
碩士學位請求論文

*A Portrait of the Artist as a Young
Man*에 나타난 James Joyce의 미학이론

指導教授 金 秀 宗



濟州大學校 教育大學院

英語教育專攻

高 英 實

1996年 8月

*A Portrait of the Artist as a Young Man*에 나타난 James Joyce의 미학이론

指導教授 金 秀 宗

이 論文을 教育學 碩士學位 論文으로 提出함.

1996年 6月 日




濟州大學校 教育大學院 英語教育專攻

提出者 高 英 實



高英實의 教育學 碩士學位 論文을 認准함.

1996年 7月 日

審査委員長 梁 永 洙 
審査委員 梁 永 洙 
審査委員 金 仙 姬 

*A Portrait of the Artist as a Young Man*에 나타난 제임스 조이스의 미학이론

高 英 實

濟州大學校 教育大學院 英語教育專攻

指導教授 金 秀 宗

조이스는 *A Portrait of the Artist as a Young Man*에서 자신의 자전적 경험을 소설화한 것으로 알려져 있다. 그러나 그는 소설 속에서 예술가로서의 소명을 객관적으로 재조명하고 있을 뿐만 아니라, 스티이븐 디딜리스를 통하여 자신의 미학이론까지도 제시하고 있다. 따라서 본 논문에서는 스티이븐이 조이스의 대변자라는 전제하에, *A Portrait*속에 나타난 조이스의 미학이론이 무엇인가를 살펴보고 나아가 이러한 이론들이 그 소설속에서 어떻게 실제화되어 나타나고 있는가를 고찰해 보기로 하겠다.

조이스는 상당부분 아퀴나스 철학에 기반을 두고 미학 이론을 전개하지만, 아퀴나스의 철학 이론을 변화시킴으로써 자기 나름의 이론을 세우고 있다. 그는 아퀴나스의 정의를 차용하여 미를 설명하면서도 아퀴나스가 동일시했던 선과 미를 구분하고 있다. 즉 선은 동적이요 미는 정적이다. 뿐만 아니라 그는 아퀴나스가 제시한 미의 보편적 속성의 목록들을 차용하여 미적 대상을 바라보는 인식 과정으로 받아들이고 있다. 즉 인간 정신은 전체성, 조화, 광휘의 단계를 거치면서 미의 대상을 인식하게 될 때 정적 상태의 미에 도달하게 된다는 것이다. 조이스가 인식한 미의 단계는 작품속에서 스티이븐이 여성을 인식해가는 과정에서도 살펴볼 수 있다.

조이스는 미는 정적이라는 기반하에 예술 역시 정적이어야 한다고 주장한다. 따라서 그는 동적 감정을 자극하는 예술은 부적절한 예술로 간주한다. 스티이븐에 의하면 예술은 종교의 대체물로 받아들여지고 있으며 예술 창작은 신의 세계 창조와 동일시되고 있다. 나아가 예술가는 예술의 제단에 봉사하는 사제로 때로는 신의 위치로까지 격상되어지고 있다.

조이스에 의하면 예술의 형식은 서정적 형식, 서사적 형식, 극적 형식으로 분류된다. 특히 그는 예술가의 개성이 사라지고 서술이 객관적이 되는 극적 형식이야말로 최고의 형식으로 여긴다. 이처럼 작가가 작품에서 거리를 두고 객관적으로 서술하기 위하여, 조이스는 등장 인물의 관점에서 기술하는 표현 형식과 의식의 흐름 수법 등을 사용하고 있다.

따라서 예술적 객관성의 확보를 위하여 조이스는 더블린을 떠난다. 자신이 작품화하는 대상이 더블린, 그를 둘러싼 경험, 그리고 자신의 미학이론일 때, 그는 그것에서 마저 미학적 거리를 유지할 필요를 느끼기 때문이다.

목 차

I 서 론	1
II. 미의 본질과 인식	5
III. 예술과 예술가	28
IV. 예술의 형식	39
V. 결 론	56
Bibliography	60
Abstract	64



I 서 론

제임스 조이스(James Joyce, 1882~1941)는 19세기 낭만주의의 지나친 감정의 흐름에 제동을 걸고, 문학에서 지성적이고 이론적인 면을 중시하며, 기교에 있어서 객관성을 특징으로 삼는, 이른바 모더니즘의 기수로 평가되고 있는 작가이다. 그가 자신의 작품에서 보인 독창성과 실험은 그의 작품을 일종의 혁명 문서로 여기게 하거나, 그를 새로운 형식의 작가, 또는 전통을 파괴하려는 문학적 혁명가로 간주하게 하였다. 그러나 오늘날 많은 비평가들은 조이스가 혁명적이라는 극단적 평가를 부정하고, 그가 다양한 상징과 기법을 개발하고 현대인의 내적, 외적 실재를 원만하게 묘사하여 많은 문학적 가능성을 제시하였다고 지적하고 있다.

조이스는 *A Portrait of the Artist as a Young Man*¹⁾에서도 실제 인물들과 사건들을 근거로 하여 사실적으로 서술하고 있지만 자서전이라기 보다는 완전히 독립된 하나의 소설로 예술화시키고 있다고 할 수 있다. 그것은 그가 자신의 경험을 자서전적 차원에서 기술하는 데 만족하지 않고 등장 인물로 하여금 미와 예술의 문제를 탐색케 하고 그와 동시에 그 미학론에 기반을 두고 자신의 젊은 날들과 예술가로서의 길을 객관화시켜서 소설로 담아 내고 있는 것에 기인한다고 하겠다.

물론 스티이븐 디덜러스(Stephen Dedalus)라는 한 등장 인물의 미적 명상을 조이스의 전반적인 예술 이론과 동일시하는 것은 위험한 일이라고 할 수도 있겠지만, 스티이븐과 조이스의 관계를 고려해 본다면 *A Portrait*에서의 스티이븐의 심미 의식에 관한 토론이 조이스 자신의 미학 이론을 대변하고 있다고 아니할 수 없다. 즉 스티이븐의 모든 사고와 행위는 조이스와 밀접하게 연결되어 있으며, 젊

1) James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man with Essay in Criticism*, Jae-ho Lee ed., (Seoul: Shinasa, 1993). 앞으로 *A Portrait*라고 약기하며 이 책으로부터의 인용은 page만 괄호 안에 표기.

은 예술가 스티이븐의 망명은 작가 조이스의 망명과 떼어 놓고 생각할 수가 없다. 특히 스티이븐은 미와 예술의 존재를 추구함으로써 그 소명을 예술가에서 찾는다는 점에서 다른 어떤 인물들보다 조이스에게 더욱 가까이 다가간다고 하겠다.

그렇다 하더라도 조이스는 소설가이지 이론가나 비평가는 아니다. 더구나 체계적이고 완성된 비평서를 남긴 것도 아니다. 그러나 그는 미학 이론을 중시하여 연구했으며 그 결과가 *A Portrait* 속에 단편적으로 나타나고 있는 것이다. 더우기 조이스가 1903년과 1904년 사이에 파리와 플라에서 각기 완성한 노트북의 주요 내용이 이 소설에서 제시된 미학 이론의 골자를 이루고 있음을 고려하여 본다면, 조이스가 스티이븐과 비슷한 연령에서 동일한 미학 이론을 가지고 있었음을 알 수 있다. 뿐만 아니라 미학 이론이 스티이븐이 자신의 예술가로서의 소명을 인식하고 난 다음 말해진 것을 감안한다면, 그 시기까지의 예술에 대한 자신의 인식을 종합하고 나아가 예술 작품을 완성하는 데 필요한 하나의 준거로 제시되어진 것이라고 볼 수 있겠다.

로버트 리프(Robert S. Ryf)도 조이스의 소설들에 대하여 스티이븐의 미학 이론이 지니는 중요성을 다음과 같이 강조하고 있다.



It is obvious that Joyce's novels are not written in the usual sense; rather they are constructed according to esthetic principles preached by Stephen in *A Portrait* and practised by Joyce there and elsewhere.²⁾

리프의 주장처럼, *A Portrait* 속에서 스티이븐이 제시한 미학 이론은 이 소설 뿐만 아니라 조이스의 다른 작품을 이해하는 데 열쇠가 되고 있다는 것에 주목할

2) Robert S. Ryf, "The Green Rose : Image as Structure in *A Portrait of the Artist as a Young Man*", *JOYCE & PARIS: Papers from the Fifth International James Joyce Symposium*, J. Aubert and M. Jolas eds.,(Paris: Publications de Universite de Lille 3, 1979), p. 60.

필요가 있다.

조이스의 미학 이론은 스티이븐이 학감과의 대화에서 밝혔듯이(For my purpose I can work on at present by the light of one or two ideas of Aristotle and Aquinas. (p. 258)) 스콜라 철학, 특히 토마스 아퀴나스(Thomas Aquinas)의 철학 원리에 기초를 두고 있다. 이에 대하여 하셀 블록(Haskell M. Block)은 '조이스의 미학 이론은 토마스 아퀴나스의 원리를 엄격하게 따르고 있다'(The theoretical formulation of Joyce's esthetic rigidly followed Thomistic principles.)³⁾고 밝히고 있으며, 해리 레빈(Harry Levin)도 '조이스는 그의 예술에 대해서는 아퀴나스를 필요로 하고 있다'(Joyce required the sanction of Saint Thomas Aquinas for his art, though not for his belief.)⁴⁾고 지적하고 있다.

그러나 조이스의 미학이 아퀴나스의 원리를 그대로 따르고 있는 것은 아니다. 조이스의 이론과 아퀴나스의 이론을 비교해 보면, 조이스가 어느 정도는 아퀴나스의 철학 원리를 따르고는 있지만, 그 원리들의 몇몇 기본 전제의 의미를 변화시킴으로써 자신의 예술을 향한 주관적 미의식을 새로이 세우고 있음을 알 수 있다. 이러한 사실은 스티이븐이 아리스토텔레스와 아퀴나스의 관념을 자기 자신의 '지침'으로 필요할 따름이라는 데서 찾아볼 수 있다.

I need them only for my own use and guidance until I have done something for myself by their light. If the lamp smokes or smells I shall try to trim it. If it does not give light enough I shall sell it and buy another. (p. 259)

위의 인용에서 알 수 있듯이 사실 조이스는 아퀴나스가 전개한 내용들의 전후 문

3) Haskell M. Block, "The Critical Theory of James Joyce", in *A Portrait of the Artist as a Young Man with Essay in Criticism*, Jae-ho Lee ed., p. 421.

4) Harry Levin, *James Joyce*, in *A Portrait of the Artist as a Young Man with Essay in Criticism*, Jae-ho Lee ed., p. 421.

맥 속에 나타난 미에 관한 정의를 뽑아 내고 해석해 가면서 미와 예술에 관한 자기 나름의 결론을 도출해 내고 있다.

미와 예술에 관한 조이스의 결론은 작품 속에서 린치와 스티이븐과의 대화 속에서 제시되기 때문에 내용이 반복되기도 하고 때로는 분명하게 명시되지 않기도 하며 체계화 되어 있지도 않다. 그렇지만 *A Portrait* 속에 담긴 조이스의 미학적 견해를 살펴 보고, 그의 미학에 관한 관심에 초점을 맞추어 이 소설을 분석하는 것은 미와 예술, 그리고 예술 창작의 문제에 대해서 남달리 민감했던 조이스의 예술관을 이해하는 데 의미있는 작업이 될 것이다.

따라서 본 논문에서는 스티이븐이 전개한 미학 이론이 바로 조이스의 이론이라는 전제하에 *A Portrait*에 나타난 조이스의 미학 이론이 무엇인가를 밝히고, 이 미학 이론이 작품 속에서 어떻게 실제화되고 있는가를 살피고자 한다. 이를 위해 II장에서는 조이스가 밝힌 미학 이론 가운데 미와 미의 인식 단계를 중심으로 이론적인 면을 먼저 정리한 후 이러한 이론들이 여성이라는 대상 속에서 어떻게 구현되고 있는가 하는 실제상의 문제를 검토해 보고자 한다. 제 III장에서는 예술의 의미가 무엇인가를 조사하고 스티이븐의 성장 과정 속에 예술의 의미가 어떻게 구체적으로 드러나고 있는가를 알아보고자 한다. 마지막으로 IV장에서는 조이스가 추구하는 극의 양식이 무엇인가를 이론과 그 실제적인 면에서 고찰해 보겠다.

II. 미의 본질과 인식

조이스가 제시하는 미학은 바로 미의 영역과 관련되어 있다. 구체적으로 말하면, 미와 미의 인식과 관련된 영역이다. 그는 우선 '미는 무엇인가' 하는 미의 본질에 대한 문제에 중심을 두고 미학 이론을 전개하고 있다. 여기서 미의 본질이란 당연히 일체의 미적 사물이 모두 갖추고 있어야 하는 내재적, 보편적 특성 혹은 관계 곧 미적 사물이 다른 사물과 서로 구별되는 본질적 특성을 가리킨다.⁵⁾

조이스는 미와 선에 관하여 언급하면서, 아퀴나스의 말을 인용하여 미는 '눈에 즐거운 것'(pulcra sunt quoe visa placent)이요 선은 '욕망을 만족시키는 것'(Bonum est in quod tendit appetitus)이라고 정의하고 이어서 불을 예로 들어 설명한다.

In so far as it is apprehended by the sight, which I suppose means here esthetic intellection, it will be beautiful. ... In so far as it satisfies the animal craving for warmth fire is a good. In hell however it is an evil. (p. 257)

즉 우리들 눈 앞에서 타고 있는 불이 단지 시각에 의해 인식되어 즐거움을 주는 경우라면 미가 될 수 있다. 그러나 추위에 떨면서 따뜻함을 갈망하는 동물들에게 그것을 소유하고자 하는 욕구를 유발시킬 때에는 선이 되며, 반대로 지옥에서 모든 존재들이 싫어하고 피하고 싶어하는 혐오의 대상이 될 때에는 악이 된다.

위와 같은 조이스의 미와 선에 대한 설명은 아퀴나스 이론에 근거를 둔 것이다. 그러나 아퀴나스는 조이스와 달리 미와 선을 유사한 것으로 간주하고 단지 다음

5) 강경호, 「문예미학」, 서울: 동문선, 1978, p. 36.

의 한가지 점에서만 구분할 뿐이다. 즉 선은 욕구작용과 관련이 있고, 미라는 것은 인식작용과 관련이 있다.

But they(Beauty and goodness) differ logically, for goodness properly relates to the appetitive faculty(goodness being what all men desire); and therefore it has the formal aspect of an end(the appetitive faculty being a kind of movement towards a thing). Beauty relates to the cognoscitive faculty; *for beautiful things are those which please when seen.*⁶⁾

아퀴나스에게 있어서 선이란 욕망을 만족시키기 위한 어떤 행위 활동의 목적이다. 예를 들어 동물들이 배고픔을 채우기 위해서 우리가 음식이라고 부르는 물질을 먹으려 했다면 그 물질은 그 동물에게 있어서는 선이 된다. 이 때 미도 시각이나 그 대상에 대한 명상을 통해서 만족된다는 면에서는 선의 일종으로 간주된다. 단지 미는 선과 달리 지성적 활동이다. 이 지성은 동물 본성인 욕망이나 혐오감을 초월하게 만드는 인간 본성의 일부인 것이다.

이와 관련하여 아퀴나스는 시각이나 청각 등의 감각에 대해서는 '아름다운'이란 단어를 사용할 수 있으나 다른 감각들에 대해서는 그러한 단어를 쓸 수 없음을 강조한다.

...the notion of beautiful is that which calms the desire, by being seen or known. Consequently those senses chiefly regard the beautiful, which are the most cognitive, viz, sight and hearing, as ministering to reason; for we speak of beautiful sights and beautiful sounds. But in reference to the other objects of the other senses, we do not use the expression *beautiful*, for we do not speak of beautiful tastes, and beautiful odours.⁷⁾

6) Saint Thomas Aquinas, *Summa Theologica* ; in *A Portrait of the Artist as a Young Man with Essay in Criticism*, Jae-ho Lee ed., p. 427.

바꾸어 말하면 시각이나 청각 등을 통해서는 미를 인식할 수 있다는 것이다. 왜냐하면 그러한 감각들은 대상에 대한 명상만으로도 만족되기 때문이다. 그러나 미각이나 후각 등은 육체적 만족이나 혹은 대상을 실제로 소유함으로써만 만족되는 것이기 때문에 이러한 감각기관을 통해서는 미를 인식할 수는 없음을 의미한다.

조이스는 위에서 제시된 아퀴나스의 이론을 차용하면서도 이를 변화시켜 그 나름대로의 견해를 피력하고 있다. 그는 선과 미의 본질을 규정하기 위하여 공포와 연민에 대하여 언급한다.

Pity is the feeling which arrests the mind in the presence of whatsoever is grave and constant in human sufferings and unites it with the human sufferer., Terror is the feeling which arrests the mind in the presence of whatsoever is grave and constant in human sufferings and unites it with the secret cause.
(p. 282)

즉 연민이나 공포는 모두 고통 속에서 인간의 마음을 사로잡는 감정이다.

그러나 공포와 연민과 같은 비극적 감정은 욕망이나 혐오감 같은 감정과는 다르다.

The tragic emotion, in fact, is a face looking two ways, towards terror and towards pity, both of which are phrases of it. You see I use the word *arrest*. I mean that the tragic emotion is static... The feelings excited by improper art are kinetic, desire or loathing. Desire urges us to possess, to go to something; loathing urges us to abandon, to go from something. These are kinetic emotions .(p. 282)

7) *Ibid.*, p. 425.

비극적 감정은 '사로잡는다'는 말이 암시하듯이 감정을 조용히 가라앉히게 하는 반면, 욕망과 혐오감과 같은 감정은 그 대상으로 가까이 다가가거나 반대로 멀어지게 만드는 변화를 일으킨다. 그러므로 공포와 연민 같은 비극적 감정은 정적인 반면 욕망이나 혐오감 같은 감정은 동적인 것이다.

그러므로 이러한 비극적 감정이야말로 심미적 감정에 해당되며 따라서 심미적 감정 역시 정적이다.

The esthetic emotion(I use the general term) is therefore static. The mind is arrested and raised above desire and loathing. ... The desire and loathing excited by improper esthetic means are really unesthetic emotions not only because they are kinetic in character but also because they are not more than physical (pp. 282-283)

즉 심미적 체험만이 안정감과 만족감, 그리고 종점에 도달했다는 느낌을 갖게 하는 것이다. 반면에 부적당한 심미적 방법에 의해서 자극되는 욕망이나 혐오는 심미적 감정이 아니다. 왜냐하면 그와 같은 감정들은 동적 감정에 불과하기 때문이다.

이러한 바탕 위에 조이스는 미의 본질을 규정한다. '미는 무엇이나'란 린치의 질문에 스티이븐은 다음과 같이 설명하고 있다.

He used the word *visa* to cover esthetic apprehensions of all kinds, whether through sight or hearing or through any other avenue apprehension. This word, though it is vague, is clear enough to keep away good and evil which excite desire and loathing. It means certainly a stasis and not kinesis.(p. 285)

위 인용에서 풀이되듯이 미는 시각이나 청각, 아니면 다른 인식의 통로를 통해서

이루어지는 모든 종류의 인식을 총망라하는 개념으로 정적 상태이다. 반면에 선과 악은 욕망이나 혐오감 같은 것을 자극하는 동적 상태이다. 이처럼 조이스는 선과 미를 동일한 것으로 여겼던 아퀴나스와 달리 선을 동적인 것으로 미를 정적인 것으로 구분하고 있다. 또한 그는 시각 청각 뿐만 아니라 그 이외의 모든 인식의 통로를 통해서 미의 인식이 가능한 것으로 규정하고 있다.

미의 본질이 정적임을 주장하는 조이스의 관점에서 볼 때 예술가가 표현하는 미 역시 이러한 미적 정지 상태를 일깨우고 불러 일으킬 수 있어야 한다. 이에 대해 스티이븐은 다음과 같이 말한다.

Beauty expressed by the artist cannot awaken in us an emotion which is kinetic or a sensation which is purely physical. It awakens, or ought to awaken, or induces, or ought to induce, an esthetic stasis, an ideal pity or an ideal terror, a stasis called forth, prolonged and at last dissolved by what I call the rhythm of beauty. (p. 284)

이것은 마음에 정적인 상태를 유도하는 미에서 갈망되거나 혐오되는 동적인 선과 악을 배제해야 한다는 주장이다. 어떤 대상을 두고 정적인 것과 동적인 것으로 구분하는 조이스의 견해는 뒤에서 논의하게 될 적절한 예술과 부적절한 예술을 구분하는 근거가 된다. 또한 이러한 견해는 어떤 것은 본성적으로 추하기 때문에 미를 추구하는 예술에 있어서 부적합하다는 일반적 견해와는 다른 것이다. 오히려 그는 인식활동을 만족시키기만 한다면 무엇이든 아름다운 것이며, 이는 예술이 지향하는 바라고 설명한다.

선과 미가 서로 다르다면, 진리와 미는 어떠한가? 조이스에 의하면 진리 역시 정적인 특성이 있기 때문에 미와 진리는 서로 유사하다. 단지 진리는 지성에 의해, 미는 상상력에 의해 포착된다는 점에서 상이하다. 그러므로 지성 활동을 이해함으로써 진리를 파악하게 되듯이 상상력의 범주 즉 미적 인식의 과정을 이해하

게 될 때 미에 접근하게 된다.

How about the true? It produces also a stasis of mind. ... Plato, I believe, said that beauty is the splendour of truth. I don't think that it has a meaning but the true and the beautiful are akin. Truth is beheld by the intellect which is appeased by the most satisfying relations of the intelligible; beauty is beheld by the imagination which is appeased by the most satisfying relations of the sensible. The first step in the direction of truth is to understand the frame and scope of the intellect itself, to comprehend the act itself of intellection. ... The first step in the direction of beauty is to understand the frame and scope of the imagination, to comprehend the act itself of the esthetic apprehension. (pp. 285-286)

이처럼 지성과 상상력을 구분함으로써 조이스는 아퀴나스 이론에서의 선을 진리로 대치하고 있다. 앞에서 살펴 보았듯이, 아퀴나스는 미와 선을 유사한 것으로 간주하는데 비해 조이스는 미와 진리를 유사하게 여긴다. 또한 아퀴나스는 지성을 통해서 미를 인식할 수 있고 욕구를 충족함으로써 선에 도달할 수 있다고 본다. 그러나 조이스는 상상력의 작용에 의해 미를 인식할 수 있으며 지성의 작용에 의해 진리에 도달할 수 있다고 여긴다. 이 때 선은 심미적 감정에는 부적절한 것으로 격하되고 있다.⁸⁾

이와 관련하여 조이스는 '어떻게 해야 미의 인식에 도달할 수 있는가'에 대해서 지적한다. 인간 정신이 감각기관에 의해 지각되는 것들에서 미를 포착하기 위해서는 그 대상들이 보편적 미의 특질을 소유하고 있어야 하며, 이러한 특질들이 미적 인식의 단계와 상응한다는 것이다. 그는 아퀴나스의 말을 인용하여 미의 필수 특성들을 제시하고 미의 인식 과정을 설명한다.

8) Robert Scholes & Marlena G. Corcoran, "The Aesthetic Theory and the Critical Writings", *A Companion to Joyce Studies*, Zack Bowen & James F. Carens eds., (London: Greenwood Press, 1984), p. 690.

... the most satisfying relations of the sensible must therefore correspond to the necessary phases of artistic apprehension. Find these and you find the qualities of universal beauty. Aquinas says: *Ad pulcritudinem tria requiruntur: intergritas, consonantia, claritas*. I translate it so: *Three things are needed for beauty, wholeness, harmony and radiance*. (p. 291)

즉 인간 정신이 어떤 대상을 전체성, 조화, 광휘의 단계를 거치면서 인식하게 될 때 비로소 그 대상 속에서 미를 발견하게 된다는 것이다.

아리스토텔레스, 아퀴나스 등의 고전 철학에서 볼 때, 심미적 대상이 지나는 '전체성'이라는 것은 대상이 당연히 가져야 할 본질적인 모든 부분들을 모두 지니고 있음을 뜻한다. 대상이 지나는 '조화'라는 것은 전체 속에서 부분이 근본적으로 상호관계를 가지고 있다는 것을 의미한다. 즉 그 부분들이 전체에 대해서 이질적이지 않고 어떤 관계라도 있으며, 이러한 요소들로 인하여 서로 심미적 관계를 가지게 된다는 것이다. 마지막으로 '광휘' 즉 명료성은 대상이 전체성과 조화성을 가지고 있다면 그 대상에서 명료하게 전체와 그 본질적인 부분들을 볼 수 있음을 가리킨다.⁹⁾

이러한 미의 세 가지 속성과 미적 인식의 단계가 일치한다는 것이 바구니에 비유되어 설명되고 있다.

In order to see that basket, said Stephen, your mind first of all separates the basket from the rest of the visible universe which is not the basket. The first phase of apprehension is a bounding line drawn about the object to be apprehended. An esthetic image is presented to us either in space or in time. What is audible is

9) 케빈 월(Kevin wall), *A Classical Philosophy of Art-The Nature of Art in the Light of Classical Principle*, 박신성 역, 「예술철학」, (서울: 민음사, 1992), pp. 49-50.

presented in time, what is visible is presented in space. But, temporal or spatial, the esthetic image is first luminously apprehended as selfbounded and selfcontained upon the immeasurable background of space or time which is not it. You apprehend it as one thing. You see it as one whole. You apprehend its wholeness. That is *integritas*. (p. 291)

위에서 풀이되듯이 어떤 심미적 대상을 인식하는 첫 단계는 그 대상을 다른 가시적인 세계로부터 분리하여 그 하나만을 보는 것이다. 어떤 대상을 주위의 사물과 완전히 분리하여 독자적인 종합체, 즉 '단일한 사물'로 인식할 때에야 비로소 그 대상을 부분들로 이루어진 하나의 '전체'로서 인식하게 된다. 따라서 전체성은 여러 부분들을 하나로 종합하여 다른 개체들로부터 분리하는 개념이다.

반면에 '조화'는 하나의 전체가 지니는 부분들간의 내부적 질서에 관련된 개념이라고 볼 수 있다. 조이스는 조화를 미적 대상이 지니는 부분과 부분 사이의 균형 및 전체와 부분 사이의 균형을 이해하는 단계라고 설명한다.

You pass from point to point, led by its formal lines; you apprehend it as balanced part against part within its limits; you feel the rhythm of its structure. In other words the synthesis of immediate perception is followed by the analysis of apprehension. Having first felt that it is one thing you feel now that it is a thing. You apprehend it as complex, multiple, divisible, separable, made up of its parts, the result of its parts and their sum, harmonious. That is *consonantia*. (pp. 291-292)

그러므로 이 단계에 이르러 관찰자는 사물이 여러 부분과 부분들로 구성되어 있음을 인식하고 나아가 부분과 부분이, 그리고 부분과 전체가 조화로움을 느끼게 된다.

위의 설명에서 보듯이 '조화'는 미의 '리듬'의 개념을 함축하고 있다. 조이스에 따르면 리듬이란 미적 전체 속에서의 부분과 부분, 또는 미적 전체와 부분, 또는 미적 관계를 이루는 전체가 갖는 형식상의 심미적 관계이다.

Rhythm, ... is the first formal esthetic relation of part to part in any esthetic whole or of an esthetic whole to its part or parts or of any part to the esthetic whole of which it is a part. (p.284)

곧 리듬이란 어떤 구조에 조화와 균형을 제공하는 토대로서의 미적 관계를 의미한다.

이러한 리듬의 의미가 *A Portrait* 속에 적용되어 있음을 발견할 수 있다. 즉 소설은 스티이븐의 신체적·정신적 성장 단계에 따라 조화로운 리듬을 형성하도록 세심하게 구성되어 있다. 전체 5장으로 구분된 작품 구성은 또 * 표를 사용하여 보다 작은 19개의 항으로 분리·배열됨으로써 균형과 변화가 있는 구조를 이루고 있다. 또한 I장과 V장은 똑같이 4개의 항으로 이루어져 균형이 있으면서도 I장이 인생의 문턱을 넘어설 때 들리는 아버지의 이야기로 시작되는 반면에 V장은 예술의 문턱을 넘어설 때 창조의 기대 속에 구원의 아버지를 부르면서 끝남으로써 대조를 이루고 있다.

이처럼 소설은 형태상으로 구조적 리듬을 이룰 뿐만 아니라 내용상으로도 리듬을 형성한다. 대부분의 조이스의 학자들은 *A Portrait*가 각 장마다 절정과 해결이 같은 유형의 리듬이 반복되는 구조라는 데 의견을 같이 한다. 코놀리(Thomas E. Connolly)는 *A Portrait*의 각 장은 갈등, 외전상의 패배, 승리의 탈출이라는 정연한 형태, 즉 일련의 골짜기와 산마루를 지나는 리듬을 이루고 있다고 말한다.¹⁰⁾ 결국 작품 속에 적용된 구조적 리듬으로 인하여 *A Portrait*는 미학적 즐거움을 줄 수 있는 유기적 통일성과 조화를 갖춘 구조를 이루고 있다. 이러한 리듬의 구

10) Thomas E. Connolly, *Joyce's Portrait : Criticism and Critiques*, (New York: Meredith Publishing Company, 1962), p. 4.

조와는 또 다른 리듬의 문제가 스티이븐이 미를 인식하는 과정 속에서도 나타난다. 이 문제에 대해서는 뒷부분에서 다시 논의하기로 하겠다.

미에 대한 인식은 최종적인 단계가 '광휘'이다. 그러나 조이스가 의도하는 광휘는 아퀴나스의 클라리타스와는 일치하지 않는다. 이에 대한 스티이븐의 설명을 보면 다음과 같다.

It would lead you to believe that he had in mind symbolism or idealism, the supreme quality of beauty being a light from some other world, the idea of which the matter is but the shadow, the reality of which it is but the symbol. I thought he might mean that claritas is the artistic discovery and representation of the divine purpose in anything or a force of generalisation which would make the esthetic image a universal one, make it outshine its proper conditions. But that is literary talk. I understand it so. When you have apprehended that basket as one thing and have then analysed it according to its form and apprehended it as a thing you make the only synthesis which is logically and esthetically permissible. ... The radiance of which he speaks is the scholastic *quidditas*, the *whatness* of a thing. (p. 292)

조이스가 보기에 아퀴나스가 의미하는 클라리타스는 '어떤 사물에 있어서 하나님을 목적을 예술적으로 발견하고 재현하는 것이거나 아니면 미적 이미지를 본래의 상태보다 한층 빛나게 하는 어떤 힘'을 의미하는 것이기 때문에, 미적 이미지 그 자체가 주는 특성은 아니다. 오히려 그는 클라리타스 대신 스콜라 철학의 '퀴디타스' 즉 '사물의 본질적 특성'에 해당하는 개념을 취하여 자신의 광휘를 설명한다. 즉 광휘의 단계에 이르러 관찰자는 어떤 대상의 본질을 파악하게 되고 논리적으로나 미학적으로나 그 대상이 주는 이미지에 대한 종합에 이르게 되면서 미의

완전한 인식을 하게 되는 것이다. 또한 예술가는 미적 이미지가 자신의 상상력 가운데 최초로 떠오를 때 가장 최고의 특질인 이 광휘를 느끼게 되는 것이다.(This supreme quality is felt by the artist when the esthetic image is first conceived in his imagination.(p. 292))

계속해서 조이스는 광휘의 신비로운 인식 상태를 셸리(Shelley)의 “꺼져가는 석탄”과 갈바아니(Luigi Galvai)의 “감정의 황홀 상태”에 비유하여 설명한다.

The mind in that mysterious instant Shelly likened beautifully to a fading coal. The instant wherein that supreme quality of beauty, the clear radiance of the esthetic image, is apprehended luminously by the mind which has been arrested by its wholeness and fascinated by its harmony is the luminous silent stasis of esthetic pleasure, a spiritual state very like to that cardiac condition which the Italian physiologist Luigi Galvani, using a phrase almost as beautiful as Shelly's called the enchantment of the heart. (pp. 292-293)

다시 말하면 인간 정신은 어떤 사물이 지니는 전체성을 인식하고 조화에 매혹되었을 때 비로서 그 미적 이미지가 주는 광휘를 인식하게 되는 것이다. 그리고 이때에 이르러서 정신은 예술적 환희를 느끼는 고요한 정지 상태에 도달하게 되는 것이다. 즉 미의 최고의 특질인 광휘에 이르러 정신은 정지로서의 예술의 경지에 도달하게 됨을 의미한다.

한편 광휘는 *Stephen Hero*에서 보면 에피파니(epiphany)라는 조이스 특유의 용어로 정의되고 있다.

Claritas is quidditas. After the analysis which discovers the second quality the mind makes the only logically possible synthesis and discovers the third quality. This is the moment

which I call epiphany. First we recognise that the object is one integral thing, then recognise that it is an organised composite structure, a thing in fact: finally, when the relation of the parts is exquisite, when we the parts are adjusted to the special point, we recognise that it is that thing which it is. Its soul, its whatness, leaps to us from the vestment of its appearance. The soul of the commonest object, the structure of which is so adjusted, seems to us radiant. The object achieves its epiphany.¹¹⁾

위의 풀이에서 보듯이, 정신은 미적 대상을 하나의 통합된 사물로 인식하고, 그리고 나서 논리적 분석을 거쳐 그 대상이 부분과 부분, 부분과 전체 사이의 유기적 관계를 지니고 있음을 인식한 후, 사물의 총체성을 깨닫게 된다. 조이스는 이것을 '사물의 영혼, 그 존재성'이 드러나는 것이며, 사물이 다른 어떤 것도 아닌 그 자체로서 갖는 고유성이 드러나는 순간이라고 주장한다.

에피파니라는 말로 조이스가 의미하려는 것은 말이나 행동의 지속함을 통해서나 그 정신 자체의 특기할 만한 상황에 있어 나타나는 갑작스러운 정신적인 드러남이다.



By an epiphany he(Stephen) meant a sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phrase of the mind itself. (*Stephen Hero*, p. 211)

그러므로 에피파니는 사사로운 동작이나 몸짓 혹은 대화 한마디 등에서 갑자기 드러나는 것이다. 따라서 우연히 거리에서 듣게 되는 남녀의 대화나 아주 평범하고 범속한 일상의 말과 행동이 에피파니의 재료가 될 수 있다. 다음의 대화에서 이러한 것을 알 수 있다.

11) James Joyce, *Stephen Hero*, (London: Jonathan Cape, 1960), p. 213. 이하 이 책에서의 인용은 제목과 페이지만을 본문속에 명시함.

---Yes, said Stephen. I will pass it time after time, allude to it, refer to it, catch a glimpse of it. It is only an item in the catalogue of Dublin's street furniture. Then all at once I see it and I know at once what it is: epiphany.

---What?

---I imagine my glimpse at that clock as the gropings of a spiritual eye which seeks to adjust its vision to an exact focus. The moment the focus is reached the object is epiphanised. It is just in this epiphany the I find the third, the supreme quality of beauty. (*Stephen Hero*, p. 211)

이처럼 평범한 말과 행동에서 사물이 지니는 에피파니를 성취하는 순간 인간정신은 미적 과정의 마지막 단계인 광휘를 발견하게 된다.

'에피파니'라는 용어는 원래 기독교의 신학 용어이던 것을 조이스가 예술론에 차용한 것이다. 원래 기독교에서의 에피파니는 말구유에서 탄생한 한 유태인 아기가 신의 아들로써의 신성이 드러나는 것을 의미한다. 그는 이러한 신학적 의미에 대응하는 미학적 용어로 이 단어를 사용하고 있다. 즉, 구유에 누운 보잘 것 없는 아기가 구세주임을 세상에 드러내듯, 일상의 평범한 사물과 사건에서 예기치 않게 드러나는 정신적 의미나 또는 아름다움을 뜻한다.

조이스의 에피파니를 종교적 에피파니와 비교해 볼 때 '갑작스러운 정신의 계시'라는 점에서는 비슷하지만 그 드러나는 내용이 '신의 현현'(manifestation of divine being)이 아니라 '사물의 본질' 혹은 의미라는 점에서 차이가 있다. 또한 종교적 에피파니에서는 그 드러난 내용이 어느 정도 영원성을 가지지만 조이스의 에피파니는 갑자기 드러나는 것으로써 돌발성과 예외성을 그 특징으로 하고 있다.

지금까지 조이스가 피력했던 미의 본질의 문제와 미적 인식 단계의 문제를 이론적인 측면을 중심으로 살펴보았다. 요약하자면 미의 본질은 정적 상태이며, 인

간 정신이 어떤 대상을 전체성, 조화, 광휘의 단계를 거치면서 인식할 때 그 속에서 정지 상태로서의 미를 발견하게 된다는 것이다. 이제부터는 이러한 이론들이 *A Portrait* 속에서 스티이븐이 예술가로 성장하는 과정에서 어떻게 실제적으로 나타나고 있는가를 살펴보기로 하겠다.

앞서 논의하였던 조이스의 미와 그 인식의 단계를 스티이븐이 여성을 인식해가는 과정에서도 고찰할 수 있다. 작품 속에서 여성들은 그의 발전해 가는 의식 속에서 끊임없이 등장한다. 이 여성들은 스티이븐에게 정신적 위안과 육체적 욕망이라는 상반된 대상으로 계속적으로 교차되어 리듬을 형성하며 나타나고 있으며, 그의 의식의 성장과 함께 심미적 숙고의 대상으로 혹은 예술에 대한 중요한 영감을 환기하는 상징들로 변모해 간다. 그리고 여성에 대한 인식의 과정을 겪으면서 스티이븐은 자신이 끊임없이 추구하던 미의 본질을 파악하게 되고, 그러한 미를 창조해야 할 예술가로서의 소명을 깨닫게 된다.

I장의 첫 도입부는 오페라의 서곡처럼 작품 전체에 깔린 수많은 상징을 모두 함축하고 있으므로 스티이븐의 미인식 과정을 이해하는 데에도 대단히 중요하다. 아버지의 동화 이야기에서 시작되는 도입부는 스티이븐의 오감의 민감성으로 이어진다. ‘그 옛날 옛적에...’(청각), ‘아버지는 외알 안경을 통해 그를 노려 보았다.’(시각), ‘그녀는 레몬 향기의 캔디를 팔았다.’(미각), ‘처음에는 따뜻하다가 이내 차가워진다.’(촉각), ‘어머니는 아버지보다 좋은 냄새가 났다.’(후각) 등이 바로 오관의 제시이다. 이러한 오관의 민감성은 그가 유아 시절부터 미인식 능력을 갖추고 있음을 암시한다. 어린 스티이븐은 아버지가 불러주는 ‘들장미 피어 있네’란 노래를 따라 부르며 자신의 노래를 만든다. 또한 장미의 노래에 이어 아일린(Eileen)이란 여성을 회상함으로써 여성을 장미와 동일시하는 경향을 보인다.

스티이븐의 노래에 등장하는 장미의 상징성은 훗날 그의 수업 시간에 나타난다. 산수 시간에 만난 붉은 장미와 흰 장미 표상에서 그는 여러 가지 빛깔의 아름다

운 장미를 연상하고, 생각은 이어져 '초록색 장미'에 이른다.

White roses and red roses: those were beautiful colours to think of. ...Lavender and cream and pink roses were beautiful to think of. ... But you could not have a green rose. But perhaps somewhere in the world you could. (p. 53)

이처럼 '장미'란 단어와 자기가 알고 있는 아름다운 색깔을 조합하는 과정에서 그는 아름다움이란 것을 인식해 간다. 즉 장미가 지니고 있는 아름다움은 그에게 미의 상징으로 등장하고 있다. 뿐만 아니라 세상에 존재하지 않는 '초록색 장미'는 아직 태어나지 않는 미의 상징이 되고 있다. 그러나 세상 어딘가에서 찾을 수 있으리라고 믿는 스티이븐의 태도는 긍정적이다.

장미의 이미지는 어린 시절 스티이븐이 연상했던 아일린의 모습으로 이어져 나타난다. 크리스마스 파티에서 어른들의 싸움으로 인하여 곤궁에 빠지게 되었을 때 그는 아일린의 환상을 쫓는다. 기억 속에 존재하는 아일린의 손은 흰색과 상아빛으로 표현되며 그는 그녀의 손에서 '상아탑'이라는 의미를 발견한다.



Eileen had long white hands. One evening when playing tig she had put her hands over his eyes: long and white and thin and cold and soft. That was ivory: a cold white thing. That was the meaning of *Tower of Ivory*. (p. 83)

아일린의 흰색 손은 흰 장미를 연상시키면서, 아일린과 장미의 일치성을 다시 보여준다. 또한 상아빛은 성스러움을, 상아탑은 성모의 호칭을 의미하므로 그에게 있어서 아일린은 성모처럼 순수와 순결의 존재가 되는 것이다. 이처럼 스티이븐은 장미에서 여성으로 구체화된 미의 대상을 인식하고 있으며, 그 속에서 순결의 의

미를 발견한다. 그러나 산수 시간에 나타났던 여러 가지 색깔의 장미가 암시하듯이 그는 다양한 여성을 접하게 되면서 미의 세계로 나아가게 된다.

제 II 장에서 스티이븐은 성장하면서 여성에게서 정신적 이상과 성적 본능의 이미지를 동시에 인식하기 시작한다. 처녀와 매춘부, 마돈나와 유혹자 사이의 전통적인 양분법은 그의 상상 속에서 무너지는 경향이 있으며, 모든 여성이 순결과 위협, 유혹과 위안이라는 모순된 양극 사이에서 흔들리고 있는 것처럼 보인다.¹²⁾

블랙록에서의 윤택했던 삶이 끝나갈 무렵부터 스티이븐은 어려워져가는 가정 형편 때문에 외롭고 불안해진다. 그리하여 그는 로맨틱한 여성인 메르시데스(Mercedes)에게서 현실로부터의 안식을 구한다.

When he had broken up this scenery, weary of its tinsel, there would come to his mind the bright picture of Marseilles, of sunny trellisses and of Mercedes. Outside Blackrock, on the road that led to the mountains, stood a small whitewashed house in the garden of which grew many rosebushes: and in this house, he told himself, another Mercedes lived. (p. 114)



그의 의식 속에 존재하는 메르시데스의 모습은 비실재적이며 육체적인 불순함은 추호도 없다. 항상 장미와 함께 등장하는 그녀는 그가 어릴적 품었던 장미의 이미지를 담고 있다.

메르시데스에게서 답답한 현실 세계를 탈피시켜 줄 이상의 모습을 발견하면서도 스티이븐은 또 한편 그녀에게서 육체적 본능을 일으키는 모습을 발견한다. 현실의 암울함을 잊고자 메르시데스를 찾는 그는 그녀의 모습 속에서 이상한 초조감이 생기고 피가 용솨음치는 걱정애 사로잡힌다.

12) Suzette A. Henke, *James Joyce and the Politics of Desire*, (New York and London: Routledge, 1990) p. 52.

He returned to Mercedes and, as he brooded upon her image, a strange unrest crept into his blood. Sometimes a fever gathered within him and led him to rove alone in the evening along the quiet avenue. The peace of gardens and the kindly lights in the windows poured a tender influence into his restless heart. (p.116)

이제 그의 본능은 여성 속에 담겨진 육체의 의미를 인식하기 시작한다. 그러나 그는 아직까지 그 정확한 실체를 알지 못한다.

다시 스티이븐은 육체적 의미를 벗어난 순수하고 로맨틱한 여성을 찾고자 한다. 이번에 그는 막연히 어디엔가 있을 거라는 수동적인 자세에서 벗어나 그 '실체 없는 이미지'를 언젠가는 만나게 될 것임을 감지하는 적극적 자세로 변모한다.

He wanted to meet in the real world the unsubstantial image which his soul so constantly beheld. He did not know where to seek it or how: but a premonition which led him on told him that this image would, without any overt act of his, encounter him. They would meet quietly as if they had known each other and had made their tryst, perhaps at one of the gates or in some more secret place. ... He would fade into something impalpable under her eyes and then in a moment, he would be transfigured. Weakness and timidity and inexperience would fall from him in that magic moment. (pp. 116-117)

변신을 꿈꾸는 스티이븐은 메르시데스라는 낭만적인 여인의 축복을 받아 연약함과 미숙함의 굴레에서 벗어나기를 기대한다. 메르시데스는 답답한 현실을 탈피하고 예술의 세계로 나아가게 만들어 줄 안내자이다. 그가 상상하는 어둡고 고요한 달빛 어린 정원의 장면은 훗날 회열에 가득하게 찬 그의 변신을 암시해 주고 있다.

메르시데스의 관념적 이미지와 대조하여 스티이븐은 에마(Emma)의 모습에서 성적 이미지를 발견한다. 소설 속에 실재하는 소녀 에마의 모습은 불명확하지만 끊임없이 그의 의식 세계를 지배하는 여성이다. 그녀와 둘이서 밤 전차를 탔을 때, 그녀의 유혹하는 태도를 보면서 그는 스스로 성적 욕구를 느낀다.

His heart danced upon her movements like a cork upon a tide.
He heard what her eyes said to him from beneath their cowl and knew that in some dim past, whether in life or in revery, he had heard their tale before. He saw her urge her vanities, her fine dress and sash and long black stocking, and knew that he had yielded to them a thousand times. Yet a voice within him spoke above the noise of his dancing heart, asking him would he take her gift to which he had only to stretch out his hand. (p. 122)

이러한 경우에 사랑의 교환은 조심스러운 키스에 지나지 않지만 에마가 주고자 했던 선물은 이브의 성의 사과이다. 즉, 에마라는 여성은 스티이븐에게 성숙한 요부요, 더블린식의 옷을 입은 메르시데스요, 수녀복을 입은 이브이다.¹³⁾

그러나 이미 고립 상태를 원하는 예술가로서의 기질이 본능적으로 성적 자극과 여성의 유혹에 저항하도록 시키기 때문에 스티이븐은 아무런 행동도 하지 않는다. 오히려 그는 에마가 주는 육체적 성적 이미지를 시를 짓는 작업을 통해서 예술로 승화시키려 한다. 서정시 속에서 그는 실현하지 못한 욕구에 대해서 카타르시스적인 표현을 한다. 시 속에 에마의 모습은 접근할 수 없는 우아한 여성의 이상으로 나타난다.

그러나 정신적으로 순수한 이미지의 여성만으로는 해결되지 않는, 정체를 알 수 없는 이미지를 스티이븐은 감지하게 된다. 그는 자신의 내면에서 끊임없이 솟아나는 욕구의 정체를 알 수 없으나 아버지의 모교인 코크 대학을 방문했을 때,

13) *Ibid.*, p. 60.

책상에 새겨진 '태아'라는 낙서를 발견하고 커다란 충격을 받는다. 왜냐하면 그것에서 그는 자신이 사로잡힌 성적환상의 자취를 바깥세상에서 발견하였기 때문이다.

It shocked him to find in the outer world a trace of what he had deemed till then a brutish and individual malady of his own mind. ... The letters cut in the stained wood of the desk stared upon him, mocking his bodily weakness and futile enthusiasms and making him loathe himself for his own mad and filthy orgies. (pp.147-148))

이러한 본능적인 욕구를 무시하고 상상을 통해 낭만적이고 관념적인 여성만을 추구하려고 하지만 스티어븐은 결코 만족할 수 없고 내면의 갈등을 또 다시 겪는다. 이제 그는 성적인 만족을 채워 줄 여인을 필요로 하게 된다. 여성에 대한 진전된 인식을 얻고자 그는 여성으로부터 도피하는 것이 아니라 적극적으로 만족스러운 여성을 찾아내고자 한다. 그래서 흥동가의 여성에게서 육체적 본능의 충족을 누린다.

일시적으로 범해진 성적인 죄악은 '성적인 자아'에 의해 억압된 그의 본능을 해방시키고 그것을 통하여 스티어븐은 여성의 감각적이고 본능적인 이미지를 발견한다.

He wanted to be held firmly in her arms, to be caressed slowly, slowly, slowly. In her arms he felt that he had suddenly become strong and fearless and sure of himself.....

He closed his eyes, surrendering himself to her, body and mind, conscious of nothing in the world but the dark pressure of her softly parting lips. They pressed upon his brain as upon his lips as though they were the vehicle of a vague speech: and between them he felt an unknown and timid pressure, darker than the swoon of sin, softer than sound or odour. (p. 161)

위의 인용에서 보듯이 본능적, 감각적인 이미지는 '어둠'이라는 단어에 의해 제시된다. 예컨대 '그녀의 보드라운 두 입술의 어두운 압력'이라든지 '그는 죄의 황홀함 보다 한층 어두운 어떤 미지의 겁 많은 압력을 느꼈다'라는 등의 구절에서 '어두운'이나 '한층 어두운'은 본능적 욕구의 이미지들이다. 이 시기에 이르러 여성에 대하여 혼동스러운 갈등을 겪던 스티이븐은 여성의 육체가 주는 감각적 본능적 이미지를 인식하게 된 것이다.

제 III 장에서 다시 현실의 세계로 돌아온 스티이븐은 성적인 죄악을 범했음을 인식하고 극심한 죄책감에 빠지며 성모 마리아에게 구원을 요청한다. 그는 육체적 본능을 자극하는 여성에서 벗어나 순수하고 정신적 의미의 여성을 찾고자 한다.

His sin, which had covered him from the sight of God, had led him nearer to the refuge of sinners. Her eyes seemed to regard him with mild pity; her holiness, a strange light glowing faintly upon her frail flesh, did not humiliate the sinner who approached her. (p. 166)

자신의 타락을 회개한 스티이븐은 더 이상 성모를 연약한 육체를 지닌 여성으로 상상하지 않고, 지상의 아름다움이 아닌 바라보기에 위태로운 셋별과 같은 아름다움을 지닌 강력한 어머니와 같은 존재로서 그녀에게 호소한다.

이처럼 스티이븐은 성적 욕망을 승화시키고 청교도적인 금욕을 통하여 성모 마리아에게서 어린이 같은 순결함을 지닌 사춘기 이전의 이미지를 되찾으려고 시도한다. 종교적인 금욕 시기의 성모 마리아에 대한 숭배는 정신과 육체에 대한 갈등에서 스티이븐의 최초의 의식적인 선택을 나타낸 것이다.¹⁴⁾ 그러나 마리아가 주는 순결과 평화라는 정신적 이미지만으로는 미의 본질을 추구하고자 하는 그의

14) Thomas E. Connolly, *op. cit.*, p.173.

본성을 충족시켜 줄 수 없다.

제 IV장에 이르러 스티이븐이 여성을 바라보는 시각은 변증법적으로 발전해 간다. 그는 여성들이 단지 순결 대 본능, 정신적 존재 대 육체적 존재의 의미로 구분할 수 있는 존재가 아니라, 그 내부에 이러한 성질들이 서로 공존하고 조화를 이루고 있음을 인식하게 된다.

에수회 교단의 성직 제의를 거부한 후 스티이븐은 자신의 소명이 불멸의 예술품을 창조해야 할 예술가임을 깨닫기 시작한다. 그 무렵 그는 바닷가에서 신비스러운 소녀를 만남으로써 비로소 여성에 대하여 성숙하고 발전된 인식에 이른다.

A girl stood before him in midstream, alone and still, gazing out to sea. She seemed like one whom magic had changed into the likeness of a strange and beautiful seabird. Her long slender bare legs were delicate as a crane's and pure save where an emerald trail of seaweed had fashioned itself as a sign upon the flash. Her thighs, fuller and soft-hued as ivory, were bared almost to the hips where the white fringes of her drawers were like featherings of soft white down. Her slate-blue skirts were kilted boldly about her waist and dovetailed behind her. Her bosom was as a bird's, soft and slight, slight and soft as the breast of some dark-plumaged dove. But her long fair hair was girlish: and girlish, and touched with the wonder-mortal beauty, her face. (pp. 239-240)

거의 엉덩이까지 드러난 허벅다리, 허리까지 과감하게 걷어 올린 치마, 새의 가슴 같이 부드럽고 볼록한 가슴 등의 표현처럼 그 소녀는 육감적으로 나타나고 있지만, 하얀 색의 이미지를 사용하여 본능적인 욕구가 심미적인 차원으로 승화되고 있음을 암시하고 있다. 즉, 육감적인 이미지를 주는 여성 속에 '상아', '순수' 그리고 '하얀 속옷 장식' 등의 이미지를 부각시킴으로써, 아일린의 하얀 손이나 성모

마리아의 이미지와 연결시킨다. 그리하여 한 존재 내에 육체적이고 정신적인 의미를 담고 있다. 심미적으로 승화된 세계는 육체적 혹은 본능적인 미를 받아들이며 동시에 영혼의 아름다움을 추구한다.

이에 헨케는 스티이븐이 바닷가에서 소녀와의 만남을 통해 비로소 육체적 욕구와 관념적인 사랑이 조화된 고결한 사랑의 양상을 성취한다¹⁵⁾고 지적하고 있다. 스티이븐은 소녀의 노출된 다리를 보면서 처음에는 성적인 욕구를 느끼지만 곧 그러한 성적 자극을 화려한 글귀로 승화시켜 버린다. 여자의 매혹적인 육체를 보지만 그의 감정은 곧 그 장면으로부터 벗어난다. 말하자면 욕구와 혐오로부터 벗어나 정적인 상태가 된다. 즉 그는 책 속에서나 창녀의 품 속에서 혹은 성모에서도 완벽하게 찾지 못했던 미의 본질을 바닷가의 소녀를 통하여 인식하게 된 것이다. 결국 바닷가 소녀는 순결하면서도 동시에 성적인 존재이며, 이 소녀에 대한 인식의 순간은 그의 여성에 관한 상반되는 감정을 해결하고 나아가 감각적이고 지적인 이미지가 공존하고 있는 미의 본질을 인식하는 심미적 광휘의 순간인 것이다.

자신이 경험한 정신적이고 성적인 이미지를 승화시키고 있는 스티이븐은 하늘을 물들이고 있는 은유의 장미꽃을 생생하게 상상한다.

His soul was swooning into some new world, fantastic, dim, uncertain as under sea, traversed by cloudy shapes and beings. A World, a glimmer or a flower? Glimmering and trembling, trembling and unfolding, a breaking light, an opening flower, it spread in endless succession to itself, breaking in full crimson and unfolding and fading to palest rose, leaf by leaf and wave of light by wave of light, flooding all the heavens with its soft flushes, every flush deeper than other. (p. 241)

15) Suzette A. Henke, *op. cit.*, p. 74.

유아 시절부터 의식 속에 등장하던 장미는 스티이븐의 여자와 미의식을 경험하는 중요한 순간에 나타나고 있다. 이에 그는 '초록색 장미'가 담고 있는 미적 이미지를 발견하고 이를 창조할 소명을 느끼기 시작한다.

그러나 스티이븐이 발견한 여성은 하늘로부터 온 것도 아니며, 그를 빛과 사랑의 왕국으로 이끌지도 않는다. 여성은 그의 영혼이 과오를 범하고, 타락하면서도 그 속에서 승리하여 인생에서 인생을 다시 창조하도록 부른다.

Her image had passed into his soul for ever and no world had broken the holy silence of his ecstasy. Her eyes had called him and his soul had leaped at the call. To live, to err, to fall, to triumph, to recreate life out of life! A wild angel had appeared to him, the angel of moral youth and beauty, an envoy from the fair courts of life, to throw open before him in an instant of ecstasy the gates of all the ways of error and glory. On and on and on and on! (p. 240)

이처럼 여성을 통하여 그는 자신이 나아가야 할 길이 세상 속에서 타락하고 과오를 범하면서도 자신이 발견한 미를 표현하는 예술가의 길임을 인식하게 된다. 뿐만 아니라 자신이 창조해야 할 모습이 바로 바닷가 소녀와 같은 이미지 즉 감각적이면서 동시에 지적인 미임을 확신하게 된다.

이상에서 본 것처럼 작품 속에서의 여성은 스티이븐의 의식 속에서 육체와 정신의 의미를 주면서 계속적으로 나타나고 있으며 여성에 대한 인식 과정은 바로 그로 하여금 미에 대한 인식에 완전히 이르도록 하고 있다. 더 나아가 여성에 대한 인식은 자신의 소명이 예술가에 있으며, 자신이 창조해야 할 대상이 바로 세상 속에 실재하고 있음을 인식케 해 준다.

III. 예술과 예술가

미의 본질과 미 인식의 문제와 더불어 조이스의 주요한 주제는 예술이다. 즉 '예술이란 무엇인가'라는 문제에 관한 것이다. 예술을 논함에 있어서 그는 미는 정적이고 선은 동적이라는 것을 근거로 삼아 적절한 예술과 부적절한 예술을 밝히고 있다.

먼저 조이스는 예술이란 인간이 미적 목적을 위하여 감각적 또는 지적인 소재를 처리하는 것(Art is the human disposition of sensible or intelligible matter for an esthetic end.(p.285))이라고 정의하고 있다. 여기에서 미적 목적이란 인간 정신이 감각 기관들을 통하여 미적 인식 과정을 거친 후 정지 상태에 도달하게 됨을 의미한다. 이러한 정의에서 알 수 있듯이 그는 모든 것을 초월한 정신의 정지 상태를 제공하는 데 예술의 가치를 두고 있다. 특기할 만한 것은 그의 예술에 대한 정의 속에는 미의 인식 뿐만 아니라 진리의 인식까지 포함되고 있다. 즉 예술은 상상력 뿐만 아니라 지성을 만족시켜서 정적 상태를 낳을 때 그 심미적 목적을 달성하게 되는 것이다. 따라서 욕망이나 혐오감 같은 동적 감정을 자극하는 예술은 외설적이든 교훈적이든 간에 부적합한 예술이 된다.(The arts which excite them, pornographical or didactic, are therefore improper arts.(p. 282))

이처럼 선과 구분되고 진과 미를 추구하는 조이스의 예술에 대한 관점은 '예술을 위한 예술'을 외치던 예술 지상 주의자들의 관점과 유사하다. 즉 미를 창조하는 것만이 예술가의 목표라는 신념이다. 따라서 예술의 목적이었던 교훈적인 면과 쾌락적인 면은 중요치 않다. 왜냐하면 예술은 순수한 미학적 기쁨에서만 정당화되기 때문이다.

예술에 관한 정의에 근거하여 조이스는 예술이 될 수 있는 것과 예술이 될 수 없는 것을 설명한다.¹⁶⁾ 예를 들어, 사진은 예술작품이 될 수 없다. 왜냐하면 그것

은 감각기관을 통하여 지각한 것들을 미적 목적을 위하여 배열한 것이 아니기 때문이다. 사진이라는 것은 그 재료들 중에서 일부만을 인간이 선택하여 배열하거나 혹은 그 요소를 제거함으로써 생긴 것이다. 따라서 그것에는 감각기관들에 의해 지각된 직접적 인상을 나타내도록 배열할 수는 있지만 예술 작품에 필수적인 '광휘'에 있어서는 부족함이 있다. 그러므로 조이스의 견해에서 볼 때 단지 인생의 단편을 제시하는 예술이나, 단순히 묘사적이고 사실적인 예술들은 모두 예술이라고 할 수 없다.

그렇다면 어떤 사람이 화가 나서 장작을 쪼개다가 우연히 암소의 상을 만들었다면 그 조각상은 예술작품인가? 조이스는 그것 역시 예술 작품이 아니라고 한다. 왜냐하면 그것은 미학적 목표를 위하여 만들어진 것이 아니기 때문이다. 분노라는 감정이 공포나 혐오감이라는 욕구에 영향을 받았을 때에, 그것은 이러한 동적 욕구들을 충족시키는 것을 만들어내고 따라서 거기에서 만들어진 것 역시 동적이므로 예술 작품이 될 수 없다.

이에 대하여 '소를 조각한 사람이 원래 예술가였고 분노에 떨면서 그가 나무를 때리는 동안 그의 습관적인 예술적 충동이 되살아나서 소를 조각하였다'고 하면 그것은 예술이 될 수 있지 않은가'란 의문이 제기될 수 있다. 즉 예술 작품이 정적 성격과 동적 성격을 모두 지닐 수 있다고 주장할 수도 있다. 그러나 조이스는 이러한 견해에 반대한다. 왜냐하면 어떤 사람이 두 개의 완전히 다른 두 욕구, 즉 정적 욕구와 동적 욕구를 모두 가지고 있을 수는 있어도, 이 대조되는 욕구를 가지고는 미에 필수적인 속성들을 산출시킬 수는 없기 때문이다.

그러나 조이스는 실용적 목적을 위하여 만들어진 것도 예술 작품이 될 수 있음을 부인하지 않는다. 예컨대 의자는 실용적인 목적을 위하여 만들어질 수 있지만,

16) A. D. Hope, "The Esthetic Theory of James Joyce", *Joyce's Portrait : Criticism and Critiques*, Thomas E. Connolly ed., (New York: Meredith Publishing Company, 1962), pp. 194-195

만약에 제조자가 그것을 심미적 목적에 따라 만들었다면 예술 작품이 될 수 있다. 즉 제조자가 의자라는 사물의 본질이 전체성, 조화, 광휘라는 필수적 조건들을 소유하고 있음을 발견하고, 그것들을 제시하고자 하는 목적에 맞추어 의자를 만들었다면 그것도 예술작품이 될 수 있다.

결국 조이스는 예술가의 주관성보다는 예술 작품의 객관성 속에서 미를 추구하고자 했다고 할 수 있다. 그렇다면 그가 감각적이거나 부분적인 것들을 다루는 예술과 반대되는 완전히 지적이고 관념적인 예술이 가능하다고 주장하는가? 그것은 아니다. 예술이란 감각적인 것들을 통하여 지적 명상을 부여하고 부분적인 것들을 통하여 보편적인 것에 대해서 명상을 하는 활동¹⁷⁾이기 때문이다. 이러한 의미에서 조이스는 문학을 가장 최고의 예술로(...the literature, the highest and most spiritual art...(p. 294)) 간주한다. 정지 상태는 명상을 통해서 도달할 수 있으며, 이러한 명상을 지적으로 분석하는 것은 문학에 의해서 가능하므로 문학이야말로 가장 최고의 예술이 된다.

이상에서 '예술이란 무엇인가' 혹은 '예술이 무엇을 위해 존재하는가' 라는 각도에서 조이스가 전개한 이론을 고찰해 보았다. 이제부터는 *A Portrait* 속에서 실제적으로 추구하고 있는 예술이 어떠한 것인가를 알아보려고 한다. 이는 이론적인 면을 이해하는 데에도 도움이 될 것이다. 작품 속에서 예술의 의미는 스티이븐이 자신과 동일시되는 여러 예술가의 전형들을 접하면서, 그들로부터 예술가의 자세 및 역할을 깨닫는 과정에서 나타나고 있다. 즉 스티이븐이 나아가야 할 예술가의 길을 살펴보면, 그가 추구하는 예술까지도 알 수 있다.

소설속에서 그려지는 예술가의 모습은 인습과 부당한 전통의 사슬을 풀고 나와 자유를 외치면서 주술적인 창조를 힘써 세계를 재창조하는 예술가이다. 작품 전반에 걸쳐 스티이븐은 절대적인 압제의 힘에 대항하는 혁명적인 인물의 전형들 - 프로메테우스, 루시퍼, 바이런, 순교자 스티이븐과 그리스의 명공 다이달로스

17) *Ibid.*, p. 193.

(Daedalus)-과 동일시 되고 있다.

작품의 첫 부분에서 스티이븐이 신교도인 아일린과 결혼하겠다고 하자 댄티(Dante)는 스티이븐에게 사과하라고 강요하면서 만일 사과하지 않으면 독수리에게 눈을 뽑게 하겠다고 위협한다.

--O, Stephen will apologise.

Dante said :

--O, if not, the eagles will come and pull out his eyes. (p. 45)

이 에피소드는 전형적인 프로메테우스적인 운명과 눈먼 스티이븐의 운명을 상징적으로 결합시키고 있다. 제우스의 명령을 어기고 인간에게 불을 가져다 줌으로써, 영원히 독수리에게 간을 쪼이는 형벌을 받은 프로메테우스는 절대권력에 도전한 선구자의 원형이 된다. 또한 프로메테우스가 가져다 준 불은 인간들을 제우스의 압박과 굴레에서 벗어나게 만드는 방편이 되었던 것이다. 따라서 프로메테우스와 동일시되는 스티이븐은 역사와 전통에 대항하는 선구자요 구원자이다. 이것은 나아가 그가 창조할 예술이 프로메테우스의 불과 같은 존재 즉 인류에게 기존의 권위가 주는 불안을 해소하고 평화를 줄 수 있는 것임을 암시한다.

한편 스티이븐이 추구하는 예술관을 대변해주는 인물은 바이런이다. 바이런은 전통적인 도덕성을 무시하고, 자기를 구속하는 사회 제도와 기성 도덕상의 제반 구속에 반기를 들었기 때문에 사회적인 반항가요 이단자로 낙인 찍히지만 절대적인 자아만 믿고 생활하며 자유를 외치고 자유를 추구하면서 낭만주의 최고의 예술 작품을 완성한 시인이다.

스티이븐은 자신이 가장 이상적으로 생각하는 시인을 바이런이라고 꼽는다. 헤론(Heron)과 다른 급우들이 누가 가장 훌륭한 시인인가를 물었을 때, 그는 보편적으로 훌륭한 시인이라고 일컬어지던 테니슨(Tennyson)이 아니라 바이런을 높

이 칭송한다.

--Tennyson a poet! Why, he's only a rhymester!
--O, get out! said Heron. Everyone knows that Tennyson is the
greatest poet.
--And who do you think is the greatest poet?...
--Byron, of course, answered Stephen. (p. 136)

이에 헤런은 바이런을 교육받지 못한 자들의 시인이라고 매도한다. 뿐만 아니라 바이런을 이단자이며 부도덕한 인물이라 칭하면서 그의 인격을 비난한다.

--In any case Byron was a heretic and immoral too.
--I don't care what he was, cried Stephen hotly. (p. 137)

그러나 스티이븐은 시인의 위대성과 개인적 도덕성은 하등의 관계가 없다고 주장하며 바이런을 옹호한다. 이처럼 시인의 부도덕성을 문제삼지 않는 태도는 예술이 반드시 교훈적일 필요가 없다는 그의 예술관을 보여주는 것이다. 즉 그가 예술을 통하여 인류에게 전하고자 하는 평화는 도덕적인 면에서 파생되는 것은 아니라는 것이다.

이단자로 평가받는 바이런을 옹호함으로써 스티이븐도 또한 이단자로 취급받지만 그러면서도 바이런을 나쁜 시인이라고 인정하라는 친구들의 강요를 거부한다.

--Here; catch hold of this heretic, Heron called out.
...
--Admit that Byron was no good.
--No.
--Admit.
--No. (pp. 137-138)

모두가 부도덕자로 치부하고 이단시하는 바이런을 훌륭한 시인이라고 옹호하는 그의 행위 자체가 바이런적이다. 이처럼 스티이븐이 최초의 사탄적 반역자 시인으로 일컬어지는 바이런을 변호하고 그와 동일시하는 것은 조이스가 구속적인 사회와 신에 대항하는 한 이단자로서의 낭만적 예술가의 개념을 형성하고 있었기 때문이다.¹⁸⁾ 스티이븐은 자신이 '이단적'이라는 평가를 거리낌없이 받아들인다. '이단'이라는 것은 공동사회 속에서 다수가 말고 있는 신념과 다른 의견을 가지는 것을 의미한다. 사회는 항상 일반 신념에 도전하는 것을 두려워하고 변화를 두려워하기 마련이다. 그렇지만 '이단'이라는 것은 그것이 공동체의 보편적인 신념으로 확산되었을 때 '종교'의 개념으로, 이단자는 '순교자'로 명칭이 바뀌게 된다.

이단의 의미를 넘어서, 순교와 최고의 창조적 예술의 의미는 스티이븐의 이름과 함께 드러난다. 이것은 친구들이 그의 이름을 가지고 놀리고 있을 때, 자신의 이름 속에 함축된 소명을 깨닫는 데서 나타난다.

--Hello, Stephanos!
 --Here comes The Dedalus! ...
 --Come along, Dedalus! Bous Stephanoumenos! Bous
 Stephaneforos! ...
 --Stephanos Dedalos! Bous Stephanoumenos! Bous
 Stephaneforos! (pp.236-237)

'Stephanos'는 스티이븐을 그리스식으로 부른 것으로, 스티이븐은 이교도의 땅에서 신의 말씀을 전하는 자신의 소명에 따라 최선을 다하다가 돌에 맞아 죽은 기독교 최초의 순교자이다. 'Bous Stephanoumenos'는 '왕관을 쓴 황소'의 뜻으로 고대 제식에서 희생물로 바치는 동물을 꿩다발로 장식한데서 연유한다. 'Bous Stephaneforos'는 '화환을 두른 황소'의 뜻으로 고대 희랍의 고관이나 사제가 목에

18) Matthew Hodgart, *James Joyce : A Student's Guide*, (London:Routledge & Kegan Paul, 1978), p. 62.

걸었던 것을 뜻하므로 희생물로서의 소가 아닌 승리자로서의 소를 의미한다. 친구들의 놀림에서 자신의 이름에 담긴 순교자의 의미를 깨달은 스티이븐은 자신을 예술의 제단에 바쳐질 제물로 여긴다. 나아가 수의를 벗고 부활한 예수를 떠올림으로써 인류의 죄를 대신하는 희생양인 예수와 자신을 동일시한다.

What were they now but cerements shaken from the body of death- the fear he had walked in night and day, the incertitude that had ringed him round, the shame that had abased him within and without-cerements, the lines of the grave? (p. 238)

이것은 그의 정신적인 죽음에서 창조적인 삶으로의 새로운 삶을 향한 재생의 순간을 나타내는 것이다. 또한 이 순간은 그가 추구하는 예술이 이단적인 것이 아니라, 인류를 위해 예수가 남긴 말처럼 종교적인 의미를 담고 있음을 상징해 준다.

한편 디달로스(Daedalus)는 그리스 최고의 명장 다이달로스를 의미한다. 다이달로스는 크레타의 미노스 왕이 가장 신임하는 명공이었으나 왕의 미움을 받게 되어 자신이 만든 미로에 갇히는 운명에 처한다. 이에 다이달로스는 욕로와 해로가 모두 두절된 고립에 직면하여 아무도 생각하지 못했던 밀랍으로 만든 날개를 만들어 인간의 한계를 넘어서 하늘로 올라 자유를 찾아간 천재적인 공인이었다.

미로와 날개를 만든 다이달로스와 자신을 동일시하면서 스티이븐은 자신 내부에 자라는 자유 정신을 발휘하여 불멸의 예술 작품을 창조해야 할 예술가로서의 소명을 인식하게 된다.

His soul had arisen from the grave of boyhood, spurning her graveclothes. Yes! Yes! Yes! He would create proudly out of the freedom and power of his soul, as the great artificer whose name he bore, a living thing, new and soaring and beautiful, impalpable, imperishable. (p. 238)

즉 그는 새롭게 탄생하여 세상 속에서 살아 움직이며 공존해 나갈 그런 영원성을 가진 예술을 창조해야 할 자신의 운명을 받아들이게 된 것이다.

위에서 보았듯이 스티이븐 디덜러스는 바로 그 이름 속에 예술가는 퍽박을 받고 죽음의 위협을 받을지라도 굴하지 않고 순교자적 위치에서 예술에 임하며, 더 넓은 세계의 자유를 추구하여서 불후의 명작을 만들 수 있는 존재라야 한다는 의미를 담고 있다. 이것은 한편으로 창조적 예술가가 창조하는 예술은 이단적인 차원을 넘어서서 예수의 말씀처럼 불멸의 위치에 놓이게 되는 것임을 보여주는 것이라 하겠다.

그러나 스티이븐이 의도하는 예술은 기존의 종교가 추구하는 것과는 일치하지 않는다. 이것은 그가 자신을 루시퍼와 자신을 동일시하는 데서 살펴볼 수 있다. 루시퍼는 한 때 여명의 아들로 권세있는 천사였다. 그러나 그는 '신을 섬기지 않겠다'(Non serviam : I will not serve)고 했기 때문에 신의 분노를 사서 천당에서 지옥으로 쫓겨났다. 그런데 루시퍼가 창조주에 대하여 '신을 섬기지 않겠다'를 외치듯이 스티이븐 또한 자신이 믿지 않는 것은 그것이 조국이든 가족이든 종교든 그 어떤 것도 섬기지 않겠다고 선언한다.(I will not serve that in which I no longer believe whether it call itself my home, my fatherland or my church; (p. 334)) 또한 가장 빛나는 하늘의 천사였던 루시퍼가 천국에서 신에 복종하기 보다는 지옥에서 지배하기를 택했던 것처럼, 스티이븐은 몰락을 무릅쓰고 실수를 두려워하지 않고 자신만의 예술을 창조해 내리라고 오만하게 발언한다.

I do not fear to be alone or to be spurned for another or to leave whatever I have to leave. And I am not afraid to make a mistake, even a great mistake, a lifelong mistake and perhaps as long as eternity too. (p. 334)

결국 그는 실수와 몰락이 두려워서 기존의 틀을 고수하고 이에 복종하려는 태도

를 거부하고, 실수하고 버림을 받을지라도 무한한 자유 정신과 실험 정신을 발휘하여 이 세상을 초월한 스스로의 예술을 개척하겠노라고 외치고 있다.

그러나 스티이븐에게 있어서 예술은 삶을 초월하지만 삶에서 유리된 것은 아니다. 앞서 살펴 보았듯이 그는 예술을 삶의 경험을 넘어서서 종교적인 차원으로 받아들이는 태도를 보인다. 그가 말하는 예술과 예술가의 개념, 그가 추구하는 미의 개념을 따라가 보면 카톨릭 교회가 말하는 초월성과 맞닿아 있음을 알 수 있다. 그렇지만 스티이븐의 예술은 카톨릭 교회의 부속물이 아니라 그가 섬기기를 거부한 카톨릭 교회의 대체물이라고 볼 소지를 많이 가지고 있다. 그것은 이 땅의 오염된 재료를 가지고 지상에 세워진 예술의 세계로서, 지상을 초월한 구원을 말하지만 메마른 교리 외에는 아무것도 주지 못하는 기독교를 대신하여 지상에서 구원을 추구하는 것이다.

해변에서 소녀를 만나 자신의 소명을 확신하고 한껏 고양된 절정의 순간은 신의 창조를 인간의 차원으로 끌어내리고, 인간의 불완전함까지를 포용하는 지상에서의 창조를 예고한다.

To live, to err, to fall, to triumph, to recreate life out of life! A wild angel had appeared to him, the angel of mortal youth and beauty, an envoy from the fair courts of life, to throw open before him in an instant of ecstasy the gates of all the ways of error and glory. On and on and on and on! (p. 240)

그것은 곧 삶에서 삶을 재창조하는 작업이고, 이는 스티이븐이 의도하는 예술이다. 지상에서 이루어지는 인간의 창조는 실수와 몰락을 피할 수 없지만, 그것을 상쇄하고도 남는 인간적인 승리와 영광이 따른다. 결국은 몰락할 운명이지만 그 몰락과 실패까지를 포용하고 인간의 모든 한계를 겨안는 삶의 태도는 하늘로 도피하지 않고 이 땅의 삶을 긍정하는 최선의 선택일 것이다.

신에게 봉사하는 사제는 계략과 지식과 지상의 교활함으로 신의 영광을 드러내기 위하여 일하지만, 거기에는 기쁨도 증오도 없이 다만 말없는 굴종이 있을 따름이다. 심지어 사제에게는 그가 섬기는 주인과 그가 봉사하는 목표에 대한 애정조차 없는 듯이 보인다. 세상의 계략과 교활함으로 신을 섬기는 사제에 대비해서, 지상의 아름다움을 창조하려는 스티이븐은 자신에게 허용하는 유일한 무기인 '침묵과 망명 그리고 교활함'을 이용하여 자기자신을 자유로이 표현하고자 한다고 선언한다.

이처럼 스티이븐은 생명없이 시들고 메마른 교회 대신 삶으로 가득하게 찬 세속을 택하지만, 그는 자신의 선택을 여전히 종교적인 차원에서 생각하며 스스로를 세속의 교단에 몸바친 수도사로 여긴다.

(Emma)-- You are a great stranger now.

(Stephen)--Yes. I was born to be a monk.

(Emma)-- I am afraid you are a heretic. (p. 301)

그가 창조하고자 하는 것은, 이 세상의 더럽고 오욕에 찬 흙을 재료로 불멸의 존재를 만들어 내고자 하는 것이기 때문이다. 그것은 이 지상의 것을 재료로 지상을 초월하는 날개를 만들었던 다이달로스의 창조이며, 일상의 빵으로 영원한 생명의 양식을 빚어내는 일이다. 이러한 불멸의 창조를 꿈꾸는 스티이븐은 예술가가 상상력을 통해 새로운 창조의 작업을 하는 과정을 성령에 의해 마리아가 예수를 잉태하는 것에 비유해서(O! In the virgin womb of the imagination the word was made flesh. Gabriel the seraph had come to the virgin's chamber. (p. 298)) 표현하고 있다.

이상에서 보았듯이 스티이븐은 예술 창작을 신의 세계창조와 구세주의 탄생에 의한 구원 사업으로 격상시키고 있다. 그는 작가란 사회로부터 스스로를 분리시킨 특별한 존재이며, 그렇기 때문에 전지전능한 신적인 존재라는 신념을 가지고 있었

던 것이다. 따라서 작가의 작업은 '창조'로 간주되고 예술가는 예술을 통하여 세계를 재창조하고 세계에 질서를 부여하는 것이다. 따라서 예술은 종교를 대신하여 인간 정신에 평화와 정적 상태를 제공해 주는 것이요, 시인은 예술이라는 종교의 사제로 때로는 신과 같은 존재가 된다.



IV. 예술의 형식

자신의 자전적 경험을 객관적 예술로 만들고자 할 때 예술가가 직면하게 되는 것은 어떻게 전달하는가 하는 문제이다. 다양한 매체를 거치면서 예술가가 전달하고자 하는 내적 현실은 불가피하게 변형될 수밖에 없고, 예술가의 개인적 메시지를 감상자들은 감상자 자신의 고유한 경험과 인식의 틀을 가지고 재해석하기 마련이다. 더구나 전달하고자 하는 대상이 쉽게 일상 생활에서 공유될 수 있는 사건이나 사물에 대한 경험이라기보다는 사물의 본질과 같은 것일 때 예술가는 전달의 문제 즉 '표현의 문제'에 대해서 해결책을 모색하지 않을 수 없다.

표현의 문제를 해결하기 위하여 조이스는 미적 이미지를 표현할 수 있는 적절한 형식을 발견해야 함을 주장한다. 즉 적절한 형식을 사용했을 때에야 예술가 자신이 인식한 미적 이미지가 전체성, 조화, 광휘에 따라 다른 감상자들에게도 이해된다는 것이다. 그는 예술의 형식을 서정적 형식, 서사적 형식, 극적 형식으로 분류하고 이것을 스티이븐을 통하여 다음과 같이 설명한다.

...art necessarily divides itself into three forms progressing from one to the next. These forms are : the lyrical form, the form wherein the artist presents his image in immediate relation to himself; the epical form, the form wherein he presents his image in mediate relation to himself and to others; the dramatic form, the form wherein he presents his image in immediate relation to others. (p. 293)

이러한 형식의 분류는 미학적 이미지를 중심으로 그것을 창조해가는 예술가와 그것을 인식해가는 감상자 사이의 관계에 기초를 두고 있다. 다시 말해서 서정적 형식은 예술가가 자신의 감정을 직접 전달하는 형식이고 서사적 형식은 자기의 감

정과 감상자의 감정을 절충시켜 전달하는 방식이라면, 극적 형식은 자기의 감정은 체쳐 둔 채 감상자의 입장에서만 전달하는 형식이다. 또한 그는 예술의 형식은 서정적 형식에서 극적 형식으로 즉 개인적인 것에서 비개인적인 것으로 옮겨가며 발전하는 것이라고 말한다.

한가지 특기할 만한 것은 예술의 형식에 관한 한 조이스는 아퀴나스가 아니라 독일 철학자들의 영향을 받고 있다는 사실이다. 독일 철학자들은 문자 예술을 세가지 주요 형식, 즉 서정, 서사, 극적 형식으로 분류한다. 그들은 이 형식들을 주관성, 객관성, 혹은 이 둘의 결합에 따라 분류하며 연대적 기초나 변증법적 기초 위에 순서를 정한다. 헤겔(Hegel)은 서사적 형식을 정으로, 서정적 형식을 반으로 그리고 극적 형식을 합의 단계로 바라본다. 반면 쉐겔(Fredriche Schegel)은 서정적 형식은 주관적이고 극적 형식은 객관적이며 그 다음에 나타나는 서사적 형식은 주관적-객관적이라고 여긴다. 한편 휴고(Victor Hugo)는 세가지 형식을 인간 역사와 결부시켜서 서정적 형식을 원시시대, 서사적 형식을 고대시대, 극적 형식을 현대시대와 연관시킨다. 그러므로 조이스의 형식이론에서는 쉐겔의 주관적, 객관적 유형론, 휴고의 역사적 순서 그리고 헤겔의 변증법적 예술론이 융합되어 있는 것이라고 볼 수 있다.¹⁹⁾

이어서 조이스는 위와 같은 예술의 형식들을 구체적으로 논의하기 시작하면서, 원초적 단계인 서정적 형식을 설명한다. 서정적 형식은 예술가가 자신이 느끼는 순간적인 감정을 타인에 대한 의식없이 지극히 개인적으로 표현하는 형식이다.

The lyrical form is in fact the simplest verbal vesture of an instant of emotion, a rhythmical cry such as ages ago cheered on the man who pulled at the oar or dragged stones up a slope. He who utters it is more conscious of the instant of emotion than of himself as feeling emotion. (p. 294)

19) Robert Scholes & Marlena G. Corcoran, *op. cit.*, p. 693.

이 형식에서는 예술가 자신보다는 미적 이미지에 대하여 느끼는 예술가의 감정의 순간이 더욱 중요시되며 그러한 순간이 가장 단순하게 언어의 옷을 입고 나타나게 된다. 그러므로 이것은 예술가의 주관이 다른 감상자들의 감수성을 원초적인 차원에서 공유하고 있을 때 이상적인 표현 형식이 될 수 있다. 그러나 대부분의 경우 훌륭한 표현형식이 될 수는 없다고 한다.

더 발전된 서사적 형식에서 미적 이미지는 예술가와 그 감상자 사이에 간접적인 관계에 놓이며 감동의 중심은 그들로부터 동일한 거리에 놓이게 된다.

The simplest epical form is seen emerging out of lyrical literature when the artist prolongs and broods upon himself as the centre of an epical event and this form progresses till the centre of emotional gravity is equidistant from the artist himself and from others. The narrative is no longer purely personal. The personality of the artist passes into the narration itself, flowing round and round the persons and the action like a vital sea. (p. 294)

즉 서사적 형식은 정서의 단순한 표현만으로는 수용할 수 없는 객관적 사건이 존재하는 차원을 의미한다. 예술가가 자신 이외의 인물이나 사건에 대해서 고려하게 되고, 감상자들에게 줄 감동을 생각하면서 미적 이미지를 전달하므로 이 형식은 더 이상 순수한 개인적 표현에만 국한되지 않는다.

더욱 발전하여 감동의 중심이 예술가가 아닌 감상자의 편에 서게 되고, 미적 이미지가 감상자와 직접적인 관계에 놓이게 되면 극적 형식을 이루게 된다. 요컨대 예술가가 작품에서 완전히 격리되어 거리를 유지하게 될 때 서정적 형식으로부터 극적 형식으로서의 완성을 이루게 되는 것이다. 조이스는 극적 형식에 대해서 다음과 같이 설명한다.

The dramatic form is reached when the vitality which has flowed and eddied round each person fills every person with such vital force that he or she assumes a proper and intangible esthetic life. The personality of the artist, at first a cry or a cadence or a mood and then a fluid and lambent narrative, finally refines itself out of existence, impersonalises itself, so to speak. The esthetic image in the dramatic form is life purified in and reprojected from the human imagination. The mystery of esthetic like that of material creation is accomplished. (pp. 294-295)

위의 예시에서 풀이되듯이 극적 형식에 이르러 예술이 형상화하는 세계는 예술가의 주관이 개입되지 않은 그 자체의 질서를 지니게 된다. 예술가의 모습은 정제되어 사라지고 서술은 객관성을 띠게 된다. 감상자들은 예술가의 의도를 강요받지 아니하고, 자유로운 해석이 가능한 열려 있는 공간을 제공 받는다. 이처럼 미적 이미지는 예술가의 상상력 속에서 정화되고 재투사되어 객관적으로 서술되고, 따라서 미적 신비는 창조의 신비에 비견될 수 있는 상태가 된다.

이어서 신이 창조한 자연미 속에서 신의 개성은 완전히 사라진다고 여기면서 조이스는 예술가 역시 창조적 신처럼 자취를 감춘 채 모습을 나타내지 않아야 한다고 주장한다. 즉 예술가의 비개성론을 주장함으로써 그는 예술가의 신격화를 암시하고 있다.

The artist, like the God of the creation, remains within or behind or beyond or above his handiwork, invisible, refined out of existence, indifferent, parting his fingernails. (p. 295)

이와 같은 예술가의 신격화는 조이스의 객관성의 미학의 핵심적인 내용을 이루고 있다. 일찍이 조이스는 “A Portrait of the Artist”라는 에세이에서 ‘고립이야말로 예술경제의 최고 원리’ 라고도 말한 바 있다.²⁰⁾ 이는 예술가는 자기 작품에서 초

연한 입장을 취함으로써 불멸의 작품을 창조할 수 있음을 뜻한다.

이러한 견해는 엘리엇(T. S. Eliot)의 개성 배제론에도 상응한다. 엘리엇은 “Traditional and the Individual Talent”에서 시인은 표현해야 할 표현 매체를 가지고 있는데 이것이 결코 시인의 개성은 아니라고 한다.²¹⁾ 또한 플로베르(Gustave Flaubert)도 작가 자체가 주제가 되어서는 안되며 예술가는 그의 작품 속에서 신처럼 보이지 않으면서도 강력한 힘을 발휘해야 한다고 말한다.

It is one of my principles that a writer should not be his own theme. An artist must be in his work like God in creation, invisible and all-powerful: he should be everywhere felt, but nowhere seen.²²⁾

따라서 엘리엇나 플로베르에게 있어서만이 아니라 조이스에게 있어서도 극적 형식이야말로 가장 높고도 완전한 예술의 형식이자 이상적인 문학의 형식이었던 것이다. 극적 형식을 완성하기 위해서 작가는 자신이 서술하는 대상에 대해서도 객관적이 되어야 한다. 이러한 맥락에서 더블린을 떠나 유랑의 길을 선택했던 조이스의 태도를 이해할 수 있다. 즉 자신이 작품화하는 대상이 자신의 조국이며 자신의 과거일 때 그는 그것에서마저 객관적 거리를 유지하고자 한 것이다.

이상에서도 알 수 있듯이 조이스에 있어서 주요 관심사는 ‘무엇을 표현하느냐’가 아니라 ‘어떻게 표현하느냐’이다. 그가 극적 형식을 실현하는 방법으로 채택한 것은 독특한 문체이다. 작품 속에 사용된 조이스 특유의 문체는 작가의 관점에서

20) James Joyce, *The Workshop of Daedalus : James Joyce and the Raw Materials for A Portrait of the Artist as a Young Man*, Robert Scholes and Richard M. Kain eds., (Evanston, Ill., Northwestern U.P., 1965), p.64.

21) T. S. Eliot, “Traditional and the Individual Talent”, *20th Century Literary Criticism*, David Lodge ed. (London: Longman, 1972), p.73.

22) Don Gifford, *Joyce Annotated*, (Berkeley & Los Angeles: California University Press, 1982), p. 256.

이야기를 기술하는 것이 아니라 작품에 등장하는 인물 자신의 관점에서 기술하는 표현형식이다. 이는 주인공의 사고의 패턴과 의식 수준에 맞는 주인공 자신의 목소리로 서술해 나가도록 하는 것이다. 여기에는 작품의 분위기와 리듬에 따라 거기에 걸맞는 문체를 쓰는 것도 포함된다.²³⁾ 이런 문체는 작가가 자신의 존재를 숨기고 자기 작품으로부터 초연한 입장을 유지하는데 적절한 방법이 아닐 수 없다.

*A Portrait*에서 조이스 문체의 특징을 가장 단적으로 보여주는 예가 차알스 할아버지(Uncle Charles)의 경우이다. 스티이븐의 외할아버지인 차알스는 새벽부터 줄담배를 피우는 노인이다. 그가 너무나 담배를 많이 피우기에 스티이븐의 아버지 사이먼은 그에게 담배를 피우고 싶거든 바깥채에 가서 피우라고 편잔을 준다.

Every morning, therefore, uncle Charles repaired to his outhouse but not before he had creased and brushed scrupulously his back hair and brushed and put on his tall hat. While he smoked the brim of his tall hat and the bowl of his pipe were just visible beyond the jambs of the outhouse door. His arbour ,as he called the reeking outhouse which he shared with the cat and the garden tools, served him also as a soundingbox. (p. 111)

위의 인용문에서 'went' 라는 일반적인 용어 대신 'repaired'라는 말이 사용되고 있다. 'repaired'라는 말은 일상생활에서 잘 쓰이지 않는 '尙發했다' 정도의 뜻을 가진 고어이다. 이런 고어투의 용어를 그대로 사용한 이유는 이 말이 차알스 할아버지의 몸에 배인 관용어임을 보여주기 위해서이다. 담배를 피우러 가면서도 빗질을 하고 모자를 쓰는 등 격식을 중시하는 노인이기에 그가 이런 고어투의 점잖은

23) 이러한 조이스의 문체의 특징을 케너(Hugh Kenner)는 'Uncle Charles Principle'이라고 부르고, 헤이먼(David Hayman)은 '각색자에 의한 문체'라고 부른다. Cf. Kenner, *Joyce's Voices*, (California University Press, 1978), pp. 15-38; Hayman, *Ulysses: The Mechanics of Meaning*, (Winsconsin University Press, 1982), p.84와 pp. 122-123.

말을 사용하는 것은 당연해 보이기조차 한다. 따라서 조이스의 문체는 작가의 관점에서가 아니라 등장인물의 관점에서 쓰여지고 있음이 분명하다.

A Portrait 전반의 문체는 유아기에서 청년기에 이르는 스티이븐의 성장 발달에 따라서 변화한다. 성장함에 따라 넓어지는 인식의 범위를 서술하기 위해서 문체의 변화는 필수적이다. 스티이븐의 유년시절의 문체는 허 짧은 아이의 말처럼 유치하게 보이고, 소년시절의 그것은 순진한 느낌을 주면서 단순 간결하고, 고등학교 졸업반에서 대학시절까지의 그것은 매우 현학적이면서 논리 정연하다. 슈테(William M. Schutte)에 의하면 *A Portrait*는 한 가지 문체가 아니라 19개의 각항에 적합한 특징적 문체가 사용되어 젊은 예술가의 인생에서 19개의 삽화를 제시하고 있다고 하였다.

A Portrait of the Artist provides us then, with a series of nineteen vignettes from the life of the artist as a young man. Each has its characteristic style which reflects, with appropriate variations to accommodate changes of mood or situation and with far more subtlety than this summary account has indicated, the rhythms of the significant stage in Stephen's development.²⁴⁾

스티이븐의 유년시절에 대한 회상에서부터 시작되는 작품의 서두는 다음과 같다.

Once upon a time and very good time it was there was a moocow coming down along the road and this moocow that was coming down along the road met a nicens little boy named baby tuckoo...

His father told him that story: his father looked at him though a glass: he had a hairy face.(p. 43)

24) William M. Schutte, *Twentieth Century Interpretation of A Portrait of the Artist as a Young Man*, (Eaglewood Cliffs: Prentice Hall, Inc., 1968), p. 14.

아버지의 품에 안겨 스티이븐이 옛날 이야기를 듣는 이 대목은 코흘리개가 알아 듣기 좋도록 같은 말을 되풀이하며 천진난만한 어조로 서술되고 있다. 아버지의 관찰에 대한 서술도 직선적이고 단편적이다. 분석 능력이 없는 아이의 정신 능력에 합당하게 주관적이고 인상적이기도 하다. 문장도 병렬적으로 이어지며 구두점도 불규칙적이거나 때로는 보이지 않는다. 또한 불러주는 노래를 따라하는 스티이븐의 발음도 그 나이에 맞게 어설피다.

O, the wild rose blossoms

On the little green place.

He sang that song. That was his song.

O, the green wothe botheth. (p. 43)

이처럼 작품의 서두부터 주인공의 의식의 수준에 상응하는 목소리로 쓰이기 시작하여 끝까지 이런 문체가 철저하게 유지되고 있다. 언어의 사용에도 변화가 보인다. 어린 시절의 스티이븐의 의식의 표현에는 'felt', 'wondered', 'to remember', 'knew' 등의 직선적인 동사가 사용되고 있다. 그러나 스티이븐의 의식이 좀더 성장함에 따라 보다 완곡하고 세련된 표현이 사용되고 있다. 즉 'felt'나 'remember' 등의 단어가 'suggested to him', 'wakened again in him', 'grew up within him' 등으로 대체되어 사용되고 있는 것이다. 그리고 그의 성장과 변화에 맞추어 'mood of embittered silence', 'angry with himself' 와 같이 어려운 수식어와 함께 쓰이거나, 'vision', 'patience' 등의 생각을 암시하는 어휘가 섞여 사용되기도 한다.

어린 스티이븐이 몸이 아파 의무실에 누워 있을 때 어다이(Athy)와 나눈 대화는 짧고 단순한 문장들로 구성되고 은유적 표현이나 상징적인 어휘를 사용하지 않은 어린애다운 순진함이 드러나는 문체로 되어 있다.

-You have a queer name, Dedalus, and I have a queer name too, Athy. My name is the name of a town. Your name is like Latin.

Then he asked:

-Are you good at riddles?

Stephen answered:

-Not very good. (p. 68)

스티이븐이 창녀의 품에 안기는 장면에서 몽롱해진 정신 상태에 걸맞는 문체가 발견된다.

He closed his eyes, surrendering himself to her, body and mind, conscious of nothing in the world but the dark pressure of her softly parting lips. They pressed upon his brain as upon his lips as though they were the vehicle of a vague speech; and between them he felt an unknown and timid pressure, darker than swoon of sin, softer than sound or odour. (p. 161)

홍분 속의 가물거리는 의식을 표현하기 위해 'dark', 'vague', 'unknown', 'timid', 'swoon', 'sin' 등의 모호하고 추상적인 단어들 이 지배적으로 사용되어 있다. 문장은 콤마와 접속사로 연결되어 있어 시간의 흐름은 거의 정지된 것처럼 느껴진다. 이에 대해서 하거트는 설명처럼 처음으로 겪는 사랑의 경험에서 오는 호기심과 두려움을 나타내기 위하여 이 부분은 그 또래의 소년들이 비밀리에 읽었을 '성애 소설'을 닮은 낭만적 색정적 산문으로 쓰여 있다고 말한다.²⁵⁾

피정기간의 설교가 있는 후 집으로 돌아가는 동안의 다음과 같은 표현은 분명히 스티이븐의 두렵고 어두운 마음을 그대로 보여주는 문체로 쓰여 있다.

25) Matthew Hodgart, *op. cit.*, p. 61.

So he had sunk to the state of a beast that licks his chops after meat. This was the end: and a faint glimmer of fear began to pierce the fog of his mind. He pressed his face against the pane of the window and gazed out into the darkening street. Forms passed this way and that though the dull light. And that was life (p. 173).

위 인용문에서 지시대명사에 주목해 볼 때 ‘이것이 끝장이었다’, ‘그것이 인생이었다.’ 라는 표현은 단정적인 언급으로 인하여 정말로 이것이 끝장이고 인생은 그런 식이어야 할 것처럼 느끼게 한다. 문장 속에 등장하는 ‘그의 마음의 안개’, ‘어두운 거리’, ‘희미한 불빛’ 등은 그의 어두운 마음을 그대로 드러내고 있다.

이러한 스티이븐의 갈등과 참회의 묘사에 뒤이어, 고해를 하고 난 후의 안도감 속에서 앉아 있는 그의 행복한 심정을 보여주는 대조적인 문체가 나타난다.

He sat by the fire in the kitchen, not daring to speak for happiness. Till that moment he had not known how beautiful and peaceful life could be. The green square of paper pinned round the lamp cast down a tender shade. On the dresser was a plate of sausages and white pudding and on the shelf there were eggs. They would be for the breakfast in the morning after the communion in the college chapel. White pudding and eggs and sausages and cups of tea. How simple and beautiful was life after all! And life lay all before him. (pp. 210-211)

‘결국 인생이란 얼마나 소박하고 아름다운 것이었던가!’ 라는 감탄조의 서술이 그의 안도적인 심경을 대변하기에 충분하다.

IV장에서 자신의 소명을 깨닫는 순간의 스티이븐의 내면 묘사도 그의 의식수준

에 걸맞는 문체로 쓰여져 있다.

So timeless seemed the grey warm air, so fluid and impersonal his own mood, that all ages were as one to him. A moment before the ghost of the ancient kingdom of the Danes had looked forth through the vesture of the hazewrapped city. Now, at the name of the fabulous artificer, he seemed to hear the noise of dim waves and to see a winged form flying above the waves and slowly climbing the air. What did it mean? Was it a quaint device opening a page of some medieval book of prophecies and symbols, a hawklike man flying sunward above the sea, a prophecy of the end he had been born to serve and had been following through the mists of childhood and boyhood, a symbol of the artist forging anew in his workshop out of the sluggish matter of the earth a new soaring impalpable imperishable being?
(p. 237)

이 부분은 황홀경 속에서 스티이븐의 모호한 인식의 목소리로 쓰여지고 있기 때문에 'ghost', 'hazewrapped', 'dim', 'mist'라는 말이 사용되며 'form', 'prophecies', 'symbol', 'being' 등의 추상적 용어가 빈번히 쓰이고 있다. 또한 'vesture', 'fabulous', 'artificer', 'quaint device' 등의 일상 용어와는 거리가 먼 단어들이 쓰이고 있기도 하다. 그리고 'so timeless ...so fluid', 'a quaint device ...a hawklike man ... a prophecy...a symbol' 등과 같은 동격구조와 콤마로 이루어진 긴 문장, 유사한 단어의 반복, 확언을 피하는 문장 등은 황홀경 속에서 정체되어 있는 스티이븐의 심리 상태를 나타낸다.

V장에서 이어지는 서술은 IV장에서의 고양된 의식과는 대조적으로 밑바닥에 가라앉은 스티이븐의 의식의 표현에 걸맞게 지극히 딱딱한 문체로 쓰여져 있다.

The box of pawtuckets at his elbow had just been rifled and he took up idly one after another in his greasy fingers the blue and white docket, scrawled and sanded and creased and bearing the name of the pledger as Daly or MacEvoy.

1 Pair Buskins

1 D.Coat.

3 Articles and White

1 Man's Pants

Then he put them aside and gazed thoughtfully at the lid of the box, speckled with lousemarks. (p. 242)

반면 대학 도서관의 계단에서 새를 바라보며 출발의 암시를 느끼는 장면에서는, 심오한 비유적 표현이나 용어가 사용되어 미학에 관한 토론을 마치고 난 후 스티이븐의 정신적인 성장을 더욱 돋보이게 하고 있다. 또한 아름답고 재치있는 언어를 사용하여 물처럼 흐르는 유동적 언어 속에 리듬을 부여하고 있다.

A soft liquid joy like the noise of many waters flowed over his memory and he felt in his heart the soft pesce of silent spaces of fading tenuous sky above the waters, of oceanic silence, of swallows flying through the seadusk over the flowing waters.

A soft liquid joy flowed through the words where the soft long vowels hurtled noiselessly and fell away, lapping and flowing back and ever shaking the white bells of their waves in mute chime and mute peal and soft low swooning cry; and he felt that the augury he had sought in the wheeling darting birds and in the pale space of sky above him had come forth from his heart like a bird from a turret quietly and swiftly. (p. 309)

또한 이 부분에서는 그 어느 부분보다 단어들이 정확하게 그리고 세심하게 사용됨으로써 리듬과 음에 있어서 치밀성을 이루고 있다. 이는 분명히 성장한 스티이

본의 의식을 나타내주는 문체인 것이다.

끝으로 스티이븐이 예술가가 되기로 결심하고 Dublin을 떠나기 직전에 쓴 일기도 좋은 예가 된다.

21 March, night: Free, Soulfree and fancyfree. Let the dead bury the dead. Ay. And let the dead marry the dead.

22 March: In company with Lynch followed a sizable hospital nurse. Lynch's idea. Disilike it. Two lean hungry greyhounds walking after a heifer. (p. 336)

여기 일기에 나타난 문체는 뜻나기 예술가의 습작답게 논리적 비약이 심하고 기고만장해 보인다. 그러나 이 일기는 작품에 특별한 의미를 부여한다. 스티이븐의 일기로 소설을 끝맺는 것은 작품전체가 등장인물 중심의 문체로 쓰여 있음을 단적으로 상징한다고 볼 수 있다. 즉 일기란 그 성격상 본인이 직접 쓰는 것이지 결코 남이 대신 써 줄 수 있는 형식이 아니기 때문이다.²⁶⁾

등장 인물 중심의 문체와 함께 조이스가 채택했던 또 하나의 방법은 '의식의 흐름 수법'이다. 인간의 의식에는 발언적 단계와 발언적 단계와 무관한 단계의 두 단계가 있다.²⁷⁾ 전자는 발언을 전제로 한 의식이기 때문에 논리가 정연하고 전달성이 있으나 후자는 발언을 전혀 고려하지 않은 의식이기 때문에 논리나 전달성은 찾아볼 수 없는 뒤죽박죽한 상태이다. 이를 빙하에 비유하면, 수면 위에 드러나 보이는 일부는 발언 전 단계의 의식이고, 물 아래 잠겨 있는 큰 덩치는 발언과 무관한 단계의 의식이다. 의식의 흐름 수법은 물 아래 잠겨 있는 거대한 빙하 덩어리를 촬영하는 기법으로 작가는 물 밑으로 들어가듯이 작중 인물의 의식 속으로 들어가 존재를 숨긴 채 인물의 의식의 실상만 촬영해 보이면 그만이다. 따라

26) 진선주, "초연성의 미학과 그 실현방법", 『영어영문학 연구』, 충북영어영문학회 Vol 32, 1991, p. 164.

27) Robert Humphrey, *Stream of Consciousness in the Modern Novel*. (Berkeley: California University Press, 1972), p. 3.

서 이 기법이야말로 객관성의 미학을 실현하는 적절한 표현 수단이 아닐 수 없다.

의식의 흐름 수법에는 몽타주, 모티브, 이미지, 자유 연상, 내면 독백의 방법이 모두 포함되지만, 객관성을 실현하는 방법으로는 내면 독백의 활용이 그 중요한 특징을 이룬다.²⁸⁾ *A Portrait*속에서 초보적인 단계의 내면 독백을 발견할 수 있다.

지리책 여백에 써둔 그의 이름과 주소에서 스티이븐은 천국으로까지 자신의 의식세계를 확대시킨다.

*Stephen Dedalus is my name,
Ireland is my nation,
Clongowes is my dwellingplace
and heaven my expectation (p. 57)*

그의 내면 독백은 자기 중심의 좁은 환경에서부터 외부로 향한 넓은 영역으로의 의식의 확대를 보다 효과적으로 제시하고 있다. 이것은 마지막에 가서 무한의 존재 영역을 벗어나 미지의 세계로 발전하려는 그의 내적 욕구를 독자들에게 그대로 보여주는 것이라 하겠다.

우주에까지 생각이 미치자 스티이븐의 사고는 God를 어떻게 불러야 할까에까지 발전한다. 이 경우 형태는 'he'로 나타나지만 이는 바로 그의 내부에서 나오는 독백이다.

God was God's name just as his name was Stephen. *Dieu* was the French for God and that was God's name too; and when anyone prayed to God and said *Dieu* then God knew at once that it was French person that was praying. But though there were different names for God in all the different languages in the world and God understand what all the people who prayed said in their different languages still God remained always the same God and God's real name was God. (pp. 57-58)

28) 진선주, 前掲書, p. 169.

God는 신의 이름이다. 그런데 Dieu 역시 신의 이름이다. 신은 그에게 기도하는 사람의 언어로 그가 어느 나라 사람인지를 알게 된다. 그러나 신의 이름이 무어라 불리워지던 간에 신은 항상 신으로 존재한다. 이는 신의 이름에 대한 스티이븐의 언어 성향을 섬세하게 보여주는 내면 독백이다. 이러한 방법은 '그는 대단히 언어에 대해서 민감하다'라고 서술하는 것보다 더욱 효과적으로 그의 내부에 잠재된 언어에 대한 민감성을 드러내어 보여준다.

스티이븐은 아파서 의무실에 입원해 있을 때 자신의 죽음을 상상한다. 아이들 이 상복을 입고 미사에 참석하는 모습과 교장 선생님이 황금빛 사제복을 입고, 참석 하고 보리수가 늘어선 작은 묘지에 자신이 매장되는 모습이 연상된다.

He might die before his mother came. Then he would have a dead mass in the chapel like the way the fellows had told him it was when Little had died. All the fellows would be at the mass, dressed in black, all with sad faces. Wells too would be there but no fellow would look at him. The rector would be there in a cope of black and gold and there would be tall yellow candles on the altar and round the catafalque. And they would carry the coffin out of the chapel slowly and he would be buried in the little graveyard of the community off the main avenue of limes. And Wells would be sorry then for what he had done. And the bell would toll slowly. He could hear the tolling. (p. 67)

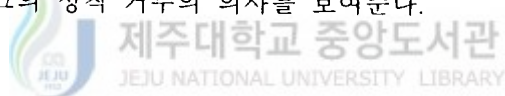
이처럼 내면 독백은 그의 죽음을 맞이한 교장 선생님, 친구들, 그리고 웰즈 (Wells)의 모습을 생생하게 전하고 있다. 또한 그의 죽음을 둘러싼 주변 인물들의 심정이 스티이븐의 관점에서 조망되어진다. 그로 인하여 조용하게 자신의 죽음을 관조하며 내뱉는 그의 내면의 목소리도 보다 강도있게 들을 수 있다.

지옥에 대한 설교를 듣고난 후에 스티이븐의 왜소해지고 흔들리는 심정을 잘 나타내주는 서술이 보인다.

He could stand up, put one foot before the other and walk out softly and then run, run, run, swiftly through the dark street. He could still escape from the shame. Had it been any terrible crime but that one sin! Had it been murder! Little fiery flakes fell and touched him at all points, shameful thoughts, shameful words, shameful acts. Shame covered him wholly like fine glowing ashes falling continually. To say it in words! His soul, stifling and helpless, would cease to be. (p. 207)

고해하기 직전의 스티이븐의 갈등과 참회를 나타내는 이 부분은 가정법 문장과 감탄부호가 중첩되어 있다. 갈등에서 달아나고 싶은 심정에서 'run'이 세번이나 반복되고 있으며 죄에 대한 수치심으로 인해 'shame'이 다섯번이나 반복되어 있다. 그리고 이러한 모든 것들이 그의 목소리로 서술됨으로써 그가 느끼는 죄책감과 불안감의 강도를 남김없이 느끼게 한다.

교장 선생님으로부터 성직을 제안받고 되돌아오는 길에 나타나는 스티이븐의 짙막한 내면독백은 그의 성직 거부의 의사를 보여준다.



He would fall. He had not yet fallen but he would fall silently, in an instant. Not to fall was too hard, too hard: and he felt the silent lapse of his soul, as it would be at some instant to come, falling, falling, but not yet fallen, still unfallen but about to fall. (p. 229)

그는 덧은 죄의 길이고, 자신은 몰락할 것을 예견한다. 몰락을 예견하듯이 'fall'이란 단어가 네 번씩이나 반복되어 나타난다. 그러나 몰락을 예견하면서도 기꺼이 그 길을 선택하겠다는 그의 의지가 내면 독백 속에서 여실히 드러나고 있다.

더블린을 떠나기 바로 앞서 쓴 일기는 내면 독백의 한 장면으로 볼 수 있다.

26 April: ... O life! I go to encounter for the millionth time the reality of experience and to forge in the smithy of my soul the uncreated conscience of my race.

아일랜드 민족에게 빛을 비추어주는 위대한 예술가로서의 부활을 꿈꾸는 스티븐의 의지가 그의 내면 독백 속에서 나타나고 있다.

이상에서도 볼 수 있듯이 조이스는 작품을 통하여 초보단계이기는 하지만 내면 독백의 방법을 채택함으로써 등장인물의 내면을 그대로 독자들에게 제시해 주고 있다. 이처럼 조이스가 객관성의 미학을 철저히 지켰던 것은 독자에게 내용을 극적으로 제시함으로써 독자를 그의 작품에 직접 참여하여 독자 스스로 그 의미와 가치를 판단케 하기 위해서였다고 할 수 있겠다.



V. 결 론

조이스는 *A Portrait*에서 자신의 자전적 경험을 소설화한 것으로 알려져 있다. 그러나 그는 이 작품을 통하여 예술가로서의 소명을 객관적 거리를 두고 재조명하고 있을 뿐만 아니라, 예술가로서의 삶을 통해서 인식한 자신의 미학론을 등장인물 스티이븐을 통해서 제시하고 있다. 물론 스티이븐의 이론을 완전히 조이스의 이론이라고 할 수 없는 부분도 있겠지만, 조이스가 파리나 폴라에서 완성한 노트북의 내용을 보건대, 그가 스티이븐 만한 나이에 있었을 때 그와 같은 미학론을 펼쳤음을 짐작할 수 있다.

조이스의 미학이론을 보면, 상당 부분 아퀴나스의 철학에 근거를 두면서도 그 철학 이론들을 변화시킴으로써 자기 나름의 이론을 세우고 있음을 알 수 있다. 그는 아퀴나스의 개념을 차용하여 미를 '눈에 즐거움을 주는 것'이라고 정의하지만, 아퀴나스가 동일시했던 선과 미를 구분하여 설명하고 있다. 즉 선이나 악은 갈망되고 혐오된다는 점에서 즐거움을 주는 미와 구별되고 있다. 이러한 점에서 선과 악은 인간 마음에 동적 상태를 유도하는 것이며, 미는 인간 정신에 정적 상태를 유도하는 것이다. 한편 조이스에 의하면 진리도 미와 마찬가지로 인간 정신에 정적 상태를 유도하는 것이다. 단지 진리는 이성에 의해, 미는 상상력에 의해 포착된다는 점이 다를 뿐이다.

미에 대한 설명과 더불어 조이스는 아퀴나스가 제시한 보편적 미의 속성들을 차용하여 미적 대상을 바라보는 인식 단계로 받아들이고 있다. 즉 조이스에 따르면 인간정신은 감각기관에 의해서 지각한 것들을 전체성, 조화, 광휘의 단계를 거치면서 인식하게 될 때 그 속에서 미를 발견하게 되고 마침내 정지 상태에 도달하게 되는 것이다. 전체성은 어떤 대상을 주위의 사물과 완전히 분리하여 독자적

인 종합체 즉 그 사물이 부분들로 이루어진 하나의 전체로 인식하는 단계이다. 반면 조화는 그 한계 안에서 부분과 부분이 균형을 이루고 있는 것으로 인식하는 것을 말한다. 이는 구조가 가지는 리듬을 느끼는 것으로 감각기관을 통하여 직접적으로 지각되어진 것을 인식기관에 의해 분석해 가는 과정이다. 최종적인 단계인 광휘는 스킨라 철학의 '사물의 본질적 특성'에 해당하는 개념으로써, 대상의 이미지에 대한 종합과 함께 미의 완전한 인식을 하게 되는 단계이다. 이러한 광휘의 단계는 *Stephen Hero*에서 보면, 에피파나라는 조이스 특유의 용어로 설명되고 있다. 이것은 '사물의 영혼, 즉 사물 그 자체가 갖는 고유성이 드러남을 의미한다.

조이스가 인식한 미의 단계는 실제적으로는 스티이븐이 여성을 인식해가는 과정 속에서도 추적해 볼 수 있다. 작품 속에서 여성들은 스티이븐의 발전해 가는 의식 속에서 끊임없이 등장한다. 여성들은 그의 의식 속에서 정신적 위안과 육체적 욕망이라는 상반된 대상으로 계속적으로 교차되어 리듬을 형성하며 나타나고 있으며, 그의 의식의 성장과 함께 미적 숙고의 대상으로 계속해서 변모해 간다. 그리고 여성을 인식해가면서 여성에 대한 욕구와 혐오로부터 벗어나 스스로 정적인 상태가 되었을 때 그는 미를 창조하는 예술가로서의 자신의 소명을 인식하게 된다.

조이스는 미는 정적이라는 점에서 미를 표현하는 예술 역시 정적이어야 한다고 지적하고 있다. 따라서 욕망과 혐오감같은 동적 감정을 자극하는 예술은 외설적이든 교훈적이든 간에 부적절한 예술이 된다. 이처럼 선을 멀리하고 진과 미를 추구하는 조이스의 관점에서 볼 때, 예술이 교훈이나 즐거움을 주는 것은 중시되지 않는다. 왜냐하면 예술은 순수한 미학적 기쁨에서만 정당화되어질 수 있기 때문이다. 이처럼 정적 상태를 추구하는 조이스의 예술관은 스티이븐의 예술가로서의 성장 과정에서 구체적으로 발견되어진다. 소설 속에서 예술은 삶의 경험을 넘어서서 종교적인 차원으로 받아들여지고 있으며 더 나아가 예술 창작은 신의 세계창조와 동일시되고 있다. 또한 예술가는 예술의 제단에 봉사하는 사제로 때로는 신의 위

치에로까지 격상되고 있다.

따라서 무엇보다도 예술가는 전달의 문제 즉 '표현의 문제'를 중시하게 된다. 조이스는 헤겔, 휴고, 쇠갈 같은 독일 철학자들의 이론을 차용하여, 예술의 형식을 미적 이미지를 다루는 예술가의 태도에 따라 서정적 형식, 서사적 형식, 극적 형식으로 분류하여 설명한다. 즉 예술가의 입장에서 볼 때, 서정적 형식은 개성적인 형식이고, 서사적 형식은 중간적인 형식이며, 극적 형식은 비개성적인 형식이다. 이 세 형식 중에서 그는 예술가의 감정이 개입되지 않는 극적 형식을 가장 좋은 표현 형식이라고 중시한다. 극적 형식을 이루기 위해서 예술가는 창조적 신처럼 자취를 감춘 채 모습을 나타내지 않아야 한다. 따라서 예술가가 중시하는 것은 '무엇을 표현하느냐'가 아니라 '어떻게 표현하느냐'임을 알 수 있다.

이에 조이스는 극적 형식을 실현하는 방법으로 독특한 문체를 중시하고 있다. 조이스 특유의 문체는 작가나 화자의 관점에서 이야기를 기술하는 것이 아니라 작품에 등장하는 인물 자신의 관점에서 기술하는 표현형식이다. 또한 그는 의식의 흐름 수법을 사용함으로써 등장 인물의 내면 세계를 그대로 보여주는 자세를 취하고 있다. 이러한 문체와 의식의 흐름 기법이야말로 독자들 스스로의 자유로운 해석의 공간을 제공함으로써, 작가가 자기 작품으로부터 초연한 입장을 유지하는데 적절한 방법이다. 따라서 조이스가 더블린을 떠나는 것은 자신의 예술을 완성하기 위한 객관적 거리를 유지하기 위해서였다고 해석할 수 있다. 그는 자신의 일생을 돌아볼 뿐만 아니라 자신이 추구하는 예술론을 실천에 옮기기 위해서도 자신을 둘러싸고 있는 환경과 객관적 거리를 유지할 필요가 있었던 것이다.

따라서 지금까지 설명했듯이 조이스가 피력한 미학 이론은 무엇보다도 여타의 모든 것을 초월한 정신의 정지 상태를 낳기 위한 노력이었다고 할 수 있다. 즉 그는 *A Portrait*를 통하여 고요한 정지상태에서 심미적 환희를 느끼게 함으로써 '정지로서의 예술'의 완성을 이루고 있다. 그는 미학 이론을 전개함에 있어서 아리스토텔레스, 아퀴나스 등의 고전적 이론에서 출발하여 셸리로 상징되는 낭만주의를

거쳐, 독일 철학자들의 사실주의로 마무리짓고 있다. 그러나 그는 이론들을 차용하는데 그치지 않고 그 이론들에 기초를 두면서 에피파니, 등장 인물 중심의 문체, 의식의 흐름 수법 등 조이스 특유의 방법을 창안하고 있다. 무엇보다도 그는 자신이 원하는 것을 정확히 취해서, 자신의 목표에 맞추어 그것을 새롭게 형성하고 있다. 물론 *A Portrait*에서 제시된 그의 이론이 완성된 것이라고 보기에는 미숙한 점들이 많다. 그러나 그가 제시한 미학 이론들이 예술의 완성을 향해 비상하고자 하는 한 젊은 예술가의 잠정적 결론이라고 한다면 그 의의를 찾을 수 있을 것이다.



Bibliography

I. Text:

Joyce, James, *A Portrait of the Artist as a Young Man with Essay in Criticism*, Lee, Jai-ho ed., Seoul: Shinasa, 1993.

II. Secondary Sources:

Beja, Morris, *Epiphany in the Modern Novel*, Seattle: Washington University Press, 1972.

Bolt, Sydney, *A Preface to James Joyce*, London: Longman Ltd, 1981.

Bowen, Zack. & Carens, James F. eds., *A Companion to Joyce Studies*, Westport: Greenwood Press, 1984.

Brown, Richard, *James Joyce and Sexuality*, Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

Chace, William M. ed., *Joyce: A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs: Prentice-Hall Inc, 1974.

Connolly, Thomas E. ed., *Joyce's Portrait: Criticism and Critiques*, New York: Meredith Publishing Company, 1962.

Ellmann, Richard, *James Joyce*, London: Oxford University Press, 1982.

-
- Gabler, Hans Walter ed., *James Joyce, Notes, Criticism, Translation & Miscellaneous Writings* Vol. 1, New York: Garland Publishing, 1979.
- Gifford, Don, *Joyce Annotated*, Berkeley & Los Angeles: California University Press, 1982.
- Goldman, Arnold, *The Joyce Paradox: Form and Freedom in Fiction*, Illinois: Northwestern University Press, 1966.
- Henke, Suzette A., *James Joyce and the Politics of Desire*, New York and London: Routledge, 1990.
- Hodgart, Matthew, *James Joyce: A Student's Guide*, London: Routledge & Kegan Paul, 1978.
- Humphrey, Robert, *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, Berkeley: California University Press, 1972.
- Joyce, James, *Stephen Hero*, London: Jonathan Cape, 1960.
- Karl & Magalaner, *A Reader's Guide to Great Twentieth Century English Novels*, New York: Farrar, Straus & Giroux, 1972.
- Kenner, Hugh, *Dublin's Joyce*, London: Chatto & Windus, 1956.
- Levin, Harry, *James Joyce: A Critical Introduction*, Norfolk: New Directions, 1960.
- Lodge, David ed., *20th Century Literary Criticism*, London: Longman, 1972.
- Noon, William T., *Joyce and Aquinas*, New Haven, Conn: Yale University Press, 1957.

-
- Peake. C. H., *James Joyce: The Citizen and the Artist*, Stanford: Stanford University Press, 1977.
- Ryf, Robert S., "The Green Rose : Image as Structure in *A Portrait of the Artist as a Young Man*", *JOYCE & PARIS: Papers from the Fifth International James Joyce Symposium*, J. Aubert and M. Jolas eds., Paris: Publications de Universite de Lille 3, 1979.
- Scholes, Robert & Kain, Richard M. eds., *The Workshop of Daedalus : James Joyce and the Raw Materials for A Portrait of the Artist as a Young Man*, Evanston, Ill., Northwestern University Press, 1965.
- Schutte, William M. ed., *Twentieth Century Interpretations of A Portrait of the Artist as a Young Man*, Englewood Cliffs:Prentice-Hall Inc, 1968.
- Scott, Bonnie Kime, *Joyce and Feminism*, Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- Staley, Thomas F. & Benstock, Bernard ed., *Approaches to Joyce's Portrait: Ten Essays*, Pittsburgh: Pittsburgh University Press, 1976.
- Tindall, William York., *A Reader's Guide to James Joyce*, New York: Farrar, Straus & Giroux, 1978.
- Unkeless, Elaine and Suzette Henke ed., *Women in Joyce. Sussex: The Harvester Press*, 1982.
- 강경호, 「문예미학」, 서울: 동문선, 1978.

손현주, “A Portrait of the Artist as a Young man 연구”, 석사학위논문, 서울대학교, 1991.

월 케빈(Wall, Kevin), 「예술 철학」, 박신성 역, 서울: 민음사, 1990.

장석두, “James Joyce의 작품에 나타난 여성상”, 석사학위논문, 경북대학교 교육대학원, 1988.

조지 디키(George, Dickie), 「미학입문」, 吳炳南, 黃有敬 공역(1984), 서울 : 서광사, 1984.

진선주, “Joyce의 초연성의 미학과 그 실현 방법”, 「영어영문학 연구」, 충북영어영문학회, No. 32, 1991.



<Abstract>

The Esthetic Theory of James Joyce
in *A Portrait of the Artist as a Young Man*

Ko, Yeong-Sil

English Education Major

Graduate School of Education, Cheju National University

Cheju, Korea

Supervised by Professor Kim, Soo-Jong

It is generally agreed that Joyce novelized his own experiences in *A Portrait of the Artist as a Young Man*. He not only objectively reflected upon his summon as a artist but also presented his esthetic theories through the novel. Therefore this thesis aims to clarify Joyce's esthetic theories preached by Stephen Dedalus, Joyce's alter-ego as well as the protagonist of the novel and examine how these theories are applied to the composition of the novel.

Though Stephen deeply depends on Aquinas in his theory, he shows

* A thesis submitted to the Committee of the Graduate School of Education, Cheju National University in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Education in August, 1996.

considerable violence toward Aquinas in his adaption. Defining beauty with his favorite phrase from Aquinas, he, unlike Aquinas, distinguishes beauty from goodness : beauty is stasis, on the other hand, goodness is kinesis. Having established this, he borrows from Aquinas's list of three features that makes an object beautiful and converts this into a theory of how beauty is apprehended. That is, the mind doesn't reach beauty as stasis until it apprehends a beautiful object through three phases of artistic apprehension : wholeness, harmony, and radiance. Practically in the novel, the essence of beauty and three phases of apprehension are related to Stephen's course of recognition about women.

Stephen distinguishes between proper and improper art : improper art excites kinetic emotions but proper art is static. He intends to replace Catholicism with art and the priest with the artist. In addition, he tries to raise art production to the Creation and the artist to God.

He goes on presenting three forms of art : lyric, epic, and dramatic form. According to him, the dramatic form is regarded as the best for the personality of the artist refines itself out of existence, impersonalises itself. He uses the technique of character-centered style and stream of consciousness.

Stephen leaves Dublin for artistic objectivity. When he wants to novelize his own country, experience and his aesthetic theory, he needs objective distance.