

‘여작자(女作者)’라는 전략 혹은 함정*

—다무라 도시코(田村俊子)론

최은경
동명대학교 강사

목차

1. 들어가는 말
2. 선행연구 검토
3. ‘여작자’라는 전략
4. ‘여작자’라는 함정
5. 나오는 말

1. 들어가는 말

영국의 작가 버지니아 울프(Virginia Woolf:1882~1941)는 여성이 작가가 되기 위해서는 “연수(年收) 500파운드와 열쇠를 걸 수 있는 자기만의 방”¹⁾이 필요하다고 말한다. 또한 “많은 환상과 장애”를 극복해야만 직업인으로서의 작가가 될 수

* 본 논문은 2021년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임을 밝혀 둔다. (2021S1A5B5A17046338)

- 1) ヴァージニア・ウルフ, 出淵敬子訳(2019) 『女性にとっての職業』 みすず書房 63쪽
버지니아 울프는 20세기 페미니즘 모더니즘의 선구자로 일컬어진다. 그는 여성의 사회적 경제적 독립을 주창하며 특히 일관되게 여성작가의 고뇌에 관하여 관심을 가졌다. 위에 언급한 “500파운드”는 당시의 영국 중산층 남성의 한해 수입 정도의 액수로 당시의 여성들에게 있어서는 경제적인 자립의 목표치라고 할 수 있으나 현실적으로는 매우 어려운 일이라는 비유적 표현으로도 읽힌다.

있다고 역설한다. 이것은 여성의 정신적 물질적 독립을 촉구하는 한편으로 가부장제의 문단에서 여성이 작가로서 생존하기 어려운 현실을 아울러 은유하고 있는 것이다. 버지니아 울프와 동시대를 산 일본의 다무라 도시코(田村俊子:1884~1945) 역시도 “자신의 예술을 위해 산다고 하는 것은 나답게 산다는 것”²⁾이라며 여성의 자아추구를 독려한다. 하지만 그녀는 여성이 “필연적 운명에서 도저히 도망갈 수 없는”³⁾ 현실을 개탄하며 작가로서의 곤란과 고뇌를 토로하기도 한다.

이들 작가가 살았던 시대는 소위 ‘글을 쓰는 여성’에 대해 많은 제약과 편견이 존재했으며 하물며 직업작가로 활동하는 여성은 그 특수성으로 인해 쉽게 질타와 비판의 대상이 되기도 했다. 당시는 흔히 남성의 언어는 논리적이고 분석적이거나 여성의 언어는 감각적이며 감정적이라서 수준 낮은 것으로 폄하되기도 했다. 그렇기에 글을 쓰는 여성들은 오랜 시간 남성젠더화가 되어 온 문학에서조차도 ‘여성작가’라는 호칭의 ‘여성’이라는 한정사(限定詞)에 묶여서 자신은 “비전문인(素人)이고 남성의 적(敵)이 아니다”⁴⁾라는 것을 나타낼 필요성이 있었으며, 또한 그 한정된 범주 안에서 평가받아 온 경향이 있는 것이다. 본고는 현재에도 여전히 ‘여성작가’라는 용어가 하나의 명사로 일반화되어 유통되고 있는 것에 착목하여 문학의 개념이 도입된 근대에는 여성이 글을 쓴다는 것에는 어떤 배경과 전략이 존재하며 어떤 지변의 요소가 필요했을까? 라는 문제의식에서 출발하고 있다.

일본은 메이지유신(明治維新) 이후 ‘학제’가 공포되고 여성근대교육의 장이 확대되면서 새로운 여성 지식인들도 등장하게 된다. 이러한 흐름 속에 ‘세이토(青鞜, 1911.9~1916.2)’가 결성되고 ‘신여성(新しい女)’이 등장한다. 이들의 출현은 사회 전반에 많은 변화를 가져왔으며 다이쇼(大正)시대에 접어들면서 민주주의, 자유주의의 기류 속에서 ‘직업부인(職業婦人)’⁵⁾ ‘모던걸’ 등의 신세대의 새로운 여성상도 탄

2) 『여작자』의 구절로 『現代日本文学大系第32』(筑摩書房、1973) 320쪽 인용

3) 『그녀의 생활』(인용은 2주) 같은 272쪽

4) 小平麻衣子、内藤千珠子(2014) 『21世紀日本文学ガイドブツ7田村俊子』ひつじ書房 98쪽

5) 당시의 직업부인의등장이 단순히 세이토에 의한 여성해방운동의 결과라기보다는 제1차 세계대전을 전후로 한 세계적 불황과 흐름, 그리고 일본내의 근대화에 따른 노동력 확보 등 다양한 이유에 기인한다고 보는 것이 타당할 것이다. 당시의 ‘직업부인’은 새롭게 탄생한 직업군의 여성을 가르키는 말로 통용되었다. 대표적 직업부인의 직종으로는 교원, 간호부, 여의사, 미용사, 사무원, 타이피스트, 점원, 전화교환수 등이 있다.

생되기에 이른다. 이들의 다수는 경제적 자립을 욕망하며 가정이라고 하는 사적 영역을 벗어나 남성이 주류였던 공적 사회로의 진출을 희망했다. 비록 구획되고 한정된 범위의 불공정한 출발이었지만 이것은 여성에게는 변화된 시대 표상이며 확장될 위상을 예고하는 것이었다.

본고는 근대일본의 가부장제 사회 속에서 현모양처(良妻賢母) 교육을 받은 여성들이 과연 남성이 점유한 공적 세계에 어떤 방법과 전략으로 진입할 수 있었으며 여성으로서 살아남을 수 있었는가를 추적하는 작업이다. 새롭게 등장해 온 여성 중에서도 근대교육을 통해서 자아와 자신의 언어를 발견하고 “자기만의 방”을 원했던 ‘여성작가’에 주목했다. 특히 일본 근대 여성작가 중에서도 최초의 자립한 직업작가로 불리는 다무라 도시코(이하 ‘도시코’로 약칭)에 초점을 맞춰서 당시에는 ‘여성’으로 글을 쓰고 발표하는 것이 어떤 의미이며 남성들과는 어떤 차별성을 갖고 문단에서 입지를 다질 수 있었는지를 살펴보겠다. 본고에서는 단편 『여작자(女作者)』(초출 『新潮』1913.1)에 초점을 맞춰서 작가가 직간접적으로 의도한 ‘여작자’의 함의와 함께 그것의 전략과 함정까지도 고찰해 갈 것이다. 물론 ‘여작자’가 여성을 대표한다고는 할 수 없지만 엄격한 가부장제 아래에서 등장한 ‘여작자’를 분석한다는 것은 ‘근대’와 ‘여성’을 해석하는데 유효한 작업이 될 것이며 현재 사회의 성(性)과 젠더를 해석하고 그 기원을 추적하는 것에도 구체적 자료가 될 것이다.

2. 선행연구 검토

1892(메이지25)년의 『여학잡지(女學雜誌)』⁶⁾에는 “오늘날의 여학생은 각별히 문학을 좋아하고 대부분 문학자를 이상(理想)으로 한다”⁷⁾는 기사가 실렸다. 당시에 근대식 교육을 받고 근대 문화에 익숙한 소위 문학소녀들의 대개가 작가를 희망하고 있다는 것을 엿볼 수 있다. 하지만 여성이 표현자로서 작가가 되고 주체적 ‘문학자’가 되기란 드문 사례였다. 이 시기 여성 문학계의 정점에 있었던 작가는 히구치 이

6) 일본 최초의 본격적인 여성잡지로 1885년 7월부터 1904년 2월까지 526호, 합계 548권이 간행되었다. 남녀동권론과 자유연애론 등 여성해방의 입장에 서서 계몽적인 활동을 했다.
7) 인용은 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 9쪽

치요(樋口一葉:1872~1896)라고 할 수 있다. 그러나 이치요가 불과 24세로 사망한 이후 여성 문학계는 당분간 도시코의 독무대가 되어 새로운 여성 문학을 견인하며 활약해 간다. 도시코는 자신의 의지로 전업 작가가 되어 문단적으로도 성공한 첫 여성 작가로 불린다. 세토우치 하루미(瀬戸内晴美)는 “다양한 흐름이 복합되어 현재에 있어서도 도시코의 이미지는 ‘여류(女流)⁸⁾’의 기원으로서 상징”⁹⁾된다고 지적한다. 즉, 그녀의 인생과 문학에서 엿보이는 선구자적이며 파격적인 시도와 활약은 근대 ‘여작자’의 또 다른 ‘발견’을 의미하는 것이기도 하다.

여기서는 이제까지 연구의 흐름을 정리하고 『여작자』에 관한 연구 동향을 파악한 뒤 본고의 방향성을 명확히 해 가겠다.

먼저 도시코는 여작자이자 여배우였으며 저널리스트에, 편집자, 여성계몽가 등 다양한 이력을 가진 인물이다. 그녀의 삶의 영역은 일본에만 머물지 않고 캐나다와 미국, 중국에까지 이르며¹⁰⁾ 또한 생애에 걸쳐 다양하게 사용되고 표기된 이름¹¹⁾은 대

8) 여성문학을 뛰어난 여자를 의미하는 규수(閨秀)를 붙여 규수문학으로 불렀다. 근대에 들어서 다시금 ‘여류작가’, ‘여류문학’으로 호칭했다. 남류작가, 남류문학이라는 용어가 존재하지 않는 것에서 ‘작가’나 ‘문학’은 남성의 행위이며 전유물이라는 전제가 깔려있다고 할 수 있다. 즉 ‘여류’가 통용되는 당시의 남성을 표준으로 한 젠더적 사회구조를 엿볼 수 있으나, 최근에는 오히려 역으로 여류를 자칭하는 여성작가들에 의해 멸시의 시선이 아닌 긍정적 의미로 바꾸려고 하는 움직임도 있다.

9) 瀬戸内晴美(1961) 『田村俊子』文芸春秋 인용은 小平麻衣子(まか)(2014) 『21世紀日本文学ガイドブック⑦田村俊子』ひつじ書房 40쪽

10) 도시코의 자유분방하고 파격적인 삶의 이력에 대해 “도메스틱 이데올로기= <가정>= <일본국내>에서 탈출원망(願望)을 제시”했다는 평가는 신선하다. 이제까지 일본국내의 한정된 도시코연구에서 벗어나 해외에서 활약한 업적까지 고찰하여 일찍이 글로벌한 시각을 가진 페미니즘 작가로 재평가하고 있는 것이다. 吳佩珍(2004) 『太平洋を越える『新しい女』: 田村(佐藤)俊子にみるジェンダー・人種・階級』筑波大学博士論文 참조

11) 호적명 ‘사토 도시(佐藤とし)’로 자라나 1902년 고다 로한(幸田露伴)의 문하에서 ‘사토 로에(佐藤露英)’라는 이름으로 『쓰유와게 고로모(露分衣)』라는 작품을 발표하며 작가로서의 재능을 발견한다. 한편으로는 예명 ‘하나후사 쓰유코(花房露子)’라는 여배우로도 활동하기도 했다. 도시코는 로한 문하의 동문인 다무라 쇼교(田村松魚)와 결혼 후, 문단에 데뷔하였기에 이후 ‘다무라 도시코’로 기억하게 된 것이다. 하지만 도시코는 쇼교와 이혼 후 저널리스트 스즈키 에쓰(鈴木悦)를 쫓아 캐나다로 가서는 ‘도리노코(鳥の子)’라는 필명으로 ‘대륙일보(大陸日報)’의 편집, 노동운동지 민중사(民衆社)를 경영하기도 했다.

담하고 파격적인 생애를 엿보게 한다. 이러한 도시코의 자유분방한 삶은 언뜻 신여성
 성의 전형 혹은 현모양처제도에 배반된 모습으로 비친다. 그래서 그녀를 ‘시대에 저
 향한 표현자’라고 칭하는 단순평가는 일부 타당할지도 모르겠다. 이전까지 그녀의 특
 별하면서도 선구적인 삶의 이력은 고독하고 교만한 여성의 부정적인 이미지로도 해
 석되어 온 감이 있다. 반면 최근에는 “여자가 혼자서 인격을 갖고 인간으로서 자리
 매김할 수 없었던” 시대에 “예술에 살고 싶은 자기 철학을 굽히지 않고 스스로 살았
 던 여성 작자¹²⁾”로 정의하며 진취적이고 주체적인 페미니스트로 인정하는 평가가 탄
 력을 받고 있다. 즉, 도시코 문학은 “허무와 관능의 퇴폐미”라는 “탐미적 수법”이 독
 창적이며, 그 근저를 이루는 것은 “진정한 페미니즘¹³⁾”이라는 것이 현재까지의 주된
 평가라 할 수 있겠다. 아울러 그녀의 문학을 읽는다는 것은 “남성사회 속에서 자명
 화되어 온 의식과 언어를 ‘현대’에 사는 우리들 자신에게 되묻는 행위¹⁴⁾”라는 정의
 는 본고의 근본 목표와도 일맥상통하는 부분이 있다.

도시코연구는 1960년 ‘다무라 도시코상(賞)’이 제정된 이후부터라고 할 수 있다.
 초기에는 작가와 관련된 일화 소개, 인물비평, 감상 등이 주된 내용이었다.¹⁵⁾ 한편
 1980년대 후반에 이르러서 페미니즘비평의 도입과 『작품집』전3권(1988)의 간행으로
 구체적 작품해석이 행해지기 시작하면서 연구는 급속하게 진전되었다. 또한 1990년
 대 후반에서 현재까지는 젠더론이 도입되면서 도시코연구는 남녀상극의 주제에서
 (非)이성애의 섹슈얼리티, 이문화, 비교문학 등 연구의 사정거리를 넓혀가고 있으며
 2012년에 간행된 총10권의 『전집』으로 보다 체계적인 연구가 기대되고 있다.

한편, 본고에서 다룬 『여작자』는 이른바 도시코문학 개화시대의 작품으로 여성의
 자아를 ‘양성의 상극’ 관계 속에서 추구하고 있다는 평가를 얻고 있다. 선행연구에서
 는 소설의 원제가 「유녀(遊女)」라는 것에서 “종래의 악녀, 낡은 여성의 이미지가
 ‘새로움’으로 전환’된다고 해독하며 페미니즘의 시점에서 재평가를 시도한 것¹⁶⁾과

도시코는 에쓰가 귀국한 후에도 홀로 남아 미국에서는 ‘스즈키 도시코(鈴木俊子)’로도
 활약했다고 전해진다. 이후 1938년 중국으로 건너가 상해에서는 ‘사순시(左俊芝)’라는 중
 국명으로 계몽잡지 『여성(女聲)』을 발행하며 생활을 이어갔다고 알려진다.

12) 渡邊澄子(2005) 『俊子新論』至文堂 7쪽
 13) 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 58쪽
 14) 鈴木正和(2000) 「田村俊子」 『昭和文学研究』40号 昭和文学会 146쪽
 15) 瀬戸内晴美(1961) 『田村俊子』文芸春秋 인용은 講談社文庫(1993)
 16) 黒沢亜里子(1985) 「『遊女』から『女作者』へ—田村俊子における自己定位の位置をめ

도시코의 “관능(감각)묘사의 치장”과 그것으로 문단에서의 여성적 역할을 담당하는 “모순의 실체”를 분석¹⁷⁾한 논문 등이 눈에 띈다. 또한 주인공 ‘여작자’와 작가 도시코의 이중화된 작위성을 지적하며 “남성적인 객관적 기술”과는 다른 방법으로 “<쓰는 것을 거부>하면서 <쓴다>는 모순을 실현”¹⁸⁾했다고 분석한 최근 연구는 흥미롭다. 그러나 도시코의 작품 중에서도 『여작자』는 데뷔작 『단념(あきらめ)』(1911)과 대표작 『생혈(生血)』(1911)등 기타 소설 등에 비해 크게 부각되지 않은 탓에 현재까지 일본에서조차 단독논문은 소수¹⁹⁾에 불과한 실정이다.

이와 같이 도시코와 그녀의 문학연구는 양질면에서 발전단계²⁰⁾에 있으며 다양한 작품의 활발한 연구는 앞으로가 기대된다고 하겠다. 더욱이 본고의 테마인 ‘여작자’라는 ‘전략’으로 작품을 해석하거나, 역으로 그것이 도시코문학을 구속하는 ‘함정’이

ぐって一』『法政大学大学院紀要』14

17) 光石亜由美(1998) 『田村俊子 『女作者』論-描く女と描かれる女』 『山口国文』山口大学人文学部国語国文学会通号21

18) 小平麻衣子(2014) 『『女作者』論-テキストに融ける恋する身体』 인용은 『21世紀日本文学ガイドブック7田村俊子』ひつじ書房 140쪽

19) 현재까지 단독논문은 아래의 5편이 확인되며 도시코와 작품관련 학위논문은 일본에서 3편, 한국에서 4편 정도가 보인다.

黒沢亜里子(1985) 『『遊女』から 『女作者』へ—田村俊子における自己定位の位置をめぐって—』 『法政大学大学院紀要』14

鈴木正和(1994) 『田村俊子 『女作者』論-<女>の闘争過程を読む』 『日本文学研究』大東文化大学日本文学会通号33

光石亜由美(1998) 『田村俊子 『女作者』論-描く女と描かれる女』 『山口国文』山口大学人文学部国語国文学会通号21

中村花緒(2014) 『田村俊子 『女作者』論:女作者と女友達を中心に』 『国文学試論』大正大学大学院文学研究科(23)

笹尾佳代(2021) 『自分のない女(もの)の抗い: 田村俊子 『女作者』の問い直す <自己(アイデンティティ)>』(近代文学特集号)國文學論叢66、龍谷大學國文學會

20) 한국에서도 근래 들어 일본근대 여성문학자들에 관한 다양한 연구가 이루어지고 있는 가운데, 도시코의 연구는 아직 초기단계에 머물러 있다고 할 수 있다. 선행 연구에서는 도시코의 삶과 작중 여성들의 의식과 행동에 주목한 젠더 시점의 연구가 다수 보이지만, 최근에는 『단념』 『생혈』 『포락지형』 등의 단독논문들도 드물게 발표되고 있다. 아직은 작품 속의 시대적 환경과 작가의 이력에 집착하여, 당시의 ‘신여성’의 시점으로 여주인공과 작품전체의 위상을 파악하려는 경향이 엿보인다.

라고 인식하고 접근해 간 선행연구는 발견되지 않는다. 그러므로 본고는 도시코 문학, 나아가 일본여성문학 연구에 있어서도 전문성과 다양성을 가져올 유의미한 작업이 될 수 있을 것이라고 생각한다.

3. ‘여작자’라는 전략

고다이아 마이코(小平麻衣子)²¹⁾는 「여작자」를 “여자인 것과 작가인 것을 결합”시킨 작품으로 전제하며 “어느 의미로 도시코의 대표작”이라고 정의하고 있다. 한편으로 “여작가가 작품 속에서 여성 자아의 자각을 선명하게 그려낸 것은 허구치 이치요도 들어갈 수 없었던 경지²²⁾”라고 하는 평가도 있다. 이는 작가 도시코는 물론이거니와 본 단편의 위상마저 엿보게 한다.

알려진 대로 본 작품은 잡지 『신초(新潮)』(1913년1월)에 처음 실릴 당시에는 「유녀」라는 제목으로 발표되었다. 그 후 작품집 『서언(誓言)』(1913년5월)에 수록되면서 지금의 「여작자」로 고쳐졌다. 여기서는 먼저 ‘여작자’로 개제(改題)된 배경에 주목하겠다. ‘유녀’를 여성 지식인을 대표하는 ‘작자’로 대치시킨 작가의 의도를 추적해 가며 그 저변의 ‘전략’을 분석하고자 한다. 특히 남성을 상대로 하며 외적인 여성성이 강조되는 유녀²³⁾는 당시 페미니즘 동향의 대표주자인 ‘신여성’과도 차별화되어 ‘여작자’라는 직업과는 상반된 이미지를 갖는다. 또한 본문은 ‘유녀’와 일절 관련이 없어 보임에도 제명으로 차용했다는 것은 그것에 작가적 함의가 있음을 추론할 수 있는

21) 小平麻衣子、内藤千珠子(2014) 『21世紀日本文学ガイドブック7田村俊子』ひつじ書房 128쪽

22) 湯浅芳子(1974) 『現代日本文学大系32』筑摩書房 440쪽

23) 유녀는 근대에 생겨난 신생직업은 아니다. 이들은 여러 근대의 작품 속에서 화려한 복장과 곱게 치장한 모습으로 빈번히 묘사되며 근대교육을 받고 이후 직업을 갖는 여성들과는 달리 일반적으로는 어린 나이에 가무 등의 훈련을 통해 직업인으로 성장해 가는 것을 알 수 있다. 사에키에 의하면 근대의 남성작가들은 숙명을 인식하며 “전근대적인 유녀 게이사 상(像)에 회귀”하는 경향이 짙은 작품을 다수 썼다고 지적하고 이들은 “신화적 축제의 남녀관계를 그리려는” 반면에, 여성 작가는 “남녀관계의 환상적 요소의 상실을 남성으로부터의 해방으로 연결”시켜간다고 적고 있다. 佐伯順子(1998) 『「色」と「愛」の比較文化史』岩波書房 299쪽 참조

것이다.

『여작자』는 작가 도시코의 사소설이라고 불릴 정도로 그녀와 남편 쇼고(田村松魚, 1874~1948)와의 일상이 다수 반영되어 있다고 전해지고 있다. 소설에는 이제 서른이 되려는 ‘여작자’가 주인공으로 등장한다. 창작에 어려움을 겪는 여작자는 남편에게 괴로움을 호소하지만 남편은 냉담하기만 하다. 그때 며칠 전 친구가 결혼을 한다는 소식을 갖고 방문해 온 것을 떠올린다. 친구의 특별한 삶의 방식에 자극을 받은 여작자는 다시금 자신의 현실을 되돌아본다는 것이 주된 내용이다. 소설 『여작자』는 아래의 문장으로 시작한다.

이 여작자의 머릿속은 지금까지 모자라는 능력을 있는 힘껏 쥐어짜 내고 또 쥐어짜 낸 후 남은 찌꺼기만 가득 차 있다. 이제 아무리 그 주머니를 쥐어짜 봤자 살이 붙은 것은 한 마디도 나오지 않을뿐더러 피 냄새 밴 반 구절도 빠져나오지 않는다.

この女作者の頭脳のなかりは、今までに乏しい力をさんざ絞りだし絞りだし為てきた残りの滓でいっぱいになってゐて、もう何うこの袋を揉み絞つても、肉の付いた一言も出てこなければ血の匂ひのする半句も食みでてこない。(318)²⁴⁾

여작자는 생각지도 못한 그러한 것이 문득 소매를 잡아당기고 있는 것 같은 기분이 들었다. 눈을 크게 뜬 웃음 띠 입가는 자신의 마음을 가득 머금고 있다. 그러자 자기가 좋아하는 사람에 대한 어떤 느낌에 분침의 빛이 피부에 와닿는 듯 그녀의 마음을 부드럽게 자극했다.

女作者は思ひがけなく懐かしいものについと袖を取られたやうな心持で、目を見張つてその微笑の口許にいっぱいに自分の心を衝ませてみると、おのづと女作者の胸のなかりには自分の好きな人に対するある感じがおもしろい刷毛が皮膚にさ하는やうな柔らかな刺激でまっはつてくる。(318)

본 작품은 의뢰받은 원고 앞에서 아이디어가 떠오르지 않아 괴로워하는 여작자의 심경묘사로 출발하고 있다. 그녀는 도통 원고지를 채울 수 없어서 원고지 위에 낙서를 하거나 창밖의 하늘을 물끄러미 바라보곤 판생각에 빠지거나 한다. 여기서 판생각이란 자신이 좋아하는 사람의 다정한 미소 지은 얼굴을 떠올려보는 것이다. 글이

24) 본문은 『現代日本文学大系第32』(筑摩書房、1973)에서 인용했으며, 괄호 안의 숫자는 본문의 쪽수를 표시한다. 한국어 번역은 논문 작성자에 의한다. 이하 같음.

써지지 않는 갑갑한 상황 속에서 그녀는 “다정하고 너그러운 남자(優しい寛闊な男)”의 이목구비를 구체적으로 그려보며 그리움을 위안 삼으려고 한다. 여기서 “남자”의 존재는 명확하지 않으나 현재 남편의 옛 모습일 수도 있을 것이며 또 다른 누군가일 수도 있다. 그런데 상기의 인용문에서 보듯이 이성(異性)에 대한 그리움의 느낌이 마치 “분첩의 붓이 피부에 와닿는” 것과 닮아서 자신을 기분 좋게 “부드럽게 자극”한다고 언급되어 있다. 즉 다정한 누군가를 상상하는 것은 여작자에게 붓이 직접 자신을 어루만지는 듯한, 일종의 유쾌한 “자극”과 유사하여 그녀에게 창작의 고통을 잠시나마 잊게 해주는 역할을 한다. 또 한편으로는 소설의 새로운 구상으로 이 끌며 창작의 원동력이 되는 역할적 요소로도 작용하는 것을 알 수 있다.

이 여작자는 항상 분을 바르고 있다. 이제 서른이 되어가는 얼굴에 몹시 진한 화장을 한다. 아무도 보지 않을 때는 무대 분장 같은 화장을 하고는 혼자서 가만히 즐거워한다. 조금 몸이 좋지 않을 때도 일부러 분을 칠하고 거실 한가운데 앉아 있으려고 할 정도로 분을 손에서 놓지 않는 여자이다. 분을 칠하지 않고 있을 때는 뭐라 말할 수 없는 추하고 노골적인 것이 몸에 붙어있는 것 같아 (중략) 그것이 이 여자는 무엇보다 두려웠다. 그렇기에 자신의 민낯을 항상 분으로 감추고 있는 것이다.

この女作者はいつも白粉をつけてゐる。もう三十にならうとしてゐながら、随分濃いお粧りをしてゐる。誰も見ない時などは舞台化粧のやうなお粧りをしてそつと喜んでゐる。少しぐらい身体の工合の悪い時なら、わざわざ白粉をつけて床のなかに居ようと云ふほど白粉を放す事の出来ない女なのである。おしろいを塗けずにゐる時は、何とも云へない醜いむきだしな物を身体の外側に引つ掛けてゐるやうで、(中略)それがこの女には何よりも恐しいのであつた。だから自分の素顔をいつも白粉でかくしてゐるのである。(318)

이 여자의 글은 대부분 분 속에서 태어난 것이다. 그래서 글에는 항상 분의 향이 감돌고 있다. / 그렇지만 요즘에는 아무리 분을 발라도 쓸만한 것이 아무것도 떠오르지 않는다. 피부가 거칠어져 분 자국이 갈라져 보이는 것처럼 미자근한 혈액이 살 속에서 소용돌이를 그리고 있는 것 같은 그리운 기분에 젖어 들지도 않는다.

この女の書くものは大概おしろいの中から生れてくるのである。だからいつも白粉の臭みが付いてゐる。けれどもこの頃はいくら白粉をつけても、何も書く事が出てこない。生地が荒れておしろいの跡が干割れてゐるやうに、ぬるい血汐が肉のなかで渦を描いてゐるやうなもの懐かしい気分にもなつてこない。(319)

위에서 보듯이 여작자는 집에 있을 때에도 “분(白粉)”을 발라 서른이 되는 노골적인 “민낯”을 감추고 언제나 화장한 모습을 하고 있다. 평상시에도 “무대 분장”같은 진한 화장을 하는 그녀이기에 글이 써지지 않는 날에도 혹은 어떠한 “자극”을 필요로 할 때에도 거울 앞에 앉아 “분을 물에 타”거나 분을 바르거나 하며 치장을 하는 것이다. 이것은 여작자의 일상적인 행위이며, 반복적 의식(儀式)으로 묘사되어 있다. 새삼 말할 필요도 없이 ‘화장(化粧)’이란 자신의 얼굴이나 신체를 곱게 단장하거나 꾸며서 아름다운 부분은 돋보이게 하고 그렇지 않은 곳은 보완하거나 위장하는 행위를 의미한다. 즉 여작자는 적나라한 서른의 자신을 감추고 마치 무대 위의 배우라도 된 양 화장을 한 얼굴로 비로소 글을 쓰는 ‘일’을 시작하는 것이다.

이처럼 작가 도시코가 묘사한 ‘화장’한 여작자에 관하여 “화장을 핑계 삼아 여자라는 것에 안주”²⁵⁾한다는 비판과 아울러 “자기주장을 하는 여자답지 못한 자신, ‘글을 쓴다’는 여자답지 않은 자신을 여자답게 보이기 위한 가면”²⁶⁾이라는 분석은 화장과 여성의 관계성에 주의를 요하고 있다. 한편으로 “젠더문화인 화장을 역으로 이용”하여 여작자의 “창작력의 원천”으로 삼고 있는 것이야말로 작가의 “의식적이고 전략적인 이장(異裝)”²⁷⁾이라는 평가는 주목할 만하다.

요컨대 자신을 표현하고 글을 쓰는 행위는 남성전유물로 인식되어 전혀 여성답지 않으며 ‘작자’는 여성에게 어울리지 않는 영역의 직업이라는 의미로 해석되는 것이다. 여성으로서 남성적인 일(작가)을 하고 있으므로 ‘여성’이라는 자신의 성정체성은 ‘분’으로 표현되고 ‘화장’을 통해 환기된다고 하겠다. 이것이 비록 통념상의 ‘화장=여성성’이라는 등식의 진부함으로도 비쳐진다고 해도 “여작자에게 있어서 ‘쓰는 것’은 화장과 동질의 행위”²⁸⁾이며 ‘여작자’란 곧 ‘화장하는 여성’으로도 등치될 수 있는

25) 尾形明子(1984) 『田村俊子 『女作者』の女』 『作品の中の女たち—明治・大正文学を読む』ドメス出版 142쪽

26) 리베ッカ·코어브랜드(1996) 「<告白>する厚化粧の顔— <女らしさ>のパフォーマンス」 『うたの驚き・ものがたりの欲望—アメリカから読む日本文学』森詰社 재인용은 김민진(2005) 「『女らしさ』의 표현과帝國主義—田村俊子と金明淳の作品の比較を通して」 『人間文化論叢』第8卷 お茶の水女子大学大学院人間文化研究科 3쪽

27) 長谷川啓(1995) 「書くことの <狂>—田村俊子 『女作者』」 『フェミニズム批評への招待—近代女性文学を読む』学芸書林 71쪽

28) 이다 유코(2019) 김효순 외역 「그녀들의 문학: 여성작가의 글쓰기와 독자에게 응답하기」 『일본근현대여성문학선집18』어문학사 62쪽

까닭인 것이다.

여기서 「여작자」가 원래는 「유녀」라는 제명으로 발표되었다는 것을 상기해 봐야 할 것이다. 당시의 ‘화장’이란 주로 여성의 전유물처럼 여겨졌고, 일상적인 화장은 여염집의 여성보다도 ‘여성상’을 상품화하여 자신의 신체를 보다 가치 있는 것으로 연출해야 하는 여성들, 즉 남성을 상대로 한 직업을 가진 게이샤(芸者), 예기(芸妓), 유녀 등에 있어서 직업적 필수 행위였다고 할 수 있다. 실상 본 작품에는 ‘유녀’는 등장하지도 않으며 일체 언급조차 없다. 그럼에도 작가가 ‘유녀’를 타이틀로 정했던 것은 일상적으로 행하는 여작자의 ‘화장’에 원인과 있을 거라고 상정된다. 즉, 유녀가 짙은 화장을 하고서 비로소 손님을 맞이하고 ‘일’을 하듯이 여작자 역시도 ‘분’을 바르고 “분장 같은” 화장을 해야만 쓸 만한 것이 떠오르고 글을 쓰는 ‘작자’로서의 ‘일’을 할 수 있기 때문이다. 일반적으로 유녀는 시대에 따라 위상의 차이는 보이지만 주로 직업적으로 매음(売淫)을 행하는 여성으로 인정되어 성적(性的)인 이미지가 중첩된다. 또한 때에 따라서는 가무를 담당하기도 하여 예술적 부분까지도 기대되었다. 언뜻 창작으로 소설을 쓰는 일과 성(性)을 파는 직업은 상이한 분야로 인식되어 접점이 없으리라 생각되지만 본 작품의 여작자는 유녀와 마찬가지로 ‘화장’을 시작으로 일을 행하고 있으며 각각 문학과 가무라는 예술적 소질과 재능 등에도 공통하고 있다. 그러나 ‘화장’을 매개로 여작자와 유녀가 단순히 동질적이라고는 할 수 없다. 오히려 ‘여작자’라고 제명을 고친 작가의 의도는 ‘유녀’라는 직업이 내포하는, 이른바 욕망의 대상 혹은 남성의 상대적 존재로서의 의미를 통해서 더욱 부각되어 온다고 할 것이다.

주지하듯이 「여작자」가 발표된 1910년대에도 엄격한 가부장제 사회 속에서 국가주의교육이 행해졌다. 가정 안팎으로 남성은 절대적 지배권을 행사하는 반면 보통의 여성은 남성의 보호를 받아야 할 수동적 존재로서 현모양처의 젠더규범을 강요받아 왔다. 그러나 가정 안의 여성들과는 달리 게이샤와 유녀 등의 소위 특수한 직업군을 가진 여성들은 주로 남성을 상대로 적극적으로 자신의 재능 혹은 성(性)을 거래했다. 이들은 전전(戰前)의 이에(家)제도 안에서도 예외적 존재로 구분되었다. 비록 남성주도로 성사되는 거래와 여성성을 담보해야만 하는 제한된 영역이었다고 할지라도 그들은 사회적으로 경제적 활동을 행사할 수 있었다.

즉 ‘화장’한 여작자와 유녀는 남성주류의 사회 속에서, 혹은 남성을 상대로 한 사회에서 여자(女)라는 ‘성(性)’을 표방하며 스스로의 이름과 자리를 확보해 갔던 것이

다. 두 용어에는 여성의 직업, 역할이라는 고유성과 독자성이 부여되어 있으며 그것으로 상통한다고 할 수 있다. 요컨대 ‘여작자’와 ‘유녀’는 가부장제 사회의 비주류적 존재로서의 여성, 그것의 확장된 또 하나의 이름이라고 하겠다.

이처럼 ‘분’에 의해 ‘쓰는’ 여작자가 설령 ‘유녀’로 그 몸을 변장시켰다고 하더라도 남편으로의 집착을 끊어낼 수 없”고 가정의 울타리를 벗어나 살아가지 못하기에 여작자는 “일부일처제를 뒤엎을 만한 인물”²⁹⁾은 아닐지도 모르겠다. 그렇다고 해도 「여작자」가 가부장제의 남성 중심 사회와 문단에서 여성의 낮은 이름을 부각시키고 남성과는 차별된 표현으로 ‘여작자’의 위상을 새삼 인식하도록 계기를 마련했다는 점에서는 사회 제도 ‘전복(顛覆)’을 의도한 것은 아닐지언정 그것을 향한 ‘전략(戰略)’의 일종으로는 해석할 수 있을 것이다.

4. ‘여작자’라는 함정

반복해서 언급할 필요도 없이 메이지 말기에서 다이쇼 초기에 걸쳐 당시에는 여성이 ‘작가’라는 직업을 갖고 생계를 꾸려간다는 것은 곤란하기에 진귀한 일이었다. 문단은 남성 작가들의 주무대였으며 작품을 평가하는 평론가, 연구가 역시도 남성이었다. 그렇기에 여성이 글을 쓰고 발표한다고 해도 그녀들의 작품은 기존의 남성 작가들과 구분되어 특별하게 취급되었다. 알려진 대로 도시코는 『세이토』(1911)의 창간호에 「생혈(生血)」을 발표하며 이른바 ‘신여성’의 대열에 합류하며 활동하였다. 문단은 여성문학을 ‘규수(閨秀)문학’³⁰⁾으로, 이후 『세이토』의 여성작가를 ‘여류작가’라고 통칭하며 여전히 여성문학자를 주변인으로 한정시키며 선을 그었다. 근대로 접어들면서 여성의 교육과 지위는 이전에 비해 높아져가고 여성 문학가의 등장으로 문단에도 전에 없던 움직임이 포착되기도 했다. 하지만 여전히 문학 및 예술 활동은 본

29) 金ミンジュ(2005) 「『女らしさ』の表現と帝国主義—田村俊子と金明淳の作品の比較を通して」 『人間文化論叢』第8巻 お茶の水女子大学大学院人間文化研究科 8쪽

30) 잡지 「문예클럽(文芸倶楽部)」은 메이지28(1895)년에 규수소설(閨秀小説) 특집을 구성하고 1897년에는 제2규수소설 특집을 마련하여 19명의 여성 작가의 이름과 작품을 실고 있다. 당시의 여성들의 문학을 규수문학이라 통칭한 이후 ‘세이토’ 등의 여성 문학을 여류문학으로, 현대에 와서는 여성문학으로 여전히 불리고 있다.

래 남성의 영역이며 행위라고 간주되어 왔던 것이다. 그렇기에 여성 문학가를 ‘뛰어난 여자’라는 의미의 ‘규수’라고 명명하며 평가하는 이면에는 여성을 철저히 ‘외부인’으로 배제하고 오히려 경시하는 듯한 인상마저 엿보인다. 이런 분위기 속에서 작가 도시코는 당시의 ‘여류작가’라는 꼬리표를 거부하고 본 작품을 통해서 “굳이 칭한다면 자신은 ‘여작자’라고 독자적 표현”³¹⁾을 했던 것이다. 그렇기에 ‘여작자’라는 제명에는 여성 작가 스스로 ‘작자’는 남성의 전용어라는 사회적 인식을 피력하고 있는 것이다. 그 반면으로 ‘작자’와 ‘여작자’의 엄격한 차이를 드러냄과 동시에 굳이 여성임을 밝힘으로써 엄연한 직업인의 위상을 확보해 가려는 의도가 내포되어 있다고 하겠다.

한편 본문에서 (남성)작가는 여작자를 다음과 같이 평가한다.

“난 모른다고 했잖아. 왜 그래? 올해에 글을 얼마나 썼자? 올해 일 년 동안 몇백 장이나 글을 썼냐? 이제 쓸 게 없다는 당신은 이제 안돼. 나한테 쓰라고 하면 하루에도 사, 오십 장은 쓸 거야. 쓸 건 얼마든지 있잖아. 쓸만한 건 여기저기에 굴러다녀. 생활의 일부분을 써도 되는 거잖아? (중략) 여자는 안 돼. 열 장이나 스무 장 정도면 될 걸 몇 백 장이나 낭비를 한단 말이야. 그래서 이 정도밖에 안 되는 일에도 열흘이나 열닷새나 시간을 들이고 말이지. 당신은 정말 대단한 여자야.”

「おれは知らないって云つたんだ。何だい。どれほどの物を今年になつて書いたんだ。今年一年の間に何百枚のものを書いたんだ。もう書く事がないなんて君は到底駄目だよ。俺に書かせりや今日一日で四五十枚も書いて見せらあ。何だつて書く事があるかやないか。そこいら中に書く事は転がつてゐらあ。生活の一角さへ書けばいいんぢやないか、(中略)女は駄目だよ。十枚か二十枚のものに何百枚と云ふ消しをしてさ。さうしてそれ程の事に十日も十五日もかかつてゐやがる。君は偉い女に違ひない。」

(319)

주인공 여작자는 여느 때와 마찬가지로 화장을 해도, 평소보다 분을 진하게 발라

31) 高田晴美(2011) 「<女作者>田村俊子論」神戸大学大学院文化学研究科 博士論文 78쪽 92쪽

사타 이네코(佐多稲子)는 도시코의 사후 같은 제목으로 『女作者』라는 소설을 발표했다. 여기서 ‘여작자’는 도시코를 모델로 하고 있어서 ‘여작자’라는 칭호는 작가 도시코의 상징 처럼 사용되는 용어라고 할 수 있다.

봐도 좀처럼 글이 진척되지 않는다고 하소연한다. 한마디로 슬럼프 상태에 있는 것이다. 그녀는 울기도 하고 집안을 아래층 위층으로 왔다 갔다 하며 춤을 추기도 하며 어떻게든 창작의 싹마리를 찾으려고 발버둥 친다. 그런 그녀에게 같은 직업을 가진 남편은 인용문에서 보듯이 자신은 얼마든지 쓸 자신이 있다고 목소리를 높인다. 선행 연구에서는 남편의 “쓸 건 얼마든지 있다”라는 주장을 당시의 문단을 지배하던 “자연주의적인 집필법”으로 풀이한다. 즉, 주변의 현상을 담담히 사실(寫實)해 가는 “남성들의 ‘소박한 객관적인 리얼리즘’의 방법”³²⁾과 기술이 여성들에게는 겸비되어 있지 않다는 것으로 해석하고 있다.

당시 잡지 『신초(新潮)』³³⁾(1908)의 『여류문학론(女流文學論)』이라는 기사에 “여류작가에게 바라는 것”은 “여자다운 곳에 적합한”(女らしい所に適合するやうな)작품을 쓰는 것이라고 적혀있다. 또한 동시대의 마사무네 하쿠초(正宗白鳥)는 도시코 작품에 대해서 “남자가 알 수 없는 여자의 감정이 때때로 나오고 있는 점”을 지적하며 “흥미”³⁴⁾롭다고 평가한다. 요컨대 문단의 (남성)작가들은 소위 글 쓰는 여성은 “여류”이며 그들은 “여자의 감정”을 여자답게 표현하는 것에 장점이 있음을 충고한다. 그러나 한편으로는 남성과 동등한 작가로서가 아닌 작가의 아류로 치부하며 “여류작가”라고 축소화하고 타자화함으로써 그 범위와 능력을 한정시키고 있는 것으로도 해석된다.

즉, 성적(性的)으로 구분되고 국한된 기준을 제시하는 것으로, 이것은 당시 남성 작가 주도의 문단에서 낯선 존재인 ‘여작자’의 평가와 입지를 증거하고 있는 것이다. 그렇기에 남편의 작가이기 이전에 “여자라사” 못 쓰는 거라는 성차별적 인사는 남성에게만 특화된 작가적 능력을 의미함과 동시에 ‘여작자’라는 특수한 사정을 지적하고 있는 것이다. 남편은 작가로서의 아내(여성)를 대등한 시선으로 평가하지도 부진함을 이해해 주지도 않고 오히려 시간과 원고지를 낭비하고 있다며 “대단한 여자”라는 반어적 표현으로 비아냥거리기까지 한다. 이처럼 동종업계의 남편마저 여작자의 글은 평가절하하며 때면 “난 몰라”라며 외면하는 매정함을 보인다. 이들 부부관계의 균열은 아래의 인용문을 통해서도 부조되어 온다.

32) 小平麻衣子, 藤千珠子(2014) 『21世紀日本文学ガイドブック⑦田村俊子』ひつじ書房 138쪽

33) 小栗風葉(ほか) (1908) 『女流文學論』 『新潮』5月号 6쪽

34) 正宗白鳥(1914) 『中央公論新脚本號』

여작자는 옷자락끝의 색이 흐트러지는 것을 즐기는 듯 거울 앞으로 와서 옷자락을 일 부러 펴려이며 바라보고 있다고, 문득 무언가를 끈질기게 계속 괴롭히고 싶은 기분이 들 어 애타는 마음이 들었다. 여작자는 남편 쪽을 향하여 갑자기 그 앞에 잇몸을 드러낸 입 을 내보이면서 주먹을 쥐고 중지의 가운데 관절 부분으로 남편의 이마를 꺾꽂 눌러댔다.

女作者は自分の襟先の色の乱れを楽しむやうに鏡の前に行くときわざわざ裾をちらほ らさせて眺めてみたが、ふいと何かしら執拗く苛責めぬいてやり度いやな気がして来 て、自分の身体のうちの何所かの一部分がぐつと収縮してくる様な自烈度い心持になつ た。女作者は亭主の方を向くと、いきなり其の前に歯茎を出した口許を突き付けなが ら、拳固の中指の真中の節のところその額をぎりごとと小突いた。(319)

“다 벗어버려, 다 벗어버리라고”라며 윗도리며 기모노를 억지로 벗기려고 했다. 남편 이 그 손을 뿌리치자 여작자는 또 남자의 입술 속으로 손가락을 넣어 양쪽으로 잡아당겼 다. 축축한 입속 온도가 손가락 끝으로 가만히 전해져 왔을 때, 여작자는 머릿속에 자신 의 몸도 살도 남편의 새끼손가락 끝이 닿아 긴장이 풀어지는 순간의 어떤 전율이 스쳤다.

「裸体になつちまへ。裸体になつちまへ」と云ひながら、羽織も着物も力いづばいに 引き剥がうとした。その手を亭主が押しよけると、女作者はまた男の唇のなかに手を入 れて引き裂くやうにその唇を引っ張つたりした。口中の濡れたぬくもりがその指先にち がつと伝はつたとき、この女作者の頭のうちに、自分の身も肉もこの亭主の小指の先きに 揉み解される瞬間のある閃きがついと走つた。(320)

여작자는 글이 써지지 않을 때면 자신에게 냉정한 남편을 괴롭히고 싶은 “애타는 마음”에 그의 뺨을 꼬집거나 머리를 찌르거나 혹은 입에 손을 집어넣거나 하며 “병 적인 발작”의 행동을 보인다. 그녀의 폭력적인 행동에도 남편은 “사나운 여자(悍 婦)”의 히스테리(35) 정도로 받아들이며 익숙한 듯 대응한다. 여작자 스스로도 남편을 상대로 한 발작이 그치면 금세 본연의 모습으로 돌아와서는 내심 “어처구니 없는 여 자(仕様のない女)”로 자신을 한탄하며 눈물까지 짓는 것이다. 상기의 인용문에서 보

35) 정신적 원인에 의하여 일시적으로 일어나는, 제어할 수 없는 비정상적인 흥분 상태를 통 틀어 이르는 용어로 심인성 질병의 광범위한 통칭이다. 자궁(子宮)을 뜻하는 고대 그리스 어 ‘히스테라(hysteria)’에서 유래했다. 주로 여성에게 많이 일어나는 것으로 알려지며 자 궁을 가지고 있는 여성의 호르몬 이상이 원인이라고 생각한 데서 붙여진 이름이다. 여기 에는 과거 기원전부터 이어져 온 열등하고 불완전한 존재로서의 여성이 표상되어 있는 것이다. 현재는 해리성 인격장애, 전환성 장애로 고쳐서 불리기도 한다.

듯이 여작자의 “병적인 발작” 혹은 히스테리는 부정적이고 불안정한 여성상을 부각시키며, 한편으로 남편을 향한 도발적이고도 관능적인 언행은 인습적 성규범에서 벗어난 욕망하는 여성상으로 구현화 하고 있다.

이처럼 도시코 초기작품³⁶⁾에서 두드러지는 여성들의 과잉된 감정, 이른바 ‘히스테리’의 모습에 관해 “가부장제 사회에서 억압받는 여성들이 스스로의 욕망을 다른 언어로 표현”한 것으로 해석하며 남성중심주의 사회로의 “협상의 전략으로서 기능”³⁷⁾ 한다는 해석과 아울러 (남성)작가와와는 차별된 “독특한 감각적인 표현을 무기로 하여 남성 중심의 문단 안에서 확고한 자신의 지위를 구축”하려고 한 작가 “도시코의 전략”³⁸⁾이라고 분석한 것에는 주목하고 싶다. 과연 여작자는 직업인이기 이전에 여성이라는 것을 ‘화장’으로 당당하게 표현했으며, 히스테리의 형태이었다고 해도 여성의 관능적인 성적 욕구 또한 적극적으로 과감하게 드러냈다. 이렇듯 작가 도시코는 『여작자』에 스스로의 정체성을 명기함으로써 위상을 증명하며 입지를 확보하려고 했음을 짐작할 수 있다. 그러나 한편으로는 ‘여성’을 노출하며 과격하고 파격적인 여성상을 표현함으로써 역으로 부정적 이미지의 여성상을 강조하는 구조가 되어버리기도 한다. 요컨대 『여작자』는 일부러 (남)작가와와는 다른 ‘여’의 성별을 제시하고 있지만, 그것이 오히려 고정적이며 도식적인 관념에 함몰하게 만드는 빌미를 제공하고 있기도 한 것이다.

“나는 자살이라도 하고 싶은 정도로 힘들어. 무엇을 의지하면서 살아야 하는지 알 수가 없어. 난 무언가에 필사적으로 매달리지 않으면 견딜 수가 없을 것 같은 기분이 드는데 무언에 어떻게 매달려야 하는지를 잘 모르겠어. 종교도 생각했어. 차라리 종교에 귀의해 버리고 싶은 기분도 들어”

『私は自殺でもしたいほど苦しんでるの。何によつて生きてら好いのか分からないんですもの。私は何かに滅茶苦茶に取り纏らなくつちやゐられない様な気がしてゐるのだ

36) 데뷔작 『단념』(1911)을 비롯하여 메이지말기에서 다이쇼초기에 발표된 『마(魔)』(1912) 『여작자』(1913) 『그녀의 생활(彼女の生活)』(1915) 등 초기작품에는 도시코문학의 테마라고 할 수 있는 남녀상극(相剋)이 그려져 있고 특히 여주인공 혹은 주변의 여성들에게서 남녀관계의 갈등과 대립에서 오는 히스테리한 모습도 찾아볼 수 있다.

37) 이지형(2007) 『다무라 도시코(田村俊子)의 문학과 여성정신질환 -히스테리를 중심으로-』 『일본문화학보』 한국일어문화학회 제34집 518쪽

38) 주 30)과 같음. 77쪽

けれども、何にどう取り繕つたらいいのか分からない。私は宗教なんて事も考へますけれどもね。然うならいつそその道の人になつて了ひ度いやうな氣もしてゐるんです。』(320~321)

“나는 나답게 살아가는 거니까. 나는 역시 나 자신의 예술이라고 할 수 있어. 자신의 예술을 위해 살아간다는 것은 역시 나답게 살아간다는 거야.” (중략)

“나도 충분히 생각한 끝에 나는 이제 나답게 살아갈 수밖에 없다고 생각한 거야. 나는 나답게 살아갈 거야.” 여자는 이렇게 말하고 사랑하는 남자의 검은 망토를 걸치고 돌아갔다.

『私は自分に生きるんだから。自分はやっぱり自分の芸術と云へるわ。自分の芸術に生きると云ふことは、やっぱり自分に生きるつて事だわ。』(中略)

『私だつて随分考へたけれども、私はもう自分に生きるより他はないと思つてしまつたの。私は自分に生きるの。』この女は然う云つて、その恋男の黒いマントを被て帰つて行つた。(320~321)

이미 서술했듯이 창작에 괴로워하는 여작자는 며칠 전 그녀를 찾아온 친구를 떠 올린다. 여작자와 마찬가지로 “예술”을 업으로 삼고 있는 친구는 가까운 시일 내에 “별거결혼”을 할거라고 말한다. 어떤 경우라도 “자신을 버릴 수가 없다”고 말하며 평생 떨어져 살면서 서로 사랑하며 살 거라고 덧붙인다. 친구가 반복적으로 “나답게 산다(自分に生きる)”고 언급하는 것에는 제도적인 결혼은 해도 자신의 생활이나 예술은 변함없이 주도해나갈 수 있을 거라는 신념이 있기 때문이며, 그 근거에는 ‘별거’라는 특별한 결혼의 형태를 염두에 두고 있기 때문일 것이다. 반면 여작자도 예전부터 “혼자 지내고 싶다”고 소원하며 친구의 결혼에 동요하기도 한다. 그러나 여작자는 남편이 “첫사랑”이었고 “생을 마칠 때까지”도 그에 대한 “애착”이 사라지지 않을 거라며 이내 체념하고 만다. 스스로도 “도저히 혼자서는 생활할 수” 없으며 늘 무엇에 의지하며 매달리며 살기를 바라는 마음을 드러낸다. 말하자면 여작자는 자신의 “예술”을 위해서 자립하고 싶으나 또 한편으로는 남편에게 종속하고 싶다는 이율배반적인 감정을 갖고 있다. 이것은 친구가 말한 사랑하는 사람과 함께하려고 결혼하나, 함께 살지는 않는 ‘별거결혼’이라는, 일견 모순된 결혼관과도 일맥상통하는 듯하다. 하지만 여작자는 남자의 옷(망토)을 입고도 개이지 않는 친구와는 달리 매일 ‘화장’으로 치장하며 여자로서의 ‘성(性)’을 의식하고 신경의 끈을 놓지 않는다.

이처럼 여작자와 그 친구는 이른바 당시의 ‘신여성’이라고 유추된다. 엄격한 가부

장제 사회 속에서 그들의 활약은 주목할 만한 인물상으로 부상한다. 특히 공적 영역으로 진출한 여성들은 기존의 가치관과 선입견에 대립해 가면서 “나답게 살아가는” 방법을 모색해갔다. 하지만 『여작자』의 주인공에서 보듯이 남성에 의해 명명된 ‘신여성’이란 가정 혹은 사회에서의 위상은 여전히 기존의 ‘여성’의 한계를 벗어나기 어려운, 불완전하고 모순된 여성상으로 비치기도 한다.

와타나베 스미코(渡邊澄子)는 근대에 있어서 여성이 작가가 되려고 할 때 “자신 이 속한 여성문화와 공적인 사회로부터 이중으로 소외되고 위화감을 느낀다”고 하며 그러한 의식이 여성으로 하여금 “작가”가 되게 한다고 덧붙인다. 또한 “자기라는 완전히 사적인 영역에만 표현의 근원을 두는 것에서 출발하는 여성문학은 개인의 의식을 중핵에 두는 근대문학과 가장 밀접한 관련”³⁹⁾이 있다고 분석한다. 와타나베의 지적대로 근대초기 ‘작가’라는 직업을 가진 여성은 낯선 존재였기에 사회와 문단으로부터 주목과 차별을 동시에 받았을 것이다. 이문화(異文化)적 존재로서 여성작가는 세상의 불편한 시선들을 향해 자신만의 언어로 대응해 갔다. 작가 도시코는 사회 혹은 남성에게 의해 정의된 작가, 여류작가라는 이름을 거부하고 당당히 ‘여작자’라는, 여성만의 영역을 새롭게 만들어 가려고 했던 것이다.

이와 같이 도시코는 스스로를 혹은 여성작가를 ‘여작자’로 개칭함으로써 (남성)작가와 대칭되는 입지를 마련하려고 했다. 원제인 ‘유녀’가 여자의 직업을 지칭하는 고유명사로 여자의 영역이라는 것을 명시하고 있듯이 ‘여작자’는 성별을 명기함으로써 여자의 또 하나의 직업명과 범위를 표기하고 있는 것이다. 그것이 비록 문단 안팎에서의 또 다른 선입견과 편견을 자초하는 함정⁴⁰⁾의 결과를 초래했다고 할지라도 여성의 활동 범주를 확장해 가려는 선도적 시도였다는 것에는 동의하지 않을 수 없다.

39) 渡邊澄子(2000) 『女性文学を学ぶ人のために』世界思想社 13쪽

40) 光石亜由美(1998) 「田村俊子『女作者』論-描く女と描かれる女」 『山口国文』山口大学人文学部国語国文学会 通号21. 미쓰이시(光石)는 “여작자가 ‘관능’ ‘감각’의 묘사수단을 구사하고 문단에서 기대받는 역할을 연기하는 것으로 결국 ‘여자’라는 함정에 빠져버린다”고 지적하고 있다. 132쪽

5. 나오는 말

도시코는 다방면에 걸쳐 재능과 활약을 펼친 보기 드문 작가였다. 20세기 초반의 해외(캐나다와 미국, 중국)에서의 경험은 ‘여성’ 문제를 비롯하여 자연스레 ‘인종’과 ‘계급’으로 시선이 확대되어 갔다. 그런 의미에서 도시코는 어쩌면 “글로벌한 시계(視界)”의 스케일이 큰 작가였으며 “시대에 우뚝 선 진정한 페미니스트”⁴¹⁾라는 평가는 합당하다 할 것이다. 적어도 도시코는 여성으로서의 가능성을 스스로 체현하려고 했던 작가이며 자신에게 솔직한 연애관과 밖으로 열린 세계관으로 시대를 앞서간 인물임에는 틀림없다.

본고에서는 근대초기 대표적 여성작가로 활약했던 도시코에 주목하여 당시의 작가 자신의 일면을 엿볼 수 있는 소설 『여작자』를 분석했다. 불안정하고 불투명한 존재로서의 ‘여작자’를 도시코는 어떤 전략으로 표상화 하였으며, 또한 그것이 어떤 함정을 유발하는지, 그 역설적 이면까지 추적했다.

여전히 ‘여류작가’라는 용어는 통용되지만 그것의 대칭적 카테고리로서 ‘남류작가’는 존재하지 않는다. 마찬가지로 ‘여작자’의 반의어 역시 ‘남작자’ 보다는 ‘작자’가 가까울 것이다. 그러므로 ‘여작자’에서는 ‘여’라는 젠더아이덴티티가 선행되어 그것에 방점이 있다는 것을 확인할 수 있다. 즉, 근대에 등장한 도시코와 같은 여성직업작가(여작자)는 원고료, 출판 등의 수입에 의존하여 생계를 꾸려가는 자로서, 작품은 당연히 상품화되어 시중에 유통, 소비되는 것이다. 그러나 여기서 주의할 점은 그들은 (남성)작가와 달리 우선적으로 ‘성(性)’이 각인되어 ‘여성’의 작품으로 상품화되어 협소하게 평가되는 경향이 있다는 것이다.

이상과 같이 도시코가 당당히 ‘여성’임을 강조하고 새로운 여성상을 제시하며 기존의 남성들과는 다른 묘사기법을 구사한 것은 (남성)작가와 차별된 전략으로 해석된다. 또한 동시에 그러한 생존 전략은 (남성)문단에서 기대하는 ‘여작자’의 역할을 연기하면서 결국에는 불완전하고 모순된 존재로서의 ‘여성’을 노정(露呈)하는 함정을 초래하고도 있는 것이다. 설령 그렇다고 해도 여작자 도시코의 ‘여작자’로서의 선구적 시도는 일정 부분 평가받아야 한다고 생각한다.

41) 渡邊澄子ほか(2005) 『俊子新論-今という時代の田村俊子』至文堂8쪽

reference

- 이다 유코(2019) 김효순, 손지연 옮김 「그녀들의 문학-여성작가의 글쓰기와 독자에게 응답하기」 『일본근현대여성문학선집18』 어문학사 62쪽.
- 이지형(2007) 「다무라 도시코(田村俊子)의 문학과 여성정신질화 -히스테리를 중심으로-」 『일본문화학보』 제34집 한국일어문화학회 518쪽.
- 岩淵宏子(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 50쪽, 53쪽, 58쪽.
- ヴァージニア・ウルフ, 出淵敬子訳(2019) 『女性にとっての職業』 みすず書房 63쪽.
- 尾形明子(1984) 「田村俊子 『女作者』의 女」 『作品の中の女たち—明治・大正文学を読む』 ドメス出版 142쪽.
- 小平麻衣子, 内藤千珠子(2014) 『21世紀日本文学ガイドブック⑦田村俊子』 ひつじ書房 40쪽, 94쪽, 128쪽, 138쪽.
- 黒沢亜里子(1985) 「『遊女』から 『女作者』へ—田村俊子における自己定位の位置をめぐる—」 『法政大学大学院紀要』 14号, 72쪽.
- 佐伯順子(1998) 「『色』と『愛』の比較文学史」 岩波書店, 292쪽, 299쪽.
- 鈴木正和(2000) 「田村俊子」 『昭和文学研究』 40号 昭和文学会 146쪽.
- 高田晴美(2011) 「<女作者>田村俊子論」 神戸大学大学院文化学研究科博士論文, 77쪽, 78쪽, 92쪽.
- 長谷川啓(1995) 「書くことの <狂>—田村俊子 『女作者』」 『フェミニズム批評への招待—近代女性文学を読む』 学芸書林 74쪽.
- 水田宗子(2005) 「ジェンダー構造の外部へ—田村俊子の小説」 『国文学解釈と鑑賞別冊-今という時代の田村俊子—俊子新論』 133쪽.
- 光石亜由美(1998) 「田村俊子 『女作者』論-描く女と描かれる女」 『山口国文』 山口大学人文学部国語国文学会 通号21, 126쪽, 132쪽.
- リベッカ・コーブランド(1996) 「<告白>する厚化粧の顔— <女らしさ>のパフォーマンス」 『うたの驚き・ものがたりの欲望—アメリカから読む日本文学』 森詰社, 재인용은 김민진주(2005) 「『女らしさ』의 表現と帝國主義—田村俊子と金明淳의 作品의 比較を通して」 『人間文化論叢』 第8卷 お茶の水女子大学大学院人間文化研究科 3쪽.
- 湯浅芳子(1974) 『現代日本文学大系32』 筑摩書房 440쪽.
- 渡邊澄子(2000) 『女性文学を学ぶ人のために』 世界思想社 13쪽.
- 渡邊澄子(2006) 「佐藤(田村)俊子新論」 『大東文化大学紀要人文科学』 (44) 105~119쪽.
- 長谷川啓(1995) 「書くことの <狂>—田村俊子 『女作者』」 『フェミニズム批評への招待—近代女性文学を読む』 学芸書林 71쪽.

abstract

‘여작자(女作者)’라는 전략 혹은 함정

— 다무라 도시코(田村俊子)론

최은경

본고에서는 일본 근대초기 대표적 여성작가로 활약했던 다무라 도시코에 주목하여 당시의 작가 자신의 일면을 엿볼 수 있는 소설 『여작자』를 분석했다. 불안정하고 불투명한 존재로서의 ‘여작자’를 도시코는 어떤 전략으로 전경화(前景化)하였으며 또한 어떤 함정을 유발하는지, 그 역설적 이면까지 추적했다. 도시코는 스스로 여성작가를 ‘여작자’로 개칭함으로써 ‘(남성)작가’와 대칭되는 위치를 확보하려고 했다. 원제인 ‘유녀’가 여자의 직업을 지칭하는 고유명사로 여자의 영역이라는 것을 명시하고 있듯이 ‘여작자’는 성별을 명기함으로써 여자의 또 하나의 직업명과 범위를 표기하고 있는 것이다. 이렇듯 당당히 ‘여성’임을 강조하고 새로운 여성상을 제시하며 기존의 남성들과는 다른 묘사기법을 구사한 것은 (남성)작가와의 차별된 전략으로 해석된다. 그러나 동시에 그러한 생존 전략은 (남성)문단에서 기대하는 ‘여작자’의 역할을 연기하면서 결국에는 불완전하고 모순된 존재로서의 ‘여성’을 노정(露呈)하는 함정을 초래하고 있는 것이다. 그렇다고해도 여작자 도시코의 ‘여작자’로서의 선도적 시도는 일정 부분 평가받아 마땅할 것이다.

■ keyword

여작자, 일본근대, 전략, 함정, 다무라 도시코

- 논문투고 2022년 10월 21일
- 심사완료 2022년 12월 15일
- 게재확정 2022년 12월 23일

abstract

「女作者」という戦略、あるいは陥穽

— 田村俊子論

崔殷景

本稿では日本近代初期の代表的な女性作家として活躍した田村俊子に注目し、当時の作家自身の一面をうかがえる小説「女作者」を分析した。不安定で不透明な存在としての「女作者」を俊子はどういった戦略で前景化し、またどういった陥穽をもたらすのか、その逆説的裏面までを追跡した。俊子は自ら、女性作家を「女作者」と改称することで(男性)作家との対照的位置を確保した。元の題名「遊女」が女の職業を指す固有名詞で女の領域であることを明らかにしているように、「女作者」は性別を明記することで女のもうひとつの職業と範囲を表記している。このように、堂々と「女性」であることを強調し、新しい女性像を提示し、既存の男性とは違う描写技法を駆使したのは(男性)作家との差別化戦略として解釈される。しかし、同時にそのような生存戦略は(男性)文壇から期待される「女作者」の役割を演じながらも結局不安定で矛盾した存在としての「女性」を露呈する陥穽を招いている。とはいえ、女作者俊子の「女作者」としての先導的な試みは一定の部分評価されるべきであろう。

■ keyword

女作者、日本近代、戦略、陥穽、田村俊子

abstract

The Strategy or Trap of Being a “Female Writer”

— Study on Tamura Toshiko

Choi, EunKyung

In this paper, Tamura Toshiko’s “Female Writer” is considered. Toshiko is one of Japan’s leading female writers in the early modern period. And her novels provide a glimpse into the real life of her Toshiko. Toshiko described herself as a ‘woman’ and presented a new image of a woman. She used a description technique that was different from that of (male) writers. This is interpreted as a strategy differentiated from (male) writers. At the same time, such a survival strategy is to play the role of the expected ‘female writer’ in the (male) literary world. In conclusion, it brings the trap of representing ‘woman’ as an incomplete and contradictory existence.

■ **keyword**

Female writer, Japanese modern period, Strategy, Trap, Tamura Toshiko