*영어어문교육 16*권 4호 2010년 겨울

호손의 독자 조종: '머리말'을 중심으로

김 지 원
(세종대학교)

Kim, Ji-won. (2010). Hawthorne's control of the reader represented in his prefaces. ***English Language & Literature Teaching, 16(*****4), 185-200.**

Nathaniel Hawthorne seems to realize the reader's role in bringing his creation of fiction to completion. Almost all of Hawthorne's prefaces may be considered in terms of their contribution to the writer's narrative strategy. When he refers to the audience in the prefatory essay, "The Custom-House" and other prefaces to his major works as "the Reader," Hawthorne is establishing a mutual complicity that will continue throughout the following narratives. According to this rhetorical alliance, the writer's obligation is to get the story into the reader's imagination by any means possible, while the reader's share is to believe the story as much as possible while it is being told. The ultimate issue is thus not whether any event actually happened as Hawthorne reports it but whether readers are willing to grant the event credence while they are reading. Hawthorne's relationship with his audience is not congenial. In his prefaces, Hawthorne sometimes reveals a narrator who evades a fixed identity. The introduction of an unreliable narrator helps illuminate the unresolved, elusive ambiguity in Hawthorne's stories. Hawthorne seeks to make his narrative ambiguous frequently utilizing the very same indeterminacy so often cherished by poststructuralists. No critical term may be more firmly associated with the works of Hawthorne than ambiguity. Looking for new readers with more fresh eyes, Hawthorne's narratives always remain open to reinterpretation. After all, Hawthorne's prefaces (sometimes including unreliable narrators) help him become one of the most frustrating and fascinating novelists.

[**Hawthorne's prefaces/reader's role/ambiguity,** 호손의 머리말/독자의 역할/모호성]

Ⅰ. 서론

소설의 본문 앞에 통상적으로 나오는 작가의 진술은 명시적으로 '머리말' 외에도 '서문,' '서언,' '작가의 변,' 기타 등등의 명칭(이하 머리말로

교보문고 KYOBO Book Centre

통일함)을 갖고 시작하기도 하고, 간혹 그런 명칭 없이 그냥 소설의 첫머리에 본문과 약간의 공간을 두고 붙여지기도 한다. 머리말에서는 작가가 자기 이름을 명기하는 경우가 대부분이나 이름을 밝히지 않은 채 발언하는 경우도 간혹 있다. 머리말의 내용은 다음에 이어지는 문학 텍스트를 이해하는 데 어려움이나 불확실함을 지적해주는 것일 수도 있고, 텍스트 읽기에 꼭 필요하다고 생각하는 정보를 독자에게 미리 알려주는 것일 수도 있다. 그 어떤 경우든 간에 머리말이란 "다음에 나오는 작품의 특성을 설명해줌으로써 독자로 하여금 그것과 적절한 관계를 설정할 수 있도록 하기 위해 구상된 … 입문적 성격의 짤막한 글"(Holman 191)이다.[1] 대개는 작가가 독자에게 직접 호소하는 형식을 취하는 머리말은 사실상 작품 자체에 대해 스스로 언급하는 메타텍스트이기에 이 머리말을 잘 이용하는 것 또한 전적으로 작가의 역량에 속한다 하겠다.

19세기 미국의 대표적 소설가인 너새니얼 호손(Nathaniel Hawthorne)도 머리말의 효과를 일찍이 간파한 작가 중 하나다. 그는 단편집이든 자신이 로맨스라고 부른 장편소설이든 간에 출간할 때마다 어김없이 머리말을 붙였다. 호손이 자신의 주요 작품집에 머리말을 쓴 것은, 1859년 10월 15일에 쓴 『대리석 목신(牧神)』(*The Marble Faun*)의 머리말을 빼면 왕성하게 창작 활동을 했던 1850년 1월 15일부터 1852년 5월까지 2년 4개월 동안이었다. 여기에는 『주홍글자』(*The Scarlet Letter*)의 서장(序章)이면서 동시에 특이하게 긴 머리말이라 할 수 있는 「세관」("The Custom-House"; 1850년 1월 15일)과 『주홍글자』의 제 2판에 붙인 머리말 (1850년 3월 30일)을 비롯하여 『진부한 이야기들』(*Twice-told Tales*; 1851년 1월 11일), 『일곱 박공의 집』(*The House of Seven Gables*; 1851년 1월 27일), 『눈의 이미지』(*The Snow Image*; 1851년 11월 1일), 『블라이드데일 로맨스』(*The Blithedale Romance*; 1852년 5월) 등의 머리말이 모두 여기에 해당한다.[2] 호손은 마지막 장편 로맨스인 『대리석 목신』의 머리말 서두에서 "친숙한 종류의 머리말"을 가지고 작품을 소개하는 것이 이제 "하나의 습관"(4:1)[3]이 되었다고 고백할 정도로 머리말을 효과적으로 이용한 작가였다.

호손은 서사에 있어서 가장 중요한 요소가 서술이라는 서사 행위임을

---

[1] 예외적으로 긴 에세이 수준의 머리말을 쓴 작가도 있는데, 존 드라이든(John Dryden), 버나드 쇼(Bernard Shaw), 헨리 제임스(Henry James) 등이 그러하다.

[2] 이밖에도 어린이를 위한 이야기 책, 『소년 소녀를 위한 원더북』(*A Wonder-Book for Girls and Boys*; 1851년 1월 15일), 『탱글우드 이야기들』(*Tanglewood Tales*; 1853년 3월 13일), 『할아버지의 의자』(*Grandfather's Chair*; 1840년 11월)에 붙인 머리말 세 개가 더 있다.

[3] 이하 호손의 머리말을 포함한 모든 작품의 인용은 일반적으로 가장 권위 있는 호손 텍스트로 알려진 '오하이오 주립대학교 출판부(Ohio State University Press)'에서 펴낸 일련의 호손 전집을 참고하였는 바, 인용문 끝에 작품 번호와 쪽수만을 괄호 속에 기재함.

교보문고 KYOBO Book Centre

누구보다도 잘 알고 있었다. 모든 서사 문학은 이야기를 들려주는 이야기꾼인 서술자를 반드시 갖고 있다. 어떤 서사에서든지 주체 역할을 수행하는 서술자는 작가나 작중인물하고는 또 다르다. 이 셋을 혼동하지 않아야 한다는 것은 오늘날 문학이론에서 상식으로 통한다. 작가란 펜을 이용하거나 자판을 두드려 소설을 쓰고 책이 잘 팔리면 세금도 내야 하는 텍스트 밖의 존재이다. 텍스트 안에는 웨인 부스(Wayne Booth)가 말하는 "작가 자신의 내포된 변형" 이나 "작가의 제2의 자아" 를 가리키는 "내포작가" (70-71)가 있다. 호손의 머리말에서 독자에게 말을 걸고 있는 서술자는 텍스트 밖의 실제작가도 아니고 텍스트 안의 내포작가도 아니다.[4] 요컨대, 서술자란 작가와 같은 인격적 존재도 아니고 그 존재의 변형 또한 아니다. 다만 텍스트 안에서 하나의 역할만을 수행하는 기계적 기능일 따름이다.

대체로 호손은 머리말에서 작가 자신의 허구적 분신이라 할 서술자를 임명하고 그에게 서술 행위를 일임한다. 서술자의 등장으로 인해 호손의 머리말은 소설바깥에 머무는 순수한 작가의 말이 아니라 소설의 일부를 이루는 구성요소가 된다. 이것은 자연히 단순한 정보 제공 차원 이상으로 독자의 주의와 관심을 고조시킨다. 결과적으로 호손은 머리말에서부터 독자를 조종하면서 서사에 깊이 관여하기 시작한다. 그렇지만 그가 생각하는 일반 대중과의 관계는 언제나 기분 좋고 편안한 것만은 아니다. 그는 이러한 자신의 묘한 입장을 머리말에서 서술자를 통하여 보여주고자 한다. 자연히 그 서술자는 작가의 "고정된 정체성을 회피하는 페르소나" (Moore 73) 역할을 수행한다. 호손은 이러한 작가와 독자의 갈등적인 제휴관계를 규정하고 독자와의 명백한 적대적 관계라는 또 하나의 차원을 보여주기 위해 대조법을 곧잘 이용한다. 머리말에서 하는 서술자의 진술을 독자가 곧이곧대로 믿지 않는 것이 곧 호손이 궁극적으로 의도하는 서사 전략의 핵심이다.

호손의 로맨스는 다른 어떤 장르의 문학작품과도 마찬가지로 언어로 이루어진 기호의 일종이다. 이 기호는 결코 발신자인 저자가 수신자인 청자에게 자신의 의도를 전달하기 위해 일방적으로 창조하는 것이 아니다. 그런데도 저자는 그간 지나치게 오랫동안 권력을 휘두르면서 자기만의 왕국을 문학 세계 안에 구축해 왔다. 하지만 이제 상황은 바뀌었다. 저자(author)는 간 곳 없이 사라져 버리고 대신에 작가(scripter)가 독자와 주종관계도 전후관계도 아닌 대등한 관계를 이루면서 공존한다. 호손은 바로 글쓰기에 있어서 이러한 작가와 독자의 공존관계를 누구보다도 절감하고 있었기에 작가의 입장에서 머리말의 이점을 최대한 활용한 것으로 보인다. 우선 머리말을 통하여 작가로서 독자를 자신과의 공동 글쓰기 작업에 초대하고자 한다. 이런

[4] 내포작가는 서사물 속에서 독자에 의해 재구축되는 작가의 형상으로서, 서사물의 다른 모든 것과 더불어 서술자를 창조하되 서술자와는 달리 독자에게 이야기해줄 목소리, 즉 직접적인 소통 수단을 가지고 있지 않다.

교보문고 KYOBO Book Centre

의미에서, 작품 서두에 나오는 호손의 머리말은 독자를 자기 뜻에 따라 오기를 강요하기 위한 수단으로 작용하기보다는 독자에게 올바른 안내를 하기 위한 최소한의 배려로 여겨진다.

II. 본론

1850년 호손이 자신의 주요 로맨스 가운데 첫 번째인 『주홍글자』를 발표한 것은 일대 사건이었다. 실제로 헨리 제임스(Henry James)는 이 소설을 가리켜 "이 나라에서 이제까지 나온 중에 가장 훌륭한 문학작품"(88)이라고 극찬하고 나서 이 책의 발간을 두고 "미국에서 일어난 첫 번째로 중요한 문학적 사건"(109)이라고 역설하고 나섰다. 이 작품이 처음 발표되었을 때 형식상으로 특이한 점은 상식적인 수준의 짧은 머리말 대신에 작가 자신의 세관 생활을 스케치한 「세관」("The Custom-House")을 본문 앞에 실었다는 것이다. 이 "세관 머리말"(Buitenhuis 21)은 소설 앞에 나오는 작가 자신의 직접 진술이라는 점에서 다른 머리말하고 크게 다르지 않다. 흔히 호손의 "예술적 경력에서의 전환점"(Berner 276)으로 기록되는 「세관」을 읽고 나서 일부 호손 비평가들은 본 로맨스보다 더 좋아했다.[5] 또 호손 자신도 대학 친구인 호레시오 브리지(Horatio Bridge)에게 보낸 편지에서 「세관」이 "어쩌면 본 서사보다 훨씬 더 매력적일 수 있다"(Crowley 151)고 쓴 적 있는데, 그의 예언은 적중했다.

호손은 『주홍글자』의 초판이 발표된 지 2개월여 만에 나온 제 2판에 짤막한 머리말을 추가했다. 여기서 그는 「세관」에 쏟아진 세인들의 관심에 놀라움을 표명하면서, "아마도 그[작가]가 세관을 불태웠다 해도 이보다 더한 소동은 없었을 것"(1:1)이라고 토로한다. 호손은 이 머리말에서도 어김없이 "작가"(1:1)라는 삼인칭 명칭을 사용함으로써 토마스 무어(Thomas Moore)가 주장하는 대로 "자신과 텍스트 사이에 거리를 두고자 한다"(77). 이어서 곧 작가를 정면으로 "대중"(1:1)과 대비시킴으로써 대칭적인 수사법을 형성한다. 이에 서술자의 음조는 이내 믿을 수 없는 것이 되면서, 독자는 재빨리 어떤 단어나 문구도 액면 그대로 받아들일 수 없다고 느끼게 된다. 호손이 이 글을 쓰기 직전에 세관으로부터 해고되었기 때문에 몇 명의 세일럼 사람들에게 화가 나있었다는 것을 독자는 이미 잘 알고 있다.[6] 호손의 서술자가 세일럼을

---

[5] 예를 들면, 앤 애봇(Anne W. Abbott)은 "우리는 서론을 본 이야기보다 더 좋아한다"(Crowley 165)고 단적으로 밝혔다. 또 조지 리플리(George Ripley)는 「세관」이 "개인적 관계에서 상처를 입기에는 행동 장면으로부터 너무 멀리 떨어진 사람들에게 기분 좋은 즐거움을 제공할 것"(Crowley 159)이라고 예견한 바 있다.

[6] 호손은 자신이 소속한 민주당이 선거에서 패배한 후, 워싱턴에 편지를 써서 그의 해고에 결정적 역할을 한 것으로 알려진 찰스 어펌(Charles W. Upham)에 대해 특별히 좋지 않은 감정을 가지고 있었으며, 나중에 그를 『일곱 박공의 집』에 나오는

교보문고 KYOBO Book Centre

"존경할 만한 공동체" (1:1)라고 부를 때 독자는 반어적인 음조를 느낀다. 곧이어 호손은 세관 스케치가 "진실의 보다 더 생생한 효과" (1:2)를 갖고 있다고 말하면서 전체적인 진실을 제시한 것이기보다는 진실이 가면을 쓰고 있음을 암시한다.

호손은 「세관」에서 자신이 가한 공격적 비판에 대한 대중의 불만을 잘 알고 있었음에도 불구하고『주홍글자』재판의 머리말에서 "단어 하나 바꾸지 않고 서문 스케치를 재발행할 것" (1:2)이라고 쓰고 있다. 그것은 세관 스케치에서 그가 찾아낸 뚜렷한 특징이 바로 "정직하고 진솔하고 명랑한 기분, 그리고 작가가 거기에서 그리는 인물들에 대한 솔직한 인상을 전달하는 전반적인 정확성" (1:1)이라고 판단했기 때문이다. 호손은 이 머리말에서 밝힌 대로『주홍글자』의 재판에도 「세관」의 전문을 그대로 실었다.

「세관」에서 명백히 호손의 명을 받들어 서사 행위를 떠맡은 일인칭 서술자가 가장 먼저 수행하는 일은 자신의 이야기를 들어줄 대중, 즉 독자를 초대해서 설령 의례적일지라도 작가-독자의 친밀한 유대감을 형성하고자 의식적으로 노력하는 것이다. 서술자는 도입부에서부터 독자를 현실 세계에서 벗어나 상상의 세계로 이끌어 가기 위한 예비적 기능을 유감없이 발휘한다. 처음부터 호손을 대변하는 것으로 보이는 "나"는 첫 문단에서 본격적인 이야기꾼으로서 "대중에게 내 이야기를 하고 싶은 자서전적 충동" (1:3)이 일어났던 경험에 대한 언급으로 세관의 스케치를 시작한다.

서술자 "나"는 자기 책을 읽어줄 대상에 대해 강박적으로 의식하면서 그에게 감정적으로 호소하는 듯한 제스처를 쓴다. 서술자가 표면적으로 진솔한 소통을 나누고 싶어하는 대상을 가리키는 "친구," "대중," "독자," "청자"란 표현이 처음 세 문장에서 여섯 번 나오고, 이를 포함하여 첫 두 문단에서는 통틀어 열 세 번이나 나온다. 서술자가 궁극적으로 지칭하는 대상은 대중 가운데서도 그의 이야기를 진정으로 들어 줄 극소수의 독자이다. 독자란 때로는 청중이나 피서술자란 개념과 상호 교차 사용되고 있음에도 작가와의 대칭으로 가장 적절하게 이해된다. 독자는 작가의 책을 어떤 방식으로든 수중에 넣고 실제로 읽어나가는 구체적 존재이다.

「세관」에서의 서술자는 먼저 이야기꾼답게 작가의 사명과 특히 독자와의 관계에 있어서 책임의 문제를 거론한다. 작가의 임무는 가능한 수단에 의해 이야기를 독자의 상상 속에 넣어 주는 것이다. 독자의 임무는 그 이야기가 말해지는 동안 그것의 사실성을 믿어 주는 것이다. 단도직입적으로 독자를 향해 자신의 서사 속으로 들어오라고 호소하는 서술자의 솔직하고도 정중한 초대에 대한 보답으로 독자의 임무는 '불신의 자발적 정지'라는 문학적 관례에 따라 그가 하는 이야기의 사실성을 그 이야기가 말해지는 동안 믿어

혐오의 인물인 핀천 판사(Judge Pyncheon)의 모델로 그림으로써 그에 대해 극도의 적대감을 표명했다.

교보문고 KYOBO Book Centre

주게 된다. 이에 독자는 읽고 안 읽고를 선택할 자유는 있어도 믿고 안 믿을 자유는 가질 수 없게 된다. 마이클 던(Michael Dunne)은 『호손의 서사 전략』(*Hawthorne's Narrative Strategies*)에서 "독자가 읽고 안 읽고를 선택할 자유는 실제 작가가 갖는 서사 선택의 자유와 비슷하다"(113)고 주장한다.

호손은 일찍이 "텍스트를 읽음으로써 텍스트를 만들어내는 방법"(Eco 3)의 공식을 터득한 듯 텍스트와 독자간의 교호적 관계를 중시한다. 그의 전체적인 서사는 어떤 종류의 것이든 간에 독자를 위해 제시된다. 어찌 보면, 『주홍글자』는 지나칠 정도로 "독자 반응 정신을 지닌 서술자"(Kenney-Andrews 9)가 독자에게 소설에 참여하도록 강요하는 자기 해석적 고백으로서의 소설로 여겨진다. 자연히 이 책의 어떤 사건이 역사적 기록인가 아니면 단순한 창작인가 하는 문제는 서술학적 관점에서는 놀라울 정도로 부적절해 보일 수 있다. 독자의 동의는 주로 서사에 관한 결론의 적합성에서가 아니라 서술자의 그럴듯한 음조로 인해 생겨난 공동사회 의식에서부터 나온다. 이로써 「세관」에서 개성적인 서술자가 처음부터 확실히 자기 독자를 통제하면서 서사의 가능한 허구적 세계를 조정해가기 시작한다.

서술자는 길게 이어지는 첫 문단에서부터 "우리"(1:4)라는 일인칭 복수 대명사를 사용한다. 이 용어는 언제나 점잖은 독자인 '너'와 작가 자신을 대신한 '서술자'를 통합해서 의미한다. 그것은 결코 편집자 '우리'가 아니다. 마이클 던에 따르면, '우리'라는 대명사는 "서술자가 일인칭으로 말하고, 독자가 공모의 역할을 부여 받는다는 것"(53)을 보여 준다. 자연히 이어지는 서사를 통하여 계속될 상호간의 공모관계를 전제로 '우리'는 "서술자와 독자가 공통적으로 알고 있는 것에 대한 대변인으로서, 그리고 자신의 허구적 재료의 인정된 조정자"(Dunne 36)로서의 역할을 자처하는 것이다. 그런가 하면 토마스 무어(Thomas Moore)는 "우리"라는 복수 대명사의 용도에 대해 앞에서의 "작가"라는 삼인칭 명칭과 마찬가지로 "호손에게 텍스트로부터 거리를 더 두기 위한 것"(82)이라고 설명한다. 서술자는 「세관」에서뿐만 아니라 『주홍글자』의 본 이야기에 들어가서도 계속 "우리"라는 명칭을 자주 사용하면서 일인칭 복수 서술자가 자기 서사 속에 늘 머무르고 있다는 것을 암시한다.

또한 서술자는 다소 소외된 상태에서 창작이 곧 자기표현과 참된 교제의 방법임을 알았다고 털어 놓는다. 그는 창작이 궁극적으로는 자기 발견의 수단이라고 확신하면서, 더 나아가 활자화된 말이 "작가 자신의 본성의 나뉘어진 부분을 찾아내고 자신을 그것과 소통하도록 함으로써 자기 존재의 원을 완성하는 힘을 갖는다"(1:3-4)는 정도까지 확대시킨다. 이어서 서술자는 창작이 "가장 내밀한 나를 그 베일 뒤에 간직해 준다"(1:4)고 덧붙인다. 여기에 나오는 베일의 이미지는 본 로맨스 전체에 걸쳐서 불명확하고 모호한 서술자의 위치를 암시해준다.

두 번째 문단에서 서술자는 이 세관의 스케치를 쓰게 된 목적을 본 로맨스와

교보문고 KYOBO Book Centre

애써 연관 지어 밝히고자 한다. 그 첫 번째 목적은 "뒤에 나올 이야기의 대부분이 어떻게 해서 내 수중에 들어오게 되었는가를 설명하는 것" 이고, 두 번째는 "그 이야기의 신빙성에 대한 증거를 제시하는 것" (1:4)이다. 서술자는 이 두 가지 목적을 위해 먼저 자기 자신을 그 이야기의 창조자 이기보다 관찰자로서의 입장에 있다고 천명한다. 즉 그는 자신이 맡은 역할을 기존 이야기의 "편집자" 로 규정하면서, 이거야말로 "대중과의 개인적 관계를 설정해야 할 진정한 이유(1:4)" 라고 엄숙하게 덧붙인다. 아울러 그는 "약간의 추가적 묘사" (1:4)를 자신에게 허용하면서 창작자로서의 입장을 정당화하고 싶어한다. 이처럼 편집자에서 창작자에게로 이동해 가는 서술자의 모순적 진술은 사실상 작가의 모호한 입장을 드러내준다. 이 서술자는 본 이야기에 들어가서도 작가의 기본적인 모호한 태도에 기여하면서 다른 인물들에 대한 가치 판단을 보류하게 한다. 이렇게 해서 서문 스케치의 처음 두 문단은 서장의 나머지와 구분되는 별개의 단위로 존재하면서 서장을 위한 애매모호한 음조를 형성해준다. 이는 서장 전체가 다음에 이어지는 로맨스의 음조를 형성해주는 것과 마찬가지다.

일반적으로 독자는 머리말에서 읽는 것을 그대로 믿기를 바라면서 작가의 발언이 진실될 것이라는 선입견을 갖는다. 따라서 독자는 작가의 가장 솔직한 자아를 곧 발견할 수 있을 것으로 기대한다. 그럼에도 불구하고 호손은 「세관」에서 이러한 독자의 기대를 일순간에 무너뜨리면서 자신의 자아를 그렇게 솔직히 드러내려 하지 않는다. 서술자가 애써 독자에게 알리고 싶은 진실의 본질은 고정적이기보다는 종잡을 수 없는 것이다. 그러기에 우리는 세관 스케치의 서두에서부터 너무 많은 진실을 대면하게 된다. 토머스 무어(Thomas R. Moore)에 따르면, 이 스케치의 처음 두 문단에서 "진실" 혹은 "진실을 말하는 것" 에 대한 언급이 무려 아홉 번이나 나온다(86).[7] 서술자가 이처럼 진실에 대해 과다하게 언급하는 것은 반어적으로 그가 독자를 오도하고 독자에게 그릇된 정보를 제공하고 있다는 느낌을 들게 해준다. 이는 결국 작가의 실제 목소리와 의도를 성공적으로 베일에 싸이게 하는 효과를 낳는다.

「세관」의 도입부에서 서술자가 진실 말하기에 대해 명백히 자의식을 드러내고 청중에게 잇달아 호소하는 제스처 때문에 독자는 의미를 찾기 위한 거래 속으로 말려들어가지 않을 수 없게 된다. 이때 우리는 서술자가 사실은 독자와 적나라하게 솔직한 관계에 있기를 좋아하지 않는다는 것을 정확하게 느낀다. 이로써 우리는 종래의 객관적 텍스트에서 독자가 형성하는 텍스트로

[7] 무어가 지적한 진실 관련 문구로는 "P.P.의 사례를 충실하게 따랐다," "진실은 …인 듯하다," "그러나 모든 것을 다 말하는 것은 점잖지 못하다," "서술자가 청중과 어떤 진정한 관계에 서있지 않는다면," "여전히 가장 내밀한 나를 … 간직해 준다," "서사의 신빙성에 대한 증거를 제공하는 것," "편집자로서 나의 진실된 위치를 설정하는 것," "대중과 개인적 관계를 가정하는 나의 진실된 이유" 등이 있다.

교보문고 KYOBO Book Centre

강조점이 바뀐 것을 분명히 보게 된다. 호손의 불투명한 수사법은 솔직하지 않은 것으로, 독자로부터의 반응을 요구한다. 의미란 기본적으로 텍스트와 청중 사이의 긴장과 상호작용에서부터 나오기 때문이다.

「세관」의 서두에서 이 스케치를 쓰게 된 동기를 간략히 밝히고 난 서술자는 이제 본격적으로 자신이 일했던 세일럼의 세관 건물을 지나칠 정도로 상세하게 묘사하기 시작한다. 그는 먼저 현관 입구에 붙어있는 미국 정부의 상징적 새인 독수리 형상을 소개하는 중에 "나의 기억이 정확하다면" (1:5)이라고 단서를 붙인다. 이것은 자기가 확실히 기억하지 못할 수도 있음을 내비치는 가운데 역설적이게도 사실은 자신이 직접 두 눈으로 보고 확인했다는 것을 강조하기 위한 수법인 것이다. 이어서 서술자는 과거에 많은 사람들이 분주하게 드나들었던 세관이 이제 영락해 가는 모습을 애처로운 시선으로 묘사한다. 현관문을 들어서면 한 눈에 들어오는 사무실은 온통 거미줄이 쳐 있고, 페인트칠은 오래돼 더러워졌고, 바닥은 회색 먼지로 뒤덮여 있다. 서술자는 약 여섯 달 전 바로 이곳에서 여기저기 서성대거나 다리가 긴 의자에 앉아 팔꿈치를 책상 위에 올려놓고 조간을 이리저리 훑어보던 사람이 있었다고 먼저 소개한다. 그러고 나서 서술자는 독자를 자기 이야기의 직접 상대, 즉 청자로서 불러들인다. 다소 아부적인 어조로 "존경하는 독자" (1:8)[8]라고 직접 부르면서, 그에게 세관에 있었던 사람이 바로 자기 자신임을 확인시키고자 한다. 그러니까 예전에 "햇빛이 버들가지 사이로 화창하게 비쳐 드는 구 목사관 서쪽에 있는 작고 아늑한 서재로 여러분을 안내했던 바로 그 사람" (1:8)이라는 것이다.[9] 이로써 독자를 조종하려는 작가의 노력과 그에게 회의적 시선을 보내려는 독자의 경계 사이에는 새롭게 긴장감이 조성된다.

「세관」의 성공에 이어 나온 『진부한 이야기들』의 머리말에서도 호손은 "독자와 작가 사이의 불안정한 결혼" (Moore 77)에 의해 야기된 긴장에 대해 언급한다. 이를 위해 서술자는 먼저 "대중"이란 표현을 여섯 번이나 쓰면서 이 그룹을 "작가"와 대비시킨다. 뉴잉글랜드의 지인들과 설령 잘 알지 못하는 사이일지라도 친구들을 위해 창작을 한다고 생각하고 있었던 호손은 이 무렵에야 "미국의 대중에게 아니 어떤 대중에게든" (9:4) 자기가 말하고 있다는 것을 알게 되었다. 하지만 대중이 곧 친구를 형성하지는 않는다는 명제 위에서 이 머리말의 음조는 유머러스하기보다는 오히려 적대적이거나 경멸적이다. 호손은 여기서 대중이 자기 서사를 읽는 방법을 잘 모른다는 것을 암시하고자 한다. 어쩌면 그 자신이 허구를 창조해야 할 뿐만 아니라 그것을 읽는 방법을 청중에게 가르쳐야 한다고 느꼈던 것 같다. 이런 의미에서, 그의

[8] 다른 작품에서도 호손의 서술자는 독자에게 존칭을 사용하거나 호의적인 수식어를 사용하고 있는데, 단편집 『진부한 이야기들』에서는 "친절한 독자" (9:26), "나의 다정한 독자" (9:215)라고 부른다.

[9] 호손 자신이 콩코드(Concord)에서 보낸 삶을 바탕으로 쓴 『구 목사관의 이끼』(*Mosses from the Old Manse*)를 두고 하는 말이다.

교보문고 KYOBO Book Centre

이야기와 스케치가 예술가로서의 호손을 보여주는 것이라고 한다면, 이 세관 스케치를 포함한 그의 머리말들은 청중에게 읽는 방법을 가르치는 교사로서의 호손을 보여준다 하겠다. 사실상 그의 이야기와 스케치는 "외로운 정신이 그 자체와의 글로 쓴 소통"도 아니고 "고립된 사람이 그 자신의 정신, 마음과 나누는 대화"도 아니며, 오직 "세상과의 교류를 개시하려는 시도"(9:6)일 뿐이다. 여기에서 호손은 분명히 닐 더블데이(Neal F. Doubleday)가 적절히 지적하는 대로, "처음으로 대중과의 관계가 그의 작품을 지탱시켜 줄 것이라고 생각하고 있었다" (74).

『일곱 박공의 집』의 머리말도 역시 심층적으로는 호손과 독자 사이의 대립 관계의 형식을, 표면적으로는 독자를 위한 설명과 양해의 형식을 취하고 있다. 짧은 네 문단으로 되어 있는 이 머리말은 대립적인 수사법과 함께 빈정대는 음조를 띠고 있다. 문체의 간결함과 급작스러움은 다음에 나오는 한가하고 믿음직한 음조와는 아주 대조적인 목소리의 특징을 띤다. 이 목소리는 "내 인생에서 약간 놀라운 일이다"(1:3)라고 토로하는 「세관」의 개성적인 목소리와는 달리 사뭇 업무적이다. 일정 거리를 유지하기 위해 역시 삼인칭으로 쓰인 이 머리말에서도 "작가"는 어김없이 "독자"와 상호간에 대립하고 있다. 호손 특유의 수사법은 이러한 대립 위에서 이루어진다. "로맨스"는 "소설"과 대칭되고, "실제적인 것"은 "상상적인 것"과 대조된다. 아울러 "환상의 그림"은 "현실"과, "미덕"은 "결함"과 각각 대비된다(2:1-3).

호손은 이 『일곱 박공의 집』 머리말에서도 "작가"라는 이름의 주체자를 등장시켜 일종의 거래 형식으로 독자와의 계약을 맺고자 시도한다. 이때 호손의 형상은 사적인 개인이기보다는 공적인 인간으로서의 작가를 가리킨다. 그 결과 작가의 머리말은 마치 호손이 아닌 다른 누군가에 의해 쓰인 듯이 들리면서 작가의 서사 전략에 분명히 기여한다는 인상을 풍긴다. 호손이 서문에서 청중을 "독자"라고 부를 때 그는 다음에 나오는 서사 전체를 통하여 계속될 상호간의 공모관계를 설정하고 있는 것이다. 이러한 수사적 협약으로 자기 이야기를 독자의 상상 속에 주입시키려는 작가의 노력에 따라 여기서도 독자의 역할은 예외 없이 그 이야기가 진행되는 동안 가능한 한 많이 믿어주어야 하는 것이다. 호손의 전체 서사가 설령 흐릿한 전설이나 전승적인 지식, 최면술의 환상이나 다큐 역사로 구상되었다 하더라도 일단 제시되고 나면, 독자는 "자신의 쾌감에 따라서 그것을 경시할 수도 있고 사실적인 효과를 내기 위해 거의 지각할 수 없게 인물과 사건 주위에 번지게 할 수도 있다"(2:2). 어떤 서사에서든지 특히 중요한 것은 사실인 체 가장하는 특수 장치가 아니라 이야기 자체의 박진감이다. 궁극적인 문제는, 일어나지 않은 사건이 일어났다고 막무가내로 증거를 대려 할 것이 아니라 일어날 수 있고 실제로 일어났다고 우리가 느끼도록 사건을 그리는 것이다.

호손이 『일곱 박공의 집』의 머리말에서 첫 번째로 주장하고 싶은 것은 이

교보문고 KYOBO Book Centre

작품을 "소설"에 대비되는 "로맨스"로 규정하는 것이다. 이것은 궁극적으로 "지나간 시간을 우리에게서 휙 지나가는 현재와 연결시키려는 시도"(2:2)로서 작품 속에 함축된 역사 의식의 테마를 시사한다. 다시 말하면, 문제의 일곱 박공의 집에 얽힌 이야기는 일종의 "전설"(2:2)로서 청교도 시대의 과거와 19세기 현재를 연결 지으려는 노력의 일환이라는 것이다. 호손은 자기 이야기에 로맨스라는 "전설적 안개"(2:2)를 두름으로써 모든 취사 선택권을 독자에게 떠넘기고 소설가로서의 책임에서 벗어나고자 한다. 그는 앞서 「세관」에서도 자신을 가리켜 선임 검사관 퓨(Surveyor Pue)가 만든 텍스트의 편집자로 지칭함으로써 사실성에 구애 받지 않는 로맨스 작가의 이점을 취한 바 있다.

호손은 이 머리말에서 일단 소설의 양식과 소재에 있어 자신의 "면책권"(2:2)을 설정하고 난 후에 덜 경계적으로 업무를 처리하는 믿음직한 사람으로서 문학 거래의 목적을 완수하기 위한 특별한 방법에 대해 상세히 말하기 시작한다. 그는 "많은 작가들이 어떤 도덕적 효용을 대단히 강조하며 그 효용에 자기 작품의 목표를 정립한다"(2:2)는 점에 특히 주목한다. 물론 호손 자신도 이러한 전통적 도덕성을 강하게 인식하고 있기에 그가 강력하게 주창하고 싶은 점은 "잘못 얻은 금화나 부동산을 후손들에게 물려주어 결과적으로 그것을 망쳐버리고 마침내 쌓아놓은 재물이 원래의 원소대로 산산조각나게 되는 어리석음을 인간들에게, 아니 단 한 사람에게만이라도 확신시켜 주는 것"(2:2)이다. 그렇지만 호손은 "도덕성의 쇠막대기"에 해당하는 "교훈으로 이야기를 가차없이 망쳐놓기"(2:3)를 원하지 않는다. 그는 직선적인 명백한 도덕주의 대신에 로맨스의 미묘하고 정교한 과정에 따라 얻어지는 효용 원리를 선호한다. 그의 목표는 서사를 통하여 "핀으로 나비를 꽂기"보다는 "매 걸음마다 환히 비춰주는 고상한 진실"(2:2)을 설정하는 것이다.

마지막으로 호손은 현실 세계와 상상 세계의 구분에 대해 독자에게 경고하는 것으로 이 머리말을 끝맺는다. 이야기의 장소가 상상 속의 어느 곳이고 거기 나오는 인물들 또한 상상의 창조물이라는 것은 소설가들이 관례적으로 하는 상투적 주장이다. 호손은 그의 독자들이 서사의 배경을 세일럼으로 인식하려 한다는 것을 잘 알고 있다. 그럼에도 불구하고 호손은 로맨스에 나오는 길, 집, 그리고 사람들은 자기 자신의 창작물이라고 힘주어 강조한다. 결국 호손은 머리말의 마지막 문장에서도 비슷하게 혼합된 공식으로 일곱 박공의 집에 얽힌 이야기를 하나의 로맨스라고 애써 항변하는 것이다. 설령 "독자가 어쩌면 이 서사의 상상적 사건들에 실제 장소를 연결하고 싶을지라도" 호손은 그들을 향해 "에섹스 군(郡)의 어떤 실제 땅에서가 아니라 그 위에 떠도는 구름상에서 벌어지는 로맨스"(2:3)로 읽어주기를 주문한다.

호손이 『일곱 박공의 집』을 가리켜 굳이 로맨스라고 천명하는 이유 중 하나는 그가 대립의 수사법에 의해 야기된 논리적 긴장을 이용하여 노골적으로

교보문고 KYOBO Book Centre

말할 수 없는 것을 말하려는 것이다. 사실상 그는 에섹스 군의 어느 한 지역에 대해서뿐만 아니라 미국에 대해서, 즉 미국의 경제 체제와 도덕적 토대에 대해서 마찬가지로 많은 말을 하고 있는 셈이다. 이 머리말에서 혼합되지 않은 사실적 묘사에 대한 독자의 소망에도 불구하고 사실주의는 호손 서사에 있어서 한 가지 구성 요소일 따름이다. "가시적인 주인 없는 땅을 정하여 집을 짓는다"(2:3)고 하는 것은 실제로 이 소설의 중요한 테마를 재진술하는 것으로 보인다. 여기서 집은 그 이야기의 직해성을 작가가 부정함으로써 도둑맞은 인디언 땅 위에 수립된 미국을 상징한다. 호손이 보기에, "한 세대의 잘못은 연속하여 후 세대에 계속 살아서 순수하고 통제할 수 없는 불행이 된다"(2:2). 여기에서 호손은 물려받은 죄악이 미국적 심리의 부분이고 도덕적 진보를 언제까지나 방해할지 모른다는 점을 시사해준다.

호손은 『블라이드데일 로맨스』의 머리말에서도 브룩 농장(Brook Farm)에 대해서만 아니라 미국에 대해서도 마찬가지로 말하고 있다. 공산주의적인 브룩 농장 같은 공동체적 실험은 더 나아가서 미국의 실험과 유사하다. 호손은 바로 이 공동체 실험의 실패를 통하여 양자가 모두 결함을 갖고 있음을 암시하고 싶어한다. 그가 역사적인 재료와 함께 동시대의 문화를 그의 서사 속에 끌어들였다는 것은 놀라운 일이 아니다. 작가에게 있어서 다른 무엇보다도 친숙한 것이 가장 적합한 작품 소재가 된다는 것은 결코 새로운 사실이 아니기 때문이다. 호손은『블라이드데일 로맨스』에서도 앞의『일곱 박공의 집』에서와 마찬가지로 실제로 경험한 것을 상당한 정도까지 예술로 변형시키고자 시도한다.

호손은 이 머리말의 첫 문장에서 "어쩌면 많은 독자들이 이 책의 '블라이드데일' 에서 브룩 농장을 어렴풋이 떠올릴 것"이라는 점을 인정하고 나서 "작가가 이 공동체를 염두에 두고 있었음을 부인하고 싶지는 않다"(3:1)고 고백한다. 이어서 호손은 "한때 운 좋게 이 공동체와 개인적으로 인연을 맺었었기에 다음에 이어지는 상상 속의 이야기에 보다 더 생생한 현실감을 불어넣기 위해 실제의 기억을 간혹 떠올린 것도 사실이지만 작품 속에 등장하는 상상의 인물들만큼이나 농장 조직 그 자체도 허구의 산물임을 독자들에게 분명히 밝히고 싶다"(3:1)고 명백히 표명한다. 굽타(R.K. Gupta)는 「호손의 예술 이론」("Hawthorne's Theory of Art")에서 이러한 호손을 가리켜 "해리 클라크(Harry H. Clark)가 말하는 이른바 '코닥 사실주의'의 옹호자는 결코 아니다"(149)라고 역설한다. 이는 호손이 절대적이거나 철저한 사실주의자는 아니라는 의미로 해석된다. 브룩 농장과 유사한 배경 설정은 로맨스의 주요 목적에 있어서 부차적이다. 아울러 호손은 사회주의와 관련하여 어떤 이론도 펼치려 하지 않는다.

한편 『블라이드데일 로맨스』의 머리말은 『일곱 박공의 집』의 높은 인기로 인해 한층 고조된 호손의 작가로서의 자신감을 반영해준다. 여기서도 마찬가지로 여전히 삼인칭 서사 목소리를 통해 네 번이나 언급된 "작가"는

교보문고 KYOBO Book Centre

어김없이 "독자" 와 대칭되지만 그 관계는 덜 적대적이다. 보다 더 느슨한 음조의 대조법이 이용된다. 물론 그 대칭의 초점은 미학적 대조법이다. "실제의 회상" 은 "환상의 스케치" 와, "백일몽" 은 "사실" 과, "허구" 는 "현실" 과 각각 대비된다(3:1-2).

이러한 대조의 미학은 『대리석 목신』의 머리말에서도 계속 이어진다. 서술자의 음조는 한결 더 부드러워져 대결적이기보다는 사색적임에도 불구하고 여전히 작가-독자의 대칭법을 사용하고 있다. 호손은 여기서도 "일반 대중" 대신에 "형제 이상으로 가깝고 친절하고 마음에 드는 친구" (4:1)를 찾아서 그에게 호소하고 싶어한다. 이처럼 상냥하고 공감적인 사람을 가리켜 예전에 이미 여러 머리말을 통해 "친절한 독자," "다정한 독자," "사랑하는 사람," "관대한 사람," "존경하는 독자" (4:1)라고 표현했었다. 호손은 삼인칭 "작가" 대신에 일인칭 "나" 를 주어로 내세워서 그런 사람을 아직까지 만나보지도, 편지를 교환한 적도 없었다고 실토한다. 그럼에도 불구하고 호손을 가리키는 일인칭 "나" 는 그 이상적인 독자를 "신화적 인물" 로 단정하지 않을 뿐 아니라 "그의 실제 존재에 대한 굳건한 믿음을 언제나 지니고 오랜 세월 동안 그를 위해 창작했다" (4:1-2)고 실토하면서 반가운 조우(遭遇)의 희망을 버리지 않는다. 그러면서도 한편으로는 행여나 그가 "지상에서의 작업을 완수하고 다정한 독자들의 낙원" (4:2)으로 철수해 가지 않았나 하고 두려워한다. 어쩌면 그가 "다시 그런 독자를 발견하게 된다면 그건 이름이 반쯤 지워져 버린 이끼 낀 비석 아래에서 일 것" (4:2)이다. 이런 의미에서, 리처드 밀링턴(Richard Millington)은 『대리석 목신』이 "다정한 독자들을 위한 숭덕문으로 시작한다" (177)고 논평한다.

호손은 계속해서 작가와 청중 사이의 대립 관계를 전경(前景)으로 내세우면서 독자에게 선택할 것을 강압적으로 요구한다. 호손이 여기에서 원하는 관계는 절대적인 호불호(好不好)의 특징을 갖는다. 호손의 책을 손에 잡은 독자는 작가에 대해서 공감적인지 반감적인지를 스스로 결정해야 하는 것이다. 따라서 익살스럽고 반어적인 자기 조롱이 이 머리말에서 두드러지게 나타나는 음조이다. 호손이 이전에 창작을 위해 작가로서 시도했던 것은 단지 "불어오는 바람에 날려보낸 종이 두루마리일 뿐" 이었다. 이는 "다정하고 친절하고 인정 많고 관대하고 가장 사랑하고 존경하는 독자" (4:2)가 그것을 적절하게 받아줄 것이라는 믿음에서 나온 것이다. 실제로 호손은 이 작품을 극찬한 로스로프 모틀리(Lothrop Motely)에게 보낸 답신에서 "그대야말로 정녕 다정한 독자" 라고 부르면서 "그대의 작업으로 나의 불완전한 노력을 마무리 짓고 그대의 따스한 상상력으로 이 책의 절반을 만들었소" (18:256)라고 말함으로써 한 사람의 이상적인 독자를 마침내 발견했음을 확신했다. 그러고 나서 호손은 이 로맨스를 가리켜 "설령 또 하나의 독자를 찾아내지 못할지라도 성공작" (18:256)이라고 자평했다. 마침내 호손이 그토록 갈구해온 자유를 안겨줄 "객관적인 혹은 객관화된 중립적 땅" (Martin 160)을 찾아내 그

교보문고 KYOBO Book Centre

토양 속에서 완벽한 로맨스를 만족스럽게 키워낸 듯하다. 이로써 우리는 호손이 문학작품이라는 기호체계 안에서 롤랑 바르트(Roland Bathes)가 말하는 이른바 독자의 창조적 역할을 일찍이 간파하고 있었음을 알 수 있다.

III. 결론

호손이 여러 머리말에서 말하는 '작가'란 세상과의 교제를 개시함과 동시에 작품을 통해 자아의 초상을 그리고 싶어하는 페르소나이다. 그는 독자와의 만남에서 자기 할 일이 전달이 아니라 공조라는 점을 늘 생각한다. 다만 그 만남에서 자기 자신을 이해시키기 위한 짐은 주로 작가 편에 지워져 있다. 이러한 논리를 인정한다면 우리는 『대리석 목신』의 머리말을 뺀 거의 모든 머리말들이 불완전한 소통의 원인을 작가에게서 독자에게로, 예술가에게서 청중에게로 전환하려는 암묵적인 시도와 함께 청중의 주의를 끄는 일의 어려움에 대한 고백으로 볼 수 있다. 바꾸어 말하면, 쓰여진 텍스트를 바탕으로 쓰여지지 않은 텍스트를 구성하는 역할을 독자가 담당하되 반드시 그 과정에 역동적으로 참여하여야 한다는 것이다. 즉 독자는 쉴로미드 리몬-케넌(Shlomith Rimmon-Kenan)이 강조하는 "텍스트와 씨름하기 위해 필수적인 특수한 능력"(118)을 스스로 조장해야 하는가 하면 주어진 장면에 대해 언제나 적절한 태도를 형성해야 하고 때로는 기왕의 관점이나 세계관도 과감히 변화시켜야 한다.

호손은 일반 대중이 이러한 자질을 역동적으로 갖추고 그의 책을 정확하게 읽는 것을 믿지 않으면서, 작가와 대중 사이에 동반자 관계를 형성한 후 이내 대조법의 사용으로 반대자의 자세를 강조한다. 겉보기에 적대적인 이 반대자의 계열에는 예를 들면, "그의 책을 옆으로 내팽개쳐 버릴 많은 사람들"(1:3)과 "독서 대중 가운데 아마도 그 책을 완전히 무시해버린 많은 사람들"(9:4)이 속할 것이다. 호손의 대중과의 불만족한 관계는 상반적인 수사법으로 강화된다. 머리말의 친밀감이 솔직성을 요구함에도 불구하고 호손은 양극의 수사법을 사용함으로써 폭로의 위협을 살짝 비켜가고 있다. 이러한 이중적 대칭은 작가 대 독자, 사실적인 것 대 상상적인 것, 작가 대 대중, 백일몽 대 사실, 허구 대 실제, 젊음 대 노년, 선 대 악 등인데, 이것들은 호손 안에서 해결되지 않은 상반성을 잘 나타내준다. 이러한 대칭법의 빈번한 사용은 독자와 작가, 사실적인 것과 상상적인 것, 사실과 허구 사이에 마찰적인 제휴관계를 형성한다. 실제로 호손이 로맨스를 쓰게 된 강한 동기는 "허구와 실제, 상상과 지각, 작가와 독자 사이의 행복하고 평온한 관계의 … 상실과 부재에 대한 심오한 체험"(Dryden 32)이었던 것으로 보인다.

호손의 로맨스는 그가 개발한 독특한 작품 형태라기보다는 그가 발견한 문학

교보문고 KYOBO Book Centre

양식, 즉 "그의 예술이 일어나는, 작가와 독자가 특별한 형태의 교제로 만나는 심리적, 문화적 장소"(Millington 43)라고 할 수 있다. 호손은 그의 로맨스 전체를 통해서 각각의 서술자에 대해 아주 다양한 포즈를 취한다. 역사, 문서, 소문, 미신, 추측 등과 같이 서사의 전개를 위하여 동원된 온갖 방안들은 독자의 일상생활과의 인식론적 관계를 해체시키기 위한 것이 아니라 작가 자신의 상상의 행동 속에 독자를 참여시키기 위함이다. 그러므로 이러한 노력 속에서 독자의 지위를 인정하는 것은 문학적 담론의 중심적 사실을 직면하는 것으로 볼 수 있다.

이처럼 독자의 역할이 커지게 되면, 그의 글읽기, 즉 독서행위는 글쓰기의 일종으로 변모하게 된다. 창작자만이 글을 쓰는 것이 아니라 창작자가 만들어 놓은 텍스트를 적극적으로 읽어 나가는 독자 역시 글을 쓰는 창작인의 자격을 갖추게 된다. 독자는 여러 이유로 해서 언급되지 않은 채 지나치는 틈새들을 필수적이거나 그에 준하는 사건들과 특징들로 메워야 한다. 이렇게 해서 독자는 볼프강 이저(Wolfgang Iser)가 주장하는, "하나의 텍스트가 읽혀질 때 비로소 생명력을 갖게 된다"(2)는 논리에 따라 텍스트를 단순한 책의 수준에서 작품의 수준으로 끌어올리는 역할을 수행하게 되는 것이다. 독자의 역동적 참여는 영미 계통의 독자반응비평이나 서구의 수용이론에서 특별히 강조하는 점이다. 일찍이 호손은 창작 과정에서 이러한 독자의 역할을 누구보다도 절감하고 있었기에 거의 모든 머리말을 통해서 독자에게 이해의 방향이나 태도를 지시하거나 통제하고자 한다. 프랭크 커모드(Frank Kermode)가 "호손의 텍스트는 독자 편에서의 공동 생산을 위한 초대를 의미한다"(43)고 주장한 것은 호손의 현대성을 정확하게 지목한 것으로 보인다.

호손이 포스트구조주의자나 해체론자들이 좋아하는 불확정성과 해독 불능성으로 자신의 서사를 일부러 모호하게 만든 것은 해석의 무정부주의를 지향하는 것이 결코 아니다. 기본적으로 호손의 목적은 "불확정에서 다원론으로, 갈등에서 일치로, 상대론에서 합일로의 재소통을 하는 것"(Bercovitch 24)이다. 호손의 로맨스는 오늘날에도 독자의 재해석을 기다리며 활짝 열린 채로 독자가 매번 텍스트를 펼쳐들 때마다 색다른 독서 체험을 허용한다. 독자가 그 텍스트를 통달했다고 확신하는 순간에 호손은 또 하나의 비밀을 털어놓는다. 에드가 드라이든(Edgar A. Dryden)이 "그의 가족과 친구를 포함하여 동시대인들을 당혹시켰던 문제, 즉 너새니얼 호손은 누구인가?"(9)하고 제기한 질문에 대해 마이클 던이 "호손은 여전히 호손으로 남는다"(192)고 명쾌하게 대답한 것은 아주 적절한 결론으로 보인다. 호손의 로맨스는 롤랑 바르트(Roland Barthes)가 분류한 "읽는(readerly)" 텍스트와 "쓰는(writerly)" 텍스트 가운데 필시 후자에 속한다. 미결정의 열린 텍스트를

교보문고 KYOBO Book Centre

대할 때에는 독자 역시 마음의 문을 활짝 열어놓는 것이 최선의 독서 전략이다. 환히 트인 독자의 마음과 함께 비로소 호손의 서사는 현대 아방가르드 텍스트의 일종으로서 언제나 모호함 속에 흥미진진한 채로 길이 남을 것이다.

참고문헌

Bercovitch, Sacvan. (1991). *The Office of The Scarlet Letter*. Baltimore: Johns Hopkins UP.

Booth, Wayne. (1983). *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: U of Chicago P.

Buitenhuis, Peter. (1991). *The House of the Seven Gables: Severing Family and Colonial Ties*. Boston: Twayne.

Crowley, J. Donald, ed. (1971). *Hawthorne: The Critical Heritage*. New York: Barnes.

Doubleday, Neal Frank. (1972). *Hawthorne's Early Tales: A Critical Study*. Durham: Duke UP.

Dryden, Edgar A. (1988). *The Form of American Romance*. Baltimore: Johns Hopkins UP.

Dunne, Michael. (1995). *Hawthorne's Narrative Strategies*. Jackson: UP of Mississippi.

Eco, Umberto. (1979). *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington: Indiana UP.

Gupta, R.K. (1969). "Hawthorne's Theory of Art." *American Literature, 40*, 147-162.

Hawthorne, Nathaniel. (1962). *The Scarlet Letter*. The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne 1. Columbus: Ohio State UP.

Hawthorne, Nathaniel. (1965). *The House of the Seven Gables*. The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne 2. Columbus: Ohio State UP, 1965.

Hawthorne, Nathaniel. (1964). *The Blithedale Romance* and *Fanshawe*. The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne 3. Columbus: Ohio State UP.

Hawthorne, Nathaniel. (1968). *The Marble Faun*. The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne 4. Columbus: Ohio State UP.

Hawthorne, Nathaniel. (1974). *Twice-Told Tales*. The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne 9. Columbus: Ohio State UP.

Hawthorne, Nathaniel. (1974). *The Letters, 1857~1864*. The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne 18. Columbus: Ohio State UP.

Holman, C. Hugh. (1980). *A Handbook to Literature*. Indianapolis: Bobbs-Merrill.

Iser, Wolfgang. (1971). "Indeterminacy and the Reader's Response to Prose Fiction." *Aspects of Narrative*. Ed. J. Hillis Miller. New York: Columbia UP.

James, Henry. (1966). *Hawthorne*. Ithaca: Cornell UP.

Kennedy-Andrews, Elmer. (1999). "Introduction." *Nathaniel Hawthorne:* The Scarlet

교보문고 KYOBO Book Centre

Letter. Cambridge: Icon, 5-10.
Kermode, Frank. (1975). *The Classic: Literary Images of Permanence and Change*. New York: Knopf.
Martin, Terrence. (1965). *Nathaniel Hawthorne*. New York: Twayne.
Millington, Richard H. (1992). *Practicing Romance: Narrative Form and Cultural Engagement in Hawthorne's Fiction*. Princeton: Princeton UP.
Moore, Thomas R. (1994). *A Thick and Darksome Veil: The Rhetoric of Hawthorne's Sketches, Prefaces, and Essays*. Boston: Northeastern UP.
Rimmon-Kenan, Shlomith. (1983). *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. New York: Methuen.

예시 언어(Examples in): English
적용가능 언어(Applicable Languages): English
적용가능 수준(Applicable Levels): College

김지원
세종대학교 영어영문학과
143-737 서울 광진구 군자동 98
Tel: (02) 3408-3112 / C.P.: 010-6858-6411
Fax: (02) 3408-4302
Email: kimj@sejong.ac.kr

Received in October 10, 2010
Reviewed in November 20, 2010
Revised version received in December 15, 2010

교보문고 KYOBO Book Centre