

일본근대의 ‘화장(化粧)’이라는 젠더표상*

— 히구치 이치요(樋口一葉) 『탁한 강(にごりえ)』을 중심으로 —

최 은 경**

rika55@hanmail.net

〈 目 次 〉

- | | |
|------------------------|-----------------|
| 1. 들어가는 말 | 4. ‘화장’이라는 젠더표상 |
| 2. 선행연구 검토 | 5. 나오는 말 |
| 3. ‘구수’ 혹은 ‘여류’라는 젠더표상 | |

Key word : 일본근대(Japanese modern), 젠더표상(gender representation), 탁한 강(Nigorie), 화장(Makeup), 히구치 이치요(Higuchi Ichiyō)

1. 들어가는 말

최근에는 ‘그루밍(Grooming)족¹⁾’이라는 유행어가 생겨날 정도로 남성들도 화장이 필요한 시대라고 말한다. 실제로 피부를 정돈하거나 눈썹 정리를 하는 등 가벼운 화장을 한 남성은 종종 목격된다. 그렇다고 해도 일상적으로 색조 화장까지 하는 남성의 경우는 드물다. 여전히 ‘화장’은 사회통념상 남성이 아닌 여성의 본성이며 사회적 예의라는 인식이 일반적이라고 할 것이다.

그러나 일본에 있어서도 역사상 ‘화장’은 여성의 전용이 아니었으며 오히려 남성에게 가까웠고, 남성에게 필요한, 필수였던 것이었음을 쉽게 확인할 수 있다. 고대에는 강한 남성을 부각하기 위한 표식과 같은 화장술이 있었고,

* 이 논문은 2022년도 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임.
(NRF-2022S1A5A2A01044757)

** 동아대학교 초빙교수, 일본근현대문학전공

1) 마부가 말을 빗질하고 다듬어주는 것에서 유래된 용어로, 주로 여성만큼 자신의 패션과 미용 등 외모를 가꾸는 것에 시간과 비용을 아낌없이 투자하는 젊은 남성들을 지칭한다.

헤이안(平安)시대에는 남녀귀족의 특권처럼 화장이 행해졌다. 또한 에도(江戸)시대에는 무사들의 화장은 당연한 것²⁾이며 권위의 상징처럼 여겨졌다고 전해진다. 요컨대 현재 ‘화장’은 여자가 하는 것이라는 통상적 인식이 퍼지기 시작한 것은 막부시대가 끝난 메이지유신(明治維新) 이후라고 알려지고 있다. 메이지기에는 이전까지 특히 여성들에게 풍습적으로 행해졌던 오히구로(お歯黒, 가네(鉄漿)라고도 불림³⁾)나 히키마유(引眉⁴⁾)등의 전통적인 화장도 근대화 정책에 따라 차츰 사라져 갔다. 이처럼 시대마다 ‘화장’은 사회가 요구하는 남녀의 역할, 혹은 다양한 양상의 젠더관이 반영되어 나타나며, 이때 ‘화장’을 하는 행위(행동)는 일종의 젠더 퍼포먼스이자 표상으로 해석할 수 있다.

이에 본고에서는 ‘화장’이 여성성의 표상으로 정착해 온 근대 이후에 주목하여 당시 문학 속에 나타난 ‘화장’과 그 함의에 관해서 살펴보고자 한다. 특히 부국강병과 현모양처(良妻賢母)규범을 젠더 아이덴티티의 핵으로 하며 국민국가를 형성해 갔던 시기에 탄생한 여성작가와 그의 작품을 중심으로 근대교육을 통해 자신의 언어를 발견하며 표현의 주체자로 등장한 ‘여성’이 자신의 성(性)과 ‘화장’을 어떻게 인식하고 전략적으로 은유해 갔는지를 고찰 하겠다.

일본문학사에 있어서 1872(메이지5)년 학제(学制)의 공포(公布)와 시행은 다양한 시도와 변화를 가져오는 기폭제 역할을 했다. 메이지정부는 근대국가 체제 확립의 일환으로 서양의 남녀평등 사상에 기반한 여성교육정책이 추진되었다. 여학교 교육이 보급됨에 따라 지식과 교양을 겸비한 여성들이 속속

- 2) 에도시대 무사들의 마음가짐을 적고 있는 『하키쿠레(葉隠)』에는 얼굴에 백분을 바르거나 홍조를 만드는 화장으로 단정한 몸가짐을 해야한다고 강조한다. 무사들은 가슴팍에 이런 화장품을 지참하고 다녔다고도 전해진다.
- 3) 이를 검게 물들이는 오히구로(お歯黒)의 역사는 북방민족의 풍습이 한반도를 통해 나라(奈良)시대에 전해졌다고 알려져 있다. 헤이안시대에는 귀족계급으로 확대되어 남녀모두 이를 검게 물들이며 17~18세의 성인이라는 것을 나타내었다. 그 후 무로마치(室町)와 전국(戦国)시대에는 성인남성과 정략결혼 등의 어린 여성도 오히구로를 한 것으로 전해지고 있다. 에도시대에는 상류사회의 생활양식이 일반인들에게도 침투되어 전국으로 퍼져갔다. 이 시기에는 남성이 오히구로를 하는 모습은 사라졌고, 검정은 어떤 색에도 물들지 않으므로 정조를 의미하여 기혼여성의 상징으로 되어갔다. 봉건제도 아래 여성을 정신적으로 혹은 외양적으로도 제약하기 위한 강력한 수단이었다고 할 수 있다.
- 4) 나라(奈良)시대부터 있어온 화장법으로 눈썹을 뽑거나 밀거나 하는 것을 의미한다. 에도시대에는 일반적으로 출산한 기혼여성들은 히키마유를 했다고 알려진다.

등장하며 기존의 남성중심의 문단에도 여성작가가 출현하게 된다. 하지만 여성이 표현자로서 작가가 되고 주체적 문학자가 되기란 드문 사례였다. 이 시기 협소한 여성 문학계의 정점에 있었던 작가는 히구치 이치요(樋口一葉 1872~1896, 이하 이치요로 약칭)라고 할 수 있다. 일본근대문학사에 있어서 남성작가와 마찬가지로 하나의 직업인으로서 ‘여성작가’의 칭호는 이치요를 시작으로 한다고 해도 과언은 아닐 것이다. 그렇기에 일본근대의 여성문학연구는 이치요부터 시작하는 것이 타당할 것이다.

본고는 이치요라는 근대 메이지기를 대표하는 여성작가를 중심으로 그의 대표작 『탁한 강(にごりえ)』(초출 『文芸俱樂部』 1895.9)에서 보이는 여성과 ‘화장’의 상관관계를 분석하여 당시의 젠더규범 및 표상을 파악하겠다. 즉, 남성본위의 문단에서 여성문학이 정의되어 가는 과정을 추적함과 동시에 근대에 형성되고 고착되어 온 젠더(여성) 표상의 원류와 맥락까지도 살펴보고자 한다.

2. 선행연구 검토

본고는 가부장제 사회(문단)에서 ‘여성’작가의 출현과 더불어 근대의 ‘화장’이라는 상징성을 추적하는 것으로, 여기서는 이치요와 『탁한 강』의 앞선 연구 동향을 살펴보고 본고의 방향성을 명확히 하겠다.

먼저 이치요는 봉건적 사상과 빈곤 속에 살아가는 여성의 고뇌와 비애를 그린 작품들이 다수로, 흔히 이치요문학을 “여자인 것의 통곡을 발판”으로 하여 “여자들의 비극”을 그린⁵⁾ 것이라는 단적인 비평은 그 전체적 인상을 대변한다. 물론 이치요 문학에서 부각되는 사실성(寫實性)은 작가가 여자이기 때문에 겪어야 했던 곤란함과 곤궁한 현실생활에서 얻은 인생관이 영향을 주고 있을 것이다. 사에키 준코(佐伯順子)는 당시의 이치요를 “성동일성장애(性同一性障害)에 가까운 심리 상태”였을 거라고 진단하며 그것은 “스스로의 젠더 불안정성, 자기가 이상으로 하는 인생과 사회가 요구하는 여성젠더와의

5) 三好行雄(1979) 『解説』 『樋口一葉 にごりえ・たけくらべ』 新潮社 p.226

부적합이 가져오는⁶⁾것으로 풀이했다. 즉, 이치요가 그리는 “여자들의 비극”이란 시대, 젠더와의 불화와 갈등이 야기한 것이라고 해석할 수 있는 것이다.

또 한편으로 이치요 문학은 유려한 문어문체와 날카로운 관찰력이 돋보이는 문장으로 메이지문단의 (남성)작가들로부터도 절찬을 받으며 여성작가로서의 명성을 다져간다. 세키 레이코(関礼子)는 “메이지29(1896)년의 죽음부터 30년대 중반까지 ‘이치요’라는 기호는 캐논=모범적인 평가기준으로 기능했다⁷⁾고 서술하며 이치요의 위상을 정의하고 있다. 비록 24년의 짧은 일생에다 작가로서의 경력도 길지 않지만 일본문학사에서 그녀는 특별한 위치를 점하고 있음에 분명하다. 그녀의 대표작으로 불리는 『탁한 강』은 “사실적(写实的) 경향의 정점”을 나타내고 있으며 그 리얼리티의 근거는 “비극의 해결을 방기(放棄)한 곳에서 성립한다⁸⁾는 평가는 작가의 시대적 각성과 동시에 여성으로서의 무력감을 지적하는 듯 하다. 또한 작품이 발표된 메이지 28년에 주목하며 “가부장제 아래 성(性)의 이중규범(double standard)”을 그릴 수 있었던 작품이라는 분석은 이제까지 『탁한 강』에 대한 총괄적 평론으로 읽힌다. 즉 여자에게만 정절을 요구하고 남자에게는 성의 자유를 인정하며 ‘성을 파는 여자’를 필요로 하는 사회구조를 지적하고 있는 것이다. 그리고 결말의 오리키(お力)의 죽음을 겐시치(源七)와의 동반자살로 해석하려는 “젠더적 편견” 의식이 “성의 이중규범”을 유지시키고 결국엔 그 누구도 행복해질 수 없는 세계를 이어가고 있다⁹⁾고 말한다. 또한 이와미 테루요(岩見照代)는 “오리키의 신체가 가부장제의 여성원리에 대하여 역설적인 기능¹⁰⁾을 한다고 서술하며 작가의 “사실적 경향”의 의도를 간파하고 있다. 한편, 이치요의 작품 중에서도 “신체성이 가장 농후¹¹⁾하다”는 평가는, 오타 미치에(太田路枝)의 등장인물의 의견과 복장 등이 서로의 관계에 어떤 영향을 미치는지를 고찰¹²⁾한 논고와 함께 본고의 주제

6) 佐伯順子編(2011) 『日本文学の「女性性」』 思文閣出版 p.74

7) 関礼子(2003) 『一葉以後の女性表現—文体・メディア・ジェンダー—』 翰林書林 p.8

8) 三好行雄(1979) 『解説』 『樋口一葉 にごりえ・たけくらべ』 新潮社 p.227

9) 遠藤伸治ほか(1997) 『樋口一葉「にごりえ」における性の二重規範』 『近代文学試論』 広島大学近代文学研究会 p.35

10) 岩見照代(1994) 『お力伝説—「にごりえ」論』 『樋口一葉を読みなおす』 新・フェミニズム批評の会編 p.125

11) 陸洋(2016) 『「にごりえ」における身体描写の分析—表象と感覚について』 『多元文化(16)』 名古屋大学国際言語文化研究科 p.163

와도 일맥상통한다. 『탁한 강』은 작품구조를 비롯하여 작중의 키워드에 주목한 논고, 작중인물의 신체적 심리적 묘사에 관한 분석 등 현재까지도 다양한 관점에서의 해석이 이어지고 있다.

이와 같이 이치요와 작품은 일본근대와 여성을 키워드로 상정할 때 간과할 수 없는 자료가 된다. 본고는 다양한 시각의 선행연구를 토대로 하여 근대에 출현해 온 표현의 주체자로서의 여성(여류)작가와 작품 속에서 부각되어 오는 ‘화장’이라는 퍼포먼스를 근대의 젠더규범에 비추어 어떻게 표상화 되어 왔는지를 탐구해 가려고 한다. 그렇게 함으로써 근대메이지와 여성, 그리고 ‘화장’이라는 표식의 상관성과 근대여성문학의 새로운 접근의 가능성 또한 추구해 갈 수 있을 것이라 생각한다.

3. ‘규수’ 혹은 ‘여류’¹³⁾라는 젠더표상

근대라는 새로운 시대가 도래하면서 여러 가지 변화와 변용이 포착되고 남성의 전유물로 여겨졌던 문단에도 소수의 여성작가가 탄생해 온다. 근대 이전의 농경사회와는 달리 ‘근대화’의 산업화 과정을 거치면서 직업도 공공(바깥)과 사적(집)영역으로 분리되어 성별 역할분업이 형성되어 갔다. 그러나 근대적 교육을 받은 여성들 중에는 근대의 남성젠더에 동화하며 직업을 갖고자 했다. 하지만 공적 영역에서 배제되고 입신출세의 길에서도 소외된 여성들이 “사적 영역에서도 가능한 예외적 직업”¹⁴⁾으로서 ‘작가’가 부상해 온 것이다. 일찍이 1886(메이지19)년 『여학잡지(女学雜誌)』¹⁵⁾에 이와모토 요시하루

12) 太田路枝(1996) 『魂祭りの夜—『にぎりえ』論』 『論集樋口一葉』 樋口一葉研究会編 おうふう pp.98-118

13) ‘여류문학’의 의미를 검색하면 지금도 “女性の手に成る文学。女性に特有の豊かな情操や繊細な感受性を生かした主観的、抒情的な作品が多く、客観性や構成力を必要とする文学、たとえば劇作では、すぐれた作品に乏しい。”라는 설명이 있다. 이것은 ‘여류작가가 일반적인 호칭이었던 시대의 정의로 생각되며 여성작가가 ‘객관성과 구성력’이 부족하고 희곡작품에는 맞지 않는다는 정의는 현재에는 통용되기 어려울 듯하다. <https://kotobank.jp/word> 참조

14) 佐伯順子編(2011) 『日本文学の「女性性」』 思文閣出版 p.82

15) 최초의 본격적인 여성잡지로 1885년 7월부터 1904년 2월까지 526호, 합계548권이 간행

(巖本善治)는 여성의 독립을 독려하며 “여자가 남자에게 우월할 수 있는 기예”로 “소설을 써서 인정(人情)을 표현하는 것”¹⁶⁾이라고 쓰고 있다. 당시에 근대식 교육을 받고 근대 문화에 익숙한 여성들이 속속 출현해 오는 속에서 “여성을 주체로 하여 쓰는” 여성 작가의 등장을 기대하고 있었던 것이다.

일본근대문학사에서 이치요야말로 근대가 내포한 다양한 모순과 치열한 여성들의 삶을 문학작품을 통해 표현해 갔다고 하여 “최초의 ‘근대’ 여성작가”¹⁷⁾로 정의한다. 아울러 직업으로서 여성작가의 지위가 확립된 것 역시도 이치요 사후(死後)라고 평가되고 있다. 현재에는 여성이 글을 쓴다는 것(작가)이 생소한 일이 아니라서 굳이 성별을 따로 표기하지 않고도 ‘작가’로 통용되는 경우가 많지만, 메이지기만 해도 여성이 학문을 하고 작가라는 직업을 갖는다는 것을 매우 드문 일이었기에 ‘규수(閨秀)’¹⁸⁾ 혹은 ‘여류(女流)’¹⁹⁾ 등 별도로 카테고리화 되어 남성 작가가 당연시되던 남성젠더화된 문단에서 차별화되었던 것이다.²⁰⁾ 그렇기에 소위 ‘규수소설’을 쓰는 ‘여류’ 작가라 불리던 이들은 남성의 주무대 ‘문단’이라는 공적 영역에 들어가기 위해서 <여성젠더>를 연기하고 <여성섹슈얼리티>를 드러내지 않으면 안되는 현실²¹⁾에 직면하게 되는 것이다.

이치요가 『탁한 강』을 발표한 1895(메이지28)년에 잡지 『문예구락부(文藝俱樂部)』는 12월호에 ‘규수소설(閨秀小説)’ 특집을 싣고 이치요를 비롯한 7명

되었다. 남녀동권론과 자유연애론 등 여성해방 입장에 서서 계몽적인 활동을 했다.

- 16) 岩淵宏子ほか(2005) 『はじめて学ぶ日本女性文学史 近現代編』 ミネルヴァ書房 p.7
 17) 菅聡子(2005) 『明治の東京—樋口一葉の小説を視座として』 『魅力ある大学院教育』 お茶の水女子大学 p.28
 18) 원래 ‘규수(閨秀)’의 閨는 ‘여자의 방’ ‘침실’을 의미하는 한자로, 규수라고 하면 ‘여자 중에서는 뛰어난’이라고 하는 것으로, 남성쪽에서 여성을 경시하는 태도로 명명한 용어라고 하겠다.
 19) 1936년에 결성된 ‘여류문학자회’가 2007년에 해산된 것은 기억에 새롭다. 이들은 『부인공론(婦人公論)』에 기고한 여성작가들을 중심으로 결성된 단체로 여류문학자상, 여류신인상을 주최하기도 했다. 일본을 대표하는 여성작가들이 역대회장을 역임하기 했다. 초대회장은 요시야 노부코(吉屋信子)였다.
 20) 현재는 직업명 앞에 ‘규수’, ‘여류’ 대신에 ‘여성’ 혹은 무성화하여 성별을 표기하지 않는 경우가 많다. 하지만 여전히 ‘규수’, ‘여류’로 유통되는 드문 경우는 ‘여성만의’ 혹은 ‘여성나름의’ 라는 여성의 특징을 부각시키려는 의도로 해석되기도 한다.
 21) 呉佩珍(2004) 『ドメスティック・イデオロギーからの脱出願望：田村俊子の〈書く女〉と〈演じる女〉について』 『世界の日本研究』 p.197

의 ‘규수’작가²²⁾를 소개하고 있다. 여성들의 작품을 하나의 장르로 규정하며 ‘여류’라는 수식어로 명시하고 있는 것을 확인할 수 있다. 그리고 다음호에는 “규수소설이라고 칭하는 것, 실로 현재 여류작가의 기량이 뛰어난 분들뿐”이라고 평하며 이들의 사진을 함께 수록하고 있다. 덧붙여 작가의 초상(肖像) “사진을 신용해서는 안 된다”²³⁾는 말도 적혀있다.

여기서 주목할 것은 이듬해 신문 잡지 등의 기사를 살펴보면 작품에 대한 비평보다 이들 사진에 대한 노골적인 평가가 있고 있다는 점이다. 예를 들면 아마다 비묘(山田美妙)의 아내 다자와 이나부네(田沢稲舟)의 경우는 “그중 제일 미인(第一の美人)”²⁴⁾이라고 기술되어 있기도 하고, 또 다른 곳에서는 그녀의 작품 『백장미(白ばら)』를 거론하며 “질은 화장의 초상을 보고 저 얼굴에 이것을 썼나(厚化粧の肖像を見るもの、あの顔にこれをばよもと云はざるものなかるべし)”²⁵⁾라며, 마치 “질은 화장”을 하는 여성은 작가로서의 “기예”는 없을 거라는 듯한 편협한 선입견을 드러낸 언설도 보인다. 이것은 동시대의 남성작가가 사진과 함께 소개되는 경우와는 사뭇 다르다. 남성의 경우는 작품에 대한 이해를 독려하기 위해 혹은 독자의 작가에 대한 경모(敬慕)의 마음에 부응하기 위한 일환으로 사진을 게재하는 것으로 기술되어 있기 때문이다.²⁶⁾

이처럼 소위 ‘규수’ ‘여류’는 작가 이전에 성(性)을 명기함으로써 (남성)작가와 구분된다. ‘규수’ ‘여류’의 대칭적 범주로서 남성작가의 이름이 존재하지 않기에 여성작가는 ‘작가’라는 신분보다도 ‘여성’이라는 젠더아이덴티티가 전경화되어 버린다. 작품의 진의를 탐구하기에 앞서 ‘여류’라는 것에 흥미를 가질 뿐으로, 성(性)이 선도되어 유통되어 가는 것이다. 주로 남성평론가들에

22) 이치요 이외에도 『여학잡지(女学雑誌)』를 주관한 이와모토 요시하루(巖本善治)의 아내 와카마쓰 시즈코(若松賤子)와 모리 오가이(森鷗外)의 여동생 고가네이 기미코(小金井喜美子), 아마다 비묘(山田美妙)의 아내 다자와 이나부네(田沢稲舟) 등이 규수작가로 이름을 올렸다.

23) 『略聞秀小説と称せられたるものなり、流石は当世女流作家の腕揃なれハ執れを梅執れを桜とも評すべきにあらず、(略)併し諸君余り写真に信用を置き給ふな』 『文藝俱樂部』 『智徳会雑誌』 1886(明治29)1月号

24) 在秋保(1898) 『聞秀小説を読む・続』 『奥羽日日新聞』 1月9日

25) 『白ばら』 『めざまし草』 1896(明治29)1月

26) 『少年文集』 『文壇五名士』 1886(明治29)5月号, 여기서 五名士란 아에바 고손(饗庭篁村) 모리 오가이(森鷗外), 쓰보우치 쇼요(坪内逍遙), 고다 로한(幸田露伴), 오자키 고요(尾崎紅葉)를 가르키며 이들 사진을 함께 게재하고 있다.

의해 여성적인 용모의 미추가 지적되기도 하며 ‘화장’을 한 여성의 작가적 능력을 의심하는 등, 당시 문단의 여성들에게는 기본적으로 외견상의 여성성을 포함한 엄격한 젠더규범이 요구되었던 사실을 짐작하게 하는 것이다.

1890년대 당시 “『규수작가』의 제일(第一)”²⁷⁾로 주목받은 자는 이치요이다. 특히 이치요의 작품 속에서 엿보이는 “절망과 허무”는 “〈여성〉작가라는 상표가 붙은 상품으로서의 자신을 자각하고 있었기 때문”²⁸⁾이라는 평가는 근대에 출현한 ‘여류’작가의 위상과 한계를 분석한 것으로, 남성주도의 문단에서 그들에게 격찬을 받은 이치요조차도 ‘규수’ 혹은 ‘여류’라는 또 하나의 젠더표상에서 자유로울 수 없었음을 지적하고 있다.

한편으로 이치요의 글을 여성성을 치장한 “여장(女裝)문체”²⁹⁾로 규정하는 주장도 있다. 앞서 언급된 세키 레이코는 이치요가 “여장한 작가”로서 활동했던 것은 “여성스러움으로 여겨지는 순종, 연약함, 차분함 등의 특징”이 본래 겸비된 것이 아니라 오히려 “사회로부터 기대와 요청에 따라 교육받고 훈련받아서 익히는 것”으로, 여성작가가 “여장”을 하는 것은 사회 젠더화의 ‘강제’에 의한 것³⁰⁾이라고 설명한다. 이처럼 여성성을 강요하고 구속하는 “여장문체”라는 비판을 최근에는 오히려 “이치요가 창조한 여성 자아 문체”³¹⁾로 새롭게 평가하려는 움직임도 포착된다.

미즈타 노리코(水田宗子)는 근대의 소위 ‘여류’라고 불리던 작가의 원류에 관하여 “여성은 자신을 표현의 주류에서 쫓아낸 남성문화에 대한 반발”과 함께 “여자들의 문화로부터 이탈하고 해방된 개인으로서의 자기를 날카롭게 의식”했다고 전제한다. 그리고 이러한 의식이야말로 “여성표현의 출발점”이고 “여성을 작가로 만들었다”고 서술하며, 개인의 의식을 중핵으로 하는 “근대 문학에 가장 본질적으로 관련”³²⁾되어 있다고 덧붙인다. 근대로부터 소외되고

27) 戸松泉(2008) 『日本の作家100人樋口一葉と文学』 勉誠出版 pp.201-202. 본서에서는 이치요가 ‘규수’작가로 명성을 확보한 것은 『탁한 강』이 발표된 이후라고 지적한다.

28) 菅聡子(1999) 『時代と女と樋口一葉』 日本放送出版協会 p.281

29) 関礼子(2003) 『一葉以後の女性表現—文体・メディア・ジェンダー』 翰林書林 p.164

30) 斎藤理香(2012) 『“女裝文体”と近代前期の女性作家樋口一葉の場合』 『日本文学の中のジェンダー観要旨』 日本語とジェンダー(12) p.32

31) 斎藤理香(2012) 『“女裝文体”と近代前期の女性作家：樋口一葉の場合』 『日本語とジェンダー』 第12号 p.33

32) 水田宗子ほか(1991) 『女と表現—フェミニズム批評の現在』 学陽書房 p.33

배제되는 존재였던 여성이 문단에서는 ‘규수’ 혹은 ‘여류’로 명명되며 또 하나의 근대적 젠더표상으로 정의되어 갔다.

이와 같이 근대여성문학에 있어서 ‘최고’와 ‘최초’의 칭호에 어울리는 이치요는 젠더규범을 강요하는 문단에서 전략적으로 여성으로서의 자신의 문체를 창조하고 또한 작가로서의 자신만의 문학세계를 구축해 갔던 것이다.

4. ‘화장’이라는 젠더표상

전술했듯이 에도시대까지 ‘화장’은 신분과 계급, 결혼유무를 나타내는 일종의 사회적 규범이기도 했다. 특히 기혼여성임을 표식하는 오히구로의 ‘화장’은 메이지기에도 뿌리 깊게 잔존했다고 알려진다. 봉건시대를 지나 근대국가를 지향했던 시기에도 여성을 외관적으로 제약하는 수단인 하나로써 ‘화장’이 기능하기도 했던 것이다. 반면, 근대 남성은 ‘화장’의 젠더적 함의보다는 섹슈얼리티적인 부분에 집중하며 일종의 여성 미학으로 상대화하는 경향이 엿보인다. 다니자키 준이치로(谷崎潤一郎)는 『음예예찬(陰翳礼讃)』(1933)에서 하얀 피부를 최고의 여성미로 인정하면서 전통적 화장인 “오히구로와 히키마유가 얼굴을 돋보이게 하는 수단”³³⁾이라고 적고 있다. 즉 ‘화장’은 여성이 하는 것이라는 인식이 전제되어 있으며 여기서 ‘화장’한 여성은 철저히 타자화되는 것을 알 수 있다. 그렇다면 ‘근대’라는 배경 속에서 표현주체자로 등장한 여성들은 과연 ‘화장’을 어떻게 표현해 갔을까?

『탁한 강』은 술집 키쿠노이(菊の井)를 배경으로 작부(酌婦)³⁴⁾들의 대화와

33) 『我々の先祖は、明るい大地の上下四方を仕切ってまず陰翳の世界を作り、その闇の奥に女人を籠らせて、それをこの世で一番色の白い人間と思ひ込んでいたのであろう。肌の白さが最高の女性美に缺くべからざる条件であるなら、我々としてはそうするより仕方がないのだし、それで差支えない訳である。白人の髪が明色であるのに我々の髪が暗色であるのは、自然が我々に闇の理法を教えているのだが、古人は無意識のうちに、その理法に従って黄色い顔を白く浮き立たせた。私はさつき鉄漿(おはぐる)のことを書いたが、昔の女が眉毛を剃り落したのも、やはり顔を際立たせる手段ではなかったのか。』 『陰翳礼讃』 中央文庫(1995)

34) 근세에 이어 메이지시대에도 공창제도 아래 매매춘이 공연화되었다. 도쿄의 요시와라(吉原) 등이 대표적이며, 요시와라는 이치요의 『키제기(たけくらべ)』의 주무대이기도

외형 묘사로 시작된다.

(오다카는) 언짢은 마음을 진정시키려는 듯 가게 앞에 앉아서 고마게타 뒤꿈치로 바닥을 툭툭 치고 있다. 나이는 스물하고도 일곱인가 열 살 정도 위로, 히키마유(引眉) 눈썹에 그린 잔머리, 백분칠(白粉, 오시로이)도 잔뜩 하고 입술도 쥐 잡아 먹은 고양이처럼 되어 입술연지(紅)도 볼쾌하다.

오리키라고 불리는 사람은 중기에 적당히 살이 쥘 늘씬한 여자다. 감은 머리묶어 올린 큰 시마다마게(大島田)에는 산뜻한 새 짚으로 장식하고 있다. 옷깃까지 바른 백분이 무색할 정도로 피부가 천연적으로 흰 것을 가슴 근처까지 훤히 드러내 놓고 긴 담뱃대로 담배를 피우며 무릎을 세우고 앉아 있는 방만함에도 뭐라 나무라는 사람도 없다. 유카타는 과감하게 크고 히카케오비는 검은 수자직으로 어쩐지 가짜 같은데 붉은 명주의 허리띠가 굳이 말하지 않아도 이 근처에서 벌어 먹고 사는 여자 로 보인다.(1-8, 9)³⁵⁾

도쿄 신개지(新開地)의 ‘기쿠노이’는 손님에게 술을 제공하면서 공공연히 매춘까지 행해지는 곳으로, 이곳에서 일하는 오다카(お高)와 주인공 오리키(お力)는 가게 앞에서 호객행위를 하며 대화한다. “열아홉”이라고 언급되는 오리키보다 열 살 정도 연상인 오다카는 “히키마유 눈썹”의 기혼녀이며, 짙은 화장이 “볼쾌(厭やしき物)”한 이미지로 묘사되어 있다. 그에 반해 기쿠노이의 “간판” 인물로 불리는 오리키는 백분(白粉, 오시로이)보다 원래의 흰 피부가 특징적으로 그려지며 “산뜻(さわやかさ)”한 인상으로 기술된다. 또한 오리키는 “나이는 가장 젊는데 손님을 끄는 기량이 뛰어나서 인기” 있으며 “얼굴이 투명해 보이는” 것에 “본성”이 드러나 보인다고 기술되어, 다른 작부들과는 차별된 특별한 인물로 부각되고 있다. 그렇다고 해도 오리키 역시 입술연지에 다 옷깃 부분까지 백분(오시로이)을 바른 모습과 시마다머리³⁶⁾에 화려한 유카

하다. 하지만 『탁한 강』의 술집(銘酒屋) 기쿠노이는 미공인된 장소로 술을 마시면서 성적서비스도 행하는 일종의 사창가라고 할 수 있다. 본 작품에서의 작부를 “창부(娼婦)와 예기(芸妓)의 중간적 존재 준창기(準娼妓)”라고 언급하는 선행연구도 있다. 주10) pp.128-129 참조

35) 본문은 『にぎりえ・たけくらべ』(新潮文庫, 1949)에서 인용했으며, 괄호 속 숫자는 각 장과 쪽수를 표시한다. 한국어 번역은 논문 작성자에 의하며 지면 관계상 원문 표기는 생략한다. 이하 같음.

36) 시마다마게(島田鬘)는 주로 미혼여성이나 화류계 여성이 했다고 알려지고 있다. 『탁한

타의 외형만으로도 화류계 여성임을 쉽게 알 수 있다. 즉 화려한 화장과 의상이 그들의 직업적 특성을 말해 주고 있는 것이다.

한편, 본 소설에는 기쿠노이의 여성들 이외에도 그들과 대척되는 여염집의 여성 오하쓰(お初)가 등장한다. 유부녀인 그녀는 다음과 같이 묘사되어 있다.

아내는 오하쓰라고 하며 스물여덟, 아홉 정도 된다. 가난에 찌들려 나이보다 일곱 살은 더 늙어 보이고, 오하구로가 듣성듣성 벗겨져 있고, 눈썹은 제멋대로 자라 있다. 오래 입어 빛이 바랜 나루미산 조글조글한 천으로 된 유키타를 앞뒤 바꿔서 입고 무릎 근처는 눈에 띄지 않게 형겔 조각을 대고 바느질을 해서 꿰매 붙였다. 폭이 좁은 허리띠를 졸라매고 부업으로는 고마게타의 외피를 짜는 일을 한다.(4-20)

겐시치의 아내 오하쓰는 “오하구로”와 히키마유조차도 제대로 손질하지 못하여 제멋대로 자란 눈썹이 한눈에 기혼여성임을 말해 주고 있다. 앞서 오다 카도 “히키마유 눈썹”을 유지하고 있어서 작부이기 전에 기혼여성이라는 사실이 드러나 보였다. 에도시대의 일반인들은 결혼하면 남편에게 정절을 지키기 위해 눈썹을 밀고(히키마유) 이를 검게 물들이는 오하구로의 전통이 있었다. 또한 “연지와 오시로이(白粉)화장이 격식을 차린 화장”이었으며 눈썹밀기는 기혼여성의 일상적 화장³⁷⁾이었다고 알려지고 있다. 특히 오하구로, 히키마유 등의 화장은 전통적 양식미와 풍습으로 오랫동안 수용되어 왔으나, 근대에 접어들면서 이러한 화장은 낡은 구시대적 풍속으로 인식되기 시작했다. 일찍이 1886년에 발표된 『오랜 습관을 버려야 한다(積年の習慣を破るべし)』에서도 “일본여성이 화장이라고 칭하고 눈썹을 깎고 이를 검게 물들이는 것도 외국인인 본다면 아만스런 풍습으로 비친다”³⁸⁾고 적고 있다. 서양문물과 문화

강』에서도 오리키의 동료가 “작년에 무코지마 꽃구경 할 때 유부녀처럼 마루마게로 머리를 묶고 친구들과 놀러 다니다가 폭방 찾집에서 그 아이를 딱 만났지. (중략) 하물며 이렇게 커다랗게 치너처럼 묶은 시마다마게에 번쩍거리는 꽃비녀를 꽂고 손님을 붙잡고 농이나 주고받는 것을 보면 자식 마음이 얼마나 슬플까? (5-188)”라고 하는 부분에서 마루마게는 유부녀의 머리형태이며 시마다마게는 자신의 현재 직업인 작부(화류계)의 상징적 머리형태라는 것을 알 수 있다.

37) 야마무라 히로미/강태웅 옮김(2019) 『화장의 일본사』 서해문집 p.103

38) 도쿄부인교풍회(東京婦人矯風會)를 설립한 사사키 도요주(佐々城豊寿)의 1886년의 연설로 『여학잡지(女學雜誌)』 48, 52, 54호에 실렸다. 인용은 주16) pp.38-39

의 유입으로 하얀 치아가 미의 기준이 되는 외국인들의 시선에 오히려 그저 비문명에 가까운 추한 모습으로 받아들여졌을 것이다.³⁹⁾ ‘근대화’를 추진해 가는 메이지 정부도 서양을 의식하며 기존의 가치관과 미의식을 부정하는 정책으로 ‘근대’로의 빠른 치환을 유도해 갔다. 하지만, 상류계급의 급속한 인식 전환⁴⁰⁾이 일반 서민들에게까지 침투되기에는 아직 긴 시간이 필요했다. 본 작품이 발표된 메이지20년대(1895년은 메이지28년)의 실상은 기혼여성의 약 70퍼센트가 여전히 오히려 화장을 하고 있었던 것으로 전해지고 있어서⁴¹⁾ 오히려의 “오히려”는 여전히 뿌리 깊게 남아있는 전통적 풍습과 가치관의 단면을 엿보게 한다.

상기의 인용문에서 오히려는 희미한 ‘오히려’ 화장과 ‘히키마유’라는 소위 기혼여성의 표식 이외에는 일체 화장기 없는 얼굴로 실제 나이보다 늙어 보이는 모습이다. 또한 궁색한 의상은 현재의 형편을 적나라하게 표현해 주고 있다. 그녀는 가난한 생활 속에서 부업으로 아침부터 밤까지 일하며 생계비를 벌고 있다. 오리키에게 마음을 뺏겨 재산을 탕진하고 지금은 막노동꾼으로 전락한 남편을 내조하고 어린 자식(太吉)을 정성껏 보살피지만 정작 자신의 몸치장⁴²⁾에는 신경 쓸 여유가 없는 것이다. 이와 같은 오히려의 의견에 관하여 “섹슈얼리티를 버리고 아내로서의 역할로 살아가려는 기호”라고 하며 오히려

39) 에도말기에서 메이지시대에 걸쳐 도래한 서양인들은 오히려로 눈썹 밀기에 대해서 “인공적으로 추한 점에서 최고”(리더퍼드 울록/야마구치 고사쿠 율김 『대군의 수도』), “여성스런 아름다움을 잃어버린다”(에두아르 수엔손/나가시마 요이치유키 『에도막말 체재기』)고 혹평하며 일본 여성의 전통적 화장에 대해서 부정적인 시선을 엿볼 수 있다. 재인용은 『화장의 일본사』 p.111

40) 메이지 원년(1868)에는 귀족들에게 오히려로와 그린 눈썹 자제를 포고했으며 1870(메이지3)년 2월5일에는 황족 귀족에게는 ‘태정관포고(太政官布告)’라는 ‘오히려’와 ‘히키마유’ 금지령이 내려지며 황후가 직접 오히려로를 지우고 흰 이를 인정해가는 전통적 풍습 개선의 풍조를 선도해 갔다.

41) 히구치 데루오(2005) 『메이지시대중기 오히려로 습속에 대하여』 『일본치과의사학회지』26권3호, 재인용은 주32)의 115쪽, 또한 다이쇼시대까지 지방에서는 40대이상의 기혼여성들은 오히려로를 하고 있었다는 기록도 있다. 川村国光(1994) 『オトメの身体—女の近代とセクシュアリティ—』 紀伊國屋書店 p.23 참조

42) “1687년에 간행된 『여용훈몽도회(女用訓蒙図彙)』에 따르면 오히려로 화장은 ‘매일 아침 하는 게 가장 좋고 이틀에 한 번은 보통, 사흘에 한 번은 그다지 좋지 않다’로 평가하며 며칠 동안 방치하여 오히려로 화장이 벗겨지는 것은 몸가짐이 단정치 못함을 의미했다’ 인용은 『화장의 일본사』 p.93

“미려(美麗)해서는 안된다고 자기를 규제”함으로써 “아내로서의 자신”을 지탱하고 있다⁴³⁾는 분석은 근대사회의 기혼여성을 향한 일종의 암묵적 규범을 환기한다. 요컨대 불특정다수를 상대로 자신의 ‘성(性)’을 상품화하여 거래하기 위해 외모에 투자해야 하는 작부 오리키와는 대조적으로 오하쓰는 남편과 아들을 위해서 자신을 희생해 가며 헌신하는, 마치 가부장제 아래의 ‘현모양처’ 개념의 구현으로도 읽히는 것이다.

백분(白粉)을 바르고 고운 옷을 걸치고 오는 사람 가리지 않고 속이는 것이 그 사람들의 장사니까요. 아아, 내가 가난해지니까 쳐다봐 주지도 않는구나 하고 생각하면 돼요. 원망의 마음을 갖는다는 건 미련이 있기 때문이에요.(4-21)

누가 백귀(白鬼)라고 이름 붙였던가? 무간지옥과 같은 곳, 어떤 조각도 보이지 않지만, 거꾸로 떨어지는 피의 연못, 바늘산의 빗더미에 올라앉게 하는 것이 재주라고 들으니, 이리로 오세요라고 이양을 떠는 목소리도 꿩이 뱀을 잡아먹을 때⁴⁴⁾ 내는 목소리로 들려서 무서워진다.(5-23)

나는 이렇게 천한 신세, (중략) 무엇보다 먼저 제가 타락한 몸이란 것을 이해해 주세요. (중략) 너는 출세(出世)를 원하느냐는 갑작스런 도모노스케(朝之助)의 말에 놀란 모습을 보였지만 우리같은 사람이 원한다고 한들 꽃가마를 탈 일은 생각하지 못하죠.(6-28~31)

겐시치는 이불가게를 운영하며 단골손님으로 기쿠노이를 드나들었다. 그러나 지금은 생계를 걱정해야 할 처지임에도 여전히 기쿠노이 앞을 기웃거린다. 상기에서 보듯이 오하쓰는 오리키에 대한 미련에 방황하는 남편을 향해 그 여자는 화장을 하고 화려한 옷을 입고서 남자를 “속이는 것”이 직업(일)이라고 말한다. 돈을 벌기 위해서 못 남성들에게 추파를 던지지만 가난한 남자는 “상대”할 일이 없기에 마음을 접으라고 침언한다. 이 말에는 ‘작부’를 직업으로

43) 遠藤伸治ほか(1997) 『樋口一葉『にぎりえ』における性の二重規範』 『近代文学試論』 広島大学近代文学研究会 p.32

44) 아름다운 모습을 한 꿩이 무서운 뱀을 먹는다는 것은 아름다운 결과는 달리 예상할 수 없는 이면이 있다는 뜻으로, 여기서는 아름답게 치장한 작부가 남자를 유혹하여 파멸로 이끈다는 것으로 해석할 수 있다.

한 오리키와의 차이를 명확히 하여 가정을 지키고 있는 ‘아내’로서의 자신의 우위를 확인하려는 오하쓰의 의도도 엿보인다. 당시에는 작부를 “히얏게 분칠을 하고” 남자들의 돈을 빼앗아서 결국에는 파멸로 이끄는 귀신이라고 하여 백귀(白鬼)라고 불렀다. 본문에서 오하쓰의 어린 아들 다키치(太吉)가 오리키를 “귀신누나(鬼姉さん)”라고 호칭하는 것에서도 그 직업의 일반적 인식을 알 수 있다.

이처럼 당시에 유녀, 작부 등 소위 “아내의 자리를 위협하는 여성”들에 관하여 에구사 미쓰코(江種満子)는 그들의 인권을 “아내와 대등하다고 인정하지 않음으로써 유지되어온 시스템”을 지적한다. 즉 가부장제 근대가족에서는 “아내의 자리만이 여자의 정당한 가치를 인정하도록 교화되어” 왔으며, 메이지일본의 국가체제는 이러한 “젠더시스템”⁴⁵⁾에 의해 지탱되어 갔다고 역설한다. 직업여성 오리키는 ‘오시로이(白粉)’의 화장한 얼굴로 상징되고 그에 반해 가정주부인 오하쓰는 ‘오하구로(お齒黒)’ ‘히키마유’로 증거된다. 이들 백(白)과 흑(黒)의 대조적 화장술은 가부장적 도덕규범 아래에서의 이분화된 여성, 즉 ‘창부(娼婦)’와 ‘정숙한 여성’을 외관으로 구분할 수 있는 상징처럼 보인다.

본문에서 오리키는 뛰어난 미모에 인기 있는 작부이지만, 스스로도 “천한 신세”에 “타락한 몸”이라고 자탄하며 쓸쓸해한다. 오리키의 내적 불안과 불만은 할아버지와 아버지, 자신으로 이어지는 불행의 내력에 기인하겠지만, “어떻게 한들 남들처럼 되지 않을” 현재 자신의 처지에서 오는 막막함과 절망감이 클 것이다. 여기서 “남들처럼”이라면 “출세(出世)”를 의미하는 것으로, 말하자면 결혼하여 평범한 가정을 갖는 것이다. 그러나 여성은 당연히 가정에 있어야 한다는 사회적 통념 아래, 어떤 이유로든 사회로 나가 직업을 가진 여성은 멸시와 비난의 표적이 되기 쉬웠다. 하물며 짙은 화장으로 화려하게 치장하는 유녀나 작부 등은 “백귀”에서 보듯이 공공연한 악으로 폄하되기도 하는 것이다. 오하쓰가 아들에게 카스테라를 사준 오리키를 향해 분노하며 남편을 “게으름뱅이로 만든 귀신” “악마”라고 울부짖는 장면에서는 가정 밖에 있는 여성에 대한 평가가 여실히 드러난다.

45) 江種満子(2004) 『わたしの身体、わたしの言葉ジェンダーで読む日本近代文学』 翰林書房 p.89

반면, 가정 안에 있으면서 그것을 유지하기 위해서 힘쓰는 오하쓰의 경우는 오리키와는 달리 안정된 위상을 확보했다고 할 수 있을까? 결론부터 말하자면 가부장제 아래에서 ‘아내’의 위치 또한 그다지 견고하지 못하다는 것을 아래 인용문을 통해서도 파악할 수 있다.

“(전략)오리키가 귀신이라면 너는 마왕(魔王)이야. 장사하는 사람이 속이는 것은 다 아는 일이지만, 마누라가 되어 고집을 부리다니, 순순히 넘어갈 일이라고 생각해? 막일을 하든 인력거를 끌든 남편은 남편으로서의 권위가 있어. 마음에 들지 않는 너를 집에 그냥 둘 수는 없지. 어디가 댔든 나가 버려, 나가 버리라고 (후략)”(7-34)

앞서 오하쓰가 자신의 가정을 위태롭게 하는 오리키를 “악마” “귀신”으로 지목하며 비난한 것에 대해 남편인 겐시치는 오하쓰가 아내로서 불성실하다며 “귀신”보다 더한 “마왕”이라며 힐난한다. 그리고 급기야는 오하쓰에게 “이혼(離縁)”을 통보하고 집에서 내쫓기까지 한다. 겐시치는 처자식을 두고도 바깥의 여자에게 마음을 둔 채 현재는 경제적 곤궁함에 아내의 조력으로 생계를 이어가는 처지이다. 그럼에도 아내가 오리키를 원망하는 발언에 “남편으로서의 권위”를 내세우며 도리어 아내의 자격을 따지는 것이다. 이처럼 겐시치의 적반하장의 언행은 가부장제 아래 남편이자 아버지의 절대적 권리에 기인하고 있는 것으로, 오하쓰의 존재감은 미약하며 제도 안에 있는 그녀조차도 불안정한 입지임을 방증하기도 한다.

요컨대 가정 안팎으로 권력을 행사하는 남성은 오하구로의 화장을 한 아내에게는 전통적 의무만을 강요하고, 한편으로 오시로이의 화장을 한 작부에게는 남녀의 성적 관계를 기대하는 불평등한 관계를 형성하고 있다. 이는 가부장적 가족제도⁴⁶⁾하에서의 여성의 실태를 상징하는 것으로, 흔히 “현모양처가 가정질서를 유지하기 위한 존재”라고 하면 “창부는 사회질서를 유지하기 위한

46) 1872년에는 창기해방령, 73년에는 아내로부터의 이혼신청 승인, 1880년에 공포된 형법에서는 첩의 삭제 등 형식적으로는 여성의 지위 향상과 해방으로의 분위기가 형성되었지만, 실제로는 공창제도가 정비되고 여성에 대해서는 간통죄가 적용되는 등 일종의 ‘성의 이중규범’의 법제가 편성되었다. 아울러 가부장적 가족제도의 메이지민법이 1898에 제정되어(1948년 신민법이전까지 효력) 가부장 중심의 엄격한 위계질서를 핵으로 한 근대적 국가시스템으로 뿌리내려 갔던 것이다. 주16) pp.2-3 참조

존재로서 위치”⁴⁷⁾ 했다는 해석도 될 것이다. 즉, 남성중심의 부권사회에서 여성은 어디에서나 주변화된 수동적인 인물로 부상하는 것이다. 당시에 이치요도 “어차피 나는 약한 여자에 지나지 않는다”고 자조하며 “설령 마음속에 생각하는 것이 있더라도 그것을 이 세상에서 실행할 수 있다고는 생각하지 않는다”⁴⁸⁾고 토로하고 있다. 작가는 메이지의 근대화 속에서 부각되는 ‘여성’이라는 한계와 편견에 대해서 통감하고 있으며 이러한 의식은 작품 속 여성들의 모습에 반영되어 있는 것이다.

본문에서 보듯이 근대초기 가정 밖에서 직업을 가진 여성(작부)은 자신을 상품화하며 상대에게 적극적으로 성(性)을 거래했다. 작부를 특징하는 오시로이의 짙은 화장은 상대의 남성들에게는 성적 욕망의 대상으로, 또는 “백귀”라고 별칭되듯이 하나의 사회적 식별처럼 제도권 밖의 존재임을 상징하는 것이다. 반면, 오하구로와 히키마유로 기혼여성이라는 정체성을 담보하고 있는 오하쓰의 경우는 무기력한 남편과 철없는 아들을 돌보며 현모양처의 모습으로 비쳐진다. 전통화장조차도 제대로 할 여유가 없는 그녀는 성실한 주부이긴 했지만, 희미하게 벗겨진 오하구로가 은유하듯 가정 안에서의 위치마저 위협 받는 상황에 직면하게 되는 것이다.

간 사토코(菅聡子)는 이치요가 가부장제도의 내외부에 있는 “여성들의 고뇌와 저항을 언어화해 왔다”⁴⁹⁾고 전제하면서, 메이지근대를 사는 여성들에 대한 사실적 묘사는 “여자의 성적 신체에 대한 관심”이 아니라 “작가로서의 자신(여자) 내면의 성(性)”⁵⁰⁾에 대한 이해였다고 말한다. 요컨대 『탁한 강』에서는 오리키와 오하쓰라는 대조적인 두 여성상을 ‘화장’이라는 신체적 표현방식으로 묘사하고 있다. 근대초기의 여성들은 남성과는 달리 자신의 ‘성(性)’을 어필하거나, 강요된 여성 규범의 증거처럼 ‘화장’을 했다. 그것은 시대와 제도 속에서 불가피한 행위이며, ‘있는 그대로의 자신’이 아닌 사회 속에서 ‘여성’의 표식으로 기능하였다. 여기서 ‘화장’이란 근대의 명백한 여성 젠더 표상으로 부상되어 오는 것이다.

47) 半田和恵(1996) 『戦略としての家族—近代日本の国民と国家形成と女性』 新曜社 p.133

48) 高橋和彦訳(1993) 『完全現代語訳樋口一葉日記』 アドレエー p.410(1896年2月20日日記)

49) 菅聡子(2001) 『樋口一葉集』 岩波書店 p.557

50) 菅聡子(1999) 『時代と女と樋口一葉』 日本放送出版協会 p.281

5. 나오는 말

주지하는 대로 메이지유신으로 근대의 서막을 연 일본은 부국강병과 함께 문명개화를 기치로 내걸며 적극적으로 서양의 제도와 문화를 받아들인다. 다양한 정책을 비롯하여 사회인식 전반에 걸쳐 개혁을 추진하며 ‘근대국가’로서의 면모를 갖추어 간 것이다. 서양식 근대화는 여성의 외양에서도 변화를 요구하며 기존의 미의식과 가치관의 전환을 도모해 간다. 그중에서도 서양인들이 ‘비문명적’ 관습이라고 비난했던 오히구로 화장과 히키마유의 풍습은 메이지 3(1870)년에 금지령이 발표되고 이후 민간에서도 오래된 풍습을 폐지하려는 분위기가 점차 고조되어 갔다. 그러나 이후에도 다수의 기혼여성들은 여전히 오히구로 화장을 일상처럼 행하고 있었다고 알려진다.⁵¹⁾ 한편으로 여성 화장의 기본이 되었던 오시로이는 신분, 직업, 결혼유무에 따라 농담(濃淡)의 차이는 있었지만 메이지 시대가 되어도 변함없이 선호되었다.

메이지 28년에 발표된 『탁한 강』에서도 기혼여성 오히쓰는 검은 이와 짙은 눈썹의 흔적이 역력한 모습이었으며, 작부 오리키는 옷깃까지 백분을 발라 자신의 신분을 몸소 드러내고 있는 것을 알 수 있다. 이때의 ‘화장’은 순종적인 아내를 표시하거나 극대화된 여성성을 표현하는 강요된 규범으로써 일종의 젠더표상으로 기능하고 있는 것이다. 두 여성은 당시의 가부장제 사회구조 속에서 각각 가정 안팎으로 남편을 보필하거나 혹은 남성의 성적 욕망의 대상이 되어 남성본위의 수동적 존재로 위치한다. 현모양처를 지향했던 오히쓰는 남편으로부터 일방적으로 이혼을 통보받게 되고, 자신의 불행한 운명을 슬퍼하는 오리키 역시도 겐시치와의 비참한 최후를 맞게 되는 것이다. 본 작품에서 두 여성은 ‘화장’에서 나타나듯이 비록 신분과 처지는 상이(相異)하더라도, 상대(남성)에 의해 자신의 거처(居場所)를 잃게 되는 것에 공통한다. 반면 두 여성을 비극적 피해자로 만든 겐시치의 경우는 분명한 가해자임에도 “죽고 나서 명예(死花)”를 얻었고 “홀륭(美事)”한 죽음이라고 평가받는다. 그것은 아이러니하게도 그가 행한 ‘할복’이라는 전근대적

51) 메이지시대 중반에도 분말형태의 인스턴트식의 오히구로 화장품이 발매되어 신문광고가 되기도 했으며 간단히 바를 수 있는 화장품으로 인해 오히구로 화장은 당분간 서민들 사이에서 연명되었음을 알 수 있다. 『화장의 일본사』 p.115 참조

자살형태에 근거하고 있는 것으로, 근대사회 속에서 잔존하는 이전의 전통과 가치관을 엿보게 한다.

『탁한 강』에는 가부장제 근대사회를 배경으로 오래된 인습과 젠더 규범 속에서 삶의 형태마저 규정되어 버리는 여성이 사실적으로 묘사되어 있다. 즉, 여성(여류) 작가 이지요는 ‘근대’를 동경하고 자부하면서도 ‘전근대’의 봉건적 사상과 인식을 고수하는 모순되고 탁한 메이지 사회의 단면을 직시하고 있는 것이다.

<参考文献>

- 아마무라 히로미/강태웅 옮김(2019) 『화장의 일본사』 서해문집 p.103, p.111, p.115
 岩見照代(1994) 『お力伝説—『にぎりえ』論』 『樋口一葉を読みなおす』 新・フェミニズム批評の会編 学芸書林 p.125, pp.128-129
 岩淵宏子ほか(2005) 『はじめて学ぶ日本女性文学史近現代編』 ミネルヴァ書房 pp.2-3, p.7, pp.38-39
 呉佩珍(2004) 『ドメスティック・イデオロギーからの脱出願望：田村俊子の〈書く女〉とく演じる女〉について』 『世界の日本研究』 p.197
 江種満子(2004) 『わたしの身体 わたしの言葉ジェンダーで読む日本近代文学』 翰林書房 p.89
 遠藤伸治ほか(1997) 『樋口一葉』 『にぎりえ』における性の二重規範』 『近代文学試論』 広島大学近代文学研究会 p.35
 太田路枝(1996) 『魂祭りの夜—』 『にぎりえ』論』 『論集樋口一葉』 樋口一葉研究会編おうふう pp.98-118
 川村国光(1994) 『オトメの身体—女の近代とセクシュアリティ—』 紀伊國屋書店 p.23
 菅聡子(1999) 『時代と女と樋口一葉』 日本放送出版協会 p.281
 _____(2001) 『樋口一葉集』 岩波書店 p.557
 佐伯順子編(2011) 『日本文学の「女性性」』 思文閣出版 p.74, p.82
 斎藤理香(2012) 『「女装文体」と近代前期の女性作家 樋口一葉の場合』 『日本文学の中のジェンダー観要旨』 日本語とジェンダー(12) p.32
 関礼子(1997) 『語る女たちの時代：一葉と明治女性表現』 新曜社
 _____(2003) 『一葉以後の女性表現：文体(スタイル)・メディア・ジェンダー』 翰林書房 p.8, p.164
 戸松泉(2008) 『日本の作家100人樋口一葉と文学』 勉誠出版 pp.201-202
 半田和恵(1996) 『戦略としての家族—近代日本の国民と国家形成と女性』 新曜社 p.133

水田宗子ほか(1991) 『女と表現—フェミニズム批評の現在』 学陽書房 p.33

陸洋(2016) 『『にぎりえ』における身体描写の分析—表象と感覚について』 『多元文化(16)』 名古屋大学国際言語文化研究科 p.163

접수일: 2023년 7월 7일

심사완료: 2023년 7월 26일

게재결정: 2023년 7월 27일

<Abstract>

A Study on The Gender Representation of “Make-up” in Modern Japan—A Focus on *Higuchi Ichiyo's "Nigorie"*—

This study examines the gender representation of “make-up” in modern Japan through an analysis of Higuchi Ichiyo’s work, “*Nigorie*.” “*Nigorie*,” set in Meiji 28, follows a married woman, *Ohatsu*, who has traces of black teeth and shaved eyebrows, and the prostitute, *Oriki*, who represents status with her white powdered make-up up to the collar. The “make-up” signifies obedience in a wife and heightened femininity. It functions as a gender representation of enforced norms in the patriarchal social structure of the time. Both *Ohatsu* and *Oriki* are passive beings. One supports her husband inside and outside the home; the other becomes the object of male sexual desire. *Ohatsu* is unilaterally notified that her husband is divorcing her. *Oriki* meets a miserable end at the hands of *Genshichi*. Despite their differing status and positions, both women lose their livelihoods due to a man’s actions. Remarkably, *Genshichi*, the perpetrator, is praised for his “good death” through a traditional form of suicide known as “disembowelment.” This irony highlights the persistence of old traditions and values in modern society. “*Nigorie*” expresses archaic conventions and gender norms within the backdrop of a patriarchal modern society.