전통 계승의 의미에 관한 비판적 검토*

- 일본 전통공연예술에서 여성을 중심으로-

고은강**

〈차 례〉

1. 문제 제기
2. 노에서 여성의 역할 변화
3. 가부키에서 여성성의 변화- 온나가타를 중심으로
4. 분라쿠에서 여성의 역할 변화
5. 일본 전통공연예술에서 여성의 역할- 현황과 전망
6. 맺음말

【국문초록】

본 연구는 일본 전통공연예술에서 여성과 여성성을 중심으로 전통 계승의 의미를 재검토한 연구다. 여성의 역할과 여성성의 변화 야말로 소위 전통 사회와 현대 사회의 가장 큰 차이 중 하나다. 일본 전통 사회에서 여성의 역할은 현대 사회와 비교하여 제한되고 정형화되었으며 그에 따라 여성성 역시 전형성을 벗어나기 어려웠다. 이에 따라 일본 전통공연예술에서 여성의 역할은 미미하거나 제한적일 수밖에 없었다. 작품에 나타난 여성성 역시 전형을

* 이 연구는 서울과학기술대학교 교내 학술연구비 지원으로 수행하였음.

** 서울과학기술대학교 기초교육학부 부교수

벗어나기 어렵다. 개인의 자유와 평등이 당연시되는 현대 사회에서 여성의 역할은 사회 전분야로 확대되었고 전통공연예술 분야도 예외는 아니다. 다만 전통의 계승이라는 당면 과제 앞에서 여성의 역할 확대는 굴절된다. 남성 배우의 전유물인 가부키가 여성 배우를 무대에 올리지 않는 경우가 대표적이다. 그러나 가부키 역시 현대 사회의 흐름을 완전히 비켜갈 수는 없다. 가부키에서 여성의 역할을 맡는 배우의 변화가 일례다. 변화된 사회적 조건 속에서 일본 전통공연예술 역시 일부 전통의 단절과 변화를 경험한다. 여성의 역할 확대와 여성성의 변화는 단절과 연속을 통한 전통의 계승을 보여준다. 현대 사회에서도 노, 분라쿠가 꾸준히 관객을 불러 모으고 가부키 배우가 대중의 인기를 누리는 전통공연예술의 계승은 특정 요소의 단절을 통해 연속성을 담보한 결과다. 여성의 역할 확대와 여성성의 변화는 앞으로 일본 전통공연예술의 계승·발전과 불가분의 관계라 할 수 있다. 일본 전통공연예술의 계승 과정은 전통의 계승이 전통의 단절의 반대말이자 전통의 연속의 비슷한 말이 아님을 시사한다. 전통의 모든 요소가 시대의 변화와 무관하게 그대로 연속된다면 오히려 전통은 단절될 것이다. 전통의 계승이란 단절과 연속의 결과물이다.

주제어 : 일본 전통공연예술, 노, 가부키, 분라쿠, 여성

1. 문제 제기

과거로부터 대대로 이어져 내려오는 실천은 시간에 따른 변화의 문제를 마주해야한다. 시간에 따른 변화에 적극적으로 저항하든 혹은 시간에 따른 변화를 적극적으로 수용하든, 시간에 따른 변화를 무시할 수는 없다. ‘원형 그대로’임을 내세우는 실천은 변화에

적극적으로 저항하는 쪽이며 '시대에 따른 변용'을 내세우는 실천은 시간에 따른 변화를 적극적으로 수용해야 한다는 쪽이다. 시간에 따른 변화에는 전통의 단절과 연속이 필연적으로 수반된다. 전통은 사라지고 창조될 뿐만 아니라 기존에 계승되고 있는 전통도 그 안에서 단절과 연속을 겪는다. 본 연구는 전통 내부에서 끊임없이 일어나는 형식과 내용, 의미의 단절을 통해 시간에 따른 변화를 이겨내고 연속성을 확보하는 결과물에 주목하여 전통 계승의 문제를 바라보고자 한다.

수용하든 저항하든 전통의 단절과 연속은 전통의 계승을 논할 때 언급되는 문제 중 하나일 뿐만 아니라 전통을 바라보는 일반적인 프레임이기도 하다. 전통은 단절되거나 혹은 연속된다고 보는 관점에서 특정 전통의 계승을 분석하여, 특정 전통이 단절되지 않고 연속되도록 노력하는 것이 전통 담지자의 의무이자 정책의 기본적인 방향이 되어왔다. 이러한 관점에는 과거로부터 이어져 온 모든 실천이 다 전통이라 불리는 것은 아니며 전통이라 불리는 실천은 그만한 가치를 가진 실천이기에 연속되어야만 한다는 전제가 깔려 있다. '중요무형문화재 전승 단절 위기'는 문화재 관련 뉴스에서 낯설지 않은 제목이며 이러한 제목이 불러일으키는 감정은 대개 위기감이다. 뉴스에서 언급되는 중요무형문화재를 대개는 접한 적도 없고 심지어는 그 이름을 들어 본 적도 없지만 특정 문화재의 전승이 끊어져서 사라진다는 뉴스는 개발의 여파로 주변 경관이 달라지는 직접적인 경험보다도 더한 안타까움을 불러일으키기도 하며 단절을 막아야 한다는 공감을 형성한다.

본 연구는 이러한 공통의 정서 속에서 의심하지 않고 받아들이게 되는 '전통의 단절과 연속'이라는 프레임을 다시 생각해보고자 하는 의도에서 시작되었다. 이러한 공통의 정서로부터 일정 정도 거리를 두어야 하는 연구의 특성 상, 연구자가 속한 한국 사회가 아닌 일본 사회에서 전통의 계승, 특히 가부키(歌舞伎), 노(能), 분

라쿠(文樂)로 대표되는 일본 전통공연예술을 본 연구의 분석 대상으로 삼았다. 특히 소위 전통 사회와 현대 사회에서 큰 차이를 보이는 여성성과 성 역할의 변화에 비중을 두었다. 본 연구는 한국 사회에서 유사한 연구를 진행할 때 유용할 것이며 연구 결과는 전통의 계승 문제에서 한국과 일본의 상호 비교의 자료로 활용될 수 있을 것이다.

2. 노에서 여성의 역할 변화

가부키와 더불어 노[1]는 음악과 춤, 연기가 무대 위에서 펼쳐지는 일본 전통공연예술의 대표적인 형식이다. 노 공연은 객석을 기준으로 무대 오른편에 도열하여 앉아서 부르는 노래(지우타이 地謠)와 주연(시테), 주연의 상대역이라 할 수 있는 조연(와키) 등의 배역을 맡은 노가쿠시의 연기, 그리고 정면 무대 뒤쪽에 배치된 피리, 북 등의 연주(하야시)로 구성된다. 여성 노가쿠시는 남성 노가쿠시에 비하여 수가 적다.[2] 특히 일본 국립 노가쿠도(能樂堂)

1) 현재 공연되는 일본 전통공연예술이 확립된 에도 시대에 각 계급을 대표하는 공연예술을 살펴보면, 귀족은 가가쿠(雅樂), 사무라이는 노, 쵸닌(町人)이라 부르는 도시 거주 상공업자 및 직인은 가부키를 향유했다는 것이 일종의 공식처럼 통용된다. 이에 비추어 보면 고은강, 배관문, 이지선의 귀족과 노의 관련성에 대한 언급은 오해의 소지가 있다(고은강, 「일본 전통공연예술의 상호참조에 대하여」, 동국대학교 일본학연구소, 『일본학』 41, 2015, pp. 303-304; 배관문, 「일본 전통예능으로서의 노(能)의 발견」, 한양대학교 동아시아문화연구소, 『동아시아문화연구』 61, 2015, p. 69; 이지선, 『일본전통공연예술』, 제이앤씨, 2009, p. 86.) 그러나 각 음악 형식과 향유 계급이 마치 공식처럼 일치하지는 않으며 "상층계급의 예술인 가가쿠와 노우가쿠가 고정화되고 침체된 것에 비해 중류계급 이하의 사회에서 생겨난 신흥예술은 활발하게 빠른 발전을 이뤄갔다."고 보는 시각이 좀 더 일반적이다.(깃카와에이시, 강태구 옮김, 『일본음악의 역사』, 민속원, 2013, p. 193)

등을 비롯한 주요 노가쿠도 무대에 오르는 일은 더욱 적다.

일본 국립 노가쿠도에서는 특별 기획으로 여성 노가쿠시 공연을 무대에 올린다. 정례공연이 아니라 '여성 노가쿠시에 의한(女性 能樂師に よる)'이라는 별도의 타이틀을 가진 기획공연이다. 국립 노가쿠도가 2011년 2월 26일 선보인 공연이 일례다.[3] 여성 노가쿠시를 주연으로 두 작품이 공연되었는데 공연 내용을 살펴보면 '여성 노가쿠시에 의한'이라는 기획의도를 의심하게 할 만큼 여성의 역할은 제한적이다.[4] '여성 노가쿠시에 의한 공연은 뭔가 특별할 것'이라는 기획의도가 주는 기대와는 다르게, 작품에서 여성 노가쿠시의 역할은 노가쿠시가 여성이어야 하는 이유에 대한 고민을 드러내지는 않는다. 공연된 두 작품 모두에서 주연에 해당하는 시테는 가면을 쓰고 온 몸을 무대의상으로 가린 채 정해진 방식대로 움직인다. 가면과 의상, 움직임 뒤의 노가쿠시가 여성이든 남성이든 그 차이를 감지하기 어렵다. '여성 노가쿠시에 의한'이라는 타이틀이 없었다면 시테가 여성이라는 사실에 주목하기 어려웠을 것이다.

---

2) 노가쿠시를 대표하는 단체인 能樂協會에 등록된 여성회원의 수는 남성에 비하여 매우 적다. 能를 대표하는 다섯 유파(五流)는 간제(觀世 かんぜ), 호쇼(宝生 ほうしょう), 곤파루(金春 こんぱる), 곤고(金剛 こんごう), 기타(喜多 きた)이다. 예컨대 다른 유파에 비해 비교적 규모가 작은 기타류에서 시테로 등록된 회원은 46명인데 여성은 거의 없다. 가장 규모가 큰 간제류에는 시테로 392명이 회원명부에 이름을 올리고 있는데 여성은 20-30% 정도다.

3) 본 공연에 대하여 고은강 앞의 논문 pp. 306-307 참조. 국립 노가쿠도에서는 '여성 노가쿠시에 의한(女性 能樂師に よる)'이라는 제목의 기획 공연이 매 년 1회 정도 열린다. 2018년 3월 24일에도 국립 노가쿠도에서 공연이 예정되어 있다.

4) "「히바리야마」(雲雀山 ひばりやま)와 「누에」(鵺 ぬえ), 두 편의 작품이 무대에 올랐다. 두 작품 모두 여성 노가쿠시가 시테를 맡았다. 그러나 여성 노가쿠시에 의한 공연이라고 해도 두 작품 모두 시테를 제외한 배우 전원이 남자였다. 그나마 「히바리야마」의 경우에는 노래를 부르는 사람 전원과 피리와 작은북 연주자가 여성이었다." 306-307.

이렇게 본다면 '여성 노가쿠시에 의한'이라는 기획은 노가쿠(能樂)라는 예술형식에서 여성 혹은 여성성에 대한 문제의식을 드러내는 기획이라기보다는 실제 내용 면에서 시테를 맡은 두 명의 여성을 위한 기획이었다고 할 수 있다. 앞 작품인 「히바리야마(雲雀山 ひばりやま)」에서 시테를 맡은 타니무라 이쿠코(谷村 育子)는 1939년 생으로 간제류(觀世流)에 속하며 노가쿠시 집안에서 태어나 가학(家學)으로 노를 배웠다. 다음 작품인 「누에(鵺 ぬえ)」에서 시테로 출연한 고토우 히로코(後藤 裕子) 역시 1939년 생으로 호쇼류(寶生流)다. 최근 남성 노가쿠시가 노의 전승을 독점하는 데 근간이 되었던 중요무형문화재총회지정 보유자에 여성 노가쿠시가 포함되기 시작했는데 둘은 가장 처음 지정된 수십 명 중에 포함되어 노 공연 및 육성에 힘을 기울이고 있다.

노에서 여성의 역할 변화는 기회 균등을 위한 노력에서 발견할 수 있다. 여성 노가쿠시가 주요 무대에 설 수 있는 기회를 넓히려는 노력이다. 공연예술 양식으로서 노를 살펴보면 여성에게 특별히 배타적이라 할 만한 근거를 찾기는 어렵다. 앞서 언급한 대로 주인공은 주로 노의 특징이라 할 수 있는 특별한 가면을 쓰기 때문에 성별 구분의 의미가 없다. 음악 역시 특별히 성차가 중요하게 작용하는 음악이라 보기 어렵다. 이러한 까닭에 노의 각 유파에서 수련하고 활동하는 여성 노가쿠시는 계속 존재했고 지금도 그러하다. 그럼에도 불구하고 여성 노가쿠시는 남성에 비하여 주요 공연 무대에 서는 일이 적다. 노가쿠에 특별한 관심이 없는 관객이라면 노는 가부키처럼 여성에 배타적인, 오직 남성으로만 이루어지는 공연 양식이라고 착각할 수도 있을 만큼 주요 공연에서 여성 노가쿠시는 존재감이 없다. 이러한 문제의식 하에, 노가쿠를 대표하는 공연장이라 할 수 있는 일본 국립 노가쿠도에서는 특별 기획으로 여성 노가쿠시 공연을 무대에 올린 것이다. 국립 노가쿠도로 대표되는 공적 영역에서의 노력이 각각의 유파를 중심으로

한 공연 및 노 공연 일반에 미치는 파급 효과를 눈여겨 볼 필요가 있다.

3. 가부키에서 여성성의 변화- 온나가타를 중심으로

남성 배우만으로 이루어지는 가부키에서 여성의 역할을 온나가타(女形)[5]라고 부른다. 다음에 인용하는 논문은 학술 연구자 및 일반 관객이 가지고 있는 온나가타에 대한 고전적이며 전형화된 관점을 보여 준다.

> 남자이지만 여형을 하는 사람은 완벽하게 여성의 역을 소화시켜야 했기 때문에 자신의 일상생활에서도 온나가타는 소매가 긴 의상을 입고 모자를 쓰고 있었다. 여자로 분장한 배우가 남자로서의 생애를 희생하고 일상생활마저도 여자의 흉내를 내며 생애를 마칠 때까지 생활하는 것이다.
>
> 온나가타의 선택기준: 추녀라든가 남자 이상으로 씩씩하고 굳건한 여자는 없었고 당연히 모습, 생김새 모두 아름답고 성격도 온순한 타입의 사람이 뽑혔다. 이것은 21세기인 현대에서도 마찬가지이다.[6]
>
> 온나가타의 연기제약점: 무대 위에서 키가 커 보이거나 남자같이 보이는 것을 막기 위해서 2尺 정도 물러나서 연기하는 것을 예의 초보단계로 배웠다.[7]

이러한 '전통'[8]적 관점을 가지고 현재 일본 전역에서 공연되는

---

5) 女方이라고도 쓴다.

6) 김현숙, 「가부키극에 내재된 여형의 변형과 실체」, 한국체육철학회, 『움직임의 철학』 2-1, 1994, pp. 131-156. 김현숙의 논문은 20세기 말인 1994년에 발표되었는데 '21세기인 현대'라고 명시하고 있다.

7) 같은 논문 p. 146.

8) 홉스봄이 개념화한 바의 전통이라는 의미로 작은따옴표를 붙였다. 홉스봄

가부키 공연의 온나가타를 보면 '전통'에 부합하지 않는 온나가타도 존재한다는 사실에 의문점을 가지게 된다. 현재 가부키 공연은 도쿄 소재 일본 고쿠리츠게키죠(國立劇場)뿐만 아니라 쇼치쿠주식회사(松竹株式會社) 산하 가부키 전용 극장 외에도 일본 전역의 공연장에서 볼 수 있다.[9] 도쿄 중심가 긴자에 위치한 가부키자(歌舞伎座), 오사카에 중심가 도톤보리에 위치한 쇼치쿠자(松竹座) 등 가부키 전용극장에서는 한 달 단위로 레퍼토리가 교체되어 한 해의 시작을 알리는 1월 공연(初春大歌舞伎)을 비롯하여 12월까지 가부키 공연이 열린다. 대부분의 작품에 온나가타가 등장하기 때문에 20대 초반의 배우부터 60대 배우에 이르기까지 온나가타의 연령 폭은 넓다. 이들은 배우로서 자신이 맡은 역할을 완벽하게 소화하기 위해 많은 노력을 기울인다. 그러나 "완벽하게 여성의 역을 소화"하기 위하여 "소매가 긴 의상을 입고 모자를 쓰"는 등의 노력은 하지 않는다. 이들이 등장하는 화보나 신문, 잡지의 인터뷰에 실린 사진을 보면 가부키 무대에서 촬영한 사진이거나 남성 정장차림의 사진이 많다. 현재 온나가타 배우 중에서 "여자로 분장한 배우가 남자로서의 생애를 희생하고 일상생활마저도 여자의 흉내를 내며 생애를 마칠 때까지 생활하는" 배우는 드물지만 관객들의 감정이입을 돕고 가부키에 대한 환상을 유지시키기 위해 무대 밖의 일상생활에서도 일정정도의 노력을 기울인다.

이 일상생활의 변화, 사회의 변화로부터 유리되어 '고정불변하는 형식화된 실천'이라는 의미로 전통을 규정하여, '과거로부터 전승되어 사회의 변화와 더불어 변해가는 일상 속의 실천'이라는 의미의 관습, 관행과 구별하였음은 잘 알려진 바다.

9) 쇼치쿠는 1895년 설립 이래 근현대 가부키의 프로덕션을 거의 전담해왔다. 1966년 일본 국립극장이 도쿄에 설립되어 지금은 공적 영역에서 국립극장이 공연과 교육을 분담하고 있지만 여전히 일본 전역의 극장에서 공연되는 가부키의 대부분은 쇼치쿠가 기획하는 공연이다. 가부키에 관한 기본적인 내용은 이준섭, 「가부키의 종합예술성」, 고려대학교 일본학연구센터, 『일본연구』 6. 2006, pp. 225-239 참조.

6대 나카무라 우타에몽(中村 歌右衛門, 1917-2001)[10]은 일견 이러한 전형화된 온나가타와 유사한 삶을 살았던 인물이다. 현재 활동하는 온나가타와 비교할 때 6대 우타에몽은 전근대에서 현대로의 이행기에 해당하는 근대 가부키[11]를 대표하는 배우이며 근대 가부키에서 온나가타의 전형을 만든 배우라 할 수 있다.[12] 와타나베 타모츠(渡辺 保)에 따르면 현대의 온나가타로의 변화는 6대 우타에몽으로부터 이미 시작되고 있었다.[13] 에도 시대로부터 온나가타 배우는 지위가 낮고 그 활동에 여러 가지 제약이 있었다. 그런 까닭에 가부키를 대표하는 가문인 이치가와 단쥬로(市川團十郎) 가문은 12대[14]를 이어오도록 온나가타가 없었다고 한다. "여자로 분장한 배우가 남자로서의 생애를 희생하고 일상생활마저도 여자의 흉내를 내며 생애를 마칠 때까지 생활하"여야 했다면 당시 여성의 사회적 지위가 남성에 비해 낮고 사회적 활동 역시 제한적이었음을 고려할 때 가부키의 온나가타 역시 그러한 제약을 받았을 것이다. 일례로 가부키 온나가타는 출연 배우들을 대표하는 자가시라(座頭)가 될 수 없었다. 자가시라는 남성 배역 중에서도 주인공에 해당하는 배역을 연기하는 배우의 몫이었다. 여전히 남성 중심의 근대 일본 사회에서 남성성, 남성적 자질과 연결되지 않는 지도자의 자질을 상상하기란 어려웠을 것이다. "일상생활마저도 여자의 흉내를 내며" 살아야 하는 온나가타는 다른 배우들을 통솔하고 때로는 의사결정을 하여야 하는 우두머리의 역할에서 오

10) 가부키 배우의 예명은 물려받기 때문에 앞서 동일한 이름을 가진 배우와 구별하기 위해 순서를 표시한다. 숫자에 이어 代目 혹은 世를 붙인다.
11) 근대 가부키의 변화에 대하여 백현미, 「근대 가부키극장의 성립과 변용」. 단국대학교 일본연구소, 『일본학연구』 42, 2014, pp. 233-250 참조.
12) 渡辺 保, "近代人 歌右衛門", 『女形の 運命』, 東京: 岩波書店, 2002. 참조.
13) 같은 책 pp. 63-67.
14) 12대는 11대의 장남으로 1946년 태어나 2013년에 사망. 그 아들 역시 가부키를 대표하는 배우로서 11대 이치가와 에비죠(市川 海老藏).

래도록 배제되어 왔다. 이러한 제약을 깨고 가부키의 근대적 변화를 이끈 온나가타가 6대 우타에몽이다. 그는 자가시라가 되어 실질적인 권한을 행사하여 가부키의 근대화를 이끌었을 뿐만 아니라[15] 온나가타 배우로서 전설적인 배우가 되었다. 근대성이란 한편으로는 전근대의 제약으로부터 완전히 자유롭지 못하지만 다른 한편으로는 개인의 자유, 능력, 권리에 기반을 둔 새로운 가능성을 열어 둔다. 우타에몽은 무대에서는 온나가타가 보여줄 수 있는 여성성의 정수를 보여준 배우로 현재까지 이름이 높지만 무대 밖에서는 전근대 사회의 온나가타의 제약을 넘어서서 가부키계의 변화를 이끌었다.

우타에몽의 대표작으로 손꼽히는 「무스메 도오죠오지(娘道成寺)」의 정식 명칭은 「교카노코 무스메 도조지(京鹿子 娘道成寺)」이다. 1753년 초대 나카무라 토미쥬로(中村 富十郎)가 공연한 이래 이 작품은 가부키 배우가 온나가타로서 자신의 기량을 시험하는 작품일 뿐만 아니라 관객의 관점에서는 온나가타의 스타일을 비교할 수 있는 작품이기도 하다.

> 우타에몽이라는 배우를 생각하면 떠오르는 것이 바로 가부키 무용 중에서 가장 유명한 레퍼토리의 하나인 「무스메 도오죠오지(娘道成寺)」인데, 이 작품은 원래 중세의 예능인 노오(能)의 곡목이던 것을 18세기 중엽에 가부키무용으로 만들어 상당한 인기를 얻게 되었고, 오늘날까지도 변함없이 대표적인 무용 중의 하나로 꼽힌다. … 그런데 우타에몽이 이처럼 온나가타로서 무용을 해야만 했던 상황은 견디기 힘든

15) "우타에몽은 고전을 성실히 이어받아 그 격식을 무너뜨리지 않고 계승한 배우이면서 한편으로 신작의 공연에도 적극성을 보여, 현대작가들의 작품을 차례로 무대화하였다. … 즉, 과거의 작품을 고전극화하는데 주력하면서 한편으로 동시대의 신작들을 계속 공연함으로써 가부키에 활기를 불어넣고 레퍼토리를 다양화했던 것이다."(송선호, 「가부키(歌舞伎) 온나가타(女方), 우타에몽(歌右衛門)의 죽음」, 공연과이론을 위한 모임, 『공연과 이론』 여름, 2001, p. 183.)

> 고통이 뒤따랐을 것이고 그 고통을 극복하는 과정에서 그와 같은 높은 기예의 경지에 도달할 수 있었던 것이라 할 수 있다. … (관객들은) 우타에몽 특유의 독특한 움직임에서 더욱 여인다움을 느꼈고, 그것을 곧 가부키가 갖는 양식성의 일부로 여겼다고 한다.[16]

이 작품을 두 명의 온나가타가 한 무대에서 나란히 공연하는 작품이 「교카노코 무스메 니닌 도조지(京鹿子 娘 二人 道成寺)」이다. 「교카노코 무스메 도조지」의 주인공인 기요히메(清姫)의 혼령 시라뵤시 하나코(白拍子 花子)가 하나가 아니라 둘이라는 단순한 설정 변화가 두 작품의 차이다. 그러나 연기하는 온나가타의 관점에서나 감상하는 관객의 관점에서나 두 작품의 차이는 크다. 한 명의 온나가타가 관객의 시선을 독차지하는 것이 아니라 한 무대에서 두 명의 배우가 기량을 겨루며 서로 다른 스타일로 관객에게 자신의 온나가타 연기를 호소한다. 두 명의 시라뵤시 하나코가 객석을 향해 좌우로 나란히 서서 같은 동작을 동시에 연기하는 장면이 많기 때문에 배우의 기량과 스타일이 한 눈에 드러나며 상호 비교를 피할 수 없다. 어느 한 쪽의 실력이 다른 쪽에 밀리지 않으면서도 다른 스타일을 보여주어야 하므로 「무스메 도오죠오지」에 비하여 무대에 올리기 쉽지 않지만 관객의 관점에서는 즐거움이 배가되는 작품이기도 하다. 이렇게 볼 때 「교카노코 무스메 니닌 도조지」를 함께 공연한 5대 반도 다마사부로(五代目 坂東 玉三郎)와 5대 오노에 기쿠노스케(五代目 尾上 菊之助)는 주목할 만하다.[17] 현재 무대에 오르는 온나가타 중 첫손 꼽히는 다마사부로와 그에 필적할 만한 차세대 온나가타로서 기쿠노스케의 역량이 한눈

16) 같은 논문 p. 182.

17) 이 둘의 「교카노코 무스메 니닌 도조지」 공연은 여러 차례 이루어졌는데, 2006년 2월 공연을 쇼치쿠(松竹) 영화사가 시네마가부키(シネマ歌舞伎)라는 명칭의 영화로 만들어 지금도 전국 순회상연하고 있다. 최근에는 2017년 6월17일부터 23일까지 시즈오카에서 상연했다.

에 입증되는 공연이었다.

5대 반도 다마사부로는 1950년 생으로 가부키 인간국보이며 6대 우타에몽이 그러했듯이 고전극과 창작극을 넘나드는 활발한 공연을 펼치고 있다. 특히 가부키 이외에도 자신의 이름을 내 건 별도의 무용 공연을 통해 관객과 만난다. 2016년 한 해 주요 공연만을 살펴보면 1월 2일부터 26일까지 도쿄 가부키자에서 한 해 가부키 공연의 서막을 알리는 가부키 공연(初春大歌舞伎)을 필두로 가부키자에서만 9월 1일부터 25일, 10월 2일부터 26일, 그리고 12월 2일부터 26일 도합 4개월간 무대에 올랐고 2회의 단독 순회 무용 공연(坂東玉三郎特別舞踊公演)을 했다. 가부키 공연장으로 첫 손꼽히며 매달 레퍼토리가 교체되는 가부키자에서 일 년에 4개월간의 공연은 그가 가부키에서 차지하는 비중을 단적으로 말해준다. 2017년에도 역시 1월 2일부터 26일까지 도쿄 가부키자에서 가부키 공연(初春大歌舞伎)과 4월 7일부터 3일간 시모노세키에서 단독 무용 공연(坂東玉三郎特別舞踊公演)이 예정되어 있다. 현재 가부키 온나가타 중에는 남성 역도 연기하는 배우도 있는데, 그는 가부키에서 오직 온나가타 주요 배역만을 연기한다. 따라서 맡을 수 있는 배역이 제한되어 있을 수밖에 없는데도 가부키자 공연의 삼분의 일 정도의 작품에 출연한다. 그는 무용가로서도 독보적이다. 일본 전역을 순회하며 공연되는 그의 무용 공연은 적지 않은 가격을 지불해야하는 가부키에 비해서도 고가임에도 불구하고 가부키 관객, 일본 전통 무용 관객으로 만원을 이루며 일본 여성 무용의 정수를 보여주는 공연으로 이름이 높다.

반면, 1977년생인 오노에 기쿠노스케는 온나가타만을 연기하지 않는다. 남성 역할도 자주 맡는다. 가부키 인간국보인 7대 오노에 기쿠고로(七代目 尾上 菊五郎)의 아들인 그는 2016년 3월 공연[18]

18) 〈中村芝雀改め五代目中村雀右衛門襲名披露 三月大歌舞伎〉

에서 몸 상태가 좋지 않았던 아버지 대역으로 공연 첫 날부터 11일까지 「가마쿠라산다이키(鎌倉三代記)」에서 공연했다. 가부키 배우로 무대에 서기 시작한 초기에 해당하는 1985년 「교카노코 무스메 도조지」로 국립극장특별상을 수상한 이래 오늘에 이르기까지 기쿠노스케는 온나가타에 독보적인 위치를 차지하고 있다. 동시에, 주연에 해당하는 남성 역할을 주로 맡는 아버지의 대역으로 출연할 만큼 남성 역할로도 손색없는 연기를 보여주고 있다. 연중 주요 가부키 공연에 출연하고 있는 그의 레퍼토리를 보면 남성 역과 여성 역이 섞여 있다. 흔히 한 달을 단위로 공연 레퍼토리가 바뀌는 가부키에서 같은 달 같은 무대의 서로 다른 작품에 남성 역과 여성 역으로 번갈아 출연하기도 한다.[19]

"여자로 분장한 배우가 남자로서의 생애를 희생하고 일상생활마저도 여자의 흉내를 내며 생애를 마칠 때까지 생활하는" 온나가타의 전통은 거의 단절되었다고 볼 수 있다. "21세기인 현대"에 활동하는 온나가타들은 무대에서 "완벽하게 여성의 역을 소화"하기 위하여 평소에도 "소매가 긴 의상을 입고 모자를 쓰"는 등의 삶을 살도록 '전통'의 이름으로 강요받지 않는다. 만약 현대에도 이러한 고전적 전형을 따르는 온나가타가 있다면 그것은 "남자로서의 생애를 희생하"는 온나가타 전통의 연속이 아니라 개인의 자유, 개인의 취향으로 이해해야 할 것이다. 이러한 온나가타 전통의 단절은 이미 6대 우타에몽부터 시작되고 있었다. 5대 다마사부로는 온나가타로서 가부키를 대표하는 인간국보의 자리에 올랐다. 앞서 언급한 대로 이치가와 단쥬로 가문이 온나가타로 계승되지 않는 것과 대조적으로, 그에 필적하는 가문에서 인간 국보 7대 오노에 기쿠고로의 아들로 태어난 기쿠노스케는 경력의 초창기부터 온나

19) 다마사부로와 기쿠노스케에 대하여 고은강, 「전통의 계승과 자유에 관한 소고」, 고려대학교 아세아문제연구소, 『아세아연구』 160, 2015, pp. 185-189 참조.

가타 연기에 주력하였다. 인간국보인 2대 나카무라 키치에몬(中村吉右衛門)의 딸과 결혼하여 두 아이의 아버지인 그는 온나가타뿐만 아니라 남성 배역 역시 충실히 연기해 왔으며 최근에는 아버지 기쿠고로의 배역까지 소화하고 있다.

가부키의 여성성을 구현하기 위한 온나가타의 구체적인 실천에서 드러나는 다양성은 온나가타 배우의 자유와 개성의 발현이라고 볼 수 있다. 다마사부로와 기쿠노스케는 온나가타를 연기하는 배우로서 구체적인 실천에 차이를 보인다. 오로지 온나가타만을 연기하는 다마사부로에 비하여 기쿠노스케는 아버지의 배역을 대신하면서 확인된 바와 같이 다치야쿠(立役)[20]로서도 최고 수준의 연기를 선보이기 위해 노력한다. 이러한 온나가타 실천의 다양성에 덧붙여, 가타오카 아이노스케(片岡 愛之助)[21]가 공연한 「오오츠에 도조지(大津繪 道成寺)」는 주목할 만하다.

2017년 1월 가부키자의 공연에는 반도 다마사부로뿐만 아니라 가타오카 아이노스케도 출연한다. 한 달 내내 낮공연과 밤공연으로 나누어, 중간 휴식 포함 각각 4시간 이상의 프로그램으로 구성되는 가부키 공연의 특성 상, 그 달 공연에 출연하는 배우들은 어차피 다른 공연에 서기 어렵기 때문에 낮공연과 밤공연에 연달아 주연, 조연으로 출연한다. 아이노스케는 낮공연, 밤공연 각각 두 개씩 무려 네 개 작품에 출연하는데, 낮공연 프로그램 중 「오오츠

20) 여러 의미가 있으나 가부키의 남성 배역을 가리킨다.

21) 영화 및 TV드라마에도 꾸준히 출연하여 대중에게 널리 알려진 배우다. 다마사부로와 기쿠노스케는 가부키를 비롯한 무대 공연에 집중하는 배우인 반면, 아이노스케를 비롯한 여러 유명 가부키 배우가 영화 및 TV드라마 출연을 병행한다. 2018년 1월 가부키자 공연으로 9대 마츠모토 코시로(九代目 松本幸四郎)라는 이름을 아들에게 물려준 인간국보 2대 마츠모토 하쿠오(二代目 松本 白鸚)는 「맨오브라만차」, 「왕과 나」 등의 무대를 비롯하여 특히 「아마데우스」의 살리에리 역으로 최근까지 무대에 서고 있으며 영화 및 TV드라마에도 꾸준히 출연하여 전통 무대와 현대 무대를 겸한 배우로 유명하다.

에 도조지(大津繪 道成寺)」에 주연으로 출연한다. 그가 맡은 역할은 후지무스메(藤娘)라 불리는 주인공 역인데, 후지무스메를 포함하여 매를 부리는 사람(鷹匠), 자토(座頭)[22], 배를 부리는 사람(船頭), 그리고 귀신(大津繪の鬼)의 다섯 역할을 연기하는 어려운 역할이다. 각 역의 배역 전환이 짧게는 수 초만에 이루어지기 때문에 주인공의 다섯 번의 변화(五變化)를 제목 옆에 붙이는 것이 관례다. 이번 공연에는 「오오츠에 도조지」라는 제목 옆에 '아이노스케의 다섯 변화(愛之助五変化)'라는 부제가 붙었다. 다른 세 개의 작품에는 다치야쿠로 출연한다.

「오오츠에 도조지」는 제목이 시사하듯, 「교카노코 무스메 도조지」와 동일한 계열의 작품이다.[23] 이 작품은 에도시대 말기에 태어나 근대 가부키 대본 작가로 활동하며 다수의 작품을 남긴 가와다케 모쿠아미(河竹 默阿弥, 1816-1893)의 작품으로 알려져 있으나 오래도록 공연되지 못하다가 1965년에 이르러서야 부활되었다. 「교카노코 무스메 도조지」와는 단지 내용만 유사한 것이 아니라 등장하는 음악과 그 음악에 맞추어 추는 춤까지 유사한 부분이 많다. 그러나 「교카노코 무스메 도조지」가 에도시대로부터 현대에 이르기까지 끊임없이 사랑받았던 것에 비하여 이 작품은 오래도록 공연되지 못하다가 현대에 이르러서야 빛을 보게 되었다.

「교카노코 무스메 도조지」와 이 작품의 가장 큰 차이는 주인공이 온나가타 뿐만 아니라 남성 역할, 귀신 역할까지 연기해야 한다는 점이다. 후지무스메(藤娘)는 이름에 나타나듯, 보라색 등꽃이 화려하게 그려 진 기모노를 갈아입으며[24] 춤을 춘다. 극의 처음에

---

22) 자토(ざとう, 座頭)는 에도 시대 시각장애인으로 안마를 하거나 뜸을 뜨는 시술, 혹은 비파 연주를 하는 사람을 가리킨다.

23) 통칭하여 道成寺物라 불린다.

24) 무대 위 관객들이 보는 앞에서 갑자기 옷을 갈아입는 기술(ぶっ返り) 역시 가부키의 주요한 연출 중 하나다.

등장하는 후지무스메는 곧이어 매 길들이는 사람으로 분장하여 남자 춤을 추고 그 후에는 자토로 분장하여 개[25]로 분장한 배우와 익살스런 춤을 춘다. 자토는 객석에서 보아 무대 오른편에 앉은 도키와즈(常磐津) 다유(太夫)의 두 번째 유카혼(床本) 밑으로부터 홀쩍 튀어나와 춤을 추다가 무대 왼편의 구로미스(黑御簾)의 발을 젖히고 뛰어들어 순식간에 사라진다.[26] 이러한 기예는 음악과 무용, 그리고 기예가 어우러진 가부키의 재미를 위해 필요한 요소다. 이렇게 사라진 자토는 곧 등꽃이 그려진 다른 기모노로 갈아입고 후지무스메로 등장하여 「교카노코 무스메 도조지」에 나오는 춤을 춘다. 이번 공연은 노파로 변한 후지무스메가 무대 위에서 관객들이 보는 가운데 순식간에 배를 부리는 사람으로 바뀌치기 되는 연출을 취하였기 때문에 아이노스케는 후지무스메의 온나가타 연기에서 거칠고 과장된 몸짓의 배 부리는 사람 연기로 빨리 전환해야 했다.

가부키 온나가타를 대표하는 「교카노코 무스메 도조지」에 버금가는 온나가타 연기와 무용을 선보이다가 익살스런 남성 춤, 거친 남성 춤, 그리고 귀신 연기에 이르기까지 다양한 연기를 빠른 역할 전환으로 소화해야 하는 아이노스케의 배역은 어떤 한 개인에 의해 하루아침에 이루어진 것이 아니다. 이미 근대 초기에 작가에 의해 단초가 제공되었으나 실제로 무대에 올려질 때까지는 변화가 필요했다. 그리고도 1965년 3대 지츠가와 엔자쿠(實川 延若, 1921-1991)가 후지무스메로 첫 공연을 한 이래 1994년 18대 나카무라 간자부로(中村 勘三郎, 1955-2012), 2000년 사카모토 도주로(坂田 藤十郎, 1931-)에 이어 아이노스케에 이르기까지 단 네 명의 배우에 의해 단 11회의 공연이 전부다. 「오오츠에 도조지」를

25) 수캐 혹은 암캐로 등장하는데 이 공연에서는 수캐로 등장.
26) 도키와즈, 다유, 유카혼에 대한 설명은 각주 29 참조.

가장 많이 공연한 도주로는 가부키 인간국보로 많은 작품에서 다양한 배역을 맡았다. 그는 "일상생활마저도 여자의 흉내를 내며 생애를 마칠 때까지 생활하는" 노력을 기울이지 않는 통상 다치야쿠로 불리는 배우다. 그러나 「오오츠에 도조지」에서 후지무스메로 추어야 하는 춤을 소화하면서 다른 네 개의 역할을 넘나드는 연기 폭과 기량을 보여 주었다.

「오오츠에 도조지」는 한 막의 가부키 작품에서 한 명의 배우가 보여 줄 수 있는 가장 넓은 폭의 성역할을 보여 주고 있다고 해도 과언이 아니다. 주인공은 온나가타 중에서도 가부키 온나가타를 대표하는 여성성, 익살스런 남성성으로부터 거친 남성성 그리고 귀신 역에 이르기까지 한 마디로 규정하기 어려운 다양한 성역할을 보여준다. 주요 배역 중 하나인 개 역시 성역할에 따라 다른 연기를 보여준다. 「오오츠에 도조지」의 후지무스메는 가부키 온나가타 연기의 정수를 선보여야 하지만 "여자로 분장한 배우가 남자로서의 생애를 희생하고 일상생활마저도 여자의 흉내를 내며 생애를 마칠 때까지 생활"할 필요는 없다. 「오오츠에 도조지」의 주인공은 남성 역할이라고 한데 묶기에는 그 차이가 큰 다른 네 개의 역할을 통해 각기 다른 성역할을 구현해야 한다. 다치야쿠 아니면 온나가타라는 이분법으로 표현하기 어렵다. 「교카노코 무스메 도조지」를 배경 삼아 온나가타의 전형을 보여주는 「오오츠에 도조지」는 온나가타의 전형을 보여주면서 온나가타와 다치야쿠라는 이분법에 도전한다. 배우를 중심으로 철저한 성의 이분법에 기초한 가부키의 전통이 일순 단절되는 지점에서 새로운 작품이 탄생하고 이에 도전하는 배우의 역량이 성장한다.

온나가타의 전형에 비교적 부합하는 온나가타가 존재하는 반면, 전혀 다른 스타일의 온나가타가 공존하면서 다양한 온나가타의 연기, 온나가타의 삶을 만들어 내는 것이 현재의 가부키다. 고전적 온나가타의 전형과 현재 가부키 온나가타의 구체적인 실천 사이의

간극은 가부키 온나가타 전통의 단절과 연속을 보여주는 사례다. 전형화된 가부키 온나가타의 이미지는 가부키 전통 속에 여전히 살아 있다. 그러나 양성평등과 개인의 자유가 인권의 필수불가결한 내용으로 자리잡은 현대사회에서 단지 온나가타 배우만이 아닌 개개인 가부키 배우의 삶 역시 일정정도 변할 수밖에는 없다. 온나가타 배우만으로 한정하여 본다면 현재까지 이어져 오는 가부키 온나가타의 전통은 무대 밖 외부 사회의 변화에 저항한 결과라기보다는 능동적으로 변화를 이끌어 온 노력의 결실이라 할 수 있다. "여자로 분장한 배우가 남자로서의 생애를 희생하고 일상생활마저도 여자의 흉내를 내며 생애를 마칠 때까지 생활하는" 온나가타 전통의 단절이 아니었다면 외부 사회와의 괴리감을 감당하지 못하고 현대사회에 안착하지 못한 채, 가부키 온나가타의 전통은 연속되기 어려웠을 것이다.[27] 즉, 개인의 자유 증대 등 외부 사회의 변화에 발맞춘 '전통의 단절을 통한 전통의 연속'에 온나가타 전통 계승의 핵심이 자리하고 있다.

4. 분라쿠에서 여성의 역할 변화

분라쿠(文樂)는 조루리(淨瑠璃)라 불리는 음악에 맞추어 닌교즈카이(人形遣い)라 불리는 인형조정자 세 사람이 인형을 움직여 공

27) 앞서 언급한 故 이치가와 단쥬로와 그 아들 이치가와 에비죠와 같이 남성 배역만을 연기하는 가부키 배우와 구별하여 여성 배역을 연기하는 배우를 온나가타라 부르는데 현재 온나가타 중에는 기쿠노스케, 아이노스케와 같이 남성 배역을 겸하는 배우가 많다. 지금 활동하는 배우 중, 남성 배역을 연기하지 않고 여성 배역만을 연기하는 온나가타는 다마사부로 외에 2대 가타오카 히데타로(片岡 秀太郎), 5대 나카무라 자쿠에몽(中村 雀右衛門), 2대 나카무라 가이슌(中村 魁春), 4대 나카무라 바이시(中村 梅枝)정도가 꼽힌다.

연하는 인형극이다. 조루리는 긴 이야기를 노래하듯이 읊는 다유(太夫)의 음송과 사미센(三味線 しゃみせん) 연주자의 반주로 이루어 진 서사 음악 형식이다. 인형극의 반주로서 인형극과 함께 공연하면 닌교조루리(人形淨瑠璃), 혹은 분라쿠 또는 닌교조루리분라쿠(人形淨瑠璃文樂)로 불리는 공연 형식이 된다. 분라쿠에서는 인형이 말을 할 수 없기 때문에 대사의 전달을 포함한 모든 설명이 다유에게 달려 있다. 인형의 능숙한 조작만큼 조루리가 차지하는 비중이 크기에 닌교즈카이 이상으로 다유와 샤미센 주자가 중요하게 여겨진다. 가부키에도 조루리가 가부키 음악으로 사용되는 작품이 많다.[28] 원래 분라쿠 작품으로 창작되었다가 가부키로 개작된 작품에는 조루리가 극 전체를 끌고 가는데 다유가 다케모토(竹本)[29]라 불리는 책을 읽어 나간다. 조루리가 사용되는 가부키 작품에는 객석에서 볼 때 무대 오른편 앞쪽으로 다유와 사미센 연주자를 위한 유카(床)라 불리는 작은 무대가 별도로 설치된다. 유카는 회전식으로 설치되는 경우가 많은데 가부키 작품이 길기 때문에 한 사람이 감당할 수 없어서 다유와 사미센 연주자를 재빨리 교대하여야 하기 때문이다. 「교카노코 무스메 도조지」 등 가부키

---

28) 음악, 무용, 기예로 구성되는 가부키에서 무용과 기예를 포함한 연기는 배우가 담당한다. 음악은 다케모토(竹本)와 나가우타(長唄)로 통칭하기도 하는데, 좀 더 엄밀히 말하면 가타리모노(語り物)라 불리는 이야기 형식의 음악, 선율에 맞추어 노래하는 형식의 우타이모노(謡い物), 그리고 나리모노(鳴物)라 불리는 타악기, 피리 등의 연주로 구성된다. 가타리모노는 이야기를 낭창하는 다유(太夫)와 사미센 연주자가 담당하는데, 가부키에는 주로 기다유(義太夫), 도키와즈(常磐津), 기요모토(淸元)라 불리는 음악 형식이 사용된다. 조루리는 가타리모노에 해당된다. 가부키에 기다유가 자주 등장하는데 다케모토는 기다유 음악의 창시자의 성(姓)으로, 기다유를 하는 다유의 예명인 동시에, 다유가 보면서 음송하는 책을 가리킨다. 우타모노는 나가우타(長唄)라 불리는 음악을 주로 사용하는데, 노래를 부르는 우타가타(唄方)과 사미센가타(三 味線方)가 담당한다. 나리모노를 담당하는 사람은 하야시가타(囃子方)라 불린다.

29) 유카혼(床本)이라고도 한다.

무용극에서는 사미센 반주에 맞추어 노래하는 형식의 음악인 나가우타(長唄)가 주로 사용되는데 무대 뒷면과 측면에 단을 설치하고 단상에 연주자들이 일렬로 앉아 노래와 연주를 한다. 이외에도 가부키에는 사미센, 피리, 타악기 등의 연주와 노래가 사용되는데, 발로 가려져서 관객은 볼 수 없도록 무대 구석에 설치된 구로미스라 불리는 곳에서 연주된다. 구로미스에서 연주되는 음악 이외에 조루리 음악이나 나가우타 음악은 객석에 노출되어 있다.

국립극장이나 가부키자 등 가부키, 분라쿠의 주요 공연장에서 여성에 의한 음악 연주를 보는 경우는 거의 없다고 해도 과언이 아니다.[30] 가부키 배우의 세계가 금녀의 세계라고는 해도 가부키에 쓰이는 음악마저 그러해야 할 필연성을 발견하기는 어렵다. 조루리 음악을 하는 여성 다유는 그 수가 비교적 적다고 해도 여성 사미센 연주자는 적지 않으며 가부키 무용에 연주되는 도키와즈(常磐津) 및 기요모토(清元)에 입문한 여성 역시 드물지 않다. 조루리의 사미센 연주자의 경우는 다수의 중요무형문화재 보유자뿐만 아니라 인간국보의 칭호를 받은 여성도 있을 정도다.

다케모토 고시코우(竹本 越孝)는 이러한 상황에서 활발히 활동하는 여성 다유 중 하나다. 다케모토 고시코우의 최근 활동을 보면 2016년 12월 3일 아이치현에서 분라쿠 공연[31], 12월 14일 NHK FM라디오에 출연[32] 등이 있다. 도쿄 소재 국립극장 소극장

30) 매년 발행되어 현재 활동하는 가부키 배우, 음악가를 일람할 수 있는 가부키테쵸(歌舞伎手帖) 2017년판에는 단 세 명의 여성음악가만이 수록되어 있는데, 가부키에 주로 사용되는 조루리 음악이나 나가우타 음악에는 없다. 한 명은 하야시가타인데 가부키 무대에서 활동보다는 교육활동에 집중하여 국립극장 연수과정의 주임강사로 활동 중이다. 나머지 두 명은 산쿄쿠(三曲)라 불리는 세 개의 현악기(地歌三味線(三弦), 箏, 胡弓)를 다루는 음악가로 가부키 음악에서 사용 빈도가 낮다.

31) 분라쿠 작품「近頃河原の達引」중에서 堀川猿廻しの段을 愛知縣 豊田市 能樂堂에서 공연

32) 11시 20분부터 11시 50분까지「邦樂のひととき」라는 일본전통음악 전문

이나 오사카 소재 국립 분라쿠 극장 등 주요 공연장 무대는 아니지만 분라쿠 무대에서 다유로 공연하고 있을 뿐만 아니라 라디오 방송 출연 등 다양한 무대에서 활동하고 있다. 다케모토 고시코우(竹本 越孝)의 약력을 살펴보면 유명한 스승 밑에서 오랜 세월 경력을 쌓아 중요무형문화재 보유자에 이르는 전형적인 길을 걸어왔다. 그는 1970년 여성 다유 다케모토 고시미치(竹本 越道)의 지도로 기다유부시(義太夫節)[33]에 입문하여 1974년 처음 무대에 섰다. 1983년 도요타케 로타유우(豊竹 呂大夫)에게 배웠다. 2000년 중요무형문화재 보유자로 지정되었다. 여성 기다유들의 연주회 이외에도 자신의 이름을 딴 모임(竹本 越孝の會)을 만들어 활발한 공연을 펼치고 있다. 그의 공연을 소개하는 공연프로그램에는 "중견 다유로서 여류(女流) 기다유 계를 떠받치고 있다"고 소개되어 있다.[34] 다케모토 고시코우가 입문한 다케모토 코시미치는 2013년 101세로 임종할 당시 여성 기다유 중 최고령자로, 중요무형문화재 기다유부시 보존회 회장, 기다유부시협회 상무이사 등을 역임하였다.

활발히 활동하는 여성 다유라도 분라쿠 주요 공연장 무대에 오르기는 쉽지 않은 상황에서 여성 다유가 이끄는 분라쿠 극단의 존재는 특별하다. 효고현(兵庫縣) 아와지시마(淡路島)에 위치한 아와지 닌교자(淡路人形座)는 약 500년의 역사를 가지고 있는 아와지 닌교조루리를 상설공연하기 위해 1964년 만들어진 극장이라고 한다. 노, 가부키, 조루리 등 전통공연예술에서 상설 극장의 유무는 전통의 계승에 중요한 부분을 차지한다. 이 극장은 아와지의 1개

프로그램에서 「菅原伝授手習鑑」 중에서 寺子屋の段 공연

33) 에도시대 오사카에서 다케모토 기다유(竹本 義太夫)가 시작한 조루리의 하나. 예명(藝名)에 다케모토가 들어가는 다유는 대개 기다유부시(義太夫節)에 속하는 다유라고 볼 수 있다. 기다유부시는 흔히 기다유로 줄여서 부른다.

34) 2016년 4월 16일 일본 국립극장 소극장에서 열린 『國立劇場 第三七回 舞踊·邦樂 公演』 프로그램 p. 5 참조.

시(市)와 10개의 쵸(町)가 협력하여 만든 공익재단법인[35]에서 관리와 운영을 맡고 있다. '향토고전예능을 지키자'는 취지로 시작되어 중요무형민속문화재로 지정받았다.

주목할 부분은 아와지 닌교자 소속 단원이다. 예술감독(師匠[36])에 해당하는 쯔루자와 도모지(鶴澤 友路)와 다케모토 도모키미(竹本 友喜美)는 둘 다 여성이다. 쯔루자와 도모지는 중요무형문화재 기다유부시 보유자일 뿐만 아니라 인간 국보의 칭호까지 받은 사미센의 명인이다.[37] 다유인 다케모토 도모키미는 2009년에 중요무형문화재 기다유부시 보유자가 되었다. 기다유부시 보유자인 스승의 지도를 받는 다유와 사미센은 다유가 두 명, 사미센이 세 명[38]인데 다유 한 명을 뺀 네 명이 여성이다. 반면 인형을 조작하는 닌교즈카이는 총 일곱 명이 소속되어 있는데 한 명을 뺀 여섯 명이 남성이다. 여성 닌교즈카이는 거의 찾아보기 어려운데 아와지 닌교자에는 여성이 소속되어 활동하고 있다.

분라쿠 무대에서 활동하는 여성은 수적으로도 열세일 뿐만 아니라 주요 무대에서 공연할 기회를 갖기 어렵다. 여성 다유의 경우는 남성 다유에 비하여 수는 적지만 최고 수준에 오른 다유들이 있다. 그러나 이들을 분라쿠, 가부키의 주요 무대에서 만나기는 쉽지 않으며 '여류'를 위하여 특별히 기획된 무대에서 공연한다. 주목할 점은 이들이 이러한 상황에 만족하지 않는다는 점이다. 다케모토 고시코우는 방송 출연, 인터뷰 등을 통해 여성 다유의 상황과 자신의 활동을 적극적으로 알린다. 그는 자신을 비롯하여 여성 다유들을 위한 무대를 직접 기획하기도 한다. 아와지 닌교자의 경우는 지방의 소규모 극단이지만 인간 국보, 중요무형문화재 보유

35) 公益財團法人 淡路人形協會
36) 師匠는 예능인에 대한 경칭이다.
37) 2016년 12월 13일 103세로 사망.
38) 예명은 스승을 따라서 다유는 다케모토, 사미센은 쯔루자와이다.

자가 이끄는 안정적인 극단이다. 이 극단은 다유 뿐만 아니라 닌교즈카이에 여성 단원을 받아들여 수련과 공연의 기회를 주는 등 분라쿠계에서 상대적으로 저평가된 여성 인력을 적극 활용하고 있다. 이는 지방 소규모 극단이기에 격을 수 있는 수준 높은 인력 확보의 어려움을 극복하고 안정적으로 운영해 나아갈 수 있는 동력이기도 하다. 또한, 가부키에 비하여 상대적으로 침체되어가고 있는 분라쿠에서 여성의 역할 변화를 적극적으로 이끌어 낸다면 분라쿠에 활력을 불러 넣을 수 있는 새로운 동력이 될 수 있음을 보여준다.

5. 일본 전통공연예술에서 여성의 역할- 현황과 전망

앞서 언급한 대로, 일본 전통공연예술에 여성의 진입 자체를 봉쇄했던 법과 제도가 철폐되고 여성을 동등하게 인정하는 움직임에 따라 여성의 참여는 늘어가고 있지만 동시에 성에 따른 계층화가 관찰된다. 성에 따른 계층화는 법과 제도의 철폐 이전부터 존재했다. 다만 여성의 수도 적도 활동 자체가 미미하여 계층을 형성한다고까지 해석하기 어려운 수준이었다. 남성은 소위 메이저리거, 여성은 마이너리거라는 구분은 개개인의 예술적 성취에 따른 구분이 아니다. 남성과 여성이 주로 활동하는 무대를 보면 그렇다는 뜻이다. 메이저리그에 해당하는 무대에 오르는 사람들은 주로 남성이다. 물론 모든 남성이 다 메이저리그에서 활동할 수는 없다. 마이너리그는 이러한 남성들과 더불어 여성들이 형성하는데 여전히 여성은 메이저리그 무대 진출이 어렵기 때문에 마이너리그에서는 아와지 닌교자의 경우에서 그러하듯 여성의 역할이 남성에 비해 주도적인 경우가 발생하기도 한다. 역전 현상이다.

일본 전통공연예술에서 여성의 역할을 언급할 때 빠질 수 없는

부분이 관객이다. 극예술의 3대 요소 중 하나인 관객을 고려하면 현재 공연되는 노, 가부키, 분라쿠에서 여성의 역할은 무시할 수 없다. 무대 위에서 여성의 역할이 미미하다고 하여도 무대 아래에서는 그렇지 않다. 여성 관객이 차지하는 비중은 높다. 노, 가부키, 분라쿠는 전통 공연예술 중에서도 규모가 큰 극예술이다. 공연장 규모가 큰 가부키뿐만 아니라 무대가 비교적 작은 분라쿠나 노 공연에도 동원되는 인력과 필요 경비 등을 고려하면 일정 정도 이상의 관객 규모는 필수적이다. 관객에 여성이 큰 비중을 차지한다면 이들의 취향이 공연에 반영될 수밖에 없다. 이는 결과적으로 노, 가부키, 분라쿠의 계승에 영향을 미치게 된다.

본 연구에는 현대 사회에서 전통의 계승과 관련된 실천에서 여성의 역할 변화가 필수불가결하다는 시각이 깔려 있다. 이러한 시각은 현대 사회에서 일반적으로 통용되는 양성평등이라는 이상으로부터 형성된 시각이 아니라, 현대 일본 사회에서 빈번하게 공연되는 가부키, 라쿠고(落語) 등의 재담, 그리고 대중예술에 속하는 가부키, 라쿠고에 비해 대중적 인기는 덜 하지만 적어도 안정적으로 공연되는 노, 분라쿠 등의 공연예술의 현장에서 형성된 시각이다. 때로는 오페라 공연보다도 비싼 고가의 비용을 지불하며 설사 공연 시간 대부분을 졸면서 보낼지라도 비용과 시간을 할애하여 고정적으로 객석을 메워 주는 여성 관객이 없다면 현재 일본 전통공연예술은 적어도 지금과 같은 방식으로는 계승될 수 없고 박물관이나 전승관에서 근근이 명맥을 유지할 수밖에 없을 것이다.

일본 전통공연예술의 계승에 예술인으로서 관객으로서 참여하는 여성 개인의 활동과 노력과는 대조적으로, 공적 영역에서 제도적인 지원은 부족하다. 독립행정법인 일본예술문화진흥회에서는 가부키, 분라쿠, 노 등 전통공연예술을 보존·육성하고자 연수생을 모집하여 교육하는 이른바 '양성사업'을 시행하고 있다. 가부키는 도쿄 소재 국립 극장, 분라쿠는 오사카 소재 국립 분라쿠 극장, 노는

도쿄 소재 국립 노가쿠도에서 모집·교육한다. 교육 기간은 코스에 따라서 2년 혹은 3년이며 전일제로 운영된다. 가부키의 경우는 1970년에 시작되어 가장 오래된 연수생 제도인 가부키 배우를 비롯하여 가부키 음악을 대표하는 다케모토, 나가우타, 그리고 나리모노(鳴物)라 불리는 타악기 중심의 반주음악까지 네 개 코스를 운영한다. 주목할 점은 가부키 배우뿐만 아니라 다른 세 코스 모두 중졸 이상 학력의 23세 이하 남자로 지원 자격을 제한하고 있다는 점이다. 1972년부터 연수생 제도를 시행해 온 분라쿠 극장은 다유, 사미센, 닌교즈카이를 모집·교육하는데 역시 중졸 이상 23세 이하의 남성으로 지원자격을 제한하고 있다. 노가쿠도만이 지원자격에 성별 제한을 두지 않아서 23세 이하인 자로 명시하고 있다.[39] 연수생 제도에서 성별에 따른 지원 자격 제한은 가부키, 분라쿠, 노 무대에서 활동하는 여성이 적을 수밖에 없는 제도적인 요인 중 하나가 된다.

가부키, 분라쿠, 노 공연에서 연수생 출신이 차지하는 비중은 현재에도 적지 않으며 앞으로도 늘어날 전망이다. 유파에 따라 한 사람의 계승자를 정하여 이에모토(家元)로 삼고 그 아래 위계에 따른 교육 체계를 두는 고유의 전승 제도가 여전히 작동하며 가부키 배우를 비롯하여 각 분야의 주요 예능인은 이에모토 시스템에 속해 있다.[40] 그러나 주요 예능인 이외에도 충분한 공연 인력이 적재적소에 배치되어야 하는 공연의 특성 상, 이에모토 시스템만으로는 부족하며 이를 지원하는 것이 연수생 제도다. 수강료, 교재 등이 무료일 뿐만 아니라 평생 사용 가능한 기예를 익히는 시간으로는 결코 길지 않은 교육 기간에다 국립극장을 비롯한 무대에 설

39) 2017년 4월에 시작하는 과정의 모집 요강에 명시.

40) 일본 전통공연예술의 전승에 관하여 이명진, 「한·일 전통 공연예술의 유파 전승과 무형문화재 제도 비교연구」, 비교민속학회, 『비교민속학』 49, 2012, pp. 195-234 참조.

수 있는 기회 역시 열려 있다. 연수생 제도를 재정비하여 여성에게 교육의 기회가 확대된다면 일본 전통공연예술에서 여성의 역할 확대에 기여할 뿐만 아니라 일본 전통공연예술의 계승에 새로운 활력소가 될 것이다.

6. 맺음말

일본 전통공연예술을 대표하는 노, 가부키, 분라쿠의 세계에서 여성의 존재는 남성에 비해 미미하다. 성차를 논하는 것이 무의미할 정도다. 오히려 질문은 다른 곳에서 일어난다. 여성의 진입 자체를 봉쇄하는 제도적·관습적 장벽에도 불구하고 이 세계에서 살아가는 여성들이 있어 왔다는 사실이다. 여성의 진입 자체를 봉쇄하는 법과 제도가 상당 부분 철폐되고 여성에게 남성과 동등한 권리를 부여하는 현재, 이러한 제도의 개혁이 실질적인 의미를 갖는 이유는 전통을 계승해 온 여성들의 존재다. 법과 제도가 철폐되었다고 해도 노, 가부키, 분라쿠의 전승에 뛰어드는 여성이 없다면 제도 개혁은 의미를 상실한다. 오직 남성에 의한 계승이라는 전통이 단절되는 자리에서 전통의 연속을 위한 새로운 동력이 솟아나고 있다. 노, 가부키, 분라쿠에서 여성의 역할 확대는 여성의 권리 증진을 위해 필요할 뿐만 아니라 노, 가부키, 분라쿠가 현대사회에서도 쇠퇴하지 않고 온전히 계승되기 위해서도 필요하다.

참고문헌

고은강, 「일본 전통공연예술의 상호참조에 대하여」, 동국대학교 일본학연구소, 『일본학』 41, 2015, pp. 293-313.

고은강, 「전통의 계승과 자유에 관한 소고」, 고려대학교 아세아문제연구소, 『아세아연구』 160, 2015, pp. 172–204.
김학현, 『가부키(歌舞伎)』, 열화당, 2004.
김현숙, 「가부키극에 내재된 여형의 변형과 실체」, 한국체육철학회, 『움직임의 철학』 2–1, 1994, pp. 131–156.
배관문, 일본 전통예능으로서의 노(能)의 발견」, 한양대학교 동아시아문화연구소, 『동아시아문화연구』 61, 2015, pp. 61–83.
백현미, 「근대 가부키극장의 성립과 변용」. 단국대학교 일본연구소, 『일본학연구』 42, 2014, pp. 233–250.
송선호, 「가부키(歌舞伎) 온나가타(女方), 우타에몽(歌右衛門)의 죽음」, 공연과 이론을 위한 모임, 『공연과 이론』 여름, 2001, pp. 180–183.
이명진, 「한·일 전통 공연예술의 유파 전승과 무형문화재 제도 비교연구」, 비교민속학회, 『비교민속학』 49, 2012, pp. 195–234.
이준섭, 「가부키의 종합예술성」, 고려대학교 일본학연구센터, 『일본연구』 6. 2006, pp. 225–239.
이지선, 『일본전통공연예술』, 제이앤씨, 2009.
깃카와에이시, 강태구 옮김, 『일본음악의 역사』, 민속원, 2013.
渡辺 保, "近代人 歌右衛門", 『女形の 運命』, 東京: 岩波書店, 2002.
日本 國立劇場, 『國立劇場 第三七回 舞踊·邦樂 公演』 프로그램, 2016.

(**투고일**: 2018. 2. 11. **심사완료일**: 2018. 3. 15. **게재확정일**: 2018. 3. 21.)

고은강
소속: 서울과학기술대학교
주소: (01811) 서울시 노원구 공릉로 232
전화번호: 02-970-6256
전자우편: eunkangkoh@seoultech.ac.kr

[Abstract]

Rethinking Continuity of Tradition

Koh, Eunkang

This article focuses on Japanese traditional performing arts in terms of discontinuity and continuity of tradition. Since the Meiji Reform and the start of modernization, Japanese traditional performing arts such as Kabuki, Noh and Kyogen, Bunraku experienced a discontinuity of tradition. However, a discontinuity of tradition does not mean the sudden stop or disappearance of tradition. Modernization opened a detouring route to continued tradition. Through the lens of various Japanese traditional performing arts, this article reviews the old issue of "discontinuity of tradition vs. inheritance of tradition" with a special focus on how the performing arts have experienced a change of identity, expressed changing attitudes towards gender, and continued popularity.

Key words: Japanese traditional performing arts, Kabuki, Noh, Bunraku, gender