

가와바타 야스나리의 「파란 바다 검은 바다(靑い海黒い海)」論

-신감각파적 사상과 문장표현-

유 재 신*

(e-mail : jessiny@hanmail.net / jessiny0188@yahoo.co.jp)

目 次

1. 머리말
 2. 혼돈의 시대 — 시대적 특성
 3. 가와바타와 신감각파이론
 4. 작품세계
 - 4.1. 구성
 - 4.2. 주관의 문제
 - 4.3. 자아의 혼돈
 - 4.4. 만물일여의 세계
 - 4.5. 이미지와 감각
 5. 맺음말
-
-

1. 머리말

가와바타 야스나리(川端康成)의 「파란 바다 검은 바다(靑い海黒い海)」는 1925년 8월 「분계춘추(文芸春秋)」에 발표되어, 1927년 3월 『이즈의 무희(伊豆の踊子)』(金星堂刊)에 처음 수록되었다. 신감각파(新感覺派) 잡지라고 불리게 된 「분계지다이(文芸時代)」에 초 단편 소설(掌の小説)¹⁾을 제외하고는 가와바타가 처음으로 발표한 단편소

* 忠南大学校 日語日文学科講師、日本近代文学

1) 초 단편 소설(掌の小説)이란 400자 원고지 몇 장에 불과한 작품으로, 170편이 넘는 가와바타의 초 단편 소설은 그의 문학의 원류를 엿볼 수 있으며 시적특성을 가진 것으로도 유명하다.

설인 만큼, 신감각과적 경향과 깊이 관련되어 있다. 하라 켄(原善)이 「신감각과 문학 이론의 실천으로서 쓰여졌다(新感覚派の文学理論の實踐として書かれた)」²⁾라고 지적하고 있는 것처럼, 신감각적 표현이 많이 보이며 또 신감각과 이론과도 밀접한 관련이 있는 작품이다. 하지만 이 작품은 그다지 주목을 받지 못했다.

「파란 바다 하얀 바다」는 발표했을 때 요코미즈 리이치씨가 아주 칭찬해 주었다. 그것이 인상에 남아있다. 그 후, 이 작품이 비평되거나 해설되는 것을 나는 볼 수 없다. 나로서도 설명은 하기 어려울 것 같다. 하지만 지금 읽어보니 여러 가지 짙이는 단락도 있다. 나중의 「서정가」(1932) 등과도 통하는 데가 있다.³⁾

위와 같이 작가 자신이 기술하고 있는 것처럼, 이 작품은 발표 당시는 물론 이후에도 크게 눈에 띄지 못했다. 선행연구도 적은 편인데, 요코미즈 리이치(横光利一)나 나츠메 소세키(夏目漱石)의 문체, 표현의 영향관계를 비교한 것,⁴⁾ 작가론적 자료 혹은 다른 작품의 이해 속에서 부수적으로 언급한 것⁵⁾ 등이 있으며, 작품자체를 대상으로 다루고 있는 것은 비교적 근래에 나타나지만 역시 드물다고 볼 수 있다.⁶⁾ 비평의 유무나 선행논문의 수가 작품의 가치와 비례한다고 할 수는 없어도 동시대의 작품 「이즈의 무희(伊豆の踊子)」나 「십육세의 일기(十六歳の日記)」 등에 비해 「파란 바다 검은 바다」에 대한 평가가 높지 않은 것도 사실이다.

하지만 이 작품이 주목받지 못한 이유는 문학적 가치보다, 작가도 밝히고 있듯이 작품의 난해함도 적지 않은 요인을 차지하고 있다 할 수 있다. 자살과 소생의 반복적 구조, 중층적 서술, 몽환적이고 난해한 환상 등 작품을 이해하는 것이 결코 쉽지 않다. 많지 않은 연구논문의 절반 이상이 근래에 쓰여 졌다고 하는 것은, 연구 돌파구의 일환이란 점을 고려해도, 이 작품이 새롭게 조명 받고 있는 것을 시사하고 있음을 알 수

2) 原善 「『青い海黒い海』—万物の照応 / 総合なき世界」(初出「作新国文」1989、12、『川端康成一その遠近法』大修館書店、1999、4、p48) 이하 한국어 역은 필자

3) 川端康成 「あとがき」(『伊豆の踊子・温泉宿』岩波文庫、1952、2、『川端康成全集』33卷、新潮社、1982、5、p633-634、본 논문 중 가와바타 작품의 모든 인용은 新潮社版『川端康成全集』(1982-1984)에 의하며 이하 『全集』으로 표기한다.

4) 小川康子 「『春は馬車に乗って』論—川端康成 「『青い海黒い海』との関連をめぐり」(湖)南文学第23号 1989、3、p91-100)、小池清治 「川端康成と夏目漱石—表現の系譜『青い海黒い海』『雪国』『伊豆の踊子』」(『川端文学への視界』第13号、1998、6、p10-24)

5) 羽鳥徹哉 「川端康成と心霊学」(『国語と国文学』1970、5、『作家川端の基底』教育出版センター、1979、1、p294-335)、小林一郎 「川端康成の初期作品—『花』を中心に—」(『川端康成研究—東洋的な世界—』明治書院、1982、9、p33-47)

6) 高瀬真理子 「川端康成 『青い海黒い海』 孝—心中から自殺へ」(『瓔珞』1992、6、p71-76)、山下真史 「『青い海黒い海』の世界」(『月刊国語教育』1998、2、p72-75)、吉田秀樹 「『青い海黒い海』論—新感覚派馴化と〈岐阜一件〉の克服—」(『川端文学の世界1その生成』勉誠出版、1999、3、p35-57、河野育子 「川端康成 『青い海黒い海』 孝」(『神女大國文』2004、3、p66-72)、주2)도 이에 속한다.

있다. 아직까지 충분히 작품 자체가 논해지고 있지 않은 신감각과 이론과의 유기적 관계나 인물분석, 표현 연구 등 고찰의 여지는 많이 남아있다. 본고에서는 우선 시대적 상황과 신감각파를 생각해 봄으로 작자의 문제의식을 파악하고, 나아가 작품의 구조와 표현을 분석함으로써 그 문학성에 접근하여 작품 세계를 규명하고자 한다.

2. 혼돈의 시대 — 시대적 특성

1925(大正14)년은 일본에 있어 다이쇼시대의 끝자락에 해당한다. 2년 전인 1923년 10만여 명이 사망한 관동대지진이 일어났는데, 이는 새로운 사상과 새로운 시대를 촉발하여 일본사회와 문학사상에 큰 영향을 끼쳤다. 사회는 도시화와 근대화가 가속 되었고 문학계에서도 새로운 동향이 이어졌다. 1924년 6월 프롤레타리아 문학잡지 「분게센센(文芸戦線)」과 전위예술적 특성을 가진 시문학 잡지 「게·기무기가무푸루루루·기무게무(ゲエ・ギムギガムブルルル・ギムゲム)」의 발간에 이어, 10월 「분게지다이(文芸時代)」가 창간된다.

가와바타는 이즈음 「다만 지진이 기성문예의 종점이고 신문예의 기점이 되는 것은 확실할 것이다. 지진전파, 지진후파라고 하는 식의 말이 살아있는 의미를 갖게 될지도 모른다.」⁷⁾라고 기술하고 있으며, 몇 년이 지나서도 「앞에서 말한 동인 열아홉 명의 작가와, 그들 이전의 작가—오늘날에도 더욱, 그 두 개의 작가군 사이에, 확실한 일선이 느껴지는 것은 누구도 부정할 수 없을 것이다.」⁸⁾라고 회상하고 있다. 새로운 세대의 문학이 출현하게 된 것인데, 그 특성을 가와바타는 「분게지다이」 창간사에서 다음과 같이 말하고 있다.

(전략) 「종교시대에서 문예시대로.」 이 말은 아침저녁으로 나의 마음속을 떠나지 않는다. 지난 세상에 있어서 종교가 인간 및 민중 위에 차지했던 자리를, 다가올 새로운 세상에 있어서는 문예가 차지할 것이다. 이것을 믿는 것은 우리들의 사명감을 고무하고, 생활감정을 바르게 해준다. 그리고 그렇게 믿는 것은 나 개인의 독단이 아니다. 사람들은 서양 예술론자의 정열적인 예언을 듣는 것이 좋다. 우리의 선조가 묘석 아래에 그 시체를 묻고 서방정도의 영생을 믿고 잠든 것처럼, 우리들의 자손은 문예의 전당 안에 인간불멸의 해결책을 발견하고 죽음을 초월할 것이다. 이 잡지는 그 전당으로 가는 아득히 먼 길의 한 장의 포석이다.⁹⁾

「분게지다이(文芸時代)」라는 잡지명도 가와바타의 제시에서 나온 것이다. 이전의

7) 川端康成 「余燼文芸の作品」(『時事新報』1924、10、『全集』30卷、p60)

8) 川端康成 「『文芸時代』のころ」(『若草』1929、10、『全集』33卷、p55)

9) 川端康成 「『文芸時代』創刊の辞」(『文芸時代』1924、10、『全集』32卷、p410-414)

종교시대에서 이제 문예가 사람들을 이끌어 가리라는 잡지의 특성과 포부가 잡지명과 더불어 설명되고 있으며, 이는 당시의 젊은 세대에게 환영받는다. 여기에는 가와바타의 예술지향주의 경향도 잘 드러나고 있지만 새로운 문예와 새로운 생활에 대해서는 가와바타 자신도 문체의식을 안고 있었다. 그는 여기에서 「그런데 나에게는 생활은커녕 단지 하나의 생활조차 없는 것은 아닐까하고 스스로를 씩씩해한다。」라고도 적고 있는데, 이는 시대적 특성과도 깊은 연관이 있다.

이 시대는 혼돈의 시대였다. 근대화를 통해 전통의 가치관과 문학 전통은 이미 상실해 버렸고 젊은 세대들은 서양의 전통을 왜곡하는 일없이 이해하게 되었지만, 그 서양 문학이란 실제로는 추상적인 관념미에 지나지 않았다. 따라서 확실한 현실, 확실한 생활을 갖는다는 것은 어려운 일이 되었다. 고바야시 히데오(小林秀雄)는 이런 양상을 「고향을 잃어버린 문학(故郷を失つた文学)」이라고 표현했는데 가와바타의 「하나의 생활조차 없」다는 말과 서로 통하는 부분이 많다.

말하자면 도쿄에서 태어났으면서도 도쿄에서 태어났다고 하는 것을 아무리해도 수긍할 수 없다. 또 말하자면 자신에게는 고향이라는 것이 없을 것 같은 일종의 불안한 감정이다. (중략)나에게는 제일의 고향도, 제이의 고향도 아니 본래 고향이라는 의미를 모른다고 깊이 느꼈던 것이다. 추억이 없는 곳에 고향은 없다. 확고한 환경이 가져오는 확고한 인상의 가짓수가 쌓이고 쌓여 만들어낸 강한 추억을 가진 사람이 아니면, 고향이라는 말이 내포한 건강한 감동은 일지 않을 것이다. 그러한 것도 내 어디를 찾아도 찾을 수 없다.¹⁰⁾

고바야시는 이 글에서 자신은 고향이라는 의미를 모른다고 하면서, 잡다한 빠른 변화 속에 「추억은 있지만 현실적인 내용이 없다」. 아름다운 자연에 감동하러 가는 것은 건전한 거라는 것에 어떤 확실한 현실적인 근거가 있냐고 물으며 산의 아름다움에 취하는 것은 「추상적인 관념의 미」에 취하는 것과 비슷하다고도 서술하고 있다. 「자신의 생활을 돌아보고, 거기에 무엇 하나 구체성이라는 것이 아주 결여되어 있는 것을 발견한다. 확실하게 발을 땅에 디디고 있는 인간, 사회인의 면모를 찾는 것은 쉽지 않다」는 말에는, 전통과 가치관을 상실해 버린 불안한 동시대의 젊은 예술가의 모습이 나타나 있다. 그들은 서양의 문명, 서양의 문학을 이해하고 수용하는 한편 고향, 전통, 가치관을 상실해버렸기 때문에, 추상적인 생활과 추상적인 문학이라는 한계를 갖고 있었던 것이다.

이와 대조적으로 기성문학의 대표적 작가 시가 나오야(志賀直哉) 문학은 생활에 기반을 둔 작품이라고 일컬어지고 있다. 아쿠타가와 류노스케(芥川竜之介)는 「문예적인 너무나 문예적인(文芸的な、余りに文芸的な)」¹¹⁾라는 문장에서, 「시가씨의 작품은 무엇

10) 小林秀雄「故郷を失つた文学」(『文芸春秋』1933、5、『新訂小林秀雄全集』3巻、新潮社、1978、7、p29-37)

보다도 먼저 이 인생을 훌륭히 살아가고 있는 작가의 작품이다。」고 말하며, 그가 도덕적으로 청결히 살고 있음과, 그런 속성이 시가 나오야 안에 깊은 뿌리를 내리고 있다고 서술하고 있다. 나아가 묘사의 리얼리즘도 「동씨(同氏)는 리얼리즘에 동양적 전통 위에 선 시적정신을 흘려 넣고 있다」고 평했다. 기성문학의 특성 중 하나가 삶과 문학이 분리되지 않는 생활에 뿌리내린 문학임을 알 수 있다.

새로운 문학을 주도하는 새로운 세대는 주로 1900년을 전후로 출생했다. 그들은 예술의 기반이 되는 확실한 인생관, 세계관, 미의식이 미약했다. 동양과 서양의 구별이 기성세대와 같이 확실하지 않았으며, 오히려 서양문학의 전통을 왜곡 없이 이해하기도 했다. 그러면서도 일본이라는 현실에 살고 있는 그들이기에 실질적인 세계관, 미의식을 갖는다는 것이 어려웠다. 일본어를 사용하고 일본에서 생활하는 한 완전한 서양화란 있을 수 없다. 관념적인 인간, 의식과 현실이 일치되지 못하는 혼돈과 불안정함이 이들의 특징 중 하나라 할 수 있다. 앞에서 인용한 가와바타의 창간사에도, 「자신의 생활을 돌아보고, 거기에 무엇 하나 구체성이라는 것이 아주 결여되어 있는 것을 발견한다. 확실하게 발을 땅에 디디고 있는 인간, 사회인의 면모를 찾는 것은 쉽지 않다」고 서술하고 있는데, 이 말은 그만의 느낌이 아니라 시대적 특성으로 파악해도 무리가 없을 것이다.

또한 이들은 공통의 목표를 상실한 시대이기도 하다. 메이지와 다이쇼 시대는 국가라는 공동체의 목표를 추구했었다. 하지만 개인의 행복을 추구하는 시대로 변하면서 그들의 공동체 의식은 희박해졌다. 혈연과 지연공동체가 붕괴해 가며 점점 개체로서 이리저리 부유하는 불안이 뒤따르게 된다. 일본과 서양이라는 두 개의 문화를 동시에 받아들임으로 감수성과 미의식, 가치관도 혼란스러워진다. 「나」 자신이 불명료하게 되고 정체성, 신체성이 혼란스러워진 것 또한 이 시대의 특징일 것이다. 사실 이즈음부터 사소설(私小説)이 감소한 것도 이와 무관하지 않을 것이다. 자기 자신에게 확신이 없는 시대, 혼돈의 시대, 불안의 시대, 이것이 이 시대의 특성으로 저류하고 있었음을 먼저 밝혀둔다.

3. 가와바타와 신감각파이론

가와바타와 신감각파에 대해서는 많은 논쟁의 여지가 있지만, 그 명명(命名)의 근거가 된 「분게지다이」를 빼고는 설명할 수 없을 것이다. 「분게지다이」는 요코미즈

11) 芥川龍之介「文芸的な、余りに文芸的な」(「改造」1927、4、『現代日本文学大系43芥川龍之介集』筑摩書房、1969、8、p322-353)

리치, 가와바타 야스나리, 가타오카 텡페이(片岡鉄兵) 등의 동인잡지로 창간되었다. 치바 카메오(千葉亀雄)가 이들의 경향을 기교와 관능을 합성했다고 평하며 「신감각과의 탄생」¹²⁾이라고 명명했는데, 이것이 문단에서 신감각파로 통용되는 계기가 되었다. 외부로부터의 명명은 이 잡지의 내실을 규정하는데 한계를 갖고 있었지만, 새로운 생활, 새로운 문예를 시도한 이들의 경향은 당시 문단에 어필하여 프롤레타리아 문학잡지 「분개센센(文芸戦線)」과 더불어 문예혁명 운동으로 환영받았다.

신감각파란 명명을 가와바타는 어떻게 받아들였을까? 간단하게 말해 「신감각주의의 본질을 근본부터 확실히 나에게 알려줄 사람은 없을까」에서 「신감각주의야말로 자연주의에 대한 최초의, 그리고 정당한 반동이라는 견해를 나는 갖고 있다」라고 가와바타의 언설은 변해간다. 요시다 히데키(吉田秀樹)¹³⁾는 이것을 「점차로 순화(馴化)시켜간다」라고 지적하지만, 가와바타에게 있어 신감각주의는 신문에 제창(提唱)이라는 내발적 필연성에 외적 자극이 더해져 성립되었다고 할 수 있을 것이다. 그는 다음과 같은 신감각파이론을 발표한다.

자신이 있기에 천지만물이 존재한다. 자신의 주관 안에 천지만물이 있다. 이런 마음으로 사물을 보는 것은 주관의 힘을 강조하는 것이고, 주관의 절대성을 신봉하는 것이다. 여기에 새로운 기쁨이 있다. 또 천지만물 안에 자신의 주관이 있다. 이런 기분으로 사물을 보는 것은 주관의 확대이며, 주관의 자유로 유동시키는 것이다. 그리고 이런 사고를 진전시키면, 자타일여가 되고, 만물일여가 되어, 천지만물은 모든 경계를 잃고 하나의 정신으로 융화한 일원의 세계가 된다. 또 한편 만물 속에 주관을 유입시키는 것은 만물이 정령을 갖고 있다고 하는 생각으로, 바꿔 말하면 다원적인 만유영혼설이 된다. 여기에 새로운 구원이 있다. 이 두 개는 동양의 오랜 주관주의가 되고, 객관주의가 된다. 아니 주객일여가 된다.(「신진작가의 신경향 해설」)¹⁴⁾

신감각파의 아방가르드적 성격과 가와바타 자신의 인식론을 밝히고자 한 문장이지만, 위의 인용문에서 가와바타의 《만물일여·윤회전생》이라는 사상의 원형을 볼 수 있음은 널리 알려져 있다. 자타일여, 주객일여란 서양의 주체와 객체로 분리되는 대립적 사고에 대하여, 동양적 상호관계, 즉 인식대상과의 융화로 바꿔 말할 수 있을 것이다. 가와바타의 사상으로서만이 아니라, 신감각주의의 표현의 근거라고 기술하고 있는 것처럼, 의인법이나 비유의 묘사라는 문예표현에까지 이는 미치고 있다. 또 주관과 자유라는 말에서도 기성문단과의 차별화를 피하는 가와바타의 방향성을 볼 수 있다.

이와 같은 이론을 표명한 이후, 신감각과 문예지 「분개지다이」에 발표한 것이 바로 「파란 바다 검은 바다」인 셈으로 이 작품은 가와바타에게 있어 그의 이론의 실천이라는 중요한 의미를 갖고 있는 것이다. 이미 언급한 바와 같이 심감각과 이론의 실

12) 千葉亀雄 「文芸時評 新感覺派の誕生」 (「世紀」1924、11、p144-149)

13) 주6) 吉田秀樹 참조

14) 川端康成 「新進作家の新傾向解説」 (「文芸時代」1925、1、『全集』30卷、p172-183)

천이라는 면에서는 하라 켄(原善)의 선행연구가 있어 생략하는데, 신감각주의 표현에 있어 가와바타의 다음과 같은 문장은 주목해야할 필요가 있다.

말이라는 것을 지나치게 신뢰하고 있는 사람에게서 새로운 표현은 생기지 않는다. (중략) 인간의 정신 활동은 인간이 가진 말의 범위를 우왕좌왕하는데 그치는 것이 아니다. 철학이든 종교든 조금 깊은 정신적 탐구는 곧바로 언어의 저편으로 나가 버린다. (중략) 현실을 강하게 응시한 사람은 현실의 저편에 나와 버렸다. 다시 말해 혼의 심연을 엿보았다.(「표현에 대하여」)¹⁵⁾

여기서는 사물의 본질과 현실은 일상적 표현, 통상적 시각으로는 표현할 수 없으므로, 더 정확하게 표현하기 위해서는 끊임없이 언어의 틀에 도전하는 작가의 자세와 문학의 숙명을 이야기하고 있다. 요코미즈 리이치가 「신감각과의 감각적 표정이란, 한마디로 말하자면 자연의 외상을 박탈하여 사물 자체로 뛰어드는 주관의 직감적 촉발물을 말한다.」(「感覺活動」)¹⁶⁾라고 표현했듯이, 이는 신감각과 기발함과 참신한 표현을 위해, 의인법 비유법 과장법 등을 다용했던 이유이기도 하다.

4. 작품세계

4.1. 구성

「파란 바다 검은 바다」는 크게 세 부분으로 구성되어있다. 〈제일의 유언〉 〈제이의 유언〉 〈작자의 말〉이라는 부제가 각각 붙어 있는데, 유언부분은 「나」라는 인물이 중심이 되어, 자살하기 전에 독백형식으로 쓴 문장이다. 그리고 〈작자의 말〉이 그것을 설명하는 형태로 되어있다. 전체적으로는 액자형 혹은 중층구조라 할 수 있다. 「나」의 이야기가 중심 이야기인데, 그의 유언 안에도 몇 개의 이야기가 회상이나 환상의 형태로 전개된다. 표층적으로는 〈제일의 유언〉→(동반 자살)→〈제이의 유언〉→(자살)→〈작자의 말〉과 같이 직선적인 시간 진행에 따라 배치되어 있지만, 「나」의 이야기는 의식이 흐르는 대로 회상, 환상이 뒤섞여 무질서하게 서술되고 있다.

우선 「나」의 이야기부터 살펴보자. 고아인 「나」는 현재 27세이다. 4년 전에 17세의 기사코와 약혼했지만 깨져버린다. 작년 가을 기사코가 20세가 된 것을 깨닫고, 자신이 알고 있는 17세의 기사코와의 거리감에 당황하지만, 환상 속에서 기사코와 죽은 자신의 아버지를 보고, 그 놀라움도 사라져 버린다. 그 후 백모의 조카 리카코를 사랑하여 고백했지만 실연을 당한다. 슬퍼해야할 그 순간이지만, 그는 기뻐하는 자신을 보며

15) 川端康成「表現に就いて」(「文芸時代」1926、3、『川端康成全集』32卷、p 501-503)

16) 横光利一「感覺活動(感覺活動と感覺的作物に対する非難への逆接)」(「文芸時代」1925、2、『現代日本文学大系51横光利一・伊藤整集』、1970、8、p 192)

정상적이지 않은 감정에 불안을 느낀다. 그리고 올 5월 열병으로 의식을 잃고 있었을 때 기사코와 리카코의 이름을 불렀는데 리카코가 머리맡에 온 순간, 리카코의 이름만 불렀다고 한다. 열병에서 살아 돌아온 「나」는 7월의 그날 강어귀에서 별장 소녀의 하품에 놀라고, 갈대 잎을 보고도 놀란다. 그리고 리카코를 만나러 강어귀를 떠난다. 이것이 〈제일의 유언〉의 내용이다.

그리고 리카코를 만나 3일후 만월의 밤 바닷가에서 「두 사람이 죽어도 하나의 검은 바다가 없어지지 않는 것을 믿으면서」, 「나」는 리카코와 동반 자살을 시도한다. 안고 있는 리카코의 가슴을 찌르고 자신도 리카코 위에 쓰러졌지만 그녀의 체온을 느끼고 공포에 떨쩍뛰었다. 「나」는 의식을 잃으면서, 빠른 속도의 환상을 보고 「리카코는 살아있다」고 느낀다. 한낮의 바닷가에서 의식을 회복했더니 리카코는 죽고 자신만 살았다. 나는 그때의 환상의 세계를 동경하며 삶과 죽음에 대해 생각한다. 이것이 〈제일의 유언〉이다.

〈작자의 말〉은 「나」의 이야기의 해설적인 역할을 하면서, 〈제일의 유언〉이 동반자살을 하기 전에 쓰인 것, 〈제일의 유언〉이 자살 작전에 쓰인 것을 보충 설명한다. 그리고 두 번 다시 살아나지 않았다는 것을 독자에게 보고하는 것으로 「나」의 자살을 완결시키고 있다. 이 〈작자의 말〉이 없다면 사실 「나」의 죽음이 완결되는 것은 불가능하다. 열병→소생→동반 자살→소생→자살→(소생)과 같이 〈제일의 유언〉과 〈제일의 유언〉만으로는 「나」의 또 다른 소생담(蘇生談)이 성립할 가능성이 남아있기 때문이다. 여기서 〈작자의 말〉에 의해 「나」의 소생은 부정되었으므로, 이 작품에 있어서 이 부분은 중요한 의미를 갖는 것이다. 「나」의 죽음을 알리는 것으로, 「나」의 이야기의 종결을 적극적으로 도입하고 있는 것이라 할 수 있다.¹⁷⁾ 따라서 「나」의 이야기와는 다른 또 하나의 「작자」의 이야기가 있다. 「작자」는 「나」의 소생의 가능성을 현실적으로는 부정하는 한편, 「그는 〈리카코의 생존에 대한 상상의 세계〉에 다시 살았을 것이다」라고, 생과 사의 경계 속에서는 그의 재생을 긍정하고 있다.

4.2. 주관의 문제

고아, 실연, 죽음 등 많은 문제점을 갖고 있는 이 작품이지만, 그중에서 가장 주목해야 하는 것은 주관과 객관의 문제이다. 가와바타가 그의 신감각과이론에서 주관과 객관의 문제를 대립적 관계에서 상호관계, 융화관계로 설명하고 있음은 앞에서 언급했는데, 「파란 바다 검은 바다」에는 그것이 구체적으로 나타나고 있다.

17) 이에 대해 요시다 히데키(吉田秀樹, 주6) 참조)는 「살아 돌아온 나를 다시 죽음으로 모는 것은 작자가 아니라 〈작자〉인 것이다. 이러한 구조로 서술되는 것으로, 사고무친한 의식을 묻고, 매듭을 지으려 하는 이야기인 것이다」라고, 가와바타와 관련하여, 사소설에서 벗어난 신감각과에의 적응을 논하고 있다.

하나의 갈대 잎입니다.

그 선이 점점 확실해져 왔습니다. 모처럼 가까워진 섬이, 그 때문에 점점 멀리 물러나 버렸습니다. 갈대 잎이 내 눈 가득히 퍼져왔습니다. 내 눈은 하나의 갈대 잎이 되어 버렸습니다. 이윽고 나는 하나의 갈대 잎이었습니다. 갈대 잎은 엄숙히 흔들리고 있었습니다. 그 갈대 잎이 강어귀랑 넓은 바다랑 섬들과 반도의 큰 경치를, 내 눈 속에서 완전히 지배하고 있는 게 아닙니까. 나는 싸움에 걸려들고 있는 것 같은 기분이 되어버렸습니다. 그리고 서서히 쫓아오는 갈대 잎의 힘에 눌러져 가는 것이었습니다. (『全集』 2권, p207)

이 문장은 신감각과적 사상과 표현으로 가끔 거론되는 부분인데, 여기서는 원근법과 의인법을 통한 주관과 객관의 문제를 다루고 있다. 저 멀리 섬에 있는 갈대를 보던 중, 시선이 갈대에 집중이 되자 갈대는 점점 확실해지고 섬들과 그 밖의 풍경은 아련히 원경이 되어버린다. 일반적으로는 가까이 있는 것일수록 크게 보이고 멀리 있는 것은 작게 보인다고 생각하고 또 그렇게 보인다. 이것이 서양적 원근법이기도 하다. 원근법이 정확하게 적용된 서양화는 누가 보더라도 객관적이다. 하지만 이것이 과연 옳은 것일까? 동양화, 특히 일본의 그림 같은 경우에는 가까이 있고 멀리 있는 것이 중요한 것이 아니라 그림을 그리는 화가에 의해 강조하고 싶은 부분이 크게 그려져 있는 경우가 많다. 이것이 동양적 주관의 세계이다. 실제로 우리가 무언가에 집중하면, 그것이 멀리 있더라도 그것이 더 잘 보이고 더 크게 보이거나 느껴지는 것도 사실이다. 이것이야말로 주관의 힘이라 할 수 있고, 동양적 객관의 세계이기도 하다.

여기에는 또 하나의 주관의 문제가 있다. 갈대를 보고 있는 것은 「나」이지만, 그 갈대를 보는 중에 「나」는 갈대가 되어 버린다. 갈대가 사람처럼 어떻다고 느껴지는 것이 아니라 「나」가 갈대가 되어 버린 것이다. 내 눈을 가득 채우는 갈대는 이미 객체가 아니라 나와 함께 동화된 하나의 주체가 되어버리는 것이다. 주체와 객체의 융화, 이것이 주객일여, 만물일여의 세계인 것이다.

이 작품에는 시간의 흐름에 있어서도 주관의 문제가 나타나 있다. 시간이라는 것은 아주 객관적인 것처럼 보이지만, 시간이 똑같이 흐르고 있는 것일까 하는 회의가 나타나 있다. <제일의 유언> 에 기사코의 이야기가 나온다. 17세 때 약혼이 파기된 기사코는 현재 스무 살이 되어있겠지만, 「나」의 기억엔 17세의 기사코인 채로 남아있다. 기사코가 스무 살이 되었다는 것은 객관적인 사실이지만, 「나」의 주관적 세계에서는 여전히 17세의 모습 그대로인 것이다.

기사코와 죽은 아버지의 환상에서도 생(生)과 사(死)의 세계에 대한 반전이 그려져 있다. 인형과 같이 투명한 기사코에게 「나」의 아버지가 찾아와 이야기를 나눌 때 「나」는 그것을 그들의 외측에서 바라보고 있었다. 그런데 「나」는 기사코의 화장대 위의 화장수였던 것이다. 「나」의 아버지는 「네가 있는 생의 세계에는 두 명의 기사코가 있는가. 또는 한 명의 기사코도 없는가. 혹은 너 혼자밖에 없는가.」라고 「나」

의 세계를 꿰뚫어 본다. 그는 또 「죽은 사람은 생존에 대한 신용이 약하다」 고도 말하는데, 현실과 비현실, 생과 사의 세계가 뒤섞여 있는 환상이다.

「나」의 빈사상태의 체험은 더욱 특이하다. 리카코와 동반 자살을 했을 때, 「나」는 환상 속에서 「리카코는 살아있다」라고 리카코의 생존을 느꼈지만, 의식을 회복한 순간, 「리카코는 죽었다」라는 말이 떠올랐다. 「나」의 죽음의 세계에선 리카코가 생존하고, 「나」의 삶의 세계에선 리카코가 죽은 것이었다. 「만약 내가 살아 돌아오지 않았다면 어떨까요. 나에게 있어 이 세계는 〈살아있는 리카코〉의 드넓은 바다였지 않을까요?」라고 「나」가 말하는 것처럼, 「나」의 죽음이라는 주관적 세계에서는 객관적 현실과 다른 현실이 있었던 것이다. 그는 이것을 「리카코의 생존의 상정의 세계」라고 부르며, 시간과 공간을 정복한, 풍부하고 자유로운 세계라고도 말한다.

현실이란 생의 일부일 뿐이며, 현실은 시공간의 제약을 받는 부분적인 생의 일부일 뿐이라는 의식이 여기서는 강하게 엿보인다. 과연 지금의 세계가 당연한 것일까. 현실이란 일부분이며, 가상의 세계일 수 있다. 이에 진정한 세계를 찾고자 「나」는 다시 자살을 시도하는 것이다. 따라서 이 작품은 생의 전체를 회복하려는 이야기라고도 할 수 있다. 에도가와 람포(江戸川乱歩)는 생전에 사인을 해줄 때마다, 「현실은 꿈, 밤의 꿈이야말로 진실(うつし世は夢 夜の夢こそまこと)이라는 문구를 함께 적어주었다는데, 이와 비슷한 발상이라 할 수 있을 것이다.

그런데 여기에 문제점이 없는 것은 아니다. 진정한 세계, 즉 생의 전체를 어떻게 손에 넣을 수 있는가하는 것인데, 「나」가 자살한 것처럼 과연 죽음 밖에 답이 없는가하는 것이다. 또 하나는 진정한 세계가 정말로 추구해야할 매력적인 세계인가 하는 것이다. 인간에게 있어 진정한 세계도 역시 관념적일 수밖에 없지 않을까. 다만, 가와바타의 모티브는 현실을 부정함으로 주체와 객체의 대립적 사고를 벗어나, 혼돈 속에서라도 새로운 세계를 그려내고자 했던 것이라 생각된다. 객관적이고도 주관적인 현실, 확고한 〈나〉를 상실해 가는 시대에서 그가 주창한 새로운 세계상, 즉 주객일여, 만물일여의 세계가 여기에서 시도되고 있다고 할 수 있다.

4.3. 자아의 혼돈

앞에서 언급한 바와 같이, 절대적 객관을 끝없이 해체하며 상징화하는 주객일여·만물일여 지향의 이 작품에서 「나」가 결국 자살해야 하는 필연성은 명확하지 않다. 하지만, 그것은 「나」라는 인물의 특이성에서 찾을 수도 있는데, 다음은 「나」라는 인물을 좀 더 구체적으로 분석해 보고자 한다.

「나」의 특징은 우선 고아이며, 평범하지 않은 자의식을 가지고 있다는 점이다. 「태어난 그날부터 어머니의 품에 잠들 수 없었다.」라는 문장과, 「네가 태어나기 전에 너와 헤어진 나」라고 자처하는 「죽은 아버지」의 환상 장면에서, 「나」가 양친의 기억조차 갖지 못한 고아라는 것을 알 수 있다. 하지만 「나」는 고아라고 하는 것

만이 아니라, 그에 따른 「평범하지 않」다는 자기인식을 가지고 있다. 「나」의 특이한 현실인식은 주목할 만하다.

요즘, 나는 매일 강어귀의 모래벌판으로 낮잠을 자러 가고 있습니다. 바다에는 헤엄치는 사람이 드문드문 나오기 시작했기 때문에, 일부러 사람들 눈이 없는 강어귀까지 가는 것입니다. 나는 한 달 정도 전에 여자가 부르는 소리로 이 세상에 살아 돌아왔을 뿐인 몸이라서, 여름 해를 정면으로 받으면서 알몸으로 모래 위에 잠드는 것은 아주 해롭다고 생각하면서도, 이런 식으로 자신을 파란 하늘에 활짝 내놓고 자는 것이 참을 수 없을 만큼 좋습니다. 게다가 나는 태어나면서부터 인생의 수면부족자인지도 모릅니다. 인생에서 누워 잘 수 있는 의자를 찾고 있는 남자인지도 모릅니다. 나는 태어난 그 날부터 어머니의 품에 잠들 수 없었으니까.(p206)

이 작품의 서두에 해당하는 부분인데, 「나」는 「태어나면서부터 인생의 수면부족자」, 「인생에서 누워 잘 수 있는 의자를 찾고 있는 남자」로 자신을 받아들이고 있다. 이 말에서 정신적으로 안정되지 않는 위태로운 고독감이 느껴지는데, 그 원인을 「태어난 그 날부터 어머니의 품에 잠들 수 없었으니까」라고 설명하고 있다. 여기서 「나」의 고독, 불안의 감정은, 다름 아닌 어머니의 품에 잠들지 못한 결여감에 기인하고 있으며, 그것이 타인 혹은 사회와 동떨어진 소외감에 이어지고 있는 것을 알 수 있다. 게다가 이 세상에 살아 돌아왔다는 인식은 그의 이질감을 증폭시킨다. 「나」는 일부러 사람들의 눈이 없는 곳에 와서 자신을 파란 하늘에 내맡긴다. 그의 이질감은 다음 문장에서 더욱 강하게 나타나 있다.

리카코를 내려주고 나서, 나는 자동차 속에서 싱글싱글 미소 지었습니다. 기쁜 마음이 보글보글 차올라 와서 어떻게 할 수 없었습니다.

「실연을 했으니까 슬퍼하지 않으면 안 돼.」

그렇게 생각하고 자신을 꾸짖었습니다. 또, 이 동떨어진 감정의 움직임에 불안을 느꼈습니다. 하지만 그것도 뱃가죽으로 물속에 고무공을 누르고 있는 듯한 간지러운 기분이 들었을 뿐, 곧 꾸우 하고 내뱉어 버렸습니다.

「슬퍼할 때에 기뻐하는 자신은 칭찬할만한가. 다리를 북으로 옮기면서 남으로 가는 자신은 칭찬할만한가. 이것은, 신이여 다녀왔습니다. 하는 기분이야.」

그런 식으로 장난하면서 나는 혼자서 미소 짓고 있었습니다. 유쾌하고 유쾌해서 견딜 수 없었습니다. 하지만, 이 밝은 기분은 그날 하루뿐이었습니다. 그렇다고 해도, 다음날부터 슬펐다고 하는 것은 아닙니다. 단지 그리고 나서는, 자신에 대한 어렴풋한 의심이, 나의 주변을 태풍처럼 지나가고 있었습니다.(p212)

실연을 해서 슬퍼해야 할 때, 기쁜 마음이 드는 「나」. 「실연을 했으니까 슬퍼해야 해」하면서 상식적이고 일반적인 감정을 자신에게 찾고자 하지만 그것은 「나」와 무관하다. 이 특이한 감정에 나는 불안을 느낀다. 객관적 사실과 나의 주관적 진실이 전혀 다를 때 「나」는 당황하게 되고, 「자신에 대한 어렴풋한 의심」은 혼돈과 불안을 야

기하지 않을 수 없다. 「파란 바다 검은 바다」의 「나」는 「보통(並)」이라는 세상, 즉 객관적 현실세계와 거기에 동화되지 못하는 주관적 자신을 인식함으로써, 불안과 소외감을 내재하고 있는 인물이라고 할 수 있다. 그의 안에는 객관적 현실이란 것이 과연 옳은 것인가 하는 의문이 있지만, 자신의 주관적 세계에도 확신을 가질 수 없는 자아가 있다. 자아의 혼돈과 불명료함을 여기서 엿볼 수 있다.

4.4 만물일여의 세계

4.2에서 언급한 대로 갈대 잎 묘사는 신감각과 이론의 표현이라 할 만한데, 거기서 「나」는 자신의 주관과 객관이 융화된 즉 만물일여의 세계를 경험한다. 하지만 「나」 자신이 거기에 위압감을 느끼고 있는 것도 무시할 수 없다. 「서서히 쫓아오는 갈대 잎의 힘에 눌」린 나는, 「추억의 세계 속으로 도망쳐 버」리는 것이다. 이에 대해 하라 쟈(原善)은 「그 만물이 융화된 범신론적 세계 속에 편입되어 있는 <나> 자신이, 거기에 위화감을 계속 안고 있다.」¹⁸⁾라고 설명하고 있고, 야마시타 마사시(山下真史)는 「<나>가 <싸움에 걸려들>은 것처럼 느낀다는 것은, 공간이나 시간을 둘러싼 통상의 사고와 주관에 충실한 느낌이 자신 속에서 서로 싸우는 사태를 가리키고 있는 것」¹⁹⁾이라고도 설명하고 있다.

이처럼 「나」의 내부에선 불안과 갈등이 계속되고 있는 것인데, 그 가장 큰 원인은 「나」의 고독한 자의식에 있다. 원근법이라든가, 실연했을 땐 슬프다는 객관적 세계를 남들처럼 인식한다면 「나」는 그대로 현실 세계에 안주 할 수 있다. 하지만 자신의 주관적 세계에 충실한 주객일여의 세계를 느끼고 긍정하고 나면 그 다음은 불안과 소외감이 뒤따른다. 「자신에 대한 어렴풋한 의심」이 「나」의 자의식을 갉아먹기 때문이다.

따라서 그는 추억 속으로 도망치기도 하고, 파란 하늘에 자신을 활짝 내놓고 자는 것이다. 파란 하늘에 자신을 내놓고 잔다는 말은 서두의 문장, 「하얀 뜻을 본 순간 나는, 그 품에 새를 날려 보내고 있을 때의 파란 하늘처럼 무심했습니다.」란 말과 겹쳐져, 무심(無心)을 향한 지향으로 이어진다. 그리고 여기서 「잔다」와 「무심」은 「인생의 수면부족자」 「인생에서 누워 잘 수 있는 의자」란 표현과 조용하여, 불안이나 소외감, 그리고 갈등이 없는 이상세계로 이해된다.

「파란 바다 검은 바다」에 주객일여의 세계가 그려져 있기는 하지만 그것이 오히려 「나」에게 있어서는 「나」의 불안과 소외감을 재삼 인식시키는 현실이기도 하다고 할 수 있을 것이다. 이러한 「나」의 자의식은, 서두의 「절름발이 소녀」와 「얇은뺨이 소년」의 묘사에서도 엿볼 수 있다. 두 사람의 이야기는 언뜻 보기에 「나」의 이

18) 原善 주2) 참조

19) 山下真史 주6) 참조

야기와 무관해 보이지만, 「나」라는 인물을 분석하는데 있어 결코 간과할 수 없는 중요한 부분이다. 「절름발이」와 「얇은뺨이」는 보통의 건강한 정상인들과 다르다고 할 수 있다. 호칭 자체에 차별의식이 있으며, 결여된 불완전성을 내포하고 있다. 그런데 낮잠에서 깬 「나」는 해질 무렵의 파도 빛을 보고 바로 「절름발이 소녀」를 떠올린다. 그것도 「나」가 「여자가 부르는 소리로 이 세상에 살아 돌아온 인간입니다」라고 자신을 소개하고 나서 바로다. 그것은 이 소녀에게 무언가 걸리는 것, 아니면 유사한 것이 있기 때문일 것이다.²⁰⁾ 소녀와의 유사점, 그것은 불완전함, 결여라는 자기인식이 아닐까. 현실에 소외감을 갖고 있는 「나」였기에, 사회에서 차별받는 입장의 그녀에게 일종의 동질감을 느꼈다고도 볼 수 있다. 가족을 핵으로 하는 인간사회에서 태어나면서부터 소외받고, 또 실연을 통해 스스로 가족을 만드는 것도 불가능하게 된 외적 요인은 물론이고, 앞에서 언급한 바와 같은 내적 소외감도 이를 자극했을 것이다.

그런데 이 두 사람의 묘사는 조금 특이하다.

곧 절름발이 소녀의 소형 자동차가 모래사장을 달려오는 시각이겠죠. 그 소녀는 별장지기의 딸입니다. 별장 주인은 역시 얇은뺨이 소년입니다. 소년은 다리가 서지 않지만 한 것은 아니라고 보입니다. 매일 해질 무렵이 되면 소년과 소녀를 태운 소형 자동차가 바다에서 튀어 오른 물빛 공처럼 바닷가를 달리는 것입니다만, 소년은 아래턱만 움찔움찔 움직이고 있습니다. 이 소녀에게는 가정교사가 붙어있습니다. 나는 그 남자를 당구장에서 두 세 번 본 적이 있습니다. 하지만 소녀는 마을의 학교에 다니고 있습니다.

그날도 강어귀의 모래벌판으로 가는 도중에, 나는 학교에서 돌아오는 소녀를 만났습니다. 소녀는 목발 위에 치켜 올린 어깨를 박쥐 날개처럼 뻗치면서 절룩절룩하고 춤추듯이 모래사장을 걷고 있었습니다. 모래나 파도 위는 그림자 없는 칠월이었습니다. 돌연 소녀는 큰 하품을 했습니다.(p 205-206)

다카세 마리코(高瀬真理子)는 이 문장을 가리켜 「여기에 전개되는 현실은 이상하고 기분 나쁘다」, 「질서 정연한 현실 세계와 비교하면, 비틀어지고 전도(顛倒)된 세계」²¹⁾라고도 말하고 있는데, 과연 그럴까? 다카세씨가 서술하고 있는 것처럼 위의 표현은 일반적 감각에서 보면 기분이 나쁠지도 모른다. 하지만 「나」의 감각에서는 친근감을 느끼고 있는 것처럼 볼 수도 있다. 「바다에서 튀어 오른 물빛 공」, 「절룩절룩하고 춤추듯이」와 같은 표현에선 생기와 활동성이 느껴진다. 그것은 특이한 울림을

20) 가와바타는 「그런데, 정신분석학자는, 이 명확하지 않은 자유연상에서, 심리통찰의 열쇠를 발견했다」라고 「新進作家の新傾向解説」(주14)에서 설명하고 있는데, 이 말은 여기서도 적용될 수 있을 것이다.

21) 高瀬真理子 주6)참조

가진 의성어의 리듬감과 신감감적 표현의 이미지 효과인데, 그것이 결여되고 불완전한 두 사람의 인물에 의외의 긍정성을 부여하고 있는 것은 아닐까? 「나」는 비틀어진 세계에 있는 두 사람에게 굴절된 현실과 결여라는 동질의식을 느끼고 있다고 할 수도 있다. 이 두 사람에 대한 연상은 결코 엉뚱한 것이 아니라 「나」의 자의식에서 유래한 자연스런 연상인 것이다.

열병은 「나」에게 하나의 방향성을 제시하는 계기가 되었다. 자신에 대한 어렴풋한 의심을 「나의 열병이 멋지게 배반했」다고 그는 말한다. 높은 열로 의식을 잃었던 「나」는 기적을 체험하고 소생한다. 리카코가 머리맡에 왔을 때 무의식으로 직감하고 그녀의 이름을 부른 체험은, 의식보다 무의식이 객관보다 주관인 진실을 파악하는 힘을 갖고 있다는 자각을 가져다주었다. 그는 자신의 불안과 소외감이 구제될 수 있는 가능성을 발견한다. 「죽을 가치가 있다」는 중얼거림에서 이를 읽을 수 있는데, 야마시타 마사시(山下真史)씨는 이것을 「세계가 반전하는 경험」이라 말하고 있다.

하지만 「리카코에게 자신의 이름이 불리고, 자신의 손을 잡히면서, 이 세상에 살아 돌아」²²⁾왔다 해도, 의식을 가지고 생활하는 현실에 큰 변화는 없다. 「나」가 불안과 소외감으로부터 해방되는 순간은 역시 잘 때와 무심일 때뿐이다. 따라서 「나」는 그 순간을 지속시키기 위해 동반자살이라는 죽음을 선택한다.

하지만 그날 밤, 달이 너무나 밝았던 것도 잘못된 것이었을까요. 모래가 너무나 하얗던 것도 잘못된 것이었을까요. 만월은 하얀 모래밭을 공기가 없는 것 같은 색으로 맑게 비추고 있었습니다. 달빛이 물방울처럼 똑바로 내릴 만큼 조용한 타인지, 하늘이 움직이는 소리가 아련히 들렸습니다. 나의 그림자는 백지에 떨어진 먹처럼 검었습니다. 내 몸은 하얀 모래에 불쑥 선 한 줄의 날카로운 선이었습니다. 모래사장이 하얀 천과 같이 사방에서 팽팽하게 말아 오르고 있었습니다.

그때 나와 리카코는 그 삼일동안 송사리의 시체처럼 완전히 지쳐있다는 것을 어찌서 알아차리지 못했을까요. 그것을 모르는 만큼 나는,

「인간은 이렇게 새하얀 땅 위에 서서는 안 되는 거야」

라고 생각한 것이었습니다. 그리고 벤치 위로 발을 움츠려 버렸습니다. 리카코에게도 발을 벤치 위에 올리게 했습니다.(p218)

두 사람이 죽는 밤의 장면이다. 여기에는 세상에 대한 위압감이 강하게 드러나 있다. 「나」는 새하얀 땅 위에 서서는 안 된다고 생각해 발을 벤치 위로 움츠린다. 자신을 백색 위의 검은 선으로 생각하고 그 검은 먹을 지우려하고 있다. 자신의 존재를 지우려는 듯, 발을 움츠리는 것에서는 「나」의 자기 소거(消去)라는 갈망을 읽을 수 있

22) 「태어난 그 날부터 어머니의 품에 안긴 적이 없었다。」와 비교하면, 이번 소생은 구원받을 길 없는 고독과 소외감에서 벗어날 가능성이 보이지만, 리카코가 어머니는 될 수 없는 것과 「나」와 결혼 할 수 없는 기혼자라는 것 등, 현실적으로 「나」가 구원받을 가능성 역시 극히 희박하다 할 수 있다.

다. 파란 하늘과 같은 「무심」은 자신이 없어지는 「무아」에 이어지고, 그것은 죽음에 이르게 된다.

「나」는 「검은 바다를 봐보렴. 나는 검은 바다를 보고 있으니까 나는 검은 바다야. 당신도 검은 바다를 보고 있으니까, 내 마음의 세계도 당신의 마음의 세계도 이 검은 바다야。」라고 말하고, 「두 사람이 하나의 검은 바다와 같이 서로 믿으면서」 동반 자살을 한다. 하지만 두 사람의 죽음은 말 그대로 둘이 하나가 되는 죽음이 되지 못했다. 「나에게 모르는 말은 하지 말아주세요. 서로 믿으며 죽고 싶으니까. 정신 나간 소리를 하지 않아도 죽을 때 죽읍시다。」라는 리카코의 말에서 두 사람의 어긋남은 이미 확연히 드러난다. 이치에 맞는 말보다는 사랑이라는 감정에 따라 죽는다는 태도가 리카코에게서 보인다. 이것은 「나」와 대조적이다. 현실 혹은 객관적 세계의 반전을 바라며 죽음을 선택한 「나」가 이론을 가지고 그 객관성을 설명하려는 아이러니가 드러나고 있다. 몸도 마음도 하나가 되기 위한 두 사람의 자살 의도는 처음부터 붕괴되고 있었던 것이다. 두 사람이 하나가 되는 주객일여, 만물일여의 세계는 「나」의 말(이론)에서는 성립하고 있어도 실제로는 불가능했다. 「나」가 살아 돌아와 보니 「바다는 새 파란」 것이었다.

하지만 현실에서는 불가능했던 세계를 「나」는 빈사상태에서 실현한다. 「나」는 「나와 함께 세계가 큰 고통을 울리는」 것을 느끼며, 「풍부하고 자유로운 환상의 단편」에서, 「리카코는 살아있다」고 느낀다. 「나」의 말로 하자면 「리카코의 생존의 상징의 세계」를 경험하지만, 그 순간 「나」의 자의식은 사라져 버리고 그 속에 융화되어 있었던 것이다. 비록 순간이었지만, 현실과 이론을 초월한 융화의 세계, 만물에 동화하는 자신을 발견할 수 있었다. 죽음에서 다시 살아난 「나」가 다시 자살하는 이유는 여기서 찾을 수 있다. 만물과 융화된 자기소거의 세계를 찾아, 「리카코는 죽었다」라는 통렬한 자기인식의 삶의 세계를 버리는 것이다.

4.5. 이미지와 감각표현

이제까지는 「나」의 독특한 인물상에 유래한 이야기를 중심으로 고찰해 보았는데, 다음은 표현을 중심으로 그 이미지와 감각의 세계에 대해 생각해 보겠다. 가와바타의 문학은 제목 속에 내용이 집약되어 있거나 상징성을 갖고 있어, 제목이 중요한 의미를 갖는 경우가 많은데, 이 작품도 그 중 하나라 할 수 있다. 「파란 바다 검은 바다」라는 타이틀에 있어서, 청(靑)과 흑(黒)의 색채 이미지와 바다의 이미지는 작품해석에도 깊은 관련이 있다. 「파란 바다」가 삶의 세계, 「검은 바다」가 죽음의 세계를 상징하고 있다고 볼 수 있는데, 청과 흑이 바다라는 말에 의해 통합되고 있는 것도 간과할 수 없다.

일반적으로 바다는 모든 것을 수용하고, 또 생성하는 이미지를 가지고 있다. 『세계 문화상징사전』²³⁾에서는 「대양은 원초의 바다, 혼돈, 무형성無形性, 질료로서의 존재,

끝없는 운동을 상징한다. 또한 모든 가능성을 포함하고 있는 생명의 원천, 현현顯現된 가능성의 총체, 헤아릴 수 없는 신비, 〈우주령宇宙靈〉, 〈태모胎母〉를 뜻한다.」고 표현하고 있다. 끝없는 운동이란 한 방울의 물, 강, 바다와 같이 순환하는 자연, 즉 생과 사의 윤회와 회귀의 이미지를 포함하고 있는데, 여기서도 그것은 통한다고 말할 것이다. 「파란 바다 검은 바다」는, 삶의 세계와 죽음의 세계가 각각 객체 대 객체로서 존재하고 있는 것이 아니라, 본질에 있어서는 일원의 세계, 일여(一如)의 세계인 것을 나타내고 있다.

「나」는 「검은 바다」가 되기를 바라며 자살했다. 「살아 돌아와 보니, 바다는 새 파란」 삶의 세계였다. 그렇다면 「나」에게 있어 「나」의 전체상(全體像)은 삶의 세계와 죽음의 세계 양쪽을 포함한 것일 것이다. 삶이라고 하는 현실이 해체되고 현실 이외의 죽음까지도 포함한 세계야말로, 존재의 전체상, 생명의 본질의 세계였다 할 수 있다. 「파란 바다」의 삶의 세계는, 생명의 일부분에 지나지 않는다. 따라서 생명의 전체상은 삶과 죽음을 포함한 일원의 세계이며, 파랑과 검정을 포함한 바다라는 본질의 세계로 상징된다. 「자타일여가 되고, 만물일여가 되어, 천지만물은 모든 경계를 잃고 하나의 정신에 융화한 일원의 세계」(「신진작가신경향해설」)가 이 작품에서 바다로 이미지화되었다고도 할 수 있다. 바다가 갖는 상징성, 융화와 일원으로서의 이미지는 이와 같이 작품 전체에 탁월하게 연결되어, 그 효과를 극대화하고 있는 것이다.

또 바다의 연장선상에 있는 물의 이미지도 이 작품에서는 많이 볼 수 있다. 작품 첫 문장이 「뚫단배의 뱃사공입니다」이고, 이어 「나」는 「강 물결 위의 외치는 소리에 멍하니 잠에서 깨어」난다. 〈제일의 유언〉의 배경은 「강어귀」인데, 「해변」 「파도」 「배」 「모래사장」 「넓은 바다」 등 바다와 연관된 용어가 빈출하고 있다.

그런데 이들 표현을 주목해 보면, 바다나 강이 갖는 자연스런 흐름의 이미지보다, 역류하는 이미지가 많이 사용되고 있다. 예를 들면 「해질녘 가까이의 바람을 기다리고 있던 범선이 강을 올라왔던 것이겠죠.」라든가, 「매일 해질 무렵이 되면, 소년과 소녀를 태운 꼬마 자동차가 바다에서 튀어 오른 물빛 공처럼 해변을 달리는 것입니다만」 등의 문장이 있다. 이것은 「이 세상에 살아 돌아온 인간」이라는 표현과 함께, 역류하는 세계, 반전하는 세계를 나타내고 있다. 주관 대 객관의 이원론적 세계를 붕괴시키고 반전시키는 작품의 지향성이, 역류의 이미지에서도 제시되고 있는 것이다.

「나」가 갈대 잎의 배경에서 추억의 세계로 도망가는 것도 시간적으로는 과거로 거슬러 올라가는데, 그 추억 속의 환상마저도 거꾸로 시간이 흐른다. 「나」는 기사코의 환상을 본다. 「그렇지만 이 인형은 맑고 투명했습니다. (중략) 꽃병이 인간으로 태어나려고 어머니로 할 만한 소녀를 쫓고 있는 밤」과 같이, 시각적 또 수사학적으로 표현하고 있는 문장에도 역류하고 전도된 세계가 표현되고 있는 것이다. 이 역류의 세계

는 「나」가 의식을 잃어갈 때, 가장 잘 나타나 있다.

그때 내 머릿속을 스쳐 지나간 모든 것, 불처럼 뜨거운 작은 시내로 보인 유혈이랑, 뺨가 우는 소리랑, 거미집을 전해져 오는 물방울처럼 몇 개나 계속해서 흘러오는 아버지의 얼굴이랑, 소용돌이를 치며 날아도는 외침 소리랑, 거꾸로 되어서 떴다 가라앉았다하는 고향의 산들 따위, 어느 것에서도 나는,

「리카코는 살아있다。」는 한 가지 것을 느꼈던 것입니다.

그리고, 나는 「리카코의 생존」이라고 할 물결에 빠져버려서 발버둥치고 있었습니 다. 그리고 어느새 그 물결 위에 가볍게 떠서 흔들흔들 흔들리고 있었습니다. (p216)

이 문장은 직유와 은유, 의인법, 과장법이 겹쳐 사용된 신감각적 표현이라 할 수 있지만, 여기에서도 물의 이미지가 중요하게 작용하고 있다. 빈사상태의 환상 중에, 「작은 시내」 「유혈」 「물방울」 「물결」 「흘러」 등의 물과 관련된 단어가 상당히 많다. 그리고 그것들은 「날아」 「떴다 가라앉았다」 「가볍게 떠서」 「흔들흔들 흔들리고」 라는 부유(浮遊)의 표현과 서로 어우러져, 태내 및 양수의 이미지를 끌어내고 있다.²⁴⁾ 시각과 청각, 피부감각 등이 어우러진 공감각적 표현은 많은 이미지를 낳고 있지만, 특히 강하게 느껴지는 것은 태내의 양수를 연상시키는 이미지이다. 「나」의 죽음의 체험이 태내회귀와 상통하고 있는 것은 앞에서 설명한 것처럼 역류하는 삶의 세계, 일원의 세계라는 의미에 있어 당연한 표현일 것이다. 또한 「나」의 독특한 자의식을 생각할 때도 그 고통과 소외감의 원점인 태내로의 회귀가 필연적인 것일 지도 모른다. 태내의 양수야말로 생명과 생명 이전의 세계를 잇는 세계이며 생명의 근원의 세계이기 때문이다. 물과 바다의 이미지가 여기에 겹쳐지는 것은 말할 필요 없을 것이다.

또 하나 주목할 만한 것은 생명의 본질, 근원에 접근해가는 감각의 문제이다. 삶의 세계가 해체되고 삶과 죽음이 융화된 세계야말로 「나」에게 있어서는 생명의 본질, 생의 전체상인 것은 앞에서 분석했는데, 그 세계의 큰 특징은 언어(의식 혹은 이성이라 해도 좋다)를 넘은 감각이 우선하는 세계에 있다는 것이다. 여기서 말하는 감각이란 의식으로서 해석되기 전의 느낌 자체라는 의미로서, 다른 말로 순수감각 혹은 직관이라 해도 좋을 것이다.

동반 자살이후 소생하여 의식을 되찾았을 때, 즉 「나」의 생의 세계에서 「나」는 리카코는 죽었다고 언어(이성)로 의식한다. 이와는 반대로 빈사상태로 의식을 잃어갈 때는 리카코는 살아있다고 《느껴졌다》. 이와 같이 생의 세계=언어(의식)에 비하여, 가사(假死)=느낌(무의식)으로 표현되고 있다. 생명의 본질로 회귀할수록 언어로 구축된 사고적 세계가 아니라, 언어 이전의 느낌, 직관이 강하게 작용한다는 것이다. 생의 일

24) 가와노 이쿠코(河野育子, 주6)는 「신체에 보이는 부유감(浮遊感)」으로, 「붕하고 나 「날다」 「날리다」라는 표현을 지적하고 있다. 이것들도 「나」의 재생 순간의 묘사, 즉 「최초는 나는 밝은 빛 속으로 확 떠올랐습니다。」와 같은 표현을 포함해서 생각하면, 넓은 의미로 탄생 직전의 양수 안의 상태와 유사하다고 말할 수 있을 것이다.

부인 현실세계는 의식 즉 말에 의해서 사고되고 구축되는 세계이지만, 생의 전체에 다 가가는 빈사상태는 사고 이전의 감각(느낌)이 우선하고 있다. 언어보다 느낌이 더 본질적이라는 것은 내가 의식을 회복할 때 더 명확하게 나타난다.

그러나, 역시--그 말이 이 세상의 빛과 사물의 세계의 밝음보다도 먼저 느껴졌던 것은 아니었습니다.

최초는 밝은 빛 속으로, 확하고 떠올랐습니다.

그때는 칠월 해변의 한 낮이었습니다. 하지만, 설령 내가 한밤중의 어둠 속에서 살아 돌아왔다고 해도, 이 느낌은 같을 거라고 생각합니다. 맹인이라도 밝음과 빛의 느낌은 가지고 있겠죠. 우리들은 어둠 속에서 눈을 떠도, 역시 밝음과 빛의 느낌이 생기는 것이니까. 그리고 우리들은 이것을 눈으로 느끼는 것이 아니라 생명으로 느끼는 것이니까. 생존이란 한마디로 말하면 빛과 밝음을 느끼는 것이다 라고도 생각됩니다.(p216)

눈으로 느끼는 것이 아니라 생명으로 느낀다는 표현은 인간이 가진 순수한 직관적 감각이야말로 생명의 본질에 더 가까운 것이라고 이해할 수 있다. 이와 같이 이 작품에는 생명의 본질에 다가서려는 직관적 감각이 그려지고 있는데, 그것은 공감각(synesthesia)의 세계로 이어지고 있다. 「나」가 의식을 잃어갈 때 그 「풍부하고 자유로운 환상의 세계」에서는, 「색이 소리가 되고, 소리가 색」이 된다. 시각과 청각이 섞이고 융화된 세계야말로, 더 근원적이고 직관적 세계의 모습을 보여준다. 기무라 사토시(木村敏)가 『분열증의 현상학』²⁵⁾에서, 「소리와 색 양자가 거기에서 태어나는 것 같은, 보다 근원적인 일종의 감각이 인간에게 갖추어져 있어, 그것이 인간과 현실세계의 근본적인 연결을 가능하게 하고 있다。」라고 오감 이전의 공감각적 세계를 말하고 있듯이, 「파란 바다 검은 바다」에 있어서의 공감각적 세계는 신감각이론의 실천이라는 기교로서만이 아니라, 본질적, 근원적 세계에 다가서려는 내용적 필연성까지도 연결되어 있다 할 수 있을 것이다.

또한 이들 공감각적 표현은 수사학적 의미에서도, 시각과 청각, 체내감각 등이 공명함으로 인해 혼돈과 융화의 이미지를 전달하고 있는데, 이는 만물일여의 세계상을 감각적으로 이미지화 하고 있다고도 말할 수 있다. 신감각적 표현은 복잡하고 기발한 표현이 되지만, 이미지의 확대로써 감각에 호소하고 있는 것도 사실이다. 객관적이고 일상적이지 않은 만큼 직관적이며 생명력 있는 표현이 되기도 하는데, 이것이 신감각과 이론에 나타난 작가의 사상이란 것은 앞에서 살펴본 바와 같다.

그런데, 언어나 의식보다 본질적인 직관적 감각을 긍정하면서도, 그것을 현실에 있어서는 「유서」라는 형태로 「나」가 결국 언어로 표현할 수밖에 없었던 것도 사실이다. 「그때의 기분을 말로 표현하려면 그렇게 밖에 할 수 없을 뿐입니다」라고 「나」

25) 木村敏 『分裂症の現象学』 弘文堂、1975、6、p138

가 밝히고 있는데, 이것은 「작자」에게도 공통하는 것이며, 가와바타에게도 공통하는 문제이다. 언어를 가지고 표현하는 문예의 영원한 딜레마이기도 하지만, 사물의 본질과 현실을 더 정확하게 표현하기 위해서 끊임없이 언어의 틀에 도전하는 작가의 자세를 이 작품에서 비추어 볼 수도 있을 것이다.

5. 맺음말

이상 「파란 바다 검은 바다」를 세밀히 분석해 보았다. 혼돈과 불완전성을 특징으로 하는 시대성과 신감각파이론의 특성을 살펴보고, 이 작품에 나타난 문예적 세계도 규명해 보았다.

서양적 주객대립의 사고로는 수용되지 않는 신진작가의 새로운 세계관이 이 작품에 저류하고 있으며, 「나」라는 인물에서 시대적 불안과 소외감의 자아상을 엿볼 수 있다. 또한 새로운 시대를 여는 새로운 문학을 제창한 가와바타의 내발적 필연성에서, 신감각파라 명명된 외부적 자극에 의해 성립된 가와바타식 신감각파이론이 구현된 작품인 것은 살펴본 바와 같다. 따라서 이 작품은 동시대의 지표로서의 의의를 갖고 있으며, 가와바타의 만물일여적 세계관과 윤회·회귀적 시간관, 본질에 더 근접하려는 언어관과 감각관 등의 사상적 특성이 함축된 작품이라 할 수 있다.

〈제일의 유언〉과 〈제이의 유언〉, 〈작자의 말〉이라는 액자형 구조로 구성된 이 작품은, 열병, 소생, 동반자살, 소생, 자살로 이어지는 재생담이 「작자」에 의해 종결되지만, 여기에는 주객일여, 만물일여의 세계가 지향되고 있다. 세상과 현실로부터 소외되어 있다는 자의식을 가진 「나」는 빈사상태에서 세계가 반전하는 경험을 하고 거기에서 자기구제의 순간을 획득한다. 그 순간은 생과 사의 경계가 무너진 일원의 세계, 윤회의 세계이며, 언어(이성) 이전의 근원적 감각, 생명의 본질로 회귀하는 세계이기도 하다. 그리고 표현(rhetoric)에 있어서도 회상과 환상의 자유연상이나, 복합적 비유, 직유의 다용, 공감각과 이미지의 상징성 등이 신감각파 이론과 긴밀한 관계를 가지며 작품세계를 만들어 내고 있다.

특히 언어(이성)보다 우선하는 직관적 세계는 작품이 가진 생명의 본질에의 동경이라는 필연성과 깊이 연결되어 있는데, 언어에 우선하는 감각을 긍정하면서도, 그것을 유서라는 언어로 표현할 수밖에 없는 것에, 작자 가와바타의 딜레마와 지향성도 비추어 읽을 수 있다. 언어에 우선하는 감각이라는 사고 이면에는 언어 불신이 자리 잡고 있는데, 이 언어에의 불신이야말로 신감각파적 표현의 요인이 되고 있다고도 생각된다.

「파란 바다 검은 바다」는 생과 사의 세계를 일체로 보고, 사(死)의 측면에서 생의 세계를 집요하게 그려낸 작품 중 하나이며, 만물일여, 윤회전생 사상의 저류에 무아와 일원의 세계를 향한 갈망이 그려진 작품인 것이다. 작품에 대한 평가는 결코 높지 않

으나, 그 환상적 작풍이나 수사적 표현의 심층에 그려져 있는 독특한 작품세계는가와 바타 문학에 있어서, 근대문학에 있어서 중요한 의미를 가진 작품이라 할 수 있다.

(전략) 「나」를 없애고 「무」가 되는 것입니다. 이 「무」는 서양풍의 허무가 아니라, 오히려 반대로, 만물이 자유롭게 통하는 하늘, 무애무변(無涯無辺), 무진장의 마음의 우주인 것입니다.(「아름다운 일본의 나 — 그 서설」1968, 12)²⁶⁾

「파란 바다 검은 바다」에서 꿈꾸었던 세계는, 작가의 만년의 문장에도 깊은 영향을 남기고 있다.

26) 川端康成 「美しい日本の私」 (「朝日新聞」 「毎日新聞」、1968、12、16、『全集』28卷、p35
2)

【参考文献】

<전집류>

- 川端康成(1924) 「余燼文芸の作品」 「時事新報」 (『川端康成全集』 30卷. p60)
川端康成(1924) 「『文芸時代』 創刊の辞」 「文芸時代」 (『川端康成全集』 32卷. p410-414)
川端康成(1925) 「新進作家の新傾向解説」 「文芸時代」 (『川端康成全集』 30卷. p172-183)
川端康成(1926) 「表現に就いて」 「文芸時代」 (『川端康成全集』 32卷. p501-503)
川端康成(1929) 「『文芸時代』 のころ」 「若草」 (『川端康成全集』 33卷. p55)
川端康成(1952) 「あとがき」 『伊豆の踊子・温泉宿』 岩波文庫 (『川端康成全集』 33卷. 新潮社. 1982, 5. p633-634)
川端康成(1968) 「美しい日本の私」 「朝日新聞」 「毎日新聞」 (『川端康成全集』 28卷. p352)
千葉亀雄(1924) 「文芸時評 新感覚派の誕生」 「世紀」 p144-149
横光利一(1925) 「感覚活動(感覺活動と感覺的作物に対する非難への逆接)」 「文芸時代」 (『現代日本文学大系51横光利一・伊藤整集』 1970, 8. p192)
芥川竜之介(1927) 「文芸的な、余りに文芸的な」 「改造」 (『現代日本文学大系43芥川竜之介集』 筑摩書房, 1969, 8. p322-353)
小林秀雄(1933) 「故郷を失つた文学」 「文芸春秋」 (『新訂小林秀雄全集』 3卷, 新潮社, 1978, 7. p29-37)

<단행본>

- 木村敏(1975) 『分裂症の現象学』 弘文堂 p138
J.C.쿠퍼, 이윤기역(1994) 『세계문화상징사전』 도서출판 까치 p253

<논문>

- 羽鳥徹哉(1970) 「川端康成と心霊学」 「国語と国文学」 (『作家川端の基底』 教育出版センター, 1979, 1. p294-335)
小林一郎(1982) 「川端康成の初期作品—『花』を中心に—」 『川端康成研究—東洋的な世界—』 明治書院. p33-47
原善(1989) 「『靑い海黒い海』—万物の照応／総合なき世界」 「作新国文」 (『川端康成—その遠近法』 大修館書店 p48)
小川康子(1989) 「『春は馬車に乗って』 論—川端康成『靑い海黒い海』との関連をめぐり」 「湖南文学」 第23号 p91-100
高瀬真理子(1992) 「川端康成『靑い海黒い海』 孝—心中から自殺へ」 「嬰珞」 p71-76
山下真史(1998) 「『靑い海黒い海』の世界」 「月刊国語教育」 p72-75
小池清治(1998) 「川端康成と夏目漱石—表現の系譜・『靑い海黒い海』 『雪国』 『伊豆の踊子』」 『川端文学への視界』 第13号 p10-24
吉田秀樹(1999) 「『靑い海黒い海』 論—新感覚派馴化と〈岐阜一件〉の克服—」 『川端文学の世界1 その生成』 勉誠出版 p35-57
河野育子(2004) 「川端康成『靑い海黒い海』 孝」 「神女大國文」 p66-72

要 旨

本論は川端康成の「青い海黒い海」を、時代性や新感覚派理論に結びついてその文芸的な世界を精密に究明したものである。西洋的な主客対立の考え方には受容できない新進作家の新しい世界観がこの作品の中に底流しており、「私」という人物からは時代的混乱や不安の自我像が窺える。またこの作品は新しい時代を開く新しい文芸を提唱した川端の内発的な必然性に、新感覚派命名という外部的追い討ちによって成立した新感覚派理論を意欲的に具現した作品でもある。したがって、この作品は同時代のメルクマールとしての意義をもっており、川端の万物一如の世界観、輪廻・回帰的時間観、本質に近づこうとする言語観と感覚観などの思想的な特性などが含蓄された作品であると言えよう。

この作品は〈第一の遺言〉と〈第二の遺言〉、そして〈作者の言葉〉という重層構造を持っている。熱病、蘇生、心中、蘇生、自殺という「私」再生談は「作者」によって終わるが、その中には主客一如、万物一如の世界が志向されている。世間と現実からかけ離れているという自意識を持っている「私」は、瀕死状態で世界が反転する経験をし、そこに自己救済の瞬間を獲得する。その瞬間は生と死の境界が崩れた一元・融合の世界であり、認識以前の根源的感覚を通じて生存の本質に近づいた世界であった。そして、その表現（レトリック）においても、回想と幻想の自由連想や複合的比喩、直喩の多用、共感覚とイメージの象徴性などが、新感覚派理論と緊密な関係を持って、作品世界を織り出している。特に言語（理性）に優先する感覚（直観）の世界は、この作品に描かれている生命の本質への憧れという必然性に深くかかわっている。言語に優先する感覚を肯定しながらも、それを遺言という言葉をもって表現せざるを得ないことに、作者川端のジレンマと志向をも重ねて読み取れるだろう。今まで作品に対する評価はあまり高くなかったけれども、その幻想的な作風、修辭的な表現の深層に描かれている独特な作品世界は川端文学において、そして近代文学において重要な意味を持つ作品である。

キーワード：新感覚派、万物一如、疎外感、自意識、直観、生と死、言語観

투 고 : 2008. 8. 31
1차 심사 : 2008. 9. 12
2차 심사 : 2008. 9. 27