

文學碩士 學位論文

「戲作三昧」에 있어서의 <自然>에 대한 고찰

- 「枯野抄」 「沼地」와의 비교를 중심으로 -



2008年 8月

釜慶大學校 大學院

日語日文學科

申 順 永

文學碩士 學位論文

「戲作三昧」에 있어서의 <自然>에 대한 고찰
- 「枯野抄」 「沼地」와의 비교를 중심으로 -

指導教授 崔 蓮 姬

이 論文을 文學碩士 學位論文으로 提出함



2008年 8月

釜慶大學校 大學院

日語日文學科

申 順 永

申順永의 文學碩士 學位論文을 認准함

2008年 8月



主 審 尹 一 (印)

委 員 金 祥 圭 (印)

委 員 崔 蓮 姬 (印)

目 次

*Abstract	ii
I. 序論	1
1. 작품의 창작 배경	1
2. 선행연구	3
3. 연구의 동기 및 목적	8
II. 本論	12
1. 芥川龍之介에 있어서의 <自然觀>	12
2. 「戲作三昧」와 <自然>	21
2-1. 「下等な世間」	21
2-2. <人間>과 <自然>	25
2-3. 예술로 구현되는 「悠久なもの」	37
2-4. 馬琴의 「戲作三昧境」	51
3. 타 작품과의 비교	61
3-1. 「枯野抄」와 <自然>	61
1) 제자들의 모순	62
2) 계절의 변화	66
3) 「死」와 <自然>	70
3-2. 「沼地」와 <自然>	74
1) 「私」의 불쾌함에 대하여	74
2) <自然>의 묘사	78
3) 「恍惚たる悲壯の感激」의 실체	80
III. 結論	84
【참고문헌】	88

A Study on <Nature> in 「Gesakuzannmai」 -focused on the compare between 「Karenosyou」 and 「Numachi」 -

Shin Soon Young

*Graduate School
Pukyong National University*

Abstract

「Gesakuzannmai」 is a serial story published serially in a newspaper 『Osaka Mainichi Shinbun』 over fifteen installments from October 20, 1917 to November 4. In the then literary circles, climate which an artist's creative attitude is regarded as a serious problem spread widely, and as Akutagawa failed in 「Chuto」 (『Cyukoron』 April~July, 1917), a work which he wrote very enthusiastically, he reflected on his attitude as an artist and tried recovery, which is led to a motive of 「Gesakuzannmai」 to question about an artist's attitude.

If Akutagawa shows his attitude as an artist comparatively frankly in his work, how is the figure described? 「Gesakuzannmai」, 「Karenosyou」 and 「Numachi」 are all artist stories which an artist is in. While in the first one, the hero Bakin's attitude as an artist is displayed, an artist's life through the eyes of Basho, an artist to face death and of his disciples to watch him in the second and an artist's spirit appearing through me to see a picture in the third are described. In order to study how an artist sees <nature> and what relation it has with an artist's life in this paper, I made a selection in three

works of artist novels in which there are descriptions comparatively prominent of <nature>, and I try to study with priority given to 「Gesakuzannmai」, comparing with 「Karenosyou」 and 「Numachi」.

In 「Gesakuzannmai」, the relation between <nature> and Bakin has an significant meaning. In the first part of the work, <nature> is described as something to make to remind Bakin of death, and after then it is described as a figure to be opposed to human beings. It is consistent differently with lower human beings and its unchanging figure makes him look back on his attitude as an artist to take popular judgement hard and to suffer from creative life. Also in Hasan and Shide, Kazan' pictures Bakin discovers the harmony between <nature> and humans and is moved.

According to Akutagawa's another works, 「Kanzanzitoku」 and 「Touyonoaki」, the deep impression of <Kanzanzitoku> comes out of the harmony of <nature> and humans, which exists in human minds for good. Impression by an art of a picture lays the groundwork for making Bakin attain a state of <Gesakuzannmai>. He is ecstatic, has heroic feelings and discovers the meaning of a new life by being absorbing only in creative activities in his library, but in the living room his family still display coarseness. This conflicting situation in his library and living room makes him who was absorbed in creative writing come out of the library and have to live in the low mundane world.

On the other hand, Basho in 「Karenosyou」 comes to reach at a everlasting calm rest through death. Winter, the background of his work stands as a symbol for death and is found here and there in his

work. His disciples see his death by their own criteria but he actually gets out of all vexatious things of this world. As the sole disciple to understand his master's death, Jouso comes to attain free spirit through it and hardens resolution as an artist in charming, sad pleasure.

And 「I」 in 「Numachi」 understand <nature> to be alive with enormous vigor in an unknown artist's picture and an artist's spirit who tried to vividly put it into his picture. The picture he painted with being absorbed only in his own art activities without any reward from the world shows solitary life as an artist, and 「I」 have ecstatic and heroic feelings through understanding an artist who tried to put <nature> into an art beyond death and an artist's spirit felt in <nature> to display life force in itself.

Up to now centering around 「Gesakuzannmai」 <nature> described in 「Karenosyou」 and 「Numachi」 has been studied, which has a meaning above a simple landscape, is closely linked to an artist's attitude or life and leads to charming, heroic impression. In 「Gesakuzannmai」 strong feelings which <nature> described in an art gives make the artist discover the meaning of new life, and by growing into one with a cricket's chirp and being absorbed in art activities he has ecstatic, heroic feelings. He before death in 「Karenosyou」 finishes his life by going back to <nature> through it and his disciple feels ecstatic and sad pleasure by realizing going back to <nature> to grow into one with it. And 「I」 in 「Numachi」 come to understand the artist's spirit in vigor which <nature> in the picture displays and have ecstatic and heroic feelings.

Akutagawa's <nature> has been studied in a seasonal respect or as

an environment up to now, but it in 「Gesakuzannmai」 isn't deeply handled. This paper tried to straighten out the relation of artist's spirit and <nature> described in three works, 「Gesakuzannmai」, 「Karenosyou」 and 「Numachi」, and you can see for yourself that <nature> in 「Gesakuzannmai」 exists as an important part for Bakin's being absorbed in creating and it in these three works exists as one to draw out an artist's spirit.



I. 序論

1. 작품의 창작 배경

「戲作三昧」는 大正6년 10월 20일에서 11월 4일까지 15회에 걸쳐 『大阪毎日新聞』에 연재된 신문연재소설¹⁾이다. 작품의 배경에 대해 海老井英次²⁾는 당시 신기교파와 자연주의의 대립 관계로 인하여 문단에서는 예술가의 창작태도를 문제시하는 풍토가 널리 퍼졌다고 한다.

芥川の第一短編集『羅生門』(阿蘭陀書房、大正6.5)が世に出て、その出版記念会が六月二十七日に催され、佐藤春夫の言う<新技巧派のデモンストレーション>が举行された時であり、一方では、対立的であった自然主義系統の中村孤月からの手厳しい批判が浴びせられていた時でもあった。更に、赤木桁平の<遊蕩文学撲滅論>が文壇を騒がせていたことに端的に見られるように、芸術家の<態度>を問題にする風潮が、広がっていた時でもあったのである。

芥川の『羅生門』 출판기념회에는 많은 신진작가들이 참여했고, 그 신진작가들을 중심으로 신기교파의 활발한 활동이 일어났으며 그만큼 자연주의의 비판도 거세게 일어났다. 또 赤木桁平은 「遊蕩文学」의 박멸을 선언³⁾

- 1) 『大阪毎日新聞』에 15회에 걸쳐 연재된 뒤 이후, 芥川龍之介「戲作三昧」『傀儡師』(新潮社,大正8.1), 芥川龍之介「戲作三昧」『戲作三昧』(春陽堂,大正10.9), 芥川龍之介「戲作三昧」『芥川龍之介』(新潮社,昭和11.9)에 수록되었다. 각 단편집에 3번에 걸쳐 수록될 만큼 「戲作三昧」는 芥川가 애착을 가진 작품으로 여겨진다.
- 2) 海老井英次「『戲作三昧』と『地獄変』-<自我>の神格化-」『芥川龍之介論攷-自己覚醒から解体へ-』(桜楓社,1988.2) pp.159~160
- 3) 赤木桁平「『放蕩文学』の撲滅」『近代文学評論大系 第4巻 大正期 I』(角川書店,1971.12)에 의하면, 「遊蕩文学」를 인간을 방탕생활로 빠지게 하는 사실과 감정에 중심을 두고 제멋대로 행동하고 유흥에 빠지는 인성의 본능적 방면을 주제로 하는 것으로, 무가치하며 무의미한 이러한 문학적 경향의 존재를 용인하는 것은 불가능하다고 그 박멸을

하며 문단에 비판을 제기하였고 문단에서는 예술가의 창작의 태도를 문제시하는 풍조가 일어났다. 이러한 문단의 상황 속에서 芥川은 의욕적으로 쓴 작품 「偷盜」(『中央公論』大正6년4월~7월)가 실패하자 자신의 예술가로서의 자세를 반성하고 재기를 시도하려고 했으며 그것이 예술가의 태도를 묻는 「戲作三昧」의 모티브로 이어졌다고 한다.⁴⁾

菊地寛은 「芥川龍之介に与ふる書」⁵⁾에서 「戲作三昧」를 다음과 같이 평한다.

戲作三昧の如き、彼の創作的告白でなくして何であらう。ただ彼が世の所謂告白小説家よりもっと芸術家である為に、曲亭馬琴を傀儡として、告白の代理をせしめたのに過ぎないと思ふ。

자연주의 작가들이 사소설을 통해 그 영역을 넓혀가던 때에도 芥川은 그들과는 뜻을 달리 하며 자신의 고백의 대리자로 「傀儡」를 내세워 자신의 심경을 드러내는 방법을 택한다.

또한 芥川 자신도 渡辺庫輔앞의 편지(大正11.1.19付)에서 다음과 같이 이야기한다.

僕の馬琴は唯僕の心もちを描かむ為に馬琴に仮りたものと思はれたし西洋の小説にもこの類のもの少しからずさう云ふ試みも悪しからずと思ふ

『芥川龍之介全集 第19卷』(岩波書店,1996.1) p.227

(이하 『全集』으로 약기함.)

芥川은 자신의 심경을 나타내기 위해 馬琴을 선택했음을 분명히 밝히고 있

선언한다. 그리고 「遊蕩文学」을 대표하는 작가를 長田幹彦, 吉井勇, 久保田万太郎, 後藤末雄, 近松秋江 등이라고 한다. pp.260~274 참조.

4) 注2의 p.159 참조.

5) 菊地寛 「芥川龍之介に与ふる書」(『新潮』新潮社, 大正7.1)

다. 이렇듯 菊地寛의 평과 芥川의 발언으로 볼 때 芥川가 馬琴을 내세워 작가 자신의 예술가로서의 자세를 나타내고자 한 것은 이미 정설이 되어 있으며, 芥川가 고백의 대리자로서 馬琴을 내세운 이유도 언급되어 왔다. 따라서 「戲作三昧」는 饗庭篁鈔編의 『馬琴日記鈔』에 의거해 『南総里見八犬伝』을 집필중인 曲亭馬琴⁶⁾을 내세워 芥川가 예술가로서의 자신의 태도를 표명한 작품인 것을 다시 한 번 확인할 수 있다.

2. 선행연구

지금까지의 선행연구 중에서 본고에서는 芥川와 馬琴과의 연관성, 「地獄變」과 관련한 「芸術至上主義」, 馬琴의 「人生」과 「芸術」, 그리고 <自然>에 관한 선행연구로 분류해서 살펴보고자 한다.

먼저 芥川와 馬琴과의 연관성에 초점을 맞춘 선행연구는 다음과 같다. 和田繁二郎⁷⁾는 「芸術至上主義」의 의미와 내용 또는 그 한계와 「芸術と道德」의 내용의 해석에 관해서는 논의의 여지가 있다고 지적하고 있다. 또 초기의 연구인 이 논문에서부터 「馬琴滝沢瑣吉、即ち芥川龍之介」라고 표현하며 馬琴滝沢瑣吉는 즉 芥川龍之介라고 이해하고 있으며, 芥川가 馬琴을 통해 자신의 체험 혹은 현실 인식에 의거한 芥川 자신의 심정을 드러내고 있다고 한다.

그리고 長谷川泉⁸⁾는 芥川가 馬琴을 있는 그대로 그리기 위한 것이 아니

6) 滝沢馬琴(1767~1848). 読本 및 合卷의 작가로서 필명을 曲亭馬琴이라 하였다. 江戸시대 의 戯作者. 山東京伝의 문하생이 되어 黄表紙를 썼지만, 이후 중국 문학의 지식을 활용하여 読本の 작가로서 명성을 떨쳤다. 권선징악의 줄거리에 伝奇性を 더한 웅대한 구상의 작품이 많다. 대표작은 『椿説弓張月』 『南総里見八犬伝』 등이 있다. (『日本古典文学辞典 第2巻』, 岩波書店, 1984.1)

7) 和田繁二郎 「戯作三昧」 (『立命館文学』 第98号, 立命館大学人文科学研究所, 1953.7) p.468~482 참조.

8) 長谷川泉 「戯作三昧」 『近代名作鑑賞』 (至文堂, 1958.6) p.210~216 참조.

라 세평을 신경 쓰는 芥川の 스스로의 심리를 馬琴의 인간상을 빌려 작가가 직면하는 여러 가지 고뇌와 심리적 갈등과 예술적 황홀경에 몰입한 감각 등의 복잡한 심리적 굴절도를 교묘하게 표현하고 있다고 한다.

또 蒲池文雄⁹⁾는 芥川가 『馬琴日記鈔』를 읽고 그 속에서 자신의 심경과 공통적인 점을 발견해 馬琴을 소설 속의 인물로서 선택하게 되었다고 하며, 馬琴과 芥川 양자의 관계를 구체적으로 비교하여 「戯作三昧」에 그려진 馬琴의 모습과 작자 芥川の 체험 혹은 사상과의 관련에 대해 고찰하고 있다.

芥川와 馬琴의 연관성에 관한 연구는 『馬琴日記鈔』에서 알 수 있는 馬琴의 모습과의 상세한 비교에 의해 이루어져 왔다. 그러나 芥川가 馬琴을 작품 속에 있는 그대로 그리기 위해 선택한 것이 아니라 馬琴을 내세워 芥川 자신의 예술가로서의 심경을 나타내기 위해서라는 것은 공통적인 의견이다.

다음으로 「地獄変」과 관련한 「芸術至上主義」에 대해 언급한 선행연구를 살펴보고자 한다. 먼저 吉田精一¹⁰⁾는 芥川가 「戯作三昧」에서 馬琴이 창작삼매경에 몰입하는 모습을 그리는 것을 통해 「芸術至上主義」의 경지를 절대적인 것으로 보았고, 「地獄変」에서 良秀의 단 하나의 인간다움을 상징하는 딸의 죽음으로 인해 地獄変의 병풍을 완성하고 죽음을 택하는 良秀의 모습을 그리는 것을 통해 예술에 있어서의 성공은 현세적인 패배를 의미한 것임을 나타내고 있으며, 芥川가 예술에 절대적인 가치를 두는 「芸術至上主義者」임을 논하고 있다.

그리고 山田義博¹¹⁾는 芥川가 「地獄変」과 「戯作三昧」의 두 작품을 통

9) 蒲池文雄 「『戯作三昧』の成立に関する一考察」(『愛媛大学紀要』第1部 人文科学 第11卷, 愛媛大学, 1964.12) pp.39~49 참조.

10) 吉田精一 「戯作三昧」 『近代文学鑑賞講座 第11卷 芥川龍之介』(角川書店, 1958.6.5) pp.88~89 참조.

11) 山田義博 「芥川龍之介と二人の芸術家の実存について-『戯作三昧』の戯作者馬琴と『地獄変』の絵師良秀の生と芸術」(『国語国文』第14号, 金沢大学国語国文学会, 1989.2) p.69 참조.

해 자기의 실존, 실존의 본질을 馬琴과 良秀의 두 사람을 통해 고백한 것이라고 하며, 芥川에게 예술가로서의 馬琴은 자신의 작품에 대한 비평에 대해 절망하거나 회의를 느끼며 자신의 인생에 대해 불안정한 태도를 보이지만, 良秀는 이 세상의 모든 권위나 가치를 철저하게 무시하고, 자신이 믿는 「美」의 표현을 위해 유일한 생명을 버리고 마는 그의 인생이야말로 인간적인 것이라고 한다. 良秀의 죽음 자체는 병풍도 地獄變의 아름다움보다 숭고한 것이며, 그의 죽음은 결코 패배의 죽음이 아니라고 한다.

그리고 三好行雄¹²⁾는 芥川の「芸術至上主義」는 예술이나 인생이나 하는 이율배반적인 것이 아니며, 芥川가 인생을 부정하고 예술을 선택한 것이 아니라 「人生の残滓」에 대해 인생을 선택한 것이며, 모든 인생을 「人生の残滓」로 물어버리지 않고는 예술가의 의미는 존립할 수 없는 것이 「戲作三昧」를 잇는 「地獄變」의 테마라고 한다.

「戲作三昧」의 주인공 馬琴과 「地獄變」의 주인공 良秀의 두 예술가가 오로지 예술을 향해 몰두하는 모습으로 그려져 있는 것에 주목해 두 작품을 芥川の 예술지상주의적인 작품으로 보며, 馬琴이 창작삼매경에 몰입하는 모습을 절대적인 것으로 보며, 良秀가 地獄變의 완성을 위해 자신의 딸의 죽음도 마다하지 않는 모습을 「芸術至上主義」의 완성이라고 보는 의견이 공통적이다.

다음으로 馬琴의 「人生」과 「芸術」에 초점을 맞춘 선행연구는 다음과 같다. 海老井英次¹³⁾는 「戲作三昧」를 馬琴이 죽음을 떠올리는 것에서부터 출발해 창작삼매경에 몰입해 새로운 인생의 의미를 발견하는 것을 플롯으로 한 작품이라고 하며, 불쾌하고 불안하며 때로는 절망적이었던 현실을 지양하고 새로운 인생을 실현하며 죽음으로부터 인생으로의 예술가의 갱생의 드라마라고 한다.

12) 三好行雄 「ある芸術至上主義—「戲作三昧」と「地獄變」—」 『芥川龍之介作品論集成 第2卷 地獄變』(翰林書房, 1999.9) pp.7~26 참조.

13) 注2의 p.163 참조.

그리고 関口安義¹⁴⁾는 芥川가 馬琴을 빌려 말하고 싶었던 것은 사람들의 비평에 사로잡히지 않고 자신의 능력을 믿고 나아가고자 하는 바람이었으며, 작품 속에서 이 세상의 비평에 시달리지 않고 자신의 행위를 믿고 엄숙하게 나아가는 고귀한 인간의 투쟁과 기쁨을 작품에서 파악하고 있으며, 이것을 한 인간의 자기 확립의 드라마라고 표현한다.

또 文盛業¹⁵⁾은 良秀의 「恍惚とした法悦の輝き」는 馬琴의 「恍惚たる悲壯の感激」과 동질의 것이지만, 良秀에게 「真の人生」은 나타나지 않았던 것에 비해 馬琴에게는 돌아가야 할 일상이 남겨져 있는 것은 주목해야 할 점이라고 한다. 「戯作三昧」의 결말부분에 그려지는 일상성(가족들의 생활 묘사)은 도덕과 예술 사이에서 균형을 맞추려고 하는 馬琴의 분별력이 예술과 인생의 문제에서 드러나는 것이라고 한다. 馬琴은 예술과 인생의 사이에서 균형을 맞추려고 했지만, 良秀는 인생과 예술을 떼어서 예술 속에 묻으려고 했으며, 馬琴과 良秀가 최종적으로 실현하는 예술은 동질의 것이라고 해도 인생이라는 실현에 있어서는 馬琴의 쪽이 보다 큰 존재감을 차지하고 있다고 한다.

게다가 吉岡由紀彦¹⁶⁾는 「芸術」에 대립하는 술어로 사용되고 있는 「人生」과 「実生活」을 별도의 개념으로 사용하고 있다. 예술은 곧 인생이며 이것은 실생활과 대치되고 있는 것을 작품 속에서 파악할 수 있으며, 「人生の残滓」는 실생활의 모든 맥락으로 보고 「真の人生」은 작품을 창작하는 행위로 파악하는 三好行雄과는 견해를 달리 하며 작품을 의미를 의미하는 것이라고 한다.

위의 선행연구들은 기존에 작품을 「芸術至上主義」에 주목해서 이해해왔던 것에서 벗어나 馬琴이 사람들의 비평을 신경 쓰지 않고 예술을 통해 새

14) 関口安義「自己確立のドラマ」『芥川龍之介とその時代』(筑摩書房,1999.3) p.260 참조.

15) 文盛業「芥川龍之介における芸術と人生の問題-『戯作三昧』と『地獄変』を中心に-」(『文学研究科論集』第26号, 国学院大学大学院,1999.3) pp.45~53 참조.

16) 吉岡由紀彦「芥川龍之介『戯作三昧』考-〈芸術〉=〈人生〉のモメント-」『芥川龍之介作品論集成 第2巻 地獄変』(翰林書房,1999.9) pp.21~24 참조.

로운 인생의 의미를 발견하는 馬琴의 예술과 인생에 주목하고 있다.

다음으로 본 논문 속에서 필자가 주목하고 있는 것이 <自然>이라는 점을 고려해서 芥川の <自然>에 대한 논문을 살펴보면 다음과 같다. 平岡敏夫¹⁷⁾는 芥川가 인생을 의식적으로 자연에 비유하고 있으며, 「人生」을 「自然」으로 바꾸는 「人工」이야말로 芥川の 문학이라고 한다. 「戲作三昧」 속에서 자연을 인생으로 바꾸는 인공, 인생과 대조적인 자연, 인생을 초월하는 자연, 인생과 일체인 자연 등을 파악하고 있으며, 마지막의 お百의 일상적인 모습을 통해 인생이 그려지며 書齋에도 茶の間에도 변함없이 우는 귀뚜라미를 통해 자연이 그려지는 것을 볼 때 「下等」한 인생이 있는 한 「自然」을 떼어놓을 수 없음을 지적하고 있다.

平岡敏夫가 작품 속에서 <自然>에 주목하고 있으며 그것이 인생을 인공적으로 바꾼 <自然>이라는 것을 확인할 수 있었다. 그러나 본고에서는 <人間>과 대조적인 <自然>의 관점에서 예술가의 시선을 통해 그려지는 <自然>을 파악하는 것에서부터 출발하고자 한다.

그리고 申基東¹⁸⁾은 馬琴과 <自然>과의 관계에 대해 다음과 같이 지적하고 있다. 馬琴과 <自然>과의 관계는 馬琴과 「下等な世間」과의 대립에서 벗어나고자 하는 것에서 생겨난 것이지만, 馬琴이 자연과 「下等な世間」을 비교하는데 머무르고 있다고 한다. 華山과의 만남 이후 자연의 존재가 얼어짐을 지적하면서, 자연은 馬琴이 일방적으로 의미를 주는 단순한 풍경에 지나지 않으며, 馬琴은 오만한 태도로 높은 곳에서 현실을 내려다보고 있는 고독한 존재라고 한다.

馬琴이 「下等な世間」에서 벗어나고자 하는 마음으로 인해 <自然>으로 눈을 향하지만 단순히 자연과 「下等な世間」과의 비교에서 그치는 것은

17) 平岡敏夫 「芥川における<人工>と<自然>—『戲作三昧』にふれつつ—」 『芥川龍之介-抒情の美学-』(大修館書店, 1982.11) pp.47~58 참조.

18) 申基東 「『戲作三昧』論-馬琴の<出会い>と<自己意識>-」(『論文集』第34輯, 三陟大学校, 2001.2) p.14 참조.

아니며, 馬琴이 <自然>에서 단순한 풍경 이상의 의미를 발견하고 <自然>을 통해 새로운 인생의 의미를 발견한다는 가정 하에 본 연구를 시작하고자 한다.

3. 연구의 동기 및 목적

「戲作三昧」에 나타나는 <自然>은 작품 속에서 자주 등장하고 있다. 작품의 초반에 馬琴이 錢湯에서 죽음을 생각하는 장면과 작품의 끝부분에 馬琴의 창작삼매경에 이르는 장면까지 <自然>이 반복해서 그려지고 있다. 馬琴의 눈을 통해 그려지는 <自然>은 馬琴의 심경의 변화와 밀접한 관계를 가지고 있을 가능성이 있다. 馬琴이 창작삼매경에 이르는 과정이 <自然>의 묘사와 밀접한 관련이 있다는 가설로 본 연구를 진행하고자 한다. 작품 속에는 馬琴이 「この自然とあの人間と-」¹⁹⁾라는 식으로 <自然>과 <人間>을 대조적으로 생각하는 장면이 있지만, 구체적으로 표현되지 않았던 「-」에는 어떠한 내용이 담겨져 있는 것일까? 이러한 의문점에서 본연구의 동기가 시작되었다.

앞의 작품의 창작배경에서 살펴보았듯이 芥川은 「戲作三昧」 속에서 예술가로서의 자세를 나타내고자 했다. 芥川이 작품 속에서 비교적 솔직하게 자신의 예술가로서의 자세를 나타내고 있다면 그 예술가의 모습은 어떻게 그려져 있는 것일까.

이 작품이 芥川의 「芸術家小説」의 대표적인 작품으로 인정받고 있으며, 그 뒤를 잇는 일련의 작품들과 함께 芥川의 예술에 대한 태도 및 芥川

19) 馬琴은 자신의 제자가 되길 원했던 長島政兵衛에 대한 기억을 떠올리며 長島政兵衛에 대한 한심함과 또한 자신에 대한 한심함으로 인해 쓸쓸함에 빠진다. 한편으로 정원의 경치를 바라보며 <人間>과는 대조적인 <自然>을 응시하는데 그 장면에서 「この自然とあの人間と-」라는 표현이 등장한다. pp.35~36 참조.

가 그리는 예술가의 모습을 살펴보는 것 또한 가능할 것이다.

그렇다면 먼저 「芸術家小説」에 대해 살펴보도록 하겠다. 芥川の 많은 작품 중에서 어떤 작품을 「芸術家小説」로 볼 것인가 하는 부분은 이미 다음과 같은 선행연구에서 다루어져 있다.

船橋昭²⁰⁾는 芥川가 고전으로부터 소재를 얻은 「羅生門」 「鼻」 「芋粥」 등에 있어서는 세련된 문장의 단려함과 미적 감각에 의해 근대인의 심리와 에고이즘을 역설적으로 그린 것이라고 말할 수 있지만, 「戲作三昧」에 이르러서 예술가로서의 자신과 사회의 현실과의 관계의 깊은 모순을 발견하고, 「地獄變」 「枯野抄」에 이르는 「芸術至上主義」의 입장과 사회의 도덕과의 대립을 날카롭게 추구하는 일련의 테마를 그리게 된다고 한다.

그리고 勝倉寿一²¹⁾는 일체의 번뇌의 피로와 죽음의 유혹에서 벗어나 예술 삼매경에 도달하는 예술가의 재생의 심리 드라마를 그린 「戲作三昧」는 「地獄變」과 「枯野抄」 등의 「芸術家小説」과 「芸術その他」 등의 수필을 포함한 일련의 「芸術至上主義」적 작품계열의 선례를 이루는 작품이라고 이해되어 왔으며, 이 계통의 작품에서 당시의 편지에 기록되었던 「恍惚たる悲壯の感激」과 유사한 표현이 「戲作三昧」과 「地獄變」에서 사용되고 있는 것을 비롯해 「枯野抄」의 「恍惚たる悲しい喜び」와 「沼地」의 「恍惚たる悲壯の感激」 등의 표현에서도 확인 된다고 한다.

또 石割透²²⁾는 「沼地」에서 날카로운 예술가의 감각과 영혼은 일반적으로는 전혀 이해될 수 없는 것이며 훌륭한 예술가는 언제나 고독한 존재이지만, 그러한 불행한 생을 살아가지 않으면 안 되는 芥川の 예술가로서의 각오가 나타나고, 이러한 芥川の 예술관은 「戲作三昧」와 이어지는 것이라고 한다. 馬琴에게 엄습한 고통과 실력에 대한 불안은 芥川가 문단에 등

20) 船橋昭 「『戲作三昧』論」(『潮流』第3号, 潮流同人, 1972.6) pp.62~63 참조.

21) 勝倉寿一 「『戲作三昧』一道徳家と芸術家一」 『芥川龍之介の歴史小説』(教育出版センター, 1983.6) pp.133~134 참조.

22) 石割透 「『戲作三昧』一芸術家意識の定着」 『日本文学研究大成-芥川龍之介 I』(株式会社国書刊行会, 1994.9) p.43~58 참조.

장한 이후 지너온 것이며, 이러한 고통과 불안을 느끼면서도 芥川는 「下等な世間」에 대립하는 예술가의 정신의 우월을 믿는 것이 가능했다고 한다.

게다가 三好行雄²³⁾는 芥川가 「地獄變」을 정점으로 하는 「芸術家小説」로 예술가에게 있어서의 「真の人生」을 묻는 「芸術至上主義」를 구축하고 이론으로는 「芸術その他」를 쓰게 되었으며, 예술가의 「真の人生」은 예술창조의 영위를 통해서 밖에 실현되지 않는다고 한다.

한편 국내의 연구에서는 김난희²⁴⁾가 「戲作三昧」「枯野抄」「地獄變」「沼地」를 「芸術家小説」로 분류하고 있다. 예술가와 예술의 문제를 모티브로 한 일련의 작품을 「芸術家小説」이라고 하며, 예술가와 현실 사이의 괴리와 소통불능 혹은 위화감을 타자 혹은 타자성이라는 비유로 표현하고 있다. 芥川가 「戲作三昧」「枯野抄」 두 작품에서 각각 馬琴과 芭蕉라는 실존했던 예술가에게 자신을 투영하고 있으며, 「地獄變」「沼地」에서는 良秀와 무명의 화가라는 허구의 인물을 설정하여 그 속에 예술가의 고뇌를 투영하고 있다고 한다.

앞의 선행연구들은 「戲作三昧」를 비롯해 「地獄變」「枯野抄」「沼地」를 「芸術家小説」의 범주 속에 포함시키고 있다. 이러한 작품들은 모두 예술가가 등장하며 예술에 대한 태도 혹은 예술가의 정신을 작품 속에서 그려내고 있는 것이 특징이다.

본고에서는 예술가가 <自然>을 어떻게 바라보고 있으며 그것이 예술가의 인생과 어떠한 관련이 있는지를 규명하기 위해, 「芸術家小説」속에서 비교적 <自然>에 대한 묘사가 드러나고 있는 작품인 세 작품을 선정하였으며, 「戲作三昧」을 중심으로 해서 「枯野抄」「沼地」와 함께 비교하여 고찰해보고자 한다.

23) 注12의 p.10 참조.

24) 김난희 「아쿠타가와 류노스케(芥川龍之介)의 『예술가소설』에 나타난 타자(他者)」 (『日本文化研究』第13輯, 동아시아일본학회, 2005.6) p.251 참조.

「戲作三昧」는 작품의 배경이 가을이며 「枯野抄」는 겨울로 변화가 있는 것과, 「戲作三昧」에서는 馬琴이 작품의 초반에 죽음을 떠올리지만 죽음의 세계에 도달하는 것이 아니라 자신의 창작활동에 의해 창작삼매경에 도달했다면 「枯野抄」에서는 작품의 초반부터 죽음의 세계에 도달하려고 하는 芭蕉와 그것을 지켜보는 제자들의 모습이 그려지고 있는 점을 고려해 그 연관성을 살펴보는 것도 가능할 것이다. 또한 「沼地」에서는 이미 고인이 된 무명의 화가가 남긴 그림을 「私」가 발견하고 그 그림 속에서 감동을 느끼는데, 그림이라는 예술을 통한 감동과 <自然>과의 관계 그리고 그 속에 드러나는 예술가의 정신을 「戲作三昧」의 華山の 그림과 관련지어 고찰해보고자 한다.

세 작품 모두 예술가가 등장하는 「芸術家小説」이며, 「戲作三昧」가 大正6년, 「枯野抄」가 大正7년, 「沼地」가 大正8년의 작품이라는 것을 고려해 볼 때, 「戲作三昧」, 「枯野抄」, 「沼地」속에 그려지는 <自然>을 중심으로 「下等な世間」 속에서 예술을 통한 새로운 인생의 의미를 찾아가는 과정을 고찰해보고자 한다.

Ⅱ. 本論

1. 芥川龍之介의 <自然觀>

芥川の 작품 속에서 그려지는 <自然>은 그 의미를 살펴보아야 할 중요성은 있지만, 지금까지의 연구의 수는 비교적 적은 편이다. 다음의 인용문을 살펴보자.

私の好きな自然は沢山ありますが、京都、長崎等はわけても好きな所です。

(「私の好きな自然」『全集 第6巻』p.281)

芥川은 자신이 좋아하는 자연이 많이 있지만, 특히 좋아하는 곳으로는 京都와 長崎를 들고 있다. 그리고 「侏儒の言葉」(遺稿, 『文芸春秋』, 昭和 2.10)의 「自然」에서는 다음과 같이 기록하고 있다.

我我の自然を愛する所以は、一少くともその所以の一つは自然は我々人間のやうに妬んだり欺いたりしないからである。

(「侏儒の言葉」(遺稿)『全集 第16巻』p.69)

자연을 사랑하는 이유가 인간에게서 볼 수 있는 부정적인 면을 자연에서는 느낄 수 없기 때문이라고 한다. 이렇듯 芥川은 자연에 대한 관심이 많았으며, 자연을 인간과 대조적으로 생각했던 것은 앞으로 전개해 갈 본고의 방향과도 맥락이 같으므로 주목해야 할 필요성이 있다.

먼저 芥川の <自然>에 대한 선행연구를 살펴보자면, 山田安子²⁵⁾는 芥川

가 작품 속에서 그리고 있는 자연에서 그의 염세관을 파악하고 있다.芥川가 예로부터 일본의 문학에 큰 영향을 주고 있는 자연을 어떻게 보고 있으며, 또한 그의 눈에 비친 자연의 모습을 어떻게 작품 속에서 그려내고 있는가를 생각하기 위해서는 芥川가 어떠한 자연환경 속에서 자라왔는가를 살펴볼 필요가 있다고 지적하고 있다.

山田安子の 논에 의하면 芥川가 받은 영향은 다음과 같다. 芥川가 태어난 明治25년 3월 1일의 東京市 京橋区 入船町 八丁目 一番地는 외국인 거류지였다. 芥川의 출생지를 그리워하는 마음은 개화기의 모습을 지니는 거류지에 관심을 가지게 되었고 그 관심은 개화기의 이국정서를 주제로 한 작품(「開化の良人」) 속에 나타난다. 그리고 유 소년기를 보낸 本所区 小泉町 十五番地는 고풍스러운 江戸의 下町 풍의 색채와 분위기를 가진 마을로, 本所의 풍경은 그의 마음에 「精神的陰影」을 주었으며 그것은 작품(「大導寺信輔の半生」) 속에 그려진다.

여기서 「大導寺信輔の半生」(『中央公論』大正14.1)와 「大川の水」(『心の花』大正3.4) 두 작품 속에 그려지고 있는 자연환경을 어떠한지 살펴보고자 한다. 먼저 「大導寺信輔の半生」²⁶⁾ 속에 그려지는 <自然>은 다음과 같다.

幼い信輔に自然の美しさを教へたのはやはり本所の町々だつた。(中略)それは自然の美しさよりも寧ろ自然の醜さを目のあたりに見せるばかりだつた。けれども本所の町々はたとひ自然には乏しかつたにもせよ、花をつけた屋根の草や水たまりに映つた春の雲に何かいぢらしい美しさを示した。彼はそれ等の美しさの爲にいつか自然を愛し出し

25) 山田安子「芥川龍之介私論-その自然觀を通して-」(『女子大國文』第18号, 京都女子大學國文學會, 1960.7) pp.23~32 참조.

26) 「或精神的風景画」라는 부제가 붙여진 「大導寺信輔の半生」는 大正14년 1월에 『中央公論』에 발표되었으며, 주인공 信輔의 어린시절의 기억을 「一 本所」「二 牛乳」「三 貧困」「四 学校」「五 本」「六 友だち」로 나누어 이야기하는 형식의 작품이다. 이 작품에서 특히 자연이 드러나는 부분은 「一 本所」이며, 信輔가 태어난 곳이며 자라온 本所에 대한 묘사와 信輔의 감정이 드러난다.

た。尤も自然の美しさに次第に彼の目を開かせたものは本所の町々には限らなかった。本も、——彼の小学時代に何度も熱心に読み返した蘆花の「自然と人生」やラボックの翻訳「自然美論」も勿論彼を啓発した。しかし彼の自然を見る目に最も影響を与へたのは確かに本所の町々だつた。家々も樹木も往来も妙に見すばらしい町々だつた。(中略) 或朝焼けの消えかかった朝、父と彼とはいつものやうに百本杭へ散歩に行つた。(中略) 朝焼けの揺らめいた川波には坊主頭の死骸が一人、磯臭い水草や五味のからんだ乱杭の間に漂つてゐた。——彼は未だにありありとこの朝の百本杭を覚えてゐる。三十年前の本所は感じ易い信輔の心に無数の追憶的風景面を残した。けれどもこの朝の百本杭は——この一枚の風景画は同時に又本所の町々の投げた精神的陰影の全部だつた。

(「大導寺信輔の半生」『全集 第12巻』pp.40~41)

信輔가 사랑한 자연은 아름다움보다도 추함을 지닌 자연이며, 애처롭고 볼품없는 자연이지만, 信輔는 그러한 자연을 사랑했다고 밝히고 있다. 그리고 아버지와 산책을 하면서 본 「坊主頭の死骸」가 떠 있는 本所の 자연은 信輔에게 「精神的陰影」로 기억 속에 존재하게 된다. 다음으로 「大川の水」²⁷⁾에 그려지는 자연은 다음과 같다.

自分はどうして、かうもあの川を愛するのか。あの何方と云へば、泥濁りのした大川の生暖かい水に、限りない床しさを感じるのか。自分ながらも、少しく、其説明に苦しまずにはゐられない。唯、自分は、昔からあの水を見る毎に、何となく、涙を落したいやうな、云ひ難い慰安と寂寥^{まつた}とを感じた。完く、自分の住んでゐる世界から遠ざかつて、なつかしい思慕と追憶との国にはいるやうな心もちがした。此心もちの為に、此慰安と寂寥とを味ひ得るが為に自分は何よりも大川の水を愛するのである。

銀灰色の靄と青い油のような川の水と、吐息のやうな、^{おぼつか}覚束ない汽笛の音と、石

27) 「大川の水」는 大正3년 4월에 『心の花』에 발표되었으며, 3장의 형식으로 이루어져 있다. 自分が 태어난 곳이며 어린 시절을 보낸 百本杭 근처의 강에 대한 묘사와 그 강에 대한 감정을 회상하는 형식의 작품이다.

とびいろ 炭船の鳶色の三角帆と、——すべて止難い哀愁をよび起す是等の川のながめは、

い か その ごと 如何に自分の幼い心を、其岸に立つ楊柳の葉の如く、おののかせたことであろう。

(中略) 自然の呼吸と人間の呼吸とが落ち合つて、何時の間にか融合した都会の水
の色の暖かさは容易に消えてしまふものではない。

(「大川の水」『全集 第1巻』 pp.25~26,30)

「自分」은 탁하고 뜨뜻미지근한 강을 보며 눈물을 흘리고 싶은 것 같은
위안과 적막함을 느끼며 무엇보다도 그 강을 사랑한다고 한다. 芥川가 자
라온 자연환경은 작품 속에서 그에게 「精神的陰影」으로 그려지며 위안과
적막함 그리고 애수를 불러일으키는 자연으로 존재한다. 그리고 강을 바라
보며 자연과 인간이 서로 어울려 만들어 내는 아름다움을 느낀다.

自然の呼吸と人間の呼吸とが落ち合つて、何時の間にか融合した都会の水の色
の暖かさは容易に消えてしまふものではない。

(「大川の水」『全集 第1巻』 p.30)

비록 깨끗한 아름다움을 지닌 강은 아니지만, 자연과 인간이 서로 어울려
융합된 강에서 따뜻함을 느끼며 그것으로 인해 「自分」은 그 강을 사랑하
는 것이다. 菊地弘²⁸⁾는 芥川가 보는 자연은 한 폭의 시적미를 비출 뿐만
아니라, 인간의 마음이 투영되고 있다고 한다. 자연환경으로 그려지는 자연
이지만, 단순한 풍경으로서의 자연이 아니라 작품 속에서 그려지는 불품없
고 초라한 자연에 애정을 느끼는 작자의 심정을 들여다 볼 수 있다.

山田安子は 芥川가 자라온 자연환경은 그의 염세관과 밀접한 관계가 있다
다고 했지만, 본고에서 살펴보고자 하는 자연은 芥川가 자라온 자연환경의

28) 菊地弘 「自然の懷疑性の何が問題か」(『国文学 解釈と教材の研究』第41巻5号, 学灯社, 1996.4) p.30 참조.

자연과는 구분지어 생각하고자 한다. 자연환경으로서의 자연이 아니라 「戲作三昧」에서 馬琴의 눈을 통해 그려지는 자연을 통해 馬琴이 받는 영향, 그리고 그것을 통해 작자가 나타내고자 한 바를 명확히 하고자 한다. 다음으로 平岡敏夫²⁹⁾가 논하는 芥川の <自然>은 다음과 같다.

人は芥川の文学を、西欧的な理智によって武装された「人工の翼」と見、卑小な日本的現実——<人生>に皮肉な批評を下したもの、と考える。たしかにそう考えることもできるし、それを一種の反近代と呼ぶことも可能だろうが、「実人生のすべての脈絡を人生の残滓として葬る」とき、そこに芸術家の<眞の人生>があるとしても、具体的にはその<人工>の世界に、やはり<自然>は<人工>に対立するのではなく、<人生>に対立するという文脈になるのである。(中略)

芥川の<人工>になる<自然>は、日本的な近代=<人生>に領略されない自然であり、ヴォルテールの西欧近代の理智で武装しながら、その<人工>の世界の内実を芥川において充たすものは日本的な<自然>なのだ。(中略)

<人工>が<自然>として形をあらわし、それが、下等な<人生>を超えようとする芥川文学の本質的な部分を形づくっていることに注目する必要があるだろう。

芥川の 문학은 인공적인 것이며 자연은 인공에 대립하는 것이 아닌 인생에 대립하는 것이며, 芥川는 일본적 현실 즉 인생을 비판해야 할 자연을 그려 내었고, 거기에 일본 근대문학 속에서 芥川 문학의 색이 바래지 않는 매력이 있다고 한다.

그리고 海老井英次³⁰⁾는 다음과 같이 논하고 있다.

「人生」や「自然」などは、必ず一度「芸術的類型」に整形されてから、芸術的素材となり得るとする点などは、とりわけ色濃く芥川の芸術観に投影している。芥川の描く「自然」は、箱庭的・人工的なものであることなどがよい実例であろう。

29) 注17의 pp.47~58

30) 注2의 p.167

(中略) 「人工」こそ「美」の本質であるとする、芸術至上の姿勢を示すものだが、芥川の場合、「人工」すなわち「美の類型」の創出を芸術の第一義としていたことは明らかであるが、「自然」を「人工」に従属させるところまでその関係を押し進めてはいなかったと思われる。本編においても、「自然」は極めて貧相なものでありながら、馬琴に慰安を与えているのである。

芥川가 그리는 자연은 인공적이라는 것은 平岡敏夫의 논과 유사하다. 그렇지만 자연을 인공에 종속시키는 관계로는 이해하지 않았다는 것을 알 수 있다.

또 久保田正文³¹⁾는 다음과 같이 논하고 있다.

自然と人間は、するどく対立し、否定しあいながら、そのたたかいのうえでより緊密に調和する、高い新しい次元を実現してゆかなくてはならぬ。(中略)
低い平面において人間との対立を経ない妥協によって成立する箱庭的自然か、そうでなければせいぜいSentimental landscape-painterたちのとらえる観照的自然としての伝統しか存在しないわれわれの国のヒューマニティーのなかでは、あのいわば壮大な自然観の育つための伝統と条件はほとんど無かった。(中略)
調和に到達させえなかったものは何であろうか？その問いにたいして、多くの解釈と理解がありうるであろうが、わたしにはここにおいても、孤独者としての芥川龍之介の姿が見えてくる。

자연과 인간이 대립한 후 보다 긴밀하게 성립하는 조화의 실현을 논하고 있으며, 芥川에게 있어서의 자연은 인간과 대립을 거치지 않는 타협에 의한 상징적 자연 혹은 관조적 자연으로서의 자연관과는 다름을 지적하고 있다. 그리고 芥川는 자연과 인간의 조화에 도달하지 못했다고 하며, 그 이유를 고독자로서의 芥川의 모습 때문이라고 한다.

31) 久保田正文「芥川龍之介に関するドグマ・九片(7 自然について—あるいは、人間について—)」『芥川龍之介・その二律背反』(いれぶん出版,1976.8) pp.203~206

平岡敏夫와 海老井英次는 芥川の 자연을 인공적인 것으로 파악하고 있으며, 久保田正文는 芥川가 자연과 인간의 대립 위에 성립하는 조화에 도달하지 못했음을 지적하고 있다.

그렇다면 이러한 선행연구를 바탕으로 작품 속에 그려지는 <自然>에 대해 살펴보기에 앞서, 먼저 <自然>이라는 말의 의미를 확실히 하고자 한다.

일반적으로 <自然>이라는 말의 사전적인 의미는 다음과 같이 크게 4가지로 분류할 수 있다.

- 一, 「山、川、海、草、木、動物、雨、風など、人の作為によらずに存在するものや現象。また、すこしも人為の加わらないこと。また、そのさま。それらを超越的存在としてとらえること。」
- 二, 「あることがらが、誰にも抵抗なく受け入れられるさま。また、行為・態度がわざとらしくないさま。」
- 三, 「天からうけた性。物の本来の性。本性。」
- 四, 「<しぜん(自然)の事>、または<しぜん(自然)の時>の略。」³²⁾

<自然>의 사전적인 의미는 산과 바다와 같은 사람의 손에 의하지 않고 존재하는 현상, 어떤 사항이 누구에게도 저항 없이 받아들여지는 모양, 하늘로부터 받은 성질 등을 나타낸다.

그리고 <自然>이라는 말의 어원과 사용 시기는 다음과 같다. <自然>이라는 말은 그리스어, 라틴어를 어원으로 하는 「nature」의 번역어이며 그러한 의미로 사용된 것은 明治6년부터이다. 그러나 바로 정착된 것은 아니며, 철학계에서는 明治30년대에, 문학계에서는 明治20년대에 이 의미로 사용되었다. 또한 明治 이전에는 불교용어로 사용되기도 했다.³³⁾

그렇다면 일본의 문학계에서는 <自然>을 어떻게 파악해 왔을까? 그 과정

32) 日本国語大辞典第2版編集委員会編『日本国語大辞典 第2版 第6巻』(小学館,2000.6)

33) 三好行雄・竹盛天雄『近代文学10 文学研究の主題と方法』(有斐閣,1977.11) p.131 참조.

은 다음과 같다. 일본에서 새로운 의미를 지닌 「自然」이 확실히 문학의 세계에 등장한 것은 明治22년의 「文学と自然」 논쟁이다. 이 논쟁은 『国民之友』의 사설 「言論の不自由と文学の発達」 속에서, 徳富蘇峰가 「文学」에 대해 <製造>라는 단어를 사용하고, 石橋忍月가 「時事新報と女学雑誌に質す」라는 평론을 발표해 도덕적 가치와 미적 가치의 이질성을 서술한 것에 대해, 巖本善治가 반론 「国民之友第四十八号『文学と自然』」(『文学雑誌』一五九号、明治12.4)에서, 당시의 문학계의 경향에 대해 불만을 털어놓고, 그의 도학자적 문학관을 「最大の文学は自然の仮に自然を写し得たるもの也。極美の美術なるものは決して不満を伴ふ事を得ず」라는 두개의 명제로 해 발표했다. 이것은 이후 많은 논쟁으로 발전하게 되었다. 그 뒤, 明治에서 大正에 걸쳐 문학 내지는 예술과 자연과의 관계를 테마로 한 평론과 에세이가 상당히 발표되고, 근대문학의 형성과정에 커다란 기여를 하게 되었다. 문학과 자연의 관계가 독립된 테마로 다루어지기 시작한 것은 昭和 원년 前後이며, 戦前의 연구는 대개 자연과의 관계를 친화적인 모습으로부터 다루려고 하는 경향이 강했고, 또한 자연풍토의 특질 상으로부터 문학의 양식을 구분하려고도 했다. 戦後가 되자 근대문학과 자연을 테마로 한 연구는 급속히 발달해 다채롭게 되었다. 戦後の 연구의 특질은 종래 인간에 대립하는 객관적 외계인 자연 만으로 눈을 향했던 것을 인간 본성에 내재하는 단순한 자연으로 눈을 향하게 하고, 이 양자의 관계에 대해 연구를 행하게 되었다.³⁴⁾

이렇듯 문학계에 있어서도 <自然>에 대한 접근 방법이 변해왔으며, 문학과 예술 그리고 <自然>과의 관계에 주목해 왔었다는 것을 확인할 수 있다.

앞에서 芥川가 <自然>을 <人間>과 대조적으로 생각했던 것은 확인할 수 있지만, 芥川가 그 <自然>에 대해 어떠한 태도를 보이고 있으며, 久保田正

34) 注33의 pp.130~141 참조.

文가 논하고 있는 것처럼 <人間>과 <自然>의 조화에 도달하지 못했는가 하는 문제는 다시 한 번 생각해 볼 필요가 있다. <自然>이 작품 속에서 어떻게 그려져 있는지를 살펴보는 것을 통해 <自然>과 <人間>의 문제에 대해 다시 한 번 생각해 보는 계기를 마련하고, <自然>과 <人間>의 문제를 통해서 인생과 예술에 대한 태도 또한 살펴보고자 한다.



2. 「戯作三昧」와 <自然>

2-1. 「下等の世間」

<自然>과 대립하는 「この自然とあの人間と-」라는 장면의 「あの人間」은, 구체적으로는 무엇을 가리키는 것일까. 그것을 표명하기 위해 芥川은 다양한 인간들이 드나드는 곳인 銭湯라는 장면을 준비하고 있으며, 馬琴이 만나는 애독자·비평가·출판업자·작가지망자는 모두 馬琴의 기분을 불쾌하게 한다.

武田元治³⁵⁾는 한 사람의 예술가가 그가 고민하는 안팎의 조건에 괴로워하면서도 마침내 창작삼매의 경지에 달하는 것을 강조하기 위해, 한 사람의 인물이 馬琴의 앞에 나타나 심리적 영향을 馬琴에게 미치고, 그 역할을 다하면 모습을 감추고 다른 인물과 교체하는 형식을 가지고 있다고 한다.

그리고 蒲池文雄³⁶⁾는 馬琴의 심리의 변화를 <불쾌→불쾌+쓸쓸함→불안>으로 파악하고 있으며, 작품의 전반부에서 馬琴의 창작의욕을 저해하는 것은 우연히 馬琴의 외부로부터 그에게 다가와 불쾌감을 주지만, 후반부에서는 용건이 있어 일부러 방문해 온 인물 혹은 그에게 편지를 보내온 인물인 만큼 필연성이 높고 馬琴에게 미치는 영향도 보다 깊게 커지고 있는 점, 즉 芥川가 점층법을 사용해 문제를 점차 복잡하게 그려내 가고 있는 것을 주의해야 한다고 한다.

武田元治와 蒲池文雄가 지적하고 있는 것처럼 이렇게 馬琴 앞에 나타나 불쾌함을 주고 불안을 느끼게 하는 인물들에 의한 인간관계가 「世間の下等さ」으로, 「あの人間-」과 연결되고 있다. 이러한 타인과의 만남에 의해

35) 武田元治 「戯作三昧」(『国文学 解釈と教材の研究』第2巻 3号, 学灯社, 1957.2) p.79 참조.

36) 注9의 pp.37~45 참조.

馬琴의 심경의 변화는 어떠한지 구체적으로 살펴보고자 한다.

馬琴은 혼잡한 錢湯에서 홀로 조용히 몸을 씻고 있다. 錢湯는 式亭三馬의滑稽本 속의 「神祇、釈教、恋、無常、みないりごみの浮世風呂」라는 표현처럼 다양한 사람들이 허물없는 모습으로 있는 일상적인 공간이다. 그 속에서 馬琴은 우연히 자신의 열렬한 애독자와 맹렬한 비평가를 만난다. 애독자인 近江屋平吉는 馬琴을 일본의 羅貫中에 비유하며 칭찬한다. 하지만 馬琴은 近江屋平吉의 말에 각별히 기쁘거나 하진 않았다. 그러나 자신이 歌와 発句를 짓지 못하는 인간이라고 보여 지는 것에 대해서는 불쾌함을 느낀다. 그리고 馬琴은 불쾌함을 감추기 위해서 호기를 부린다.

彼が「性に合はない」と云ふ語に力を入れた後には、かう云ふ輕蔑が潜んでゐた。
(中略) そこで彼は手拭と垢すりとを流しへ抛り出すと半ば身を起しながら、苦い顔をして、こんな気焰をあげた。「尤も、当節の歌よみや宗匠位には行くつもりだがね。」しかし、かう云ふと共に、彼は急に自分の子供らしい自尊心が恥づかしく感ぜられた。自分はさつき平吉が、最上級の語を使つて八犬伝を褒めた時にも、格別嬉しかつたとは思つてゐない。さうして見れば、今その反対に、自分が歌や発句を作る事の出来ない人間と見られたにしても、それを不満に思ふのは、明に矛盾である。咄嗟にかう云ふ自省を動かした彼は、恰も内心の赤面を隠さうとするやうに、慌しく止め桶の湯を肩から浴びた。

(「戯作三昧」『全集』第3卷 pp.8~9)

歌와 発句는 성질에 맞지 않는다고 단정을 지으며, 자신의 불쾌함을 감추기 위해 호기를 부린 후 자신의 그러한 반응에 대해 스스로 경멸을 느끼며, 자신의 행동에 모순이 있음을 알고 반성한다. 그 후, 柘榴口 안에서 馬琴은 비평가의 맹렬한 악평을 듣게 된다.

曲亭先生の、著作堂主人のと、大きな事を云つたつて、馬琴なんぞの書くものは、みんなありや焼直しでげす。早い話が八犬伝は、手もなく水滸伝の引写しちやげえせんか。が、そりやまあ大目に見ても、いい筋がありやす。何しろ先が唐の物でげせう。そこで、まづそれを読んだと云ふ丈でも、一手柄さ。所がそこへ又づぶ京伝の二番煎じと来ちや、呆れ返つて腹も立ちやせん。 (中略)

そこへ行くと、一九や三馬は大したものではげす。あの手合ひの書くものには天然自然の人間が出てゐやす。 (中略)

兎に角、馬琴は食はせ物ではげす。日本の羅貫中もよく出来やした。

(「戯作三昧」『全集 第3巻』pp.11~13)

馬琴의 작품을 원작에 손질을 하여 신작인 양 발표한 것이며, 「八犬伝」 또한 「水滸伝」의 원문을 그대로 베낀 것이고, 그의 작품은 새로운 맛이 없다고 한다. 馬琴을 다른 작가와 비교를 하고 馬琴을 엉터리라고 하며 신랄하게 비판한다. 馬琴은 小銀杏의 악평에 대해서는 화가 나지만 우월의 의식을 가지고 있기 때문에 증오의 감정은 느끼지 않는다. 다만, 그 악평 자체에 대해 불쾌해하며 스스로 자신의 불쾌한 감정의 원인을 분석한다.

己を不快にするのは、第一にあの眇が己に悪意を持つてゐると云ふ事実だ。人に悪意を持たれると云ふ事は、その理由の如何に関らず、それ丈で己には不快なのだから、仕方がない。(中略)

己を不快にするものは、まだほかにもある。それは己があ眇と、対抗するやうな位置に置かれたと云ふ事だ。(中略)

最後に、さう云ふ位置へ己を置いた相手が、あの眇だと云ふ事実も、確に己を不快にしてゐる。もしあれがもう少し高等な相手だつたら、己はこの不快を反撥する丈の、反抗心を起してゐたのに相違ない。何にしても、あの眇が相手では、いくら己でも閉口する筈だ。

(「戯作三昧」『全集 第3巻』pp.14~15)

馬琴의 불쾌함의 원인은 첫째로 상대가 자신에게 악의를 가지고 있다는 사실이며, 둘째는 상대와 대항할 만한 위치에 있다는 것, 셋째는 그 상대가 「高等」한 상대가 아닌 「下等」한 인간이었기 때문이다. 「高等なもの」를 추구한다는 자각을 가지고 있는 馬琴은 자신을 「下等な人間」과는 다르다고 생각하고 있다. 그렇게 생각하면서 집으로 돌아가자 출판업자인 和泉屋市兵衛가 자신을 기다리고 있다. 馬琴은 書齋에서 기다리고 있을 市兵衛를 생각하자 들어가고 싶지 않은 기분이 들어 가족들의 소식을 하녀에게 물어보지만, 가족들의 부재에 실망하면서 어쩔 수 없이 서재로 들어간다. 馬琴이 市兵衛에 대해 느끼는 감정은 다음과 같다.

この男の如く容易に感服する人間は、滅多にない。いや、感服したやうな顔をする人間は、稀である。馬琴は徐に一服吸ひつけながら、何時もの通り、早速話を用談の方へ持つていつた。彼は特に、和泉屋のこの感服を好まないのである。(中略) この男は不思議な性格を持つてゐる。と云ふのは、外面の行為と内面の心境とが、大抵な場合は一致しない。

(「戯作三昧」『全集 第3巻』pp.17~18)

馬琴은 그의 얼굴을 보자마자 본능적으로 얼굴을 찌푸리고 市兵衛의 작품 의뢰를 단번에 거절한다. 馬琴이 이렇게 그를 싫어하는 이유는 그가 겉과 속이 다른 모습을 보여주고 있기 때문이다. 외면과 내면이 일치하지 않는 모습에서 馬琴은 「恐る可く下等な何者」를 느낀다. 또한 마지막까지 다른 작가와 비교하는 市兵衛의 말에 馬琴은 화를 내버리고 그를 쫓아낸다. 그 결과, 자신은 「下等な人間」과는 다르다고 생각했지만 市兵衛를 쫓아낸 자신의 모습에서 그것과 똑같은 「下等さ」를 발견하고 참을 수 없어 한다. 또한 馬琴은 자신의 제자가 되길 원하며 편지를 보낸 청년의 기억을 떠올

리며 「世間の下等さ」에 대해 생각한다. 馬琴은 「世間の下等さ」에 의해 「下等」한 언동을 할 수 밖에 없는 인간에 대해 생각한다.

彼は、この自然と対照させて、今更のやうに世間の下等さを思出した。下等な世間に住む人間の不幸は、その下等さに煩はされて、自分も亦下等な言動を余儀なくさせられる所にある。

(「戯作三昧」『全集 第3巻』p.24)

이와 같이 인간들의 「下等さ」를 그리는 한편에 배치되는 것이 <自然>이다.

2-2. <人間>과 <自然>

「下等な世間」을 그리는 한편으로 같은 문맥에서 점차 <自然>의 묘사가 있다. 다음으로 그 <自然> 묘사에 대한 특색을 확인하고 싶다. 馬琴은 타 인과의 만남을 통해 느낀 「下等さ」, 그리고 자신조차 「下等」한 인간이 될 때의 불쾌함에 빠진다. 그러한 감정 속에서 馬琴의 눈은 <自然>에 머무른다. 이 <自然>의 문제는 풍경묘사 만이 아니라, 馬琴의 신체를 통해서도 문제가 된다.

つゝましく隅へ寄つて、その混雑の中に、静に垢を落してゐる、六十あまりの老人
が一人あつた。年の頃は六十を越してゐよう。鬢びんの毛が見苦しく黄ばんだ上に、眼も
少し悪いらしい。が、痩せてはゐるものゝ骨組みのしつかりした、寧むしろいかついと云ふ体
格で、皮のたるんだ手や足にも、どこかまだ老年に抵抗する底力が残つてゐる。これ
は顔でも同じ事で、下顎骨かかくこつの張つた頬やゝのあたりや、稍大きい口の周圍に、旺盛な動

物的精力が、恐ろしい閃きを見せてゐる事は、殆ど壯年の昔と変りがない。

老人は丁寧^とに上半身の垢^{をけ}を落してしまふと、止め桶の湯も浴びずに、今度は下半身を洗ひはじめた。が、黒い垢^{かひき}すりの甲斐絹が何度となく上をこすつても、脂気^{あぶらけ}の抜けた、小皺の多い皮膚からは、垢と云ふ程の垢も出て来ない。それがふと秋らしい寂しい気を起させたのであらう。

(「戯作三昧」『全集 第3巻』p.4)

銭湯에서 몸을 씻고 있는 馬琴은 연령보다는 늙어 보이지만, 어딘가 노년에 저항하는 저력이 있어 보이며 왕성한 동물적 정력을 띠고 있다. 그러나 씻어도 때도 나오지 않는 자신의 늙은 몸에 생각이 미치자 쓸쓸한 기분이 들며 노인은 힘이 갑자기 빠진 것처럼 느낀 것이다. 그리고 그 순간, 노인은 물 통 속의 탁한 물 위에 비치는 창문 너머의 하늘과 빨간 감나무 열매를 보게 되며, 그 때 馬琴의 마음에는 죽음의 그림자가 드리워진다.

濁つた止め桶の湯に、鮮かに映つてゐる窓の外^{まば}の空へ眼を落した。そこには又赤い柿^すの実が、瓦屋根の一角を下に見ながら、疎らに透いた枝を綴つてゐる。

老人の心には、この時「死」の影がさしたのである。が、その「死」は、嘗て彼を脅^{おびや}したそのやうに、忌はしい何物をも蔵してゐない。云はばこの桶の中の空のやうに、静ながら慕^{じゅめつ}はしい、安らかな寂滅の意識であつた。一切の塵勞を脱して、その「死」の中に眠る事が出来たならば——無心の子供のやうに、夢もなく眠る事が出来たならば、どんなに悦ばしい事であらう。自分は生活に疲れてゐるばかりではない。何十年来、絶え間ない創作の苦しみにも、疲れてゐる。……

(「戯作三昧」『全集 第3巻』p.4~5)

탁한 물에 비치는 하늘과 감나무 열매의 이미지로부터 馬琴은 죽음을 떠올

린다. 그 죽음은 물통의 물속에 비치는 하늘과 같이 조용하면서 그리운 것이며 부드러운 것이고, 그 죽음에 도달하는 것은 즐거운 것이다. 馬琴이 창밖의 하늘과 감나무 열매에 시선을 향하고 난 뒤 죽음을 떠올리는 이 장면의 <自然>에 대해서는 勝倉寿一³⁷⁾는 다음과 같이 논하고 있다.

世俗への妥協と自立の意志との矛盾を抱えて生きてきた老芸術家の疲労の蓄積と、深い諦めの心境を暗示する。(中略) 「死」による「安らかな寂滅」を願望する心理世界の深い疲労や老いと、「壮年の昔と変」らない「旺盛な動物的精神」を秘めた「老年に抵抗する底力」との、この極めて明瞭な不均衡は注目されなければならない。この設定は、「死」を慰安とする人生苦が芸術家の精神世界に集中して関わるものである事を暗示している。即ち、本篇は生活の苦勞と創作の苦しみを中心とする精神内部の疲労が、回心の意志力によって克服される過程として読むことが可能であり、意志力の支えとして頑健な肉体が配置されたと考える。

馬琴이 떠올리는 죽음은 老藝術家の 피로의 축적과 깊은 체념의 심경을 암시하며, 끊임없는 피로에 의해 죽음을 바라면서도 변함없이 왕성한 동물적 정력과 저력을 가지고 있는 馬琴의 육체와 정신의 不均衡에 의한 대조를 논하고 있다.

또한 海老井英次³⁸⁾는 죽음에 대해 다음과 같이 논하고 있다.

馬琴には、「死」は「一切の塵勞」から脱することを意味する「悠久なもの」にほかならないのである。しかし、そのような虚構的な悠久性が、馬琴の生活的現実と調和し得ないのは当然であり、彼は「塵勞」の中にのめりこみ、「不快」で「不安」な間に支配される。そして、前述の如く、それを止揚したものとして「人生」が、すなわち創作三昧をとおして実現した真の人生があるのであって、それは新たな「悠久なもの」だと言い得るだろう。要するに、「戯作三昧」における「死」と「人生」

37) 注21의 p.136

38) 注2의 p.164

とは、作者にとって等しく「悠久なもの」としてあるのである。その事実を踏まえれば、
「戯作三昧」の構成は、「悠久なもの」に対する芥川の憧憬を核心として、それを
「死」にみえていた観念的虚構性から、芸術によって現実化される「人生」にこそそれ
があるとする、より現実的なあり方へと変移した、芥川の対人生の姿勢を背骨として組
立てられていると言えよう。

죽음은 일체의 진로로부터 벗어나는 「悠久なもの」이지만, 그것이 현실과
조화될 수 없기 때문에 창작삼매경을 통해 진정한 인생을 발견하게 되며,
죽음은 새로운 「悠久なもの」이라는 것이다.

海老井英次가 말하는 죽음과 인생이 芥川에게 똑같이 「悠久なもの」라고
하는 것은 주목할 만하다. 죽음에서 예술에 의해 현실화된 인생으로 옮겨
지는 「悠久なもの」에 대한 芥川の 동경을 염두에 두고, 본고에서는 죽음
에서 인생으로의 일련의 과정 속에서 또 하나의 「悠久なもの」로서의 <自
然>에 초점을 맞추어 살펴보고자 한다.

馬琴은 近江屋平吉와의 만남 후, 栢榴口 속에서 그가 그리고자 하는 소설
의 정경의 하나를 떠올린다.

馬琴의 空想には、昔から羅曼的な傾向がある。彼はこの風呂の湯気の中に、彼
が描かうとする小説の场景の一つを、思ひ浮べるともなく思ひ浮べた。そこには重い
舟日覆がある。日覆の外の海は、日の暮と共に風が出たらしい。舷をうつ浪の音が、
まるで油を揺るやうに、重苦しく聞えて来る。その音と共に、日覆をはためかすのは、
大方蝙蝠の羽音であらう。舟子の一人は、それを気にするやうに、そつと舷から外を
覗いて見た。霧の下りた海の上には、赤い三日月が陰々と空に懸つてゐる。すると
.....

(「戯作三昧」『全集 第3巻』pp.10~11)

뱃전을 때리는 파도소리와 박쥐의 날개소리는 마치 錢湯 속의 사람들이
 시끄럽게 떠드는 소리와도 같으며, 뱃전을 때리는 파도소리가 답답하게 들
 리고 그 소리를 걱정하는 뱃사공이 뱃전에서 밖을 바라보는 상상을 馬琴이
 하는 것은, 錢湯 속에서 현실에 지쳐 「寂滅の意識」를 동경하는 馬琴의
 현실로부터 벗어나고 싶은 기분을 드러내는 듯하다. 그리고 공상 속에서
 안개가 자욱한 바다 위에 빨간 초승달이 음산하게 하늘에 걸려 있는 것은,
 수증기가 안개보다도 자욱한 錢湯 속에서 馬琴이 탁한 물통 속의 물에 비
 친 빨간 감나무 열매의 이미지를 떠올리게 하며, 안개가 자욱한 바다 위에
 서 뱃전을 때리는 파도소리와 박쥐의 날개소리를 신경 쓰며 하늘의 빨간
 달로 시선을 향하는 것은, 수증기가 안개보다도 짙게 깔려 있는 錢湯의 소
 란스러움 속에서 하늘의 빨간 감나무를 응시하는 것과 그 성격이 유사하
 다. 안개와 바다 그리고 수증기와 물통 속의 물의 자욱한 이미지, 또한 초
 승달과 감나무 열매의 빨간 이미지가 어울려 馬琴이 편안한 죽음의 세계를
 떠올렸던 것처럼 시끄러운 현실에서 벗어나 조용하고 편안한 세계로 벗어
 나고자 하는 심정이 드러나고 있는 것이다. 공상 속의 뱃사공과 馬琴의 심
 리적 탈출의 방향이 이렇듯 <自然>으로 향해 있는 것은 확인할 수 있다.
 이러한 공상은 「下等な世間」의 소리에 의해 깨져 버리고 그 때, 馬琴의
 눈에 다시 비치는 것이 창밖의 하늘과 감나무이다.

外には、湯氣の間に窓の青空が見え、その青空には暖く日を浴びた柿が見える。

(「戯作三昧」『全集 第3巻』p.13)

「濁った湯に映る空と柿」, 「窓に映る空と柿」, 「赤い三日月が陰々とかかかっている
 空」. 여기서 하늘의 이미지가 감나무에서 음산하게 떠 있는 초승달로 옮
 겨지는 것은 그 <自然>이 한편으로는 죽음과 통하고 있기 때문이다.

錢湯에서의 악평으로 馬琴의 기분은 가라앉아 있다. 馬琴은 맑게 갠 가을

날씨의 江戸의 거리를 걸으면서 비평가의 악평을 다시 한 번 생각해본다. 그리고 그 악평은 일고의 가치도 없는 우론이라고 생각하지만 그의 기분은 여전히 가라앉아 있다. 馬琴은 주위의 풍경을 바라본다. 악평에 의해 침울해있는 자신과는 다르게 모두 생계를 위해서 힘쓰고 있다. 그러한 그들과는 다르게 악평에 사로잡혀있는 자신의 모습을 생각하며 馬琴은 자신의 기분이 불쾌해진 원인을 분석한다. 그리고 불쾌함의 원인을 분석한 후 그것으로 인해 마음에 어떤 변화도 일어나지만, 결론은 자신이 상대했던 상대가 「高等な相手」였으면 하는 것이다. 이러한 생각에 미치자 馬琴은 쓴웃음을 지으며 하늘을 바라본다.

馬琴は苦笑しながら、高い空を仰いだ。その空からは、朗かな鶯とびの声が、日の光と共に、雨の如く落ちて来る。彼は今まで沈んでゐた気分が、次第に軽くなつて来る事を意識した。

(「戯作三昧」『全集 第3巻』p.15)

수증기가 자욱한 錢湯 속에서 모호하게 창으로부터 비치는 아침 햇빛이 아니라, 錢湯로부터 나와서 직접 마주한 햇빛과 높은 하늘 그리고 명랑한 소리개의 소리는 馬琴의 가라앉은 기분을 가볍게 한다. 蒲池文雄³⁹⁾는 이 장면에 대해 다음과 같이 논한다.

馬琴の心が軽くなってきたのは、天候のせいではなく、根本的には、彼自身が自分の心理を分析し、自分で自分の心を鎮めようと骨おった結果である。

馬琴의 마음이 가볍게 되는 것은 「天候」의 탓이 아닌 馬琴이 자신의 심리를 분석하고, 스스로 자신의 마음을 진정시키려고 노력한 결과라는 것이

39) 注9의 p.39

다.

한편, 申基東⁴⁰⁾은 다음과 같이 논한다.

馬琴が「自分の心理を分析し」、また「自分の心を鎮めようと骨折つた結果」
不愉快な気持ちが治ったとすると、眇の「惡評」が「一顧の価のない愚論だと云ふ
事実を即座であ説明する事が出来た」時點でそうなったなずであろう。ところが、「
それにも関らず、一度乱された彼の気分は、容易に元通り、落ち着きさうもない」
状態のままである。しかも、その後、「高い空を仰」ぐ直前、馬琴は自己分析を通
してかえって「思ひもよらない変化を気分の上に起こさせ」、もっと不快になってしまう。
それは「緊くむすんでゐた彼の唇が、この時急に弛んだ」という馬琴の表情の変化
が明確に示してくれる。だから、馬琴の気分が次代に軽くなつて来」たのは、彼が
見上げた空の風景、具體的に云えば、「高い空」や「朗らかな鳶の声」や「日
の光」などのような自然の力のせいというべきであろう。

馬琴이 자신의 심리를 분석하고 자신의 마음을 진정시키려고 한 결과 기분
이 나아지지만, 그것은 악평이 우론일 뿐이라고 생각한 그 때 뿐이며 한번
흐트러진 마음은 진정되지 않고 그의 마음은 더욱 불쾌해 졌다고 하며, 그
증거로 馬琴의 입술에서 드러나는 표정을 지적하고 있다.

馬琴이 자신의 심리를 면밀히 검토하고 불쾌해진 마음을 진정시키려 애썼
지만 그가 도달한 결론은 자신의 상대가 「高等な相手」였다면 하는 것이
다. 그 후, 하늘을 올려다보자 명랑한 소리개 소리와 햇빛이 쏟아져 내리자
馬琴의 기분은 가벼워진다. 馬琴은 「下等な人間」들로 가득한 錢湯에서
나와 일시적으로 「人間の下等さ」에서 벗어나게 되었고 그 때 바라본 <自
然>으로 인해 그의 기분은 점차 가벼워지는 것이다. 자신을 불쾌하게 하는
인간들로 가득한 錢湯 안에서 벗어나고자 하는 마음을 드러내는 <自然>이
아니라, 「人間の下等さ」에서 벗어난 馬琴의 기분을 가볍게 해주고, 그의

40) 注18의 p.13

기분이 가벼워지는 심경의 변화를 나타내는 <自然>으로 그려지고 있다. 다음의 인용문은 馬琴이 자신감을 회복하고 「八犬伝」을 완성하겠다는 각오를 다지는 장면이다.

しかし、眇がどんな悪評を立てようとも、それは精々、己を不快にさせる位だ。いくらてんじつ鶯が鳴いたからと云つて、天日の歩みが止まるものではない。己の八犬伝は必ず完成するだらう。さうしてその時は、日本が古今に比倫のない大伝奇を持つ時だ。

(「戯作三昧」『全集 第3巻』p.15)

이 장면에 관한 해석은, 대부분 「八犬伝」 제작의 영위는 「天日の歩み」, 小銀杏을 비롯한 비평가는 「鶯」에 비유되어 있다. 먼저 今野哲⁴¹⁾은 「八犬伝」 제작의 영위는 「天日の歩み」이며, 그것을 비난하는 小銀杏은 「鶯」에 비유되어 있다고 한다. 그리고 清水康次⁴²⁾는 馬琴은 자신의 능력을 「天日の歩み」에 비유하고, 비평가를 「鶯」에 비유하고 있다고 한다. 또 平岡敏夫⁴³⁾는 馬琴의 자신감이 회복된 것은 小銀杏과 대항할만한 위치에 자신을 둔 것이 자신을 불쾌하게 하고 있다는 자기분석의 결과이지만, 표현으로 설득적인 것은 「朗かな鶯の声」와 「日の光」라는 <自然>이라고 한다. 이것이 곧 인생을 자연으로 바꾸는 인공이며, 小銀杏 등의 악담을 「鶯」에 비유하는 것에 의해 「朗かな鶯の声」라는 자연이 인생으로 바뀌게 된다. 이러한 인공은 馬琴의 경쾌해진 기분의 표현으로 「天日の歩み」라는 자연과 함께 「悪評」이라는 인생을 넘어 「八犬伝」은 존재하게 되는 것이라고 한다.

41) 今野哲 「芥川龍之介『戯作三昧』の構造」(『二松』第11巻, 二松舎大学大学院文学研究科, 1997.3) p.139 참조.

42) 清水康次 「『戯作三昧』と『奉教人の死』願望と現実との背反-」(『女子大文学』第36号, 国文学研究室, 1985.3) p.95 참조.

43) 注17의 p.51 참조.

스르며, 八犬伝을 반드시 완성하고자 하는 각오를 다
으로 돌아가자 和泉屋市兵衛가 자신을 기다리고 있는
에서 이야기를 나눈다. 書齋는 이후 馬琴이 창작삼매
공간으로, 이 공간 속에서도 역시나 <自然>의 영향
래의 인용문을 통해서 확인할 수 있다.

こうふうくわうきく

書齋には石刷を貼つた屏風と床にかけた紅楓黄菊の双幅との外に、
は一つもない。壁に沿うては、五十に余る本箱が、唯古びた桐の色
並べてゐる。障子の紙も貼つてから、一冬はもう越えたのであらう。

こうふうくわうぎく

やればせう

ばあ

영향을 미친다는 사실은 다음의 문장에서 확인할 수 있다.

こふふくわうぎく
彼は、眼を床の紅楓黄菊の方へやりながら、吐き出すやうにかう云つた。

「時と場合でね。早い時もあれば、又遅い時もある。」

(「戯作三昧」『全集 第3巻』p.23)

馬琴은 和泉屋市兵衛와 이야기를 나누면서 불쾌해진 마음과 그리고 자신이
遲筆인 것에 생각이 미쳐 불쾌함을 느낄 때, 馬琴은 「紅楓黄菊」을 응시
하며 글을 쓰는 속도가 빠를 때가 있으면 또한 느릴 때도 있다고 토로하며
자신의 불쾌한 심경을 드러낸다. 그 후 출판업자를 쫓아내고 홀로 縁側の
기둥에 기대어, 정원의 풍경을 바라본다.

お
和泉屋市兵衛を逐ひ歸すと、馬琴は独り縁側の柱へよりかゝつて、狭い庭の景色
を眺めながら、まだをさまらない腹の虫を、無理にをさめようとして、骨を折つた。日の
光を一ぱいに浴びた庭先には、葉の裂けた芭蕉や、坊主になりかかつた梧桐が、槇
あをきり まき
や竹の緑と一しよになつて、暖かく何坪かの秋を領してゐる。こつちの手水鉢の側にあ
りやう てうづばち
る芙蓉は、もう花が疎になつたが、向うの袖垣の外に植ゑた木犀は、まだその甘い匂
ふよう まばら
とび はるか
が衰へない。そこへ例の鳶の聲が遙な青空の向うから、時々笛を吹くやうに落ちて来
た。

彼は、この自然と対照させて、今更のやうに世間の下等さを思出した。下等な世間
に住む人間の不幸は、その下等さに煩はされて、自分も亦下等な言動を余儀なくさせ
られる所にある。

(「戯作三昧」『全集 第3巻』p.24)

馬琴은 「下等な人間」으로부터 받은 불쾌한 기분을 정원의 풍경을 보면서

마음을 진정시키려 한다. 작품의 처음부터 나타나는 <自然>은 점점 馬琴의 마음속에서 구체화되어, 和泉屋市兵衛를 쫓아낸 지금 「下等な世間」과는 대조적인 위치에 그려진 <自然>이라는 단어가 처음 등장한다. 정원의 풍경은 번잡한 錢湯의 풍경이 아닌 따뜻한 가을의 풍경이며, 가슴에 나쁜 錢湯의 냄새가 아닌 달콤한 향기가 나고, 하늘은 모호한 錢湯 속에서 보는 창문에 비치는 하늘이 아니라 직접 보는 높은 하늘이며, 소리개의 소리는 피리를 부는 것처럼 가볍게 들린다. 錢湯에서 만난 애독자와 비평가, 그리고 출판업자 등과의 만남은 「世間の下等さ」를 생각하게 하며, 그것으로 인해 <自然>과 <人間>과의 대조를 생각하게 한다. 또한, 馬琴은 작가지망자와의 편지를 주고받았던 과거의 불쾌한 기억을 더듬은 후에 쓸쓸함을 느끼며 정원의 풍경을 바라본다.

馬琴はこの記憶の中に、長島政兵衛なるものに対する情無さと、彼自身に対する情無さとを同時に感ぜざるを得なかつた。さうしてそれは又彼を、云ひやうのない寂しさに導いた。が、日は無心に木犀の匂いを融かしてゐる。芭蕉や梧桐も、ひっそりとして葉を動かさない。鶯の声さへ以前の通り朗かである。この自然とあの人間と—

(「戯作三昧」『全集 第3巻』p.26)

이 장면에서 「この自然とあの人間と—」라는 <自然>과 <人間>을 대조적인 위치에 직접 두고 뒤는 생략한 표현이 등장한다. 「この自然とあの人間と—」에서 「この<自然>」은 馬琴이 보고 있는 정원의 풍경으로 「無心に」, 「ひっそりとして」, 「以前の通り」의 <自然>을 가리키고 있다. 그것에 비해 「あの<人間>」은 한심한 작가지망자를 비롯해 錢湯에서 만난 애독자, 비평가, 출판업자, 그리고 자신을 포함한 「下等」한 <人間>을 가리키는 것이다. 인간의 「下等さ」에 비해, 해는 무심히, 파초와 오동은 조용히, 소리개 소리조차 이전처럼 명랑하며, <自然>은 <人間>과는 다르게 묵묵히 자

신의 영위를 계속하고 있다. 또한 「言いようのない寂しさに導いた。が、日は無心に木犀匂いを融かしている。」라는 표현에서 馬琴의 쓸쓸한 심정을 표현한 후에 「が、」라는 접속사가 사용되고 있는 것은 주의해도 좋을 것이다. 「世間の下等さ」에 의한 쓸쓸함을 그린 후의 <自然>의 묘사를 덧붙이고 있는 것으로, 「下等な世間」과는 대립적인 위치에 변함없는 <自然>이 한층 두드러지고 있다. 작품의 초반부터 馬琴은 <自然>으로 눈을 향하면서 자신의 심정을 드러내고, <自然>에게서 위안을 받기도 하고 <自然>을 바라보며 작품에 대한 각오도 다졌다. 그리고 지금 馬琴에게 <自然>은 「下等な世間」과는 대조적인 것으로 그려지고 있음을 확인할 수 있다. 다음의 인용문을 살펴보자.

十分の後、下女の杉が昼飯の支度の出来た事を知らせに來た時まで、彼はまるで夢でも見てゐるやうに、ほんやり縁側の柱に倚りつゞけてゐた。

(「戯作三昧」『全集 第3巻』p.26)

馬琴은 <自然>을 보면서 화를 진정시키려 했고, 그 결과 십분 후에 마치 꿈이라도 꾸 것처럼 멍하게 縁側の 기둥에 기대어 있다. <自然>을 응시한 후 馬琴의 화는 어느 샌가 사라져 버렸다. 하지만 그의 마음속에서 창작에 대한 괴로움은 여전히 존재하며 「世間の下等さ」는 그에게 불쾌함을 준다. 죽음을 생각한 때 그의 마음속에 없었던 「悠久なもの」는 곧 馬琴이 원하는 것이며, 그것은 변함없는 <自然>에서 찾을 가능성이 있을지도 모른다. 여기에서도 「下等な世間」을 상대화하는 「悠久なもの」로서의 <自然>이 그려지고 있다.

2-3. 예술로 구현되는 「悠久なもの」

각양각색의 인간들로 혼잡한 錢湯, 그 속에서 馬琴은 「悠久なもの」는 조금도 발견할 수 없었다. 그러한 「下等な世間」 속에서 馬琴의 눈이 향하는 것은 <自然>이며, <自然>은 「下等な世間」을 상대화하는 것으로 그려지고 있음을 확인할 수 있었다.

한편 「下等な世間」 속에서 불쾌함을 느끼던 馬琴이 작품의 후반부로 가면서 불안을 느끼는 이유는 작품의 초반부터 이어져 온 자신의 창작활동에 대한 피로움 때문이다.

그렇다면 馬琴에게 예술이란 어떠한 것일까. 馬琴의 예술에 대한 태도가 어떠한지를 살펴보는 과정을 통해 馬琴에게 예술이란 어떠한 것이며 그가 예술을 통해 「下等な世間」에서 벗어나는 것이 가능한지를 살펴보고자 한다.

다음의 인용문은 錢湯 안에서 애독자와 이야기를 나누면서 歌와 発句에 대해 자신의 생각을 피력하는 부분이다.

馬琴は、「性に合はない」と云ふ語に、殊に力を入れてかう云つた。彼は歌や発句が作れないとは思つてゐない。だから勿論その方面の理解にも、乏しくないと云ふ自信がある。が、彼はさう云ふ種類の芸術には、昔から一種の輕蔑を持つてゐた。何故かと云ふと、歌にしても、発句にしても、彼の全部をその中に注ぎこむ為には、余りに形式が小さすぎる。だから如何に巧に詠みこ^よなしてあつても、一句一首の中に表現されたものは、抒情なり叙景なり、僅に彼の作品の何行かを充す丈の資格しかない。さう云ふ芸術は、彼にとつて、第二流の芸術である。

(「戯作三昧」『全集 第3巻』 pp.7~8)

馬琴은 歌와 発句를 짓지 못하는 인간으로 보여 지는 것에 대해 불쾌함을 느끼며 「性に合はない」라는 말로써 그 상황에서 벗어나려 한다. 馬琴이 歌와 発句를 「第二流の芸術」라고 단정 지어 버리는 이유는 그것들이 자신의 전부를 담아내기에는 형식이 작기 때문이라고 한다. 그러나 馬琴은 歌와 発句는 「第二流の芸術」이라고 하며 경멸을 가지고 있다고 했지만, 애독자와의 대화 후에 호기를 부린 자신 스스로에게 또한 경멸을 느낀다. 또한 여기에서 馬琴은 예술을 자신에게 맞는 것과 자신에게 맞지 않는 것으로 이원적으로 나누고 자신에게 맞지 않는 것은 형식을 운운하며 「第二流の芸術」이라고 단정 짓고, 歌와 発句와 같은 것은 자신의 작품 속에서 겨우 몇 행을 채우는 것으로 낮추어 보고 있다. 그러면서도 세평을 신경 쓰며 자신의 불쾌함을 드러내지 않으려고 호기를 부리는 예술가의 모습을 나타내고 있는 것이다.

다음은 비평가의 악평을 들은 후 馬琴이 자신의 창작적 동기에 대해 생각하는 부분이다.

馬琴の経験によると、自分の読本の悪評を聞くと云ふ事は、単に不快であるばかりでなく、危険も亦少くない。と云ふのは、その悪評を是認する為に、勇氣が沮喪すると云ふ意味ではなく、それを否認する為に、その後の創作的動機に、反動的なものが加はると云ふ意味である。さうしてさう云ふ不純な動機から出発する結果、屡々畸形な芸術を創造する惧があると云ふ意味である。

(「戯作三昧」『全集 第3巻』p.12)

馬琴은 자신의 창작적 동기에 악평으로 인한 불순한 동기가 더해지는 것을 우려한다. 비평이 단지 자신을 불쾌하게 하는 것으로 끝나는 것이 아닌 창작활동에 영향을 미친다는 것을 인정하고 있는 것이며, 세평을 신경 쓰는

예술가의 모습을 드러내고 있다.

한편 馬琴은 市兵衛의 자신의 글을 쓰는 속도를 다른 작가와 비교하는 듯한 이야기에 불쾌함을 느끼며, 다른 작가의 글을 쓰는 속도에 비해 자신이 遲筆임을 인정하지만 그것을 예술적 양심으로 여긴다.

馬琴は不快を感じると共に、脅されるやうな心もちになつた。彼の筆の早さを春水や種彦のそれと比較されると云ふ事は、自尊心の旺盛な彼にとつて、勿論好ましい事ではない。しかも彼は遅筆の方である。彼はそれが自分の無能力に裏書きをするやうに思はれて、寂しくなつた事もよくあつた。が、一方又それが自分の芸術的良心を計る物差しとして、尊みたいと思つた事も度々ある。唯、それを俗人の穿鑿にまかせるのは、彼がどんな心もちであらうとも、断じて許さうとは思はない。そこで彼は、眼を床の紅楓黄菊の方へやりながら、吐き出すやうにかう云つた。

(「戯作三昧」『全集 第3巻』pp.22~23)

馬琴은 자신이 다른 작가에 비해 遲筆인 것이 자신의 실력이 드러나는 것 같은 기분이 들기도 하지만, 그것을 극복하기 위해 예술적양심이라고 한다. 자존심이 강성한 馬琴은 타인을 의식하지만 그러한 자신을 드러내지 않기 위해 스스로 자신이 遲筆인 것은 존경할 만한 것이라고 하며, 자신의 창작 활동에 대한 자부심과 스스로에 대한 자존심이 강한 예술가의 모습을 드러내고 있다.

다음은 馬琴이 「先王の道」가 예술에 주는 가치와 그의 심정이 예술에 주려고 하는 가치 사이에서 고민하는 장면이다.

それは、道徳家としての彼と芸術家としての彼との間に、何時も纏綿する疑問である。彼は昔から「先王の道」を疑はなかつた。彼の小説は彼自身公言した如く、正に「先王の道」の芸術的表現である。だから、そこに矛盾はない。が、その「先王の道」が芸術に与へる価値と、彼の心情が芸術に与へようとする価値との間には、^{けんかく}存外大きな懸隔がある。従つて彼の中にある、道徳家が前者を肯定すると共に、彼の中にある^{この}芸術家は当然又後者を肯定した。勿論此矛盾を切抜ける安価な妥協的思想もない事はない。実際彼は公衆に向つて此煮切らない調和説の背後に、彼の芸術に対する曖昧な態度を隠さうとした事もある。しかし公衆は欺かれても、彼自身は欺かれない。彼は戯作の価値を否定して「勸懲の具」と称しながら、常に彼の中に^{はうはく}磅礴する芸術的感興に遭遇すると、忽ち不安を感じ出した。——水滸伝の一節が、^{たまた}偶彼の気分の上に、予想外の結果を及ぼしたのにも、実はこんな理由があつたのである。

(「戯作三昧」『全集 第3巻』p.27)

그의 작품은 「先王の道」의 예술적 표현이라고 한다. 하지만 그는 「先王の道」가 예술에 주는 가치보다, 그의 심정이 예술에 주는 가치를 긍정한다. 「戯作」를 창작하면서도 그것의 가치를 부정하는 예술적 감흥을 느끼고, 그럴 때마다 그는 불안을 느끼는 것이다. 馬琴은 「先王の道」를 의심하지 않았고 그의 소설은 「先王の道」의 예술적 표현이기에 모순은 없다고 하지만, 「先王の道」가 예술에 주는 가치보다 그의 심정이 예술에 주는 가치를 긍정하기 때문에 모순이 생겨나고 그래서 馬琴은 이러한 모순 속에서 불안을 느끼는 것이다.

이렇게 예술가로서 예술에 관해 생각하면서 불안을 느끼고 있는 馬琴에게

예술가인 崋山⁴⁴⁾이 찾아온다. 작품 속에서 崋山은 가족 이외 馬琴에게 불안 주지 않는 유일한 인물이며, 崋山과의 대화가 馬琴에게 미치는 영향에 대해서는 다양하게 논해지고 있다. ⁴⁵⁾ 다음의 인용문은 崋山과의 대화 중 일부분이다.

馬琴 たかが戯作だと思つても、さうは行かない事が多いのでね。

崋山 それは私の絵でも同じ事です。どうせやり出したからには、私も行ける所までは行き切りたいと思つてゐます。

(「戯作三昧」『全集 第3巻』p.30)

馬琴은 「戯作」을 쓰면서도 잘 진행되지 않을 때가 많다고 하며 창작의 어려움을 이야기한다. 이것은 앞에서 「先王の道」가 예술에 주는 가치보다 그의 심정이 예술에 주는 가치 사이에서 고민했던 것을 고려해서 생각해 볼 때, 馬琴은 「戯作」을 창작하는 「戯作者」이지만 「戯作」의 가치를 부정하고 예술적 감흥을 긍정하며 「戯作」의 가치에 대해 확신을 가지지 못한다. 그러나 그러한 「戯作」을 쓰면서도 그것 또한 잘 진행되지 않기에 괴로워한다. 그리고 馬琴은 崋山과 대화를 나누면서 「討死の覚悟」를 하며 같은 예술가로서 어떤 일종의 동질감을 느끼게 된다. 崋山은 馬琴에게 그림을 보여준다.

44) 渡辺崋山(1793~1841)의 호. 江戸시대의 화가. 三河의 田原藩의 家老. 그림을 谷文晁에게 배우고, 서양화법도 습득해 한 유과를 이루었다. 經史 및 蘭学에도 정통했으며, 藩政에 공이 있다. 이후 저서가 막부에 검문당해 스스로 자결했다. (『日本古典文学辞典 第5巻』, 岩波書店, 1984.1)

45) 小野隆는 「『戯作三昧』論」(『専修国文』第49号, 専修大学国語国文学会, 1991.8)에 의하면, 崋山이 준 흥분 이전에 쓰여진 작품을 崋山이 준 흥분으로 읽는다면 그것은 <無用の饒舌> 이외의 아무것도 아니라고 한다. p.68 참조.

그리고 村橋春洋는 「『戯作三昧』論-傀儡師の夢-」『作品論芥川龍之介』(双文社出版, 1990.12)에 의하면, 崋山의 기백과 허심으로 그려진 寒山拾得의 그림이 예술가 본래의 모습으로부터 멀어진 馬琴의 눈을 뜨게 한 건지도 모른다고 한다. p.90 참조.

せうさく をちこち 然いろう う
絵は蕭索とした裸の樹を、遠近と疎に描いて、その中に掌を拊つて談笑する二

りんせう らんあ
人の男を立たせてゐる。林間に散つてゐる黄葉と、林梢に群つてゐる乱鴉と、――

画面のどこを眺めても、うそ寒い秋の氣が動いてゐない所はない。

かんざんじつとく
馬琴の眼は、この淡彩の寒山拾得に落ちると、次第にやさしい潤ひを帯びて輝き出

おうまきつ
した。「何時もながら、結構な御出来ですな。私は王摩詰を思ひ出します。

しよくはめいけいにしたかひさうくんだり ゆいてくうりんをふめばらくえふこゑあり
食随鳴磬巢鳥下、行踏空林落葉声と云ふ所でせう。」

(「戯作三昧」『全集 第3巻』p.28)

그림은 가을의 기운이 가득한 자연과 그 속에서 담소를 나누고 있는 두 명의 남자가 그려져 있다. 馬琴이 그림을 보는 모습은 <寒山拾得>⁴⁶⁾에 빠진다고 표현되며 그림에서 깊은 감동을 받고 그 감상을 이야기하면서 王摩詰의 시⁴⁷⁾를 떠올린다.

華山の 그림에 대해 今野哲⁴⁸⁾은 현실의 <自然>의 모습과 그림 속에 재편성된 <自然>을 대조적으로 파악하고 있다. 華山の 그림 속의 <自然>은 현실을 능가하는 <自然>으로 馬琴은 예술작품에 그려진 <自然>의 쪽을

46) 寒山과 拾得은 唐代의 승려. 天大山 가까이에서 함께 살며 기행이 많다. 豊干에게 사사 받았다고 전해진다.

寒山拾得은 寒山과 拾得의 세상일에 마음 쓰지 않고 유유히 마음 내키는 대로 살아가는 모습의 중국과 일본그림의 제재의 하나. 鎌倉 말기 이후, 漢画 계통의 모든 파와 狩野派의 화가들이 애호했다. 寒山은 경권을 펴고, 拾得은 빗자루를 가지는 구도가 많다. (『広辞苑 第4版』, 岩波書店, 1999.12)

47) 왕유(699~759). 唐代의 시인이자 화가이다. 시의 전문은 다음과 같다.

「過乘如禪師・蕭居士嵩丘蘭若」
無著天親弟与兄 嵩丘蘭若一峯晴
食随鳴磬巢鳥下 行踏空林落葉声
迸水定侵香案湿 雨花応共石牀平
深洞長松何所有 儼然天竺古先生

48) 注41의 pp.146~147 참조.

보다 근원적인 것으로 받아들이고 있으며, 현실을 넘는 것으로 예술작품을 직관하는 馬琴의 모습이야말로 「芸術至上主義」를 구체적으로 나타내는 것이라고 할 수 있다고 한다. 또한 馬琴이 華山の 그림을 보면서 寒山拾得圖에서 왕유의 시를 떠올린 것은 가을의 경치에 더해 한적한 환경에서 수행에 힘쓰는 乘如·蕭형제와 속세를 초월한 寒山拾得과의 사이에 교차하는 이미지 때문이라고 한다.

馬琴이 현실의 <自然>보다 예술작품에 그려진 <自然>의 쪽을 보다 근원적인 것으로 받아들이고 있는 것은 확인할 수 있지만, 예술작품에 그려진 <自然>을 보다 근원적으로 받아들이고 있는 그 이유가 무엇인지에 대해서는 다시 한 번 살펴볼 필요가 있다.

그림 속에는 가을의 기운을 물씬 느낄 수 있는 <自然>이 그려져 있는데, 이 <自然>은 앞에서 살펴보았던 <自然>들과는 다르다. 錢湯에서 죽음을 생각했을 때의 자연, 栢榴口에서 떠올린 공상 속의 자연, 栢榴口로부터 나와 바라본 자연은 모두 현실로부터 벗어나고 싶은 심정의 표현이었다. 錢湯로부터 나와 직접 우리러본 자연은 그의 기분을 가볍게 하는 자연이었으며, 그로 인해 자신의 작품에 대한 각오를 다지게 된다. 또한 출판업자를 쫓아낸 후에 정원에서 바라본 자연은 인간과는 대조적인 것으로 그의 화를 진정시켜주는 자연이었다. 마지막으로 작가지망자의 기억을 생각한 후 馬琴이 바라보는 자연은 「下等な人間」과는 다른 변함없는 자연이었다. 그러나 그림 속의 <自然>, 예술 속의 <自然>이라는 문제 설정이 가능한 것으로 선택된 것이 문자 그대로의 산과 강 등의 <自然> 그 자체가 아니라, 寒山拾得라는 <人間>과 <人間>을 그리고 있는 것은 아닐까.

그것을 생각하기 위해 芥川の 소품 「寒山拾得」를 살펴보고자 한다. 작품의 내용은 다음과 같다. 「自分」은 運慶가 仁王을 조각하고 있는 것을 보고 왔다는 漱石先生の 이야기를 듣는다. 하지만 톨스토이나 도스토예프스키 혹은 러시아소설을 읽으며 바쁜 현재를 살아가는 「自分」은 그 말을

믿지 않는다.⁴⁹⁾

「先生、どうしました」と云ふと「今、護国寺の三門で、運慶が仁王を刻んでゐるのを見て来た所だよ」と云ふ返事があつた。この忙しい世の中に、運慶なんぞどうでも好いと思つたから、浮かない先生をつかまへて、トルストイとか、ドストエフスキイとか云ふ名前のはいる、六づかしい議論を少しやつた。

(「寒山拾得」『全集 第21巻』p.264)

그 후 「自分」은 漱石先生の 집에서 나와 전차를 타고 가면서 길을 걸어가
는 두 명의 남자를 보게 된다.

49) 「寒山拾得」에서 「運慶が仁王を刻んでゐるのを見て来た」라는 漱石先生과 「この忙しい世の中に、運慶なんぞどうでも好い」라고 생각하는 「自分」의 모습은, 夏目漱石의 「夢十夜」(『朝日新聞』明治41년 7월~8월)의 제6장을 떠올리게 한다. 그 내용은 다음과 같다.

「夢十夜」에서 「自分」은 「運慶が護国寺の山門で仁王を刻んでゐる」라는 이야기를 듣고 직접 가서 본다. 그곳에는, 실제로 運慶가 仁王을 조각하고 있다. 그것을 보고 있는 사람들은 모두 자신과 똑같은 明治의 사람들이지만, 運慶가 仁王을 조각하고 있는 것은 鎌倉시대라고 생각된다. 「自分」은 「どうして今時分まで生きてゐるのかな」라고 생각한다. 그러나 運慶는 이런 일은 상관없는 듯 열심히 仁王을 조각하고 있다. 사람들의 평판에도 개의치 않고 끝과 망치를 움직이며 「高い所に乗つて、仁王の顔の辺をしきりに彫り抜いて行く」運慶의 모습을 보고, 「自分」은 자신도 할 수 있을 것 같은 기분이 들어 집에 돌아가 仁王을 조각하기 시작했으나 자신은 할 수가 없었다.

이러한 「自分」의 모습은 예술가의 고귀한 창작 활동을 부각시키는 행동이라 생각되어진다. 「高い所」에서 사람들의 평판에 개의치 않고 자신의 일을 열심히 해 가는 예술가 運慶의 모습은, 현실 속에서 사람들의 평판으로 인해 괴로워하고 있는 馬琴의 모습과 대비되고 있다. 그러한 馬琴이 눈을 향한 곳이 <自然>이고, <自然>은 「高い所」에서 馬琴의 마음에 어떤 긍정적인 효과를 불러일으키고, 馬琴은 예술가의 모습에 한발 다가서게 된다. 작품의 결말은 다음과 같다. 「明治の木にはとうてい仁王は埋つていないものと悟つた。それで運慶が今日まで生きてゐる理由もはぼ解つた。」 이것은 「寒山拾得」의 결말인 「彼等が現代の東京を歩いてゐるのも、略々無理がないやうな心もちがした。」과 유사한 느낌이 든다. 「明治」의 「自分」에게는 없지만, 「運慶」에게는 있는 것, 현대의 「自分」에게는 없지만, 「寒山拾得」에게는 있는 것, 그것은 시간이 흘러도 사람들에게 감동을 주는, 사람들의 마음속에 살아 있는 <悠久なもの>라고 생각한다.

その男は二人とも、同じやうな襷縷々々の着物を着てゐた。しかも髪も髭ものび放題で、如何にも古怪な顔つきをしてゐた。自分はこの二人の男に何処かで遇つたやうな気がしたが、どうしても思ひ出せなかつた。すると隣の吊革にゐた道具屋じみた男が、

「やあ、又寒山拾得が歩いてゐるな」と云つた。

さう云はれて見ると、成程その二人の男は、箒をかついで、巻物を持つて、天雅の
画からでも脱け出したやうに、のつそりかと歩いてゐた。が、いくら売立てが流行るにしても、正物の寒山拾得が揃つて飯田橋を歩いてゐるのも不思議だから、隣の道具屋らしい男の袖を引張つて、

「ありや本当に昔の寒山拾得ですか」と、念を押すやうに尋ねて見た。けれどもその男は至極家常茶飯な顔をして、

「さうです。私はこの間も、商業会議所の外で遇ひました」と答へた。

「へええ、僕はもう二人とも、とうに死んだのかと思つてゐました。」

「何、死にやしません。ああ見えたつて、ありや普賢文殊です。あの友だちの豊干の

禪師つて大將も、よく虎に騎つちや、銀座通りを歩いてますぜ。」

(「寒山拾得」『全集 第21巻』p.265~266)

두 사람은 자유로운 차림으로 한 사람은 빗자루를 들고 한 사람은 경권을 가지고 걸어가고 있다. 이것은 그림 <寒山拾得>에 그려진 寒山과 拾得을 연상시키며, 길을 걸어가고 있는 두 사람은 방금 그림에서 나온 것과 같은 인상을 준다. 그것을 본 옆 사람은 寒山拾得가 걸어가고 있다고 말하고, 「自分」은 정말로 두 사람이 옛날의 寒山拾得냐고 물어보는데, 옆 사람은 그렇다고 대답한다. 「自分」은 두 사람이 寒山拾得 일 리가 없다고 생각

하며, 寒山拾得는 이미 오래전에 죽은 줄 알고 있었다고 말하나, 옆 사람은 죽지 않았으며 그 두 사람은 「普賢文殊」라고 확신에 차 말한다. 그 후, 「自分」은 쾌청한 늦가을의 햇살 속을 걸어가고 있는 두 남자의 모습을 다시 한 번 바라본다.

今見た寒山拾得の怪しげな姿が懐しくなつた。そこで窓から後を透して見ると、彼
 等はもう豆のやうに小さくなりながら、それでもまだはつきりと、朗な晩秋の日の光の中
 に、箒をかついで歩いてゐた。

自分は吊革につかまつた儘、元の通り書物を懷に入れて、家へ帰つたら早速、
 漱石先生へ、今日飯田橋で寒山拾得に遇つたと云ふ手紙を書かうと思つた。さう思
 つたら、彼等が現代の東京を歩いてゐるのも、略々無理がないやうな心もちがした。

(「寒山拾得」『全集 第21巻』p.266)

집에 돌아와서 漱石先生에게 방금 寒山拾得를 만났다고 편지를 쓰려고 생
 각하자, 그들이 현대의 東京을 걸어가고 있는 것도 자연스러운 것 같은 기
 분이 든다. 세상일에 신경 쓰지 않고 마음 내키는 대로 자유롭게 살았던寒
 山拾得. 그리고 寒山拾得가 그림 속에서 금방이라도 나온 것 같은 두 남자
 의 자연스러운 모습은 가을날의 자연과 어울려 한 폭의 그림과 같은 인상
 을 준다. 이것은 인간과 인간이 자연 속에서 조화를 이루는, 즉 <自然>과
 <人間>이 동화됨으로부터 오는 <寒山拾得>의 감동을 말하는 것이다. 또
 한 寒山拾得는 살아 있으며 그들은 「普賢文殊」라고 확신에 차 말하는 전
 차 속에서 만난 옆 사람과 運慶가 仁王을 조각하고 있는 것을 보고 왔다고
 말하는 漱石先生을 통해서도 알 수 있듯이 運慶와 寒山拾得는 오랜 세월이
 지나도 사람들에게 감동을 주며 사람들의 마음속에 살아 있는 「悠久なも
 の」로 존재하는 것이다.

다음으로 <寒山拾得>가 등장하는 다른 소품 「東洋の秋」를 살펴보고자 한다. 온통 가을의 기색이 만연한 공원을 「おれ」가 걸어가고 있다. 공원 속의 <自然>은 다음과 같이 그려지고 있다.

空には薄雲が重なり合つて、地平に近い樹々の上だけ、僅にほの青い色を残してゐる。そのせみか秋の木の間路は、まだ夕暮が来ない内に、砂も、石も、枯草も、
しつとりと濡れてゐるらしい。いや、路の右左に枝をさしかはせた篠懸にも、露に洗はれたやうな薄明りが、やはり黄色い葉の一枚毎にかすかな陰影を交へながら、
つてゐるのである。

おれは籐の杖を小脇にして、火の消えた葉巻を啣へながら、別に何処へ行かうと云ふ当もなく、寂しい散歩を続けてゐた。

このうそ寒い路の上には、おれ以外に誰も歩いてゐない。路をさし挟んだ篠懸も、ひとつそりと黄色い葉を垂らしてゐる。仄かに霧の懸つてゐる行く手の樹々の間からは、唯、
噴水のしぶく音が、百年の昔も変わらないやうに、小止みないさざめきを送つて来る。その上今日はどう云ふ訳か、公園の外の町の音も、まるで風の落ちた海の如く、蕭条とした木立の向ふに静まり返つてしまつたらしい。——と思ふと鋭い鶴の声が、しめやかな噴水の響を圧して、遠い林の奥の池から、一二度高く空へ挙つた。

(「東洋の秋」『全集 第6巻』p.16)

나무도 돌도 풀도 모두 가을 그리고 해질 무렵의 <自然>을 나타내고 있다. 그리고 자신 이외에 다른 누구도 없으며, 분수 소리에 의해 밖의 소리는 잘 들리지 않는 공원 속에서 「おれ」는 오로지 <自然>과 함께 그 공간 속에 있는 것이다. 「おれ」는 공원을 산책하며 자신의 피로와 권태를 떠올린다.

おれは散歩を続けながらも、云ひやうのない疲労と倦怠とが、重たくおれの心の上
にのしかかつてゐるのを感じてゐた。寸刻も休まない売文生活！おれはこの儘たつた
一人、悩ましいおれの創作力の空に、空しく黄昏の近づくの待つてゐなければなら
ないであらうか。

さう云ふ内にこの公園にも、次第に黄昏が近づいて来た。おれの行く路の右左には、
苔の匂や落葉の匂が、湿つた土の匂と一しよに、しつとりと冷たく動いてゐる。その中
にうす甘い匂のするのは、人知れず木の間に腐つて行く花や果物の香りかも知れない
。と思へば路ばたの水たまりの中にも、誰が摘んで捨てたのか、青ざめた薔薇の花
が一つ、土にもまみれずに匂つてゐた。もしこの秋の匂の中に、困憊を重ねたおれ自
身を名残りなく浸す事が出来たら――

(「東洋の秋」『全集 第6巻』p.17)

「おれ」는 끊임없는 売文 생활로 인해 허무하게 황혼이 오는 것을 기다릴
수밖에 없는 것은 아닐까라고 생각한다. 이것은 곧 「戲作三昧」에서의 馬
琴이 자신의 생활과 창작의 괴로움 때문에 죽음을 생각하는 것과도 통하는
표현이다. 그리고 피로와 권태의 현실로부터 벗어나고자 하는 마음을 <自
然>에 빚대어 가을의 향기 속에 자신을 흠뻑 적시고 싶다고 하며 감각적
으로 표현한다. 그 순간, 「おれ」는 두 명의 남자가 조용히 낙엽을 치우고
있는 것을 본다.

おれの行く手には二人の男が、静に竹箒を動かしながら、路上に明く散り乱れた篠
懸の落葉を掃いてゐる。その鳥の巢のやうな髪と云ひ、殆ど肌も蔽はない薄墨色の破
れ衣と云ひ、或は又獸にも紛ひさうな手足の爪の長さまがと云ひ、云ふまでもなく二人とも、
この公園の掃除をする人夫の類とは思はれない。のみならず更に不思議な事には、お
れが立つて見てゐる間に、何処からか飛んで来た鴉が二三羽、さつと大きな輪を描く
と、黙然と箒を使つてゐる二人の肩や頭の上へ、先を争つて舞ひ下つた。が、二人

は依然として、砂上に秋を撒き散らした篠懸の落葉を掃いてゐる。

(「東洋の秋」『全集 第6巻』p.17~18)

두 사람은 공원의 청소를 하는 사람의 모습이라고는 생각이 들지 않는 모습으로 낙엽을 치우고 있는데 이상한 것은 까마귀가 두 사람의 어깨와 머리 위에 날아와 앉아도 의연하게 낙엽을 치우고 있는 것이다. 「おれ」는 그 모습을 보고 寒山拾得은 살아있다고 생각한다.

が、おれの心の中には、今までの疲労と倦怠との代りに、何時か静な悦びがしつとりと薄明く溢れてゐた。あの二人が死んだと思つたのは、憐むべきおれの迷ひたるに過ぎない。寒山拾得は生きてゐる。永劫の流転を閱しながらも、今日猶この公園の篠懸の落葉を掻いてゐる。あの二人が生きてゐる限り、懐しい古東洋の秋の夢は、まだ全く東京の町から消え去つてゐないのに違ひない。売文生活に疲れたおれをよみ返らせてくれる秋の夢は。
おれは篠の杖を小脇にした儘、気軽に口笛を吹き鳴らして、篠懸の葉ばかりきらびやかな日比谷公園の門を出た。「寒山拾得は生きてゐる」と、口の内に独り呟きながら。

(「東洋の秋」『全集 第6巻』p.18)

끊임없는 売文 생활로 피로워하며 이러한 현실에서 벗어나 <自然> 속으로 자신도 빠져들고 싶은 마음을 드러냈던 「おれ」에게 낙엽을 치우고 있는 두 사람과 까마귀가 어울려 함께 있는 모습은 <自然>과 <人間>의 조화를 떠올리게 하며, 또한 그 속에서 묵묵히 자신의 알을 해 나가는 인간의 모습에서 감동을 받는다. 끊임없이 피로워하고 있는 자신과는 다르게 의연하게 자신의 일에 열중한 두 사람의 모습에서 「おれ」는 寒山拾得를 떠올리는 것이다. 그리고 이후 피로와 권태로 가득한 「おれ」의 마음에는 어느 사이에 기쁨이 흘러넘친다. 앞에서 살펴보았듯이 「戲作三昧」에서 창작의 피로움과 「世間の下等さ」로 불쾌함에 빠져있는 馬琴에게 「やさしい潤ひ」

를 주고, 또한 売文 생활에 지쳐 피로와 권태에 빠져있는 「おれ」에게 「静な悦び」를 불러일으키는 것은 <寒山拾得>의 감동이다.

다시 「戯作三昧」 돌아가서 馬琴과 崋山の 대화를 살펴보자.

未完成の儘になつてゐる彼の仕事の事が、この時彼の心の底に、何故かふと閃いたからである。が、崋山は崋山で、やはり彼の絵の事を考へつゞけてゐるらしい。
「古人の絵を見る度に、私は何時もどうしてかう描けるだらうと思ひますな。木でも石でも人物でも、皆その木なり石なり人物なりに成り切つて、しかもその中に描いた古人の心もちが、悠々として生きてゐる。あれだけは実に大したものです。まだ私などは、そこへ行くと、子供程にも出来て居ません。」

(「戯作三昧」『全集 第3巻』p.29)

馬琴은 崋山の 그림을 보고 미완성인 채로 진행 중인 자신의 작업을 생각하고, 崋山은 古人의 그림에 대한 예찬을 말한다. 崋山은 古人의 그림에서 나무는 나무대로 돌은 돌대로 인물은 인물대로 완전한 나무다움, 돌다움, 인물다움을 드러내고 있으며, 자연은 자연답게 인간은 인간답게 그 속에서 서로 조화를 이루고 있는 자연과 인간 그리고 그 모든 것을 그림 속에 담아낸 예술가의 정신에 대해 말한다. 반면에 馬琴은 자신의 그림 생각만을 하고 있는 崋山에게서 질투와 같은 감정을 느끼며 古人은 後生을 두려워해야 할 것이라는 농담을 한다. 이렇듯 崋山과 馬琴은 예술가로서 다소 다른 모습을 보여주지만, 古人의 그림에서 감동을 느끼는 崋山과 崋山の 그림에서 감동을 느끼는 馬琴은 그림 속에서 조화를 이루고 있는 자연과 인간 그리고 그것들을 담아낸 예술가의 정신을 느낀다는 점에서 그 감동은 동질의 것이다. 두 사람은 이후 古人과 後生の 사이에서 느끼는 예술가로서의 괴로움과 그 괴로움을 안고서 앞으로 나아갈 수밖에 없는 예술가로서의 각오를 이야기하며 가을의 소리에 귀를 기울이고 생각에 잠긴다.

馬琴은 崑山の 그림 속에서 가을의 기색이 완연한 자연과 어울려 두 사람의 남자가 담소를 나누고 있는 <寒山拾得>에의 감동을 느낀다. <人間>과 대조적으로 생각했던 <自然>이 그림이라는 예술 속에서 서로 조화를 이루고, 또 그 조화를 이루어낸 예술가의 정신은 예술 속에 「悠久なもの」로 생생하게 살아 있으며, 「下等な世間」에서는 볼 수 없었던 「悠久なもの」가 예술가에 의해 예술 속에 구현되는 것을 느끼게 된다.

윤일⁵⁰⁾은 芥川가 「作家と記者との一問一答録 一其四一」(『新潮』, 1925.1.1)에서 「あなたは芸術の永遠性を認める方の側ですね。」라는 기자의 질문에 대해 「認めますね。」라고 명확히 대답하고, 예술은 「永遠なるもの」인 것임을 말하며 「芸術至上主義者」적인 측면을 보여주고 있다고 한다.

이렇듯 芥川는 예술의 영원성을 믿고 있었던 것을 확인할 수 있으며, 예술의 영원성은 작품 속에 「悠久なもの」로서 살아있는 예술가의 정신을 통해 존재한다. 예술 속에 그려내는 <自然>과 <人間>의 조화, 그리고 그 속에 깃드는 예술가의 정신의 발견은 馬琴을 창작삼매경으로 이끄는 하나의 계기가 되고 있다.

2-4. 馬琴의 「戲作三昧境」

崑山과의 만남 후 馬琴은 책상 앞에 앉아 원고를 보지만 원고는 만족스럽지 못하다. 글자와 글자 사이에 느껴지는 잡음이 전체의 조화를 깨뜨리는 듯하며, 그가 며칠이나 열심히 쓴 원고는 무용의 요설로 밖에 느껴지지 않아 馬琴은 고통스러워한다.

なぜ
すると、何故か書いてある事が、自分の心もちとぴつたり来ない。字と字との間に、

50) 윤일 『芥川龍之介의<復活>』(제이앤씨, 2006.5.9) p.90 참조.

不純な雑音が潜んでゐて、それが全体の調和を至る所で破つてゐる。(中略)

彼が数日を費して書き上げた何回分かの原稿は、今の彼の眼から見ると、悉く無用

^{ぜうぜつ}
の饒舌としか思はれない。彼は急に、心を刺されるやうな苦痛を感じた。

(「戯作三昧」『全集 第3巻』p.34)

그리고 馬琴은 그 자신의 실력에 대한 불안을 느끼며 참을 수 없어 한다.
그러나 다음의 한 문장은 이후 馬琴이 도달할 경지를 암시하는 듯한 인상을 준다.

彼の強大な「我」は「悟り」と「諦め」とに避難するには余りに情熱に溢れてゐる。

(「戯作三昧」『全集 第3巻』p.35)

馬琴이 늙은 육체와는 달리 노년에 저항하는 듯한 저력과 왕성한 동물적 정력을 가지고 있었던 것처럼, 그는 「悟り」와 「諦め」로 피난할 수 없는 정열을 가지고 있다. 이러한 열정은 그를 고통과 불안에서 벗어나 창작삼매경으로 도달하는 원동력이 된다.

그 뒤, 馬琴에게 기쁨을 주는 손자 太郎가 달려 와서 다음과 같이 말한다.

太郎 御勉強なさい。(中略)

^{かんしゃく}
癇癪を起しちやいけませんつて。(中略)

辛抱おなさいつて。(中略)

(「戯作三昧」『全集 第3巻』pp.37~38)

「浅草の観音様」가 말해주었다고 하며 천진난만한 표정으로 이렇게 말하는 太郎의 말로 인해 馬琴의 눈에는 눈물이 가득하게 된다.

馬琴の心に、嚴肅な何物かが刹那に閃いたのは、この時である。彼の唇には幸福な微笑が浮んだ。それと共に彼の眼には、何時か涙が一ぱいになつた。この冗談は太郎が考へ出したのか、或は又母が教へてやつたのか、それは彼の問ふ所ではない。この時、この孫の口から、かう云ふ語を聞いたのが、不思議なのである。

(中略) 六十何歳かの老芸術家は、涙の中に笑ひながら、子供のやうに頷いた。

(「戯作三昧」『全集 第3巻』p.39)

기존의 연구에서는 馬琴이 창작삼매경에 이르는 결정적인 원인으로 손자 太郎의 말을 지적하고 있으며, 창작삼매경의 감동이 우연성에 의해 이루어진다고 보는 다소 부정적인 견해도 있다.

먼저 長谷川泉⁵¹⁾은 馬琴이 「戯作三昧境」의 예술적 황홀에 도달한 것은 세속에 사로잡혀 상실한 자신감을 童心에 의해 작가로서의 주체성 속에 회복했기 때문이라고 한다.

그리고 海老井英次⁵²⁾는 太郎의 비약의 계기가 된 두 가지 요인을 손자인 太郎에게 구현되고 있는 <無邪氣>와 「浅草の観音様」으로 상징되고 있는 <神秘性>이라고 한다.

또한 山田義博⁵³⁾는 馬琴와 太郎는 愛情이라는 동일한 관계로 실존의 상이 공통하고 있다고 한다. 「観音様がおっしゃった。」라는 말은 「ロゴス」이며, 그것이 세속의 더러움에 물들지 않은 太郎의 실존을 한정하고 있는 「絶対無」 자체의 초자연적인 「ロゴ스」로써 太郎의 말이 된 것이라고 한다.

그러나 蒲池文雄⁵⁴⁾는 芥川가 그린 馬琴은 장해를 극복하려고 하는 노력이 결여되어 있으며 장해의 해결은 우연성에 의한 것이라고 한다. 또한 도덕과 예술과의 관계에 대해서도 다시 한 번 고민하지 않고, 실력에 대한 불

51) 注8의 p.215 참조.

52) 注2의 p.16 참조.

53) 注11의 p.69 참조.

54) 注9의 p.42 참조.

안 역시 손자의 말을 통한 계시라는 신비적 초월적인 것에 의해 해소되는 점을 지적하고 있다.

그리고 三好行雄⁵⁵⁾도 손자의 입을 통해 전해지는 「觀音様」의 계시라는 애매한 동기로 밖에 馬琴의 회심은 설명될 수밖에 없으며 비약의 인상을 받을 수밖에 없다고 한다.

太郎의 출현이 의미하는 바에 대해 살펴보기 위해, 먼저 馬琴이 바라보는 太郎의 모습은 어떠한지 살펴보자.

眼を細くして、白い歯を出して、小さな鬚をよせて、笑つてゐるのを見ると、これが大きくなつて、世間の人間のやうな憐れむべき顔にならうとは、どうしても思はれない。
馬琴は幸福の意識に溺れながら、こんな事を考へた。
(「戯作三昧」『全集 第3巻』p.37)

馬琴은 太郎에게 훗날 「世間の人間」과 같이 불쌍히 여겨야 할 얼굴이 되리라고는 도저히 생각할 수 없는 순수함을 느낀다. 太郎는 「下等な人間」에게서 느끼는 불쾌함과는 거리가 먼 꾸밈없는 모습으로 馬琴을 기쁨에 빠지게 하는 존재로서 그려지고 있다. 平岡敏夫⁵⁶⁾는 太郎의 존재에 대해 다음과 같이 논하고 있다.

太郎の出現はといった下等なく人生>ではなく、華山のそれに近く、<自然>それ自体と言ってよく人生>なのである。

太郎의 출현은 「下等」한 인생이 아닌 자연 그 자체라고 해도 좋을 인생이라고 한다. 太郎는 「下等な人間」과는 대조적인 모습으로 오히려 자연에 가까운 존재임을 확인할 수 있다.

55) 注12의 p.18 참조.

56) 注17의 p.54

그리고 太郎의 말에 대해서는 많은 논의가 있지만, 그 말을 가르쳐 준 사람이 누구인지를 떠나서 馬琴이 그 말을 어떻게 받아들이고 있느냐가 중요하다. 馬琴은 太郎의 말에 의해 눈물을 흘리며 행복한 미소를 짓게 된다. 「下等な世間」 속에서 불쾌해하고 창작의 괴로움으로 인해 불안해하며 사람들의 비평에 흔들리는 나약한 자신의 모습에서 벗어나, 자신에게 주어진 상황 속에서 더욱 공부하고, 참고, 견디며 자신의 의지대로 예술 활동을 이어나가 진정한 예술가의 모습에 한발 다가서도록 하는 의미를 내포하고 있다. 즉 순수하고 거리낌 없는 모습으로 변함없이 자신의 영위를 이어나가는 것에서 느낄 수 있는 <寒山拾得>의 감동과도 이어지는 것이다.

그날 밤, 馬琴은 자신의 서재에서 「八犬伝」의 원고를 쓰기 시작한다.

ひつそりした部屋の中では、^{こほろぎ}燈心の油を吸ふ音が、^{よなが}蟋蟀の声と共に、空しく夜長の寂しさを語つてゐる。

(「戯作三昧」『全集 第3巻』p.39)

앞에서 명량한 소리개 소리가 馬琴의 기분을 가볍게 했다면, 馬琴이 창작 삼매경에 도달하는 순간에는 귀뚜라미 소리가 들려온다. 홀로 「八犬伝」을 집필하고 있는 馬琴과 가을밤의 <自然>의 소리가 하나가 되는 순간이다. 馬琴의 머릿속에는 「かすかな光のようなもの」가 움직이고, 그것은 머릿속에서 아까의 「星を砕いたようなもの」에서부터 「ちょうど空を走る銀河」와 같은 것으로의 성장해, 최후에는 「光の覇」와도 닮은 흐름이 된다. 여기에서도 馬琴의 창작삼매경은 <自然>에 비유되고 있다. 馬琴은 일체를 잊고 창작에 몰두한 기쁨을 느낀다. 그 순간, 귀뚜라미 소리는 들리지 않게 되며, 창작에 몰두한 그 순간은 괄호가 붙은 「人生」이라고 표현된다.

この時彼の王者のやうな眼に映つてゐたものは、利害でもなければ、愛憎でもない。

まして毀譽に煩はされる心などは、とうに眼底を払つて消えてしまつた。あるのは、唯不可思議な悦びである。或は恍惚たる悲壯の感激である。この感激を知らないものに、
どうして戯作三昧の心境が味到されよう。どうして戯作者の^{おごそ}嚴かな魂が理解されよう。

ここにこそ「人生」は、あらゆるその残滓を洗つて、まるで新しい鉱石のやうに、美しく作者の前に、輝いてゐるではないか。……

(「戯作三昧」『全集 第3巻』p.41)

왕자와 같은 모습으로 황홀하며 비장한 감격을 느끼면서 창작에 몰두하는 것이야 말로 馬琴의 새로운 「人生」인 것이다. 여기서 주의해서 살펴볼 점은 馬琴의 창작삼매경을 「戯作三昧境」라고 표현하고 있는 것이며, 馬琴을 「戯作者」라고 표현하고 있는 것이다. 앞에서 馬琴은 「戯作」의 가치를 부정하고 예술이 주는 감흥을 긍정하지만, 「戯作」을 쓰면서도 그것조차 잘 진행되지 않아 불안해하던 예술가의 모습, 그리고 타인의 비평에 신경을 쓰고 자신의 심정을 감추기 위해 자기를 합리화 하던 예술가의 모습을 보여주었다. 그러나 馬琴이 새로운 인생의 의미를 발견하게 되는 이 순간 「戯作者」라고 표현되는 것은, 그가 「戯作」의 가치를 넘어, 그리고 자신을 향한 비평을 비롯한 「下等な世間」의 모든 것을 뛰어 넘어 창작행위, 즉 예술 활동 그 자체에 몰두한 진정한 예술가의 모습을 의미하는 것이다.

이렇게 馬琴이 「戯作三昧境」에 다다른 순간의 茶の間の 가족들의 풍경은 다음과 같다.

その間も茶の間の行燈のまはりでは、姑のお百と、嫁のお路とが、向ひ合つて縫物^{おしやく}を續けてゐる。太郎はもう寝かせたのであらう。少し離れた所には尪弱らしい宗伯が、さつきから丸薬をまろめるのに忙しい。
^{とつさん}「お父様はまだ寝ないかねえ。」

やがてお百は、針へ髪^ミの油をつけながら、不^ミ服らしく呟いた。

「きつと又お書きもので、夢中になつていらつしやるのでせう。」

お路は眼を針から離さずに、返事をした。

「困^ミり者だよ。碌^ミなお金にもならないのにさ。」

お百はかう云つて、倅と嫁とを見た。宗伯は聞えないふりをして、答へない。お路も黙つて針を運びつゝけた。

(「戯作三昧」『全集 第3巻』pp.41~42)

お百は 창작삼매경에 빠져있는 馬琴을 곤란한 사람이라고 한다. 이 짧은 몇 행에 대해 논의는 대개 두 가지로 나눌 수 있다. 「戯作三昧境」에 도달한 馬琴을 가족조차도 인정하지 않는 것으로 인해 그의 고독이 한층 두드러진다는 해석과 「戯作三昧境」에 달한 馬琴을 가족들의 지키고 있다는 해석⁵⁷⁾이다.

57) 吉田精一는 注10에 의하면, 가정이 예술가에게 있어서 반드시 안주하는 곳이 아니며, 예술가가 결국 고독한 생활자인 것을 씩씩하게 알려주고 있는 것과 같다고 한다. p.90 참조.

그리고 船橋昭는 注20에 의하면, お百의 말은 馬琴에 대한 「無理解」를 말하고 있으나, お百의 말은 단순히 馬琴에 대한 「無理解」라고 하기보다도, 세속과 예술가의 결정적인 단절을 드러내는 것이라고 한다. p.72 참조.

또한 海老井英次는 注2에 의하면, 창작삼매경에 몰입해서 일상적인 전부를 망각하고 있는 馬琴의 묘사에, 일상적인 가족의 모습을 그려내는 것을 통해 예술가의 생의 지둔한 모습을 나타내고 있으며, 「恍惚たる悲壯の感激」에 빠져있는 순간조차 「困^ミり者」로 상대화해버리는 것에 의해 예술가의 실상의 한정적 성격을 芥川는 정확하게 파악해 그려내고 있다고 한다. pp.168~169 참조.

게다가 三好行雄는 注12에 의하면, お百와 宗伯가 있는 풍경이 馬琴의 「戯作三昧境」의 고독한 영광을 보다 강조하는 효과도 부정할 수 없으며, 그러나 동시에 馬琴이 이윽고 돌아갈 세계를 독자가 봐 버린 것도 사실이며, 戯作三昧의 밤은 어느 샌가 밝는다는 상대화는 피할 수 없다고 한다. p.18 참조.

그러나 村橋春洋는 「『戯作三昧』—傀儡師の夢—」『作品論 芥川龍之介』(双文社出版,1990.12)에 의하면, 창작이 잘 진척되지 않아 괴로워하는 馬琴에게 戯作者로서의 자기의 세계를 확립해가는 힘을 준 것은, 관음상이 말했다고 할아버지에게 말하게끔 太郎에게 가르친 お路의 馬琴에 대한 애정인 것을 간과해서는 안 된다고 한다. p.94 참조.

그리고 笠井秋生도 「戯作三昧」(『国文学 解釈と鑑賞』第63巻 11号, 至文堂,1999. 11)에 의하면, 가족들은 목욕을 싫어하는 馬琴이 아침 일찍 목욕을 하러 간 것은 「八大伝」의 집필로 괴로워하고 있는 것임을 알고 급하게 仏參을 생각해 냈으며, 시력이 안

그렇다면 馬琴이 「戲作三昧境」에 도달한 모습을 그린 이후에 덧붙이는 가족의 묘사를 어떻게 이해할 것인가를 생각하기 위해, 먼저 書齋에 대해 살펴보고자 한다. 馬琴에게 書齋는 「世間の下等さ」에서 벗어나 창작활동을 위해 매진할 수 있는 공간이다. 때문에 「下等な人間」인 출판업자가 書齋에 있는 것을 불쾌히 여기며, 또 그가 집필을 하고 있을 때에는 가족도 書齋에는 들어갈 수가 없다. 「世間の下等さ」에 사로잡히지 않고 書齋에서 이루어낸 창작삼매경의 경지는 「世間の下等さ」를 드러내고 있는 茶の間の 가족들에게는 이해될 수 없다. 때문에 그 감격은 황홀하며 비장한 감격인 것이다. 馬琴과는 대조적인 お百라는 인물의 설정으로 인해 홀로 창작에 몰두중인 예술가의 고독하면서도 쓸쓸한 기쁨이 드러난다. 그리고 書齋의 馬琴과 茶の間の お百의 대조적인 모습과 함께 馬琴이 「戲作三昧鏡」에 도달한 순간에 들려오는 귀뚜라미 소리는 함께 생각해봐야 할 필요가 있다. 귀뚜라미 소리는 書齋에도 茶の間에도 변함없이 들려온다.

蟋蟀はこゝでも、書齋でも、 variなく秋を鳴きつくしてゐる。

(「戲作三昧」『全集 第3卷』p.42)

이 귀뚜라미 소리에 대한 논의는 다음과 같다. 먼저 船橋昭⁵⁸⁾는 書齋의 인간과 茶の間の 인간 즉, 모든 인간의 생의 근저를 지탱하는 것으로써의 상징으로 귀뚜라미를 형상화한 것이라고 한다.

그러나 山田義博⁵⁹⁾는 귀뚜라미는 자연 자체를 나타내고 있으며, 인간의 실존성과는 다른 것이라고 한다. 馬琴과 お百이 있는 書齋와 茶の間에서 변함없이 가을이라는 자연의 계절감의 분위기를 간결하게 드러내고 있으며, 이 소설의 이미지에 청등한 인상을 주고 있는 것이라고 한다.

좋은 남편과 같이 밤을 새우는 아내와 아들 부부의 걱정이 담겨져 있는 가족의 애정이 드러난다고 한다. pp.49~50 참조.

58) 注20의 p.72 참조.

59) 注11의 pp.70~71 참조.

또한 吉岡由紀彦⁶⁰⁾는 빨간 감나무 열매와 정원의 경치와 같이 작품의 배경을 이루고 있는 가을의 기조를 드러냄과 동시에 <戲作三昧>의 경지에서 그의 귀에 어느새 인가 귀뚜라미 소리가 들리지 않게 되는 馬琴의 창작으로의 몰두를 암시하는 정경이 작품의 최고조의 여운을 서정적으로 드러내는 역할을 하고 있다고 한다.

한편 小野隆⁶¹⁾는 書齋에서 창작삼매경에 빠져 있는 馬琴에게 錢湯에서 하늘에 닿아있던 <自然>은 곧 귀뚜라미의 소리라고 한다. 세속을 상징하는 가족에 둘러싸여 귀뚜라미 소리는 유구한 것임을 모른 채 자연물 속에서 그것들 일체를 보지 않고 듣지 않고 스스로의 가치의식의 행위에 빠져 있다고 한다.

마지막에서 귀뚜라미 소리는 書齋에도 茶の間에도 변함없이 울고 있다. 귀뚜라미는 <自然> 자체를 드러내며, 書齋에도 茶の間에도 변함없이 가을이라는 계절감을 드러내고 있지만, 귀뚜라미가 작품에서 계절감만을 드러내기 위해 그려지고 있는 것은 아니다. 귀뚜라미는 書齋에도 茶の間에도 변함없이 우는 한결같은 <自然>을 나타내며 그것에 의해 대조적인 <人間>의 모습 또한 드러난다. 귀뚜라미 소리 즉 <自然>은 馬琴과 お百가 있는 공간에서 변함없이 의미를 주며 「悠久なもの」로 존재하지만, 인간은 새로운 인생의 의미를 발견한 馬琴과 여전이 「下等さ」를 보여주고 있는 お百를 통해 알 수 있듯이 書齋와 茶の間을 사이에 두고 대조적인 모습으로 그려진다. 인간과 대조적으로 자연을 바라보았던 馬琴은 「下等な世間」에서 창작활동에 대한 괴로움에 시달리지만, 예술 속에서 발견한 <人間>과 <自然>의 조화에 의한 감동을 계기로 <戲作三昧鏡>에 도달한다. 그리고 <戲作三昧鏡>에 도달해 창작에 몰두하는 것으로 인해 귀뚜라미 소리와 하나가 되지만, 그 순간조차 茶の間の 인간의 「下等さ」는 존재하고

60) 注16의 p.92 참조.

61) 小野隆 「『戲作三昧』論」(『専修国文』第49号, 専修大学国語国文学会, 1991.8) p.71 참조.

書齋와 茶の間の 인간은 대조적인 인생의 모습을 보여준다. <人間>과 <自然>의 조화는 예술가에 의해 예술 속에 「悠久なもの」로 구현될 수 있지만, 「世間の下等さ」가 있는 한 <人間>과 <自然>의 대립은 존재하며 「下等な世間」속에서 살아가야 하는 예술가의 고독한 인생이 그려진다.



3. 타 작품과의 비교

3-1. 「枯野抄」와 <自然>

「枯野抄」는 大正7년 10월에 『新小説』 발표된 후, 『傀儡師』(大正8.1)에 수록된 작품이다. 작품의 성립 배경에 관해서는 芥川가 직접 쓴 「一つの作が出来るまで—「枯野抄」「奉教人の死」—」(『文章俱樂部』,大正9.4)를 통해 알 수 있다. 芥川는 『花屋日記』라는 芭蕉의 임종을 쓴 책과 支考 등 제자들이 쓴 임종기 등을 참고로 해서 芭蕉가 죽음을 맞이하기 반년 정도 전부터 죽음을 맞이하는 순간까지를 쓰려고 생각했었다. 그러나 沼波瓊音が 이러한 소설을 먼저 쓰고 있는 것을 알게 되어 계획을 변경하게 되었고, 芭蕉의 시신을 배에 태워 伏見로 올라가는 그 도중의 제자들의 심리를 쓰려고 했지만 그것 역시 잘 진행되지 않아, 결국은 村筆이 그린 仏画 「芭蕉涅槃図」를 손에 넣게 되고 거기서 힌트를 얻어 芭蕉의 병상을 제자들이 지키고 있는 것을 쓰게 되었다. 또한 芥川는 작품을 쓰면서 제자들의 심정에 주목했음을 다음의 문장을 통해 알 수 있다.

それを書くについては、先生の死に会ふ弟子の心持といったやうなものを私自身も
その当時痛切に感じてゐた。

(「一つの作が出来るまで」 『全集 第6巻』 pp.50~51)

芥川는 선생의 죽음을 맞은 제자의 심정을 芭蕉의 제자를 통해 나타내려고 했으며, 선생의 죽음을 맞이한 제자의 심정은 그 당시 芥川 자신도 夏目漱石의 죽음을 통해 통절히 느끼고 있었다.

三好行雄⁶²⁾는 예술가의 고독한 영광을 확인하기 위해 제자들의 내면을 파

62) 三好行雄 「枯野の詩人—『枯野抄』の意味—」 『芥川龍之介論』(筑摩書房,1976.9.30) pp. 140~149참조.

해친 것이며, 「枯野抄」가 쓰여진 大正7년에 「地獄變」과 「奉教人の死」을 쓰고 大正6년에는 「戲作三昧」를 집필했던 것을 볼 때, 이 걸작은 당시의 芥川가 엮어 온 「芸術至上主義」과 관련해 같은 모티브에 의해 쓰여진 것이고, 「枯野抄」도 당시 일련의 「芸術家小説」의 계보를 잇는 단편이라고 한다. 그리고 馬琴과 良秀는 芥川가 선택한 예술가의 이상향이며, 芭蕉 또한 良秀와 똑같은 고독한 예술가라고 한다.

그리고 友重幸四郎⁶³⁾는 「枯野抄」에서 昭和40년대 중반까지는 <제자들의 심리>가 주로 읽혀져 왔으나, 昭和 46년에 三好行雄가 제자들의 예고이즘의 실체는 「枯野に窮死した」 芭蕉의 고독을 실현하기 위해 필요했다는 논을 계기로 시점의 전회가 시도되었으며, 이후 대개 <예술가의 고독>과 <제자들의 예고이즘>으로 나뉘 평가되게 되었다고 한다.

지금껏 작품은 제자들의 심리에 초점을 맞추어 파악하거나 예술가의 고독을 중심으로 파악해 왔던 것을 알 수 있다. 본고에서는 「枯野抄」가 「戲作三昧」를 잇는 「芸術家小説」이라는 것에 초점을 맞추어 제자들의 심리를 통해 드러나는 芭蕉 즉 예술가의 인생과 예술가정신에 대해 살펴보고자 한다.

작품은 元禄7년 10월 12일의 오후, 大阪의 花屋仁左衛門의 裏座敷에서 俳聖松尾芭蕉가 제자들이 지켜보는 가운데 숨을 거두려 하고 있는 장면으로 부터 시작된다.

1) 제자들의 모순

芭蕉의 죽음을 지켜보고 있는 제자들은 심리 상태는 다양하게 표출되고

63) 友重幸四郎 「『枯野抄』論」(『四国大学紀要』人文社会科学編 第17号, 四国大学, 2002.3) p.210 참조.

있다. 의사로서 최선을 다했는지를 의심하는 木節은 한편으로는 스스로를 격려하면서 주위를 둘러본다. 그 때, 제자들의 마음속에는 「緊張した感じ」와 「弛緩した感じ」가 공존하고 있다. 「弛緩した感じ」는 올 것이 드디어 왔다는 안심에 가까운 기분이며 미묘한 성질의 것이다. 이것은 芭蕉의 죽음을 무의식적으로 기다리고 있을지도 모른다는 일종의 복선이다.

그리고 가장 현실적인 其角은 스승의 죽음에 직면해 불쾌함을 느낀다.

文字通り骨と皮ばかりに痩せ衰へた、致死期の師匠の不気味な姿は、^{はんど そむ}死面を晋^{あつか}けずにはゐられなかつた程、烈しい嫌惡の情を彼に起させた。いや、単に烈しいと云つたのでは、まだ十分な表現ではない。それは恰も目に見えない毒物のやうに、生理的な作用さへも及ぼして來る、最も堪へ難い種類の嫌惡であつた。彼はこの時、偶然な契機によつて、醜^{びやうく}き一切に対する反感を師匠の病軀の上に洩らしたのであらうか。或は又「生」の享樂家たる彼にとつて、そこに象徴された「死」の事実が、この上もなく呪^{のしかく}ふ可き自然の威嚇だつたのであらうか。(中略) 尤もその引き下る時に、^{じせき}自責に以た一種の心もちが、刹那に彼の心をかすめましたが、彼のさきに感じてゐた嫌惡の情は、さう云ふ道德感に顧慮すべく、餘り強烈だつたものらしい。

(「枯野抄」『全集 第3巻』p.270)

「醜^うき」 일체에 반감을 느낀 其角은 쇠악한 芭蕉의 모습에서 「醜^우키」을 발견한다. 그리고 죽음을 자연의 위협이라 생각하는데 「醜^우키」와 공존하는 죽음 앞에서 생의 향락가인 그는 강렬한 불쾌함과 혐오감을 느낀다.

또 去來는 만족과 회한을 느낀다.

一身を挙げて師匠の介抱に没頭したと云ふ自覚は、勢、彼の心の底に大きな満足の種を蒔いた。(中略) しかしその時、得意な彼は、人の悪い支考の顔に、ちら

^{ひらめ}
りと閃いた苦笑を見ると、急に今までの心の調和に狂ひの出来た事を意識した。さうしてその狂ひの原因は、始めて氣のついた自分の満足と、その満足に對する自己批評とに存してゐる事を発見した。

(「枯野抄」『全集 第3巻』p.271)

芭蕉의 간호에 몰두했다는 만족과 그 만족으로 인한 회한, 그것은 「陰と日向」과 같은 것이며, 「離れられない因縁」과 같은 것으로 그의 마음을 혼란스럽게 한다. 去來는 그러한 모습으로 인해 침착함을 잃어버리고 이상한 흥분에 휩싸인다. 그러나 그 모습을 본 다른 제자들은 전부 그 흥분에 휩싸인 去來의 모습을 슬픔 때문이라고 해석한다.

게다가 거무스름한 얼굴에 언제나 사람을 바보로 만드는 것 같은 얼굴의 支考는 시종일관 관찰적인 눈으로 스승의 죽음을 바라보고 있다.

^{めつこ}
師匠の発句を滅後に一集する計画を立てゝゐた。最後に今日は、たつた今まで、刻々臨終に近づいて行く師匠を、どこかその経過に興味でもあるやうな、觀察的な眼で眺めてゐた。もう一步進めて皮肉に考へれば、事によるとその眺め方の背後には、他日自分の筆によつて書かるべき終焉記しゆうえんきの一節さへ、予想されてゐなかつたとは云へない。

(「枯野抄」『全集 第3巻』p.274)

芭蕉의 죽음 후에 芭蕉의 発句를 책으로 만들 계획을 세우고 있는 그의 머릿속에는 온통 「他門への名聞、門弟たちの利害、或は又自分一身の興味打算」과 같은 芭蕉의 죽음과 관계가 없는 것들 밖에 없다.

그리고 죽음이라는 것을 병적으로 경계하는 惟然坊는 芭蕉의 죽음을 바라보면서 공포에 휩싸인다.

その時羽根楊子の白い先を、^{まさ}將にその唇へ当てようとしてゐた惟然坊は、急に死別^いの悲しさとは縁のない、或る恐怖に襲はれ始めた。それは師匠の次に死ぬものは、この自分ではあるまいかと云ふ、殆無理由に近い恐怖である。(中略) 自分以外の人間が、死んだと云ふ事を耳にすると、まあ自分が死ぬのではなくつてよかつたと、安心したやうな心もちになる。と同時に又、もし自分が死ぬのだつたらどうだろうと、反対の不安をも感じる事がある。

(「枯野抄」『全集 第3巻』p.275~276)

스승 다음으로 죽는 것은 자신일지도 모른다는 공포감, 다른 사람이 죽는다는 것을 들으면 자신이 죽는 것은 아닐까라는 공포감으로 인해 불안을 느끼는 것이다.

이렇게 제자들이 스승의 죽음 앞에서 보이고 있는 일종의 과장에 대해서 乙州는 불쾌함을 느낀다.

その中にある一種の誇張に對して、——と云ふのが穩でないならば、慟哭を抑制すべき意志力の欠乏に對して、多少不快を感じずにはゐられなかつた。唯、さう云ふ不快の性質は、どこまでも智的なものに過ぎなかつたのであらう。彼の頭が否と云つてゐるにも関らず、彼の心臓は忽ち正秀の哀慟^いの声に動かされて、何時か眼の中は涙で一ぱいになつた。が、彼が正秀の慟哭を不快に思ひ、惹いては彼自身の涙をも潔し^いとしない事は、さつきと少しも變わりはない。

(「枯野抄」『全集 第3巻』p.273)

다른 제자들의 통곡을 억제해야 할 의지력의 결핍에 대해서 乙州는 불쾌함을 느낀다. 하지만 자신도 역시 눈물을 흘리게 되고 그 눈물이 깨끗하지 않은 것을 자신은 알고 있으며 통곡에 대해서는 여전히 불쾌함을 가지고 있다. 이러한 제자들의 모습은 한결같이 芭蕉의 죽음과는 상관이 없이 자

신과 관련시켜 죽음을 바라보고 있으며 모순을 드러내고 있다. 관찰적인
눈으로 芭蕉의 죽음을 바라보던 支考는 이것을 정확하게 파악하고 있다.

だから師匠はやはり発句の中で、屡予想を逞しんぱくした通り、限りない人生の枯野たくまの
中で、野ざらしになつたと云つて差支さつかへない。自分たち門弟は皆師匠の最後を慥いた
まずに、師匠を失つた自分たち自身を慥いたんでゐる。枯野に窮死した先達を歎かず
に、薄暮に先達を失つた自分たち自身を歎いてゐる。が、それを道徳的に非難し
て見た所で、本來薄情に出来上つた自分たち人間をどうしよう。——かう云ふ厭
世的な感慨に沈みながら、しかもそれに沈み得る事を得意にしてゐた支考は、師
匠の唇をしめし終つて、羽根楊子を元の湯呑へ返すと、涙に咽んでゐる門弟たち
を、嘲るやうにじろりと見廻して、徐に又自分の席へ立ち戻つた。
(「枯野抄」『全集 第3巻』p.274~275)

스승의 죽음을 애도하지 않고 스승을 잃은 자신을 애도하고 있는 제자들
을 조롱하듯이 바라보는 支考는 이렇게 모든 것을 꿰뚫어보는 자신에게서
쾌감을 느낀다.

제자들은 모두 겉으로 보이는 모습과는 달리 속으로는 각자 스승의 죽음을
자신의 기준에 의해 받아들이는데, 제자들의 이러한 모습을 꿰뚫어보기도
하고 다른 제자들에게 간파당하기도 한다. 스승의 죽음을 지켜보면서
자기 자신에게 유리한 쪽으로 죽음을 받아들이려 하는 제자들의 이러한 모
습을 통해 「下等な人間」의 단면을 엿볼 수 있다.

2) 계절의 변화

芥川는 「私の創作の実際」 중 「よく書ける時」에서 다음과 같이 말하고

있다.

小説のよく書けるのは、時候でいふと、秋から冬にかけて。時刻でいふと、午前と夜――夜も十二時まで、それから先は、急がないやうでも急いでゐる――場所がいふと、明るくて静かな処に限る。但し、その室の戸や障子の締め切つてある事が^{ただ}^{へや}必須の條件で、若し戸や障子が開いてゐると、そこから書かうとする物が逃げて行く様な気がしていけない。又人が傍に居ては書けない。殊に書けないのは風の吹く日だ。

(「私の創作の実際」『全集 第3巻』p.304)

위의 인용문에서芥川은 자신이 작품을 잘 쓸 수 있는 조건을 말하고 있는데, 그 시기는 가을에서 겨울까지이고, 시간은 오전과 밤이며, 장소는 밝고 조용하며 사람이 없어야 하며 바람이 불어서도 안 된다고 한다. 「戲作三昧」에서도 이러한 요소들이 작품 속에 작용하고 있으며, 그 중에서도 특히 가을은 중요한 의미를 지니고 있다. 海老井英次⁶⁴⁾는芥川의 가을에 대해 다음과 같이 논하고 있다.

「九月」、<秋>という季節は、「羅生門」以来の芥川的世界でなじみのものであり、<世紀末>意識、すなわち近代の黄昏の自覚から選ばれたものであり、単にこの作品の執筆時の季節に還元できるものではない。作品起筆のころと思われる九月初めの端書に、「この頃は至る所に秋を感じます 樹にもさうして肉体にも」と言っているところの<秋>であり、それは自己の存在とかかわる自覚的な季節だったのである。前述したところの、「偷盗」の失敗によって明らかになった、作家としての行き詰まりの結果としての憂鬱な内面とかかわるものだったと言えよう。心に影をさす「死」にさえ慕わしさを憶えるような、深い疲労に浸った精神に陰翳として捉えられる人生の黄昏の、象徴的な表現に外ならない。

64) 注1의 p.161

芥川の 작품 속에 그려지는 가을은 단순한 계절적인 배경이 아니라 세기말 의식을 나타내는 가을이며, 깊은 피로에 빠진 정신을 나타내는 것으로 인생의 황혼의 상징적인 표현이라고 한다.

가을은 「戯作三昧」에서도 계속 그려지고 있음을 앞에서 확인할 수 있었다. 馬琴은 錢湯에서 죽음을 떠올리는데, 그 순간 馬琴의 눈이 향하는 것은 물통 속의 물에 비친 하늘과 감나무 열매였다. 또한 비평가의 악평을 들은 뒤 柘榴口에서 나와 또 다시 馬琴의 눈이 향하는 것도 하늘과 감나무였다. 감나무는 결실의 계절인 가을을 나타내고 있는 것이 아니라, 금방이라도 떨어질 듯이 빨갛게 익은 모습으로 죽음을 상징하며 馬琴에게 죽음을 떠올리게 한다. 그리고 馬琴은 錢湯에서 나와 자신이 불쾌한 이유를 분석하고 자신의 작품에 대한 각오를 다지는데, 그 때 馬琴이 바라보는 것도 가을의 <自然>이다.

彼は秋晴れの江戸の町を歩きながら、風呂の中で聞いた悪評を、一々彼の批評眼にかけて、綿密に点検した。

(「戯作三昧」『全集 第3巻』第3巻 pp.13~14)

또 馬琴이 창작삼매경에 빠지게 되는 공간인 그의 書齋에는 유일한 장식인 「紅楓黃菊」 와 파초의 그림자가 가을 햇살에 비쳐 어른거린다. 게다가 그가 마음을 진정시키기 위해 바라본 정원의 경치는 가을의 분위기를 물씬 풍기고 있다.

日の光を一ぱいに浴びた庭先には、葉の裂けた芭蕉や、坊主になりかかつた梧桐

が、槿や竹の緑と一しよになつて、暖かく何坪かの秋を領してゐる。

(「戯作三昧」『全集 第3巻』第3巻 p.24)

또한 馬琴이 「やさしい潤ひ」를 띄게 되는 華山の 그림 속에도 가을이 그려져 있다.

画面のどこを眺めても、うそ寒い秋の気が動いてゐない所はない。

(「戯作三昧」『全集 第3巻』第3巻 p.26)

마지막으로 馬琴이 창작삼매경에 빠져있을 때 들려오는 귀뚜라미 소리도 가을을 드러낸다. 이렇듯 앞에서 살펴 본 「戯作三昧」 속에서 그려지는 <自然>은 모두 가을을 나타내고 있는 것을 알 수 있었다.

그러나 「枯野抄」의 초반에 제시되는 배경은 가을이 아니라 겨울을 나타내고 있다.

一しきり赤々と朝焼けた空は、又昨日のやうに時雨れるかと、大阪商人の寢起の

眼を、遠い瓦屋根の向うに誘つたが、幸、葉をふるつた柳の梢を、煙らせる程の雨もなく、やがて曇りながらもうす明い、もの静な冬の晝になつた。

(「枯野抄」『全集 第3巻』第3巻 p.266)

아침놀의 빨갛게 물든 새벽에서 조용한 낮으로의 시간의 이동을 나타내고 있는 「枯野抄」의 첫 부분은 작품의 전체적인 분위기를 조성하고 있다. 아침놀의 빨갛게 물든 새벽을 보고 어제는 가을비가 내렸다는 것을 大阪商人의 시선을 통해 알 수 있다. 하지만 오늘은 가을비가 내리지 않았다는 사실과 시간은 낮으로 이동했으며 계절은 겨울임을 알 수 있다. 한 문장 속에서의 새벽에서 낮으로의 시간적인 이동과 함께 가을에서 겨울로의 계절적인 이동도 추측해볼 수 있다. 가을에서 겨울로의 변화, 그리고 芭蕉의 죽음과 겨울과의 관계는 「戯作三昧」의 가을과 관련지어 생각해보는 것도

가능할 것이다. 「戲作三昧」에서의 가율은 馬琴이 「下等な世間」 속에서 「下等」한 인간들에 의해 불쾌해하고 자신의 창작활동에 의해 불안해하며 그러한 과정들을 거쳐 창작삼매경에 이르기까지 馬琴의 눈을 통해 그려지고 있다. 죽음을 떠올릴 만큼 깊은 피로에 빠져있는 정신을 가율이 나타내는 것이라고 한다면, 겨울은 인생의 황혼을 지나 죽음 그 자체를 나타내는 것이다. 때문에 「枯野抄」에서 芭蕉의 죽음이라는 설정 위에 겨울의 기운이 계속 그려지고 있는 것을 확인할 수 있다.

3) 「死」과 <自然>

「戲作三昧」에서 죽음으로 벗어나고 싶은 마음을 떠올렸던 馬琴은 창작삼매경에의 도달을 통해 죽음의 세계가 아닌 새로운 인생을 발견하게 된다. 그러나 お百를 비롯한 가족의 모습을 통해 드러나는 「下等な世間」은 여전히 존재하고 창작삼매경에서 벗어나 다시 일상으로 돌아온 馬琴은 또 다시 「下等な世間」으로 인해 불쾌해하고 불안해할지도 모른다.

반면 「枯野抄」에서 芭蕉는 제자들이 지켜보는 가운데 죽음에 도달하려고 하고 있다.

いたま
殊に傷しいのはその眼の色で、これはほんやりした光を浮べながら、まるで屋根の
さむぞら
向うにある、際限ない寒空でも望むやうに、徒に遠い所を見やつてゐる。「旅に病ん
いたづら
で夢は枯野をかけめぐる。」——事によるとこの時、このとりとめのない視線の中には、
三四日前に彼自身が、その辭世の句に詠じた通り、芒々とした枯野の暮色が、一
痕の月の光もなく、夢のやうに漂つてでもゐたのかも知れない。

(「枯野抄」『全集 第3巻』p.268)

죽음에 도달하려고 하는 芭蕉의 모습은 「旅に病んで夢は枯野をかけめぐる。」라는 그 자신이 직접 지은 시구를 떠올리게 하며, 죽음을 앞두고 있는 芭蕉의 눈은 겨울 하늘을 바라보는 것과 같다고 표현되어 있다. 앞의 「戲作三昧」에서 살펴보았듯이, 錢湯에서 馬琴이 바라 본 탁한 물에 비친 하늘과 감나무와 창문에 비치는 하늘과 감나무, 그리고 馬琴의 공상 속의 빨간 초승달이 음산하게 떠있는 하늘과 같이 하늘의 이미지가 감나무에서 음산하게 떠 있는 초승달로 옮겨지는 것은 그 <自然>이 한편으로는 죽음과 통하고 있기 때문이었다. 여기에서 芭蕉가 죽음을 앞둔 상황에서 芭蕉의 눈은 먼 곳을 바라보는 것을 먼 겨울하늘을 바라보는 것과 같다고 표현한 것은 역시 <自然>은 죽음과 통하고 있기 때문이다.

죽음을 앞두고 있는 그의 모습은 그를 지켜보고 있는 제자들의 모습을 통해 쓸쓸하게 나타난다. 현재를 살아가고 있는 제자들이기 때문에 자신의 생각을 기준으로 스승의 죽음을 받아들이고 있지만 죽음의 세계에 도달하는 것은 제자들이 생각하는 불쾌와 공포와 같은 감정 이면에 芭蕉가 도달하는 죽음은 다른 의미를 내포하고 있다. 芭蕉가 죽음을 떠올리는 장면을 다음과 같다.

「野ざらしを心に風のしむ身かな」——師匠は四五日前に、「かねては草を敷き
そくわい
 、土を枕にして死ぬ自分と思つたが、かう云ふ美しい蒲団の上で、往生の素懷を遂
 げる事が出来るのは、何よりも悦ばしい」と繰返して自分たちに、礼を云はれた事がある。が、実は枯野のただ中も、この花屋の裏座敷も、大した相違がある訳ではない。

(「枯野抄」『全集 第3巻』p.274)

芭蕉는 죽음을 앞둔 상황에서 조차 시구를 읊으며 예술가의 모습을 드러낸다. 그는 풀을 깔고 흙을 베개로 하며 죽음을 맞이하는 자신을 생각했지만, 지금 이렇게 제자들이 지켜보는 가운데 아름다운 이불 위에서 죽음을 맞이

하는 것은 무엇보다도 기쁘다고 제자들에게 말한 적이 있다. 그러나 支考는 芭蕉의 마음을 이해하지 못한다. 스승이 죽음을 맞이하는 장소가 枯野이든지 花屋의 裏座敷이든지 큰 차이는 없다고 말하는데, 여기에서 스승과 제자의 단절이 드러난다. 또한 앞에서 확인했듯이 其角는 「醜き」와 공존하는 죽음에 대해 불쾌감을 느끼며 죽음을 자연의 위협이라고 생각하며, 惟然坊는 자신 이외의 인간이 죽었다는 것을 들으면 자신에게도 죽음의 공포가 다가오는 것은 아닐까라는 생각을 가지고 있으며 芭蕉의 죽음에서 공포감을 느낀다.

芭蕉는 제자들이 지켜보고 있는 가운데 죽음을 맞이하는 것을 기쁘게 생각하며, 제자들이 자신의 죽음과 인생을 이해해 줄 것이라 생각하지만 제자들은 스승의 죽음 앞에서 오로지 자신의 생각만 한다. 이러한 제자들의 모습을 통해 芭蕉의 죽음이 더욱 쓸쓸하게 느껴지며, 한 예술가의 고독한 인생이 드러난다.

그러나 한결같이 「下等な人間」의 모습을 보여주던 제자들과는 달리 芭蕉의 죽음을 유일하게 이해하는 제자가 바로 丈草이다. 芭蕉의 죽음을 바라보면서 丈草는 한없는 슬픔과 한없는 부드러운 기분에 휩싸인다.

その安らかな心もちは、恰も明方の寒い光が次第に暗の中にひろがるやうな、不思議に朗な心もちである。しかもそれは刻々に、あらゆる雑念を溺らし去つて、果ては涙そのものさへも、毫も心を刺す痛みのない、清らかな悲しみに化してしまふ。彼は師匠の魂が虚夢の生死を超越して、常住涅槃の宝土に還つたのを喜んででもゐるのであろうか。いや、これは彼自身にも、肯定出来ない理由であつた。(中略)

丈艸のこの安らかな心もちは、久しく芭蕉の人格的圧力の桎梏に、空しく屈してゐた彼の自由な精神が、その本来の力を以て、漸く手足を伸ばさうとする、解放の喜びだつたのである。

스승인 예술가 芭蕉의 존재는 그에게 어떤 압박과도 같은 것이었으며, 스승의 존재에 대한 압박감 그리고 자신의 예술 활동에 있어서의 압박감으로부터 벗어나는 것으로 인해 획득하는 자유로운 정신은 스승이 죽음의 세계에 도달하는 것에 의한 것이다. 그리고 그 기쁨은 황홀하며 슬픈 기쁨으로 표현된다.

「戲作三昧」에서 馬琴은 「下等の世間」 속에서 <自然>으로 눈을 향하고 <自然>과 <人間>의 조화, 그리고 <自然>의 영원함 속에서 발견하는 예술의 영원성으로 인해 창작삼매경에 도달하게 된다. 그러나 현실의 「下等」 함이 존재하는 한 그의 감동은 지속될 수 없는 것이며, 죽음을 선택함으로써 <自然>으로 돌아가지 않는 한 馬琴의 괴로움은 지속될 것이다. 반면에 「枯野抄」에서는 현실 속에서 자신을 기준으로 스승의 죽음을 받아들이는 제자들의 이기적인 모습을 통해 芭蕉의 죽음이 쓸쓸하게 나타나지만, 丈草는 그러한 스승의 죽음을 통해 자유로운 정신을 획득하게 된다. e

김난희⁶⁵⁾는 「枯野」의 심상은 인간들이 영위하는 삶의 삭막한 모습이며 산 자와 죽어가는 자는 서로에게 타자일 뿐이라는 이미지로 파악할 수 있다고 한다. 芥川는 한 예술가의 최후의 모습에서 인간의 초라함을 그렸고 제자들의 심경묘사를 통해서도 인간의 삶의 속물성을 묘사했으며, 모든 인간은 서로에 대해 타자이지만 특히 죽은 자와 산 자의 경우는 극단적으로 대비된다고 한다.

하지만 芭蕉의 죽음을 이해하지 못하는 제자들과의 단절 속에서, 丈草는 스승의 죽음을 받아들인다. 산 자와 죽은 자를 넘어서 스승인 芭蕉의 예술가로서의 삶과 그의 인생 그리고 그의 죽음을 이해하며 거기서 깨달음을 얻게 되는 것이다.

65) 김난희 「아쿠타가와 류노스케(芥川龍之介)의 『예술가소설』에 나타난 타자(他者)」 (『日本文化研究』第13輯, 동아시아일본학회, 2005) p.260 참조.

3-2. 「沼地」와 <自然>

大正 8년 5월에 『新潮』에 「私の出遇つた事」라는 제목 아래 「一、蜜柑」과 「二、沼地」가 발표되었다. 권말에 붙여진 집필 시기는 「蜜柑」가 大正8년 4월 3월, 「沼地」가 大正6년 9월 3일로 되어 있다. 그러나 『影灯籠』(大正9.1)에 수록된 때에는 두 작품 모두 집필 시기를 大正8년 4월로 고친 뒤 「私の出遇つた事」라는 제목을 없애고 각각의 작품으로 수정한다.

海老井英次⁶⁶⁾는 그림을 부정적으로 보고 있는 미술기자에 대해 그것을 걸작이라고 단언하는 「私」의 자세가 이 소품에서 芥川가 말하고 싶었던 것이라고 한다. 「私」의 광인의 그림에 대한 감동을 지키려고 하는 자세에 예술가로서의 각오를 과약하고 있으며, 기자에게는 공유할 수 없는 예술가의 모습으로서 「私」를 위치시키며 그것을 통해 예술가로서의 자기의 태도를 표백한 것이라고 한다.

이미 고인이 된 광인의 그림에서 받은 그 감동을 지키려고 하는 「私」의 자세가 주로 작품 속에서 이해되어 왔다면, 본고에서는 「私」를 통해 드러나는 그림 속에 담겨져 있는 <自然>의 힘과 예술가의 정신에 주목해서 살펴보고자 한다.

1) 「私」의 불쾌함에 대하여

전시회장에서 그림을 보고 있는 「私」에게 미술기자가 다가온다. 미술기자의 존재로 그의 기분은 점점 불쾌해진다.

66) 海老井英次 「『蜜柑』と『沼地』 一暗い<基調>の広がり」と感動一」 『芥川龍之介論攷-自己覚醒から解体へ-』(桜楓社,1988.2) p.226 참조.

私はこの記者から前にも一二度不快な印象を受けた覚えがあるので、不承々に返事をした。

(「沼地」『全集 第4巻』p.238)

이전에도 불쾌한 인상을 받은 적이 있는 미술기자에게서 또 다시 불쾌한 인상을 받는 「私」는 그림을 감상하는 자신을 무시하는 듯한 태도를 보이는 미술기자의 행동에 더욱 불쾌해진다.

私 傑作です。

記者 傑作——ですか。これは面白い。

記者は腹を揺つて笑つた。その声に驚かされたのであらう。近くで画を見てゐる二三人の見物が皆云ひ合せたやうにこちらを見た。

私は愈々不快になつた。

(「沼地」『全集 第4巻』pp.238~239)

그림을 보고 걸작이라 말하는 「私」를 보며 재미있다고 하며 조롱하듯이 말하는 미술기자의 태도에 「私」는 점점 불쾌해진다. 그러나 이후 「私」는 미술기자에게서 그림을 그린 화가에 대한 이야기를 듣게 된다.

記者 この画描きは余程前から気が違つてゐたのです。

私 この画を描いた時ですか。

記者 勿論です。氣違ひででもなければ、誰かこんな色の画を描くものですか。それをあなたは傑作だと云つて感心してお出でなざる。そこが大い面白いですね。

(「沼地」『全集 第4巻』pp.238~239)

「私」는 그림을 보고 걸작이라 하며 감동을 받지만, 미술기자는 그림을

그린 화가를 광인이라고 한다. 그렇다면 미술기자와 「私」는 왜 똑같은 그림을 보고 이렇게 다른 태도를 보이는 것일까. 미술기자는 이 그림을 그린 화가는 전부터 광인이었다고 단정 지으며, 그 이유를 미치지 않고서야 온통 황색으로 채색되어진 그림을 그럴 수가 없다고 한다. 미술기자는 그림을 겉으로 보이는 대로만 이해하고 또 그 그림에 관심을 보이고 있는 「私」도 무시하는 듯한 태도를 보인다. 하나의 그림을 보고 전혀 다른 태도를 보이고 있는 두 사람을 통해 「戲作三昧」과 「枯野抄」에 이어 「下等な人間」의 모습을 엿볼 수가 있다. 馬琴은 자신의 창작활동에 대해 불안을 초래하는 인간의 「下等さ」에 대해 불쾌함을 느끼고, 「枯野抄」에서 乙州는 스승의 죽음 앞에서 스승의 죽음을 자신들의 기준에 의해 바라보는 제자들의 모습에서 불쾌함을 느끼며, 「沼地」에서 「私」는 자신의 감동을 깨뜨려 버리려 하는 인간의 「下等さ」에 대해 불쾌함을 느낀다.

그러나 이러한 불쾌함보다도 강한 것이 예술가로서의 호기심이며, 「戲作三昧」의 馬琴이 출판업자에 대한 불쾌함보다도 그의 이야기에 호기심을 느끼는 것을 통해 드러난다. 또한 「私」는 미술기자에 의해 받는 불쾌함보다 그림에 대한 호기심에 이끌려 그의 이야기를 듣게 된다. 다음의 인용문을 살펴보자.

馬琴は思はず好奇心を動かした。市兵衛がかう云ふ話をする後には、何時も作者
 に材料を与へてやると云ふ己惚れがひそんでゐる。その己惚れは勿論、よく馬琴の癪
 にさはつた。が、癪にさはりながらも、やつぱり好奇心には動かされる。芸術家として
 の天分を多量に持つてゐた彼は、殊にこの点では、誘惑に陥り易かつたからであら
 う。(中略) 彼は前よりも一層機嫌が悪くなつた。これは一時でも市兵衛の計に乗
つて、幾分の好奇心を動かしたのが、彼自身莫迦々々しくなつたからである。

(「戲作三昧」『全集 第3巻』pp.19~20)

私の好奇心は何時か私の不快な感情より強くなつてゐた。(中略) 記者は又得意
さうに、声を挙げて笑つた。彼は私が私の不明を恥ぢるだらうと予測してゐたのであ
らう。或いは一步進めて、鑑賞上に於ける彼自身の優越を私に印象させようと思つ
てゐたのかも知れない。

(「沼地」 『全集 第4巻』 p.239)

「戯作三昧」에서 馬琴은 출판업자의 「下等さ」에 불쾌해하면서도 작가로
서의 호기심에 이끌려 그의 이야기에 귀를 기울이게 되고 그 결과 또다시
불쾌함에 빠지게 되며 그를 쫓아내는 「下等」한 행동을 자신도 하게 된
다. 「沼地」의 「私」 또한 미술기자에 대한 불쾌함보다도 그림에 대한
호기심에 이끌려 이야기를 듣게 되는데 「私」는 馬琴처럼 이야기를 듣고
또 다시 불쾌함에 빠지며 이야기를 들은 자신을 책망하지 않는다. 미술기
자는 「私」의 감동이 자신의 말에 의해 깨어져버리는 것을 기대하면서 그
그림을 그린 화가의 배경에 대해 이야기했을지도 모른다. 하지만 「戯作三
昧」에서 馬琴이 출판업자의 이야기에 의해 불쾌해지고 자신의 예술에 대
한 불안에 휩싸이는 것에 비해, 「沼地」에서 「私」는 신문기자의 기대감
에 반해 이야기를 듣고 나서 그 감동이 한층 깊어지는 것이다.

彼の話を聞くと共に、殆ど嚴肅にも近い感情が私の全精神に云ひやうのない波動を
与へたからである。私は悚然として再びこの沼地の画を凝視した。さうして再びこの小
さなカンヴァスの中に、恐い焦燥と不安とに厩まれてゐる傷しい芸術家の姿を見出し
た。

(「沼地」 『全集 第4巻』 pp.239~240)

「私」는 신문기자의 말을 듣고 엄숙에 가까운 감정을 느끼며 또 한 번 그림을 바라본다. 「私」의 이러한 모습은 그림을 그린 화가를 무시하며 또 한 그 그림을 보고 걸작이라 말하는 「私」를 무시하는 인간의 「下等」한 면모를 보여주는 신문기자와는 다른 차원의 모습을 보여주는 것이다.

これが無名の芸術家が——我々の一人が、その生命を犠牲にして僅に世間から
あがな
購ひ得た唯一の報酬だつたのである。私は全身に異様な戦慄を感じて、三度この憂
鬱な油画を覗いて見た。

(「沼地」『全集 第4巻』p.240)

「私」는 그림을 겉으로 보이는 대로만 보고 평가를 내리는 미술기자와는 달리 그림 속에서 그림을 그린 화가의 삶과 정신을 발견하고 전율을 느낀다. 「下等な人間」인 미술기자의 말에도 아랑곳하지 않고 그 감동을 지켜나가는 「私」에 의해 초조해하고 불안해하면서도 그림 속에 예술가의 혼을 담아내는 예술가의 인생이 드러나는 것이다. 이렇게 같은 그림을 보고서 전혀 다른 태도를 보이는 까닭은 그림 속에 나타나는 <自然>을 파악하는 태도가 다르기 때문이다.

2) <自然>의 묘사

어느 비 오는 날 오후에 전시회장에서 「私」가 보고 있는 그림은 광채가 안 좋은 곳에 빈약한 틀에 놓여져 잊혀진 듯이 걸려있는 「沼地」라는 제목의 그림이다. 「私」는 그림의 인상을 다음과 같이 표현하고 있다.

又画そのものも、唯濁つた水と、湿つた土と、さうしてその土に繁茂する草木とを

描いただけだから、恐らく尋常の見物からは、文字通り一顧さへも受けなかつた事で
あらう。その上不思議な事にこの画家は、^{おうつ} 蒼鬱たる草木を描きながら、一刷毛も緑
の色を使つてゐない。^{ボブラア} 蘆や^{いちちく} 白楊や^{いろど} 無花果を彩るものは、どこを見ても濁つた黄色であ
^{かべつち} る。まるで濡れた壁王のやうな、重苦しい黄色である。この画家には草木の色が実
^{ことさら} 際さう見えたのであらうか。それとも別に好む所があつて、故意こんな誇張を加へたの
であらうか。

(「沼地」『全集 4巻』p.237)

이처럼 그림 속에 그려져 있는 풍경은 탁한 물과 습한 땅 그리고 무성하게
자란 초목뿐이다. 게다가 그 풍경 속에 초록색은 전혀 없으며 온통 「黄
色」으로 채색되어져 있다. 어째서 화가는 그림을 온통 답답한 「黄色」으
로 칠한 것일까. 살아생전에 그림을 이곳에 걸고 싶다고 입버릇처럼 말했
던 화가는 끝내 그림을 걸어보지 못하고 죽음을 맞이한다.

しかしその画の中に恐しい力が潜んでゐる事は、見てゐるに従つて分つて來た。殊
に前景の土の如きは、そこを踏む時の足の心もちまでもまざまざと感じさせる程、それ
^{ほど} 程的確に描いてあつた。踏むとふすと音をさせて踝が隠れるやうな、滑な淤泥の心も
^{くふし} ^{なめか} ^{をでい}
ちである。私はこの小さな油画の中に、鋭く自然を掴もうとしてゐる、^{いたま} 傷しい芸術家の
姿を見出した。さうしてあらゆる優れた芸術品から受ける様に、この黄いろい沼地の草
木からも恍惚たる悲壯の感激を受けた。實際同じ会場に懸かつてゐる大小さまざまな
^{きつかう} 画の中で、この一枚に拮抗し得る程力強い画は、どこにも見出す事が出来なかつた
のである。

(「沼地」『全集 4巻』p.238)

「私」는 그림 속에서 알 수 없는 힘이 존재하는 것을 그림을 보면서 알게 된다. 그것은 그림 속에서 온통 「黄色」으로 그려진 늪지대를 밟로 밟을 때의 그 기분까지도 생생하게 느껴질 정도이며, 그리고 밟로 밟을 때의 소리와 복숭아 뼈가 잠기는 듯한 진흙의 부드러운 느낌이 전해지기 때문이다. 「私」는 그 그림 속에 생생하게 <自然>을 담아 넣으려 했던 그리고 온통 「黄色」으로 칠해진 <自然> 속에 초조하고 불안해하는 예술가로서의 삶을 담아내려 했던 화가의 정신을 본 것이다.

そこにはうす暗い空と水との間に、濡れた黄土の色をした蘆が、白楊が、無花果
が、自然それ自身を見るやうな凄じい勢いで生きてゐる。……

「傑作です。」

私は記者の顔をまともに見つめながら、昂然としてかう繰返した。

(「沼地」『全集 4巻』p.240)

그림 속에 그려진 풍경들은 자연 그 자체를 보는 듯한 어마어마한 기세로 살아 있으며, 그것을 본 「私」는 또 한 번 걸작이라고 말한다. 즉 그림이라는 예술 속에서 생명력을 발휘하는 <自然>은 곧 예술가의 삶을 드러내는 듯 하며, 예술가의 삶을 상징하는 듯한 답답하고 음울한 자연을 생생하게 담아낼 수 있는 화가의 정신은 「私」에게 감동을 준다.

3) 「恍惚たる悲壯の感激」의 실체

「恍惚たる悲壯の感激」이라는 표현은 「戯作三昧」와 「地獄変」에서 나타나고 있으며, 「枯野抄」의 「恍惚たる悲しい喜び」와 「沼地」의 「恍惚たる悲壯の感激」등의 유사한 표현으로도 등장한다. 그렇다면 이러한 유사

한 표현 속의 황홀하며 비장한 감정이 의미하는 바는 무엇일까.

蒲池文雄⁶⁷⁾는 황홀하며 비장한 감격의 배경에 대해 芥川の 연애 문제를 지적하고 있다. 「戲作三昧」의 집필 동기와 연애문제는 관계가 없지만, 작품에 당시 塚本文子와의 연애가 순조롭게 진행되어가고 있었던 것이 상당한 영향을 주었다고 한다. 芥川가 塚本文子에게 강한 감정을 느낀 것은 塚本文子도 당시 18살로 芥川보다 8살 연하이었으며, 塚本文子에게 세속적인 것에서 벗어나 아이처럼 순수하고 정직함을 보았기 때문이라고 한다.

하지만 황홀하고 비장한 감격을 이러한 작가론적인 입장에서 벗어나 작품 속에서 그려지는 것만을 살펴본다면 어떠할까. 「私」가 그림 속에서 받은 감동은 「恍惚たる悲壯の感激」라고 표현된다. 이것은 곧 그림이 무명의 예술가가 그 어떠한 보답도 받지 못한 채 예술에 대한 신념으로 이루어낸 것이며, 그림 속에 그려진 <自然> 속에서 화가의 예술을 향한 초조하고 불안으로 가득 찬 그의 일생을 엿볼 수가 있었기 때문이다. 화가는 이미 고인이 되었지만 그의 작품만은 전시장의 한 구석에서 오래도록 생명력을 발휘하며 예술가의 정신을 드러내고 있으며 이것은 「私」에게 큰 감격으로 다가오는 것이다. 그림을 겉으로 보이는 대로만 보고 평가를 내린 미술기자의 존재가 드러내듯이 「下等な人間」은 겉으로 보이는 것만을 가치의 기준으로 삼고 판단을 내린다. 그러한 「下等な世間」속에서 「私」는 인간이 죽음을 넘어 예술 속에 <自然>을 생생하게 담아내려 한 그 정신을 발견하고, <人間>과 <自然>이 예술을 통해 조화를 이루고 있는 것을 확인한다.

芥川는 塚本文子와의 편지(大正6.9.28.付)에서 다음과 같이 이야기하고 있다.

僕はもう少し高等な人間の高等な精神的要求を充す為に書いてゐるんですがね

67) 注9의 pp.46~47 참조.

もう十年か二十年したら さうしてこの調子ですつと進んで行けたら 最後にさうなる事を
神がゆるしたら僕にも不朽の大作の一つ位書けるかも知れません (中略)
さう思ふと、体の隅々までに、恍惚たる悲壯の感激を感じます。世界を相手にして、一
人で戦はうとするやうな勇氣を感じます さう云ふ時が僕にとつて一番幸福な時
ですね

(『全集 17巻』 pp.147~148)

芥川は「世間の下等さ」 속에서도 「高等」한 정신적 요구를 채우기 위해
작품 활동을 이어나가며, 언젠가 불후의 대작을 쓰는 날까지 예술가의 길
을 걸어가겠다는 예술가로서의 각오를 다지는 순간에 황홀하며 비장한 감
격을 느낀다.

황홀하고 비장한 감격은 「戲作三昧」에서 馬琴이 「下等な世間」을 뒤로
하고 홀로 자신만의 창조적 행위를 영위해나가며 「八犬伝」의 집필에 몰
두하며 새로운 인생의 의미를 발견한 순간에 馬琴이 느끼는 감격, 그리고
「枯野抄」에서 丈草가 스승의 죽음을 통해 자신도 자유로운 정신을 느낌
과 동시에 예술가로서의 각오를 다지는 순간에 느끼는 감격, 또한 「沼
地」에서 「私」가 바라본 그림 속에서 무명의 예술가가 현실의 어떠한 보
답도 없이 자신만의 예술 활동을 이어나가 그림 속에 담아낸 어마어마한
기세의 <自然>과 그 속에 깃든 예술가의 정신을 발견한 순간 나타나는 표
현인 것이다.

즉 황홀하고 비장한 감격의 실체는 芥川가 편지 속의 예술가로서의 각오
가 담긴 표현을 바탕으로, 홀로 창작삼매경에 빠진 예술가로서의 고독하면
서도 황홀한 기쁨과 스승의 죽음을 통해 자유로운 정신을 획득하고 예술가
로서의 각오를 다지게 되는 슬프면서도 황홀한 기쁨, 그리고 그림 속에서
느껴지는 예술가의 불행한 인생과 동시에 예술가의 정신을 이해할 때 느끼
는 황홀하면서도 비장한 감격을 나타내는 표현으로 예술가의 인생과 예술

가로서의 정신을 나타내는 것이다



Ⅲ. 結論

「戲作三昧」에서 작품속의 <自然>과 馬琴과의 관계는 중요한 의미를 가지고 있다. <自然>은 작품 첫 부분에서 馬琴이 죽음을 생각하게 하는 것으로 그려지고 있으며, 이후 <自然>은 <人間>과 대조적인 모습으로 그려진다. <人間>은 「世間の下等さ」으로 인해 「下等」하게 되며, 馬琴이 만나는 등장인물들은 불쾌함을 주는 존재로 그려진다. 馬琴은 「高等なもの」를 추구하고 자신은 「下等」한 그들과는 다르다고 생각하지만, 「世間の下等さ」으로 인해 어느새 자신도 「下等さ」를 드러내고 있다. 그러한 현실 속에서 馬琴이 바라보는 것은 변함없는 모습으로 그려지는 <自然>이다. <自然>은 <人間>과는 다르게 한결같다. 「世間の下等さ」에 불쾌해하고 불안해하는 <人間>인 馬琴에게 <自然>의 변함없는 모습은 세평을 신경 쓰고 창작생활로 괴로워하는 작가로서의 자신의 자세를 되돌아보게 한다.

또한 華山の 그림 속에 그려진 <自然>에서 馬琴은 <自然>과 <人間>의 조화를 발견한다. <人間>과 대조적인 <自然>을 바라보면서 「世間の下等さ」을 더욱 절실히 느끼고 있던 馬琴에게 그림 속에서 발견한 <自然>과 <人間>의 조화는 감동을 준다. 그리고 芥川の 다른 작품인 「寒山拾得」과 「東洋の秋」를 통해 살펴본 바에 의하면 <寒山拾得>의 감동은 자연과 인간이 조화를 이루는 것에서 오는 감동이며, 영원토록 사람들의 마음에 존재하는 감동이다. 이렇게 그림이라는 예술 속에서 馬琴이 받는 감동은 <戲作三昧境>에 도달하게 하는 하나의 계기를 마련한다. 馬琴은 書齋에서 「下等な世間」의 일체를 잊어버리고 오로지 창작활동에 몰두하는 것으로 인해 황홀하며 비장한 감격을 느끼고 새로운 인생의 의미를 발견하지만, 茶の間에서는 여전히 가족들은 「世間の下等さ」를 드러내고 있다. 이러한

書齋와 茶の間の 대립에 의해 馬琴은 <戲作三昧境>이 끝난 후 다시 書齋에서 나와 다시 「下等な世間」 속에서 살아가지 않으면 안 된다.

반면에 「枯野抄」에서 芭蕉는 죽음을 통해 영원한 안면의 세계에 도달하게 된다. 작품의 배경이 되는 겨울은 죽음을 상징하며 작품의 곳곳에서 위치하고 있다. 제자들은 자신의 기준에서 芭蕉의 죽음을 바라보지만 芭蕉는 죽음을 통해 자연으로 돌아가게 되며, 丈草는 스승의 죽음을 유일하게 이해하고 스승의 죽음을 통해 자유로운 정신을 획득하게 되며 황홀하고 슬픈 기쁨 속에서 예술가로서의 각오를 다지게 된다.

또한 「沼地」에서 「私」는 무명의 예술가의 그림 속에서 어떠한 힘을 발휘하고 있는 <自然>과 그림 속에 <自然>을 생생하게 담아내려 했던 예술가의 정신을 이해한다. 세상의 어떠한 보답도 받지 못한 채 오로지 자신의 예술 활동에 몰두해 그려낸 그림은 그 속에 그려진 그림 속에서 화가의 예술가로서의 고독한 삶을 나타내고 있다. 「私」는 죽음을 넘어 예술 속에 <自然>을 담아내려 했던 화가와 그 속에서 생명력을 발휘하고 있는 <自然>에서 느껴지는 예술가의 정신을 이해하는 것으로 인해 황홀하며 비장한 감격을 느낀다.

세 작품 모두 예술가가 등장하는 「芸術家小説」이며, 「戲作三昧」에서는 주인공 馬琴의 예술가로서의 심리가 드러나고 있다면, 「枯野抄」에서는 죽음을 맞이하고 있는 예술가 芭蕉와 그를 지켜보는 제자들의 시선, 「沼地」 그림을 바라보는 「私」를 통해 예술가의 정신이 드러나고 있다.

본 논문에서 「戲作三昧」의 馬琴을 통해 나타난 예술과 현실과의 괴리에서 괴로워하는 예술가의 모습을 보았고 그 괴로움은 예술 활동에 의해서 해소되지만, 창작활동이 끝난 후 또 다시 현실에서 오는 괴로움은 예술가에게 주어질 것이다. 반면 명성이 높은 예술가의 죽음을 지켜보고 있는 제자들은 그의 인생을 이해하지 않고 오로지 자신들의 생각만 하고 있다. 그러나 芭蕉는 죽음에 의해 그 모든 것을 뛰어 넘어 속세의 번거로움에서 벗

어나 영원한 안면의 세계에 도달하며, 스승의 죽음을 이해하는 유일한 제자는 자유로운 정신을 느끼며 예술가로서의 각오를 다진다. 「沼地」의 무명의 화가는 현실에서는 어디에서도 인정을 받지 못한 채 자신의 삶을 이어갔지만 그의 신념으로 그려낸 작품은 그가 죽은 후에도 생생한 힘을 발휘하며 그 속에서 예술가의 정신을 드러내고 있으며 「私」는 그림에서 영원한 예술성을 발견한다.

이상 「戲作三昧」을 중심으로 「枯野抄」 「沼地」 속에 그려지는 자연을 살펴보았는데, 그 자연은 단순한 풍경 이상의 의미를 가지는 것으로, 예술가의 태도 혹은 인생과 긴밀한 관련을 가지고 있으며, 그것은 황홀하며 비장한 감격으로 이어진다. 「戲作三昧」에서 예술 속에 그려진 자연이 주는 감동은 예술가에게 새로운 인생의 의미를 발견하게 하며 귀뚜라미 소리와 하나가 되어 오로지 예술 활동에 몰두하는 것으로 인해 황홀하며 비장한 감격을 느끼고, 「枯野抄」에서 죽음을 앞둔 예술가는 그 죽음을 통해 자연으로 돌아가 자신의 인생의 끝맺음을 하고 자연으로 돌아가 자연과 하나가 되는 것에 대한 깨달음으로 인해 제자는 황홀하며 슬픈 기쁨을 느낀다. 그리고 「沼地」에서 「私」는 그림 속에 그려진 자연이 발휘하는 힘 속에서 예술가의 정신을 이해하게 되며 황홀하며 비장한 감격을 느끼는 것이다. 이렇듯 예술가소설 속에서 자연은 예술가의 인생과 관련이 있는 것을 확인할 수 있었다.

芥川の <自然>에 대한 연구되어 왔으나, 「戲作三昧」의 <自然>은 깊이 있게 연구되어 오지 않았다. 그러나 「戲作三昧」에서의 <自然>은 창작삼매경의 경지를 이루기 위한 요소로 작용하는 것을 알 수 있었다. 본 논문에서 「戲作三昧」 「枯野抄」 「沼地」 세 작품 속의 <自然>은 예술가의 혼을 끄집어내는 <自然>으로서 그려지는 것을 알 수 있었으며, 예술가 정신과 <自然>과의 관계를 분명히 하고자 하였다.



参考文献

텍스트

芥川龍之介『芥川龍之介全集 第1巻』(岩波書店,1995.11.8)
 _____『芥川龍之介全集 第3巻』(岩波書店,1996.1.10)
 _____『芥川龍之介全集 第4巻』(岩波書店,1996.2.8)
 _____『芥川龍之介全集 第6巻』(岩波書店,1996.4.8)
 _____『芥川龍之介全集 第12巻』(岩波書店,1996.10.8)
 _____『芥川龍之介全集 第15巻』(岩波書店,1997.1.8)
 _____『芥川龍之介全集 第16巻』(岩波書店,1997.2.8)
 _____『芥川龍之介全集 第19巻』(岩波書店,1997.6.9)
 _____『芥川龍之介全集 第21巻』(岩波書店,1997.11.17)

단행본

吉田精一『近代文学鑑賞講座 第11巻 芥川龍之介』(角川書店,1958.6.5)
 長谷川泉『近代名作鑑賞』(至文堂,1958.6)
 日本文学研究資料刊行会『日本文学研究資料叢書芥川龍之介』(有精堂,1970.10.20)
 久保田正文『芥川龍之介・その二律背反』(いれぶん出版,1976.8.5)
 三好行雄・竹盛天雄『近代文学10 文学研究の主題と方法』(有斐閣,1977. 11. 1)
 海老井英次『鑑賞 日本現代文学 第11巻 芥川龍之介』(角川書店,1981.7)
 平岡敏夫『芥川龍之介-抒情の美学-』(大修館書店,1982.11)
 勝倉寿一『芥川龍之介の歴史小説』(教育出版センター, 1983.6)
 海老井英次『芥川龍之介論攷-自己覚醒から解体へ-』(桜楓社,1988.2)
 海老井英次『作品論 芥川龍之介』(双文社出版,1990.12)
 石割透『<芥川>とよばれた芸術家-中期作品の世界-』(有精堂,1992.8.10)
 三好行雄『三好行雄著作集 第3巻 芥川龍之介論』(筑摩書房,1993.3)
 菊池弘『芥川龍之介-表現と存在-』(明治書院,1994.1.20)
 菊地弘『日本文学研究大成-芥川龍之介 I』(株式会社国書刊行会,1994.9)
 関口安義『芥川龍之介とその時代』(筑摩書房,1999.3.20)
 海老井英次『芥川龍之介作品論集成 第2巻 地獄変』(翰林書房,1999.9)
 윤일『芥川龍之介の<復活>』(제이앤씨,2006.5.9)
 윤일『文学者における<思想>と<生活>の分裂』(제이앤씨,2006.5.11)

참지

- 和田繁二郎「戯作三昧」(『立命館文学』第98号, 立命館大学人文科学研究所, 1953.7)
- 武田元治「戯作三昧」(『国文学 解釈と教材の研究』第2巻 3号, 学灯社, 1957.2)
- 山田安子「芥川龍之介私論-その自然観を通して-」(『女子大文学』第18号, 京都女子大学国文学会, 1960.7)
- 佐山祐三「『戯作三昧』について」(『成城文芸』第27号, 成城大学文芸学部研究室, 1961.10)
- 蒲池文雄「『戯作三昧』論」(『愛媛大学紀要』第1部 人文科学 第9巻, 愛媛大学, 1963.12)
- 蒲池文雄「『戯作三昧』の成立に関する一考察」(『愛媛大学紀要』第1部 人文科学 第11巻, 愛媛大学, 1964.12)
- 船橋昭「『戯作三昧』論」(『潮流』第3号, 潮流同人, 1972.6)
- 遠藤祐「戯作三昧」(『国文学 解釈と教材の研究』第17巻 16号, 学灯社, 1972.12)
- 桶谷秀昭「風景と自然-芥川龍之介」(『国文学 解釈と教材の研究』第22巻 6号, 学灯社, 1977.5)
- 剣持武彦「芥川龍之介『戯作三昧』新考」(『二松学舎大学東洋学研究所集刊』第14巻, 二松学舎大学東洋学研究所, 1983.3)
- 清水康次「『戯作三昧』と『奉教人の死』願望と現実との背反-」(『女子大文学』第36号, 国文学研究室, 1985.3)
- 今村義裕「芥川龍之介 憂愁の文学-『羅生門』『戯作三昧』『枯野抄』の世界-」(『芦屋大学論義』第15号, 芦屋大学, 1986)
- 吉岡由紀彦「芥川『戯作三昧』論(一)-『水滸伝』のもたらした不安と茶の間の情景の解釈を中心に」(『日本文芸学』第24巻, 日本文芸学会, 1987.11)
- 山田義博「芥川龍之介と二人の芸術家の実存について-『戯作三昧』の戯作者馬琴と『地獄変』の絵師良秀の生と芸術」(『国語国文』第14号, 金沢大学国語国文学会, 1989.2)
- 小野隆「『戯作三昧』論」(『専修国文』第49号, 専修大学国語国文学会, 1991.8)
- 井倉美江「作品の構造と表現の基本型-芥川龍之介『戯作三昧』を中心に-」(『国語表

現研究』第5号, 国語表現研究会, 1991.12)

吉岡由紀彦「芥川龍之介『戯作三昧』小論-成立経緯とキーセンテンス-」(『解釈』第39卷 6月号, 解釈学会編集, 1993.6)

永栄啓伸「背離する語り(上)-芥川龍之介『戯作三昧』」(『解釈』第41卷 10月号, 解釈学会編集, 1995.9)

菊地弘「自然の懐疑性の何が問題か」(『国文学 解釈と教材の研究』(第41卷 5号, 学灯社, 1996.4)

今野哲「芥川龍之介『戯作三昧』の構造」(『二松』第11卷, 二松舎大学大学院文学研究科, 1997.3)

文盛業「芥川龍之介における芸術と人生の問題-『戯作三昧』と『地獄変』を中心に-」(『文学研究科論集』第26号, 国学院大学大学院, 1999.3)

金熙照「<戯作三昧>境の実体について」(『文研論集』第33号, 専修大学大学院, 1999.3)

笠井秋生「戯作三昧」(『国文学 解釈と鑑賞』第63卷 11号, 至文堂, 1999.11)

申基東「『戯作三昧』論-馬琴の<出会い>と<自己意識>-」『論文集』(第34輯, 三陟大学校, 2001.2)

김난희 「아쿠타가와 류노스케(芥川龍之介)의 『예술가소설』에 나타난 타자(他者)」(『日本文化研究』第13輯, 동아시아일본학회, 2005.6)

影山恒男「『枯野抄』論-<光栄と孤独>または<自由な精神>-」(『国文学 解釈と鑑賞』第64卷 11号, 至文堂, 1999.11)

友重幸四郎「『枯野抄』論」(『四国大学紀要』人文社会科学編 第17号, 四国大学, 2002.3)

松村香代子「<傀儡師>の動揺と芥川文学の転機-『私の出遇つた事』を視座として-」(『国文目白』第38号, 日本女子大学国語国文学会,)

사전

日本国語大辞典第2版編集委員会編『日本国語大辞典 第6巻』(小学館, 1972.12.1)

日本大辞典刊行会編『日本国語大辞典 第5巻』(小学館, 1973.9.1)

日本古典文学辞典編集委員会編『日本古典文学辞典 第2巻』(岩波書店,1984.1.20)

日本古典文学辞典編集委員会編『日本古典文学辞典 第5巻』(岩波書店,1984.1.20)

新村出編『広辞苑』(岩波書店,1999.12.25)

菊地弘, 久保田芳太郎, 関口安義編『芥川龍之介事典』(明治書院, 2001.7.10)

