

#### 4. 이조석인이 지키는 일본 민예관

— '미의 방문'에 나아가기

일본 민예관이 있는 곳

하치코상(ハチコ像)이 있는 시부야(澁谷)에서 이노카시라(井の頭)전으로 갈아타고 두 정거장에 도다이며에(東大前)역이 있다. 이 작은 역을 학생도 아닌 나는 자주 오르내렸다. 1970년 첫번째 일본 유학에서 내 속은 혼고(本郷)에 있는 도쿄대학(이른바 본과, 옛 도쿄제국대학)의 동양문화연구소 외국인 연구원의 자격이었지만 전공과 직접 관련이 있는 자료를 보기 위해서는 이 역에서 내려 일본근대문학관에 가야 했던 까닭이다. 일본 근대문학 속의 이른바 무산체급문학 자료를 보기 위해서는 『전기(戰艦)』, 『포틀레타리아 문학』 등의 잡지가 제일 많이 소장된 근대문학관이 제격이었다. 우리의 카프 문학이란, 많은 점에서 나프 문학의 직·간접적 영향 아래 놓여 흡사 지부(支那)처럼 느껴져 놀라곤 했다. 그럴 땐 왠지 발걸음이 무거워 플랫폼에 놓인 의자에 주저앉곤 했던 것으로 회고된다.

1980년 두번째 유학에서도 나는 이 역에 자주 드나들었다. 도쿄대학교 양학부 소속 비교문화연구소 외국인 연구원의 자격이었다. 이곳 도서관 서고는 매우 깨끗했고, 또 영인된 많은 잡지류가 있어서 육양이나 출판이 공부했던 당시의 지적 풍토 파악에 큰 도움이 되었다. 특히 격주간지 『태양』과 『교육신보』 등에서 많은 정보를 얻을 수 있었다. 이리도 조선 정부

가 엄존해 있던 20세기 초엽, 일본 언론계가 조선 정체를 보도하는 태도에서 내가 놀란 것은 흡사 그들의 '국내 사정'과 동일한 감각이 커져서 작동되고 있다는 사실이었다. 내부대신 박영효가 일본 유학생 300명을 시험을 통해 파견키로 결정했는데 그 중 120명은 이미 일본에 왔다는 것, 그 시험인 즉 오직 용모와 풍채이고 학력·지력이 아니었다(『태양』, 1895. 7. 5호)라든가, 진사 정모가 갑신정변의 주모자를 비난했다 해서 명예훼손으로 사재필이 나섰다고 전하며 그 재판 광경 및 진술 내용 따위를 상세히 묘사했고(『태양』, 1896. 8), 조선 조정엔 러시아 장교 3명과 병사 10명이 군사고문관으로 왔기에 일본 정부가 정식으로 항의했다든가(『태양』, 1897. 8. 20) 등 실로 자국 내의 보도 태도와 진배없었다.

이러한 분위기에 놓였던 조선 구미유학생들이 조선 정부에 비판적이었고, 따라서 반정부 사상을 갖게 되었음도 별로 놀랄 일이 아니리라. 굵기 아조신 정부는 이 못된 반정부 유학생들에 대해 전원 귀국 소환의 조치를 취했다. 이인적이 공부하다 귀국한 것도 이 사건에서 말미암았다. 전원 공사 고영화가 일본 외장 고무라(小村)에게 조선 유학생 본국 소환 공문을 전달한 것은 1903년 2월 17일이었다(일본 외무성 자료, 1903. 2. 27). 이 무렵 일본 인구는 41,813,215명(1895년 인구조사)이었고, 도쿄 인구는 1,268,930명으로 되어 있었다.

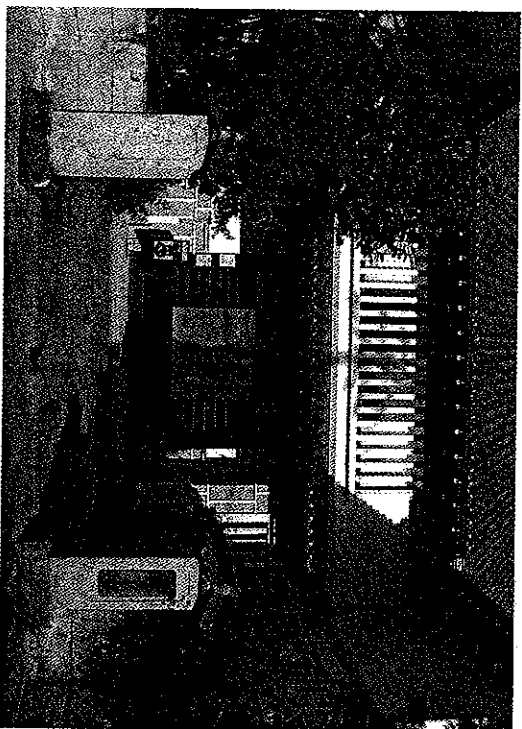
『태양』의 적러한 보도만큼 나를 피로하게 하는 것은 따로 없었다. 서교를 나와 아들이 깔리기 시작한 역으로 향할 때의 발걸음은 무거웠고, 플랫폼 의자에 무너질 듯이 주저앉은 적이 한두 번이 아니었던 것으로 회고된다. 그렇다고 해서 도다이며에역에 대한 인상이 온통 주저앉고 싶을 만큼의 피로감으로 전철되었다고 말할 수는 없다. 일본 민예관이 그 부근에 있었기 때문이다. 도쿄대학교 양학부와 근대문학관 그리고 일본 민예관은

정확히 삼각형을 이루고 있었다고나 할까. 서고 속에서 시체 밑재에 떨미를 느끼고 숨막힐 적이면, 흡사 물 밖으로 입을 뿔족 드러낸 뱀처럼 나는 그곳을 빠져나와 민예관으로 향하곤 했다. 어찌 서고뿐이었으랴. 이 도시 전체가 문득 사막으로 느껴질 적이면 어김없이 나는 이곳을 찾았다. 여기에 올 때도 가벼운 발걸음이었지만 귀로에도 가벼운 발걸음이었던 것으로 회고된다. 만일 이 발걸음의 가벼움이 기쁨이나 즐거움을 넘어 일종의 구원이라면 어떨까. 이 마음의 흐름을 어떤 언어의 표정으로, 또 어떤 어법이나 억양으로 말해야 적절할까. 그 방도를 아직도 잘 찾아낼 수 없어 안타깝다. 2004년 1월 15일(목), 서리를 머리에 인 지금 내가 또 다시 여기 찾아와 있음도 이와 무관하지 않다.

### 우리 집 합지박과 어머니의 물동이

내가 처음 이곳에 발을 디딘 것은 조선 민예품 특별전(1971년)이 열렸을 적이다. 마당부터 집 안 복도에 이르기까지 온통 조선 민예품으로 채워졌던 것으로 회고된다. '배곡했다'고 했거나 그것은 충만이래 할 성질의 것이었다. 무엇의 충만이었던가. 그것이 생명 감각이었음을 알아차리기엔 세월의 무게가 요망되었다.

맨 앞에 놓인 것은 무엇이었던가. 지금도 생생하다. 커다란 합지박이 전시장 입구에 놓여 있었다. 합지박이라니! 어머니가 짐집이나 충참을 이고 논두렁길을 걸어올 때 머리에 이면 바로 그 합지박이 아니겠는가. 누가 외할머니 집에 갈 때 이것저것 담아가던 그 합지박이 아니었던가. 옆에는 물동이가 놓여 있었다. 질그릇으로 된 이 물동이는 어머니와 누나가 어릴적녀 동네 우물에 가서 물 길던 바로 그것이었다. 마을 동쪽에 구기나무로 둘러싸인 동네 우물이 있었다. 누나와 어머니를 따라 지주 가본



일본 민예관

그 우물엔 안계나 갠이 모를 물이 고여 있었다. 마을 여자들이 모여서 이런저런 동네 소식에 늘 떠들썩했다. 사내자식이 여기 오면 못 싸라고 풋들 엄마가 내게 말했다. 엄마도 돌아보며 웃었다. 그리고 보니 남자들이든 들은 이 근처엔 일선도 하지 않았다. 나도 철이 들며 동네 우물에서 떨어졌고 드디어 마을을 떠났지만 지금도 이 우물가의 충만을 잊지 못한다. 도대체 마을 아낙네들은 거기서 무슨 말을 주고받았을까.

훗날 나는 이에 대한 글 한 편을 쓴 바 있다. 마을 우물이 지닌 역할에 주목하고 이와 일체의 역사적 폭력을 관련시켜 논의한 일본인 사회학자 와 『조선시집』의 역자 김소운의 이상한 논쟁을 다룬 것이다(『한국 근대사 변역의 문제 — 김소운과 이하운의 경우』, 『현대문학』, 1983. 1). 이상한 논쟁이라 했거나와 그로부터 세월이 썩 지난 2000년 11월 도쿄대학 교양학부에 서 열린 '김소운 기념 한일 국제 세미나'에서도 이러한 한 일본인 사회학자의 마음을 전하고자 했다. 적어도 그 사회학자는 자기가 소속된 일본 국가

의 문제를 조선인 마을의 동네 우물과 연결시키고자 애썼던 것이다. 여기 에다 굳이 그 대목을 그대로 옮겨보고 싶은 것은 실상은 나 자신의 마음을 열어 보이는 것이 아닐 수 없다.

「한국 근대시 번역의 문제점 — 김소운과 이허운의 경우」라는 글에서 내가 문제 삼은 것은 도마 세이다이(藤間生大)와 김소운의 논쟁에 관련된 것이었다. 일본사 편계의 사회자인 세가「교향 — 조선시에 대한 노트」(『일본문학』, 1954. 3), 「시와 민요 — 조선시에 대한 감상」(『문학』, 1954. 7), 「어떤 시인의 생애」(『일본문학』, 1954. 6~7) 등 일련의 평론을 쓰고, 그것을 단행본 『민족의 시』(東大新書)로 간행한 것은 1955년 2월이다. 『일본 민족의 형성』(岩波書店)이란 저서를 가진 도마 세이의, 한국 시에 대한 이해의 깊이나 안목에 대해서는 간단히 논평하기 어려우나 한국어를 모르는 수준에서 행해졌다는 점만은 명백해 보였다. 그가 작품의 텍스트로 삼은 것은 자신이 밝힌 바와 같이 김소운이 번역한 『조선시집』이었고, 식민지 치하에서의 한국 민족의 투쟁에 관해 그가 기댄 책은 『조선민족해방투쟁사』였다.

이 중 박용철의 시에 대한 번역상의 문제점을 내가 조금 문제 삼은 바 있다. 번역은 번역이라든가 제2의 창작이란 말이 있지만, 김소운의 박용철 시 번역의 경우는 조금 심하지 않은가, 그런 느낌을 떨치지 어려웠고 지금도 그러하다. 도마 세이의 논쟁이 이와 결코 무관하지 않았던 까닭에 그런 느낌이 강했던 것으로 회고된다. 박용철의 원시 제목은 ‘교향(故郷)’이며, 그 첫 연을 보이면 이러하다.

교향은 찾아 무얼 허리

일기 풀어지고 걸 흐너진데

저녁 가마더기 울풀에 울고

마을 앞 시내도 냇거리 바뀌었을라.

김소운의 번역은 ‘ふるさとを戀ひて何せん’라는 제목이며, 그 첫 연은 이러하다.

ふるさとを戀ひて何せん

血縁絶え 吾家の失せて

夕霧ひとり啼くらむ

村井戸も遷されたらむ

“마을 앞 시내도 냇(뱃)거리 바뀌었을라”가 “村井戸も遷されたらむ”로 번역되어 있지 않겠는가. 물론 이러한 번역은 원시의 분위기를 적절히 살리기 위한 특별한 감각이 작동된 결과이고 또 이는 역자의 권리일지 모르다. 번역이 제2의 창작이라 함은 이런 문맥에서일 터이니까. 그럼에도 이 대목이 회극적으로 느껴지는 것은 그때나 지금이나 마찬가지다. 일체가 무덤도 피해쳤을 뿐 아니라 ‘마을 우물’도 옮기게 했다는 것으로 해석한 도마 세가 이에 멈추지 않고, 이광수론으로 옮겨갔던 것이다. 이에 대해 김소운은 ‘황당무계한 억측과 독단’이라 비판. 자기의 번역시가 이러한 해석에 도움을 주고 있음을 알고 소름이 끼쳤다고 했다(‘억측과 독단의 미로’, 『문학』, 1956. 6). 원시에는 없는 ‘村井戸’로 빗어진 이 논쟁의 성격은 어떻게 이해해야 적절할까. 한갓 해프닝이었을까. 혹은 번역 구절과는 무관한 본질적인 그 무엇이 박용철, 이허운뿐 아니라, 이른바 ‘조선시(朝鮮詩)’ 자체에 장전되어 있었던 까닭일까.

어린이는 어른의 아버지

일본 민예관이다. 그렇다. 합지박, 물동이라 했거나와 우리 집 부엌 한  
켠에 있던 커다란 물독도 일본 민예관 거기 있었다. 갖가지 밭상이며 채  
기, 낫그릇, 칠그릇도 거기 모두 와 있었고, 삼들이가 늘 지면 지게도 거  
기 있었다. 벼들, 기왓장, 팥살, 필통, 돛쇠항로 등이 즐지어 있었다. 찬  
함, 고리짝도 있었다. 칠보로 된 가락지도 가죽 신발도 있었다. 김치독과  
느티나무로 된 맛진 구유도 있었다. 우리 집 정통도 거기 있었다. 잡치어  
우리 집 턱석과 삼태기도 거기 있지 않겠는가. 아, 나는 집을 떠나 공부랍  
시고 동서로 표랑(漂浪)하다 드디어 집에 돌아왔구나.

나는 우리 집 마당에서 있었다. 나는 우리 집 부엌에서 밤 짓는 엄마의  
모습을 보고 있었다. 나는 사랑방에서 담뱃대를 털고 있는 아버지의 기침  
소리를 듣고 있었다. 콩 섞은 여물을 먹고 있는 헛간의 지백쌀소의 위당  
소리를 듣고 있었다. 채보를 들고 십 리 길 읍내 학교에서 돌아오는 누나  
의 치마저고리가 거기 있었다. 강변 버드나무 숲에서 까마귀를 뒤쫓고 매  
미체를 들고 뛰는 소년이 거기 있었다. 봉어와 메기에 홀려 물속을 뛰어  
다니는 소년이 거기 있었다. 이유도 없이 뱀에다 들을 던지는 소년도 거  
기 있었다. 쌍무지개 또는 서녘 하늘에 황홀해하는 소년이 거기 있었다.  
타자미당에 피워놓은 연기불, 검붉게 타오르는 황혼, 소낙비 내리는 들  
판, 봉선화 핀 장독대, 자춧빛 제비꽃의 양지 쪽 터전, 초승달 빛에 비친  
창호지, 모깃불 속에 누워 들던 아버지의 유충렬전, 안희수 옆으로 흐르  
는 별뿔별, 신작로 위로 기쁨씩 지나가는 자동차의 불빛, 산 너머 저쪽에  
서 아련히 들려오는 기적 소리, 그리고 누나의 교과서 속에 들어 있는 별  
스런 세계. 이런 모두가 거기 있지 않겠는가.

아, 이 얼마 민인가. 이른 새벽, 이슬을 밟으며 몇 장의 내복과 사진류

가든 보통이를 머리에 이고 앞장서 걸어 읍내 역까지 소년을 배웅하던 어  
머니의 목소리가 되살아났다.

너는 내 생애에서 정말 많은 기쁨을 가져다주었다. 자, 이야기, 이젠 너

혼자 가라! (Du hast nur in meinem Leben viel, sehr viel Freude gemacht.

So, mein Kind, jetzt gehe allein weiter!) (이미투, \*엄록강은 흐른다.)

집을 떠난 소년은 먼저 바다가 있는 항구 도시의 중학교로 갔다. 누나  
의 손에 이끌려 처음으로 기차를 탔고 처음으로 바다를 보았다. 언덕 밑  
양지 쪽에 핀 자춧빛 제비꽃이며 거대하게 유출된 바다의 광물질 앞에 소  
년은 이미 되돌아올 수 없었다. 주산과 부기를 전문으로 가르치는 중학에  
서 소년은 노력했다. 그럴수록 그는 외로움을 이겨낼 수 없었다. 훗날 안  
일이지만 그 까닭은 단순한 데서 왔다. 단순함이란 실로 자연스러움인  
것. 또 그것은, 더 정확히는, 마음의 흐름(turn of mind)이었던 것. 고적  
위에 내리는 축복(Bliss on solitude)이었던 것. 요컨대 생리적이었던 것.

하늘의 무지개를 보면

나의 마음 뛰어 놀아

인생 초년에 그리웠고

어른 된 이제도 그리하고

늙은 뒤에도 그리하리

불연(不然)이면 죽어도 가아(可也)라

어린이는 어른의 아버지

나의 일생의 허무허무가

경건한 자연심(自然心)에 연결되어지이다

(W. 워즈워스, 「무지개」, 최재서 역)

어쩌서 그는 주관과 친해지지 못했고 부기장부에 익숙해지지 못했던  
가. 일목요연한 해답이 주어진다. 까마귀와 참새를 속이고 집을 떠났기  
때문이다. 봉어와 메기를 뒤로하고 바다를 향했기 때문이다. 누나의 교  
과서 속의 그 울긋불긋한 세계의 지평선을 향해 머리를 돌렸기 때문이다.  
아름하여 그 세계를 '근대' 라고 어른들은 불렀다. 까마귀와 봉어를 버리  
고 그 울긋불긋한 세계, 사람을 미치고 환경계 하는 세계, 인류의 위대한  
망집, 그 황당무계함의 세계를 향해 그는 거침없이 달려갔다. 그것이아  
말로 과학이라 불렀다. 유포피아에서 과학으로라고 믿어 마지않았다. 사  
람은 이상의 힘으로 세계를 바람직한 방향으로 바꿀 수 있다는 명제는 그  
러니까 과학이자 신념이었다. 이 명제의 끝을 좇아 누나의 교과서에서 본  
그 세계에까지 온 것이다.

#### 도로 공성 위로 떠오른 무지개

여기까지 이르기에 그는 얼마나 험했고 또 열정적이었고 그 때문에 얼  
마나 온몸이 소진해서 힘들하기 직전이었는가. 절으로는 살로 멀쩡했다.  
국립대학 조교수이며 허버드 대학 장학금으로 누나의 교과서에서 엿본  
그 나라에 와서 이른바 과학(한국근대문학)의 방법론을 공부하고 있지 않  
겠는가. 그렇지만 이 절모양이란 실로 얼마나 불인한가. 어째서? 그에겐  
진정한 무지개가 없었던 까닭이다. 봉어와 까마귀를 속이고 왔기 때문이  
다. 강변 포플러 숲 위에 뜨던 별과 구름을 버리고 떠났기 때문이다. 언덕  
위에서 연 날리던 그 바람을 뒤로했기 때문이다. 그가 과학으로 밭밭이를

하고, 손마더의 운기에 매진할수록 마음 한구석엔 허전한 바람이 스며 이  
를 탈태기 어려워지기 시작했다. 요컨대 그의 '내력'이 빗줄 속에서 그의  
길을 해방 놓고 있었다.

들려오는 소리는 이렇게 외치고 있지 않은가. 단순하기만 한 것 속에  
는 머무는 것, 상주하는 것, 위대한 경지라는 수수께끼가 간직되어 있  
다. 이 단순하기만 한 것은, 데우는 것이 없어도 인간의 품안으로 찾아  
들기 마련이다. 그렇지만 번성을 누리기까지는 오랜 세월이 걸린다.  
언제나 한결 같은 것은 사람 눈에 띄지 않는다. 이처럼 눈에 띄지 않는  
것 속에 단순하기만 한 것은 게가 내릴 촉부이란 것을 숨기고 있다.  
(.....) 그러나 들길에 이렇게 외치는 소리는 들길에 이는 바람 속에  
태어나서 들길에서 나는 소리를 알아들을 수 있는 사람들이 있어야만  
이야기를 들려준다. 이런 사람들이야말로 자기네 내력(來歷)이란 것  
을 듣고 있는 사람들이다. 그러니까 자기네 내력 속에 살고 있는 사람  
들이다. 이런 사람들은 억지로 만들어낸 세계에서 노래나 시나 노릇  
을 할 사람들이 아니다. 인간은 자기가 계획한 바에 따라 대지라는 것,  
세계라는 것을 어떤 질서 속으로 끌어들이보겠다고 애를 쓰고 있다.  
하지만 들길이 외치는 소리에 순순히 따르지 않는다면 이것도 허사다.  
(하이네거, 「들길, 전광친 역, 탐구선사)

까마귀와 봉어, 포플러 숲과 언덕 및 체비꽃이야말로 그에겐 들길의 외  
침이 아니었던가. 그 들길의 외침이란 그에겐 시적인 것이었다. 내력이  
자 생리였고, 또 본질이였다. '시적인 것(Poesie)', 그것은 자연 속에서  
숨어오르는 생명 감각이었다. 이 생명 감각의 형상화야말로 내력 찾기에

다름 아니었다. 창작이 그것. 그는 시를 써야 했다. 당연히도 그렇게 되지 않았다. 과학과 신념(근대)이 해방을 놓았던 탓이었다.

이 자기모순에서 벗어나는 길이란 과연 있었는가. 그는 힘껏 전피를 부렸음이 훗날 판명되는데, 석사논문 「The Structural Properties of Poetry」(서울대, 1962)가 그 증거물이다. 시적인 것과 과학의 타협물의 더도 덜도 아니었다. 그러기에 그것은 이도 저도 아닌, 문자 그대로 협잡물이며 기위맞춤이었다. 그러기에 그것은 까마귀도 웃게 했고 봉어도 웃게 했고 포플러 숲을 스치는 바람으로 하여금 연민의 감정을 일으키게 하기에 모자람이 없었다. 한편 근대(과학) 쪽에서는 어떡했는가. 역시 없이는 살을 찌푸릴 수밖에. 과학이란 이름에 초파이가나 미달이었으니까. 과학으로 나가면 그럴수록 시가 도망쳤고, 시로 나가고자 하면 과학 쪽이 머지없이 아득해졌으니까.

이런 엉거주춤한 세월이 무려 십여 년에 걸쳐 있지 않았는가. 그러서도 어쩔 수 없었을 터. 그럴수록 그는 이 수령에 점점 빠져들어 갔다. 그것이 소설로 향함이었다. 이 역시 전피 부라기의 하나임을 일러치린 것은 20세기 거의 끝나갈 무렵이었다.

대체 소설로 향함이란 무엇이었던가. 그것은 불새출의 헝가리 비평가 루카치의 만남에서였다. 1970년, 첫번째 일본 유학에서 그는 실로 우연히도 도쿄대학 정문 앞에 널려 있는 서점에서 한 책과 마주쳤다. 아니, 정확히는 책도 아니었고 루카치(1885~1971)라는 사람도 아니었다. 하나의 세계였다. 그 세계의 이름은 『루카치에 대한 비판적 입문』(문학사회학 총서 제9권, 루흐트한트사)이었다. 이 책을 허수집으로 소중히 품고 온 그날 밤을 새웠고, 그중 한 장을 다 읽었을 때 새벽 전차 소리가 들렸다. 이 책의 저자인 P. 루츠의 『루카치 미학에 대한 비판적 입문』을 번역, 『루카

치 미학 비판』이라 하여 조연현 주간의 월간 문예지 『현대문학』(1973. 8~10)에 실은 바 있다. 틈틈이 그는 이 어려운 책을 공부했고 그중에서도 루카치가 공산당에 들어가기 전에 써어진 초기의 저작 『소설의 이론』(1916)을 두고두고 정독, 번역까지 했다. 지금도 그 번역 원고가 서랍 속에 보관되어 있거니와, “우리가 갈 수 있고 또 가야만 할 길의 지도 못을 하늘의 별이 해주며 그 빛이 그것을 비춰주는 시대는 복되도다”라고 시작되는 첫 줄을 원문대로 외고 있을 정도였다. 가슴 설렘이었다. 또 가슴 벅참이었다. 반공을 꼭시로 하는 나라의 국가공무원인 그를 숨도 못 쉬게 하기에 모자람이 없었다. 소설(대사사 양외)이야말로 인류사의 진행과 대응하는 예술 양식이라는 것. ‘시민적 사사시’(헤켈)라 규정된다는 것. 시민사회의 출현과 병행한다는 것. 시민사회란 그러니까 부르주아가 헤게모니를 가진 사회, 곧 근대에 해당된다는 것. 그리고 이런 것을 일러 역사주의라 한다는 것. 또 다르케는 리얼리즘이라 한다는 것. 그가 석사논문의 단계에서 비평사 연구, 다시 좀더 소설사 연구로 방향을 잡은 것은 이런 인식론적 전환에서 말미암았다. 무역사적·무시간적인 ‘사적인 것’과 과학의 타협이 협잡물이라 가르쳐준 것은 루카치였다.

“아가야, 시란, 시적인 것이란 한갓 주관성이며 인류를 유년기로 퇴행시키는 고약한 환각이란다. 너는 어서 그 헛것에서 벗어나야 한다. 저 시민사회의 도래를 눈뜨고 봐라. 역사의 필연성의 물결을.”

이런 속심임에 그는 무방비로 노출되어 있었다. 이 역시 석사논문 그것처럼 한갓 협잡물이지만 당시로서는 이에 대채할 그 어느 것도 그에겐 없었다. 참으로 딱하게도 정작 루카치 자신이 이렇게 분명히 말해놓았음에

도 불구하고 그러했다.

오늘의 처지에서 보면 의당 우리는 이러한 종류의 유치한 유토피어나  
즘을 두고 고소를 금할 수 없겠지만, 그러나 이러한 유토피어나즘은  
당시엔 실재로 존재했던 정신적 분위기를 표현하고 있다. (『소설의 이  
론, 1962. 7, 루흐트헌터판 서문』)

지나고 보면 청맹파나가 따로 없지만 역사의 신이 있다면 펠시 그녀는  
눈을 썩맨 형상이 아닐 것인가. 이 또 다른 협잡물이 주범이었으리라. 실  
상 일본 민예관 조선 민예 특별전에 갔을 때 그가 그럴 수 없이 마음이 가  
버렸음은 실상 여러 점의 협잡물 위에 섰던 그의 심층의식에서 왔던 것이  
다. 그는 거기서 어머니와 아버지 그리고 누나를 만나고 있었다. 누나의  
손에 이끌려 쥘레꽃 허안 언덕을 내려가고 있었다. 아버지의 손에 이끌려  
읍내 정터에서 얼음과자를 손에 쥐고 있었다. 초승달 뜬 웅달샘의 웅양담  
께 비스하러 가는 어머니의 뒤를 좇을 때로는 이기가 있었다. 그는 마침  
내 가장 있어야 할 곳에서 살고 있었다.

### 한 일본인의 독백

대체 우리 짐을 몽땅 이곳 도쿄 한복판에 옮겨다놓은 자는 누구인가.  
대체 내 유년기를 송두리째 빼앗아 여기에다가 두어놓은 자는 누구인가.  
그가 대체 누구기에 이런 특권이 주어졌던 것일까. 그는 무슨 힘이 있어  
이런 엄청난 일도 능히 헤낼 수 있었을까. 초인이거나 신이 아닌 인간에  
게 어찌 이런 힘이 주어졌을까. 또 그왜도 되는 것일까. 이렇게 묻는 것은  
리얼리즘인가. 이렇게 묻는 것은 모더니즘인가. 역사주의인가 아니면 자

연주의인가. 이렇게 묻는 것은 국민국가주  
의인가 또는 그 변종인 제국주의인가.

일본 민예관의 창설자는 아니기 무네오  
시(柳宗悅, 1889~1961)로 되어 있다. 여기  
다 내놓고 그는 누구인가라고 물어보아도  
헛수고이다. 여기다 내놓고 그가 일본의 귀  
족기문 출신이며, 식물암에 취하고 조선 유  
학생 창조파의 남궁벽·염상섭 등과 친교  
를 맺었다든가, 광화문을 헐어서는 안 된다  
고 일본 당국을 비판했다든가, 조선 민예를  
이키고 사랑했다든가, 드디어 일본 민예관



일본 무렵의 아니기 무네오시

(1936)을 만들고 거기에 조선의 민예도 지토록 소중히 보관했다든가 등  
등을 알아보거나 말해보거나 비판하는 것은 헛수고일 터이다. 그가 오히  
엔탈리즘의 수렁에 빠져 있으면서도 까맣게 모르고 자기 취향대로 떠들  
었다고 해도, 또 명치로 알려진 『조선과 그 예술』(1922)을 두고 이런저런  
비판을 해보아도 사정은 별로 호전되지 않는다. 음악가인 그의 아내 아나  
기 기네코(柳兼子)의 독창회를, 민족지로 지칭한 동아일보가 첫번째 사  
업으로 서울에서 연 것에 대해서도 사정은 같다. 『조선과 그 예술』(박재삼  
역, 이태원 역, 박재희 역 등이 있다)의 빈번한 번역이란 무엇인가. 어째서  
한국 정부는 보관문화훈장(1984. 9)을 그의 사후에 주었는가를 두고 논의  
를 해보아도 헛수고이긴 마찬가지이다. 어째서 그러한가. 일목요연한 해답  
이 주어진다. 그가 내 유년기를 송두리째 훔쳐갔기 때문이다. 빼앗아갔  
기 때문이다. 아니, 소중히 모셔다놓았기 때문이다. 정성껏 모아서 비할  
바 없는 정결함으로써 모셔다놓았던 것이다. '소년이며, 여기에 와서 그

대의 인식을 찾아라' 라고 낮은 목소리로 그는 말하고 있었다.

소년이며, 나를 힘껏 비난하고 비판해도 좋다. 네 힘이 부처거든 좀 더 공부를 하고 와서 데를어도 좋다. 나는 아무 데도 가지 않고 이 민에 관에 네 짐 물건들과 함께 있으니가.

소년이며, 나를 오리엔탈리즘의 실천자로 비판해도 상관없다. 소년이며, 나는 다만 내가 태어난 그 땅과 시대 속에서 최선을 다해 살고자 애썼을 뿐이다. 그대도 그러한 것처럼.

소년이며, 내가 공부하고 있는 근대문학도 그리하지 않은가. 네 선배인 남궁벽·염상섭과 내가 교류(交遊)한 것도 그런 문맥에 이어져 있지 않겠는가. 민태원의 단편 『음악회』(『백화』, 2호)를 정밀히 분석한 그대의 논문도 나는 보았다네(『염상섭 연구』, 서울대출판부, 1987). 『김윤식의 현대문학사 탐구』(문학사상사, 1987)와 『일본 지식인들이 한국관 비판』(『오늘의 책』, 1984년 여름호)도 읽었다네. 그런 것은 그대의 자유이고 또 권리의 터이라 소중한 것이리라. 소년이며, 나에게도 그런 소중한 자유와 권리가 있지 않겠는가. 언젠가 그대는 그대의 친구인 『광장』(최인훈, 1960)의 작가의 입을 빌어 일본 군기에 대해 언급했음을 나는 기억하고 있다네. 우는 아기를 달래기 위해 불려야 할 노래가 자정기일 터인데 그 작가의 입에서 흘러나온 것이 일본 군기였다는 것. 거기에도 다 대고 그대는 이렇게 말했음을 나는 기억한다. 어느 세대나 자기의 유년기를 회고할 권리는 있는 법이라고.

이런 문맥을 알고 있기에 나는 그대에게 다음 세 가지 시제를 솔직히 그대 앞에 보여주고 싶다네. 이런 제목을 두고 거대한 일본 제국주의의 후광을 입은 폭력이라 비판한다 해도 나는 별로 놀라지 않을 터이네. 사실

을 회고할 권리가 없는 사회란 얼마나 초라할 것인가. 그대도 그렇게 말했으니가.

(A) 다시 허완리의 가마를 찾아왔다. 오늘은 작업이 있는 날이다. 부락 사람들에게 부탁해서 지금까지 어떤 물건을 만들어 왔는지, 집집의 부락에서 여러 가지 것을 가지고 오게 했다. 술잔, 사발, 접시, 대접 등 보고 싶다고 생각했던 물건들이 마루에 한 줄로 놓였다. 그 원품(原品)과 일일이 대조를 하고 그림을 그려 치수를 정확히 주문을 했다. 술잔과 백자(白磁)의 양쪽이다. 모두 몇 백 개가 되었는지 모른다. 대금을 지불하려고 하니 이렇게 대량 주문을 받은 일이 없기 때문에 계산을 할 수 없다고 했다. 하는 수 없이 이쪽에서 계산을 떠맡았다. 그 부락 사람들은 백 원 이상의 돈을 만지게 되면 당황하는 모양이다. 조선에서는 계산이 시원찮은 것을 '독장수 션(獨算手)'이라고 한다는데 생각해보니 재미있다. 많은 돈 따위는 취급할 필요가 없는 생활, 계산이 엄하지 않은 생활. 이러한 경지가 무엇인가를 가져다준다는 것은 당연한 일이 아니겠는가. 물품의 아름다움을 바라볼 때, 그 아름다움의 연유하는 바가 먼 곳에 있다는 것을 느낀다. 이리다가 우리들에게 무슨 병이 깃들지나 않을지, 모르겠다. (백계회 역, 『조선의 예술』, 문공사, 1962, 240쪽)

(B) 돌아올 때 우리는 발 너머로 보인 긴 토담집에 마음이 끌렸다. 이 씨에게 안내를 부탁해서 그 집을 방문했다. 이름은 이치봉(李致鳳) 씨. 주인은 전에 구미모토(熊本)에서 산 적이 있었다고 한다. 나는 일본 사람들의 친절을 받은 적이 있으므로 당신들이 오신 것을 기뻐함



니다”고 했다. 우리를 기본 좋게 안으로 맞아들여 술상까지 치러 와서 대접해주었다. 생각지도 않았던 이 환대에 우리는 송구스럽기만 했다. 잊을 수 없는 것은 그 안마당에 있는 김치독들과 외양간에 있던 여물을 담은 구유이다. 특히 구유는 느티나무로 만들어진 멋진 형태였다(뒤에 이경선 씨의 알선으로 이 구유를 양도받았다. 지금은 민예관에 장식되어 있다). 고맙다는 인사를 마뭇이 하고 그곳을 나왔을 때, 하늘은 이미 저물어가고 있었다. 그런데 길가의 묵로 술집에 또 걸터들고 말았다. 술에 걸려든 것이 아니다. 술을 마시는 그 백자 사발이었다. 우리는 여기서 아름다운 두세 가지 물품을 입수했다. 그리하여 그것이 장성의 장날에도 나오기까지 말지 많은 고창(高敞)의 기머에서 구입하는 것임을 알았다. 우리는 주저하지 않고 오백 개본을 주문하기로 결정했다. 이씨는 철히 중간에 서서 발송해줄 것을 약속했다. (위의 책, 242~243쪽)

(C) 입실에서 큰 고개를 넘어 장수면(長水面)으로 향했다. 올라감에 따라 끝없는 시계(靑界)가 눈앞에 펼쳐진다. 산은 이미 봄이 깊어 나무들은 서로 초록을 다룬다. 이렇게도 길고 아름다운 고개도 많지는 않을 것이다. 석기(石器)의 장수(長水)는 이젓범부터의 꿈이다. 읍내에서 차를 내려 군수(郡守)인 임명순(林明璠)씨를 만났다. 석공(石工)의 집은 읍에서 20리 가량 떨어진 선창리(先昌里)에 있었다. 산중턱을 달리는 길의 멀리 왼쪽 아랫쪽에 몇 채의 집을 숨긴 마을이 보인다. 우리들은 길 없는 길을 헤치고 곧장 내려갔다. 이득히 건너편에는 구름이 낀 산이 보인다. 그곳에서 들을 캐어 이 마을로 운반한다고 한다. 기술에는 특별하게 트인 눈이 보인다. 비탈진 언덕의 아름다운 풍

경을 마음껏 즐기며 이 한촌(寒村)이 서는 것이다. 잘 모르는 길을 이리저리 누비고 석공의 집을 찾았다. 주인은 돌을 캐러 산에 가고 없다고 했다. 보니 조그만한 방에 몇 가지 소제(素材)와 두세 개의 간소한 도구가 흩어져 있다. 물건이라고는 그것뿐이지만 마루에는 그가 재긴 멋진 모난 화포가 사용되고 있었다. 조선 공예품의 불거시의람이 또 다시 되풀이된다. 누가 범을 진하고 누가 행태를 만드는지, 추한 것을 잘못해서도 만드는 일이 없다는 것은 어찌된 영문일까. 그러나 번영하던 시대는 이미 지나가버렸다. 지금은 겨우 두 사람의 석공밖에 남아 있지 않다. 우리는 수첩에 양해주(梁海珠), 최만영(崔萬榮)의 이름을 적어두었다. 이렇게 조용하고 작은 마을이 저 많은 훌륭한 석기를 먼 도시에게까지 보냈는가 생각하니 이상한 생각이 들었다. 누군가 이 돌도 없는 일을 지켜줄 사람은 없는가. 조선이 아니고는 받을 수 없는 훌륭한 공예인 것이다. 우리는 그것이 일 년이나 걸리리라는 것도 잊고 많은 주문을 열심히 했다. 동시에 가까운 마을에서 될 수 있는 대로 많이 써서 남은 물건들을 모아달라고 부탁했다(뒤에 군수로부터 몇 가지의 집이 도료로 보내왔었다). 우리는 멀리 이곳에 온 것을 얼마나 기뻐했는지 모른다. (위의 책, 252~253쪽)

위의 대목들은 내 나이 마흔 여덟 무렵인 1957년 4월 30일에서 5월 16일까지 한국 전라도 지방의 여행기에 들어 있다네. 동행자는 가와이(河井), 하마다(旗田) 두 사람. 소년이며, 그대는 (B)에서 이야기하고 있는, 이치봉 씨 댁에 가서 양도받은 느티나무 구유를 아는가. 그때가 언젠가 이 민예관에 와서 본 그 구유라네. 어찌서 우리 집 구유가 여기 와 있는가, 누가 우리 집 물건들을 훔쳐다놓았는가. 약탈해갔는가라고 그때가 된식

한 바로 그 구유라네. 소년이며, 이를 약탈이라 할 수 있을까. 굳이 그렇게 부른다면 할말이 없긴 하다. 내 나라 일본이 그대의 국기를 약탈했으니가. 그렇지만 소년이며, 그대는 구도자가 아닌가. 화엄경 입법계품(入法界品)의 선재동자(善財童子)인 것을. 조선 농민 이씨가 나를 대접해준 것이 과연 우연일까. 일본인이기에 앞서 우리 일행은 밖에서 온 외래인이었을 터. 조선인이 이런 나그네에게 과연 박정했을까. 그 구유로 말미암아 백자 막걸리 사발 오백 개분을 가질 수 있었다. 이 오백 개분 막걸리 사발을 돈으로 칠 수 없다는 것은 그대도 잘 알 터이네. 굳이 불옥의 일종, 소유옥의 일종이라 한다면 할 말도 없긴 하다. 그렇지만 선재동자며, 그대도 하여금 선재 명의 사람들을 만나게끔 인도해준 보현보살이 세운 48대원(大願)도 한갓 옥심의 일종이라 할 수 있을까.

귀국한 내가 민애관에서 '이조 도지기전'을 연 것은 그해 6월 11~13일까지였고, 또 6월 말 '조선의 목공·칠·금공·석기전'을 열 수 있었다네. 옥심이라면 대단한 옥심이지만 개인적인 범주에서 벗어난 옥심이라 해도 되지 않을까. (B)에는 분명 그대도 조금은 눈살을 찌푸릴지 모르겠네. 술잔과 백자의 대량 주문에 당황하는 현자인에게 이쪽에서 값의 계산을 떠맡는 진풍경이란 누가 보아도 이상하리라. 당황한 현자인이라 했거니와 당황한 것은 우리 쪽도 마찬가지였다. "이러다간 우리들에게 무슨 병이 깃들지나 앓을는지 모르겠다"는 표현을 썼거니와 이는 그대의 솔직한 내 마음이었다네. 우리 때문에 그들도 조금은 '무슨 병'에 걸렸던 것이다. 이 병의 이름을 찾아 나는 참으로 오랫동안 헤매었다네. '미의 법문(法門)'에 이르기 위한 긴 세월이 그것이라네.

(C)를 잠시 보게나. 이 역시 눈살을 찌푸릴 수도 있으리라. 무한대의 생산 주문. 그야말로 가는 곳마다 현자인이 계산조차 할 수 없을 만큼의

물량을 가마니 폐기로 주문했던 것. 이는 분명 폭력이 아닐 수 없다. 군수나 도지사를 앞세운 돈과 권력의 폭력이 보이지 않게 작동되었음은 새삼 부정될 수 없다. "사치 않고 놓이두기에는 너무나 이름답다"고 말해보아도 사정은 크게 달라지지 않으리라. 또 이렇게 말한다 해도 그러하리라. "우리들은 마음으로 부끄러워하면서도 찬강과 이것들을 비꾸었다"라고. 소년이며, 이런 문제에 대해 서로 조금하지 않기를 권하고 싶다네. 그대는 아직도 구도 중인 선재동자인 것을.

#### '미음의 흐름'의 기슭에서

선재동자며, 그대는 내게 물었다. 도대체 우리 집 물건들을 누가 훔쳐 갔는가. 누가 강탈해왔는가라고. 선재동자며, 지금쯤 그대는 이렇게 조금 점화하게 말해도 되지 않을까. 누가 우리 집 한치바과 구유를, 김치독을, 떡살이며 밥상을, 김치 보시기와 사발을 여기마다 옮겨놓았는가라고. 선재동자며 그대가 만일 좀더 문수보살의 가르침에 익숙했다면 이렇게도 말하리라 나는 믿는다. "누가 우리 집 구유며 떡살을, 김치독을, 사발을 이렇게도 소중히 모셔놓았는가"라고. '입법계품'에 든 선재동자며, 그대가 열 가지 지혜 바라밀을 얻은 뒤, 보현보살이 바른손을 펴서 그대의 머리를 만졌다면 그대는 저절로 이렇게 말할 것이다. "누가 우리 집 김치독이며 등잔을, 부엌의 물독을, 떡석을, 도리개를 여기 상설로 모셔서 전시해놓았는가."

선남자며, 만일 그대가 저 문수보살이나 보현보살을 진정으로 찾아나섰고 아직도 그런 길을 가고 있다면 펄시 이렇게 말하리라 나는 믿는다. "누가 저 구유며 저 김치독을, 저 사발을, 저 떡살을 저렇게도 소중히 모셔놓았는가. 우리 집의 물건이 이미 아닌 것을. 저 김치독이나 구유는 그

남 김치독이고 그냥 떡살이고, 그냥 사발인 것을. 공(空)도 아니지만 색(色)도 아닌 것을.”

의지함이 없지만 어디나 머물고

안가는 데 없지만 가지 않으니

취공에 그런 그림 꿈에 보듯이

부처님의 몸도 이같이 보라.

(『입법계품, 법장 역』)

선재동자여, 저 김치독, 저 구유, 저 떡살은 그 체로 청정(淸淨)한 것이다. 누가 만든 것이긴 하나 당초부터 있었던 것이다. 그러기에 그것은 큰 그리움(大慳)이다. 사실 자체가 아니라 그 이상인 것. 그리움(慳)인 것이다. 선재동자여, 선남자여, 나의 소년이며, 내가 이렇게까지 말하는 것은 곡절이 있다. 그대가 나를 찾아온 곡절, 여러 점의 인연에 대해서 말할 수 없다. 내가 일본 민예관을 개관(1936. 10. 24)한 직후인 12월 6일 이왕 전하 및 동왕비 진하가 이곳을 방문한 것에서도 느끼지 못한 그런 감동이라고나 할까. 그대가 근자 나를 찾아온 것은 2000년 11월 11일 오후로 기억된다. 이곳과 지척에 있는 도쿄대학 교양학부에서 주최한 김소운을 기리는 세미나(2000. 11. 12)에 초청된 그대가 「한국근대문학사의 시선에서 본 김소운」을 발표하기 하루 전날. 그대는 민예관에 들어오자마자 상설로 되어 있는 이충 조선 민예관실로 올라가고 있었다. 한참 만에 그대는 북도 한쪽 구석에 세워둔 이조석인(李朝石人) 앞에 주춤했고, 장승처럼 한참 동안 벼락 맞은 듯 서 있음이 내 시야에 들어왔다. 그리고 그대가 무너질 듯 내쉬는 한숨 소리가 내 귀에까지 들려왔다. 북도 의자

에 주저앉은 그대 모습이 한동안 거기 있었다. 대체 이 조그만 대리석 조각상이 어찌서 벼락 맞은 듯 그대를 엄습했을까. 알 듯도 했지만 그대도 나는 잘 알 수 없었다. 내가 처음 전라도인가 어디 시골 동구 입구 한 귀퉁이에 서 있는 이 상을 보았을 때, 나도 그런 표정을 지었는지도 모를 일이긴 했다. 그저 동네나 입차 없는 무명을 지키는 그런, 이름도 성도 없고, 또 아무렇게나 다듬은 미륵보살이거나 장승이었을 터이다. 그저 담담한 서면에 어울리는 모습 그대로였다.

내가 이 상을 상설 조선 민예관실 이충 북도 한쪽에 세워둔 것은 그대 유년기 집안의 손때 묻은 일상 물건들을 온전히 지키기 위한 배려였다고 오해하지 마시길 바란다. 아무런 목적도 없었다. 그저 거기 세워두고 싶었던 것이다. 그것이 이조석상 자신의 '마음의 흐름'이 아니었을까. 그대가 T.S. 엘리엇의 「전통과 개인의 재능」에서 파와 자주 사용하고 있는 '마음의 흐름'이란 표현을 나는 좋아한다. '이조석인'만 해도 그렇다. 이 석상에 대해 이외의 다른 명칭을 생각해낼 재간이 나에게 없었다. 전문가라면 금방 이 상이 미륵보살임을 알아차릴 것이다. 가슴에 있는 동근 무늬가 그 증거이리라. 그렇지만 내게는 그런 고급스런 종교적 표상이 가랑 찾아보여 마지않았다. 그저 조선인들이 볼로 만든 '돌사람'이었다. 이것이 이 상에 대한 내 '마음의 흐름'이었다.

두번째로 그대가 나를 찾아온 것은 그로부터 두 해가 지난 2002년 10월 8일, 오후. 그날은 가을비가 내리고 있었다. 그대는 다소 피곤해 보였다. 그도 그럴 것이 그해 정년(2001. 8)을 맞았고 머리에 흰서리가 내린 세월도 한 해가 더해졌으니까. 물론 또 다룬 이유도 보태어졌으리라. 그대는 10월 5일 덴리대(天理大) 소관 조선학회 주최 제53회 대회에 기조강연자의 하나로 초빙되었고 그 일을 마치고마자 신칸센으로 도쿄로 왔던 것이

다. 와세다대학에서 공개 강의를 하기 위해서였다. 그 강연이 끝난 다음 날이었으니까.

그들의 조금성을 기린다

이번에도 그대는 들어서지마져 마치 누가 기다리는 듯한 표정으로 이층을 향하지 않았겠는가. 두 가지 방식이 이번엔 달랐다. 상설 전시실 쪽이 아니라 막바로 이조석인으로 향하기가 그것. 또 하나의 이상함은 손에 장난감 카메라가 들려 있었다는 것.

보디시피 이 상설관엔 촬영 금지 표지란 없다. 그렇다고 해서 적런 장난감 카메라로 어찌했다는 것인가. 실로 가슴통기에 앞서 궁금하지 않았는가. 그런데, 보라, 그대는 그 장난감 카메라로 이조석인을 이리도 찍고 저리도 찍지 않았는가. 한참 동안 이리 돌아보고 저리 돌아보더니, 이번엔 품속에서 꺼낸 불펜으로 길이를 재지 않았는가. 머리 길이라도 어찌 너비도 가슴둘레도 재지 않았는가. 수첩에다 적어 넣는 수치는 키 1m 38.5cm, 두께 8cm, 머리 길이 15.5cm, 어깨폭 23.3cm, 불펜의 길이를 척도로 한 어림잡은 수치.

나는 속으로 고소(苦笑)했다네. 이때 총 사무실이나 구내 자료판매점의 여사무원에게 부탁하면 정확한 줄자나 전문기구를 대번에 빌릴 수 있지 않았을까. 굳이 그대가 우긴다면 저 얇은 대리석으로 만든 이조석인의 수첩, 크기, 용도, 이 민예관에 보관된 경우 등, 이른바 내력에 대한 정확한 기록도 제시받을 수 있지 않았을까. 그대는 그렇게 하지 않았다. 짐작컨대, 이것은 우리 집 물건이다. 하는 시각에서 보았기 때문. 늘 대화하던 자기 집 마루나 서랍장이었으니까 어찌 내력이 따로 있으랴. 나 역시 '李朝石人'이라 이름 붙일 수밖에 없었다네. 이를 내가 처음 보았을 때 그 형

언할 수 없는 충격을 지금도 잊지 못한다네. 환눈에 보이도 미루보살상이 었다네. 미루이란 한테에서 비바람 맞으며 서 있는 부처님을 가리키는 것. 두 손을 가슴에 모아 엮은 이 미루보살상이 어찌서 내게 그토록 충격적이었을까.

내가 받은 이 충격을, 미학자로서 그동안 온갖 글을 써온 글재주로도 표현할 수 없었다네. 심지어 『조선과 그 예술』이라는 책도 거침없이 써나간 내가 아니었던가. 광화문을 열어서는 안 된다는 명문 「잃어버리게 될 한조선 건축을 위해」(1922)를 쓴 내 글재주로도 속수무책이었다네. 나는 이 충격을 가슴에 묻어둔 채 오랜 세월을 헛되게 보냈다네. '헛되게'라는 함은 물질적 욕망을 가리킨 것. 분명 소중한 것인데, 이상하게도 사람들이 거들며도 보지 않는 민예품들을 수집하기가 그것. 이러한 내 삶이 곧 물질적 욕망불기였다네. 헛되게 산 삶이었던 것. 이런 눈으로 바라본 민예품이고 이조석인인 탓에 잇달아 솟아나는 의혹을 나는 누를 수 없었다네. 때평양 전쟁이 끝나고도 한참 뒤에 이르러까지 나는 그 욕망의 포로였다네. 그 증거를 금세 그대 앞에 보일 수조차 있다네.

조선을 생각할 때마다 이상하게 느껴지는 일이 두 가지 있다.

그토록 많은 사람들이 조선의 옛 작품을 사랑하고 있는데, 어찌서 그 민족에 대한 경념(敬念)은 희박한 것일까. 이것이 첫째로 이상하다. 마음과 그 생활은 어떤 경우라도 그 작품의 원천(源泉)이 아니겠는가. 물건을 통해서 사람을 보지 않는다면 그 물건도 충분히 보았다고는 할 수 없을 것이다. 만들어진 물건에 대한 경이(敬異)는 만든 사람에 대한 경이가 아니어서는 안 된다.

춤처럼 전통을 무너뜨리지는 않는다. 구습(舊習)을 존중하는 것은 조

선의 성질이다. 예나 지금이나 그 만드는 방법에, 또는 만드는 마음에 별다른 차이는 없다. 그렇다면 여짜서 옛 물건만을 돌아보고 새로운 물건을 동원시키는 것일까. 이것이 나로서는 둘째로 이상한 일이다.

(『지금의 조선, 1947. 9, 『조선의 예술』, 222쪽)

나이 58세, 이때까지만 해도 나는 이런 의혹에서 완전히 자유롭지 못했다. 이런 의혹의 이유를 이베올로기적으로는 '오리엔탈리즘'으로 얼마든지 공박할 수 있으리라. 그대가 김수운을 이것으로 비판했듯이, 오리엔탈리즘의 멧에 걸려 있으면서도 그 사실을 가망케 모른 채 떠돌고 있는 청명파니 중의 하나라고 나를 비판할 수 있으리라. 시바 료타로(司馬遼太郎) 조차 이런 비판에서 자유롭지 못한 오늘날의 형편이니까. 그렇다고 해서 저 『무사도(武士道)』의 저자 니토베 이나조(新渡戸稻造) 모양 노골적인 오리엔탈리즘의 폭력을 휘두른 경우와는 구분해준다 해도 뭐가 크게 달라질까. 이베올로기란 일종의 시선이지만 그러기에 시류적 유행의 일종이라 해도 시정은 별로 호전되지 않을 터. 이에 비할 때, 썩 실력력 있는 것이 전문적이고 학문적인 견해 쪽이다.

아니기는 '아름다움을 이해하지 못하는 민중'이라는 자신의 설정이 옛 민예의 아름다움과 모순될 때에 이기되는 문제점을 건파하지 못했다. 민예의 아름다움에 눈을 두었다면 왜 그것을 '순수함', '반부애'의 한 수련, '대를 잇는 창의의 중리', '민중의 미의식의 결과로 인정하지 않고 밖에서 '타력'을 갖고 온 것일까? 그의 확신은 그만큼 강했고, 또한 그가 민중을 보는 눈은 그만큼 차가웠다는 말이 된다. (이테카와 나오키(出川直樹), 『인간 부흥의 꿈에, 정회관 역, 학교재, 77쪽』)

이테카와는 분명 나를 두고 민중을 무시했고, 바로 천치로 보았다고 비판했다. 나는 미의식을 '직관'으로 설명하고자 했다. 민중에게도 그런 직관이 있다고 하여 그는 나를 반박했다. 그는 내 말꼬리를 잡았다.

(A) 저 직인들은 어찌하여 아름다운 물건을 만들 수 있는 것일까. 그들은 어떤 자질을 지니고 있는 것인가. 나는 분명히 말한다. 직인들 스스로는 그런 힘이 없다고. (아니키 무베요시, 『아름다움의 나라와 꿈에, 『꿈에 문화』,』)

(B) 공인들 개개인으로서는 특별한 힘이 없다. 다만 타력의 도움을 받을 때에 그들은 어떤 천재가 만들었을까 싶은 정도로 훌륭한 일을 한다. (……) 천재가 아닌 평범한 자는 당분간 이 길을 따르지 않으면 안 된다. (위의 책, 73쪽)

'타력의 도움'이라 했을 때 타력이란 무엇인가. '신비한 힘'이다. 민중들은 그들 개인으로서는 창의를 갖지 못하나 일단 자연과 결합될 때는 놀랄 만한 창의가 그들 손에 쥐어진다는 것. 이때 중요한 것은 자연이다. 이 자연을 나는 과학적으로 잘 설명하지 못했다. 아니, 너무 앞서버렸다고 나 할까. 이미타블의 대원애로 비약했으니까. 이 약점을 뚫고 논자들은 민중=바보, 천재=작가(자각된 개인 예술가)라는 도식으로 나를 비판해 왔다. 좋은 지적이었다. 공예란 실상 그들 말대로 생활용품이지 신비한 물건이 아니니까.

여기까지는 좋다. 내가 말하는 '타력'의 해석 차이에 모든 오해의 소지가 있었다. 내 인생 후반기는 이 '타력'의 해명에 혼신의 힘을 기울인 것

으로 정리될 터이다. 신재동자여, 소년이며, 그대여, 나는 이 '타력'에 대해 말해보고자 한다. 어쩌면 그대가 내 말에 귀 기울여줄지도 모른다는 예감이 들었다고나 할까. 저녁마다 그대가 저 송광사 저녁 에불을 볼교 TV에서 보며 불설마하반야빠라밀다경(환강역)을 외우고 있다는 것을 알고 있었으니까.

#### 직판으로 승부한 고바이시 히데오

이 '타력'의 의미를 어떻게 그대에게 말하면 적절할까. 신재동자여, 소년이며, 그대여, '책즉시공 공즉시색'이라 헤버릴 수도 없지 않은가. 그대가 저 불세출의 평론가 고바이시 히데오(小林秀雄, 1902~1983)에 매료되어 거의 외경의 경지에서 꽤 열심히 공부했고, 그에 대한 논문까지 썼고(『小林秀雄의 한국 체험』, 『한국근대문학사상사』, 한길사, 1984), 그의 저서 대부분을 소장하고 있음을 나는 알고 있다. 또 그대는 고바이시 히데오의 기행문 『경주』(1939)를 읽고 비판까지 한 바 있다. 원해탄을 건너, 향도 부산에 내린 고바이시가 경부선 대신 동해남부선을 타고 막바로 경주 석굴암행을 하고 쓴 『경주』엔 이런 대목이 있다. 석굴암 대불을 참견하고 하산할 때의 기록.

산을 내려오면서 나는 어느 틈에 그 일의 생각에 빠졌다. 저러한 아름다운 것을 보고 마음이 전혀 즐겁지 않았음을 느껴 나는 무엇보다 기분이 안 좋았다.

내 쪽에서 빠진 것이 무엇인가는 잘 알고 있다. 그것은 저 조각가가 가졌던 부처(佛)라는 것이다. 그것은 상성하여 가까워질 수 있는 그런 것일 수 없다. 부처는 있느냐 없느냐의 둘 중 하나다. 그럼에도 부처

없는 미, 그런 것을 도대체 생각할 수 있는가. 그렇다면 석굴암 속에 총명한 기묘한 아름다움이란 무엇이였을까. 확실히 무엇인가를 지기는 분명 느끼고 있었다. 그러기에 피로했던 것이다. 그렇다면 무엇이 피로했는가. 내 쪽에 부처가 없다는 사실에 피로했던 것이다. 여기에 틀림이 있을 수 없다. 그 다음을 생각하려 하자 나는 말을 잃고 말았다. 암중모색 속에서 곧바로 길을 내려오자 돌연 '에스테티크'라는 말이 떠올랐다. 나는 점점 기분이 안정어졌다. (『現代日本文學全集』 42-小林秀雄集, 筑摩書房, 466쪽)

관련 천재 고바이시시다운 인목이자 통찰이라 하겠다. 무엇보다 고바이시는 자기 분석(자의식)의 전문가답게 석굴암 대불의 미와 이를 보고 있는 자기 자신을 동시에 통찰할 줄 아는 달인(達人)이다. 부처를 갖지 못한 자기는 부처를 가진 사람이 만든 미 앞에서 당황하게 마련이라는 것. 그럼에도 거기서 미를 어김없이 느낀 것을 어떻게 설명할 수 있을까. 부처 대신 자기가 가진 것이 따로 있었는데, 에스테티크(ästhetik, 미학)가 그것이다. 고바이시는 인간으로서의 직관(直觀)이자 동시에 그가 익혀온 서구적 공부의 이중성을 두고 에스테티크라 했을 터.

그렇다면 저 석굴암을 만든 사람은 그와 어떻게 다를까. 무엇보다 그들은 '부처'를 갖고 있었다. 직관도 물론 갖고 있었다. 고바이시가 갖고 있던 서구적 지(知)가 결여되어 있었을 터이다. 그렇지만 고바이시가 가졌던 그 자기분석력으로서의 직관 또 무엇인가. 굳이 말해 과학(합리주의)이라 말해볼 수 없을까. 이 과학이란 엄밀성, 정형성 또 보편성에 이르는 길로 향할 것이다. 칸트의 지 이성적 판단이 그것이다. 만일 그렇다면, 칸트야말로 뭔가를 제대로 안 사람이 아닐까. 왜냐하면 그는 이성(지성)이란

한계가 있다는 것을 보고 있었으니까. 이른바 본질(事物本체, Ding An sich)에까지 이성엔 결코 미칠 수 없다는 것을 알고 있었으니까.

고버이시가 훌륭한 것은 그가 이 사실을 일러쳐줬음에 있다고 나는 생각한다. 서구문화(물문화)를 공부한 근대인이지만 그가 남다른 비평안을 갖춘 것은 저 근대라는 이름을 가진 과학의 정체(한체)를 꿰뚫어보았음에서 말미암았다. 그의 대위작 「갓가치 디자인(德匠)」(1929)에서 이미 그 역이 뚜렷했다. 세상이 마르크스주의를 최고의 과학이라 했을 때 그는 한갓 디자인이라 지적했으니까. 세상이 역사를 과학이라 우기고 있을 때 그것이 한갓 신화임을 지적해놓았으니까. 석굴암 대불을 보고 그가 불쾌감을 느낀 것은 아직도 극복하지 못한 서구적 지의 산물인 에스테티크가 그 속에 남아 있었기 때문이다. 석굴암의 부치는 그로 하여금 이를 직시케 했음에 틀림없다. 그렇다고 해서 이 근대인 고버이시가 부처를 가질 수 있었을까.

이 장면에서 나는 한 번 더 이 근대의 탈카로운 감수성의 소유자에게도 자를 벗고 싶은 마음을 금할 수 없다. 그는 결코 부처를 갖지 않았다. 가치고자 하지도 않았다. 그에겐 그럴 필요가 없었다. 그는 혼자였고 자유인이었다. 그는 반 고흐의 손을 갖고 있었고 모차르트의 귀를 갖고 있었다. 심지어 그는 세간의 눈조차 갖고 있었다. 뱀보의 이상조차 그는 갖고 있었다. 요컨대 그는 '자연인'이었다. 온갖 지성과 감성을 갖춘 근대인으로서의 자연인이었다. 요컨대 부처 대신 그는 '자연'을 택한 것이었다. 택했다니, 정확히는 자원으로 그는 그렇게 되었던 것이다. 내게 이것만큼 부러운 것은 달리 없었다.

선재동지여, 소년이며, 그대여, 그 목질을 짐작할 수 있겠는가. 고버이시 그는 부처 없이도 훌륭히 자기 길을 갈 수 있었다. 말을 바꾸면, 그는 미를 미로서 즐길 수 있었다. 불쾌감이 뭐따랐지만 그는 그대로 밀고 나

갔다. 직관이 시키는 대로 그는 그렇게 했다. 한편으로 불쾌감이 뭐따른 건 해도 모른 척 그대로 그는 미를 밀고 나갔다. 불쾌감보다 미 쪽의 밀도나 강도가 컸기 때문이었으리라. 그만큼 고버이시, 이 사내는 단순 명쾌했다. 자연인이었던 중기이다. 군국주의의 절정기, 그대의 나라에서도 죽어를 없애고, 인류사에서 듣도 보도 못한 이른바 창씨개명이 획책되던 그 무렵, 어찌야 좋을지 몰라 전전긍긍하던 그대 나라의 문화관에 뛰어난 이 자연인은 막바로 이렇게 외쳐 마지않았다.

문예총후운동(文藝統後運動)으로 일본 문협외 구지관(菊池寛) 씨를 필두로 구미정웅(久米正雄), 소림수웅(小林秀雄), 중야실(中野實), 대불차랑(大佛次郎) 5씨의 호화진이 내성(來城), 8월 5, 6일 이틀 저녁 부민관 대강당이 터질 지경으로 대성황이었다. (……) 수용 씨의 「사변의 새로운」이란 제목은 문학에 관련된 결론적인 점은 소위 '사변적 작품'을 써서는 안 된다는 것이다. (『문장』, 1940. 9. 98~99쪽)

문학자란 자기가 생각하는 바를 문장으로 번역하는 자기 아니라는 것. 자기가 무엇인가를 작품에서 향상화하는 그 과정을 통해서 자기가 어떤 사상의 소유자인가를 자각하는 인종이라는 것. '사변적(事變的) 작품'을 쓰지 말라는 이 대답한 주장에 조건 작가들은 얼마나 당황했을까. 여기다 대고 군국주의 일체의 비호를 받으며 군림한 고버이시의 오만불손한 행위라고 지체 짐작해서는 곤란하다. 그는 정말로 그렇게 했으니까.

#### 글동계의 전사들

부처 없이도 미는 가능한가. 이를 고버이시는 어떻게 실천해왔던가.

선제동지며, 소년이며, 조선의 그때여, 이조석인 앞에 멈춘 내 친구여, 조선의 문학비평가여, 고바야시의 이 과거를 나름으로 말해두고자 하는 내 심중을 이제는 조금 짐작할 수 있겠는가. 그때가 그토록 정의의 한 고바야시에서 시작하기로 하면 어떠할까. 이 영리한 사내가 '이조백자(이조철사유 술병)'에 반했던 적이 있었다네. 1938년이었지. 골동품 가게 호중거(壺中廚)에서 친구인 아오야마 지로의 권유로 이조철사유 술병을 산 이래 고바야시는 죽을 때까지 이런 골동품인 세계가 갖는 독특한 미에 틀려(憑) 있었던 것. 대체 그는 어째서 골동품에서 미를 보았으며 그 미란 어떤 것이었을까. 부처 없어도 미는 가능하냐. 가능하긴 하되 그것은 '피로함'이고, '기분 나쁜 것'이라는 그런 인식에 도달한 사내. 일본 근대비평의 시조(始祖)이자 신으로 군림한 이 사내를 골동미학에로 이끌어 들인 유일난 빛이 있었다는 사실은 많은 연구자들로 하여금 이런저런 연구서를 내놓게 했거나와 그 빛의 이름이 아오야마 지로(青山二郎, 1901~1979)이다. "우리들이 수재라면 저 친구는 천재다"라고 그 자존심 센 고바야시가 말한 아오야마란 대체 어떤 인물인가. 아오야마를 『무정』의 작가 이광수가 만난 장면을 잠시 보자.

매구로(目黒)의 찻집 주인 히타(俵) 씨의 거실에서 하나와(壺輪)인지 뭔지 정제 모를 토기라든가, 도자기가 나란히 놓여 있는 한 방에 요세 나베(密編)를 앞에 놓고 고바야시 히타오, 아오야마 지로의 두세 명의, 일견 세수를 떠난 알콜들이 술을 마시고 있는 참이었다. 고바야시 씨만은 작년 서울에서 만난 바가 있다. 구丁(구국·작가)도 나도 히타오 후시오(林房雄) 씨에 의해 그 거리에 소개되어 막바로 술잔의 총공세를 받았다. (……) 그렇다면, 하는 심정으로 나는 권하는 죽죽 마셨

다. 그래서 취기가 도는 상태에서 떠들어 마침내 히타오 씨의 주문대로 양뿔을 알지 못할 정도가 되고 말았다.

눈을 떠보니 나는 어떤 방에 자고 있었고 히타오 씨 부인의 간호를 받고 있었다.

다시 한번 눈을 뜨니 옆에 구丁 씨가 잠이 잠들어 있었다. 목욕탕 속에 잠겨 있자니 히타오 씨도 고바야시 씨도 구丁 씨도 아오야마 씨도

붉은 눈을 하고 들어왔다. 고바야시 씨도 그러했지만 아오야마 지로 씨는 그대로 허수아비가 되고자 하는 듯 속기

없는 얼굴이었다. 조식 후 뒷마루에서 가을 햇볕을 받으며 시간의 흐름을 잊은 듯한 몇 시간을 보낼 수 있었던 것이 즐거웠다. (『삼경인상

기』, 『文學界』, 1943. 1. 73쪽)

1942년 11월, 제1회 대동아작가대회에 유진오와 함께 조선 대표로 참석한 이광수의 눈에 비친 고바야시와 아오야마의 모습이 책 그럴듯하게 그려졌다고나 할까. 비평가 고바야시에 대해서는 내가 잘 안다고는 할 수 없지만 아오야마에 관해서는 제법 안다고 할 수 있다네. 그들이 서로 만난 것은 고바야시가 스물두살, 아오야마는 스물세 살적이나가 1924년의 다. 대지진의 혼란을 겪으면서 이른바 '보들레르 체험'으로 인한 충격에 어쩔 줄 몰라한 고바야시와 이른바 '아나기 체험'에서 어쩔 바를 모르던 아오야마가 만난 해였던 것이다. '보들레르 체험'에서 벗어나니와 '아나기 체험'에서 벗어나니, 이 둘은 그들 생애에 걸친 과제였다. 전자를 자의식의 구체(球體)라 하기도 하는바, 번디즘으로 말해지는 보들레르처럼



아오야마 지로



수정구를 속과 같은 자의식에 간헐 청년 고바야시는 여기에서 벗어나기 위해 몸부림쳤고 꼭 마찬가지로 아이오마는 빈예관의 창설자 야나기 무네요시의 주박(呪縛)에서 벗어나고자 발버둥쳤다. 『지옥의 계절』에 배웠던 청년의 결사적 탈출이 그만큼 강렬했다면 야나기 체험도 그러했을까. 둘 사이에 놓인 어떤 국질이, 77세로 아이오마가 죽을 때까지 서로 배우면서 견제하고, 싸우면서 이른바 동반자로서의 사내의 우정을 유지하게끔 했을까. 야나기 체험이라 했거니와 정작 당사자인 내 처지에서 보면 감개무량한 바 있다.

명 부자의 아들인 아이오마는 배운 것 없는 청년. 겨우 나혼대(日本大)에 적을 두었을 정도였으니까. 그런 그가, 어찌서 수재라 지칭하는 저도 코대 학사들과 친교를 맺을 수 있었을까.

아이오마 청년이 매지진 직후 자주 나를 찾아온 것으로 회고된다. 나보다 열 살 아래였다. 옛 도자기에 대해 묻곤 했다. 그는 당시 내가 주동이 된 민예운동의 창립 멤버이기도 했고, 주변에서 그를 두고 ‘야나기의 딸 마니(おつ柳)’라 부를 정도. 내 영향을 입었다는 뜻이겠는데, 곧 그것은 내가 지닌 미의식에 심취했음을 가리킨 것. 고바야시와 야나기의 만남을 추천해준 것도 내 조카였다. 조카는 고바야시와 부립 제1중학교 동급생이었으니까. 고바야시가 랭보의 자의식의 수정구슬 속에 간혀 있었듯 아이오마는 내 수정구슬 속에 간혀 있었다고 주변 사람들이 말했을 때, 과연 내 수정구슬(미의식)이란 어떤 것이었을까. 다음 내 글에 그 핵심이 들어 있을 터이다.

그들은 믿어야 할 아무것도 지성에서 찾을 수가 없었다. 모든 주위는 그녀를 확대하는 것같이만 보인다. 아무도 그녀에게 기운을 돈우어주

려고도 하지 않는다. 자기 자신도 힘없이 지쳐 있다. 오늘은 산다. 그러나 내일도 산다고 누가 보증할 수 있겠는가. 허물며 자유로이 쾌활하게 생명을 맞볼 수 있다고 어떻게 바랄 수 있겠는가. 정(情)은 안에서 불타더라도 바깥에서 불꽃이 되는 힘을 갖지 못한다. 이리하여 마음은 흔들리고 어지러워져 있다. 피로움과 쓸쓸함이 온몸에 배어 있다. 그들에게 지상의 희망은 희박해졌다. 남아 있는 피안(彼岸)에 희망을 걸지 않으면 안 된다. 무엇인가를 꿈꾸고 무엇인가를 동경하며 고민을 안으로 감추고 있다. 동요와 불안과 고민과 비애가 그들이 사는 세계였다.

그곳에서는 자연조차도 쓸쓸하게 보인다. 봉우리는 가늘고 나무는 들성하고 꽃은 퇴색해 있다. 명은 메마르고 물건들은 운기가 없고 방은 어둡고 사람은 적다. 예술에 마음을 맡길 때 그들은 무엇을 호소할 수가 있었을까. 소리에 강한 기력도 없고 빛깔에 즐거운 빛이 없다. 다만 강장에 넘치고 눈물에 충만한 마음이 있다. 나타난 미는 애상(哀傷)의 미이다. 슬픔만이 슬픔을 탈태한다. 슬픈 미가 그들의 친한 벗이었다. 예술에만 그들은 마음을 털어놓을 수가 있었다. 민족은 주어진 그 수명을, 미를 가지고 따뜻하게 하고 그것을 무한의 세계에 연결하려고 했다. 그와 같은 가슴을 압박하는 미가, 다른 어디에 있을 것인가. 영탄(靈嘆)의 울림이 도처에 두루 미치고 있다. 중국의 예술은 의지의 예술이고 일본의 그것은 정취(情趣)의 예술이었다. 그런데 이 사이에 서서 혼자 비애의 운명을 겪어만 했던 것이 조선의 예술이다.

그러나 사람들은 그것을 나약한 자의 미라고 열선여겨서는 안 된다. 만약 저 셀리의 유명한 구절이 진실이라면 그 미는 미의 루치인 것이다. “가장 슬픈 생각을 노래한 것이 가장 아름다운 시가(詩歌)이다”

라고 그는 말하지 않았던가. 불안은 격박감을 자아내고 격박은 동경의 마음으로 이끈다. 구하는 것은 명예 흥만되는 것이 아니고 하늘에 서기다라고 있다. 슬피하는 자는 위로를 받는다고 예수는 말하지 않았던가. 비애란 하나님의 마음으로 지켜지는 비애일 것이다. 하나님의 위로하는 일을 잊지 않는다. 슬피하는 자에게 그의 마음은 풀리고 있다. 아제서 미가 슬픔을 형성하는 것일까. 또한 슬픔의 미가 아제서 그토록 사람을 끄는 것일까. 그것은 하나님이 생각하고 있는 슬픔이기 때문일 것이다. 힘 있는 자는 자기 속에 살고 즐거운 자는 자연에 산다. 그러나 슬피하는 자는 하나님에게 산다. 예술의 미가 비애의 미에 있어서 더 뛰어난 것은 그것이 미지의 하나님의 무한한 따뜻함으로 지켜지고 있기 때문이다. 사람들은 얼마나 깊이 비극을 사랑했는지 모른다. 뛰어난 희곡의 거의 모두가 비극이었다. (『조선의 예술, 108~109쪽)

비록 에세이이고 조금은 열정적이긴 해도 이 주장의 요점은 '비애의 미'에 있다. 이 의식은 고바야시에겐 자의식이었을 터이다. 보틀레르의 자의식(수정구술)에 간혀 있던 랭보가 이를 과감히 깨고 나와, 시의 세계를 떠나 아프리카의 무역장이 되어 죽음을 맞았듯 아옌이파 청년도 나의 저 '비애의 미'라는 수정구술에서 벗어났다고 연구자들은 말한다. 또한 구자들은 그 계기로 고바야시와의 만남을 들곤 한다. 이 점에서 들은 삼생동이라고나 할까.

그렇다면 고바야시 히데오는 아제서 보틀레르의 포로가 되었고 랭보의 무엇이 그를 이 주박에서 해방시켰을까. 아옌이파 지로는 왜 아나

기 무네요시의 모방자가 되고, 고바야시를 본따서 무엇이 위해 거기서 탈출했을까.

그 해답도 딱 하나이다. '물질에 대한 정열'이다. (나가하라 다카미치 『水原集』, 『죽음의 골동(死の骨董)』—아옌이파 지로와 고바야시 히데오, 以文社, 2003, 18쪽)

'물질에의 정열'이라 했거나와 여기에는 상당한 설명이 뒤따르지 않을 수 없다. 고바야시의 미의식과 아옌이파의 미의식의 공통점과 차이점이 갈라지는 이중적 의미가 깃들여 있기 때문이다. 사람들은 이 시대의 미의식을 두고 '물질적 정열'이라는 표현을 쓰곤 한다. 그것은 다이쇼(大正) 말에서 쇼와(昭和) 초기(1925년 전후)에 벌어진 골동의 가치의 대변혁에 관련된다.

그대도 이는 비와 같이 일본은 예로부터 다도(茶道)라는 일종의 고급 취미가 있었다. 물을 것도 없이 귀족층의 특점물. 권잡이들이 꿈입없는 싸움을 일삼던 시대가 오래 계속되었고, 그중 지배권을 가진 자가 다도를 열었다는 것은 널리 알려져 있다. 센노 리큐(千利休, 1522~1591)라는 인물이 그 매개 몫을 했다. 권을 권 권력자를 맨디움(고상한 취미)인 다도로써 길들이기, 권을 바깥에 두고서야 들어설 수 있는 아주 좁은 문을 갖춘 다실을 고안해놓고 그 속에서 삶을 즐기기가 그것. 장군은 물론 천황조차 시한 수외 지을 줄 알이야 행세할 수 있는 기묘한 취미로서의 삶의 방식이 그것이다. 힘케나 쓰는 귀족들이 틀러써야 태양의 왕이라 해도 별 힘 이 없어 늘 위협 속에 있던 루이 14세가 화려한 궁궐 페르시아유를 짓고, 밤마다 무도회를 열고 갖가지 이벤트를 기획하고, 몸소 춤을 추어 그들의 힘을 제압하려던 경우와 마찬가지로 현상이라고나 할까.

그러는 가운데 다도라는 미의식의 커다란 체계가 붕괴된 것은 간토(關東) 대지진(1923)을 전후한 시기였다. 메이지 유신에 의해 막부의 비호를 잃어 몰락한 다도는 메이지 30년(1898)대에 와서 재벌들과 대부르주아인 근대적 취미주의자의 참여에 의해 재흥되어 융성하게 되었다. 한때 조선 공시문도 활약한 원로 정치가인 이노우에 가오루(井上馨)를 페트린으로 한 미쓰이(三井) 재벌이 그 중책을 이루었다. 그러나 그들의 다도는 신홍 권력 엘리트들의 참여가 이루어지지 않았던 까닭에 문화적 영향력을 널리 행사할 수 없었다. 이 틈을 뚫고 1920년 초엽에 등장할 것이 바로 골동계(骨董界)이다. 재벌들의 다도에 비해 규모가 작지만 세련되고 지적인 실업가, 지식인, 문화인의 손에 의해 성립된 이 덴디즘은 불교 미술과 발골품을 도입하고 또 이를 전통적 다도에 접목시킴으로써 근사한 미의식을 형성하기에 이른 것이다.

소년이며, 그대여, 이 골동계의 등장으로 말미암아 덴디즘의 기적 대변혁이 일어났다는 것이 그대의 조국 땅 한반도와 직·간접으로 관련되어 있음을 알고 계신가. 골동의 미의식이란 골동품 공급의 폭발적 확대에서 비로소 가능했던 것. 이조 골동품의 대량 유입이 그것. 이 대목은 좀더 자세히 말해줄 필요가 있는 시안이라네. 조선 반도를 지배하고, 청구 멸망의 대혼란 속에서 엄청난 역사적 유물, 유적이 발견, 발굴된 바 있었다. 이런 대륙의 도자기들 비롯한 골동품 대량 유입의 연장선상에 아이누 및 오키나와(沖繩) 등 일본 내의 변방 유물 발견 및 발굴이 놓여 있었던 것이다. 내가 조선의 민예품을 수집하는 한편 류큐(琉球—오키나와의 옛 이름) 지방의 유물에 혼신을 기울인 것도 이런 문맥에서이다.

이른바 천문학적 숫자의 골동품이 일본 열도에 쇄도해왔음이란 골가의 대변혁을 가리킨 것. 덴디즘에서 상품적 존재로의 전환 곧 돈으로

가래되는, 이른바 '물질적인 것'으로 바뀐 것이었다. 불특정다수의 고객을 상대로 한 이른바 근대적, 물질적 존재로서의 골동품의 시대가 도래했다. 골품계가 우후죽순으로 솟아올라 상업적 체리를 갖추었는데, 고바야시와 아이오마가 드나든 호중거도 그중의 하나이다.

골동품의 상품화란 새삼 무엇인가. 이번엔 이 상황이 여해서 첨단감각의 소유자인 고바야시나 아이오마를 가만히 두지 않았는가에 시선을 던져볼 차례이다. 이렇게 생각하면 어쩌랄까. 도쿄라는 세계적 도시 환경에서 태어난 청년들이 있었다. 그들은 이른바 모던 보이들이었음에 틀림없다. 서구적 감수성조차 갖춘 이들 청년들 앞에 나타난 골동품이란 대체 어떤 모양을 하고 있었을까. 앞에서 '물질적 열정'이라 표현했거나와 무엇보다도 유리창 속에 전시된 또는 찬장에 아무렇게나 놓여 있는 이조 백자나 고려청자 혹은 절그릇이나 나무토막 나무행이란 전통미나 고전미가 아니라 그냥 물질이었을 터이다. 물질이되 그냥 물질이 아니라 인공적인 물질이었을 터이다. 곧 하이컬라의 신상품이었던 것. 다도로 다져진 전통적, 고전적 덴디즘이라는 이름의 고답적인 미의식이란 이미 극히 일부 귀족들의 전유물, 곧 미의 수정구슬이었다. 이 귀족적 수정구슬을 깨뜨린 장면이 새로운 골동품의 전개였다. 그것은 벌써 보들페르에서 랭프로 전환한 세계인 바, 자의식(덴디즘)의 수정구슬이 시멘트 바닥에 떨어져 장렬하게 파괴된 장면이라고나 할까. 이런 현상이란 나, 야나가에 대한 도전이었음은 새삼 말할 것도 없었다. 깨어진 것은 내 미의식이었던 것. 그러니까 내 미의식 속에 있던 아이오마가 랭보처럼 내 수정구슬을 깨뜨리고 나간 장면이라고나 할까. '네에의 미학'에서의 탈출, 미의식의 물질화, 기적의 상품화가 그것.

## 모던 보이들의 물질적 정열

이조저기야말로 일본 골동품계의 부식들이었다고 사람들은 감히 말한 다. '이조에서 시작되고 이조에서 끝나기'로 말해지는 '비에의 미학', 그 연장선상에 놓인 민예운동. 이 도치한 이조편에 현상을 두고, 랭보격인 아오야마는 '가혹한 미신'이라 비판했다. 20년대 골동품계의 가치 전환의 주역이 이조저임을 한 것 '미신'이라 공격한 모던 보이 아오야마는 이 런 식의 글도 서슴없이 썼다.

그림과는 달리 극히 치면에 가까운, 그렇다고 해서 이러한 시각이 놓 이지면 자연 그것 속에서 정서를 발견하기에 이른다. 아무리 피내어 도 고갈되지 않는 '허늘 끝을 난다'라는 공통된 목소리에 도취되어 거 거 빠져나올 수 없게 된 수집가들이 여러 사람 있다. 그것이 이조의 도기이기에 정이 떨어진다. ('소위 이조도기,')

또 아오야마는 경솔하기 짝이 없게도 이렇게 단정해 마지않았다.

첫째로, 조선 민족에게는 그 후의 독립적인 문화 형식이 없다. 조선 민 족이란 원래 중국 민족 중의 한 부류이었고, 따라서 조선 민족의 문화 란 언제 어느 곳에서도 중국을 대상으로 발달해온 것에 틀림없으니 조 선은 중국을 배우는 것이상의 힘이 없고, 그 때문에 만주해서 드디어 는 자각되지 않는 민족이다. (……) 오늘날 우리가 조선 민족의 공예 라는 것을 바라보고 있노라면 거기엔 전혀 중국에 없는 조선 민족의 것이라 할 독특한 문화가 빛나게 있는 것처럼 보이지만 그러나 그것은 오늘날 우리가 취미로, 오직 회고적으로 바라보는 비의 것이다. 정적

히 말해 중국 문화의 '극히 소극적인 조선화'에 지나지 않으며 '한 단 계 높은 조선의 민족적 문화의 발전'이라 할 수 없다. 이것이 조선 민 족 문화 및 그 공예의 성격이다. ('아오야마 지로 전문집(하)', 321쪽 藝文庫, 320~321쪽)

분명 나한테 도전한 형국이였다. 이 모던 보이는 내 세대와도 달랐는데 모던한 감각으로 본 골동이 그들 눈에는 '물질적 정열'의 대상에 해당되 었다. 고비아서와 더불어 이들 도시적 모던 보이들은 전통적인 물건인 골 동을 한갓 신기한 물건으로 볼 수 있었다. 모더니즘이었던 것이다. 여기 에는 그 나름의 의의가 분명 있어 흥미롭다. 최근 간행된 '한 연구서'에는 이렇게 써어 있다.

메이지 43년(1910) 한일합방에 의해 소멸된 이조는 메이지 정부가 멸 망시킨 또 다른 왕조의 기억과 공명하고 있지 않았던가. 에도 막부 = 도쿠가와 왕조를 멸망시킨 자들이 반세기도 채 지나지 않은 시기에 이 왕조를 멸망시킨 것이다. 야나기 무네요시의 조선 문화에의 공간의 주장은 조선 민족 독립의 미래를 위해서가 아니라 실상은, 일본 민족 의 잃어버린 과거를 위해 씌어진 것이 아니었던가. 그러하기에 야나기 의 공간은 진혼 에도의 울림에 찾아 마침내 미적인 것에 멈춘 것이며, 반드시, 조선 민족의 공상에는 동경적이지 않은 많은 일본인의 마 음을 울렸던 것이다. ('죽음의 골동', 39~40쪽)

이런 식으로 보면 내가 말하는 조선 예술미의 정의, 곧 '비에의 미의 식'이란 조선의 것이기에 앞서 사라진 도쿠가와 막부의 '미의식'에 해당

될 터이다. 말을 바꾸면, 내가 주장한 민에라는 개념에 따라 내가 이조도기를 발견한 것이 아니라 거꾸로 이조도기와의 만남과 조선독립운동의 자유혈 사건이 민에라는 미학을 낳은 것으로 된다. 나는 그러니까 멸한 한 이조의 공예를 보는 눈으로 멸망해간 일본이나 서양의 공예를 발견한 꼴이 되는 셈. '비에의 미'란 이조도기에서 표집어낸 민에 전체를 규정하는 '공동된 목소리'였으니까.

이렇게 나를 몰아세울 때 이들 모던 보이들의 시선은 어디로 향했던가. '물질적 열정'이 그 정답이다. 반도에서 혐해탄을 건너오는 엄청난 물량 공세(보름 만에 화차 한 대 분량을 수집한 아나키의 지인인 아사키와(淺川)는 이런 식으로 거다간 경성엔 반년 또는 일 년 안에 팔도 나지 않을 것이라 했다고 알려져 있다) 앞에 노출된 골동품 상인과 더불어 그것들을 선별했던 아오야마는 필시 이렇게 여길 수 있었으리라. 엄청난 물량에 직면했을 때 그것을 보는 안목에 공상이나 미학 따위가 끼어들 틈이 있었겠는가. 책 한번 보고 지기 눈에 드는 것을 고를 뿐 다른 방도가 있었겠는가. 이조도자는 기술회론 완성된 중국도자와는 달리 하나하나의 개인치가 매우 크다. 고려 찻잔이 당나라의 그것보다 인기가 높은 것은 기술의 미수에 의한 개별 작품의 차이의 필요로움 덕분이었다. 찬잔에 대량으로 접할 수 있었던 것. 그 많은 물량 중에는 우수한 것도 섞여 있었던 것. 그 엄청난 물량의 바닷속에서 헤엄치며 선별적으로 구입하는 한 청년이 있었다. 내 밑에서 주수적으로 있던 아오야마 지로가 그다.

무엇보다 아오야마는 내가 갖고 있는 이조자기(민예품)에 대한 미의식에서 벗어나고자 했다. 내 이조자기 속에 놓인 유령(메이지 근대국가 모델 명사인 미부문화와 그 연장선상에 놓인 이조문화에 대한 애정적 측면)을 그는 끝내 이해하지 못했다. 이조도자의 바다를 헤엄치며 그것들을 선별하고 구

입히는 과정에서 그는 나와는 전혀 다른 세계를 보았음에 틀림없다네. 이 미 그에게 미의식이 끼어들 틈이 없었다.

골동을 하나의 상품으로 바라보기. 골동을 미의 문제로 바라봄을 포기하기. 골동이란 경제의 문제라는 것. 골동이 마침내 '골동품'으로 되기. 문지를 쓰려면 '상징적 세계'로서의 미적 질서판에서 골동을 해방시켜 '물질'로 되돌리거나 할까.

허기야 따지고 보면 골동이란 그 자체가 물건이고 물질이다. 상업주의가 공간적 차이성에서 이득을 보는 경제구조라면 후기자본주의(포스트모던)는 시간적 차이성에서 성립된다는 것은 누구나 아는 상식이거니와 이 점에서 골동은 어느 쪽이나 물질(상품)인 셈이다. 근대에 들어 신종 재벌들이 다투어 골동품 수집가가 된 사실은 뜻하는 바 많다. 그들이 골동의 취향을 가진 것은 미의식과는 별개로 볼 것이다. 그렇다고 장차속으로 한 것은 물론 아니었다. 그럼 왜냐까 미래에의 투기로서 사업을 하는 것이 재벌들이 아니었던가. 동시에 그들은 '과거'에의 투기로서 또 하나의 사업으로 골동을 능란한 행주. 무슨 말이나 하면 그들은 근대적 사업으로 경제계를 주름잡으면서 그들 위에 군림하는 권력층과 맞설 수 있는 문화적 정신적 무기로 골동 취향을 내세웠던 것이다. 말을 바꾸면 그들이 권력층과 통할 수 있는 접점이 골동이었던 것. 그러한 재벌의 아들인 아오야마 지로는 어쩌었던가.

선계동지여, 소년이며, 그대여, 한반도의 문예비평가여, 이 점을 말하기 위해 지금까지 애들러 왔다네.

아오야마 지로, 그는 그렇게 하지 않았다. 그는 처음부터 스스로를 무학(無學)이라 했고, 골동에 뛰어들었고 돈을 몰썸똥했다. 그러나 그는 대반역을 시도했는데, 골동의 상징성(유형으로서의 미의식)을 전편 부정,

과감히 '물질성'을 대치시켰다. 활동이란 물질이자 상품이고, 미의 대상일 수 없다는 것. 이러한 대답한 반역이 가능했던 것은 그가 외로웠기 때문이었을 터. 삼류대학 중퇴의 무학이었던 것. 돈을 몰쓰듯하면서도 '무학'의 콤플렉스를 극복할 방도란 없는 것일까. 여기에 걸려든 것이 우연히도 고비이지 히테오였다. 내 조카의 소개였음은 이미 말한 바 있다. 최고 대학 불문학도이자 수재급인 고비이지와의 만남에서 이 부자집 아들 아이오아마의 무학 콤플렉스 해소 방식은 딱 한 가지. 활동품이 그것이었다. 보틀레르와 레보에 심취한 고비이지들은 실상 보틀레르의 덴디즘에 빠져 있지 않았던가. 그런 안목에서 보면 재벌들의 활동 취향도 가스럽게 보였을 터. 뿐만 아니라 아나기의 민예품 사상도 한껏 유형으로 보였을 터. 어째서? 저 막부시대의 넓어빠진 봉건적 미의식의 문맥에 이어진 것이니까. 이른바 망국의 비애가 스민 미학에 지나지 않는 것. 이런 모던 보이들 앞에 나타난 아이오아마의 견해는 이들을 대표하기에 모자람이 없었다. 상징적 활동학에서 물질적 활동학으로의 전환 앞에 크게 흔들린 것은 고비이지들이다. 그들은 아이오아마를 에워쌌고 마침내 아이오아마 학원(學院)의 생도로 되어갔다. 그는 과감히 이 모던 보이 앞에서 선언했다.

- (A) 활동이란 보면 풀린다. 그런 물건에 지나지 않는다.
- (B) 명품을 숭배하지 않는다. 그렇다고 허동품에 빠지지도 않는다. 진기한 것을 구하지도 않는다.
- (C) 수첩을 목적으로 하지 않는다.
- (D) 어떤 편향도 배척한다(한 곳에 빠지지 않는다).
- (E) 옛것이나 새것이나 구별치 않는다.

그 선언은 위와 같은 교조적 태도였다. 특정 장르나 시대의 활동을 투수화하는 것은 일종의 '경신병'이라 볼으로써 그는 진품과 가짜, 옛것과 새것 사이를 이슬이슬하게 줄타는 놀이에 열중했다. 요컨대 그에게 활동이란, 타자와 통할 수 있는 교통신단 이하도 이상도 아니었다. '관계로서'의 활동이었던 셈이다.

아이오아마는 이런 전략을 사용함으로써 유익한 모던 보이 고비이지와 관계를 맺었을 뿐만 아니라 그를 지배할 수준차 있었다. 둘의 관계는 일시적인 것이 아니라 아이오아마가 죽을 때까지 계속되었다. 그런데 그 관계는 어느 수준까지 지배적이었을까. 또 어느 지점에서 관계의 역전이 벌어졌다면 그 양상은 어떠했을까. 이 둘의 생애에 걸친 주고받기의 '관계'란 단면 문명사적이지어서 인상적이기까지 하다.

고비이지 역시 아이오아마의 '물질적 청일'에 공감했다. 소위 '비에의 미의식' 파워란 마르크스의 사상 그것처럼 일종의 이데올로기. 그러니까 「갓가지 디자인」(태백 평론, 1929) 중의 하나에 지나지 않는 것이니까. 그렇지만 그와 아이오아마 사이에는 결정적인 차이가 있었는데, '직관'에 대한 본능적 신뢰 및 민감성이 그것이다.

관계로서의 활동이나 직관으로서의 활동이나, 고비이지의 직관은 그가 지닌, 눈의 천체적 민감성에서 말미암은 것. 심지어 그는 이 사실을 아주 낮은 목소리로 정리해놓을 수 있는 반 고흐만 한 손도 갖고 있었다.

인파울이란 아마도 진리이리라. 그러나 진여(眞如)는 아니다. Truth 일지 모르나 Reality는 아니다. 중요한 것은 진리에 의해서 현실을 한 정하는 것이 아니다. 있는 그대로의 현실 체험의 순화(純化)가 중요한 것이다. 보는 것을, 생각함에 의해 추상화하는 것이 아니라 보는 것을

생각하는 것과 똑같은 때까지 시력을 순화하는 것이 문제인 것이다.

(『나의 인생관』, 『생각하는 힘』(3), 문예춘추사, 181쪽)

직관이란 그러니까 진리를 보는 것이 아니라 '진여'에 이르는 것. 그가 본 골동품이 진짜는 가짜는 그것은 조금도 중요치 않다. 직관으로 그가 '저거다!' 하면 그것으로 그만인 것이다. '관계'의 눈으로 보는 아오야마와는 결정적으로 구분되는 곳이 아니겠는가. 가짜는 진짜는 관계없다는 점에서 둘은 같을지 모르나, 고바이시의 직관은 단지 그것에 그쳐버린 '관계'와는 비교도 안 될 만큼 '진여'에 기울어져 있다. 이에 대한 연구자의 말에 잠시 귀를 열어보기로 한다.

고바이시 히메오가 아오야마 거로에게서 용담할 수 없었던 것은 바로 이 한 가지 사실(비생산성)에 있다. 곧 예(藝)를 사랑하고 직인의 손재주를 존중한 그는 누구보다 생산을 중시한 사람이었던 것이다. 연애는 물론 골동조차도 '진품'이나 '지속'이나 '직관'을 체득해 한층 창조적인 언어로 생산하기 위한 비로로 사용했다. 얼마나 대단한 '손'의 달인인가! 세진의 '손'을 가진 그의 펜은 게으름도 느낌도 없이 언어를 생산해 마지않았다."(『죽음의 활동』, 61쪽)

이러한 고바이시에 비해 '관계'의 달인인 아오야마의 눈은 모네의 '눈'처럼 좋은 눈이긴 해도 단지 눈에 지나지 않았을 터이다. 그래서 어쨌든 이것은 인가.

신체동자며, 그대의 편력을 위하여

산계동자며, 소년이며, 그대여, 자, 왜 내가 여기까지 그대를 이끌어왔는가를 말할 차례에 이르렀다. 후세인들이 말하듯 고바이시가 보들레르로 말해지는 차의식의 수정구슬에 간혀 있다가 그것을 깨뜨리고 뛰쳐나온 랭보인지도 모를 일이다. 랭보처럼 아프리카로 달려가 노예 상인이 되고 죽음의 상인으로 끝나지 않았을지라도 고바이시는 그의 길을 갔으리라. 전쟁 험락자로 몰리기도 하면서 그는 나름대로 언어의 생산적 사업의 결실물인 만년의 대작 『모토오리 노리나가(本居宣長)』(1977)를 남길 수 있었다. 그에게 있어 골동품이란 그 너머에 있는 비전을 보기 위한 매체였던 것이다. 원작보다 복제품이 한층 투명한 까닭이다. 아오야마 역시 열심히 '관계'의 삶을 살았지만 당연히도 사람과 물질의 창조에도 향하기만 소비에 호응했던 것이다. 그렇더라도 나는 이들 모던 보이와 골동에 대한 반응에 많은 흥미를 느껴 마지않았다. 그들은 골동에서 참신한 모더니즘의 감각을 발견하고 있었던 것이니까.

그들의 이러한 모더니즘적 감각을 가능하게 한 것이 나, 아니기라는 수정구슬이라는 사실만큼 나를 단척하게 한 것은 따로 없다. 고바이시가 댄디즘의 수정구슬을 깨고 랭보처럼 탈출해 나갔듯, 아오야마는 민예품의 미의식이라는, 비에의 미학인 내 수정구슬을 파감히 깨고 탈출해나간 노예 장인이었던 것이다. 소비론의 미학, 관계의 삶이 그와 그의 주변을 황폐하게 한 것이 아니었던가. '물질적 열정'의 끝 간 데를 보라. 그 미학의 끝은 아프리카의 사막이며 황폐며 죽음에 닿아 있다. 비생산적이기에 앞서 비생명적이라 할 것이다.

나로서는 이런 것들보다도 비에의 나라 조신의 건축학도이며 훗날『날개』(1936)의 문인으로 변모한 한 청년의 소박하나 건강한 골동품 감각이

훨씬 감동적이다.

가령 신라나 고려 적 사람들이 밭상에다 콩나물도 좀 담고 또 장조림도 담고 또 약주도 좀 따르고 해서 조석으로 올려놓고 쓰던 식기 나무 랭이가 분묘 동지에서 발굴되었다고 해서 떠들썩하나 대체 어쨌다는 일인지 알 수 없다. 그게 무엇이 그리 큰일이며 그 시금파리 조각이 무엇이 그리 가치(價値) 높이 평가되어야 할 것이냐는 말이다. 황차 그렇지도 못한 이조 향이리 나무랭이를 가지고 어쩌니 어쩌니 하는 것들을 보면 알 수 없는 심사이다. (.....)

향이리 나무랭이는 말할 것 없이 그 시대에 있어서 의식적으로 미술품으로 만들어진 것은 아니다. 간혹 꽤 미술적인 요소가 풍부히 섞인 것이 있기는 있으나 역시 여기(繪技) 정도요, 하다못해 꽃을 꽃으려는 실용이라도 실용을 목적으로 된 것임에 틀림없다. 이것이 오랜 세월을 지휘에 파묻혔다가 시대도 풍속도 영 편편인 세상인(世上人) 눈에 띄어나 우선 역사적으로 신기해서 얼른 보기에 교묘한 미술품 같아 보인다. 이것을 순수한 미술품으로 알고 왓지저원들 하는 것은 가경(可驚)할 무지다. (『활동배』, 1936, 김윤식 편, 『이상문학전집3』, 문학사상사, 47쪽)

이상의 이러한 견해가 신선한 것은 그의 건강한 감각 덕분이라. 그는 활동품을 신식 모더니즘으로 보지 않았고, 그렇다고 해서 조상들의 유산을 모독하거나 멸시하지도 않았다. 아오이마나 고바이시 같은 일본식 모던 보이와는 이 점에서 구별되었다.

활동품이란, 고고학적 체계 곧 과학 속에서만 의미가 있다는 것으로 요약되는 이 청년의 건강한 감각을 보시라. 고바이시나 아오이마와는 또 다

른 모던 보이와 감각이 거기 빛나고 있지 않은가. 연기력이 아닌 소박한 감각 말이다. 그렇지만 이 소박한 감각은 민예품이 지닌 구원의 사상과는 별개의 물질론에 떨어지고 말 것이다.

2002년 10월 8일 그대가가 가을 부슬비 속을 뚫고 민예관으로 왔을 때 그대는 물론 이조석인을 보기 위함이었다. 그리고 그대는 물론 막 바로 이 총장원전시실로 달려가 이조석인 앞에 섰고 불펜으로 그 길이까지 채고 있었다. 그 다음은 어떻게 되었던가. 기억나는가. 그대 앞에 거대하게 펼쳐진 무니카타 시코(棟方志功, 1903~1975)의 대작 「여인 관세음 관화권」(1949)의 절개그림을. 그대가 을 줄 알고 내가 곧이 복도에다 현수막처럼 이 거대한 「여인 관세음 관화권」을 걸어놓았다고 하면 어때할까. 그대의 숨을 가쁘게 하기 위해 그런 것은 결코 아니라네. 그대를 아프게 하기 위함도, 놀라게 하기 위함도 아니었다네. 무언가가 내 안에서 그렇게 해야 되겠다는 '목소리'가 들려 왔던 것이라네.

선재동지여, 소년여여, 이제는 머리에 서리를 인 조선의 명예교수여, 앞에서 언급된 활동의 미학을 둘러싼 이런저런 논의들은 그대가 읽어본 후에 연구자들의 견해들이라네. 그 의의를 나는 부정하거나 깎아내릴 생각은 없지만 그렇다고 그대도 받아들이지는 않는다네. 그대가 이조석인의 이모저모를 불펜으로 채려 왔을 때 나는 그대에게 보여주기 위해 「여인 관세음 관화권」의 거대한 절개그림을 이층 복도에 걸었고, 특별전을 더불어 배풀어놓았다. 그대가 젊은 시절 유학차 왔을 적에 조선 민예 특별전과 함께 내놓았던 저 세계적인 관화가, 무니카타 시코의 관화란 무엇인가. 그것을 그대에게 이 자리를 빌려 말해보고자 특별히 이 붓을 가더듬는다네. 그대가 미술 쪽에도 아마추어리즘을 발휘, 몇 권의 책을 쓴 줄 알지만 그 때문에 관화 얘기를 하고자함은 결코 아니다. 이 관화 얘기관 실상 내가



생애에 걸쳐 해온 이른바 '민애운동'의 본질과 무관하지 않기 때문이다.

어떻게 말머리를 잡으면 적절할까. 여기는 교토 쇼코쿠지(相國寺). 그 데도 이 절에 몇 번 들렀음을 나는 알고 있다. 시인 장지용이 도시사(同志社) 대학 시절 자주 들렀던 곳. 밤이면 조선 유학생들을 데리고 이곳 뒤뜰 대나무 숲에 와서, "젊은 들 동쪽 끝으로……" ("향수")라고 읊던 그 절 말 일세. 때는 1949년 내 나이 환갑이었을 적. 제2회 민애협회 전국학회의회가 이 절에서 열렸을 때 나는 그동안 품고 있었던 생각을 강연을 통해 드러낸 바 있었다네. 강연이 끝나자마자 청중석에서 한 사람이 일어나와 "선생님 고맙습니다"라고 하면서 눈물을 흘리며 나를 겨인지 않겠는가. 그가 바로 세계적 판화가 무나카타 시로였다네. 그 강연이 바로 「미의 법문」이었다네. 내 전 생애란, 그러니까 아니기 문예학의 도달 경지란 이 한마디로 요약되는 것. 여기서 한 발만 내딛으면 바로 내 최대의 저술이자 최후의 저술인 『나루미미터블』(1955)에 닿기 마련인 것.

무나카타의 판화관 무엇이뇨. 물론 미술이자 예술이다. 그렇지만 그 판화를 이 일본문예관에 본격적으로 소개하고 있는 까닭을 그대는 아는가. 결국 민애란 무엇이뇨. 무나카타의 판화가 그냥 미술이라든가 예술이라 말해지면 그만일까. 이른바 민애관이란 무엇이뇨. 제작된 인공물이며 그러기에 예술이라라. 그렇지만 그것으로 끝나는 것일까. 천만에. 예술이 되 예술을 넘어선 자리에 그들이 있었다. 미술이 되 미술을 넘어선 자리에 그들이 있었다. 이 자리를 나는 오랫동안 사정거렸지만 그것에 명칭을 부여하기까지는 인생 육십의 갑년(甲年)을 필요로 했다네. 한 순간 번개처럼 내 머리를 강타한 것, '미의 법문'이란 표현이 그것이다.

미란 무엇인가. 헤겔식으로 말해 예술 곧 절대정신의 일종일 터. 법문이란 무엇인가. 중생이 불문(佛門)의 세계로 들어가는 문이 아니겠는가.

헤겔식으로 말해 종교 곧 절대정신의 일종일 터. 그가 말하는 절대정신이란 예술, 종교, 철학이겠는데 그중 제일 완벽한 것이 순수 개념만으로 하는 철학이라는 것. 주관적 감각으로 하는 예술이 제일 허동한 것이겠는데, 그렇다면 표상(기표)으로 하는 종교는 어떠할까. 절대정신의 한가운 데라고 할 수 없겠는가. 자, 여기서 한번 더 생각해보기로 하자.

그대나 나나 다 범속한 인간으로 태어났고, 또 유년기를 보내고, 학교도 다니고, 이런저런 삶을 겪었다. 『밀헤름 미이스터 — 수업 시대』(괴테) 모양, 또 화염경 「입법체품」의 신채동자 모양. 헤겔의 『정신현상학』 역시 의식에서 자기의식에 이르고, 마침내 그것이 악전고투를 거쳐 절대정신에 이르는 과정을 보여준 것이다. 자기를 잃을지도 모를 악전고투(이것이 이른바 자기의식, 소의 개념)를 거쳐 맨 먼저 이른 자리가 예술의 문이었다. 여기까지 이른 정신만 해도 얼마나 굉장한가. 그런데 여기서 한 걸음 나아가기, 거기 종교가 있지 않겠는가. 여기까지 나아가는 데는 또 얼마나 굉장한 악전고투가 기다리고 있었던가. 어찌서 그 다음 단계인 철학에로 나아가지 않았는가. 무엇이 그 길을何方 놓았던가. 그 과정을 그대에게 들려주고 싶다네.

내가 태어난 것은 1889년. 파리 에펠탑이 세워지던 해. 조선에선 고종 26년에 해당되겠네. 일본 유학생 유길준의 『저유견문』이 나온 해이기도 하고, 인천·부산·원산의 판세를 담보로 일본은행으로부터 조선 정부가 3만원(은화)의 차관을 도입한 해이기도 하고, 조선 인구가 6,510,955명이라 조사된 해라네. 도쿄의 한 해군체육(기축) 기문의 3남으로 태어난 나는 귀족 자제들이 다니는 기쿠슈인(學塾院)을 다녔고, 기쿠슈인 고등과 졸업 때인 은시계를 받고 졸업, 도쿄계대 철학부에 들어가 심적 현상의 연구에 몰두했고, 기독교 신학과 생물학자 매치니코프(러시아인)의 사

상을 연구했다. 재학중 『과학과 인생』을 저술했다. 그것은 과학의 종교성 고찰이었다. 졸업한 뒤엔 영국 미술학자 리치(B. Leach, 1887~1979)와 시귀고 그를 통해 영국의 신비적 시인 윌리엄 블레이크 연구에 몰두했다. 대저 『윌리엄 블레이크』(1913)를 20대 후반에 간행했는데, 종교성과 예술성 곧 '종교철학'의 기반을 닦은 것이다. 상악기인 나카지마 가네코(中島兼子)와 결혼한 것은 1914년이였다. 3·1운동 후 민간신문으로 등장한 『동아일보』가 그 첫 사업으로 내 차의 음악회를 개최한 바 있다.

여기까지는 누가 보아도 한 철학도가 철학 연구 도정에서 종교와의 관계를 공부한 것으로 보인다. W. 블레이크 연구가 이 시정을 잘 말해준다. 그렇다면 이조 도예품에 대한 경사는 어떤 곡절에서 말미암았을까. 이 물음에 대해서는 이미 그 실마리가 앞에서 주어졌다고 볼 것이다. '종교철학', 그것이 내 '마음의 흐름'이었던 것이라네. 그것은 거의 본능과 같은 것. 곧 내 생명 감각이어서 더 이상 분석할 수도 설명할 수도 없는 그 무엇이다. 이 '마음의 흐름'으로서의 생명 감각에 조선 예술이 와 닿는 것은 질로 시간 문제였다.

(1) 매부가 조선총독부 관리(훗날 총독부 내무국장)로 있었다는 것 (2) 선진국 영국학자 리치의 동양 예술연구가 끼친 영향 (3) 당시 서울에 있던 민예 및 도자기 수집가이자 『조선민예논집』의 저자인 아사카와 다쿠미(淺川巧)와의 교류 (4) 석굴암을 참배하기를 비롯해 (5) 3·1운동 후엔 『조선의 빛에게』, 『조선을 생각한다』등을 썼고, 남궁벽, 염상섭 등 조선 유희생활과도 사귀고, 또 평화문을 헐어서는 안 된다고 주장한 『잃어버리게 될 한 조선 건축을 위해』(1922)를 썼던 것(그 때문에 미행하는 행사를 당고 다녔고, 평화문을 옮겨 보존하기 위해 총독부는 20만 원을 써야 했다. 그 때 때문에 평화문은 건물문 북쪽으로 옮겨졌으나 6·25 때 소실되었다) (6) 조

선민족미술관(1921)을 세움(오늘의 국립중앙박물관에 수장된 것), 그리고 (7) 『조선과 그 예술』을 저술, 이러한 것들은 내 마음의 흐름이 조선 민예에 닿아서 일어난 현상에 지나지 않았다. 한번 생활인으로서 동양대학교 수(1919~1923), 도시사대학(1925)·도시사여자전문학교 교수(이 무렵 『도시사문학』에 블레이크, 휘트먼 등의 논문을 썼는데, 그때가 이를 조사한 바 있다. 거기서 그때는 장지용의 『馬』, 『신라천년』등을 보았다), 또 하버드대학교 사노트도 한 바 있다.

이러한 내 삶의 방향이 조선 예술을 접함으로써 크게 고양, 확장되었던 것이다. 말을 바꾸면 내 출발점이 '종교철학'이었기에 가능했던 것이라네. 내가 '운명'이란 말을 쓰지 않는 것도 이와 무관하지 않다. 그것은 이미 정해진 것이고, 따라서 생명 감각이어서 그럴 수 없이 자연스런 현상이었으니까. 그런데 조선 예술과의 접촉이 내 마음의 금선을 울렸듯 그와 똑같은 비중으로 내 마음의 금선을 울린 것이 또 있었다. 그것은 조선 예술의 연장선장이긴 했으나, 따지고 보면 조선 예술의 그것보다 한층 깊고 본질적인 것이었다.

흔히 세상은 나를 조선 예술과 연결시켜 평가하곤 한다. 특히 조선 측에서 그러하다. 그런 평가를 틀렸다고 할 수는 없으나 이는 일면적임을 면치 못한다. 오해를 남기에 알맞기 때문이다. 김달수(『문화』, 1968. 8), 최취림(이태권이 옮긴 책의 해설, 1974)이 '비에의 미'에 반론을 편 것이 그러하며, 또 그대 역시 한 논문에서 오리엔탈리즘의 척도로 나를 혹평하지 않았던가(『일본 지식인들의 한국 비판』, 『오늘의 책』, 1984, 여름호).

이러한 비판이 조금은 부당하지만 그렇다고 틀린 것은 아닌바, 내 속에 그런 소지가 깃들여 있었음에야, 곧 나는 그때들 나라를 식민지로 삼은 일본제국의 국민이었다. 물론 이것은 선택 사항이 아닌 만큼 나로서도 어

할 수 없지만 그렇다고 변명의 여지가 별로도 있다고 할 수는 없다. 아무래도 내가 조선 예술을 '비에의 미'라든가 혹은 그와 정반대의 미라 해도, 조선 측의 비판은 여전히 타당하기에 그것은 그러하다. 생애를 통해, 이 점이 무의식 속에서 나를 가장 깊이 괴롭혔을 터이다. 어떻게 하면 이 업보와도 같은 수렁에서 벗어날 수 있을까. 지성이면 감천이라는 그대 나라의 속담이 있듯이 수령에서 벗어날 때가 드디어 내게 주어졌다. 물론 것도 없이 그것은 이조도지를 매개로 해서였던 것이다. 이 사실을 꼭 그대에게 말하고 싶어 이 붓을 들었다네.

#### 민에 라는 말의 출현과정

잡지 『시라키바(白樺)』라던 생각이 나는 바 카쿠슈인 출신 귀족자제를 의 서양 편향 사상동인지였거니와 그 동인인 내가 관여하여 이조 특집호를 낸 것이 1923년이였다. 이조도지에 관한 세계 최초의 출판물이였다. 내가 간단에 있는 류이쓰소(流逸所)에서 1921년 이조도지를 연 것은 일본에서의 최초의 일이었다. B. 리치와의 교분이 깊어진 것은 이 무렵이었다. 이만듬의 이조 관련 도자기 소개를 일단락 지을 무렵, 내게 이른바 문명이랄까 좌우간 내 생애를 결정하는 또 하나의 계기가 주어졌다. 이를 어떻게 말해야 적절할까. 이조의 도자기가 나를 그런 곳으로 안내했음에 대해서 말하네.

때는 1924년 정월, 조선의 불건들을 보고자 하는 일념에서 고후(甲府)에 있는 고미야마 세이조(小宮山清三)씨를 이사카와 군과 함께 찾아갔다. 그때 우연히, 실로 우연히 본 것이 모쿠지키불(木喰佛)이었다. 나로서는 실로 뜻밖의 마주침이었다. 일찍이 내가 생각도 하지 못한 표현의 조각이 거기 있지 않겠는가! 이 조각은 고미야마 씨로부터 기증받아 지방

은 이 민예관에 소장되어 있거니와 이를 인연으로 내 열정은 한달음에 모쿠지키 쇼닌(木喰上人, 1718~1810) 연구에도 기울었고, 그 추적을 찾아 일본 전국을 헤매는 몸이 되었다. 「모쿠지키불 발견의 연기(緣起)」에서 도적였거니와 나는 아무도 들보지 않은 승려 연구에 만 삼 년을 보냈다. 「모쿠지키 쇼닌 연구」라는 잡지까지 만들어 많은 논문을 썼는데, 이를 읽은 어떤 이는 이렇게 비판 바도 있을 지경이었다. 그대는 박사논문 준비라도 하고 있는가라고.

대체 모쿠지키 쇼닌이란 누구인가. 쇼닌(上人)이란 물론 지덕이 높은 승려를 가리키는 경칭이다. 속칭(俗稱)을 이토(伊藤)로 하는 모쿠지키 쇼닌은 게이구니(甲斐國, 지금의 야마나시현(山梨縣)) 나시하치요군(西八代郡)의 한 촌락에서 낳고 사문(寺門)으로 출가한 것은 24세였다. 종파는 진언종(眞言宗). 45세 적에 그 스승으로부터 모쿠지키게(木喰戒)를 받아 지키기 50년. 일찍한 것은 1810년. 나이 93세. 전국을 누빌 것을 결심하고 세상 편력에 나섰는데 그의 사원 곧 본원(本願)인즉 '천체불(千体佛)'을 조각하여 곳곳에 남기기였다.

문제는 이 쇼닌이 조각한 수많은 '천체불'에 있었다. 하도 독보적인 조각들이어서 타의 추종을 불허하는 것. 독보적이라니 뭐가 아재사? 그대여, 그것은 실로 내 표현으로 하면 '민예적이다!' 인 것. 아니, 그때로서는 그냥 '민중적이다!'였다. 그리고 무엇보다 내게 있어 그 조각품들은 이조도자기의 연장선상에 있으면서 동시에 별체계의 것이였다.

그대도 아는 바 불교엔 연기설(緣起說)이 있다. 물론 한두교의 그것이긴 해도 불교는 이를 중핵으로 하여 장대한 형이상학을 구축했거니와 내가 저 '천체불'에 총격을 받게끔 이끈 것은 이조 조각들이였다. 이를 두고 '인연'이라 하지 않을 수 있겠는가. 꼭 마친거지로 천체불을 찾아나

역시 전곡을 헤매는 과정에서 내가 보고 듣고 또 체험한 것은 일본 민중들의 갖가지 삶의 표현이었다. 이 얼마나 굉장한 인연인가.

이로부터 나는 본격적으로 민중적 조각들의 방대한 수집에 들어갔다. 1931년 이후 내가 몰두한 이 세계는 대체 무엇이었던가. 가장 순수한 서양식 표현으로 하면 공예품(工藝品)일 터이다. 식민지 수도 경성 고등공업학교에서 공부한 「오감도」의 작가 이상식으로 말해 공인이 의식적으로 만든 예술품일 터이다. 이는 민중들이 그냥 일상적 삶의 소용으로 만든 물건들과는 구별된다. 일상적인 기구들은 예술품일 수 없다. 그럼 뭐냐? 「오감도」의 작가의 표현대로 하면 풍나물도 조금 담고 약주도 조금 따르는 사슴파리나 나무조각에 지나지 않는 것, 그러니까 아무것도 아닌 것으로 된다. 그런데 만일 그 '아무것도 아닌 것'이 형언할 수 없을 만큼의 힘으로 '나'를 향해 육박해온다면 어떠한가. 그 '아무것도 아닌 것'이 '나의 실존을 송두리째 흔들어놓았다면 어떠한가. 그리고 이 '아무것도 아닌 것' 이어말로 '나' 뿐 아니라 많은 보통 사람들의 유일하고도 절대적인, 그래서 친근하기 마련인 생활 자체라면 어떠한가. '아무것도 아닌 것'이 본원적인 것이고, '공예품'이라는 것은 한갓 장난감이거나, 있어도 그만 없어도 별 상관없는 '시시한 것' 또는 '아무것도 아닌 것' 속에 드는 것이 아니겠는가.

여기서부터 도자기에서 공예로의 길이 내 앞에 새로이 전개되었다. 내 나이 36세. 1925년 나는 대지진으로 폐허가 된 도쿄를 떠나 교토로 옮겨왔다. 도시사대학 근무도 이 무렵이다. 나는 교토의 활동시장을 헤매었다. 장사꾼들의 독수리 눈이 스킵고 지나간 자리에 남은 물건들이 질펀히 널려 있었다네. 그야말로 이 방면의 아마추어 눈에는 제법 관찰이 보이는 물건들이 더러 눈에 띄지 않겠는가. 그 시장바닥의 이주머니들이 이렇게

말하던군. "아저씨는 '조잡한 것'을 좋아하네요"라고. '조잡한 것'(세메노도(下手物))'이라는 말을 귀족기문 출신인 내가 처음 들었다고 하면 어떠한가. 어감이 하도 재미있어 그 후로 기는 곳마다 이주머니들에게 오늘날은 '조잡한 것'이 없는가 라고 물곤 했다네. 이 점을 글로 쓴 것이 「조잡한 것의 미」(1926), 그러니까 훗날 「잡기(雜器)의 미」이다.

그런데, '조잡한 것'이라는 속어가 이체품고 또 음조가 재미있어 조금씩 퍼져나가기 시작했다네. 잇달아 '조잡한 것 좋아하기(下手物好き)', '조잡 취미(下手物趣味)' 등의 간판을 단 골동품가게도 나왔을 판이었고, 심지어 '조잡한 것 전시회'도 열린 바 있었다.

자, 이런 지경에 이르자 단쳐해진 것은 오히려 나 쪽이었다. 좋은 뜻으로 유포시킨 '조잡한 것'이 어느새 장사꾼의 도구로 전락한 꼴이 되었으니까. 이를 수수하지 않으면 안 되었다. 1926년 정월, 나는 친구들과 상의하여 합의를 본 것이 '민예'라는 말의 탄생이었다. 고야산(高野山)의 여숙 사이첸인(西禪院)에서였다. 원래는 '민중적 공예품'이라는 뜻이었으나 '민중품'은 '귀족품'에, '공예품'은 '미술품'에 각각 대응시킨 것이다. 이런 식의 말들은 학술적인 변별력이 작동한 결과이지만 그 알맹이인 죽슨, '민간에서 사용하는 일상품'을 가리키는 것.

'민예'라는 말이 나오자 당연히도 여기저기서 반대의 목소리가 들려왔다. '잡기'에 미가 있다는 것은 냇 나간 소리라든지 '실용'과 '미'를 분별하지 않는, 그러니까 미에 대한 모독이라든지, 장인(소쿠닌(職人))에게 무슨 미가 나올 수 있는가 등등이 그것. 이는 이 무렵 근대적 교육을 받은 지식인의 일반적 반응이라 할 것이다. 「잡기」(1936)의 작가 이상도 이런 시대적 소년(少年)이 아니었을까.

내가 민예전을 기획한 것은 1927년 규쿄도(鳩屋堂, 도쿄)에서였다. 안목

있는 일본 제일의 활동상인 아미나카(山中) 상회가 '민예전'이라 표창을 던 거대한 전시회를 도쿄와 오시가 하는 밑에서 열기에 이를 것은 1930년 이었다. 이 전시회 도록(圖錄)의 서문을 내가 썼고 '민예'라는 말이 드디어 신무라이즈루(新村出) 박사의 『시원(澁苑)』에 실리기에 이르렀다네.

대체 '민예'란 무엇인가. 『공예의 길』이라는 저서를 통해 나는 도자기의 세계에서 민예의 세계로 옮겨갔다. 아니, 그렇지 않다. 둘은 같은 뿌리에 나온 것이어서 '물이자 하나(不二)'였다. 잡지 『공예』를 단독으로 낸 것도 이 때문이다.

이 민예의 주장이 나로 하여금 오키나와로 발을 뻗게 한 것도 당연한 순서이다. 민예품이 거기에 지천으로 널려 있었던 것이다. 이로 보면 내 편력이랄까 순례는 식물암의 조선에서 비롯, 일본 국내 방방곡곡의 민예로 향했고, 마침내 오키나와에서 끝난 셈이었다. 앞에서 잠시 언급한 바 있지만 내 생애에서 내 문필이 공적 의의를 가진 것은 다음 두 가지뿐이다. 광화문을 열지 말라는 글이 그 하나. 한국 정부는 내가 죽은 지 23년 뒤 내 게 보편 문화환경을 주지 않았겠는가. 다른 하나는 1957년 오키나와 타임스에서 감사장을 주지 않았는가. 이런 민예 수집에 대해 행정이나 치안 당국이 백안시하는 것도 당연한 일. 광화문 사건 때는 형사들의 미행이 있었고 오키나와에서도 나는 구인되어 검사국 소환까지 겪었다. 가만히 있으면 민중 틀에 끼어들어 무슨 물건을 수집한다고 휘젓고 다님이란 누가 보아도 치안 문란, 민심 혼란으로 비쳐던 것이니까. 내가 일본 민예관을 세우기로 마음먹은 것도 이런 기존 체제의 대립의식과 결코 무관하지 않다. 그동안 수집한 민예품을 당시 신축중인 제국박물관에 무상으로 기증하고자 타진했으나 기절당했다. 허창은 것으로 인식된 탓이었다. 이쯤 되면 좋은 곳든 내가 수집한 민예품은 내가 보관·전시해야 했다. 민예관

을 만들어야 했다. 유지들로부터 일금 10만원을 기부받아 1935년, 드디어 기공식을 거행했다. 지금 그대기가 서 있는 바로 이 자리이다. 개관식은 익년 10월, 그때가 태어나 아직 아장이장 걸음마를 하기도 전이었을 터이다. 초대관장인 나는 『일본 민예관 안내』에서 이렇게 적었다.

민예관의 사명은 미의 표준의 제시에 있다. 그 가치 표준은 '건강의 미', '정상의 미'에 있다. 미의 이념으로서 이를 넘어서는 것은 없다. 이러한 일관된 미의 목표 밑에 개개의 물건을 또 전체를 정리하는 것은 극히 중요한 일이라 여겨진다. 말할 것도 없이 이러한 표준을 처음부터 이론으로 조립하지 않고, 깊이 직관에 뿌리내리게 할이다. 여기에 민속박물관 피의 치이점이 생긴다. 후자는 직관에 기초한 미적 가치를 중심으로 하는 미술관이 아니다. 민예관은 단순한 진열장이 아니다. 따라서 진열하는 쪽도 사정이 허락하는 한 물건의 아름다움을 살리게끔 주의하고 있다. 물건은 놓인 방향이나 배열된 선뿐이나 배경의 색갈이나 광선의 받는 쪽에 의해 적지 않은 영향을 받는다. 진열은 그 자체가 하나의 기예(技藝)이자 창조여서 가능한 한 민예관 전체가 하나의 작품(作品)이 되게끔 해가고자 한다. 좌우간 미술관이 차지한 정적 진열장에 빠지기 쉬운 터이기에 한층 친근하고 따뜻한 장소가 되고자 늘 생각하고 있다.

전시는 3개월 마다 교체, 늘 500점을 공개함. 전시 공간은 기획진열 경우 회장 내의 대전실과 1, 2층 합해 7실. 일층에는 고자기, 외국 공예품, 일본 염직물 소개. 이층에는 이조공예품, 일본칠기, 그림 및 일본 민예관 동인작품 소개. 그대가 올 때마다 들여다보는 이층의 첫번째 방의

이조 공예품은 상설이어서 언제나 그 자리에 있다. 이조석인이 그들을 지키고 있으니까.

미의 범문—무나카타 시코를 위해

어찌다 여기까지 내 얘기를 해버렸는지 인연이라면 인연이라네. 선재 동지여, 소년이며, 그대여, 마침내 머리에 서리를 인 조선의 명예교수여, 정말로 내가 불러주고자 한 것은 이런 내 생애가 아니다. 그대가 듣고자 한 것도 물론 이런 것이 아니다.

어찌서 일본인인 내가 이조 도차기에 매료되고 그 창구를 통해 일본 민예의 세계에 들어섰는가. 어찌서 일본 민예의 세계에서 오키나와의 민예로 빠져들었는가. 이 조선, 일본, 오키나와를 잇는 밀바닥에 놓인 근본정신이랄까, '마음의 흐름'이란 무엇인가. 사람들은 쉽사리 그것을 '비에 의미'라 부르며 비난하기를 일삼거나 비판의 안주로 삼고 있다. 그대가 묻고 있는 것은, 그러니까 이러한 세속적인 논의에 관해서가 아닐 터이다. 그런 논의라면 나를 비판한 연구자들을 독파하면 대번에 해결될 터이다. 그대가 묻는 것은 그런 차원이 아니었다. 그대는 이렇게 내게 묻고 있었다.

"이조석인을 거기 세워놓은 사람의 '마음의 흐름'이란 어떠한까. 거기 이조석인은 꼭 알맞은 그런 자리에 놓아두었다고 여긴 사람의 '마음의 흐름'이란 무엇인가. 거기 선 이조석인은 거기서 무엇을 지키거나 보거나 명상하고 있는가. 그러니까 결국 그대가 내게 묻고 있는 것은 이조석인이 어찌서 '이조석인' 인가로 요약되는 것. 그게 과연 석인(石人)일까. 가슴에 얹은 손으로 보아 미루볼(보살)이 아니었던가. 그대가 이를 물렸을 이

치가 없다. 그럼에도 그대는 이 테리석상을 '부처'라 하지 않고 '석인'이라 했다. 부처보다 '사람'쪽에 그대의 '마음의 흐름'을 실어 놓았다. 그것이 알고 싶다. 그대의 그 '마음의 흐름'에 어떻게 하면 이 늙은 명예교수가 끼어 들 수는 없겠는가. 아니, 잠시 머물 수는 없겠는가. 그것도 무리라면 잠시 머물 수는 없겠는가."

선재동지여, 소년이며, 그대여, 늙은 명예교수여, 그대의 물음에 대해 내가 어떻게 대답하고 무엇을 보여주어야 적절할까. 선재동지여, 소년이며, 그대여, 머리에 서리를 인 한반도의 명예교수여, '이조석인'으로 나는 그것을 보여주지 않았던가. '이조석인', 그것이 내 '마음의 흐름'이 아니었던가. 그것이 아니고 무슨 또 다른 '마음의 흐름'이 있으랴. 색즉시공 공즉시색이라 오해하지 말게나. 이조석인이란 무엇이뇨. 그것을 만든 사람의 '마음의 흐름'의 형상화가 아니었던가. 다만 나는 그 마음을 여기에만 옮겨놓았을 뿐이다. '그 마음의 흐름'이 여기 서 있을 따름. 그레도 그대는 이렇게 물을 것이다. "그렇다면 아나기 무네 요시라는 사람은 어디 있는뇨"라고.

자, 나도 이제 피해갈 수 없게 되었다. 나, 아나기 무네 요시는 어디 있느냐. 이 물음은 저 상사에서 들려오는 여호와의 목소리와 흡사하다. "아름아, 너 어디 있는냐"라고. 이듬 속에서 목소리만 들려오는 아득함이 라고나 할까.

이 아득함에서 벗어나듯 나는 그대가 오던 2002년의 그날, 무나카타 시코의 「여인 관세음 관화권」 걸개그림을, 현수막 잠아 이층에서 아래층가 두 걸어두었다네. 일본 민예관 개수(改修) 기념을 위해 마련된 무나카타 시코 탄생 백주년 기념전이었으니까(2002. 10~12).

어째서 허필 무나카타인가. 이 민예판과 무슨 인연으로 그는 운명을 같이하고 있는가. '판화(版畵)'가 아니고 '판화(板畵)'로서의 무나카타의 세계가 어째서 민예판의 열광을 하게 되었는가. 이 점을, 내 눈을 뜨게 한 이조석인의 후손인 그대에게 일개 모르게 보여주고 싶었다. 어떤 이유인지 모르나 그대 시계엔 1980년도 제2차 유학에서 그대가 수집한 잡지 『근대의 일본미술』(제54호, 1979. 9)이 있음을 나는 알고 있다네. 그 폭발을 물론 나는 알지 못한다. 그대에게 묻는다 해도 허시일 줄 나는 또 알고 있다. 그대 역시 잘 설명하지 못할 테니까. 앞에서 나는 코토 쇼코쿠지에 서벌어진 한 장면을 그대에게 지나가는 투로 말해둔 바 있다. 다시 한번 이 대목을 말해두고 싶다. 이렇게 밖에 다른 방법이 내겐 없으니까.

여기는 코토 쇼코쿠지. 제 2회 민예 협회 전국 협의회 회장. 때는 1948년 11월. 의정인 내가 여기서 강연한 것이 바로 「미의 범문」이었다. 강의를 마치자 한 사람이 내 앞으로 걸어 나와 “선생님 고맙습니다”라고 말하고 눈물을 흘리며 나를 껴안지 않았는가. 그 사람이 바로 나무에다 조각하는 불세출의 판화가 무나카타 시코였다네. 대체 미의 범문의 내용이 어떠한지 그때 그를 그토록 감동시킨 것일까. 나로서는 「미의 범문」이 무엇이었던가를 말해볼 수밖에. 그렇더라도 내가 과연 그때의 그 목소리와 분위기를 재현할 수 있을까. 어림없는 일. 그렇지만 다른 방법이 없지 않는다.

設我得佛(만일 내가 부처가 된다면)

國中人人(내 나라 사람들의)

形色不同(모양이나 색깔이 같지 않고)

有好醜者(좋아하는 것과 추한 것이 있다면)

不取正覺(나는 부처가 되지 않을 것이다)

이것은 대무량수경(大無量壽經) 48대원 중 제 4원에 해당된다. 이른바 불이(不色) 사상이다. 부처의 세계엔 미와 추함의 구별이 없다는 것. 만일 부처의 세계(正覺)에도 그런 것이 있다면 나는 그런 세계를 사양하겠다는 것.

모두가 아는 바. 대무량수경이란 정토(淨土) 3부경의 하나. 아미타불을 가리킨 것. 48원(願)을 성취한 아미타(무량수)불의 인행(因行), 과덕(果德)과 중생이 염불하여 극락 왕생하는 인과를 설명한 것. 아무리 무식한 자라도 단지 '나무아미타불'이라 입으로 외기만 해도 극락 왕생한다는 아미타불의 저 도적한 48대 대원 중 그 제4원만큼 내겐 감동적인 것이 없었다. 미와 추함이 없는 세계란 세삼 무엇인가. 물론 원칙적으로는 빈야경의 저 도적한 불이(不二) 사상. 그러니까 '색불이공 공불이색'이 그 수준에 닿겠으나 그것은 너무 일반적 추상적이었다. 흡사 고공비행과 같고 자칫 속임수 같기도 했다. 인도를 지배한 아리안족의 종교인 힌두교가 계급 제도(카스트)를 불변의 진리로 내세웠기에, 이 거대한 사상을 조금이나 말아내기 위해 작가 세존께서 평등사상을 내세웠던 것. 유대교에 대한 예수 그리스도와 큰 구도에서는 같은 사회적 맥락인지도 모를 일. 그렇지만 세존의 저러한 평등사상이 어째서 인도에서 밀려나고야 말았을까. 어째서 불교가 그 발전지인 인도에서 쫓겨간 신세가 되었을까. 힌두교야 물론 건재하지만 어째서 불교보다 이슬람교가 그 자리를 차지하게 되었을까.

종교학자들의 설명은 이러하다. 알라로 표상되는 알라 앞에서의 민민 평등사상이 불교의 그것보다 훨씬 강력했을 뿐 아니라 실천적이었던 까닭이라 한다. 강력한 무슬림제국의 힘이 이를 입증한 셈. 무슨 뜻이나 하면 불교가 지닌 고도의 관념성이 역설적이게도 평등사상을 방해했던 것. 불교의 저 고도의 형이상학이 민중의 접근을 해방하고 있지 않았던가. 이른바

유식(唯識) 학파에 오면 실로 험기증이 날 판. 제6식(識)까지는 알겠고 잘 만하면 제7식(末那識)도 조금 짐작은 가나(사행수가 행장으로 가면서도 수행이나 진흙길을 피하는 의식), 제8식(阿賴耶識)에까지 이르면 험기증이 날 판. 용수(龍樹)보살의 『중론(中論)』만 하더라도 이득하기는 마찬가지.

이런 도저한 관념론 형이상학 놀이에서 벗어나, 그렇지만 불교 자체 속에서 나온 사상의 하나가 이른바 이미터블이 아니었던가. 누구나 단지 이미터블 명호만 불러도 즉시 성불한다는 것. 누가 보아도 이미터블 사상 이런 지 형이상학의 놀이 못지않게 허황하다고 볼 수도 있을 터. 이른바 대승불교가 말하는 보살행도 마찬가지가 아닐까. 48원 대원을 세웠다고 하나, 도대체 원(願)이란 무엇일까. 일종의 '욕심'이라 할 수 없겠는가. 욕망을 깬그리 극복해야 하거든. 그때가 원래 중생을 구원한다는 욕심을 갖고 덤비는가. 도대체 이보다 큰 욕심이 세상 어디에 있겠는가. 일종의 오만이며 전민의식의 다도 탈도 아니겠. 유식불교가 지닌 저 논리의 고평비행, 보살행이 지닌 오만 불손의 고평비행에서 벗어나기 위한 불교 자체의 몸부림이 '밀교'의 세계를 새로이 열어가고 있었을 터이다.

밀교란 무엇이뇨. 현교(顯敎)의 대립개념으로서의 밀교란, 머리로 하는 불교와 구별하여 '몸'으로 하는 불교라 하면 어떠할까. '음마니반떼' (진언, 다라니)으로 표상되는 소리의 세계, 그것은 소리의 '무소리'이다. 몸으로써 하는 불교, 어떤 머리로 하는 사변적 불교를 몰리치기로 요약될 수 없을까. 반어경에도 이미 그 호흡이 살아 있긴 했다. 'gate gate paragate parasangate bodhi svaha' (揭諦揭諦 波羅揭諦 波羅揭諦 菩提婆訶)가 그것.

그렇게 몸으로 하는 불교면 장맹인가. 이런 몸음이 솟아나지 않을 수 없지 않겠는가. 그때는 필시 내게 이렇게 물을 터이다. 어째서 이런 형편

을 원하이는 내가 대무량수경 48대원 4번째에 그토록 민감히 반응했는가 라고. 이 몸음에 내가 잘 대답하지 못할 줄 누구보다 그때가 잘 알고 있을 터이다. 말하건대, 그때가 오히려 그럴까한 대답이랄까 설명을 할 수 있을지 모른다. 그때는 어쩌면 이렇게 이해하고 있지 않을까.

첫째, 내가 국교(國敎)까지는 아닐지라도 불교가 그런 몫을 하는 나라 사람, 일본인이라는 것. 중국을 거쳐 한반도를 통해 전해진 불교란 그 자체의 속성상 긴 역사 속에서 일본인의 생활 및 문화 및 심성 곳곳에 살아 숨쉬며 천황제 근대국가의 지층을 이루고 있음은 누구도 부정할 수 없는 사실일 터이다.

둘째, 이조선인으로 말해진 조선의 민예품을 '비에의 미'로 표상한 첫 조선의 예술을 비애의 미라 규정했을 때 망국을 향한 선택미탈리듬이라 비판받기 일쑤였고 창작 조선인으로부터는 오리엔탈리즘의 발로로 분노를 샀다. 꼭 그런 의식은 아니었으나 좌우간 그때에도 나는 뭔가 미음한 쉼에서는 그러한 불안이 스며 있었을 터이다. 이 무의식 속의 불안의식에 서 벗어날 수 있는 지평이 떠오른 바 몸을 짓도 없이 '비에의 미'를 통해 서였다. 모쿠지키벌의 발견이 그것.

셋째, 모쿠지키 쇼닌 연구(1924)가 그것. 모쿠지키 쇼닌이 남긴 수많은 불상들을 보았을 때 받은 충격을 나는 잊지 못한다. 그것은 지장보살상이었다. 이조 도자키의 세계에서 벗어날 수 있는 지평이 마침내 떠올랐던 것. 도기에서 조각으로의 전환이 그것. 비애의 미학에서 민중의 미학으로의 방향 수정이랄까, 관심 확대가 그것. 모쿠지키벌이란 새삼 무엇이었던가. 나무에다 아무렇게 새긴 부처형상이다. 그 형상이란 바로 민중의 모습 그대로였다. 적어도 최고의 미적 안목을 지낸 내 안목에서 그러했다. 그것은 조선의 목기나 발상 또는 구유, 좌신 등에서 드러나는 바로





무나카타 시코의 「실계 관화책」

그것이기도 했다. 비로소 나는 무의의 속에 깃들어 있던 조선 예술에 대한 모종의 콤플렉스에서 벗어나 나름대로의 자유를 얻은 셈이었다. 미의 세계 앞엔 조선도 일본도 중국도 없다는 것. '비에의 미'가 만일 있다면 또 그것이 민중의 미학이라면 어찌 망국민 조선에 국한되랴. 일본에도 사경은 꼭 마찬가지로 아닐 터인가. 미 앞에 어찌 차등이 있으랴. 바로 이 순간 '민예'라는 전대미문의 미학 장르가 탄생했다.

여기까지가 「미의 법문」에 이른 내 편력이며 '민예'의 예술 범주가 설정된 장면이기도 했다. 이 법문에 공감한 조각가가 있었으니 불세출의 판화가 무나카타 시코가 그다. 그는 누구인가. 일본 도호쿠(東北)의 풍토가 낳은 무나카타는 아오모리(靑森)현 대대로 이어온 대장간집 3남으로 태어났다. 그는 고호의 「해버라기」에 촉발된 화가지망생이었으나 유화 쪽을 버리고 일본의 전통적 목판화로 나아갔다. 그가 나와 인연을 맺은 것은 1936년. 나는 그가 그린 목판화에서 바로 일본의 저 모쿠지키블을 보고 있었다. 그의 많은 그림을 내가 소유할 수 있었던 이유이기도 하다. 「관음경만다라」(1938), 석가 10대 제자를 그린 「브라나의 책(冊)」(1939), 「여인 관세음 관화권」(1949), 내 글씨가 들어있는 「실계 관화책」(1957) 등이 이를 잘 말해준다(책이란 자기의

소원을 새긴 나무 조각을 부처께 헌납한 것).

선재동지여, 소년이며, 그대여, 늙은 한반도의 명예교수여, 여기까지가 '미의 법문'이 놓인 자리이다. 이 경지를 '민중들이 눈으로 금방 알아차리게끔 해준 것이 저 무나카타의 판화들이다. 이는 무량수경에서 이미 타블이 설하는 '나무이미티블'과 동기를 이룬다. 목소리(진인)를 시각 화해 보인 것이 까닭이다.

#### 나무이미티블 — 헤겔을 위해

선재동지여, 소년이며, 그대여, 한반도의 명예교수여, 이 민예관과 나의 관계, 그리고 나와 그대의 관계가 가까스로 유지되는 것은 '미의 법문' 부근까지이다. 무나카타 판화가 걸린 공간 부근까지이다. 또 다르게는 이조석인이 지키고 있는 영토까지이다. 그대가 어찌 이조석인에 그토록 매료되었고 또 그 앞에서 어찌서 안절부절 숨이 막혔던가 그 곡절을, 그대 이제 조금 알겠는가. 이조석인 그것에서 비로소 '미의 법문'이 완결된 형식을 보였던 까닭이다. 그대는 '적판'으로 이를 건파했다. 흡사 불세출의 비평가 고바야시 히데오가 호종거에서 이즈 꼴동품을 번개같이 달려들어 사기듯이. 이조석인이 만일 파는 물건이었다면 펠시 그대는 여권까지 맡겨놓고 덤뵈움에 틀림없다. 이조석인 그것은 비유권대 '미의 법문'의 시각화의 더도 덜도 아니었다. 일본인으로서 그것을 시각화한 것이 무나카타의 판화 「여인 관세음 관화권」이듯 조선인의 그것은 이조석인이었다. 아니 더 정확히는 모쿠지키블이 그것이다. 이조석인과 모쿠지키블이란 등가이자 삼쌍동이요, 둘이면서 하나(不二)였다. 무나카타의 판화권, 그러니까 모쿠지키블의 모더니즘이라거나 할까. 그렇다면 이조석인의 모더니즘인 조선인 무나카타도 펠시 있을 터이다.

그런데 매우 놀라운 일이 그 다음 내게 벌어지고야 말았다네. 이를 대체 무슨 계주로 내가 설명을 할 수 있으랴. 없더네. '미의 법문'까지는 범주상 예술과 종교의 중간지점일 것이다. 헤겔미학에 따르면 특히 그러하다. 민예도 예술인 이상 절대정신의 범주이니까.

이조석이나 모쿠지키불이란 종교이자 조각이 아니겠는가. 예술과 종교의 합일의 세계, 그것이 민예이다. 나는 여기서 멈추어야 했다. 가장 알맞은 자리였던 것이니까. 그런데 참으로 어처구니없게도 나는 여기에 서 한 발자국 앞을 딛고 말았다네. 『나무이미타불』이 그걸.

『나무이미타불』은 1951~1952년 또 1954년에 걸쳐 잡지 『大法輪』에 연재한 것이며 단행본으로 나온 것은 1955년이었던데. 나는 서문에서 이렇게 적었다.

일본 시골 곳곳을 건노라면 나무이미타불 여섯자를 새긴 돌비석이 없  
는 곳이 없다. 염불종(念佛宗)의 절은 물론, 길가 나무 그늘에도 몇 개  
의 비석이 자주 눈에 띈다. 어떤 비석도 숫자로 보면 이 여섯 자 비석  
에 미칠 수 없다. 범어인 이 여섯 자가 그대로 통하는 일본어이다.

내 글 가운데 이 저술만큼 큰 방향과 많은 독자를 가진 것은 없다. 어찌  
서 그러했을까. 내가 이 저술에서 대원을 세운 곳은 다음 세 가지.

첫째, '치적적인 교양을 가진 젊은층', 곧 나무이미타불과 인연이 먼  
사람들에게 이 여섯 자의 의미를 들려주고 싶었다는 것. 그러기에 전문가  
용이 아니다.

둘째, 일본의 정토(淨土) 사상에 마음을 기울이는 사람들에게 잇펜 쇼  
닌(一淨上人, 1239~1289)의 역사적 위치를 드러내고자 한 것(호넨 쇼닌

(法然上人)이나 신란 쇼닌(親鸞上人)에 멈추지 않고 그 이상 나아가라).

셋째, 타력문(他力門)과 자력문(自力門)에 관한 문제.

제일 중요한 요점이 셋째항에 있다네. 내가 세운 대원(큰 옥심)이란 과  
연 무엇인가. 이미타불사상을 세상은 모두 '타력문'이라 생각한다. 아무  
런 노력도 하지 않고 단지 입으로 나무이미타불만 외면 마바로 극락왕생  
한다는 것이야말로 타력. 그러니까 이미타의 기퍼력(加被力)에 매달리기  
라는 것. 이것만큼 내게 도전적인 것이 따로 없다. 내가 생애를 두고 노력  
해온 민예운동이 기껏해야 '타력문'의 선전선동에 지나지 않는다. 처 천  
재들이 온갖 노력을 기울여 창작한 고급 예술품의 세계 곧 '자력문'의 세  
계를 무시함이 아닌가. 이른바 개성에 근거한 근대적 사유에서 보면 '타  
력문'이야말로 일종의 망 집고 헤엄치는 꼴이 아닌가. 알게 모르게 나는  
내 주변의 이런 분위기에 가장 큰 불인과 초조를 느껴야 했다. '미의 법  
문'에 인주할 수 없는 진짜 이유가 여기에 있었다네.

오늘의 일본 불교계에서는 타력문파와 자력문파가 서로 우열을 다투며  
속으로 서로를 멸시하고 있지만 과연 그러할까. 그것은 상하의 구별이 아  
닌 좌우의 구별일 뿐 끝까지 각각 나아가면 궁극에서 하나로 합쳐지는 것  
이 아닌가. 어느 쪽이나 문제는 끝까지 철저히 지기가 아닐 것인가. 정토  
종쪽에서는 잇펜 쇼닌의 것이 제일 바른 진리라 우기고 있지만 과연 그러  
할까. 화엄종이나 일련종 쪽에서는 또 누구를 내세워 제일이라 하나, 모  
두가 수련 도상에 있을 뿐. 이 둘은 결국 궁극에는 하나인 것. 이른바 불  
이인 것. 두 길의 하나, 자타가 하나로 소멸되는 곳, 여기에 진짜 불법의  
문리가 있지 않겠는가.

여기까지 내가 나아갔을 때 내 '민예운동'은 어떻게 되었을까. '고급에  
술'과 '동격'이 되었다고 할 수 없겠는가. 불이사상이기에 그것은 그러하

다네. 그렇다면 나는 시방 어느 자리에 가 있는가. 내 나이 감년을 넘은 예순셋, 죽음을 십 년 앞둔 시점이었다. '미의 법문'에서, '미의 정토'에 서서 되돌아보기였을까. 아니면 '미의 정토'에로 바라보기였을까. 회고나 전망이나, 뒤로 물러서거나 앞으로 나아감이나, 그 갈림길에 서 있는 형국이었던네.

그렇지만 나아갈 길이 내겐 훨씬 짧지 않겠는가. 나아갈 수밖에. 민태를 뒤로 하고 나아갈 수밖에. 종교의 범주로 향할 수밖에. 내가 『나무이미티볼』과 함께 『심계』를 남겼음이 이 사실을 증거하고 있을 터. 나아팔로저 '입법계품'의 선재동자가 아니었겠는가. 내 문수보살은 이조석인이었을 터. 내 보현보살은 모쿠지키불이었을 터. '마음의 노래'라 읽는 『심계』는 만년인 1957년(68세)에 쓴 69수의 노래. 짧은 것은 여섯 자, 긴 것은 열 자 전후로 된 '심경을 드러낸 시(공인)'라네. 노래로 된 만애라고나 할까. 무나카타가 이 『심계』를 가지고 내 들썩와 함께 판화로 새겼었다. 그 중 제53번째 『심계』는 어쩌했던가. 선재동자의 도탈점 바로 거기기가 아니었겠는가.

문이 있다.

들어갈 것인가.

나올 것인가.

보니 문에 한 장의 표지판이 걸려있다. 이렇게 적혀 있다. "들어올 것인가. 나올 것인가"라고. 붙잡은 공인(公案)인가. 들어가려는 사람이 있고, 나오는 사람이 있다. 서서 결정을 못하는 사람도 있으리라. "들어가라"고 고하고 있는가. "나가서 말라"고 하는 것인가. "들어가는 것이 나가는 것

이요, 나가는 것이 들어가는 것이다"라고 카르치고 있는 것인가. "들어가는 문이 나오는 문, 나오는 문이 들어가는 문"이라 말하고 있는가. 혹은 "들어가지도 때리고 나가도 때린다"고 물이세우는 것인가. 그렇지 않으면 '입출불이(入出不二)'의 문인가. 이 문 앞에 서서 어떻게 나는 대처해야 좋은가. '대도무문(大道無門)'이라 하는가. 이것은 단지 문이 없애지는 세계가 아니고, 출입이 있지만 출입에 떨어지지 않는 경지의 깊이를 보이 고지하는 것이다. 생각컨대 이 표지판에 적힌 구절에 일체의 문체가 요약 되어 있다고 할 것이다

밧이카도(躰レツト)

길을 남기는가(路ヲ廢スヤ)

꽃을 첨기하여(花ヲヅク)

(『심계』 제53, '나무이미티볼', 岩波文庫, 312~313쪽)

아, 여기는 어디인가. 꽃밭인가 들판인가. 민애인가 종교인가. 자력문인가 타력문인가. 그 어느 것이면서도 그 어느 것도 아닌 자리, 거기 내가 있었다.

선재동자여, 소년이며, 한반도의 명예교수여, 이제 더 이상 그대에게 할 남은 말은 없다. 그래도 그대가 내게 할말이 있다면 그대의 '이조석인'에게 묻기를 바란다. 틀림없이 그대는 그대의 마음을 평인케 하는 목소리를 들을 수 있을 것이다. 이조석인이 더없는 미소로 그대를 위로해줄 것이다. 왜냐하면 이조석인이란 그대가를 말하는 그리움(戀)이니까. 그리움이 되 큰 그리움(大戀)이니까.

선재동자여, 소년이며, 그대여, 명예교수여, 어릴 적 그대 집의 합지박

이며 활동이며 구유며 기구들이 여기 옮겨져 있다고 해서 마음 상하거나 언짢은 마음이 생긴다면 그것을 나는 그리움이라 부를 것이다. 그것은 이 조석인을 이 민예관에 세워둔 이유이기도 하다네.

### 이조석인이며, 이제 나를 불러다오

2004년 1월 15일(목), 오후 3시 반. 나는 일본 민예관 이층 복도에 홀로 앉아 있었다. 한 시간도 넘게 앉아 있었다. 무슨 생각에 잠겨 있었다. 그렇지 않다. 무상무념이었다. '이건 환각이 아니야!' 라고 내 무의식이 외쳤다. 그러자 어디선가 낮은 목소리가 들려 왔다.

"이거야, 두려워하지 말라. 이는 환각도 아니지만 현실도 아니란다.

이거야, 그들은 돌이 아니라 하나란다. 이거야, 그리움을 잊었는가.

그리움을 잊지 말아라. 그리움이 있는 한 튀가 두려우랴."

그 목소리의 임지는 이조석인이었다. 동시에 눈을 떠보니 목격지에 닿아 있었다. 그냥 멍하니 그대로 있었다. '비의 법문' 때문이었을까. 아마 그러했으리라. 이조석인 때문이었을까. 아마 그러했으리라.

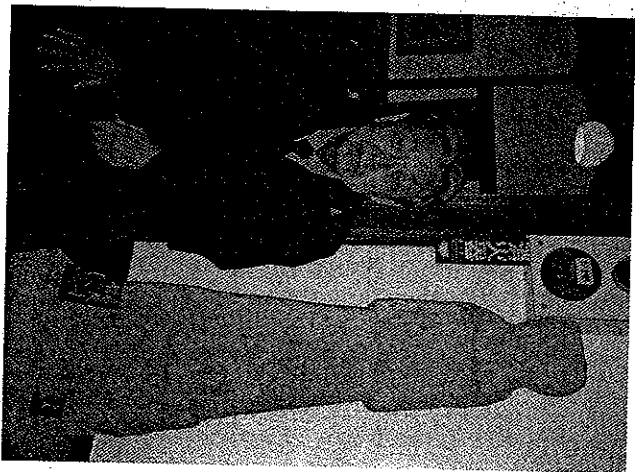
어느새 어둠이 스며왔다. 폐관을 알리는 맑은 음의소리와 더불어 그곳을 나왔다. 길가 찻집에 들어갔다. 도쿄대 학생들이 드나드는 스넥을 겸한 찻집에서 커피를 시켜 놓고 앉아 있었다. 대학생과 교수인 듯한 노인이 열심히 토론티를 벌이고 있고, 한쪽 구석엔 혼자 앉은 젊은이도 있었다. 1980년 나는 이 찻집의 단골이었다. 주인은 늙수그레한 아주머니 그대로였다. 네온이 사방을 밝힐 무렵에야 나는 찻집을 나섰다. 지척에 있는 도다이마에역에서 전철을 탔다. 시부야에서 신주쿠를 거쳐 주오센(中央線)

으로 같이왔다. 전철을 6시에 만나기 위함이었다. 약도를 손에 들고 헤맬 수밖에 없었다. 같이만 전철은 퇴근 길이어서 대만원이었다. 참으로 놀랄게도 목격지에 닿을 20분간 사람의 말소리 하나 들리지 않았다. 아무도 그 똥나물 시루 속에서 입을 여는 자 없었다. 전철의 기계음만이 들릴 뿐이었다. 책을 읽고 있었던가. 그렇지도 않았다. 눈을 감고 졸고 있었던가, 그렇지도 않았다. 다만 그들은 각기 혼자였다. 말 상대가 없었다. 단지 그뿐이었다.

대체 이런 장면이란 무엇인가. 이 초현대 도시 환북관에서 벌어진 풍경에 나는 숨도 쉴 수 없었다. 언어의 길이 끊어진 상태, 언어도단이 아니겠는가. '이건 환각이다!' 라고 내 의식이 외쳤다.

이에 대해 내 무의식은 침묵하지 않았다. 나는 필사적이 되어 내 무의식을 불러 세웠다. 그럴수록 아무런 메아리도 쳐오지 않았다. 나는 길거리에 주저앉았다. 쏟아지는 자동차의 헤드라이트 아래에 검은 물체가 된 내 의식이 거기 오를오를 떨고 있었다. 이조석인이며, 이조석인이며, 간신히 내 입에서 나온 소리였지만 다만 입 모양만 그려할 뿐이었다.

사르르 보들레르여, 나는 인생을 헛살았는가. 이조석인이며, 이조석인이며, 나를 지켜다오. 이젠 나를 지켜다오. 일본 민예관에서 걸어 나와서 나를 지켜다오. 일본 민예관은 모쿠지키불에 맡겨두고 어서 나오시라.



이조석인과 필자

내가 주지 않은 이곳도 불국토(佛國土)인 것을, 정토인 것을 입증해다오.  
이존석인이며, 신재동자여, 소년이며, 아, 나무아미타불, 나무아미타불,  
나무아미타불!