

『음예예찬(陰翳禮讚)』론

—영화상영공간의 ‘빛’과 관련하여—

김 태 현*

目 次

1. 들어가기
 - 1-1. 문제제기 및 연구의 의의
 - 1-2. 선행연구 및 연구방법
 2. 다니자키가 인식한 영화상영공간에서의 ‘빛’의 메커니즘
 3. 영화상영공간 ‘빛’의 문학 적용
 4. 영화상영공간과 『음예예찬(陰翳禮讚)』의 접점
 5. 나오기
-

1. 들어가기

1-1. 문제제기 및 연구의 의의

본고는 다니자키 준이치로(谷崎潤一郎;1886-1965;이하는 「다니자키」)가 영화상영공간을 어떤 식으로 인식했는지, 그리고 이를 『음예예찬(陰翳禮讚)』(1933)의 일본건축공간에 어떤 식으로 대입해가는지를 추적한 논문이다.

본고에서 말하는 영화상영공간이란 영화를 상영할 수 있는 영화관 내부의 모든 메커니즘을 가리킨다. 예컨대, 영화관의 빛은 어둠을 전제했을 때만 그 가치존재를 인정받을 수 있다. 또 영화관의 빛은 영사기의 렌즈를 통해서만 방사되어 스크린에 도달된다. 이때 필름에 영사된 그림은 빛과 함께 그대로 스크린에 투사되면서 재현된다. 이러한 일련의 모든 과정과 현상, 즉 영화관내부의

* 명지대강사, 한·일비교문학문화, 한·일영화전공

상영시스템 일체를 말한다. 이처럼, 영화상영공간은 어둠이 전제된 밀폐된 건축공간 안에 ‘빛’을 방사하고 스크린에 그림을 재현하여, 이를 관객에게 조망시킨다는 점에서 주목할 만하다.

이 지점은 다니자키작품의 건축공간과 영화상영공간과의 상관관계를 독법하는데 하나의 힌트를 제공한다. 왜냐하면, 다니자키작품의 대부분은 ‘어둠’을 전제로 한 ‘건축 공간’안에 강렬한 ‘빛’을 머금은 여성을 설정해놓고, 이를 남자주인공에게 ‘조망’하고 탐닉하게 하는 장면이 설정되어 있기 때문이다. 예컨대, 『문신(刺青)』(1911)에서는 문신사(刺青師) 세이키치(清吉)가 일본건축 안에서 천쵸(天稟)의 몸을 가진 여인의 등에 예술혼을 담아 문신을 아로새기고, 그 결정체로서 새롭게 창조된 여인(어둠 속에 역광선을 머금은)을 조망하는 마지막 장면이 등장한다. 『대낮귀신이야기(白晝鬼語)』(1918)에서는 벽에 구멍이 뚫린 판자집(어둠이 전제된 판자집 외부(밤으로 설정됨)와는 대조적으로 내부는 강렬한 빛이 존재한다)에서 세기말표상인 사로메같은 여성이 남자를 살해하는데, 이 장면을 주인공 오카무라(岡村)가 목격하게 된다. 『치인의 사랑(痴人の愛)』(1924)에서는 문화주택(文化住宅)인 동화의 집(お伽噺の家)에서 남자 주인공 조오지(讓治)가 나오미(奈緒美)를 회상하는 장면(조오지는 어둠을 전제로 나오미의 모습을 영화상영공간의 스크린에 투사하는 것처럼 재현하고 클로즈업시킨다) 등이 모두 이에 해당한다.

그런데, 이러한 ‘어둠’을 전제한 ‘건축 공간’안에서 ‘빛’을 머금은 여성을 ‘조망’하는 남자주인공의 시선은 다니자키가 영화상영공간에서 조우한 여성의 모습과 일치한다. 왜냐하면 후쿠하라 하야오(福原駿雄)는 「다니자키 작품과 활동사진에 대하여(谷崎潤一郎の作品と活動寫眞について)」(1920년 4월 12일 「키네마 준포(キネマ旬報)」)에서 다니자키와 다른 문인들은 “외국 명배우의 현란하고 심각한 표정을 접하여 예술적 감흥에 빠지고 싶어서(外國の名優の絢爛な深刻な表情に接して藝術的感激に浸りたい)”, “서양 미인의 풍만하고 발랄한 육체미에 현혹(西洋美人の豊艶な潑刺とした肉体美に酔はされて)”(밑줄은 인용자, 이하의 밑줄과 괄호 설명도 동일함)되고자, 또 “어슴푸레한 어둠의 인과속에서 번쩍번쩍 빛나는 화면을 보는 이상한 취미(薄暗い人混みから、キラキラ光る畫面を見る異常興味)”라는, 이른바 “영화예술의 독특한 경지가 의식적 무의식적으로 비상한 매력(映畫藝術獨特の境地が有意識無意識的に非常な魅力)”²⁾을 느끼고자 영화관에 갔다고 기술하고 있기 때문이다.

앞에서 지적했지만, 만약에 ‘어둠을 전제로 한 빛의 수용’을 당시의, 또는 다니자키가 인식한 영화상영공간이라고 정의할 수 있고, 다니자키작품의 건축공

2) 福原駿雄 「谷崎潤一郎の作品と活動寫眞について」 『キネマ旬報』 27(キネマ旬報社, 1920・4・12)(『復刻版 キネマ旬報』 平文社, 1993) pp. 20-21

간 안에서 어둠을 전제한 다음 빛에 조응되는 여성과 영화상영공간의 유사성을 발견할 수 있다면, ‘영화상영공간의 문학작품 속 건축공간으로의 대입’이라는 점에서 특기할 만하다.

이러한 의미에서 일본전통 건축에 존재하는 ‘빛과 어둠’의 미학을 음예(陰翳)라는 코드로 읽은 『음예예찬(陰翳禮讚)』(1934)은 다니자키작품에 장치로서 존재하는 건축과 ‘빛과 어둠’의 실체를 파악하는 귀중한 단서를 제공할 것이다. 뿐만 아니라, 본고에서 다니자키가 『음예예찬』에서 제시한 일본건축공간과 영화상영공간과의 접점을 모색하는 것은 다니자키작품의 건축공간인식의 출처가 어디에서 온 것임을 증명한다는 점에서 의의가 있다고 하겠다. 또 영화상영공간인식의 건축적·문학적 적용이라는 점을 밝힌다는 점에서 중요한 작업이 될 것이다.

1-2. 선행연구 및 연구방법

다니자키는 1933년 12월에서 1934년 1월에 걸쳐서 「경제왕래(經濟往來)」에 『음예예찬』을 발표한다. 여기에서 다니자키는 『음예예찬』의 취지를 다음과 같이 말한다. “오늘날 일본인이 이미 잊어버리고 있는 음예(陰翳)의 세계를 적어도 문학의 영역으로라도 끌어 들여보고 싶다. 문학이라는 전당의 처마를 늘여 드리고, 벽을 어둡게 하고 너무 보이는 것을 어둠에 밀어 넣고, 무용(無用)의 실내장식을 벗겨내고 싶다. 그것도 집집마다 하라고는 말하지 않는다. 한집정도 이러한 집이 있어도 좋을 것이다. 도대체 어떤 상태가 될 것인지 시험 삼아 전등을 꺼볼 일이다.(われわれが既に失いつつある陰翳の世界を、せめて文學の領域へでも呼び返してみたい。文學という殿堂の檐を深くし、壁を暗くし、見え過ぎるものを闇に押し込め、無用の室内装飾を剥ぎ取つてみたい。それも軒並みとはいわない、一軒ぐらいそういう家があってもよからう。まあどういう工合になるか、試しに電灯を消してみることだ。)”³⁾며, 작품의 집필동기를 밝힌다. 즉, 『음예예찬』은 일본인조차도 잊고 있었던 일본의 미의식을 일본건축공간에서 재발견하자는 취지이며, 이를 음예(陰翳)라는 척도로 보자는 것이다. 또 집의 “전등을 꺼보”고 일본건축물이 어떤 상태인지 확인하자는 측면에서 보면, 어둠을 전제로 설계된 일본건축의 미학을 음미하자는 것이다. 그러나 이 제안은 시험적일 수밖에 없다. 다니자키도 위 인용문에서 인정했듯이, 실제의 일본건축에서는 확인할 수 없었기 때문이다. 따라서 다니자키는 “한집정도”라도 라든지, “적어도 문학의 영역으로” 끌어가자고 한정하고 있다. 이처럼, 다니자키 자신의 일본미의 발견을 노정한 『음예예찬』은

3) 谷崎潤一郎全集20「陰翳禮讚」(1933年12月-1934年9「經濟往來」)(中央公論社, 1974)(이하는「全集○○」로 표기하고 작품명을 적기로 한다.) p. 557

현실적으로 존재하지 않는 일본전통 건축의 ‘음예(陰翳)’ 미를 ‘문학 속에서밖에 재현할 수 없다’는 한계점을 가지고 있으며, 이상론에 지나지 않음을 알 수 있다. 결국, 다니자키의 건축공간내의 음예라든가, ‘빛과 어둠’은 문학작품 내에서 밖에 발견할 수 없는 것이다.

따라서 “오늘날 일본인이 이미 잊어버리고 있는 음예의 세계를 적어도 문학의 영역으로라고 끌어 들여보고 싶다”라는 미래 시간적 기술을 생각할 때, 1934년 『음예예찬』 이전에 발표한 작품 속에 보이는 건축공간과 음예, 건축공간과 빛과 어둠은 일본인이 원래 가지고 있었던 것을 표현한 것이 아니거나, 무엇인가에 촉발된 일본의 음예를 발견한 과도기적 작품으로 보는 것이 타당할 것이다.

그렇다면, 촉발된 그 무엇이란 도대체 무엇인가. 환언하면, 일본건축공간에서 어둠을 전제로 발견할 수 있는 음예공간이라는 인식의 출처는 어디에서 온 것인가. 지금까지의 『음예예찬』 과 관련된 선행논문은 ‘일본건축의 음예의 미의 재발견’을 한 작품으로, 또는 ‘일본회기이후의 일본전통발견의 원숙기작품’으로 평가한다.⁴⁾ 또 한편으로는 이 연장선에서 서양 ‘빛과 어둠’의 개념과는 다른 일본적 ‘빛과 음예(陰翳)’의 미를 발견·제시했다는 점에서 주목한 논문도 있다. 나가에 히로노부(長榮啓伸)⁵⁾와 아카소 후데쓰지(赤相父哲二)⁶⁾, 그리고 사이토 나호야(齋藤なほや)의 논의 이에 해당한다. 먼저 나가에 히로노부와 아카소 후데쓰지는 ‘다니자키가 ‘빛’에 의해 생기는 음예를 발견해, 일본적 미감으로 발전시켰다는 점에서는 높이 평가되어야 한다고 말한다. 그러나 이 ‘빛’에 의한 미학적 성찰이 여전히 서양 관념론에 머물고 있음’을 한계로 지적한다. 사이토 나호야는 『음예예찬』 을 다니자키가 섭렵한 영화라는 관점에서 지적한다. ‘이 작품은 영상화의 회구에 의해 초래된 결과물이며, 원근법적 투사를 통해 공간을 재구성한다는 측면에서 영화의 미장센(mise-en-scene)⁷⁾적 효과를

4) 千葉俊二編 「陰翳禮讚」 『鑑賞日本現代文学 谷崎潤一郎 第8巻』(角川書店, 1990) p. 255

5) 長榮啓伸 「『陰翳禮讚』의 理法」 『評伝 谷崎潤一郎』(和泉書店, 1997) pp. 256-279

6) 赤相父哲二 『日本のメタファー』(比較文化叢書4)(東京大学出版会, 1982) pp. 10-11

7) 장면화(場面化)라는 뜻의 불어에서 유래된 용어로 본래는 ‘장면의 무대화’라는 연극용어였다. 영화의 공간적 측면과 이에 따른 리얼리즘의 미학으로 정착되는데, 오늘날에는 이 미장센은 화면의 길이가 긴 장시간촬영이나 원사가 우선되고 한 쇼트가 한 신이나 시퀀스의 구실을 하게 되며, 이에 따라 연속적이며 유동적인 카메라 움직임이 수반된다. 또한 이처럼 화면내의 리얼리즘이 중시됨에 따라 화면의 층위가 두터워지면서 전심초점을 선호하게 되고 이들 제요소를 박진감있게 느끼도록 하기 위해 기존의 조형적 요소가 중요하게 된다. 최근에는 미장센의 일반적 특성을 규정하는 데에는 카메라전방에 있는 모든 영화적 요소인 연기, 분장, 무대장치, 의상, 조명등을 장면화하여 타당성있는 미학적 결과를 낳는데 초점이 모아지고 있다. 이승구·이용관 편 『영화용어해설집』(영화진흥공사, 1995 [1990]) pp. 142-143

쓰고 있다. 이것을 일본적인 것으로 재현한 핏진성(逼真性)을 드러낸 작품⁸⁾으로 평가한다. 이처럼 전자의 두 논문은 『음예예찬』의 음예의 동력원을 서양의 ‘빛’에 두고, 후자의 논문은 사물을 공간에 재배치해 바라보는 영화공간론의 입장에서 살펴봄으로써 『음예예찬』의 한계를 극명히 했다.

반대로 생각하면, 이 논들은 『음예예찬』에서 다니자키가 의식했던 의식하지 않았던 ‘서양 건축 공간 안에서의 ‘빛’의 수용양상’이라는 골격을 바탕으로 ‘일본 건축 공간 안에 ‘빛’이라는 소재를 끌어들이어 음예라는 일본적인 미의 질감’을 도출했기에 얻어진 결과일 것이다. 어찌되었든 이 세 가지 논문의 공통점은 ‘건축 공간 안에서의 ‘빛’의 수용’이라는 곳에 모아진다. 그렇다면, 영화적 관점에서 생각해 볼 때, 건축 공간 안에서의 ‘빛’의 수용 구조의 틀을 확연히 드러내는 것 중에 하나는 영화관의 영화상영공간이라고 말할 수 있을 것이다. 왜냐하면 영화는 어두운 건축공간을 전제로 스크린에 광학장치인 ‘빛’을 투사하는 매체이기 때문이며, 필름에 담겨진 사물이나 이야기를 스크린에 투사해 그림처럼 전체를 조망할 수 있는 미장센 형식을 띄기 때문이다. 그렇기 때문에, 건축공간이 묘사된 다니자키문학작품과 영화상영공간은 비교의 대상이 될 수 있으리라 생각한다.

그러나 위 선행논문들은 ‘빛’의 출처가 영화에서 온 것임도, 그리고 다니자키 작품의 일본건축과 영화상영공간의 인식의 유사성도 고증하지 않았다. 이것은 이 논들이 일본건축공간과 ‘빛’의 의미를 규명하는 것에만 초점이 놓여있었기 때문이다.

따라서 본고에서는 먼저 다니자키가 인식한 영화상영공간의 ‘빛’의 메커니즘이 무엇이며, 이러한 영화상영공간의 ‘빛’이 어떻게 다니자키문학에 적용되었는지 살펴보고자 한다. 또 마지막으로 영화상영공간과 『음예예찬』의 접점이 무엇인지 알아보려고 한다. 먼저, 다니자키에 있어서 영화상영공간은 어떠한 것인지 살펴보자.

2. 다니자키가 인식한 영화상영공간에서의 ‘빛’의 메커니즘

일본이 영화기를 수입한지(1899) 꼭 12년이 되는 해에 창간된 현존하는 최초의 영화잡지는 『활동사진계(活動寫眞界)』⁹⁾(1911)이다. 잡지는 ‘광학장치’로

8) 齋藤なほや 7章 「フィルムの彼方へ」 『妄想家の顛末』(近代文芸社, 1984) p. 103

서 영화 ‘빛’이 관객의 눈을 제일먼저 자극하는 것으로 그 인상을 빼놓지 않고 적고 있다.¹⁰⁾ 이에 대해서 이와모토 겐지(岩本憲児)¹¹⁾는 ‘일본인은 영화의 전신인 환등기(幻灯機)¹²⁾나 파노라마¹³⁾, 키네토스코프¹⁴⁾를 통해 영화의 ‘빛’에 익숙해¹⁵⁾ 있었고, 이를 통해서 ‘환상’ ‘환영’ ‘신기로움’이라는 관념적 이미지를 이미 확보했을 것¹⁶⁾이라고 말한다.

곤다 야스노스케(權田保之助)도 『활동사진의 원리 및 응용(活動寫眞の原理及び

- 9) 현재 유일하게 남아있는 초창기영화잡지는 『활동사진계(活動寫眞界)』(1909)이다. 『활동사진계』 제 1호를 보면 발간의 취지가 적혀있다. 첫째로는 활동사진 취미를 가진 사람이 늘어나고 있다는 점이다. 두 번째는 『활동사진계』를 가족에게 선물로서 주고 영화에 대한 즐거움을 서로 나누어가질 수 있다는 점이다. 보는 즐거움도 좋지만, 영화소개의 글을 읽는 즐거움도 크다는 점을 강조한다. 세 번째는 참신한 지식을 얻을 수 있다는 점이다. 이처럼 잡지의 필요성이 대두될 만큼 일반인에게 영화는 가까운 존재가 되었다. 따라서 본 논문에서는 잡지 편찬자와 기고가가 활동사진에 대한 정보나 지식을 일반인에게 소개했다는 측면에서 『활동사진계』가 당대의 일반적인 영화인식을 알아볼 수 있을 것이라 판단하여 자료조사의 대상으로 삼았다. 또, 『활동사진계』와 함께 메이지 시대에는 3종류의 영화잡지가 있었다. 1909년 M파트(M パター)계열(나중에 후쿠호도(福宝堂系)가 된다)의 영화잡지 『활동사진(活動寫眞)』과 요시자와상점(吉沢書店)이 발간한 영화잡지 『활동사진계』, 1910년 요코다상회(横田商會)발간잡지 『활동사진 타임(活動寫眞タイムス)』이 있다. 3종류 모두 자사(自社)의 영화를 전진하는 매체로서도 이용하였다. 이 중 『활동사진계』는 현존하는 잡지로 1909년 6월 25일 창간하여, 제3호부터는 정기적인 월간지 형태로 발행되었다. 著者不明 「発刊の趣意」 『活動寫眞界』 1号(1909) (牧野守監修 『復刻版活動写真』(第一冊)(国書刊行会, 1999)) p. 1
- 10) “사방광방으로 전등이 휘황찬란하게 빛나 백주대낮을 속인다. 갑자기 고막을 찢는 여러 피리소리, 갑자기 암흑의 공간에 흐릿하게 묘사되는 하얀색의 그림자, 이것과 함께 울려 퍼지는 악기연주는 극장 구석구석에까지 전달된다.<중략>영화 해설, 간단한 몇 마디는 관객에게 영화를 학수고대하게 하고 영화보기를 열망하게 만든다. 백색의 그림자 즉 영화는 관객의 눈앞에 움직여간다. 이것이 극장 내에서 벌어진 활동사진의 풍경이다.(電燭光光として輝き、四周八面、爛として白晝を欺く、突如鼓膜を破る數聲の笛、倏忽にして黒暗暗、暗中朧ろげに描き出だす白色の影、是とともに嚙喰たる奏樂は。場の一隅より響き來る、<中略>映畫の解説、簡單の數語は觀客をして鶴首映畫を熱望せしめて去る、白色影裡忽ち映畫は觀客の眼前に活動し來る、是れ劇場内に於ける活動寫眞の情景なりとす。”土居念句 茂 「觀是如」 『活動写真界』 3号 p. 1
- 11) 岩本憲児 「台頭期の日本映画界」 『活動寫眞界』(一冊) pp. 10-11
- 12) 그림이나 사진 따위를 영사막에 확대 투사하는 광학기구. 램프 등의 광원을 통해 투사하는 점 이외에도 투명양화인 슬라이드를 영사하도록 고안된 환등기는 각각의 정사진식 필름의 원리가 영화용 영사기와 비슷하다. 전계서 『영화용어해설집』 p. 523
- 13) 연속적으로 나타나는 전경을 건물전체에 투사하여 보는 것.
- 14) 키네토스코프(kinetoscope)
1889년 토마스 에디슨(Thomas Edison)과 덕슨(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 『영화용어해설집』 p. 436
- 15) 前掲書 「台頭期の日本映画界」 p. 12
- 16) 前掲書 「台頭期の日本映画界」 p. 13

応用)』(1914)에서 왜 영화의 ‘빛’에서 ‘환상’ ‘환영’ ‘신기로우’을 느끼는지 그 메커니즘에 대하여 이미 적고 있다. 이 책은 스크린에서 빛을 받고 등장하는 배우의 동작이나 표정연구가 배우뿐만이 아니라, 영화 제작자에 이르기까지 행해지고 있었음을 소개하면서, 영화의 광선작용에 대하여 다음과 같이 설명한다.

활동사진에는 굉장히 강렬한 광선을 사용합니다. 그리고 그 이외에 어느 정도 개량되어도 아직 순간적인 움직임이 격렬해서 눈을 눈부시게 만듭니다. 이것이 활동사진이 우리들에게 주는 미(美)에 일종의 특수한 장점을 부여하게 되는 것입니다. 먼저 동상(銅像)와 목조(木彫)를 볼 때 가지게 되는 감정의 차이점에 대하여 생각해주세요. 동상, 특히 밝은 옥외에 놓여있는 동상은 광선을 반사하는 것이 강하기 때문에, 그 전체의 형태를 한눈에 볼 수 없습니다. 그리고 곳곳에 불규칙적인 빛의 반사가 생겨서, 사람의 관심이 그곳에 모입니다. 그렇기 때문에 형식은 파괴되어 내용의 강함과 내부에 잠재되어있는 힘을 느끼게 됩니다.<중략>그런데, 활동사진으로 돌아와서 생각하면, 그것은 동상과 같습니다. 광선이 강렬해서 우리들은 전체의 형식을 한눈에 볼 수 없습니다.<중략>이와 같이 활동사진에서는 내용미 특히 감정적인 미가 나타나는 제2의 원인이 생겨나는 것입니다.

活動寫眞には隨分強烈な光線を使用します。そして其の外に余程改良されて居てもまだ瞬動が激しく起りまして眼をぎらぎらさせます。これが活動寫眞劇が私達に與へる美に一種の特長を與へる様になるのです。先づ銅像を見た時と木彫を見た時との心持の相違をいふことに就いて考へて下さい。銅像、殊に戶外の明るい間に立つてゐる銅像は、光線を反射することが強いものですから、其の全体の形を纏めて感ずるといふことが出来ません。そして所々に光のむらが出来まして人の注意が其等の点に集まります。其んな爲に形式といふ感じは壊れて内容の強さといふものや内に籠つた力といふものを感ずる様になります。<中略>所で活動寫眞劇に歸つて來ますと其れは銅像と同じ様です。光線が強烈で眼がぎらぎらする爲めに私達は逆でも全体の形式を纏めて其の美を味ふといふ様なことは出来ません。<中略>こんな具合で活動寫眞では内容美殊に感情美を現はす第二原因が出来て來るのであります。17)

곤다 야스노스케는 영화를 ‘어둠 속에서 거리를 두고 바라보기(ながめる)’의 산물임을 전제두면서, 영화가 어둠을 전제로 ‘강렬한 광선’을 실내로 끌어들이기 때문에 스크린에 비친 물체가 ‘눈부시게’보이고 이러한 때에 ‘미의식’을 느끼는 게 된다고 설명한다. 영화를 보고 관념적 미감을 획득한 원인을 영화상영공간에서의 ‘빛’때문으로 독법한 것이다. 미의식의 메커니즘을 쉽게 설명하기 위해 ‘옥외에 놓인 동상’으로 예를 든다. ‘옥외에 놓인 동상’에 ‘빛’이 가해지면 ‘동상의 형태미’는 없어지면서 동시에 ‘동상의 내면미’만 살아남게 된다는 것이

17) 權田保之助 『活動寫眞の原理及び応用』(内田老鶴圃, 1914) pp. 396, 400

다. 영화상영공간의 ‘빛’이 관객에게 ‘관념적 미감’을 유도했다는 것이다.

그렇다면, 다니자키는 영화상영공간의 ‘빛’을 어떻게 인식하고 있었는가. 다니자키는 1920년 요코하마(横浜)에 있는 다이쇼영화사(大正活動寫眞株式會社:1920년에서 1921년 7월까지 약 1년7개월간 활동)에 문예고문으로 위촉·초빙되기 전, 토마스 구리하라(トマス栗原)와 면담을 하고, 건물 2층에 있는 사무실에 안내되어 2-3편의 영화를 보게 된다. 이때 본 영화에 대한 인상을 다니자키는 『영화잡감(映畫雜感)』(1921)에 남는데, 영화의 내용보다는 우선적으로 영화가 어떤 메커니즘으로 상연되는지에 대해서 설명한다. 아래는 그에 대한 인용문이다.

가정용 아크메 영사기를 책상 위에 올리고 거기에 전등선을 연결한다

양쪽 창문을 닫았다. 청명하게 밝은 빛이 방안 가득했던 것이 갑자기 어두운 암흑이 되었다. 영화는 이 좁은 실내의 한 쪽에서 다른 쪽 벽으로 자그맣게 비추어지는 것이다. 나는 거기에서 두 개의 실사물인 영화를 보았다. 하나는 삼경원에 핀 벚꽃, 하나는 실크산업의 원형이 빵에서 실크가 만들어지고 마침내는 그것이 정교한 옷감으로 되어 포목점의 점두에 진열되고, 도시의 부인들의 화려한 옷으로 변신할 때까지의 과정을 제시한 것이었다.

家庭用のアクメ映寫機をデスクの上に乗せてそれに電燈の線を取り付ける。

兩側の窓の鎧戸を締めてしまふ。青空の明りが一杯にさして居た部屋は急に眞暗になった。

映畫は此の狭い室内の一方から他方の壁へ小さく映し出されるのである。私はそこで二つの實寫物を見た。一つは三景園の櫻、一つはシルク・インダストリー、蠶から絹が造られ、遂にそれが精巧な織物となつて呉服屋の店頭に現はれ、都會の婦女の晴れ着となる迄の順序を示したものであつた。18)

말할 필요도 없이 그것은 지극히 보통의 사진이지만, 지금까지 상당히 밝았던 방이 단 한번 어두워지고 나서 그것도 그 벽으로 작디작은 보석과 같이 반짝반짝 비추어지고 선명하고 명확하게 움직이는 물체의 그림자는 점점 나를 어떤 기묘한 꿈같은 곳으로 안내한다. 암흑 속을 가르고 불과 3척밖에 안 되는 광선의 세계. 거기에 군꾼이 살아서 움직이고 있는 빵의 모습. 나는 그것을 보고 있으면, 그냥 이 작은 세계이외에 이 세상의 존재가 있다는 것을 잊어버린다.<중략>전체적으로 나의 집이 있다는 사실조차도 거짓말 같이 느껴졌다.

云ふ迄もなく其れは極く普通の写真ではあつたけれども、今迄非常に明るかつた部屋の中が一度に暗くなつて、而も其の壁へ小さく小さく、宝石のやうにきらきらと映し出されて鮮やかにくつきりと動く物の影は、次第に私を或る奇妙なる夢心地に誘ひ込んだ。暗黒の中を仕切つて居る僅か三尺四方にも足らぬ光の世界、そこにもくくと生きて動きつつある蚕の姿、私はそれを眺めて居ると、ただ此の小

18) 全集22 「映畫雜感」(1921年3月號「新小説」) p. 102

さなる世界以外に世の中と云ふものがあるのを忘れた。〈中略〉全体自分の家などと云ふもののある事が、ウソのやうに感ぜられた。 19)

영화 상영조건은 ‘빛이 들어오지 않도록 문을 닫는 것’이다. 자연의 ‘빛을 인위적으로 차단해 어둠을 만들’때, 비로소 영화가 상영될 수 있는 조건을 갖추게 된 것이다. 그리고 사각의 벽면에 ‘강한 인공광선을 보내면 눈부실 정도의 빛과 함께 흑백의 그림자(영화의 내용들, 당시는 흑백영화시대였다)’들이 벽면에 등장한다. 그것을 시·공간감각을 잃고 ‘뉘뉘고 한없이 바라보는(ながめる)’ 다니자키의 시선은 공간에 놓이게 되는데, 이 때 중요한 것은 대상(스크린에 투사된 그림)을 ‘거리를 두고 바라보고(ながめる)’ 꿈이라는 ‘환영’과 ‘환상’을 보고, “이 작은 세계이외에 이 세상의 존재가 있다는 것을 잊어”버릴 정도로 ‘현실세계를 망각한 다른 세계와의 조우’와 같은 현실공간감각을 상실하는 ‘신비’감을 만끽하게 된다는 점이다.

따라서 위 인용문에서 알 수 있듯이, 다니자키가 무엇보다도 주목한 것은 영화가 상영되기 위한 전제조건, 즉 어둠을 전제로 한 ‘빛’의 조망을 통해 미의식을 획득할 수 있는 영화상영 공간이었다. 또 일반사무실이라는 건축공간이 어떤 식으로 영화상영공간이 될 수 있는지 하는 점이며, 거리두고 바라보는 미장센적 공간미학의 확보이다.

물론, 사람에 따라 미적 취향은 다르겠지만, 적어도 다니자키에게는 이 ‘빛’의 존재가 1914년의 『활동사진의 원리 및 응용』에서 말한 영화상영공간의 ‘빛’의 메커니즘과 같은 동선을 그린다. 다니자키가 서양의 영화잡지, 일본에 발표된 영화잡지와 영화이론서를 탐독한 것과 구리하라 토마스(栗原トーマス)에게 영화전반에 대해 배워 영화전문가로서 영화제작에 참가했다는 것을 감안한다면, 다니자키에게 있어서도 이런 영화상영공간의 ‘빛’의 인식은 영화라는 매체를 인식하는데 주요한 화두였음을 쉽게 짐작할 수 있다.

그렇다면, 어떠한 이유로 영화상영공간과 건축공간을 동일시할 수 있는가. 당시 영화는 1912년 닛카쓰(日活; 원래는 日本活動寫眞株式會社)를 중심으로 기업적으로 육성되었지만, 그 전부터 영화의 상업성·기업성으로 많은 투자자들을 확보하고 있었다. 그렇지만, 영화는 기업용뿐만이 아니라, 개인적 취미나 기념, 또는 예술적인 탐구로서 만들어지고 있었다. 그렇기 때문에 영화를 손쉽게 만들 수 있는 각종 소형영화용 카메라, 영사기, 필름, 사진기재를 만드는 회사에서 제조되었다. 프랑스의 파테·베비(パテ・ベビー)라고 불리는 9밀리 반 영화 촬영기가 일본에 수입된 것은 1924년의 일이다. 당시로서는 고가(高価)이어서

19) 前掲書「映畫雜感」p. 102

부자들의 장난감으로 생각되었다. 이러한 개인제작의 소형영화의 대부분은 아마추어들의 가족 앨범이나 여행 기념용으로 가족이나 친구가 모였을 때 상영되었기 때문에 일반적으로는 보급되지 않았다.²⁰⁾

그러나 『활동사진의 원리 및 응용』(1914)은 가정이나 일반건축물에서 어떻게 하면 일반 영화관처럼 볼 수 있을지를 소개한다.²¹⁾ 영화애호가만을 위한 가정용 영사기 등을 소개하는 데 멈추지 않는다. 이처럼 1914년에 가정용 영사기에 관련된 책이 발행되었다는 점을 생각한다면, 이미 이 전 시기부터 영화를 가정에서도 상영할 수 있는 영화상영공간의 확보가 이루어졌을 것이다. 뿐만 아니라, 집 공간, 건축공간이라면 어디라도 상관없이 영화를 볼 수 있다는 영화상영공간의 다양화, 그리고 이와 더불어 영화상영공간인식의 전환을 촉발했을 것으로 보인다. 이미 1914년 전부터 이러한 가정용 영사기, 영사막, 현상방법의 등장²²⁾으로 가정에서도 영화관의 ‘영화상영 공간’이 확보되었던 것이다.

따라서 영화상영공간에서 갖는 구조는 건축공간에서도 그대로 적용된다고 볼 수 있다. 영화상영공간이 건축공간인 영화관뿐만이 아니라 집이라는 건축공간으로 확장되고 있었던 것이다. 더 생각해 볼 때, 이동할 수 있는 소형카메라, 영사기의 등장은 어떠한 공간을 막론하고 ‘어둠을 전제로 하여 빛을 투사할 수 있는’ 상영조건만 충족된다면 영사가 가능하게 된다는 의미이기도 하다. 『영화잡감』에서 다니자키가 요코하마의 다이쇼영화사에 방문했을 때, “가정용 아크메 영사기를 책상 위에 올리고 거기에 전등선을 연결한다(家庭用のアクメ映寫機をデスクの上に載せてそれに電灯の線を取り付ける)”²³⁾는 기술에서도 이를 확인할 수 있다.

다니자키는 네 번의 영화제작의 실패를 거듭하면서 영화의 문학적 적용을 실현하려 노력한다. 영화 실패 후 영화감상이나 영화수법에 대한 언급을 문학작품 속에서 행하고 있기 때문이다. 그러므로 다니자키의 영화상영공간으로서 ‘빛’의 행적을 알아보기 위해서는 문학작품내의 건축공간에서 ‘빛’의 묘사를 찾아보는 것은 주요하다.

20) 佐藤忠男 『日本映画史』 第4卷 (岩波書店, 1996) pp. 32-35

21) 前掲書 『活動寫眞の原理及び応用』 p. 400

22) 前掲書 『活動寫眞の原理及び応用』 p. 401

23) 前掲書 「映畫雜感」 p.102

3. 영화상영공간 ‘빛’의 문학 적용

『문신』(1911)을 보자. 『문신』의 마지막은 여인이 목욕을 한 다음에 문신 사에게 자신의 몸에 새겨진 문신을 보이는 장면이다. “여인은 목욕을 마친 몸을 닦지도 않고, 수고한 세이키치의 손을 뿌리치고 격렬한 고통 때문에 욕조에 몸을 던진 채 가위에 눌린 듯 신음했다. <중략> 여인은 젖은 머리를 양어깨에 늘어뜨리고 몸을 단정히 하고 2층으로 올라왔다.<중략> 여인은 아무 말 없이 수궁하면서 옷을 벗었다. 아침햇살이 문신이 새겨진 표면을 비추고 여인의 등은 찬란하게 빛났다(娘は湯上がりの体を拭ひもあへず、いたはる清吉の手をつきのけて、激しい苦痛に流しの板の間へ身を投げたまま、麗される如くに呻いた.<中略>女は洗ひ髪を兩肩へすべらせ、身じまひを整へて上つて來た.<中略>女は黙つ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。)”²⁴이다. 그런데 이 마지막장면이 영화에서 힌트를 얻은 것임을 『아오즈카씨의 이야기(青塚氏の話)』(1926)에서 확인할 수 있다.

「<전략> 『검은 고양이를 사랑하는 여인』이라는 것은 누구의 원작입니까」<중략> 유라코(由良子)도 늘 그렇지만 대단히 좋았다. 목욕하고 나올 때는 거의 반나체(半裸体)와 같았다. 그러나 그런 식으로 보이는 것은, 일본 여배우 중에는 유라코 뿐일 것이다. 상당히 대담하게 찍었다. <중략> 「아하하하, 그럴지도 모르겠죠. 목욕탕에서 침실로 나올 때에, 얇은 비단 가운을 입고 역광선을 쏘이는 장면—」<중략> 「당신은 아마도 유라코를 발견했을 때, 그것은 일본의 마리 프레보스트(マリ・プレヴオスト)라고 생각하지 않았나요. 그래, 프레보스트도 목욕탕에 들어가는 장면이 있었지. 역시 유라코와 같은 몸을 환히 들여 보일 가운을 걸치고, 목욕을 마치고, 탕 출구에서 실내화를 신는 장면이 있다.—그게 벌써 몇 년 전의 일이었던가. 꽤 오래된 영화지만, 나는 지금도 분명히 기억하고 있다. 그때 프레보스트는 뒤돌아서서 품위 있고 아름다운 모습 만들고 슬리퍼를 신었다.<중략> 그 장면이 소프트 포커스(soft-focus, 사진용어로 영상을 매끄럽게 처리하기 위해 특수한 렌즈를 사용하여 화면을 부드럽게 만드는 기법)이어서 그녀의 전신이 흐릿하게 보인 것에 불과하지만, 그 배우의 얼굴과 몸매는 유라코와 완전히 닮지 않았다」

「<前略> 『黒猫を愛する女』と云ふのは誰の原作ですか。」<中略> 由良子嬢もいつもながら大變よかつた。湯上りのところは殆んど半裸体のやうだつたが、ああ云ふ風をして見られるのは、日本の女優では由良子嬢だけだらう。なかなか大膽に寫してある。<中略> 「あははは、さうかも知れないね。風呂場から寢室へ出て來る時に、うすい絹のガウンを着て、逆光線を浴びるところ、—」<中略> 「君は恐らく由良子嬢を發見した時に、これは日本のマリ

24) 全集1 「刺青」(1911年11月『新思潮』) pp. 71, 72

一・プレヴオストだと思つたんぢやないかね。さう云へば、一プレヴオストにも風呂へ這入る場面があつたね。やつぱり由良子嬢のやうな体の透き徹るガウンを纏つて、風呂から上つて、湯殿の出口でスリツパーを穿くところがある。一あれはもう何年前のことだつたか、随分古い寫眞だけれど、僕は今でもよく覚えてゐる。あの時プレヴオストは後ろ向きに立ちながら、なまめかしいしなを作つて、スリツパーを突つかけた。〈中略〉あの場面はソフト・フォーカスだつたので、彼女の全身が朦朧と見えたと過ぎないけれど、しかしあの女優の顔つきや体つきの感じは由良子嬢にそつくりぢやないか。」²⁵⁾

아오즈카씨는 영화 「검은 고양이를 사랑하는 여자」의 주인공 유라코(由良子)가 대담하게 목욕을 하고 침실에서 나와 얇은 실크가운을 입고 역광선을 받고 있는 것을 가장 감동적인 장면으로 꼽고 있다. 그런데 ‘목욕한 뒤에 역광선을 받는 여인모습’은, 여인이 세키치에게 문신을 받고 목욕한 다음에 역광선을 받는 『문신』의 마지막장면을 연상시킨다. 이것은 『문신』의 마지막장면이 영화에서 왔거나, 아니면 적어도 다니자키가 영화적인 장면으로 인식했던지, 영화장면으로 만들고 싶었음을 반증해주는 것이라고 말할 수 있을 것이다. 또한 가지 여기서 주목할 점은 『문신』의 마지막 장면 전에 설명한 일본건축공간이다.

태양은 은은하게 강 표면을 비치고, 다다미 8장만한 방은 타는 듯이 쪼었다. 수면에서 반사하는 광선이 아무생각 없이 자고 있는 소녀의 얼굴과 장지문의 종이에 금색의 물결파문을 만들고 움직이고 있었다. 방의 칸막이를 완전히 차단하고 문신 도구에 손을 댄 세이키치(清吉)는 잠시잠깐 황홀한 표정으로 하고 앉아있을 뿐이었다. 그는 지금 비로소 여인의 묘한 얼굴을 천천히 뜯어보고 음미할 수 있었다. 그 움직이지 않는 얼굴에 보자니 10년 100년 이 일실(一室)에 정좌하고 있어도 전혀 질리지 않을 것이라는 생각이 들었다.(밑줄은 인용자)

日はうららかに川面を射て、八疊の座敷は燃えるやうに照つた。水面から反射する光線が、無心に眠る娘の顔や、障子の紙に金色の波紋を描いてふるへて居た。部屋のしきを閉て切つて刺青の道具を手にした清吉は、暫くは唯恍惚としてすわつて居るばかりであつた。彼は今始めて女の妙相をしみじみ味はふ事が出來た。その動かぬ顔に相對して、十年百年この一室に靜坐するとも、なほ飽くことを知るまいと思はれた。²⁶⁾(밑줄은 인용자)

여인에게 문신을 새기기 전에 일본건축공간이 제시된다. 인용문은 완전히

25) 全集10 『青塚氏の話』(1926年8月号『改造』) pp. 609-610, 624

26) 前掲書「刺青」p. 69

빛을 차단한 공간(작품에서는 장지문을 닫아 빛을 막는 것으로 되어 있다)에서 반사광(간접광선)으로 여인의 모습을 조용해 바라보는(ながめる) 순간의 묘사이다. 여기서도 영화 상영공간같이 묘사된다. 어둠 공간→빛(반사광(간접광선))→여인에게 조용→황홀→공간시간감각상실의 순으로 묘사된다. 그러나 이 장면은 이제까지의 빛과 약간의 의미를 달리한다. 어둠공간을 가져오고 빛을 여인에게 조용해 내면적인 미인 ‘황홀’을 느끼며 공간감각을 상실한 것은 비슷하나, 이 공간이 일본건축공간이며 장지문을 완전히 차단한 어둠 뒤에 오는 ‘반사광(간접광선)’이라는 점이다. 굳이 마지막 장면 전에 설정에 놓은 일본건축공간의 특징인 반사광(간접광선)을, 마지막장면에서는 일본건축공간의 구조에서 찾아볼 수 없는 강렬한 역광선(이 부분은 『음예예찬(陰翳禮讚)』에서 설명된다. 서양은 강렬한 직접광선을 빛을 집안으로 끌어들인다. 반면에 일본은 직접광선을 피하고 간접광선을 즐긴다)을 써서 여인을 찬란하게 비추고 있다. 이 점은 공간 안에서의 영화상영공간의 ‘빛’의 개념과 일본건축의 ‘빛’의 수용이라는 개념이 아직 정비되지 않아 한 작품 속에 공존 내지는 혼재했다고 말할 수 있다. 아니면 영화상영공간의 ‘빛’의 자장권에서 다니자키자신도 인식하지 못한 일본건축의 ‘빛’ 수용양상일 것이다.

왜냐하면 『치인의 사랑(痴人の愛)』(1924)에서는 다니자키가 의식적으로 서양건축에서 일본건축으로 전환하면서 ‘빛’의 양상들을 제시하고 있기 때문이다. 주인공 조오지(讓治)는 취미로 삼고 있는 활동사진에서 본 메리픽포오드의 인상과 똑같은 나오미를 발견, 나오미에게 메리픽포오드를 보이며 행동을 흉내 내게 한다. 나오미는 청순하고 지적인 메리픽포오드처럼 되기 위해 영어, 댄스 등을 공부하지만 어찌된 일인지 방탕한 매춘부의 모습으로만 변한다. 결국 이에 고심한 조오지는 그 원인을 서양건축물에서 서양영화를 너무 보고 나오미를 서양여인으로 만들려고 생각한 자신에게 그 원인이 있다고 판단, 활동사진을 보는 것을 단념한다. 그러면서 내놓은 대책은 서양건축에서 일본건축으로 이동해 나오미의 성장을 지켜보는 것이었다.

<문화주택의 다다미방에서>

나오미는 전체적으로 그 피부색이 날에 따라 황색으로 보이거나 하얗게 보이거나 하는 것이다. 폭 자고 있을 때나 금방 잠자리에서 일어났을 때는 늘 상당히 차가웠다. 잠자고 있는 동안에 완전히 체내의 지방이 빠진 것처럼 말끔해 졌다. 보통의 경우 「밤(夜)」과 「암흑(暗黒)」은 동시에 수반되는 것인데, 나는 항상 「밤(夜)」이라면, 나오미 피부의 「순백색(白さ)」을 연상하지 않을 수 없다. 그것은 대낮의 어느 한 곳 빠짐없이 「순백색」일 정도로 한층 더 나를 매혹시킨다. 그래서 이렇게 유심히 바라보면, 램프 갖의 그림자에 되어있

는 그녀의 가슴은 마치 새파란 해저의 것이라도 있는 듯이, 선명하게 떠오르는 것이다. 변환(變幻)이 심한 그 얼굴도 지금은 우울하게 눈썹을 모아 마치 쓴 약을 먹은 것처럼, 목을 졸린 사람처럼 신비한 표정을 하고 있는 것이다. 나는 그녀의 이러한 표정을 너무 좋아했다. 「너는 자면 완전히 다른 사람 같은 표정이 되네. 무서운 꿈이라도 꾸고 있는 듯이」—라고 자주 이런 말을 했다. 「이 정도라면 그녀의 죽은 얼굴은 더 아름다움에 틀림이 없다」 생각한 적도 종종 있었다. 나는 설령 그녀가 여우라고 해도, 그 정체가 오염한 것이라면 오히려 기꺼이 매료되는 것을 원했다.

ナオミは一体、その肌の色が日によつて黄色く見えたり白く見えたりするのですが、ぐつすり寝込んでいる時や起きたばかりの時などは、いつも非常に冴えていました。眠つている間に、すっかり体中の脂が脱けてしまうかのように、きれいになりました。普通の場合「夜」と「暗黒」とは付き物ですけど、私は常に「夜」を思うと、ナオミの肌の「白さ」を連想しないではいられませんでした。それは間つ晝間の、隈無く明るい「白さ」とは違って、汚れた、汚い、垢だらけな布団の中の、云わば襦袢に包まれた「白さ」であるだけ、余計私を惹き付けました。で、こうしてつくづく眺めていると、ランプの笠の蔭になつている彼女の胸は、まるで眞つ青な水の底にでもあるもののように、鮮やかに浮き上がつて来るのでした。起きている時はあんなに晴れやかな、変幻極まりないその顔つきも、今は憂鬱に眉根を寄せて苦い藥を飲まされたような、頸を絞められた人のような、神秘的な表情をしているのですが、私は彼女のこの寝顔が大変好きでした。「お前は寝ると別人のような表情になるね、恐ろしい夢でも見ているように」—と、よくそんなことを云ひ云ひました。「これでは彼女の死顔もきつと美しいに違いない」と、そう思つたことも屢々ありました。私はよしやこの女が狐であつても、その正体がこんな妖艶なものであるなら、寧ろ喜んで魅せられることを望んだでしょう。27)

<문화주택에서 순일본식주택으로 이사>

나오미가 아무래도 아이를 낳는 것이 싫다고 한다면, 나에는 또 하나의 수단이 있다. 그것은 오모리(大森)의 「동화의 집」을 접고, 더 성실하고 상식적인 가정을 가진다는 한 가지 방법이다. 전체적으로 나는 심플 라이프(シンプル・ライフ)라는 미명(美名)에 동경하는 마음을 품고, 이러한 기묘하고 심하게 실용적이지 않는 그림 같은 아트리에(화실)에 살고 있었던 것이다. 그렇지만 우리들 생활을 타락시킨 것은 이 집 탓도 확실히 있는 것이다. 이러한 집에 젊은 부부가 가정부도 두지 않고 살고 있으니, 오히려 서로가 제멋대로가 되어 심플 라이프라 심플하지 않게 되고, 행실이 단정하지 않게 되는 것은 어쩔 수 없다. 그래서 나는 내가 부재중에도 나오미를 감시하기 위해서도 잔심부름을 하는 몸종을 한 사람, 밥해주는 식모를 한 사람 두기로 했다. 주인부부와 가정부 두 사람, 이 정도가 살 수 있는 이른바 「문화주택(文化住宅)」이 아닌

순일본식(純日本式) 중류층 신사용 집으로 이사한다. 지금까지 사용한 서양 가구를 팔고 모두를 일본풍 가구로 바꾸고 특별히 나오미를 위하여 피아노를 한 대 사줄 것이다.

ナオミがどうして子供を生むのが厭だと云ふなら、私の方にはもう一つ手段がありました。それは大森の「お伽噺の家」を豊んで、もっと眞面目な、常識的な家庭を持つと云ふ一事です。全体私はシンプル・ライフと云ふ美名に憧れて、こんな奇妙な、甚だ實用的でない繪描きのアトリエに住んだのですが、我々の生活を自墮落にしたのはこの家のせいも確かにあるのです。こう云ふ家に若い夫婦が女中も置かずに住まつていれば、却つてお互に我が儘が出て、シンプル・ライフがシンプルでなくなり、ふしだらになるのは已むを得ない。それで私は、私の留守中ナオミを監視するためにも、小間使いを一人と飯炊きを一人輿ことにする。主人夫婦と女中が二人、これだけが住まへるやうな、所謂「文化住宅」でない純日本式の、中流の紳士向きの家へ引き移る。今まで使つていた西洋家具を賣り拂つて、總べてを日本風の家具に取り換へ、ナオミのために特にピアノを一台買つてやる。(28)

<아틀리에로 불리는 문화주택의 서양식 방에서>

이상하게도 실제로는 보이지 않았던 부분까지도 마치 중판(種板)을 현상한 듯이 점점 보이기 시작하여 마침내는 완전히 대리석으로 된 비너스 상에 닮은 것이<중략>무대가 있고 거기에 「나오미」라는 한 사람의 여배우가 등장한다. 사방팔방으로부터 쏟아지는 무대 조명은 완전한 어둠 속에서 흔들리고 있는 그녀의 하얀 몸만이 선명하게 강한 원광(円光)으로 감싸 안는다. 내가 마음을 하나로 모아 응시하자, 그녀의 피부를 타는 듯한 광선은 점점 밝음을 더한다.<중략>활동사진의 「크게 찍기(大映し, 클로즈업)」처럼 부분 부분이 상당히 선명하게 확대된다.

不思議や實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ィ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搖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來る、<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。(29)

<댄스교습소의 러시아인>

그 매끈하고 청초한 피부는 나에게 그저 먼 곳에서 바라볼 뿐으로 충분했다.

その滑らかな清楚な皮膚は、私に取つてはただ遠くから眺めるだけで十分でした。(30)

28) 上掲書 「痴人の愛」 pp. 213-214

29) 前掲書 「痴人の愛」 pp. 281-282

30) 前掲書 「痴人の愛」 p. 84

<나오미를 바라봄>

그 기모노(着物, 일본의상)조차도 그러한 사람이 이상하게 여길 정도였기 때문에, 하물며 그 이상으로 기발한 것은 아무리 나오미가 색다른 것을 선호한다고 해도 도무지 집밖으로 입고 갈 리가 없다. 그것은 실제로 그냥 집 안에서, 그녀를 여러 용기에 넣어 바라보기 위한 그릇에 불과한 것이다. 예컨대 하나의 아름다운 꽃을 다양한 꽃병에 넣어놓고 보는 것과 같은 심정이었다.

その着物でさえそんなに人が不思議がつたくらいですから、ましてそれ以上に奇抜なものは、いくらナオミが風変わりを好んでも到底戶外へ着て行く譯には行きません。それらは實際ただ部屋の中で、彼女をいろいろな器に入れて眺めるための、入れ物だつたに過ぎないので。たとえば一輪の美しい花を、さまざまな花瓶へ押し換えて見るのと同じ心持だつたのでしよう。³¹⁾

<문화주택의 다다미방에서>의 인용문은 나오미가 ‘어둠을 전제로 빛’이라는 관점에서 묘사된다. 또 이를 조오지가 ‘조망’한다. 그러나 나오미의 육체에 광선이 투사되는 것이 아니라 그녀의 몸은 어둠에 대비하여 ‘빛’을 자체적으로 방사하는 모습으로 표현되어 있다. 영화가 어둠을 전제로 빛을 투사하는 것이라면, 본 인용문은 어둠을 전제로 하지만 나오미는 빛을 자체적으로 잉태하고 방사³²⁾하기 때문에 ‘신비’로움을 자아내는 것으로 표현한다. 이 점은 『음예예찬』에서 ‘어둠 속에서 자체적으로 빛을 발하도록 설계된 일본의 미(4장에서 자세히 소개하고자 한다)’라는 점에서 공통점을 갖지만, 웅장하고 여유로운 일본식집이 아니라는 점에서 한 차원 낮은 인식이라고 볼 수 있다.

<문화주택에서 순일본식주택으로 이사>한 인용문에서는 여전히 다니자키 영화인식인 영화의 ‘빛과 어둠’, 그리고 ‘조망’하는 ‘영화상연 공간’이 그대로 유지하면서도 그 영화인식의 자리에 일본적인 미를 대치한 ‘오키가에(置き換え;대치, 전환)³³⁾를 시도한다. <나오미를 바라봄>이라는 인용문에서 확인했듯이, 나오미를 조오지는 서양이든 동양이든 일본이든 여러 용기에 집어넣고 응시(조망)하는데 만족하고 있다. 따라서 나오미에게 가장 어울릴 수 있는 용기 안

31) 前掲書「痴人の愛」 p. 47

32) ‘빛’을 자체적으로 잉태하고 방사한다는 측면에서 또 다른 예문이 있다. 조오지는 나오미가 동물 전기를 가지고 있기 때문이라고 한다. “もし實際に動物電氣と云ふものがあるなら、ナオミの眼にはきつと多量にそれが含まれてゐるのだらうと、私はいつもさう感じました。なぜならその眼は女のものとは思はれない炯々として強く凄まじく、おまけに一種底の知れない魅力を湛へてゐるので、グツと一と息に睨められると、折々ぞつとするやうなことがあつたからです。”前掲書「痴人の愛」 pp. 57-58

33) <문화주택에서 순일본식주택으로 이사>인용문에는 ‘取り換え’로 표기되어 있다. 그러나 인용문을 보면, 서양가구 자리에 그대로 일본가구를 재배치한 것에 불과하다. 따라서 본고에서는 같은 자리에 대치, 전환했다는 의미로 ‘置き換え’로 표현하는 것이 적절하다고 판단하여 사용하였다.

에 집어넣고 감상하는 것에 지나지 않는다. 그러나 서양건축에서 일본건축으로 전이되면서 ‘빛’의 양상들이 다르게 제시되는 것도 그렇지만, 메리픽포오드의 육체, 정신, 영혼을 유입한 ‘나오미(奈緒美)’가 ‘나오미(NAOMI)’로, 그리고 어중간한 ‘나오미(ナオミ)’로, 다시 일본적인 ‘나오미(奈緒美)’로 변신하는데 일본건축 공간으로 전환하려는 것이 주목된다.

예컨대, 위에서 지적한 서양에 대비되는 차원에서 일본적인 교육을 시키는 점에서도 그렇지만, 무엇보다도 주목되는 점은 나오미와 같이 살고 있는 서양·일본 절충식 문화주택에서 순일본식집으로 이사하거나, 서양가구의 자리에 그대로 일본가구를 재배치시키거나, 서양의 모던의상을 일본의상으로 바꾸어 나오미의 타락한 생활을 정리하려고 한다. 무조건적으로 서양취미에서 급선회하여 일본취미로 전향하려고 시도하려는 조오지의 의지와 노력이 엿보이기 때문에 그 이전의 작품보다 진일보했다고 말할 수 있다. 그러나 서양식 건축을 일본식 건축으로 전환하려는 발상과 서양건축의 가구자리에 일본가구를 재배치·재구축하면서 나오미를 재교육시킨다는 점에서 한계점을 드러낸다. 단지 ‘오키가에’만으로 나오미는 쉽게 변하지 않기 때문이다.

이처럼 서양건축공간에서 일본건축공간으로, 서양물건에서 일본물건으로 대치하고 그 속에서 ‘빛’의 작용에 대해서 생각한 다니자키의 시선이 『치인의 사랑』에 있었다면, 『음예예찬』의 건축공간과 빛, 그리고 음예는 어떻게 읽혀져야 하는가. 영화상영공간으로서 ‘빛’을 문학에 적용하면서, 서양건축공간을 상징하고, 다시 이를 전환·대치하여 일본건축공간으로 상징에 ‘빛’의 효용을 생각하는 점을 볼 때, 『음예예찬』을 영화상영공간의 ‘빛’으로 볼 개연성은 충분하다 하겠다. 그렇다면, 실제로 1934년 『음예예찬』 이전에 발표된 작품 속의 건축공간에는 이와 같은 영화상영공간의 메커니즘이 어떻게 투영되어 있는가.

4. 영화상영공간과 『음예예찬(陰翳禮讚)』의 접점

먼저, 다니자키가 의식한 음예의 출처가 어디서 왔는지 『음예예찬』을 살펴보자.

오늘날 일반적으로 도락을 즐기는 사람이 순일본풍 가옥을 지어 살려고 하면, 전기나 와등이나 수도 등의 장착방식에 고심을 한다. 어떻게든 해서 그것들의 시설설비가 일본식 방과 조화를 이루도록 궁리를 하는 것은, 자기 스스로 집을 지은 경험이 없는 사람이라도 음식을 기다리는 요리집 여관의 방에

들어가 보면 바로 깨닫게 된다.

今日、普請道樂の人が純日本風の家屋を建てて住まはうとすると、電氣や瓦斯や水道等の取りつけ方に苦心を拂ひ、何とかしてそれらの施設が日本座敷と調和するやうに工夫を凝らす風があるのは、自分で家を建てた経験のない者でも、待合料理屋旅館等の座敷へ這入つてみれば常に氣が付くことであらう。³⁴⁾

위 인용문은 다니자키가 근대생활에 필요한 서양의 조명이나 난방, 위생시설(변기, 수도) 등을 일본건축에 접목·조화시키면서 생기는 문제점을 설명하는 『음예예찬』의 모두(冒頭) 부분이다. 이 부분은 일본건축에 서양물건을 장착하는 원리 이전에, 서양건축과 서양물건이 얼마만큼 일본건축과 일본물건을 변질시켜왔는지는 지적한 부분이라고 말할 수 있다. 이러한 사실로 부터도 서양의 조명과 가구배치의 미학적 구조가 얼마만큼 다니자키로 하여금 일본미의식의 재발견으로 촉발시켰으며, 전환점을 모색하게 만들었는지 짐작하게 한다.

다니자키에 따르면, 서양건축은 “공간 안에 가구를 배치해놓고도 조명기구의 빛으로 방구석구석까지 전달될 수 있도록”³⁵⁾한다는 것이다. 이에 반에 일본건축은 “자연의 빛과의 대비·조화를 생각해 일본가구나 장지문을 배치하도록”³⁶⁾설계되었다고 말한다. 즉 일본건축에서의 ‘빛’은 인위적인 전기조명장치를 이용한 밝음을 추구하는 것이 아니라, 일본적 자연과학의 논리를 바탕으로 설계되었다는 점을 강조해 설명한다. 다니자키는 서양건축은 서양 사람들의 ‘빛’에 대한 인식에 의해 설계되고, 공간배치나 가구배치도 이것에 의해 이루어짐을 말한다.

이와 같이 일본건축에도 일본선조들의 ‘빛’에 대한 인식에 따라 건물이나 가구, 공간배치가 이루어진다는 것이다. 따라서 다니자키는 일본건축에 서양가구나 서양변기 등의 물건을 가져오고, 일본전통의 것이 아닌 서양인식을 토대로 가공처리한 일본적인 것을 놓으면 어딘가 어색하고 어울리지 않는다³⁷⁾고 말한다. 즉 『음예예찬』은 서양적인 것과의 일본건축이 융화가 어려운 현실을 극명히 하면서 일본미의식에 맞지 않는 서양건축의 특성을 부정하고 있으며, 이를 통해 일본건축의 특성, 더 나아가 일본적인 것 또는 일본미가 어떤 것인지 ‘빛’과 ‘어둠’이라는 관점으로 규명해보자는 논지라고 말할 수 있다. 또 다니자키가 제시한 ‘대비’나 ‘조화’라는 말 속에는 이미 서양건축공간이든 일본건축공간이

34) 前掲書「陰翳禮讃」p. 517

35) 前掲書「陰翳禮讃」p. 517

36) 前掲書「陰翳禮讃」p. 517

37) 前掲書「陰翳禮讃」p. 518

든 ‘거리를 두고 바라보는(ながめる)’라는 행위가 전제되어 있다. ‘대비’와 ‘조화’는 전체적인 조망 속에서 획득될 수 있는 단어이기 때문이다. 그러므로 다니자키의 『음예예찬』은 일본건축 본래의 정신으로 돌아와 전체적인 조망을 통해서 ‘빛’에 의해 배치된 일본 고유의 사물배치의 이법(理法)을 찾아내고, 서양에 의해 상실된 일본적 질감을 회복하자는 취지에서 이 글을 작성한 것이라고 말할 수 있을 것이다.

그러면 먼저, 점점으로서 ‘어둠을 전제로 한 빛의 수용’의 메커니즘을 가진 ‘영화상영 공간’같은 공간개념이 『음예예찬』에 존재하는가. 실제로 『음예예찬』에 ‘영화상영 공간’의 빛과 어둠이 존재한다면 본 작품에서도 어둠을 전제로 한 빛, 즉 빛을 맞이하기 위한 어둠공간이 전제되어야 한다. 또 이것을 거리 두고 바라보는 시선이 있어야 하며, 관조함으로서 대상을 내면 미로 전환하는 양상이 있어야 한다. 빛과 어둠이 어떤 식으로 공간 안으로 수용되고 있는지도 살펴보자.

만약 우리들이 우리들 독자의 물리학을 가지고 있고, 과학을 가지고 있었다면, 그것을 기반으로 기술과 공업도 독자적인 발전을 이루었을 것이다. 일상생활 용품의 여러 가지 기계이든, 약품이든 공예품이든 더 우리 국민성에 합치되는 물건이 생산되지 않았을 것인가. 아니 아마도 물리학 그 자체, 화학 그 자체의 원리조차도 서양인의 관점과는 다른 관점을 낳았을 것이다. 광선이라든가, 전기라든가, 원자라든가의 본질이나 성능에 대하여서도 지금 우리들이 배운 것과는 이질적인 모습을 드러냈을지도 모른다. 나는 그러한 학리적(學理的)인 것을 모르니까 그저 막연하게 이러한 상상을 할 뿐이지만, 그러나 적어도 실용방면의 발명이 독창적인 방향을 따라간다고 한다면, 의식주 양식은 물론이고, 더 나아가서는 우리들의 정치, 종교, 예술, 실업 등의 형태에도 그것이 광범위한 영향을 끼치지 않을 리가 없다. 동양은 동양에서 별개의 음양의 질서를 개척하였으리라는 것은 쉽게 추측할 수 있다.

もしわれわれがわれわれ独自の物理學を有し、科學を有してゐたならば、それに基づく技術や工業も亦自ら別様の發展を遂げ、日用百般の機械でも、藥品でも、工藝品でも、もつとわれわれの國民性に合致するやうな物が生れてはゐなかつたであらうが、いや、恐らくは、物理學そのもの、化學そのものの原理さへも、西洋人の見方とは違つた見方をし、光線とか、電氣とか、原子とかの本質や性能についても、今われわれが教へられてゐるやうなものとは、異つた姿を露呈してゐたかも知れないと思はれる。私にはさう云ふ學理的のことは分らないから、ただぼんやりとそんな想像を逞しうするだけであるが、しかし少なくとも、實用方面の發明が獨創的の方面を辿つてゐたとしたならば、衣食住の様式は勿論のこと、引いてはわれらの政治や、宗教や、藝術や、實業等の形態にもそれが廣汎な影響を及ぼさない筈はなく、東洋は東洋で別個の乾坤を打開したであらうことは、容易に推測し得られるのである。³⁸⁾

나는 건축에 대해서는 전혀 문외한이다. 서양 사원의 고딕건축양식이라는 것은 지금 이 높게 솟아있고, 그 끝이 하늘을 찌르려고 하는 곳에 미관(美觀)이 존재한다고 말한다. 그에 비하여, 우리 일본의 절에서는 건물 위에 먼저 큰 지붕을 덮고, 그 처마가 만 들어내는 깊고 넓은 그림자 속으로 전체의 구조를 집어넣는 것이다. <중략> 이처럼 우리들의 주거를 주관하는 것은 무엇보다도 지붕이라는 우산을 넓게 확 펼쳐서, 대지 한쪽에 그림자를 드리우게 하고, 그 어슴푸레한 음예(陰翳) 속에 집 구조를 넣어 설계하는 것이다. 물론 서양의 가옥에도 지붕이 없는 것이 아니다. 그러나 그것은 태양광선을 차단한다기보다도 비를 피하기 위한 방편이 주목적이다. 그림자를 될 수 있는 한 만들지 않으려 하고, 조금이라도 넓게 내부를 빛으로 노출시키려고 하는 일은 외견상으로도 알 수 있다. 일본의 지붕을 우산에 비유한다면 서양의 지붕은 모자이다.

私は建築のことについては全く門外漢であるが、西洋の寺院のゴシック建築と云ふものは屋根が高く高く尖つて、その先が天に沖せんとしてゐるところに美觀が存するのだと云ふ。これに反して、われわれの國の伽藍では建物の上に先づ大きな瓦を伏せて、その庇が作り出す深い廣い蔭の中へ全体の構造を取り込んでしまふ。 <中略> 左様にわれわれが住居を營むには、何よりも屋根と云ふ傘を擴げて大地に一廓の日かげを落とし、その薄暗い陰翳の中に家造りをする。 もちろん西洋の家屋にも屋根がない譯ではないが、それは日光を遮蔽するよりも雨露をしのぐための方が主であつて、蔭はなるべく作らないやうにし、少しでも多く内部を明りに曝すやうにしてゐることは、外形を見ても頷かれる。 日本の屋根を傘とすれば、西洋のそれは帽子でしかない。 39)

생각하건대, 서양인이 말하는 「동양의 신비」 라는 것은 이렇게 어둠이 가지는 웬지 무섭고 조용함을 가리키는 것이다. 우리들 역시 소년시절에 햇빛이 도달하지 않는 다실(茶室)이나 서원(書院)의 도쿄노마 안을 응시하면 말할 수 없는 공포와 한기를 느꼈던 것이다. 그와 같은 그 신비의 열쇠는 어디에 있는 것일까? 의문을 풀어보면 필시 그것은 음예의 마법으로, 만약 구석구석에 만들어져 있는 음예를 잡아 없애버리면 홀연히 그 도쿄노마는 단순한 공백으로 돌아가는 것이다. 우리 선조의 천재성은 허무의 공간을 임의로 하여 저절로 생기는 음예의 세계에 어떠한 벽화나 장식보다 뛰어난 그윽함의 미를 갖게 한 것이다.

思ふに西洋人の云ふ「東洋の神秘」とは、斯くの如き暗がりを持つ不氣味な靜かさを指すのであらう。われらと雖も少年の頃は、目の目の届かぬ茶の間や書院の床の間の奥を視つめると、云ひ知れぬ怖れと寒けを覺えたものである。 而もその神秘の鍵は何處にあるのか。種明かしをすれば、畢竟それは陰翳の魔法であつて、もし隅々に作られてゐる陰を追ひ除けてしまつたら、忽焉としてその床の間は誰の空白に歸するのである。われらの祖先の天才は、虛無の空

38) 前掲書「陰翳禮讚」p. 523

39) 前掲書「陰翳禮讚」p. 533

間を任意に遮蔽して自ら生ずる陰翳の世界に、いかな壁畫や裝飾にも優る幽玄味を持たせたのである。 40)

칠기에 금가루로 그림을 그린 긴마키 예(金蒔繪)는 밝은 곳에서 한번 순간적으로 그 전체를 보는 것이 아니라, 어두운 곳에서 여러 부분이 때때로 조금씩 표면적이 아니라 깊숙한 곳에 내재한 빛을 보도록 만들어져 있기 때문에 호화찬란한 모양 대부분이 어둠에 숨기고 있는 것이 말할 수 없는 여운을 남기는 것이다. 그리고 그 번쩍번쩍 빛나는 피부의 윤택도 어두운 곳에 두고 보면, 그것이 등불의 흔들림을 비추고, 조용한 방에도 때때로 바람이 방문하는 것을 알려주고, 웬지 사람을 명상에 잠기게 한다. <중략>사실, 일본식 다다미방은 완전히 음예(陰翳)의 농담(濃淡)에 의해서 생기는 것이지, 그 이외는 아무것도 없다.<중략>우리들은 그것이 아니더라도 태양광선이 들어가기 어려운 다다미방의 외측에 처마를 내거나 뒷마루를 만들어서 한층 태양광선을 멀리한다. 그리고 실내에는 마당에서 반사되는 빛을 장지문을 통해서 은은한 빛만 들어오게 한다. 우리들의 다다미방의 미의 요소는 이 간접적인 둔한 광선에 불과하다. <중략> 그 방에 부유하고 잇는 광선이 보통의 광선하고는 다르다. 이것이 특히 고마움이 있는 무게감을 느끼게 하는 것은 아닐까. 또, 그 방에 있으면 시간의 경과를 알 수 없게 되고, 자신도 모르는 사이에 세월이 흐르고, 그 방에서 나왔던 때는 백발의 노인이 될 것 같은 「유구(悠久)」에 대한 일종의 두려움을 가지게 되는 것은 아닐까.

金蒔繪は明るい所で一度にぱつとその全体をみるものでなく、暗い所でいろいろの部分ごとときどき少しづつ底光りするのを見るやうに出來てゐるのであつて、豪華絢爛な模様の大半を闇に隠してしまつてゐるのが、云ひ知れぬ余情を催すのである。そして、あのピカピカ光る肌のつやも、暗い所に置いてみると、それがともし火の穂のゆらめきを映し、靜かな部屋にもをりをり風のおとづれのあることを教へて、そぞろに人を冥想に誘ひ込む<中略>事實、日本座敷の美は全く陰翳の濃淡に依つ生まれてゐるので、それ以外に何も無い。<中略>われわれは、それでなくても太陽の光線の這入りにくい座敷の外側へ、土庇を出したり縁側を附けたりして一層日光を遠のける。そして室内へは、庭からの反射が障子を透してほの明るく忍び込むやうにする。われわれの座敷の美の要素は、此の間接の鈍い光線に外ならない。<中略>その部屋にただようでゐる光線が普通の光線とは違ふやうな、それが特に有難味のある重々しいもののやうな氣持がしたことはないであらうか。或は又、その部屋にゐると時間の経過が分からなくなつてしまひ、知らぬ間に年月が流れて、出て來た時は白髮の老人になりはせぬかと云ふやうな、「悠久」に對する一種の怖れを抱いたことはないであらうか。 41)

40) 前掲書「陰翳禮讚」 pp. 536-537

41) 前掲書「陰翳禮讚」 pp. 530-538

야광 구슬도 어둠 속에 두면 광채를 발하지만 밝은 대낮에 드러내면 보석의 매력을 잃는 것처럼 음예의 작용을 벗어나서는 미가 없다고 생각한다.

夜光の珠も暗中に置けば光彩を放つが、白日の下に曝せば宝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。42)

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。43)

나는 우리들이 이미 잃어버린 음예(陰翳)의 세계를 적어도 문학의 영역에서라도 다시 불러들여 보고 싶다.

私は、われわれが既に失ひつつなる陰翳の世界を、せめて文學の領域へでも呼び返してみたい。44)

서양의 건축물이 모자를 쓴 모습으로 빛을 받아들이는 태세를 갖춘다고 한다면, 일본 건축은 우산을 쓰고 있는 것처럼 일부러 빛을 차단하여 어둠을 만든다. 그러면서, 이 공간에서 ‘공포’와 ‘마법’을 느끼고 ‘공간의 그윽한 미’를 찾아낸다. 즉 ‘어둠을 전제로 한 빛의 수용’이라는 영화상영공간의 ‘빛’의 효용과 같은 공식이 『음예예찬』에 그대로 적용되었음을 알 수 있다.

그러면 극명하게 드러나는 변별점은 무엇인가. 일본 건축은 자연의 빛을 의도적으로 차단해서 생긴 음예(陰翳)를 즐기도록 설계되어 있다는 것이다. 예컨대, 영화는 자연광을 차단해 직접적이고 강렬한 인공적인 빛(서양건축의 예에서도 파악할 수 있다)을 어둠으로 끌어들여 그 빛이 발하는 그림자(그림)를 즐긴다. 반면에 일본건축은 자연광을 인위적으로 차단하지만 자연의 빛을 훼손시키지 않고 집안으로 반사되어 들어오는 은은한 빛 속에 놓여진 물체 즉, 음(陰)에 놓여진 물체와 그 물체 뒤편에 자리 잡은 그림자를 전체적으로 조망한 것을 질감으로 해서 미감을 즐기는 집구조로 설계되었다는 것이다. 다니자키는 이것을 일본선조들이 일구어놓은 생활의 이법(理法)에서 획득한 미적질감이라고 설파한다. 그러나 다니자키는 ‘이미 일본인들은 음예의 세계를 잇고’있으므로 이것을 찾아내고자 한다고 말한다.

이런 해석은 어찌 보면 다니자키 자신도 잇고 있었던 일본미를, 서양의 ‘빛’인식을 해석하는 가운데 재발견한 것에 불과하다고 보여 진다. 왜냐하면, 『치

42) 前掲書「陰翳禮讃」p. 546

43) 前掲書「陰翳禮讃」p. 529

44) 前掲書「陰翳禮讃」p. 557

인의 사랑』에서도 확인했듯이 일본미를 재발견하는 동력원으로 삼은 것이 공간을 이용한 서양영화상영공간으로서 ‘빛’이고, 서양건물과 일본건물의 대비를 통해 얻어진 접점과 변별점을 기반으로 하기 때문이다. 2장에서 밝혔듯이, 영화에서 ‘어둠’은 자연의 ‘빛’을 차단함으로써 생기는 공간을 확보한 다음, 어둠 공간에 인공광선을 발하여 미의식을 향유하는 것이라고 했다. 그렇다면 일본의 ‘음예’를 만든 동력원 또한 ‘빛’이며 이것을 어둠의 공간으로 끌어들이는 점에서 접점을 형성한다. 또, 음예 놓은 물체와 그 물체의 뒤편에 놓인 그림자를 미의 대상으로 삼아 감흥한다는 점에서 영화상영공간의 ‘빛’이 만든 그림자의 미와는 변별점을 가진다. 그렇기 때문에 ‘빛’을 그대로 끌어들이는 서양식 직접 조명 시설을 전제한 건축물이 아니라, 자연의 섭리에 따라 터득한 미적질감으로 어둠을 전제로 설계된 일본건축이 존재한다.

예를 들면 무대상연극으로서의 가부키(歌舞伎)의 상·노(能)·인형조루리(人形浄瑠璃), 화장실과 변기 등이다. 다니자키는 이같은 일본적 물건들이 전부 어둠을 전제로 설계되었기에 이미 일본물건들은 어둠 안에서 스스로 빛을 발할 수 있도록 고안되었다는 것이다. “야광 구슬도 어둠 속에 두면 광채를 발하지만 밝은 대낮에 드러내면 보석의 매력을 잃는 것처럼 음예의 작용을 벗어나서는 미가 없다고 생각한다.(夜光の珠も暗中に置けば光彩を放つが、白日の下に曝せば宝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)”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)”어둠을 전제로 설계되었기 때문에 일본의 물건들은 야광구슬처럼 밝음에서는 그 효력을 발휘할 수 없다. 그러나 어둠속에서는 자체적으로 가지고 있는 밝음 때문에 그 아름다움을 뽐낼 수 있다는 것이다.

따라서 작품 『음예예찬』은 작품내용에도 소개되어있듯이 상연물로서의 가부키나 노, 인형조루리의 미학을 느끼는 것처럼, 한 어둠공간에 놓인 물체를 거리두기를 통해 전체의 질감(음예의 질감)을 조망하는 형식으로 사물을 바라보고 있다. 이점에 대해서는 사이토 나호야(齋藤なほや)가 주장한 미장센감각으로서의 조용이라는 의견에 동조하는 바이다. 물론, 여기에서 느끼는 미의식은 달라진다. 영화에서 ‘환영’이니 ‘신비’라고 말했다면, 일본건축에서는 음예의 ‘마법’이니 ‘허무’의 공간이라 말한다. 그러나 이러한 미학의 간극은 용어자체만 다를 뿐이지, 관념적 시선에는 변함이 없다. 단지, 일본적 미의식으로 환치한 것에 불과하다. 어둠 공간에서 수용되는 빛, 이 빛을 바라보는 다니자키 또는 인간의 관조라는 측면이란 점에서는 변함이 없기 때문이다. 또한 “이 방에 있으면 시간의 경과를 알 수 없어지고, 어느새 세월이 흘러서 현실에 돌아왔을 때는 백발의 노인이 되지 않을까 하는 ‘유구(悠久)’에 대한 일종의 두려움”을

가지게 된다고 말했다면, 빛과 어둠 때문에 영화를 보았을 때도 마찬가지로 ‘현실과 동떨어진’ ‘현실을 잊어버리게’되는 것이다. 영화감상 때와 똑같은 말을 그대로 쓰면서 마지막으로 ‘세월이 흘러 백발의 노인이 되면 어찌지’라고 말하는데, 이것은 보이는 대상을 미장센처럼 바라보며 그 장면 때문에 시간과 공간 감각을 잃어버려 세월이 흘러가는 지도 모를 정도로 심취에 있다는 것을 보여준다. 마치 영화를 낫 놓고 바라보다 현실공간감감을 상실했을 때와 유사한 현상이라고 말해도 지장이 없을 것이다.

아래의 인용문을 보면, 일본의 음예가 서양영화의 ‘빛’과 ‘어둠’에서 촉발되었는지 분명해질 것이다.

우리들이 서양인에 비하여 얼마나 손해를 보고 있는가라는 것은 생각해 보아도 지장이 없을 것이다. 즉, 한마디로 말하면, 서양은 순리적이고 바른 방향을 걸어서 오늘날에 도달한 것이다. 이에 반하여, 우리들은(일본) 우수한 문명에 봉착하여 그것을 받아들이지 않으면 안 되었던 대신에, 과거 수천 년 발전해왔던 진로하고는 다른 방향으로 걷게 되었다. 여기서부터 여러 가지 문제(본문에서는 고장(故障)임)와 불편함이 생겼다고 생각된다. 그렇다고는 하지만 우리들을 그대로 방치해 두었다면, 오백년 전이나 지금이나 물질적으로 큰 진전을 하지 않았을지도 모른다. 지금 중국이나 인도의 시골에 가면, 부처님이나 공자님 시대와 그다지 변함없는 생활을 하고 있다. 그렇다고 해도 자신들의 체질에 맞는 방향만을 취하고 있다. 그리고 완만하기는 하지만 조금씩 진보를 계속하여, 언젠가는 오늘날의 전차나 비행기, 라디오를 대신하는 것, 그것은 타인에게 빌린 것이 아니라 진정으로 자신들의 사정이나 형편에 맞는 문명의 이기를 발견하는 날이 오지 않으리라는 단언을 할 수 없다. 좀 성급한 이야기이지만, 영화를 보아도 미국의 것과 프랑스나 독일의 것과고는 음영(陰影)나 색조(色調)의 정도가 다르다. 동일한 기계나 약품, 필름을 사용해도 한층 더 그렇기 때문이다. 우리들에게 고유의 사진술이 있었다면 얼마나 우리들의 피부나 용모, 기후풍토에 적합한 것이었을까 생각한다. <중략> 우리들은 기계에 영합하듯이, 오히려 우리들의 예술자체를 왜곡해갔다. 서양인은 원래 자신들 내부에서 발달시켜온 기계이니까 그들은 그들 예술적 사정에 맞추어서 만든 것은 당연한 일이다. 이러한 점에서 우리들은 실로 여러 면에서 손해를 보고 있다고 생각한다.

我等が西洋人に比べてどのくらゐ損をしてゐるかと言ふことは、考へてみても差し支へあるまい。つまり、一と口に云ふと、西洋の方は順當な方向を辿つて今日に到達したのであり、我等の方は、優秀な文明に逢着してそれを取り入れざるを得なかつた代りに、過去數千年發展し來つた進路とは違つた方向へ歩み出すやうになつた、そこからいろいろな故障や不便が起つ

てゐると思はれる。尤もわれわれを放つておいたら、五百年前も今日も物質的には大した進展をしてゐなかつたかも知れない。現に支那や印度の田舎へ行けば、お釋迦様や孔子様の時代とあまり変らない生活をしてゐるであらう。だがそれにしても自分たちの性に合つた方向だけは取つてゐたであらう。そして緩慢にはあるが、いくらかづつの進歩をつづけて、いつかは今日の電車や飛行機やラヂオに代るもの、それは他人の借り物でない、ほんたうに自分たちに都合のいい文明の利器を發見する日が來かつたとは限るまい。早い話が、映畫を見ても、アメリカのものと、仏蘭西や獨逸のものとは、陰影や、色調の工合が違つてゐる。演技とか脚色とかは別にして、寫眞面だけで、何處かに國民性の差異が出てゐる。同一の機械や藥品やフィルムを使つても尙且さうなのであるから、われわれに固有の寫眞術があつたら、どんなにわれわれの皮膚や容貌や氣候風土に適したものであつたかと思ふ。<中略>われわれは、機械に迎合するやうに、却つてわれわれの藝術自体を歪めて行く。西洋人の方は、もともと自分たちの間で發達させた機械であるから、彼等の藝術に都合がいいやうに出來てゐるのは當り前である。さう云ふ点で、われわれは實にいろいろの損をしてゐると考へられる。⁴⁵⁾

5. 나오기

이상과 같이, 『음예예찬』의 음예의 원동력이 된 ‘빛’은 어둠을 전제한 다 음에 빛을 투사하고, 이를 통해 거리두고 조망하는 영화상영공간의 ‘빛’에서 왔 음을 알았다. 이런 면에서 다니자키의 『음예예찬』은 영화상연공간과 같은 일 본건축공간을 설정했다. 이것을 점점으로 해서 음예라는 변별점을 찾았지만, 결국 영화상영공간의 ‘빛’의 메커니즘을 그대로 적용·응용했다는 한계를 드러 낸다. 즉, 영화상영공간에서 서양건축공간, 다시 일본건축공간으로 이행과정 에 각 공간에서의 ‘빛’의 양상을 극명하게 드러내지 못한 부분이 나타나지만, 결국 『음예예찬』에서는 명확히 구분짓고 일본공간의 빛과 음예의 질감을 발견한 다. 또한 상연물(영화, 고전물)의 시선을 유지하여 현실과 유리된 공간미학을 창출해 내면의 미의식으로까지 발전시켰다는 데 의의가 있다 할 수 있겠다. 따 라서 『음예예찬』은 영화상영공간으로서 ‘빛’을 문학 속에 도입해 발전·변형 한 형태를 명확히 정립한 작품이다. 서양의 틀을 벗어나지 못한 껍진성도 보이 지만, 이 틀 속에서 일본미를 재인식했다는 점에서 신지평을 연 시발점으로 과 약할 수 있을 것이다.

광선의 조절에 의해, 그리고 자연의 일반적 법칙과 조금 왜곡된 장치인 스크 린안의 대상을 원근법에 의해 획득된 영화가 미감을 자극했다고 한다면, 『음예

45) 全集20 「陰翳禮讚」(1933年12月-1934年9 「經濟往來」) pp. 524-525

『예찬』도 이러한 영화매체에서 촉발된 공간미학·예술의 일본적 논리의 발견이라고 할 수 있다. 그러나 다른 의미에서 서양에 의해 다시 왜곡되고 편집된 ‘빛’과 ‘어둠’의 일본 건축론이라고 말하지 않을 수 없다. 다니자키도 밝혔듯이, 일본에서 과학과 물리학이 발전되었다면, 광선 등의 모습도 일본인의 국민성에 맞게 현재와는 이질적이게 변해있을 것이라는 대목에서도 이를 짐작할 수 있다. 서양의 ‘빛’과 ‘어둠’에 촉발된 일본이라는 미적 질감은 이러한 의미에서 『음예예찬』에서 다시 왜곡될 수밖에 없는 것이다.

【参考文献】

- 谷崎潤一郎全集 (中央公論社, 1974)
- 이승구·이용관편(1995) 『영화용어해설집』 영화진흥공사, pp. 142-143
- 赤相父哲二(1982) 『日本のメタファー』(比較文化叢書4) 東京大学出版会, pp. 10-11
- 岩本憲児(1999) 「台頭期の日本映画界」 『活動寫眞界』(一冊) 国書刊行会, pp. 7-14
- 權田保之助(1914) 『活動寫眞の原理及び応用』 内田老鶴圃, pp. 396, 400, 401
- 佐藤忠男(1996) 『日本映画史』 第4卷 岩波書店, pp. 32-35
- 齋藤なほや(1984) 7章 「フィルムの彼方へ」 『妄想家の顛末』 近代文芸社, p. 1031
- 千葉俊二編(1990) 「陰翳礼讃」 『鑑賞日本現代文学谷崎潤一郎 第8卷』 角川書店, p. 255
- 土居念句茂(1909) 「觀是如」 『活動写真界』 3号 国書刊行会, p. 1
- 長栄啓伸(1997) 「「陰翳礼讃」の理法」 『評伝谷崎潤一郎』 和泉書店, pp. 256-279
- 福原駿雄(1920·4·12) 「谷崎潤一郎の作品と活動寫眞について」 『キネマ旬報』 27
キネマ旬報社,(『復刻版 キネマ旬報』 平文社, 1993) pp. 20-21
- 著者不明(1909) 「発刊の趣意」 『活動寫眞界』 1号 (牧野守監修 『復刻版活動写真』
(第一冊)(国書刊行会, 1999)) p. 1

要 旨

本稿は、谷崎潤一郎(1886—1965;以下「谷崎」)が、映画上映空間をどのように認識し、それをどのように『陰翳禮讚』(1933)の日本建築空間に取り入れたのかを明らかにしたものである。

考察の結果、『陰翳禮讚』の陰翳の原動力となった「光」とは、映画上映空間の「光」であり、それは闇に光を透写し、それを距離を置いて眺めるものであることが明らかになった。谷崎は『陰翳禮讚』に、映画上映空間と同じ空間を日本建築に設定したのである。これを接点として、陰翳という弁別点を見いだしたが、結局、映画上映空間の「光」のメカニズムをそのまま適用・応用したに過ぎないという限界を露呈した。つまり、それまでの谷崎作品では、映画上映空間から、西洋の建築空間へと、また日本の建築空間へと移行する過程で、多様な空間の「光」の様相を、西洋の「光」と東洋の「光」とに明確に言い表すことはできなかった。しかし、『陰翳禮讚』では、これを明確に区別し、日本の空間における光と陰翳の質感を発見したのである。

従って、『陰翳禮讚』は映画上映空間としての「光」を文学の中に取り入れ、発展・変形した形態を確立した作品であると言える。西洋の枠を越えられないという限界も露呈したが、その西洋の枠の中において日本美を再認識し、構築したという点において、新境地を開いた始発点として評価することができるだろう。

しかし、当時の日本の科学と物理学が西洋よりも発展していたならば、光線などが日本人に見合った、現在とは違う異質なものとして変化を遂げていただろうと、谷崎自身も『陰翳禮讚』の作中で指摘した通り、西洋の「光」と「闇」に触発された日本という美的な質感は、『陰翳禮讚』においても歪められるしかなかったのである。

キーワード：映画上映空間、日本建築空間、光線、光、闇、日本美

투 고 : 2007. 5. 31
1차 심사 : 2007. 6. 9
2차 심사 : 2007. 6. 30

住 所 : (157-916) 서울시 강서구 화곡6동 1098-6
電 話 : 02-2696-8866, 010-2998-6810
e-mail : sasukei7_1999@yahoo.co.kr