

다. 먼저 눈에 띄는 특징으로는 그것들이 흔히 재미와 흥을 위해 희화화되어 있는 점들을 수 있다. 〈고양이들의 알렉산더대왕/쥐들의 제왕, 아틸라〉, 〈르나르-여우 대장〉 등, 영웅의 칭호를 동물에 붙이는 것만으로도 극의 희극적 분위기는 단번에 조성된다. 그리하여 그들은 전투를 벌이고, 서로 공략하고, 전략 회의를 소집한다. 그들의 행동 양식과 논리의 전개를 쫓다 보면 우리는 한 때 동물의 세계 안에 있는지 인간 사회 안에 있는지 혼돈스러워진다. 이 혼란과 착각을 교묘히 유지하는 것—라 풍텐의 예술의 탁월함이 발휘되는 것은 바로 이 점에 있어서이다. 우리는 흔히 동물들의 인간화를 이야기한다. 그러나 우리의 우화작가는 드러내놓고 이런 작업을 하지 않는다. 그는 동물의 세계를 그리되 레알리즘적 수법에 의존하는 대신 그것을 희비극화함으로써 환상의 세계로 전환시키며, 바로 이 전환의 방식에 의해 동물세계를 인간사회의 한 은유, 한 상징으로 만든다.

또한 그는 이 은유화를 위해 먼 곳에서 그 비결을 찾지 않는다. 그는 민중의 전통적 개념들을 활용하는 것으로 만족하기 때문이다. 이 개념에 의하면 여우는 계교를, 사자는 고귀함을, 당나귀는 어리석음을, 고양이는 간악함을, 비둘기는 다정함을 상징한다. 그는 이 규격화된, 지극히 상투적인 상징들을 거의 비판없이 받아들인다. 문제는 이 상투적인 것들을 다루는 방식, 더 정확히 말해 그것들을 다루어 인간 현실의 내밀한 드라마를 암시하게 하는 방식에 있다. 다시 한 번 강조하자. 그는 자신의 작업의 손 끝을 드러내지 않는다. 그는 마치 동물 세계를 그들만의 흥겨운 혹은 씩씩한 한마당으로, 그리고 그것을 그려나가는 재미에 이끌려 〈무심히〉 그려나가는 듯이 보인다. 그러나 이 무심한 듯한 그림 밑에 또 하나의 그림을 보는 것은 우리가¹⁶⁾ 라 풍텐은 이 순진한 듯한 동물들의 놀이를 통해 인간 본성의 비참을, 그리고 인간 사회의 모순을 말하고 싶었던 것일까.

그러나 그는 동물 세계를 인간사회의 은유로 삼는 것으로 그치지 않고 인간 및 그들의 사회를 우화세계 안으로 직접 끌어들었다. 말하자면, 그는 간접 화법에서 직접 화법으로 옮겨가는 것이다. 그의 보다 많은 우화 속에서 우리는 모든 유형, 모든 계층의 사람들과 만나며 그들이 벌이는 드라마에 넋을 잃는다. 새, 늑대, 여우, 사자, 쥐, 당나귀, 원숭이, 물고기(그는 〈수중족〉 *gent aquatique*이라는 우아한 이름으로 부르기도 한다)에 뒤이어 여기 남자, 여자, 부자, 가난한 자, 도시인, 농부, 권력자, 서민 그리고 인간의 모든 속성을 지닌 신들이 등장한다. 여기서도 인간들의 모습은 동물의 경우와 마찬가지로 고도

16) 이와는 다른 차원에서 라 풍텐의 시의 이중성에 주목한 사람은 Paul Valéry이다. 그는 Adonis에 관한 유명한 성찰 속에서 표면적 자연스러움에 가려있는 의식적 작업을 강조하면서 다음과 같이 말한다. : “...la nonchalance ici est savante, la noblesse étudiée; la facilité, le comble de l'art.”(“이곳에서 무심함은 교묘하고 고귀함은 연구되어 있고, 용이함은 기교의 극치이다.”) Cf. P. Valéry, 《Au sujet d'Adonis》, *Variété*, Gallimard, 1924.

로 양식화되어 있다. 그들의 외양의 묘사를 위해 많은 말이 필요치 않다. 그는 짧은 선으로 한 두가지 특징을 부각시키는 것으로 그친다. 그들의 행동 양식도 양식화되어 있다. 다시 말해 그들은 유형화되어 있으며 이 유형화는 극히 일반적이고 상투적인 범주를 벗어 나지 않는다. 여자들은 변덕스럽고 부정하며, 부자들은 허세부리고 가난한 자들은 비굴하다. 왕과 권력자는 오만하고 억압적이며 그 주변의 궁인들은 아침만을 일삼는다. 그러나 라 폰텐의 놀라운 독창성은 이 유형화된 인물들로 하여금 생동감 넘치는 드라마를 연출하게 하는데 있다. 그의 우화는 정녕 한 편의 콩트, 한 편의 연극이다.

여기 『젊은 과부』 *La jeune Veuve* (VI, 21)라는 우화를 잠시 들여다 보자. 이 주제는 물론 그의 독창이 아니다. 그러나 남편의 죽음을 그토록 애통하되 멀지 않아 슬픔도 남편도 잊어버리고 만다는 이 평범한 과부의 주제는 그에 의해 회한하게 극화된다. 그는 고금의 진리를 격언에 가까운 표현으로 확인하는 것으로부터 시작한다.:

〈시간〉의 날개 타고 슬픔도 날아간다.¹⁷⁾

곧 뒤이어 젊은 과부의 이야기가 남편의 임종에서부터 연극적 대화의 형식으로 재구성된다.:

...「나를 기다려요, 당신을 따르겠어요...」¹⁸⁾

이것은 죽어가는 남편에게 울부짖는 젊은 아내의 절규이다. 우화작가는 이에 사려깊고 신중한 아버지를 등장시켜, 그로 하여금 딸의 슬픔을 달래며 그녀의 장래를 염려하게 한다. 그는 딸에게 지금 당장은 아니더라도 장차 〈잘생기고, 당당한 체격의 젊은 남편감〉을 소개해 주겠노라고 말한다. 아직도 슬픔에 잠겨 있는 그녀는 막무가내다.:

...「수도원이야말로 제게 필요한 남편이에요」¹⁹⁾

그러나 한 달, 또 한 달이 지나면서 그녀의 삶에 조금씩 변화가 일어난다. 옷차림, 머리 모양이 달라지고 주위에 젊은이들이 몰려든다. 마침내 웃음이 돌아오고 오락과 출판이 벌어진다. 그러나 아버지는 계속 입을 다물고 있다. 그러자 참다 못한 그녀는 끝내 아버지에게

「그래, 아버지가 제게 약속하셨던 그 젊은 남편감은 어디 있지요?」²⁰⁾

17) 《Sur les ailes du temps la tristesse s'envole》

18) 《...“Attends-moi, je te suis...”》

19) 《“...un cloître est l'époux qu'il me faut.”》

20) 《“Où donc est le jeune mari
Que vous m'avez promis?”...》

라고 되묻고 만다.

12음절과 8음절이 어울린 49행의 이 우화는 차라리 한 편의 콩트에 가깝다. 과부의 심리적 변화의 여러 단계를 부각시키기 위해 아버지를 한 조역으로 등장시킨 것은 회한한 구상이다. 그는 이 심리적 변화를 심리적으로 설명하는 대신 그녀와 관련된 외부적 상황의 변화를 특징적으로 언급함으로써 환기시킨다. 마지막 그녀의 발언은 극적이고도 파격적이다. 「나를 기다리세요, 당신을 따르겠어요」에서 「...그 짧은 남편감은 어디 있지요?」에 이르는 이 놀라운 변화, 아니 이 대반전을 이끌어내는 시인의 솜씨는 요술과도 같은 묘기에 속한다. 라 폰텐의 우화의 재미는, 그리고 진수는 여기에 있지 않나 싶다. 사실, 그에 있어 주제는 별 중요성이 없다. 정녕 의미있는 것은 이 주제—대부분의 경우 상투적이고 때로는 진부하기까지 한 주제들을 다루는 그의 현란한 수법이다. 그의 우화는 말하자면 문체의 연습의 장, 그 이상도 그 이하도 아니다.

그럼에도 불구하고 우리는 좀 더 진지하게 그의 주제를 문제삼지 않을 수 없다. 그는 우화를 통해 무엇을 그려 보여주었고, 궁극적으로 무엇을 말하고 싶었을까. 우리는 이 물음에 대해 조금은 암시적으로 답했다고 생각한다. 그가 동물세계를 통해 그리고 직접 등장하는 인간들의 삶의 모습을 통해 보여준 것은 인간의 일반적이고 보편적인 상임에 틀림없다. 가령, 그가 〈사자〉를 등장시킬 때 그것이 한 유력가인지, 귀족인지, 왕 혹은 루이 14세인지 확실치 않다. 우화 속의 등장인물을 어느 특정인과 결부시키려는 것은 어려울 뿐만 아니라 대체로 무의미하다. 왜냐하면, 라 폰텐의. 표적은 특수하고 개별적인 것이 아니라 영원하고 보편적인 것이었기 때문이다. 그가 강자를 다룰 때 문제되는 것은 어떤 특정한 강자가 아니라 강자 그 자체, 즉 강자라는 유형 전반이다. 그가 교활한 여우를 등장시킬 때 그는 여우의 교활함을 보여주는 것으로 그치는 대신 교활성 그 자체를 문제삼는다. 이렇듯 그는 특수한 대상들을 통해 보편성을 겨냥한다. 강자와 약자, 부자와 가난한 자, 지배자와 피지배자, 남자와 여자, 그리고 어리석음, 허영, 잔피, 사기... 등에 관한 그의 성찰이 진행되는 것은 보편성과 관념화의 차원에서이다.

그렇다고 해서 그의 시대의 특수성을 그의 성찰의 영역에서 전적으로 배제하는 것은 불공평하다. 그가 특권계급의 횡포를 이야기할 때, 〈주인을 훔내내는 원숭이 떼〉²¹⁾와 같은 궁정안의 추종자들을 조롱할 때, 그 시대의 각종의 사회계층과 다양한 직업들을 환기할 때, 한 시대를 사는 인간으로서의 상황 의식을 그 안에서 간과하는 것은 허용되지 않는다. 그 뿐만이 아니다. 약 20편 가량의 우화 속에서 작가는 시사적 사건들, 특히 루이 14세의 통치 초기에 있었던 외부적 갈등을 주제로 삼고 있는 듯이 보인다. 위대한 통합의

21) 《peuple singe du maître》(VIII, 14)

시대에 그는 몰리에르와 함께 매우 조심스럽게나마 불협화음을 울리고 있는 것일까. 어쩌면 그는 몰리에르보다 한 걸음 더 앞서 갔는지도 모른다. 그러나 이러한 경향을 지나치게 강조하는 것은 위험하다. 설사 그렇다해도 그가 진정 머물고 싶었던 고향은 다른 곳에 있다.

라 폰텐의 우화에서 우리는 과연 어떤 〈교훈〉을 끌어낼 수 있을까. 이십 이래로 우화는 교훈을 위해 쓰여졌다. 라 폰텐은 우화의 윤리적 유용성을 의심하지 않았다.²²⁾ 그러나 그의 교훈은 대체로 묵시적이고 또 때로는 이야기의 극적인 전개에 가려 실종되기도 한다. 또 때로는 그것들이 서로 모순되는 경우도 없지 않다. 이 모순은 우화들 사이에서 뿐만 아니라 심지어는 한 우화 안에서조차 감지될 수 있다. 가령, 〈우유 배달하는 소녀〉 *la Laitière et le pot au lait* (VII)의 우화 속에서 시인은 먼저 헛된 몽상에 잠긴 채 길을 가다가 머리에 인 우유통을 떨어뜨리는 소녀의 이야기를 통해 꿈의 허망함을 보여준다. 그러나 그는 다음 순간에 이것을 뒤엎어 꿈을 찬양하며 〈사람마다 제각기 꿈을 꾸다. 이 세상에 이 보다 더 좋은 것이 무엇이 있느냐〉²³⁾고 반문한다.

사실, 그의 다양한 우화들을 관류하는 지속적인 주제와 교훈을 찾는 것은 그리 어려운 일이 아니다. 전면에 크게 부각되는 것은 신중함, 자제, 욕망의 억제, 체념의 미덕 등을 가르치는 이습적 교훈이다. 이것은 모든 나라, 모든 시대의 우화에 공통되는 것으로서 말하자면 만국의 그리고 만고의 지예라 할 수 있다. 자신의 운명에 만족하고 과도한 야망을 버리며 헛된 모험을 삼갈 것, 만사에 신중하고 무절제를 피하며... 그리하여 그의 최후의 우화 〈심판관, 구제자 그리고 고독자〉는 그의 일련의 윤리적 성찰의 대단원을 이루고 있는 듯이 보인다. 그는 인간과 사회의 고통, 혼란, 갈등을 진단하고 이에 대한 치유책으로서 정의(심판관)와 자비(구제자)와 자아에 대한 올바른 인식(고독자)을 제시한다. 이 세 가지 길 중에서 진정한 탈출은 허망한 환각에서 벗어나게 하고 각 사람의 마음 속에 진정한 평화를 깃들이게 하는 자아 인식에 의해 성취된다. 그가 인간의 최고의 예지를 정의와 자선에 의한 사회적 갈등의 해소의 차원을 뛰어넘어 개인의 내면적 질서의 차원에 위치시킨 것은 음미해 볼만 하다. 그가 이따금 사회적 시각을 가동시킨다 해도 그의 궁극적 관심은 한 개체로서의 인간에 쏠리며 이 인간의 영원한 본질, 이른바 인간성 *la nature humaine*에 집중된다.

그러나 우리는 그의 윤리적 메시지에 필요 이상의 비중을 인정하지 않을 것이다. 그것은 이미 말한 바와 같이 그리 독창적인 것은 아니다. 그 보다는 그가 우리에게 보여주는

22) «Quelle morale puis-je inférer de ce fait?
Sans cela, toute fable est un oeuvre imparfait.»
(XII, 2)

23) «Chacun songe en veillant, il n'est rien de plus doux...»

인간의 삶의 풍요로움, 다양함, 복잡성, 모순의 생생한 그림들에 더 주목하고 싶다. 그는 표면적 모순을 두려워하지 않고 사물들의 양가성兩價性, 다가성多價性을 펼쳐 보여준다. 그리하여 그는 두 마리의 토끼를 쫓지 말라고도 하고 또 쫓으라고도 한다. 그는 절단하고 배제하는 대신 모든 것을 포용하고 이해하기로 작정한 사람처럼 보인다. 그리하여 그가 진정 믿는 것은 자신의 시적 축수 뿐인 것 같다. 그는 이 축수에 의지하여 세계를 시적 환상 속에 담기를 선택한 것이다.

다양성의 미학

다시금, 우리는 그의 미학으로 되돌아온다. 그에 있어 주제 그 자체보다 그것을 다루는 방식이 더 중요하다는 말을 우리는 여러 기회에 되풀이했다. 그리고 그것이 본질적으로 다양성의 미학이라는 것도, 우리는 먼저 그가 우화 외의 거의 모든 표현 양식을 통해 다양한 목소리와 음조를 실험했다는 사실을 확인했다. 여러 장르에 의한 그의 창작 활동은 대부분의 경우 동시적이었다. 그는 우화를 쓰기 시작했다고 해서 다른 장르를 버린 적이 없다. 1668년 제1 『우화집』이 출판된 다음 해에 『프시체의 사랑』이 발표되었는가 하면 1671년에는 비록 공저이기는 했으나 그의 이름으로 『기독교적 및 기타의 시집』 *Poésies chrétiennes et diverses*이 나왔고 동시에 『퐁트』 제3부가 출간되었다. 그는 표현 양식을 다양하게 사용했을 뿐만 아니라 주제의 선택에 있어서도 다양성을 저버리지 않았다. 그는 한편으로는 경박하고 방탕한 내용의 퐁트를 쓰면서 또 한편으로는 종교적 명상에 잠길 수 있는 사람이다. 이미 1665년, 『퐁트』 제1집을 출판한 그는 동시에 어거스티누스의 『神國』의 번역에 가담하기도 했다.

그의 재능의 다양성이 보다 충실하게 발휘되는 것은 <우화> 안에서이다. 이 하나의 장르 속에서 그는 여러 목소리를, 가능한 모든 음조를 울리고 있기 때문이다. 그는 마치 다른 여러 장르 속에서 실험했던 가락과 음색을 우화 속에 재생시켜 증폭시키고 있기라도 한 것 같다. 대체로 이습적 전통을 따른 것으로 보이는 초기 작품들 속에서 이미 그의 독창성은 발휘되기 시작했다. 어떤 우화는 한 편의 <퐁트>를 읽는 듯한 환각을 일으키게 하고 또 어떤 우화는 <서한>의 스타일을 방불케 한다. 폐부를 찌르는 듯한 <비가>가 있는가 하면, 자연의 법칙과 인간조건에 대한 형이상학적 사색이 펼쳐지는 <철학시>도 있다.

제2집과 제3집에 이르러서 그의 목소리는 거침없이 다양해진다. 그는 이습적 단조로움과 메마름에서 완전히 벗어난 듯하다. 가령, 제11권(2집의 마지막 권)은 풍요로움과 변조의 극치를 보여준다. 정치적 우화로부터 시작하여 서사시적 필치, 서정적 명상, 역사의 한 단면도가 이어지고 끝으로 박물학자의 관찰기록으로 끝맺어진다. 그 외의 우화들은 제각기 한 편의 엘레지(『두 마리의 비둘기』 *Les deux pigeons*, IX, 2), 전원시(『티르시와 아마랑트』 *Tircis et Amarante*), 풍자극(『잘못 결혼한 사람』 *Le mal marié*), 명상(『한 모골주

주민의 꿈』 *Le songe d'un habitant du Mogol*), 요정 이야기(『소망』 *Les souhaits*)가 된다. 「각 페이지마다 새 시인이 모습을 드러낸다. <우화작가>라고 부름으로써 정의한 것으로 생각된 이 사람은 프랑스 시의 프로테우스(변화 무쌍한 바다의 신)이다.」²⁴⁾

요컨대 우리가 경악과 감탄을 금할 수 없는 것은 음색의 다양함, 어조의 혼용이다. 이 놀라운 변조의 시인은 한 우화에서 다른 우화로 옮겨감으로써만이 아니라 한 우화 속에서도 등장인물과 극의 전개에 따라 음조와 가락을 달리한다. 연극에 깊은 관심을 가졌던(비록 이 분야에서의 그의 활동은 크게 성공하지는 못했지만) 그는 극적 구성에 탁월했고 대화 또는 논쟁에 생동감과 현실감을 붙여넣는 데 능했다. 사자, 여우, 고양이, 쥐 등 각종의 동물들이나 귀족, 농민, 상인, 여자, 천민 등, 각 계층 각 신분의 인간들은 각기 자신의 조건과 위치에 따라 행동과 언어의 한 양식을 분배받는다. 그리하여 여기 우화 속에 우주적 혼성합창이 울려 나온다.

음조와 리듬을 제어하는 실로 경이적인 기교가 개입하는 것은 바로 이곳에서이다. 왜냐 하면, 이 대합창은 정녕 제어되어야 할 그 무엇이기 때문이다. 다시 말해 제어됨으로써 자연상태의 불협화음 *cacophonie*을 조화음 *symphonie*으로 전환시키는 것이 문제이다. 과연 라 폰텐은 각기 충돌할 위험이 있는 음들을 조화시키는 데 성공하였는가. 가령, 몇 줄의 시구 속에서 콩트의 어조에서 서정시의 어조로, 다시 풍자에서 익살로 넘어가는 우화를 우리는 저항감없이 읽어 내려갈 수 있을까. 만약 그것이 사실이라면 상반된 음색과 리듬이 서로 용해되고 조화를 이룰 수 있게 하는 비결은 무엇인가.

이것은 쉽게 설명될 수 있는 문제가 아니다. 이 조화의 실현은 하나의 심미적 기적이며 말하자면 창조의 비밀에 속한다고 답해버리면 그만이다. 그러나 우리는 이 기적적 창조 가운데 천재의 손길을 어렴풋이나마 감지함으로써 그 비밀에 참여하기를 원한다. 먼저 지적하고 싶은 것은 시인에 의한 운율 *mètre*의 자유자재로운 구사이다. 그는 그지없이 다양한 운율들을 사용하되 그것들을 배합하는 방식에 의해 놀라운 효과를 이끌어낸다. 그는 각기 다른 운율을 병치하는가 하면 *rejet*, *enjambement*, 돌연한 휴지 등에 의해 시구의 균형을 의도적으로 뒤흔들어 놓기도 한다. 모든 것은 표현의 강렬함을 위해 계산된다.

운율의 마술사는 또한 음의 마술사이기도 했다. 우화는 다른 위대한 고전주의 작품과 마찬가지로 읽기 위해서가 아니라 듣기 위해 만들어졌다는 것은 옳은 말이다. 이 사실을 누구보다도 잘 이해한 사람은 루소 *Rousseau*였다. 그는 그 유명한 시구

Il ouvre un large bec, laisse tomber sa proie

「그는(까마귀) 커다란 부리를 열고 먹이를 떨어뜨린다.」

24) P. Clarac, 위의 책, p. 199: "A chaque page un poète nouveau se révèle. Celui qu'on croit avoir défini en l'appelant «le fabuliste» est le Protée de notre poésie"

—*Le corbeau et le renard* (I, 2)

에 대해 이렇게 해설한다: 「오직 조화 *harmonie*만이 그 이미지를 만들어 낸다. 나는 벌어진, 흉한 큰 입을 보고 가지 사이로 치즈가 떨어지는 소리를 듣는다.」²⁵⁾ 음의 효과를 위해 그는 모든 기법을 동원했다. 운 *rime*의 일치에 있어서도 그는 대담하고 기발했다. 한 쌍을 이루기 어려운 말들, 가령 *oeuf/boeuf*, *Cicéron/larron*, *équipage /potage* 등을 짝지우는가 하면 동음이의의 말장난 *calembour*도 서슴치 않았다. 때로는 운 대신 동일 또는 유사모음의 반복 *assonance*으로 만족하기도 하고 때로는 운을 맞추는 것을 고의적으로 잊어버리기도 했다. 그 외에도 음의 재치있는 장난은 도처에서 발견된다. <...*en son gîte songeait* [s its]>, <*par la patte attaché* [patata e]>—동일음의 반복은 우리의 귀에 미묘한 감흥을 전달한다. 늑대의 거치른 목소리, 새끼양의 유순함, 사자의 포효, 격투의 격렬함은 말로써 설명되기에 앞서 음으로서 먼저 환기된다.

환기의 예술—라 폰텐의 천재의 비밀은 바로 여기에 있다. 그가 운율의 절묘한 배합에 의해, 음의 갖가지 효과에 의해 달성하고자 한 것은 곧 환기의 기적이다. 그것은 우리의 감각적 감수성에 호소함으로써 순식간에 그리고 완벽하게 실현된다. 여기서는 전체 아니면 무, 전적인 성공 아니면 전적인 실패가 있을 뿐이다. 그리하여 태어나면서 시인이었던 라 폰텐은 언어를 감각적 환기의 수단으로 삼기를 선택했다. 그는 언어의 추상적이고 관념적인 가치 따위는 별로 대수롭게 여기지 않는다. 그는 이 차거운 언어로써 우리의 오성에 말하는 대신 살아있는 언어로써 우리의 감각에, 우리의 심정, 아니 우리의 영혼에 말하는 것이다. 이를 위해 그는 말들의 음향과 시구의 운율과 리듬의 완급과 호흡의 장단과 목소리의 색깔을 절묘하게 배합한다. 마치 한 편의 교향악처럼 놀라운 조화 가운데 어떤 통합, 우주적 통합이 이루어진다.

우리는 시적 환기가 순식간에 그리고 완벽하게 이루어진다고 이미 말했다. 이것은 설명적이고 묘사적인 방식과는 다르다. 대가의 그림처럼 한 두 번의 킷치로써 모든 것은 완성된다. 그는 대상을 공략하기 위해 멀리서부터 점차 포위망을 압축시키며 단계적으로 접근해가는 대신 단숨에 그 심장부를 향해 돌진해 들어간다. 말하자면, 최소한의 수단으로 최대한의 효과를 거두려는 것이다. 여기 『혹사병에 걸린 짐승들』 *les Animaux malades de la peste* (VII, 1)의 한 묘사를 예로 들어보자. 혹사병에 휩쓸린 동물 세계의 양태를 그리기 위해 그가 필요로 한 것은 단 4행의 10음절 시구 뿐이다. :

늑대도 여우도 유순하고 순진한
먹이를 더 이상 노리지 않았고,

25) "L'harmonie seule en fait image. Je vois un grand vilain bec ouvert; j'entends tomber le fromage à travers les branches." cité in P. Clarac, 위의 책, p. 200.

비둘기들도 서로를 피했다:

이제 사랑도 끝났고 그래서 기쁨도 끝났다.²⁶⁾

그는 죽이고 잡아먹는 것이 본능인 육식동물, 다시 말해 최하층의 동물로부터 시작한다. 이틀마저도 먹이 사냥의 본능을 잃고 땅에 엎드려 있다. 뒤이어 동물성과는 가장 거리가 먼, 순수하고 다정한 사랑의 상징인 비둘기를 환기시킨다. 이들 또한 사랑하기를 멈추고 서로 외면한다. 결국 모든 욕망은 죽었고 모든 감정은 침묵한 것이다. 지상의 모든 생물, 모든 생명이 빠져 들어간 죽음과도 같은 마비 상태를 환기하기 위해 그는 더 이상의 설명이 필요치 않다.²⁷⁾

이렇듯, 다양성의 시인이 절제되고 간결한 언어의 미덕을 믿은 고전주의 미학에 합류하고 있는 것은 놀라운 일이다. 그는 일견 모순되는 두 야망을 품었던 것 같다. 그는 세계의 모든 것을, 그 풍요로움과 다양성을 끌어안으려 했지만 언어에 있어서는 극도로 금욕주의적이었다. 그에 있어 참으로 경이적인 것은 상반된 두 지향이 마찰없이 조화를 이루고 있다는 사실이다. 우리는 어디선가 그것을 가리켜 심미적 기적이라 불렀다. 언어의 소 우주 속에 존재와 세계의 대우주를 담는 데 성공한 기적말이다.

끝으로, 우리는 이 기적의 실체가 무엇인가를, 다시 말해 언어의 마술을 통해 재현한 현실이 어떤 성격의 것인가를 다시 한 번 묻지 않을 수 없다. 우리가 그의 예술을 가리켜 환기의 예술이라 정의했을 때 실은 이 물음에 답한 것이나 다름없다. 그는 예술의 사실적이고 설명적인 원리 따위에는 전혀 관심이 없었다. 그는 사물을 그 자체의 이름으로 지시하기를 꺼렸고 그것들의 양태와 움직임을 사실적으로 모방하기를 거부했다. 그가 우리에게 주고자 한 것은 현실 그 자체가 아니라 현실의 한 환각, 한 알레고리, 한 *trompe-l'oeil* 이다. 우리는 이것을 가리켜 현실에 대한 <시적 환상>이라 부를 수도 있다. 그가 시도한 여러 장르 속에서 우리가 궁극적으로 발견한 것은 다름아닌 이 시적 환상의 세계였다. 그리고 여기 <우화>가 있다. 이제야 우리는 어찌하여 우화가 라 폰텐의 특권적인 공간이 될 수 있었는가를 알 수 있을 것 같다. 우화야말로 고도로 양식화된 형식으로써 현실과의 차별화를 가장 확실히 보장해준다. 우화 속에 들어서는 순간 우리는 이미 현실로부터의 이탈을 시작한다. 창조의 무한한 가능성이 열리는 것이다. 그러나 그것은 가능성에 불과하다. 이솝의 우화는 말하자면 이 가능성의 최소한으로 만족했다. 이에 반해 라 폰텐은 우화의 가능성을 남김없이 소진하기를 원했다. 그리하여 여기 놀라운 시적 상상력과 언어의

26) 《Ni loups ni renards n'épiaient

La douce et innocente proie,

Les tourterelles se fuyaient :

Plus d'amour, partant plus de joie》

27) 이 텍스트에 대한 분석은 거의 전적으로 P. Clarac, 위의 책, p. 201를 참조했음을 밝혀둔다.

마술이 개입하였고, 하나의 기적이 탄생했다. 우화라는 소우주가 시적 환각 속에서 우주적 드라마의 장으로 전환되는 기적 말이다.

맺 음 말

우리는 다양성의 시각에서 라 폰텐에게 접근하여 먼저 우화 외의 다른 장르에 걸친 그의 다채로운 문학 창조의 발자취를 더듬었다. 마침내 우화에 다다랐고 여기서도 동일한 다양성을 발견했다. 우화라는 하나의 형식 속에 그는 다른 모든 장르의 언어를 구별없이 뒤섞었다고 할 수 있다. 그의 문학적 기도의 독창성은 아무리 강조해도 지나치지 않을 것이다. 그가 마로 Marot를 비롯한 지난날의 스승들, 특히 라블레 Rabelais에게 빚진 것이 많다는 것은 사실이다. 그러나 이로써 그의 언어와 스타일의 독창성이 훼손되지는 않는다.

그의 독창성은 그가 살던 시대에 이미 논란의 대상이 되었다. 장르와 언어의 혼용이 고전주의의 순수성과 상극된다는 것은 확실하다. 세비네부인 Mme de Sévigné과 같은 사람은 <모든 음조로 노래하고자 한 그의 어리석음>²⁸⁾을 꼬집었다. 그는 분명히 그 시대의 이단자처럼 보인다. 그는 당대 문학의 공식적 장르였던 연극을 외면하였고 (비록 실패에 연유된 것이었다 해도), 다소간 열등한 것으로 간주됐던 장르들을 전전했다. 또한 주력부대가 인간 내면의 소우주에 관심을 집중시키며 심리적 탐색에 열을 올리고 있을 때 그는 오히려 현실을 일탈하여 시적 환각을 즐겼다. 한편, 표현의 단일성이 존중되던 때에 그는 거침없이 <모든 음조로 노래하기>를 고집했다. 그는 고전주의 시대의 사람이라기 보다는 차라리 시적 환상, 표현의 풍요로움과 현란함을 사랑한 전세대의 작가들, 바로크 시인들에 더 가까워 보인다. 고전주의 작가 중에서 가까운 사람을 굳이 찾으려면 몰리에르 Molière만이 있을 뿐이다. 라 브뤼에르 La Bruyère가 『인물론』 *les Caractères* 제5판 속에서, 프랑스어가 비록 사용되지 않는 죽은 언어가 된다 해도 프랑스의 위대한 작가들을 원문으로 읽기 위해 그것을 배워야 할 것이라고 말하면서 이들 중에 유독 라 폰텐와 몰리에르를 꼽고 있는 것은 흥미롭다.

그렇다면 그는 고전주의자의 반열에서 제외되어야만 하는가. 그렇지는 않다. 그의 외형적 이질성에도 불구하고 우리는 고전주의와의 내면적 동질성을 여러 기회에 확인할 수 있었다. 가령, 그는 세계의 다양성과 복잡성을 포용하되 결코 그 자체로서가 아니라 엄밀히 양식화된 형태로서 재현하며 그가 이 양식화를 통해 궁극적으로 겨냥하는 것은 현상의 다양성 뒤에 숨겨진 본질의 세계이다. 다만 그는 이 다양성을 존중하고 사랑하고 즐기는 점에서 다른 고전주의자들과 궤를 달리할 뿐이다. 그는 인간 현실을 기하학적 구도로 환원

28) 《safolie de vouloir chanter sur tous les tons》 cité in P. Clarac, 위의 책, p. 197.

시키는 것으로 만족하기에는 그의 상상력과 감수성이 너무나도 풍요롭고 강렬했는지도 모른다.

그의 고전주의와의 동질성은 언어의 차원에서 한결 명백하게 느껴진다. 그가 모든 음조, 모든 가락으로 노래하고자 했다는 것에 현혹될 필요는 없다. 그는 『포시체의 사랑』의 서문 속에서 「스틸의 단일성은 우리가 가지고 있는 가장 엄밀한 규칙이다」²⁹⁾라고 단언하였다. 변화무쌍한 음조와 가락 속에서 유지되는 스틸의 단일성이란 무엇일까. 우리는 그것이 상반된 것을, 다양한 것들을 하나로 통합하는 조화의 미학으로 성립되어 있음을 밝히기에 주력했다. 그리고 언어의 최소한으로써 효과의 극대화를 노리는 이른바 *litote*의 예술이라는 것도.

그러나 라 폰텐을 굳이 고전주의자로 만든다고 해서 그에게, 그의 명성에 과연 얼마나 보탬이 되는 일일까. 한 작가를 어떤 주의, 어떤 유파에 결부시켜 이해하려는 것은 분명 부질없는 기도이다. 라 폰텐은 고전주의와의 관계 따위에는 아랑곳 없이 영원히 그 자신으로 머물 것이다. 그는 작가로서의 행로에서 때로는 고전주의와 마주치고 또 때로는 그것에서 멀어진다. 아니, 앞서간다고 하는 것이 더 옳다. 그것을 재빠르게 감지한 사람은 라 브뤼에르였다. 한 폐쇄된, 거의 밀폐된 공간 속에서, 통합과 질서가 더 이상 미덕이기를 멈춘 질식할 듯한 고전주의의 공간 속에서 그는 해방의 목소리를 울리고 있는 것이다. 시적 환상의 신기루를 그려 보여주고 있는 것이다. 그것은 마치 우리를 향한 손짓처럼, 우정어린 권유처럼 보인다. 그 무엇으로부터의 해방과 탈출을 애타게 염원하는 우리 모두를 향한.

참 고 문 헌

L'oeuvre de La Fontaine :

Adonis (1658, publié en 1669)

Lettres du Limousin (1663)

Contes et nouvelles en vers (1665-1674)

Les Amours de Psyché et de Cupidon (1669)

Le Songe de Vaux (1671)

Poésies chrétiennes et diverses (1671)

La Captivité de Saint Malc (1673)

29) "L'uniformité de style est la règle la plus étroite que nous ayons."

Fables, publiées en trois recueils (1668-1693)

Le Quinquina (1682)

Discours à Mme de la Sablière (1684)

Épître à Huet (1687)

Études :

Pierre Clarac, *L'Age classique*, II, *Littérature française*, Artaud, 1969

P. Brunel et autres, *Histoire de la littérature française*, t. I, Bordas, 1972

Textes et documents, *Littérature*, XVII^e siècle, Nathan, 1987

P. Clarac, *La Fontaine, l'homme et l'oeuvre*, Boivin, 1947

A. Adam, *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, t. II(1951), IV(1954), V(1956),
Domat

A.-M. Bassy, «La Fontaine», *Dictionnaire des littératures*, t. II, p. 1170 -1181

_____, «Les Fables de La Fontaine et le labyrinthe de Versailles», *Revue française
d'histoire du livre*, n° 12, 1976, p. 1-63

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

《Abstract》

La Fontaine et le classicisme

LEE Whan

La présente étude a pour but d'élucider l'oeuvre de La Fontaine dans l'optique de l'esthétique classique. Nous avons d'abord essayé de suivre de près les traces de son aventure littéraire d'une étonnante fécondité, s'exprimant à travers toutes les formes, tous les genres. Et nous avons été amené à reconnaître chez celui qu'on croit avoir défini en l'appelant «le fabuliste», un poète de la diversité qui voulait «chanter sur tous les tons.» La Fontaine a été tour à tour et en même temps poète, conteur, épistolier, traducteur et finalement fabuliste.

Quoiqu'il se soit essayé dans d'autres genres, la fable demeure pour lui un espace privilégié: c'est dans la fable que se révèle dans tout son éclat l'art de La Fontaine. La seconde partie de notre étude a été donc consacrée à l'exploration du monde fabuleux de La Fontaine, qu'il a défini lui-même «une ample comédie aux cent actes divers / Et dont la scène est l'univers.» Ce qui caractérise en effet son univers, c'est la diversité autant sur le plan thématique que sur le plan formel. Tous les éléments et tous les êtres y font figure, tous les sujets sont traités et tous les tons et langages sont mobilisés: le mégalocosme contenu dans le microcosme qu'est la fable.

Cet art de la diversité correspond-t-il aux exigences de l'esthétique classique qui se veut art de pureté et de concision? C'est à cette question que nous avons essayé de répondre dans la dernière partie de notre étude. Chez un poète qui croit que "l'uniformité de style est la règle la plus étroite que nous ayons", il n'est pas difficile de trouver des tendances qui s'accordent avec les vertus de l'esthétique classique. Mais s'il se range par certains aspects du côté des écrivains classiques, il les dépasse aussi par d'autres aspects. La Fontaine restera lui-même malgré tout ce qu'on peut dire à son égard par rapport au classicisme.