

司馬相如의 <長門賦>에서 읽히는 여성성

김 근*

<目次>

- | | |
|---------------------------|--------------------------|
| I. 들어가는 말 | III. 愛憎의 양상 |
| II. 여성성 - 욕망과 보편성
사이에서 | IV. 좌절에서 희망으로
V. 맺는 말 |

I. 들어가는 말

사마상여(B.C.179~B.C.117)의 부는 그 뛰어난 작품성에도 불구하고 당시의 主文諷諫이라는 정치적 목적론에 입각해서 읽혀온 것이 사실이다. 문학이란 궁극적으로 새로운 주체의 탄생을 위한 것이라는 원론적 테제를 엄두에 둔다면, 이러한 전통적 독해에서 벗어나 문학 본연의 관점에서 사마상여와 그의 작품들을 재조명할 필요가 있다.

<子虛賦>에서 子虛와 烏有선생 사이에서 벌어지는 날카로운 논쟁은 확실히 《詩經》의 훈고방식과는 차원이 달랐다. 제나라 임금의 위세에 지지 않으려고 겸손을 가장하여 초나라의 위세를 은근히 자랑한 자허의 논변도 놀랍지만, 다시 여기에 눌리지 않고 허를 찌른 오유선생의 기지도 감탄스럽다고 평가하지 않을 수 없다. 그렇다고 해서 제나라 임금이나 오유선생이 초나라 임금이나 자허보다 낫다고 볼 수는 없겠지만 상대방의 말을 메타적으로 규정함으로써 윤리적으로 우위에 서면서 자연스럽게 임금과 신

* 서강대학교 국제인문학부 중국문화전공

하가 처신해야할 이상적 모델을 제시한 것은 《시경》의 훈고를 뛰어넘는 색다른 주문홀간으로 받아들이기에 충분하였다. 대부분의 중국문학사의 기술에서 ‘作賦以諷’이라고 하여 부를 諷諫, 즉 주문홀간의 도구쯤으로 여기는 것이 일반적이는데, 이는 <子虛賦>를 필두로 한 사마상여의 부로 인하여 형성된 견해이다. 《漢書》 <司馬相如傳> 贊에 보면 사마상여를 개괄하는 내용이 나오는데, 그의 부를 《春秋》·《易》·《詩經》 등과 비교하면서 다음과 같이 썼다.

상여의 작품에 비록 허황된 수사와 비현실적인 논설이 많았지만, 궁극적으로 말하고자 하는 바를 요약하면 (천자를) 절약과 검소로 인도하는 것이었으니, 이것 역시 《시경》의 작자가 은근히 비유로 간하고자 한 바와 무엇이 다른가?

(相如雖多虛辭濫說, 然要其歸, 引之節儉, 此亦詩人之諷諫何異,)

사마상여의 부는 어디까지나 문학작품이었음에도 불구하고 《한서》의 저자인 班固는 이를 《시경》·《역》·《춘추》 등의 경서와 나란히 열거했다는 데서 우리는 두 가지 점을 시사 받을 수 있으니, 그의 문장이 그만큼 훌륭했다는 사실과 아울러 그의 작품의 당시 사회에 끼친 영향력이 막대했다는 사실이다. 반고는 어디까지나 사학자였으므로 사마상여의 영향력을 문학적 관점에서 보지 않고 경전 및 경학의 관점에서 보았기 때문에 위와 같은 평가를 내렸을 것임에 틀림없다. 당시 ‘獨尊儒術’ 정책에 의해 등장한 유가가 제시한 세계관에서는 황제의 개인적인 수양과 행위가 체제 유지에 거의 절대적 조건이었으므로 황제 개인과 아울러 그의 권한을 적절히 통제하는 것이 사실상 정치의 시작이었다. 그래서 《시경》이 주문홀간으로 기능화 되었고, 문학적 영향력이 컸던 부까지 여기에 귀속시켰던 것이다.

그러나 사마상여가 순전히 주문홀간의 기능을 염두에 두고 부를 지었다면, 그의 작품들이 그렇듯 사람들에게서 사랑을 받아왔을까? 앞서 말했듯

이 문학의 가장 근본적인 기능은 독자로 하여금 새로운 주체로 태어나게 하는 것이다. 옛 주체를 벗어나 새로운 주체가 된다는 것은 주체가 확장되는 힘을 느꼈다는 뜻이 된다. 우리가 작품을 읽는 의의는 바로 이 힘에서 찾을 수 있다. 이에 비하여 주문홀간이란 거칠게 말하자면 독자인 황제나 임금에 어떤 윤리적인 질서의 틀에 가두어 일탈하지 않도록 하기 위한 글 쓰기인 셈인데, 그렇다면 여기서 주체가 확장되는 힘을 느낀다는 것은 불가능할 것이고, 따라서 이를 즐길 독자는 없다는 결론에 이른다. 만일 사마상여의 작품이 주문홀간에 초점이 맞춰져 있다면 황제들만 읽어야 의미가 있을 터인데, 황제가 아닌 일반 독자들, 그것도 시대를 초월해서 애독돼온 현상은 어떻게 설명할 것인가? 부 작품이 진정 주문홀간에 있었다면 바쁜 황제가 간단히 읽도록 단순하게 써어져야 옳지 사마상여처럼 그렇게 지루할 정도로 장황하고 상세하게 써일 필요가 없을 것이다. 여기에는 문학만이 가지는 독특한 기능과 효과가 있기 때문에 그러한 것이리라.

<자허부>를 읽을 때 느껴지는 것이지만, 황제가 아닌 누가 읽더라도 주체의 힘을 경험하게 된다. 사마상여는 일찍이 “부를 짓는 작가의 마음은 우주를 포괄한다.”(賦家之心, 包括宇宙)라고 말한 바 있다. 여기서 ‘우주를 포괄한다’는 말은 부의 스케일을 뜻하기보다는 개념화할 수 없는 존재의 감각을 표현한 예술가의 심상을 지칭한 말로 봄이 옳을 것이다. 이는 사마상여가 <자허부>를 지을 때의 과정을 토로한 말이라고 알려진 《西京雜記》의 다음 말로써도 입증된다.

의상과 생각이 자유로워져서 다시는 외부의 사물과 상관이 없게 된다. 천지를 내 마음대로 끌어 오고 고금의 시간을 서로 엮을 때 홀연히 잠에 든 것 같더니 문득 선명해지면 흥이 일어났다. 그리고는 거의 백일이 지난 다음에 글이 완성되었다.

(意思蕭散, 不復與外事相關. 控引天地, 錯綜古今, 忽然如睡, 煥然而興, 幾百日而後成.)

여기서 “의상과 생각이 자유롭다”는 말은 사물을 형이상학적으로 보거나 고정관념에 사로잡혀있는 진부한 방식에서 벗어나 있다는 뜻으로서, 이는 사마상여가 어디에도 근거하지 않는 특이한 감각(singularity)을 상상하고 있음을 의미한다. 그렇기 때문에 각각 하늘과 땅으로 나뉘져 있고 옛날과 지금으로 구분돼있는 형이상학적 인식을 뛰어넘어 공간과 시간을 끌어다가 마음대로 엮어서 자신만의 감각을 생성시키고 있는데, 이것이 감각이라는 면에서 비록 환영이긴 하지만 존재의 근거가 되기에는 충분하다. ‘마치 잠든 상태’라고 쓴 것은 바로 환영에 근거한 존재를 뜻하는 말이라. 이 존재가 곧 과잉적 힘, 즉 ‘興’이 되는 것이니 이를 먼저 경험해야 글쓰기로 이어질 수 있다. 그리고 특별한 감각의 생성을 위해서 글쓰기는 각고의 시간을 요하므로, “거의 백일이 지난 다음에 글이 완성”될 수밖에 없는 것이다.

사마상여 부의 진가는 독자가 이를 읽을 때 구절구절에서 느껴지는 감응, 즉 과잉적 힘의 본질인 특이성(singularity)에서 찾을 수 있다. 특히 그 독자가 권력자라면 거기서 얻어지는 힘에 의해서 욕망하는 힘도 더욱 커질 것이다. 이 특이성은 어쩌면 지루하다고 느껴질 만큼 반복되는 부의 변주 형식이 만들어낸다. 부에서의 반복 변주는 양태들의 반복적인 생성을 뜻한다.¹⁾ 실체로서의 존재란 그 자체로는 감각할 수 없는 것이어서 양태의 생성에 의해 존재자로 감각될 때에만 느껴진다. 바꿔 말하자면 존재란 존재자(시물라크르)에 의해 순간적으로 감각되는 일종의 환영이다. 따라서 시물라크르의 특이성이 강할수록 존재감이 커지게 된다. 존재는 一意的인 것인 반면 양태는 다양한 것이어서 환유적으로 이동해야 특이성이 유지되므로 변주를 반복할 수밖에 없는 것이다.²⁾

이미 잘 알려져 있다시피 모든 언어는 은유적이다. 즉 어떤 세계를 감각이나 개념을 통해 인식해서 언어로 표현했다면 그 언어는 이미 은유적

1) 이에 관해서는 줄고, <賦·比·興의 개념과 기능에 대한 현대적 재조명>을 참조 바람.

2) 이에 관해서는 《한시의 비밀》 202쪽 참조 바람.

인 것이 된다. 그런데 이 은유가 지시하는 세계가 1:1(사물:언어)의 관계로 표상된 것이라면 특이성이란 전혀 없는 진부한 것이 된다. 이것을 들뢰즈는 니체의 힘의 개념을 빌려 ‘소극적’, 또는 ‘반응적(reactive)’이라 불렀다. 그러나 실제의 세계 자체에는 어떤 미리 정해진 질서나 존재가 있는 것은 아니기 때문에 이미 질서 잡힌 경계를 넘어 인식된 감각과 개념들이 언어로 표상되었다면 그 은유는 새로운 질서를 창조한 셈이 된다. 이것이 바로 들뢰즈가 말한바, ‘적극적(active)’, 또는 ‘능동적’인 힘으로서 특이성의 본질인 것이다.³⁾ <자허부>나 <상림부>가 만일 이미 존재하는 거대한 雲夢 늪이나 上林苑에 대한 뾰족한 사실적 묘사였다면 근본적으로 반응적이어서 이들 작품은 문학적 가치를 갖지 못하였을 것이다. 부의 글쓰기 자체가 적극적이고 창조적이기 때문에 과잉적 힘을 느끼는 것이므로 글쓰기의 대상인 운몽과 상림원에서의 사냥이 실제로 그렇게 웅장했는가에 대한 의문이나 고증 따위는 별로 의미가 없다.

중국어가 단음절어 중심이기 때문에 중국문자인 한자는 궁극적으로 하나의 단어(사물)는 하나의 글자를 갖고, 이는 다시 하나의 음절을 갖는다는 이른바 ‘一詞 - 一字 - 一音’의 속성을 갖는다. 다시 말해서 음절 수 만큼 사물을 글자로 표상한다고 가정하면, 음절은 수적으로 제한되었기 때문에 표상할 수 있는 사물도 제한될 수밖에 없는 것이 중국어의 기본적인 처지라는 말이다.⁴⁾ 뿐만 아니라 한자 자체도 시각이미지로 구성돼있어서 자칫 그 표상이 특징적인 의미로 고착될 수도 있다. 따라서 이러한 언어적 속성에 잘못 의지한다면 중국어와 한자는 기존의 질서 잡힌 세계를 재현하는 데 유리한 메커니즘이 될 가능성이 농후하였다. 즉 사물 대 언어가 1:1의 형식으로 작용하여 질서 잡힌 세계를 재인식시키는 도구로 전락할 위험이 있었다는 말이다. 그러나 부의 반복 변주 형식과 다양한 묘사로 생성된 특이성의 과잉적 힘은 읽는 사람들에게 새로운 감각과 인식을 경험

3) 클레어 콜브룩, 36쪽 참조.

4) 물론 한자에는 가차(假借)라는 문자의 운용법칙이 있어서 이 제한을 해소할 수 있으므로 이러한 가정은 단지 가정에 불과할 뿐이다.

할 수 있는 계기를 만들어주었다. 이런 의미에서 사마상여를 비롯한 현대의 부 작가들은 한자가 적극적으로 세계를 창조하는 기능을 강화하는 데 크게 기여하였다고 평가할 수 있다.

이러한 존재자의 경험을 우리는 사마상여의 작품 중에서도 특별히 <장문부(長門賦)>에서 잘 읽을 수 있다. 이 작품은 궁중 여인, 즉 황후의 시각에서 씌인 것인데, 남성주체인 작가의 입장에서 어떻게 이토록 여성성을 잘 드러낸 글쓰기가 가능할 수 있는가에 대하여 회의의 갖지 않을 수 없는 것이 사실이다. 이러한 회의에 대한 해답도 부의 메커니즘을 이해하는 데서부터 시작해야 한다.

II. 여성성 - 욕망과 보편성 사이에서

<장문부>는 내용상으로 대략 다음과 같이 네 단락으로 나눌 수 있다. 첫째 단락은 배회하는 궁중여인에 대한 음울한 묘사로부터 시작하는데, 황제로부터 버림 받은 이 여인(황후)은 그가 다시 찾아주거나 아니면 적어도 소식이라도 주기를 간절히 기다리고 있다. 둘째 단락에서는 자신이 거처하고 있는 장문궁의 화려한 모습을 매우 사실적으로 그리고 있는데, 이는 궁중의 화려함이 버림받은 자신에게는 덧없는 것에 지나지 않음을 암시한다. 그러면서 외로움에 지친 나머지 지난날의 잘못을 후회하는 회한의 서정을 토로하는 세 번째 단락으로 이어진다. 네 번째 단락에서 밤이 깊어 가면서 괴로움이 극에 달하게 되지만, 어렴풋한 여명과 함께 이 괴로움은 다시 희망과 기대로 역전된다.

이 작품은 화려한 궁궐 안에서 상실로 괴로워하는 여인의 삶으로부터 시작한다.

어느 한 아름다운 여인이 있어
이리저리 거닐면서 스스로를 위로하네요.

그녀의 혼은 산산이 흩어져 돌아오지 않고
 모습은 초췌한 채로 홀로 살고 있지요.
 (夫何一佳人兮, 步逍遙以自虞.
 魂逾佚而不反兮, 形枯槁而獨居.)

궁궐은 풍요와 쾌락의 상징으로서 일반적으로 사람들은 여기에 사는 삶 자체를 행복으로 여긴다. 그래서 황제도 황후에게 이 화려한 곳에서 호의 호식하면 됐지 뭘 더 바라느냐면서 질투를 과욕으로 규정하고는 長門宮에 유폐시켰을 것이다. 그러나 시인은 “그녀의 혼은 산산이 흩어져 돌아오지 않고 / 모습은 초췌한 채로 홀로 살고 있다하네”라는 말로써 행복이란 풍요한 삶에 있지 않다고 무언으로 항변한다. 물질적으로 아무리 풍요하다 하더라도 이 여인처럼 특권화된 대상이 결여되었다면 풍요는 아무런 의미가 없다. 여기서 우리는 장문궁에 유폐된 채 대상(황제)의 결여로 괴로워하는 여인의 심정을 이해하기 위하여 잠시 라캉이 보는 여성성을 거칠게나마 알아볼 필요가 있다.

오이디푸스 콤플렉스의 과정에서 아기는 아버지의 인정을 통해 최초의 법, 즉 상징계를 경험한다. 이것이 곧 거세인데 이는 달리 말하자면 아이가 아버지가 부과하는 남근적 질서에 복종하는 것이다. 이 과정에서 존재는 소외되지만 대신 새로운 주체가 구성된다. 이렇게 구성된 주체를 라캉은 남성의 입장으로 보았다. 여성의 경우는 주체의 구성이 좀 복잡한데, 왜냐하면 남녀의 성차가 남근이라는 기표에 의해서 결정된다고 보았기 때문이다. 즉 여성에게는 상징계 내에서 그 위치를 보장해줄 기표가 없으므로 앞의 남성의 경우와 같은 주체가 구성될 수는 없고 다른 과정의 길을 거쳐야한다는 것이다.

아무튼 거세를 통하여 새로운 주체로 태어난 남성은 남근적 질서에 복종하므로 일자(一者)의 논리에 충실해지게 되는데, 이때의 일자는 아버지나 법과 같은 예외적 존재를 가리킨다. 이를테면 예외적 존재가 금지를 명하면 그 금지의 당위성에 의문을 제기하기에 앞서 일단 복종함으로써 보

편성의 논리와 질서를 쉽사리 구성한다는 뜻이다. 남성은 이른바 ‘의리’ 앞에서 약해진다는 속설은 바로 여기에 근거한 말이다.

상징적 질서(주체)가 존재 속으로 들어와 자리 잡는 순간 남성은 거세가 되는데, 거세가 된다는 것은 외부의 상징적 질서가 자리 잡은 부분만큼 존재가 결여로 남게 됨을 의미한다. 그래서 이 결여를 배우려고 남성은 어떤 특별한 대상을 좇게 되는데, 이것이 바로 대상 a라는 환상이다. 이것은 끝내 도달할 수 없는 환상이지만 이를 통해서 남성은 절대적 향유를 꿈꿀 수 있다.

남성이 “모든 주체가 거세에 복종한다”는 입장에서 향락(주이상스)을 경험한다면, 여성은 “모든 주체가 거세에 복종하는 것은 아니다”라는 입장을 취하므로 거세를 명하는 예외적 존재(일자)를 인정하지 않는다. 즉 예외적 일자를 제외하고는 그 아래서 누구나 동일하다는 보편성을 인정하지 않으므로 여성에게는 소타자, 즉 대상 a가 대타자를 대체한다는 것이 라캉의 주장이다. 이는 곧 자신의 개인적인 욕망을 추구하는 것을 보편적인 대타자를 추구하듯 하는 것을 의미하므로 여성은 언제나 개별적 존재로만 존재하게 돼있다. 따라서 여성은 흔히 이기적인 주체로 간주되기도 하는 것이다. 남성과 여성의 이러한 성적 차이를 상징적으로 잘 표현한 예술 작품으로 마네의 <풀밭 위의 식사>를 흔히 거론한다. 이 그림에는 정장을 차려입은 남성과 전라의 여인이 등장하는데, 정장을 차려입었다는 것은 남성은 타자의 시선을 의식함과 아울러 스스로가 보편자(일자)의 굴레에 억압돼있음을 상징한다. 반면에 벌거벗음은 타자의 시선을 의식하지 않음을 상징하므로 여성은 소타자에 충실함으로써 대타자의 어떠한 굴레에도 얽매이지 않는다는 여성성을 이 그림은 가시적으로 잘 보여주고 있다. 그렇다면 우리나라에서 흔히 중년 여성들의 극성을 희화해서 부르는 이른바 ‘아줌마 신드롬’도 그 배경에는 이러한 여성성 때문이 아닐까하는 의구심이 든다.

여성이 이렇게 보편성을 획득하는 데 성공하지 못했다면 거세(금지)로부터 야기되는 향락(주이상스)이 없을 것 같지만, 오히려 이를 넘어서는 향

락이 가능한데, 《장문부》 전반에 흐르는 묘사는 바로 이것을 잘 보여주고 있다.

여성이 대상 a를 상실했을 때, 이럴테면 사랑하는 사람에게 버림을 받았을 때 그 당황함과 괴로움의 고통은 남성보다 심할 수가 있는데, 이는 앞서 말한바, 복종하고 의지할 보편자가 결여되었기 때문이다. 앞에 인용된 “어느 한 아름다운 여인이 있어 / 이리저리 거닐면서 스스로를 위로하네. / 그녀의 혼은 산산이 흩어져 돌아오지 않고 / 모습은 초췌한 채로 홀로 살고 있다하네.”라는 구절은 그 의지할 데가 없어 어쩔 줄 몰라 하는 고통을 극명히 말해준다. 즉 이리저리 방황하면서 스스로의 마음을 다잡아 보려 하지만 정신이 가다듬어지지 않는 존재의 현실이 그대로 느껴지고 있다.

이 여인의 이러한 여성성은 어쩌면 애당초 장문궁 유포의 원인이었을 수도 있다. 즉 복종해야 할 보편자란 욕망의 끝없는 추구를 억제하는 한계점을 뜻하는데, 이것이 약하거나 결여됐다면 대상을 끝까지 추구하게 될 것이다. 궁궐에서 황후가 추구하는 대상이라면 그것은 황제일 것이고, 그를 욕망하기 위하여 무한정 바짝 다가서려 했다면 그는 분명히 답답함을 느꼈을 것이다. 답답함에 숨이 막힌 황제는 여인을 강제로 떼어놓았을 터이니 이것이 장문궁 유포의 본질인 것이다.

대상에게 무한정 가까이 다가가는 것만이 진정한 사랑이라고 여긴 여인은 황제에게 정작 필요한 것은 숨을 쉬기 위한 보편자라는 공간이라는 사실을 모르고 자신의 진정성을 이해하지 못한다고 여겼다. 그래서 사마상여를 불러 자신의 진정한 마음을 대신 표현해주도록 부탁한 것인데, 이를 달리 말하면 시를 통하여 뾰족한 존재자를 만들어 자신의 존재를 알게 하기 위한 것이다. 그래서 사마상여는 오해로부터 벗어난 그녀의 고통이 어떠한 것인지를 다음과 같이 묘사한다.

아침에 가셨다가 저녁에 돌아오겠다고 하시고선
잔치의 즐거움에 빠지셔서 나를 잊으셨네요.

마음이 내게서 떠나 옛 여인을 돌아보지 않으시고
새 여인과 지내시며 사랑에 빠지셨나보네요.
(言我朝往而暮來兮, 飲食樂而忘人. / 心爓移而不省故兮, 交得意而相親.)

모든 고통의 느낌 중에서 버림 받은 여인이 자신의 남자가 다른 여인과 사랑하는 것을 상상하는 것만큼 견디기 힘든 것이 있을까? 곧 돌아오겠다고 언약한 사랑하는 남자가 약속한 시간을 넘기며 돌아오지 않는 것 자체가 이미 좌불안석인데, 게다가 다른 여인과 사랑을 나누느라 늦는다는 상상은 여인을 극도의 고통 속에 몰아넣는다. 왜냐하면 남자가 자신을 진심으로 사랑하던 때 속삭여주던 달콤한 말을 다른 여인에게 그대로 재현하고 있을 것이라는 상상만큼 배신의 아픔을 느끼게 하는 것은 아마 없을 것이기 때문이다. 이러한 묘사를 통해 느껴지는 극단적인 소외감은 여인의 공황적 심리상태를 질실히 공유하게 해주는 존재자의 생성이라고 말할 수 있다.

그냥 해본 말씀은 정말로 여기고서
이곳 장문궁에 오실 날 기다립니다.
수랏상 정갈하게 손수 마련해 놓았지만
임금님은 오려 하지 않으세요.
뜬 구름 사방을 메우거나 할 듯이 뻑뻑이 모여드니
별건 대낮의 하늘이 컴컴하게 어두워지네요.
멀리서 울리는 천둥소리가
우리 임금님의 수레 소리 같아요.
(奉虛言而望誠兮, 期城南之離宮. / 修薄具而自設兮, 君不肯兮幸臨.
浮雲鬱而四塞兮, 天窈窕而晝陰. / 雷隱隱而響起兮, 聲像君之車音.)

“그냥 해본 말씀은 정말로 여기고서 / 이곳 장문궁에 오실 날 기다리네”라는 구절로 보아 황제는 황후를 유폐시키면서 나중에 한번 들러보겠노라고 말한 것으로 짐작된다. 아마 황후가 조용히 반성하도록 달래기 위하여 그냥 해본 말이었을 것이다. 이런 말은 흔히 귀맛 좋으라고 인사치레

로 하는 상징적인 말에 속한다. 보통 사람이라면, 또는 황후가 평상심의 상태에 있었다면 이런 종류의 말은 상징적인 것으로 여겼지, 꼭 지켜질 말이리라고는 믿지 않았을 것이다. 그러나 잃어버린 남자(대상)를 욕망하는 여인에게 상징이 작동할 공간은 없다. 왜냐하면 상징이란 근본적으로 실체가 아니면서도 마치 실체처럼 대리하는 것인데, 대상에 사로잡혀있는 황후에게 있어서 이 기능은 더욱 절실할 수밖에 없기 때문이다. 그래서 황제가 오지 않을 가능성이 크다는 것을 일면 알면서도 수랏상을 정갈하게 손수 마련해 놓고 기다렸던 것이며, 멀리서 울리는 천둥소리가 마치 임금님의 수레 소리처럼 들렸던 것이다.

이러한 묘사는 궁극적으로 존재를 알리기 위한 존재자의 생성을 위한 것이다. 다시 말해서 황제는 황후가 현재 어떤 마음의 상태에 있는지, 또는 황후의 마음에 진실성이 과연 있는지를 이해하지 못한다. 그래서 황제가 황후의 존재를 인식할 수 있도록 적극적으로 존재자를 만들어 진실을 느끼게 하고자 했던 것이다. 앞서 지적한 대로 언어가 대상을 정확히 1:1의 비율로 의미를 만들어내는 것이라면 “저는 지난날을 깊이 반성하고 있으며, 폐하가 오실 날을 손꼽아 기다리고 있습니다.”라고만 표현해도 되지, 굳이 “그냥 해본 말씀인지 알면서도 오실 날을 기다리고 있다”, “수랏상을 손수 마련했지만 오시지 않는다”, “멀리서 울리는 천둥소리가 폐하의 수레 소리 같다”는 등, 사실상 같은 내용의 수사를 반복할 필요가 없을 것이다. 그러나 이러한 수사의 반복은 궁극적으로 존재자(시물라크르)의 생성을 위한 것이다. 존재자를 통해서 감각하지 않고는 존재를 인식할 수 없기 때문이다. 이 존재자가 실체처럼 강력하게 느껴지는 힘을 가질 때 이를 감응이라고 부르는데, 감응의 본질은 곧 특이성(singularity)에 다름 아니다.

언어의 표현으로 생성된 존재자의 특이성으로 인하여 대상의 존재가 진실로 느껴질 때 이것이 창조적인 세계가 된다. 황후가 사마상여에게 부탁한 것은 바로 진정성이 느껴지는 세계의 창조였다. 왜냐하면 자신의 하소연으로써는 황제를 설득시키는 것이 번번이 좌절했기 때문이다. 수많은 좌절 끝에 ‘안다고 가정된 주체’란 사실상 환상이자 허구임을 감각적으로나

마 깨달았을지도 모르겠다.

Ⅲ. 愛憎의 양상

우리가 언어로 의사를 주고받을 때 흔히 疏通이라는 말을 쓴다. 소통이란 말 그대로 대화자 간에 막힘이 없이 의사가 완전히 이해된 상태를 뜻한다. 사람들은 상대방이 내 말을 100% 이해함으로써 소통이 이루어질 것이라는 기대 하에 대화를 한다. 그러나 소통이란 거칠게 말하자면 무슨 물건처럼 주고받는 것이 아니라 소리(또는 기표)에다가 의미를 부여하고 또 이를 해석하는 과정이므로, 의미 부여와 해석 사이에 간극이 발생할 수밖에 없는 운명을 갖고 있다. 그러므로 소통은 역설적이게도 오해의 연속 과정이라고 보아도 무방하다. 우리가 귀엣말로 말 전달하기 게임을 해보면 소통의 실상이 어떠한지를 충분히 짐작할 수 있다. 따라서 상대방을 ‘안다고 가정된 주체’로 설정하는 대화는 헛일이 되는 것이다. 그렇다고 해서 대화가 무의미한 일은 아니다. 오히려 언어의 이러한 한계로 인하여 하나의 텍스트가 다른 텍스트를 낳는 긍정적인 작용도 수행하기 때문이다. 즉 어떤 텍스트를 읽은 사람이 거기에 감동을 받아 글쓰기를 해서 또 다른 텍스트를 생산했다면, 이 텍스트는 원(原)텍스트로부터 나오기는 했지만 분명히 그것과는 다른 것이다. 만약에 두 텍스트가 같은 것이라면 굳이 다시 쓸 필요도 없을 뿐만 아니라, 독자들도 파생된 텍스트는 읽을 필요도 없이 원텍스트만 읽으면 될 것이다. 이렇게 해서 텍스트는 다른 텍스트를 낳는다.

허구일 수밖에 없는 ‘안다고 가정된 주체’에게 이해시키려면 그 스스로 어떤 세계를 창출해내야 하는데, 그 방법은 감응을 느끼게 하는 것이다. 감응은 감각을 통해서 생성되는 것이므로 감각의 실질인 존재자가 자극적이기 위해서는 음악적 요소를 강구하지 않을 수 없다. 앞서 텍스트는 다른 텍스트를 낳는다고 지적했는데, 역으로 텍스트의 전달 경위를 거슬러 올라

가 최초 텍스트에 도달해보면 거의가 음악적 요소를 강하게 지닌 시임을 알 수 있다. 인도문명의 원텍스트인 《베다(Veda)》를 비롯하여 구약성경의 《詩篇》, 중국의 《詩經》 등이 모두 시가 아니던가. 그래서 사마상여의 <장문부>도 7-6조의 운율과 압운을 작품에 강구하였던 것이다. 음악성을 머금은 그의 부(텍스트)는 황제(독자)로 하여금 그 텍스트 너머의 또 다른 세계(또는 텍스트)를 적극적으로 생성해낼 수 있겠기 때문이다.

이러한 감응의 생성은 더욱 극적인 국면으로 나아간다.

마음에 회한이 있어 답답하기만 하니,

서운한 마음이 은연중 커져 잔잔한 마음 뒤흔들어 놓는군요.

(心憑噫而不舒兮, 邪氣壯而攻中.)

감정이란 기실 카오스적인 것이어서 어느 한 측면이 너무 드러나거나, 또는 좌절을 겪으면 언제든지 반대의 정념으로 역전될 수 있다. 우리가 일상에서 흔히 쓰는 이른바 愛憎이 그 대표적인 예이다. ‘마음에 회한이 있어 편안하지가 않다’(心憑噫而不舒)에서 ‘憑噫’를 직역하면 ‘탄식에 의지해서 살아가다’라는 뜻으로서, 사랑하는 남자를 애타게 기다리지만 찾아오질 않자 사랑하는 마음에 점차 ‘恨’, 즉 미움이 싹트고 있음을 가리킨다. 이 미움의 싹은 급기야 ‘사악한 기운’(邪氣)으로 ‘자라나서’(壯) 그 동안 근신하며 다스려놓은 마음의 ‘고요함’(中)을 ‘뒤흔들어 놓는다’(攻)고 솔직하게 털어놓는데, 이러한 표현은 주체의 진정성을 엿보게 하는 효과를 발생시키기도 하지만, 더 중요한 것은 억압적인 보편성에 구애되지 않고 무한한 개성의 존재를 추구하는 여성성을 지시하기도 한다. 元代 關漢卿의 《竇娥冤》은 두아가 시어머니를 독살했다는 혐의를 뒤집어쓰고 억울하게 사형을 당한다는 비극을 다루고 있다. 여기서 두아는 죽기 전에 억울함으로 호소하면서 자신이 결백하다면 하늘이 유월에 눈을 내릴 것이라고 선언한다. 과연 그녀가 죽은 후 유월에 눈이 내려 그녀의 결백이 입증되었다는 것이 이 극의 대단원이다. 이후로 이 이야기는 “여인이 한을 품으면 오뉴월에도

서리가 내린다”는 속담이 되어 사람들의 입에 회자돼왔는데, 이 속담이 어원적으로는 왜곡돼있긴 하지만 감정에 충실한 여인의 탄식은 어느 순간 사악한 마음이라는 역전된 정념으로 변할 수 있다는 일반인들의 경험을 그대로 드러내준다.

동한 후기에 나타난 5언시의 대표적 작품으로 《古詩十九首》가 있는데, 그 중에서 첫째 시 <行行重行行>을 잠시 읽어보기로 하자.

하염없이 가고 또 가는 길
 멀쩡히 살아서 우리 님과 이별이라네.
 서로가 만리 밖으로 갈려져
 각기 서로 다른 하늘 끝에 있다네.
 길은 험하고 또 멀기만 하니
 다시 만날 날 어찌 알 수 있으리?
 오랑캐 땅에서 온 말은 북풍에 기대고
 월나라에서 날아온 새는 남쪽 가지에 깃든다지.
 헤어진 거리는 날이 갈수록 멀어지고
 옷과 허리띠는 날이 갈수록 헐렁해지네.
 뜬구름 해를 가리고
 길 떠난 이는 돌아올 생각을 않네.
 그대 생각에 몸은 늙어만 가고
 세월은 훌쩍 저물어만 가는구려.
 모든 것 다 버려두고 다시는 말하지 않을 테니
 힘써 밥이나 챙겨 드시구려.
 (行行重行行, 與君生別離。
 相去萬餘里, 各在天一涯。
 道路阻且長, 會面安可知。
 胡馬依北風, 越鳥巢南枝。
 相去日已遠, 衣帶日已緩。
 浮雲蔽白日, 遊子不顧反。
 思君令人老, 歲月忽已晚。
 并捐勿復道, 努力加餐飯。)

이 시는 멀리 떨어져 있는 그리운 임이 속히 돌아오기를 고대하는 여인의 애절한 마음을 노래하고 있다. 《文選》의 五臣 注는 이 이별시는 간신에게 모함을 당하여 내쳐진 충신이 빨리 돌아오기를 바라는 마음을 상징적으로 묘사한 것이라고 해석하였다. 이를테면, “뜬구름 해를 가리고 / 길 떠난 이는 돌아올 생각을 않네.”에서 ‘뜬구름이 해를 가렸다’는 것은 간신이 임금의 성총을 흐리게 만들었기 때문에 ‘길 떠난 이’, 즉 충신이 돌아올 생각을 않다는 것이다. 이 시의 내용이 정말로 상징적인지는 분명하게 알 수 없지만, 텍스트 자체는 멀리 떠난 임을 애타게 그리워하는 여인의 마음을 문인의 손을 통해 그려진 것만은 확실하다. “하염없이 가고 또 가는 길 / 멀쩡히 살아서 우리 님과 이별이라네.”부터 “헤어진 거리는 날이 갈수록 멀어지고 / 옷과 허리띠는 날이 갈수록 헐렁해지네.”에 이르기까지의 구절들은 모두 이러한 여인의 심정을 톺아내 보여준다. 그러다가 그리움은 “뜬구름 해를 가리고 / 길 떠난 이는 돌아올 생각을 않네.”에서 좌절에 빠지게 되고, 이는 마침내 여인에게 애증의 역전을 일으켜 미움을 토로하게 하는데, 이것이 바로 “그대 생각에 몸은 늙어만 가고 / 세월은 훌쩍 저물어만 가는구려.”이다. 쉽게 말하자면 “그대를 기다리다가 좋은 시절 다 가고 만다.”는 회한과 불만이라.

여기까지는 <장문부>에서 사마상여가 묘사한 여인의 애증 단계와 같다. 그러나 <行行重行行>에서는 이 순간에 “모든 것 다 버려두고 다시는 말하지 않을 테니 / 힘써 밥이나 챙겨 드시구려.”라는 구절로 재역전시킨다. 이것이 무슨 뜻인가를 거칠게 요약하자면 “내가 그대를 너무 그리워하다가 이런저런 불평을 하게 되었고, 그러다가 그리움에 사무쳐 그만 그대를 미워하고 말았어요. 그래서 안 되는데 다시는 그대가 안 오신다고 투덜대지 않을 테니 제 걱정은 마시고 식사나 잘 챙겨 드셔서 건강하시길 바랍니다.” 정도가 될 것이다. 즉 여인이 남자를 보고 싶다고 너무 보채면 혹시나 선해져서 영영 돌아설까봐 덜컥 겁이 나서 황망히 그리움의 표현들을 거둬들였던 것이다. 이것을 시인은 ‘并捐’, 즉 ‘모든 불평을 한데 모아 버리다’라고 묘사하였다. 다시 말해서 개성적인 감정을 무한히 추구하

는 여성성이 이 시에서는 중국적으로 남성 주체의 대타자로 환원되었기 때문에, 다른 사람(타자 또는 남자)의 시선을 의식하지 않고 솔직하게 표출한 원망이 순간적으로 남성적 보편자에 굴복하였다는 점에서 나는 앞에서 재역전이란 말을 쓴 것이다. 이처럼 여인이 그리움을 스스로 억제하고 남성을 대타자로 의식한 것은 보편자에 복종한 것으로 볼 수 있으니, 이것은 본래의 여성성이 아닌, 남성 주체들에게 길들여진 결과로 봄이 옳을 것이다. 바로 이 부분이 <장문부>에서 그리움이 사악한 기운으로 변해서 그간 다스려놓은 마음의 고요함을 뒤흔들어 놓았다고 솔직하게 털어놓은 여성성과 다른 것이다.

물론 ‘모든 불평을 한테 모아 버리고 다시는 말하지 않겠어요’라는 말은 남자의 동정심을 사기 위한 전략적 표현이라고 볼 수도 있다. 그러나 우리나라 고려가요 중의 <가시리>와 비교해보면 그 차이가 분명히 드러난다. <가시리>의 가사를 본문만 빼서 잠시 읽어보기로 하자.

가시리 가시리잇고,
버리고 가시리잇고.

날리는 엇디 살라하고,
버리고 가시리잇고.

잡사와 두어리마나는,
선하면 아니 올세라

설은 님 보내옵노니,
가시는 듯 도서 오쇼셔.

이 시에도 앞의 「장문부」나 「행행중행행」에서와 같은 애증의 역전 현상이 보인다. 사랑하는 사람을 ‘설은 님’, 즉 ‘서러운 사람’, 또는 야속한 사람으로 부른 것이 애증이라면, ‘선하면 아니 올세라’는 남자를 성가시게 보쳐서 화나게 하면 영영 떠날 수도 있다는 두려움은 남성 주체에 대한

굴복 또는 길들임의 결과로 볼 수 있다. 그러나 이게 결코 굴복이나 길들임이 아닌 것이 현실적인 힘이나 상실의 위협에 굴복 / 타협하는 듯하면서도, 마지막에 야속하게 훌쩍 떠나는 것처럼 속히 돌아오라는 말을 기어기 끼워 넣음으로써 욕망의 끈을 놓지 않았기 때문이다. 이렇듯 욕망에 타협 없이 到底하게 충실한 것이 여성성의 본질이다.

IV. 좌절에서 희망으로

이렇듯 남성 문인의 손을 거쳐 지어진 시는 여성의 시와 확연히 다름에도 불구하고, <장문부>는 거세되지 않은 여인의 모습을 그대로 드러내고 있다. 이 같은 필체는 <장문부>에서 일관되게 이어지는데, 성의 한계를 뛰어넘는 이러한 감각의 포착은 대문호 사마상여의 천재성이 아니고서는 불가능하였으리라.

여인의 거세되지 않은 욕망은 다음 구절에서도 나타난다.

고운 비파를 끌어다가 슬픈 곡조를 뜯어보지만,
슬픔을 연주하는 일은 오래 할 수 없는 것을.
(援雅琴而變調兮, 奏愁思之不可長.)

여인은 그리움과 한을 달래기 위해 비파를 끌어다가 연주하였는데, 대부분의 악기가 그렇겠지만, 특히 비파(琴)는 흐트러지는 마음이나 몸가짐을 바로잡기 위해 연주하는 악기로 잘 알려져 있다. ‘琴’자의 독음이 ‘금지할 禁’과 같다는 사실에서도 비파에 규범적 의미가 함축되었다는 사실이 드러나기도 하지만, 사마상여가 비파를 ‘雅琴’이라고 표현한 데서도 이러한 기능이 감지된다. 왜냐하면 ‘雅’자는 ‘바를 正’과 같은 뜻이기 때문이다.⁵⁾ 이렇게 사랑하는 남자에 대한 원망과 그리움을 다잡기 위해서 비파

5) 李善은 “琴”자는 ‘금지하다’(禁)를 의미하고, ‘雅’자는 ‘바르다’(正)를 함의한다.

를 손에 쥐었지만 정작 연주된 음악은 ‘正調’가 아닌 ‘變調’, 즉 슬픈 가락이었다. 전이한 연주에 어울리는 비파에서 변조가 울리도록 연주했다는 행위 자체가 이미 거세가 안 된 여인의 본성을 말해주고 있는 것이다.

이와 같이 거세를 넘어 무한으로 향하는 강력한 욕망의 운동으로 인해서 남성 주체들이 여성의 욕망에 매료되는 것이다. 왜냐하면 거세된 남성 주체에게 금지(거세) 너머의 향락(주이상스)은 선망의 대상이기 때문이다. 금지된 正調를 넘어 슬픈 가락의 변조를 연주해도 그 끝없는 여인의 욕망은 위로를 받을 수 없다. “슬픔을 연주하는 일도 오래 할 수 없다”(奏愁思之不可長)는 구절은 바로 이러한 욕망에의 집착을 상징한다. 그래서 여인은 억누를 수 없는 욕망을 이겨보려고 잔잔한 徵調의 가락을 연주하지만, 그 노력은 오히려 더욱 격동적인 정서를 불러일으키기만 하였다.

잔잔한 徵調의 곡을 연주해서 마음을 돌려보려 했으나,
억눌려 가냘프던 소리는 다시 고조되기만 하네요.
(案流徵而却轉兮, 聲幼妙而復揚.)

원문의 ‘流徵’는 잔잔한 徵調의 가락이란 뜻인데, 徵란 五音 중의 제4음으로서 슬픈 감정을 억눌러 잔잔하게 표현하는 일종의 단조를 상징한다. 또한 ‘却轉’이란 ‘물러나 마음을 돌이키다’라는 뜻인데, 이 말은 여인 스스로도 자신의 욕망이 너무 과도한 나머지 남자가 이를 용납하기 힘들다는 것을 이미 알고 있음을 함의한다. 그래서 어떻게든 이 욕망을 자제하려고 이런저런 방법을 다 써보려고 무진 애를 쓰는 여인의 심정을 그대로 표현하고 있다. 그러나 이러한 노력도 헛되이 음을 통해 겨우 억눌렀던 마음은 북받쳐 오르는 감정을 이기지 못하고 다시 소리와 함께 고양되고 말았으니, 이는 슬픔이라는 고통으로부터 터져 나오긴 했지만 고양된 순간에는 자신도 알 수 없는 잉여적인 쾌락을 맛보게 된다는 점에서 향락(주이상스)

군자는 올바른을 지킴으로써 스스로를 금지한다.”(琴之言禁也, 雅之言正也. 君子守正以自禁也.)라고 주를 달았다.

이다. 이 때문에 이 여인은 향락의 근원이 되는 슬픔을 유지하기 위하여 자신도 모르게 상실을 반복하게 된다. 상실이 있어야 이를 끝없이 추구하는 욕망의 반복 회로가 작동하기 때문이다.

주이상스를 위한 무의식적인 반복 구조는 다음 구절에서도 그대로 이어진다.

원래의 곡조대로 또박또박 연주해서 마음의 평정을 찾은 듯했는데,
원통함에 생각이 미치니 저절로 격앙되네요.
(貫歷覽其中操兮, 意慷慨而自卬.)

앞의 구절과 마찬가지로 상실된 대상을 다시 추구하려는 강렬한 욕망에서 야기되는 고통을 달래기 위하여 순수 음악을 연주해서 ‘中操’, 즉 마음의 평정 상태를 잠시 찾는 듯했다. 그럼에도 불구하고 언뜻 뭔가 억울하다는 생각에 미치는 순간, 평정은 무너지고 자신도 모르게 격앙되었다는 것은 앞의 향락을 그대로 반복한 것이다. 그야말로 이 지독한 욕망의 운동은 앞서의 “여인이 한을 품으면 오뉴월에도 서리가 내린다”는 속담과 맥을 같이 하지 않는가?

좌우의 시녀들도 슬퍼하며 눈물을 줄줄 흘리니,
눈물이 이리저리 흩어져 종횡으로 범벅이 되었어요.
근심을 누그러뜨리려 해도 흐느낌만 느니,
신을 신고 일어나 이리저리 방황합니다.
(左右悲而垂淚兮, 涕流離而從橫.
舒息悵而增歎兮, 躑履起而彷徨.)

상실과 복구를 무한하게 반복하는 강렬한 욕망의 운동은 고통을 동반하므로 여인은 어떻게든 여기서 벗어나기 위하여 음악으로도 달래보고 울음과 탄식으로도 달래보지만 번번이 실패하자 이번에는 방을 뛰쳐나가 바깥을 서성거리려 보기도 한다. 한계에 이를 수 있을 것처럼 끊임없이 추구하는

여성의 욕망, 이것이 남성 주체에게는 거세 너머에 존재할 것이라고 상상되는 향락의 가능성을 느끼게 해준다. 남성 주체가 여성에게 매료되는 원인은 바로 여기에서 찾을 수 있다.

이러한 반복이 만들어내는 향락은 賦의 반복적 형식과도 일치한다. 앞서 설명한 바대로 상실에서 복구로 진행되는 과정에서 증폭된 잉여 향락이 발생하는데, 이 향락은 본질적으로 순간적인 사건이므로 존재자(시물라크르)가 된다. 바로 이 존재자로 인해서 주체는 존재를 느끼기 때문에 끝내 성취되지 않는 줄 알면서도 상실 / 복구 행위를 반복하는 것이다. 따라서 존재가 지속적으로 느껴지기 위해서는 시물라크르를 반복적으로 생성해야 한다는 말이다. 그러나 앞의 것과 동일하게 반복한다면 진부(routine)하고 권태로워져서 존재감이 나질 않으므로 동일한 구조를 갖고 있는 변주 형식을 반복해야 한다. 이것은 《詩經》 六詩 중의 하나인 賦와⁶⁾ 고대 부 문체의 속성과 완전히 일치한다.

옥타비오 파스는 그의 《활과 리라》에서 음악에서 반복되는 리듬은 물리적인 시간의 형식을 통해 시간을 부정하고 영원의 시간으로 들어가는 방도라고 정의하였다.⁷⁾ 들숨과 날숨의 반복으로 생명이 유지되고, 밀물과 썰물의 반복으로 영원의 시간이 실현되는 것처럼 말이다. 마찬가지로 부문학에서도 이러한 반복 형식은 주체라는 유한한 존재를 무한한 시간성의 존재로 들어가게 하는 방도가 된다. 이는 집단 줄넘기 게임을 즐기는 아이들에 비유할 수 있다. 즉 끊임없이 돌아가는 줄 돌림 속으로 한 명씩 차례로 뛰어 들어가 반복 구조의 장(場)을 만듦으로써 그 안에 편입된 아이들은 ‘하나 됨’이라는 영원성을 경험하게 된다.

슬픔이 고양됨으로써 잉여 향락을 실현하였다는 말은 문학적으로는 특이성(singularity), 즉 자신 이외에 어떤 근거도 지니지 않은 초월론적인 경험을 느끼게 했다는 뜻이고, 이는 또한 주체에게 무의식적인 깨달음으로

6) 『한시의 비밀』, 198쪽 참조 바람.

7) 옥타비오 파스 저, 《활과 리라》, 숲, 1998, 72쪽 참조.

인도한다. 이는 기실 일종의 오르가슴으로서, 깊은 슬픔으로 고통스러워하는 사람이 실컷 울고 나면 속이 후련해지는 효과와 같은 것이다. 그리고 나면 주체는 이제 현실을 생각하게 된다.

긴 소매를 끌어다 나를 덮고는
 지난날의 허물을 헤아려 봅니다.
 면목 없는 일들이 불현듯 떠올려지게 되니
 결국 그리움을 품은 채 침실로 돌아갔어요.
 분약(芬若) 향초를 뭉쳐서 베개를 삼고
 전란(荃蘭)과 채향을 자리 밑에 깔았어요.
 (投長袂而自翳兮, 數昔日之讐殃.
 無面目之可顯兮, 遂頹思而就床.
 搏芬若以爲枕兮, 席荃蘭而莖香.)

무의식 속에 상징적인 질서가 강하게 자리 잡지 않은 여인이 욕망의 굴레에서 잠시 벗어나 평온을 찾았을 때 제일 먼저 떠오르는 현실적인 생각은 이 모든 고통이 혹시 자신에게서 비롯된 것은 아닌가, 자신에게서 비롯됐다면 자신에게 도대체 무슨 잘못이 있었던 것일까 하는 회의였다. 환언하면, 욕망의 시선이 자아로부터 벗어나 처음으로 타자의 시선을 의식하게 되었다는 말이다. 타자의 시선으로 자신을 보게 되자 낮 뜨겁고 부끄러운 지난 사건들이 떠올랐다는 것이다. 이제 현실을 인식한 여인은 자신이 부끄럽기도 하고, 또한 아무리 그리움도 중요하지만 걱정에 지칠 대로 지친 몸도 쉬어야 하므로 이러한 현실적인 문제를 해결하기 위하여 잠자리에 들고자 했다. 욕망의 시선이 아닌 타자의 시선으로 자신을 보았으므로 부끄럽게 흐트러진 자신을 추스르기 위하여 잠자리에서 여러 가지 향초를 베고 깔았던 것이다. 五臣注는 향초를 “행위를 닦아서 깨끗하게 함을 비유하는 것”(喻修潔其行)이라고 설명을 달았다. 여기서 우리는 언제 오실지 모르는 황제에게 단정하게 거세된 모습을 보이고 싶은 마음의 다른 한편에 정말로 임이 오실지도 모른다는 욕망이 다시 꿈틀대는 징후적인 운동

을 느낄 수가 있다.

그래서 잠자리에 든 이후에도 꿈을 통해 이 고통의 메커니즘은 다시 반복된다.

깜빡 조는 사이에도 꿈속에서 그리워하였더니,
내 영혼에서는 폐하께서 제 옆에 계신 것 같았어요.
깜짝 놀라 잠에서 깨었더니 보이시지 않으니,
이제 내 영혼은 입을 잃은 듯 두렵고 떨립니다.
못 닭들의 우는 소리가 나를 근심케 하니,
일어나 맑은 달빛을 바라봅니다.
(忽寢寐而夢想兮, 魂若君之在傍。
惕寐覺而無見兮, 魂迂迂若有亡。
衆鷄鳴而愁予兮, 起視月之精光。)

욕망의 현실적인 좌절에 지친 여인은 끝내 잠들게 됐지만 그녀의 지독한 욕망은 그렇게 쉽게 좌절하지 않았다. 꿈속에서나마 그리운 입을 마침내 옆에 갖다 놓았던 것이다. 프로이트가 일찍이 꿈이란 좌절된 욕망의 실현이라고 간파하지 않았던가? 그러나 복구 뒤에는 반드시 상실이 따르기 마련이다. 상실이 있어야 향락이 실현될 수 있기 때문이다. 여인의 주체는 이렇게 고통스런 복구 / 상실의 메커니즘을 반복하면서 밤을 새운다. 이는 어쩔 수 없는 과정이지만 현상적으로는 너무나 절실하기 때문에 이것이 가식이라는 생각이 전혀 들지 않는다. 그러므로 여인의 이러한 욕망의 운동은 남성 주체에게 엄청난 유혹으로 받아들여지게 된다. 왜냐하면 거세로 인하여 보편성을 갖게 된 남성 주체는 범하지 못하도록 금지된 보편자 너머에 있을 것이라고 믿는 절대적 향유를 언제나 동경하고 있기 때문이다. 다시 말해서 여인의 이 지독한 욕망의 반복 운동이 일으키는 효과가 바로 남성 자신이 꿈꾸는 절대적 향유일 것이라고 믿는다는 말이다. 변절한 옛 여인이 변명처럼 말하는 “당신을 사랑할 때만큼은 진심이었어요.”라는 말은 이런 의미에서 진실이다.

밤은 지지리도 길어서 일 년이나 되는 듯하고,
 답답하고 울적한 마음은 다시 뒤집기도 힘들군요.
 우두커니 서서 새벽빛을 기다리고 썼노라니,
 희미한 여명이 멀리서부터 서서히 밝아오려 하네요.
 소첩은 남몰래 속으로는 스스로를 비참해하고 있지만,
 한 해 한 해가 다하도록 임금님을 감히 잊지 못할 거예요.
 (夜漫漫其若歲, 懷鬱鬱其不可再更.
 澹假蹇而待曙兮, 荒亭亭而復明.
 妾人竊自悲傷兮, 究年歲而不敢忘.)

이 여인은 권력을 극도로 추구하다가 황제의 눈에 나서 윤패되는 역경을 만난 것이므로 이를 달리 정의하자면 쾌락을 얻으려다 역설적으로 고통을 얻게 된 것이다. 그렇다고 해서 이 여인이 불행한 것은 아니다. 왜냐하면 그녀는 욕망의 대상을 잃은 대신 새로운 욕망을 얻음으로써 삶을 영위해갈 수 있었기 때문이다. 지지리도 긴 밤을 울적한 상태로 보내면서도 새벽빛을 기다리고, 또한 그 여명이 밝아 오를 느끼는 그 자체가 삶에 대한 기대이다. 이것이 뭐 그리 대단한 것이냐고 반문할지 모르지만 극단적인 환경에 처한 사람에게 기다림이란 삶의 과잉을 경험하지 않고서는 존재할 수 없는 것이다. 그러니까 극단적인 슬픔과 고통은 주체를 삶과 죽음의 경계에 처하게 만들 것이고, 이 경계에서 역설적이게도 주체는 진정한 삶이 무엇인지를 깨닫게 된다. 이것이 곧 삶의 과잉으로 감각되는 것이니, 이 경험으로 인해서 그녀는 속으로는 슬프더라도 몇 해가 되든지 잊지 않고 살 수 있을 거라고 감히 말했던 것이다.

앞서 “안다고 가정된 주체는 없다.”에서 살펴보았듯이, 자신의 진심과 고통을 알아줄 사람은 아무도 없다는 것을 여인은 깨달았다(물론 이 깨달음은 사마상여의 것이겠지만 말이다). 다시 말해서 자신의 행복이 필연적으로 정해진 것이 아닌 것처럼 보증된 의미는 존재하지 않는다는 것을 받아들일 때, 이제 남은 것은 또 다른 우연을 기다리는 것이다. 이 우연을 기다리는 것이 결국 희망의 본질이 아닌가? 바로 이 보이지 않는 메시지

로 인해서 <장문부>가 인구에 회자되는 명작이 된 것이다.

V. 맺는 말

사마상여는 분명히 남성이었다. 그 옛날 봉건윤리가 지배하던 시대에 하나의 남성 주체가 어떻게 이렇듯 여성성을 여실히 잘 표현했느냐는 데에 의구심을 감출 수 없는 게 사실이다. 그러나 바로 이러한 특별한 감각 때문에 그가 위대한 문호의 호칭을 받는 게 아닐까 하는 생각이 든다.

어떠한 좌절과 상실을 겪더라도 ‘다시 한 번 더’를 반복하는 것이 사랑의 운명이다. 그래서 <장문부>의 서문은 “상여가 문장을 지어 주상을 깨닫게 하니, 진황후는 다시 총애를 얻게 되었다.”(相如爲文以悟主上, 陳皇后復得親幸.)라고 하여 황제가 다시 황후에게 돌아온 것으로 기록하였다. 물론 이것이 역사적으로 사실인지 아닌지는 알 수 없으나, 위 작품을 읽어보면 충분히 가능한 일로 짐작되는데, 그 이유는 다음과 같다.

앞에서 살펴보았듯이 사마상여는 여성을 대타자에 접근할 수 있는 주체와 같은 존재로 표현하였다. 거세된 남성주체에게 여성은 대상 a, 즉 남근 기표로 작용한다는 사실을 사마상여가 알고 있었을 리 만무하지만 말이다. 중국이라는 거대한 세계를 훌륭히 통치해야 한다는 대타자의 욕망에 인정받기 위해서 무제는 노력을 하였고 또한 상당 부분 성공하였다고 스스로도 만족했을 것이다. 그러나 그러한 인정과 만족이 헛될 수밖에 없는 것은 대타자 자체가 이미 결핍이기 때문이다. 따라서 아무리 영웅적인 황제라 하더라도 소타자(대상 a)에의 욕망으로부터 자유롭지 못하다. 흔히 말하는 “세계를 정복하는 것은 영웅이지만, 그 영웅을 정복하는 것은 한 여인이다.”라는 속담은 바로 이 사실에 근거한다. 중국 봉건주의 체제하에서 무소불위의 권력을 가진 남성주체인 무제에게 궁궐 내외의 수많은 여인들은 복구와 상실의 과정을 반복하게 하는 대상들이었을 것이다. 이 지겹도록 반복되는 과정에서 무제가 궁극적으로 욕망하는 것은 잃어버린 대상이었

으니, 잃어버린 대상이 찾아질 리 없다는 사실을 막연하게나마 무제는 깨달았으리라. 그래서 마지막으로 찾는 것이 변치 않는 타자이니, 그 기표가 바로 조강지처(糟糠之妻)다. 이런 의미에서 조강지처는 대타자의 욕망과 소타자(대상 a)의 욕망이 겹치는 곳이 된다. 왜냐하면 조강지처는 남성주체에게 여인으로서 소타자의 위치에 있음과 아울러 국가체제의 기초단위가 되는 가족이라는 상징체계에서는 이를 유지하는 핵심 요소가 되기 때문이다. 아무리 남존여비의 가부장 사회라 하더라도 늙으면 가정 내의 실질적인 권력이 여자(조강지처)에게 돌아온다는 사회적 현상과 전통적인 가족체계에서 적자와 서자의 구분은 ‘어머니’의 자리에 의해 결정된다는 사실을 상기하자.

후세의 문학 평론가들은 <장문부>가 사마상여의 다른 작품들과는 다른 독특한 풍격을 갖고 있다는 데에 동의한다. 우선, 사마상여의 다른 작품들은 편폭이 매우 긴 대부(大賦)인 데 비하여 이 작품은 편폭이 비교적 짧은 서정부이다. 그리고 다른 대부들이 객관적인 풍경과 사물을 사실적으로 묘사한 데 비하여 주관적인 감정을 매우 세밀하게 표현하였다는 것이다.⁸⁾ 사마상여가 묘사한 대상들이 객관적인 풍경이나 사물인지는 좀 더 고증해 봐야할 부분이겠지만, 아무튼 부 문학의 발전사라는 관점에서 봤을 때 전통적인 부의 체제를 넘어 새로운 지평을 확대하였다는 사실은 인정하지 않을 수 없다. 그러나 <장문부>가 갖는 가장 큰 의미는, 앞서 설명한 바와 같이, 여성성을 여실히 잘 드러내준 보기 드문 명작이라는 데서 찾을 수 있다. 서문에 적힌 대로 사마상여가 진황후부터 황금 일백 근으로 글을 청탁 받았다면 아무리 문장이 청산유수처럼 나오는 대문호라 하더라도 글쓰기에 앞서 그 절박함에 대하여 고민하지 않을 수 없었을 것이니, <장문부>가 단지 여인을 위한 노리개가 아니라 인간적 고뇌에 대한 동참의 결과였음을 충분히 짐작할 수 있다. 이 때문에 후대 독자들의 공감을 불러일으키는 불후의 명작으로 남을 수 있었던 것이다.

8) 이 때문에 <장문부>가 사마상여의 작품이 아닐 것이라는 의혹도 있다.

< 參考文獻 >

《昭明文選》

《漢書》

《西京雜記》

陶秋英, 《漢賦史的研究》, 新文豐出版公司, 1980.

朱成器 등 共編, 《古文名篇新議》, 對外經濟貿易大學 出版社, 1996.

김학주, 《개정 중국문학사》, 신아사, 2007.

김학주, 《漢代의 文學과 賦》, 명문당, 2002.

김근, 《한시의 비밀》, 소나무, 2008.

서동욱, 《들뢰즈의 철학》, 민음사, 2002.

슬라보이 지젝, 《죽은 신을 위하여》, 길, 2007.

김석, 《에크리, 라캉으로 이끄는 마법의 문자들》, 살림, 2007.

김근, <賦·比·興의 개념과 기능에 대한 현대적 재조명>, 《중국어문학지》
25, 2007.12.

< 中文提要 >

<長門賦>是一種篇幅短小的抒情賦, 有別於司馬相如的其他作品, 其篇幅雖然比較短小, 但是卻具有非常獨特的風格。這種風格是在別的作品裏罕見的。這部作品尤其從女人的角度描寫當代婦女受傷害的情緒, 就超越傳統賦的題材, 開駢體宮怨題材之先河。<長門賦>將離宮內外的景物同人物的情感有機地結合在一起, 以景寫情, 情中交融, 在賦中別創一格。從<長門賦>中所能找到的最大文學意義是古代人對女性氣質的提煉和升華。司馬相如的其他作品可以用主文譎諫的方式解釋, 而<長門賦>則不可做這樣牽強附會的解釋, 是因為他寫賦之前已真情交感陳皇後的深切傷感。因此, <長門賦>這一

作品不再是只代表一個女人的訴苦或男性讀者的玩物，既可以說作者真正對人類苦惱具有深切同感。由於這個原因，這部作品就得到後代讀者的贊賞和共鳴，成爲千古不朽之作。

주제어 : 司馬相如, 長門賦, 婦女, 女性氣質

