

# 『풀 베개(草枕)』론

— 中庸의 美를 중심으로 —

姜 賢 模\*

(e-mail : asahii@hanmail.net)

---

## 目 次

---

- |                      |                       |
|----------------------|-----------------------|
| 1. 서론                | 4. 漱石의 中庸과 逆說의 세계     |
| 2. 『풀 베개』에 表출된 兩非論   | 5. 모과나무 꽃에 形象화된 中庸의 美 |
| 3. 共存하는 두 세계와 那美의 憐れ | 6. 結 論                |
- 

## 1. 서 론

이 작품은 일반적인 소설과는 달리 ‘플롯도 없거니와 사건의 전개도 없다’고 나쓰메 소세키(夏目漱石 : 이하 소세키)는 「나의 『풀 베개』(余が『草枕』)」에서 정의하고 있다. 또한 소세키는 ‘다만 하나의 감정—아름다운 감정이 독자의 뇌리에 남기만 하면 그것으로 좋다<sup>1)</sup>’고 말한다. 따라서 『풀 베개』는 아름다움을 그리고 있는 미학의 소설이라 할 수 있다.

『풀 베개』는 화공(画工)인 ‘나(余)’가 세속적인 일상에서 벗어나 ‘잠시 동안이라도 비인정의 천지를 소묘하고 싶은 소망’(11)<sup>2)</sup>을 품고 여행에 나서는 것으로 시작되고 있으며, 비인정의 세계를 소묘하는 여행은 결국 화공이 가슴에 품고 있던 ‘홍중의 그림’을 성취하는 것으로 끝을 맺고 있다. 화공이 홍중의 그림을 성취하는 순간은 여주인공 나미(那美)의 얼굴에 지금까지 본 적이 없는 ‘아

---

\* 충남대학교 박사과정 일본근대문학

1) 夏目漱石(1980) 『漱石全集第34卷』 岩波書店 p.109. 본 논문에 인용된 일본어의 한국어 번역은 모두 필자에 의한다.

2) 본 논문은 夏目漱石(1979) 『漱石全集第4卷』 岩波書店을 텍스트로 삼았다. 괄호( )안의 숫자는 해당 쪽수를 나타낸다. 이하 같다.

와레(憐れ)'가 얼굴 가득히 떠오른 바로 그 순간이었다.

『풀 베개』의 서두에서 소세키는 화공의 입을 통하여 ‘아무튼 인간세상은 살기 어렵다’라는 말로 시작하고 있다. 이것은 어찌 보면 염세주의적인 인생관을 말하고 있는 듯하지만, 곧 이어서 ‘살기 어려운 곳을 어느 정도는 편하게 만들어서 짧은 생을 잠깐만이라도 살기 좋게 만들지 않으면 안 된다’(5)라고 서술하고 있는 것으로 보아 소세키는 수동적인 운명론자가 아니라 그것을 딛고 일어나 삶을 개척해 나가려는 능동적 인생관의 소유자임을 알 수 있다.

그런 의미에서 이 작품은 살기 좋고 아름다운 세상을 만들기 위한 낙관적이고 능동적인 소세키의 염원이 담겨 있는 작품이라 할 수 있을 것이다. 그렇다면 소세키가 추구하고 있는 인간의 마음을 풍성하게 하는 아름다움이란 무엇인가.

소세키는 『풀 베개』에서 두 개의 대립적인 세계를 그리고 있다. 人情과 非人情의 세계가 그것으로, 이 두 세계의 관계는 동양과 서양, 밤과 낮, 靜과 動, 산과 물 등과 같이 서로 상대화 되어 있다. 이 작품은 일견 비인정의 소설인 것 같지만 인정소설이다. 또한 서양의 예술을 비평하고 있지만 동양예술 역시 비평을 가하고 있다. 이처럼 이항대립적인 두 세계가 동시에 부정되는 모순이 『풀 베개』에서 그려지고 있는 것이다.

이러한 모순에 대하여 시미즈 다카요시(清水孝純)는 「『풀베개』의 문제」라는 논문에서 ‘『풀베개』는 원래 서로 대항하여 화해하기 어려운 다양한 면을 일종의 독특한 조화 속에 담아 넣은 작품으로서, 근본적인 모순을 안고 있는 작품’이라며 ‘이만큼 이율배반을 작품형성의 중핵으로 감추고 있는 것은 없다’<sup>3)</sup>고 말한다.

그리고 그는 ‘『풀 베개』의 세계에서 그러한 모순을 지적한다면 한이 없을 것이다. 전적으로 주인공인 화공 자체에 모순이 내재하고 있기 때문’인 것으로, ‘소세키는 자신의 속에 쌓여있는 각가지의 경향을 각각 평등한 형태로 화공에게 투영시킨 것이다’<sup>4)</sup>라고 주장하고 있다.

야마모토 가쓰마사(山本勝正) 역시 ‘『풀 베개』는 작가 소세키가 의식적으로는 현실에서 도피적으로 비인정을 지향하면서 내실은 작가의 인정과 현실세계로 관여해 가려하는 적극적 자세가 점차로 명확하게 되어가는, 어떤 의미에서는 아이로니컬한 작품이라고 할 것이다’<sup>5)</sup>라고 『풀 베개』에 있어서의 모순을 논하고 있다.

『풀 베개』의 선행연구는 지금까지도 ‘비인정’에 대하여 비교적 일관되게 논해지고 있는 경향을 보이고 있다. 그러나 필자는 이항대립적인 두 세계가 동시에

3) 片岡 豊, 小林陽一 編(1990) 『漱石作品論集成 第2卷』 桜楓社. p.212

4) 전계주 3) 『漱石作品論集成 第2卷』 p.214

5) 山本勝正(1989) 「『풀 베개』론」 『夏目漱石文芸の研究』 桜楓社. p.51

부정되는 이러한 모순들에 대하여 逆說과 兩非論의 관점에서 접근하고자 한다.

따라서 본 논문에서는 작품 속에 표출된 이항대립적인 두 세계의 모습을 분석하여 양비론과 그것이 의미하는 것은 무엇인가를 고찰하고자 한다. 그럼으로써 소세키가 『풀 베개』를 통해서 추구하고 있는 아름다움은 무엇인가, 그리고 나미의 얼굴 가득한 ‘아와레’는 무엇을 의미하는가를 규명할 수 있을 것이다. 궁극적으로는 소세키의 삶의 철학은 무엇인지를 도출해내기 위한 것이 본 논문의 목적이라 하겠다.

## 2. 『풀 베개』에 표출된 兩非論

양비론은 대립하는 양쪽 모두를 비판하는 것으로, 그 비판자는 중간자적인 위치에서 바라보고 있음을 의미한다. 흑자는 기회주의적인 속성이라고 비판하지만, 흑백논리나 이분법적 사고로 대립과 갈등을 해결할 수는 없는 것이기 때문에 대립하는 양쪽 모두를 공평하고 균형 감각을 가진 시각으로 바라 볼 수 있는 중간자적인 입장은 필요한 것이다. 본 논문에서는 이런 관점에서 『풀 베개』에 표출되어 있는 소세키의 양비론적 시각에 주목하고자 한다.

소세키는 『풀 베개』에서 인정의 세계를 비평하면서 비인정의 세계 또한 비평을 가하고 있다. 서양예술에 대하여 부정적 시각을 갖고 있는 것 같지만 동양예술 역시 긍정적인 시각만은 아니다. 먼저 소세키는 동서양의 詩를 양비론적 관점에서 비평하고 있다. 다음은 셸리<sup>6)</sup>의 「종달새에게」라는 시의 일부 구절이다.

앞을 보고 뒤를 보고  
갖고 싶다고 갈망 하는가 그대들이여  
마음속에서의 웃음일지라도  
거기에 괴로움 있음이여  
한없이 아름다운 노래에 끝없는 슬픔 담겨있음이여(9)

화공인 ‘나’는 산길을 걸으며 쉴 새 없이 지저귀는 종달새 소리를 듣는다. ‘화창한 봄날을 하루 종일 울며 지새우고 또 울며 지새우지 않으면 마음이 홀가분하지 않은 것처럼’(7) 종달새는 끊임없이 울어댄다. 그런 종달새의 지저귀는 소리를 화공은 입으로 우는 것이 아니라 혼 전체가 운다고 느낀다.

6) Percy Bysshe Shelley(1792-1822) : 영국의 낭만파 시인이다.

화공은 혼의 활동이 소리로 나타난 것 중에서 그렇게까지 활기에 찬 것은 없다면 유쾌하고 또 유쾌한 기분이 된다. 기분이 유쾌하니까 유채꽃을 보아도 민들레를 보아도 가슴이 고동친다. 종달새 소리에 유쾌해진 화공은 이렇게 ‘유쾌해지는 것이 시’라며 셸리의 「종달새에게」라는 시를 떠올리고 있는 것이다.

셸리는 종달새의 지저귀에서 인간의 욕망과 괴로움, 그리고 끝없는 슬픔을 연상하고 있다. 웃음 속에서 괴로움을 드러내고 있으며 한없는 아름다움에서 끝없는 슬픔을 느낀다. 그러나 화공은 ‘아무리 시인이 행복하다해도 저 종달새처럼 마음껏, 오로지 자신의 기쁨을 노래할 수는 없을 것’(8)이라며 종달새 소리를 환희의 노래로 듣고 있다.

화공에게는 ‘티끌만한 괴로움’도 없는 종달새의 지저귀는 소리가 셸리에게는 ‘끝없는 괴로움’을 안겨주고 있는 것이다. 셸리는 웃음을 웃음 그대로 받아들이지 못하고 아름다움을 아름다움 그대로 바라보지 않고 있다.

사랑은 아름다울 것이며, 효도도 아름다울 것이고, 충군애국도 훌륭할 것이다. 그러나 자기 자신이 그 처지가 된다면 이해관계에 휘감겨 아름다운 일에도 훌륭한 일에도 눈이 가려지게 된다. 따라서 어디에 시가 있는지 자기 자신도 알 수 없다.(9)

셸리가 있는 그대로 바라볼 수 없었던 것은 이해관계에 마음을 빼앗겼기 때문이며, 제삼자적인 위치에서 바라볼 수 있는 마음의 여유가 없었기 때문이었다. 제삼자적 위치란 ‘초연하게 멀리에서 구경하는 마음으로, 人情의 電氣가 함부로 쌍방에 일어나지 않는’(12) 그런 위치를 말한다.

인정의 전기가 쌍방에 일어나지 않는 ‘석자간격’의 위치는 곧 객관화 된 위치를 말하는 것으로, 그 석자의 간격이 인정과 비인정을 구획하고 있는 것이다. 그것은 또한 노(能)<sup>7)</sup>의 구성이나 노에 나오는 배우들의 연기, 그리고 그림 속에 있는 인물을 보듯이 전혀 인정을 개입시키지 않고 사물을 他者化 시키는 것이다.

동쪽 울밑에서 국화를 꺾어들고, 유연히 남산을 바라본다.(10)

인간세상의 번뇌를 벗어난 심경과 자연에 대한 찬미를 노래한 도연명의 시에서는 세속적인 인정으로부터 해탈한 무심함을 느낄 수 있다.

이 시에서 도연명은 자신까지도 타자화 시키고 있다. 사물을 관조하는 것은

7) 노(能) : 일본의 가면 오락극을 말한다.

일정한 거리를 유지하는 제삼자적 위치에서 이해관계나 인정을 배제한, 객관적 시각으로 바라보는 것이라고 한다. 바로 비인정의 세계인 것이다.

화공은 서양의 시는 인간사가 근본이기 때문에 아무리 순수한 시라할지라도 그 경지를 해탈할 줄 모른다면 ‘셀리가 종달새 소리를 듣고 탄식한 것도 무리는 아니다’라고 서양의 시를 비평하고 있다. 그와는 대조적으로 ‘고맙게도 동양의 詩歌에는 그것을 해탈한 것이 있다’(10)며 도연명과 왕유의 시를 극찬한다.

소세키는 셀리의 시를 도연명, 왕유의 시와 상대화시킴으로써 화공이 추구하고 있는 미는 일견 서양적인 인정에 속박된 미가 아닌 동양적인 미, 즉 비인정의 세계에 존재하는 미라는 것을 말하고 있는 듯하다. 그러나 다음의 서술에서 볼 수 있듯이 소세키는 비인정의 세계도 부정하고 있다.

물론 인간의 한 분자이기 때문에 아무리 좋다 해도 비인정이 그렇게 오래 계속될 수는 없다. 도연명이라 해서 일 년 내내 남산을 바라다보고 있었던 것은 아닐 것이며, 왕유 역시 일부러 대나무 숲 속에 모기장도 치지 않고 잔 것은 아닐 것이다. (중략) 이렇게 말하는 나도 마찬가지다. 아무리 종달새와 유채꽃이 마음에 든다 해도 산속에서 노숙할 정도로 비인정이 격한 것은 아니다.(11)

이것은 사람들이 더불어 살아가는 인정의 세계에 있어서 비인정의 한계를 말하고 있는 것으로 인정과 비인정, 동양과 서양예술에 대한 양비론적인 소세키의 인식을 드러내고 있는 것이라 하겠다.

이와 같은 양비론적인 인식은 동서양의 그림에 대한 비평에서도 엿볼 수 있다. 소세키는 그림의 경지를 3단계로 구분하고 있는데, 제1의 그림은 보통의 그림으로 느낌은 없고 물체만 있는 그림이며, 제2의 그림은 물체와 느낌이 모두 존재하는 것이라고 한다. 제3의 경지에 이르러서는 존재하는 것은 오로지 마음뿐으로, 그림이 되게 하려면 이 마음에 알맞은 대상을 선택하지 않으면 안 된다고 서술하고 있다. 그러나 이 대상은 쉽게 나타나지 않으며 나타난다 하더라도 쉽게 정리되지 않는 것으로, 제3의 그림은 至難한 경지라는 것이다.

소세키는 어느 정도까지 이 경지에 이른 화가로 문여가(文与可)<sup>8)</sup>의 대나무 그림과 운고쿠(雲谷)<sup>9)</sup> 문하생의 산수화, 다이가도(大雅堂)<sup>10)</sup>의 풍경화, 부촌(蕪村)<sup>11)</sup>의 인물화를 꼽고 있다. 그러나 ‘서양의 화가들에 있어서는 대부분이 눈을 구상세계로 돌려서 신묘하고 고상한 운치에 접근하지 않는 자가 대다수를

8) 문여가(1018-1079) : 중국 북송시대의 문인, 화가로 시문과 글씨, 특히 죽화(竹畵)에 뛰어났다.

9) 운고쿠(雲谷) : 16-17세기경의 일본 화가로 운고쿠파의 시조다.

10) 다이가도(大雅堂) : 18세기경의 일본 화가이다.

11) 부촌(蕪村) : 18세기경에 활동한 일본 화가이자 하이쿠 작가이다.

점하고 있기 때문’(58-59)에 그 경지에 이른 화가가 몇 명이나 되는지는 알 수 없다고 한다.

소세키의 이러한 비평은 일견 일본의 화가들이 제3의 경지에 이른 것 같이 들리지만 ‘그들이 애써 그려낸 고상한 운치는 너무나 단순하고 또한 너무 변화가 부족하다’(59)라며 일본의 화가들 역시 비평하고 있다.

이처럼 소세키의 양비론은 양 쪽 모두 완벽하지 못하다는 점을 지적하는 것으로, 그것은 두 세계가 상호 보완적인 관계임을 말하는 것이라 하겠다. 소세키가 『풀 베개』에서 추구하고 있는 미는 서양의 예술도 아니거니와 동양의 미도 아니다. 또한 인정이나 비인정, 어느 한 쪽의 세계에만 존재하는 것이 아님을 알 수 있다.

기쁨이 깊을 때 슬픔은 더욱 더 깊고 즐거움이 큰 만큼 괴로움도 크다. 이것을 따로 분리하려 하면 처신할 수 없다.(6)

이러한 역설적인 관점에서 볼 때 셸리의 종달새가 끝없는 슬픔을 노래하고 있는 것은 한편으로 한없는 기쁨을 노래하고 있는 것이 된다. 도연명과 왕유가 인정을 해탈한 비인정의 세계를 노래하고 있지만 그것은 곧 지극한 인정의 세계를 노래하고 있는 것과 다름 아니다.

이처럼 상반된 두 세계는 함께 공존하고 있는 것으로, 소세키의 양비론은 양 쪽 모두를 배제하는 것이 아니라 다 같이 포용하고 있는 양시론적인 관점이라 할 수 있다. 그것은 피비우스의 띠처럼 안과 밖, 是와 非, 東과 西가 공존, 순환하는 페러독스의 세계인 것이며, 이 역설의 세계야말로 소세키가 『풀 베개』에서 표출하고 있는 양비론의 요체라 할 수 있을 것이다.

### 3. 共存하는 두 세계와 那美의 아와레(憐れ)

『풀 베개』에서는 서양과 동양, 인정과 비인정, 生과 死, 雅와 俗, 靜과 動, 밤과 낮, 과거와 현재, 꿈과 현실 등과 같이 상반되는 두 세계가 묘사되고 있다. 또한 소세키는 동백꽃과 목련, 연못과 절, 산길과 물길 등처럼 두 개의 이미지를 상대화시킴으로써 서로를 대척점에 세우고 있다. 본 장에서는 『풀 베개』에서 묘사되고 있는 대립되는 두 세계의 모습과 나미(那美)의 얼굴 가득한 ‘아와레’가 의미하는 것은 무엇인지를 분석하고자 한다.

이 작품의 무대인 나코이(那古井)는 바다에 면한 산촌마을로써 그 지세와 온

천장 건물 역시 나미와 더불어 이러한 상반된 두 세계를 상징하고 있다. 다음은 나코이의 지세를 묘사한 문장이다.

산이 다하면 언덕이 되고 언덕이 다하면 폭 삼백 미터 가량의 평지가 되고, 그 평지가 다하자 바다 속으로 기어 들어갔다가 백칠십 리 저편에 가서, 다시 불쑥 솟아난 주위 육십 리의 마야(魔耶)섬이 된다. 이것이 나코이(那古井)의 지세다.(35)

산은 바다가 되고 바다는 다시 섬으로 된다. 산과 바다가 대립하는 것이 아니라 서로를 포용하며 공존하고 있다. 온천장의 모습도 마찬가지이다. 벼랑 쪽 언덕 기슭에 위치한 온천장은 험준한 산 경관을 반쯤 정원 안에 들여놓은 구조이기 때문에 전면은 이층이지만 뒤로는 단층이 된다. 온천장은 화공 외에는 손님이 거의 없어 대부분의 객실들은 닫혀있다. ‘닫혀있는 방은 낮에도 덧문을 열지 않고, 열어놓은 방은 밤에도 문을 닫지 않는다’ 나코이의 온천장은 ‘비인정의 여행으로는 나무랄 데 없는 안성맞춤의 장소(36)’라고 화공은 말한다.

아름다운 풍광의 나코이가 바다와 육지를 공유하고 있듯이 온천장 역시 열린 문과 닫힌 문이 공존하며 일층과 이층이 공유되고 있다. 즉 상반된 두 세계가 동거하며 공존하고 있는 것이다. 이처럼 대립되는 두 세계의 공존은 온천장 주인의 딸인 아름다운 나미의 모습에서도 엿볼 수 있다.

나코이 여관에 도착한 날 밤, 화공이 나가라(長良) 처녀의 노랫소리에 이끌리어 장지문을 열어젖히자 해당화나무 그늘에 달빛을 피하고 서있는 여인의 모습이 보인다. 화공은 나미의 그 황홀한 자태를 보고 잠을 이루지 못한다. 노랫소리는 꿈속의 노래가 세상으로 빠져나온 것인지, 아니면 이 세상의 노래가 아득한 꿈나라로 가물가물 말려들어간 것인지 분간할 수 없었다.

그것은 꿈도 아니고 현실도 아닌 비몽사몽의 상태로, 마치 온천장의 건물이 이리 보면 일층이고 저리 보면 이층이듯이 꿈이면서도 현실이고 현실이면서도 꿈인 것이다. 그러나 다음 날 아침, 목욕탕에서 나오던 화공에게 유카타를 걸쳐주고 호호호 웃는 나미의 모습에서는 화공을 잠 못 이루게 했던 지난밤의 모습은 찾아볼 수 없었다.

이러한 이중적인 나미의 모습은 다음날에도 계속된다. 화공이 점심상을 물리고 시중들던 여자아이가 장지문을 열자 나미의 모습이 보였다. 나미는 안마당 정원수를 사이에 두고 이층 난간에서 다소곳한 모습으로 아래를 내려다보고 있었던 것이다.

그녀가 기대고 있는 난간 밑에서는 나미가 영키었다 떨어지고 떨어졌다가 영키는 지극히 한가로운 봄 풍경이 꿈처럼 연출되고 있었다. 화공은 시흥에 취해 꿈

속에서 시상을 떠올리며 그녀와의 가느다란 인연을 상상해 보지만 그것도 잠시, 갑자기 문을 열고 호호호 웃어대는 나미에 의하여 현실세계로 돌아오게 된다.

꿈과 현실이라는 두 세계를 연출하고 있는 나미는 두 개의 의식세계를 갖고 있다. 나가라의 노래를 부르고 이초가에시(銀杏返し)<sup>12)</sup>의 머리를 한 나미는 그녀의 과거모습이며, 호호호 웃어대는 나미는 그녀의 현재모습이다. 나미에게는 과거와 현재가 동시에 존재하고 있는 것이다.

원래는 정(靜)해야 할 대지의 일각에 함몰이 일어나 전체가 무의식에 움직였지만 움직이는 것은 본래의 성품에 반함을 깨닫고 애써 옛 모습으로 돌아가려고 하는 것을, 평형을 잃은 기세에 제지되어 마음과 다르게 계속해서 움직였던, 지금은 자포자기로 무리해서라도 움직여 보이려하는 모습이—그런 모습이 만약 있다고 한다면 바로 이 여자를 형용할 수 있다.(33)

움직이지 않으려 하나 계속해서 움직일 수밖에 없다. 움직이자니 본래의 성품과 배치됨을 깨닫는다. 다시 원래의 모습으로 돌아가려하지만 돌아갈 수가 없다. 모순과 혼란으로 범벅이 된 그녀의 모습이다. 그것은 靜과 動, 과거와 현재가 공존하고 있는 카오스의 세계와 다름 아니다. 나미에게는 이항대립적인 두 세계가 공존하고 있는 것이다.

소세키는 『폴 베개』의 마지막 장면에서도 현대문명의 상징인 기차의 안과 밖이라는 이항대립적인 두 개의 세계를 그리고 있다. 사촌동생 규이치(久一)와 나미의 전 남편을 전송하며 서있는 플랫폼은 기차에 의하여 떠나는 자와 보내는 자, 떠나는 자가 향하는 ‘먼 세계’와 보내는 자가 서있는 ‘현재의 세계’로 나누어진다. 기차의 출발로 인하여 마침내는 떠나는 자와 남는 자를 연결하고 있던 因果의 끈은 끊어져버려 두 세계는 단절되려하고 있다.

이 단절되려는 순간 나미의 얼굴에는 ‘아와레’가 가득히 떠오른다. 바로 화공의 흉중의 그림이 성취되는 순간이다. 사촌동생 규이치와 전 남편을 싣고 떠나가는 기차를 바라보며 얼굴 가득히 ‘아와레’를 떠올리고 서있는 나미. 그들을 싣고 기차는 떠나갔지만 나미는 그들을 보내지 않았다. 얼굴 가득한 ‘아와레’는 떠나가는 그들이 나미의 가슴속에 그대로 자리하고 있었기 때문에 드러난 그녀의 마음이다. 이러한 나미의 ‘아와레’는 친정으로 돌아와 단절된 전 남편과의 인과를, 기차에 의하여 끊어지려하는 인과를 다시 이어주고 있다.

소세키는 『나는 고양이로소이다(吾輩は猫である)』에서 ‘속편하게 보이는 사람들도 마음속을 두드려 보면 어딘가에서 서글픈 소리가 난다(呑氣と見える人々

12) 이초가에시(銀杏返し) : 여자의 머리는 모양의 하나로 정수리에서 모은 머리를 좌우로 갈라 반원형(은행나무 잎 모양)으로 틀어 맨 머리를 말한다.

も、心の底を叩いて見ると、どこか悲しい音がする)<sup>13)</sup>고 말한다. 서로를 대립과 갈등의 상대가 아닌 화합과 조화의 상대로서 또한 동반자로서, 서로가 서로를 보듬으며 함께 하는 것이 바람직한 인간관계임을 말하고 있는 것이다.<sup>14)</sup> 이것은 상대방의 마음속 어딘가에 있는 서글픈 소리를 들을 수 있을 때만이 진정한 인간관계가 성립될 수 있음을 의미하는 것이기도 하다.

사촌동생 규이치는 지원병으로 만주의 전쟁터로 떠나고 부유했던 전 남편은 다니던 은행이 파산한 뒤 돈을 벌기위해서 만주로 떠나간다. 사촌동생에게는 살아서 돌아오면 체면이 서지 않으니까 ‘죽는 것이 좋다’(121)하고 전 남편에게는 ‘돈을 주우러 가는 것인지 죽으러 가는 것인지 알 수 없다’(118)며 무관심한 듯 내뱉는 나미의 말속에는 역설적인 그녀의 마음이 짙게 묻어난다. 나미는 생사를 알 수 없는 ‘먼 세계’로 떠나가는 그들의 가슴속에 자리한 ‘서글픈 소리(悲しい音)’를 듣고 있었던 것이다.

‘신도 모르는 정서이면서 가장 신에게 가까운 인간의 정’(93), 즉 신과 인간의 경계에 위치한 ‘아와레’는 ‘서글픈 소리’와 반응하여 울리는 나미의 마음의 소리라 할 수 있다. 그 마음의 소리는 현대문명으로 인하여 끊어진 인과를 회복시켜주는 것으로, 아와레는 너와 나의 인간관계를 유지시켜주는 ‘인과의 가느다란 실’(39)이다.

세속의 인정세계는 일방적인 자기중심의 세계인 반면, 속세를 초월한 비인정의 세계는 모든 사물을 객관화, 타자화시켜 관조하는 脱自我의 세계, 곧 신의 세계라 할 수 있다. 따라서 아와레는 자아와 탈 자아, 신과 인간의 그 중간에 자리하고 있는 지극한 ‘인간의 정’인 것이다.

이상에서 살펴보았듯이 나코이의 지세와 온천장 건물, 그리고 나미의 모습에서 대립하는 두 세계가 공존하고 있음을 알 수 있었다. 또한 화공의 흥중의 그림을 성취시킨 나미의 아와레 역시 자아와 탈 자아 사이에 있는 지극한 인간의 정이라는 것을 확인할 수 있었다.

피비우스의 띠에는 안과 밖이 존재하지 않는다. 안은 밖이 되고 밖은 안이 되는 반전의 세계이며, 이항 대립적 세계가 아니라 공존과 순환의 세계로 곧 패러독스의 세계이다. 피비우스의 띠 위에서는 슬픔과 기쁨, 사랑과 미움도 교차하며 공존한다. 따라서 나미의 아와레는 단절된 인과를 이어주고 이항 대립적 세계를 공존과 순환의 패러독스 세계로 만들어주는 피비우스의 띠라 할 수 있을 것이다.

13) 夏目漱石(1978) 『漱石全集第2巻』 岩波書店 p.228

14) 강현모(2009) 「『나는 교양이로소이다』론」 충남대학교 p.58-59

#### 4. 소세키의 中庸과 逆說의 세계

『풀 베개』는 다음과 같은 문장으로 소설이 시작된다. 소세키는 이 첫 구절을 통하여 『풀 베개』의 작품성격과 자신의 삶에 대한 철학, 즉 자신의 인생관을 피력하고 있다. 그것은 바로 소세키의 양비론적 중용사상인 것이다.

산길을 올라가면서 이렇게 생각했다.

지(智)에 치우치면 모가 난다. 정(情)에 편승하면 뒤처지게 된다. 고집(意地)을 피우면 옹색해진다. 아무튼 인간세상은 살기 어렵다.(5)

첩은 논리적이고 이성적인 것이며 情은 감각적이고 감성적인 것을 말한다. 인간은 어느 한 쪽으로 치우치기 쉽기 때문에 지나치게 논리적이거나 감성적인 것은 세상살이를 어렵게 만든다. 인간세상은 自와 他的 관계로부터 시작되는 것으로, 바람직한 인간관계를 위해서는 智와 情의 균형을 필요로 하기 때문이다.

공자는 논어(論語)의 ‘옹야(雍也)’편에서 ‘어진 사람은 산을 좋아하고 지혜로운 사람은 물을 좋아한다. 지자는 동이고 인자는 정(仁者樂山 智者樂水 智者動 仁者靜)’<sup>15)</sup>이라고 했다. 『풀 베개』에서 인정의 세계는 智와 動의 세계로, 비인정의 세계는 情과 靜의 세계로 자리매김 되고 있는 것도 이러한 관점에서인 것이며 소세키가 『풀 베개』의 첫 구절에서 智와 情을 논하고 있는 것 역시 이와 같은 맥락에서라 할 수 있다.

『풀 베개』에서는 화공이 산길을 따라 인정의 세계에서 비인정의 세계로 들어가지만, 다시 인정의 세계로 돌아오는 길은 강물을 따라 배를 이용하고 있다. 산길로 고개를 넘어 온 해변의 나코이 온천장에서 내륙에 위치한 요시다(吉田)로 나가는 길이 강을 따라서 내려가도록 설정되어 있는 것은 모순이라고 제자들이 지적했다고 한다.

그것은 요시다가 내륙에 위치해 있다면 해안에서 강을 거슬러 올라가야 하는 것이며, 만약 같은 해안에 위치해 있다면 강이 아니라 바닷길로 가는 것이 타당했기 때문이었다. 그러나 제자들의 이러한 모순에 대한 지적에도 불구하고 소세키는 고집을 꺾지 않았으며 그 모순을 수정하지 않았다.<sup>16)</sup>

사사키 미치루(佐々木充) 역시 논문 「『풀 베개』에서 ‘아무래도 작품의 끝에서 강이 나오는 것은 무리한 설정인 것은 아닐까?’<sup>17)</sup>라는 의문을 제기하면서, 그것은 결국 나코이가 ‘신성한 땅(聖なる地)’<sup>18)</sup>이기 때문이라고 서술하고 있다.

15) 이기석, 한백우 역(2008) 『논어』 흥신문화사 p.120

16) 전계주 1) 『漱石作品論集成 第2卷』 p.243

17) 전계주 1) 『漱石作品論集成 第2卷』 p.242

힘든 산길을 통하여 성지에 들어온 보답으로 돌아가는 길은 편안한 뱃길을 택한 것이고, 그것은 ‘순례자의 공덕’<sup>19)</sup>이라고 논하고 있다. 하지만 필자는 나코이를 성지로, 화공을 순례자로 간주하고 있는 사사키의 논리와는 다른 관점에서 접근하고자 한다.

그렇다면 소세키는 왜 그 모순을 알면서도 시정을 하지 않았을까. 소세키는 무엇 때문에 굳이 산길로 들어가서 산길로 나오는 직선왕복이 아니라 산길로 들어가서 물길로 돌아 나오는 순환의 고리를 만들고 있는 것인가.

그 순환고리야말로 산길과 물길, 비인정과 인정의 세계가 반전하며 순환되는 뫼비우스의 띠를 상징하고 있는 것으로, 그것은 곧 소세키가 『풀 베개』를 통해서 추구하고 있는 패러독스의 세계를 의미하고 있기 때문일 것이다. 기쁨과憂愁가 공존하고 즐거움과 괴로움을 따로 분리하여 생각할 수 없는 것처럼 산길과 물길, 인정과 비인정의 세계는 뫼비우스 띠의 線上에서처럼 공존하며 반전하고 있는 것이다.

이와 함께 나코이 온천장의 나미의 모습 또한 이항대립적인 두 세계가 공존하고 있으며, 밤과 낮의 중간에 서있는 나미의 자태 역시 지극한 궁극(窮極)의미를 보여주고 있다. 그것은 해질녘이었다. 움직이지 않고 있지만 ‘다만 그냥 움직이는’ 무아지경 속에서, 가만히 앉아있는 화공의 ‘평상시보다는 담담한 마음의 현 상태’(57)를 여지없이 깨뜨리는 장지문에 비친 한 폭의 그림이 있었다. 그것은 처음부터 말도 없고 결눈질도 하지 않는 후리소데(振袖) 차림의 나미였다. 그녀는 마루를 스치는 옷자락소리도 자신의 귀에조차 들리지 않을 정도로 조용히 거닐고 있었다.

시흥에 취하여 시가 짓기에 몰두하던 화공은 그런 나미의 모습을 보자 자기도 모르게 연필까지 떨어뜨리며 들이마시던 숨조차 내쉴 수 없을 정도로 충격을 받고 ‘나는 시를 버리고 입구를 지켜본다’(62)는 말을 내뱉는다. 화공은 나미의 幻影에 마음을 빼앗기고 말았던 것이다.

허리에서 아래로 눈에 번쩍 띄는 옷자락 무늬는 무슨 빛깔로 염색한 것인지 멀리에서는 알 수 없다. 다만 무지와 무늬를 이은 자리가 자연스럽게 빛깔이 바래져서 밤과 낮의 경계와 같은 느낌이다. 여인은 물론 밤과 낮의 경계를 거닐고 있다.(62)

나미는 밤과 낮의 중간에 서있다. 그것은 어둠과 밝음, 靜과 動, 과거와 현재, 인정과 비인정의 경계에 서있음을 의미하는 것이다. 나미는 어둠을 끌어안

18) 전계주 1) 『漱石作品論集成 第2卷』 p.245

19) 전계주 1) 『漱石作品論集成 第2卷』 p.249

고 있는 동시에 밝음을 배제하지 않고 있다. 움직이고 있으면서도 움직이지 않고 있다.

그녀의 옷치장이 ‘싫어하는 기색도 없고 다투는 기미도 보이지 않는’ 것처럼 밝음을 싫어하거나 어두움을 다투지도 않는다. 그것은 ‘잠시 동안의 환영을 본디 그대로의 어둠 속에 거두어들이고 있는’ 것같이 어둠이 밝음을 끌어들이고 본래의 靜이 動을 거두어들이고 있는 모습이다.

밤과 낮의 중간에 서서 ‘有와 無의 경계를 거닐고 있는’(63) 나미는 그 각각을 배제하지 않고 있으며 그 각각의 하나만을 끌어들이지도 않는다. 그녀는 바다와 육지를 함께 포용하며 아우르고 있는 나코이 온천장 건물처럼 경계에 서서 양쪽의 세계를 공유하고 있다. 화공이 연필을 집어던지며 시를 버리고 숲조차 벗어버릴 정도의 지극한 아름다움에 넋을 놓고 있었던 것은 밤과 낮의 중간에 서있는 나미의 경계의 美, 즉 中庸의 美를 보았기 때문일 것이다. 이러한 중용의 미는 나미의 후리소데 모습에서만 아니라 나체의 모습에서도 잘 드러나고 있다.

실내를 가득 메운 김은 짝 찬 뒤에도 끊임없이 솟아오른다. 봄밤의 등불을 반투명하게 흘뜨려 펼치고 방 안에 가득히 깔린 무지개의 세계가 질게 흔들리는 속에, 희미하게 검은 듯한 머리를 흐릿하게 하여 새하얀 모습이 구름 속에서 서서히 떠오른다. 그 윤곽을 보라. (중략) 세상에 이처럼 착잡한 배합은 없다. 이만큼 통일된 배합도 없다. 이처럼 자연스럽고, 이처럼 부드럽고, 이처럼 저항이 적으며, 이만큼 무난한 윤곽은 결코 찾아보기 어렵다.(70)

온천탕의 자욱한 수증기속에 서있는 나미의 나체모습은 아름다움의 극치라 할 수 있다. ‘육체를 감싸면 아름다운 것이 감추어진다. 감추지 않으면 친해진다’(69)라는 화공의 美에 대한 인식처럼 나미는 실오라기 하나 걸치지 않은 알몸이지만 수증기의 얇은 막에 가리어져 있다. 매달린 등불에 비춰진 그녀의 모습은 반투명의 실루엣으로 완전히 알몸이지만 그렇다고 노골적으로 전부를 드러내고 있지 않다.

『풀 베개』에서 소세키는 ‘아름다운 것을 더욱더 아름답게 하려고 초조해할 때, 아름다운 것은 도리어 그 정도가 감해지는 것’이라며 현대예술의 폐단은 ‘구구하게 모든 곳에서 악착같이 집착하는 점’(69)이라고 화공의 입을 통하여 아름다움에 대한 논리를 펼치고 있다. 소세키의 이러한 美學論은 지나침을 경계하는 절제의 미를 말하는 것으로, 그것은 감춘 듯 감추지 않으며 드러난 듯 드러나지 않는 경계의 미, 중용의 미를 의미하고 있는 것이라 하겠다. 소세키는 일상에서도 극단적인 것에 가치를 부여하지 않고 있다.

인도의 사라사라든가 페르시아의 벽걸이라고 하는 것들은 좀 어설플 데에 가치가 있듯이 이 꽃 모단도 자질구레하지 않은 점에 아취가 있다. 꽃 모단만이 아니다. 모든 중국의 가구는 다 어설플다.(71-72)

지나치게 정교한 일본 제품이나 세속적 집착에서 벗어나지 못하고 있는 서양의 가구보다 ‘어설플 데(一寸間が抜けている所)’가 있는 인도나 페르시아의 것에 더 가치가 있다는 것이다. 어설플품의 가치가 있는 인도와 페르시아는 지정학적으로 동서양의 중간에 위치해 있으며 그 완충지대라 할 수 있다. 그것은 바다와 육지가 만나는 해변, ‘먼 세계’와 ‘우리들 세계’를 공유하고 있는 플랫폼, 인정과 비인정이 공존하는 나코이의 온천장과 같이 동양과 서양이 공존하고 있는 곳이다.

소세키는 『나는 고양이로소이다』에서도 메이테이(迷亭)의 입을 통하여 ‘그 나무랄 데가 있는 것이 친밀감이 있다(其申し分のある所に愛嬌がございます)’고 말한다. 나무랄 데가 있다는 것은 인간미가 있다는 것으로 이러한 인간미는 허물 없는 인간관계를 유지시켜 주는 촉매제가 된다.<sup>20)</sup>

화공은 노인이 자랑삼아 내보이는 벼루의 뚜껑을 보고 ‘어차피 자신이 만드는 것이라면 좀 더 서툴게(不器用に) 만들 듯도 한데’(78)라면서 번들번들하게 잘 다듬어진 소나무 껍질로 만든 벼루 뚜껑을 저속하다고 말한다. 관해사 주지도 번들거리는 벼루 뚜껑이 싸구려 같다고 동조하고 있다.

소세키는 어설플 데가 있는 것, 나무랄 데가 있는 것, 서툰 것에 가치를 부여하고 있음을 알 수 있다. 그것은 극단적인 것이 아니라 ‘양단을 잡고 그 중간을 취하는(執其兩端 用其中)’<sup>21)</sup> 중용지도(中庸之道)로 곧, 소세키의 삶의 철학을 드러내고 있는 것이라 하겠다.

단속(端肅)은 ‘인간의 활력이 움직이려 하면서도 아직 움직이지 않는 자태’로 그 ‘함축된 멋진 백세의 후세에 전해진다’며, 소세키는 ‘그리스 조각의 이상은 단속이라는 두 글자로 귀착 된다’(32)고 했다. 지극의미를 일컫고 있는 단속 역시 動과 靜의 중간에 위치하고 있으며 동과 정을 공존시키고 있다.

과거의 나미는 ‘아무래도 표정에 일치가 없으며’, ‘얼굴에 통일된 느낌이 없었던’(33) 모습이었지만 밤과 낮의 중간을 거닐고 있는 현재의 나미는 최상의 통일과 배합을 갖추게 된 궁극의미를 부여받고 있다.

이와 같이 소세키가 『풀 베개』에서 추구하고 있는 아름다움은 有와 無, 靜과 動, 밤과 낮의 중간에 위치해 있는 것으로, 그것은 바로 경계의 美이며 중용의 美, 조화의 美라 할 수 있다. 조화(調和)는 ‘상대화(相對化) 그 자체를 뛰

20) 전계주 7) 「『나는 고양이로소이다』론」 p.58

21) 이기동 역(2010) 『대학중용강설』 성균관대학교 p.129

어넘는 것'이며 '『풀 베개』에 있어서의 근본적인 지향점'<sup>22)</sup>이라고 시미즈 다카요시는 말한다.

중용이라 함은 단순히 대립하는 양단의 중간을 말하는 것이 아니라 상호 조화를 이루며 최적의 어울림이 있을 때 비로소 성립되는 것이다. 중용의 세계는 이항대립적인 세계가 서로를 배척하거나 배제하지 않고 피비우스의 띠 선상에 서처럼 반전하며 공존하는 세계이다. 중용과 조화는 바로 소세키의 삶의 철학인 동시에 『풀 베개』에서 추구하고 있는 최상의 가치라 할 수 있다.

## 5. 모과나무 꽃에 형상화된 中庸의 美

『풀 베개』는 화공이 산길을 따라 비인정의 세계에 들어가는 것을 시작으로 하여 물길을 따라 다시 인정의 세계에 나오는 것으로 끝을 맺고 있다. 산길과 물길은 비인정과 인정의 세계를 의미하고 있는 것이며, 가가미가 연못(鏡が池)과 관해사(觀海寺)의 모습 또한 각각 인정과 비인정의 세계를 상징하고 있는 것이다.

소세키는 밝은 대낮의 연못가에 피어있는 동백꽃과 달밤의 관해사에 피어있는 목련을 상대화시킴으로써 인정과 비인정의 세계를 명확히 대비시키고 있다. 본 장에서는 이처럼 상대화된 이미지들이 의미하고 있는 것은 무엇인지를 고찰하고자한다.

우선 가가미가 연못의 모습을 보면 매우 혼잡스럽고 통일성이 없어 마치 처음의 나미의 모습을 연상시킨다. 몹시 불규칙하게 생겼으며 여기저기 바위가 자연 그대로의 형태로 놓여있다. 못의 형태도 기묘하게 물결치며 가장자리의 높이도 불규칙하다. 물속에는 부평초가 움직이려 하지만 움직이지도 못하고 그렇다고 죽을 수도 없이 끝없는 세월을 보내고 있다. 이 연못가에는 '녹색이 너무 짙어서 낮에 보아도 햇빛에 보아도 경쾌한 느낌이 없는'(91) 잎을 무성하게 하고 있는 동백꽃이 피어있다.

저것만큼 사람을 속이는 꽃은 없다. 나는 심산의 동백을 볼 때마다 언제나 요녀의 모습을 연상한다. 검은 눈으로 사람을 낚아 들이고 모르는 사이에 오염한 독기를 혈관에 불어넣는다. (중략) 동백이 가라앉는 것은 전혀 다르다. 거무스름한 독기와 공포감을 지닌 모습이다.(91)

화공의 눈에 비친 동백꽃의 이미지는 매우 부정적이다. 아름다운 동백꽃의

22) 전계주 1) 『漱石作品論集成 第2卷』 p.219

붉은색조차도 ‘저절로 사람의 마음을 불쾌하게 하는 이상야릇한 빨강’이라며 부정적인 시각으로 바라본다. 화공은 꽃 송이채 툇 떨어지는 모습도 ‘어쩐지 독살스럽다’(92)고 느끼고 있는 것이다.

동백은 꽃잎이 한 장, 한 장 떨어지는 것이 아니라 꽃 송이채 ‘미련 없이’ 한꺼번에 툇툇 떨어진다. 동백꽃이 떨어지는 모습은 절망과 고통 속에서 실성해 버린 오필리아가 강물에 몸을 던져 미련 없이 떠나가는 모습을 연상시킨다. 그것은 또한 두 남자의 사이에서 괴로워했던 나가라(長良)의 처녀와 이루지 못한 사랑 때문에 연못에 몸을 던진 시호다(志保田)아가씨의 모습이기도하다. 이러한 동백꽃의 부정적 시각은 지나치게 인정에 얽매어 강물에 몸을 던진 그녀들에 대한 소세키의 부정적인 인식을 드러내고 있는 것이라 할 수 있다.

이에 반하여 관해사에서 의 이미지는 연못과는 사뭇 다른 모습이다. 어스름한 달빛을 따라 관해사를 향하는 화공의 마음은 기뻐지기 시작했으며 돌계단을 오르자 유쾌한 기분이 든다. 그리고 불규칙했던 가가미가 연못과는 달리 일렬로 늘어선 선인장은 반듯하게 정렬되어 경내는 고요하고 밝은 달빛아래 티 없이 맑은 느낌을 준다.

화공이 옛날 가마쿠라에 놀러가서 원각사에 올라갈 때 ‘어디가세요’라는 스님의 날카로운 질문에 그냥 절 구경 왔다고 대답하자 스님은 ‘아무것도 없습니다(98)’라는 한마디만 남기고 냉큼 내려갔고 한다. 원각사 산문에 들어서자 참으로 스님이 말한 것처럼 넓은 절의 부엌도 본당도 텅 비어서 사람의 모습은 찾아볼 수 없었다는 것이다. 이것은 관해사가 원각사처럼 ‘아무것도 없는’ 텅 빈 無의 세계, 즉 비인정의 세계임을 의미하는 것으로 인정의 세계인 가가미가 연못과 상대화 되고 있는 것이라 하겠다.

있는 하나도 달리 지 않고 꽃만 가지위에 매달려있는 관해사의 목련나무 역시 비인정의 세계를 상징하고 있다. 목련나무는 가지가 아무리 얽혀도 가지사이가 비어있어서 밝은 달빛의 하늘을 훤히 우러러 볼 수 있는 것으로 그 또한 텅 비어있는 무의 세계임을 알 수 있다.

꽃 색깔은 물론 순백이 아니다. 부질없이 흰 것은 너무 차갑다. 오로지 흰 것에는 유난히 사람의 눈을 뺏는 기교가 보인다. 목련의 빛깔은 그렇지 않다. 극도의 백색을 일부러 피하여 따사로운 느낌이 있는 옅은 황색으로 그윽하고 고상하게도 스스로를 낮추고 있다.(101-102)

순백을 더욱 회계 하는 극도의 기교가 아니라 오히려 극도의 백색을 일부러 옅은 황색으로 자신을 낮추고 있는 목련꽃은, ‘눈부실 만큼의 화려함 속에 차마 말할 수 없는 침울함’(91)을 갖고 있는 동백과는 상반되는 모습을 보이고

있다. 목련꽃은 자신을 낮추면서도 밝고 맑은 느낌을 주는 꽃이다. 그러나 ‘눈에 보이는 것은 꽃뿐이다. 잎은 한 장도 없다.(102)’라고 화공은 말한다. 이것은 잎을 배제시킨 채 꽃만 달려있는 목련나무에 대한 소세키의 부정적인 시각을 의미하고 있다.

화가 중에도 박사가 있다고 알고 있으며 비둘기가 밤에도 볼 수 있다고 생각하는 관해사의 주지는 세상물정을 모르는 너무 현실과 동떨어진 인물이다. 소세키는 극도로 脫俗적인 주지와 이파리 하나 달지 않고 꽃만 피어있는 목련의 모습을 묘사함으로써 지나치게 비인정의 세계만을 추구하는 것 역시 바람직하지 않다는 것을 명백히 하고 있는 것이다.

그러나 소세키는 이러한 동백꽃과 목련꽃에 대한 부정적인 시각에 반하여 모과나무 꽃에 대해서는 최고의 찬사를 아끼지 않고 있다.

모과는 재미있는 꽃이다. 가지는 완고하여 일찍이 구부러진 적이 없다. 그렇다고 꺾 곧은가 하면 결코 그렇지도 않다. 다만 곧고 짧은 가지에 곧고 짧은 가지가 여러 각도로 맞부딪치고 비스듬하게 자세를 취하면서 전체를 이루고 있다. 거기에 붉은색인지 흰색인지 알 수 없는 꽃이 한가롭게 핀다. 부드러운 잎사귀도 나풀나풀 달려있다.

평가하자면 모과는 꽃 중에서도 어리석으면서 깨달음을 얻은 꽃일 것이다. 세상에는 순수한 삶을 사는 사람이 있다. 이런 사람이 내세에 다시 태어나면 분명 모과나무가 된다. 나도 모과나무가 되고 싶다.(113-114)

소세키는 인용문에서 보듯이 모과나무 꽃을 완벽한 중용의 미를 갖고 있는 꽃으로 묘사하고 있다. 세상에서 순수한 삶을 산 사람이 내세에 다시 태어난다면 모과나무가 될 것이 틀림없다며 자신도 ‘모과나무가 되고 싶다’고 말한다. 그것은 소세키 자신, 이 세상을 순수하게 살고자하는 의지를 내보이고 있는 것이라 하겠다.

그가 어렸을 때 책상위에 걸어놓았던 모과나무가 하룻밤 사이에 꽃은 시들고 잎이 말랐던 것처럼, 세파에 시달리며 지나온 세월은 자신의 순수함을 빼앗아 가버린 것을 한탄하고 있는지도 모른다. 소세키는 하이쿠에서도 ‘모과나무 꽃 피어남이여, 소세키 그 순수함을 간직하리라’<sup>23)</sup>라든가, ‘스님이든 속인이든 암자에 들어가면 모과나무 꽃, 그 어리석음 견줄 수 없는 모과나무 꽃’<sup>24)</sup>이라고 읊고 있다. 소세키에게 있어서 모과나무 꽃은 삶의 理想과 꿈을 상징적으로 드러내고 있는 꽃이다.

23) 전계주 12) 『漱石全集第23卷』 p.138

24) 전계주 12) 『漱石全集第23卷』 p.158

소세키는 수필집인 『유리문 안』에서 ‘나는 태어나서부터 지금까지, 다른 사람 앞에서 웃고 싶지도 않은데 웃어보였던 경험이 몇 번 있었다.’<sup>25)</sup>고 서술하고 있다. 보통 사람들은 하루에도 몇 번인가는 마음에도 없는 웃음을 지으며 살아가고 있는 것이 일반적인 삶이라 할 수 있지만, 소세키는 평생을 걸쳐서 표리부동한 헛웃음을 몇 번밖에 짓지 않았다고 술회하고 있는 것이다. 그가 얼마나 진지하고 순수한 삶을 살고자 했던지는 짐작하기 어렵지 않다.

이상에서 살펴본바와 같이 소세키는 극단으로 치우치거나 또는 어느 한 쪽으로 기울어지는 것을 부정하고 있으며, 상반된 두 세계가 평형을 이루고 그 경계에 위치할 때 가장 이상적이라는 인식을 갖고 있음을 알 수 있다. 따라서 모과나무 꽃을 통하여 형상화시키고 있는 中庸의 美야말로 소세키가 『풀 베개』를 통하여 추구하고 있는 窮極의 美라 할 수 있다.

모과나무 꽃은 소세키의 이상과 염원이 담겨있는 꽃이다. 소세키는 모과나무 꽃처럼 순수하고 그러면서도 고고함을 잃지 않은 삶을 살아가고자 염원했던 것이다.

## 6. 결 론

본 논문의 목적은 역설과 양비론적인 관점에서 작품을 분석하여 소세키가 『풀 베개』를 통해서 추구하고 있는 아름다움은 무엇이며, 나미의 얼굴에 나타난 아와레(憐れ)는 무엇을 의미하는가를 규명하는 것이었다. 그럼으로써 궁극적으로는 소세키가 지향하고 있는 삶의 철학은 무엇인지를 도출해 내고자 하였다.

본론에서 고찰한 바와 같이 소세키의 양비론은 극단으로 치우치거나 또는 어느 한 쪽으로 기울어지는 것을 부정하고 있음을 알 수 있다. 소세키는 서양 예술을 비평하는 동시에 동양예술 또한 비평을 가하고 있다. 소세키는 『풀 베개』를 통해서 비인정의 세계를 추구하고 있지만 ‘인간세상이 살기 어렵다 하여 옮겨갈 나라는 없을 것’(5)이라며, 인정의 세계를 떠나서는 존재할 수 없는 인간의 한계도 분명히 하고 있다.

소세키의 양비론은 대립되는 두 세계의 그 어느 쪽도 배제하지 않고 공존시키는 양시론과 다름 아닌 것으로, 그것은 피비우스의 띠처럼 안과 밖이 반전하며 공존하는 패러독스의 세계이다. 화공인 ‘나’의 여행은 산길을 따라 인정의 세계에서 비인정의 세계로 들어가지만, 다시 인정의 세계로 돌아오는 길은 강

25) 전계주 12) 『漱石全集第17卷』 p.126

물을 따라 배를 이용하고 있다. 이처럼 산길로 들어가서 산길로 나오는 직선왕복이 아니라 산길로 들어가서 물길로 돌아 나오는 순환의 고리를 만들고 있는 화공의 여정은 피비우스의 띠를 상징한다.

中庸의 사전적 의미는 지나치거나 모자라지도 않으며 어느 한 쪽으로 치우치지 않는 것이라고 한다. 中은 어느 한 쪽으로 치우치지 않는 것이고 庸은 평상적이고 불변적인 것을 의미하는 것으로, 대립하는 두 세계의 중간자적 위치에 있는 것, 그리고 두 세계를 공존시키며 포용하고 있는 것이 곧 중용이라 할 수 있다. 그것은 단순히 대립하는 양단의 중간을 말하는 것이 아니라, 상호 조화를 이루며 최적의 어울림이 있을 때 비로소 성립되는 것이다.

바다와 육지의 경계는 해변이며 밤과 낮의 경계는 해질녘과 새벽녘이다. 경계는 상반된 두 세계가 대립하는 장소이기도 하지만 만남과 화합, 그리고 공존의 장소이기도 하다. 육지는 바다를 받아들이고 바다는 육지를 포용할 때 대립과 갈등의 장은 화합의 장으로 바뀔 것이다. 그것이 해변과 새벽녘 그리고 해질녘이 갖고 있는 경계의 의미인 동시에 중용이 추구하고 있는 정신이다.

소세키는 바다와 육지가 공존하는 해변에 위치해 있는 나코이를 『풀 베개』의 무대로 설정하고 있으며, 해질녘인 낮과 밤의 경계를 거닐고 있는 나미의 모습에 至極의 美를 부여하고 있다. 화공의 그림이 성취되는 장소 역시 만남과 헤어짐, 먼 세계와 현재의 세계가 공존하는 플랫폼으로 설정하고 있다. 이러한 것들은 중용사상을 상징적으로 묘사하기 위한 소세키의 의도적 설정이라 할 수 있다.

소세키는 有와 無의 경계를 거닐고 있는 나미의 후리소데 모습, 반투명의 실루엣으로 완전히 알몸이지만 그렇다고 노골적으로 전부를 드러내고 있지 않은 나미의 나체모습에 至極의 美를 부여함으로써, 『풀 베개』에서 추구되고 있는 궁극의 美는 이항대립적인 두 세계의 중간적 위치에서 양쪽을 함께 아우르는 中庸의 美라는 것을 명백히 드러내고 있다.

소세키는 가가미가 연못과 관해사, 동백꽃과 목련꽃을 상대화시킴으로써 비인정의 상징인 관해사와 목련꽃에 더 가치를 두는 듯 보이지만, 결국은 양비론에 의해 어느 한 쪽으로 치우치는 것을 거부한다. 그리하여 소세키는 가장 중용적인 모습의 모과나무 꽃에 최상의 가치를 부여하고 있는 것이다. 모과나무꽃뿐만이 아니라 일상의 것에서도 약간 어설픈 데가 있는 것, 나무랄 데가 있는 것, 서툰 것에 그 가치를 부여하고 있으며 그것은 소세키의 중용적인 삶의 철학에 기인하고 있는 것이라 할 수 있다.

『풀 베개』의 서두에서 그 유명한 지(智)와 정(情)과 아집(意地)에 대하여 논하고 있는 것 역시 이러한 소세키의 중용적인 관점을 형상화한 것이라 하겠다. 이성적 사고에 치우치는 것도, 감정적인 사고에 편승하는 것도, 또는 자신

만을 고집하는 것도 바람직한 삶이 아니라는 중용사상을 소세키는 강렬하면서도 詩的인 문장으로 소설의 첫 머리에서 서술하고 있는 것이다.

소세키는 『풀 베개』의 마지막 장면을 ‘가장 神에게 가까운 인간의 정’인 ‘아와레’로 끝을 맺고 있다. ‘아와레’는 ‘먼 세계’로 떠나가는 나미의 사촌동생과 전 남편의 가슴속에 자리한 ‘서글픈 소리(悲しい音)’와 반응하여 울리는 나미의 마음의 소리이며, 전 남편에 대한 미움과 원망이 그녀의 마음속에서 반전하는 순간의 낮빛이다.

떠나가는 기차를 바라보며 얼굴 가득히 ‘아와레’를 띠우고 있는 나미의 그 낮빛은 피비우스의 띠처럼 단절된 인과를 이어주고 이항대립적인 세계를 공존과 순환으로 융합시키는 패러독스의 세계이다. 이처럼 소세키의 중용사상은 그 어느 쪽도 배제하지 않고 함께 아우르는 양시론적인 융합의 세계로, 『풀 베개』는 그의 인생철학과 염원을 담고 있는 美学小説이며 思想小説이라 할 수 있을 것이다.

## 【参考文献】

- 텍스트 : 夏目漱石(1979) 『漱石全集第4卷』 岩波書店.  
강현모(2009) 「『나는 고양이로소이다』론」 충남대학교 석사학위논문. p.58-59  
이기동 역(2010) 『대학중용강설』 성균관대학교. p.129  
이기석, 한백우 역(2008) 『논어』 홍신문화사. p.120  
장남호(2011) 『일본 근·현대의 이해』 충남대학교출판부.  
片岡 豊, 小林陽一 編(1990) 『漱石作品論集成 第2卷』 桜楓社. p.212, 214, 219, 242, 243, 245, 249  
夏目漱石(1978) 『漱石全集第2卷』 岩波書店. p.228  
夏目漱石(1979) 『漱石全集第17卷』 岩波書店. p.126  
夏目漱石(1979) 『漱石全集第23卷』 岩波書店. p.138, 158  
夏目漱石(1980) 『漱石全集第34卷』 岩波書店. p.109  
山本勝正(1989) 『夏目漱石文芸の研究』 桜楓社. p.51

## 要 旨

本論文の目的は逆説と兩非論的な観点から作品を分析して、作者漱石が『草枕』を通じて追求している美しさはなんと言うものか、那美さんの顔の一面に浮いている憐れは何を意味しているものか、それを糾明することである。そうすることによって窮極的には漱石が指向している人生の哲学はどんなものなのかを導き出そうと努めた。

本論から考察したように漱石の兩非論は極端的に傾けること、あるいは或一方に片寄ることを否定していると察知することができた。画工である「余」の旅立ちは山道を上って人情の世界から非人情の世界へ入って行きましたが改めて人情の世界への帰り道は川を沿って水路を利用している。山道から始めて山道で終わる直線往復がなくて、山道で入って水路に遠回りする循環の輪を作っている画工の旅程はまさにメビウスの環を象徴している。

海と陸の共存する海辺に位置している那古井が『草枕』の舞台として設定している。また画工の胸中の画面が成就した場所もやはり出会いと別れ、遠い世界と現在の世界が共存するプラットフォームを設定している。これは中庸思想を象徴的に描写する方法として、漱石の意図的な設定だと考えられる。

漱石は『草枕』を通じて追求されている窮極の美は二項対立的な二つの世界の間置きの位置から両方を共に合わせる中庸の美とすることを明確に現しているのである。そして漱石は最も中庸的なイメージの木瓜の花に最上の値を与えている。従ってそれは漱石の中庸的な人生の哲学から起因していることだと言える。

遠ざかって行く汽車を茫然として見送りながら顔一面に浮いている那美さんの憐れな顔色はメビウスの環のようにもう既に切りかかっている因果を繋げて呉れながら二項対立的な世界を共存と循環として融合させるパラドックスの世界であるのだ。この様に漱石の中庸思想はそのどちらも排除しない兩是論的な融合の世界であり、『草枕』は漱石の人生哲学と念願が盛り込んでいる美学小説であり、思想小説だと言えるだろう。

キーワード：夏目漱石、草枕、非人情、中庸、兩非論、兩是論、木瓜、憐れ、メビウスの環、共存

투 고 : 2011. 8. 31  
1차 심사 : 2011. 9. 10  
2차 심사 : 2011. 10. 1