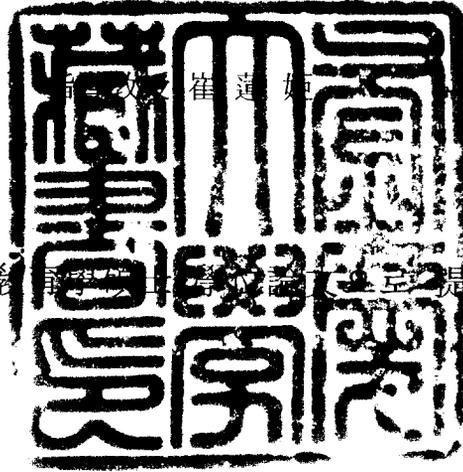


教育學碩士 學位論文

芥川龍之介의 作品研究

- 「戲作三昧」와 「地獄變」을 중심으로 -



이 論文을 釜 慶 大 學 校 日 語 教 育 專 攻 科 日 語 教 育 學 專 攻 學 位 論 文 學 科 로 提 出 함.

2005年 8月

釜慶大学校 教育大学院

日語教育專攻

金 珍 希

金珍希의 教育学碩士 學位論文을 認准함

2005年 6月

主審 金 祥 圭 (印)

委員 崔 蓮 姬 (印)

委員 申 宗 大 (印)

目次

| | |
|-----------------------------|----|
| * Abstract | ii |
| I 序論 | 1 |
| II 本論 | 8 |
| 1. 芥川龍之介의 人生과 文學 | 8 |
| 2. 「戲作三昧」의 作品分析 | 10 |
| 2-1. 「戲作三昧」의 위치 | 10 |
| 2-2. 馬琴과 등장인물들 | 12 |
| 2-3. 馬琴과 <恍惚한 悲壯한 感激> | 20 |
| 3. 「地獄變」의 作品分析 | 28 |
| 3-1. 「地獄變」의 위치 | 28 |
| 3-2. 良秀와 등장인물들 | 29 |
| 3-3. 良秀와 <恍惚한 悲壯한 感激> | 35 |
| III 結論 | 41 |
| <参考文献> | 44 |

A study on Akutagawaryunosuke

-Focusing on "Gesakuzanmai" and "Jigokuhen"-

Jin Hee Kim

**Graduate School of Education
Pukyong National University**

Abstract

"Akutagawaryunosuke" who has played an important part in literature of stated oeriod in Japanese modern literature wrote "Gesakuzanmai" and "Jigokuhen". He tried to express his artistic attitude on those pieces and also those pieces have a great meaning that they have been evaluated as the main stream of Akutagawa's literature.

"Jigokuhen" the representative piece of the art-for-art- principle strongly describes absoluteness about the art through artist yoshihidae.

This kind of image of a man rising above the real world has been expressed with artistic madness by Akutagawa who continuously has been recognized decadence at the end of the century and disillusion about life.

As "Gesakuzanmai" is the piece with the artist as a main character used "Takijawabakin" who was the representative prose writer at the end of modern times in Japan, he reflected his self-reflection writing his life.

It has time organization as he dezvelops the relationship with external world in morning, describes internal problems in afternoon and attaina into perfect state of spiritual concentration.

These two pieces use artists as a main character and showed clear thought of Akutagawa saying that charming and tragic impression makes artists like artists which is thought of arts priority.

However "Gesakuzanmai" is about happening stories of Bakin born with the fate of an artist for a day in a process of self establishment. it describes Bakin's image that he is into artistic inspiration by creative rather than focusing on his literary view.

He is only into impression that can be felt in the moment of creative activity rather than facing and solving artistic problem. the reason Bakin escaped from creative pain and attained into perfect state of creative concentration was not result he has been putting an effort but it was a passive position.

Most of all I think arts would be the only meaning for Akutagawa through "Gesakuzanmai" and "Jigokuhen".

In addition I think continuous effort and spirit would be the meaning of the art-for-art principle pursued by Akutagawa.

I. 序論

芥川龍之介(이하, 편의상 芥川로 표기한다)는 일본 근대 문학을 대표하는 작가로서 35세의 짧은 생애 동안 끊임없이 예술지상주의¹⁾적 이상을 추구한 의식적인 작가로 평가받고 있다. 예술지상주의는 예술자체를 최고의 목적으로 하는 태도로 정치와 종교, 과학 등을 예술과 분리하고 오직 예술의 미적 창조만을 최고의 목적으로 한다. 芥川의 예술관은 모든 것은 변하기 쉬운 현실 속에서 가장 美的인 것, 絶對的인 것은 예술이외에는 없다는 것으로 요약된다. 그리고 그 속에서 성립한 美는 영원성을 지니고 있으며 적어도 그것은 자신의 생명보다 길다고 믿었다.²⁾ 이런 의미에서 그는 예술만이 신뢰할 수 있는 유일한 것이라고 믿으며 영원히 현실을 초월하려고 한 이상주의자였던 것이다. 그는 大正시대를 가장 예술적인 시대라고 하였고 그 자신 또한 예술에 있어서는 가장 성실한 신봉자라고 평가하고 있다. 芥川은 일본의 근대문학이 그러했듯이 서양의 여러 사상들을 섭취했으며 동시에 당시 일본문학의 주류를 이루던 자연주의 문학에 반대적 입장을 취하면서 大正期 문학의 한 줄기를 형성시킨 인물이다. 그가 자살한지 80여년이 지난 지금 그와 그의 작품에 대한 연구는 그 수를 헤아릴 수 없고 지금까지 사랑 받고 있는 것은 그의 예술세계가 자연주의자들에 의해 받은 강력한 비판만큼이나 아니 그 이상의 힘과 매력을 가지고 있었다고 생각한다.

1) 예술을 위한 예술을 원리로 하고 예술은 그 자체를 위해 존재한다. 芥川(1892-1927)는 「或阿呆の一生」에서 「人生は一行のボードレールにも若かない。」라고 하였다. 이것은 인생보다도 예술을 중요시하는 말이며 芥川에게는 이러한 예술지상주의적 경향 또는 그 일면이 강하게 있다고 해도 좋다 (『芥川龍之介事典』, 明治書院, 1986, p.170).

2) 三好行雄, 『芥川龍之介必携』, 学燈社, 1981, p.44

芥川은 그의 「鼻」라는 작품이 夏目漱石에 의해 격찬을 받으면서 본격적으로 문단에 데뷔하게 되었다. 꾸준히 독자들로부터 인기를 얻어가던 그는 1917년 『中央公論』에 발표했던 「偷盜」에서 실패라는 쓴 잔을 들게 되면서 같은 해 10월 24일부터 11월 4일에 걸쳐 大版毎日新聞에 馬琴이라는 인물을 통해서 자신이 걸어 가야할 예술가적 태도에 대한 그의 신념을 피력하고자 「戯作三昧」을 발표하게 된다. 이러한 예술가를 주인공으로 한 소설로는 「地獄變」, 「枯野抄」, 「沼地」 등이 있다.

「地獄變」은 예술에 의해서만 자기 존재의 의미를 느낄 수 있었던 良秀야말로 芥川에게 있어서 자신의 일상생활의 모든 모습을 제외한 예술가적 존재로서의 모습이었으며 그러한 자신의 모습을 그리려고 했던 작품이었다고 본다. 「枯野抄」또한 예술가 소설의 하나로 보는 것이 통설로 되어있는데 芭蕉의 임종 때 그 제자들의 심리와 감정을 훌륭히 묘사한 역작으로 夏目漱石의 죽음과 제자들을 연상시키는 작품이다.³⁾ 「沼地」는 자신의 예술세계에 초조와 불안을 인식하던 「沼地」의 화가는 미쳐버리게 되는데 그런 면에서 볼 때 「沼地」는 바로 작가자신의 고민하는 감정을 절실하게 표현한 작품이었다고 할 수 있고 예술에의 강한 열정을 느낄 수 있다.

이상의 예술가가 주인공인 작품들 속에서 「戯作三昧」의 작가 馬琴이나, 「地獄變」의 良秀, 「沼地」의 화가, 「枯野抄」의 芭蕉와 같이 오직 예술가로서의 길만을 가겠다는 芥川의 처절하고 절박한 다짐을 담은 작품이라고 본다.

이 중에서 특히 芥川가 大正 6, 7년에 발표한 2편의 예술가 소설 「戯作三昧」와 「地獄變」은 芥川의 예술지상주의 소설의 대표작으로서 당시의 문단 사정을 의식하면서 자기 나름대로의 예술관, 예술가 상을 시험해 보고자 한 芥川의 자세가 잘 나타나 있다고 본다. 두 작품 모두 「恍惚たる

3) 福田清人, 『芥川龍之介』, 清水書院, 1967, p.63

悲壯な感激」⁴⁾이란 부분을 클라이막스로 이용한 점과 예술가를 주인공으로 삼아 작가 芥川の 내면을 용이하게 이끌어내었다는 점에서 공통점을 찾을 수 있다.

「戯作三昧」에 대해 菊池寛氏は 馬琴을 내세워 대리 고백을 시켰다라고 하면서 「戯作三昧」의 馬琴은 곧 芥川가 자신을 투영한 주인공이라고 지적하였다.⁵⁾ 작가로서 참된 인생은 예술창조를 영위함으로써 실현된다는 芥川の 예술관이 대리고백으로 드러난 것이라고 했다.

또한 三好行雄氏도 「戯作三昧」와 「地獄変」에 대해 다음과 같이 평하고 있다

芥川の芸術觀は「戯作三昧」や「地獄変」などにかがえるが、作家の実生活のみならず、日常性にからみとられた人生そのものを芸術と引きかえにして後悔しないという、徹底した芸術至上主義が説かれている。⁶⁾

(아쿠타가와와 예술관은 「戯作三昧」와 「地獄変」 등에 보여지는데 작가의 실생활 뿐 만 아니라 일상성에서 알 수 있는 인생 그 자체를 예술과 맞바꿔서 후회하지 않는다고 하는 철저한 예술지상주의가 설명되어지고 있다.)⁷⁾

이와 같이 三好行雄氏는 「戯作三昧」와 「地獄変」에서 두 주인공을 통해 인생 자체를 예술과 맞바꿔도 후회하지 않는다는 철저한 예술지상주의가 그려져 있다고 보았다.

4) 芥川龍之介, 「戯作三昧」 『芥川龍之介全集』, 岩波書店, 1978, p.78

이하, 本稿의 「戯作三昧」의 인용은 위의 책에 의한 것임.

5) 森本 修, 「戯作三昧」論考 『芥川龍之介 I』, 有精堂, 1970, p.75에서 재인용

6) 三好行雄, 『芥川龍之介必携』, 学燈社, 1981, p.36

7) 本稿의 원문번역은 필자에 의한 것임.

芥川은 예술을 사랑하였고 예술로서의 문학을 사랑하였다. 그는 작품 때문에 괴로워했고 작품을 위해 고민했으며 작품과 함께하지 않으면 불안해하였다. 이러한 그가 자신의 예술가적 모습을 작품으로 표현한 것이 바로 「戯作三昧」이며 예술과 선언에 해당하는 작품으로서의 「戯作三昧」 연구는 그 의의가 있다고 본다.

지금까지의 「戯作三昧」의 평가는 馬琴이 창작에 대한 불안과 불쾌로 괴로워하던 중에 손자 太郎의 말이 계기가 되어 창작삼매경에 몰입하게 된다는 점, 그리고 작품 마지막장의 거실 정경 부분의 의미에 대한 부분만을 집중적으로 강조되어 왔다. 芥川가 참고로 한 『馬琴日記抄』와 「戯作三昧」의 細部를 비교하며 芥川의 생활 등을 대입시켜 고찰한 森本修氏의 「「戯作三昧」論考」 『芥川龍之介 I』⁸⁾ 가 그 대표라 할 수 있고, 村橋春洋氏⁹⁾ 나 海老井英次氏의 「「戯作三昧」における藝術と人生」¹⁰⁾ 등 대다수의 작품이 후반부에 치우쳐 있다. 물론 이 작품이 예술과 선언이었다는 점에서 마땅히 그 후반부에 대한 평가는 충실하게 수행되어야 하며 중요하다고 할 수 있다. 하지만 작품의 전반부와 중반부의 검토를 통한 전체적인 분석이 이루어질 때 후반부에 대한 평가 역시 더 큰 의미를 가질 수 있다고 생각한다.

芸術家は非凡な作品を作る為に、魂を悪魔へ売渡す事も、時と場合でやはり兼ねない。これは勿論僕もやり兼ねないと云ふ意味だ。僕より造作なくやりさうな人もいるが(下略)

(예술가는 비범한 작품을 만들기 위해 혼을 악마에게 팔아넘기는 것

8) 森本 修, 「戯作三昧」論考 『芥川龍之介 I』, 有精堂, 1970

9) 村橋春洋, 「芥川龍之介」, 双文社, 1990

10) 海老井英次, 『芥川龍之介研究』, 明治書院, 1995

도 때와 경우에 따라서 할 법하다. 이것은 물론 나도 할 수도 있다는 의미이다. 나보다 조작 없이 할 것 같은 사람도 있지만(下略))

이것은 『芸術その他』의 일부분이다. 여기에서 三好行雄氏は 「地獄変」의 良秀를 연상하는 것은 자연스러운 것이며 美의 완성에 오로지 정진을 다하는 良秀의 자세는 唯美主義의 전형이다. 美의 의식은 예술을 창조해 내는 의식인 것과 동시에 芥川の 경우 의식적으로 예술을 만들어 내는 것의 근거이다¹¹⁾라고 하였다. 이처럼 악마에 혼을 팔고 예술의 완성을 추구한 良秀의 의미는 芥川 자신이 말하고자 한 이상형인 것이다.

그림을 완성한 뒤 주인공 良秀의 자살에 대해 宮本顕治氏は 「敗北의 文学」에서 「地獄変」을 「道德的な芥川氏の一面はやっばり、良秀に縊れ死の結末をあたえずにはいられなかったのだ。¹²⁾ (도덕적인 芥川の 일면은 역시 良秀를 액사하는 결말을 내지 않을 수 없었다.)」라고 하면서 그가 자신의 예술을 위해 사랑하는 딸의 죽음을 방치할 수밖에 없었던 도덕적, 윤리적인 죄의 가책으로 자신 또한 자살할 수밖에 없었다고 이해하고 그의 휴머니즘이 그의 예술지상주의를 장애한 결과로 해석해 패배의 문학이라고 단정 짓고 있다.

또한 岩上順一氏は 「地獄変」의 테마는 「戯作三昧」의 그것과 같이, 예술과 도덕과의 모순 확인이고 예술가는 美의 진실을 위해서 절대로 도덕을 무시할 수 없고 良秀의 죽음을 예술지상주의의 반성 내지 후퇴라는 의견 또는 예술에 대한 도덕의 부활이라고 하고 있다.¹³⁾

반면에 「地獄変」을 「예술을 위해서는 어떠한 것도 감수한다고 하는

11) 三好行雄, 『芥川龍之介必携』, 学燈社, 1981, p.7

12) 三好行雄, 「地獄変」について 『芥川龍之介 I』, 有精堂, 1970, p.44

13) 三好行雄, 「ある芸術至上主義者」 『芥川龍之介論』, 筑摩書房, 1993, p.109

예술가의 혼을 긍정적으로 그린 작품이다」라고 규정한 和田繁一郎氏は 良秀는 도덕적 가책이 원인으로 자살했다고 하는 설에 의문을 가지고 딸을 죽음으로 이끈 자는 절대적으로 大殿이었고 良秀의 죽음의 원인은 딸의 죽음에 있다¹⁴⁾라고 했다. 그리고 三好行雄氏は 「良秀의 죽음은 도덕과 예술의 상극이라고 하는 형태로는 결코 이해할 수 없다」라고 하면서 良秀의 죽음을 적극적인 자결로서 보아야한다고 하며 「残余의 人生으로서의 그 자신의 현실적, 육체적 존재는 無에 지나지 않는다」¹⁵⁾라고 하였다.

이와 같이 良秀의 예술에 대한 논의는 三好行雄氏를 비롯한 많은 논자가 良秀의 예술에 대한 태도나 죽음에 대한 해석에 중점을 두고 행해져 왔고 딸의 燒死라는 희생을 감수함으로써 자신의 예술의 경지에 오를 수 있었던 良秀의 예술에 대한 태도와 예술지상주의와 윤리 문제를 두고 비판, 모순 혹은 예술지상주의의 반성이라는 견해가 대표적이었다.

본 논문에서는 주인공 良秀와 大殿를 너무나 잔인하고 불타오르는 마차 속에서 燒死하는 딸과 원숭이 良秀를 불쌍하다고 동정하거나 딸을 죽인 죄책감으로 자살했다는 예술지상주의 반성이라는 관점에서 보기보다는 예술을 위해서는 어떠한 희생도 불사한다는 철저한 예술지상주의를 추구한 주인공 良秀를 통해 芥川の 예술관을 분석해 보고자 한다.

「戯作三昧」는 일상생활 속에서 예술가로서의 고민하는 모습과 예술 세계로의 몰입 과정이 잘 나타나 있고 「地獄變」은 주인공 良秀는 일상생활에의 잡념이 전혀 없는 오직 예술만을 위해 살아가는 예술가로서의 모습을 그리고 있다. 특히 「地獄變」은 芥川를 예술지상주의의 정점에 올려놓는 작품으로 평가되어지고 있고 예술을 위해서는 어떠한 희생도 불사한다는 예술관을 가진 주인공 良秀는 芥川가 추구한 예술가로서의 이상이였다.

14) 笠井秋生, 『芥川龍之介作品研究』, 双文社, 1993, p.88

15) 三好行雄, 『芥川龍之介必携』, 学燈社, 1981, p.95

따라서 본 논문에서는 「戲作三昧」와 「地獄變」은 예술가로서의 芥川의 내면을 엿 볼 수 있는 작품이라고 보고 두 작품을 비교 분석하여 두 주인공 속에 투영된 芥川의 예술가상을 파악해보고자 한다.

II. 本論

1. 芥川龍之介의 인물과 문학

芥川은 1892년 3월1일에 東京市 京橋區에서 태어났다. 그러나 芥川가 생후 7개월쯤 되던 때에 모친이 발광을 하여 芥川家에서 자라게 되었고 1904년 12살이 되던 해에 芥川家에서 정식으로 양자의 절차를 밟았으나 그 2년 후에 모친이 정신 병원에서 죽게 된다.

소학교 시절 瀧沢馬琴의 『南総里見八犬伝』을 비롯하여 式亭三馬, 近松門左衛門 등의 江戸문학과 泉鏡花 등의 明治문학을 즐겼고 중,고등학교 시절에는 幸田露伴, 樋口一葉 등의 작품을 비롯하여 夏日漱石, 森鷗外 등의 현대 작가와 입센, 아나톨 프랑스, 투르게네프 등의 문학의 폭을 넓혔으며 특히 스트린드베리, 보들레르, 와일드 등 19세기 말 문예를 탐독하였다.¹⁶⁾

이와 같은 독서에의 열정은 문장을 만들어 가는데 흥미를 느끼게 하였고 고등학교 시절 동급생인 菊池, 成瀬, 松岡등은 芥川의 장래를 결정하는 하나의 요인이 되었으며 소설가 芥川의 탄생에 큰 역할을 하였다고 본다.

1913년 芥川은 동경제국대 영문과에 진학한다. 당시의 문단은 자연주의 사조를 대신해 향락주의 경향이 강하였으나 반면 그는 지식욕과 교양욕, 지적 허영심에 의해 학생시절 철학적인 사색을 하게 되었다.¹⁷⁾

16) 福田清人, 『芥川龍之介』, 清水書院, 1967, pp.20-21

17) 福田清人, 『芥川龍之介』, 清水書院, 1967, p.33

1914년에는 동인 잡지 제3차 『新思潮』가 창간돼 芥川도 참가하였고 창간호에는 柳川隆之介라는 필명으로 아나톨 프랑스의 바르타자르의 번역을 게재하여 최초의 문학 작품을 발표하였다. 5월호에는 소설로는 처녀작인 「老年」도 발표했고 그 외에 「青年の死」 등 詩歌를 포함한 2, 3의 습작을 발표하지만 그다지 주목받지는 못하였다.

1915년에 『帝国大学』에 『今昔物語集』에서 소재를 구한 단편 「羅生門」이 발표되고 「羅生門」발표이후 동급생들과 작가로서의 성장에 결정적인 계기를 준 夏目漱石의 문하생이 되어 그가 작고하기 까지 1년 남짓 본격적인 문학 수업을 하게 된다. 이때 제4차 『新思潮』를 발간하는데 여기에 그의 출세작 「鼻」를 발표하여 夏目漱石의 격찬을 받는다.¹⁸⁾

이후 「手巾」와 「芋粥」의 성공으로 신진 작가로서의 지위를 굳히게 되는데 반면에 문단적으로 대립해 있던 자연주의 작가들의 비판도 적지 않았다. 이런 상황 속에서 芥川은 예술파를 선언하게 되고 예술가적 자세를 작품으로 표현한 것이 「戲作三昧」이다. 이 작품에는 주인공 馬琴을 통해 芥川의 대리 고백을 한 것으로 주인공은 자신만의 작가적 자존심을 지키려 하지만 주변 인물들에 의해 갈등과 불안을 느끼게 되고 결국 예술인과 생활인으로서의 갈등은 계속될 것이라는 것을 보여주고 있다. 그 이듬해 발표한 「地獄變」에서는 가장 사랑하는 딸을 묻고 地獄圖를 완성함으로써 세속적인 것을 넘어선 완전한 예술지상주의를 완성하였고 그것은 芥川이 그리던 이상적 예술가상이었던 것이다.

芥川의 만년의 비극은 고유의 예술지상주의의 동요와 함께 시작된다. 1920년부터 1922년을 과도기로 하여 芥川은 자신의 예술관의 정정을 강요당하고 마르크시즘의 대두 등 시대의 동향에도 휩쓸려 작품도 점차 암울한 심정으로 기울기 시작했고 건강도 점차 악화되어 갔다. 그런 상황 속에서

18) 최재철, 『일본문학의 이해』, 민음사, 1995, p.142

도 「玄鶴山房」가 쓰여 졌고 가공의 동물을 이용하여 인간 사회의 통렬한 허상을 묘사한 「河童」도 결국 河童는 河童일 뿐이고 인간은 인간일 뿐이라는 것으로 이어지는 극도의 절망을 묘사하고 있는 작품이다. 이러한 심리적 불안과 신경쇠약으로 마침내 1927년 7월 24일 새벽 芥川은 「ほんやりした不安」이라는 말을 남기고 자택에서 자살을 하였고 그의 유고작으로 「齒車」, 「或阿呆の一生」 등이 남겨졌다.

芥川은 大正期の 頂点의 작가로서 그의 죽음은 大正期에서 昭和期로 넘어가는 어수선한 전환기와 더불어 단순한 한 문학 작가의 죽음을 초월한 상징성을 띄면서 同時代의 이목을 집중시키는 사회적 사건이었다.¹⁹⁾

2. 「戯作三昧」의 作品分析

2-1. 「戯作三昧」의 위치

「戯作三昧」는 「地獄変」과 함께 일련의 예술가 소설에 해당하는 작품으로 大阪毎日新聞의 석간에 大正6년(1917)10월 20일부터 11월 4일까지 15회에 걸쳐 연재된 芥川의 신문 연재소설 제1작이다. 이 작품은 『馬琴日記鈔』를 소재로 『南総里見八犬伝』의 작자인 馬琴의 1831년 9월의 어느 하루를 그린 단편소설이다.²⁰⁾ 널리 문예의 대중화가 진행되는 추세에 있어서

19) 고영자, 『일본 문학』, 탕자 출판사, 2003, p.113

20) 〈戯作〉: 近世後期に江戸でおこった小説類の総称。一八世紀半ば、小説界の中心が京坂から江戸に移り、知識人が新しい様式の小説を書き出し。「戯れにつくること。また、その作品」の意で著書に「戯作」と付したのが起源。(金田一春彦外5人, 『三省堂国語辞典』, 三省堂, 1980)

작가의 태도를 되묻는 움직임이 있었고 「戲作三昧」는 이런 배경 속에서 예술가로서의 자세와 심경을 테마로 쓰여 졌다고 할 수 있다.

森本修氏は「戲作三昧」는『馬琴日記鈔』에서 소재를 가져왔지만 그것에 의해서 창작자 馬琴의 생활과 심리를 객관적으로 묘사하려고 한 것이 아니라 「戲作三昧」는 芥川 자신의 심정이나 사상을 馬琴에 기탁해서 나타낸 작품이라고 하였다.

戲作三昧は彼の創作的告白でなくしてなんであらう。ただ彼が世の所謂告白小説家よりもっと芸術家であるために、曲亭馬琴をといて、告白の代理をせしめたのにすぎないと思う。21)

(「戲作三昧」는 그의 창작적 고백이 아니고서 무엇이겠는가. 다만 그가 세상의 소위 고백 소설가보다 더 나은 예술가이기 때문에 馬琴을 꼭두각시 삼아 고백의 대리를 한 것에 지나지 않는다.)

그리고 菊池 寛은 위와 같이 평하면서 「戲作三昧」는 馬琴을 꼭두각시 삼아 고백의 대리를 한 것이라고 하였다. 그리고 자신의 사상, 감정의 문제를 특별히 馬琴을 빌린 직접적인 이유로 蒲池氏は「『八犬伝』 또는 馬琴에 대한 경의, 관심과 芥川가 『馬琴日記鈔』를 읽고 馬琴속에서 자신의 심경과 공통되는 점을 상당히 발견하였고 馬琴을 소설중의 인물로서 만들어 냄에 따라 자기를 표현해낼 자신감과 단서를 얻었다」라고 논하고 있다.22)

이와 같이 芥川는 유년시절부터 『南総里見八犬伝』을 탐독하였고 자신의 사상과 감정을 표출하고 싶어 馬琴을 주인공으로 삼았던 것 같다.

21) 森本 修, 「戲作三昧」論考 『芥川龍之介 I』, 有精堂, 1970, p.75에서 재인용

22) 前掲書 21)

芥川은 大正期 자연주의 작가들이 그렸던 자기 자신의 실생활과 심정을
여과 없이 그리는 것에서 참된 예술을 발견할 수 없다고 믿고 있었다. 芥
川은 자신이 가지고 있던 문제를 소재로 하여 고뇌하는 자기 자신을 그리
는 대신 馬琴을 통해 묘사함으로써 자기 자신의 마음을 대신하고 싶었던
것 같다.

2-2. 馬琴과 등장인물들

「戲作三昧」는 덴보(天保) 2년 9월 어느 날 오전 간다토보초(神田同明町)
의 목욕탕 마쓰노유(松の湯)에서 시작된다. 森本 修氏は 「1장에서 5장
까지의 무대인 목욕탕 장면은 『馬琴日記抄』에서 힌트를 얻었다」²³⁾고 말
하고 있다.

마치 전쟁터와 같은 떠들썩한 목욕탕의 정경은 그야말로 혼잡하고 각양
각색의 사람들이 뒤섞여 있고 모든 계층의 사람들이 나신인 채 움직이고
있는 목욕탕이란 공간 설정은 인생 그 자체를 상징하는 의미로서 선택되어
졌다고 생각한다. 동시에 馬琴이 처해 있는 실생활을 그대로 나타낸다고
할 수 있다.

狭い流しにはさう云ふ種々雑多な人間がいずれも濡れた体を滑らかに光
らせながら、濛々と立ち上がる湯煙と窓からさす朝日の光との中に模糊
として動いている。その又騒ぎが一通りではない。(中略)すべてがま
るで戰場のように騒々しい。²⁴⁾

(좁은 탕 속에는 잡다한 인간이 저마다 벗은 몸을 매끄럽게 비추면서

23) 前掲書 21) p.72

24) 「戲作三昧」 p.42

자욱하게 피어오르는 뜨거운 목욕탕의 수증기와 창문에서 비치는 아침 햇살 속에서 희미하게 움직이고 있다. 그 혼잡 또한 보통이 아니다. (중략) 모두가 마치 전쟁터와 같이 떠들썩하다.)

반면에 馬琴은 전쟁터와 같은 떠들썩한 목욕탕의 동적인 풍경과는 완전히 대조를 이루는 정적인 존재로 나타난다.

その混雑の中に静かに垢を落としている、六十あまりの老人が一人あった。(中略) 皮のたるんだ手や足にもどこかまた老年に抵抗する底力が残っている。25)

(그 혼잡 속에 조용히 때를 밀고 있는 60남짓의 노인이 한 명 있었다. (중략)피부가 처진 손이나 발에도 어딘가 노년에 저항하는 저력이 남아 있다.)

복잡하고 시끄러운 목욕탕의 분위기는 고유한 자기의 세계에 존재하고 있는 주인공의 모습을 또렷하게 부각시키기 위해 대조적으로 설정한 것이라고 본다. 또한 피부가 처진 손이나 발에도 어딘가 노년에 저항하는 저력이 남아있다는 馬琴의 외형묘사를 통해 세상 한가운데에 있으면서도 세상에 의해 동요됨 없이 자기 자신을 지키려는 그의 내면적인 힘까지도 느낄 수가 있다

이처럼 작품 초반에 대중 목욕탕을 무대로 설정한 것은 서민사회에서 대중의 관심을 가장 리얼하게 드러내는 곳이었고 馬琴이 실제로 자신만의 예술세계를 고집하느냐 세속적인 것에 영합하느냐를 고민했음을 보여주기 위한 설정이라고 본다.

25) 「戯作三昧」 p.43

목욕탕 속에서 가장 처음 馬琴과 만나게 되는 인물이 <近江屋平吉>이다. 그의 등장은 목욕탕 안에서 혼잡한 가운데 조용히 구석을 차지하고 있는 馬琴의 세계를 파괴하는 형식으로 이루어진다. 그리고 이미 몸에 기름기가 빠져 윤기가 없고 잔주름이 많은 그리고 죽음을 의식하고 있는 馬琴에 반해 혈색이 좋고 원기 왕성한 인물로 묘사되고 있는 것으로 보아 우선 외형적인 면에서 대조적인 존재이며 자신의 소설에 대한 애독자로서의 호의와 그 소설 작품에 대한 잘못된 감상법을 가진 데 대한 경멸감을 동시에 가지고 있는 존재이다. 외형적인 신체적 대조와 작품에의 몰이해 그리고 馬琴의 평화로운 세계를 파괴시킨 존재로서 近江屋平吉는 묘사되어져 있지만 애독자로서의 호의에는 미워하지 않는 일면을 가지고 있다.

다음으로 만나는 인물 <すがめ (사팔뜨기)>는 외형이 馬琴의 작품에 대해 비판적 시선으로만 일관하는 내면적으로도 편견을 가진 인물로서 표현되어지고 있는 듯하다.

馬琴なんぞの書くものは、みんなありや焼け直しでげす。早い話が八犬伝は、手もなく水滸伝の引撮しちゃげえせんか。(中略)ところがそこへ又つぶ京伝の二番煎じと来ちゃ、呆れかえて腹もたちやません。(中略)そこへいくと、一九や三馬は大したものでげす。あの手合いの書くものには天然自然の人間が出ているやす。決して小手先の器用や生嚙りの学问で、捏ちあげたものちやげません。(中略)兎に角、馬琴は食はせ物でげす。日本の羅貫中もよくできやした。26)

(馬琴따위가 쓰는 것은 모두 남의 작품을 재탕한 것입니다. 성급한 말이지만 八犬伝은 水滸伝을 완전히 베껴 쓴 것입니다. (중략) 게다가 또 京伝의 재탕이라니 기가 막혀 화도 나오지 않습니다. (중략) 게기에 비하면 一九나 三馬는 대단하지요. 그 작가들의 작품에는 천연 자연의

26) 「戯作三昧」 p.51

인간이 그려져 있어요. 결코 잔재주에 뛰어난 수박 걸 활기 식의 학문으로는 대강 지어낸 것이 아닙니다. (중략) 어쨌든 馬琴은 걸만 그럴 듯한 거라구요. 일본의 羅貫中이라니 당치도 않는 말입니다.)

すがめの 이와 같은 비판은 당시 자연주의 계통의 사람들이 芥川에게 한 비판이라고 할 수 있으며 당시 「手巾」와 「芋粥」등을 발표하여 신진작가로서 제일인자로 주목받고 있던 그였지만 그 일면에 항상 악의에 찬 비평이 따라다녔던 것도 간과할 수 없다.

『中央公論』에 발표한 「手巾」와 「芋粥」에 대해 자연주의 작가인 田山花袋氏は 다음과 같이 말하였다.

かういう作品の面白味は私にはわからない、どこが面白いのかという氣がする。何に意味感じて作者が書いているのか少しもわからない。27)
(이러한 작품의 재미는 나로서는 모르겠다. 어디가 재미있는가라는 느낌이 든다. 무엇에 의미를 느끼고 작자가 쓰고 있는지 조금도 모르겠다.)

이것은 당시 자연주의 문학에서 芥川의 작품에 대해 기교만을 중시한다고 하여 경시하는 경향을 반영한 것이라 할 수 있다.

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、危険も又少くない。と云ふのは、その悪評を是認するために、勇氣が喪すると云ふ意味ではなく、それを不認するために、その後の創作的動機に、反動的なものが加わ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

27) 前掲書 21) p.78

結果、奇形的な芸術を創造する怖があると云ふ意味である。時好に投ずることのみを目的としている作者は別として、少しでも気魄のある作者なら、この危険には存外陥りやすい。だかた馬琴は、この年までは自分の読本に対する悪評は、成る可く読まないやうに心がけて来た。が、さう思ひながらも亦、一方にはその悪評を読んで見たいと云ふ誘惑がないでもない。今、この風呂で、この小銀杏の悪口を聞くやうになったのも、半はその誘惑に陥ったからである。28)

(馬琴의 경험에 의하면 자신의 요미혼에 대한 악평을 듣는다는 것은 단순히 불쾌할 뿐만 아니라 위험도 적지 않다. 그것은 그 악평을 시인함으로써 용기를 잃게 된다는 의미가 아니라 그것을 부인하기 위해서 그 후의 창작적 동기에 반동적인 것이 덧붙여진다는 의미이다. 그래서 그러한 불순한 동기에서 출발한 결과 종종 기형적인 예술을 창조할 우려가 있다는 의미이다. 시대의 유행을 쫓는 것만이 목적인 작자는 제외하고 조금이라도 기백이 있는 작자라면 의외로 이 위험에 빠지기 쉽다. 따라서 馬琴은 지금까지 자신의 소설에 대한 악평은 될 수 있는 한 읽지 않도록 유의해 왔다. 하지만 그렇게 생각하면서도 또 한편으로는 그 악평을 읽어보고 싶은 유혹이 없는 것도 아니다. 방금 이 목욕탕에서 사팔 뜨기의 욕설을 듣게 된 것도 절반은 그 유혹에 빠졌기 때문이다.)

이 부분은 馬琴에 의해 이야기 되어진 자작의 악평에 대한 기분을 나타낸 것이고 자작에 대한 비평을 의식한 芥川の 감정이 잘 나타나 있다. 그는 고유한 자신만의 창작세계를 지켜나가려는 의식 있는 작가로 외부세상과 교섭하지 않고 자신만의 작가적 정신을 지키려고 하는 존재이지만 자신의 잣대로 외부세계를 판단하고자 하는 그를 평가함에 있어 상반된 의견을 제시하는 애독자와 비평가의 존재는 芥川를 평가하는 동시대 비평가들의

28) 「戯作三昧」 p.51

두 부류를 의미하고 있다고 할 수 있다.

그는 불쾌한 마음으로 목욕탕을 나와 すがめの 비판을 하나하나 면밀하게 검토하고는 일고의 가치도 없는 우론이라는 판단을 내리게 된다. 馬琴은 상대에게 우월한 의식을 가지고 있지만 불쾌감은 감출 수 없고 사팔뜨기가 자기에게 악의를 갖고 있었기 때문에 불쾌하고 또 자기를 불쾌하게 만든 장본인이 다른 사람도 아닌 저 사팔뜨기라는 사실 때문에 더욱 불쾌하게 된다.

馬琴이 세 번째로 만나는 인물은 출판업자인 <和泉屋市兵衛>이다. 和泉屋市兵衛는 馬琴에게 원고를 부탁하기 위해 서재에서 기다리고 있었는데 이러한 장면 설정은 서재가 의미하는 예술세계와 출판업자로 대표되는 현실과의 극명한 대조를 보이기 위한 장치이며 목욕탕에서 고민하고 있던 창작상의 문제와도 연결된다고 본다.

この男は不思議な性格をもっている。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。しない所か、何時で、正反対になって現れる。だから、彼は大いに強硬な意志を待っていると、必ずそれに反比例する、如何にも柔しい声を出した。29)

(이 남자는 이상한 성격을 갖고 있다. 겉으로 드러나는 행동과 내면적인 심경이 대부분 일치하지 않는다. 일치 하기는 커녕 언제나 정반대로 나타난다. 그래서 그는 강경한 의지를 갖고 있으면 있을수록 반드시 어떻게든 거기에 반비례하는 부드러운 목소리로 이야기를 하고는 했다.)

이 부분에서는 馬琴이 생각하는 출판업자의 이면적인 모습을 표현한 것

29) 「戯作三昧」 p.56

으로 馬琴이 출판업자를 신뢰하지 않는다는 것을 알 수 있고 불쾌한 내면 상태가 전해진다. 馬琴은 작가로서 생계를 이어나가고 있었기 때문에 和泉屋市兵衛와는 현실적인 관계를 맺고 있다고 할 수 있고 벗어나고 싶은 현실을 상징하는 인물이라고 할 수 있다. 馬琴은 和泉屋市兵衛와의 만남으로 인하여 출판업자로부터 재료를 얻어 작품을 쓰고 돈을 받는 職人の 신분으로까지 추락하게 된다. 여기에 이르러 馬琴의 슬픔이 하등한 세상에 사는 인간의 불행이라 한다면 그의 회상을 통해서 등장하는 작가 지망생인 <長島政兵衛>는 이 하등한 세상 속에서 조차 신분상승을 도모하는 하등한 존재로서의 인물이라 할 수 있다. 앞의 近江屋平吉와 すがめ에서는 馬琴이 아직 상대적으로 고등한 존재로서 자신을 지킬 수가 있었다면 和泉屋市兵衛와 長島政兵衛와의 만남에서는 자신 또한 하등한 존재가 되어 더욱더 불안과 불쾌감을 느낄 수 밖에 없다고 생각한다.

자신의 내면에 공존하는 도덕가와 예술가를 불안한 마음으로 응시하고 있던 馬琴에게 때마침 화가인 華山이 찾아오고 이제까지의 인물들과는 달리 심리적으로 가까운 존재라 할 수 있다. 馬琴과 華山은 각자의 예술세계에 대한 각오를 새롭게 하면서 예술과 함께 일생을 보내기로 다짐한다. 그들은 화가와 소설가라는 차이는 있어도 예술가가 가지는 의식과 느낌이 같다는 점에서 일종의 강한 유대감을 느낀다. 그러나 두 사람의 이야기가 개명주의 도서검열에 이르자 서로간의 견해차는 명확해진다. 馬琴은 검열관의 비도덕성을 지적하면서 권력이 문예의 자유로운 발상을 간섭하는 세상의 하등한 점을 맹렬히 비난하고 있다.

改名主など云ふものは、(中略)自分たちの道徳心が、作者より高い氣でいるから、傍痛次第です。云はばあれは、猿が鏡を見て、齒をむきだしているやうなものでせう。自分で自分の下等なのに腹をたててるのです

から。30)

(도서 검열관이라는 자들은 (중략)자신들의 도덕심이 작자보다도 높다고 생각하고 있는데 정말 보고 있자니 가소로울 따름입니다. 비유를 한다면 그것은 원숭이가 거울을 보고 이빨을 드러내고 있는 것 같은 꼴이지요. 자기가 자기의 하등함에 화를 내고 있는 셈이니까요.)

馬琴은 작가가 심혈을 기울여 만든 창작품에 대한 도덕성을 가지고 트집을 잡는 도서 검역관을 맹렬히 비난하면서 권력이 예술가의 창조성을 간섭하는 현실을 통감하며 불안을 느낀다. 하지만 崑山은 도서 검열관이 제 아무리 간섭을 한다고 해도 훌륭한 작품은 반드시 세간의 평가를 받게 되는 것은 당연한 이치로 보고 자신의 창작행위를 통해 존재 가치를 지켜나가는 태도를 보인다. 이처럼 馬琴은 崑山 이전의 인물들로부터 받은 불쾌감은 위안을 받지 못하고 도리어 같은 예술가이면서 서로간의 어긋나는 양상을 보임으로서 불안만을 가중시켰다고 본다.

이상으로 작품의 전반부와 중반부에 등장하는 인물들에 대해 살펴보았다.

馬琴은 현실을 혐오하고 번뇌에서 벗어나기를 바랐다. 그의 바람과는 반대로 현실로 되돌아 갈 수밖에 없고 현실과의 타협과 그것을 억제하고자하는 작가적 자존심이 馬琴의 내면에 공존하고 있다는 것을 부각시킨 것이 지금까지의 등장인물이었다. 예술에의 몰이해적 측면에서의 대립은 있지만 그래도 어느 정도의 호의를 가지고 있는 <近江屋平吉>에서 일체 악의만을 품고 있는 <すがめ>로 그리고 예술적 정신을 물질로서 보상하려고하는 <和泉屋市兵衛>, 같은 예술가이지만 馬琴으로 하여금 더욱더 불안을 느끼게 하는 <崑山> 등 이러한 인물들은 馬琴에게 점층적으로 불안을 가중 시

30) 「戯作三昧」 p.69

켰다. 이들은 전혀 다른 성격의 소유자인 손자 太郎의 등장에 의한 馬琴의 심경변화에 큰 역할을 한다고 본다.

2-3. 馬琴과 <恍惚한 悲壯한 感激>

馬琴이 자신의 예술적 재능에 대한 회의와 절망을 느껴 조용히 그러나 필사적으로 그 위력과 싸우고 있을 때 할머니, 어머니와 함께 불공드리러 갔던 손자 太郎가 등장한다. 太郎는 馬琴의 <創作三昧境>에 이르는 과정 속에서 아주 중요한 존재로 홀로 서재에서 절망하고 있을 때 太郎는 아이만이 가지고 있는 대담함과 솔직함으로 그의 무릎 위로 기세 좋게 뛰어 올라 더할 나위 없는 기쁨을 안겨준다.

太郎는 그에게 관음보살의 말씀이라고 하면서 「毎日勉強なさい。癩癩を起こしちゃいけません。えらくなりますから辛抱おなさい (매일 공부하세요. 화를 내어서는 안됩니다. 훌륭해 질 테니 참으세요.)」³¹⁾라는 말을 건넨다. 이 말을 들은 할아버지 馬琴은 눈물을 흘리면서 감동하게 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、何時か涙がいっぱいになった。この冗談は太郎が考え出したのか、或は又母が教えてやつたのか、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。

観音様がさう云つたか。勉強しろ。癩癩を起こすな。さうしてもっとよく辛抱しろ。六十何才かの老芸術家は、涙の中に笑いながら、子供のように頷いた。³²⁾

31) 「戯作三昧」 p.76

32) 「戯作三昧」 p.76

(馬琴의 마음에 엄숙한 무엇인가가 순간 번뜩인 것은 이때였다. 그의 입술에는 행복한 미소가 번졌다. 그와 동시에 그의 눈에는 어느새 눈물이 가득했다. 이 농담은 타로가 생각해낸 것인지 혹은 어머니가 가르쳐준 것인지 그것은 그가 물어볼 것이 아니었다. 이때 손자의 입에서 이러한 말을 들은 것이 이상한 것이었다.

관음상이 그렇게 말 했던 거야. 공부해라. 신경질내지마라. 그리고 좀더 참아라 60세의 노예술가는 눈물 속에 웃으며 아이처럼 고개를 끄덕였다.)

馬琴이 눈물을 흘리면서 감동한 것은 太郎의 천진하고 순수한 마음이 자신의 마음에 그대로 이어졌기 때문이라고 할 수 있다.

鮮やかに映っている窓の外の空へ眼を落した。老人の心にはこの時「死」の影がさしたのである。が、その「死」は彼を脅かしたそのように忌まわしい何物をも藏していない。(中略) その「死」の中に眠る事ができたならば一無心の子どものように夢もなく眠る事ができたならば、どんなに悦ばしい事であろう。33)

(신선하게 비추고 있는 창 밖의 하늘에 눈을 떨구었다. 노인의 마음에는 이 때 죽음의 그림자가 드리워졌다. 그러나 그 죽음은 그를 위협한 것 같은 불길한 그 어떤 것도 갖고 있지 않았다. (중략) 그 죽음 속에 잠들 수만 있다면 - 천진한 아이들처럼 꿈도 꾸지 않고 잠들 수만 있다면 얼마나 기쁜 일이겠는가.)

위와 같이 탕 속을 무대로 한 도입부에서 馬琴의 마음에 순간적으로 찾아온 죽음이라는 의식을 생각하게 된다. 이 죽음은 생활과 창작이 주는 일

33) 「戯作三昧」 p.43

체의 번뇌에서 벗어나고 싶은 그의 내면을 반영한 것이고 모든 번뇌를 잊을 수 있는 아이들의 잠과 같은 편안한 죽음을 갈구하게 된 것이다.

清水康次氏は 馬琴에게서 보이는 이러한 죽음의 그림자를 가리켜 「현실적 의미에서의 죽음이 아니라 사는 것으로부터 이탈 하는 것. 현실에서 해방되고 싶은 심상이다」³⁴⁾라고 해석하고 있다

無心の子どものように夢もなく眠る事ができたならば、どんなに悦ばしい事であろう。

(천진난만한 아이들처럼 꿈도 꾸지 않고 잠들 수만 있다면 얼마나 기쁜 일이겠는가) ³⁵⁾

작품 전반에 목욕탕에서 馬琴은 위과 같이 독백한 것은 잠시나마 현실에서 이탈하고 싶다는 욕구가 클로즈업되어 있는 것이다. 馬琴에게서 어린이라는 존재는 세속적인 더러움이 없는 앞의 등장인물과는 동떨어진 영역에 위치하면서 늘 많은 사람들과의 관계에서 상처를 받아온 그에게 정신적으로 안정감을 불어 넣어준 존재이다.

村橋春洋氏は 馬琴의 하루를 그린 작품 세계는 극히 평범하고 제목이 말해 주듯이 「이 작품의 주상(主想)이 손자 太郎의 입에서 나온 농담이 계기가 되어 극작삼매경에 도달하였고 그 농담에 예술가로서의 고뇌에서 馬琴을 구하고 작품에 있어서도 가장 중요한 장면이다」³⁶⁾라고 하였다. 하지만 馬琴이 황홀한 감격에 빠지게 되는 계기 즉 손자 말에 대한 부자연스런 당돌함에 대해서 많은 지적이 되어 오고 있고 손자와 인자한 노인이라는

34) 清水康次, 『芥川文学の方法と世界』, 和泉書院, 1994, p.118

35) 「戯作三昧」 p.43

36) 村橋春洋, 「戯作三昧」論 『芥川龍之介』, 双文社, 1990, p.88

구도의 진부함을 지적하였다.

三好行雄氏は 손자의 출현에 대해 다음과 같이 지적하고 있다.

具体的には、孫の口を通じて語られる観音様のお告げという、曖昧な動機でしか馬禁の回心は説明されないし、そのいささか強引な場面転換が戯作三昧の境地自体を、小説全体のコンテクストから浮上した観念の絵にする。十四節と十五節の間に断絶、ないし飛躍の印象を消せないのである。37)

(구체적으로 손자의 말을 통해 전달된 관음상의 가르침이라고 하는 애매한 동기만으로 馬琴의 회심은 설명되지 않으며 다소 강인한 장면 전환이 戯作三昧의 경지자체를 소설전체의 콘텍스트에서 부상한 관념의 그림으로 하고 있다. 14절과 15절 사이에 단절, 내지 비약의 인상을 지울 수 없는 것이다.)

三好行雄氏が 지적한 바와 같이 손자 太郎의 등장이 馬琴의 예술 세계로의 전환이라는 감정기복의 과정에는 비약이 있고 그 장면전환에도 무리가 있다는 것을 간과할 수 없다. 즉 천진난만한 太郎의 말과 행동에 의해 馬琴은 하등한 세상에 사는 인간의 불행을 잊게 되지만 그러나 창작상의 고뇌가 손자 太郎의 한마디로 잊을 수 있는 문제라고는 생각할 수 없기 때문이다.

하지만 太郎가 던진 말 한마디가 馬琴에게 다시 작품에 매진할 수 있는 원동력을 제공하게 되었고 『八犬伝』을 계속 집필해 나갈 자신감을 회복하지 못한 채 언제까지나 절망감속에서 머물러 있었는지도 모를 馬琴을 예술세계에 몰입 할 수 있는 힘을 준 것도 太郎의 말 한마디인 것이다.

37) 三好行雄, 『芥川龍之介論』, 筑摩書房, 1976, p.52

馬琴은 太郎에 의해 내면적 갈등을 극복하고 드디어 모든 것을 떨쳐버린 <創作三昧境>의 세계로 이행하게 된다.

始め筆を下ろした時、彼の頭の中には、かすかな光のようなものが動いていた。が、十行二十行と、筆が進むのにしたがって、その光のようなものは、しだいに大きさを増して来る。(中略)彼の耳にはいつか、蟋蟀の音が聞こえなくなった。彼の眼にも、丸行灯のかすかな光が、今は少しも苦にならない。筆は自ずから勢を生じて、一気に紙の上を滑りはじめる。(中略)しかし光の靄に似た流は、少しもその速力を緩めない。かえって目まぐるしい飛躍の中に、あらゆるものを溺らせながら、澎湃として彼を襲ってくる。彼はついにまったくその虜になった。そうしていっさいを忘れながら、その流の方向に、嵐のような勢で筆を駆けた。38)

(처음 글을 쓰기 시작할 때 그의 머리 속에는 희미한 빛 같은 것이 움직이고 있었다. 하지만 10줄, 20줄을 써 내려 감에 따라 그 빛과 같은 것은 차츰 크기를 더해 갔다.(중략)그의 귀에는 어느새 귀뚜라미 소리도 들리지 않게 되었다. 둥근 사방등의 희미한 불빛이 이제는 조금도 그의 눈에 거슬리지 않는다. 붓은 저절로 기세 좋게 종이 위를 단숨에 써 내려가기 시작한다.(중략)그러나 안개와 같은 빛의 물결은 조금도 그 속력을 늦추지 않는다. 오히려 현기증이 날 정도의 기세 속에 모든 것이 함몰 되면서 무섭게 그를 엄습해 온다. 그는 결국 완전히 포로가 되어 버렸다. 그리고는 모든 것을 잊어버린 채 그 흐름을 따라 폭풍과 같은 기세로 글을 써 내려갔다.)

손자의 말에 의해 창작 삼매경의 세계로 이행하게 되면서 귀뚜라미 소리도 둥근 사방등의 희미한 불빛도 눈에 거슬리지 않고 모든 것을 잊은 채

38) 「戲作三昧」 pp.76-77

폭풍과 같은 기세로 글을 써내려갔다.

그리고 마지막 15장에서 戲作三昧의 황홀한 감격을 그리고 있다.

あるのは、ただ不思議な悦びである。あるい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、どうして戲作三昧の心境が味到されよう。39)

(남은 것은 단지 묘한 희열이다. 혹은 황홀 하리 만큼 비장한 감격이다. 이 감격을 모르는 자가 어떻게 戲作三昧의 경지를 이해하겠는가)

주인공 馬琴은 자신의 작품을 애독하는 사람에게도 악평하는 사람에게도 다 같이 불쾌감을 느끼게 되고 손자의 말에 의해 눈물을 흘리며 창작삼매에 빠지게 된다. 馬琴은 손자의 천진난만한 한 마디에 비로소 현실에서 오는 피로와 불쾌를 잊고 창작의 고뇌에서 자유로워진다. 작품 속에서 馬琴이 느낀 불안은 어느덧 사라지고 <恍惚한 悲壯한 感激>만이 남아 있을 뿐이다.

그러나 芥川는 마지막 부분을 거실의 정경으로 마무리하고 있다.

その間も茶の間の行灯のまわりでは、姑のお百、嫁のお路とが、向かい合って縫い物を続けている。(中略)

きつと又お書き物で夢中になっ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。

困り者だよ。お金にならないのにさ。

お百はこう言って、倅と嫁を見た。宗伯は聞こえないふりをして、答えない。お路も黙って針を運び続けた。蟋蟀はここでも、書齋でも、変りなく秋を鳴きつくしている。40)

39) 「戲作三昧」 p.78

(그 사이에도 거실 안 등 주위에는 시어머니 お百와 며느리 お路가 마주 앉아 바느질을 계속하고 있다.

“틀림없이 또 글쓰기에 열중하고 계실 테지요”

오미치는 바늘에서 눈을 떼지 않는 채 대답했다.

“곤란한 분이셔. 변변한 돈도 되지 않는데 말이야”

이렇게 말하고 お百은 아들과 며느리를 보았다. 宗伯는 못들은 채하고 대답하지 않는다. 오미치도 잠자코 바느질을 계속해 나갔다.

귀뚜라미는 여기서도 서재에서도 변함없이 가을을 울어 짓히고 있다.)

이 부분에서는 거실 안에서 시어머니 お百와 며느리 お路가 바느질을 하고 있고 지금까지 馬琴을 중심으로 전개되어 온 이야기가 馬琴을 제외한 お百을 중심으로 일상적인 생활을 하고 있는 가족을 그리고 있다.

이 부분에 대해 三好行雄氏は 「お百와 お路和 宗伯가 있는 풍경이 馬琴의 <戲作三昧>를 역조사해서 그 고독한 영광을 보다 강조한다는 것은 부정할 수 없다. 그러나 동시에 馬琴이 돌아갈 세계를 독자가 봐 버린 것도 사실이다」⁴¹⁾ 라고 하였고 海老井英次氏は 「芥川가 창작삼매에 몰입하여 일상적인 것을 모두 망각하고 왕자와 같은 馬琴의 묘사로 작품을 끝내지 않고 그것과 대비적인 가족의 모습을 가지고 마무리 짓고 있는 것은 단순히 芥川 작품에 통유하는 패턴의 문제로 정리해서는 안 된다. 이 거실의 정경은 お百의 말에서도 엿볼 수 있듯이 서재에서 창작삼매에 빠져 왕자처럼 되어 있는 馬琴의 모습을 상대화해 버리는 것이고 예술가로서의 그에 대한 생활의 측면으로부터의 시점의 설정일 수밖에 없다」⁴²⁾고 논하고 있

40) 「戲作三昧」 pp.78-79

41) 村橋春洋, 「戲作三昧」論 『芥川龍之介』, 双文社, 1990, p.95에서 재인용

42) 정인문, 『아쿠타가와 류노스케 작품세계의 재인식』, 보고사, 2002, p.84에서 재인용

다.

이처럼 거실전경은 창작삼매에 돌입해 왕자의 모습이 되 있는 馬琴의 절대적 모습을 상대화하고 있고 예술가로서의 그에 대한 생활측면의 설정에 지나지 않으며 お百의 「困り者だよ。お金にならないのにさ。(곤란한 분이서 변변한 돈도 되지 않는데 말이야.)」이란 말에서 お百에 불평에 초점이 되어져왔고 馬琴의 고독을 더욱더 강조한다고 평가 되어져 왔다.

그러나 본 논문에서는 거실의 정경과 창작삼매에 빠진 馬琴의 예술세계를 가치적인 면에서 어떤 것을 우위에 두고 있다고 생각지는 않는다. 거실은 お百의 주된 공간으로서 馬琴이 그 영향력을 행사할 수 없는 공간으로서 의미를 갖는다고 할 수 있는 동시에 馬琴이 서재에서 창작삼매에 몰두해 있는 같은 시간에 거실에서는 바느질과 환약을 만드는 일이 행해지고 있다. お百의 「困り者だよ。お金にならないのにさ。(곤란한 분이서 변변한 돈도 되지 않는데 말이야.)」의 말은 馬琴의 예술세계와는 다른 가치기준을 의미하고 있으며 예술의 세계와 실생활을 의미하는 거실과 서재라는 공간은 단지 각각 다른 가치기준으로 인해 서로의 세계를 이해 포용하지 못하고 있다고 생각한다.

蟋蟀はここでも、書齋でも、変りなく秋を鳴きつくしている。43)

(귀뚜라미는 여기서도 서재에서도 변함없이 가을을 울리고 있다)

이 부분은 마지막 결말 부분으로 유구한 자연에 포섭되어 있는 인간 삶에서 묵묵히 바느질을 하고 있는 お百와 お路, 그리고 창작에 몰두하고 있는 馬琴을 그리고 있다. 이것은 작품 속에 예술 삼매경의 세계와 현실의 일상생활은 병존하고 있음을 의미하고 서재를 벗어나는 순간 일상생활에서

43) 「戯作三昧」 p.79

오는 불쾌와 불안은 다시 시작될 것임을 암시하고 있다고 생각한다. お百의 불평은 예술가의 삶에서 결코 피할 수 없는 삶의 한부분이며 결코 간과할 수 없는 것이다.

마지막 거실의 정경부분은 馬琴이 느낀 <恍惚한 悲壯한 感激>은 오래 지속되지 않는다는 사실을 증명하고 있고 <서재>라는 공간을 벗어나는 순간 馬琴의 갈등은 계속될 것이고 현실적인 것 그것을 완전히 버리지는 못할 것이라고 본다. 이것은 芥川가 느끼던 예술인과 생활인으로서의 갈등의 의식적인 표출임과 동시에 그가 건너야 했던 현실적인 문제이기도 했을 것이다.

3. 「地獄變」의 作品分析

3-1. 「地獄變」의 위치

「地獄變」은 大阪毎日新聞에 1918년(大正7년) 5월 1일부터 22일까지 20회에 걸쳐 연재된 단편소설로 신문에 처음 발표된 후 제 3 단편집 『傀儡師』(1919년)에 수록되었다. 44) 大正7년은 芥川로서 생활상의 전기가 된 해로서 우선 이 해에 결혼을 하였고 해군기관학교를 떠나 창작생활에 전념하는 준비를 진행해가던 시기였다. 이 때 쓰여진 「地獄變」은 그 나름대로의 책임과 결의를 담아낸 작품이라 할 수 있고 문단적으로 대립하고 있던 正宗白鳥氏 조차 「이 한 편을 가지고 芥川の 최고 걸작으로써 칭찬하기에 주저하지 않는다. 明治이래의 일본 문학사에 있어서도 특이의 광채를 발하

44) 三好行雄, 「地獄變」について 『芥川龍之介 I』, 有精堂, 1977, p.88

고 있는 명작이다」⁴⁵⁾라고 평했던 것처럼 芥川の 문학의 최고봉의 하나로 보는 견해가 압도적으로 많다.

「地獄變」은 지옥을 나타내는 그림의 줄임말로 죽은 사람이 지옥에서 고통을 받는 광경을 그린 그림을 가리키며 세속의 권력자인 大殿와 일본 제일의 화가인 良秀와의 비장한 대립을 大殿에게 20년이나 시중들던 하인의 말을 빌려 전개하는 방식을 취하고 있다. 大殿로부터 지옥변의 병풍을 그리도록 명령을 받은 화가 良秀가 사랑하는 딸을 희생시키면서까지 그 완성에 힘을 쏟는다는 스토리에는 확실히 예술지상주의에 살아가는 인물이 조형되어 있다.

3-2. 良秀와 등장 인물들

왕조시대 堀河의 大殿에게 비호를 받고 있는 고명한 화가 良秀는 추한 용모에다 인간적인 미덕을 하나도 갖추지 못했기 때문에 누구에게나 미움을 받지만 그 자신은 天下第一의 화가라고 하는 자부심을 가진 예술가로서 삶을 영위하고 있다.

見た所はただ、背の低い、骨と皮ばかりに瘦せた、意地の悪そうな老人でございました。それが大殿様の御邸へ参ります時には、よく(中略)、人がらはいたって卑しい方で、なぜか年よりらしくもなく、唇の目立って赤いのが、その上にまた気味の悪い、いかにも獣めいた心もちを起こさせたものでございます。⁴⁶⁾

(보기에는 단지 키가 작고 뼈와 가죽만 남아 여위고 심술궂을 것 같은

45) 清水 勝, 『文芸読本 <芥川龍之介>』, 河出書房新社, 1975, p.48

46) 芥川龍之介, 「地獄變」 『芥川龍之介全集』, 岩波書店, 1978, p.186

이하 本稿의 「地獄變」 인용은 위의 책에 의한 것임.

노인 이었습니다. 그것이 오오도노의 대저택에 들어갈 때에는 자주(중략), 인품은 비열한 편이고 웬지 나이답지 않게 입술이 유난히 붉은 것이 게다가 기분 나쁜 짐승 같은 감을 일으키게 했습니다.)

주인공 良秀를 심술궂고 비열하며 기분 나쁜 짐승 같은 느낌을 느끼게 한다는 부분에서도 알 수 있듯이 사람들에게 미움 받는 존재로 묘사하고 있고 걸모습은 너무나도 형편이 없고 싫은 정도가 아니라 불쾌감조차 불러 일으킬지도 모르는 존재로 취급되고 있다.

吝嗇で、慳貪で、恥知らずで、怠け者で、強欲で一いや、その中でも取り分けしいのは横柄で、高慢で、いつも本朝第一の絵師と申すことを、鼻の先へぶらさげている事でございます。(47)

(인색하고 욕심 많고 부끄러움을 모르고 게으름뱅이 인테다가 만족할 줄 모르는 욕심쟁이로 그중에서도 특히 심한 것은 방자하고 교만하고 몇 번이나 일본 제일의 화가라는 것을 늘 코끝에 달고 있는 것이겠지요)

그리고 인간적인 면에서도 인색하고 욕심 많으며 교만하다고 하여 타인으로부터 비난을 받고 있으며 행동거지가 원숭이 같다고 하여 사루히데(猿秀)라는 별명까지 붙게 되었다. 이와 같은 良秀에게 있어서 단지 하나의 인간다운 애정을 느끼게 하는 존재는 그의 외동딸이 있었다. 그녀는 아버지와는 달리 애교가 있는 딸로서 일찍이 어머니를 여윈 탓인지 생각이 깊고 나이에 비해 영특한 아이로 사람들로부터 사랑받고 있었다. 자신이 믿는 예술을 위해서는 타인의 고통쯤은 아랑곳하지 않는 냉혹한 良秀이지만

47) 「地獄変」 p.191

딸에 대해서만큼은 인간다운 애정을 가지고 있었다.

大殿은 시대의 권력자이고 현실의 지배자인 藤原道長の 모습을 투영한 인물로 良秀와 大殿은 어떤 의미에서는 상당히 닮아 있으면서도 동시에 대조적인 개성이 이 소설의 내부에 일종의 긴박감을 불러일으키고 있다. 良秀는 생활의 장에서는 大殿의 비호를 받고 살아가는 그였지만 예술가로서는 大殿의 면전에 건방진 광언을 할 수 있는 특별한 존재였다. 良秀의 예술은 大殿의 권력이 미치지 못하는 세계에 존립했고 그것에 관한 良秀는 현세의 권력과 대결할 수 있는 유일한 존재였다. 비극은 大殿가 자신의 권력으로도 감히 침범할 수 없는 良秀의 예술세계대신 良秀의 사랑하는 딸을 자신의 권력으로 불러들이고 소유하려고 하면서 시작된다. 그러나 大殿가 뜻대로 되지 않자 결국 良秀를 벌주려는 의도로 良秀에게 흉측하고 무서운 그림인 地獄図를 그리도록 명한다. 良秀가 병풍제작에 매달리고 있을 때 악몽을 꾸게 된다.

何、己に來いと云うのだな。一どこへどこへ來いと?奈落へ來い。炎熱地獄へ來い。一誰だ。そう云う貴様は誰だ。一誰だと思つたら一うん、貴様だな。己も貴様だろうと思っていた。なに、迎えに來たと?だから來い。奈落へ來い。奈落には一己の娘が待っている。48)

(뭐 나에게 오라고 말하는 구나-어디로- 어디로 오라고?)

나락으로 와라. 화열지옥으로 와라. - 누구냐? 그렇게 말하는 너는. - 너 누구냐? -음 당신이었군. 나도 당신이라고 생각했어. 뭐 날 데리러 왔다고? 그러니까 와라 나락에 와라. 나락에는 -내 딸이 기다리고 있다.)

48) 「地獄變」 p.198

이 꿈의 장면을 三好行雄氏は 「良秀는 자신을 지옥으로 부르는 성주의 화신을 보고 성주의 의도를 명료하게 알아차린 良秀가 병풍 그림의 완성과 함께 다가 올 자신과 딸의 운명을 예감했다」⁴⁹⁾ 하였다.

그러나 당시의 芥川는 의식적 예술 활동을 주장하였던 때였다.

藝術活動はどんな天才でも意識的なものなのだ。

(예술 활동은 어떠한 천재라도 의식적인 것이다)⁵⁰⁾

芥川는 모든 부분을 지성의 지배 하에 두려하였으며 작가의 엄밀한 계산과 배려를 독자들은 발견해야 한다고 하였다

이러한 예술관에 입각해서 생각한다면 良秀의 꿈을 무의식적으로 취급했던 것은 아니라고 할 수 있다. 따라서 良秀의 꿈의 장면을 의식 가능한 세계의 표현으로 이해한다면 꿈의 대화 속에 나온 나락이라는 것은 현실의 사태에 대한 良秀의 의식이었다고 하겠다.

그리고 良秀는 사물을 보지 않고는 그림을 그리지 못하는 성벽이 있다. 그래서 地獄圖를 그리면서 제자들을 모델로 하여 사슬에 묶인 나체를 그리고, 化鳥에 쫓기는 미소녀를 그리고 갑자기 뱀이나 꿈쩍스런 짐승들이 뛰어 나오게 하면서 고통에 일그러지고 기절할 듯 놀라는 제자들의 모습을 태연자약하게 화폭에 담았다. 이런 온갖 잔인한 방법을 동원하여 밤낮으로 고심한 끝에 地獄圖가 거의 완성 단계에 이르렀으나 다만 수레를 탄 채 타들어 가는 장작더미 속에 타 죽어 가는 사람의 모델이 필요하여 고민한다.

が、その冬の末に良秀は何か屏風の画でじゆうにならない事が出来たの

49) 三好行雄, 「地獄變」について 『芥川龍之介 I』, 有精堂, 1977, p.91

50) 国末泰平, 「地獄變」 『芥川龍之介の文学』, 和泉選書, 1997, p.81

でございまよう。それまでよりは、一層容子も陰気になり、物云ひも目に見えて、荒々しくなって参りました。と同時に又のも、下画が八分通り出来上がった俣、更に捗る模様はございません。いや、どうかすると今までに描いた所さえ、塗り消してもしひま兼ねない気色なのでございます。51)

(하지만 그 겨울 끝날 무렵 良秀는 병풍의 그림을 그리는데 있어서 순조롭게 진행하기 어려운 일이 생긴 것 같습니다. 예전과 달리 한층 더 우울한 모습이 되어 말투도 눈에 띄게 거칠어졌습니다. 게다가 병풍의 그림도 초벌 그림이 8할 정도 완성한 채 더 진척될 기미는 보이지 않습니다. 아니 여차하면 지금까지 그렸던 것조차 짓뭇게 버릴 것 같은 기색이었습니다.)

이와 같이 그림이 8할 정도 완성된 채 더 이상 진척되지 않게 되자 고민하다가 良秀는 大殿에게 이 모델을 구해 줄 것을 청했고 大殿은 마음속으로 벌 줄 좋은 기회라 생각하며 잔인한 계책을 세웠다. 마당으로 끌고나온 수레에는 쇠사슬에 묶인 良秀의 딸이 있었고 수레에 불을 붙였다. 눈앞의 炎熱地獄에서 죽어가는 여인이 그가 끄적어도 귀여워한 외동딸인 것은 良秀에게 있어서는 인간적으로 가장 지옥적인 현실이기 때문이다.

良秀のそのときの顔つきは、いまでも私は忘れません。思わず知らず車のほうへ駆けようとしたあの男は、火が燃え上がる同時に、足をとめて、やはり手を指し伸ばしたまま、食い入るばかりの目つきをして、車をつつむ焔煙を吹つけられたようにながめておりましたが、満身にあびた火の光で、しわだらけなみにくい顔は、ひげのさきまでもよく見えます。が、その大きい見ひらい目の中といい、ひきゆがめたくちびるのあたりといい、あるいはまた絶えずひきつっている頬の肉のふるえといい、良秀の心に

51) 「地獄変」 p.206

こもごも往来するおそれと悲しみとおどろきは、歴々とかおに描かれました。首をはねられる前の盗人でも、乃至は十王の庁へ引き出された、十逆五悪の罪人でも、ああまで苦しそうな顔はいたしませんまい。これにはさすがにあの強力の侍でさえ、思わず色をかえて、おそろおそろ大殿様のお顔をあおぎました。

が、大殿様は硬く唇をお噛みになりながら、時々気味悪くお笑いになって、目も放さずじっと車のほうをお見つめになっていらっやいます。52)

(良秀의 그때의 표정은 지금도 나는 잊을 수 없습니다. 정신을 차리지 못하고 수레 있는 곳으로 뛰어나가려는 그 남자는 불이 타오름과 동시에 발을 멈추고 손을 뻗힌 채 어쩔 줄 모르는 눈빛을 하고 연기에 휘감기는 마차를 빨리 들어갈 듯 바라보다가 온몸에 쏟아지는 불빛으로 주름 투성이인 흉한 얼굴은 수염 끝까지도 잘 보입니다. 그렇지만 그 크게 뜬 눈 속, 일그러진 입술 언저리, 혹은 경련을 일으키고 있는 불의 근육의 떨림, 良秀의 마음에 번갈아 왕래하는 두려움과 슬픔과 놀라움은 역력히 얼굴에 그려져 있었습니다. 머리를 잘리기 전의 도둑이라도 내지는 왕의 청사에 끌려가는 대역죄인도 저렇게 괴로운 얼굴은 하지 않았을 것입니다. 이것에는 것처럼 대단한 힘센 무사조차도 자신도 모르게 얼굴색이 변하며 두려워하면서 大殿의 얼굴을 바라보았습니다. 그런데 大殿은 말라 오르는 입술을 깨물며 기분 나쁜 미소를 지으며 수레에서 눈을 떼지 않고 바라보고 있었습니다.)

마차 안에서 타 죽어가는 15세의 가련한 良秀의 딸의 흰 얼굴과 풀어 헤쳐져 내린 긴 머리의 헝클어진 모습과 그 딸을 바라보아야하는 良秀의 극에 달한 고통스런 표정 그리고 이러한 모습을 바라보며 기분 나쁜 미소를 띠는 大殿의 모습 등을 모두 무척 선명하게 그리고 있다. 그러나 딸이 목

52) 「地獄變」 p.220

여 있는 수레에 불을 붙이고 딸이 燒死하는 모습을 보며 불기둥 앞에 꼼짝 못하고 서 있는 良秀의 순간적 표정을 그린 장면에서 어느 틈에 다시 황홀과 희열을 만면에 띠며 大殿의 앞인 것도 잊은 채 양팔을 가슴에 짊어지고 바라보고 있는 장면으로 바뀐다.

3-3. 良秀와 <恍惚한 悲壯한 感激>

良秀가 地獄變 병풍을 그리기 위해서 가마 속에서 자신의 딸이 죽어 가는 것을 응시하면서 황홀하게 서 있는 부분은 이른바 예술을 신으로 여겼던 예술자상주의 경향이 가장 현저하게 나타나 있다고 본다. 예술을 향해 정진하는 良秀의 격렬한 몸짓은 현실 속에서의 芥川가 良秀와 같은 예술이념을 실현시킬 수 없는 사람이었기 때문에 良秀를 통해서 실현하고자 했던 것이다.

その火の柱を前にして、凝り固まったように立っている良秀は何と云う不思議な事
でございましょう。あのさきまで地獄の責苦に悩んでいたような良秀は、今は云いよ
いのない輝きを、しながら恍惚とした法悦の輝きをしわだらけな満面に浮かべながら
(中略)それがどうもあの男の眼の中には、娘の悶え死ぬ有り様が映っていないよう
なのでございます。ただ美しい火焰の色と、そのなかに苦しむ女人の姿とが、限り
なく心を悦ばせる—そう云う景色に見えました。

しかも不思議なのはなにもあの男が一人の断末魔をうれしそうにながめていた。そ
ればかりではございません。そのときの良秀には、なぜか人間とは思われない、夢
に見る獅子王の怒りに似た怪しげなお厳かさがございました。 53)

(그 불기둥을 앞에 두고 얼어붙은 듯이 서 있는 良秀는 - 뭐라고 말할

53) 「地獄變」 p.222

수 없는 이상한 일이었습니다. 조금 전까지 지옥의 모진 고통에 괴로워하던 良秀는 이제는 말할 수도 없는 빛을 내면서 황홀한 기쁨의 빛을 주름투성이 얼굴 가득히 띄우면서 (중략) 그것이 도저히 저 남자의 눈 속에 딸이 괴로워 하다가 죽은 모습이 보이지 않는 듯 했습니다. 오로지 아름다운 화염의 빛과 그 속에서 괴로워하는 여인의 모습이 한 없이 마음을 기쁘게 한다-그러한 모습으로 보였습니다. 더욱 이상한 것은 그가 자기 외동딸의 단달마를 기쁜 듯이 바라보고 있다. 그것뿐이 아닙니다. 그때의 良秀에게는 왠지 인간이라고는 생각되지 않는 악몽에 보이는 사자왕의 노여움을 담은 기괴한 위엄이 있었습니다.)

딸의 괴로워하는 모습은 보이지 않는 듯 良秀는 황홀한 기쁨의 빛을 얼굴 가득히 띄우면서 바라보고 있고 사자왕의 노여움을 담은 기괴한 위엄까지 느끼게 하였다.

이러한 良秀의 황홀경은 「地獄變」이 발표되기 전에 쓰여진 작품 「戲作三昧」(1917)에도 나타나 있다.

손자의 말을 듣고 창작삼매경에 빠져있는 馬琴은 마지막 장에서 다음과 같이 말하였다

あるのは、ただ不思議な悦びである。あるいは恍惚たる悲壯の感激を知らないものに、どうして戲作三昧の心境が味到されよう。

(남은 것은 단지 묘한 희열이다. 혹은 황홀하리만큼 비장한 감격이다. 이 감격을 모르는 자가 어떻게 戲作三昧의 경지를 이해하겠는가) 54)

54) 「地獄變」 p.78

주인공 馬琴은 작품 첫 부분 목욕탕에서 자신의 작품을 애독하는 사람에게도 악평하는 사람에게도 다 같이 불쾌감을 느낀다. 출판업자와 같은 예술세계를 걷어가는 화가에게서도 불안과 불쾌감을 느낀다. 그러나 그러한 현실을 초월할 수 있는 것은 창작에 열중할 때 뿐 이고 열중했을 때만 황홀경에 빠질 수 있었다. 이와 같이 번거로운 현실로부터의 해방의 의미를 나타내고 있는 「戲作三昧」의 순간적인 감동은 「地獄變」에서 한층 더 심화되어 나타나 있음을 알 수 있다.

세상에 들도 없는 소중한 존재를 희생시키면서 그 고뇌를 뛰어 넘어 자신의 예술을 위한 일념으로 정진하는 良秀, 그는 地獄變 병풍제작의 명령을 자신의 사랑과 예술이라는 양극을 지양하는 계기로 받아들였던 것이다. 그리고 그의 인간애와 예술의 진가를 한 폭의 병풍 속에 새겨 넣었던 것이고 예술에 대한 적극적인 의지 표현이었던 것이다.

良秀에게 있어서 딸은 유일한 인생이었으며 동시에 인생의 전부였다. 그러나 良秀는 그러한 딸에 대한 애정도 뛰어 넘어 고통스러워하는 딸의 모습을 하나의 美적 대상으로 바라보고 있는 것이다.

良秀의 이와 같은 행동은 그에게 있어서 인간 상실을 의미함과 동시에 인간적인 아버지로서의 良秀는 소멸한 것이라고 본다.

それ以来あの男をわるく云うものは少なくとも御邸の中だけは、殆んど一人もいなくなりました。誰でもあの屏風を見るものは、如何に日頃良秀を憎く思っているにせよ、不思議におごそかな心もちに打たれて、炎熱地獄の大苦難を如実に感じるからでございましょうか。55)

(그 이후 그 남자를 욕하는 자는 적어도 성안에서만은 한명도 없었습니다. 누구라도 저 병풍을 보는 자는 평소에 아무리 良秀를 미워 했다

55) 「地獄變」 p.224

라도 자신도 모르는 사이에 그 숙연함에 감동되어 炎熱 地獄의 大苦難을 생생하게 느꼈기 때문이었을까요.)

딸을 희생하면서까지 地獄圖를 완성한 良秀를 욕하는 자는 한명도 없었고 良秀의 예술은 딸의 생명까지 희생함으로 비로소 완전한 광채를 발하게 된 것이다. 지옥을 자신의 정신 속에서 인간을 초월한 세계에까지 승화시킨 良秀의 예술은 그 숭고한 경지를 현세에 나타낸 것으로 그 가치를 사람들에게 인정받게 되는 것이다.

처절한 광경을 엄숙한 얼굴로 바라보던 良秀는 그림을 마저 그려 그 후 1개월 후에 완성한다. 이 地獄圖는 비참하기 이를 데 없는 대 걸작이었고 이 그림이 완성된 날 밤에 良秀는 스스로 목을 매고 자살한다.

이 부분에서 宮本顯治氏는 그가 자신의 예술을 위해 사랑하는 딸의 죽음을 방치할 수밖에 없었던 도덕적, 윤리적인 죄의 가책으로 자신 또한 자살할 수밖에 없었다고 이해하고 그의 휴머니즘이 그의 예술지상주의를 방해한 결과로 해석해 <패배의 문학>이라고 단정 짓고 있으며 56) 岩上順一氏도 예술과 도덕과의 모순 확인이고 수 없고 良秀의 죽음을 예술지상주의의 반성 내지 후퇴라는 의견 또는 예술에 대한 도덕의 부활이라고 하고 있다. 57)

그러나 원숭이 良秀에 주목해보면 2장과 3장에서 원숭이는 등장하게 되는데 작자는 딸과 원숭이를 아주 자세하게 그리고 있고 원숭이를 인간적으로 그리고 있다. 영주님의 저택에 원숭이 한 마리를 헌상한 사람이 있었고 원숭이에게 良秀라는 이름을 붙이게 된다. 그리고 굴을 훔친 원숭이에게 良秀라 하면 아버가 매를 맞는 것 같아 그냥보고 있기가 민망하다하며 용

56) 三好行雄, 「地獄變」について 『芥川龍之介 I』 有精堂, 1970, p.44

57) 三好行雄, 「ある芸術至上主義者」 『芥川龍之介論』, 筑摩書房, 1993, p.109

서받는 장면이 있다. 그리고 최후에 등장하는 것은 딸의 燒死와 함께 클라이막스인 18장에서이다.

そして朱塗りのような袖格子が、ばらばらと焼け落ちる中に、のけぞった娘の肩を抱いて絹を裂くようなするどいこえをなんともいえず苦しそうに、長く煙の外へ飛ばせました。また、二声三声私たちはわれ知れず、あっと同音にさげびました。壁代のような炎をうしろにして、娘の肩にすがっているのは、堀川のお邸につないであつた。良秀とあだ名のある、猿だったのでございますから。58)

(그리고 주황 칠을 한 수레의 격자가 뿔뿔이 불타 떨어지는 가운데 뒤로 젖혀진 딸의 어깨를 안고 명주가 찢어지는 듯한 날카로운 소리를 뒤편이라고 말 할 수 없이 괴로운 것같이 길게 연기 밖으로 내보냈습니다. 이어서 또 두 번, 세 번 우리들은 우리도 모르게 앓 하고 같은 소리를 외쳤습니다. 장막과 같은 불길을 뒤로하고 딸의 어깨에 매달려 있는 것은 호리가와의 저택에 매어놓은 良秀라는 별명을 가진 원숭이였던 것이기 때문에)

딸의 燒死와 함께 원숭이도 불길 속에 타 죽어가게 되고 지금까지 인간적 존재로서 원숭이의 죽음은 큰 의미가 있다고 본다. 즉 원숭이의 등장은 또 하나의 良秀이며 딸에 대한 父情인 동시에 윤리, 도덕을 의미한다. 반면에 실제의 良秀가 그 자리에 꿈작 앓고 서서 딸의 燒死를 황홀한 듯 바라보는 것은 예술을 위해서는 딸의 희생, 곧 모든 윤리, 도덕에 구애받지 않는다는 의미를 내포한다. 인간적 존재로서 원숭이의 죽음에 의해 아버지로서의 良秀의 삶도 마감하였고 남아 있는 良秀는 오로지 예술가로서의 良秀라고 할 수 있다.

58) 「地獄變」 p.221

화가 良秀는 예술이 어떠한 인생문제, 윤리문제보다 우선한다는 것을 보여 준 것이며 윤리적, 도덕적인 가책 또한 이미 원숭이의 죽음과 함께 존재하지 않는다고 본다. 사랑하는 딸을 희생시키면서까지 작품을 완성한 그가 죽음으로 생을 마감한 것은 육체적 존재로는 아무런 의미가 없는 그의 죽음에 의해 남겨진 작품이 오히려 더욱더 빛이 나길 원했기 때문이고 예술가적 정신이 소멸하였거나 패배한 것이라고 보기 보다는 오히려 예술가적 광기를 통해 탄생된 작품이 보다 완전한 영원성을 획득했다고 본다.

따라서 良秀의 죽음은 그 어떤 것에 대한 패배의 모습이 아니라 자신의 의지적으로 행한 예술가의 승리로 보아야 하고 良秀의 승리는 芥川가 바라던 예술가로서의 이상이었다.

Ⅲ. 結論

일본 근대 문학에 있어서 大正期 문학의 한 줄기를 이루었던 芥川에게 「戲作三昧」와 「地獄變」은 그의 예술가적 태도와 자세를 나타내려고 한 작품으로서 芥川문학 중에서도 한 획을 긋는 작품으로 평가되어져 올 만큼 그 의미가 매우 크다고 하겠다.

먼저 「戲作三昧」는 예술과를 선언한 작품으로 예술가를 주인공으로 하여 일본 근세 말의 대표적인 산문 戲作작가 滝沢馬琴을 소재로 하여 그의 하루를 그려가면서 芥川의 자기 성찰을 투영시킨 것이다. 오전에는 외부 세계와의 관계를 중심으로 전개되며 오후에는 내면적인 문제를 그리고 밤에는 삼매경에 들어가는 시간 구성으로 되어 있다. 이 작품에서 논자는 예술가 馬琴에게서 芥川의 모습을 찾아 볼 수 있고 芥川가 예술가인 馬琴을 내세워 자신의 고백의 대리 역할을 담당하게 하고 있는 것은 틀림없다고 본다.

주인공 馬琴은 예술가로서의 자신만의 세계를 고집하고 작가적 정신을 지키려고 하는 작가이지만 주변의 등장인물들에 의해 불안과 불쾌를 느끼게 된다. 이것은 당시 신진 작가로서 제1인자로 군림하고 있던 芥川에게 항상 따라다녔던 비평가들을 의식한 그의 내면의 고백이라고 생각된다. 그리고 손자의 말에 계기가 되어 황홀한 비장한 감격을 느끼게 되고 『八犬伝』을 계속 집필 할 자신감을 회복하여 창작삼매경에 몰입하게 되지만 자신의 예술에 직접 부딪혀 문제를 해결하기보다는 창작행위의 순간에 느껴지는 감격에만 젖어있다고 본다. 또한 창작삼매경에 빠져 있는 馬琴의 모습과 병행하여 가족들이 일상적인 일들을 영위하고 있는 거실 정경을 묘사

하고 있다. 이것은 모든 일상적인 것을 망각하고 창작삼매경에 빠져 있는 馬琴을 묘사하는 한편에 그것과 병행하여 그의 실생활을 상징하는 의미로서의 가족의 모습을 그린 것이다. 이것은 예술과 실생활의 모순 확인이며 芥川가 느끼던 예술인과 생활인으로서의 갈등의 의식적인 표출임과 동시에 그가 건너야 했던 현실적인 문제이기도 했다.

그리고 그 이듬해 발표한 「地獄變」은 화가 良秀를 통하여 예술에 대한 절대성을 비인간적일 만큼 강렬하게 묘사하고 있다. 주인공 화가 良秀는 소극적이고 감상적인 馬琴에 비해 현실세계의 모든 가치를 소멸시키고 예술세계만의 가치를 인정하는 철저한 예술지상주의를 실현시킨 예술가이며 권력의 상징인 大殿에게 적극적으로 대응 할 수 있는 유일한 인물이다. 「戲作三昧」의 馬琴이 도서검열과 같은 횡포를 불평하는 것에 그치는 소극적인 자세를 보이는데 반해 「地獄變」의 良秀는 大殿와의 대결에서 끝까지 적극성을 잃지 않는 인물로 딸의 희생을 감수하면서까지 大殿와의 대결에서 승리하게 되고 철저하게 예술에 사로잡힌 良秀는 마침내 명화 <地獄圖>를 완성하게 된다. 예술에 대한 열망과 광기가 세속에의 집착을 버리고 良秀로 하여금 地獄圖를 완성하게 함과 동시에 大殿와의 대결에서도 승리할 수 있었던 원동력이 된 것이다. 또한 馬琴이 일상생활에 의한 영향으로 인하여 예술가로서의 자신의 흔들림을 보였다면 良秀는 예술의 완성을 위해서는 추호의 흔들림도 보이지 않는 예술가상으로 묘사되어지고 있다. 딸이 燒死하는 장면에서 良秀의 심층에 있는 예술가로서의 집념과 딸에 대한 애정과의 갈등을 예상할 수 있으나 작품은 이와 같은 갈등은 그리지 않고 있고 오히려 良秀의 얼굴에 떠오르는 황홀경을 묘사하고 있다. 大殿의 잔인한 저의를 알아차렸으면서도 良秀는 그림을 완성시킴으로서 예술의 승리를 이끌어내어 예술지상주의의 이념을 표방하는 일을 실현시켰고 그림 완성 후 良秀의 육신은 죽고 그의 묘조차도 흔적 없이 사라졌지만 그의 地

獄岡만은 영구히 사람들의 가슴에 큰 감동으로 남기며 길이 남아있는 것이다. 良秀는 예술가로서 芥川の 이상이었고 적어도 예술가로서 芥川가 상상한 완벽한 예술가 상이었으며 그 자신 역시 그렇게 철저한 예술가가 되기를 갈망했으리라 생각된다.

본 논문을 통해 논자는 이 두 작품이 예술가를 주인공으로 하여 <손자의 말> 그리고 <딸의 죽음>이 계기가 되어 <恍惚한 悲壯한 感激>을 느끼게 되었다는 점과 예술을 상위에 놓는 芥川の 예술 우선의 사상이 두 주인공을 통해 뚜렷이 드러나 있다고 본다.

예술가로서 芥川가 느끼던 내면적 갈등과 불안 그리고 현실적인 한계를 馬琴을 통해 표출하려 하였다면 모든 세속적인 것을 버리고 철저한 예술지상주의를 지향하는 예술가상을 良秀를 통해 그리고자 하였던 것 같다.

<參考文獻>

- 芥川龍之介, 『芥川龍之介全集』, 岩波書店, 1978.
- 森本 修, 「戲作三昧」論考 『芥川龍之介 I』, 有精堂, 1970.
- 村橋春洋, 「戲作三昧」論 『芥川龍之介』, 双文社, 1990.
- 唐木順三, 「戲作三昧」論 『芥川龍之介 II』, 有精堂, 1977.
- 国末泰平, 『芥川龍之介の文学』, 和泉選書, 1997.
- 清水康次, 『芥川文学の方法と世界』, 和泉書院, 1994.
- 三好行雄, 「地獄変」について 『芥川龍之介 I』, 有精堂, 1977.
- 中谷克己, 吉村桐, 「芥川文芸の世界」, 明治書院, 1977.
- 三好行雄, 『芥川龍之介論』, 筑摩書房, 1976.
- 大塚信一, 『日本文学史』, 岩波書店, 2000.
- 清水 勝, 『文芸読本 <芥川龍之介>』, 河出書房新社, 1975.
- 三好行雄, 『芥川龍之介必携』, 学燈社, 1981.
- 笠井秋生, 『芥川龍之介作品研究』, 双文社, 1993.
- 福田清人, 『芥川龍之介』, 清水書院, 1967.
- 海老井英次, 『芥川龍之介研究』, 大修館書店, 1982.
- 平岡敏夫, 『芥川龍之介』, 明治書院, 1995.
- 菊池弘 외 2명, 『芥川龍之介事典』, 明治書院, 1986.
- 高영자, 『일본 문학』, 탕자 출판사, 2003.
- 高영자, 『일본의 지성 아쿠타가와 류노스케』, 전남대학교출판부, 2000.
- 김정숙, 『아쿠타가와 류노스케의 예술과 인생』, 한국일본문학회,
도서출판 月印, 2002.
- 김석자, 『일본 근현대 작가와 작품연구』, 제이앤씨, 2003.
- 정인문, 『일본 근현대 작가 연구』, 제이앤씨, 2002.

- 정인문, 『아쿠타가와류노스케 작품세계의 재인식』, 한국일본학협회, 2002.
- 최재철, 『일본문학의 이해』, 민음사, 1995.