

莊子 VS 莊子¹⁾

- 「起死」를 중심으로

方準浩*

<목 차>

1. 들어가며
2. 실존적 莊子 VS 관념적 莊子
3. 莊子の 현실 VS 莊子の 무대
4. 莊子の 언어 VS 莊子の 언어
5. 맺으며

1. 들어가며

중국작가에게 20세기는 서구 문화와의 충돌 과정에서 독립적인 문학품격을 찾아가는 일련의 탐색 과정 중 하나의 중요한 고리였다 할 수 있을 것이다. 다시 말하면 거기에는 ‘선배’가 있고 ‘후배’가 있을 것이라는 문제이다. “나아가 세계 문학의 조류에 참가하는 것”과 “민족 전통을 유지하고 발양하는 것” 사이의 모순을 어떻게 조정하는가²⁾ 라는 문제는 20세기 중국의 작가들에게 줄곧 화두가 되어왔던

* 고려대학교 중문과 강사

- 1) 본 고에서는 사용되는 莊子와 莊子, 그리고 장자는 모두 하나의 기표로서 이해되며, 이들에 대한 기의는 각각 다음과 같다. 먼저 莊子是 『莊子·至樂』에서의 실존적 역사 존재로서 기능한다. 이에 반해 莊子是 「起死」에서의 관념적 역사 존재이자 巫 사상이 더해져 만들어진 半人半神의 신격화된 존재로서 기능한다. 그리고 장자는 상술한 莊子와 莊子の 의미를 포괄하는 실존적이며, 동시에 관념적인 종합적 인식 존재로서 기능한다.
- 2) 魯迅, 「而已集·當陶元慶君的繪畫展覽時」 『魯迅全集』第3卷, 人民文學出版社, 1981, 549~550쪽

문제였다.

이러한 화두의 중심에서 지금까지 莊子는 동양사유라는 틀 속에서 때론 역사의 실체로, 때론 신화의 주요 대상으로, 때로는 불안한 현실에 대한 대안적 미래로 기능해 왔던 주요한 실체였다.³⁾ 특히 이러한 莊子의 특징은 그 뛰어난 상상력과 그를 뒷받침하는 치밀한 사유로부터 기인하고 있음에도 불구하고 아이러니하게도 이러한 상상력과 사유가 지나치게 확장되거나 축소되어 이해됨으로써 莊子는 20세기 근현대 중국의 작가들에게 현대 사회로 나아가는 과정에서 커다란 장애물로 인식되는 지경에 이른다.

그러나 이러한 인식은 莊子 자체가 지니는 본질적 형상이나 그 인식 사유를 다룬 것이라기보다는 당대의 치열한 현실 상황에서 老莊과 道敎의 의미 연결망을 통해 굴절되고 변형된 관념의 전형으로서 나타난 莊子 형상이라 할 수 있다. 즉, 근현대 작가들에게 있어 역사적 존재로서의 莊子와 그 사유는 이미 그 실존적 모습을 형상화 한다면보다는 관념적 이미지로서의 莊子 및 사유로 형상화됨으로써 莊子는 봉건 역사의 잔재물로 변형되었던 것이다.⁵⁾

魯迅이 자인하고 있는 것처럼 여타 20세기 근현대 중국 작가들처럼 그의 어린 시절 역시 莊子 및 그 사유에 매우 익숙한 환경에서 자라났다. 즉 魯迅의 老莊에 대한 사유는 어린 시절의 익숙한 민담 형식으로부터 출발하고 있었던 것이다. 이러한 사회 환경적 요인은 魯迅을 비롯한 근현대 중국 작가들로 하여금 莊子의 실존적 형상을 莊子의 관념적 이미지 형상으로 인식하게 하였고, 이러한 관념적 인식은 莊子 사유로 하여금 봉건사회를 대표하는 주요한 사유 중 하나로 인식하게 하였다. 따라서 이렇게 형성된 莊子 및 그 사유방식은 중국의 근현대 과정에서 철

3) 특히 魯迅은 근현대 중국인들에게 남겨진 莊子사유에 대해 다음과 같이 이야기하면서 중국인의 사유 속에 나타나고 있는 老莊 사상의 폐해를 강력하게 비판하였다.

4) 특히 20세기 근현대 중국의 작가들에게 莊子는 無是非論과 莊子의 꿈이라는 인식론을 중심으로 이해되었는데, 바로 이러한 인식론은 20세기 근현대 시기 치열한 생존구조 아래에서 생활했던 中國 작가들에게 莊子 사유란 패배주의의 전형이며, 동일한 인식 하에서 그 사유 역시 패배주의로서의 전형적 사유로 인식된다.

5) 이러한 魯迅의 비판은 대체로 老莊 사상의 是非觀에 대한 불필요한 접근을 경계한 것이다. 이는 그가 儒敎와 함께 老莊의 본체론인 시비론에 대해 莊子의 극단적 접근을 경계하고 있음에도 불구하고, 이러한 그의 경계가 『漢文學綱要』(魯迅全集 第4卷 人民文學出版社 1981 年) 등에서 보이는 바와 같이 관념화된 역사 존재로서의 莊子를 대상으로 하고 있음은 주목할 만하다.

저하게 부정될 수밖에 없었으며, 魯迅 역시 잡문 및 『故事新編』의 일부 작품 등에서 莊子 및 그 사유를 철저히 부정하고 있다.⁶⁾

그러나 그의 철저한 老莊에 대한 부정에도 불구하고 魯迅에게 있어 莊子의 풍부한 상상력과 치밀한 풍자 사유는 그의 생의 마지막 순간에 이르기까지 여전히 작품 창작과 비평의 주요한 원천이 되고 있으며, 새롭게 해석해야만 할 대상으로 여겨졌다고 평가되고 있는 것은 매우 아이러니하다고 할 수 있을 것이다. 즉, 魯迅의 老莊에 대한 부정은 老莊 사상에 대한 심각한 폐해를 인식하면서 일관되어 나타나고 있지만, 그럼에도 불구하고 이는 魯迅의 老莊 사상의 본체론에 대한 당대 현실에서의 극단적인 해석의 부정이었음은 간과할 수 없다. 魯迅의 「起死」는 바로 이와 같은 과정에서의 魯迅의 고민을 다루고 있는 작품으로, 이 작품을 통해 魯迅은 莊子 및 그 사유에 대한 철저한 비평을 진행함과 동시에 莊子 및 그 사유에 대한 새로운 접근을 시도함으로써 莊子 및 莊子에 대한 새로운 의미망을 형성하고자 하였다. 따라서 본 논문은 「起死」에서 나타나는 莊子와 莊子에 대한 형상을 중심으로 이러한 魯迅의 창작 의도를 분석함으로써 魯迅 및 당대 중국 지식인들에 있어 莊子와 莊子와의 만남이 가지는 의미를 파악해보고자 한다.

2. 실존적 莊子 VS 관념적 莊子

『故事新編』 중 마지막 편인 「起死」는 『莊子·至樂』⁷⁾에서 그 주요 제재를

6) 5·4 新文化 運動 이후 고조된 근대화 열기는 1920년대 中國 지식인들로 하여금 國故回歸論爭 등을 통해 儒家 및 老莊 봉건 사유에 대한 첨예한 비판을 진행하였는데, 이러한 비평의 핵심은 관념화된 儒家 및 老莊 사유였다. 魯迅 역시 이러한 비평작업의 중심에 서서 비평을 진행하였으며, 이 과정에서 그는 실존과 관념 사이에서의 대상에 대한 심각한 고민을 진행하지 않을 수 없었다. 바로 이러한 고민이 이후 中國에서의 근현대 지식인들이 당면한 문제였으며, 이들 비평과정들에 대한 재평가 역시 이러한 실존과 관념의 접근 방식에 그 초점이 맞추어져 있음은 주목할 만하다.

7) 『莊子』는 BC4세기 西晉의 郭象이 정리하고 주석한 것으로, 『莊子·至樂』은 外篇 15篇 중의 하나로 지극한 편안함에 이르는 방법에 대해 설명하고 있다. 여기에서 莊子は 至樂이란 生死

가져와 魯迅의 상상력에 의해 재창조된 작품이다. 그러나 두 작품 모두 한 사내의 부활을 이야기 하고 있다는 점에서는 동일하나 그 부활 과정을 이끌어가는 방식과 해결 방식은 정반대의 모습을 지니고 있음은 매우 주목할 만하다.

먼저 『莊子·至樂』에서의 莊子の 모습을 살펴보자. 莊子는 楚나라로 가기 위해 길을 재촉하다 상상하게 마른 채 모양만 남아있는 해골을 발견하고는 그 과정에 대해 의문을 품게 된다. 이 의문은 얼마 후 그의 꿈⁸⁾ 속에서 해골의 주인을 만나면서 해결의 실마리를 찾게 되는데, 莊子는 여기에서 그치지 않고 꿈속의 사나이를 부활시켜 莊子 자신의 실제 세계로 데려오려는 시도를 더하게 된다. 그러나 그의 이러한 의도는 해골의 주인인 사나이가 죽음과 삶의 본질적 지향이 진정한 편안함을 찾는데 있으며, 이 과정에서 生死란 단지 과정의 문제일 뿐, 시종의 문제는 아니라고 주장하면서 좌절되고 만다.

이 이야기의 전개 과정에서 莊子는 온전한 실존적 인간의 형상으로 나타나고 있다.

莊子는 기원전 4세기 戰國時代, 곧 전쟁과 살육, 권모와 술수가 소용돌이치는 불안과 절망의 시대를 살았던 인물이다. 莊子의 고향인 宋나라는 약소국으로서 四戰之地라 불릴 만큼 戰禍가 집중되는 고장이었기에 약자의 비애와 고통, 모욕과 굴욕, 전란과 기아, 流亡 등 가혹한 역사적 현실로 인한 인간 부자유의 극한 상황이 적나라하게 나타나고 있었다. 莊子는 이러한 극한 상황 속에서 인간의 자유를 사 고하였고, 자유 없는 상황 속에서의 자유, 부자유 of 자유를 필사적으로 추구했다. 따라서 그에게 있어 이념의 철학이나 관념적 사고, 인간을 對象적으로 파악하려는 일체의 시도는 추상적 이상에 지나지 않는 것이었다. 그에게 다만 확실한 것은 각각의 '인간'이 현실의 고통과 죽음에 직면한 채 '지금'이라는 시간을 살고 있다는 사실이며, 또 각각의 '인간'이 '지금'이라는 시간을 어떻게 살아가느냐 하는 문제였

의 哀樂을 초월하고 일체의 기성의 관념을 넘어 生死를 하나로 알고, 자연에 순응하여 無爲의 경지에서 노니는 것임을 역설한다.

8) 여기서 이야기되는 꿈은 莊子의 나비로 대표되는 범우주론적(一氣論) 道의 개념으로 이해할 수도 있는데, 이렇게 될 때 꿈속에서의 장자와 사나이의 소통은 현실에서의 莊子와 해골의 소통으로 변화 할 수 있게 된다.

다. 따라서 莊子 및 그의 철학은 그런 의미에서 철저하게 실존주의⁹⁾라 할 수 있을 것이다.

때문에 莊子は 『莊子·至樂』篇에서 현실 속에서 만난 해골과 소통하는데 한계를 나타냄과 동시에, 곧이어 자신의 꿈을 통해 그 사나이를 만나게 됨으로서 실존적 형상으로서의 莊子로 남게 된다.

그러나 이러한 莊子の 실존적 모습은 魯迅의 「起死」를 통해 莊子로 변화하게 된다. 이 故事는 莊子が 楚王을 만나기 위해 길을 나섰다 길가에 놓인 해골을 발견하고는 그 원인을 궁금해 하는 것으로부터 시작된다. 그러나 해골과의 소통이 불가능한 莊子는 그와의 소통을 위해 해골을 부활시키고자 사람의 생명을 담당하는 神인 司命大天尊을 불러내며, 司命大天尊의 깊은 우려에도 불구하고 끝내 해골을 사내로 부활시킨다. 그러나 해골로부터 부활한 사나이는 여전히 莊子와의 소통은 뒤로 한 채, 없어진 자신의 옷을 찾는 것에 집착한다. 결국 소통이 불가능해진 것을 인식한 莊子는 사내의 현실적 고민을 지나던 경찰에게 전가한 채 도망치듯 자신의 길을 가게 된다.

이 이야기에서 등장하는 주인공으로서의 莊子の 주요 모티브는 『莊子·至樂』에서의 莊子이지만, 그는 이미 역사적 실존 존재인 莊子가 아닌 관념적 역사 존재이자 巫 사상이 더해져 만들어진 半人半神의 신격화된 莊子이다.¹⁰⁾ 이렇게 탄생한 관념적 역사 존재인 莊子는 莊子の 꿈만을 통해 이루어질 수 있었던 사나이(세계)와의 소통을 제한적이지만 통시적 공간 안에서의 현실적 소통으로 변환시킨다. 즉, 莊子에게 있어 莊子の 꿈으로 대변되는 전체 우주는 이미 꿈이 아닌 '지금',

9) 물론 현대 사회에서의 사르트르로 대표되는 실존주의는 잃어버린 神을 찾아나서는 과정에서 탄생하였음은 주지의 사실이다. 그러나 莊子の 실존주의는 이러한 서구의 현대 실존주의와는 달리 처음부터 神 자체가 존재하지 않는, 인간의 완전한 자유의 추구과정에서 출발하고 있음은 주목할 만하다.

10) 역사 *histoire*라는 용어는, 역사적 양태이든 허구적 양태이든, 이야기된 스토리 *histoire* 뿐만 아니라 인간이 만들고 겪는 역사 *histoire*도 포괄하게 된다. (시간과 이야기 3, 폴 리콕르 김한식 역, 문학과 지성사, 2004, 11쪽) 따라서 역사 이야기 역시 문서에 근거를 두는 동시에 어떤 존재론적 목표에 따라 존재했으나 더 이상 존재하지 않는 것에 이르고자 하는 존재론적 목표의 의미를 해석하려 한다. 바로 이렇게 해석된 존재를 본 논문에서는 관념적 역사 존재로 서술하였다.

그리고 '이곳'이 되는 것이며, 따라서 莊子の 존재적 의미 역시 莊子와 같은 실존주의로 나아가게 된다.

그러나 이후 전개되는 이야기 속에서 실존적 존재로서의 莊子가 자신의 꿈을 통해 시도한 세계와의 소통은 원활하게 진행하고 있음에 비해 관념화된 존재로서의 莊子는 오히려 자신의 현실 속에서 소통이 단절되어가는 아이러니를 보여준다. 이러한 아이러니는 「起死」에서 때로는 오류와 진실 간의 긴장을 동시에 담고 있는 전혀 의외의 단어들로, 때로는 단어의 일반적인 의미를 계속적으로 미묘하게 바꾸는 것으로 드러나고 있다.

莊子 - ... 너는 자살이 약자의 행위임을 모르는가?(확확) 아니면 너는 먹을 게 없고, 입을 옷이 없어서 이리 되었는가?(확확) 아니면 나이 들고 수명이 다 하여 이리 되었는가?(확확) 아니면 ...

아, 이런 내가 바보처럼 우스개 짓을 하고 있는 듯하구나. 대답할 리가 없지.¹¹⁾

莊子 - ... 실은 생사 따위는 없는 것이겠지요. 莊周는 일찍이 꿈에 나비, 훨훨 나는 나비로 변하였다가 깨었더니 아등바등 거리는 莊周가 되었습니다. 도대체 장주가 나비로 변하였는지, 아니면 나비가 꿈에 장주로 변했는지 아직도 분간할 수 없습니다. 그렇다면 이 해골이 지금 살고 있지 않다는 것을 알 수 있을 것이며, 도로 살아나는 것이 오히려 죽는 것인지를 알 수 있겠습니까? 부디 사명대사님의 융통성을 조금만 보여주십시오. 사람 노릇을 하려면 원만해야 하듯, 신 노릇을 하는 것도 완고할 필요는 없겠지요.

司命 - 너도 여전히 입만 살아있으니, 사람이니 신은 아니로다. ... 그럼 좋다. 한번 해보자.¹²⁾

위의 예문에서 볼 수 있듯 莊子는 실존적 형상으로서의 莊子가 아닌 관념적

11) 您不知道自杀是弱者的行为吗?(稟稟) 还是您没有饭吃, 没有衣穿, 成了这样的呢?(稟稟) 还是年纪老了, 活该死掉, 成了这样的呢?(稟稟) 还是... 唉, 这倒是我胡涂, 好像在做戏了。那里有回答。(鲁迅全集 第2卷, 469 页)

12) 其实那里有什么生死。我庄周曾经做梦变了蝴蝶, 是一只飘飘荡荡的蝴蝶, 醒来成了庄周, 是一个忙忙碌碌的庄周。究竟是庄周做梦变了蝴蝶呢, 还是蝴蝶做梦变了庄周呢, 可是到现在还没有弄明白。这样看来, 又安知道这骷髅不是现在正活着, 所谓活了转来之后, 倒是死掉了呢? 请大神随便便, 通融一点罢。做人要圆滑, 做神也不必迂腐的。(鲁迅全集 第2卷, 471 页)
你也还是能说不行, 是人而非神... 那么, 也好, 给你试试罢。

형상으로서의 莊子로 나타나고 있다. 그러나 이처럼 관념화된 莊子는 오히려 부활한 사나이에 의해 그가 의도한 세계와의 소통이 좌절되면서 급격하게 변질된 실존적 존재로서의 莊子 형상으로 변화하게 된다.

莊子 - (단호하게) 그래. 그렇게 어리석은 놈이라면 본래대로 돌려놓아야지. …… 太上老君은 급히 령을 받들라! … (아무런 변화가 없다. 꽤 오랜 시간이 흐른다)

………

莊子 - (낭패하여) 어떻게 된 일이지, 이번에는 영험이 없으니… 13)

이렇게 변질된 실존적 존재로서 몰락한 莊子에게 魯迅은 마지막으로 莊子의 사유형태인 상대주의를 부여함으로써 더 이상의 변질을 막고자 한다. 그러나 이미 실존적 존재로서의 莊子조차 세계와의 소통을 이룰 수 없는 지경에 이르게 되고 마침내 莊子 형상은 사라지게 되며 세속적으로 변질된 莊子 형상만이 세계 속에 남게 된다.

莊子 - … 의복이란 본시 내 것이 아닌 것을. 그러나 내가 이번에 楚王을 보러 가야 하는데 도포를 입지 않는다면 안 되겠지. 내의를 벗고 도포만을 입을 수도 없고… 14)

결국 「起死」에서 살펴본 바와 같이 魯迅은 관념화된 이상적 형상으로서 당대에 존재했던 莊子 형상을 통해 20세기 중국의 급격한 현실 변화 속에서 오히려 세계와 소통되지 못하고 철저히 격절되는 무기력한 존재 형상으로서의 역사를 보여주고 있다. 즉, 魯迅에게 있어 이미 역사는 莊子가 아닌 庄子인 세계로, 莊子로서의 이데올로기를 완전히 벗어버리기 전에는 더 이상 세계와 소통할 수도, 나아가

13) (决绝地)那就是了。既然这么胡涂，还是送你还原罢。……太上老君急急如律令！…(毫无影响，好一会)

………

(颓唐地)不知怎的，这回可不灵…。(鲁迅全集 第2卷, 475 页)

14) 那自然可以的，衣服本来并非我有。不过我这回要去见楚王，不穿袍子，不行，脱了小衫，光穿一件袍子，也不行…。(鲁迅全集 第2卷, 477 页)

莊子 의 세계로 나아갈 수조차 없음을 보여주고 있다.

3. 莊子의 현실 VS 莊子의 무대

魯迅은 『故事新編』의 8편의 작품 중 마지막 작품인 「起死」는 희극 형식을 채용함으로써 여타 자신의 소설과는 다르게 관객을 전제로 종합적 예술로서의 작품 세계를 구현하고 있다. 「起死」에서의 희극 형식의 채용이라는 장르적 변화는 일견 魯迅의 전체 창작 시기에서 지속적으로 유지되어 온 태도라는 점에서 이해할 수 있지만, 그럼에도 불구하고 기존의 魯迅의 글쓰기가 작가와 작품에 대한 독자의 상상력을 극대화 할 수 있다는 점에서 많은 장점을 지닌 장르를 포기한 채 장소와 시간에 의해 상상력이 제한되는 희극 형식을 택하였다는 것은 아이러니하다. 특히 그 주요 서술 소재로 삼은 것이 바로 中國 전체 사상사에서 가장 뛰어난 상상력을 보여준 莊子라는 점을 상기해 볼 때 魯迅의 「起死」 창작은 무척이나 연구자들의 흥미를 자아낼 수 있는 여지를 지니고 있다.

먼저 魯迅은 「起死」에서 희극적 장르를 채용함으로써 일반적으로 독서를 통한 독자의 주체적 수용으로 실제 작가와 작품 사이의 관계가 피동적으로 해석될 수밖에 없는 관계 설정에 대해 수정을 가한다. 즉, 소설에 비해 작가가 주체적으로 작품을 해석하고, 이를 독자에게 적극적으로 전달해줄 수 있는 희극은 어느 장르보다 작가의 의지가 강하게 반영된다. 이러한 작가의 의지는 배우라는 특수한 등장인물 뿐 아니라 특히 무대라는 특수한 공간을 통해 관객들에게 직접적으로 전달되는데, 따라서 이러한 희극 형식에서 무대라는 특수한 공간의 성격을 이해하는 것은 魯迅의 「起死」를 이해하는데 매우 중요한 요소가 될 수 있다.

일반적으로 희극 장면에서 관객은 무관심하게 감각적인 감정을 계속해서 유지하면서, 자신의 이성으로써 행동에 대해 논평을 한다. 희극적 행동이 극단적으로 보일수록 관객은 더욱 객관적으로 되기 쉽다. 관객이 참여하기를 원하지만 인물들

이 아무것도 하지 않을 때에도 감각적, 주관적 요소가 완전히 없지는 않는다. 이러한 순간에도 관객은 배우들과 함께 '행동'을 계속하기 때문이다. 관객은 능숙한 배우의 대사 전달과 무언의 행동을 감각적으로 이해할 때 기쁨을 발견하며, 이렇게 하여 관객은 자신의 마음속에서 동작과 동일한 자유, 리듬 그리고 효율성을 느낀다. 이처럼 잘 설계된 연극에서는 무대의 인물들의 마음이 객관적인 틀 속에 있는 장면에서 - 사실이 진술되고 있거나 아니면 아주 지적인 점이 논의되고 있을 때 - 관객 역시 무대 위의 인물들의 신체를 느낀다는 것을 기대할 수 있다. 바로 여기에서 희극은 관객이 잘 설계된 연극의 모든 부분에서 동일한 정도로 경험할 수 없는 반응의 양상을 재현하는 '참여'를 얻게 되는 것이다.

요약한다면 희극을 창조하는 예술가는 감각적 호소에 주의를 기울여야만 인물과 스토리를 성공적으로 도출할 수 있으며, 이때 예술가가 쏟아내는 호소는 무대 위 배우의 시각과 청각, 그리고 理智를 향한 것뿐이 아니라 관객의 모든 인체 조직에까지 보내지게 된다. 이러한 호소를 가장 강하게 제시하는 연극은 마법과 같은 춤과 노래의 영향을 받은, 근본적으로 '자연스러운 행동으로 구성된다. 15) 따라서 관객들은 이러한 호소를 보기 위해 연극 무대를 찾게 되며, 이렇게 펼쳐진 호소를 통해 이들 관객들은 자신들의 기분을 전환시키거나, 생활에서의 신선한 자극을 받을 수 있으며, 이와 함께 지적인 무엇인가도 얻을 수 있게 된다. 이처럼 희극 형식은 소설 형식에 비해 입체적 공간을 사용한다는 전제 아래 관객의 다양한 참여를 기대하며 창작됨으로써 작품 속에 등장하는 무대의 모습을 살피는 것은 작품의 이해를 모색하는 또 하나의 길을 얻게 되는 것이다.

따라서 魯迅의 「起死」에서 선택한 것이 바로 이러한 관객의 참여와 객관성을 담보할 수 있다는 것에서 현실에서의 莊子가 아닌 무대에서의 庄子라는 것은 의미가 있게 될 것이다.

일반적으로 중국에서의 무대는 수많은 상징들을 사용한다. 즉, 중국의 배우들은 자신들을 둘러싸고 있는 세 개의 벽 외에 네 번째 벽이 존재하는 것처럼 그렇게 연기하지 않는다. 그는 자신이 관찰되고 있다는 점을 알고 있음을 노골적으로 표

15) 무대예술론, 새뮤엘 셀던 김진식 옮김, 현대미학사, 1997년 3판, 314~315쪽 참고.

현한다. 이렇게 하여 유럽의 무대에 내재해 있는 특정한 환상¹⁶⁾이 곧장 제거된다. 관객은 실제로 일어나는 어떤 사건의, 아무도 주목하지 않는 관객이라는 환상을 더 이상 갖지 않게 된다. 이렇게 함으로써 근대 서구 유럽의 희극 무대가 풍부하게 발전시킨 기법, 즉 관객들이 편안하게 관찰할 수 있도록 장면들을 배치했음을 숨길 수 있게 해주는 그런 기법들은 불필요해지게 되며, 배우들은 곡예사와 마찬가지로 관객에게 가장 잘 보여줄 수 있는 위치를 스스로 선택하여 등장하게 되며, 나아가 배우는 자기 스스로를 바라볼 수 있게 된다. 예를 들면 구름을 묘사하면서, 불현듯 구름이 나타나 부드럽고 힘차게 모양이 변하다가 급속하면서도 완만하게 바뀌어가는 모습을 보여주기 위해 배우는 동시에 관객을 바라본다. 마치 관객에게 이게 실제와 일치하는지를 묻는 듯 한 모습을 지으면서, 이때 반드시 전제되어야 할 것은 이와 같은 공연에서의 서술 대상의 선택은 관객들에게 익히 알려져 있는 상황이어야 한다는 점이다. 이 때문에 희극을 창작하는 작가는 서술 대상으로서 주로 역사적 상황, 특히 관객들이 널리 알고 있는 역사적 상황을 주요 모티브로 삼게 되는 것이다.¹⁷⁾

「起死」는 바로 이러한 점에서 중국의 전통 희극적 요소를 전제로 하고 있다고 볼 수 있다. 「起死」에서의 莊子は 실존적 주체로서의 莊子가 아닌 관념적 대상으로서의 莊子 형상으로 나타나며, 이때 나타나는 莊子 형상은 이미 중국 대중들에게 익히 알려져 있는 逸話 속의 莊子이다. 특히 「起死」의 주요 모티브가 되고 있는 『莊子·至樂』에서의 莊子가 현실에서의 한계를 뛰어넘는 초월적 존재가 아닌 현실에서의 실존적 형상을 지닌 莊子였음에도 불구하고 魯迅은 이러한 존재를 현실이라는 시공간적 제한을 마음대로 뛰어넘어 심지어는 죽음마저도 극복할

16) 일반적으로 희극에 있어 장소에 대한 환상은 다양한 요소들에 대한 묘사가 시각적으로 아주 정밀하고(또한 청각적으로도 세밀하게) 빈틈이 없게 이루어지면서, 동시에 연극적인 요소가 은폐될 경우 발생한다. 그렇지만 배우가 눈에 보이지 않는 것에 대해 아주 암시적인 반응을 보여줄 경우에도 환상은 생겨난다.(브레히트의 연극이론, 송윤엽 외 역, 연극과 인간, 2005년, 31쪽 참조)

17) 이렇게 생겨난 逸話는 한 인물의 행적을 대표하는 어느 결정적인 순간을 포착하는 반면, 사실을 허구화하거나 허구를 사실화하는 기능을 가지고 있다.(민담학개론, 김열규 외, 一潮閣 1997年, 46쪽)

수 있는 관념적 형상인 莊子로서 변형시키고 있다. 이러한 魯迅의 의도는 특히 「起死」에서 莊子の 生死에 대한 관념들을 묘사하는데 있어 적극적으로 표현되고 있다.

본래 莊子에게 있어 生死觀은 삶의 방식에 대한 인식론을 위주로 전개되며 죽음에 대한 인식론은 매우 제한적으로 묘사된다.¹⁸⁾ 莊子가 보았을 때 고착된 자의식의 최종적 규정은 '살아있는 나'다. 이런 규정 속의 삶도 소통의 삶이 아닌 유아론적이거나 의식에 의해 정립된 삶이 된다. 의식적으로 정립된 삶이란 당연히 상대적 논리의 규정을 받는 삶이다. 따라서 의식적으로 정립된 삶은 그 이면에 의식적으로 정립된 죽음과 짝을 이루게 된다는 것이다. 죽음에 대한 공포는 삶에 대한 집착의 근원이고, 또 역으로 삶에 대한 집착은 죽음에 대한 공포의 근원이다. 더군다나 죽음은 현재의 나 아닌 것으로, 즉 타자적인 것으로 정립된다는 점에서 이것은 타자에 대한 공포와 함께 외연적인 감정을 낳게 된다. 그렇다면 결국 죽음에 대한 공포는 인간 삶의 관계적 성격에 대한 무근거한 공포이고, 따라서 삶에 대한 부정의식에서의 출발일 수밖에 없게 되는 것이다. 따라서 모든 공포는 고착된 자의식, 혹은 삶에 대한 집착을 함축하게 되며, 이러한 집착은 결국 '부득이하게 유일한 자신의 삶의 양식에 대한 부정의식을 함축하는 되는 것이다.

그러나 이러한 莊子の 상징적 生死觀은 道教에 이르러서 외부적 요인, 즉 丹藥이나 연공 등의 물리적 조건들과 연계되어진다. 이에 따라 이들 道教의 생사관은 莊子の 생사관과는 다른 神仙들의 모습, 즉 太上老君, 玉皇大帝, 紫微大帝, 眞武大帝, 文昌帝君, 護法神將, 南極仙翁, 太歲, 王母娘娘, 太白金君, 洞天仙人 등 人格神인 莊子の 모습으로 형상화하게 된다. 이처럼 莊子の 모습과 사상은 道教로 발전하는 과정에서 儒佛道가 합쳐진 "三教合一"로 형상화되며, 민간 신앙에서 이러한 道教의 특징들은 같은 사당에 孔子와 老子, 菩薩과 神佛이 공존하는 특수한 문화형태로서

18) 일반적으로 『莊子』에서의 生死觀은 다음과 같이 5가지로 분류할 수 있다 ①生死命也(莊子『德充符』) ②生死一體(莊子『知北遊』) ③生之前無始, 生之後無終(莊子『齊物論』) ④真人, 至人, 神人, 聖人, 完全超越生死問題(莊子『大宗師』) ⑤人生如夢, 唯大覺能大悟(莊子『逍遙遊』 중 大鵬의 깨달음) 生死平等無別(莊子『天地篇』)(中西生死哲學, 馮 灝祥, 北京大學出版社, 2002年, 190~202쪽 요약)

중국 역사 속에 나타난다.

魯迅의 「起死」에서는 바로 이러한 특수한 문화 형태로서의 莊子の 生死觀¹⁹를 서술하고 있다. 즉, 莊子와 庄子 모두에게 있어 삶과 죽음이란 단지 배우가 무대에 등장했다 사라지는 것과 같은 것이지만, 莊子가 이러한 삶과 죽음에 대해 현실적 실존으로서 '지금', 그리고 '나라는 것을 중심으로 자신의 사유를 펼쳐내고 있는데 비해, 「起死」에서의 莊子는 이미 '언제나', 그리고 '누구나' 현실의 제한을 뛰어넘을 수 있는 관념적 존재로 표현되고 있다. 특히 莊子の 이러한 모습은 魯迅이 「起死」에서 희극 형식의 채용함으로써 자연스럽게 갖게 되는 무대라는 공간을 통해 관객에게 자연스럽게 받아들여지게 된다.

그러나 魯迅은 「起死」에서 현실에서의 莊子를 무대에서의 莊子로 형상화하는 과정에서 관객에게 익숙한 故事에 변화를 가함으로써 관객으로 하여금 무대 위의 莊子가 이미 관객들에게 익숙한 莊子가 아닌 낯설음을 나타내고 있다. 특히 무대에서 배우가 자기 자신을 관찰하며 인위적이며 기교로 가득 찬 행위를 통해 자신을 낯설게 하는 것처럼,¹⁹⁾ 故事의 변화로 말미암은 바로 이러한 낯설음은 관객들로 하여금 실존적 莊子の 모습을 관념적 莊子の 모습으로 변환시켜 읽게 하는 계기가 된다. 이러한 魯迅의 의도는 완벽히 자기 자신을 버리는 데에까지 이르는 관객의 감정이입을 막고, 사건에 대해 커다란 거리를 조성한다.

莊子 - …… (채찍을 놓고 동녘을 향하여 양손을 하늘 높이 모으고 소리 높이 외친다.)

19) '낯설게 하기'란 브레히트 사실주의 미학의 핵심개념으로, 문학작품을 생산, 서술, 수용의 측면에서 구분하여 관찰할 때 브레히트는 사실적인 서술의 출발점이 되어야 하는 구체적인 대상인식이 이미 잘 알려진 대상(역사적 사건, 인물 등)을 의심의 눈초리로 다시 보는 것에서 시작해야 한다고 생각한다. 브레히트의 '서사극'도 이러한 인식태도에 바탕을 두고 있으며, 이것은 브레히트가 헤겔의 명제 "알려져 있는 것은 그것이 알려져 있다는 이유로 제대로 인식되지 못하고 있다"에서 배워온 인식태도이다. 이러한 인식태도는 작품 수용의 단계, 즉 관객의 관람태도에도 영향을 미친다. 전통적인 연극이 관객들에게 무대 위의 사건 진행에 대해 무비관적으로 몰입할 것을 요구하는 반면, 브레히트의 서사극은 그 사건을 생소하게 보여줌으로써, 관객들로 하여금 의심을 갖게 한다. 이러한 '낯설게 하기' 효과는 무대 위에서 제시되는, 이미 잘 알려진 사건들을 생소하게(낯설게) 만들며, 그것은 현실 극복의 첫 단계인 사실적인 인식획득에 기여한다.(브레히트의 연극세계, 브레히트학회 편, 열음사, 2001년 520~521쪽 참조)

예를 갖춰 빙니다. 司命大天尊님 이시여!.....

鬼神 - 莊周여! 이 바보 멍청이야! 수염이 하얗게 되어도 아직 깨닫지 못하는가? 죽으면 사계도 없고, 주인도 없는 거다. 천지가 곧 春秋時期이니, 皇帝라 한들 우리 같이 마음 편하지는 못할 터이다. 쓸데없는 참견은 그만두고 어서 楚나라나 찾아가서 네 운동이나 하라.....

庄子 - 너희들이야말로 멍청이 귀신들이구나. 죽어서도 깨닫지 못하다니, 알겠느냐. 삶이 곧 죽음이요, 죽음이 곧 삶인 것이다. 노예는 곧 주인인 것이지. 나는 생명의 근원에 도달하여 있다. 너희 같은 애송이 망자의 운동은 받아들이지 않아.²⁰⁾

위의 대화에서 볼 수 있듯 莊子는 더 이상 현실에서의 실존적 존재로서 '치금', '여기서' 莊子의 꿈을 통해 현실을 뛰어넘을 수 있는 존재가 아니라, 무대에서의 배우처럼 '언제나', '어디에서나' 현실의 뛰어넘어 초월적 세계로 나아갈 수 있는 관념적 庄子 형상으로 바뀌어 있음을 볼 수 있다.

그러나 이와 같은 관념적 庄子 형상에도 불구하고 관객의 감정이입은 포기되지 않는다. 관객은 관찰자로서 莊子에 감정이입해 들어간다. 이렇게 해서 관객은 희극에 대한 관찰과 관람 태도를 갖게 된다.²¹⁾ 때문에 「起死」에서 관객은 무대 위의 莊子에게 차가움을 느낀다. 즉, 莊子가 무대 위에서 보여주는 것은 자신의 감정에 대한 외면상의 기호를 암시하여 줄 뿐이기 때문이다. 이러한 莊子의 냉정한 연기를 통해 莊子는 끊임없이 자신의 감정을 관객의 감정으로 만들지 않도록 신경을 쓴다. 아무도 배우가 연기하는 인물에 의해 압도되지 않는다. 그것은 「起死」에서의 莊子가 관객 자신이 아니라 이미 바로 그의 이웃이 되었기 때문이다.²²⁾

20) (放下马鞭, 朝着东方, 拱两手向天, 提高了喉咙, 大叫起来)

至心朝礼, 司命大天尊!.....

庄周, 你这胡涂虫! 花白了胡子, 还是想不通. 死了没有四季, 也没有主人公. 天地就是春秋, 做皇帝也没有这么轻松. 还是莫管闲事罢, 快到楚国去干你自家的运动.....

你们才是胡涂鬼, 死了也还是想不通. 要知道话就是死, 死就是活呀, 奴才也就是主人公. 我是达性命之源的, 可不受你们小鬼的运动. (鲁迅全集 第2卷, 469~470页)

21) 브레히트의 연극이론, 130~131쪽 참조.

22) 특히 브레히트는 이러한 낯설음에 대해 연기할 사건들이 낯설게 되었다면 이것은 새롭고 소박한 판단을 막는 친숙함을 잃게 되었음을 의미할 뿐¹⁾이라고 정의한다.(브레히트의 연극이론, 140쪽 참조)

사내 - 이 도둑놈아! 이 강도야! 내 지금 너의 두루마기를 벗겨내고, 네 말을 빼앗아서 내 손해를 …….

(장자 저항하며 급히 두루마기 소매에서 호루라기를 꺼내어 성급히 세 번 분다. 사내, 주춤하며 손을 늦춘다. 이윽고 멀리서 순경이 달려온다.)

………

莊子 - 나는 길을 가던 사람입니다. 저 사내가 여기에 죽어 있기에 도와주었더니 도리어 나를 걸고 들어가 그의 물건을 가졌다는구료. 내 모습을 좀 보시오. 어디 내가 남의 물건을 뺏을 사람같이 보입니까? 23)

위의 글에서 보이는 것처럼 莊子는 자신이 이미 「起死」의 처음에 보여주었던 관념적 莊子가 아닌 실존적 莊子임을 강조하며 관객의 주의를 다시 한 번 이끌려 한다. 바로 이 때문에 「起死」에서의 莊子는 『莊子·至樂』에서의 莊子와 달라진 모습으로 나타나고 있지만, 여전히 관객들에게 자신 역시 『莊子·至樂』의 莊子임을 인정받게 되는 것이다. 바로 이것이 魯迅의 「起死」에서 희극 형식은 채용한 이유이며, 이러한 새로운 형식을 통해 魯迅은 莊子가 아닌 莊子의 『莊子·至樂』을 이야기하게 되는 것이다.

결국 사물에 관한 개념을 얻기 위해서 과학자들이 사물을 이해하지 못한 듯이 행동하듯, 무대에서 역시 현실에서의 진실에 대한 개념을 얻기 위해 자신들에게 익숙한 인간 사이의 사건들, 혹은 인간들 상호간의 태도 등을 기존의 일반적 생각과는 반대로 생각해 보게 하는데, 따라서 이러한 낯설게 하기 효과는 희극성과 비극성이 서로 분리될 수 없을 정도로 혼합됨으로써 결국 희극적인 것에 관한 한숨이 비극적인 것에 관한 웃음으로 뒤섞이게 되는 莊子 형상으로 이어지게 된다.

23) 你这贼骨头!你这强盗军师! 我先剥你的道袍, 拿你的马, 赔我……

(莊子一面支撑着, 一面赶紧从道袍的袖子里摸出警笛来, 狂吹了三声。汉子愕然, 放慢了动作。不多久, 从远处跑来一个巡士。)

……

我是过路的, 见他死在这里, 救了他, 他倒缠住我, 说我拿了东西了。你看看我的样子, 可是抢人东西的?(魯迅全集 第2卷, 475~476 页)

4. 莊子の 언어 VS 莊子の 언어

동양 철학에서 타자와의 소통을 다룰 때 매개체가 무엇이며, 그 기능이 어디까지이며, 또 그것을 어떻게 떠나보내야 하는가 등은 매우 중요한 내용을 이룬다.²⁴⁾ 莊子에게 있어서도 이러한 타자와의 소통은 매우 중요한 철학적 내용을 지니는데, 莊子는 특히 이러한 타자와의 소통을 위해 자연(天) 등의 개념을 이용하는 儒家 철학에 비판을 가하고 있다.²⁵⁾

근대 실존 철학 이후 특히 타자와의 소통에서 중요한 요인으로 나(我)라는 고착된 자의식을 거론하지 않을 수 없다. 이는 일상적으로 마음이라는 자의식인 나(我)라는 존재가 타자와의 구체적인 상황에 처하게 될 때, '나'라는 고착된 자의식을 매개로 소통이 이루어지며, 이때 특히 '나'라는 고착된 자의식은 그것이 구체적 현상과 조우하면서 타자와의 소통을 허구적으로 통일하는 근거가 되기 때문이다.²⁶⁾

그러나 莊子에게 있어 이러한 고착된 자의식은 새롭게 상징되는 타자의 타자성에 근거하여 새로운 '자의식'을 구성하는 것일 뿐이며, 이 때 이러한 새로운 '자의식' 역시 지양의 논리에 따른 미리 정해진 목적의 실현(是非의 인식)이 아니라, 타자와의 철저한 조우를 통한 새로운 주체의 생성이나 새로운 주체로의 변형으로 인식된다. 즉, 장자에게 있어 고착된 자의식이란 자신의 동일성에 근거해서 외부의 모든 타자를 정립한다는 점에서 자신의 유한성에도 불구하고 외부의 모든 타자들을 '미리 규정하려고' 하며, 이 때문에 나(我)는 타자와의 구체적인 조우가 없어도

24) 지금 바로 여기, 송항룡, 동인서원, 1999년, 207쪽 참조.

25) 특히 이러한 주체와 타자를 소통시킬 수 있는 자연(天)에 대해 장자는 『大宗師』에서 '관념적 자연'(所謂天)과 '삶의 과정으로서의 자연(天)으로 구별하여 비판을 가하고 있다. 즉, 장자에게 있어 타자란 대상적, 즉자적으로 파악될 수 있는 것이지 항상 무엇인가에 매개되어 드러날 수 있는 것은 아니기 때문이다. 知天之所爲, 知人之所爲者, 至矣. 知天之所爲者, 天而生也, 知人之所爲者, 以其知之所知, 以養其知之所不知, 終其天年而不中道夭者, 是知之盛也. 雖然, 有患, 夫知有所待而後當, 其所待者特未定也. 庸詎知吾所謂天之非人乎? 所爲人知非天乎?

26) 특히 이러한 사변적 인식이 가능하기 위해서는 인식주체로의 고착된 자의식과 언어의 의미 작용이 전제되어야만 한다.(장자의 철학, 강신주, 태학사, 2004년, 184~188쪽 참조)

고착된 자의식에 근거한 사변이 작동하게 만드는 것에 지나지 않는 것이다. 따라서 결국 이렇게 파악된 타자는 이미 왜곡된 타자, 타자성을 박탈당한 타자, 관조된 대상에 지나지 않게 된다.

따라서 莊子에게 있어 타자와의 소통을 위한 언어의 의미 작용 역시 꿈과 같은 존재로 나타나게 된다. 이는 莊子의 언어 구조가 나(我) 혹은 타자 그 자체를 의미하지 못하기 때문이다. 그러나 이러한 莊子의 언어구조에도 불구하고 장자의 언어에 대한 관념은 부정적이지 않다. 단지 莊子에게 있어 언어란 그 언어와 의미 대상과의 필연적 관계를 나타내는 것이 아니라 타자의 성격에 의해 결정되는 실천적 인식 존재일 뿐이다. 이러한 莊子의 형상과 같이 「起死」의 莊子 역시 나(我)와 타자와의 소통을 근대 중국 사회가 어떻게 처리할 것인가에 대해 이야기하고 있다. 그러나 莊子의 타자와의 소통은 『莊子·至樂』에서의 莊子가 타자와의 소통을 위해 철저히 실존적 존재로서의 한계를 벗어나지 않고 있는데 비해 관념적 성격체로서의 모습을 형성하고 있다. 따라서 이러한 모습을 지닌 莊子는 '언제', '누구와', '어디서나' 의사소통이 가능하게 되며, 이는 철저히 현존재적인 莊子로서는 다다를 수 없는 것이다. 따라서 『莊子·至樂』에서의 莊子は 이러한 '언제', '누구와', '어디서나' 의사소통을 원활하게 수행하기 위해 부득이 자신의 꿈을 상징하지 않으면 안 된다.

그러나 「起死」의 莊子は 처음부터 관념적 神格體를 형성함으로써 자신의 무한한 의사소통 능력을 보여주고 있다.

莊子 - 너희들이야말로 명칭이 귀신들이구나. 죽어서도 깨닫지 못하다니, 알겠느냐. 삶이 곧 죽음이요, 죽음이 곧 삶인 것이다. 노예는 곧 주인인 것이지. 나는 생명의 근원에 도달하여 있다. 너희 같은 예술이 땅자의 운동은 받아들이지 않아.

莊子 - 楚王의 聖旨가 내게 있는데, 하물며 너희 같은 잡귀들이 떠드는 것을 겁내겠느냐!

(다시 양손을 하늘높이 모으고 소리 높여 외친다)

司命大天尊님께 지극정성 비읍니다!

天地玄黃, 宇宙洪荒, 日月盈昃, 辰宿列張

趙錢孫李, 周吳鄭王, 馮秦禱衛, 姜沈韓楊
 太上老君은 급히 영을 받들라 .

庄子 - 신령님이 틀렸어요. 실제로 生死가 어디에 있겠습니까? 27)

이처럼 「起死」에서 등장하는 莊子の 소통 형식은 존재론적 莊子가 보였던 한계를 뛰어넘어 神界마저도 자유롭게 연결함으로써 현실 초월적 성격을 보이며 관객의 관심을 끌어들이는다.

그러나 「起死」의 중반부에 이르러 莊子の 이러한 초월적 소통 형식은 아이러니하게도 莊子에 의해 죽음으로부터 부활한 사나이에 의하여 의사소통이 거부됨으로써 새로운 국면으로 전환된다. 즉 莊子에 의해 부활한 사나이는 지속적인 莊子の 관념적 질문을 거부한 채 莊子로 하여금 자신의 실존론적 대화로 끌어들이려 하는데, 이러한 사나이의 의사소통 방식은 결국 莊子の 의사소통을 좌절로 몰아가 결국 莊子로 하여금 무대 현실에서 사라지게 만든다. 따라서 莊子는 『莊子·至樂』에서의 莊子와 같이 끝까지 이야기를 구성하지 못한 채 무대의 뒤편으로 사라지게 되는 것이다.

바로 여기에서 우리는 魯迅이 그의 마지막 창작의 대상으로서 莊子를 선택한 의미에 도달할 수 있게 된다. 즉, 魯迅은 실존적 존재로서 세계와 자유롭게 소통했던 莊子와 달리 관념화된 역사 존재로서의 莊子를 선택함으로써 중국의 역사가 이

27) 你们才是胡涂鬼, 死了也还是想不通. 要知道话就是死 死就是活呀 奴才也就是主人公. 我是达性命之源的, 可不受你们小鬼的运动。(鲁迅全集 第2卷, 470쪽)

楚王的圣旨在我头上, 更不怕你们小鬼的起哄!(又拱两手向天, 提高了喉咙, 大叫起来)

至心朝礼, 司命天尊!

天地玄黄, 宇宙洪荒, 日月盈昃, 辰宿列张

赵钱孙李, 周吴郑王, 冯秦褚卫, 姜沈韩杨

太上老君急急如律令! 敕! 敕! 敕!(鲁迅全集 第2卷, 470쪽)

특히 이러한 문장에서 보이는 반복의 효과는 散文의 民談으로 하여금 리듬감을 갖게 하며, 관용적, 공식적 표현으로 구충을 돕는데, 결국 이런 반복의 효과는 이야기의 형식을 누적적으로, 연쇄적으로, 혹은 회귀적으로 끌고 가서 형식 자체의 흥미를 불러일으킬 수 있다.(민담학개론, 39~40쪽 참조)

大神错矣. 其实那里有什么死生. 司命天尊!(鲁迅全集 第2卷, 470쪽)

미 당대 현실 속에서 더 이상 타자와의 소통을 감당할 수 없는 존재가 되었으며, 결국 이러한 역사는 20세기 中國의 근현대 과정에서 거부될 수밖에 없는 존재임을 증명하였던 것이다.

5. 맺으며

이상에서 살펴본 바와 같이 莊子 및 莊子에 대한 인식은 중국 근현대 과정에서 갖는 중국 역사의 실체와, 또한 그 역사적 실체의 향방에 대한 실존적 문제로 고민하던 魯迅이 그 본질에 다가섰음을 보여주는 중요한 단서가 된다. 즉, 魯迅에게 있어 당대 중국은 타자와의 소통 뿐 아니라 자아와의 소통마저도 단절된 상태로 시급히 개혁해야 할 대상이지만, 그럼에도 불구하고 중국은 여전히 본질적 문제를 회피한 채 현상적 문제로 나아가고 있었다. 물론 당대 중국에서 진행되었던 역사에 대한 재평가 작업에 의해 역사에 대한 다소 시각의 교정을 이루기는 하였지만, 이 역시 그 중국 역사의 실체적 본질을 파헤치는 데에는 실패하였으며, 더욱이 이러한 과정을 통해 중국 역사의 향방까지 이야기하는 것에는 한계를 드러낼 수밖에 없었다. 따라서 魯迅은 「起死」의 莊子를 통해 이러한 역사에 대한 문제의 본질을 파헤침으로써 중국 역사에 대한 평가를 진행하고 이후 중국의 나아갈 역사에 대한 새로운 길을 모색하려 하였던 것이다.

즉, 魯迅은 莊子와 莊子の 만남을 통해 魯迅 자신을 포함한 20세기 근현대 작가들에게 있어 부딪히는 장자란 이미 莊子가 아닌 莊子임을 드러내 보임으로써 당대 중국에서의 역사에 대한 개혁대상을 분명히 하고자 했고, 나아가 이러한 과정을 통해 당대 중국이 나아가야 할 방향까지도 보여주려 했던 것이다. 이것이 魯迅 자신이 죽음을 목전에 둔 상태에서도 「起死」에서의 莊子를 선택하였던 이유이며, 바로 이러한 이유로 인해 독자들은 魯迅의 선택을 더욱 의미 깊게 받아들일 수 있게 될 것이다.

《參考文獻》

- 폴 리퀴르, 김한식 역, 《시간과 이야기3》, 문학과 지성사, 2004
새뮤얼 셀던, 김진식 옮김, 《무대예술론》, 현대미학사, 1997
송운업 외 역, 《브레히트의 연극이론》, 연극과 인간, 2005
김열규 외, 《민담학개론》, 一潮閣, 1997
브레히트학회 편, 《브레히트의 연극세계》, 열음사, 2001
송향룡, 《지금 바로 여기》, 동인서원, 1999
강신주, 《장자의 철학》, 태학사, 2004
劉,笑敢 최진식 역, 《장자철학》, 소나무, 1990
안동립 역주, 《장자》, 현암사, 1998
앙리 마스페로, 신하령 김태완 역, 《도교》, 까치, 1999
가스통 비슐라르 곽광수 역, 《공간의 시학》, 동문선, 2003
魯迅, 《魯迅全集》, 人民文學出版社, 1981
馮,沂祥, 《中西生死哲學》, 北京大學出版社, 2002
吳士余 等, 魯迅六講, 上海三聯書店, 2000
鄭欣淼, 《魯迅與宗教文化》, 陝西人民教育出版社, 1996
何夢覺 編, 《魯迅檔案 - 人與神》, 中國工人出版社, 2001

《中文提要》

20世纪中国现当代作家是在与西方文化冲突过程中寻找一个具有中国特色的文学世界的阶梯。在这一过程中, 庄子这一形象在亚洲思维的范围中, 一方面已经成为历史的本质, 一方面又成为神话世界的主要对象, 一方面还成为面对混乱的现实作出的判断和选择。鲁迅也注意到了有关庄子的这些特点, 他在『故事新编』里最后一篇「起死」当中就选择了庄子的形象。

本文通过以历史本质的莊子和以观念存在的庄子的两个形象, 叙述了现当代中国作家对传统的理解的出发点和界限点。

關鍵詞：莊子, 庄子, 起死, 鲁迅, 传统