

영화와 다니자키(谷崎) 문학

- 『눈먼 연인들(春琴抄)』을 중심으로 -

김태현*

sasuke@korea.ac.kr

차례

1. 들어가는 말
2. 다니자키적 영화의 원리
 - 2.1 눈이 보이지 않는다는 것
 - 2.2 영화보기의 메커니즘
 - 2.3 이미지의 형상화
 - 2.4 영화편집의 연상법(連想法)
3. 나오는 말

요지

谷崎潤一郎의 『春琴抄』は、谷崎自身の短い映畫経歴にも關わらず、作品に映畫的なイメージが巧みに仕掛けとして隠され溶け込んでいる。そこでは作品での春琴の芸術的であり抽象的なイメージを、映畫的なイメージというものを通して具体的かつ具現化していく。本稿はその映畫的なイメージを三点取り上げ、春琴のイメージがどんなものであったのか立証していくというものである。大衆文化である映畫は、四角いスクリーンという枠を通して、觀る側の眼を眩ませたり様々なものを見せたりして、方向感覺を失わせるものであるといえる。谷崎はそれを大衆のものとして人氣を博し始めた自動車の四角い窓ガラスに譬えて表現した。大衆的でありながらも個人的な見物が出来るという面で、映畫を觀る原理と自動車からの見物という行爲が一致していると考えたのがその理由である。また兩者とも、制限されている四角い中に作る側の意図が入っているのは当然のこととして、意図していなかったものが偶然にも出てきてしまう。それはスクリーンに繰り廣げられる光景がいろいろな觀點から読み取れるからであろう。こういった映畫的なイメージは、四角い形の、寫眞、ガラス張りの水族館、繪、本でも同じことが言えよう。

盲目というイメージも映畫の上映空間と似通っている。暗闇を前提として映寫機から放たれた微かな細長い光線がスクリーン上に繰り廣げられるが、春琴の盲目は正にこれと同じである。谷崎の美意識の決定版とも言われる『陰翳礼贊』はそれを証明している。谷崎にとっての暗さというのは、明るさの對極としてではなく光を迎え入れるための前提としての暗さであって、それは映畫から影響を受けたものであると述べている。従って、春琴の盲目の世界は映畫の四角いスクリーンの世界のように迷路であるが、見えなくなった途端、見えるとき

* 고려대학교 비교문학과 박사과정

よりもっと明るく、幻想的な世界に入ることが出来る入口であり、接点でもあるのである。

また谷崎は、映畫の編集方法であるベルグソンの連想法を使って春琴の漠然としたイメージを具現化している。何の關わりもない作品の材料を提示して連想させるのである。四角い形をした書籍の『鴎屋春琴伝』→寫眞→人形淨瑠璃の足→鶯→雲雀の順で話が展開される。一見、非連続的に見られるが、作品のストーリーとして話が織り成されるにつれ、段々と材料と材料の間に連続が生まれるのである。それは彼の『映畫のテクニク』で語られるcuttingという編集方法を、谷崎なりに翻譯したく場面を都合よく織り混ぜる>という發言からも確認できる。正常であった順番が混沌とした状態になることで、フィルムの間非連続性が生じたかに見えるが、cuttingによりひとつの連続となり、まとまりのある話として繋がっていく映畫の編集原理と一致するからである。そして春琴との關連が希薄と思われる寫眞や人形淨瑠璃の足、鶯によって、抽象化されやすい芸術的で審美な春琴のイメージが明確に形作られるのである。それと共に、連想法によって『春琴抄』という小説を連想させると、鶯であり雲雀のようでもある明確な春琴像が鮮やかに頭の中に思い描かれるのである。

키워드 : 눈이 보이지 않음(盲目), 어둠, 밝음, 사각형 스크린, 영화편집의 연상법

1. 들어가는 말

다니자키 준이치로(谷崎潤一郎, 1886~1965, 이하 다니자키로 함)와 영화의 관계는 매우 밀접하다고 말할 수 있다. 실제로 다니자키는 1920년부터 1921년 7월까지 약 1년 7개월 정도 밖에 다이쇼영화사(大正映畫社)에서 고문으로 근무하지 않았지만, 일본영화사에서 다루어지는 다니자키의 평가¹⁾는 그 보다 훨씬 크다. 영화용어문법 번역, 시나리오작성, 영화제작, 배우 양성소 설립 등을 통해서 서양의 영화문법을 나름대로 소화해 서양과 어깨를 견주려고 한 시도가 바로 그것이다. 이 모든 작업은 다니자키가 주창하고 실천한 순영화운동(純映畫運動)²⁾에 근간을 둔다. 다니자키와 영화관련 논문의 대부분은, 순영화

1) 山本喜久男「大活時代の谷崎潤一郎」『比較文學年誌』4(早稻田大學比較文學研究, 1967) pp.149~166

千葉伸夫『映畫と谷崎』(青蛙房, 1989)

2) 이 운동의 목표는 ①변사의 설명을 폐지하고 자막을 삽입하는 일. ②영화음악을 사미센(三味線)등의 일본 음악에서 서양음악으로 바꾸는 일. ③온나가타(女形:여장남자)를 폐지하고 여배우를 기용하는 일. ④영화 내용을 시대에 적절한 것으로 채택하는 일. ⑤쇼트를 짧게 해서 컷트백이나 클로즈업등의 영화 고유의 표현을 중시하는 일. ⑥배우의 연기를 신, 구 양연극의 양식적 연기로부터 탈피해 자연스럽고 사실적인 연기로 발전시키는 일 등이다. 이 운동은 젊은 영화인 기야마교오(歸

운동과 기저를 같이하는 다니자키의 영화에 대한 생각과 일직선상에 놓인다. 왜냐하면, 영화이전에 활인화(活人畵)³⁾, 파노라마⁴⁾, 키네마토그래프⁵⁾ 등의 영향뿐만 아니라 1905년 프랑스영화 『달세계 여행(月世界の旅行)』 등과 같은 외국영화의 영향⁶⁾, 영화에 대한 생각들을 어느 정도는 다니자키의 문학작품에서 찾을 수 있기 때문이다.

이처럼 다니자키 탄생 시점인 1886년 이후를 보아도 알 수 있듯이, 그는 동시대 문화 중에서 최첨단 대중문화의 총아로서 각광을 받을 영화라는 매체에 주목하여 누구보다 더 빨리 흡수하여 응용·발전을 도모한다. 이것은 단순한 흥미로서 뿐만 아니라, 영화를 새로운 예술의 한 장르⁷⁾로서 받아드리려는 다니자키의 실험정신에 의한 것이기도 했다 이

山教正), 작가 다니자키 준이치로(谷崎潤一郎), 신극연출가 오사나이 가오루(小山内薫), 다나가에이조오(田中營三) 등의 주도로 추진되었고, 이들은 이후의 일본 영화를 주도하게 된다. 프랑스의 예술영화를 지칭하는 말이지만, 일본에서는 영화다운 영화를 만들자는 취지에서 출발한 운동이다. (佐藤忠男 「日本映畫の成立した土台」 『日本映畫史1』(岩波書店, 1995) pp.3~53) 이제까지 다니자키와 영화관련 논문들이 이 순영화운동과 다니자키의 연관성을 너무나 간과했다고 조양은 지적한다.(ジョアン・R・バーナーディ 「文學的連環—谷崎潤一郎と「純映畫劇」運動—」 『谷崎潤一郎國際シンポジウム』(中央公論社, 1997) pp.96~102)

- 3) 명치(明治)시대에 들어와 명치말기에 활동사진의 보급과 함께 사라진 것으로 연극이나 소설, 그림 등에 나오는 어떤 한 장면을 무대 위에서 음악과 함께 마치 인형처럼 5~6분간 움직이지 않고 재현하는 것을 말한다. 이것을 천착한 치바씨는 다니자키의 작품 『금빛 죽음(金色の死)』에 나오는 주인공이 활인화를 상정해 연기했을 가능성을 제시한다.

千葉俊二 「谷崎潤一郎 「金色の死」—活人畵のユートピア—」 『國文學—幻想文學の劇場—』(學燈社, 1989) pp.110~113

- 4) 1872년부터 상연하기 시작한 파노라마는 큰 돔 같은 건물 안에서 반사광선을 이용해 건물전체에 하나의 그림을 투사한다. 이 투영된 그림은 현장감과 박진감을 겸비해 실제로 그 현장에 있는 착각과 함께 환상을 심어주어 미술로 인식되기도 했다. 다니자키는 이런 파노라마에 대한 인상을 작품 『마술사(魔術師)』에 적고 있는데, 이것은 일찍이 어린 시절에 본 것으로 그 기억을 『유년시절(幼少時代)』에 기록하고 있다. 따라서 다니자키는 영화라 불리기 이전부터 영화의 전신이 되는 것들을 즐겨 보았음을 입증할 수 있다.

「幼少時代」(1955년 4월-1956년 3월 「文芸春秋」 『谷崎潤一郎全集17』(이후는 전집 ○로 표기함) (中央公論, 1974) pp.43~253

- 5) 영화의 전신으로 정방형의 상자에 구멍이 나있고 이것을 통해 그림을 볼 수 있었다. 다니자키는 작품 속에 이 키네마토그래피를 연상시키는 장면을 제공한다. 예를 들면, 『치인의 사랑(痴人の愛)』에서 나오미를 그리워하면서 연상할 때, 구멍을 통해 나오미를 엿보는 환상을 표현한다. 아래 두 논문은 키네마토그래프에 대한 것으로 그 당시의 자료를 통해 대중오락으로서의 역할뿐 만 아니라, 일본 고전작품과의 연관성에 주목하고 있다.

前田 愛 「盛り場に映畫館ができた」 『日本映畫の誕生講座 日本映畫1』(岩波書店, 1985) pp.338~358

岩本憲兒 『幻燈の世紀—映畫前夜の視覺文化史—』(森話社, 2002)

- 6) 四方田犬彦 「谷崎潤一郎の映畫體驗」 『國文學』(學燈社, 1998·5) pp.40~48

- 7) 다니자키는 『활동사진의 현재와 미래』에서 예술의 영역으로 인정받지 못한 영화를 문학, 미술, 음악과 같이 예술영역에 편입시켜야 한다고 주장한다.

런 영화인으로서의 행보는 문학작품 『고기 덩어리(肉魂)』(1923)를 비롯해 이 前後작품⁸⁾ 속에 여가 없이 투영되어 있다. 발 빠르게 영화라는 장르를 문학 속에 소재 또는 배경으로 도입한 작가적 순발력은 문학의 가능성을 한층 배가시키는데 한 몫을 한다. 따라서 문학 속에 숨은그림처럼 교묘히 감추어져 있는 다니자키적 영화인식과 더불어 영화라는 장르의 도입을 통해 문학 속에서 무엇을 말하고 구현하려 했는가에 귀추가 주목되지 않을 수 없다. 특히, 다니자키는 영화제작의 연이은 실패⁹⁾ 이후 문학작품에서만 자신의 영화인식이나 자신이 제작하려고 하는 영화에 대해서 언급하면서도 좀처럼 다른 영화에 대해서는 언급하지 않는다. 그러던 그가 문학작품 『눈먼 연인들(春琴抄)』(1933)이 영화화 될 즈음에서, 자신이 그리려했던 주인공의 이미지를 영화적 문법과 표현으로 제대로 구현해 표현했으면 하는 요구사항을 늘어놓는다. 결국 이것은 문학과 영화의 차이를 어느 정도 인정한 발언이기도 하지만, 영화라는 이미지를 어느 정도 의식하면서 문학작품 『눈먼 연인들(春琴抄)』을 만들었다는 역설적 가정도 가능하다고 말할 수 있다. 이런 가정 하에서, 본고는 영화를 소재를 한 문학작품을 근간으로 해서 다니자키에게 무궁무진한 상상력과 공상을 제공한 영화가 어떤 형태로 작품 『눈먼 연인들(春琴抄)』에 어떻게 녹아져 있는지, 그리고 그것을 통해 무엇을 말하려는지 살펴보고자 한다.

2. 다니자키적 영화의 원리

2.1 눈이 보이지 않는다는 것

눈이 보이지 않다는 것이 어떤 것인지 눈이 보이는 사람에게는 상상이 가지 않은 사건일 것이다. 앞이 보이지 않으니 불편하고 사물을 구별하고 구분할 수 없으니 제대로 무엇인가를 판단할 수 없고 인식할 수 없다는 정도가 눈이 보이는 자들이 상상할 수 있는 전부일 것이다. 그런 의미에서, 눈이 보이지 않는다는 것이 무엇인지 상상할 수 없는 독자

8) 『秘密』(1911), 『饒太郎』(1914), 『魔術師』(1917), 『白晝鬼話』(1918), 『人面疽』(1918), 『アヴェ・マリア』(1923), 『日本におけるクリップン事件』(1927) 등이 이를 입증한다.

9) 다이쇼영화사시절 대부분 다니자키가 각본을 쓰고 제작에 참가한 작품은 「アマチュア倶楽部」(1920·11), 「葛飾砂子」(1920·12), 「雛祭の夜」(1921·3), 「蛇性の姪」(1921·9)이다. 이 모두 실패로 끝나 영화에서 손을 뗀다.

에게 다니자키의 작품 『눈먼 연인들(春琴抄)』은 그 전형적인 예로서 제시될 만하다. 순킨(春琴)이 가지고 있던 특수한 신체조건, 즉 앞을 볼 수 없다는 이미지가 무엇인지 그리고 그것이 작품을 해독하는 열쇠로서 무슨 장치가 되고 있는 것인지, 라는 의문을 가지게 된다. 쓰네이시(常石史子)의 「눈먼 사람의 시선(盲者の視線)」¹⁰⁾과 마쓰우라(松浦壽夫)의 「눈이 보이지 않는다는 것(盲目論¹¹⁾)」¹²⁾은 이런 의문점을 가지고 영화적인 관점에서 눈먼 사람의 이미지를 조명해 형상화한 논문이다. 전자는 영화 한 쇼트(장면) 쇼트(장면)를 이용해 눈먼 사람의 시선을 카메라의 시선¹³⁾으로 찾아보자는 의도의 논문이고, 후자는 후천적 시각장애자의 눈을 잃기 전의 감각과 눈을 잃고 난 후의 분리된 감각이미지를 영화에서 찾아보자는 논문이다. 객관적으로 눈먼 사람이 나오는 영화를 가지고 시각장애자의 시선과 카메라의 시선에 착안한 점에서, 그리고 후천적시각장애자와 선천적시각장애자의 인식의 차를 극명하게 논했다는 점에서 두 논문은 주목된다. 그러나 두 논문에서 언급한 『눈먼 연인들(春琴抄)』는 영화작품을 대상으로 해서 카메라시선에 역점을 두었지, 다니자키의 문학작품 『눈먼 연인들(春琴抄)』속에 나타난 눈먼 사람의 의미를 규명하지 않고 있기 때문에, 작품 속에서 눈먼 사람의 이미지를 어떻게 표현했는지 주목된다.

순킨에 관한 모든 일에 충성한 나머지 그녀가 좋아하는 것을 자신도 좋아하게 되었다. 그것이 너무 과한 결과이기도 하다. 그러나 음악을 가지고 그녀의 사랑을 얻으려는 마음은 없었다. 그녀에게조차도 비밀로 했던 일을 보아도 알 수 있다.<중략>사스케는 모두가 잠이 든 때를 기다려다가 일어났다. 이불을 꺼낸 다음 벽장에 들어가 연습을 했다. <중략>이렇게 하면 현악기 소리가 밖으로 새는 것을 방지할 수 있을 뿐만 아니라, 코고는 소리나 잠꼬대와 같은 외부 소리도 차단하기에 딱 좋았기 때문이다. 물론 손톱을 이용해 소리를 내지 않았다. 등불도 없는 어두운 곳에서 더듬어가면서 뜯는 것이다. 그러나 사스케는 그 어둠을 조금도 불편하게 느끼지 않았다. 눈먼 사람은 항상 이런 어둠 속에서 있다. 순킨도 또한 이런 어둠 속에서 사미센을 연주한다고 생각하자, 자신도 같은 암흑세계에 거처를

-
- 10) 常石史子 「盲者の視線」 『イメージ—不可視なるものの強度—』(東京大學出版部,2000) pp.79~101
- 11) 盲目란 말이 차별어이나, 「눈이 보이지 않는다는 것」으로 논문원제를 한국어로 바꾸어 가능한 한 오해를 최소화하려고 했다. 또한 작품 『눈먼 연인들(春琴抄)』에 표기된 盲目도 오해를 피하기 위해 완곡한 한국어로 바꾸어 표기했다. 그러나 원문에 나오는 盲目은 그대로 인용한 것이니 오해가 없기 바란다.
- 12) 松浦壽夫 「盲目論」 『イメージ—不可視なるものの強度—』(東京大學出版部,2000) pp.203~221
- 13) 순킨(春琴)이 상대역인 사스케(佐助)와 대화를 나누는 영화장면, 즉 카메라의 시선에 의해 포착된 순킨의 시선각도나 사스케의 시선을 통해서 주인공이 무엇을 바라보고 있는지를 밝히는 논문이다.

둔 것이 한없는 기쁨이었다. 나중에 공공연하게 연습하는 것을 허가받고 나서도 순킨과 같은 조건에서 연습하지 않으면 송구하다고 생각해 악기를 만질 때면, 늘 눈을 감는 것이 버릇이 되었다. 즉 될 수 있는 한, 정상인이면서도 눈먼 순킨과 같은 고난을 느끼려고 눈먼 사람의 부자유한 상황을 체험하려고 했다. 때로는 눈먼 사람을 부러워하는 듯 한 행동을 취한 그가 나중에 눈먼 사람이 되었던 것은 실로 소년 시절 때부터 가졌던 이러한 마음가짐에 영향을 받은 것으로, 생각해보면 우연히 아닐 것이다.

春琴に忠實である余り彼女の好むところのものを己れも好むやうになりそれが昂じた結果であり音曲を以て彼女の愛を得る手段に供しようなどの心すらもなかつたことは、彼女にさへ極力秘してゐた一事を以て明かである。〈中略〉佐助は皆熟睡するのを待つて起き上がり布団を出したあとの押入の中で稽古をした。〈中略〉斯うすると絃の音の外へ洩れるのを防ぐことが出来、鼾ごゑや寢言など外部の音響をも遮斷するに都合が好かつた勿論爪彈きで撥は使へなかつた燈火のない眞つ暗なところで手さぐりで弾くのである。しかし佐助はその暗闇を少しも不便に感じなかつた盲目の人は常にかう云ふ闇の中にあるこいさんも亦此の闇の中で三味線を弾きなさるのだと思ふと、自分も同じ暗黒世界に身を置くことが此の上もなく樂しかつた後に公然と稽古することを許可されてからもこいさんと同じにしなければ濟まないと云つて樂器を手にする時は眼をつぶるのか癖であつたつまり眼開きでありながら盲目の春琴と同じ苦難を嘗めようとし、盲人の不自由な境遇を出来るだけ體驗しようとして時には盲人を羨むかの如くであつた彼が後年ほんたうの盲人になつたのは實に少年時代からのさういふ心掛けが影響してゐるので、思へば偶然でないのである。14)(밑줄은 인용자)

작품 『눈먼 연인들(春琴抄)』의 주인공 순킨(春琴)은 9살 때 세균감염에 의한 안질환으로 생긴 후천적 시각장애자이다. 그러나 밝은 빛의 세계를 알고 있었던 후천적 실명은 그녀의 인생을 어둠의 세계에만 가두어 두지 않았다. 오히려 그녀는 어둠의 세계에서 샴시센(三味線)이란 예술세계에 몰입, 달인의 경지에 이르게 된다. 즉, 어둠속에서 더 환하고 밝은 예술의 세계를 보게 된 것이다. 그 과정은 제자이자 남편인 사스케(佐助)가 순킨(春琴)의 어둠 세계에서 벗어내는 샴시센(三味線)의 음률과 소리를 파악하고자 하는 대목에서 알 수 있다. 어둠의 세계를 간접경험 하고, 이를 통해서 순킨(春琴)의 어둠세계를 간접적으로 설명한다. 빛이 차단된 벽장 속에 들어가 일부러 어둠을 만드는 사스케(佐助)의 행동은 순킨(春琴)과 같은 조건에서 어둠을 느끼기 위한 것이기도 하지만, 중요한 것은 이 어둠이 전제되지 않으면 순킨(春琴)의 세계를 이해할 수 없다는 것이다. 어둠세

14) 「春琴抄」(1933년 6월 『中央公論』全集13) pp.509~510

계를 알지 못한다면 순킨(春琴)도 예술세계도 만날 수 없게 된다. 어둠을 전제하는 이 행위는 <순킨이 상념을 음악에 의탁하게 된 것은 실명했기 때문이라고 말해지지만 실은 그녀에게는 무용 쪽에 더 소질이 있었다. 나의 거문고나 샤미센을 칭찬하는 사람은 나라는 존재를 모르기 때문이다. 눈이라도 보았다면 나는 결코 음악을 하지 않았을 텐데(春琴女が思ひを音曲にひそめるやうになつたのは失明した結果だといふことになり彼女自身も自分のほんたうの天分は舞にあつた、わたしの琴や三味線を褒める人があるのはわたしといふものを知らないからだ眼さへ見えたら自分は決して音曲の方へは行かなかつたのに)(밑줄은 인용자)>에서도 알 수 있듯이, 어둠이 없었다면 순킨(春琴)은 샤미센(三味線)을 하지 않았을 것이다.¹⁵⁾ 어둠이 있었기에 무용도 포기하고 샤미센(三味線)이란 밝은 예술세계에 몰두할 수 있었던 것이다.

어둠 속에서 밝음을 볼 수 있다는 근거는 사스케(佐助)의 실명사건에서도 찾을 수 있다. 사스케(佐助)는 순킨(春琴)이 불운의 재난으로 얼굴에 화상을 입자, 흉하게 변한 얼굴을 보이기 싫어하는 그녀를 위하고 또 동경해 왔던 순킨(春琴)의 어둠의 세계에 가기 위해 바늘로 눈을 찌른다. 이때, 순킨(春琴)과 사스케(佐助)가 공유했던 어둠세계의 모습이 선연히 그 모습을 드러난다.

유년시절 벽장안의 암흑세계에서 샤미센 연습을 했을 때의 기억이 되살아났지만, 그것은 전혀 느낌이 달랐다. 대체적으로 눈먼 사람은 빛의 방향감각만은 가지고 있기 때문에 눈먼 사람의 시야는 희미하게 밝은 것으로 완전한 암흑세계가 아닌 것이다. 사스케는 지금이야말로 외부세계의 눈을 잃은 대신 내부세계의 눈을 획득한 것을 알았다.<중략> 이것이 정말로 선생님이 살고 계신 세계이다. 이것으로 이제 겨우 선생님과 같은 세계에 살 수 있다. 쇠퇴해진 그의 시야로는 방의 모습도 순킨의 모습도 확실히 분간할 수 없었지만, 봉대로 찢은 얼굴의 윤곽만이 뿌옇고 희미하게 눈의 망막에 비쳤다. 그에게는 그것이 봉대라고는 생각되지 않았다. 그저 2개월 전까지의 선생님의 원만하고 미묘하게 하얀 얼굴이 또렷하지 않은 빛 속에서 내영불(來迎佛)처럼 떠올랐다.

少年の頃押入れの中の暗黒世界で三味線の稽古をした時の記憶が蘇生つて來たがそれとは全然心持が違つた凡そ大概な盲人は光の方向感だけは持つてゐる故に盲人の視野はほの明るいもので暗黒世界ではないのである佐助は今こそ外界の眼を失つた代わりに内界の眼が開けたのを知り<中略>此れが本当にお師匠様の住んでいらつしやる世界なのだ此れで漸うお師匠様と同じ世界に住むことが出來たと思つたもう羨

15) 「春琴抄」前掲書, p.501

へた彼の視力では部屋の様子も春琴の姿もはつきり見分けられなかつたが繃帯で包んだ顔の所在だけが、ぼうつと灰白く網膜に映じた彼にはそれが繃帯とは思へなかつたつい二月前迄のお師匠様の円満微妙な色白の顔が鈍い明りの圏の中に來迎佛の如く浮んだ¹⁶⁾(밑줄은 인용자)

시력을 잃어버린 것이 아니라, 잃음과 동시에 밝음을 획득하는 장면이다. 어둠의 세계라 여겼던 곳이 실은 밝음의 세계였다. 순킨(春琴)의 세계를 공유하며 점점 순킨(春琴)의 어둠세계를 알아가는 사스케(佐助)를 통해서, 어둠의 세계에서 내영불(來迎佛)과 같이 밝은 빛인 순킨(春琴)의 아우라를 보게 된다. 어둠이 전제되지 않으면 밝음을 볼 수 없다는 이런 전제는, 빛을 맞이하기 위한 어둠이란 점에서 영화상연공간¹⁷⁾과 닮아있다. 눈먼 사람이<빛의 방향감각만>을 가지고 있고<완전한 암흑세계가 아니고 아직도 희미하게 밝다>¹⁸⁾라는 부분에서도 알 수 있듯이, 영화는 어둠을 전제하지 않으면 볼 수 없기 때문이다. 스크린 반대편에서 나오는 얇고 희미하고 몽롱한 광선을 통해서, 그 광선보다 더 넓고 더 밝은 세계로 안내해 주는 것이 영화이기 때문이다. 이 빛만을 의지해 빛을 따라 가면 이 빛이 잉태하는 밝고 무궁무진한 공상의 세계가 스크린 위에 펼쳐지기도 하기 때문이다. 다니자키가 영화에 대한 신비관념을 논한 『고기 덩어리(肉魂)』¹⁹⁾에서 <활동사진의 좋은 점도 이러한 것이야. 주위가 완전히 어두운 상태일 때 맞은편에 한 점의 빛이 보인다. 그리고 그 빛 속을 여러 종류의 사람들이 신비스럽게도 말 없이 동작을 계속한다(活動寫眞のいへところもつまりあれだね. 周りが眞つ暗で、向うの方に一点の光が見える。そしてその光りの中をいろいろな人影が謎のやうに黙つて動作をつづける。それがわれわれに神秘的な感じを與へるんだね)(밑줄은 인용자)>고 말하고 있는 데서도 그 근거를 찾을 수 있다. 실재, 다니자키 자신도 『눈먼 연인들(春琴抄)』이 영화화되기 직전에 「영화감상(映畫への感想)」²⁰⁾에서 언급했듯이<만약 내가 이것을 영화화한다면, 눈을

16) 「春琴抄」前掲書 p.548

17) 영화상연공간과의 유사점이라는 설정으로 다니자키작품에 나오는 주인공 순킨(春琴)의 눈먼 의미를 읽어어나가는 것이 주인공 순킨(春琴)의 생각이나 이미지를 밝혀내는데 중요한 단서가 된다고 보았기 때문이다.

18) 당시 영화는 요즘과 달리 선명한 화면을 제공하지 못했다. 필름상태도 그렇겠지만 영화를 상연할만한 공간이나 장치가 부족했기 때문에 스크린에 비친 피사체는 선명하게 보이지 않았다. 또한 흑백 영화라는 면에서<희미하게 밝은>이미지가 쓰였을 것이기 때문에 이런 입장에서 눈을 전개한다.

19) 「肉魂」(1923년1월~4월 『東京朝日新聞』全集9) p.58

20) 「映畫への感想」(1935년4월 『サンデー毎日春の映畫号』全集22) p.321

떨러 시각장애자가 되고난 뒤의 사스케를 통해서 순킨을 환상세계에서 아름답게 그리고 싶다. 그리고 그것과 현실세계를 교차시켜가며 이야기를 진행해 가고 싶다. 실제로 이러한 것이 제대로 만들어질지 나 자신도 잘 모르지만, 만약에 성공한다면 꽤 재미있는 것이 완성되리라 생각한다.(もし自分であれを映畫化するとすれば、目を突いて盲目になつてしまつてからの佐助を通じて、春琴を幻想の世界にうつくしく描き、それと現實の世界とを交錯させて話をすへめて行くやうにすれば、實際にさういふものがうまくつくれるかどうかは自分にもわからないが、成功すれば、きつと面白いものが出來あがるのではないかと思つて。)(밑줄은 인용자)>라고 말하는 것을 보면, 어둠이 전제된 밝음을 가진 영화에서 사스케(佐助)를 통해 눈먼 어둠의 이미지를 영화상영공간이미지로 바꾸어서 환상적이며 신비적으로 순킨(春琴)을 형상화하려 했음을 알 수 있다.

이렇게 생각하면, 다니자키의 음영(陰翳)의 세계는 밝음과 어둠을 구별하는 것이 아니지 않는가. 어둠 속에서 빛이 들어왔을 때 연출되는 아름다움, 이 아름다움을 통해 신비감과 환상을 노래한 수필로 봐야 되는 것이 아닌지 의문이 생긴다. 나가에이(永榮啓伸)의 지적처럼 다니자키의 빛과 어둠의 세계는 서양의 빛과 어둠에 대한 이분법적 동양적인 음과 양의 세계일지도 모르지만 여전히 작품 속에서는 서양의 관념론적인 막연한 이미지를 드러내는데 불과하다.²¹⁾ 왜냐하면, 영화영상공간처럼 다니자키는 어둠을 전제로 한 밝음을 제시하고 그 속에서 신비감을 만끽하기 때문이다. 『음영예찬(陰翳禮贊)』(1933)에서, <아광 구슬도 어둠 속에 두면 광채를 발하지만 밝은 대낮에 드러내면 보석의 매력을 잃는 것처럼 음영의 작용을 벗어나서는 미가 없다고 생각한다.(夜光の珠も暗中に置けば光彩を放つが、白日の下に曝せば寶石の魅力を失ふ如く、陰翳の作用を離れて美はないと思ふ)(밑줄은 인용자)>²²⁾고 말하는 대목이나 칠기를 칠한 그릇(茶碗)의 미를 말할 때<사실 「어둠」을 조건에 넣지 않으면 칠기의 아름다움은 생각할 수 없다고 말해도 좋다(事實、「闇」を條件に入れなければ漆器の美しさは考へられないと云つていい)(밑줄 인용자)>²³⁾대목에서도 알 수 있다. 즉, 어둠의 반대가 밝음이라든가, 밝음의 반대가 어둠이란 생각을 하지 않는다. 두 예문처럼 다니자키의 음영(陰翳)은 밝음을 맞이하기 위한 어둠을 전제로 글을 써갔다는 인상을 지울 수 없다. 어둠 속에서 어둠을 뚫고 빛을 발하는 그 자체만으로도 무궁 무궁한 밝음과 함께 그 밝음을 통해 환상을 볼 수 있

21) 永榮啓伸 「『陰翳禮贊』の理法」 『評伝 谷崎潤一郎』(和泉書院,1997), pp.256~279

22) 『陰翳禮贊』(1933년12월 『經濟往來』全集20), p.546

23) 『陰翳禮贊』前掲書, p.529

는 것이다. 이런 것을 보았을 때 다니자키의 음과 양은 다니자키가 말한 동양과 서양의 구분이라고 보기 보다는, 또 음과 양을 반대개념으로 보기 보다는, 다니자키 자신이 인식했는지 하지 못했는지는 모르지만, 영화상영공간에서 얻은 음과 양의 세계를 자신 나름의 빛과 어둠의 철학적 성찰로 바뀌어서 『음영예찬(陰翳礼贊)』을 쓴 쪽으로 어느 정도는 무게를 두고 봐야하는 것이 타당하리라 생각된다.²⁴⁾ 빛을 맞이하기 위한 어둠, 그리고 그 빛에서 무궁 무궁진한 환영과 환상을 보고 싶은 다니자키의 인식이야말로 영화에서 말한 영화적 이미지와 별반 다를 것이 없기 때문이다.

이런 연장선상에서 보면, 작품 『문신(刺青)』에서 어둠을 전제로 새벽에 남자에게 문신을 보이는 장면에서 등장하는 강한 광선의 빛²⁵⁾, 『바보 같은 사랑(痴人の愛)』에서 영화상연공간의 어둠 속에서 서서히 등장하는 나오미의 모습을 어둠과 빛으로 조명하며 클로즈업시키는 장면²⁶⁾, 말년의 작품 『열쇠(鍵)』²⁷⁾에도 부인이 나체모습을 보고 싶어 하던 주인공이 술에 취한 그녀를 벗겨놓고 킴킴한 방 안에 스탠드 조명을 켜고 몸 부분이 원형이 되도록 비추어서 부인의 몸을 하나하나 관조하는 장면. 이것은 모두 눈먼 사람과 영화상연공간의 메커니즘을 통해서 빛을 맞이하는 어둠이란 영화적 이미지를 작품 속에서 형상화하고 있다고 보여 진다. 이것은 다니자키도 말했듯이, 신비감과 환상, 아름다움을 관조하는 영화상연공간의 메커니즘과 닮았다.

2.2 영화보기의 메커니즘

다니자키는 영화보기의 메커니즘을 어떤 식으로 이미지화해서 형상화했는가. 우선 영

-
- 24) <映畫を見ても、アメリカのもの、佛蘭西や獨逸のものとは、陰翳や、色調の工合が違っている> 『陰翳礼贊』前掲書 p.525
- 25) <女は黙って頷いて肌を抜いた。折から朝日が刺青の面にさして、女の背は燦爛とした。> (『刺青』(1911年11月 『新思潮』全集1) p.72
- 26) <不思議や実際には見えなかつた部分までも、恰かも種板を現像するやうにだんへ見え出して、遂には全く大理石のヴァイナスの像にも似たものが、<中略>舞台であつて、そこに「ナオミ」と云ふ一人の女優が登場します。八方から注がれる舞台の照明は眞暗な中に揺らいでゐる彼女の白い体だけを、カツキリと強い円光を以て包みます。私が一心に視詰めてみると、彼女の肌に燃える光りはいよへ明るさを増して来る、<中略>活動寫眞の「大映し」のやうに、部分々々が非常に鮮やかに擴大される> 『痴人の愛』(1924年3月~6月 『大阪朝日新聞』全集10) pp.281~282
- 27) <被セテアツタ黒イ布ノ覆ヒヲ除イテ室内ヲ明ルクシタ。フローアスタンドヲ靜カニ妻ノ寢室ノ側近クニ寄セテ、彼女ノ全身カ明ルイ光ノ輪ノ中ニ這入ルヤウニ位置ニ据エタ> 『鍵』(1956年1月、5月~12月 『中央公論』全集17) p.292

화제작을 소재로 한 작품 『고기 덩어리(肉魂)』²⁸⁾에서 다니자키는 영화보기의 메커니즘을 자동차 창을 통한 광경에 비유한다.

나는 가끔 활동사진 속에서 유럽이나 아메리카 거리를 볼 경우가 있다. 그리고 그것들이 같은 영화 속에 나와도 역시 뭔가 다르게 느껴진다. 이상하게도 그 차이는 유럽이나 아메리카만큼의 차가 아니다. 아주 가까운 거리인데도 이런 현상이 일어난다. 자동차를 타고 동경시내를 달리다고 하자. 때때로 낮 놓고서 있다 정신이 들어 「지금 어디를 가고 있는 거지?」라고 넋지시 창밖을 바라본다. 만약 승객이 동경을 잘 알고 있다면, 바로 여기는 요쓰야(四谷)라든가, 시바(芝)라든가, 아사쿠사(淺草)라든가, 후카가와(深川)야 라든가, 대충은 알 것이다.

私たちは時々活動寫眞の中で、歐羅巴や亞米利加の街を見せられることがあるであらう。さうしてそれらが同じ映畫の中に出て來ても、やつぱり何處か違つてゐることを感じずにはゐないであらう。不思議なことに、その違ひは歐羅巴と亞米利加ほどでない。ほんの僅かな距離の間に於いてでも見出される。自動車に乗つて東京市内を走らせるとする、一をりをりはツと氣が付いて、「今何處を走つてゐるのだらう?」とひよいと窓の外を覗く、若しも乗り手が東京をよく知つてゐるなら、ただそれだけで此處は四谷だとか、芝だとか、淺草だとか、深川だとか、大凡そ見當がつく筈である。(밑줄은 인용자)

영화에서 받은 느낌을 자동차에 비유해 설명하고 있는 대목이다. 다니자키는 인력거이 후에 일반대중교통 수단으로 가능성을 인정받기 시작한 자동차²⁹⁾를 타고 가다 사각의 창을 통해 밖을 보았을 때 생기는 인식의 괴리현상을 설명한다. 이미 알고 있었던 어떤 도시도 자동차 속에서 수동적으로 앉아서 사각의 창을 통해 보면 어딘지 모르게 낯선 풍경처럼 느껴졌기 때문일 것이다. 다니자키는 이런 현상이 영화 속에서 외국의 거리를 보는 것과 닮아있음을 말한다. 즉, 다니자키 나름의 영화보기의 이미지가 자동차의 창으로 형상화되어 대치된 것이다. 이 둘의 공통점을 간단히 말하면 세 가지로 요약될 수 있다.³⁰⁾

28) 「肉魂」前掲書, p.1

29) 湯本豪一 『図説 明治事物起源事典』(柏書房,1998) p.320

30) 물론 무대공연예술인 연극이나 가부키도 이 세 가지와 비슷한 점도 있지만, 위의 세 가지를 필요충분조건으로 전부 일치하지 않는다. 첫 번째 조건에는 어느 정도 부합하지만 나머지 두 조건은 맞지 않는다. 예컨대 사각의 틀이란 관점에서 영화, 책, 그림, 사진은 2차 공간에서 3차원적 내지는 4차원적 공상이나 상상력을 발휘할 수 있다. 하지만 무대공연예술은 3차 공간에서 모든 것이 이루어진다는 점에서 가장 큰 차이가 있다. 신비하고 환상적이고 낯설게 만드는 것은 가부키나 연극에서도 가능하지만, 영화, 책, 그림, 사진은 기계트릭(영화, 사진)이나 글로서 다양한 표현(책)을 시도하게

일단, 대중성을 확보한다는 점이다. 사각스크린(사각의 자동차 창)을 통해서 단체관람을 할 수 있다는 대중성을 확보한 적극적인 매체임이면서도 역으로 개인적인 시각을 통한 영화보기가 가능한 개인성이 중시된다는 점에서 수동적이고 소극적이란 역설성도 내포한다. 또, 사각스크린이란 틀을 통해서 영화는 마치 자동차에 탄 것처럼 수많은 그림들을 제공, 무한한 상상력의 세계로 안내해 결국은 어디가 어디인지 모르게 방향 감각을 잃게 만든다. 따라서 도시의 풍경이 사각스크린에 비추어졌을 때 익히 알고 있던 일상의 도시 거리는 자동차의 그것처럼 낯설고 환상적이며 신비롭게 보이게 되는 것이다.

이러한 영화보기 이미지의 형상화는 자동차 이외에도 사각의 틀이란 이미지를 통해서 다니자키작품 속에 자주 등장한다. 예를 들면, 1882년 우에노(上野)에 처음 생겨 대중의 인기를 획득한 수족관³¹⁾속의 인어(人魚)와 유리³²⁾, 책과 일기³³⁾, 그림³⁴⁾, 사진³⁵⁾ 등이 그 예이다. 이것들은 사각의 틀을 가진 대중성을 확보한 매체이면서 동시에 각각의 다양한 개인적 시선을 배제할 수 없는 측면에서 영화보기의 원리와 일치한다. 또한 스크린은 물론이거니와 카메라의 사각 틀, 사각으로 형상화된 위에 열거된 것들은 작가 또는 감독이 담고자하는 세계이다. 위에서도 지적했지만 이 세계는 많은 관람자가 한꺼번에 같은 피사체 내지는 내용을 볼 수 있다는 동시다발성이 존재한다. 반대로 각각의 개인으로서 사물을 보고 받아들이며, 인식체계의 면에서 타자의 영향관계 없이 개인의 시선으로 즐길 수 있다. 뿐만 아니라 작가나 감독의 입장에서 보면 제한된 사각의 틀 안에 의도하는 것을 집어넣어야 하는 제한성도 있지만, 의도하지 않은 의외성 부분도 존재하게 된다. 왜냐하면, 대중에 공개되는 순간, 독자 내지 감상자 각각이 가지고 있는 다양한 각도와 시선이

나, 다양하게 상상력을 동원해 붓으로 표현(그림)하거나 해서 비현실세계를 눈앞으로 가져올 수 있다. 이런 면에서 무대공연예술보다는 더 낯설고 환상적이고 신비스럽다, 라고 말할 수 있을 것이다. 따라서 본고에서는 이런 관점에서 논을 전개한다.

31) 『図説 明治事物起源事典』前掲書, pp.236~237

鈴木克美 『水族館の招待』(丸善, 1994)

32) 『이단자의 슬픔(異端者の悲しみ)』 『물고기의 꿈(天鰲絨の夢)』 『슬픔 인어(人魚の嘆き)』 『고기 덩어리(肉塊)』에서 소재로서 인어가 담긴 사각형 유리가 등장한다. 사각의 틀이란 구조로서 유리가 존재한다고 생각한다.

33) 『눈먼 연인들(春琴抄)』 『열쇠(鍵)』의 소재는 책이거나 일기이다. 이것도 사각의 틀이란 구조로 이해할 수 있다고 생각한다.

34) 『문신(刺青)』 『후미코의 발(富美子の足)』는 그림이 주요한 소재이다. 사각의 틀로서 그림이 등장한다.

35) 『눈먼 연인들(春琴抄)』 『열쇠(鍵)』에서는 사진이란 사각 틀 속에 여자주인공의 모습을 담고 있다. 오랫동안 기억되는 복제술과 영원성이란 측면에서 사진이 작품의 주요한 주인공 인식의 흐름을 담당하고 있다.

많은 사유들과 결합되면서 사각 안에 투영되는 것들이 다양하게 읽히기 때문이다.

다니자키는 이런 영화보기의 원리를 통해 무엇을 얻으려 했는가. 다음 장에서 살펴보자.

2.3 이미지의 형상화

다니자키는 영화잡지를 보면<내 공상은 할리우드에 있는 키네마왕국으로 날아간다. 한 없는 야심이 들끓은 것처럼 느낀다.(私の空想はハリウッドのキネマ王國の世界に飛び、限りない野心が燃え立つやうに感ずる)>³⁶⁾라고 말한다. 이<야심과 활발한 공상(野心や活潑な空想)>을 제공하는 영화가 다니자키에게 창작의 원동력이 된 것이 분명하다. 뿐만 아니라, 감상자 다니자키의 일면을 드러낸 대목이기도 하다. 왜냐하면,<불가사의의(不思議)><환상(幻想)><살풍경(殺風景)><난잡(亂雑)><황당무계(荒唐無稽)><속악(俗惡)><기묘한 판타지(奇妙なファンタジー)><아름답다(美しい)>와 같이 추상적 표현이 영화의 목적에 부합된다고 말하기 때문이다.³⁷⁾ 영화를 구체적으로 이렇하기 때문에 이렇다는 등식보다는, 추상어로 영화를 정의함으로써 영화에서 얻어지는 영화적 이미지를 그대로 노출시킨다. 이런 막연한 영화적 이미지를 다니자키는 미로(迷路)와 미궁(迷宮)의 구조를 가진<백일몽(白日夢)>이란 영화적 구조론으로 형상화한다.³⁸⁾ 즉, 영화를 보기 위해 영화관까지를 목표점이 있는 미로로 보면, 영화관에 들어가 보는 영화는 결말을 알 수 없는 미궁이다. 이것을 영화기계가 전달해 주는 낮에 보는 꿈인 <백일몽>으로 구체화 한 것이다. 이처럼 다니자키는 영화에서 받은 이미지를 백일몽으로 표현함으로써 <사물을 보는 자신의 시각으로 구체화하며 선택적으로 새롭게 재생산된 시각>³⁹⁾을 제시하고 있는 것이다. 영화에서 얻은 추상적 이미지들을 하나의 사물이나 어떤 현상에 비유함으로써 구체적이게 되고 형상화하게 되는 원리와 일맥상통한다.⁴⁰⁾

36) 「支那趣味と云ふこと」(1922年1月『中央公論』(支那趣味の研究) 全集22), pp.122~123

37) 「映畫雜感」(1921年3月『新小説』全集22), pp.100~101

38) 꿈을 꾸기 위한 과정과 같다. 꿈을 꾸기 전까지는 미로이다. 꿈까지 도달하는 것은 목표점이 있는 미로이고, 꿈의 접점에서 완전히 꿈의 세계에 들어온 순간, 어떤 결말이 날지 모르는 미궁의 세계에 들어오게 된다.拙稿「谷崎作品における映畫—空間的なイメージと關連して—」『繡』11(早稻田大學文學研究,1999), pp.165~174

39) 존 버거『이미지』(동문선, 2000), p.24

40) <活動寫眞は普通の夢よりは稍々ハツキリした夢だとも云へる。人は眠つて居る時ばかりでなく、起きて居る時も夢を見たがる。活動寫眞館へ行くのは白日夢を見に行くのである。><まことに映畫は人間が機械で作出すところの夢であると云わねばならない。> 「映畫雜感」前掲書, pp.100~101

예를 들면, 『마술사(魔術師)』⁴¹⁾에서 마술사를 만난 곳을 설명하면서 마치 자동차의 창과 영화스크린에서 본 것처럼<어디에 있는 나라 뭐라고 하는 도시였나, 지금도 명확히 기억하지 못한다.(何處の國の何と云ふ町であつたか、今ではハッキリと覚えて居ません)>고 하면서도<그러나 당신이 그 장소의 성질이나 광경, 분위기에 관해 좀 더 명료한 관념을 얻고 싶다면 그럼 나는 당신에게 가까이 있는 아사쿠사6구(淺草 6區)와 비슷하다고 말하고 싶다. 아니 어쩌면 그것보다도 더 불가사의한, 더 난잡한, 그리고 더 퇴폐적이고 현란한 공원이다(しかし、あなたが、其の場所の性質や光景や雰圍氣に關して、もう少し明瞭な觀念を得たいと云ふならば、まあ私は手短に、淺草の六區に似て居る、あれよりももつと不思議な、もつと亂雜な、さうしてもつと頹爛した公園であつた)(밑줄은 인용자)>로 막연한 이미지를 <아사쿠사6구(淺草6區)>⁴²⁾로 비유·환치하며 구체화한다. <난잡하고><불가사의한>으로 명시했던 영화이미지를 그대로 아사쿠사6구로 구체화한 것이다.

독일표현주의 영화 『가리가리 박사의 밀실(カリカリ博士の密室)』(1919)에 대한 다니자키의 평에서도 알 수 있지만, 배우의 연기도 주목하지만 무엇보다도 무대장치나 장면 장면에 펼쳐지는 조명에 의한 <괴기스런> 그림자나 배우의 분장과 동작에서 <공포스럽고> <황당무계>한 이미지를 얻는다고 말한다. 구체적인 건물이나 무대장치, 영화문법, 조명, 음악 등에서 얻어지는 것은 결국 영화자체가 의도한 이미지를 구현하는데 한 몫을 하고 있음을 다니자키는 깨닫는다. 이런 다양한 영화요소들을 통해 다니자키는 추상적인 이미지를 얻기도 하지만, 반대로 생각하면, 추상적 이미지를 얻기 위해 다니자키는 영화에 쓰이는 여러 재료나 소재들의 특징, 영화문법, 조명, 무대장치를 잘 파악해, 자신이 만들려고 하는 이미지를 구체적으로 형상화하는데 주목했을 것이다. 왜냐하면, 다니자키는 작품평 마지막에 영화든 문학이든 다양한 소재나 재료를 도입해 작품이 의도한 이미지의 한계를 극복하자고 주장하기 있기 때문이다.⁴³⁾

실제 영화제작을 소재로 한 작품 『고기 덩어리(肉魂)』⁴⁴⁾에서도 주인공은 수족관의 환상을 영화로 만들어보고자 한다. 그 수족관 속에서 자신이 동경하는 여성의 이미지를 만

41) 「魔術師」(1917年1月 『新小説』全集4), p.215

42) 일본 동경의 번두리 상업 지역이자 전통예능, 오락의 집결지이면서 영화의 발상지인 이곳은 서양문화와 일본문화가 공존하는 곳이다. 특히, 다니자키는 이 아사쿠사6구에서 영화에 받은 이미지인 황당무계, 잡다함, 환상을 공간적 이미지로 형상화하려 한다.

43) 「「カリカリ博士」を見る」(1921年5月 『時事新報』全集22), pp.107~112

44) 「肉魂」前掲書, pp.40~42

들고자 인어를 등장시키며 영화제작에 열의를 나타낸다.

보통의 사진이라면 사물의 그림자라고 생각하는데, 활동사진 속의 인간은 왠지 나에게 그림자와 같다는 느낌이 들지 않는다. 오히려 여기 현세에 살고 있는 우리들이 그림자이고, 영화 속에서 움직이고 있는 또 다른 우리들이 진짜가 아닐까, 라고 생각이 든다.<중략> 먼저 나는 각본을 쓴다. 그리고 그것을 머리 속에서 꿈으로 만들어 본다. 꿈의 세계에서 다양한 사람의 환영이 가물가물한다. 그리고 나는 그 환영과 닮은 것을 지금 현재 이 세상에 살고 있는 남자나 여자 중에서 찾는다. 그 경우에 나의 환영이야말로 진짜이고, 배우들은 그 그림자에 불과하다고 나는 생각한다. 조각가가 대리석을 재료로 하듯이 나는 인간을 재료로 사용해 영원한 꿈을 만들고 있는 것이다.

普通の寫眞だと物の影だと思へるけれど、活動寫眞の中の間人はなぜか己には影のやうな氣がしないのだ。却ってここに生きているお前の方が影であって、映畫の中に動いているのがお前の本体じゃないだらうか?と、そんな風に思へてならない。<中略> 最初に己は脚本を作る。さうしてそれを頭の中で夢にして見る。夢の世界でいろんな人間の幻がちらちらする。それから己はその幻に似たものを、この世の中に生きている男や女の中から探し出す。その場合に、己の幻こそ本体なので、俳優たちはその影なのだと己は思ふ。彫刻家が大理石を材料にするやうに、己は人間を材料に使つて、永久の夢を作っているのだと、さう思ふ。(밑줄은 인용자)

영화 속에서 어떤 이미지를 만든다는 것인지 그리고 그 이미지가 어떤 것인지 구체적으로 알 수는 없다. 심리표현이나 상황이나 분위기설명이 없기 때문이다. 단지, 영화와 현실을 혼동⁴⁵⁾하여 현실의 인간이 허상이고 영화의 인간이 진짜라고 말하면서도 자신이 이미지하는, 즉 영화 속에서 자신이 그리고자 하는 이미지를 담고자 현실에 형상화된 여성이나 남성을 찾는다. 자신이 만들고자하는 영화의 이미지에 충실한 여성을 현실 속에 찾으려는 시도는 어찌 보면 변태 그 이상도 이하도 아닌 것 같다. 하지만, 이러한 영화와 현실의 혼돈 속에서도 현실에서 어떤 대상을 찾아 자신의 이미지를 형상화하려는 움직임에 주목하지 않을 수 없다. 막연한 이미지가 아니라 그에 필적할 대상을 선택하는 자세야말로 다니자키가 추구하는 영화적 이미지의 형상화가 아닌가 싶다. 예를 들면, 줄고⁴⁶⁾에서도 지적했듯이, 초기작품 『문신(刺靑)』의 주인공인 문신사(刺靑師) 세에키치(淸吉)는 자

45) 千葉俊二 「スクリーンの内と外」 『昭和文學研究』18 (昭和文學會, 1989. 2), pp.57~64

46) 拙稿 「『刺靑』試論—映畫と關連させて—」 『日本文化學報』14 (日本文化學會, 2002. 8), pp.119~

신 마음을 사로잡을 정도의 피부와 골격의 소유자가 아니면 문신을 새기지 않으려 한다. 예술로서의 문신에 부합한 여성을 찾고 그와 동시에 그 여성에게 자신의 추상화되고 관념적인 이미지를 여성의 몸에 새김으로서 이미지를 형상화하려고 하는 것이다.

특히, 초기작품 『문신(刺青)』부터 영화제작에 구체적으로 참가했던 1920년 이후 유성 영화가 등장하기 전까지 작품 군중에, 문학작품이 영화화되었을 때의 다니자키 반응은 실로 흥미롭다. 장면 장면의 그림과 삽입자막으로 작품 또는 주인공의 이미지를 만들어 가는 무성영화를, 그림보다는 대사로써 작품 또는 주인공의 이미지를 만드는 유성영화 보다 더 좋아했던 다니자키는 『눈먼 연인들(春琴抄)』의 발표 후, 순수문예영화의 일환으로 만들어질 「순킨과 사스케(お琴と佐助)」(1935)의 영화에 대해 우려를 「영화감상—「눈먼 연인들」영화화를 목전에 두고—(映畫への感想—「春琴抄」映畫化に際して)」⁴⁷⁾에서 다음과 같이 토로한다. <순킨이나 사스케, 그 외 「눈먼 연인들(春琴抄)」에 나오는 인물을 잘 형상화해 줄 것 같은 남자배우, 여자배우는 아마 한 사람도 없을 것이다(春琴や佐助やその他の「春琴抄」の人物をよく仕いかせてくれるやうな男優や女優は、恐らく一人もみないのではないだらうか。)>라며, 자신이 이미지한 순킨(春琴)과 사스케(佐助)를 제대로 표현할 만한 배우의 부재를 염려한다. 막연한 이미지를 구체화·형상화해 구현할 수 있는 것이야말로 다니자키가 지향했던 것이기 때문이다.

2.4 영화편집의 연상법(連想法)⁴⁸⁾

『유년시절(幼少時代)』⁴⁹⁾의 모두(冒頭)에서 다니자키는 자신의 유년시절의 기억을 더듬어 가면서 이야기를 시작한다.<단지 야나기하라에 있던 집에 대한 기억은 영화의 한 장면엔 지나지 않은 것 같다. 어떤 하루의 한 조각 같은 단편이 머리에 새겨져 있는 것뿐이어서,<중략>할아버지의 사진은 크게 확대해 걸어놓고 있었다. 그래서 그 얼굴은 항상 내 눈 안에 기억되었다. 보고 싶다고 생각하면 언제라도 내 의식 속으로 불러올 수 있었다.(ただ柳原の家についての記憶は、此の、映畫の場面の一コマにすぎないやうな、ある一日の一斷片が刻みつけられているだけなので、<中略>祖父の寫眞は大きく引

47) 「映畫への感想」前掲書, pp.317~318

48) 본고에서 말하는 연상법은 어떤 사물을 보고 어떤 사건이나 형태를 연상해내는 것뿐만 아니라, 한 사건을 계기로 관련 있는 다음 단계의 사건을 연상해서 연결하는 것을 가리킨다.

49) 「幼少時代」前掲書, pp.44~45

き伸ばして飾ってあつたので、その顔は常に私の臉の中にあつて、會いたいと思へばいつも呼び起すことが出來た。)(밑줄은 인용자)>고 말하면서 영화나 사진의 재생술에 의한 기억법 내지는 연상법에 대해 말한다. 다니자키가 「활동사진의 현재와 장래(活動寫眞の現在と將來)」⁵⁰에서 말했듯이, 다니자키는 일찍이 필름이란 매체의 재생술과 연상에 의한 연결법에 주목한다. 이런 연상법은 영화의 컷트(장면)에 해당된다. 오늘날 편집 또는 몽타주라 불리는 이 기법을 다니자키는 다음과 같이 번역한다.

필름에 담아있는 순서는 대본의 순서와 동일하지 않다. 그것은 어떤 장면을 찍은 다음에 반드시 그 다음에 그 장면의 번호를 적어둔다. 이렇게 해서 현상된 필름을, 가령 전편이 5개의 필름 안에 250장면으로 구성되어 있다고 하면 250개를 하나하나 꺼낸 다음 기입한 번호에 따라 다시 연결하지 않으면 안 된다.

フィルムに寫つて居る順序は台本の順序と同一でない。そこで或る場면을寫した後では、必ずその次ぎへ其の場面の番号を寫して置く。斯うして現像されたフィルムを、かりに全編が五巻物で二百五十場あるとすると、二百五十だけに一つ一つ切り放して、改めて記入の番号に従つて継ぎ直さなければならない。

바꾸어 말하면, 컷팅이란 편집순서에 의해서 필름을 연결하다보면 필름(장면)과 필름(장면)사이에서 불연속적인 거리관계가 생긴다. 불연속은 단절을 의미한다.⁵¹ 장면과 장면의 단절을 통해 하나의 스토리를 만들어가는 것이 다니자키가 말한 영화라는 것이기 때문에 이런 단절을 연결하는 방법으로서 연상법을 제시한 것이다. 다니자키의 연상법, 이것은 관련 있거나 관련지으려하는 것을 연결하는 연상법이며, 또한 이것이야말로 이야기를 하나로 연결시켜주는 영화문법이다.

『이단자의 슬픔(異端者の悲しみ)』⁵²에서 주인공 쇼사부로(章三郎)은 화장실에 들어

50) 사진극은 생명의 무한성 즉, 하나의 필름을 몇 번이나 반복할 수 있는 재생성과 복제성, 영원성을 강조한다. 또한 장면장면의 자유자재의 기용과 변화를 할 수 있다는 점을 든다. 즉 연극과 같이 약속에 의한 설정이 아닌 어떠한 웅대한 배경도 규모가 큰 건축도 욕심나는 대로 가져다 쓸 수 있다. 긴시간의 흐름도 먼거리에서 벌어진 사건도 자르고 편집해서 단축할 수 있으며, 생략도 가능하다. 따라서 영화는 많은 시간과 시간, 공간과 공간의 단절이 있는듯 하지만 필름이란 특성이 편집에 의해서 모든 단절은 연상법으로 하나하나가 연결됨을 의미한다. 「活動寫眞の現在と將來」(『新小説』1917年9月全集20), pp.13~21

51) 岩本憲兒 「連續と切斷—モンタージュの思想—」 『講座日本映畫2—無聲映畫の完成—』(岩波書店, 1989), pp.260~269

52) 「異端者の悲しみ」(1917年7月 『中央公論』全集4), pp.387~389

가서 당시(唐詩)의 유명한 한 문구를 연상하기까지의 과정을 말한다. 주인공은 이런 연상법이 베르그송의 연상법⁵³⁾임을 밝힌다. 후에 베르그송의 이론이 일반영화이론의 바탕이 되는데, 이 연상법은 다니자키가 말한 영화적 단절의 편집방식과 방향을 같이 한다. 변소 바다에 깔린 신문을 보고, 신문기사에 주목한다. 온천관련기사인데, 이 기사에서 중국 양귀비가 나오는 당시(唐詩)를 연상하게 된다.(변소→신문→신문기사→온천→당시(唐詩)→양귀비) 일견, 아무 상관도 없을 것 같은 몇 개의 단편 단편의 연결. 연결한 결과 하나의 짜임새 있는 스토리가 구성된다.⁵⁴⁾ 재료와 재료가 가지는 서로 이질적인 거리만큼이나 생긴 불연속적인 단절관계는, 주인공에게는 화장실이란 공간 안에서 반복적으로 똑같은 것들이 순서적으로 연상된다. 변소, 신문, 신문기사, 온천, 당시(唐詩), 양귀비 식으로 말이다.

따라서 이런 관점으로 『눈먼 연인들(春琴抄)』을 보면, 화자가 입수한 『모즈야순킨전(鴟屋春琴伝)』→사진→인형쥬리(人形淨瑠璃)의 인형의 다리→소쩍새→종달새란 순서는 마치 영화의 편집에 의한 구성이기도 하면서 기억의 연상법에 따른 분류로서, 늘 『눈먼 연인들(春琴抄)』를 읽을 때마다 화장실의 연상법처럼 반복적으로 기억되며 재생·연상된다.

이 작품에서는 순킨(春琴)의 성품을 형상화하기 위해서 순킨(春琴)과 전혀 이질적인 소쩍새를 등장시킨다. 불연속적인 단절이다. 굳이 생략하여도 무방한 부분(사진, 인형의 다리, 소쩍새, 종달새)을 순킨(春琴)과 동일시하면서 순킨(春琴)의 이미지를 보충·구체화해가며 연결시킨다. 이것도 연상에 의한 편집기술의 하나로 보여 진다. 순킨(春琴)의 이미지에 어느 정도 가장 근접하기 위해 전혀 상관이 없는 하나의 장면을 삽입하여 순킨(春琴)과의 관계를 피하는 것이다. 순킨(春琴)이 가지고 있는 아름답고 숭고한 그리고 예

53) 물론, 이 불연속과 연속이란 관점에서 보면, 일본의 가부키(歌舞伎)나 노(能), 랭가(連歌), 하이쿠(俳句)등도 이 연장선상이 있다. 이는<일본고전문학과 영화>라든가<일본고전극과 영화><에마키 모노(繪卷くもの)와 영화>등의 선행논문에서 이런 상관관계의 유사성을 밝히고 있다. 그러나 이런 것들은 1925년 러시아의 에이젠슈타인의<일본고전은 영화문법의 보고>(1925)라 언급한 이후 상관관계를 규명하려는 시도가 아직까지도 진행될 정도로 완성된 단계가 아니다. 특히, 작품 『이단자의 슬픔』(1917)에서 주인공이 밝힌 베르그송의 철학적저서는 구체적으로 어떤 것인지 명시가 없다. 추측하건데, 아마도 나중에 영화적 이미지론으로 이어지는 『물질과 기억』(1896)이나 『창조적 진화』(1901~1904)등을 입수한 다니자키가 두 책 속에 나온 영화 관련 내용인<이마쥬>나<사유의 영화적 구조 및 기계론의 착각>을 봤을 것으로 추정된다. 왜냐하면 시기적으로 일본고전극이나 일본연극에 회의를 느낀 다니자키에게 있어 이 책들은 철학적인 연상법으로도 읽혔겠지만, 영화적 관점으로 읽혔을 것이라는 심중도 무시할 수 없기 때문이다.

54) 인간이 물질을 통해서 언어내는 기억에 관련된 연상법은 불연속적인 단편이 된다. 이것이 다시 기억에 의해 재생될 때, 이야기처럼 하나의 연속이 된다.

술지향적인 성품들을 이것들(사진, 인형의 다리, 소쩍새, 종달새)은 까다로운 성품이라고 하기 보다는 예술을 향한 고집임을 밝히며 추상적인 면을 점점 구체적인 면으로 바꾸어 간다.

먼저, 사진을 통해서 화자가 주인공 순킨(春琴)의 이미지를 어떤 식으로 이끌어 가는지 보자.

들은 바에 의하면 순킨의 사진은 딱 이것 한 장뿐이라 한다. 그녀 유년시절은 아직 사진술이 유입되지 않았다. 또 이 사진을 찍은 해에 우연히도 어떤 재난이 일어나, 그 후부터는 결코 사진을 찍지 않았을 것이기 때문에 우리들은 이 몽롱한 한 장의 영상을 의지해 그녀의 풍모를 상상할 수 밖에 없다. 독자는 이상과 같은 설명을 읽고 어떠한 모습을 떠올렸을까. 아마 굉장히 부족한 어떤 막연한 것을 마음에 그려보았을 것이다. 가령 실제 사진을 보았다고 해도 이것 이상으로 각별하고 확실한 것은 없을 것이다. 아니면 사진이 독자의 상상하는 것보다 더 희미한 것일지도 모른다.<중략>하면, 만년의 사스케의 기억 속에 존재하는 그녀의 모습도 이 정도로 흐릿한 것은 아닐 것일지. 아니면 점차로 희미해져 사라져가는 기억을 공상으로 메워가던 중에 원래와는 완전히 다른, 또 한 사람의 존경하는 여인을 만들어갔던 것일까.

聞くところに依ると春琴女の寫眞は後にも先にも此れ一枚しかないのであるといふ彼女が幼少の頃はまだ寫眞術が輸入されてをらず又此の寫眞を撮つた同じ年に偶然或る災難が起りそれより後は決して寫眞などを寫さかつた筈であるから、われへはこの朦朧たる一枚の映像をたよりに彼女の風貌を想見するより仕方がない。讀者は上述の説明を讀んでどういふ風な面立ちを浮かべられたか恐らく物足りないほんやりしたものを心に描かれたであらうが、假りに實際の寫眞を見られても格別これ以上にはつきり分かるといふことはなからう或は寫眞の方が讀者の空想されるものよりもつとほやけてゐるでもあらう。<中略>すると晩年の檢校が記憶の中に存していた彼女の姿もこの程度にぼやけたものではなかつたであらうか。それとも次第にうすれ去る記憶を空想で補つて行くうちにこれとは全然異なつた一人の別な尊び女人を作り上げていたであらうか。55)(밑줄은 인용자)

본래의 모습을 상상으로 메울 수밖에 없는 순킨(春琴)의 이미지를 흐릿한 사진 한 장에서 찾고 있다. 막연한 공상으로서만 존재하는 추상적 이미지를 더욱 선명하게 표현하기 위해서는 원래모습과는 전혀 다른 한 사람의 순킨(春琴)이 될지 모르지만, 그녀의 이미지

55) 「春琴抄」前掲書, p.499

를 형상화하기 위해서는, 흐릿한 사진 한 장(사각의 틀)을 의지해 희미한 기억으로 메워갈 수밖에 없다. 따라서 다니지키는 연상의 한 방법으로 다시 소쩍새를 제시한다. 소쩍새의 모습에서 추상적 순킨(春琴)의 이미지를 형상화한다. 일대일 방식으로 소쩍새와 순킨(春琴)을 동일시해 간다. 예를 들면, <조그만 새를 도락으로 삼고 있는 그녀는 그중 소쩍새를 사랑했다.(小鳥道樂にあつた就中彼女は鶯を愛した)>⁵⁶⁾→<순킨은 항상 거실 마루엣 창가에 새장을 두고 소쩍새가 아름다운 소리를 낼 때 가장 기분이 좋았다. 그런고로 봉공인들은 날마다 깨끗한 물을 새에게 주어 아름다운 소리를 낼 수 있도록 했다. 대체로 청명한 날에 새가 소리를 내므로 순킨은 날씨가 좋지 않은 날에는 기분이 나빴다.(春琴は常に我が居間の床脇の窓の所に此の箱を据ゑて聞き入り天鼓(春琴이 사랑히는 소쩍새 이름)の美しい聲が囀る時は機嫌がよかつた故に奉公人共は精々水をかけてやり啼かせるやうにした大抵快晴の日の方が啼くので天氣の悪い日は従つて春琴も氣むづかしくなつた)>⁵⁷⁾. 점점 순킨(春琴)의 호사스러움과 까다로움은 소쩍새의 본능적이며 천성적인 생태습성에 완전히 대입된다. 순킨(春琴)의 미식가로서의 사치와 반찬에 대한 까다로운 고집과 호사는 소쩍새의 배설물을 짚겨와 버무려서 피부를 하얗게 하거나 현악기를 타는 사람은 왼손손가락의 손톱에 신경을 써야한다든가, 소쩍새의 모이를 콩과 현미를 볶아 가루를 낸 것에 겨를 섞어 흰가루를 만들고, 별도로 봉어나 피라미를 말려 가루를 낸 어분을 준비하지 않으면 아름다운 소리를 낼 수 없는 것으로 설명된다. 또한, 순킨(春琴)이 늘 고음부의 소리를 내는 것을 좋아하듯 소쩍새 또한 밝고 청명한 고음의 소리를 낸다. 고음부의 소리를 내는 유사성에도 순킨(春琴)이 타는 고토(琴)의 소리를 첨가하여<(인공의 극치를 다한 악기 소리 같아서)人工の極致を儘した樂器のやうで>새소리라고는 생각되지 않을 정도라는 표현에서 순킨(春琴)의 추상적인 음악소리가 새의 이미지에 환유되면서 점점 구체적으로 형상화된다.

이처럼 순킨(春琴)의 막연한 이미지는 소쩍새라는 것과 대유되면서 형상화된다. 순킨(春琴)의 예술지향적의도가 까다로운 모습에 머물지 않고 고아하고 우아한 예술세계를 지향하기 위한 몸부림임을 소쩍새가 대변해 말해준다. 더 이상 순킨(春琴)의 막연한 모습을 추상적으로 말하기 보단 소쩍새를 통해서 순킨(春琴)의 음악세계를 완전히 형상화할 수 있게 된다. 이 소리의 형상화 즉, 예술 형상화의 이미지화는 순킨(春琴)이 소쩍새 다음

56) 「春琴抄」前掲書, p.529

57) 「春琴抄」前掲書, p.530

으로 좋아하는 종달새를 키우면서 더 완성에 이른다.

소쩍새의 소리는 적당한 때와 장소를 확보하고서야 비로소 운치 있게 들리는 법이다. 그 소리를 논하자면 아직까지도 아름답다고 말할만한 것이 없다. 이에 반에 순킨이 키우는 새인 탠코와 같이 지저귀는 소리를 들으면 이 자리에 있으면서도 한적한 심산유곡의 풍취를 떠올리고, 계곡물의 잔잔한 소리도, 산자락 위에 활짝 핀 벚꽃의 모습도, 전부 다 마음의 눈과 마음의 귀로 들리게 된다. 꽃도 안개도 그 소리 속에 모두 들어있어 듣는 자의 몸이 홍진만장(紅塵万丈)의 도회지에 있음을 잊게 된다.<중략> 종달새의 소리를 진정으로 감상하기 위해서는 새장에서 꺼내 그 모습이 보이지 않을 때까지 공중에 날아오르게 해, 구름층 가장 끝까지 가르고 올라서 내는 소리를 지상에서 듣는 것이다.<중략>종달새는 기쁜 듯이 소리를 내어 지저귀면서 가장 높이 올라가 모습을 안개 속에 숨긴다. 순킨은 보이지 않은 눈을 하늘 쪽으로 올려 바라보고 새의 모습을 쫓는다. 얼마 안 있어 구름 사이로 목 놓아 힘껏 울어대는 새의 소리가 들리는 것을 순킨은 온몸으로 경청하며 황홀해 한다.

鶯は時と所を得て始めて雅致あるやうに聞ゆる也、その聲を論ずれば未だ美なりと云ふ可ならず、之に反して天鼓の如き名鳥の囀るを聞けば、居ながらにして幽玄閑寂なる山海峽の風趣を偲び、溪流の響の潺湲たるも尾の上の樓の飄颻たるも悉く心眼心耳に浮び來り、花も霧もその聲の裡に備はりて身は紅塵万丈の都門にあるを忘るべし、<中略>雲雀の聲を眞に賞美するには籠より放つてその姿の見えずなるまで空中に舞い上がらせ、雲の奥深く分け入りながら啼く聲を地上にあつて聞くのである。<中略>雲雀は嬉々としてツツツ啼きながら高く高く昇つて行き姿を霧の中に没する女師匠は見えぬ眼を上げて鳥影を追いつつやがて雲の間から啼ききける聲が落ちて來るのを一心に聞き惚れている。58)(밑줄은 인용자)

이처럼, 종달새를 통해서 순킨(春琴)이 지향하는 음악세계가 바로 천계의 소리임을 알 수 있다. 따라서, 순킨(春琴)의 이제까지의 까다로움과 엄격함, 호사스러움, 세상물정 모르고 사스케(佐助)의 보호 속에서 있어야 하는 것은 오로지 아름다운 예술세계를 완성하기 위한 것이었다. 이런 이미지의 형상화는 소쩍새를 키우는 장면에서도 확인할 수 있다. 새와 순킨(春琴)의 일치, 그리고 대유, 환유의 순서를 거치면서 순킨(春琴)의 막연한 이미지와 예술세계는 새를 통해 구체적으로 형상화된다. 따라서 순킨(春琴)과 새의 연상법과 연결법은 관념적 이미지를 구체화시키고 예술의 세계를 더 극명하게 해준다. 순킨(春

58) 「春琴抄」前掲書, pp.531~532

琴)의 이미지를 연상하는데 작품에 등장하는 소재들은 하나하나 성질이 다른 재료로서 불연속적 거리관계에 놓이지만, 화자의 이야기 진행방식에 의해서 기억에 대한 연상법의 반복이란 과정을 거친다. 특히, 이런 연상법을 통해서 다니자키가 획득하려는 것은 이미지의 형상화로 보여 진다.

3. 맺음말

이상과 같이 『눈먼 연인들(春琴抄)』는 다니자키의 짧은 영화경력에도 불구하고 문학 작품에 「영화적 이미지」를 교묘하게 장치로서 숨겨서 주인공 이미지 형상화에 주력하고 있다. 거기에는 순킨(春琴)의 까다롭고, 엄격하고, 세상물정 모르고 오르지 사스케(佐助)의 보호 속에서 살아가는 이유가 신비적이고 환상적인 예술적인 소리를 내기 위한 전제인 것임을 「영화적 이미지」라는 것을 통해 구체화 해 간다.

본고에서는 다니자키적 「영화적 이미지」를 세 가지 천착해서 순킨(春琴)의 이미지가 어떤 것이었는지 입증해 가는 것이었다. 우선 대중문화인 영화는 사각스크린이란 틀을 통해서 보는 측의 눈을 현란하게 만들거나 다양한 것을 보여주거나, 때론 이것 때문에 방향 감각을 잃게 만드는 것이라 말할 수 있다. 다니자키는 이것을 대중의 향유물로서 인기를 획득하기 시작한 자동차의 네모난 창을 통해서 본 풍경에 비유해 표현한다. 대중적이면서도 개인적인 감상이나 구경을 가능케 한다는 면에서 영화를 감상하는 원리와 자동차의 창을 통해 보는 행위는 일치하고 있다고 생각하는 것이 그 이유이다. 또 이 둘 모두는 제한된 사각 틀 속에서 만드는 사람의 의도가 들어가는 것이 당연한 일이지만, 의도하지 않았던 것이 들어갈 수 있다. 이것은 스크린에 펼쳐지는 광경이 다양한 관점에서 읽혀지는 것과 같기 때문이다. 이러한 「영화적 이미지」는 사각형의 사진, 수족관 벽면의 사각유리, 그림, 책에서도 같은 것을 말할 수 있다.

눈먼 사람이라는 이미지도 영화상영공간과 닮아있다. 어둠을 전제로 해서 영사기로부터 방사하는 가늘고 긴 광선이 스크린 위에 펼쳐지는데 이것은 눈먼 순킨(春琴)의 이미지와 같다. 다니자키 미의식의 결정판이라고 하는 『음영예찬(陰翳礼賛)』은 이것을 증명한다. 다니자키에 있어서 어둠이란 것은 밝음의 정반대라는 의미가 아니고 빛을 맞아들이

기 위한 전제로서의 어둠이다. 이것은 영화의 영향을 받은 것이라 기술하고 있다. 따라서 눈먼 순킨(春琴)의 세계는 영화의 사각스크린과 같은 미로의 세계이다. 보이지 않게 되는 순간, 보일 때보다 확실히 더 밝고 환상적인 세계에 들어갈 수 있는 입구이며, 점점이기도 한 것이다.

또 다니자키는 영화편집방법인 베르그송의 연상법을 사용해 순킨(春琴)의 막연한 이미지를 구체화해 구현시킨다. 일견 순킨(春琴)과는 아무런 관련도 없는 재료(소재)를 작품 속에 제시해 연상시키는 것이다. 사각의 형태를 한 서적 『모즈야순킨전(鴟屋春琴伝)』→사진→인형조루리의 다리→소쩍새→종달새의 순으로 이야기가 전개된다. 일견, 비연속적으로 보이지만 작품의 스토리로서 이야기가 짜여짐에 따라 점점 재료(소재)와 재료(소재) 사이에 연속적인 흐름이 형성되는 것이다. 이것은 다니자키의 「영화의 기술」에서 컷팅(cutting)이란 편집방법을 다니자키 나름대로 번역한<장면을 상황 맞게 편성 한다>라는 발언에서도 확인할 수 있다. 정상이었던 순서가 혼돈된 상태가 되는 것으로 필름사이에 비연속성이 생기는 것처럼 보이지만, 실은 컷팅(cutting)에 의해 하나의 연속이 되고 더 나아가 짜임새 있는 하나의 이야기로서 연결되어가는 영화의 편집 원리와 일치하기 때문이다.

다니자키가 영화의 재료를 통해 자신이 그리고자 한 이미지를 만들었듯이, 순킨(春琴)과의 관련이 희박하다고 여겨지는 사진이나 인형조루리의 다리, 소쩍새, 종달새에 의해서 추상화되기 쉬운 예술적이고 심미적인 순킨(春琴)의 이미지가 명확하게 뚜렷한 형태로 만들어지는 것이다. 이와 함께 연상법에 의해 『눈먼 연인들(春琴抄)』란 소설을 연상하면, 언제나 독자의 이미지 속에서는<이상하고><불가사의한><우스꽝스러운>이란 추상어 대신에 <영원성><예술><엄격함><천계의 소리>라는 추상어로 응용·대치했을 뿐, 「영화적 이미지」는 그대로 쓰이고 있음을 알 수 있다.

금후의 과제로서 영화의 구체적인 편집방법을 더 연구해 다니자키의 수용양상과 문학 적 적용이란 테마로 다루고 싶다.

참고 문헌

존버거 『이미지』(2000, 동문선)

- 岩本憲兒「連続と切斷—モンタージュの思想—」『講座日本映畫2—無聲映畫の完成—』
(岩波書店, 1989)
- _____『幻燈の世紀—映畫前夜の視覚文化史—』, (森話社, 2002)
- 鈴木克美『水族館の招待』(丸善, 1994)
- ジョアン・R・バーナーディ「文學的連環—谷崎潤一郎と「純映畫劇」運動—」『谷崎潤一郎國際シンポジウム』(中央公論社, 1997)
- 『谷崎潤一郎全集』(中央公論, 1974)
- 千葉伸夫『映畫と谷崎』(青蛙房, 1989)
- _____「谷崎潤一郎「金色の死」—活人畫のユートピア—」『國文學—幻想文學の劇場—』(學燈社, 1989)
- _____「スクリーンの内と外—谷崎的映畫論—」『昭和文學研究』18(昭和文學會, 1989)
- 常石史子「盲者の視線」『イメージ不可視なるものの強度—』(東京大學出版部, 2000)
- 長榮啓伸「「陰翳礼贊」の理法」『評伝 谷崎潤一郎』(和泉書院, 1997)
- 前田 愛「盛り場に映畫館ができた」『日本映畫の誕生講座 日本映畫1』(岩波書店, 1985)
- 松浦壽夫「盲目論」『イメージ不可視なるものの強度—』(東京大學出版部, 2000)
- 山本喜久男「大活時代の谷崎潤一郎」『比較文學年誌』4(早稻田大學比較文學研究, 1967)
- 湯本豪一『図説 明治事物起源事典』(柏書房, 1998)
- 四方田犬彦「谷崎潤一郎の映畫体験」『國文學』(學燈社, 1998. 5)
- 拙稿(金泰賢)「谷崎作品における映畫—空間的なイメージと關連して—」『繡』11(早稻田大學文學研究, 1999)
- _____「「刺青」試論—映畫と關連させて—」『日本文化學報』14(日本文化學會, 2002)