

고전주의와 라 폰텐*

이 환
(불어불문학과 교수)

라 폰텐 Jean de La Fontaine은 일반적으로 우화작가로 알려져 있고, 그의 명성 또한 우화에 힘입은 바 크다. 그러나 그가 여섯 권으로 된 최초의 『우화집』을 발표한 것이 1668년, 그의 나이 47세 때의 일이었다는 사실을 우선 환기할 필요가 있다. 이 사실만으로도 그가 그 이전에 상당한 문학적 수련 또는 창작의 경험을 가졌으리라는 것은 충분히 상정할 수 있다. 과연 그는 『우화집』을 내놓기 14년전, 1654년에 익명으로 테렌티우스의 『환관』 *Eunuque*을 번안한 이래 시인으로서, 콩트작가로서, 번역가로서, 서신가로서 적지 않은 작품을 발표하였다. 뿐만아니라 1658년 당대 제일의 세도가 푸케 le surintendant Fouquet에 의해 그의 재능이 인정받게 된 이후로 그는 계속적으로 (비록 보호자는 바뀌었지만) 상류사회 안에 머물렀다는 사실에도 주목할 필요가 있다. 말하자면 그는 동시대의 우수한 작가들과 마찬가지로 당대의 문화적, 예술적 활동의 중심부에 깊숙히 들어서 있었던 셈이다. 이와같은 사정은 『우화집』을 발표한 후에도 크게 달라지지 않았다. 그는 계속해서 새 우화들을 내놓았지만 그의 활동이 이에 국한되지는 않았다. 그는 쉬지 않고 『퐁트』를 발표하였는가 하면, 시를 쓰고 오페라 대본을 쓰고 심지어 비극을 시도하기까지 했다. 그의 재능과 창조적 상상력은 우화라는 한정된 틀 속에 담기에는 너무나도 풍요롭고 다양한 것이었을까.

Ⅰ. <다양성>의 모험

위의 물음에 대해 긍정으로 답하는 것은 라 폰텐 자신이다. 우리는 방금 그가 우화만의 작가가 아니라는 사실에 주목했었다. 그런데 우리가 더욱 주목해야 할 것은 우화 외의 다른 장르들의 작품이 그에 있어 부수적이거나 부차적인 것이 아니라는 사실, 다시 말해 이 모든 작품들이 어울려 이루고 있는 <다양성> 그 자체 가운데 아마도 라 폰텐의 비밀이 있을 것이라는 사실이다. 만약 이 전제가 정당하다면 우리는 매우 흥미로운 문제 앞에 서게 된다. 분명히 고전주의 시대에 속해 있는 그는 이 시대의 많은 작가들과 확연히 구별된

*이 논문은 '93년도 학술진흥재단 자유공모과제 연구비 지원에 의한 연구결과임.

다. 이들이 장르의 순수성에 집착하고 단일한 스틸을 고수한 데 반해 그는 거침없이, 너무나도 자유롭게 다양한 양식과 스틸 사이를 넘나들고 있기 때문이다. 그는 고전주의 시대에 고전주의 미학의 미덕들을 비웃기라도 하는 것일까. 아마도 우리가 마지막으로 물어야 할 것은 이 이단자와도 같은 라 폰텐이 그의 잡색의 문학으로써 어떻게 고전주의와 합류하고 있는가일 것이다. 먼저 그의 다양성을 확인하는 것으로부터 시작하자.

이 점과 관련하여 우리는 조금은 차분하게 그의 다채로운 장르들의 편력을 뒤따라가 보려 한다. 사실 이것은 편력이라고 표현하는 것이 적절하다. 마치 만나는 아름다운 여인마다 사랑하게 되는 바람기 많은 남자의 여인편력처럼 이 〈파르나스의 나비〉는 한 장르에서 다른 장르로 너무나도 무심하게 옮겨갔다 또 되돌아오곤 했다.

〈시〉 poèmes

여기 먼저 시의 장르가 있다. 그런데 라 폰텐은 한시도 시를 떠난 적이 없었으며 평생토록 시에 충실했었다고 말할 수 있다. 당대 교양있는 상류사회에서 시 즉 운문 vers은 최상의 표현 양식으로 간주되었다. 그는 이 사회적 관행을 따르기라도 한 듯, 실각하여 투옥된 푸케를 위해 왕에게 은전을 청원할 때나, 제취트 신부 에스코바르를 조롱할 때나, 친구논쟁에서 자신의 입장을 주장할 때나 한결같이 운문으로 표현하곤 했다. 그는 콩트나 소설을 쓸 때도 운문의 형식을 취하였고 훗날 우화를 쓸 때도 마찬가지였다. 그러나 이 모든 것을 한 자리에서 다루는 것은 현명한 일이 아니다. 다만 우리는 운문이 라 폰텐의 기본적 글쓰기의 틀이었다는 사실을 확인하면서 보다 엄밀한 의미에서의 순수한 시작품에 한정시켜 이야기를 시작할까 한다.

여기 떠오르는 것은 세 편의 시이다. 먼저 『아도니스』 *Adonis*, 1658년, 아름다운 서체의 초고 형태로 푸케에게 바쳐짐으로써 첫선을 보이게 된 이 작품은 그것의 문학적 가치 외에도 그를 상류사회에 진입시키는 데 결정적인 역할을 한 점에서 의미있는 작품이라 할 수 있다. 그런데, 훗날 발레리 P. Valéry가 감탄을 금치 못하게 될, 그리고 그에 의해 비로서 그 진가가 재평가되기에 이른 『아도니스』는 이 때의 작품은 아니다. 라 폰텐은 11년 후인 1669년과 1672년에 이르러서야 이 작품을 출판하게 되었는데, 이를 위해 그는 대대적인 수정작업을 감행했기 때문이다.

다음으로, 1673년에 출판된 『聖 말크의 포로생활』 *la Captivité de Saint Malc*. 신에 헌신하고자 하는 한 기독교도가 수많은 험난한 시련을 겪으면서 그러려나는 영혼의 행로, 그리고 이 행로를 통해 은밀히 드러나는 신의 은총의 궤적을 추적한 이 시는 라 폰텐의 내면적 복잡성을 다시 한번 생각하게 하는 특이하고도 놀라운 작품이다.

끝으로, 1682년에 발표된 『켁키나의 시』 *le Poème du Quinquina*라는 작품이 있다. 대부분의 작품과는 달리 불규칙 시형으로 된 이 시는 아르베 Harvey의 학설에 따른 혈액

순환론, 몽지노 Monginot의 이론에 따른 해열제의 사용법등을 논함으로써 시인의 과학적, 학문적 관심의 일단을 보여주고 있다. 그가 이 작품의 제작을 위해 쏟은 노력에도 불구하고 독자에게는 권태만을 안겨주었다는 평을 받고 있다.

이 세 편의 시 작품은 그것들이 발표된 시기가 크게 다른 것만큼 그 주제에 있어서나 어조에 있어서나 상당한 차이를 보이고 있다. 그러나 이 작품들은 시인이 각 시기에 속해 있던 상류사회 속의 소집단, 바시 A.-M. Bassy¹⁾의 표현을 빌리자면 <미세 집단> *micro-milieu*의 심미적, 지적 취향에 조응하고 있다는 공통점을 가지고 있다. 우리는 당대의 지적 엘리트, 작가와 예술가와 학자와 철학자들의 삶 속에서 이 사회적, 문화적 풍토가 얼마나 큰 영향을 미쳤는가를 다시 한번 환기하지 않을 수 없다. 『아도니스』는 푸케를, 그리고 그를 에워싼 일단의 예술 애호가의 무리를 상기시키고, 『성 말크의 포로생활』은 부이용 추기경 le cardinal de Bouillon과 장세니스트 집단을 상기시킨다. 한편 『켁키나』는 사브리에르부인 Mme de la Sablière의 살롱을 비롯한 이른바 <제2세대>의 살롱들의 학문적 취향을 도외시하고는 읽힐 수 없다. <뤼크레시우스 Lucrèce의 제자>로 자처한 라 폰텐은 의사, 실험가, 철학자들 사이에서 스스로 과학시인, 철학시인으로서의 변신을 꾀한 것처럼 보인다. 그는 이미 3년전 (1679)에 우화집 속에 섞인 『담론』 *Discours* 속에서 데칼트의 <동물 기계론> *la théorie des animaux-machines*을 공박한 일이 있다.

그러나 우리의 호기심을 자극하는 것은 여전히 이 세 편의 각각의 이질성이다. 신화적 인물들과 전투의 장면들로 짜여진, 서사시풍의 구성에도 불구하고 만남, 사랑, 이별 등, 오비디우스적 주제들을 다룸으로써 진한 서정성을 풍기고 있는 『아도니스』를 읽은 독자들은 초월적 신비주의에 질게 물들어 있는 『성 말크의 포로생활』 속에 저항없이 들어서기는 어렵다. 한편, 『켁키나』는 권태로운 서술 외에도 전문적이고 현학적인 논의로써 사람들에게 당혹감을 안겨주기에 충분하다. 요컨대, 이 세 편의 작품들은 각기 다른 층위에 귀속시킬 만한 것들로서, 우리는 시인의 관심과 상상의 다양성에 다만 어리둥절할 따름이다.

<시적 이야기> récits poétiques

시에 뒤어어, 그러나 여전히 시의 연장선상에서 논의돼야 할 두 편의 작품이 있다: 『보의 꿈』 *Le Songe de Vaux*과 『프시케와 퀴피동의 사랑』 *les Amours de Psyché et de Cupidon*. 전자는 미완의 작품으로서 그 중 몇 개의 단편만이 1671년에 출판되었다. 그러나 1659년 푸케의 주문에 의해 쓰게 된 이 작품을 위해 그는 3년여에 걸쳐 힘겨운 작업을 계속했던 것으로 알려져 있다. 푸케가 시인에게 요구한 것은 보 Vaux에 짓고 있던, 아직 완공되지 않은 자신의 저택과 정원을 시로써 미리 재현해 달라는 것이었다. 말하자면

1) A.-M.Bassy, *La Fontaine in Dictionnaire des littératures*, t. II, p. 1177 참조

건축가와 화가와 정원사가 아직 제공하지 못한 것을 시인의 상상력으로써 보여주어야 하는 것이다. 이에 대해 라 폰텐은 회한한 허구를 창안하였다. 그는 건조중인 궁전이 장차 어떻게 완성될 것인가를 예견하거나 그 방향을 지시하는 대신, 〈꿈〉의 형식을 빌어 이미 완성된 보의 저택을 이 꿈 속에서 바라보며 그 정원 안을 거닌다는 가공적 상황을 설정하였다. 『보의 꿈』은 이 몽환적 환각 속에서 만나게 되는 온갖 아름다움과 황홀함, 그리고 에피소드들로 엮어져 있다. 르 브룅 Le Brun에 의해 그려진 천정화가 시적으로 재현되는 가 하면 숲과 샘들이 환상적으로 환기되고 또 그 안에서 만난 백조나 연어를 주인공으로 한 작은 에피소드들이 펼쳐진다. (이 가운데 우리는 미래의 우화작가를 보는 듯하다.) 또 때로는 건축과 회화와 시와 정원예술을 상호 비교하며 그 특징을 논하는 예술적 성찰에 잠시 빠져들기도 한다. 문제는 시인이 이 기회를 이용하여 그의 문학의 한 영원한 속성, 즉 현실의 문학적 전환, 더 정확히 말해 〈현실의 환상으로의 전환〉의 기법을 실현(혹은 시험)하고 있는데 있다. 『보의 꿈』의 경우 현실은 아직 실존하지 않는 그 무엇이다. 그러나 그는 아직 있지 않은 현실을 이미 있는 것으로 가정하고 그것을 〈환상의 에피소드〉로 재현하는 것이다. 우리는 이 작품 속에 미래의 라 폰텐을 예견하고 싶은 유혹을 떨쳐버릴 수가 없다.

『프시체의 사랑』(1669) 속에서 시인의 문학적 의도는 좀 더 명확하게 드러나 있다. 프시체의 사랑의 이야기는 너무나도 유명하다. 라 폰텐은 아푸레이우스(Apulée, Lucius Apuleius Thesseus)에 의해 전해내려오는 이야기의 줄거리를 대체로 따르고 있다. 뛰어난 미모로 인해 비너스의 질투를 사게 되고 신탁에 의해 〈괴물〉과 결혼하도록 운명지워진 프시체는 신의 자리로 되돌아가기까지 온갖 시련과 모험을 겪게 된다. 그런데 라틴 시인의 작품 속에서 신비적이고 철학적인 추구가 주제를 이루고 있었던 데 반해, 라 폰텐에 있어서는 모든 것이 거의 일관되게 사랑에 대한 찬가로 모아져 있다. 더욱 흥미로운 것은 이 시적 소설의 기이한 구성의 방식이다. 라 폰텐은 프시체의 모험을 단선적으로 서술해나가는 대신 또 하나의 이야기 속에 내포시킴으로써 이른바 〈이야기 속의 이야기〉의 형태로 구성한다.²⁾ 즉 프시체의 이야기는 소설 속의 한 주인공 폴리필 Poliphile이 세 사람의 친구와 함께 베르사이유궁을 거닐면서 그들에게 읽어주는 형식으로 기술되어 나간다.³⁾ 물론 그는 이야기를 단순히 읽어내려가는 대신 적당한 휴식의 시간을 갖는다. 이 휴식을 이용하여 주인공(Poliphile)은 그들의 발걸음이 인도한 곳의 풍경을 묘사한다. 이렇게 해서 작품은 한편에서 〈프세체의 사랑의 모험〉이라는 가공의 이야기가 전개되고 다른 한편에서는

2) 이른바(en abyme)의 구성으로서 그는 그의 꿈트나 우화 속에서 심심치 않게 이 구성 방식을 이용하게 될 것이다.

3) P. Clarac은 베르사이유궁에서의 산책을 이야기의 배경으로 삼은 이 작품에 〈베르사이유의 꿈〉 Le Songe de Versailles이라는 이름을 붙이기도 했다.

〈베르사이유궁에서의 산책〉이라는 현실의 사건이 환기됨으로써 이중의 구조를 이룬다. 그런데 중요한 것은 이 두 개의 차원이 단순히 평행선을 이루지 않고 이따금 미묘하게 겹쳐짐으로써 작품 전체를 일종의 환각의 장으로 전환시키고 있는 점이다. 가령 사랑의 이야기의 어떤 장면이 서술될 때 베르사이유의 〈사랑의 왕궁〉 *palais de l'Amour*, 혹은 정원이 환기됨으로써 마치 사랑의 이야기를 화려하게 장식하고 있는 듯이 보인다. 그러나 동시에 우리는 사랑의 이야기가 오히려 여기 묘사된 현실의 사물들을 장식하고 있는 것이 아닌가 하는 착각에 빠져든다. 사랑의 상상적 그림과 현실의 사물들의 묘사가 그 안에서 서로의 역할과 가치를 교환하는 이 미묘하고 복합적인 구성 가운데 우리는 다시 한번 라 폰텐의 재능의 비밀을 감지하며 놀라움을 금할 수 없다. 그러나 이 작품은 당시의 사람들에게서 별로 호평을 받지 못했다. 시인은 〈촌스러움〉을 보였다고 비난받았다. 순수, 명료, 투명을 지향하던 당대의 파리사람들에게 그의 작품의 복잡성, 환상, 기발한 스틸은 그렇게 밖에는 비치지 않았던 것으로 보인다.

〈콩트와 누벨〉 *contes et nouvelles en vers*

모든 장르를 전전한 라 폰텐은 그러나 다음 두 개의 장르에 대해서는 특별한 애착을 가졌던 것으로 보인다. 하나는 앞으로 다루게 될 우화이고, 다른 하나는 여기 문제될 콩트이다. 1664년, 두 편의 콩트를 시험삼아 내놓은 이후 다음 해의 최초의 『콩트집』 *Contes et nouvelles en vers* 으로부터 시작하여 1674년의 제4집에 이르기까지 그는 즐기차게 콩트에 매달렸고, 그 후에도 1685년까지 산발적으로 몇 편의 콩트를 더 발표하였다.

이 콩트들은 표제가 말해주는 바와 같이 운문 *vers*로 되어 있다. 실제로 시인은 콩트를 쓰면서 그것의 심미적 차원, 즉 언어, 형식, 스틸의 문제에 더 많은 관심을 가졌던 것으로 보인다. 그가 발표한 최초의 두 편은 이 기술적 차원에서의 실험이라 할 수 있다. 『조콩드』 *Joconde*는 우화에서와 같이 자유시의 형태로 쓰여졌고, 『오쟁이진 남편』 *le Cocu battu et content*은 마로 Marot풍의 10음절 정형시로 쓰여졌다. 그는 마치 독자들에게 이 양자 중에서 선택해주시기를 바라기도 한 것 같았다. 그러나 그들이 심판을 내릴 성질의 것은 아니다. 라 폰텐 자신도 끝내 선택하지 않았으며 마지막 작품에 이르기까지 양자를 혼용하였다. 자유시는 그 유연성으로써 그에게 온갖 유희를 가능케 하였고, 반면 정형시는 그 엄격성으로써 시인과 이야기를 분리시켰다.

어쨌든, 표현 양식의 문제는 콩트를 쓰는 라 폰텐에 있어 하나의 지속적인 도전과 같은 것이었다. 사실 무엇을 이야기할 것인가는 그리 중요한 문제가 아니다.

이야기를 하자, 하지만 잘 하자, 이것이 중요한 점이다.

이것이 전부다.

『필립 수도사의 거위』⁴⁾

말하자면, 이야기하기 위해 이야기하는 것과는 같다. 그는 과거의 콩트의 전통에 따라 다분히 외설적이고 난잡한 주제들을 택하였고, 사건이 전개되는 상황이나 진행과정이나 등장인물들은 지극히 상투적이고 틀에 박혀있다. 가령, 등장인물을 보면 바람난 처녀, 늙고 어리석은 남편, 외도하는 부정한 여인, 탐욕스럽고 음탕한 승려, 등등이 단골이다. 그러나 이들의 음란한 행각을 이야기할 때 시인은 단순히 감각적으로 자극하거나 흥분시키는데 그 목적을 두지 않았다는 것은 분명하다. 오히려 그는 이 외설적인 재현을 교묘히 포장함으로써 독자의 관심을 이야기의 내용보다 그것이 이야기되어 나가는 방식으로 향하게 한다. 다시 말해, 그는 그들로부터 <잘 이야기한>에 대한 심미적 찬양을 받고 싶은 것이다. 그리하여 이 문학적 기교 혹은 곡예가 더욱 빛을 발할 수 있게 하기 위해 그는 갈수록 더 대담하고 극단적인 상황을 설정하도록 유혹받았을지도 모른다. 제4집에 등장하는 인물들은 거의가 수녀, 여자 수도원장, 고해사, 사제들이고, 이들에 의해 범해지는 타락과 추행이 다루어져 있다. 내용의 과도한 불경스러움으로 인해 이 콩트집은 즉각 판금조치 되었다.

그 후 몇 편의 콩트를 더 보태지만 라 폰텐은 사실상 제4집을 마지막으로 콩트와 결별하였다. 모든 것은 그가 콩트라는 장르에 상당한 애착을 가졌었다는 것을 짐작하게 한다. 그렇다면 어찌하여 그는 콩트를 버려야만 했을까. 다양성과 변조變調의 시인인 그가 이 장르에 숙명적이라 할 단조로움을 끝내 넘어설 수 없었기 때문일 것이라고 추측하는 사람도 있다.⁵⁾ 우화가 가공의 베일 속에 진실을 담고 있는 데 반해 콩트는 현실 속에 자리잡고 있음에도 불구하고 상황의 설정, 사건의 전개, 등장인물 등 모든 것이 천편일률의 상투성을 벗어나지 않는다. 라 폰텐은 보가체 Boccace, 아리오스토 l'Arioste 등 이탈리아 작가나 프랑스의 콩트작가들에게서 주제를 빌려오는 등 많은 빛을 지고 있으면서도 그 나름대로의 새로움을 시도하려고 고심했던 것이 사실이다. 그러나 끝내 그는 그것의 상투성에서 크게 벗어날 수가 없었으며 그래서 콩트와 결별하게 되었다는 것이다.

이러한 관점은 상당한 타당성이 있어 보인다. 그럼에도 불구하고 우리는 라 폰텐이 상당한 기간동안 집착했던 콩트 속에서 그의 재능의 어떤 부분들이 연마되고 발휘된 점에 주목하고 싶다. 오늘날 이 콩트들은 무미하고 권태로운 것으로 보인다. 한편, 당시 퇴폐

4) «Contons, mais contons bien : c'est le point principal.

C'est tout.»

Les Oies de frère Philippe, III, 1.

5) P. Clarac, *L'Age classique*, II, *Littérature française*, p. 196 : “Le poète de la diversité a eu beau faire alterner dans ses recueils contes et nouvelles ; il a eu beau prendre toutes sortes de libertés avec les modèles que lui offraient ses devanciers français et italiens : il n'a pu soustraire le genre lui-même à une monotonie qui lui est, en quelque sorte, consubstantielle”.

적이고 불경스러운 것으로 낙인찍혔던 내용도 지금에 와서는 조금도 충격적이지 않다. 그러나 주의깊은 독자들은 아직도 그 안에서 재능의 번득이는 광채를 발견하며 기쁨을 느낄 것이다. 시인은 이 상투적인 이야기 속에 남몰래 침투해 들어와서는 개인적 감정과 판단을 눈에 띄지 않게 암시한다. 그 보다 더 흥미로운 것은 표현의 양식과 관련된 그의 시도들이다. 리듬의 감각, 구성과 연출의 기교, 향토색 짙은 언어 등, 우리가 발굴할 것은 많다. 레오 스피체르 Léo Spitzer는 <전이轉移의 기교>에 주목하였고, 랍 J. C. Lapp⁶⁾은 <소홀함의 미학>을 보기를 원했다. 문제는 그가 재현하는 것이 현실 그 자체가 아니라 현실의 한 환각이라는 것, 그리고 그의 언어는 우리의 감각에 비쳐지는 것과 거리를 유지하도록 고안되었다는 것에 있다. 이것이 우화의 기법과 사실상 동일선상에 있다는 것을 감지하는 것은 어렵지 않다.

<서한> épîtres과 기타 장르들

순수 문학작품 외에 우리가 주목하지 않을 수 없는 것으로 <서한>이 있다. 그는 모든 기회에 편지를 쓰기 위해 붓을 들었고 그의 교신 상대는 수없이 많았다. 푸케, 튀렌느 Turenne, 콩티 les Conti, 사블리에르부인 Mme de La Sablière 등 그의 보호자들이 있었는가 하면 위에 Huet를 위시한 문인들이 있었고 또 가족들도 있었다. 그런데, 그가 쓴 많은 편지들 중에서 대부분이 사라져 버린 것은 불행한 일이다. 그러나 오늘날 전해 내려오는 편지들만으로도 우리는 그가 <서한>이라는 형식 속에서 발휘한 그의 문학적 재능을 충분히 가늠해 볼 수 있다. 각기 다른 많은 교신자를 상대로 했던 만큼 그의 서한들이 그 내용에 있어서나 형식 및 어조에 있어 각양 각색이었으리라는 것은 쉽게 짐작할 수 있다. 그는 편지를 쓰면서 산문과 운문을 혼용하였고, 내용에 맞추어 진지함과 장난기, 진실과 환상, 감동과 웃음을 자유자재로 뒤섞었다. 자유자재로움, 이른바 자발적 움직임 spontanéité—아마도 이것이야말로 서한이라는 장르의 첫째가는 덕목일 것이다.

그러나 이 자발성을 지나치게 강조하는 것은 위험하다. 비록 문학적 의도없이 쓰여진 것이라 해도 라 폰텐과 같은 시인에 의해 쓰여졌을 때 그것은 그의 문학적, 시적 영감에서 결코 자유로울 수 없기 때문이다. 시인이 붓을 들었을 때 무엇을 위해 쓰는가는 별로 중요하지 않다. 그에 의해 쓰여진 모든 것은 결국 그의 산물이며, 말하자면 그의 상표를 달고 나온다. 편지는 대부분의 경우 실용적인 목적을 위해 쓰여진다. 그러나 아주 오래전부터 사람들은 이것을 하나의 문학적 장르로 활용하기를 원했고, 그것을 <서한> épîtres이란 이름으로 불렀다. 이것은 조금도 잘못된 일이 아니다. 어차피 문인이나 시인이 쓰는 모든 것이 숙명적으로 문학적이고 시적일 수 밖에 없다면 편지라는 형식에 정직하게 문학

6) Cf. John C. Lapp, *The Esthetics of «Negligence», La Fontaine's contes*, New York, Fall, 1964.

적 의도를 덧붙임으로써 그것을 문학의 한 장르로 격상시킬 수 있기 때문이다. 자발성을 바탕으로 한, 혹은 가장한 문학적 습작—이것이 곧 〈서한〉이다.

천성적으로 시인이었던 라 폰텐은 서한 속에서조차 운문을 선호하였다. 푸케, 튀렌느 등 그의 보호자들에게 편지를 쓸 때 그는 마로 Marot나 브와튀르 Voiture풍의, 때로는 냉소적이고 때로는 정감넘치는 운문의 형식을 빌었다. 그가 남긴 편지 중에는 본격적인 문학 장르로서의 〈서한〉에 편입시킬 만한 것도 있다. 그 중 12음절의 평운 rimes plates으로 된 두 편은 특별히 유명하다. 사블리에르부인에게 부친 서한과 위에게 붙인 서한이 바로 그것들이다. 일반적으로 이 두 편은 매우 정돈된 그리고 단호한 어조의 이론적 전개를 담고 있는 것으로 알려져 있다. 물론 이 서한들이 강한 주장을 피력하고 있는 것은 사실이다. 그러나 그 가운데 내면적 고백의 은밀한 역양을 간과해서는 안된다.

먼저 『사블리에르부인에게의 담론』 *Discours à Mme de La Sablière* (1684)의 경우를 살펴보면 그것은 결론도 채 맺지 않은 채 끝나 있다. 그녀가 그에게 준 지혜와 신앙의 충고들을 나열하는 것으로 시작한 시인은 마치 그런 환기는 불필요하다는 암시를 그녀로부터 받기라도 한 듯 갑자기 중단해 버린다. 그러나 편지 전체는 표면상의 경쾌함에도 불구하고 드물게 보는 명석성과 내면적 분석의 깊이를 보여주고 있다. 그 안에서 시인은 매우 진지한 도덕적 결단을 표명하는 것으로 시종하고 있다. 더 이상 방황하지 않겠다는 것, 그 어떤 유혹에도 붙잡히지 않고 변덕도 부리지 않으며, 정신을 규제하고 삶을 고정시켜 그토록 찾아 헤메던 평안을 마침내 붙잡고야 말겠다는 것—그는 이미 우화 『두 마리 비둘기』 *les Deux Pigeons* 속에서 떠돌이 삶의 위험을 적시한 바 있다. 다양성과 변화를 그토록 열렬히 추구했던 시인은 은밀히 통일성과 안정을 소망했던 것일까. 나이 60을 바라보는 노 시인은 영원히 변치않는 〈다정한 사랑〉 *amour tendre* 속에서 (이것이 곧 이 우화의 주제였다) 이것들을 찾기를 원했고, 지금 이 서한 속에서는 〈지혜〉에 그 답을 구하고 있다.

『위에게의 서한』 *Épître à Huet* (1687)은 당시의 문학논쟁과 관련되어 있다. 그는 이 서한을 통해 문단을 양분한, 이른바 〈신구논쟁〉의 초기에 페로 Perrault(신파의 주장)에 반대하여 브왈로 Boileau(구파의 이론가)에 가세함으로써 자신의 문학적 신조를 분명히 한 것으로 알려져 있다. 그러나 그가 구파에 가담한 것이 사실이라 해도 이 서한을 독단적인 이론 전개만으로 보는 것은 타당치 않다. 그는 그 안에서 보다 많이 개인적이고 내적인 취향, 문학적 삶의 내밀한 비밀을 이야기하고 있다. 그의 교신자인 위에는 브왈로를 몹시 싫어했고, 라 폰텐 역시 별로 그를 좋아하지 않았을 뿐더러 페로와는 오랜 우정으로 묶여 있었다. 또한 그의 천성은 그로 하여금 어느 한 편에 자신을 가둘 수 있게 하지는 않았을 것이다. 그의 기질은 파당성과는 전적으로 무관하며 그러기에 그는 이 서한을 위에게 부침으로써 그의 요란스런 목소리, (구파 문인들에 대한) 욕설에 가까운 풍자시를 거부한다는 것을 암시하고 싶었는지도 모른다. 그는 위와와는 반대로 파당을 초월하여

〈단순한 자연〉 simple nature에 대한 그의 사랑, 그리고 이 자연을 그토록 순수하게 표현했던 고대인들에 대한 애착을 담담하게 털어 놓는다. 그는 브왈로처럼 이론을 통해 고대인들을 옹호하려하지 않는다. 그는 그들을 극히 자연스럽게 사랑하기에, 그들 가운데 기쁨과 위안과 진정한 낙을 발견할 수 있기에 그들에게로 향한다. 노년을 맞이한 시인은 그들을 대할 때마다 새로운 감격을 느끼며 그러기에 그들에 대한 사랑은 더욱 더 뜨겁게 타오른다. 이 서한은 말하자면 이 사랑의 고백이다. 표면적으로는 구과의 손을 들어준 것으로 보일 수도 있다. 그러나 우리에게 중요한 것은 그가 문학적 논쟁을 자신의 내적 고백의 장으로 전환시킨 데 있다. 그리고 이것이야말로 그의 서한의 매력이 아닌가 싶다. 우리는 그 안에서 그의 심금의 울림과 감정의 빛깔을, 목소리의 억양을 듣고 보고 확인하며 그와의 내밀한 만남을 즐길 수 있다.

끝으로, 6편의 편지로 된 『리무쟁의 여행 서한』 *Lettres du Limousin*이 있다. 푸케가 실각한 지 2년 후(1663), 그의 측근이었던 자나르 Jannart(La Fontaine의 숙부)의 낙향에 동행하여 리무쟁으로 향하면서 그는 클라마르 Clamart, 앙브와즈 Amboise, 리슈리의 Richelieu, 리모쥬 Limoges 등지에서 아내에게 여섯 차례에 걸쳐 편지를 써 보냈다. 그의 생전에 출판되지는 않았지만 이 편지들은 그를 아는 상류사회의 인사들 사이에서 널리 읽혔고 높이 평가받았다. 사실, 이것들은 남편과 아내 사이에서 오가는 평범한 편지와는 다르다. 전체적으로 하나의 일관된 흐름을 이루고 있는 이 여섯 편의 편지는 분명히 문학적 의도의 한 산물이며 그러기에 어떤 특정한 장르에 속한 것으로 볼 수 있다. 다시 말해 이것은 서한의 형식을 빌은 여행기이다. 라 폰텐은 그의 여정을 따라가면서 겪은 모든 것, 그가 만난 풍물들(오를레앙의 도시 풍경, 리슈리외성, 블르와성, 르와르강), 개인적 인상, 시적 감흥과 문학적 추억 등을 그의 특유한, 경쾌하면서도 은근한 문체로써 전해주고 있다. 우리는 이 편지들을 통해 당대의 사람들의 여행 방식을 가늠해 볼 수도 있고, 도시와 지방에서의 삶에 관한 정보를 얻을 수도 있다. 그러나 우리의 관심은 그 안에 드러난, 혹은 숨겨진 라 폰텐의 내면적 감성의 빛깔에 쏠린다. 그가 만난 풍경과 예술작품(가령, 리슈리외성에 있는 미켈란젤로의 『사슬에 묶인 포로들』)과 성곽들의 묘사를 통해 그는 마치 우리에게 자신의 비밀을 엿보게 하려는 것처럼 느껴진다.

이상 언급한 여러 장르 외에도 라 폰텐이 손을 댄 장르들은 아직 많다. 그가 살던 시대에 문학적 꽃이었던 〈희곡〉에 그가 무관심했다는 것은 상상하기 어렵다. 그러나 그의 희곡과의 만남은 불행한 결과만을 낳았다. 1683년경, 그는 『아킬레우스』 *Achille*라는 제목의 비극을 쓰기 시작했지만 겨우 2막까지 쓴 채 중단해버렸다. 이 대본을 읽어달라고 부탁받은 그의 문인 친구 모크르와 Maucroix는 더 이상 계속하지 못하도록 서랍 속에 넣어 두었다고 한다. 같은 해 『랑데부』 *Le Rendez-vous* (그 대본은 전해지지 않고 있다)는 불

과 네 번의 공연으로 끝장이 났다. 음악과의 관련하여서도 그는 두 차례의 시도를 했고 그 때마다 실패의 쓴 잔을 마셨다. 1674년, 윌리 Lulli의 요청으로 『다프네』 *Daphné* 라는 오페라 대본을 썼는데 이것은 공연조차 되지 않았고 (이에 격분한 라 폰텐은 『플로랑탱』 *le Florentin*이란 통렬한 풍자시로써 마음을 달래야 했다), 1692년, 『아스트레』 *Astrée*를 번안한 <음악비극> *tragédie musicale*의 공연도 실패로 돌아갔다.

<번역>에 대해서도 조금은 언급할 필요가 있다. 고대인에 대한 그의 각별한 애착을 감안할 때 그가 번역에 상당한 공을 드린 것은 당연한 일이다. 그것은 그의 애정의 발로이자 스틸의 연습이기도 했다. 마치 화가가 위대한 과거의 걸작들을 모사하는 것처럼 그는 고대의 스승들의 작품을 모사했다. 일찌기(1665) 어거스티누스의 『神國論』 *la Cité de Dieu*의 번역에 협력하기도 한 그는 1681년 『뤼실리우스에의 서한』 *Epîtres à Lucileus*의 시 인용문을 번역하였다.

II. 우 화

마침내 <우화>의 장르에 이르러 우리는 장을 달리하여 논할 필요성을 느낀다. 우화는 라 폰텐에 있어 분명히 특별한 의미를 갖는다. 그는 다른 모든 장르를 통해 자신을 표현하였고 그 중에는 길이 기억될 만한 작품도 없지 않다. 그럼에도 불구하고 그가 널리 알려지기는 단연 우화작가로서이며 오직 우화만으로 그의 명성은 지탱되고 있는 것이 사실이다. 그는 나이 50이 가까워서야 뒤늦게 우화를 쓰기 시작했지만 죽기 1년 전(1694) 마지막 우화집을 내놓기까지 거의 쉬지 않고 우화를 썼다. 그가 이토록 우화라는 형식에 애착을 느끼고 그의 창작생활의 태반을 이에 바친 것은 우화야말로 자신의 재능이 유감없이 발휘될 수 있는 선택된 장이라고 믿었기 때문이었을까. 우리는 이 의문을 제기하면서 그의 신비의 우화 세계로 들어설까 한다.

우화의 구성

라 폰텐의 우화집은 세 차례에 걸쳐 출판되어 최종적으로는 3부로 나뉘어진 12권의 책의 형태를 이루고 있다. 1668년의 제1 『우화집』 *Fables choisies mises en vers*은 6권(124편)으로 편성되어 있고, 1678-1679년의 제2 『우화집』은 여기에 5권을, 그리고 최종 『우화집』은 다시 1권을 더 보태어 출판되었다.

우리는 이렇게 구성된 우화집을 앞에 두고 몇 가지 의문을 제기하지 않을 수 없다. 과연 이 우화들은 어떻게 분류되어 각권으로 편입되었는가. 전체적 구성의 틀은 존재하는가. 만약 그런 것이 존재한다면 이 우화집의 궁극적 목적은 무엇인가. 사실, 그의 우화들은 우리를 당황케하기가 일쑤이다. 그는 서문에서 우화의 도덕적 유용성을 이야기하고 있

는데 어떤 우화들은 거의 노골적으로 반윤리적이다. 우화들 사이에서 상호 모순되는 발언이 빈번한가 하면 한 우화 속에서조차 앞과 뒤가 서로 어긋나는 경우도 있다. 이것을 단순히 시인의 변덕쯤으로 치부해버리고 한 편 한 편의 우화를 오직 그 자체로서 읽고 음미하는 것으로 만족한다면 그만이다. 그러나 문제는 그렇게 단순해 보이지 않는다. 만약 그의 우화집이 한 전체로서의 구도를 가지고 있다면 우화를 개별적으로 읽는 것으로는 충분치 않다. 반대로 그것을 전체의 틀 속에서 읽을 때 비로서 그것의 진정한 의미는 진단될 것이다. 라 폰텐은 우화집과 관련하여 과연 얼마만큼 작품의 통합적 비전을 가지고 있었을까(이것은 그가 이 작품을 통해 궁극적으로 혹은 의식적으로 무엇을 말하고 싶었는가를 묻는 물음과도 일치된다).

이것은 속단하기 어렵다. 다만 우리는 다음 몇 가지 사실에 주목함으로써 이 물음에 대한 암시를 얻고자 한다. 첫째로, 그가 쓴 우화들을 권 livre으로 묶고 다시 몇 차례에 나누어 우화집 *recueil*으로 출판한 점으로 미루어 상당한 선별, 분류의 작업이 있었던 것으로 추측된다. 가령, 정치적인 색채가 짙은 우화들은 영영 우화집 속에 포함되지 않았다. 또한 우화들의 분류작업이 반드시 그것들의 제작 순서를 따르고 있지 않다는 점도 주목할 필요가 있다.

다음으로, —이것은 시사하는 바가 보다 의미심장하다—제1집과 제2집의 종결부를 이루고 있는 우화들은 그것으로 작품이 완결된 것이 아니라 다만 일시 〈중단된〉 *suspendue* 것임을 밝히고 있다. 이 작품의 진정한 완성은 최후의 권 *livre*, 즉 제12권의 마지막 우화 〈심판관, 구제자 그리고 고독자〉 *le Juge arbitre, l'Hospitalier et le Solitaire*에 이르러서야 실현된다.

이 교훈은 이 작품들의 끝이 되리라...

그 무엇으로 이 보다 더 잘 끝낼 수 있으랴.⁷⁾

바시 Alain-Maire Bassy는 이런 관점에서 라 폰텐의 우화집을 제12권의 종말에 이르러서야 완결되는 하나의 총체로 보기를 원하며 그 안에서 어떤 전진의 질서를 읽으려 한다. 말하자면, 우화집에는 하나의 여정같은 것이 있는데, 길목마다 명백한 기호로써 방향이 제시되어 있는 이 행로는 우리에게 우회와 방황에도 불구하고 종착지를 향해 끊임없이 전진하도록 유도한다. 우리가 그 안에서 이따금 만나는 모순과 혼란은 이 계속되는 전진의 한 과정에 불과할 뿐 결코 그 자체가 목적은 아니다. 목적지는 따로 있다. 그리고 모든 것은 이 목적지를 향해 한 걸음 한 걸음 나아가갈 것이다. 시작과 끝이 있고 그 사이에 어떤 전진의 질서를 상정할 수 있는 하나의 총체—바시가 이해하는 라 폰텐의 우화 세계는

7) «Cette leçon sera la fin de ces ouvrages...

Par où saurais-je mieux finir ?»

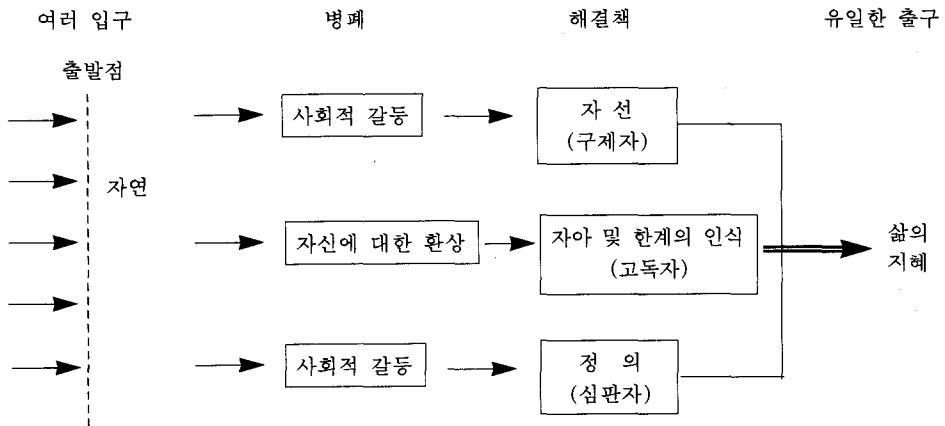
이런 것이다. 그의 견해를 비록 전적으로는 수용할 수 없다 할지라도 우리는 우화 가운데 라 폰텐의 가장 완벽하고 총체적인 자아 표현의 기도를 읽고자 한 그의 시도에는 동의할 수 있으며 우리도 이 관점에서 라 폰텐과의 보다 내밀한 만남을 시작할까 한다.⁸⁾

주제와 변주

전통적으로 우화는 간결한 형식과 그 안에 담긴 분명한 <교훈>으로 특징지어진다. 그러나 라 폰텐은 이 가운데 <세계 또는 우주>를 담기를 원했고 형식의 간결성에서도 자유로

8) 바시는 이 관점에서 출발하여 라 폰텐의 우화를 보다 구체적으로 당시 베르사이유궁 정원의 숲 속의 <미로> le labyrinthe를 꾸미려던 계획과 관련시키고 있다. Charles Perrault에 의해 구상된 이 계획은 설계가 Le Brun, 조각가 Le Gros, Tuby, Houzeau, Le Hongre, 그리고 정원사 Le Nôtre 등에 의해 실현되었는데, 이들은 20년전 Vaux에서 Fouquet의 정원을 설계하고 꾸민, 바로 그 예술가들이었다.

이 보다 더 중요한 것은 이 <미로>가 라 폰텐의 문학적 구성과 완벽하게 일치한다는 사실이다. 이 <미로>에는 숲, 나무, 강물 등 자연의 모든 것이 있고 온갖 짐승들이 <천진난만한 형태로> 재현되어 있으며, 각각의 오솔길은 끝이 흐려져 출구를 분간하기 어렵다. 이 <미로>의 교육적 기능은 명백하다. 전하는 바로는 황태자의 교육을 담당한 Bossuet가 이 미로의 열쇠를 간직하고 있었다고 한다. 각 분수대 아래에는 Benserade의 짤막한 4행시 우화가 그림과 함께 새겨져 있다. 이에 바시는 다음과 같이 가정하고 있다. 즉 1658년 또는 1659년 경에 Vaux의 정원을 위해 이와 같은 <우화적 정원>이 구상되었고, 라 폰텐은 오래전부터 운문으로 된 우화의 텍스트를 쓰도록 권유받았다. 그런데 Fouquet가 실각한 이후로 이 계획이 Benserade에게로 넘어간 것인지도 모른다라고. 이 사실을 입증하기는 사실상 어렵다해도 바시는 라 폰텐의 우화를 미로에 따른 구성으로 이해하려는 입장을 견지하고 있다. 즉, 여러 길로 들어 설 수 있고 여러 길을 우회하고 헤메인다해도 출구는 단 하나 뿐인 미로. 그는 다음과 같은 도표로 우화의 전체적 구도를 제시한다 :



A.-M. Bassy, 위의 책, p. 1178-1180 및 «les Fables de la Fontaine et le labyrinthe de Versailles», *Revue Française d'histoire du livre*, n° 12, 1976, p. 1-63 참조.

위지기를 원했다. 그의 표현을 빌리자면 그의 우화는

수 많은 다양각색의 막幕으로 구성된,
그리고 세계가 바로 그 무대인 방대한 연극⁹⁾

이다. 이것은 우화를 향한 그의 야심과 꿈이 어떤 것이었는가를 짐작케 한다. 우화의 비좁은, 단세포적인 세계를 무한으로 확대시켜 그것을 범우주적 삶의 풍요로운 무대로 전환시키기를 기도한 그는 마치 당대 문학의 총아였던 연극의 위상과 권위에 우화로써 도전하기라도 한 것 같다.

그의 주제 안에 들어서기에 앞서 먼저 각각의 『우화집』에 관해 몇 가지 확인해둘 것들이 있다. 상당한 시간적 간격을 두고 출판된 이 우화집들은 전체적 일관성에도 불구하고 각각의 특색을 가지고 있으며 시인의 삶 및 문학적 활동의 한 시기와 맞물려 있기 때문이다. 1668년 봄 6권으로 된 제1 『우화집』이 출판되었을 때 그의 나이는 47세였고 문인으로서 별로 알려져 있지도 않았다. 그러나 황태자에게 헌정된 그리고 쇼보 Chauveau의 삽화로 아름답게 장식된 이 『우화집』은 대성공을 거두었고 2년 사이에 무려 여섯 차례나 증판되었다. 이 때의 라 폰텐은 의견상 이습(아이소포스)의 충실한 제자로서 그의 틀에서 크게 벗어나려 하지 않았던 것처럼 보인다. 124편 중 100편 가량이 이습에게서 빌려온 것이었고 간결한 형식도 그대로 답습하였다. 그러나 그런 가운데서도 그는 자신의 특유한 억양과 리듬으로 그의 모델들을 뛰어넘고 있다. 메마르고 규격화된 이야기에 활기와 흥을 불어넣기 위해 그는 분위기를 조성하고 대화의 기교를 도입하며 어조와 리듬을 다양화시켰다. 그에 의해 우화는 생동감 넘치는 한 편의 드라마로 변신하는 것이다.

10년 후 제2집 속에 담겨진 5권의 우화들은 색다른 울림을 울리고 있다. 여전히 이습에게 빚진 것들도 있었지만 그는 대부분의 것을 동양의 전통, 특히 인도의 현자 필페이 Pilpay(기원전 4세기)로부터 얻어왔다는 것을 자인하고 있다. 또한 상당수의 작품은 그의 친구이자 보호자였던 사블리에르부인의 사교모임과 무관하지 않은 것으로 보인다. 문인, 학자, 과학자 등 당대의 유수한 지식인들과의 만남을 통해 그의 사고의 영역은 확대되었으며 어떤 우화들은 이러한 당시의 지적 관심사들의 메아리를 담고 있다. 요컨대 그의 시의 공간은 더욱 넓어지고 풍요로워졌다. 고대의 우화들이 지켰던 간결성의 범칙에서도 이제 완전히 풀려났다. 그는 자유로운 이야기의 전개 속에서 때로는 탈선하여 자신의 추억과 꿈과 명상 속에 잠겨들었다. 개인적 성찰, 내밀한 고백을 들려주는 것을 주저하지 않았다. 때로는 철학적인 문제에 도전하여 동물기계론(『두 마리의 쥐』 *Les deux rats*, 『여우

9) 《Une ample comédie aux cent actes divers
Et dont la scène est l'univers.》

와 계란』 *Le renard et l'oeuf*)을 논하는가 하면 감각적 인식의 문제(『달에 간 짐승』 *Un animal dans la lune*)를 논하기도 했다. 나이 60을 눈앞에 둔 그는 말하자면 모든 점에서 결론을 맺어야 하고 다가올 죽음을 생각해야 할 때를 맞이한 셈이다. 그리하여 그는 우정을 이야기하고 늙음과 죽음을 이야기한다. 회한과 체험은 피할 길없이 그의 몫이 되고 최초의 경쾌함과 흥겨움은 쓰라림과 우수로 자리를 넘겨준다. 우화의 억양은 매우 개인적인 것이 되었고, 동물이 출연하는 우화 속에서도 회화적 묘사는 윤리적 상징주의로 대체된다.

1694년의 마지막 『우화집』에 덧붙여진 1권(오늘의 제12권에 해당)의 새 우화들 가운데 특기할만한 변화를 찾아 볼 수는 없다. 다만, 『우화집』의 최후를 장식하는 『심판관, 구제자 그리고 고독자』라는 제목의 우화는 깊은 명상과 장엄한 어조로써 가히 그의 삶의, 그의 정신적 모험의 한 결론과도 같은 무게를 지니고 있다. 사실 그는 목전에 죽음을 바라보고 있었다. 이미 지난 해에 그는 중병을 앓았고, 사블리에르부인과의 사별로 깊은 충격을 받았었다. 그녀는 몇 해 전부터 세상을 버리고 경건한 삶으로 돌아가 있던 터였다. 라퐁텐 또한 1692년에 신앙고백을 했고 〈물의를 일으킨〉 작품들을 쓴 것에 대해 참회했다. 다음 해에 그는 한림원 *Académie*의 대표들 앞에서 자신의 〈공트〉를 공개적으로 부인하기도 했다. 그러나 그의 마지막 우화를 그의 종교적 회심과 지나치게 결부시키는 것은 위험한 일이다. 그것은 차라리 삶의 한 지에, 다분히 세속적인 지에 더 가까운 것으로 보이기 때문이다.

이제 좀 더 깊숙히 그의 우화 세계 안으로 들어가 보자. 시인은 스스로 자신의 우화를 〈온 세계가 무대인 방대한 연극〉이라고 정의하였다. 이것은 우리의 여정의 출발점으로서 조금도 손색이 없다. 그는 우리가 세계 안에서 만난 혹은 아직 만나지 못한 모든 것을 그 안에서 만날 것임을 미리 확인해주고 있다.

먼저 여기 우화의 외적 장치라고 할 〈자연〉이 있다. 숲, 들판, 산, 바다, 시골길, 바위, 초가집, 농장 등, 그의 우화 속에 거의 규격화되어 등장하는 자연의 배경들은 이런 것이다. 이따금 도시의 거리, 노점 혹은 궁전 따위가 묘사되기도 하지만 그의 우화의 참고향은 역시 시골풍의 자연이다. 말하자면, 그것은 이솝 우화의 전통적 배경이기도 한데, 라퐁텐은 그것을 자신의 전원생활의 추억으로 더 풍요롭게 만들었다. 일반적으로 17세기 프랑스문학 속에서 자연은 존재하되 그것이 시적 묘사의 대상으로 대접받는 일은 드물었다. 자연의 환기는 산발적이고 순간적이었으며 흔히 몽상이나 명상의 동기를 제공하는 것으로 그 역할이 끝나곤 했다. 라퐁텐도 크게는 이 범주에서 벗어나지 않는다. 그럼에도 불구하고 우리는 향토색 짙은 어휘와 표현들의 특이한 구사로써 그리고 묘사에 있어서의 뛰어난 시적 터치로써 단연 독창성을 획득하고 있는 점에 주목하고 싶다. 『제비와 작은

새들』 *L'hirondelle et les petits oiseaux*, 『종달새와 그 새끼들』 *L'Alouette et ses petits*, 『말과 늑대』 *Le cheval et le loup* 등의 우화 속에서 자연은 돌연 생동감과 현실감으로 우리의 감각에 다가온다. 공기, 물, 빛은 그의 놀라운 필치로써 묘사될 때 우리를 애워쌍을 듯 현존하고 우리는 그 안에 꿈꾸 듯 빨려 들어간다.

바람의 왕국의 축축한 기슭 위에서...¹⁰⁾

맑은 시냇물을 따라 한마리 비둘기가 물을 마시고 있었다.¹¹⁾

요컨대 그에 있어 새로운 것은 그가 전원의 시를, 농장과 가축장과 울타리의 시를 쓸 수 있었던 데 있다. 그는 자연의 숨결과 움직임의 함께 느꼈고 그 안에서 살아가는 가장 친한 생명들, 식물과 동물과 깊은 정감을 나누었다.

우화 속에 등장하는 인물들은 헤아릴 수 없이 다양하다. 환상의 세계 속에 모습을 드러내는 신화적 인물들, 쥐피터 Jupiter(그는 Jupin이라고도 불린다), 쥐농 Junon, 쉼뷔스 Phébus와 보레 Borée, 헤라클레스 Hercule 등 신들이 있는가 하면, 인간 사회의 각양 각색의 인물들이 있고 방금 언급했던 동물세계의 주인공들이 있다. 우리는 이 마지막 범주에서부터 이야기를 시작할까 한다. 동물세계야말로 우화의 전통적 범주이기 때문이다.

라 폰텐이 그리는 동물들과 관련하여 먼저 흥미로운 것은 그의 묘사가 과학적으로 많은 오류를 내포하고 있다는 박물학자들의 지적이다. 여우나 까마귀는 치즈를 좋아하지 않고, 곰은 발톱을 가지고 있지 않으며, 매미는 겨울 전에 죽는다는 따위 말이다. 그러나 우화 작가는 여기서 박물학적 논문을 쓰고 있는 것은 아니다. 또한 묘사에 있어서도 객관적인 정확성이 문제되지도 않는다. 그는 단숨에, 다시 말해 단 한 번의 붓놀림으로써 동물들의 윤곽, 생김새, 움직임을 환기시킨다. 그의 왜가리는 <긴 모가지에 꽂힌 긴 부리>¹²⁾를 가지고 있고, 족제비는 <길고 가느다란 몸의 족제비 아가씨>¹³⁾가 된다. 제비들은 <빙빙 선회하며 공기와 강물을 스쳐갈 듯 나르고>¹⁴⁾, 토끼는 <풀을 뜯고 뛰놀고 난 다음에는 사방을 두루 돌아다닌다>¹⁵⁾. 그는 더 이상의 묘사나 설명을 덧붙이지 않는다. 그의 기법은 정확하고 면밀한 세밀화의 기법이 아니다. 그것은 차라리 선별과 생략의 기법이며, 오직 상징적 특징만으로 고도의 양식화를 지향하는 동양적 판화 또는 만화의 기법에 가깝다.

이렇듯 묘사되는 동물들의 행동, 그들이 벌이는 드라마도 역시 극도로 양식화되어 있

10) 《Sur les humides bords du royaume des vents...》(I, 22)

11) 《Le long d'un clair ruisseau buvait une colombe...》(II, 12)

12) 《au long bec emmanché d'un long cou》(VII, 4)

13) 《Demoiselle belette, au corps long et flouet》(III, 17)

14) 《caracolant, frisant l'air et les eaux》(X, 6)

15) 《après qu'il eut brouté, trotté, fait tous ses tours》(VII, 16)