

다니자키 준이치로(谷崎潤一郎)와 활동사진

— 키네토스코프와의 관련성 고찰 —

김태현*

sasukei7_1999@yahoo.co.kr

Contents

1. 들어가기
2. 다니자키와 키네토스코프의 관련성
3. 키네토스코프의 문학적 적용
4. 나오기

Abstract

本稿は、谷崎潤一郎がいつから活動写真、つまりキネトスコープと呼ばれたものを見始めたのかについて、1897年に初めて日本に流入されたキネトスコープを通して明らかにしたものである。

日本で初めて活動写真と呼ばれたキネトスコープが上映されたのは、1897年2月であった。谷崎の随筆『幼少時代』の内容と、淡島寒月が「活動写真」と1897年2月2日付けの「中央新聞」に記事を内容的・装置的側面から検証した結果、少なくとも2つのキネトスコープ(海岸に怒濤が打ち寄せて、さつと砕けて又退いて行くのを、一匹の犬が追ひつ追はれつして戯れる光景の反復、悪婦死刑)については、谷崎は観たであろうと推測できる。谷崎はこのことは記憶しておらず、故山本笑月氏著『明治世相百話』に頼って思い起こされた点では確実性という点で少々信憑性は低くはなるが、東京にキネトスコープがやって来た1897年2月に、谷崎はキネトスコープを観たものと思われる。

特に、装置的側面から考えると、キネトスコープは、箱の穴を通して「珍奇な見もの」を観て、フィルムの内容が短いという理由で繰り返し上映されたが、谷崎自身も1892年2月に観た活動写真についての記憶を内容が短く「繰り返し」上映していたと記述している。このような状況から考えると、谷崎が10歳頃にキネトスコープを観始めたのではないかと結論付けられる。キネトスコープ、つまり活動写真が流入した年、つまり10歳になった時期に恐ろしく残忍な映画(悪女の処刑場面)をキネトスコープを通して「覗いた」のである。

このようなキネトスコープの装置的・内容的特徴はそっくりそのまま『人面疽』と『白昼鬼語』に反映されている。前者の作品では、鞆の隙間を通して光が差込み、その光が人間

* 명지대학교 강사

의顔のようなできものが吹き出る女性の膝を照らし当てるといった「荒唐無稽、幻想、恐怖、戦慄、不思議」な話の展開に伏線を提供する役割を果たした。後者の作品では、キネトスコープの装置的・内容的な面を絶妙に取り入れている。殺人事件が予告されたバラック小屋の穴を通して遭遇する残忍な場面は短編的であり、繰り返して起こる完全無害なスペクタクル的なトリックであった。このような点から、後者の作品からもはっきりとキネトスコープの影響をうかがうことができる。

以上のように、谷崎は活動写真の中で、1897年2月にキネトスコープを観た経験を自身の文学作品に如実に取り入れている。しかし、本稿ではキネトスコープをより実証的に検討し、それを谷崎作品の全てを対象に検証することはできなかった。また、キネトスコープの文学的適用を通して、谷崎が意図したものを明らかにすることはできなかった。これらについては今後の課題としたい。

Key Words : 活動写真、キネトスコープ、箱の穴、幻想、文学への適応

1. 들어가기

본고는 일본에서 최초로 유입된 키네토스코프인 활동사진(活動写真)의 장치적·내용적 특성을 통해 다니자키 준이치로(谷崎潤一郎, 1886-1965, 이하는 ‘다니자키’로 한다) 언제부터 활동사진을 보았는지 고찰해 본 것이다. 또, 키네토스코프의 장치적·내용적 특징이 어떤 식으로 다니자키 문학에 유입되었는지 그 경로를 밝혔다.

활동사진에 대한 어지(語誌)적 연구와 자료를 조사한 사토 기요지(佐藤喜代治)편 『어지 I(語誌 I)』에 의하면, ‘영화’라는 단어는 메이지 시대(明治時代)에는 슬라이드나 필름, 화면에 영사되는 영상(映像)이라는 의미로 사용되었다. 현재의 ‘영화’는 다이쇼 시대(正時代代)부터 사용되게 되었다. 처음은 ‘활동사진(活動写真)’과 병행하여 사용하였다가 점차적으로 ‘영화’로 바뀌었던 것이다. 그 전까지의 ‘활동가설극장(活動小屋)’→영화관(映画館), ‘활동극(活動劇)’→영화극(映画劇), ‘활동여배우(活動女優)’→영화여배우(映画女優), 그 이외에 영화계(映画界), 영화각본(映画脚本), 영화사업(映画事業) 등의 단어가 사용되었다. 그리고 1923년(大正12年) 관동대지진(關東大震災) 이후에는 영화라는 단어가

사용되고, ‘활동(活動)’이라는 단어는 쓰지 않게 되었다.¹⁾

활동사진으로 불린 기계는 시네마토그래프, 키네토스코프 등이다. 예컨대, 영화는 대중을 상대로 한 예술이다. 다수의 사람이 한 방향에 놓여진 스크린을 동시다발적으로 보는 매체이기 때문이다. 그러나 많은 사람은 동일한 시·공간에서 같은 그림의 영화를 보지만, 그 영화에 대한 감상은 천차만별이다. 개인차가 생긴다. 이러한 의미에서 영화는 대중적인 동시에 개인적인 매체라고 말할 수 있다. 이러한 다수(관중) : 1(영화)이라는 관람방식을 오늘날의 보편적인 영화²⁾ 상영방식이라고 한다면, 초창기 영화의 명칭으로는 이것을 시네마토그래프³⁾라고 한다.

또 다른 방식으로 생각해 보면, 영화를 보는 공간에서는 신분도 성별도 구분이 없다. 오로지 어둠 속에서 스크린에서 뿜어져 나오는 빛의 움직임, 그리고 그 빛을 통해서 그려져 나오는 그림을 감상해 다른 세계를 탐닉할 수 있는 매체이다. 왜냐하면, 영화의 세계는 우리 현실의 반복적인 일상을 반영한 것이지만, 엄밀히 말하면 현실이 아닌 다른 세계이기 때문이다. 이런 의미에서 영화의 세계는 우리와 닮아있으되 다른 거울 속에 그려진 우리 자신의 또 다른 투영인 셈이다.⁴⁾ 이 때문에 결국 영화는 관객으로 하여금, 때로는 자신을 ‘노조키(覗き; 엿

1) 佐藤喜代治編 『語誌 I』講座日本語の語彙第9卷(明治書院, 1983) pp.104~106

2) 오늘날의 영화란 영화문법에 입각하여 하나의 이야기를 완성도 있게 이끌고 가는 영화를 가리킨다. 스토리가 있는 영화를 말한다.

3) 시네마토그래피(Cinematography) : 영화촬영 또는 영화의 촬영기법, 세계최초의 영화 카메라인 루미에르의 시네마토그래프(Cinematographe)가 카메라와 영사기 겸용이었던 점 때문에 보편적으로 사용된 말이다. 오늘날에는 영화카메라나 영사기를 뜻하는 시네마토그래프(Cinematograph)와 이를 사용하는 촬영, 영사, 촬영기술 등의 개념으로 쓰인다. 영화진흥공사 『영화이론총서 영화용어해설집』(한국영화진흥공사, 1995[1990]) p.239

4) “反復は映画の主題についても行なわれ、例えば一つの主題が成功すると、それは何度も繰り返されることになる。同一の会社によって、他社によって、そして外国においてすら模倣された。こうして類似した主題はジャンルのようなものを形成する。さらに各ジャンルは互いに結び合って混合形式を作ってゆく。この混合形式が幻影の本質と伴って、物語を語るという文化的伝統の中に沈んでゆくの、1905年から1908年位までの映画史における物語映画のドミナンスの形成の過程であった。ところで映画という一つの装置の幻影としての特徴は、見る主体を消失させ、主体を映像である客体において復活させるところにあるのだったが、この本質と映画史が結局のところ物語性の獲得に向かったこととどんな関係があるのだろうか。物語はフィクションとしての閉じた世界を持っており、そこには主人公や魅惑的な状況など、想像的なものが存在する。映画の映像が幻影として見る者に接近するあり方の、一つの大きな形として、想像的なものへの通路がある。見る者が映画の映像に対して我を忘れ、映像そのも

보기)’하고, 또는 나와 다른 타인의 세계를 ‘노조카세루(覗かせる; 엿보게 하기)’ 기능을 담당한다. 이른바 동전의 양면처럼 ‘노조키’와 ‘노조카세루’는 동시에 진행된다. 이와 같은 시각매체의 인식(노조키, 노조카세루)을 형성하게 된 초창기 영화방식은 키네토스코프⁵⁾이다. 키네토스코프는 큰 상자에 구멍을 만들어 오로지 개인적인 1(영화) : 1(개인)로 영화를 감상할 수 있는 것으로 다른 세계를 엿볼 수 있게 만든 장치이다.

1893년 미국 에디슨의 키네토스코프와 1895년 바이타스코프⁶⁾, 그리고 같은 시기에 발명된 프랑스 뤼미에르의 시네마토그래프의 발명 이후, 일본은 1896년부터 영사기를 수입⁷⁾하고 1897년 영사기를 통해 영화를 제작하기 시작하였

のに我を見つけるとすれば、それは物語映画において最も効果的に機能するのではないだろうか。映画の観客が映画の主人公に自らを同一化することは、あまりにもよく知られている。それは物語の魅力であると同時に、映画の映像それ自体の、見る者の主体を消失させる力のためでもある。映画の映像に新たな主体を見出すことによって、見る者はこの現実の彼方へと移動させられる。つまり映画装置は移動のための乗り物でもあるのだ。そしてまた映画の種類、映画の形式、映画のイデオロギーが反復されることによって、見る者は映画的に自らを構成する。現代人の思考に映画的思考があるとすれば、映画が目の代理なのではなく、我々自身が映画の代理ともなっているのではないだろうか。” 小町 弘『シネマトグラフと日本における初期映画製作』(岩波書店, 1993) p.2

- 5) 키네토스코프(Kinetoscope) : 1889년 토머스 에디슨(Thomas Edison)과 딕슨(W.k.l. Dickson)이 발명한 일인 일회용 영화감상기구. 1891년에 특허를 낸 이 기구는 세계최초의 영사기이기는 하였으나 한 사람이 동전 하나를 넣고 약 30초 동안 활동사진의 내용을 들여다 볼 수 있을 뿐이었다. 무게가 무려 50kg이나 되어 이후의 영화적 발전단계에서는 보편화되지 못했다. 전계서 『영화이론총서 영화용어해설집』 p.436
- 6) 바이타스코프(Vitascope) : 토머스 아머트(Thomas Armat)와 쟈킨스(C. Francis Jenkins)가 개발한 영사기이다. 후에 에디슨이 뤼미에르의 시네마토그래프나 유토스코프와 경쟁하기 위해서 이 바이타스코프를 구입하여 개량함으로써 현대적인 모양을 갖추게 되었다. 전계서 『영화이론총서 영화용어해설집』 p.149
- 7) 당시 발간된 영화관련 서적을 보면, 오늘날의 영화에 해당되는 이 장치에 대한 기록이 상세하게 적혀있다. 수입경위와 장치의 특성, 수입년도, 장치관련 에피소드를 체계적으로 쉽게 알아볼 수 있 수록 정리된 서적은 쓰카다 요시노부(塚田嘉信) 『일본영화사의 연구-활동사진 도래전후의 사정-(日本映画史の研究-活動写真渡来前後の事情-)』와 사토 다다오(佐藤忠男) 『일본영화가 성립한 토대(일본영화사1)(日本映画の成立した土台(日本映画史1))』이다. 전자는 당시 발행된 기사나 영화잡지, 그리고 잘 정리된 선학들의 논문, 저서를 참고하면서 영화대동기인 1890년부터 1897년까지를 정리한 것으로 전문서적에 해당한다. 특히, 영화의 전신인 키네토스코프, 시네마토그래프, 바이타스코프를 중심으로 실증적 연구를 하고 있다는 점에서 주목된다. 이에 비해, 후자의 저서는 체계적으로 정리한 전문서이지만, 일본영화의 성립 배경을 50페이지 분량으로 알기 쉽게 잘 정리해서 한 눈에 1896년부터 1930년 초반까지의 일본영화사정을 파악할 수 있다. 후자의 내용을 인용하면 다음과 같다. “처음 일본에 영화

다.⁸⁾ 물론, 영사기 도입 이전에 사진기나, 환등(幻灯) 등도 존재했으므로, 이것도 영화의 연상선에서 생각해 볼 수 있다. 따라서 초창기 영화인식은 사진, 환등, 키네토스코프, 시네마토그래프, 바이타스코프라는 새로운 기계장치에서 출발점을 확인할 수 있다고 하겠다. 이들의 공통점은 ‘빛과 어둠’의 조화 속에서 ‘정적인 이미지를 동적인 이미지로—사진의 경우는 한 장 한 장의 특정장면을 연속적으로 보여주었을 때, 동적 움직임을 포착할 수 있다.—’만든다는 것이다. 그리고 ‘스크린에 투사하는 방식’ 때문에 현실과 다른 세계를 ‘노조키(覗き; 엿보기)’하는 ‘관람방식의 변환’을 가져왔다는 점을 들고 싶다. 또 ‘트릭’을 이용한

가 유입된 것은 1896년 11월이다. 미국의 토머스 에디슨이 3년 전에 발명한 큰 상자 속에 움직이는 영상을 엿볼 수 있는 구멍으로부터 보는 방식으로 이것을 키네토스코프라고 불렀다. 영상만으로 소리는 없다. 이것은 먼저 고베(神戸)에서 공개되었다. 이어서 다음해 1897년 2월, 프랑스에서 큰 스크린에 영상(映像)을 영사(映寫)할 수 있는 시네마토그래프가 유입되어, 오사카(大阪)에서 최초의 흥행이 행해졌다. 그 2년 전에 오규스트와 뤼미에르형제가 발명한 것이었다. 이것을 유입한 이나바타 가쓰타로(稲畑勝太郎)는 주렐이라는 뤼미에르 회사의 기술자를 동반하여 귀국했는데, 이 때 주렐은 교토(京都)에서 가부키배우를 찍었던 것이 일본에서 행해진 최초의 영화촬영이었다고 생각된다. 같은 해 3월, 별도로 요코하마(横浜)에서 시네마토그래프가 유입·흥행되고, 이어서 동경(東京)에서도 흥행되었다. 특히 에디슨이 스크린에 영사(映寫)할 수 있도록 개량한 바이타스코프가 같은 해 2월에 오사카에서 유입·흥행, 3월에는 별도로 동경에서 유입·흥행하였다. 즉 6개월 사이에 여러 경로로 영화가 유입되어 상영되었던 것이다. 이 시기부터 활동사진(活動寫眞)이라는 말이 사용되었다. 이 모두는 간단한 단편적인 실사(實寫)필름을 사용한 것으로 사진이 움직인다는 것만으로 큰 반향을 불러일으켰다”라고 회고하고 있다. 佐藤忠男 『日本映画の成立した土台(日本映画史1)』 講座日本映画1 『日本映画の誕生』(岩波書店, 1985) pp.3~34, 塚田嘉信 『日本映画史の研究—活動写真渡来前後の事情—』(現代書館, 1980) p.55

8) 사토 다다오(佐藤忠男)는 일본영화의 역사를 다음과 같이 정리하고 있다.

1897년 「메이지의 일본(明治の日本)」 뤼미에르의 촬영기사 주렐이 일본거리풍경, 거리에 활보하는 일본인의 모습을 필름으로 담았다. 1899년 일본최초의 흥행영화 제작. 고마다 고요(駒田好洋)가 이 카메라의 존재를 알고 게이샤(芸者)의 무용영화를 주문하고, 아사노가 신바시(新橋)요정에서 이것을 찍었다. 1899년 일본최초의 극영화. 고마다 고요는 일좌(一座; 배우, 예술인 등 같은 소속의 단체)에 소속된 배우를 출연시켜 당시 화제가 되었던 번개강도의 체포를 극화하여 시바타 쓰네토요시(柴田常吉)에게 촬영토록 했다. 나무 그늘에 숨어있는 범인을 순경이 발견하고 격투 끝에 체포하는 한 장면짜리의 간단한 것이었다. 1899년 현존하는 가장 오래된 일본영화. 시바타는 도쿄 가부키 좌(歌舞伎座)에서 인기 있었던 9대 이치카와 단주로(九代目 市川團十郎), 5대 오노에 기쿠고로(5代目 尾上菊五郎)의 「단풍구경(紅葉狩)」을 가부키 좌의 뒤 공터에서 촬영했다. 1900년 최초의 뉴스영화상영. 북청사변을 실사영화로 제작하였다. 제작의 대부분은 유명인의 장례식, 혹은 박람회나 군함 등의 공개행사 등을 찍은 것이다. 이들 필름은 독점에 의해 순회공연밖에 할 수 없었지만, 점차 장기 흥행이 가능해졌다. 1903년 아사쿠사(浅草)에 최초의 전문영화전용상영관인 전기관(電気館)을 설립하였다. 사토 다다오·유현목 번역 『일본영화이야기』(다보문화, 1993) pp.10~54

‘마술 광학쇼’라는 광학장치의 기계적 특성으로 관객은 영화를 통해서 ‘환상, 불가사의, 공포, 전율’적인 세기말적 이미지⁹⁾를 접했으며, 반대로 서양문화·근대 문명·문물에 대한 비전을 예감¹⁰⁾할 수 있었다.

만약 다니자키가 초창기 영화의 기계적 특성과 메커니즘을 숙지하고, 여기에서 영화인식을 획득했다고 한다면, 다니자키 문학에 투영된 영화적인 표현들은 재검토될 여지를 남긴다고 할 수 있다.

이 중에서 본고가 주목하고자 하는 것은 키네토스코프이다. 전술했지만, 키네토스코프는 구멍으로 엿보는 상자(のぞき箱)이다. 키네토스코프의 구멍 난 쪽을 바라보면 그 안에 작은 움직이는 영상이 보인다. 그러나 이 상자는 스크린 상에 영사되는 바이타스코프, 시네마토그래프 장치에 압도되어 불과 반년정도 밖에 가동하지 못하였다. 키네토스코프는 짧은 시기밖에 대중에게 지지를 못 받은 과학 장치라는 것 때문에 별로 주목을 받지 못하였다.¹¹⁾ 그렇지만, 개인영화감상 기능을 가진 이 키네토스코프는 짧은 시기임에도 불구하고 시네마토그래프, 바이타스코프에 자극을 주고, 오늘날에 영화로 불리는 단계까지 이르게 한 견인차 역할을 한 매체임을 부인할 수 없는 것 또한 사실이다.

이와 관련된 지금까지의 선행논문은 요모타 이누히코(四方田犬彦)의 「다니자키 준이치로와 영화체험(谷崎潤一郎と映画体験)」, 다네무라 스에히로(種村季弘)의 「광학장치로서의 다니자키 작품(光学装置としての谷崎作品)」가 주목된다.

요모타 이누히코의 「다니자키 준이치로와 영화체험」은 다니자키의 『진멘소

9) エリック・バーナウ・山本浩訳 『魔術師と映画—シネマの誕生物語』(ありな書房, 1987) pp.26~41 ‘마법의(魔法의)’라는 말이 있듯이 마술적인 이미지와 연관성을 가지는 것은 환등의 당시 존재방식을 말해준다. 즉 ‘불가사의의(不思議)’ ‘환영(幻影)’ ‘경이(驚異)’ ‘공포(恐れ)’ 등의 이미지와 강하게 연결되는 마술적 구경거리였다. 岩本憲児 『幻灯の時代—明治時代』 『幻灯の世紀—映面前夜の視覚文化史—』(森話社、2002) p.23, 125

10) 飯島正 「フランス映画のパノラミック」 『現代映画藝術論』(天人社, 1930) pp.75~112

11) 1896년 말부터 1897년 초에 걸쳐서 키네토스코프, 바이타스코프, 시네마토그래프가 연이어 일본에 수입되었다. 그 중에 키네토스코프는 구멍으로 엿보는 상자(のぞき箱)이다. 구멍 난 쪽을 바라보면 그 안에 작은 움직이는 영상이 보인다. 그러나 이 상자는 스크린 상에 영사되는 바이타스코프, 시네마토그래프 장치에 밀려 불과 반년정도밖에 가동하지 않았다. 바이타스코프와 시네마토그래프는 1897년 2월 거의 동시기에 오사카에서 일본 처음으로 상연되었다. 前掲書 『幻灯の世紀—映面前夜の視覚文化史—』 pp.17~35

(人面痘)』(1918)가 프랑스의 조르주 멜리에스의 『달세계여행(月世界旅行)』(1905)의 영향이라고 지적한다. 이 논문에서는 다니자키가 『달세계 여행』을 보았다는 실증적 자료(영화자료, 다니자키 작품이나 수필 등)는 확인할 수 없지만 당시 영화인으로서 대활약한 정황을 생각했을 때, 『달세계 여행』에서 달이 망원경을 보는 장면¹²⁾을 『진멘소』에서 차용했을 것¹³⁾이라는 방증을 하고 있다. 또 이 연구를 통해 다니자키가 적어도 1905년부터 오늘날의 영화라고 불리어지는 것을 보지 않았을까, 하는 추론도 내놓고 있다.

다네무라 스에히로의 「광학장치로서 다니자키 작품」은 볼 수 있는 것이 제한된 과학장치인 카메라의 눈(のぞき)에 주안점을 둔다. 다네무라는 다니자키가 이러한 카메라의 특성을 이용하여 자신이 보고 표현하고 싶은 것만을 선택하였고, 독자도 그 세계를 엿볼 수 있도록 작품을 만들었다¹⁴⁾고 말 한다.

위 논들을 통해서 보면, 다니자키가 영화의 장치적 특성에 주목했고, 이를 자신의 문학작품에 유입했음을 확인할 수 있다. 또 1905년부터 영화를 보았음을 알 수 있다. 특히 다네무라의 논문을 보면, 카메라의 눈을 통해 작가가 엿보고 싶은 것을 선택했다는 점에서 주목된다. 왜냐하면, 엿볼 수 있는 기능을 가진 초창기영화는 바로 키네토스코프이기 때문이다. 이에 본고는 다네무라의 논문의 연장선에서 카메라 렌즈의 성격이 아니라, 초창기 키네토스코프 특성과의 접점을 통해 다니자키가 언제부터 활동사진을 보았는지 입증하고자 한다.

따라서 본고에서는 방법론으로써 키네토스코프의 장치적·내용적 특성을 통해 다니자키가 활동사진을 언제 보았는지 알아보고자 한다. 또 이것이 문학에 어떻게 적용되었는지 밝혀보고자 한다. 이는 키네토스코프의 ‘노조키’ ‘노조카세

12) 이 영화는 30장면으로 구성되어 있다. 과학자들이 로켓에 의해 달 표면에 도착한 9번째 장면이 우리의 기억에 인상적으로 남아있다. 9번째 장면은 인간의 얼굴처럼 눈과 코가 달려있는 달의 모습이다. 로켓이 달 표면에 도착한 것을 마치 달의 눈에 로켓이 박혀있는 것처럼 비춰지고 있는데, 이때 달은 얼굴을 찌푸린다. 이 장면은 달과 망원경을 보는 사람 얼굴을 합성하여 편집한 것이다. 요모타 이누히코는 이 장면에서 힌트를 얻어 다니자키의 문학작품 『진멘소』를 만들었다고 주장한다. 登川直樹 「月世界旅行」 『ヨーロッパ映画200』(キネマ旬報, 1984) pp.5~6

13) 四方田犬彦 「谷崎潤一郎と映画体験」(『日本近代文学会6月例会』特集 「映画という鏡」) pp.1~5

14) 種村季広 「光学装置としての谷崎作品」(河野多恵子編 『いかにして谷崎潤一郎を読むか』(中央公論社, 1999・4) pp.37~64

루'의 측면이 다니자키 작품에 어떻게 유입되었는지 밝히는 전 단계에 해당함으로 그 상관관계를 밝히는 초석이 될 수 있을 것이다.

2. 다니자키와 키네토스코프의 관련성

도진 시인(同鹿市隱) 『활동사진자재(活動写真自在)』(1903)와 요시카와 하야오(吉川速男) 『활동사진 영사방법(活動写真のうつし方)』(1926)은 영화자체가 일본과 다른 '이국정취'적인 세계를 '노조키'하여 음미할 수 있는 매체였다고 소개한다. 또 시네마토그래프가 단체와 개인적 관람을, 키네토스코프가 개인적 관람을 요구한다는 점에서 관람방식의 변환을 가져온 것도 지적하고 있다.¹⁵⁾

특히, 후자의 요시카와 하야오 『활동사진 영사방법』은 어느 정도 영화가 보급되어 가정에서도 영화를 찍고 상영·현상할 수 있다는 차원에서 영화 아마추어도 영화 전문가가 될 수 있다는 취지로 만든 서적이다. 일반 아마추어에게도 전문가처럼 영화 만드는 방법을 소개한다는 점에서 영화가 상당히 대중에게까지 침투했음을 확인시켜준 책이라고 할 수 있다. 또, 영화기계의 특성뿐만 아니라, 어떻게 하면 영화의 재미를 더 만끽할 수 있는가에 대하여서도 역점을 둔다. 그런데 여기서 주목하고 싶은 점은 이 책의 저자가 자신의 어린 시절의 영화체험을 바탕으로 에디슨의 키네토스코프를 소개하는 부분이다.

길이 40척(1200cm) 셀룰로이드 필름의 양 끝을 연결해서 원을 만들어 노조키(覗き) 안경으로 상자 안을 엿보면서 그 필름을 돌리면서 보는 장치입니다. 필름은 오늘날처럼 정지하고는 진행되는 것을 반복하는 단속적인 운동(보통 영화에서는 정지와 반복으로 진행된다. 그러나 키네토스코프는 필름의 내용이 짧아 같은 내용을 단편을 반복해서 상영했다)을 하지 않고, 물이 흐르듯이 같은 속도로 진행되는 것이었다.(밑줄과 괄호설명은 인용자, 이하의 밑줄과 괄호 설명은 인용자에 의한 것임으로 인용표시를 생략한다)

15) 同鹿市隱 『活動写真自在』(大学館, 1903) p.20, 吉川速男 『活動写真のうつし方』(ARS, 1926) p.11

(長さ四十呎のセルイドフィルムの両端をつないで還にし、覗き眼鏡で箱の中をのぞき乍ら此フィルムを廻して見る仕掛けでありました。フィルムは今日の如く止つては進む事をくりかえす断続的の運動はせず、水の流るるやうに等速に進むのでした。)¹⁶⁾

‘상자 안을 엿보는 것’이고, ‘물이 흐르듯이 같은 속도로 진행’하는 것으로 키네토스코프를 설명한다.

또, 실증적으로 키네토스코프에 대해 정리한 쓰카다 요시노부(塚田嘉信)는 『일본영화사의 연구-활동사진도래 전야의 사정-(日本映画史の研究-活動写真渡来前夜の事情-)』에서 1896년 12월 8일자 「시사신보(時事新報)」를 인용한다. 이것에 의하면, 키네토스코프를 “흡사 장부 정리하는 책상 같은 것 안에 장치가 있고, 외부에 안경을 부착하여 이것을 통하여 책상 내부를 바라보면, 내부안의 사진이 스스로 활동하여 다양한 기이한 구경거리를 나타내게 하는 것 (恰も簿記机の如きものの中に装置しありて外側に眼鏡を附し是れより机の内部を望めば中なる写真自ら活動し種々の奇觀を現出す可し)”¹⁷⁾이라고 설명한다.

도널드 리치(Donald Richie)는 관람방식이 프로그램에 어떻게 영향을 주었는가는 초기의 영화들이 보여진 방식에서 찾을 수 있다고 말한다. “대중들이 장황한 연극에 익숙해 있었기 때문에, 그 시기에 수입된 여러 단편 영화들은 보기 드물게 긴 프로그램을 만들기 위해 모아졌는데, 내용이 짧은 관계로 이것을 반복하여 프로그램”¹⁸⁾을 더 길게 만들었다고 말한다.

위의 세 인용문을 정리하면, 키네토스코프는 ‘상자 안에 구멍이 있고, 이 구멍

16) 「長さ四十呎のセルイドフィルムの両端をつないで還にし、覗き眼鏡で箱の中をのぞき乍ら此フィルムを廻して見る仕掛けでありました。フィルムは今日の如く止つては進む事をくりかえす断続的の運動はせず、水の流るるやうに等速にのでした。此發明は一八九〇(明治二十三年)であります。それから一八九三年(明治二十六年)にシカゴに大博覧會があつた時、現在から見れば玩具の覗き眼鏡に等しい機を出品したところ、大變な人気で、欧州からもわざわざ之れを見に出かける人も多数にあつたといひます。後キネトスコープも相當米國で普及して、各地で觀覽に供せられました。殊に我が東京や南米其他オーストラリヤなどにも持つて廻つた人もあるといはれます。」前掲書 『活動写真のうつし方』 pp.217~218

17) 「時事新報」(1896년 12월 8일)(塚田嘉信 『日本映画史の研究-活動写真渡来前夜の事情-』(現代書館, 1980)) p.13 再引用

18) Donald Richie 『Japanese Cinema』(Oxford University, 1989) pp.1~2

에 달리 안경을 통해 상자 내부'를 보는 것이며, '연속된 짧은 필름을 반복하여' '진기한 구경거리'를 볼 수 있는 장치라는 것을 알 수 있다. 또, 키네토스코프는 '동적인 그림'을 '엿볼 수 있는' 장치이며, 동시에 일대일로 개인적인 체험을 전제로 한 장치이다.

물론, 이러한 '노조키'할 수 있는 장치는 에도 시대에도 존재했다.¹⁹⁾ 다니자키는 에도 시대의 영향권에 있는 작가이다. 그러나 지금까지 찾아본 바로는, 다니자키는 이러한 에도 시대의 '노조키' 장치에 대한 언급은 없는 상태이다. 그 대신 수필 『유년시절(幼少時代)』(1955)에는 다니자키가 본 최초의 흥행 영화에 대한 기록이 적혀있다. 아래는 그 인용문이다.

고(故) 아마모토 쇼게쓰(山本笑月)씨의 저서 「메이지 세상백화(明治世相百話)」에 의하면, 도쿄에서 처음 이루어진 활동사진은 1897(메이지 30년) 2월경, 가부키 좌(歌舞伎座)에서 주관하였다고 기록하고 있으니, 유락관(遊樂館)에서의 흥행도 그로부터 얼마 지나지 않았을 때일 것이다. 어찌되었든 둘 다 간단한 실사물(実写物)이든가 트릭물(トリック物), 한 두루마리정도 되는 필름의 양끝을 연결해서 같은 장면을 몇 번씩이나 반복하여 영사(映写)하도록 한 것으로, 지금도 잘 기억하고 있는 것은 해안에서 파도가 순간적으로 밀려와 쪼개지고 또 밀려나가는 것을 한 마리 개가 따라갔다가 도망 나오며 장난치는 광경의 반복, 멀리 보이는 평원 끝에 밤톨만한 크기로 일렬로 늘어서 있는 말무리가 객석 쪽을 향하여 일직선으로 질주해 오고, 시시각각으로 형태가 커지며 눈 앞에 육박하면서 사라져 버린다. 또 새로운 일렬이 먼 지평선 위에 나타나는 광경의 반복, 프랑스 부근에서 행해진 옛날의 신교도박해나 혁명을 상상시키는 장면으로 귀족 부인다운 여자가 차례로 처

19) 「「覗きからくり」については、まず手近にある古河三樹の解説から引用してみよう。幅三尺ほどの屋台の上部に美しい挿絵などの看板を掲げ、下部に、五ツ六ツの覗き穴をつけ、それにレンズ・ガラス玉をはめて、そこから覗くと、箱の中の正面にある絵が拡大されて見え、十枚ほどの絵がきわめて簡単な仕掛けで、一枚毎に紐をもって上へ引上げられ、次から次と変って一篇の物語を見せる。屋台の左右に、通例は男女(男ばかりのこともある)一組が立っていて、しなう棒のような鞭を持って屋台を叩きながら拍子を取りつつ、からくり節という、古風な哀調を帯びた口調で、かわるがわる節面白く筋を唄って聞かせる。」古河三樹 『図説庶民藝能—江戸の見世物』(雄山閣出版, 1993) pp.243~244, 그 이외에 다음의 3종류의 단행본에서도 같은 내용이 기술되어 있다. 岩本憲児 「光と影の遊びとからくり—江戸時代—」 『幻灯の世界』(森話社, 2002)) p.76 再引用, 佐藤忠男 『日本映画史』 第1巻(岩波書店, 1996) pp.1~5, 李孝徳 『表象空間の近代—明治「日本」のメディア編制—』(新曜社, 1996) pp.37~108

형상으로 끌려가 장작더미 위에서 처형당하는, 그리고 연기가 무럭무럭 피어올라 여자가 불에 휩싸여, 마침내 연기가 사라진 자리에는 흔적 없이 완전히 타버린 그 광경의 반복, 메피스토펠레스(Mephistopheles, 파우스트 전설 및 괴테의 「파우스트」에 등장하는 악마)와 같은 분장을 한 악마의 좌우에 나체에 가까운 복장을 한 두 명의 미인이 서있고, 악마가 그 중 한 사람을 불러 조판같은 테이블 위에 눕혀 놓고, 탄산지와 같은 검고 윤기 나는 종지로 전신을 싸고, 무엇인가 신호를 하면, 종이에 싸인 미녀의 몸이 공중에 부양하고, 마치 밑단부터 불꽃이 일어나 종이로 싸인 채 타서 없어져 버리는 광경의 반복.

(故山本笑月氏著「明治世相百話」によると、東京に於ける活動写真の初興行は明治卅年の二月頃、歌舞伎座で催されたとあるから、遊樂館での興行もそれから間もなくのことであつたらう。いづれも簡単な実写物かトリック物、一卷のフィルムの両端をつなぎ合せて、同じ場면을何回でも繰り返して映せるやうにしたもので、今もよく覚えてゐるのは、海岸に怒濤が打ち寄せて、さつと砕けて又退いて行くのを、一匹の犬が追ひつ追はれつして戯れる光景の反復、遠くの方の平原の果てに、栗粒ほどの小ささで一列に並んでゐる馬の群が、観客席の方を目がけて一直線に疾駆して来、刻々に形が大きくなって眼前に肉迫しつつ走り去つてしまふ、と、又新しい一列が遙かな地平線上に現はれて来る光景の反復。フランスあたりの、昔の新教徒迫害や革命騒ぎを想像させるやうな場面、貴族の夫人らしい女が次々に刑場へ引き出され、薪を積んだ束の上に立たされて火あぶりの刑に処せられる、煙が朦々と燃え上つて女を火中に包んでしまひ、やがて煙が消えた跡には屍骸もとどめずきれいに焼かれてしまつてゐる、その光景の反復。メフィストフェレムのやうな装束をした悪魔の左右に、裸体に近い服装をした二人の美女が立つてゐる、悪魔がその一人を呼んで組板のやうな形をしたテーブルの上に寝かせ、カーボンペーパーのやうな黒いキラキラした大きな紙で全身を包み、何か合図をすると、紙に包まれた美女の体が宙に浮き上り、裾の方から炎がメラメラと燃えて来て紙ぐるみ焼けて消えてしまふ、その光景の反復。)²⁰⁾

다니자키는 자신이 본 첫 활동사진에 대하여 기술한다. 그러나 잘 기억이 나지 않은 관계로 아마모토 쇼게쓰(山本笑月)²¹⁾ 『메이지 세상백화(明治世相百

20) 全集17 「幼少時代」(1958年3月號-1959年4月號 『文藝春秋』) pp.160~161

21) 山本笑月 『明治世相百話』(第一書房, 1936) 「閑人の昼寝の場所. 名人ぞろひ・明治の講談界講談落語と一口にいふが客種が違ふ. 講談には毎晩通ふやうな定連が多く、予めこれら定連の席には別仕立の座布団がずらり、昼席となると又閑人の昼寝の場所で煙草盆を枕にごろ

話』라는 책을 인용한다. 『메이지 세상백화』에 의하면, 1897년(明治30年) 2월은 동경에서 처음으로 활동사진이 상영된 해라는 것이다. 다니자키도 이 책을 의지하여 1897년 2월경에 본 활동사진에 대한 기억을 적고 있다. 다니자키는 인용문에서 ‘같은 장면을 자주 반복하여 상영’했음을 강조한다. 이것은 전술했던 요시카와 하야오, 쓰카다 요시노부, 도널드 리치가 고중한 입장에서 보면 키네토스코프를 연상시키는 대목이라고 할 수 있다. 다니자키가 어떤 기종, 어떤 내용을 정확히 보았는지, 작가의 기억이 생생하지 않기 때문에 알 수 없지만, 생생하게 기억에 남는 활동사진 내용은 1897년 초에 등장한 키네토스코프를 연상시킨다. 그렇다면, 키네토스코프라는 장치가 일본에 상륙한 연도에 상영한 내용과 다니자키가 처음 본 활동사진의 내용은 일치하는가. 이를 증명하기 위해서 다음 두 사람의 글을 인용하면 다음과 같다.

먼저, 아와시마 간게쓰(淡島寒月)의 글이다. 아와시마 간게쓰는 「활동사진(活動写真)」(1917)이라는 제목으로 도쿄 금휘관(錦輝館)에서 본 활동사진을 소개한다.

일본 활동사진계가 점점 진보하고 융성하게 되는 것은 나 같은 열렬한 활동사진 팬에게 있어서는 진실로 기쁜 일이다. 나는 일본에서 제작된 것은 싫어해서 보

ごろ、しかし釈師も明治中頃は名人株がそろつてゐて、定席の繁昌はどこも劣らず。當時の巨頭桃川如燕、つるつる頭で赤ら顔の和尚然たる老人、軽からず重からず、程よく上品な口調、「曾我物語」が得意で御前講演の榮を得た。世話講談では邑井一、低声であつたが味のあつた老練の話振り、「大岡政談」は聞物であつた。軍談では伊藤燕尾、請負師みtainな風采で、凄い目にぎろりとにらみ廻すところ、賤ヶ嶽の豪傑然たり。先代放牛舎桃林は禿上つた頭と薄い眉毛、色の白い老人で「義士伝」など呼物、端物読みの一立齋文はこれも大柄の五分がり頭、柄になく艶つばい話で受けたもの、神田松鯉(前伯山)は色の黒い厳格な顔付、その割に碎けた口調で、時々笑はせる。一方の大看板は松林伯円、木挽町六丁目にゐた頃、神道の権大講義とあつて中々の気位、ところが義賊物で売込んだおかげに泥棒伯円などといはれ、晩年は大いに禪名の解消に努めた。この人は釈台を用ひず、高座前の客席へテーブルをすゑて椅子、一席終るとそのままそこで腰から煙草入を抜き、一服つけてスパスパ、傍の客など話しかけるのを軽くあしらつて、中入が済むとまた煙草入を腰へ戻し、さて後席に移るといふ工合、なんとなく親しみがあつた。「天保六佳撰」(河内山)や「安政三組歪」が得意で、河内山は団十郎にその意気を伝へたと大自慢。芸よりも鼻息の強かつたのは五明楼玉輔、客が皮肉な評言を飛ばすと「なにつ、もう一度いつて見ろ、お前にはおれの話は解らねえ」とむきになつてタンカ、昼席で寝転ぶ客が多いと釈台をポンポン叩き「寝ながら講談を聞くとは以ての外、どなたも起きさせえ」客は驚いて皆むくむく。」

지 않기 때문에 전혀 모르지만, 제국관(帝國館)이나 전기관(電氣館) 또는 키네마 구락부(キネマ倶楽部) 등의 외국물을 전문으로 하는 극장으로는 대체로 빼놓지 않고 보러간다. 그러나 회를 거듭할수록 줄거리 상으로도 촬영법 상으로도 모든 점에서 진보하고 있는 것을 보면, 활동사진도 최근 10년 정도 사이에 급속적인 진보를 했네 라고 감탄하지 않을 수 없다. 제일 먼저 금휘관(錦輝館)에서 초창기(원래)의 활동사진이라는 것을 상영한 적이 있다. 그 때는 해안에 파도가 밀려오는 장면이라든가, 개가 달리는 장면과 같은 실로 단순한 것만을 담은 필름이었다. 따라서 길어도 짧기 때문에 같은 것을 계속 반복하여 영사(映写)했었다. 그러나 그것조차 그 시대에는 진기했기 때문에 흥행했었다. 오늘날의 연속물(連続物) 등과 비교해서 생각해보면, 실로 격세지감일 것이다.

(日本の活動写真界の益々進歩隆盛に赴(おもむ)いて来るのは、私のような大の活動写真好きにとっては誠に喜ばしい事である。私は日本製のもの嫌いで見ないから一向(いっこう)知らないが、帝國館や電氣館あるいはキネマ倶楽部などの外国物専門の館へは、大概(たいがい)欠かさず見に行く。しかして回を追って、筋の上にも撮影法の上にも、あらゆる点において進歩しつつあるのを見るにつけて、活動写真も茲(ここ)十年ほどの間に急速の進歩をしたものだと感心せずにはおられない。一番初め錦輝館で、そもそも活動写真というものを興行した事がある。その時は、海岸へ波が打上げる所だとか、犬が走る所だとかいったような、誠に単純なもののみのフィルムで、隨(したが)って尺も短いから、同じものを繰り返し繰り返し映写したのであった。しかしながら、それでさえその時代には物珍(ものめず)らしさに興を催したのであった。今日の連続物などと比較して考えて見たならば、実に隔世の感があるであろう。)²²⁾

위 인용문에서 보면, 우연히도 아와시마 간계쓰가 보았다는 “해안에 파도가 밀려오는 장면이라든가, 개가 달리는 장면”의 활동사진은 다니자키가 “해안에서 파도가 순간적으로 밀려와 쪼개지고 또 밀려나가는 것을 한 마리 개가 따라갔다가 도망 나오며 장난치는 광경의 반복”의 내용과 유사하다.

또 하나는, 당시 발행된 1897년 2월 2일자 「중앙신문(中央新聞)」 기사이다. 이 기사는 당시 키네토스코프의 내용이 무엇인지 알게 해준다. 키네토스코프에

22) 淡島寒月 「活動写真」(1917년 12월 『趣味之友』 第二十四号) 青空文庫作成ファイル
(<http://www.aozora.gr.jp/>)

대한 광고 문구와 내용이 간략하게 적혀 있다. 기사내용을 살펴보자.

활동인물활동기(活動人物活動機) 아사쿠사 공원 하나야시키(花やしき)라는 유원지 5층에 일반대중에게 볼거리를 제공하는 전기작용 사진인물활동기(電氣作用写真人物活動機)라는 것은 잘 알려진 미국 발명왕 에디슨씨의 고심의 성과로 전기 작용으로 사진 인물이 활동하는 상태. 일견 이것은 정교하고 정밀하여 놀랄만하다. 계산하여 원사진은 10종류이다. 가령, 연발총사극(連發銃射劇), 시카고 시가(シカゴ市街), 구락부 유극(俱樂部遊劇), 이발가게(散髮店頭), 실화 소방(失火の消防), 악부처형(惡婦死刑), 영터리 수술, 힘겨루기(角力), 셋째 딸의 무도회 등, 매일 한 장씩 바꾸어 볼 수 있게 하는데, 단순히 오락 하나에만 멈추지 않고 학생 여러분들이 이학상(理學上)으로 한번 볼 가치가 있는 것이다.

(活動人物活動機 淺草公園花やしき五階様に於て今回公衆の縦覽に供する電氣作用写真人物活動機と云へるは例の米国の發明王エヂソン氏の苦辛に成り電氣作用にて写真の人物が活動する状態一見其巧緻に驚ろく計りなり原写真は十組あり即ち連發銃射劇、シカゴ市街、俱樂部遊劇、散髮店頭、失火の消防、惡婦死刑、繩振り手術、角力、三女の舞踏等にて毎日一枚宛差替へて縦覽せしむると云ふが單に娛樂の一点に止まらず學生諸子が理學上として一見すべき価値あるものなりと23))

위 인용문을 보면, “악부처형”이라는 영화는 다니자키가 『유년시절』에서 “프랑스 부근에서 행해진 옛날의 신고도박해나 혁명을 상상시키는 장면으로 귀족 부인다운 여자가 차례로 처형장으로 끌려가 장작더미 위에서 처형당하는, 그리고 연기가 무럭무럭 피어올라 여자가 불에 휩싸여, 마침내 연기가 사라진 자리에는 흔적 없이 완전히 타버린 그 광경의 반복”에서 보았다는 내용을 연상시킨다.

그러나 아와시마 간게쓰가 「활동사진」이라는 글에서는 금휘관(錦輝館)에서, 그리고 다니자키가 『유년시절』에서는 1897년 2월 가부키좌(歌舞伎座)에서 주관하고 유락관(遊樂館)에서 최초의 활동사진을 보았다고 적고 있는 부분에서는 증언이 서로 엇갈리고 있다. 그러나 1897년 2월 2일 「중앙신문」의 기사를 보면, 이것은 동경 여러 장소에서 10종류의 영화를 모두 보여주는 것이 아니라, 장소

23) 「中央新聞」(1897年2月2日)(塚田嘉信 『日本映画史の研究—活動写真渡来前夜の事情—』(現代書館, 1980)) p.54 재인용

에 따라 “매일 한 종류만을 반복”해서 보여주었기 때문에 장소, 영화의 종류와 내용에 차이²⁴⁾가 생길 수밖에 없음을 알 수 있다.

그러므로 다니자키의 『유년시절』의 문장과 당시 신문기사를 대조를 통해 분명히 알 수 있는 것은, 다니자키는 키네토스코프 프로그램 중에서 적어도 2개(해안에서 파도가 순간적으로 밀려와 쪼개지고 또 밀려나가는 것을 한 마리 개가 따라갔다가 도망 나오며 장난치는 광경의 반복, 악부처형)는 보았다는 정황이 포착된다. 다니자키도 기억하지 못하고 서적에 의지해 회상해낸 점에서는 정확도가 좀 떨어지지만, 동경에 키네토스코프가 상륙한 1897년 2월에 다니자키는 참관한 것으로 보인다. 동경에서 처음으로 키네토스코프를 상영한 날 호기심 많은 어린 연구자로 참관했던 것이다. 특히 다니자키는 ‘반복’이라는 단어를 계속 사용하는데, 여기에 주목하고 싶다. 앞에서도 키네토스코프의 특성을 기술했지만, 키네토스코프가 필름의 내용이 짧다는 이유로 ‘연속된 짧은 필름을 반복하여’ ‘진기한 구경거리’를 볼 수 있는 장치라는 것을 상기한다면, 다니자키는 10살 경에 키네토스코프를 보았다는 결론이 나온다. 키네토스코프를 본 순간, 활동사진이 들어온 해, 그러니까 10살이 된 시점에 무섭고 잔인한 영화(악녀의 처형장면)를 다니자키는 키네토스코프를 통해 ‘노조키’했던 것이다.

그렇다면, 키네토스코프를 통해서 다니자키가 본 짧은 충격적이고 진기한 구경거리로서의 활동사진은 다니자키에게 영향을 주었는가.

이러한 과학기계장치인 키네토스코프를 통한 유년시절의 ‘노조키’ 체험은 다니자키 수필 『어느 날(ある時)』(1952)에 그대로 적용된다.

어느 날 아침 나는 소변을 보고 싶어 침상을 나와 뒷마루를 지나 화장실에 갔다. 돌아오는 길에 창고 안을 노조키(覗き; 엿보기)하니 벌써 등불이 꺼져 있었다. 중간창문을 통해 마당의 아침 해가 들어온 방 깊은 곳까지 어슴푸레 들어왔다. 그런데 엄마가 엷드려 있는 모양으로 숙이고 있고 베개에 관자놀이를 대고 있었고, 때마침 뒷마루에 서있는 나 쪽으로 얼굴을 향하고 있었다. 마당에 빛이 들어오는 쪽을 향하고 있어서 엄마의 하얀 얼굴을 잘 분간할 수 있었다. 그 얼굴에는 고통의 표정은 없었지만, 나는 엄마가 위경련인가 뭔가를 일으켜서 아버지가 위에서 등을

24) 前掲書 『日本映画史の研究—活動写真渡来前夜の事情—』 p.55

밀고 있다고 생각했다. 왜냐하면 엄마의 얼굴 위에 아버지 얼굴이 있고, 두 얼굴이 상하로 중첩되어 있었기 때문이다.<중략>그것은 내가 그 집에 있었던 11·12살에서 15·16세 사이에 일어난 어느 아침의 생김 일이다. 아버지와 엄마가 내가 노조키를 하는 것을 알면서도 묵인해 주었던 것을 보면, 그 때 나는 아직 어린이였음에 틀림이 없다.

(或る朝、私は小用が足したくなつて寢床を出、縁側を通つて厠に行つたが、帰りに土蔵の中を覗くと、もう行灯が消してあつて、中硝子から庭の朝日がさし込んでゐる臧座敷の、奥の方まで薄明るくなつてゐた。と、母が四つ這ひのやうな形でうつむいて、枕にこめかみをあてて、ちやうど縁側に立つてゐる私の方へ顔を向けてゐた。庭の明りのさす方へ向けてゐるわけなので、母の白い顔がよく見分けられた。その顔には苦痛の表情はなかつたけれども、私は母が癪か何かを起してゐて、父が上から背中を押してゐるのだと思つた。なぜなら母の顔の上に父の顔があつて、二つが上下に重なり合つていたからであつた。<中略>それは私とその家にゐた十一二才から十五六に至る間の、或る一日の朝の出来事なのである。父と母とが、私が覗いてゐるのを知りつつ黙つて許してゐたところをみると、その時の私はまだほんたうに子供だつたに違ひない。)25)

『어느 날』에서 다니자키는 어릴 적에 어머니와 아버지가 창고에서 벌이는 충격적인 정사(情事)장면을 ‘노조키’ 한다. 10살 때의 키네토스코프의 체험을 상기한다면, 다음해인 11살이 된 시점에도 ‘노조키’라는 방식 그대로 부모의 정사장면을 엿보는 다니자키를 발견할 수 있다. 실로 키네토스코프의 ‘노조키’의 적용이라고 말하지 않을 수 없다. 따라서 시기적으로 볼 때, 충격적이고 놀라운 광경을 엿본다는 측면에서 보면, 위의 수필은 다니자키가 키네토스코프의 내용적 특성에 영향을 받았을 개연성이 존재한다고 할 수 있을 것이다.

실제로도 다니자키는 활동사진을 좋아한 이유를 다음과 같이 설명한다.

아무리 속악하고 황당무계한 즐거이라도 활동사진으로 표현되면 이상하게도 그 속에서 기묘한 판타지를 경험한다. <중략>사회문제라든가 도덕문제를 취급하는 안정감 있는 것보다도 속악하고 어수선한 것이 그 목적(활동사진의 목적인 판타지)에 맞는 것이다.

25) 全集17 「或る時」(1952年3月 「毎日新聞」) p.15

(いかに俗悪な、荒唐無稽な筋のものでも、活動写真となると不思議に其処の奇妙なファンタジーを感じさせる。〈中略〉社会問題とか道德問題とかを取り扱った落ち着いた物よりも、俗悪で騒々しい物の方が其の目的(活動写真の目的、引用者注)に沿ふ訳である。)26)

다니자키는 ‘세상과 동떨어진 속악하고 황당무계하며 어수선한 것’을 활동사진으로 만드는 것이 그 목적에 가장 부합하다고 말한다. 이에 대하여서는 다니자키 문학작품 『마술사(魔術師)』(1917)의 도입부분에 등장한다.

내가 저 마술사를 만난 것은 어느 나라 어느 마을이었는지 지금으로서는 확실히 기억하고 있지 않다. — 어찌면 이것은 일본 도쿄와 같이 생각되어진다. 그러나 어떤 때는 또 남양이나 남미의 식민지였던 것 같은, 때로는 중국이나 인도주변의 선착장이었던 것 같은 느낌도 든다. 어찌되었던 이것은 문명의 중심지에서 동떨어진, 지구의 구석에 위치하고 있는 나라의 수도이다. 게다가 지극히 부유한 도시의 일곽으로 상당히 어수선한 밤의 항구였다. 그러나 당신이 이 장소의 성질이나 광경, 분위기에 관하여 더 명료한 관념을 얻고 싶다고 한다면, 나는 간단하게 말해서 아사쿠사(淺草) 6구와 닮아있는데, 그것보다도 더 불가사의한, 더 난잡한, 그리고 더 현란한 공원이라고 말해두고 싶다.

(私があの魔術師に会つたのは、何処の国の何と云ふ町であつたが、今ではハッキリと覚えて居ません。—どうかすると、其れは日本の東京のやうにも思はれますが、或る時は又南洋や南米の植民地であつたやうな、或は支那か印度辺の船着場であつたやうな氣もするのです。兎にも角にも、其れは文明の中心地たる歐羅巴からかけ離れた、地球の片隅に位して居る国の都で、而も極めて殷富な市街の一廓の、非常に賑やかな夜の港でした。しかしあなたが、其の場所の性質や光景や雰囲氣に関して、もう少し明瞭な観念を得たいと云ふならば、まあ私は手短かに、淺草の六区に似て居る、あれよりももつと不思議な、もつと乱雑な、さうしてもつと頹爛した公園であつたと云つて置ませう。)27)

26) 全集22 「映画雑感」(1921年3月號「新小説」) pp.100~101

27) 全集4 「魔術師」(1917年1月號「新小説」) p.215

『미술사』 도입부분에서 화자는 미술사가 살고 있는 공원을 아사쿠사 6구에 비유한다. 아사쿠사 6구는 활동사진이 상영되는 공간이다. 작품속의 주인공은 아사쿠사 6구에 있는 공원에서 자주 활동사진을 보고 즐겼다는 설정으로 이루어져있다. 특히 이 주인공은 황당무계하고 불가사의하고 공포, 전율을 느끼는 활동사진을 선호하였다. 이와 같이 세상과 동떨어지고 황당무계, 불가사의, 공포, 전율이 담겨있는 활동사진이 그 목적에 부합하다는 다니자키의 인식을 생각해 보면, 황당무계하고 불가사의하고 난잡한 것은 바로 세상과 동떨어진 활동사진의 세계라고 말할 수 있다. 활동사진의 내용적 특성을 그대로 문학작품에 도입하고 있음을 알 수 있다.

그렇다면, 이 이외에 키네토스코프의 장치적·내용적 특성으로 생각되는 문학작품은 없는가.

3. 키네토스코프의 문학적 적용

『진멘소』(1918)에는 ‘노조키’ 기법이 그대로 사용된다.

트렁크 안은 의당 어두워야 할 것이나, 공기를 통하게 하기 위해 미리 만들어 둔 작은 틈사이로 들어오는 빛이 그녀의 주변을 어둠 속에서도 희미하게 드러내었다. 특히 그녀의 오른쪽 무릎 부분은 어느 정도 선명히 달무리 같은 광선이 한 방울의 물을 떨어뜨린 마냥 빛 속에 부각되어 있었다.

(トランクの中は眞つ暗な筈であるが、空気を通はせるために、予め作つて置いた僅かな隙間からさし込む明りが、彼女の身邊を朦朧と闇に浮べて、殊に右の膝頭の周囲にはやや鮮やかな、月の暈のやうな圈を描いた光線が一滴の水をたらした如く、ぼつたりと滲んで居る。)²⁸⁾

『진멘소』에서도 미국으로 밀항하기 위해서 트렁크에 숨은 여인의 모습을 다니자키는 ‘노조키’의 기능을 빌어 설명한다. 미리 숨을 쉴 수 있도록 만든 트렁

28) 全集5 「人面疽」(1918年3月號 「新小説」) p.120

크의 작은 틈(구멍으로 연상된다)이 바로 그것이다. 이 구멍과도 같은 작은 틈을 통해 빛이 들어온다는 설정. 그 빛은 여인에게 원한을 가지고 죽은 거지의 얼굴이 나타날 예정인 여인의 오른쪽 무릎을 비추고 있다. 키네토스코프가 구멍을 통해 단편적이고 충격적인 장면을 제공했다면, 여인의 무릎에 앞으로 등장할 살아있는 거지의 얼굴, 즉 ‘인간의 얼굴을 한 종기(人面疽)’의 무서운 위력을 예고하는 이 복선장면도 ‘황당무계, 환상, 공포, 전율, 불가사의’를 느끼는 장면을 제공했다고 말할 수 있다.

또, 주목하고 싶은 작품은 『대낮 귀신이야기(白昼鬼語)』(1918)이다. 본 작품은 활동사진을 누구보다 좋아하는 주인공 소노무라(園村)가 어느 날 우연히 극장에서 남녀의 살인계획을 듣게 되면서 사건이 전개되는 구성으로 이루어져 있다. 주인공은 두 남녀가 극장에 남긴 쪽지를 발견, 그것이 살인모의를 하기 위해 만든 암호인 것을 알게 된다. 마침내 쪽지의 암호를 해독한 주인공은 친구와 같이 살인현장에 입회하게 된다. 이 끔찍한 살인이 이루어지는 현장을 『대낮 귀신이야기』는 이렇게 묘사한다.

좁은 공간의 오른쪽은 온통 판자벽이고 왼쪽, -소노무라가 지금 막 얼굴을 바짝 들이대고 있는 곳에는 정말로 그가 조금 전에 말한 대로 팔을 얹어 놓을 수 있는 큰 창문이 있고, 구멍과 틈새투성이 덧문이 끼여 있는 듯 그곳에서 실내의 불빛이 깜박깜박 새어나오고 있었다.

(廂合の右側の方は一面の下見であつて、左側の、-園村が今しも顔を押しあてて居るところには成程彼が先刻話した通りに、大きな肘掛窓があつて、節穴や隙間だらけの雨戸が嵌まつて居るらしく、其処から室内の明りがちらちらと洩れて輝いて居た。)²⁹⁾

불빛이 강한 것으로 보아 집안에는 매우 밝고 눈부신 전등이 활활 타오르고 있는 것 같다. 나는 아무 생각없이 다가가서 소노무라와 어깨를 나란히 하며 구멍 하나에 눈을 갖다 대었다. 구멍의 크기는 엄지손가락이 들어 갈 정도였다. 지금까지 문밖의 어둠에 익숙해져 있던 내 눈동자는 그곳에서 안을 노조키(覗き)한 순간 강한 전등 불빛을 보았기 때문에 잠시 시력을 잃어, 단지 눈 앞에 두 세 개의 그림자

29) 前掲書「白昼鬼語」p.486

가 어른거리는 걸 어렵פות이 바라보았을 뿐이었다. (중략)하지만, 1,2분 사이에 접 접 내 시력은 회복되었다.

(その光線の強さから判断すると、家の中には極めて明るい眩しい電灯が煌々と灯つて居るかの如く想像された。私は何の気もなく近寄つて行つて、園村と肩を並べながら、一つの節穴に眼をあてがつて見た。節穴の大きさは、ちやうど拇指が這入るぐらゐなものであつたらう。今まで戸外の闇に馴れて居た私の瞳は、其処から中を覗き込んだ瞬間に、度ぎつい電灯の光に射られたので、暫く視力が馬鹿になつて、ただ眼前に二三の物影がちらつくのをぼんやり眺めただけであつた。—中略—一二分間に、だんだん私の視力は恢復しつつあるらしかつた。)³⁰⁾

구멍을 막고 있던 그녀가 비스듬하게 다다미 한 장 정도 방 중앙으로 나왔기 때문에, 내 시야는 상당히 넓어져 실내의 모습이 거의 전부다 보였다. 정확히 내가 멈추어 서있는 창문 반대쪽—바라다 보이는 정면 쪽은 일반적인 나가야(長屋, 길게 가로로 늘어지게 설계된 일본서민이 사는 집으로 이곳에 칸을 나누어 사는 집)처럼 벽지가 너털너털하게 벗겨진 누런 벽이고 왼쪽은 발, 오른쪽은 갈대밭의 반대편에 뒷마루가 붙어 있다. 밖에는 덧문이 닫혀 있는 것 같았다.

(節穴の前に塞がった彼女が、斜に畳一畳ほどを隔てて、部屋の中央に進み出た結果、私の眼界は余程広げられて、室内の様子が殆んど残らず見えるやうになつて居る。ちやうど私の佇んで居る窓の反対の側、一向つて正面の所は、普通の長屋にあるやうな、腰張りの紙がぼろぼろに剥げかかつた黄色い壁であつて、左側は簾、右側は葭簣の向うに縁側が附いて居て、外には戸戸が締めてあるらしい。)³¹⁾

소노무라와 친구가 도착한 살인현장은 키네토스코프와 같이 판자로 되어있다. 큰 장부 책상에 구멍이 뚫어져 있는 것이 키네토스코프라는 것을 상기한다면, 판자 집에 구멍이 뚫어져 있는 설정은 실로 키네토스코프이다. 또 소노무라가 살인현장을 목격하려고 구멍에 눈을 대보니 집안의 강렬한 광선 때문에 1·2분간 눈을 뜰 수가 없는 설정 또한 키네토스코프이다. 실제로도 키네토스코프는 강렬한 광선을 내뿜으며 그림을 보여주는 장치였기 때문에 1·2분 정도는 착시현상을 일으켰다. 그런데, 구멍을 통해서 집 내부를 관찰하는 장면은 이해

30) 前掲書「白昼鬼語」p.486

31) 前掲書「白昼鬼語」p.489

하기 어렵다. 여인이 구멍에서 벗어나는 순간, 구멍을 통해서 집 전체의 구조가 확연히 드러나기 때문이다. 이것은 두 가지로 설명할 수 있을 것이다. 이것은 소노무라가 구멍을 통하여 집안의 구조를 정확히 간파할 수 있는 초능력이 있든지, 아니면, 상자 안(집 안)의 구멍 맞은편의 벽에 투사된 필름이 움직이면서 (영사되면서) 집안전체를 보여주었기 때문일 것이다. 그러나 소노무라가 집 안을 다 살펴보기에는 구멍이 너무 작고 제한적이어서 불가능하다. 따라서 가능성으로서 후자 쪽에 비중을 두는 편이 신빙성이 있을 것이다. 이러한 점에서 위 인용문은 키네토스코프를 연상시킨다.

살해 장면의 내용면에서도 그 충격은 더한다. 마치 “살로메처럼 양손을 늦대야 언저리에 걸치고 집중하여 수면을 바라보고 있었다. <중략> 늦대야(본문에서는 서양 목욕탕의 욕조 정도의 용적을 가지고 있는, 깊고 가늘며 범랑을 입힌 타원형의 용기로 소개한다.(盥は西洋風呂のやうな形をした背の高いものなので、纔かに表面に浮き上つて居る死骸の太鼓腹)³²⁾에 잠겨 오장육부가 약으로 녹여진 연미복 남자와 같은 운명이 언제 우리를 기다리고 있을지 모른(サロメのやうに、両手をタツブの縁につけて、一心に水の面を眺めて居た。一中略一金盥に放り込まれて五体を薬で溶かされてしまつた燕尾服の男の運命が、いつ我々を待ち構へて居るかも測られない)”³³⁾ 정도이고, “생각하면 생각할수록 모든 것이 수수께끼처럼 환영(考へれば考へるほど、凡てが謎の如く幻の如く感ぜられた)”³⁴⁾ 같았다고 기술한다. 또 이것은 “수수께끼이기에 너무나 수수께끼이고, 환상이기에는 너무나 분명한 환상(謎にしても余りに不思議な謎であり、幻にしても余りに明かな幻であつた)”³⁵⁾이며, “살해 광경을 분명히 눈으로 목격했는데도 아무래도 지금까지 속고 있다는 기분(その光景を自分の肉眼で目撃したには相違ないが、それでもどうしても、未だに欺かれて居るやうな気持ち)”³⁶⁾ 을 억제할 수 없었다 한다.

살인을 한 여인에 대하여서는 “무서운 살인마…그래. 그와 동시에 아름다운

32) 前掲書「白昼鬼語」p.500

33) 前掲書「白昼鬼語」pp.499~501

34) 前掲書「白昼鬼語」p.503

35) 前掲書「白昼鬼語」p.503

36) 前掲書「白昼鬼語」p.503

마녀이기도 하지, 그래서 내 머리 속에는 무섭다는 건 이치상 생각될 뿐이고, 그 여자의 아름다움만이 눈에 들어와. 어젯밤 광경을 상상해 봐도 단지 놀라운 괴미인(怪美人)이지. 이 세상 사람이라고 생각되어지지 않을 정도로 요염한 여자라는 감정만이 끌어올랐(恐るべき殺人鬼、……さうだ。であると同時に美しい魔女でもある。さうして僕の頭の中には、恐るべきだと云ふ事は理屈の上から考へられるばかりで、あの女の美しい方面ばかりが際立つて居る。ゆうべの光景を思ひ浮べて見ても、ただ素晴らしい怪美人だ、此の世の中の物としても思はれないほどの妖艶な女だ、と云ふやうな感情のみが沸き上つて来る)”³⁷⁾라고 말한다.

살인사건 현장의 모습을 “어젯밤 구멍으로 엿본 방안 모습은 분명히 살인 장면인데 그것이 조금도 끔찍한 인상을 주거나 나쁜 기억을 남기지 않아. 거기에는 사람이 죽어 있는데도 한 방울의 피도 흐르지 않았고 격투를 벌인 흔적이 전혀 없었으며, 희미한 신음소리조차도 들리지 않았어. 그 범 죄는 은밀하고 우아하게 마치 사랑의 속삭임처럼 부드럽게 완수되었던 거야. 나는 찻찻한 마음이 들기는커녕 오히려 반대로 눈부시고 밝은 극채색의 그림처럼 가물가물하고 아름다운 것을 지긋이 바라보고 있었다는 기분이 들어. 무서운 것은 모두 아름답다…(昨夜節穴から覗き込んだ室内の様子が、たしかに殺人の光景でありながら、其れが一向物凄しい印象や忌まはしい記憶を留めては居ない。其処には人が殺されて居たにも拘らず、一滴の血も流れては居ず、一度の格闘も演ぜられず、微かな呻き声すらも聞えたのではない。その犯罪はほそやかになまめかしく、まるで恋の睦言のやうに優しく成し遂げられたのだ。僕は少しも寢覚めの悪い心地がしないで、却つて反対に、眩い明るい、極彩色の絵のやうにチラチラした綺麗なものを、ちつと視詰めて居たやうな気持ちがする。恐ろしい物が凡て美しい…)”³⁸⁾고 말한다.

이상과 같이 살펴본 결과, 구멍을 통해서 본 장면은 분명 키네토스코프를 연상시킨다. 강렬한 빛을 받고 등장하는 여인, 그 여인이 한 남자를 죽이는 것이 살로메로 비유되는 장면, 그리고 그것을 보고 ‘공포, 전율’을 느끼고, 전체적으로

37) 前掲書「白昼鬼語」p.523

38) 前掲書「白昼鬼語」p.523

‘환상’을 경험하는 점 때문이다. 그리고 소노무라의 눈앞에 너무나 분명한 환상이면서도 실제 살인사건이 아닌 ‘트릭’으로 만든 ‘거짓’이라는 심증을 소노무라는 감출 수 없었다. 이것은 『대낮 귀신이야기』 후반부에 밝혀지게 되는 사실이지만, 소노무라도 구멍을 통해서 본 살인이 ‘트릭’이라고 눈치 채고, 그 자신도 살인을 모의하고 때로는 살해당하기를 기도하기 시작한다. 왜냐하면 소노무라가 살인현장에서 죽은 것을 목격했던 사람이 현실세계에서는 아무런 이상 없이 살아있었기 때문이다. 이것은 마에다 아이(前田愛)의 『환영의 메이지(幻影の明治)』(1989)가 활동사진을 “불안과 전율을 불러일으키는 빛과 어둠의 장난을 자유자재로 복제하고 소유하는 체험, 그리고 또 악몽과 환각조차도 완전 무해한 스펙터클로 변환하는 렌즈의 트릭(不安と戦慄を喚びおこす光と影の戯れを自在に複製し、所有する体験、そしてまた悪夢や幻覚さえも安全無害なスペクトルに変換してしまうレンズのトリック)”³⁹⁾이라고 고증한 부분과 일치한다.

또 본 작품에서는 똑같은 수법으로 단편적인 살인사건이 다발적이고 반복적으로 일어난다는 점에 주목된다. 키네토스코프의 상영방식이 단편적인 것이고 반복적인 것을 보여주었던 점을 상기하면, 키네토스코프의 절묘한 도입이라고 말할 수 있다.

4. 나오기

이상과 같이, 본고는 다니자키가 일본에 최초로 유입된 활동사진의 한 종류인 키네토스코프를 언제부터 보았는지, 그리고 이를 자신의 문학에 어떤 식으로 유입했는지 그 경로를 살펴보았다.

살펴본 결과 다음과 같은 사실을 알았다. 일본 동경에 처음으로 활동사진으로 불리는 키네토스코프가 상영된 것은 1897년 2월이었다. 다니자키 수필 『유년시절』의 내용과 아와시마 간게쓰가 「활동사진」, 그리고 1897년 2월 2일 「중앙신문」의 기사를 내용적·장치적 측면에서 대조해 본 결과, 내용적으로는 키네토스코프 프로그램 중에서 적어도 2개(해안에서 파도가 순간적으로 밀려와

39) 前田愛 『幻影の明治』(筑摩書房, 1989) p.227

쫓개지고 또 밀려나가는 것을 한 마리 개가 따라갔다가 도망 나오며 장난치는 광경의 반복, 악부처형)는 보았다는 정황이 포착된다. 다니자키도 기억하지 못하여 아마모토 쇼게쓰(山本笑月)씨의 저서 「메이지 세상백화(明治世相百話)」에 의지해 회상해낸 점에서는 정확도가 좀 떨어지지만, 도쿄에 키네토스코프가 상륙한 1897년 2월에 다니자키는 참관한 것으로 보인다. 도쿄에서 처음으로 키네토스코프를 상영한 날 호기심 많은 어린 연구자로 참관했던 것이다.

특히 장치적 측면에서 보면, 키네토스코프가 상자의 구멍을 통해 ‘진기한 구경거리’를 보고, 필름의 내용이 짧다는 이유로 반복 상영하였는데, 다니자키도 1892년 2월에 본 활동사진에 대한 기억을 내용이 짧아 ‘반복’하였다고 기술하고 있다. 이러한 정황으로 볼 때, 다니자키는 10살 무렵에 키네토스코프를 보았다는 결론이 나온다. 키네토스코프를 본 순간, 활동사진이 들어온 해, 그러니까 10살이 된 시점에 무섭고 잔인한 영화(악녀의 처형장면)를 다니자키는 키네토스코프를 통해 ‘노조키’했던 것이다.

이러한 키네토스코프의 내용적·장치적 특징은 그대로 『진멘소』와 『대낮 귀신이야기』에 그대로 반영되었다. 전자의 작품에서는 가방의 틈을 통해 빛이 들어오고, 그 빛이 ‘인간의 얼굴을 한 종기(人面疽)’가 여성의 무릎에 드러날 예정인 곳을 비추는 것으로, ‘황당무계, 환상, 공포, 전율, 불가사의’한 이야기의 전개에 복선을 제공하는 역할을 하였다. 후자의 작품에서는 키네토스코프의 장치적·내용적 측면을 절묘하게 대입하였다. 살인사건이 예고된 판자집에 도착한 주인공이 판자집 구멍을 통해 조우하는 잔인한 장면은 단편적이고 반복적으로 일어나는 완전무해한 스펙터클적 트릭이라는 진기하고 황당무계, 환상, 공포, 전율, 불가사의한 것이었다. 이러한 점에서 후자의 작품도 틀림없이 키네토스코프의 문학적 적용이라고 말할 수 있다.

이처럼, 다니자키는 활동사진 중 키네토스코프를 1897년 2월에 본 경험을 자신에 문학작품에 여실히 대입함을 알 수 있었다. 그러나 본고는 키네토스코프를 보다 더 실증적이고 고증적으로 접근하여 다니자키작품 전체적으로 살펴보지 못하였다. 그리고 키네토스코프의 문학적 적용을 통해 다니자키가 의도하는 바를 추적하지 못하였다. 이에 대하여서는 추후의 과제로 삼고자 한다.

참고문헌

- 사토 다다오·유현목 번역(1993) 『일본영화이야기』, 다보문화, pp.10~54
- 영화진흥공사(1995[1990]) 『영화이론총서 영화용어해설집』, 한국영화진흥공사, p.239
- 李孝德(1996) 『表象空間の近代-明治「日本」のメディア編制-』, 新曜社, pp.37~108
- 淡島寒月(1917) 「活動写真」(1917年12月 『趣味之友』 第二十四号) 靑空文庫作成ファイル(<http://www.aozora.gr.jp/>)
- 飯島正(1930) 「フランス映画のパノラミック」 『現代映画藝術論』, 天人社, pp.75~112
- 岩本憲児(2002) 「光と影の遊びとからくり-江戸時代-」 『幻灯の世紀-映画前夜の視覚文化史-』, 森話社, p.76
- エリック・バーナウ・山本浩訳(1987) 『魔術師と映画-シネ마の誕生物語』, ありな書房, pp.26~41
- 小町弘(1993) 『シネマトグラフと日本における初期映画製作』, 岩波書店, p.2
- 佐藤喜代治編(1983) 『語誌 I』 講座日本語の語彙第9巻, 明治書院, pp.104~106
- 佐藤忠男(1996) 『日本映画史』 第1巻, 岩波書店, pp.1~5
- _____ (1985) 「日本映画の成立した土台(日本映画史1)」 講座日本映画1 『日本映画の誕生』, 岩波書店, pp.3~34
- 種村季広(1999) 「光学装置としての谷崎作品」(河野多恵子編 『いかにして谷崎潤一郎を読むか』), 中央公論社, pp.37~64
- 塚田嘉信(1980) 『日本映画史の研究-活動写真渡来前夜の事情-』, 現代書館, p.55
- 同鹿市隠(1903) 『活動写真自在』, 大学館, p.20
- 登川直樹(1984) 「月世界旅行」 『ヨーロッパ映画200』, キネマ旬報, pp.5~6
- 古河三樹(1993) 『図説庶民藝能-江戸の見世物』, 雄山閣出版, pp.243~244
- 前田愛(1989) 『幻影の明治』, 筑摩書房, p.227
- 吉川速男(1926) 『活動写真のうつし方』, ARS, p.11
- 四方田犬彦(1999) 「谷崎潤一郎と映画体験」(『日本近代文学会6月例会』 特集 「映画という鏡」) pp.1~5
- Donald Richie(1989) 『Japanese Cinema』, Oxford University, pp.1~2

- ❖ 투고일 : 2007. 6. 30.
- ❖ 심사일 : 2007. 7. 30.
- ❖ 심사완료일 : 2007. 8. 16.