

스즈키 하루노부의 〈곤레이 니시키 미사오 구루마〉와 에도 중기 결혼 풍속의 소비문화적 특징*

김정희

1. 스즈키 하루노부의 〈곤레이 니시키 미사오 구루마〉(婚礼錦貞女車)

1769년경 제작된 스즈키 하루노부(鈴木春信, 1725~1770)의 〈곤레이 니시키 미사오 구루마〉(이하, 〈미사오 구루마〉)는 에도 시대의 결혼 풍습을 니시키에(錦絵), 즉 다색 판화로 생생하게 재현한 작품이다. 하루노부는 혼담이 오가고 첫 아이가 태어나기까지의 과정을 7개의 장면으로 묘사했다. 첫 번째 장면으로는 결혼 당사자들의 첫 만남이 성사되는 ‘미아이’(見合い)를, 두 번째로는 혼인이 결정되고 신랑 측에서 신부의 집으로 약혼의 증표가 되는 예물을 보내는 ‘유이노’(結納)를 재현했다. 이어지는 장면들은 혼례 예식을 위해 신

김정희(金貞姬) 미국 피츠버그대학교(University of Pittsburgh)에서 일본 에도시대 출산 이미지를 다룬 논문으로 박사학위를 받았다. 현재 서울대학교에서 일본 미술을 가르치고 있다. 주요 논문으로 「에도시대 산파 이미지: '토리야게바바'에서 근대의 조산부로」(2018), "Pictorial Representations of Byōdōin as Political Propaganda"(2019), 「에도시대 온나산노미야 이미지: 황녀에서 유녀로」(2022) 등이 있다.

* 이 연구는 2021년도 서울대학교 일본연구소 일본학연구지원사업의 지원을 받아 수행되었음.

<https://doi.org/10.29154/ILBI.2023.28.198>

부가 신랑의 집으로 이동하는 ‘고시이리’(興入り), 결혼식 이후 열리는 축하 연회인 ‘사카즈키’(盃), 신부가 혼례 절차에 따라 옷을 갈아입는 ‘이로나오시’(色直), 그리고 새롭게 탄생한 부부가 술잔을 나누는 ‘도코사카즈키’(床盃)를 포함한다. 마지막 장면으로는 결혼의 최종 목표, 즉 가계를 계승할 아이의 출산과 신생아의 생애 첫 목욕인 ‘우이잔’(初産)의 의례가 묘사되었다.¹

데이비드 워터하우스(David Waterhouse)는 하루노부의 판화 작품을 정리한 자신의 저서²에서 〈미사오 구루마〉의 제작 목적과 감상 맥락에 대해 간략하게 언급했다. 워터하우스에 따르면, 현재 사진으로만 확인되는 〈미사오 구루마〉의 표지에 하이카이(俳諧) 시인 지자이안 기토쿠(自在庵祇徳)가 서문을 남겼는데 여기서 기토쿠는 ‘맹모삼천지교’(孟母三遷之教)의 고사를 인용해 교육의 중요성을 강조하고 ‘결혼 예법의 지침서’로서 〈미사오 구루마〉의 효용에 대해 언급했다.³ 워터하우스는 하루노부의 혼례 이미지에 대한 기토쿠의 이러한 입장을 소개하면서 〈미사오 구루마〉가 결혼을 앞둔 여성들을 대상으로, 그들이 혼례에 대한 지식을 미리 갖출 수 있도록 돕는 역할을 했을

1 7개의 장면이 한 세트로서 제작된 것은 분명하지만 소장처에 따라 몇몇의 장면이 누락되어 전하는 경우도 있다. 현재 일곱 장면을 모두 포함한 완전한 세트본은 여섯 점이 전해지며, 보스턴 미술관(Museum of Fine Arts, Boston)과 시카고 미술관(The Art Institute of Chicago) 등지에 소장되어 있다. 본래 이 작품은 제목 없이 전해졌다. 현재 통용되는 시리즈의 제목 〈곤레이 니시키 미사오 구루마〉는 요시다 데루지(吉田暎二, 1901~1972)가 1942년 펴낸 『하루노부 전집』(春信全集)(東京: 高見沢木版社)에 처음 보인다. 작품 제목인 〈곤레이 니시키 미사오 구루마〉는 〈정숙한 여성의 혼례 방법을 재현한 다색판화〉 정도로 해석할 수 있다. David Waterhouse, *The Harunobu Decade: A Catalogue of Woodcuts by Suzuki Harunobu and His Followers in the Museum of Fine Arts, Boston, Volume 1, Text*, Leiden: Hotei Pub., 2013, pp. 248~249.

2 David Waterhouse, *The Harunobu Decade: A Catalogue of Woodcuts by Suzuki Harunobu and His Followers in the Museum of Fine Arts, Boston*.

3 이 사진은 우키요에(浮世絵) 전문가인 잭 힐리어(Jack Hillier)의 1978년 연구 자료로 전해진다. 워터하우스에 따르면 이 작품은 한때 다카하시 문고의 소장본이었다는 사실 외에 출처가 알려져 있지 않으며, 기존 하루노부 연구서에도 출판된 적 없이 힐리어의 사진 자료로만 전해진다. 워터하우스 또한 자신의 저서에서 힐리어의 자료를 확인했던 일화만을 언급할 뿐 사진의 이미지를 공개하지는 않았다. 대신 기토쿠가 남긴 가나로 된 서문을 영어 표기로만 옮겨 놓았는데 일부를 번역 인용해 보면 다음과 같다. “〈정숙한 여성의 혼례를 위한 방법〉: ‘삼발에 나는 쭉’(麻中之蓬)’이라는 오랜 속담이 있다. 단지 아이를 보는 것만으로는, 그 자식이 부모와 같아질 수는 없을 것이다. 부모의 마음을 거울 삼아 계속 훈육 받으면 모든 것이 잘 될 것이다. 맹자의 어머니가 세 번 이사를 했던 것처럼, 맹모의 마음을 가진 부모에게 이 앨범은 결혼 의례의 범례를 제공할 것이고 아이들을 위한 교육서로도 이용될 수 있을 것이다.” David Waterhouse, *The Harunobu Decade: A Catalogue of Woodcuts by Suzuki Harunobu and His Followers in the Museum of Fine Arts, Boston, Volume 1, Text*, p. 249.

것이라고 주장했다. 특히 7개의 장면을 하나의 책으로 묶어 앨범 형식의 에 혼(絵本), 즉 그림책으로 만들거나 또는 두루마리 형식으로 표구한 후 부유한 상인 집안이나 상급 무사 가문의 여성들에게 결혼 선물로 주었을 가능성을 제시했다.⁴

하루노부의 <미사오 구루마>가 중요한 혼례 절차들을 선정해 연작의 형식으로 재현한 최초의 예는 아니다. 혼례 자체를 포함해 그 전후 과정을 보여 주는 삽화들은 이르게는 17세기 초중반부터 어린이와 여성들을 위한 교육서나 복잡한 예법을 쉽게 설명한 결혼 의례서 등에서 빈번하게 발견된다. <미사오 구루마>의 제작도 비슷한 맥락에서 이해할 수 있다. 특히 하루노부와 동시대를 살았던 기토쿠의 서문은 하루노부의 혼례 이미지를 실용적이고 교육적인 목적을 가진 것으로 이해하는 관점에 상당한 설득력을 부여한다. 또 <미사오 구루마>의 효용성을 강조한 워터하우스의 견해는 하루노부의 혼례 그림을 기존 유사 이미지들이 이해되던 역사적 맥락 속에서 파악하고 자리매김 한다는 데 큰 의의가 있다.⁵

그러나 <미사오 구루마>에 대한 깊이 있는 선행 연구가 부재한 상황에서 작품의 제작 목적과 관련해 여전히 의문이 남는다. 여성 교육서에 그려진 혼례 이미지들이 텍스트의 보충 자료로 제시된 흑백의 삽화라면 하루노부의 작품은 텍스트 없이 이미지가 더 중요한 역할을 하는 다색 판화로 제작되었다. 또한 <미사오 구루마>는 판본의 크기가 가로 28cm, 세로 21cm가 넘는 중판(中判)으로 이는 당시 다른 인쇄물들의 경우보다 고급의 용지가 사용되는 규격이다. 많은 우키요에 전문가들이 이미 지적했듯이 하루노부의 작품은 시장에서 유통되던 동시대 다른 판화 작품들보다 적게는 5배, 많게

4 David Waterhouse, *The Harunobu Decade: A Catalogue of Woodcuts by Suzuki Harunobu and His Followers in the Museum of Fine Arts, Boston, Volume 1, Text*, p. 249.

5 특히 워터하우스는 하루노부의 <미사오 구루마>에 영향을 준 작품으로서 1765년 다치바나 민코(橘岬江, 생물연대불명)가 제작한 <기쓰네노요메이리>(狐の嫁入り)를 언급한다. 이 작품은 의인화된 여우의 모습을 등장시켜 혼례의 과정을 묘사했다. 다치바나 민코의 <기쓰네노요메이리>에 대한 논의는 David Waterhouse, "Figures of Humans and Animals: Some Early Japanese Color Prints from the Grabborn Collection," *The Printer's Eye: Ukiyo-e from the Grabborn Collection*, San Francisco: Asian Art Museum, 2013, pp. 21~30.

는 10배의 비싼 가격에 팔렸으며, 고급 용지의 규격을 사용한 〈미사오 구루마〉 또한 그러한 예 중 하나였을 가능성이 크다.⁶ 결혼의례서와 교육서, 그리고 〈미사오 구루마〉 사이에 존재하는 매체의 차이를 무시하고 제작 의도와 감상의 맥락을 동일한 관점에서 파악하는 것이 타당할까? 에도시대에 혼례 안내서나 교육서가 필요했던 이유는 혼례의 절차가 결코 단순하지 않았고 각 단계마다 지켜야 하는 예법이 복잡했기 때문이다. 하루노부는 이렇게 수많은 혼례 절차 중에서 7개의 장면만을 선택해 그렸으며 각 장면의 세부 묘사에서 기존 예들과 분명한 차이를 보인다. 그 이유는 무엇일까?

하루노부의 혼례 이미지를 교육적 기능에 한정해서 이해하는 것은 다색 판화의 상업적 가능성과 당시의 결혼 문화가 가지고 있던 보다 다층적이고 복합적인 양상을 간과할 위험을 내포한다. 에도 중기 부유한 상인 계층들에게 다양한 혼례 절차는 자신들의 부를 과시할 수 있는 좋은 기회였으며 이를 의식한 막부는 ‘사치금지령’을 통해 화려한 결혼 풍습을 제재하기도 했다. 하루노부가 시도한 다색 판화는 그 자체로 첨단 기술이었으며 교토와는 다른 화려하고 세련된 에도 문화, 그중에서도 화려한 결혼 문화를 보여 주기에 적합한 매체였다.

이 글에서는 먼저 하루노부의 〈미사오 구루마〉와 제작 목적에서 유사하다고 지적된 여성 교육서, 결혼 안내서 등에 실린 혼례 관련 삽화들을 분석할 것이다. 에도의 출판 시장에 유통된 상당량의 여성 교육서 중에서 본 연구는 예법서의 고전으로 평가받는 『온나쇼레이슈』(女諸礼集)와 『온나초호기』(女重宝記), 그리고 18세기 중반 혼례 지침서인 『곤레이 시요 게시부쿠로』(婚礼仕用罌粟袋) 속에 재현된 혼례 이미지들에 우선 초점을 맞추고자 한다. 세 문헌 모두 두 번 이상 거듭 출간될 만큼 판매부수가 높았던 책들이다. 이 문헌들을 통해 에도시대에 어떤 종류의 결혼 의례들이 있었는지 간략하게 살피고, 관련 혼례 이미지들을 분석한 후, 하루노부의 〈미사오 구루마〉의

6 David Waterhouse, *The Harunobu Decade: A Catalogue of Woodcuts by Suzuki Harunobu and His Followers in the Museum of Fine Arts, Boston, Volume 1, Text*, p. 25.

장면과 비교하고자 한다. 또 동일한 의례를 재현한 장면에서 달라진 시각 요소가 무엇인지 살피고, 새로운 장면이 추가되었다면 그 의도는 무엇인지 살펴보고자 한다. <미사오 구루마>는 혼례를 준비하는 과정에서 소비가 장려되고 강조되던 결혼 문화의 일면을 반영하는 시각 요소들이 다수 포함되어 있다. 이 글의 궁극적인 목적은 당시 결혼 시장의 세태를 담아낸 작품으로서 <미사오 구루마>를 이해하는 새로운 시각을 제시하는 것이다.

2. 결혼 안내서의 유통

1) 혼례 절차와 법식

에도 시대의 혼례 예법은 신랑과 신부가 한자리에 모여 정식으로 부부가 되었음을 맹세하는 본식(本式)뿐만 아니라, 혼담이 오가고 혼례가 결정된 후 본격적으로 본식을 준비하는 혼약(婚約) 과정 전체를 포괄한다. 기쿠치 히토미의 『에도의 결혼』(お江戸の結婚)을 참고로 에도 시대의 결혼 예법을 간략하게 정리해 보면 다음과 같다.⁷

1. 우치우카가이(内伺: 품의서)의 제출: 번주(藩主)의 명령에 의한 것이 아니라 당사자들끼리 먼저 혼인을 결정한 경우, ‘우치우카가이’를 제출해 결혼의 가부에 대한 답을 받는다.
2. 유이노: 결혼이 정해지면 신랑의 집에서 신부의 아버지에게 약혼의 증표로 예물을 보낸다.
3. 고시이리: 신부의 가마는 해가 저물 무렵 신랑의 집으로 출발한다. 선두에 선 ‘쓰유하라이’(露払)가 행렬을 이끈다. 그 뒤로 혼수품 상자를 운반하는 짐꾼들, 가마를 탄 신부, 신부 측 가로(家老), 여시종들이 따른다.

7 에도 시대 혼례는 그 절차가 상당히 복잡하다. 기쿠치가 자신의 저서에서 정리한 세세한 결혼 의례 중 여기서는 이 논문이 다루는 이미지와 관련해 중요한 몇 가지를 임의대로 간추렸다. 菊池ひと美, 『お江戸の結婚』, 三省堂, 2011, 24~28, 30~60쪽.

4. 슈젠(祝言): 혼례의 본식이라고 할 수 있는 슈젠이 도쿄노마(床間)가 갖추어진 공간에서 3일 동안 진행된다. 슈젠의 핵심의례는 남녀가 술잔을 교환하는 ‘시키산콘’(式三獻)이다. ‘사카즈키’(盃) 혹은 ‘사카즈키고토’(盃事)라 칭하기도 한다. 슈젠은 신랑, 신부, ‘마치조로’(待上臈)라 불리는 여성, 세 사람을 중심으로 한다. 마치조로는 복잡한 의식의 순서를 숙지하고 있어야 한다. 또 술잔을 채우고 옮기는 역할을 하는 사쿠닌(酌人)들이 동석한다. 사카즈키의 의례는 혼례를 위해 특별히 준비된 요리를 맛보는 교젠(饗膳)으로 이어진다. 부부 중심의 사카즈키가 끝나면 시부모를 포함한 신랑 친족들과의 사카즈키가 이어진다.
5. 이로나오시: 신부는 혼례시 백색의 ‘시로무쿠’(白無垢)를 갖춰 입는데 슈젠이 끝나고 가족 연회가 시작되기 직전 적색계통의 의복으로 갈아입는다. 이 의식을 ‘이로나오시’라고 한다.⁸

기쿠치의 저서에 인용된 에도 시대의 혼례 절차와 예법은 상급 무사의 경우에 해당되는 것들이다. 그러나 에도 시대 지배 계층이 지켰던 온갖 종류의 관습, 그리고 그들이 향유했던 문화가 늘 동경과 모방의 대상이 되었다는 점을 고려해 보면 무사 계급의 결혼 풍습 또한 대중으로 확산되었을 것이라고 짐작할 수 있다.⁹ 서민 계층의 여성들이 당시 출판 시장에서 쉽게 구할 수 있었던 결혼 지침서도 혼례의 순서나 구체적인 형식에서 대부분 도쿠가와 막부가 따르던 오가사와라류(小笠原流)의 예법과 일부 다이묘 가문에서 영향력을 가지고 있었던 이세류(伊勢流)의 예법을 기본으로 제작된 경우가 많았다. 즉 위에서 살펴본 혼인 제도와 법식들이 무사 계급의 결혼에 한정된 것은 아니었다.¹⁰ 흥미로운 것은 상황에 따라 특정 절차를 생략하기도

8 기쿠치 히토미의 연구를 포함해 이 논문이 참고한 혼례 법식에 대한 선행 연구는 다음과 같다. 小泉吉永 編, 『近世礼法書集成(婚礼)』 15, クレス出版, 2008; 近松真知子, 「大名家の婚礼規式」, 『歴史読本』 48巻 7号, 2003, 178~187쪽.

9 Marcia Yonemoto, *The Problem of Women in Early Modern Japan*, University of California Press: Berkeley, 2016, p. 96.

10 에도 시대 혼례 예법은 그 기원이 무로마치 시대까지 거슬러 올라간다. 아시카가 막부의 3대 쇼군인

했는데, 예를 들어 서민을 대상으로 하는 결혼 지침서에는 ‘우치우카가이’와 같은 절차가 포함되지 않았다.¹¹ 집필자나 출판업자의 판단으로 독자의 계급과 계급에 따른 필요에 부합해 혼례 절차 일부가 생략되거나 더해지기도 했으며, 이러한 임의성은 혼례 절차 중의 어떤 장면을 선택해 삽화로 재현할지 결정하는 과정에서도 적용되었다.

2) 예법서에 보이는 혼례 이미지

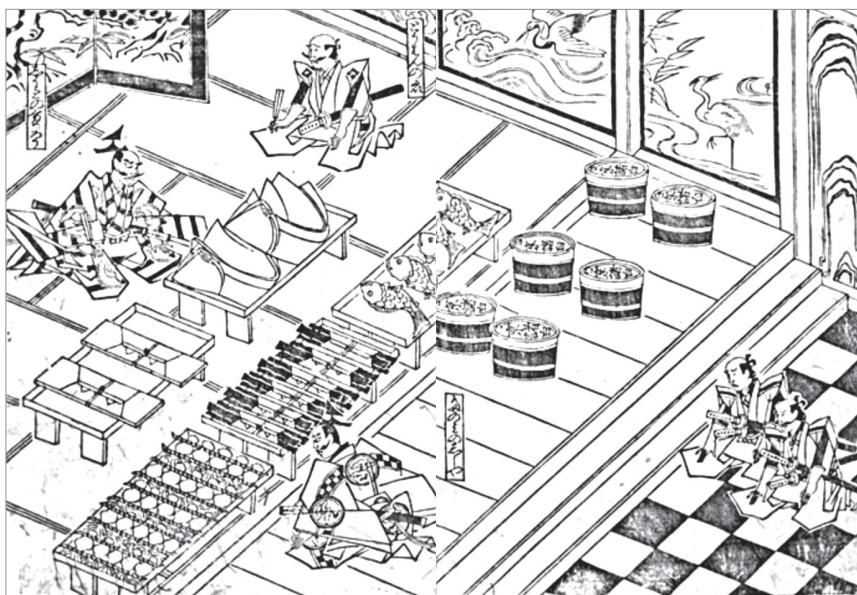
혼례의 이미지가 어떻게 재현되었는지 보여 주는 가장 이른 시기의 예로 예도 초기 제작된 『온나쇼레이슈』를 들 수 있다. 1660년에 출판된 『온나쇼레이슈』는 여성들이 지켜야 하는 법식을 최초로 체계화한 문헌이다.¹² 『온나쇼레이슈』에서 가장 먼저 나오는 혼례 관련 장면은 2권에 포함된 ‘유이노’이다. 화면 속에는 신랑 측에서 신부의 집으로 보낸 유이노의 예물들이 가리런히 진열되어 있다(그림 1).¹³ 왼쪽에서부터 오른쪽으로 견직물, 해산물, ‘교모로하쿠’(京諸白)라고 적힌 6개의 술통(樽酒)이 삼단으로 배치되어 있고 결납품의 주변으로는 유이노의 예물을 주고받고 인사를 나누는 신랑과

아시카가 요시미쓰(足利義満, 1358~1408)는 무가(武家)와 공가(公家)의 법도를 구별하기 위해 이마가와가(今川家), 이세가, 오가사와라가로 하여금 온갖 종류의 예법을 정리하게 했고 이들이 정리한 법식(法式)은 에도 시대까지 영향력이 이어져 내려왔다. 특히 도쿠가와 막부는 오가사와라류를 공식적인 무가의 법식으로 지정했으며, 혼례에서도 오가사와라 가문에서 정한 예법이 상급 무사들 뿐만 아니라 일반 대중에게까지 널리 보급되었다. 오가사와라류와 이세류 예법이 혼례를 포함해 에도 사회 전반에 미쳤던 영향에 대해서는 Eiko Ikegami, *Bonds of Civility: Aesthetic Networks and the Political Origins of Japanese Culture*, New York: Cambridge University Press, 2005, pp. 333~347; Teresa Hiener, *Shinto Wedding, Samurai Bride: Inventing Tradition and Fashioning Identity in the Rituals of Bridal Dress in Japan*, Ph.D. diss., University of Pittsburgh, 1997, p. 121.

11 무사 계급과 서민 계층간 혼례 절차의 차이점에 대해서는 종합여성사연구회, 『성, 사랑, 가족을 통해 본 일본 여성의 어제와 오늘』, 어문학사, 2017, 175~181쪽.

12 총 6권으로 구성된 이 책은 오가사와라 나가토키(小笠原長時, 1514~1583)와 오가사와라 사다요시(小笠原貞慶, 1546~1591) 부자가 집필한 『쇼레이슈』(諸礼集)를 바탕으로 상급 무사 가문의 여시종이 갖춰야 하는 교양과 지식을 정리했다. 이 글에서는 도쿄대학 종합도서관과 나라여자대학 학술정보센터에 소장되어 있는 두 가지 판본을 참고로 했다. 増田淑美, 「解題: 女諸礼集」, 『江戸時代女性文庫 61』, 東京: 大空社, 1997, pp. 1~2; 奈良女子大学学術情報センター, 「女諸礼集」, <https://www.nara-wu.ac.jp/aic/gdb/nwugdb/josei/edo-j/html/j014/> (최종검색일: 2022. 10. 13.).

13 결납품(結納品)에는 백색 비단과 능형(菱形)의 패턴이 들어간 비단, 금실의 자수품, 일본식 청주인 ‘모로하쿠’, 그 외 7가지의 조미료와 향신료, 상스러운 의미를 가지는 도미, 말린 전복, 다시마 등의 해산물이 포함되었다. 신혜성, 「일본전통 혼례복의 디자인 조형성과 상징성에 관한 연구」, 『한국디자인문화학회지』 18집 2호, 2012, 171~186쪽 참조.



〈그림 1〉 '유이노', 『온나쇼레이슈』 중, 1660년

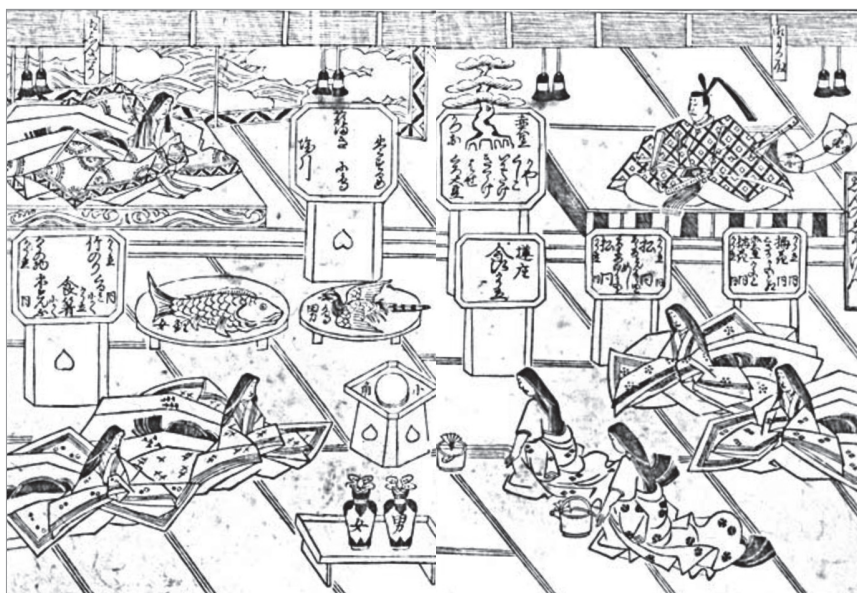
출처: 나라 여자 대학 소장본.

신부 측 가신들이 재현되어 있다.¹⁴ 유이노 다음으로 신부의 살림살이가 신랑의 집으로 옮겨지는 장면, 신부가 가마를 타고 신랑의 집으로 들어가는 장면이 차례대로 이어지는데, 모두 본식 전의 절차들이다.

『온나쇼레이슈』가 무엇보다 세심하게 주의를 기울여 표현한 장면은 혼례의 본식인 '슈겐'의 의례다. 삽화에는 〈신노 시우겐〉(眞のしうげん)이라는 제목이 붙어 있는데 이는 '제대로 격식을 차린 슈겐의 순서'라고 해석할 수 있다(〈그림 2〉).¹⁵ 앞서 언급했듯 슈겐의 의례는 신랑, 신부, 마치조로, 이렇게 세 사람을 중심으로 하는 시키산콘이 먼저 오고, 다음으로 다른 가족 구성원들과 함께 진행되는 시키산콘이 이어진다. 따라서 가장 먼저 나오는 삽화 역시 신랑, 신부의 시키산콘에 초점을 맞추고 있다. 화면의 오른쪽과 왼쪽 코너 상단에는 각각 '고와카도노'(御わかどの)와 '고신사우'(御しんさう)로 표기

14 인물들 옆으로는 〈시우토노 호노 카로〉(しうとの方のかろう) 등의 문구를 적어 인물의 직위를 밝히고 있다. 여기서 '시우토'는 고어(古語)로 장인을, '카로'(家老)는 다이묘(大名)의 가무(家務)를 총괄하는 가신들 중 우두머리를 뜻한다.

15 '신'은 '정식'(正式)이라는 뜻으로 쓰였으며, '시우겐'은 '슈겐'의 고어다.



〈그림 2〉 '신노 시우젠', 『온나쇼레이슈』 중, 1660년

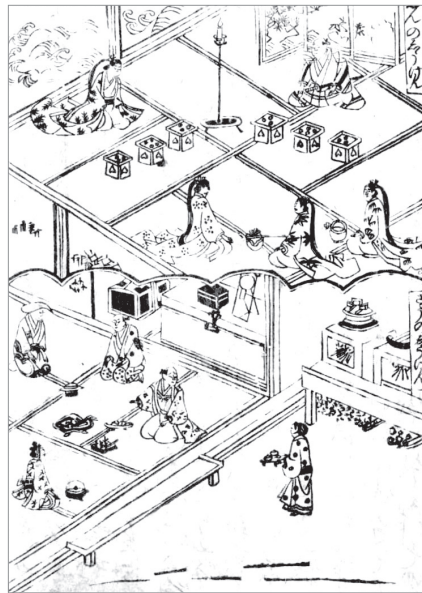
출처: 나라 여자 대학 소장본.

된 신랑, 신부가 앉아 있다. 또 시키산콘의 진행자로서 두 명의 마치조로와 샤쿠닌이 포함되었다. 화면의 코너마다 배치된 인물들 외에 사이사이에 놓여 있는 작은 소반들도 슈겐 장면을 구성하는 중요한 시각 요소다. ‘도코카 자리’로 통칭되는 이 모티프들은 시키산콘의 의례에 필수적인 물건들로, 암수 나비 모양이 장식된 술병(瓶子), 잉어와 꿩을 의미하는 ‘오키고이’(置鯉)와 ‘오키토리’(置鳥), 길조의 의미를 가진 ‘시마다이’(島台) 등이 포함된다.¹⁶ 또 작은 소반 7개가 화면의 나머지 여백을 채우고 있는데, 보통 이 소반들 위에는 시키산콘에 필요한 다양한 요리가 차려진다. 여기서는 각 요리를 직접 그려넣는 대신 텍스트로 어떤 요리가 어느 소반에 올라가는지 마치 지시하듯 보여 주고 있다. 〈신노 시우젠〉에 이어지는 장면들은 다른 가족 구성원

16 보통 잉어와 꿩은 두 마리씩 한 쌍을 갖추어 준비했다. 색이 화려한 꿩은 아름다움을 상징하며 잉어는 신랑의 출세를 기원하는 의미를 가진다. ‘시마다이’는 작은 소반 위에 장수와 상서로움을 상징하는 소나무, 학, 또는 거북이 등의 모형을 올려 완성한다. 시마다이의 조성 방법과 배치, 회화 속 재현 양상에 대해서는 白幡洋三郎, 「島台考(一): 島台と婚礼」, 『日本研究』 35卷, 2007, 341~356쪽; 白幡洋三郎, 「島台考: 序説」, 『表現における越境と混淆』 36卷, 2005, 311~321쪽 참조.

들과의 시키산콘으로, 참여하는 인물들의 자리 배치, 필요한 도구들과 연회를 위한 요리의 종류들이 <신노 시우켄>에서처럼 자세하게 묘사된다.

『온나쇼레이슈』가 혼례의 본식과 그 전후의 의례들을 개별 장면으로 독립시켜 최대한 자세하게 묘사했다면 『온나쇼레이슈』 이후의 여성 교육서들은 여러 장면을 한 화면에 압축하거나 수많은 절차 중 핵심적인 의례만을 선택해 재현하고 나머지는 생략하는 경우가 많았



〈그림 3〉 ‘슈켄’, 『온나초호기』 중, 1692년

출처: 국립국회도서관 소장본.

다. 예를 들어 1692년 출간된 『온나초호기』는 4개의 혼례 관련 장면만을 삽화로 신고 있다. 화면을 보면 상하단에 두 개의 다른 이벤트를 동시에 그렸는데, 상단에는 신랑의 집으로 향하는 신부의 가마와 혼수품의 행렬을, 하단에는 혼수품 중 하나인 ‘가이오케’(貝桶) 상자를 신랑 측에 보이는 상황을 묘사했다.¹⁷ 마지막 두 장면은 역시 혼례 이미지에서 빠질 수 없는 슈켄을 묘사했다(〈그림 3〉). 상단에 그려 넣은 장면은 <신노 시우켄>(しんのしうけん), 즉 제대로 격식을 차리고 진행되는 슈켄의 모습이며, 하단에 그려 넣은 장면은 <사우노 시우켄>(さうのしうけん)이라는 제목이 붙은 약식으로 진행되는 혼인의 모습이다.

그렇다면 하루노부의 <미사오 구루마>와 비슷한 시기에 출판된 결혼 안내서는 혼례의 모습을 어떻게 재현하고 있을까? 대표적인 예로 『곤레이 시요 게시부쿠로』를 들 수 있다. 1750년 처음 출간된 『곤레이 시요 게시부쿠

17 가이오케는 당시 상류층 여성들의 여가활동 중 하나였던 ‘가이아와세’(貝合わせ)를 위한 조개껍질을 담은 용구였다. 표면은 주로 금빛을 내는 마키에(蒔絵)로 장식되었다. 신혜성, 「일본전통 혼례복의 디자인 조형성과 상징성에 관한 연구」, 2012, 176~177쪽.



〈그림 4〉 '슈겐', 『곤레이 시요 게시부쿠로』, 1750년

출처: 『江戸時代女性文庫 28』, 大空社, 1995.

로』는 1795년 재판(再版)될 정도로 꾸준한 인기를 얻은 작품이다.¹⁸ 상권에 소개된 주요 혼례 절차 중 이미지로 재현된 것은 결혼의 가장 중요한 의례인 슈겐이다(〈그림 4〉). 화면을 보면 슈겐은 정해진 관례대로 도코노마가 갖추어진 방에서 진행되고 있다. 화면 왼편에 그려진 도코노마 앞쪽으로 시마다이가 놓여 있고 그 오른쪽으로 후스마(襖)를 등지고 나란히 앉은 신랑 측 가족들의 모습과, 맞은편으로 신부 측 가족들의 모습이 보인다. 『온나쇼레이슈』와 『온나초호기』가 부부 중심의 슈겐 장면에 초점을 맞추었다면 여기서는 신랑 신부의 사카즈키(사키산권) 이후 이어지는 가족들과의 연회 모습에 초점을 맞추고 있다. 따라서 신랑과 신부 측 가족 구성원은 모두 한자리에 모여 있으며, 화면은 두 집안의 결합을 축하하고 기뻐하는 활기찬 분위기가 지배적이다. 상권에 실린 나머지 삽화는 인물이 등장하지 않으며 혼례 물품의 진열 방법 등을 텍스트와 같이 배치했을 뿐이다. 하권의 삽화 또한 마찬가지로, 예법에 정해진 혼례 절차 중 비중 있게 재현된 것은 신부가 신랑과 함께 자신의 본가를 찾는 '사토가에리' 한 장면뿐이다.

18 『곤레이 시요 게시부쿠로』의 주 독자층은 에도 시대 일반 서민, 즉 농민과 상인 계층으로, 그들에게 어렵고 복잡한 결혼 예법을 쉽게 소개하는 것이 이 책의 목적이었다. 독자들은 기모노의 후리소데 같은 곳에 이 책을 넣어 놓고 혼례의 현장에서 필요한 순간마다 꺼내어 정확한 예법을 확인했던 것으로 보인다. 小泉吉永, 「解題: 婚礼使用嚢栗袋」, 『江戸時代女性文庫 28』, 大空社, 1995, 1~3쪽.

이렇게 각 시대를 대표하는 『온나쇼레이슈』, 『온나초호기』, 그리고 『곤레이 시요 게시부쿠로』에서 확인되는 혼인 장면은 유이노, 신부의 가마행렬(고시이리), 슈겐(사카즈키), 사토가에리 등이다. 하루노부의 〈미사오 구루마〉의 장면 구성과 비교했을 때 유이노, 신부의 가마행렬, 슈겐 정도만 공통된다. 즉 하루노부의 〈미사오 구루마〉의 경우는 혼례 예법서들의 혼인 준비과정 매뉴얼에는 소개되지 않은 미아이, 매뉴얼에서 텍스트로는 소개되었지만 이미지로는 재현되지 않는 도코사카즈키와 이로나오시의 장면이 새롭게 추가되었다.

〈미사오 구루마〉와 혼례 예법서를 통틀어 예외 없이 비중 있게 다루어지는 장면으로는 슈겐을 들 수 있다. 그러나 슈겐의 장면 또한 세부 재현 방식에서는 큰 차이를 보인다. 예를 들어 『온나쇼레이슈』의 경우 슈겐에 포함된 절차들을 부부만의 시키산콘(사카즈키)부터 친족들과의 시키산콘 의례까지 여러 장면으로 나누어 생략 없이 재현했다면 〈미사오 구루마〉에서는 그것이 한 장면으로 압축되었고 신랑 신부, 친족들이 모두 함께 모여 술잔을 나눈다. 또 『온나쇼레이슈』의 슈겐이 참석 인물들과 필요한 물품들을 마치 설명서의 지시사항처럼 나열해 형식적이고 엄격한 인상이 강하다면 〈미사오 구루마〉에서는 슈겐의 의례에 직접 참여한 듯 인물로 복적거리는 현장의 분위기가 생생하게 전달된다. 즉 워터하우스의 주장과는 달리 하루노부의 혼례 이미지는 여성의 교육과 예법의 전달이라는 뚜렷한 목적을 가진 삽화들과 선택된 장면, 또 각 장면이 재현된 방식에서 분명 차이를 보인다. 그렇다면 왜 하루노부는 기존의 이미지들을 답습하지 않았을까?

다음 장에서는 이전 혼례 이미지들에서는 보이지 않던 장면들, 즉 새롭게 추가된 미아이, 도코사카즈키, 이로나오시에 대한 상세한 분석을 시도해 보고자 한다. 이를 통해 하루노부가 자신의 작품에 담아내고자 했던 에도 중기의 결혼 풍속, 즉 중매인으로서 ‘나코도’(仲人)와 같은 존재가 활약하고 에도풍(江戸風)을 보여 주는 최신 유행의 기모노 소비가 장려되는 결혼 시장의 세태에 대해 고찰해 보고자 한다.

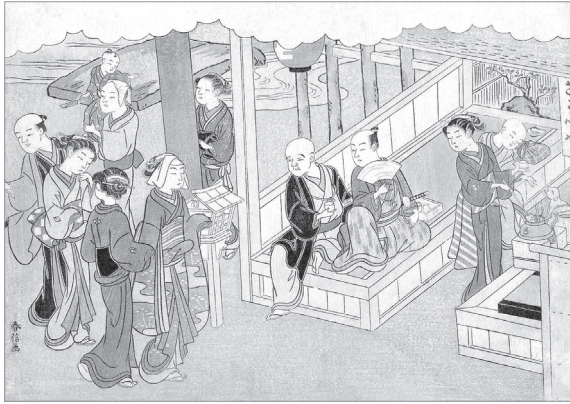
3. 니시키에로서의 〈미사오 구루마〉

1) 미아이-나코도(仲人)와 차야(茶屋)의 강조

앞선 시기의 혼례 문헌들이 미아이 장면을 다루지 않았다면, 〈미사오 구루마〉 시리즈에서는 미아이가 순서상 가장 먼저 나온다(〈그림 5〉). 미아이는 혼담이 오가기 시작한 후, 처음으로 상대방을 직접 만나게 되는 절차를 말하는데 현대의 맞선과 유사하다고 할 수 있다. 화면을 보면, 왼편으로 신사의 붉은 도리이(鳥居)를 지나 걸어오는 한 무리의 인물들이 보인다. 이 중 가장 앞서 걷고 있는 여성의 뒤로, 머리를 숙이고 왼손을 들어 수줍은 듯한 제스처를 보이는 여성이 예비 신부다. 데이비드 워터하우스는 신부와 함께 등장하는 인물들을 신부의 가족들로 추정하며, 행렬의 선두에 선 인물은 신부의 어머니, 뒷모습을 보인 여성은 시종, 신부의 뒤를 바짝 따르고 있는 남성은 신부의 아버지로 해석한다. 워터하우스는 행렬의 끝에 선 인물들도 신부의 가족이라고 분석하는데, 시종의 어깨에 앉아 어딘가로 손짓하는 아이는 신부의 어린 남동생, 그 뒤로 아이를 향해 흐뭇한 표정을 짓고 있는 여성은 유모로 보았다. 예비 신랑의 모습은 화면의 오른편에 그려져 있다. 그는 노상(路上)의 찻집에 앉아 활짝 펼친 부채를 가슴 앞으로 든 채 예비 신부의 도착을 기다리는 중이다.¹⁹

하루노부의 〈미사오 구루마〉가 혼례 장면으로서 ‘미아이’를 재현한 유일한 경우는 물론 아니다. 대표적인 예로 에도를 근거지로 했던 하루노부와는 달리 교토에서 활동했던 니시카와 스케노부(西川祐宣, 1671~1751)의 작품을 들 수 있다. 선배 우키요에시(浮世絵師)로서 하루노부 작품에 큰 영향을 준 것으로 알려진 스케노부는 1748년 총 세 권으로 구성된 『에혼마스카가미』(絵本十寸鏡)를 출간했다. 『에혼마스카가미』는 스케노부의 삽화와 짧은 텍스트를 통해 에도 중기 여성들의 생활과 풍속을 소개한 책이다. 혼례와 관

19 David Waterhouse, *The Harunobu Decade: A Catalogue of Woodcuts by Suzuki Harunobu and His Followers in the Museum of Fine Arts, Boston, Volume 1, Text*, Leiden: Hotei Pub., 2013, p. 248.



〈그림 5〉
스즈키 하루노부, '미아이',
〈미사오 구루마〉 중, 1769년경
출처: 보스턴 미술관 컬렉션.

련한 장면은 2권에 실려 있는데 미아이와 유이노, 혼수품을 준비하는 장면, 고시이리, 가족 구성원들이 모두 참여하는 슈겐, 이로나오시와 도코사카즈키 등의 장면을 포함한다. 데이비드 워터하우스는 하루노부가 〈미사오 구루마〉 시리즈를 제작하면서 『에혼마스카가미』를 참고했을 것이라고 주장한다. 실제로 스케노부가 재현한 유이노, 고시이리, 슈겐, 이로나오시와 도코사카즈키는 전체적인 화면 구도, 등장 모티프, 인물의 배치와 세부적인 포즈에서 〈미사오 구루마〉의 경우와 거의 동일하다.²⁰ 특이한 점은 미아이 장면만은 전체적인 구도뿐만 아니라 등장 인물의 수, 배치에서 전혀 다른 상황을 포착했다는 것이다.

에도 시대 무사 계급의 결혼에서는 혼례 당일에서야 결혼 상대를 대면하는 일이 빈번했다. 반면 하급 무사와 상인, 농민과 같은 서민 계층의 경우, 상대적으로 혼인을 결정하는 데 더 많은 선택권이 있었다. 미아이라는 만남을 통해 혼인 전 상대방을 볼 수 있는 기회를 가지는 것도 그중 하나였

20 하루노부가 선배 우키요에시들의 작품을 그대로 차용해 썼던 것은 익히 알려진 사실이다. 특히 니시카와 스케노부의 작품이 종종 복제의 대상이 되었다. 이 글에서 다루고 있는 스케노부의 『에혼마스카가미』와 하루노부의 〈미사오 구루마〉와의 관련성은 앞에서 여러 번 인용된 워터하우스의 저서에서도 간략하게 언급된다. 본 논문에서 하루노부와 스케노부 작품 속 기모노 패턴을 비교한 니시나카 무라 아키코의 연구를 참고했다. 西中村暁子, 「鈴木春信の服飾表現について: 錦絵に見られる江戸風の好尚」, 『服飾美学』 52卷, 2011, 1~20쪽; 西中村暁子, 「鈴木春信の服飾表現について: 墨摺絵本に描かれた今様の風俗」, 『服飾美学』 53卷, 2011, 17~34쪽.



〈그림 6〉
니시카와 스케노부, '미아이',
『에혼마스카가미』, 1748년
출처: 프리어 갤러리 소장본.

다. 그러나 현대적 의미의 맞선과 달리 마치 우연히 만난 듯 연출하는 것이 중요했기 때문에 남성이 노상의 찻집에 앉아서 일행과 함께 차를 마시거나 담소를 나누는 동안 여성이 그 장소를 지나며 서로의 모습을 드러나지 않게 겹눈질로 보는 것이 미아이의 통상적인 관례로 여겨졌다.

『에혼마스카가미』의 미아이 장면은 에도 중기 이러한 미아이 풍습을 그대로 재현한다(〈그림 6〉). 화면에는 넓은 평상 주변으로 인물들이 모여 있는데, 가장 왼편에 묘사된 여성이 찻집 여주인, 그 앞에 앉은 남성이 예비 신랑, 서 있는 남성은 신랑의 지인, 혹은 이 만남을 주선한 중매인으로 추정된다. 여주인이 찻잔을 예비 신랑에게 건네려는 찰나 오른쪽으로 한 무리의 여성들이 등장하고, 함께 있던 지인은 손으로 그들을 가리키며 예비 신랑의 주의를 환기시킨다. 찻집을 향해 다가오는 4명의 여성들은 모두 각기 다른 포즈를 취하고 있다. 비라리보시 위에 챙이 넓은 산도가사(三度傘)를 겹쳐 쓴 두 명의 여성이 앞서 걸으며 무리를 이끌고 그중 한 명은 고개를 돌려 자신의 뒤를 따르는 여성을 바라보는 것과 동시에 오른손을 들어 그녀를 가리킨다. 이러한 제스처는 예비 신부가 누구인지 독자들에게 알리기 위한 시각적 장치로 이해할 수 있다. 〈미사오 구루마〉에서처럼 신부는 혼자가 아닌 지인들과 함께 등장하는데 이는 결혼 상대에 대한 제3자의 평을 듣기 위한 것이다.

스케노부의 미아이에서 마지막으로 주목할 점은 전경에 두 명의 여성

을 그려 넣은 방식이다. 이들은 예비 신랑과 그 일행을 등지고 앉은 채 이야기를 나누는 중인데, 찻집을 향해 다가오는 예비 신부와 친구들을 가리키는 손짓을 통해, 이들의 대화 주제가 미아이와 미아이를 통한 남녀의 만남에 관한 것임을 암시한다. 즉 공공의 장소라고 할 수 있는 노상의 찻집에서 빈번하게 성행하던 미아이의 풍습은 당시 흥미로운 구경거리였으며, 전경의 두 여성은 구경꾼이자 목격자로서 독자를 대변하는 인물이라고 할 수 있다.

하루노부가 〈미사오 구루마〉를 제작하기 위해 많은 부분 『에혼마스카가미』의 혼례 장면을 차용한 것은 사실이지만, 미아이 장면의 경우 두 작품은 뚜렷한 차이점을 보인다. 먼저, 『에혼마스카가미』와 달리 하루노부의 미아이는 중매인, 즉 ‘나코도’의 직업적 정체성을 확실하게 드러내며 감상자에게 그의 존재감을 분명하게 각인시킨다. 에도 시대는 생업(生業)으로서 중매업이 처음 등장한 시기라고 할 수 있다. 나코도는 결혼 적령기의 남녀를 소개받아, 양가를 왕래하며 미아이의 성사, 유이노 예물의 준비, 혼례 도구와 의장의 마련 등 혼례 준비 과정의 시작부터 끝까지 적극적으로 개입했다. 나코도는 혼인에 필요한 도구 일체를 준비하는 대가로 수수료를 받았을 뿐만 아니라, 혼인이 이루어지면 결혼 지참금의 십분의 일을 사례비로 받을 수 있었다. 따라서 일단 혼인의 가능성이 보이면 어떤 식으로든 혼담이 성사되도록 양가를 중재했다. 이 과정에서 사례금을 목적으로 결혼 당사자들의 인적 사항이나 집안의 조건들을 과장해 전달하는 경우가 종종 있었기 때문에 에도 시대 나코도는 신용할 수 없는 직업으로, 사회적 비난과 조롱의 대상이 되기도 했다.²¹

중매인들은 중개업을 전문으로 했다고보다는 여러 직종의 종사자들이 겸업하는 사례가 많았다. 예를 들어 혼례처럼 특별한 때에 갖춰 입어야 하는 의복을 대여해 주거나 헌 옷을 거래하며 동시에 중매인으로 활동하기도 했다. 특히 에도 시대의 다양한 직업군 중에서 의사가 중매업을 겸업하는 경우가 많았다. 직업적인 특성상 의사들은 왕진을 위해 자신이 속한 커뮤니티

21 今井重男, 「江戸時代の婚礼習俗とそのビジネス性」, 22쪽.

티의 여러 집을 드나들 수 있었고, 그 과정에서 가족 구성원 중 결혼 적령기 남녀의 존재 여부를 쉽게 알 수 있었기 때문이다.²²

중매를 겸업하는 의사들이 많았다는 사실은 하루노부의 미아이 장면과 관련해 주목할 만하다. 하루노부의 미아이에서 중매인은 화면의 구도상 정중앙에 그려져 있다. 한쪽 무릎을 세우고 부채를 가슴 앞으로 받쳐든 남성이 신랑이라면 그 옆으로 한쪽 다리를 평상에 걸친 채 신랑 쪽에 바짝 다가앉아 있는 남성이 이 만남의 중매인이다. 그는 차를 마시려고 찻잔을 들어 올리는 중에 신부 일행이 도착하자 신랑의 등을 짚어 그의 주의를 환기시킨다. 하루노부는 중매인을 화면의 중심에 배치한 것과 동시에 검은색의 의복을 통해서 그의 존재감을 다시 한 번 부각시키는데, 이와 같은 회화적 표현은 나코도라는 직업적 정체성과 신분을 강조하기 위한 화가의 의도적인 선택으로 해석할 수 있다.

화면에서 나코도가 입은 검은색의 문양 없는 겔옷은 에도 시대 남성들의 나들이 옷인 ‘짓토쿠’(十徳)라는 의복으로 주로 의사, 유학자, 승려, 화가 등이 외출 시 바깥쪽에 겹쳐 입었다.²³ 즉 하루노부의 미아이에서 검은색의 짓토쿠를 입고 화면의 중앙에 자리잡은 나코도는 중매와 의사를 겸업으로 하고 있을 가능성이 크며, 하루노부의 미아이를 접한 에도 시대의 감상자들은 화면 속 중매인을 쉽게 구별해 낼 수 있었을 것이다. 이는 중매인의 신분이 명확하게 드러나지 않는 『에혼마스카가미』의 미아이 장면과는 다른 경우라고 할 수 있다. 스케노부와 달리 하루노부는 이렇게 나코도의 직업적 정체성을 명시함으로써 에도 중기 이후 활성화되었던 중매업과 혼인을 진행시키는 데 주도적인 역할을 하고 금전적 이득을 취했던 나코도라는 직업, 나아가 나코도가 활약했던 결혼 시장의 세태를 담아낸다.

한편 하루노부가 미아이의 배경으로 설정한 공간은 에도 중기 결혼 풍속이 가지고 있던 소비 문화적인 특징을 효과적으로 드러낸다. 하루노부의

22 今井重男, 「江戸時代の婚礼習俗とそのビジネス性」, 21쪽.

23 丸山伸彦, 『日本ビジュアル生活史: 江戸のきものと衣生活』, 小学館, 2007, 138쪽.

미아이는 스케노부의 작품과 비교했을 때, 나코도를 재현하는 방식에서뿐만 아니라, 미아이가 벌어지고 있는 공간과 배경을 묘사하는 방법에서도 상이한 태도를 드러낸다. 즉 하루노부는 미아이의 배경 설정에서 찻집, 혹은 차야(茶屋)라는 공간의 명시에 훨씬 적극적이다. 스케노부의 『에혼마스카가미』가 차를 끓이기 위한 화로와 손님들을 위한 노상의 평상 등 간소화된 모티프로 차야를 그려 냈다면 하루노부는 갈대를 엮어 만든 울타리, 기둥과 낮은 벽, 손님들을 위한 자리가 제대로 갖추어진 붉은 목재 건물의 모습으로 차야의 구조를 구체적으로 묘사한다. 무엇보다 눈길을 끄는 것은 차야의 상호를 명기했다는 점이다. 화면의 오른쪽으로, 오려 붙인 듯 그려진 하얀 종이 위에 ‘사카이야’(さかいや)라는 글씨가 보이는데 여기서 더욱 흥미로운 점은 ‘사카이야’라는 차야가 이 시기 실제로 존재했다는 것이다.

‘사카이야’는 센소지(浅草寺)로 이어지는 대로(大路)에 문을 열었던 찻집이다. 센소지 앞에는 사카이야 이외에도 여러 개의 차야가 있었다. 이곳에 처음 차야가 들어서기 시작한 시기는 호에이(宝永, 1704~1711) 연간, 즉 18세기 초로, 이후 그 수가 늘어 하루노부가 〈미사오 구루마〉를 제작할 즈음인 메이와(明和, 1764~1772) 연간에는 20개가 넘는 찻집이 존재했다.²⁴ 특히 센소지는 영험하기로 소문난 성관음을 본존으로 모시고 있었다. 성관음은 비불(秘仏)로서 일반에 공개되지 않았지만, 그 자체로도 대중의 관심을 끄는 존재였고 아사쿠사 지역은 비불을 모셔 놓은 센소지의 본당을 찾는 참배객들로 늘 혼잡했다. 특히 비불과 사찰이 소유한 보물을 공개하는 가이초(開帳)가 열리면 센소지 주변으로 더 많은 사람들이 몰렸다.

또 지방의 사찰들이 일정기간 센소지를 빌려 자신들의 비불과 보물을 공개하는 데카이초(出開帳), 가이초나 데카이초가 개최될 때마다 센소지 경외(境外)에서 함께 열리던 미세모노(見世物) 또한 인파를 끄는 요인이었다.²⁵

24 거리에 가건물을 설치하고 차를 판매하던 관행은 지역적으로는 교토와 오사카에서 먼저 시작되었다. 교토에서는 기온(祇園)과 기요미즈데라(清水寺) 부근, 에도에서는 도카이도(東海道)가 시작되는 지점인 시나가와(品川), 료코쿠(兩國) 다리 근처, 센소지 부근이 차야가 모인 거리로 유명했다. 今井重男, 「江戸時代の婚礼習俗とそのビジネス性」, 24쪽.

25 今井重男, 「江戸時代の婚礼習俗とそのビジネス性」, 23~24쪽.

위에서 언급했던 것처럼 미아이는 우연한 만남인 듯 가장하는 것이 중요했는데, 데카이초나 미세모노의 개최는 센소지 방문을 구실로 결혼 상대를 만나 볼 수 있는 좋은 기회였을 것이다. 데카이초나 미세모노를 관람하기 위해 센소지를 찾았던 순례객들이 차야에 들러 쉬어 가는 광경은 어렵지 않게 상상해 볼 수 있다. 게다가 대부분의 차야는 한 칸짜리의 건물로 손님들의 자리가 서로 근거리에 있었기 때문에 남녀가 서로의 모습을 찾는 것이 용이했으며 그런 이유에서 미아이의 장소로도 선호되었다.²⁶

미아이의 배경으로서 에도 사람들의 대표적인 나들이 명소인 센소지를 설정한 것이 애초 하루노부의 의도였다면, 예비 신부의 뒤를 따르던 가족들의 चेस्처도 쉽게 이해된다. 데이비드 워터하우스가 신부의 아버지로 해석한 남성은 화면의 바깥쪽인 왼편을 바라보며 손짓한다. 마찬가지로 신부의 어린 남동생을 어깨에 안아 올린 시종의 시선 또한 차야 쪽이 아니라 화면의 왼편을 향하고 있다. 전경의 인물들에 가려 잘 보이지 않지만 사실 그는 코너를 돌아 차야가 있는 방향으로 오고 있다기보다 앞을 향해 걸음을 내딛고 있다. 그렇다면 신부의 아버지가 손짓하는 곳에 구경거리로서의 미세모노나 데카이초가 한창 진행 중인 것은 아닐까? 워터하우스가 신부의 어린 남동생과 시종, 그리고 유모로 추정한 인물들은 신부의 일행이 아니라 센소지의 미세모노나 데카이초를 찾은 또 다른 가족 나들이객일 가능성도 있지 않을까? 어느 쪽이든 앞에서 벌어지고 있는 일에 신경을 빼앗긴 듯한 이들의 चेस्처는 화면 밖에 관심을 끄는 이벤트가 진행되고 있다는 것을 암시함으로써 이미지에 현장감을 더하고 있다는 점에서 의미를 가진다.

그렇다면 하루노부는 왜 미아이를 위한 만남의 장소로서 20개가 넘는 차야 중 사카이야를 선택했을까? 사카이야는 당시 에도의 대중들에게 상호명이 널리 알려져 있던 찻집이었다. 아사쿠사 지역의 많은 가게 중에서도 특히 사카이야가 이름을 얻게 된 이유는 이곳에서 일하던 오소테(おそで)

26 인파로 붐비는 사찰 앞 차야의 모습은 〈야나기 가사모리 닛포리 잇타이노즈〉(谷中笠森里日暮ノ里一鉢之図)(1769)와 같은 작품에서도 보인다. 竹内清乃 編, 『鈴木春信決定版』(別冊 太陽: 日本的心 253), 平凡社, 2017, 82~83쪽.

의 미모 때문이었다. 사카이야의 오소데는 ‘가기야’(鍵屋)의 오센(お仙), ‘모토야나기야’(本柳屋)의 오후지(お藤)와 함께 에도 시대 대중에게 사랑받는 존재였다. 이 세 사람의 이름은 미인의 대명사로서 에도 중기의 문인이자 하루노부와도 친분이 있었던 오타 난포의 수필집 『한니치칸와』(半日閑話)에서도 언급된다. 본래 하루노부는 다색판화로 제작된 달력인 에고요미(絵暦)를 디자인한 후 우키요에시로서의 명성을 쌓기 시작했는데 에고요미의 감상자는 주로 지적 수준이 높은 하급 무사들과 교양을 갖춘 상인 계층의 남성들에 국한되었다.²⁷ 따라서 하루노부는 폭넓은 계층의 소비자를 확보하기 위한 노력의 일환으로 미인도와 같은 보다 대중적인 소재로 눈을 돌렸고, 특히 에도의 실존하는 여성들을 소재로 삼아 작품을 제작하기 시작했다. 대표적인 인물들이 바로 오소데와 오센, 오후지였다.²⁸

하루노부의 미아이 장면에서 오소데는 사카이야의 화로 앞에 서 있다. 찻잔을 채우려던 오소데는 호기심에 상체를 돌려 막 도착한 신부 일행을 바라보고 있다. 여기서 오소데는 미아이 장면을 채우는 많은 배경 인물 중의 하나로 재현되지만, 사실 오소데는 위에서 언급한 오센, 오후지와 함께 독립적인 미인도의 주인공으로 그려지는 경우가 더 많았다. 호놀룰루 미술관에 소장되어 있는 오소데를 주제로 한 하루노부의 작품이 그 예이다. 1769년경 제작된 이 작품은 사카이야라는 장소를 지시하는 화면 요소들이 미아이에서와 동일하다. 다만 살짝 벌어진 기모노의 아랫단 사이로 보이는 발목, 고양이를 내려다보는 동작 때문에 드러난 목덜미 등은 남성 독자를

27 스리모노(摺物) 제작자로서 스즈키 하루노부의 등장, 우키요에시로서의 성장, 시회(詩會)를 중심으로 한 무사, 상인들과의 교류 등, 하루노부의 이력에 대해서는 이미 수많은 선행연구들이 전한다. 그 중 이 글이 참고로 한 문헌들은 小林忠, 『江戸の浮世絵』, 芸華書院, 2009, 254~301쪽; David Waterhouse, "The Cultural Milieu of Suzuki Harunobu," in Amy Reigle Newland, ed., *The Commercial and Cultural Climate of Japanese Printmaking*, Amsterdam: Hotei, 2004, pp. 43~75; Allen Hockley, "Suzuki Harunobu: The Cult and Culture of Color," in Julia Meech and Jane Oliver eds., *Designed for Pleasure: The World of Edo Japan in Prints and Paintings, 1680~1860*, Seattle: University of Washington Press, 2008, pp. 82~99.

28 오후지의 모토야나기야는 센소지 경내에 있던 화장품 판매점이었으며 가기야는 오센이 일하는 찻집으로 유명했다. 田辺昌子, 『鈴木春信: 江戸の面影を愛おしむ』, 東京美術, 2007, 112~116쪽.

의식한 전형적인 우키요에 미인도에서 볼 수 있는 표현들이다.²⁹

즉 〈미사오 구루마〉의 미아이는 장면 속에 에도 사람이라면 쉽게 알아볼 수 있는 실제 장소와 인물을 그려 넣었다. 스케노부의 『에혼마스카가미』가 일반적인 사례를 대변하는 미아이 이미지를 재현했다면, 하루노부의 〈미사오 구루마〉는 사카이야와 오소데를 그려 넣음으로써 화면에 구체성과 사실성을 부여했다. 또 인물들의 제스처를 통해 미세모노, 가이초와 같은 행사가 진행되고 있음을 암시하면서 화면에 현장감을 더했다. 구체성과 사실성, 그리고 현장감을 확보한 하루노부의 미아이 장면은 나아가 이 작품을 감상하는 독자들로 하여금 ‘센소지의 사카이야’를 미아이에 적합한 장소로서 권유하고 설득하는 효과를 가진다. 우키요에 작품에서 특정 상점의 상호 명이나 가몬(家紋)을 그려 넣어 상점을 직간접적으로 홍보하는 전략은 하루노부의 여타 작품들에서뿐만 아니라, 다른 우키요에시들의 작품에서도 쉽게 찾아볼 수 있다.³⁰

다시 말해 하루노부의 미아이를 구성하는 시각 요소들은 혼례 장면을 정보의 기능이 강조된 실용적인 이미지로 해석하는 전형적인 관점에 부합하지 않는다. 〈미사오 구루마〉의 미아이 장면은 미혼 여성을 교육시키거나 복잡한 혼례 절차에 대한 정보를 제공하는 데 목적이 있었다기보다 혼인의 과정을 조율하는 나코도의 존재, 사카이야와 같은 차야 등의 재현을 통해 당시 결혼 시장의 세태, 즉 혼인을 준비하는 과정에서 경험했던 에도 시대 소비 문화의 일면을 담아내는 데 주요한 목적이 있었다고 할 수 있다.

29 다나베 마사코의 저서 이외에 하루노부에 의해 단독의 미인상으로 그려진 오소데, 오센, 오후지 이미지에 대한 자세한 해석은 中田節子, 『広告で見る江戸時代』, 東京: 角川書店, 1999, 88~93쪽; 竹内清乃 編, 『鈴木春信決定版(別冊 太陽: 日本の心253)』, 80~87쪽; 近藤富枝, 『日本美術に見るきもの』, 河出書房, 2017, 58~61쪽.

30 상호명을 넣어 특정 상점, 혹은 유곽을 홍보한 예로 1768년경 제작된 〈미즈카가미〉(水鏡)와 〈게이샤와 나카이〉(芸者と仲居) 등의 작품을 들 수 있다. 자세한 내용은 David Waterhouse, “The Cultural Milieu of Suzuki Harunobu,” pp. 58~66 참고.

2) 기모노 패턴: 에도풍(江戸風)과 이로나오시의 강조

〈미사오 구루마〉에서 미아이의 장면만이 소비 문화의 발달과 당시 결혼 시장의 세태를 반영하는 것은 아니다. 사농공상(士農工商)의 구분이 분명했고, 계급에 따른 생활 양식의 차이가 뚜렷하게 구별되었던 에도 시대에도 혼례 도구의 준비에서는 신분의 제약을 벗어나는 경우가 종종 있었다. 계급에 맞지 않는 사치스러운 결혼의 사례와 그에 대한 비판은 에도 시대의 문헌에서 종종 찾아볼 수 있다. 1688년 출판된 이하라 사이카쿠(井原西鶴, 1642~1693)의 소설인 『닛폰에이타이구라』(日本永代蔵) 1권의 마지막 챕터 「세상의 탐욕 속에 입찰로 얻은 행운」(世は欲の入札に仕合)에서 작가는 ‘자시키와 도구들을 분수에 맞지 않게 꾸미고 시중을 두어 자신의 부를 과시하려는 혼례’를 부끄럽게 생각해야 한다며 당시의 결혼 세태를 비판한다. 『닛폰에이타이구라』뿐만 아니라 혼례 이야기를 책의 주제로 삼거나 소재의 일부로 다룬 문헌들은 당시의 결혼 풍속에 대해 대부분 엇비슷한 묘사를 보여 준다. 즉 결혼은 혼례식을 위한 의상과 도구의 준비 과정에서 소비가 불가피한 이벤트였으며, 형편에 맞지 않는 과도한 지출과 비용이 발생하는 경우가 빈번하게 발생하곤 했다.³¹

하루노부는 〈미사오 구루마〉의 각 장면 속에 등장하는 여성들의 화려한 기모노 묘사를 통해 호화로운 결혼을 지향하던 사회적인 분위기를 효과적으로 전달한다. 더욱이 하루노부가 처음 시도하여 상품화한 니시키에는 기모노 패턴의 색감을 사실대로 전달할 수 있었다는 점에서 당시 유행하던 패션을 보여 주기에 적합한 매체였다. 위에서 언급한 대로 하루노부는 〈미사오 구루마〉를 제작하기 위해 스케노부의 『에혼마스카가미』를 참고했으며 유이노, 고시이리, 슈젠(사카즈키), 이로나오시와 도코사카즈키의 장면은 구도와 인물들의 제스처에서 상당히 흡사하다. 그러나 흥미롭게도 여성들이 입고 있는 기모노 패턴에서는 분명한 차이를 보이는데, 이러한 차이는 1760년대 중반 에도 여성들 사이에서 유행했던 패션을 자신의 다색판화에 반영하고자 했던 하

31 今井重男, 「江戸時代の婚礼習俗とそのビジネス性」, 29쪽.



〈그림 7〉
스즈키 하루노부, '고시이리',
〈곤레이 니시키 미사오 구루마〉
중, 1769년경
출처: 보스턴 미술관 컬렉션.



〈그림 8〉
니시카와 스케노부, '고시이리',
『에혼마스카가미』, 1748년
출처: 프리어 갤러리 소장본.

루노부의 노력의 결과라고 할 수 있다.

스케노부와 하루노부의 고소테(小袖) 패턴을 비교 분석한 니시나카무라 아키코의 연구에 따르면, 두 우키요에시의 작품은 각각 그들이 활동했던 18세기 전반의 교토와 18세기 중반 에도의 유행을 반영한다. 두 사람의 고소테 패턴에서 두드러지는 첫 번째 차이점은 문양의 크기와 시문의 범위다. 예를 들어 하루노부는 화면 구성뿐만 아니라 손짓을 하거나 뒤를 돌아보는 인물들의 사소한 제스처까지 놓치지 않고 스케노부의 고시이리 장면을 차용한다(〈그림 7〉, 〈그림 8〉). 그러나 두 작품에서 인물들이 착용한 의상의 패턴은 뚜렷한 차이를 보여 준다. 전경에 서 있는 두 명의 여시종이 입은 의상의 경우, 스케노부는 커다란 매화와 나뭇가지, 물결 모양이 가슴에서부터 발끝까지 기모노의 전면을 가득 채우도록 그려 넣었다. 반면에 하루노부의 작품에서는 각각 청색 바탕에 담쟁이 덩굴 문양이 있는 고소테와 자주색 바탕에



〈그림 9〉
스즈키 하루노부, '사카즈키',
〈곤레이 니시키 미사오 구루마〉
중, 1769년경
출처: 보스턴 미술관 컬렉션.



〈그림 10〉
니시카와 스케노부, '사카즈키',
『에혼마스카가미』, 1748년
출처: 프리어 갤러리 소장본.

작은 원 문양이 규칙적으로 배열된 후리소테(振袖)를 입고 있다. 스케노부의 기모노 패턴이 화려하고 큰 모티프를 어지럽게 시문하는 데 특징이 있다면, 하루노부의 경우 전체적으로 모티프가 작아지는 대신 여백이 늘어난다.³²

하루노부는 또 소매의 아랫단 부분에만 모티프를 집중적으로 배치하거나, 문양이 전혀 없는 무지(無地)의 디자인을 선택하기도 한다.³³ 사카즈키의 장면에서 그 예를 찾아볼 수 있다(〈그림 9〉, 〈그림 10〉). 화면을 보면 고시이

32 西中村曉子, 「鈴木春信の服飾表現について: 錦絵に見られる江戸風の好尚」, 2~3쪽; 에도 시대 기모노의 문양과 패턴의 종류, 그리고 시대적 변화에 대해서는 海野弘, 『日本の装飾と文様』, パイ インターナショナル, 2018; 丸山伸彦, 『日本ビジュアル生活史: 江戸のきものと衣生活』, 2007; 니시카와 스케노부 작품 속 기모노 패턴에 대한 단독 연구로서는 加茂瑞穂, 「祐信の服飾意匠とその特徴: 風俗絵本と小袖雛形本を手がかりに」, 石上阿希 編, 『西川祐信を読む』, 京都: 立命館大学アート・リサーチセンター, 2013, 87~99쪽.

33 西中村曉子, 「鈴木春信の服飾表現について: 錦絵に見られる江戸風の好尚」, 2~3쪽.



〈그림 11〉
스즈키 하루노부, '도코사카즈키', 〈곤레이 니시키 미사오 구루마〉 중, 1769년경
출처: 보스턴 미술관 컬렉션.



〈그림 12〉
니시카와 스케노부, '도코사카즈키'와 '이로나오시', 『에혼마스카가미』, 1748년
출처: 프리어 갤러리 소장본.

리와 마찬가지로 두 우키요에시의 작품은 구도와 인물 구성에서 흡사하다. 가장 안쪽으로 하얀 혼례복을 입은 신부의 모습이 보이고, 그 오른쪽이 신부의 어머니로 추측되는데 그녀는 머리를 돌린 각도까지 동일하게 재현된다. 그러나 의상의 패턴은 상당히 대조적이다. 스케노부 작품 속 신부의 어머니가 부채꼴처럼 추상화된 파도 문양인 세이가이하(青海波) 패턴이 뾰족하게 채워진 고소데를 차려입었다면 하루노부 작품 속 신부의 어머니는 문양이 없는 짙은 회색의 겔옷과 붉은색의 옷을 갖춰 입고 있다.

신혼 부부의 모습을 주제로 한 도코사카즈키 장면에서도 비슷한 경향을 찾아볼 수 있다. 두 작품(〈그림 11〉, 〈그림 12〉)은 신랑 신부의 포즈에서 동일하지만 하루노부의 경우 화면의 폭이 가로로 길어지면서 한 쌍의 원앙이 그려진 삽병이 구도의 중심을 차지한다는 점에서 스케노부의 경우와 다르다. 신부가 입고 있는 기모노 패턴에서도 분명한 변화가 보인다. 스케노부의 작

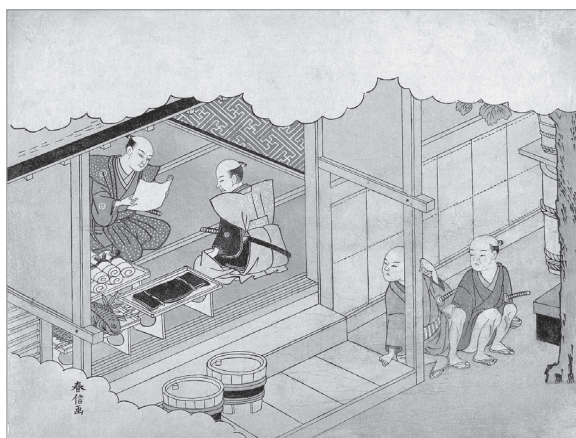
품에서 신부는 큼직한 모티프가 어깨와 가슴, 후리소테의 끝단을 장식한 기모노를 입고 있다. 기모노를 장식한 패턴은 중심에 꽃이 그려진 3개의 귀갑문(亀甲文)과 종이학이 한 쌍을 이루는 디자인이다. 반면에 하루노부의 도코사카즈키 속 신부는 적색과 짙은 청색이 조화를 이룬 기모노를 입고 있는데 패턴의 모양도 일반적인 원형으로 단순해졌을 뿐만 아니라 크기도 작아져서 기모노의 바탕에서 문양이 차지하는 비율이 현저히 줄었음을 알 수 있다. 하루노부의 도코사카즈키에서는 스케노부의 경우보다 많은 인물들이 등장한다. 스크린 주변으로 모여 있는 이들의 의상 또한 18세기 중반 에도에서 유행하던 기모노 패턴을 반영한다. 특히 삽병 옆에 무릎을 꿇고 앉아 뒤를 돌아보는 여성과 촛대 앞에 서 있는 여성의 경우 소매와 끝단에 문양이 집중된 후리소테를 입고 있는 것을 확인할 수 있다.

스케노부와 하루노부의 고소테 디자인에서 눈에 띄게 드러나는 두 번째 차이점은 하루노부의 작품이 메이와 연간에 새롭게 유행한 시로아가리(白上り) 기법이나 격자문 혹은 줄무늬와 같은 기하학적인 패턴을 적극적으로 시도하고 있다는 것이다. 시로아가리 기법은 강조하고 싶은 패턴을 호분(胡粉)으로 하얗게 염색하는 것을 말한다. 니시나카무라에 따르면 하루노부가 본격적으로 니시키예를 제작하기 시작하는 메이와 연간에 출판된 고소테히나가타본(小袖雛形本)은 절반 이상이 시로아가리 패턴으로 채워져 있다.³⁴

하루노부의 여타 우키요에에 보이는 기모노 패턴도 이런 시로아가리 기법과 선명한 색을 이용한 염색기법인 유젠(友禪)을 적절하게 섞은 것이 많다.³⁵ <미사오 구루마>에서는 유이노 장면에서 결납품을 주고받으며 인사를 나누는 남성들의 가타기누(肩衣)에 시로아가리 패턴이 보인다(<그림 13>). 가타기누는 사무라이 계급의 남성들이 가장 바깥에 걸치는 윗옷으로, 강조된 어깨 부분에는 가문을 그려 넣는 것이 상례였다. 화면을 보면 유이노 물

34 히나가타본(雛形本)은 건축의 의장이나 염직물 패턴의 견본을 모아 놓은 책을 말한다. 1666년 『신센 오히리카타』(新撰御ひいなかた)를 시작으로 메이지(明治) 시대까지 전부 100여 종이 넘는 히나가타본이 출판되었다. <https://kotobank.jp/word/雛形本-120441> (최종검색일: 2022. 10. 25.).

35 西中村暁子, 「鈴木春信の服飾表現について: 錦絵に見られる江戸風の好尚」, 4~5쪽.



〈그림 13〉
스즈키 하루노부, '유이노',
〈곤레이 니시키 미사오 구루마〉
중, 1769년경
출처: 보스턴 미술관 컬렉션.

품이 배열된 코너의 오른쪽으로 두 남자가 마주 앉아 있다. 이들은 각각 짙은 청색과 옥색의 가타기누를 걸치고 있으며 가타기누의 표면에는 하얀 눈송이를 형상화한 것처럼 보이는 점 모양의 시로아가리 패턴이 고르게 퍼져 있다. 비슷한 패턴은 고시이리의 장면에서도 발견된다. 고시이리에서 허리에 칼을 차고 가마를 호위하며 걷고 있는 3명의 남성들도 하얀 눈송이 패턴으로 장식된 가타기누를 입고 있다. 고소테의 패턴으로 시로아가리 기법 이외에 격자문과 시마모요(縞模様)라 불리는 줄무늬 디자인이 보이는 것 또한 하루노부 작품에서 발견되는 새로운 점이다. 〈미사오 구루마〉에서는 특히 줄무늬를 응용한 기모노 디자인이 많이 발견된다. 미아이 장면에서 오소테가 착용한 오비와 이로나오시, 도코사카즈키에서 신부의 시중을 드는 여시중의 오비는 사선의 줄무늬로만 멋을 냈다(〈그림 14〉).

하루노부는 모티프의 크기가 작아지면서 여백이 많아지고, 단순한 문양이 반복되는 시로아가리 기법을 응용해 18세기 중반 세련된 분위기의 기모노 디자인을 화면 속에서 훌륭하게 재현해 낸다. 하루노부 작품 속 여성들은 커다란 모티프가 강조된 화려한 패턴의 기모노 대신 가볍고 담백한 느낌을 주면서 유려한 신체의 실루엣이 부각되는 의상을 입고 있다. 교토를 기반으로 활동한 스케노부의 작품들과 달리, 하루노부의 니시키에에서 보이는 이러한 의상 디자인을 ‘에도풍’(江戸風)이라고 할 수 있는데, 에도풍의 출



〈그림 14〉
스즈키 하루노부, '이로나오시',
〈곤레이 니시키 미사오 구루마〉
중, 1769년경
출처: 보스턴 미술관 컬렉션.

현은 18세기 중반 에도인들이 추구했던 '이키'(粋)의 미의식, 달리 말해, 운치와 매력, 그리고 멋을 중요하게 생각하는 미감이 반영된 결과라고 할 수 있다.³⁶ 당시 니시키에는 '아즈마니시키'(吾妻錦絵), 즉 '아즈마의 비단'이라는 별칭으로 불렸으며 이는 교토의 특산물로 여겨졌던 화려한 패턴의 비단, 곧 니시키를 의식한 용어였다. 여기서 아즈마는 에도를 중심으로 하는 관동 지역을 지칭한다. 즉 아즈마니시키라는 용어 속에는 에도의 니시키에를 교토의 니시키와 겨룰 수 있는 특산물로서 여겼던 에도 사람들의 자부심이 들어 있다.³⁷ 하루노부는 스케노부의 작품에 보이는 18세기 전반 교토의 패션을 일신(一新)하고, 18세기 중반 에도 패션에서 보이는 유행과 멋을 자신의 작품에 옮겨 놓음으로써 아즈마니시키에가 가진 명성에 부합하고자 했다.

니시나카무라는 자신의 연구에서 하루노부의 니시키에가 당대 유행했던 기모노 디자인을 단순히 모방했다기보다 오히려 한 발 앞서 유행을 이끌었을 가능성을 제시한다. 그의 연구에 따르면 흥미롭게도 니시키에의 유통 이후, 의상의 장식과 모티프를 모아 편집한 고소데히나가타본이 쇠퇴한다. 흑백의 인쇄물이었던 고소데히나가타본과는 달리 문양의 색채까지 연출해 낼 수 있는 니시키에가 새로운 의상 도안집의 역할을 할 수 있었기 때

36 西中村暁子, 「鈴木春信の服飾表現について: 錦絵に見られる江戸風の好尚」, 10쪽.

37 Christine Guth, *Art of Edo Japan: The Artist and the City 1615~1868*, New York: H.N. Abrams, 1996, p. 103.

문이다. 실제로 하루노부는 ‘고린마쓰’(光琳松)라고 불리는 의장을 <미타테 하쿠라쿠텐>(見立白楽天, 1766)과 <사사야키>(ささやき, 1767) 속 여성의 고소테 패턴으로 응용했다. ‘고린의 소나무’ 모티프라고 해석될 수 있는 고린마쓰 디자인은 본래 『도후비조히나카타』(当風美女ひなかつ, 1727)에 포함된 것으로 이 히나가타본은 에도 중기의 화가인 오가타 고린(尾形光琳, 1658~1716)의 도안을 포함해 120종의 기모노 디자인을 모아 놓은 책이었다. 흥미롭게도 하루노부는 『도후비조히나카타』에 포함된 고린마쓰 모티프를 18세기 중반의 유행대로 변형시켜 고소테의 소매와 치맛자락의 끝단에 집중시켰다.³⁸ 이는 하루노부의 적극적인 해석이 반영된 결과라고 할 수 있을 것이다.

당시 니시키 제작에서 누구보다 두각을 드러냈던 하루노부는 비슷한 맥락에서 단순한 우키요에시가 아니라 이처럼 최신의 기모노 스타일을 소개하는 유행의 적극적 주도자였다고 할 수 있다.³⁹ 그렇다면 하루노부의 니시키에가 현대의 패션 잡지와도 같은 역할을 했을 것이라고 가정하는 것은 과도한 해석일까? 위에서 살펴봤던 것처럼 <미사오 구루마>는 고상하고 세련된 에도풍의 의상으로 성장(盛装)한 신부와 여시종들의 모습을 세심하게 그려 낸다. <미사오 구루마>에 재현된 최신 유행의 혼례복과 에도풍의 의상이 결혼을 앞둔 여성들과 혼례에 참여하는 여성들에게 응당 갖춰 입어야 하는 의상의 수준 정도를 제시했다고 가정해 볼 수 있지 않을까?

하루노부는 혼례의 다양한 장면 중에서도 신부의 화려한 혼례복이 돋보이는 이로나오시를 비중 있게 다룬다. 앞 장에서 살펴본 혼례 의례서들은 이로나오시의 장면을 포함하지 않으며, 또 스케노부의 『에혼마스카가미』는 이로나오시를 도코사카즈키와 한 화면에 그려 넣었다. 『에혼마스카가미』는 책을 펼쳤을 때의 규격이 대략 가로 23cm, 세로 16cm 크기로, 전형적인 ‘한시본’(半紙本) 형식으로 제작되었는데 미아이, 유이노, 고시이리, 사카즈키의 화면은 한시본의 두 면을 모두 차지하도록 구성했다.⁴⁰ 반면에 도코사카즈키

38 竹内清乃 編, 『鈴木春信決定版』(別冊 太陽: 日本的心253), 46쪽.

39 西中村暁子, 『鈴木春信の服飾表現について: 錦絵に見られる江戸風の好尚』, 10쪽.

40 『에혼마스카가미』의 포맷과 형식에 대해서 <https://pulverer.si.edu/node/884/title/other> (최종검색일:

와 이로나오시의 경우는 각각 책의 한 면씩만을 차지한다. 한 화면을 공유하도록 그려졌기 때문에 스케노부의 도코사카즈키와 이로나오시에서는 등장 인물과 혼례 의장의 규모가 간략화될 수밖에 없었다. 이와는 달리 <미사오 구루마>는 중판(中判)에 요코에(横絵), 즉 중형의 사이즈에 가로가 긴 화면으로, 하루노부의 이로나오시는 가로로 긴 화면 공간을 모두 활용한다. 스케노부의 이로나오시가 옷을 갈아입는 신부와 그런 신부를 돕는 시종, 이렇게 두 명의 등장 인물만을 보여 준다면 하루노부의 이로나오시는 신부와 시종에 덧붙여 3명의 인물을 더 포함하고 있다.

여기서 필자가 주목하고 싶은 것은 하루노부와 스케노부가 재현한 이로나오시의 시점이 상이하다는 점이다. 이로나오시는 본래 본식인 사카즈키가 끝난 후 가족 구성원이 모두 함께 모이는 연회를 위해 신부가 백색의 혼례복에서 적색 계통 옷으로 갈아입는 의식을 말한다. 스케노부의 작품을 보면 화면의 오른쪽, 즉 후스마 앞쪽에서 신부가 입고 있는 옷의 패턴과 화면의 왼쪽, 도코사카즈키를 재현한 장면 속 신부의 옷의 패턴이 동일하다는 것을 알 수 있다. 즉 여기서 스케노부는 가족들과의 연회 이후, 신랑과의 친밀한 시간을 위해 막 다시 옷을 갈아입은 직후, 신부의 모습을 포착했다. 반면에 하루노부의 이로나오시에 묘사된 신부의 의상을 보면, 뒤이어 나오는 도코사카즈키 속 의상과 다르다는 것을 알 수 있다. 이로나오시에서는 붉은 후리소테의 소매 끝과 앞 면에 암벽처럼 솟아오른 추상화된 파도 문양 사이로 능형의 패턴이 규칙적으로 누워 있는 것이 보인다.

그런데 이어지는 도코사카즈키 속에서 신부는 이로나오시에서와는 전혀 다른 디자인의 옷을 입고 있다. 겉옷의 경우 이로나오시 속 후리소테와 패턴은 같지만 직물의 색이 푸른 녹색 계열로 바뀌었고, 안쪽에 받쳐 입은 기모노의 경우는 붉은 바탕에 작은 원형의 무늬가 규칙적으로 들어가 있는 것을 확인할 수 있다. 다시 말해 하루노부의 이로나오시는 스케노부의 경우

2021, 2. 5.); 당시 서적의 크기와 포맷, 해당 용어에 대해서는 Kazuko Hioki, "Japanese Printed Books of the Edo Period (1603~1867): History and Characteristics of Block-printed Books," *Journal of the Institute of Conservation* 32(1), 2009, pp. 79~101.

와 달리 가족들과의 연회에서 입었던 적색 계통의 의복을 벗고, 도코사카즈키를 위해 준비된 의상으로 갈아입으려는 찰나를 포착한 것이다. 신부 앞에는 연두색 바탕의 고소데 위에 비취색 스트라이프 장식의 오비를 두른 여성이 무릎을 꿇은 듯한 자세로 앉아 있다. 이 여성은 자신의 오른쪽에 서 있는 또 다른 여성을 향해 손짓을 하며 무엇인가를 지시하고 있으며, 지시를 받은 여성은 붉은 바탕에 하얀 점이 들어간 옷을 옷걸이에서 막 집어 내리던 참이다. 이 여성이 들고 있는 옷은 뒤이어 나오는 도코사카즈키에서 신부가 겹옷의 안쪽에 입고 있던 옷과 동일하다.

하루노부는 요코에라는 가로로 긴 화면 구조를 이용해 스케노부의 이로나오시보다 더 많은 여성 인물들을 장면에 포함시켰다. 동시에 가족들과의 연회에서 착용했던 후리소데를 벗고 도코사카즈키를 위한 새로운 예복으로 갈아입기 직전 신부의 모습에 초점을 맞추으로써 더 다양한 종류의 기모노 패턴을 혼례복의 예시로서 제시한다. 이로나오시에서 보여 줄 수 있는 신부의 포즈, 즉 가슴을 펴고, 한쪽 팔을 쭉 뻗은 자세는 독자들에게 후리소데의 소매 끝을 장식한 화려한 패턴을 보여 주기에 다른 경우들보다 훨씬 효과적이다. 만약 하루노부의 우키요에가 현대의 패션 매거진과 같은 역할을 했다고 가정한다면, 가능한 많은 유형의 기모노 문양을 화면에 포함시키는 것은 중요한 이슈였을 것이다.

4. 기모노 광고로서의 〈미사오 구루마〉

마지막으로 필자는 〈미사오 구루마〉 시리즈가 ‘쓰루노마루’(鶴の丸)와 같은 문양을 통해 특정 상점에서 제작되던 기모노를 연상시킴으로써 간접 광고의 기능을 했을 가능성을 언급하고자 한다. 쓰루노마루는 원형의 테두리 속에 학이 양쪽 날개를 펼치고 있는 문양(그림 15)으로, 고시이리, 사카즈키, 도코사카즈키의 장면에서 공통적으로 발견된다.⁴¹ 고시이리의 장면에서 쓰루노마루는 혼례품 상자를 감싼 주황빛 천의 패턴으로 묘사된다. 혼례품 상



〈그림 15〉 쓰루노마루 문양

출처: 『有職の文様』, 光村推古院, 2016, 54쪽.

자는 행렬의 선두에 서 있는 진한 녹색옷의 남성이 어깨에 지고 있는데 열은 갈색과 녹색 계열의 색이 지배적인 화면에서 주황색 바탕에 그려진 쓰루노마루의 문양은 독자들의 시선을 집중시킨다. 사카즈키 장면에서는 샤쿠닌의 역할을 맡은 여성들의 기모노 패턴으로 삽입되었다. 여기서 하루노부는 인물들의 배치를 통해 만들어진 삼각형 구도의 안쪽으로 두 명의 샤쿠닌을 그려 넣었다. 또 샤쿠닌의 검붉은 색 기모노는 밝은 노란 톤의 배경과 대비되면서 이들의 존재에 무게감을 더한다. 즉 샤쿠닌의 모습은 이 장면의 주인공이라고 할 수 있는 신랑, 신부보다 두드러지도록 재현되었고, 따라서 이들이 착용한 기모노의 쓰루노마루 문양은 독자들의 눈에 보다 쉽게 떨어 수밖에 없다. 도코사카즈키의 장면에서도 쓰루노마루 문양은 독자들이 쉽게 찾을 수 있는 곳에 삽입되었다. 화면의 중심을 차지한 중국식 삼병 뒤로 3명의 여성이 그려져 있는데 그중 붉은 후리소데를 입은 여성의 양쪽 가슴 근처에서 쓰루노마루의 문양이 발견된다.

쓰루노마루는 하루노부의 다른 작품에서도 종종 묘사되는 패턴이다. 대표적으로 인간의 5가지 윤리적 덕목인 인(仁), 의(義), 예(禮), 지(智), 신(信)을 미인의 모습에 빗대어 그린 〈오상〉(五常)시리즈를 들 수 있다. 하루노부는

41 쓰루노마루 문양의 의미와 조형에 대한 간략한 설명, 그리고 패턴의 실물 예는 池修, 『有職の文様』, 京都: 光村推古院, 2016, 48~57쪽 참고.

다섯 가지의 덕목 중에서 ‘예’를 형상화한 장면으로 혼례의 의식인 이로나 오시를 선택했다. 여기서 흥미로운 점은 신부의 붉은 겜옷의 주요 모티프가 쓰루노마루 문양으로 표현되었다는 것이다. 후쿠다 히로미는 〈오상〉시리즈의 이로나오시 장면을 예로 들어, 하루노부가 즐겨 그렸던 둥근 학의 쓰루노마루 문양이 특별히 혼례 의장(意匠)으로 간주되었을 가능성을 제시한다. 또한 에도시대의 거상(巨商) 집안인 미쓰이(三井) 가문에 전해지는 기모노에 쓰루노마루 문양이 삽입된 점을 들어 미쓰이 가문과 쓰루노마루 모티프의 연관성을 지적한다.⁴² 미쓰이 가문에 남아 있는 후리소테 중 붉은 바탕에 하얀 쓰루노마루의 문양을 만들어 넣은 예가 전해지는데, 18세기 제작된 것으로 추정되는 이 후리소테는 하루노부의 〈오상〉시리즈에 보이는 신부의 혼례복과 흡사하다.⁴³ 실제로 쓰루노마루 문양은 미쓰이 가문의 가에몬(替紋)으로 쓰이기도 했다.⁴⁴

미쓰이 가문의 사업은 본래 교토를 기반으로 한 오복점에서 시작되었는데 1673년 미쓰이 다카토시(三井高利, 1622~1694)가 에도의 니혼바시(日本橋) 지역에 분점 에치고야(越後屋)를 연 후 부와 명성을 쌓으며 에도 시대의 대표적인 상인 가문으로 성장했다. 여타의 연구서에서 하루노부와 관련해 종종 언급되는 인물인 미쓰이 다카요시(三井高美, 1715~1782)는 미쓰이 가문의 4대 당주로서 히라가 겐나이(平賀源内, 1728~1780)와 같은 당대 문인들과 교류했으며 본인 스스로도 하이카이(俳諧)와 교카(狂歌)에 능했던 것으로 알려져 있다. 현재 미쓰이 가문에는 육필(肉筆)로 그린 선면화(扇面画) 두 점을 합쳐 하루노부의 니시키에가 수십 점 전해진다.

근대기 미쓰이 가문의 가업을 이끌었던 미쓰이 다카하루(三井高陽, 1900~1983)는 집안에 전해지는 이 작품들을 근거로 다카요시가 하루노부의

42 福田博美, 「鈴木春信の浮世絵に見る服飾描写」, 『文化学園大学紀要』 44巻, 2013, 51쪽.

43 김금화·이명숙, 「미쓰이(三井) 가문의 후리소테(振袖)에 관한 연구」, 『한복문화』 16권 3호, 2013, 131쪽.

44 가에몬이란 공식 가문의 약식(略式)으로 가문을 기모노나 텍스타일의 장식 패턴으로 삽입할 때 정식 가문을 대신해 쓰는 문양을 말한다. 植木淑子 外, 「三井家伝来小袖服飾類に関する服飾文化史的研究: 現存遺品と丸山派装下絵との関係を中心に」, 『服飾文化共同研究報告』, 2010, 6쪽.

유력한 후원자였다고 주장하기도 했다.⁴⁵ 그러나 다카요시와 하루노부의 만남을 증명할 직접적인 자료가 없는 상황에서 예술가와 후원자로서 두 사람의 관계가 어느 정도였는지를 단언하기는 어렵다. 다만 히라가 겐나이를 통한 두 사람의 친분을 추정해 볼 수는 있다. 하루노부 관련 연구서들을 통해 익히 알려진 것처럼 당시 히라가 겐나이는 하이카이와 에고요미를 교환하는 시회(詩會)에서 주도적 역할을 했으며, 이 모임에서 주고받은 달력을 스리모노로 제작한 인물이 바로 하루노부였다. 또 겐나이의 전기인 『겐나이짓기』(源内実記)에서는 다카요시와 겐나이 사이의 교류가 기록되어 있어, 겐나이를 중심으로 세 사람 사이에 존재했을 친분관계를 추정해 볼 수 있다.⁴⁶

에도의 상점들은 광고 수단으로서 니시키에가 가진 가능성을 익히 알고 이용했으며 미쓰이 가문의 에치고야도 그중 하나였다. 특히 에치고야처럼 교토나 오사카에 본점을 두고 에도로 사업을 확장하는 경우 처음 판로를 개척하는 데 니시키에는 유용한 수단이였다. 에치고야와 같은 오복점들은 미인으로 평판을 얻은 여성들에게 자신들이 판매하는 기모노를 입혀 유행시키고 판매를 촉진하는 전략을 썼으며, 이들의 모습을 니시키에로 제작하고, 이들이 입은 기모노 패턴을 모아 히나가타본으로 펴내기도 했다.⁴⁷ 이 과정에서 스즈키 하루노부와 같은 우키요에시의 역할은 중요할 수밖에 없었다.

니시나카무라는 에도 시대 무사 계층이 선호했던 기모노 패턴을 분석한 논문에서 에치고야의 주문서인 『오메시에이타이로쿠』(御召永代録)에 기록된 특정 패턴과 하루노부의 작품에서 보이는 기모노 디자인이 유행의 양상과 변화에서 그 흐름을 함께한다고 주장했다. 즉 본 논고의 앞에서 언급했던 것처럼 18세기 중반 이후가 되면 하루노부의 작품 속에 묘사된 기모노는 문양의 크기가 작아지고 여백이 많아지면서 옷의 소매나 끝단에 모티프가 집중되는 식으로 유행이 변하는데, 『오메시에이타이로쿠』 속 주문서에

45 福田博美, 「鈴木春信の浮世絵に見る服飾描写」, 51쪽.

46 福田博美, 「鈴木春信の浮世絵に見る服飾描写」, 51쪽.

47 中田節子, 『広告で見る江戸時代』, 126~127쪽.

도 이러한 경향이 그대로 읽힌다는 것이다.⁴⁸ 하루노부는 작품의 소재를 에도의 거리 풍경에서 취하거나, 스케노부와 같은 선배 화가들의 스타일을 그대로 차용했다. 또 ‘고린마쓰’ 패턴의 응용에서처럼 히나카타본을 참고하는 등, 자신의 니시키에 속에 당대의 풍속과 유행을 담아내는 작업을 소홀히 하지 않았다. 마찬가지로 미쓰이 다카요시와 하루노부가 히라가 겐나이를 통해 서로 알고 지낸 사이였다고 가정한다면, 하루노부가 에치고야에서 판매하는 기모노의 실물을 직접 볼 기회가 있었고 최신 기모노의 의장을 자신의 니시키에에 반영해 그렸을 정황을 충분히 상상해 볼 수 있다. 특히 하루노부가 참고한 의장 중 미쓰이 가문의 가에몬이었던 쓰루노마루 패턴은 독자들에게 에치고야에서 판매되는 혼례복의 디자인을 연상시켰을 가능성이 충분히 보인다.

5. 맺음말

우키요에시로서 스즈키 하루노부의 이름이 본격적으로 인정받기 시작한 것은 1760년대 중반, 그가 하이카이 시회에 참석한 동인들을 위해 스리모노 형식의 에고요미를 제작하면서부터다. 하루노부는 1760년대 후반까지 수백 점이 훨씬 넘는 작품을 제작했는데, 그의 몰년(歿年)이 1770년이라는 점을 생각해 보면 극히 짧은 활동기간 동안 상당히 많은 양의 작품을 남겼다는 것을 알 수 있다. 니시키에를 처음 시도하고 성공적으로 상업화했다고 평가받는 하루노부는 우키요에 연구사에서 늘 주목받는 인물이었으며, 그만큼 많은 양의 연구가 그의 이력을 중심으로 축적되어 왔다. 그러나 수백 점이 넘는 개별 작품에 대한 심층적인 연구는 아직 미진하다. 특히 하루노부가 가장 왕성하게 활동하던 시기에 제작된 〈미사오 구루마〉에 대한 학술 논문은 전무한 상태로, 데이비드 워터하우스의 저서에 실린 각 장면에 대한

48 西中村曉子, 「越後屋呉服店永代記録にみる武家服飾の制作と意匠」, 『服飾美学』 61卷, 2015, 1~20쪽.

해설, 그리고 제작 목적과 기능에 대한 간략한 분석 정도가 선행 연구의 전부라고 할 수 있다.

위터하우스는 〈미사오 구루마〉를 실용적이고 교육적인 역할이 주목적인 일반적인 혼례 이미지로서 분류한다. 그러나 그의 관점과 달리 하루노부의 혼례 이미지는 선택된 장면, 또 각 장면이 재현된 방식에서 기존의 예들과 상이하다. 〈미사오 구루마〉 시리즈는 미아이와 이로나오시 등의 장면을 새롭게 추가했을 뿐만 아니라, 동시대 에도 사람들에게 익숙했을 특정 장소를 배경으로 최신 스타일의 기모노를 입은 인물들을 다수 등장시킴으로써 18세기 중반 에도의 결혼 풍속과 세태를 실감나게 전달한다. 나아가 본 논문에서는 스케노부의 디자인을 차용한 하루노부가 단색의 혼례 장면에 색채를 덧입히고, 이를 통해 혼례복에서 종종 보이던 쓰루노마루 문양을 생생하게 재현함으로써, 당시 에도에서 성업(盛業) 중이던 오복점, 에치고야의 직물을 간접적으로 홍보하고자 했을 가능성에 대해서도 고찰하였다. 현재까지 국내의 우키요에에 대한 연구로는 풍경화와 미인화 등의 주제별 연구, ‘미타테에’(見立絵), ‘메가네에’(眼鏡絵) 등 우키요에의 표현 기법에 대한 연구 정도가 진행되었다. 단일 작품에 대한 분석을 담은 이 논문이 국내의 우키요에 연구 방법에 새로운 방향을 제시하는 역할을 할 수 있길 기대해 본다.

투고일자: 2022. 11. 7. | 심사완료일자: 2022. 11. 20. | 게재확정일자: 2022. 12. 23.

山泰幸, 「語り合う場のデザイン: 哲学カフェの試みから」, 『DPRI NEWSLETTER』101号, 京都大学防災研究所, 2022.

장수사회의 불안과 ‘귀여운 할머니’에 맞선 40년: 고령사회 여성운동의 어제와 오늘 | 지은숙

가스가 기스요, 『백 살까지 살 각오는 하셨습니다?: 아프지 않고, 외롭지 않은 노년을 위한 100세 인생 지침서』, 아고라, 2019.

高齢化社会をよくする女性の会 編, 『女, 老いをひらくー第9回女性による高齢化社会シンポジウムの記録』, 京都: ミネルヴァ書房, 1991.

樋口恵子, 『老~い, どん! あなたにも「ヨタヘロ期」がやってくる』, 婦人之友社, 2019.

樋口恵子, 『老いの福袋: あっぱれ! ころばぬ先の知恵88』, 中央公論新社, 2021.

樋口恵子, 『老~い, どん! 2: どっこい生きてる90歳』, 婦人之友社, 2022.

女の自立と老いを考えるシンポジウム実行委員会, 『第一回女性による老人問題シンポジウム報告書』, 1982.

斎藤駿, 『きんさん・ぎんさん』, 『文芸春秋』2023年1月号, 2023.

『婦人公論』, 2020年11月29日, “上野千鶴子×稲垣えみ子「認知症の母を苦しめた《幸せな老後》のイメージ」最後まで, ご機嫌な独居老人でいよう上野千鶴子・稲垣えみ子, <https://fujinkoron.jp/articles/-/2099>(최종검색일: 2023. 1. 30.).

『婦人公論』, 2022년7월29일, “介護保険の母”樋口恵子, 乳がん発見を機に90歳の決断, “みんなが少しでも生きやすくなるように, そんな表彰ならあってもいい”, <https://fujinkoron.jp/articles/-/6284>, 최종검색일: 2023. 1. 28.).

연구논단

스즈키 하루노부의 <곤레이 니시키 미사오 구루마>와 에도 중기 결혼 풍속의 소비문화적 특징 | 김정희

김금화·이명숙, 「미쓰이(三井) 가문의 후리소데(振袖)에 관한 연구」, 『한복문화학회』16집 3호, 2013.

신혜성, 「일본전통 혼례복의 디자인 조형성과 상징성에 관한 연구」, 『한국디자인문화학회지』18집 2호, 2012.

종합여성사연구회, 『성, 사랑, 가족을 통해 본 일본 여성의 어제와 오늘』, 어문학사, 2017.

池修, 『有職の文様』, 光村推古院, 2016.

今井重男, 「江戸時代の婚礼習俗とそのビジネス性」, 『千葉商大論叢』52卷 2号, 2015.

植木淑子 外, 「三井家伝来小袖服飾類に関する服飾文化史的研究: 現存遺品と丸山派裳下絵との関係を中心に」, 『服飾文化共同研究報告』, 2010.

加茂瑞穂, 「祐信の服飾意匠とその特徴: 風俗絵本と小袖雛形本を手がかりに」, 石上阿希 編, 『西川祐信を読む』, 立命館大学アート・リサーチセンター, 2013.

- 菊池ひと美, 『お江戸の結婚』, 三省堂, 2011.
- 小泉吉永 編, 『近世礼法書集成(婚礼)』 15, クレス出版, 2008.
- 小泉吉永, 「解題: 婚礼使用罌粟袋」, 『江戸時代女性文庫』 28, 大空社, 1995.
- 小林忠, 『江戸の浮世絵』, 芸華書院, 2009.
- 近藤富枝, 『日本美術に見るきもの』, 河出書房, 2017.
- 白幡洋三郎, 「島台考: 序説」, 『表現における越境と混淆』 36巻, 2005.
- 白幡洋三郎, 「島台考(一): 島台と婚礼」, 『日本研究』 35巻, 2007.
- 竹内清乃 編, 『鈴木春信決定版』(別冊 太陽: 日本の心253), 平凡社, 2017.
- 田辺昌子, 『鈴木春信: 江戸の面影を愛おしむ』, 東京美術, 2007.
- 近松真知子, 「大名家の婚礼規式」, 『歴史読本』 48巻 7号, 2003.
- 中田節子, 『広告で見る江戸時代』, 角川書店, 1999.
- 西中村暁子, 「越後屋呉服店永代記録にみる武家服飾の制作と意匠」, 『服飾美学』 61巻, 2015.
- 西中村暁子, 「鈴木春信の服飾表現について: 錦絵に見られる江戸風の好尚」, 『服飾美学』 52巻, 2011.
- 西中村暁子, 「鈴木春信の服飾表現について: 墨摺絵本に描かれた今様の風俗」, 『服飾美学』 53巻, 2011.
- 福田博美, 「鈴木春信の浮世絵に見る服飾描写」, 『文化学園大学紀要』 44巻, 2013.
- 増田淑美, 「解題: 女諸礼集」, 『江戸時代女性文庫』 61, 大空社, 1997.
- 丸山伸彦, 『日本ビジュアル生活史: 江戸のきものと衣生活』, 小学館, 2007.
- Guth, Christine, *Art of Edo Japan: The Artist and the City 1615-1868*, New York, H.N. Abrams, 1996.
- Hiener, Teresa A., "Shinto Wedding, Samurai Bride: Inventing Tradition and Fashioning Identity in the Rituals of Bridal Dress in Japan," PhD diss., University of Pittsburgh, 1997.
- Hioki, Kazuko, "Japanese Printed Books of the Edo Period (1603-1867): History and Characteristics of Block-printed Books," *Journal of the Institute of Conservation* 32(1), 2009.
- Hockley, Allen, "Suzuki Harunobu: The Cult and Culture of Color," Julia Meech and Jane Oliver, eds., *Designed for Pleasure: The World of Edo Japan in Prints and Paintings, 1680-1860*, Seattle: University of Washington Press, 2008.
- Ikegami, Eiko, *Bonds of Civility: Aesthetic Networks and the Political Origins of Japanese Culture*, New York: Cambridge University Press, 2005.
- Waterhouse, David, *The Harunobu Decade: A Catalogue of Woodcuts by Suzuki Harunobu and His Followers in the Museum of Fine Arts, Boston* (2 Vols.), Leiden: Hotei Pub., 2013.
- Waterhouse, David, "The Cultural Milieu of Suzuki Harunobu," Amy Reigle Newland, ed., *The Commercial and Cultural Climate of Japanese Printmaking*, Amsterdam: Hotei, 2004.
- Waterhouse, David, "Figures of Humans and Animals-Some Early Japanese Color Prints from the Grabhorn Collection," Laura W. Allen and Melissa M. Rinne, eds., *The Printer's Eye-Ukiyo-e from the Grabhorn Collection*, San Francisco: Asian Art Museum, 2013.
- Yonemoto, Marcia, *The Problem of Women in Early Modern Japan*, Berkeley: University of California Press, 2016.

하고 있다는 주장이 존재하는데, 이러한 주장의 근간이 되는 세대 간 복지 선호도의 차이를 조사하였다. 본 연구에서는 2016년에 조사된 국제사회조사(ISSP) 중 정부의 역할 자료를 이용하여 연금, 의료, 교육, 실업 등 4가지 이슈 영역에서 세대 간 복지 선호도의 차이를 조사하였다. 연금에서는 50대를 기점으로 하여 그 이전 세대와 이후 세대 간의 선호도 차이가 나타났으며 실업에서는 20대와 다른 연령 집단 간의 선호도 차이가 드러났다. 의료와 교육 영역에서는 연령 간 정책선호의 차이가 관찰되지 않았다. 이처럼 실버 민주주의론의 주장보다 세대 간 선호도 차이는 적고 선호도 차이의 구도 역시 예상보다 더욱 복잡한 양상을 띠었다. 특히 20대와 다른 집단 간 선호도의 차이가 두드러졌다. 그렇지만 연금 영역에서는 실버 민주주의론의 예측과 같이 연령 간 대립구도가 나타난 점에서 향후 연금개혁을 둘러싼 세대 갈등이 본격화될 가능성이 존재한다.

주제어: 실버 민주주의, 고령화, 국제사회조사, 고령자 편향성, 복지 태도

고령화사회 일본과 후조시의 호모소셜한 유대: 〈뿔마루에서 모든 게 달라졌다〉의 사례를 중심으로 | 김효진

본 논문에서는 고령화사회 일본을 배경으로 75세 할머니와 17세 여고생의 보이즈러브(BL)를 통한 우정을 그린 여성만화 〈뿔마루에서 모든 게 달라졌다〉(쓰루타니 가오리, 2017~2020)를 다음과 같은 두 가지 측면에 주목하여 분석한다. 첫째, 이 작품에서 묘사되는 노인의 삶과 그 배경으로서 오타쿠/후조시의 고령화라는 일본 사회의 사회적 현실을 분석하고, 둘째, 캐릭터와 서사의 방향성을 결정짓는 요소인 동시에 이 작품을 이해하는 데 필수적인 배경으로서 BL만화라는 미디어와 그것이 매개하는 후조시의 호모소셜한 연대를 여성들의 욕망이라는 관점에서 고찰한다.

〈뿔마루〉는 표면적으로는 여성노인과 여고생의 만남과 이들의 일상에 일어난 변화를 고령화사회 일본을 배경으로 잔잔하게 그린 만화라는 측면을 지니고 있다. 그러나 이들을 매개한 BL은 여성의 성적 욕망 및 판타지와 밀접하게 연결되어 있고, 무엇보다 이들의 교류가 가능하게 된 조건이 궁극적으로 BL을 통해 표출되고 충족되는 여성의 욕망 때문이라는 점을 고려해야 한다. 나아가 주인공들이 이 58세의 연령차를 넘어서 진정한 우정을 맺는 과정은 만화 속 BL만화에서 사랑을 성취하는 과정과 병치됨으로써 주인공과 만화 속 만화의 작가가 직접적으로, 나아가 간접적으로 형성하는 호모소셜한 유대가 BL에서 그려지는 남성캐릭터들 간의 진정한 사랑만큼 절실한 것이며, 동등한 가치와 깊이를 지닌다는 점을 암시한다.

그런 의미에서 이 작품은 오타쿠/후조시의 고령화를 그대로 반영한 작품이라기보다는 그를 배경으로 BL이 구현하는 ‘기적의 사랑’과 짝을 이루는 ‘기적의 유대’, 즉 후조시들의 호모소셜한 유대에 대한 “현실로서의 판타지”이자 “판타지로서의 현실”을 재현하고 있다.

주제어: 고령화사회, 보이즈러브(BL), 후조시, 호모소셜, 욕망의 삼각형, 판타지

연구논단

스즈키 하루노부의 〈곤레이 니시키 미사오 구루마〉와 에도 중기 결혼 풍속의 소비문화적 특징 | 김정희

1769년경 제작된 스즈키 하루노부(鈴木春信)의 〈곤레이 니시키 미사오 구루마〉(婚礼錦貞女車)(이

하 〈미사오 구루마〉)는 에도 시대의 결혼 풍습을 1760년대 중반 유행하기 시작한 다색 판화로 재현한 작품이다. 하루노부는 혼담이 오가는 단계부터 혼인이 성사되고 첫 아이가 태어나기까지의 과정을 모두 7개의 장면으로 간추려 묘사했다. 각 장면의 내용은 결혼 당사자들의 첫 만남(미아이), 신랑 측의 예물 전달(유이노), 신랑의 집으로 이동하는 신부의 가마 행렬(고시이리), 결혼 축하 연회(사카즈키), 혼례 의복의 교체(이로나오시), 신랑과 신부의 술잔 교환(도코사카즈키), 그리고 아이의 출산(우이잔)으로 요약될 수 있다.

현재 〈미사오 구루마〉에 대한 학술 논문은 전무한 상태로, 데이비드 워터하우스의 저서에 실린 각 장면에 대한 해설, 제작 목적과 기능에 대한 간략한 분석 정도가 선행 연구의 전부다. 이 짧은 글에서 워터하우스는 〈미사오 구루마〉가 결혼을 앞둔 여성들을 대상으로 그들이 결혼과 혼례에 대한 지식을 미리 갖출 수 있도록 돕는 교육적인 역할을 했을 것이라고 주장한다. 그러나 정보의 전달이 주 기능이었던 기존 혼례 이미지들이 텍스트의 보충자료로 제시된 흑백의 삽화였다면, 하루노부의 작품은 텍스트 없이 이미지가 더 중요한 다색 판화로 제작되었다. 또 하루노부는 수많은 혼례 이벤트 중에서 7개의 장면만을 선택해 그렸으며, 각 장면의 세부 묘사에서 기존 예들과 분명한 차이를 보인다. 다시 말해 하루노부의 혼례 이미지를 실용적 기능에 한정하는 것은 결혼의례서와 교육서, 그리고 〈미사오 구루마〉, 즉 단색의 삽화와 다색 판화라는 매체의 차이를 무시하는 것이며, 다색 판화가 가진 상업적 가능성을 간과할 위험을 내포한다.

이 논문은 에도의 출판 시장에 유통된 여성 교육서 중에서 고전으로 평가받는 『온나쇼레이슈』, 『온나초호기』, 그리고 『곤레이 시요 게시부쿠로』 속에 재현된 혼례 이미지들과 하루노부의 작품을 비교 분석하고자 한다. 이를 통해, 동일한 의례를 재현한 장면 속에서 달라진 시각 요소가 무엇인지 살피고, 새로운 장면이 추가되었다면 그 의도는 무엇인지 살펴보고자 한다. 에도 중기 결혼 문화의 흥미로운 점 중 하나는 부유한 상인과 평민들이 다양한 혼례 절차들을 이용해 그들의 부를 과시하는 경우가 많았다는 것이다. 하루노부가 시도한 다색 판화는 그 자체로 첨단 기술이었으며 교토와는 다른 세련된 에도 문화, 그중에서도 화려한 결혼 문화를 보여 주기에 적합한 매체였다. 이 논문의 목표는 하루노부의 작품이 소비를 장려하고 강조하던 에도의 결혼 문화와 이를 반영하는 시각요소들을 다수 포함한다는 것을 밝히는 것이다. 이를 통해 궁극적으로는 당시 결혼 시장의 세태를 담아낸 작품으로서 〈미사오 구루마〉를 이해하는 새로운 시각을 제시하고자 한다.

주제어: 스즈키 하루노부, 에도시대 혼례이미지, 기모노 패턴, 에치고야, 우키요에, 니시키에, 니시카와 스케노부, 혼례안내서, 여성교육서

근대천황제를 둘러싼 정치와 종교: 가케이 가쓰히코 신도론의 지성사적 의미 | 김태진

본고는 일본의 신도론을 이문화했다고 평가되는 가케이 가쓰히코 신도론의 지성사적 의미를 살펴본다. 그에게 신이란 절대적 초월자가 아니라 모든 인간이 도달 가능한 것이었다. 이때 신에 도달할 수 있는 인간은 국가에 적합한 인물이 되는 것이었다. 나를 잊고 스스로의 일에 몰입함으로써 신=인격자가 될 수 있다는 가르침이 그가 신도라는 종교에서 찾은 가치였다. 그러나 가케이의 신도론을 국가윤리의 강조로만 보는 것은 일면적일 수 있다. 그의 논리는 서양의 기독교와 근본적으로 대립하는 것처럼 보이지만, 당시의 독일낭만주의자들에게 보이는 생기론적 범신론의 이해 속에서 기독교를 해석하려는 시도와 그리 멀지 않다. 가케이의 사상은 슈마이어마허나 딜타이의 생명의 표현이나 범신론적 생기론에서 보았던 가치를 신도적 사유로 풀어낸 것이었다. 물론 가케이의 신도식의 사유가 국가주의

Second, I examine the media of BL comics and its mediation of homosocial solidarity of fujoshi—factors that determine the orientation of characters and the narrative, and essential background for understanding this work—in terms of women’s desire.

On the surface, *BL Metamorphosis* seems to be a calm depiction of the encounter and friendship between an elderly woman and a high school girl, and changes that occur in their everyday life within the aging society of Japan.

However, it should be noted that BL which mediates the two characters is closely associated with women’s sexual desires and fantasies, and what made their exchange possible was in fact women’s desire that was ultimately expressed and fulfilled through BL. Furthermore, the process in which the two protagonists form true friendship beyond the 58-year age gap is juxtaposed with that of BL characters’ romance, suggesting that homosocial solidarity formed directly or indirectly between main characters and the author of the comics in the work is as intense and deep as true love between the male characters.

In this sense, rather than only reflecting the aging of otaku/fujoshi, *BL Metamorphosis* also illuminates fujoshi’s “miracle bond,” which is paired with the “miracle love” embodied by BL, that is, the “fantasy as reality” and “reality as fantasy” of fujoshi’s homosocial solidarity.

• **Keywords:** aging society, boy's love (BL), fujoshi, homosocial, triangular desire, fantasy

ARTICLES

Picturing Consumer Culture of Weddings in the Mid-Edo Period: *Konrei Nishiki Misao-Guruma* (Carriage for the Marriage Ceremonies of a Chaste Maid) by Suzuki Harunobu | KIM Jung Hui

Konrei nishiki misao-guruma (1769) by Suzuki Harunobu vividly depicts Japanese marriage customs of the Edo period in *nishiki-e* (brocade pictures), or multi-colored woodblock prints. In this work, Harunobu presents seven illustrations in the sequence of marriage events from ‘introductory meeting (*miai*)’ to ‘exchange of gifts (*yuinō*)’ to ‘first childbirth (*uizan*).’ There has been no scholarly research on *Konrei nishiki misao-guruma*. The only exception is a short introductory writing published in *The Harunobu Decade: A Catalogue of Woodcuts by Suzuki Harunobu and His Followers in the Museum of Fine Arts, Boston* (Leiden: Hotei Pub., 2013). Here, David Waterhouse provides descriptions of each print from the marriage series and also suggests the possibility that the series functioned as practical and informative images to educate young women and brides-to-be on proper wedding etiquette and decorum. This paper reexamines the existing view of *Konrei nishiki misao-guruma* by comparing its marriage scenes with the examples depicted in educational books and wedding manuals. It is well-known that rich commoners and merchants often used lavish wedding ceremonies to show off their wealth. Unlike previous examples of the marriage scenes printed mostly in monochrome

ink, Harunobu's work using various colors must have been a suitable means of displaying the splendid and glamorous wedding ceremonies pursued by wealthy Edo people. By analyzing visual elements like the latest kimono patterns in wedding attire represented in the marriage scenes of *Konrei nishiki misao-guruma*, this paper aims to elucidate how successfully Harunobu conveyed the consumer culture of contemporary marriage ceremonies. It is highly probable that Harunobu's work also played a role in promoting wedding goods, encouraging Edo people to spend more on wedding preparation.

• **Keywords:** Suzuki Harunobu, Nishikawa Sukenobu, wedding manual, female educational book, wedding image in the Edo period, kimono pattern, *echigoya*, *ukiyo-e*, *nishiki-e*

Politics and Religion in the Modern Japan: The Intellectual Meaning of Kakei Katsuhiko's Theory of Shintoism | KIM Taejin

This paper examines the intellectual and historical meaning of Kakei Katsuhiko's Shintoism. For him, God was not an absolute transcendent, but something that all humans could reach. He thought a man devoted to the state could reach God. Kakei's intent here is sufficiently clear. He was, in effect, defending the logic that the people should forget themselves and devote themselves to the country. It is undeniable that Kakei's Shintoism is related to the ultra-nationalism during the Japanese imperialism period. What has to be questioned here, however, is how Kakei theorizes this logic through religion. His logic seems to be fundamentally at odds with doctrine of Christianity, but it is not far from pantheistic vitalism seen by German romanticists at that time. Kakei tried to apply Friedrich Schleiermacher or Wilhelm Dilthey's ideas about religion to Shintoism. In so doing, great life was replaced with God, and everything was viewed as an expression of it. The Japanese emperor was also an expression of great life, that is Japan's *kokutai*. By disclosing the logic of Kakei's Shintoisms, this study aims to broaden the relation between politics and religion, thereby providing us with a more nuanced and holistic account of Shintoism.

• **Keywords:** Kakei Katsuhiko, *kokutai*, Shintoism, emperor, vitalism, pantheism

Japan's Game-Changing Strategy in the Era of Hyper-Uncertainty: Abe Doctrine, Security Nexus, Value Network | OH Seunghee

This study analyzes Japan's national security strategy by combining the concept of a game changer with a situation involving unstable international order. I discuss characteristics and changes in Japan's national security strategy, considering aspects such as threat recognition, external environment change, strategic means, and the game changer as an actor. As the situations at home and abroad have changed rapidly in the era of hyper-uncertainty, Japan's government has been pursuing proactive policies, recognizing that it should create a new and strong Japan.

This paper explains game-changer Abe Shinzo and the Abe Doctrine that intended to