



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

문학석사학위논문

모호성과 문학의 모험 :  
타하르 벤 젤룬의 『모래 아이』

Ambiguïté et aventure littéraire  
dans *L'enfant de sable* de Tahar Ben Jelloun

2013년 2월

서울대학교 대학원  
불어불문학과 불문학전공  
길 경 선



모호성과 문학의 모험 :  
타하르 벤 젤룬의 『모래 아이』

Ambiguïté et aventure littéraire  
dans *L'enfant de sable* de Tahar Ben Jelloun

지도교수 이 영 목

이 논문을 문학석사학위논문으로 제출함  
2013년 1월

서울대학교 대학원  
불어불문학과 불문학전공  
길 경 선

길경선의 석사학위논문을 인준함  
2013년 2월

위원장 이 건 우 (인)  
부위원장 이 영 목 (인)  
위원 정 지 용 (인)



## 국문초록

이 논문은 모호성의 원리에 비추어 타하르 벤 켈룬의 『모래 아이』에 나타난 ‘문학의 모험’을 분석함으로써, 작품을 보다 깊이 있게 이해하는 것을 목표로 한다. 모호성은 혼란을 야기하는 불확실성과, 다양한 가능성을 내포하는 유동성을 동시에 지닌다. 우리는 프랑스어 마그레브 문학의 본질적 속성이기도 한 모호성이, 이 작품을 상투적인 테두리 속에 가두는 것이 아니라 오히려 인간과 문학에 대한 본질적이고 철학적인 문제에 접근시키는 것으로 본다. 우리는 존재, 이야기 그리고 글쓰기 차원에서 이루어지는 모험에 대한 분석을 통하여 모호성이 가능케 하는 문학적 힘을 조명해보고자 한다.

1장에서는 ‘속 이야기’를 중심으로 하여 주인공이 겪는 ‘존재의 모험’을 고찰한다. 여자로 태어났지만 남자의 삶을 살아야하는 주인공 ‘아흐메드/자흐라’는 이중성을 내재화한 존재로서, 자신의 혼종의 상태와 이로 인한 존재의 모순을 비극적으로 인식한다. 존재의 모호성과 그것이 야기하는 혼란을 극복하기 위하여, 주인공은 먼저 철저하게 남자로서의 가면을 쓰면서 거짓 정체성을 지켜나가기로 한다. 그러나 아무리 두꺼운 가면일지라도 주인공은 결국 그 안에서 그만큼 더 날카로운 거울을 마주하게 되고 그 결과, 벗어날 수 없는 여성으로서의 존재를 확인할 뿐이다. 가면 쓰기에 실패한 아흐메드/자흐라는 가면을 벗고 본래 자신의 존재로 돌아가고자 한다. 그러나 이 새로운 시도에서도 주인공은 여성으로서의 정체성을 온전히 되찾을 수 없다. 가면을 벗고 마주하게 된 거울은, 존재가 아닌 외면이라는 왜곡된 반영을 비추는 일종의 속임수이기 때문이다. 그 결과, 존재의 모험은 동일성과 이타성의 복잡한 변증법적 과정을 거치며 주인공을 가면과 거울의 유희라는 순환 고리 속에 가두어 버리고, 정체성의 탐구는 미완의 상태로 남는다.

2장에서는 ‘바깥 이야기’를 참조하여 이야기꾼과 청중 사이에서 벌어지는 ‘이야기의 모험’을 분석한다. 존재의 모험을 통하여 제기된 정체성에 대한 탐구 과정은, 그 과정을 이야기하는 방법, 즉 언어를 통한 모색의 과

정으로 이어지기 때문이다. 『모래 아이』는 액자식 구조를 가진 소설로서, 작가는 바깥 이야기에 자신의 목소리를 부여한 이야기꾼을 등장시켜, 다양한 서술 전략을 구현한다. 광장에 이야기꾼이 나타나 청중들에게 이야기를 들려주는 구전의 전통이 도입되면서, 이야기꾼과 청중들 사이의 직접적이고 즉각적인 상호작용이 가능해진다. 이를 통해 ‘공모의 예술’이 구현되고, 다성적인 이야기가 만들어진다. 서술자의 절대적 지위가 사라진 이 이야기 속에는, 주목할 만한 또 다른 서사적 특성이 관찰된다. 그것은 바로 텍스트가 쓰여 지면서 그것이 이야기가 되어가는 과정을 함께 이야기하는, 일종의 메타픽션의 목소리가 존재한다는 사실이다. 게다가 이 이야기의 원천이 되는 아호메드/자호라의 일기장은 그것이 담고 있는 주인공의 내밀한 언어와, 이야기꾼의 출현마다 새롭게 나타나는 기이한 등장 방식으로 인해 비밀과 신비의 책이 된다. 이로써 이야기는 그 진실과 결말을 알 수 없는 수수께끼가 되고 주인공의 존재만큼이나 모호한 이야기로 머문다.

3장에서는 작가가 앞의 두 모험을 보편화하고자 시도하는 ‘글쓰기의 모험’의 과정과 그 의미를 조명한다. 글쓰기의 모험에서 우리는, 존재와 이야기가 지표를 잃고 헤매는 미로라는 비극적 공간이, 진리를 세우려는 끝없는 노력으로 인하여 오히려 폐쇄 회로라기보다는 열린 우주가 될 수 있다는 보르헤스적 경향을 발견한다. 모호성에 대한 이와 같은 전환적 사고는 벤 젤룬의 글쓰기에서 시적언어와 상상력으로 인하여 가능해진다. 왜냐하면 시적언어와 만난 상상력은 우리를 초월적인 꿈의 영역으로 데려가기 때문이다. 그리하여 작가의 글 속에서 탐색된 모호성은 끊임없이 고정된 의미를 탈피하며 변화하는 가운데, 순환성과 개방성이라는 새로운 가능성의 장으로 우리에게 제시된다.

벤 젤룬이 『모래 아이』에서 모호성을 재조명하기 위해 행한 시도는 그것이 모든 존재와 이야기의 본질적인 속성임을 인지하는 것에서 출발한다. 이 바탕 위에서 그는, 존재와 이야기가 자신의 잃어버린 의미를 찾기 위하여 행하는 여정을 일종의 모험을 통하여 문학적으로 형상화하고, 결국 영원한 실패 그 자체로부터 역설적인 가능성과 다양성을 만들어 낸다. 이로써 우리는 현대의 인간과 문학이 마주한 모호성의 속성과 의미를 밝

혀볼 수 있다. 모호성은 ‘끝없이’ 모험을 해야 하는 존재-이야기-글쓰기의 영원한 원리가 되는 것이다. 그리고 『모래 아이』는 시작도 끝도 없고, 수많은 이들의 목소리로 빚어지며, 독자의 상상력에 따라 영원히 제 모습을 바꾸는, 모래 알갱이로 이루어진 한 권이 ‘책’이 된다.

주제어: 프랑스어 마그레브 문학, 타하르 벤 젤룬, 모호성, 정체성 탐구,  
포스트모더니즘, 무한성

학 번: 2009-20027





# 목 차

I. 서론 .....	1
II. 본론 .....	10
1. 존재의 모험 .....	10
1.1. 존재의 이중성: 혼종과 모순 .....	11
1.2. 가면과 거울의 유희 .....	21
1.2.1. 가면 속의 거울: 심연과 고독 .....	21
1.2.2. 거울 속의 가면: 뒤틀린 반영과 정체성 탐구의 실패 .....	32
2. 이야기의 모험 .....	41
2.1. 구전의 차용: 독백 서술의 해체와 공모의 예술 .....	42
2.2. 이야기에 대한 이야기: '일곱 개의 문'과 메타픽션 .....	54
2.3. 수수께끼와 비밀의 책: 완결될 수 없는 이야기 .....	64
3. 글쓰기의 모험 .....	72
3.1. '눈먼 음유시인'과 미로: 폐쇄 회로에서 열린 우주로 .....	73
3.2. 시적 언어와 상상력: 비극적 현실에서 초월적 꿈으로 .....	82
3.3. 순환성과 개방성: 무한을 향해 열린 창 .....	95
III. 결론 .....	101
참고문헌 .....	106
Résumé .....	112



## I. 서론

프랑스어로 글을 쓰는 프랑스어권 국가 출신 작가의 경우 그의 글쓰기가 갖는 이중적이고 모호한 위상은 그를 꼬리표처럼 따라다니기 마련이다. 게다가 그의 출신 국가가 프랑스라는 타자와 폭력적인 만남을 가졌던 경우라면 그 문제의식과 고민은 보다 첨예해질 수밖에 없다. 이러한 측면에서, ‘프랑스어 마그레브 문학’<sup>1)</sup>은 각별한 지위를 가진다.

프랑스어 마그레브 문학은 프랑스의 식민 지배 역사와 독립 후의 국가 재건설 과정을 거치며 겪게 된 무수한 혼란과 정체성 분열의 상태를 탐구하고 고발하면서 생겨난다. 이러한 이유로 초기 프랑스어 마그레브 문학은 흔히 전쟁과 폭력 혹은 사회의 부조리 등을 폭로하는 데에 그 주요한 목적을 두면서 리얼리즘의 성격이 지배적으로 작용하였다. 즉, 식민 지배를 통하여 그들이 겪은 폭력이 얼마나 끔찍한 것이었는지를 있는 그대로 드러내기 위하여 그 참상을 낱낱이 증언하고, 국가 재건설 과정에서 겪게 된 부조리한 현실을 고발하고자 작가들이 펜을 들었던 것이다.

그러나 프랑스어 마그레브 문학은 오직 증언과 고발을 목적으로 하면서 폭력성이나 집단성과 같은 주제를 드러내는 한정된 조건에 머무를 수만은 없다. 프랑스어 마그레브 문학은 알베르 멤미 Albert Memmi의 진단과 같이, “자신의 민족이 아닌 다른 민족을 위하여 글을 쓰는 기이한 운명, 게다가 자신의 민족을 정복했던 이들을 위하여 글을 쓰는 보다 기이한 운명”<sup>2)</sup>을 지닌 작가들이 그 중심에 자리 잡고 있기 때문이다.

---

1) 본 용어는, 이 분야의 문학을 지시하는데 가장 보편적으로 쓰이는 프랑스어 표현인, ‘la littérature maghrébine de langue française’를 번역한 것이다. 프랑스어 마그레브 문학은 프랑스어권 문학 la littérature francophone을 구성하는 대표적인 범주로, 그 지리적 명칭에서 드러나듯이, 유럽 대륙과 지중해를 사이에 두고 위치해 있는 모로코, 알제리, 튀니지를 포괄하는 북아프리카 지역 출신 작가들에 의하여 프랑스어로 쓰여진 문학을 일컫는다. 이 용어의 정의와 개념, 간단한 역사는, Jacques Noiray, *Littératures francophones I. Le Maghreb*, Paris: Éditions Belin, 2000, pp. 7-17 참고.

2) “Curieux destin que d’écrire pour un autre peuple que le sien! Plus curieux encore que d’écrire pour les vainqueurs de son peuple!”, Albert Memmi, *Portrait du colonisé précédé de Portrait du colonisateur et d’une préface de Jean-Paul Sartre*, Paris: Gallimard, 2006, p. 127.

프랑스어 마그레브 문학은 용어 자체에서 자신의 근본적인 문제의식을 명확하게 드러내고 있다. ‘프랑스어’와 ‘마그레브’라는 두 가지 양립된 속성을 내재하고 있는 이 문학은 이와 같은 ‘양가성ambivalence’<sup>3)</sup>으로부터 비롯된 ‘모호성ambiguïté’<sup>3)</sup>을 자신의 본질적 속성으로 삼는다. 자크 누아레Jacques Noiray는 이 문학이 “근본적으로 서로 다른 두 문화, 대립하는 두 역사, 그리고 서로 다른 지식과 욕망을 갖고 있는 두 민족에 근거하며, 식민역사와 문화변용의 참극을 겪어왔다”고 설명하면서, “프랑스어 마그레브 문학은 자신의 본질적 속성인 모호성과 결코 그 관계를 끊어버릴 수 없을 것”이라고 주장한다.<sup>4)</sup> 그리고 특히나 “언어 문제에서 오는 모호성은 이들이 겪는 문화적 모호성에 대한 상징이자, 가장 주요한 원인 중 하나”라는 사실을 떠올려 볼 때, “작가들이 놓인 상황이야말로 이러한 현상을 드러내는 완벽한 예증이라고 할 수 있다.”<sup>5)</sup>

그런데 우리는 프랑스어 마그레브 문학이 “이러한 모순들로부터 출발할 때만이 진전할 수 있으며, 또한 바로 그 지점에서 프랑스어 마그레브 문학의 풍요로움과 생명력의 원천이 생겨”<sup>6)</sup>날 수 있다는 사실에 주목한다. 이 영원한 고민은 작가들을 정체시키거나 무력화시키지 않고, 역설적으로 그 문제의식을 바탕으로 하여 보다 풍요로운 글쓰기를 가능하도록 하는 것이다. 이로써 작가들은 그들의 토양에 발을 딛고 있는 동시에 보다 자유롭게 주제와 형식을 다양화 시키면서 자신들의 문학 세계를 더욱 풍요롭게 만들어 나가게 된다.<sup>7)</sup> 특히, 1956년에 『네즈마 *Nedjma*』를 발표한

3) 프랑스어 단어 ‘ambiguïté’는 한국어 단어 ‘모호성’, ‘양면성’, ‘모순성’, ‘애매성’, ‘중의성’, ‘다의성’ 등의 다양한 번역어에 대응한다. 본고에서는 분석의 중심적 주제가 되는 이 단어를 맥락에 따라 특별히 그 분화된 의미를 강조해야 하는 경우를 제외하고, ‘모호성’으로 통일하여 사용하기로 한다.

4) “[...] la littérature maghrébine de langue française n’en aura jamais fini avec une ambiguïté qui lui est consubstantielle. Appuyée sur deux cultures radicalement différentes, deux histoires antagoniques, deux publics divers dans leurs savoirs et leurs désirs, traversée par les drames de la colonisation et de l’acculturation, [...]”, Jacques Noiray, *op. cit.*, p. 8.

5) “Son ambiguïté linguistique est le symbole, et l’une des causes majeures, de son ambiguïté culturelle. Et la situation de l’écrivain colonisé en est une parfaite illustration.”, Albert Memmi, *op. cit.*, p. 126.

6) “[...] elle ne peut progresser qu’à partir de ses contradictions. Sans doute tire-t-elle de là sa richesse et sa vitalité.”, Jacques Noiray, *op. cit.*, p. 8.

알제리 작가인 카텡 야신 Kateb Yacine을 필두로 하여 일종의 “마그레브 식 누보 로망 Nouveau-Roman maghrébin”<sup>8)</sup>이 구축된다. 새롭게 구축된 이 글쓰기의 전통은 독립 이후의 작가 세대에게 단순한 고발의 역할을 넘어설 수 있는 보다 높은 차원의 문학적 기능의 토대를 마련한 것으로 평가된다.<sup>9)</sup>

이러한 흐름 가운데, 『신성한 밤 *La Nuit Sacrée*』으로 1987년 공쿠르 상 le prix Goncourt을 수상한 타하르 벤 젤룬 Tahar Ben Jelloun<sup>10)</sup>은 앞서 언급한 프랑스어 마그레브 문학의 흐름과 쟁점들을 고스란히 보여주면서,

7) 이 변화의 과정에는, 언어 사용의 문제를 민족적 시각에서 판단하기 보다는 작가의 개인적 차원으로 환원시키는 경향이 중요한 역할을 담당하였다. 이와 관련하여 다음의 문장을 참고할 수 있다. “Qu’elle soit arabe ou française, la langue de l’écrivain est d’abord sa propre langue, celle de son souffle particulier, de sa mythologie et de sa vision du monde, de son vécu sensible et objectif, de la maîtrise qu’il a pu acquérir de sa réalité sociale et de la réalité humaine en général.”, Abdellatif Laâbi, *La Brûlure des interrogations*, Entretiens réalisés par Jacques Alessandra, Paris: L’Harmattan, 1985, p. 67. Alina Gageatu-Ionicescu, *Lectures de sable, Les récits de Tahar Ben Jelloun*, thèse de doctorat, Université Rennes 2 - Université de Craiova, 2009, p. 20에서 재인용.

8) Marc Gontard, *Nedjma de Kateb Yacine: essai sur la structure formelle du roman*, Paris: L’Harmattan, 1985, p. 113.

9) 타하르 벤 젤룬은 카텡 야신이 독립 이후 프랑스어 마그레브 문학과 작가들에게 끼친 영향에 대하여 다음과 같이 평가하였다. “Sans *Nedjma*, peut-être que nous autres écrivains maghrébins de la génération de l’indépendance, nous n’aurions pas écrit ce que nous avons écrit.”, Tahar Ben Jelloun, “Le silence chahuté”, in Benamar Médiène(dir.), *Pour Kateb*, Alger: ENAL, 1990, p. 5. Alina Gageatu-Ionicescu, *op. cit.*, p. 18에서 재인용.

10) 타하르 벤 젤룬(Tahar Ben Jelloun, 1944-)은 북아프리카 국가인 모로코의 페즈 Fès에서 태어났다. 아랍어와 프랑스어를 함께 쓰는 초등학교를 나온 뒤 18살까지 탕제르 Tanger의 프랑스 학교를 다녔으며, 이후 라바트 Rabat의 Mohammed V 대학에서 철학을 공부하였다. 그 후 3년간 모로코에서 철학을 가르치는 교편생활을 하였으나, 국가 정책으로 철학 교육이 아랍어화 되자 1971년 교사직을 그만두고 파리로 유학을 떠난다. 그리고 그곳에서 ‘프랑스에 거주하는 북아프리카 노동자들의 감정적·성적 불행’에 관한 연구로 사회심리학 박사 학위를 받았다. 1970년대부터 『르 몽드』지의 기고가로 활동하였으며, 1985년 발표한 『모래 아이 *L’enfant de sable*』로 작가로서 유명세를 얻게 되었고 1987년 그 후속편으로 발표한 『신성한 밤 *La nuit sacrée*』으로 그 해 공쿠르 상을 수상하게 된다. 자신에게는 ‘글 쓰는 일이 숨 쉬는 일과도 같은’ 벤 젤룬은 그동안 장르를 넘나들며 시, 소설, 에세이 등 40여 편이 넘는 작품을 발표하였다. 현재 공쿠르 아카데미의 회원으로서, 파리에 거주하며 작품 활동을 지속하고 있다.

여기서 한 발 더 나아가 자신만의 문학 세계를 확고하고 독창적인 방식으로 구축해나간 작가라고 할 수 있다. 그가 세상에 내놓는 글들은 기본적으로 마그레브의 토양에 뿌리내리고 있다. 그러나 그의 작품에서 오직 고발과 비판의 역할로서의 메시지만을 읽고자 한다면, 그가 서술적 전략과 다양한 상징을 통하여 그려내는 풍부한 이야기의 신비 속으로 들어가지 못하게 될 것이다. 다시 말해, 벤 젤룬 작품 세계의 특징은 그가 전달하고자 하는 메시지와 더불어 이 메시지를 표현하는 글쓰기의 힘 그 자체에 있다고 할 수 있다. 바로 이러한 이유가, 벤 젤룬의 작품이 단순히 프랑스로 글을 쓰는 마그레브 작가의 텍스트라는 편견에 고립되지 않은 채, 전 세계의 독자들을 매혹시키고<sup>11)</sup> 수많은 연구자들에게 다양한 방식으로 연구되어 온 원동력이 될 것이다.

벤 젤룬이 1985년에 발표한 『모래 아이 *L'enfant de sable*』<sup>12)</sup>는 많은 연구자들에 의하여 그것의 속편인 『신성한 밤』과 함께 그의 중심적인 작품으로 설정되어 왔다.<sup>13)</sup> 작가는 이 작품에서 전통적인 아랍 사회와 이슬람 종교라는 배경 속에, 여자로 태어났지만 아버지의 계획에 따라 남자의 인생을 살게 되는 한 인간의 굴곡 많은 여정을 그려낸다. 『모래 아이』

11) 벤 젤룬은 프랑스어 마그레브 작가들 중에서 전 세계에 가장 많은 언어로 번역된 작품을 쓴 작가이다.

12) Tahar Ben Jelloun, *L'enfant de sable*, Paris: Éditions du Seuil, 1985. 이후 본고에서는 *ES*로 약기한다. 이 작품은 『모래의 아이』라는 제목의 번역서로 한국에 소개되었다. (타하르 벤 젤룬, 『모래의 아이』, 이세진 옮김, 서울: 새물결, 2007.) 그러나 우리는 제목의 의미가 ‘모래의 속성을 지닌’, ‘모래로 만든’, ‘모래와 같은’ 아이를 의미하는 것으로 보기 때문에, 본 논문에서는 이 작품을 지칭할 때 『모래 아이』라는 제목을 사용하도록 한다.

13) 연구자들은 벤 젤룬의 작품 활동이, 뿌리 깊은 전통과 충격적인 불평등이 파고든 사회의 온갖 악에 대한 비판의 역할을 담당하는 것에서, 『모래 아이』와 『신성한 밤』을 기점으로 형식과 플롯에 보다 큰 중요성이 부과되면서, 그의 창작 경향의 변화가 시작되었다고 평가한다. “Le romancier(=Ben Jelloun) n’en poursuit pas moins, d’une œuvre à l’autre, sa critique des divers maux qui minent une société figée, campée sur ses traditions ancestrales et aux inégalités frappantes. [...] Tahar Ben Jelloun accorde, néanmoins, une importance plus grande qu’auparavant à la forme et à l’intrigue à partir de *L’Enfant de sable* (1985) et de *La Nuit sacrée* (prix Goncourt, 1987) qui annoncent un renouvellement dans sa production.”, Mohamed Ridha Bouguerra et Sabiha Bouguerra, *Histoire de la littérature du Maghreb. Littérature francophone*, Paris: Ellipses Edition Marketing, 2010, pp. 75-80 참고.

는 모로코의 전통적인 아랍식 광장에 이야기꾼이 등장하여, 광장에 모인 청중들에게 주인공의 삶에 대한 이야기를 들려주는 구조, 즉 이야기 속에 이야기가 들어가 있는 일종의 액자식 구조를 취하고 있다. 이에 따라 작품은, 여자로 태어났지만 아버지의 계획에 따라 남자의 인생을 살게 되면서 겪는 정체성 문제를 그린 ‘속 이야기’와, 이야기꾼들이 주인공의 일기장을 통해 그의 삶에 대한 이야기를 전달하는 ‘바깥 이야기’로 구성된다.

『모래 아이』에 대한 서평에서, 르 클레지오 Le Clézio는 “철학적 콩트이자 소설, 주술(呪術), 광적인 사랑과 욕망에 대한 시, 그리고 전통 도덕에 대한 비판서이기도 한 『모래 아이』는, 또한 모든 문학의 시작이 되는 언어의 도취를 떠올리게 하며,”<sup>14)</sup> “벤 젤룬은 우리를 『천일야화』에서 막 튀어나온 듯한 경이롭고 신비로운 모험 속으로 데려 간다”<sup>15)</sup>고 쓴다. 르 클레지오의 복합적인 평가에서 짐작할 수 있듯이, 『모래 아이』는 벤 젤룬에게 있어 풍부한 주제와 다양한 층위의 서술, 그리고 글쓰기 전략들을 한꺼번에 담아내고 있는 일종의 문학적 실험의 장으로 여겨진다. 이와 같은 이유로, 이 작품은 많은 연구자들에 의하여 다양한 주제와 그에 따른 다채로운 분석 방식으로 독해되어 왔다.

먼저 『모래 아이』가 취하고 있는 액자식 구조의 특성상, 서술의 중심에 보다 가까이 위치하게 되는 것은 ‘속 이야기’라고 볼 수 있다. 그리고 ‘속 이야기’의 주인공에게 이중성의 삶이 부과된 배경은 아랍권의 뿌리 깊은 보수적 문화와 종교에서 유래하는 것이고, ‘혼종hybridité’<sup>16)</sup>의 상황을

14) “Conte philosophique, roman, incantation, poème de l’amour fou et du désir, critique de la morale traditionnelle, *L’Enfant de sable* nous rappelle aussi le commencement de toute littérature, qui est l’ivresse de la parole.”, J. -M. G. Le Clézio, “La parole vivante du conteur”, *Le Monde*, 06/09/1985, p. 13.

15) “ [...] Tahar Ben Jelloun nous lance dans une aventure incroyable, mystérieuse, qui semble sortie tout droit des *Mille et Une Nuits*.”, *Ibid.*

16) 프랑스어 마그레브 문학을 이야기할 때 필수적으로 사용되는 개념 중 하나인 ‘혼종’은 프랑스어의 ‘hybridité’에 해당하는 번역어로, 어원적으로는 ‘서로 다른 두 종(種)으로부터 유래한 것(qui provient deux espèces différents)’이라는 의미를 지니는 까닭에 보통 생물학적으로 많이 사용되어 왔다. 그러나 오늘날에는 문화변용 acculturation 등의 현상을 겪으며 ‘어떠한 특정한 유형, 장르, 양식에 속하지 않은 채 기이한 방식으로 서로 다른 요소들이 뒤섞여 있는 상태(qui n’appartient à aucun type, genre, style; qui est bizarrement composé d’éléments divers)’라는 의미로 확장되어 사용된다. Trésor de la Langue Française informatisé 어원 사전



초래하는 이분법의 기준은 남자/여자라는 성(性)의 영역이다. 이러한 까닭에 작가는 ‘속 이야기’를 통하여, 인간을 억압하는 전통적 가치에 대한 비판 의식을 보여주고, 나아가 젠더 문제와 섹슈얼리티<sup>17)</sup>에 대한 깊이 있는 주제들을 펼쳐낸다. 그러므로 우리는 자연스럽게 이야기꾼이 들려주는 이야기 속 주인공의 운명, 즉 여자의 몸으로 남자의 삶을 사는 다소 충격적인 소재와 이 혼종의 상태로부터 파생되는 극도의 정체성 혼란에 이목을 집중시키게 된다. 그리고 이러한 정체성 혼란의 양상은 식민과 탈식민의 과정을 겪어 온 마그레브 국가들의 사회적 문제와도 맞닿아 있다. 이러한 이유로, 『모래 아이』를 중심으로 진행된 벤 젤룬의 소설에 대한 연구는, 그의 초기 작품들과 함께, 그가 포스트식민주의적 상황이나 보수적인 아랍권의 문화에 대하여 증언하고 고발하는 사회 참여적 문학으로서의 역할에 주목하거나 젠더 문제, 그리고 정체성 탐구와 같은 주제를 심도 있게 다루었다.

다른 한편으로, 『모래 아이』를 비롯한 벤 젤룬의 소설에 대한 연구는 작품의 형식과 서술적 전략에 큰 관심을 기울인다. 앞서 언급한 바와 같이, 『모래 아이』는 단순히 ‘사회를 비추는 거울’로서만 독해될 수 없다. 오히려 이와 같은 일차적인 역할만을 강조할 경우, 이 작품이 주는 파편적인 의미만을 얻게 될 뿐, 보다 심오한 작품의 본질에 다가갈 수 없다. 우리는 이 작품의 주제를 더욱 두드러지게 하는 요소가 바로 그것이 지닌 서사구조에 있다는 사실에 주목한다.<sup>18)</sup> 『모래 아이』에서 우리가 주목하는 서술적 특성은 ‘속 이야기’가 전달되는 방식, 즉 ‘바깥 이야기’를 중심

---

과 일반 사건의 ‘hybride’ 항목 참고.

17) 벤 젤룬은 “프랑스에 거주하는 북아프리카 노동자들의 감정적·성적 불행(La misère affective et sexuelle des travailleurs nord-africains en France)”에 관한 연구로 사회심리학 박사 학위를 받았다. 이 박사 학위 논문은 이후에 『고독의 가장 높은 곳』이라는 저서로 출간된다. 서지사항은 다음과 같다. Tahar Ben Jelloun, *La Plus haute des solitudes*, Paris: Éditions du Seuil, 1977.

18) 벤 젤룬은 자신의 글쓰기 성향의 변화를 다음과 같이 직접 밝힌 바 있다. “Colère et révolte contre l’injustice, la répression et l’arbitraire des années 60-70; Ce Maroc-là est celui qui m’a donné envie d’écrire, c’est-à-dire témoigner et dénoncer. Avec le temps, j’ai calmé mes impatiences et pour cela je suis passé à la narration romanesque.”, Tahar Ben Jelloun, “Les Racines”, *Magazine littéraire*, no. 375, 1999, pp. 98-99.

으로 구현되어 있다. ‘바깥 이야기’에 등장하여 청중들에게 이야기를 들려주는 이야기꾼은 이 소설 속에서 일종의 연출된 서술자라고 볼 수 있기 때문이다. 이 서술자의 역할을 맡은 이야기꾼은 한명이 아닌 여럿이고, 각기 다른 목소리가 포개지고 갈라지는 여러 이야기의 변주를 만들어냄으로써 이야기를 해체시키고 다원화된 서술구조를 만들어 낸다. 그리고 고정된 줄거리가 없이 ‘되는대로 *à l’aventure*’ 흘러가버린 이야기는 결국 어떠한 결말도 제시해 줄 수 없다. 즉, 이 작품은 소설의 형식 자체에 대한 전략적 글쓰기를 통하여 그 주제를 함께 구현하고 있는 것이다.

그런데 작가가 의도한 작품의 의미에 보다 가까이 접근하기 위해서는 두 가지 관점 중 어느 한 가지 기준만을 세우는 일은 불가능한 것으로 보인다. 그렇기 때문에 『모래 아이』의 연구에 있어서 이 두 가지 독서의 방법은 결코 분리될 수 없는 것이다. 그렇다면 ‘속 이야기’와 ‘바깥 이야기’를 이끌어가는 공통된 원동력은 무엇일까? 그것은 바로 프랑스어 마그레브 문학의 특성이기도 한, ‘모호성’으로 환원된다고 할 수 있다. 이야기 속 주인공은 남자와 여자의 삶을 동시에 살아가는 인물로서, 자신의 모호하고 규정지을 수 없는 현실 속에서 정체성을 찾아 나가하고자 하며, 이 이야기를 전달하는 밖의 이야기는 서술적 전략을 통하여 주인공의 모호한 현실만큼이나 난해하고 복잡한 이야기의 미로를 만들어 나가기 때문이다.

『모래 아이』는 제목을 통하여 이 작품의 주제를 상징적으로 드러내고 있다. ‘모래 *sable*’는 메마르고, 견고하지 못하며, 확정적이지 못한 ‘물질’이고<sup>19)</sup>, ‘아이 *enfant*’는 언제나 그 성장이 전제되어 있는 미성숙의 상태에 있다. 그렇기 때문에 ‘모래로 만들어진 아이’는 끊임없이 부서지고 소멸되는 운명을 지니면서, 이미 성장의 불가능성을 내재한 모순된 존재가 될 수밖에 없다. 그렇지만 모래는 그가 지닌 비고정성과 유동성 덕분에 언제나 새로운 모습이 만들어지면서, 역설적으로 그 안에 순환성과 개방성을 내포한다. 또한 모래로 가득 찬 사막의 상상계로 데려가면서 우리를 꿈꾸게 할 수 있는 ‘이미지’를 갖고 있다. 그렇기 때문에 양가적 속성을 지닌

---

19) ‘*bâtir sur le sable*(사상누각)’, ‘*semer sur le sable*(헛수고하다)’, ‘*être sur le sable*(무일푼이다)’, ‘*s’engager sur le sable*(좌초하다)’같은 표현을 참고해볼 수 있다.

모래로 만들어진 ‘아이’는 확정된 모습을 갖지 못한 채 영원히 모습을 바꾸며 방랑할지라도, 성장해 나갈 그의 운명 앞에는 끝없이 다양한 가능성이 잠재되어 있는 것이다. 이것이 바로 우리가 『모래 아이』를 통하여 살펴보고자 하는 모호성의 속성이다.

우리는 또한, 모호성을 지닌 모든 운명에게는, 자신이 결코 고정된 의미에 머무를 수 없고 수많은 갈림길 사이에서 영원히 방랑해야하기 때문에, 일종의 ‘모험aventure’이 동반될 수밖에 없다는 사실에 주목한다. 언제나 의미가 확정적이고 동요하지 않는 것은 자신의 고정된 자리에 머물러 있는 것만으로 존재의 의미를 충족시킨다. 그러나 이중성, 나아가 다중성을 지닌 채 불확실성 속에서 혼란을 겪는 모든 운명은, 그가 자신의 존재의 의미를 찾고자 한다면, 그 결심에는 언제나 움직임이 동반하고 이 움직임에 따른 여정이 생겨나게 되면서 일종의 모험을 감행해야 하기 때문이다. 그리고 이 모호성의 모험은 그 속성상 “수많은 어려움으로 가득 차 있고 그 끝을 확신할 수 없는 기획”<sup>20)</sup>이 된다.

본 논문이 『모래 아이』의 분석을 통하여 시도하고자 하는 바는 바로 이 ‘모호성’으로 인하여 생겨나는 ‘문학의 모험’에 대한 고찰이다. 우리는 여기서 모호성이, 모험을 행하는 주체의 속성이자 그 여정의 속성이라 규정한다. 그리고 우리는 『모래 아이』의 주인공 차원에서 벌어지는 ‘존재의 모험’, 이야기꾼을 중심으로 생겨나는 ‘이야기의 모험’, 그리고 작가 차원에서 시도되는 ‘글쓰기의 모험’에 대한 분석의 작업을 수행하고자 한다.

먼저 우리는 자아의 불확실성에서 비롯되는 ‘존재의 모험’에 주목하면서, 이중성의 숙명을 타고난 존재의 속성을 ‘혼종’과 ‘모순’의 개념을 통하여 분석한다. 그리고 자신의 모호성을 인식한 존재가 그의 정체성과 존재의 의미를 찾기 위하여 겪는 모험을 ‘가면’과 ‘거울’의 유희를 통하여 살펴볼 것이다. 이어서, 이 과정을 소설적 장치와 전략을 통해 구현한 ‘이야기의 모험’을 분석함으로써 주인공의 삶을 전달하는 단순한 역할을 넘어서 그 자체로 하나의 이야기가 되고, 나아가 독립된 지위로서 모험에 참여하

---

20) “Entreprise remarquable par le grand nombre de ses difficultés et l’incertitude de son aboutissement.”, Trésor de la Langue Française informatisé 일반 사전의 ‘aventure’ 항목 참고.

는 이야기의 속성을 살펴보고자 한다. 사실 이 이야기는 주인공의 운명과 마찬가지로 어떠한 확실한 줄거리도 없이 흩어지고 부서지며 길을 잃게 되는데, 이러한 이야기의 속성을 포스트모더니즘의 경향과 관련지어 생각해 볼 수 있다. 우리는 이 두 모험에 대한 고찰을 통하여 오늘날의 인간과 문학이 마주한 모호성의 속성과 의미를 밝혀 볼 수 있을 것이다.

마지막으로 ‘글쓰기의 모험’에서는, 작가에게 있어서 그의 창작의 원리가 되는 모호성이 던져줄 수 있는 새로운 영역을 탐구한다. 벤 젤룬이 글쓰기를 통하여, 모호성의 영역에서 어떠한 모험을 하게 되는지, 즉 작가가 어떻게 글쓰기를 통해 혼란을 야기하는 모호성을 무한한 가능성의 장으로 변모시킬 수 있는지 살펴보고자 한다. 이로써 우리는 작가가 모호성을 주제로 하여 구현한 문학의 힘을 발견할 수 있게 될 것이다.

## II. 본론

### 1. 존재의 모험

식민과 탈식민의 과정을 거치며 파생된 집단적 차원과,<sup>21)</sup> 언어 사용에 대한 작가 개인의 글쓰기 차원을 관통하여 제기되는 문제의식은 이중소속 혹은 무소속의 상태에서부터 유래한다. 그리고 여기에 필수적으로 동반되는 정체성의 혼란은 기본적으로 그 ‘혼종’의 상황과 여기서 파생되는 ‘모순’에 직면하는 것으로 인식된다. 여자로 태어났지만 남자로 살아가야하는 『모래 아이』 ‘속 이야기’의 주인공은 바로 이러한 마그레브적 특수성을 그대로 반영하고 있는 인물로 이해할 수 있다. 그런데 우리는 이러한 상황에 직면한 주인공이 겪는 시련과, 정체성의 의미를 찾아가기 위한 모험이 “이방인 작가의 위기의식과 영원한 타자로서의 아랍 세계의 여성의 문제를 넘어, 존재론의 근원에 접근해 가는 것”<sup>22)</sup>으로 본다. 왜냐하면 주인공은 더 이상 종교와 전통에 의해 가부장적 사회에서 고통 받는 여성이라는 외면에 머물러있지 않고, 이중성이라는 모순을 내재한 모든 존재들의 내면과 본질에 접근해가기 때문이다. 다시 말해 극도의 가부장적 사회에서 여자로 태어난 원죄로, 아버지의 의지에 따라 남자로 살아가면서 겪게 된 혼란과 모순 속에서 주인공이 감행하는 일련의 모험들과 그 가운데 일기장을 통해 기록된 내면의 깊숙한 언어들, 어느 순간 남자/여자라는 이분법의 한정적인 조건을 떠나 양면성을 내재한 이중성의 존재, 나아가 인간 전체의 본질을 그려낸다.<sup>23)</sup>

---

21) 형식과 주제의 다양화에도 불구하고, 벤 젤룬의 소설에 등장하는 소재와 문제의식은 기본적으로 사회적이고 집단적인 토양에 기반을 두고 있는 것이 사실이다. “[...] les romans de Tahar Ben Jelloun sont l'écriture de ces troubles de l'identité collective [...]”, Nadia Kamal-Trense, *Tahar Ben Jelloun: L'écrivain des villes*, Paris: L'Harmattan, 1998, p. 166. 그러나 우리는 집단적 의식에서 시작된 이 문제의식이 결국 개인의 문제로 회귀되며, 그가 펼치는 모험이 존재론의 본질적 물음에 다가가게 되는 과정임을 밝혀 볼 것이다.

22) 이견우, 「영원한 타자의 상상력: 벤 젤룬의 경우」, 오생근·이동렬 엮음, 『프루스트와 현대 프랑스 소설』, 민음사, 1998, p. 564.

23) 이러한 주장을 뒷받침할 수 있는 또 다른 중요한 점은, 이 작품에 등장하는 인물

주인공 차원에서 벌어지는 존재의 모험은 먼저 주인공이 자신의 이중성을 인식하는 단계에서 출발하여, 그 인식이 존재의 혼란을 야기하고 결국 이 비극적 상황을 타개하기 위하여 주인공이 존재의 의미를 찾아가는 여정으로 이루어진다.

### 1.1. 존재의 이중성: 혼종과 모순

광장의 이야기꾼에 의하여 전달되는 주인공의 이야기는 벤 젤룬이 모로코에서 일어난 실화에서 착안하여 만들었을 만큼, 있을법한 ‘사건’으로부터 시작된다. 그런데 “이 있을법한 이야기는 먼저 마그레브의 가족 관계에서 드러나는 성적 불평등에 대한 사회적인 의미를 지니는 이야기로 그려지지만 사실 이 이야기의 본질적 의미는, 거짓된 행동을 하며 남자로서의 삶을 살게 되는 주인공이 점차적으로 자신의 존재에 대한 의미를 탐구하고자 하는 욕망 속에 구현되어 있다”<sup>24)</sup>고 볼 수 있다. 벤 젤룬은 프랑스어 마그레브 작가군 중에서도 특히 정체성의 탐구를 주된 주제로 삼아 온 대표적인 작가이며, 그는 『모래 아이』에서, 여자로 태어났으나 남자

---

들은 그들이 남자이건 여자이건 간에 모두 불행한 존재라는 사실에서 찾을 수 있다. ‘속 이야기’에는, 일곱 명의 딸을 갖고 결국 여덟 번째 딸을 아들로 키우게 된 분노와 절망에 빠진 아버지, 아들을 낳지 못한 채 집안을 휘감는 불행 속에서 조용히 미쳐가는 수동적인 어머니, 간질 환자에 다리를 저는 장애인으로 여자 혹은 인간으로서의 정상적 삶을 완전히 박탈당한 채 주인공과 결혼하여 결국 죽음을 맞이하는 파티마, 그리고 여자로 태어나 남자의 삶을 짊어지고 살아야 하는 주인공 아흐메드/자호라가 등장한다. 특히 집안의 절대적 권한을 쥔 채, 불행한 여성들의 대척점에 서야 할 아버지마저 저주받은 운명을 타고났을 뿐이다. (“Le père n’avait pas de chance; il était persuadé qu’une malédiction lointaine et lourde pesait sur sa vie [...]”, *ES*, p. 17.) 심지어 절망과 분노에 찬 아버지의 모습은, 주인공이 성인이 되어 극도의 혼란을 겪을 당시의 모습과 상당히 닮아 있다. 결국 이 소설에서 남성/여성의 구분은 정체성 혼란에 대한 하나의 변주로서 제시되는 주제이며, 이 주제를 씨앗으로 하여 모호성이라는 주제를 확장시켜 나간다고 볼 수 있다.

24) “Ce conte peu soucieux de la vraisemblance se présente d’abord comme une fable à portée sociologique sur l’inégalité des sexes dans les familles du Maghreb. Mais l’essentiel de la signification est ailleurs: dans le désir qui s’empare progressivement de l’héroïne, après un temps d’acceptation et une parodie de comportement viril, de découvrir le sens de son être.”, Jacques Noiray, *op. cit.*, p. 131.

로 살아가야하는 한 인간을 주인공으로 삼아, 불안한 존재가 정체성을 찾아나가는 모험을 그려낸다. 그렇다면 어떠한 이유와 방식으로 주인공이 이중성을 내재화한 존재가 된 것인지를 고찰해 보는 것은 이 모험의 본질적 성격을 밝혀줄 수 있는 의미 있는 작업이 될 것이다.

전통적인 이슬람의 영향권에 있는 모로코의 한 마을에서, 상속자가 될 아들 없이 일곱 명의 딸을 갖게 된 주인공의 아버지 하지Hadj는 스스로의 운명을 저주한다. 그는 일곱 명의 딸이 태어날 때마다 새 생명의 기쁨 대신 애도를 경험하며,<sup>25)</sup> 운명의 법칙을 바꾸어 보고자 온갖 영험한 수를 써보아도 돌아오는 것은 실망과 더 깊은 절망뿐이다. 계속 되는 운명의 저주 속에서 철저한 고독과 절망에 빠져 있던 그는, 어느 날 밤에 아주 강렬한 인상을 남긴 꿈을 꾸게 된다.

그가 운명과 끝장을 보기로 결정을 내린 것은 바로 모든 문들이 닫혀있던 바로 그 순간이었다네. 그는 꿈을 하나 꾸었지. 모든 것은 집안의 제 자리에 놓여져 있었어. 그는 잠을 자고 있었는데 죽음이 그에게 찾아왔네. 죽음은 어떤 젊은이의 매력적인 얼굴을 하고 있었지. 죽음이 그에게 몸을 숙이더니 그의 이마에 입맞춤을 했다네. 그 젊은이는 사람 마음을 뒤 흔들 만큼의 아름다움을 지니고 있었어. 그의 얼굴이 변하더니 어떤 때는 방금 전의 젊은 남자의 얼굴로 보였다가, 어떤 때는 우아하고 희미한 젊은 여자의 얼굴이 보였네. 그는 누가 자신에게 입맞춤을 했는지 더 이상 알 수는 없었지만 죽음이 젊음과 삶을 가장하고 나타나 자신에게 몸을 기울였다는 것만큼은 확신했지.

Ce fut à ce moment-là où toutes les portes étaient fermées qu'il prit la décision d'en finir avec la fatalité. Il fit un rêve: tout était à sa place dans la maison; il était couché et la mort lui rendit visite. Elle avait le visage gracieux d'un adolescent. Elle se pencha sur lui et lui donna un baiser sur le front. L'adolescent était d'une beauté troublante. Son visage changeait, il était tantôt celui de ce jeune homme qui venait d'apparaître, tantôt celui d'une jeune femme légère et évanescence. Il ne savait plus qui l'embrassait, mais avait pour seule certitude que la

---

25) "Leur naissance a été pour moi un deuil.", *ES*, p. 22.

mort se penchait sur lui malgré le déguisement de la jeunesse et de la vie qu'elle affichait.<sup>26)</sup>

“아침이 되자 죽음에 대한 생각은 잊어버리고, 오직 젊은이의 이미지만을 기억하게 된”<sup>27)</sup> 그는, 바로 이 꿈으로부터 주인공의 운명을 뒤바꿀 은밀하고도 엄청난 계획, 나아가 이 소설 전체를 뒤흔들게 될 씨앗을 품는다.

그의 생각은 간단했지만, 실현시키기는 어려우며, 모든 힘을 다해 유지시켜야 하는 것이었지: 태어날 아이는 남자아이이다, 설령 여자아이로 태어난다고 해도! 그것이 그의 결심이었다네. 절대로 흔들리지 않을 결정, 절대로 물러날 수 없는 확정이었지.

Son idée était simple, difficile à réaliser, à maintenir dans toute sa force: l'enfant à naître sera un mâle même si c'est une fille! C'était cela sa décision, une détermination inébranlable, une fixation sans recours.<sup>28)</sup>

주인공이 비극적 운명을 타고 나게 된 것은 아버지의 확고하고 치밀한 계획이 있었기 때문이다. 즉 이 운명은 태어나기 이전부터, 그 삶을 잉태시킨 친권자의 결정에 따라 만들어진 것이다. 아버지의 계획은 “남자의 얼굴로 보였다가 때로는 여자의 얼굴로 보이는” 꿈에 나타난 한 젊은이의 모습으로부터 만들어진 것이다. 그런데 여기서 중요한 사실은, 아버지는 꿈에서 깨어난 뒤 잊어버리고 말았지만, 이 젊은이의 이미지는 “가장된” 모습이었을 뿐 사실 정체는 “죽음”이라는 점이다. 아버지는 지금까지 자신의 일곱 딸들의 탄생을 통해 애도를 통한 죽음을 체험했다면, 여덟 번째 아이는 이와는 정반대로 죽음을 통하여 그 생명을 잉태하게 된다. 그리고 그 죽음이 가장한 “젊음”과 “삶”의 모습은 남자이기도 하고 동시에

---

26) *ES*, p. 20.

27) “Le matin il oublia l'idée de la mort et ne retint que l'image de l'adolescent.”, *Ibid.*

28) *ES*, p. 21.



여자이기도 하다. 주인공은 삶이 곧 죽음인, 남자이면서 여자인, 두 극단의 양면성을 태어나기 전부터 내재하여, 그로 인한 지독한 혼란과 방황 속에 살아갈 운명을 타고나게 된 것이다. 그리고 이것은 아버지의 ‘꿈’이라는 몽환적이고 상징적인 체험을 통하여 보다 강렬하게 암시된다.

바로 이 죽음과 삶의 모순적 조합이 모든 존재들에 내재된 원초적 이중성이라는 점에서 주인공이 깊어지게 된 모호성의 운명은 보다 극단적이며 본질적인 것이 된다. 다시 말해, 아버지의 확고한 계획을 만들어 낸, 남자이면서 동시에 여자로 보이는 ‘삶’의 모습은 주인공이 깊어지게 될 이중성의 운명을 상징하지만, 그의 삶은 작가가 이 작품에서 주인공에게 부여한 다양한 이중성의 변주 중 하나이며, ‘삶’은 결국 ‘죽음’이 가장한 것이 불과하다는 점에서 이 이중성과 그 모순은 인간 전체로 확장되고, 결국 ‘존재’ 그 자체의 모험을 가능하도록 한다.

벤 젤룬의 소설을 “상처의 영토”<sup>29)</sup>로 인식한 장 데쥬Jean Déjeux에 따르면 “벤 젤룬의 소설에 등장하는 존재들은 ‘그들 존재 자체가 결여privés d’eux-même’되어있고, 모든 것은 마치 애초부터 깨지고, 부서지고, 절단된 것처럼 전개되며, 존재는 엄청난 결과를 초래할 트라우마를 이미 품고 있다. 그리고 이러한 원초적인 장애는 성적 모호함, 성적 불능, 양성(兩性), 사회적 소외, 정체성의 혼란, 강박관념에의 틀어박힘, 은폐, 가면, 그리고 마침내 신비 세계로의 도피라는 일련의 과정 속에 드러나게 된다.”<sup>30)</sup> 『모래 아이』의 주인공은 바로 장 데쥬가 정의한 벤 젤룬 소설의

---

29) Jean Déjeux, “Les romans de Tahar Ben Jelloun ou «Le territoire de la blessure»”, Régis Antoine (éd.), *Carrefour de Cultures*, Tübingen: Gunter Narr, 1993.

30) “Les êtres paraissent, en effet, ‘privés d’eux-même’(selon une expression de *La Prière de l’absent*). Tout se passe comme si dans les romans de Tahar Ben Jelloun quelque chose avait été cassée à l’origine, brisée, amputée, comme s’il existait un traumatisme, dirait Freud, lourd de conséquences chez l’être. Cet handicap originel apparaît dans l’ambiguïté sexuelle, l’impuissance sexuelle, la bisexualité, la marginalisation sociale, le trouble identitaire, l’enfermement dans une obsession, la dissimulation, le masque, l’évasion enfin vers un espace mythique.”, Michèle Chossat, “Tahar Ben Jelloun: L’invention d’une identité féminine marocaine”, *Ernaux, Redonnet, Bâ et Ben Jelloun: le personnage féminin à l’aube du XXI<sup>ème</sup> siècle*, New York: Peter Lang, 2002, p. 140에서 재인용.

전형적 존재라고 할 수 있다. 아버지의 꿈을 통하여 죽음으로 삶을 얻게 된 주인공은 여자라는 자신의 성, 가장 기초적인 자기 자신을 애초부터 박탈당한 인물로서, 그로 인해 파생될 엄청난 결과들과 직면해야 할 운명을 타고난 존재이다.

이 원초적 결여의 상태에서 주인공이 처음으로 부여받는 것은 아흐메드 Ahmed라는 가장 흔한 아랍식 남자 이름이다.<sup>31)</sup> 주인공에 대하여 소개하기 시작한 이야기꾼은, 주인공이 아버지로부터 받게 된 이 이름에 대하여 청중들에게 다음과 같이 평한다.

그를 아흐메드라고 부르지. 굉장히 흔한 이름이야. 뭐? 그의 이름을 케 미스라고 해야 한다고? 아닐세, 이름 따위는 중요하지 않다네.

Appelons-le Ahmed. Un prénom très répandu. Quoi? Tu dis qu'il faut l'appeler Khémaïss? Non, qu'importe le nom.<sup>32)</sup>

이름은 정체성을 구성하는 가장 대표적인 요소 중 하나이다. 그리고 이것은 대개의 경우 자신이 직접 선택하는 것이 아니라, 세상에 태어남과 동시에 아직 인생을 체험하지 못한 상태에서, 그가 갖게 될 삶에 대한 희망과 바람을 담아 부모로부터 부여받는 것이다. 게다가 “이름은 언제나 신중하게 검토되어야만 한다. 왜냐하면 이름이라는 것은, 말하자면, 기표들의 우두머리로서 그것이 지닌 암시적 의미는 풍부하고, 사회적이며, 상징적이기 때문이다.”<sup>33)</sup> 그러나 이런 의미에서 주인공에게 “이름 따위는 중요하지 않다.” 왜냐하면 그의 존재의 이유는 오직 남자로 살아감으로써

---

31) 『모래 아이』의 속편인 『신성한 밤』에서는 소설 초반에 아버지가 임종을 맞이하는 장면이 등장하는데, 여기서 아버지가 그를 여자의 이름인 ‘Zahra자흐라’로 부르면서 집을 떠나 여자로서의 삶을 살아가도록 해방시키는 장면과 대조를 이룬다. “Tu es libre à présent. Va-t’en, quitte cette maison maudite, fais des voyages, vis!... Vis!... [...] Zah...ra...”, Tahar Ben Jelloun, *La Nuit Sacrée*, Paris: Éditions du Seuil, 1987, p. 32.

32) *ES*, p. 17.

33) “Un nom propre doit toujours être interrogé soigneusement car le nom propre est si l’on peut dire, le prince des signifiants, ses connotations sont riches, sociales et symboliques.”, Roland Barthes, *L’aventure sémiologique*, Paris: Éditions du Seuil, 1985, p. 335.

만 획득될 수 있기 때문이며, 그렇기 때문에 케마이스Khémaïss<sup>34</sup>)가 아닌, 모든 개성이 결여된 아흐메드Ahmed라는 가장 흔한 아랍식 남자의 이름을 갖게 된다. 아무런 개성도 갖지 못한 채 오직 아랍 사회의 남자라는 사실만을 드러내는 이름은 역설적으로 그의 삶을 가장 규정지어줄 수 있는 이름이 된다.

아흐메드<sup>35</sup>)에게 유년기는 남자와 여자의 차이를 인식하고 구별하는 방법을 배우는 시기이다. 어린 아이의 눈에 비친 세상은 남자로 살아가는 것이 훨씬 더 행복한 삶을 누리는 방법이었다. 그래서 어린 시절의 주인공은 감추고 거짓말을 해야 하는 자신의 삶의 모습에 대하여 혼란을 겪기 보다는, 여자의 삶을 멸시하고 남자로서 누릴 수 있는 온갖 특권에 만족해하며 살아가는 모습으로 그려진다.

그리고 이 모든 여자들에게 있어 삶은 제한되어있는 편이었다. [...] 나는 너무나 제한되어 있는 이 세계에 속하지 않는다는 사실이 내심 기분 좋았다.

Et pour toutes ces femmes, la vie était plutôt réduite. [...] J'étais secrètement content de ne pas faire partie de cet univers si limité.<sup>36)</sup>

---

34) 케마이스Khémaïss라는 아랍식 남자 이름은, 주인공처럼 한 주의 다섯 번째 날 태어난 아이들에게 붙이는 이름이라고 한다. 즉, 이 이름은 아흐메드처럼 거의 모든 남자들이 갖는 흔한 이름이 아닌, 보다 개인적인 의미가 부여된 이름이며, 이 때문에 청중들은 그에게 케마이스라는 이름을 주고자 하는 것이다. 아랍식 이름에 대한 해설과 그것이 이 작품 안에서 만들어 내는 의미 작용에 대한 연구는, Ikram Masmoudi, "Aventure et itinéraire d'un nom propre arabe dans *L'enfant de sable* de Tahar Ben Jelloun", *Arabica*, vol. 49, issue. 2, 2002, pp. 235-244 참고.

35) '아흐메드Ahmed'라는 이름은 주인공이 남자로서 살아가면서 갖는 사회적 이름이지만, 이후에 정체성을 찾아가는 방랑의 과정에서 '자흐라Zahra'라는 여자 이름을 얻게 된다. 이러한 이유로 보통의 연구서에서 주인공의 이름을 언급하는 경우에 Ahmed/Zahra로 병기하는 경우가 대부분이다. 이러한 지시 형태는 알파벳의 첫 문자인 A와 마지막 문자인 Z의 대립이 두드러져 나타나면서 그 자체로 주인공의 존재가 지닌 극단적 이중성을 환기시키게 된다. 본고에서는 논지의 전개 흐름상 남자로서의 삶이 강조되는 경우에는 '아흐메드'를, 여자로서의 삶이 강조되는 경우에는 '자흐라' 위주로 하여 쓰고, 대개의 경우는 아흐메드/자흐라, 혹은 그/녀로 표기하여 이중성과 그 혼종의 상태를 고스란히 드러내거나, 간단히 '주인공'으로 지칭하기로 한다.

36) *ES*, p. 34.

그러나 아버지로부터 부여받은 아흐메드라는 ‘이름’이, 자신의 거부할 수 없는 진실인 ‘육체’와 대면하는 시기가 찾아오자 존재의 이중성에 대한 본격적인 혼란이 시작된다. 즉 아흐메드에게 청소년기는 “육체가 당혹스러워하는 혼란스러운 시기”<sup>37)</sup>이자, “남자로 보이고 행동하고자 하는 ‘의지’와, 피어나는 여성의 ‘육체’ 사이의 단절을 겪는 시기”<sup>38)</sup>이다. 그 혼란은 초경이 찾아오는 에피소드에서 극대화된다.

그리고 어느 날 아침 내 요에 혈흔이 남았다. 흰 천을 둘둘 만 내 몸에 서 일어난 사태에 대한 흔적. 그것은 작은 확신을 뒤흔들고 지어낸 겉모습에 반박하기 위한 흔적이었다. 내 허벅지에는 피가 흘러내린 가느다란 줄기가, 열은 붉은색의 고르지 않은 한 줄이 남아있었다. [...] 그것은 피가 분명했다. 이름에 대한 육체의 저항이자 뒤늦은 할례에서 흘리는 피였다. 그 피는 묻혀 있던 추억을 일깨웠다. 내가 겪지 못했던, 그러나 내 것이 될 수도 있었던 삶의 추억을 말이다. 살아온 시간 속에 쌓인 것이 아닌, 아무도 모르게 주어진 기억을 이렇게 지니고 있다니 정말 기괴한 일이다.

Et le sang un matin a taché mes draps. Empreintes d'un état de fait de mon corps enroulé dans un linge blanc, pour ébranler la petite certitude, ou pour démentir l'architecture de l'apparence. Sur mes cuisses un mince filet de sang, une ligne irrégulière d'un rouge pâle. [...] C'était bien du sang; résistance du corps au nom; éclaboussure d'une circoncision tardive. C'était un rappel, une grimace d'un souvenir enfoui, le souvenir d'une vie que je n'avais pas connue et qui aurait pu être la mienne. Etrange d'être ainsi porteur d'une mémoire non accumulée dans un temps vécu, mais donnée à l'insu des uns et des autres.<sup>39)</sup>

흰 이불 위에 빨갱게 남은 피의 흔적은, 외면할 수 없고 도저히 빠져나갈 길이 없이 대면해야만 하는 주인공의 진실이다. 이 붉게 남은 흔적은

37) “Moment trouble où le corps est perplexe”, *ES*, p. 41.

38) “ [...] période de rupture entre la volonté de paraître et d'agir en homme et un corps féminin qui se réveille [...] ”, Michèle Chossat, *op. cit.*, p. 141.

39) *ES*, p. 46.

“이름에 대하여 육체가 행하는 저항”의 상징으로, 이로써 아버지로부터 받은 ‘남자의 이름’과 부정할 수 없는 자기 자신인 ‘여성의 육체’의 대면구도가 본격적으로 부상하게 되고 동시에 존재의 이중성은 극대화된다.

이중성의 혼란은 결국 정체성의 문제로 귀결되는데, 아흐메드/자흐라에게 남자 혹은 여자라는 타자는 “단순히 배척해야 하는 내 밖에 있는 것이 아니라, 이미 내재화된 타자로서, 매혹적이면서 동시에 혐오스러운 그 어떤 것으로 나타”<sup>40)</sup>난다. 그렇기 때문에 주인공은 자아의 분열을 경험하면서 자기 자신을 “둘로 분열된 존재, 이중의 모순된 존재”<sup>41)</sup>로 인식할 수 밖에 없다.

나는 그림자이자 그것을 만들어내는 빛이요, 집 - 공동묘혈을 감추고 있는 폐허 - 의 주인이자 손님이요 [...] 나는 건축가이자 집이요, 나무이자 수액이며, 나 자신이면서 다른 남자, 나 자신이면서 다른 여자이다.

Je suis moi-même l'ombre et la lumière qui la fait naître, le maître de maison - une ruine dissimulant une fosse commune - et l'invité [...] Je suis l'architecte et la demeure; l'arbre et la sève; moi et un autre; moi et une autre.<sup>42)</sup>

위의 인용문에서 관찰되는 아흐메드/자흐라의 스스로에 대한 인식의 내용에서 우리는 두 가지 특징을 발견할 수 있다. 먼저, 분열된 채 제시되는 두 요소는 각각의 처지와 역할이 ‘상반’되어 있다는 점이고, 또 하나는 이상반된 역할에도 불구하고 서로가 긴밀한 관계를 유지하면서 한 짝을 이룬다는 사실이다. 그 중에서도 그/녀의 분열된 자아를 가장 잘 반영해주는 은유는 빛과 어둠의 이분법일 것이다. 실제로 빛과 어둠에 대한 인식은 작품 속에서 꾸준히 등장한다. 우리의 하루는 빛의 시간과 어둠의 시간으로 나뉘어져 있다. 이 둘로 나뉜 시간은 극명한 대립을 이루지만 이 대립된 두 시간이 공존하며 온전한 하루를 이룰 수 있고, 나아가 어느 한

40) 정지용, 「타하르 벤 젤문의 『모래의 아이』에 나타난 정체성 탐구와 이야기의 미로」, 『불어문화권연구』, 제 17호, 서울대학교 불어문화권연구소, 2007, p. 195.

41) *Ibid.*, p. 203.

42) *ES*, pp. 44-46.

쪽의 소멸 없이 영원히 서로의 시간을 차지해가며 나타난다. 그렇기 때문에 주인공의 삶은, 빛이 온 세상을 비추는 낮에는 남자로서 살아가면서 천으로 가슴을 싸매고 낮고 고른 음성의 목소리를 내면서 집안을 통제하지만, 어둠이 온 세상에 내려앉은 밤이 되면 ‘한 번도 되어 본적이 없었던’ 자기 자신이 되어 일기장에 자신만의 내밀한 언어를 적어나가는 것이다.

우리는 또한 주인공은 자신의 분열된 존재를 인식함에 있어서 ‘또는ou’이라는 접속사를 사용하지 않고 ‘그리고et’라는 접속사를 사용한다는 점에 주목한다. 즉 주인공의 내면을 분열시키는 두 차원은 서로 대체가능한 것이 아니라 언제나 동시에 존재하는 것이고, 주인공은 그 두 극단을 모두 내면화 하고 있는 것이다. 주인공의 정체성에 대한 이 주요한 속성은 들뢰즈Deleuze와 가타리Guattari의 리좀Rhizome이론<sup>43)</sup>을 통하여 설명될 수 있다. “사실, 주인공의 특성을 가장 잘 설명해 줄 수 있는 도구가 바로 이 접속사 “et”로서, 수많은 모습을 지닌 주인공, 즉 남자이자et 여자이고(남자 혹은ou 여자가 아니라), 전통적이자 현대적이며, 사적인 공간에서의 인물이자 공적인 공간에서의 인물, 가면을 쓴 동시에 노출되어 있고, 어둠이자 빛인 아흐메드/자흐라는 리좀식 다양성이 부과된 인물”<sup>44)</sup>인 것이다. 다시 말해, 주인공의 분열된 내면의 양상은 두 극단이 동시에 내면화 된 채 드러난다고 할 수 있다. 그러므로 이러한 상태에서 주인공에게 자신의 정체성에 대하여 단일하고 확정적인 진단을 내릴 수 있는 가능성은 완전히 차단되어 있다.

---

43) 이 맥락과 관련된 리좀 이론의 내용은 다음의 문단을 참고할 수 있다. “Un rhizome ne commence et n’aboutit pas, il est toujours au milieu, entre les choses, inter-être, intermezzo. L’arbre est filiation, mais le rhizome est alliance, uniquement l’alliance. L’arbre impose le verbe ‘être’, mais le rhizome a pour tissu la conjonction ‘et... et... et...’”, Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Milles Plateaux*, Paris: Éditions de minuit, 1980, p. 36.

44) “C’est en effet la conjonction ”et“ qui peut le mieux servir à la description du personnage. Multiplicité de la personnage, homme *et* femme, (et non pas homme ou femme), traditionnel(le) *et* moderne, personnage de l’espace privé *et* de l’espace public, à la fois masqué *et* découvert, ombre *et* lumière, Ahmed/Zahra est condamnée à la multiplicité rhizomatique.”, Michèle Chossat, *op. cit.*, p. 137.

나는 한 가지 질문에 답하기 위하여 적어도 온 일생을 바친다. 나는 누구인가? 그리고 타자는 누구인가? 아침에 불어오는 거센 바람? 움직임 없는 풍경? 흔들리는 나뭇잎? 산 위에 걸린 하얀 연기? 뿔어 나오는 맑은 물줄기? 절망에 빠진 이들이 찾아오는 늪? 낭떠러지로 난 창문? 밤의 저편에 있는 정원? 오래된 동전 한 닢? 죽은 자의 몸을 덮은 천? 살짝 벌어진 입술에 머금은 약간의 피? 잘못 쓴 가면? 젓빛 머리에 씌운 금발의 가발?

J'ai au moins toute la vie pour répondre à une question: Qui suis-je? Et qui est l'autre? Une bourrasque du matin? Un paysage immobile? Une feuille tremblante? Une fumée blanche au-dessus d'une montagne? Une giclée d'eau pure? Un marécage visité par les hommes désespérés? Une fenêtre sur un précipice? Un jardin de l'autre côté de la nuit? Une vieille pièce de monnaie? Une chemise recouvrant un homme mort? Un peu de sang sur des lèvres entrouvertes? Un masque mal posé? Une perruque blonde sur une chevelure grise?<sup>45)</sup>

자아의 분열과 그 혼종을 경험하고 있는 주인공이 자신의 존재에 대하여 던지는 자문은 어떠한 단일한 확정적 대답 대신 수많은 물음으로 되돌아온다. 즉 주인공의 존재는 또한 수많은 '질문'으로써만 이야기될 수 있다. 그리고 그가 스스로에 대하여 던지는 물음의 내용은 모두 불안정감, 불확실성, 절망과 추락, 상처와 죽음, 그리고 가면과 가장의 이미지를 갖고 있다. 이 모든 불안과 상처와 가면의 이미지들은 빠짐없이 주인공의 상태를 설명해 줄 수 있는 것들이지만 동시에 어느 하나의 이미지로만 환원되는 것은 불가능하다. 이 일련의 이미지들 속에서 물음표를 통해 무한히 방랑하는 것이다.

주인공의 스스로에 대한 인식이 접속사 'ou' 대신 'et'로 설명되거나, 확정의 '마침표'가 아닌 의심의 '물음표'를 통해 표현되는 되는 것처럼, 그가 남자이면서 여자이고 여자이면서 남자이기에, 혹은 그 어떤 것도 될 수 없기에, 양극단을 모두 내면화하면서 그 사이를 영원히 왕복하는 채로 살아갈 수밖에 없다. 아흐메드는 이러한 혼종과 모순의 현실 속에서 두 가

---

45) *ES*, p. 55.

지 방식으로 이 비극적 운명을 타개하고자 한다. 하나는 남자로서의 가면 쓰기를 철저히 유지함으로써 거짓 정체성을 지켜나가는 것이고, 다른 하나는 가면을 벗고 원래 자신의 모습으로 돌아가 새로운 삶 속에서 마주한 거울 속에 비친 자신의 모습을 확인하는 것이다.

## 1.2. 가면과 거울의 유희

존재의 모호성을 끊임없이 확인하고 그 안에서 극심한 혼란을 겪는 아흐메드/자흐라에게 현실을 극복하고자 하는 노력은 일종의 모험이 된다. 정체성을 탐구하고자 하는 이 여정에는 두 가지의 상징적 도구가 등장하여, 그의 존재만큼이나 모호한 여정을 만들어낸다. 그것은 바로 정체성을 탐구하는 모든 존재들에게 흔히 동반되는 ‘가면’과 ‘거울’이다. 가면은 존재의 의지에 따라 그에게 거짓 정체성을 제공함으로써 자신이 원하는 외면을 만들어 줄 수 있고, 거울은 자신의 모습을 비추어 주면서 그 반영을 스스로 확인할 수 있게 하기 때문이다. 그렇기 때문에 주인공이 자신의 정체성을 찾아나가는 이 여정은, 벤 젤룬 소설 전반에서 꾸준히 발견되는 가면과 거울의 놀이를 통하여 구현된다.<sup>46)</sup> 그렇다면 이 가면 쓰기와 거울 보기의 유희를 통한 모호성의 여정은 마침내 존재의 본질을 찾고 그 끝에 도달할 수 있을 것인가?

### 1.2.1. 가면 속의 거울: 심연과 고독

『모래 아이』는 이미 성인이 된 아흐메드가 위층 방에 틀어박힌 뒤의 모습, 그러니까 “망각으로 만들어진 기이한 겉모습인 삶이 그의 얼굴을 무척이나 못살게 굴고, 휘방 놓고, 화나게 한”<sup>47)</sup> 상태의 모습을 그리면서

---

46) “Il est clair que l’auteur joue constamment avec les doubles, les masques, les miroirs.”, Jean Déjeux, *op. cit.*, p. 283.

47) “La vie — quelle vie? une étrange apparence faite d’oubli — avait dû le



시작된다. 사람을 멀리하고 테라스가 딸린 위층 방에 홀로 은거하면서 빛을 멀리하고 밤을 지새우며 일기를 써내려가는 그의 모습은 지독한 고독과 혼란에 빠진 상태로 묘사된다. 이 소설의 서사적 특성상 이 시점이 그의 인생에서 어느 부분에 위치하는지 정확히 판단내리기는 어려운 일이다. 그러나 가장 가까운 추측은, 초경과 함께 몸의 저항이 본격화되자, 그 혼란을 막고 남자로서의 정체성을 확고히 하기위해 온갖 수단을 동원하여 거짓된 삶을 계속 자기 것으로 만들고자 하는데, 이 모든 노력이 완벽한 실패로 돌아갔음을 처절히 깨달은 후가 될 것이다.

주인공은 한 이야기꾼의 목소리를 빌어 “가면들과 거짓말들로만 삶을 살았음”<sup>48)</sup>을 고백한 바 있다. 가슴을 천으로 뽀뽀 싸매고, 남자의 옷을 입고, 남자들만 출입할 수 있는 학교와 모스케Mosquée에 다니며, 가문의 후계자로서 절제된 목소리와 강압적인 방식으로 집안과 가업을 이끌지만 이 모든 것은 위태위태한 거짓의 삶을 유지시키기에는 역부족이었다. 그래서 아흐메드 스스로 계획하고 선택한 가장 두꺼운 가면은 바로 사촌누이 파티마Fatima와의 결혼이다.

간질 환자에 다리까지 저는 사촌누이 파티마를 아내로 맞이하기로 한 것은 오로지 아흐메드의 단독 의지와 계획에 의한 것이었다. “초경이 시작되자 원래 자기 자신에게로, 운명이 그려 놓은 손금으로 되돌아가기 시작하면서”<sup>49)</sup>, 그는 “그때부터 겉모습을 지켜 나가는 것이 자기 인생의 관건임을 깨달았으며, 그것은 더 이상 아버지의 바람 때문이 아니라 그 자신의 바람이 되어 버렸”<sup>50)</sup>기 때문이었다. 아흐메드는 자신을 괴물이라 칭하는 어머니의 절규를 뒤로한 채, 자신의 집안과는 원수이기도 한 삼촌<sup>51)</sup>

---

malmener, le contrarier ou même l'offusquer.”, *ES*, p. 7.

48) “Je fus une erreur et je n'ai connu de la vie que les masques et les mensonges.”, *ES*, p. 159.

49) “Après l'avènement du sang, je fus ramené à moi-même et je repris les lignes de la main telles que le destin les avait dessinées.”, *ES*, p. 48.

50) “Il comprit que sa vie tenait à présent au maintien de l'apparence. Il n'est plus une volonté du père. Il va devenir sa propre volonté.”, *Ibid.*.

51) 아흐메드의 아버지가 아들을 갖지 못하면, 모로코의 부유한 상인이었던 그의 유산은 모두 그의 남동생들에게 상속될 예정이었다. 그렇기 때문에 동생들은 일곱 명의 딸이 태어날 때마다 탐욕의 기쁨을 감추지 못하였고 아들인 아흐메드가 태어나자 깊은 절망에 빠지면서 아흐메드의 집안과는 적대적인 관계를 유지한다. 특히

의 딸과 결혼하기로 한다. 그의 목적은 오직 자신의 겉모습, 위태위태한 가면을 공고히 하기 위함이며, 이것은 혼란을 막고 남자로서의 삶을 굳게 다지기 위한 나름의 정체성 확립의 과정이라고 할 수 있다.

삶을 선택함으로써, 저는 모험을하기로 한 겁니다. 그리고 나는 이 이야기의 끝까지 가보고 싶습니다. 나는 남자입니다. 내 이름은 우리 예언자의 전통에 따라 아흐메드라고 하지요. 그리고 저는 아내를 얻고자 합니다. 약혼을 축하하기 위해 성대하지만 조심스럽게 잔치를 벌일 겁니다. 아버지, 당신은 나를 남자로 만드셨지요. 저는 그렇게 살아야 합니다. 그리고 우리의 경애하는 예언자께서는 “완전한 무슬림은 결혼한 남자다”라고 하셨습니다.

En optant pour la vie, j'ai accepté l'aventure. Et je voudrais aller jusqu'au bout de cette histoire. Je suis homme. Je m'appelle Ahmed selon la tradition de notre Prophète. Et je demande une épouse. Nous ferons une grande fête discrète pour les fiançailles. Père, tu m'as fait homme, je dois le rester. Et, comme dit notre Prophète bien-aimé, «un musulman complet est un homme marié».52)

주인공은 아버지의 꿈에 찾아온 ‘삶을 가장한 죽음’으로부터 잉태된 존재이다. 그러므로 그의 존재는 자신이 가진 외면이 삶과 죽음이라 할지라도 결국 정체는 ‘죽음’일 뿐이다. 그런 아흐메드가 ‘삶을 선택’하는 것은 결국 예정된 죽음으로 나아가는 길이자, 동시에 예정된 죽음에 맞서는 것이기도 하다. 이 이중적이고 모호한 여정은 그에게 있어, 그가 아버지에게 선언한 바와 같이, 존재의 의미를 찾아나가기 위한 일종의 ‘모험’이다.

아흐메드는 거짓된 운명에 대한 몸의 저항이 시작되자 존재를 뒤흔드는 혼란에 빠지지만, 처음부터 거기에 파묻혀 체념하면서 고독의 상태로 빠져들었던 것은 아니다. 몸의 저항에 대하여 이름의 의지로 다시 한 번 몸

---

『모래 아이』의 후속편인 『신성한 밤』에서, 아흐메드가 원래 여자였다는 것을 알게 된 삼촌이 분노를 이기지 못하여, 집을 떠나 방랑길에 올랐던 ‘그녀’를 찾아 오게 된다. 그리고 그녀가 총으로 삼촌을 죽이고 감옥에 갇히게 되는 것이 이 소설의 가장 큰 ‘사건’이라고 할 수 있다.

52) *ES*, p. 51.

에 저항을 하기 위해, 그러니까 “죽지 않으려고 애를 쓰면서”<sup>53)</sup> 최후의 가면을 쓰기로 한 것이다. 그것이 바로 파티마와의 결혼이라고 할 수 있다. 그의 계획에 따르면 “결혼한 남자만이 완전한 무슬림이 될 수 있기 때문에” 남자의 가면을 쓰고 있는 자신에게는 사회적으로 당연히 거쳐야 할 절차인 것이고, 간질 환자이자 불구자로서, 정상적인 아내의 역할을 수행할 수 없는 사촌 누이는 그의 제안에 대하여, “사랑 때문이 아니라 어떤 결함이나 변태 성욕을 감추기 위해서, 사회적으로 그럴싸해 보이기 위해서 청혼을 한다고”<sup>54)</sup> 여기게 되리라는 것이었다. 그러나 그의 의도는 철저히 빗나간다.

파티마의 존재는 나를 몹시 동요시켰다. 처음에는 이러한 상황이 주는 어려움과 까다로움이 마음이 들었다. 그 다음에는 점점 인내심이 바닥을 드러내기 시작했다. 내가 더 이상 내 세계, 내 고독의 주인이 되지 못했던 것이다. 내 옆의 이 상처받은 존재, 나의 비밀과 내면에 침입하도록 내가 직접 끌어들이는 존재, 이 용감하고도 절망에 찬 여자, 이제 더 이상 여자구실도 하지 못하는 그 여자는 모진 길을 건너왔고 낭떠러지에 스스로 떨어지기로 한 것이다. 자신의 내면을 왜곡하고 그것을 감추고 절단해버리는 이 여자는 남자가 되기를 바랄 수조차 없거니와, 그 무엇도 되고자 할 수 없었다. [...]

La présence de Fatima me troublait beaucoup. Au départ j'aimais la difficulté et la complexité de la situation. Ensuite je me mis à perdre patience. Je n'étais plus maître de mon univers et de ma solitude. Cet être blessé à mes côtés, cette intrusion que j'avais installée moi-même dans mes secrets et mon intimité, cette femme courageuse et désespérée, qui n'était plus une femme, qui avait traversé un chemin pénible, ayant accepté de tomber dans un précipice, en défigurant son être intérieur, le masquant, l'amputant, cette femme qui n'aspirait même pas à être un homme, mais à être rien du tout [...]<sup>55)</sup>

---

53) “Je ne joue pas. J'essaie de ne pas mourir.”, *ES*, p. 55.

54) “ [...] elle avait accepté ce mariage en pensant que, si je l'avais demandée, ce n'est pas par amour, mais pour un arrangement social, pour masquer une infirmité ou une perversité.”, *ES*, p. 76.

아흐메드가 자신의 아내로 맞이한 파티마에게 처음부터 악의적인 감정을 갖거나 그녀를 증오한 것은 아니다. 처음에는 자신과 같이 고독하고 저주받은 그녀를 측은히 여기고 보호해주었다. 그러나 바로 그 ‘자신과 같다’는 점이 혼란의 시작이 된다. 애초에 파티마는 아흐메드에게 있어 일종의 ‘가면’이었다. 아내의 존재는 자신의 남자라는 거짓 정체성을 그 어떤 장치보다 더 확실하게 지켜줄 것이며, 그래서 자기 마음대로 조종할 수 있는, 나약하고 모두에게 버림받은 파티마를 택한 것이었다. 그러나 그녀는 사실 자신의 왜곡된 겉모습을 가려 줄 ‘가면’이 아닌 자신을 훤히 비추고 드러내주는 ‘거울’이었던 것이다.

아흐메드와 파티마 이 둘 모두는 육체가 의지를 배반하고 있다. 여자로 태어났지만, 사회적으로 남자의 삶을 살아야하는 아흐메드에게 여성의 육체는 자신의 의지를 거스르는, 거부하고 저항할 수 없는 혼란의 증거이고, 사회적으로 여자인 것은 하지만 간질 환자에 다리를 저는 불구자 파티마의 육체는 정상적인 여성의 삶을 살고자 하는 의지를 가로막는 장애물이다.<sup>56)</sup> 즉 아흐메드는 자신의 인생의 관건이 되어버린 남자로서의 삶에 대한 계획과 그 의지에 따라 육체를 배반하여 불구가 되었고, 파티마는 자신의 의도와는 상관없이, 태어나던 순간부터 “실수 혹은 저주로 말미암아 웅색한 삶의 단조로운 일상에 떨어진 하잘것없는 존재”<sup>57)</sup>가 되면서, 통제할 수 없는 육체의 배반으로 불구가 된다. 이 두 불구자는 같으면서도 다르고, 다르면서도 같은 서로를 비추는 거울 속의 반영이다.

그렇기 때문에 저주받은 운명을 타고난 두 불구자는 일상적인 삶의 모

55) *ES*, p. 77.

56) 이 소설 속에서, 파티마는 거품을 물고 발작을 일으키기를 반복하며 질질 다리를 끌고 다니면서 흡사 괴물과 같은 이미지를 풍긴다. 이러한 이유로 그녀는 가족들과 주변의 모든 사람들로부터 소외된다. 게다가 정상적인 인간관계는 물론이고, 여성으로서의 삶 또한 모든 의미에서 불가능하다. 특히 성적인 영역에서의 여성의 역할은 완전히 봉쇄되어 있는 것으로 그려진다. “J’essayais un jour de voir pendant qu’elle dormait si elle ne s’était pas excisée ou cousu les lèvres du vagin. Je soulevai doucement les draps et découvris qu’elle portait une espèce de gaine forte autour du bassin, comme une culotte de chasteté, blindée, décourageant le désir ou alors le provoquant pour mieux le casser.”, *ES*, pp. 76-77.

57) “Sacrifiée et lasse, elle était une petite chose déposée par l’erreur ou la malédiction sur la monotonie quotidienne d’une vie étroite.”, *ES*, p. 74.

습과 그것이 주는 이미지까지 닮아있다. 아흐메드가 묘사하는 파티마의 모습은 타인이 아흐메드를 바라보고 묘사하는 모습과 거의 일치하고 있는 것이다. 둘은 모두 가족들과 어울리지 못하고 집안의 홀로 떨어진 방에 틀어박혀 혼자만의 시간을 보낸다. 아흐메드는 혼자만의 공간에서 죽음이 찾아오는 환영을 보거나, 수많은 책을 읽고 글을 쓰면서 시간을 보내는데, 파티마 또한 기나긴 침묵 속에서 신비주의에 대한 책을 읽는다. 그녀는 잠이 들면서 아주 작은 소리조차 내지 않았는데, 정작 아흐메드는 그러한 파티마 때문에 잠을 이룰 수조차 없다.<sup>58)</sup>

그녀의 생각들을 이해하면서, 그리고 마치 그 생각들이 나로부터 나온 것인 양 그것들을 알아차리면서, 나는 고요함 속에서 미친 사람처럼 지껄이곤 했다. 그녀는 나의 거울, 나의 강박관념 그리고 나의 나약함이었던 것이다.

Je délirais en silence, réussissant à rejoindre ses pensées et même à les reconnaître comme si elles avaient été émises par moi. C'était là mon miroir, ma hantise et ma faiblesse.<sup>59)</sup>

아흐메드는 결국 파티마가 자신의 “거울”이자, “강박관념”, 그리고 “나약함”인 것을 처절히 깨닫기에 이른다. 그리고 그 깨달음은 단순히 가면의 파괴만을 의미하는 것이 아니라 나아가 거울 속 심연으로의 추락까지 예고한다. 게다가 아흐메드가 결국 자신의 가면이 아닌 거울임을 깨달은 파티마는 훨씬 더 깊은 절망을 끌어안고 있는 동시에 자신의 비극적 처지에 대하여 냉소적인 태도를 취하는 더 ‘강한’ 존재이다.

나는 점점 양심의 가책을 느끼고 불면증에 사로잡혔다. 파티마에게 해가 되지 않는 방법으로 그녀를 내 곁에서 치워버리고 싶었다. 나는 내 방에서 멀리 떨어진 방에 그녀를 두고는 서서히 그녀를 미워하기 시작했다. 내가

---

58) “ [...] s'enfermait dans un long silence, lisait des livres de mystiques et dormait sans faire le moindre bruit, cette femme m'empêchait de dormir.”, *ES*, p. 77.

59) *Ibid.*

준비하고 감행한 일이 실패로 돌아갔던 것이다. 이 여자는 장애가 있어서 인지, 내 예상보다 훨씬 더 강하고 끈질기고 고집이 셨다. 나는 사회적으로 모양새를 갖추기 위해 그녀를 이용하려 했는데, 되레 그녀가 나를 더 잘 이용해먹고 있었던 거다. 게다가 이러다가는 내가 그녀의 깊은 절망에 끌려들어 갈 판국이었다.

Petit à petit je fus gagné par les scrupules et l'insomnie. Je voulais me débarrasser de Fatima sans lui faire de mal. Je l'installai dans une chambre éloignée de la mienne et me mis lentement à la haïr. Je venais d'échouer dans le processus que j'avais préparé et déclenché. Cette femme, parce que handicapée, s'était révélée plus forte, plus dure et plus rigoureuse que tout ce que j'avais prévu. Voulant l'utiliser pour parfaire mon apparence sociale, ce fut elle qui sut le mieux m'utiliser et faillit m'entraîner dans son profond désespoir.<sup>60)</sup>

삶을 선택함으로써 가면을 쓰기로 한 아흐메드와 달리, 파티마는 절망의 구렁텅이로부터 빠져나가려는 그 어떤 노력도 하지 않은 채 스스로 더 깊은 곳으로 추락하며 천천히 죽음을 향해 나아간다. 그녀는 자신의 조건으로부터 벗어나기 위하여 어떠한 시도도 하지 않고 아흐메드처럼 정신적 혹은 사회적인 구제수단을 찾지 않는다. 오히려 파티마는 타인들로부터 철저히 자신을 소외시키고, 오직 자신을 상상의 세계로 데려가는 글들을 읽으면서 더욱 더 자신을 스스로 안에 가두어 버리는 것이다.<sup>61)</sup> 이렇게 아흐메드보다 훨씬 더 강하고 냉소적인 파티마는 ‘삶’을 선택한 아흐메드와 달리 ‘죽음’을 택한 존재라고 할 수 있다. 그리고 그녀는 아흐메드의 가면을 산산조각 내고 그의 앞에 그토록 피해왔던 거울을 들이 민다. 애초에 아무의 관심도 받지 못하고 불구자인 파티마를 자신의 가면으로 손쉽게 조종하고자 했던 아흐메드의 의도는 완전히 실패한 것이다. 게다가 “그녀는 죽기를 바라는 정도가 아니라, 자신을 데리고 추락하기를 원한

---

60) *ES*, p. 79.

61) “Fatima ne recherche pas de soutien moral ou social, pas plus qu'elle ne cherche à sortir de sa condition. Bien au contraire, elle est occupée à s'enfoncer davantage, en s'isolant totalement des autres et en ne lisant que des textes la confortant dans son monde imaginaire.”, Michèle Chossat, *op. cit.*, p. 145.

다.”<sup>62)</sup> 그것은 아흐메드가 그토록 거부하고 두려워했던 거울 속의 모습을 파티마를 통해 보게 되었듯이, ‘죽음’을 선택한 파티마는 애초에 그녀의 또 다른 반영을 아흐메드에게서 읽어냈기 때문이다. 그녀는 결혼한 지 얼마 되지 않아 주인공에게 강렬한 혼란과 동요만을 남긴 채 죽음을 맞게 되는데, 죽기 직전 그의 방에 찾아와 고백한다.

나는 늘 당신이 누구인지 알고 있고 있었어요. 그것이 바로, 나의 언니, 사촌언니여, 내가 죽기 위해 이곳에 온 이유예요. 우리 둘 모두는 바짝 마른 우물 바닥의 돌에, 불모의 땅에 기댄 채, 애정 없는 시선에 둘러싸여 태어난 사람들이지요. 우리는 불구이기 전에 여자예요, 아니 여자라서 불구인지도 모르지요... 나는 우리의 상처를 알아요... 똑같은 상처를 갖고 있죠... 저는 이제 갈게요... […]

J’ai toujours su qui tu es, c’est pour cela, ma sœur, ma cousine, que je suis venue mourir ici, près de toi. Nous sommes toutes les deux nées penchées sur la pierre au fond du puits sec, sur une terre stérile, entourées de regards sans amour. Nous sommes femmes avant d’être infirmes, ou peut-être nous sommes infirmes parce que femmes..., je sais notre blessure... Elle est commune... Je m’en vais... […]<sup>63)</sup>

성인이 된 아흐메드에게 격심해진 정체성의 혼란 속에서 그것을 확립시키고자 했던 그의 노력은 완전한 실패로 돌아간다. 거울보기를 망설이고 거부했던 아흐메드가 가면으로 삼았던 파티마는 자신을 훤히 비추는, 나아가 그의 존재보다 더 절망적이고 강렬한 반영을 보여주는 거울이었던 것이다. 그리고 거울 속의 비친 절망과 죽음의 파티마는 그를 데리고 더 깊은 절망의 구렁텅이로 떨어진다.

이렇게 아흐메드는 자신의 존재의 의미를 확정지으려 애쓰지만, 그럴수록 그의 손에서 모래알처럼 빠져나간다. 그 결과 혼란은 더욱 가중되며 깊은 절망과 고독의 구렁텅이로 빠지게 되는 비극적인 결과가 초래된다. 즉, 자신을 ‘규정’하는 모호성을 확실성으로 만들하고자 하는 존재의 모험은

---

62) “Elle voulait mourir et m’emmener avec elle dans sa chute.”, *ES*, p. 79.

63) *ES*, p. 80.

예고된 실패를 통하여 더 큰 혼란 속으로 그 존재를 돌려보낸다.

가면 쓰기에 실패한 존재에게 가면이 벗겨진 모습으로 세상과 다시 마주할 용기가 곧바로 솟아나는 것은 아니다. 오히려 가면 속에서 발견한 거울 속의 심연에 빠져들으로써, 주인공은 테라스가 딸린 위층의 홀로 떨어진 방에 칩거하게 된다. 이 칩거를 통하여 그는 밤을 지새우며 책을 읽고, 사색하며, 자신에게 거미의 형상을 하고 찾아오는 죽음<sup>64)</sup>을 가까이 경험하기도 한다. 그리고 바로 이 철저한 고독 속에서 일기를 쓰게 되는 것이다. 완전한 고독 속에 갇힌 존재는 스스로에 대하여 탐색한다.

이 탐색을 돕는 것은 철저한 고립의 상태에서 시작된, 익명의 상대와의 서신 교환이다. 파티마와의 결혼을 결심한 즈음부터 갑작스럽게 등장한 이 익명의 서신 교환자는 아흐메드에 대한 모든 진실은 물론이고 그의 일상적인 삶의 모습과 내면의 풍경까지 모두 꿰뚫어 보고 있다. 우리는 이 익명의 서신 교환자가 “남자인지, 여자인지, 아니면 그저 상상의 힘으로 쓴 편지일지, 혹은 외톨이로 지내던 그가 자기 자신에게 쓴 편지일지”<sup>65)</sup> 이 책을 덮는 순간까지 그 정체를 파악할 수 없다. 왜냐하면 주인공과 어떠한 거짓이나 가면 없이 지극히 내밀한 차원의 이야기를 할 수 있는 상대란 상식적으로 이 작품의 작가, 그리고 이 글을 읽는 독자, 혹은 그 자신 이외에는 불가능하기 때문이다. 이 익명의 상대는 극도의 고독을 체험하는 자아가 만들어 내는 자기 자신 안의 또 다른 자아이자 타자라고 할 수 있다.

이야기꾼이 전하는 말에 따르면, 이 익명의 상대와 주고받은 편지들은 주인공이 남긴 일기장 사이사이에 끼워져 남아있다. 이 편지들 속에 드러나는 목소리는 일기장 속의 목소리와 달리 대화 상대의 존재를 인식하고 있다는 점에서 또 다른 역할을 수행한다. 일기장 속 목소리는 백지 위에 쏟아내는 독백이지만 편지 속 목소리는 일종의 대화이기 때문이다. 그리고 그 대화 상대자가 마치 신처럼 자신의 모든 상황과 내면을 꿰뚫어 보고 있다는 점에서, 이 서신 교환은 고독 속에 몸을 숨긴 주인공에게 다시

---

64) “Il la(=mort) représentait dans ses nuits sous la forme d’une araignée ramollie qui rôdait, lasse mais encore vigoureuse.”, *ES*, p. 11.

65) “Sont-elles d’un correspondant ou correspondante anonyme? Ou sont-elles imaginaires? Se serait-il écrit à lui-même dans son isolement?”, *ES*, p. 59.



한 번 내밀어 진 일종의 거울이 된다. 아흐메드는 자신의 모든 가면을 내려놓고 가장 진실된 자신의 내면을 처음으로 누군가에게 이야기하면서 극도의 절망과 고독의 감정을 분출시킨다. 그리고 그는 익명의 서신 교환자로부터 때로는 진심 어린 위로, 때로는 냉정한 판단을 받으며 소통을 이어간다.

4월 8일 목요일. 친구여, 나는 당신이 입은 상처를 압니다, 느낄 수 있습니다. 그리고 그 가엾은 여자가 죽기 훨씬 전부터 당신이 겪었던 슬픔의 날들을 알고 있습니다. 당신은 당신의 육체를 배어버리고 당신의 날들을 어둡게 만드는 것부터 시작하여 모든 잔혹한 일들을 겪어낼 수 있다고 스스로 믿었던 겁니다. 당신은 오만함 때문인지 야망 때문인지 불행을 당신의 내밀한 곳까지 끌어들었고, 그것으로 기쁨을 만들어내기엔 커녕 위험천만한 게임을 하게 되었지요. 그리고 그 게임을 하느라 당신의 가면들 중 하나는 그 가죽이 떨어져 나가고 말았습니다. [...] 지금 책과 양초에 둘러싸인 방안에 틀어박혀봤자 무슨 소용이 있습니까? 왜 가면과 두려움을 내던지고 거리로 나가보지 않는 겁니까? [...] 당신은 이제 어떻게 할 생각입니까?

*Jeudi 8 Avril.* Ami, je sais, je sens, la blessure que vous portez en vous et je sais le deuil de vos jours bien avant la mort de cette pauvre fille. Vous vous êtes cru capable de toutes les cruautés à commencer par celles qui tailladent votre corps et noircissent vos jours. Vous avez, par orgueil ou par ambition, convoqué le malheur jusqu'à votre intimité et vous en avez fait non un plaisir, mais un jeu dangereux où vous avez perdu la peau d'un de vos masques. [...] A présent, à quoi vous sert de vous isoler dans cette chambre où vous êtes entouré de livres et de bougies? Pourquoi ne descendez-vous pas dans la rue, en abandonnant les masques et la peur? [...] Qu'allez-vous entreprendre à présent?<sup>66)</sup>

일종의 대화와도 같은 서신 교환의 과정은 심연 속에 고립되어있던 주인공에게 탐색의 진전을 가능하게 한다. 처음으로 자신의 비밀스런 행적

---

66) *ES*, pp. 86-87.

과 삶의 모습들에 대한 타인의 평가를 받게 되면서, 아흐메드는 이에 반박하기도 하고, 그가 건네는 진심의 위로에 위안을 얻기도 한다. 또한 자신에 대하여 완벽히 알고 이해하고 있는 상대에게 어린 시절의 기억을 끄집어내기도 하고<sup>67)</sup> 나날이 강해지는 성적 욕망을 드러내면서, 스스로의 가장 내밀한 이야기들을 되새김질하는데, 이 모든 과정은 결국 가면을 벗고 원래의 자기 자신으로 돌아가고자 하는 결심을 만들어 낼 수 있다.

이렇게 자신을 내맡긴 상태에서 꾸는 꿈들은 달콤하지만 동시에 위험하지요. 한 남자가 찾아왔습니다. 김이 자욱이 낀 공간을 가로지르더니 자기 손을 땀에 젖은 나의 얼굴에 얹더군요. 나는 눈을 감고서 미지근해진 물속에 그가 하는 대로 나를 내버려 두었습니다. 그의 묵직한 손이 나의 가슴을 스치자 나의 가슴이 깨어났습니다. 그리고 그의 머리가 물속으로 들어오더니 나의 아랫배로 다가와 나의 치골에 입을 맞추는 겁니다. 너무나도 강렬한 느낌에 나는 의식을 잃고 그대로 물에 빠질 뻔 했습니다. 벌리고 있던 입으로 물이 밀려들어 오는 순간 나는 깨어났지요. 나의 존재 전체가 뒤흔들렸습니다.

Les rêves qu'on fait dans cet état d'abandon sont doux et dangereux. Un homme est venu, il a traversé la brume et l'espace et a posé sa main sur mon visage en sueur. Les yeux fermés, je me laissais faire dans l'eau déjà tiède. Il passa ensuite sa main lourde sur ma poitrine, qui s'éveilla, plongea sa tête dans l'eau et la déposa sur mon bas-ventre, embrassant mon pubis. J'eus une sensation tellement forte que je perdis connaissance et faillis me noyer. Je me réveillai au moment où l'eau pénétra dans ma bouche entrouverte. J'étais secoué de tout mon être.<sup>68)</sup>

---

67) 아흐메드는 어린 시절 부모님의 성관계 장면을 목격한 경험을 편지 속에 털어놓는다. 어린 아흐메드에게 이 장면은 그로테스크하고 역겨운 기억으로 남아있다. “J'étais petit et cela me dégoûtait. J'avais entrevu cette scène ridicule ou comique, je ne sais plus, et j'étais inconsolable. Ma tristesse ne me laissait aucun répit. Je courais pour oublier cette image et l'enterrer dans de la terre, sous un amas de pierres. Mais elle revenait, agrandie, transformée, agitée.”, *ES*, p. 102.

68) *ES*, pp. 95-96.

칩거와 고독이 일상이 되어가면서 자기만의 세계 속에 갇혀있던 아흐메드에게 한 남자가 꿈속에 찾아와 여성으로서의 욕망을 불러일으킨다. 이 몽환적 경험은 실제 보다 강력하게 그의 존재를 동요시키고 운명이 원래 그어놓은 손금을 따라 제자리로 돌아갈 것을 재촉한다. 욕망이야말로 타인에 의하여 거짓된 삶을 살아야 하는 존재들에게 있어 그들의 본성에 대한 비밀을 가장 강렬하게 드러나도록 해주는 요소이다. 그리고 그 욕망을 다시 제 것으로 만들어가는 과정이 일종의 “탈식민적 주체”들의 필연적인 여정이라고 할 수 있다.<sup>69)</sup>

자신의 마음을 거울처럼 읽어내는 익명의 상대자와의 서신교환은 대화적 상호작용을 만들어내면서 아흐메드의 의식의 변화를 이끈다. 여기에 성적 욕망의 문제까지 대두되자 결국 그는 가면 쓰기의 실패로 인한 칩거를 끝내고 새로운 여정을 통해 정체성을 찾아나가고자 한다. 아무리 두꺼운 가면일지라도 주인공은 결국 그 안에서 그만큼 더 날카로운 거울을 마주할 뿐이라는 사실을 온전히 깨닫고 그 실패를 인정한 것이다. 주인공은 이제 아무리 애쓰고 외면하려해도 더욱 끈질기게 나타나는 여성의 정체성을 되찾기 위해, 그 동안 자신의 인생을 지탱해 준 가면을 벗기로 한다.

### 1.2.2. 거울 속의 가면: 뒤틀린 반영과 정체성 탐구의 실패

『모래 아이』에는 강박적으로 거울의 이미지가 등장한다. 거울은 가면과 마찬가지로 정체성의 혼란을 겪는 모든 존재들에게 중요한 상징적 역할을 수행한다. 그렇다면 가면을 벗어버리기로 한 아흐메드에게 스스로 거울을 마주하는 것이 가능할까? 그에게 거울을 마주할 수 있는 용기가 있다고 치자. 그렇다면 거울을 마주하여 자신의 모습을 확인하는 순간 ‘나

69) “ [...] comme dans la plupart des œuvres de Tahar Ben Jelloun, la décolonisation de l'être passe par la réappropriation du désir.”, Agnes Hafez-Ergaut, “Jeux de Masques: *L'enfant de sable* et *La Nuit sacrée* de Tahar Ben Jelloun”, *Mots Pluriels* (Revue internationale en ligne de Lettres et de Sciences Humaines), no. 10, University of Western Australia, 1999. (<http://www.arts.uwa.edu.au/MotsPluriels/MP1099ahe.html>)

는 누구인가?’라는 정체성의 끈질긴 물음은 답을 찾고 종결될 수 있을까?

존재의 의미를 찾기 위해 가면과 거짓으로 추구해온 여정이 오히려 거울로 둘러싸인 막다른 골목에 이르자<sup>70)</sup>, 이제 주인공은 그의 모험에서 새로운 여정을 시작하기로 한다. 그러나 이것은 그가 가면 속에서 더 끔찍한 방식으로 마주했던 거울을 이제 정면으로 바라보겠다는 의지를 표현한 것은 아니다. 그에게 거울을 마주하는 일은 언제나 두려운 일이다.<sup>71)</sup> 그는 우선 자기 자신에게로 돌아가기로 마음먹고, 자신을 억누르던 억지스런 삶에서 빠져나와 발길 닿는 대로 자신을 내맡기기로 한 것이다.

이제 난 밖으로 나가야겠다. 다시 태어날 때가 됐다. 사실 난 변하고자 하는 게 아니다. 누군가 나에게 만들어 준 운명이 펼쳐지면서 나를 휩쓸어가기 직전에 그저 나 자신에게로 돌아가는 것 뿐이다. [...] 나는 나에게로 돌아가는 길은 오랜 시간이 걸릴 것이라는 것을, 감정을 다시 교육하고 습관들을 버려야 할 것이라는 것을 알고 있었다. 나의 칩거만으로는 충분하지 않았다. 그래서 나는 길에서, 다른 도시에서, 다른 장소에서 닥치는 대로 이 몸을 부딪혀나가기로 결심한 것이다.

Alors je vais sortir. Il est temps de naître de nouveau. En fait je ne vais pas changer mais simplement revenir à moi, juste avant que le destin qu'on m'avait fabriqué ne commence à se dérouler et ne m'emporte dans un courant. [...] J'ai su que le retour à soi allait prendre du temps, qu'il fallait rééduquer les émotions et répudier les habitudes. Ma retraite n'a pas suffi; c'est pour cela que j'ai décidé de confronter ce corps à l'aventure, sur les routes, dans d'autres villes, dans d'autres lieux.<sup>72)</sup>

어둠 속의 은둔 생활을 끝내고 집과 가족들을 뒤로 한 채, 자신의 진짜

---

70) 집을 떠나 방랑의 길 가운데 이루어진 첫 만남에서 주인공은 그 동안의 자신의 삶에 대하여 “고독, 침묵, 끔찍한 거울”이었다고 스스로 고백하기에 이른다. “La solitude, le silence, l'affreux miroir.”, *ES*, p. 114.

71) “Qui suis-je à présent? Je n'ose pas me regarder dans le miroir.”, *ES*, p. 111.

72) *ES*, pp. 111-112.

모습을 찾아 방랑을 시작한 아흐메드는 이제 자신이 갖고 있던 유일한 진실인 자신의 육체로, 자신을 찾아나가는 또 다른 모험을 시작하는 것이다. 이 방랑은 태어나기 이전부터 타의에 의해 규정된 삶의 모습을 벗어버리고 다시 처음으로 돌아가겠다는 주인공의 결심의 결과이다. 그러나 이런 의미에서, 이 해방의 발걸음에서 마주한 첫 만남은 매우 시사적이다.

나의 몸은 젤라바를 걸친 평범한 무명(無名)의 인간이 되고 싶었으나 이렇게 가면을 쓰지 않은 첫걸음을 내딛은 아침부터, 고생한 흔적이 역력하고 고집스러운 얼굴을 마주하는 시험에 맞닥뜨리게 되었다.

질문은 날카로웠다: “당신 누구야?”

나는 수천가지 대답을 만들어내고 상상하면서 어떤 질문에든 대답할 수 있었지만, 나를 동요시키고 말 그대로 말문이 막히게 하는 유일한 질문이 딱 하나가 있는데 그게 바로 이 질문이었다.

Ainsi, dans ses premiers pas sans masque, mon corps qui se voulait anonyme et quelconque sous la djellaba affrontait l'épreuve matinale face à un visage buriné et intransigeant.

La question fut incisive: — Qui es-tu?

J'aurais pu répondre à toutes les questions, inventer, imaginer mille réponses, mais c'était là la seule, l'unique question qui me bouleversait et me rendait littéralement muette.<sup>73)</sup>

가면을 벗어버리고 아흐메드라는 이름도 버린 채 내딛은 첫 걸음에서 주인공은 “거지인지 마녀인지 모를 나이 많은 여자”<sup>74)</sup>로부터 자신의 정체성을 의심하는 질문을 받는다. 이 장면에는 그가 막 택한 새로운 여정에서 주목할 만한 두 가지 사실이 발견된다. 먼저, 작품에서 끊임없이 제기되는 정체성에 대한 질문은, 이 만남을 통해 처음으로 자문의 형태가 아니라 타인에 의하여 제기된다는 점이다. 그리고 두 번째는 자신을 가장 당혹스럽게 만드는 이 질문에, 말문이 막혀버린 자기 자신의 상태를 주인

73) *ES*, p. 113.

74) 주인공은 이 수상쩍은 여인에 대하여 다음과 같이 묘사한다. “Une vieille femme, mendicante ou sorcière, vagabonde rusée, enveloppée de haillons de toutes les couleurs, l'œil vif et le regard troublant [...]”, *ES*, pp. 112-113.

공은 태어나 처음으로 “muette”라는 문법적 여성형으로 칭한다는 사실이다. 즉 정체성을 탐구하려는 이 새로운 시도에서 주인공은 스스로에게 완벽하게 여성의 정체성을 부여하고자 한다.

그런데 여기서 보다 주목할 만한 사실은, 가면을 벗고 자신을 여성으로 인지한 상태라 할지라도 타인이 던지는 이 날카로운 질문에 주인공은 아무런 대답도 할 수가 없다는 것이다. 그/녀는 “자신 또한 자기가 누구인지 알지 못하며, 자신은 이제 막 모든 질문들이 화상 자국을 만들어내는 미로 속에서 간신히 빠져나왔을 뿐”<sup>75)</sup>이라고 고백한다. 왜 가면을 벗어버린 상태에서조차 자신의 진실에 대하여 답할 수 없는 것일까?

또한 이 수상쩍은 노파와의 만남을 통하여 주인공은 그 동안 몽환적인 상태에서만 실현되던 성적 욕망을 실제로 체험한다. 이 노파는 “그러면 네 몸, 네가 무어라 이름을 붙일 수 없는 네 몸을 보여주기라도 해”<sup>76)</sup>라고 말하며 그/녀의 젤라바를 찢어버리고는 여자의 가슴을 확인하더니, 놀라움과 부드러움이 뒤섞인 표정으로 가슴을 애무한다. 그녀는 곧 출혈량을 치지만 비록 몇 초에 지나지 않았던 그 기분 좋은 감각을 떠올리고는 부끄러움에 사로잡힌다.<sup>77)</sup> 앞서 우리는 주인공이 가면을 벗고자 결심하게 만드는 가장 중요한 계기 중 하나는 바로 여성으로서의 욕망을 인식하는데 있으며, 이 욕망을 다시 자기 자신의 것으로 만들어 나가는 과정이 해방의 길에 선 존재가 자기 자신을 찾아나가는 필수적이고 상징적인 과정임을 언급한 바 있다. 그러나 꿈속으로 찾아온 남자에 의하여 체험되었던 욕망의 발현은, 정작 현실 속에서 매력적인 남성이 아닌 거지인지 마녀인지 모를 늙은 여인에 의해 이루어진다. 자기 자신을 해방시키고자 가면을 벗은 여성의 육체로 시작한 방랑의 길에서 주인공의 ‘자기 자신으로 돌아가기’의 계획은 어떠한 이유로 이렇게 첫 걸음부터 왜곡된 방식을 통해 어긋나게 되는 것일까?

---

75) “Je ne le sais pas moi-même... Je sors à peine d’un long labyrinthe où chaque interrogation fut une brûlure...”, *ES*, p. 114.

76) “Alors, ce corps, puisque tu ne peux le nommer, montre-le.”, *Ibid.*.

77) “La sensation physique que j’éprouvai aux caresses de cette bouche édentée sur mon sein fut, même si elle dura que quelques secondes, du plaisir. J’ai honte de l’avouer.”, *ES*, p. 115.

가면을 벗어버렸음에도 자기 자신이 누구인지 대답할 수 없고, 남성이 아닌 늙은 여인에 의하여 성적 욕망의 체험이 이루어지는 것은, 주인공이 앞서 거짓 정체성을 지켜나가기 위하여 택하였던 가면 속에서 끔찍한 거울을 마주하였던 이중적 체험을 떠올리게 한다. 이것은 가면을 벗고 어쩔 수 없이 마주하게 된 거울의 모순적 속성에서 기인하는 것이다. 『모래 아이』에 나타나는 분신의 존재가 무엇보다 거울의 비친 반영으로 드러나는 것임을 인식한 데이스 퀴틸리아노 Deise Quintiliano는 이 주장을 뒷받침하기 위하여 “거울은, 언제나 외면의 영역에 머무르면서 거짓된 확실성을 만들어 내는 속임수”<sup>78)</sup>라는 사실을 강조한다. 즉 거울은 가면을 벗어버린 진실된 육체를 비추어 주는 것이 아니라 그저 그 육체의 반영일 뿐인 ‘외면’만을 보여주기 때문이다. 이것은 이미 많은 연구자들 사이에서 관찰되고 연구되어 온 거울의 이중적 속성이다. 특히 거울 앞에 선 인간이 자기 자신을 인식하는 데 있어서, 거울은 존재 l'être와 외면 le paraître의 이분법을 만들어내면서 오히려 혼란을 야기할 수 있는 물건이 된다. 그리하여 이중적인 거울은 거울 앞에 선 존재의 본질과 그가 거울에 비친 반영이 결코 일치 될 수 없다는 불가능성을 만들어내면서, 주인공의 새로운 모험을 험난한 길로 이끈다.

이 모순으로 가득 찬 험난한 여정은 주인공이 드디어 자흐라 Zahra라는 여성의 이름을 얻게 되는 과정에서 극명하게 드러난다. 수상쩍은 노파와의 혼란스러운 만남 이후로 갖게 된 두 번째 만남에서 주인공은, 자신의 존재를 의심하는 한 여성을 따라 서커스에 들어가게 된다. 그리고 이곳에서 여성의 역할을 맡아 연기하게 됨으로써 큰 인기를 얻게 되고 사람들은 우리의 주인공에게 자흐라라는 아름다운 여성의 이름을 붙여준다.<sup>79)</sup> 그런데 우리는 그가 방랑의 길에서 새로운 이름을 얻고 정착하게 되는 곳, 그곳은 바로 환상과 마술, 왜곡과 거짓의 세계인 서커스 무대라는 사실을

78) “Il faut se rendre compte que le miroir est trompeur, constituant une fausse évidence, toujours inscrite dans le domaine de l'apparence.”, Deise Quintiliano, “Le «Double-singulier». L'inscription du tragique dans *L'Enfant de sable* de Tahar Ben Jelloun”, *Nouvelles Etudes Francophones*, vol. 25, no. 1, University of Nebraska Press, 2010, p. 152.

79) 자흐라 Zahra는 아랍어로 ‘꽃 la fleur’을 의미한다. Agnes Hafez-Ergaut, *op. cit.*, 각주 3번 참고.

기억해야 한다. 게다가 주인공은 ‘여장남자’의 역할을 맡아 큰 인기를 누렸던 말리카Malika라는 인물이 서커스단을 떠나게 되자 그의 자리를 대체할 인물로서 이 무대에 오르게 되는데, 우리는 서커스에서 ‘여장남자’가 풍기는 우스꽝스러움과 극도의 작위적인 방식에 대하여 잘 알고 있다. 이곳에서 그/녀는 다음과 같이 서커스의 관중들을 매혹시킬 새로운 역할을 맡는다.

우리는 떠돌이들이요, 우리네 인생은 흥미진진한 구석이 있기는 하지만 막다른 골목으로 가득 차 있기도 하지요. 모든 게 가짜지요, 그게 우리 수법입니다, 우리는 그 사실을 감추지도 않지요. 그래서 사람들이 찾아오는 겁니다. [...] 당신은 쇼의 첫 번째 막에서는 남자 분장을 하고 등장합니다. 그리고 5분간 퇴장했다가 ‘팜므 파탈’이 되어서 다시 나타나는 겁니다...

Nous sommes des nomades, notre vie a quelques chose d'exaltant mais elle est pleine d'impasses. Tout est faux, et c'est ça notre truc, on ne le cache pas; les gens viennent pour ça, [...] tu te déguiseras en homme à la première partie du spectacle, tu disparaîtras cinq minutes pour réapparaître en femme fatale...<sup>80)</sup>

주인공을 서커스단으로 이끈 여자의 아들이자 이 서커스단을 운영하고 있는 압바스Abbas는 처음 이 곳에 발을 들인 주인공에게 서커스에 대해 소개하면서 그/녀에게 역할을 맡긴다. 주인공은 드디어 여자로서 이 서커스단에 들어오게 된 것이다. 그러나 압바스의 설명에 따르면, 모든 것이 가짜이고 동시에 모두가 그 사실을 인지하고 있는 이 무대에 오르기 위해서, 또 다시 “분장한 남자”와 “팜므 파탈”이라는 두 가지 모습을 관객들에게 보여주어야 하고 게다가 자극적이고 과장된 연기를 해야 한다.

결국 주인공은 서커스단에서 가장 많은 사람들을 불러 모으는 메인 쇼의 주인공이 된다. 그리고 랄라 자흐라라는 이름을 얻게 된 그녀는 그렇게 “어떨 때는 남자로서, 어떨 때는 여자로서 자기 존재를 다시 정복해나

---

80) *ES*, pp. 120-121.



간다.”<sup>81)</sup> 그런데 이것은 결국 아흐메드/자흐라가 결코 ‘자흐라’가 될 수 없다는 사실을 극명하게 드러내는 것이라고 할 수 있다. 자신의 옛 가면 일 뿐이라고 생각했던 ‘아흐메드’로서의 존재는 결국 타인이 아닌 ‘자흐라’ 자신이 주체로서 살아온 삶이기 때문에, 이미 그 가면은 자아의 일부로서 그 안에 녹아있다. 왜냐하면 거울은 또한 “기억을 하는 물체”<sup>82)</sup>이기 때문이다.

심연의 구렁텅이에서 빠져나와 자기 자신에게 돌아가기 위해 오른 방랑의 여정은 일단 일정한 효과를 거둔 것처럼 보이기도 한다. 주인공은 스스로를 여성형 문법성으로 칭하기 시작했고, 거리에서 만난 사람들은 자신의 정체성을 의심하며 ‘누구인지를’ 묻기 시작했으며, 드디어 한 여자를 따라 들어가게 된 서커스단에서 여성의 역할을 맡아 연기함으로써 자흐라라는 여성의 이름을 얻기에 이른 것이다. 그러나 이것은 정체성을 찾기 위한 모험의 완전한 결말이 될 수 없으며, 오히려 자신의 가면 속 진실의 모습이 왜곡되고 뒤틀려져 비취짐으로써 보다 충격적인 실패로 인식된다. 다시 정리하여 보면, 자신이 여자인 것을 알아보고 자신의 옷을 풀어 헤쳐 성적 욕망을 불러일으킨 것은 매력적인 남성이 아닌 늙은 여인이었고, 방랑의 길 가운데서 새롭게 정착을 하게 된 곳은 현실과 동떨어진 신비와 왜곡의 세계, 서커스 무대였던 것이다. 게다가 서커스단에 들어가 명성을 얻게 된 것은 남자의 역할과 여자의 역할을 동시에 소화해내는 레퍼토리로 가능했다. 즉 그는 완전한 여자로서의 모습을 되찾은 것이 아니다. 오히려 가면을 벗고 바라보게 된 거울 속 모습은 스스로 원래 자기 자신으로 돌아가기로 했던 아흐메드/자흐라의 의도를 비웃듯, 왜곡된 반영을 통한 여자의 삶을 살게 함으로써 그 모험을 실패로 되돌린다.

주인공 아흐메드가 가면을 벗고 방랑에 길에 오르는 모험의 이야기는 『모래 아이』에서 총 두 챕터에 걸쳐 기술되고 있는데, 각각의 제목은 “여자 가슴이 달린 남자 *L’homme aux seins de femme*”와 “지저분한 턱수염이 난 여자 *La femme à la barbe mal rasée*”이다. 이 두 장은 “자기

81) “*Tantôt homme, tantôt femme, notre personnage avançait dans la reconquête de son être*”, *ES*, p. 126.

82) 다음은 이야기꾼이 청중들에게 하는 말이다. “ [...] *car c’est (=le miroir est) un objet qui se souvient.*”, *ES*, p. 126.

자신을 유지하면서 동시에 타자가 되는 환상적인 차원”<sup>83)</sup>을 드러내는데, 여기서 주목할 점은 두 챕터의 제목에서 드러나는 바와 같이, 자기 자신이라는 것과 타자라는 것은 유일한 것으로서 확정되지 않는다는 사실이다. 즉 한 편으로 이 환상적인 차원은 그 자기 자신이 남자이면서 여자라는 타인이 되고, 다른 한 편으로 그 자기 자신이 여자이면서 남자라는 타인이 되는 것이다. 그리고 이 두 차원이 그 순서를 바꾸어가며 함께 나타난다. 다시 말해 아흐메드/자흐라는 결코 어느 한 쪽의 정체성으로 환원될 수 없으며, 자기 자신이 누구이고 타인이 누구인지조차 확정지을 수 없게 되는 것이다. 결국 주인공은 가면을 통해 거울을 보고, 거울 속 반영에서 다시 가면을 쓰게 됨으로써, 변증법적 유희의 순환 속에 머물고 만다.

이러한 아흐메드/자흐라는 거울에 비친 자기 모습, 그러니까 원래의 모습과 같으면서 동시에 다른 모습을 갖는 모호성을 지닌 인간 존재 전체를 반영한다고 할 수 있다. 사실상 이 두 대립적 개념은, “삶의 현실에서 복합적인 결합 작용을 통해 하나로 녹아들기 때문에 인간 존재는 언제나 수없이 많은 얼굴을 가진 동일자이면서 타자이고, 닮았으면서도 다르게 되는 것”이다.<sup>84)</sup>

그리고 이러한 반복된 실패를 겪은 이중성과 모호성의 존재, 아흐메드/자흐라에게 남은 것은 결국 “출구 없는 밤”<sup>85)</sup>뿐이며, 우리는 더 이상 주

83) “l’aspect fantasmagorique d’être un Autre tout en se maintenant soi-même”, Deise Quintiliano, *op. cit.*, p. 151.

84) 거울의 속성에 대한 다음의 분석을 참고해 볼 수 있다. “Car telle est l’ambiguïté et la fécondité du reflet, à la fois identique et différent de son modèle. Ces deux faces du miroir que les besoins de l’analyse opposent se fondent dans la réalité vivante en un alliage complexe: l’homme est toujours en même temps le même et l’autre, ressemblant et différent, aux innombrables visages.”, Sabine Melchior-Bonnet, *Histoire du Miroir*, Paris: Editions IMAGO, 1994, p. 16.

85) “출구 없는 밤Une nuit sans issue”은 『모래 아이』 13장의 제목이기도 하다. 독자들은 ‘속 이야기’를 통하여 이 부분까지 아흐메드/자흐라의 삶을 여정을 어렵게 쫓아갈 수 있다. 14장부터는 이야기꾼의 실종으로 이야기가 미완의 상태로 남게 되면서, 남아 있던 청중들과 새롭게 찾아오는 이야기꾼들을 중심으로 새로운 차원의 이야기가 겹쳐진다. 즉, 이야기의 분화가 심화되면서 ‘바깥 이야기’를 중심으로 ‘이야기의 모험’이 본격화 된다. “출구 없는 밤”에서는 자흐라가 서커스단에서 큰 인기를 누리면서 새 삶에 안착하여 살아가는 듯 보이지만, 자신의 지난 과거를 들추시고 새 삶에 대한 죄책감을 강화시키는 세 인물, 즉 권위적인 아버지와 노망난

인공의 삶에 대한 어떠한 확정적 사실도 알 수 없게 된다. 그런데 주인공이 벌인 모험의 실패 혹은 미완의 상태를 인지하게 되는 것은, 오직 거울과 가면의 순환적 고리에 갇혀버린 존재의 비극적 현실 때문만은 아니다. 왜냐하면 이야기꾼이 청중들을 모아 이 이야기를 들려주던 전통적인 광장이 폐쇄되고 이야기꾼마저 실종되면서 이야기 또한 미완의 상태로 남아있게 되기 때문이다. 게다가 이에 대한 반작용으로 서로 다른 목소리를 가진 여러 이야기꾼들이 나타나 각자의 방식대로 이야기를 분산시킨다. 이로써 존재에 대한 인식과 그가 행한 모험의 모호성은 보다 심화될 수밖에 없다. 우리는 이제 속 이야기 밖으로 빠져나와 이야기가 전해지는 과정에 주목해 보고자 한다.

---

어머니 그리고 간질에 걸린 아내 파티마의 이미지들이 강박적으로 찾아오는 몽환적인 상태를 그린다. 결국 자흐라는 아흐메드로서의 기억과 그 정체성으로부터 결코 독립하지 못한다. 그/녀는 빠져나갈 길 없는 밤 속에 갇혀버리고, 이 이야기를 들려주던 이야기꾼마저 실종되고 만다.

## 2. 이야기의 모험

존재의 모호성에 대한 논의가 더 이상 그 혼란 자체를 그려내는 것으로는 충분하지 않다는 견해는 오늘날 이미 다양한 예술 영역에서 실현되고 관찰되어 왔다. 이러한 경향과 관련하여 문학의 영역에서 발견되는 주된 실험 중 하나는 바로 전통적인 서술 방식을 해체시키고 다양한 서술 구조를 도입하는 데에 있다. 특히 “프랑스어 마그레브 문학은 오늘날 서술의 영역에 있어서, 거대한 비평적 실험의 장으로 인정받고 있다.”<sup>86)</sup>

아흐메드/자흐라의 이야기는 그/녀의 일기장의 진본을 가지고 있다고 주장하는 이야기꾼들이 차례로 나타나 자신의 진정성을 강조하면서 청중들 앞에서 그 내용을 들려주는 방식으로 진행된다. 그런데 이 이야기가 전해지는 방식은 그것이 담고 있는 주인공의 삶만큼이나 모호하고 난해하다. 왜냐하면 기본적으로 “이야기꾼이 만들어내는 예술이란 모호성의 예술”<sup>87)</sup>이고, 그리하여 “벤 젤룬의 소설은 장이 바뀔 때마다 아흐메드가 자기를 찾아 떠나는 모험의 이야기에서, 그 이야기의 이야기로, 그 이야기의 모험으로 바뀌어”<sup>88)</sup> 나가기 때문이다. 그리고 주인공의 분열된 내면과 절망적 운명 속에서 정체성을 찾아가기 위한 존재의 모험을 쫓던 청중 혹은 독자들은 자신들이 어느새 이 이야기 자체의 운명과 그 모험 한 가운데에 서있음을 깨닫게 된다.<sup>89)</sup>

---

86) “Contrairement à ce qu’on aurait pu croire, la littérature maghrébine francophone s’est révélée, sur le plan narratif, être un vaste champ d’expérimentation critique.”, May Farouk, *Tahar Ben Jelloun: Étude des enjeux réflexifs dans l’œuvre*, Paris: L’Harmattan, 2008, p. 9.

87) “L’art du conteur est celui de l’ambiguïté.”, J. -M. G. Le Clézio, *op. cit.*, p. 13.

88) 정지용, *op. cit.*, p. 207.

89) 이와 같은 문학의 전환적 경향은 누보 로망 *Nouveau Roman*의 기수인 장 리카르 두 Jean Ricardou가 구분한 “모험에 대한 글쓰기 *l’écriture d’une aventure*”와 “글쓰기에 대한 모험 *l’aventure d’une écriture*”이라는 일종의 공식을 떠오르게 한다. “Enfin, la fiction, nous l’avons vu, est soumise à deux mobiles contraires : l’un, illusionniste, tend à réduire la présence du texte en fascinant le lecteur avec des événements. [...] Pour cette diversion, le récit se veut surtout, selon le formule, *l’écriture d’une aventure*. Inversement, s’il choisit de décrire une simultanéité, [...] le mouvement descriptif lui-même. Pour cet index, le récit

실제로 『모래 아이』에서 어느 정도의 일관된 흐름에 따라<sup>90)</sup> 존재의 모험이 전개되는 것은, 총 19장으로 구성되어 있는 이 소설에서, 13장의 “출구 없는 밤”까지, 즉 소설의 절반이 약간 넘는 분량에만 할애되어 있다. 그 이후로는 청중이었던 자들이 차례로 이야기꾼이 되고, 나아가 신비스러운 분위기를 풍기는 눈먼 음유시인과 같은 새로운 이야기꾼들이 등장하여 몽환적인 언어를 쏟아냄으로써 이야기의 모험을 극대화 시킨다. 즉 이 소설에서의 서술은, “주인공이 남긴 일기장의 실타래가 점차 풀려감에 따라 이야기꾼, 그리고 뒤이어 청중들에 의해 이끌리면서 그날그날, 그리고 하나씩 문을 통과하며 짜여져 나간다.”<sup>91)</sup>

이 이야기의 모험은 먼저 이야기꾼이 등장함으로써 구전의 전통을 차용하여 이루어진다는 점, 그리고 이야기꾼의 입을 통하여 전해지는 ‘이야기 그 자체에 대한 이야기’가 이야기가 담고 있는 내용만큼이나 중요한 비중을 차지하고 의미를 지닌다는 점, 나아가 이 모험의 기원이 되는 일기장의 신비로운 속성으로 인하여 이야기는 수수께끼와 같은 모호성을 지닌다는 점으로 특징지어질 수 있다.

## 2.1. 구전의 차용: 독백 서술의 해체와 공모의 예술

이 작품은 ‘바깥 이야기’ 안에 ‘속 이야기’가 들어가 있는 액자식 구조를 취하고 있다. 그런데 보통 ‘속 이야기’가 서술의 중심에 놓이며 ‘바깥 이야기’에 우위를 점하는 일반적 특성을 넘어서, 『모래 아이』의 ‘바깥 이야

---

s’offre plutôt comme l’aventure d’une écriture.”, Jean Ricardou, *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris: Éditions du Seuil, 1971, p. 32.

90) 시간성의 파괴라는 측면은 『모래 아이』를 설명할 수 있는 의미 있는 특징 중의 하나이다. 그럼에도 불구하고, 이야기꾼이 실종된 후 다양한 목소리가 등장하여 이야기가 분화되고 혼란스러워지기 이전까지는, 주인공의 삶을 중심으로, 출생 전, 유아기, 청소년기, 성년기 등의 성장의 관문을 통과하면서 어느 정도의 일정한 흐름이 유지된다고 볼 수 있다.

91) “Menée par le conteur, puis par les auditeurs, elle se tisse au jour le jour, porte après porte, suivant la trame continue du journal.”, Françoise Gaudin, *La fascination des images: Les romans de T. Ben Jelloun*, Paris: L’Harmattan, 1998, p. 44.

기’는 서술의 차원에서 그 자체로 하나의 독특하고 독립적인 지위를 가진다. 즉, 이 ‘바깥 이야기’는 유일한 이야기의 전달자가 등장하여 이야기를 소개하고 그것에 대한 관점을 제시하는 역할을 담당하는 단순한 ‘틀’로서 존재하지는 않는다는 것이다. 『모래 아이』에서는, 동일한 주인공에 대한 이야기를 하기 위해 다수의 이야기꾼이 앞 다투어 등장하고, 청자와의 적극적인 상호 작용을 통해 함께 이야기를 만들어 나감으로써 이야기 차원의 모험이 가능해 진다.

바깥 이야기는 아랍식 전통 광장에 모인 청중들과 이야기꾼을 중심으로 전개된다. 그리고 이 광장은 이 소설의 배경이 되는 모로코의 상징적 공간인 마라케쉬Marrakech의 광장으로, “뱀으로 재주를 피우는 마법사나 당나귀 조련사, 푹대기 곡예사, 사기꾼, 차력사, 술 취한 무희들과 외다리 서커스 재주꾼, 주머니가 열다섯 개 달린 마법의 젤라바, 불운을 쫓아준다는 하이에나의 간과 약초를 파는 푸른 옷의 사내들, 점술가, 증기로 쪼낸 양 머리 고기를 팔던 가게, 양젓집 자제들에게 춘화를 보여주는 사람들”<sup>92)</sup>이 모두 모여 아랍의 대중문화를 상징적으로 구현하는 곳이다. 또한 각기 다른 곳에서 온 사람들이 모이고 흩어지며 이야기들이 만들어지고 전파되는 장소이기도 하다.

이야기꾼이 광장에 나타나 청중들에게 이야기를 들려주고 사라지는 구전oralité의 양식은 마그레브의 토양인 아랍 문화를 대표하는 전형적인 요

---

92) 전통적인 광장이 현대식 광장으로 탈바꿈하고 이야기꾼이 실종되자, 이 이야기의 가장 충실한 청중이었던 세 명의 인물은 사라져 버린 광장을 추억하며 다음과 같이 한탄한다. “Plus de charmeurs de serpents, plus de dresseurs d’ânes ni d’apprentis acrobates, plus de mendiants montés du Sud à la suite de la sécheresse, plus de charlatans, plus d’avaleurs de clous et d’épingles, plus de danseurs ivres ni de funambules unijambistes, plus de djellabas magiques aux quinze poches, plus de gamins simulant l’accident sous un camion, plus d’hommes bleus vendant des herbes et du foie de hyène pour jeter le sort, plus d’anciennes putains reconverties dans la voyance, plus de tentes noires fermées sur le mystère à garder précieusement au fond de la mémoire, plus de joueurs de flûte qui charment les jeunes filles, plus de boutiques où l’on mange des têtes de mouton cuites à la vapeur, plus de chanteurs édentés et aveugles qui n’ont pas de voix mais qui s’entêtent à chanter l’amour fou de Qaïss et Leïla, plus de montreurs d’images érotiques aux fils de bonne famille, la place s’est vidée.”, *ES*, pp. 135-136.

소 중 하나이다. 아랍 세계에서 구전 대중 문학은 최근까지도 글로 쓰여진 문학에 비하여 중요한 부분을 차지해 왔다.<sup>93)</sup> 특히 아랍 상상계의 대표적인 요소라고 할 수 있는 『천일야화』를 떠올려본다면 이야기나 전설, 그리고 그것을 말로 전달해주는 이야기꾼의 전통이 얼마나 이 문명을 상징적으로 구현하고 있는 것인지 어렵지 않게 이해할 수 있다.

구전형태의 이야기 전통이 도입됨으로써 무엇보다 우리는 이야기꾼과 그 이야기를 듣는 이들 사이의 직접적이고 즉각적인 상호 작용을 통하여 “공모의 예술”<sup>94)</sup>을 구현됨을 확인한다. 아흐메드/자흐라의 이야기는 그 실제 인물로부터 일기장을 직접 건네받았다고 주장하는 한 이야기꾼에 의하여 시작되는데, 청중들 앞에 선 이 이야기꾼은 초반부터 이야기를 매개로 한 자신과 청중들 사이의 공모의식을 공공연하게 표현한다.

이것은 모험일까 아니면 시험일까? 나는 그 둘 다라고 하겠네. 나와 함께 떠날 자들은 충성의 서약으로서 오른손을 들게나. 그 밖의 사람들은 다른 이야기를 좇아 다른 이야기꾼들에게 가버려도 좋네.

Est-ce une aventure ou une épreuve? Je dirais l'une et l'autre. Que ceux qui partent avec moi lèvent la main droite pour le pacte de la fidélité. Les autres peuvent s'en aller vers d'autres histoires, chez d'autres conteurs.<sup>95)</sup>

---

93) 이 주장과 관련하여 다음의 문단을 참고할 수 있다. “Dans le monde arabe en général la littérature populaire orale constituait, jusqu'encore récemment(avant l'introduction massive des Mass-médias), une part importante de la littérature comparée à la production écrite. La civilisation arabe a connu notamment les Khurafa-s ou contes merveilleux, racontés dits souvent, dans les familles ou bien sur la place publique par des personnes âgées.”, Khaled M. Elmahjoub, “La Poétique Métisse dans la littérature maghrébine polyglotte. Étude comparative entre *L'Enfant de sable* de Tahar Ben Jelloun et *L'Herbe de la nuit* d'Ibrahim Alkoni”, *Al-satil Journal*, Vol. 2, No. 4, 7th October University-Libya, 2008, p. 29.

94) “Le conte populaire dit est avant tout, art de connivence, art de complicité... art de contact direct entre le conteur et ceux qui l'écoutent.”, Dany Hadjadj, “Du relevé de folklore au conte populaire: avec Henri Pourrat, promenade aux fontaines du dire”, in *Frontières du conte*, Paris: C.N.R.S., 1982, p. 59. *Ibid.*, p. 30에서 재인용.

95) *ES*, p. 17.

그는 자신이 전하게 될 이야기가 단선적으로 흘러가며 완결되는 일반적인 이야기와는 거리가 멀 것임을 미리 경고한다. 동시에 그는 이야기를 듣게 될 청중들 또한 이 이야기에 대하여 끝까지 책임을 지고 함께 해야 한다는 사실을 강조한다. 그렇기 때문에 주인공의 이야기가 시작되고 아버지의 꿈을 통하여 주인공의 험난한 운명이 예고되자 그들의 공모의식은 더욱 강해질 수밖에 없다.<sup>96)</sup>

나의 친구들이여, 이제 시간이 아주 빠르게 흘러가면서 우리를 놓아버릴 거라네. 우리는 더 이제 더 이상 구경꾼들이 아니야. 우리 역시 우리 모두를 같은 공동묘지에 묻어버릴 수도 있는 이 이야기에 올라타게 된 거라네.

A présent, mes amis, le temps va aller très vite et nous déposséder. Nous ne sommes plus des spectateurs; nous sommes nous aussi embarqués dans cette histoire qui risque de nous enterrer tous dans le même cimetière.<sup>97)</sup>

죽음에까지 이를 수 있는 험난한 여정이 예상되는 이야기의 모험을 시작한 모든 사람들은 공모의식 속에 하나가 된다. 게다가 이야기꾼이 사용한 동사 ‘embarquer’는, 본디 배를 비롯한 이동 수단에 올라타는 것을 의미하는 단어<sup>98)</sup>로, 목적지에 도착할 때까지 이야기라는 배에 올라탄 모든 이들은 일종의 ‘운명 공동체’가 된다. 배를 타고 목적지를 향해 떠나는 여정은 수많은 위험이 도사리고 있고 예상치 못한 사고가 발생할 수 있는 모험의 여정이다. 승선한 사람 모두를 “같은 묘지에 묻어버릴 수도 있기 때문”이다. 그리고 이러한 의식은, 광장에 앉아 이야기를 하는 이야기꾼과 그의 말에 귀를 기울이고 있는 청중들 사이에 현장성과 동시성이 유지되기 때문에, 그들로 하여금 적극적인 참여와 상호작용을 가능하게 한다. 그래서 이야기꾼은 존재의 모험이 혼란 속으로 빠져들수록 그것을 지탱하는

96) 이야기꾼은 실제로 자신의 이야기를 듣는 청중들을 “오 나의 친구이자 공모자여”라고 칭하기도 한다. “[...] ô mes amis et complices [...]”, *ES*, p. 18.

97) *ES*, p. 24.

98) “Faire monter à bord d’un bateau, d’un navire, pour un déplacement.”, *Trésor de la Langue Française informatisé* 일반 사전의 ‘embarquer’ 항목 참고.



이야기에 청중들의 참여를 독려하고, 청중들은 그들 스스로 나서 이야기꾼의 이야기에 반박하거나 수정을 가하면서 자신의 의견을 보탠다.

이리하여 그는 홀아비가 됐다고! 벗들이여! 그의 삶에서 이 일화는 고통스럽고 혼란스러운 일이었으며 이해할 수 없는 일이었지.

— 청중 가운데 한 사나이가 반박하고 나섰다. “아니! 그건 완벽하게 당연한 일이오! 그는 자신을 안심시키고 자기 존재를 확고히 하기 위해서 그가 없은 불구자를 이용했소. 그 이야기를 들으니 지난 세기 말에 이 나라 남쪽 지방에서 떠돌던 다른 이야기 하나가 떠오르는구려. 그 얘기를 좀 빨리 해보리다. 안타르라고 불리던 가공할만한 한 장군에 대한 이야기요. 그는 무자비한 지도자, 짐승과 같은 난폭한 자로서, 그의 잔혹함에 대한 명성은 부족과 국경을 넘어섰지. [...] 그는 전설적인 용맹을 갖춘, 가히 모범적인 사나이였던 거요. 이 남자, 이 비밀스런 안타르는 항상 권총을 소지하고 잠을 잤는데, 그가 죽은 다음날, 사람들을 알게 됐소. 그토록 두렵고 가공할 만한 힘이 여자의 몸에서 나왔다는 사실을 말이오.”

Ainsi, il devint veuf! Amis! Cet épisode de sa vie fut pénible, trouble et incompréhensible.

— Non! C'est tout à fait logique! répliqua un homme de l'assistance. Il s'est servi de cette pauvre infirme pour se rassurer et renforcer son personnage. Cela me rappelle une autre histoire qui est arrivée à la fin du siècle dernier dans le sud du pays. Permettez-moi que je vous la conte rapidement: c'est l'histoire de ce chef guerrier, un être terrible, qui se faisait appeler Antar; c'était un chef impitoyable, une brute, une terreur dont la renommée dépassait le clan et les frontières. [...] c'était un homme exemplaire, au courage légendaire, cet homme, cet Antar secret qui dormait avec son fusil, on découvrait, le jour où il mourut, que cette terreur et cette force logeaient dans un corps de femme.<sup>99)</sup>

이름 없는 한 청중이 자리에서 일어나 이야기꾼의 말을 끊고 그에 반박하면서 내놓는 안타르Antar라는 이름을 가진 장군의 이야기는 곧바로 아흐메드/자흐라의 이중적 운명을 환기시킨다. 즉 그가 들려주는 이야기는

---

99) *ES*, pp. 83-84.

아흐메드/자흐라의 이야기 안에, ‘안타르’라는 인물이 등장하는, 그와 유사성을 지닌 또 다른 작은 이야기가 존재하는 미장아빔 *Mise en abyme*<sup>100)</sup> 식 이야기이다. 앙드레 지드 *André Gide*에 의하여 용어가 고안되기 이전부터, 이 입체적 구조는 역사 속에서 문학이나 회화를 통해 어렵지 않게 찾아볼 수 있는 양식이긴 하지만, 이것은 20세기에 들어 특히 누보로망 작가들에게 환영을 받고 그들에 의해 심층적으로 사용되고 연구되었다.<sup>101)</sup> 그리고 이들이 추구하던, 전통적 의미의 통일된 줄거리의 해체라든가 소설 속 시간성의 파괴, 이야기의 과편화와 같은 경향을 상기해볼 때, 청중의 개입으로 인해 전해지는 또 다른 액자 속의 작은 이야기는 아흐메드/자흐라의 운명과 겹치면서, 전통적 서술 구조의 해체라는 작품의 특징적 효과에 기여하는 것으로 볼 수 있다.

이야기꾼은 다시 청중의 이야기에 개입하여 이 새로운 차원의 이야기를 이어나간다.

그 순간 이야기꾼이 미소를 지으며 끼어들었다. “그래, 이 친구야, 나도 그 이야기를 안다네. [...] 그는 ‘고독한 지도자’였고, 그에게 다가간 모든 사람들을 매혹시켰지. 가끔 그는 베일을 쓰고 나타났어. [...] 실은 그는 한 거친 매력을 지닌 젊은이와 밤을 보내고 있었던 거야. [...] 물론 그는 그녀가 몸만 여자라는 걸, 자기 품에 안겨있을 때만 여자라는 사실을 결코 알지 못했지. [...] 그들은 말을 별로 주고받지 않았어. 몸은 섞되 영혼은 각자 지키고 있었거든. 그런데 어느 날 두 사람이 다투게 되었다고 하더군. 그건 동침 중에 여자가 남자를 엮드리게 하고 위에 올라가서 비역질하

100) 미장아빔 *Mise en abyme*이란 문학 비평 용어는 앙드레 지드가 프랑스 문장(紋章, Blason) 용어를 차용하여 고안해 낸 것이다. 이것은 작품 속에 또 하나의 작품이 끼워져 들어가 있는 구조를 말하며, 문학과 회화를 비롯한 다양한 예술 영역에서 많은 예들을 찾아볼 수 있다. 지드는 자신의 일기에서 다음과 같이 이 비평 용어를 고안해 낸다. “[...] c’est la comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à en mettre un second «en abyme».”, *André Gide, Journal 1889-1939*, Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1946, p. 41.

101) 미장아빔에 관한 자세한 소개와 연구는, Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris: Éditions du Seuil, 1977 참고. 달랑바흐는 그의 저서에서 이 개념에 대하여 다음과 같이 총체적으로 정의를 내린다. “[...] est mise en abyme toute enclave entretenant une relation de similitude avec l’œuvre qui la contient.”, Lucien Dällenbach, *op. cit.*, p. 18.

는 시늉을 했던 거야.

A ce moment-là intervint le conteur qui, avec un sourire, dit: Oui, ami je sais cette histoire aussi. [...] Il s'agit du «leader isolé», celui qui fascina tous ceux qui l'ont approché. Parfois il se présentait voilé; [...] en fait il offrait ses nuits à un jeune homme à la beauté rude [...] Bien sûr il n'a jamais su que cette femme n'était femme que sous son corps, que dans ses bras. [...] Ils se parlaient peu; mêlaient leurs corps et préservaient leurs âmes. On raconte qu'ils se sont battus une nuit parce qu'en faisant l'amour elle a pris le dessus après l'avoir mis à plat ventre, et simulait la sodomisation.<sup>102)</sup>

안타르라는 인물은 낮에는 모든 사람들을 매혹시키는 강하고 고독한 장군으로서 무리에 군림하고, 밤이 되면 무명의 한 여인이 되어 자신의 정체를 모르는 한 젊은 남자와 사랑을 나눈다. 낮에는 남자로 그리고 밤에는 여자로 살아가는 이 인물은 그 즉시 아흐메드/자흐라를 떠올리게 하면서 그의 존재를 보다 상징적이고 암시적인 방식으로 압축하여 환기시킨다.

이 이야기는 그 주인공이 안타르라는 이름을 가진 장군으로 정확히 밝혀져 있기 때문에 어느 정도 독립된 지위를 갖기는 하지만, 그려진 삶의 모습이 결국 아흐메드/자흐라의 삶과 강한 유사성을 지니면서 서로 겹쳐진다는 점에서, 그 이후로 더욱 심화될, 파편화된 아흐메드/자흐라의 모험을 담은 이야기들의 한 변주가 되기도 한다. 그리고 청중에 의해 시작된 이 끼워진 이야기에 다시 개입한 이야기꾼은 “그녀의 아름다움은 감춰진 진실의 본질처럼, 눈부신 빛과 어둠 사이를 오가는 수수께끼처럼 돌연히 그 모습을 드러냈다”<sup>103)</sup>고 덧붙인다. 즉 이 삽입된 이야기는 전체 이야기의 단순한 반복이나 모방에 그치지 않고, 그것을 반복하여 말하되, ‘다르게’ 말하면서<sup>104)</sup> 상징적이고 압축적인 방식으로 아흐메드/자흐라가 지닌

---

102) *ES*, p. 84.

103) “ [...] c'était une femme dont la beauté apparut brusquement comme l'essence de cette vérité cachée, comme l'énigme qui oscille entre les ténèbres et l'excès de lumière. ”, *ES*, p. 85.

104) 방미경, 「작품 속의 작품-Mise en abyme」, 『현대 비평과 이론』, 13호, 한신

혼종의 삶을 환기시키고, 그 모호성 속에서 피어날 수수께끼와 같은 신비로움을 암시하는 역할을 한다고 할 수 있다. 즉 상호작용을 가능하게 하는 이 공모의 예술은 이 이야기에 참여한 모든 사람들이 목소리를 내게 함으로써 이야기의 분화를 촉진시킨다. 그리고 그 과정 속에서 미장아빔과 같은 형식의 도입을 가능하게 하면서 전통적 서술구조를 해체시키고 다성적 이야기를 구축해나가는 것이다.

나아가 상호작용의 현장성과 다양한 목소리의 혼재는 공모의식의 관계를 넘어 화자와 청자의 권력적 관계를 전복시키기에 이른다.

이야기꾼이 이 편지를 읽는 동안 키가 크고 마른 한 사내가 원 한 가운데를 가로지르거나 그 주위를 맴돌고 막대기를 휘저으면서 끊임없이 왔다 갔다 하고 있었다. 그는 마치 무언가를 바로 잡기 위해 항변을 하거나 말할 기회를 잡으려는 듯 했다. 그는 가운데에 서더니 그의 지팡이로 이야기꾼과 거리를 두더니 청중들에게 말했다. “이 자는 여러분들에게 진실을 감추고 있소. 그는 당신들에게 모든 것을 말하기가 두려운 거요. 이 이야기를 저 자에게 해준 사람이 바로 나란 말이오. 이 이야기는 정말 끔찍하지. 나는 이 이야기를 지어낸 게 아니오. 나는 그 일을 직접 겪었던 말이오. 내가 바로 아흐메드의 아내, 파티마의 오빠 되는 사람이라오.”

Pendant que le conteur lisait cette lettre, un homme, grand et mince, ne cessait d’aller et venir, traversant en son milieu le cercle, le contournant, agitant un bâton comme s’il voulait protester ou prendre la parole pour rectifier quelque chose. Il se mit au centre, tenant à distance le conteur avec sa canne, il s’adressa à l’assistance: “Cet homme vous cache la vérité. Il a peur de tout vous dire. Cette histoire, c’est moi qui la lui ai raconté. Elle est terrible. Je ne l’ai pas inventée. Je l’ai vécue. Je suis de la famille. Je suis le frère de Fatima, la femme d’Ahmed [...]”<sup>105)</sup>

지금까지 아흐메드/자흐라의 일기장 진본을 갖고 있다고 주장하면서,

---

문화사, 1997, p. 313.

105) *ES*, p. 67.

자신이 곧 그 비밀의 책이 되어버렸기 때문에 자신의 밤과 몸을 통하지 않고서는 그 책을 접할 수 없다<sup>106)</sup>고 청중들에게 공언하던 이야기꾼은, 아흐메드의 아내인 파티마의 오빠라고 주장하는 새로운 이야기꾼에 의해 반박 당한다. 그리고 청중의 무리에 끼어서 이야기를 듣고 있었을 이 새로운 이야기꾼은, 앞선 이야기꾼이 청중들에게 진실을 감추고 있다고 폭로함으로써 혼란을 가중시킨다. 그의 주장이 사실이라면 지금까지 그의 입에서 흘러나온 이야기는 모두 거짓이 되기 때문이다. 그런데 이 새로운 이야기꾼은 이 일을 단순히 들어서 알고 있는 것이 아니라 직접 겪었고, 첫 번째 이야기꾼이 이 이야기를 알고 있는 것도 모두 자신이 전달해준 덕분이라고 증언하기 때문에 그의 주장은 더욱 힘을 얻으며 동시에 청중들이 겪는 혼란은 증폭된다.

두 번째 이야기꾼의 등장은 이야기꾼과 청중 사이의 권력관계와 위계질서를 결정적으로 무너뜨리는 결과를 초래한다. 청중이었던 자가 이야기의 허위를 고발하고 자신이 지닌 이야기의 진실성을 주장함으로써 이야기꾼의 자리를 대체하고, 이야기꾼이었던 자는 이제 그가 들려주는 이야기의 한 명의 청중으로서 새롭게 자리 잡는 것이다.

자, 저기 우리의 옛 이야기꾼이 다시 돌아오는 모습이 보인다고. 그도 우리와 함께 자리를 잡고 앉는구려. 그래요, 잘 오셨소이다! 나는 당신의 이야기를 이어나갈 뿐이요. 당신을 밀어낸 것 같은데, 나의 참을성 없는 행동을 양해해주시구려. [...] 이리 오시오, 내게 더 가까이 다가앉으시구려. 당신은 내 이야기에 끼어들어도 좋소.

Tiens, je vois là-bas notre vieux conteur revenir. Il s'assoit avec nous. Bienvenue, oui! Je ne fais que poursuivre ton histoire. Je t'ai peut-être bousculé. Excuse mes gestes d'impatience. [...] Approche-toi; viens plus près de moi. Tu pourras intervenir dans cette histoire.<sup>107)</sup>

106) “Vous ne pouvez y accéder sans traverser mes nuits et mon corps. Je suis ce livre. Je suis devenu le livre du secret; j’ai payé de ma vie pour le lire.”, *ES*, pp. 12-13.

107) *ES*, p. 71.

이와 같이 아흐메드/자흐라의 존재의 모험은 이야기의 권력을 지닌 자에 의한 단일한 목소리로 전달되지 않는다. 언급한바와 같이 이야기꾼에 의해 만들어지는 예술이란 모호성으로 정의될 수 있기 때문에, 이야기는 그 자리에서 즉시 수정되고 보완되며 때로는 유일하게 이야기를 알고 있고 그것을 전달하는 역할을 맡은 이야기꾼의 권력마저 실종되면서 그 위계적 질서가 파괴되는 것이다. 이로써 이야기꾼이 들려주는 이야기의 내용과 그 진실성까지 함께 동요한다.

권력 관계가 파괴된 이야기꾼과 청중들에 의하여 전해지던 이야기는 이제 그 자신의 동시다발적인 해체를 겪기에 이른다. 이야기꾼과 청중들이 모여 앉아 이야기를 공모해나가던 공간인 전통적 광장이 사라지자, 이야기꾼은 죽은 채 발견되고 이야기를 담고 있는 일기장마저 사라져 버린 것이다.<sup>108)</sup> 그러나 이러한 의미의 상실과 미완은 청중들의 보다 적극적인 참여와 개입을 수반하기 마련이다.

우리는 이 이야기의 끝을 결코 알 수 없으리라. 그렇지만 이야기란 끝까지 들려주기 위해 만들어진 것이다.

On ne saura jamais la fin de cette histoire. Et pourtant une histoire est faite pour être racontée jusqu'au bout.<sup>109)</sup>

이야기라는 한 배를 탄 운명공동체에게 선장이 사라졌다면 누구라도 그 자리를 맡아 바다 위를 향해하여 목적지에 도달해야 한다. 그렇기 때문에 살렘Salem, 아마르Amar, 파투마Fatouma라는 이름을 가진 세 명의 청중들은 “이야기란 끝까지 들려주기 위해 만들어진 것”이라고 선언하며 이번엔 그들이 차례대로 이야기꾼이 된다. 한 때는 수동적인 청중으로 머물렀던 새로운 세 명의 이야기꾼들은 “출구 없는 밤”에서 멈추어버린 주인공의 인생, 혹은 그 이야기의 이야기를 추측, 해석, 경험 등의 각자만의 방

---

108) “Le conteur est mort de tristesse. On a trouvé son corps près d’une source d’eau tarie. Il serrait contre sa poitrine un livre, le manuscrit trouvé à Marrakech et qui était le journal intime d’Ahmed-Zahra. […] Quant au manuscrit, il brûla avec les habits du vieux conteur.”, *ES*, p. 136.

109) *Ibid.*.

식대로 이어나가게 되면서 아흐메드/자흐라는 세 개의 서로 다른 삶을 갖게 된다.<sup>110)</sup>

결국 이 소설에는 서로가 진실의 이야기를 알고 있다고 주장하는 총 세 명의 이야기꾼<sup>111)</sup>, 이야기꾼의 실종과 이야기의 미완이 아쉬워 각자가 알고 있는 이야기를 내 놓는 살렘, 아마르, 파투마라는 이름을 가진 세 명의 청중들, 그리고 부에노스아이레스에서 온 눈먼 음유시인이 목소리를 내고 있고, 이 밖에도 이름 없는 다수의 청중들이 서로 다른 목소리로 동일한 이야기에 참여하면서 다성적인 이야기를 만들어 나가고 있다. 즉, “독립적이며, 융합하지 않는 다수의 목소리들과 의식들, 그리고 각기 동등한 권리와 각자 자신의 세계를 지닌 목소리들”<sup>112)</sup>이 함께 작품을 전개시켜 나가

---

110) 세 명의 청중이 이야기꾼이 되어 들려주는 세 가지 이야기는 총 3장에 걸쳐 기술되고 있고, 각 장은 이야기의 전달을 맡은 세 명의 이름으로 제목이 붙여져 있다. 이를 간단히 요약해 본다면 다음과 같다. 그 중 첫 번째인 살렘은, 자흐라가 서커스단의 모자(母子)에게 날이 갈수록 모진 핍박을 받게 되고 결국 서커스 무대에서도 사람들의 야유와 조롱을 받는 ‘서커스의 동물 신세’가 되었다고 전한다. 특히 아들인 압바스가 그녀를 성적으로 학대하는데, 이에 큰 고통을 느끼던 자흐라는 어느 날 조그만 면도날을 몸에 숨겨 두고 있다가 그의 성기를 잘라버렸고, 그녀도 결국 압바스에게 목이 졸려 죽게 되었다는 비극적 결말을 들려준다. 두 번째인 아마르에 따르면, 모자의 손에서 가까스로 탈출한 자흐라는 떠돌며 방황을 하다가 명상 끝에 조용히 죽게 되었다고 한다. 그의 이야기는 살렘의 이야기와 같이 ‘사건’으로 구성되어 있다기보다는, 그 스스로가 되찾은 주인공의 일기장을 읽어주면서 그/녀가 쏟아낸 절망과 고독의 언어를 독백처럼 읊어주는 것으로 이루어져 있다. 마지막으로, 유일한 여성 화자인 파투마는 갑자기 일인칭을 사용하며 자신의 인생 이야기를 들려주는데 결국 이 이야기는 자흐라의 삶과 맞닿아 있다. 즉 파투마의 이야기에서 아흐메드/자흐라의 삶은 결국 그녀의 삶이었던 것으로 전해진다.

111) 이 작품에서, 주인공의 일기장을 소지하고 그 안에 담긴 이야기를 전달하는 역할을 자처하는 ‘이야기꾼conteur’로서 소개되는 인물은, 아흐메드/자흐라로부터 직접 일기장을 전해 받았다고 주장하면서 처음으로 등장하여 이야기를 이끌어 가는 Si Abdel Malek이라는 이름을 가진 자, 파티마의 오빠로서 직접 이 일을 겪었고, 주인공이 죽은 뒤 그의 일기장을 자신이 직접 훑쳐 와서 소장하고 있기에 가장 진정성이 있다고 주장하는 자, 그리고 수많은 이야기의 모험 끝에 작품이 끝나기 직전에 등장하여, 일기장의 글씨가 어느 만월의 밤에 달빛에 모두 사라져버렸다고 증언하는 푸른 터번을 두른 사나이까지 총 세 명이다. 푸른 터번을 두른 사나이는 실종이 되었다가 다시 나타난 이야기꾼으로 소개되고 있지만, 우리는 그가 아흐메드/자흐라의 ‘조카’로부터 일기장을 전해 받은 과정 등을 고백하는 경험담 등을 통해 앞의 두 이야기꾼들과는 또 다른 인물임을 짐작할 수 있다. 이야기꾼들이 일기장을 중심으로 전개되는 이야기와 일기장의 수수께끼와 같은 행적은 2.3장에서 보다 자세하게 분석해 볼 것이다.

112) 미하일 바흐친, 『도스토예프스키 창작론』, 김근식 역, 중앙대학교출판부, 2003,

는 것이다. 결국 우리는 “이러한 방식을 통하여 벤 젤룬이 전통적인 독백 서술을 해체시키고 이야기를 하는 사람과 이야기를 듣는 사람 사이의 위계를 전복시킴으로써 그의 이야기 안에 다원적이고 모순적인 서술을 만들어”<sup>113)</sup>내는 것으로 볼 수 있다.<sup>114)</sup>

그런데 여기서 주목할 점은 구전의 전통을 차용하여 만들어진 이 다원적이고 모호한 이야기는 상당히 서구적인 서사의 양식을 따르고 있다는 사실이다. 앞서 언급한 다수의 화자의 존재와 이로 인한 이야기의 분열과 해체의 양상은 특히 ‘포스트모더니즘’ 문학의 경향에 합류하고 있다. 독립 이후로 서서히 변화되어온 마그레브 문학의 양상을 “기이한 자아le moi étrange”에 대한 글쓰기로 보고 그 흐름을 “자아에 대한 보다 개인적 차원의 문제제기로의 이행”, 즉 “새롭게 건설되던 집단의 정체성을 추구하던 자아가 오늘날에는 그 자신의 지표를 찾아가는”<sup>115)</sup> 여정으로 파악한 마크 공타르Marc Gontard는, 이 흐름을 포스트모더니즘의 경향으로 파악하면서, 이야기에 대한 불신과 이로부터 야기된 과도한 서사의 실행 등을 그 특징으로 설명한다. 그리고 벤 젤룬은 바로 이러한 경향에 부합하는 작가로서, 형태적 특성을 통하여 의미를 만들어 내고 텍스트의 조합으로 의미의 효과를 창출한다. 이와 같은 시도에 대하여, “두 언어를 사용하는 작가가, 태생 국가의 대중문화가 선호하는 ‘이야기conte’라는 표현 방식으로부터, 외국에서 차용한 ‘소설roman’이라는 문학 전통의 형식으로 이행”<sup>116)</sup>하는 과정으로 이해하는 관점도 가능하다.

---

p. 5.

113) “Une telle tradition technique permet donc à Ben Jelloun de faire éclater le monologisme narratif traditionnel et d’instaurer dans son récit une narration plurielle et contradictoire avec le renversement de la hiérarchie narrateur/narrataire.”, Marc Gontard, “Méta-narration et auto-référence dans *L’Enfant de sable*”, *Le moi étrange. Littérature marocaine de langue française*, L’Harmattan, 1993, p. 15.

114) 이와 같이 파편화된 글쓰기와 다양한 서술적 시점의 사용은 독립 이후의 마그레브 작가 세대가 보여주는 중요한 문학적 경향이기도 하다.

115) “Or, après la violente demande d’être qui caractérise les années 70, on assiste à présent, dans la plupart des textes marocains, à un glissement vers une problématique plus personnelle du Moi. Après avoir cherché à s’intégrer dans une identité collective renaissante, le Moi tente aujourd’hui de découvrir ses propres repères, [...]”, Marc Gontard, *op. cit.*, p. 8.



작가는 두 문화 혹은 두 언어 사이에 끼어 있는 이중적 상황에서 출발하여, 파악하기 어렵고 언제나 동요하는 존재의 의미를 그 주제로 삼는다. 그러나 단순히 그것을 재현해 내는 것만으로는 부족하다는 사실을 인지한 작가는, 문제의식을 포스트모더니즘의 경향에 합류시켜 이야기 차원으로 확대시킴으로서 그 불안정성의 의미를 증폭시키는 것이다.

## 2.2. 이야기에 대한 이야기: ‘일곱 개의 문’과 메타픽션

이야기꾼의 권력이 흔들리고 이에 따라 이야기의 진실성마저 위협을 받는 이야기의 운명은, 텍스트를 만들어 낸 작가의 절대적 지위가 동요하고 소설이라는 장르의 창작 행위에 대한 반성적 의식이 첨예해지는 현대 문학의 경향을 다시 한 번 떠오르게 한다. 이러한 맥락에서, 『모래 아이』에 등장하는 이야기꾼들을 통하여 드러나는 중요한 서술적 방식은 바로 “텍스트가 쓰여 지면서 그것이 이야기가 되어가는 과정과 방식을 함께 이야기하는 것”<sup>117)</sup>에 있다.

즉 이야기의 모험에 참여함으로써 드러나는 또 하나의 주목할 만한 특징은 바로 이야기꾼들은 단순한 아흐메드/자흐라 이야기의 전달자에 그치지 않는다는 사실에 있다. 그들은 자신이 전달하는 이야기의 내용 혹은 주인공에 대한 평가 이외에도 ‘이야기에 대한 이야기’ 자체에 많은 부분을 할애하고 있다. 이야기꾼은 아흐메드/자흐라의 이야기를 전달하면서, 자신과 이야기와의 관계, 혹은 그 이야기를 가능하게 만든 주인공의 일기장에 대한 이야기, 불안정한 여정을 따라가는 이야기의 전개 과정 등을 이야기 사이사이에 끊임없이 병치시킨다. 이로써 청중들은 우리가 두 가지의 모험에 동시에 참여하고 있다는 인상을 얻게 되는 것이다.

무엇보다 이야기꾼이 이야기 그 자체에 대한 청중들의 주의를 환기시키

---

116) “L’écrivain bilingue se déplace donc d’un mode d’expression privilégié de la culture populaire de son pays natal, le conte, à une forme empruntée, à une tradition littéraire étrangère, le roman.”, Khaled M. Elmahjoub, *op. cit.*, p. 30.

117) “Le texte, en s’écrivant, raconte la manière dont il devient récit.”, Marc Gontard, *op. cit.*, p. 14.

기 위해 수행하는 작업은 이야기에 대한 은유métaphore를 제시하는 것이다.

이 이야기는 밤과 같은 구석이 있지. 어둡긴 하지만 이미지가 풍부하다  
고나 할까. 필히 약하고 부드러운 빛으로 마무리 지어야 할 걸세. 새벽에  
이르면 우리는 이 이야기에서 풀려날 거야. 우리는 흡사 반세기는 되는 듯  
길고 고단할 하룻밤만큼 폭삭 늙어 있겠지.

Cette histoire a quelque chose de la nuit; elle est obscure et pourtant  
riche en images; elle devrait déboucher sur une lumière, faible et douce;  
lorsque nous arrivons à l'aube, nous serons délivrés, nous aurons vieilli  
d'une nuit, longue et pesante, un demi-siècle [...] 118)

첫 번째로 등장한 이야기꾼이 본격적인 이야기를 시작하기에 앞서 청중  
들에게 제시하는 이야기에 대한 은유는 바로 ‘밤nuit’이다. 밤은 어둡지만  
풍부한 이미지를 갖고 있으며, 불안하고 막막한 암흑의 시간이지만 동시  
에 필연적으로 찾아올 빛을 준비하는 시간이기도 하다. 또한 밤이라는 이  
중적인 시간이 만들어 내는 어둠 속에서 모든 것은 불확실해지고 ‘어두  
운 생각들 idées noires’이 지배하게 되지만, 동시에 ‘무의식’이 해방되는  
비이성의 시간으로서<sup>119)</sup>, 현실과 환상을 넘나드는 몽환적이고 풍요로운  
사고의 활동이 가능해진다. 이 이야기는 한 치 앞을 알 수 없을 어둠 속  
에서 위태롭게 이어지고 있지만, 이 이야기를 가능하게 하는 아흐메드/자  
흐라의 일기장은 어두운 밤에 주인공의 풍부한 상징의 언어로 쓰여 졌음  
을 기억해야 한다.

이야기에 대한 은유는 밤이라는 시간에 한정되지 않고 사막이라는 공간  
으로 나아간다. 사막은 무엇보다 고행과 현기증, 방랑과 고독의 공간이다.

---

118) ES, p. 15.

119) “Mais entrer dans la nuit, c’est revenir à l’indéterminé, où se mêlent  
cauchemars et monstres, les *idées noires*. Elle est l’image de l’inconscient et,  
dans le sommeil de la nuit, l’inconscient se libère.”, Jean Chevalier et Alain  
Gheerbrant, “Art. Nuit”, *Dictionnaire des symboles*, Paris: Editions Robert  
Laffont et Editions Jupiter, Coll. Bouquins, 1982, p. 682.

[...] 이 이야기는 또한 사막이기도 하다네. 타는 듯 뜨거운 모래 위를 맨발로 걸어가야 할 걸세. 저 멀리 지평선 그려지는 오아시스가 있을 거라고 믿으며 아무 말 않고 걸어야해. 그 오아시스는 끊임없이 하늘 쪽으로 멀어만 진다네. 계속 걸어야만 하고 현기증에 사로잡히지 않으려면 뒤를 돌아보아서는 안 되네. 우리가 앞으로 나아가면 우리의 발걸음이 길을 만들어 낼 걸세. 우리 뒤로는 오직 공허와 낭떠러지 그리고 무(無)밖에는 아무런 자취도 남지 않지. [...] 우리의 발걸음은 우리의 정신이 이 이야기를 믿는 만큼 우리를 멀리 데려다 줄 걸세.

[...] cette histoire est aussi un désert. Il va falloir marcher pieds nus sur le sable brûlant, marcher et se taire, croire à l'oasis qui se dessine à l'horizon et qui ne cesse d'avancer vers le ciel, marcher et ne pas se retourner pour ne pas être emporté par le vertige. Nos pas inventent le chemin au fur et à mesure que nous avançons; derrière, ils ne laissent pas de trace, mais le vide, le précipice, le néant. [...] Ils nous mèneront aussi loin que nos esprits croiront à cette histoire.<sup>120)</sup>

내리찍는 태양 아래에서 맨발로 뜨거운 모래 위를 묵묵히 걸어야 하는 사막의 체험은 강렬한 고행의 이미지를 만들어 낸다. 그런데 이곳에는 동시에 오아시스에 대한 희망이 있다. 이 희망은 사막이라는 고통의 공간을 견뎌내면서 묵묵히 걸어야 할 이유와 원동력을 마련해 준다. 게다가 비록 오아시스가 존재하지 않거나 혹은 찾아내지 못하게 된다 하더라도, 그 과정에서 얻게 되는 사막의 소중한 가르침이 있다는 사실을 우리는 수많은 텍스트와 증언을 통하여 알고 있다.<sup>121)</sup>

120) *ES*, pp. 15-16.

121) 사막은 프랑스 작가들과 마그레브 작가들 모두에게 글쓰기의 주제로서 매혹적인 공간이며, 우리는 이와 관련한 많은 텍스트들을 찾아볼 수 있다. 한 가지 예를 들어보자면, 알베르 멤미는 자신의 소설 『사막 *Le désert*』에서, 사막에 유배되었던 주인공 Jubair Ouali El-Mammi의 목소리를 통하여 다음과 같이 사막의 교훈을 언급한다. “C’est au désert, pourtant, que j’ai appris cette insigne vérité, la première de toutes: il faut faire la paix avec soi. C’est pour l’y avoir découverte que j’ai passionnément aimé le désert; c’est pour me la remettre en mémoire que j’y suis périodiquement retourné. La pensée du désert me devint un talisman que je pouvais invoquer à volonté: «Rappelle-toi, lorsque tu n’avais rien et ne dépendais de personne.» Il me semble alors que rien ne peut m’atteindre, au moins dans l’essentiel de mon être.”, Albert Memmi, *Le désert*,

이야기꾼이 이야기에 대한 은유로서 제시한 밤과 사막은 어둡지만 동시에 풍부한 이미지를 가지고 있거나, 고행과 죽음의 위험이 도사리고 있지만 동시에 오아시스에 대한 희망을 품고 있는 양가성의 공간이다. 이야기의 은유가 이야기와 포개어 짐으로써 청중들은 이야기가 속 주인공의 운명과 동시에 그것을 담아내는 이야기의 운명을 함께 인지하게 된다.

일종의 메타픽션Meta-fiction의 목소리를 들려주는 이야기꾼의 이야기에 대한 이야기들은 『모래 아이』에서 이야기가 담고 있는 내용만큼이나 중요한 위치를 차지한다. 그리고 이 작품의 의미 작용과 그 형성에 필수적인 역할을 담당한다고 볼 수 있다. 포스트모더니즘 소설의 일종으로 간주되는 메타픽션은, 소설을 쓴다는 행위 자체에 대한 반성적 의식이 첨예화된 장르로, “일차적인 관심사는 소설의 형식을 빌려 무엇인가를 재현하는 것이 아니라 소설의 인공품적 성격을 드러내는 것, 소설 제작의 과정 자체를 노출시키는 것”에 있다. 여기에서 소설을 쓰는 일과 소설에 관해서 사고하는 일, 소설 이론의 문제들을 탐색하는 일은 불가분의 관계에 있다. “메타 소설은 이처럼 소설 창작의 실재를 통하여 소설의 이론을 탐구하는 자의식적 경향의 소설들을 가리킨다.”<sup>122)</sup> 『모래 아이』는 바로 “서술 행위의 연출과 자기 참조auto-référence라는 전략을 통하여 이야기의 모든 이론을 새겨 넣은”<sup>123)</sup> 소설이라고 볼 수 있다.

이러한 맥락에서 이야기꾼은 이 이야기에 일종의 여정itinéraire의 이미지를 끊임없이 부여한다. 특히 이야기꾼은 이 이야기에 일곱 개의 문<sup>124)</sup>이 있다는 사실을 강조하면서 아흐메드/자흐라의 이야기가 진행됨에 따라 그 문을 하나씩 통과해야함을 여러 차례 청중들에게 환기시킨다. 총 19개의 장으로 구성되어 있는 이 소설에서 7개의 장은 바로 이 문들의 이름을 갖고 있다. 그것은 순서대로 각각 목요일의 문La porte du jeudi, 금요일

---

Paris: Gallimard, 1977, p. 19.

122) 한용환, 『소설학 사전』, 고려원, 1992, pp. 133-135 참고.

123) “Dans cette mise en scène de l’acte narratif et dans la stratégie d’auto-référence qui l’accompagne, s’inscrit toute une théorie du récit.”, Marc Gontard, *op. cit.*, p. 17.

124) “Sachez aussi que le livre a sept portes percées dans une muraille large d’au moins deux mètres et haute d’au moins trois hommes sveltes et vigoureux.”, *ES*, p. 13.

의 문La porte du vendredi, 토요일의 문La porte du samedi, 바브 엘 하드Bab El Had<sup>125)</sup>, 잊혀진 문La porte oubliée, 유폐된 문La porte emmurée, 그리고 가장 마지막 장인 모래의 문La porte des sables이다. 우리는 이 일곱 개의 문들을, 이야기가 형성되고 만들어지는 과정을 노출시키는 매우 상징적인 소재로 여긴다. 왜냐하면 이 문들은 아흐메드/자흐라가 차례로 통과해야 하는, 모험을 떠나는 존재의 여정을 나타내기도 하지만, 동시에 청중들이 이야기를 들으면서 함께 거쳐야 하는 이야기의 운명과도 함께하기 때문이다. 그렇다면 우리는 이 일곱 개의 문들의 역할과 상징을 분석함으로써 이 메타 이야기의 구조와 의미에 보다 가까이 접근할 수 있을 것이다.

우리가 가장 먼저 거쳐야 하는 ‘목요일의 문’은, ‘속 이야기’에 있어서 아버지의 계획과 그에 따른 주인공의 탄생의 단계를 나타내며, ‘바깥 이야기’에 있어서는 이야기의 시작을 알리는 문이다.

오늘은 첫 번째 문으로 가는 길에 오르세. 그 문은 목요일의 문이지. [...] 멀리에서 바라 본 이 문은 아주 위풍당당해 보이네. 정말 기가 막히지. 천다섯 명의 장인들이 나무를 조각해서 만든 문인데, 서로 다른 문양들이 오백 가지도 넘게 들어가 있어. 그래서 이 거대하고 아름다운 문이 책의 입구라는 중요한 위치를 차지하고 있는 거라네. 입구와 시작. 입구와 탄생. 우리의 주인공은 어느 목요일 아침에 태어났다네.

Aujourd’hui nous prenons le chemin de la première porte, la porte du jeudi. [...] Cette porte que vous apercevez au loin est majestueuse. Elle est superbe. Son bois a été sculpté par cinquante-cinq artisans, et vous y verrez plus de cinq cents motifs différents. Donc cette porte lourde et belle occupe dans le livre la place primordiale de l’entrée. L’entrée et l’arrivée. L’entrée et la naissance. La naissance de notre héros un jeudi matin.<sup>126)</sup>

125) 아랍어로서, 한계의 문La porte limite을 뜻한다. “Bab El Had, comme son nom l’indique, c’est la porte limite, [...]”, *ES*, p. 62.

126) *ES*, pp. 16-17.

실제로 모로코의 유서 깊은 도시에 자리 잡은 메디나Médina<sup>127)</sup>의 입구를 연상케 하는 거대하고 화려한 목요일의 문은 두 가지 이야기, 즉 존재의 모험과 이야기의 모험의 시작을 알린다. 이 문을 통과함으로써 두 가지 모험이 동시에 시작되는 것이다. 웅장하고 화려한 입구인 목요일의 문을 통해 메디나 안으로 들어가게 되면 주인공이 세상에 태어나 그의 인생이 펼쳐지게 되고, 이야기를 듣는 청중들도 그의 탄생과 함께 이야기의 모험에 오르게 된다.<sup>128)</sup>

‘금요일의 문’은 드디어 아들을 갖게 된 축제의 집안에서 자라나는 주인공의 행복한 유년시절을<sup>129)</sup>, ‘토요일의 문’은 육체의 변화가 뚜렷해짐으로써 존재의 이중성이 부각되며 혼란이 본격화 되는 청소년기를<sup>130)</sup> 상징한다. 문의 이름인 요일의 순서가 보여주듯, 주인공의 탄생부터 청소년기에 이르는 과정들은 시간적 흐름을 유지하며 전개된다. 그렇기 때문에 청중들 또한 이 세 개의 문을 거치는 동안에는 이야기의 운명보다는 주인공의

127) 메디나Médina란, 북아프리카 국가들의 주요 도시의 중심에 위치한 전통적 거주 지역을 일컫는다. 이 구역을 둘러싸고 있는 성벽에는 여러 개의 문들이 나 있다. 게다가 이곳에 난 수없이 많은 길들은 미로와 같이 순환적circulaire인 것으로 유명하다. 가장 대표적인 메디나 중 하나가 바로 벤 젤룬의 고향인 모로코의 페즈에 위치하고 있다.

128) 그것이 듣는 행위이든 혹은 말하는 행위이든, 이 이야기에 참여하게 되면 그것은 일종의 여정에 오르는 것이고, 하나하나의 단계를 거처나가는 일종의 여행이 되는 것임을 이야기꾼이 여러 차례 직·간접적으로 언급한다. “Comme vous pouvez le constater, notre caravane a avancé un peu sur le chemin de la première porte. Je vois chacun a apporté ses provisions pour le voyage.”, *ES*, p. 21.

129) “La porte du vendredi est celle qui rassemble, pour le repos du corps, pour le recueillement de l’âme et pour la célébration du jour. Elle s’ouvre sur une famille en fête, un ciel clément, une terre féconde, un homme à l’honneur recouvré, une femme reconnue enfin une mère. Cette porte ne laissera passer que le bonheur”, *ES*, p. 29.

130) “Amis, nous devons aujourd’hui nous déplacer. Nous allons vers la troisième étape, septième jour de la semaine, une place carrée, marché des céréales où paysans et animaux dorment ensemble, place de l’échange entre la ville et la campagne, entourée de murs bas et irriguée par une source naturelle. [...] La porte est une percée dans le mur, une espèce de ruine qui ne mène nulle part. Mais nous lui devons une visite, un peu par superstition, un peu par esprit de rigueur. En principe cette porte correspond à l’étape de l’adolescence. Or, c’est une période bien obscure. Nous avons perdu de vue les pas de notre personnage.”, *ES*, p. 41.

운명에 더 큰 관심을 쏟게 된다.

그러나 한계의 문, ‘바브 엘 하드’에 이르러 존재의 운명이 요동치기 시작하자 상황은 달라진다. 주인공의 인생의 시기로 보자면, 성인이 된 아흐메드/자흐라가 갈수록 심화되는 정체성의 혼란 속에서 파티마와의 결혼을 계획하면서 자신의 가면을 공고히 하고자 하는 시기이다. 이야기꾼은 이 문을 통과하려면 몸을 낮춰야하는 아주 조그마한 문<sup>131)</sup>이라고 소개한다. 그리고 이 문에 이른 주인공이 갑작스런 선회, 느닷없는 폭력성을 보이면서, 지옥에 떨어져 저주받은 채 살게 되었다<sup>132)</sup>고 전한다.

바브 엘 하드, 그 이름이 말해주듯이, 이것은 한계의 문이라네. 하나의 상황에 종지부를 찍기 위해 세워진 벽이지. 이 문은 우리에게 아무런 예고도 하지 않은 채 굳게 닫혀 버렸으므로 이것이 우리의 마지막 문이 될 걸세. 그리고 자네들에게 일곱 개의 문에 대해 이야기했던 나로서는 이제 내 힘으로는 어찌지 못함을 느끼네. 우리의 이야기는 이 문에서 멈추지는 않을 거라네. 이야기는 계속 되지만 더 이상은 벽에 난 문들을 지나가지는 않을 거야. 이야기는 순환 도로에서 뱅뱅 돌게 될 것이고 우리는 갈수록 더 주의를 기울이며 그 뒤를 쫓아야 할 거라네.

Bal El Had, comme son nom l'indique, c'est la porte limite, le mur qui se dresse pour mettre fin à une situation. Ce sera notre dernière porte, car elle s'est fermée sur nous sans nous prévenir. Et moi qui vous avais parlé des sept portes, je me trouve aujourd'hui dépassé. Notre histoire ne s'arrête pas à cette porte. Elle se poursuit, mais elle ne traversera plus de portes creusées dans une muraille. Elle tournera dans une rue circulaire et nous devons la suivre avec de plus en plus d'attention.<sup>133)</sup>

---

131) “C'est une porte minuscule; il faut se baisser pour passer. Elle est à l'entrée de la médina et communique avec celle située à l'autre extrémité, qui est utilisée pour sortir.”, *ES*, p. 49.

132) “Ce revirement brutal, cette violence soudaine m'inquiètent et je ne sais où cela va nous mener. [...] Il est damné, habité par la malédiction, transformé par les sorciers.”, *ES*, p. 54.

133) *ES*, pp. 62-63.

이야기꾼의 말에 따르면, 바브 엘 하드에서는 어떠한 상황이 한계에 이르러 종료가 된다. 이 종료가 되는 상황이란 목요일, 금요일, 토요일의 순서로 이어지던 이야기의 순차적 전개가 더 이상 유지되지 못함을 의미할 것이다. 그리고 이 상황이 종료되어 한계의 벽에 부딪히면 드디어 “순환 도로”로 빠져들게 된다. 이로써 “양면성을 내포한 이야기가 본격적으로 시작됨이, 다시 말해 아흐메드라는 존재의 불가능성에 대한 이야기가 시작됨”<sup>134)</sup>이 예고된다.

주인공의 삶이 동요하고 본격적인 혼란 속으로 들어가게 됨에 따라 이야기꾼은 이야기에 대한 힘을 전적으로 상실한다. 사실 그는 이야기의 초반부터 자신은 이 이야기의 절대적인 권력자가 아닐 뿐 더러, 안내자의 역할조차 유지하기 어려울 것임을 여러 가지 방식으로 표현한다.<sup>135)</sup> 즉 그가 청중들에게 들려주고 있는 이야기는 애초에 어떠한 고정된 줄거리나 확정적인 결말을 갖는 이야기가 아니다. 그러므로 이야기꾼이 이야기를 전개함에 따라, 자연스럽게 이야기가 만들어 지는 과정이 노출된다. 그리고 바로 이러한 이야기꾼의 불완전성과 이야기의 비고정성으로 인하여 이야기에 대한 이야기들이 가능해 지는 것이다.

그렇다면 한계의 문에 이르러 벽에 막혀 버린 이야기는 이제 어떤 여정을 따르게 될 것인가? 이야기꾼은 이것이 마지막 문이기는 하지만 이야기는 계속될 것임을 분명하게 알린다. 그리고 메디나 속의 미로와 같은 길들을 뱅뱅 돌게 되면서, ‘순환 도로’ 위에서 혼란스런 여정을 이어가게 될 것임을 동시에 예고한다.

그 뒤로 이어지는 문들은 이야기꾼이 예고한 바와 같이 더 이상 어떠한 단계를 의미하거나 실체를 가진 문으로 등장하지 않는다. 오히려 상징적인 존재로 그려질 뿐이다. 바브 엘 하드를 뒤따르는 ‘잊혀진 문’은 더 이상 제 역할을 할 수 있는 문이 아닌, 그저 “벽에 난 틈이자 잊혀진 입구”<sup>136)</sup>로 소개된다. 이 비좁은 문에서 주인공의 삶은 우리에게 어떠한 사

134) “Ici commence véritablement le récit de l’ambivalence, c’est-à-dire de l’impossibilité d’être Ahmed.”, Marc Gontard, *op. cit.*, p. 16.

135) 다음의 인용문을 참고할 수 있다. “Mais je vois dans vos yeux l’inquiétude. Vous ne savez pas où je vous emmène. N’ayez crainte, moi non plus je ne le sais pas.”, *ES*, p. 21.



건의 전개를 보여주지 않는다. 일기장을 통한 독백과 익명의 상대와의 편지 교환이 주를 이루면서, 그가 칩거의 상태에서 전하는 고독과 절망만을 알 수 있을 뿐이다. 그런데 잊혀진 문에서 바깥 이야기에 주목할 점은 바로 여기서부터 서술 행위가 본격적으로 다원화되기 시작한다는 사실이다. 다시 말해, 첫 번째 이야기꾼이 진실을 숨기는 자로서 반박 당하고 새로운 이야기꾼이 등장하여 이야기를 이어나가면서 전통적 서술 방식의 해체를 알리는 문이 되는 것이다.

다음으로 이어지는 ‘유폐된 문’의 장에서는 이야기꾼의 목소리마저 완전히 배제된 채 주인공의 독백으로만 구성된다. 우리는 심지어 이 ‘문’에 대한 어떠한 언급도 찾아볼 수 없다. 그리고 주인공의 일인칭 독백은 파티마와의 결혼 생활에 대하여 말하고 있는데, 우리는 앞서 존재의 모험을 따라가는 과정에서 그의 거짓 정체성을 지켜나가기 위해 최후의 가면으로 삼았던 파티마가 거울 속 끔찍한 반영으로 밝혀지면서 아흐메드를 심연 속에 가두게 됨을 확인한 바 있다.

유폐된 문은 단순히 ‘간혀 있다’는 상태만을 뜻한다기보다, ‘emmurer’라는 동사의 어근이 되는 ‘벽mur’라는 단어에서 추측할 수 있듯이, ‘누군가 벽이 둘러싸고 있는 공간에 갇혀 있거나, 혹은 무엇인가 벽 속에 묻혀있는’ 상태를 말한다.<sup>137)</sup> 그리하여 이 유폐의 상태는 철저한 고립과 고독의 이미지를 낳는다. 지금까지 거쳐 온 문들은, 그것이 때로는 아주 작은 틈에 불과할 지라도 메디나의 벽에 열린 공간을 만들어 내는 문으로서 그 존재를 유지해 왔다. 그러나 벽에 난 잊혀진 틈을 거쳐 도착한 유폐된 문은 설령 그것이 존재한다 할지라도 우리 눈에 보이지 않는다. 게다가 벽을 뚫어 통로를 만들어 주어야 할 문이, 반대로 벽 속에 갇혀 버림으로써 문으로서의 역할을 완전히 상실한다. 그렇기 때문에 이 역설의 문에서, 주인공의 존재는 파티마와의 결혼 실패 후 철저한 고독의 상태에 갇히게 되고, 이야기꾼의 목소리도 개입되지 못한 채 문에 대한 언급조차 찾아볼

136) “Nous devons à présent nous glisser par les brèches dans la muraille, les ouvertures oubliées [...]”, *ES*, p. 65.

137) “Enfermer quelqu’un dans un endroit que l’on murait. [...] Enfermer quelque chose dans des murs.”, Trésor de la langue française informatisé ‘emmurer’ 항목 참고.

수 없게 된다. 벽을 뚫고 존재해야 할 문이 벽 속에 갇혀 버린 이 유폐된 문은 바로 전통적 의미로서의 이야기의 전개는 불가능하며, 그 결말이 부재할 수밖에 없다는 점을 강력하게 시사한다고 할 수 있다.<sup>138)</sup>

마지막 문인 ‘모래의 문’은 『모래 아이』를 구성하는 19개의 장 가운데 가장 마지막에 위치하고 있다. 유폐된 문에서와 마찬가지로 이 마지막 관문에서는 이 문에 대한 어떠한 구체적 언급도 찾아볼 수 없다. 이 문에 이르러 『모래 아이』라는 책의 실제적 종결을 맞게 되지만, 아흐메드/자흐라의 정체성을 찾기 위한 여정도, 그를 쫓던 이야기꾼과 청중들 사이의 이야기도 어떠한 매듭을 짓지 못한 채 미지의 상태로 남게 된다.

다시 정리하여 보면, 미로와 같은 메디나를 둘러싼 성벽에 웅장하고 화려하게 세워진 목요일의 문으로 시작된 이야기는, 금요일과 토요일의 문을 거쳐 한계에 부딪히고, 벽 속의 보이지 않는 잊혀진 틈이 되어 이내 벽 속에 갇혀버리더니, 결국 모래가 되어 흩어지면서, 방랑의 공간인 사막으로 우리를 이끈다. 이 과정을 주인공의 차원에서 분석해보자면 이 문들은 “아흐메드/자흐라가 성장함에 따라 드러나는 지옥으로의 하강의 과정에서 그 새로운 단계가 시작됨에 따라 열리는 것이고, 결국 모래의 문에 이르게 됨으로써 그는 마치 모래처럼 모든 고정된 형태에서 벗어나게 되는 인물이 됨”<sup>139)</sup>을 보여주는 것이다. 어떠한 형태로 고정되지 못하고, 또한 손에 잡히지 않은 채 스르르 빠져나가는 모래는 바로 이 이야기의 다

---

138) 거대하고 화려한 목요일의 문을 시작으로 하여 결국 벽 속에 갇혀 제 모습을 감추는 유폐된 문에 이르는 여정은, 젠더연구의 관점에서도 주목해 볼만한 상징적 과정이다. 즉 남녀차별이 극심한 이슬람 사회에서, 주인공이 아흐메드라는 이름을 가지고 태어나 남성으로서의 안정적이고 자유로운 삶을 살다가, 서서히 억압받고 유폐된 여성의 정체성을 찾아가며 자흐라라는 이름을 얻게 되는 여정은, ‘열림 ouverture’의 이미지에서 ‘폐쇄 fermeture’의 이미지로 변화되어 가는 문들의 상징적 변화와 일치하고 있는 것이다. 이와 관련하여 다음의 주장을 참고해볼 수 있다. “ [...] Ahmed/Zahra dit à son père que sa condition (d’homme) lui ouvre toutes les portes (50), ce qui est vrai car dans une société islamique l’homme circule librement, tandis que le mouvement de la femme lui, est étroitement circonscrit par des murs et des portes à barres.”, John D. Erickson, “Femme voilée, récit voilé dans *L’Enfant de sable* de Tahar Ben Jelloun”, Régis Antoine (éd.), *Carrefour de Cultures*, Tübingen: Gunter Narr, 1993, p. 295.

139) “Chaque porte s’ouvre sur une nouvelle étape de la descente aux enfers que représente la croissance de cet enfant qui, comme le sable, liquide minéral, échappe finalement à tout modelage.”, Agnes Hafez-Ergaut, *op. cit.*.

원성과 비고정성 그리고 미지의 신비스러움까지 모두 내포할 수 있는 소재로서 이 이야기의 결말 없는 결말을 가장 상징적으로 구현한다고 볼 수 있다.

이 일곱 개의 문은 일종의 모험을 해야 하는 아흐메드/자흐라가 통과하는 문이자 이야기를 듣는 청중들이 함께 열어야 하는 문이고 나아가 독자들이 책장을 넘기면서 지나가게 되는 문이다. 그리고 이 문들의 존재와 역할로 인하여 우리는 끊임없이 이 이야기의 유동성과 모호성에 대하여 인식하게 된다. 즉 우리는 이야기꾼의 목소리를 통해 고정되지 않은, 완전히 만들어지지 않은 이야기에 대한 메타 이야기를 함께 듣게 됨으로써, 하나의 완벽히 재현된 이야기가 아닌, 만들어지는 이야기를 만나게 되는 것이다.

### 2.3. 수수께끼와 비밀의 책: 완결될 수 없는 이야기

잃어버린 존재의 의미를 찾고자 했으나, 어떠한 확정도 없는 혼란 속에서 결국 여러 갈래로 흩어져 버린 아흐메드/자흐라의 삶, 그리고 웅장한 목요일의 문으로 시작하여 혼적도 없이 무너진 채 사막으로 우리를 안내하는 모래의 문을 통과하는 이야기는, 그것의 진실성과 결말에 대하여, 얻을 수 없는 답을 찾고자 하는 강렬한 욕구를 불러일으키는 일종의 수수께끼énigme와도 같다. 불가사의의 존재인 아흐메드/자흐라, 이 비밀의 존재를 이야기하는 여럿의 이야기꾼과 그들의 서로 다르면서도 겹쳐지는 목소리, 사건의 전개보다는 내면의 독백에 치중하게 하는 『모래 아이』를 가득 채운 내밀한 시적 언어와 몽환적 체험은 바로 청중과 독자들이 떠안게 되는 거대하고 복잡한 신비의 수수께끼가 되는 것이다. 그리고 이야기꾼들이 들려주는 이야기는 청중으로 하여금, 현실과 상상이 교묘히 뒤섞이고 시간의 직선적 흐름이 파괴되는 현장의 한 가운데에 놓이게 하는데, 이 모든 이야기는 결국 그들에게 혼란이면서 동시에 거대한 신비로 다가온다.

이 이야기의 원천이 되는 것은 바로 주인공이 남긴 것으로 알려진 일기

장이다. 그러므로 이 이야기의 신비로움은 무엇보다 이 이야기의 기원이 되는, 아흐메드/자흐라의 일기장에 대한 관찰로부터 생겨난다고 할 수 있다.

청중들 앞에 나타난 첫 번째 이야기꾼은 조심스럽게 일기장을 꺼내 보 이면서 이 책이 담고 있는 신비로움과 비밀스러움에 대하여 말하는 것으로 이야기를 시작한다.

비밀은 바로 여기, 이 책장들 안에 말과 이미지들로 짜여 저있지. 그는 죽기 직전에 이 공책을 나에게 맡겼네. [...] 나는 실로 희귀한 책, 비밀의 책이 내 손에 들어왔음을 깨달았다네. 짧고 강렬한 삶에 걸쳐 있고, 긴 시련의 밤을 통해 쓰여 졌으며, 거대한 바위 아래 저주의 천사가 지켜온 책이었지. 친구들이여, 이 책은 돌려볼 수도, 누구에게 줄 수도 없다네. 이 책은 오직 순수한 영혼의 소유자들만이 읽을 수 있어. 거기서 뿔어져 나오는 빛이 준비되지 않은 자들이 부주의로 들쳐보면 그들의 눈을 멀게 한다네. 나는 이 책을 읽고, 그런 자들을 위해 이 책의 내용을 풀어내었지.

Le secret est là, dans ces pages, tissé par des syllabes et des images. Il me l'avait confié juste avant de mourir. [...] Je sus alors que j'étais en possession du livre rare, le livre du secret, enjambé par une vie brève et intense, écrit par la nuit de la longue épreuve, gardé sous de grosses pierres et protégé par l'ange de la malédiction. Ce livre, mes amis, ne peut circuler ni se donner. Il ne peut être lu par des esprits innocents. La lumière qui en émane éblouit et aveugle les yeux qui s'y posent par mégarde, sans être préparés. Ce livre, je l'ai lu, je l'ai déchiffré pour de tels esprits.<sup>140)</sup>

아흐메드/자흐라가 남긴 일기장은 이야기꾼에 의해 주로 '책livre'이라는 단어로 지시됨으로써 독자들이 손에 쥐고 있는 『모래 아이』라는 책과의 유사성을 환기시킨다. 이로써 그가 내는 목소리는 이 작품 자체에 대한 일종의 비평의 역할을 동시에 수행한다. 그에 따르면, 이 책은 무엇보다 쉽게 이해될 수 없는 책이다. 그렇기 때문에 이야기꾼은 청중들을 위하여

---

140) *ES*, p. 12.

이 이야기를 읽고 그 내용을 풀어내야만 한다. 그것은 여기서 사용하는 단어 ‘secret’가 동시에 품고 있는, 무엇인가를 숨기고 있다는 ‘비밀’의 의미와, 이성을 초월하는 ‘신비’의 의미의 동시적 작용을 통해 설명될 수 있다. 이성의 언어로 쓰여 지지 않은 이 책은 신비의 언어들로 가득하고, 동시에 그 신비로움이 엄청난 비밀을 감싸고 있는 것이다.

그런데 이야기가 품고 있는 이 불가사의한 힘은, 일기장이 작품 속에서 등장하는 방식과 결합하면서 보다 강력해진다. 다시 말해, 일기장이 품고 있는 내용뿐만 아니라 그것의 존재 방식 자체가 수수께끼가 되는 것이다. 이 측면을 고찰하기 위하여, 우리는 여러 이야기꾼의 등장마다 그와 함께 사라졌다가 새로운 모습으로 등장하는 일기장의 기이한 등장 방식에 주목한다. 무엇보다 “서술적인 사물 *objet narratif*로서의 이 일기장은 다양한 변주의 연속 가운데서 이 텍스트에 대한 진위여부 판단의 불가능성”<sup>141)</sup>을 드러내게 된다.

첫 번째 이야기꾼은 주인공이 죽기 직전에 이 일기장을 자신에게 직접 맡긴 것으로 주장한다.<sup>142)</sup> 그런데 자신이 파티마의 오빠라고 주장하는 두 번째 이야기꾼이 등장하여 그를 이야기꾼의 자리에서 밀어내면서, “첫 번째 이야기꾼이 읽어 주던 일기장은 값싼 코란 보급판에 불과했고, 눈으로는 코란 구절을 보면서 입으로는 미친 사람의 일기를 읽어내고 있었다”고 폭로한다.<sup>143)</sup> 그리고 이번에는 자신이 갖고 있는 일기장의 진정성을 공언한다.

아흐메드의 일기장을 갖고 있는 사람은 바로 나요. 당연하지, 그가 죽은

---

141) “Ce livre comme objet narratif ressortit à une série à variables multiples qui manifeste l’indécidabilité textuelle.”, Robert Elbaz, *Tahar Ben Jelloun ou L’inassouissement du désir narratif*, Paris: L’Harmattan, 1996, p. 50.

142) “Le secret est là, dans ces pages, tissé par des syllabes et des images. Il me l’avait confié juste avant de mourir.”, *ES*, p. 12.

143) “Notre conteur prétend lire dans un livre qu’Ahmed aurait laissé. Or c’est faux! Ce livre, certes, existe. Ce n’est pas ce vieux cahier jauni par le soleil que notre conteur a couvert avec ce foulard sale. D’ailleurs ce n’est pas un cahier, mais une édition très bon marché du Coran. C’est curieux, il regardait les versets et lisait le journal d’un fou, victime de ses propres illusions.”, *ES*, p. 70.

다음날에 내가 그 일기장을 훔쳐왔으니까. 자, 보시오. 이 공책은 그 무렵 나온 신문으로 싸여 있다오. 날짜를 보시오. 그가 죽은 날짜와 일치하고 있지 않소?

Le journal d'Ahmed, c'est moi qui l'ai; c'est normal, je l'ai volé le lendemain de sa mort. Le voilà, il est couvert d'une gazette de l'époque, vous pouvez lire la date... Ne coïncide-t-elle pas avec celle de sa mort?<sup>144)</sup>

새로운 이야기꾼은 여러 가지 증거들로 자신의 주장을 내세우면서 그 신빙성을 높인다. 즉, 주인공이 직접 쓴 언어가 채워진 일기장이 있어야만 이야기의 진정한 주인이 될 수 있고, 또한 온전한 이야기꾼으로 인정받을 수 있기 때문에 일기장은 이야기꾼의 등장마다 새롭게 등장할 수밖에 없는 것이다.

그런데 이 두 번째 이야기꾼은 “자신의 말에 먹혀 버린 이야기꾼 *Le conteur dévoré par ses phrases*”이라는 장에서 이 책에 대한 새로운 정보를 제공한다.

아침 바람이 [...] 책의 페이지를 넘기면서 음절들을 하나하나 깨우고 있어. 문장들과 구절들이 기다림의 안개를 흩뜨리려 일어나네. [...] 바람은 텍스트의 질서를 어지럽히고, 끈적거리는 페이지들에 붙어있던 벌레들을 쫓아내네. 밤의 나비가 손으로 쓴 낱말들 사이에서 빠져나오는 게 보이는 구려. 나비는 그와 함께 몇 가지 쓸데없는 이미지들을 가져가네.

Le vent [...] tourne les pages du livre et réveille une à une les syllabes; des phrases ou versets se lèvent pour dissiper la brume de l'attente. [...] Il déränge l'ordre du texte et fait fuir des insectes collés aux pages grasses. Je vois un papillon de nuit s'échapper des mots manuscrits. Il emporte avec lui quelques images inutiles.<sup>145)</sup>

주인공이 남긴 일기장은 이야기꾼의 증언으로 신비로움이 배가되면서

---

144) *Ibid.*.

145) *ES*, pp. 107-108.

완벽히 초월적인 것이 된다. 이 일기장 속에 적힌 낱말 혹은 문장들은 생명력을 지니고 있으며, 이로 인해 일기장 그 자체도 살아있는 책이 된다. 즉, 이 책은 글쓴이에 의해 한 번 쓰여 지고 의미와 형태가 그대로 굳어져 버린 수동적인 텍스트가 아니라, 바람과 같은 외부의 힘에 따라 그 내용과 모양이 바뀌고, 나아가 스스로 생명력을 발휘하는 능동적인 텍스트인 것이다.

한편, 일기장에 대한 이야기꾼들의 놀라운 증언 속에서 일기장의 수수께끼와 같은 여정은 계속 이어진다. 아흐메드/자흐라의 삶이나 이야기의 운명이 그러했듯이, 그 기원이 되는 일기장 또한 결코 어느 한 지점에 자신의 움직임에 고정시키지 않는 것이다. 일기장은, 광장이 사라지고 이야기꾼이 죽음을 맞이하자, 그가 걸치고 있는 옷가지와 함께 태워지고 만다.<sup>146)</sup> 이야기의 기원이 되는 일기장이 불에 타 완전히 사라져버렸으므로 우리는 이야기의 끝을 결코 알 수 없게 되어버린 것이다. 그렇지만 청중이었던 살렘, 아마르, 파투마가 중단된 이야기를 이어갔을 때, 살렘에 이어 이야기꾼이 된 아마르는 자신이 직접 찾아낸 일기장 속에 담긴 새로운 이야기를 들려준다.<sup>147)</sup> 그리고 파투마의 이야기에 이르자 이 일기장은 더 이상 아흐메드/자흐라의 일기장이 아닌 파투마 자신의 잃어버린 일기장이 된다.

그 사이 나는 나의 이야기를 기록했던 커다란 공책을 잃어버렸지. 다시 써보려고 했지만 허사였어. 그래서 나는 내 생애 전반의 이야기를 찾으려 나섰다. 그 다음은 자네들이 알고 있지. 이야기꾼의 이야기를 들으면서, 그리고 자네들의 이야기를 들으면서 난 정말 기뻐다는 사실을 고백해야겠어. 나는 그렇게 해서 20년이 지난 후에 내 인생의 여러 대목들을 다시 살아볼 수 있는 특권을 누렸던 거야.

---

146) “Le conteur est mort de tristesse. On a trouvé son corps près d’une source d’eau tarie. Il serrait contre sa poitrine un livre, le manuscrit trouvé à Marrakech et qui était le journal intime d’Ahmed-Zahra. [...] Quant au manuscrit, il brûla avec les habits du vieux conteur.”, *ES*, p. 136.

147) “Je connais la fin de cette histoire. J’ai trouvé le manuscrit que nous lisait le conteur. Je vous l’apporterai demain. Je l’avais racheté aux infirmiers de la morgue.”, *ES*, p. 144.

Entre-temps j'avais perdu le grand cahier où je consignais mon histoire. J'essayai de le reconstituer mais en vain; alors je sortis à la recherche du récit de ma vie antérieure. La suite vous la connaissez. J'avoue avoir pris du plaisir à écouter le conteur, puis vous. J'ai eu ainsi le privilège, vingt ans plus tard, de revivre certaines étapes de ma vie.<sup>148)</sup>

『모래 아이』의 유일한 여자 이야기꾼인 파투마가 들려주는 이야기는 더 이상 ‘그’, ‘그녀’의 삼인칭이 아닌 ‘나’의 일인칭으로 전개된다. 이로써 비밀의 책은 그녀가 20년 전 잃어버렸던 자기 자신의 일기장이 되는 것이다. 일기장은 이제 그 안에 자신이 언어를 담아 낸 일기장 주인의 정체성마저 뒤흔든다.

결국 이야기의 원천이 되는 일기장의 존재는 주인공의 삶만큼이나, 그리고 이야기만큼이나 모호해진다. 이렇게 수차례에 걸쳐 사라졌다 다시 나타나는 일기장의 존재는 그 자체로 비밀과 신비의 책이 되면서, 이 책에 담긴 이야기 또한 자연스레 신비의 이야기가 되고, 이 책을 중심으로 이야기꾼들과 청중들 사이에 일어나는 일 또한 또 하나의 수수께끼와 같은 이야기가 된다.

일기장을 둘러싼 수수께끼는 가장 마지막 문인 모래의 문에 나타난 푸른 터번을 두른 사나이의 고백에서 정점에 이른다. 『모래 아이』에 등장하는 최종적인 이야기꾼이 비밀의 일기장을 얻게 된 연유는, 베이 아흐메드 Bey Ahmed라는 자가 죽은 뒤 그의 조카가 그를 이야기꾼으로 선택하여 이 이야기를 들려주면서, 이백 페이지가 넘는 그의 일기장<sup>149)</sup>을 건네 주었기 때문이다. 베이 아흐메드라고 하는 자의 죽음 이후에 가족들이 그

---

148) *ES*, p. 170.

149) 프랑스 Seuil 출판사에서 나온 『모래 아이』 또한 200페이지가 조금 넘는 채 끝을 맺고 있다. 작가는 거의 마지막 페이지에 이르러, 이 최종적인 일기장의 페이지 수에 대한 정보를 제시함으로써, 실제 독자들이 손에 들고 읽고 있는 책과의 유사성을 암시하는 것으로 볼 수 있다. 이 유사성의 획득을 통하여, 주인공의 일기장의 존재 방식과 그것이 담고 있는 이야기들로 비롯된 비밀과 신비의 속성은 고스란히 독자들의 손에 쥐어 진 『모래 아이』로 옮겨오게 되는 것이다. 결국 동일한 책, 혹은 책 속의 책이라는 미장아빔의 효과를 얻는다.



에 대해 알게 된 엄청나고 끔찍한 비밀은, 그들을 견디기 힘든 수수께끼의 무게로 짓눌렀고<sup>150)</sup>, 결국 그의 조카인 한 여인이 “다른 이야기꾼들보다 상상력이 더 풍부해 보이는”<sup>151)</sup> 푸른 터번을 두른 사나이를 택하여 이야기를 들려주고 그것을 다시 그의 입으로 전달하게 함으로써 이 비밀의 수수께끼를 전설이나 신화처럼 만들고자 한 것이었다.<sup>152)</sup> ‘눈먼 음유시인’이 다시 모아 놓은 청중들 사이에 푸른 터번을 두른 이야기꾼이 홀연히 나타나 일기장을 높이 쳐들면서 친숙한 목소리로 “모든 게 여기 있네... 자네들도 알고 있지...”<sup>153)</sup>라고 말하자, 청중들 사이에서는 “마치, 잊혀진 문들 혹은 저주받은 문들 앞에 마법의 열쇠가 나타난 듯”<sup>154)</sup>한 신비한 분위기가 감돈다. 그런데 이 기이한 모험의 절정에 나타난, 수수께끼를 풀어줄 “마법의 열쇠”로 믿었던 푸른 터번을 두른 사나이의 뒤 이은 고백은 우리의 마지막 기대를 산산조각 내고, 청중들과 독자들을 충격에 빠뜨린다.

책은 텅 비어 버렸네. 망가져버렸어. 내가 경솔하게도 만월의 밤에 이 책을 넘겨보지 않았겠는가. 달빛은 이 공책을 비추면서 말들을 하나씩 차례로 지워버렸다네. 세월이 이 책에 남겨 놓은 것들 중 그 어떤 것도 남아 있지 않게 되었지... 물론 단편적으로 남아있기는 하지... 몇몇 음절들... 달은 그렇게 우리의 이야기를 빼앗아 가버렸네.

Le livre est vide. Il a été dévasté. J'ai eu l'imprudence de le feuilleter une nuit de pleine lune. En l'éclairant, sa lumière a effacé les mots l'un après l'autre. Plus rien ne subsiste de ce que le temps a consigné dans ce livre..., il reste bien sûr des bribes..., quelques syllabes..., la

150) “J’ai besoin d’être délivrée du poids de cette énigme. C’est un secret qui a pesé longtemps sur notre famille.”, *ES*, p. 207.

151) “Elle me dit, peut-être pour me flatter, que j’avais plus d’imagination que les autres [...]”, *ES*, p. 208.

152) “J’ai pensé qu’en rendant publique cette histoire on en ferait une légende, et, comme chacun sait, les mythes et les légendes sont plus supportables que la stricte réalité.”, *ES*, pp. 207-208.

153) “Tout est là... et vous le savez...”, *ES*, p. 200.

154) “Cette phrase dite plusieurs fois par une voix familière fonctionne comme une clé magique devant ouvrir des portes oubliées, ou condamnées.”, *Ibid.*

lune s'est ainsi emparée de notre histoire.<sup>155)</sup>

그가 『모래 아이』에 등장하는 마지막 이야기꾼이라는 점에서, 달빛에 모든 글자가 사라진 일기장은 궁극의 수수께끼와 신비로 남게 된다. 우리는 이야기의 모험이 지나는 여정을 따라가면서, 중첩되는 유사한 이야기들과 상반되는 개별적인 이야기들의 공존을 통해, 이 여정이 불확실과 의심으로 점철된 길임을 확인해 왔다. 즉, 아흐메드/자흐라의 삶이 누구의 것인지, 이런 운명이 실제로 존재했던 것인지, 그 운명이 내용이 왜곡된 것은 아닌지와 같은 의심과 의문을 남겨둔 채 그 속에서 길을 잃었던 것이다. 그러나 그때마다 이야기의 원천이 되는 일기장이 나타나 잠시나마 우리의 호기심을 달래주었다면, 달빛에 글씨가 사라져 버린 빈 책으로 우리 앞에 최종적으로 나타난 일기장은, ‘출구 없는 밤’으로 끝나버린 아흐메드/자흐라의 삶처럼 영원히 답을 찾을 수 없는 수수께끼와 같은 이야기의 운명의 정점을 상징한다고 할 수 있다.

그런데 여기서 주목해야 할 사실은, 우리는 이 모든 과정이 마치 “이 이야기의 핵심이 수수께끼의 해결에 있는 것이 아니라 수수께끼에 그 자체에 머무는 것에 있는 것처럼”<sup>156)</sup> 전개되는 듯한 인상을 받는다는 점이다. 비밀은 또 다른 비밀로 낳고 수수께끼는 그것을 풀어나가려는 노력으로 인해 오히려 더욱 거대하고 복잡한 수수께끼가 된다. 결국 이 여정은 수수께끼의 답을 찾아가는 여정이 아닌 수수께끼라는 신비와 비밀의 성질만을 확인하는 과정이다. 그렇다면 이제 우리는 새로운 차원에서 이 혼란의 상태를 재검토해야 할 것이다. 그리고 그 차원은 작가와 그의 글쓰기라는 영역으로 귀결된다.

---

155) *ES*, p. 201.

156) “ [...] comme si l'essence du récit résidait dans l'énigme et non dans sa solution. ”, Marc Gontard, *op. cit.*, p. 18.

### 3. 글쓰기의 모험

우리가 살펴본 아흐메드/자흐라의 삶의 여정인 ‘속 이야기’와 그 이야기를 전달하면서 이야기꾼들과 청중 사이에 벌어지는 ‘바깥 이야기’는, 일차적으로 판단할 때 서로 유사한 내용과 구조를 갖추고 있다고 보기는 어렵다. 그러나 이 두 차원의 이야기는 일곱 개의 문을 통과하면서 모호성의 여정을 함께 지나오고 결국 수수께끼와 같은 신비로운 혼란에 빠져있다는 점에서 보다 근본적인 의미의 운명공동체라고 할 수 있다. 즉, 이 두 모험은 서로 다른 차원을 각자 그려내는 가운데 유기적으로 섞이면서 의미의 증폭 작용을 만들어 낸다. 그리고 ‘존재의 모험’과 ‘이야기의 모험’은 공통적으로, 모호성으로 인하여 겪는 혼란과 그 해결의 원천적 불가능성을 보여주었다. 그렇다면 이 두 모험을 행하는 주체는 혼돈의 덫에 걸려 결국 심연에 간혀버리고 마는 것일까?

『모래 아이』를 손에 쥔 독자들 역시 일기장 속의 주인공이나 책 속의 청중들과 마찬가지로 혼란스러운 감정을 주체하기 어렵다. 그렇지만 우리 독자들은 동시에 그 불안과 동요를 뛰어넘을 수 있는 글쓰기의 힘을 발견한다. 다시 말해, 우리는 이 책을 통하여 오직 절망만을 경험하지 않는다. 그 가운데에는 무언가 초월적인 힘이 분명히 존재하고 있는 것이다. 이 힘이 만들어지려면, 무엇보다 절망을 희망으로 바꿀 수 있는 전환적 사고가 뒷받침 되어야 할 것이다. 우리는 포스트모더니즘의 거장인 보르헤스의 사상에서 그 단초를 발견하고자 한다. 또한 이 추적의 과정에서 우리는 “벤 젤룬이 사용하는 언어는 너무나도 아름답고 풍부하며, 존재하는 가장 아름다운 프랑스어 가운데 하나”<sup>157)</sup>라는 평가를 받는다는 사실을 잊지 말아야 한다. 즉 『모래 아이』를 가득 채우고 있는 그의 신비로운 언어의 의미 작용에 주목하여, 그것이 이와 같은 전환적 사고를 가능하게 하는 문학의 힘에 어떠한 역할을 하게 되는지 살펴보는 것은 작가로서의

---

157) “La langue qu’utilise Tahar Ben Jelloun [...] est tellement belle, tellement riche [...] ; c’est une des plus belles langues françaises qui existent.”, Jean Genet, Actuels 4-5, 1977. Ridha Bourkhis, *Tahar Ben Jelloun: La poussière d’or et la face masquée. Approche linguistique*, Paris: L’Harmattan, 2000, p. 181에서 재인용.

벤 젤룬을 이해하는 데 중요한 작업이 될 것이다.

우리는 이제 이 두 이야기가 겹쳐지는 지점에 서서, 작가가 보여준 글쓰기의 여정을 통하여 정체성의 혼란을 겪는 존재와 그 이야기가 겪는 숙명적 혼란에 대한 새로운 가능성을 모색해 보고자 한다. 앞의 두 모험을 보편화하려는 작가의 글쓰기가 행하는 모험을 통하여 우리는 모호성의 의미에 대한 새로운 고찰을 할 수 있게 될 것이다.

### 3.1. ‘눈먼 음유시인’과 미로: 폐쇄 회로에서 열린 우주로

우리는 주인공이 존재의 모험을 통하여 정체성을 찾아 나가고자 하였으나, 가면과 거울의 반복되는 유희 속에서 결국 존재의 의미를 잃어버린 채 자신 또한 길을 잃고 도달점 없는 여정 속에 여러 사람의 목소리를 통하여 수많은 삶의 변주로 방랑하는 것을 확인하였다. 또한 우리는 이 존재의 모험을 전달하는 이야기의 모험에 참여한 청중들도 주인공의 삶에 대한 이야기를 끝까지 듣고자 하였으나, 이야기꾼과 일기장의 등장과 사라짐의 반복 속에서 이야기의 결말을 알지 못한 채 여정의 가운데서 길을 잃게 됨을 살펴보았다. 그리고 이 상황은 작가가 글쓰기로 만들어 낸 『모래 아이』라는 책을 읽으면서 두 가지의 모험에 모두 참여하고 있는 독자에게도 동일하게 적용된다.

그렇다면 이 다양한 층위가 겹쳐지면서 증폭되는 효과와 그 가운데 발견되는 두드러진 공통점은 무엇일까? 그것은 불확실한 여정을 따라가는 모험이 구현되는 가운데 드러나는, “무언가를 잃어버리고 동시에 자신도 길을 잃게 되는”<sup>158)</sup> 미로의 속성에 있을 것이다. 게다가 이 작품 속에서 “비밀, 수수께끼 그리고 상징들을 만들어 내면서, 텍스트의 해석적 코드의 동력이 되는 미로의 양상”<sup>159)</sup>이야 말로 『모래 아이』라는 복합적인 소설

---

158) 가스통 바슐라르는 다음과 같이 미로의 속성을 설명한다. “De même l’être dans le labyrinthe est à la fois sujet et objet congloméré en être perdu. C’est cette situation typique de l’être perdu que nous revivons dans le rêve labyrinthique.”, Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, Librairie José Corti, 1984, p. 212.

을 가장 잘 설명해 줄 수 있는 핵심적 개념 중 하나가 될 수 있다.

미로라는 문제적 공간<sup>160)</sup>은 『모래 아이』에서 청중이었던 세 사람, 살렘, 아마르 그리고 파투마의 이야기가 끝난 후 홀연히 그들 앞에 나타난 ‘눈먼 음유시인Le Troubadour Aveugle’의 등장과 그가 들려주는 이야기와 만나면서 그 의미와 효과가 증폭되는 것으로 보인다. 왜냐하면 부에노스아이레스의 도서관에서 사서로 일했다는 이 눈먼 음유시인은 여러 가지 암시를 통하여 즉각적으로 보르헤스Borges를 연상시키기 때문이다.

사실 벤 젤룬에 대한 보르헤스의 영향은 이미 널리 알려져 있으며, 상호텍스트성을 중심으로 한 연구들도 상당히 진행된 편이다. 벤 젤룬 그 자신도 보르헤스를 가장 좋아하는 작가 중 하나로 꾸준히 언급하면서, 그의 영향에 대하여 “오직 그의 작품을 독서하는 것만으로 보르헤스를 알고 있지만 그는 나에게 커다란 자유를 가져다주었다. 그의 거짓말의 사용son utilisation du mensonge은 글쓰기에서 무엇이 자유가 될 수 있는지를 나에게 알려주었다”<sup>161)</sup>라고 고백하였다. 또한, 『모래 아이』 속에서 이 작품이 던져주는 수많은 주제들 가운데 무엇보다 이야기꾼의 존재와 보르헤스의 영향에 주목했던 르 클레지오는 『르 몽드』 지에 실은 서평에서 “보르헤스가 이 이야기를 들으면 정말 좋아할 것”<sup>162)</sup>이라고 평한 바 있다.

사실 벤 젤룬의 여러 작품 가운데 『모래 아이』는 이미 제목으로부터

---

159) “ [⋯] un aspect labyrinthique qui sert de moteur au «code herméneutique» du texte, en cultivant secrets, énigmes et symboles.”, May Farouk, *op. cit.*, p. 58.

160) 미로라는 공간은 현대 문학에서 그 어떤 소재보다 문제적인 공간으로 인식되어 사용되고 있다. 물론, 미로는 일찍이 신화적 공간으로서 인류의 역사와 긴밀한 관계를 유지해 온 일종의 원형archétype이라고 할 수 있다. 그러나 존재의 의미가 끊임없이 동요하면서, 정체성 탐구와 같은 경향이 문학의 핵심적인 주제로 자리 잡고 이에 따른 소설적 장치와 기법들이 두드러지게 나타나는 오늘날, 현기증을 일으키는 이 구조는 여러 포스트모더니즘 작가들을 매혹시키는 주제로서 그들의 글쓰기 속에 다양한 방식으로 구현되어 있다.

161) “Je ne connais Borges que pour l’avoir lu, mais il m’a apporté une grande liberté. Son utilisation du mensonge m’a appris ce que peut être la liberté dans l’écriture.”, Denise Brahimi, “Conversation avec Tahar Ben Jelloun”, *Notre librairie*, octobre-décembre 1990, no. 103, p. 43. Susanne Heiler, “Jorge Luis Borges chez Tahar Ben Jelloun et Leonardo Sciascia”, *Cahiers de l’Association internationale des études françaises*, no. 57, 2005, pp. 377-378에서 재인용.

162) “Borges aimerait entendre ce conte.”, J. -M. G. Le Clézio, *op. cit.*, p. 13.

보르헤스의 『모래의 책』을 직접적으로 연상시키는 작품이다. 게다가 현대 문학의 거대한 지평을 연 눈먼 음유시인, 보르헤스에게 가면, 거울, 거짓말 그리고 미로와 같은 주제는 그의 문학 세계를 이루는 대표적인 주제들인데, 우리는 바로 이 상징들이 『모래 아이』라는 작품을 관통하는 중요한 요소들로 작용하고 있다는 점을 살펴보았다.<sup>163)</sup> 아흐메드/자흐라라는 존재는 ‘가면’과 ‘거울’의 유희 속에서 길을 잃음으로써 정체성의 탐구 계획은 실패로 돌아가고, 이야기 또한 자신의 이야기만이 진실이라고 주장하는 수많은 이야기꾼들의 ‘거짓말’들 가운데서 그 지표를 상실하고 결국 ‘미로’에 갇혀 버리기 때문이다. 그렇다면 『모래 아이』에서 구현되는 미로의 의미를 보르헤스라는 작가의 사상과 함께 고려해본다면, 이 길을 잃은 다양한 층위의 이야기들과 만나 어떠한 의미를 만들어 낼 수 있을까?<sup>164)</sup>

보르헤스로부터 수많은 현대 작가들이 영감을 받아 작품 활동을 펼친 것처럼, 벤 젤룬 또한 그의 커다란 영향 아래 『모래 아이』를 집필함으로써 작품 전반에 보르헤스가 애용하던 문학적 주제와 특유의 글쓰기 전략들을 드러나게 하였다.<sup>165)</sup> 그런데 보르헤스의 영향과 관련하여 이 작품

163) 『모래 아이』에 나타나는 보르헤스의 영향은 제목과 상징적 주제들 이외에도, ‘인용citation’이라는 글쓰기 전략 측면에 있어서 강하게 나타난다. 벤 젤룬은 이 작품 속에 다수의 인용문을 삽입하고 있는데, 이 인용문들은 정확한 출처가 제공되기도 하고 혹은 익명의 진위를 알 수 없는 자들로부터 가져온 것이기도 하며(un grand écrivain, un poète grec 등), 때로는 왜곡되고 수정된 채(ES, p. 190) 제시되기도 한다. 보르헤스로부터 받은 ‘인용문’ 삽입에 대한 영향과 그 자세한 분석은, Marc Gontard, *op. cit.*, pp. 23-24와 Susanne Heiler, *op. cit.*, pp. 377-383 참고.

164) 미로는 보르헤스의 문학에서 가장 핵심적인 주제 중의 하나이다. 그는 이것을 주제로 삼아 글쓰기를 통해 순환성과 무한성의 영역을 제시하였고, 연구자들 또한 보르헤스의 미로의 의미에 대하여 많은 연구를 수행하였다. 그러므로 보르헤스의 작품에게 나타나는 미로에 대하여 간단한 정리를 내린다는 것은 어려운 일이다. 본고에서는 보르헤스적인 미로에 대한 자세한 분석과 이에 따른 작품에의 적용보다는, 『모래 아이』라는 작품에 형상화된 미로가 보르헤스에 대한 상호텍스트성과 만나면서 생기는 의미의 폭과 그것이 작품 속에서 갖는 의미를 고찰해 보는 것을 목표로 한다.

165) 『모래 아이』에서 벤 젤룬은 상호텍스트성을 통한 보르헤스에 대한 문학적 영향을 드러내는 것에서 그치지 않고 그에 대한 정의마저 표현하고 있는 것으로 보인다. ‘눈먼 음유시인’이 이야기를 마치자, 새롭게 등장한 마지막 이야기꾼은 잠이 든 그를 가리키면서 청중들에게 다음과 같이 말하는데, 이것은 곧 벤 젤룬 자신의 목소리로 보아도 무방하다. “Nous serons un peu plus pauvres quand cet homme

에서 드러나는 독특한 사실은 “그가 결코 자신의 신분을 밝히지는 않지만, 보르헤스 그 자신이 직접 먼저 등장인물로서 나타난 뒤 곧 이어 그 또한 이 이야기를 이어나가는 여러 목소리들 중 하나가 되는 이야기꾼으로서 작품의 전반에 등장”<sup>166)</sup>한다는 사실이다.<sup>167)</sup>

이야기를 이어나가던 세 명의 청중 가운데 유일한 여성인 파투마의 이야기가 끝나자 눈먼 음유시인은 갑자기 그녀에게 말을 걸며 광장의 카페에 나타난다.

아마 당신은 내가 누구인지, 누가 나를 보냈는지, 왜 내가 이런 식으로 당신의 이야기에 끼어드는지 묻고 싶을 거요. [...] 그저 내가 남의 이야기를 왜곡하거나 고치는 일로 평생을 지내왔다는 것만 알아두시오. [...] 나는 실수와 거짓말로 된 전기를 쓰는 작가요. [...] 당신들을 돕기 위해서, 내가 어디에서 왔는지 말해드리리다. 그리고 내가 겪은 이야기의 마지막 문장을 들려줄 것이요. 그 다음에 우리는 당신들을 한데 엮은 이 수수께끼를 풀어낼 수 있을 것이요. [...]

Et puis vous allez sans doute me demander qui je suis, qui m'a envoyé et pourquoi je débarque ainsi dans votre histoire... [...] Sachez simplement que j'ai passé ma vie à falsifier ou altérer les histoires des autres... [...] je suis le biographe de l'erreur et du mensonge. [...] Pour vous aider, je vous dis d'où je viens, je vous livre les dernières phrases de l'histoire que j'ai vécue, et de là nous pourrons peut-être dénouer l'énigme qui vous a réunis [...] <sup>168)</sup>

눈먼 음유시인은 갈수록 더 복잡한 미로 속을 헤매는 이 이야기의 수수

---

sera mort. Une infinité de choses — des histoires, des rêves et des pays — mourront avec lui.”, *ES*, p. 200.

166) “mais ce qu’il y a de remarquable, dans *L’Enfant de sable*, c’est l’insertion de Borgès lui-même, en tant qu’acteur tout d’abord, puis en tant que narrateur, voix déléguée parmi les autres voix du récit, bien qu’elle ne soit jamais explicitement identifiée.”, Marc Gontard, *op. cit.*, p. 24.

167) 움베르토 에코 Umberto Eco 또한 그의 소설 『장미의 이름』(1980)에서 시작장 애인 사서인 ‘Jorge da Burgos(부르고스 사람 호르헤)’라는 등장인물을 통해 시도한 바 있다.

168) *ES*, pp. 171-173.

끼를 풀 수 있도록 도와주겠다면서 자신을 “남의 이야기를 왜곡하거나 고치는 일로 평생을 지내온”, “실수와 거짓말로 만들어진 전기를 쓰는 작가”로 소개한다. 눈먼 음유시인이 자신을 소개한 이 내용들은 바로 앞서 언급한 벤 젤룬이 “보르헤스의 독서를 통하여 글쓰기에서 발견한 자유” 그 자체이다. 벤 젤룬은 이 수수끼를 풀 수 있는 실마리를 제공하고자 눈먼 음유시인을 광장으로 보낸 것이다. 그런데 그가 수수끼를 풀 수 있는 단초로 제공하는, 자신이 겪은 이야기의 마지막 문장은 보르헤스의 단편 중 『원형의 폐허들 *Les Ruines Circulaires*』의 한 부분을 그대로 인용한 것이다. 인용문의 형식을 갖추어 삽입된 이야기는 다음과 같이 끝맺어 진다.

“ [...] 그는 안도감과 수치심과 공포를 동시에 느끼며, 자신 또한 하나의 허상이었음을, 다른 누군가가 꾸는 꿈이었음을 깨달았다.”

« [...] Avec soulagement, avec humiliation, avec terreur, il comprit que lui aussi était une apparence, qu’un autre était en train de le rêver.»<sup>169)</sup>

그런데 바로 이 꿈을 꾸는 다른 사람일 뿐인 눈먼 음유시인은 수수끼를 풀고, 우리를 진리의 부재로부터 오는 혼란에서 해방시켜 줄 수 없다. 오히려 지금까지 아흐메드/자흐라와 청중들이 겪어온 꿈과 현실의 경계가 무너진 혼란을 반복할 뿐이며, 결국 이 수수끼의 신비와 불가사의함을 보다 강하게 만들 뿐이다. 게다가 그는 시간을 넘나들고 있고<sup>170)</sup> 공간을 혼동함으로써<sup>171)</sup> 시간성과 공간성을 모두 파괴한다. 이와 같은 현실 감각의 파괴는 자연스럽게 청중들을 더 깊은 미로 속으로 데려 간다. 즉, 이 신비스런 시인의 등장은 미로의 혼란스러운 속성을 강화시키면서, 미로에서의 해방이 아닌 미로에 머무는 것 그 자체를 부추기는 것처럼 보인다.

눈먼 음유시인은 자신이 도서관에서 일을 하던 당시, 오랜 친구인 “스

169) *ES*, p. 173.

170) “Je viens de loin, d’un autre siècle [...]”, *ES*, p. 172.

171) “Nous sommes donc à Marrakech, au cœur de Buenos Aires [...]”, *ES*, p. 174.



티븐 알버트”<sup>172)</sup>의 소개로 자신을 찾아왔던 한 아랍인 여성에 대하여 이야기를 하는데, 이 여성은 자흐라를 연상시키는 인물로서, 그녀의 방문을 통해 이 시인은 자신만의 미로 속으로 빨려 들어간 체험을 고백한다.

그 여자의 모습은 가끔 내 꿈에 나타났소. 그 꿈은 악몽으로 변했지. 그녀는 천천히 나에게 다가오고, 머리칼이 바람에 휘날리면서 내 몸을 사방으로 스친다오. 그녀는 나를 보고 미소를 짓고는 이내 도망가 버리오. 나는 그녀를 뒤쫓아 달려가는데, 어느새 방들이 서로 연결되어 있는 거대한 안달루시아 저택 안에 들어와 있소. 그리고 나서 그 집에서 막 빠져나가려는 순간 기분 나쁜 일들이 시작되지. 그녀가 멈추고 내가 그녀에게 다가갈수록 내버려 두는데, 그녀를 막 잡으려는 찰나, 나는 그녀가 다른 사람임을 깨닫소. 여자 분장을 한 남자 혹은 술에 취한 군인인거요. 나는 미로 같은 그 집에서 나가고 싶는데 어느새 웬 계곡에 와 있소. 그 다음에는 늪지대에 있고, 그 다음에는 거울로 둘러싸인 들판위에 와 있소. 그런 식으로 끝도 없이 이어지는 것이오.

L'image de cette femme me visite de temps en temps dans un rêve qui se transforme en cauchemar. Elle s'approche lentement de moi, sa chevelure au vent me frôle de tous les côtés, me sourit, puis s'enfuit. Je me mets à courir derrière elle et me trouve dans une grande maison andalouse où les chambres communiquent, ensuite, juste avant de sortir de la maison, et c'est là que les désagréments commencent, elle s'arrête et me laisse approcher d'elle, quand j'arrive à presque l'attraper, je constate que c'est quelqu'un d'autre, un homme travesti ou un soldat ivre. Quand je veux quitter la maison qui est un labyrinthe, je me trouve dans une vallée, puis dans un marécage, puis dans une plaine entourée de miroirs, ainsi de suite à l'infini.<sup>173)</sup>

그가 “꿈” 속에서 쫓아가는 여인은 잡으려 하는 순간 남자의 모습으로 변하고, 계속 그/녀를 쫓고자 하나 결국 놓쳐 버린 채, 결국 자신이 길을

---

172) 보르헤스의 단편 작품인 『두 갈래로 갈라지는 오솔길들의 정원 *Le Jardin aux sentiers qui bifurquent*』에 등장하는 인물의 이름이기도 하다.

173) *ES*, p. 183.

잃게 되며, 이러한 방향은 “거울”로 둘러싸인 들판에서 “무한히 반복”된다. 그리고 이 과정은, 아흐메드/자흐라의 정체성과 그 이야기의 운명도 손에 닿을 듯 잡히지 않으면서 다양한 모습으로 변주하고 그 과정이 거울의 반영과 같이 무한히 순환한다는 점을 다시 한 번 강조하면서, 이 작품에 미로의 속성을 확정적으로 부여한다.

미로 속에 빠져 지표를 상실하고 길을 잃게 되는 것은 책 속에 등장하는 아흐메드/자흐라, 그리고 청중들뿐만이 아니다. 『모래 아이』를 손에 쥐고 책장을 넘기며 그들의 모험을 따라가던 독자들 역시 책 속의 미로에 빠진다. 책에 둘러싸여 거의 온 일생을 보냈다고 하는 눈먼 음유시인은 “적어도 자신이 구상하는 바로는, 책이란 사람들을 혼란에 빠트릴 계획으로 만들어 놓은 미로”<sup>174)</sup>라고 말한다.

그렇다면 이 미로 속에서 빠져나갈 수 있는 방법은 존재하지 않는 것일까? 눈먼 음유시인은 자신을 찾아온 아랍 여인이 비밀의 수수께끼를 풀어 줄 수 있는 암호와 같은 물건들을 남기고 떠났다고 전한다. 그것은 차례로, 바텐bâttène이라는 옛 동전, 도시의 일곱 문을 여는 일곱 열쇠가 매달린 고리, 바늘이 없는 조그만 벽시계, 그리고 16세기 춘화가 그려진 기도용 양탄자이다. 바텐은 “내면, 뱃속에 감춰진 것, 비밀”<sup>175)</sup>을 뜻하며, 이 동전은 하나의 동전 앞뒷면에 각기 서로 닮은 남자와 여자의 모습이 그려져 있음으로써<sup>176)</sup>, 주인공 아흐메드/자흐라의 이중성을 직접적으로 상징한다. 도시의 일곱 문을 여는 일곱 열쇠가 매달린 고리는 이야기꾼이 소개한 이 이야기에 존재하는 일곱 개의 문을 연상시키는데, 우리는 결국

---

174) “Et puis un livre, du moins tel que je le conçois, est un labyrinthe fait à dessein pour confondre les hommes, avec l’intention de les perdre et de les ramener aux dimensions étroites de leurs ambitions.”, *ES*, p. 178.

175) “ [...] qui est l’intérieur, ce qui est enterré dans le ventre. N’est-ce pas cela le secret?”, *ES*, p. 176.

176) “C’était un bâttène de cinquante centimes, monnaie rare qui a circulé pendant peu de temps en Egypte vers les années 1852. [...] Sur le côté face, une figure d’homme avec une moustache fine, une chevelure longue et les yeux assez grands. Sur l’avers, le même dessin sauf que l’homme n’a plus de moustache et qu’il a une apparence féminine. J’appris plus tard que la pièce avait été frappée par le père de deux jumeaux, un garçon et une fille pour lesquels il éprouvait une passion folle.”, *ES*, pp. 175-176.

이 문이 주인공의 혼란과 이야기의 미완으로 인하여 결국 그 실체를 잃고 모래로 흩어지는 것을 목격하였다. 고리에 묶인 일곱 개의 열쇠는 이야기의 여정과 그 결말에 대한 불가능성을 상징하는 것이다.<sup>177)</sup> 그리고 바늘이 없는 조그만 벽시계는 시간성의 파괴에 대한 메타포이다. 이 작품에서 나타나는 시간성의 파괴는, 불분명한 사건의 선후관계라는 특징과 더불어, 동일한 주인공의 인생에 대한 이야기가 여러 이야기꾼의 목소리를 거치면서 다양한 변주로 그려지고, 그에 따라 이 변주된 삶이 언제나 겹쳐짐과 갈라짐을 반복한다는 점에서 가장 명확히 드러난다고 할 수 있다. 다원화된 이야기 속에서 아흐메드/자흐라의 삶의 시간은 순행과 역행을 반복하면서 때로는 삶과 죽음을 넘나드는 초월적인 영역으로의 이동을 가능하게 한다. 그리고 이러한 시간성의 파괴는 정형화될 수 없는 주인공의 정체성과 이야기의 모순적 서술을 뒷받침 해주는 핵심적인 요소가 된다. 마지막으로 춘화가 그려진 기도용 양탄자는, 신과의 만남이라는 종교적 신성함과 춘화의 세속성이 만나는 불경스러운 조합을 통하여 극단의 모순성을 드러낸다. 낯선 여인이 눈먼 음유시인에게 건넨 암호와 같은 물건들은 해결의 실마리가 아니라, 이중성, 모호성, 모순성 등을 반복해서 상기시키는 메타포에 불과하다.

벤 젤룬은 다양한 이야기의 층위와 그것이 갖는 혼란의 면모를 효과적으로 드러내기 위하여 미로라는 공간을 택하고, 겹쳐지는 입체적 이야기 속에 그것을 상징적으로 그려내었다. 즉 우리가 지금까지 함께해 온 존재의 모험과 이야기의 모험은 미로 속에 갇힌 듯 길을 잃는 영원한 불확실의 여정에 참여하는 것이다. 그렇다면 아흐메드/자흐라의 삶과 이야기의 운명은 이대로 미로 속에 갇혀 비참하고 혼란스러운 현실을 영원히 견뎌내야만 하는 것일까?

그런데 우리는 ‘눈먼 음유시인’이 우리를 도와 이 수수께끼를 풀기 위해 나타난 것이라는 사실을 기억해야 한다. 물론 그의 이야기로 인하여 우리의 혼란이 증폭되었던 것처럼, ‘보르헤스’에게 있어서 미로는 무엇보다도

177) 눈먼 음유시인은 일곱 개의 문을 통과하는 이 모험의 실패를 직접 언급한다. “Je crois savoir qu’un conteur de l’extrême Sud a essayé de franchir ces portes. Le destin ou la malveillance empêcha ce pauvre homme d’accomplir jusqu’au bout sa tâche.”, *ES*, p. 189.

“존재의 중심을 잃는 비극적 공간”이다. 하지만 그에게는 “중심을 찾고 진리를 세우려는 노력 때문에 미로가 존재”할 수 있는 것이며, 이러한 전환적 사유 과정 속에서 미로는 “폐쇄 회로라기보다 열린 우주가 된다.”<sup>178)</sup> 즉, 그의 등장은 수수께끼의 답을 찾아주는 것이 아니라, 오히려 수수께끼에 대한 답의 부재를 알리는 데에 의미가 있으며, 이 경우 역설적으로 답의 부재라는 현실 그 자체가 수수께끼를 풀 수 있는 실마리가 될 수 있다. 눈먼 음유시인은 자신의 실명(失明)과 자신을 찾아온 낯선 여인에 대하여 다음과 같이 이야기한다.

실명은 일종의 단핍이지만 그것은 또한 해방, 무언가를 지어내기에 유리한 고독, 열쇠이자 대수학이기도 합니다. 그래서 나는 이 안개 장막을 낙천적으로 받아들입니다. 물론, 아무런 변화도 움직임도 없는 어둠은 견디기 어려운 것이지요. 나는 색채들을 애도하곤 했지요. [...] 어느 호의어린 손길이 보내준 그 여자는 나의 밤이 찾아오기 직전에 찾아와 나에게 마지막 이미지를 주고, 나의 기억에 내가 추측을 해야만 하는 과거로 온전히 향해있는 그 얼굴을 남겼습니다. 나는 그게 우연이 아니라 어느 이름 없는 호의의 행위라고 생각했지요. 나는 지하 세계로 여행을 떠나면서 혼란스러운 아름다움의 이미지를 갖고 갈 수 있게 된 거지요. [...] 나는 피곤한 사생활에 끼어든 그 얼굴에 대한 관심이 나에게 다시 젊음을 주었다는 걸 알고 있어요. 여행을 다니고 무언가를 혹은 누군가를 찾아 나설 수 있는 용기를 얻은 것이지요.

La cécité est une clôture, mais c'est aussi une libération, une solitude propice aux inventions, une clef et un algèbre. J'accueillis alors cette nappe de brouillard avec optimisme. Certes la pénombre, invariable et immobile, est insupportable. Je m'appliquais au deuil des couleurs. [...] Cette femme, envoyée par une main bienfaitante, vint, juste avant ma nuit, me donner une dernière image, offrir à mon souvenir son visage entièrement tourné vers un passé que je devais deviner. Je me suis dit que ce n'était pas un hasard, mais bien le fait d'une bonté anonyme: emporter dans mon voyage souterrain l'image d'une beauté émue. [...]

178) 김춘진, 「보르헤스의 픽션—지적 표류와 상상력의 모험」, 김춘진(편), 『보르헤스』, 문학과지성사, 1996, pp. 26-33 참고.

Je sais que l'intérêt porté à ce visage et à cette intrusion dans une intimité fatiguée m'a redonné la jeunesse, ce courage de voyager et d'aller à la recherche de quelque chose ou de quelqu'un.<sup>179)</sup>

눈먼 음유시인에게 실명은 고통의 암흑이지만, 그는 이 결핍의 현실에서 일종의 전환적 사고를 통하여 혼란을 극복하고 해안을 가질 수 있다. 게다가 그는 우리에게 혼란과 비극의 이미지를 주었던 이중성의 존재, 즉 아흐메드/자흐라를 상징하는 아랍 여인이 남긴 이미지를 통하여 다시 무언가를 혹은 누군가를 찾아 떠날 힘을 얻는다. 이러한 차원에서, 그가 시간과 공간을 넘나들며 행한 여행 중에 이른 어느 아랍 도시의 메디나는 그의 눈에 “길인지 광장인지 분간이 안 가도록 얽히고설켜 어떤 기적이라고 일어날 수 있는 곳”<sup>180)</sup>처럼 비춰지게 되는 것이다.

이것이 바로 보르헤스가 현대 문학과 사상에 남긴 중요한 원리라고 할 수 있다. 그리고 벤 젤룬은 바로 이러한 보르헤스의 미로의 개념과 의미에 자신의 의도를 동일시함으로써 모호성이 가질 수 있는 새로운 영역을 글쓰기를 통하여 탐구할 수 있게 된다. 우리는 이제 이 가능성으로의 전환이 벤 젤룬에게 있어서 『모래 아이』를 통해 어떠한 방식으로 구현되는지 탐구해 볼 것이다.

### 3.2. 시적 언어와 상상력: 비극적 현실에서 초월적 꿈으로

우리가 다양한 층위의 이야기를 통하여 몽환적인 체험을 하게 되는 것은 단지 아흐메드/자흐라의 삶이 더 이상 나아갈 길을 알 수 없는 미로 속에 빠져버렸기 때문만은 아니다. 우리는 시작도 끝도 모호한 이 비정형의 이야기 속에서 그 사이를 가득 채우고 있는 신비와 몽환의 언어와 만나게 된다. 사실 『모래 아이』를 비롯한 벤 젤룬의 대부분의 작품 속에

---

179) *ES*, pp. 187-188.

180) “La médina se présentait à mes yeux comme un enchevêtrement de lieux — des rues et des places — où tous les miracles étaient possibles.”, *ES*, p. 192.

는 “암시의 언어le langage de connotation가 넘쳐나며, 이 언어는 텍스트의 의미를 현저히 풍부하게 하고, 때로는 외시의 언어la langage de dénotation보다 우위를 점하고 있기도”<sup>181)</sup> 하다. 『모래 아이』의 이야기꾼은 이야기를 시작하면서 청중들에게 다음과 같이 선언한 바 있다.

[...] 순환 도로에서, 어쩌면 배 위에서, 그리고 나도 어찌 갈지 모르는 길을 건너보고자 우리가 여기 모인 것은 말의 비밀스러움 덕분이라는 사실을 알아두시게나.

[...] sachez que nous sommes réunis par le secret du verbe dans une rue circulaire, peut-être sur un navire et pour une traversée dont je ne connais pas l’itinéraire.<sup>182)</sup>

이야기꾼이 언급한 말의 비밀스러움이란 무엇일까? 그에 따르면 이 이야기를 통해 나아갈 여정은 이야기꾼인 자신조차도 그 길을 알지 못할 정도의 모호하고 불확실한 여정이다. 그런데 이 여정은 “말의 비밀스러움”으로 이루어져있는 모험의 길이며, 이 말의 비밀스러움으로 인하여 모험은 가능해진다. 이 이야기의 속성을 설명하기 위해 여러 차례 사용된 ‘secret’라는 단어는 앞서 언급한 바와 같이 ‘비밀’과 ‘신비’의 의미를 동시에 지니고 있다. 그리고 이 비밀과 신비는 주인공의 삶과 이야기의 운명을 설명해주는 중요한 주제이다. 그런데 이야기꾼은 결국 이 모험은 말 혹은 언어의 비밀스러움과 신비로움으로 이루어진 것이라고 말한다. ‘비밀’은 우리를 밤과 같이 어두운 미지의 영역에 던져두지만, ‘신비’는 밤과 같이 풍부한 상징을 통해 우리를 초월적 영역으로 데려가 줄 수 있다.

이 신비와 몽환의 언어는 아흐메드/자흐라의 일기장 속에 그려진 내면의 삶에 있어서도, 그 이야기를 감싸고 있는 여러 이야기꾼들의 이야기에 모두 해당된다. 아흐메드/자흐라가 직접 쓴 일기장 속에는 삶의 단순한 기록이 아니라 개인의 지극히 내밀한 경험과 감정을 드러내고 있다.

---

181) “ [...] nous remarquons que le langage de connotation y foisonne, enrichit sensiblement la signification textuelle et prend quelquefois le dessus sur le langage de dénotation.”, Ridha Bourkhis, *op. cit.*, p. 181.

182) *ES*, p. 15.

또한 아흐메드/자흐라에 대하여 한 이야기꾼은 “시를 쓰는 괴물”<sup>183)</sup>이라고 표현한다. 그리고 이야기를 전해주는 여러 명의 이야기꾼들은 동시에 시인이기도 하다. 물론 이야기꾼들은 자기 자신을 언제나 ‘이야기꾼 *conteur*’으로 표현하며, 스스로를 ‘시인 *poète*’으로 소개하지는 않는다. 그것은 벤 젤룬이 말한 바와 같이 “자신이 ‘시’라고 내놓는 것을 ‘시’인지 판단해 줄 수 있는 사람은, 마치 성인을 추대하는 일처럼, 자신이 아닌 타인들이기 때문”<sup>184)</sup>이다. 그러나 이야기꾼의 이야기를 듣고 있는 청중 혹은 책을 읽고 있는 독자들은 이 소설에 등장하는 이야기꾼들이 단순히 이야기를 전달하는 역할에 그치지 않는다는 사실을 인지하고 있다. 그들은 끊임없이 시적 언어를 사용하면서 청중들을 몽환적 상태에 던져두며, 이런 측면에서 어느 순간 그들은 우리에게 단순한 이야기의 전달자가 아니라 시인이 되어 있기 때문이다.

그들의 비밀스러운 시적 언어는 곧 우리의 상상력과 결합한다. 우리가 지금까지 추구해온 “존재의 진실에 대하여 던져지는 끊임없는 질문들은 결국 상상력의 동기가 되기”<sup>185)</sup> 때문이다. 그리고 이 결합은 우리를 무한한 꿈과 상상의 영역으로 데려간다. 이를 통하여 우리는 미로에서 얻게 되는 현기증과 혼란을 극복할 수 있는 힘을 얻을 수 있다. 우리는 이 주장을 주인공이 유년 시절에 겪게 되는 상징적인 일화들을 통하여 확인해보고자 한다. 그 중에서 우리의 이목을 가장 먼저 집중시키는 것은, 성적 모호성을 지닌 주인공이 어린 시절 대중목욕탕 *hammam*에서 겪는 일화<sup>186)</sup>이다. 우리는 이 장면이 “사실적인 묘사로 시작이 되지만 곧 목욕탕

183) “Un mostre qui écrit des poèmes!”, *ES*, p. 54.

184) “C’est comme pour les saints, ce sont les autres qui pourront décider si ce que je leur présente comme de la poésie est de la poésie.”, (<http://www.taharbenjelloun.org>), 작가 개인 홈페이지에 게재된 작가 소개 글에서 인용.

185) “Il incarne cette incessante interrogation sur la vérité de l’être qui est la raison de l’imaginaire.”, J. -M. G. Le Clézio. *op. cit.*.

186) 이야기꾼은 어린 아이가 대중목욕탕에서 겪게 되는 경험에 대하여 다음과 같이 설명한다. “Vous savez combien ce lieu nous a tous fortement impressionnés quand nous étions gamins. Nous en sommes tous sortis indemnes..., du moins apparemment. Pour Ahmed ce ne fut pas un traumatisme, mais une découverte étrange et amère. Je le sais parce qu’il en parle dans son cahier. Permettez que j’ouvre le livre et que je vous lise ce qu’il a écrit sur ces sorties dans le

의 축축한 수증기 속에서 언어와 섹슈얼리티에 대한 몽상으로 전개됨”<sup>187)</sup>을 알 수 있다.

아흐메드는 “사실, 목욕을 재빠르게 하는 아버지와 함께 남탕에 가는 것을 더 선호”<sup>188)</sup>한다. 그러나 아직 어린아이이기 때문에 “어머니에게는 외출도 하고 다른 여자들을 만나서 몸을 씻으면서 실컷 수다를 떨 수 있는 기회가 되는”<sup>189)</sup> 여탕에 들어가서 오후 내내 시간을 보내게 된다. 그런데 아직 어린 아이인 주인공에게 이 공간은 그를 둘러싼 뻑뻑하고 축축한 수증기 속에서 숨이 막혀오는 것을 느끼면서, 홀로 지겨운 시간을 보내야 하는 곳이다. 그래서 아흐메드는 이 답답한 공간과 지루한 시간에 대항하여 자신만의 놀이를 만들어 낸다.

난 지겨워 죽을 지경이었다. 위경련이 일어났다. 나를 둘러싼 뻑뻑하고 축축한 수증기 때문에 숨이 막혔다. [...] 단어와 문장들이 사방으로 퍼져 나갔고, 목욕탕은 막혀 있는 어두운 공간이었기 때문에, 여자들이 하는 말들이 마치 수증기에 걸려서 그들의 머리 위에 떠있는 것 같았다. 나는 말들이 천천히 올라가서 축축한 천장에 부딪히는 것을 보곤 했다. 거기서 마치 구름 덩어리처럼, 돌과 맞닿아 녹아 버리고는 작은 물방울이 되어 나의 얼굴로 떨어졌다. 나는 그렇게 노는 게 좋았다. 나는 말들이 내 몸을 뒤덮고 줄줄 흘러내리도록 내버려두었는데, 그것은 언제나 나의 반바지 위로만 흘렀고 나의 하복부는 물로 변한 이 말들이 범접할 수 없었다.

Moi, je mourais d'ennui. J'avais des crampes à l'estomac, j'étouffais dans cette vapeur épaisse et moite qui m'enveloppait. [...] Les mots et phrases fusaient de partout et, comme la pièce était fermée et sombre, ce qu'elles disaient était comme retenu par la vapeur et restait suspendu au-dessus de leurs têtes. Je voyais des mots monter

---

brouillard tiède.”, *ES*, pp. 32-33.

187) “A partir d'une représentation réaliste, se développe dans les vapeurs humides du hammam une rêverie sur le langage et la sexualité.”, Jacques Noiray, *op. cit.*, p. 42.

188) “En vérité, je préférais aller au bain avec mon père. Il était rapide et il m'évitait tout ce cérémonial interminable.”, *ES*, p. 33.

189) “Pour ma mère, c'était l'occasion de sortir, de rencontrer d'autres femmes et de bavarder tout en se lavant.”, *Ibid.*



lentement et cogner contre le plafond humide. Là, comme des poignée de nuage, ils fondaient au contact de la pierre et retombaient en gouttelettes sur mon visage. Je m'amusais ainsi; je me laissais couvrir de mots qui ruisselaient sur mon corps mais passaient toujours par-dessus ma culotte, ce qui fait que mon bas-ventre était épargné par ces paroles changées en eau.<sup>190)</sup>

천진한 어린아이의 눈으로 목욕탕의 광경과 느낌을 전하던 어린 주인공은, 여자들이 목욕탕에서 쉴 새 없이 떠들며 말을 내뱉는, 뿌연 수증기로 가득한 몽환적인 공간에서 자신만의 상상의 세계에 빠져든다. 어린 아흐메드는 여인들의 입에서 흘러나오는 말들과 목욕탕의 뻑뻑한 수증기를 결합시켜 물방울로 변환 말을 만들어내는 것이다. 이 일화는 크게 세 가지의 중요한 사실을 드러낸다고 할 수 있다. 첫째, 어린아이의 천진한 눈으로 그려지는 유년기의 일화들 속에서, 아흐메드가 견디기 힘든 공간과 시간을 극복하는 힘은 바로 그의 상상력에 있다. 둘째, 그가 상상력을 발휘하여 행하는 놀이의 소재는 바로 단어, 문장과 같은 ‘말’이라는 점이다. 외출을 할 일이 거의 없는 여자들이 모여서 오후 내내 ‘말’을 쏟아낼 수 있는 이 공간에서 어린 주인공은 이 ‘말’을 매개로 하여 상상의 놀이를 만들어 낸다. 다시 말해, 자신의 ‘상상력’을 발휘하여 ‘말’을 매개로 한 놀이를 만들어 냄으로써 고통스런 현실을 극복하고자 한다. 마지막으로 주목할 점은, 그의 상상력으로 빚어낸 자신만의 놀이는 현실과 환상의 경계가 무너져 오묘하게 섞여 있기 때문에 그로 하여금 신비로운 체험을 가능하게 한다는 사실이다. 그가 만들어낸 환상의 영역은 현실과 완전히 동떨어진 꿈의 영역이라기보다는 현실 속으로 살그머니 침투해있는 것이다.

이 말들은 수증기를 타고 천장에 올라갔다가 차가운 천장의 돌에 부딪혀 작은 물방울이 되어 자신에게 떨어진다. 그 수많은 말의 물방울들은 자신의 몸을 적셔 버리지만 진실과 비밀을 간직하고 있는 자신의 하복부로는 접근하지 못함으로써, 아흐메드의 진실이 가려진 삶과 그 비밀의 위험성을 환기시키는 역할도 함께 수행한다. 어린 아흐메드는 이 상상의 놀

---

190) *ES*, pp. 33-34.

이를 통하여 말이 우리에게 주는 이미지들을 경험하고, 말의 힘과 중요성에 대하여 희미한 깨우침을 얻기도 한다.

나는 말들을 가지고 놀았으며, 그러다 보면 이따금 머리에 이런 식의 문장이 떨어지기도 했다. “밤 태양 등에서 남자의 엄지손가락이 있는 복도에 나의 남자 하늘의 문에서 웃음이...” 그 다음에 갑자기 말이 되는 문장들이 나오기도 했다. “물이 엄청 뜨거워..., 찬 물 좀 줄래...” 이런 문장들은 미처 증기를 타고 위로 올라갈 시간이 없었다. 이 말들은 평범하고 빨리 지나갔다. 이것은 여자들이 떠는 수다에서 오는 게 아니었다. 사실 이 말들은 나를 피해갔는데, 그건 나에게 전혀 문제될 게 없었다. 위로 올라가지도 못하고 나를 꿈꾸게 하지 못하는 이 텅 비고 공허한 말들을 가지고 내가 뭘 할 수 있겠어.

Je jonglais avec les mots et ça donnait parfois des phrases tombées sur la tête, du genre: “la nuit le soleil sur le dos dans un couloir où le pouce de l’homme mon homme dans la porte du ciel le rire...”, puis soudain une phrase sensée: “l’eau est brûlante..., donne-moi un peu de ton eau froide...”, Ces phrases n’avaient pas le temps d’être soulevées vers le haut par la vapeur. Elles étaient dites sur un ton banal et expéditif; elles ne faisaient pas partie du bavardage. En fait elles m’échappaient et cela ne me gênait pas du tout. Que pouvais-je faire avec des phrases vides, creuses, incapables de s’élever et de me faire rêver.<sup>191)</sup>

“말에도 맛이 있고, 삶의 풍미가 담겨 있다는 사실을 깨달은”<sup>192)</sup> 아흐메드에게 평범한 상황 속에서 의미 없이 뿔어지는 말들은 놀이의 대상이 되지 못한다. 그는 “텅 비고 공허한 말들”을 가지고는 “꿈을 꿀 수 없기” 때문이다. 그렇기 때문에 일상적으로 내뿔어지는 “말이 되는 문장”들을 외면하면서, “밤”, “태양”, “남자”, “하늘”, “문”, “웃음”과 같은 단어들에 주목한다. 게다가 어린 아흐메드는 이처럼 ‘암시적 언어 le langage de

191) *ES*, pp. 34-35.

192) “Curieusement, les gouttes d’eau qui tombaient sur moi étaient salées. Je me disais alors que les mots avaient le goût et la saveur de la vie.”, *ES*, p. 34.

connotation'들이 서로 뒤섞이며 희한한 문장이 되는 것, 즉 '말이 안 되는 문장'이 되는 것을 즐긴다. 그렇다면 우리는 여기서 작가가 의도하고, 또한 본고에서 주목하고자 하는 '시적 언어'의 정의를 발견할 수 있다. 시적 언어는 텅 비어있고 공허하지 않은, 다시 말해 이미지가 풍부한 상징의 언어로서, 우리로 하여금 현기증 나는 현실을 떠나 꿈의 영역으로 이동할 수 있도록 해주어야 한다.

어린 주인공의 상상의 체험은 아버지를 따라 들어간 모스케에서도 인상적으로 그려진다.

나는 모스케에 갔다. 오직 남자들만 허락된 그 거대한 집에 가는 것이 무척 좋았다. [...] 다 함께 코란을 읽을 때는 현기증이 났다. [...] 그곳에서 나는 몽상가가 되는 법을 배웠다. 이번에는 조각으로 장식된 천장을 쳐다보았다. 문장들이 정성스레 쓰여져 있었다. 그 말들은 내 얼굴에 떨어지지 않았다. 그 말들을 만나려면 내가 위로 올라가야 했다. 나는 코란 송가의 도움을 받아 기둥을 타고 올라가 보았다. 노랫말은 나를 제법 빠르게 올려 보내주었다.

J'allais à la mosquée. J'aimais bien me retrouver dans cette immense maison où seuls les hommes étaient admis. [...] La lecture collective du Coran me donnait le vertige. [...] Ce fut là que j'appris à être un rêveur. Cette fois-ci je regardais les plafonds sculptés. Les phrases y étaient calligraphiées. Elles ne me tombaient pas sur la figure. C'était moi qui montais les rejoindre. J'escaladais la colonne, aidé par le chant coranique. Les versets me propulsaient assez rapidement vers le haut.<sup>193)</sup>

목욕탕에 이어 유년기의 주인공이 인상적으로 경험한 공간은, 자신이 속한 문명에서 남자들의 가장 상징적인 공간이라고 할 수 있는 모스케이다. 자신의 운명을 뒤바꾸어버린 종교<sup>194)</sup>의 성전에서 아흐메드는 남자로

---

193) *ES*, pp. 37-38.

194) 주인공의 아버지가 자신의 여덟 번째 딸을 아들로 키우기로 마음을 먹게 된 결정에는, 이슬람이라는 종교가 절대적인 영향이었음이 분명하다. 이를 뒷받침하는 언급들은 작품 속에서 꾸준히 발견된다. 주인공의 탄생과 유년시절의 이야기를 전

서의 삶에 만족감을 느낀다. 그러나 상상의 놀이는 이 신성한 공간에서도 계속된다. 이번에도 그가 놀이의 소재로 삼은 것은 ‘말’이다. 아흐메드는 다함께 엄숙한 분위기 속에서 코란을 읽을 때에 그 속에서 현기증을 느끼며 아무 구절이나 떠오르는 대로 읊조리곤 하는데, 그 이유는 “이 성스러운 글을 아무렇게나 취급함으로써 사람들의 열광을 기만하는 것에서 큰 기쁨을 느끼기”<sup>195)</sup> 때문이다. 함께 코란을 암송하는 웅성거림 속에서 아무 말이나 내뱉음으로써 신성한 남자들의 세계에서 살며시 일탈한 아흐메드는 다시 말의 존재와 흐름을 쫓는다. 이번엔 말들이 천장에 조각되어 붙어있다. 조각되어 있는 말들은 아래로 떨어질 수 없으므로 아흐메드가 직접 올라가기로 한다. 그를 높은 천장에 올려 보내주는 것은 바로 코란 성가의 ‘말’들이다. 여탕에서는 자신에게 떨어지는 말의 물방울들을 가지고 놀았다면, 모스케에서는 천장에 붙어 있는 말들에게 그가 직접 다가가 놀이를 즐긴다.

나는 상들리에에 매달려 석고와 목재에 새겨진 아랍어 문자들의 움직임  
을 지켜보았다. 그리고는 어느 아름다운 기도의 위로 올라탔다. 나는 ‘알리  
프(Alif)’<sup>196)</sup>에 매달렸는데, ‘눈(Noun)’이 나를 데려가서 ‘바(Ba)’의 품에 안  
겨주었다. 나는 이렇게 천장을 한 바퀴 돌면서 모든 문자들에게 안겼다가  
출발 지점이었던 기둥의 꼭대기로 가뻘하게 돌아왔다. 거기서 나는 한 마  
리의 나비처럼 미끄러져 내려왔다. 나는 코란을 읽으면서 몸을 좌우로 흔  
들고 있는 사람들에게 절대 방해가 되지 않았다.

Je m’installais dans le lustre et observais le mouvement des lettres  
arabes gravées dans le plâtre puis dans le bois. Je partais ensuite sur  
le dos d’une belle prière; [...] Je m’accrochais au Alif et me laissais  
tirer par le Noun qui me déposait dans les bras du Ba. J’étais ainsi  
pris par toutes les lettres qui me faisaient faire le tour du plafond et

---

하는 이야기꾼은 “우리의 종교는 상속자가 없는 남자에게 무자비하다”는 말을 남  
기기도 한다. “[...] notre religion est impitoyable pour l’homme sans héritier.”,  
*ES*, p. 18.

195) “Je trouve un grand plaisir à déjouer cette faveur. Je maltrais le texte  
sacré.”, *ES*, p. 38.

196) Alif, Noun, Ba는 모두 아랍어 문자들로, 그 발음을 프랑스어 식으로 옮긴 것이  
다.

me ramenaient en douceur à mon point de départ en haut de la colonne. Là je glissais et descendais comme un papillon. Je ne dérangeais jamais les têtes qui se dandinaient en lisant le Coran.<sup>197)</sup>

상상의 ‘말’ 놀이가 보여주는 현실과 환상의 경계의 무너짐, 그리고 그들의 오묘한 섞임은 모스케에서도 비슷하게 일어난다. 어린 주인공은 어머니를 따라 들어간 여탕의 축축한 수증기와 쏟아지는 수도들 속에서 숨이 막혀오고, 아버지를 따라 간 모스케에서 다 함께 신성한 코란을 읽는 말의 웅성거림 속에서도 현기증을 느낀다. 그런데 이 현기증 나는 말들의 분출 속에서 그를 구한 것은 자신의 상상력이며 여기에서 말은 이제 구원의 소재가 된다. 그리고 이 말은 일상적으로 뺄어지는 의미 없는 말들이나 대화가 아니라, 자신을 “꿈 꿀 수 있게 해주는” 언어들임을 다시 한번 기억해야 한다. 즉, 이 언어들이 담고 있는 상징은, 질베르 듀랑 Gilbert Durand의 정의와 같이, “비밀스런 의미를 드러나게 하는 표현이자, 신비의 구현”<sup>198)</sup>이므로, 우리는 이를 통하여 현실의 논리와 이성을 초월하는 영역으로 나아갈 수 있게 되는 것이다.

우리는 주인공의 유년기 에피소드를 통하여 그의 삶과 이 이야기의 수수께끼에 대한 중요한 시사점들을 발견한다. 정리하여 보자면, 벤 젤룬은 아직 성적인 변화가 찾아오지 않아 다소 안정적으로 보이는 유년 시절 주인공의 목소리를 통하여 그의 삶을 그려내는데, 그가 겪는 일들은 현실과 환상 사이의 경계가 무너져 있다. 이것은 한편으로 어린 아이인 주인공이 아직 실감하지 못하고 있는, 혼란의 시작이자 남자와 여자의 삶을 동시에 짚어지고 살아야 하는 피할 수 없는 현실에 대한 일종의 암시일 수 있다. 그런데 이보다 더욱 의미 있는 사실은, 이 숙명적인 이중성에 대하여 그 혼란을 이겨낼 수 있는 길을 어린 시절에 일찍이 체험하게 함으로써 우리에게 그 극복의 가능성을 함께 제시한다는 것이다. 그리고 우리는, 현기증이 일어나는 공간으로부터 빠져나올 수 있게 해준 실마리는 상징으로 가

---

197) *ES*, pp. 38-39.

198) “Le symbole est donc une représentation qui fait *apparaître* un sens secret, et il est l'épiphanie d'un mystère.”, Gilbert Durand, *L'imagination symbolique*, Paris: Presses Universitaires de France, 1993, p. 13.

득한 ‘말’이었으며,<sup>199)</sup> ‘상상력’과 만난 ‘말’을 통하여 꿈과 같은 신비한 체험에 이를 수 있음을 확인하였다.

어린 시절의 주인공이 자신을 질식시킬 수도 있고 혹은 꿈꾸게 할 수도 있는 말에 상상의 힘을 쏟아 만들어내는 놀이의 방식은, 존재의 혼란을 겪는 아흐메드/자흐라에게도, 이야기꾼의 이야기를 듣는 청중들에게도, 그리고 책을 읽는 독자들에게도 그대로 적용된다. 이야기꾼은 이야기를 시작하면서 일곱 개의 문에 대한 이야기와 그 문을 열 수 있는 열쇠에 대하여 함께 이야기한다.

이제 이야기를 풀어나가면서 자네들에게 그 문들을 열 수 있는 열쇠를 주겠네. 사실은, 이미 자네들은 그 열쇠를 가지고 있으나 미처 알고 있지 못하고 있는 것이지. 설령 열쇠가 있음을 안다 해도 그것을 어떻게 돌려야 하는지도 모르거니와 더욱이 어느 묘석(墓石) 아래 그 열쇠들이 묻혀 있는지도 모를걸.

Je vous donnerai au fur et à mesure les clés pour ouvrir ces portes. En vérité les clés, vous les possédez mais vous ne le savez pas; et, même si vous le saviez, vous ne sauriez pas les tourner et encore moins sous quelle pierre tombale les enterrer.<sup>200)</sup>

언젠가 눈먼 음유시인을 찾아온, 주인공을 연상시키는 한 아랍 여인이 그에게 남긴 물건 중 하나이기도 한 일곱 개의 열쇠를 통하여 우리는 일곱 개의 문을 열고 이 수수께끼와 같은 미로에서 빠져나갈 수 있게 될 것이다. 그런데 이야기꾼의 주장에 따르면 이 열쇠는 사실 우리 모두가 가

---

199) 작가가 『모래 아이』에 빼곡히 채워 넣은 시적 언어와 그 작용에 대하여, 한 연구자는 롤랑 바르트가 자신의 저작 *S/Z*에서 사용한 용어를 빌려 “금가루 poussière d’or”라고 칭한다. 즉, 벤 젤룬의 소설에 가득한 이 “금가루”와 같은 언어의 효과는, 말들의 구체적이고, 평범하며, 즉각적인 기의 *signifié*에서 나오는 것이 아니라, 말들의 주변, 후광, 울림, 그리고 빛나는 여파 *ricochet*로부터 나온 다는 사실을 분명히 하고 있다. “[...] «la poussière d’or» qui réside non pas vraiment dans les mots de T. Ben Jelloun, dans leurs signifiés concrets, communs et immédiats, mais plutôt dans leurs périphéries, leurs auréoles, leurs résonances, leurs splendides ricochets.”, Ridha Bourkhis, *op. cit.*, p. 15.

200) *ES*, p. 13.

지고 있지만 그 존재에 대하여 알지 못하고 있거나, 혹은 그것이 어디에 있는지, 그리고 어떻게 사용해야 할지도 알지 못한다. 이 열쇠는 무엇을 의미하는 것일까? 영원토록 해결 될 가능성이 없어 보이는 존재의 모호성과 이야기의 운명을 생각해 볼 때, 이 열쇠는 애초에 존재하지 않거나 존재하더라도 이야기꾼의 말처럼 결코 찾아낼 수 없고, 혹은 사용할 수 없을지도 모른다. 그러나 다르게 생각해본다면 이 열쇠는 우리 모두에게 숨겨져 있는 가능성의 열쇠이다. 그렇다면 『모래 아이』에서 제시되는 이 열쇠는, 모호성에서 오는 현기증을 극복하기 위해 현실과 환상의 이중성을 넘어설 수 있게 해주는 상상력이 될 수 있다. 그리고 이 힘은 “묘석 아래”의 죽음을 가까이 체험한<sup>201)</sup> 아흐메드/자흐라와 이야기꾼들의 시적 언어와 공명한다.

벤 젤룬은 『모래 아이』 전반에 걸쳐 바로 이 상상력의 중요성을 다양한 방식으로 끊임없이 드러내고 있다.<sup>202)</sup> 상상력은 주인공에게 뿐만 아니라 이야기를 듣고 있는 청중들과 책을 읽고 있는 독자들에게도 필수적으로 요구되는 능력이다. 주인공의 일기장 속 글들이 잘 보이지 않거나 그 내용이 사라졌을 때 이야기꾼은 청중들에게 다음과 같이 도움을 청한다.

이 시기는 우리가 상상해야만 한다네. 그리고 만일 자네들이 나를 따라 올 준비가 되었다면 나는 자네들에게 우리의 이야기 속에서 이 단계를 재구성할 수 있도록 나를 도와주기를 부탁하네. 책(=일기장) 속에는 하얀 백

201) 아흐메드/자흐라는 어릴 적부터 죽음의 형상이 언제나 자신에게 찾아오는 것을 경험하며, 이야기꾼들 또한 저마다 자신이 체험한 죽음에 대하여 이야기한다. 죽음이라는 주제는 이 작품 전반에 길게 깔려 있으면서 중요한 의미 작용을 만들어 낸다. 특히, 벤 젤룬의 16개 작품을 대상으로 언어학적 연구를 수행한 한 연구자에 따르면, 『모래 아이』에서 “Mort”나 “Mourir”라는 단어는 총 130번 나타나는데, 131번이 등장하는 『부재자의 기도 *La prière de l'absent*』에 이어 두 번째로 많은 빈도수를 나타내는 것이다. Ridha Bourkhis, *op. cit.*, pp. 75-86 참고.

202) 벤 젤룬에게 있어 상상력의 중요성은 『모래 아이』뿐만 아니라 그의 작품 전반에 걸쳐 표현되어 있으며, 그의 문학 세계의 중심적인 축을 구성한다. 다음의 구절은 이 주장과 관련하여 벤 젤룬의 또 다른 작품에서 찾아볼 수 있는 예이다. “Si un jour on me disait: Tu es obligé de choisir entre rêver et voir, je choisirais sans doute rêver. Je pense qu’avec l’imagination et le rêve on supporte mieux la cécité.”, Tahar Ben Jelloun, *L’auberge des pauvres*, Paris: Éditions du Seuil, 1999.

지, 그러니까 미완결의 상태로 남은 비어있는 페이지로 되어 있네. 이것은 바로 독자들의 자유에 맡긴다는 것이지. 이제 자네들 차례라네!

C'est une période que nous devons imaginer, et, si vous êtes prêts à me suivre, je vous demanderai de m'aider à reconstituer cette étape dans notre histoire. Dans le livre, c'est un espace blanc, des pages nues laissées ainsi en suspens, offertes à la liberté du lecteur. A vous!<sup>203)</sup>

결핍된 이야기의 내용은 우리의 상상을 통해 메꾸어 지면서 다시 이어질 수 있다. 벤 젤룬은 이와 같이 그의 작품 속에서 어떠한 결핍이나 상실의 상황을 견디고 그 공허함을 채우기 위해, 현실적 수단이 아닌 상상력으로 그 틈을 메꿈으로써 새로운 차원으로의 이행을 시도한다.

마지막으로 이 주장을 뒷받침할 또 다른 예를 들어보자. 보르헤스의 분신인 눈먼 음유시인에게 아흐메드/자흐라를 연상시키는 한 여인이 찾아왔을 때, 그녀는 이 수수께끼를 풀 수 있는 몇 가지 상징적 물건을 주고 사라졌지만, 이중성과 모호성의 상징 그 자체인 이 물건들은 그 미로의 속성을 강화시킬 뿐이라는 사실을 앞서 확인하였다. 그런데 이 시인에 따르면 그녀가 떠나기 전 남긴 또 다른 최후의 실마리가 존재한다. 그 최후의 실마리란 어떠한 물건이 아니라 한 '시poème'로 시작하는 어떤 '꿈rêve'에 대한 이야기이다.<sup>204)</sup> 그는 여인이 남긴 시를 그대로 인용한다.

이 달혀 있는 몸 안에, 젊은 아가씨가 있네  
태양보다 더 밝은 얼굴을 한 아가씨가.  
머리부터 발끝까지 상아와 같고,  
하늘과 같은 뺨과 버들가지와 같은 허리를 가진 아가씨라네.  
그녀의 은빛 어깨에 닿아 내린 검은 머리채는  
그 끝이 마치 사슬의 고리와 같네.  
이 달혀 있는 몸 안에, 스러져가는 얼굴이 있네,  
상처, 어둠, 동요,

---

203) *ES*, p. 42.

204) "Cependant la dernière pièce qu'elle me livra n'est pas un objet mais le récit d'un rêve qui commence par un poème qu'elle attribue à Firdoussi qui vécut au X<sup>e</sup> siècle.", *ES*, p. 190.



또 다른 몸에 감춰진 몸이...

Dans ce corps clos, il est une jeune fille  
dont la figure est plus brillante que le soleil.  
De la tête aux pieds elle est comme l'ivoire,  
ses joues comme le ciel et sa taille comme un saule.  
Sur ses épaules d'argent deux tresses sombres  
dont les extrémités sont comme les anneaux d'une chaîne.  
Dans ce corps clos, il est un visage éteint,  
une blessure, une ombre, et un tumulte,  
un corps dissimulé dans un autre corps...<sup>205)</sup>

위의 인용문은 아흐메드/자흐라의 이중성을 상징의 언어로 담아 낸 시라고 할 수 있다. “이 닫혀 있는 몸” 안에는 두 가지 모습이 동시에 존재하고 있다. 하나는 머리부터 발끝까지 상아처럼 새하얗고 태양보다 밝은 모습을 한 젊은 아가씨이다. 그런데 이 몸 안에는 스러져가는 얼굴 또한 존재하는데 그것은 상처, 어두움, 동요와 같은 혼란과 암흑의 이미지를 갖고 있다. 즉 이 닫혀 있는 몸 안에는 밝음과 어둠이라는 상반되는 두 극단이 동시에 내재되어 있는 것이다. 상징과 압축의 언어를 통해 만들어 낸 이중성에 대한 이 시는 눈먼 음유시인에 따르면 “꿈”에 대한 이야기인데, 그는 이 “꿈이 우리를 사막의 문들로, 화가와 작가들이 상상해 낸 이 동방의 공간으로 이끌어간다”<sup>206)</sup>고 덧붙인다. 우리는 수많은 작가들과 화가들에게 있어 동방의 사막은 상상력을 자극하는 매혹의 공간이라는 사실을 알고 있다. 사막이라는 미지의 공간이 작가들과 화가들에게 던지는 무한한 이미지는, 이 극단의 자연이 한 가지 속성으로 설명될 수 없는 다양성을 지니고 있기 때문에 가능한 것이다. 그리고 이 모호한 이미지와 상상력이 만날 때, 비극적인 현실을 떠나 초월적인 꿈의 세계로 들어갈 수 있는 통로가 생겨난다.

---

205) *Ibid.*

206) “Le rêve nous emmène vers les portes du désert, dans cet Orient imaginé par des écrivains et des peintres.”, *Ibid.*

### 3.3. 순환성과 개방성: 무한을 향해 열려진 창

상상력과 시적 언어가 만나 공명하며 생겨나는 폭은 우리에게 어떤 의미를 가져다 줄 수 있는가? 비극적인 현실을 떠나 옮겨간 초월적인 꿈의 세계에서는 무엇이 우리를 기다리고 있는가? 이 질문에 대한 대답은 무엇보다 고정된 의미에 정체되지 않는 순환성과 개방성에 있다. 꿈은 어떠한 결론이나 고정된 틀에 우리를 고착화시키는 것이 아니라 절망의 상태에서 무한한 가능성의 영역을 열어주기 때문이다.

『모래 아이』에는 순환성을 암시하는 요소들이 작품 전반에 걸쳐 여러 차례 등장한다. 무엇보다 이야기꾼은 직접적으로 이 이야기가 ‘순환도로’ 위에 있다는 말을 수없이 반복하고 있다.

내가 자네들 얼굴에서 읽을 수 있는 이 충족되지 않은 호기심이 언젠가 달래질 수 있을까? 자네들은 나의 이야기를 듣기로 했으니, 끝까지 나를 따라오게나... 무엇이 끝? 순환 도로는 끝이 없는 법이지!

Et cette curiosité non satisfaite que je lis sur vos visages, sera-t-elle apaisée un jour? Vous avez choisi de m'écouter, alors suivez-moi jusqu'au bout..., le bout de quoi? Les rues circulaires n'ont pas de bout!<sup>207)</sup>

이야기꾼은 여행 *voyage*, 여정 *itinéraire*, 길 *chemin*이라는 단어 등을 반복적으로 사용하면서, 이 이야기가 일종의 여정을 따라가는 모험과 같은 것임을 강조하지만, 결국 순환 도로 위에 놓인 이야기의 여정은 무한히 반복될 수밖에 없다. 그렇기 때문에 이 이야기는 ‘결말이 없는’ 이야기, 그렇기 때문에 ‘끝없이’ 계속되는 이야기가 된다.

또한 이 소설에서 강박적으로 등장하는 ‘일곱’이라는 숫자가 지니는 순환성<sup>208)</sup>이 이 주장을 더욱 뒷받침한다. 몇 가지 중요한 예를 들어보자면, 주인공은 일곱 명의 딸들 다음에 태어났고, 이야기꾼은 이 이야기에 일곱

207) *ES*, p. 21.

208) 일곱이라는 숫자가 지니는 상징성과 신비로움에 대한 설명 및 순환성에 대한 작품 내의 구체적 분석은, 이견우, *op. cit.*, pp. 572-577 참고.

개의 문이 있음을 이야기하며, 눈먼 음유시인을 찾아 온 모로코 여인은 그에게 이야기의 실마리를 풀 수 있는 일곱 개의 열쇠를 남긴다. 일곱이라는 숫자는 무엇보다도 일곱 개의 문들 가운데 일부의 이름이기도 한, 한 주의 일곱 날을 연상시키면서 그 자체로 하나의 완전함과 완결성을 상징한다. 그리고 이 완전함은 그 주기를 갖고 무한히 순환하는 것이다.

하지만, 이 일곱이라는 숫자는 오로지 완결된 상태와 그것의 기계적인 순환만을 의미하지 않는다. 일곱은 무엇보다도 “완결된 주기 이후에 찾아오는 변화, 그리고 적극적인 재시작의 의미를 갖는”<sup>209)</sup> 숫자이기 때문이다. 이러한 측면에서, 주인공은 일곱 명의 딸 뒤에 태어난 여덟 번째 딸이자 동시에 첫 번째 아들이 된다. 또한 이야기의 여정을 상징하는 일곱 개의 문 중 마지막 문인 ‘모래의 문’은 우리를 미지의 영역인 사막으로 안내하기 때문에, 청중과 독자들은 글자가 사라져버린 일기장을 새롭게 채워나가면서 새로운 여덟 번째 문을 열어야 하는 것이다. 즉 이 작품에서 부각되는 순환성의 특징은 단순히 반복되는 동일한 여정의 되풀이를 의미한다기보다, ‘완결’ 혹은 ‘끝’이라는 개념을 거부한 채 새로운 시작을 통하여 무한히 계속되는 성질을 갖는 것으로 이해된다. 그리고 이러한 맥락에서, 작품 속에서 여러 차례에 걸쳐 인용되는 『천일야화』를 다시 한 번 떠오르게 한다. 이 작품이 품고 있는 1001이라는 숫자 또한 1000이라는 완결된 숫자에 “늘 ‘하나’가 더 있다는 개념을 지닌 상징적인 수이기 때문이다.”<sup>210)</sup>

풍부한 이미지를 품고 있는 밤을 지나 쓰여진 일기장의 글을, 시인이기도 한 이야기꾼의 입을 통해 듣게 되면서 찾아온 혼란은, 오히려 틀에 박힌 정체성을 파괴하고 고정된 결말을 거부하면서, 꼬리에 꼬리를 물고 이어지는 환상과 신비의 체험을 가능하게 한다. 그렇기 때문에 달빛에 글자가 지워진 빈 일기장은 청중과 독자들을 당황시키면서 모험의 실패를

209) “Sept indique le sens d’un changement après un cycle accompli et d’un renouvellement positif.”, Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, “Art. Sept”, *op. cit.*, 1982, p. 860.

210) 웬디 B. 패리스, 「세헤라자데의 아이들: 마술적 사실주의와 포스트모더니즘 소설」, 『마술적 사실주의』, 로아 파킨슨 사모라, 웬디 B. 패리스(편), 우석균·박병규 외 공역, 한국문화사, 2003, p. 180.

선언하는 것이 아니라, 역설적으로 무한한 이야기의 가능성과 그 개방성을 던져주는 것이다.

자네들 중 누군가 이 이야기의 다음을 알고 싶다면 만월이 뜨는 밤을 기해서 달에게 물어봐야 할 걸세. 난 말이지, 자네들 앞에 이 책과 잉크병과 펜을 내려놓겠네. 그리고 이제 죽은 자들의 무덤에 코란을 읽어주러 가겠네!

Si quelqu'un parmi vous tient à connaître la suite de cette histoire, il devra interroger la lune quand elle sera entièrement pleine. Moi, je dépose là devant vous le livre, l'encrier et les porte-plume. Je m'en vais lire le Coran sur la tombe des morts!<sup>211)</sup>

이야기의 다음을 알고 싶은 자라면 누구나 펜을 들어 달빛에 글자가 사라진 일기장에 스스로의 언어를 채워갈 수 있다.<sup>212)</sup> 그것은 청중들이 될 수 있고 『모래 아이』를 읽던 독자가 될 수도 있으며, 이 책을 이와 같은 방식으로 직접 마무리 지은 작가 그 자신에게도 해당된다.<sup>213)</sup> 그리고 수많은 이들의 언어와 그만큼 다양한 목소리를 갖게 될 이 모호성의 이야기는 계속해서 미로를 헤매겠지만, 그 미로는 출구를 찾고자 하는 주체의 의지에 따라 상상력을 자극하는 수많은 미지의 길들로 이루어진다.

게다가 일기장의 글자를 빼앗아간 달은 주기적으로 순환하기 때문에, 책의 글자들은 언젠가 찾아올 만월의 밤에 다시 사라지게 될 것이고, 그렇기 때문에 다시 글을 채워 넣는 작업은 무한히 반복될 운명을 갖게 된

---

211) *ES*, p. 209.

212) 달빛에 원래 있던 글씨가 사라지고, 몇몇 흔적만이 남은 채 그 위에 다시 새로운 글을 쓸 수 있는 이 일기장은, 씌어 있던 글자를 지우고 다시 글자를 써 넣는 양피지인 “palimpseste”의 메타포가 되기도 한다. 제라르 주네트 Gérard Genette는 이 용어에서 영감을 얻어 상호텍스트성에 대한 문학적 연구를 수행한다. “Un palimpseste est, littéralement, un parchemin dont on a gratté la première inscription pour lui en substituer une autre, mais où cette opération n’a pas irrémédiablement effacé le texte primitif, en sorte qu’on peut y lire l’ancien sous le nouveau, comme par transparence.”, Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris: Éditions du Seuil, 1982.

213) 실제로 벤 젤룬은 1985년 『모래 아이』를 출간하고 2년 뒤 그 후속작 『신성한 밤』을 발표한다. 그리고 이 작품으로 그 해 공쿠르 상을 수상한다.

다. 그리고 이 반복은 ‘누구나’ 이 비어버린 일기장을 채울 수 있기 때문에 영원히 새로운 시작을 통해서 이루어질 수 있다.

앞서 살펴본 보르헤스와의 상호연관성을 다시 생각해보자. 많은 연구자들이 주목한 바와 같이, 벤 젤룬의 『모래 아이』가 보르헤스의 『모래의 책』을 연상시키면서 그것과의 직접적인 연관성을 드러낸다면, 여기에는 작가의 의도가 다분히 반영되어 있을 것이다. 보르헤스의 『모래의 책』에서, 작품의 제목이기도 한 ‘모래의 책’은 다음과 같이 소개된다.

그는 나에게, 이 책과 그리고 모래는 시작도 끝도 없기 때문에, 그의 책이 모래의 책이라 불린다고 말해 주었다.

Il me dit que son livre s'appelait le livre de sable, parce que ni ce livre ni le sable n'ont de commencement ni de fin.<sup>214)</sup>

보르헤스의 작품 속에서 그려지는 모래의 책은 시작도 끝도 없기 때문에 스스로 무한히 증식하는 책이다. 벤 젤룬은, 신의 말씀과 같이 절대 불변하는 내용이나 고정된 형태가 완전히 부정되는, 즉 시작도 끝도 모호하며 그리하여 무한히 새롭게 만들어지는 이 책의 속성으로부터 『모래 아이』 창작의 영감을 얻은 것으로 보인다. 그리고 이 창작의 영감은 자신의 작가적 상황과 함께 고려해 볼 수 있다. 벤 젤룬은 자신의 창작 활동의 원동력에 대하여 다음과 같이 언급한다.

나는 내게 결핍된 것 그 자체이다. 이 결핍이 바로 나의 방식, 나의 여정, 나의 목표를 만드는 모든 것이다. 내가 쓰는 것은 모두 내게 결여된 것들이다.

Je suis ce qui me manque. Ce manque c'est tout ce qui constitue ma démarche, mon itinéraire, mon objectif. Ce que je crée c'est tout ce qui me fait défaut.<sup>215)</sup>

---

214) Jorge Luis Borges, *Le livre de sable*, traduit par Françoise Rosette, Paris: Gallimard, 1978, p. 140.

215) Tahar Ben Jelloun, postface de *Cicatrices du soleil*, L'écriture, 1976, p. 191. Ridha Bourkhis, *op. cit.*, p. 103에서 재인용.

벤 젤룬은 자신의 글쓰기가 숙명적으로 가질 수밖에 없는 모호한 위상에 대하여, 먼저 존재와 이야기의 차원에서의 형상화 과정을 철저하게 탐구한 뒤 그 극복에 대한 불가능성을 인식한다. 그러나 그는 작가로서, 글쓰기라는 자신의 과업 속에서 인식의 전환을 통한 새로운 가능성의 장을 열고, 독자들을 꿈꾸게 하는 언어를 사용하면서 모호성이 지닐 수 있는 무한성과 개방성을 보여주는 작업을 잊지 않는다. 사실 벤 젤룬에게 이러한 전환적 사고가 없다면, 즉 극복의 불가능성을 인지하는 상태에서 결핍을 채우고 메우려는 의지와 노력이 없다면, 그는 사실상 창작 활동을 할 수 없게 되는 것이다. 그러나 벤 젤룬은 영원한 결핍의 상태와 끝없는 실패 그 자체로부터 글을 써나간다. 이것이야말로 자신의 글쓰기를 가능하게 하는 원동력 그 자체이기 때문이다. 그리고 이것이 바로 벤 젤룬이 모호성을 통하여 『모래 아이』에서 실현한 문학의 힘일 것이다.

결국 우리는 글쓰기의 모험에 대한 고찰을 통하여 존재와 이야기, 그리고 글쓰기를 이끄는 모호성에 대한 보다 깊은 이해가 가능하게 된다. 작가의 글쓰기 속에서 재조명된 모호성의 원리는 바로, 부재하는 진리를 세우고자 무한한 노력을 기울이는, 존재와 이야기, 그리고 글쓰기로 하여금 오히려 그 과정 속에서 자신의 진정한 의미를 찾아 나갈 수 있도록 하는데 있다. 사실 모호성에 대한 이와 같은 재인식은 벤 젤룬의 작품에서 뿐 아니라, 현대 사회의 다양한 영역에서 점차 퍼져나가고 있는 경향이기도 하다. 즉, 오히려 “우리는 모호성이 결여된 형태야말로, 마치 의미가 결여된 것과 같이 빈약한 형태라고 여기기 시작했는데”, 그것은, “모호성이 의미를 분화시키고 형태를 배가시키면서 알려지지 않았던 향기를 불러일으키기”<sup>216)</sup> 때문이다.

이러한 측면에서, 모호성이라는 것은 무한을 향해 나 있는 ‘창(窓)’과 같다고 할 수 있다. 창은, 그것이 닫히면 우리를 한정적인 공간에 머물게 하고, 열리면 밖으로 나갈 수 있는 통로를 마련해준다. 즉 우리의 의지에 따

---

216) “On commence à juger qu’une forme sans ambiguïté est une forme pauvre, comme si elle risquait de *manquer de sens*. (Voilà qui effraie par-dessus tout.) Au contraire, on aime l’ambiguïté parce qu’elle éveille des arômes inconnus en divisant le sens, en dédoublant les formes.”, Sylvain Bouyer, “L’art de l’ambiguïté”, *Littérature*, no. 111, 1998, p. 85.

라 폐쇄의 상태와 개방의 상태를 모두 만들어 낼 수 있는 매개물이다. 그런데 이 창은 '무한'을 향해 나 있기 때문에, 창이 열리면 우리는 끝없는 가능성의 세계로 나아갈 수 있게 된다. 『모래 아이』는 독자를 위하여, 무한을 향해 난 이 창을 살며시 열어 둔 채, '끝 아닌 끝'을 맺는다.

### Ⅲ. 결론

우리는 『모래 아이』를 읽으면서, 이야기꾼이 주인공의 일기장을 처음 읽었을 때와 비슷한 경험을 하게 된다. 그는 자신이 그 당시 가졌던 감상에 대하여 다음과 같이 고백한다.

나는 첫 문장을 읽었지만 무슨 말인지 전혀 알 수 없었어. 두 번째 문단을 읽었고 역시나 아무것도 이해가 되지 않았다네. 첫 장을 온전히 다 읽고 나자, 나는 계시를 받은 것만 같았지.

J'ai lu la première phrase et je n'ai rien compris. J'ai lu le deuxième paragraphe et je n'ai rien compris. J'ai lu toute la première page et je fus illuminé.<sup>217)</sup>

그가 고백한 경험과 마찬가지로, 『모래 아이』를 처음 손에 쥔 독자들은 책장을 넘기면서 이 책의 난해함으로 인한 혼란에 빠진다. 그러나 온전히 이 책을 다 읽고 난 뒤에 우리에게는 무엇인가 신비롭고 강한 여운이 남게 됨을 부정하기 어렵다. 바로 혼란스러움과 신비로움을 동시에 얻게 되는 이와 같은 양가적인 감정이, 『모래 아이』의 독자들에게 가장 큰 공감대를 형성해주는 기반이라고 할 수 있다. 그리고 우리는 곧, 이 작품의 주제를 형성하는 가장 중요한 메타포인 모래는, 부질없이 무너져 내리며 이 작품의 의미를 영원히 상실하게 하는 것이 아니라, “세계에 대한 이해, 감성, 그리고 끊임없는 의미 추구를 보여주는 이미지들의 집합을 만들어”<sup>218)</sup>내면서, 오히려 작품의 풍요로운 의미 작용을 가능하게 함을 깨닫는다. 마침내 우리는 “삶과 고통, 진실과 조소에 대하여 우리에게 이토록 강한 인상을 남기고, 고대의 신화와 현대의 근심이 섞인 창작의 뿌리에 우리를 이처럼 가깝게 접근시켜주는 책은 거의 드물 것”<sup>219)</sup>이라는 평

---

217) *ES*, p. 12.

218) “Plutôt élément symbolique que paysage naturel, le sable configure une constellation d’images qui témoignent d’une vision du monde, d’une sensibilité, d’une continuelle quête de sens.”, Alina Gageatu-Ionicescu, *op. cit.*, p. 288.

219) “Peu de livres nous laissent une aussi durable impression de vie et de douleur, de vérité et de moquerie, nous semblent aussi proches de la racine de



가에 동의할 수 있게 되는 것이다.<sup>220)</sup>

우리의 논의는 프랑스어 마그레브 문학의 본질적인 특징이라고 할 수 있는 ‘모호성’에 주목하고, 이 개념이 『모래 아이』에서 관찰되는 여러 층위의 이야기를 관통하는 가장 핵심적인 주제임을 상정하는 것으로 시작하였다. 그렇지만 모호성은 이 텍스트를 프랑스어로 글을 쓰는 마그레브 작가의 소설이라는 상투형 *stéréotype*의 테두리에 가두어 두는 것이 아니라,<sup>221)</sup> 오히려 모든 존재와 이야기를 담아내는 문학의 본질에 보다 가까이 접근할 수 있는 원동력이 될 수 있음을 확인하였다. 게다가 작가의 글쓰기를 통하여 모호성은 그것이 야기하는 혼란 가운데서도 새로운 차원으로 이행할 수 있는 가능성의 장을 우리에게 열어주었다.

벤 젤룬은 모호한 위상을 지닐 수밖에 없는 자신의 글쓰기 행위에 대하여 다음과 같이 스스로 진단한다.

[...] 이 문학의 주요한 독창성은 프랑스어와의 관계에서 찾을 수 있다.

---

la création, mélange du mythe ancien et de l'inquiétude moderne.”, J. -M. G. Le Clézio, *op. cit.*.

220) 물론 벤 젤룬의 작품은, 다른 모든 작가들의 작품처럼, 모든 사람들에게 호의적인 평가를 얻어내는 것은 아니다. 한 연구자는 『모래 아이』에서 시도된 과도한 서사 전략과 불분명한 비이성의 언어 사용을 두고 다음과 같은 비판을 가하기도 한다. “Il est difficile d’adhérer à une création ainsi inconsistante, friable comme le sable où cet *Enfant de sable* s’enlise. [...] il eût été souhaitable qu’il(=Tahar Ben Jelloun) disciplinât ses délires oniriques afin de nous rendre plus accessible l’approche de ses héros.”, Pierre Grenaud, *La littérature au soleil du Maghreb*, Paris: L’Harmattan, 1999, p. 174.

221) 프랑스어권 문학 작가들이 더 이상 이러한 편견에 갇히지 않고자 하는 노력은 작품 활동을 통해서 뿐만 아니라 보다 직접적인 방식으로 이루어지기도 한다. 대표적인 사례가 2007년 3월 15일 『르 몽드』지에 “프랑스어로 씌어 진 세계 문학을 위하여 Pour une littérature-monde en français”라는 제목의 선언문이 발표된 일이다. “프랑스어권 작가 *écrivains francophones*”와 “프랑스 작가 *écrivains français*”라는 구분이 그들의 상상력을 가로막는다고 주장하는 이 선언문은, “프랑스어권 문학 *littérature francophone*”을 “프랑스 문학 *littérature française*”의 “(간신히 인정받는) 이국적 변주 *variante exotique (tout juste tolérée)*”로 보거나, “프랑스어권적 사고 *idée de francophonie*”를 “식민주의의 최후의 변형물 *le dernier avatar du colonialisme*”로 여기는 태도를 강력하게 비판하면서, “프랑스어권의 종말과 프랑스어로 씌어 진 세계 문학의 탄생 *Fin de la francophonie. Et naissance d’une littérature-monde en français*”을 선언한다. 벤 젤룬은 르 클레지오 등과 함께 이 선언문에 서명자로서 이름을 올린다.

그것은 마그레브적 상상력의 내부, 때로 가장 비밀스러운 내부를 들여다보게 함으로써 프랑스어를 변화시키고 풍부하게 만드는 것이다.

[...] la principale originalité de cette littérature se trouve dans son rapport à la langue française. Elle la transforme et l'enrichit tout en l'introduisant dans l'intimité de l'imaginaire maghrébin, parfois le plus secret.<sup>222)</sup>

벤 젤룬은 이중성의 근원이 되는 '마그레브'와 '프랑스어'라는 이중적 관계를 통하여 오히려 그 두 요소가 만났을 때 이루어지는 상보적 효과에 주목하면서 양쪽 모두의 긍정적인 변화를 꾀하는 것에 초점을 맞춘다. “프랑스어로 글을 쓰는 아프리카 작가들이 개인적으로 의식의 분열을 겪고, 문학적으로 모호한 입장에 처한다고 하더라도 그들의 특이한 체험과 문학적 성격은 프랑스 문학과 아프리카 문학에 동시에 기여한다고 생각하는 태도”<sup>223)</sup>를 갖고 있는 것이다. 즉 그는 자신의 글쓰기 행위가 처한 모호한 상황을 비극으로 받아들이기보다는, 오히려 그 자체를 창작의 소중한 원리로 삼고, 나아가 모호성을 형성하는 프랑스어와의 관계에 있어서도, 서로의 원천을 풍요롭게 만들어 주는 글쓰기를 수행하고자 한다.

그가 『모래 아이』를 통하여 보여준 창작의 원리는 먼저 모호성이라는 것이 역설적으로 모든 존재와 이야기의 본질을 가장 잘 설명해줄 수 있는 속성임을 인지하는 것에서 출발한다. 이 인식 위에서 벤 젤룬은 모호한 존재와 이야기들이 자신의 의미를 찾기 위하여 행하는 여정을 일종의 모험으로 그려내고, 결국 모험의 숙명적 실패 속에서도 동시에 영원한 가능성을 만들어 내는 것이다.<sup>224)</sup>

---

222) Tahar Ben Jelloun, “Défendre la diversité culturelle du Maghréb”, Camille et Yves Lacoste (éds.), *L'État du Maghréb*, Casablanca: Éditions le fenec, 1991, p. 272.

223) 오생근, 「아프리카 문학과 언어의 갈등」, 『프랑스어 문학과 현대성의 인식』, 문학과 지성사, 2007, p. 231.

224) 시몬 드 보부아르 Simone de Beauvoir는 자신의 저서 『모호성의 모랄을 위하여 *Pour une morale de l'ambiguïté*』에서 “그의 진실에 이르기 위하여 인간은 그의 존재의 모호성을 흩어지게 하려고 해서는 안 되며, 반대로 모호성을 실현시키는 일을 받아들여야 한다고 주장한다.”, “Pour atteindre sa vérité l'homme ne doit pas tenter de dissiper l'ambiguïté de son être, mais au contraire accepter de la

우리가 고찰한 세 가지 모험을 다시 한 번 정리해 보자. 벤 젤룬은 작가로서의 개인적 차원, 민족적 차원, 그리고 존재 자체에 숙명적으로 내재화된 모호성의 문제에 대하여, 먼저 ‘속 이야기’를 통해 아흐메드/자흐라의 삶을 그려냄으로써 그 존재론적 모험의 과정을 보여주었다. 이것은 모호성 앞에서 정체성을 탐구하고자 하는 모든 존재를 대변하는 모험이지만, 이 여정은 결국 거울과 가면의 영원한 유희를 통하여 그 도달의 원천적 불가능성을 우리에게 제시할 뿐이었다. 존재의 모험에 대한 이야기를 들려주는 ‘바깥 이야기’는 여러 이야기꾼의 입을 빌려 이야기의 모험을 중첩시킴으로써 그 혼란을 증폭시킨다. 다원화되고 해체된 서술구조와 비고정적인 이야기는, 결국 그에 대한 어떠한 확정적 결말을 구할 수 없는 비밀과 수수께끼의 이야기로 머물고 마는 것이다. 다시 말해, 벤 젤룬은 정체성의 혼란을 겪는 존재가 자신의 의미를 찾아나가기 위해 펼치는 모험의 숙명적 미완은 결코 그 모험의 이야기로 충분하지 않다는 현대적 시각을 내재화하면서 소설적 장치와 전략을 통하여 보다 고차원적으로 모호성의 문제를 구현한다. 두 차원의 이야기는 “모호성의 유희”를 통하여 “되찾을 수 없는 기원의 문제, 완결될 수 없는 이야기의 문제, 불확실한 주체의 문제”<sup>225)</sup>들을 한 번에 그려내는 것이다. 즉 우리는 이 두 모험이 유기적으로 섞여 한 권의 책 안에 독자들에게 제시됨으로써 그 효과가 극대화됨을 확인하였다.

마지막으로 작가에 의해 시도되는 글쓰기의 모험은, 신비로운 시적 언어와 상상력이라는 씨앗을 함께 심어둠으로써, 앞선 두 모험이 구현하는 ‘미로’라는 비극적 공간이 주는 불안과 혼란으로부터 빠져나갈 수 있는 잠정적 열쇠를 아흐메드/자흐라에게도 청중에게도 나아가 독자에게도 슬그머니 쥐어주는 작가의 글쓰기 철학이자 힘으로 이해된다. 그리고 이를 통해 우리는 벤 젤룬이라는 작가의 독창성을 엿볼 수 있는 기회를 얻을 수 있었다. 앞서 언급한 바와 같이 정체성의 혼란을 겪는 존재에 대한 이야기와 이에 대한 소설의 형식적 측면에서의 포스트모더니즘적인 시도는 독

---

réaliser [...] ”, Simone de Beauvoir, *Pour une morale de l'ambiguïté*, Paris: Gallimard, 1947, p. 18.

225) 유호식, 「모호성의 변주-뒤라스의 『영국인 에인』 연구」, 『불어불문학연구』, 제 92집, 2012, p. 343.

립 이후 마그레브 출신 작가들의 작품에서 어렵지 않게 찾아볼 수 있는 하나의 주요한 경향이다. 그렇지만 벤 젤룬은 여기서 그치지 않고 다시 한 번 자신의 글쓰기 안에서 새로운 모험을 시도한다. 그리고 그의 모험은 우리의 상상력을 자극하는 시적 언어로 가득 차 있다. 왜냐하면 그에게 있어서 자신의 작품은 무엇보다도 독자를 꿈꾸게 하기 위해 쓴 것이기 때문이다.<sup>226)</sup>

모호성의 원리는 모든 존재의 본질이 되고, 동시에 이 존재에 대하여 이야기하는 모든 이야기의 본질이 된다. 나아가 작가로 하여금 글을 쓸 수 있는 동기를 부여하고 다시 그의 글 안에서 새로운 가능성의 의미가 모색되면서, 궁극적으로 ‘끊임없이’ 모험을 해야 하는 존재-이야기-글쓰기의 영원한 원리가 되는 것이다.

그렇다면 작품의 제목인 ‘모래 아이’란 무엇을 의미하는가? 모래로 만들어진 아이는 무엇보다, 끊임없이 부서지는 존재의 본질을 표상하는 주인공 아흐메드/자흐라의 운명을 드러내는 것이라고 할 수 있다. 그것은 또한 모래와 같은 언어<sup>227)</sup>로 이루어진, 영원히 완결될 수 없는 이야기의 상징이기도 하다. 『모래 아이』는 결국 시작도 끝도 없고, 수많은 이들의 목소리로 빚어지며, 독자의 상상력에 따라 영원히 제 모습을 바꾸는, 모래알갱이로 이루어진 한 권이 ‘책’이 된다.

226) 『모래 아이』의 후속작인 『신성한 밤』의 한국번역본 출판을 기념하여 보낸 서문에서 벤 젤룬은 다음과 같이 적는다. “이것은 사실주의적인 이야기는 아닙니다. 그러므로 모든 개연성과는 별도로입니다. 단지 꿈꾸게 할 뿐입니다.”, 『신성한 밤』, 이재형 옮김, 문학사상사, 1988, p. 8.

227) 벤 젤룬은 “글쓰기는 공허한 시간과 잠이 오지 않는 밤을 모래로 메우는데, [...] 우리는 언어가 우리를 속이고 위험하다는 사실을 잊은 채 그것이 삶을 대신 할 수 있다고 끊임없이 믿고 있다”라고 이야기한다. “[...] Entre temps l'écriture remplit de sable les heures vides, les nuits sans sommeil [...] et on continue de croire que les mots se substituent à la vie, on oublie qu'ils sont menteurs et dangereux.”, *Littérature de l'Exil*, Recherches et Travaux, no. 30, Université de Grenoble, 1986, p. 5. Pierrette Renard, “Le pouvoir ambigu des mot”, Mansour M'Henni(éd.), *Tahar Ben Jelloun: Stratégies d'écritures*, Paris: L'Harmattan, 2000, p. 11에서 재인용.

## 참고문헌

### 1. 벤 젤룬의 작품

*L'enfant de sable*, Paris: Éditions du Seuil, 1985.

*La plus haute des solitudes*, Paris: Éditions du Seuil, 1977.

*La nuit sacrée*, Paris: Éditions du Seuil, 1987.

*L'auberge des pauvres*, Paris: Éditions du Seuil, 1999.

『신성한 밤』, 이재형 옮김, 서울: 문학사상사, 1988.

『모래의 아이』, 이세진 옮김, 서울: 새물결, 2007.

### 2. 프랑스어권 문학 및 벤 젤룬 관련 연구

BOUGUERRA, Mohamed Ridha et Sabiha, *Histoire de la littérature du Maghreb. Littérature francophone*, Paris: Ellipses Édition Marketing, 2010.

BOURKHIS, Ridha, *Tahar Ben Jelloun: La poussière d'or et la face masquée. Approche linguistique*, Paris: L'Harmattan, 2000.

CHOSSAT, Michèle, “Tahar Ben Jelloun: L'invention d'une identité féminine marocaine”, *Ernaux, Redonnet, Bâ et Ben Jelloun: le personnage féminin à l'aube du XXI<sup>ème</sup> siècle*, New York: Peter Lang, 2002, pp. 135-165.

DÉJEUX, Jean, “Les romans de Tahar Ben Jelloun ou «Le territoire de la blessure»”, Régis Antoine (éd.), *Carrefour de Cultures*, Tübingen: Gunter Narr, 1993, pp. 273-286.

ELBAZ, Robert, *Tahar Ben Jelloun, ou L'inassouvissement du désir*

- narratif*, Paris: L'Harmattan, 1996.
- ELMAHJOUR, Khaled M., "La Poétique Métisse dans la littérature maghrébine polyglotte. Étude comparative entre *L'Enfant de sable* de Tahar Ben Jelloun et *L'Herbe de la nuit* d'Ibrahim Alkoni", *Al-satit Journal*, vol. 2, no. 4, 7<sup>th</sup> October University-Libya, 2008, pp. 21-39.
- ERICKSON, John D., "Femme voilée, récit voilé dans *L'Enfant de sable* de Tahar Ben Jelloun", Régis Antoine (éd.), *Carrefour de Cultures*, Tübingen: Gunter Narr, 1993, pp. 287-296.
- FAROUK, May, *Tahar Ben Jelloun: Etude des enjeux réflexifs dans l'œuvre*, Paris: L'Harmattan, 2008.
- GAGEATU-IONICESCU, Alina, *Lectures de sable, Les récits de Tahar Ben Jelloun*, thèse de doctorat, Université Rennes 2 - Université de Craiova, 2009.
- GAUDIN, Françoise, *La fascination des images: Les romans de T. Ben Jelloun*, Paris: L'Harmattan, 1998.
- GONTARD, Marc, *Nedjma de Kateb Yacine: Essai sur la structure formelle du roman*, Paris: L'Harmattan, 1985.
- \_\_\_\_\_, *Le moi étrange: Littérature marocaine de langue française*, Paris: L'Harmattan, 1993.
- GRENAUD, Pierre, *La littérature au soleil du Maghreb*, Paris: L'Harmattan, 1999.
- HAFEZ-ERGAUT, Agnes, "Jeux de Masques: *L'enfant de sable* et *La nuit sacrée* de Tahar Ben Jelloun", *Mots Pluriels* (Revue internationale en ligne de Lettres et de Sciences Humaines), no. 10, University of Western Australia, 1999. (<http://www.arts.uwa.edu.au/MotsPluriels/MP1099ahe.html>)
- HEILER, Susanne, "Jorge Luis Borgès chez Tahar Ben Jelloun et Leonardo Sciascia", *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, no. 57, 2005, pp. 377-391.

- KAMAL-TRENSE, Nadia, *Tahar Ben Jelloun: L'écrivain des villes*, Paris: L'Harmattan, 1998.
- LACOSTE, Camille et Yves (éds.), *L'État du Maghréb*, Casablanca: Éditions le fennec, 1991.
- LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave, "La parole vivante du conteur", *Le Monde*, 06/09/1985, p. 13.
- MASMOUDI, Ikram, "Aventure et itinéraire d'un nom propre arabe dans *L'enfant de sable* de Tahar Ben Jelloun", *Arabica*, vol. 49, issue. 2, pp. 235-244.
- MEMMI, Albert, *Le désert*, Paris: Gallimard, 1997.
- \_\_\_\_\_, *Portrait du colonisé précédé de Portrait du colonisateur* et d'une préface de Jean-Paul Sartre, Paris: Gallimard, 2006.
- M'HENNI, Mansour (éd.), *Tahar Ben Jelloun: Stratégies d'écriture*, Paris: L'Harmattan, 2000.
- NOIRAY, Jacques, *Littérature francophone I. Le Maghreb*, Paris: Éditions Belin, 2000.
- QUINTILIANO, Deise, "Le «Double-singulier». L'inscription du tragique dans *L'Enfant de sable* de Tahar Ben Jelloun", *Nouvelles Etudes Francophones*, vol. 25, no. 1, University of Nebraska Press, 2010, pp. 148-160.
- "Pour une littérature-monde en français", un manifeste paru dans *Le Monde*, 15/03/2007.
- 김용현, 「이주와 정체성-타아르 벤 젤룬의 『떨구어진 시선』」, 『불어 불문학연구』, 제 80집, 한국불어불문학회, 2009, pp. 641-667.
- 김정숙, 「마그레브 프랑스어 문학, 그 모호한 정체성과 위상」, 『불어문화권연구』, 제 19집, 서울대학교 불어문화권연구소, 2009, pp. 9-28.
- 심재중, 「미그리튀드, 혼종적 정체성의 미로-다니엘 비야올라의 사례를 중심으로」, 『불어불문학연구』, 제 91집, 한국불어불문학회,

2012, pp. 173-196.

오생근, 『프랑스어 문학과 현대성의 인식』, 문학과 지성사, 2007.

이건우, 「영원한 타자의 상상력: 벤 젤론의 경우」, 『프루스트와 현대 프랑스 소설』, 오생근·이동렬 엮음, 민음사, 1998, pp. 553-580.

이영목, 「기억으로서의 문학 - 모하메드 디의 『누가 바다를 기억하라』」, 『불어불문학연구』, 제 55집, 한국불어불문학회, 2003, pp. 565-582.

정지용, 「타하르 벤 젤론의 『모래의 아이』에 나타난 정체성 탐구와 이야기의 미로」, 『불어문화권연구』, 제 17집, 서울대학교 불어문화권연구소, 2007, pp. 194-219.

\_\_\_\_\_, 「자서전을 쓸 수 없는 이유 - 타하르 벤 젤론의 『대필가』」, 『불어문화권연구』, 제 18집, 서울대학교 불어문화권연구소, 2008, pp. 102-127.

\_\_\_\_\_, 「타하르 벤 젤론의 『신성한 밤』에 나타난 탈식민적 정체성의 탐구」, 『한국프랑스학논집』, 제 73집, 한국프랑스학회, 2011, pp. 181-204.

### 3. 문학 일반 연구 및 기타

BACHELARD, Gaston, *La terre et les rêveries de repos*, Paris: Librairie José Corti, 1984.

BARTHES, Roland, *L'aventure sémiologique*, Paris: Éditions du Seuil, 1985.

BEAUVOIR, Simone de, *Pour une morale de l'ambiguïté*, Paris: Gallimard, 1947.

BORGES, Jorge Luis, *Le livre de sable*, traduit par Françoise Rosset, Paris: Gallimard, 1978.

BOUYER, Sylvain, "L'art de l'ambiguïté", *Littérature*, no. 111, 1998, pp. 71-86.



- DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris: Éditions du Seuil, 1977.
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Mille Plateaux*, Paris: Éditions de Minuit, 1980.
- DURAND, Gilbert, *L'imagination symbolique*, Paris: Presses Universitaires de France, 1993.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris: Éditions du Seuil, 1982.
- GIDE, ANDRÉ, *Journal 1889-1939*, Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1946.
- MELCHIOR-BONNET, Sabine, *Histoire du Miroir*, Paris: Editions IMAGO, 1994.
- RICARDOU, Jean, *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris: Éditions du Seuil, 1971.
- TODOROV, Tzvetan, "Les hommes-récits : *les Mille et une nuits*", *Poétique de la prose*, Paris: Éditions du Seuil, 1978, pp. 33-46.
- 김춘진, 「보르헤스의 픽션—지적 표류와 상상력의 모험」, 김춘진(편), 『보르헤스』, 문학과지성사, 1996, pp. 11-50.
- 미하일 바흐친, 『도스토예프스키 창작론』, 김근식 역, 중앙대학교출판부, 2003.
- 방미경, 「작품 속의 작품—Mise en abyme」, 『현대 비평과 이론』, 13호, 한신문화사, 1997, pp. 304-321.
- 웬디 B. 패리스, 「세헤라자데의 아이들: 마술적 사실주의와 포스트모더니즘 소설」, 로아 파킨슨 사모라, 웬디 B. 패리스(편), 『마술적 사실주의』, 우석균, 박병규 외 공역, 한국문화사, 2003, pp. 147-181.
- 유호식, 「모호성의 변주-뒤라스의 『영국인 애인』 연구」, 『불어불문학 연구』, 제 92집, 한국불어불문학회, 2012, pp. 315-346.
- 파트리샤 워, 『메타픽션: 포스트모더니즘 문학이론』, 김상구 옮김, 열음사, 1989.

#### 4. 사전류

CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris: Editions Robert Laffont et Editions Jupiter, Coll. Boquins, 1982.

한용환, 『소설학사전』, 고려원, 1992.

Trésor de la langue française informatisé (<http://www.cnrtl.fr>)

#### 5. 인터넷 자료

마그레브 문학 연구 자료 홈페이지 [www.limag.refer.org](http://www.limag.refer.org)

타하르 벤 젤룬 개인 홈페이지 [www.taharbenjelloun.org](http://www.taharbenjelloun.org)

## Résumé

### Ambiguïté et aventure littéraire dans *L'enfant de sable* de Tahar Ben Jelloun

GIL Kyungsun

Département de Langue et Littérature Françaises

Université Nationale de Séoul

Cette étude a pour but d'avoir une compréhension plus profonde sur *L'enfant de sable* de Tahar Ben Jelloun en analysant «l'aventure littéraire» à travers la notion d'ambiguïté. L'ambiguïté constitue à la fois une incertitude provoquant le trouble et une mobilité offrant diverses possibilités. Cette notion d'ambiguïté dont la littérature maghrébine de langue française ne semble jamais exempte, ne stigmatise pas l'œuvre. Au contraire, elle lui offre un accès aux questions essentielles et philosophiques sur l'homme et la littérature. Elle investit l'œuvre sous la forme d'aventures au triple plan de l'être, du récit et de l'écriture et confère à celle-ci sa véritable puissance littéraire.

Dans une première partie, il a semblé intéressant d'analyser l'aventure de l'être à travers un personnage, en nous référant au récit enchâssé. Le personnage principal Ahmed/Zahra né(e) femme et contraint(e) à vivre comme un homme, constitue un être ambivalent. Ce dernier prend conscience tragiquement de son état hybride ainsi que sa contradiction ontologique. En vue de vaincre l'ambiguïté de l'être et le désordre qui en émane, il se résout tout d'abord à tenir sa

fausse identité masculine en renforçant son masque. Mais il ne peut que s'identifier à l'être en tant que femme. Le personnage n'échappe jamais à son identité féminine : plus le masque le dissimule plus le miroir révélateur lui renvoie la vérité. En reconnaissant l'échec définitif de son premier projet, Ahmed/Zahra se décide à nouveau dans son aventure à prendre un autre itinéraire qui consiste à lever le masque et à revenir à son identité féminine, soit à sa vraie nature. Le miroir, en effet, dans lequel le personnage se reflète dans ce nouvel itinéraire, se révèle à son tour trompeur, parce qu'il rend une image moins de l'être que du paraître. L'être est enfermé dans le cycle des jeux entre masque et miroir : le processus dialectique de l'identité et de l'altérité conduit son aventure à rester en fin de compte inaccomplie.

Dans une deuxième partie, nous observons l'aventure du récit du point de vue du conteur en ayant recours au récit enchâssant. À l'itinéraire en quête de l'identité soulevé dans l'aventure vécue par notre personnage ambivalent, succède un autre itinéraire : celui d'en faire le récit. Cet itinéraire se réalise sous forme de pratiques scripturales. La présence de conteurs multiples à qui Ben Jelloun délègue sa voix, lui permet de mettre en valeur les stratégies narratives dans le récit enchâssant de *L'enfant de sable*. Le conteur se manifeste sur la place pour raconter l'histoire d'Ahmed/Zahra au public, ce qui donne lieu à la communication directe et immédiate entre le conteur et ceux qui l'écoutent. Ainsi «l'art de complicité» se réalise et le récit devient polyphonique. Ce récit où se perd le pouvoir absolu du conteur, présente une autre particularité significative : la présence de voix métafictionnelles qui racontent comment le récit prend forme. D'ailleurs, le journal intime tenu par Ahmed/Zahra et dans lequel le récit trouve son origine fait fleurir un livre secret et mystérieux, du fait de multiples emplois de «langages intimes», tout comme du fait que son apparition au sein de l'œuvre répond à une logique étrange qui va de pair avec chaque conteur. Le récit demeure donc un

récit-énigme au sein duquel le lecteur n'a accès ni à la vérité ni au dénouement.

Dans une troisième partie, nous nous tournons vers l'auteur afin de mieux pouvoir dégager le sens de l'aventure de l'écriture qui tente d'universaliser les deux aventures précédentes. Dans cette aventure se trouve l'idée borgésienne par laquelle le labyrinthe, où l'être et le récit se perdent en perdant le point de repère, se transforme en univers ouvert. Ce détournement d'idée se traduit, dans l'écriture benjellounienne, par le langage poétique et par l'imaginaire. Car l'union de ces deux derniers mène en effet le lecteur vers le rêve, le domaine transcendantal. L'ambiguïté explorée dans l'écriture de l'auteur nous ouvre ainsi un nouveau champ de possibilité : celui de la circularité et de l'infini.

C'est sur la base de sa reconnaissance de la notion d'ambiguïté comme attribut consubstantiel de tout être et de tout récit que Tahar Ben Jelloun cherche à l'éclairer à nouveau dans *L'enfant de sable*. Il décrit les itinéraires à la recherche des sens perdus sous forme d'aventures, et propose la possibilité ouverte et la diversité qui dérivent paradoxalement de l'échec même de ces aventures. Nous avons ainsi l'occasion de comprendre les caractères et les sens multiples de l'ambiguïté en face de laquelle l'homme et la littérature d'aujourd'hui se trouvent. L'ambiguïté devient un principe de l'être, du récit et de l'écriture destinés à s'aventurer sans fin. Et *L'enfant de sable* devient un «livre» fait de grains de sable, qui n'a ni commencement ni fin, qui est modelé par tant de voix différentes, et se transforme pour toujours au gré de l'imaginaire du lecteur.

Mots-clés : littérature maghrébine de langue française, Tahar Ben Jelloun, ambiguïté, quête de l'identité, post-modernisme, infini

Numéro d'étudiant : 2009-20027