

# 류전윈(劉震雲) 소설 《핸드폰(手機)》에 나타난 일상성의 이중구조 — ‘언어’를 중심으로

孫湊然\*

## <목 차>

1. 들어가는 말
2. 신사실주의 소설과 일상성
3. 언어 텍스트로 등장하는 《핸드폰》의 인물들
4. 《핸드폰》에 드러난 이중적 현실인식
5. 나오는 말

## 1. 들어가는 말

1980년대 후반, 중국은 정치적·경제적 격동기를 겪게 된다. 1966년부터 1977년까지 이어졌던 문화대혁명이 끝나면서 중국 전역에 드리워졌던 어두운 그림자가 사라지고, 정치적 이데올로기로 점철되어 있었던 중국 사회는 개방된 분위기 속에서 다시금 백화제방(百花齊放)의 시대를 맞이하게 된다. 문학 영역에서는 그간의 공백을 메우기라도 하듯, 서양의 예술 사조들을 들여와 다양한 문학적 실험들이 시도되었고, 이러한 문학적 실험들의 일환으로 상흔(傷痕), 반사(反思), 심근(尋根) 등의 문예사조들이 등장하게 되었다.<sup>1)</sup> 1989년

\* 고려대학교 BK21PLUS 중일언어문화교육연구사업단 연구교수

1) 상흔문학과 반사문학은 1970년대 말부터 80년대 초까지 이어진 문예사조로서 모두 문화대혁명이라는 비극적 사건을 돌아보며 상처를 어루만지는 환편 역사를 반성하려는 문학

6·4 천안문 사건은 이러한 문단의 서구화 경향에 찬물을 끼얹는 사건이 되었다. 무엇보다도 이 사건으로 인해 “80년대 후기 파란만장했던 관념의 변혁과 형식의 실험은 이제 그 합법성에 대한 대대적 질의를 마추하게”<sup>2)</sup> 되었다. 다시 말하면 서양의 문예사조를 중국으로 들여와 그에 근거하여 문학을 창작하고, 더 나아가 이를 기준으로 현실을 비평하는 것에 의문을 제기하게 되었던 것이다. 이러한 시대적 맥락 속에서 중국의 문단은 당시의 문학적 상황을 되돌아보며 앞으로 나아갈 방향을 재설정할 수밖에 없었는데 이러한 상황에서 등장한 것이 바로 신사실주의(新寫實主義), 신역사주의(新歷史主義), 그리고 선봉문학(先鋒文學)이다.

그 중에서도 신사실주의는 1980년대 중후반부터 1990년대 초까지 이어졌던 문예사조로, 그 이름에서도 드러나듯 사실주의(즉, 리얼리즘 Realism)<sup>3)</sup>를 새로운 각도에서 접근한 문학 창작 경향이라고 할 수 있다. 신사실주의는 심근 문학에 그 근원을 두고 있으나 심근문학의 뿌리 찾기가 다소 편협하고 비현실적이라면 신사실주의는 민간의 일상생활에서 출발하여 현실을 세세하게 묘사함으로써 새로운 각도에서의 뿌리 찾기를 시도한다. 이는 중국의 문학적 전통에서의 리얼리즘과 엘리트주의로 경도되었던 80년대 초반의 상흔문학과 반사

---

적 시도였다. 그러나 문학을 통한 역사적 반성은 엘리트주의로 귀결됐고 이러한 문학적 태도는 사회 전반과 사상계의 비판을 받게 된다. 이어 1980년대 중반에 이르자 중국의 문화적 뿌리를 되찾고자 하는 심근문학이 등장하게 된다. 심근문학은 개혁개방 시대를 맞이하여 ‘현대화’를 이루고자 하는 시대적 요구에 부응하며 나타났다. 서양을 모범으로 하여 현대화를 추구하되 이는 중국의 문화적 상황과 맥락 속에서 이루어져야 한다는 주장이 대두되었고, 그렇다면 중국의 문화 전통이란 무엇이며 이를 어떻게 인식하고 평가해야 하는가가 새로운 문제로 떠올랐다. 이는 자연스럽게 중국의 전통 문화를 연구하고자 하는 문화열로 이어졌다. 정리하자면 심근문학의 목표는 전통으로의 회귀가 아닌 서양 현대문화를 보다 더 잘 받아들이기 위한 사상적 지평을 마련하고자 하는 노력이었다.

- 2) 조혜영, <1990년대 중국 문단 맥락 일별>, 중국문화연구 제21집, p.278.
- 3) 중국에 리얼리즘이 유입된 것은 5·4신문화운동 시기였다. 이 시기에 리얼리즘이라는 외래어는 역어 ‘사실주의(寫實主義)’와 혼용되어 사용되었는데, 30년대에 이르러면 쉰취바이(瞿秋白)를 필두로 하여 ‘현실주의(現實主義)’를 리얼리즘의 역어로 사용하였으나 여전히 사실주의를 쓰기도 하였다. 현재까지도 중국어에서는 리얼리즘은 사실주의 혹은 현실주의를 역어로 사용하는데, 본문에서의 ‘신사실주의’는 문예사조의 명칭으로 사용하고 있으며 그 문학적 성향을 논할 때 ‘리얼리즘’으로 그 용어를 통일하도록 한다. “주재희, <중국 현실주의 문학의 深化 혹은 反動>, 中國研究 제30호, 2002년” 참고.

문학을 극복하는 한편, 30년대부터 이어져내려 왔던 경전(經典)적 리얼리즘도 동시에 극복하려는 시도라 할 수 있다. 이러한 신사실주의 문학 사조를 대표하는 작가로 류전윈(劉震雲, 1958~ )이 있다.

류전윈은 1982년 작품 활동을 시작하여, 1987년 《인민문학(人民文學)》에 단편소설 <타푸(塔鋪)>를 발표하면서 작가로서 자신의 이름을 알리기 시작한다. 이후 <관리들(官人)>, <닭털 같은 나날(一地鷄毛)>, <1942년을 돌아보다(溫故一九四二)> 등의 중단편, 그리고 《고향 하늘 아래 노란 꽃(故鄉天下黃花)》, 《가슴 가득 헛소리(一腔廢話)》, 《핸드폰(手機)》 등의 작품들을 내놓았다. 그의 작품들은 평범한 사람들의 소소한 일상을 그려내고 있는데, 이는 별다를 것 없이 반복되는 단조로운 일반인의 삶이다. 류전윈의 이와 같은 창작경향은 전형적인 인물 형상을 창조하는 데 주력하였던 기존의 리얼리즘과의 결별을 선언했다. 뿐만 아니라, 작가의 감정을 배제한 채 작품을 통해 있는 그대로의 삶을 적나라하게 보여주는 문학 창작 방식은 독자들로 하여금 소설이라는 객체를 통해 자신의 일상을 새로운 각도에서 바라볼 수 있게 하였다. 작가는 자신의 개인적 판단을 작품에 가미하는 대신, 독자들이 스스로 판단할 수 있는 새로운 장을 마련해주고 있는 것이다.

류전윈의 소설은 그 해석에 따라 몇 가지 부류로 나뉘는데, 일반적으로 80년대 후반에 발표된 초기 작품들, <닭털같은 나날>, <관리들>, <단위> 등은 '공직사회' 및 '직장' 관련 소설이라고 할 수 있는 관장(官場) 시리즈로 분류된다. 그리고 90년대를 거치면서 발표된 《고향 하늘 아래 노란 꽃》, 《고향은 서로 부딪히고 흐른다(故鄉相處流傳)》, 《고향의 얼굴과 꽃송이(故鄉面和花朵)》는 고향 3부작으로, 《가슴 가득 헛소리》, 《핸드폰》, 그리고 《만마디를 대신하는 한 마디(一句頂一萬句)》는 '말(說話)' 3부작으로 분류할 수 있다.<sup>4)</sup> 특히 최근에 창작된 할 수 있는 말 3부작은 일상에서 가장 큰 비중을

4) 야오샤오웨이(姚曉雷)는 류전윈의 소설에서 '향토의 분위기'와 '도시의 분위기'를 모두 느낄 수 있다고 지적하며 《마음 가득 헛소리》, 《핸드폰》, 《만마디를 대신하는 한 마디》를 고향 시리즈를 잇는 말 시리즈로 보았다. 姚曉雷, <都市氣與鄉土氣的衝突與融合>, 文學評論, 2011年 第5期. 이 외에도 다양한 분류법이 있다. '현실' <닭털같은 나날>

차지하고 있는 ‘말’이라는 요소에 주목함으로써 우리의 삶 속에서 언어의 다채로운 면모들을 재치 있게 보여주고 있다.

본 연구는 2003년 발표된 장편소설 《핸드폰》을 중심으로 소설 속에서 ‘언어’가 어떠한 방식으로 인물들의 성격을 대변하는지, 그리고 우리가 살아가고 있는 현실 세계를 어떻게 구성해 나가고 있는지 살펴보고자 한다. 이를 위해 우선 신사실주의 문예사조가 어떻게 일상성이라는 요소에 주목하게 되었는지를 살펴보고자 한다. 동시에 르페브르(H. Lefèbvre)의 일상성 이론이라는 프리즘을 통해 신사실주의, 더 나아가 류전원의 소설을 바라봤을 때 소설 속에서 언어라는 요소가 어떻게 우리의 일상을 이중적으로 구성해 나가고 있는지 검토해 본다.

## 2. 신사실주의 소설과 일상성

신사실주의는 앞에서 언급한 바와 같이 사실주의, 즉 리얼리즘 예술 사조를 새로운 방식으로 재해석한 것이라 할 수 있다. 80년대 중순, 중국에서 이러한 신사실주의 문예사조가 나타난 배경에는 중국의 정치·경제·사회적 변화가 자리 잡고 있었다. 특히 1989년 천안문 사건은 민주주의에 대한 사회적 요구를 반영했을 뿐만 아니라 기존의 정치 시스템 전반을 돌아보며 반성하는 계기가 되었다. 또한 개혁개방과 함께 중국은 급속도로 자본주의 사회로 바뀌어갔고, 그로 인해 사회 구성원 개개인의 구매력은 상승되었으나 개인의 소외 등의 문제들이 부상하게 되었다. 이러한 변화 속에서 중국의 문단은 서구의 모더니

---

<단위>에서 ‘역사’(<1942년을 돌아보다>, <고향 하늘 아래 노란 꽃>)로, 그리고 다시 ‘현실’(<마음 가득 헛소리>, 《핸드폰》)으로 돌아오는 ‘나선형’ 창작 방식으로 보기도 하고(史曉婧), 《마음 가득 헛소리》, 《핸드폰》, 《나는 유약진이다(我叫劉躍進)》, 《나는 판진렌이 아니다(我不是潘金蓮)》 모두를 ‘언어’를 중심으로 한 소설로 분류하기도 한다. (周顯波)

즘 양식을 도입하여 엘리트주의를 드러냈던 80년대의 문학을 비판적으로 계승하는 한편, 대중화되고 세속화 된 사회 현상을 포착하고자 하였다.

‘신사실’ 소설의 등장은 시장 경제 사회의 ‘세속 문화’의 등장과 일정 정도 연관성을 지니고 있다. 80년대 후반 이후, ‘심근’ 소설은 전통 리얼리즘 문학에 치우쳐 있었고, 이로써 문학 관념에 극심한 변혁을 가져왔으나 그 문학적 사명은 얼마 지나지 않아 종결을 고했다. 대중화 사회가 두각을 나타내기 시작하면서 이 계층의 독자들은 문학이 보통 사람들의 ‘일상생활’과 ‘평범한 삶’에 주목하기를 바랐고, 그들의 생활에 더욱 근접한 문학의 정서, 형식 및 언어를 요구하였다. 반면 순수한 ‘형식’ 상의 과도한 실험은 갈수록 견딜 수 없게 되었다.<sup>5)</sup>

신사실주의 소설에 대한 정의를 최초로 시도한 것은 《종산(鍾山)》이다. 1988년 《종산》은 《문학평론(文學評論)》과 연합하여 ‘리얼리즘과 선봉파 문학(現實主義與先鋒派文學)’이라는 주제로 좌담회를 열었는데, 이듬해 1989년, 《종산》지는 3기에 걸쳐 ‘신현실소설대련전(新現實小說大聯展)’ 특별란을 마련하여 신사실주의 소설에 대한 정의를 시도한다. “소위 신사실 소설은, 간단하게 말해서 역사상 이미 존재하는 리얼리즘과 다르며 모더니즘의 ‘선봉파’ 문학과도 다르다. 이는 최근 몇 년간 소설 창작의 저조함을 뚫고 출현한 새로운 문학적 경향이다. 이러한 신사실소설의 창작방법은 실재를 서술하는 것을 주요한 특징으로 삼지만 현실적 삶의 본래적 생태로 환원시키는 것, 진정으로 현실과 인생을 직면하는 것을 특히 중요시 한다. 비록 전체적 문학 정신에서 보자면 신사실주의는 리얼리즘의 대범주에 속하지만, 의심의 여지없이 새로운 개방성과 포용성을 갖추고 있으며, 모더니즘의 각종 유파가 거둔 예술적 장점을 잘 흡수하는 한편 이러한 장점에 근접해 있다.”<sup>6)</sup>

여기에서 주목할 만 한 점은 신사실주의 소설이 등장하면서 ‘일반인’의 ‘일상생활’이 문학의 영역으로 진입했다는 점이다. 5·4신문화운동 시기 서구의 리

5) 嚴家炎主編, 《二十世紀中國文學史》, 高等教育出版社, 2010年, 255頁.

6) <新寫實主義大聯展卷首言>, 《鍾山》第3期, 1989年. “조혜영, <1990년대 중국 문단 맥락 일별>, p.227”의 번역 부분 수정.

얼리즘 예술사조가 중국에 유입된 이후 리얼리즘은 사회주의 사상과 빠른 속도로 결합하게 된다. 이에 중국에서의 '전통' 리얼리즘은 영웅으로 대표되는 전형적인 인물 형상을 그려내는 데 주력했을 뿐만 아니라 사회주의 혁명을 묘사함으로써 이데올로기적 색채가 짙은 창작 유파로 거듭났다. 그러나 80년대 중 후반에 이르면 소위 중국의 '일반인'들은 정치적 이데올로기에서 벗어나 사상적 자유를 맛보게 되었고, 개혁개방과 함께 유입된 자본주의로 인해 '인민대중'은 구매력을 지닌 소비자로 거듭나게 되었다. 이러한 사회적 분위기를 반영하듯 신사실주의는 기존의 리얼리즘이 중요시하였던 '전형화'에서 벗어나 일상생활이 본래 지니고 있었던 '원생태(原生態)'로 '환원'<sup>7)</sup>하고자 했다. 이에 평범하기 그지없는 인민대중의 자질구레한 일상에 문학 텍스트의 초점이 맞춰지기 시작했다.

류전원의 소설도 이러한 맥락에서 이해될 수 있다. 이데올로기 혹은 작가 자신의 감정을 배제하는 '0도의 글쓰기'<sup>8)</sup>는 그의 작품 세계를 관철하는 하나의 작품 성향으로 파악된다. 그의 대표작 중 하나인 <답털 같은 나날>에서도 작가는 주인공 샤오린(小林)이 두부를 사는 일, 딸을 유치원에 보내는 일, 고기를 파는 일 등을 소상하게 그러나 담담하게 서술하였다. 그러나 그 서술에 담긴 침착하고도 냉정한 태도는 독자들보다도 다를 것 없는 일상적인 삶을 객관

7) '원생태'로의 '환원'은 후설(E. Husserl)로부터 가져온 것이다. 한국어로는 일반적으로 '본질적 환원'으로 번역된다. 후설에 따르면, 우리의 의식에 나타난 대상이 무엇인지 밝혀내고자 하는 것이 현상학적 목적이고, 이러한 목적에 도달하는 과정이 현상학적 기술이며, 그러한 기술 뒤에 대상이 포착되는 것이 바로 '본질적 환원'이다. "박이문, 《현상학과 분석철학》, 지와 사랑, 2007년, p.107" 그러나 현상학의 '환원'은 신사실주의 소설에 이르러 다른 맥락을 지니게 된다. 후설의 '환원'은 주관성과 객관성의 통일을 말한다. 다시 말하면 주관적 의식이 객관적 대상을 포착했을 때 '환원'이 이루어지는 것이다. 이는 곧 순수한 주관성과 객관성 사이의 구별을 제거한 것이다. 그러나 신사실주의 이론에서 '환원' 혹은 '원생태'라는 용어는 "곧 사실성으로 돌아가는 것으로, 냉정하고 객관적인 태도로 삶의 원래의 모습을 묘사하고 기록하는 것"을 의미한다. 陳曉明, 《中國當代文學主潮》, 北京大學出版社, 2009年, 378~379頁.

8) 0도의 글쓰기는 바르트(R. Barthes)의 용어다. 바르트가 《글쓰기의 0도》에서 말한 '글쓰기의 0도'라는 것은 '이데올로기와 '문화적 약속'과 같은 순수 형식주의적 전략을 거부하는 것인데, 이는 역사적 리얼리즘 서술에서의 언어적 유토피아주의를 만들어내는 선봉파적 글쓰기를 반대'하는 것이다. 신사실주의에서의 '0도의 글쓰기'는 냉정하고도 객관적으로 사실적 삶을 서술하는 방식이라 할 수 있다. 陳曉明, 《中國當代文學主潮》, 379頁.

화시켜 그들 앞에 늘어놓음으로써 더 큰 문학적 힘을 얻게 된다. <답털 같은 나날>을 꿰뚫고 있는 침착함, 냉정함, 객관성은 모두 “생존의 비극성, 주체정신의 몰락이라는 필연적인 추세”를 “의도적으로 독자”들에게 보여주기 위한 하나의 장치다. 또한 이러한 ‘평민(平民)’ 서사는 “지식인들의 주체 의식의 약화 및 거대한 역사의 불완전성과 불확실성의 존재를 증명”하고 있는 것이다.<sup>9)</sup> 《핸드폰》에서도 이러한 창작 성향은 바뀌지 않았다. 그저 일상의 풍경이 1980년대에서 2000년대로 바뀌었을 뿐이다.

류전윈이 그의 소설에서 일상을 대하는 태도, 다시 말하면 소설의 영역에 일상을 들여와 일상을 텍스트의 대상으로 삼는 이러한 소설 창작 방법은 르페브르의 일상생활 비판과 맞닿아 있다. 르페브르는 마르크스주의(Marxism)에서 출발하여 일상에 분석적으로 접근하였는데 그렇기 때문에 그의 이론에는 현대의 자본주의 사회를 비판하는 관점이 내재되어 있다고 볼 수 있다. 르페브르는 ‘일상’이 철학이 아님을 부정하지 않는다. 오히려 ‘철학이 아닌’ 일상생활을 철학의 대상으로 삼을 때, 오히려 일상이 철학이 아니기 때문에 철학이라는 학문 내에서 “정교하게 이론화된 체계를 벗어나” “자연과 예술의 그 어떤 것보다 더 놀라운” 것을 발견할 수 있다고 주장한다.<sup>10)</sup> 르페브르의 이론에서 일상성은 “단순한 일상적 반복을 의미하는 것이 아니라 고도로 발달한 현대 산업사회의 도시적 특징”<sup>11)</sup>이다. 르페브르는 일상생활에서 이루어지는 생산과 소비 구조를 면밀히 분석함으로써 그 안에 내재되어 있는 폭력성을 고발하여 우리가 이미 상실한 일상성(달리 말하면 인간성)을 회복하길 바랐다. 이러한 맥락에서 르페브르의 일상성은 일상에 숨겨진 현대성의 폭력적인 일면을 폭로하고 있는 것이다.

주목할 만 한 점은, 르페브르가 일상성을 두 개의 지층으로 나누어 파악했다는 점이다.

9) 천쓰허 著, 노정은·박난영 譯, 《중국당대문학사》, 문학동네, 2008년, pp.450~451.

10) 앙리 르페브르 著, 박정자 譯, 《현대 세계의 일상성》, 도서출판 기파랑, 2005년, p.67.

11) 위의 책, p.15.

거기(《일상생활비판 입문》-저자주)서 아주 대조적인 두 장의 그림이 나타났다. 그 첫 번째 그림, 그것은 일상의 비참함이다. 즉 지루한 임무들, 모욕적인 일들, 노동계급의 삶, 일상성에 짓눌리는 여성들의 삶 등이 그것이다. (중략) 즉 경제·절제·박탈·억압·욕망 및 비천한 인생의 영역이다. 두 번째 그림, 그것은 일상의 위대성, 즉 지속성이다. 삶은 땅 위에 뿌리를 박고 영원히 지속된다. 잘 알려져 있지 않은 것은 육체·공간·시간·욕망 등의 전유(專有)이다.<sup>12)</sup>

르페브르의 이론에서 말하는 일상은 평범한 일상적인 생활 영역에 속하는 가정이나 교회, 대중문학, 학교, 여가활동, 그리고 직장 등 노동과 비노동의 범주를 포함한 '삶의 총체'다. 그러나 이러한 일상은 이중 구조로 이루어져 있다. 하나는 자본주의 체제 속에서 정착된 '비참한' 삶이다. 이러한 삶은 노동에서 소외된 채 하루하루를 무의미한 반복 속에서 살아가는 삶이라 할 수 있다. 이때의 일상성이란 "자본주의하에서 단순히 억압받고 그에 따라 나타난 단조로운 삶으로 누군가에 의해 행동과 삶의 수단을 박탈당한 채 얽매이고 같은 내용을 단순히 반복할 뿐이며 세계에 대해 수동적인 자세를 갖추게 되"<sup>13)</sup>는 일상성이다. 이와 동시에 르페브르는 일상을 장기지속의 관점에서 바라본다. 일상은 하루하루 반복된다. 이러한 무한한 반복 속에서 지속되는 요소들—육체·공간·시간·욕망 등—이 있다. 따라서 우리는 "외관상 빈약한 일상성의 밑에 숨겨진 풍요로움을 폭로하는 일, 경박성 밑에 깔린 심오함을 드러내는 일, 범상함의 비범상함에 도달하는 일"을 일상성 연구의 목표로 삼아야 하며, "노동자의 생활에 근거를 뒀으로써만, 그리고 노동자의 창조력을 부각시킴으로써만 분명해지고, 또 진실이 될 수 있다"는 것이다.<sup>14)</sup> 우리의 일상은 단조롭지만 단조롭지 않고 경박해 보이지만 그 안에 무한한 풍요로움과 심오함을 지

12) 위의 책, pp.94~95.

13) H. Lefèbvre, *Critique de la Vie Quotidienne*, "Introduction", Paris: L'Arche Edituer, 1958, p.192. "이영빈, <앙리 르페브르 H. Lefèbvre와 그의 일상생활비판론 연구-1920년대와 1930년대 문학작품에 대한 비평들을 중심으로>, 서양사론 제54집, p.67"에서 재인용. 이 논문에서 이영빈은 르페브르가 말하는 일상성이란 곧 "자본주의 체제 하에서 겪게 되는 소외 상태"를 의미하며 르페브르의 맥락에서 소외란 곧 일상성을 지칭한다고 주장한다.

14) 앙리 르페브르, 《현대 세계의 일상성》, p.97.

니고 있다. 그렇기 때문에 일상은 비참하지만 위대하다.

그렇다면 이러한 일상의 이중구조는 자본주의 ‘언어’를 파헤침으로써 가능하다. 르페브르는 ‘언어’를 매개로 하여 자본주의 사회 체제를 분석한다. 그는 글 쓰기, 담론뿐만 아니라 TV광고와 같은 사회적 기제 역시 언어적 기호로 보았다. 그리고 인간 역시 스스로를 언어로 표현하고 있기 때문에 하나의 텍스트로 볼 수 있다는 것이 그의 주장이다. 중요한 점은 현대 자본주의 사회에서 언어는 시니피앙(기표, signifiant)과 시니피에(의의, signifié)로 분리되어 그 형식이(시니피앙) 내용(시니피에)을 담지하지 못하는 ‘말의 물질화 현상’을 초래한다는 점이다. 우리는 오직 언어의 형식만을 소비하고 있기 때문에 실체에 접근하지 못하고 끊임없이 소외당하고 있다는 지적이다.<sup>15)</sup>

이러한 맥락에서 류전윈의 소설을 분석해보면 류전윈이 소설 속에서 그려낸 소소하고 보잘 것 없는 ‘일상’이 문학적 힘을 획득하게 되는 연유를 이해할 수 있다. 류전윈 소설에서의 일상은 평범한 사람의 지루하고 반복된 삶을 그려내고 있지만, 그 이면에 존재하는 일상의 비참함이 행간에 서려있다. 이 때 우리는 류전윈 소설에서의 일상성 역시 이중적 구조(평범해 보이는 지루한 일상과 그 이면의 억압받는 비참한 삶)로 되어 있음을 알 수 있다.<sup>16)</sup> ‘0도의 글쓰기’가 주는 냉정함과 객관성은 일상의 비참함을 더욱 부각시킬 뿐이다. 그리고 이러한 일상성을 구성하고 있는 ‘언어’는 류전윈의 소설 《핸드폰》을 전개시키는 중요한 역할을 하고 있다.

15) 위의 책, “제3장 언어현상” 참고.

16) 류전윈 소설에서 삶을 억압하는, 외부에서 작용하는 힘의 실체는 ‘권력’으로 해석되기도 한다. 예를 들어, 소설 《우두머리》는 전근대적인 우매함과 낙후한 본성이 드러나는 마을을 그리고 있는데, 그 이면에는 사회체제와 권력이 존재한다고 볼 수 있다. 이현복, <류전윈(劉震雲) 신사실주의 소설에서 권력과 공간>, 중국학논총 제47집, 2015년.

### 3. 언어 텍스트로 등장하는 《핸드폰》의 인물들

류전윈은 자신의 소설에서 '언어'라는 요소를 잘 활용한 작가로 알려져 있다. 그 중에서 《핸드폰》은 류전윈의 '말' 시리즈로 분류되는데, 그 제목에서도 알 수 있듯이 핸드폰을 둘러싼 (그리고 '언어'를 둘러싼) 현대인의 일상의 단면을 그리고 있다. 주지하다시피 핸드폰은 현대인의 삶을 가장 많이 바꾸어놓은 문명의 이기다. 《핸드폰》은 중국에서 2003년에 출판되었고 한국어 번역본은 2007년에 출판되었으니 출판 이후 벌써 10년이 넘는 세월이 지났다. 그러나 2000년을 전후로 하여 핸드폰은 사회적으로 보편화되었고, 그 뒤로 발전을 거듭해가며 우리의 삶 깊숙이에 침투되었다. 그렇기 때문에 《핸드폰》에서 그리고 있는 일상은 현재 우리의 삶과 크게 다르지 않다고 할 수 있다. 또한 핸드폰이 소통의 도구라는 점을 감안해 봤을 때, 《핸드폰》에서 언어는 홀시할 수 없는 중요한 위치를 차지하고 있음을 알 수 있다.

《핸드폰》의 플롯을 이끌어가는 인물들은 총 5명이다. 주인공 엔서우이(嚴守一)는 <진실을 말한다>라는 TV 프로그램의 진행자다. 그의 친구 페이모(費墨)는 엔서우이를 도와 <진실을 말한다>를 함께 진행하고 있으며 엔서우이와 비밀을 공유하는 사이이다. 그 외에 엔서우이를 둘러싼 여성 세 명이 등장한다. 첫 번째 인물은 엔서우이의 아내 위윈취안(于文娟)이다. 그러나 위윈취안은 엔서우이가 우웨(伍月)와 불륜관계라는 사실을 알고 이혼하게 된다. 우웨는 판다(熊貓)출판사에서 편집 일을 하는 나이가 젊고 육감적인 여성이다. 마지막으로 선취(沈雪)는 희극학원 여강사로 엔서우이는 위윈취안과 이혼한 뒤 선취와 동거한다.<sup>17)</sup> 엔서우이는 세 명의 여성들과 각각 관계를 맺고 있고, 그 관계를 맺어나가는 방식은 세 명의 여성들에게 거짓말을 하는 형태로

17) 등장인물의 한국어 표기는 “교육부 한글 외래어 표기법”을 따랐다. 2007년에 번역 및 출판된 《핸드폰》의 표기와는 상이하다. 본고에서는 작품 인용 시 “교육부 한글 외래어 표기법”에 따라 인물의 이름을 수정하였다.

진행된다. 페이모는 엔서우이의 거짓말을 옆에서 지켜보면서 그 거짓말이 탄로나지 않을 수 있도록 도와주는 역할을 하고 있다. 따라서 엔서우이와 세 명의 여성과의 관계가 《핸드폰》의 핵심을 이루고 있다.

엔서우이를 둘러싼 이 세 명의 여성은 서로 다른 성향을 지닌 인물들로 등장한다. 우선 위원취안의 경우 과묵하며 정숙한 인물로서, 이상적인 아내로 등장한다. 그러나 위원취안은 시종일관 소통하기 힘든 모습을 보여준다. “두 사람은 결혼한 지 10년이 지나는 동안 아무 풍파 없이 조용하게 살아 왔다.”<sup>18)</sup> 그러나 이 조용함은 ‘풍파’가 없는 관계, 문제가 없는 관계를 상징하는 것이 아니라 소통의 부재로 이어지면서 더 큰 문제를 야기하게 된다. 위원취안이 임신하지 못하는 것도 이러한 소통의 부재를 더욱 부각시켜준다. 임신에 대한 두 사람의 입장은 확연히 갈린다. 위원취안은 매일 족욕을 하고, 기공을 연마하고, 한약까지 먹었으나 엔서우이는 그러한 위원취안의 모습이 ‘우습다’고 느낀다. 임신이 소통의 결실이라는 상징을 지닌다면 두 사람은 이러한 소통에 철저하게 실패하고 있는 것이다.

이들의 소통의 부재는 두 가지 상징적인 장면으로 드러난다. 첫 번째는 위원취안이 침대에 걸터앉아 개를 꺼안고 중얼중얼 이야기를 하고 있는 장면이다. 이는 위원취안이 원래 말이 없는 인물이 아니라 그저 엔서우이와의 대화를 포기했음을 보여주는 대목이다. 다른 한 장면은 ‘핸드폰’을 매개로 하여 등장한다. 이혼을 하고 난 뒤에야 임신사실을 깨달은 위원취안은 엔서우이에게 알리지 않고 홀로 아들을 낳는다. 뒤늦게 이 사실을 알게 된 엔서우이는 핸드폰을 한 대 사서 위원취안에게 다가간다.

그가 핸드폰을 그녀의 머리맡에 놓으며 말했다.

“당신 주려고 산 거야. 당신과 아이에게 무슨 일이 생기면 바로 연락하도록 해. 오늘부터 당신과 아이를 위해 24시간 켜놓을 테니까 말이야.”

페이모가 얼른 나서서 거들었다.

18) 류전원 著, 김태성 譯, 《핸드폰》, 도서출판 황매, 2007년, p.78. 結婚十年風平浪靜. 劉震雲, 《手機》, 長江文藝出版社, 2010年, 41頁.

“맞아! 혼자서 아이를 키우는 게 쉬운 일이 아니지.”

위원쥐엔이 눈물을 닦으며 리엔에게 말했다.

“리엔 씨! 부탁 하나만 할게요.”

“어서 말해 봐!”

위원쥐안이 말했다.

“저 핸드폰 좀 치워 줘요. 더러워요.”<sup>19)</sup>

이 장면에서 엔서우이는 소통의 창구로 핸드폰을 선물한다. 그러나 위원쥐안은 핸드폰을 받지 않음으로써 소통을 거부하는 한편, 그와의 소통에 ‘더럽다’는 도덕적 판단까지 가미한다. 이는 엔서우이와 우웨의 관계에 대한, 그로 인한 엔서우이라는 인물의 사람됨에 대한 도덕적 판단으로 연결된다.

우웨는 위원쥐안과는 대조적인 여성상을 보여준다. 소설에서 그녀의 외모는 짧은 상의 밑으로 드러나는 가느다란 허리와 농구공 같은 가슴으로 묘사하고 있다. 그리고 그녀와의 정사는 ‘음담패설’로 대변된다.

우웨가 갈증을 해소시켜주는 것은 이것으로 그치지 않았다. 그 짓을 하는 동안 내내 우웨는 세상에서 가장 지저분한 음담패설과 욕지거리들을 마구 쏟아냈다. 그녀에게 흘린 그는 자신도 모르는 사이에 마음속 깊은 곳에 있던 가장 은밀하고 지저분한, 평소에는 한 번도 해 본 적이 없던 말들을 전부 내뱉었다. 새벽 2시부터 6시까지 두 사람은 한 순간도 쉬지 않았다. 쉴 새 없이 몸을 움직였고 한순간도 입술을 멈추지 않았다. 몸의 갈증만 해소된 것이 아니라 위장도 더러운 욕으로 세척된 것 같았다. 철저히 더러워지고 나니 오히려 때 묻은 옷을 벗어 놓고 새 와이셔츠로 갈아입은 것처럼 온몸이 깨끗하고 상쾌해진 기분이었다. 어둠이 지나가면 환한 대낮을 맞이하는 법이다. 엔서우이는 처음으로 욕설의 장점을 알게 되었다. 욕을 실컷 하고 나니 환골탈태한 듯이 마음이 정화된 기분이었다. 그 짓이 마치 소독약처럼 느껴졌다.<sup>20)</sup>

19) 위의 책, pp.225~226. 也放到了文娟枕頭旁：“這個手機是給你買的。你和孩子有什麼事，隨時能找到我。從今兒起，我的手機，二十四小時為你們開着。”費墨趕緊幫腔：“這就對了。一個人照顧孩子，不容易。”這時于文娟擦擦淚，對李燕說：“燕子，麻煩你一件事行嗎？”李燕忙站起來：“你說。”于文娟：“幫我把手機拿開，髒。”劉震雲，《手機》，132~133頁。

20) 위의 책, p.111. 但讓人解渴的還不止是這些，而是在整個過程中，伍月嘴里都在說着世界上最髒最亂的話。嚴守一被她勾得，也把心底最隱秘最臟最亂平時從無說過的話都說了出來。從凌晨兩點，到清早六點，兩人一直沒有消停。身體解渴還不說，腸胃也好像被髒話洗了一遍。

이러한 대목은 우웨와의 관계가 단순히 신체적인 것에 국한되는 것은 아니라는 사실을 알 수 있다. 엔서우이와 우웨와의 관계는 그 자체가 하나의 텍스트로 규정되고, 그 텍스트는 음담패설로 가득 차 있다. 우웨를 통한 욕망의 충족은 신체적 못지않게 언어적이다. 이 때문에 다른 인물들과는 다르게 우웨를 향한 욕망은 핸드폰 문자 메시지로 충족되는 경우가 많다. 우웨가 보낸 문자 메시지는 음담패설로 채워져 있고, 마지막에는 알몸 사진까지 보낸다. 그러나 이러한 언어, 문자를 통한 욕망의 충족은 끝내 실질적 충족으로 이루어지지 않는다. 엔서우이의 욕망이라는 내용(시니피에)은 핸드폰이라는 매체를 통해 문자메시지라는 형식(시피니양)으로 드러나지만 내용과 형식의 불일치로 인해 욕망이 소외되고 마는 것이다. 또한 핸드폰은 엔서우이의 “타락과 욕망을 매개하고 증폭시키는 장치”이지만, 다른 한 편으로는 욕망을 “통제하고 억압하고 감시하고자 하는 욕망까지도 매개하고 증폭”시키고 있다.<sup>21)</sup>

선체는 위의 두 사람과는 또 다른 형태의 인물로 등장한다. 선체는 엔서우이가 위원취안과 이혼하고 난 뒤에 만나게 된 여성인데, 선체는 뉴스 앵커와도 같은 예쁜 외모를 지니고 있다. 그러나 엔서우이는 선체의 외모가 아니 그녀의 ‘말’에 매력을 느낀다. 이는 그녀의 말에 일리가 있어서가 아니라 “입만 열었다 하면 철부지 같은 소리를 잔뜩 내뱉었고 한마디 한마디가 그로 하여금 배꼽을 잡고 웃게 했”<sup>22)</sup>기 때문이다. 엔서우이는 그녀를 《홍루몽(紅樓夢)》에 등장한 시녀에 비유한다. 엔서우이는 “실없는 말들이 얼핏 듣기에는 어이가 없지만 사실 잘 들어보면 제법 명랑한 면이 있어 먹구름 속에서 한 줄기 빛을 비출 수 있다는 것을 깨달”<sup>23)</sup>었다. 엔서우이는 이러한 점이 선체가 위원취안, 그리고 우웨와 다른 점이라고 생각한다. 다시 말하면 엔서우이는 우웨와 ‘갈증해소’를 하지 못했으나 그러지 못하였고, 위원취안이 이러한 사실을 알게 되어 그녀

徹底髒了以後，反倒影脫下髒衣服換上新襯衫一樣，渾身倒幹淨了。劉震雲，《手機》，60頁。

21) 박민호, <류전윈(劉震雲)의 《핸드폰(手機)》에 나타난 ‘장치’, ‘주체’, 그리고 ‘욕망’의 관계>, 중국어문학논집 제66호, 2011년.

22) 류전윈, 《핸드폰》, p.150. 她一張口就傻不棱登，句句讓人好笑。劉震雲，《手機》，85頁。

23) 위의 책, p.150. 傻話看似傻，原來理邊還有明朗的一面。劉震雲，《手機》，85頁。

와 이혼하게 된 것은 ‘재수 없는’ 일에 불과하다고 생각한다. 선체의 말들은 ‘실 없다’. 다시 말하면, 선체의 말들은 진지한 내용을 결여하고 있다.<sup>24)</sup> 내용의 부재 끝에는 언어의 형식만이 남는다. 그러나 언어가 내용을 결여한 채 그 형식만을 지니고 있기 때문에 엔서우이는 도리어 위안을 받는다. 선체의 말은 그 어느 것도 진지하게 받아들일 필요가 없는 것이다. 엔서우이가 선체와 결혼할 생각이 없이 동거하는 것 역시 이러한 언어적 관계를 반영한다. 결혼이라는 제도적 장치 그리고 관계의 진중함은 결여한 채 ‘동거’라는 형식적 관계만이 남게 된 것이다.

이처럼 엔서우이와 그를 둘러싼 세 명의 여성은 ‘언어’를 매개로 하여 관계를 맺고 있다. 엔서우이가 이 세 여성을 언어로 인지하는 순간, 3명의 여성들은 모두 엔서우이 앞에서 하나의 텍스트로 기능하게 되고, 텍스트의 형태로 소비된다. (위원취안의 경우 소통을 단절시킴으로서 소비되길 거부한다.) 이러한 텍스트를 소비하는 것은 어떻게 보면 형식에 불과한 ‘허구’를 소비하는 것과 다름없다. 르페브르는 실체와 형식이 실제로는 일치하지 않지만 일치한 것처럼 느껴지게 만드는 자본주의적 장치를 ‘허구적 통일성’이라 부른다. 그리고 소비자들은 이러한 ‘허구적 통일성’을 통해 소비의 기호를 소비대상으로 삼게 된다. 이때 소비의 기호는 ‘기술·부·행복·사랑’과 같은 기호들로, 이러한 “기호와 의미작용이 감각을 대신”하게 된다.<sup>25)</sup> 이와 마찬가지로, 《핸드폰》에서 인물들 사이의 관계가 ‘언어’로 드러나는 순간, 이들 사이의 관계는 기호화 된다. 이 때문에 엔서우이가 언어를 통해 받아들이는 대상(소비의 기호)과 그 실질적 대상 것(소비하고자 하는 실체) 사이에 불일치가 일어난다. 이는 엔서우이도 마찬가지다. 엔서우이는 각각의 여성들에게 끊임없이 거짓말을 한다. 세 명의 여성들이 바라고 생각하는 엔서우이의 모습은 상이하다. 엔서우이가 거짓말을 하는 이유는 그 여성들이 원하는 모습으로 자기 자신을 표출하기 때문

24) 엔서우이는 “예전에는 그녀가 위원취안이나 뉴스앵커처럼 걸모습은 예쁘지만 속은 별 볼 일 없는 것처럼 느껴졌었다”라고 말한다. 위의 책, p.150 過去覺得她像于文娟一樣，或像新聞節目主持人，中看不吃中。劉震雲，《手機》，85頁。

25) 르페브르, 《현대세계의 일상성》, p.214.

이며, 이를 가능하게 해 주는 매개체는 바로 ‘핸드폰’이다.

#### 4. 《핸드폰》에 드러난 이중적 현실인식

초기 소설부터 시작하여 류전윈은 평범한 중국인들의 일상에 주목했다. 류전윈이 소설 속에서 그려내고 있는 일상은 바닥에 하나 가득 깔린 ‘담털’ 같은 것이다. 담털처럼 가볍고, 쓸모없을 뿐만 아니라 어디에나 널려 있다. 류전윈은 소설에서 바닥에 깔려 있는 하찮은 담털들을 묘사한다. 그러나 류전윈의 그 묘사 이면에는 보다 더 심오한 일상이 자리 잡고 있다.

류전윈은 《핸드폰》의 <한국어판 서문>에서 “《핸드폰》은 비밀을 들춰 내기 위해 쓰인 소설이 아니라 모든 사람들에게 말의 역사를 밝히기 위한 작품”이었다고 말하고 있다. “온갖 헛소리들이 인간의 사회관계와 가치지향을 크게 변화시키고 있고 모든 개인의 삶에 적극적으로 개입”하고 있으며, 이는 곧 “언어의 범람이 모든 사람들의 신변을 장악하고 있는 것”이라 했다.<sup>26)</sup> 따라서 언어로 구성되어 있는 일상이 곧 《핸드폰》에서의 ‘담털’이라 할 수 있다. 다시 말하면, 소설 속 인물의 형상 및 인물 간의 관계가 ‘언어’로 드러난다는 것은 소설 속 일상 역시 ‘언어’로 구성되어 있다는 것을 의미하고 있는 것이다. 그리고 그 일상이 언어로 구성되어 있는 이상, 류전윈 소설 속 일상은 이중적 구조를 지니고 있을 수밖에 없다. 일상을 향한 이중적 인식, 즉 이중적 현실 인식은 두 가지 상징적인 장면으로 나타난다.

첫 번째 장면은 류전윈이 선체를 따라 실험 연극을 보러 갔을 때의 일이다. 선체는 엔서우이는 동거를 시작하고 반년 정도 시간이 지나자 그와의 결혼을 꿈꾼다. 엔서우이는 선체의 말과 눈빛, 행동거지가 달라졌다고 느꼈다. 이러한 선체의 변화에서 동거 이면에 또 다른 목적(즉, 결혼)을 향한 기대가 자리 잡

26) 류전윈, 《핸드폰》, pp.4~5.

고 있음을 알게 된다. 그는 “방금 본 실험연극처럼 겉으로 보기에는 급진적이고 실험적인 것 같지만 그 속에 뭔가 목적이 숨어 있듯이 그들의 생활에서도 실험과 시적 분위기는 어느새 슬그머니 사라지고 없었다”<sup>27)</sup>고 생각한다. 선쉐와 엔서우이의 동거도 그리고 그들이 보고 있는 실험 연극도 모두 ‘급진적’이라는 형태를 띠고 있다. 그러나 급진적 형식과 그 형식이 담지하고 있는 실체가 일치하는지 여부는 다른 문제다. 선쉐는 동거라는 관계를 결혼으로 귀결시키고자 하는데 이 때문에 엔서우이가 실험적이며 시적이라고 생각했던 동거는 기존의 사회 체제 내로 흡수되고 만다. 그들이 보고 있는 실험연극 <8과 1/2> 또한 마찬가지다. 연극의 내용은 아연판으로 건물 안에 있는 창문들을 가리는 것이었는데, 연극 감독 후라라(胡拉拉)가 이러한 작업을 노동력과 경제적 가치로 환산시킴으로써 예술 영역에 존재하던 연극이 현실로 편입된다. 그 순간 연극은 현실과 비현실의 경계에 서게 된다. 엔서우이는 이러한 점을 예리하게 포착한다.

“어쨌든 저는 오늘의 연극이 우리의 실제 삶보다 훨씬 더 깊이가 있다고 느끼고 있습니다. 실제 삶이면서도 삶보다 더 높은 차원이라고 할 수 있겠죠. 사실이면서도 사실이 아닌 것이라고 할까요. 때문에 제 사촌 형은 농사꾼이지만 후라라 씨는 뛰어난 연출자입니다. 이런 연극은 한 번 보는 것으로 끝나서는 안 될 겁니다. 아쉽게도 내일 이 건물을 허물어 버린다고 들었습니다. 그렇게 되면 이 연극은 다시 볼 수 없게 되겠죠. 좋습니다. 아주 훌륭합니다. 저는 돌아가서 천천히 오늘 본 것들을 소화시켜야 할 것 같습니다.”<sup>28)</sup>

엔서우이는 창문에 아연판을 붙이는 연극의 행위를 현실에서 이루어졌던 일, 산시(山西)의 시골집에서 담장을 올렸던 일에 비유한다. 전자는 연극이고

27) 위의 책, p.204. 好像同居並不是目的, 同居之後還有別的。也像正演的實驗話劇一樣, 表面看先鋒和試驗, 其實骨子里也有目的, 這時試驗和詩意便消解了。

28) 위의 책, pp.206~207. 但我覺得今天的演出比生活深刻。是生活, 又高於生活。是它, 又不是它。所以我堂哥是一農民, 胡拉拉是一位非凡的導演。這樣的話劇, 看一遍是不夠的, 可惜我聽說這座廠房明天就要拆, 演出又不能重複。好。很好。我回去再好好消化消化。劉震雲, 《手機》, 120頁。

후자는 현실이지만 연극이 현실을 모방함으로써 연극과 현실의 경계는 모호해진다. 이 말을 마친 뒤 엔서우이는 연극이 끝났다는 생각에 공연장을 떠나려고 한다. 이 때 선쉐는 아직 연극이 끝나지 않았으며 엔서우이의 공연평 마저도 연극의 일부였음을 일깨워준다. 이는 소설과 현실의 관계에도 대입시킬 수 있다. 《핸드폰》에 묘사된 현실은 현실과 매우 유사하다. 그러나 그것은 실제 현실은 아니다. 그렇다면 소설의 실체는 무엇인가?

이러한 내용은페이모가 쓴 책에서도 드러난다. 페이모는 《말하기》라는 제목으로 말하는 방법에 대한 책을 펴내는데, 엔서우이는 이 책에 대해 다음과 같은 평을 내린다.

이해를 못했다는 것은 책에 대단히 심오한 내용이 담겨 있다는 것을 의미했다. 하지만 문제는 책에 담긴 글 전체가 너무 난해하고 곱씹겠다는 것이었다. 이런 글들이 계속 이어지다 보니 책을 읽는 맛이 마치 초를 씹는 것 같았다. 사람들의 '말하는 방법'을 연구하는 책에 '사람이 말한다'는 대목은 한 군데도 없었다. 페이모는 평소애 꽤나 유머감각이 있는 사람이고 <진실을 말한다>를 위해 훌륭한 아이디어도 많이 내놓았지만 책에서는 완전히 얼굴이 굳어져 재미없는 사람이 되어 버렸다. 29)

말하는 방법을 연구한 책에 실제로 사람이 말을 하는 내용은 등장하지 않는다. 책을 통해 전달하고자 하는 내용과 그 실제 내용은 일치 하지 않는다. 등장 인물들이 언어로 표현했을 때, 그 언어적 표현이 인물들의 주체성을 담지하지 못하듯 《말하기》라는 책의 제목도 '말하는 방법'이라는 내용을 표현하지 못한다. 그렇기 때문에 엔서우이는 페이모의 책에서 선쉐와 함께 봤던 실험연극 <8과 1/2>을 떠올리게 된다. “양자의 목표와 표현하는 방식은 다르지만 결과는 똑같았다”.<sup>30)</sup> 우리가 감각으로 포착하는 언어, 책, 혹은 연극이라는 것은

29) 위의 책, pp.280~281. 沒看懂可以證明書中學問大,問題是費墨書理的每一句話都顯得艱澀和擰巴,這些艱澀的句子連成一片,讀起來就味同嚼蠟。研究人們“說話”的書,通篇沒有一句是“人話”。費墨在生活中還是一個挺幽默的人,給《有一說一》出了不少好主意,怎麼一到書理,就板起臉來成了一個無趣的人呢?劉震雲,《手機》,167頁。

30) 위의 책, p.281. 他們雖然追求不同,表現不同,但最後是殊途同歸。劉震雲,《手機》,168

형식에 불과하다. 그 내용은 형식과 일치하지 않는다.

《핸드폰》에서 묘사하는 일상성은 이렇듯 형식과 내용의 이중구조로 이루어져 있다. 그리고 이러한 형식과 내용은 일치하지 않는다. 다시 말하면, 류전원이 감정을 배제한 ‘0도의 글쓰기’로 답답하게 그려낸 일상성은 어찌 보면 일상의 형식이라고 할 수 있다. 그러나 류전원은 그 형식 이면에 존재하는 실체와 형식이 불일치함을 암시하면서 독자들에게 우리의 일상은 이중적 구조로 이루어져 있으며 그 일상의 형식 너머에 존재하는 삶 실체란 무엇인가라는 질문을 던진다.

안타까운 점은 《핸드폰》이 일상의 이중적 형식을 드러내는 데 만족한다는 점이다.<sup>31)</sup> 작품 속 등장인물들, 그 중에서도 특히 엔서우이는 그저 방관자적 자세를 취하며 ‘혁명’의 축제<sup>32)</sup>를 외면한다는 점이다.<sup>33)</sup> 선취와 페이모의 아내인 리옌(李燕)만이 남편의 통화 내역을 훑아보는 소심한 혁명을 시도해 보았으나 그 역시 성공했다고 볼 수는 없다. 엔서우이는 더더욱 현실 도피적 성향을 보인다. 그는 핸드폰을 매개로 하여 끊임없이 거짓말을 늘어놓지만 결국 그 거짓말들 사이에서 질식할 지경에 놓인다.

할머니가 돌아가신 뒤, 엔서우이는 하늘에 대고 손가락으로 “할머니! 얘기 좀 하고 싶어요.”라는 글귀를 써 넣는다. 이러한 엔서우이의 행위 역시 상징적

頁.

31) 이 이중적 형식을 드러내는 방식 역시 전면적으로 그려내기 보다는 ‘0도의 글쓰기’, 그리고 겉으로 드러나는 일상성에 주목하는 것에 그친다.

32) 르페브르는 혁명이 폭력성을 지니는지 여부와는 무관하게 “일상과의 단절, 그리고 축제의 부활”로 해석한다. 이는 곧 소의를 재생산하는 반복되는 일상에 개입하여 반복의 고리를 끊어놓는 것이다. 그렇기 때문에 혁명은 “경제적 정치적 또는 이데올로기적 측면만이 아니라 더 구체적으로는 일상의 종식으로 정의”된다. 다시 말해 혁명은 일상의 근간이라고 할 수 있는 반복을 거부하고, 새로운 일상을 구성하는 ‘축제’인 것이다. 르페브르, 《현대세계의 일상성》, p.96.

33) 천쓰허는 신사실주의 작가들이 이러한 성향을 보이는 원인이 중국 사회의 현실적 한계에 있다고 보았다. “90년대 초 많은 지식인들은 정치 개혁에 대한 갈망으로 인해, 5·4 신문학 운동 이래 점진적으로 형성된 엘리트 의식을 부정하거나 회피하게 되었고, 이와 함께 신문학 전통으로 오랫동안 영향력을 행사하던 현실 전투정신 역시 점차 약화되었기 때문이다. 신사실소설은 이러한 특수한 배경 아래 뚜렷하게 현실 도피적 경향을 드러낸다.” 천쓰허, 《중국당대문학사》, pp.438~439.

인 의미를 갖는다. 이는 엔서우이가 말로 먹고 사는 사람이 되기 이전, 즉 TV 예능 프로 사회자라는 사회적 지위를 갖기 이전에 그가 가지고 있던 언어라 할 수 있다. 이는 그가 어린 시절 가지고 있었던 가장 원초적 감정이라 할 수 있는 엄마를 향한 감정을 대변하는 것이었다. 그러나 이 감정은 ‘말’을 매개로 하지 않았다. 오직 하늘을 향해 손가락으로 “엄마, 어디 있어요”라는 글귀를 새겨 넣을 뿐이었다. ‘말’을 매개로 하지 않은 그의 감정은 엄마를 향한 감정과 할머니를 향한 감정 밖에 없다. 소설에 등장하는 세 명의 여성을 향한 감정이 모두 이중적인 것과는 대조적으로, 단일한 감정으로 드러나는 것은 오직 엄마와 할머니를 향한 감정뿐이다. 그러나 그 글씨마저도 5분, 7분이라는 시간만 지속될 뿐이다. 엄마와 할머니를 향한 감정 역시 그리 길게 지속되지 않는다. 이러한 상징적인 행위를 통해 우리는 엔서우이가 자신의 감정을 애써 ‘말’로 표현하기 보다는 그 ‘말’을 회피해버리는 쪽을 택해 버린다는 사실을 알 수 있다. 이는 ‘말’이 아닌 허공에 글씨를 쓰는 행위는 오직 이 방법만이 자신의 감정을 온전하게 담지 해 낼 수 있다는 메시지로 다가온다.

## 5. 나오는 말

르페브르는 ‘리듬’<sup>34)</sup>을 통해 현대 자본주의 사회 및 그 사회 내의 존재를 새롭게 분석할 필요성을 역설했다. 그렇기 때문에 ‘리듬분석가(rhythm analyst)’는 이러한 사회의 리듬을 관찰하여 우리의 생활을 억압하는 단일한 리듬을 지

34) 리듬은 “공간의 시간성, 시간의 공간성을 매개하는 장치”이며, 리듬을 분석함으로써 “시간간의 변증법적 작용의 결과로 ‘내 몸이 현전하는 것’을 규명하고자 했다. “혹자는 리듬을 ‘공간의 시간적 물화(物化)’라 했다.” 르페브르는 리듬이 정확히 무엇이라고 정의내리지 않았다. 다만 자본주의 사회에서 시간과 공간이 변증법적으로 결합된 산물이라고만 했을 뿐이다. 이 때, 리듬은 자본주의 사회의 공간성, 시간성뿐만 아니라 그 사회 내의 존재를 구성하고 있는 것으로, ‘일상’의 확장된 그리고 심화된 형태로 볼 수 있을 것이다. 앙리 르페브르 저, 정기현 譯, 《리듬분석-공간, 시간 그리고 도시의 일상생활》, 도서출판 갈무리, 2013년, pp.13~14.

양하고, 사회적으로 존재하는 다양한 리듬들이 조화를 이룰 수 있도록 그 리듬의 구조를 파헤치는 일을 우선시한다. 리듬분석가는 무엇보다도 사회의 리듬에 '귀를 기울이는' 사람인 것이다.

이러한 맥락에서 봤을 때, 류전원은 어떤 의미에서 '리듬 분석가'다운 면모를 보여주고 있다. 그는 핸드폰이라는 새로운 문명의 이기를 둘러싼 사회의 각종 현상들을 면밀히 관찰하여 이를 바탕으로 하여 '언어'를 매개로 한 일상성을 새롭게 구성해 냈다. 각각의 인물들은 '언어'로 표현되고, 또 그 표현된 '언어'로 소비된다. 그러나 이 언어는 인물들의 실체를 온전하게 담아내지 못하면서 소외를 불러일으킨다. 그렇기 때문에 엔서우이는 하나의 여성을 만나고, 그녀에게 거짓말을 하고, 그리고 헤어지는 반복된 리듬 속에서 감정적 만족을 느끼지 못한 채 한 여성에서 다음 여성으로 옮겨가게 된다.

류전원이 소설에서 축제와도 같은 '혁명'을 보여주지 못한 것은 아쉬운 지점으로 남을 수는 있다. 하지만 평범한 사람들이 일상성이라는 소재를 소설 전면에 부각시킨 점, 그리고 그 일상의 이중구조를 '리듬분석가'적인 자세로 파헤친 점 등은 일상의 이면에 존재하는 삶의 실체란 무엇인가라는 질문을 던지고 있다. 이러한 이유에서 류전원 소설 속의 소소하고도 보잘 것 없는 현실 묘사, 그리고 답답한 문체는 더 큰 문학적 역량을 발휘하며 우리에게 소외의 반복의 고리를 끊을 수 있는 자그마한 실마리를 마련해 주고 있는 것이다.

#### < 參考文獻 >

劉震雲, 《手機》, 長江文藝出版社, 2016年.

류전원 著, 김태성 譯, 《핸드폰》, 도서출판 황매, 2007년.

앙리 르페브르 著, 박정자 譯, 《현대 세계의 일상성》, 도서출판 기파랑, 2005년.

앙리 르페브르 著, 정기현 譯, 《리듬분석-공간, 시간 그리고 도시의 일상생활》, 도서출판 갈무리, 2013년.

박이문, 《현상학과 분석철학》, 지와 사랑, 2007년.

- 천쓰허 著, 노정은·박난영 譯, 《중국당대문학사》, 문학동네, 2008년.
- 陳曉明, 《中國當代文學主潮》, 北京大學出版社, 2009年.
- 嚴家炎主編, 《二十世紀中國文學史》, 高等教育出版社, 2010年.
- 이영빈, <앙리 르페브르 H. Lefebvre와 그의 일상생활비판론 연구 - 1920년대와 1930년대 문학작품에 대한 비평들을 중심으로>, 서양사론 제54집.
- 이현복, <류전윈(劉震雲) 신사실주의 소설에서 권력과 공간>, 중국학논총 제47집, 2015년.
- 박민호, <류전윈(劉震雲)의 《핸드폰(手機)》에 나타난 '장치', '주체', 그리고 '욕망'의 관계>, 중국어문학논집 제66호, 2011년.
- 조혜영, <1990년대 중국 문단 맥락 일별>, 중국문화연구 제21집.
- 주재희, <중국 현실주의 문학의 深化 혹은 反動>, 中國研究 제30호, 2002년
- 姚曉雷, <'都市氣'與'鄉土氣'的衝突與融合>, 文學評論, 2011年 第5期.
- 史曉婧, <話語的狂歡和狂歡的背後-從《手機》論劉震雲近期小說創作>, 六盤水師範高等專科學校學報, 第18卷 第1期, 2006年 2月.
- 周顯波, <走不出語言的層巒疊嶂-劉震雲新世紀小說創作一瞥>, 文藝爭鳴, 2014年 第1期.

### < Abstract >

This article explores the dual structure of everyday life exhibited in the novel *Cellphone* by Liu Zhenyun, a neo-realism novelist in China. In comparison to the previous traditional realism literature, the trend of neo-realism attempts to draw in more of the ordinary peoples' everyday life into the realm of literature. In accordance to this tendency, Liu Zhenyun especially focuses on the 'language' as one of the basic aspects that construct everyday life in his most recently published novel, *Cellphone*. Liu Zhenyun depicts main characters of the *Cellphone* in a form of a text expressed by a 'language', which again in turn are consumed as a 'language'. At the same time, the lives of the people in the novel are expressed in a dual structure formation which conveys how there is a life of oppression and misery beneath a life of boredom and repetition. Although the *Cellphone* in itself takes a bystander stance towards reality and tries to flee

from it, the novel also provides the readers with the implication of questioning the true nature of the life beyond our daily life by revealing the dual structure of everyday life.

Key Words: Liu Zhenyun, Cellphone, neo-realism, Lefèbvre, everyday life, text, language, rhythm, rhythmanalysis.

원고접수일	심사일정	1차수정	게재확정	출간
2016. 10. 31.	2016. 11. 30.	2016. 12. 05.	2016. 12. 13.	2016. 12. 31.