[UCI]I804:24011-200000234923

2005年 2月
教育學碩士學位論文

夏目漱石와 美術과의 關係

-『三四郎』를 중심으로-

朝鮮大學校 教育大學院

日語教育專攻

鄭 秀 美

夏目漱石와 美術과의 關係

-『三四郎』를 중심으로-

-A Study on the Relations between Natsume Soseki and Art-

2005년 2월

朝鮮大學校 敎育大學院

日語敎育專攻

鄭 秀 美

夏目漱石와 美術과의 關係

指導敎授　曺 榮 錫

이 論文을 敎育學 碩士學位 請求 論文으로
提出합니다.

2005年　2月

朝鮮大學校 敎育大學院

日語敎育專攻

鄭　秀　美

鄭秀美의 敎育學 碩士學位
論文을 認准합니다.

審査委員長 朝鮮大學校 敎授 金仁炫 印

審査 委員 朝鮮大學校 敎授 曺榮錫 印

審査 委員 朝鮮大學校 敎授 金貞照 印

2004年 12月

朝鮮大學校 敎育大學院

目　　次

Ⅰ. 序論 1

Ⅱ. 本論 5

1. 유학 이전 漱石와 미술과의 관계 5

2. 유학 시절 漱石와 미술과의 관계 9

3. 유학 이후 漱石와 미술과의 관계 17

4.『三四郎』와 미술과의 관계 24

4-1.『三四郎』와 영국체험 24

4-2.『三四郎』에 나타난 漱石의 색채감각 29

4-3. 회화소설로서의 『三四郎』 36

Ⅲ.結論 49

參考文獻 53

ABSTRACT

A Study on the Relations between Natsume Soseki and Art

- Centering on 『Sanshiro』 -

Jeong, Su-mi

Advisor: Prof. Jo, Young-seok

Major in Japanese Education

Graduate School of Education, Chosun University

Soseki who graduated from Tokyo university majoring in English Language and Literature and then was selected as the first student who would study overseas, was engaged in his major in London in England for two years. His life in London was financially poor and mentally isolated and at this time he was 34.

He confirmed difference between western countries and Japan, and grew his mind on criticism and reflection in modern civilization. His active creation with advanced intelligence acquired from oriental ethics and western cultures started when he was 40, but he was first English scholars, poet(Haiku) and artist.

Some people said that his calligraphy and painting are just hobbies. If Soseki's main job is writing, Chinese poetry, calligraphy and painting are considered as hobbies. However, in consideration of their artistic levels, they go beyond just hobbies.

Of the enormous amount of his creation, there are 『Grass

Pillow(Kusamakura)』, 『After Then(Sorekara)』 and 『Gate(Mon)』 which are closely related to art, but this study is to speculate 『Sanshiro』 that is well-known as a romance novel and painting novel.

However, 『Sanshiro』, which is a romance novel written based on his accumulated intelligence and power, is full of lots of indications and symbols. Therefore, as speeches and behaviors of characters have many indications, it can be never understood easily and there are diversified suggestions and opinions on it.

What is his power he has accumulated and where does his psychological source that produces 『Sanshiro』 come from 『Sanshiro』 would not be achieved without his experiences in England and artistic knowledge. Therefore, this study is to speculate how his experiences in London and artistic knowledge are applied for the 『Sanshiro』.

Through a hero who remarkably sticks to colors in 『Sanshiro』 and observes things, this study identifies his delicate color senses and background. Also, it is to identify why 『Sanshiro』 is called a painting novel.

Ⅰ. 序論

서양에서는 고대부터 문학과 미술을 '자매예술'(姉妹藝術)이라고 하여 어떤 예술 장르보다 긴밀한 관계를 가지고 있다는 생각이 인간 정신에 깊이 뿌리박혀 있었다.[1] 동양의 경우도 '시서화 일체'(時書畵 一體) 혹은 '시서화 삼절'(時書畵 三絶)이라고 칭하여 시와 글씨, 그리고 그림을 하나의 개념으로 인식하는 것을 당연시하던 것도 이와 무관하지 않다.[2] 동서양을 막론하고 오래 전부터 문학과 미술은 그것이 긍정적이든 부정적이든 밀접한 관계를 가지고 있었음을 알 수 있다.

나쓰메 소세키(夏目漱石, 1867~1916: 이하 漱石라 표기함)는 일본 근대문학의 셰익스피어라고 칭송되어지고 있다. 왜 수많은 작가들 중 셰익스피어에 비유되어진 것일까? 단순한 호기심에서 제기된 의문은 漱石가 셰익스피어처럼 탄탄한 문장 구성력으로 질 높은 작품을 남겨 오랫동안 많은 독자들을 확보하고 있기 때문이기도 하지만, 문학과 예술과의 상관관계를 깨우치고 이를 자신의 작품에 적극적으로 활용했다는 공통점을 발견할 수 있었다.

도쿄(東京)대학 영문과를 졸업한 뒤, 일본 문부성(文部省)이 임명한 최초의 유학생으로 선발된 漱石는 약 2년 간 영국 런던에 머무르면서 영문학을 연구하였다. 1990년에 출발한 런던에서의 유학 생활은 경제적으로도 풍족하지 못했고, 정신적으로도 쓸쓸한 고독감을 맛보아야만했는데 그의 나이 서른 넷이었다. 아울러 서양과 일본의 격차를 확인하면서 근대 문명에 대한 비판과 성찰의 시각을 키운다. 동양적 윤리성과

---

1) Mario Praz 著, 『文學과 美術의 對話』, 延世大學校 出版部, 1986, 3~5面 참조.
2) 조용훈, 『문화기호학으로 읽는 문학과 그림』, 효형출판, 2004, 21面.

서양 문화에서 습득한 고도의 지성이 밴 본격적인 창작활동은 불혹이 가까운 나이에 시작되지만, 소설가 이전에 그는 이미 영문학자이자, 뛰어난 하이쿠(俳句) 시인이었으며, 화가(畵家)이기도 했다.

혹자(或者)는 漱石가 서예를 익히고 그림을 그린 행위를 단순한 취미생활로 단정짓고 있다. 취미라는 것이 본직(本職) 이외의 것이고, 漱石의 본직이 작가(作家)라고 한다면 그의 한시(漢詩), 서화(書畵), 그림 등은 모두 취미가 될 것이다. 그러나 그것들의 예술적 수준(水準)을 감안한다면 단순한 취미였다고 보기는 어려울 듯싶다.

더구나 일본에서는 1989년에 <나쓰메 소세키와 미술전(夏目漱石と美術展)>[3]이 열리고 그에 관한 카다로그가 제작되었으며, 『회화의 영역(繪畵の領分)』[4] 등 비교 문화사 측면에서도 漱石의 그림에 대한 논의가 활발하게 진행되고 있으며, 유럽의 세기말 풍조와 漱石의 회화적 취미에 관해 연구한 것도 있다.[5] 또한 최근에는 문학 연구자들뿐만 아니라 미술사 연구자도 漱石의 작품을 미술사적 관점에서 분석하고 있는 실정이다.[6]

권혁건의 「한국에 수용된 나쓰메 소세키 문학 연구 성과」[7]에 의하면 국내에서 일본 근현대문학을 연구한 실적물 가운데 漱石의 연구물이 가장 많고, 김용기의 「한국에서의 일본문학 연구의 문제점 및 극복방안」[8]의 조사에 의하면 1980년대 이후 漱石에 관한 연구물 발표가 꾸준히 늘어나고 있다고 한다.

그동안 우리나라에서 발표된 漱石 연구물을 살펴본 결과, 미술과 관계된 것은 『풀베개(草枕)』의 화공의 그림과 밀레이(Millais, 1829~

---

3) 富士美術館 主催, 1989년 7월 21일~8월 27일.
4) 芳賀徹, 『繪畵の領分』, 近代日本比較文化史硏究, 1990.
5) 尹相仁, 『世紀末と漱石』, 岩波書店, 1994.
6) 新關公子, 『漱石の美術愛推理ノート』, 平凡社, 1998.
7) 『일본문학연구』(3집), 한국일본문학회, 2000・10 , 221~247面참조.
8) 『일본문학연구』(2집), 한국일본문학회, 2000・5 , 104面 참조.

1896: 영국 화가)의 《오필리아》(1852)를 중심으로 분석한 것이 있으며[9], 漱石의 색채나 회화론을 부분적으로 언급하고 있는 것이 대부분이라는 것을 알 수 있었다. 이에 착안하여 본 논고에서는 漱石의 문학을 미술과 연관시켜 살펴보고자 한다.

漱石가 언제부터 그림을 그렸는지는 확실하지 않다. 천성적으로 그림 그리기를 좋아하였는데, 지금 남아있는 최초의 그림은 1903년경의 《나의 무덤(わが墓)》이라는 제목의 수채화이다. 이 시기는 漱石가 영국 런던 유학에서 돌아온 때이다. 漱石는 런던 유학생활에 적응하면서 미술관이나 박물관, 화랑 등을 찾는다. 그러면서 터너나 러스킨, <라파엘 전파(前派)>등의 작품들을 접하게 된다. 음울하고 고통스럽던 런던 유학시절의 소일거리로, 때로는 지적 호기심으로 시작된 미술관 방문이 회를 거듭할수록 더욱 그림과 친해지게 되고 마침내 몸소 그림까지 그리게 된다. 이 그림은 철쭉꽃 위에 한 마리 너구리가 올라와 배를 두드리며 훗날 『풀베개(草枕)』의 무대인 오아마(小天) 온천을 내려다보고 있는 모습이다. 하가 토오루(芳賀徹)는 너구리 등에 N과 K가 있는 것을 '나쓰메'(Natsume)의 N과 '긴노스케'(Kinnosuke)의 K로 보아 漱石 자신을 그렇게 표현한 것으로 보고 있다.[10] 현재 남아있는 최초의 그림이 죽음과 관련이 있는 것은 아이러니한 일이라 할 수 있겠다.

漱石와 미술과의 관계는 그의 생애에 지대한 영향을 끼친 런던 유학을 기점으로 해서 크게 유학 이전과 유학 시절, 유학 이후 3시기로 구분하여 포괄적으로 살펴보기로 한다.

방대한 漱石의 작품 세계 중에서 특히 미술과 관계가 두드러진 것은 『풀베개(草枕)』『그 후(それから)』『문(門)』과 같은 작품들도 있지만, 여기에서는 청춘・연애소설이면서 회화소설로도 알려진 『산시로

9) 김태연, 「구사마쿠라(草枕)론-완성되었을 그림의 사상을 중심으로」『우암논총』제5집, 청주대학교, 1989・2.
10) 芳賀徹, 『解說 夏目漱石遺墨集』第3卷, 求龍堂, 1980.

(三四郎)』[11]를 중심으로 살펴보기로 한다.

그러나 『三四郎』는 漱石가 이전의 작품에 이르기까지 축적해온 자신의 역량을 총동원하여 야심적으로 쓴 청춘·연애소설로서의 성격이 강한 만큼 많은 암시와 상징으로 점철되어 있다. 따라서 그만큼 작중인물의 언행에는 많은 의미가 내포되어 있어서 결코 쉽게 읽힐 수 있는 작품이 아니며 연구자들의 견해도 다양하게 표출되고 있는 말하자면 난해한 문제작 중 하나이다.[12]

그렇다면 漱石가 이전까지 축적해온 역량은 무엇이며, 『三四郎』라는 작품을 탄생시킨 작가의 심리적 원천(源泉)은 어디서 비롯된 것일까. 『三四郎』는 漱石의 영국 유학 경험과 미술적 교양이 없이는 쓰여질 수 없는 작품이었다. 따라서 본 논고에서는 漱石의 영국 유학 경험과 미술적 교양이 『三四郎』란 작품에 어떻게 적용되고 있는지를 고찰해보고자 한다.

또 『三四郎』에서 유난히 색에 집착하여 사물을 관찰하는 주인공을 통해 漱石의 예민한 색채감각과 그 배경을 조사해본다. 아울러 『三四郎』가 회화소설이라고 불리는 이유를 밝혀 보고자 한다.

---

11) 이하 작품 인용은 岩波文庫의『三四郎』를 이용하여 章과 面만 표기함.
또한 작품은 『三四郎』로, 주인공은 산시로라고 표기함.

12) 조영석, 「소세키의 산시로 연구」『日語日文學硏究』(第47輯) 296面.

Ⅱ. 本論

1. 유학 이전 漱石와 미술과의 관계

漱石는 어린 시절부터 미술과 가까이 할 수 있는 환경에 놓여져 있었다. 뿐만 아니라 어린 시절부터 그림을 보고 즐길 수 있는 남다른 안목을 가졌다는 것을 알 수 있는 문장이 있다.

小供のとき家に五六十幅の画があった。 ある時は床の間の前で、ある時は蔵の中で、 又ある時は虫干の折に、 余は交る交るそれを見た。 そうして懸物の前に独り蹲踞まって、 黙然と時を過すのを楽とした。 今でも玩具箱を引繰り返したように色彩の乱調な芝居を見るよりも、自分の気に入った画に対している方が遥かに心持が好い。[13] (어렸을 적 집에 5,60폭의 그림이 있었다. 어떤 때는 도코노마 앞에서, 어떤 때는 곳간 안에서, 또는 볕 좋은 날 곰팡이가 피는 것을 막기 위해 바람에 쏘일 때마다 몇 번이나 보고 또 보았다. 그리고 족자 앞에서 혼자서 묵묵히 시간을 보내는 것을 즐겨했다. 지금도 장난감 상자를 뒤집어엎은 듯한 요란한 색채의 연극을 보는 것보다 내가 좋아하는 그림을 마주 대하고 있으면 훨씬 기분이 좋아진다.)

미술 작품을 보는 것은 누구나 할 수 있다. 하지만 보았다고 그 작품을 아는 것은 아니다. 더구나 즐길 수 있는 것은 더욱더 아닐 것이다. 5,60폭의 그림이라면 일반 가정에서 소장하기에는 상당히 많은 양이 아닐 수 없다. 漱石의 집에 어떤 이유로 그렇게 많은 그림이 있었는지는 알 수 없지만, 漱石와 미술과의 관계가 운명적인 것은 아니었을까, 라는 생각을 하게된다.

---

13) 夏目漱石, 『思い出す事など』, 岩波文庫, 1997, 81面.

漱石는 미술에서 많은 영감(靈感)을 얻은 작가였다. 니이제키 기미코(新開公子)의 주장에 의하면 그동안 일본에서도 漱石 문학과 미술과의 관계는 영국 미술에 한정되어 연구되어 왔다고 한다. 특히 <라파엘 전파(前派)>[14]를 중심으로 한 중세회화(中世繪畵)와의 공통성(共通性)이 자주 지적되고 있다.

그러나 漱石의 작품 여기저기에서 서양의 것만이 아닌 동서고금(東西古今)의 미술로부터 인용된 구절과 장면들을 많이 발견할 수 있다. 그리고 이런 漱石의 미술에 대한 관심과 사랑은 소년기(少年期)에 이미 상당히 자각(自刻)된 것이었다.[15]

또한 漱石는 명치 21년, 제일고등중학교(第一高等中學校) 본과를 선택할 때에 처음에는 건축과를 지망했었다. 그 이유에 대해서 「낙제(落第)」라는 담화(談話)에서 이렇게 이야기하고 있다.

それと元来僕は美術的なことが好であるから、実用と共ともに建築を美術的にして見やうと思ったのがもう一つの理由であった。[16] (그리고 원래 나는 미술적인 것을 좋아해서 실용성과 더불어 건축을 미술적으로 해보자고 하는 것이 또 다른 이유였다.)

건축가라면 실용성이 있다는 실리적인 발상과 함께 원래 미술적인 것을 좋아해서 미술적인 건축을 해보고자 했던 漱石의 뜻을 잘 알 수 있다. 동급생이었던 요네야마 야스사부로(米山保三郎)의 설득에 의해 문과(文科)로 지망을 바꾸지 않았다면 우리는 지금 건축가 漱石에 대한 이야기를 하고 있을지도 모르겠다.

---

14) 1848년 영국 화가 로세티, 밀레이, 헌트가 중심이 되어 일으킨 예술 운동으로 아카데믹한 예술에 반항한 혁신 운동이다. 러스킨에 의해 변호되어 다수의 추종자를 얻었지만 19세기 말엽에도 채 이르기 전에 소멸한다. 이 일파의 회화는 극단적인 명료성, 화려한 색채, 세부에 걸친 정성스런 묘사를 특색으로 하고 있다.

15) 新開公子,『漱石の美術愛推理ノート』, 平凡社, 1998, 11面.

16)「落第」『漱石全集第二十五卷』, 岩波書店, 1996, 165面.

한편 미술을 좋아하기는 하였으나 문학표현의 방법으로서 회화적인 견해라든가 사생(寫生)을 의식(意識)하게 된 것은 명치 17년에 동경대학(東京大學) 예비문예과(豫備門豫科)에 입학하여 동기생(同期生)인 마사오카 시키(正岡子規, 이하 子規로 표기함)를 만나면서부터이다. 두 사람이 친하게 된 것은 본과(本科)에 들어간 22년부터인데, 두 사람 모두 22세였지만, 子規가 훨씬 조숙하고 야심적이었기 때문에 漱石가 압도적인 영향을 받았다고 전해진다. 또한 漱石 문학의 커다란 특징인 대상의 시각적 묘사(描寫)가 영국 문학이나 서양미술 체험에서 얻어진 것이 아니라, 子規와의 오랜 문학적 교우(交友)와 하이쿠(俳句)의 수련 중, 다시 말해 유학 이전에 이미 확립되었다는 니이제키 기미코의 주장은 납득이 가고도 남음이 있다.[17]

여기서 子規파의 <사생(寫生)>이라는 개념을 명확히 해 둘 필요가 있겠다. 사생은 본래 중국의 회화 용어로서 스케치, 데생을 번역한 말이지만, 子規는 이것을 문학상에 이용하였다. 모사(模寫)에 의한 것이 아니라, 대상을 직접 묘사(描寫)하는 것으로서 <사의(寫意)>의 대개념이기도 하다. 그리고 그 방법에 의해 하이쿠나 단가(短歌)의 혁신을 꾀하려고 했다. 또한 그 주장을 산문(散文)에도 응용하여, 그 방법에 의해 쓰여진 것을 사생문(寫生文)이라고 명했다.[18]

극단적인 상황을 설정하여 삶과 죽음의 근본적인 문제로 몰고 가는 입센류의 자연주의 문학에 대해 漱石는 지정거림과 지회취미(低徊趣味)[19]의 여유문학을 그 대안으로 제시하였다. 이런 사생문에 대해 漱石는 훗날 「사생문」에서 다음과 같이 설명하고 있다.

---

17) 新開公子, 『漱石の美術愛推理ノート』, 平凡社, 1998, 215~220面참조.
18) 江藤淳 編, 『朝日小事典 夏目漱石』, 朝日新聞社, 1997, 83面 참조.
19) '漱石'은 写生派의 문장을 설명하면서 低徊趣味라는 말을 만들어내었다.
一事に即し一物に倒して、独特もしくは連想の興味を起こして、左から眺めたり右から眺めたりして容易に去り難いと云ふ風な趣味、出来る丈長く一所に佇立する趣味、余裕がある人でなければ出来ない趣味。（「鶏頭」序）

写生文の存在は近頃漸く世間から認められた様であるが、 写生文の特色に就てはまだ誰も明瞭に説破したものが居らん。 元来存在を認められるゝと云ふ事は既に認められる丈の特色を有して居ると云ふ意味に過ぎんのだから、 存在を認められる以上は特色も認められた訳に相違ない。 然し認められるゝと云ふのは説明されるとは一様でない。[20] (사생문은 요즘 들어 세상에서 점점 그 존재를 인식하고 있는 듯하지만, 사생문의 특징에 대해서는 아직 누구도 명료하게 설파한 사람이 없는 듯하다. 원래 존재를 인식하게 되었다는 것은 이미 그 존재를 인식할 수 있을 정도의 특징을 포착했다는 의미와 다르지 않기 때문에 존재를 인식한 이상 그 특징에 대해서도 어느 정도 인식하고 있음에 틀림없을 것이다. 그러나 인식한다는 것과 그것을 설명한다는 것은 동일한 것이 아니다.)

子規가 하이쿠나 산문과 같은 자신의 문학에 있어서보다 그림에 있어서 사생에 충실하였던 반면, 漱石는 그림에 있어서는 사생에 의존하지 않고 오히려 남화와 같은 이상화(理想畵)에 몰두했었다. 漱石가 소설 집필(執筆)의 긴장감을 완화시키기 위해 화필(畵筆)을 잡았기 때문에 그림은 자연히 몽상화(夢想畵)에 가까운 경향을 띨 수밖에 없었던 것이다. 그 대신 漱石는 사생의 논리를 문학의 방법론으로서 기술하는 것에 대해서 독창적인 일을 하게 된다. 그러나 그 기술이 너무 독창적이어서 오해를 받는 결과를 낳기도 했었다.[21]

이처럼 漱石는 실험정신과 비판정신이 강한 작가였다. 지(知)적 욕구도 누구보다도 강렬했으며, 특히 미술에 대한 관심이 무척 깊었다. 앎의 시작이 관심에서 시작된다고 한다면, 어린 시절부터의 그 관심이 사생문을 쓰면 사생문을 뛰어넘고, 산문소설을 쓰면 산문소설의 형식을 타파하게 할 수 있게 했던 것이다.

---

20)「写生文」『漱石全集 第十六巻』, 岩波書店, 1995, 48面.
21) 新開公子,『漱石の美術愛推理ノート』, 平凡社, 1998, 225~226面 참조.

2. 유학 시절 漱石와 미술과의 관계

漱石는 동경에서 태어났다. 수도에서 태어나서 성인(成人)이 된 도시파(都市派)인 것이다. 그러나 그것은 문학자이자 예술가인 漱石에게 있어 그다지 행운이라고는 말할 수 없겠다. 예술적인 천재(天才) 또는 대가(大家)는 시골 출신이나 떠돌이 생활을 경험한 사람이 대부분이기 때문이다. 미술가를 예로 들어보면 고흐나 세잔느도 시골 출신이고, 고갱도 화가가 되기 이전에 세계 여기저기를 방랑(放浪)했었다. 문학가인 도스트에프스키의 경우도 시베리아 유형(流刑)의 혹독한 체험을 바탕으로 비로소 대작가(大作家)가 될 수 있었다.

이런 관점에서 살펴보면 1900년 9월 8일에 출발한 영국 유학 길은 漱石에게 있어서 훗날 일본 근대 문학의 아버지로서 자리 매김을 가능케 한 행운의 길이었다고 말할 수 있겠다. 지금의 구마모토(熊本)대학교에 재직 중이던 漱石는 문부성(文部省)의 제1회 국비 유학생으로 영어 연구를 위해 런던 유학을 명령받는다. 2년 간의 영국 유학생활, 즉 서양체험이 후에 작가 漱石를 탄생시키는 계기가 되었다고 해도 과언이 아니다. 그 때 그의 나이 만 33세로 그 때까지 漱石는 영문학을 전공했다고는 하지만 전통적인 일본 문화 속에서 나고 자랐다. 따라서 서양문화라는 이문화(異文化)를 처음 접하면서 생기는 위화감(違和感)이나 충격(衝擊)은 당연한 것이었으리라.

漱石는 영국 유학에서 돌아와 동경제국대학(東京帝國大學) 영문과에서 강의한 것(1903년 9월~1905년 6월)을 토대로 펴낸 『문학론(文學論)』의 「서(序)」에서 당시의 심정을 다음과 같이 술회(述懷)하고 있다.

倫敦に住み暮らしたる二年は尤も不愉快の二年なり。 余は英国紳士の間にあつて狼群に伍する一匹のむく犬の如く、 あはれなる生活を営みたり。 倫敦の人口は五百万と聞く。 五百万粒の油のなかに、 一滴の水となつて辛うじて露命を繋げるは余が当時の状態なりといふ事を断言して憚からず。 清らかに洗ひ濯げる白シャツに一点の墨汁を落したる時、 持主は定めて心よからざらん。 墨汁に比すべき余が乞食の如き有様にてエストミンスターあたりを徘徊して、 人工的に煤烟の雲を漲らしつゝある此大都会の空気の何千立方尺かを二年間に吐呑したるは、 英国紳士の為めに大に気の毒なる心地なり。[22] (런던에서 살았던 2년여의 세월은 가장 불유쾌한 시간이었다. 나는 영국 신사들 사이에서 한 무리의 늑대에 끼여든 삽살개와 같은 생활을 꾸려나갔다. 런던의 인구는 500만이라고 한다. 500만 방울의 물이 되어 간신히 위태로운 목숨을 이어나갔던 것이 내가 처했던 당시의 상황이었다. 맑게 세탁한 흰 셔츠에 먹물 한 방울 떨어뜨렸을 때, 주인은 틀림없이 마음 속으로 기뻐하지 않을 것이다. 먹물에 비유할 만한 내 자신이 걸식하는 것 같은 모습으로 웨스트민스터 부근을 배회하며, 인공적인 매연의 구름으로 가득 차 있는 이 도시의 공기를 2년 동안 호흡한 것에 대해서는 영국 신사들에게 대단히 미안한 심정을 표하고 싶다.)

자신을 영국 신사들 사이에 끼여든 한 마리의 삽살개로 비하하면서 그 시절의 불유쾌함을 표현하고 있다. 당시까지는 후진국이었던 일본의 사정과 선진 문화의 정점이었던 영국을 경험한 漱石의 위화감과 충격을 짐작할 수 있겠다. 게다가 漱石는 자신의 의지가 아닌 더 큰 의지에 지배되어, 즉 관명(官命)을 받고 영국을 갔었다. 자신의 의지 대로였다면 평생동안 영국 땅에 한 발자국도 들여놓지 않았을 것이며, 미안한 심정으로 빵에 의지해 그 세월을 누추하게 보냈을 뿐이라고 『문학론』에 기록하고 있을 정도다.

산업혁명에 의해 이루어진 철도, 전철로 대표되는 진보한 문명(文明)

22) 「文學論 序」『漱石全集 第十四卷』, 岩波書店, 1995, 12~13面.

의 격차를 통절하면서 일본과의 문화적 격차에도 강한 충격을 받았다. 「런던소식」에도 당시의 그런 심경이 정확히 나타나있다.

英国には武士という語はないが紳士という言があって、その紳士は如何なる意味を持っているか、如何に一般の人間が鷹揚で勤勉であるか、色々目につくと同時に色々癪に障る事が持ち上って来る。時には英吉利がいやになって早く日本へ帰りたくなる。するとまた日本の社会の有陽が目に浮んでたのもしくない情けないような心持になる。[23] (영국에는 무사라는 말은 없지만 신사라는 말이 있다. 그 신사란 어떠한 의미를 지니고 있단 말인가. 얼마나 많은 사람들이 유연하고 기품 있게 살고 있는가. 나는 어디를 가더라도 사람들 눈에 띄는 것뿐만 아니라, 여러 가지로 마음 상하는 일이 많이 생긴다. 때때로 이런 영국이 싫어져서 빨리 일본으로 돌아가고 싶어진다. 그와 동시에 일본 사회의 현실이 떠올라 불안하고 한심한 기분마저 든다.)

동양의 후진국 청년으로 선진국 영국에게 느껴야 했던 열등감, 자신과 서구세계 사이의 깊은 거리감과 이질적인 감수성을 느껴야했던 것이다.

漱石가 영국 땅을 밟은 것은 10월 28일로 Gower Street 76번지에서의 하숙이 결정되어 있었다. 문부성에서 지원 받는 학비가 일년에 1,800엔으로 1개월에 150엔이 된다. 그러나 하숙비가 식비를 포함해서 1개월에 180엔이었으니 30엔이 적자(赤字)인 계산이 나온다.[24] 이와 같이 경제적으로 어려움을 가지고 있었음에도 불구하고 도착한 직후의 일기에는 다음과 같이 기록되어있다.

十一月三日[土] British Museumを見る。Westminster Abbeyを見る。
十一月五日[月] Nationnai Galleryを見る。Westminster Abbeyを見る。[25]

---

23) 三好行雄 編,『漱石文明論集』, 岩波文庫, 2003, 278面.
24) 佐渡谷重信, 『漱石と世紀末藝術』, 美術公論社, 昭和59年, 23面 참조.
25) 平岡敏父 編,『漱石日記』, 岩波文庫, 2003, 21面.

(11월 3일[토] 브리티쉬 박물관과 웨스트민스터 사원을 가보다.
11월 5일[월] 내셔널 갤러리와 웨스트민스터 사원을 둘러보다.)

11월 3일이라면 영국에 도착한지 일주일도 지나지 않은 시기이다. 일본을 떠나 오랜 항해(航海)의 여독(旅毒)이 풀리기도 전이었을 것이고, 오차즈케(お茶漬け)나 소바(そば), 된장국(みそ汁)과 같이 건강을 유지해주던 식품도 없는 상황이었을 것이다. 게다가 자신에게 주어진 영문학 연구라는 책임감도 정신적 긴장감을 더해주었을 것이다. 심신(心身)의 균형이 깨어지고 경제적인 불안감도 무거웠을 시기에 미술관(美術館)이나 박물관(博物館) 등을 관람할 수 있는 여유는 어디에서 비롯된 것일까. 이는 앞에서 서술한 바와 같이 유학 이전에 이미 미술에 대한 관심과 애정이 강했다는 것을 증명하는 동시에 이문화에 대한 왕성한 호기심을 보여주는 것이라 할 수 있겠다.

그러면 漱石는 브리티쉬 박물관[26]이나 내셔널 갤러리, 웨스트민스턴 사원(寺院)등에서 무엇을 보았을까. 많은 풍경화(風景畵)나 종교화(宗敎畵), 조각(彫刻)들을 보았을 것이다. 또 라파엘, 미켈란젤로, 뒤러와 같은 거장(巨匠)의 그림을 비롯하여 판화(版畵) 모음전도 열리고 있었을 것이다.

사도야 시게노부(佐渡谷重信)에 의하면 당시 런던에는 두 개의 내셔널 갤러리가 있었다고 한다. 11월 5일의 일기만으로는 어떤 미술관을 방문했는지 판단이 불가능하지만 漱石가 런던에 머무르면서 두 곳을 모두 방문했다는 것은 의심할 여지가 없다.[27]

---

26) British Museum, London : 대영(大英) 박물관이라고도 부르는 세계 최대의 박물관으로 1759년에 개관하였다. 필요한 공간의 확보와 질서있는 분류 및 배열을 도모하기 위해 1878년부터 1886년 사이에 걸쳐 유화는 내셔널 갤러리에 이관되었고, 민속학부, 고대 이집트부, 고대 서아시아부, 고대 그리스 로마부, 고대 서아시아부, 고대와 중세 영국부, 동양부, 판화 및 소묘부, 사본부, 도서관 등으로 구성되어 오늘에 이르고 있다.

지금은 두 곳의 혼돈을 줄이기 위해 템즈강가에 있는 갤러리를 테이트 갤러리(The Tate Gallery)라고 부르고 있다. 그곳에는 터너[28]의 작품 중 가장 대담한 것으로 평가되어지고 있는 《눈보라 속의 증기선》을 비롯한 다수의 작품이 소장되어 있다. 뛰어난 무대 감독이기도 했던 터너는 빛으로 가득 차고, 눈부신 아름다움을 지닌 환상의 세계를 그렸다.[29]

그러나 '무엇을 보았는가'보다 중요한 것은 그것이 '어떤 영향을 끼치게 되었는가'일 것이다.

사도야 시게노부의 주장을 따르면 漱石가 터너의 작품을 감상하고 거기에 감동하여, 터너를 지지(支持)한 러스킨의 『근대화가론(近代畵家論)』을 구입해 읽게되고, <라파엘 전파>가 그린 중세(中世)나 셰익스피어에 대한 관심이 깊어졌다고 한다. 특히 터너의 작품 속에서 빛과 그림자의 미를 발견하고, <라파엘 전파>의 작품 속에서 진실한 인간들의 삶의 모습과 운명(運命)을 발견하여 감동을 받았다는 것이다.[30]

<라파엘 전파>는 漱石가 태어난 1867년에 그 전성기(全盛期)를 맞이했고, 漱石가 런던을 방문했을 때는 <아르누보>[31]의 전성기였다. 이런 미술의 전통(傳統)의 찬란함을 지각(知覺)하게 된 漱石는 「런던소식」

---

27) 佐渡谷重信, 『漱石と世紀末藝術』, 美術公論社, 昭和59年, 25面 참조.

28) Joseph Mallord William Turner(1775~1851) : 영국 런던 출신의 화가로 빛의 묘사에 획기적인 표현을 수립하여 19세기 영국 화단을 이끌어온 중요한 풍경 화가이다. 안개를 통해서 빛나는 햇빛의 미묘한 작용을 화면에 담아내었고 만년에는 빛과 색의 연구에 몰두하여 당시로서는 대담한 창작 작품을 만들어내었다. 그의 작품 대부분은 테이트 갤러리와 내셔널 갤러리에 소장되어 있는데, 풍경화 가운데 다수의 작품은 문학적 주제와 결부된 것들도 있다.

29) E.H.곰브리치, 『서양미술사』, 예경, 1997, 492~493面 참조.

30) 佐渡谷重信, 『漱石と世紀末藝術』, 美術公論社, 昭和59年, 25面~26面.

31) Art Nouveau : 신예술이라는 뜻으로 1890년부터 1905년경에 걸쳐 건축, 회화, 조각, 공예 등 갖가지 영역에서 나타난 미술운동으로 작품 어느 것이나 가식이 없는 솔직한 모티브를 특색으로 하였으며, 특히 새로운 재료(시멘트, 철, 강철, 유리)의 채용을 촉진하였다.

에 다음과 같은 문장을 남기고 있다.

この国の文学美術が如何に盛大で、その盛大な文学美術が如何に国民の品性に感化を及ぼしつつあるか、この国の物質的開化がどの位進歩してその進歩の裏面には如何なる潮流が横わりつつあるか。[32] (이 나라의 문학미술은 너무나 성대하다. 그리고 그 성대한 문학미술이 얼마나 국민들의 품성을 감화시키고 영향을 끼치고 있는지 모른다. 이 나라의 물질적 개화가 어느 정도 진보해있고, 그 진보의 이면에는 어떤 조류가 흐르고 있단 말인가.)

터너를 비롯한 <라파엘 전파>와 <아르 누보>등으로 대표되는 영국 미술은 영국 국민들의 품성에까지 영향을 미치고 있었다. 그렇다면 런던에 머무르던 漱石에게는 어떤 영향을 미치게 되었을까. 지적(知的) 호기심이 왕성했던 漱石에게는 분명 새로운 과제(課題)가 되었을 것이다. 그리고 스스로 꾸준한 관심을 가지고 탐구하고 문학과 미술과의 상관관계를 깨우치자고 했을 것이다. 런던에서의 그런 漱石의 모습이 연상되는 부분이 있다.

余は余の有する限りの精力を挙げて、 購へる書を片端より読み、 読みたる箇所に傍註を施こし、 必要に逢ふ毎にノートを取れり。 始めは茫乎として際涯のなかりしの丶うちに何となくある正体のある様に感ぜられる程になりたるは五六ケ月の後なり。 …(中略)… 留学中に余が蒐めたるノートは蝿頭の細字にて五六寸の高さに達したり。 余は此のノートを唯一の財産として帰朝したり。[33] (나는 내가 가진 모든 정력을 바쳐서 구입한 책을 샅샅이 읽고, 읽은 곳곳에 각주를 달고, 필요한 부분은 노트에 메모를 했다. 처음에는 막연하고 끝이 없는 듯한 느낌이었는데, 왠지 어떤 정체가 있는 듯한 느낌이 들 정도가 된 것은 5~6개월이 지난 후였다. …(중략)… 유학 중에 내가 모은 노트는 깨알같은 글씨로 해서 5~6촌(寸)의 두께에 달한다. 나는 이 노트를 유일

32) 三好行雄 編, 『漱石文明論集』, 岩波文庫, 2003, 278面.
33) 「文學論 序」『漱石全集 第十四卷』, 岩波書店, 1995, 9~10面.

한 재산으로 삼아서 귀국했다.)

漱石는 건축과를 지망한 적도 있고, 무엇보다도 미술에 대한 관심이 깊었다. 게다가 그 자신도 그림을 잘 그리는 특기를 가지고 있었다. 그런 漱石에게 갤러리나 박물관의 방문이 어떤 즐거움도보다도 컸으리라는 상상(想像)을 하는 것은 그다지 어려운 일이 아니다. 다시 런던 유학 시절의 일기를 살펴보고자 한다.

一月二十九日[火] Craig 氏に至る。KingLear の Introduction を書きつつあり。歸途 Water Colour Exhibition を見る。画題筆法、 油画よりも我嗜好に投ずる者頗る多し。 日本画に近き故か。 日本の水彩画などは遠く及ばず。 それより Portrait Gallery を見る。 一婦人妙な風なのあり。 諸人これを嘲笑す。 これが英国の civility か。 厭な事なり。 帰宅。 再出。 入浴。 この日大風、天気晴。[34] (1월 29일[화] 크레이지씨에게 가서 리어왕의 해설을 계속 썼다. 돌아오는 길에 수채화 전람회를 보러갔다. 화제나 필법이 유화보다 내 기호에 맞는 것이 아주 많았다. 일본화와 가깝기 때문인가. 그러나 일본화는 이에 필적할만한 것이 못되었다. 그리고 초상화 갤러리도 갔었다. 한 부인의 기묘한 그림을 보고 모두들 비웃고 지나갔다. 이것이 정중함을 이야기하고 있는 영국의 모습이란 말인가. 그것이 싫어져서 집으로 돌아왔다. 다시나갔다가 목욕을 하였다. 바람은 강하게 불었지만 맑은 날이었다.)

크레이지씨(氏)를 방문한 후에 수채화전(水彩畵展)을 보러 갔었다. 그리고 다시 초상화(肖像畵) 미술관을 간다. 이것은 漱石가 회화나 미술에 대한 관심이 매우 높았기 때문만이 아니라, 영국회화도 좋아하게 되었다는 것을 이야기하고 있는 것이다. 또 漱石는 유화(油畵)보다 수채화를 좋아하는데, 일본 수채화는 이에 필적할만한 것이 못된다라고 표

34) 平岡敏父 編, 『漱石日記』, 岩波文庫, 2003, 32~33面.

현하고 있을 정도로 서양 수채화에 대한 강한 흥미를 표현하고 있다. 그리고 그런 漱石의 영국 수채화에 대한 관심은 스스로가 수채화를 그리게 하는 동기로 이어져서, 漱石가 그린 수채화는 영국풍의 수채화가 많이 남아있는 특징이 있다.[35]

소설에서 작가의 체험이 창작 동기를 부여해 주는 경우가 많이 있다. 그러나 작가가 작품을 쓸 때 자신이 직접 경험한 것들만 가지고는 작품을 쓸 수 없다. 체험을 통한 갖가지 상상력이 작품을 구성하는데 있어서 중요한 역할을 하게 되는 것이다. 漱石에게 있어 미술관이나 박물관의 방문은 단순한 오락(娛樂)이나 기분전환(氣分轉換) 이상의 중요한 의미를 가지게 된다. 그것은 우선 이문화에서 받은 충격에 의한 억압(抑壓)을 다소 해소시켜주고, 의욕을 회복시켜주었을 것이다. 한편 그의 지적 상상력을 자극하고, 영국 문화와 일본 문화를 융합하여 새로운 경지(境地)로 그를 이끌었음이 분명하다.

35) 佐渡谷重信, 『漱石と世紀末藝術』, 美術公論社, 昭和59年, 243~246面참조.

3. 유학 이후 漱石와 미술과의 관계

漱石는 미술에 대한 관심이 무척 깊었고, 한때 건축가가 되고자 했었다. 또한 그 자신이 감상자(鑑賞者)에만 머무르는 것이 아니라 자신이 직접 그림을 그리는 사람이기도 했었다.

『고양이(吾輩は猫である)』의 제1회에 구샤미(苦沙弥)선생이 수채화 도구 등을 사서 그림 그리는 일에 열중하는 장면이 나오는데, 작품을 쓰기 이전부터 漱石 자신이 그림 그리기에 열중했다는 것을 알 수 있다. 그리고 그때 그린 10장 정도의 습작(習作) 그림이 남아있고, 친한 친구들이나 제자들과 주고받은 그림이 다수 남아있다고 한다.[36]

유학에서 돌아온 1903년경에는 일본에서 때마침 그림엽서가 유행하고 있었다. 漱石도 지인(知人)들과 많은 그림엽서를 주고받았다. 그것들은 모두 수채화로 사생화(寫生畫)부터 터너풍(風), 콘스탄브르풍 등 변화무쌍(變化無雙)하다. 하지만 그림엽서를 그리던 때, 漱石에게 있어 그림을 그린다는 행위는 취미나 유희, 또는 기분전환이나 사교였던 것 같다.[37]

이후 창작 활동이 활발해지면서 직접 그림을 그리는 행위는 잠시 중단되었다고 한다. 그러나 漱石와 미술과의 관계가 중단된 것은 아니었다. 직접 그림을 그리는 행위가 잠시 중단되었을 뿐 漱石는 자신의 작품 여기저기에 미술과 관계된 많은 흔적들을 남겨놓고 있다는 것을 알 수 있다.

『고양이(吾輩は猫である)』에서 수채화를 그리는 선생이 등장하는 것뿐만 아니라, 『일야(一夜)』『도련님(坊っちゃん)』『풀베개(草枕)』『노와키(野分)』『三四郎』『그 후(それから)』에서도 화가가 등장하

36) 三好行雄 編, 『夏目漱石事典』, 學燈社, 116面.
37) 『漱石の美術愛推理ノート』, 新開公子, 平凡社, 1998, 205~214面참조.

고, 『문(門)』에서는 그림이 주인공으로 변하기도 한다.

뿐만 아니라 미술관을 찾아간다든가, 미술과 관련이 있는 서적들을 평한다든가, 직접 다른 화가들의 작품을 비평하기도 했었다. 또한 漱石 스스로가 미술에 대해서는 남다른 자신감을 가지고 있었던 것을 알 수 있는 부분이 있다.

私はその説に不服だったので、 色々の方面から向を納得させようとしているうちに、 話題がいつか絵画の方に滑って行った。 その男はこの間参考品として美術協会に出た若冲の御物を大変に嬉しがって、 その評論をどこかの雑誌に載せるとかいう噂であった。 私はまたあの鶏の図が頗る気に入らなかったので、 此所でも芝居と同じような議論が二人の間に起った。 「一体君に画を論ずる資格はないはずだ」と私は遂に彼を罵倒した。 するとこの一言が本になって、 彼は芸術一元論を主張し出した。[38] (나는 그 말에 승복할 수 가 없었기에 이것저것 예를 들어 그를 납득시키려고 하다 보니 화제가 어느새 그림 쪽으로 흘러갔다. 그 남자는 얼마 전, 미술협회 주최 전람회에 특별 찬조로 나온 쟈쿠주(伊藤若沖 : 1716~1800)의 그림을 보고 뭐라 하는 잡지사에 들고 갔다는 소문이 있었다. 나는 그 군계도(群鷄圖)가 몹시 마음에 들지 않았으므로 여기에서도 연극과 똑같은 논쟁이 우리 둘 사이에 일어났다. 「도대체 자네한테 그림을 논할 자격이 있는가?」 나는 마침내 그를 매도했다. 그러자 이 한 마디가 빌미가 되어 그는 예술일원론(藝術一元論)을 주장하기 시작했다.)

「유리문 안에서(硝子戸の中)」는 漱石가 그 동안 보고 느낀 것이나 어린 시절의 회상 등을 1915년 1월부터 2월에 걸쳐 『아사히(朝日)신문』에 연재한 수필이다. 만년에 이른 漱石의 인간관이나 인생관을 엿볼 수 있는 작품으로 평가되고 있는데, 27장에 어떤 남자와 논쟁하는 부분이 나온다. 처음에는 연극에 대해 논하다가 말이 막히자 미술 쪽으로 화제를 돌려 상대를 몰아붙인다. 평소 미술에 관해서는 남다른 자신

38) 夏目漱石, 『硝子戸の中』, 岩波文庫, 2002, 78面.

감을 가지고 있었음을 엿볼 수 있는 일화가 아닐 수 없다.

漱石가 18세기 후반, 독일의 극작가(劇作家)이자 비평가인 렉싱(Gotthold Ephraim Lessing: 1729~1781)의 예술론 『라오콘(Laocoon)』의 영역(英譯)에 써넣은 단평(短評)에 대해 나카지마 구니히코(中島國彦)는 미술이 그의 문학관이나 예술관, 소설작품의 형성(形成)에까지 깊이 관여하고 있다고 논하고 있다.[39]

또한 漱石는 「창작가의 태도」에서도 미술에 해박한 지식을 이용한 예문을 이용하고 있다.

又別の例を申しますと彫刻抔で云ふforeshorteningと云ふ事があります。 誰でも心得て居る事でありますが、 人が手でも足でも前の方に出してゐる姿勢を、 こちらから眺めると、 実際の手や足よりも短かく見えます。 けれども本来はあれより長いものだと思つて見てゐます。 だから画心のない吾々が手や足を描かうとすると本来其儘の足や手を、 方向の如何に拘はらず、 紙の上にあらはしたくなる。 あらはして見るとどうも釣合がわるい。[40] (또 다른 예를 하나 더 말하면, 조각(彫刻)같은 데에서 말하는 원근법이라는 것이 있습니다. 누구라도 납득하고 있는 것입니다만, 다른 사람이 손이나 발을 앞쪽으로 내밀고 있는 자세를 이쪽에서 바라보면 실제의 손이나 발보다 짧게 보입니다. 그렇지만 본래의 길이는 그보다는 긴 것이라고 생각하고 있습니다. 따라서 회화에 대한 지식이 없는 우리들이 손이나 발을 묘사하려고 하면 원래의 모습 그대로의 손과 발을 방향의 여하에 관계없이 종이 위에 그리려고 합니다. 그런데 그렇게 그려놓고 보면 아무래도 균형이 잘 맞지 않습니다.)

漱石가 원근법을 말하고 있는데 이것은 서양미술의 영향에서 비롯된 것이다. 동양미술과 서양미술의 가장 큰 차이점은 무엇보다도 기법상의 차이일 것이다. 정형화되고 관념화된 세계를 그리던 것을 주로 한 것이

39) 藤井淑禎 編, 中島国彦,「漱石・美術・ドラマ」『夏目漱石Ⅰ』, 若草書房, 1998, 62面.
40) 「創作家の態度」『漱石全集 第十六巻』, 岩波書店, 1995, 162面.

동양미술이라면 사실성을 추구하면서 입체적인 현실 세계를 캔버스라는 평면에 재현한 것이 서양미술이다.

일본에서 본격적인 서양화법 수용은 명치기(明治期)이후인데, 서양화법이란 원근법, 음영법, 사실법, 이 세 가지 요소였다. 물론 동양에도 이들 세 가지 요소가 존재하고는 있었지만, 서양화법 양식은 그때까지의 동양화에는 없던 새로운 테크닉이었던 것이다.41)

한편 漱石는 신문에 연재되는 소설에 그려지는 삽화(挿画)에도 세심한 신경을 기울였다. 당시의 신문은 오늘날과 달라서 삽화가 없는 것이 오히려 더 많았다. 漱石의 신문 소설 가운데 삽화가 있는 작품은 『갱부(坑夫)』 『행인(行人)』 『명암(明暗)』과 『三四郎』이상 네 작품이다. 삽화는 소설과 동시에 게재되는 것이며, 그 날의 내용 전체를 총괄해서 한 장의 그림으로 나타내기 마련이다. 또 소설이 활자화되기 전에 스케치를 하는 것이기 때문에 화가는 삽화에 일관성을 유지하기 위하여 그 날의 핵심을 미리 파악하고 있어야 한다. 따라서 화가는 작품 초기 단계에서 미리 漱石와 상의했을 것이다. 더구나 漱石가 그림에 관하여 소질을 가지고 구도능력 및 감상능력을 겸비한 인물이었다는 것을 감안할 때, 漱石 작품의 삽화는 화가의 손을 빌린 漱石의 해설이라고 과언이 아닐 것이다.42)

漱石 문학은 그의 삶에서 생활을 위한 문학과 문학 자체를 위한 문학으로 대별할 수 있는데, 남에게 보여주는 문학이 소설이라면, 자신의 마음의 행복과 만족을 위하여 쓴 것으로는 한시(漢詩)나 하이쿠(俳句)를 들 수 있겠다. 그럼 漱石의 제화시(題畵詩) 한 수를 살펴보기로 하자.

---

41) 姜德熙 著, 『日本의 西洋畵法 受容의 발자취』, 일지사, 2004, 3~12面참조.

42) 申賢周, 「漱石 明暗 挿畵考」『湘南文學』(第24号), 東海大學日本文學會, 2001.1.31, 참조.

題畵	그림에 시를 쓰노라
何人鎭日掩柴扃	어떤 사람이 종일토록 빗장문 걸고 있나
也是乾坤一草亭	이 또한 하늘 아래의 초라한 정자 한 칸이로다.
村靜牧童飜野笛	마을은 조용하나 목동들 피리소리 드날리고
簷虛鬪雀蹴金鈴	처마 밑에 재잘거린 참새 떼들 풍경소리 울리노라.
浮南秀竹雲乘地	남쪽 시냇가 곧게 뻗은 대는 구름처럼 땅에 드리우고
林後老槐風漫庭	오래된 사과나무에 이는 바람은 뜰에 가득하네.
春去夏來無好興	봄은 가고 여름이 와도 이렇다 할 흥은 없고
夢魂回処氣冷冷	꿈에서 깨어날 때 날씨만은 상쾌하구나.[43]

제화시란 말 그대로 그림에다가 그 그림에 어울리는 시를 쓰는 것을 말한다. 외로이 있는 정자 한 칸이 아무도 통행하지 않아 빗장만 걸린 채 있다. 여기서 나오는 '건곤일초정'(乾坤一草停)이라는 구는 두보(杜甫)의 <저문 봄날 양서에서 새롭게 빌린 초가집에 쓰노라(暮春題瀼西新賃草屋)>(5수) 가운데 세 번째 시로 '이내 몸은 다만 좌우 엉클어진 귀밑머리만 남고, 천지간에 홀로 이 초가집이 있을 뿐이네'(身世双蓬鬢, 乾坤一草亭)라고 한 것을 그대로 빌려다 쓴 것이다. 간단한 스케치를 연상할 수 있다. 마치 목동들 피리 소리가 들리고 참새 소리, 풍경 소리가 들릴 것만 같다고 하였다. 수련의 얼개에서 덩그렇게 놓여있는 정자와 주위와의 관계를 볼 때 그림으로 나타낼 수 없지만 소리가 들리는 듯하다. 시냇가에 곧게 뻗은 대나무, 사과나무가 그림에 첨가되고, 봄이 지나고 여름을 맞이하였지만 이 같은 그림 속에 노니니 절로 마음이 상쾌하다고 漱石은 읊고 있다. 漱石의 제화시는 1912년에서 1916년에 집중되고 있다. 다만 이 시기가 아닌 것은 「시운(時運)」에 실린 한 수와 <요코야마 화백의 그림을 선물 받은 것에 답하여(酬横山畵伯恩畵)

43) 權赫建 編輯, 崔奉完, 「漱石의 초기 漢詩文과 子規」『夏目漱石 文學研究』, 제이앤씨, 2001, 566面.

>[44]와 <다이칸은 천지의 정취를 크게 관조하고(大觀天地趣)>[45] 두 수가 더 있다. 문장으로는 <유키소메이의 그림에 쓰노라(題結城素明畵)>[46]라는 그림 여백에 찬(贊)을 붙인 글이 있다.[47]

漱石가 남화(南画)에 집중(集中)하게 된 것은 만년(晩年) 4~5년의 일인데, 니이제키 기미코(新開公子)에 의하면 화가 쓰다 세이후(津田青楓)과의 만남이 계기가 되었다고 한다. 당시 漱石는 수선사(修善寺)에서의 대토혈(大吐血)을 경험한 후였고, 위장병, 게다가 당뇨병, 치질, 류마티스 및 강박신경증(強迫神經症)까지 앓고 있었다. 매일 죽음을 의식하면서 하루하루를 보내었을 것이다. 그럼에도 불구하고 쓰다 세이후에게 그림 지도를 받았다고 한다. 처음에는 유화(油画)를 배웠는데 그 방법이 까다롭고 번거로워서 그만두었다가 쓰다 세이후의 권유에 따라 남화에 집중하게 된다. 이전부터 漱石는 수채화(水彩畵)를 그렸고, 문인화풍(文人畵風)의 그림도 시도하고 있었다. 배웠다고는 하지만 두 사람은 친구가 되었던 것 같다. 함께 전람회(展覧会)를 가거나 고미술상(古美術商)을 돌아다니면서 서로의 화론(畵論)을 주고받고 비평하기도 했을 것이다.[48]

---

44) 홀로 빈방에 앉아서, 그림을 보노라면 흥이 돋노라. 타이칸 거사 보내준 그림, 엔카쿠 도인 간직하고 있네. 들판의 강물은 그대의 골목에 흐르고, 한들거린 구름은 나의 집으로 들어오네. 어디를 왔다갔다하나 담박하여, 언제나 자연향에 머물러 있노라.

45) 大觀은 천지의 정취를 크게 관조하고, 자연의 정취는 원만히 깨달았네. 마음내키는 대로 붓 휘두르면, 구름과 안개는 붓 아래 드러나네.

46) 병진년 유월 結城素明는 나에게 그가 그린 그림을 주었다. 나는 표구사에 명하여 장정을 하게 하고 또 그 배치가 아직 완결되지 아니하고 하단에 여백이 많은 것을 애석하게 여겨 곧바로 高青邱의 시를 기록하여 찬(贊)으로 대신하고, 아울러 그 상하 한곳에 여백이 없어진 이유를 적어 넣었다.

47) 權赫建 編輯, 『夏目漱石 文學研究』, 제이앤씨, 2001, 566~568面.
崔奉完, 「題畵時에 나타난 漢詩」『夏目漱石漢詩研究』, 中央大博士學位, 2000, 204~225面 참조.

48) 新開公子, 『漱石の美術愛推理ノート』, 平凡社, 1998, 205~214面참조.

1913, 4년에 이르러서는 보기에도 역작(力作)인 《원마도(遠摩圖)》 《죽림농부도(竹林農夫圖)》등 열 폭 정도의 그림을 남기고 있다. 게다가 그와 더불어 문인화(文人畵)의 전통에 필적하는 남화(南畵)에도 손을 대어 1912년 11월에 제작된 《산상유산도(山上有山圖)》를 필두로, 1913, 4년을 피크로 한 10폭 정도의 채색남화(彩色南畵)가 완성된다. 크기나 작품의 질적인 면에서 모두 대작(大作)이라고 평가되어지고 있다. 또 같은 시기에는 매・란・국・죽(梅・蘭・菊・竹) 등 전통적인 화재(畵材)를 그린 일본화(日本畵)나 묵화(墨畵)도 다수의 작품을 남기고 있으며, 그 중 절반은 자작(自作)의 한시, 또는 하이쿠(俳句)와 함께 그려 모은 자찬화(自贊畵)이다. 이와 같은 漱石의 작품에 대해 오카자키 요시에(岡崎義惠)는 '명(明)・청(淸)의 명작과 어우러져 있어도 손색이 없을 정도이고, 칙천거사(則天去私)의 높은 경지를 가슴속에 품은 고고한 선비의 기개가 잘 표현되어있다' (明・清の名作の中に置いてもさほど恥ずかしくはなく、則天去私の清境にあこがれる高士の胸懷がよく現われている)고 평하고 있다.[49]

살아가면서 함께 숨쉬고 있는 예술, 그 중에서도 미술이란 우리에게 어떤 의미를 주는 것일까. 그것은 사람마다 다양하게 정의되어질 수 있겠지만, 그 중에서도 순간적 현실의 영원화(永遠化)를 의미할 것이다. 그리고 그런 미술적 특성 이용한 이미지 형성의 방법은 漱石 문학 여기저기에 잘 나타나있다. 漱石가 영국 유학 시절 과학자 이케다 기쿠나에(池田菊苗)를 통해 문학을 과학적으로 분석하는 방법을 모색할 수 있었다면, 미술은 그의 문학에 영원성을 불어넣어 주었다고 말할 수 있겠다.

49) 三好行雄 編, 『夏目漱石事典』, 學燈社, 116面.

4.『三四郎』와 미술과의 관계

4-1.『三四郎』와 영국체험

이제 막 근대화가 시작되고 있던 일본에 비해 漱石가 유학을 갔을 당시 영국은 산업혁명 후, 착실하게 근대화를 진행시켜 나아가고 있었다. 문부성 제1차 국비 유학생으로서 漱石는 당시 지식인의 선단(先端)에 위치하고 있었다. 그러나 런던에서의 漱石는 영국의 물질적 개화와 영국인의 국민성에 감탄하면서도 영국에서의 생활은 좀처럼 기질에 맞지 않았다. 한편 그동안 일본은 서양문화를 흡수하는데 급급해서 소화시킬 틈이 없었었다고 다음과 같이 일기에 적고 있다.

三月十六日[土] 日本は三十年前に覚めたりという。しかれども半鏡の声で急に飛び起きたるなり。その覚めたるは本当の覚めたるにあらず。狼狽しつつあるなり。ただ西洋から吸収するに急にして消化するに暇なきなり。文学も政治も商業も皆然らん。日本は真に目が醒ねばだめだ。[50] (일본은 30년 전에 깨었다고들 한다. 그러나 그것은 작은 종소리에 갑자기 벌떡 일어난 것이다. 그 깨우침은 참된 깨우침이 아니다. 허둥지둥하면서 서양으로부터 흡수하기에 급급해서 미처 소화시킬 틈도 없었다. 문학도 정치도 상업도 모두 그러하다. 일본은 진정 눈을 뜨지 않으면 안 된다.)

근대 물질 문명의 격차를 절실하게 느낀 漱石는 고국의 장래에 대한 우려가 지배적이었다. 그러면 영국의 무엇이 그렇게 漱石를 불안하고 비관적으로 만들었을까. 구마사마 아쓰코(態坂敦子)는 이것을 세 가지 요소로 파악하고 있다.[51] 첫 번째는 근대의 상징으로 여겨지던 <철도

50) 平岡敏父 編, 『漱石日記』, 岩波文庫, 2003, 46~47面.

(鐵道)>의 진보였다. 편리하면서도 때로는 익숙하지 않아 예기치 않은 곳으로 끌려가는 경우도 있었던 철도는 漱石가 영국 물질 문명 가운데 가장 놀란 것이었다. 두 번째는 <군집(群集)>이다. 영국에 친구나 지인(知人)들이 거의 없었던 漱石는 군집과 서로 상응할 수 없는 자기 자신을 인정할 수밖에 없었다. 군집에서 떨어져서 소외되어있는 의식은 漱石를 더욱 고독하게 만들었을 것이다. 세 번째는 런던의 명물(名物)이라고도 할 수 있는 <안개(霧)>이다. 사방을 구분할 수 없을 정도로 자욱한 안개가 타국에서의 불안함을 더욱 증폭시켰을 것이다. 「영일소품(永日小品)」에는 「안개」라는 제목이 붙은 글이 있는데, 그곳에서 漱石는 안개가 너무 짙어서 하숙집을 어떻게 돌아가야 할지 당황해 하던 자신의 이야기를 적어놓고 있다.

이와 같은 漱石의 영국에서의 체험이 가장 잘 반영된 작품은 『三四郎』이다. 漱石의 작품에 관심이 있는 사람이라면 누구나 한 번쯤 읽어보았을 『三四郎』는 주인공 산시로가 구마모토(態本)에서 동경(東京)으로 상경하는 열차 안에서 이야기가 시작된다. 漱石가 일본에서 영국으로 유학을 간 체험이 구마모토라는 지방에서 동경이라는 도시로 상경하는 장면으로 대치되었다고 보여진다. 산시로가 도시에 대한 놀라움이나 당혹감으로 전개되는 부분은 영국에서의 漱石 자화상으로서의 일면을 보고 있는 듯하다.

三四郎が東京で驚いたものは沢山ある。 第一電車のちんちん鳴るので驚いた。 それからそのちんちん鳴る間に、非常に多くの人間が乗ったり降たりするので驚いた。 次に丸の内で驚いた。尤も驚いたのは、どこまで行っても東京がなくならないという事であった。 …<中略>…三四郎の自信はこの驚きと共に四割方減却した。 不愉快でたまらない。 (산시로가 동경에서 놀란 것은 많이 있다. 제일 먼저 전차가 땡땡 울리기 때문에 놀랐다. 그리

51) 態坂敦子, 「三四郎と英國繪畫」『 漱石作品論集成 第五卷』, 1995, 185面.

고 그 땡땡 울리는 동안에 아주 많은 사람이 타기도 하고 내리기도 하는 데에 놀랐다. 그 다음으로 마루노우치에서 놀랐다. 가장 놀란 것은 아무리 가도 동경이 끝나지 않는다고 하는 것이다. …<중략>… 산시로의 자신감은 이 놀라움과 더불어 4할 정도 감소되었다.)

第2章 22面

더욱이 漱石가 영국에 도착해서 가장 놀란 것이 근대 문명의 산물이 철도였다면 『三四郎』에서는 열차나 전차와 같은 산물로 대치되었다고 볼 수 있겠다. 놀라움으로 자신감이 상실되고 불쾌하다는 표현 역시 영국에서의 漱石의 모습과 중합된다.

倫敦の繁昌は目撃せねば分りかね候位、馬車・鉄道・電鉄地下・鉄地下電鉄等蛛の糸をはりたる如くにて、なれぬものはしばしば迷ひ途方もなき処へつれて行れ候事有之険呑に候。[52] (런던의 번창을 목격하지 않으면 알기 어려울 만큼 마차, 철도, 지하철, 지하전철 등 거미줄을 친 듯하여 익숙하지 않은 사람이 때때로 길을 잃어 엉뚱한 곳으로 끌려간다.)

산시로는 고향을 떠나 동경에서 유학생활을 하게 됨으로서 <잠든 사람>에서 <잠이 깬 사람>으로 변모하게 되고, 이를 漱石는 <밤의 세계-어둠->에서 <낮의 세계-밝음->로 변화하는 것을 상징적으로 표현하고 있다. 잠이 들었던 의식이 깨어나면서 그 때까지의 평온했던 사람은 사라지고, 왠지 안절부절못하는 초조함과 불안감을 떨쳐버릴 수 없게 된다. 심하면 인간은 정신분열증 같은 것을 겪게 되고, 천재 가운데 정신병 환자가 많은 것도 같은 맥락에서 해석할 수 있다.[53]

漱石도 일본을 떠나 영국에서 극심한 신경쇠약증에 걸렸었다. 그래서

52) 三好行雄 編, 『漱石書簡集』, 岩波文庫, 2003, 73面.
1900년 12월 26일 漱石가 부인 교코(鏡子)에게 보낸 편지.
53) 조영석, 「소세키의 산시로 연구」『日語日文學研究』(第47輯) 310面.

귀국 후에는 그가 미쳤다는 소문까지 나돌았다. 漱石가 유학을 떠난 1900년에는 일본 이외의 나라에 대한 정보를 책이나 사람들의 입을 통해 얻는 것이 고작이었을 것이다. 런던에 도착하기 전에 들른 파리 만국박람회(萬國博覽會)의 미술관에 출품된 일본 작품들을 보고 좋지 않다고 느낀 것을 보더라도 漱石 역시 일본을 떠나자마자 일본보다 우월한 무언가가 있다는 사실에 충격을 받고 불안감을 떨칠 수 없었을 것이다. 그리고 직접 목격한 서구 물질 문명에 거부감을 가지면서도 그동안 자신이 잠들어 있었다는 것을 자각하게 된다. 그래서 일본도 눈을 뜨지 않으면 안 된다고 자신의 일기에 적어놓고 있다.

또한 산시로는 좁은 세계를 떠나 넓고 새로운 세계를 경험하면서 많은 <모순(矛盾)>을 경험하게 된다. 漱石 역시 영국에서 많은 모순을 느끼며 고민하게 된다. 그리고 그런 고민들이 런던 체제를 정점으로 하여 漱石를 자기본위(自己本位)의 근대 정신으로 이끌었다고 말할 수 있겠다.

이와 같은 漱石의 생각은 미술에도 그대로 적용되어 귀국 후 동경 『아사히(朝日)신문』에 발표한 시론(時論)인 「동양미술도보(東洋美術圖譜」에 다음과 같이 기록하고 있다.

西洋の物数奇がしきりに日本の美術を云々する。 然し是は千人のうちの一人で飽迄も物数奇の説だと心得て聞かなければならない。 大体の上から云ふと、 さう云ふ物数奇も矢張り西洋の方が日本より偉いと思つてゐるのだらう。 余も残念ながら左様考へる。 もし日本に文学なり美術なりが出来るとすれば是からである。 が、 過去に於て日本人が既に是丈の仕事をして置いてくれたといふ自覚は、 未来の発展に少からぬ感化を与へるに違ひない。 だから余は喜んで東洋美術図譜を読者に紹介する。[54] (서양의 호기심에 의해 일본의 미술이 가끔 화제에 오르곤 한다. 그러나 그러한 경우는 천에 하나 있을까 말까 한

54) 「東洋美術圖譜」『漱石全集 第十六卷』, 岩波書店, 1995, 308面.

경우일 뿐이며, 또한 어디까지나 호기심에서 나온 이야기라고 이해하지 않으면 안 된다. 대체적인 의미에서 말하면 그러한 호기심조차 역시 서양 쪽이 일본보다 뛰어나다고 생각하고 있을 것이다. 나도 유감스럽지만 그렇게 생각한다. 만약 일본에 진정한 문학이나 미술이 가능하다고 한다면 바로 지금부터일 것이다. 그렇지만 과거에 일본인이 이미 이만큼의 작업을 해 놓았다고 하는 자각은 미래의 발전에 적지 않는 감화를 부여할 것임에 틀림없다. 그렇기 때문에 나도 흔쾌히 동양미술도보를 독자들에게 소개하는 바이다.)

한편『三四郎』는 방황하는 청춘(青春)의 모습을 그리면서 산시로가 <스트레이 쉽, 스트레이 쉽(迷洋、迷洋)>이라고 되풀이하며 끝이 난다. 스트레이 쉽에는 심정적(心情的)인 내부정신이 표출되고 있으며, 그와 함께 스트레이 쉽과 관련이 깊은 청춘군상(青春群像)에는 운영(雲影) 또는 회화 지향적인 시각적 특색을 가지고 있는 일면이 있어 <회화소설>[55]이라고 일컬어지고 있기도 하다.

구메 마사오(久米正確)는 『그 후(それから)』『문(門)』과 더불어『三四郎』를 일컬어 漱石가 아니면 쓸 수 없는 것이며, 漱石의 특색을 충분하게 살린 것이라고 했다.[56] 『三四郎』는 『그 후』『문』을 포함한 초기 3부작 중 첫 번째에 해당하는 것으로 漱石가 서구 문명을 체험하지 않았거나, 미술에 대한 관심이 없었으면 결코 쓸 수 없었던 작품이 분명하다고 말할 수 있겠다.

55)) 芳賀徹, 『解說 夏目漱石遺墨集』第3卷, 求龍堂, 1980.
56) 吉田精一, 「鷗外と漱石」, 櫻楓社, 1981, 196面.

4-2.『三四郎』에 나타난 漱石의 색채감각

漱石는 『문학론』의 제2장「문학적 내용의 기본 성분」에서 <시각(視覺)>과 <색(色)>을 예로 들어 소위 보색(補色)이라고 칭해지는 것도 색학상(色學上) 중요한 착목점(着目点)이 된다며 Baldwin Brown의 「The Fine Arts」를 번역 인용하며 시각의 잔상(殘像)에 보색이 끼치는 영향에 대해 소개하고 있다. 또한 G. Allen의 「The Colour Sense」[57]를 번역 인용하면서 색채가 인간의 감각에 결정적인 영향을 미치며, 감정과 밀접한 관련이 있다는 것을 논하고 있다.[58]

소설가가 내면(內面)에 있는 스토리를 문자로 표현할 때, 그 심상에 있는 이미지를 빛깔로 표현하기도 한다. 물론 이것은 작품을 극채색(極彩色)으로 할 것인가, 묵화(墨畵)와 같이 단색으로 꾸밀 것인가와 같은 기법상의 문제가 아니다. 이것은 오히려 작가의 심층심리와 관계 있는 문제이며, 작가 자신이 그것에 대하여 자각하지 않으면 않을수록 작가의 본질에 내재되어있는 심리를 파악하는 열쇠로서 주목할 수 있겠다.

『三四郎』의 첫머리는 상경열차 안에서 꾸벅꾸벅 졸다가 깬 산시로의 시야에 여자가 들어오게 함으로서 독자의 호기심을 자극하고 있다.

女とは京都からの相乗である。 乗った時から三四郎の眼に着いた。 第一色が黒い。 三四郎は九州から山陽線に移って、 段々京大板へ近付いてくるうちに、 女の色が次第に白くなるので何時の間にか故郷を遠退くような憐れを感じていた。 それでこの女が車室に這入って来た時は、 何となく異性の味方を得た心持がした。 この女の色は実際九州色であった。 三輪田の御光さんと同じ色である。 (여자와는 교토에서부터 같이 탔다. 탔을 때부터

57) 「The Fine Arts」와「The Colour Senes」는 동북대학교 도서관 발행의 장서 목록에 있다. (No. 828, 952)
58) 新開公子,『漱石の美術愛推理ノート』, 平凡社, 1998, 238~239面 참조.

산시로의 눈에 띄었다. 우선 무엇보다도 피부색이 검다. 산시로는 쿠슈에서 산요선으로 바꿔 탔다. 오사카쪽으로 가면 갈수록 여자들의 피부색이 점점 하해지기 때문에 어느샌가 고향에서 멀어졌구나, 라는 서글픔을 느끼고 있었다. 그래서 여자가 객차 안으로 들어왔을 때 왠지 모르게 이성의 동료를 얻은 느낌이 들었다. 이 여자의 피부색은 정말이지 큐슈의 색깔이다. 미와타의 오미츠와 똑같은 피부색이다.)

第一章 7面

에토 준(江藤淳)은 漱石가 가장 지배적으로 사용하고 있는 색을 <검정(黑)>이라며, <검정> <어둠(闇)> <밤(夜)>과 같은 단어를 좋아하고 자주 사용하고 있으며, 그런 필치(筆致)에는 분명하게 편집(偏執)적인 요소가 있다고 하였다. 또한 <검정>과 대립되는 <하양(白)>을 작품 속에서 상당히 중요한 모티브로 사용하고 있다고 지적하고 있다.[59]

처음 만난 사람을 관찰할 때 산시로는 피부색을 보고 친근감을 느끼거나 이질감을 느끼거나 한다. 더구나 고향에서 멀어지면 멀어질수록 여자들의 피부색이 <검정>에서 <하양>으로 바뀌면서 서글픔을 느끼고 있다.

그렇다면 漱石에게 <검정>은 어떤 색이었을까. 인상주의[60] 화가들은 검정을 색이 아니라고 했는데, 그 이유는 그들의 주제가 오로지 색이었기 때문이다. 그들에게는 객관적인 대상도 메시지도 상관없이 색채 효과를 보여주기 위한 단 한 가지 목적으로 아름다운 꽃과 여인, 풍경을 많이 그렸다. 일반적으로 검정은 무채색으로 종말, 죽음, 부정, 더러움, 불행 등을 뜻한다. 한편 디자이너들이 가장 선호하는 색이 검정이다. 우아함을 위해서는 눈에 띄는 화려함을 포기해야만 한다. 따라서 검은 옷

59) 江藤淳 編, 『朝日小事典 夏目漱石』, 朝日新聞社, 1997, 79面 참조.
60) 1870년경 프랑스에서 시작되어 이후 어떤 화풍보다 인기를 끌었고 오늘날까지도 아름다움의 정수로 여기고 있다. (에바 헬러, 『색의 유혹』, 예담, 2002, 177面)

을 입은 사람은 색도 포기해야만 한다. 검은 색은 위험요소가 없는 가장 안전한 색이기도 한 것이다. 漱石는 검정색을 좋아하는 것뿐만 아니라 검정이 지니고 있는 다양한 특징을 잘 알고 있었다. 때에 따라서는 불길한 예상을 나타내는 수단으로 사용하기도 하고, 인간의 근본에 깔려있는 비정(非情)함을 나타내는 상징적인 색으로 사용하기도 하였다.[61] 한편 『三四郎』에서는 검정을 부정적인 이미지가 아닌 익숙하고 친근한 색으로 사용하고 있다. 고향과 같이 생의 근본과 관련 있는 익숙함, 즉 작가의 내면에 존재하는 친근한 이미지라고 말할 수 있겠다.

아울러 漱石 문학에 있어서 여성의 이미지를 나타내는 수단이 바로 눈이다. 『三四郎』에서도 미네코의 눈에 관한 인상적인 묘사 부분이 있는데, 시미즈 고준(清水孝純)은 漱石에게 여성의 까만 눈은 동경(憧憬)의 대상을 나타내는 다른 세계에 대한 하나의 창문이라고 말하고 있다.[62]

三四郎は慥に女の黒眼の動く刹那を意識した。 その時色彩の感じは悉く消えて、 何ともいえぬ或物に出逢った。その或物は汽車の女に「あなたは度胸のない方ですね」といわれた時の感じとどこか似通っている。 三四郎は恐ろしくなった。 (산시로는 분명히 여자의 까만 눈동자가 움직이는 찰나를 의식했다. 그 때 색채감은 말끔히 사라지고 말로 표현할 수 없는 그 무엇과 마주쳤다. 그 무엇은 기차에서 만났던 여자에게 "당신은 배짱이 없는 분이군요."라는 말을 들었을 때와 비슷한 느낌이 들었다. 산시로는 두려워졌다.)

第2章 32面

검정과 대비되는 <하양>은 감정의 결여를 뜻한다. 흰색을 라틴어로

61) 『마음(こころ)』에서 K의 죽음과 관련하여 <검은 그림자>와 같은 표현을 사용하고 있다.

62) 三好行雄 編, 清水孝純, 「漱石イメージ辭典」『夏目漱石事典』, 學燈社, 227面.

나타내면 알붐(Album)이라고 하는데, 앨범은 원래 하얗고 텅 빈 책, 사람들이 사진으로 기억을 알아서 채워 나가야할 책인 것이다.[63] 또 미지의 것, 가장 빛나는 차가움을 상징하고, 순결, 청결, 희생, 슬픔, 완벽, 시작과 부활을 나타내는 색이다. 위의 예문에서도 알 수 있듯이 漱石는 흰색을 서글픔이라는 단어와 연결시켜 놓고 있다. 알지 못하는 미지의 세계에 대한 불안감과 낯설음, 이질적인 것을 상징하고 있는 것이다.

西洋料理屋の前で野々宮君に別れて、 追分に帰る所を丁寧にもとの四角まで出て、 左へ折れた。 下駄を買おうと思って、 下駄屋を覗き込んだら、 白熱瓦の下に、 真白に塗り立てた娘が、 石膏の化物のように坐っていたので、 急に厭になってやめた。 それからうちへ帰る間、 大学の池の縁で逢った女の、 顔の色ばかり考えていた。—その色は薄く餅を焦したような狐色であった。 そうして肌理が非常に細かであった。 三四郎は、 女の色は、 どうしてもあれではなくっては駄目だと判断した。 (서양요리집 앞에서 노노미야군과 헤어져 오이와케로 돌아갈 길을 돠두고 다시 네거리까지 나와 왼쪽으로 꺽었다. 게타를 사려고 신발가게를 들여다 보았더니 백열가스등 아래에 새하얗게 화장을 한 아가씨가 석고상처럼 앉아 있었다. 갑자기 그것이 싫어져서 그만두었다. 집으로 돌아오는 동안에 대학 연못가에서 만난 여자의 얼굴빛만 생각하고 있었다.—그 빛깔은 떡을 얇게 그을린 듯한 노르스름한 빛이었다. 그리고 살결이 매우 고왔다. 산시로는 여자의 얼굴빛은 누가 뭐라 해도 그래야 된다고 단정지었다.)

第2章 37面

서구 사람들과 동양인의 가장 큰 차이는 피부색에 있다. 漱石가 일본을 떠나 유학 길에 올라서 마주 대한 서양인들에게 가장 이질감을 느낀 것도 바로 피부색일 것이다. 『三四郎』에서는 처음 만나는 여자의 이미지가 피부색에서부터 출발하여 관찰되어진다. 그리고 살결이 곱고 떡을 얇게 그을린 듯한 노르스름한 빛을 최고라고 단정짓고 있다. 이것은

63) 에바 헬러 著 이영희 譯, 『색의 유혹』, 예담, 2002, 243面.

서양 문화의 선진성과 전통의 중후함을 직접 보고 비록 일본의 열등성을 시인했다하더라도, 서양문화를 맹목적으로 받아들이거나 좋아하지만은 않겠다는 漱石의 강한 의지를 나타내는 자기본위(自己本位)64)의 사상과 더불어 漱石의 작품 중 영국 런던 유학의 체험이 잘 반영된 작품이 『三四郎』라고 단정지을 수 있는 예라고도 할 수 있겠다.

『三四郎』에서 흑과 백의 대비가 가장 극적으로 묘사된 부분은 미네코의 까만 머리에 꽂힌 하얀 장미이다. 물론 이것은 독자, 혹은 연구자에 따라 다른 분석이 가능하겠지만, 색상의 대비를 이용한 시각적 효과와 암시를 내포하고 있음은 분명하겠다.

二人の女は三四郎の前を通り過る。 若い方が今まで嗅いでいた白い花を三四郎の前へ落して行った。 三四郎は二人の後姿を凝と見詰ていた。 看護婦は先へ行く。 若い方が後から行く。 華やかな色の中に、 白い薄を染抜いた帯が見える。 頭にも真白なばらを一つ挿している。 そのばらが椎の木蔭の下の、 黒い髪の中で際立て光っていた。 三四郎は茫然していた。 やがて、 小さな声で「矛盾だ」といった。 (두 여자가 산시로 앞을 지나갔다. 젊은 쪽이 지금까지 냄새를 맡고 있던 하얀 꽃을 산시로 앞에 떨어뜨리고 갔다. 산시로는 두 사람의 뒷모습을 물끄러미 쳐다보았다. 간호원이 먼저 간다. 화려한 색상에 하얀 억새풀 무늬의 오비가 눈에 들어온다. 머리에는 새하얀 장미 한 송이를 꽂고 있다. 그 장미는 메밀잣밤나무 그늘에서 검은머리와 더불어 찬란한 빛을 발하고 있었다. 산시로는 갑자기 멍해졌다. 이윽고 작은 소리로 "모순이다."라고 말했다.)

第2章 32面

이어 대학 공기와 저 여자가 모순인지, 그 색채와 눈매가 모순인지, 그렇지 않으면 미래에 대한 자신의 방침이 두 갈래 길로 모순되어 있는

64) 작가 이전에 漱石가 체험한 영국 유학은 자기본위라는 그만의 독특한 사유체계로서의 자각을 가져다주었다.

것인지, 또는 매우 기쁜 일에 대해 두려움을 느끼는 것이 모순인지, 산시로가 느끼는 모순이 언급된다. 그리고 산시로는 미네코가 떨어뜨린 하얀 꽃을 주워 향기를 맡아보는데 별 향기가 없어 연못 속으로 던져버린다. 흑과 백의 색채 대비를 이용한 시각적 효과와 더불어 산시로와 미네코가 맺어지지 않을 것을 암시하고 있는 것이다.

미국의 인류학자 바린과 케이의 연구에 따르면, 인류가 최초로 의식한 색은 <빨강>이라고 한다. 그 이전에도 어둠과 빛을 이미지화한 흑과 백이 있었으나, 유채색으로는 처음으로 빨강이 등장했다.[65] 빨강은 어떤 색보다 강렬한 힘의 색이면서, 생명의 색이고, 불을 상징하는 색으로 인식된다. 『三四郎』에서도 맞은편 집에 화재가 났을 때, 산시로가 붉은 것을 바라보는 장면이 있다.

風は大分落ちている。 向うの二階屋が風の鳴るなかに、 真里に見える。 家が黒いほど、家の後の空は赤かった。 三四郎は寒いのを我慢して、 しばらくこの赤いものを見詰めていた。 その時三四郎の頭には運命がありありと赤く映った。 三四郎はまた暖かい布団のなかに潜り込んだ。 そうして、 赤い運命のなかで狂い回る多くの人の身の上を忘れた。 (바람은 상당히 멎었다. 맞은편 이층집이 바람소리와 함께 새까맣게 보인다. 집이 까만 만큼 집 뒤쪽의 하늘은 붉었다. 산시로는 추운 것을 참으면서 잠깐동안 이 붉은 것을 바라보았다. 그 때 산시로의 머리에는 운명이 생생히 붉게 빛났다. 산시로는 다시 따뜻한 이불 속으로 기어들었다. 그리고는 붉은 운명 속에서 미쳐 돌아다니는 많은 사람들의 처지를 잊어버렸다.)

第9章 227~22面

漱石는 눈에 보이는 물체가 아닌, 추상적이고 비현실적인 운명에도 색채를 발라놓았다. 그리고 유난히 색채에 집착하여 소설을 전개해 나가는 특성이 있다. 이것은 『三四郎』가 漱石의 미술적인 교양과 깊은

65) 스에나가 타미오 著 박필임 譯, 『색채 심리』, 예경, 2003, 24面.

관계가 있다는 것을 증명함과 동시에 독일의 시인이자 작가인 괴테(Johann Wolfgang von Goethe, 1749~1832)의 『색채론』[66]을 떠올리게 하는 부분이 아닐 수 없다. 괴테가 말하는 시각의 법칙이란 하나의 색을 보면 감각은 저절로 그 보색관계에 있는 색을 불러일으키고, 대단한 균형력을 가지며, 감각내부에 색상환 전체를 필연적으로 나타낸다는 것이다. 이런 색채의 심리효과를 괴테는 자신의 시나 소설 속에서 구사[67]하고 있는데, 漱石 작품 속의 주인공들도 유난히 색채에 예민하게 반응하고 예리한 관찰을 하고 있다.

이상 살펴본 것과 같이 검정, 하양, 빨강 외에도 회색, 노랑, 초록 등의 다양한 색채를 사용하여 등장인물의 내면묘사 전반에까지 마치 그림을 그리는 것처럼 색의 이미지를 문장 속에 드러내고 있다. 예술에 다양한 관심을 가지고 끝없이 탐구하는 자세를 지녔던 漱石가 현재 우리 곁에 살아있다면 무엇을 하고 있을지 상상해본다. 뛰어난 시각적 효과와 풍부한 연출력을 가진 漱石이기에, 혹시 스스로 메가폰을 잡고 화려한 영상미가 펼쳐진 영화를 만들지는 않았을까.

---

66) 괴테가 색채 연구자였다는 것은 그다지 알려지지 않았다. 하지만 그의 『색채론』은 3부작이나 되는 그것도 20년에 걸친 대저서로서, 현대의 색채치료(color therapy)에도 널리 이용되고 있다.

67) 괴테는 대표작인 『젊은 베르테르의 슬픔』의 마지막 장면에서 진지한 색채 연출을 시도했다. 베르테르는 파랑색 연미복과 노랑색 조끼라는 지극히 대비되는 선명한 색을 입고 목숨을 끊는다. 그리고 죽음의 문 앞에서 베르테르가 잡으려고 한 것은 롯데에게서 선물 받은 연분홍색 장식 끈이었다.

4-3. 회화소설로서의 『三四郎』

<화화소설(繪畵小說)>이라고 하면 다소 생소하게 들릴지 모르겠지만 漱石의 작품 중 『풀베개(草枕)』는 <미술소설(美術小說)> 혹은 <화공소설(畵工小說)>이라고 불리는 반면, 『三四郎』는 하가 토오루(芳賀徹)에 의해 회화소설이라고 불려지게 되었다.[68] 그리고 그의 주장에 따르면 『풀베개』가 세기말풍(世紀末風)을 담은 문인화(文人畵)소설이라면, 『三四郎』는 양화(洋畵), 즉 유화(油畵)소설이라는 것이다.『三四郎』는 미네코를 모델로 한 유화 「숲속의 여자(森の女)」의 성립 과정을 소설의 첫머리부터 결말까지 잠재적(潛在的)인 모티브로 두고 흥미롭게 이야기를 전개하고 있다. 그러면서 그 주변에 여러 가지 회화적인 소도구나 삽화를 가미해서 점차 깊이를 더해가고 있다.

ふと眼を上げると、 左手の岡の上に女が二人立っている。 女のすぐ下が池で、 池の向う側が高い崖の木立で、その後が派手な赤煉瓦のゴシック風の建築である。 そうして落ちかかった日が、 凡ての向うから横に光を透してくる。 女はこの夕日に向いて立っていた。 三四郎のしゃがんでいる低い陰から見ると岡の上は大変明るい。 女の一人はまぼろしいと見えて、団扇を額の所に翳している。 顔はよく分らない。 けれども着物の色、 帯の色は鮮かに分った。 白い足貸の色も眼についた。 鼻諸の色はとにかく草履を穿いている事も分った。 (문득 눈을 들자 왼쪽 언덕 위에 여자가 둘이 서 있다. 여자들 바로 아래가 연못으로, 연못 맞은편 쪽이 높은 절벽 숲이고 그 뒤에 화려한 붉은 색 기와로 이은 고딕풍의 건물이 있다. 그리고 기울어져 가는 해가 저 편에서 비스듬이 햇빛을 투과시키고 있다. 여자는 이 석양을 향해 서있었다. 산시로가 웅크리고 있는 낮은 그늘에서 보면 언덕은 아주 밝다. 한 여자는 눈이 부신 듯 부채를 이마 부근에 대고 있다. 얼굴은 잘 안 보인다. 그렇지만 키모노 색깔, 오비 색깔은 선명하게

68) 芳賀徹, 『繪畵の領分』, 朝日新聞社, 1990, 374面.

보인다. 흰 버선 색깔도 눈에 띄었다. 신발 끈의 색깔은 잘 안보이지만 조오리를 신고 있는 것을 알 수 있었다.)

第2章 30~31面

산시로가 연못가에서 미네코를 처음 본 장면을 마치 한 장의 회화 작품을 설명하듯이 그리고 있다. 영화에서 말하는 영상미가 느껴진다고도 말할 수 있겠다. 기모노를 입고 있는 미네코가 언덕 위에서 석양을 향해 서있고, 산시로가 아래쪽에서 올려다보는 구도이다. 이때 산시로는 그저 아름다운 색채라는 느낌을 받았을 뿐이다. 작품의 남녀 두 주인공이 만나는 정경(情景)은 처음부터 화가 하라구치(原口) 손에 의해 그려질 그림인「숲 속의 여자」를 염두(念頭)해두고 묘사되었다는 것을 알 수 있다. 따라서 회화적인 구도나 효과를 가지고 작품이 쓰여졌다고 생각할 수밖에 없는 것이다. 그리고 위 예문을 다시 읽어보면 이것은 분명 일본화풍이나 수채화풍의 묘사가 아니라 서양화풍, 즉 유화풍의 묘사라는 것을 알 수 있다.

한편 산시로가 동경대학 연못가에서 두 여성과의 만남을 묘사한 유명한 이 장면은 1898년 화가 후지시마 타케지(藤島武二)가 그린 《맑은 연못가의 초상(池畔納涼)》[69]이라는 작품에서 영감을 얻은 것이라는 주장이 있다.[70] 제3회 백마회(白馬會)전이 열릴 때 漱石는 구마모토(熊本)에 있었기 때문에 백마회전을 보았을 리는 없고, 漱石가 런던으로 유학가는 도중에 들른 파리 만국박람회에서 작품을 보았을 가능성이 높다는 것이다.

과연 후지시마 타케지의 그림은 건너편에 절벽 숲이 있고, 한 여성은 하얀 옷을, 다른 한 여성은 색깔 있는 기모노를 입고 흰 버선을 신고있

69) 1898년 작품으로 동경예술대학 예술 자료관 소장, 백마회(白馬會) 제3회 출품작, 1900년 파리 만국박람회 출품작.
70) 新開公子,『漱石の美術愛推理ノート』, 平凡社, 1998, 29面.

다. 또한 한 여성은 손에 부채를 들고 있으며, 두 여성 모두 미소녀로, 계절이 여름이라는 점, 어두운 곳에서 몰래 엿보는 듯한 시점 등 공통점이 많이 있었다.

그러나 처음 만났을 때, 산시로에게 미네코는 「숲 속의 여자」라기보다「연못의 여자(池の女)」였다. 제4장에서 히로다선생의 집에서 산시로가 툇마루에 걸터앉아있을 때, 연못의 여자 미네코가 나타난다. 산시로는 이때까지 사토미 미네코(里見美禰子)라는 이름을 알지 못했기 때문에 다만 연못의 여자라고 기억한다.

また縁側へ腰を掛けた。 掛けて二分もしたかと思うと、 庭木戸がすると明いた。 そうして思も寄らぬ池の女が庭の中にあらわれた。 二方は生垣で仕切ってある。 四角な庭は十坪に足りない。 三四郎はこの狭い囲の中に立た池の女を見るや否や、 忽ち悟った。 ―花は必ず剪て、 瓶裏に眺むべきものである。 (다시 툇마루에 걸터앉았다. 이분정도 지났을까. 대문이 스르륵 열렸다. 그리고 뜻밖에 연못의 여자가 뜰 안에 모습을 드러냈다. 둘 사이는 생울타리로 구분되어 있다. 네모난 뜰은 열 평도 안 된다. 산시로는 좁은 울타리 안에 서 있는 연못의 여자를 보자마자 바로 깨달았다. ―꽃은 반드시 꺾어서 병 안에 꽂아놓고 바라보아야 하는 법이다.)

第4章 88面

산시로는 이삼일 전, 미학(美學)교수가 보여준 프랑스 화가 그루즈(Jean Baptiste Greuze)가 그린 육감적인 여자의 초상화와 닮았다고 생각한다. 그리고 연못의 여자를 형용하는데는 육감적이다는 말밖에 다른 표현이 없다면서 연못의 여자의 눈을 호소, 요염, 관능, 달콤, 자극, 교태로 나타내고 있다. 다카미야 도시유키(高宮利行)는 연못의 여자인 미네코에 대해서 산시로가 느낀 감정은 현대어로 섹시함과 에로티즘이 틀림없다고 하고있다.[71]

---

71) 高宮利行, 「水の女としての美禰子」『國文學』, 1997・5月号, 34面.

제8장 우에노(上野)에서 열린 전람회장을 다녀온 후에 비로소 미네코는 비로소 숲 속의 여자로 각인된다.

美禰子は答えなかった。 雨の中を濡れながら、 博物館前の広い原の中に立った。 幸い雨は今降り出したばかりである。 その上烈しくはない。 女は雨の中に立って、 見廻しながら、向うの森を指した。 「あの樹の蔭へ這入りましょう」少し待てば歇みそうである。 二人は大きな杉の下に這った。 雨を防ぐには都合の好くない樹である。 けれども二人とも動かない。 濡れても立っている。 二人とも寒くなった。 女が「小川さん」という。 男は八の字を寄せて、空を見ていた顔を女の方へ向けた。 (미네코는 대답하지 않았다. 비를 맞으면서 박물관 앞 넓은 들판 에 섰다. 다행히 비는 지금 막 내리기 시작했고 세차지도 않았다. 그녀는 빗속에 서서 천천히 건너편 숲을 가리켰다. "저 나무 그늘로 들어가죠." 비는 조금 기다리면 그칠 것 같았다. 둘은 커다란 삼나무 밑으로 들어갔다. 비를 피하기에는 적합하지 않는 나무다. 그러나 두 사람은 누구도 움직이지 않았다. 비를 맞은 채 그냥 그렇게 서있다. 갑자기 추워졌다. 여자가 먼저 "오가와씨" 라며 부르자 남자는 인상을 찌푸리며 하늘을 쳐다보고 있던 얼굴을 그녀 쪽으로 돌렸다.)

第8章 205面

일반적으로 숲이라는 곳은 자연의 풍요로움과 안락함을 의미한다고 할 수 있지만, 동시에 그 숲 속에서 길을 잃고 곤란한 상황을 접할 수도 있겠다. 흔히 인간의 무의식의 세계를 암시하는 장소로 사용되기도 한다. 이런 의미에서 미네코에게 사로잡힌 산시로가 들어간 숲은 행복한 설레임의 장소이자, 동시에 길을 잃고 방황하게 되는 장소이라고 말할 수 있겠다. 제6장에서 미네코가 산시로에게 보낸 그림엽서에 그려진 두 마리의 양을 떠올리게 하는 장면이기도 하다.

그리고 위의 숲에 관한 상황 묘사는 영상미가 느껴질 뿐만 아니라, 현재 영화나 드라마에서 사용하는 대본을 읽고 있는 듯한 느낌이 든다.

漱石가 살았던 시대에 일본에는 영화관이나 텔레비전이 존재하지 않았다.[72] 따라서 漱石가 영화나 드라마의 한 장면을 상기하며 작품을 구상하거나 지면에 옮기지는 않았을 것이다. 그럼 이렇게 시대를 앞선 뛰어난 영상적 기법은 어디서 비롯된 것일까. 이것은 어렸을 때부터 가진 미술에 대한 관심에서 비롯된 것이며, 다양한 미술적 체험과 교양에서 비롯된 것이라고 밖에 설명할 수 없을 듯하다.

산시로와 미네코는 우에노에 있는 전람회장을 다녀오는데, 『三四郎』이 쓰여진 시기에 우에노는 동경에서뿐만 아니라 일본 전역의 문화 중심지였다. 그곳에서 박람회가 개최되고 박물관, 도서관, 미술학교, 음악학교, .예술회관 등 漱石시대의 문화 메카였던 것이다.[73] 그럼 미네코를 모델로 한 「숲 속의 여자」는 어떤 그림인지 살펴보자.

三四郎が見ると、 この画は一体にぱっとしている。 何だか一面に粉が吹いて、 光沢のない日光に当ったように思われる。 影の所でも黒くはない。 むしろ薄い紫が射している。 三四郎はこの画を見て、 何となく軽快な感じがした。浮いた調子は猪牙船に乗った心持がある。 それでもどこか落ち付いている。 剣呑でない。 苦った所、 渋った所、 毒々しい所は無論ない。 三四郎は原口さんらしい画だと思った。 すると原口さんは無雑作に画筆を使いながら、 こんな事をいう。 (산시로에게 어쩐지 이 그림은 한 눈에 확 들어온다. 캔버스 전체에 가루를 날려서 광택이 없는 해가 비치고 있는 것 같다. 그림자 부분도 검지 않다. 오히려 엷은 자주빛이 깔려 있다. 산시로는 이 그림을 보고 왠지 경쾌한 느낌이 들었다. 마치 들떠서 유람선을 탄 기분이 들었다. 그러면서도 어딘가 안정된 구도로 어수선하지 않다. 초라하거나 부족한 구석이 없으면서 요란하지도 않다. 산시로는 하라구치씨다운 그림이라고 생각했다. 그 때 하라구치는 아무렇게나 붓질을 하면서 이런 말을 한다.)

---

72) 일본은 1923년 관동대지진이 있은 후, 영화・사진・레코드 등이 대중화된다. 또한 텔레비전은 1956년에 처음 등장하여, 1959년 황태자의 결혼을 계기로 40%의 세대보급률을 보이게 된다.

73) 武田勝彦, 『漱石の東京』, 早稻田大學出版部, 194面.

하라구치가 부채를 들고 있는 미네코를 모델로 「숲 속의 여자」를 그리고 있는 장면을 본 산시로의 느낌이다. 물론 완성된 그림은 아니다. 가루를 날려서 광택이 없는 해가 비치고 있다는 설명에서 이 그림은 색채가 강렬하지 않은 파스텔톤의 서양화라는 것을 알 수 있다.

이것은 영국의 컨스터블과 터너의 그림에서 자주 사용되는 기법으로 이들은 각자의 방법을 통해 예술의 새로운 소재들을 발견해나갔으며 회화의 주제보다 빛의 효과가 가지는 마술적인 힘을 중요하게 생각했다.[74] 가물가물한 빛 속에서 확실한 윤곽이 없어지고 채색된 그림자가 등장하는 것은 인상파 화가들에 의한 것이다. 더구나 하라구치가 자유롭게 붓놀림을 하고 있는데 이것 역시 인상파들의 그것과 일치한다. 또 그림자 부분이 엷은 자주색을 띄는 것도 인상파 이전에는 사용하지 않은 기법이다. 빛과 그림자를 이용한 서양화법인 음영법을 이용한 기술이라고도 할 수 있겠다.

『三四郎』의 마지막 부분에 미네코는 금테안경을 쓴 남자와 결혼하게 된다. 단청회(丹靑會)의 전람회에 출품된 완성된 「숲 속의 여자」에 대해 미네코의 남편은 부채를 받쳐들고 선 자세가 좋으며 음영과 햇살의 단락이 확연해서 얼굴만으로도 아주 재미있는 변화가 있다고 평을 하고, 노노미야는 색깔을 내는 방법이 아주 세련되어 있어 상당히 멋진 그림이라고 하며, 히로타 선생은 장구소리와 같이 여백이 있어 재미있

74) 인상주의 화가들은 당시 아카데미에서 가르치는 회화의 규칙을 무시했다. 시각적 인상을 완벽하게 재현해내기 위해 색채의 반사 작용을 연구하였고 자유로운 붓놀림의 효과를 실험하였으며, 회화나 조각에 있어서 대상을 있는 자질구레하게 있는 그대로 표현하려는 것보다 작가에게 주는 시각적 인상을 그대로 표현하려했다.
(E. H. 곰브리치, 『서양미술사』, 예경, 2003. 519~538面참조)

는 그림이라고 한다. 그런데 정작 주인공인 산시로는 입구에서부터 주저하다가 막상 그림 앞에 서서도 사람들 뒤로 물러선다. 그러면서 「숲 속의 여자」라는 제목이 나쁘다며 <스트레이 쉽, 스트레이 쉽>이라고 두 번 되풀이 할 뿐이었다.

다시 한번 산시로가 「숲 속의 여자」앞에서 어떤 태도를 취했는지 살펴보자. 미네코가 그려진 그림 앞에서 산시로의 태도는 <주저함> <망설임>으로 일관하다가 <물러남>으로 마무리된다. 그것은 그동안 산시로가 미네코에게 취한 행동과 동일한 행동방식이었다. 그럼 미네코가 결혼을 하게 됨으로서 그녀에 대한 마음이나 생각도 정리된 것일까. 제10장에는 미네코가 그림이 된 이유를 추측할 수 있는 부분이 있다.

静なものに封じ込められた美禰子は全く動かない。 団扇を翳して立った姿そのままが既に画である。 三四郎から見ると、 原口さんは、 美禰子を写しているのではない。 不可思議に奥行のある画から、 精出して、 その奥だけを落して、 普通の画に美禰子を描き直しているのである。 にもかかわらず第二の美禰子は、 この静さのうちに、 次第と第一に近づいて来る。 三四郎には、 この二人の美禰子の間に、 時計の音に触れない、 静かな長い時間が含れているように思われた。 その時計が画家の意識にさえ上らないほど柔順しく経つに従って、 第二の美禰子が漸く追付いて来る。 もう少しで双方がぴたりと出合って一つに収まるという所で、 時の流れが急に向を換えて永久の中に注いでしまう。 (정적 속에 둘러싸인 미네코는 미동도 하지 않았다. 부채를 들고 선 모습 그대로가 이미 그림이다. 산시로 입장에서 보면 하라구치씨는 미네코를 그리고 있는 것이 아니다. 정신을 집중해서 불가사의한 묘미가 있는 그림을 보통의 그림으로 미네코를 고쳐 그리고 있는 것이다. 그럼에도 불구하고 제2의 미네코는 이 정적 속에서 점점 제1의 미네코로 다가온다. 하라구치씨와 미네코에 사이에 시계 소리도 들리지 않을 만큼 조용하고 긴 시간이 지나가고 있는 것 같았다. 화가가 의식하지도 못하는 사이에 시간이 온순하게 지나감에 따라, 제2의 미네코가 점점 좇아온다. 잠시 후 두 사람이 딱 마주쳐 하나로 모아지려는 순간, 시간의 흐름이 갑자기 방향을 바꾸어 영원 속으로 흘러 들어가 버린다.)

미네코가 그림이 되자 시간의 흐름이 <영원> 속으로 흘러들어 가버렸다는 표현은 미네코가 다른 남자와 결혼하는 것을 암시하는 동시에, 사랑은 이루지 못하지만 영원히 간직하고 살아가야 할 존재임을 뜻하는 것이겠다. 아울러 같은 장에 모델이 되어있는 미네코를 보면서 <변하지 않는 데에 오랜 위안이 있다> <변하기 쉬운 아름다움을 변화시키지 않은 채 고정시켜두기 위한 수단>이라는 산시로의 생각을 나타내는 구절이 나온다. 미술의 영원성을 이용한 漱石의 극적인 기교가 느껴지는 부분이 아닐 수 없다.

산시로에게 미네코의 그림은 특별한 의미를 가지고 있다. 그런데 그 중요성을 구도자체(構圖自體)에 있다고 보는 시각도 있다.[75] 초상화는 산시로가 처음 미네코를 대학 언덕 위에서 보았을 때와 완전히 같은 자세이고, 같은 복장과 같은 장소에 서있는 모습으로 캔버스 위에 옮겨지게 된다. 다시 말해 미네코는 처음 작품 속에 등장할 때부터 그림으로 그려질 여자로 등장하게 된다. 그리고 산시로는 반드시 그림 속의 미네코를 먼저 보게끔 설정된다. 따라서 「숲 속의 여자」인 미네코의 이미지를 따라가 보면, 미네코는 처음부터 끝까지 캔버스 안의 비현실적인 존재가 되어버리고 마는 것이다.

산시로는 미네코를 사랑했었다. 그래서인지 두 사람의 만남에는 유독한 폭의 수채화를 연상시키는 회화적 묘사, 또는 시각적 효과를 극대화하기 위한 색채의 대비가 자주 등장한다.

三四郎はまた石に腰を掛けた。 女は立っている。 秋の日は鏡のように濁った池の上に落ちた。 中に小さな島がある。 島にはただ二本の樹が生えている。 青い松と薄い紅葉が具合よ

75) 千種キムラ・スティーブン, 『三四郎の世界』, 翰林書房, 240面.

く枝を交し合って、 箱庭の趣がある。 島を越して向側の突き当りが蓊欝とどす黒く光っている。 女は丘の上からその暗い木蔭を指した。 (산시로는 바위에 걸터앉았다. 여자는 서 있다. 가을 햇살은 거울처럼 흐려진 연못 위에 깔려있다. 가운데에 작은 섬이 있다. 섬에는 그저 나무 두 그루만 살고 있다. 푸른 소나무와 엷게 물들어 보기 좋게 가지들과 어우러진 단풍나무가 모양 정원 같은 분위기를 풍긴다. 섬을 넘어 건너편은 울창하게 뒤덮인 초목이 거무스름한 빛을 발하고 있다. 여자는 언덕 위에서 그 어두운 나무 그늘을 가리켰다.)

第6章 158~159面

지금까지의 산시로와 미네코의 관계를 다시 한번 정리해 보면, 산시로는 나중에 그림으로 그려질 존재인 아름다운 신여성 미네코를 만나게 되어, 차츰 그녀와 연인으로 발전하는 꿈을 꾼다. 그러나 정신을 차리고 보니 그녀는 그림이 되어있었다.

『三四郎』는 시대가 바뀌어도 변하지 않는 인간의 가장 보편적인 정서인 <사랑>에 영원성을 상징하는 미술의 회화성을 문학 작품에 이용한 본보기라고 해도 좋을 듯하다. 그리고 바로 그런 독창성이 있었기에 약 100년이 지난 오늘날에도 漱石의 작품이 새로운 의미로 다가오는 이유라고 생각한다.

소설은 어느 특정한 시대에 특정한 사회적 문화적 상황에 기반을 둔 어느 특정한 인물에 의해 쓰여진다. 따라서 작품을 분석할 때는 작가의 사상이나 전기를 조사해 보는 것도 필요하고, 쓰여진 당시의 사회적 배경이나 문학사적 배경에 대해 조사해 보는 것도 필요하다.[76] 따라서 『三四郎』에 나오는 미술과 직접적인 관련이 있는 화가라는 표현에 대해 알아보고자 한다.

우리는 흔히 전문직에 대하여 <~가(家)>라는 표현을 사용하고 있는

76) 千種キムラ・スティーブン, 『三四郎の世界』, 翰林書房, 8面.

데 화가(畵家)도 예외가 아닐 것이다. 그럼 일본에서는 화가라는 말을 언제부터 사용하기 시작한 걸까. 일본에서는 에도(江戸)시대까지는 화가를 <에시(繪師・畵師)>라고 하거나 화공이라고 하였다. 또 명치(明治)시대에 들어와서도 소설에 등장하는 화가들은 모두 화공이라고 부르고 있었다.[77] 『三四郎』를 살펴보면 <화공(畵工)>이라는 표현이 도중에 갑자기 <화가(畵家)>로 바뀌는 것을 알 수가 있다.

「全く西洋流だね。尤もこれからの女はみんなそうなるんだから、それもよかろう」それから二人の間に長い絵画談があった。 三四郎は広田先生の西洋の画工の名を知っているのに驚いた。 (“완전히 서양식이군. 하긴 앞으로 여자들은 모두 그렇게 될 테니까 그것도 괜찮을 거야.” 그리고나서 두 사람 사이에는 한동안 그림 이야기가 오고갔다. 산시로는 히로타 선생님이 서양화가의 이름을 많이 알고 있는 데에 놀랐다.)

第7章 177面

三四郎はこの画家の話を甚だ面白く感じた。とくに話だけ聴きに来たのならばなお機倍の興味を添えたろうにと思った。 三四郎の注意の焦点は、 今、 原口さんの話の上にもない、原口さんの画の上にもない。 (산시로는 이 화가의 말을 아주 재미있게 느꼈다. 특히 이야기만 들으러 왔던 거라면 몇 배나 더 재미있었을 텐데 라고 생각했다. 지금 산시로의 관심의 초점은 하라구치씨의 말에도 없을 뿐만 아니라 하라구치씨의 그림에도 없다.)

第10章 244面

일단 화공이라는 표현이 화가로 바뀌면서 작품에서는 일관되게 화가라는 표현이 사용되어지고 있다. 우리는 여기서 『三四郎』가 신문 연재 소설이라는 점을 주목해야겠다.『三四郎』은 1908년 9월 1일부터 12

77) 新開公子,『漱石の美術愛推理ノート』, 平凡社, 1998, 127面.

월 29일까지 동경과 오사카(大阪)의 『아사히(朝日)신문』에 117회에 걸쳐 연재되었다. 작품 속에는 명확한 년대(年代)는 써져있지 않지만, 漱石가 집필한 당시의 시기와 작품 속의 시기가 겹치는 부분이 보인다.[78]

신문 연재소설인 관계로 완성된 작품을 세상에 발표한 것이 아니라, 써가면서 발표했기 때문에 미처 화공이라는 표현을 화가로 수정할 기회가 없었던 것은 아닐까. 다시 말해 작품을 써 가는 도중에 화단에서 화가라는 표현이 보편화되고, 작가 자신도 화공보다 화가가 더 적합한 표현이라는 판단에서 비롯된 결과라는 이야기이다.

『三四郎』는 독자에 따라 혹은 연구자에 따라 작품해석을 둘러싸고 이견(異見)이 많은 작품인 점은 분명하지만, 작품 속에 등장하는 히로타 선생이 작가 자신의 분신(分身)이라는 점에는 이견이 없는 듯하다. 히로타 선생은 산시로에게 다양한 교육적 역할을 담당하는 인물로서, 서양화가의 이름을 많이 알고 있는 것에 산시로는 놀란다. 이름을 안다는 것이 관심의 시작이라고 한다면, 많은 화가의 이름을 알고있다는 것은 미술에 대한 관심이 깊고 해박한 지식의 소유자라는 것이 되겠다.

1908년에 발표된 『三四郎』에서는 화공이 도중에 결정적으로 화가로 변화하고, 1909년의 『그 후(それから)』이후에서는 모두 화가라는 표현밖에 나오고 있지 않다. 니이제키 기미코(新開公子)는 그 이유를 漱石와 화가들의 만남에서 찾고 있다.[79] 그러면서 『三四郎』에서 하라구치(原口)선생의 등장 이후 화단(畵壇)에 관한 이야기가 많이 나오는데, 하라구치는 서양화가 구로다 세이키(黑田淸輝)[80]라고 단정짓고 있다.

---

78) 武田勝彦, 『漱石の東京』, 早稻田大學出版部, 141面

79) 新開公子, 『漱石の美術愛推理ノート』, 平凡社, 1998, 129面.

80) 黑田淸輝(1866~1924) : 일본 근대 미술에 커다란 발자취를 남긴 화가로, 교육자이면서 미술 행정가이기도 했다. 특히 명치 중기에 서양화단에 혁신을 주도한 인물로서 공적이 크며, 그 영향이 문학계 전반에까지 파급을 미쳤다. 17세에 법률을 공부할 목적으로 프랑스로 유학을 떠났지만, 2년 후 화

우선 그 근거로 하라구치와 구로다의 외모를 비교하여 체형(體型), 머리 모양, 복장 등이 일치를 들고있다. 또 두 사람의 그림 그리는 양식이 소위 외광표현(外光表現)이라고 불리는 특징을 지닌다는 점과 서양인과 같이 커다란 눈의 여성을 좋아해서 그런 여성을 그리는 점, 서양화가들의 모임을 조직하는 등 구체적인 예를 들고 있다. 단지 노노미야가 30세로 설정되어 있어서 하라구치는 32세나 33세가 되는데, 작품이 발표될 당시 구로다는 42세였다는 점과 하라구치가 젊지 않음에도 불구하고 독신으로 설정되어 있는 것이 문제로 제기되어 있다.

앞에서 언급되었듯 漱石가 유학을 마치고 귀국했을 당시, 때마침 일본에서는 그림엽서가 유행하고 있었다. 이때 직접 그림을 그려서 지인(知人)들과 주고받았던 그림엽서의 경험이 제6장에서 미네코가 직접 그림을 그려 산시로에게 보낸 그림엽서의 형태로 나타나고, 영국에서 직접 본 미술적 체험과 그에 대한 꾸준한 관심이 다양한 화가나 미술양식을 소설 속의 도구로 사용하게끔 하였다는 점에서 작가에게 원체험의 중요성을 다시 한 번 상기하게된다.

『三四郎』는 회화소설이 아니라, 더 나아가서 <서양회화소설>이라는 주장도 있다.[81] 런던 내셔널 갤러리에 있는 레오나르도 다빈치를 필두로 라파엘과 그루즈의 회화 작품에서 영향을 받은 부분을 찾아 설득

가로 전향하여 프랑스 화가 라파엘 콜린 (Louis-Joseph-Raphael Collin)에게 사사 받는다. 9년에 걸친 유학 기간 중, 교육의 기초 위에 밝은 빛과 색채를 이용한 인상파적인 시각을 키우게된다. 1893년에 귀국하여 그때까지 일본인들이 몰랐던 외광표현(外光表現)을 전파한다. 1896년에는 미술 단체인 백마회(白馬會)를 결성하고, 같은 해에 창설된 동경미술학교(The Tokyo Art School) 서양화과의 지도자가 된다. 이후 백마회와 동경미술학교를 통해 많은 인재를 길러내어 일본 미술계의 거장이 된다. 또 화가로서 외광표현뿐만 아니라 「(지・감・정(智・感・情) ,Wisdom, Impression, Sentiment」「옛날 이야기(昔語り), Talk on Ancient Romance」등 학문적인 구상(構想, grand composition)을 시도해보는 등 본격적인 서양회화의 이식(利殖)에 열중했다. 현재 동경 우에노(上野)에 있는 문화재 연구소에 그의 기념관이 있다.

81) 佐渡谷重信, 『漱石と世紀末藝術』, 美術公論社, 1884, 304面.

력 있게 전개해 두었다.

漱石가 영국 유학 당시 밀레의 대표작을 루브르 박물관에서 감상하고, 밀레의 복제화(複製畵)를 12장이나 소장하고 있었을 정도로 크게 감명 받았다는 것에서도 짐작할 수 있듯이 漱石는 미술에 특별한 관심과 애정을 가지고 있었다.

그리고 그런 미술에의 열정이 당시로서는 보기 드문 형태의 『三四郎』라는 작품을 탄생시켰고, 그런 독창성이 있었기에 오늘날까지 우리들 손에 그의 작품이 들려있는 것이라고 생각된다.

그럼 漱石에게 미술은 어떤 존재였을까. 『三四郎』의 제11장에는 히로타 선생의 꿈에 관한 이야기가 나온다. 20년 전 만난 여자를 꿈속에서 다시 만나는데, 여자는 옛날 그대로의 모습을 하고 있었다.

それなら僕は何故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、 もっと美しい方へ方へと御移りなさりたがるからだと教えてくれた。 その時僕が女に、 あなたは画だというと、 女が僕に、 あなたは時だといった。 (그렇다면 나는 왜 이리 나이를 먹은 것일까, 라며 혼자 이상해하니까 그녀가 당신은 그 때보다도 더 아름다운 쪽으로 계속 옮겨가고 싶어했기 때문이라고 가르쳐주더군. 그 때 내가 그녀에게 '당신은 그림이야'라고 하자, 그녀는 내게 '당신은 시예요'라고 말하더군.)

第11章 267面

위에서 알 수 있듯이 漱石에게 미술은 변하지 않는 아름다움의 상징이자, 연인 같은 존재였다. 또한 그의 문학에 끝없는 영감을 불러일으키는 매개체이자 생의 활력소이기도 했던 것이다.

Ⅲ.結論

최근 들어 우리나라에서도 문학과 미술을 접합하려는 다양한 움직임이 있다.[82] 소설가가 쓴 작품을 그림으로 그려 내놓는 형식을 취하고 있기도 하고, 화가가 그린 작품에 시(詩)나 간단한 문장을 써넣는 형식이 되기도 한다. 특히 후자의 방식은 전통적인 문인화의 작품에서 많이 이용되던 방법이기도 하다.

살아가면서 함께 숨쉬고 있는 예술, 그 중에서도 미술이란 우리에게 어떤 의미를 주는 것일까. 그것은 사람에 따라 다양하게 정의되어질 수 있겠지만, 그 중 하나가 순간적 현실의 영원화(永遠化)를 의미할 것이다. 그리고 그런 미술적 특성을 이용한 이미지 형성의 방법은 漱石 문학 여기저기에 잘 나타나 있었다.

어린 시절 집에는 5~60폭의 그림이 있었는데, 족자 아래서 혼자서 묵묵히 그것들을 감상했던 기억이나, 원래 미술적인 것을 좋아해서 실용적인 것과 결부시킬 수 있는 건축을 해보고자 했던 학창시절의 모습을 통해 미술에의 관심이 유소년(幼少年)기에 이미 자각된 것임이 증명되었다. 또 유학 이전부터 친구 子規와의 만남을 계기로 미술에의 관심은 더욱 증폭되었음을 알 수 있었다.

한편 漱石에게 약 2년 간의 영국 유학의 경험은 개인적으로 견문을 넓히는 계기가 된 것뿐만 아니라, 작가로서 인생에도 지대한 영향을 끼쳤다고 말할 수 있겠다. 당시까지는 선진문화의 정점이었던 영국에서 漱石는 이제 막 근대화의 길을 걷기 시작한 일본의 현실을 걱정하면서 지식인으로서 진지한 고민을 한 흔적을 일기나 편지, 『문학론』등을

82) 교보문고 주최, <그림, 소설을 읽다>展, 2004・6・14.

통해 남겨놓고 있다.

특히 그는 도착한지 얼마 지나지 않아 긴 항해의 여독이 채 풀리기도 전이었음에도 불구하고 미술관이나 박물관을 찾았을 정도로 서양미술에 대한 강한 관심을 보인다. 그곳에서 터너의 작품을 감상하고 거기에 감동 받아, 터너를 지지(支持)한 러스킨의 『근대화가론(近代畵家論)』을 구입해 읽게되고, <라파엘 전파>가 그린 중세(中世)나 셰익스피어에 대한 관심이 깊어졌다. 또한 터너의 작품 속에서 빛과 그림자의 미를 발견하고, <라파엘 전파>의 작품 속에서 진실한 인간들의 삶의 모습과 운명(運命)을 발견했던 것이다.

그리고 거기에서 받은 감동과 자극으로 서양미술과 관련 있는 서적들을 사모아서 숙독(熟讀)하기 시작한다. 여기서 중요한 것은 漱石의 미술에 대한 관심은 이미 유소년기에 형성된 것이지만, 스스로 영문학 연구를 진행시켜 나아가는 도중에 문학과 미술이 불가분(不可分)한 관계에 있다는 것을 깨우쳤다는 것이다. 영문학 연구에 있어서 문학과 미술의 상호교류를 인식한 것은 당연한 귀결이라고도 할 수 있겠다.

특히 漱石는 영국 수채화에 대한 흥미를 자신에 일기에 적어놓았는데, <일본 수채화는 이에 필적할만한 것이 못된다>라고 적어놓고 있을 정도이다. 그런 漱石의 영국 수채화에 대한 관심이 스스로가 수채화를 그리게 되는 동기가 되었다. 이후 귀국 후에는 때마침 일본에서 그림엽서를 주고받는 것이 유행하고 있었는데, 이 때 그린 漱石의 그림은 영국풍의 수채화가 많이 남아있는 특징이 있다.

漱石가 영국 유학 시절 과학자 이케다 기쿠나에(池田菊苗)를 통해 문학을 과학적으로 분석하는 방법을 모색할 수 있었다면, 영문학 연구를 통해 미술과 문학의 상관관계를 깨우치고, 미술을 문학에 효과적으로 이용하는 방법을 모색했다고 할 수 있겠다.

현재 남아있는 漱石의 최초의 그림은 유학 직후에 그린 《나의 무덤

(わが墓)》이라는 수채화가 있고, 영국에서 돌아온 후 직접 그려서 지인(知人)에게 보낸 그림엽서가 상당수 남아있다.

이후 본격적인 전업작가(專業作家)로서의 생활이 시작되면서 직접 그림을 그리는 행위는 잠시 중단되지만, 문학작품을 통해 그림을 그렸다 해도 과언이 아닐 정도로 그의 작품은 다양한 미술적 요소와 조화를 이루고 있다. 화가를 주인공으로 등장시키기도 하고, 동서양을 막론한 화가의 이름을 인용하는가 하면, 주인공이 그림이 되거나, 그림이 주인공이 되기도 한다. 더 나아가 탄탄한 미술적 교양을 바탕으로 미술에서 사용하는 재료를 문학작품의 소도구로 사용하기도 한다.

화가들과 친교(親交)를 하며, 미술관을 방문하기도 하고, 미술서적이나 작품에 대해서도 직접 평을 하기도한 漱石는 자신의 작품의 표지를 직접 디자인하기도 했다. 그런 漱石가 자신의 작품 중, 신문에 연재된 소설의 삽화에도 직접 관여했을 거라는 추측은 그리 어려운 일이 아닐 것이다.

漱石는 만년(晩年) 4~5년경, 남화에 집중하게 된다. 수선사(修善寺)에서의 대토혈(大吐血)을 경험한 후, 매일 죽음을 의식하면서 하루하루를 보내었을 시기임에도 불구하고 쓰다 세이후(津田青楓)에게 그림을 지도를 받는다. 처음에는 유화(油画)를 배웠는데 그 방법이 까다롭고 번거로워서 그만두었다가 남화에 집중하게 된다. 그러나 漱石의 남화는 서양의 색채가 들어간 것임을 알 수 있었다.

환언하여, 시대를 뛰어넘어 소설이라는 형식에 미술을 접합시켜 전혀 다른 스토리를 구성한 『三四郎』라는 작품을 통해서도 알 수 있듯이 漱石는 실험정신이 강한 작가였다고 말할 수 있겠다.

『三四郎』가 漱石의 소설 중, 영국 유학 경험이 잘 반영된 작품이라고 한다면 漱石와 영국, 그리고 미술 역시 불가분의 관계라고 말할 수 있다. 실제로 이 작품은 <청춘소설> 혹은 <연애소설>이라고도 하고,

<회화소설>로도 알려져 있다. 처음부터 작품의 마지막에 그림으로 그려질 미네코를 모티브에 두고 일관되게 스토리가 전개되어져 가는 것을 확인하였다. 그리하여 산시로에게 미네코는 언제나 그림과 같은 이미지로 보여지게 되고, 두 사람이 만나는 장면은 마치 한 폭의 풍경화를 감상하고 있는 듯한 착각을 불러일으킬 만큼 뛰어난 영상미를 가지고 있다. 또한 예민한 색채감각을 이용하여 시각적 효과를 극대화시키는 漱石의 문학적 기교가 느껴지는 작품이라는 것도 알 수 있었다.

일반적으로 신문 연재소설은 재미와 더불어 교양을 목적으로 한다. 주지하는 바와 같이, 『三四郎』는 신문 연재소설이었고, 漱石는 연애(戀愛)를 최대의 문학적 주제로서 사용한 인물이었다. 즉 인간이라면 누구나 가지고 있는 보편적인 사랑이라는 감정을 통해 독자들에게 흥미를 유발시키고 있는 것이다. 그렇다면 『三四郎』는 <이성교재>라는 재미의 요소와 더불어, 그 당시 일반 독자들에게는 다소 생소했을 <미술>이라는 교양적 요소를 합하여, 漱石의 철저한 계산 하에 쓰여진 작품이라고 해도 과언이 아니겠다.

參考文獻

<全集>
『漱石全集』(14卷), 岩波書店, 1995.
『漱石全集』(16卷), 岩波書店, 1995.
『漱石全集』(25卷), 岩波書店, 1996.

<辭典類>
美術圖書 編, 『美術人名用語事典』, 우람, 1994.
日外アソシエーツ 編, 『日本人名 읽기사전』, 그린비, 2002.
江藤淳 編, 『朝日小事典夏目漱石』, 朝日新聞社, 1977.
三好行雄 編, 『夏目漱石事典』, 學燈社, 1990.

<單行本>
姜德熙, 『日本의 西洋畵法受容의 발자취』, 일지사, 2004.
權赫建 編輯, 『夏目漱石 文學硏究』, 제이앤씨, 2001.
나쓰메 소세키 著, 김정숙 譯,『유리문 안에서』, 민음사, 2000.
나쓰메 소세키 著, 최재철 譯, 『산시로』, 한국외국어대학교 출판부,2001.
나쓰메 소세키 著, 황지헌 譯, 『문명론』, 소명출판, 2004.
나쓰메 소세키 著, 황지헌 譯, 『문학예술론』, 소명출판, 2004.
Mario Praz 著, 『文學과 美術의 對話』, 延世大學校 出版部, 1986.
스에나가 타미오 著 박필임 譯, 『색채 심리』, 예경, 2003.
쓰지 노부오 著, 이원혜 譯, 『일본미술 이해의 길잡이』, 시공사, 2000.
아르놀트 하우저 著, 백낙청 譯, 『문학과 예술의 사회사 4』, 창작과 비평사, 1999.
에바 헬러 著 이영희 譯, 『색의 유혹』, 예담, 2002.
이가림, 『미술과 문학의 만남』, 월간미술, 2003.

E.H.곰브리치, 『서양미술사』, 예경, 1997.
조영석, 『나쓰메 소세키의 문학세계』, 보고사, 2001.
조용훈, 『문화기호학으로 읽는 문학과 그림』, 효형출판, 2004.
히야마 히사오 著 정선태 譯, 『루쉰과 소세키의 동양적 근대의 창출』, 소명출판, 2001.
川口久雄, 『漱石世界と草枕絵』, 岩波書店, 1987.
河村民部, 『漱石を比較文学的に讀む』, 近代文藝社, 2000.
態坂敦子, 「三四郎と英國繪畫」『 漱石作品論集成』第五卷.
小川和佑, 『三四郎の東京学』, 日本放送出版協會, 2001.
小宮豊隆, 『漱石の藝術』, 岩波書店, 1994.
佐渡谷重信, 『漱石と世紀末藝術』, 美術公論社, 1984.
宗田安正 編, 『朝日新聞記者 夏目漱石』, 立風書房, 1994.
玉井敬之 編, 「漱石作品論集成」(第五卷)『三四郎』, 桜楓社, 1995.
武田信明, 『三四郎の乗った汽車』, 教育出版, 1999.
千種キムラ・スティーブン, 『三四郎の世界』, 翰林書房.
夏目漱石, 『三四郎』, 岩波文庫, 2003.
夏目漱石, 平岡敏父 編, 『漱石日記』, 岩波文庫, 2003.
夏目漱石, 三好行雄 編, 『漱石書簡集』, 岩波文庫, 2003.
夏目漱石, 三好行雄 編,『漱石文明論集』, 岩波文庫, 2003.
新關公子, 『漱石の美術愛推理ノート』, 平凡社, 1998.
芳賀徹, 『解說 夏目漱石遺墨集』(第3卷), 求龍堂, 1980.
芳賀徹, 『繪畫の領分』, 近代日本比較文化史研究, 1990.
半藤一利 編, 『夏目漱石 青春の旅』, 文春文庫, 1994.
藤井淑禎 編,「日本文學研究論文集成 26」『夏目漱石 1』, 若草書房, 1998.
藤田榮一, 『漱石と異文化体験』, 和泉書院, 1999.
武田勝彦, 『漱石の東京』, 早稻田大學出版部.
三好行雄 編, 「鑑賞日本現代文學」『夏目漱石』(第5券), 角川書店.
尹相仁, 『世紀末と漱石』, 岩波書店, 1994.
吉田精一, 『鷗外と漱石』, 櫻楓社, 1981.
若桑みどり, 『イメージを読む』 , 筑摩書房, 2003.

<雜誌>
『일본문학연구 』(2집), 한국일본문학회, 2000・5.
『일본문학연구 』(3집), 한국일본문학회, 2000・10.
「夏目漱石時代のコードの中で」『國文學』, 學燈社, 1997・5月号.
「新しい漱石へ」『國文學』, 學燈社, 2001・1月号
「特集 漱石と世紀末」『漱石研究』(創刊號), 翰林書房, 1993.
「特集 『三四郎』」『漱石研究』(第2号), 翰林書房, 1994.

<論文>
김태연, 「구사마쿠라(草枕)론-완성되었을 그림의 사상을 중심으로」 『우암논총』 제5집, 청주대학교, 1989・2.
조영석,「소세키의 산시로 연구」『日語日文學研究』(第47輯), 2003・11.
崔奉完,「夏目漱石漢詩研究」, 中央大博士學位, 2000.
申賢周,「漱石明暗挿畫考」『湘南文學』(第24号),東海大學日本會,2001.1.31.