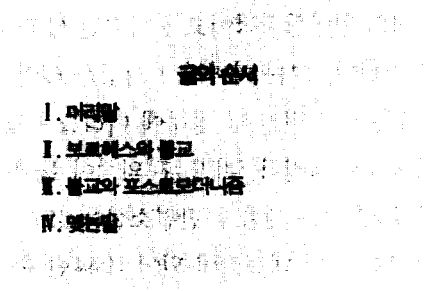


보르헤스와 불교*

김홍근(한국의국어대)



I. 머리말

보르헤스는 1899년 아르헨티나의 부에노스아이레스 시에서 변호사인 아버지와 영문학자였던 어머니 사이의 장남으로 태어났다. 부유한 가정 환경에서 자란 그는 영어, 프랑스어, 스페인어로 된 책이 무수히 꽂혀 있

* 필자는 1996년 1년 간 週刊 『현대불교』 신문에 보르헤스의 『불교란 무엇인가? Qué es el budismo?』를 편역하여 「보르헤스의 불교강의」라는 제목 하에 연재하였다. 여기서 다룬 보르헤스의 작품은 그의 대표작인 『픽션(Ficciones)』과 『알레프(Aleph)』에 나오는 단편들과 위에서 말한 『불교란

있던 집안의 도서관에서 유년시절을 보냈다. 특히 할머니가 영국인이었기 때문에 집에선 영어와 스페인어를 동시에 사용하였다. 이 영향으로 그는 유년시절부터 많은 영국소설을 읽게 된다.

보르헤스는 15세 되던 해인 1914년에 아버지를 따라 유럽으로 이주한다.

그는 스위스 제네바에서 유럽식 교육을 받으며 프랑스어와 독일어 그리고 라틴어를 익히게 된다. 이때 그는 불문학과 독문학을 접한다. 1921년 스페인을 거쳐 조국 아르헨티나로 돌아온 그는 당시의 새로운 사조인 아방가르드를 반영하는 문학잡지를 발간하면서 본격적인 문학활동을 시작한다. 그는 초기에 당시의 유행에 따라 아방가르드 풍의 시를 썼다. 그러나 곧 자신의 형이상학적이고 철학적인 성향을 표현하기 위하여 에세이를 쓰기 시작한다. 그는 아버지가 사망한 해인 1938년 시립 도서관에 취직한다. 같은 해 성탄절 날 창문에 머리를 부딪히는 사고를 당해 의식불명의 상태에까지 빠진다. 며칠 후 의식이 돌아온 뒤 자신의 사고 능력을 시험하기 위해 그는 새롭게 단편소설을 쓰기 시작했다. 이때 쓰여진 단편들이 대부분 그의 대표작이 되어 1944년 출판된 『픽션』에, 그리고 1949년 출판된 『알레프』에 수록된다. 그가 처음 이 작품들을 발표했을 때 당시 문학계로부터 이해받지 못했다. 그의 작품들은 너무 시대를 앞서 갔던 것이다. 대중으로부터 외면받던 그는 1961년 사무엘 베케트와 함께 유럽 출판인상을 공동으로 수상하면서 국제적인 명성을 얻게 된다. 그는 특히 프랑스 문단과 철학계로부터 비상한 관심을 끌게 된다. 이후 보르헤스는 1967년 하버드대학 찰스 엘리엇 노트ن 렉처에서 강의하고 계속 작품을 발표하는 등 1986년 죽을 때까지 왕성한 문학활동을 하게 된다.

무엇인가?』 그리고 보르헤스의 강연집 『7일밤(Siete Noches)』에 수록된 보르헤스의 불교에 대한 강연 등이다. 『불교란 무엇인가?』의 내용은 필자가 『현대불교』에 연재한 「보르헤스 불교강의」에서 인용한다.

보르헤스라는 이름은 이제 우리 시대를 대표하는 문학적 상징 중의 하나가 되었다. 생전에 그가 예언했듯이, 작가로서의, 즉 하나의 픽션으로서의 보르헤스는 실제의 개인적인 의미에서의 그와는 상관없이 유럽과 아메리카, 나아가 세계의 지성계에서 人口에 회자되고 있다. 사람들은 흔히 그를 '20세기의 창조자', '환상문학의 창시자', '사상의 디자이너', '중남미의 호머', '포스트모더니즘의 선구자', '바벨탑 같은 작가', '작가를 위한 작가' 등으로 부른다.

그는 특히 초기에는 일반 독자로부터 이해받지 못하고, 소수의 독자에게만 읽히는 작가로 알려졌다. 말하자면, 그의 글은 관점이 독특하고 난해해서, 일반인들은 이해하기에 시간이 걸리지만 작가나 사상가들에게는 무한한 영감의 원천으로 작용했다는 뜻이다. 따라서 그의 작품이 이해되기까지는 상당한 시간이 걸렸고, 지금도 완전히 이해받지 못하는 것 같다. 보르헤스의 문학적 상상력과 그것을 표현하는 기법은 매우 독특하지만, 그의 삶은 매우 단순하다. 앞에서 본 것처럼, 아르헨티나의 지성을 숭배하는 집안에서 태어나 집안의 영향으로 어릴 때부터 책에 파묻혀 살다가 자연스럽게 작가가 되고 평생 글을 쓰다 죽은 것이다. 글쓰는 일 외에 그가 가졌던 유일한 직업은 도서관 사서와 문학교수였다. 그는 집에서나 밖에서나 책에 둘러싸여 살았고, 소수의 친구들은 작가 아니면 잡지 편집자였다. 어쩌면 보르헤스는 도서관에서 태어나, 도서관에서 읽고 쓰고 일하다가, 도서관에서 죽어서 그곳에 묻혔다고 해도 과언이 아닐 것이다. 그는 죽어 자신의 소망에 따라 학창시절 공부하던 스위스의 제네바에 묻혔다. 인간의 정직한 역사는 땅이라는 책에 무덤이라는 글자로 쓰인다. 보르헤스가 살았던 공간을 상징적으로 표현하기 위해 '도서관'이란 용어를 사용했지만, 사실 자연은 신의 도서관으로 여겨지기도 한다. 나무나 돌은 알파벳이고 풍경은 하나의 문장이다. 자연은 무한히 해석될 수 있는 거대한 책인 것이다. 『대학』에 나오는 동양의 학문방법인 格物致知는 자연을 읽어서 知에 도달하는 방법론이다. 동양인에게 자연

은 지혜를 깨우쳐 주는 경전의 역할을 했다. 그것이 체계적으로 기록된 것이 『周易』이다. 보르헤스는 스페인어판 주역의 序文과 序詩를 썼다. 보르헤스가 가장 집착했던 테마 중의 하나가 바로, '우주는 신이 쓴 하나의 거대한 책'이라는 아이디어이다. 결혼에 실패하고 술과 담배도 못했던 보르헤스의 유일한 취미는 백과사전을 뒤적거리는 일이었다. 樂聖 베토벤이 귀가 먹었듯이, 그는 집안의 유전병과 과도한 독서로 인하여 눈이 멀게 된다. 그러나 失明이 그의 육체적 눈을 가릴 수는 있었지만, 그의 心眼까지 가릴 수는 없었다. 그의 상상력의 날개는 암흑 속에서 더욱 높게 멀리 날아갔다. 비상한 기억력의 소유자였던 보르헤스는 자신을 모델로 단편 『기억왕 푸네스』를 썼다. 푸네스는 하루를 기억해 내는 데 꼬박 하루가 걸리는 초기역력가다. 이미 외워 버린 백과사전과 많은 책들을 자신의 소우주 속에서 반추하고 또 반추했다. 그 결과 그는 독특한 관점을 지닌 心眼을 얻게 되었고, 자신이 속한 시간과 공간을 꿰뚫어 보게 되었다. 그는 자신이 단편 『알레프』의 題辭로 인용했던 셰익스피어의 말대로, 호도껍질 속에서 무한한 우주의 주인이 되는 것을 체험했던 것이다. 이러한 체험을 가능하게 한 것이 그의 불교 공부였다. 그가 쓴 『불교란 무엇인가?』에는 도처에 그의 깨달음의 편린이 흩어져 있다. 또한 그의 독특한 사고/발상법에서 싹튼 포스트모더니즘의 단초들도 알고 보면 그의 불교 이해에서 비롯되었다는 것을 알 수 있다. 그럼 먼저, 『불교란 무엇인가?』를 통해 보르헤스가 불교를 어떻게 이해하였나를 살펴보자.

II. 보르헤스와 불교

보르헤스는 역사적인 인물로서의 붓다보다는 전설상의 붓다에 깊은 관심을 가지고 있었다. 그 이유는 역사상의 붓다라는 인물의 생애는 이

미 그 삶의 족적이 드러나 있어 크게 새로울 것이 없지만, 전설상의 붓다 이야기는 많은 사람들의 상상력을 자극하여, 불교 예술은 대부분 붓다의 전설을 소재로 삼고 있다는 것이다. 다시 말해 상상력을 중요시하는 보르헤스에게는, 붓다의 전설이 수많은 사람의 상상력의 보고로 여겨진 것이다. 또한 그는 궁극적 진리는 이성적 논리보다 오히려 신화나 설화 속에 더 잘 표현되어 있다고 보고, 문학도답게 佛傳이나 佛所行讚 등의 문학적 이야기 속에 함축되어 있는 비유나 가르침에 주목한 것이다. 흔히 '환상적 사실주의'의 대가라고 불리는 보르헤스는 그 이름에 걸맞게 '사실적인' 붓다의 일생보다는, 그에 관한 여러 '환상적인' 묘사에 더 관심을 가진 것이다. 눈에 보이는 것이나 혹은 이성으로 파악되는 것만이 사실이라고 믿는 서구의 일반적인 경향과는 달리, 그는 과연 '무엇이 사실(리얼리티)인지'에 대해 깊이 회의하였다.

그는 불교와 힌두교 우파니샤드 철학의 영향으로 쇼펜하우어를 통하여 우파니샤드를 접하고, 그것에서 깊은 영향을 받았다. 밖으로 드러난 외부세계는 하나의 거대한 환영에 불과하다는 데 대하여 깊은 확신을 가지고 있었다.

따라서 진정으로 세계를 리얼하게 파악하려면, 걸만 묘사하는 사실주의로는 안되고, 눈에 보이지 않는 것까지 잡아내는 환상적 사실주의를 통해 접근해야 한다고 보았다. 이런 사고방식에 따르면, 붓다의 참모습은 그 삶에 대한 단순한 역사적 기록에 있는 게 아니라, 상상력을 통해 붓다가 도달한 경지를 문학적, 비유적 표현을 통해 드러내는 데 있다고 볼 수 있는 것이다. 眞空妙有처럼 그에게 있어 환상(空)은 세계의 숨겨진 이면과 신비(有)를 포착할 수 있는 상상력을 의미했다.

보르헤스는 붓다가 살았던 기원전 6세기를 인류사에 있어서 '聖인들의 시대'라고 불렀다. 孔子, 老子, 피타고라스, 헤라클레이토스, 이사야, 예레미야 등이 모두 당시의 동시대인이었다는 것이다. 보르헤스는 역사상의 붓다를 다루면서 석가의 생애와 예수의 생애를 비교한다.

서구인의 입장에서는 붓다의 일생과 예수의 일생을 서로 비교해 보는 것이 불가피할지 모른다. 예수의 전도생활은 격정적이고도 극적인 사건으로 채워진 반면, 붓다의 전도생활은 인류의 스승으로서 모범적인 모습을 보여 준다. 한편 神이 인간의 육신을 취하여 도둑들 사이에서 십자가형을 받고 죽었다는 교리는, 태자가 출가하여 成道한 뒤 깨달음의 길을 가르쳤다는 사실보다 훨씬 더 강렬하다. 그러나 간과할 수 없는 사실은, 불교는 개인의 유일한 인격이라는 것에 부정적인 입장이기 때문에 예수같이 드라마틱한 人物像은 불교의 기본적인 교리인 無我論에 위배된다는 것이다. 예수는 제자들에게 “너희들 중 두 사람이 내 이름으로 모이면 내가 그중 세번째 사람이 되겠다”고 했다. 비슷한 상황에서 붓다는 제자들에게, “너희는 자기 자신과 진리를 등불로 삼고 의지하여라”고 가르쳤다(『현대불교』, 제 69호 : 13).

한편 보르헤스는 불교학자 에드워드 콘즈(Edward Conze)를 인용하여, 두 종교 사이의 결정적인 차이점인 시간관의 상이함을 지적한다.

대승불교의 가르침에 따르면, 붓다는 여러 시대에 걸쳐 다양한 모습으로 이 땅에 나타나는 原形이기 때문에, 붓다의 개성적인 모습은 큰 의미가 없다고 했다. 예수의 삶과 죽음은 一回的이고 다시는 되풀이되지 않는다고 한다. 반면 붓다의 삶과 가르침은 역사적인 주기 때마다 반복되며 고타마는 과거에서 미래로 끝없이 연결되는 거대한 흐름의 한 고리의 역할을 다하였다(상동).

1. 『알레프』와 화엄경

이어 보르헤스는 붓다 개인 생애의 기록보다는 그의 정신세계와 가르침을 바로 이해하는 것이 중요하다는 것을 지적한다. 여기서 가장 중요한 것은 싯타르타 태자가 보리수 아래에서 正覺을 이루는 장면을 보르헤스가 묘사하는 대목이다.

홀로 나무 아래 정좌한 싯다르타는 순간적으로 자신과 모든 중생의 수많은 前生을 보았다. 한눈에 우주 구석구석의 수많은 세계를 全觀하였다. 그 뒤 因果 果의 사슬도 모두 보았다(『현대불교』, 제65호 : 13).

싯다르타 태자가 정각을 이뤄 붓다가 되는 이 장면은 보르헤스에게 깊은 인상을 주었다. 바로 한 인간이 자신에게 숙명적으로 주어지는 시공간을 뚫고 피안으로 비상해 본 경험을 증명하는 묘사이기 때문이다. 정각의 순간 붓다가 본 것 중의 하나는, 공간적으로 우주에 가득 찬 모든 것(諸法)이 시간의 변화를 통해 변화해 가는 모습이었다. 즉 인(因)과 과(果)의 연쇄가 치밀한 사슬을 이루고 있다는 진리를 자각했던 것이다. 보르헤스는 후에 유대 신비주의 카발라에서도 초월 경험의 묘사가 이와 비슷하다는 것을 확인한다. 아무튼, 보르헤스는 불타의 정각 장면을 소설화해 보고 싶었다. 여기서 그의 대표작 중의 하나인 『알레프』가 탄생한다.

보르헤스는 『알레프』를 쓰기 전에, 먼저 같은 책에 수록되는 『神의 글』(Escritura de Dios)을 썼다. 이 단편에서 보르헤스는 마야족의 사제인 치나칸이 감옥 속에서 '신의 글'에 대해 깨달음을 얻는 장면을 이렇게 묘사한다. 이 묘사는 보르헤스가 붓다의 成佛 장면에서 모티브를 따온 것 같다.

神性과의, 우주와의 합일이 일어났다. 무아경은 똑같은 상징을 되풀이 하면서 나타나지 않는다. 즉, 빛 속에서 신을 본 사람이 있는가 하면, 칼이나 장미꽃의 둥그런 형상에서 신을 본 사람도 있다. 나는 지극히 높은 바위를 보았다. 그것은 내 눈앞에, 뒤에, 또는 옆에 있는 게 아니라 모든 곳에 동시에 있었다. 그 바위는 물로 만들어져 있었다. 그러나 그것은 동시에 불로 만들어져 있었고, 그리고 그것은 (비록 그 둘레가 보이기 는 했지만) 무한했다. 미래에 있을 것이고, 현재에 있고, 그리고 과거에 있었던 모든 것들이 서로 얽혀 짜인 채 그것을 형성하고 있었다. 나는 그 총체적인 구도 속에서 한 오라기의 실이었고, 그리고 내게

고문을 가했던 페드로 데 알바라도는 또 다른 실 한 가닥이었다. 거기에는 원인과 결과들이 함께 있었고, 모든 것을 영원히 이해하기 위해서는 그 '바퀴'를 보는 것만으로 충분했다. 오, 사고하거나, 느끼는 것에서 오는 기쁨보다 더 거대한 깨달음에서 오는 기쁨! 나는 우주와 우주의 심오한 구성 방식들을 보았다(보르헤스, 1996 : 169~170).

여기서 보르헤스가 사용하는 용어에서 불교의 영향이 명백히 드러난다. 그는 주인공이 '바퀴'를 보았다고 했다. 바퀴(輪)는 붓다가 설한 진리를 상징한다. 그래서 불교에서는 흔히 '설법했다'를 법륜(法輪)을 굴렀다'라고 표현하는 것이다. 또한 그것이 모든 곳에 동시에 있었다거나, 그 수가 무한했다라고 묘사하는 것은 화엄적인 세계관의 표현과 일치한다. 붓다가 성도한 깨달음의 내용을 후에 정밀하게 묘사한 것으로 알려진 『華嚴經』에는 의상대사가 그의 『華嚴一乘法界圖』에서 노래한 '一切多中'(하나 속에 모든 것이 들어 있고, 모든 것 속에 하나가 들어 있다)'의 세계관이 펼쳐진다. 화엄경 『入法界品』에서 보이는, 善財(숫나) 동자가 오랜 순례 뒤 깨달음에 이르렀을 때 全觀한 장엄 세계의 모습은 위의 보르헤스의 글과 정확히 일치한다는 사실을 알 수 있다. 여기서 바퀴는 탐으로 비유된다.

숫자상으로 헤아릴 수 없을 정도로 많은 이 모든 탐들이 전혀 따로따로의 방식대로 서 있는 게 아니라, 각각의 탐들은 나머지 모두와의 완전한 조화 속에서 그 나름의 개별적 존재성을 보유하고 있다. (중략) 젊은 순례자 선재는 각개의 탐 하나하나에서뿐만 아니라 모든 탐들 속에서, 즉 하나에 모든 것이 포함되어 있고 그 각각이 모든 것을 포함하는 그런 곳에서 자기 자신을 발견한다(카프라, 1985 : 343).

불교에서는 이 화엄의 세계를 비유하여 '동산에 달이 뜨니 모든 강물

위에 비치리라(月印千江) 혹은 ‘달빛이 바다 위 가득한 모든 잔물결 위에 반사된다(海印)’ 등으로 표시하기도 한다. 마치 달빛이 모든 이슬 속에 비치고 동시에 커다란 달이 작은 이슬 속에 머금어지는 것과 같다. 인도에서는 이것을 ‘인드라의 그물’로 표현하는데, 그 그물의 그물코는 진주로 되어 있어서, 하나하나의 진주에는 전체 진주가 다 투영된다는 것이다. 모두 天人合一(유교)이나 梵我一如(힌두교)의 경지를 상징한다.

한편 보르헤스는 그 바퀴가 과거, 현재 미래에서 서로 얽힌 채 원인과 결과가 함께 한다고 묘사했다. 즉 깨달음을 통해 본 우주의 심오한 구성 방식이란 원인과 결과의 결합방식이라는 것이다. 바로 붓다가 깨닫고 난 뒤 처음 설법한 내용 중의 하나인 연기법, 즉 因緣所起(흔히 十二緣起로 이야기된다)를 보르헤스는 그렇게 표현한 것이다. 이렇게 보르헤스에게 있어 불교의 영향은 명백하다. 자신이 직접 『불교란 무엇인가?』라는 글을 썼을 뿐 아니라 또한 말년에 자신이 평생 집착한 주제 일곱 개를 선정하여 고향 부에노스아이레스 시민들을 대상으로 행한 문학강연에서 어김없이 불교를 그 하나로 택했던 것이다. 그 강연의 마지막에 가서 보르헤스는 “불교는 나에게 구원의 길이었다(Para mí el budismo no es una pieza de museo: es un camino de salvación)” (Borges, 1986 : 67). 하고 고백했다.

보르헤스는 이 깨달음의 세계를 더욱 치밀하게 묘사해 보고자 했다. 그의 대표작 중의 하나인 『알레프』는 이렇게 하여 탄생한 것이다. 보르헤스 자신이 주인공으로 등장하는 이 소설에서 그는 죽은 애인의 사촌인 어느 미친 시인의 집 지하실에서 우주의 비밀을 간직한 물체를 본다. 깜깜한 지하실(보르헤스의 실명의 상징으로 보인다)에서 빛나는 발광체를 보는 순간을 그는 이렇게 묘사한다.

그때 나는 알레프를 보았다. (중략) 그 거대한 순간에 나는 수백만 가지의 황홀하거나 잔혹한 장면들을 보았다. 정말 놀라운 일은, 그 많은 장면

들이 한 점에서 한 순간에 보았는데도, 서로 겹쳐 보이지도 않았고, 투명한 실루엣으로 보이지도 않았다는 사실이다. 내가 본 것은 한번에 보았는데, 글로 쓰자니 이렇게 하나하나 나열할 수밖에 없다. (중략) 알레프의 직경은 2~3센티미터밖에 안되지만, 우주 전 공간이 축소되지 않고 거기 있었다. 각각의 사물의 개수는 무한했는데, 왜냐하면 (거울에 비친 달이 복수가 되는 것처럼) 나는 우주의 모든 지점에서 그것들을 보았기 때문이다. (중략) 나는 내 얼굴과 내장을 보았으며, 너의 얼굴을 보았다. 나는 현기증이 나서 울고 말았다. 왜냐하면 인간들이 그 이름을 남용하지만 결코 본 일이 없는 玄玄한 가상의 대상, 즉불가해한 우주를 내 두 눈이 보았기 때문이다(Borges, 1989 : 625).

보르헤스의 서술은 소설 속의 평범한 묘사를 뛰어넘는 직관이 담겨 있다. 그것은 번개같이 짧은 순간에 우주의 신비를 깨친 어느 覺者의 체험담 같기 때문이다. 보르헤스는 그의 단편에서 붓다가 깨달은 내용을 자세히 소설화해 보고 싶었던 것 같다. 그는 그 무한 시공간체의 이름을 '알레프' 라고 불렀는데, 이 말은 히브리어 알파벳의 첫 글자로 흔히 문명의 기원을 상징하며 또한 神性을 담고 있는 글자로 여겨지는 것이다. 위의 묘사로 보아 그도 붓다처럼 우주적 秘義를 엿본 체험을 했던 것으로 보인다. 보르헤스는 불교에서 그의 작품 세계를 구성하는 핵심적 정신에 대한 영감을 얻었다. 그는 『불교란 무엇인가?』의 곳곳에서 에드워드 콘즈, 파울 도이센, 아더 윌리, 다이세쓰 스즈키 등 다양한 불교학자의 말을 인용하고 있다. 그는 구해 볼 수 있는 거의 모든 불교서적을 탐독했다.

2. 자아의 정체성

보르헤스의 주요 주제 중의 하나는 자아의 정체성 문제이다. 바로 이 점에서 보르헤스는 불교의 '無我思想' 으로부터 깊은 영향을 받았다. 자

신의 정체성에 대한 회의라는 주제는 보르헤스의 단편, 에세이, 시에 지속적으로 등장하는 중요한 문제이다. 예를 들어, 그는 『보르헤스와 나』라는 짧은 에세이에서 세상 사람들에게 알려진 ‘공적인 자신의 모습’과 ‘내밀하고 개인적인 자신의 모습’을 구분하여 두 분신 사이의 관계를 묘사하고 있다. 공적인 보르헤스에 관하여는 작가로서의 자신 앞으로 보내오는 편지나 문인 인명사전에 실린 자신에 대한 신상에서 인식한다. 사적인 보르헤스는 그가 좋아하는 커피를 마시거나 노래를 들을 때 스스로를 느낀다고 한다. 그는 가끔 세상에 알려진 자신의 이미지(공적인 자기 모습)에 싫증이 나서, 그것으로부터 피하기 위해 주제와 작품 세계를 바꾸기도 했다. 이 글의 말미에 그는 “지금 이 글을 그(작가로서의 보르헤스)가 쓰고 있는지 아니면 내(개인적인 보르헤스)가 쓰고 있는지 모르겠다”고 말했다.

보르헤스는 또 말하기를, 인간이란 동시에 연극 배우이며, 연출가이며, 관객이라고 하였다. 이것은 자아가 누구인가 하는 정체성의 문제에 대한 보르헤스의 생각을 집약적으로 보여 주는 말이다. 옥파비오 빠스는 보르헤스의 부음을 듣고 보르헤스를 회상하여 쓴 글의 제목을 『弓士와 弓矢(활과 화살) 그리고 과녁의 일치』라고 붙였다. 바로 활을 쏘는 사람이나, 날아가는 활이나, 활이 가서 박히는 과녁이나 궁극적으로는 하나라는 것을 우리에게 깨우쳐 주는 보르헤스를 기념하여 그렇게 붙인 것이다. 빠스가 본 보르헤스의 핵심은 이것이었다. 그러나 이 주제 또한 보르헤스가 인도사상에서 따온 발상이라는 것을 그가 쓴 『불교란 무엇인가?』에서 암시하고 있다. 그는 불교에 영향을 미친 사상을 설명하면서, 인도 육파철학의 하나인 산키아 학파의 학설을 소개한다.

우리가 본질적으로는 우리 생의 배우가 아니라 관객이라는 논리를 환기시키기 위하여 산키아 학자들은 아름다운 비유를 든다. 무용이나 연극 공연을 보러 가면 우리들은 흔히 자신이 주인공이 된 것 같은 착각을 한다. 우리들이 생각이

나 행동을 할 때도 같은 현상이 일어난다. 태어나서 죽을 때까지 우리는 한 사람을 끊임없이 감시하고 또 그의 육체적이고 정신적인 컨디션을 함께한다. 이 친밀한同居는 우리로 하여금 자신이 곧 그 사람이라고 믿는 환상을 불러일으킨다. 프랑스의 대문호 빅토르 위고는 이와 유사하게 자신의 자서전 제목을 『그의 생의 목격자가 이야기하는 빅토르 위고』라고 지었다(『현대불교』 제70호 : 7).

그는 『꿈의 책』(Libro de suenos) 서문에서, 그의 한 친구가 들려 준 꿈 이야기를 한다. 그 친구는 꿈속에서 자신이 동시에 무대 위에선 연기하고, 무대 뒤에선 연출하며, 객석에선 그것을 객관적으로 바라보는 것을 보았다고 했다. 우리의 진정한 정체성에 대한 매우 의미심장한 비유이다. 우리가 동시에 배우이며 관객이라는 생각은 보르헤스로 하여금 서구 근대철학의 핵심주제인 ‘근대적 주체(ego moderno)’에 대해 회의하게 만들었다. 보르헤스는 『불교란 무엇인가?』에서 이 문제를 논의하면서 13세기 페르시아의 범신론자 할랄 우딘 루미의 말(나는 그물을 던지는 자요, 낚이는 고기이다)과 쇼펜하우어의 말(고문하는 자와 고문받는 자는 동일인이다) 그리고 보들레르의 말(나는 때리는 손이며 맞는 뺨이다) 등을 인용한다. 그리고 실제로 이 문제를 작품화하는데, 그 대표적인 단편소설이 『신학자들』이다. 이 소설에서 신학적 입장이 다른 두 신학자가 치열한 논쟁을 벌이다가 한 사람이 다른 사람을 이단으로 몰아 火刑에 처하게 한다. 그러나 가해자의 입장에 있었던 신학자도 후일 불에 타 죽게 되는데, 그는 사후 신성의 마음속에서는 정통파와 이단자, 고발자와 회생자, 증오하는 자와 증오받는 자 모두 동일한 존재라는 것을 깨닫는다는 내용이다. 인간의 차원에서는 서로 적대적인 입장이지만, 초월적인 신의 차원에서는 모두 신의 분신으로 동일인이라고 하는 것이다.

3. 꿈과 幻影

세계의 속성이 幻影이라고 하는 보르헤스의 또 다른 중요한 문학적 주제 역시 인도사상에 빚지고 있다. 그가 불교에 영향을 미친 두번째 사상으로 베단타 학파를 소개하는 글에서 세상의 본질이 幻影이라는 것을 강조하는 8세기의 베단타 철학자 상카라의 말을 인용한다.

세계는 무지와 환상에 의해 만들어진 것이며, 모두 본질의 겉면에 불과할 뿐이라고 상카라는 말한다. 열과 빛이 불의 속성인 것처럼, 마야(幻影)는 신의 속성일 뿐이다. 신의 정확한 모습을 파악한다면, 환상 따위는 믿지 않을 것이다. 우주는 거대한 환영이며 육체, 자아, 창조주로서의 신의 개념 등은 그 환영의 부분적인 모습일 뿐이다(『현대불교』, 제72호 : 7).

세상은 신이 꾸민 꿈(마야)이라고 하는 인도사상에서 빌린 아이디어에 의해 『픽션』에 수록된 그의 작품 『원형의 폐허들』이 탄생한다. 이 단편 소설에 등장하는 주인공은 하나의 초자연적인 목표를 가지고 있었다. 즉 그는 신이 꿈을 꿈으로서 우리를 이 땅에서 살게 하듯이 그도 한 인간을 꿈으로써 현실 속에 내놓고 싶었다. 그는 각고의 노력 끝에 마침내 하나의 완전한 인간, 한 소년, 한 아들을 ‘꿈꿨다’. 그러나 그는 자신의 창조물이 다른 사람의 꿈에 의해 만들어진 단순한 환영이라는 사실을 알게 될 때, 얼마나 굴욕감을 느낄 것인가 하는 생각에 두려움을 느낀다. 그러던 중, 그가 살고 있는 신전에 불이 일어난다. “그러나 불길은 그의 살갓 속을 파고들지 못했다. 불길은 그를 핏키고, 그를 집어 삼켰지만 그는 불의 열기를 느끼지도 못했고, 타지도 않았다. 안도감과 함께, 치욕감과 함께, 두려움과 함께 그는 자신 또한 자신의 아들처럼 다른 사람에 의해 꿈꾸어진 하나의 환영이라는 것을 깨달았다” (보르헤스, 1994 : 100).

4. 윤회설과 業사상

보르헤스는 불교의 윤회설에 깊은 매력을 느꼈다. 그는 불교의 윤회설을 설명하면서 그것을 그리스 철학자들의 윤회설과 비교했다. 보르헤스는 그리스에서 윤회설을 주창한 사람이 피타고라스라고 보았다. 디오게네스가 전하는 바에 따르면, 피타고라스는 자신의 前生을 기억해 내는 능력을 헤르메스로부터 받았다고 한다. 그는 자신이 트로이 전쟁에 참전했던 헤르모티모라고 기억해 내면서 어느 신전에서 당시 헤르모티모가 사용했던 방패를 찾아냈다(cf. 『현대불교』, 제 74호 : 13). 엠페도클레스는 그의 「단편」에서, '나는 남자도 되어 보았고, 여자도 되어 보았다. 나는 나무였고, 새였으며, 물 속에서 고기로도 살아 보았다' 고 기록했다(Ibid.). 그리고 플라톤은 그의 『공화국』 제10권에서, 어느 병사의 이야기를 통해 오르페우스, 아가멤논, 율리시즈의 환생에 대해 묘사했다(Ibid.). 플로티누스는 "윤회하는 생들은 순차적인 꿈과 같은 것이다. 혹은 침대를 옮겨 가면서 자는 것과 같다" 고 하였다(Ibid.). 보르헤스는 이들의 윤회사상을 소개한 뒤, 고대 켈트족의 사제계급인 드루이다와 유태 카발라의 윤회전생론을 인도의 윤회설과 대조한다. 브리타니아를 정복한 시저는 드루이다들이 윤회를 믿고 있었다고 기록했다. 켈트족 시인 탈리에서는 자기가 우주의 많은 사물이 되어 보았다고 기록했다(cf. 『현대불교』, 제100호 : 13) 유대 신비주의 카발라에서는 윤회를 길굴(回歸)과 이부르(回生)로 구분한다. 길굴에 대해서 이삭 루리아는 이렇게 말한다. '피를 흘리고 죽은 사람의 영혼은 물 속으로 들어가 이리 저리 떠돈다...' 한편 이부르는, 조상이나 스승의 영혼이 후손이나 제자의 영혼에 스며들어 그를 훈련시키고 기를 불어넣는 것을 가리킨다(cf. 『현대불교』, 제 74호 : 13). 또한 '윤회설이야말로 철학이 인정할 수 있는 유일한 이론이다' 고 확신한 데이비드 흄과 쇼펜하우어(인도의 우파니샤드에 심취했던 쇼펜하우어는 말하기를, 영원하고 偏在하는 존재가 지속적으

로 세상에 나타난다고 신화화된 이론이 곧 윤회설이라고 보았다. Ibid.) 가 이해한 윤회설을 소개한다. 덧붙여 “나는 클레오파트라 여왕의 침대에서 잠자던 병사였다” 로 시작되는 루벤 다리오의 시도 인용한다. 보르헤스가 윤회를 직접 자신의 문학적 소재로 활용한 것은 「죽지 않는 사람들」에서이다. 여기서 주인공은 不死의 도시를 찾아가는데, 그곳에서 『오딧세이』를 쓴 후 천오백 년이 지나서까지 살고 있는 호머를 만나고, 자신도 불사의 인간이 된다.

보르헤스는 이 작품에서 불교의 윤회설을 ‘우주적 차원의 하나의 정밀한 보상제도’ 라고 표현하고 있다. 영혼이 윤회한다고 하는 대부분의 서구 윤회설과는 달리, 영혼을 부정하는 불교 윤회설의 핵심은 業思想에 있다고 보르헤스는 보았다. 보르헤스는 고향 부에노스아이레스에서 행한 불교강연에서 이렇게 말했다.

내가 1899년에 아르헨티나의 부에노스아이레스에서 태어난 것, 내가 만년에 눈이 먼 것, 오늘 밤 여러분 앞에서 이렇게 강연하는 것 등이 모두가 내가 전생에 지은 업의 작용입니다. 현세에서의 나의 행동 중 전생의 행위와 무관한 것은 하나도 없습니다. 이것이 바로 업이라는 것입니다. 업이란 너무도 정교한 정신적 구조입니다. 우리는 우리 생의 어느 한 순간도 쉬지 않고 인연의 천을 짜고 있습니다(보르헤스, 1980: 90).

그런데 여기서 보르헤스는 특별히 윤회의 장치로서의 ‘업’ 이라고 하는 사상에 주목했다. 그는 업을 정교한, 아주 정교한 정신 구조로 보았다 (“El karma viene a ser una estructura mental, una finísima estructura mental”). 보르헤스는 그의 『불교란 무엇인가?』에서 ‘業’ 을 이렇게 정의한다.

인도에서는 전생의 행위가 이 생을 결정하고, 이 생의 행위가 내생(來生)을

결정한다고 말한다. 이렇게 다음 생을 결정하는 행위를 인도 철학자들은 業 (karma)이라고 정의했다. 이 말은 산스크리트어로 ‘만들다’ 혹은 ‘창조하다’를 의미하는 크리(kri)에서 파생되었다. 업은 우리가 끊임없이 짜 나가는 천(織物)과 같은 것이다. 한 사람의 모든 행위, 말, 생각, 그리고 어저면 꿈까지도 죽은 후 그의 다음 생을 결정짓는 요소로 작용한다는 것이다(『현대불교』, 제75호 : 13).

쉬지 않고 짜여지는 인연의 천이라는 아이디어는 보르헤스로 하여금 그의 대표작 중의 하나인 단편소설 「갈라지는 오솔길의 정원」을 쓰게 만들었다.

보르헤스는 업이라는 그물구조에서 바로 ‘시간의 미로’라는 생각을 끄집어낸 것이다. 이 소설에서 보르헤스는 취팽 선생이라는 중국인이 만들었다는 ‘완벽하게 무한히 계속될 그런 미로’를 묘사한다. 취팽은 그의 편지에서 “나는 다양한 미래들에게 끝없이 갈라지는 길들이 있는 정원을 남긴다”라는 말을 남긴다. 그가 남긴 미로는 공간 속에서 무한히 갈라지는 미로가 아니라, 시간 속에서 무한히 갈라지는 미로였던 것이다. 즉 ‘시간들의 그물’인 것이다. 또한 이 소설의 주인공들은 그 시간의 그물 속에서 차원이 달라짐에 따라 (즉 새로 탄생할 때마다) 새로운 아이덴티티를 가지고 태어나는 자신들의 모습을 보게 된다. 보르헤스가 구상한 시간의 미로는 바로 정교한 정신구조인 업의 그물이었던 것이다.

한편, 윤회라는 주제는 인도인들의 시간관을 표현하는 말이기도 하다. 보르헤스도 윤회를 시간의 문제를 풀기 위해 인간이 찾아낸 한 방편으로 보고 있다. 인간 존재의 가장 기본적인 조건은 ‘죽음’이며, 죽음은 인간에게 ‘시간’의 문제로 다가온다. 보르헤스는 말하기를, 많은 작가들이 생이라는 수수께끼를 풀려고 노력하면 결국은 시간이란 문제에 다다르게 된다고 하였다. 즉 인간의 모든 정신적인 체험은 시간체험으로 환원된다는 것이다. 흐르고 또 흐르고, 변하고 또 변해도 시간은 태초의 그

대로이다. 참선(參禪)이란 어쩌면 이 시간을 거슬러 올라가는 한 방법이며, 禪이란 일종의 시간체험이라고 볼 수도 있는 것이다.

윤희와 마찬가지로, 기독교에서 말하는 영원도 시간문제의 해결책 중의 하나이다. 성 아우구스티누스도 시간문제와 정면으로 부딪친 사람 중의 하나이다. 그는 『고백록』 제11권에서 그의 영혼이, 시간이 무엇인지 알고 싶어 불타 오른다고 했다. 그는 신의 날은 나날이 아니라 오늘뿐이라고 하면서 영원으로 통하는 시간인 현재를 강조했다. 그는 이 세상 모든 사람에게 수많은 사건들이 일어났고 또 일어날 것이지만 모두 정확하게 각자의 '바로 지금'에서만 일어난다고 하였다.

윤희가 圓形的이고 순환하는 시간관의 표현이라면, 천지창조에서 최후의 심판으로 끝나는 기독교의 시간은 직선적이고 일회적인 시간관의 표현이다. 이 유한한 시간의 모순을 해결하기 위하여 이 시간 밖에 영원이라는 무한한 시간을 설정한 것이다. 현대라는 우리 시대의 이름은 이 시대를 살고 있는 사람들의 의식 저변에 깔려 있는 시간관을 잘 표현하고 있다. '현대' 라는 말은 영어 'modern' 의 번역어이다. 어원학적으로 모던의 원래 뜻은 '새로운' 으로 'new' 와 동의어였다. 바로 우리 시대는 새로운 것에 가치를 두는 시대라는 것을 그 이름이 상징적으로 잘 보여 준다. 즉 현대문명은 직선적, 진보적 시간관 아래에서 탄생한 것이다. 이 시대에는 진보 외에도 그와 유사한 개념인 선진, 첨단, 진화, 혁명 등의 직선논리가 사회를 횡행하고 있다. 맹목적으로 앞을 향해 질주하는 현대인들에게 보르헤스는 그의 작품을 통하여 시간은 幻에 불과하다는 사실을 환기시키고 있다.

5. 선불교와 하이쿠

보르헤스는 붓다가 처음 설법한 불교의 핵심을 가장 원형에 가깝게 잘 보존하고 있는 것은 극동지방에서 가르치는 禪佛敎라고 보았다. 선불교

에서는 창시자의 생애를 숭배하고 그가 가르친 교리에 순종하는 것보다는, 신자 개개인이 진리를 깨쳐서 見性成佛하는 것이 더 중요하다고 말한다. 일반적으로 선불교에서는 스님들이 참선을 할 때 몰두하는 주제(話頭) 중의 하나로 붓다의 존재를 의심하는 경우까지 있다고 보르헤스는 지적하고 있다. 또한 그는 선불교와 기독교 및 이슬람교 신비주의 사이에는 많은 공통점이 있다고 하면서 여섯 가지 유사점을 예로 들었다.

첫째, 수단에 불과한 논리적 도식을 믿지 않는다. 수십 권의 '神學大典'도 진리에 대한 구체적인 체험에는 미치지 못한다는 것이다. 둘째, 감각을 통한 인식보다는 직관을 더 선호한다. 셋째, 논리적 갑론을 초월하여 결정적 확신을 안겨 주는 絶對智를 추구한다. 이것을 파악한 사람은 인습적인 전제나 결론으로부터 벗어날 수 있다. 그는 현 단계에서의 사물들의 대립관계가 보다 높은 차원에서는 모두 통합된다는 것을 인지한다. 따라서 세속적인 도덕 윤리관을 초월할 수 있게 된다. 넷째, 예고의 소멸을 말한다. 과거의 개인적인 삶은 전체 속에 용해되고(이것을 표현한 불교의 주문이 옴마니반메홍-오, 연잎에 맺혀 있는 이슬이여!), 즉 그 영롱한 이슬이 大海 속에 녹아든다는 말이다). 그때 평화와 法悅이 보상처럼 따라온다. 다섯째, 자아와 삼라만상이 모두 일체감을 가진다. 영국의 낭만주의 시인 블레이크는 이렇게 노래했다. "모래알 속에서 우주를 보고, 들꽃 속에서 하늘을 본다. 너의 손바닥 안에 깃든 무한과 찰나 속에 깃든 영원을 보라!" 여섯째, 무한한 행복감을 느끼게 된다(『현대불교』, 제94호 : 13).

이어 그는 언어와 변론을 믿지 않고 바로 깨달음에 다가서는 선불교적 사고방식에 의해 탄생한 극동, 특히 일본의 문화에 대해 언급한다. 신중한 생략과 암시를 생명으로 하는 건축, 회화, 書道, 정원 가꾸기, 꽃꽂이, 茶道 등에 드러난 餘白美와 禪味の 중요성을 강조한다. 그는 특히 시인답게 일본의 短歌 형식에서 종장을 생략한 하이쿠(俳句)에 관심을 가지고, 직접 여러 편을 번역하여 소개하였다. 그는 하이쿠를 '갑자기

눈앞에 피어난 꽃봉오리' 라고 불렀다. 여기에 그가 번역한 하이쿠 몇 편을 소개한다.

바람에 너울대는/ 풀잎 끝 이슬방울/ 덧없는 인생
인형가게에 들린/ 자식없는 부인/ 만지작 만지작 인형을 못 놓네
강물에 출렁이는/ 벚꽃 그림자/ 떠내려가진 않네
난간에 기대어/ 가을달을 보니/ 내 本來面目이로다

III. 불교와 포스트모더니즘

1. 사성제와 근대적 자아의 문제

이 외에도 보르헤스는 그의 『불교란 무엇인가?』에서 '불교교리-전법륜', '대승불교', '라마불교', '탄트라불교', '중국불교' 등을 자세히 설명한다. 그는 이런 다양한 불교의 모습을 설명하면서 그것들을 항상 서구의 사상과 대조하여 언급함으로써, 그가 불교를 얼마나 깊이 이해하고 있었나 하는 것을 여실히 보여 준다. 그가 알레프에서 보여 준 바와 같이, 불교는 그에게 단순히 신비한 이방문화가 아니라 바로 '구원의 길'이었다. 그가 붓다의 초기 설법 중에서 '화살의 비유'를 설명할 때 보여주는 깊은 인간 이해는, 그대로 불교를 통해 그가 얼마나 깊은 정신적 경지에 도달했나 하는 것을 적나라하게 보여 준다.

어떤 사람이 전쟁터에서 부상을 당했는데, 그는 자신의 몸에서 화살을 빼려고 하지 않고, 먼저 누가 쏘았는지, 그가 어느 카스트 계급에 속하는지, 화살의 재료가 무엇인지, 그 사람이 어느 방향에서 쏘았는지, 화살의 길이가 얼마나 되는지를 알아보려고 했다. 그는 이런 문제에 대해 옆 사람과 논쟁하다가 결국 죽

고 말했다. 붓다가 말하기를, “반면에 나는 화살 뽑는 것을 가르친다” 고 했다 (『현대불교』, 제99호 : 7).

이어 보르헤스는 붓다의 이 비유를 곰곰이 생각한 뒤 이런 질문을 던진다. ‘붓다가 말하는 우리 몸에 박혀 있는 화살은 대체 무엇인가?’ 보르헤스는 그 화살이란 바로 우리의 마음에 박혀 있는 자아(Ego)라고 말한다. 그의 이런 사고는 그 자신과 이어 당대의 가장 큰 문제인 ‘근대적 자아’ 라는 문제와도 연결된다. 어쩌면 ‘포스트모더니즘의 창시자’ 라는 그의 별명은 여기서 짝이 튼 것인지 모른다. 불교에 대한 보르헤스의 관심은 깨달음의 순간 붓다가 보았던 우주적 비전(알레프에 자세히 묘사됨)에서 한걸음 더 나아가 그 깨달음의 구체적 내용으로 초점을 옮긴다. 불타의 깨달음의 내용은 그가 비나레스의 녹야원에서 행한 첫 설법인 사성제(苦集滅道)와 삼법인(諸法無我, 諸行無常, 一切皆苦)으로 알려진다. 이것은 현실의 실상을 직시한 결과로 보게 된 인간 존재의 참모습을 보여 준다. 붓다가 가장 시급하게 생각한 것은 쓸데없는 사변(화살에 대해 말하는 것)이 아니라 고통으로부터 벗어나는 것(화살을 뽑는 것)이었다. 고집멸도는 고대로부터 내려오는 의료요법인 발병, 진단, 처방, 치유의 단계를 인생의 문제에 대입한 것이었다. 인생의 문제는 괴로움(고(苦))이며, 고는 집착(화살-자아)에서 오며, 집착은 인간의 무지에서 온다.

여기서 우리는 포스트모더니즘의 사고방식과 불교의 사성제와 삼법인 사이의 묘한 공통점을 살펴볼 수 있다. 인생에 대한 처방인 삼법인을 현대 서구의 질병에 적용해 보면, 포스트모더니즘의 여러 특징을 쉽게 이해할 수 있을 것이다. 보르헤스가 본 것처럼 괴로움의 본질이 화살-자아에 대한 지나친 집착에서 온다면, 현대 서구의 괴로움의 본질은 근대적 에고에 대한 지나친 믿음에서 왔다고 볼 수 있다. 데카르트와 헤겔 이후 근대 서구가 그토록 집착해 온 ‘Ego moderno’ 가 단지 하나의 환영에 불과한 것이라면, 환영에 대한 집착은 무서운 고통을 야기할 것이라는

것은 자명한 사실이다. 과거처럼 신이나 로고스이건 아니면 근대처럼 이성주의에 근거한 근대적 에고이진 서구의 병은 중심과 근원에 대한 집착의 산물이다. 그 집착이 지나쳐서 이념문제나 환경문제 같은 20세기 병이 탄생한 것이다.

2. 상호 텍스트성

보르헤스는 중심과 근원을 추적해 보았다. 그의 수많은 작품에서 '미로'라는 주제가 등장하는 것은 이 때문이다. 그것은 형이하학적, 공간적으로 존재하지 않았다. 즉 미로에는 중심이 없었던 것이다. 따라서 그는 형이상학적인 중심을 추구할 수밖에 없었고, 그때 그가 발견한 세계의 중심은 책이었다. 세계의 중심은 한 권의 신성한 책 혹은 모든 책을 소장한 도서관이었다. 그러나 그는 그가 추구하던 책과 도서관을 영원히 만날 수 없었다. 왜냐하면, 모든 것을 담고 있고, 또 모든 것의 근원을 담보하는 한 권의 신성한 책을 상징하면, 그 순간 그 책은 이미 다른 책의先在를 인정해야만 하기 때문이었다. 즉 어떠한 책도 고유의 실체를 가진, 불변하는 自性を 가진 책이 될 수 없기 때문이었다. 책이 성립하려면, 언어의 체계가 사전에 필요하고, 언어의 체계는 사전에 인간의 사회가 형성되어야 하고, 인간의 사회가 형성되려면 사전에 인간의 머리가 그만큼 깨어야 하고..... 즉 모든 책은 끊임없이 이전의 다른 책의 존재에서 비롯되는 것이라는 결론에 도달할 수밖에 없었다. 그가 깨달은 것은 諸法無我였다. 모든 책은 고유한 自性を 가질 수 없다. 모든 책은 다른 책들과의 因緣所起의 관계에 놓여 있는 것이다. 중심이 해체되고, 근원이 끝없이 연기되자, 그의 관심을 끈 것은 텍스트들의 관계성 즉 텍스트들의 인연관계였다. 이것이 포스트모더니즘의 핵심이론인 상호 텍스트성(intertextualidad)이다. 현상적인 모든 사물은 변치 않는 고유한 자성을 가진 게 아니라, 인(직접원인)과 연(간접원인)에 따라 형성된다고 보

는 연기론에 텍스트를 대입하면 그대로 상호 텍스트성 이론이 되는 것이다. 모든 事象이 서로 관계되어 성립하는 것처럼, 모든 책은 각각의 業에 따라 이전과 이후의 다른 책들과 밀접히 맺어지는 연관관계 속에서만 존재할 수 있다. 실체의 부정은 상호 관계성을 낳는다는 것이다.

3. 작가의 죽음과 독자의 탄생

한편 한 권의 책이 다른 책들과의 관계 속에서만 그 존재를 인정받을 수 있다면, 독창적인 작품을 생산하는 전지전능한 '작가' 라는 개념도 의심받게 된다. 과연 그만의 오리지널한 작품을 쓰는 작가가 존재할 수 있는가? 제법무아는 어김없이 작가에게도 적용되고, 작가도 연기법-상호텍스트성을 벗어날 수 없다.

여기서 포스트모더니즘 이론의 또 다른 핵심적 개념인 '작가의 죽음' 이 탄생한다. 色과 空 사이의 경계를 허물고, 존재의 연기성(즉 空性)을 깨달아 眞空正道의 正觀을 얻는다는 龍樹(나가르주나, 제2의 석가라 불림)의 '申論' 이 이룩한 '否定的 극복을 통해 얻는 大肯定'의 가르침대로, 작가의 죽음이라는 부정적 성격은 독자의 탄생이라는 긍정적 창조를 낳는다. 小我(작가)의 죽음 뒤에 따르는 해방된 大我(독자)의 탄생은 작품해석의 자유를 통한 문학행위의 새로운 가능성의 문을 활짝 열어 놓았다. 따라서 한 텍스트에 대한 모든 권위와 도그마는 사라지고, 모든 텍스트는 다양한 해석의 가능성 앞에 그대로 노출되게 된 것이다. 모든 책은 자기만의 폐쇄적이고 허위 투성이의 自性(유일한 권위적 해석)을 버리고, 다른 텍스트들과 대화를 시작하게 된다.

4. 色卽是空과 환상문학

제법무아의 시각에서 세계가 공이라고 하는 생각과 자아의 정체성이

배우와 연출가와 관객 모두로 구성되었다고 하는 생각 등은, 객관적 현상(연극)을 실체로 인정하고 그 드러난 모습에 충실하려는 리얼리즘 문학과는 양립하기가 어렵게 된다. 보르헤스는 현실을 불교식으로 幻影으로 보았다.

우주는 우리에게 끊임없이 色, 聲, 香, 味, 觸으로 인식된다. 그러나 그 인식된 표상 뒤에는 아무것도 없다. 세상은 幻이고, 산다는 것은 바로 꿈꾸는 것이다. 셰익스피어는 이렇게 말했다. “우리는 꿈의 재료로 만들어졌다”(『폭풍』, 4막 1장). 서양철학자 버클리나 쇼펜하우어도 현실을 幻으로 보는 철학을 전개했다(『현대불교』, 제85호 : 13).

그는 나가르주나의 空論과 영국의 근대철학자 데이비드 흘의 無我論을 비교하여 설명하고, 空을 서구 문학의 용어 내에서 幻想으로 표현했다. 그에게 있어 환상은 부정적인 것이 아니라, 세계의 숨겨진 이면을 직시할 수 있는 상상력을 의미했다. 가시적인 세계가 결국 환영(마야)이라면, 그 환영을 충실히 그려낸 문학작품은 ‘환상적(fantástico)’일 수밖에 없을 것이다. 따라서 현실을 충실히 반영하면 할수록, 그의 작품은 더욱 환상적이 된다. 환상문학은 불교의 핵심인 ‘色卽是空’의 문학적 표현으로도 볼 수 있다.

IV. 맺는말

諸法이 無我라는 것, 諸行이 無常이라는 것, 세상에 중심이 없다는 것 등의 생각은 결코 부정적인 생각이 아니다. 그것은 현실의 실상에 대한 정직한 성찰에서 나온 것이다. 이것은 어디까지나 피상적 현실 너머에 있는 피안의 진실을 직시하자는 것이다. 따라서, 오히려 無我이기 때문

에 각자가 세상의 주인공이 된다. 無常이기 때문에 진정한 자유를 얻을 수 있다. 세계에 중심이 없기 때문에 각자가 세계의 중심이 될 수 있다. 여기서 일일이 지적하지 않더라도, 보르헤스의 글에는 이런 스타일의 세계관에서 도출되어 우리의 상식을 넘어선 현기증 나는 아이디어의 보석들이 가득하다. 보르헤스의 글은 완고한 자아라는 화살에 박혀 좁은 有와 存在의 세계 속에서 신음하던 서구의 지식인들에게 탁 트인 逍遙遊의 세계를 가르쳐 주었다. 서구인들의 집요한 집착을 깨트리는 보르헤스의 예리한 칼날을 공감해 본 지식인들은, 푸코가 『말과 사물』의 서장에서 고백하듯이, 너털웃음과 함께 고정관념의 껍질을 깨고 나올 수 있었던 것이다. 이 점에서, 왜 많은 지성인들이 보르헤스를 자신들의 '정신적 아버지'로 호칭하였는가를 이해할 수 있다. 서구는 변방 아르헨티나에서 20세기의 꿈을 인식하고 그것을 벗어나는 길을 제시한 보르헤스를 통해 새로운 지적 경지를 개척하게 되었다. 그는 직접 불교개론서인 『불교는 무엇인가?』를 썼고, 불교가 자신에게겐 구원의 길이었다고 고백도 하였다. 필자는 보르헤스의 문학과 사상이 서구의 지성사에서 가지고 있는 독특한 위치는 그가 세상을 바라보는 특이한 관점에 기인한 것이 아닌가 하고 생각한다. 그는 장님이었지만, 놀라운 상상력과 환상의 날개를 달고 우주의 높은 곳까지 유명한 정신인이다. 그는 정신적 前人未踏 지역을 탐험한 모험가이며 정신적인 우주를 새로 개척한 精神人이다. 필자는 보르헤스의 『불교란 무엇인가?』를 번역하면서, 그의 독특한 발상의 상당 부분이 불교에 빚지고 있다는 사실을 확인할 수 있었다. 이 글에선 그 일단을 밝혀보고자 했다.

참고문헌

Borges, Jorge Luis, *Obras completas I, II, III*, Barcelona : Emece Editores, 1989.

———, *Siete Noches*, Mexico : Fondo de Cultura Economica, 1980.

———, 「보르헤스 불교강의」, 김홍근 편역, 『현대불교(주간신문)』, 1996. 1~1996. 12

———, 『픽션들』, 보르헤스 전집 2, 황병하 역, 서울, 민음사 : 1994.

———, 『알렙』, 보르헤스 전집 3, 황병하 역, 서울 : 민음사, 1996.

프리트조프 카프라, 『현대물리학과 동양사상』, 서울 : 범양사출판부, 1985.