 대중화하는 긍정적 역할을 담당한 것은 분명하다.²²⁾

상기한 바와 같이 소설과 소설가의 ‘존재’ 자체가 독자의 노력으로 확보되던 中國小說에서 ‘작가—작품—독자’의 거리는 매우 가까웠고 교류도 자유로웠다. 독자는 자유로이 텍스트에 영향을 주고 변화를 시도할 수 있었고 작가의 의도나 비평가의 충고에 좌우되지 않았다. ‘작가’와 ‘작품’, ‘독자’라는 서구문학의 경계선을 뛰어넘는 중국소설의 구성요소를 본고에서는 가칭 ‘초월작가’, ‘초월독자’로 부르기로 한다. 제2장에서는 이런 구성원들이 활동하는 中國小說의 소통공간이 어떤 모습인지 서술해 보고 여러 모양의 도식을 통해 서구문학의 소통양상과 비교해 보기로 한다.

2. ‘초월작가’와 ‘초월독자’

상기한 예에서처럼 하나의 텍스트 안에 작가, 작품, 독자가 공존하던 中國小說의 자유로운 소통공간에서 ‘원본’이라는 개념은 의미를 잃고 텍스트의 물질

敎人爲惡的主義，因而遭到輿論的普遍譴責.”: 《鴛鴦蝴蝶派新論》，47쪽.

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

22) 위의 책, 139쪽.

성은 소멸된다. 中國小說은 끊임없이 고쳐 씌어지는 열린 공간이며 그 ‘고쳐 씌움’은 작가와 독자가 동시에 수행해나가는 작업이 된다. 서구문학에서 작가의 ‘작가’이라는 개념이 원본을 인정한 채 이루어지는 것과는 달리, 中國小說에서는 작가와 독자의 원활한 소통양상으로 인하여 실시간적으로 개작의 가능성이 열리며, 이 때 前텍스트는 그 물질성을 소멸함으로 인해 원본의 지위를 새롭게 고쳐 씌어진 텍스트에 넘긴다. 그리고 그 고쳐 씌어진 텍스트 역시 상기한 경우들처럼 ‘의미구축작업’에 독자의 참여를 다시 받아들임으로써 언제든지 원본으로서의 지위를 상실할 개연성을 스스로 안고 있다. 따라서 원본이 존재하지 않는 中國小說에서 작가와 독자는 초월성을 주고받는 ‘초월작가’와 ‘초월독자’라는 개념으로 이해될 수 있다. 中國小說에서 문학행위의 주체로 떠오르는 ‘초월작가’와 ‘초월독자’는 웨인부우드의 ‘내포작가’와 볼프강 이저의 ‘내포독자’ 개념을 이어쓰고 고쳐쓴 새로운 개념이라 할 수 있다. 먼저 ‘내포작가’를 비유적으로 설명하자면 다음과 같다. 마치 개인적인 편지들이 수신자와의 상이한 관계나 개개의 편지의 목적에 따라서 상이한 자신의 변형을 내포하듯이, 작가도 개개의 작품의 필요에 따라 상이한 태도로 출발한다. 작가가 아무리 비개인적이 되려고 해도 독자는 하나의 전형화된 개인의 모습으로 글을 쓰는 공식적 기록자의 모습을 마음에 그리게 되는데 이 개개의 작품마다 달라지는 공식적인 기록자의 모습이 바로 ‘내포작가’이다.²³⁾ ‘내포독자’의 경우 독자가 한 문학작품을 읽을 때, 그는 이미 그 텍스트를 수용하기 위한 전형적인 독자의 모습을 갖게 된다. 그러나 이 전형적인 독자의 모습은 또다른 문학작품을 읽을 때 다시 수정되는데 이같이 독자가 문학작품의 독서체험시 갖게 되는 개별적인 독자상을 ‘내포독자’라 할 수 있다. 中國小說에서 ‘초월작가’는 자신의 작가로서의 권위를 주장하지 않고, 독자들이 자신의 텍스트 안에서 마음놓고 의미구축작업을 할 수 있도록 텍스트의 개방성을 최대한으로 보장한다는 점에서는 ‘작가’를 초월하지만, 자신이 만들어낸 텍스트를 계속 고쳐 쓸 창작욕을 느낀다는 점에서는 또한 ‘작가’이다. 웨인 부우드의 ‘내포작가’ 개념이 동일한 작가의 각각의 개별텍스트에 또한 각각의 작가상이 존재하고 있음을 의미한다 할 때, ‘초월작가’ 개념은 끊임없이 고쳐 씌어지는 개별텍스트에 각각 다른 모습으로 현현

23) 웨인 부우드저, 최상규역, 《소설의 수사학》(새문사, 1994), 96쪽.

한다는 점에서는 '내포작가'의 개념과 상통하지만 그 '현현'이 독자와의 상호소통에 의해 영향을 받는다는 부분에서는 차이가 있다. '초월독자'는 텍스트의 의미구축작업에 직접 참여하면서, 동시에 작가에게 끊임없이 '고쳐 쓸' 것을 요구하는 독자이다. 단순히 읽는다는 의미에서의 '독자'와 텍스트의 의미를 재생산한다는 의미에서의 '독자'개념을 초월하고 있다는 부분이 바로 '요구하는 독자'라는 부분이다. 지금까지의 서구문학이론에서 독자의 역할은 읽거나, 또는 텍스트의 의미를 재생산할 수는 있어도, 자신의 독서경험을 근거로 작가에게 무언가를 질문하거나 요구할 수는 없었다. 이저의 '내포작가'개념 역시 받아들이는 독자의 모습이요 요구하는 독자의 모습은 아니었다. 그러나 제1장에서 든 여러 예문에서처럼 中國小說에서 독자는 텍스트의 의미구축작업에 작가와 같이 참여하며, 그 결과를 작가에게 당당히 보여주거나 요구해왔다. 이렇게 '초월작가'가 '초월독자'로서 체험한 감상에 근거해 계속적으로 텍스트를 고쳐 쓸 때 원본은 그 의미를 잃게 된다. 그리고 中國傳統小說에서 '고쳐 씀'의 문학행위는 현대소설 가운데 특히 海派에서 극성했던 개작과 모작을 통한 글쓰기로 환치된다. 이처럼 '고쳐 씀'의 문학행위는 傳統小說과 現代小說에 모두 존재하는 것이며 또한 海派小說에서 '고쳐 씀'의 문학행위는 '초월작가'와 '초월독자'에 대한 평가와도 밀접한 관련이 있다. 독자로서 자신의 감상과 그 감상을 고려해 다시 고쳐쓰는 작가의 소통관계는 바로 傳統小說의 작가와 독자의 소통관계에 다름아니다. '초월작가'와 '초월독자'에 의해 문자언어로 이루어진 텍스트가 끊임없이 고쳐 씌어질 수 있다는 가능성은 무엇보다도 中國小說에서 필사본텍스트의 조작가능성과도 연결된다. 필사본텍스트는 인쇄로 복제되는 텍스트와 달리 텍스트 그 자체에 집중하게 하는 효과가 매우 크다. '초월작가'는 필사본텍스트를 마음대로 변형할 수 있다. 텍스트는 '작품세계'로 나아가기 위해 통과하기만 하면 되는 관문인 것만은 아니다. 필사본텍스트의 표면이 있다면 그것은 고정된 것이 아니라 변형가능하며 스스로 변화무쌍한 표면이다. 책이라면 이런 일은 편집과정에 속하고 특히 제작과정상의 문제이므로 작가가 개입할 지점은 아니다. 그러나 中國小說의 필사본에서 '초월작가'는 텍스트의 모양새까지도 신경을 쓰게 된다. 필사본텍스트에서 흔히 벌어지는 위작시비가 결국 여기에 근거한다. 이 위작가능성은 텍스트의 끊임없는 변신가능성과 연결된다. 필사본텍스트에 소위 말하는 '최종편집(final cut)'이란 있을 수 없다. 텍스트는 고정된

채로 있지 않고 늘 새로운 개작가능성에 열려 있어서 '정본'과 '이본'의 구분을 하기가 어렵다. 이로 인해 텍스트의 실체라는 개념은 사라지고, 텍스트는 하나의 잠재태로만 존재하게 된다. 텍스트가 잠재태로만 존재한다는 것은, 그것이 끊임없이 고쳐 씌어질 수 있는 유동적인 의미망을 가지고 있음을 말해준다. 이 같은 잠재태 존재로서의 필사본텍스트는 텍스트를 작가와 독자가 협력하여 만들어내는 유기적인 의미구조로 정의한 로베르 에스카르피의 개념과 상통하는 면이 있다. 에스카르피는 문자언어로 된 텍스트들이 구어의 코드화된 표기법과 시각언어의 구성이라는 이중의 역할을 담당함으로써, 음성적 사건의 변질적 이미지와 사건의 연쇄에 종속된 이미지만을 나타내는 준자료로 기능한다고 보았다. 따라서 독자는 텍스트가 담고 있는 '외적 기억력'의 혜택을 받지 못하는 이른바 훼손된 담화만을 접한다는 것이다²⁴⁾. 독자는 담화의 지속성을 구성하기 위해, 상대적으로 기호들의 축소된 부분만을 저장할 수 있는 자신의 단기기억력에 호소할 수밖에 없다. 그런데 변화무쌍한 필사본텍스트에서 독자의 눈움직임은 지속적이지 않고, 그렇기 때문에 자료를 구성하는 데 필요한 기억력과 등주기적이지 않다. 즉 탐색은 지향적이지만 글을 쓰는 데 필요한 규약적인 순서에 의해 결정되지는 않음으로 해서 수많은 '다시 읽기'가 가능해진다는 것이다. 이렇게 中國小說에서 서구적 작가와 독자의 역할을 초월한 글쓰기는 '다시 읽기'를 통한 '다시 쓰기'가 더욱 노골화된다. 中國小說의 작가는 청중 또는 독자의 그때그때 반응에 따라서 또는 자신의 욕구에 따라 마음대로 이야기를 늘리거나 줄여서 강술하였다. 일례로 南宋의 羅燦은 話本小說에 대해 논하면서 다음과 같이 증언한 바 있다.

“動啣과 中啣은 《東山笑林》만한 引緯과 底緯은 《緣窗新話》를 꼽아야 할 것이다. 글재주가 뛰어난 詩句에 관해 논할 때에는 歐陽修와 蘇軾, 黃庭堅, 陳師道の 뛰어난 작품들을 많이 인용하였고, 古詩에 대해 이야기할 때에는 李白과 杜甫, 韓愈, 柳宗元의 작품을 많이 인용했다. 다양한 기술과 규모를 갖춘 연기는 부연설명을 통해 이야기를 듣는 사람들이 직접 눈으로 보고 귀로 듣는 듯이 생생하게 표현되었다. …… 강론을 할 때에는 막히는 곳이 없었고 번잡하지도 않았으며, 풀이 설명할 때에는 규모가 장대하고 구성이 잘 짜여져 있었다. 그리고 차분하고 별로 재미가 없는 부분은 숨쉴 발휘하여 짧게 엮어 놓았고, 이야기가 복잡하고 재미있는 부분은

24) 로베르 에스카르피: 《정보와 커뮤니케이션》(民音社, 1996), 188~192쪽.

더욱 길게 설명했다.”²⁵⁾

이처럼 中國小說에서 텍스트의 줄거리는 자의적인 선택에 따라 끊임없이 유통적이 되며, 說話人の 단기적 기억력은 별 도움을 주지 못함을 알 수 있다. 이러한 문자언어텍스트의 경우 마치 개인적인 편지들이 수신자와의 상이한 관계나 개개의 편지의 목적에 따라서 상이한 자신의 변형을 내포하듯이, 작가들도 개개의 작품의 필요에 따라 상이한 태도로 출발한다. 따라서 中國小說텍스트를 읽을 때, 독서는 나름대로의 목적을 갖고 있는 독자의 주도권에 크게 좌우되며, 독서행위의 목적은 텍스트에게 정보를 묻거나 텍스트를 모호하고 모순되는 속성으로 가득 채운 이런 작가를 공격하는 데 있다. 中國小說의 텍스트는 쓰이고 읽히기 때문에 존재한다. 텍스트는 하나의 사물도 매체도 아니며, 텍스트는 ‘說—聽’관계의 변증법이 구성하는 이중적이고 상반되는 행위의, 항상 움직이고 항상 연루된 결과이다. 따라서 中國小說텍스트는 작가와 독자가 협력한 결과물이다. 이러한 결론은, 상이한 바와 같이 필사본텍스트의 위작가능성과 함께 海派形成期の 모작남발에 대한 중요한 단서를 제공해 준다. 독자의 감상과 그 감상을 수용하는 작가의 관계는 텍스트를 재생산하기 위한 협력의 관계에 다름아니다. 따라서 양방향소통에 기반하는 中國小說의 소통구조는 텍스트의 완결성이라는 서구문학의 전통적 관념과도 상치된다. 작가도 비평가도 독자도 구분이 없는 소통공간에서는 문학행위의 중심이 한 작가가 제시한 자기완결적 텍스트로부터 창작과 감상, 비평이 한데 뭉뚱그려진 텍스트들의 연쇄가 비정형적으로 만들어내는 컨텍스트로 이동한다.

하나의 텍스트란 단지 소통의 한 단계 혹은 하나의 계기에 지나지 않으며 이렇듯 보다 거대한 소통의 맥락에 의해 의미가 축소, 한정된 자기완결성은 일종의 공동창작의 결과라 할 수 있다. 이상으로 中國小說의 전통을 계승한 海派小說의 작가와 독자의 글쓰기가 소통공간에서 어떠한 맥락으로 텍스트와 컨텍스트에 초월적으로 표현되는지를 고찰해 보았다. 다음으로 ‘초월작가’와 ‘초월독자’가 구성하는 소통구조의 형식과 이들의 활동무대인 소통공간의 지형도를

25) “動哨，中哨，莫非《東山笑林》；引綽，底綽，須選《綠窗新話》。論才詞有歐，蘇，黃，陳佳句；說古詩是李，杜，韓，柳篇章。舉斷橫按，師表規模，靠數演令看官清耳。……講論處不帶搭，不絮煩；數衍處有規模，有收拾。冷淡處提綴得有數數，熱鬧處數衍得越久長。”：《中國小說批評史略》，53쪽.

재구성해 보기로 하자.

서구적 현대소설에서 일방향적인 작가와 독자간의 소통구조로 인해 상품으로서 작품의 생산과 소비의 관계도 평면적 사슬구조를 이루고 있다면, 전통적 생산소비관계를 계승한 海派形成期の 유통구조는 생산과 소비가 동시에 이루어지며 재생산, 재소비로 연결되는 입체적인 사슬구조라 할 수 있다. 즉 작가의 발화와 독자의 반응에 주목하는 글쓰기를 시도했던 五四作家의 기대를 외면하고 海派通俗小說에 탐독하던 독자의 내면의식에서, 단선적인 정보의 전달과 수용의 五四小說의 일차원적 소통관계는 무너지고, 그 자리를 정보의 구축을 전달자와 수용자가 함께 하는 다차원적 소통관계가 대신하기 시작한 것이다. 海派形成期の 독자는 章回體 텍스트가 공간적으로 가변적이며 시간적으로 동시적이란 측면에서 창작정신의 내용이나 구어와 유사한 어투의 재현물과 마주치게 된다.

이러한 작가의 심태에서 작가와 글, 주체와 객체는 서로 근접하여 동일하게 되는데 이는 세계가 정신과는 아주 다른 존재인 '물체(rex extensa)'로 구성된다는 데카르트적 사고와 완전히 상반되는 것이다. 따라서 객체인 텍스트의 지면과 주체인 글쓰기는 단일의 가변적인 모사물로 합치되면서, 전통적인 서구적 작가의 정체성마저 위태롭게 한다. 또한 이차적으로 글을 읽는 과정에서는 독자가 자유분방하게 텍스트에 접근하게 됨으로써 텍스트의 가역성은 작가의 의도와는 무관함이 확인되고, 따라서 텍스트의 생산자라는 五四作家의 권위는 독자에 의해 심각한 도전을 받게 되는 것이다. 독자가 한 작가의 작품을 고스란히 베껴서 모방작을 만들거나 또는 하나의 독자로서 여러 작가들이 함께 작품의 개작에 참여한다고 할 때, 작가와 독자의 구별은 더 이상 유효하지 않게 되는 것이다.

그런데 中國小說의 전통성과 대중성을 함께 확보하는데 성공한 海派形成期の 소통공간을 바라보는 기성문단은 章回體라는 틀 안에서 이루어지는 담장없는 문학행위가 미적인 특수성을 견지하지 못한 채 독자추수주의로 흐르거나 고전적 소재주의에 함몰되어 버릴 수 있다고 폄하함으로써 위기감을 극복하려고 하게 된다. 이런 지적이 전적으로 부당한 것은 아니지만 실제작품의 수준을 논하기에 앞서 작가와 독자 사이의 활발한 소통구조가 가져온 海派文學의 미래에 대한 진지한 천착을 시도하지 못한 점은 위기감에 대한 반작용으로밖에

이해할 수 없다.

그렇다면 이러한 독자의 창작 또는 비평의 참여에 대한 기존문단의 거부감은 어떤 억압구조에서 연원한 것인가? 白話文運動이라는 새로운 문자언어시대의 도래와 함께 서구적 글쓰기를 대폭 수용한 五四作家들의 억압구조적 전통에 章回體라는 글쓰기는 하나의 항명으로 여겨진다. 그것은 대량출판으로 유발된 새로운 문자언어시대에 자신의 글이 늘 타인의 손에 넘어갈 수 있다는 두려움, 즉 타인이 글쓴이의 내면적 억압구조를 읽어낼 수 있다는 데에 대한 불안에 다름아니다. 또한 자신의 글을 억압하려는 욕망은 타자으로부터 느끼는 억압을 무화시키려는 강박관념의 발현에 다름아니다. 전통적 상상력의 억압구조가 五四作家를 발생시킨 주요한 심리기제이면서 이들이 극복해야 할 개인적 의식영역이었지만 당시 중국문단은 五四作家들의 시각에는 너무도 이단적인 章回體라는 글쓰기가 크게 유행했던 자유로운 소통공간의 영역이다. 따라서 당시 중국문단이라는 소통공간을 구성하는 공간적 지형도를 살펴보는 것은 海派形成期小說을 이해하는데 도움이 될 것이다. 우선 五四作家들이 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 셀던의 [도식 1]에서처럼 五四小說의 작가, 작품, 독자의 정삼각형구조야말로 가장 이상적인 공간인 셈이다.

문맥

불확정적 문맥

작가

작품

독자

초월작가 ↔ 다성적 텍스트 ↔ 초월독자

언어

章回體어투

[도식 1]

[도식 2]

이런 논지대로라면 海派形成期の 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 海派形成期の 소통공간에서 이데아는 플라톤의 이데아처럼 고정적이거나 확정적이지 않기 때문에 예술가가 굳이 추방될 필요는 없을 것이다. 특히 [도식 2]에서처럼 이들의 소통공간은 끊임없이 유동적이고 불확정적인 영역이기 때문에, 그 안에 플라톤의 이데아나 헤겔의 절대정신이 구현될 수 없는 것은 소통공간이 탈영역화와 다층성의 성격을 띄고있기 때문이다. 만일 소통공간에 존재하는 정신이 있다면 그것은 분명 자유로운 정신일 것이다.

레이먼셀던의 [도식 1]은 작가의 발신과 독자의 수용과정에 필요한 작품의 요소를 문맥과 언어로 나누어 겹쳐진 삼각형으로 재구성하여 소통구조를 단선적으로 파악한 것이다. 이 도식만을 놓고 보면 작가는 텍스트를 통해 독자에게 의미를 전달하고, 독자는 텍스트를 통해 그 의미를 전달받을 뿐이다. 오히려 中國小説은 그림 2에서처럼 양방향소통구조를 통해 텍스트의 다성성을 지향한다는 점에서 바흐전의 텍스트개념에 더 접근한다. 바흐전은 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 바흐전에게 텍스트에는 최초의 의미도, 마지막 의미도 있을 수 없다. 이해될 수 있는 모든 것은 항상 의미라는 쇄사슬의 한 고리로서 다른 의미 사이에서 존재하며, 총체성 속에서의 의미만이 오직 유일하게 진실될 수 있다. 中國小説 역시 의미구축 작업의 주체로 작가와 독자, 심지어 비평가까지 참여한다는 측면에서 다성적인 문학이다. 독자는 回評 등을 통해서 작가에게 의견을 개진하거나 개작을 요구하는 경우가 빈번하며, 작가 또한 ‘초월작가’로서 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 알려주는 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, [도식 2]처럼 中國小說의 텍스트는 끊임없이 고쳐 써질 수 있는 여지 때문에 다성적인 텍스트의 성격을 띠며 당연히 문맥은 불확정적이다. 바흐젠이 말하는 '공유하는 텍스트'는 가장 이상적인 양방향소통의 텍스트이다. 그러나 이는 서구적 문학전통이 20세기 초까지 추구해온 견고한 환상에 불과한 '총체성'을 거부하는 텍스트라는 점에서 근본적인 차이가 있다.

바흐젠의 다성성개념으로 텍스트는 비로소 총체성의 맥락 바깥에 위치하게 되었는데, 中國小說의 주요한 언어적 기반인 章回體어투는 생태적으로 총체성을 구현할 수 없는 언어였던 것이다. 鴛鴦蝴蝶派小說의 등장에 이르러 문학의 총체성은 초보적 대중사회를 반영하는 다성적 텍스트와 동보적으로 정전 또는 원본과 함께 소멸되게 된다. 기실 상이한 국가의 상이한 독자 혹은 한 국가 내의 다양한 유형의 독자들이 창작과 문예이론 및 비평에 대해 갖는 흥미와 기호는 당연히 상이할 수밖에 없다.

서구의 소설비평은 체계적 이론과 논리적 사고체계, 실증적 분석 등을 또한 중시하지만 中國小說의 경우는 감상식의 비평방식, 풍부한 상상력과 직관적 감수성, 형상사유, 그리고 함축성과 생략의 묘미를 주요특징으로 삼고 있다. 이런 차이는 바흐젠의 다성성 개념을 다성적 텍스트로서 中國小說에 적용할 때도 당연히 돌출되는 딜레마이기도 하다. 그러면 鴛鴦蝴蝶派小說에서 문학행위를 담당하는 제요소 간에 언어적 소통구조의 양상을 구체적으로 재현하기 위해 로만 야콥슨의 도식과 비교하며 이런 딜레마를 극복해 보기로 하자.

로만 야콥슨은 《언어학과 시학》이라는 논문에서 언어적 의사소통의 도식을 [도식 3]과 같이 제시한다.

	관련상황(context)			意象	
	메시지(message)			유동적인 내용	
발신자	——→	수신자	작가	——→	독자
(addresser)	접촉(contact)	(addressee)		양방향접촉	
	약호체계(code)			章回體특수언어	

[도식 3]

[도식 4]

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.²⁶⁾ 그러나 야콥슨의 소통모델이 간과하고 있는 것은, 발신자(작가)와 수신자(독자)의 관계가 역전될 수도 있다는 사실이다. 야콥슨의 언어적 의사소통의 도식은 전통적인 단방향 소통구조를 여실히 보여주는 것이므로 양방향소통으로 구성되는 鴛鴦蝴蝶派小說의 소통구조는 [도식 4]와 같이 고쳐쓰여져야 한다. 그렇다면 지금까지 고찰해본 문학행위의 담당요소간의 구체적인 소통양상은 中國小說의 어떤 소통관계에 연원하는가? 전통적으로 中國小說에서 작가와 독자의 소통관계는 '寫→讀'의 단향적 관계가 아니라 '說↔聽'의 양방향관계라 할 수 있다. 예컨대 中國小說批評史의 한 페이지를 장식하는 羅燁은 <醉翁談錄·舌耕紱引>의 <小說引子>와 <小說開辟>에서 소설의 기능에 대해 다음과 같이 고찰한다: "이전 세대의 賢者들에 대한 이야기를 하면 독자가 본받을 수 있고, 근대의 어리석은 사람에 관한 이야기를 하면 독자들에게 경계심을 불어넣어 줄 수 있어야 한다. 이야기에 근거가 있어야 듣는 사람에게 유익할 수 있는 것이다."²⁷⁾ 羅燁은 여기서 소설의 교육작용

26) 로만·야콥슨, 《文學 속의 語言學》(문학과지성사, 1989), 54~55쪽.

27) "言其上世之賢者可爲師, 排其近世之愚者可爲戒. 言非無根, 聽之有益.": 《中國小說批評史略》, 69쪽.

을 설명하는 데에도 이야기꾼으로서 說話人과 청중의 관계로 가상하고 있다. [도식 4]에서 발신자(說話人)와 수신자(聽衆)를 이어주는 양방향화살표는 소통 구조 전체가 양방향소통구조로 이루어지고 있음을 의미한다. 야콥슨에게 언어라는 형식을 취하거나 언어화될 수 있는 것인 컨텍스트(관련상황)은 그것이 문자언어든 구술언어든 中國小說에서는 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 띠게 되고 단선적인 접촉(contact) 역시 양방향접촉으로 환치되어야 한다. 참고로 劉揚體는 鴛鴦蝴蝶派가 中國小說의 양방향소통구조를 계승했다는 측면을 다음과 같이 논술한 바 있다: “다시 작가—시장—독자 사이에는, 무형 중에 양방향역전의 동태적 관계가 존재하고 있었다.”²⁸⁾ 마지막으로 작가와 독자에게 완전하게 아니면 적어도 부분적으로 공통적인 약호체계(code)는 鴛鴦蝴蝶派小說에서 章回體의 특수언어로 환치될 수 있다. 中國小說의 소통공간이 영원불변한 절대정신을 거부하듯이, 그 안에서 배태되는 예술 또한 단선적이고 자기완결성을 지닌 형태를 거부한다. 즉 海派形成期の 소통공간 안에서의 예술도 진행형이며, 열려진 텍스트이며, 그 자체로 혼돈이다. 작가와 독자가 양방향소통을 통해 텍스트 안에서 만남으로써 正典이 사라지고 작가와 독자의 경계가 희미해지면서 ‘예술의 자기완결성’이 붕괴되는 것이다. 셸던과 야콥슨의 도식을 고쳐쓴 鴛鴦蝴蝶派의 소통구조의 형식을 통해 확실하게 입증되는 것은, 양방향소통이야말로 기존의 五四文學과 鴛鴦蝴蝶派를 차이짓는 가장 확실한 변별점이라는 것이며, 鴛鴦蝴蝶派文學이 대중성을 확보하는 데 성공한 이론적 근거도 바로 여기에서 발견되는 것이다.

한편 집단창작 또는 모작의 주체들은 소통공간 안에서 실체가 아닌 관념으로 떠도는데 직접간접으로 창작 또는 개작에 참여한 관념이 고정적이거나 확정적이기보다는 그때그때 상황에 따라 가변적으로 변화함에 따라 이미지만을 투사시킬 뿐이기 때문에 이미지와 이미지 사이에 합리적 의사소통을 기대하기란 어렵다. 따라서 海派形成期라는 소통공간에 대한 인식론적 접근은 관념론보다는 오히려 유물론적으로 접근하는 것이 더 타당할 듯하다. 소통공간의 물적

28) “再是作者—市場—讀者之間，還于無形中存在著雙向逆轉的動態聯系。”：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.

기반은 비록 物 자체로 현현하지 않으므로 '관념적'이지만, 그 사회를 구성해내고 있는 여러 가지 물적대응을 독자대응은 物 자체로 현현하는 것으로 굳게 믿고 있기 때문이다. 이런 우려에 대한 대안으로 海派形成期の 소통공간에 현실공간과 마찬가지로 어떤 규범과 전통, 모범적인 행동양식의 개발이 필요해 보일 수도 있지만 당시로는 불가능한 일이었다. 이는 그 소통공간이 갖고 있는 '탈영역화'와 '다층성'의 기초에 전면으로 배치되기 때문이다. 결국 海派小說의 소통공간은 '탈영역화'의 공간이면서 동시에 '영역화'를 통해 자체의 모순을 해결해야만 하는 아이러니의 공간이었던 셈이다. 이처럼 海派小說의 소통양상이 긍정적인 측면만을 초래한 것은 아니다. 초보적 대중사회를 재현해낸 다성적 텍스트라는 긍정적 시각과는 달리 가상적 소통공간이 갖고있는 자본주의적 속성을 경계한다면, 대중사회에서의 인간소외문제도 그 한 예가 될 수 있다. 집단창작 또는 모작의 남발로 나타나는 소통공간이 갖는 재현물들의 유동성이 문학주체의 자아(ego)마저도 유동적으로 만듦으로써 나르시시즘의 유혹에 빠지며 이는 관계와 관계 사이의 합리적 의사소통을 해체시킬 수도 있는 것이다. 이렇게 지나치게 개인주의화된 海派形成期作家的 창작심태는 3, 40년대에 덜 성숙된 근대적 시민의식으로 표출되기도 한다. 吳福輝는 海派시민의식의 한계로 개인의 자유를 추구했지만 타인을 배려할 줄 모르는 중국적 사고를 벗어나지 못해 소인배기질(小家子氣)에 머물고 말았다고 지적한 바 있다.²⁹⁾ 사실 서구적 시민의식이 타인을 배려할 줄 모르는 중국인의 기질과 불협화음을 일으켰다는 이러한 지적은 급격한 근대화를 경험하던 海派의 심태나 근대화가 아직도 완성되지 않은 작금 중국인의 성숙되지 못한 시민의식과도 일치하는 진단이기도 하다. 상술한 바와같은 자체모순은 괴테(Goethe)가 말한 '다이몬적인 것(the Demonic)'이라는 표현으로 은유될 수 있는데 이 단어는 '정령'과 '악령'이라는 상반된 의미를 동시에 갖고 있다. 中國小說의 소통공간은 바로 이 다이몬처럼 독자대응이 어떻게 이용하느냐에 따라 편리한 '시중'이 될 수도, 불편한 '주인'이 될 수도 있는 이중의 공간인 셈이다. 결국 독자대응이 하기에 따라 그 평가는 긍정적일 수도 부정적일 수도 있음이 분명해진다.

29) 《都市漩流中的海派小說》, p.121.

<參考文獻>

- 洪邁：《容齋隨筆·唐詩人有名不顯者》卷15(上海古籍出版社，1998)
- 方正耀，〈中國小說批評史略〉(中國社會科學出版社，1990)
- 陳平原，〈中國小說敘事模式的轉變〉(上海人民出版社，1988)
- 何海鳴，〈評畢倚虹所撰的《北里嬰兒》〉，《半月》第1卷第20號。
- 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)
- 張愛玲，〈沉香屑·第一爐香〉，《傳奇》(人民文學出版社，1986)
- 鄭振鐸，〈五十以來文學上的論爭〉，《中國新文學大系導論選集》(香港益群出版社，1980)
- 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。
- 吳福輝，〈都市漩流中的海派小說〉(湖南教育出版社，1995)
- 웨이 부우드저, 최상규역, 《소설의 수사학》(새문사, 1994)
- 로베르 에스카르피, 《정보와 커뮤니케이션》(민음사, 1996)
- 로만·야콥슨, 《文學 속의 語言學》(문학과지성사, 1989)