

지각의 인식론적 경계 위에서

— 아쿠타가와 및 구로사와의 작품에서
‘라쇼몽’이 의미하는 것

— 장경렬

* **지은이** | 장경렬 인천 출생으로, 서울대학교 영문과를 졸업했다. 미국 오스틴 소재 텍사스대학교 영문과에서 박사학위를 취득했고, 현재 서울대학교 인문대학 영문과 교수로 재직 중이다. 문학 비평서로는 『미로에서 길 찾기』, 『신비의 거울을 찾아서』, 『응시와 성찰』이 있으며, 문학 연구서로는 *The Limits of Essentialist Critical Thinking*, 『코올리지: 상상력과 언어』, 『매혹과 저항: 현대 문학 비평 이론에 대한 비판적 이해를 위하여』가 있다. 번역서로는 『내 사랑하는 사람들의 잠든 모습을 보며』, 『아자열매 숲꾼』, 『셰익스피어』, 『먹고, 쓰고, 틔다』, 『아픔의 기록』, 『우리 이야기』, 『선과 모티사이클 관리술』, 『기탄잘리』 등이 있다.

1. 무엇이 문제인가

일본 문화에 대한 세계적 인지도는 대단히 높다. 이를 반영하듯, 일본의 수많은 문학 작품 및 영화가 세계 각 나라의 언어로 번역 및 소개되어 있다. 아마도 아쿠타가와 류노스케(芥川龍之介)의 문학 작품과 구로사와 아키라(黒澤明)의 영화는 일본 문화를 세계에 알리는 데 큰 역할을 한 대표적인 작품들 가운데 몇 가지 예에 속하는 것이라 할 수 있겠다. 특히 아쿠타가와 류노스케의 「라쇼몽」(羅生門, 1915) 및 「덤불 속」(藪の中, 1921)은 일본 문학의 깊이를 전 세계에 알리는 데 중요한 역할을 한 문학 작품이며, 이들 두 작품을 원작으로 삼아 제작된 구로사와 아키라의 <라쇼몽>(羅生門, 1951)은 일본 영화의 잠재력을 세계적으로 알리는 데 결정적 역할을 한 영화일 것이다.¹⁾ 이들 작품은 우리나라에도 널리 소개되어 있고, 또 문학 작품이 창작되고 영화가 제작된 지 오랜 세월이 지난 지금에도 여전히 많은 사람들의 관심 대상이다. 아울러, 단순한 작품 소개의 차원을 넘는 학문적 논의가 여러 학자들에 의해 진행되어 왔던 것도 사실이다.

최근 국내에서 발표된 이들 작품에 관한 논문 가운데 하나가 장우진의 「영화 <라쇼몽>을 통해 본 다층적 서술 구조의 기능—주제 구현과 이야기 전개의 측면을 중심으로」²⁾다. 장우진은 “영화 <라쇼몽>의 서술 구조는 다층적인 동시에 다층

1) 이 글에서 아쿠타가와 류노스케의 소설은 「라쇼몽」으로, 구로사와 아키라의 영화는 <라쇼몽>으로 표기하여 구분했다.

2) 『영화연구』 21호, 2003년 6월, 123~148쪽. 이하 이 논문을 인용할 경우, 인용문 끝에 해당 쪽수를 명기했다.

적”(123)이라는 전제 아래, “영화 <라쇼몽>에서 서술의 수직적 위계 구조가 이야기하기에 어떻게 기능하는가를 살펴보고,” 나아가 이 위계 구조를 “‘주제 구현’이라는 측면과 ‘이야기 전개’라는 측면에서 보다 세부적으로 고찰”한다(125). 장우진의 결론은 “주제 구현의 측면에서 볼 때” 영화 <라쇼몽>의 “다층적 서술 층위”는 「덤불 속」의 “논증을 한층 강화시킴으로써 원작 소설보다 더욱 강력한 주제의식을 구현하는 데 가능하다”는 점과 “이야기 전개의 측면에서 볼 때” 영화 <라쇼몽>의 “네 개의 주요한 이야기 서술자를 제외한 다른 나머지 서술자들(단, 나무꾼은 여기에 포함시킴)은 이런저런 역할을 분담하면서 통합적으로는 무성영화 시절의 가쓰벤(活弁)³⁾의 역할을 어느 정도 대체하는 기능을 한다”로 요약될 수 있다. 다소 평이한 결론에도 불구하고 작품에 대한 그의 분석이 치밀하다는 점을 높이 평가할 수 있을 것이다.

또 하나의 예로 들 수 있는 논문은 이시준의 「라쇼몽: 고전 설화에서 영화로의 궤적」⁴⁾이다. 이시준은 『곤자쿠모노가타리슈』(今昔物語集)에서 아쿠타가와와 「라쇼몽」과 「덤불 속」을 거쳐 영화 <라쇼몽>에 이르는 “흐름을 염두에 두고,” 먼저 “고전 설화가 근대의 단편소설로 수용되는 과정” 및 “이것이 다시 영상으로 재구성되는 과정”을 “각각의 구성과 주제의 변화라는 측면을 중심으로” 고찰한다(230). 이시준의 결론에 따르면, “주제 파악이 어려운 소설”인 「덤불 속」을 “앞에 두고” 구로사와는 “「덤불 속」의 주제를 비교적 주제가 명확한 「라쇼몽」의 ‘에고 이즘’ 쪽으로 — 어느 정도의 의지를 가지고 했는지에 대한 여부를 떠나서 — 각색하였다”(247~248)는 것이다. 나아가 “주제의 명료화라는 한 가지 관점에서만 볼 때, 통속적이고 멜로적인 결말다운 결말은 내용 파악에 어려워하는 관객들에게 다소나마 위안이 될 수 있었다고 생각된다”는 결론에 이른다. 역시 평이한 결론이긴 하나, 고전 설화에 대한 자세한 소개는 아쿠타가와나 구로사와의 작품에 대한 이해의 폭을 넓혀 주는 역할을 한다.

3) 논자인 장우진의 설명에 따르면, 가쓰벤(活弁)은 ‘활동 사진’과 ‘변사’를 합성한 일본어 표현으로 논자가 J. L. 앤더슨의 논의를 수용하여 사용한 표현이다.

4) 『문학과 영상』 2005년 가을/겨울호, 229~250쪽. 이하 이 논문을 인용할 경우, 인용문 끝에 해당 쪽수를 명기했다.

영화와의 관계를 떠나 아쿠타가와와 작품 자체에 대한 문학적 접근을 시도한 논문도 있는데, 조경숙의 「아쿠타가와 류노스케의 「라쇼몽」론—「라쇼몽」 탄생 전후를 중심으로⁵⁾가 그 예가 될 수 있다. “선과 악, 그리고 인간의 에고이즘에 대한 문제의식이 제기되어 있는”(290) 작품이 「라쇼몽」이라고 규정하면서, 조경숙은 “어떻게 해서든지 생활고를 해결하고자 하는 생에 대한 강한 의지를 가진 생활자인 노파의 삶의 논리가 곧 바로 케닌(下人)에게 수용”(293)되고 있음을, “노파의 옷을 빼앗아 그에게 매달리는 노파를 걷어차고 어둠 속으로 사라지는, 수동적인 ‘케닌’의 삶에서 능동적인 ‘자신’의 삶으로 살고자 하는 생에 대한 케닌의 강한 의지”(293)를 확인하기도 한다. 조경숙의 이와 같은 논의는 아쿠타가와와의 이 작품이 “그 자신만의 ‘자연주의 문학으로서의 시도’로 현재화한 것”(303)이라는 결론을 이끌고 있으나, 이는 “자연주의”에 대한 지극히 상식적이고 포괄적인 이해를 바탕으로 내린 결론이라는 점에서 별다른 의미를 부여하기란 어려워 보인다.

심지어 단행본으로 된 아쿠타가와와 작품세계에 대한 연구서가 출간되기도 했다. 2002년에 출간된 정인문의 『아쿠타가와 류노스케 작품세계의 재인식』이 바로 그런 책으로, 여기에 수록된 논문 가운데 하나가 「「라쇼몽」론⁶⁾이다. 이 논문을 통해 정인문은 우선 일본에서 진행된 「라쇼몽」 연구의 현황을 상세히 소개한 다음, 나름의 작품 읽기를 시도하고 있다. 그의 논의에서 특히 눈길을 끄는 것은 「라쇼몽」의 “한계점에 대해서도 추구해 보고자”(26) 했다는 점인데, 그는 「라쇼몽」이 “역사의 재현을 목적으로 한 역사소설과는 구별”(44)될 수밖에 없다는 데서 작품의 “한계점”을 찾고 있는 듯하다. 그의 판단에 따르면, “아쿠타가와와는 이 소설 속에서 자기가 발견한 인간의 불행을 단지 기술적으로만 처리”(44~45)했고, 이로 인해 “역사와 사회적 조건을 소설의 배경으로부터 단절된 인간 존재의

5) 『일어일문학 연구』 제68집 2권(2009년 2월), 289~305쪽. 이하 이 논문을 인용할 경우에, 인용문 끝에 해당 쪽수를 명기했다.

6) 정인문, 『아쿠타가와 류노스케 작품세계의 재인식』, 보고서, 2002, 21~46쪽. 이하 이 논문을 인용할 경우, 인용문 끝에 해당 쪽수를 명기했다.

내적 드라마”(44)가 되고 말았다는 것이다. 어떤 의미에서 보면, 역사적 설화에서 작품의 소재를 취해 왔다고 해서 작품이 곧 “역사의 재현을 목적으로 한 역사소설”이 되어야 한다는 것은 지나친 단순화다.

이처럼 여러 학자에 의해 아쿠타가와와 구로사와의 작품에 대한 연구가 이루어지긴 했으나, 기본적으로 작품의 주제나 경향 또는 서술 구조 등에 대한 일반적 논의의 차원에서 크게 벗어나지 못하고 있다. 그리하여 작품에 대한 새로운 이해의 시각을 제공하는 데는 뚜렷한 기여를 하고 있지 못하는 것으로 판단된다. 바로 이런 관점에서 볼 때, 윤상현의 「예술지상주의에 대한 이율배반적 한계 인식—「라쇼몽」에 나타난 공간적 상징성을 중심으로」⁷⁾는 각별히 주목할 만한 논문이다. 무엇보다도 이제까지 검토한 ‘일반론’에 해당하는 논문들과 달리 이 논문은 특정한 이미지에 대한 심층적 이해를 목표로 하고 있다는 점에서 그러하다. 윤상현이 탐구 과제로 삼은 것은 “라쇼몽”의 “공간적 상징성”으로, 그는 라쇼몽의 “문 아래”와 “문 위”를 각각 “현실 세계”와 “이상 세계”에 대한 상징으로 보고, 위아래를 연결하는 “사다리”를 “종교가 아닌 문학”을 통해 “이상 세계에 도달하려는” 작가의 모습으로 해석한다(292).

하지만 이는 지극히 자의적(恣意的)인 이해라 할 수 있는데, 윤상현 자신이 인정하듯 “문 위”는 결코 “이상 세계”가 아니기 때문이다. 따라서 윤상현은 “이상 세계로 인도하는 수단으로서의 사다리는, 이상의 세계로 올라가는 것이 아니라 오히려 추락하였던 것이었으며, 거기에는 또 다른 현실 세계만이 존재했던 것”(290)임을 인정한다. 말하자면, “지금까지 추구했던 문 위(門上)—이상 세계—는 지옥으로 변하고 있으며, 현실 세계보다 못한 가혹하고 추악한 현실을 보여 주고 있는 것”이며, “따라서 하인이 노파에게서 물건을 훔치는 행위는 문 아래의 현실보다 더욱 추악한 지옥적 세계에서 일어날 수 있는 행위로 보아야 할 것”이라는 결론에 이른다(290). 결국 윤상현은 “하인이 사다리를 내려오는 모습은, 이러한 추악한 현실에서 다시 새로운 안식처—이상 세계—를 향해 가는

7) 『일본학보』 제50권(2002년 3월), 283~292쪽. 이하 이 논문을 인용할 경우, 인용문 끝에 해당 쪽수를 명기했다.

것으로 생각할 수가 있다”는 식의 엉뚱한 논리를 펴게 되며, “작품 마지막 예문에서 ‘하인은 어디로 갔는지 아무도 모른다’고 하는 것은 곧 현실 세계(門上)에서 다시 이상 세계(門下)로 올라가는 것으로 보아야 할 것이며, 그것은 운명적으로 영원히 되풀이될 수밖에 없는 것이라 하겠다”(290)는 식의 부자연스러운 작품 해석에 이르게 된다. 말하자면, 자신이 세운 가설과 논리를 스스로 깨뜨리는 결론에 이름으로써 자신의 논의를 무의미한 것으로 만들고 있다.

이처럼 윤상현의 작업은 별다른 성과 없이 끝났지만, 그럼에도 불구하고 그의 작업에 무언가 의미를 부여할 수 있다면 “라쇼몽의 상징성”에 유의했다는 바로 그 점일 것이다. 사실 아쿠타가와와 「라쇼몽」에 등장하는 ‘라쇼몽’은 일반적 상식을 뛰어넘어 존재하는 특이한 공간이다. 바로 이 점을 아쿠타가와가 주목했었는지는 몰라도, 그는 창작의 소재로 삼았던 원래 이야기의 제목에서 ‘라쇼몽’이라는 단어 하나만을 취해 작품의 제목으로 삼고 있다. 이와 관련하여 『곤자쿠모노 가타리슈』에 나오는 해당 이야기의 제목이 ‘라쇼몽의 위층에 올라가 시체를 보는 도둑 이야기’(羅城門登上層見死一盜人語)임을 참고할 수 있을 것이다. 이처럼 제목을 다시 설정함으로써 ‘라쇼몽’은 단순히 어느 한 사건이 일어난 현장을 지칭하는 표현 또는 장소를 지시하는 표현에 머물지 않고, 일반적으로 수많은 암시적인 문학 작품의 제목이 그러하듯 사건을 요약하여 드러내는 동시에 사건의 의미를 함축하는 일종의 상징적 기호로 바뀌게 된다. 어떤 의미에서 보면, ‘라쇼몽’은 소설의 텍스트가 지칭하는 의미를 담기 위한 하나의 기호라 할 수도 있다.

아쿠타가와와 작품의 영화화한 구로사와의 영화 <라쇼몽>과 관련해서도 이와 유사한 논의가 가능하다. 잘 알려져 있듯이, 영화 <라쇼몽>의 실질적 내용에 해당하는 이야기는 소설 「덤불 속」에서 취해 온 것이고, 소설 「라쇼몽」은 영화에 다만 제목과 무대 공간을 제공하고 있을 뿐이다. 말하자면, ‘라쇼몽’은 무언가 다른 이야기를 담기 위한 일종의 그릇과도 같은 역할을 하고 있는 것이다. 마치 언어 기호가 무언가의 의미를 담는 그릇의 역할을 하듯이. 요컨대, 영화에서 ‘라쇼몽’이라는 제목은 영화의 중심 내용을 이루는 이야기 자체와 아무런 관련이 없는 임의적인 제목일 뿐만 아니라, 라쇼몽이라는 무대 공간 역시 다른 어떤

무대 공간으로 대체될 수도 있는 그런 임의적인 공간이다. 바로 이 같은 ‘임의성’(arbitrariness)으로 인해, 우리는 왜 하필이면 ‘라쇼몽’이라는 제목이 이 영화에 붙었는가, 수많은 가능한 무대 공간 가운데 왜 하필이면 ‘라쇼몽’이라는 공간인가 등등의 의문을 갖지 않을 수 없다. 바로 이 같은 의문으로 인해, 우리는 구로사와의 영화 <라쇼몽>에서 확인되는 ‘라쇼몽’의 상징성을 주목하지 않을 수 없다. 아쿠타가와와 소설 「라쇼몽」이 함축하고 있는 ‘라쇼몽’의 상징성에 이끌리듯, 우리는 영화 <라쇼몽>이 함축하고 있는 또 한 층위의 상징성에 이끌리지 않을 수 없는 것이다.

2. 소설 「라쇼몽」의 ‘라쇼몽’과 「덤불 속」의 ‘덤불 속’이 지시하는 것

소설 「라쇼몽」과 영화 <라쇼몽>에서 ‘라쇼몽’은 의미를 담기 위한 일종의 그릇 또는 언어 기호에 해당하는 것이라는 우리의 논리와 관련하여 다음과 같은 의문이 제기될 수도 있다. 과연 아쿠타가와나 구로사와가 우리가 여기에서 논의하고 있는 것처럼 내용을 담기 위한 그릇으로서 ‘라쇼몽’이라는 언어 기호를 ‘의식적으로’ 채택했겠는가. 사실 아쿠타가와나 구로사와가 ‘라쇼몽’을 제목으로 삼은 구체적인 이유는 확인할 길이 없지만, 적어도 구로사와가 「덤불 속」의 내용을 영화화하는 데 왜 「라쇼몽」을 동원했는가의 이유에 대해서는 다음과 같은 그의 진술을 통해 확인할 수 있다.

나는 「작은 숲 속에서」[즉, 「덤불 속」]는 세 개의 이야기로 구성되어 있다는 사실을 떠올렸고, 만약 한 개만 이야기를 더 보탠다면 장편 영화에 적합한 길이가 될 수 있음을 깨달았다. 그때 아쿠타가와와 이야기 「라쇼몽」이 떠올랐다. 이 이야기는 「작은 숲 속에서」와 마찬가지로 헤이안 시대(794~1185)가 배경이었다. 이렇게 해서 영화 <라쇼몽>은 내 머릿속에서 모습을 갖추게 되었다.⁸⁾

8) 구로사와 아키라, 『감독의 길: 구로사와 아키라 자서전』, 오세필 옮김, 민음사, 1997(초판 1994년), 320쪽.

요컨대, '이야기를 더 보태기 위해' 소설 「라쇼몽」을 떠올리고, 이를 통해 영화가 “모습을 갖추게 되었다”는 것이다. 하지만 영화 〈라쇼몽〉이 보여 주듯 구로사와는 “한 개”의 이야기를 ‘보텐’ 것이 아니라 「덤불 속」의 이야기를 ‘담는’ 그릇으로 「라쇼몽」을 사용하고 있다. 말하자면, 영화 〈라쇼몽〉에서 라쇼몽은 「덤불 속」에 담긴 수수께끼와도 같은 이야기의 ‘재진술’이 이루어지는 장소로 동원되고 있다. 뿐만 아니라 영화의 제목으로 사용되고 있다. 어디 그뿐이라. 영화의 시작 화면과 마지막 화면을 장식하고 있는 것이 클로즈업된 바로 이 ‘라쇼몽’의 이미지다. 따라서 구로사와의 의도가 어떤 것이었든 기호로서의 ‘라쇼몽’이 갖는 의미는 위에 인용한 구로사와의 진술을 뛰어넘는 그 무엇일 수 있다.

여기에서 우리는 이른바 ‘텍스트의 무의식’이라는 개념을 문제 삼을 수 있는데, 우리가 의식적으로 무언가를 의도하는 것과 상관없이 우리의 행동이 무의식의 지배를 받기도 하는 것처럼, 텍스트는 이 텍스트를 생산한 사람의 표면적 의도와 관계없이 또는 의도에 반(反)하여 그 이면에 무언가의 의미를 담고 있을 수 있고, 때에 따라 이를 드러내듯 감출 수도 있고 감추듯 드러낼 수도 있다. 다시 말해, 작가가 의도했건 의도하지 않았건 하나의 작품은 무언가의 의미를 이면에 숨기고 있을 수도 있고, 그 의미는 때때로 매끄러워 보이는 표면 뒤에 감춰진 균열의 틈을 비집고 튀어나올 수도 있다. 이 같은 현상을 우리는 편의상 텍스트가 감추고 있는 무의식의 분출로 표현하고자 한다. 정녕코, 아쿠타가와나 구로사와가 자신의 작품에 ‘라쇼몽’이라는 제목을 붙였을 때 설사 별생각 없이 그런 제목을 붙였다 해도, 이는 결코 우발적인 이름 붙이기로 치부해 버릴 수 없다. 특히 구로사와가 영화에서 어떤 사무라이의 죽음에 관한 이야기가 ‘재진술’되는 장소로 ‘라쇼몽’을 동원했을 때, 이것을 단순히 「덤불 속」과 「라쇼몽」이 모두 “헤이안 시대”를 배경으로 하고 있다는 생각이나 “한 개만 이야기를 더 보”태고자 하는 마음에서 비롯된 것만으로 설명하고 논의를 끝낼 수는 없다. 그의 의도가 무엇이든, 영화는 기호로서의 ‘라쇼몽’의 의미를 ‘텍스트의 무의식’ 속에 숨길 수 있고, 이를 규명하는 작업이 가능한 한 우리는 이 자리에서 논의를 쉽게 끝낼 수는 없다.

그렇다면 텍스트가 무의식적으로 숨기고 있는 ‘라쇼몽’이라는 기호가 의미

하는 바는 무엇인가. 물론 소설이나 영화의 내용 그 자체가 이 기호를 통해 전달 되는 일차적인 의미임은 말할 것도 없다. 하지만 왜 그와 같은 의미를 담기 위한 기호가 하필이면 ‘라쇼몽’인가. ‘라쇼몽’이 아닌 다른 기호가 동원될 수도 있지 않았을까. 다른 무엇이 아닌 ‘라쇼몽’이 의미를 담기 위한 필연의 기호가 되어야 할 이유가 있었다면 과연 이는 무엇인가. 이를 밝히기 위해 우리는 먼저 작품에 대한 이해를 시도해야 할 것이다.

작품에 대한 분석을 시도하기 전에 우선 아쿠타가와가 소설의 소재로 삼은 『곤자쿠모노가타리슈』에 나오는 두 이야기 — ‘라쇼몽의 위층에 올라가 시체를 보는 도둑 이야기’ 및 ‘처를 대동하여 단바(丹波) 지방을 가는 남자가 오에야마(大江山)에서 포박당하는 이야기’(具妻行丹波國男於大江山被縛語) — 의 내용을 검토하는 것이 순서일 듯하다. 두 이야기를 요약하면 다음과 같다.⁹⁾

옛날 도둑질을 하러 교토로 온 어느 한 남자가 날이 저물 때까지 숨어 있기 위해 라쇼몽을 찾는다. 왕래가 빈번한 문 안쪽 거리가 잠잠해질 때까지 기다리려다 성으로 들어오려는 사람들의 소리를 듣고 그는 몸을 숨기기 위해 라쇼몽의 위층으로 올라간다. 올라가서 보니 해골이 즐비한 가운데 어떤 노파가 젊은 여인의 시신에서 머리를 뽑고 있다. 칼을 들고 위협하는 도둑에 놀란 노파는 짹짹 빌면서 전 마님의 머리로 가발을 만들기 위해서 그렇다고 변명하지만 도둑은 죽은 여인의 옷과 노파의 옷, 노파가 뽑은 여인의 머리카락까지 몽땅 빼앗아 도망친다. (이야기의 화자는 라쇼몽의 해골들은 장례를 치르지 않고 문 위에 시신을 버렸기 때문임을, 지금 한 이야기는 도둑이 말한 것을 전해 들었던 사람의 이야기를 다시 전하는 것임을 밝힌다.)

옛날 교토에 사는 어느 한 남자가 처를 데리고 처가가 있는 단바 지방으로 간다. 그는 길을 가던 도중 한 젊은 남자와 동행하게 되는데, 젊은 남자의 제안에 따라

9) 이시준의 논문에는 두 이야기의 전문(231쪽, 233~34쪽)이 수록되어 있는데, 아래의 내용 요약은 이에 근거한 것임.

그 젊은 남자가 소유하고 있던 값진 칼을 갖고 자신이 가지고 있던 변변치 않은 활을 내준다. 하지만 젊은 남자의 핏에 넘어가 화살까지 몇 발 젊은 남자에게 주게 되고, 이에 젊은 남자는 활과 화살로 위협하여 남자를 포박하고 남자의 아내를 겁탈한다. 그런 다음 젊은 남자가 칼과 활과 화살을 갖고 떠나자 여자는 포박된 남자를 풀어 준다. 그러고는 여자가 남자에게 당신같이 아무지지 못한 남자를 어떻게 믿고 사느냐고 꾸짖는다. 남자는 아무 말도 못한다. (이야기를 하던 화자가 남자와 여자의 옷까지 탈취하지 않은 젊은 남자를 훌륭하다 하고, 산중에서 경솔하게 자신의 활과 화살을 넘겨 준 남자를 어리석다고 평한다.)

이제 이 가운데 첫째 이야기를 소재로 삼아 작품화한 「라쇼몽」을 살펴보면 몇 가지 측면에서 뚜렷한 차이가 드러난다. 먼저 도둑은 일자리에서 쫓겨나 갈 곳이 없는 ‘하인’(일본어로 ‘게닌’)으로 바뀐다. 이어서 라쇼몽은 숨어 있기 위한 장소에서 비를 피하고 하룻밤을 보내기 위한 장소로 바뀐다. 그 다음 라쇼몽의 위층에서 보는 시인은 노파의 전 마님에서 장사치 여자로 바뀐다. 그리고 무엇보다도 중요한 것은 모든 것을 갈취하여 도망가는 도둑의 심리에 대해 아무런 언급이 없는 이야기에서, 끔찍한 일에 대해 놀라면서도 여전히 자기 스스로 끔찍한 일을 저지르면서 심리적으로 갈등하는 한 인간의 이야기로 바뀌고 있다는 점일 것이다. 요컨대, 아쿠타가와는 지극히 평면적으로 묘사된 한 인간의 의식에 생명력을 불어넣어 그를 고민하고 괴로워하는 동시에 갈등하는 인간, 피와 살을 지닌 인간으로 바꾸고 있거니와, 이로써 많은 사람들이 이 작품에 대해 말하듯 한 편의 설화가 “선악의 양면을 응시하고 있”¹⁰⁾는 작가에게 한 인간의 ‘에고이즘’이라는 문제를 다룬 소설 — 즉, 현대적 의미에서의 소설 — 로 새롭게 창작하는 일을 가능케 했다. 아마도 아쿠타가와는 의식적으로든 무의식적으로든 “라쇼몽의 위층에 올라가 시체를 보는 도둑 이야기”에서 선악의 문제에 대한 판단조차 불가능케 하는

10) 駒尺喜美, 『羅生門』, 『現代国語研究 シリーズ 1·芥川龍之介』, 東京: 尚学図書, 1972. 정인문, 『아쿠타가와 류노스케 작품세계의 재인식』, 24쪽에서 재인용.

인간의 이기주의를 더할 수 없이 선명하게 극화할 수 있는 가능성을 찾았었는지도 모른다. 그리고 그러한 극화의 공간으로 더할 나위 없이 적절한 곳이 바로 ‘라쇼몽’임을 감지했었는지도 모른다.

이와 관련하여 우리가 주목해야 할 것은 『곤자쿠모노가타리슈』의 이야기와 「라쇼몽」에서 라쇼몽은 성안과 성밖을 연결하는 통로 또는 성안과 성밖 사이에 존재하는 경계 지대의 구조물이라는 점이다. 그런데 라쇼몽은 이미 그 기능을 제대로 수행하고 있지 못하다. 이와 관련하여 이곳은 장례를 치르지 못한 시체를 성안의 사람들이 갖다 버리는 곳이라는 점에 유의해야 할 것이다. 소설 「라쇼몽」에서는 라쇼몽의 황폐화가 더욱 세밀하고 구체적으로 묘사됨으로써 이 공간이 갖는 부정적 의미가 더욱 강화되고 있다. 즉, “아무도 돌아보는 이가 없”으며 “해만 떨어졌다 하면 모두 무서워서…… [사람들이] 근처에 아예 발걸음도 하지 않”는 곳으로, 그리하여 성밖의 “너구리”와 “도적들”이 “와서 사”는 곳으로 묘사된다.¹¹⁾ 이처럼 라쇼몽은 인간 세계의 질서가 유보되거나 위협받는 공간으로 제시되고 있다. 말하자면, 먹고살기 위해 시체의 머리카락이라도 뽑아다 팔 수밖에 없다는 노파의 논리나 굶어 죽을 처지에 있다는 이유로 노파의 옷을 벗겨 갈 수밖에 없다는 ‘게닌’의 논리가 지배하는 공간이 바로 라쇼몽이라는 공간인 것이다. 요컨대, 선과 악, 정의와 불의, 문명과 야만의 경계가 무너지고 모호해져 있는 공간이 라쇼몽이다.

한편, 둘째 이야기를 소재로 삼아 작품화한 「덤불 속」은 『곤자쿠모노가타리슈』의 이야기에서 소재만 취해 왔을 뿐 전혀 다른 이야기다. 소설 「덤불 속」은 덩굴 속에서 발견된 한 남자의 시신과 관련하여 “포청(捕廳)의 질문”¹²⁾에 대한 7명의 증언 또는 진술로 구성되어 있다. 이 같은 7명의 증언과 진술은 화자의 개입 없이 독자 앞에 직접 제시되고 있는데, 이런 의미에서 「덤불 속」은 희곡의 형식으로 된 소설이라 할 수 있다. 이 같은 형식을 취함으로써 독자는 마치 포청의 심문

11) 아쿠타가와 류노스케, 「라쇼몽」, 「라쇼몽」, 양윤옥 옮김, 도서출판 좋은생각, 2004, 30쪽.

12) 아쿠타가와 류노스케, 「라쇼몽」, 54쪽.

관이 되어 사건 관련자들의 이야기를 청취하고 있는 듯한 느낌을 갖게 된다. (이 같은 수법은 영화 <라쇼몽>에 그대로 동원되고 있는데, 영화에서 관객의 시선과 심문관의 시선은 동일한 것 —또는 동일한 위치에서 던지는 것—일 수 있음에 유의해야 할 것이다.) 우선 사건 관련자들의 증언을 요약해 보기로 하자.

나무꾼 칼에 찔려 피를 흘린 채 죽어 있는 남자를 목격했고, 밧줄과 빛을 사건 현장에서 발견할 수 있었다. 남자를 죽일 때 사용한 칼은 발견하지 못했다. **행려승** 칼과 활, 화살로 무장한 남자가 말에 탄 여인과 지나가는 것을 보았다. **나줄** 자신이 “잡아들인 사내”는 말에서 떨어져 신음하고 있던 다조마루라는 “유명한 도둑놈”이다. 활과 화살, 칼을 소지하고 있었고, 그의 주변에서 말이 풀을 뜯고 있었다. 이 “다조마루란 놈”은 “유난히 계집을 좋아하는 놈”이다.

노파 죽은 남자는 자신의 사위이며, 이름은 다케히로다. 다케히로와 함께 가던 자신의 딸 마사코는 “기가 센 아이”였다. 딸의 행방을 찾아 주기를 바란다.

다조마루 여자를 보고 빼앗기로 결심한 다음, 남자를 유인하여 결박한 후에 여자를 겁탈하였다. 일을 치르고 도망가려는데 여자가 팔에 매달리면서 두 남자 가운데 살아남은 쪽을 따라가겠다고 충동하였다. 그래서 남자와 결투를 벌인 끝에 남자를 죽였지만, 그 사이에 여자는 어디론가 도망가고 없었다.

마사코 겁탈을 당한 다음 남편과 함께 죽자고 했다. 먼저 남편을 죽이고 자신도 그 뒤를 따르겠다고 했을 때, 대나무 잎사귀로 입이 막힌 남편의 입 모양에서 “죽여라”라는 말을 읽고 남편을 죽였다. 하지만 자신은 “어떻게든 죽을 수가 없었다”다.

무당의 입을 빌린 다케히로의 혼령 아내를 겁탈한 도둑놈이 아내를 유혹하자, 아내가 남편을 죽여 달라고 부탁했다. 그러자 도둑놈이 아내를 차 넘어뜨렸다. 일어선 아내가 달아났다. 도둑놈은 자신을 묶은 밧줄을 한 가닥만 끊어 놓은 다음 활과 화살, 칼을 갖고 숲 밖으로 사라졌다. 아내가 떨어뜨린 단도로 자살을 했는데, 죽음의 순간 누군가가 칼을 뽑았다.

말할 것도 없이, 위의 증언 가운데 특히 사람들의 주목을 끄는 것은 다조마루, 마사코, 다케히로의 혼령의 진술이다. 세 사람은 모두 살인범(크게 보아 자살도 일종의 살인 행위라고 할 수 있다면)으로 자신을 지목하고 있거니와, 이 소설을 읽은 사람이라면 누구나 이 세 사람의 진술 가운데 누구의 것이 진실인가를 궁금해하지 않을 수 없을 것이다. 또한 무슨 이유 때문에 사건의 당사자인 세 사람이 모두 자신을 살인범이라고 주장하는가에 의문을 갖지 않을 수 없다. 상식적으로 보면, 설사 살인과 같은 끔찍한 죄를 저질렀다고 하더라도 자신의 결백함을 극구 내세우는 것이 개연성 있는 인간의 모습이 아닐까. 작가 아쿠타가와는 이 같은 물음에 대해 아무 말이 없다. 아니, 작가로서는 그 어떤 해명도 할 수 없는지도 모른다. 해명을 할 수 없더니? 무엇 때문인가. 이 물음과 관련하여 우리는 무엇보다도, 마치 '라쇼몽'이 선과 악, 불의와 정의, 야만과 문명의 경계가 모호한 공간이듯, 사건이 벌어진 '덤불 속'의 '덤불'은 인간이 만들어 놓은 도덕적 판단 기준이 적용되지 않는 공간, 또는 진실과 허위의 경계가 문제되지 않는 공간을 암시하는 기호일 수 있다. 논의를 극단화하자면, '덤불 속'의 '덤불'은 진실과 허위라는 지극히 인간적인 판단 기준을 초월하여 존재하는 공간, 그런 진실과 허위의 경계 자체가 아예 문제되지 않는 공간을 암시하는 개념일 수도 있다. 만일 이처럼 진실과 허위의 경계 자체가 아예 문제되지 않는 공간에서 무언가 사건이 일어났다면, 어떻게 이를 진실과 허위라는 인간적인 판단 기준을 동원하여 판단할 수 있겠는가. 어찌 보면, '포청'이라는 공간은 인간 세계의 질서를 대표하는 공간 가운데 하나로, 인간 세계의 질서를 초월하여 존재하는 공간인 '덤불 속'과는 본질적으로 다른 공간일 수 있다. 또는 인간의 언어와 의식이 지배하는 공간과는 다른 공간, 인간의 언어와 의식의 바깥쪽에 존재하는 동시에 진실에 대해 우리가 지니고 있는 인식론적 기준을 초월하여 존재하는 '미지의 영역'(terra incognita)이 '덤불 속'의 '덤불'일 수 있다. 만일 그런 공간이 '덤불'이라면 바로 이 '덤불 속'에서 일어난 일은 어떻게 '포청'이라는 공간—말하자면, 인간의 언어와 의식이 의미를 갖는 공간—의 논리로 해명할 수 있겠는가. 어떤 의미에서 보면, 이 같은 시도는 인간이 신의 존재를 인간의 언어와 논리에 따라 해명하고 이해하고자 하는 시도나 다름없다.

결국 우리가 무엇보다도 먼저 해야 할 일은 「덤불 속」에 등장하는 세 사람의 진술 가운데 어느 것이 진실을 말하는 것인가라는 식의 물음을, 또는 왜 이들 세 사람은 상식과 어긋나게 자기 자신이 살인범임을 주장하는가라는 식의 물음을 ‘반답’하는 일이다. 물음을 반답하다니? 물음을 묻지 않거나 물음을 묻는 바로 그 순간 물음을 포기해야 한다는 뜻으로 우리는 이 말을 사용하고자 한다. 결국 우리가 말하고자 하는 것은 다음과 같다. 인간적 판단 기준이나 상식에 의거하여 묻는 물음을 애초에 묻지 않고자 함으로써, 또는 물음이 입가를 맴돌더라도 이를 포기 함으로써, 아쿠타가와외의 소설 「덤불 속」을 제대로 이해하는 데 필요한 독서 공간이 확보될 수 있다.

하지만 인간인 이상 어찌 우리가 ‘어느 쪽이 진실인가’라는 식의 물음을, ‘왜 개연성을 뒤엎고 부정하는가’라는 식의 물음을 묻지 않을 수 있겠는가. 가당치 않은 것이 인간의 언어임에도 불구하고 이 언어를 사용해서 ‘언어화가 불가능한 존재’(the ineffable being)인 신을 어떻게 해서든 이해하고 표현하려고 안간힘을 쓰는 것이 인간이 아닌가. 바로 이처럼 어떻게 해서든 ‘어느 쪽이 진실인가’를 알려고 애를 쓰는 인간의 모습을 선명한 구도 속에 다시 형상화한 것이 다름 아닌 구로사와의 영화 <라쇼몽>이다.

3. 영화 <라쇼몽>의 ‘라쇼몽’이 지시하는 것

널리 알려진 바와 같이, 영화 <라쇼몽>은 소설 「라쇼몽」에 등장하는 ‘라쇼몽’을 무대로 하되, 「덤불 속」을 이루는 여러 사람들의 증언과 진술을 그 안에 담고 있다. 우선 영화의 줄거리를 요약하면 다음과 같다.

자기 아내를 말에 태운 채 숲 속을 지나가던 어떤 무사가 도적의 눈에 띈다. 그들을 본 도적은 속임수를 동원해 무사를 결박해 놓고 그의 아내를 겁탈한다. 이어서 우여곡절 끝에 무사는 죽음에 이른다. 문제는 누가 무사를 죽음에 이르게 했는가에 있다. 관아에 붙잡혀 온 도적은 멋진 결투 끝에 자신이 그를 죽음에 이르

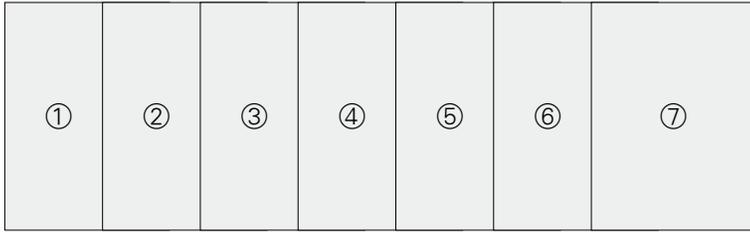
게 했음을 주장한다. 한편 산 아래쪽 절에 피신해 있던 무사의 부인은 관아에 소환되어 무사를 죽음에 이르게 한 것은 자신이라고 진술한다. 겁탈을 당한 후 무사의 눈에 담긴 경멸의 표정이 자신을 견딜 수 없게 만들었고, 혼절한 다음 깨어 보니 무사의 몸에 자신이 들고 있던 비수가 박혀 있었다는 것이다. 이처럼 상반되는 진술로 인해 무당을 동원하여 무사의 혼령을 불러낸 다음 그의 진술을 유도해 낸다. 놀랍게도 혼령은 스스로 자결했음을 주장한다. 어느 쪽의 주장이 옳은 것인가. 사건에 휘말려 들기 싫었다는 이유로 자신은 나무를 하러 숲에 들어갔다가 무사의 시신을 발견했을 뿐임을 주장하던 나무꾼은 위의 세 사람이 이야기하는 것과 또 다른 사건의 경위를 설명한다. 과연 나무꾼의 해명은 믿을 만한 것일까. 나무꾼이 상아로 장식된 값비싼 물건으로 묘사되는 비수의 행방에 연루되어 있을 수 있다는 암시로 인해 그 나무꾼의 진술 역시 전적으로 신뢰할 만한 것이 되지 못한다.

이 같은 요약을 통해 우리는 영화의 내용이 소설 「덤불 속」의 내용과 크게 다르지 않음을 알 수 있다. 아마도 나무꾼이 문제의 단도를 훔쳐 간 사람일 수 있다는 암시 이외에 원래의 이야기는 거의 충실하게 반영되고 있다고 보아야 할 것이다. 하지만 이 같은 판단은 지극히 소박한 것일 수 있거니와, 소설과 영화는 구조적으로 전혀 다른 모습을 취하고 있기 때문이다. 양자 사이의 차이를 이해하는 데는 장우진의 도표가 실질적인 도움이 될 수 있다.¹³⁾

다음 페이지의 도식에서 볼 수 있듯이, 영화 〈라쇼몽〉의 시작에서 끝까지 이야기가 진행되는 무대 공간은 ‘라쇼몽’이다. 바로 이 무대 공간에서 ‘덤불 속’에서 있었던 사건에 대한 서술이 나무꾼과 승려에 의해, 그리고 다시 나무꾼에 의해 차례로 이루어진다. 먼저 나무꾼이 그 자신이 덩불 속에서 목격한 바에 대한 법정 증언 내용을 전하고, 이어서 포청에서 목격했던 승려, 나줄, 다조마루의 법정 증언 내용을 차례로 전한다. 곧이어 승려가 포청에서 목격했던 사무라이 아내와 무

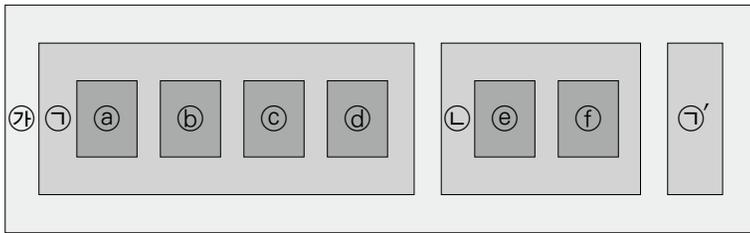
13) 이하 도식과 관련해서는 장우진, 「영화 〈라쇼몽〉을 통해 본 다층적 서술 구조의 기능」, 130~131쪽 참조.

〈도표 1〉 '덤불 속'의 서술 구조



- ① 나무꾼의 법정 증언 ② 행려 승의 법정 증언 ③ 나졸의 법정 증언
- ④ 노파의 법정 증언 ⑤ 다조마루의 법정 진술 ⑥ 여자의 참회
- ⑦ 무당의 입을 빌린 혼령의 진술

〈도표 2〉 영화 〈라쇼몽〉의 서술 구조



- ㉠ 라쇼몽
- ㉡ 나무꾼의 서술(㉢ 나무꾼 자신의 증언 ㉣ 승려의 증언 ㉤ 나졸의 증언 ㉥ 다조마루의 진술)
- ㉦ 승려의 서술(㉧ 사무라이 아내의 진술 ㉨ 무당의 입을 빌린 사무라이 정령의 진술)
- ㉩ 두번째 나무꾼의 서술

당의 입을 빌린 사무라이 정령의 진술을 차례로 전한다. 그리고 다시 나무꾼이 덩불 속에서 목격했던 바를 이야기한다. 이처럼 '덤불 속'에서 있었던 모든 이야기는 나무꾼과 승려의 입을 통해 우리에게 전해지고 있다. 물론 그들의 이야기가 영상을 통해 제시되고 있기 때문에 실제의 사건을 우리가 목격하는 것과 같은 착각에 빠져들게 하지만, 본질적으로 이는 누군가가 말하는 것을 영상으로 처리한 것일 뿐이다. 요컨대, 모든 사건이 일차적으로는 증언자 및 진술자들의 언어를 통해, 이차적으로는 나무꾼과 승려의 언어를 통해 재진술되고 있는 것이다. 다시 말해, 영상을 통해 제시되고 있지만, 영화에 제시된 '덤불 속' 사건의 현장은 사건의 현장 '그 자체'가 아니라 언어화의 과정을 거쳐 '재구성된 것'일 따름이다.

이렇게 본다면, 이 영화에는 모든 진술이 이루어지는 무대이자 현장으로서의

‘라쇼몽’ 이외에 두 개의 현장이 암시되고 있다고 할 수 있다. 하나는 물론 사건이 일어난 현장으로서의 ‘덤불 속’이고, 다른 하나는 ‘덤불 속’에서 일어난 사건이 증언과 진술을 통해 재구성되고 있는 ‘포청’이라는 공간이다. 이처럼 영화에 암시된 두 공간 가운데 하나는, 이미 소설과 관련하여 말한 바 있듯, 인간 세계의 질서와 관계없이, 또는 인간의 언어와 의식을 초월하여 존재하는 이른바 ‘미지의 영역’이다. 그리고 또 하나의 공간은 이처럼 ‘미지의 영역’에서 일어난 사건을 어떤 형태로든 언어화하고 이 언어화를 통해 이해하고자 하는 질서의 세계 또는 언어와 의식의 세계다. 하지만 승려와 나무꾼이 ‘라쇼몽’에서 실토하듯 덩굴 속에서의 일은 불가사의하고 알 수 없는 일이다. 라쇼몽 안쪽의 인간 세계의 언어와 의식과 논리는 결코 해명이 되지 않는 그 무엇인 것이다. 나무꾼과 승려는 인간의 질서 안에서 존재하고 언어와 의식의 지배를 받는다는 점에서 기본적으로 ‘성안’에 속한 사람들이고, 따라서 그들이 “모르겠다”고 하거나 “불가사의하다”고 말하는 것¹⁴⁾은 바로 이 점을 암시하는 것이라 할 수 있다.

그런데 구로사와는 우리를 덩굴 속으로 직접 인도하지도 않고 포청으로 인도하지도 않는다. 우리가 인도된 곳은 바로 라쇼몽인 것이다. 라쇼몽이라는 장소로 나무꾼과 승려를 불러들여, 알 수 없고 불가사의한 일을 그들에게 그들의 ‘언어’를 동원하여 ‘이야기’하게 하고 있는 것이다. 그렇다면 왜 하필이면 라쇼몽인가. 앞서 검토한 바와 같이 단순히 이야기를 하나 더 보태기 위해서라거나 두 이야기가 같은 헤이안 시대의 것이기 때문일까. 이처럼 해답이 단순할 수 있다면, 사실 이 영화에 대한 논의는 여기에서 끝내도 좋을 것이다. 그리고 영화에 제시된 여러 진술 내용에 비춰 볼 때 나무꾼의 이야기가 가장 진실에 가깝다고 판단하는 선에서 이 영화에 대한 이해를 종결해도 좋을 것이다. 하지만 이는 어디까지나 신의 존재를 인간의 언어를 통해 이해하고 표현하는 데 성공했다고 말하는 것만큼이나 성공하고 주제넘은 일일 수 있다. 사실 이 영화와 관련하여 중요한 것은 누구의 이야기가 진실인가에 있는 것이라든가 왜 사건의 당사자들이 모두 자신이

14) 영화 앞부분에서 나무꾼과 승려가 혼잣말을 하듯 중얼거리는 대사들.

살인을 저질렀다고 하는가의 물음에 대한 답을 찾는 일이 아니다. 아주 소박하게 말해, 신의 존재와 마찬가지로 세상에는 인간의 이해와 언어로는 다가갈 수 없는 미지의 영역이 있음을 있는 그대로 받아들일 것을 이 영화는 권하고 있는 것처럼 보이기도 한다.

그럼에도 불구하고 왜 이 모든 언어화가 나무꾼과 승려의 입을 통해, 그것도 라쇼몽이라는 공간을 통해 전달되고 있는가의 물음에 대한 답은 여전히 추구되어야 한다. 어쨌거나 구로사와는 이 같은 이야기를 영화 <라쇼몽>을 통해 제시하고 있기 때문이다. 물론 앞서 아쿠타가와와 소설과 관련하여 말한 바 있듯 라쇼몽은 선과 악, 정의와 불의, 문명과 야만의 경계가 모호한 공간이다. 그런데 이 공간이 「덤불 속」의 이야기를 영화화하는 데 새삼스럽게 동원된 이유는 무엇일까. 바로 이 물음에 대한 답을 위해 우리에게는 무엇보다도 ‘라쇼몽’이라는 기호에 대한 새로운 이해가 요구된다.

구로사와의 영화 <라쇼몽>의 첫 장면과 마지막 장면에 클로즈업되고 있는 라쇼몽, 또는 이 영화의 제목이 된 라쇼몽은 원래 ‘라조몽’(羅城門)을 말하는 것으로, 일본의 전통 무대예술인 노(能)의 작가이자 배우로 알려진 간제 고지로 노부미쓰(觀世小次郎信光, 1435 또는 1450~1516)가 창작한 동명 작품을 통해 “라쇼몽”이라는 표현이 일반화되게 되었다고 한다. 사전적 정의를 따르면, “라조”는 성의 외곽 지대를 의미하는 말이다. 바로 이 점을 감안한다면, “라쇼몽”은 말 그대로 성안에서 성밖으로, 성밖에서 성안으로 통하는 문을 지시하는 것일 수도 있고, 또 성안과 성밖의 경계를 뜻하는 것일 수도 있다. 사실 이와 유사한 논의는 이미 소설 「라쇼몽」과 관련하여 이루어진 바 있다. 문제는 영화에서는 이 기호가 두 세계 사이의 구분이 무너지고 모호해진 공간만을 지시하고 있지 않다는 데 있다. 이는 또한 덩불 속에서 어떤 일이 일어났는가와 성안의 포청에서 사건 당사자들이 진술한 바를 이해하려는 사람들 — 즉, 승려와 나무꾼 — 이 모여 이야기를 시도하는 지점으로 제시되어 있기도 하다. 어떤 관점에서 보면, 이는 성밖과 성안, 자연과 문화, 미지(未知)의 세계와 기지(既知)의 세계, 혼돈의 세계와 질서의 세계가 만나는 중간 지점, 또는 두 세계 모두에 대한 이해가 시도되는 지점을 지시하는

것일 수 있다. 다시 말해, 두 세계가 만나는 동시에 충돌하는 경계 지점에 해당하는 것이 라쇼몽이다. 비록 앞서 아쿠타가와와의 작품과 관련하여 논의한 바 있듯이 라쇼몽은 비록 두 세계를 연결하는 공식적이고도 공인된 문으로서의 역할을 상실했지만, 바로 이 때문에 성안, 문화, 기지와 질서의 세계의 끝이라는 의미를 더욱 강하게 지니게 된다. 어찌 보면, 막다른 경계의 지역을 차지하는 공간인 것이다. 동시에 인간의 공식적이고도 공인된 왕래를 허용하지 않기 때문에 이 경계의 영역은 성밖, 자연, 미지와 혼돈의 세계에 그만큼 더 열린 공간이기도 하다. 아쿠타가와와의 「라쇼몽」에서 “너구리”와 “도둑들”이 “와서 살”게 되었다는 말을 암시하는 것으로 읽을 수도 있다.

이처럼 두 세계가 뒤섞여 있으면서 두 세계 어느 쪽에도 완전하게 소속되지 않은 것이 라쇼몽인 것이다. 논의를 확대하는 경우, 우리는 라쇼몽이 인간의 의식과 무의식이 만나고 충돌하는 정신의 영역이라고 할 수도 있다. 나아가, 사건에 대한 승려와 나무꾼의 재진술이 암시하듯 무의식이 끊임없이 의식의 세계로 편입해 가는 과정을 보여 주는 심리적 공간이자, 사건에 대한 그들의 이해 노력을 통해 의식이 끊임없이 무의식을 지배하고자 하거나 그 세계로 파고들어 가는 과정을 보여 주는 심리적 공간일 수 있다. 요컨대, 의식의 ‘중간 영역’(twilight zone)으로 명명할 수도 있거니와, 영화 속의 나무꾼과 승려는 무의식 또는 의식 저변의 세계를 의식의 차원으로 끌어올리려 하거나 의식화된 무의식의 내용을 끊임없이 의문시하는 인간의 잠재적 의지를 의인화(擬人化)한 것으로 이해할 수도 있다. 알 수도 없는 불가사의한 사건에 대한 이야기가 진행되는 동안, 아니, 이 이야기를 되풀이하면서 나무꾼과 승려가 그 의미를 이해하려 애를 쓰는 동안, 영화의 화면을 계속 압도하는 것은 폭우라는 점도 주목하지 않을 수 없다. “내 마음에 비가 오느냐”(Il pleure dans mon coeur)라는 폴 베를렌(Paul Verlaine)의 시 구절이 암시하듯, 이때의 비는 우리 마음속에 내리는 비일 수 있다. 그리고 의식과 무의식의 경계가 모호해진 순간에 갈등하는 인간의 내면 풍경을 극화(劇化)하기 위한 것이 바로 영화가 끝날 무렵까지 쏟아지는 폭우일 수 있다. 아울러, 영화 속의 승려와 나무꾼이 인간에게 남아 있는 선(善)을 확인하는 순간 폭우가 그침은 이 갈

은 순간의 상황이 어떤 의미로든 정리되어 있음을 암시하는 것일 수도 있으리라.

지난 20세기 말 언제부터인가 ‘포스트모던적 상황’이라는 말이 유행하게 되었다. 안과 밖이 구분되지 않은 상황, 진리로 믿어지는 것과 그렇지 않은 것 사이의 경계가 모호해진 상황, 중심과 주변의 구분이 확실해지지 않은 상황이 이른바 포스트모던적 상황이라고 할 수 있거니와, 어떤 의미에서 보면 영화 <라쇼몽>이 라쇼몽을 통해 우리에게 보여 주는 것, 또는 우리를 위해 예견하는 것은 바로 이 같은 포스트모던적 상황인지도 모른다.

점을 갖고 있었고, 따라서 '생활'을 의제화하는 관점이나 목표, 논리도 서로 달랐다. 그러나 '생활'에서 적극적인 의미를 끌어내어 운동의 논리에 자리매김한 점은 공통된다. '생활'은 '구조'(체제)에 의해 침해당하고 지배당하는 민초들의 삶이며, 그 구조의 주변부에 놓인 사람들은 운동을 통해 자율성과 주체성을 회복하고자 한다. 이때, 운동의 주체와 추동력을 바로 그 생활 속에서 형성하고자 하며, 운동 담론에서 '생활'이 중요한 의미를 갖게 된다. 사회 내에는 서로 다른 축에 의해 주변적인 위치에 놓이게 되는 사람들이 존재하며, 그 지점을 정체성의 기반으로 해서 운동의 이념과 논리가 만들어진다. 오늘날 일본사회에는 과거와는 다른 균열의 축들이 존재하여 새로운 주변적 위치를 만들어 내고 있으며, '생활'은 여기서도 중요한 전략적 의미를 가질 수 있다.

주제어: 생활, 생협운동, 베헤렌

특집시론 / '잃어버린 20년' 간의 일본인의 경제생활: 가계구조·소비행동·생활의식 | 이수진

투고일자: 2010년 12월 8일 | 심사완료일자: 2010년 12월 22일 | 게재확정일자: 2011년 1월 13일

1990년대부터 현재에 이르기까지 버블경제 붕괴 이후의 장기불황 속에서의 개별 가계의 경제상황, 경제생활 및 생활에 대한 의식의 변화 및 소비행동의 특징을 네 시기로 구분하여 살펴보았다. '버블경제 붕괴기'(1990~1997)의 특징은, 가계저축률은 증가하는데 실질소비지출 비율은 감소하는 경향이 매우 강하였고 가격이 매우 싼 상품이 다수 인기를 얻었다. '경기침체기'(1998~2001)에는 실질가처분소득과 실질소비지출이 동시에 감소하는 경향을 보였고 생활자들은 상품의 질에 비해 가격이 매우 싼 절약지향의 상품을 선호하였다. '경기회복기'(2002~2006)에는 소득 I분위 계층의 평균 소비성향이 증가하였고, 소비 측면에서는 아주 특별하지는 않지만 조금은 색다른 프리미엄상품의 등장 및 건강지향적인 생활자의 선호가 두드러졌다. '심각한 불황기'(2007~2009)에는 소득 I분위 계층과 소득 V분위 계층의 평균 소비성향의 차이가 커졌으며, 이를 반영하듯 생활수준이 향상되었다고 느끼는 사람은 줄어들고 생활수준이 저하되었다고 느끼는 사람은 늘어났다. 소비행동면의 특징으로는 '값은 싸지만 품질과 성능은 결코 뒤떨어지지 않는' 상품들이 선호되었고 절약지향도 강하게 나타났다.

주제어: 버블경제 붕괴기, 경기침체기, 경기회복기, 심각한 불황기, 생활수준 저하, 절약지향

지각의 인식론적 경계 위에서: 아쿠타가와 및 구로사와의 작품에서 '라쇼몽'이 의미하는 것 | 장경렬

투고일자: 2010년 12월 14일 | 심사완료일자: 2010년 12월 28일 | 게재확정일자: 2011년 1월 13일

아쿠타가와 류노스케(芥川龍之介)의 문학 작품들인 「라쇼몽」(羅生門, 1915)과 「덤불속」(藪の中, 1922), 구로사와 아키라(黒澤明)의 영화 <라쇼몽>(羅生門, 1950)의 제목에 나오는 '덤불'과 '라쇼몽'이라는 표현은 소설 또는 영화가 이야기와 관련하여 암시하는 바를 함축하여 드러내는 일종의 기호일 수 있다. 아울러, 소설과 영화의 의미를 명료하게 이해하고자 할 때 도움이 되는 이해의 좌표로 우리를 이끄는 핵심 단어일 수 있

다. 이 논문의 목적은 각각의 작품에서 '덤불' 또는 '라쇼몽'과 같은 기호들이 의미하는 바가 무엇인지를 추적하는 데 있다.

우리는 기호가 드러내거나 감추고 있는 의미와 관련하여 이른바 '텍스트의 무의식'이라는 개념을 문제 삼을 수 있는데, 텍스트는 이를 생산한 사람의 표면적 의도와 관계없이 또는 의도에 반(反)하여 무언가의 의미를 드러내듯 감출 수도 있고 감추듯 드러낼 수도 있다. 바로 이런 논리의 관점에서 작품을 분석하는 경우, 「라쇼몽」의 '라쇼몽'은 우리가 인습적으로 상정하는 선과 악, 정의와 불의, 문명과 야만의 경계가 무너지고 모호해진 공간을 암시하는 것이라 말할 수 있다. 한편 「덤불 속」의 '덤불'은 인간이 만들어 놓은 도덕적 판단 기준이 적용되지 않는 공간, 또는 진실과 허위의 경계가 문제되지 않는 공간을 암시하는 기호일 수 있다. 논의를 좀더 극대화하자면, '덤불'은 인간의 언어와 의식의 바깥쪽에 존재하는 동시에 진실에 대해 우리가 지니고 있는 인식론적 기준을 초월하여 존재하는 '미지의 영역'(terra incognita)이라 할 수 있다.

영화 〈라쇼몽〉의 '라쇼몽'은 소설에서 그러하듯 말 그대로 성안에서 성밖으로, 성밖에서 성안으로 통하는 문을 말하는 것일 수 있다. 하지만 영화는 이 기호가 두 세계 사이의 구분이 무너지고 모호해진 공간만을 지시하지 않음을 보여 준다. 이는 또한 덩불 속에서 어떤 일이 일어났는가와 성안의 포청에서 사건 당사자들이 진술한 바를 이해하려는 사람들—즉, 나무꾼과 승려—이 모여 있는 지점으로 제시되고 있기도 하다. 어떤 관점에서 보면, 이는 자연과 문화, 미지(未知)의 세계와 기지(既知)의 세계, 혼돈의 세계와 질서의 세계가 만나는 중간 지점, 또는 두 세계 모두에 대한 이해가 시도되는 지점이다. 즉, 두 세계 어느 쪽에도 완전하게 소속되지 않은 것이 '라쇼몽'이다. 논의를 확대하는 경우, '라쇼몽'은 인간의 의식과 무의식이 만나고 있는 지점으로 볼 수도 있다. 나아가, 사건에 대한 나무꾼과 승려의 진술이 암시하듯 무의식이 끊임없이 의식의 세계로 편입해 가는 과정을 보여 주는 심리적 공간이자, 사건에 대한 그들의 이해 노력을 통해 의식이 끊임없이 무의식을 지배하고자 하거나 그 세계로 파고들어 가는 과정을 보여 주는 심리적 공간일 수 있다. 요컨대 의식의 '중간 영역'(twilight zone)일 수 있다. 이것이 바로 '라쇼몽'이라는 기호가 암시하는 바일 수 있다.

우리는 안과 밖이 구분되지 않은 상황, 진리로 믿어지는 것과 그렇지 않은 것 사이의 경계가 모호해진 상황, 중심과 주변의 구분이 확실해지지 않은 상황을 이른바 포스트모던적 상황이라고 하는데, 어떤 의미에서 보면 영화 〈라쇼몽〉이 '라쇼몽'을 통해 우리에게 보여 주는 것, 또는 우리를 위해 예견하는 것은 바로 이 같은 포스트모던적 상황일 수 있다.

주제어: 아쿠타가와 류노스케, 구로사와 아키라, 「라쇼몽」, 「덤불 속」

누가 디아스포라를 필요로 하는가: 영화 「엑스포70 동경작전」과 「돌아온 팔도강산」에 나타난 재일조선인 표상 | 김태식

투고일자: 2010년 12월 2일 | 심사완료일자: 2010년 12월 23일 | 게재확정일자: 2011년 1월 13일

본 논문은 '국익'에 환원되는 대상으로서 재외동포를 다루는 기존 연구에 대한 비판

political movement. These three organizations were characterized by different human bases, namely labors (and the residents), citizens, and house-mothers, therefore also differing in their standpoints, purposes, as well as the logics for the ways in which they represented the issues of “seikatsu”. However, what they have in common is that they pulled out a constructive meaning from “seikatsu” and built it in to the logic of each movement. “seikatsu” is the livelihood of the grass-roots people who are invaded and controlled by the system, and those who are marginalized attempt to secure their independence and subjectivity through the social movements. When this happens, the actors and the energy of the movements attempts to found itself on the basis of their livelihood, which gives the central meaning to the discourse of the movements. There are different axes of cleavages within the society, and around each axis exist those who create the ideology and the logics of the movements for the given base of their social identity. In today’s Japanese society, a new cleavage is creating a new axis as well as the new periphery, around which the concept of “seikatsu” could hold an important strategic implication.

Keywords : seikatsu(life), seikatusha, citizen, citizen’s movement, cooperative movement, life politics, community

Comments & Essays / Japanese Economic Life and Consumption Patterns during the Lost Two Decades _ LEE Su Jin

The purpose of this study is to examine the Japanese economic life and consumption patterns during the prolonged period of economic downturn after the burst of the bubble economy in the 1990s. I divided the post-bubble economy period into four phases according to economic and political issues that describe the lives of the Japanese people.

“first period”(1990~1997) is characterized by the increase in the household savings rate and non-expenditure rate, while the real expenditure rate decreased. Low-priced goods experienced a great success. During the “second period”(1998~2001), both real disposable income and real expenditure decreased sharply and people began to prefer purchasing money saving-oriented goods, whose quality is quite higher compared to its price. The “third period”(2002~2006), is characterized by the increase in the average consumption propensity among those whose income rate is at bottom 20 percent. The consumers were choosing the health-conscious foods and premium goods whose prices were not too out-of-range. The final phase, or what I call “fourth period”(2007~2009), was the time during which the gap between the top 20 percent and bottom 20 percent groups was widened. Reflecting this slump period, about 5 percent of the people answered that they didn’t feel the improvement of their living standards. They pursued to attain low-priced but high-quality goods.

Keywords : period of bubble economy, low standard of living, saving-oriented

On the Epistemological Borderline of Perception : What the ‘Rashomon’ Refers to in the Works of Akutagawa & Kurosawa _ JANG Gyung-ryul

‘Rashomon’ and ‘grove,’ two words that appear in the titles of the literary works by Ryunosuke Akutagawa, “Rashomon”(1915) and “In a Grove” (1922), or in that of the motion picture directed by Akira Kurosawa, *Rashomon*(1950), could be conceivably a series of signs that sum up the thematic implications of the stories or the movie. They also could be considered as some valuable keywords that would lead us to the frame of understanding which, in turn,

might help us more perspectively understand the stories or the movie. The purpose of this thesis is to track down what these signs or keywords signify in each work.

Most of all, the idea of the unconsciousness of the text could be brought up in relation to the meaning which a sign might either reveal or conceal: a text can furtively reveal or perceptively conceal some hidden meanings regardless of the ostensible intention of the writer or the director. When we analyze the text with this idea in mind, we can argue that the 'Rashomon' of Akutagawa's *Rashomon* refers to a space where the distinction, which we conventionally assume to exist between good and evil, justice and injustice, or civilization and savagery, is disrupted. Meanwhile, the 'grove' of his "In a Grove" refers to a space where the man-made standard of moral judgment is not applicable or what we call "true or false" does not matter at all. To push the argument a bit further, the 'grove' could represent a *terra incognita* which exists outside of human language and consciousness or beyond our own epistemological criteria of truth.

'Rashomon' in Kurosawa's motion picture could literally indicate a gate itself that leads in and out of the town, just as it does so in Akutagawa's story. And yet, the motion picture reveals that it does not simply indicate a space where the distinction between the two different worlds is disrupted; also, it represents an intermediate point where we, through and along with the characters in the movie, the woodman and the monk, try to make sense of, or understand, what have happened in the grove and what they have talked about in the court yard of the town. In a sense, it refers to a mid-point between the culture and the nature, the known and the unknown, and the order and the chaos, not entirely belonging to either world. To expand our argument, we might say that it denotes a mental arena where the conscious and the unconscious meet or clash, a psychological twilight zone where the unconscious is ceaselessly being translated into the conscious, as we see, through the woodman's and the monk's attempts to narrate what have happened. And again, through their attempts to understand what have happened, the conscious is continually trying to remain in control of, or delve into, the unconscious. We believe that is what the sign, 'Rashomon,' suggests in the motion picture.

When we encounter a situation in which the boundary between the inside and the outside becomes blurred, the criteria of the true and false remains undetermined, or the distinction between the center and the periphery is unclear, we call it a post-modern one. In some ways, what the motion picture, *Rashomon*, was trying to show us and anticipate for us could be this kind of post-modern situation.

Keywords : "Rashomon", "In a Grove", Ryunosuke Akutagawa, Akira Kurosawa

Who Wants Diaspora? : Representation of Zainichi-Chosenjin on *Expo70 Tokyo Operation* and *Returning to Paldogangsan* _ KIM Tae Sik

This article takes a critical view toward the previous studies on the overseas Koreans which have been dealing with overseas Koreans who were subjected to serve the purpose of 'national interests'.

First, it carries out a discourse analysis on two movies, *Expo70 Tokyo Operation*, and *Returning to Paldogangsan*, in order to redefine the term "diaspora" as a necessity for the interrogation against the ideologically-defined modern concepts of "state" and "nation."

Then, by asking a critical question of "who needs diaspora?", I tackle some political aspects that surround zainichi in relations to the Korean nationalism. It aims to expose the following