

# 아쿠타가와 류노스케(芥川龍之介)의

## 『히나』(雛)론

—타자화되는 여성상—

김 호 순\*

### 차 례

- I. 서론
- II. 본론
  - 1. 메이지 시대와 <히나> 인형
  - 2. 각 등장인물에게 있어 개화의 의미
  - 3. 작품의 구도와 여성상의 특징
- III. 결론

## I. 서론

1868년의 메이지유신(明治維新) 이후 일본은 급속하게 근대화 즉 서구화의 길을 걸었는데, 그 요람기에 해당하는 개화·계몽의 시대는 특히 격변의 시기였던 만큼 드라마틱한 요소가 존재하고 있었다. 아쿠타가와 류노스케(芥川龍之介)에게는 그러한 메이지 시대에 배경을 두거나 개화를 소재로 한 『개화의 양인』(開化の良人, 『中外』, 1919), 『개화의 살인』(開化の殺人, 『中央公論』, 1918), 『손수건』(手巾, 『中央公論』, 1916), 『무도회』(舞踏會, 『新潮』, 1920), 『히나』(雛, 『中央公論』, 1923)와 같은 일련의 작품군들이 있어, 이를 개화물(開化物)이라 한다. 그런데 이 개화물에는 서구중심주의에 대한 작가의 비판의식이 보인다. 『히나』 역시 그러한 작가의 비판의식이 잘 나타나 있는 작품이다.

『히나』는 1923년 3월 1일 발행된 『중앙공론』(中央公論) 제38년 제3호에 게재되었다.

\* 고려대학교 일어일문학과 박사 수료

그리고 『히나』에는 원형이라 생각되는 『메이지』(明治)(1916년으로 추측) 및 별고(『芥川龍之介未定稿』에 수록)가 있다. 그러한 『히나』는 메이지라고 하는 앞선 시대의 현실에 대해 바로 다음 세대인의 입장에서 상대화시켜 볼 때 드러나는 문제점을, 과거에 대한 향수와 결부시켜 시적으로 매우 자연스럽게 그려낸 작품이라는 점에서 아쿠타가와와의 개화물의 어느 작품보다 중요한 작품이라 할 수 있다. 즉 아쿠타가와와 메이지라는 시대에 대한 인식이 <히나>라고 하는 소도구를 둘러싼 한 가족의 태도와 운명을 통해 서정적으로 그려진 작품이다. 위에서 언급했듯이 『히나』에 『메이지』라는 제목의 초고가 있는 것만 보더라도 본 작품에서 메이지라고 하는 시대인식이 작가에게 있어 얼마나 중요한 문제였는지를 짐작할 수 있을 것이다.

그런 의미에서 본고에서는, 우선 메이지 라고 하는 시대에 있어 <히나> 인형은 무엇이었는지, 그리고 그 <히나> 인형이 각 등장인물에게는 어떠한 의미를 가지고 있는지를 살펴보고자 한다. 그런 후에 작품의 구도와 아쿠타가와와의 여성관을 주제와 결부시켜 고찰해 볼 것이다. 이러한 고찰은 전통과 근대 사이에서 끊임없이 고민하고 갈등해 왔던 아쿠타가와와의 시대 인식의 한 단면을 알 수 있는 단초를 제공할 것이라 생각된다.

## II. 본 론

### 1. 메이지 시대와 <히나> 인형

#### 1) 메이지 시대와 개화

주지하는 바와 같이 일본에 있어 메이지 시대(明治時代; 1868~1912)는 오랜 쇠국에서 깨어나 근대화는 즉 서구화라고 하는 인식 하에 부국강병을 위해 국가의 총력을 기울였던 시대라 할 수 있을 것이다. 이렇게 서구의 문화를 모델로 근대화를 추구하는 과정에서 일본인들은 의식적이든 무의식적이든 서구중심의 세계관에 노출이 될 수밖에 없었다. 메이지 20(1888)년대의 로쿠메이칸(鹿鳴館) 시대는 그러한 서구화정책과 서구중심의 세계관이 극단적으로 드러난 시대의 전형이라 할 수 있다. 로쿠메이칸이란 메이지 시대 초기에 국제적 사교기관으로 지어진 서양식 건물이다. 즉, 1879년 외무경에 취임하여 서구

와의 불평등 조약개정 교섭을 하고 있던 이노우에 가오루(井上馨)는 이토 히로부미(伊藤博文)등과 함께 제도, 문물, 관습을 서구화하여 구미제국에 일본의 개화를 인식시킴으로써 교섭을 촉진시키려 했는데, 로쿠메이칸은 그러한 정책의 일환으로 상류사회의 서구화를 꾀하는데 있어, 외국의 귀빈을 접대하고 숙박시켜주기 위한 시설로 사용하기 위해 건설되었다. 그곳에서는 화려한 원유회, 무도회, 가장회, 바자회가 빈번히 개최되었고 서구화 풍조의 상징이 되어 로쿠메이칸 시대를 연출하기에 이른다. 그러나 급속한 근대화의 왜곡된 모습으로서 광적이고 피상적인 서구화 열기는 국내외의 빈축을 사기 시작했고 서구 오리엔탈리스트들의 담론의 대상이 되기도 한다. 이러한 로쿠메이칸 시대는 1887년 이노우에의 조약개정 실패를 계기로 서구화 정책에 대한 비판이 고조되면서 막을 내리게 된다.

그와 같은 경향과 궤를 같이하여, 청일전쟁과 러일전쟁을 승리로 이끌어 일본의 국제적 지위가 향상되자, 다이쇼 시대(大正時代; 1912~1925)에 들어서서는 그러한 서구중심의 세계관에 대한 반성과 비판의식이 대두되게 되었다. 이는 문학분야에서도 마찬가지여서, 다이쇼 시대의 문학자들은 전시대인 메이지 시대 지식인들이 이루어 놓은 문학적 배경을 그 토대로 삼고 있으면서도 메이지 시대 서구화 열기를 서구중심의 세계관의 확장으로 보고 그 모순에 대한 반성과 비판을 촉구한다. 그들은 우선 개화기 일본의 모습을 회화화하여 부정적으로 그려내는 서구 오리엔탈리스트들의 담론을 서구 백인들의 기준에 의한 자의적인 판단과 해석으로 보고 일본민족이나 문화의 가치에 대한 주장을 문학에 담아내고 있다.

아쿠타가와와는 위와 같은 다이쇼 시대의 문학적 특성을 한 몸에 구현했다고 하는 작가이다. 따라서 당연한 귀결이지만, 그의 문학에는 위에서 말한 다이쇼 시대의 문학적 경향이 그대로 반영되어 있다. 그 중에서도 『히나』는 오쓰루 가족들이 각각 개화 혹은 근대라고 하는 것에 대해 어떠한 삶을 선택했는지를 그린 소설이다. 즉, 쇼시 다쓰야(壓土達也)가 「<근대>의 새로운 물결이 만들어낸 <근대> 그 자체의 한 현실의 모습(「近代」の新たな波が作り上げた「近代」そのものの一つの現實の姿)」<sup>1)</sup>이라고 하고 있듯이, 『히나』는 위와 같은 아쿠타가와와의 문명비판이라는 문학정신이 구현된 작품이라 할 수 있다.

## 2) 〈히나〉의 의미

〈히나〉(雛)라고 하는 것은 〈히나인형〉(雛人形)을 말하는 것으로, 여자아이들이 가지고 노는 종이나 흙으로 만든 작은 인형을 말한다. 헤이안 시대(平安時代)때부터 있었으며, 근세이후에는 3월 3일의 〈히나마쓰리〉(雛祭)에 장식으로 사용된다. 도쿠가와 막부(徳川幕府) 붕괴 이후에는 우키요에(浮世繪)와 같은 전통적인 미술품과 함께 〈히나〉도 대량으로 해외에 유출되었다. 그것이 본 작품에서는 문명 개화의 물결이라는 시대의 추이와 구가의 몰락을 상징하는 소품으로 등장하고 있다. 그리고 그러한 〈히나〉에 얽힌 에피소드는 원형이 되고 있는 「메이지(明治)」의 말미에 「그 때의 여동생이 올해 60(한 글자 결락)의 봄을 맞이하였다. 나의 어머니가 바로 그 분이다(その時の妹が、今年、六十(一字缺)の春を迎へた。自分の母がそれである)」<sup>2)</sup>라고 나와 있어 작자의 양어머니인 토모(儔)의 실화임을 알 수 있는데, 그만큼 개화의 문제는 작가의 주변에 밀접하게 관련된 절실한 문제였음을 추측케 해준다.

실제로 작품 안에서의 시대를 살펴보자. 미야사카 사토루(宮坂覺)는 시대적 배경을 「메이지 5, 6(1872, 1873)년으로 추정하는 것도 가능하다(明治五、六年頃と推定することも可能である)」<sup>3)</sup>라고 하고 있는데, 그렇게 보면 아직 문명개화라고 하는 현실을 일반인들이 아무 저항감 없이 수용할 만큼 정착된 시기라고는 할 수 없을 것이다. 그리고 작품의 무대가 되고 있는 12대 기노쿠니야(紀の國屋)의 이베에(伊兵衛) 즉 오쓰루(お鶴)의 아버지의 집안은 메이지유신까지는 다이묘(大名)들에게 거금을 대출해 주었던 호상이었다. 그러나 메이지유신에 따른 혼란과 변혁기에 대부분의 돈을 떼인 결과 폐업을 하기에 이르렀고, 그 후에 운영한 우산가게도 실패하여, 지금은 임시방편으로 조그만 약방을 운영하고 있다. 그리고 몇 년 전에는 화재를 만나 가옥을 잃었기 때문에 타고 남은 토광에서 임시 거주하는 생활을 하고 있다. 그들은 유신과 근대화의 물결에 밀려난 사람들이다. 그들은 생계를 위해 딸의 〈히나〉 인형까지 「요코하마의 어느 미국인에게(横浜の或亞米利加人へ)」 30엔에 팔아 넘겨야 할 만큼 몰락했다. 30엔은 당시로서는 꽤 거금으로, 이렇게 팔려 가는 〈히나〉 인형은 경제원리에 의해 서구인에게 넘어가는 일본의 전통, 혹은 근대화의 물결에 제대로 편승하지 못 하고 주변으로 밀려난 메이지인들의 운명을 상징하고 있다고 할 수 있다.

그것은 마지막의 부기를 보면 좀 더 구체적으로 알 수 있다.

『히나』를 쓰기 시작한 것은 몇 년 전의 일이다. 그것을 지금 마저 쓰게 된 것은 다쓰다 씨의 권유에 의한 것만은 아니다. 또한 동시에 4, 5일 전 요코하마의 어느 영국인의 거실에 낡은 <히나> 인형의 머리를 가지고 노는 백인 여자 아이를 만났기 때문이다. 지금은 이 이야기에 나오는 <히나> 인형도 아연 병대나 고무인형도 같은 장난감 상자에 던져져서 똑같이 불운을 맞이하고 있을 지도 모른다.

(「雛」の話を書きかけたのは何年か前のことである。それを今書き上げたのは龍田氏の勧めによるのみではない。同時に又四五日前、横浜の或英吉利人の客間に、古雛の首を玩具にしてゐる紅毛の童女に遇つたからである。今はこの話に出て来る雛も、鉛の兵隊やゴムの人形と一つ玩具箱に投げこまれながら、同じ憂き目を見てゐるのかも知れない) p.23.

즉, 백인 여자아이가 가지고 놓고 있는 <히나> 인형은 근대화 즉 서구화의 물결 속에서 오빠인 에이키치(英吉)에 의해 대표되고 있는 일본인이 무시하고 부정하고 잊으려 했던 것이며, 그것이 이국취향에 의해 외국인의 손에 넘어가기는 했지만, 결국 장난감 상자 속에 던져져 버렸던 것이다. 그렇게 생각하면 졸속주의로 근대화 즉 서구화의 길을 걸은 일본 사회 그 자체가 <히나> 인형과 <아연 병대>, <고무인형> 등이 잡거하는 장난감상자라고 할 수 있을 것이다. 바로 작가의 집필동기는 그러한 <히나>의 발견에 있었다 할 수 있고 그러한 <히나> 인형의 운명에 드러난 일본인과 일본의 전통을 쓰고자 했던 것이라 할 수 있다. 그렇다면 이러한 자신들의 운명을 각 등장인물들은 어떻게 받아들이고 있는가?

## 2. 각 등장인물에게 있어 개화의 의미

### 1) 부자(父子)에게 있어 개화의 의미

『히나』에는 <히나> 인형뿐만이 아니라 여러 가지로 개화와 전통을 상징하는 소품들이 등장하고 있다. 예를 들어 무진등(無盡燈)<sup>4)</sup>과 신식 램프<sup>5)</sup>의 대비나 영어 책과 잔기리(散切り)<sup>6)</sup>와 같은 헤어스타일의 등장이 그것이다. 이와 같은 개화문명을 받아들이는 등장인물 태도를 살펴보면 <히나>로 상징되는 메이진인들의 운명에 대해 그들이 어떻게 인식하고 있는지를 알 수 있을 것이다.

우선 램프와 무진등은 1873년 동경부의 램프 단속령이 나왔을 무렵부터 민간에 보급되

기 시작했는데, 이에 대해 아버지는 무진등을 폐기하고 램프를 채용하는 것을 긍정적으로 받아들이고 있다. 그러나 그것은 아버지가 적극적으로 선택한 삶의 방법은 아니라고 할 수 있다. 즉, 「그것도 이제는 몰러날 때가 된 게지(あれももうお暇の出す時だらう)」라고 하는 아버지의 어투 속에서, 그가 개화를 어쩔 수 없는 시대의 현실로 직시해야만 하는 운명으로 받아들이고 있음을 알 수 있다. 이와 같은 개화에 대한 소극적인 태도는 「겨우(강조 인용자) 잔기리를 한 아버지(やっと散切りになった父)」라고 하는 표현으로도 알 수 있다. 즉 그러한 표현은 적극적으로 <잔기리>를 행한 것이 아니라 소극적으로 어쩔 수 없이 시대의 흐름에 따라 그렇게 할 수밖에 없었던 아버지의 심정을 나타내는 것이다. 아버지의 그러한 태도는 생활을 위해 서양인의 손에 넘어가려고 하는 <히나>에 대한 태도에 집약적으로 나타난다. 남의 손에 넘어갈 히나 인형을 「다시 한번 봐두고 싶다(もう一度よく見て置きたい)」고 하는 딸의 애원을, 「선불을 받은 이상 <히나>는 어디에 있든지 남의 것이다. 남의 것은 만지면 안 된다(一度手付けをとつたなりや、何處にあらうが人様のものだ。人様のものはいじるもんぢゃあない)」며 완강히 거절하고 있다. 그런데 그날 밤 <히나> 인형에 대한 미련으로 괴로워하며 잠들었던 내가 문득 잠에서 깨어나 분, 심야에 혼자서 <히나>를 꺼내놓고 들여다보고 있는 아버지의 모습은 오쓰루에게는 충격적이었다. 다시 말해 오쓰루에게 <히나> 인형을 보지 못하게 하는 것은 동시에 아버지 자신의 <히나>에 대한 애착심 때문이라 할 수 있다. 이에서 몰락한 집안의 가장으로서 가난 때문에 외동딸의 <히나> 인형조차 팔아야 하는 아버지 이베에의 가슴 속의 암울함과 갈등은 쉽게 짐작할 수 있다. 이와 같이 신식램프의 수용, 잔기리, <히나>에 대한 태도를 보면 아버지는 개화를 인정하지만, 그것은 자신의 의지와는 상관없이 생존을 위해 개화를 수용하고 있음을 말해준다.

그렇다면 <오빠>는 개화를 어떻게 받아들이고 있을까. 메이지 유신 후의 근대화 정책은 곧 서구화 정책이었고 이에 필연적으로 영어를 중시하는 세태를 낳았는데, 그러한 세태를 단적으로 나타내듯이 <오빠>는 「영어 독본을 떼 놓은 적이 없는(英語の讀本を離したことのない)」 <개화인>이었던 것이고, <히나>는 구페스럽다고 하여 경멸하는 사람이었다. 이런 오빠는 아버지와 마찬가지로 램프로 상징되는 서양문명을 수용하는 점에 있어 공통의 현실인식을 가지고 있다 할 수 있을 것이다. 그러나 위에서 살펴보았듯이 아버지가 서구문명을 수용하는데 있어 소극적 태도를 보였다고 한다면 오빠의 서구문명 수용은 훨씬 더 적극적인 양상을 보이고 있다. 즉 오빠는 일본의 전통적인 것은 구페스럽기

때문에 「빨리빨리 없애야(どしどし止めること)」 하며, 대신 영어 책은 한시도 손에서 떼 놓지 않을 만큼 적극적으로 개화의 방향으로 나아가고자 하고, 일본적 신앙은 비과학적인 미신으로서 부정하고 있다.

## 2) 모녀(母女)에게 있어 개화의 의미

어머니의 개화에 대한 인식은 램프에 대한 반응에 집약되어 있다. 그녀는 방의 등이 무진등에서 램프로 바뀌는 것에 대해 「거의 불안에 가까운 빛(殆んど不安に近い色)」을 보이며, 「왠지 이 석유 냄새가, -구페스턴 사람이란 증거이지요(何だかこの石油の匂が、-舊弊人の證據ですね)」라고 하는 반응을 보인다. 이와 같은 반응에서 그녀는 개화에 대해 감정적으로 거부하고 있음을 알 수 있다. 그녀는 작품 안에서 환자로 등장하고 급기야는 <히나>가 남의 손에 넘어가는 것의 충격에 의해 그 병이 더 심화되어 가고 있는데, 그것은 외부로 표출되지 못 하고 억압되어 있는 개화에 대한 거부반응이 초래한 결과라 할 수 있다. 그만큼 어머니에게 있어 개화는 온몸으로 거부해야하는 절실한 문제였던 것이라 할 수 있다.

마지막으로 오쓰루에게 있어 개화는 어린아이이며 여자인 그녀의 인식 밖의 문제였던 것으로 보인다. 어린 오쓰루의 인식능력은 오로지 자신의 유희의 대상인 <히나>에만 집중되어 있다. 어린 오쓰루는 단지 <히나>가 남의 손에 넘어가는 것이 싫고 개화를 뺀내고 다니는 오빠를 가장 미워하며, 이미 남의 손에 넘어간 <히나>를 꼭 보고 싶어할 뿐이다. 그러한 소녀 시절의 오쓰루의 체험은 전형적으로 감정의 문제로 다가오는 <찰나의 감동>에 대한 것이라 할 수 있다. 그녀는 생활 때문에 어쩔 수 없이 외국인에게 팔려 넘어가게 된 <히나> 인형을, 남의 손에 넘어가기 전에 한번 더 보고 싶음에도 불구하고 계약금을 받은 이상 이미 우리들의 것이 아니라고 하는 완고한 아버지가 허락하지 않자 울며 잠든다. 그런 그녀가 문득 잠에서 깨어나 <히나> 인형을 보게 되면서 꿈이 현실로 이루어진 <찰나의 감동>을 맞본다. 특히 완고한 아버지가 자신과 똑같이 <히나>를 바라보고 있는 모습은 노녀가 된 오쓰루에게도 여전히 남아 있을 만큼 강렬한 인상을 주는 것이었다.

꿈이런가 하는 것은, -아아 그것은 이미 전에 말씀드렸습니다. 그러나 그 날밤의 <히나>는 꿈이었던 것일까요? 너무나 <히나>를 보고 싶어한 나머지, 나도 모르는 사이에

만들어낸 환영은 아니였을까요? 저는 아직까지도 어찌나하면, 제 자신에게조차 정말인지 아닌지 대답을 할 수 없습니다. 그러나 저는 그날 깊은 밤에 혼자서 <히나>를 바라보고 있는 나이트 아버지를 발견하였습니다. 그것만은 확실합니다. 그렇다면 설령 꿈이라 해도 별로 억울하지 않습니다. 어쨌든 저는 눈앞에서 저와 조금도 다른 아버지를 본 것이니까요. 연약한, -그러면서도 엄숙한 아버지를 본 것이니까요.

(夢かと思ふと申すのは、-ああ、それはもう前に申し上げました。が、ほんとうにあの晩の雛は夢だったのでございませうか?一圖に雛を見たがつつた餘り、知らず識らず造り出した幻ではなかつたのでございませうか?わたしは未にどうかすると、わたし自身にもほんとうかどうか、返答に困るのでございます。

しかしわたしはあの夜更けに、獨り雛を眺めてゐる、年とつた父を見かけました。これだけは確かでございます。さうすればたとひ夢にしても、別段悔しいとは思ひません。兎に角わたしは眼のあたりに、わたしと少しも變らない父を見たのでございますから、女女しい、-その癖おごそかな父を見たのでございますから。) pp.22~23.

노녀가 된 오쓰루의 기억 속에는, 가족들 앞에서 자신의 감정을 억제해 온 새로운 아버지 상의 발견에 대한 감동과 <히나>를 보고 싶다고 하는 강한 소망이 <히나>와 헤어지기 바로 전날 밤에 이루어진 것에 대한 감동만이 남아 있다.

### 3. 작품의 구도와 여성상의 특징

#### 1) 작품의 구도

이상에서 각 등장인물들이 개화에 대해 어떠한 인식태도를 보이고 있는지에 대해 살펴 보았다. 이와 같은 「히나」의 기본적인 구도에 대해 아버지·어머니와 오빠라고 하는 세대간의 갈등으로 보는 견해가 지배적이다.<sup>7)</sup> 그러나 위에서 살펴보았듯이 <히나>를 둘러싼 이베에 가족의 갈등의 구조는 아버지와 오빠의 대립이 꼭 분명한 것은 아니어서, 신세대와 구세대의 갈등만으로는 볼 수 없을 것이다. 즉, <히나>에 대해, 남의 손에 넘긴 물건은 다시 볼 수 없다고 하는 아버지와 오빠, 그리고 한번만 더 보고 싶어하는 오쓰루와 그것을 보지 못하게 하는 오빠와 말썸을 하는 어머니라고 하는 젠더간의 갈등구도가 더 뚜렷하다. 구체적으로 설명하자면, <히나>를 구페스럽고 비실용적이라고 생각하며 개화문명을 적극적으로든 소극적으로든 섭취하려는 아버지와 아들이라는 성인남성, 그리고 <히나>에 대해 애착을 보이며 개화문명을 거부하는 어머니와 딸이라는 어린 여성이라는 갈등구조



로 볼 수 있는 것이다. 그러나 이들 젠더간의 갈등은 표면적인 레벨에서만 성립된다고 할 수 있다. 그들의 내면의 세계에는 모두 전통에 대한 애착과 가족에 대한 사랑이 공통의 기반으로 자리잡고 있다. 그들의 갈등의 원인은 전통이나 개화에 대한 입장의 차이가 아니라 구체적인 행동방식에 있어서의 차이이다. 즉, 아버지가 딸의 <히나> 인형을 팔아넘기려 하는 것은 전통에 대한 애착심의 결여라기 보다는 가족의 생계를 책임져야 하는 가장으로서 선택한 냉정한 현실에 대한 판단에서 온 것이다. 단지 그는 전통에 대한 애착과 근대를 살아가려 하는 의지를 동시에 갖추고 있으면서, 이성적이고 합리적으로 자신을 통제했던 것이다. 이는 에이키치에 대해서도 같은 말을 할 수 있다. 그 역시 전통에 대한 애착심이 없어서가 아니라, 가장인 아버지와 같은 레벨에서 자신을 억제하는 이성을 가지고 있었던 것이다. 그는 영어 책을 손에서 떼어내 본 적이 없는 정치를 좋아하는 청년이었지만, 영락한 「기노쿠니아(紀の國屋)」를 아버지와 함께 필사적으로 지켜가고자 하는 굳은 의지의 소유자이다. 또한 그는 어머니가 <면청>(面疔)으로 쓰러졌을 때는 의사 혼마(本間)를 불러오라는 아버지의 명에 「쏟살같이 거친 바람이 부는 가게 밖으로 뛰어나가(一散に大風の中の見世の外へ飛び出し)」기도 하며, 「어머니도 램프라면 기분이 조금은 좋아지겠지요(お母さんもランプになりあ、ちつとは氣が晴れるでせう)」라고 말하는 따뜻한 마음의 소유자이다. 「아버지가 보면 안 된다고 하는 것은 계약금을 받았기 때문만은 아니야. 보면 모두에게 미련이 생길 것이라는, -그 점도 생각하고 계시는 거야(お父さんが見ちやいけないと云ふのは手付けをとつたばかりぢやあないぞ。見りやあみんなに未練が出る、-其所も考へてゐるんだぞ)」라고 하는 오빠의 말이나, 「생선가게의 도쿠조(肴屋の徳藏)」의 권유에 의해 외출을 한 곳에서 만난 오빠에게서 오쓰루가 「전에 없는 애정(何時にない情あひ)」<sup>8)</sup>을 느끼는 것은, 오빠의 그런 따뜻한 마음 때문이다. 즉 그가 개화문명을 적극적으로 수용하려 한 것은, 그에게 전통에 대한 애착이 없거나 전통을 경멸하는 마음이 있어서가 아니라, 이미 개화의 물결에 밀려든 자에게 있어 개화는 생존을 위해 거부할 수 없는 역사의 필연적 현상이라는 자각을 가지고 자신을 이성적 합리적으로 통제할 수 있었던 어른이었기 때문이었던 것이다.

요컨대, 오쓰루 가족 모두는 전통에 대한 애착이나 가족에 대한 애정에 있어서는 공통의 인식기반에서 있지만, 구체적인 행동에 있어 아버지와 오빠는 자신들의 감정을 최대한 절제하고 현실에 이성적이고 합리적으로 대응하는 어른 남성이고, 어머니와 오쓰루는 현실적 여건은 무시하고 감정에 의한 대응하는 어린 여성이라는 점에 그들 갈등의 근본

원인이 있는 것이다.

이와 같은 소설의 대립구도는 초고 「메이지」(明治)(1916년으로 추측)와 「히나」 사이의 차이를 보면 좀 더 명확하게 드러난다. 우선 초고와 비교하여 「히나」에서 수정된 내용은 3인칭 객관묘사 문체가 1인칭문체로 된 점, <마루사(丸左)>라는 골동품상을 등장시킨 것, 부분적으로 다루어지고 있던 <히나>가 중심 소재로 된 것, 언니가 오빠가 된 것, 오쓰루의 나이의 변화 등인데, 본고에서 주목하고자 하는 것은 언니 즉 여성이, 오빠 즉 남성으로 바뀐 점과 오쓰루의 나이의 변화이다. 초고에서의 언니는 병든 어머니를 대신해서 아버지와 함께 가게를 꾸려 가는 믿음직한 존재였다. 그것이 「히나」에서는 오빠로 바뀌었는데, 그것은 여자인 언니는 생계를 위해 <히나>를 팔아야만 하는 현실에 대한 인식을 아버지와 함께 공유하기에 적합하지 않은 인물이라는 작가의 판단에서 온 수정이라 할 수 있을 것이다. 그리고 두 번째로 주목해야 할 것은 오쓰루의 나이의 변화이다. 초고에서의 여동생의 나이는 16세이지만, 「히나」에서 오쓰루의 나이는 15세이다. 다시 말해, 이야기의 현실성을 위해 오쓰루는 판단력이 없고 어리고 미숙할 필요가 있었고, 그런 이유에서 나이가 16세에서 15세로 수정이 된 것이다. 어린아이가 된 오쓰루는 「열 다섯 살이나 된 주제에 조금은 세상물정을 알아야 될 것 아냐(十五にもなつてゐる癖に、ちつとは理屈もわかりさうなもんだ)」라는 말을 들을 만큼 철부지이다. 작품 안에서 그녀에 대한 묘사를 살펴보면, 그 인물상의 특징이 「쥬쥬마게(蝶蝶齋)」<sup>9)</sup>가 어울리는 「아직 열 다섯의 나(まだ十五のわたし)」, 혹은 「아무리 어린아이라고는 하더라도(如何に子供とは申せ)」와 같이 의식적으로 어른과 구분되는 어린아이라는 점이 강조되고 있다. 이 점에 대해 쇼시 다쓰야는, 오쓰루의 연령대를 「아이와 어른의 경계 영역이라 할 수 있는 위치에 있다(子供と大人の境界領域とでも言うべき位置にある)」<sup>10)</sup>라고 하고 있는데, 그것은 경계라기보다는 오히려 어린아이 쪽에 더 초점이 맞추어진 인물상이라 여겨진다. 물론 15세라고 하는 나이는 당시의 일반적 개념으로 봐서 어린이가 어른의 단계로 넘어가는 경계적 위치라고 할 수 있지만, <쥬쥬마게>가 어울린다고 하는 표현이나 개화라고 하는 시대의 물결이나 가족들의 경제적인 곤란을 인식의 대상으로 삼지 않고 행동하는 것을 보면 어린아이 쪽에 더 초점이 맞추어져 있는 것으로 판단된다.

따라서 아버지나 오빠의 행동은 어린 오쓰루로서는 이해되지 않는 것이다. 그들은 오쓰루에게 있어 증오의 대상이 되고 있을 뿐이다. 그저 자신의 마음을 몰라주는 아버지나 오빠는, 미야사카 사토루가 「오쓰루는 <개화를 뿜내는 오빠>라고 에이키치를 단정짓고 있

는 것처럼 보인다. 또한 중층적인 오빠의 모습을 이야기하면서 중요한 곳에서 <묘한 인간>이라고 하는 담론으로 그 중층성을 짝 바꾸고 있다(お鶴は<開化を鼻にかける兄>と英吉を決めつけているかのように見える。更に、重層的な兄の姿を語りながら、肝心な所で、<妙な人間>という言葉で、其の重層性をするりと躲わしている。) <sup>11)</sup>라고 하고 있듯이, 오쓰루의 인식차원을 넘어선 곳에 있는 것이다. 여기서 오쓰루의 인식차원을 넘어선 세계란 화자인 노녀 오쓰루의 세계이며, 그런 노녀 오쓰루의 세계에는 남성 작가인 아쿠타가와와 세계가 오버랩 되어 있다. 오빠가 오쓰루에게 「심술궂은 <개화>주의자(意地の悪い『開化』主義者)」 <sup>12)</sup>인 것만은 아니며, 오쓰루가 오빠를 <묘한 인간>이라고 느끼거나 그에게서 「여느 때와는 다른 애정」을 느끼는 것은 바로 화자 차원의 인식에서 오고 있는 것이며, 그것은 바로 아쿠타가와와 인식이라 할 수 있다. 결국 독자들은 어린 소녀로 설정된 오쓰루의 이해를 통해 그려지고 있는 세계에만 접근할 수 있는 것이다. 작자가 이러한 나레이터를 사용하는 것의 의미는 「화자의 이해의 범위 밖에서 눈물을 보이고, 약점을 가지며, <애정>이 있는 인간으로서도 제시된다(語り手の理解の範囲の外で、涙を見せ、弱みを持ち、『情あひ』のある人物としても提示される)」 <sup>13)</sup>고 하는 지적이나, 「『지옥변』의 <서술>에 있어 <소문>의 전략(『地獄變』(『大阪毎日新聞』, 1918. 5. 1~22)의<語り>における<噂>の戦略)」 <sup>14)</sup>과 같이 작자가 즐겨 사용하는 수법이라 할 수 있다.

결국 이야기의 결말은 위에서 살펴본 바와 같은 미숙하고 어린 여성들의 판단이 남성들의 내면세계를 파악하는 순간의 감동으로 응결되어 간다. 그리고 그러한 순간의 감동은 노녀가 된 오쓰루의 성숙한 시각에서 오는 것이며, 그러한 성숙된 시각에는 남성 작가인 아쿠타가와와 시각이 오버랩 되어 있다고 할 수 있다. 그렇다면 아쿠타가와와 여성을 어떠한 존재로 인식하고 어떠한 존재로 그리고 있었던 것일까?

## 2) 작품에 나타난 여성상의 특징

이상과 같은 인물상의 대립구도의 설정은 의식적이든 무의식적이든 평소의 작가의 여성관의 반영이라 할 수 있다. 아쿠타가와와 작품에 있어 여성은 실생활과 관련해서 여성경시가 일반적이다. 즉, 아쿠타가와 자신이 「여인은 우리들 남자에게는 그야말로 인생 그 자체이다. 즉 모든 악의 근원이다(女人は我我男子には正に人生そのものである。即ち

諸惡の根源である),<sup>15)</sup>라고 하고 있듯이, 그에게 있어 여성은 남성을 파멸로 이끄는 악의 근원이다. 그리고 실제 작품에서도 습작기의 작품인 『청년과 죽음』(靑年と死)(1914년 9월)부터 왕조물(王朝物)인 『도적』(偷盜 「중앙공론」 1917년 4월~1918년 9월), 『사종문』(邪宗門 「오사카매일신문」 1918년 10월~12월), 그리고 개화물인 『개화의 살인』(開化の殺人 「중앙공론」 1918년 7월), 『개화의 양인』(開化の良人 「미타봉가쿠(三田文學)」 1918년 9월)에 걸쳐 여성은 남성을 파멸로 이끄는 사악한 존재로 그려지고 있다. 그러나 본고에서 살펴본 『히나』의 남녀의 대립구도에는 지금까지 아쿠타가와와 문학에서 일반적으로 이야기되어져 오고 있던 여성상과는 조금 다른 여성상이 나타나 있다.

그것은 바로 메이지 말부터 다이쇼 초기에 국민 교육에 의해 일반화되어 있던 가부장적 가족주의가 강조하는 성별역할 분업의 특징이 두드러진다는 점이다. 즉 메이지 30년대는 일본이 근대국가로서의 체제를 급속도로 갖추어간 시대로서 위정자는 고양되는 내셔널리즘 속에서 처음으로 여성의 교육에 눈을 돌렸고, 그 가운데 현모양처사상은 하나의 규범으로서 여성의 권한을 가정내에 한정시켰다.<sup>16)</sup> 이러한 현모양처사상은 유교윤리로서의 도덕규범이 아니라, 서구의 근대국가가 여성을 국민의 재생산을 위한 도구로 이용했던 것처럼, 메이지 정부가 근대국가를 천황제 가족국가로 체계화시켜가는 이데올로기로 작용했다.<sup>17)</sup> 그리고 이러한 성적 역할 분담과 현모양처사상은 의식적 무의식적으로 지배하는 하나의 지식체계로 작용했다고 할 수 있다. 이러한 맥락에서 『히나』의 남녀의 대립구도에는 가부장적 가족제도에서 요구하는 남성상과 여성상이 보이고 있다.

먼저 아버지와 오빠는 가족의 생계를 위해 자신들의 감정을 최대한 억제하는 이성적인 존재로서 그려지고 있는데, 이는 가부장적 가족주의가 요구하는 강한 남성의 모습의 구체화로 이해할 수 있다. 그들은 오쓰루가 인식하는 것처럼 그렇게 단순하고 무신경한 「심술궂은 <개화>주의자(意地の悪い『開化』主義者)」<sup>18)</sup>인 것만은 아닌 것이다. 그것은 오빠와 어머니의 싸움에서 보여주는 오빠의 눈물이나 딸에게는 보지 못 하게 하고는 심야에 혼자 <히나>를 꺼내놓고 들여다보는 아버지의 태도를 보면 잘 알 수 있다. 그들은 표면적으로는 생활을 위해 어쩔 수 없이 개화를 받아들여야 하는 하지만, 얼마나 오쓰루 만큼 전통에 대한 애착과 가족에 대한 애정을 가지고 있다. 오쓰루가 오빠를 「묘한 인간(妙な人間)」이라고 느끼거나 그에게서 「여느 때와는 다른 애정(何時にない情あひ)」을 느끼는 것은 바로 그 때문이다.

어머니와 오쓰루에게는 그들과는 대조적인 성격이 부여되고 있다. 우선 어머니는 위에

서 살펴보았듯이 개화에 대해 감정적 거부감을 가지고 있으면서도 막상 아버지에게 적극적으로 자기 주장을 하지 못 하고 있다. 그녀는 이베에와 마루사가 주고받는 <히나> 인형에 대한 거래이야기를 「바늘을 움직이면서 내려감은 눈썹 속에 눈물을 가득 고이고(針を動かしながら、伏し目になつた睫の裏に涙を一ぱいためて)」는 단지 듣고 있을 뿐이다. 그녀는 「괴로운 아버지의 입장(苦しひ父の手前)」을 생각해서 <히나> 인형을 팔아 넘기는데 대해 「그렇게는 강한 주장도 할 수 없었던(さうは強いことばかりも申されなかつた)」 것이다. 가정의 평화를 위해 그저 사태를 바라보기만 할 뿐이다. 이와 같은 인종적(忍從的) 여성상은 『손수건』(手巾, 『중앙공론』, 1919)에서 아들의 죽음을 선생에게 알리며 테이블 밑에서는 손수건이 찢어질 만큼 전율을 하면서도 얼굴에는 미소를 짓는 마에야마 부인(前山夫人)의 모습과도 공통적이다.<sup>19)</sup> 즉 그녀들의 모습에서 당시 교육제도로 공고해진 가부장적 가족제도의 원리가 요구하는 남성에 대한 복종과 인종을 구현하는 현모양처상을 볼 수 있다.

다음에 오쓰루에게서는 어리고 미숙한 여성상을 볼 수 있다. 즉 그녀는 어리고 미숙해서 주제적으로는 사물을 판단할 수 없는 불완전한 모습으로 그려지고 있고 순간적인 감동에 집착하는 존재이다. 이와 같은 오쓰루의 모습에서는 『무도회』(舞踏會) 「신조」(新潮) 제32권 1월의 아키코(明子)의 모습과 유사하다.<sup>20)</sup> 즉 아키코는 일본 개화의 상징으로 일본의 미의 구현체로 그려지고 있으나, 어리고 미숙해서 자신이 춤을 춘 사람이 누구인지도 모르며 불꽃의 순간적인 감동에 집착한다. 그녀들은 모두 어리고 미숙해서 지적의식이 결여되어 있는 비이성적 존재로 그려지고 있는 것이다.

물론 작가의 집필 동기는 줄속주의로 근대화 즉 서구화의 길을 걷은 일본 사회 그 자체를 <히나> 인형의 운명에 빗대어 그려내고자 하는 것이었다. 그러나, 그러한 과정에서 아쿠타가와라고 하는 남성작가의 손에 의해 남성은 합리적이고 현실적인 판단능력을 갖춘 주체로, 여성은 주제적으로 행동하지 못 하고 인내와 복종을 요구받거나 감정적이고 비합리적인 철부지 어린아이로서 타자화되고 있는 것이다.

### Ⅲ. 결 론

이상에서 메이지 라고 하는 시대에 있어 <히나> 인형은 무엇이었는지, 그리고 그 <히나> 인형이 각 등장인물에게는 어떠한 의미를 가지고 있는지를 살펴보았다. 그런 후에 작품의 구도와 여성상의 특징에 대해 고찰해 보았다. 본 작품에서 <히나>는 문명 개화의 물결이라는 시대의 추이와 구가의 몰락을 상징하는 소품으로 등장하고 있다. 즉 유신과 근대화의 물결에 밀려난 이베에 가족은 생계를 위해 딸의 <히나> 인형까지 팔아 넘겨야 할 만큼 몰락했는데, 그렇게 팔려 가는 <히나> 인형은 경제원리에 의해 서구인에게 넘어가는 일본의 전통, 혹은 근대화의 물결에 제대로 편승하지 못하고 주변으로 밀려난 메이지인들의 운명을 상징하고 있다고 할 수 있다. 그러나 이러한 <히나>로 상징되는 자신들의 운명에 대해 등장인물들은 각기 다른 태도를 보이고 있다.

우선 <히나>가 남의 손에 넘어가는 것에 대해 아버지와 오빠는 어쩔 수 없는 현실로 인식하고 받아들인다. 즉 그들은 개화를 적극적으로 받아들인 것이 아니라, 개화라는 거대한 물결을 어쩔 수 없는 현실로 인식할 줄 아는 현실에 대한 판단력과 이성을 가진 어른들이었던 것이다. 이와는 대조적으로 어머니와 오쓰루는 끝까지 <히나>에 대한 미련을 버리지 못하고 감정적으로 행동하는 부류의 인간들이다.

이렇게 보면, 작품의 기본적인 구도를 아버지·어머니와 오빠라고 하는 세대간의 갈등으로 보기보다는 아버지·오빠와 어머니·딸이라고 하는 젠더간의 갈등으로 보는 것이 더 타당하다고 할 수 있을 것이다. 구체적으로 설명하자면, <히나>를 구페스럽고 비실용적이라고 생각하며 개화문명을 적극적으로든 소극적으로든 섭취하려는 아버지와 아들이라는 성인 남성, 그리고 <히나>에 대해 애착을 보이며 개화문명을 거부하는 어머니와 딸이라는 어린 여성이라는 갈등구조로 볼 수 있는 것이다. 따라서, 그러한 갈등은 미숙하고 어린 여성들의 판단이 남성들의 내면세계를 파악하는 감동의 순간에 해결된다.

물론 작가의 집필의도는 부기에 단적으로 드러나 있듯이, <히나>로 상징되는 일본인과 일본의 전통의 발견에 있다 할 수 있을 것이다. 그러나, 그러한 과정에서 남성은 합리적이고 현실적인 판단능력을 갖춘 주체로, 여성은 인내와 복종을 요구받는 현모양처나 감정적이고 비합리적인 철부지 어린아이인 비주체로 타자화되고 있는 것이다. 이러한 여성상은 아쿠타가와라고 하는 남성작가의 손에 의해 조형된 것이고, 그것은 바로 당시 공교육을 통해 일반화되어 있던 가부장적 가족국가주의로부터 아쿠타가와가 자유롭지 못 했

음을 반증하고 있는 것이라 할 수 있다.

### 【注】

- 1) 庄司達也 「『雛』論」(關口安義編 『アプローチ芥川龍之介』, 明治書院, 1998), p.149.
- 2) 『히나』 초고(『아쿠타가와 류노스케 전집 제21권』)(岩派書店, 1997), p.348.
- 3) 宮坂覺 「『雛』—重層的 <語り>의 構造から醸し出される <語られていないこと>—」(『國文學解釋と鑑賞, 芥川龍之介の作品の世界』, 至文堂, 1999, 11), p.103.
- 4) 기름 접시의 시름이 줄어들면 저절로 기름이 부어져서 계속해서 불이 밝혀지는 등잔. 본 작품에서는 구식 램프로서 '히나'가 있는 방에 놓여져 있다.
- 5) 1873년 도쿄부(東京府)의 램프 취급령이 발표되었을 무렵 민간에 보급되기 시작했다.
- 6) 남자 헤어스타일의 하나. 머리를 칼라 부근에서 자른 것. 메이지4년(1871) 8월 9일의 단발령 시행으로 시작되었는데, 처음에는 그에 대한 반발이 적지 않았다.
- 7) 예를 들어 쇼시 다쓰야(庄司達也)는 「雛』論(關口安義編 『アプローチ芥川龍之介』, 明治書院, 1998)에서

이베에나 어머니에게 있어서는 보다 구체적으로 보다 절박한 형태로 스스로를 위협하는 <개화>의 도래를 <집안>에 끌어들인 자로서 에이키치의 존재가 있었던 것이다. 이 가족에게 있어서는 다름 아닌 에이키치가 다시 말하면 <구폐>스런 일가를 휩쓸어 가려고 하는 시대의 조류 그 자체의 구상화된 모습인 것이다. 그렇기 때문에 에이키치의 작품 내에서의 역할은 시대의 조류에 몸을 맡긴 이버지나 어머니의 각각의 모습을 선명하게 비추어내는 역할을 담당한다.

(伊兵衛や母にとっては、より具體的に、より差し迫った形で、自らを脅かす「開化」の到來をこの「家」に持ち込んだ者として英吉の存在があったのである。この家族にとっては英吉こそがすなわち「舊弊」な一家を押し流そうとする「開化」という時代の潮流そのものの具現化された姿なのである。それ故に英吉の作品内での役割は、時代の潮流に身を賭した父や母のそれぞれの姿を鮮やかに照らし出す働きを擔う) p.150.

라고 하고 있다.

이외에도 작품의 구도를 신세대와 구세대의 갈등으로 보는 입장에는 요시다 세이치(吉田精一)의 「몰락하는 구가의 주인이라는 <낡은 세대>와 <래디컬>하고 <성급하게 신기한 것을> 추구하는 <신시대인>인 에이키치와의 대립이나 비극을 본다」(『近代文學注釋體系, 芥川龍之介』(有精堂, 1963, 5))라는 지적이 있다.

- 8) 이러한 애정의 느낌에 대해 「어머니와의 심한 말다툼이나 행동과 일상적으로 볼 수 있는 에이키치의 동작의 <서술>코드에는 미묘한 위화감이 있다(母との激しい口論と所作と日常的に見られる英吉の所作の<語り>コードには微妙な違和感がある)」(宮坂覺 「『雛』—重層的<語り>의 構造から醸し出される<語られていないこと>—」(『國文學解釋と鑑賞, 芥川龍之介の作品の世界』, 至文堂, 1999, 11))고 하는 지적이나, 「강인한 오빠가 어머니의 말에 눈물을 흘리는 것도 조금 뜻밖인 감이 있다(強靱な兄が、母の言葉に涙するのも少し唐突な感がある)」(三好行雄編 『芥川龍之介必攜』(學燈社, 1987))고 하는 지적이 있는데, 그것은 <오빠>의 내면을 관과하고 개화를 추구하는 면에만 주목했을 때 생기는 오해라 할 수 있다.
- 9) 소녀의 머리를 묶는 방법의 하나. 나비가 날개를 펼친 것처럼 좌우로 둥글게 구부려 묶는다.

- 10) 庄司達也 「『雛』論」(關口安義編 『アプローチ芥川龍之介』, 明治書院, 1998), p.154~155
- 11) 宮坂覺 「『雛』一重層的<語り>の構造から醸し出される<語られていないこと>」(『國文學解釋と鑑賞、芥川龍之介の作品の世界』, 至文堂, 1999, 11)
- 12) 清水茂 『芥川龍之介と「明治」』(『解釋と鑑賞』, 1969, 4)(石割透編 『日本文學研究資料新集 芥川龍之介・作家とその時代』, 有精堂, 1987)
- 13) 清水康次 「芥川龍之介と太宰治—「雛」の語りと『哀文』の語り—」(『太宰治研究』 4, 1997, 7)
- 14) 宮坂覺 「『雛』一重層的<語り>の構造から醸し出される<語られていないこと>」(『國文學解釋と鑑賞、芥川龍之介の作品の世界』, 至文堂, 1999, 11)
- 15) 芥川龍之介 『侏儒の言葉(遺稿)』
- 16) 무타 가즈에(牟田和恵)에 의하면, 근대 일본의 특히 메이지기 후기부터 다이쇼기라고 하는 일본의 사회와 문화의 골격이 형성된 시기의 여성의 문화에 주목해 볼 때, 근대적인 국가체제가 확립되고 법제도가 정비되는 가운데, 여성에 대한 법적·경제적 차별이 제도화 되었다고 한다. 그 중에서도 특히 메이지민법은 가부장제적 가족제도를 국민 전체에 적용시켜 가정 내에서의 여성의 낮은 지위를 고정시켰다. 메이지 30년대 초에는 이러한 가족제도와 관련된 현모양처사상에 기초하는 교육정책이 개시되었고, 여성을 어머니나 아내의 역할에 가두어두려는 성별역할 분업이 미화되고 강조되었다.(「良妻賢母」思想の表裏—近代日本の家庭文化とフェミニズム』 『近代日本文化論8 女の文化』, 2000, 2)
- 17) 이와 같은 지적은 고타마 시즈코(小山靜子)의 『현모양처라고 하는 규범』(良妻賢母という規範) (勁草書房, 1991)에 자세히 다룬다.
- 18) 清水茂 『芥川龍之介と「明治」』(『解釋と鑑賞』, 1969, 4)(石割透編 『日本文學研究資料新集 芥川龍之介・作家とその時代』, 有精堂, 1987)
- 19) 『손수건』의 마에아마부인상에 대해서는 줄고 「『手巾』に見える二重に他者化される女性像」(明治大學, 日本文學 第28号, 2000年, 3月)에서 자세히 논하였다.
- 20) 『무도회』의 아키코상에 대해서는 줄고 「『무도회』소론」(『일본학보』 제45집, 2000년, 12월)에서 자세히 논하였다.

## 【參考文獻】

### <국문서적>

- 릴라 간디 저, 이영옥 역, 『포스트 식민주의란 무엇인가』, 현실문학연구, 2000.
- 강상중 저, 이경덕·임성모 공역, 『오리엔탈리즘을 넘어서』, 이산, 1997.
- Edward W.Side 저, 박홍규 역, 『오리엔탈리즘』, 교보문고, 1991.
- 고모리 요이치·다카하시 테즈야 엮음, 이규수 옮김, 『내셔널 히스토리를 넘어서』, 삼인, 1999.

### <일본서적>

- 石割透 「『雛』(芥川龍之介)について」(『芥川龍之介作品論集成』, 翰林書房, 1999).
- 宇野浩二 『芥川龍之介』, 文藝春秋社, 1953.



- 海老井英次 「『雛』－玩具箱の中の<幻>－」(『芥川龍之介論攷－自己覺醒から解體へ』, 櫻楓社, 1989).
- 菊池弘・久保田香芳太郎・關口安義 『芥川龍之介』, 明治書院, 1985.
- 小山靜子 『良妻賢母という規範』, 勁草書房, 1991.
- 酒井英行 『芥川龍之介, 作品の迷路』, 有精堂, 1993.
- 笠井秋夫 「『お富の貞操』『雛』『庭』」(海老井英次・宮坂覺編 『作品論芥川龍之介』, 雙文社出版, 1990).
- 清水茂 『芥川龍之介と「明治」』(「解釋と鑑賞」, 1969, 4)(石割透編 『日本文學研究 資料新集, 芥川龍之介・作家とその時代』, 有精堂, 1987).
- 清水康次 「芥川龍之介と太宰治－「雛」の語りと『哀文』の語り－」(『太宰治研究』4, 1997).
- 庄司達也 「『雛』論」(關口安義編 『アプローチ芥川龍之介』, 明治書院, 1998).
- 進藤純孝 『芥川龍之介における西東國文學』, 學燈社, 1968.
- 鈴木敏子 「『枯野抄』・『雛』の讀み方」(『日本文學』, 1976).
- 千葉龜雄 「作品を通して見たる芥川龍之介」(『太陽』, 1927).
- 徳田秋聲・久米正雄・加能作次郎他 「創作合評 [『雛』]」(『新潮』, 1923).
- 仁平道明 「『雛』試論－「意地の悪い兄」のためのレクイエム－」(『芥川龍之介作品論集成』, 翰林書房, 1999).
- 平岡敏夫 「芥川龍之介において<明治>」, 『國文學』, 1985.
- 藤森淳三 「三月文壇創作評」, 『時事新報』, 1923.
- 三好行雄 「作品解説」(『トロッコ・一塊の土』, 角川文庫, 1969).
- 三好行雄編 『芥川龍之介必攜』, 學燈社, 1987.
- 宮坂覺 「『雛』－重層的<語り>の構造から醸し出される<語られていないこと>－」  
『國文學解釋と鑑賞, 芥川龍之介の作品の世界』, 至文堂, 1999.
- 牟田和恵 「『良妻賢母』思想の表裏－近代日本の家庭文化とフェミニズム」, 2000.  
『近代日本文化論8 女の文化』, 岩波書店, 2000.
- 室生犀生 『芥川龍之介の人と作 下』, 三笠書房, 1943.
- 吉田精一 『近代文學注釋體系, 芥川龍之介』, 有精堂, 1963.
- 周蕾著, 本橋哲也譯(『ディアスポラの知識人』, 青土社, 1999).

## 芥川龍之介の『雛』論 —他者化される女性像—

金 孝 順

芥川には明治時代を背景にしたり開化を素材にした一連の作品群があり、それを「開化物」と言っているが、そのような開化物で彼は、明治時代の西欧化の熱気を西欧中心の世界観の拡張と見て、その矛盾に対する反省と批判を促しているのがほとんどである。その中でも「雛」は、明治という時代に対する芥川の認識が、<雛>という小道具をめぐる伊兵衛の家族の態度と運命を通じて、抒情的に描かれた作品だと言える。

本作品で<雛>は、文明開化の流れという時代の推移と旧家の没落を象徴する小品として登場している。すなわち、維新と近代化の流れからはずれた伊兵衛家族は、生計のために娘の<雛>人形さえ売らなければならないほど没落したが、そのように売られていく<雛>人形は、経済の原理によって西欧人の手に渡される日本の伝統、あるいは近代化の流れに乗れずに周辺へ追いやられた明治の人々の運命を象徴していると言える。しかし、そのような自らの運命に対して、登場人物たちは各々の態度を見せている。

すなわち、<雛>が人手に渡ることに對して、父と英吉はそれをどうしようもない現実として認め受け入れている。彼らとは対照的に、母とお鶴は最後まで<雛>への未練が捨てられずにいる。登場人物像を上記のように把握するとすれば、作品の基本構図を両親とお兄さんという世代間の葛藤にあると見るよりは、父・息子と母・娘というジェンダー一問の葛藤にあると見る方が、より説得力があると思われる。したがって、そのような葛藤は、未熟で幼い女性の理性が成人男性の内面世界を発見する瞬間、感動的に解決される。

もちろん、作家の執筆の意図は、<雛>に象徴される日本人と日本の伝統の発見にあると言えるであろう。しかし、そのような発見と認識の過程で、男性は合理的で現実的な判断能力を備える主体であり、一方で女性は、忍耐と服従を要求される良妻賢母、あるいは感情的で非合理的な幼い子供という非主体として他者化されている。このような女性像は、芥川龍之介という男性作家の手によって造型されたものであり、それは当時公教育を通して一般化されていた家父長的家族国家主義から、芥川龍之介が自由でなかったことを示すものと言える。