

일본인은 다르게 움직이는가

우치다 다쓰루(内田樹)의 『일본의 신체』(日本の身体)를 중심으로

강태웅

1. 분라쿠 인형을 움직이는 신체의 ‘발견’

일본의 전통공연 중에 분라쿠(文楽)라는 인형극이 있다. 분라쿠는 가부키(歌舞伎)와 더불어 에도시대에 시작하여 큰 인기를 끌었고, 일본을 대표하는 이야기 〈가나데혼 주신구라〉(假名手本忠臣蔵)도 분라쿠로 처음 상연되었다. 〈가나데혼 주신구라〉처럼 분라쿠에서 인기를 얻은 작품은 가부키로 만들어지기도 했고, 거꾸로 가부키로 유명해진 것을 받아들여 분라쿠로 상연하는 경우도 있었다. 인형극은 전 세계 곳곳에서 발달했지만, 분라쿠는 ‘세 명이 하나의 인형을 조종한다’(三人遣い)는 점이 독특하다. 중심이 되는 오모즈카이(主遣い)는 머리와 오른손을 맡고, 히다리

강태웅(姜泰雄) 광운대학교 동북아문화산업학부 교수. 서울대학교 동양사학과를 졸업하고 히토쓰바시대학 사회학연구과에서 석사학위를, 도쿄대학 종합문화연구과 표상문화론에서 박사학위를 받았다. 일본문화사, 일본영상문화론에 대해 주로 연구하고 있다. 『제국일본의 문화권력 2』, 『제국의 교차로에서 탈제국을 꿈꾸다』, 『기억하는 텍스트, 동아시아』, 『복원과 재현』, 『대만을 보는 눈』, 『일본과 동아시아』 등의 공저와 『일본영화의 레디컬한 의지』, 『복안의 영상』 등의 역서가 있다.

즈카이(左遣い)는 왼손을, 그리고 아시즈카이(足遣い)는 다리를 움직인다. 한 명이 조종하는 다른 인형극과는 달리, 분라쿠 인형의 움직임은 훨씬 자유롭고 섬세할 수 있다.

분라쿠의 인형사(人形使い)들은 관객의 시선을, 조종하는 자신들이 아니라 인형에 모으기 위하여 검은 두건을 쓰고 검은 옷을 입는다. 하지만 인형은 사람의 3분의 2 정도의 크기로, 큰 것은 1m 50cm, 작은 것은 1m 30cm 정도라서, 인형보다 몸집이 큰 인형사들에게 관객의 눈이 가지 않을 수 없다. 게다가 인형 둘이 나오면 인형사는 여섯, 인형 셋이면 인형사는 아홉이 등장하여 무대는 검은 옷을 입은 사람들로 가득하니, 관객이 신경 쓰지 않을 수 없다. 또한 극장 뒤쪽에 앉아서 관람하는 경우, 인형 얼굴의 변화는 보이지 않는다. 역설적이지만 극장에서 느낄 수 없었던 분라쿠의 섬세한 표현을 필자가 알게 된 것은 영화를 통해서다. 기타노 다케시(北野武) 감독의 〈인형들〉(Dolls, 2002)이라는 영화는 분라쿠 〈명도의 비각〉(冥途の飛脚)의 공연 장면을 보여주며 시작한다. 화면에는 인형사들이 배제되고 인형이 클로즈업된다. 인형은 무대 위에서 살아 있는 배우처럼 움직이고, 눈과 눈썹, 입이 움직여 다양한 표정으로 감정을 전달한다. 인형의 움직임에 대한 감탄은 이를 조종하는 인형사에 대한 관심으로 이어졌다. 세 사람의 인형사들은 어떻게 자신들의 신체를 이용하여 새로운 가상의 신체=인형을 창조해내는가? 이와 같은 질문을 분라쿠에 한정치 않고, 다른 전통공연 및 다도(茶道), 무예, 그리고 스모(相撲)와 같은 전통 스포츠로 확대해, 일본적이라 불리는 다양한 문화 속에서 신체는 어떠한 독특한 움직임을



〈그림 1〉 우치다 다쓰루(内田樹)의 『일본의 신체』(日本の身体, 2014)

보여주는가에 대한 질문에 답을 주는 책이, 이 글에서 소개할 우치다 다쓰루(内田樹)의 『일본의 신체』(日本の身体, 2014)다.

2. 신체기법의 달인들과의 만남

“일본인에게는 일본인 고유의 신체관이 있고, 이에 기반을 둔 고유의 신체기법이 있다는 가설을 검증하기 위하여 여러 분야의 달인들을 만나게 되었다.”¹

우치다 다쓰루는 저자 후기에 위와 같이 『일본의 신체』의 저술 목적을 밝히고 있다. 그는 이 책에서 “일본인 고유의 신체관”을 밝혀줄 총 12명의 ‘신체기법’의 달인을 만난다. 제일 처음 등장하는 이는 다도(茶道)의 달인 센 소오쿠(千宗屋)다. 그는 일본의 다도를 정립했다고 알려진 센 리큐(千利休, 1522~1591)를 시조로 하는 무샤코지센케(武者小路千家)의 15대 이에모토(家元)다. 차를 만들어 대접하고, 이를 마시기 위해서 몸은 움직여야 한다. 그런데 우치다 다쓰루와 센 소오쿠의 대화에서 알 수 있는 것은 차를 마시는 공간이 좁아야 한다는 점이다. 일본의 다실은 보통 2조(畳), 즉 한 평(坪) 남짓한 공간에 지나지 않는다. 이곳에 어른 다섯 명이 들어가 찻물 끓이는 화로를 둘러싸고 다도를 행한다. 우치다와 센은 다도가 좁은 공간에서 행해지는 ‘의식’이기 때문에, 오감(五感)이 발휘될 수 있고 이를 통하여 공동체의식을 갖게 된다고 주장한다.

다도 다음으로는 노(能) 악사(樂師)가 나오고, 이어서 앞서 언급한 분라쿠의 인형사 차례가 돌아온다. 신장도 다르고 팔 길이도 다른 세 명이

1 内田樹, 『日本の身体』, 新潮社, 2014, 248쪽.

어떻게 호흡을 맞추어 하나의 인형을 움직여 나가는지, 그리고 어떻게 신호를 주고 받으며 다음 동작으로 넘어가는지 자세히 설명한다. 이밖에도 샤미센(三味線) 연주자, 통소와 비슷한 샤쿠하치(尺八) 연주자와 같이 전통악기와 관련한 이들이 뒤를 잇는다. 흥미로운 분야는 아악(雅樂)이다. 아악 연주자는 궁내청(宮内庁) 소속으로 공무원이라고 한다. 메이지유신 이후에는 서양음악도 행사에 연주되어, 아악 연주자는 전통악기는 물론이고 서양악기 하나를 배워

야 하고, 춤도 추어야 한다. 따라서 배울 것이 많아 고등학교 1학년부터 연습생을 모집한다고 한다. 그리고 아악에는 ‘비곡’(秘曲), 말 그대로 비밀스러운 곡이 존재한다. 비곡은 이세신궁(伊勢神宮)이 20년마다 궁을 옮기는 ‘식년천궁’(式年遷宮)에만 연주되기 때문에, 평소에는 아무도 보지 못하게 악보가 금고에 보관되어 있다. 그런데 비곡은 신에게 들려주는 음악이라 소리를 내어 연주해서는 안 된다 하니 놀라울 따름이다.

전통악기 연주자 외에 합기도와 같은 무예, 그리고 스모와 같은 스포츠의 달인들도 등장한다. 여기까지는 어느 정도 필자가 예상할 수 있는 면면의 등장이었다. 『일본의 신체』라는 책을 더욱 의미 있게 만드는 신체기법의 달인들은 따로 있다. 지구의 자전에 맞춘 신체운동을 주장하는 ‘삼축수정법’(三軸修正法)의 창시자이자 치료사인 이케가미 로쿠로(池上六朗)도 그 중 한 명이다. 그리고 <슬램 덩크>(Slam Dunk)라는 작품으로 유명한 만화가 이노우에 다케히코(井上雄彦)가 등장한다. 우치다는 이노우에가 미야모토 무사시(宮本武蔵)를 주인공으로 그린 만화 <배가본드>(バガボンド)에서 검술에 대한 이해가 매우 탁월하다고 감탄하며, 이 만화책이



〈그림 2〉 이노우에 다케히코(井上雄彦)의 <배가본드>(バガボンド)

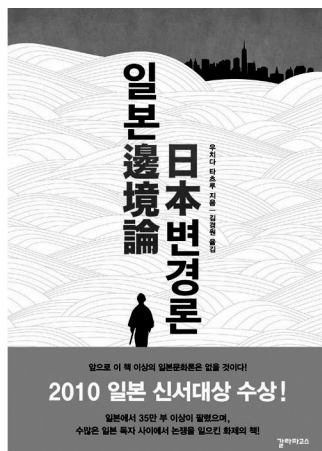
“일본 무도(武道)의 고전적 명저”가 될 것이라고 칭찬한다. 또한 이야기 구조 면에서 〈슬랩 덩크〉와 〈배가본드〉의 유사성이 지적되기도 하여 독자의 흥미를 배가시킨다.

치료사, 만화가의 등장이 놀라움의 끝이 아니다. ‘마타기’(マタギ)라 불리는 수렵민이 남아있기 때문이다. 이제는 몇 명 남지 않은 마타기는 아오모리(青森) 현과 아키타(秋田) 현에 걸친 시라카미(白神) 산지에서 수렵으로 생활을 영위하고 있다. 그들에게 가장 큰 행사는 곰 사냥으로, 4월 하순에서 5월 상순이라는 짧은 기간에 한정된다. 그 이유는 이때 동면에서 바로 깨어난 곰의 담낭(膽囊)에는 그동안 사용되지 않았던 담즙이 꽉 차 있기 때문이다. 그리고 동면하는 동안 털갈이를 하여, 곰이 가장 깨끗한 털을 가지고 있는 것도 이때라고 한다. 유네스코 세계유산으로 지정될 정도로 광활한 시라카미 산지에서 마타기는 지도를 절대 보지 않고, 자연과의 일체감이라는 감각에 의존하여 길을 찾아다닌다고 자랑스럽게 이야기한다.

3. 변경의 신체

전통공연, 전통악기, 전통무예, 전통 스포츠에 이어 치료사, 만화가, 수렵민에 이르기까지 일본의 신체라는 테두리로 묶어내는 역할을 맡은 이는, 저자이자 인터뷰어인 우치다 다쓰루다. 우치다는 도쿄대학에서 프랑스 문학을 전공했고, 다양한 테마로 저술활동을 펼치고 있다. 한국에도 『하류지향: 공부하지 않아도 일하지 않아도 자신만만한 신인류 출현』(열음사, 2007), 『일본변경론』(갈라파고스, 2012), 『배움은 어리석을수록 좋다(수업론: 난관을 돌파하는 몸과 마음의 자세)』(샘터, 2015) 등 열 권 이상 번역되었을 정도로 인기가 있다.

『일본의 신체』에서 우치다는 다양한 신체기법의 달인들로부터 어떠한 논점을 끌어내려고 하고 있을까? 그의 시점을 살펴보기 위하여 다음의 대화를 예로 들어보자. 스모 선수로 입문하기 위해서는 일정한 체격기준만 넘으면 된다는 전 스모선수 마쓰다 데루히로(松田哲博)의 말에 우치다는 다음과 같이 묻는다.



〈그림 3〉 우치다 다쓰루의 『일본변경론』 (2012)

(우치다) “스모는 소위 운동신경이 좋

다든지 나쁘다든지와 그다지

상관없이, 기술을 가르치면 나름대로 강해진다는 말씀인가요?”

(마쓰다) “운동신경은 거의 상관없습니다. 물론 좋으면 좋겠지만, 극단적으로 말하면 팔굽혀펴기 한 번도 못하는 사람도 어떻게든 할 수 있고, 그중에서 강해지는 녀석도 가끔 나옵니다. 확률은 매우 낮지만 말입니다.”

(우치다) “그렇다면 스모는 인간이 가지고 있는 잠재능력의 개발에는 최적의 스포츠라는 말씀이네요.”²

마쓰다는 스모를 하기 위해서 특별한 신체능력이 필요 없음을 말했다. 그런데 이를 우치다가 “잠재능력 개발에는 최적의 스포츠”로 과대하게 받아들인다. 일본 전통 스포츠로서의 스모의 우수성을 강조하기 위한 무리수로 보인다. 이러한 무리수는 『일본의 신체』 곳곳에서 발견된다. 샤미센 연주자 쓰루자와 간야(鶴澤寛也)와의 대화를 살펴보자.

2 内田樹, 『日本の身体』, 208쪽.

(쓰루자와) “[샤미센은] 자신이 조절하여 좋은 소리를 내야 하는 부분이 매우 커서, 안정된 소리를 낼 수 있는 상태로 만드는 것이 수업의 첫 걸음이라 할 수 있습니다. 그에 비해 이전에 배웠던 피아노는 두 경을 열면 나름대로 조율이 되어 있어서 안정된 악기라고 생각됩니다.”

(우치다) “그 점에서 샤미센은 텔레케이트한 악기군요.”

(쓰루자와) “텔레케이트하기도 하면서 매우 애매해요. 어디를 어떤 식으로 연주할지는 그 사람의 재량에 달려 있지요.”

(우치다) “일본적인 악기네요.”³

피아노와 샤미센의 차이는 건반악기와 현악기의 그것일 수도 있고, 서양악기와 동양악기의 차이일 수도 있다. 우치다는 다른 모든 변수를 제외하고 일본이라는 테두리로 수렴시켜 버린다. 이러한 우치다의 “일본인 고유의 신체관”은 걸음걸이로 응축되어 표현된다.

그는 무도(武道)나 노가쿠(能楽)의 걸음걸이가 “일본인 이외의 어떠한 사회집단도 채용하지 않은 특이한 신체 운용법”이라고 단정 짓는다. 그리고 “일본열도의 주민들에게는 이러한 걸음걸이를 선택한 합리적인 이유가 있다”고 말한다. 그 이유는 무엇일까. 우치다는 일본의 자연환경을 든다.

“발바닥이 닿는 지면이 사막이나, 초원이나, 진창이나에 따라 인간과 지면의 관계가 바뀐다.”⁴

3 内田樹, 『日本の身体』, 132~133쪽.

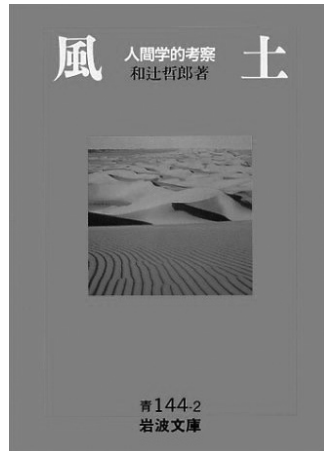
4 内田樹, 『日本の身体』, 255쪽.

우치다에 따르면 온대 몬순지역의 땅은 질척여서 밟듯이 걸으면 진창에 빠져버리기 때문에, 몸무게를 발바닥 전체에 골고루 분산시키고, 발바닥을 바닥에 딱 붙여 닦아내듯이 앞으로 나아가는 걸음걸이가 발달했다는 것이다. 발바닥을 지면에 딱 붙이는 걸음걸이는 씨를 뿌리면 풍성한 먹을거리를 가져다주는 대지와 “교류”하기 위함이고, “땅 신령에 대한 인사”다. 발바닥의 강조는 『일본의 신체』 책표지와 공명한다. 화가 야마구치 아키라(山口晃)는 힘차게 땅을 내딛는 발을 그려넣었다.

전통공연이나 무도, 스모의 걸음걸이를 보았을 때, 우치다가 말하는 바닥을 닦듯이 걷는 걸음걸이가 특징이라고 할 수 있다. 하지만 전통악기 연주나 다도, 그리고 곰 사냥이 진창에서의 걸음걸이와 무슨 관련이 있는지 우치다는 설명하지 않는다. 또한 같은 온대 몬순지역에 속하는 중국의 일부 지역과 한국과의 비교도 우치다는 결코 하지 않는다. 결국 우치다는 신체론에서 일본문화 특수론으로 나아가버린다.

그의 비교대상은 언제나 유럽이다.

“유럽인은 자연에 대하여 열도주민처럼 친근감을 느끼지 않는다. 유럽에서 자연은 풍요로운 은혜를 가져다주는 증여자이기보다는 인간을 가로막고, 인간의 가동 영역을 제약하고, 자유를 훼손하는 것으로 대립적으로 생각되어왔다.”⁵



〈그림 4〉와쓰지 데쓰로(和辻哲郎)의 『풍토』(風土, 1935)

5 内田樹, 『日本の身体』, 257쪽.

우치다가 전혀 인용하고 있지 않지만, 그의 자연과 인간에 대한 이해는 와쓰지 데쓰로(和辻哲郎)의 『풍토』(風土, 1935)의 기본 개념을 그대로 가져왔다. 와쓰지는 풍토의 유형을 사막, 목장, 몬순 세 가지로 나누었는데, 이는 바로 우치다가 말하는 사막, 초원, 진창과 일치한다.

『일본의 신체』에 나타나는 일본문화 특수론은 그의 이전 저서 『일본 변경론』의 주장과도 상응한다. 그는 이 책에서 일본인이 역사적으로 변경인이었기에, “기원으로부터 늦을” 수밖에 없었다고 말한다. 그렇다고 우치다가 이러한 변경성을 부정적으로 보는 것은 결코 아니다. 변경이라서 늦었지만, 오히려 좋은 모델을 선택하여 빠르게 습득해나갈 수 있었다는 것이다. 사실 우치다의 이런 긍정적 ‘일본변경론’도 그의 독창적인 아이디어는 아니다. 우메사오 다다오(梅棹忠夫)가 『문명의 생태사관』(文明の生態史観, 1957)에서 일본은 고대문명이 발달한 유라시아 대륙의 주변지역에 있어서 발전이 늦었지만, 대신 ‘안정적’이고 ‘고도’의 문명을 이룩해 내었다고 주장했다. 우치다는 우메사오의 주장을 『일본변경론』에서 거의 답습하고 있다.

우치다의 논지를 종합해보면, 일본인은 변경의 신체이기 때문에 중심의 신체보다 뛰어나고 독특하다는 것이다. 『일본의 신체』에 실린 각각의 인터뷰 내용과 인터뷰 대상의 선정은 참신하지만, 그들과의 대화를 통해서 결론을 도출해내는 우치다의 시각은 그렇지 못하다. 그렇지만 와쓰지의 풍토론을 신체론에 접목시킨 점에 우치다의 새로움이 있지 않을까. 이에 대해서도 좋은 평가를 주기는 어렵다. 왜냐하면 다케치 데쓰지(武智鉄二)가 존재하기 때문이다.

연극연출가이자 영화감독이기도 한 다케치 데쓰지는 『가부키란 어떤 연극인가』(歌舞伎はどんな演劇か, 筑摩叢書, 1986)에서 ‘난바’(ナンバ)라 불리는 걸음걸이가 일본 전통공연의 기본을 이루고 있다고 주장했다. 난바는 오른팔과 오른발이 동시에 앞으로 나가고, 다음에 왼팔과 왼발이

동시에 앞으로 나가는 걸음걸이를 말한다. 즉 오른팔과 왼발, 왼팔과 오른발이 나가는 보통의 걸음걸이와 다르다. 이러한 난바는 가부키는 물론이고 노, 교겐(狂言)에서도 찾아볼 수 있다. 다케치가 지적하고 있지 않지만 스모에서의 기본 움직임도 난바에 가깝다. 그는 일본에 난바와 같은 걸음걸이가 있는 이유를 다음과 같이 설명한다.

기마민족이나 목축민족은 행동의 민첩성이 바로 생산과 약탈로 이어지기 때문에, 비활동적이면서 근육노동 소모가 많은 난바는 꺼려진다. 그러한 민족에게는 도약이나 주행처럼 반동에 의한 관성 이용이나 원심력의 활용이 생산을 위한 과제이고, 따라서 비난바(非ナンバ)적인 신체행동이 기본적으로 요구된다. 하지만 일본민족과 같은 농경민족에게는 땅에 대한 노동의 자세, 땅에서 생산하여 땅을 대처하는 자세가 생산을 위해서 최우선시된다. 난바 자세는 땅을 경작하기 위하여 곡괭이를 내려치기에 편한 자세다.⁶

다케치에 따르면 일본인이 농경민족이기 때문에 일본에 난바라는 걸음걸이가 나타났다는 것이다. 그렇다면 같은 농경민족인 한반도나 중국에서는 왜 나타나지 않았을까라는 의문이 생긴다. 이에 대한 답은 다케치가 주지 못한다. 만약 다케치가 한반도와 중국을 기마민족으로 상정하고 있다면, 지구상의 농경민족은 일본뿐이라는 이야기가 된다. 이러한 극단적인 ‘변경론’뿐 아니라, “민감하고 섬세한 발의 감수성이 농경생산에는 필요했기”⁷ 때문이라는 다케치의 발에 대한 강조도 우치다와 똑같다. 결국 우치다는 기존의 일본문화 특수론의 대표주자들을 소환한 것에 지나지 않았다.

6 武智鉄二, 『歌舞伎はどんな演劇か』, 筑摩叢書, 1986, 110쪽.

7 武智鉄二, 『歌舞伎はどんな演劇か』, 201쪽.

4. 일본의 신체와 동아시아

『일본의 신체』가 베스트셀러가 된 이유는 최근 일본에서 “일본 칭찬”(日本ぼめ) 책들이 인기가 있기 때문일 수 있다. 다케다 사테쓰(武田砂鉄)는 이러한 책들이 일본의 긍정적인 면만 보고 그렇지 않은 부분에 대해서는 아예 눈을 돌려, 철저한 일본 긍정을 통해 일본인들의 불안을 잊게 만든다고 한다(『朝日新聞』 2015. 6. 16, 조간 17면). 저자 우치다의 시각 역시 이러한 “일본 칭찬”과 크게 다르지 않다. 그렇다고 『일본의 신체』가 “일본 칭찬” 책들 중 하나일 뿐이라고 결론내기에는 아쉬움이 남는다. 앞서 살펴보았듯이 이 책은 신체를 실제로 움직이는 이들에 초점을 맞추었고, 그들과의 진솔한 대화가 실려 있기에, 개론서에서는 알기 어려운 귀중한 정보들이 깔려 있다. 또한 전통문화라는 틀에서 벗어나 만화가, 곰사냥꾼, 치료사, 합기도, 스모 선수 등과 같은 참신한 인물 구성을 통하여 다양한 시각을 제시하고 있다.

‘일본의 신체’ 논의를 일본이라는 테두리에 가두려고 하는 우치다의 시각을 배제한다면, 이 책의 가치가 더욱 드러나지 않을까 싶다. 일본적이라고 규정하기 위해서는 일본적이지 않은 것과의 비교가 있어야 한다. 그러한 기본적 자세가 우치다에게는 결여되어 있다. 대신 모두 다 정반대라고 ‘생각되는’ 유럽의 사례가 언급될 뿐이다. 또한 우치다는 이 이야기의 확장을 ‘두려워한다’. 예를 들면 아악의 경우 우마이(右舞)는 한반도에서, 사마이(左舞)는 당나라 시대 중국에서 전해졌다고 한다. 아악 연주가 아베 스에마사(安倍季昌)는 우마이와 사마이의 차이와 그 영향에 관해서 이야기하려고 하지만, 우치다가 뜬금없이 아악 이야기에서 벗어나 노(能)의 〈겐조〉(玄象)를 거론하며 “일본 음악의, 반도, 대륙에 대한 독립선언 같은 곡”이라고 받아친다.⁸ 이 곡이 어떤 면에서 ‘독립적’인지에 대한 설명도 결여한 채 말이다. 게다가 우치다가 말하는 일본적 특성

도 일본만의 것이 아닌 경우가 많다. 그는 “일본의 예능은 노에서도 가부키에서도 분라쿠에서도, 연출자나 지휘자에 해당하는 사람이 없다”⁹고 지적하지만, 사실 이는 동아시아 예능의 공통된 성격일 터이다. 동아시아 문화권에 있으면서도 ‘변경’에 있기 때문에 일본만이 독특하다는 식의 의미 없는 시도를 지양한다면, 일본의 신체는 더욱 달라질=명확해질 것이다.

8 内田樹, 『日本の身体』, 179~181쪽.

9 内田樹, 『日本の身体』, 75쪽.