

5/ 요시나가 후미의 「오오쿠」(大奥)

역사적 상상력과 여성만화의 가능성

김효진



김효진(金孝眞) 현재 고려대학교 일본연구센터 HK조교수. 서울대학교 인류학과에서 학사 및 석사학위를, 하버드대학교 인류학과에서 박사학위를 받았다. 오타쿠문화를 중심으로 하는 현대 일본사회의 대중문화 및 젠더정치학, 한일 문화교류와 세계화 속의 문화민족주의, 인터넷 커뮤니티 케이션 등을 주로 연구하고 있다. 최근의 연구로 『일본의 재해부흥: 3·11 동일본대지진과 인간』(2014), 『国際日本学研究所の最前線に向けて—流行・ことば・物語の力』(2013), 『전후 일본, 그리고 낮은 동아시아』(2011) 등의 공저와 「3·11 동일본대지진과 ‘플루토군’의 부활: 캐릭터의 정치학과 ‘번역’을 중심으로」(2014), 「한국동인문화와 야오이: 1990년대를 중심으로」(2013) 등의 논문이 있다.

1. 「오오쿠」: 여성이 권력을 잡은 가상의 에도시대

저명한 여성운동가인 글로리아 스타이넴(Gloria Steinem)은 에세이 「여성 망명정부에 대한 공상」에서 전 세계의 여성이 힘을 합쳐 만든 <국제혁명적 여성운동 망명정부>가 권력을 쥐게 되는 상황을 다음과 같이 묘사하고 있다.

여성운동가들이 조그만 국제적 군대를 결성하여 사우디아라비아를 정복한다. (중략) 그 다음 우리는 궁정과 하렘의 여인들을 해방시키고, 베일을 벗어던지게 할 것이며, 여성에게 운전을 금지하는 법률을 폐지하고, 부정하다는 이유로 처형을 기다리고 있는 여성들을 구출할 것이다. 한 마디로 재산으로서의 여성의 지위를 폐지한다는 말이다. (중략) 하여튼 그런 다음 우리는 전 세계를 향해 말한다. “이제 협상을 시작해 볼까. 당신들은 석유를 원하지? 그렇다면 여성과 약자집단을 위해 이렇게 노력하라. 또 이렇게 부를 재분배하고, 성과 인종과 계급에 기초한 기존 체제를 포기하라. 만약 우리 말을 따르지 않으면, 석유는 못 준다!”¹

이 글에서 스타이넴은 페미니즘의 시각에 바탕해 남성 중심의 사회 질서를 비판하고 그 대안으로서 마이너리티인 여성이 권력을 잡았을 때 도래할 변화를 긍정적으로 묘사하고 있는데, 이에 대해서는 페미니즘 내부에서도 다양한 비판이 존재한다. 현재 사회의 권력 관계를 바꾸지 않은 채 여성이 권력을 잡는 것만으로는 큰 사회적 변화를 이끌어내지 못할 뿐만 아니라 오히려 기존의 권력 관계를 강화시키는 방향으로 나갈 수 있다는 것이다.

이런 관점에서 봤을 때, 요시나가 후미(よしながふみ)의 「오오쿠」(大奥)는 매우 흥미로운 작품이다. 한국에서도 번역·출판되어 만화 팬들 사이에 널리 알려진 이 작품은 2004년 6월부터 격월간 소녀 만화잡지 『멜로디』(メロディ)에서 연재되기 시작했다. 2005년에 단행본 제1권이 출판된 이후 일본

1 글로리아 스타이넴, 「여성 망명정부에 대한 공상」, 『현실문화연구』, 1995, 19~20쪽.

SF협회가 수여하는 제5회 센스 오브 젠더(sense of gender)상(2005), 제10회 문학청 미디어예술제 문화 부문 우수상(2006), 제13회 테즈카 오사무(手塚治虫)문화상 만화대상(2009), 제임스 팁트리 주니어(James Tiptree Jr.)상(2010)을 수상하는 등, 일본뿐만 아니라 서구권에서도 젠더에 대한 대중의 의식을 고양한 작품으로서 높은 평가를 받았다.

이 작품은 도쿠가와 막부(徳川幕府) 초기, 젊은 남자만이 걸리는 정체 불명의 전염병이 전 일본에 확산되면서 남자 인구가 3분의 1로 줄어들고, 그 과정에서 여자가 최고 권력자인 쇼군(將軍)을 비롯해 남자가 하던 사회적 역할을 대신하게 된다는 'SF적'인 설정에 기반하고 있다.² 페미니즘에 대해 관심을 갖고 있는 독자들이라면 이 설정에서 앞에서 소개한 스타이넴의 에세이를 연상하게 될 것이다. 봉건시대의 최고 권력자로서 일본사회에 군림했던 쇼군을 비롯해 노동은 물론이고 사회적 활동의 주도권을 여성이 모두 쥐고 있는 요시나가 후미의 가상 에도(江戸)시대에서 우리가 역사적 사실로서 배우고 있는 가부장적 질서에 기반한 남성 중심의 에도시대의 모습과는 다른 에도시대의 모습을 독자들은 기대하게 되는 것이다.

그러나 실제 「오오쿠」를 읽어가는 과정은 이런 기대가 허물어지는 과정이기도 하다. 남녀의 사회적 역할이 바뀌었다는 설정을 제외하고는 오히려 엄격할 정도로 에도시대의 역사적 사실을 충실히 옮기고자 노력하고 있기 때문이다. 저자는 이를 통해 도쿠가와 막부의 일대기를 여성의 시각으로 다시 독해하고자 야심차게 시도하고 있다. 본문에서도 살펴보겠지만 이러한 요시나가 후미의 전략은 총 10권까지 단행본이 출판되어 11대 쇼군인 이에나리(家斉)의 시대에 이르는 현재까지 매우 성공적인 것이라고 평가할 수 있다.

2 일본 여성만화에서 역사적 인물 개개인을 여성화해 역사의 재해석을 시도하는 작품은 다수 존재한다. 그러나 이런 만화들에 비교해서 「오오쿠」(大奥)가 돋보이는 것은 이를 일본사회 전체로 확대해 여성이 권력을 잡는, 즉 권력구조 자체의 변화가 일어난 사회로 만들었다는 점이다. 쇼군이 여성으로 바뀌는 것뿐만 아니라 사회 모든 영역, 특히 노동이나 정치 등에서 남성 대신 여성이 주도적인 역할을 하는 거대한 변화를 그려내고 있다는 점이 중요하다. 적어도 일본 여성만화에서 이러한 발상은 「오오쿠」가 처음이다.

또한 「오오쿠」는 우리나라에서도 인기를 끈 만화 「베르사이유의 장미」(ベルサイユのばら)의 동인작가로 커리어를 시작하여 BL만화가이자 여성만화가, 더 나아가 청년만화까지 진출한 요시나가 후미의 작품세계를 총망라한 작품으로서도 그 의의가 크다. 특히 「오오쿠」는 ① 소녀만화의 전통 위에서 발생했고 스타일 등에서 여전히 많은 부분을 공유하고 있음에도 불구하고, 보이지 않는 벽으로 여전히 분리되어 있는 소녀만화와 BL만화의 경계를 넘어섰다는 점뿐만 아니라 ② 소녀만화와 BL만화를 본 작품을 통해 성공적으로 융합하여 정치적으로 올바를 뿐만 아니라(politically correct) 엔터테인먼트로서도 성공적인 작품을 창출한 매우 드문 사례로서도 높게 평가할 수 있다.³

이런 관점에 기반해 이 논문은 크게 세 가지 질문을 축으로 오오쿠를 분석한다. ① 가상역사 SF로서 「오오쿠」가 어떻게 에도시대의 재구성을 시도하고 있으며 이는 현대 일본사회에 어떤 점을 시위하고 있는가? ② 여성쇼군시대의 개막과 종언에 이르는 역사적 변화 속에서 사회적으로 구성되는 성차로서 젠더(gender)의 변화가 어떻게 묘사되고 있으며, 이는 젠더를 유희화하는 데 특화된 장르로서 BL의 특성과 어떻게 연결되는가? ③ 「오오쿠」에서 소녀(여성)만화와 BL만화의 전통이 어떻게 재해석되고 전유되고 있는가? 그리고 이는 여성들이 주체가 되는 대중문화 장르로서 소녀만화와 BL만화를 포괄하는 넓은 의미로서의 일본 여성만화의 가능성을 어떻게 드러내고 있는가?

이 세 질문은 일견 각각 독립된 질문으로 보이지만, 분석 과정을 통해 이들이 모두 밀접하게 연결되어 있다는 점이 드러날 것이다. 요시나가 후미가 「오오쿠」와 같은 방식의 묘사와 역사 재해석을 시도할 수 있었던 것은 그녀의 작품이 소녀만화와 BL만화, 그리고 동인지문화를 넘나드는 궤적에 바탕하고 있기 때문이다. 나아가 결론에서는 요시나가 후미 본인이 언급하고 있는 ‘페미니즘’이 내포하는 급진성을 지적하면서 끝맺고자 한다.

3 BL만화, 동인만화 등에 대해서는 후술하겠다.

2. ‘남녀 역전’을 통한 역사 다시 읽기: 호리(Hori)의 분석을 중심으로

“결국 무엇을 그리고 싶었는가? 그래, 나는 여자가 일하는 이야기, 그것도 권력을 가지고 있는 이야기를 그리고 싶었다는 것을 알게 되었습니다.”⁴

호리(Hori)는 요시나가 후미의 「오오쿠」를 전후 일본 대중문화에서 나타나는 ‘여성의 역사 다시 읽기’라는 맥락에서 분석하고 있다. 이를 위해 그녀가 주목하는 것은 1960년대에 출판된 요시야 노부코(吉屋信子)의 소설 『도쿠가와와 부인들』(徳川の夫人たち)이 「오오쿠」에 끼친 영향이다. 여성 작가에 의한 여성의 시점에 기반한 역사 다시 읽기라는 관점에서 볼 때 요시야의 소설과 요시나가의 작품은 깊은 연관성을 지닌다는 것이다.⁵

요시야는 기존의 역사가 쇼군이나 남성을 중심으로 기술되어 있는 반면 오오쿠의 여성들에 대해서는 질투, 음모, 암투 등의 어두운 측면만을 전하는 일화들만이 남겨져 있는 데 불만을 느껴, ‘그 당시 최고로 교양 있는 여성들이 모이는 장소’⁶로서 오오쿠를 재조명하기 위해 소설을 썼다. 그리고 이 작품은 여러 차례 TV드라마와 영화로 만들어져서 전후 일본사회에서 「오오쿠」의 이미지가 확산되는 중요한 계기가 되었다.

이 소설의 주인공은 크게 3대 쇼군 이에미쓰(家光)의 측실인 오만(お万)과 5대 쇼군 쓰나요시(綱吉)의 여관(女官) 에몬노스케(右衛門佐)로, 이들은 모두 쇼군과의 관계에서 생식을 중심으로 한 애증 관계라기보다는 남녀의 관계를 초월해 일종의 동료이자 때로는 쇼군을 이끄는 역할을 하고 있다. 즉, 오오쿠 본래의 목적인 쇼군 가(家)의 후계자를 생산하는 것에서 한 걸음 떨

4 よしながふみ・三浦おん・金田淳子, 「大奥ロマンチズム〜『大奥』の萌えどころ〜」, 『映画&原作大奥公式ガイドブック〜大奥細見』, 白泉社, 2010, 114쪽.

5 Hikari Hori, “Views from Elsewhere: Female Shoguns in Yoshinaga Fumi’s Ooku and Their Precursors in Japanese Popular Culture,” *Japanese Studies*, 21(1), 2012, p.78. 실제 요시나가는 「오오쿠」의 마지막 페이지에 기록된 참고문헌 목록에 요시야의 소설을 포함시키고 있다.

6 「女子校化した大奥 — 吉屋信子 », 『徳川の夫人たち』, http://www.l.u-tokyo.ac.jp/chubun/essay/essay_7.html(최종 검색일: 2014. 6. 25).

어져 있는 존재들이다.

이들은 오오쿠의 총관리자인 ‘오오쿠 소토리시마리아쿠’(大奥総取締役)에 취임해 쇼군의 총애를 받으면서도, 다른 측실들처럼 후계자의 생산이라는 역할에 머무르지 않고 오오쿠라는 여성들로 이루어진 조직을 관장하는 행정직에 종사하고 있다는 점이 공통된다. 호리는 이에 대해 “요시아는 여성사라는 개념을 창조했는데, 이는 대중문화에서 기존의 남성 중심적인 내러티브에 대항하여 대항 내러티브를 제공하고자 하는 혁명적인 시도이다”라고 평하고 있다.⁷

요시아가 시도한 ‘여성의 시각에서 본 역사’라는 대항 내러티브가 요시나가의 「오오쿠」에 많은 영향을 준 것은 확실해 보인다. 현재 단행본이 제 10권까지 출판된 「오오쿠」에서 가장 높은 비중으로 다루어지는 인물로는 1권과 7, 8권에 등장하는 8대 쇼군 요시무네(吉宗)를 들 수 있는데, 그녀는 도입부의 화자인 동시에 능동적인 여성쇼군의 모습을 가장 충실하게 보여주고 있다. 그러나 요시무네를 제외한 등장인물 중 그에 버금가는 존재감을 자랑하는 것은 역시 요시아의 소설과 동일하게 이예미쓰와 오만(2~4권 중반까지), 쓰나요시와 에몬노스케(4권 중반~6권)로, 이들의 관계성이 전체 줄거리에서 큰 비중을 차지하고 있다.

대중문화의 영역에서 여성의 시각에서 본 역사 다시 읽기를 시도하고 있는 요시아와 요시나가의 작품은, 그러나 생식의 문제에서 그 입장을 달리 한다. 요시아의 소설에서 오만은 생식 능력을 잃음으로써⁸ 후계자 생산의 의무에서 자유로워지고 평정을 찾게 되지만, 여성이 쇼군이라는 설정인 요시나가의 「오오쿠」에서는 도쿠가와 막부를 유지하기 위한 후계자의 생산이 여성쇼군의 가장 큰 의무로 그려진다. 그리고 이는 여성쇼군의 남성 측실에 게도 그대로 적용된다. 오만은 남성으로서 자신이 생식 불능이라는 사실을

7 Hikari Hori, "Views from Elsewhere: Female Shoguns in Yoshinaga Fumi's Ooku and Their Precursors in Japanese Popular Culture," p.84.

8 오오쿠에서는 35세가 넘는 측실은 생식 능력이 없는 것으로 간주하고 쇼군과 동침하지 않는 것이 법도였다.

깨닫고 이에미쓰에게 자신의 애제자인 오타마(お玉)를 새로운 남성 측실로 받아들일 것을 권하지만 이는 극심한 자기 고뇌의 결과물이었다. 한편 에몬노스케는 이미 35세를 넘겨 나이가 많을 뿐만 아니라, 자신을 에도로 불리 와준 쇼군의 정실, 미다이도코로(御台所)에 대한 의리를 내세우면서⁹ 쓰나요시와 동침을 스스로 포기하고, 대신 쓰나요시에게 소토리시마리아쿠의 지위를 청함으로써 일생 쓰나요시를 보좌하는 길을 택한다.

이때 여성쇼군이 재위한 것으로 그려지는 3대 이에미쓰부터 10대 쇼군 이에하루(家治)까지는 실제 역사적으로도 자식이 그리 많지 않은 것으로 알려져 있다. 이는 다양한 측실로부터 후계자를 얻을 수 있는 남성과는 달리, 오직 그녀의 임신과 출산을 통해서만 정당한 후계자를 얻을 수 있는 여성쇼군이라는 설정을 마치 역사적 사실인 것처럼 느끼게 한다. 그리고 후계자를 얻기 위해 오오쿠의 남자들과 잠자리를 같이 하는 이들을 통해 묘사되는 것은 흔히 우리가 연상하는 쇼군의 방탕한 성생활이 아니다. 오히려 쇼군으로서 당연히 책임져야 할 정치뿐 아니라 도쿠가와 가문을 이어나갈 후계자를 낳아야 한다는 생식의 의무까지 짊어진 고통스러운 모습이다.

쇼군이기에 때문에 사랑하는 사람 대신 젊은 측실들과 잠자리를 할 수밖에 없는 이에미쓰, 폐경 후조차 아버지의 바람대로 아이를 낳기 위해 섹스를 해야 하는 쓰나요시, 선천적으로 약한 건강을 해치면서도 어떻게든 아이를 낳기 위해 노력하는 이에노부(家宣)의 모습은 시대와 설정을 뛰어넘어서 현대 여성 독자들에게 많은 것을 생각하게 한다. 충실한 직업인이기를 요구받는 동시에, 여성으로서 생식의 기능을 다할 것을 요구받는 현대 여성들의 모습과 이들 여성쇼군의 고뇌는 그리 멀리 떨어져 있지 않다.¹⁰

9 이 때 에몬노스케는 자신이 쓰나요시와 동침하게 되면 장군의 정실인 미다이도코로가 상처입을 수밖에 없다고 하면서 “남자라면 누구라도 사랑하는 여자가 다른 남자와 동침하기를 원하지 않는다”고 말한다. 즉, 은인인 미다이도코로를 배신하고 싶지 않기 때문에 쓰나요시와 동침할 수 없다고 탄원하는 것이다.

10 실제 소자화(少子化)로 인해 인구 감소가 심각한 문제로 떠오르고 있는 일본사회에서 결혼을 하지 않은 여성에 대한 사회적 압력은 더욱더 강화되고 있다. 최근 문제가 되었던 도쿄도의회 시오무라 아야카(塩村文夏) 의원에 대한 성추행적 발언에서도 드러나듯이, 여성에게 사회인으로서의 책임뿐만 아니라 생식의 의무를 강제하고자 하는 보수적인 흐름이 점차 강해지고 있다. 구체적인 사항은

한편 이런 관점에서 볼 때 8대 쇼군 요시무네(吉宗)의 캐릭터는 독특하다. 1권의 첫 등장에서부터 여성성에 대한 강박관념 없이 중성적인 모습으로 등장해 특별한 애정을 쏟은 상대방이 존재하지 않고 자신이 원하는 대로 남자들을 소비하는 등, 일반적인 소녀 러브 로맨스를 따라가지 않는 요시무네의 스토리에 대해 요시나가는 「베르사이유의 장미」로 잘 알려진 만화가 이케다 리요코(池田理代子)의 발언에서 영향을 받았다고 고백하고 있다. 왜 여성은 생애 단 한 남자에게 사랑받는 것을 행복으로 느껴야 하는가라는 취지의 이케다의 발언에 자극을 받아, 자신도 요시무네만큼은 성애에서 자유로운, 권력을 지향하는 캐릭터로서 묘사하고자 했다는 것이다.

이상의 여성쇼군 캐릭터들을 통해 드러나는 요시나가 후미의 주제의식으로는 ① 사회구조에 내재한 억압에 대한 문제제기, ② 여성이 주체로서 생식과 성욕과는 다른 차원에서 남성과의 유대[호모소셜(homosocial)]이 아니므로 이 경우 헤테로소셜(heterosocial)이라고 할 수 있을 것이다에 대한 묘사를 들 수 있다. ①은 특정 성(gender)의 문제가 아니라 사회구조 자체의 문제로 이 구조 자체를 전복하지 않고서는 평등한 관계란 만들어질 수 없다는 통찰이며, ②는 여성이 성욕이나 생식과는 분리된 온전한 존재로서 남성과의 관계성을 확립한다는 것은 이러한 판타지적인 상황에서만 가능하다는 깨달음이기도 하다.

흥미로운 것은 이에미쓰의 경우, 오만과의 관계에서 무성화를 통해서 본질적인 유대를 확보한 데 비해 쓰나요시는 성에 탐닉한 생활 끝에 에몬노스케와 행한 단 한 번의 성적인 교섭을 통해 본질적인 유대가 확보된다는 점이다. 그러나 이들은 또한 아이들의 아버지인 다른 남성 측실들과도 아이의 부모로서 또 다른 유대를 명확하게 느끼고 있다. 이는 흔히 소녀만화나 BL만화에서 관계의 정점으로 그려지는 성욕이나 성행위가 관계성에서 본질적이지 않다는 요시나가의 관점을 상징적으로 보여주는 것이기도 하다.

다음의 기사를 참고하라. 「都議会:セクハラやじ 女性議員に「早く結婚しろ」, 『毎日新聞』 2014년 6월 18일자(<http://mainichi.jp/select/news/20140619k0000m040122000c.html>).



출처: http://natalie.mu/comic/gallery/show/news_id/25541/image_id/28370(검색일: 2014년 8월 3일).

〈그림 1〉「오오쿠」1권에 등장하는 미즈노(水野)

오히려 이들 여성쇼군에게는 의무로서의 생식, 그리고 그 이후 어머니로서 자아의 성숙이 중요한 비중을 갖는 것으로 그려지고 있다. 이는 오오쿠의 독자층이 일반적인 소녀만화의 독자층보다는 더 높은 연령대, 즉 10대 후반에서 20대 이상의 여성들로 구성되어 있다는 점에서 기인할 것이다.

덧붙여 1권뿐 아니라 2권에서도 반복적으로 등장하는 오오쿠 남성 간의 동성애 묘사는 요시나가가 BL만화가라는 점뿐 아니라 실제 일본의 역사에서 남색(男色)이 성풍습 중 하나로서 존재했다는 사실을

떠올리게 한다. 일본에서 남색은 전국시대 이후 주군과 부하 사이에 충의의 표현으로 존재했으며 에도시대에는 ‘슈도’(衆道)라는 이름으로 무사 가문을 중심으로 성행하였다. 남성으로만 구성된 가부키(歌舞伎) 배우들도 에도시대에는 남색의 대상이기도 했다. 이와 관련해 1권에서 요시무네의 첫날밤 상대로 간택되는 미즈노의 빨간 눈화장이 우리에게 이토록 익숙한 것은 실제 그 화장이 우리에게 가부키 배우들의 화장을 떠올리게 하기 때문이다.

그러나 현재 지배적인 역사 재현에서 남색으로 대표되는 동성애적 관습은 마치 존재하지 않는 것처럼 그려지고 대부분 야사(野史) 같은 취급을 받고 있다. 그러나 슈도가 역사적으로 면면히 이어져 왔고 1920년대 다이쇼(大正)시대에 들어와서야 사라졌다는 것이 사실인 이상, 「오오쿠」에서 그려내는 남성 간의 동성애 묘사는 기존의 역사 재현보다 더 역사적 사실을 충실히 그려내는 것이 된다. BL은 흔히 판타지라고 말하지만 그 판타지가 역사적 사실로서 존재하였다는 사실, 그리고 이것이 배제된 역사 재현이야말

로 남성 중심의 역사 재현에 바탕한 판타지라는 사실을 우리는 쉽게 망각하는 것이다.

나아가 「오오쿠」가 제시하는 최고 권력자이자 통치자로서의 여성의 모습은 현대 일본사회에서 지속적으로 제기되고 있는 ‘여성천황제’에 대한 은유로서도 읽을 수 있다. 제2차 세계대전 패전을 계기로 절대천황제에서 상징천황제로 이행했던 일본은 1989년 즉위한 현 천황 아키히토(明仁)의 ‘열린 황실’이라는 방침 위에서 새로운 길을 모색해 왔다. 그러나 21세기에 접어들면서 이러한 분위기는 급격히 바뀌게 되는데, 이는 황위를 계승할 황손 문제를 둘러싼 우파들의 불만 표출로 연결되었다.

직접적으로는 황태자비의 아이코(愛子) 공주 출산(2001. 12)을 계기로 ‘여성천황’을 용인할 것인가, 말 것인가를 둘러싸고 일본사회에서 활발하게 논쟁이 이루어졌다.¹¹ 고이즈미 총리대신의 주도로 2004년 말에 설치된 ‘황실전범에 관한 유식자회의’(皇室典範に関する有識者会議)¹²는 실제로 여성천황의 즉위를 염두에 두고 황실전범의 개정 필요성을 논의했는데, 「오오쿠」의 잡지 연재 개시가 2004년 6월부터라는 사실을 생각하면 의미심장하다. 비록 이러한 황실전범 개정을 향한 움직임은 여러 가지 상황의 변화에 좌절되었고, 논의 과정에서 현대 일본사회에서 과연 천황제를 존속시킬 필요가 있는지에 대한 근본적인 질문은 은폐되고 있지만, ‘만세일계’(万世一系)로 상징되는 부계를 통해 이어지는 남성천황만이 인정받았던 일본사회에서 여성천황의 즉위 가능성이 회자되었다는 사실 자체는 주목할 만한 가치가 있다. 「오오쿠」가 제시하는 여성쇼군의 모습은 이런 사회적 분위기와 밀접한 연관 속에서 탄생한 것이다.

11 박진우, 「여성·여계천황론과 상징천황제」, 『일어일문학』 41, 대한일어일문학회, 2009, 313~314쪽.

12 皇位継承問題(平成), [http://ja.wikipedia.org/wiki/%E7%9A%87%E4%BD%8D%E7%B6%99%E6%89%BF%E5%95%8F%E9%A1%8C_\(%E5%B9%B3%E6%88%90\)](http://ja.wikipedia.org/wiki/%E7%9A%87%E4%BD%8D%E7%B6%99%E6%89%BF%E5%95%8F%E9%A1%8C_(%E5%B9%B3%E6%88%90))(최종 검색일: 2014. 6. 25).

3. 역사적 변천이라는 장치를 통한 성차(gender)의 재구성

앞에서는 주로 ‘여성의 관점에서 역사 다시 읽기’라는 측면에 초점을 맞추었으나, 여기에서는 요시나가가 묘사하는 여성쇼군시대의 개막과 종언에 이르는 역사적 변화 속에서 사회적으로 구성되는 성차로서 젠더(gender)의 변화가 어떻게 묘사되고 있는지, 그리고 이는 젠더를 유희화하는 데 특화된 장르로서 BL의 특성과 어떻게 연결되는지를 고찰하고자 한다.

우선 앞에서 살펴본 바와 같이 3대에서 10대에 이르는 총 8명의 여성쇼군은 아이에서부터 은퇴한 노회한 권력자에 이르기까지 다양한 캐릭터를 지니고 등장한다. 이에미쓰, 쓰나요시, 요시무네를 제외하고도 장애를 가지고 태어나 그 콤플렉스를 이기기 위해 쾌락을 추구한 9대 쇼군 이에시게(家重)가 있는가 하면, 어머니의 측실인 오만을 평생 사모했던 소녀같은 4대 쇼군 이에쓰나(家綱) 등 여성쇼군은 권력자인 동시에 여성으로서 다양한 성격과 취향을 가진 존재로 묘사되고 있다. 즉, 일반적으로 남성적인 것으로 인식되는 ‘권력’이라는 속성을 지닌 여성쇼군의 다양한 모습을 통해 남성적 특질과 여성적 특질이 어떻게 공존할 수 있는가를 모색하는 동시에, 사회적 구성물이자 규범으로서 젠더를 다양한 방식으로 해체하고 재구성하고 있다.

그러나 끊임없이 재구성되는 젠더 규범과 그 자의성이 가장 효과적으로 묘사되는 것은 여성쇼군의 치세가 시작되는 3대에서 현재 연재분인 11대 쇼군에 이르기까지 지속적으로 등장하는 ‘남성다움’과 ‘여성다움’의 역사적인 변모를 통해서다. 우선 3대 쇼군 이에미쓰의 재위 초기까지는 이전 시대—남성 인구가 줄어들지 않았던 시대—의 관념이 여전히 남아서 부모 세대와 자식 세대 사이의 갈등으로 나타나고 있다. 예를 들면 후계자가 될 아들이 계속 죽어서 결국 딸을 후계자로 키우는 사무라이 부부의 대화는 다음과 같다.

아버지: 나도 어찌할 수 없었네! 측실이 낳은 사내아이까지 제대로 자라지 못했으니 달리 방도가 없지 않았는가!

어머니: 저는 시즈가 가엾고 가여워 견딜 수가 없습니다. 며칠 전에는 그 아이가 글썽 이리 말하지 뵈니까?

“걱정마십시오, 어머니. 아무래도 제게는 이 생활이 더욱 잘 맞는 듯싶으니 말입니다. 이리 해보니 재봉이나 화도보다 검술이나 승마가 제 성격에는 더욱 잘 맞더군요! 이리 지내다 보면 달거리가 오기까지는 제가 여자라는 사실까지도 까맣게 잊고 만답니다!”¹³

또한 시정의 백성들은 이미 남자가 줄어든 현실 속에서 여성이 노동을 전담하는 생활에 익숙해져 가고, 젊은 남자들도 이런 상황을 당연하게 받아들이기 시작한다. 3대 쇼군 이에미쓰의 두 번째 측실이 되는 스테조의 경우는 노동하지 않고 여자와 시간을 보내는 것만으로도 즐겁게 보낼 수 있는 현재의 상황을 이상적인 것으로 받아들인다.

스테조: 헌데, 아버지. 몇 번이나 말하지만 요즘 세상엔 어느 집이나 사내아이가 태어나면 가업 같은 걸 거들게 하기는커녕 집안에다 고이 모셔놓고 애지중지 키운다구요. 병이 들지 않도록 무사히 잘 자라도록 좋은 걸 먹고 좋은 걸 입히고, 남자는 가문의 보배가 아닙니까.

아버지: 그게 한심하다는 말이다, 나는!!

어머니: 그만 하세요.

아버지: 자넨 가만 있어!! 옛날엔 말이다, 남자도 어엿하게 일을 했어!! 남자를 떠받드는 건 꼭 귀한 종마이기 때문이 아니라!! 일을 해서 돈을 벌어서 처자식을 먹여 살렸기 때문이라고!!

스테조: 그럼 난 아주 좋은 세상에 난 모양이네요!¹⁴

이런 부모와의 갈등은 8대 요시무네의 시대로 오면 완전히 사라진 상태

13 요시나가 후미, 「오오쿠」 3권, 서울문화사, 2008, 31쪽.

14 요시나가 후미, 「오오쿠」 3권, 37쪽. 이하 인용문에서 강조는 저자.

가 된다. 전염병이 여전히 맹위를 떨치면서 남자아이들은 대부분 일찍 죽게 되었고, 이로 인해 남성의 허약함이 기정사실화되면서 여성에 비해 남성은 보호받아야 하고 지켜줘야 하는 존재가 된다. 또한 여자에게 인기를 끌기 위해서는 성적으로 매력적일 것이 요구된다. 좋은 집안에 장가를 가서 아이를 많이 낳는, 과거 여성의 길이었던 미래가 가장 이상적인 것으로 간주되는 것이다.

유노신: 뭐야, 너도 어차피 배울 바에야 노래나 춤 쪽이 훨씬 멋도 있고 여자들한테도 인기를 끌 거라고 말하는 거냐?

오노부: 어머니, 난 그런 식으로는 생각하지 않아요! 난 유노신이 검술을 하는 것 좋아한다고요…. 다, 다만 왜, 남자가 여자보다 힘은 세도 몸은 약하잖아요, 너무 무리를 하면 몸에 독이 되니까.

유노신: 하하, 그럼 나는 남자 중의 예외인가 보구만.¹⁵

어머니: 시시하고 말고의 문제가 아니다! 모름지기 남자란 합당한 집안에 사위로 들어가 거기서 산더미만큼 아이를 만드는 것이 가장 복 받은 인생이야!¹⁶

그리고 이런 관념은 여성쇼군의 대가 끊어지고 남성쇼군이 즉위한 11대 이에나리(家斉)의 시대에도 그리 쉽게 바뀌지 않는다. 전염병을 막을 백신이 여전히 희귀한 상황에서 이에나리의 존재는 어쩔 수 없는 선택으로 간주되는 것이다. 최근 연재분(11권에 수록 예정)에서 요시나가는 11대 쇼군 이에나리를 8대를 이어난 여성쇼군 이후 최초로 등장한 남성쇼군으로 그려내는데, 이는 이에나리가 평생 자식을 50명 넘게 두었다는 점을 고려한 선택으로 보인다.

그러나 이때 이에나리는 최초의 여성쇼군으로 즉위했던 이에미쓰가 자

15 요시나가 후미, 「오오쿠」 1권, 서울문화사, 2006, 22쪽.

16 요시나가 후미, 「오오쿠」 1권, 26쪽.

신의 위치를 자각하고 도쿠가와 막부, 더 나아가 세상의 평화를 지키기 위해 노력하는 모습과는 달리, 어머니인 하루사다(治濟)의 말에 꿈쩍 못하고 정치에는 관여하지 못한 채 아이를 만들기 위한 섹스를 반복하는 무기력한 모습으로 그려진다. 하루사다는 남녀관계보다는 권력을 지향했던 요시무네의 손녀로, 자신의 아들을 뜻대로 움직일 수 있는 허수아비로 만들고 전임 쇼군만이 오를 수 있는 오고쇼(大御所)의 직위까지 자신의 것으로 만든다. 그러던 중 조금씩 정치에 관심을 가지려는 이에나리에게 하루사다는 다음과 같이 호통친다.

남자가 그런 정치에 관한 일을 슬금슬금 이 어머니에게 말하지 않아도 좋다고 몇 번 말해야 알겠느냐? (중략) 애초에 남자는 여자가 없으면 이 세상에 태어나지도 못한다! 태어났으면 태어난 대로 일하는 것도 어른이 되어 아이를 낳는 것도 전부 여자에게 맡기고 자신은 그저 매일 여자에게 안겨서 애를 만들 뿐!¹⁷

역사적 사실로서 ‘오오쿠’가 쇼군의 자손을 낳기 위한 생식기관으로서의 역할을 했을 때 여성들에게 주어진 역할이 바로 이것이었을 것이다. 그러나 이는 여성의 본질적인 특성이 아니라 사회적 역할에 불과한 것이며, 이는 바뀐 권력 구조 속에서 남성들에게도 동일하게 적용되어 억압으로 작용할 수 있다. 바로 이 점을 요시나가는 3대 이에미쓰의 시대부터 11대 이에나리의 시대에 걸쳐 변화하는 ‘남성다움’과 ‘여성다움’에 대한 관념을 통해 효과적으로 그려내고 있다.

이후 도쿠가와 막부는 잘 알려져 있듯이 사치와 권력 남용 등으로 인해 몰락의 길을 걷게 되고 15대 쇼군 요시노부(慶喜)에 이르러 그 막을 내린다. 요시나가가 그려내는 황금기의 에도시대가 여성들에 의해 만들어지고 또 그 막을 닫게 된다는(하루사다의 사례) 스토리는 역사적 사실을 왜곡하지 않기 위한 피할 수 없는 선택이었던 것으로 해석할 수 있지만, 동시에 남성들

17 よしながふみ, 『大奥』, 『メロディ』, 白泉社, 2014년 2월號, 128~129쪽.

이 권력을 권 시대에 대한 요시나가의 우회적인 비판으로도 읽어낼 수 있다.

흥미로운 것은 요시나가 후미가 설득력 있게 보여주는 젠더의 해체와 재구성이라는 측면이 일본의 소녀만화, 그리고 요시나가 후미가 가장 많은 작품을 발표해온 BL만화에서 가장 핵심적인 요소라는 점이다. 이는 버틀러(Butler)가 제기한 젠더의 수행성(performativity)과도 직접적으로 연관되는 지점으로,¹⁸ 요시나가 후미가 여성성과 남성성이 어떻게 끊임없이 해체되고 재구성되는가를 매우 세밀하게 그려낼 수 있었던 것은 여성이 주도하는 미디어로서 소녀만화, 그리고 그에서 분화된 BL만화의 전통을 요시나가 후미가 체화하고 그를 자유롭게 넘나들면서 비로소 가능해졌다는 것이다.

흔히 섹스(sex)와 젠더(gender)는 생물학적 성별과 사회학적 성별로 번역된다. 이는 1970년대 페미니스트들의 노력에 기인한 것으로, 이들은 페미니스트들이 “남녀의 자연적인 차이와 사회적으로 구성된 차이를 분리하려 시도”해 온 노력에서 기인된 것이다.¹⁹ 이는 자연적인 차이는 바꿀 수 없지만 사회적, 문화적으로 구성된 것이라면 바꿀 수 있다고 믿는 사람들의 경향성에 바탕을 둔 것으로, 페미니스트들은 이 구분을 통해 대중의 인식을 바꾸고자 했다. 실제 이런 젠더 개념의 도입은 여성운동의 대중화를 이끌어내는 데 중요한 계기가 되었지만, 결국 섹스가 보다 본질적인 차이라는 점에서는 차이가 없다는 등 다양한 비판도 대두했다. 따라서 젠더 개념은 단순히 사회적으로 구성된 성별이라는 관점을 넘어서 조운 스콧(Joan Scott)이 지적한 바, ‘사회 안에서 남성과 여성 간의 관계를 조직하려고 시도하는 사회적 규칙’이라고 명시적으로 규정하면서 이것이 ‘섹스와 자연을 등식으로 생각하는 우리의 문화 속에서 섹스 및 성차에 대한 우리의 지식을 생산한다’고 보는 것이 적절할 것이다.²⁰

이와 관련해서 일본의 소녀만화라는 장르는 소녀와 소년의 로맨틱 러브

18 주디스 버틀러, 『젠더 트러블: 페미니즘과 정체성의 전복』, 문학동네, 2008, 5쪽.

19 배은경, 「사회 분석 범주로서의 ‘젠더’ 개념과 페미니스트 문화 연구: 개념사적 접근」, 『페미니즘 연구』 4(1), 2004, 61쪽.

20 배은경, 「사회 분석 범주로서의 ‘젠더’ 개념과 페미니스트 문화 연구」, 65쪽에서 재인용.

를 중심으로 한 전형적인 스토리라인과 여성적인 캐릭터 조형으로 대표된다고 알려져 있다. 하지만 실제 그 내부를 살펴보면 소녀만화는 그 어떤 장르보다 여성성의 다양한 모습을 적극적으로 탐구해온 장르이기도 하다. 오시아마는 “일본의 소녀만화에게 부과된 큰 명제 중 하나는 10대 소녀를 중심으로 하는 여성 독자를 매료시켜서 공감하게 하는 히로인(‘소녀’)을 어떻게 그려내는가라는 사실이었다”²¹라고 지적하면서, 바로 이로 인해 “일본의 소녀만화는 젠더를 표상하는 미디어로서 특이한 위치를 점”해 왔다고 고찰하고 있다.

그 중 대표적인 것이 바로 ‘남장한 소녀’라는 히로인상이다. 일본 소녀만화의 효시로 불리우는 데즈카 오사무의 「리본의 기사」(リボンの騎士), 그리고 1970년대 소녀만화의 황금기를 대표하는 걸작 「베르사이유의 장미」가 남장 소녀(남장 여자)를 주인공으로 하는 것은 결코 우연이 아니다. 이는 후지모토 유카리(藤本由香里)가 분석하듯이 “소녀만화는 소녀의 내면세계, 즉 기본적으로는 성차가 없는 세계에서 성별 월경의 실험을 반복하는 기묘한 발전을 이루어 왔”기 때문이다.²² 더 나아가 이는 가부키나 노(能), 다카라즈카(宝塚)처럼 예술의 영역에 존재해 온 성별 월경의 전통을 이어온 것이라는 것이 오시아마의 분석이다.

이렇게 성별 월경의 전통을 이어온 소녀만화에서 한 걸음 더 나아가 젠더를 통한 유희가 독서 경험의 핵심이 되는 장르가 바로 BL이다. 보이즈러브, 줄여서 BL(Boys' Love)은 한국에서도 점차 인지도가 높아지고 있는 장르로, 일반적으로 상업적으로 출판된 남성과 남성 간의 동성애적 관계를 다룬 작품군(만화 및 소설을 포함)을 지칭한다. 이 용어가 처음 사용된 것은 1990년대 중반으로 알려져 있으며, 그 기원은 1970년대에 본격적으로 시작된 동인지 문화 내부에서 여성 아마추어 작가들을 중심으로 탄생한 야오이(やおい)이다.

21 押山美知子, 『少女マンガジェンダー表象論—“男装の少女”の造形とアイデンティティ』, 彩流社, 2007, 2쪽.

22 押山美知子, 『少女マンガジェンダー表象論—“男装の少女”の造形とアイデンティティ』, 2쪽에서 재인용.

야오이는 기존의 만화나 애니메이션, 게임에 등장하는 남성 캐릭터 간의 동성애적 관계를 묘사하는 작품을 만들어내는 여성들이 자신들의 작품을 ‘클라이맥스가 없고’(‘やまなし’) ‘이야기의 완결이 없으며’(‘おちなし’) ‘이야기의 의미가 없다’(‘いみ(意味)なし’)고 평한 데에서 기원했다. 동인지를 중심으로 나타난 야오이는 기존 원작의 패러디라는 점에서 보다 많은 창작층과 팬층을 견인하여 동인지문화의 확대 및 현재 여름과 겨울의 이벤트마다 50만 명에 이르는 인원을 동원하는 것으로 알려진 코믹 마켓(Comic Market)의 저변 확대에도 큰 공헌을 했다. 이후 야오이는 주로 패러디나 2차 창작, 그리고 BL은 상업 출판된 작품을 가리키는 것으로 굳어졌다. 그러나 BL이 1990년대 이후에 등장했고, 야오이의 전성기였던 1980년대에 활동했던 동인작가들이 프로 작가로 데뷔하여 BL 작품을 출판하는 사례가 많았기 때문에 BL의 직접적인 기원은 야오이에서 찾을 수 있다.²³

여성을 위한 장르로서 BL이 획기적인 이유는 동질성이 강조되는 남성 간의 호모섹슈얼한 관계를 통해 차이로서의 젠더를 유희화하는 데 성공한 몇 안 되는 장르이기 때문이다. 이에 대해 나가쿠보(永久保)의 BL소설론은 중요한 분석틀을 제공한다. 나가쿠보는 BL소설을 대상으로 왜 여성을 위한 장르인 BL이 남성 간의 동성애적 관계를 다루며, 이 과정에서 두 등장인물이 모두 남성임에도 불구하고 ‘공’(攻)과 ‘수’(受)라는 남성적 역할과 여성적 역할 간의 커플링이 중심적인 관계성으로 등장하는지를 구체적인 텍스트 분석을 통해 고찰하고 있다. 이 과정에서 중요하게 등장하는 것이 바로 ‘비교’를 통한 젠더적 요소의 적용이다. 예를 들면 BL소설에서는 여성성과 남성성을 묘사하는 다양한 형용구를 ‘공’과 ‘수’의 외모를 묘사할 때 활용하는데, 이는 일견 성차에 대한 기존의 고정관념을 그대로 반영하고 있는 듯이 보인다. 특히 ‘공’이 ‘삽입하는’ 쪽이고 ‘수’가 ‘삽입당하는’ 쪽이라는 관계성 그 자체는 기존의 남녀관계를 그대로 따르고 있는 것처럼 보인다.

23 보다 자세한 설명은 김효진, 「후조시는 말할 수 있는가? 여자오타쿠의 탄생」, 『일본연구』 45집, 한국외국어대학교 일본연구소, 2010을 참조.

그러나 구체적인 묘사의 맥락에서 살펴보면 이런 ‘공’과 ‘수’의 관계는 고정된 것이 아니라 유동적이고 연속체인 것으로 그려진다. 예를 들면 A와 B의 관계에서는 보다 ‘키가 크고’ ‘연상인’ A가 ‘공’이고 ‘키가 작고’ ‘연하인’ B가 ‘수’가 되는데, 이 관계는 한번 고정되면 대부분 관계가 해소될 때까지 유지된다. 이런 고정적 관계성이 흔들리는 것은 A와 B의 관계에 라이벌로 C가 등장할 때다. 이때 많은 경우 C는 A보다 더 ‘키가 크고’ ‘검은 얼굴에’ ‘회사의 CEO’ 등, 다양한 요소에서 A보다 남성적 특질을 강하게 지니는 것으로 묘사된다. A와 B의 관계에서는 ‘수’인 B에 비해 A는 보다 강한 남성적 특질을 유지하지만, 일단 자신보다 더 ‘남성적’인 C가 이 관계에 개입하는 순간, A가 지닌 여성적 특질이 보다 부각되게 된다. 이때 A, B, C의 관계에서 남성성과 여성성은 연속된 특질로 나타나며 어디까지나 상대적인 개념이라는 사실이 명확해진다.

이를 나가쿠보는 “‘비교’라는 개념은 ‘수’와 ‘공’의 인물상에 있어 성차적 요소의 판정 기준을 고정화로부터 해방”했고 “그 결과 ‘수’와 ‘공’의 성차적 요소는 단성화(單性化)하지 않고 양의성을 띄게 된다”고 분석하고 있다. 실제 나가쿠보의 설명을 인용하면 다음과 같다.

남성 간이라는 성적 동질성은 오히려 이질성을 부각시키기 위해서 필요한 장치다. 커플 캐릭터는 성별이 같다는 점에 의해 그 차이가 성차로 환원되지 않는다. 차이를 순수한 개성으로 삼는 것이 가능하게 된다. (중략) ‘수’와 ‘공’의 젠더적 요소란 성별 역할(gender role), 즉 여성과 남성이라는 역할이다. 그것이 남성들이라는 동질성에 기반함으로써 성별로부터 역할이 분리된다. ‘독자’는 이를 통해 처음으로 젠더를 ‘남성다움’과 ‘여성다움’을 역할로서 (인식하고) 억압을 배제하고 즐길 수 있게 되는 것이다. ‘야오이소설’이란 성차로 상징되는 이질성을 오락으로서 즐기는 것을 지향하는 텍스트이다.²⁴

24 永久保陽子, 『やおい小説論—女性のためのエロス表現』, 専修大学出版部, 2005, 103쪽.

이러한 BL의 성취는 앞에서 소개한 소녀만화의 ‘양성구유’(兩性具有)로서의 히로인상과 밀접하게 연결되어 있다. BL이 1990년대 등장하기 전에 나타난 이들 소녀만화의 히로인들은 남성과 여성의 특성을 한 몸에 지닌 존재로, 실제로 성차가 단절된 것이 아니라 연속된 것이며 남성 주인공과의 관계성을 통해 여성적 특질이란 어떻게 정의될 수 있는 것인가를 독자들로 하여금 자문하게 하기 때문이다.²⁵

이런 관점에서 보면 요시나가 후미의 「오오쿠」 또한 일반적으로 남성적인 것으로 인식되는 ‘권력’이라는 속성을 지닌 여성쇼군의 다양한 모습을 통해 남성적 특질과 여성적 특질이 어떻게 공존할 수 있는가를 모색하는 동시에 사회적 구성물이자 규범으로서 젠더를 다양한 방식으로 해체하고 재구성하고 있다.

4. BL과 소녀만화, 동인지문화의 경계 넘기

소녀만화, 동인지, BL만화, 이들을 하나로 잇는 한 조각, 처음부터 누군가가 하나 사라져 있었지만 언젠가 후세에는 반드시 나타나서 잃어버린 연결고리를 보완할 누군가, 지금은 그것이 누군가 알 수 없지만 나타나면 반드시 단번에 알 수 있을 것이다 (중략) 내게 있어 요시나가 작품은 고고학품으로 말하자면 이것들을 독해하기 위한 로제타스톤이고 아서왕 이야기에 비유하자면 진실로 전설의 엑스칼리버를 뽑는 자였습니다.²⁶

이 부분에서는 소녀/여성만화로서 「오오쿠」, 그리고 BL만화가이자 여

25 물론 나가쿠보의 분석은 BL소설을 대상으로 한 결과, 텍스트 위주의 분석이라는 점에서 BL만화에 무조건적으로 적용될 수는 없다. 그럼에도 불구하고 모든 BL소설은 BL만화풍의 삽화를 게재함으로써 출판물로서 완성되며, BL소설과 BL만화 모두 야오이에서 발전한 형태라는 점에서 매우 밀접한 관계를 맺고 있다는 점 또한 강조될 필요가 있다.

26 福田里香, 「よしながふみと24年組」, 『映画&原作大奥公式ガイドブック-大奥細見』, 白泉社, 2010, 125쪽.

성만화가인 동시에 동인작가로서 요시나가 후미의 궤적을 분석함으로써 어떻게 「오오쿠」가 성공적으로 이들 장르의 전통을 전유하는 동시에 소녀/여성만화의 가능성을 확장하고 있는가를 고찰하고자 한다.

우선 만화가로서 요시나가 후미의 작품세계 및 경향을 살펴보자. 요시나가 후미는 1971년 생으로 게이오기주쿠(慶應義塾)대학 법학부 석사과정을 수료한 것으로 알려져 있다. 고등학교 3학년 때부터 코믹 마켓(コミック・マーケット) 등 동인 이벤트에 「베르사이유의 장미」, 「슬램덩크」(スラム・ダンク)의 패러디 동인지 및 창작 동인지로 참가하였으며, 이는 프로 만화가로 데뷔한 이후에도 오랫동안 지속되었다.

프로 만화가로서는 1994년 막 창간되었던 BL잡지인 『하나오토』(花音)에 남자 고등학생 커플과 같은 학교의 젊은 남자 교사의 옛 남자 애인과의 연애를 그린 「달과 샌달」(月とサンダル)이라는 연작 단편 시리즈를 연재하면서 데뷔했다. 이후 BL잡지에서 「정말로, 다정해」(本当に、やさしい), 「1교시는 의욕 가득한 민법」(1限めはやる気の民法), 「솔페쥬」(ソルフェージュ) 등 주로 BL 작품을 위주로 활동하는 한편, 점차 활동 범위를 넓혀 소녀만화잡지인 『윙즈』(ウィングス) 등에서 한국에서 영화화되기도 한 「서양골동양과자점」(西洋骨董洋菓子店)을 비롯하여 「사랑해야 하는 딸들」(愛すべき娘たち), 「플라워 오브 라이프」(フラワー・オブ・ライフ) 등 여성만화의 범주로 분류되는 작품들을 활발히 발표해 왔다.

「오오쿠」는 소녀만화 잡지 중에서도 상대적으로 고연령층(고등학생~젊은 직장인 등)을 타깃으로 2000년대 초반에 창간된 『멜로디』(メロディ)에서 2003년부터 연재되기 시작했으며, 40대 남성 게이 커플의 일상을 그리고 있는 「어제 뭐 먹었어?」(きのう何食べた?)를 2007년부터 남성만화 잡지인 『주간 모닝』(週刊モーニング)에 연재해 호평을 받는 등, BL만화가이자 소녀만화가, 나아가 동인 이벤트에 꾸준히 참가하는 동인작가로서 폭넓은 작품세계를 보여주고 있다.

여기서 요시나가 후미가 밟아온 궤적이 일본의 일반적인 만화가와는 다르다는 점을 간단히 살펴보고 넘어가도록 하자. 본래 일본의 만화는 성별,

연령, 취향 등에 따라 세분화된 장르와 독자층이 발달되어 있으며, 이 장르 간의 벽을 넘기란 쉽지 않다. 이 중에서도 흥미로운 것은 작가진도 여성이 대부분이고 독자층도 여성이 대부분인 두 장르, 즉 소녀/여성만화와 BL만화의 관계다. 이 두 장르는 작가와 독자층의 주류가 여성이라는 점 이외에도 로맨스와 감정 묘사에 치중한다는 공통점을 가진다. 이는 BL만화가 소녀/여성만화의 전통에서 분화된 장르라는 점에서 기인하는데, 실제로 살펴보면 이 두 장르는 작가진이나 잡지 등에서 명확하게 분리되어 있고, 이 두 장르 사이에는 여전히 높은 벽이 존재하고 있다는 점이 눈에 띈다.

이는 BL만화가 남성 간의 성행위를 포함한 동성애를 그리지만 소녀만화는 주로 플라토닉한 이성 간의 연애물이 주류를 이루고 있다는 성 묘사를 둘러싼 내용상의 차이뿐만이 아니라 작가들의 활동 영역이 암묵적으로 나뉘어져 있다는 사실에서 온다. 즉, 소녀/여성만화 작가는 프로로서 BL만화를 그리지 않으며, BL작가가 소녀/여성만화를 같이 그리는 경우는 매우 드물다.

이는 BL이라는 장르가 소녀만화에 비해 보다 마이너하며 충성도가 높은 독자들로 구성되어 있다는 점에 기인한다. 특히 BL 장르가 성립한 초기(1990년대)에는 BL 독자층은 소녀만화로 대표되는 기존의 여성취향 장르를 비판적으로 바라보고 그 대안으로서 BL을 선택한 경우가 많았고, 이는 당시 BL로 데뷔한 만화가들이 소녀만화 작품을 발표하는 것을 꺼리게 되는 요인으로도 작용했다. 1970년대부터 본격적으로 발달하여 상대적으로 작가의 수요와 공급이 안정되어 있는 소녀만화 잡지들과 달리, 그 당시 막 창간되기 시작했던 BL만화 잡지들은 수요를 따라잡기 위해 신인작가를 상시적으로 모집하는 경우가 많았고, 이를 통해 데뷔한 신인만화가들 중에는 어느 정도 인기를 얻은 후에는 소녀만화로 활동 범위를 넓히는 경우가 적지 않았다.

실제로 니시 케이코(西炯子)나 미즈시로 세토나(水城せとな)처럼 BL에서 데뷔해 인기를 얻은 작가들이 소녀만화로 진출한 사례가 대표적인데, 이들은 모두 소녀만화 작품을 발표하면서부터 스스로가 BL작가로서 분류되기

를 거부하고 있다. 이는 BL만화가 소녀만화에 비해 보다 ‘특수한’ 장르로서 한정된 독자층에게만 어필한다고 인식된다는 점을 의식한 선택으로 보인다.²⁷ 물론 2000년대 후반 이후, BL시장이 보다 확대되면서 이런 경계도 점점 사라지는 추세를 보이고 있지만 BL과 소녀만화의 경계는 일정 부분 유지되고 있는 것이 현실이다.

이런 관점에서 볼 때 요시나가 후미는 매우 독특하다. 이는 그녀가 BL 작가라는 정체성을 포기하지 않으면서도 소녀/여성만화 잡지 연재를 통해 고유한 영역을 확보했을 뿐만 아니라 독자층 또한 양쪽에서 확보하고 있다는 점에서 기인한다. 어떻게 요시나가는 이 두 장르에서의 활동을 동시에 진행할 수 있었을까? 그 원인 중 하나로 작가로서 요시나가의 원점이라고 할 수 있는 그녀의 동인 활동이 1970년대 일본 소녀만화의 걸작인 「베르사이유의 장미」, 그 중에서도 남녀 주인공인 오스칼과 안드레를 중심으로 시작되었다는 점을 들 수 있다.

요시나가는 「베르사이유의 장미」, 그 중에서도 안드레의 열광적인 팬으로 그를 중심으로 한 인간관계—주로 오스칼과 안드레의 로맨스, 부수적으로는 안드레를 중심으로 한 동성애적 관계—를 테마로 한 동인지들 4권 이상 자비출판했다. 이는 매우 독특한 경우인데, 일반적으로 여성작가들의 동인 활동은 앞에서 다루었듯이 기존의 소년만화나 애니메이션을 원작으로 하여 남자 캐릭터 간의 동성애를 다루는 야오이 패러디가 대부분이기 때문이다. 이에 대해 요시나가 후미가 애호한 「베르사이유의 장미」는 이미 로맨스가 중심 내용인 소녀만화인데다, 그녀가 그려내는 대상 또한 여주인공인 오스칼과 그녀의 남자 파트너인 안드레라는 점에서 일반적인 야오이 패러디와는 이질적이다. 이때 왜 안드레를 좋아하게 되었는지에 대한 요시나가의 대답은 다음과 같다.

27 실제로 미즈시로 세토나는 소녀만화를 그리기 시작하면서 과거 자신이 BL전문 출판사에서 펴낸 BL 만화작품을 더 이상 재판하지 않고 있다[2009년에 일반 출판사인 쇼가쿠칸(小学館)에서 펴낸 「도마 위의 잉어는 두 번 뜬다」(組上の鯉は二度跳ねる) 시리즈는 제외].

그는 오스칼(남장 여자인 여주인공)처럼 뭐든지 할 수 있는 여성에게 질투하지 않아요. 그저 그녀를 응원하고 있어요. 그런 건 멋지지요. 그리고 정말 바보잖아요? (중략) 오스칼은 제대로 혁명사상을 공부해서 프랑스혁명에 참가하지만 안드레는 전혀 공부하지 않지요. 하지만 오스칼이 좋으니까 전장에 따라갑니다. 그런 부분이 좋아요. (중략) 정말 바보 같아서 사랑스럽지요. 하지만 오스칼이 안드레에게 끌리게 되는 과정이 그냥 읽어도 전혀 부자연스럽지 않아요. 제대로 남성으로서 매력적으로 보여요.²⁸

일반적인 소녀만화에서 그려지는 것처럼 여주인공보다 우월한 위치에 있는 ‘왕자님’이 아니라 오히려 여주인공인 오스칼이 관계를 주도할 뿐만 아니라 사심 없이 여주인공을 응원하고 따라가는 존재인 안드레의 관계성에 요시나가는 주목한다. 또한, 「베르사이유의 장미」는 BL이 아니지만 오스칼은 남장을 하고 군인으로서 활약을 한다는 점에서 “한없이 BL에 가까운 매력이 있”²⁹으며, “자주 친구들과 「베르사이유의 장미」를 ‘아무 것도 없는 시대의 BL’이라고 부른다”는 점 또한 그녀의 인터뷰에서 자주 등장하는 테마다. 환원하자면 「베르사이유의 장미」 동인 활동을 통해 요시나가는 소녀만화로서 이 작품을 즐기면서도 그 안에 내재되어 있는 이질적인 부분—이후 BL만화로 계승되는—을 민감하게 잡아낼 수 있는 시점을 획득했다고 추측된다.

요시나가 본인도 「베르사이유의 장미」의 열광적인 팬으로 많은 영향을 받았다고 말하고 있듯이, 실제로 「베르사이유의 장미」와 「오오쿠」의 공통점을 지적하는 전문가들은 많다. 2장에서 살펴본 호리(Hori) 또한 이러한 공통점을 지적하면서 2권~4권 중반까지 등장하는 이에미쓰와 오만의 관계성을 주된 사례로 들고 있다. 여성임을 숨기기 위해 남장을 하고 있는 이에미쓰와 오만의 일러스트를 살펴보자(〈그림 2〉). 이 일러스트에서 오만의 턱을 들

28 湯山玲子, 『ベルばら手帖: マンガの金字塔をオトナ読み!』, マガジンハウス, 2013, 197~198쪽.

29 湯山玲子, 『ベルばら手帖: マンガの金字塔をオトナ読み!』, 198쪽.



〈그림 2〉 남장한 이에미쓰와 오만(「오오쿠」 2권)

어 상품을 물색하듯이 얼굴을 살펴보는 것은 여성인 이에미쓰이고, 오만은 그 손길에 몸을 맡긴 채 수동적인 태도를 취하고 있다. 이것은 남장한 오스칼과 안드레에서 주도권을 쥔 것은 오스칼이었다는 사실을 떠올리게 한다. 또한, 이후 이에미쓰는 여성쇼군으로서 즉위하면서 스스로의 몸을 도쿠가와 막부의 존속에 바친 제물로 선언하는데, 이는 귀족이면서도 프랑스혁명에 스스로 몸담고 그로 인해 요절하게 된 오스칼의 모습과 오버랩된다. 또 이에 비해 오만은 정치적인 부분에는 큰 관심을 갖지 않고 오히려 이에미쓰와의 애정을 더 중시하는 경향을 보인다는 점을 부기해 둔다.

또한 〈그림 2〉는 BL만화가로서 요시나가의 궤적을 생각할 때 흥미로운 또 다른 논점을 제공한다. 소녀만화 잡지에 연재 중인 「오오쿠」의 독자층은 아마도 소녀만화로서 발표한 작품만을 읽은 독자들과 BL작품들까지 함께 읽은 독자층으로 크게 나뉘어 있는데, 이때 독자들의 해석 가능성은 후자의 경우 비약적으로 증가할 것이기 때문이다. 우선 ‘젊고 아름다운 남성이 수백 명이 모여 있고 외부로는 나갈 수 없는’ 공간으로 설정된 「오오쿠」는 1970년대 소녀만화의 황금기에 등장한 미소년만화에서 배경으로 설정했던 기숙사(김나지움)를 연상케 한다. 특히 보다 수동적이고 은밀한 것으로 그려

지는 여성의 성욕에 비해 남성의 성욕은 능동적이고 충동적으로 흔히 그려진다는 점을 생각해 보면, 오오쿠라는 공간에서 남성 간의 성행위가 묘사되는 것은 당연한 귀결이라고 할 것이다.

특히 미즈노라는 청년이 오오쿠에 들어와 8대 쇼군 요시무네를 만나면서 벌어지는 일련의 사건을 그린 1권은 엔터테인먼트로서 BL의 가능성을 소녀만화라는 장에서 실험하고 있는 부분으로 생각할 수 있다. 이와 관련하여 BL이라는 장르가 성립하면서 작가들에 의해 등장한 “1억 총 호모(一億総ホモ)”, “영원히 계속되는 호모가 가득한 즐거운 학원”의 세계 또한 ‘젊고 아름다운 남자들만의 공간’인 오오쿠를 구상하는 데 큰 역할을 했을 것이라 추측할 수 있다.³⁰ 주류 소녀/여성만화가들의 작품에서 남자 주인공을 둘러싼 BL적인 묘사는 금기라는 점을 고려했을 때, 요시나가의 「오오쿠」는 그 설정 자체에서 BL적인 요소를 자유롭게 구사할 수 있도록 치밀하게 계산되었을 것이라는 점을 짐작할 수 있다.

더 나아가 미조구치(溝口)는 미우라 시온(三浦しおん)의 “「오오쿠」는 지금까지의 소녀만화와 BL을 경유한 후 현재 소녀만화에서는 이런 걸 할 수 있다라는 (사실을 보여준) 작품”³¹이라는 평을 인용하면서 다음과 같이 부연설명하고 있다.

여기서 “BL’을 경유한”이란 말은 물론 오오쿠의 미남 간의 성애가 그려져 있기 때문이 아니다. (중략) 앞에서 서술한 것처럼 성과 생식, 젠더의 문제를 성 묘사를 포함한 엔터테인먼트 안에서 고찰한다는 자세 그 자체가 최근의 BL이 배양해 온 것이다. (중략) 이러한 창작 실천을 BL에서 10년 이상 행해옴으로써 얻을 수 있었던, 말하자면 가동 범위가 넓은 근력(筋力) 같은 표현력이 「오오쿠」에서 발휘되고 있다는 사실은 틀림이 없다. (중략)

「오오쿠」는 BL이 아니다. (중략) 하지만 틀림없이 BL의 —요시나가의 경우

30 よしながふみ, 『あのひととここだけのおしゃべり』, 太田出版, 2007, 54쪽.

31 よしながふみ, 『あのひととここだけのおしゃべり』, 86쪽.

는 활발한 동인지 활동도 행하였으므로 야오이 동인지도 포함한 광의의 야오이의 산물이다.³²

또한 동인지 제작이라는 실천과 관련해서는 다음과 같은 해석도 가능하다. 창작 동인지도 존재하지만, 동인지의 대다수는 특정한 작품에 대한 팬아트(fanart), 즉 패러디를 기반으로 한 2차 창작으로 만들어지는 경우가 많다. 이런 관점에서 볼 때 요시나가 후미의 「오오쿠」는 소녀만화와 BL만화에 대한 일종의 패러디인 동시에, 일본 역사에 대한 거대한 패러디라고 볼 수 있다.

요시나가 본인의 말처럼 “(동인지에서) 그 커플링이 성립할 때까지를 원작의 에피소드를 능숙하게 섞어서 그리는 것을 ‘학설’이라고 부르고”, “능숙한 동인지를 읽으면 설득당한 것처럼 같은 커플링을 지지하게 되거나 거기서 다시 새로운 학술을 세운 동인지가 등장해서 장르가 시끄러워진다는지, 말하자면 고고학 같은”³³ 것이 동인 활동이라고 한다면, 요시나가 후미의 「오오쿠」 또한 일본 역사에 대한 자신의 패러디, 자신의 학설을 내세운 동인지라고 할 수 있는 것이다. 실제로 요시나가는 「오오쿠」를 일본 역사 교과서의 대명사인 아마카와(山川) 출판사의 교과서를 바탕으로 하고 있다고 명언하고 있다. 만약 일본의 역사에 대해 전혀 사전 지식이 없는 사람이 「오오쿠」를 접한다면 그 역사적 디테일과 치밀한 구성에 일본의 에도시대에 진정으로 여성쇼군이 통치한 시기가 있었음을 믿게 될 가능성도 없지 않다.

32 溝口彰子, 「反映 / 投影論から生産的フォーラムとしてのジャンルヘーヤオイ考察からの提言」, 『国際マンガ研究1: 世界のコミックスとコミックスの世界』, 京都: 京都精華大学国際マンガセンター, 2010, 159~160쪽.

33 よしながふみ, 『あのひととここだけのおしゃべり』, 166쪽.

5. 요시나가 후미의 '페미니즘'과 「오오쿠」

지금까지 살펴본바, 요시나가 후미의 「오오쿠」는 가상 에도시대를 그려내는 시대물이자 엔터테인먼트인 동시에, 현대 일본사회를 살아가는 여성 독자들이 일상에서 겪는 남성 중심 사회에 내재한 모순과 밀접하게 공명함으로써 작품성을 획득하였을 뿐만 아니라 대중적인 인기도 확보할 수 있었다. 이 논문에서는 「오오쿠」가 이러한 성과를 거둘 수 있었던 요인을 크게 ① 여성의 시각에서 역사 다시 읽기, ② 성차의 재구성을 통한 유희화, ③ 소녀 만화와 BL 만화의 경계 넘기라는 세 가지 측면에서 분석하고 있으며, 요시나가의 시도가 성공적이었다고 평가한다.

이와 관련해 요시나가 후미는 일본의 여성만화가 중에서도 스스로 페미니스트라고 인정하는 소수에 속한다. 흥미로운 것은 10대 때부터 이미 페미니스트임을 자각했다고 하는 요시나가조차 이를 공언하게 된 것이 작가로서 성공을 거둔 2000년대 이후라는 점이다. 이는 일본사회에서 페미니즘이 여전히 부정적인 맥락에서 사용되고 있는 현실을 반영하는 동시에, 대다수의 일본 여성에게 있어 페미니즘은 여전히 자신들의 삶과는 동떨어진 이념으로서 받아들여지는 상황을 보여주는 것이라고 할 수 있다. 이에 대해 요시나가는 다음과 같이 발언하고 있다.

제가 페미니즘을 이야기할 때는 반드시 자신의 정의에서부터 이야기해요. 결혼 제도에 회의적인 게 아니라 결혼해서 남편이 이상한 사람이라는 걸 알게 되었을 때 아내가 제대로 도망갈 수 있는 경제력을 가질 수 있는 정도의 사회를 만들자라는 것이 저의 페미니즘이에요.³⁴

일견 이 발언은 매우 온건한 것으로 보인다. 특히 본인의 스탠스가 결혼 제도 자체에 대한 반대가 아니라는 점을 강조함으로써 대중 장르인 여성만

34 よしながふみ, 『あのひととここだけのおしゃべり』, 168쪽.

화를 그리는 만화가로서 급진적인 페미니즘과 자신을 구분짓고자 하는 의도가 명확하게 드러나 있다. 페미니스트임을 자임하면서도 자신이 정의하는 페미니즘과 기존의 그것을 구분하는 이런 태도는 일견 현실 타협적이라는 인상을 주기도 한다.

그러나 실제로도 과연 그러할까? 연구자는 이런 요시나가의 발언은 그 어떤 장르보다 대중과 함께 호흡하는 만화를 그리는 만화가로서 대중과의 거리를 좁히기 위한 전략에서 기인한 것으로, 그녀의 작품을 통해 구현되는 ‘페미니즘’은 그 어떤 학문으로서의 페미니즘보다 더 설득력 있고 급진적일 수 있다고 생각한다.

요시나가가 그녀의 작가 인생에서 「오오쿠」가 최초이자 마지막인 남녀의 연애물이라고 단언하고 있는 점, 그리고 최근 연재작품이 40대 게이 커플의 일상 이야기라는 점은 앞에서 소개한 페미니스트로서의 ‘온건한’ 태도와는 다른 급진적인 면모를 암시하고 있다. 실제로 사회제도로써 ‘결혼제도에 의한 회의적이지 아니’라고 언명하고는 있지만, 현재의 사회에서 ‘남편이 이상한 사람임을 알았을 때 제대로 도망갈 수 있는 경제력을 지닌’ 아내는 극히 소수에 불과하다. 이는 사실 여성의 권익이 향상되었다는 현대사회에서도 남성과 대등한 인간으로서의 최소한의 권리가 보장되지 않고 있다는 뼈아픈 깨달음이다. 이를 확인하기 위해 같은 책에 포함된 요시나가의 다른 발언도 함께 살펴보자.

저, 그 페미니즘 같은 것은 절대로 만화에 그려서는 안 된다고 생각했지만 결국 여자를 그리면 그걸 건드리지 않을 수가 없어요. 그래서 지금까지 남녀물을 피해온 거죠, 아무래도 그리게 되니까.³⁵

(‘역사물이고, 남녀 역전인데 심지어 본격적인 소녀만화의 러브 로맨스라는 점이 대단하다고 생각한다’는 의견에 대해)

35 よしながふみ, 『あのひととここだけのおしゃべり』, 71쪽.

하지만 그건 예전에도 사람들에게 이야기했었지만 저는 이렇게까지 세계를 왜곡하지 않으면 ‘보이 미트 걸(boy meet girl, 소년 소녀의 러브 로맨스)’을 그릴 수 없다는, 너무나 슬픈 현실을 깨닫게 되었어요.³⁶

남성과 여성을 그려낼 때 페미니즘을 피할 수 없기 때문에 남녀물을 피해왔다는 언급이나 남녀 역전으로 가상 에도시대를 그려낸다는 비현실적인 판타지 속에서만 자신이 원하는 남녀로맨스를 그릴 수 있었다는 고백 모두 현재의 사회에서 남성과 여성의 관계를 평등하고 정치적으로 올바른 형태로 그려내는 것이 사실 불가능하다, 즉 이런 억압적인 상황에서 남녀의 로맨스를 그린다는 것은 기만일 수밖에 없다는 비판의식을 내포하고 있는 것이기도 하다.

요시나가가 남녀 역전의 가상 에도를 낙원으로 묘사하지 않는 것 또한 이런 요시나가의 현실 인식을 반영하고 있다. 남성의 수가 줄어든 결과, 노동은 여성의 몫이 되었지만 남성은 여전히 귀한 존재이고 상위 계급의 여성을 제외하고는 남편은커녕 아이도 제대로 낳을 수 없는 사회이기도 하다. 이를 통해 그녀가 말하고 있는 것은 사회구조가 변화하지 않은 상태에서 남녀의 성역할이 변하는 것만으로는 근본적인 변화를 이끌어낼 수 없다는 사실이며, 평등한 인간 대 인간으로서 사랑하고 결혼하며, 그 선택이 잘못된 것이었을 때 자유롭게 헤어질 수 있는 경제권의 확보조차 여전히 대부분의 여성에게 사치인 현대사회 또한 가상 에도에서 그리 크게 벗어나 있지 않다는 통렬한 사회비판이기도 하다.

이런 관점에서 봤을 때 요시나가의 「오오쿠」는 대중 장르로서 일본의 여성만화가 도달한 가장 급진적인 여성의식을 가장 대중적인 형태로 전달하는 데 성공한 작품이다. 이는 일본의 여성만화가 긴 시간에 걸쳐 이룩해 온 젠더의 유희화에 바탕하고 있다는 점 또한 강조되어야 한다. 니체가 학

36 よしながふみ・三浦しおん・金田淳子, 「大奥ロマンチズム〜『大奥』の萌えどころ〜」, 『映画&原作大奥公式ガイドブック〜大奥細見』, 白泉社, 2010, 114쪽.

문에 대한 예술의 우위성을 논했던 것³⁷처럼, 대중예술로서 「오오쿠」는 실 제적 삶에 대한 감각과 숨결을 취함과 동시에 학문으로서의 페미니즘이 결 코 쉽게 도달할 수 없는 목표, 즉 일반 여성의 젠더 의식을 고취하는 성과라 할 것이다.

참고문헌

- 김효진(2010), 「후조시는 말할 수 있는가? 여자오타쿠의 탄생」, 『일본연구』 45집, 한국외국어대학교 일본연구소.
- 박진우(2009), 「여성·여계천황론과 상징천황제」, 『일어일문학』 41, 한국일어일문학회.
- 배은경(2004), 「사회 분석 범주로서의 ‘젠더’ 개념과 페미니스트 문화 연구: 개념사적 접근」, 『페미니즘 연구』 4(1).
- 버틀러, 주디스(2008), 『젠더 트러블: 페미니즘과 정체성의 전복』, 문학동네.
- 스타이넴, 글로리아(1995), 『여성망명정부에 대한 공상』, 현실문화연구.
- 안철택(2004), 「니체의 문화비판」, 『독일어문학』 12(1), 한국독일어문학회.
- 溝口彰子(2010), 「反映 / 投影論から生産的フォーラムとしてのジャンルヘーヤオイ考察からの提言」, 『国際マンガ研究1: 世界のコミックスとコミックスの世界』, 京都精華大学国際マンガセンター.
- 福田里香(2010), 「よしながふみと24年組」, 『映画&原作大奥公式ガイドブックス大奥細見』, 白泉社.
- 押山美知子(2007), 『少女マンガジェンダー表象論—“男装の少女”の造形とアイデンティティ』, 彩流社.
- 永久保陽子(2005), 『やおい小説論—女性のためのエロス表現』, 専修大学出版部.
- 前川晶, 「女子校化した大奥—吉屋信子『徳川の夫人たち』」, http://www.l.u-tokyo.ac.jp/chubun/essay/essay_7.html(최종 검색일: 2014. 4. 22)
- 湯山玲子(2013), 『ベルばら手帖: マンガの金字塔をオトナ読み!』, 東京: マガジンハウス.
- よしながふみ(2007), 『あのひととこだけのおしゃべり』, 太田出版.
- よしながふみ·三浦しおん·金田淳子(2010), 「大奥ロマンチズム〜『大奥』の萌えどころ〜」, 『映画 & 原作大奥公式ガイドブックス大奥細見』, 白泉社.
- Hori, Hikari(2012), "Views from Elsewhere: Female Shoguns in Yoshinaga Fumi's Ooku and Their Precursors in Japanese Popular Culture," *Japanese Studies*, 21(1).

37 안철택, 「니체의 문화비판」, 『독일어문학』 12(1), 한국독일어문학회, 2004, 138~139쪽.