

# 위화와 “글쓰기 수련”

崔瑛祐\*

## <목 차>

1. 들어가는 말
2. “敘述의 民主化” 이전과 이후
3. “글쓰기의 수련”은 어떻게 정립되는가
4. 想像과 經驗의 危機
5. 나오며

## 1. 들어가는 말

80년대 후반기에 이르러 진행된 위화의 문학사유는 몇 가지 점에서 우리들의 주목을 받기에 족하다. 그것은 일차적으로 1980년대 실험문학 사조의 전위로서 활동했던 작가의 決算이라는 점에서 그렇지만, 문제는 그리 간단하지 않다. 무엇보다도 당시의 위화는 “虛僞의 形式”으로 “자신에 속하는 소설세계를 구축하고자 했으며, 이를 통해 그가 진실이라고 여기는 진실한 세계의 모습을 독자에게 제공하려 했다”<sup>1)</sup>는 점에서 그 의미가 간단치 않다. 그리고 그러한 虛僞的 眞實談이 90년대 창작경향의 변화와도 무관하지 않은 탓에, 당시의 문학적 행보는 80년대를 풍미했던 선봉문학을 어떤 식으로 止揚해 갔는지를 볼 수 있는 試金石이 되기에 충분하다. 陳思和가 적절히 지적한 바, 이 시기에는

\* 국립한밭대학교 중국어과 조교수.

1) 천쓰허 지음, 노정은·박난영 옮김, 《중국당대문학사》(서울: 문학동네, 2008), 427쪽.

“관념적으로 세계를 해석하려는 충동과 세계에 일회적인 모델을 제조하려는 예술적 이상”이 복잡한 형태로 얽혀 있기 때문이다.<sup>2)</sup> 비록 그가 다루고 있는 현실과 대상은 “虛僞”, “觀念的衝動”, “藝術的理想” 등이 혼재된 형식으로 드러나 있지만, 그 안에서 위화는 중국의 현대사를 어떻게 바라볼 것인지, 나아가 그런 삶을 담아내는 문학은 어떠해야 할 것인지를 진지하게 모색하고 있다. 이러한 시각으로 위화에게 접근하기 위해, 우리는 창작변화의 變曲點이 되는 지점들을 좀 더 纖細하게 짚고 넘어갈 필요가 있다.

위화의 문학세계를 갈라보는 시각은 매우 정형화되어 있으나<sup>3)</sup>, 그 내용과 의미는 아직껏 온전하게 해명되지 못하고 있는 실정이다. 이유는 크게 두 가지로 정리할 수 있다. 첫째, 分絶論에 입각한 연구태도가 먼저 강조되다 보니, 작가의 고민은 너무 쉽게 외면당하기 일쑤이다. 이는 위화가 自序, 後記, 散文, 인터뷰 등을 통해 산발적으로 자신의 문학적 입장을 개진해 나간 탓에 나타나는 결과로도 볼 수 있겠다. 즉 연구자로 하여금 分散 속의 收容<sup>4)</sup>을 요청하고 있다는 것이다. 둘째, 다양화된 연구의 지평 위에서 위화의 창작변화를 가늠하

2) 천쓰허 지음, 노정은·박난영 옮김, 《중국당대문학사》(서울: 문학동네, 2008), 428쪽.

3) “위화에 대한 가장 정형화된 해석은 그의 창작변화에 관한 것이다. 위화의 창작 경향 변화에 관한 해석은 위화를 보는 시각이 갈라지는 핵심적인 분기점이 된다는 점에서 중요하다. 일반적으로 위화의 창작은 이른바 선봉파로 분류되는 1980년대의 실험적 서사와, 1990년대 이후의 이른바 현실주의적 서사로 구분된다. 주로 단편 또는 중편이 대부분인 80년대의 작품은 독자를 당혹스럽게 하는 폭력과 죽음, 우연성과 부정의 이미지가 지배적인 것으로 평가된다. 반면 일련의 장편으로 이어지는 90년대 이후의 작품은 삶에 대해 통찰하고 포용하는 태도를 바탕으로 한 절제된 현실주의적 서사를 보여준다고 평가된다.” 김진공, <위화 소설 연구의 몇 가지 문제>, 《중국현대문학》 제50호, 2009년 9월, 57쪽.

4) 텍스트학에서는 작가의 自序, 後記, 文論, 인터뷰 등을 이른바 파라텍스트(para-text/절다리텍스트)의 범주로 다룬다. 일반적으로 한권의 소설책에서 소설 그 자체를 텍스트라고 한다면, 소설의 제목, 표지를 두른 띠지, 판권지, 제사(題詞), 주(註), 삽화 또는 작가의 ‘일러두기’ 등을 통틀어 ‘파라텍스트’라 일컫는다. 그러나 텍스트의 읽힘에 영향을 주는 것이 파라텍스트라고 할 때, 파라텍스트의 범위는 무척 확장될 수 있다. 좁게는 책의 제목, 서문, 타이포그래피 등이 해당되지만, 넓게는 대외적으로 소개되는 서평, 광고, 여업활동, 영화화 여부 등을 비롯한 책을 둘러싼 거의 모든 외부적 조건이 곧 파라텍스트가 될 수 있다. 파라텍스트라는 개념을 창안한 제라르 쥬네트는 “독자에게 안으로 들어갈 것인가 아니면 오던 길을 되돌아 갈 것인지를 부여하는 현관”으로 비유한다. 이재룡, <파라텍스트의 세계 — 창작과 명명>, 《작가세계》 13호, 1992, 255쪽 재인용.

고자 하는 시도가 만족스럽게 진행되지 못하였다. 기실 위화의 문학세계를 두 경향으로 나눌 수 있다면 그 사이에는 兩者의 경계에 놓이거나 兩者의 속성을 동시에 지닌 스펙트럼(spectrum)이 존재하기 마련이다. 그렇다면 다양한 시도와 모색의 갈래가 되는 지점들을 검토해볼 수 있을 터인데도, “실험적 서사”니 “현실주의적 서사”니 하는 무수히 되풀이되어 온 관습적 클리셰(Cliche)들이 너무 강하게 작용하고 있는 것 같다.

무엇보다 중요한 것은 작가의 목소리를 외면하지 않는 일이다. 게다가 이러한 논의들은 애초에 위화 자신의 고유한 문제의식으로부터 비롯되었다는 점, 그리고 그 문제의식에 담긴 고뇌와 고민은 결국 80년대 후반기의 문학적 상황과 강력하게 연결되어 있다는 사실을 想起할 필요가 있다는 것이다. 자기문학에 대한 작가의 曲盡한 意識을 확정된 혹은 모호한 “기억”이나 “운명”으로 규정하거나, “과잉된 자부심”<sup>5)</sup> 등으로 置簿한다면 그것은 작가의 고민 자체를 맥 빠지게 하는 일이 될지도 모른다. 그렇다면 여전히 문제는 작가 자신의 목소리이다. 본문의 목적은 위화의 散在한 목소리들을 聚合해 90년대의 창작변화를 추동했던 몇 가지 특징적 움직임들을 復原해보는 데 있다.

## 2. “敘述의 民主化” 이전과 이후

도대체 위화에게 무슨 일이 일어난 것일까. 1990년 《가랑비 속의 외침 在細雨中的吶喊》을 발표하면서 본격적인 장편 창작의 길에 들어선 위화는, 당시를 이렇게 述懐한다.

많은 이들이 나에게 묻는다. 1980년대 작품과 1990년대 작품이 차이가 많이 있는데 이유가 무엇이나고. 평론계에서도 몇 년 전에 많은 논의가 있었다. 나도 들었

5) 김진공, <위화 소설 연구의 몇 가지 문제>, 《중국현대문학》제50호, 2009년 9월, 58,63쪽.

다. 내 입장을 말하자면 인물에 대한 태도가 바뀐 것이다. 1980년대에 나는 선봉과 작가였다. 그 때 나는 인물이 자기 목소리를 내서는 안 된다고 생각했다. 인물은 하나의 기호일 뿐, 서술자는 작가인 나였다. 인물에게 어떤 말을 하라고 요구하면 그는 그 말을 해야 했다. 그런데 1990년대에 들어 첫 장편 《가랑비 속의 외침》을 쓰면서 문득 인물이 스스로 말하고 싶어 한다는 사실을 깨달았다. 그리고 그것이 글쓰기 수련의 결과라고 생각했다.<sup>6)</sup>

위화 스스로 밝히고 있는 “1980년대 작품과 1990년대 작품”의 가장 두드러진 차이란 무엇인가. 그것은 “인물에 대한 태도”의 변화이며, 이는 “글쓰기 수련”에 힘입은 바 크다는 것이다. 이렇게 볼 경우 당시 위화의 문학적 행보는 이른바 (人爲的으로 區劃된) 장르나 流派文學에서 “글쓰기”라는 原點으로 돌아가고 있으며, 바로 이러한 ‘收斂過程’이 위화의 문학세계를 가로지르는 軸線이라 보여 진다. 그러므로 위화 문학의 轉變地帶를 분석하기 위해서는 이 軸線이 과연 무엇이며, 어떤 과정을 거쳐 형성되었는가를 究明할 필요가 있다. 위화는 자신이 변화를 겪게 된 동기와 과정을 여러 지면을 통해 언급한 바 있다. 위화의 목소리를 들어보자.

사람들이 나를 ‘선봉파’로 분류하게 한 작품들은 모두 1980년대에 발표되었다. 이 작품들을 쓸 때 나는 마치 폭군과도 같은 서술자였다. 그 때는 소설 속의 인물들이 자기목소리를 가져서는 안 된다고 여겼고, 소설 속의 부호이자 내 노예인 그들의 운명은 내 손안에 있다고 생각했다. 그래서 당시의 작품들에는 구체적인 시간과 공간에 대한 묘사가 없다. 왜냐하면 이 인물들에게는 특정한 생활환경이 없기 때문이다. 그런데 1990년대 들어 첫 장편소설 《가랑비 속의 외침》을 쓰면서 인물들이 나의 소설에 반항하는 걸 발견했다. 나는 결국 그들에게 굴복했고, 나의 문학세계는 변하기 시작했다. 민주적인 서술자로 거듭난 것이다. 이후 나의 글쓰기는 인물들의 목소리를 경청하는 방식으로 바뀌었고, 작품 속에 인물들을 배치하는 데서 그치지 않고 그들을 이해하려 애쓰기 시작했다. 푸구이나 허삼관의 말 한마디, 일거수일투족을 이해하면서 그들이 내가 정해놓은 길이 아닌 스스로의 길을 가도록 했다. 이때야 비로소 내가 살아 숨 쉬는 중국인들을 그려내는구나 하는 생각이 들었고, 많은 중국 독자들도 내 소설에 귀 기울이기 시작했다.<sup>7)</sup>

6) 위화, <나의 문학의 길>, 위화 소설집, 조성용 옮김, 《무더운 여름》(서울: 문학동네, 2011), 243쪽.

내가 창조한 인물이 갑자기 자기 목소리를 내기 시작했을 때는 사실 기분이 좀 이상했다. 그런 서술에 익숙하지 않았기 때문이다. 나는 여전히 손아귀에 쥐고 있던 권리를 잃고 싶지 않았다. 이는 작가의 권력에 대한 미련이다. 작가는 펜 아래의 인물만 통제할 수 있다. 그 밖의 것은 아무것도 통제하지 못한다. 그래서 나도 책임을 방기했다. 《인생》을 쓰면서 더 이상 통제할 수 없다는 걸 깨달았고, 《허삼관 매형기》를 쓸 때는 완전히 놓아 버렸다. 인물이 스스로 목소리를 내도록 내버려 두었다.<sup>8)</sup>

위화의 표현대로라면, 1990년대는 선봉문학의 익숙한 문법으로부터의 탈피를 과제로 삼아 예술적 갱신을 도모했거니와, 이른바 “민주적인 서술자” 話頭를 전면화하면서 급물살을 타게 되었다. 특히 “폭군적 서술자”, “작가의 권위(력)” 등의 구절을 “선봉파”의 특징으로 읽으면 우리는 ‘작가와 인물’에 관한 오래된 의견을 떠올려볼 수도 있다. 재래적인 문학론에서 작중인물은 곧 작가의 自畫像으로 비유되곤 한다.<sup>9)</sup> 그러나 이 비유는 단순히 固陋하기 때문에 문제가 있는 것이 아니라, 새로운 비유로 반박될 수 있기 때문에 기본적인 한계를 갖는 것이기도 하다. 위화 역시 여기에 또 하나의 비유 — “폭군”과 “노예” — 를 보태고 있다. 거기에는 “폭군과도 같은 서술자”의 “노예”가 되는 것을 거부하고 폭력적 서술 바깥으로 뛰쳐나와 작가와 싸우는 “인물들”이 있다. 그 “인물들”은 작가와의 종속적 관계를 허물고, “자기목소리”를 내며 “스스로의 길”을 마련하려는 존재들이다. 소설 문법의 한 단절을 가능하게 할 “반항”이 마침내 시작된 것이다. 깊이 생각하지 않더라도 분명히 알 수 있듯이, “허구언술의 경우에는 행위주체와 발화주체의 일치라는 정상적인 언어행위의 불가결한 조건이 충족되지 않는다. 즉 한 작품의 작자(행위주체)와 그 작품의 등장인물(발화주

7) 위화, <작가인터뷰>, 위화 소설집, 박자영 옮김, 《세상사는 연기와 같다》(서울: 푸른 숲, 2007), 338쪽.

8) 위화, <나의 문학의 길>, 위화 소설집, 조성웅 옮김, 《무더운 여름》(서울: 문학동네, 2011), 244쪽.

9) “‘작중인물’에 대한 아주 오래된 본질론의 하나로 작중인물(주인공)은 곧 작가의 자화상이라고 하는 견해를 지적할 수 있다. 혹은 주인공을 포함해서 모든 작중인물은 결국 작가의 현실적 체형 세계로부터 그 모델을 구해온 것이라는 견해도 있다. 물론 이러한 발견설 또는 모델이론에 반대하여 인물은 온전히 작가의 의도에 의해 창조되는 것이라는 견해도 있긴 하다.” 조남현, 《소설원론》(서울: 고려원, 1997), 132쪽.

체)은 통상적으로 분리되어 있으며, 오히려 분리되어 있는 편이 허구가 허구로서 성립하는 근본조건이기 때문이다.”<sup>10)</sup> 그러니까 글을 쓴다고 할 때, 그 사람이 쓰는 글이란 그 사람의 위치로부터 도출되는 법이다. 곧 그가 던져져 있는 혹은 의식적으로 고수하는 위치로부터 글쓰기의 성격이 결정된다. 위화가 작중인물들로 하여금 “자기 목소리”를 내도록 만드는場이 “글쓰기의 경계”—“등장인물과 작가의 중간자리”—라는 점은 의미가 각별하다.<sup>11)</sup>

“인물에 대한 태도”는 그 경계를 더욱 활성화시키는데, “경청”과 “이해”라는 未曾有의 美德으로 인해 작품은 “작가의 권력”장에서 해방되고 동시에 현실세계가 강요하는 ‘진리요구’의 압력에서 멀어져 한 편의 ‘텍스트’로 자립하게 되는 것이다. 두루 아는 바와 같이, 텍스트 개념에서는 작품 개념에서의 작가(저자)는 소멸된다. 위화의 말대로 “작가의 권위는 작품이 완성되기 전까지만 유효”하다면, 텍스트에서 작가는 사라지고 대신 ‘쓰기’를 ‘실천’하는 자로서의 필사자 (scripteur)만이 남을 것이다. 필사자는 작가와 달리 텍스트와 더불어 동시에 태어나므로 자신의 글쓰기에 先行하는 잉여적인 존재를 갖지 않는 존재이다. “거기에는 단지 언술 행위의 시간만이 존재하며, 모든 텍스트는 영원히 ‘지금-여기’에서 씌어 진다.”<sup>12)</sup> 마치 소설을 쓰기 전에 “소설이란 무엇인가를 의식적으로 고민하지 않는” 서술자가 “인물과 함께 소설 속에서 숨쉬며”, “그들의 목소

10) 노에 게이치 지음, 김영주 옮김, 《이야기의 철학》(서울: 한국출판마케팅연구소, 2009), 179쪽.

11) “작가는 자신의 관점을 화자와 그의 언어 속에서 드러낼 뿐만 아니라 화자에 대한 자신의 위치를 나타낸다. 독자는 매 순간마다 화자가 대상을 보는 방식과 그의 관점, 그리고 그 화자를 바라보는 작가의 관점을 통합적으로 알아낼 수 있다. 또 소설의 모든 등장인물은 상황마다 자신의 관점과 지식의 총계를 지니고 있다. 예를 들어 등장인물들은 자신이 속한 계층의 세계관과 언어습관, 지역의 사투리, 남녀차이 등을 지니고 있어 같은 사안에 대해 저마다 다른 목소리를 낼 수 있다.” 최혜실 지음, 《스토리텔링, 그 매혹의 과학: 이야기의 본질과 활용》(파주: 한울아카데미, 2011), 117쪽. / “이렇게 말할 수 있겠다. 앞의 삼분의 일은 내가 인물에게 만들어 준 대사이다. 나는 나의 읽고 쓰는 감각으로 인물이 제대로 말하고 있는지, 그가 한 말이 맞는지, 과연 그의 말투인지를 점검했다. 중간 삼분의 일쯤 쓰자 등장인물과 작가의 중간 자리에 위치하게 되었다. 내 글쓰기와 인물의 말하기 사이에 목계가 성립된 것이다. 마지막 삼분의 일에서는 인물이 스스로 말했다. 그런 글쓰기의 경계가 유효하다는 느낌을 주었다.” 위화, <나의 문학의 길>, 위화 소설집, 조성용 옮김, 《무더운 여름》(서울: 문학동네, 2011), 244~245쪽.

12) 롤랑 바르트, 김희영 옮김, 《텍스트의 즐거움》(서울: 동문선, 1999), 31쪽.

리”를 독자들에게 “중계”하는 것처럼 말이다.<sup>13)</sup>

문학개론에나 나올 법한 작가와 인물, 그리고 독자의 관계망에 대해 이야기하고 있는 것은 ‘선봉파’ 작가로 활동하며 품게 된 의문과 어떤 답답함 때문이었으리라.<sup>14)</sup> 간단히 정리하자면, ‘선봉문학’에 대한 위화의 견해는 “서술의 민주화”가引喩하는 ‘虛構’의 기본조건, 이를테면 1) 작가와 등장인물의 분리 2) 언술내용의 진리성으로부터 작가의 “책임방기”를 무시했기 때문에 초래된 “서술의 폭력성”으로 集約되고 있다.

### 3. “글쓰기의 수련”은 어떻게 정립되는가

이른바 ‘선봉’(avant-garde)이란 끊임없이 미지의 문체와 대결하여 종래의 관념과 가치를 부정하고 새로운 실험을 시도하려는 예술경향으로 간략히 정의할 수 있다. 하지만 ‘先鋒’의 논리는 본질상 실험이 수행되는 그 순간만 전위적이라는 한계를 동시에 내포한다.

용감하게 전진하는 실험 작가는 일종의 이상일 뿐으로, 적어도 중국에서는 극소수의 작가들만 이런 탐색의 자세를 계속 유지할 수 있었다. 90년대 초, 처음에는 실험적인 작가로 일컬어졌던 많은 작가들이 탐색의 강도를 줄이며 일반 독자가 더 잘 받아들일 수 있는 서술방식을 취하게 되었다. 심지어 일부 작가는 상업문화와 결합했는데, 이는 80년대 중반 이래 실험문학 사조의 종말이 다가왔음을 의미한다.<sup>15)</sup>

13) 위화, 《위화의 형제 작가노트》(서울: 휴머니스트, 2007), 40, 62쪽.

14) 이는 위화 소설의 번역 불균형(장편)중단편) 현상에서도 확인할 수 있다. 위화의 90년대 장편소설이 주로 인류 보편의 감수성을 자극하고, “선봉시기 작품과는 달리 ‘이야기성’에 집중한 것 또한 작품의 이해와 공감도를 높일 수 있었던 요인으로 파악된다. 반면 중단편 소설의 현저하게 낮은 번역건수는 폭력과 죽음의 형상과 난해한 전개로 독자들에게 반향을 일으키지 못했음을 보여주는 것이기도 하지만, 애초에 독자들과의 공감대 형성을 염두에 두지 않았던 중국 선봉소설의 성격을 반증하고 있다고 할 수 있다.” 金棒延, 《余華 소설의 ‘폭력’에 관한 연구 — 중단편소설을 중심으로》, 숭실대 박사논문, 2011년 6월, 7~8쪽.

인용문에서 “실험 작가는 일종의 이상”이라는 언급도 ‘실험’이 과연 持續될 수 있는 성질의 것인가 하는 우려에 기초하고 있다. 곧 실험의 過剩(형식미학으로서의 선봉)<sup>15)</sup> 혹은 “상업문화와의 결합”(상품미학으로서의 선봉)이 불러온 變質은 결국 內實이 없는 선봉의 포스일 뿐이다. 그렇다면 문학은 보다 전면적이고 근원적인 새로움을 꿈꾸어야 한다. 진정한 의미에서의 소설의 몸바꿈은 자기 자신의 몸 안에 자기의 형식과 테마까지 形骸化할 수 있는 에너지<sup>17)</sup>가 남아 있어야 가능할 것이다. 흥미로운 것은 “소설의 내적 형식 자체가 귀환의 미학을 포함한다는 점이다. 소설은 한마디로 귀환에 대한 소망으로 새로운 창조를 모색하는 미학이다. 루카치는 총체성에 대한 열망으로 영혼을 입증하려는 길을 나서는 양식이 소설이라고 말했다. 여기서 미학적 탐색의 에너지는 잃어버린 총체성에 대한 충동에서 나온다. 소설은 그런 충동을 추동하는 예술이거니와 잃어버린 과거로 귀환하는 것이 아니라 새로운 창조를 통해 상실한 것을 되찾으려 모색한다.”<sup>18)</sup>

“새로운 창조를 통해 상실한 것을 되찾는 귀환의 미학”<sup>19)</sup>. 바로 이 대목에서 우리는 위화가 수고롭게 ‘古典’ — 루쉰, 가와바타 야스나리, 프란츠 카프카, 윌리엄 포크너, 호르헤 루이스 보르헤스 등을 耽讀해나간 태도로 눈을 돌리게

15) 친츠허 지음, 노정은·박난영 옮김, 《중국당대문학사》(서울: 문학동네, 2008), 420쪽.

16) 羅惠林은 ‘선봉문학’이란 문학이 ‘선봉’의 원리(時間:舊→新)에 입각해서 구성되어 간 것이 아니라, 형식실험이 과잉적으로 현실화됨으로써 자신의 고유성(時間)을 점차 상실하고 ‘주변화’(空間)의 과정을 밟게 되었다고 지적한다. 羅惠林, <先鋒的蛻變:從憧憬時間到邊緣空間>, 《文藝爭鳴》 2012年 第8期 71~72쪽.

17) 문학은 문학의 이름 아래에서 끊임없이 문학을 위반하면서 새로운 문학개념을 창출해 나간다. 모리스 블랑쇼는 《도래할 책》에서 “문학은 어디로 가는가”라는 물음에 “문학은 그 자신으로 향하는 것이다. 사라짐이라는 그 본질로 향하는 것이다”라고 썼다. 모리스 블랑쇼 지음, 《도래할 책》(서울: 그린비, 2011), 368쪽.

18) 나병철, 《소설의 귀환과 도전적 서사: 주체·윤리·사랑·혁명의 귀환에 대하여》(서울: 소명출판, 2012), 21쪽.

19) 近似한 논리 — “창조적 귀환” — 는 이옥연의 평론에서도 발견할 수 있다. “위화가 이처럼 자기만의 서사세계를 구축하는 데 토대가 된 것은 (중략) 동서양 서사전통에 대한 폭넓은 학습과 체화라고 할 수 있다. 위화는 카프카, 마르케스, 보르헤스, 포크너 등을 거치면서 《산해경》과 《수신기》 등의 중국 전통 서사, 광범위하게는 동아시아 전통서사를 재발견했다. 서구의 서사를 통과하면서 동아시아 전통서사로서의 창조적 귀환이 이루어진 것이다.” 이옥연, <세계로 가는 위화 문학의 길>, 위화, 《위화의 형제 작가노트》(서울: 휴머니스트, 2007), 64쪽.

된다.<sup>20)</sup> 그의 태도는 소설을 ‘공부’의 대상으로 보는 측면에서 한결 구체적으로 드러난다.

나는 줄곧 강조해왔다. 어떤 사람이든 작가이기에 앞서 우선 한 사람의 독자이다. 좋은 독자라야 비로소 좋은 작가가 될 수 있다. 작가의 읽기 경험은 디테일의 파악으로 전화되고 작가가 서술할 때 길을 헤매지 않도록 해준다. 나는 어떤 작가가 어떻게 좋은지는 잘 모르겠지만, 독자로서 나를 능가하는 사람을 만나보지 못했다. (.....) 문장과 이야기 그리고 가장 중요한 세부묘사. 이것이 내 글쓰기의 첫 단계이다. 나는 《十八歲出門遠行》, 《河邊的錯誤》, 《一九八六年》, 《現實一種》을 쓰고 나서 아주 곤혹스러운 문제 하나를 해결했다. 바로 심리 묘사였다. (.....) 소설을 처음 쓰기 시작했을 무렵 나는 인용부호와 단락 배치를 해결했고, 그 다음에는 서술과 묘사의 중요성을 깨달았다. 그리고 내가 가장 두려워했던 것은 심리 묘사였다. 나는 심리를 어떻게 표현해야 할지 고민했다. 한 사람이 다른 사람을 죽인 뒤 머릿속으로 무슨 생각을 할까. 당신이 일만 자를 쓴다고 해도 충분하지 않을 것이다. 어쩌면 십만 자도 부족할지 모른다.<sup>21)</sup>

이런 견지에서, 80년대 후반기에 창작된 소설 — 《十八歲出門遠行》(《北京文學》1987年1期), 《一九八六年》(《收穫》1987年6期), 《河邊的錯誤》(《鍾山》1988年1期), 《現實一種》(《北京文學》1988年1期)은 90년대 장편시대를 준비하는 ‘習作’(혹은 ‘修鍊作’)으로 再考될 필요가 있다. 그것은 위화의 소설이 ‘先鋒’의 아포리아에서 자유롭지 못하면서도, 이를 의식적으로 넘어서고자 하는 역동적인 움직임을 보여줄 수 있기 때문이다. ‘천위적 작가’는 “한 사람의 독자”로, ‘실험적 쓰기’는 “디테일”한 읽기의 방향으로 돌려세워지고 있다. 그러면서 동시에 그는 “문장”, “이야기”, “세부묘사”와 같은 잃어버린 가치들을 다시 불러내고 있는데, 이를 ‘억압(상실)된 것의 귀환’이라고 하면 어떨까.<sup>22)</sup> 다시 말해 자신이 직면한 臨界의 순간을 突破하기 위해서 자신의 패러

20) 위화, <나의 문학의 길>, 위화 소설집, 조성웅 옮김, 《무더운 여름》(서울: 문학동네, 2011), 246~247쪽.

21) 위화, <나의 문학의 길>, 위화 소설집, 조성웅 옮김, 《무더운 여름》(서울: 문학동네, 2011), 239~240쪽.

22) “우리는 가장 소중한 것들을 잃어버린 시대에 살고 있다. 그러나 상실의 시대는 귀환의 시대이기도 하다. 그것이 인간이 숨기고 있는 최고의 비밀일 것이다. 우리는 잊을 수 없는

다임(paradigm)을 직접적으로 점검하는 것이며, 그것은 이처럼 “곤혹스러운 문제”들 — “인용부호와 단락배치”, “서술과 묘사의 중요성”, “심리묘사” — 을 “글쓰기”를 통해 차근차근 풀어나가려 한다는 점에서 작가에게는 어떤 필연적 과정의 일부로 여겨질 수 있다. 그러니 위화가 실험문학 사조의 말기에 이르러, 90년대 장편시대를 目前에 두고 고민했던 諸問題는 “글쓰기의 수련”으로 收斂된다고 이해해도 무방하겠다. 사유의 수준은 근본개념의 위기를 어떻게 처리하느냐에 달려 있다고 볼 때, “글쓰기”자체를 문제화한 위화의 사유<sup>23)</sup>는 주목할 만하다.

여기서 좀 더 생각을 밀고 나가본다면, 글쓰기의 정체성에 대한 질문, 그리고 그것을 통해 자신의 문학세계를 넘어서고자 하는 욕망은 작가에게 있어서는 근원적인 고민에 해당한다. 수전 손택(Susan Sontag)은 한 강연에서 작가는 무엇을 해야 하는가라는 질문에 대해 “단어를 사랑하고 문장을 두고 고민하는 것, 세계에 관심을 갖는 것”이라고 답한 바 있다. 더불어 그녀는 “위대한 소설가는 (상상, 필연적으로 느껴지는 언어, 구체적 형태를 이용해) 새로운 세계, 독특하고 개성적인 세계를 창조해내며, 동시에 다른 사람과 공유하지만 더 많은 다른 사람들이 자기 세계에 갇혀 모르거나 잘못 아는 세계에 반응한다.”<sup>24)</sup> 라고도 말했다. “단어”와 “문장”의 고민(“글쓰기의 수련”)을 통해 “단어”와 “문장”을 넘어선 것(“독특하고 개성적인 세계의 창조”, “자기 세계에 갇혀 모르거나 잘못 아는 세계에 반응”)을 바라보고자 하는 의지는 “세계에 일회적인 모델을

---

것들에 대한 충동으로 삶의 모든 영역에서 움트는 도발적인 징조를 감지한다. 그것을 느끼는 사람들은 소설의 종언에 대해 결코 절망하지 않을 것이다. 우리가 상실한 것들을 기억하는 한 그것들은 끝없이 돌아올 것이므로” 나병철, 《소설의 귀환과 도전적 서사: 주체·윤리·사랑·혁명의 귀환에 대하여》(서울: 소명출판, 2012), 11쪽.

23) 변화에 대처하는 일은 기존방법에 대한 반성에서 시작된다. “모델의 역사에서 쇠퇴기가 되면, 모델 자체를 재조정하는 일에, 다시 말해 그것을 연구 대상과 나란히 서도록 되돌리는 일에 상대적으로 더 많은 시간이 소비되어야 한다. 이제 연구는 실제적이라기보다는 이론적이 되고 그 자체의 전제들(모델 자체의 구조)로 되돌아가는 경향”이 생긴다. 그래서 실제적인 작업도 중요하지만 작업 수행에 기초가 되는 방법에 문제가 있다고 판단되면 의식적으로 방법 그 자체를 연구대상으로 삼아야 할 필요성이 제기되는 것이다. 프레드릭 제임슨, 윤지관 옮김, 《언어의 감옥 — 구조주의와 형식주의 비판》(서울: 도서출판 까치, 1985), i면 / 임성운, 《文學史의 理論》(서울: 소명출판, 2012), 21쪽.

24) 수전 손택, 홍한별 옮김, 《문학은 자유다》(서울: 이후, 2007), 275~276쪽.

제조하려는 예술적 이상”과 “관념적으로 세계를 해석하려는 충동”이 交錯했던 위화의 고민에도 적용할 수 있을 것이다. 그렇다면 위화의 “글쓰기 수련”이 궁극적으로 指向하는 바는 무엇이었을까.

글쓰기는 무척이나 긴 과정이다. 많은 일들을 많이 쓰고 나면 소설을 쓰지 않았다면 알 수 없었던 것들을 비로소 깨닫게 된다. 터벅터벅 걸으면서 자신의 일생이 어땠는지 깨닫게 되는 인생길처럼 글쓰기도 마찬가지로 사실을 점차 이해하게 된다. (.....) 인간은 많은 욕망과 상상력을 가졌고, 그것을 표현할 수단을 얻길 원한다. 그러나 현실 생활은 이런 길을 허락하지 않는다. 글쓰기는 사람에게 더 많은 욕망, 더 많은 상상력, 더 많은 영감을 주고 표현할 수 있는 길을 열어준다. 지금 생각해 보면 허구의 세계는 현실 세계 보다 더 풍부했고 나를 더 매혹시켰다. 나의 현실 세계는 매일 똑같지만 나의 글쓰기는 매일 다를 수 있다.<sup>25)</sup>

현실을 있는 그대로 모사할 수 있다는 미메시스의 환상은, 결국에는 리얼리티들의 複數性(multiple realities)<sup>26)</sup>에 대한 폭력으로 다가온다. 왜냐하면 미메시스의 환상은 리얼리티를 인식하는 형식을 하나로 均質化하며, 문학이 지니는 다양한 가능성을 “허락하지 않”기 때문이다. 문학의 형식은 작가가 인식한 리얼리티(작가 스스로 “진실이라고 여기는 진실한 세계의 모습”)를 “표현”하

25) 위화, <나의 문학의 길>, 위화 소설집, 조성용 옮김, 《무더운 여름》(서울: 문학동네, 2011), 243~244, 249쪽.

26) 위화 소설에서 리얼리티를 말하고 싶다면, 리얼리즘의 규율을 말하는 것 대신에 리얼리티는 어떻게 생성되는가를 짚어볼 필요가 있다. “모든 독자는 문학작품에서 자기가 일상에서 느껴온 것들을 찾고 싶어 한다. 작가나 다른 누군가가 아니라 바로 자기가 느껴온 것 말이다. 문학의 신비로운 힘은 여기서 나온다. 모든 작품은 누군가가 읽기 전까지는 단지 하나의 작품일 뿐이지만, 천 명이 읽으면 천 개의 작품이 된다. 만 명이 읽으면 만 개의 작품이 되고, 백만 명 혹은 그 이상이 읽는다면 백만 개 혹은 그 이상의 작품이 된다.” [위화, 「서문: 십년만의 만남」, 위화 소설집, 박자영 옮김, 《세상사는 연기와 같다》(서울: 푸른숲, 2007), 6쪽] 따라서 완결된 작품으로서의 리얼리티는 의미가 없다. 소설의 리얼리티란 우리가 어떻게 이해하는지에 따라 만들어지는 것이라면, 독자의 입장에서 ‘리얼리티’보다 ‘액추얼리티’ 쪽이 훨씬 중요해진다. 독자의 참여로 형상을 얻은 리얼리티는 모두 서로 동등하고 독자 각각의 액추얼리티를 구성한다고 할 수 있다. 여기에서 단일한 리얼리티로 갈 것인가 아니면 다원적인 리얼리티로 갈 것인가는 이론이 아니라 선택과 실천의 문제로 바뀐다. ‘리얼리티’와 ‘액추얼리티’의 구분은 다음의 논지를 참고하였다. 노에 게 이치 지음, 김영주 옮김, 《이야기의 철학》(서울: 한국출판마케팅연구소, 2009), 299~305쪽.

는 필수적인 “수단”이다. 따라서 주객간의 동일화를 추구하는 폭력적 글쓰기와는 달리 “현실 세계보다 더 풍부한 허구”를 추구하는 위화의 글쓰기 수련은 마침내 “현상세계가 제공하는 질서와 논리를 위배”<sup>27)</sup>하는 방향으로까지 나아가게 된다. 위화가 ‘虛僞의 形式’이라 부른 이것은 그 자체가 ‘허구’<sup>28)</sup>와 ‘실재’<sup>29)</sup> 혹은 ‘주체’(작가)와 ‘대상’(인물)의 경계를 돌파한 지점에서 생성된 “욕망”과 “상상력”의 投射라고 볼 수 있다. 《가랑비 속의 외침·서문》을 읽노라면 보르헤스(<거울 속의 동물들> 《상상동물 이야기》)가 오버랩되는 이유가 여기에 있지 않을까 싶다.<sup>30)</sup>

위화는 이처럼 현실이 균질하지 않고 리얼리티가 다양해져서 문학이 새로워져야 한다는 당위성을 把持했고, 선봉문학의 세계인식이 무력해졌음을 적극적으로 인식하고자 했다. 곧 문학은 반드시 ‘~~해야 한다’는 생각에 억눌려 있

27) 余華, <虛僞的作品>, 《上海文論》 1989年 第5期.

28) 원론적으로 ‘허구’가 언어와 서사로 ‘현실’을 매개하는 구조물이라고 할 때, 위화가 말하는 ‘허위’는 그 현실의 논리(常理, 常識)마저 懷疑하고 消去한다는 점에서 대별된다.

29) “영어사용자들이 ‘reality’라든가 ‘real’ 운운할 때는 그냥 ‘현실’이라기보다 ‘진정’으로 있는 것’, ‘실답게 존재하는 것’ 등등을 뜻할 때가 많다. 다시 말해, ‘실재’가 결코 적절한 표현은 아니더라도 ‘현실’로는 옮겨지지 않는 의미를 지칭하는 그런 부호나마 필요할 때가 있는 것이다.” 백낙청, <로렌스와 재현 및 (가상)현실 문제>, 《안과 밖》(영미문학연구) 제1권, 1996년, 271쪽.

30) 위화와 보르헤스를 겹쳐 읽어보자. “칠년 전에 나는 그들에 관한 이야기를 썼고, 지난 칠년 동안 그들은 끊임없이 내 눈앞에 나타났다.(중략)그들이 실제로 존재한다고 믿게 될 정도로 말이다. 이제 나는 그들을 기억 속에서 만날 뿐 아니라, 이따금 현실 속에서 그들의 발걸음 소리를 듣기도 한다. 그들은 나를 향해 걸어온다. 계단을 올라와 우리 집 문을 두드린다. 그러면서 나는 불안해지기 시작했다. 내가 만든 허구의 인물이 점차 실제의 인물이 되어가면서 나는 혹시 내 진짜 현실이 허구로 변하고 있는 건 아니지 의심을 품게 되었다.”(위화 장편소설, 최용만 옮김, 《가랑비 속의 외침·서문》, 푸른숲, 2007, p13) / “황제는 침략자들을 몰아내어 거울 속에 가두어버렸다. 그리고 그들에게 인간의 행위를 똑같이 따라서 하라고 명령하였다. 즉 그들의 힘을 빼앗아버렸을 뿐만 아니라 그들 본연의 형상까지도 빼앗아, 인간과 사물에 종속된 단순한 그림자로 만들어버렸던 것이다. 그러나 그들은 언젠가는 이 신비한 동면 상태에서 깨어나게 될 것이다. (중략) 그 다음에 다른 여러 가지 것들이 깨어나게 될 것이다. 그것들은 점점 우리들의 모습과는 다른 모습을 띠게 될 것이고, 더 이상 우리 행동을 흉내 내지 않을 것이다. 또한 유리벽을, 혹은 금속으로 만든 벽을 깨고 나올 것이다. 그러나 이번에는 그리 쉽게 굴복하지 않을 것이다. 거울 속의 사람들과 물속의 사람들이 서로 힘을 합쳐서 인간에게 대항할 것이다.” 호르헤 루이스 보르헤스 외, 남진희 옮김, 《상상동물 이야기》(서울: 도서출판 까치, 1994), 25쪽.

던 어떤 부자유, 문학이 인간의 삶을 매개한다는 의의를 문학이 현실을 묘사한다는 것으로 대체함으로써 오랫동안 제약되었던 어떤 구속을 볼 수 있게 된 것이다. 글쓰기의 변화로, 또 그에 따른 독창적이고 탐나는 독서로 채근 — “藝術家應該讓人們懂得虛偽中的眞實”<sup>31)</sup> — 하며 구축해 나간 위화만의 고유한 서사방식을 구체적인 사례를 통해 좀 더 살펴보기로 하자.

#### 4. “想像”과 “經驗”의 危機

##### (一)

이 시기에 ‘暴力’이라는 용어는 위화 문학을 규정하는 批評辭 중 그 사용 빈도가 월등히 높았을 뿐 아니라 작품 속 등장인물이나 서술자의 입을 통해서도 독자들이 가장 흔히 듣게 되는 단어 중의 하나였다.

1986년에서 1989년 사이에 나는 갑자기 엄청난 분량으로 피비린내와 폭력에 관해 쓰게 되었다. 중국의 문학평론가 홍즈강洪治綱 교수는 2005년에 출판된 《위화평전》에서 내가 이 시기에 쓴 단편소설 여덟 편을 열거하며 이들 작품 속에 자연사가 아닌 방법으로 죽는 인물이 무려 29명이나 나온다고 지적한 바 있다. 이 모두가 내가 스물여섯에서 스물아홉 살 사이에 쓴 작품이었다. 이때만 해도 나의 글쓰기는 피비린내와 폭력 속에서 스스로 헤어 나오지 못하고 있었다.<sup>32)</sup>

문제는 ‘폭력’이 폭력이라는 단어가 원래 가지고 있는 의미의 관철이라기보다 그것이 당대의 특수한 문학 환경 속에서, 위화 특유의 글쓰기 수련 속에서 전유됨으로써 생겨난 효과라는 사실에 있다. 특히 ‘폭력’이 “虛偽 속의 眞實”을 드러내 주는 계기라는 지적<sup>33)</sup>을 염두에 두면, 80년대 후반기에 急增한 ‘暴力’

31) 余華, <虛偽的作品>, 《上海文論》 1989年 第5期.

32) 위화 지음, 김태성 옮김, 《사람의 목소리는 빛보다 멀리 간다》(서울: 문학동네, 2012), 150쪽.

소재는 거듭 인식될 필요가 있다고 본다.

분노나 원한 (ressentiment)은 그것이 승화되어 예술로 양식화되는 과정에 서 원초적 에너지, 혹은 모티프로 작용할 수 있다.<sup>34)</sup> 그러나 위화는 ‘昇華’의 자리에 ‘結節’을 대체시킴으로써 예술로서의 樣式化를 일시 유보시킨다. 不惑에 들어설 무렵 이루어진 한 인터뷰에서 그는 다음과 같이 말한다.

Q: 세계를 설명하고 감성을 움직이고.....이러한 문학적 효과를 내는 데 폭력이 가장 유용한 방법이라고 말하고 싶은 것인가?

A: 내가 스물 몇 살이었던 그 당시에는 폭력과 사랑이 우리 삶을 표현하는 일에 가장 적절한 두 가지 통로라고 생각했다.

Q: 사랑을 선택하지 않은 이유는 무엇인가?

A: 그 땐 난 아직 젊었고 자극이 필요했다. 글을 쓸 때 극도로 흥분한 상태를 유지하기 위해서는 폭력이라는 수단이 적절하다고 선택했다. 왜 사랑을 선택하지 않았는지는 나 자신도 명확하게 설명할 수 없다. 이후 십여 년 동안 한 번도 사랑을 이야기하지 않았다. 이제는 나도 마흔 살이 되었고, 진정한 사랑을 그럴 때가 되었다고 생각한다. 지금 쓰고 있는 장편소설이 바로 진정한 사랑이야기다.<sup>35)</sup>

우선 답변의 내용보다도, 답변의 형식이 주목을 끈다. 위화의 답변은 ‘兩者擇一’의 형식을 띠고 있다. 마치 ‘異質同形性’(isomorphism)이라는 말을 떠올릴 만큼 묘한 이중적 태도가 있는 듯하다. 곧 삶을 표현하는 통로가 複數化되고, “선택”이라는 이름아래 그리하여 “폭력”의 길뿐만 아니라 “사랑”으로의 길도 豫備된다. 그와 같은 인식의 초점에 근거하여 위화의 小說歷程을 살펴보면, 이 작가가 “폭력”과 “사랑”의 兩者에 걸쳐 “세계를 설명하고 세계를 움직이는 문학적 효과 (혹은 문학적 수단)”에 多端하게 접근해가고자 했음을 알 수 있다. 뿐만 아니라 양자 각기의 문제가 문학적 효과<sup>36)</sup>를 획득하는 데 始發的 機能을

33) 王德威, <傷痕卽景, 暴力奇觀>, 《當代小說二十家》(北京: 三聯書店, 2007).

34) E.H 카, 김병익, 권영빈 옮김, 《도스토예프스키 평전》(서울: 열린책들, 2011) 제3~4부 및 윌리엄 도울링, 광원석 옮김, 《<정치적 무의식>을 위한 서설》(서울: 월인, 2000), 166~168쪽 참조.

35) 위화, <작가인터뷰>, 위화 소설집, 박지영 옮김, 《세상사는 연기와 같다》(서울: 푸른숲, 2000), 340쪽.

36) “하나의 작품을 허구로 만드는 것은 사건의 실재성 여부가 아니다. 이야기는 모두 혹은

담당했으며, 單數의 理念을 대체한 複數의 想像力들이 어떠한 문학적 행로와 소설적 지형도를 그려나가고 있는지도 가늠할 수 있다.

시간이 지남에 따라 내 마음 속의 분노도 점점 평정을 되찾았고, 眞正한 작가가 찾는 眞理란 도덕적 판단을 배제하는 진리라는 걸 깨닫기 시작했다. 작가의 사명이란 發憤이나 聲討나 暴露가 아니다. 그는 高尚을 보여줘야 한다. 여기서 高尚이라 함은 단순한 아름다움이 아니라 일체의 사물을 이해하고 난 후의 超然함을 가리키는데 (말하자면) 善과 惡에 구별을 두지 않고 同情의 눈길로 세계를 바라보는 것이다.<sup>37)</sup>

작가의 입장에서는 이광두라는 인물을 무척 좋아한다. 선악의 기준으로 그를 판단하는 것이 아니라 그의 삶 자체가 복잡하고 흥미롭기 때문이다. 이광두의 가장 큰 특징은 악하고 선한 면이 동시에 공존한다는 점이다. 굉장히 선하면서도 굉장히 악한 면을 동시에 가진 캐릭터이기에 이광두에 대해서는 이야깃거리가 풍부하다. 이광두라는 인물은 소설을 쓰는 사람조차 재미있게 해주는 캐릭터이다.<sup>38)</sup>

극단적 비극과 극단적 희극의 조합이 바로 《형제》라는 작품의 구성 원리다. 어떤 외국작가는 나에게 이런 말을 해주었다. 세상에는 비극도 있고 희극도 있지만, 이렇게 한 권은 완전한 비극이고 한 권은 완전한 희극으로 이루어진 책은 처음인 것 같다고 말이다. 중국 대륙은 낯선 것을 보면 배척한다. 중국 문학에는 희극의 전통이 없다. 《아Q정전》 같은 작품이 있긴 하지만 그것은 단편에 속한다. 나는 《형제》를 통해 중국 문학에서 희극의 새로운 전통을 만들고 싶었다.<sup>39)</sup>

정리하자면, ‘複數通路’의 설정은 문학의 자기완결성(樣式化, 道德, 眞理, 理念)에 대한 관념과 지향을 유보한 채 지속적 更新(“새로운 전통의 창조”)을 위한 布石(“풍부한 이야깃거리”)이라고 함직하다. 새롭게 설정한 문제들 이면에는 ‘전위’와 ‘실험’이 언제라도 제도화되거나 유형화될 수 있다는 예민한 자의식

일부 실화일 수도 있다. 허구를 결정하는 것은, 작품이 다양한 장치들을 이용하고 확장하는 방식이다. 이것은 문학 이론가들이 ‘실재의 효과(the effect of the real)’라고 부르는 것이다.” 수진 손택, 김유경 옮김, <비탄에 잠긴 정신>, 《강조해야 할 것》(서울: 이후, 2006), 248쪽.

37) 余華, <中文版自序>, 《活着》(上海: 上海文藝出版社, 2004).

38) 위화, 《위화의 형제 작가노트》(서울: 휴머니스트, 2007), 41쪽.

39) 위화, 《위화의 형제 작가노트》(서울: 휴머니스트, 2007), 54~56쪽.

이 깔려 있기도 하다. 그런 점에서 80년대 문학과 90년대 문학을 ‘실험적 서사’와 ‘현실주의적 서사’로 분절 짓는 시각은 무언가를 놓치고 있다고 할 수 있다. “공감과 연민”, “휴머니즘”의 발견과 강화라는 90년대적 새로움<sup>40)</sup>은 강조되어야 마땅하나, ‘善惡의 包容’, ‘美醜의 共賞’, ‘喜悲劇의 組合’이라는 매우 異彩로운 방식으로 위화의 문학이 온전한 틀을 갖추어 나간다는 점도 놓쳐서는 안 된다. 위화 문학의 단골메뉴인 ‘폭력’서사에 대한 소재주의적 접근을 경계해야 할 이유 또한 여기에 있을 것이다.

## (二)

90년대 문학을 90년대 문학으로 만드는 것은 80년대 문학과 의 차이나 단절에 있지 않다. 그것은 오히려 80년대가 배태한 문학적 현실에 대응하는 위화의 미적 대응<sup>41)</sup>에 있지 않을까 한다. 그렇다면 ‘80년대가 배태한 문학적 현실’은 어디에서 起源하고 있으며, ‘위화의 대응’은 어떻게 機能하고 있는가. 논자에 따라서는 평가를 달리 할 수 있겠지만, 그것은 文革의 陰影이 가시지 않고 있는 ‘後革命’ 文壇의 현실에서 胎動한다고 본다. “내가 글을 쓰기 시작할 때 중국은 문화대혁명이 막 끝난 뒤였다. 문화 대혁명 때 중국에는 문학이 없었다. 문학작품이 다 똑같은 서사를 가지고 있었다. 다른 서사를 모색하는 것, 다른 문체를 모색하는 것이 문학을 살리는 것이었다.”<sup>42)</sup> 문혁 시기는 많은 이들에게 일률적 서사를 強迫하는 시대로 경험되었으며, 그런 측면에 대한 반발로 80년대 이래 등장한 ‘純文學’은 억압에 대한 저항의 이름으로 스스로를 정당화하기도 했다. 여기서 문제가 되는 것은 어떤 것이 純文學이며 어떤 것이 純文學이 아닌지를 판단하고 결정하는 하나의 절대적인 시점, ‘純文學主義’라고 할 수 있

40) 심혜영, <1990년대 위화소설의 휴머니즘과 미학>, 《중국현대문학》 제39호, 2006년 12월.

41) ‘윤리(ethos)’와 ‘모럴(moral)’을 구분하는 자크 랑시에르를 참조하자면, 위화의 대응은 “선과 악에 대한 관습적 해석들에 대항하여 새로운 감각적 분배를 만들어내는” ‘모럴’에 가깝다. 자크 랑시에르, 주형일 옮김, 《미학 안의 불편함》(서울: 인간사랑, 2008), 172쪽.

42) 위화, 《위화의 형제 작가노트》(서울: 휴머니스트, 2007), 13쪽.

는, 문학적 판결과 심판의 언어들이 여전히 작동하고 있다는 점이다. 그 규정 행위와 사태 자체가 매우 이데올로기적인 것인데<sup>43)</sup>, 우리는 그 이데올로기적인 성격을 곧잘忘却하곤 한다. 陳思和가 看破하고 있듯이 당대 중국문학에 있어서 ‘80년대 문학’은 誤讀의 대상이었다: “1980년대 문학에 대한 학계의 평가는 공통적으로 이들 작품은 거칠고 결점이 많지만, 우리 사회의 현실을 진실하게 반영했다는 것이다. 하지만 그들의 역사적 의미를 긍정하는 것은 문학적 측면이 아니라, 그 정치적 혹은 도덕적 기능을 긍정하는 것이다.”<sup>44)</sup>

위화가 비판한 선봉서술의 ‘폭력성’도 이와 무관치 않을 텐데, 그 비판이 불러온 望外の 所得은 그것이 밑으로 가라앉아 잘 보이지 않았던 무언가를 수면 위로 노출시켰다는 데 있다. 그 무언가란 바로 당대문학이 안고 있었던 모종의 ‘缺乏’이었다. 위화는 외관상의 활기에 가려져 있는 그 缺乏을 “상상의 결핍과 경험의 빈곤”으로 진단한다.<sup>45)</sup> 어찌 보면 위화의 고민은 자신의 문학이 제 갈 길을 찾는 가운데 겪을 수밖에 없는 과정으로 비칠지 모른다. 그러나 더 깊이 따져보면 그 ‘결핍’들은 당대의 문학이 안고 있는 근원적인 문제가 특정한 정세를 맞아 겉으로 노출되는 徵候일 수 있다. 그렇다면 우리가 정작 새겨보아야 할 물음은 대략 이런 것일 터이다. 이것은 시대변화와 외부환경의 악화가 문학에 덧씌워 놓은 혹은 시간이 흐르면 저절로 해결될 문제가 아니라 더 깊은 차원에서 당대 문학의 존재근거를 되묻기를 요구하는 그런 缺乏이 아닐 것인가. 위화는 말한다. 오늘날 현대인들의 悲劇은 文學이 만들어낼 수 있는 幻影과 奇蹟을 더 이상 期待하지도 믿지도 않는데 있다고.<sup>46)</sup>

### (三)

“상상의 결핍과 경험의 빈곤”을 감지할 수 있는 대표적인 사례는 바로 우리

43) 李陀 放談錄, <漫說“純文學”>, 《上海文學》2001年 第3期 참조

44) 천쓰허 지음, 노정은·박난영 옮김, 《중국당대문학사》(서울: 문학동네, 2008), 618쪽.

45) 余華, <虛偽的作品>, 《上海文論》1989年 第5期.

46) 余華, <虛偽的作品>, 《上海文論》1989年 第5期.

가 ‘끔찍한 현실’(暴力)을 마주할 때 보이는 症狀들이다.

바로 이 긴 꿈이 내 진실한 기억을 불러내 주었다. 먼저 이 진실한 기억에 관해 설명해야 할 것 같다. 문화대혁명 시기 우리 마을에서는 폭력이 적지 않게 일어났지만 여전히 무미건조하고 억눌린 생활이 이어지고 있었다. (.....) 나는 유년 시절부터 중학교 운동장에 서서 한 차례 또 한 차례 공개 비판대회를 경험하면서 시끄러운 스피커에 울려 나오는 격앙된 목소리에 귀를 기울이곤 했다. 사실 판결문은 아주 긴 비판 원고와 같았다. 앞부분에서는 하나같이 마오쩌둥이 했던 말과 루쉰이 했던 말을 인용했고, 그 뒤로는 《인민일보》 기사의 일부를 발췌한 지루하고 재미없는 글이 이어졌다. 나는 항상 두 다리가 아파올 때까지 서서 이런 소리에 귀를 기울이고서야 범인이 저지른 죄가 어떤 것인지 들을 수 있었다. 마지막 대목의 판결문은 오히려 간단명료했다. 사형에 처하며 당장 집행한다!<sup>47)</sup>

사형수 하나가 트럭으로 끌려가는 모습을 지척에서 목격한 적도 있었다. 그때 나는 포박된 범인의 몸 뒤에 있는 두 손을 보았다. 너무나 무서운 손이었다. 밧줄로 꿰뚫인 데다 묶여 있는 시간도 너무 오래되다보니 두 손으로 흐르는 혈류가 이미 중단되어 있었다. 범인의 두 손은 우리가 상상할 수 있는 것처럼 창백한 것이 아니라 거의 자줏빛으로 변해 있었다. 나중에 치과의사로 일하는 동안 어느 정도의 의학 지식을 습득한 나는 살이 그렇게 자줏빛으로 변해버리면 이미 조직이 괴사한 것이라는 사실을 알게 되었다. 범인이 총살당하기 전에 그의 두 손이 먼저 죽어 있는 셈이었다.<sup>48)</sup>

“아주 긴 비판 원고”를 彷彿하는 천편일률적인 판결문, 구체적인 묘사나 스텝 넘치는 중간과정 없이 서둘러 “간단명료”하게 끝나 버리는 사형선고, 그리고 생생한 죽음의 장면을 보기도 전에 이미 도래해버린 죽음 — “사형당한 범인보다 먼저 죽어버린 손” — 은 ‘죽음’ 자체마저 “지루하고 재미없게” 만들어 버린다. 경험의 본래 字義 [經驗=經過+試驗] 가 “무언가의 시험을 통과함으로써, 또는 그것을 통과하는 과정 자체에서 획득되는 것”<sup>49)</sup>이라고 할 때, 위화의

47) 위화 지음, 김태성 옮김, 《사람의 목소리는 빛보다 멀리 간다》(서울: 문학동네, 2012), 151~152쪽.

48) 위화 지음, 김태성 옮김, 《사람의 목소리는 빛보다 멀리 간다》(서울: 문학동네, 2012), 153쪽.

49) 노에 게이치 지음, 김영주 옮김, 《이야기의 철학》(서울: 한국출판마케팅연구소, 2009),

유년기 경험은 어떤 사태로부터 그것이 가진 새로움을 未然에 차단하고, “그 새로움을 통해 충격을 몰고 올 잠재력을 증성화하고 있다.”<sup>50)</sup> ‘폭력’이 난무하지만 “여전히 무미건조하고 억눌린 생활이 이어지고” 있는 이유가 바로 여기에 있을 것이다. 그래서 어린 위화는 생생한 죽음의 장면을 직접 目擊하기 위해, 마치 습박질하듯 사형수의 銃殺刑場(모래밭)을 찾아 달렸고, 자신이 공개비판 현장에서 즉결 처형되는 꿈을 꾸자 이렇게 투덜거린다. “이런 젠장, 아직 모래밭에도 오지 못했는데.”<sup>51)</sup>

위화의 “진실한 기억”이 호출한 폭력의 ‘陳腐’함은 이후 글쓰기 형식이나 문학 적 자의식에 적잖은 영향을 미쳤던 것 같다. 왜냐하면 1980년대 후반의 작품세계는 ‘피투성이 상상력’(splatter imagination)<sup>52)</sup>에 대한 喚起뿐만 아니라 폭력을 다루는 방식 자체가 소설의 새로운 형식적인 모색이 되었기 때문이다.

작가는 “《어떤 현실 現實 一種》에 이르기까지 진실에 관한 나의 사고는 단지 상식에 대한 회의였을 뿐이다. 즉 내가 더 이상 현실 삶의 상식을 믿지 않게 되었을 때 이런 회의로 인해 나는 다른 부분의 진실을 중시하게 되었으며 그로써 혼란과 폭력에 대한 직접적인 견해를 지니게 되었다”고 말하고 있는데 여기서 ‘다른 부분의 진실’이란 도대체 무엇인가? 《어떤 현실》 속의 폭력은 바로 일종의 상징이다. 위화는 그 속에서 ‘야만에 대한 문명의 조용한 양보’를 보았으며 ‘폭력이 사람들의 마음속에 얼마나 깊이 박혀 있는지를’ 의식했다. 폭력과 혼란 앞에서 문명이란 단

77쪽.

- 50) 조르조 아감벤, 조효원 옮김, 《유아기와 역사: 경험의 파괴와 역사의 근원》(서울: 새물결, 2010), 80~81쪽 참조.
- 51) 위화 지음, 김태성 옮김, 《사람의 목소리는 빛보다 멀리 간다》(서울: 문학동네, 2012), 151~152쪽.
- 52) 1980년대 후반의 “중편소설에서는 다른 어떤 장르보다 폭력과 피와 죽음이 직접적으로 서술된다. 살점이 너털너털해지고 피가 뚝뚝 듣는 장면은 우리 문학에서 좀처럼 보기 드문 광경일 뿐더러, 활자로 하나하나 재현된 묘사는 스크린을 통해 순간적으로 망막에 투사되는 영화의 그것과도 사뭇 다른 심연을 마주하게 한다. (중략) 작가 위화가 도처에 몸을 숨기고 있는 불합리에 분노로 맞설 수 있는 힘은 분노의 날을 끝까지 세워 직접 덤벼드는 정공법이 아니다. 오히려 불합리 자체에 대한 판단을 유보하는 것, 또 판단을 유보하는 대신 그 과정을 찬찬히 밟아나”가는 일종의 迂攻法에 가깝다. 박자영, <옮긴이의 말>, 위화 소설집, 박자영 옮김, 《세상사는 연기와 같다》(서울: 푸른숲, 2007), 329~330쪽 참조. 중국 측 연구로는 黎楊全, <“經驗”的貧乏與救贖>, 《海南大學學報人文社會科學版》2010年 第1期를 참조.

지 하나의 구호에 지나지 않고, 질서는 장식이 되었을 뿐이다. 《어떤 현실》의 형식은 조작된 것으로, 위화의 말을 빌리면 ‘허위의 형식’일 뿐이다. 그러나 이런 허위의 형식을 빌려 위화는 그가 발견한 ‘다른 부분의 진실’을 성공적으로 표현해 냈다. 위화가 세계에 제초한 이 형상의 모델은 너무 강렬해서 이 시기 그의 사유방식은 《어떤 현실》에서 이미 성숙하여 고정되고 정형화되는 추세로 나아갔다. 그러나 예술적 정형화되는 곧 예술의 사망을 의미하므로 이후의 창작에 새로운 변화를 꾀하지 않을 수 없게 되었다.<sup>53)</sup>

常識과 常理가 지배하는 日常 속에서 구태여 불편하고 꺼림칙한 것을 보고, 느낀다는 것. 위화의 소설을 읽은 독자라면, 그 의도가 무엇인지 斟酌이 갈 것이다. 위화는 한없이 안정적이고 평온해 보이는 우리의 일상이, 사실은 안정적이고 평온하지 않다는 메시지(“常識에 대한 懷疑”)를 던진다. 그래서 위화의 작중인물들은 “위험하고 어두운 뒷골목이나 거리에서가 아니라 평화롭고 안락한 일상에서, 가장 가까운 이들<sup>54)</sup> 가운데서 아무런 방어수단도 없이 충격을 받아들이게끔 “조작”되어 있다. 충격을 극대화하는 방법 — 느닷없이 찾아온 공포, 因果律이 미치지 않는 폭력의 유희 — 을 통해 우리는 우리 자신의 공포 — “폭력이 사람들의 마음속에 얼마나 깊이 박혀 있는지”와 똑똑히 마주할 수 있게 되며, 익숙한 것을 낯설게 만드는 “허위의 형식”<sup>55)</sup>은, 의도적으로 보지 않거나 갖가지 이데올로기 장치로 인해 보지 못하고 있는 “다른 부분의 진실”을 드러내 주는 계기로 작용한다.

충격이 너무 없어서 문제라고 말하고 싶을 정도로 “극도로 통속화된 포스트 혁명시대”<sup>56)</sup>에 ‘전율’과 ‘공포’가 필요하게 된 것은 중요한 지표가 될 수 있다. 폭력에 대해 위화가 느낀 魅惑은 바로 “새로움을 통해 충격을 몰고 올 잠재력”

53) 천쓰허 지음, 노정은·박난영 옮김, 《중국당대문학사》(서울: 문학동네, 2008), 431쪽.

54) 박자영, <개정판 옮긴이의 말>, 위화 소설집, 박자영 옮김, 《세상사는 연기와 같다》(서울: 푸른숲, 2007), 334쪽.

55) “虛偽란, 일상생활에 둘러싸여 곤경에 처한 경험을 겨냥한 言辭이다. 이런 종류의 경험은 우리를 상상이 결여된 세계 속으로 몰아넣으며, 사물에 대한 판단을 오로지 사실에만 토대를 두고 이루어지게 한다.” 余華, <虛偽的作品>, 《上海文論》 1989年 第5期.

56) 위화, 《위화의 형제 작가노트》(서울: 휴머니스트, 2007), 54쪽

에 있지 않았을까. 위화의 글쓰기는 “자기만의 고유한 서사방식”을 모색한다는 점에서 修鍊의 성격을 갖지만, 獨自世界の 조성이라는 차원을 넘어 당대의 문학적 현실에 적극적으로 개입하고자 한다는 의미에서 대단히 修行적이다. 다시 말해 위화는 상상과 경험의 부재 자체를 글쓰기의 토대로 전환시킴으로써 상상과 경험이 부재한 현실에 적극적으로 대응했던 것이다.

## 5. 나오며

90년대에 들어와서 위화 문학의 지형이 변했다는 진단은 거의 定論에 속한다. 왜 변했는가에 대한 비평적 판단자료도 새삼 거론할 필요가 없을 정도이다. 다만 한 가지, 위화가 ‘선봉문학’의 세계인식이 무력해진 미학적 조건들을 어떻게 感受하고, 止揚해 나아갔는가를 살피기 위해선 좀 다른 자리가 필요해 보인다. 따라서 본문은 1) 작가 스스로 힘주어 말했으나 묻혀버린 ‘목소리’들을 發掘하고 2) 창작변화를 自述할 때 頻繁히 사용하는 키워드—“서술의 민주화”, “글쓰기 수련”, “상상과 경험의 결핍”—를 捕捉하여 3) 위화가 선봉문학의 존립에 대한 질문을 적극적으로 받아들이면서, 이를 “글쓰기”의 문제로 收斂시켜 나간 행보를 追跡해 보았다. 사유의 수준은 근본개념의 위기를 어떻게 처리하느냐에 달려 있다고 볼 때, “글쓰기” 자체를 문제화한 위화의 사유는 앞으로 보다 많은 관심과 연구가 필요한 대목이라고 본다. 이른바 “서사적 사유”가 갖는 逆說的 意味<sup>57)</sup>에서 위화의 글쓰기를 말한다면 — “단어”와 “문장”의 고민을 통해

57) 프레드릭 제임슨이 실재계를 역사 그 자체라고 말했듯이 실재계가 드러나는 순간은 역사적 변혁의 순간이다. 진리는 분명히 합리성이 근거한 세계보다는 실재계 쪽에서 발견될 것이다. 그러나 합리성을 넘어선 곳에 있는 실재계는 결코 직접 접근될 수 없다. 만일 우리가 그런 실재계 차원의 진리를 말하기 위해서 비이성적인 언어를 사용한다면 우리가 이해할 수 없는 그것은 진리일 수 없을 것이다. 진리는 이성 그 자체는 아니지만 이성을 통해서 말해질 수밖에 없기 때문이다. 따라서 진리란 이성을 통해 이성을 넘어선 것을 말하는 것이라고 할 수 있다. 아도르노도 진리에 대해 이와 비슷한 방식으로 말한다. 그의 경우 진리란 합리성을 통해 합리성을 넘어선 미메시스를 말하는 것이다. 이에 대한 비판은

“단어”와 “문장”을 넘어선 것을牽引하고자 하는 의지, 상상과 경험의 부재 자체를 창작의 토대로 전환시켜 상상과 경험이 부재한 현실에 적극적으로 대응했던 점 —, 80년대 후반기에 이루어진 문학적 행보는 그 어느 시기보다 풍부한 목록을 보여줄 수 있을 것이다.

### < 參考文獻 >

- 위화, 박자영 옮김, 《세상사는 연기와 같다》, 서울: 푸른숲, 2007.  
 위화, 최용만 옮김, 《가랑비 속의 외침》, 서울: 푸른숲, 2007.  
 위화, 조성웅 옮김, 《무더운 여름》, 서울: 문학동네, 2011.  
 위화, 《위화의 형제 작가노트》, 서울: 휴머니스트, 2007.  
 위화, 김태성 옮김, 《사람의 목소리는 빛보다 멀리 간다》, 서울: 문학동네, 2012.  
 余華, <虛偽的作品>, 《上海文論》, 1989年 第5期.  
 余華, <內心之死 — 關於心理描寫之二>, 《讀書》, 1998年 第12期.  
 余華·楊紹斌, <“我只要寫作, 就是回家”>, 《當代作家評論》, 1999年 第1期.  
 洪治綱, 《余華研究資料》, 天津: 天津人民出版社, 2007.  
 王德威, 《當代小說二十家》, 北京: 三聯書店, 2007.  
 천쓰허 지음, 노정은·박난영 옮김, 《중국당대문학사》, 서울: 문학동네, 2008.  
 노에 게이치(野家啓一) 지음, 김영주 옮김, 《이야기의 철학 — 이야기는 무엇을 기록하는가》, 서울: 한국출판마케팅연구소, 2009.  
 최혜실 지음, 《스토리텔링, 그 매혹의 과학: 이야기의 본질과 활용》, 파주: 한울아카데미, 2011.  
 모리스 블랑쇼(Maurice Blanchot) 저, 심세광 옮김, 《도래할 책》, 서울: 그린비, 2011.  
 롤랑 바르트(Roland Barthes) 저, 김희영 옮김, 《텍스트의 즐거움》, 서울: 동문선,

---

그런 진리는 미학에서만 발견된다는 것이다. 아무튼 그 불가능해 보이는 것을 실현하는 것이 바로 서사적 사유이다. F. Jameson, *The Ideologies of Theory*, University of Minnesota Press, 1988, p104./ 윌리엄 도울링, 광원석 옮김, 《<정치적 무의식>을 위한 서설》(서울: 월인, 2000), 제5장 참조.

1999.

자크 랑시에르(Jacques Ranciere) 저, 주형일 옮김, 《미학 안의 불편함》, 서울: 인간사랑, 2008.

조르조 아감벤(Giorgio Agamben) 지음, 조효원 옮김, 《유아기와 역사 — 경험의 파괴와 역사의 근원》, 서울: 새물결, 2010.

볼프강 카이저(Wolfgang Kayser) 지음, 이지혜 옮김, 《미술과 문학에 나타난 그로테스크》, 서울: 아모르문디, 2011.

다카하시 도시오(高橋敏夫) 지음, 김재원+정수윤+최수윤 옮김, 《호러국가 일본》, 서울: 도서출판b, 2012.

호르헤 루이스 보르헤스(Jorhe Luis Borges) 외, 남진희 옮김, 《상상동물 이야기》, 서울: 도서출판 까치, 1994.

수전 손택(Susan Sontag) 지음, 김유경 옮김, 《강조해야 할 것》, 서울: 이후, 2006.

수전 손택(Susan Sontag) 지음, 홍한별 옮김, 《문학은 자유다》, 서울: 이후, 2007.

프레드릭 제임슨(Fredric Jameson), 윤지관 옮김, 《언어의 감옥 — 구조주의와 형식주의 비판》, 서울: 도서출판 까치, 1985.

에드워드 카(Edward Hallet Carr) 지음, 김병익·권영빈 옮김, 《도스토예프스키 평전》, 과주: 열린책들, 2011.

임성운, 《文學史의 理論》, 서울: 소명출판, 2012.

나병철, 《소설의 귀환과 도전적 서사: 주체·윤리·사랑·혁명의 귀환에 대하여》, 서울: 소명출판, 2012.

李陀 放談錄, <漫說“純文學”>, 《上海文學》 2001年 第3期.

黎楊全, <“經驗”的貧乏與救贖 — 論余華“轉型”後的小說創作>, 《海南大學學報人文社會科學版》, 2010年 2月.

羅惠林, <“先鋒”的蛻變: 從憧憬時間到邊緣空間>, 《文藝爭鳴》 2012年 第8期.

葉立文, <“復述”的藝術 — 論當代先鋒作家的文學批評>, 《文學評論》 2012年 第4期.

김진공, <위화 소설 연구의 몇 가지 문제>, 《중국현대문학》 제50호, 2009年 9월.

## &lt; ABSTRACT &gt;

Yu Hua's literary thinking emerging in the latter half of the 1980s deserves attention in some respects, firstly, in the sense that it is more than the author's literary settlement in the vanguard of experimental literature during the 1980s. Yet, it is not that simple as, most of all, Yu Hua attempted to build his own fictional world in the form of parables at that time so as to provide readers with what he considered a world of truth. Further, such parabolic true stories were not irrelevant to changes of trend in creative writing in the 1990s. Hence, the author's literary tendency at that time is the touchstone of how he sublated the predominant 'avant-garde literature' in the 1980s. Yu Hua dealt with the reality and targets, which are revealed in the form of "parables", while seeking earnestly how to take a look at the modern history of China and what the literature covering life should be. To approach Yu Hua from this perspective, it is necessary to address distinct branch points of changes in his creative writing.

Although there are certain standard patterns in perspectives on dividing Yu Hua's literary world, the content and its meaning have not been elucidated to the fullest largely because of two aspects. First, the author's concerns are highly likely to have been overlooked due to the predominant focus on segmentation theory. Also, this may have resulted from Yu Hua's sporadic statements of his literary position through the author's prefaces, epilogues, proses and interviews. That is, investigators have had to accept the author's stance in dispersal. Second, few satisfactory attempts have been made to estimate the changes in Yu Hua's creative writing based on diversified grounds. Provided that Yu Hua's literary world is divided into two tendencies, there should be a spectrum that is seated on the boundary between the two or that assumes the attributes of both at the same time. Then, it would be plausible to review a transition period as a part of diverse trials and groping. However, customary cliches of "experimental or realistic narratives" repeated countless

seem to linger on too persistently. It is most important of all not to ignore the author's voice. In addition, it should be reminded that such discussions began in Yu Hua's own remarks at first and that his anguish and torment implied in his remarks were strongly associated with the literary situations in the latter half of the 1980s. Defining the author's sedulous consciousness about his literary world as a certain or vague "memory" or "fate," or regarding it as an "excessive pride" would be equivalent to underestimating his torment or anguish. Again, it is the author's voice that matters. The present study aims to restore the transition period in Yu Hua's creative changes, looking for his voices scattered.

Keywords: Yu Hua, Vanguard Literature, Writing Practice, Fiction

원고접수일	심사일정	1차수정	게재확정	출간
2012. 12. 29.	2013. 2. 4.	2013. 2. 18.	2013. 2. 21.	2013. 2. 28.