

芥川龍之介의 表現空間과 方法

金 鸞 姬*

目 次

- I. 藝術理念과 方法
- II. 歷史的 異空間
- III. 自傳的 實空間
- IV. 結 論

I. 藝術理念과 方法

芥川龍之介에 있어서 藝術은 그의 自意識과 함수관계를 지니면서 苦鬪해온 대상이었다. 當時 기준 문단에서 自然主義가 眞을, 白樺派가 善을, 耽美主義가 美를 각각 그 旗幟로 내 걸고 있었을 때 芥川의 理想은 眞·善·美의 조화를 이룬 藝術을 어떻게 方法化하는가? 라는데 있었다. 芥川는 창작가 의 사명에 대해서 「藝術은 무엇보다도 작품의 완성을 期하지 않으면 안된다. 그렇지 않으면 藝術에 봉사하는 것이 무의미하게 되어 버린다.」라고 선언한다. 이것은 '藝術을 위한 藝術'이 藝術 功利說에 빠지고 마는 기성문단에 대한 도전을 토로한 것이며, 영감으로, 창작한다든가, 生命으로 쓴다는 현란한 문구로 대표되는 창작가 의 무책임한 태도에 대한 도전이기도 하다. 그의 「藝術은 표현에서 시작하여 표현으로 끝난다.」라는 말은 小說 方法에 대한 신조 명으로서, 小說 方法은 당연히 표현 기교의 의식을 함양해야 한다는 말이며, 어떤 天才에 있어서도 창작은 극히 의식적이라는 창작 태도에 대한 자각과 인식을 엿볼 수 있다. 芥川는 表現 樣式과 表現 技巧에 부심하면서 短篇作家를 지향했다고 볼 수 있다. 의식적 藝術 창작에 요구되는 긴장과 문체의 밀도는 長篇 小說보다는 短篇 小說이라는 樣式이 더 적합하다고 보기 때문이다.

* 인문대학 일어일문학과(Dept. of Japanese Language & Literature, Cheju Univ., Cheju-do, 690-756, Korea)

1) 芥川龍之介全集 第三卷, 「藝術その他」, 東京, 岩波書店, 1982, p. 263.

2) 上掲書, p. 266.

이처럼 芥川은 기성의 모랄에 대결하면서 예술 이론을 수립하였으며, 「戲作三昧」·「地獄變」·「枯野抄」등 예술가를 주인공으로, 예술과 人生을 테마로 창작하였는데, 「地獄變」은 芥川의 이와 같은 藝術 理念이 표명된 작품임을 前稿에서 筆者는 밝힌 바 있다. 芥川에 있어서 '表現'이라는 것은 形式과 內容이 융화해서 하나의³⁾ 완성에 도달해야 한다는 의미가 내포되어 있으며, 그 형식은 構成·樣式·文體 등의 諸相을 의미한다. 이러한 입장에 대해 芥川에게 「新思潮派」, 「新理想派」, 「新現實派」 등의 호칭이 붙여지고 있다.

芥川은 近代日本文學을 대표하는 短篇小說의 名手이다. 그는 谷崎潤一郎의 耽美主義 및 白樺派의 理想主義에 대해 비판적 입장을 취하면서, 理的·技巧의 作風의 作品을 많이 썼다. 1916年(大正5年) 「新思潮」에 「鼻」를 발표하여 스승인 夏目瀨石로 부터 격찬을 받음으로써 新進作家로서의 文學的 출발을 한 셈이다. 作家 경력 11年만에 그의 생애는 끝났는데 그 동안의 그의 作品을 素材에 따라 분류해 볼 때 芥川의 창작 공간의 변모 과정을 볼 수가 있다.

1. 王朝物 - 「鼻」 「芋粥」 「羅生門」 「地獄變」 등
2. 기독교物 - 「奉敎人の死」 「きりしとほろ上人傳」 「神々の微笑」 「西方の人」 등.
3. 江戸 時代物 - 「戲作三昧」 「枯野抄」 등.
4. 明治開化期物 - 「舞踏會」 「雛」 「開化の殺人」 등.
4. 童話風 作品 - 「蜘蛛の糸」 「杜子春」 「蜜柑」 「トロッコ」 등.
5. 現代小說 - 「秋」 「河童」 「南京の基督」 등.
6. 自傳小說系統 - 「大導師信輔の半生」 · 「點鬼簿」 · 「齒車」 · 「或阿呆の一生」 등.

이상과 같이 대표작품만을 소재에 따라 분류해 보았는데 특히 초기의 歷史物과 만년의 自傳的 小說계통에 주목하여 그 변화과정을 고찰해 보고자 한다. 芥川은 문단의 新時代를 구축해 나간 한 사람의 작가로서 자부와 영광을 나누었다. 의식적 창조자는 한 자리에서 만족할 수 없으며, 항상 새로운 창작 공간을 추구해야만 한다. 여기서 芥川가 구축한 창작 공간은 실험적 새로운 樣式을 다양하게 보여주고 있다. 의식적 예술 운동에 정진해서 이론 허구의 美의 다양성은 초기에는 歷史物을 소재로 한 작품에 나타난다. 중기에는 찰나의 감동⁴⁾을 美學的으로 구성한 기독교物을 보여주고 있으며, 만년에 이르면 계량된 허구를 다분히 가미한 자전적 작품을 보여주고 있다. 이러한 작품 경향의 변화로서 우리가 알 수 있는 것은, 芥川에게 점점 더 사실성을 증시해 가는 방법적 각성이다. 그 방향 전환은 「蜜柑」 · 「玄鶴山房」 등에서 조금씩 나타나고 있으며, 「河童」 · 「齒車」에 이르면 不安·오뇌등 다양한 生의 양상이 주제로서 정착되고 있는 것을 본다. 이러한 것은 결국 새로운 문학양식을 의도한 것이며, 이렇게 함으로써 작가로서의 매너리즘에 빠지지 않고자 하는 의식적 작가의 일면을 보게 한다. 만년의 작품은 자전적 색채가 농후한데, 이것들은 당시 자연주의 계통을 이은 私小說的 告白文學은 결코 아니다. 물론 이와 같은 자전적 소설

3) 芥川龍之介全集 第七卷, 「文藝一般論(內容)」, 東京, 岩波書店, 1982, p.111.

4) 三好行雄, 「作品論の試み」, 東京, 至文堂, 1961.

을 취하게 된 배경으로는 大正10년에 잡지 「種蒔く人」 창간에 의해 봉화가 울려진 신흥 세력으로서의 프롤레타리아 문학과, 芥川등이 속해 있는 기성의 문단 문학과의 대결이 현저해져서 예술의 계급성에 대해 논하게 되었다는 시대의 흐름도 가세했다고 본다. 그리고 기성 문단 내부에서도 산문예술의 본질을 둘러싸고 「내용적 가치 논쟁」⁹⁾을 비롯하여 몇몇 문학 논쟁이 전개되었으며, 예술 지상派와 대중문학과와의 괴리도 깊어졌다. 한마디로 말해서 소설관의 변혁이 논의 촉구되었다고 할 수 있다. 芥川는 예술의 자유를 신조로 삼아 창작해 갔으나, 이 당시 시대 상황으로부터 오는 작가로서의 어떤 벽을 자각했던 것 같다. 이러한 벽을 타파하기 위한 새로운 모색이 「保吉」物등의 생활 실감을 바탕으로 한 창작활동이었다고 본다. 격동하는 사회와 문단의 동태속에서 예술지상의 신조를 지니면서 작가로서의 주체적 행동을 한다는 것이 芥川에게 있어서 당면 과제였던 것 같다. 「少年」을 포함한 「保吉」物을 고찰해 볼 때 芥川의 小説의 특징은 1인칭 「나(私)」의 스타일을 취하고는 있으나 「나」만의 구체적 현실, 과거의 체험등을 고백하거나 폭로해서 그 체험이 작품의 리얼리티를 드러내게 하는 方法을 취하고 있지는 않다. 芥川에 있어서 「나」는 소설의 소재로서 취해진 것이며, 당시 「私小説」에서처럼 작가의 신변 고백은 아니었다.

大正8年 이후 芥川는 「奉教人の死」등을 정점으로 하는 「刹那의 感動」의 美學으로부터 떠나 현실적인것 地上的인 것으로 방향을 전환하고 있다. 「保吉」物에서 보는 현실로의 귀환이란, 잃어버린 현실의 形骸에 지나지 않는 것이지만, 이러한 작품은 만년의 遺稿 「或阿呆の一生」 「齒車」 등의 준비 단계였다고 말할 수 있겠다. 서구문학의 영향下에 허구의 세계를 구축하고 그 안에서 찰나의 감동을 포착해서 「美」를 창조해 온 芥川가 허구적 異空間에서 自傳的 實空間으로 移行해 가는 과정을 고찰해 보고자 한다.

II. 歷史的 異空間

芥川는 小説의 素材로서 歷史속의 사건·인물들을 다루고 있는데, 그에게는 흔히, 「王朝物」이라고 일컫는 平安朝에서 재료를 얻은 작품들이 상당히 많다. 그중 특히 알려진 것들이 「羅生門」 「鼻」 「芋粥」 「運」 「地獄變」 「袈裟と盛遠」 등이다. 위 작품의 사건·인물은 歷史속에서 실재 했을 지 모르나, 시간적 공백으로 인해서 현대인들에게는 실감과 결부된 현실로서 받아들여지기 어려운 허구적 異空間을 그 안에 지니고 있다. 芥川에게 있어서 歷史는 어디까지나 背景이다. 작품안에 재현된 時代·風物등은 작품이 독자에게 주는 감동으로서의 리얼리티를 의식한데서 오는 필요불가결한 부분에 그치고 있다. 따라서 옛날이야기가 지니는 허무맹랑성의 스토리 안에 근대적인 리얼리티를 담기위한 무대장치로서 설정한 것들이다. 芥川의 歷史物은 「史」가 아니기 때문에 歷史의 背景에 대한 치밀한 묘사가 있다해도 작품의 실감을 살리기 위한 것으로 한정시켜서 받아들여야 할 것 같다. 그렇다면, 芥川가 王朝時代라는 현실에서 볼 때의 異空間을 그 창작 공간으로

5) 芥川龍之介全集 第十三卷, 「アフォリズム」, p. 263.

하여 표현하고자 하는 것이 무엇인지를 芥川의 삶과 결부시킨 관점에서 살펴보고자 한다. 이것은 한마디로 자기의 숙명적인 모습을 숨기기 위한 교묘한 고안이었다고 말할 수 있겠다. 그 안에 그의 내면의 原像이 하나의 암호로서 들어 있음은 작품 분석을 통해 알아 볼 수가 있다. 芥川은 허구세계를 구축한 창작에 의해 현실 세계에 대한 반역을 시도했다. 그의 일생은 가족제도의 중압과 그 속박에 고뇌하며 투쟁해 온 생애였다고 말해도 과언이 아닐 정도로 복잡한 가정 환경에 놓여 있었다. 우선 生母의 돌연한 정신이상이가 가장 큰 상흔이었으며, 그의 文學을 풀어내는 열쇠라고 볼 수 있다. 母親의 癡狂은 평생 그 스스로 타부시켰던 비밀이었다. 따라서 實生活에 뿌리내린 체험적 문학 표현이라는 것은 그 스스로 용납하지 않았다. 가능한한 그것을 드러내지 않으려고 苦心했던 것 같다. 가장 커다란 刻印이면서, 늘 苦悶하는 문제를 남들이 알아차리지 못하게 고안하려는 것이 그의 작품 양식을 결정했다고 본다. 그리고 母親의 狂氣가 원인이 되어 芥川家에 入養된 후의 그의 實生活에는 母性不在의 우수를 엿볼 수 있다. 時代가 明治가 되면서 세상은 급격히 변모하는 추세에도 불구하고 江戸시대 以來의 보수적 전통을 고수해 온 士族 芥川家は 芥川에게 청년다운 젊음·열정을 발산하게 하는 것을 금했다. 禁했다기 보다는 芥川 자신이 中流下層계급의 자식으로서의 어중간한 입장을 감수하고 가족과 규범을 배려하지 않을 수 없었던 성격의 소유자라고 말해야 타당할 것 같다. 자기 내면의 진실과는 다른 가면을 쓰고 일상생활을 영위해야 하는 감수성 많은 사람들에게서 흔히 볼 수 있는 숨겨진 私生活로서의 내면 세계가 芥川안에 배태되어 갔다고 볼 수 있다. 중류 하층계급보다는, 차라리 하층계급이기를 원하는 芥川은 자기가 속한 계급의 위선·체면·형식·질서 등을 중압·속박으로 느껴 끊임 없이 갈등하고 있었음을 알 수 있다. 芥川은 위선적 삶으로부터의 도주를 독서·사색을 통해서 시도했으며, 그것은 창작으로 귀결되었다고 보인다. 철이들기 전부터 어른들의 人生苦를 간접체험하고, 老人의 심경을 헤아려야 하는 처지에 놓인 그는 습작기 작품에 「죽음」 「老年」 등을 쓰고 있으며, 人生의 여명기에 황혼의 문학을 쓰고 있다.

自分は幾度となく、霧の多い十一月の夜に、暗い水の空を寒むそうに鳴く、千鳥の聲を聞いた。自分の見、自分の聞くすべてのものは、悉、大川に對する自分の愛を新にする。丁度、夏川の水から生まれる黒晴玲の羽のような、おののき易い少年の心は、其度に新な驚異の眸を見はらずにけいられないのである。殊に夜網の船の舷に倚って、音もなく流れる。黒い川を凝視めながら、夜と水との中に漂う、「死」の呼吸を感じた時、如何に自分は、たよりのない淋しさに迫られたことであろう。」⁶⁾

이것은 明治45年(1912) 1月 21세의 芥川가 쓴 「大川の水」라는 제목의 문장의 1節이다. 여기서 작가가 말하고 있듯이 자기가 살고 있는 세계와 격절된 위안의 장소로서 隅田江의 夜景을 찾아 「죽음」의 이미지로서 芥川의 내면심상을 드러내고 있다. 희망없는 人生의 적막함을 시커먼 강물을 응시하며 향유한다고나 할까, 「죽음」에 대한 사색은 그의 文學全般에 걸쳐 드리워져 있는데,

6) 芥川龍之介全集 第一卷, 「大川の水」, .26.

그의 生活과 無緣한 것이 아닌 것을 알 수 있다.

芥川은 구체적 일상에서 반역을 않는다. 그것은 자기의 의지를 관철시켰을 때에 주위로부터 오는 비난 즉, 세상의 품평과 어긋나는 그의 모습, 거기에서 발생하는 고독감을 감수할 수 있을만큼 生活的인 野性を 지니지 못했다. 따라서 실생활에서 억눌린 그의 의지는 내면의 感性으로서 염세적 심상으로 구축되거나 창작세계의 허구적 공간을 통해 구현되고 있는데, 芥川가 설정한 공간은 작가의 신변에 있지 않다. 현실과 동떨어진 옛날이야기 속의 異空間을 설정하고 있기 때문에 독자는 작가와 결부시켜 작품을 이해하려 않는다. 그만큼 芥川의 文學은 암호적으로 되어 있다고 말할 수 있는데, 위장된 장막을 걷어냈을 때 그안에는 芥川의 중압·고뇌·願望이 분명하게 드러나고 있다. 芥川의 일상의 풍경으로부터 새겨진 心象들은 하나의 관념을 이루고, 그 관념에 의해 芥川은 창작을 하는 듯이 보인다. 그의 小說에 대해 「머리로만 쓴 소설」·「기교파 소설」이라는 評이 따르는 것은 그 만큼 그의 소설에는 작가의 체취를 직접 느끼게 하는 요소가 없기 때문일 것이다. 그러나 이것은 피상적 파악에서 오는 속단이며, 芥川의 문학에는 분명히 芥川의 실험과 결부해서 풀어야 할 주제들이 숨겨져 있다. 그렇지 않다면 芥川은 신기한 이야기거리들 잘 엮어내는 이야기꾼에 불과하며, 그의 신조에도 어긋나게 된다. 芥川은 단순히 즐거리의 흥미 만으로는 예술적 가치를 인정하지 않는 입장을 취했으며, 이러한 견해는 谷崎潤一郎의 향락적 퇴폐와 作爲主義의 기교의식을 날카롭게 비판하는 논쟁을 하게 된다.⁷⁾ 즉 芥川은 예술의 질과 가치, 소설의 방법에 대해 묻고 있으며, 谷崎는 예술 이념에 대한 언급이 없이 단지 재미있게 만들어 내는 스토리성으로 답변하고 있는 느낌이 든다. 그러므로 芥川은 谷崎와 똑같이 자연주의적 방법을 부정한 예술주의의 입장에 위치해 있으면서도 양자간에는 또 다른 차이가 있다. 이러한 차이는 芥川의 성장 환경과 결부된 예술관에서 기인한다고 본다. 이러한 점에서 福田의 말은 수긍할 만 하다.

「芥川龍之介は東京の下町に生れ、下町に生れ、下町に育った人間であります。というのは、古い家庭の對人關係という桎梏の中に身を置いた人であります。—— 自分が新しくなろうとすれば、どうしても周圍のものとの平均において新しくならねばならぬという宿命を背負わされていたわけです。」⁸⁾

분명히 芥川가 놓여진 가정환경은 자아형성과정에 있어서 인식의 다양성 및 人生의 다양한 모습들을 體得하게 했다. 인간 상호간에는 조화를 이루기 힘들며 각자의 에고이즘에 의해 영위되는 것이 구체적인 삶이라는 인식은 그의 生活에 明과 暗 양면을 창출해 냈다고 볼 수 있다. 「明」은 대상에 대한 상관적 인식을 함으로써 生活에서의 균형을 지니게 했다는 점이며, 「暗」은 人間性에 대한 체념으로부터 오는 적극적 행동력의 결여라고 말할 수 있을 것 같다. 芥川가 일상적 人生을 멸시하고 싶은 마음이 강해질수록 그의 창작의욕은 높아져 갔다. 불유쾌한 현실을 각성된 의식으

7) 芥川龍之介全集 第九卷, 「文藝的な餘りに文藝的な」(pp. 7~9) (pp. 50~53)

8) 福田恆存編 「作家研究叢書」 「芥川龍之介研究」 東京, 新潮社, 1957.

로 직시하는 행위가 그의 현실 초극이며, 지배방식이었기 때문이다. 이것이 곧 창작으로 이어지고 있는데, 그의 예술관은 투철한 「의식」에 대한 자각, 의식적 예술 활동의 優位를 주장하면서 技巧의 美學에 대해 설과하고 있다. 작품 표현 구조의 어떤 細部에 있어서도 「無意識」에 넘기기를 거부하는 느낌을 받는다.

「藝術家は何よりも作品の完成を期せねばならぬ。……完成とは讀んでそつのない作品を拵える事ではない。分化發達した藝術上の理想のそれぞれを完全に實現させる事だ。」⁹⁾

위의 論理에 입각하여 芥川는 그의 예술상의 理想을 구현하고 작품 형태로서 정착시켰다. 芥川에 있어서 형식과 내용은 분리되거나 내용을 형식보다 우선시되지 않는다. 형식은 내용안에 있으며, 형식이 곧 표현이며, 표현은 기교와 내용이 하나가 된 형태이다. 따라서 芥川 文學에 대한 초기의 많은 비판은 芥川 文學의 본질을 파악하지 못한 데서 오는 오판이라고 말할 수 있겠다. 예를 들면, 「실감을 수반하지 않는 소위 新技巧派의 작품」 「장난감과 같은 무책임한 예술」 「人生의 余技와 같은 창작」 등으로 매도한 글들이 그 사례이다.¹⁰⁾ 芥川 文學에 대한 비판은 요약한다면, 實人生과 교섭이 없으며, 人生의 단면을 잔재주로 표현해 낸 玩具라는 것인데, 이러한 비판은 예술 속에서 피가 흐르기 전에 실제 인생에서의 流血을 요구하는 적나라한 告白主義 문학을 주장하는 자연주의 문학관에서 기인한다고 볼 수 있다. 모든 문학은 어떤 思潮에도 불구하고 리얼리티를 주장한다. 자연주의와 거리가 멀다고 할 수 있는 낭만주의 문학조차도 사실 그 자체보다 사실세계를 초월한 허구화된 환상세계가 훨씬 더 인간에게 리얼리티를 부여한다고 주장하고 있다. 소설의 時空과 실생활의 時空을 혼동해서는 안된다. 실생활의 時空은 표현자의 自律에 따라 얼마든지 현실과 격리된 모습으로 변모할 수 있다. 그렇다고 해서 리얼리티가 不在하다고 단언할 수는 없다. 芥川는 뚜렷한 예술이념을 가지고 출발한 작가이며, 실생활에서 기인한 절실한 모티프에 의해 창작을 해 왔다. 그리고 해외문예사조등의 흐름에 무관심할 정도로 時流에 反한 생활을 하지는 않았다. 이러한 芥川가 歴史的 異空間을 통해 창작을 한 것은 그의 예술관에 입각한 신조표명으로 받아들여야 할 것 같다. 그 예로 『羅生門』을 살펴보고자 한다. 이 작품은 『今昔物語』라는 歴史物 속에서 素材를 취해, 그 당시를 재현한 듯한 무대장치를 빈틈없이 하고 있는데, 이 歴史的 異空間은 芥川가 자기의 原像을 감추기 위해 필요했다고 본다. 『羅生門』은 발표당 시에는 문단의 주목을 끌지 못하고, 몇년 후에 가서야 「투명한 理知와 세련된 유머 및 근대풍의 투철 신랄한 관조와 플롯 배치의 妙」¹¹⁾를 지닌 「격찬할 만한」 작품이라는 평을 받기 시작한다. 그러나 이러한 評價도 芥川의 실체에는 근접하지 못한 피상에 머물고 있다. 芥川는 『羅生門』의 창작동기에 대해서,

9) 全集, 第三卷, p.263.

10) 讀賣新聞, 大正 6年 4月 6日號.

11) 江口 漢 「芥川君の作品」 東京毎日新聞(大正 6年 6月29日~7月1日)

「自分は半年ばかり前から悪くこだわった戀愛問題の影響で、獨りになると氣が沈んだから、その反對になる可く現状と懸け離れた、なる可く愉快的小説が書きたかった。そこでとりあえず先、今昔物語から材料を取って、この二つの短篇を書いた。」¹¹⁾

라고 말하고 있다. 위의 두개의 단편이란 다름아닌 「羅生門」과 「鼻」이다. 芥川은 이 「戀愛問題」를 통해서 人間の 에고이즘에 대해 사색했으며 여기에는 자기자신의 에고이즘도 포함되어 있다. 他者の 에고이즘을 바라보면서 自身の 에고이즘을 통찰하는 상관적 대상 인식을 「羅生門」은 보여 주고 있다. 「羅生門」의 테마는 主人公 下人の 에고이즘의 문제이다. 인간이 인간의 에고이즘에 대해 보편성을 지닌 논리로서 말할 때 그것은 자기 안에서 그것을 발견했을 때라고 본다. 芥川은,

「周圍は醜い。自己も醜い。」

「僕はエゴイズムをはなれた愛の存在を疑う。(僕自身にも)」

「そのものは僕に周圍と自己とのすべての醜さを見よと命ずる。」¹²⁾

라고 自己의 에고이즘을 강조하고 있다. 이러한 自己 認識이 羅生門의 下人の 에고이즘으로 투영되고 있는 것을 본다. 芥川은 「今昔物語」에서 野性的인 美를 발견하고, 거기에서 즐겨 소재를 선택하여 근대적 의식의 의장을 입히고 있다. 현실에서 좌절된 연애는 「羅生門」에서 自力에 의해 궁지에서 벗어나는 青年의 승리를 보여 준다. 여기에는 자기 구제를 他者の 도움이 아닌 自力에 의해 성취하고자 하는 芥川의 強者에의 동경, 힘의 동경이 내포되어 있다. 어떤 파괴적 수단에 의해서라도 개인의 自力에 의한 성취라는 테마는 도덕성 논의가 야기될 수 있겠으나, 극한 상황 下에서의 人間の 存在態에 대해 질서·규범을 물을 수는 없다. 「羅生門」은 人間안에서 보이는 獸性を 부각시켜, 人間獸의 대결에 있어서 약육강식의 논리에 지배되는 한 양식이 재현되어 있다. 文明의 껍질을 벗겼을 때 인간에게 내재한 불변의 요소를 芥川은 내보이려고 한 것 같다. 근대인의 눈에는 惡의 논리로 보이는 세계가 動物의 세계로 대치되면 힘=善이 되는 것이다. 失戀事件이라는 芥川의 현실은 外部 世界(주위의 老人들)와의 대결에서 敗北한 결과인 것이다. 이 현실은 허구 세계안에서 轉位되고 있다. 「羅生門」의 배경은 어둡다. 시간은 늦가을 저녁이며, 비가 내리고 있다. 장소는 황폐한 羅生門의 樓上이다. 時代는 地震·火災·飢饉 등의 재난이 겹친 平安末期이다. 이러한 여파로 실직한 下人은 극한 상황에 놓여 있으며, 바야흐로 스스로 결단을 내려 살아야만 한다. 善과 惡 어디에도 속하지 않고, 意識없이 살아온 下人은 羅生門위에서 똑같이 극한 상황에 처해 있는 老婆를 통해 「意識」하기 시작하고 행동의 論理를 획득한다. 「羅生門」은 老婆와 青年의 육체적·정신적 대결을 보여주는데, 양면에 있어서 青年이 승리하고 飛翔한다. 노

11) 江口 漢 「芥川君の作品」 東京毎日新聞 (大正 6年 6月29日~7月1日)

12) 芥川龍之介全集 第二卷, 「あの頃の自分の事」(別稿 恒藤 恭苑, 大4.3.9) 「國文學」 第33卷6號, 1988.5. pp.120~121.

13) 芥川龍之介全集 第一卷, 「羅生門」 p.134.

과에 의해 대변되는 세속 일반의 사고는 추하다. 순진한 靑年쪽에서 본다면 그것은 핑계이고 僞善이다. 下人은 그것과 대결하여 승리하나 노파로 부터 얻은 세속의 논리에 의해서이다. 「飢死か盜人か」 양자택일의 기로에서 下人이 행동을 하지않고 운명에 소극적으로 순응한다면, 餓死해야만 한다. 그러나 下人은 적극적 행동에 의해 「盜人」가 되고 있다. 그가 羅生門 밑에서 선뜻 도둑이 되는 것을 선택 못한 것은 세속의 倫理에 얽매어 있었기 때문이다. 失職하기 前인 몇일 前까지만 해도 그는 건전한 모랄을 지니고 안주할 수 있었다. 그러나 이제 안전지대가 없어진 그에게는 기존의 모랄은 속박이 되는 셈이고 生을 위협하고 있다. 그는 그 속박을 풀어 감으로써 존립할 수 있다.

「これとてもせねば飢死をするじゃて」¹⁴⁾

「己が引割をしようと恨むまいな。己もそうしなければ飢死をする体なのだ。」¹⁵⁾

이것은 새로운 모랄의 획득이며, 자기해방이라고 말할 수 있다. 여기에는 芥川の 養家 및 自身을 둘러싼 현실 세계에 대한 反逆이 내포되어 있다. 「羅生門」은 芥川가 歴史的 異空間을 빌어서 자기 해방의 願望을 구현한 作品으로서 현실을 자리바꿈한 것이라고 말할 수 있겠다. 이와같은 공간 설정은 실생활에서의 자기모습을 外形的으로 카르플라즈함과 동시에 내면 깊숙이 있는 근원적 願望을 표현하기 위한 것이라고 분석할 수 있다. 결국 芥川の 自意識은 自畫像에 의해 자기를 직접 말하기를 꺼렸기 때문에 歴史物의 스토리만을 추출해서 그 안에 근대인의 의식을 담고 있으나 자기 자신을 은폐한 인간 보편인 것이다.

「鼻」도 역시 主人公의 自意識의 喜悲劇을 다루고 있지만, 방관자의 이기주의를 극복하지 못하는 禪智内供의 모습을 통해서, 현실과 대결하는 芥川の 페이소스가 대상화되고 있는 것을 본다.

Ⅲ. 自傳的 實空間

大正7·8년부터 芥川은 현실의 生을 직시하는 사실적 소설을 쓰기 시작한다. 종래의 歴史的 異空間을 빌어서 자기 내면의 진실을 내보이는 소설방법에서, 점점 더 사실성을 중시해 가려는 각성을 보여주는데, 「蜜柑」 「路上」 「秋」 등에서 조금씩 나타나고 있다. 이것은 부단히 새로운 方法을 모색하는 창작가의 의욕으로 볼 수도 있겠으나, 그 보다는 세월의 질곡을 통한 삶의 수용 폭의 확대와, 한 걸음 더 나아가 죽음을 각오한 사람이 획득한 용기라고 본다. 다시말해서 결혼이라는 생활의 변화, 자연주의의 유행이라는 시대적 추세도 일익을 담당했다고 볼 수 있으나, 芥川은 예술과 실생활의 분리라는 二元論的이념을 단념해야만 하는 심경적 변화기를 맞았던 것 같다. 그러한 심경이 작품 경향의 변모를 드러내는 데, 자전적 색채가 짙어진 것이 그 특색이다. 그러면서도 자연주의 문학의 리얼리즘을 뛰어 넘을 것을 그는 요구하고 있다. 초기에 보여주었던 조

14) 芥川龍之介全集 第一卷, 「羅生門」 p. 134.

15) 上掲書, p. 134.

형예술적인 치밀한 구성·형식이 서서히 무너지면서, 그대신 연륜과 체험에서 부터 오는 芥川 자신의 독특한 뉘앙스를 창출하고 있다. 그의 自傳的인, 체험을 가미한 대표 소설 「保吉」물은 日本的 私小説과는 구별되며, 허구의식의 틀 안에서 창작된 것이다. 만년의 작품 「蜃氣樓」 「齒車」 등은 人間 實存의 不安·奧惱 등 生の 諸様相이 주제로서 노정되어 있다. 노골적·고백적이라기 보다는 추상적·암호적으로 양식화되었다고 할 수 있다. 결국 종래의 方法과는 다른 양식을 열어놓은 셈이 되었으나, 方法意識的 욕구에서라기 보다는 그러한 양식을 요구하게 된 절박한 상황이 그 앞에 있었다고 본다. 이 「保吉」물 「点鬼簿」 「齒車」 등의 自傳的 소설 속에서 「나」를 말하고 있지만, 직접 「나」를 서술하는 것이 아니다. 관찰의 대상으로서 추적하고 있으며 뉘앙스를 먼 허구를 창출하고 있는 것이 이색적이라고 말할 수 있다.

「僕の小説は多少にもせよ、僕の體驗の告白だが、僕自身を主人公にして、僕の身に起った事件を臆面もなしに書くのは……御免蒙る。」¹⁶⁾

라는 芥川 자신의 反告白文學的 입장은 여전히 고수되고 있는 것을 볼 수 있다. 이러한 소설들에 서는 현실에서의 공간을 있는 그대로 사용하고 있기 때문에, 초기 歴史物에서 처럼 철두철미한 배경 설정 의식은 없다. 그리고 실공간을 이용하기 때문에 그 안에 살아 움직이는 인물들도 자연히 작가의 체취를 느끼게 해 준다는 것이 초기 작품 경향과는 많이 다르다. 초기 歴史物에서는 異空間을 통해서 자기 모습을 은닉하고 있는데, 「鼻」에서의 묘사를 보면,

「内供は、沙彌の昔から内道場供奉の職に陞つた今日まで、内心では始終鼻を苦に病んで來た。勿論表面では、今でもさほど氣にならないような顔をしてすもしている。これは專念に當來の淨土を渴仰すべき僧侶の身で、鼻の心配をするのが悪いと思つたからばかりではない。それより寧ろ、自分で鼻を氣にしていると云う事を、人に知れるのが嫌だつたからである。内供は日常の談話の中に鼻という語が出て來るを何よりも懼れていた。」¹⁷⁾

여기서 禪智内供의 숙명적인 코 대신에 芥川와 숙명의 어머니를 치환한다면, 禪智内供의 페이스스는 곧 芥川에게서 일어나오는 것이다. 芥川는 초기 작품에서는 타부를 깨지 않고 지켰으나 晩年の 작품에서는 그 타부를 깨고 있다. 「点鬼簿」를 살펴보면, 「僕の母は狂人だつた。」¹⁸⁾로 시작되는데 지금까지 숨겨온 비밀을 폭탄선언처럼 말하고 있다. 이것은 하나의 사실임과 동시에 心像이다. 아버지·어머니·누나 세사람이 묻혀있는 묘지에 성묘를 가는 것으로 끝나는 이 작품은 이미 죽음을 결심한 작가가 현 싯점에서부터 육친을 회상하고, 현재를 조명하려는 의도가 담겼다고 볼 수 있다. 즉 과거를 반사경으로써 자기의 현재를 결산하는 절실한 모티프를 지녔다. 實母가 狂人이었다는 냉엄한 사실을 직시함으로써 자기의 내력을 밝히고 앞으로으리 행위의 냉정성을 얻

16) 芥川龍之介全集 第二卷, 澄江堂雜記(告白) p. 203.

17) 芥川龍之介全集 第一卷, p. 140.

18) 芥川龍之介全集 第一卷, p. 180.

하려는 것이다. 작품 깊은 속에서 자기의 심정을 암호로서 토로하고 있는 작품이며, 이 작품은 告白으로서 독자에게 감명을 주고 있는 것이 아니라, 告白속에 든 진솔함이 감명을 주는 것이다. 수십년동안 발설하기를 꺼렸던 그 말을 폭탄선언처럼 허두에 꺼냈을 때, 작가의 억제된 通恨을 느끼게 되고, 죽음을 앞둔 작가의 禁忌로부터의 해방을 본다. 「点鬼簿」에서 성묘등 세부에서는 계산된 허구가 보이며 「母性喪失」의 세월을 산 주인공의 내면의 질곡을 내보이기 위해 虚와 實의 조종을 통해서 그 충격을 극대화하려는 方法的인 것이라고 볼 수 있다. 「或阿呆の一生」에서는 죽음을 목전에 둔 현 시점에서부터, 극히 의식적으로 自己의 생애를 재구성하고 있다. 여기서는 자신을 「阿呆」라고 규정한 비소화한 자아의식을 보게 되는데 예술至上의 이념을 가지고 살아왔던 청년이 자멸해가는 과정이 드러나 있으며, 芥川の 생애의 全 과정이 드러나 있으며, 芥川の 생애의 인상적 사건·풍경등이 재 구성되어 있다.

「彼はこの人工の翼をひろげ、易やすと空へ舞い上った。同時にまた理知の光を浴びた人生の歡びや悲しみは彼の目の下へ沈んで行った。彼は見すばらしい町々の上へ反語や微笑を落しながら、遮るもののない空中をまっ直に太陽へ登って行った。丁度こういう人工の翼を太陽の光りに焼かれたためにとうとう海へ落ちて死んだ昔の希臘人も忘れたように。……」¹⁹⁾

「彼」로서 對象化하고 있는 芥川の 자화상을 보게 되는데, 藝術至上이라는 人工의 날개를 잃은 作家의 自嘲, 청년기의 정열이 현 시점에서 「無化」하여 스러져가는 것을 직시하는 착잡한 감회가 보인다. 「誰でも一皮剥いて見れば同じことだ」라고 생각하지 않을 수 없는 작가의 허무의식과 마주치게 된다. 가치의 붕괴에서 오는 生の 허망함, 현실을 예술로서, 정신적인 「위대함」으로서 지배하겠다고 생각했던 젊은 날의 자신의 모습을 상기해 볼 때 그것이 망상이었다는 것을 自嘲적으로 고백하고 있다. 즉 과거를 통한 현재의 자기 점검인 셈이다. 「齒車」는 작가앞에 직면한 지옥적 심상풍경이 그려지고 있는데, 지금까지의 芥川の 소설형식을 해체해버린 스토리가 없는 소설이다. 「나(僕)」를 빌어 묘사하고 있으나 狂氣는 없다. 이 작품에는 일종의 정신분열의 이미지가 내재한다.

「…僕の視野のうちに妙なものを見つけ出した。妙なものを? — というのは絶えずまわっている半透明の齒車だった。— 齒車は次第に數を殖やし、半ば僕の視野を塞いでしまう……暫らくの後には消え失せる代りに今度は頭痛を感じはじめる。それはいつも同じことだった。」²⁰⁾

불면증과 정신적 불안이 만년의 그에게 엄습하여, 自殺을 결심하게 되는 절박한 상황을 보여주는 데 환각증세와 두통이 반복되는 나날 속에서 「狂氣か死か」에 봉착한 芥川은 냉정하게 자기를 진단하고 죽음을 택하고 있다. 지금까지 晩年の 자전적 작품들을 살펴보았는데, 그 안에서 우리는 芥川の 정신적 자화상을 발견할 수 있었다. 그리고 그 자화상 속에는 어떤 欠落感이 내재하고 있는데, 人間存在의 근저를 흔드는 「母性喪失」의 모티프가 底流하고 있다. 거기에서 기인하는 고독

19) 全集 第九卷(十九 人工の翼) p. 319.

20) 上掲書, p. 127.

과 인내의 승화로부터 芥川의 詩情풍부한 작품들이 생산되었다고 말할 수 있다. 芥川가 문학 속에서 살아야만 했던 이유는 그 운명적 삶을 향수하기 위해서 였다. 芥川가 목숨을 걸고 추구한 美는 냉정하면서 아름답게 응축한 그의 생명의 연소였다. 그의 내적균열을 아름답게 형상화한 「齒車」에서 東西의 괴리 및 대립을 보게 되며 작가로서의 예고이즘을 둘러싼 美와 倫理의 갈등을 보았다. 「天上から地上へ」²¹⁾이 한 구절이 그의 만년을 단적으로 요약해 주는 것이며, 조탁의 심미세계에 수렴했던 그의 前半의 生을 훌훌 털어버리고, 娑婆苦의 냉엄한 현실로 돌아와 實存의 고뇌라는 관념적 자각을 肉化하고 있음을 본다.

「현실로의 귀환」이라는 두드러진 특징이 芥川에게서 물론 완만하게 이루어 지고 있지는 않다. 保吉物에서의 현실은 잃어버린 현실이라는 現實의 形骸였다. 그가 현실로 접근해가는 무기는 逆說的 觸角이었으며, 生의 逆說的 風景을 수집하는 듯한 느낌이 든다. 결국 그는 生에 참여하지 못하고 대상으로 관찰함으로써 그의 悲劇이 탄생했다고 볼 수 있다. 자신의 고뇌를 극한까지 몰고 가면서 관찰하는 극도의 知性主義가 삶속에 용해해 들어 갈 것을 저지했다고 본다. 良識을 지니면서 균형잡힌 생활을 하고 싶다는 「朱儒」의 기도는 기도로 끝나고 만다. 芥川의 일생을 일별해 볼 때 처음부터 그의 人生과악은 절망적인 모습으로 刻印되었고, 예술에의 기대가 무너진 뒤의 현실귀환도 참여자가 아닌 관찰자의 입장에서 였다. 초기의 작품과 만년의 작품은 그 경향을 달리하고는 있으나 主調音은 불변하고 있는 것을 본다. 그것은 人生의 황혼의식, 결락감이라고 말할 수 있을 것 같다.

IV. 結 論

芥川의 예술 이념과 창작 공간을 초기 작품과 만년의 작품을 비교 분석하면서 살펴보았다. 그 안에는 芥川 자신의 삶이 披露되어 있었으며, 그의 예술은 「母性喪失」이라는 숙명과 背理관계에 있는 것을 보았다. 초기의 작품 창작에 있어서도 芥川는 단순히 唯美主義·藝術 至上主義者는 아니었다. 그의 예술관은 스스로의 운명을 통찰한데서 오는 필연적인 예술 이념이었으며, 그것은 현실을 초극하고 지배하려는 방식으로서 나온 하나의 신조인 것을 알 수 있었다. 그의 詩的 정신에서 나온 抒情은 단순한 詠嘆·感傷이 아니라, 통렬한 心像이었다고 말할 수 있다.

芥川가 살았던 時代와 社會도 물론 안정되어 있지는 않았으나, 그러한 것들은 새로운 시대가 도래하면 해소될 수 있다는 낙관론을 芥川는 지녔던 것 같다. 그가 문제로 삼은 것은 人間의 근원적인 존재태였으며, 그 중심은 자기 자신이었다. 같은 시기의 自然主義 作家들은 가정적 桎梏을 끊고 東京에 나와 자신들의 길을 갈 수 있었다는 것은 상기해 볼 때 芥川는 東京의 下町에서 태어나 성장하고 桎梏의 한 복판에서 그 삶을 감수했기 때문에, 그에게는 행동할 수 있는 새로운 길이 처음부터 막혀 있었다고 볼 수 있다. 그러한 芥川에게 열려진 길이란, 精神的으로 위대해

21) 前掲書, p. 255.

지는 것이었으며, 그것에 의해 현실을 타개해 나갈 것을 내면의 명령으로 삼아 독서·사색·창작의 길에 들었다. 下町 중산 하층 계급이라는 자기의 소속을 자기 혐오를 담아 부정하려 하고, 자기 계급에서 오는 온갖 위선을 痛罵한다. 계급에 대한 모반, 반역의 願望은 있으나 행동으로 직결하는 용기를 획득하지 못한 그는 『羅生門』에서 행동하는 주인공우리 승리를 내보이며, 세속 일반과의 관념적 투쟁을 하고 있다. 초기 창작물에서는 歴史的 異空間을 설정하여 자신의 理想, 속명등을 형상화하고 있는데, 後期에 가면 「天上」의 藝術 至上的 理念을 버리고, 「地上」의 현실로 내려 온다. 이것은 禁忌의 解除이며, 속명으로 부터의 해방이라고 말할 수 있겠다. 자기의 죽음을 통찰하고 自殺을 결의한 者が 죽음 앞에서, 오랫동안 썼던 가면을 벗음으로서 해방감을 느끼는 것이다. 무의식 심층에 봉해진 狂人인 어머니, 그 기억으로부터 유발되는 狂氣의 遺傳에 대한 공포·不安은 이제 위험요소가 될 수 없는 것이다. 초기의 작품들이 무대 위의 연기였다면, 후기의 자전적 작품들은 생활의 告白이라고 규정지을 수 있을 것이다. 물론 芥川の 全作品이 작가를 말하고 있지만, 그 方法에 있어서 가면을 쓰고 있느냐 아니냐가 어느정도 芥川の 심경과 관련되어 있다고 본다. 초기에는 스토리적 허구 속에서 자기 모습을 잘 감추는 방법적 고안을 발견할 수 있는데, 이 스토리적 허구가 붕괴되면서 그의 창작물은 歷史物에서 現代物로 전환되고 있는 것을 보게 된다. 초기 작품에서 생활 속의 「나」를 떠나서 서술해야만 했던 가장 큰 이유는 「狂氣의 母」의 은폐에 있었다고 말할 수 있다.

한편, 후기의 自傳的 作品 계열을 일별해 볼 때, 다소 사실적 요소가 부각되어 있다고는 하지만, 허구화된 告白에 의한 자화상을 보여 준다. 芥川 자신이 自己를 對象化하여 과거 및 현재를 조명하는 方法을 취하고 있는데, 여기서의 자기 통찰은 인간 보편에 대한 통찰로 이어지고 있다. 이러한 도정에서 부딪히는 것은 인간 존재에 대한 근원적 부조리감이며, 이러한 의식이 그의 文學을 현대 실존주의, 부조리 문학과 비교문학적 고찰을 가능하게 하는 하나의 요소라고 생각한다. 自我의 原像을 心像에 의해 具現해 내고 있다는 것이 芥川 文學의 특성이라고 볼 때, 그의 문장은 암호로서 되었다는 것을 주시해야 할 것이다. 초기 문학과 후기 문학을 구별 지우는 가장 큰 특징은 前者가 藝術 至上이라는 方法으로서 현실을 지배하려는 확신에 찬 의욕에 의한 창작물이었다고 한다면, 後者는 그러한 신념이 무너진 沈淪에서 卑小化한 自我를 對象적으로 파악하고 드러낸다는 것이라고 말할 수 있다. 芥川은 스스로 自己의 人生을 敗北라고 규정 짓고 있으며, 人生의 결산으로서 自殺한다고 말한다. 예술로서 人生을 지배하겠다는 그의 企圖는 실패했을지 모르나, 晩年の 사실성이 가미된 自傳的 작품들 속에서 그의 詩人的 肉聲을 듣게 되며, 매력을 발견하게 된다. 만년의 작품들은 죽음의 색채가 농밀하며 自我를 對象으로 한 荒涼한 心像을 캐리커처하고 있는 데, 芥川 특유의 역설적이면서도 기지에 찬 비유를 접할 수 있으며, 그 하나 하나가 문학의 모티프가 될 만한 埃센스를 지녔다고 말할 수 있다. 그의 自殺을 단순하게 지식인의 패배라고 규정짓기에는 아직 성급한 것 같다. 죽음을 앞둔 마지막 순간까지도 「侏儒の言葉」, 「或阿呆の一生」 등의 작품에 한자 한자 조탁해서 쌓아 올리는 技巧的 方法을 잃지 않는 작가적 성실함을 찾아볼 수 있으며, 만년의 작품이 오히려 작품의 원숙미를, 깊이를 보여주고 있기 때문이

다. 개체의 붕괴를 예감하면서 그 붕괴과정을 냉정하게 바라보는 절망적 노력을 마지막 순간까지 기울이고 있다. 스스로의 서정시를 남기기 위해 긴 패배의 일생을 필요로 했던 프랑소와 비용을²²⁾ 芥川는 공감을 가지고 흠모했으며, 그에 대해 말하기를,

「敗るるものをして敗れしめよ」²³⁾

라고, 멸망해야 하는 인간 존재의 허망함이 시간의 연장에 의해서 해소될 수는 없다는 인식을 보여 주고 있다. 人生의 長·短에 의해서 한 사람의 生의 成敗를 論하기에는, 生의 様相이 너무도 複雑多端한 것 같다.

22) François Villon. 佛. (1431~?)

23) 前掲書(三十六, 人生の從軍記者) p. 72.

Summary

Akutagawa Ryunosuke's Space of Expression
and Way of Expressing*Nan-Hee Kim*

This paper surveyed akutagawa's artistic doctrine and space of fictional writing by comparing his earlier works with his later ones. Akutagawa managed to show his ability of making a tight plot using the doctrine of art for art's sake, especially in his earlier works. Here he discovered the intergration between the content and the form. His major works, 'Nose,' and 'Rashomon,' studied in this paper, were derived from historical facts. The author explains that Akutagawa had to establish the historical space with the writing space using the logic of 'concealment of destiny'. If he had dealt with historical space isolated from the real life, the shape of the actual life involved in the story would have been hidden. His earlier works implied mother of destiny and its anguish through symbolism.

His later works were, however, written by autobiographic style in which the novelist gave up the doctrine of art for art's sake of his earlier novels. In the later works, he seemed to utilize the way of replotting of his own past life with the point that he destructed the beliefs that he had had while young. From these circumstances, this paper discovers the difference between his earlier works and his later ones. This was probably due to changes in Akutagawa's mind.

His later works were, expressed the mind of a writer who made up his mind dying, filled his mind with the color of death. In truth, he wanted to tell readers of the desperate reality that art only couldn't be way of controlling human life. After all, his earlier way of writing was abandoned because there was nothing that he would hide in the face of death. It is likely that the autobiographic and confessional style he used in his later works was said to be a liberation of self that one experienced when faced with death.

This paper shows that the motif, both in his carlier works and later works, was the idea of twilight and the feeling of loss in human life.