

작품 주체와 이해 —방법론 연구 1—

김진식

불어불문학과

(1987. 9. 30 접수)

< 要 約 >

작품의 총체적인 이해를 위해서는 우선 작품의 진정한 의미를 해독할 수 있는 정확한 독법이 요구된다. 이런 관점에서 정확한 독법의 문제는 작품 주체의 문제, 정확히 말해서 작품발생 과정과 수용 과정에서의 진정한 주체는 누구인가 하는 문제를 야기시킨다.

여기서는 이 문제를 골드만의 사회학적 방법론과 모롱의 정신분석학적 방법론을 비교하면서 살펴보았다. 그 결과 이 문제는 문학의 전반적인 여타 문제와 결부되어 있어 아주 복잡한 양상을 띠고 있음을 알게 되었다. 작품을 만든 사람은 겉으로는 물론 작가이다. 그런데, 그 작가는 단순한 개인 자격일까, 아니면 그를 포함한 집단을 대표하는 자격일까, 혹은 작가가 포함되는 사회집단이 작품의 진정한 주체인건 아닐까?

이러한 논의에는 개인, 집단, 그 결과 집단의식, 세계관의 개념들이 덧붙여지게 된다. 여기서 움베르토 에코의 <열린 작품의 시학>을 만나게 되는데, 그에 의하면, 다양한 예술형식의 구조화 방식은, 당대 학문과 문화가 현실을 보는 방식, 즉, 세계관을 반영하는 것이다. 그러므로 에코의 <열린작품의 시학>은 세상과 현실을 보는 새로운 방식인 셈이다.

작가는 독자에게 미완성의 작품, 즉, 열린 작품, 가변작품을 제공한다. 열린 작품은 작가와 함께, 정확하게는 작가 의도와 함께 작품을 만들어가도록 하는 초대인 것이다. 여기서 작가의 의도는 열린 작품의 독서 방향을 결정하므로써 의미의 무정부상태를 방지한다. 결국 작품의 진정한 주체 문제는 개인과 집단의 상보성이라는 변증법적인 생각의 도움으로 해결의 실마리를 찾을 수 있을 것이다.

Question sur le sujet d'une oeuvre et la compréhension de l'oeuvre -Etude de méthodologie littéraire 1-

Kim, Jin-Chic

Dept. de langue et de littérature françaises

(Received September 30, 1987)

〈Résumé〉

La compréhension totale d'une oeuvre exige d'abord la lecture exacte qui peut déchiffrer la signification authentique de l'oeuvre. Dans cette perspective, la question de la lecture exacte nous conduit à la question du sujet d'une oeuvre, plus exactement, à la question de savoir ce qui est l'authentique sujet dans le processus de production ou de déchiffrement. Nous examinons cette question en mettant la méthode sociologique de L. Goldmann en parallèle avec la méthode psychanalytique de Ch. Mauron. Cette question du sujet est compliquée parce qu'elle est en relation avec d'autres questions générales littéraires. Celui qui produit une oeuvre est apparemment bien sûr un auteur. Mais nous pensons que cet auteur n'est pas un simple individu, mais peut-être un individu comme représentant un groupe qui le subsume, ou plus encore est-il véritablement un groupe contenant cet auteur? Au cours de cet argument, s'ajoutent les notions d'individu, de 'collectivité', par conséquent, de 'conscience collective' et de 'vision du monde'. A la limite, nous rencontrons la théorie de <la poétique de l'oeuvre ouverte> d'Umberto Eco. Il pense que la manière dont se structurent les diverses formes d'art révèle la manière dont la culture et la science contemporaines voient la réalité, le monde, c'est-à-dire, une <vision du monde>. <La poétique de l'oeuvre ouverte> est donc, selon Eco, la nouvelle manière de voir la réalité et le monde. Selon lui, l'auteur offre au lecteur une oeuvre à achever, c'est-à-dire une oeuvre ouverte ou une oeuvre en mouvement. L'oeuvre ouverte peut se définir comme une invitation à faire l'oeuvre avec l'auteur, à parler plus exactement, avec l'intention de l'auteur. Cette intention d'auteur peut orienter la direction de la lecture d'une oeuvre, par conséquent, éviter l'état anarchiste de signification. En somme, la question du sujet de l'oeuvre peut se résoudre à l'aide d'une idée dialectique d'Interaction et de Complémentarité entre l'individu et la collectivité et entre l'auteur et le lecteur.

1.

Picard의 공격에¹⁾ 대한 반박문인 「비평과 진실」에서 Barthes는 대학비평·실증주의 비평으로 통칭되는 구비평의 특성을 <객관성, 고상한 심미안, 명료성, 기호해독 불감증> 등으로 부르고 있다.²⁾

구비평은 문학작품의 의미를 객관적인 것이며, 언어의 확실성, 장르 구조의 절대성에 의해 드러나는 <자명한 것>으로 보는 입장이라는 것이다. 고전작가 연구에는 프랑스 고전어 사전을 참조해야 하며, 언어는 확실한 것이기에 연구가의 상상력은 배제되어야 한다는 것이다.

그러나 과연 그러할까? 오랫동안 구비평에 의해 답습되어온 언어의 <명료성>(clarté) 문제만 하더라도, 그것은 사실, 하나의 이데올로기적 성격을 지닌 것으로, 상류계급이 자기 언

1) Raymond Picard, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, Pauvert, 1965.

2) Roland Barthes, *Critique et vérité*, Seuil, 1966, pp. 17-42.

어의 특수성을 보편적인 것으로 만들기 위해, 즉 불어의 논리성이 절대적인 논리성인 것처럼 밀게 하기 위해 만들어낸 다분히 정치적인 발상의 소산이었다. 이러한 신화는 그러나 현대언어학에 의해 벌써 과학적으로 부인된 신화인 것이다.³⁾

언어와 작품의 객관성, 명료성을 믿는 구비평의 독서는 작품을 그 시대와 그 작가(개인)에 계만 귀속시킴으로 다분히 일회적인 결정주의에 빠지기 쉽다. 언어가 갖는 상상적 기능과 기호의 상징적 구조를 배제하는 이런 독법은 기실 자연과학 보고서나 논문에서나 유용하게 사용되직한 독법이라 하겠다. 왜냐하면 문학작품에 대한 우리의 실제 독서행위는 여러 학자들이 말하고 있듯이 독서주체(독자)와 대상(작품)사이의 부단한 상호 소통(교환)의 행위이기 때문이다. 이러한 차이는 문학작품, 나아가서는 문학 자체를 보는 시각의 변화에서 유래함은 물론이다. 문학의 문제들은, 다른 인간현실이 모두 그러하듯, 서로서로가 유기적인 관계망에 걸려있기 때문에, 어느 것에서 출발하더라도 궁극에 가서는 여타 문제들과 연결되게 된다. 그러므로 어느 한 문제를 깊이 파고들다 보면 결국에는 그것에서 파생되어 전체적인 문제를 섭렵하게 될 것이다. 우리는 작품의 주체라는 문제를 중심으로 작품의 이해에 관한 신비평의 여러 입장들을 점검하기로 한다.

2.

문학작품의 주체, 정확히 말해서, 창작주체를 누구로 보느냐 하는 문제는 일견 단순하게 보이지만, 작품의 진정한 의미파악을 위해 텍스트의 발생과 수용 과정을 면밀히 파고들면 그렇게 간단한 문제만은 아니다.

작품을 만든 사람은 물론 그 작품의 작가이다. 작품이 작가(créateur—창조자)라는 절대적 존재자에게 귀속되는 셈인데, 그렇다면 작품에 나타난 모든 것은 그 작가에게서 나와야 하며 그 결과 작가로써 작품전체가 설명되어져야 한다. 그런데 실상은 어떠한가?

‘작품설명이 작가로써 가능하다’ 할 때의 작가란 물론 작가의 전기사실이다. 전기사실과 작품이 일치할 때는 물론 작가—작품 사이를 인과율의 관계로 설명할 수 있겠지만, 만약 작가의 전기사실과 작품이 일치하지 않을 경우에는 어떻게 설명할 수 있을까?

문제는 여기에 그치지 않는다. 일단 작품주체가 작가란 것을 인정한다 하더라도, 작품은 작품 이전에 이미 존재했던 작가의 의도 그대로인가, 아니면 창작행위 중에 끊임없이 변모·재생산되는 것인가 하는 작가의도의 불변/가변의 문제도 아울러 제기된 문제이다. 동시에, 작가가 그 작품을 썼다는 것은 사실이지만, 작가는 과연 한 개인의 차원에서 그럴 수 있었을까, 아니면 작가가 속한 여러 층위의 집단과 암묵적으로 연계된 공통의 입장을 대변한 것은 아닐까 하는 의문도 생겨날 수 있으며, 사실상 여러 연구가들에 의해 제기되고 있는 문제이다.

작품주체의 문제는 작품 발생에 관계된 논의만은 아니다. 내면적인 관계망에 의해 중국에는 작품수용(독서)의 태도에까지 영향을 미치고 있다고 볼 수 있다.

작품 속에 들어간다는 것은, 세계를 바꾸고 (새로운)지평을 연다는 것이다. 진정한 작품

3) Charles Bally, *Linguistique générale et linguistique française*, 김 현, <현대비평의 혁명>, 홍성사, p. 145.

은 건널 수 없는 문지방의 세시이자 동시에 그 금지된 문지방 위에 설치된 다리로서 주어진다. (……) 직죽이란 체제이자 개방이며 비밀인 동시에 비밀의 언체이다.⁴⁾

작품을 더이상 단일의미체로 보지 않고 상반되기까지 한 복합적인 것으로 보기 시작하는 이런 입장은 Goldmann의 「발생구조주의」(Structuralisme génétique) 방법론의 출발점이 되는 가설에서도 나타난다.

인간의 모든 행위는 어떤 상황에 대해 의미있는 대답을 주려는 시도이며, 이로 인해, 행위주체와 행위대상인 세계 사이의 평형을 이루려는 경향을 갖고 있다는 가설에서 발생구조주의는 출발한다.⁵⁾

그러나 이렇게 해서 이루어진 한 평형상태는 항상 불안정하며 일시적인 것이 된다. 왜냐하면 주체와 세계 사이에 이루어진 다소 만족스럽던 이 평형상태도, 일단 그 상황이 변하면 불만족한 것으로 되면서 새로운 변형을 만들려는 경향이 나타나기 때문이다. 이렇게 보면 모든 인간행위는 양면성을 갖는다. 즉 하나의 인간 행위는 이전의 것에 대한 구조파괴인 동시에 새로운 상황에 부응하는 새로운 평형상태를 이루려는 구조화이기 때문이다.⁶⁾ 인간의 정신활동 산물인 문학에 나타나는 현실세계의 의미는 이런 맥락에서 드러나게 된다. 문학작품에 현실세계가 등장하는 경우, 그 세계는 문체화된 현실, 적어도 다른 것으로 변화시키기 위한 현실세계일 것이다. 예술은 기존 현실을 파괴하여 새로운 현실로 대체하려할 때 현실과 관계 맺는다는 말이 될 것이다.

문지방을 넘어서서 작품 속으로 들어가는 독서행위는 기존의 존재양식에 대한 문제제기이며 기존의 관점에 대한 점검이 된다. Rousset의 표현대로 <무질서에서 질서로, 무의미에서 의미로, 무에서 유로, 부채에서 현존으로의 이행>⁷⁾인 것이다.

언어의 객관성·명료성을 주장하는 구비평의 입장을 거부하는 독법은 동시에 작품이 단 하나의 의미만을 갖는다는 단일의미체의 작품관에 대해서도 의문을 제기하게 된다. 작품의 <객관성>이라는 믿음에는 <작가는 체험을 그대로 작품으로 형상화시킨다>는 식의 명료한 전제가 담겨있었다. 과연 작가의 실제 체험과 작품이 일치할까? 종래의 믿음에 대한 반론은 도처에서 찾을 수 있지만 여기서는 롯데의 주장을 살펴보자. 작가가 경험한 감동적인 것이 표현이라는 행위과정에서 충분히 변할 수 있는 가능성을 발자크의 「사라진 환상」의 인물과 플로베르에서 확인하고서, 롯데는 다음 버지니아 울프의 작가 일지를 인용하면서, 실제 경험의 감동은 가슴(coeur)에서 일어나지만 창작의 상상력의 감수성은 두뇌(cerveau)에서 일어난다고 주장한다.⁸⁾

일상을 벗어나야 한다. 그렇지! 시드니의 방해가 그토록 거슬리는 이유가 그것이다. 자신으로부터도 벗어나서 최대한 한 점에 집중해야 한다—머리 속에서만 살 것! 시드니가 오면 나는 버지니아가 된다. 그러나 글쓸 때는 나는 단지 하나의 감수성 이외에는 아무 것

4) Jean Rousset, *Forme et Signification*, p. 2.

5) Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, p. 338.

6) Lucien Goldmann, 상계서, p. 338.

7) J. Rousset, 전계서, p. 3.

8) 상계서, pp. 3~4.

도 아니다. 때로는 나 자신, 버지니아가 되고 싶은 때도 있다. 하지만 그것은 단지 내가 해이해지고 복잡해져서 사람들과 어울렸으면 하고 느낄 때만 그러하다. 그러나 지금, 우리가 여기(이 글 속에)있는 한, 나는 감수성이고만 싶다.⁹⁾

창작 순간의 감수성은 일상을 벗어나서 머리 속에서만 살기에 즉 분산되는 대신 한 점에 집중되고 있기에, 일상에서 경험하는 감동의 감수성과는 다른 창조의 감수성이다.

<작가—작품>의 문제에서 작가 자신이 작품을 보는 관점에도 변화가 생겨난다. 작품이란 작가 자신의 기존 경험, 기지의 사실을 그대로 표현한 것이기 이전에, 작가 자신을 스스로 규명해 내려는 시도와 그 과정 자체일 수 있다는 관점이 그것이다. 프루스트의 「잃어버린 시간을 찾아서」가 그 대표적인 예가 되나 그 이후 지이드를 비롯한 현대작가들, 특히 누보 로망 작가들에게는 거의 공식화된 입장이다. 까뮈의 다음 고백에서 우리는 이런 관점을 읽을 수 있다.

작품이란, 가슴이 처음으로 열렸던 단순하지만 위대했던 두 세계의 이미지를, 예술이라는 우회를 거쳐서, 다시 찾으려는 기나긴 여정에 다름아니다. (……)그것이 내가 지금도 나의 작품은 시작조차 안됐다는 생각을 갖고 있는 이유이다.¹⁰⁾

작품은 이미 마련되어 있는 기존사실을 그대로 표현한 것이기 보다는 미지의 것이든 잃어버린 것이든 지금 없는 것을 찾거나 만들어내는 탐구 혹은 창조로 여겨지게 된다. Gaëtan Picon의

표현의 예술(art d'expression)에 대치된 창조의 예술(art de création)이라는 현대적 인식이 생겨났다. 현대미술 이전에는 작품이란 이전 경험의 표현으로 여겨졌었다. 즉 작품이란 이미 본 것을 말한다는 식이다. 마치 경험과 작품 사이에는 단지 글쓰기라는 이행만 있는 것처럼. 그러나 현대예술에서는 작품은 표현이 아니라 창조이다. 즉 작품은 무엇을 반영하는 것이 아니라 만드는 것이다.¹¹⁾

라는 주장이나 Michel Butor가 <탐구로서의 소설>¹²⁾이라고 주장하는 것은 모두 작품에 대한 작가 자신의 입장 변화를 말해주고 있다.

종래의 관점과 큰 차이를 보이는 새로운 작품관이 이미 생겨난 셈이다. 작품 제작행위에 의해서 아무런 영향을 입지 않고 작가 구상대로 표현된 것이 작품이라는 관점과, 작품 구상과 창작행위는 동시적일 수도 있으며, 심지어는 작가의도가 작품에 앞선 것이 아닐 수도 있다는 관점¹³⁾ 사이에서 우리는 작품관에 대한 분명한 인식론적 단절을 느끼게 된다. 이러한 단절은 어디에서 기인하는 것일까?

물론 문학이라는 한 장르를 포함하는 시대상황에 대한 역사·문화적인 총체적인 변화양상을 살펴보아야 하겠지만, 여기서는 문학이라는 범주 내에서 다음과 같은 추측을 해볼 수 있다.

9) Virginia Woolf, *Journal d'un écrivain*(1922. 8. 22), Rousset 상계서, p. 5. 재인용.

10) Albert Camus, *Préface de L'envers et l'endroit in Essais, Bibliothèque de la Pléiade*, Gallimard, 1965, p. 13.

11) Gaëtan Picon, *L'usage de la lecture*, t. III. 1961. p. 289. Rousset 전계서 p. 7에서 재인용.

12) Michel Butor, *Roman comme recherche in Répertoire I*. Editions de Minuit, 1960. pp. 7~11.

13) André Gide의 *Les Faux-Monnayeurs*가 적절한 예가 될 수 있다.

종래 입장은 아리스토텔레스 이래의 고전주의 규범에서 출발하는데, 이는 장르법칙이나 <그럴듯함>(vraisemblance) 등의 규칙에서 엿보이듯, 따르고 모방해야 할 전범(modèle)을 상징하고 있다. 그러나 현대로 오면서, 특히 서구사회에서는 치명적인 정신적 피해와 공허감을 안겨준 양차세계대전을 겪으면서, 서구의 몰락으로 표현되는, 정신적 덕목의 상실을 겪게 되었다. 이런 분위기 속에서 새로운 예술가들이 기존의 규범이나 모델의 정당성과 절대성에 대해 그 유효성 여부를 묻게 되는 것은 당연한 현상이었다. 당연하고 자명한 것으로만 여겨지던 것, 도대체 이론을 제기하는 것조차 상상할 수 없었던 것에 대해 진지하게 의문을 제기하게 된 것이다.

작품이란 무엇인가? 왜 쓰는가? 과연 문학이란 무엇인가? 등의 문제제기¹⁴⁾는 더 이상 기존체계를 무의식적으로 답습하지 않으려는 의식의 자각이라 볼 수 있다. 기존체계(자명한 것으로 답습되어 온)에 대한 의문제기는 성역을 인정치 않는다.

물론 작가는 쓰려는 의도에서 쓴다. 그런데 애초의 의도는 나타난 작품과 일치할까? 만약 차이가 있다면 그 이유는 무엇이며 그 의미는 무엇일까? 그 변화 원인은 창작이라는 특수한 정신활동인가 아니면 작가의도 자체인가? 나아가서는 과연 문학을 문학으로 만드는 실체, 문학다운 특징, 즉 <문학성>(littéralité)은 무엇일까라는 근본적인 영역에까지 의문을 제기하기에 이른다.¹⁵⁾

창작의 측면에서 작품내용을 이루는 현실은 어떠한가? 작가에게 창작의도를 준 것은 물론 현실이다. 그러나 정제된 현실을 상징하던 17세기적인 데카르트식의 Cogito는 더이상 설득력을 잃고 있다. 많은 현상학자들이 주장하듯이 사유 주체(思惟主體)와 사유대상인 현실과의 관계는 상호간에 작용하는 역동적인 관계인 것이다.¹⁶⁾

3.

<작품주체는 누구인가>라는 문제는, 그 결과로 나타나는 작품이해라는 수용의 측면을 염두에 두면, 그리 간단한 성질의 문제가 아니다.

명시적으로 작품을 만든 사람은 그 작가이다. 여기에서 바로 작가의 전기사실 연구가 작품이해의 첩경이라는 단순한 귀납이 가능할데 그것이 바로 Sainte-Beuve 이래 Lanson으로 대표되는 이른바 <텍스트 설명>(explication de texte)이라는 실증주의 비평의 방법론이었다. 그러나 여기에는 몇 가지, 그러나 본질적으로 중대한, 난점이 지적되어 왔다. 생트-뵈브에 대한 포문은 물론 프루스트의 「반생트-뵈브론」(Contre Sainte-Beuve)이 열었지만, 신비평가들도 그들 방법론의 다양한 차이에도 불구하고 <텍스트 설명>의 구비평 방법론을 거부하는 공통점이 있다는 점에서, 모두 이 난점을 인식하고 있는 셈이다.

프루스트는, <그 나무에, 그 열매>(tel arbre, tel fruit)라는 도식을 적용하여 <그 작가에

14) Sartre의 <문학이란 무엇인가>가 그 대표적인 예가 될 것이다.

15) Todorov 계열의 작법(Poétique) 연구가 그것이다.

양언시되고 자연스런 것으로 여겨져 왔던 리얼리즘 기법에 대한 이론제기도 이 범주에 넣을 수 있을 것이다. 정명환, <계책으로서의 리얼리즘> (외국문학 제3집) 참조.

16) 특히 메를로 폰티의 주장은 대표적이다. 바흐젠은 언어가 갖는 이런 속성을 <대화주의>(dialogisme) 혹은 <대화지향성>(orientation dialogique)이라 부르고 있다.

그 작품>이라는 등식을 주장한 생트-비브를 공격한다. 작품을 순전히 작가라는 개인에게 귀속시킴으로써, 그 결과, 작가의 일상적인 전기사실을 조사하여 그것에 일치하는 작품을 설명하는 것은, 창작이라는 작가의 특수한 <창조적 자아>(moi créateur)와 동일시한 오류를 범하고 있다는 것이다. 이는 앞에서 뭇세가 예를 든 버지니아 울프의 일기 속에서도 확인할 수 있는 오류이다.

작가의 전기사실과 작품내용이 일치하면 전기사실에 입각해서 작품을 설명하다가, 뛰어난 결과 일수록 그 시대를 초월한다는 점에서 그런 경우가 많지만, 작가전기와 작품이 일치하지 않으면, 더 이상 전기사실에 연연하지 않고 그 차이를 작가의 <재능>(génie) 탓으로 돌려버리는 <편리한> 방법이 구비평의 방법이라고 비꼬는 바르트의 다음 주장은 결국 <작가-작품>의 등식을 부정하는 데서 나온 것이다.

(그것을 부정하기는 힘들) 작가 전기라는 모델과 작품 사이의 차이점은 항상 작가의 재능 탓으로 돌려진다. 가장 대범하던 비평가들도, 가장 오만하던 합리주의자들도, 작품과 모델 사이의 유사성이 보이지 않게 되자마자, 그 재능이라는 개념 앞에서는 갑자기 말할 권리를 포기하고서는 창조의 연금술을 믿는 순진한 심리학자로 변하고 만다.¹⁷⁾

작가의 전기사실 연구라는 실증주의적 방법론에 대한 이런 식의 의문제기와 함께 자명한 것으로 여겨지던 작품의 단일 의미에 관한 의문제기도 <작가-작품> 등식관계의 문제인식에서 생겨난다. 작가의 애초 의도와 실제 작품 사이의 차이는 어떻게 설명해야 할까? 뭇세는 이 점에 대해 플로베르의 「보바리 부인」을 예로 들면서 <애초 의도에는 없었으나 작품에는 나타난 부분이 사실은 더 플로베르적이다>라고 주장한다. 왜냐하면 그 부분은 작가의 다분히 의식적인 의도와 관계없이 작가에게 끊임없이 작용하는 무의식과도 같은 것이기 때문이다.

만약 Racine가, 그의 비극은 그 비극을 쓸 계획이 있을 때 이미 완성된 것이었으며, 작품구상보다는 작품집필이 더 쉬웠다고 말한다 하더라도 우리는 그 말을 믿기 어렵다. Flaubert 역시 모든 것이 계획에서 이미 완성되었다고 말하는데, 작품제작의 제반 여건들, 준비, 구상, 시너리오, 초안, 초고 등 발생의 여러 단계들을 비교적 더 잘 알고 있는 우리는, 작품을 쓰는 동안 플로베르에게 일어난 오랜 구상, 놀라움, 불안 등을 확인할 수 있다. 「마담 보바리」에 관한 에세이를 보면, 애당초 구상 단계에서는 예견치 못했던 것이 사실은 그 소설 안에서 가장 플로베르적이었다는 것이 드러난다. 작품집필 행위가 플로베르에게, 그가 글쓰지 않았다면 알 수 없었을 것, 즉 플로베르 자신을 드러내 준 셈이다. 작가의 비밀이 감춰진 곳은 작품 속이다. 실제 제작 순간, 즉 형태가 드러나는 순간에 예술가는 시인·음악가·화가가 되는 것이다. 예술가가 예술가가 되는 것은 창작행위 이전도 이후도 아니고 바로 그 행위를 통해서인 것이다.¹⁸⁾

<작가-작품> 관계와 연관해서 작품주체 문제에 관련해서 주목할만한 것은 Lucien Goldmann의 견해이다.

17) R. Barthes, *Les deux critiques* in *Essais critiques*, Seuil, p. 248.

18) J. Rousset, *Forme et Signification*, p. 9.

앞서 인용한 발생구조주의 출발 가설에서와 같이, 인간행위는 과거에 대한 구조과괴인 동시에 현재 상황의 평형유지를 위한 구조화라는 입지점을 마련한 골드만은, 그러므로 인간적 사실(fait humain)에 대한 과학적 연구는 해체된 평형과 새로운 평형을 찾아내어 그 변모 과정을 밝혀내야 한다고 주장한다. 이 과정에서, 인간적 사실의 주체가 누구인가 즉 사고와 행위의 주체가 누구인가라는 문체에 봉착한 골드만은 다음 세 가지 유형을 제시한다.

첫번째는, 개인에게서 그 주체를 보는 경험론·합리론의 유형이며,

두번째는, 개인을 단순한 부수인자로 여기면서 집단을 진정한 주체로 보는 낭만주의 유형이며,

세번째는, 집단을 주체로 보는 점은 두번째 낭만주의 유형과 같지만, 이 때 그 집단은 사실 개인 사이의 복잡한 관계망에 불과한 것이라는 사실과, 명목상의 주체로 보이거나 행위에 직접적으로 나타나는 개인이 차지하는 특별한 위치와 관계망의 구조를 밝혀내야 한다는 사실을 염두에 두는, 헤겔식, 그리고 특히 마르크스적인 변증법적인 사회학적 유형이다.

골드만은 두번째의 낭만주의 입장은 개인의 집단으로의 동화를 필연적인 것으로 간주함으로써 개인의 자율성을 무시하는 신비주의 경향을 띤 것으로 단정하고 논의에서 배제시켜 버린다. 첫번째와 세번째 입장을 비교하면서 골드만은, 유일하게 개인 차원의 작가에게만 연관시킨 작품연구는 전체(작가)와 부분(작품)의 관계에 대한 내적통일은 이를 수 있다 하더라도 작품과 작가 사이의 유형적 관계를 실증적으로 세울 수가 없다는 점에서, 개인을 주체로 보는 첫번째 입장을 거부한다. 만약 개인을 주체로 보게 되면, 앞에서 인용한 바르트의 지적대로 작품의 상당 부분은 '재능'이라는 이름의 우연의 결과로 남게 되며, 그 결과, 그러한 연구도 다소 뛰어난 고철의 수준을 넘지 못하게 된다. 왜냐하면 심리구조는 너무 복잡한 현실이라서, 작고한 작가에 대한 연구가 제 삼자의 증언이나 경험담에 의지해서는 그 유효성을 보장받기가 힘들기 때문이다. 골드만은 이런 점을 두고, <개인을 주체로 보는> 이런 연구는 작품 발생을 설명할 수는 있어도 이해는 할 수 없다.>고 말한다. <개인-주체>의 연장선에 있었던 고전적 심리학적 연구의 대부분의 과오는 너무 자주 개인을 절대적 주체로 여기고 다른 사람을 그 개인의 행위와 사고의 단순한 대상으로만 간주했다는 사실이다. 데카르트적인 <사고 주체>(le Cogito), 칸트주의의 <초월적 자아>(ego transcendental) 등이 이런 입장인데, 직선적인 이 가정들은 간단한 경험적 관찰로서도 그 잘못이 드러난다. 거의 어떤 행위에서도 고립된 개인이 진정한 주체는 아니다. 행위의 주체는 <우리>라는 집단인 것이다. 비록 현대의 사회구조가 소외 현상에 의해 이 <우리>를 감추어버리고 그 대신 서로에게 닫혀있는 독자적인 다수의 개인으로 바꾸어버린 실정이지만, 사람들 사이에는 <나>와 <너>라는 주체/객체의 관계가 아닌, 어떤 사회적·물리적 현상에 대해 공통된 행동표현을 나타내는 <우리>라고 부를 수 있는 <공동체>(communauté)의 관계가 있다.¹⁹⁾ 이런 관점에서 골드만은 자연스럽게 집단 주체 쪽으로 기울게 된다. 세번째의 변증법적인 사회학적 입장은, 작품을 집단적 통일성에 결부시킴으로써 그 사이의 필연적인 연관성을 쉽게 파악할 수 있다는 것이 골드만이 생각이다.

(이 집단적)통일성은 바로 개인간의 복합적인 관계망이다. 개인 심리의 복합성은 각 개

19) L. Goldmann, *Le Dieu caché*, Gallimard, p. 25.

인들이 (가족·직업·국적·우호관계·사회계급 등의) 서로 다른 집단에 속해 있고, 각 집단은 각각의 집단의 의식에 따라 행동하므로, 개인은 복합적이고도 비교적 비일관적인 구조를 갖는다는 데에서 기인한다. 그러나 역으로, 하나의 집단에 속하는 많은 개인을 연구하면, 각자 속하는 여타 집단의 영향, 그 소속감에서 오는 심리적 제요소들이 모두 상쇄되면서 훨씬 더 간단하면서도 더 일관성있는 구조가 드러나게 된다.²⁰⁾

골드만에 의하면 이 과정에서 나타나는 진정한 주체인 <사회집단과 작품과의 관계는 작품 전체와 그 부분과의 관계와 같다.> 여기서의 관계는 구비평에서 암시하는 <내용>(contenu)의 관계가 아닌 <구조>(structure)의 관계이며, 마지막의 <같다>의 의미는 <유사성>(analogie)이 아니라 <상동성>(homologie)이란 점을 골드만은 애써 강조한다. 작품의 집단적 성격이란 결국 작품세계의 구조와 그 작품을 낳은 사회집단의 정신구조의 관계가 상동관계에 있다는 말이다.

골드만이 강조하는 analogie에 대한 비판은 여러 신비평가들에게서 공통적으로 나타나는 현상이다. 그것은 구비평의 방법론인 작가 전기사실과 작품의 비교가 이 analogie에 의존하고 있었기 때문이다. 바르트의 analogie비판은 이 방법의 문제점을 적절히 지적하고 있다.

대학비평이 갖고 있는 이데올로기적인 면모를 보여주는 두번째 것은 바로 우리가 <유사성의 가정>(postulat d'analogie)이라 부를 만한 것이다. 이 비평의 작업은 주로 원천(source)탐색으로 이루어지는데, 그것은 항상 작품을 '다른 어떤 것', 문학 아닌 다른 곳—이전의 다른 작품일 수도 있고, 작가가 경험하여 표현한 전기적 상황일 수도 있다—과 관련시키는 것이 문제이다. 그런데 그 관계는 항상 유사적인(analogique)관계이다. 이 <유사성>은, 글쓴다는 것은 <재현>하는 것, <빼꺼는> 것이며 어디에서 <영감을 받는다> 것이라는 확신을 항상 암시하고 있다.²¹⁾

<유사성>방법에 대한 비판은 결국 실증주의적(positiviste)이라는 명목 하에 구비평이 행한 작품과 작가의 전기사실 사이의 등식설립 방식에 대한 거부이다.

「상상적인 것의 인류학적 구조」에서 뒤랑은, 상정의 동형(isomorphisme)에 의해 구조화된 <이미지 성운>(constellation d'image)을 조사하는 <수렴>(convergence)이라는 방법이 혹시 <유사성>방법으로 오인되는 것을 두려워라도 하는 듯이 즉시 다음과 같이 주의를 환기시킨다.

(이 방법을)유사성의 방법과 혼동하지 말기를, 유사성은 서로 다른 관계 사이에서 비슷함을 인정하는 데서 나오는 것이지만 우리의 수렴 방법은 다른 사고 영역에서 하나하나 같은 이미지 성운을 발견하는 것이다. 그러므로 수렴은 유사성이 아니라 상동성이다.²²⁾

그렇다면 우리가 작품에서 찾아내야 하는 것은 무엇일까? 골드만 식의, 집단주체의 관점에서 보면 그것은 작품을 낳은 사회집단의 정신구조 즉 그 집단의 <세계관>(vision du monde)이 된다. 직접적인 경험사실이라기 보다는 관념적 도구인 세계관이라는 개념은 개인 사상의 직접적 표현을 이해할 수 있는 필수적 도구가 된다. 데카르트와 코르네이유, 파스칼

20) Goldmann, 상계서, p. 342.

21) R. Barthes, *Les deux critiques in Essais critiques*, p. 248.

22) Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Bordas, pp. 40~41.

과 라신느, 헤겔과 괴테와 같은 한 집단의 구성원을 묶어서 다른 집단과 구별할 수 있게 하는 사상·감정·염원의 총체가 세계관이지만, 때로는 칸트와 파스칼처럼 외견상 다른 콘텍스트 속에서도 확인될 수 있는 것이 세계관이라는 것이다.²³⁾ 작품세계의 구조와 사회집단의 정신구조 사이의 상동관계를 살펴보자.

작가가 속한 집단은 집단 구성원의 의식 속에서, 자연이나 인간관계가 제기하는 문제에 대해 일관성있는 대답을 향하는 정서적·지적인 실질적 경향을 만드는 구조화의 과정을 이룬다. 그러나 이 경향들은 개인이 각자 여타 집단에 속하는 소속감에 의해 개인 의식 속에서는 거부당하고 있으므로 실제적인 일관성과는 아직 거리가 멀다. 바꾸어 말하자면, 일관성을 향하는 경향이라는 정신적 범주의 가능태로서만 세계관이 존재하는 셈이다. 이 가능태를 실제화시키는 작업이 바로 작가의 임무라고 골드만은 생각한다. 작가는 물론 세계관을 창조하지는 않지만 그것을 형상화시키는 존재이다. 정확히 말해서 위대한 작가란, 작품 속에다 집단 전체가 지향하는 구조에 일치하는 구조와 엄격한 일관성을 가진 상상세계를 창조하는 예외적인 개인이다. 따라서 작품도 그 구조와 일관성의 기준에 따라 그 위대함이 평가된다.

골드만의 문학사회학은 작품에서 집단의식의 반영을 발견하는 <내용의 사회학>이 아니라, 작품에서 집단의식의 구성요소를 발견하는데 그 구성요소는 구조화되어 있다는 점에서 <구조주의 사회학>이다. 이렇게 발견된 집단의식의 구성요소는 집단 구성원이 그 객관적 의미도 모르면서 행하는 생각·느낌·행동을 자각할 수 있게 해준다.

골드만의 발생구조주의 방법론의 일관된 전제는 <각 부분은 그 전체 속에서 의미가 명백히 드러난다>는 발상이다. 그 구체적 방법은 그가 <끼워넣기>(insertion)라고 부르는 것인데, 그것의 장점은 인간적 사실을 일관성있게 볼 수 있다는 점과, <이해>와 <설명>을 동시에 얻을 수 있다는 점이다. 왜냐하면, 골드만은 한 대상의 내적인 의미구조를 밝히는 것을 <이해>의 과정으로, 그것을 더 큰 전체 속에 끼워넣은 것을 <설명>의 과정으로 보고 있기 때문이다. 예컨대, 파스칼의 <황새>와 라신느 비극의 구조를 밝히는 것은 이해의 과정이며, 그것을 파스칼과 라신느가 속한 사회집단인 장세니즘 속에 끼워넣는 것은 장세니즘에 대해서는 이해인 동시에 파스칼·라신느에 대해서는 설명 과정이며, 그 장세니즘을 장세니즘의 전체 역사 속에 끼워넣는 것은 전자에 대한 설명인 동시에 후자에 대한 이해가 되는 것이다.²⁴⁾

이 <끼워넣기> 방법을 골드만은 변증법적이라고 부르는데, 그것은 부분을 전체에 끼워넣는 것이 잠정적으로는 부분에 대한 거부일지 모르나 궁극에 가서는 다시 그 부분으로 되돌아와 그것의 정확한 의미 파악을 용이하게 한다는 데서 연유한 것이다.

직선적인 거부나 옹호가 아니라 옹호를 위한 거부와 같은 역동적이고 유연한, 즉 가변성의 여지를 남겨두는 입체적인 이 변증법적인 사고는 특히 인간적 사실을 연구하는 인문과학에서는 유용한 방법인 것 같다. 개인의 중요성을 부인하고 집단을 강조하는 것이, 그 순간에는 개인의 완전한 부정으로 보일지 모르나, 집단 연구의 결과로서 다시 개인을 더 정확히 규명해 내려는 변증법적인 방법은 특히 현대와 같이 복잡한 인간현실에 대한 총체적 인식에 적합한 방법이 될 것이다. 골드만이 말하는 다음 <텍스트-세계관>의 관계도 이런 맥락에서 이해

23) L. Goldmann, *Le Dieu caché* p. 24.

24) L. Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, pp. 353~354 참조.

할 수 있다.

(이렇듯) 직접적인 텍스트를 떠나서 다시 그 텍스트의 구체적 의미로 되돌아오기 위해서 간접적이고 개념적인 세계관으로 가는 것으로 되어있는 이 방법은 변증법적 유물론의 혁신은 아니다. 그럼에도 불구하고 변증법적 유물론의 큰 공로는, 개인 생각을 사회 전체로 통합시켰다는 점과, 특히 사회계급의 역사적 기능에 대한 분석을 통해서, 추상적이고 사념적인 형이상학적 속성을 제거한 세계관 개념의 실증적·과학적 기반을 가져다 주었다는 사실이다.²⁵⁾

주체를 단순히 <집단> 혹은 <개인>으로 보지 않고 개인에서 집단으로 다시 집단에서 개인으로 돌아오는 변증법적인 방식을 따르고 있다. <부분은 전체에서 의미가 잘 드러난다>는 전체에 입각하여, 작품이라는 <부분>을 그것을 낳은 <전체> 속에 끼워넣는데, 우리는 여기에서 다음과 같은 질문을 제기할 수 있을 것이다.

과연 작품을 낳은 그 <전체>는 무엇인가? 서로 이질적인 두 전체 속에 끼워넣을 수는 없을까? 가령 생트-비브나 정신분석학처럼 작가 개인이라는 전체에 통합시킬 수도 있고, 사회학적 방법처럼 사회계급이라는 집단 구조에도 통합시킬 수 있는 것이 아닐까? 그 둘이 모두 작품이라는 <부분>을 포함하는 <전체>이기만 한다면 말이다.

작품이라는 부분에 대해 작가를 전체로 보는 대표적인 문학연구는 고전적 정신분석학적인 태도이며, 집단 구조를 전체로 보는 대표적인 예가 마르크스주의 사회학적인 태도가 될 것이다. 이 둘은 작가의 개인전기와 집단이라는 각각 구조화된 총체성의 <전체>속에서 작품이라는 <부분>을 <끼워넣는다>는 점에서, 발생구조주의의 두가지 유파라고 볼 수 있다.²⁶⁾

프로이트 식의 정신분석은 집단을 완전히 배제하고 항상 개인적인 리비도로써 인간 행위를 설명하면서, 작품의 개인 전기로의 통합에 의해서 작품의 개인적 의미와 작가 심리와 작품간의 관계만을 밝혀낸다. 그러므로 이 방법은 작품을 개인의 정신적 질병의 징조로 보는 수준에서 진행되기에 작품을 역사적·인류학적인 문맥에서 이해하기가 불가능해진다. 그런 점에서, 집단구조를 중시한 마르크스주의는 작품의 개인적 의미 뿐만 아니라 집단적·역사적 의미를 통합시키므로 조금 더 진보한 것이라 볼 수 있다.

그렇다고 여기서 골드만을 완전한 마르크스주의 추종자라고 보기는 어렵다. 앞서 살펴본 대로 작품 주체에 대한 입장이 <개인/집단>을 왕복하는 변증법적 태도를 견지하는 골드만 이기에, 정신분석과 마르크스주의 중에서 어느 하나를 완전히 무시하지 않고 이 둘을 상호보완적으로 수용하기를 주장한다.

마르크스주의의 집단과 정신분석의 개인이 골드만에서 만나는 공간은 어디일까? 그것은 아마도 골드만이 <집단의식>(conscience collective)이라 부르는 심리적 공간일 것이다. 발전한 많은 정신분석 비평가들에 의해 확인된 개인 속에 존재하는 집단적인 성격, 예컨대, 뒤랑이 말하는 <원형>(archétype) 개념 등이 그러하듯 골드만의 <집단의식> 개념도 융(K. G. Jung)의 <집단무의식>(inconscience collective) 개념에서 직접·간접으로 시사받은 바가 클 것이다. 개인의 자율성을 인정하면서 동시에 집단과의 내면적인 관계를 유지하고 있는 <집

25) L. Goldmann, *Le Dieu caché*, p. 29.

26) L. Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, p. 356.

단의식>은 개인과 집단을 함께 포괄하는 골드만의 <설명—이해>와 잘 맞아 떨어지고 있다.

한편으로, 개인은 더 이상 다른 사람이나 세계에 대해 고립된 자아(moi isolé)로 나타나지는 원자와 같은 것이 아니며, 다른 한편으로는, 집단의식도 더 이상 개인에게 외부의 것으로 보이는 초개인적인 정체된 개체가 아니다. 집단의식은 개인의식 속에서만 존재하지만 그것들의 합체는 아니다.²⁷⁾

개인의 집단의식은 이를테면 <집단 속의 개인, 그리고 그 개인 속에 육화된 집단>이라 말할 수 있다. Jacques Leenhardt의 다음 말은 이 점을 말하고 있다.

심비평의 동일성은 아직 분세가 많은 것 같다. 유일한 일치점은 오늘 아침의 장 콧세 말대로, 틀림없이 비평가가 작가보다 더 많이 알 수 있으며, 또한 많이 알아야 한다는 것일 것이다. 여기서 안다는 것은 외적인 것인가 즉 작품 밖으로 나와서, 작품을 미리 만들어 놓은 어떤 틀 안에 넣어야 한다는 것인가? 천만의 말씀! 사회학자의 일은, 작품 안에서 <내면화된 외면성의 내재적 지표>를 읽어내는 것이다.²⁸⁾

레나르트가 말하는 <내면화된 외면성의 내재적 지표>(indices immanents d'une extériorité intériorisée)를 이해하면, 골드만이 말하는 개인이자 집단인 이 <집단의식>의 표현인 세계관을 밝히는 것이 바로 이해인 동시에 설명이 되는 이유를 알게 된다. <내면화된 외면성>이므로, 단 한번에 부분과 전체를 함께 포착한 셈이기 때문이다.

위에서 인용한 레나르트의 발언은, 1966년 <세리지 라 살르 국제 문화센터>(Centre Culturel International de Cerisy-La-Salle)에서 플레의 주도하에 쥘레트, 리카르두, 리샤르, 콧세 등이 모인 <현대비평의 제경향>이라는 주제의 대토론회에서, <심리비평과 문학사회학>이라는 제목으로 행한 주제 발표의 서두 부분이다.²⁹⁾ 골드만을 대신한 레나르트가 사회학적 방법을 설명한 후 Roger, Ireland 등이 제기한 골드만의 <이해/설명>의 동시 가능성에 대한 의문³⁰⁾은 위에서 살펴본 집단의식의 <내면화된 외면성>을 이해하면 쉽게 해소될 것이다.

레나르트는 이 발표에서 작품 주제 문제에 대해 상반된 견해를 나타내는 심리비평과 사회학적 비평을, 각각의 대표자가 같은 작가(Racine)를 다룬 연구서, 즉 모롱의 「라신느 생애와 작품 속의 무의식」과 골드만의 「숨은 신」을 통해서 비교한다. 개인을 주체로 보는 모롱과 집단을 주체로 보는 골드만이 취하는 견해의 차이에도 불구하고, 두사람 모두가 라신느 작품의 발생을, 그 내용은 다르지만 똑같은 구조로 설명하고 있다는 것을 구체적인 대조작업을 통해서 밝히고 나서,³¹⁾ 레나르트는 <모롱과 골드만을 분석하고 나니 사회학적 언어와 마찬가지로 심리분석학의 언어로도 잘 읽어낼 수 있는 것 같다>³²⁾ 라고 고백한다.

27) L. Goldmann, *Le Dieu caché*, p. 27.

28) Jacques Leenhardt, *Psychocritique et sociologie de la littérature*, in *Les chemins actuels de la critique*, p. 370.

29) *Les chemins actuels de la critique*, dirigé par Georges Poulet, 1968, Seuil, p. 7, Avertissement과 p. 370~ 참조.

30) 상계서, pp. 395~398 참조.

31) 상계서, pp. 380~385 참조.

32) 상계서, p. 385.

레나르트가 심리비평과 문학사회학의 설명 방법에서 같은 구조를 발견한 것은, 앞에서 살펴본 대로 정신분석과 마르크스주의를 상호보완적으로 수용하기를 주장하는 골드만의 태도의 연장선이라 하겠다. 레나르트는 이런 관계를 일종의 분업으로 표현한다.

모든 창작 현상은 두 개의 서로 다른 범주를 이용한다. 하나는 정신·가치의 범주로서 형식이나 구조를 이루는 것이며, 다른 하나는, 이 형식안에 주조되는 것으로 작가의 개인성이 자유롭게 표현되는 세계, 즉 작가의 상상세계이다. 우리는 일종의 분업을 복격하는 셈이다.³³⁾

그러나 여기서 다음과 같은 의문이 생겨나는 것을 우리는 억제할 수 없다. 정신분석 계열의 비평가들이 분석대상으로 삼는 작품 내에 자주 나타나는 메타포나 상징에서 그것이 담고 있는 인류학적인 의미를 읽어내는 방법은 과연, 작품 주체를 개인의 차원에서만 이해한 것일까? 만약 그렇지 않다면, 항상 작가의 전기사실이라는 직품을 벗어난 (작품 밖의) 것으로 작품을 설명한다고 구비평을 비난하면서, 작품 자체만으로 (작품 안의 것으로) 작품을 이해해야 한다는, 바르르나 리샤르 등의 심리비평가들의 그것도 공동된다는 주장을 우리는 어떻게 이해해야 하는 것일까?

다시 작품 <밖의 것>으로 작품을 설명하는 것이 허용된다면, 무한정 작품을 이탈한 위치에서 행해지는 작품 설명도 항상 유효한 것일까? 특히 심리 분석비평의 선구적인 역할로 알려진 가스통 바슐라르의 글들이 우리들에게 이러한 의문을 자아내게 하는데, 리카르두가 바슐라르를 두고 <이상한 독자> (étrange lecteur)라고 부른 것도 이런 이유에서이다.

그러므로 여기서 한 문제가 제기됩니다. 정신은 뛰어나고 상상력은 풍부한 작가들이 전체 영역을 섭렵하기도 전에 왜 그토록 일찍 그 텍스트에서 벗어나 버리는 것일까요? (……) 항상 어떤 원심력 같은 것이 이런 (이상한) 독서를 텍스트 밖(hors-texte)으로 내던지는 식으로 말입니다.³⁴⁾

바슐라르식 독서의 원심력이 지향하는 텍스트 밖은 어디일까? <나를 주관적인 면, 객관적인 면, 이 둘로써 내 존재를 이루고 있다>는 바슐라르의 잦은 고백³⁵⁾을 떠올리면 우리는, 거기는 이미지에서 연상되는 다분히 바슐라르 자신의 주관적 체험도 배제되지 않은 영역이라고 추측할 수 있다. 나머지 객관적인 면은 이미지·상징의 초개인적·인류학적인 의미일 것이다. 리카르두가 문제삼는 바슐라르식의 이런 독법의 극단에 이르면 대상 작가의 자기동일성(identité)조차 확인하기가 힘들게 될 것이다.

바슐라르 방법이 적용될 수 있는 문학과 시들은 많이 있습니다. 이 방법의 비옥함(fécondité)은 물론 부인할 수 없는 것이지만, 리카르두씨의 망실임도 이해할 만합니다. 왜냐하면 저 자신도 그의(바슐라르의) 저작의 <획일적인> (unifiante) 성질을 잘 느끼고 있기 때문입니다.³⁶⁾

33) 상계서, p. 386.

34) Ricardou, *Un étrange lecteur* 상계서 p. 318.

35) 상계서, p. 322, 위 Ricardou의 주세발표에 대한 G. Poulet의 토론 발언 중에서.

36) 상계서, p. 322, Jean Rousset의 토론 발언.

바슐라르식의, 모든 이미지를 보편적인 이미지의 의미로 환원시키는 독법을 뒤따르다 보면, 사실 대상작가에 관계없이 우리가 느끼는 인상은 비슷해지는 데, 이것을 두고 룻세는 <회일적>(unifiante)이라고 말하면서 이런 독법의 한계를 지적하고 있다.

이런 한계는 폴드만의 사회학적 방법에서도 비슷하게 나타난다. 집단개념의 모호성에 대한 쥘네트의 질문에 대해 레나르트는 다음과 같이 솔직히 그 한계를 시인하고 있다.

그것은 참 어려운 문제입니다. 왜냐하면, 한 개인이 단 하나의 집단 차원에서만 사는 것이 절대로 아니기 때문이죠. (그 중에서) 개인이 자기의 사고 구조를 벌여오는 우월한 한 집단을 결정한다는 것은 어려운 일입니다. 「숨은 신」의 경우에는 Port-Royal을 둘러싼 상제니스트, 범복 귀족이 문제되기에 집단이 쉽게 확인될 수 있었습니다. 그래서 이런 경우에는 집단개념이 잘 이해됩니다. 그러나 다른 경우에는 집단을 찾아내기가 훨씬 더 어렵습니다. 특히 집단개념이 흐려지고 그 실체가 더 희미해진 오늘날에는, (……)우리의 사회 생활이 이제는 더 이상 예전만큼 구조화되어 있지 않기 때문에 이 집단개념은 극도로 모호해졌습니다.³⁷⁾

4.

지금까지 살펴본 폴드만식의 사회학적 방법과 모롱식의 정신분석적 방법은, 어쨌든 작품이라는 부분을 각각 사회집단과 작가의 정신세계(상상세계)라는 전체로 되돌려서 이해한다는 큰 골격에 있어서는 큰 차이가 없었다. 이 사실에서 나아가서 작품 주제 문제와 관련해서 우리는 다음과 같은 질문을 제기할 수 있다. 종래의 구비평의 주장이었던 <단 하나의 자명한 의미만을 갖는 작품>이라는 이상은 이제 더 이상 설득력이 없는 것이 아닐까? 만약 종래 주장이 계속 설득력을 갖는다면, 한 작품의 효력은 적어도 그 작품이 태어난 그 시대 환경내에서만 유효해야 되는 것이 아닐까? 만약 그렇다면, 왕정복고하의 프랑스 사회를 묘사한 발자크의 소설이 지금 우리에게 감동을 주는 사실을 어떻게 설명할 수 있을까?

그래서 우리는 단일의미체로서의 작품이라는 종래의 주장은 당위의 세계에서만 존재가능한 이상에 불과한 것이라고 생각하게 된다. 우리가 행하는 실제 독시행위는 작가가 독자의 마음에서 한 가지의 정확한 반응을 일으키도록 치밀하게 조작한 이른바 <달린 텍스트>(colsed text)를 읽을 때도, 작가가 짜놓은 그물을 부단히 벗어나려는 경향을 갖고 있다. 이런 점에 서 우리는, 우리의 이런 경향을 억압하려 애쓰지 말고 순응하여 작가가 짜놓은 그물이 아닌 우리 자신의 그물로써, 예컨대 심리분석방법이나 사회학적 방법으로 읽어내면서, 작가가 기대한 유일한 의미(만약 그런 것이 있다면)를 벗어날 수도 있다는 견해³⁸⁾에 동조하게 된다. 가령 까뮈의 「이방인」을 읽을 때, 실존주의 부조리사상에 입각해서 해독하는 것이 정형화된 그래서 관례화된 독법일테지만, 태양과 모래라는 주요 이미지로써 전체를 해명하는 주제 비평식의 독법이나, 알세리전쟁으로 인한 지식인의 자기모순적 무능력을 찾아내는 사회학적인 독법도 가능하다는 말이다.

37) 상계서, p. 394.

38) 정영환, <작가의 죽음과 텍스트의 열린>, 외국문학, 제9호), p. 67 참조.

작품을 단일의미체인 닫힌 텍스트로 보지 않고 복수의의미체인 열린 텍스트로 보는 경향은 바르트와 움베르토 에코에 의해 주장되고 있다.³⁹⁾ 특히 바르트는 작품의 열림과, 그 결과, 더 이상 작품 의미에 대해 전형적인 특권을 누리지 못하게 된 작가의 상황을 <작가의 죽음>으로까지 부르고 있다.⁴⁰⁾

에코는 각 시대에 있어 다양한 예술형식이 구조화되는 방식을 그 시대의 학문과 문화가 현실을 보는 방식을 나타낸다는 일반론에서 출발한다. 중세에서는 확고하게 성립된 위계질서의 우주관을 반영하는 삼단논법과 연역법 논리에 의거하여 예술작품도 학문과 현실에 모두 적용되는 법칙을 따라서 예외없이 단 하나의 방향으로 현실이 차츰 드러나게 한다. 바로크시대의 개방과 역동성은 과학적 인식의 새로운 도래를 연상시키는데, 중심이나 특권적인 관점의 포기과 함께 세계에 대한 코페르니쿠스적인 관점이 생겨나면서 지구중심사상과 그 형이상학적인 영향들이 소멸하게 된다. 현대의 과학세계에서는 부분들은 똑같은 가치를 지니며 전체는 무한으로 확대되길 원한다. 인간은 더 이상 세계의 어떠한 이상 법칙에 의해 제한당하지 않으려 하면서 현실에 대해서는 항상 새로운 접촉과 발견을 원하고 있다.

이러한 관점에서 예술에 나타나는 <열림>(ouverture)은 지평을 확대하려는 문명의 새로운 노력 방식을 반영하는 것이라 하겠다. 말라르메의 <책>(Livre)은 비유클리트 기하학을 연상시키는 시도이다.⁴¹⁾ 현대 예술 각 장르와 물리학 등 자연과학에서 나타난 열림 현상을 살피고 나서 에코는 그 원인을 다음과 같이 설명한다.

그 모든 것은 인과율(causalité)의 위기에 결부되어 있다. 진/위, 사실/모순과 같은 고전적인 대조법인 <이분법 논리>(logique à deux valeurs)는 더 이상 인식의 유일한 도구가 아니다. 대신 <다원가치의 논리>(logique à plusieurs valeurs)가 나타나는데, 예컨대 <비결정>(indéterminé)이 지식의 한 범주를 이루는 식이다. 이런 문화적 문맥에서 새로운 시학이 등장한다. 여기서는 작품이 더 이상 필연적이지도 예견가능한 결말을 갖지도 않으며, 해석자의 자유가, 현대 물리학에서 더 이상 실패 순간이 아닌, 적어도 원자물리학에서는 어쩔 수 없는 근본적 상황인 <비연속>(discontinuité)이라는 한 형식을 이루는 새로운 시학이다.⁴²⁾

이 시학이 바로 에코 자신이 <열린 작품의 시학>이라 부르는 것이다. 그 예증을 말라르메, 훗설, 사르트르에게서 찾아낸 뒤(ibid, pp. 30~31), 에코는 메를로 퐁티의 말을 인용하면서 이 시학이 갖는 필연적인 애매모호성(l'équivoque)을 설명한다.

세상에 대해 마치 한 개인에게서와 같은 경험을 내가 어찌 가질 수 있단 말인가? 내가 취하는 어떠한 관점도 세상을 완전히 다루지 못할 뿐더러 또한 지평은 항상 열려있는데 말이다. (……)사물과 사람에 대한 믿음은 단지 어떤 완전한 종합이라는 추측만을 의미할 따름이다. 그러나 그 완전함은 거기 관련된 관점 그 자체의 본성 때문에 불가능한 것이다. 왜냐하면 모든 관점은 그 지평에 의해 다른 관점으로 무한히 기울기 때문이다. 우리가 세상 현실과 그 불완전함 사이에서 발견하는 모순은 바로 의식의 편재와 의식의 실제 존재

39) R. Barthes, *Le bruissement de la langue*, Umberto Eco, *l'oeuvre ouverte*, *The role of the reader*.

40) 정명환, 전제서, p. 60.

41) Umberto Eco, *La poétique de l'oeuvre ouverte* in *L'oeuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965, pp. 28~29.

42) U. Eco, 상계서, p. 30.

사이의 모순이다. (……)이 애매모호는 의식이나 존재의 불완전함이 아니라 바로 그것들의 정의이다. (……)명료함의 근거로 통하는 의식은 사실은 그 반대로 애매모호함의 근거인 것이다.⁴³⁾

작품을 열린 것으로 보는 것은 결국 인간의 인식 자체가 유연한 태도로 열려있음을 뜻한다.

확실하고 단단한 필연성을 거부하고 애매함이나 비결정으로 기우는 경향은 현대의 위기 상태를 반영하고 있다. 동시에 우리는 열린 작품의 시학이, 점점 능력과 지평을 발견해 나가는 인간의 삶과 인식 표상의 영원한 채신에 열려있는 인간의 가능성을 표현하고 있다고 볼 수 있다.⁴⁴⁾

이렇게 새롭게 이해된 작품이 <열린작품>(oeuvre ouverte)이며 <가변작품>(oeuvre en mouvement)이다. 그러나 여기서 <열려있음>의 의미는 무엇일까? 정확히 말해, 열림의 방향은 무제한의 개방일까?

작품은 물론 열려있다. 그러나 그것은 관계의 장이라는 테두리 안에서이다. (……)특권적인 것에 대한 거부가 관계의 무질서를 암시하는 것이 아니라 관계를 짓게하는 규칙을 암시한다. <가변작품>은 개인적 간섭의 다양성을 가능케 하지만 모든 무정형의 간섭을 허용하는 것은 아니다. 그것은 절대적인 단일의미의 초대는 아니지만, 여전히 작가가 기대했던 세계 속으로 비교적 자유롭게 끼어드는 초대인 것이다. 결국 작가는 해석자에게 미완성의 작품을 제공하는 셈이다. 그는 작품이 정확히 어떤 식으로 실현될지는 모르지만 그것이 계속 자기 작품으로 남아있을 것은 알고 있다. 해석의 대화 끝에 가서 타인에 의해 구성된 어떤 형태가 구체화될 것이지만 작가는 여전히 그 속에 남아있는 형태가 될 것이다. 작가의 역할은 그것의 전개를 결정짓는 어떤 구성요건을 갖추고 방향짓는, 이미 합리적인 가능태를 제공하는 데에 있다.⁴⁵⁾

모든 방향으로의 무제한의 열림은 작품의미의 풍부함이 아니라 의미의 무정부 상태일 것이다. 그러한 상태는 더 이상 의미있는 인간정신의 산물인 예술작품이기를 포기한 상태에 다름 아니다. 에코가 말하는 열림의 방향성은 결국 작가의 의도에 따르는 상대적인 독자의 수동성을 의미하게 되는데, 이를 앞에서 살펴본 작품주체와 연관시켜 생각하면, 작품발생 주체로서 작가(개인)에게 가중치를 부여하였다가 작품수용이 주체로서 독자(집단)에게 비중을 두는 <열림의 시학>이라 할 수 있다.

작품주체 문제에서 출발한 우리의 의문제기는 이렇게 해서 텍스트 자체의 완결성 여부 문제에까지 도달한 셈이다. 우리 논의의 부족함을 보완하고 계속 누적된 의문을 해소하기 위해 서라도 에코와 더 나아가서는 텍스트 발생 구조에 대한 바흐젠에 대한 깊은 연구가 절실히 요구된다. 이런 점에서 이 시론은 앞을 향해 무한히 열려있으며, '아무것도 시작되지 않았다'⁴⁶⁾

43) Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, pp. 381-383. U. Eco, 상계서, p. 32에서 재인용.

44) U. Eco, 상계서, p. 32.

45) U. Eco, 상계서, p. 34.

46) A Camus, Préface *L'envers et l'endroit* in *Essais*, Gallimard, 1965, p. 13.

Bibliographies

- R. Barthes, *Essais critiques*, Seuil, 1964.
 Jean Rousset, *Forme et signification*,
 Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, Gallimard, 1964.
 _____, *Le Dieu caché*, Gallimard, 1959.
 Michel Butor, *Répertoire I*, Minuit, 1960.
 Albert Camus, *Essais*, Bibliothèque de Pléiade, Gallimard,
 Umberto Eco, *L'oeuvre ouverte*, Seuil, 1965.
 _____, *The role of the reader*, Indiana Univ. Press, 1979.
 Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Bordas, 1969.
Les chemins actuels de la critique, dirigé par Georges Poulet, Minuit, 1968.
 Raymond Picard, *Nouvelle critique ou Nouvelle imposture*, Paris, Pauvert, 1965.
 정명환, <세책으로서의 리얼리즘> (외국문학 3호), 서울, 전예원.
 _____, <작가의 죽음과 텍스트의 열림> (외국문학 9호) 서울, 전예원.
 김 현, <현대비평의 혁명>, 흥성사, 1979.
 권오룡, <Bakhtine 문학이론 연구>, TM, 서울대 대학원, 1985.