

미시마 유키오(三島由紀夫)의 『봄의 눈(春の雪)』과 고전*

－ 미야비(みやび)의 재현이라는 관점에서 －

김 정 희**

(단국대학교 HK연구교수)

◆ 국문초록

본고는 미시마 유키오(三島由紀夫)의 마지막 작품인 『풍요의 바다(豊饒の海)』 4부작 중 첫 번째 작품 『봄의 눈(春の雪)』이 헤이안 시대(平安時代)의 '미야비(みやび)'의 세계를 재현하기 위해서 다양한 고전의 모티브를 응용하고 있다는 점을 밝힌 것이다. 먼저 작자의 일본문화에 대한 인식을 그의 다양한 평론과 에세이를 중심으로 살펴보고, 이러한 그의 문화론을 기반으로 『봄의 눈』이 헤이안 시대의 특정한 작품만을 참고로 한 것이 아니라 그 시대에 형성된 화형(話型)을 활용하고 있다는 점을 분석하였다. 또한 이 소설의 배경은 다이쇼 시대(大正時代) 초기인데 이 시기는 일본의 역사적 흐름과 맥을 같이 하고 있다는 점에 주목하였다.

마지막으로 이 작품의 제목인 '봄의 눈'은 작자 미시마가 주목한 『고킨슈(古今集)』의 기노 쓰라유키(紀貫之)의 와카(和歌)에서 보이는 표현으로, '봄의 눈'이 가지고 있는 허무함뿐만 아니라 이 와카 특유의 미(美)에 대한 동경이 소설에 반영되고 있다는 것을 알 수 있다.

주제어 : 화형(話型), 미야비(みやび), 와카(和歌), 시대 설정, 봄의 눈

* 이 논문은 2017년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2017S1A5A2A02068583).

** 단국대학교 일본연구소 HK연구교수, 일본문화·문학

1. 서론

미시마 유키오(三島由紀夫)의 유작인 『풍요의 바다(豊饒の海)』 4부작 중 첫 번째 작품인 『봄의 눈(春の雪)』은 잡지 『신조(新潮)』(1965.9-1967.1)에 연재되었다. 4부작의 출발점인 이 작품의 역할에 대해서 작자는 다음과 같이 설명하고 있다.

『하마마쓰추나곤모노가타리』의 꿈과 전생의 주제는 제1권 『봄의 눈』 안에 화약처럼 장전되어 각권으로 튀어나가야 하는데 각권에서 20세로 요절한 주인공은 이미 제1권의 다이쇼 초년의 귀공자 마쓰가에 기요아키에서 제2권 쇼와 초년의 애국소년 이누마 가오루로 환생하고 다시 제3권의 태국의 왕녀 진잔(단, 환생은 증명되지 않음)으로 환생하였다. 저자는 역시 이 소설의 꿈과 전생에 계속 마음이 끌릴 것이다.

「浜松中納言物語」の夢と転生の主題は、第一巻「春の雪」の中に火薬のやうに装填されて、各巻に爆けてゆく筈であるが、各巻二十歳で夭折する主人公は、すでに第一巻の大正初年の貴公子松枝清頭から、第二巻の昭和初年の愛国少年飯沼勲に生れかはり、さらに第三巻のタイの王女月光姫(ただし生れかはり未証明)へと生れかはつた。著者はなほこの小説の夢と転生に憑かれつづけるであらう。¹⁾

『하마마쓰추나곤모노가타리(浜松中納言物語)』의 꿈과 전생의 주제가 4부작을 관통하는 이야기 전개의 수법이라는 것, 그 기점이 『봄의 눈』이라는 것이다. 따라서 선행연구는 『하마마쓰추나곤모노가타리』와 『봄의 눈』과의 구성의 관련성²⁾, 『봄의 눈』의 주인공이자 4부작의 마지막에 다시 등장하는 아야쿠라 사토코(綾倉聡子)와 『다케토리모노가타리(竹取物語)』의 가구야히메(かぐや姫)와의 유사성 등 고전 작품과의 관련성을 지적하였다.³⁾ 『풍요

1) 三島由紀夫, 「『豊饒の海』について…」, 『決定版三島由紀夫』 35, 新潮社, 2003, p.447.

2) 対馬勝叔, 「『豊饒の海』と『浜松中納言物語』」, 『半獸神』 12, 1976, pp.31-59, 下河部隆輝, 「三島の『豊饒の海』の巻三「曉の寺」の女主人公と『浜松中納言物語』—素材論として」, 『岡山大学文学部紀要』 15, 1991, pp.49-58, 森正人, 「転生譚をめぐる事実と虚構—浜松中納言物語・豊饒の海の夢と記意」, 『文学部論叢』 105, 2014, pp.151-161.

3) 선행연구에서는 작가가 『풍요의 바다』 4부작의 전거로 밝힌 『하마마쓰추나곤모

의 바다』 4부작 전체에서는 미시마의 언급대로 『하마마쓰추나곤모노가타리』의 전생과 꿈이라는 수법이 이야기 전개에 사용되고 있다. 그러나 각각의 작품으로 볼 때 『봄의 눈』이 미시마가 헤이안 시대(平安時代) 모노가타리(物語)에서 볼 수 있는 ‘미야비’(みやび)의 세계를 그리고자 한 것이라는 점을 고려할 때, 반드시 『하마마쓰추나곤모노가타리』와의 유사성만을 지적할 수는 없다. 왜냐하면 『하마마쓰추나곤모노가타리』조차도 기존의 헤이안 시대 모노가타리 작품의 모방작이라고 할 수 있기 때문이다.

본고에서는 『봄의 눈』을 중심으로 이 작품이 헤이안 시대 고전 작품과 어떠한 관련성을 맺고 있는지를 다각도에서 검증하고자 한다. 이것은 단순히 고전과 현대작품을 비교하려고 하는 것이 아니라 일본문화에 대한 미시마 유키오의 인식을 시야에 넣고 작가가 고전을 이 작품에 어떻게 반영하고 있는지에 대해서 분석하고자 한 것이다.

II. 미시마 유키오(三島由紀夫)의 ‘미야비’(みやび)와 문화양식

『봄의 눈』의 분석에 앞서 먼저 미시마 유키오의 일본문화론에 대해서 주목해 보고자 한다. 미시마 유키오는 1968년 잡지 『중앙공론(中央公論)』 7월 호에 「문화방위론(文化防衛論)」이라는 제목의 평론을 발표하였다. 이 평론은 미시마가 문화개념으로서의 천황에 대해서 쓴 것으로 패전 후 일본의 문

노가타리』 뿐만 아니라 『다케토리모노가타리(竹取物語)』, 『겐지모노가타리(源氏物語)』와 유사하다는 점을 지적하였다. 『다케토리모노가타리』와의 관련성에 대해서는 가구야히메가 가진 불사(不死)의 이미지가 『새벽의 절(曉の寺)』의 진잔(ジン・ジャン), 그리고 아야쿠라 사토코에게 반영되어 있다는 점을 고지마 나오코(小嶋奈温子) 씨가 논하였다(小嶋奈温子, 「三島『豊饒の海』にみる転生と不死」, 『物語 その転生と再生』, 有精堂, 1994, pp.240-258). 『겐지모노가타리』와의 관련성에 대해서는 4부작 전체의 마지막에 혼다(本多)가 사토코를 찾아가던 장면에서 그녀가 기요아키라는 사람을 모른다고 하는 부분, 즉 지금까지 인식해 온 것이 현재까지 없는 것이라는 사실이 드러나는 부분이 『겐지모노가타리』의 ‘유메노우키하시(夢浮橋)」를 연상시킨다는 점을 후지이 사다카즈(藤井貞和) 씨가 지적하였다(藤井貞和・利沢行夫, 「三島由紀夫をめぐって」, 『国文学 解釈と鑑賞』 43-10, 1978, pp.34-59).

화 보호정책과 상징천황제를 통렬하게 비판하고 있는 것이 특징이다. 또한 이 평론은 그의 고유한 행동원리와 천황제와 정치에 대해서 역설하고 있다. 그가 문화개념으로서의 천황을 논할 때 중요한 개념으로 제시하고 있는 것이 ‘미야비(みやび)’이다. ‘미야비’라고 하면 『이세모노가타리(伊勢物語)』 1단에 등장하는 아리와라노 나리히라(在原業平)인 남자(男)가 사냥에 나가 어여쁜 자매를 보자 입고 있던 옷깃을 찢어 와카를 보낸 것에 대해서 ‘이렇게 재치를 발휘하여 풍류를 느끼게 하는 행동을 했다(「かくいちはやくみやびをなむ、しける」)⁴⁾라는 내레이터(語り手)의 평가를 가장 먼저 떠올린다. 그러나 실제로 ‘미야비’라는 표현은 텍스트 안에서는 극히 용례가 적고 문학사에서 헤이안 시대 문학을 논할 때 왕조풍의 우아함을 지칭하는 용어로 주로 사용한다.⁵⁾ 그러나 중요한 것은 문학사에서 사용하는 ‘미야비’의 의미가 아니라 미시마 유키오가 이 용어를 어떻게 해석하고 있는지이다. 그는 문화천황제와 관련하여 다음과 같이 설명하고 있다.

‘미야비’는 궁정 문화의 정수이고 그에 대한 동경이었는데 비상시에 ‘미야비’는 테러리즘의 형태도 취했다. 즉 문화개념으로서의 천황은 국가 권력과 질서 쪽에만 있는 것이 아니라 무질서에도 손을 내밀고 있었던 것이다.

「みやび」は、宮廷の文化的精華であり、それへのあこがれであったが、非常のときには、「みやび」はテロリズムの形態をさえとった。すなわち、文化概念としての天皇は、国家権力と秩序の側だけにあるのみではなく、無秩序の側へも手をさしのべていたのである。⁶⁾

그는 ‘미야비’를 단순히 왕조의 우아한 미, 그에 대한 동경으로만 해석하는 것이 아니라 질서와 무질서, 테러리즘까지 용인하는 개념으로 이해하고 있다. 그 예로 들고 있는 것이 효명천황(孝明天皇)의 뜻에 따라 ‘사쿠라다몬의 변(桜田門の変)’을 일으킨 의사들의 행동으로, 문화양식에 어긋나지 않는 한 이러한 행동은 용인되는 것이라고 주장한다(75). 또한 천황의 문화양

4) 石田穰二, 『伊勢物語』, 角川文庫, 1979, p.15.

5) 秋山虔, 「みやび」, 秋山虔編, 『王朝語辞典』, 東京大学出版会, 2000, p.423.

6) 三島由紀夫, 「文化防衛論」, 『文化防衛論』, ちくま文庫, 2006, pp.74-75.

식은 제사와 어가소(御歌所)의 의식에 살아있다고 한다. 어가소의 전승은 ‘미야비’를 가지고 민중시를 통괄함으로써 문화공동체로서의 존재를 증명하는 것으로(76), 이와 같은 미시마의 논리에 따르면 천황은 궁정뿐만 아니라 민중도 포괄하는 문화개념이자 ‘국화와 칼’, 즉 시(와카)로 대표되는 문(文)과 테러리즘으로 대표되는 무(武)의 양쪽을 포괄하는 존재인 것이다. 따라서 어가소에서 전승되는 와카야말로 ‘미야비’의 상징이라고 할 수 있다.

(고킨슈는) 말이라는 것을 순수한 형식으로 생각하고 감정이라는 것을 내용으로 생각하여 정연한 체계를 꿈꾸었다. (중략) 사실 이 질서의 관념 이야말로 ‘미야비’의 본질이었던 것이다. 초목도 왕토 속에서 제왕의 덕을 입고 감각의 방종에 맡겨진 어떠한 미적, 환상적 데포르메에서도 벗어나 일정한 위치(위계)를 부여받아 매화조차도 관위를 하사받고, 자연은 전부 의인화되어 그 자체로 매우 조용한 식물적인 존재감정을 가지게 되고, 그와 같은 존재감정을 가지게 된 자연만이 고킨슈의 세계에서 허용된다면 사계절 노래에서의 ‘참됨’이란 것이 어디에 있는지는 명백할 것이다. 그것은 초목의 참됨이고, 초목은 왕토에서 변성하여 노래로 옮겨짐으로서 ‘미야비’에 참여하는 것이다.

(古今集は) 言葉というものを純然たる形式として考え、感情というものを内容として考えた整然たる体系を夢みていた。(中略) 実はこの秩序の観念こそ、「みやび」の本質なのであった。草木も王土のうちにあって帝徳に浴し、感覚の放恣に委ねられたいかなる美的幻想的アフォルマシオンをも免れて、一定の位置(位階)を受けられ梅でさえ官位を賜り、自然は隈なく擬人化されて、それ自体のきわめて静かな植物的な存在感情を持つようになり、そのような存在感情を持つにいたった自然だけが、古今集の世界では許容されるのであれば、四季歌における「誠」はどこに存するか明白であろう。それは草木の誠であり、草木は王土に茂り、歌に歌われることによって、「みやび」に参与するのである。7)

‘미야비’의 본질은 천황을 중심으로 한 형식과 질서 안에서 위치를 부여받는 것으로 그러한 형식을 대표하는 문학작품으로 미시마는 『고킨슈(古今集)』를 들고 있다. 그는 「일본문학소사(日本文学小史)」⁸⁾라는 평론에서 『고

7) 三島由紀夫, 「古今集と新古今集」, 『決定版三島由紀夫全集』 34, 新潮社, 2003, pp. 335-347.

킨슈』에 대해서 설명하고 있는데 먼저 『고킨슈』가 탄생하기까지의 문학사를 정리하였다. 그것은 주지하는 바와 같이 한문학 융성에 의해 와카가 공적인 기능을 상실한 채 남녀의 증답가로, 즉 사적으로만 사용되었다는 점을 지적하는 일본문학사의 통상적인 서술과 유사하다. 그리고 기노 쓰라유키(紀貫之)가 작성한 가나(仮名)서문의 「今の世の中、色につき、人の心花になりけるより、あたなる歌、はかなき言のみ出でくれば、色好みの家に、埋もれ木の人知れぬこととなりて、まめなる所には、花すすき穂に出すべきことにもあらずなりにたり」⁹⁾라는 부분에 대해서 「色につき」의 「色」와 「色好みの家」의 「色」(밑줄부분)와는 차원이 다르다고 설명하면서¹⁰⁾ ‘세상의 표면상의 겉치레와는 관계없다, 쓰라유키가 유서 깊고, 몰래 전해 내려온 ‘이로’에서 정당성을 보고 있다고 한다면 한시의 전성시대에 억압된 정당성이란 숨기고 감춰져 ‘이로’가 되고 드러나면 ‘미야비’가 된다. 동일한 것을 가리키는 것이 된다. 고대의 정념이 사적인 ‘이로고노미’에서 겨우 유지되어 온 시대는 이미 오오 쓰노미코 시대 때부터 시작되었다(「世間の表面上の浮華などとは関わりのない、由緒正しい、ひそかに伝えられた「色」のほうに、貫之が正当性を見ていたとすれば、漢詩全盛の時代に抑圧されていた正当性とは、秘し隠されては「色」となり、あらわれては「みやび」となる、同一物を斥していたことになろう。古代の情念が私的な「色好み」にかつかつ保たれてきた時代は、すでに大津皇子の時代にはじまっていた(344)」라고 하여 ‘이로’의 개념에 주목하고 있다. 이 문장은 쓰라유키가 고대의 정념이 한문학에 의해 사적인 남녀의 연애편계인 ‘이로’에 서만 명맥이 유지되고 있었다는 점을 의미한다고 지적한 것이다.¹¹⁾ 그러나

8) 三島由紀夫, 『日本文学小史』, 『小説家の休暇』, 新潮文庫, 2011(13刷), pp.275-364.

9) 高田祐彦訳注, 『古今和歌集』, 角川書店, 2009, pp.15-16.

10) 미시마 유키오의 해석은 다음과 같다. ‘세상의 인심이 결만 화려해지고 노래도 경박해졌기 때문에 (진정한 노래는) 파묻힌 나무처럼 이로고노미의 집에서 몰래 전해지고 공식 석상에서는 표명해서는 안 되게 되었다.’(「世相人心が浮華になり、歌も軽薄になったから、(本当の歌は)、埋れ木のように色好みの家に隠れ伝えられて、公式の席上では表明すべからざるものになった」) 三島由紀夫, 『日本文学小史』, 앞의 책, p.344.

11) 연구사에서 제시하는 ‘이로고노미’의 의미와 미시마가 이해하는 ‘이로고노미’의 의미가 정확하게 일치하지는 않는다. 연구사에서 이야기하는 ‘이로고노미’의 의미는 다음과 같다. 고대국가 성립 이전에 소국이 난립하던 시대에 그것을 병합하여 일본 최초의 왕국인 야마토(大和)가 탄생한다. 이 소국의 정벌과정은 반드시

이것이 『고킨슈』라는 칙찬와카집에 의해 공적인 지위를 획득하여 궁정의 ‘미야비’ 문화가 성립되었다고 설명한다. 즉 미시마는 ‘이로’가 『고킨슈』의 ‘미야비’의 요소라고 해석하고 있는 것이다. 또한 그는 어느 좌담회에서 ‘이로고노미’와 ‘미야비’의 관계, 나아가 이것이 궁정문화의 핵심이라는 점에 대해서 다음과 같이 언급하고 있다.

‘이로고노미의 집’이라는 전통이 『고킨와카슈』의 하나의 모체이기 때문에 에로틱하다는 것은, 일본에서는 서양적인 의미에서의 인간의 악마적 요소, 기독교적인 의미에서 말이죠, 이원론적인, 일방적인 악으로 인간을 덮치고 인간을 타락시키는 것이라고는 생각하지 않고 오히려 이로고노미라는 것이 일본문학의 본질이라고 생각하는데요. 그것은 궁정문화의 주류이기도 하고, 그 에로스에 대한 관점은 유교가 들어올 때까지는 상당히 자유자재로 허락되고 있었어요. (중략) 궁정에 대한 동경이라는 것은 어떤 의미에서는 상당히 에로틱한 자유에 대한 동경이라는 것, 그런 한 왕조문화의 기본이 있고, 그리고 여러가지 패러디의 형태로 몇 번이나 반복되는 느낌이 들어요. 예를 들어 저는 ‘미야비’라는 것은 거의 에로티시즘에 가까운 것이라고 생각하는데요. 어떤 의미에서는. 이것이 노 등에서는 궁정문화의 세계를 추상하는 형태로 드러나고, 무가문화에서는 우아한 것이라고 하면 반드시 연애를 의미해요. 연애에 대한 추모지요.

‘色ごみの家’ という伝統が、「古今和歌集」のひとつの母体ですから、エロチックなものというのは、日本では西洋的な意味の人間の悪魔的な要素、まあキリスト教的な意味でですね、二元論的な、一方の悪であり、人間に襲いかかって、人間を墮落させるものと考えたことがなくて、むしろ色好みということが、日本文学の本質的なものだと思いた가네. それは宮廷文学の、また主流でもあるし、そのエロスに対する観点は、儒教が入ってくるまでは、かなり自由自在に許されていたね. (中略) 宮廷に対する憧れというのは、ある意味で非常にエロチックな自由に対する憧れというのとね、そういう王朝文化の基本的な

무력으로만 이루어진 것이 아니라 신을 섬기는 소국의 미코(巫女, 신을 섬기고 제사지내는 여성)와 결혼을 통해서 소국의 지배가 가능하게 된 것이다. 즉 히카루겐지라는 인물상에는 이러한 고대국가 성립과정에서 파생된 이상적인 남성상이 투영되어 있다. 西村亨, 『いろごのみ』, 秋山虔編, 『源氏物語事典』, 別册国文学 36, 学燈社, 1989, pp.150-151. 나리히라와 겐지는 많은 여성들과 만나며 그 순간에 몰입하여 여성들을 사로잡는 매력적인 남성으로 묘사되었다.

ものがあって、あといろいろなパロディーの形で、何度も何度も繰返されていくという感じがしてしょうがない。たとえばぼくは、雅びというのは、ほとんどエロチシズムに近いと思うのですがね。ある意味では、これが未能なんかはああいう宮廷文化の世界を抽象する形で、武家文化のなかで、優雅なものという、必ずそういう恋愛ですね。恋愛の追慕ですね。¹²⁾

이 설명에서 보다 구체적으로 ‘미야비’와 ‘이로고노미’의 관계, 이를 바탕으로 한 일본문화의 전체상이 드러난다. 그는 에로틱한 ‘이로고노미’가 『고킨슈』의 모체이고 이것이 궁정문화의 기본적인 요소로 자유로운 에로틱한 남녀관계에 대한 동경이 헤이안 시대 이후의 무사시대에도 드러나고 있다고 설명한다. 다시 말해서 헤이안 시대 이후의 문화는 에로티시즘에 가까운 ‘미야비’에 대한 동경, 연애에 대한 동경으로 나타난다는 것이다. 특히 여기에서 주목할 것은 이러한 동경으로 인해 왕조문화의 패러디가 반복해서 만들어졌다는 것이다(밑줄부분). 일본문화의 원형과 패러디의 문제에 대해서는 「문화방위론」에서 구체적으로 언급되고 있다.

‘미야비’의 원류가 천황이라는 것은 최고의 미적 가치를 ‘미야비’에서 찾는 전통을 말하고, 좌익의 민중문화론이 시사하게 된 일본의 민중문화는 대개 ‘미야비를 흉내내는 것’에서부터 나온 것이다. 그리고 각 시대의 일본문화는 ‘미야비’를 중심으로 한 위성적인 미적원리, ‘유현’ ‘꽃’ ‘와비’ ‘사비’ 등을 성립시켰는데 이 독창적인 신생의 문화를 낳은 모태야 말로 고귀하고 진부한 ‘미야비’의 문화로, 문화의 반독창성의 극치, 고전주의의 극치의 비밀스러운 창고가 천황이었다.

みやびの源流が天皇であるということは、美的価値の最高度を「みやび」に求める伝統を物語り、左翼の民衆文化論の示唆するところとなって、日本の民衆文化は概ね「みやびのまねび」に発している。そして時代時代の日本文化は、みやびを中心とした衛星的な美的原理、「幽玄」「花」「わび」「さび」などを成立せしめたが、この独創的な新生の文化を生む母胎こそ、高貴で月並なみやびの文化であり、文化の反独創性の極、古典主義の極致の秘庫が天皇なのであった。

12) 三島由紀夫・山本健吉・佐伯彰一, 「原型と現代小説」, 『決定版三島由紀夫全集』 40, 新潮社, 2003, pp.349-350.

일본문화는 천황을 원류로 하는 ‘미야비’를 핵심으로 그것의 패러디로 점철되어 있어 독창성과는 거리가 멀다는 것이다. 미시마가 생각하는 일본 문화의 전체상은 그가 마지막으로 쓴 『풍요의 바다』 4부작에도 반영되어 있다. 다음 장에서는 이러한 ‘미야비’의 원형과 ‘미야비의 흥내’의 문제를 『봄의 눈』을 통해서 살펴보고자 한다.

Ⅲ. ‘미야비’의 원형과 『봄의 눈』

미시마 유키오는 『풍요의 바다』 4부작의 집필의도에 대해서 다음과 같이 언급하고 있다.

나는 『풍요의 바다』를 4권으로 구성하여 제1권 『봄의 눈』은 왕조풍의 연애소설로, 이른바 ‘다와야메부리’ 또는 ‘야마토다마시이’의 소설, 제2권 『분마』는 힘찬 행동소설로 ‘마스라오부리’ 또는 ‘아라타마’의 소설, 제3권 『새벽의 절』은 엑조딕한 색채적인 심리소설, 이른바 ‘구시미타마’, 제4권(제목 미정)은 그것이 쓰여야 할 시점의 사물과 현상을 충분히 담은 추적소설로 ‘사키미타마’로 안내해 가는 것, 이라는 식으로 배열하고, 제3권을 위해서 동남아시아로 2번 취재 여행을 한 것 이외에 국내에서는 취재 때문에 여러분들께 신세를 졌다.

私は「豊饒の海」を四巻に構成し、第一巻「春の雪」は王朝風の恋愛小説で、いはば「たわやめぶり」あるひは「倭魂」の小説、第二巻「奔馬」は激越な行動小説で、「ますらをぶり」あるひは「荒魂」の小説、第三巻「暁の寺」はエキゾチックな色彩的な心理小説、いはば「奇魂」、第四巻(題未定)は、その書かれるべき時点の事象をふんだんに取込んだ追跡小説で「幸魂」へみちびかれてゆくもの、といふ風に配列し、第三巻の取材のために、東南アジアへ二度旅行をしたほか、国内の取材にさまざまな方のお世話になった。¹³⁾

첫 번째 작품인 『봄의 눈』은 왕조풍의 ‘다와야메부리(たわやめぶり)’,

13) 三島由紀夫, 「『豊饒の海』について」, 『決定版三島由紀夫全集』 35, 新潮社, 2003, pp.410-412.

‘야마토다마시이(倭魂)’를 그리는 것을 목적으로 했다는 점을 설명하고 있다. 또한 그는 앞서 서론에서 언급한 것처럼 『풍요의 바다』의 구성에 대해서 헤이안 시대 말기 작품인 『하마마쓰추나곤모노가타리(浜松中納言物語)』를 전거로 하고 있다는 점을 밝히면서 이 작품의 ‘꿈과 전생(夢と転生)’의 이야기에 끌렸다고 한다. 특히 선행연구도 본 논문의 서론에서 언급했듯이 『하마마쓰추나곤모노가타리』의 산실된 부분의 구성이 『봄의 눈』의 구성과 매우 흡사하다는 점을 지적하였다. 그렇다면 고전과 현대 작품의 줄거리를 비교해 보자. 추나곤(中納言)이 어머니와 재혼한 계부의 딸인 오이기미(大君)에게 끌리면서도 육체적 관계를 가지지 않다가 천황의 아들인 시키부코 노미야와 오이기미가 결혼하게 되자 그녀와 남녀관계를 가지게 된다. 그 후 오이기미는 임신을 하고 결국 출가를 선택한다. 이러한 모노가타리의 산실된 부분의 모티브는 확실히 『봄의 눈』에서 아야쿠라 사토코(綾倉聡子)가 천황의 칙허를 받아 황족의 약혼자가 되자 마쓰가에 기요아키(松枝清顕)가 갑자기 그녀에 대한 정념에 휩싸여 육체적 관계를 맺고, 사토코는 그의 아이를 낳은 후 출가한다는 줄거리와 매우 흡사하다. 그러나 양자 사이에는 결정적인 차이도 있는데 추나곤이 이후에도 많은 여성들과 사랑을 나누는 것과는 달리, 기요아키는 사토코의 출가 후에 죽음에 이른다. 따라서 이러한 결정적인 차이점을 고려해 볼 때 원전과 소설을 일일이 대조하는 방식이 아니라 미시마가 일본문화 전체를 바라보는 시점에서 『봄의 눈』의 구상을 생각해 보는 것이 중요할 것이다. 『하마마쓰추나곤모노가타리』 자체도 그 이전의 모노가타리의 패러디라는 점은 이미 연구사에서는 정설로 인정되는 부분이고, 『봄의 눈』의 가장 중요한 부분인 금기침범이라는 모티브는 헤이안 시대 모노가타리에서 반복적으로 사용되는 이야기 소재였다. 즉 헤이안 시대 모노가타리 작품이 공통적으로 사용하는 이야기의 화형을 미시마가 작품의 구성에서 이용하고 있다는 점을 분명히 하는 것이 중요할 것이라고 생각된다.

앞장에서 언급했듯이 미시마 유키오는 일본문화 전체는 원형을 중심으로 한 그것의 흥내가 문학작품을 만들어내는 원천이라는 점을 지적하여 독창성의 원리를 부정하였다. 그렇다면 『봄의 눈』의 아야쿠라 사토코와 마쓰가에 기요아키의 사랑은 모노가타리의 어떠한 화형을 바탕으로 하고 있는가? 미시마가 왕조문화에서의 ‘이로고노미’를 남녀의 에로틱한 연애로 해석하

고 있다는 점에서 학계에서 통상 이해하고 있는 ‘이로고노미’의 해석과는 차이를 보인다. 이러한 점을 고려하여 왕조 모노가타리의 화형에 대해서는 학계에서 정설로 통용되고 있는 ‘이로고노미’의 용어를 사용하여 설명하고자 한다. 헤이안 시대 ‘이로고노미’를 대표하는 『이세모노가타리』의 주인공인 남자는 수많은 여성들과의 만남을 거듭하면서 니조노키사키(二条后), 사이구(齋宮) 등 천황과 신과 관련된 여성들과도 사랑을 나눈다. 그리고 이러한 인물상은 『겐지모노가타리』의 히카루겐지(光源氏)로 이어지는데 그는 계모이자 황후인 후지쓰보(藤壺)와 금기를 침범하는 사랑을 하며 다수의 여성들과 사랑을 나눈다. 그의 ‘이로고노미’로서의 남성상은 『하마마쓰추나곤 모노가타리』의 주인공인 추나곤과도 연결된다. 즉 이들 모노가타리에서 그려지는 ‘이로고노미’의 전형적 인물들은 천황과 관련된 여성과 금기를 침범하는 사랑을 두려워하지 않는다는 공통된 특징을 가지고 있는 것이다. ‘이로고노미’의 남성과 천황이나 신과 관련된 여성이 밀통을 저지르는 이야기의 원형은 신이 인간인 여성과 결혼하여 영웅인 아이를 출산한다는 ‘하룻밤에 회임(一夜孕み)’ 전승을 바탕으로 한 것으로, 모노가타리 문학에서는 아이의 탄생으로 인해 친부의 영화가 보장되거나 밀통을 저지른 남성이 공포에 의해 자멸하는 양면성을 띠는 이야기로 발전해 간다.¹⁴⁾ 또한 이것은 남성의 고귀한 여성에 대한 구혼담에서 그 여성을 얻지 못한 남성이 자멸해가는 이야기와도 연동되어 있다. 대표적인 것으로는 『다케토리모노가타리』에서 5명의 구혼자가 가구야히메에게 구혼하지만 실패하는 이야기, 『우쓰호모노가타리(うつほ物語)』에서 아테미야(あて宮)를 향한 구혼에 실패하자 그녀한테 받은 편지를 입에 넣고 자살한 나카즈미(仲澄)를 예로 들 수 있다. 그리고 황녀인 온나산노미야(女三宮)에게 구혼하지만 그 여성은 히카루겐지의 부인이 되고, 결국 그녀와 밀통을 저지른 후 겐지에 대한 공포로 죽음에 이르는 가시와기(柏木)도 이러한 이야기 패턴을 대표하는 인물이라고 할 수 있다. 이렇게 헤이안 시대에 만들어진 화형은 중세시대에도 이어져,¹⁵⁾

14) 島内景二, 「密通(一夜孕み)」, 藤井貞和編 『別冊国文学王朝物語必携』, 学燈社, 1987, p.113.

15) 이 이야기 패턴은 중세의 의고모노가타리(擬古物語)인 『あまのかるも』, 『苔の衣』, 『夢の通ひ路物語』등에서도 반복적으로 재생되고 있다. 위의 논문.

미시마가 지적인 대로 일본문학의 원형과 패러디의 관계를 뒷받침한다. 『봄의 눈』에서 기요아키가 도인노미야하루노리왕(洞院宮治典王)과의 혼인 칙허를 받은 사토코와 밀통을 저지른 후의 장면은 가시와기가 히카루겐지에 대해서 공포를 느끼는 부분과 유사하다.

주인인 원(겐지)은 ‘나이가 들면서 취해서 우는 버릇은 아무래도 멈출 수가 없구나. 에몬노카미(가시와기)가 이런 모습을 날카롭게 포착하여 미소를 띠고 계시는데 정말이지 부끄럽습니다. 그렇지만 이것도 이제 잠시 동안의 일입니다. 거꾸로 가지 않는 것이 세월이라는 것. 누구나 늙는 것으로부터는 벗어날 수는 없으니까요’라고 말하고 응시하시니 누구보다도 심하게 굳어져서 주눅이 들고 실제로 기분도 좋지 않아서 즐거운 행사도 눈에 들어올 것 같지 않는 기분이다. 그 분을 특히 주목하여 취한 척하면서 이런 말을 하는 것은 농담 같기도 하지만, (가시와기는) 점점 가슴이 뛰고 술잔이 돌아와도 머리가 옥신거리는 것 같아서 조금만 마시는 척하고 계시는 것을 보시고 (겐지는) 나무라시며 술잔을 들게 하고 때때로 권하시니 아무래도 앉아있기 힘들고 곤란해 하시는 모습이 보통 사람들과는 다르게 특별한 정취가 있다.

主の院、「過ぐる齡にそへては、酔立きこそとどめがたきわざなりけれ。衛門督心とどめてほほ笑まるる、いと心恥づかしや。さりとも、いましばしならむ。さかさまに行かぬ年月よ。老は、えのがれぬわざなり」とうち見やりたまふに、人よりけにまめだち届じて、まことに心地もいとなやましければ、いみじきことも目もとまらぬじ地する人をしも、さし分きて空酔ひをしつつかくのたまふ、戯れのやうなれど、いとど胸つぶれて、盃のめぐり来るも頭いたくおぼゆれば、けしきばかりにて紛らはすを御覧じ咎めて、持たせながらたびたび強ひたまへば、はしたなくててもわづらふさま、なべての人に似ずをかし。(若菜下④280)¹⁶⁾

은우타카이하지메는 결국 최종단계에 접어들었다. 즉 주상의 어제가 발표되었던 것이다. 강사는 정중하게 성상의 앞으로 나아가 버루땀개 위의 노래를 받아서 5번 소리를 내어 읊고 강송하였다. 백작의 목소리는 한층 빠르게 어제를 읊고 ‘……라는 것을 읊으신 노래’라고 소리내어 읽었다. 그 사이에 기요아키는 황송하게 용안을 바라보았는데 어린 시절 선왕께서 머리를 쓰다듬으신 추억 등이 가슴에 스며들어 선왕보다도 허약하

16) 阿部秋生, 秋山虔他編, 新編日本古典文学全集, 『源氏物語』④, 小学館, 1994.

게 보이시는 금상께서 백작이 옳은 어제를 들으시고도 아무런 자랑스런 옳은 기색을 보이지 않으시고 어름처럼 평탄함을 유지하시고 계신 것을 - 있을 수 없는 일이긴 해도- 기요아키에 대한 노여움을 감추고 계시는 것처럼 느껴져 두려웠다. ‘천황을 배신했다. 죽어야 한다.’ 기요아키는 막연한, 고상한 냄새가 가득 찬 것 안으로 쓰러져가는 듯한 마음으로, 유쾌하다고도 전율이라고도 할 수 없는 것에 몸이 관통되면서 그렇게 생각했다.

御歌合始は、ついに最終御階に入った。すなわち主上の御製が読み上げられるのである。講師はうやうやしく聖上の御前へすすみ、御硯蓋の上の御歌をいただき、五反り詠吟講頭し奉る。伯爵の声は一トきわ澄みやかに御製を詠じ、「……といえることを詠ませたまえる大御歌」と読み上げた。その間、清頭は畏れ多く竜顔を仰いだ。幼時先帝に頭を撫でていただいた思い出などが胸に迫り、先帝よりも御羸弱にお見受けする当今が、読み上げられる御製をきこしめしても、何ら誇りかた色をお泛べになるのではなく、氷のような平淡さを持しておいでになるのを、一ありえないことではあるが、清頭に対する御怒りを秘めておいでになるように感じて恐懼した。『お上をお裏切り申し上げた。死なねばならぬ』清頭は、漠とした、けだかい香の立ちこめる中に倒れてゆくような思いで、快きとも戦慄ともつかぬものに身を貫かれながら、そう考えた。17)(435-436)

두 장면은 모두 천황과 관련된 공적인 행사(전자는 스자쿠인(朱雀院) 50세 기념 시악(試樂)의 장면, 후자는 우타카이하지메(歌會始)의 장면)로, 밀통을 저지른 당사자가 밀통(또는 금기)을 당한 대상—히카루젠지와 다이쇼 천황—을 보고 공포를 느끼고 있다는 점에서 유사하다.18) 이후 가시와기는 병상에 누워서 공포에 질린 나머지 서서히 죽어가고, 기요아키는 천황에 대한 배신으로 죽어야 한다고 생각하고 결국은 병으로 목숨을 잃는다(밀줄부분).

이와 같이 『봄의 눈』의 스토리 전개는 특정 작품과의 연관성이라는 측면에서 볼 것이 아니라 일본문화의 전체상에서 해석해야 할 것이다. 모노가타리가 가지고 있는 다양한 화형의 활용. 작가 자신이 『봄의 눈』을 통해 왕조풍의 연애소설을 만들고 아마타다마시이를 그리려고 했다고 표방한 점에서

17) 三島由紀夫, 『春の雪—豊饒の海・第一巻』, 新潮社, 2016, pp.435-436. 이하 인용시에는 본문의 페이지수를 표시하였다.

18) 『겐지모노가타리』에서 히카루젠지는 신하이지만 천황에 준하는 신분을 획득하여 절대자로 묘사되고 있다.

‘미야비’의 세계를 그린 헤이안 시대 모노가타리의 원형을 답습하고 패러디 하려는 시도를 읽어낼 수 있는 것이다.

IV. 고전의 현대에서의 복권 - 시대배경 설정의 문제

앞장에서는 『봄의 눈』이 헤이안 시대 모노가타리의 세계에서 구축된 화형을 바탕으로 구성된 작품이라는 것을 논했는데, 근대 이후 리얼리즘 문학이 문단을 지배하고 있는 당시 상황에서 이러한 원형의 세계를 구축하기 위해서는 특별한 시대설정이 요구되었다. 이 작품은 메이지 시대(明治時代)가 종언을 고하고 전쟁 전까지 일시적인 자유가 허락된 다이쇼 시대(大正時代) 초기를 배경으로 한다.

『봄의 눈』은 왕조문학과 현대문학의 전통이 연결되도록 시도한 점에서 다니자키 준이치로 씨의 『세설』이라는 선구적인 작품을 가지고 있다. 다이쇼 시대라는 의지박약한, 서정적인 시대의 개막이 이 소설의 개막과 때를 같이 한 것은 우연이 아니다. 나는 원래 현대에서 연애소설이 나오는 것은 불가능하다든가 우아한 문학은 불가능하다든가 하는 온갖 인테리적인 정열론을 믿지 않기 때문에 이전에는 『해조음』을 썼고 이제 『봄의 눈』을 썼을 뿐이다.

「春の雪」は、王朝文学と現代文学との伝統の接続を試みた点で、谷崎潤一郎氏の「細雪」といふ先蹤を持つ。大正時代といふ、意志薄弱な、抒情的な時代の開幕が、この小説の開幕と時を同じうするのは偶然ではない。私はもともと、現代では恋愛小説は不可能だとか、優雅な文学は不可能だとかいふ、あらゆるインテリの清談論を信じない性質であるから、以前は「潮騒」を書き、今また「春の雪」を書いただけのことである。¹⁹⁾

작자는 현대에는 연애소설의 성립이 불가능하다는 점을 부인하고 그것이 가능하다는 것을 보여주기 위해서 서정적인 다이쇼 시대를 작품의 배경으로 설정했다. 이와 비슷한 내용을 「『봄의 눈』에 대하여」라는 또 다른 비평

19) 三島由紀夫, 「『春の雪』について」, 『決定版三島由紀夫全集』 35, 2003, p.515.

문에서도 반복하고 있는데 현대에서 연애소설이 성립하기 어려운 것은 연애를 방해하는 절대적인 장애가 없기 때문으로 나는 다이쇼 초기로 시대를 옮겨 그 시대에서 생각할 수 있는 한 최대, 최고의 연애의 금기를 설정하였다. 그것이 즉 ‘칙허’의 문제이다. 이미 칙허가 내려진 궁가의 혼인을 침범하는 것은 분명히 동궁비 전하를 범하는 것이다. 신하로서 그 이상 무서운 불경은 없는데 그 불경을 굳이 저지를 정도로 타오른 연애라면 처음으로 진실된 사랑이라고 할 수 있을 것이다(「現代で恋愛小説が成立ちにくいのは、恋愛を阻む絶対的な障碍がないからだ、私は大正初年に時代を移して、その時代における恋愛の考えられるかぎりの最大最高の禁忌を置いた。それがすなはち「勅許」の問題である。すでに勅許の下りた宮家の許婚を犯すことは、宮妃殿下を犯すことに他ならない。臣下として、これ以上おそろしい不敬はないが、その不敬を敢てするまでに燃え上つた恋愛なら、はじめて本物の恋と云へるであらう」) (661)라고 하여 다이쇼 시대에서 설정할 수 있는 최대한의 금기를 사용하여 연애소설을 완성했다고 한다. 다시 말해서 모노가타리의 원형을 사용한 이야기는 가장 비극적이자 위험한 연애를 현대에서 재생시키는 것으로, 그것을 위해서는 다이쇼라는 시대여야 한다는 것이 미시마의 논리인 것이다. 그렇다면 헤이안 시대 모노가타리 원형의 체현이 가능한 시대로 왜 다이쇼 시대가 선택되었는가? 이 점을 명확하게 하기 위해 미시마의 평론과 텍스트의 표현을 확인해 보고자 한다.

『봄의 눈』의 주인공인 마쓰가에 기요아키를 돌보는 서생 이이누마 시게유키(飯沼茂之)는 매일 아침 선조의 사당에 참배를 하러 가는데 어느 날 그가 참배하면서 마음속으로 이야기하는 부분에서는 메이지와 다이쇼 시대의 차이가 극명하게 서술되어 있다.

왜 시대는 흘러 지금처럼 되었을까요? 왜 힘과 젊음과 야심과 소박함이 도태되고 이와 같은 한심한 세상이 되었을까요. 당신은 사람을 베고 자칫 사람에게 베일 뻔하고 모든 위험을 뛰어넘어 새로운 일본을 만들어 내어 창세의 영웅에 걸맞는 위치로 올라가 모든 권력을 움켜쥐고 끝에 대왕생을 이루셨습니다. 당신이 사셨던 것 같은 시대는 어떻게 하면 되살아날까요? 이 연약한, 한심한 시대는 언제까지 계속될까요? 아니, 지금 막 시작된 것일까요? 사람들은 금전과 여자에 대해서밖에 생각하지 않습니

다. 남자는 남자의 길을 잊어버렸습니다. 청아한 영웅과 신의 시대는 메이지 천황의 봉어와 함께 멸망했습니다. 그 정도로 청년의 정력이 남을 틈 없이 도움이 된 시대는 이제 두 번 다시 안 오겠지요? 여기저기에 카페라는 것이 개점하여 손님을 부르고 있는 이 시대, 군용차 안에서 남녀 학생간의 풍습이 좋지 않기 때문에 부인 전용차가 생겼다는 이 시대, 사람들은 이미 전력을 다해 전신으로 부딪힐 정열을 잃어버렸습니다. 잎사귀 끝과 같은 신경을 살랑살랑거릴 뿐, 부인과 같은 얇은 손끝을 움직일 뿐입니다. …… 제가 모시고 있는 손자 분은 바로 이러한 나약한 시대의 부산물이 되어 제 힘도 미치지 않습니다. …… 그와 같은 맑고 고운, 하얀 깨끗한 육체의 주인인 기요아키에게는 남자다운 시원시원한 소박한 마음이 결여되어 있었다.

『何故時代は下って今ようになったのでしょうか。何故力と若さと野心と素朴が衰え、このような情ない世になったのでしょうか。あなたは人を斬り、人に斬られかけ、あらゆる危険をのりこえて、新しい日本を創り上げ、創世の英雄にふさわしい位にのぼり、あらゆる権力を握った末に、大往生を遂げられました。あなたの生きられたような時代は、どうしたら蘇えるのでしょうか。この軟弱な、情けない時代はいつまで続くのでしょうか。いや、今はじまったばかりなのでしょうが? 人々は金銭と女のことしか考えません。男は男の道を忘れてしまいました。清らかな偉大な英雄と神の時代は、明治天皇の崩御と共に滅びました。あれほど青年の精力が残る限なく役立てられた時代は、もう二度と来ないのでありましょうか? そこかしこにカフェーというものか店開きをして客を呼んでいるこの時代、軍車の中で男女学生間の風儀が乱れるので、婦人専用車ができたというこの時代、人々はもう、全力をつくし全身でぶつかると情熱を失ってしまいました。葉末のような神経をそよがすだけ、婦人のような細い指先を動かすだけです。…… 私が仕えている御令孫は、正にこういう弱々しい時代の申し子になられ、私の力も及びません。 …… あのような清麗な白い清い肉体の持主の清顕には、男らしいすがすがしい素朴な心が欠けていた。(93-94)

메이지 시대가 신화적인 영웅적인 시대였던 것에 반해 나약하고 한심한 시대로 다이쇼 시대를 규정하고 있다. 이 시대에는 사람들이 혼신을 다해 자신의 정열을 쏟는 것을 잊어버렸고, 주인공인 기요아키는 이 시대가 낳은 전형적인 인물로 남성다움이 결여되었다고 한탄한다(밑줄부분). 즉 메이지 시대는 남성다움을 상징하는 시대, 다이쇼 시대는 여성다움으로 점철된 시대라는 것이다. 이러한 시대의 변화는 일본의 고대에서 헤이안 시대로의 이행,

그리고 헤이안 시대에서 중세로의 이행에 의한 기풍의 변화와도 유사하다. 위 본문의 밑줄부분에서 메이지 시대를 ‘영웅과 신의 시대’로 표현했듯이 미시마는 고대를 소박함과 남성다움의 상징으로 인식한다. 그에 비해 헤이안 시대는 ‘미야비’의 세계, 여성적인 세계로, 그러나 이 ‘미야비’의 원천은 소박함, 남성다움에 있다는 것을 「일본문학소사」에서 『고킨슈』를 예로 들어 설명하였다.

‘미야비’의 원생산지에 대한 확실한 눈이 작용하고 있고 소박하고 순량한 요소야 말로, 이른바 ‘진실’이야 말로, 세련의 가장 본질적인 요소라는 것을 알고 있었다. 그는 역시 데카당은 아니었다. 야카모치하고 비교할 때조차도 데카당이 아니었다. 그는 단지 ‘진실’이 그것만으로는 입에 맞지 않다는 것을 알고 있었던 것이다.

「みやび」の原料生産地に対するたしかな目がはたらいていて、素朴で純良な原素こそ、いわば「真実」こそ、洗練のもっとも本質的な要素だということを知っていた。彼はなおデカダンではなかった。家持と比べてさえデカダンではなかった。彼はただ「真実」が、それだけでは口に合わないことを知っていたのである。(346)

이 부분은 『고킨슈』에 고대의 『만요슈』의 와카가 수록되어 있는 것에 대해서 해설한 문장으로, 언뜻 보아 『고킨슈』에서는 고대의 아라타마(荒魂)가 완전히 배제되어 있는 것 같지만 ‘미야비’의 본질은 고대의 소박한 진실이라는 것, 그러나 그러한 요소만으로는 입에 맞지 않았기 때문에 우아한 ‘미야비’의 세계가 발달한 것이라고 설명하였다. 이것은 앞장에서 ‘미야비’가 테러리즘과 민중까지도 포괄한다는 「문화방위론」의 주장과도 일맥상통한다. 즉 헤이안 시대의 여성적인 ‘미야비’의 문화는 전(前) 시대의 남성적인 것을 바탕으로 그 위에 성립된 것이라고 이해할 수 있다.

헤이안 시대 모노가타리의 주인공, 특히 ‘이로고노미’의 남성들은 이러한 고대 영웅의 잔상을 가지고 극히 여성적이고 우아한 연애를 하였다. 그러나 앞에서도 설명했듯이 이 시대에는 『겐지모노가타리』의 가시와기의 예처럼 ‘이로고노미’의 변질된 형태로 금기의 침범으로 죽음에 이르는 남성들도 등장한다. 여성적 특징을 가진 남성들이 헤이안 시대에 행동할 수 있는 것은 정념에 의한 연애로, ‘이로고노미’의 남성들은 그 연애를 통해 영화를 얻지

만 그렇지 못한 남성들은 죽음에 이르렀다.

고대에서 헤이안 시대로의 이행은 남성적인 것에서 여성적인 것으로의 이행을 의미하는 것으로, 메이지 시대에서 다이쇼 시대로의 이행과 같은 맥락에서 해석할 수 있다. 무사집안으로 메이지 유신의 훈공(勲功)을 세워 화족(華族)이 된 마쓰가에 가문의 3대인 기요아키는 화족의 우아함을 배우기 위해서 어린 시절 당상화족(堂上華族)인 아야쿠라 가문에 맡겨진 인물이다. 무사가 화족이 되어 평화와 부를 얻게 되자 그 집안의 3대인 기요아키는 남성다운을 잃어버리고 섬세하고 우아하며 나약한 인간으로 성장한다. 고대에서 헤이안 시대로, 중세로의 이행에서 드러나는 공통된 특징은 무력에 의해 권력을 쟁취한 계급이 거기에 익숙해지면 우아한 왕조문화의 섭취에 열을 올렸다는 점이다. 또한 귀족사회의 우아함 자체도 헤이안 시대 전성기를 지나면 변질되어 간다. 이러한 측면에서 생각해 보면 기요아키는 역사적, 문화적 흐름을 반영한 전형적인 인물이라고 할 수 있다. 게다가 그가 성장한 아야쿠라 가문은 쇠락해 가는 당상가의 우아함의 잔재만을 간직한 것으로 묘사되어 있다. 따라서 우아함에 익숙하지 않은 기요아키가 쇠락해 가는 당상가의 잔재만을 흡수하는 것은 그가 ‘이르고노미’의 남성들과 같은 우아한 연애의 성취가 불가능하다는 것을, 다시 말해서 ‘이르고노미’의 변형된 형태의 이야기에 등장하는 남성들처럼 죽음이라는 그림자가 항상 따라다니는 것을 암시한다.

겨우 50년 전까지는 소박하고 강건하고 가난했던 지방 무사가문이 매우 짧은 기간에 큰 일을 이루고 기요아키의 성장과 함께 처음으로 그 가계에 우아함의 한 조각이 스며들려고 하자 원래 우아함에 면역이 되어있는 당상가와와는 달리 곧바로 신속한 몰락의 징후를 나타내기 시작할 것을, 그는 개미가 홍수를 예지하는 것처럼 느끼고 있었다. 그는 우아함의 가시이다. 게다가 조잡함을 싫어하고 세련됨을 기뻐하는 그의 마음이 사실은 헛수고로, 뿌리 없는 풀과 같은 것이라는 점도 기요아키는 잘 알고 있었다.

つい五十年前までは素朴で剛健で貧しかった地方武士家が、わずかの間に大をなし、清頭の生い立ちと共にはじめその家系に優雅の一片がしのび込もうとすると、もともと優雅に免疫になっている堂上家はちがって、たちまち迅速な没落のきざしを示しはじめだろうことを、彼は其義が洪水を子知するよう感じていた。彼は優雅の棘だ。しかも粗雑を忌み、洗練を喜ぶ彼の心が、実に徒勞で、根無し草のようなものであることをも、清頭はよく知っていた。(21)

기요아키는 ‘우아함의 가시’로 표현되어 마쓰가에 집안의 몰락을 예감하고 있다. 여기에서 집안의 몰락이란 텍스트의 레벨에서 볼 때 장남인 기요아키의 죽음을 의미하는데, 그는 우아함의 세계, 즉 연애의 세계를 위해 몸을 바치고 죽음에 이르는 변질된 우아함에 적합하게 조형되었다고 할 수 있다. 연애에 전념하여 비극적 운명을 맞이하는 그의 행위는 이 작품의 서두에 『득리사 부근의 전사자를 기리는 제사(得利寺附近の戦死者の弔祭)』라고 제목이 붙은 러일전쟁의 전사자 사진과 대조를 이룬다. 이 사진은 메이지 시대의 무훈을 상징하는 것으로, 이것이 기요아키의 비극적인 연애의 결정적인 순간에 계속 등장하는 것은 양자의 행동이 대치되는 것을 의미한다.²⁰⁾

이와 같은 점에서 미시마 유키오가 헤이안 시대의 여성성을 대표하는 연애, 게다가 영웅의 잔상을 간직한 ‘이르고노미’의 남성이 아닌 변질된 형태의 우아함을 체현하는 남성의 사랑을 근대라는 시대 속에서 재생시키기 위해 다이쇼 초기라는 특수한 시대를 설정했다는 것을 알 수 있는 것이다.

V. ‘봄의 눈’이 상징하는 것

‘봄의 눈’이라는 제목은 텍스트 안에서 직접적으로는 기요아키가 월수사(月修寺)에 들어가 출가를 해 버린 사토코를 마지막으로 찾아가는 장면과 관련이 있다(봄의 눈이라고 하기에는 너무나 담백하여 발벌레가 날아다니는 듯이 내리고 있었는데 하늘이 흐린 동안에는 하늘색에 섞여 있고, 오히려 희미하게 약한 빛을 비추면 그것이 흩날리는 가랑눈인 것을 알 수 있었다(「春の雪というにはあまりに淡くて、羽虫が飛ぶような降りざまであったが、空が曇っているあいだは空の色に紛れ、かすかに弱日が射すと、却ってそれがちらつく粉雪であることがわかった」) (445)). 이미 사토코를 만나기 위해 5번이나 월수사를 찾아갔지만 변변히 거절당한 기요아키는 열로 인한 오한에 시달리면서도 2월 26일 이른 아침에 아픈 몸을 이끌고 마지막으로 월수사를 찾아간다. 절기상으로는 입춘이 지났지만 눈이 내리는, 아직 봄이라고도 할

20) 田中美代子, 「春の雪」, 田中美代子編 鑑賞日本現代文学 『三島由紀夫』, 角川書店, 1980, p.180.

수 없는 이 시기에 열로 인해 의식도 몽롱한 상태에서 눈을 맞으며 월수사로 걸어가는 기요아키가 본 풍경은 다음과 같다.

차는 이미 오비토케 마을의 좁은 사거리들을 빠져나와서 저편에 안개 낀 산중턱의 월수사까지 눈발 사이를 한결같이 가는 평탄한 들길에 접어들어 벗단걸이가 남아 있는 벼를 벤 논에도, 뽕밭에도, 또한 그 사이에 있는 눈에 어리는 초록빛을 깬 겨울의 채소밭에도, 늪의 빨간색을 띤 마른 갈대와 부들의 이삭에도, 가랑눈은 소리도 없이 내리고 있었는데 쌓일 정도는 아니었다. 그리고 기요아키의 무릎 위 모포에 내린 눈은 눈에 보일 정도의 물방울도 맺지 않고 사라져 버렸다.

帯解の町のせまい辻々をすでに俾は抜けて、かなたに霞む山腹の月修寺まで、田畑のあいだをひたすら行く平坦な野道にかかっていた、稲架の残る刈田にも、桑畑の枯れた桑の枝にも、又その間に目ににじむ緑を敷いた冬菜畑にも、沼の赤みを帯びた枯蘆や蒲の穂にも、粉雪は音もなく降っていたが、積るほどではなかった。そして清顕の膝の毛布にかかる雪は、目に見えるほどの水滴も結ばれないで消えた。(447-448)

안개가 낀 산 중턱의 월수사까지 걸어가면서 맞는 눈은 밑줄부분의 표현처럼 금방 사라져 버리는 허무한 것이었다. 이 눈의 풍경은 먼저 작년 겨울 눈이 오는 가운데 기요아키와 사토코가 처음으로 키스를 한 광경을 떠올리게 하는 매개체 역할을 한다. 또한 허무하게 사라져 버리는 눈은 두 사람의 허무하게 끝나버리는 사랑을 상징하기도 한다. 나아가 이 시점에서는 결국 사토코와 만나지 못할 운명과 곧 꺼져 버릴 기요아키의 생명을 예고하기도 한다. 이와 같이 ‘봄의 눈’에는 허무함이라는 이미지가 항상 따라다니는데 이 작품이 고전을 바탕으로 하고 있다는 점을 고려해 볼 때 ‘봄의 눈’이 고전에서 어떠한 이미지를 가지는지 확인해 볼 필요가 있겠다. 특히 미시마가 이 표현을 사용한 와카에 대해서 깊은 인상을 가지고 있었다는 점에 유의해야 할 것이다.

눈이 내린 것에 대해서 읊는다. 기노 쓰라유키

안개가 끼고 씩이 튼 봄에 봄의 눈이 내리면 꽃이 없는 마을에서도 꽃이
져 버리는구나.

雪の降りけるをよめる 紀貫紀

霞立ち木の芽もはるの雪降れば花なき里も花ぞ散りける(『古今集』 9)²¹⁾

이것은 『고킨슈』에 수록된 기노 쓰라유키의 유명한 노래로, ‘안개(霞)’, ‘봄의 눈(春の雪)’, ‘지다(散る)’라는 표현은 ‘봄의 눈(春の雪)’이라는 작품의 제목은 물론, 위에서 인용한 본문에 나온 ‘가랑눈(粉雪)’, ‘안개 낀(霞む)’, ‘사라지다(消える)’라는 표현과 유사하다(밑줄부분). 이 와카는 미시마가 「일 본문학소사」 안에서 다루고 있는데 작자 자신이 3월 아침에 눈을 맞으며 느낀 감회를 떠올리면서 이 순간을 쓰라유키의 노래로 표현할 수 있으리라고 설명한다(‘나는 늦은 봄인 이 3월, 청년들과 함께 하얗게 밝은 아침부터 미쿠니 고개를 나와 계속 내리는 눈 속을 미쿠니산 계통의 능선을 따라 걸었다. 산림 속 길 좌우의 서리는 너무나 아름답고 어디까지 걸어도 같은 서리의 꽃 속을 걷는 길은 몽환 속을 헤매는 기분이었다. (중략) 한송이 한송이의 눈이 각각 다른 형태의 눈을 만들어내는 것까지 완전히 보일 정도여서 일제히 현실적 조건을 생략하여 이것을 시로 만들면 쓰라유키의 노래가 되어버리는 것을 나는 느꼈다(「私は春の遅いこの三月、青年たちと共にしらしら明けから三国峠を出て、ふりしきる雪の中を三国山系の稜線づたいに歩いた。林道の左右の樹氷ははなはだ美しく、どこまで言っても同じ樹氷の花の中をゆく道は、夢幻の裡をさまよう感を与えた。(中略) 一片一片の雪がそれぞれことなる形の六花を結ぶのまでつぶさに見えるくらいであるから、一切の現実的条件を省いてこれを詩化するば貫之の歌になってしまうのを私は感じた。’) (350-351)). 이 와카에서는 눈을 꽃에 비유하여 안개 낀 봄다운 풍경인데도 불구하고 뒤늦게 내린 눈에 의해서 시간이 겨울로 되돌아가는 듯한 순간, 눈이 내리는 것을 꽃이 지는 것에 비유함으로써 작자의 상상은 늦은 봄에 꽃이 지는 몽환적인 세계로 달려간다. 즉 이 와카의 주안점은 눈과 꽃의 비유를 통해 창조되는 먼 시간으로의 상상에 있는 것이다. 그리고 눈 내리는 현재의 풍경과 꽃이 지는 풍경이 말로 표현할 수 없는 미의 절정을 나타낸다. 이러한 와카의 분위기는 『봄의 눈』의 기요아키가 월수사를 방문하는 장면에서 눈을 맞으며 자신이 일생에서 가장 아름답다고 생각한 순간으로 돌아가는 구조와 관련성을 맺고 있다.

21) 高田祐彦訳注, 『古今和歌集』, 앞의 책, p.44.

기침이 겨우 멈추자 그는 머리를 돌려 나무가 드문드문 있는 저편 멀리 우뚝 솟아있는 산 정상에 눈을 바라보았다. 기침 때문에 눈물이 났기 때문에 그 눈은 젖어서 한층 더 빛나 보였다. 그 때 문득 13세 때의 기억이 떠올라 가쓰가궁비의 옷자락을 드는 역할을 하면서 올라다 본 그 칠흙같은 머리카락 아래에 있는 목덜미가 눈앞에 떠올랐다. 그것이야말로 그가 인생에서 눈이 멀 것 같은 여인의 아름다움을 동경한 첫 번째 순간이었다.

咳がようやく納まると、彼は頭をめぐらして、疎林のかなたに遠く聳えている山頂の雪を眺めた。咳が涙を呼んだので、その雪は潤み、一そう煌めいて見えた。そのときふと十三歳の記憶が蘇って、春日宮妃のお裾持を勤めて仰ぎ見た、あの漆黒のお髪の下のまばゆいおん項の白さが眼前に髣髴とした。あれこそは彼が人生において、目のくらむような女人の美に憧れたはじめであった。(451)

기요아키는 13세 때 동궁비의 옷자락을 드는 역할을 하던 때야말로 자신이 여성의 아름다움에 눈을 뜬 순간이라고 회상하는데 아픈 몸을 이끌고 월수사로 온 그의 회상은 사토코의 미에 대한 숭배로 연결되고 있다(목숨을 걸지 않고는 그 사람과 만날 수 없다는 생각이 그 사람을 미의 절정으로 끌어올릴 것이다. 그 때문에 나는 여기까지 온 것이다(「命が賭けなくてはあの人に会えないという思いが、あの人を美の絶頂へ押し上げるだろう。そのためこそ僕はここまできたのだ」) (449)). 이와 같이 미시마의 『봄의 눈』은 이야기의 구성뿐만 아니라 고전주의를 대표하는 와카의 표현을 사용하여 기요아키와 사토코의 사랑을 그려내고 있다. 다시 말해서 ‘봄의 눈’이 가지고 있는 허무함과 미에 대한 동경이 이 작품의 근저를 이루고 있으며 이것이 헤이안 시대 ‘미야비’의 세계를 현대에 재생시키는 방법으로 작용하고 있는 것이다.

VI. 결론

미시마 유키오가 유작으로 남긴 『풍요의 바다』 4부작은 근대 이후 일본 문학이 리얼리즘 일색으로 변한 것에 대한 비판을 담아 창조된 작품인 동시에 세계문학과는 다른 일본의 독자적인 작품 구성을 활용하고자 한 것이었

다(그런데 그렇고 쇼와 30년 무렵부터 드디어 나는 길고 긴 소설을 드디어 써야 한다고 생각했다. 그러나 아무리 생각해봐도 19세기 이래 서구의 대장편과 비교해서 그것들과는 다른, 그리고 완전히 다른 존재 이유가 있는 대장편이라는 것이 생각나지 않았다. 우선 나는 무턱대고 시간을 쫓는 연대기적인 장편에는 식상해 있었다. 어딘가에서 시간이 점프하여 개별적인 시간이 개별적인 모노가타리를 만들어내고 게다가 전체가 큰 원환을 이루는 것을 원했다. 다행히도 나는 일본인으로, 유희 사상은 가까이 있었다(「さて昭和三十年ごろから、私は、長い長い小説を、いよいよ書きはじめなければならぬと思つてゐた。しかし、いくら考へてみても、十九世紀以来の西欧の大長篇に比べて、それらとはちがつた、そして、全く別の存在理由のある大長篇といふものが思ひつかなかつた。第一、私はやたら時間を追つてつづく年代記的な長篇には食傷してゐた。どこかで時間がジャンプし、個別の時間が個別の物語を形づくり、しかも全体が大きな円環をなすものがほしかつた。幸ひにして私は日本人であり、幸ひにして輪廻の思想は身近にあつた」²²⁾). 그 결과 4부작 전체에는 전생과 꿈이라고 하는 것이 기저를 이루고 있고, 그 첫 번째 작품인 『봄의 눈』은 일본문학의 형태를 만들어낸 헤이안 시대의 화형의 두 가지 형태, 즉 금기의 침범과 그로 인한 남자의 죽음이라는 화형을 결합시킨 이야기로 완성되었다. 그리고 작자는 이러한 ‘미야비’의 세계를 근대 이후의 일본에서 재현시키기 위해 다이쇼라고 하는 시대를 골랐는데 그것은 고대에서 헤이안 시대로 그리고 중세로의 이행에 따른 문무교체와 그 속에서 추구되는 ‘미야비’의 세계의 전통, 그리고 우아함이 변질되어 가는 현상과 일치한다. 뿐만 아니라 미시마는 와카의 ‘봄의 눈’이 가지고 있는 이미지를 『봄의 눈』의 결말과 작품 세계에 효과적으로 반영시키고 있다. 즉 작가는 『봄의 눈』에서 헤이안 시대 문학작품이 가지고 있는 다양한 측면을 사용함으로써 리얼리즘에서 탈피한 일본의 전통적인 연애소설의 탄생을 가능하게 한 것이다.

22) 三島由紀夫, 「豊饒の海について」, 앞의 책, p.411.

■ 참고문헌

- 秋山虔, 「みやび」, 秋山虔編, 『王朝語辞典』, 東京大学出版会, 2000.
- 阿部秋生, 秋山虔他編, 新編日本古典文学全集, 『源氏物語』 ④, 小学館, 1994.
- 石田穰二, 『伊勢物語』, 角川文庫, 1979.
- 小嶋奈温子, 「三島『豊饒の海』にみる転生と不死」, 『物語 その転生と再生』, 有精堂, 1994.
- 島内景二, 「密通(一夜孕み)」, 藤井貞和編, 『別册国文学王朝物語必携』, 学燈社, 1987.
- 下河部行輝, 「三島の『豊饒の海』の卷三「暁の寺」の女主人公と『浜松中納言物語』—素材論として」, 『岡山大学文学部紀要』 15, 1991.
- 高田祐彦訳注, 『古今和歌集』, 角川書店, 2009.
- 田中美代子, 「春の雪」, 田中美代子編, 鑑賞日本現代文学『三島由紀夫』, 角川書店, 1980.
- 対馬勝淑, 「『豊饒の海』と『浜松中納言物語』」, 『半獣神』 12, 1976.
- 西村亨, 「いろごのみ」, 秋山虔編, 『源氏物語事典』, 別册国文学36, 学燈社, 1989.
- 藤井貞和・利沢行夫, 「三島由紀夫をめぐる」, 『国文学 解釈と鑑賞』 43-10, 1978.
- 三島由紀夫, 「古今集と新古今集」, 『決定版三島由紀夫全集』 34, 新潮社, 2003.
- _____, 「『豊饒の海』について」, 『決定版三島由紀夫全集』 35, 新潮社, 2003.
- _____, 「『豊饒の海』について…」, 『決定版三島由紀夫全集』 35, 新潮社, 2003.
- _____, 「春の雪」について」, 『決定版三島由紀夫全集』 35, 2003.
- _____, 「文化防衛論」, 『文化防衛論』, ちくま文庫, 2006.
- _____, 「日本文学小史」, 『小説家の休暇』, 新潮文庫, 2011(13刷).
- _____, 『春の雪—豊饒の海・第一巻』, 新潮社, 2016.
- 三島由紀夫・山本健吉・佐伯彰一, 「原型と現代小説」, 『決定版三島由紀夫全集』 40, 新潮社, 2003.
- 森正人, 「転生譚をめぐる事実と虚構—浜松中納言物語・豊饒の海の夢と記憶」, 『文学部論叢』 105, 2014.

❖ ABSTRACT

Mishima Yukio's *Spring Snow* and classics;
Focusing on the reproduction of the world of Miyabi

Kim, Jung-hee

This study describes how Mishima Yukio applied various classical motifs in his novel, *Spring Snow*, to reproduce the world of “Miyabi” of the Heian era. First of all, the author's perception of Japanese culture, focusing on his various critiques and essays was studied. Based on Mishima's cultural theory, analysis revealed that *Spring Snow* was not based on specific works of the Heian era, but rather on the use of the story form from that era. The background of this novel was the early Taisho era. This period coincided with Japan's political transformation from military power to democracy, and miyabi, or elegance. Finally, the title of this work, “Spring Snow” is an expression found in Kinotsurayuki' Waka in *Kokinshu*. It represents not only the vanity possessed by the “Spring Snow” reflected in the novel, but also fascination with the beauty of Tsurayuki' Waka.

Key Words : form of the story, Miyabi, Waka, setting of the era, Spring Snow

■ 논문접수일 : 2018. 11. 10

■ 심사완료일 : 2018. 11. 30

■ 게재확정일 : 2018. 12. 12

