

루쉰(魯迅)의 문예이론 번역의 의미 고찰*

— 《고민의 상징》 번역에 주목하여 —

具文奎**

<목 차>

1. 시작하는 말
2. '상징'에서 '立人'까지
 - 2.1 '인생을 위한 예술'로서의 상징
 - 2.2 '예술을 위한 예술'로서의 상징
 - 2.3 작가정신의 '표현'으로서의 상징
3. 맺는 말

1. 시작하는 말

다른 나라 문학의 새로운 유파가 이 책으로 말미암아 비로소 중국 땅에 소개된다. 만약 뛰어난 지식인이라면 세속에 구애받지 말고 반드시 마음속으로 분명히 이해하고, 현재 조국의 시대적 상황에 근거해 작품들을 읽어서 작품 속의 정신과 사상이 어디에 있는지를 깊이 헤아려야 한다. 이 책은 비록 큰 파도 가운데 미미한 거품에 지나지 않지만 천재의 사유가 진실로 이곳에 깃들어 있다. 중국의 번역계는 이것으로 말미암아 시대의 낙오자라는 느낌이 없어질 것이다.¹⁾

일본유학 시절, 아우인 저우쥘런(周作人)과 1년여 동안의 노력 끝에 《역의

* 이 논문은 2012년 정부(교육과학기술부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 연구되었음 (NRF-2012S1A5B5A07036814).

** 고려대학교 강사.

1) <《상아탑을 나서며》 번역후기>, 《루쉰전집 魯迅全集》 10권, 人民文學出版社, 1981년판, p.245.

소설집》을 출판하면서 밝힌 위의 말에서 우리는 이국의 정신으로부터 유익한 자양분을 섭취해 동포들이 계몽되길 갈망했던 애국청년 루쉰의 진실하고도 순수한 사명의식을 느낄 수 있다. 사실 번역은 매우 고단한 작업임에도 창작에 비해서는 그 영향이 미미하다. 하지만 루쉰은 중국에게 절박하게 필요한 일은 “새로운 조류를 받아들이고, 낡은 외투를 벗어던지는”²⁾ 것이라는 관점을 내내 지켜오면서 그 일환으로 외국 작품을 번역, 소개하는 과정을 통해 끊임없이 자신을 계발하고 사람들을 일깨워왔다.

일본의 루쉰 전문가인 마루야마 노보루(丸山升)는 일찍이 “루쉰이 남긴 번역은 소설, 잡감문을 포함한 창작과 마찬가지로 그 내면작용이 거대하다”³⁾고 밝힌 바 있다. 루쉰의 문학생애에 있어 그만큼 번역은 근대적 주체를 확립하는 실천으로서 그의 문학의 주요 비중을 차지한다. 시간적으로 그가 번역에 종사한 것은 최초의 현대소설 <광인일기 狂人日記>보다 무려 14년이 앞선 1903년 쥘 베른의 <달나라여행>부터 1936년 고골리의 <죽은 영혼>까지 32년에 달하고, 수량적으로도 15개 국가, 110여 명의 작가를 포함해 320여만 자에 달해 그의 창작수량을 훨씬 상회한다. 그의 창작 못지않은 번역 열정은 그의 평생 화두인 ‘사람 세우기[立人]’와 유기적인 관계를 이룰 뿐만 아니라, 창작의 내적 동력으로도 줄곧 작용해왔다. 그는 또한 외국의 작품과 이론들을 번역 소개하면서 서문과 후기를 통해 논평과 의론을 나타냄으로써 역사와 사회에 대한 깊이 있는 통찰과 함께 텍스트에 대한 수용과 사색을 보여줬다.

이렇듯 번역은 루쉰 문학의 始終을 함께 한 작업으로 그의 사상과 창작에 있어 많은 문제들을 설명해주는데, 그중에서도 문예이론의 번역은 문예에 대한 사유와 관점을 정립하고 이론적인 고도에서 작품의 진수를 이해하며, 창작을 촉진시키는 계기로 작용했다는 점에서 각별한 의미를 지닌다. 그는 5·4신 문화운동을 주도했던 지식인층이 정치적인 이념 대립과 갈등으로 분열됐던 1924년을 전후로 구리야가와 하쿠손(廚川白村)의 《고민의 상징 苦悶的象徵》

2) <천재가 나오기 전에 未有天才之前>, 《루쉰전집 魯迅全集》 1권, p.167.

3) 마루야마 노보루(丸山升), 《魯迅·革命·歷史》, 왕권원(王俊文) 옮김, 베이징대학출판사, 2005년, p.2 참조.

을 비롯한 《상아탑을 나와서 出了象牙之塔》 등의 문예이론 저작들을 번역하는데 몰두했고, 1928년과 1929년에는 혁명문학을 둘러싼 논쟁의 와중에서 소비에트 문예이론을 번역하는데 진력했다.⁴⁾ 루쉰의 전기와 후기에 해당하는 이 두 시기 동안 진행된 문예이론의 번역을 통해 그는 더욱 체계적으로 자신의 사상을 정돈하고, 예술사유에 대한 보다 깊이 있고 주밀한 인식을 갖게 된 바, 향후 그는 입장 정립에서나 창작에 있어 예전보다 명확한 예술관점과 원숙한 예술구사력을 보여줬다.

특히 《고민의 상징》의 경우, 루쉰이 “문예에 대한 독보적인 안목과 深切한 회심이 있다”고 극찬한 것뿐만 아니라, 번역과정 내내 “문구는 대체로 직역한 것이며, 또한 원문의 숨결을 온전히 보존하려고 무던히도 애썼다”⁵⁾고 밝힌 것처럼 내용 면에서나 번역태도에 있어 남다른 共鳴과 애착이 있었음을 알 수 있다.⁶⁾ 《고민의 상징》은 편폭이 많진 않지만 창작론, 감상론, 문예의 근본문제, 문학의 기원 등으로 나뉘어 문예이론을 체계적으로 설명한 저서로, 글이 생동하고 유창해 출판 당시부터 문단의 주목을 받았다. 이 책의 저자인 구리야가와 하쿠손은 베르그송의 생명철학과 프로이트의 정신분석학의 관점들을 나름대로 종합하고 변용해서 “생명력과 억압”이라는 개념을 끌어들이고, “생명력이 억압받아 생겨난 고민과 오뇌가 바로 문예의 근저이며 그 표현법이 바로 광의의 상징주의”⁷⁾라는 기본적 관점을 중심으로 자신의 문예이론을 설명하고

4) 루쉰은 사상적인 고민이나 회의에 빠질 때마다 이를 중국적으로는 문학을 통해 자신의 세계관을 재정립하고 새로운 출로를 찾아나서는 행동양식을 취해왔는데, 그가 전후기에 진행했던 문예이론의 번역 역시 보다 명확하고 광범한 지식을 습득해 자신을 단련(掙扎)시킴으로써 외적인 충격과 한계를 극복하려 한 노력의 일환이었다.

5) <《고민의 상징》 번역 머리말>, 《루쉰전집 魯迅全集》 13권, 人民文學出版社, 1973년 판, pp.18-19.

6) 구리야가와 하쿠손의 《고민의 상징》은 1924년 2월 4일 일본에서 출판됐는데, 같은 해 4월 8일 루쉰은 베이징 동아공사(東亞公司)에서 이 책을 구입해 9월 22일부터 10월 10일까지 불과 20일도 채 안 되는 시간에 번역을 마쳐 같은 해 12월에 출판했다. 그 이듬해인 1925년 1월 하순에 그는 또 구리야가와 하쿠손의 다른 저서인 《상아탑을 나서며》 번역에 착수해 역시 20일 남짓한 시간인 2월 중순에 번역을 완료해서 같은 해 12월에 출판했다. 짧은 시간 동안에 이처럼 높은 열정으로 번역을 완료하고, 또 그와 관련한 여러 편의 문장들을 발표한 것은 루쉰의 번역생애에 있어 매우 이례적인 일로 루쉰의 구리야가와 하쿠손 문예이론에 대한 비상한 관심과 공명을 느낄 수 있다.

있다. 루쉰은 구리야가와 하쿠손이 제기한 “문예는 인간고의 상징”이란 論斷이 갖는 의미를 충분히 긍정하면서 이로부터 더 나아가 “인간의 내재정신 측면 상에서의 고통과 곤경”을 표현하는 것으로서 문예가 갖는 심미적인 작용과 사회적인 작용을 강조했다. 루쉰 정신의 본질을 이해하는 데 빠뜨릴 수 없는 텍스트로 평가 받는 《야초 野草》의 경우도 이 시기에 쓰여진 산문시집으로, 그의 내면세계에서 끌어올린 방향과 고민의 정서와 감정이 상징의 형태를 빌어 정밀하게 표현된 것인데, 주로 《고민의 상징》의 창작태도와 예술표현 이론으로부터 많은 계발과 자극을 받았음을 알 수 있다.

본 논문에서는 루쉰의 문예에 대한 관점과 그의 주요 창작특징을 구성하고 있는 상징에 깊이를 갖게 한 계기로 작용한 문예이론의 번역이 루쉰 문학에 지니는 의미를 살펴보고자 한다. 이를 위해 본 연구에서는 루쉰의 《고민의 상징》에 대한 수용과 사색을 중심으로 문예이론의 번역이 그의 문학의 궁극적 지향점인 ‘사람 세우기(立人)’부터 그의 창작특징을 이루는 ‘상징’까지 두루 미친 영향과 그 의미를 의식 작용, 심미 작용, 작가정신의 표현 등 세 가지로 나누어 분석하도록 한다.

2. ‘상징’에서 ‘立人’까지

2.1 ‘인생을 위한 예술’로서의 상징

루쉰과 동시대의 문예평론가 리장즈(李長之)는 일찍이 《루쉰 비판 魯迅批判》에서 루쉰에게 있는 강인한 생명력의 근원은 무엇인가라는 문제의 답을 “인간은 살아가지 않으면 안 된다”라고 하는 소박한 생활의 신념에서 찾은 바 있다. 그의 논의에 기반해 일본의 루쉰 연구자 다케우치 요시미(竹內好)는 루

7) <고민의 상징>, 《루쉰전집 魯迅全集》 13권, 人民文學出版社, 1973년판, p.39.

신을 철저한 생활자로 규정하면서, 살아가기 위해 그는 고통을 외치지 않고는 견딜 수 없었고, 그 저항의 외침이 루쉰 문학의 근원이 됐다고 봤다.⁸⁾ 그러한 외침의 과정이 “문학가 루쉰이 계몽가 루쉰을 무한히 생겨나게 하는 궁극의 장소”⁹⁾에 다름 아니었던 바, 그 내면에는 깨어있는[清醒] 현실주의자로서 항상 전인간의 내용을 걸고 삶의 방식을 모색해온 심연의 고통이 상존했던 것이다.

그런 점에서 구리야가와 하쿠손이 그의 문예이론에서 가장 주목하고 있는 ‘生命力’과 ‘人間苦’의 개념은 루쉰에게도 원래 있었던 문학 관점을 다시금 확인하는 계기로 작용했을 뿐 아니라, 이로부터 한층 더 문예에 대한 完整的 사상 체계를 다지는 유력한 기반이 될 수 있었다. 구리야가와 하쿠손은 문장의 첫머리부터 문예의 연원과 존재 의미를 다음과 같이 강조하고 있다.

쇠와 돌이 맞부딪치는 곳에서 불꽃이 튀고 흐르는 물이 암반에 부딪치는 곳에 포말이 일며 무지개가 나타나는 것처럼 이 두 가지 힘이 부딪침으로 인해 인생의 만화경, 삶의 온갖 모습이 펼쳐진다.…… 서로 충돌하는 두 가지 힘의 갈등이 없다면 우리의 생활, 우리의 존재는 근본적으로 의미를 잃게 된다. 바로 삶의 고민이 있고, 또 싸움의 고통이 있기 때문에 인생은 비로소 삶의 보람을 얻는다. 대개 권위에 복종하고, 인습에 얽매이며, 양처럼 순종하여 취생몽사하는 무리와 그 속물들은 깨달을 수 없고 느껴볼 수도 없는 경지인 바, 인생의 심오한 흥취란 요컨대 강력한 두 힘이 충돌하여 생긴 고민과 오뇌에 의해 만들어지지 않은 것이 없다.¹⁰⁾

그는 생명력과 억압력이 충돌해 빚어진 ‘인간고’가 문예의 연원이자 존재의 미라는 점에 기초해 끊임없는 생명력의 진행이 인류 생활의 근본이라 간주한 베르그송의 생명철학과 생명력의 근저를 탐색하는 프로이트의 정신분석학을 이용하여 문예를 설명하고 있다. 여기서 ‘생명력’이란 구체적으로 도덕 비평이나 인습의 속박에서 벗어나 끊임없이 자유와 해방을 추구하도록 이끌어나가는 힘이라면, ‘억압력’은 사회라는 유기체가 전체적으로 돌아가도록 안배하는 인습과 도덕, 법률의 구속, 사회의 생활난 등 외부로부터의 강제를 의미한다. 바

8) 다케우치 요시미, 《루쉰》, 서광덕 옮김, 문학과 지성사, 2003년, pp.182-184 참조.

9) 다케우치 요시미가 《루쉰》 ‘계몽가 루쉰’ 편에서 개괄한 문학 개념이다.

10) <고민의 상징>, 《루쉰전집 魯迅全集》 13권, 人民文學出版社, 1973년판, pp.21~22.

로 이러한 점 때문에 구리야가와 하쿠손은 문예가 “세속적인 놀이감이 아니라 엄숙하고도 침통한 인간고의 상징이어야 한다”¹¹⁾고 역설한 것이다. 이같은 논리 과정에서 그는 기존의 외부 세계가 규정하는 인습에 몰든 무자각한 인간들에 대한 비판과 인간의 고유한 ‘생명력’의 표현을 막는 외부 사회의 인습과 도덕에 대해 강한 비판 의식을 보여주고 있다. 그의 문예관과 비판 의식은 ‘인생을 위하고’, ‘인생을 개량하며’, ‘병고를 드러내어 이의 치료에 주의를 불러일으키게 하는 것’¹²⁾을 창작의 기본내용과 목표로 견지해온 루쉰에게 ‘기만문예’에 대한 비판과 ‘인생 정시’의 창작태도로 더욱 확대되어 나타났다. 루쉰은 《고민의 상징》 번역을 마친 이듬해 발표한 <눈을 똑바로 뜨고 본다는 것 論睜了眼看>에서 “중국인은 지금껏 인생을 감히 정시하지 못하고 그저 기만할 줄밖에 몰랐다”면서 “만사에 눈을 감고 자신을 속이고 남을 속이다 마침내 스스로 그것을 자각하지도 못하는 지경까지 이르렀다”¹³⁾며, 그러한 기만문예의 전형으로 ‘대단원’¹⁴⁾과 ‘十景病’¹⁵⁾의 병폐를 지적해냈다. 이로써 그는 “가면을 벗어버리고 참담고 심각하고 대담하게 인생을 들여다보고 그것의 피와 살을 그려내야 한다”면서, “일체의 전통 사상과 전통 수법을 타파하는 대담한 투사가 나타나지 않는 한 중국에 진정한 신문예는 없다”¹⁶⁾고 호소했다. 이는 17년 전 그가 <악마파 시의 힘 摩羅詩力說>에서 “지금 중국을 찾아보아 정신계의 전사라

11) <고민의 상징>, 《루쉰전집 魯迅全集》 13권, 人民文學出版社, 1973년판, p.46.

12) <나는 어떻게 소설을 쓰게 되었는가 我怎么做起小說來>, 《루쉰전집 魯迅全集》 4권, 人民文學出版社, 1981년판, p.512.

13) <눈을 똑바로 뜨고 본다는 것>, 《루쉰전집 魯迅全集》 1권, 人民文學出版社, 1981년판, p.222.

14) 루쉰은 《중국소설사략》에서 “중국사람의 심리는 해피엔딩을 좋아한다. 그래서 이 지경에 이르렀을 것이다. 중국사람들도 인생 현실의 고통을 잘 알고는 있겠지만 말하기는 싫어한다. 말을 하면 ‘그러면 어떻게 이 고통을 고치느냐’하는 문제가 생기거나 번민을 면할 수 없고 또 개량하고자 하면 번거로워지기 때문이다. …… 그래서 무릇 역사에서 해피엔딩으로 끝나지 못한 것은 소설에서 해피엔딩으로 만들어주고 應報가 없는 것은 응보를 받게 하면서 서로서로를 기만한다”면서 중국의 오랜 병폐를 비판했다.

15) <너봉탑의 붕괴를 다시 논함 再論雷峰塔的到掉>, 《루쉰전집 魯迅全集》 1권, 人民文學出版社, 1981년판, p.179 참조.

16) <눈을 똑바로 뜨고 본다는 것>, 《루쉰전집 魯迅全集》 1권, 人民文學出版社, 1981년판, p.223.

할 만한 사람은 어디에 있는가? 지극히 진실한 소리를 내어 우리들에게 훌륭하고 강건한 데로 이끌 사람이 있는가?”¹⁷⁾하고 외쳤던 목소리가 더욱 구체적이고 깊이 있는 현실의 내함을 담은 창작으로 발휘된 것이다.

감정과 의식 활동이 억압 받아 잠재된 생명력을 창작의 본원으로 삼은 구리야가와 하쿠손의 문예관은 한편 더욱 많게는 “작가 삶의 내용 속 깊은 곳에 잠재된 인간고”를 나타낼 것을 강조했는데, 이는 루쉰에게 “인간 내재정신 층면상의 고통과 곤경”을 표현해내는 ‘상징’으로의 깊이를 더해줬다. 물론 루쉰은 일찍부터 ‘국민의 영혼’을 그려내고 오랜 봉건 인습으로 마비된 정신적 병고를 드러내는 데 창작의 중점을 뒀지만, 이론적으로 ‘영혼 묘사’의 중요성을 강조하고, 그것을 창작의 핵심 내용으로 삼게 된 것은 《고민의 상징》 번역을 마친 뒤 더욱 심화된 것이다. 구리야가와 하쿠손은 작가의 잠재의식의 중요성을 강조하면서 창작과정 동안 작가는 깊이 있는 자아관조와 관찰을 통해 이를 형상화하는 것이 관건이라며 다음과 같이 언급했다.

잠재의식의 바다 밑에 잠복해있는 고민, 즉 정신의 상처를 상징화한 것이 아니라면 그것은 위대한 예술이 아니다. 천박한 표면적 묘사나 교묘한 기량만을 뽐내는데 급급한 것도 참된 생명의 예술처럼 사람을 감동시킬 수 없다. 이른바 심입한 묘사란 것은 결코 풍속의 손상과 같은 일을 상세하게, 단지 외면적으로만 세세하게 그려내는 것이 아니라, 작가가 자기의 마음 속 깊은 곳까지 더욱 깊이 파내려 가서 자기 내부의 밑바닥까지 이르렀을 때 그곳으로부터 예술이 나온다는 말이다. 자신을 깊이 탐험하면 할수록, 이 깊이에 비례해서 작품 역시 더욱 높고, 더욱 크고, 더욱 강하게 된다.¹⁸⁾

‘인간고’를 민감하게 포착하고 이를 깊이 있게 발굴해내기 위해 창작주체인 작가 스스로 내면 깊은 곳에 잠복해있는 고민을 표출해야 한다는 그의 지적은 무엇보다 주관의 진정성을 우선시한 것이다. 그는 또 “인간에게는 獸性과 악마성이 있으나 동시에 神性도 있다. 이기주의적 욕망도 있으나 동시에 이타주의

17) <악마파시의 힘>, 《루쉰전집 魯迅全集》 1권, 人民文學出版社, 1981년판, p.100.

18) <고민의 상징>, 《루쉰전집 魯迅全集》 13권, 人民文學出版社, 1973년판, pp.54-55.

적 욕망도 있다. 그중 하나를 ‘생명력’이라고 부른다면, 나머지 하나 역시 분명 생명력의 발현이다.……그러므로 생명력이 왕성할수록 충돌과 갈등도 더욱 격렬해진다”¹⁹⁾면서 인간 스스로도 모순과 충돌이 있음을 지적했다. 주지하듯 루쉰은 중국인의 영혼을 탁월하게 그려낸 작가이지만, 더욱 많은 경우 자신의 모순과 고민을 드러내는데 주의를 기울였다.²⁰⁾ 그중에서도 1926년에 웨이충우(韋叢蕪)가 번역한 도스토예프스키의 <《가난한 사람들》 머리말 《窮人》 소린>에서 밝힌 루쉰의 비평관점은 ‘영혼 묘사’의 중요성 못지않게 암흑의 현실 속에 작가로서 겪은 정신적 고난에 대한 묘사의 필요성을 긍정한 것으로, 문예이론 번역 이후 진일보된 이론적 관점을 보여준다.

도스토예프스키는 “나는 높은 의미에서의 사실주의자이다. 나는 인간 영혼의 깊이를 사람들에게 보여주는 사람이다.”라고 말한 바 있다.…… 그가 사랑하고 동정한 이들은 가난하고 병든 사람들이었지만, 또한 그가 아무런 거리낌 없이 해부하고 세세히 살피며 심지어 감상까지 한 이들도 가난하고 병든 사람들이었다. 뿐만 아니라 사실 도스토예프스키 스스로도 젊을 적부터 죽을 때까지 정신적 고통을 줄곧 가해왔다. 대개 인간 영혼의 위대한 심문자는 동시에 위대한 범죄자임이 분명하다.²¹⁾

‘인간고’를 묘사하는 데서 출발해 작가 자신 내면에 잠재된 모순과 고민을 발굴해내는 깊이까지 구리야가와 하쿠손의 문예이론은 확실히 ‘인생을 위한 예술’로서 ‘상징’의 예술정신을 보여준다. 이로부터 루쉰은 한걸음 더 나아가 비극적 정화의 각도에서 영혼을 발굴한 이 ‘상징’이 지닌 예술 효과를 긍정하고, 자신의 비평관점을 계발하는 계기로 삼을 수 있었던 것이다. 그래서 그는 이어서 영혼 깊은 곳까지 묘파해내는 도스토예프스키의 상징이 독자로 하여금

19) <고민의 상징>, 《루쉰전집 魯迅全集》 13권, 人民文學出版社, 1973년판, pp.29-30.

20) 루쉰은 <<무덤>뒤에 쓰다 寫在《墳》后面>에서 “확실히 남을 종종 해부하지만 보다 많은 경우 더욱 무자비하게 나 자신을 해부한다”란 언급을 비롯해 여러 문장에 걸쳐 가혹한 자아반성과 자아해부 정신을 밝혔다.

21) <<가난한 사람들》 머리말>, 《루쉰전집 魯迅全集》 7권, 人民文學出版社, 1981년판, pp.103-104.

정신적 고문을 받고 정신적 상처를 입게 하지만, 비극적 정화를 거쳐 스스로를 반성하고 교정하며 참회함으로써 마침내는 소생의 길로 나아갈 수 있게 했다 고 논평했다.²²⁾

이미 살폈듯 ‘인간고’는 현실 사회의 모순과 갈등에서 비롯된 것들로, 이를 표현해내는 작가의 입장에서는 추구하는 이상과 현실 간에 갈등이 깊으면 깊을수록 그에 대한 고민은 정도와 깊이를 더해가기 마련이다. 구리야가와 하쿠손이 문예는 고민의 산물로서 엄숙하고 침통한 인간고의 상징이어야 한다고 시종 강조한 것도 그만큼 작가는 먼저 ‘각성한 자’로서 현실을 개선하기 위한 방향과 모색의 고통이 남다르다는 점을 대변해준 것이다. 루쉰은 《고민의 상징》 번역을 마친 이듬해 이어 발표한 《상아탑을 나서며》의 번역 후기에서 이 점을 놓치지 않고 다음과 같이 밝히고 있다.

조물주가 인류에게 준 부조리는 여전히 아주 많다. 그 부조리는 육체에만 한정된 것이 아니다. 사람은 고매하고 우아한 이상을 품을 수 있지만 그 만 분의 일도 이 세상에 실현시키지 못하고 있다. 체험을 쌓으면 쌓을수록 그 충돌은 더욱 뚜렷해진다. 그 때문에 용기 있는 사색자들에게는 인생 50년의 시간조차도 참을 수 없는 것으로 느껴져 초조함과 고민과 방황을 하게 되는 것이다. 초조함과 고민과 방황 — 그 결과는 그저 十字路에 나서고 거기서 자기 여생을 헛되게 소모해버리는 것으로 끝날지도 모른다.²³⁾

어두운 사회상과 봉건인습의 비인간적 질서를 절실히 체험한데다 스스로 각성을 거쳤지만 출로가 없는 고통과 방황을 겪었던 루쉰에게 구리야가와 하쿠손의 ‘인간고’에 대한 상징과 내심에 잠재한 고민에 대한 상징은 그만큼 현실과 자아에 대한 직시와 각성을 촉구했던 그의 주의를 끌기에 충분했다.²⁴⁾ 그는

22) 원무민(溫儒敏), <魯迅前期美學思想與廚川白村>, 《北京大學學報》, 1981년 5기, pp.39-40 참조.

23) <<상아탑을 나서며>> 번역후기>, 《루쉰전집 魯迅全集》 10권, 人民文學出版社, 1981년판, pp.241-242.

24) 루쉰이 《상아탑을 나서며》 번역원고를 달고한 다음 달인 3월 11일 쉬광평(許廣平)에게 보낸 서신에서 “고통이란 언제나 삶과 연관되어 있다고 생각하오. 삶과 고통이 떨어져 있을 수 있는 때가 있긴 하나 깊이 잠들어 있을 때뿐이오. 깨어있을 때 고통을 좀 면해볼

구리야가와 하쿠손을 평가한 또 다른 글에서 “그 본국의 결점에 대해 퍼붓는 매서운 공격은 그야말로 명사수이다. 그건 아마도 동아시아에 같이 있기 때문에 사정이 비슷한 원인인 듯하다. 그가 공격한 것은 왕왕 중국의 병폐와도 같다. 이에 우리는 그를 통해 심사숙고하고 반성해야 한다”²⁵⁾며, 문제를 바라보는 그만의 투철한 이해와 내공을 갖춘 문장 장악 능력을 극찬한 바 있다. 그 기초는 인간의 내면과 영혼을 묘사하고, 창작주체인 작가 스스로 주관의 진정성을 보여야 한다는 문예론에서 비롯되었기에 구리야가와 하쿠손의 사회비평은 더욱 많은 공감을 불러일으킬 수 있었던 것이다. 바로 이러한 점 때문에 루쉰은 그의 문예이론에 더욱 심취했던 바, 그 궁극적인 계발은 ‘인간을 확립’ [立人]하고 ‘진정한 인간(眞的人)’으로 존재하길 촉구했던 그의 주제의식과 시종 잇닿아 있었던 것이다.

2.2 ‘예술을 위한 예술’로서의 상징

순문학의 입장에서 말하면, 모든 예술의 본질은 그것을 보고 듣는 사람에게 감정을 일으켜 기쁘게 하는 데 있다. 문학은 예술의 일종이므로 그 본질 역시 당연히 그러하다.…… 문학의 쓰임이 더욱 신비로운 까닭은 무엇인가? 우리의 정신과 상상력을 함양할 수 있기 때문이다. 인간의 정신과 상상력을 함양하는 것이야말로 문학의 직분이요, 쓰임인 것이다.²⁶⁾

문학계몽의 열정을 품고 정신계의 전사가 출현하길 갈망하면서도 문학 본연의 심미작용을 결코 홀시하지 않았던, 일본의 루쉰 연구자 다케우치 요시미의 지적처럼 ‘一義의인 문학가’다운 면모가 청년시절부터 나타나는 대목이다. 루

수 있는 중국의 오래된 방법이란 ‘자만’하거나 ‘세상만사를 대수롭지 않게 여기는 태도를 취하는 것이지요”라고 언급한 데서도 보듯 구리야가와 하쿠손의 문예론에 한창 심취했음을 알 수 있다. (《루쉰전집》11권 pp.14-15)

25) <<觀照享樂的生活>> 譯后記>, 《루쉰전집 魯迅全集》 10권, 人民文學出版社, 1981년 판, p.232.

26) <악마파시의 힘>, 《루쉰전집 魯迅全集》 1권, 人民文學出版社, 1981년판, p.71.

쉰은 당시 신흥 공업이나 과학처럼 눈에 보이는 쓰임보다 문학의 눈에 보이지 않는 쓰임(不用之用)인 정신과 상상력의 작용을 중시해왔고, 거기서 불러일으키는 사색과 감동을 정신계몽의 출발로 봤다.

그가 《고민의 상징》을 번역하면서 주목한 점도 문예의 본질에 대한 구리야가와 하쿠손의 안목이 자유로운 상상력의 정신과 개성에 모아진 데 있었다. 구리야가와 하쿠손은 작가가 ‘인간고’에 대한 감수에서 얻은 ‘이미지’를 예술적으로 형상화할 때 이른바 ‘천마가 하늘을 나는 것(天馬行空)’ 같은 자유로운 창작정신이 전제되어야 한다고 봤다. 루쉰이 《<고민의 상징> 머리말》에서 “천마행공의 대정신이 없다면 대예술의 탄생도 없다. 그런데 지금 중국의 정신은 어찌하면 이리도 위축되어 있단 말인가? 이 번역문은 비록 줄여이지만 다행히 실질분이 좋아 독자가 인내심을 갖고 두세 번 읽으면 많은 의미 있는 곳을 볼 수 있을 것이다”²⁷⁾라고 추천한 것도 그만큼 자유로운 창작정신이 일으키는 예술 작용을 긍정한 것이다.

구리야가와 하쿠손은 ‘천마’처럼 구속 받지 않은 창조적 재능과 정신이 실제 창작에 필요한 형상사유로 연결되는 과정을 설명했는데, 이것이 곧 ‘상징화’이다. 그는 작가가 예민하게 ‘인간고’를 감득하고 포착한 뒤에 창작에 임할 때 상상을 통해 상징의 외형과 표현을 갖춰야 한다며 다음과 같이 지적했다.

어떤 추상적인 사상이나 관념은 결코 예술이 될 수 없다. 예술의 최대 요건은具象性에 있다. 즉 어떤 사상내용은 형상을 갖춘 인물이나 사건, 풍경 등 살아있는 것을 통해 표현될 때, 다시 말해 꿈의 잠재내용이 변장, 분장하여 나타날 때 거치는 것과 같은 길을 거쳐야만 비로소 예술이 될 수 있다. 이에 구상성을 부여하는 것을 일컬어 ‘상징’이라고 한다. 이른바 ‘상징’이란 것은 결코 전세기 말 프랑스詩壇의 한 유과가 표방했던 주의만을 일컫는 것이 아니며, 대저 모든 문예는 古今往來로 이런 의미에서의 상징주의적 표현법을 쓰지 않은 적이 없었다.²⁸⁾

27) <《고민의 상징》 번역 머리말>, 《루쉰전집 魯迅全集》 13권, 人民文學出版社, 1973년판, p.19.

28) <고민의 상징>, 《루쉰전집 魯迅全集》 13권, 人民文學出版社, 1973년판, p.51.

위에서 보듯 상징은 창작사유가 예술영역에 진입해 형상화된 것으로, 관건은 작가가 얼마나 자신의 정감과 理智를 집약해냈느냐에 달려있다. 그러므로 상징은 작가의 예술적 온양과 정련을 거친 산물로서 구리야가와 하쿠손은 그것을 '心象'에서부터 예술 형상화까지의 처리 과정으로 봤다. 루원이 번역을 마친 이듬해 발표한 <시가의 적 詩歌之敵> 문장에서 시인이 갖춰야 할 소양에 관해 "가장 중요한 것은 정신의 치열한 확대이다.……(그것이 있어야) 전적으로 상상력의, 혹은 예술의 매력을 느낄 수 있다"²⁹⁾고 강조한 것도 그만큼 창작과정 중에 형상사유가 갖는 중요성을 지적한 것이다.

이처럼 작가는 세계와 자기 내면에 대한 인식과 사유를 예술적 필치로 '상징화'하지만, 한편 그 예술적 감동은 작품을 수용하는 독자에게 어떻게 소통되느냐에 따라 달라지기 마련이다. 구리야가와 하쿠손이 작품의 가치는 작가가 형상화해낸 것이 상징으로서 독자에게 얼마나 많은 "자극적 암시성"을 주느냐에 달렸다고 지적한 것도 그러한 맥락에서였다. 그는 《고민의 상징》의 제2장 <감상론>에서 상징은 독자의 공감과 공명에 따라 예술적 매력이 더욱 풍부해진다는 점을 아래와 같이 설명하고 있다.

상징이란 것은 암시이자 자극으로서, 작가 내면 생명의 밑바닥에 잠겨있던 어떤 것을 감상자에게 전해주는 매개물이다. …… 작가와 독자의 생명 안에는 공통성, 공감대가 있기 때문에 이것이 곧 상징이라는 자극적이고 암시적인 매개를 통해 공명작용을 일으키는 것이다. 그리하여 예술의 감상이 성립한다. …… 예술감상에서 얻는 삼매경이나 범열은 이 자기발견의 환희에 다름 아니다. …… 독자는 시인과 예술가가 걸어놓은 거울 속에서 자기 무의식의 내용을 발견하게 되고, 또 자기 영혼의 상태를 보는 것이다. 이 거울이 있기 때문에 사람들은 자기 생활 내용의 다종다양함을 비로소 볼 수 있고, 동시에 자기 삶의 내용을 더욱 깊고 크고 풍부하게 할 수 있는 좋은 기회를 얻게 된다.³⁰⁾

언어를 소통수단으로 하는 문학작품은 창작과 동시에 소통 대상을 필요로

29) <시가의 적>, 《루원전집 魯迅全集》 7권, 人民文學出版社, 1981년판, pp.236-237.

30) <고민의 상징>, 《루원전집 魯迅全集》 13권, 人民文學出版社, 1973년판, pp.71-72.

하며, 작가는 창작 이전에 의식적이든 무의식적이든 이미 소통 대상을 설정하고 있다.³¹⁾ 구리야가와 하쿠손은 언어의 암시성과 함축성을 각별히 중시하는 상징에 대해 “산출하는 창작”과 “공명하는 창작”의 개념으로 작가와 독자와의 소통을 설명했다.³²⁾ 그는 모파상의 단편소설 《목걸이》를 비근한 예로 들면서 상징의 자극으로 인해 독자와 작가 모두 잠재내용을 인식하고 공감하게 되면서 자기 내면의 생명을 깊이 깨닫게 되고 삶도 훨씬 풍부해진다며 예술적 효용을 높이 평가했다.

(작품 속의 ‘목걸이’가) 상징으로서 얼마나 많은 자극적 암시성을 갖고 있는가? 작가가 여기에 부어한 놀랄만한 현실성, 독자를 교묘하게 환각의 경지로 이끌고, 그 찰나의 생명 현상의 ‘진실’을 암시해내는 수단이 먼저 우리를 탄복시킨다. 인생의 극히 冷嘲적이고 비극적인 상태를 개념적인 철리를 쓰지 않으면서 암시하고, 우리로 하여금 직감적으로 바로 생생하게 생명현상의 ‘진실’과 만나게 함으로써 감상의 제4단계(독자의 체험세계: 인용자 주)에 이르게 하는 그 뛰어난 재주는 그야말로 놀랍다. 모파상의 무의식 속에 있던 고민이 꿈처럼 상징화됐기 때문에 이 작품은 비로소 살아있는 뛰어난 예술품이 될 수 있었으며, 생명의 진동을 독자의 마음에 전달하고 독자로 하여금 역시 똑같이 비통한 꿈을 꿀 수 있게 만들었던 것이다.³³⁾

위의 비평에서 보듯 구리야가와 하쿠손은 문학을 구성하는 작가-텍스트-독자의 관계를 하나의 개방된 체계로서 작가와 독자가 각각 心象과 理智, 感覺을 통해 ‘소통’하는 관계로 파악하고 있다. 요컨대 그는 상징화된 표현으로서의 텍스트를 중심으로 작가의 무의식이 상상 작용을 통해 心象이 되고, 그것이 다시 감각과 이지의 작용에 의해 상징적 외형으로 표현되어 나오며, 이를 다시 감상하는 독자의 입장에서는 텍스트에서 출발하여 이지와 감각을 통해 자신의 마

31) 유세중, <루쉰 《야초》의 상징체계 연구>, 한국외국어대학교 박사학위 논문, 1993년 2월, p.228에서 인용.

32) 구리야가와 하쿠손은 상징이 “독자를 자극해서 그 스스로 자기의 체험을 환기하도록 함으로써 생기는, 즉 자극으로 인한 독자의 자기연소 역시 일종의 창작이다”라면서, 상징을 받아들이는 독자는 “스스로 공명하는 창작을 하는 것”이라고 설명하고 있다.

33) <고민의 상징>, 《루쉰전집 魯迅全集》 13권, 人民文學出版社, 1973년판, pp.106-107.

음속에 하나의 심상을 떠올리고 다시 자기 무의식 속에 있는 모든 것을 새로이 환기시킴으로써 의식 세계로 옮겨올 수 있다고 논증한 것이다.³⁴⁾ 루선이 <시가의 적>에서 시가는 자신의 열정을 읊는 것이라는 관점과 함께 작가와 독자 사이에 공명하고 감응하는 '心弦'을 특별히 강조한 것도 <감상론>의 맥락과 기본적으로 상통한다.

'예술을 위한 예술'로서의 상징에 대한 구리야가와 하쿠손의 이론 관점은 확실히 체계적인 문예이론 수용의 필요성을 절감해왔던 루선에게 많은 계발과 자극을 줬다. 물론 루선은 이전부터 창작 관점과 비평에 많은 타견을 보여줬지만, 문학에 관한 여러 예술 요소들을 完整한 이론적 안목으로까지는 정립하지 못한 점을 스스로 인식하고 있었고, 이에 《고민의 상징》 번역을 통해 보다 체계적인 예술 견해로 발전하게 된 것이다.

1924년에서 1926년 사이에 창작된 《野草》는 그의 사상과 정서가 광활한 상상력과 어우러져 고도로 함축된 상징언어로 표출된 산문시집으로, 《고민의 상징》이 창작에 가장 큰 내적 동력 중의 하나로 작용한 결과물이다. 작품에서 상상과 현실세계가 자유롭게 넘나드는 것을 비롯해 다른 작품에서는 볼 수 없는 다양한 이미지와 배경들이 성공적으로 배합되어 나타난 것도 '천마행공'과 같은 자유로운 상상력의 표현을 강조한 구리야가와 하쿠손의 이론으로부터 자극을 받은 것이었다. 또한 그는 광명과 암흑, 이상과 현실, 희망과 절망, 삶과 죽음 등과 같은 철리문제들을 의미심장하게 형상화함으로써 독자들이 감수와 정서에 기대 삶의 眞味를 느끼고 심미적인 감동을 향유하게 했다. 이처럼 루선은 문예의 본질부터 창작사유, 예술표현에 이르기까지 구리야가와 하쿠손의 문예이론을 통해 자신의 예술관점을 충실히 다질 수 있었고, 여기서 한층 더 발전하여 상징이 자신의 내면세계를 가장 돋보이게 하는 예술표현으로서 공명과 공감을 불러일으켰던 것이다.

www.kci.go.kr

34) 김종석, <루선 《야초》의 상징 구조와 작가의식 연구>, 고려대학교 석사학위 논문, 2000년 12월, p.11 참조.

2.3 작가정신의 ‘표현’으로서의 상징

일찍이 루쉰은 ‘작가’라는 존재에 대해 “하늘과 싸우고 세속을 거부하며, 지향하는 바가 반항에 있고, 목적이 행동하는 데 있어서 사람들이 탐탁하게 여기지 않는 시인”³⁵⁾이라고 규정한 바 있다. 예전부터 지식인은 엄격한 비판정신과 사회적 책임감을 갖고 허위에 저항하고, 현실을 인간화하며, 가야할 길을 묻는 실천적 존재로서 역할을 담당해왔다. 지식인인 작가는 자유롭고 독립적인 사고로써 우리 삶을 창조적으로 사는 데 가치를 부여하며 자신의 주제의식을 예술적으로 형상화한다.

구리야가와 하쿠손은 창작이란 “개성의 표현”으로 작가가 자신의 ‘인간고’에 대한 감수에서 얻은 ‘心象’을 예술 형상으로 전환시킬 때 반드시 작가의 ‘진짜 생명’을 불어넣어 자신의 사상 감정을 담아야 한다며 창작주체로서 작가정신을 강조했다. 루쉰은 그의 관점에서 계발을 받아 “영혼의 묘사”를 특히 중시하며, 도스토예프스키처럼 인간 영혼을 깊이 있게 드러내는 “높은 의미에서의 사실주의”를 개척하는 작가정신을 주장했다. 그는 또 작가는 예술 구상을 할 때 “강 건너 불구경”하듯이 해선 안 되며, 반드시 “자기마저 그 불 속에 태워서 스스로 깊고 깊게 느껴야” 독자가 작품을 감상하면서 “사회를 발견할 수 있고, 또 우리 자신을 발견할 수 있다”³⁶⁾고 밝혔다. 이렇듯 작가정신은 현실에 대한 치열한 문제의식과 시야의 확대를 위한 진지한 고민이 발현된 것으로, 이는 필경 삶에 대한 작가의 체험관찰로부터 자유로울 수 없다. 이 체험관찰에 관해 구리야가와 하쿠손은 “작품이 작가 창조생활의 소산이라고 한다면 대상으로서 작품 속에 묘사된 일도 결국 작가자신의 생활내용”이라면서, “한 작품을 연구하려 할 때는 그 작가의 경력과 체험을 알 필요가 있으나, 작품만 봐도 작가라는 사람을 충분히 알 수 있다”며, 작가정신의 표현에 있어 불가분한 관계를 설명했다. 하지만 그는 또 한편으로 모파상의 단편소설 <목걸이>를 예로 들면

35) <악마와 시의 힘>, 《루쉰전집》 제1권, 1981년판, p.66.

36) <문예와 정치의 기로 文藝與政治的岐途>, 《루쉰전집》 제7권, 1981년판, p.118.

서 “묘사해낸 事象이 엄연히 하나의 상징으로 성공하기만 하면, 간접경험이라도 직접경험처럼 쓸 수만 있으면, 완전히 조작해낸 허구라 할지라도 조작한 허구가 아닌 것처럼 쓸 수만 있으면, 이 작품은 위대한 예술적 가치를 지닌다”³⁷⁾고 밝혔다. 그의 주장에 대해 루쉰은 <예쓰의 《풍작》 서문 葉紫作《豐收》序>에서 아래와 같이 보충설명하면서 다른 한편으로는 전면적인 체험관찰의 필요성을 강조했다.

작가의 상상도 작가가 그 사회에서 자랐고, 또 그 사회의 여러 정황에 친숙하며, 그리고 그 사회의 인물을 너무나 익숙하게 봐왔기 때문에 가능한 것이다. …… 작가가 창작하면서 그 중의 일에 대해서 비록 직접 겪을 것까지는 없어도 가장 좋기로는 겪는 것이다. …… 내가 이른바 경험한 것이 만나고, 보고, 듣고, 꼭 하는 것은 아니라 할지라도 한 것도 그 안에 포함시킬 수 있다. 천재들은 어떻게 해서든 크게 과장하는데, 결국엔 근거 없이 창작해선 안 된다는 것이다.³⁸⁾

위에서 보듯 루쉰은 작가가 진정 인생의 고뇌를 느껴야 진실된 체험이 생기고 창작이 있을 수 있다고 봤다. 그가 ‘인간고’라는 개념을 받아들인 근본적인 의미도 작가의 관찰을 거친 인생을 써내야 한다는 것뿐만 아니라, ‘인간고’의 절실한 체험까지 반영해내야 한다는 뜻이었다.

이후에 루쉰은 또 <상하이 문예를 일별함 上海文藝之一瞥>을 통해 체험관찰이 작가정신을 표현해내는 데 꼭 필요한 조건이라고 보고, 구리야가와 하쿠손의 일부 편면적인 견해를 다음과 같이 비판했다.

일본의 구리야가와 하쿠손은 일찍이 작가는 자신이 경험한 일이 아니면 쓸 수 없는 가라는 문제를 제기하여, 아니 그럴 필요는 없다, 작가는 상상으로 보충할 수 있다고 스스로 답하고 있습니다. 도둑에 대해 쓰는데 스스로 도둑질해 볼 필요는 없으며, 간통에 대해 쓰는데 스스로 사통해 볼 필요는 없다는 것입니다. 하지만 내가 생각해보건대 그것은 작가가 옛 사회에서 생활하고 있어서 옛 사회의 상태라면 손

37) <고민의 상징>, 《루쉰전집 魯迅全集》 13권, 人民文學出版社, 1973년판, pp.111-112.

38) <예쓰의 《풍작》 서문>, 《루쉰전집 魯迅全集》 6권, 人民文學出版社, 1981년판, p.219.

에 잡힐 듯이 이해하고, 옛 사회의 인물이라면 너무 보아서 신물이 날 만큼 봐왔기 때문에 상상력이 도움이 되지만, 이때까지 자신과는 관련이 없었던 무산계급의 상태나 인물은 그럴 수 없거나 혹은 그러도 올바르게 그려낼 수 없지 않을까요. 그러나 혁명문학가는 적어도 혁명과 생명을 함께 하고, 혹은 혁명의 맥박을 직접 느끼고 있지 않으면 안 된다고 생각하는 것입니다.³⁹⁾

위에서 루쉰이 밝힌 관점은 물론 30년대 당시 새로운 제재를 반영하고 새로운 인물을 묘사할 것을 요구한 혁명문예 담론에 대해 언급한 내용이지만, 우리는 여기서 구리야가와 하쿠손의 체험관찰 관점에 대해 그가 흡수한 합리적인 요소와 그로부터 발전된 견해를 볼 수 있다. 루쉰은 이처럼 작가정신을 표현하는 데 있어 전면적인 체험관찰에 기대야 기본적으로 묘사의 진실성을 확보하고 성공적인 '상징'이 될 수 있다고 봤다.

일찍이 폴란드 출신의 사회학자 지그문트 바우만(Zygmunt Bauman)은 인문학의 존재 이유를 설명하면서 인문학은 대중에게 좀 더 나은 진보적 세계관을 이야기해주고, 직접 표현하기 어려운 대중의 생각과 욕구를 대신 표현해준 다며 의미를 부여한 바 있다.⁴⁰⁾ 예전부터 지식인은 시대의 흐름을 꿰뚫어보고 언제나 시대정신에 맞는 화두를 던지며 미래의 대안을 적극적으로 모색해온 주체로서, 작가 역시 자신의 안목과 성찰을 글로써 풀어내려는 욕구가 누구보다 강하다. 그러한 맥락에서 구리야가와 하쿠손은 작가가 지녀야 할 사명에 대해 시대와 사회를 성실하게 반영해낼 것과 함께 미래에 대한 예언이라고 정의했는데, 이로부터 작가정신이 녹아든 상징이 갖는 의미가 제시된 것이다. 그는 《고민의 상징》의 세 번째 부분인 <문예의 근본 문제에 관한 고찰>에서 작가가 현재를 깊이 있게 발굴해낸다면 미래의 추세까지도 예시할 수 있다고 보며 '시인은 예언가'란 명제를 다음과 같이 제시했다.

문예가 그 시대, 그 사회에 대해 있는 힘껏 천착하여 묘사해내고, 시대의식과 사

39) <상하이 문예를 일별함>, 《루쉰전집》 제4권, 1981년판, p.300.

40) 경향신문 특별취재팀 위음, <민주화 20년, 지식인의 죽음>, 후마니타스, 2008년, p.83 참조.

회의식의 밑바닥에 있는 무의식까지 모두 파악해낼 수만 있다면, 그 속에 자연스럽게 미래에 대한 바람과 욕망까지도 드러나게 된다. 현재를 떠나서 미래는 존재하지 않는다. 만약 현재를 묘사하되 깊이 있고 철저하게, 평범한 사람의 눈으로는 볼 수 없는 핵심까지 다다를 수만 있다면, 문학은 동시에 미래에 대한 계시이자 예언이기도 하다.⁴¹⁾

위에서 보듯 그는 ‘예언’의 근원을 ‘민심’과 연관시켰는데, 그가 보기에 ‘민심’은 시대, 사회의 추세이자 시대정신의 변천이고, 작가는 “스스로 선구자가 되어 표현해낸 것 속에 당대 민심의 귀추를 드러내는” 창작주체이다. 이에 그는 “한 시대, 한 사회에는 언제나 그 시대의 생명이 있기 마련이며, 한 사회의 이 생명은 부단히 유동하며 변화한다. 이것이 바로 사조의 흐름이며 시대정신의 변천이다”라면서, 작가라는 “문예상의 천재는 비약, 돌진하는 ‘정신의 모험자’”⁴²⁾라고 규정한 것이다. 여기서 주목할 만한 것은 앞서 언급했던 지그문트 바우만이 부여한 인문학의 존재 의미가 구리야가와 하쿠손의 맥락에서는 작가정신의 표현으로서의 ‘상징’으로 아래와 같이 설명됐다는 점이다.

당대 민중의 가슴 깊은 곳에 잠복하여 무의식의 그늘 속에 숨어 있으면서 그저 불안하고 초조한 마음으로 재촉하기만 할 뿐 누구 하나 이것을 포착하거나 표현하지 못할 때라도, 예술가는 특별한 천재적 능력을 발휘하여 이것을 표현하고 상징화하여 ‘꿈’의 형태로 만든다.⁴³⁾

그가 보기에 작가는 현실세계에서 수많은 통제와 억압으로 인해 잠재된 ‘인간고’를 깊이 있게 관조하여 자신의 ‘생명력’을 담아 표현해내며, 민중이 느끼지 못한 것을 먼저 포착해서 ‘상징’표현으로 미래의 조짐까지 알려주는 존재이다. 따라서 작가는 예언가로서, ‘정신의 모험자’로서, 그리고 ‘문화의 선구자’로서 작가정신을 나타내는 이상적 주체라는 의미가 부여된 것이다.

하지만 구리야가와 하쿠손은 작가의 자유분방한 정신 작용과 예견 능력이

41) <고민의 상징>, 《루쉰전집 魯迅全集》 13권, 人民文學出版社, 1973년판, pp.104-105.

42) <고민의 상징>, 《루쉰전집 魯迅全集》 13권, 人民文學出版社, 1973년판, pp.96-97.

43) <고민의 상징>, 《루쉰전집 魯迅全集》 13권, 人民文學出版社, 1973년판, pp.97-98.

정작 민중에게는 오히려 외면되고 부정되며 심지어 박해받아온 역사 현상도 놓치지 않았다. 그는 혁명시인 셸리의 <서풍에 바치는 노래> 작품을 소개하면서 신의 소리를 전달하고 신을 대신해서 외치는 예언자이자 시인이 공통적으로 겪게 되는 운명을 아래와 같이 지적했다.

“깨지 않은 세계를 향해 가서 예언의 나팔을 불라”고 외쳤던 이 노래가 나온 후 약 백여 년이 흐른 지금, 볼셰비키주의가 이미 세계를 진술에 떨게 하고, 변혁과 자유를 부르짖는 소리가 지구의 양극까지 이르게 됐으니, 세계 최대의 서정시인이었던 그는 동시에 대예언자 중의 한사람이기도 했던 것이다. …… 예언자들이 대개 국가로부터 인정받지 못했듯이 시인들 역시 대개 그 시대의 선구자들이었기 때문에 박해받고 냉대 받았던 경우가 상당히 많다. …… 플로베르가 생전에 전혀 환영받지 못했던 사실이나, 악성 바그너가 바이에른 왕 루드비히의 인정을 받게 될 수 있기까지 오랜 세월 동안 겪었던 실의와 영락의 생애 등은 오늘날 생각해보면 거의 이해할 수 없는 일이다.⁴⁴⁾

루쉰은 일찍이 계몽자로서의 비분강개와 창조의 열정, 존재의 허무와 고독, 적막과 허망의 감정을 깊이 맛봤고, 바꾸기 힘든 세속의 타성 가운데 자신을 비롯한 영웅, 선각자, 혁명가들이 비극적 의의로 사라져야 하는 세속의 보편성을 직시하고 있었다.⁴⁵⁾ 이에 창작주체로서 현실에 대한 치열한 문제의식과 시야의 확대를 위한 진지한 고민에서부터 시대의 흐름을 꿰뚫어보고 이를 자신의 ‘생명력’을 담아 ‘상징’으로 표현해내기까지, 구리야가와 하쿠손의 문예이론은 확실히 루쉰에게 비상한 관심과 공명을 불러일으켰다. 이로부터 루쉰은 보다 完整한 예술 안목으로 자신이 체험관찰한 ‘인간고’를 정련된 ‘상징’ 표현을 통해 작가정신을 나타냄으로써 삶의 眞味를 음미하고 시대적 깊이와 넓이를 반영해낼 수 있었던 것이다.

44) <고민의 상징>, 《루쉰전집 魯迅全集》 13권, 人民文學出版社, 1973년판, pp.103-104.

45) 루쉰이 “문예는 국민정신에서 나온 불꽃임과 동시에 국민정신의 앞길을 밝히는 등불이기도 하다”(《문예와 정치의 기로》)고 지적했던 것을 비롯해 “예언자 곧 선각자는 매양 고국으로부터 버림을 받으며, 그 시대 사람들로부터도 박해를 받는다”(《꽃 없는 장미》)고 직접 언급했던 것 외에도 여러 문장에 걸쳐 구리야가와 하쿠손의 관점과 부합되는 언급들을 많이 찾아볼 수 있다.

3. 맺는 말

루선의 문학생애에 있어 번역과 관련해 그것이 지니는 주요 의미로는 크게 두 가지로 나눌 수 있다.

하나, 번역 실천을 통해 그가 형성한 번역이론이다. 그는 기본적으로 “원문의 숨결을 최대한 보존하는 방식”⁴⁶⁾의 이른바 ‘곧이곧대로 번역하기(硬譯)’를 통해 원작의 내용과 형식을 충실하게 전달함으로써 독자들이 원작의 있는 그대로의 모습을 볼 수 있게 하는 번역방식을 주장했다. 이는 단순히 번역 방식의 선택을 넘어 번역이 “수많은 새로운 어휘와 구법을 만들어내고, 풍부한 어휘력과 세밀하고도 정교하게 정확한 표현력을 갖추는 데에 도움이 되는”⁴⁷⁾, 말하자면 근대 중국어의 근간을 만드는 작업이란 의미를 갖는다. 그는 더 나아가 번역이 異種文化의 내용을 소개하는 데 그치지 않고, 그것을 매개로 중국의 문화를 개조하는 ‘文化轉形’이란 의미의 차원으로까지 담론을 확대시켰다.

또 하나는, 번역 실천을 통해 그가 정립한 문예관과 실제 창작으로의 연결점이다. 그의 문필활동은 번역으로 시작해 번역으로 끝났다고 해도 과언이 아닐 만큼 번역은 자신을 꾸준히 계발하고 창작을 촉진시키는 내적 동력으로서 그의 문학에 있어 많은 문제들을 설명해준다. 특히 문예이론의 번역은 문예에 대한 사유와 관점을 정립하고 이론적인 고도에서 작품의 진수를 이해하며, 창작을 촉진시키는 계기로 작용했다는 점에서 각별한 의미를 지닌다.

본 논문에서는 루선의 문예에 대한 관점과 그의 주요 창작특징을 구성하고 있는 상징에 깊이를 더해준 문예이론의 번역이 갖는 의미를 살피고자 《고민의 상징》을 중심으로 의식 작용, 심미 작용, 작가정신의 표현 등 세 가지로

46) <<상아탑을 나서며>> 번역후기>, 《루선전집 魯迅全集》 10권, 人民文學出版社, 1981년판, p.245.

47) <번역에 관한 통신 關於翻譯的通信>, 《루선전집 魯迅全集》 4권, 人民文學出版社, 1981년판, p.371.

나누어 고찰했다.

첫째, 의식 작용 측면에서 ‘인간고’를 묘사하는 데서 출발해 작가 자신 내면에 잠재된 모순과 고민을 발굴해내는 깊이까지 구리야가와 하쿠손의 문예이론은 확실히 ‘인생을 위한 예술’로서 ‘상징’의 예술정신을 보여줬다. 이로부터 루쉰은 한걸음 더 나아가 인간고를 민감하게 포착하고 이를 깊이 있게 발굴해낸 ‘상징’이 지닌 예술 효과를 긍정하고, 자신의 비평관점을 계발하는 계기로 삼았는데, 주로 인간의 내재정신 측면 상의 고통과 곤경을 표현해내는 상징과 창작주체인 작가 내면 깊은 곳에 잠복해있는 고민을 드러내는 상징으로 구체화됐다.

둘째, 심미 작용 측면에서 구리야가와 하쿠손은 ‘천마가 하늘을 나는 것’ 같은 자유로운 창조적 재능과 정신이 실제 창작에 필요한 형상사유로 연결되는 과정을 설명하면서 관건은 상징으로서 얼마나 많은 자극적 암시성을 주는지에 달렸다고 지적했다. 루쉰의 산문시집 《野草》는 《고민의 상징》이 창작에 가장 큰 내적 동력 중 하나로 작용한 결과물로, 상상과 현실세계가 자유롭게 넘나들며 다양한 이미지와 배경들이 성공적으로 배합되어 나타난 것 등은 구리야가와 하쿠손의 이론으로부터 자극을 받은 것이었다. 또한 루쉰은 문예의 본질을 비롯해 창작사유, 예술표현에 이르기까지 문예이론의 번역을 통해 예술관점을 충실히 다졌고, 상징이 자신의 내면세계를 가장 돋보이게 하는 예술표현으로서 공명을 불러일으킬 수 있었다.

셋째, 작가 정신의 표현 측면에서 구리야가와 하쿠손은 작가가 자신의 ‘인간고’에 대한 감수에서 얻은 ‘心象’을 예술 형상으로 전환시킬 때 반드시 작가의 ‘진짜 생명’을 불어넣어 자신의 사상 감정을 담아야 한다며 창작주체로서 작가 정신을 제시했다. 루쉰은 그의 관점에서 계발을 받아 현실에 대한 치열한 문제의식과 시야의 확대를 위한 진지한 고민이 발현된 작가정신과 함께 작가의 관찰을 거친 ‘인간고’의 절실한 체험까지 반영해낼 것을 강조했다. 또한 구리야가와 하쿠손은 작가로서 지녀야 할 사명 중 하나로 미래에 대한 예언이라 지적하면서, 민중이 느끼지 못한 것을 먼저 포착해 ‘상징’ 표현으로 미래의 조짐까지 알려주는 ‘정신의 모험자’로서 작가정신을 나타낼 것을 주장했다. 그의 이론적

관점은 확실히 루쉰에게 비상한 관심과 공명을 불러일으킨 바, 이로부터 더욱 完整한 예술 안목으로 자신이 체험관찰한 ‘인간고’를 정련된 ‘상징’ 표현을 통해 작가정신을 나타낼 수 있었던 것이다.

요컨대 루쉰은 문예이론의 번역을 통해 더욱 체계적으로 문예 관점을 정립하는 한편 구체적인 창작 실천을 통해 보다 예전보다 명확한 예술 관점과 원숙한 예술 구사력을 보여줬다. 더욱이 《고민의 상징》 ‘상징’ 표현은 그의 문학 지향점인 ‘사람 세우기[立人]’부터 ‘인간고’에 대한 더욱 심입된 예술 탐구와 체험으로 이끌었던 것이다.

< 參考文獻 >

- 魯迅, 《魯迅全集》, 人民文學出版社, 1973년판.
 魯迅, 《魯迅全集》, 人民文學出版社, 1981년판.
 劉再復, 《魯迅美學思想論考》, 中國社會科學出版社, 1981.
 任廣田, 《論魯迅藝術創作系統》, 陝西人民教育出版社, 1996.
 錢理群, 《心靈的探尋》, 北京大學出版社, 1999.
 張永泉, 《在歷史的轉折點上》, 文化藝術出版社, 2001.
 閻晶明, 《魯迅的文化視野》, 崑崙出版社, 2001.
 李信宇, 《魯迅的選擇》, 河南人民出版社, 2003.
 전형준 외, 《루쉰》, 문학과 지성사, 1997.
 다케우치 요시미, 서광덕 역, 《루쉰》, 문학과 지성사, 2003.
 위엔량진, 구문규 역, 《루쉰 잡문예술의 세계》, 학고방, 2003.
 홍석표, 《천상에서 심연을 보다》, 선학사, 2005.
 유시민, 《내 머리로 생각하는 역사 이야기》, 푸른나무, 2005.
 경향신문 특별취재팀, 《지식인의 죽음》, 후마티타스, 2008.
 溫儒敏(1981), <魯迅前期美學思想與巖川白村>, 《北京大學學報》5기.
 許懷中(1984), <魯迅與巖川白村的<苦悶的象徵>及其他>, 《魯迅研究》4기.
 黃德志(2000), <魯迅與巖川白村>, 《魯迅研究月刊》12기.
 김월희(2008), <루쉰과 번역>, 《번역비평》2권, 고려대학교 출판사.

- 김하림, 《루쉰 문학사상의 형성과 전변 연구》, 고려대학교 박사 학위 논문, 1992.
 유세종, 《루쉰 <야초>의 상징체계 연구》, 한국외국어대학교 박사 학위 논문, 1993.
 김종석, 《루쉰 <야초>의 상징구조와 작가의식 연구》, 고려대학교 석사 학위 논문, 2000.

< 中文提要 >

本文主要探討魯迅對廚川白村著作的譯介如何啓發并溶入他的文藝觀點和藝術表現。爲此, 本文分別從意識作用、審美作用、創作作用三个方面來考察廚川白村的《苦悶的象征》對魯迅創作所產生的共鳴, 并由此發揮的突破。魯迅早已不僅深切体察到長久封建環境所造成的人間苦難, 而且自身經受着覺醒者沒有找到出入的痛苦、彷徨。所以廚川關於表現“人間苦”, 特別是表現內心潛伏苦悶的文藝主張, 就和他原先關於揭示病苦的意見正相吻合。廚川文藝觀點爲魯迅所接受, 并直接影響到他的創作實踐, 使他更執着一貫所主張的“寫靈魂”, 更注重暴露自己思想精神領域的矛盾和苦悶。廚川認爲既然藝術創造要依靠丰厚的生活感受和形象積累, 創作過程既要以形象爲依据, 去构思描寫, 又要融鑄作者強烈的思想感情, 因而那種敢于自由馳騁想象, 表達真情實感的“天馬”般的創造才具和精神, 就顯得格外重要。魯迅接觸廚川所謂“天馬”精神的主張后, 就特別注重情感性特征。因而對形象思維規律的認識就更全面正確了。他尤其關注從“心象”到藝術形象之間的“理智感覺”或“情感處理”的過程。這是從廚川那里吸取, 但又不滯留于廚川, 而有所發揮。魯迅如此在文藝的本質、創作思維特征、藝術手法等一些重要的文藝泡嚀里, 對廚川的理論作了認真的考察分析, 吸取其中某些合理的觀點, 充實了自己的文藝思想, 也使自己長期創作實踐中積累的經驗從理論上得到總結和提高。

關鍵詞: 魯迅、《苦悶的象征》、文藝理論、象征、人間苦、意識作用、審美作用、創作作用

원고접수일	심사일정	1차수정	게재확정	출간
2013. 3. 19.	2013. 5. 1.	2013. 5. 17.	2013. 5. 24.	2013. 5. 31.