



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

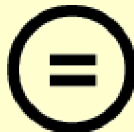
다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

教育學碩士 學位論文

夏目漱石와 오피리어



2009年 2月

釜慶大學校 教育大學院

日語教育專攻

尹 在 良

教育學碩士 學位論文

夏目漱石와 오피리어

指導教授 崔 蓮 姬

이 論文을 教育學碩士 學位論文으로 提出함.



2009年 2月

釜慶大學校 教育大學院

日語教育專攻

尹 在 良

尹在良의 教育學碩士 學位論文을 認准함.

2009年 2月



主 審 尹 一 (印)

委 員 崔 蓮 姬 (印)

委 員 金 祥 圭 (印)

목 차

* Abstract	iii
I . 서론	1
1. 문제제기와 연구목적	1
2. 선행연구	5
II . 본론	11
1. 漱石과 밀레이의 오피리어	11
2. 漱石과 존 러스킨	16
3. 라파엘전파와 오피리어	22
4. 「草枕」와 오피리어	31
5. 「夢十夜」의 「第一夜」와 오피리어	37
6. 漱石과 <여자의 환생>	46
III . 결론	56
참고문헌	60
부 록	62
도판목록	65

그림 목 차

《그림 1》 Odilon Redon, 「Ophélie」	13
《그림 2》 Joseph Stella, 「Ophelia」	14
《그림 3》 John Everett Millais, 「Christ in the Carpenter's Shop」	24
《그림 4》 John Everett Millais, 「Ophelia」	27
《그림 5》 Alexandre Cabanel, 「Ophelia」	62
《그림 6》 Jules Victor Clairin, 「Ophelia in the thistles」	62
《그림 7》 Eugene Delacroix, 「Death of Ophelia」	63
《그림 8》 Constant Montald, 「Ophelia」	63
《그림 9》 Paul Steck, 「Ophelia」	63
《그림 10》 W. G. Simmonds, 「Ophelia」	64
《그림 11》 Arthur Hughes, 「Ophelia」	64

Natsume soseki and Ophelia

Yoon Jae Ryang

Graduate School of Education

Pukyong National University

Abstract

This dissertation is to elucidate two different 'women's death' in the novel 「the first night」 of 「the ten dreams」 and in the Millais' drawing Ophelia in the novel 「Kusamakura」 written by Natsume soseki.

The painter who plots the 'women's death' in the 「Kusamakura」 becomes one described as a man who watches his woman actually dying in 「the first night」. So, the reason why the 'woman's death' is dealt with again in 「the first night」 is to complete the undone subject from 「Kusamakura」. This dissertation is also analyzing the relationship between Natsume soseki and Ophelia.

Considering Milliaais' Opelia and Natsume soseki in the same time, this dissertation discovers the author's motivation of 「the first night」 and the connection between them. When Natsume was a student in UK, she was interested in John Ruskin and Milliaais' Ophelia. She mentioned that she feels unhappy with the Ophelia through the main character in the 「Kusamakura」 as a narrator and even she doubt on that his mind and herself are really in same place. She also expresses dissatisfaction that Ophelia goes different way, not Ruskin intended, as a distinction between her and her mind, related to 'women's death.' However, 'the painting to be done' problem is the last goal and it is also her problem though, this work to plot as whole story isn't attempted often.

So, this dissertation concentrates the point that completed work isn't on the story, 「the first night」 related to 'women's death,' and also there's not only the Pre-Raphaelite Brotherhood style but also the point that the story shows. At this point, this dissertation studies meaning of 「the first night」 and the purpose focusing on dissatisfaction and connection of the painter about Millais' Ohpelia in the 「Kusamakura」.

I. 서론

1. 문제제기와 연구목적

1893년 동경제국대학에서 영문학을 전공하고 1900년부터 1903년까지 일본 최초의 문부성 장학생으로 영국에서 유학하는 동안 동양과 서양의 갈등과 괴리를 경험한 夏目漱石에게 문학이란 어떤 것일까라는 문제는 매우 심각한 문제였던 것 같다. 그것은 문화적으로 이질적인 학문에 괴리감을 느껴 신경병으로 진단될 만큼 극도의 정신적 방황을 하게 만드는 요인이었다. 유학을 통해서 끊임없이 자기 존재의 의미와 창작에 대한 고민을 겪은 漱石은 2년 6개월이라는 유학기간을 마치면서 큰 포부를 안고 일본으로 귀국하였다.

漱石은 세계관, 인생관, 인식론, 존재론 등의 확립으로부터 시작해서, 근대화의 원리뿐만 아니라 구조에 대해서 파헤치고 문학과 근대화의 상관 패러다임까지 저술하려고 했던 장대한 계획을 가지고 있었다.

하지만 당시 문부성 규정상 유학기간의 2배에 해당되는 기간을 근무하여야 했던 漱石은 유학을 통해 느낀 정신적 고민을 해결할 겨를도 없이 第一高等学校와 東京帝国大学에 근무하게 되어 그의 포부를 펼치는 문제해결의 기회를 갖지 못하는 결과를 낳는다. 결국 漱石에게 있어서 영국유학기간 뿐만 아니라 귀국 이후, 전업 작가가 되는 朝日新聞에 입사하기까지 4, 5년간은 그의 생애에서 가장 어렵고 중요했던 시기였다고도 할 수 있다. 결국 이 시기는 漱石이 전업 작가로써 왕성한 작품 활동을 하기 위한 창작의 사상적 배경이 될 뿐만 아니라 유학시절 느꼈던 불안과 갈등을 정리해 이후 문학가로써 토대를 형성하기 위한 그의 의식을 알 수 있는 시기이다.

漱石은 朝日新聞에 입사하여 전업 작가의 길을 가기 전, 1906년 9월 『新

小説』에 「草枕」를 발표하였다. 이 작품은 줄거리나 사건의 전개보다는 작품 속 主人公이자 나레이터인 画工이 그림을 그리기위해 구상하며 갈등하는 장면을 담고 있는 소설이다.

大岡昇平는 漱石의 「人生全体にかかわる哲学小説」¹⁾이라고 지정한 바 있으며, 吉田六郎 또한 이 작품을 작가의 인생관 및 예술관을 담고 있는 작품²⁾이라고 지정한바 있듯이, 「草枕」는 작가자신의 인생관과 예술관에 관한 철학을 해명하는데 있어 빠뜨릴 수 없는 작품이다.

漱石는 인생관과 예술관을 표현하고자 했다. <여자의 죽음>이라고 하는 주제로 주인공 画工이 그리는 그림의 모티브로 등장시키고 있다. 画工이 그리고자 하는 그림의 모델이 되는 那美를 처음 본 순간, 「どうしても表情に一致がない。悟りと迷が一軒の家に喧嘩をしながらも同居している体だ」³⁾라고 불만을 표시한다. 하지만 그림이 <여자의 죽음>이라고 하는 전제를 향해 나아가고 있음에도 불구하고 画工은 하나의 완성된 작품조차 그려내지 못하고 번민하는 것으로 작품은 끝을 맺는다.

그런데 漱石는 <여자의 죽음>과 관련시켜 셰익스피어의 4대비극중 하나인 『햄릿(Hamlet)』의 여주인공 오펔리어와 그녀를 그린 밀레이를 「草枕」에서 언급하고 있었다. 밀레이의 「오펔리어」는 그녀가 죽음을 맞이하는 장면을 그린 그림이다. 본론을 통하여 상세히 기술하겠지만 漱石는 밀레이의 「오펔리어」에서 여자가 죽음을 맞이하는 장면과 「草枕」에서 구상하는 <여자의 죽음>이라고 하는 주제를 연관시키고 있었던 것 같다. 즉 漱石는 <여자의 죽음>이라고 하는 모티브와 밀레이의 「오펔리어」에서 볼 수 있는 모티브를 이용하여 자신이 표현하고자 한 인생관과 예술관에 대한 해

1) 大岡昇平 「水・椿・オフィーリア—『草枕』をめぐる—」, 『群像』 35-1号, 1980년, p.16

2) 吉田六郎 「漱石の心理的採求」, 勁草書房, 1983년, p.82

3) 「草枕」 『夏目漱石第三卷』, 岩波書店, 1994년, p.63 (본고에서 텍스트 인용은 이 책에 의함.)

답을 찾고자 했던 것이 아닐까?

밀레이는 漱石가 평소에 상당한 관심을 가지고 있었던 러스킨의 사상에 영향을 받은 라파엘전파의 화가이다. 러스킨에 대한 漱石의 관심을 江藤淳은 「漱石自身のなかにラファエル前派に通じる一種病的な想像力がひそんでいたことは否定しがたい」⁴⁾고 한다. 러스킨에 대한 관심은 영국유학당시 러스킨이 쓴 『근대화가론(Modern Painters)』⁵⁾이라는 예술론을 애독하게 되면서 시작되어 종종 그의 작품 속에 등장시키고 있는데 「三四郎」에서도 「ラスキンを読みましたか」⁶⁾라고 직접 언급하고 있었다. 漱石는 러스킨뿐만 아니라 러스킨에게서 사상적 영향을 받은 라파엘전파 화가의 그림들을 작품 속에 자주 등장시키며 「草枕」에서는 画工이 그림을 그리게 되는 창작동기로까지 설정하고 있었다.

「草枕」를 발표한 漱石는 이듬해 1907년 4월 교직을 떠나 문학적 포부를 해결하기 위해 본격적인 작가의 길을 걷고자 朝日新聞에 입사했다. 전업 작가가 된 漱石는 1908년 7월부터 東京과 大阪의 朝日新聞에 「夢十夜」⁷⁾를 연재하기 시작했다. 작품은 「こんな夢を見た」라는 말로 시작되며 열개의 꿈

4) 江藤淳 『夏目漱石』, 勁草書房, 1971년, p.401

5) 영국의 미술 비평가 J.러스킨의 저서. 전5권. 1843~1860년 발간하였다. 제1권은 저자가 24세 때인 1843년, 제2권은 1846년, 제3,4권은 1856년, 제5권은 1860년에 출판되었다. 17년에 걸쳐 집필되어, 저자의 성장에 따른 견해의 변화나 관심의 이동이 심하여 전체로서의 통일이나 체계적인 구성이 이루어져 있지는 않지만, 이 저서는 그의 독자적인 자연관과 예술관을 나타내고 있다. 관점의 중심은 자연을 신뢰하여야 한다는 것이다. 여기에서 취급된 화가는 B.조토, S.라파엘로, V.티치아노, 틴토레토 등 르네상스의 대가들과 영국의 풍경화가들이며, 서로 사귀고 있었던 터너의 자연관찰을 논하여 주목을 받았다. 러스킨은 당시 혹평을 받았던 터너의 풍경화를 변호하고, 근대화가들이 옛날 화가들보다 우수하다는 이유를 말하면서 회화의 원리를 논술했다. 『근대화가론』의 큰 공적은 그때까지의 예술모사설(芸術模写説)에 대신하여, 회화는 그것을 제작하는 예술가의 감정과 사상을 전달하는 표현형식이라는 설을 처음으로 확립한 것이다.

<http://100.naver.com/100.nhn?docid=54453> 참조.

6) 「三四郎」 『夏目漱石全集第五卷』, 岩波書店, 1994년, p.305(본고에서 텍스트 인용은 이 책에 의함.)

7) 「夢十夜」 『夏目漱石全集第十二卷』, 岩波書店, 1994년, p.649(본고에서 텍스트 인용은 이 책에 의함.)

이 각각 독립된 내용으로 구성되어 있다. 漱石가 작가로써 새로운 시험정신을 의욕적으로 시도한 작품으로 「第一夜」에서는 「草枕」에서 해결되지 못한 주제 즉 <여자의 죽음>이라는 소재가 다시 한 번 등장하고 있다.

「第一夜」의 여자는 「もう死にます」라고 하며 죽음을 맞이하지만 남자는 「百年、私の墓の傍に坐って待っていて下さい。きっと逢いに来ますから」라고 하는 여자의 죽음을 옆에서 지켜보는 설정이다. 「草枕」에서 <여자의 죽음>의 주제를 구상하는 남자 画工이 등장하는 「夢十夜」의 「第一夜」에서는 죽음을 맞이하는 여자와 그것을 옆에서 지켜보는 남자의 모습이 그려져 있다. 또한 「第一夜」에서 <여자의 죽음>의 주제가 다시 등장하는 것은 「草枕」에서 해결하지 못한 것을 「夢十夜」에서 다시 나타내고자 하였을 가능성이 있다. 문제제기 수준의 가설이지만 「草枕」에서 미완성된 <여자의 죽음>이 「第一夜」에서 죽음을 맞이하는 여자를 통해 완성된 주제로 나타내었을 가능성이 있다고 생각한다. 본 논문에서는 「夢十夜」에 있어 漱石과 「오피리어」의 관계를 해명하고자 한다. 동시에 「草枕」에 언급된 밀레이의 「오피리어」와 漱石의 관련을 고찰하여, 「夢十夜」와의 관계를 밝혀보려고 한다.

2. 선행연구

漱石와 관련된 라파엘전과 및 오펜리어에 대한 선행연구를 살펴보면, 우선 松村昌家は 「草枕」의 오펜리어에 대해서 다음과 같이 언급하고 있었다.

漱石は東洋の無常觀をあらわす古典的比喩によって、西洋の悲恋のロマンスに基づいた一編の物語を織りなし、一見異質の分子を見事させたのである。しかし、水死をとげる悲恋の乙女像というのは、果たして西洋のロマンスの特産物であったのか。そうではない。現に漱石は、『草枕』に「長良の乙女」の物語を導入することによって、画工におけるオフィリア・オブセッションの日本的背景を示唆しているようである。⁸⁾

松村는 漱石가 서양의 悲恋의 로맨스로가 아닌 동양적 無常觀을 통해서 「草枕」에 長良의 乙女를 도입했다고 보았다. 長良의 乙女는 일본의 고전 작품 『万葉集』에서 그려진 인물로, 두 남자와의 관계 속에서 연못에 몸을 던지는 여자이다. 이는 「草枕」의 작품배경으로 서양의 오펜리어에, 대비되는 이미지로 동양의 長良의 乙女를 도입하였음을 시사하고 있다. 이것은 즉 漱石가 「草枕」를 서양의 오펜리어에 대한 단순한 모방이 아닌 또 다른 시도, 즉 일본적 배경을 통해 새로운 시도를 하고 있었음을 의미한다고 할 수 있다.

大岡昇平도 오펜리어와 「草枕」의 관계에 대해 다음과 같이 언급하고 있다.

オフィーリアとはこういう風に多様な展開を含む形象であり、そしてそのイメージを

8) 松村昌家 「漱石とラファエル前派—『草枕』におけるオフィリア像を中心に」, 『甲南大学紀要』 81号, 1992년, p.16 (본고의 밑줄은 논자에 의한 이하 동일)

愛好した漱石の内部にあるもの、それらと「低徊趣味」、社会的関心などとの抗争の中から、「草枕」という作品が生まれたことは、留意しておくべきだと思います。⁹⁾

大岡는 漱石가 「오피리어」와 같은 라파엘전파풍의 이미지를 애호하고 있을뿐 아니라 漱石 내부에 있는 것, 즉 低徊趣味, 社会的関心등의 투쟁으로부터 「草枕」가 탄생하였음을 유념해야 한다고 언급하고 있다. 漱石는 라파엘전파의 이미지를 애호하여 「草枕」에서 밀레이의 「오피리어」에 대해 세부적으로 묘사하고 있을 만큼 오피리어에 대해서 잘 알고 있었다. 본문에서 자세히 언급하겠지만 밀레이가 실제로는 양손을 맥없이 놓아버린 채 벌리고 떠내려가는 「오피리어」의 모습을 그렸음에도 漱石의 「草枕」에서는 「合掌して水の上を流れて行く姿」¹⁰⁾라고 의도적으로 「오피리어」의 모습을 바꾸고 있었다. 이러한 점은 漱石의 의도 즉, 단순히 라파엘전파풍을 애호하여 모방만을 하고 있는 것이 아니라 자신의 의도된 예술관, 인생관등을 통해 「오피리어」를 재구성하려 하였음을 시사하는 것이다.

하지만 「草枕」에서 漱石의 의도에 대해 재구성하고자 한 그림은 완성된 이미지로 나타나 있지 않았다는 문제를 남기고 있다. 김태연은 画工이 그리고자한 미완의 그림에 대해서 다음과 같이 언급하고 있다.

화공은 그림의 여행을 떠나서 그림다운 그림을 그린 적이 없다. 있다고 한다면 스케치뿐이다. 실제로 가슴속에서 완성된 그림은 어떤 그림이었던 것일까. 이 <완성되었을 그림>의 문제는 『草枕』의 최종 목표이자, 작자 자신의 문제에도 연결되는 문제이지만, 그에 비하여 완성되었을 한 폭의 전체상으로서 구성해 보려고 하는 작업은 지금까지 그

9) 大岡昇平 「水・椿・オフィーリアー『草枕』をめぐる一」, 『群像』35-1号, 1980년, p.12

10) 前掲注 3, p.23

다지 시도 되고 있지 않다. (중략) 주인공 화공은 끊임없이 <그림의 완성>을 위해 움직이고 있고, 그 때문에 『草枕』의 전체가 그림의 완성이라고 하는 대명제를 전제로 해서만 성립한다. (중략)소세키의 그림이 『오페리아』와 같은 번거로운 현실 세계로부터 <생(生)>을 거부당한, 자신의 운명으로부터의 도피를 위한 <죽음(死)>에의 지향이라든가 단순히 현실도피의 문학이라고는 할 수 없을 것 같다.¹¹⁾

김태연은 「<생>에의 자각이야말로 「草枕」에 감추어져 있는 또 하나의 모티브이었던 것 같은 느낌이 든다」라고 하며 「빠르게 변화하는 明治近代의 한복판에서 괴로워하며 살고 있던 소세키의 자신의 고독한 싸움이었음에 틀림없다」고 지적하고 있다. 画工이 그림을 완성하기 위해 가장 고민하고 있는 것이 얼굴의 표정이다. 漱石은 画工을 통해서 라파엘전파의 「오페리아」와 같이 자신의 운명으로부터의 도피를 위한 죽음(死)의 지향이 아닌 그림을 그리려고 하고 있었다. 그러나 이 시기의 漱石은 「草枕」에서 비록 자신이 那美의 얼굴 표정으로는 어딘지 부족하다고 느끼고 있지만 「吾ながら不明である」¹²⁾라고 하며 그 완성된 그림을 명확하게 그리지 못하고 방황하고 있는 모습을 작품 속에 담았다.

또한 영국유학을 통해서 알게 된 라파엘전파가 漱石의 작품에 미친 영향에 대해서 江藤淳은 다음과 같이 언급하고 있었다.

漱石自身のなかにラファエル前派に通じる一種病的な想像力がひそんでいたことは否定しがたい。「アール・ヌーヴォー」的な文体の屈折を別にしても、血の紅とロープの藍、それに独特な悲哀と苦悩をたたえた人物たちの表情—それはきわめて精神的であり、かつしばしばひどくエロティックである。¹³⁾

11) 김태연 「『草枕』論-완성되었을 그림의 사상을 중심으로」, 제이앤씨, 2001년, pp.151-153

12) 前掲注 3, p.122

江藤淳는 漱石의 라파엘전파에 대한 관심은 일종의 병적일 정도임을 부정하기 어렵다고 지적하고 있고, 崔妍 또한 라파엘전파는 漱石에게 있어 영국 유학생들의 일종의 광명과 같은 것이었다고 언급하고 있었다.

ロンドンでの留學生活の中で一種の光のようなラファエル前派の藝術感覺と出會って強い影響を受けたのである。開化のさなかに生きている漱石のしいられた矛盾、苦痛の強い実感がなかったら、ラファエル前派藝術の夢の誘いの痛切さはかなり異なったものになっていただろう。ミレイの「オフィーリア」が含み込んでいる眠り、夢、死の暗示は開化の意識との間に大きなドラマを織り成してゆくことになる。(中略)百合、太陽、月、うねる波、女の黒い髪などラファエル前派の藝術家たちがよく使った素材を作品の中に十分に生かして表現している。¹⁴⁾

崔妍은 漱石가 영국유학도중 받은 영향으로 인하여 라파엘전파들이 자주 사용하던 소재 즉, 「百合、太陽、月、うねる波、女の黒い髪」 뿐만아니라 밀레이의 오피리아에 내제되어 있는 「眠り、夢、死の暗示は開化の意識」 등이 「夢十夜」에 큰 드라마를 형성해 가게 된다고 언급하였다.

한편 「夢十夜」와 「草枕」와의 관련성에 관한 언급으로 吉田敦彦가 「草枕」에 등장하는 여자의 영혼을 물밑에서부터 재생시켜 구하지 못해 괴로워하고 있는 이미지가 지속되고 있음을 다음과 같이 언급했다.

『夢十夜』より以前に書かれた漱石の作品には、このように明らかに、水に沈んだり、浮かび漂う美女のイメージが頻出しており、その濫觴は明治三十七年の私信に書き付けられた新体詩にまで遡る。その中でも『草枕』はことに、このテーマとそのさまざまな変奏を主な内容とする作品として、分析することも可能であるよう

13) 注 4와 동일.

14) 崔妍 「夏目漱石における夢-『夢十夜』を中心に」, 『일어일문학연구』 4券, 한국일어일문학회, 1984년, p.202

におもえる。(中略)アニマを水底から蘇生されて救い上げ、関係を結ぶことのできぬもどかしさに、激しい焦燥を感じ悩んでいたのだと思われる。『夢十夜』の第一夜、第五夜また第十夜の夢の女に登場している。¹⁵⁾

吉田는 물에 떠있는 여자의 영혼을 구할 방법을 찾을 수 없어 괴로워하고 하였을 뿐만 아니라 「水に沈んだり、浮かび漂う美女のイメージ」는 「第一夜」에 까지 등장하고 있다고 지적하고 있다.

한편 「夢十夜」와 라파엘전파와의 관계에 대한 선행연구는 아직 없지만 種村李弘는 다음과 같은 흥미로운 언급을 하였다.

読み返して見ると、当時に気がつかなかった「夢十夜」の魅力が目につく。感興が薄れている部分もある。たとえば第一夜のラファエル前派風のピトレスクな構図の抒情(中略)当時は味到できないものだった。¹⁶⁾

피토레스크(Pittoresque)는 회화적 성격을 지닌 문학작품을 의미하는 것으로 「夢十夜」의 「第一夜」에서는 라파엘전파풍의 회화적 기법을 사용한 구도(構図) 뿐 아니라 서정(抒情)까지 나타나 있음을 種村는 지적하고 있었다. 그러나 種村의 위와 같은 중요한 지적이 있었음에도 불구하고 선행연구에서는 「第一夜」와 라파엘전파 또는 오피리어의 관련을 간과하고 있었다.

「草枕」와 「第一夜」에서 여자의 죽음을 주제로 다루고 있다는 점과 평소 라파엘전파에 대해서 관심을 가지고 있었음에도 불구하고 「草枕」에서 「余が平生から苦にしていた、ミレーのオフエリヤ」¹⁷⁾라고 지적한 점에 대해서 주목하고자 한다는 것을 이미 서론에서 언급했다. 그러나 「草枕」에서 <여자

15) 吉田敦彦 『漱石の夢の女』, 青土社, 1994년, p.56

16) 種村李弘 「『夢十夜』から」, 本の本, 1976년, p.38

17) 前掲注 3, p.85

의 죽음>을 그리려고 하였지만 완성된 작품은 작품에 나타나 있지 않다는 점과 「第一夜」의 <여자의 죽음>과의 연관, 그리고 「第一夜」에 라파엘전 파풍의 회화적 기법뿐 아니라 抒情이 나타나 있다는 점에도 본 논문은 주목하고자 한다. 논자는 위와 같은 점들에 주목하여 「草枕」속에서 밀레이의 「오피리어」에 대한 画工의 불만과의 관련성을 중심으로 집중 조명하여, 「夢十夜」의 「第一夜」의 의미와 창작의도와와의 관련성을 면밀하게 고찰하고자 한다.



Ⅲ. 본론

1. 漱石와 밀레이의 「오펜리어」

「草枕」의 画工은 그림을 그리기 위해서 산을 올라간다. 산을 올라가면서 그림에 대해서 구상하며 여자의 얼굴부분에 대해서 생각하던 중 얼마동안 궁리만 거듭한다. 그런 도중 머릿속에 밀레이가 그린 「오펜리어」의 모습이 홀연히 나타나, 「これは駄目だ」라고 하며 모처럼 머릿속에 그려진 화면을 재빨리 허물어버린다.

余はまた写生帖をあける。(中略)しばらくあの顔か、この顔か、と思案しているうちに、ミレーのかいた、オフエリヤの面影が忽然と出て来て、(中略)これは駄目だと、せっかくの図面を早速取り崩す。

(「草枕」『全集 第三卷』p.23)

뿐만 아니라 밀레이의 「오펜리어」에 대해서 「余が平生から苦にしていた、ミレーのオフエリヤ」라고 이야기하며 밀레이가 그린 「오펜리어」 장면에 대해서 「何であんな不愉快な所を扱んだものか」¹⁸⁾라고 생각한다.

먼저 「草枕」에서 언급된 「오펜리어」에 대해서 살펴보면 다음과 같다. 오펜리어는 셰익스피어의 작품 햄릿의 여주인공이다. 셰익스피어는 서양의 문학, 사상에 막대한 영향을 준 인물로 셰익스피어의 작품을 모티브로 한 예술 작품은 문학, 그림, 詩등의 분야에서 이루 말할 수 없을 정도로 많이

18) 注 17과 동일.

창작되고 있다. 서양에서 셰익스피어 작품이 수많은 예술가들의 모티브가 된 것은 표현이 등장인물의 변화무쌍한 성격과 갈등을 깊이 다루고 있기 때문이다.

셰익스피어의 오펔리어를 통해 많은 예술가들이 영향을 받아 자신의 예술관으로 재구성하여 작품을 많이 다루었다. 그런데 漱石은 「草枕」에서 밀레이가 그린 「오펔리어」만을 반복해서 불쾌하다고 한다.

그리고 다음의 인용문에서도 알 수 있듯이 画工의 창작동기로까지 설정되어 있다.

何であんな不愉快な所を扱んだものかと今迄不審に思っていたが、(中略)ミレーはミレー、余は余であるから、余は余の興味を以て、一つ風流な土左衛門をかいて見たい。

(「草枕」『全集 第三卷』p.85)

밀레이의 「오펔리어」에 대한 漱石의 태도에는 나름대로의 의도가 나타나 있는 것이 아닌가 생각된다. 따라서 셰익스피어의 작품 햄릿에 등장하는 오펔리어와 밀레이가 그린 「오펔리어」, 다른 예술가들이 그린 오펔리어에 대한 차이점을 분석할 필요가 있다고 생각하여 우선 그 차이점에 대해 분명히 하고자 한다.

셰익스피어의 『햄릿』의 오펔리어와 여러 화가들에 의해 그려진 오펔리어, 그리고 밀레이가 그린 「오펔리어」에 대해서 살펴보면 여러 예술가들의 창작모태가 되는 『햄릿』의 오펔리어는 이미 언급한 바와 같이 햄릿의 여주인공이자 연인이다. 햄릿이 오펔리어의 아버지 재상 폴로니어스를 왕으로 착각하고 죽이는 순간 아버지와 연인을 동시에 잃은 그녀는 충격을 이기지 못하고 미쳐서 자살을 택하게 되는 비련의 인물이다.

살해를 저지른 것은 햄릿과 그의 삼촌과 그의 어머니였음에도 불구하고 죄를 짊어지고 죽는 것은 오펔리어가 되었다. 오펔리어는 수동적으로 운명을 믿고 사랑과 계급을 자신의 전부라고 생각했던 고전적인 여성의 초상으로 그녀가 처한 운명에서 그녀의 죽음만이 고귀할 수 있던 상황이었다.

따라서 사람들은 오펔리어가 희생해 주기를 기대하고 그녀가 죽자 그녀를 순결하고 청초하고 아름다운 여인으로 생각했으며 그녀의 죽음이 대단히 드라마틱했고 비극적이었으며 아름다웠다고 노래하는 내용을 담았다.

특히 『햄릿』의 오펔리어의 모습은 화가들에게 죽음을 맞이하는 장면을 배경으로 그려지는 것이 일반적이었다.(부록참조) 대표적인 것으로는 아래와 같은 것이 있다.



《그림 1》 Odilon Redon. 「Ophélie」, 1900-1905



《그림 2》 Joseph Stella. 「Ophelia」, 1926.

많은 화가들에게 죽음의 이미지로 그려진 오펔리에 대해서 회화평론가 바슐라르는 다음과 같이 언급하고 있다.

물의 죽음이라는 이미지의 원형이 되어 술한 몽상가들을, 화가들을 일깨운다. 몇세기동안 그녀는 꽃다발과 함께 출렁이는 물결에 머리칼을 펼치며, 냇물에 표류하는 모습으로 몽상가와 시인에게 나타나리라.¹⁹⁾

19) 바슐라르 가스통, 이가람 옮김 『물과 꿈 -物質的 想像力에 관한 試論-』, 文芸出版社, 1993년, p.125

위의 언급처럼 『햄릿』 이후, 오페리아는 진흙 속으로 빨려 들어가면 죽음을 맞는 모습을 그린 클레랑(Georges Clairin)(부록5)과 스텍(Paul Steck)의 오페리아(부록8), 꽃을 꺾기 위해 올라간 가지가 부러져서 죽는 모습을 그린 드루크리아(Eugene Delacroix)의 오페리아의 죽음(부록6), 휴즈(Arthur Hughes)(부록10)등 모두 죽음을 맞는 모습으로 그려지고 있다. 현재에 이르러서는 「오페리아·콤플렉스」라는 정신과 용어로 쓰일 정도로 여자의 자살을 의미하는 대표적인 표현이 되었다.

<여자의 죽음>을 대표하는 오페리아를 그린 것 중 특히 비극적인 묘사와 사실적인 묘사로 잘 알려진 것이 바로 밀레이의 「오페리아」이다. 밀레이가 그린 「오페리아」는 현재까지도 다른 화가들이 감상적인 시각으로 바라본 오페리아보다 가장 사실적으로 표현된 작품으로 알려져 있다. 게다가 작품 속 여인이 실제 라파엘전파의 화가이자 시인인 단테 가브리엘 로제티(Dante Gabriel Rossetti)의 자살한 부인인 엘리자베스 시달(Elizabeth Siddal)이라는 사실이 애절하게 느껴져 더욱 유명하게 되었다.

하지만 漱石은 밀레이의 「오페리아」에 대해 「草枕」의 나레이터이자 주인공인 画工을 통해서 불쾌하다고 언급하고 있을 뿐만 아니라, 画工 자신과 정신이 같은 곳에 있는지도 의심스럽다고 말하고 있다.

ミレーのオフエリヤは成功かも知れないが、彼の精神は余と同じ所に存するか疑はしい。

(「草枕」 『全集 第三卷』 p.85)

아마도 밀레이의 精神에 대해서 언급한 것은 다른 화가와 달리 漱石가 영국 유학중에 크게 영향을 받은 러스킨의 이론을 바탕으로 그림을 그리던 라파엘전파의 대표적인 화가라고 하는 특징이 있었기 때문일 것이다. 러스

킨의 의도와 달리 밀레이의 「오펔리어」가 다른 방향을 향하고 있는 것에 대한 불만을 강하게 표현한 이유로 생각한다.

2. 漱石와 존 러스킨

러스킨과 漱石의 만남은 영국유학중 터너²⁰⁾의 그림을 보게 되는 것에서부터 시작된다. 「草枕」에 의하면 漱石는 터너가 그린 그림을 보고 이에 대해서 크게 감동을 받았다.

この故に天然にあれ、人事にあれ、衆俗の辟易して近づきがたしとなすところにおいて、芸術家は無数の琳琅を見、無上の宝を知る。俗にこれを名けて美化と云う。その実は美化でも何でも無い。燦爛たる彩光は、炳乎として昔から現象世界に実在している。ただ一翳眼に在って空花乱墜するが故に、俗累の羈絆牢として絶ちがたきが故に、榮辱得喪のわれに逼る事、念々切なるが故に、ターナが汽車を写すまでは汽車の美を解せず

(「草枕」『全集 第三卷』p.34)

위와 같이 漱石는 「ターナが汽車を写すまでは汽車の美を解せず」라고 언급할 정도로 크게 감동을 받았다. 漱石는 터너의 그림에 감동하여 당시 비평가들에게 비웃음을 사던 터너를 지지하던 러스킨의 『근대화가론』을 읽게 되면서 러스킨에 대한 관심을 갖게 된다.

20) 조셉 말로드 윌리엄 터너(Joseph Mallord William Turner, 1775.4.23~1851.12.19) 「전함 테메레르 The Fighting Téméraire」(1838), 「수장(水葬) Peace:Burial at Sea」(1843), 「비·증기·속력」(1844), 「디에프항」, 「노름성과 일출」 등의 대표작은 그의 낭만주의적 완성을 보여 준다. 존 러스킨의 절찬을 받았다.<http://100.naver.com/100.nhn?docid=154904> 참조.

당시 로열아카데미에 전시되었던 터너의 그림들은 비평가들에게 조롱의 대상이었다. 옥스퍼드 대학을 졸업한 뒤 그는 『근대화가론』의 초고를 썼다. 그는 터너를 지칭하여 자연의 진실을 그리는 화가라고 찬사를 보냈다.²¹⁾

이러한 관심들은 점차 러스킨의 예술론을 따르던 라파엘전파에게까지 확대되어 향후 漱石의 문학에 큰 영향을 미치게 되는데 이에 대해서 崔妍은 다음과 같이 언급하고 있다.

漱石がターナーに感動し、ターナーを支持したラスキン『近代画家論』を愛読し、あるいはミレイ、ロセッティ、ハントらのラファエル前派の描いた中世シェイク스ピアに関心を抱いたのは、ターナーの中に光と影の美を発見したからに相違ない。²²⁾

터너의 그림을 통해 알게 된 러스킨의 예술론을 애독하게 되어 「三四郎」에서는 「ラスキンを読みましたか」라고 언급할 정도로 영향을 미치게 되었다.

あれは、みんな雪の粉ですよ。かうやって下から見ると、ちっとも動いていない。
然し、あれで地上に起こる颶風以上の速力で動いてるんですよ。——君ラスキンを读みましたか。

(「三四郎」『全集 第五卷』p.305)

漱石의 라파엘전파에 대한 관심은 「三四郎」에서의 언급이외에도 「それから」, 「草枕」등 다른 작품 속에서도 자주 나타나 있으며 또한 작품의 배

21) 이광택 『근대 그림 속을 거닐다』, 아트북스, 2007년. p.186

22) 注 14와 동일.

경으로 까지 자주 등장하고 있다. 러스킨은 영국의 산업혁명이라는 시대적 배경아래 있었던 인물이다. 영국이 당시 산업혁명으로 인하여 수많은 근대적 모순을 앓게 되자 산업혁명으로 인한 근대화의 모순을 비판하고자 하는 운동이 예술계에도 일어났는데 그 중 미술계에서 대표적인 움직임이 인상주의 미술 사조이다. 인상주의 미술의 화가들은 근대화의 모순된 모습, 즉 근대화의 추악한 면, 모순 점등을 그림 속에 담아 산업혁명으로 인한 수많은 모순점들을 드러내려고 하였다.

하지만 이러한 근대화의 모순을 또 다른 시각으로 바라보려고 했던 인물이 등장하게 되는데 그가 바로 러스킨이다.

러스킨은 자연을 잘 관찰해서 묘사하면 자연스럽게 진리가 구현될 것이라고 봤다. 그 진리란 기독교 신의 다른 이름, 자연 법칙이었다.(중략)러스킨은 아무리 산업화의 물결이 밀려오고, 자본주의가 창궐을 해도 이 자연의 법칙을 어길 수 없다고 봤다. 말하자면, 러스킨은 자본주의가 초래한 근대의 병폐를 자연으로 회귀함으로써 치유할 수 있다고 생각한 것이다.²³⁾

그는 켈빈주의자인 모친의 엄격한 청교도 교육을 받고 자란 인물로 원래는 목사가 되려고 했으나 어릴 적부터 가지고 있던 예술적 천재성으로 인하여 옥스퍼드대학 재학시절부터 『근대화론』을 집필하게 된다. 이 책으로 인하여 많은 후 사상가, 문화가, 화가로 수많은 예술가들에게 영향을 미치게 되는데 러스킨은 인상주의 화가들이 산업화된 풍경의 추악함을 그림으로 그려낼 당시 아리스토텔레스의 사상적 영향을 받아 예술의 도의성(道義性)을 주장한다.

23) 前掲注 21, p.138

러스킨은 예술과 기법에 초점을 맞춘 인상파와 달리, 예술과 도덕의 문제를 예술론의 중심에 놓았다. (중략)러스킨이 인상파를 높게 평가하지 않았다는 것은 여러모로 흥미롭다. 러스킨이 인상파를 못 알아본 건 ‘문학 도상학(Literary iconology)’에 맞춰 그림을 이해했기 때문이라는 것이다. (중략)예술과 도덕을 연결 짓는 러스킨의 예술관은 아리스토텔레스와 상당히 유사한 입장에 근거했다. 아리스토텔레스 하면 플라톤을 떠올릴 수밖에 없는데, 플라톤은 예술가를 모두 진리를 더럽히는 사기꾼으로 몰아서 척결해야 한다고 목청을 높인 사람이고, 아리스토텔레스는 예술이야말로 진리를 드러내는 수단이라고 봤다. 러스킨이 말하는 도덕은 아리스토텔레스가 말하는 덕에 가까운 개념이었다.²⁴⁾

아리스토텔레스의 스승이었던 플라톤은 문학이 현실의 모방이기 때문에 저급한 것, 진리와는 거리가 먼 것이라고 생각한 반면에 아리스토텔레스는 문학이 비록 현실의 모방이긴 하지만 그것들을 있는 그대로 제시하는 것이 아니라 보완하면서 모방한다고 보았다.

따라서 문학은 아름답고, 보다 완전한 자연을 제시하고자 한다고 생각하여 문학이 진리에 다가가는 중요한 수단이 될 수 있다고 생각하였다. 이러한 아리스토텔레스에게서 영향을 받은 러스킨은 예술가들이 추구해야 할 것은 근대화된 추악한 면을 보여주는 것이 아니고 예술을 통해서 그 예술작품을 보는 이들에게 새로운 길, 더 아름다운 것, 완전한 자연(신의 뜻)을 알려주어야 한다고 주장한다.

러스킨 특유의 성선설은 도덕의 선함이 곧 행복을 얻는 필수조건이라는 아리스토텔레스의 전제에 근거하고 있었다.(중략)만일 행복이라는

24) 注 23과 동일.

것이 신이 준 선물이라면, 다시 말해서 경험 너머에서 이미 인간에게 주어진 무엇이라면, 굳이 따질 이유도 없이 이것은 최고의 선물이다. (중략) 러스킨에게 예술은 아리스토텔레스가 말하는 “행복한 미래”를 보여주는 창문 같은 것이었다. 러스킨은 “혼탁한 현실이야말로 투명한 예술에 대한 요청”이라고 말한다.²⁵⁾

따라서 러스킨은 당시 예술과 기법에 초점에 맞춘 인상파와는 확연히 대조적인 입장을 취한다. 그는 만약 자연이라고 하는 것 그리고 「행복이라고 하는 것이 신이 인간에게 준 것이라면 이것은 굳이 따질 이유도 없이 신이 인간에게 준 최고의 선물」이라고 생각하였기 때문이다.

그러므로 당시 산업화로 인하여 아름다운 자연(신이 주신 것)들을 인간들이 파괴하여 그것들을 아름답게 그릴 수 없는 현실에 처하게 되었다면 이것은 더욱 「혼탁한 현실에 대한 지표 같은 것을 예술가들이 예술작품을 통해서 제공해야한다」고 생각하여 「혼탁한 현실이야말로 투명한 예술에 대한 요청」이라고 생각하였다.

러스킨은 자연(신이 자연을 주었으므로)을 잘 관찰해서 묘사하면 자연스럽게 진리까지 구현될 것이며 이를 통해 인간이 나아가야 할 지표를 제시하여야 하는 것이 예술가들의 해야 할 일이라고 생각하였다.

러스킨의 예술론은 벤야민이 지적한 것처럼 “새로운 것에 대한 추구는 원초적인 과거에 의지한다”라는 사실을 증명한다. 이를 위해 러스킨은 예술과 기법에 초점을 맞춘 인상파와 달리, 예술과 도덕의 문제를 예술론의 중심에 놓았다. ²⁶⁾

25) 注 23과 동일.

26) 注 23과 동일.

이러한 러스킨의 입장에서 보면 셰익스피어가 쓴 작품 속 비련의 여주인공들은 예술의 도의성에 크게 어긋난다. 러스킨의 강연록 『깨와 百合』에서는 오필리어 등 셰익스피어의 소설에 등장하는 여주인공들의 묘사에 대해서 다음과 같이 비판하고 있었다.

오필리어는 위기에 빠져있는 햄릿을 건져낼 수 없고, 자기가 햄릿에서 가장 필요할 때 햄릿의 지도자가 아니며 천성적으로 될 수 없기 때문에 그 비통한 파국이 일어납니다.(중략)셰익스피어의 말은 저 이교도의 그것보다 더 명랑한 것일까요? 그의 희망은 보다 행복한 것일까요? 아니, 아닙니다. (중략)그는 구원을 위해서 신들이 가까이 있다는 것을 인정하지 않고 있습니다. 그리고 사소한 우연으로 인해서, 일시적인 어리석음으로 인해서, 소식이 끊어짐으로 인해서, 어리석은 자들의 포학으로 인해서 또는 반역자의 꾀으로 인해서 가장 강하고 가장 올바른 사람들을 파멸에 이르게 하고, 희망의 말도 없이 멀해 간다는 것을 인정하고 있습니다.²⁷⁾

『깨와 百合』은 인생과 예술의 신비에 대한 강연록으로 이 강연록에서의 百合은 여성을 의미하는 것이다. 즉 러스킨이 셰익스피어의 여주인공들과의 관련성을 통해서 여성들이 나아갈 길에 대해 강연한 내용이었다. 러스킨은 이 강연에서 예술가들의 도의성의 입장에서 셰익스피어에 등장하는 비련의 여주인공들에 대해서 비판하고 있었다. 즉 그는 예술가들의 도의성에 대해서 철저히 주장하였기 때문에 천재적인 재능을 가진 예술가들이 그들의 예술을 통해서 행복한 미래 즉 예술의 도의성을 간과한 작품들에 대해서 다음과 지적하고 있었다.

27) 존 러스킨, 이가형 옮김 『깨와 百合』, 乙酉文化社, 1971년, p.229

만일 당신이 군함이나 군대의 지휘자라면 이를 버려버린다 해도 당신의 국민에 대해서 그렇게 큰 반역은 아니지만, 당신의 그 영광스런 능력을 버리고 그것을 국민에게 봉사하지 않고 악마에게 봉사한다면 국민에 대한 더 큰 반역이 됩니다. 군함이나 군대가 상실되었을 때에는 보충할 수 가 있지만 위대한 지력은 한 번 남용하면 영원히 지상의 저주를 받게 됩니다.(중략)내가 예술은 고상한 동기를 지니지 않으면 안 된다고 말한 것은 이러한 뜻에서 였습니다. 즉 예술은 것처럼 진실한 목적을 지니고 있고 신성한 진리 또는 법칙의 선전에 바칠 경우가 아니면 아직껏 변영한 적이 없으며 또 변영할 수도 없다는 말입니다. 28)

러스킨은 예술작품을 감상의 도구로만 보지 않고 교육의 수단, 즉 세계의 이면을 보여 주는 창문과 같다고 주장하였다. 따라서 셰익스피어와 같은 예술가들이 밀레이를 비롯한 수많은 예술가들에게 미칠 영향, 그리고 그 글을 읽는 수많은 이들에게 미칠 영향 등을 생각해 볼 때 위대한 지력을 남용한 예술가들은 러스킨에게는 군대를 버린 지휘자보다 더욱더 비판의 대상이 되었다.

3. 라파엘전파와 오페리어

이와 같은 러스킨의 이론을 따른 이들이 바로 라파엘 전파의 화가들이다. 러스킨에 대한 漱石의 관심은 비단 러스킨뿐만 아니라 러스킨에게서 사상적 영향을 받은 라파엘전파 화가들에게 까지 확대되게 되어갔다. 라파엘전파의 화가들은 앞에서 언급한 러스킨의 이론을 바탕으로 하여 인간과 자연의 아름다움을 묘사하고자 하였다. 라파엘전파가 등장할 무렵의 영국은 극도의

28) 前掲注 27, p.217

물질 만능주의와 다윈의 진화론이 대두되면서 신앙에 대한 불신과 회의를 느껴 염세주의 및 도덕의 붕괴 등이 초래되었다. 따라서 유럽에 만연하기 시작한 근대화로 인한 문제점에 대해서 인상주의 화가만이 아니라 라파엘전파들 또한 뚜렷이 인식하고 있었고 그것을 표현하기 위한 인상주의 화가들이 보는 방법이 아닌 새로운 보는 방법을 필요로 하고 있었다. 그때 이들이 주목한 것이 러스킨의 『근대화가론』의 예술론이었다. 이들은 러스킨의 예술론 중에서 방법론에 주목하여 러스킨의 예술표현방법을 도입하여 『근대화가론』에서 자연에 충실할 것을 주장한 러스킨의 생각에 공감하여 독특한 기법을 발전시켰다.

러스킨은 자연에 대한 면밀한 관찰과 이 관찰에 근거한 시각화만이 진리를 드러낼 수 있다고 봤다.(중략)“바위에 대한 그림은 현재의 바위 모습을 그리는 동시에 그 바위에 새겨진 지리학적 과거를 보여줘야 하며, 이를 통해 최후에 심판에 있을 파괴의 순간을 암시해야 한다.”한마디로 바위 하나로 세상의 기원뿐만 아니라 종말까지 모두 담아야 한다는 것이다. 29)

당시 인상파가 단순히 순간만을 포착하여 일정한 구도와 체계가 없이 주관적인 인상에서 의해서 그리던 방식이 아니라 러스킨의 자연에 대한 세밀하고 섬세한 묘사라고 하는 방식을 도입하여 현실에 대한 객관적이고 과학적인 묘사라고 하는 방식으로 그리게 된다. 이들은 『근대화가론』 2권(1846년)으로부터 영향을 받아 주로 종교적인 주제를 작품으로 표현하고자 하였다.

라파엘전파는 로열아카데미를 다니던 세 명의 학생들이 결성했는데, 이들은 로세티, 헌트, 밀레이였다. (중략)기독교의 상상력과 중세의 신

29) 前掲注 21, p.134

화를 주제로 다룬 이들의 그림은 15세기 르네상스 초기의 분위기를 근
대에 맞게 되살려내는 작업이었다. 30)

이러한 라파엘전파의 그림 중에 대표적인 것이 밀레이의 작품 「목수 작업
장의 그리스도」(Christ in the Carpenter's Shop, 1849년)가 그 전형적인 예
이다.



《그림 3》 John Everett Millais. 「Christ in the Carpenter's Shop」, 1849.

또한 러스킨의 예술론에 영향을 받아 그림과 글의 혼합한 예술표현방식을
많이 사용하였다.

그들은 그림을 통해 이야기를 한다는 것을 무척 중요하게 생각하여 글자와

30) 注 29와 동일.

이미지를 결합시키는 데 중심을 두었다.

한 마디로 「문학적 회화」³¹⁾가 라파엘 전파의 그림의 주된 사조로 그림도 문학적이며 시적인 것을 추구하였다. 그들은 이러한 방법을 통하여 상징과 도상들을 통하여 문학적 주제를 그림 속에 담아내려고 하였다. 이러한 라파엘전파의 화가 중에서도 밀레이는 라파엘전파의 독보적인 존재로 시와 산문 모두를 좋아하였으며 이해력도 뛰어나 그의 작품 속에 다양하게 활용하고 있다.

하지만 러스킨의 영향을 상당히 많이 받아 작품 활동을 하던 밀레이, 터너, 로세티(Christina Georgina Rossetti)등과 같은 라파엘전파의 이와 같은 특징은 구성원들 사이에서도 완전히 일치하는 것은 아니었다.

라파엘전파는 로열아카데미의 역사화가 상상력도 없고 인위로 가득차 있다고 여긴 젊은 영국화가들이 1848년에 결성한 단체이다. 이들은 로열아카데미와 다른 입장에서 도덕의 진지성과 성실성을 표현하고자 노력했다.(중략)라파엘전파는 처음에 작가의 이름을 밝히지 않고 모든 작품에 라파엘전파의 약자인 PRB로 서명을 해서 함께 전시회를 열었다.(중략)이들의 작품은 디킨스를 비롯한 많은 사람에게 호평을 받았다. 러스킨은 이런 비판에 대항해서 이들을 옹호했고 이들의 후원자가 되었다. 1854년에 이들은 함께 작품을 전시하지 않고 각자 활동하기 시작했다. 1850년대 말에 단테이 로세티는 자기보다 젊은 화가인 에드워드 번 존스, 윌리엄 모리스와 친분을 쌓으면서 점점 신비주의를 떠날 만주의로 빠져들었다. 아이러니컬하게도 라파엘전파도 기성세대화되었는데 밀레이는 자신이 반대한 로열아카데미의 원장이 되었다. 라파엘전파를 끝까지 지킨 사람은 헛트 한 사람이었다.³²⁾

31) 前掲注 21, p.138

32) 注 31과 동일.

라파엘전파가 PRB는 'Pre-Raphaelite Brotherhood'의 약자로 수도사 생활에서의 동료로 의미하는 'Brotherhood'라는 단어를 넣은 데에서도 알 수 있듯이 중세적인 주제와 문학적인 주제의 작품을 제작하였다. 종교적인 주제로 그리스도와 마리아의 생애, 성자와 전도사의 이야기 등을 다루었다. 그러나 이들은 그림들은 1854년 이후 함께 전시하지 않고 각자활동하기 시작하여 밀레이는 여인들을 주로 그렸다. 뿐만 아니라 라파엘전파의 해체 이후 밀레이는 대중적 취향의 그림들을 그리기 시작하여 밀레이는 자신이 애초 반대하던 로열아카데미의 원장이 되었다. 밀레이는 점점 「오펔리어」나 「눈먼소녀」와 같은 작품처럼 처음과는 달리 통속적, 감상적 표현으로 기울어갔다. 라파엘전파에게 있어서 러스킨의 예술론은 거의 회화의 기법적인 면만 남아 러스킨이 주장하던 「예술의 도의성」과는 점점 동떨어진 면만을 보이는 방향으로 흘러가게 되는데 「오펔리어」는 바로 이러한 시기에 그려진 그림이라고 할 수 있다.

밀레이는 이 그림의 배경을 실제 풍경을 보고 그린 후에 화실에 돌아와 오펔리어를 그려 넣었다. (중략) 오펔리어의 모델이 된 여인은 엘리자베스 시덜이라고 하는 이름을 가진 실제의 인물이다. 밀레이가 야외에 나가 풍경을 그린 것은 존 러스킨이라는 사람의 예술론을 따랐기 때문이다. 33)

우선 밀레이는 러스킨의 예술론을 따라서 야외에 나가 풍경을 그렸다. 그리고 밀레이는 이 그림의 배경을 실제 풍경을 보고 그린 후에 화실에 돌아와 「오펔리어」를 그리는 2차 작업을 하였다. 밀레이는 「오펔리어」를 그리기 전 화실에 육조를 가져다 놓고 사실적인 그림을 그리기 위해서 모델을

33) 前掲注 21. p.132

물속에 눕게 하고 주위에 진짜 꽃과 풀들을 뿌려놓았다. 즉 밀레이는 예전에 답사한 시골 배경을 먼저 그린 후, 목욕탕 물에 뜬 그녀의 모습을 겹쳐 하나의 작품을 완성했다. 밀레이는 Ewell강 주변을 돌아다니고 조사하여 주변을 배경으로 야외에서 그린 후 작업실에 돌아와 욕조에서 엘리자베스 시덜을 모델로 「오필리어」를 그렸다. 그리고 그녀의 의상은 결혼 드레스를 그녀에게 입힌 후 욕조에 들어가게 했다.



《그림 4》John Everett Millais. 「Ophelia」, 1852.

비록 밀레이가 리스킨의 예술론을 따라서 배경을 그렸지만 「오필리어」 그림의 전경과 배경을 열 두 종류의 서로 다른 식물과 꽃으로 채워진 의미를 주목할 필요가 있는데 이것들 중 몇 가지는 셰익스피어의 오필리어와 관련

지어 설명 할 수 있으며, 그것들은 상징적으로 해석된다.³⁴⁾ 버드나무와 그 밑 등에 뿌리박은 켜기, 그리고 밀레이의 「오필리어」의 오른손에 있는 데이지꽃은 각각 이루지 못 한 사랑, 고통을 상징한다.

밀레이는 또한 그의 그림 속에 세익스피어의 오필리어에는 없었던 목걸이 형태의 제비꽃을 첨가했는데, 그것은 오필리어의 표현을 빌리자면, 「나의 아버지가 돌아가셨을 때 모두 시들었던 것」³⁵⁾이다. 즉 그 꽃들은 요절을 나타낸다. 양귀비는 죽음을 의미하고 있다.

밀레이의 「오필리어」의 모습을 살펴보면 꽃을 권 듯 아니면 띄운 듯 물 위에 누워 이승을 하직하려 하고 있다. 초점 잃은 눈동자, 차가워지기 시작한 육신, 흩어지는 꽃들, 저승의 그림자가 드리워진 물빛과 아직 채 핏기가 가지지 않은 발그레한 뺨, 눈부시게 하얀 목과 마지막 가쁜 숨을 몰아쉬는 듯 열려있는 붉은 입술을 그리고 있는 것으로 알려져 있다.

밀레이는 사실적인 효과를 이끌어 내기 위해 물이 찬 욕조 속에 누워있는 모델을 보고 많은 습작을 했다. 머리와 상체는 위로 올라와 있어서 오필리어가 마치 관에 안치되어 있는 느낌이 난다는 것을 알 수 있다.

뿐만 아니라 그림의 전경과 배경에 이러한 상징을 담은 것 이외에도 밀레이의 「오필리어」는 다름 아닌 험릿의 제 4막 7장중 아래의 장면을 정확하게 담고 있다.

버드나무가 비스듬히 서 있는 시냇가, 하얀 잎새가 거울 같은 물위에
비치고 있는 곳이란다. 그 애가 그곳으로 미나리아재비, 켜기풀, 실국

34) 허리쯤 떠있는 양귀비는 수면의 죽음, 치마폭한가운데의 오랑캐꽃은 헛된사랑, 제비꽃목 걸이는 사랑하는 이에 대한 절개와 요절을, 컷가와 드레스 끝자락의 장미, 강둑 저편의 하얀들 장미는 생과 사 사이의 교차점에 있는 오필리어를 가리킨다. 버드나무와 그 밑등에 뿌리박은 켜기, 오른손에 있는 데이지꽃은 이루지 못한 사랑, 고통을, 자신을 잊지말라는 물망초등. 어느 것 하나 그녀를 표현하지 않는 것이 없다. 이광택 『근대 그림 속을 거닐다』, 아트북스, 2007년. p.132 참조.

35) 注 33과 동일.

화, 연자주색 난초 따위를 엮어서 이상한 화환을 만들었구나.....(중략)
그 애가 그 화관을 쓰고 와서 늘어진 버들가지에 올라가 그 화관을 걸
려고 했을 때 심술궂은 은빛가지가 갑자기 부러져서 오필리어는 화관
과 함께 흐느끼는 시냇물 속에 빠지고 말았어. 그러자 옷자락이 활짝
퍼져 인어처럼 잠시 수면에 떠있었다는구나. 오필리어는 마치 인어처
럼 늘 부르던 찬송가를 부르더라. 마치 자신의 불행을 모르는 사람처
럼, 아니 물에서 나서 물에서 자란사람처럼 절박한 불행 따위는 아랑
곳하지 않고 말이야. 하지만 그것도 잠깐, 마침내 물이 옷에 스며들어
무거워지는 바람에 아름다운 노래도 끊어지고 그 가없는 것은 시냇물
진흙바닥에 휘말려 들어가 죽고 말았다는구나.³⁶⁾

『햄릿』의 여왕의 묘사에 따르면, 강바닥을 따라 떠내려가던 오필리어는
서서히 물속으로 가라앉는다.

밀레이의 그림은 정확하게, 오필리어가 완전히 숨이 끊어지지 않은
상태에서 강을 따라 떠내려가는 장면을 그린 것이다. 중얼중얼 노래를
부르면서 떠내려가는 죽어가는 여인의 모습이다. 묘사에 따르면 오필
리어는 아직 눈을 뜨고 있지만, 그의 입술은 실성한 양 연신 노래를
 읊조리고 있다. ³⁷⁾

즉 셰익스피어의 『햄릿』에서 언급한 장면을 선택하여 그렸을 뿐만 아니
라 오필리어를 둘러싼 주변 배경에까지 상징적 의미를 그려 넣었다. 그리고
밀레이는 현실을 견디지 못해서 미쳐버린 오필리어가 서서히 가라앉으며 숨
이 끊어지지 않은 상태에 찬송가를 중얼거리며 강을 따라 떠내려가면서 서
서히 죽어가는 장면을 담고 있었다.

36) 윌리엄 셰익스피어, 최종철 옮김 『햄릿』, 민음사, 2007년, p.171

37) 前掲注 21, p.130

라파엘전파의 러스킨의 예술론인 문학 도상학(literary iconology)에 맞춰 그림을 해석하면 이 그림의 주제는 「불행한 오펔리어의 죽음을 잊지 말아라」³⁸⁾라고 하는 것을 상징한다. 결국 밀레이는 러스킨이 셰익스피어의 『햄릿』에 등장하는 비련의 여주인공들에 대해서 비판한 것과는 전혀 다른 방향의 그림을 주제를 나타내고 있었다.

밀레이의 「오펔리어」가 「불행한 오펔리어의 죽음을 잊지 말아라。」고 하는 것을 그렸다고 할 때 「草枕」의 画工은 「余が平生から苦にしていた、ミレーのオフエリヤ」라고 하며 「何であんな不愉快な所を扱んだものか」라고 느낄 수 밖에 없었을 것이다. 즉 画工은 불쾌함을 토로하고 밀레이가 욕조에 엘리자베스 시달이라고 하는 모델을 욕조에 넣어 그린 것을 흉내내어 자신도 밀레이가 그린 그림의 느낌을 느껴보고자 욕조에 들어가 몸을 띄워본다.

余は湯槽のふちに仰向の頭を支えて、透き徹る湯のなかの軽き身体を、出来るだけ抵抗力なきあたりへ漂わして見た。

(「草枕」『全集 第三巻』p.85)

하지만 작품전체를 통해서 画工은 그림에 대한 구상만을 반복하고 있을 뿐 그림의 완성작으로써는 확연한 완성품의 그림은 나타나있지 않다.

漱石가 발표당시부터 「余が 『草枕』」에서 「プロットもなければ、事件の発展もない」라고 한 것처럼 완성된 그림은 작품 속에 등장하지 않는다. 画工이 그리고자 한 여자의 얼굴에 대해서 「どうしても表情に一致がない。悟りと迷が一軒の家に喧嘩をしながらも同居している体だ」라고 한 것 처럼 画工의 문제의식은 해결되지 않은 모습을 보였다.

38) 前掲注 21, p.138

4. 「草枕」와 오필리어

이미 앞에서 언급한 것처럼 漱石은 밀레이가 그린 「오필리어」를 불쾌하다고 했다. 그것은 라파엘전파의 밀레이가 자신이 죽음을 맞이하는 것도 모른채 서서히 죽어가는 모습으로 「오필리어」를 그렸기 때문이다. 밀레이는 이러한 장면을 묘사하기 위하여 다른 화가들이 창백한 모습의 오필리어를 주로 그린 것과는 달리 핏기가 가시지 않은 붉은 뺨과 붉은 입술로 오필리어를 묘사했다. 또한 물속에 빠져서 죽는다고 하는 것이 상식적으로 이상하게 느껴질 만큼 얇은 Ewell강을 일부러 골라서 그렸다. 비록 꽃을 꺾기 위해 올라간 가지가 부러져 물에 빠졌다고 할지라도 오필리어는 일어서서 나올 수 있었다. 하지만 밀레이는 죽음이라고 하는 것에 대한 무력감을 강조하기 위하여 얇은 Ewell강을 골라 얇고 차가운 강바닥에 서서히 끌려 다니다가 죽어가는 장면을 의도하였다. 그렇기 때문에 「草枕」에서 漱石이 사상적으로 영향을 받은 라파엘전파의 밀레이가 그린 「오필리어」를 불쾌하다고 생각했던 것 같다. 漱石은 밀레이의 「오필리어」처럼 자신이 죽음을 맞이할 것도 알지 못하고 갑작스럽게 죽음을 맞는 이들과 죽음의 준비가 되지 않은 채 죽음의 세계로 이끌려가는 이들의 죽음에 대한 허망함을 다음과 같이 언급하고 있었다.

うつくしき人が、うつくしき眠りについて、その眠りから、さめる暇もなく、幻覚のまま
で、この世の呼吸を引き取るときに、枕元に病を護るわれらの心はさぞつらいだろ
う。四苦八苦を百苦に重ねて死ぬならば、生甲斐のない本人はもとより、傍に見
ている親しい人も殺すが慈悲と諦められるかも知れない。しかしすやすやと寝入る
児に死ぬべき何の科があろう。眠りながら冥府に連れて行かれるのは、死ぬ覚悟
をせぬうちに、だまし打ちに惜しき一命を果すと同様である。死ぬべき条件が具わ

らぬ先に、死ぬる事実のみが、ありありと、確かめらるるときに、南無阿弥陀仏と
回向をする声が出るくらいなら、その声でおういおういと、半ばあの世へ足を踏み
込んだものを、無理にも呼び返したくなる。

(「草枕」『全集 第三巻』 p.122)

이렇게 죽음에 대한 준비가 되지도 않은 자들, 잠든 채 죽음으로 끌려가는
것과 같이 허망한 죽음에 대해서 고뇌하고 있었다. 또한 그 죽음이 천신만
고 끝에 맞이하는 죽음이 아니라 새근새근 잠든 아이에게 닥치는 갑작스런
죽음, 죽음의 각오가 되기 갑작스럽게 죽음을 맞이하는 이들에게는 무슨 과
업이 있을까라고 하며 이들의 죽음은 난데없이 내미는 칼에 가까운 목숨을
잃는 것이라고 하면서 이들을 깨워내고자 하는 구상을 한다. 더구나 지금까
지 예술 작품 속에서 괴로워하고 화내고 떠돌고 울고 하는 장면들이 그려진
것에 대해서 다음과 같이 언급하였다.

苦しんだり、怒ったり、騒いだり、泣いたりは人の世につきものだ。余も三十年の
間それを仕通して、飽々した。飽き飽きた上に芝居や小説で同じ刺激を繰り返
しては大変だ。余が欲する詩はそんな世間的の人情を鼓舞するようなものでは
ない。

(「草枕」『全集 第三巻』 p.9)

漱石은 지금까지 삼십년 동안 해온 괴로워하고 화내고 울고 하는 詩는 진
절머리가 난다고 하며 세속의 속념을 벗어나 다음과 같이 생각하면 詩가 된
다고 했다.

怖いものもただ怖いものそのままの姿と見れば詩になる。 凄い事も、己れを離れ
て、ただ単独に凄いのだと思えば画になる。失恋が芸術の題目となるのも全くその

通りである。失恋の苦しみを忘れて、そのやさしいところやら、同情の宿るところやら、憂のこもるところやら、一步進めて云えば失恋の苦しみそのものの溢るところやらを、単に客觀的に眼前に思い浮べるから文学美術の材料になる。世には有りもせぬ失恋を製造して、自から強いて煩悶して、愉快を貪るものがある。

(「草枕」『全集 第三卷』p.11)

두려운 것도, 분노도, 괴로움의 눈물도 자기 자신의 느낌 그것 자체를 자기 앞에 세워놓고, 그 느낌에서 한 걸음 물러서서 사실 그대로를 침착하게 물끄러미 바라보면 그것에서 벗어나 문학의 재료가 될 수 있다고 했다. 그리고 그것이 평소부터의 자신의 주장이었다라고 하며 그날부터 자신의 주장을 실행해보겠다고 생각했다.

漱石가 영향을 받은 러스킨 또한 『개와百合』에서 험릿이 그린 여성들을 비판하면서 진정한 여성의 아름다움과 생의 의미에 대해서 다음과 같이 언급하고 있었다.

아름다운 기록과 아름다운 약속이 함께 만난 용모, 여성의 용모의 완전한 아름다움은 아름다운 과거의 기록에 가득 찬 행복하고 유익했던 세월의 기억에 기초를 둔 저 지엄한 평화속에서만 존재하는 것입니다.(중략)그러한 약속이 있는 곳에서는 노령이란 없으며 영원한 청춘이 있습니다.³⁹⁾

러스킨은 여성의 아름다움이란 비극적으로 묘사되어 미화된 오펔리어와 같은 애절한 죽음의 모습이 아니라고 했다. 그러나 그에게 영향을 받은 라파엘전파의 밀레이의 「오펔리어」가 상징하는 것이 불행한 오펔리어의 죽음이라고 불쾌해 하면서 「草枕」의 画工은 다시 그리고자 시도한다. 그리고

39) 존 러스킨, 이가형 옮김 『개와百合』, 乙酉文化社, 1971년, p.168

밀레이가 「오필리어」를 그린 이유를 생각하고자 다음과 같이 자신도 욕탕에 몸을 띄워 생각에 잠긴다.

大いなる空に、わがはかなき姿を托す。余は湯槽のふちに仰向の頭を支えて、透き徹る湯のなかの軽き身体を、出来るだけ抵抗力なきあたりへ漂わして見た。ふわり、ふわりと魂がくらげのように浮いている。世の中もこんな気になれば楽なものだ。分別の錠前を開けて、執着の栓張をはずす。どうとせよと、湯泉のなかで、湯泉と同化してしまう。流れるものほど生きるに苦は入らぬ。(中略)余が平生から苦にしていた、ミレーのオフエリヤも、こう観察するとだいふ美しくなる。何であんな不愉快な所を択んだものと今まで不審に思っていたが、あれはやはり画になるのだ。

(「草枕」『全集 第三巻』p.85)

漱石는 밀레이가 엘리자베스 시덜을 욕조에 눕혀 그림을 그린 것처럼 画工이라는 인물을 통해 밀레이와 다른 느낌을 발견하고자 시도하고 그것을 통해서 하늘에 몸을 맡기고 저항 없이 집착의 완장을 풀고 온천물에 동화하는 모습을 상상한다. 그리고 불쾌하게 생각하고 있던 밀레이의 「오필리어」도 이러한 모습으로 관찰하면 아름다워진다고 생각한다. 画工은 그림을 그리기 위한 여행을 떠나면서 다음과 같이 단단한 각오를 하고 출발하였다.

昔し以太利亜(イタリア)の画家サルヴァトル・ロザは泥棒が研究して見たい一心から、おのれの危険を賭にして、山賊の群に這入り込んだと聞いた事がある。飄然と画帖を懷にして家を出でたからには、余にもそのくらいの覚悟がなくては恥ずかしい事だ。こんな時にどうすれば詩的な立脚地に帰れるかと云えば、おのれの感じ、そのものを、おのが前に据えつけて、その感じから一步退いて有体に落ちついて、他人らしくこれを検査する余地さえ作ればいいのである。

(「草枕」『全集 第三巻』pp.34-35)

画工은 살바토르가 도둑을 연구하기 위하여 산적의 무리에 들어간 것처럼 자신도 단단히 각오를 하고 화첩을 가슴에 품고 집을 떠났다. 하지만 산장에 머무는 동안 자신이 나타내고자 하는 경지의 그림을 위한 여자의 얼굴표정에 대해서 번민할 뿐이다. 이러한 생각은 画工의 꿈속에서까지 오페리아가 나타나서 계속 画工을 괴롭힌다.

すやすやと寝入る。夢に。

長良の乙女が振袖を着て、青馬に乗って、峠を越すと、いきなり、ささだ男と、ささべ男が飛び出して両方から引っ張る。女が急にオフエリヤになって、柳の枝へ上って、河の中を流れながら、うつくしい声で歌をうたう。救ってやろうと思って、長い竿を持って、向島を追懸けて行く。女は苦しい様子もなく、笑いながら、うたいながら、行末も知らず流れを下る。余は竿をかついで、おおいおおいと呼ぶ。そこで眼が醒めた。腋の下から汗が出ている。妙に雅俗混淆な夢を見たものだと思った。(中略)文芸を性命にするものは今少しうつくしい夢を見なければ幅が利かない。こんな夢では大部分画にも詩にもならんと思いながら、寝返りを打つと、いつの間にか障子に月がさして、木の枝が二三本斜めに影をひたしている。冴えるほどの春の夜だ。

(「草枕」『全集 第三巻』 pp.30-31)

画工이 불쾌하다고 생각한 밀레이의 「오페리아」는 画工의 꿈속에까지 종종 나타나서 画工을 괴롭힌다. 하지만 그리고자 하는 그림은 생각만큼 잘 되지 않는다.

余はこの温泉場へ来てから、まだ一枚の画もかかない。絵の具箱は酔興に、担いできたかの感さえある。

(「草枕」『全集 第三巻』 p.144)

画工은 그림을 그리기 위해서 단단한 각오를 하고 그림여행을 떠나왔음에도 불구하고 정작 그린 그림은 스케치 정도뿐으로 그림다운 그림을 그리지 못하고 방황한다. 画工이 그리고자 하지만 생각만큼 되지 않는 것에 대해서 다음과 같이 언급하였다.

今、わが描かんとする題目は、さほどに分明なものではない。(中略)この心持ちを、どうあらわしたら画になるだろう——否この心持ちをいかなる具体を藉りて、人の合点するように髣髴せしめ得るかが問題である。(中略)したがって普通の人から見れば画とは受け取れない。描いた当人も自然界の局部が再現したものとは認めておらん、ただ感興の上した刻下の心持ちを幾分でも伝えて、多少の生命をしがたきムードに与うれば大成功と心得ている。(中略)今わが画にして見ようと思う心持ちはもう少し複雑である。複雑であるだけにどうも一枚のなかへは感じが収まりかねる。頬杖をやめて、両腕を机の上に組んで考えたがやはり出て来ない。

(「草枕」『全集 第三卷』p.123)

画工은 그리고자 하는 감흥이 일어난 마음을 얼마간이라도 전달하여, 애매하여 포착하기 어려운 기분으로 생명을 그린다면 대성공이라고 생각하고 있다. 하지만 그려보고자 하는 자연계의 일부분이 재현된 그림에 생명을 담고자 하는 심정은 복잡하여 밑그림이 되고 있는 밀레이의 「오피리어」에 대한 구상을 더듬어 완성되었을 그림은 등장하고 있지 않다. 왜냐하면 광녀(狂女)인 那美의 얼굴을 모델로 그리고자 한 그림의 표정으로는 자신도 분명치는 않지만 흡족치 않아서 불만스럽다고 느끼기 때문이다.

やはり御那美さんの顔が一番似合うようだ。しかし何だか物足りない。物足りないといまでは気がつくが、どこが物足りないかが、吾ながら不明である。(中略)あの女の顔に普段充満しているものは、人を馬鹿にする微笑と、勝とう、勝とうと焦

る八の字のみである。あれだけでは、とても物にならない。

(「草枕」『全集 第三卷』p.123)

「草枕」에서 漱石은 画工을 통해서 밀레이가 그린 「오페리아」에 대한 불쾌감을 표현하였고 또한 자신의 의도로써 <여자의 죽음>이라고 하는 소재를 那美를 모델로 하여 표현하고자 하였지만 자신의 인생관, 예술관으로 승화시킬 그림을 완성시키지 못하고 있다. 하지만 이러한 의도는 향후 <여자의 죽음>이라고 하는 주제로 표현된 「夢十夜」에 등장할 가능성을 시사하고 있는 것이라고 할 수 있다.

5. 「第一夜」와 오페리아

漱石은 「草枕」에서 밀레이가 그린 「오페리아」, 즉 <여자의 죽음>이라고 주제에 대한 문제에 대해 해결을 보지 못하고 2년 뒤 전업 작가의 길을 걷게 되면서 그의 작가로의 길을 내딛는 기념비적 작품으로 「夢十夜」를 집필하게 된다. 漱石의 문학에 있어서 「夢十夜」는 양적으로 얼마 되지 않지만 질적으로는 특수한 의미를 갖고 있다고 논한 바 있듯이 伊藤整⁴⁰⁾가 이 작품은 작가의 정신세계의 단면을 함축적으로 축약시켜 상징을 통해서 표현하고 있다고 할 수 있다.

이미 앞에서 지적한 바와 같이 漱石은 「草枕」에서 완성되지 못한 <여자의 죽음>이라고 하는 소재를 「夢十夜」의 「第一夜」에서 다시 한 번 반복해서 그리고 있다. 「第一夜」에서는 「草枕」에서 画工에 那美를 통해서 죽음을 나타내고자 한 것과 달리 <여자의 죽음>을 「腕組をしながら、どうして死ぬのか」라고 하며 옆에서 지켜보는 남자의 모습으로 묘사하고 있다.

40) 伊藤整「解説」, 『現代日本小説大系』第16巻, 河出書房, 1949년, p.417

自分は黙って、顔を枕から離した。腕組をしながら、どうしても死ぬのかなと思った。

(「夢十夜」『全集 第十二巻』p.649)

뿐만 아니라 죽음을 바로 목전에 둔 여자의 모습에 생명력이 느껴져 「とうてい死にそうには見えない」라고 하며 바라보고 있다. 하지만 여자가 「もう死にます」라고 하자 남자는 「そうかね、もう死ぬのかな」라고 하는 모습, 즉 <여자의 죽음>을 확실히 인식하는 모습을 취한다.

腕組をして枕元に坐っていると、仰向に寝た女が、静かな声でもう死にますと云う。女は長い髪を枕に敷いて、輪郭の柔らかな瓜実顔をその中に横たえている。真白な頬の底に温かい血の色がほどよく差して、唇の色は無論赤い。とうてい死にそうには見えない。しかし女は静かな声で、もう死にますと判然云った。自分も確にこれは死ぬなと思った。そこで、そうかね、もう死ぬのかな、と上から覗き込むようにして聞いて見た。死ぬんじゃないだろうね、大丈夫だろうね、とまた聞き返した。すると女は黒い眼を眠そうにたまま、やっぱり静かな声で、でも、死ぬんですもの、仕方がないわと云った。じゃ、私の顔が見えるかいと一心に聞くと、見えるかいって、そら、そこに、写ってるじゃありませんかと、にこりと笑って見せた。

(「夢十夜」『全集 第十二巻』p.649)

위와 같은 모습들은 죽음을 앞둔 남녀의 사랑을 그리고 있다고도 보기 어렵다. 죽음을 맞이하는 여자 또한 「大丈夫だろうね」라고 묻는 남자에게 「死ぬんですもの、仕方がないわと云った」라고 자신의 죽음을 태연히 맞는 모습을 보인다. 또한 죽음을 바로 앞둔 여자가 「にこりと笑って見せた」라고 하는 모습을 보였다고 할 때 죽음을 맞아하면서 불안이나 공포감을 가지고 있는 모습을 취한다고 보기 어렵다.

남자 또한 팔짱을 끼고 여자의 죽음에 대해서 지켜보면서 「そうかね、もう死ぬのかね」라고 생각하는 것은 오히려 <여자의 죽음>에 대하여 불안과 공포감을 가지고 있는 모습을 그리고 있다기 보다는 죽음이라고 하는 것 자체에 대해서 골똘히 생각하는 모습에 가깝다고 할 수 있다.

하지만 지금까지의 선행연구는 「夢十夜」의 「第一夜」의 여자가 죽음을 맞이하는 설정으로 되어 있어 죽음 그 자체가 주는 이미지와 관련된 죽음의 공포, 불안, 두려움등과 집중적으로 연구되어져 온 경향이 강했다. 죽음을 전제로 하여 여자의 사후(死後) 백년 후 사랑이 이루어졌는가 이루어지지 않았는가 하는 점을 중심으로 보는 관점⁴¹⁾과 여자가 죽음을 맞이하고 있기 때문에 여자의 죽음을 통해 작가가 죽음에 대한 불안과 공포를 나타내고 있다고 보는 연구, 여자의 죽음의 원인이 되는 병명을 과학적으로 접근하여 밝혀낸 연구 등 모두 죽음을 전제로 한 연구들이 대부분이었다. 이러한 연구들을 살펴보면 다음과 같다.

우선 여자의 죽음을 통해 죽음에 대한 불안과 공포를 나타내었다고 보는 연구로 권혁건은 漱石が 「夢十夜」를 통해 인간의 불안의 여러 양상을 나타낸 원인과 이유를 다음과 같이 고찰했다.

「第一夜」에 묘사된 아름다운 여자와 새하얀 백합 등을 고려하여 이제까지 수많은 연구자들은 이 작품이 낭만적이고 환상적인 작품으로 해독해 왔다. 그러나 각도를 남자 주인공의 심리변화를 중심으로 분석해보면, 「第一夜」는 남자의 불안한 마음이 묘사된 작품으로 해석이 가능한 것을 명확하게 밝혀냈다. ⁴²⁾

41) 大竹雅即 「『夢十夜』一生のかなしみ-」, 『夏目漱石論叢』, 桜楓社, 1988년, p.106

42) 권혁건 「나쓰메 소세키의 『夢十夜』에 나타난 불안 연구- 「第一夜」・「第三夜」・「第七夜」를 중심으로-」 『日本文化学報』 第28巻, 한국일본문화학회, 2005년, p.289

또 여자의 죽음을 통한 불안에 대한 연구로 최명희는 「『夢十夜』論-第一夜・第七夜를 중심으로-」라는 논문에서는 문명비판과 신(神)에 대한 불신을 근거로 한 인간존재에 관련된 이해할 수 없는 불합리한 자아의 자각이라고 논하는 관점도 있었다.

神への不信をふまえて人間存在そのものにつわる不可解にして不合理な自我の自覚にあったということがわかった。漱石は終生この暗い衝動に悩まされていたが、それを処理すべきがあるわけではなく、また解決策を云云する次元の問題でもなかった。漱石は『夢十夜』においてそのような文明にも宗教にも帰着しえぬ人間の内部的生の不安を不安のままにえ描きだすことによってそれら納得の知れぬものどもを攻略しようとしたのではなかろうか。⁴³⁾

여자의 죽음 뒤에 무덤 속에서 핀 백합과 여자의 죽음과의 관련성을 조명한 연구로는 여자는 죽음 이후 남자 앞에 영원히 돌아오지 않은 것이라고 하는 관점과⁴⁴⁾ 남자는 백합꽃이 피고 난 뒤 여자가 남자를 만나러온 것이 아니라고 논하는 관점⁴⁵⁾이 있었다.

또 앞의 권혁건은 다른 논문에서 여자의 죽음에 대해서 여자의 모습과 언행(言行)을 집중적으로 조명하게 상세하게 점검해 보는 과정을 거쳐 여자의 죽는 이유와 여자의 병명에 대해서 다음과 같이 논하고 있었다.

나쓰메 소세키의 폐결핵 증상에 관한 상세한 지식은 「第一夜」의 죽음에 직면해 있는 여자의 모습을 통해 형상화되어 나타났다고 생각

43) 崔明姬 「『夢十夜』論-第一夜・第七夜を中心として-」 『日本研究』4, 慶南大日本問題研究所, 1993년 6월, pp.141-159

44) 佐々木充 「『夢十夜』解析」, 『帯広大谷短期大学紀要』第8号, 広大谷短期大学人文科学・社会科学, 1970년 12월, p.79

45) 桶谷秀昭 『増補版夏目漱石論』河出書房神社, 1983년 6월, p.88

된다. 그는 「第一夜」를 통해 젊고 아름다운 여자 주인공이 죽는 이유를 명확하게 밝히지는 않았지만 여자의 모습을 폐결핵 환자의 미적, 낭만적 이미지를 염두에 두고 아름답게, 신비롭게, 슬프게 보이도록 묘사해 내었다고 판단된다. 46)

그리고 마지막으로 「夢十夜」가 「こんな夢を見た」라는 형식으로 되어 있기 때문에 프로이트의 정신분석학적 이론을 도입하여 「第一夜」를 정신분석학적으로 해석되어 온 것이 있었다. 47)

이러한 모든 연구방향들은 모두 여자가 죽음을 맞이한다는 것 여자의 죽음을 전제한 연구가 대부분이었다. 죽음 그 자체가 주는 이미지로 인하여 죽음과 관련된 불안과 두려움과 관련된 연구로 편중되어온 경향이 있었다고 생각한다. 漱石이 그리고자 한 <여자의 죽음>과 오펜리어의 관련을 「第一夜」와 연관시킨 연구가 간과된 결과이다.

「第一夜」에서 <여자의 죽음>을 맞이하고 다시 돌아올까라고 의심하고 있던 남자에게 여자의 무덤 속에서 한 송이의 백합꽃이 피어오른다.

<여자의 죽음>이라고 하는 주제는 무덤 속에서 피어오른 백합을 보고 여자가 돌아오겠다고 약속한 「百年はもう来ていたんだな」라고 깨닫는 설정으로 그려져 있는 것이다.

「百年、私の墓の傍に坐って待っていて下さい。きっと逢いに来ますから」自分・
・はただ待っていると答えた。(中略)真白な百合が鼻の先で骨に徹えるほど匂った。そこへ遥の上から、ぽたりと露が落ちたので、花は自分の重みでふらふらと動いた。自分は首を前へ出して冷たい露の滴る、白い花卉に接吻した。自分が百合から顔を離す拍子に思わず、遠い空を見たら、暁の星がたった一つ瞬いてい

46) 권혁진·이정희 「나쓰메 소세키의 『夢十夜』 「第一夜」에 묘사된 여자의 죽음과 소생 고찰」, 『日本学報』 第65巻 2号, 한국일본학회, 2005년. p.283

47) 荒正人 「漱石の暗い部分」 『近代文学』 12月号, 近代文学社, 1953년, p.60

た。「百年はもう来ていたんだな」とこの時始めて気がついた。

(「夢十夜」『全集 第十二巻』p.649)

죽음을 맞이하면서 여자는 백년 후에 반드시 돌아오겠다고 하고 있고 남자는 여자의 죽음에 대해서 슬퍼하거나 하는 모습을 보이지 않고 그저 「ただ待っている」라고 대답할 뿐이다. 여자는 죽음을 맞으면서 백년이라는 긴 시간동안을 기다려 달라고 하지만 남자는 여자의 죽음 앞에서 슬퍼하거나 안달하거나 초조해 하는 모습이 아니다. 그저 「ただ待っている」라고 하며 담담히 받아들이는 모습이다.

여자가 죽음을 맞이하면서 기다려달라고 한 백년이나 수천년이라는 시간은 한결 같이 현실적인 시간개념을 넘어서는, 있을 수 없는 기다림의 형태를 제시하고 있는 것이라고 할 수 있다. 백년이라고 하는 시간에 대해서 다음과 같이 이야기 하고 있다.

また思う百年は一年のごとく、一年は一刻のごとし。一刻を知ればまさに人生を知る。日は東より出でて必ず西に入る。月は盈つればかくる。いたずらに指を屈して白頭に到るものは、いたずらに茫々たる時に身神を限らるるを恨むに過ぎぬ。日月は欺くとも己れを欺くは智者とは云われまい。一刻に一刻を加うれば二刻と殖えるのみじゃ。蜀川十様の錦、花を添えて、いくばくの色をか変ぜん。八畳の座敷に髯のある人と、髯のない人と、涼しき眼の女が会して、かくのごとく一夜を過した。彼らの一夜を描いたのは彼らの生涯を描いたのである。

(「第一夜」『全集 第二巻』p.128)⁴⁸⁾

백년은 일년과 같고 일년은 일각(一刻)과 같다. 일각을 아는 것은 인생을

48) 「第一夜」『夏目漱石全集第二巻』, 岩波書店, 1994년, p.128(본고에서 텍스트 인용은 이 책에 의함. 전집12권의 「夢十夜」의 「第一夜」와 타작품.)

아는 것이라고 생각하고 있었다. 남자가 여자의 말에 단지 기다리고 있겠다고 대답한 것은 현생의 시간으로써의 개념을 넘어선 것이라고 할 수 있고 현생의 시간으로 표현하지 못할 주제를 漱石은 꿈이라고 하는 재료(소재)를 통해 표현하려고 한 것인지도 모른다. 漱石은 꿈에서 만나는 여자를 통해 生과 死가 만나는 순간을 그리며 자신의 내부에 있는 인간존재의 근원에 있는 것들을 꿈이라고 하는 접점을 통해서 나타내려 하는 경향이 있었다. 「三四郎」에서도 꿈을 통해서 일생에서 딱 한번 만난 여자를 재회하는 장면을 다음과 같이 그리고 있다.

「ぼくがさつき昼寝をしている時、おもしろい夢を見た。それはね、ぼくが生涯にたった一ぺん会った女に、突然夢の中で再会したという小説じみたお話だが(中略)「夢だよ。夢だからわかるさ。そして夢だから不思議でいい。(中略)そうその時はなんでも、むずかしい事を考えていた。すべて宇宙の法則は変わらないが、法則に支配されるすべて宇宙のものは必ず変わる。するとその法則は、物のほかに存在していなくてはならない。——(中略)ぼくがその女に、あなたは少しも変わらない」とい、その女はぼくにたいへん年をお取りなすったという。(中略)それならぼくはなぜこう年を取ったんだろうと、自分で不思議がると、女が、あなたは、その時よりも、もっと美しいほうへほうへとお移りなさりたがるからだと教えてくれた。その時ぼくが女に、あなたは絵だと言うと、女がぼくに、あなたは詩だと言った」

(「三四郎」『全集 第五巻』 p.434)

생전에 한번 만난 여자를 다시 한 번 재회하고 전혀 모습이 변하지 않은 여자가 본래의 그대로의 모습이라는 것을 보게 된다. 그리고 그 여자는 남자에게 더 아름다운 쪽으로 더 아름다운 쪽으로 옮겨가고 싶어 하기 때문에 남자는 나이가 먹은 것이라고 한다. 그리고 남자는 이 꿈속에서 모든 우주의 법칙은 변하지 않지만 법칙에 지배를 받는 모든 우주의 사물을 반드시

변한다고 하는 것을 깨닫는다. 즉 이 꿈을 통해서 漱石은 절대적인 진리는 변하지 않지만 그 외 현실세계에 일어나는 눈에 보이는 것들은 변한다고 하는 것을 암시하고 있다. 그리고 꿈속에서 여자가 전혀 나이를 먹지 않은 것은 현실세계의 시각으로 본 것이 아니라 우주자체의 법칙으로 보았기 때문이다. 즉 우리가 살고 있는 현상세계의 시각에 집착하여 늙지 않겠다, 죽지 않겠다고 하는 시각으로 보면 모든 이들은 늙고, 죽음을 맞게 된다. 하지만 漱石은 영원히 형태를 달리하여 존재한다고 하는 시각으로 보면 그 누구도 늙지 않고, 죽지 않는다고 하는 것을 의도하고 있다고 할 수 있다.

漱石은 生과 死라고 하는 것을 따로 구분하고 있지 않고 生이라는 것은 죽음(死)을 맞이할 지라도 다시 단지 형태만 바뀌어서 다시 다른 모습을 통해서 계속된다고 생각하여 「道草」에서도 다음과 같이 언급하고 있었다.

世の中に片付くなんてものは殆んどありやしない。一遍起った事は何時までも続くのさ。ただ色々な形に変わるから他にも自分にも解らなくなるだけの事さ。
(「道草」『全集 第十巻』p.254)⁴⁹⁾

이 세상에 끝나는 것이란 하나도 없고 일단 한번 일어난 것은 언제까지나 계속되고 그것은 여러 가지 형태로 모양만 바뀌는 것으로 남도 나도 느끼지 못할 뿐이라고 하고 있다. 그러므로 漱石은 「道草」에서 「片付いたのは上部だけじゃないか。だから御前は形式張った女だというんだ」⁵⁰⁾고 하며 형식에 집착하는 이들을 비난하고 있는 것이다. 결국 ‘生’과 ‘死’라고 하는 것은 껍데기라고 하는 형태만 달리하여 다시 돌아온다고 생각하던 漱石에게 밀레이의 「오필리어」가 죽음을 생의 끝으로 본 것에 대한 불만을 「第一夜」를 통해

49) 「道草」『夏目漱石全集第十巻』, 岩波書店, 1994년, p.128(본고에서 텍스트 인용은 이 책에 의함.)

50) 注 49와 동일

완성하고 있다고 할 수 있다. 여자라는 생명을 단지 현실세계에서 인식한다면 여자가 죽고 백년이라는 시간을 기다린 남자에게 백합으로 다시 피어올 수 없었을 것이다. 그러므로 「第一夜」는 여자라고 하는 생명의 상징과 그 생명의 죽음을 통해서 여자가 죽고 나서 다시 자연에서 돌아온다고 하는 생각을 여자의 무덤에서 피어오른 백합을 통해서 나타내고자 한 것이라고 할 수 있다. 「第一夜」에서는 여자를 대신하여 피어오른 백합향기를 통해 여자가 돌아오기로 한 백년이 지나있었다고 깨닫는다.

真白な百合が鼻の先で骨に徹えるほど匂った。そこへ遙の上から、ぽたりと露が落ちたので、花は自分の重みでふらふらと動いた。自分は首を前へ出して冷たい露の滴る、白い花卉に接吻した。自分が百合から顔を離す拍子に思わず、遠い空を見たら、暁の星がたった一つ瞬いていた。「百年はもう来ていたんだな」とこの時始めて気がついた。

(「夢十夜」『全集 第十二巻』p.649)

위의 인용문에서는 죽음을 맞이한 여자가 비록 여자 본래의 모습으로 되돌아오는 것은 아니지만 형태를 달리해 백합을 통해서 돌아온 것을 깨닫는 장면이다. 리스킨과 라파엘전파들이 자주 사용하던 여자를 상징하는 백합으로부터 영향을 받아 무덤 속에서 백년 뒤 피어오른 백합을 여자로 상징하여 그리고 있는 것으로 생각한다. 漱石은 「それから」에서도 백합을 다음과 같이 표현하고 있었다.

代助は、百合の花を眺めながら、部屋を掩ふ強い香の中に、残りなく自己を放擲した。彼は此嗅覚の刺激のうちに、三千代の過去を分明に認めた。其過去には離すべからざる、わが昔の影が烟の如く這ひ纏はってゐた。彼はしばらくして、
「今日始めて自然の昔に帰るんだ」と胸の中で云った。斯う云ひ得た時、彼は

年頃にない安慰を総身に覺えた。何故もつと早く歸る事が出来なかったのかと思つた。始から何故自然に抵抗したのかと思つた。彼は雨の中に、百合の中に、再現の昔のなかに、純一無雜に平和な生命を見出した。其生命の裏にも表にも、慾得はなかった、利害はなかった、自己を圧迫する道徳はなかった。雲の様な自由と、水の如き自然とがあった。さうして凡てが幸（ブリス）であつた。だから凡てが美しかった。やがて、夢から覺めた。

(「それから」『全集 第六卷』p.271)

代助가 백합을 바라보면서 방을 가득 채운 강한 향기 속에 스스로를 송두리째 내맡기는 장면이다. 代助는 백합 향기 속에서 지난날의 三千代の 모습을 떠올릴 뿐만 아니라 「今日始めて自然の昔に歸るんだ」라고 느낀다. 그리고 그는 처음부터 왜 자연에 저항을 했을까하는 생각을 하게 되며 백합향기 속에서, 재현된 과거 속에서 완벽하게 평화로운 생명을 발견하고 있다. 그 생명은 욕망도 없고 이해관계를 따지려들지도 않았으며 구름과 같은 자유와 물과 같은 자연이 있었다고 느끼게 한다. 뿐만 아니라 그러한 모든 것이 아름답다고 느껴지고 행복하게 느낄 수 있었다. 그 순간 代助는 꿈에서 깨어난다. 이를 통해 보면 「第一夜」에서 백합 한 송이가 무덤 속에서 피어올랐다는 것을 보고 여자가 돌아왔다고 확인하는 장면은 여자로 대비되던 생명이 생사소멸의 과정을 거쳐 다시 백합이라는 다른 생명체로 다시 돌아왔음을 암시하고 있다.

6. 漱石와 <여자의 환생>

서양미술에서 수많은 예술가들은 생(生)과 사(死), 불안(不安)과 꿈 등을 주제로 삼았다. 서양에서 여자의 죽음을 표현한 것으로 대표되는 오페리아

를 그림이 아니라 詩로 표현한, 상징주의의 대표시인 랭보(Rimbaud, Jean-Nicolas-Arthur, 1854~1891)의 詩에 그려진 오펔리어의 모습은 다음과 같다.

Ophelia

I

별빛이 사라졌다가 비쳐지는, 어둡고 고요한 물결 위에
하얀 오펔리어는 한 송이 흰 백합꽃처럼 떠내려가는구나.

On the calm black water where the stars sleep
White Ophelia floats like a great lily

II

그대의 머리칼을 온통 매질하고,
꿈꾸는 그대의 마음을, 격렬한 소음으로 가득 채웠던 숨결이었다.
나무들의 통곡, 밤의 탄식 속에서
그대는 대자연의 절규를 들었으리라.

It was a breath, twisting your great hair,
That bore strange rumors to your dreaming mind
It was your heart listening to the song of nature
In the complaints of the tree and the sighs of the nights
사월 어느 날 아침,
얼굴이 맑고 창백한 한 사람의 기사, 어리석은 광인은, 그대의
무릎 위에 말없이 앉았도다.

That broke your child's heart, too human and too soft

It was a handsome, pale knight, a poor madman
Who one April morning sate mute at your knees!

III

시인은 지금도 말하노라. 별빛 속에서
그대는 지금도 밤이 되면, 그대가 지난날 꺾었던 꽃을 찾으러 왔노라
고,
또 한 긴 장옷과 더불어 물을 침상 삼고,
백색의 오페리아가, 커다란 백합꽃처럼 물결 위에 떠내려가는 것을
보고 왔노라고

And the poet says that under the rays of the stars
You come at night to look for the flowers you picked
And that he saw on the water, lying in her long veils
White Ophelia floating, like a great lily. ⁵¹⁾

랭보는 햄릿의 이루지 못한 사랑, 오페리아에 대한 이야기를 詩로 썼다. 아름답고 순수한 영혼이 영원한 사랑을 갈구하지만 결국 영원한 사랑을 이루어지기 쉽지 않다는 내용을 오페리아를 통해 표현하였다. 랭보의 오페리아는 가련한 여인, 즉 햄릿을 사랑했지만 이루지 못한 채 미치광이로 떠돌다 꽃을 꺾기 위해 올라간 나무의 가지가 부러져 강물에 빠져서 서서히 죽어가는 그 이름마저도 가련한 것으로 표상된다. 꽃을 꺾은 채로 쓰러지는 가련한 여인 즉 미치광이가 되어서도 떠돌던 그녀의 모습은 서양의 예술가들에게도 그 비극적 죽음을 애절하게 그리게 만들었다. 서양의 예술가들이 그린 오페리아는 러스킨이 걱정하였던 것처럼 햄릿이후 수많은 예술가들에게 영

51) A 랭보, 김학준 옮김 『그누가 커다란 사랑에 관해서 말하리』, 태학당, 1991년, p.20

향을 미쳐 죽음을 의미하는 방향으로 그려지고 있었다. 뿐만 아니라 그 비극적 죽음을 표현한 그림이 애절하고 비극적으로 그려지면 그려질수록 보는 이들로 하여금 아름답다라고 하는 평가를 받게끔 되었다. 죽음에 순응하고 운명에 대항하지 못하고, 무기력한 채 아무런 저항 없이 죽음을 받아들이면 받아들이는 모습을 그려지면 그려질수록 보는 이들로 하여금 더 아름답다라고 느껴졌다. 앞서서도 언급하였듯이 러스킨이 『깨와 百合』에서 위대한 지력은 한 번 남용하면 영원히 지상의 저주를 받게 된다고 한 것처럼 『햄릿』을 탄생시킨 위대한 지력을 가진 예술가인 셰익스피어의 작품은 현재까지도 그림, 시, 문학, 영화에까지 파급효과를 가져 계속 등장하여 보는 이들로 하여금 오페라의 비극적 죽음은 기억하게 만들었다. 따라서 漱石은 「草枕」에서 러스킨에게 영향을 받은 밀레이가 그린 「오페라」만을 지적하여 불쾌하다고 언급할 수밖에 없었을 것이다. 「草枕」의 주인공이자 나레이터인 画工을 통해 자신만의 시도를 하려고 한 것인지도 모른다. 「草枕」의 画工은 온천이 있는 곳으로 여행을 시작한다. 하지만 산을 오르는 처음 부분부터 画工의 머릿속에 갑자기 밀레이의 「오페라」 그림이 떠오른다.

余はまた写生帖をあける。この景色は画にもなる、詩にもなる。心のうちに花嫁の姿を浮べて、当時の様を想像して見てしたり顔に、花の頃を越えてかしこし馬に嫁と書きつける。不思議な事には衣装も髪も馬も桜もはっきりと目に映じたが、花嫁の顔だけは、どうしても思いつけなかった。しばらくあの顔か、この顔か、と思案しているうちに、ミレーのかいた、オフエリヤの面影が忽然と出て来て、高島田の下へすぼりとはまった。これは駄目だと、せっかくの図面を早速取り崩す。

(「草枕」 『全集 第三巻』 p.23)

하지만 밀레이가 그린 「오페라」의 모습이 떠오르자 「これは駄目だと、

せっかくの図面を早速取り崩す」라고 생각한다. 画工이 그림을 그리기 위해 찾은 곳은 鏡라는 연못으로 설정되어 있다. 이 연못은 광녀인 長良の乙女가 투신자살하는 연못이라는 것을 듣고 画工은 일부러 이곳을 찾아간다. 이 연못에서 밀레이가 「오필리어」를 그리기 위해서 일부러 물이 얇은 Ewell강을 찾기 위해 고민한 것처럼 画工도 또한 이 연못을 찾아가 스케치를 하며 물의 양을 어느 정도로 할 것인가를 고민하고 있다.

三脚几に尻を据えて、面画に入るべき材料を見渡す。松と、笹と、岩と水であるが、さて水はどこでとめてよいか分らぬ。

(「草枕」『全集 第三卷』p.128)

画工은 밀레이가 스케치를 하기 위하여 Ewell강을 찾아간 것처럼 자신도 스케치를 하기 위하여 일부러 鏡라는 연못을 찾아갔다. 뿐만 아니라 画工은 밀레이는 「오필리어」를 어쩔 수 없는 죽음 앞에서 맥없이 놓아버린 손의 모습을 그렸음에도 일부러 함장하고 물위를 흘러가는 모습으로 의도적으로 바꾸어 생각까지 한다. 밀레이가 그린 「오필리어」에서 죽음을 앞두고 맥없이 놓아버린 손을 画工의 머릿속에서 「合掌して水の上を流れて行く姿」으로 상상해 본다. 이것은 밀레이와 画工이 다른 시각으로 죽음을 받아들이는 모습을 그리고자 했음을 의미한다.

装も髪も馬も桜も一瞬間に心の道具立から奇麗に立ち退いたが、オフエリヤの合掌して水の上を流れて行く姿だけは、朦朧と胸の底に残って、棕櫚箒で煙を払うように、さっぱりしなかった。空に尾をく彗星の何となく妙な気になる。

(「草枕」『全集 第三卷』p.23)

漱石가 画工을 통해 의도한 오필리어 그림은 「合掌して水の上を流れて行く

姿」으로 죽음을 원망하는 모습이 아닌 죽음을 통해서 자연에 융합, 환원되고 또 자연 속에서 되살아나는 편안함과 같은 조화를 추구하려고 의도라고도 볼 수 있다. 뿐만 아니라 『햄릿』에서 여자의 직접적인 죽음의 원인이 되는 버드나무를 대신하여 「草枕」에서 동백나무로 설정하였다. 밀레이가 스케치를 하기 위해 Ewell강을 찾아간 것처럼 画工이 그림을 구상하기 위해 찾아간 鏡라는 연못에서 Ewell강의 버드나무 대신하는 동백나무에서 동백꽃이 허물어지지 않고 미련 없이 툭 떨어지는 모습을 보게 된다.

余は深山椿を見るたびにいつでも妖女の姿を連想する。黒い眼で人を釣り寄せて、しらぬ間に、嫣然たる毒を血管に吹く。見ていると、ぼたり赤い奴が水の上に落ちた。静かな春に動いたものはただこの一輪である。しばらくするとまたぼたり落ちた。あの花は決して散らない。崩れるよりも、かたままま枝を離れる。枝を離れるときは一度に離れるから、未練のないように見えるが、落ちてもかたままっているところは、何となく毒々しい。またぼたり落ちる。ああやって落ちているうちに、池の水が赤くなるだろうと考えた。花が静かに浮いている辺は今でも少々赤いような気がする。また落ちた。地の上へ落ちたのか、水の上へ落ちたのか、区別がつかぬくらい静かに浮く。また落ちる。あれが沈む事があるだろうかと思う。年々落ち尽す幾万輪の椿は、水につかって、色が溶け出して、腐って泥になって、ようやく底に沈むのかしらん。幾千年の後にはこの古池が、人の知らぬ間に、落ちた椿のために、埋もれて、元の平地に戻るかも知れぬ。また一つ大きいのが血を塗った、人魂のように落ちる。また落ちる。

(「草枕」『全集 第三卷』 pp.121-122)

画工은 동백이 떨어지는 모습을 보고 떨어진 동백이 수천 년 뒤에는 사람들이 알지 못하는 사이에 본래의 평지로 돌아올지 모른다고 생각한다. 그리고 그 순간 동백꽃이 떨어지는 모습을 보고 長良의 乙女를 연상하며 다음과

같이 생각에 잠긴다.

こんな所へ美しい女の浮いているところをかいたら、どうだろうと思いながら、元の所へ帰って、また煙草を吞んで、ぼんやり考え込む。(中略)また煙草を吞んで、ぼんやり考え込む。温泉の御那美さんが昨日冗談に云った言葉が、うねりを打って、記憶のうちに寄せてくる。心は大浪にのる一枚の板子のように揺れる。あの顔を種にして、あの椿の下に浮かせて、上から椿を幾輪も落とす。椿が長えに落ちて、女が長えに水に浮いている感をあらわしたいが、それが画でかけるだろうか。

(「草枕」『全集 第三卷』p.122)

동백꽃이 떨어져 죽음을 맞고, 수천년 뒤에 다른 모습으로 본디의 자리에 돌아올지 모른다고 생각한 느낌을 통해 동백꽃이 떨어지고 여인이 영원히 물에 떠있는 느낌을 연상하지만 그림으로 그릴 수 있을까에 대해 고민한다. 그리고 그 순간 画工의 뇌리에 연못에 투신자살한 長良의 乙女와 똑같이 닮았다고 하는 산장에서 머물고 있는 那美가 전달 한 말이 스쳐지나간다.

私が身を投げて浮いてゐるところを——苦しんで浮いてるところじゃないんです——やすやすと往生して浮いているところを——奇麗な画にかいて下さい。

(「草枕」『全集 第三卷』p.117)

画工은 那美가 한 말을 떠올려 那美의 얼굴을 모델로 하여 동백이 지고 여인이 영원히 떠있는 모습을 그리기로 한다. 하지만 那美의 표정으로는 흡족하지 않다는 생각이 들지만 어디가 부족한지 画工 자신도 분명하지 않다고 생각한다. 또한 画工의 상상으로만 적당히 조작할 수도 없다고 생각한다. 画工이 그리고자 하지만 생각만큼 되지 않는 것에 대해서 다음과 같이 언급하

었다.

今、わが描かんとする題目は、さほどに分明なものではない。(中略)この心持ちを、どうあらわしたら画になるだろう——否この心持ちをいかなる具体を藉りて、人の合点するように髣髴せしめ得るかが問題である。(中略)したがって普通の人から見れば画とは受け取れない。描いた当人も自然界の局部が再現したものとは認めておらん、ただ感興の上した刻下の心持ちを幾分でも伝えて、多少の生命をしがたきムードに与うれば大成功と心得ている。(中略)今わが画にして見ようと思う心持ちはもう少し複雑である。複雑であるだけにどうも一枚のなかへは感じが収まりかねる。頬杖をやめて、両腕を机の上に組んで考えたがやはり出て来ない。

(「草枕」『全集 第三巻』p.76)

画工은 그리고자 하는 감흥이 일어난 마음을 얼마간이라도 전달하여, 애매하여 포착하기 어려운 기분으로 생명을 그린다면 대성공이라고 생각하고 있다.

水に浮んだまま、あるいは水に沈んだまま、あるいは沈んだり浮んだりしたまま、ただそのままの姿で苦なしに流れる有様は美的に相違ない。それで兩岸にいろいろな草花をあしらって、水の色と流れて行く人の顔の色と、衣服の色に、落ちついた調和をとったなら、きっと画になるに相違ない。しかし流れて行く人の表情が、まるで平和ではほとんど神話か比喩になってしまう。痙攣的な苦悶はもとより、全幅の精神をうち壊すが、全然色気のない平気な顔では人情が与写ない。どんな顔をかいたら成功するだろう。

(「草枕」『全集 第三巻』p.85)

하지만 画工이 그림을 통해 나타내고자 하는 심정은 복잡하여 밑그림이 되고 있는 밀레이의 오피리언에 대한 구상을 더듬어 완성되었을 그림은 등장

하고 있지 않다.

画工이 그리고자 하는 그림의 얼굴 표정은 그 여인의 눈썹가에 번쩍이게 될 순간에, 성취될 것이라고 생각한다. 왜냐하면 언제 그것이 보일지는 알 수 없다고 느끼기 때문이다.

즉 그 여인의 얼굴에는 평소 충만한 것은 사람을 알잡아 보는 미소와 이기 자고 초조해하는 여덟팔자뿐이기 때문에 그것만으로는 도저히 그림이 될 수 없다고 생각하기 때문이다.

どうしても表情に一致がない。悟りと迷が一軒の家にけん喧嘩をしながらも同居している体だ。この女の顔に統一の感じのないのは、心に統一の証拠で、心に統一がないのは、この女の世界に統一がなかったのだろう。不幸におしつけられながら、その不幸に打ち勝とうとしている顔だ。不仕合な女に違ない。

(「草枕」『全集 第三卷』p.71)

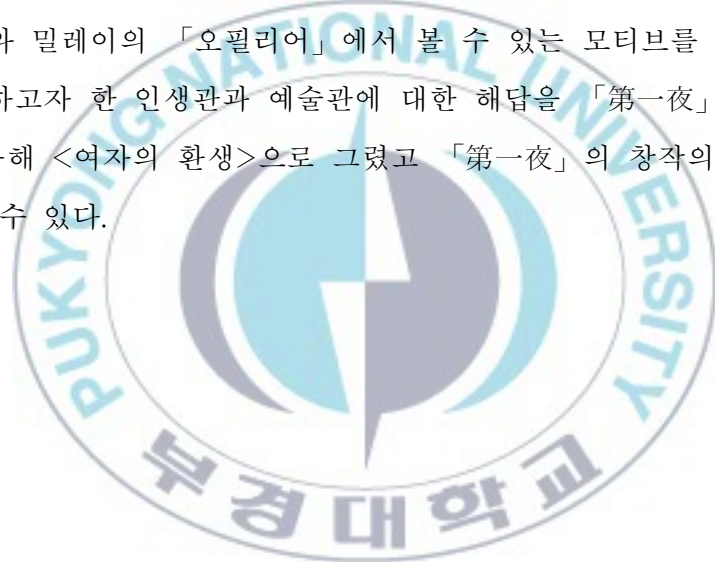
그리고 画工은 동백꽃이 물에 떨어지고 영원히 떠있는 모습을 보고 다음과 같이 구상한다.

画工이 완성시키려고 하는 活人画의 모델인 那美의 얼굴표정에는 깨달음과 번뇌가 한집에 동거하고 있는 것같이 전혀 일치가 없기 때문이다. 하지만 이 여행을 통해서 얻는 것은 온전한 画工이 되면, 언제든지 그렇게 그리게 될 수 있다라고 하는 것이다. 아름다운 것을 더욱더 아름답게 하려고 초조해 할 때, 아름다운 것은 도리어 그 정도가 감해지기 마련이라고 하는 것을 깨달았기 때문이다.

漱石은 画工을 통해 밀레이의 죽음을 앞두고 맥없이 놓아버린 손을 画工의 머릿속에서 「合掌して水の上を流れて行く姿」으로 의도 되어져 밀레이와 다른 시각으로 죽음을 받아들이는 모습을 그리고자 하였다. 즉 서양에서 죽음에

대해서 생각하는 관점이 아닌 漱石가 본 죽음의 의미를 그렸기 때문이라고 할 수 있다. 그러므로 漱石는 「草枕」에서 画工을 통해 붉은 동백이 떨어져 죽음을 맞고 수천년 뒤에 본래의 자리로 아무도 모르는 사이에 돌아오는 모습을 통해 아까운 목숨을 잃는 이들이 오늘을 살아가야 할 의미에 대해서 끊임없이 찾고자 하였을 것이다.

漱石는 밀레이의 「오필리어」에 대한 죽음에 대한 불만을 「草枕」에 표출하며 자신만의 그림으로 画工을 통해서 완성하려고 하였을 것이다. 하지만 미완의 그림은 결국 완성되지 못하고 있었다. <여자의 죽음>이라고 하는 모티브와 밀레이의 「오필리어」에서 볼 수 있는 모티브를 이용하여 자신이 표현하고자 한 인생관과 예술관에 대한 해답을 「第一夜」의 <여자의 죽음>을 통해 <여자의 환생>으로 그렸고 「第一夜」의 창작의도가 거기에 있다고 할 수 있다.



Ⅲ. 결론

지금까지 살펴본바와 같이 漱石은 「草枕」를 통해서 밀레이의 「오필리어」에 대한 불쾌감에서 출발하여 밀레이의 「오필리어」를 재구성하려고 시도하고 있었다. 또한 「草枕」에서 밀레이의 「오필리어」에 대한 불쾌감을 통해서 해결하지 못한 것을 「夢十夜」에서 완성된 주제로 다시 나타내고자 하였을 가능성에 대해서 살펴보았다.

漱石은 「草枕」에서 인간을 떠나지 않고 인간이상의 영원이라는 느낌을 내는 것은 쉬운 일이 아니라고 하며 붉은 동백이 떨어져 죽음을 맞이하는 것을 여자의 얼굴을 통해 나타내려 하고 있었다. 하지만 画工은 결국 여자의 얼굴 표정을 완성하지 못했다. 画工은 붉은 동백꽃이 결코 허물어지지 않고 미련 없는 듯이 가지를 벗어나며 죽음을 맞이하는 장면을 여자의 얼굴로써 표현하고자 하고 있었으나 그림의 핵심이 되는 여자의 얼굴표정에는 부족함을 느꼈기 때문이다.

画工이 표현하고자 하는 얼굴표정은 질투도 불안감도, 증오도 원한도 아니었으나 그림의 모델이 되던 那美의 얼굴표정에는 사람을 얹잡아 보는 미소와, 이기적이고 초조해 하는 표정뿐이다. 자신이 그리고자 하는 그림은 가장 옹고 가장 아름답게 그리고자 하는 확실한 목표를 가지고 있었으므로 대충 상상으로 적당히 조작할 수도 없어 괴로워하는 모습을 보이고 결국 동백이 떨어져서 왕생하는 것을 인간이상의 모습으로 그리려고 한 시도으로써 완성된 그림은 「草枕」에서 완성되지 못한다. 漱石은 「草枕」에서 끊임없이 밀레이가 그린 「오필리어」의 죽음에 대해서 불쾌감을 자신의 인생관, 예술관을 통해서 나타내고자 하고 있었고 자신의 깨달음이 이루어질 때 비로소 그 작품은 탄생

하게 될 것을 암시하고 있었다. 그 후 「夢十夜」에서는 꿈이라고 하는 설정을 통하여 자신이 표현하고자 한 여러 가지 문제들을 시도하고 있었다. 그 중 「夢十夜」 중 「第一夜」에서 <여자의 죽음>이라고 하는 주제가 다시 한 번 등장한다. 즉 「草枕」에서 밀레이의 「오필리어」에 대한 불만으로 인한 미완의 그림을 한 폭의 완성된 그림으로 구성해 본다면 <여자의 죽음>을 통해 본래의 나로 돌아온다는 주제를 담아 「第一夜」에서 작가의 의도를 완성시켰다고 볼 수 있다.

漱石은 「第一夜」의 여자는 자신의 죽음에 대해서 「死ぬんですもの、仕方がないわ」라고 하며 담담히 받아들이는 모습으로 그려져 있다. 漱石은 밀레이가 엘리자베스 시털을 육조에 얹혀 그림을 그린 것처럼 画工이라는 인물을 통해 밀레이와 다른 느낌을 발견하고자 한다. 이를 통해 하늘에 몸을 맡기고 저항 없이 집착의 완장을 풀어 온천물에 동화하는 모습을 상상했다. 그리고 불쾌하게 생각하고 있던 밀레이의 「오필리어」도 이러한 모습으로 관찰하면 아름다워진다고 생각했다. 漱石은 「道草」에서도 죽음은 단지 有에서 無가 되는 것이 아니라는 것을 강조하며 「片付いたのは上部だけじゃないか」라고 한다. 이 세상에 끝나는 것이란 하나도 없고 일단 한번 일어난 것은 언제까지나 계속되고 그것은 여러 가지 형태로 모양만 바뀌는 것으로 남도 나도 느끼지 못할 뿐이라고 강조했다.

즉 생(生)은 죽음의 과정을 거치더라도 본래의 나로 돌아오기 때문에 남자는 여자의 죽음 앞에서 슬퍼하고 있지 않았던 것이다. 죽음을 맞이하는 여자 역시 자신의 죽음에 대해서 슬퍼하거나 동요하지 않았던 것은 서양에서 죽음에 대해서 생각하는 관점이 아닌 漱石이 본 죽음의 의미를 그렸기 때문이라고 할 수 있다. 어차피 죽음을 맞이할 목숨이라면 아무리 아까운 목숨일지라도 방법이 없는 것이다. 그러므로 漱石은 「草枕」에서 画工을 통해 붉은 동백이 떨어져 죽음을 맞고 수천년 뒤에 본래의 자리로 아무도 모르는 사이에 돌아오는

모습을 통해 아까운 목숨을 잃는 이들이 오늘을 살아가야 할 의미에 대해서 끊임없이 찾고자 했던 것이다. 뿐만 아니라 밀레이가 「오펔리어」의 손을 죽음 앞에 두고 맥없이 놓아버린 모습으로 그렸음에도 画工은 일부러 합장하고 물위를 흘러가는 모습으로 의도적으로 바꾸어 생각한다. 밀레이의 그림에서 죽음을 앞두고 맥없이 놓아버린 손은 画工의 머릿속에서 합장하며 고요히 흘러가는 손으로 그리고자 한다. 밀레이와 다른 시각으로 죽음을 받아들이는 모습을 작가는 의도하고자 했음을 의미한다.

漱石가 「第一夜」에서 여자를 기다리던 남자가 피어오른 백합을 보고 「もう来ていたんだな」라고 깨닫는 것처럼 자연으로부터 돌아와 있는 생명 모두라는 것을 깨달은 순간이 의미하는 것이라고도 할 수 있다. 이렇게 본다면 「第一夜」의 여자는 여성이 아닐지라도 현재 시점에서 생명을 유지하고 있는 것이며 남자는 여자를 사랑하는 남자가 아니라 돌아올까? 뭐라 해도 그저 죽고 마는 걸까라고 생각하며 생명을 지켜보고 관망하는 현재를 살아가는 이를 의미하는 것이다.

「草枕」에서 결코 허물어질 것 같지 않은 동백을 「決して散らない。崩れるよりも、かたまったまま枝を離れる」라고 「未練のないように見える」라고, 이를 지켜보는 画工이 있다. 또 「第一夜」의 남자는 아까운 생명으로 상징된 죽음을 지켜보고 돌아온다고 한 약속을 확인하는 존재라고 할 수 있다. 「第一夜」에서 여자가 백련을 기다려 달라고 한 약속은 자연으로 돌아가고 자연을 통해 다시 돌아온다고 한 약속을 상징한다고 볼 수 있을 것이다. 「第一夜」에서 여자가 돌아온다고 한 약속은 여자로 상징된 생명이 자연으로 돌아가고 그 자연 속에서 다시 무수한 순환을 거쳐서 우리 곁에 다시 돌아온다고 하는 자연과의 약속을 그린 것이라고 할 수 있다. 여자는 「きっと逢いに来ますから」라고 하며 죽음을 통해 자연으로 돌아간 것이고 자연 속에서 다시 돌아온 백합을 보고 남자는 「もう来ていたんだな」라고 생각할 수 있었을 것이

다. 그렇기 때문에 남자는 여자의 죽음을 「腕組をしながら」 지켜보며 여자 앞에서 슬퍼하고 있지 않았던 것이며 죽음을 맞이하는 여자도 자신의 죽음에 대해 슬퍼하거나 동요하지 않고 <여자의 환생>을 통해 「にこりと笑って見せた」라고 漱石은 표현하였다 할 수 있을 것이다.



참고문헌

<텍스트>

夏目漱石 『漱石全集』 第二卷, 岩波書店, 1994년.

_____ 『漱石全集』 第三卷, 岩波書店, 1994년.

_____ 『漱石全集』 第五卷, 岩波書店, 1994년.

_____ 『漱石全集』 第六卷, 岩波書店, 1994년.

_____ 『漱石全集』 第八卷, 岩波書店, 1994년.

_____ 『漱石全集』 第九卷, 岩波書店, 1994년.

_____ 『漱石全集』 第十二卷, 岩波書店, 1994년.

_____ 『漱石全集』 第十四卷, 岩波書店, 1994년.

_____ 『漱石全集』 第十六卷, 岩波書店, 1994년.

<단행본>

존 러스킨, 이가형 옮김 『깨와百合』, 乙酉文化社, 1971년.

江藤淳 『夏目漱石』, 勁草書房, 1971년.

마술라르 가스통, 이가람 옮김 『물과 꿈-物質的 想像力에 관한 試論』, 文芸出版社, 1993년.

山田晃 『夢十夜参究』, 朝日書林, 1993년.

吉田敦彦 『漱石の夢の女』, 青土社, 1994년.

권혁건 『나쓰메 소세키(夏目漱石)文学研究』, 제이앤씨, 2001년.

_____ 『나쓰메 소세키(夏目漱石)와 한국』, 제이앤씨, 2004년.

윌리엄 셰익스피어, 최종철 옮김 『햄릿』, 민음사, 2007년.

이광택 『근대 그림 속을 거닐다』, 아트북스, 2007년.

<간행물>

伊藤整 「解説」 『現代日本小説大系』 第16巻, 河出書房, 1949년.

荒正人「漱石の暗い部分」『近代文学』12月号, 近代文学社, 1953년.

種村李弘「『夢十夜』から」, 本の本, 1976년.

大岡昇平「水”E椿”Eオフィリア-『草枕』をめぐる-」, 『群像』35-1号, 1980년.

崔妍「夏木漱石における夢-『夢十夜』を中心に-」, 『日語日文学研究』第4巻,
한국일어일문학회, 1984년.

笹淵友一「夏目漱石-『夢十夜』論ほか-」, 明治書院, 1986년.

大竹雅即「『夢十夜』-生のかなしみ-」, 『夏目漱石論論攷』, 桜楓社, 1988년.

松村昌家「漱石とラファエル前派-『草枕』におけるオフィリア像を中心に-」, 『甲南
大学紀要(文学編)』第81巻, 1992년.

崔明姫「『夢十夜』論-第一夜・第七夜を中心として-」『日本研究』4, 慶南大
日本問題
研究所, 1993년.

김태연「『草枕』論-완성되었을 그림의 사상을 중심으로」, 제이앤씨, 2001
년.

권혁건·이정희「나쓰메 소세키의 『夢十夜』「第一夜」에 묘사된 여자의
죽음과 소생고찰」, 『日本学報』第65巻 2号, 한국일본학회, 2005년.

권혁건「나쓰메 소세키의 『夢十夜』에 나타난 불안 연구-『第一夜』・『第
三夜』・『第七夜』를 중심으로-」『日本文化学報』第28巻, 한국일본
문화학회, 2005년.

<기타자료>

<http://100.naver.com/100.nhn?docid=154904>

<그림출처>

http://www.english.emory.edu/classes/Shakespeare_Illustrated/Ophelia.html

<http://elsinore.ucsc.edu/women/womenGallery.html>

부 록



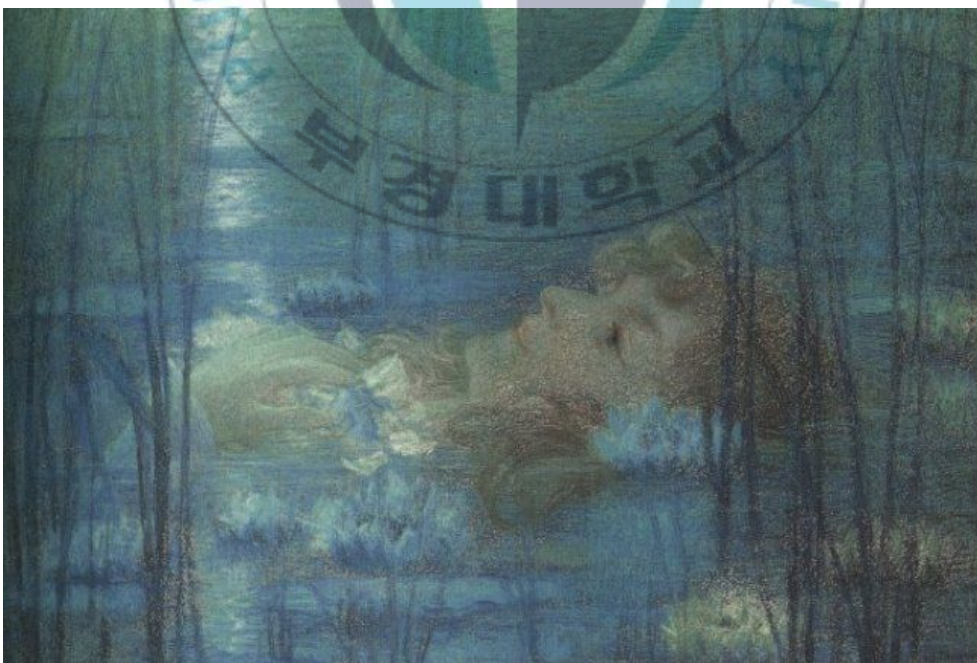
《그림 5》 Alexandre Cabanel, 「Ophelia」, 1883.



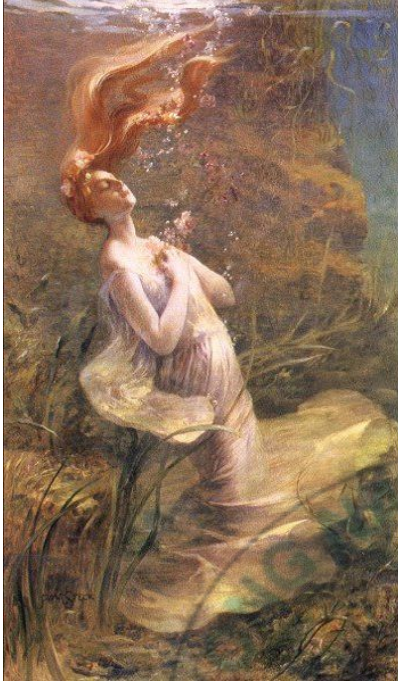
《그림 6》 Jules Victor Clairin, 「Ophelia in the thistles」, 1843.



《그림 7》 Eugene Delacroix, 「Death of Ophelia」, 1844.



《그림 8》 Constant Montald, 「Ophelia」, 1893.



《그림 9》Paul Steck, 「Ophelia」, 1895.



《그림 10》 W. G. Simmonds, 「Ophelia」, 1910.



《그림 11》 Arthur Hughes. 「Ophelia」, 1851-1853.

도판 목록

《그림 1》 Odilon Redon, 「Ophélie」, 1905, Pastel on paper mounted on board, The Woodner Collection, New York City.

《그림 2》 Joseph Stella, 「Ophelia」, 1926,

《그림 3》 John Everett Millais, 「Christ in the Carpenter's Shop」, 1852, Oil on canvas, approximately 139.7 x 86.4 cm. The Tate Gallery, London.

《그림 4》 John Everett Millais, 「Ophelia」 Oil on canvas, approximately 76.2x111.8 cm, The Tate Gallery, London.

《그림 5》 Alexandre Cabanel, 「Ophelia」, 1883, Oil on canvas, 77 x 117.5 cm, Private collection.

《그림 6》 Jules Victor Clairin, 「Ophelia in the thistles」, 1843,

《그림 7》 Eugene Delacroix, 「Death of Ophelia」, 1844, Oil on canvas, size unknown, source unknown.

《그림 8》 Constant Montald, 「Ophelia」, 1893.

《그림 9》 Paul Steck, 「Ophelia」, 1895.

《그림 10》 W. G. Simmonds, 「Ophelia」, 1910.

《그림 11》 Arthur Hughes, 「Ophelia」, 1851-1853., Oil on canvas with an arched top, approximately 27 x 49 inches. Manchester City Art Galleries, Manchester, England.