

『我城』(西西)의 공간 중심적 홍콩 상상과 방식*

김혜준**

〈目 次〉

1. 西西의 창작과 『我城』의 지위
2. 불특정 화자와 불연속적 이야기의 조합
3. 공간의 장소화, 공간의 유사 장소화, 삶의 기표화
4. 시각적 이미지, 장르넘나들기, 몽타주 기법
5. 시간성의 약화와 역사성의 회피
6. 이동식 서술과 공간 중심의 구성
7. 『我城』의 성취와 西西의 지위

1. 西西의 창작과 『我城』의 지위

홍콩작가 西西(1938~)는 한국의 중문학계에 거의 알려져 있지 않다. 그녀의 뛰어난 창작 성취와 현저한 문학사적 지위를 고려할 때¹⁾ 이

* 이 논문은 2011년도 부산대학교 인문사회연구기금의 지원을 받아 연구되었음.

** 부산대학교 중어중문학과 교수 dodami@pnu.edu

1) 예를 들면 그녀의 대표작 『我城』은 1999년 『亞洲週刊』의 '20세기 중문소설 베스트 100선(二十世紀中文小說一百強)'에서 51위에 선정되었다. 또 黃修己 主編, 『20世紀中國文學史』(廣州: 中山大學出版社, 1998); 孔範今 主編, 『二十世紀中國文學史』(濟南: 山東文藝, 1997); 金漢 主編, 『中國當代文學發展史』(上海: 上海文藝, 2002); 劉登翰 主編, 『香港文學史』(北京: 人民文學, 1999)

는 상당히 예외적인 일이다. 아마도 이런 상황이 일어나게 된 것은 그동안 한국의 중문학계가 주로 중국 대륙의 문학에만 관심을 가져왔고, 그 중에서도 특히 계몽과 구국을 위주로 한 문학적 전통에 주목해왔기 때문일 것이다.

西西는 1938년 중국 상하이에서 태어나 초등학교를 마친 뒤 1950년에 부모를 따라 홍콩으로 이주했다. 그 후 홍콩에 정착하여 중등학교와 교육대학을 마치고 1978년까지 초등학교 교사로 근무했으며, 지금까지 각박한 경제적 상황에도 불구하고 때로는 비좁은 세면실에서 글을 쓸 정도로 열악한 여건 속에서도 홍콩에서는 보기 드물게 계속해서 전업 작가로 활동하고 있다.²⁾ 西西는 자신의 창작에 대해 이렇게 말했다. “소설을 쓸 때 나는 독자들에게 새로운 내용 아니면 새로운 수법 한 가지는 제공하고 싶다. 지금의 상황은 비극적인 것이 너무 많다. 더구나 모두가 그렇게 쓴다. 나는 좀 즐겁게 쓰고 싶다.”³⁾ 그녀는 이런 자신의 말 그대로 작품마다 새로운 시도를 할 만큼 다양한 소재와 기법을 보여 주는 한편 또 시종일관 따뜻한 시각을 유지하면서 자신과 홍콩 그리고 사람과 세상을 표현하고 있다.

西西의 단편소설은 대략 네 부류로 나눌 수 있다. 첫째, 「春望」(1982), 「像我這樣的一個女子」(1982) 등 사회적 현실을 소재로 한 리얼리즘 경향의 소설이다. 둘째, 「奧林匹斯」(1979), 「感冒」(1982) 등 상상과 상징 그리고 의식의 흐름 등이 사용된 모더니즘 경향의 소설이다. 셋째, 「肥土鎮的故事」(1982), 「鎮咒」(1984), 「肥土鎮灰關記」(1986), 「浮城誌異」(1986) 등 환상적이고 부조리하면서도 현실적 의의를 담고 있는 마술적 리얼리즘 경향의 소설이다. 넷째, 「玻璃鞋」(1980), 「鬍子有臉」(1985), 「瑪

등 많은 문학사에서 그녀를 비중 있게 다루고 있다.

- 2) 許子東에 따르면 西西의 1년 인세 및 원고료 수입은 대학 강사의 일주일 임금밖에 안 된다고 하며, 王一桃에 따르면 西西는 몸을 움직이기도 쉽지 않은 세면실에서 글을 썼다고 한다. 許子東, 『吶喊與流言』(上海: 上海文藝出版社, 2004), 280쪽; 王一桃, 「香港“嚴肅”文學的困境和出路」, 黃維樑 編, 『中華文學的現在和未來: 兩岸暨港澳文學交流研討會論文集』(香港: 鑛峯學會, 1994), 212쪽 참고.
- 3) 西西/何福仁, 『時間的話題』(台北: 洪範書店, 1995), 158쪽.

麗個案』(1986) 등 동화적 글쓰기나 문구 해설 방식을 비롯한 기타 각종 형태의 소재와 기법을 시도한 소설이다. 그녀는 중·장편소설에서도 마찬가지로 대단히 뛰어난 성취를 보여서, 『東城故事』(1966), 『我城』(1979), 『哨鹿』(1982), 『美麗大廈』(1990), 『候鳥』(1991), 『哀悼乳房』(1992), 『飛氈』(1996) 등의 작품이 있다. 西西는 소설 창작 외에도 칼럼산문·시나리오·영화 평론 등 다양한 분야에서 활동했는데, 신문이나 잡지에 게재했으나 아직 서적으로 출판되지 않은 작품을 제외하고 그녀가 정식으로 출판한 작품만 해도 약 30권에 달한다.⁴⁾

일찍이 西西의 등장은 20세기 중후반 나날이 발전해가는 홍콩과 더불어 홍콩에서 성장한 세대가 그들의 출생지에 관계없이 자신들을 홍콩인으로서 자각하면서 홍콩에 대한 사랑을 표출하고 홍콩인으로서의 발언권을 주장하기 시작했음을 보여 주는 표지였다. 그리고 이러한 세대의 등장 또는 西西의 등장을 처음으로 확실하게 보여 준 성공적인 작품이 바로 『我城』이다.

『我城』은 애초 1975년 홍콩의 『快報』에 5개월 간 약 16만자 분량으로 연재되었고, 그 뒤 여러 차례 서적으로 출판되어 이 글 마지막의 참고문헌에서 제시했듯이 현재까지 분량과 구성을 각기 조금씩 달리 하여 홍콩·타이완·중국 대륙에서 모두 5종의 판본이 나와 있다.⁵⁾ 또 이와는 별도로 한글 및 영문 번역본이 있다. 『我城』은 이처럼 오랜 기간에 걸쳐 다양한 판본으로 거듭 출간될 만큼 수많은 독자들의 호응을 받아왔다. 또한 『我城』이 보여준 홍콩 상상과 방식은 일찍부터 평론가와 연구자의 주목을 끌어서 1970~80년대에는 작품의 언어 실험이, 1980~90년대에는 작품의 홍콩성 및 서사 형식 등이 중점적으로 검토되었다.⁶⁾

4) 시시 지음, 김혜준 옮김, 『나의 도시』(서울: 지식의만드는지식, 2011.2), 25-29쪽 참고.

5) 1979년판은 약 6만자, 1989년판과 1989년판은 약 12만자, 1999년판과 2010년판은 약 13만자로 되어 있다. 이 글에서는 별도 언급이 없는 한 연재 당시의 분량과 체제에 근접하는 1999년 판본을 대상으로 하며, 쪽수 역시 모두 이 판본에 따른다.

6) 陳潔儀, 「西西『我城』의 科幻元素與現代性」, 『東華漢學』 第8期, 花蓮(台灣): 國立東華大學中國語文學系, 2008年 12月, 231-253쪽 참고.

특히 1997년 홍콩 반환 이후에는 동료 작가나 학자들로부터 홍콩성을 상징하는 아이콘으로 간주되면서 그 문구나 내용이 활용되는 것은 물론이고 이어쓰기, 다시쓰기, 상호텍스트적 쓰기 등의 형태로 재창조되기에 이를 정도이다.⁷⁾

『我城』이 이처럼 주목을 받게 된 것은 단순히 이 작품이 이른바 홍콩성을 최초로 분명하게 표출했기 때문만은 아니다. 그것은 그와 같은 홍콩성을 어떻게 보여주었느냐와도 관계가 있다. 그리고 어쩌면 후자가 더욱 큰 역할을 했을 수도 있다. 이 글에서는 바로 이 점에 주목하여 과연 『我城』이 이와 같은 홍콩성 또는 홍콩 상상을 어떤 방식으로 보여주었는지에 대해서 작품의 공간 중심적인 내용, 기법 및 구성에 초점을 맞추어서 살펴보고자 한다. 그것은 작가 西西가 이 작품에서 중국의 전통 및 역사와 분리되는 홍콩이라는 새로운 지역, 홍콩인이라는 새로운 인간 집단의 탄생을 표현하기 위해서 의식적이든 아니든 간에 시간성은 약화시키고 공간성을 강화하는 방식을 사용했다고 보기 때문이다.

2. 불특정 화자와 불연속적 이야기의 조합

『我城』의 제17장에는 메타픽션적 수법을 써서 胡說이라는 의인화된 종이몽치가 자기 자신인 『我城』을 설명하는 부분이 나온다. 이 때 문학 작품에 대한 각양각색의 기준을 의미하는 여러 잣대(尺)들이 중구난방으로 이 종이몽치에 대해 각자의 견해를 떠들어대는데, 그 중 하나가 “이 종이몽치는 무얼 말하는지 모르겠어. 이야기도 없고, 인물은 어수선하고, 사건도 연결되지 않고, 구성도 느슨하고.”(221쪽)라고 말한다. 여기서 말하는 것처럼 이 작품은 그 구성이 아주 특이하여 인물 묘사와 스토리의

7) 김혜준, 「『我城』(西西)의 긍정적 홍콩 상상과 방식」, 『중국어문논총』 제56집, 서울: 중국어문연구회, 2013년 3월, 251-276쪽 참고.

발전을 중시하는 일반적인 소설과는 달리 어떤 특정 인물이나 사건을 중심으로 전개되지 않는다. 이 때문에 이 작품의 전체 줄거리를 요약한다는 것은 사실상 불가능하다. 그 대신 이 소설과 관련된 몇 가지 정보를 간단히 제시해보도록 하자.

이 작품은 고등학교를 갓 졸업하는 17, 18세가량의 화자 阿果가 아버지의 죽음에 따른 장례와 이사를 하는 데서부터 시작한다. 이후 전체를 관통하는 일정한 스토리가 없는 상태에서 여동생 阿髮, 이모 悠悠, 집일을 보는 阿北, 동료 麥快樂, 친구 阿遊 등등 많은 일련의 인물들과 그들의 에피소드들이 여기저기서 산발적으로 서술된다. 이들 인물들은 각자 자신의 이야기를 가지고 있는데, 예를 들면 阿果는 전화공으로서의 이야기, 阿髮은 초등학교생으로서의 이야기, 悠悠는 거리 산책을 좋아하는 도시 여성으로서의 이야기, 阿北는 문짜을 만드는 목공으로서의 이야기, 麥快樂는 전화공 및 공원 관리인으로서의 이야기, 阿遊는 외항선의 전기공으로서의 이야기 등을 가지고 있다.

그렇지만 이 소설에는 이런 인물들과 이야기들만 있는 것도 아니며, 또 그 모든 것들이 阿果라는 화자 한 명에 의해 선형적으로 전개되는 것도 아니다. 아래 표에서 보듯이 이 작품의 화자와 주요 인물은 수시로 변화한다. 장별로 분량이 서로 다른 총 18장 중 1인칭 화자 阿果가 나오는 곳이 10장이고 3인칭 화자가 나오는 곳이 12장인데, 같은 장에서 둘 이상의 화자가 등장하는 것은 그렇다 치더라도, 제10장에서는 2인칭 화자가 등장하는가 하면 제14장에서는 괄호 속에 1인칭 화자 阿游가 등장하기도 한다. 화자와 마찬가지로 주요 인물 역시 장에 따라서 또는 각 장 안에서도 수시로 바뀌며, 특히 제1장 후반부와 제11장에서는 이 도시 사람 전체가 주요 인물이 되는가 하면 제17장에서는 종이몽치인 胡說가 주요 대상이 된다. 또 제10장처럼 어떤 부분에서는 아예 인물이나 사건보다는 묘사되는 사물이나 장면 자체가 핵심이 된다.⁸⁾

8) 여기서 '1인칭 화자', '3인칭 화자' 등의 용어를 좀 더 정확하게 표현한다면 '제1인칭 사용 화자', '제3인칭 사용 화자' 등으로 써야 할 것이다. 화자의 시점과 관련해서 말하자면, 대개 3인칭 화자는 전지적 시점에서 서술하는데

장	화자	주요 인물	주요 사진/장면
제1장	1인칭 화자 阿果 3인칭 화자	阿果 我城中人	阿果의 살 집 방문, 아버지의 장례, 청원 운동
제2장	3인칭 화자	悠悠	悠悠의 아파트
제3장	1인칭 화자 阿果	阿果	阿果의 이사와 TV의 超級超級市場 프로그램
제4장	1인칭 화자 阿果 3인칭 화자	阿果 瑜與丈夫	阿果의 취업, 瑜 부부의 빈 의자
제5장	3인칭 화자	阿髮	阿髮의 생활과 편지
제6장	3인칭 화자	麥快樂	麥快樂의 공원 이야기
제7장	3인칭 화자	阿北	阿北의 문 만들기와 작업실
제8장	1인칭 화자 阿果	阿果/麥快樂	阿果의 연수와 근무
제9장	3인칭 화자	悠悠	悠悠의 회상과 기차역의 철거
제10장	2인칭 화자	你/舞劍的人	비닐로 포장된 도시
제11장	3인칭 화자	我城中人	자원 고갈과 시민들의 번개 및 빗물 받기
제12장	1인칭 화자 阿果	我/阿傻, 阿探	阿果의 휴가 이야기
제13장	1인칭 화자 阿果	母親/阿果	阿果 엄마 秀秀의 회상
제14장	본문: 3인칭 화자 1인칭 화자 阿果 팔호: 1인칭 화자 阿游	阿游/阿果	阿游의 외향선 취업과 근무
제15장	1인칭 화자 阿果 3인칭 화자 3인칭 화자	阿果 阿游 悠悠	阿果의 전화 수리, 阿游의 항행, 悠悠의 윈도우 쇼핑
제16장	3인칭 화자 1인칭 화자 阿果 3인칭 화자 1인칭 화자 阿果	瑜與丈夫 阿果 麥快樂 阿果	瑜 부부의 건강 진단, 麥快樂의 사건 사고, 阿果의 전신주 공사와 연수
제17장	3인칭 화자	胡說/老人	胡說의 이야기
제18장	1인칭 화자 阿果	阿果	阿果의 전화 가설, 폴말 사람들의 죽음, 阿果의 전화 연결

반해 1인칭 화자는 객관적 시점에서 서술한다. 그렇지만 항상 그런 것만은 아니어서 1인칭 화자가 자신이 경험할 수 없는 일을 서술하는 경우도 있다. 예컨대 이 작품의 제12장의 일부 내용이 바로 그렇게 1인칭 화자 阿果의 전지적 시점에서 서술되고 있다. 그런데 만일 이 점을 고려한다면, 그 앞뒤의 맥락으로 볼 때 제5, 14, 15장 등의 화자를 3인칭 화자가 아니라 1인칭 화자 阿果로 간주할 수도 있다.

비록 간단하지만 이상의 정보만으로도 어느 정도 파악할 수 있을 것이다. 사실상 이 소설에는 (영웅적인) 주인공이 따로 없고, 전체를 관통하는 (거대) 서사가 없다. 즉 도시의 평범한 소시민들과 그들의 사소한 일상 및 온갖 소소한 도시의 면면들이 이 소설의 주요 사항이며, 따라서 어떤 의미에서는 도시 자체가 주인공이고 도시 자체가 이야기인 것이다. 다시 말하자면 시간성을 중시하는 특정 화자 또는 주인공에 의한 스토리 전개식 서술 방식 대신 오히려 시간성을 약화시키는 불특정 화자와 다수의 인물에 의한 불연속적 이야기의 조합이라는 방식을 사용하고 있는 것이다.

3. 공간의 장소화, 공간의 유사 장소화, 삶의 기표화

『我城』에는 홍콩이라는 도시 자체를 표현하기 위해서 이 도시의 형성 및 발전과 관련되는 길거리의 건물과 설비, 각종 교통수단, 생활용품과 일상 소비품 등 수많은 물리적이고 가시적인 사물들을 언급한다. 또 수시로 이 도시에서 발생하는 바쁜 일상, 직업 활동, 여가 활동, 청원 운동, 도로 정비, 사건 사고, 환경오염, 자원 부족 등의 각종 현상들을 묘사한다. 그런데 만일 그런 사물들과 사안들을 단순히 무수하게 열거하는 정도에 그치고 말았다면 아마도 이 작품은 결코 성공하지 못했을 것이다. 비록 이런 것들이 홍콩 사람들에게 익숙한 것이기는 하겠지만 새삼스러울 것도 없을 뿐만 아니라, 더 나아가서 많은 다른 현대적 도시에서도 충분히 있을 수 있는 것들에 불과하기 때문이다. 물론 오늘날 우리가 이미 그 결과를 알고 있듯이 이 작품에는 몇 가지 특별한 방법이 사용되고 있다.

그 중 한 가지는 어떤 특정한 고정된 공간에 장소성을 부여함으로써 무의미한 공간을 유의미한 장소로 만드는 ‘공간의 장소화’라는 방법이

다.9) 『我城』에는 홍콩 사람들이 오랜 기간 늘 접해온 익숙한 곳들이 대단히 많이 출현하는데, 이런 곳들은 적절한 상황 속에서 특정한 이미지와 더불어 나타남으로써 독자들에게 친숙하면서도 새로운 곳으로 각인된다. 홍콩 또는 인근 마카오의 지명이나 건물 또는 어떤 공간의 이름이 살짝 변형된 채 출현하는 것이 그것이다. 예컨대 睡獅山隧道(133쪽)는 獅子山隧道를 바꾸어놓은 것이고, 翻山車車站(11쪽)은 山頂纜車車站을 바꾸어놓은 것이다. 獅子山隧道는 1967년에 개통된 홍콩 최초의 자동차 터널로서 九龍 지역과 新界 지역을 이어주는 홍콩 발전의 시작을 알리는 상징이었고, 山頂纜車는 1888년에 만들어진 이래 지금까지도 홍콩을 상징하는 중요한 랜드마크이다. 그러니 홍콩의 독자들에게는 이런 곳들이 친숙하면서도 새롭게 기억되지 않을 수 없을 것이다. 이런 부류에 속하는 예는 위의 두 가지 외에도 肥沙嘴(尖沙咀), 牛角(旺角), 荷塘(觀塘), 全灣(荃灣), 大苔島(蒲苔島), 美麗澳(將軍澳), 馬加澳(澳門), 達聖保羅(聖保祿教堂), 打三巴(大三巴牌坊), 海港大廈(海洋中心), 海豚劇場(海洋劇場) … 등 상당히 많다.

두 번째는 장소화와 유사한 방식이지만 그 대상이 고정된 특정 공간이 아니라는 점에서 일종의 ‘공간의 유사 장소화’라는 방법이다. 즉 홍콩 특유의 공간 상황을 마치 장소처럼 각인시키는 것이다. 예를 들면, “11th Floor/12층 후면 B실(第十一層第十二樓B後座)”(33쪽)이라는 표현을 사용하는 것이 그렇다. 홍콩은 건물의 지층을 영국식으로 그라운드 플로어라고 하면서 그 다음 층부터 1층으로 부르기도 하고 또는 중국식

9) 물리적이고 낮은 추상적인 공간은 인간의 경험을 통하여 의미 있고 친밀한 구체적인 장소가 된다. 즉 한 장소가 가지고 있는 장소성(장소의 정체성)은 물리적 환경, 인간 활동, 그리고 인간의 의도와 경험을 속성으로 하는 의미라는 세 가지 요소가 복합적으로 얽혀서 이루어진다. 따라서 인간 활동이 전개된 특정한 물리적 공간에 일정한 의미를 부여함으로써 공간을 장소로 바꿀 수 있는바 우리는 이런 행위를 ‘장소화’라고 부를 수 있을 것이다. ‘장소화’에 관한 아이디어는 원래 장동천, 「중국 근대건축의 문학적 장소성」, 『고려대학교 중어중문학과 창설 40주년 기념학술대회논문집』, 고려대학교 중어중문학과, 2012년 12월, 149-166쪽에서 비롯되었으며, 에드워드 렐프 지음, 김덕현/김현주/심승희 옮김, 『장소와 장소상실』(서울: 논형, 2005), 105-141쪽 제4장 ‘장소의 정체성’을 참고했다.

으로 아예 지층부터 1층으로 부르기도 한다. 이에 따라 층수가 올라가면 영국식으로는 11층(第十一層)이지만 중국식으로는 12층(第十二樓)이 되는 것이다. 또 예를 들면, 제2장에서 묘사한 悠悠의 아파트가 그렇다. 빌딩의 한 층을 몽땅 차지했다는 이 방은 크기가 겨우 300평방피트에 불과하다(그만큼 이 빌딩의 폭 자체가 좁다는 뜻이기도 하다). 방안에는 2층 침대 두 개를 포함해서 침대 세 개를 기억자로 붙여 놓았는데 그 외 몇몇 필수적인 가구와 물품들이 딱 들어차 있다. 여기 사는 사람들은 TV를 틀어놓은 채 마작을 즐기는데, 만일 누군가가 들어오기라도 하면 두 사람은 냉장고도 둘 곳이 없을 정도로 작은 주방으로 몸을 피하고 나머지 두 사람은 문 앞에 벌여놓은 마작 탁자를 접어줘야 한다. 그래야만 바깥에서 사람이 들어올 수 있기 때문이다. 홍콩 특유의 비좁고 열악한 주거 공간에 대해 이렇게 다소 과장적으로 묘사한 부분을 읽으면서 홍콩의 독자들이라든가 또는 홍콩의 사정을 아는 독자들이 어떻게 체험하고 기억하게 될지 충분히 짐작할 수 있을 것이다. 『我城』에는 이런 식으로 배 모양이나 우주선 모양으로 디자인한 초현대식 고층 빌딩들(1979년판 29쪽)과 그 사이사이에 끼어 있는 도시의 허파라고 불리는 작은 습터 공원들(62쪽), 운동장이 없는 학교와 운동장이 있는 공원(114쪽), 온갖 가판대로 사람 하나 지나가기도 힘들지만 돼지나 생선을 실은 화물차가 진입하면 어찌 됐든 이리저리 지나갈 길이 생기는 질퍽거리는 시장거리(112쪽)와 꽃가게·골동품점·완구점·서점 등이 상점들로 들어찬 쇼핑센터(191-193쪽) ... 등 많은 곳들을 유사 장소화하고 있다.

『我城』에는 한 걸음 더 나아가서 이런 공간의 장소화 및 공간의 유사 장소화의 방식을 홍콩 특유의 사물들이나 생활상의 세절들을 표현하는 데까지 확장시킨다. 예를 든다면 이런 식이다. 阿果가 건강검진을 받으러 간 상점들 안에 있는 전화기는 모두 분홍색이지만(39쪽) 면접을 보러 간 전화국의 진열장 안에 있는 전화기는 소방차의 빨간색, 구급차의 흰색, 청소차의 녹색, 경찰차의 파란색이다(42쪽). 麥快樂가 근무하는 공원의 벤치는 예전엔 모두 녹색이었지만 지금은 오렌지색·달걀 노른자색·산딸기색도 있다(61쪽). 보행자들은 좌측으로 주행하는 자동차를 피해

눈 하나를 더 달고서 한 눈은 오른쪽을 살피고, 한 눈은 왼쪽을 살피고, 다시 한 눈은 또 오른쪽을 살핀다(9쪽). 외지 사람들은 이곳에 느긋하게 여행을 오지만 이곳 사람들은 오히려 온종일 몇 안 되는 거리에서 창백한 얼굴로 종종 걸음을 쳐야 하고(139쪽), 초과 근무로 인정은 해주지만 휴일 근무도 해야 할 뿐만 아니라 24시간 근무해야 하는 부서도 있다(99-100쪽). 시간이 나면 마작을 하고(15쪽), 돈이 생기면 복권을 사며(74쪽), 식당에서는 경마신문에 몰두하고(106쪽), 수시로 마카오에 도박하러 다닌다(106쪽). 또 구두어로서 광둥어와 문장어로서 국어가 달라서 늘 말썽이고(151쪽) ... 등등. 이런 방식을 장소화라는 단어를 써서 명명하기는 곤란하겠지만 특정한 일상적 사물이나 생활에 관한 ‘삶의 기표화’ 정도로 지칭할 수는 있을 것이다. 『我城』에서 이런 삶의 기표화에 속하는 예는 너무 많아서 이루 다 열거할 수가 없을 정도이다.

『我城』에서 이상과 같은 공간의 장소화와 공간의 유사 장소화 및 삶의 기표화와 관련해서 가장 대표적인 부분은 제3장에서 阿果가 이사를 끝내고 나서 보던 TV 프로그램 “슈퍼슈퍼마켓(超級超級市場)”(28-31쪽) 이야기일 것이다. TV에 나오는 이 슈퍼슈퍼마켓은 층마다 올림픽 경기장 31개는 들어갈 만한 넓이에 백 수십 층으로 된 빌딩 전체를 차지하고 있는데, 각종 일용품은 물론이고 학교·동네라든가 ‘휴대용 은행’(ATM)·술집·음식점·수영장·영화관·공원·기차·햇빛·친구·달 등등 온갖 것을 다 살 수 있다. 그야 말로 이 슈퍼슈퍼마켓은 홍콩 그 자체라고 할 수 있다. 이처럼 작가 西西는 작품의 소재라는 측면에서 볼 때 공간의 장소화, 공간의 유사 장소화, 삶의 기표화 등의 방식을 통해서 주로 시간과 관계되는 것보다는 공간과 관계되는 것들을 묘사하고 있다.

4. 시각적 이미지, 장르넘나들기, 몽타주 기법

『我城』은 이처럼 도시의 일반적인 갖가지 사물과 사안, 홍콩 특유의 장소와 물건 및 일상의 세절들을 무수하게 보여준다. 그런데 이런 것들은 주로 어떤 장면과 이미지를 통해서 나타난다. 또는 반대로 말해서 이런 것들은 단독적인 또는 다중적인 수많은 장면과 이미지를 만들어낸다.

물론 여기서 이미지란 오로지 시각적인 것만을 가리키지는 않는다. 시각적일 수도 있고, 청각·후각·미각·통각적일 수도 있고, 심지어는 전적으로 심리적일 수도 있다. 문학적 이미지에서 중요한 것은 이미지로서의 생생함 자체보다는 오히려 감각과 특수하게 연결된 정신적인 사건으로서의 특징이다.¹⁰⁾ 예컨대 『我城』의 제15장에서 悠悠가 肥沙嘴의 상점가를 윈도우 쇼핑하는 부분은 한 서점에 대해 다음과 같이 묘사한다.

꽃 가게의 얇은 영문 서점이었다. 이 서점은 새로 나온 책을 지금 막 오븐에서 나온 빵처럼 눈에 띄는 곳에 진열해 놓고는 했다. 사람들이 책에서 풍기는 화롯불, 버터, 달걀 그리고 설탕의 달콤한 냄새를 맡고서는 길은 바삭바삭하고 향기로우면서 안은 희고 폭신하면서 잼이 넘치는 식빵을 연상하도록 만들었다. (193쪽)

비록 그렇기는 하지만 각종 이미지 중에서도 시각적 이미지가 가장 핵심인 것은 분명하며, 이 작품에서 만들어내는 이미지 역시 시각적 이미지가 가장 많고 다양하며 선명하고 효과적이다. 심지어 이런 시각적 이미지의 활용은 통상적인 언어 표현까지도 바꾸어 놓을 정도이다. 예를 들면, 제5장에서 초등학교생인 阿髮은 옥상의 쓰레기더미 속에서 나온 개미 무리가 담장을 타고 이웃집 창문 쪽으로 향하고 있는 걸 보고서 수도 호스를 이용하여 씻어 내리는데, 나중 이웃에게 이 일을 알리는 편지

10) 이미지에 관한 더욱 자세한 설명은 르네 웰렉/오스틴 워렌 지음, 이경수 옮김, 『문학의 이론』(서울: 문예출판사, 1989), 270-273쪽을 참고하기 바란다.

에서 “팔이 시큰거릴 정도로 하고 나서야 그것들이 안 보이게 씻어 내릴 수 있었습니다(才把它們沖不見掉).”(57쪽)라고 쓰고 있다. 만일 일반적인 중국어라면 ‘才把它們沖掉’라고 하는 것이 자연스러울 것이다. 그렇지만 작가는 여기서 시각적 이미지를 강조함과 동시에 어린이가 말투의 효과까지 겸하는 ‘才把它們沖不見掉’라는 표현으로 바꾸어 놓고 있는 것이다.

『我城』의 곳곳에서 적절하게 제시되는 또는 만들어지는 각양각색의 이런 시각적 이미지는 우연한 것이 아니다. 작가 西西는 미술, 영화 등에 특별한 관심을 가지고 있어서, 1989년판의 서문에서는 “나는 줄곧 마티스·미로·샤갈과 같은 화가들을 좋아해왔다”¹¹⁾라고 말하기도 했으며, 또 오랜 기간 많은 영화평을 발표하기도 했다.¹²⁾ 이에 따라 西西의 문학 작품에는 이와 관련된 서술이 적지 않을 뿐만 아니라, 종종 이와 관련된 기법을 응용하기도 했다. 예를 들면 이 소설의 첫 문장은 “나는 그녀들에게 나의 머리를 끄덕였다(我對她們點我的頭)”¹³⁾로 시작하는데, 여기서 ‘我的’라는 두 글자를 삽입한 것은 단순히 어색한 말실수가 아니다. 이 말 역시 보통은 ‘我對她們點頭’라고 했어야 마땅할 것이다. 그런데 굳이 ‘我的’라는 말을 넣음으로써 우선 화자인 阿果의 관점에서 그녀들과 나를 구별하는 데서 나오는 아이다운 느낌을 줄 뿐만 아니라, 또한 마치 영화의 카메라처럼 시선을 이동시키는 효과를 주는 것이다. 다시 말해서, 이 부분을 영화의 한 장면이라고 간주해본다면, 먼저 화자인 ‘나’가 보이는 화면이 등장하고, 그 뒤 카메라가 멀어지면서 ‘나’와 ‘그녀들’이 마주 서있는 화면이 나온 다음, 다시 카메라가 클로즈업하면서 ‘나’가 머리를 끄덕이는 화면이 되는 것이다.¹³⁾ 또 阿果 아버지의 장례식

11) 西西, 「我城 序」, 『我城』(台北: 允晨文化, 1989), 1쪽.

12) 凌逾의 조사에 따르면, 西西는 1963년-1976년까지 거의 백 편에 가까운 영화평을 발표했는데, 그 중 『我城』을 창작하기 전의 일부 기간인 1964년에서 1967년 사이만 따져도 무려 71편을 발표했다고 한다. 凌逾, 「小說蒙太奇文體探源 — 以西西的跨媒介實驗為例」, 『華南師範大學學報(社會科學版)』, 2008年 第4期, 66-72쪽 참고.

13) 凌逾, 「跨藝術的新文體 — 重評西西的『我城』」, 『城市文藝』 第3卷 第4期(總第28期), 2008年 5月, 68-74쪽 참고.

에서 어떤 사람이 하품을 하는 장면을 묘사하면서 “다음 순서로 세 단계의 동작을 했다. 1. 손을 얼굴 앞으로 신속하게 올린다. 2. 팔꿈치를 경례하듯이 구부린다. 3. 눈동자를 손등에 고정시킨다.”(6쪽)라고 표현한 것도 마찬가지다. 어떤 사람이 하품을 가리기 위해 눈치껏 취하는 동작을 어린아이적 시각과 어린아이적 말투로 표현한 것이자 영화의 장면처럼 표현한 것이다.

이런 종류의 표현 방식을 우리는 일종의 장르넘나들기 방식이라고 부를 수 있을 것이다. 『我城』에서 작가인 西西가 몸소 그림을 그려서 작품의 삽화로 사용한 것은 이와 같은 장르넘나들기 방식 중에서 시각적 이미지를 직접적으로 활용한 것이라고 할 수 있다. 삽화의 수 역시 판본에 따라 작품 분량이 다른 것과 마찬가지로 각기 다르다. 예컨대 1979년판에는 10개(앞뒤 표지 그림 35개 제외), 1989년판에는 108개, 1999년판에는 117개가 삽입되어 있다. 이런 삽화는 모두 어린아이적 상상을 흉내 낸 비교적 단순한 형태의 펜화이지만 그림에 따라서는 상당히 추상화되어 있기도 하다. 또 대개 해당 부분의 내용과 표현에 부합하지만 가끔은 우연 또는 의도에 의해 어긋나기도 한다.¹⁴⁾ 예를 들면, 1979년판 86-87쪽 간의의 죽 그릇과 생선뼈 그림은 1999년판에는 139쪽에 배치되어 있고, 1979년판 100쪽-101쪽 간의의 새(鳥) 그림은 1999년판에는 비닐로 둘러싸인 채 125쪽에 삽입되어 있다. 말하자면 이 삽화들은 각각 둘 중 하나 또는 둘 다 모두 내용과 절대적인 필연성을 가지지는 않는다는 뜻이며, 그 삽입 위치에 따라 각기 다른 효과를 낼 수도 있다는 뜻이다. 즉 일반적인 관례에 따라 삽화와 내용이 비교적 부합하게 되면 독자는 직관적이고 즉각적으로 그 내용에 부합하는 이미지를 가지게 되지만, 이것이 일단 비교적 또는 상당히 어긋나게 되면 (그것에 주의하

14) 西西는 1999년판 서문에서 1975년 연재 당시에는 식자 조판이었던 관계로 종종 글과 그림이 서로 어긋나는 상황이 벌어져서 이를 조정하느라고 애를 먹었고, 이 때문에 『我城』의 제17장에서 “이 그림들은 글과 일치되지 않고” 운운한 것은 실제 사실을 언급한 것이며, 후일 서적으로 출판된 이후에는 일부 그림을 의도적으로 서로 어긋나게 만들었다고 말하고 있다. 西西, 『我城序』, 『我城』(台北: 洪範書店, 1999.8), i-ii 참고.

는) 독자는 그 순간 추상화 단계로 나아가면서 삽화가 무엇을 의미하는 지에 대해 생각해보고 자기 나름대로의 해석을 하게 되는 것이다. 이는 장 뤽 고다르라는 프랑스 영화감독이 자신의 영화 『만사형통(Tout Va Bien)』(1972)에서, 예컨대 화면 속 인물들은 입을 다물고 있는데 인물들의 목소리는 상황 설명을 하고 있는 것처럼, 의도적으로 화면과 소리(프레임과 사운드)를 어긋나게 만든 것과 유사하다. 이는 일종의 낯설게하기 기법으로, 관객 또는 독자가 자연스럽게 당연시 하던 것에 대해 새롭게 지각하도록 함으로써 적극적이고 능동적이며 비판적인 성찰을 유도하기 위한 방법인 것이다.¹⁵⁾ 이처럼 삽화의 사용은 다양한 효과를 내는데, 여기서 한 가지 주의할 점은 그것이 전자의 역할을 했든 아니면 후자의 역할을 했든 간에 작품의 어떤 장면이 일시적으로 하나의 정지된 화면으로(즉 공간적으로) 각인되게 만들었다는 것이다.

『我城』에서 시각적 이미지를 간접적으로 활용한 것으로는 어떤 특정한 이미지를 단편적으로 연상, 상상, 감각하게 만드는 것을 포함해서 여러 가지가 있다. 그 중 가장 주목할 만한 것은 영화의 몽타주 또는 회화의 콜라주 기법을 도입한 것이다. 『我城』의 제17장에는 화자가 “원래 ‘다 괜찮아’는 영화다. 이 영화의 감독은 콜라주(拼貼) 기법을 좋아하며, 또 습관적으로 촬영기의 눈길을 장면이 이동하는 대로 따라가면서 일거에 전체 상황이나 광경을 보여준다.”(223쪽)라고 서술한 다음에 작가의 현신이라고 할 胡說가 “저는 이동식 서술을 했구요, 또 콜라주(拼貼)도 좀 했어요.”(223쪽)라고 말하면서 그 구체적인 예를 제시하는 부분이 나온다.

영화의 몽타주란 단순히 필름 조각을 잘라서 짜 맞추거나 솟과 솟을 자르고 이어서 서사적 배열을 하는 커팅과 편집을 의미할 수도 있겠지만 그보다는 특정한 이야기를 효과적으로 전달하기 위해 시각적·청각적·극적 요소를 포함한 모든 예술적 요소들을 배열, 결합하는 것을 의

15) 안보옥, 「장 뤽 고다르의 「만사형통」: 갈등과 모순의 영화」, 『프랑스문화예술연구』, 제36집, 프랑스문화예술학회, 2011년, 521-545쪽 참고. 西西는 장 뤽 고다르의 『만사형통』에서 많은 영향을 받았다고 말한 바 있다. 이에 대해서는 바로 다음에서 다시 언급하겠다.

미한다. 이런 몽타주에 관한 기법과 개념은 뤼미에르 형제의 다큐멘터리 식 촬영에서 델리에스의 초보적인 편집, 그리피스의 초기 미국 영화 편집 방법을 거쳐 1920년부터 1940년대 사이에 콜레쇼프·푸도프킨·에이젠슈테인 등 러시아 영화계에서 본격적으로 발전되었다. 특히 그 중에서도 에이젠슈테인이 이미지의 연상을 중시하며 탈선형적인 이야기에 근거해서 비연속적인 편집을 주장하고 실천한 것은 오늘날 몽타주라는 개념을 미학적이고 기호학적인 관점에서 파악하도록 만드는데 결정적인 역할을 했다. 그의 이러한 이론과 기법은 20세기 후반의 영화에서도 종종 발전적으로 응용되는데, 예컨대 작중에서 胡說가 말한바 영화 ‘다 썬 찰아’(『만사형통』)의 감독인 장 킵 고다르가 몽타주의 일부인 콜라주를 사용한 것이 그렇다.¹⁶⁾

작중 胡說의 설명(사실은 작가의 설명)처럼, 제1장에서 사람들이 풀밭에 모여 뭉개 진행하고 있는 부분에 다음과 같이 느닷없이 파키스탄 지진 뉴스라든가 시나이 반도의 중동 전쟁 뉴스를 각각 끼워 넣은 것이 바로 이러한 영화의 몽타주 방식을 사용한 예이다.

쓰레기통은 오늘 적잖은 것들을 먹어 치웠다. 그중 한 쓰레기통은 이런 것을 먹어 치웠다. 어젯밤 타고트 북쪽 34마일 카라코룸 하이웨이 인근에 있는 파탄 마을에 지진이 발생했다. (9쪽)

이때 걸음걸이가 흡사 녹슨 가위 같은 사람 하나가 쓰레기통 옆에 다가가 폐지 더미 속에서 꽤 커다란 흰 신문지 조각을 끄집어 들었다. ... 신문지에 있는 뉴스는 다름이 아니었다. 전략적 가치가 있는 미트라와 기디 통로 또는 시나이 반도의 아부 루데이스 유전을 포기하지 않을 것으로 예측된다. (11-12쪽)

16) 영화의 콜라주는, 물론 회화의 콜라주 개념을 도입한 것인데, 영화의 다양한 몽타주의 일부로서 주로 불연속적인 숏과 숏의 결합 및 상호 반응 효과를 통해 세계를 새롭게 지각하도록 만드는 방식이다. 위에서 작가 西西가 ‘몽타주(蒙太奇)’가 아니라 ‘콜라주(拼貼)’라는 용어를 쓴 것도 이 때문이라고 할 수 있다. 이상 몽타주에 관한 서술은 김용수, 『영화에서의 몽타주 이론: 콜레쇼프·푸도프킨·에이젠슈테인의 예술적 미학원리』(파주: 열화당, 2006); 맹상 아미엘 지음, 광동준/한지선 옮김, 『몽타주의 미학』(서울: 동문선, 2009); 맹상 피넬 지음, 심은진 옮김, 『몽타주: 영화의 시간과 공간』(서울: 이화여자대학교출판부, 2008) 등을 종합적으로 참고했다.

『我城』에는 이처럼 작가가 스스로 제시한 예 말고도 콜라주 기법을 포함해서 영화의 몽타주 기법을 활용한 곳들이 적지 않다. 제14장에는 전지적인 화자가 3인칭을 사용하여 阿游의 이야기를 서술하고 있는데, 이를 서술하는 본문의 중간 중간에는 괄호 속에 阿游가 1인칭 화자 ‘我’로 등장하여 阿果에게 하는 말이 삽입되어 있다. 이 또한 몽타주 기법의 일종이라고 할 수 있을 것이다. 몽타주 기법 활용 중에서도 가장 대표적인 부분은 제1장의 장례식 부분에서 다음과 같이 묘사하고 있는 장면이다.

나의 맞은편에는 또 다른 한 줄의 까만색 원피스들이 서 있었다. ... 얼굴 하나(비탄)는 얼굴 뒤의 감정을 열심히 설명하고 있었다. 그리하여 눈은 이미 감은 채였고 왼쪽 눈썹과 오른쪽 눈썹은 한데 꼭꼭 들러붙어 있었다. 다른 얼굴 하나(비통)는 마찬가지로 그 위의 입인지 아니면 코인지가 공기를 조절하고 있었다. 그리고 나머지 다른 얼굴 하나(고통)는 남들이 붙여진 두 귀만 볼 수 있도록 하고 있었다. 왜냐하면 얼굴의 다른 부분들은, 안경까지도 파란색 바탕에 조그만 흰 꽃을 수놓은 손수건으로 덮고 있었기 때문이었다. (5쪽)

여기서 세 사람의 표정을 각각 묘사하면서 또 이와 별개로 각각 괄호 속에 그런 표정이 보여주는 의미에 해당하는 문구들을 삽입한 것은, 마치 회화에서 서로 이질적인 이미지들을 찢어 붙여서 이미지의 연쇄 반응을 통해 전혀 다른 새로운 이미지를 만들어내는 콜라주 수법이라든가 영화에서 각기 촬영한 화면을 한데 이어 붙여서 전혀 다른 새로운 하나의 장면을 만들어내는 몽타주 수법을 응용한 것과 마찬가지로 다. 더구나 상기 인용문의 바로 다음에는 “이 세 얼굴 옆쪽 약간 떨어진 곳에는 나의 이모 悠悠가 홀로 서 있었다. 나중에 내가 좀 또렷이 볼 수 있게 되자 이모 옆에는 나의 여동생 阿髮이 서 있다는 것을 알게 되었다.”(5쪽)라는 문구가 이어진다. 그야말로 이 장면에서 阿果의 시선은 카메라 렌즈나 다름없는 것이다. 만일 이 부분을 영화로 간주한다면, 사람이 나란히 서 있는 화면, 각자의 표정이 따로따로 나타나는 화면, 그 표정이 한꺼번에 나타나는 화면, 카메라가 멀어지면서 다시 세 사람이 나란히 서

있는 화면, 더 멀어지면서 세 사람 옆에 悠悠가 함께 서있는 화면, 초점이 悠悠로 이동한 뒤 선명한 영상의 그녀와 흐릿한 영상의 阿髮이 함께 있는 화면, 점차 그 阿髮이 선명해지는 화면, 그리고 마지막으로 모든 사람이 함께 서 있는 화면 등 각기 별개의 화면이 한데 편집되어 있는 것이다.

이상에서 본 것과 마찬가지로 도시의 온간 면면들이 제시되는 것과 주로 시각적 이미지를 이용한 장르넘나들기식 방식은 각기 그 자체로도 비교적 공간적인 성격이 강할 뿐만 아니라 더 나아가서 서로 시너지 효과를 내면서 그러한 공간성을 강화하고 있다고 말할 수 있다. 이는 결과적으로 이 작품의 시간성을 약화시키는 경향을 초래하는데 이 점에 대해서는 다음 부분에서 검토해보기로 하자.

5. 시간성의 약화와 역사성의 회피

시간성의 약화라는 측면에서 볼 때 이 작품에서 한 가지 현저한 점은 우선 시간성과 관련된 서술이 비교적 적다는 것이다. 『我城』은 앞서 말한 것처럼 일반적인 소설과는 달리 (영웅적) 인물에 의한 (거대) 서사가 선형적으로 전개되지 않으며, 설령 작품의 특정 부분에서 어떤 사건이 펼쳐진다고 하더라도 그 시간성은 핵심 사항이 아니다. 근대적 도시의 각종 사물과 사안들이 대거 제시되기는 하지만 도시 형성 이전의 모습은 잘 나타나지 않으며, 도시 발전 과정에서의 변화 역시 비교적 간단하게 제시된다. 공간의 장소화와 공간의 유사 장소화 및 삶의 기표화를 통해서 홍콩의 거의 모든 면을 세심하게 보여주면서도 과거 또는 역사와 관련된 부분들, 특히 홍콩/중국의 관계라든가 홍콩/영국의 관계가 거의 회피된다. 반면에 시간적 관념이 배제된 공간적 관념으로서 즉 순전히 지리적인 관점에서 세계 속의 홍콩은 강조된다. 그리 많지는 않지만 이 작

품에서 과거와 관련된 부분을 몇 군데 검토해보면 아마도 이러한 사실을 좀 더 분명하게 이해할 수 있을 것이다.

제7장에는 阿果의 할아버지 때부터 阿果네 집을 지키고 있는 阿北가 주요 인물로 나온다. “전쟁이 일어났을 때... 그와 그의 아내 두 사람이 함께 문을 지켰다. ... 나중에 전쟁이 끝나자 연꽃들은 큰 집으로 돌아왔다. 연꽃들은 아버지가 없어서 버렸고, 阿北는 아내가 없어서 버렸지만,”(81쪽) 그 후에도 목공 출신인 阿北은 아래층의 큰 방에서 틈나는 대로 문이나 만들며 여전히 이 집을 지키고 있다. 이 부분은 이 작품에서 보기 드물게 과거 역사와 관련된 곳으로, 태평양전쟁 당시 일본군이 홍콩을 침략하면서 벌어진 일을 묘사한 것으로 볼 수 있다. 그러나 홍콩의 과거 역사를 거슬러 올라가는 것은 거기까지이다.¹⁷⁾ 나중 이런 이야기가 이어진다. 阿北은 작업실에서 책을 바닥에 쌓아놓고 의자 대신 사용하고 있는데 “알고 보니 사기, 한서, 후한서, 삼국지”(84쪽), “자치통감”(85쪽)이다. 悠悠가 원래 서재였던 이 방을 뒤져보니 “서가의 책들은 모두 아주 오래 된 것이었다. 장정도 아주 아름다웠다. 하지만 이렇게 아름답고 좋은 많은 책을 사람들이 눈길조차 주지 않은 것이었다.”(88쪽) 여기서 작가는 어쩌면 단순히 책을 장식용으로만 사용하고 읽지는 않는 풍조를 가볍게 풍자하려고 했을지도 모른다. 아니면 의도적으로 중국의 오랜 역사와 홍콩과의 관계가 이제 단절되었음을 은유하려고 했을지도 모른다. 또 어쩌면 이 두 가지를 동시에 염두에 두었을지도 모른다. 그러나 작가의 의도가 어디에 있든 간에 결과적으로 이는 홍콩이라는 도시의 역사는 새로운 것으로서 중국의 오랜 역사와 직접적으로 이어지지는 않는다는 것을 의미하는 셈이다. 더구나 제11장에 가면 마술적 리얼리즘 수법을 응용하여 전기 부족과 물 부족 때문에 생기는 일들을 과장적·환상적으로 묘사하면서 사람들이 빗물을 가두어두기 위해서 “사고전서를 옥상에다 옮겨 사방으로 벽을 쌓고 ... 물통으로 만들었다.”(134쪽)고 말한다. 그렇다면 이 모든 것들은 마치 중국대륙 시인 韓

17) 제13장에서 비교적 모호하고 간단하게 처리된 阿果 엄마 秀秀의 회상 부분도 거의 마찬가지다.

東의 시 「有關大雁塔」에서 표출한 것처럼 거대 역사, 거대 담론에 대한 부정을 의미하는 것이라고 할 수 있다. 또는 최소한 어느 정도 중국 역사, 중국 전통과의 분리를 의미하는 것으로서 중국과 분리된 홍콩의 새로운 역사가 이미 시작되었으며 이 새로운 역사는 영원히 이어질 것임을 의미하는 것이라고 말할 수도 있을 것이다.

작가 西西의 의도가 어쨌든 간에, 기나긴 역사를 가지고 있는 중국과 상대적으로 생긴 지 얼마 되지 않은(또는 아직도 생기는 중인) 홍콩의 관계를 완전히 단절하지는 않았지만 그러면서도 양자를 별개로 간주하는 이런 관념은 중국인/홍콩인의 관계에 대해서도 마찬가지로였다. 제12장에서 阿果는 이렇게 생각에 잠긴다.

너는 누구의 자손이 되고 싶으냐고 만일 누가 내게 묻는다면, ... 나는 물론 황제(黃帝)의 자손이 되어야지. 그럼 묻는 사람이 그럴 거야. 이곳에서 황제의 자손이 되는 게 뭐 좋은 점이 있겠어? 여권도 못 가질 텐데. ... 만일 이곳 사람들이 다른 곳으로 여행갈 때 여권이 없다면 정말 귀찮은 일이야. ... 신분증명서가 있어야 해. ... ‘당신 국적은요?’ 누군가가 물을 거야. ... 그럼 너는 그럴 테지. 음, 음, 그제, 그제, 국적 말이지요? 너는 신분증명서를 보고 또 볼 거야. 너는 원래 시민 증명(城籍)만 있는 사람이거든. (150쪽)

위 인용문은, 사실적인 차원에서만 본다면, 자신이 중국 국적의 중국인이라는 것을 거부하고 영국 관할 하의 홍콩인이라는 걸 받아들인다면 홍콩 여권이 나올 수도 있는데, 굳이 중국 국적의 중국인이라는 걸 고집한다면 신분증명서를 소지해야 하며 이에 따라 세계 각국을 출입국하는 데 있어 현실적으로 고충이 많다는 것이다. 그렇지만 물론 이 인용문은 그보다도 문화적 차원에서 또는 정체성 차원에서 홍콩인의 애매모호한 신분을 설명하는 것이다. 그리고 이와 동시에 이는 홍콩인의 자아 선언이나 다름없는 것이기도 하다. 다시 말하자면, 비록 문화적으로는 자신이 중국인의 후손인 것을 완전히 부정하지도 않을 뿐만 아니라 심지어는 오히려 그것을 바라기조차 하지만, 그럼에도 불구하고 자신은 이미 현재의 중국인(또는 중국 대륙인)과는 다른 존재라는 점을 인식하기 시작했다는 것이다. 그리고 바로 이런 이유 때문에 제4장에서 阿果가 먼

접을 보러 갔을 때 “이 도시에서 태어났구요, 한 번도 떠나본 적이 없어요”(43쪽)라고 대답하면서 마음속으로는 면접관에게 “당신은요? 당신은 다른 도시에서 왔겠죠?”(43쪽)라고 물었던 것이다. 즉 윗세대들은 다른 지역에서 이주해온 사람들이고 자신들은 이곳에서 성장한 사람들라는 것을 말하고 있을 뿐만 아니라, (작가조차도) 부지불식간에 그 다른 지역을 아예 농촌이라고 간주하지 않고 도시라고 간주하고 있는 것이다.

요컨대 이상의 과거 내지 역사와 관련되는 예들은, 작품 전체에서 이런 저런 방식으로 당시 홍콩의 면면들을 보여주는 수많은 문구·에피소드·이미지들에 파묻혀서 거의 찾아보기 힘들다는 점까지 고려했을 때, 바로 다음과 같은 사실을 천명하는 것이나 다름없다. 즉, 이 도시의 사람들은 시간적으로 오랜 역사와 (농촌적) 전통을 가지고 있는 중국의 중국인과 전적으로 무관한 것은 아니다. 그러나 이 도시의 사람들은 그런 중국의 중국인과는 확실히 구별되는 어떤 새로운 인간 집단이다. 이 새로운 인간 집단이 곧 거의 전자의 시간성을 무시해도 좋은 정도의 상대적으로 아주 짧은 시간에 마치 무에서 유가 생겨나듯 새롭게 탄생한(또는 탄생 중인) 홍콩의 홍콩인이다.

따라서 이 작품에서 홍콩/영국의 관계가 거의(또는 전혀) 언급되지 않는 이유 역시 충분히 짐작할 수 있다.¹⁸⁾ 이는 작품에서 세계 각지의 지명과 사건을 대거 언급하는 것과 비교하자면 상당히 의도적인 것으로, 영국은 아예 홍콩인의 집단적 정체성과는 아무 관계가 없다는 말이나 다름없다. 즉 『我城』 창작 당시 비록 현실적으로는 영국이 식민 지배를 하고 있었고 흔히들 ‘빌려온 땅, 빌려온 시간’이라고들 말했지만, 작가를 포함하여 이 새로운 세대의 홍콩인들은 이 땅과 이 시간을 자신들이 만들어냈으며 따라서 다른 누구도 아닌 자신들의 것이라고 주장했던 것이다.

18) 필자의 주의를 부족했는지는 몰라도, 앞서 말한바 건물 층수를 달리 부르는 것(33쪽)이라든가 영국식 도량형 단위인 평방피트(15쪽), 갤런(133쪽), 파운드(174쪽) 따위를 쓰고 있다든가 하는 단편적인 언급은 있지만, 이 작품에 영국/홍콩의 관계를 언급한 부분은 등장하지 않는다.

그러므로 그들은 홍콩의 창조자이자 홍콩 역사의 창조자가 되는 셈이다. 그들의 역사는 무에서 생겨난 역사나 다름없으며 그 기간 또한 길지 않으므로 굳이 그 시간성을 강조해야 할 이유도 없는 것이다. 그 때문에 『我城』에서는 과거가 기술되는 경우는 그리 많지 않으며, 설령 기술된다 하더라도 제9장에서 기차역·장례식장·학교 등에 대한 悠悠의 회상에 서처럼 이 도시의 탄생 이후에 있었던(또는 탄생 과정에서 있었던) 약간의 변화만 나올 뿐이다. 이 작품에는 같은 차원에서 이 도시의 미래에 관해서도 그리 많이 언급되지 않는다. 그렇지만 이 도시의 과거와 미래를 대비해볼 때 한 가지 분명한 것은 있다. 비록 명확하지는 않지만 작품의 마지막 부분에서 “낡은 지구는... 하나도 남지 않을 겁니다. 인류는... 새로운 별에서 아름다운 새 세계를 이룩할 겁니다.”(235쪽)라고 말한 데서 보듯이, 이 도시가 비록 이런저런 많은 문제점을 가지고 있음에도 불구하고 언젠가 재탄생하게 될 지구와 더불어 영원하기를 기대하고 있다는 점이다.

6. 이동식 서술과 공간 중심의 구성

상대적으로 보아 『我城』에서 공간성이 강조, 강화되고 시간성이 회피, 약화되는 것은 작가를 포함한 당시 홍콩 사람들의 집단 무의식이 작품의 내용, 창작의 기법 등과 결합한 결과라고 할 수 있다. 그런데 작품에서 보여주는 사물, 사안, 장소, 단편적인 삶의 세절들이라든가 각각의 이미지들이 자칫 잘못하면 마치 갈기갈기 찢어지거나 부서진 조각들처럼 파편화될 수도 있을 것이다. 하지만 어떻게 이것들이 파편화되지 않고 서로 어우러지면서 오히려 일종의 시너지 효과를 내게 되는 것일까? 여기에는 결코 간과할 수 없는 대단히 중요한 요인이 있다.

우선 이 작품은 어떤 일정한 분위기 내지 정서나 감각으로 서로 연관

되어 있다. 다시 말해서 비록 하나의 중심 줄거리나 중심 인물로 연결되어 있지는 않지만 주요 인물들의 순수하고 따뜻하면서 성실한 언행, 홍콩이란 도시의 면면과 홍콩인 삶의 세월에 대한 작가의 긍정적인 태도, 아이 같은 말투와 상상 및 리듬감을 살린 문구, 텍스트와 어울리는 적절한 삽화 및 이미지 구사 등이 상호 연관되고 조화되면서 전체적으로 일정 정도의 일관성 내지 통일성을 부여하기 때문이다.

그런데 그보다도 더욱 중요하면서 또 이 작품에서 가장 성공적인 또 다른 요인이 있다. 그것은 바로 구성 자체가 위에서 언급한바 홍콩과 홍콩인에 대한 상상 및 그것을 보여주는 다양한 방식과 거의 전적으로 부합한다는 것이다.

『我城』의 제17장에서 작가의 현신인 胡說은 “저는 이동식 서술을 했구요...”(223쪽)라고 말한다. 이에 대해 何福仁은 1989년판 이래 『我城』의 여러 판본에 일종의 해설격으로 첨부되어 있는 평론에서 송나라의 두루마리 그림인 「清明上河圖」(張擇端)를 예로 들면서 다음과 같이 상세하게 설명을 시도하고 있다. 즉, 일반적으로 서양화에서는 고정식 시점을 사용한다. 더러 시공간적으로 얽혀 있는 내용을 표현한 그림조차도 낱장의 그림을 나란히 배열하는 방식이다. 더구나 나중에 원근법을 발견하게 되면서 이런 고정식 시점의 사용은 더욱 고착된다. 그렇지만 왼손으로 펼쳐 가면서 오른손으로는 말아 가는 중국의 두루마리 그림은 이와 달리 이동식 시점을 사용한다. 「清明上河圖」의 경우 강 상류의 인적 드문 교외에서 출발하여 강 하류의 사람들이 봄비는 성내까지 그림이 이어지는데, 그림을 따라 눈길을 옮겨가는 동안 그 시점이 끊임없이 바뀔 뿐만 아니라 또 그림 속의 사물은 대상이 멀다고 해서 꼭 작은 것도 아니고 가깝다고 해서 꼭 큰 것도 아니건만 보는 사람은 그런 것을 전혀 의식하지 못하는 채 자연스럽게 이를 받아들인다. 『我城』의 이동식 서술이 바로 이와 마찬가지로이다.¹⁹⁾ 또 『我城』의 1996년판에 평론을 쓴 黃繼持 역시 何福仁의 견해에 동조하면서 이 작품은 구성상으로 두루마리

19) 何福仁, 『『我城』的一種讀法』, 西西, 『我城』(台北: 洪範書店, 1999.8), 237-259쪽.

— 연재 — 개방식 구조의 결합이라는 특징을 가지고 있다고 말했다.²⁰⁾

그렇다. 이미 여러 해설자(평론가)가 말한 것처럼 이 작품은 확실히 이동식 서술을 사용하여 다양한 장면들을 독립적 또는 중첩적으로 보여 주었다고 할 수 있다. 그런데 문제는 이런 이동식 서술이 과연 어떤 방식으로 이루어졌느냐 하는 점이다. 지금껏 何福仁을 비롯해서 많은 사람들은 그것이 마치 두루마리 그림을 그리는 것처럼(또는 보는 것처럼) 이루어졌다고 설명하는데, 필자에게는 그보다는 오히려 중국식 정원 안을 이동하면서 묘사하는 것처럼(또는 보는 것처럼) 이루어진 것으로 생각된다. 다시 말해서 필자에게는 구성 면에서 이 작품은 「清明上河圖」과 같은 두루마리 그림식이라기보다는 오히려 분할된 그러나 각기 복수의 출입문으로 이어지는 수많은 작은 화원들의 조합으로 이루어진 중국식 정원에 가깝다고 생각되는 것이다.²¹⁾

이를 이해하기 위해 일단 이 문제와 관련된 중국식 정원의 특징을 검토해보자. (1) 중국식 정원은 대개 일정한 규모의 전체 공간 안에 크기와 주제가 다른 다수의 소규모 공간이 조합된 형태로 이루어져 있다. 그리고 이런 각각의 공간은 그 주제에 따라 그 자체의 경관, 이야기 및 이미지를 가지고 있다. 반면에 두루마리 그림은 두루마리를 펼쳐가면서 보기 때문에 그 동작이 정지되는 순간은 그 자체로 독립적인 그림이 되지만, 그림에도 불구하고 전체적인 그림이 연결되어 있기 때문에 그 독립성보다는 그 전후의 그림과 비교적 강한 연계성을 가지고 있다. (2) 그렇다면 중국식 정원에서 각각의 작은 공간은 완전히 서로 독립적인가? 그건 그렇지 않다. 각각의 소 정원은 대개 두 개 이상의 문으로 연결되어 있으며, 또 담장에 창문이 뚫려 있다. 따라서 이런 문과 창문을 통해

20) 黃繼持, 「西西連載小說: 憶讀再讀」, 『八方文藝叢刊』第12輯, 香港, 1990年11月, 68-80쪽. 이 글은 西西, 『我城』(香港: 素葉出版社, 1996.3, 增訂本)에 첨부되었다.

21) 여기서 필자가 ‘중국식 정원’을 제시한 것이나 평론가 何福仁이 「清明上河圖」를 제시한 것은 모두 『我城』의 구성상 특징을 효과적으로 설명하기 위한 것일 뿐으로, 작가 西西가 작품에서 홍콩의 탄생을 표현하기 위해서 중국 역사 또는 중국 전통과의 분리를 시도한 것과는 아무런 직접적인 관계가 없다.

다른 공간으로 이동하거나 다른 공간을 건너다 볼 수 있다. 다시 말해 공간과 공간은 서로 연결되어 있으며, 한 공간에서 다른 공간들은 마치 그림이나 액자 내지는 공간 속의 공간으로 기능하는 것이다. (3) 여기서 또 간과할 수 없는 것이 있다. 두 개 이상의 문은 공간과 공간을 연결하는 기능을 할 뿐만 아니라 이 때문에 다른 공간으로 이동할 때 선택의 여지가 있어서 마치 하이퍼텍스트처럼 다양한 조합이 있을 수 있다. 즉 이동시에 문이 어떤 식으로 나있는가 그리고 어떤 문을 선택하는가에 따라 달라질 수 있는데, 가상의 예를 들자면, A-B-C-D-E 등으로 조합될 수도 있고, A-C-B-E-D 등으로 조합될 수도 있고, A-C-D-A-B-E-D... 등으로 조합될 수도 있다. 반면에 두루마리 그림은 비록 앞으로 이동할 수 있다고는 하지만 어쨌든 일정한 방향으로의 이동이 기본적으로이다. (4) 마지막으로 무엇보다도 중요한 것은 중국식 정원은 유한한 공간을 무한한 공간으로 바꾸어놓는 효과가 있다는 점이다. 두루마리 그림은 앞으로 되돌아가거나 뒤로 계속 나아갈 수는 있겠지만 어쨌든 결국은 그림 전체가 마지막에는 하나의 그림으로 파악된다. 그렇지만 자잘하게 쪼개진 중국식 정원의 경우 기본적으로 공간과 공간이 분리되어 있는데다가, 공간과 공간을 이동한다든지 다른 공간을 건너다본다든지 또는 마치 하이퍼텍스트처럼 서로 다른 순서로 이동한다든지 하는 사이에 계속해서 새로운 공간이 나타나게 되고, 이에 따라 마치 그러한 공간이 무한하게 계속될 것 같은 느낌을 준다. 즉 유한한 공간이 어느 결엔가 무한한 공간으로 바뀌게 되는 것이다.²²⁾

이상과 같은 중국식 정원의 특징을 고려하면서 이번엔 앞에서 차례로 말해온 『我城』의 여러 가지 방식이나 특징들을 되돌아보자. 『我城』은 작품 전체를 관통하는 인물이나 사건의 선형적인 전개가 없이 근대적

22) 심지어는 베이징 頤和園의 드넓은 호수조차도 이런 효과를 내기 위해 의도적으로 독과 다리를 사용하여 昆明湖, 南湖, 西湖 등 모두 세 개의 공간으로 분할하고, 佛香閣에서 보았을 때 가까운 곳일수록 큰 규모의 호수를 배치해 놓고 있다. 즉 바로 눈앞에 있는 호수의 규모 자체가 엄청나게 큰데다가, 여러 개의 분할된 호수들이 겹쳐 보임으로써, 마치 그런 호수들이 무한히 계속될 것 같은 이미지를 주는 것이다.

도시의 각종 사물과 사안, 공간의 장소화와 공간의 유사 장소화 및 삶의 기표화 등을 이용하여 끊임없이 특정한 장면 내지 이미지를 보여주고 있다. 그런데 그러한 장면 내지 이미지는 정지된 정적인 것이기도 하면서 그 자체 안에는 일정한 이야기나 주제를 가지고 있다. 이는 한편으로는 시간성 또는 역사성이 배제된(약화된) 홍콩의 탄생을 표현하는데도 아주 적절하고, 다른 한편으로는 어쨌든 간에 이 도시가 영원하기를 기대하는 낙관적인 전망을 제시하는 데도 아주 적절하다. 그렇다면 이러한 것들이 곧 구조적인 면에서 중국식 정원과 같은 효과를 발휘하고 있는 것이 아니겠는가?²³⁾

『我城』에는 이러한 면을 상당히 잘 보여주는 예가 들어 있다. 제6장에서 麥快樂가 공원 및 축구장 관리인으로 근무하던 시절에 경험한 여

23) 西西는 일종의 독서 노트 모음집인 『像我這樣一個讀者』(台北: 洪範書店, 1986)에서 이탈리아 소설가인 이탈리아 칼비노에 관해 모두 네 편의 글을 수록해 놓았으며, 또 서문에서 특별히 그에 관해 언급하고 있다. 이로 볼 때 『我城』의 공간 중심적 구성은 칼비노의 『보이지 않는 도시들』로부터 제법 영향을 받은 것 같다. 칼비노의 『보이지 않는 도시들』은 도시를 묘사한 짧은 텍스트 하나하나가 연속적으로 다른 텍스트들에 근접해 있는 다면적인 구조를 구축하고 있다. 그러나 이 도시들의 연속성은 논리적 귀결이나 위계질서를 대표하는 것이 아니라, 다양한 노선들을 추적하고 다양하고 갈래진 결론들을 끌어낼 수 있는 그물망을 의미한다. 독자가 어떤 기호, 정보, 메시지, 암호들을 어떻게 ‘조합’하느냐에 따라 전혀 다른 의미가 생산되는 것이다. 다만 『보이지 않는 도시들』에 포함된 개개의 단편들은 다양하고 풍부한 주제를 보여주지만 그러면서도 작품 전체는 엄격하면서도 일관되게 대칭적인 구조를 취하면서 통일성을 갖는다. 다른 한편으로 이런 구성은 장뤽 고다르의 『만사형통』의 구성과도 일맥상통한다. 이 영화에서 주인공인 영화감독 자크와 미국인 방송 기자 수잔 부부는 식육가공 공장에서 일어난 파업을 함께 취재하게 된다. 이 과정에서 그들은 사장과 함께 사무실에 감금을 당하게 되는데, 카메라는 2층 건물의 각 공간을 여러 번 수평 이동하면서 대략 여덟 개로 분할된 화면을 보여준다. 여러 개의 ‘창’을 통해 노동자, 노조, 사장 등으로 대변되는 각 계급이 대치하며 만들어낸 혼란을 통시적이고 다각적인 관점에서 보여주면서 공장 파업 상황을 직선적으로가 아니라 구조적으로 이해하게 만드는 것이다. 다만 이 영화는 전체적인 상황이 한 눈에 들어오게 된다는 점에서, 중국식 정원이 한 눈에 들어오지 않음으로써 유한한 공간을 무한한 공간으로 바꾸는 효과를 가지고 있는 것과는 다르다고 할 수 있다. 이상 이현경, 『이탈로 칼비노의 환상과 하이퍼의 문학: 주요 소설 연구』, 한국의국어대학교 박사논문, 2011; 안보옥, 「장뤽 고다르의 『만사형통』: 갈등과 모순의 영화」, 『프랑스문화예술연구』, 제36집, 프랑스문화예술학회, 2011년, 521-545쪽 참고.

러 가지 에피소드 부분인데, 각각의 에피소드는 항상 한 장의 사진으로부터 시작한다. 즉 정지되고 고정된 공간인 한 장의 사진을 제시하고, 그 사진의 장면을 설명하면서 그 사진이 담고 있는 이야기들을 말해나가는 방식이다. 그런데 그 이야기들은 또 사진에 찍혀 있는 바로 그 공간만을 무대로 하는 것이 아니라 사진 속 인물들이 움직이는 일련의 공간들이 이리저리 연결된다. 예컨대 모두 여섯 장으로 된 사진 중 세 번째 사진은 麥快樂가 공원의 정자 뒤편 고추 화분 옆에서 찍은 것인데, 고추와 얽힌 이야기의 무대는 공원에서 시작해서 그의 아파트 실내 — 공원 — 아파트 엘리베이터 — 아파트 실내 — 아파트 엘리베이터로 이동한다. 그리고 이 고추는 나중에 그가 阿果와 동료가 되었을 때라든가 阿果가 교외로 전화 가설을 나갔을 때 등 다른 장면에서 다시 등장한다.

이런 식의 구성은 『我城』이 신문 연재 방식으로 창작된 것과는 불같은 관계가 있을 것이다. 『我城』은 매일 1000자 분량으로 삽화 한 컷과 함께 연재되었는데, 이는 자연스럽게 사실상 매일의 연재 내용과 전체 내용이 서로 독립적이면서 동시에 상호 연계되도록 만들었을 것이다. 이 때문에 후일 黃繼持는 연재 당시의 독서 경험을 회상하면서 『我城』의 연재는 일반 소설과는 달리 끊어질 듯 이어질 듯 하면서 계속되는 것이 마치 독립된 칼럼산문들을 누적해서 읽는 것 같았다고 술회했다.²⁴⁾

또한 이런 식의 구성은 후일 서적으로 출판되었을 때 또 다른 독서 효과를 나타냈다. 각각의 판본이 서로 다른 분량과 서로 다른 장면의 조합으로 출간되었는데, 분량이 적다고 해서 긴 분량의 작품을 축약시켜놓은 다이제스트가 아니라 분량의 다과에 상관없이 각기 독자적인 하나의 예술품으로 존재할 수 있게 된 것이다. 예를 들면, 제1장에서 사람들이 풀밭에 모여 뭔가 진행하고 있는 장면은 판본에 따라 서로 다른 이미지를 갖게 만든다. 1979년판에는 작중에서 취재하러 온 기자가 “실례합니다만 어째서 집단 자살을 청원했나요? 다른 해결 방법은 없었나요?”(1979년판 15쪽)라고 묻는다. 이 행위가 집단자살을 청원하는 것이

24) 黃繼持, 「西西連載小說: 憶讀再讀」, 『八方文藝叢刊』第12輯, 香港, 1990年 11月, 68-80쪽.

라는 점이 분명히 드러난다. 그런데 1989년판에서는 앞의 문구는 삭제하고 뒤의 문구만 남겨서 “다른 해결 방법은 없었나요?”(1989년판 12쪽)라고만 묻기 때문에 마치 정치적인 청원 운동을 하는 것처럼 보이며, 이에 따라 이 도시의 민주적인 분위기를 떠올리게 만든다. 1999년판은 또 다르다. 1989년판과 마찬가지로 “다른 해결 방법은 없었나요?”(1999년판 13쪽)라는 말만 있는 것은 동일하다. 그러나 그 대신 제4장과 제16장에 집안에 빈 의자를 잔뜩 벌여놓는가 하면 뭔가를 준비하듯 건강검진을 받고 신변을 정리한 후 풀밭으로 나가는瑜 부부에 관한 이야기가 포함되어 있다. 이 때문에 제18장에서 풀밭의 사람들이 포말로 변해 사라지고 빈 의자만 남는 장면을 읽고 나면 제1장의 풀밭 장면이 단순한 청원 운동은 아닐 것이라는 느낌이 든다. 특히 계속해서 등장하는 빈 의자들은 이오네스코의 부조리극 「의자」를 연상시키면서 생의 무의미함이나 생명의 자주권 또는 신의 존재에 대해 생각해보게 만든다.²⁵⁾ 요컨대 필자가 보기에, 제1장의 풀밭 장면이 이처럼 판본에 따라 서로 다른 의미를 가지게 되는 것은 마치 많은 작은 공간으로 분할되어 있는 중국식 정원을 어떤 순서로 드나드는가 또는 그 각각의 공간에서 어떤 경관들을 중점적으로 보았는가에 따른 효과인 셈이며, 이는 결국 중국식 공원과 같은 구성에 따른 효과로 귀결되는 것이다.

따라서 이 모든 점들을 고려해볼 때, 何福仁과 黃繼持가 말한 이동식 서술 자체는 상당히 일리가 있는 것이지만, 이 소설의 구성상 또는 기법상 가장 중요한 특징은 두루마리 그림 식 구성(또는 그런 그림보기 식의 이동식 서술)이라기보다는 무수히 작은 공간으로 분할된 중국식 정원 구성(또는 그런 정원 안을 이동하는 방식의 서술)이라고 하는 것이 더 적합할 듯하다. 더구나 阿果가 이사한 집의 17개나 되는 문, 阿果가 면접 또는 신체검사하러 갔던 건물들의 이런저런 문, 麥快樂가 근무하는

25) 이상瑜 부부에 관한 검토는 梁敏兒, 「『我城』與存在主義 — 西西自「東城故事」以來的創作軌跡」, 『中外文學』第41卷 第3期, 2012年 9月, 85-115쪽에서 힌트를 얻었으며, 특히 이오네스코의 「의자」에 관한 것은 梁敏兒의 설명이다.

공원과 축구장의 문, 阿北가 처음부터 지치지도 않고 끊임없이 만드는 문,²⁶⁾ 阿游가 탄 외항선의 나눠진 선실마다 있는 문, 阿游의 아파트나 阿果가 전화수리를 위해 방문한 집들의 문 등 작품 속에서는 대단히 자주 그리고 많은 문이 등장하고 문의 이미지가 부각되며 또 문을 통해 다른 공간으로 들어가는 행동이 묘사된다. 따라서 작품에서 이 도시의 다양한 공원들을 설명하는 가운데 그 중 하나로 예를 든 다음과 같은 공원은 참으로 예사롭게 보이지 않는다.

어떤 공원들의 입구는 아주 이상하다... 아주 작은 문 하나만 나 있고 바깥은 모두 하얀색으로 칠해진 담으로 둘러쳐져 있다. 담 위에는 까만색 기와가 얹혀 있는데, 옆쪽에서 보면 밧줄 무늬의 도안을 볼 수 있다. 작은 문으로 들어가 보면 완전히 다르다. 갑자기 커다란 화원과 만난다. 화원 안에는 산도 있고 호수도 있고, 난간도 있고 정자도 있고, 망루도 있고 누각도 있다. 좀 더 걸다 보면 앞에 또 작은 문이 나타난다. 문을 들어가면 다른 또 커다란 화원이다. 화원 안에는 양어장도 있고 회랑도 있고 연못도 있는데, 연못에는 기다랗게 팔을 내민 연꽃이라든가 수면에 드러누워 있는 수련이 자라고 있다. 이런 화원이 하나씩 하나씩 이어지는데 도대체 모두 몇 개나 되는지 알 수 없다. (69쪽)

7. 『我城』의 성취와 西西의 지위

西西의 작품은 그녀 스스로 말한 것처럼 작품마다 새로운 시도를 보여주고 있다. 이 때문에 처음 『我城』이 연재될 때 독자의 반응은 그 새로운 내용과 기법 때문에 대체로 이해하기가 쉽지 않았을 것이다. 작가 西西는 연재 당시 어떤 동료가 대체 무얼 쓰는지 모르겠다고 말하는 걸 들었다고 하며, 黃繼持 역시 『我城』의 작법을 완벽하게 이해한 것은 아니라고 토로했다. 또 후일 어느 한 좌담회에서 杜家禎 또한 솔직히 말해서 대부분의 西西 작품은 이해할 수가 없다고 발언한 바 있다.²⁷⁾ 『我城』

26) 일차적으로 阿北의 문은 작가와 독자가 소통하는 문학 작품 내지 예술 작품을 상징한다.

은 그림에도 불구하고 특이하게도 독자가 자신의 감정을 이입해가면서 읽을 만큼 흥미롭고 매력적이며,²⁸⁾ 또 앞서 말한 것처럼 오랜 기간 많은 사람의 주목과 호응을 받았다. 필자가 보기에 이는 작품이 가진 주제와 내용 자체가 흡인력이 있는데다가 구성 및 기법과도 대단히 잘 어우러지고, 등장인물들의 따스한 품성이라든가 낯설게하기 효과를 가진 아이적 표현이 친근감을 부여하며, 다양한 영화적 또는 회화적인 장르 넘나들기식 기법 등에서 기인하는 많은 이미지들이 효과적으로 활용되었기 때문이다.

물론 그렇다고 해서 『我城』이 완벽하다는 말은 아니다. 예를 들면, 아이적 표현을 사용하여 친근감을 준다거나 몽타주 수법 등을 사용하여 지속적으로 많은 이미지를 부여하는 방식은 자칫하면 독자로 하여금 마치 동화나 영화처럼 직관적인 오감에 과도하게 의지하도록 만들으로써 더욱 고차원적이고 복잡한 추상의 단계로 나아가는 데 오히려 장애를 초래할 수도 있다. 『我城』이 가지고 있는 많은 풍부한 은유나 상징성은 자칫 독자로 하여금 오독하게 만든다거나 과도하게 몰입하게 만들 수도 있다. 또 인물과 사건의 선형적인 서사 대신 마치 중국식 정원의 분할된 각각의 소규모 공간 안에 갖가지 사물과 사안들이 산발적으로 배치되어 있는 듯한 공간 중심적 구성은 이에 익숙하지 않은 독자로 하여금 흡사 미로 속에 빠져서 헤어날지 못하는 것 같은 결과를 초래할 수도 있다.

이런 점들을 염두에 두면서 이상에서 『我城』의 공간 중심적 홍콩 상상과 방식에 대해 검토한 바를 간단히 종합해보자. 이 작품은 특정 화자 또는 주인공에 의한 스토리 전개식 서술 방식 대신 불특정 화자와 다수의 인물에 의한 불연속적 이야기의 조합이라는 방식을 사용하고 있다. 이는 현대 홍콩이라는 시공간 내지 크로노토프(chronotope)를 두고 불

27) 西西, 「我城 序」, 『我城』(台北: 允晨文化, 1990.11), 1-2쪽; 『西西, 「我城 序」, 『我城』(台北: 洪範書店, 1999.8), i-ii.; 黃繼持, 「西西連載小說: 憶讀再讀」, 『八方文藝叢刊』第12輯, 香港, 1990年 11月, 68-80쪽; 何福仁/關夢南, 「文學沙龍 — “看西西的小說”」, 『讀書人』第13期, 1996年 3月, 70-75쪽 참고.

28) 黃繼持, 「西西連載小說: 憶讀再讀」, 『八方文藝叢刊』第12輯, 香港, 1990年 11月, 68-80쪽 참고.

때 그 역사적 시간성은 약화시키고 현재적 공간성을 강조하는 데 효과가 있다. 이런 효과는 작품의 소재를 다루는 면에서 더욱 직접적으로 발휘된다. 작품에서는 홍콩의 구체적인 장소와 특징적인 공간에서부터 시작해서 삶의 세절에 이르기까지 공간의 장소화, 공간의 유사 장소화, 삶의 기표화 등의 방식을 통해서 주로 시간과 관계되는 것보다는 공간과 관계되는 것들을 묘사하고 있다. 또한 이러한 공간 중심적인 내용과 소재는 상호 시간적으로 연결되는 것이 아니라 시간성이 약화된 영화의 탈선형적인 콜라주 기법처럼 공간성이 강조되는 이미지 또는 이미지들의 중첩이라는 방식으로 표현된다. 이런 모든 방식과 장치는, 홍콩과 홍콩인에 대한 역사적 시간성과 관련된 서술은 적은 반면에 지리적인 관점에서 세계 속의 홍콩은 상당히 강조되는 등에서 보듯이, 결국 홍콩(인)과 중국(인)과의 역사적 또는 문화적 연계성보다는 홍콩(인)의 정체성 — 홍콩성을 강조하기 위한 것이다. 그런데 이 작품에서 보여주는 사물, 사안, 장소, 단편적인 삶의 세절들이라든가 각각의 이미지들은 각기 파편화되지 않고 오히려 일종의 시너지 효과를 내고 있다. 이에 작품이 일정한 분위기 내지 정서나 감각으로 서로 연관되어 있는 점도 작용하겠지만 그보다 관건적인 것은 이 작품의 구성 자체가 마치 중국식 정원과 같은 구조로 되어 있다는 점이다. 즉 각기 분할된 그러나 복수의 출입문으로 이어지는 수많은 작은 화원들의 조합으로 이루어진 중국식 정원처럼, 작품의 각 요소들이 마치 독자적이고 단편적인 것 같지만 실인즉 그러한 것들의 상호 다양한 조립과 얽힘을 통해 중국의 전통 및 역사와 분리되는 홍콩이라는 새로운 지역, 홍콩인이라는 새로운 인간 집단의 탄생을 표현하기에 적절한 구조로 되어 있는 것이다.

西西는 거의 매 작품마다 새로운 창작 실험을 시도하고 있으며, 『我城』에서 보듯이 그 대부분이 성공적이라는 점에서 볼 때, 앞으로 한국의 중문학계에서도 충분히 중시해야 마땅한 작가이다. 최소한 필자에게 있어서 西西는 그녀의 작품이 많은 작가들에 의해 끊임없이 차용되거나 다시 쓰인다는 점에서는 『광인일기』와 『아큐정전』을 창작한 魯迅을 연상시키고, 한족의 중국(중원)이 아닌 홍콩인의 홍콩을 상상해냈다는 점

에서는 묘족의 변방을 그려낸 沈從文을 연상시키며, 농촌적 시각과는 무관하게 도시적 시각에서 도시를 표현했다는 점에서는 상하이라는 근대적 도시를 보여준 張愛玲을 연상시킨다.

【 參 考 文 獻 】

- 西西, 『我城』(香港: 素葉出版社, 1979.3).
西西, 『我城』(台北: 允晨文化, 1989.3).
西西, 『我城』(香港: 素葉出版社, 1996.3, 增訂本).
西西, 『我城』(台北: 洪範書店, 1999.8).
西西, 『我城』(桂林: 廣西師範大學出版社, 2010.1).
시시 지음, 김혜준 옮김, 『나의 도시』(서울: 지식올만드는지식, 2011.2).
Xi Xi, trans. Eva Hung, *My City: A Hong Kong Story*(Hong Kong: The Research Centre for Translation, CUHK, 1993).

西西, 『像我這樣一個讀者』(台北: 洪範書店, 1986).
西西/何福仁, 『時間的話題』(台北: 洪範書店, 1995).
許子東, 『吶喊與流言』(上海: 上海文藝出版社, 2004).
르네 웰렉/오스틴 워렌 지음, 이경수 옮김, 『문학의 이론』(서울: 문예출판사, 1989).
김용수, 『영화에서의 몽타주 이론: 쿨레쇼프 · 푸도프킨 · 에이젠슈테인의 예술적 미학원리』(과주: 열화당, 2006).
뱅상 아미엘 지음, 곽동준/한지선 옮김, 『몽타주의 미학』(서울: 동문선, 2009).
뱅상 피넬 지음, 심은진 옮김, 『몽타주: 영화의 시간과 공간』(서울: 이화여자대학교출판부, 2008).
이현경, 『이탈로 칼비노의 환상과 하이퍼의 문학: 주요 소설 연구』, 한

국외국어대학교 박사논문, 2011.

에드워드 렐프 지음, 김덕현/김현주/심승희 옮김, 『장소와 장소상실』(서울: 논형, 2005).

이-푸 투안 지음, 구동희/심승희 옮김, 『공간과 장소』(서울: 대운, 2007).

凌逾, 「跨藝術의新文體 — 重評西西의『我城』」, 『城市文藝』 第3卷 第4期 (總第28期), 2008年 5月, 68-74쪽.

凌逾, 「小說蒙太奇文體探源 — 以西西의跨媒介實驗爲例」, 『華南師範大學學報(社會科學版)』, 2008年 第4期, 66-72쪽.

梁敏兒, 「『我城』與存在主義 — 西西自『東城故事』以來的創作軌跡」, 『中外文學』 第41卷 第3期, 2012年 9月, 85-115쪽.

王一桃, 「香港“嚴肅”文學的困境和出路」, 黃維樑 編, 『中華文學的現在和未來: 兩岸暨港澳文學交流研討會論文集』(香港: 鑛峯學會, 1994), 209-227쪽.

何福仁, 「『我城』의一種讀法」, 西西, 『我城』(台北: 洪範書店, 1999.8), 237-259쪽.

何福仁/關夢南, 「文學沙龍 — “看西西的小說”」, 『讀書人』 第13期, 1996年 3月, 70-75쪽.

黃繼持, 「西西連載小說: 憶讀再讀」, 『八方文藝叢刊』 第12輯, 香港, 1990年 11月, 68-80쪽.

안보옥, 「장 퓌 고다르의 「만사형통」: 갈등과 모순의 영화」, 『프랑스문화예술연구』, 제36집, 프랑스문화예술학회, 2011년, 521-545쪽.

장동천, 「중국 근대건축의 문학적 장소성」, 『고려대학교 중어중문학과 창설 40주년 기념학술대회논문집』, 고려대학교 중어중문학과, 2012년 12월, 149-166쪽.

김혜준, 「『我城』(西西)의 긍정적 홍콩 상상과 방식」, 『중국어문논총』 제 56집, 서울: 중국어문연구회, 2013년 3월, 251-276쪽.

[Abstract]

The Space-centered Imagination of Hong Kong and the Way of the Imagination in *My City*(Xi Xi)

KIM Hyejoon

Neither specific protagonists nor a penetrating narratives are examined in *My City*, a novel by Xi Xi. There are frequent shifts of narrators and main characters. In some parts of the novel, the described object or the scene itself matters more than characters or events. In other words, the common citizen and their everyday lives, along with various details of the city are the main subject of this novel. Therefore, the city itself is a protagonist and the city itself becomes the narrative.

My City utilizes three techniques: 'place-making of space' that converts a specific space into a meaningful place; 'similar place-making of space' which imprints a characteristic spatial situation of Hong Kong as a place; and 'signification of life' that marks distinctive objects or life details of Hong Kong. Moreover, the relevant independent or multi-layered scenes and images are created through trans-genre, such as introduction of illustrations or application of cinematic montage methods.

In *My City*, spatiality tends to be emphasized while temporality

is diminished. Most of all, relatively less amount of descriptions on temporality are found in the novel. The narratives by characters are spread out in nonlinear fashion, and temporality is never the main theme even if an event unfolds itself. Furthermore, themes regarding past or history, especially the relationship between Hong Kong and China or the relationship between Hong Kong and the Great Britain are avoided while covering most of the other aspects of Hong Kong.

There are important factors to the creation of synergy effects among objects, issues, places, details of lives or respective images, rather than having each elements fragmented. First, such elements are related to each other through particular atmosphere, emotion or sense. Secondly and more importantly, the novel commands “Chinese garden structure” or “movement within Chinese garden” in methodological or structural sense. Hereby, Chinese garden is a space fragmented into countless numbers of smaller spaces.

The theme and the content of *My City* are very absorbing, and the structures and the techniques are well balanced. The warm-hearted personality of characters and childlike expressions with the effect of defamiliarization offer sense of closeness. Also, the varying images resulting from the trans-genre from cinema or paintings are effectively mobilized.

Key words: Xi Xi, *My City*, Hong Kong, Hongkong-ness, place-making of space, similar place-making of space, signification of life, trans-genre, Chinese garden structure

접수일: 5월 15일, 심사기간: 5월 20일~6월 15일, 게재 확정일: 6월 20일