

「齒車」小考Ⅱ

-색채의 세계-

노영숙*

(e-mail : nysook59@hanmail.net)

目次

1. 들어가기
 2. 미술과 접목된 「齒車」의 세계
 3. 피카소와 아쿠타가와
 4. 색채를 통한 상징
 5. 맺음말
-

1. 들어가기

芥川龍之介(이하아쿠타가와)의 「齒車」는 6장으로 구성된 작품이다. 처음에는 『大調和』 6월호(1927.6.1)에 1장만이 발표되었다가, 그 해 7월 24일 아쿠타가와의 死後, 『文芸春秋』 제5-10월호(1927.10.1)에 6장까지의 全文이 발표되었다. 이 작품의 제목은 처음엔 「ソドムの夜」였으나 뒤에 「東京の夜」, 「夜」등으로 수정되었고, 그것이 다시 佐藤春夫의 의견을 즉석에서 받아들여 최종적으로 「齒車」로 정정되었다고 하는데,¹⁾ 〈ソドム〉나 〈夜〉에서 어둡게만 느껴지는 작품의 基調가 〈齒車〉에 의해 보다 더 감각적이고 회화적으로 표현되고 있다고 생각된다.

「齒車」는 아쿠타가가가 새로운 소설의 표현 방법의 모색 끝에 제시한

* 부경대학교 일어일문학과 박사과정

- 1) 佐藤春夫(1928.7) 「芥川龍之介を憶ふ」 『改造』, 「東京の夜は気取り過ぎるし「夜」ではあまり個性がなさ過ぎるので自分は「齒車」と云う題を薦めて見た。彼は即座にペンを取り上げてさう直した」 『芥川龍之介事典 [増訂版]』(菊池弘、久保田芳太郎、関口安義 編 2001 p.211)과 『芥川龍之介全集 第15卷』(岩波書店 1997.1 p.383) 참조.

「『話』らしい話のない小説」²⁾의 두 번째 작품이다. 이 소설은 줄거리가 없이 일상적 에피소드가 시간의 흐름에 따라 나열되어 있으나, 그 속에는 작가의 절박한 심정이 많은 상징으로 나타나고 있다. 「齒車」 선행연구의 대부분이 이 암호와 같은 상징의 분석에 주력하고 있으며,³⁾ 이러한 상징 중에서도 색채를 통한 상징이 작품의 전반에 걸쳐 뚜렷이 나타난다. 이는 작가의 의도에 의한 구성의 결과임이 분명하다고 생각되는데, 그러면 이렇게 색을 강조하는 작가의 의도는 무엇이였을까.

아쿠타가와가 작가 활동을 시작하던 1910년대는 문학에 있어서는 서양으로부터 유입된 자연주의의 영향으로 私小説이 유행하기 시작하였고, 미술의 분야에서는 프랑스의 인상파, 후기인상파 미술이 소개되며 국내에 활발히 알려지기 시작하였다. 이에 대하여서는 安藤公美의 「絵画の時代」⁴⁾에 상세하게 정리되어 있는 것을 볼 수 있는데, 이를 참조해 보면, 서양의 그림들은 『白樺』, 『現代の美術』 등의 잡지를 통해 화가의 소개와 함께 사진판으로 실리기 시작하였고 뒤이어 복제 그림의 판매와 수집가들의 그림 수집, 전람회 등, 다양하게 체험할 수 있는 회화의 시대가 열렸다고 한다. 그리고 이러한 시기에 작가 생활을 시작한 아쿠타가와는 一高, 帝大의 학생 시절부터 많은 복제 그림과 전람회를 통해 실물의 서양화를 볼 수 있었다고 하는데 특히 미술품 수집가들이 수집한 진품의 전시에는 인상파나 후기 인상파의 그림 이외에도 마티스, 루오, 피카소, 에코르드파리라든가 독일의 표현파 등, 동시대 화가들의 그림도 계속 전시되었으며 야우렌스키나 칸딘스키의 그림도 볼 수 있었다고 한다.

아쿠타가와는 이처럼 다양한 서양회화의 체험을 통해 미술에 대한 감각을 키웠고 이것이 그의 문학에도 많은 영향을 미쳤던 것은 주지의 사실이다. 특히

2) 「文芸的な、余りに文芸的な『「話」らしい話のない小説』」 『芥川竜之介全集 第15巻』 岩波書店 1997. pp.147-151

3) 「齒車」의 선행 연구로서 참고한 논문은 海老井英次の 「「齒車」—〈ほんやりした不安〉の中で」와 「芥川竜之介の「不思議なギンシア」」, 安藤公美의 「絵画の時代」와 「「齒車」論」, 그리고 「絵画 異質なるものの引用」, 宮坂 覚의 「「齒車」〈ソドムの夜〉の彷徨」, 信時哲郎의 「銀ぶらする僕—「齒車」における視線をめぐって—」, 上村和美의 「芥川竜之介における色彩表現の特質 와 「芥川竜之介の色彩観—死への傾斜を意味する「黄」—」, 小早川久美子の 「芥川竜之介「齒車」における色彩感」, 高橋世織의 「描写、スケッチする精神」, 国府田孝人の 「『齒車』における象徴的表現に関する一考察」, 黒沢真奈子の 「芥川文学の残照」, 前田潤의 「原色の世界—「齒車」分析—」 등이 있고, 국내 연구로는 조사옥의 「아쿠타가와 류노스케(芥川竜之介)의 「툽니바퀴」에 대한 고찰」, 김명주의 「아쿠타가와 「툽니바퀴(齒車)」와 이상 「날개」 비교 고찰」, 장혜정의 「아쿠타가와(芥川)와 이상(李箱)문학에 나타난 「의식의 흐름」 기법: 「툽니바퀴」와 「실화」를 중심으로」 등이 있다. 이 논문들은 「齒車」에서의 색채의 의미 분석에 각각 접근하고는 있으나, 작품의 표현 방법으로써 회화를 본격적으로 다룬 논문은 없는 것으로 보인다. (선행 연구논문들의 출처는 참고문헌에 수록됨)

4) 安藤公美(2006) 「絵画の時代」 『芥川竜之介 絵画・開花・都市・映画』 翰林書房 pp.7-50

소설의 창작에 있어 새로운 표현을 절실히 갈망하고 있었던 말기의 아쿠타가와에 있어서는 그림 그 자체에 대한 감동보다도 다양한 서양화의 표현 방식에 더 많은 자극을 받았을 것으로 생각된다. 즉, 세기말의 예술 사조 속에 영국의 라파엘 前派⁵⁾로부터 프랑스 인상파나 후기 인상파로, 나아가 피카소나 칸딘스키와 같은 동시대의 최첨단의 그림까지 빠르게 변화하는 서양화의 다양한 변화는 매너리즘에 빠져있던 자신의 기존의 소설 방법을 일신할 수 있는 용기를 주었던 것은 아닐까 생각된다.

安藤씨는 「繪畫の時代」에서 日本画와 西洋画의 만남이라는 시대적 변화 속에서 당시 소설 작가들의 작품 속에 반영되는 그림들에 대하여 분석하였다. 그 중에서도 특히 당시의 화가나 그림에 대한 언급이 많았던 아쿠타가와와 작품을 집중적으로 분석하고 있는데, 여기에서 安藤씨가 말하고자 하는 회화적 요소라는 것은 작품 속에 나타나는 미술적 요소의 시대적 의의라든가 소재로서 등장하는 그림이나 그 그림의 의미에 관한 것이었다. 그러나 아쿠타가와와 이러한 그림의 언급에 그치지 않고 자신의 작품에 회화적 표현을 도입하였다. 미술과 소설, 제각각 분야는 다르나 美를 추구하는 예술적 감각은 공통된 것이라는 점에서 생각해 볼 때, 당시 새로운 표현의 방법을 갈망하고 있었던 아쿠타가와로서는 후기 인상파 화가들의 빛의 순간도 잡아내는 표현이야말로 그대로 신선한 충격이었을 것이다. 또한 한 장의 진실한 그림을 완성하기 위해 바라보는 시점을 무수히 바꿔가며 탐구하였던 세잔의 그림이나 이에 한발 더 나아가 한 장의 지면에 그 모든 진실을 조각조각 담아내고자 하였던 실험정신에 가득한 피카소의 그림은 표현의 한계에 오랫동안 막혀왔던 자신의 창작 생활에 충분한 자극이 되었을 것이다. 이러한 서양회화와 만남에 의해 아쿠타가와와는 단순히 그 시대에 유행하던 그림을 작품 속에 언급하는 정도에 그치지 않고, 회화적 표현방법을 자신의 소설의 표현에 접목시키려 하였음을 짐작해 볼 수 있다.

본고는 이러한 회화적 표현을 소설에 이식하고자 하였던 아쿠타가와와 표현방법에 대하여 분석해 보고자 한다. 그리고 그것이 아쿠타가와와 완성시키려 하였던 예술 지상의 세계였음을 「齒車」를 통해 살펴보고자 한다. 그 방법으로서 우선 당시에 유행하였던 서양화들과 아쿠타가와와 작품과의 접목에 대하여 알아보고, 그 다음에 「齒車」의 회화적 표현방법과 작품 속에 그것이 반영된 구체적 사례들을 살펴 본 뒤 아쿠타가와와 예술세계에서 이 작품이 갖는 의의를 정리해 본다.

5) Pre-Raphaelite Brotherhood, 왕립 아카데미 역사화가 상상력도 없고 너무 인위적이라고 여기고 이에 반발하여 1848년 젊은 영국화가들이 결성한 단체. 라파엘로 시대 이전의 이탈리아 미술의 전형적 특징이었던 솔직하고 단순한 자연 묘사에 대한 찬양을 나타내기 위해 붙인 이름.

2. 미술과 접목된 「齒車」의 세계

大正期를 거치며 근대문명의 개화와 함께 경제력을 갖춘 대중사회가 형성되었고, 서양으로부터 유입된 새로운 문예사조가 문학, 미술, 음악 등, 예술 전반에 걸쳐 모던한 신문화를 형성하면서, 예술인들도 자신의 영역 밖의 다양한 문화 체험이 가능해졌고 자신의 영역과의 새로운 접목이 자연스럽게 일어났다. 어릴 때부터 예술적 환경 속에 형성되어온 아쿠타가와와 타고난 예술적 감각은 이런 사회 전반에 걸친 신문화의 변화를 누구보다도 빨리 감지하면서 매너리즘에 빠져 있던 자신의 소설에 새로운 변화를 시도하게 되었다. 그것이 아쿠타가와가 말하는 「『話』らしい話のない小説」이다. 이것은 액자 속에 포장된 것과 같은 종전의 문학 형식이 아니라, 순간순간의 살아있는 현재의 자신을 표현하는 문학이었다. 그러나 이야기의 즐거리가 없는 평이한 실생활의 나열만으로는 자신의 생각을 충분히 다 표현해 낼 수 없다는 표현상의 한계에 봉착하게 되고, 이에 작가는 일상의 소재를 통한 많은 상징으로 자신의 심경을 표현하고 있음을 볼 수 있다. 특히 「齒車」에는 그러한 상징의 한 방법으로써 많은 색채가 나타나고 있는데, 이는 자신이 처한 상황을 보다 더 감각적으로 생생하게 전달하고자 함이며, 이러한 작가로서의 노력이 자연스럽게 미술과 접목된 것으로 생각된다.

이 새로운 「『話』らしい話のない小説」에 대한 아쿠타가와와 생각은, 「文芸的な、余りに文芸的な」의 여러 장에 걸쳐 나타나고 있는데, 특히 표현의 문제가 많이 언급되고 있다. 동양의 추상적 정신세계를 서양의 자연주의의 사실적 표현으로 살려내는 문제, 바꿔 말하면, 자신의 내면의 생각을 사실적으로 표현하는 문제가 간단치 않았으므로, 상대적으로 눈으로 쉽게 확인이 되는 미술의 조형적 표현에 흥미를 갖고 있다고 하였다. 이와 같이 소설의 표현에 있어서 조형 미술과 같은 시각적 표현의 필요성은 자연스럽게 문학과 미술의 만남으로 이어졌을 것이며, 이는 곧 전통미술에 새로운 사상과 철학이 접목되며 모더니즘 미술로 나아가던 당시의 서양회화와의 만남으로 연결되었을 것이다.

視角이 하나로 고정된 전통적 미술에서 벗어나, 시시각각 변하는 빛의 순간의 인상, 즉 살아있는 순간의 진실을 포착하려고 했던 르느와르(1841~1919), 고흐(1853~1890), 고갱(1848~1903), 등의 후기 인상과 화가들의 그림에서, 분야는 다르나 자신이 쓰고자 하였던 「『話』らしい話のない小説」에서의 살아있는 표현과 같은 것을 느꼈을 것이다. 순간의 빛을 우아하게 살려낸 르느와르, 아쿠타가와 자신과도 같이 표현에의 고통과 욕구를 꿈틀대듯 강한 선을 통해 나타낸 고흐, 또한 예술에의 원시적 야성을 불러일으키는 고갱 등의 그림에

서, 난관에 봉착된 자신의 소설의 표현의 문제를 생각하지 않을 수 없었을 것이다. 그리고 여기에서 한발 더 나아가 사물의 實體의 진실에 더 가깝게 접근하고자 하여, 살아있는 한 순간의 정지된 화면이 아니라, 여러 각도에서의 다양한 시각으로 實體의 본질을 추구한 세잔(1839~1906)의 그림에서, 바로 자신이 찾고 있던 「『話』らしい話のない小説」의 理想的 표현을 보았을 것으로 생각된다. 「『話』らしい話のない小説」의 첫 시도인 「蜃気楼」는 앞서 살펴본 바 있지만,⁶⁾ 필시 ‘画家の画家’라고 생각하였던 세잔의 그림을 염두에 두고 쓴 작품이라고 생각된다.

그런데 세잔의 그림은 사물을 다양한 시점에서 관찰하고 형태의 본질을 여러 각도로 추구한 것이긴 하지만, 아직 사물의 전체적 형태가 남아 있어 어떤 사물이 그려져 있는지 분별은 된다. 그러나 세잔의 그림을 더욱 발전시킨 피카소(1881~1973)의 그림에 오면, 전체적 형태가 와해되어 도무지 무엇을 그렸는지 알 수 없는 그림이 되어 버린다. 이것이 전통적 회화의 기법을 완전히 무시하고, 묘사하려는 대상을 다양한 시각으로 분해한 뒤 조각조각들의 이미지만을 잘라내어 재구성한 피카소의 입체주의의 그림이다. 아쿠타가와와는 자신보다 약간 시대를 앞선 세잔 뿐 아니라, 동시대를 산 피카소의 그림에도 해박하였으며 자신이 처해 있던 표현의 문제라는 점에 있어서 그의 그림에 무척 공감하였던 것으로 보인다.

이렇게 형태가 와해된 피카소의 표현은 당시 아쿠타가와가 「齒車」에서 말한 ‘僕の物質主義は神秘主義を拒絶せずにはゐられなかつた。(中略) 「僕は芸術的良心を初め、どう云う良心も持ってゐない。僕の持つてゐるのは神経だけである。」(나의 물질주의는 신비주의를 거절하지 않을 수 없었다. (중략) 「나는 예술적 양심을 비롯하여 어떠한 양심도 없다. 내가 가지고 있는 것은 신경뿐이다.」)⁷⁾란 말과도 일맥상통하는 것이라 할 수 있다. 이 말은 주인공 〈僕(이하 나)〉가 어느 애독자로부터 〈선생〉으로 불린데서 오히려 스스로 모욕감을 느끼는 장면에서 나온 말로, 예술이란 것이 추구해야 할 어떤 절대적, 신비적 理想이 있는 것이 아니라 순간순간의 살아있는 느낌뿐임을 말하는 것으로 이해할 수 있고, 이는 곧 형태가 무너진 피카소의 그림처럼 理想을 잃어버린 아쿠타가와와 혼란한 심경을 그대로 보여주는 말이라 할 수 있다. 그는 이 말을 「齒車」뿐 아니라 詩雜誌인 『驢馬「僕は」』(1927.1)나 다른 작품 「侏儒の言葉(遺稿)『わたし』」(『文芸春秋』1927.10,12), 「暗中問答(二)」(『文芸春秋』1927.9)에서도 거듭 밝히고 있는데, 결국 이 말은 ‘理性のわたしに教へたものは

6) 필자(2009) 「『蜃気楼』小考—芥川の絵画的技法を中心に」 『동북아문화연구』 제21집 pp.395~412

7) 「齒車」 『芥川竜之介全集 第15巻』 岩波書店 1997. p.53

畢竟理性の無力だった。(理性이 내게 가르쳐 준 것은 결국 理性의 무력함이었다.)⁸⁾이라고 말하였듯, 理想이 무너지고 理性이나 예술적 양심이라는 것도 믿을 것이 못 되는 그에게는 신경으로 감지되는 감각만이 자신의 존재를 말해 줄 수 있을 뿐인 것임을 의미하고 있다. 이에 일상에서 부딪히게 되는 순간적 감각을 다양한 색채로 표현하게 된 것이며, 이는 조각조각의 색으로 표현된 피카소의 그림과 같은 방법이라 할 수 있다. 이와 같이 「齒車」는 피카소의 그림과의 연관성을 생각하지 않을 수 없는데 실제로 아쿠타가와가 얼마만큼 피카소를 의식하며 「齒車」를 집필하였던가에 대하여서는 다음 장에서 살펴보기로 한다.

3. 피카소와 아쿠타가와

아쿠타가와가 직접적으로 피카소를 지명하여 한 말은 그다지 많지 않으나, 「『話』らしい話のない小説」라는 새로운 소설을 시도하였던 그는 끊임없는 실험적 창작을 통해 진실을 추구해 갔던 피카소의 모습에서 예술가의 참모습을 보았을 것이며 형체가 와해되고 다양한 색채로 나타난 그의 그림에 깊이 공감하였던 것으로 보인다.

‘ピカソは黒んぼの芸術に新しい美しさを発見した。(피카소는 흑인의 예술에 새로운미를 발견했다)⁹⁾라고 언급하였던 말은 피카소의 대표작 중 하나인 「アヴィニョンの娘たち(아비뇽의 아가씨들)」(1907)을 감상한 것으로 생각된다. 그리고 田鎖數馬는 「芥川龍之介と「詩的精神」」¹⁰⁾에서 新興芸術인 입체파의 예로서 피카소의 「マンドリンを弾く女(만도린을 켜는 여자)」(1909)와 이 그림에 대한 피카소 자신의 말을 인용하고 있는데, 여기에서 만년의 아쿠타가와가 피카소와 세잔을 찬양한 이유가 그들의 그림이 객관적 형태에 구애받지 않고 독자적 주관에 의해 재창조된, 즉 전통적 원근법으로부터 탈피하여 주관적 實在에 돌입한 것이었기 때문이라고 하며 피카소의 그림과 아쿠타가와의 詩的情神과의 접점을 찾아내고 있다. 아쿠타가와의 詩的情神을 피카소와 같은 신흥예술에서 찾아내려는 田鎖數馬의 분석은 본고에서의 아쿠타가와의 예술정신과도 다르지 않는데, 여기에서 필자는 피카소의 그림 「만도린을 켜는 여자」와 이 그림에 대

8) 「侏儒の言葉(遺稿) 『理性』」 『芥川龍之介全集 第16卷』 岩波書店 1997. p.70

9) 「文芸的な,余りに文芸的な『三十一 西洋の呼び聲』」 『芥川龍之介全集 第15卷』 岩波書店 1997. p.208

10) 田鎖數馬(2006.1) 「芥川龍之介と「詩的精神」」 『国語国文』 75-1 pp.17-39

하여 피카소 본인이 말하였다고 하는 ‘その対象について観念が消しがたい痕跡を残したからだ。対象こそが画家を刺激し、様々な思考を呼び起こし、感動を引き起こしたのである。(그 대상에 대해 관념이 지우기 어려운 흔적을 남겼기 때문이다. 대상이 야말로 화가를 자극하고 여러 가지 思考를 불러일으켜 감동을 끌어내었던 것이다.)’라는 말에서, 「齒車」에서의 ‘彼等のまん中には耳隠しに結った女が一人熱心にマンドリンを弾きつづけてゐた。(그들 한 복판에서 머리를 귀 덮어 묶은 여자 한 사람이 열심히 만도린을 켜고 있다.)’¹¹⁾라는 장면을 생각하지 않을 수 없다. 앞서 상징어를 분석해 본 바에 의하면,¹²⁾ 담배연기가 자욱한 술집에서 예술가로 보이는 청년들 속에서 만도린을 열심히 켜고 있는 여자는 당시 아쿠타가와와의 정신세계의 많은 부분을 차지하고 있었던 「S子さん」¹³⁾으로 추정되는데, 「S子さん」은 당시의 문단에서 女流歌人으로 활약을 하며 「十日会」와 같은 모임을 통해 여러 문인들과 교류하였던 바, 그녀를 위와 같은 대상의 표현을 통해 상징함으로써 많은 聯想을 불러일으키게 된다. 필시 아쿠타가와는 「S子さん」과 피카소의 이 그림을 의식하며 「齒車」에 그대로 적용시킨 것이라 생각된다.

또한 아쿠타가와는 「二人の紅毛画家」(1927)¹⁴⁾에서 피카소의 그림을 자신의 「『話』らしい話のない小説」과 같은 표현방법이라고 생각하며 마티스(1869~1954)의 그림과 비교하고 있는데, 그 내용을 살펴보면,

ピカソはいつも城を攻めてゐる。ジャン・ダアクでなければ破れない城を。彼は或はこの城の破れないことを知つてゐるかも知れない。が、ひとり石火矢の下に剛情にもひとり城を攻めてゐる。かう云ふピカソを去つてマティスを見る時、何か氣易さを感じるのは必ずしも僕一人ではあるまい。マティスは海にヨットを走らせてゐる。武器の音や煙硝の匂はそこからは少しも起つて来ない。唯桃色に白の縞のある三角の帆だけ風を孕んでゐる。僕は偶然この二人の画を見、ピカソに同情を感じると同時にマティスには親しみや羨ましさを感じた。マティスは僕等素人の目にもリアリズムに叩きこんだ腕を持つてゐる。その又リアリズムに叩きこんだ腕はマティスの画に精彩を与へてゐるものの、時々画面の裝飾の效果に多少の破綻を生じてゐるかも知れない。若しどちらをとるかと言へば、僕のとりたいのはピカソである。兜

11) 「齒車」『芥川龍之介全集 第15卷』岩波書店 p.73

12) 필자(2010.3) 「「齒車」小考Ⅰ-상징의 세계-」 『日本語文学第48輯』日本語文学会 pp.297~324

13) 「齒車」『芥川龍之介全集 第15卷』岩波書店 pp.62~64, 「S子さん」은 작품 속에서 ‘復讐の神、一或狂人の娘(복수의 신, 어느 광녀)’란 말과 연결되며, 이는 「或阿呆の一生」에서의 「二十一 狂人の娘」과 같은 표현이다. 실제로 아쿠타가와의 관련된 인물은 女流歌人 秀しげ子(히데시게코, 1890~?)로 밝혀져 있음.

14) 芥川龍之介(1927) 「二人の紅毛画家」 『文芸春秋』 제5권 제6호(『芥川龍之介全集 第15卷』岩波書店 1997.1 p.91)

の毛は炎に焼け、槍の柄は折れたピカソである。(피카소는 언제나 城을 공격하고 있다. 잔다크가 아니면 무너지지 않을 城을. 혹은 그는 이 城이 무너지지 않을 것임을 알고 있는지도 모른다. 그러나 쏟아지는 돌과 불화살 속에 고집스레 홀로 城을 공격하고 있다. 이런 피카소를 지나 마티스를 볼 때, 어딘가 편안함을 느끼게 되는 것은 반드시 나 혼자만은 아닐 것이다. 마티스는 바다에서 요트를 달리고 있다. 무기소리나 화약 냄새는 조금도 나지 않는다. 단지 복숭아 빛에 흰 줄이 있는 삼각돛만이 바람을 안고 있다. 나는 우연히 이 두 사람의 그림을 보고, 피카소에 동정을 느끼는 한편 마티스에게는 친밀함과 부러움을 느꼈다. 마티스는 우리 보통사람들이 보기에도 리얼리즘에 뛰어난 솜씨를 가지고 있다. 또한 그 리얼리즘에 철저한 솜씨는 마티스의 그림에 아름다운 광채를 부여하지만, 때때로 화면의 장식적 효과에 다소 파탄을 불러올지도 모른다. 만약 어느 것을 선택할 것인가를 묻는다면, 내가 원하는 것은 피카소이다. 투구는 불에 타고 창이 부러진 피카소이다.)……(昭和二年五月六日)

이 피카소와 마티스의 비교는 아쿠타가와 「『話』らしい話のない小説」을 이해하는데 중요하며, 여기에 곳곳한 아쿠타가와 예술정신이 그대로 잘 드러나고 있다. 아쿠타가와 입장에서 당시의 문단을 생각해 보면, 쉽게 함락되지 않을 城임을 알면서도 쏟아지는 화살과 화염 속에 홀로 진격하는 피카소는 바로 아쿠타가와 자신이며, 순풍에 돛단 요트의 마티스는 당시의 최고의 리얼리즘의 작가 志賀直哉라 할 수 있다. 여기에서 ‘時々画面の裝飾的効果に多少の破綻を生じてゐるかも知れない。(때때로 화면의 장식적 효과에 다소 파탄을 불러올지도 모른다.)’라고 하는 말은, 장식적 효과라는 것이 태생, 즉 문학으로 바꿔 말하면 이야기의 줄거리를 의미하는 것으로, 줄거리가 없는 단편적 사실의 표현, 즉 아쿠타가와 자신의 「『話』らしい話のない小説」이 독자들에게 인정받지 못하는 실패작이 될 수도 있음을 우려하는 말로 이해할 수 있다. 즉, 마티스의 그림이 쉽게 이해될 수 있는 장식적 효과가 뛰어난 것임에 반해 피카소의 그림은 난해하여 독자들에게 쉽게 받아들여지기 어려운 것이라는 비유를 통해 아쿠타가는 자신의 소설이 피카소의 그림처럼 독자에게 이해되기 어려운 것임을 말하고 있다. 또한 그림에도 불구하고 투구가 불타고 창이 부러진 피카소를 택하겠다고 하는 말은, 아쿠타가와 자신의 소설이 지금 비난 속에 인정받지 못하더라도 그것이 결코 틀리지 않았음과 자신이 믿고 있는 예술의 정신을 끝까지 관철하겠다는 말이 된다.

두 화가를 비교하기 위해 미술 비평가인 岡部昌幸의 말을 빌려보면, 마티스 그림이

鮮やかな色彩と明快な形態とが絶妙なバランスで調和し、静寂の心地良さを感じさせるのがマティスの芸術である。(中略)なめらかな曲線で囲まれた色彩が計算しつくされた配置で構成され、音楽的ときえいわれるきわめて装飾的な作品を数多く制作した¹⁵⁾(선명한 색채와 명쾌한 형태가 절묘한 균형으로 조화되고, 静寂의 편안함을 느끼게 하는 것이 마티스의 예술이다. (중략)부드러운 곡선으로 싸인 색채가 교묘한 배치로 구성되고, 음악적이라고까지 말할 수 있는 극히 장식적인 작품을 많이 제작하였다.)

라고 하는 것처럼, 색채와 형태가 잘 조화되어 장식적으로도 훌륭한 작품인데 비해, 피카소의 그림에 대하여서는

自分が尊敬するセザンヌの作品をもとに、いくつもの視点による形態の把握と、面により対象を分割する手法を突き詰めたものだった。伝統的絵画手法はまったく無視されたこの作品は、しかし見る者に、複数の視点からイメージをとらえるという新しい体験を提供するものだった。彼が「キュビズムの父」と評価されるゆえんでもある。¹⁶⁾ (자신이 존경하는 세잔의 작품을 바탕으로 하여, 여러視点으로 형태를 파악하고, 면으로対象을 분할하는 수법을 끝까지 추구한 것이었다. 전통적 絵画수법이 완전히 무시된 이 작품은, 그러나 보는 이에게, 複数の 視点에서 이미지를 포착한다고 하는 새로운 체험을 제공하는 것이었다. 그가 입체파의 아버지로 평가되는 것도 이런 이유에서이다.)

라고 말하고 있다. 실험정신에 가득 찬 피카소의 画法은 이렇게 複数の 視点에서 이미지를 포착해내는 새로운 체험을 제공하는 것이지만, 가히 충격적이고 혁명적인 것으로서 아쿠타가와가 말하였듯이 처음 보는 사람에게는 장식적 효과에 파탄을 초래할 수 있는 이해하기 어려운 그림이었을 것이다. 위의 피카소의 그림에 대한 岡部昌幸의 평은 「アヴィニョンの娘たち」에 대한 것이었으나, 아쿠타가와의 死後에 제작된, 20세기 최고의 걸작이라고 불리는 「ゲルニカ(게르니카)」(1937)에 대한 평을 살펴보면,

ここにはスタイルへのこだわりよりも、痛切な感情のほとばしりが究極の形を選びとったかのような激しさがある。白と黒だけで、戦争の悲惨と人間の愚かさを描いた着想ひとつとっても、比類のない作品だ。¹⁷⁾(여기에는 형태에 대한 배려보다는, 통절함이 솟구치

15) 岡部昌幸(2002) 「野獸から静穩へ色彩形態の調和を追求した芸術家アンリ・マティス」 『すぐわかる画家別 西洋絵画の見かた』 東京美術 p.124

16) 前掲注 p.129

는 감정의 분출이 궁극적 형태로 표현된 듯한 격렬함이 있다. 흑과 백만으로, 전쟁의 비참함과 인간의 어리석음을 나타낸 착상 하나만 보아도, 비할 데가 없는 작품이다.)

라고 말하고 있는데, 여기에서 ‘형태에 대한 배려보다’라는 말은 기존의 형식을 무시하였다는 말이고, ‘통절함이 솟구치는 감정의 분출이 궁극적 형태로 표현된 듯한 격렬함’이라는 말은 흡사 「齒車」의 세계를 표현하고 있는 듯하다. 특히 흑과 白으로 표현된 「ゲルニカ」의 세계는 「齒車」에서 지옥의 고통 끝에 죽음 외에 달리 선택이 없는 흑과 白의 세계와 상통되는 것으로 보인다. 물론 두 작품이 지향하는 주제, 즉 주인공의 극한의 심적 상태를 묘사한 「齒車」와 비참한 전쟁을 통해 인간의 존재를 묻는 「ゲルニカ」의 주제의식은 서로 틀리지만, 사물을 인지하는 천재 예술인들의 표현은 미술과 문학이라는 영역을 뛰어넘고 시간을 초월하는 예술적 감각의 눈을 가진 것으로 보인다.

이 「二人の紅毛画家」는 1927년 5월 6일에 탈고하여 그 해 6월 1일 『文芸春秋』에 게재된 작품으로, 「齒車」와 잡지는 다르나 같은 날 발표되었다. 이는 「蜃気楼」가 3개월 전쯤인 3월 1일에 발표되었고, 「齒車」의 6장이 4월 7일에 이미 탈고되었으나 발표를 미루어 1장만의 발표를 앞둔 시점에 집필된 것으로서, 아쿠타가와는 「蜃気楼」의 발표이후 문단의 냉담한 반응 속에 「齒車」 또한 쉽게 받아들여지지 않을 것임을 예견하면서도, 화가인 피카소의 비유를 통하여 자신의 「『話』らしい話のない小説」에 여전히 강한 의지를 갖고 있음을 밝히고 있는 것이다.

작가로서의 재도약을 꿈꾸며, 「『話』らしい話のない小説」의 첫 시도로서 아쿠타가와가 전력을 다하였던 「蜃気楼」가, 한 장의 그림을 구성하기 위해 여러 각도로 다양하게 대상을 관찰한 뒤에 그 실체를 재현시키려고 노력하였던 세잔의 그림에 닮았다고 한다면, 자신의 새로운 소설에 대한 냉담한 반응 속에서도 소신을 굽히지 않았던 「齒車」는 세잔을 더욱 발전시킨 피카소의 그림과 같다고 할 수 있다. 아쿠타가와는 자연주의의 사실적 표현 방식으로는 자신의 진실이 제대로 전달될 수 없었던 경험에서, 세잔과 피카소의 분석적 그림에 공감하지 않을 수 없었을 것이다. 그는 「文芸的な、余りに文芸的な」에서 ‘デッサンよりも色彩に生命を託した画は成り立ってゐる。幸ひにも日本へ渡って来た何枚かのセザンヌの画は明かにこの事実を証明するのであらう。僕はかう云ふ画に近い小説に興味を持ってゐるのである。(데생보다 색채에 생명을 둔 그림은 성립된다. 다행히도 일본에 건너온 몇 장의 세잔의 그림은 명백히 이를 증명하고 있다. 나는 이러한

그림에 가까운 소설에 흥미가 있다.)¹⁸⁾라고 하였는데, 이 말은, 전통 회화의 데생(형태)보다도 다양한 시점에서의 면면이 여러 색채로 강조된 세잔의 그림과 같은 소설을 쓰고 싶다는 말이며, ‘私は、物を見たまに描くのではなく、考えるまゝに描く(나는 사물을 본대로 그리는 것이 아니라 생각한대로 그린다)’¹⁹⁾라고 한 피카소의 말과도 같다고 할 수 있다. 즉 아쿠타가와에게는 데생을 통한 형태보다도 그 속에 살아있는 작가의 진실을 담는 소설이 필요했던 것이다.

이와 같이 소설의 새로운 표현에의 절실한 필요성과 함께 그 표현의 어려움에 직면하였던 아쿠타가와 자신은 처한 표현의 문제를 이러한 방법을 통해 극복하고자 한 것으로 생각되며, 특히 「齒車」는 위에서 살펴본 바와 같이 피카소를 의식하며 집필한 작품으로서 피카소의 그림을 작품 속에 간접적으로 드러낸다는가 혹은 형체가 무너진 피카소의 그림처럼 다양한 색채를 통해 자신의 심경을 담아내고 있다. 그러면 그것들이 작품 속에서 구체적으로 어떻게 나타나고 있는지 다음 장에서 살펴본다.

4. 색채를 통한 상징

자연주의의 사실적 표현으로부터 출발된 「『話』らしい話のない小説」은 사실을 있는 그대로 표현한다는 점에서 주인공 〈나〉의 행동에 따라 부딪치게 되는 여러 현상들이 눈에 보이는 대로 묘사되고 있다. 이렇게 눈에 보이는 대로 묘사함으로 인해 「齒車」는 자연스럽게 시각적으로 전개되는데, 특히 작가는 이 시각적 요소를 색채를 통해 표현하며 그 속에 〈나〉의 복잡한 심경을 담아내고자 하였다.

따라서 「齒車」의 색채는 〈나〉의 생각과 감정을 전달하는 이미지로서 작품의 곳곳에 나타나는데, 흑, 백, 적, 황, 녹색, 장미색, 터키석의 청색, 장미색과 청색의 조화, 장미색과 마호가니색의 부조화, セピア色(이하 암갈색이라 함), 재색 등 여러 가지로 표현되고 있다. 그 중에서도 주로 문제로 다루어지는 색은, 뚜렷이 좋아함을 나타내는 녹색과 싫어함을 나타내는 황색, 그리고 이울배반과 죽음을 상징하는 흑과 백이 많다.

녹색과 황색은 서로 대조적으로 나타난다. 녹색은 소나무 숲이 보이는 자신

18) 芥川龍之介(1997) 「文芸的な、余りに文芸的な「一 『話』らしい話のない小説」」 『芥川龍之介全集 第15巻』 岩波書店 p.148

19) 岡部昌幸(2002) 「20世紀最高の天才さまざまなスタイルで描き芸術を変えるパブロ・ピカソ」 『すぐわかる画家別西洋絵画の見かた』 東京美術 p.128~129

의 집, 東海道の 소나무 가로길, 호텔에서서의 녹색 스탠드, 매형이 입었던 녹색이 없는 레인코트, 녹색 택시, 녹색의 종교 서적, 녹색 드레스, 등을 통해 좋은 예감과 안정을 주는 색으로 나타나는데, 여기에서의 녹색들은 특히 피로에 지친 〈나〉에게 소나무 숲의 고향을 상기시키는 평화와 安堵감을 주는 색이다. 그리고 황색은 노란 자동차, 노란 표지의 희랍신화, 노란 표지의 스트린드베르그의 「伝説」, 노란 고약, 노란 편지지, 누렇게 빛바랜 소나무 숲, 노란 색깔의 한쪽 날개뿐인 비행기, 등을 통해 불길한 예감과 거부감을 드러내며 자신의 희망을 좌절시키는 색으로 작용한다. 이와 같이 선호가 뚜렷한 색채의 표현은 자신의 감정을 주관적 언어로 제시하지 않고 객관적 소재를 통해 심경을 나타내고자 하는 작가의 의도에 의한 것으로서, 택시나 책과 같은 동일한 소재에도 주인공의 심경의 변화에 따라 고통과 불길한 예감을 주는 노란 택시나 노란 표지의 책으로 표현되기도 하고 안정과 좋은 예감을 주는 녹색의 택시나 녹색 표지의 책으로 표현되기도 한다.

그리고 이 작품에서 가장 많은 비중을 차지하고 있는 색이라고 하면 赤色이라고 생각된다. 「齒車」는 아쿠타가와에 있는 그대로의 현재 상황을 묘사한 작품으로 그것은 바로 지옥의 고통이라고 말할 수 있기 때문이다. 지옥은 작품 속에서 '赤光'으로 상징되는데, 이것은 齋藤茂吉의 작품을 가리키는 『赤光』²⁰⁾이라기보다는 「地獄變」에서 良秀의 눈앞에 펼쳐진 화염의 '赤光'으로서 神의 復讐 즉, 지옥의 불을 의미한다. 실물을 보아야만 완전한 그림을 그릴 수 있었던 화가 良秀는 생생한 지옥의 불을 그리기 위해 사랑하는 딸을 화염 속에 제물로 바치게 되었던 것이다. 나폴레옹이 세인트헤레나 섬에서 생을 마감하게 되었듯이, 자신의 운명도 자신이 쓴 소설-「地獄變」처럼 될 거라는 불길한 예감 속에서 〈나〉는 언제나 자신의 등을 노리고 있는 神의 復讐를 느끼며 불을 두려워하게 된다. 이렇게 復讐의 '赤光'으로 연상되는 불 때문에, 매형이 불의 방화 혐의를 받고 자살했을 때에도 매형의 죽음보다도 불이 나는 것을 보는 것이 더 불안하였다고 한다. 어떤 때는 기차 안에서 산불을 보기도 하고, 어떤 때는 常磐橋 근처에서의 화재를 보기도하고, 매형의 집에 불이 나기 이전부터 〈나〉는 화재의 불길한 예감에 늘 불안하다고 한다. 이처럼 〈나〉는 가는 곳 어디든 神의 復讐·'赤光'을 느끼고 있다. 호텔 주방에서의 화염에 굶는 가마솥에도 '赤光'의 지옥의 불이 연상되고, 바람에 흔들리는 빨간 랜턴 아래의 자신의 모습도 '赤光' 속의 자신으로 보인다, 자신을 힐끔거리며 보는 여자의 빨간 원피스 또한 '赤光'이 연상될 만큼 빨간색에 노이로제 상태이다.

이러한 「齒車」의 빨간색에 대하여 여러 논문들이 단순한 불로 인식하기도

20) 齋藤茂吉(1913.10.15) 제1歌集『赤光』東雲堂書店, 1905年~1913年の歌 834首를 역 시대 별로 수록함.

하고, 또한 지옥 불을 상징하는 ‘赤光’에 대하여서는 같은 용어로 된 齋藤茂吉의 제 1 歌集인 『赤光』에 묶여 있는 경우가 많이 보인다. 海老井英次씨는 빨간 랜턴 불에서 ‘赤光’의 이미지를 찾고 있으나 <태양의 빛>에 상대되는 개념인 <인공의 빛>으로 해석하고 있고, 또 한편 齋藤茂吉의 『赤光』과 이에 대한 아쿠타가와와의 생각이 적혀있는 「僻見『齋藤茂吉』」²¹⁾로부터 ‘赤光’의 의미를 찾으려 하고 있다. 여기에서 海老井씨는 齋藤茂吉가 短歌라는 극히 일본적 형식에 의해 동양과 서양의 조화를 이룬데 비해 아쿠타가와와는 소설이라고 하는 장르 때문에 동양과 서양의 조화에 실패하였다고 풀이하며, 그의 불행이 大正期の 理智主義 소설가였기 때문이라고 말하고 있다²²⁾. 동양과 서양의 표현의 조화의 문제에 있어서 장르상의 차이를 보여준 海老井씨의 齋藤茂吉와 아쿠타가와와의 비교 해석은 정확하다고 할 수 있다. 그러나 <색채>가 강조된 「齒車」에서의 ‘赤光’의 이미지는 齋藤茂吉의 『赤光』를 말하기 보다는 빨간색의 지옥 불을 의미하며 <색채>를 통해 <나>의 현재의 고통을 표현하고자 하는 아쿠타가와와의 의도로부터 출발된 것이라 할 수 있다. 또한 宮坂覺씨는 「齒車—<ソドムの夜>の彷徨—」²³⁾에서 이 ‘赤光’에 대하여 주인공이 歌集 『赤光』라는 말에 충격을 받으나 ‘歌集’에 의미를 두지 않는다고 하며, ‘赤光すなわち陽が沒せんとする時空を染める<赤い光>(저무는 해가 천지를 물들이는 <붉은 빛>)’의 이미지로서 그 뒤에 찾아 올 ‘<光なき暗>への恐怖(<암흑>에의 공포)’라고 풀이하고 있다.

이러한 의미적 해석도 앞의 海老井씨의 견해와 크게 다르지 않다고 생각되며 이 작품을 의미로 분석해 볼 때 <滅び(멸망)>의 어둠만이 남아 있는 ‘赤光’의 이미지는 타당한 것이라 할 수 있다. 그러나 <색채>가 강조된 이 작품을 생각해 보면, 또한 이 작품의 「五 赤光」에서 여러 우편물을 살펴보는 장면 중, 『地獄変』과 『赤光』라는 말을 연이어 발견하고 ‘赤光!’라고 놀라며 방밖으로 피난하는 대목을 생각해 보면, 「地獄変」에서의 良秀의 눈앞에 펼쳐진 화염의 ‘赤光’으로 생각하지 않을 수 없다. 또한 이러한 「地獄変」에서의 불의 이미지는 神의 복수에 의한 지옥과 나폴레옹의 초상화와도 결부되는 등, 불에 의한 불길한 예감이 작품의 전반에 걸쳐 곳곳에 나타나는 바, 「齒車」에서의 ‘赤光’은 「地獄変」에서와 같은 지옥불의 고통을 <색채>를 통해 표현

21) 芥川龍之介(1924.3.1) 『女性改造』 제3권제3호, (『芥川龍之介全集 第11卷』 岩波書店 1997 pp.188~196)

22) 海老井英次(1988) 「第十二章『齒車』と『或阿呆の一生』」 『芥川龍之介論攷—自己覚醒から解体へ—』 桜風社, p.439

23) 宮坂覺(1981.5) 「齒車—<ソドムの夜>の彷徨—」 『国文学』 제26권제7호

한 것이라 할 수 있다. 다시 말하자면, ‘赤光’은 「地獄變」에서 화가 良秀가 神의 영역인 예술지상을 추구하다 떨어지게 된 지옥의 불이며, 그 良秀와도 같이 예술지상을 추구하고 있는 〈나〉는 불뿐만 아니라 어디에서나 나타나는 빨간색, ‘赤光’에 놀라게 되는 것이다.

이렇게 ‘赤光’에 쫓기고 쫓긴 〈나〉는 결국 죽음뿐인 흑과 백의 세계에 이르게 되는데, 이는 작품의 결말인 6장에 주로 나타난다. 「齒車」에서의 흑과 백의 세계는 ‘黑’과 ‘白’이 따로 따로 나타나는 것이 아니라 항상 짝의 형태로 공존한다. ‘Black and White’뿐인 위스키, 흑과 백 이외에는 색이 없는 여자의 초상화, 딱 반만 검은색의 개, 스트린드베르그의 흑과 백의 넥타이, 흰 닭과 검은 개, 등에서 볼 수 있는 바와 같이, ‘黑と白’은 ‘黑’과 ‘白’이 서로 따로 떨어진 구체적 개념이 아니라, 항상 짝의 형태인 하나로 나타나는데, 그것은 상반되는 두 요소가 하나로 공존한다는 것 자체가 〈이율배반〉임을 의미하는 추상적 개념이다. 즉, 여기서의 ‘黑’과 ‘白’은 색을 말하는 것이 아니라, 〈양립될 수 없다〉는 의미로 쓰였고, 더욱 풀이하자면, 〈나〉에게 있어 ‘黑と白’이라는 것은 예술과 삶이 함께 공존할 수 없다는, 즉 죽음의 세계를 의미한다. 그래서 지옥의 고통에 쫓긴 주인공이 술로 괴로움을 잊고자 하여도 ‘Black and White’뿐인 위스키 밖에 없고, 눈앞에 나타나는 모든 것들이 죽음을 연상시키는 ‘黑と白’으로 보이게 되는 것이다.

이러한 흑과 백의 죽음의 세계는, 아쿠타가와와 죽음의 그의 출생과 더불어 야기된 것으로 보고 그의 죽음을 오히려 고통으로부터의 해방이었다고 분석한 柄谷行人의 말처럼²⁴⁾, 아쿠타가와와 작품 전편에 걸친 빛과 어둠, 明과 暗, 生과 死, 등의 이율배반적 기조의 문학 세계가 결국 고통 끝에 이르게 된 곳으로서, 작가로서의 인생의 종말이자 지옥과도 같은 인생으로부터의 해방이라도 할 수 있다.

그리고 이상과 같이 많은 비중을 차지하는 흑, 백, 적, 황, 녹색의 표현 이외에도, 〈나〉의 기분에 따라 색은 더욱 다양하게 나타난다. 동경으로 가는 전차를 기다리다 만난 친구 T군의 ‘トルコ石の指輪’에서는 프랑스의 서양문화에 대한 호기심이 터키석의 청색으로 표현되고 있다. 그리고 어느 카페에서 〈나〉는 ‘薔薇色の壁へかすかに青い煙(장미색 벽에 푸르스름한 연기)’의 우아한 색의 調和에는 유쾌해지고 있으나, 곧이어 발견한 나폴레옹의 초상화 때문에 그 기분이 완전히 바뀌어 ‘マホガニまがひの椅子やテーブルの少しもあたりの薔薇色の壁と調和を保っていない(가짜 마호가니 의자나 탁자가 주위의 장미색 벽지와 조금도 조화되지 않는)’것에 참을 수 없어진다. 여기에서 앞의 장

24) 柄谷行人(1990)『芥川における死のイメージ』『新文芸読本 芥川龍之介』河出書房新社 pp.119~126

미색과 청색의 조화는 앞서 상징어를 분석해 본 바에 의하면, 필시 장미색으로 나타나는 집필에의 기대나 희망이 청색으로 표현된 서양과의 조화를 의미하고 있고, 뒤의 장미색과 가짜 마호가니색의 부조화에는 그러한 희망이 자신의 전 통과는 어울리지 않음을 의미하고 있는 것으로 추정되는 표현이다. 또한 아스팔트에 널린 휴지 위의 ‘薔薇の花(장미꽃)’이라는 표현에는 새로운 창작에 대한 장밋빛 기대가, 그 반대로 작품을 쓸 잉크가 ‘セピア色’밖에 없다는 표현에는 창작에 대한 절망감이 대조적으로 나타나고 있으며, ‘鼠色’의 쇼울이라든가 ‘灰色’의 흐린 바다와 같은 표현은 다가오고 있는 죽음을 암시하고 있다. 이와 같이 터키석의 청색, 장미색, 암갈색, 재색, 그리고 장미색과 청색의 조화나 장미색과 마호가니색의 부조화 등과 같은 색의 표현들도 함께 나타난다.

이렇게 다양한 색의 표현은 이 작품의 사실적 서술방식에 따라 주인공이 부딪히게 되는 곳곳에서 산만하게 나타나는데, 이것은 작품의 전체적 인상으로 생각해 보면, 작품 속에서 ‘恐ろしい人生を隠した雑色のエナメル(무서운 인생을 감춘 잡색의 에나멜)’이라고 말한 <나>의 혼란한 정신과도 일치한다고 볼 수 있다. 또한 이것은 소설의 표현이라는 점에서 생각해 보면, 세잔이나 피카소의 그림처럼 대상을 여러 각도로 분석하여 형체(테생)가 와해되고 現象의 조각들이 면면을 이루는 색채의 세계를 생각하며 아쿠타가와가 극히 의도적으로 구성한 것임에 틀림없다. 고정된 것이 아니라 움직이며 살아있는 현재의 진실, 즉 <나>에게 남은 것은 신경뿐이라고 하였듯이 일상적 행동에 따른 순간 순간의 느낌들이 다양한 색채로 표현되고 있는 것이다. 그래서 「齒車」를 그림으로 상상해 보면, 절박한 <나>의 심정이 다양한 색채로 강조된 화면 위에, 곳곳에서 숨 막히게 죄어오는 <툭니바퀴>의 모던한 추상적 그림으로 떠오르게 된다.

5. 맺음말

이상, 아쿠타가와와의 소설의 표현 방법에 있어서 서양화와의 만남과 그것이 「齒車」에 반영된 회화적 요소를 분석해 보았다. 그것은 여러 가지 에피소드들이 작가의 심경을 나타내는 다양한 색채로 완성된 것이었다. 이러한 회화적 표현은 당시 많은 서양화의 체험과 작가의 창작상의 절실한 요구, 그리고 작가의 탁월한 예술적 감각에 의한 결과로 생각되며, 특히 「蜃気楼」나 「齒車」와 같은 「『話』らしい話のない小説」은 이야기의 줄거리가 없으므로 자신이 처한 현재 상황을 보다 더 살아있는 감각적인 것으로 전달하기 위해 시각적

효과를 최대한 이용한 것으로 볼 수 있다.

눈에 보이는 대로 표현하는 예술, 〈그림〉이라는 것에 〈생각〉을 본격적으로 도입하기 시작한 현대 회화의 아버지·세잔의 그림에서, 対象을 조각조각 분해한 실험정신에 가득한 피카소의 그림으로, 서양의 최첨단의 미술은 빠르게 화단에 소개되었고, 이들이 추상의 현대 미술을 선도하며 새 시대를 열었다. 이에 비하여 아쿠타가와와 「『話』らしい話のない小説」은 柄谷行人이 분석하였던 것처럼, 「私小説」이라는 것을 告白인가 虛構인가라는 내용의 문제가 아니라, 「配置」의 구성상의 문제, 즉 중심이 되는 이야기가 없는 단편적 에피소드들의 모든 관계에서 파악하고자 한 최첨단 소설로서²⁵⁾, 아쿠타가와 스스로도 ‘しみじみとして書いた。(혼신의 힘을 다해 썼다)’라고 하였던 「蜃気楼」나 「齒車」를 통해 제시되었지만, 고백적 私小説이 유행하던 당시의 일본의 문단은 이해하기에 역부족이었다.

구성의 작가 아쿠타가와는 줄거리가 없이 단편적 에피소드들로만 구성된 자신의 소설이 오랫동안 스토리의 재미에 익숙해져 왔던 독자들에게 이해되기 어려울 것임을 짐작하고 있었다. 이러한 표현의 어려움에 직면하게 된 아쿠타가와와는 한 눈에 보이는 미술의 효과를 문학이라는 상상의 장르에 도입하여 살아있는 생생한 진실을 전달하려 하였고 그것이 아쿠타가와에 있어서 자신을 표현할 수 있는 최선의 순수한 문학 방식이었다. 이와 같은 작가의 노력은 「蜃気楼」에서는 단편적 에피소드와 함께 작품의 결말을 살리는 조형 미술적 효과로, 「齒車」에서는 단편적 에피소드의 면면을 살린 다양한 색채로 살아나고 있음을 볼 수 있다. 특히 「齒車」에서의 색채는 작가의 심정을 나타내는 수단으로 표현되는데, 〈흑과 백〉은 이율배반의 죽음의 세계를, 〈적색〉은 ‘赤光’을 통해 지옥불의 고통을 의미하였고, 〈황색〉은 싫어함과 불길한 예감을, 〈녹색〉은 좋아함과 안정을, 〈장미색〉은 기대와 희망을, 〈터키석의 청색〉은 서양에의 호기심을, 〈암갈색〉은 절망을, 〈재색〉은 다가올 죽음의 이미지를, 〈장미색과 청색의 조화〉나 〈장미색과 마호가니색의 부조화〉에는 자신의 창작상의 희망이나 좌절감을 나타내고 있다.

이러한 다양한 색채의 표현은 대상을 여러 시점에서 관찰하고 그것을 조각조각의 색채의 단면으로 표현한 피카소의 그림과 같은 방법이라고 할 수 있다. 아쿠타가와와는 「齒車」와 같은 날 동시에 발표한 「二人の紅毛画家」를 통해, 피카소의 실험적 그림과 같이 자신의 소설이 독자들에게 쉽게 받아들여지지 않을 것임을 예견하면서도 자신이 추구하고 있는 예술을 끝까지 신뢰하고 있음을 강하게 토로하였다. 이러한 예술에의 일관된 자세는 「齒車」속에서 예술

25) 柄谷行人(1988) 「構成力について」 『日本近代文学の起源』講談社文芸文庫 p.225

을 갈망한 나머지 ‘黒と白’밖에 남지 않는 죽음의 세계로 나타나는데 이것은 바로 아쿠타가와와 예술에의 외곬 인생을 그대로 보여주는 것이라 할 수 있다.

그리고 「一 『話』らしい話のない小説」로 시작되는 문학평론 「文芸的な、余りに文芸的な」에는 이와 같은 아쿠타가와와 문학관이 여러 각도로 잘 나타나고 있는데, 여기에는 특히 여러 서양화가들의 등장과 함께 조형미술에 대한 관심이라든가, 데생보다 색채가 강조된 미술이라든가, 서양 미술에 관한 이야기가 두드러진다. 그리고 이것 이외에도 당시의 편지나 수필 등에 등장하는 많은 미술에 관한 자료나 작가로서의 표현에 관한 고층의 글들은 「『話』らしい話のない小説」인 「蜃気楼」와 「齒車」에서의 미술적 효과를 뒷받침하고 있다.

이렇게 시대를 앞선 아쿠타가와와 새로운 표현 방식은 작가로서의 기량을 최대한 발휘한 것이었지만, 당시의 문단은 이해하지 못하였다. 이로서 작가로서의 표현의 한계에 끝까지 내몰리게 된 아쿠타가와는 「齒車」를 끝으로 구성의 힘을 완전히 소진하였다고 볼 수 있다. 이후에 나온 「或阿呆の一生」²⁶⁾나 「西方の人」²⁷⁾ 등을 통해 죽기 직전까지 자신의 절박한 심정을 단편적으로 표현하기는 하였지만, 「蜃気楼」나 「齒車」에서와 같은 치밀한 구성에 의한 것은 아니었다. 모두 소재목으로 나열된 斷想으로 끝나고 있어 소설이라기 보다는 수필에 가깝다고 할 수 있다.

「地獄變」에서 ‘赤光’의 광경을 정점으로 하는 화려한 전성기를 경험하였던 아쿠타가와와는 새로운 표현 방법의 오랜 모색 끝에 「蜃気楼」에서 ‘一本のマッチ(한 개비의 성냥불)’로 자신의 문학의 세계를 다시 한번 더 밝혀 보려 시도 하였으나, 시대를 앞선 그 시도는 쉽게 받아들여지지 않았고, 그것이 「齒車」에 와서는 예술을 향한 자신의 힘이 완전히 소진되었음을 ‘光のない闇(빛이 없는 암흑)’으로 표현하고 있다. 그러나 아쿠타가와와 진실을 추구하는 예술의 혼은 쉽게 함락되지 않을 성을 고집스레 공격하고 있는 피카소의 정신과도 같이 죽음뿐만 아니라 외롭고 무서운 길을 걸으면서도 ‘銀色の羽根を鱗のやうに畳んだ翼(비늘처럼 접고 있는 은빛 날개)’로 살아나고 있음을 볼 수 있다. 이렇게 자신의 모든 것을 다양한 색채로 표현한 「齒車」의 세계는 작가로서의 문학적 기량을 최대한 살려낸 것으로서 아쿠타가와와 최후의 문학적 고백이자 예술지상의 세계라 할 수 있다.

26) 『改造』 제9권제10호 1927.10.1, (『芥川龍之介全集 第16卷』岩波書店 1997.1 참조)

27) 『改造』 제9권제8호 1927.8.1, (『芥川龍之介全集 第15卷』岩波書店 1997.1 참조)

【參考文獻】

- 김명주(2004.5) 「아쿠타가와 『톱니바퀴(齒車)』와 이상 『날개』 비교고찰」 『일어일문학연구 제49집2권』 한국일어일문학회. pp.415~438
- 장혜정(2007.8) 「아쿠타가와(芥川)와 이상(李箱)문학에 나타난 ‘의식의 흐름’ 기법: 『톱니바퀴』와 『실화』를 중심으로」 『일어일문학연구제62집2권』 한국일어일문학회. pp.107~124
- 조사옥(2005) 「아쿠타가와 류노스케(芥川龍之介)의 『톱니바퀴』에 대한 고찰」 『한국일본기독교문학연구총서 [No.3] 일본문학 속의 기독교Ⅲ』 한국일본기독교문학회편. pp.187~211
- 菊池弘 久保田芳太郎 関口安義 編 (2001) 『芥川龍之介事典[増訂版]』. p.211
- 芥川龍之介(1997) 『芥川龍之介全集 第11卷』 岩波書店. p.188~196
- 芥川龍之介(1997) 『芥川龍之介全集 第15卷』 岩波書店. p.91, p.147~151, p.208 p.383
- 芥川龍之介(1997) 『芥川龍之介全集 第16卷』 岩波書店.
- 安藤公美(1996) 「『齒車』論—意味の代行・一九二〇年代のことば—」(初出:『玉藻』), 『芥川龍之介作品論集成 第6卷 河童・齒車 晩年の作品世界』宮坂覺 編 翰林書房 1999. pp.232~244
- 安藤公美(2006) 「『繪畫の時代』 『芥川龍之介 繪畫・開花・都市・映画』翰林書房. p.7~50
- 安藤公美(2007) 「繪畫 異質なるもの引用」 『国文学解釈と鑑賞』72. p.9~12
- 上村和美(1992.3) 「芥川龍之介における色彩表現の特質」 『園田学園女子大学国文学会誌』23. pp.32~42
- 上村和美(1993.3) 「芥川龍之介の色彩観—死への傾斜を意味する『黄』—」 『園田学園女子大学国文学会誌』24. pp.49~60
- 海老井英次(1988) 「第十二章 『齒車』と『或阿呆の一生』」 『芥川龍之介論攷—自己覚醒から解体へ—』桜風社 p.428
- 海老井英次(1994) 「芥川龍之介の『不可思議なギリシヤ』」 『文学論輯三十九号』九州大学教養部. pp.129~148
- 岡部昌幸(2002) 『すぐわかる画家別西洋繪畫の見かた』東京美術. pp.124~130
- 柄谷行人(1988) 「構成力について」 『日本近代文学の起源』講談社文芸文庫. p.225
- 柄谷行人(1990) 「芥川における死のイメージ」 『新文芸読本 芥川龍之介』河出書房新社. pp.119~126
- 国府田孝人(1982.2) 「『齒車』における象徴的表現に関する一考察」 駒沢大学大学院国文学会 [編]10
- 黒沢真奈子(1990.6) 「芥川文学の残照」 『国文目白』30
- 小早川久美子(1996.3) 「芥川龍之介 『齒車』における色彩感」 『金城学院大学大学院文学研究科論集』2

- 高橋世織(2000.7) 「描写、スケッチする精神」 『国文学』 45-8 学灯社 pp.20~23
- 田鎖数馬(2006.1) 「芥川龍之介と『詩的精神』」 『国語国文』 75-1. pp.17~39
- 信時哲郎(1995.3) 「銀ふらする僕－『歯車』における視線をめぐって－」 (初出「山手国文論攷」 1
6), 『芥川龍之介作品論集成 第6巻 河童・歯車 晩年の作品世界』 宮坂覺 編 翰林書房
1999. pp.218~231
- 前田潤(1993.7) 「原色の世界－『歯車』分析－」 『立教大学日本文学』 70. pp.95~107
- 宮坂覺(1981.5) 「歯車－〈ソドムの夜〉の彷徨－」 (初出『国文学』 26-7), 『芥川龍之介作品論集
成 第6巻 河童・歯車 晩年の作品世界』 宮坂覺 編 翰林書房 1999. pp.192~198

要 旨

The Toothed Wheel is a six-chapter novel by Akutagawa Ryūnosuke, a posthumous work published in the October 1927 issue of the literary magazine *Bungeishunju*. Exposure to the Western art trends in vogue since 1910's was apparently a great stimulus to the writer who were looking for new avenues for writing novels. This is clearly evident in many artistic elements in his works, especially *The Toothed Wheel* which demonstrates unique use of colors in his narration. The writer's use of colors appears to be motivated by his intention to reveal his own desperate feelings more vividly. It is so effective that the fictional world created by the writer comes alive to the readership. Colors in *The Toothed Wheel* vary: black, white, red, yellow, green, pink, gray, and dark brown, and this variance is in synchrony with how the main character thinks and feels. The author's use of colors seems analogous to Picasso's technique of decomposing an object into various pieces and coloring them differently. Akutagawa himself once wrote a short essay in which he compared himself to Picasso. He feared that his work might be hard to understand, just like the paintings by Picasso who stubbornly and persistently pioneered a new field of art. Nevertheless, he was unrelenting in his intentions and convictions. Such artistic attitude culminates in the death of the main character who bravely faces extreme pains in his pursuit of art. The readers, in a sense, come to hear ultimate confessions by the author who faces imminent death in real life.

キーワード : colors, Western painting, Picasso, fine art, a toothed wheel,
a symbol

투 고 : 2010. 2. 28
1차 심사 : 2010. 3. 13
2차 심사 : 2010. 3. 27