

소외된 자들의 노래: 호소카와 토시오의 오페라 《후타리시즈카》의 하시가카리(橋掛り)적 성격에 대하여*

배 묘 정
(서강대학교 연구교수)

1. 들어가며

일본 현대음악계를 대표하는 음악가에 있어서 토루 타케미츠(武満徹, 1930-1996)와 함께 호소카와 토시오(細川俊夫, 1955-)를 거론하는 데에는 아마도 이견이 존재하지 않을 것이다. 1950년대 토루 타케미츠가 당대 유럽을 휩쓸었던 아방가르드의 감수성을 통해 현대음악의 어법을 저돌적으로 개척해 나갔다면, 그 뒤를 잇는 호소카와 토시오는 선배 격의 음악가들이 다져 놓은 길 위에서 일본 현대음악의 세계를 더욱 안정적으로 구축해 온 인물이라 할 수 있다. 한국인들에게 윤이상(1917-1995)의 제자로 더 잘 알려진 호소카와는 트랜스내셔널한 그의 이력만큼이나 다양한 음악적 창조력을 보여줌으로써 명실공히 국제적인 음악가로서의 명성을 착실하게 쌓아가고 있다. 특히 2000년대 들어 무대예술 분야에서 지속적으로 시도되고 있는 호소카와의 트랜스내셔널 작업들은 앞으로의 미학적인 궤적을 조망하게 하는 하나의 가늠자로서 눈여겨 볼만하다.

2017년에 초연된 《후타리시즈카-바다에서 온 소녀》(二人静-海から来た

* 이 논문은 2017년 정부(교육부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(2017S1A6A3A01079727).

少女-, *Futari Shizuka-The Maiden from the Sea*-)는 그 비평적 지점의 하나로서 독특한 면모를 보여준다. 이 작품은 호소카와 토시오가 일본의 전통 예능 장르인 노가쿠(能楽) 양식을 서양의 비극 양식과 결합하여 만든 비교적 작은 규모의 실내 오페라이다. 노가쿠(能楽)¹⁾란 일본 중세에 해당하는 14세기 무렵 간아미(觀阿弥, 1333-1384)와 제아미(世阿弥, 1363-1443) 부자에 의해 확립된 가부극 또는 가면극으로 노(能)와 교겐(狂言)으로 구성되며, 희극적인 교겐과 달리 노는 엄숙하고 진지한 극이라는 점에서 차이점을 지닌다. 그러나 노와 교겐 모두 음악과 무용 등의 모든 극적 요소가 혼합된 총체예술(*Gesamtkunstwerk*)이라는 점에서는 다르지 않다. 노와 오페라의 결합이라는 작품의 특징이 말해 주듯이, 《후타리시즈카-바다에서 온 소녀》는 일본적인 요소와 서구적인 요소가 적절히 혼합된 혼종의 결과물이다. 이러한 작품의 경향은 1980년대 호소카와의 독일 유학 시절에 이미 시작된 것으로, 당시의 창작물들 속에서 어렵지 않게 확인할 수 있다. 일본적인 음향이 돋보이는 《녹턴》(*Nocturne*, 1982), 《뉴 시즈 오브 템테이션》(*New Seeds of Temptation*, 1986)과 같은 초기 기악 작품이나, 작곡가 스스로가 히로시마 출신으로서 원폭 피해의 역사적 기억을 음악적 소재로 창작한 《히로시마 레퀴엠》(*Hiroshima Requiem*, 1989)과 같은 오라토리오 작품은 그 실증적인 예로서 부족함이 없으리라 본다.

19세기 중반 일본은 요코하마 항을 통해 개항을 한 이후 서양의 문물을 적극적으로 참고하여 근대화 작업에 착수했다. 자발적으로 문호를 개방한 일본에 있어서 근대화란 곧 일본의 정신과 서양의 기술을 조화롭게 결합하는 화혼양재(和魂洋才)의 실천적인 작업이었다. 한국인들에게도 널리 알려진 나츠메 소세키(夏目漱石, 1867-1916)와 같은 문학가를 비롯해 일찌감치 서양에서 유학한 당대의 수많은 지식인들이 치열하게 고뇌했던 것은 바로 이 동서양의 문화 번역 과정에서 불가피하게 도출되는 주체(성)의 문제였다.²⁾ 세계화가 진전

1) 노가쿠(能楽)는 사루가쿠(猿楽)가 원래 명칭이며 산가쿠(散楽)에서 분리되어 나온 일본의 대표적인 전통예능이다. 원숭이처럼 흥내를 낸다는 사루가쿠라는 명칭이 사라지고 노가쿠로 개념이 정립된 것은 일본의 근대화가 이루어진 메이지 시대이며, 1957년 중요무형문화재로 지정된 이후 가문과 혈족 중심의 유파별로 노가쿠의 각종 예능과 연목(演目)이 계승되고 있다.

2) 夏目漱石(나츠메 소세키), 『나의 개인주의』(私の個人主義), 김정훈 역 (서울: 책세상,

됨에 따라 동서양의 문화적인 교류가 자연스러운 일이 된 이후, 동시대의 음악가들은 근대 문예인들이 가졌던 고민과는 또 다른 차원에서 자신들의 음악 세계를 구축하기 위해 새로운 방법론과 표현법을 모색하기 위해 노력하는 중이다. 호소카와 토시오가 시도한 노와 오페라의 결합은 문화 간 융합의 오랜 관점에서 보면 진부한 일인지도 모른다. 그러나 이 새로울 것 없는 아이디어로부터 호소카와만이 만들어낼 수 있는 색다른 시각을 읽어낼 수 있다면, 그러한 비평의 작업은 나름의 의미를 지닐 것임에 틀림이 없다.

이 논문에서는 노 오페라로서 호소카와 토시오의 《후타리시즈카-바다에서 온 소녀》가 노의 요소들을 오페라 양식 안으로 받아들여 이를 변용시키는 독특한 양상에 대해 검토하고자 한다. 특히 노의 원작과 오페라 대본이 결합하는 지점에서 노에서 사용되는 일종의 무대장치인 하시가카리(橋掛り)적 성격을 도출하고, 이를 《후타리시즈카-바다에서 온 소녀》가 상호 이질적인 것들을 이어주는 교량적인 작품으로 자리매김하도록 하는 미학적인 저변으로서 논의할 것이다. 하시가카리의 상징성은 호소카와 토시오의 전작 오페라들에서 공통적으로 지적할 수 있는 부분이다. 이와 관련해 일문학자 윤상인은 호소카와의 《우미, 시즈카나우미》(海, 静かな海)에서 주인공 클라우디아가 오르내리는 철제 슬로프가 노가쿠 무대의 하시가카리로서 기능한다고 지적하기도 했다. 하시가카리와 마찬가지로 “철제 슬로프의 하부와 상부는 현실과 환영의 세계”³⁾를 상징한다는 것이다. 노가쿠의 배우들이 등장하는 다리 또는 통로에 해당하는 하시가카리는 이질적인 성질의 다양한 층위들을 직조해 주는 상징적이면서도 기능적인 장치라는 점에서 호소카와 토시오의 노-오페라를 이해하기 위한 가장 기본적인 개념이자 본 연구의 구심점에 해당하는 주요 개념이라 할 수 있다.

이에 따라 이 글에서는 《후타리시즈카-바다에서 온 소녀》에서 두 개의 이야기들이 결합하는 방식을 살펴보고, 그 속에서 하시가카리적 요소가 메타포적으로 변용되는 특징적인 지점들에 관해 검토함으로써 하시가카리를 구현하는 방식에 있어서 이 작품이 호소카와의 전작 오페라와 차별화되는 양상에 관해 논의하고자 한다. 《후타리시즈카-바다에서 온 소녀》는 상호미학성으로

2004), 79-108.

3) 오희숙, 윤상인, 손유경, 長木誠司(조키 세이지), 『문화적 텍스트로서의 한국과 일본 현대 오페라』 (서울: 모노폴리, 2020), 154.

집약되는 동시대 예술의 미학적 지형도 안에서 글로벌 공간의 다양한 음악 문화들이 조우하는 또 하나의 예를 제시한다. 궁극적으로 이 작품은 소외된 자들이 과거의 상처를 공유하고 서로를 이해하는 공감의 장으로서 동시대를 살아가는 이들에게 생각할 거리를 던져준다는 점에서 기억의 장으로서 또한 논의의 여지를 지닌다.

II. 호소카와 토시오의 노-오페라⁴⁾

앞서 언급한 바와 같이 호소카와 토시오는 독일 유학 시절 무렵부터 이미 서양 음악의 기법에 일본적인 음향을 담겠다는 생각을 키워 왔다. 1955년 히로시마에서 태어난 그는 구니타치(国立) 음악대학을 중퇴하고 1976년 베를린에 술대학으로 유학을 떠나 윤이상을 사사하게 된다. 기무라 유미(木村友美)의 연구에 따르면, 베를린에서 유학 중이던 호소카와는 스승인 클라우스 후버(Klaus Huber, 1924-2017)의 권유에 따라 1985년 일본 전통음악을 배우기 위해 잠시 귀국하게 되는데, 이 시기에 작곡가로서의 음악적 정체성을 확립하도록 이끌어준 중요한 인물들을 만나게 된다. 호소카와의 대학 동문으로 피아노를 전공하였으나 일본 전통음악 가가쿠(雅樂)에 매료되어 쇼(笙) 연주자가 된 미야타 마유미(宮田まゆみ, 1954-), 서양철학을 바탕으로 일본의 전통 문화와 사상을 분석한 철학자 나카무라 유지로(中村雄二郎, 1925-2017), 공학도 출신으로 예수회 사제이자 종교학자라는 특이한 이력을 지닌 카도와키 카치키(門脇佳吉, 1926-2017) 신부와의 만남은 호소카와 토시오의 음악에 큰 영향을 미쳤다는 지적이다.⁵⁾ 이들과의 교류가 호소카와에게는 일본적인 사상과 감각을 재발견하도록 하는 일대 전환점이 되어, 이후 그의 음악적인 방향성은 차츰 확고하게 자리를 잡아나간다.

《호른 협주곡》(*Horn Concerto*, 2010) 연주회 당시 가졌던 한 인터뷰는

-
- 4) ‘노-오페라’는 공식적으로 통용되는 명칭은 아니며, 호소카와가 일본의 전통예술과 서양의 오페라를 융합하여 창작한 실험적인 오페라 작품을 지칭하기 위해 필자가 사용한 용어이다.
 - 5) 木村友美, “細川俊夫の音楽の独自性—垂直というキーワードをめぐって—,” 日本大学博士学位論文, 2016, 4.

이처럼 상호문화적인 공간을 탐색해 온 호소카와의 음악적 이력과 관련해 흥미로운 지점들을 보여준다. 이 대답에서 호소카와는 어린 시절에 가졌던 일본 전통음악에 대한 자신의 부정적인 감정을 털어 놓았다. 호소카와가 말하는 자신의 성장 배경은 그야말로 일본적인 것이었는데, 전통 예도의 일종인 꽃꽂이(華道)를 가르치던 할아버지와 일본의 현악기 고토(琴) 선생님이었던 어머니 밑에서 자란 자신에게 일본 전통문화란 “지루함” 그 자체였다는 것이다. 일본 문화에 거부감이 강했던 호소카와에게 오히려 근사하게 들렸던 음악은 고토와 샤미센 연주가 아니라 베토벤과 모차르트와 슈베르트였다. 아이러니한 것은 그토록 배척했던 일본적인 음향을 독일에서 되돌아보게 되었다는 대목인데, 호소카와는 독일에서 유럽 현대음악의 톤 클러스터(tone cluster), 마이크로톤(microtone) 등의 기법을 훈련한 뒤에야 일본음악에 대해 다시금 눈을 뜨게 되었다고 밝히고 있다. 이후 그는 일본 음악뿐만 아니라 인도네시아, 인도 등 비서구 지역의 음악에 관심을 가지고 자신의 음악적 뿌리를 모색하게 되었다고 밝히고 있다.⁶⁾ 이와 같은 지점에서 서양음악을 창작하는 수많은 동양인 음악가들이 겪었을 고충들이 겹쳐지는 것은 결코 우연만은 아닐 것이다.

호소카와 토시오가 노-오페라(Nō-Opera)를 창작하게 된 배경에는 이와 같은 개인적인 역사와 집단적인 문화기억이 함께 작용하고 있다.⁷⁾ 그의 첫 번째

6) <https://www.digitalconcerthall.com/ko/interview/1633-4> [2021년 8월 7일 접속].

7) 일본 오페라의 역사에서 노와 오페라가 결합하기 시작한 것은 일본의 서양 음악 수용 초기였다. 제국극장(帝國劇場)은 관극 중에 음식을 먹는 등 무대에 집중하지 않는 가부키의 관행을 탈피하고 공연 문화를 서구화하기 위한 취지에서 1911년에 설립되었다. 제국극장에 소속된 배우들은 극장 내의 교육 시스템을 통해 서양식의 무용과 성악을 훈련했으며, 가극부(歌劇部)는 같은 해 10월 무용가극 《나비의 춤》(胡蝶の舞)과 이듬해인 1912년 2월에는 가극 《유야》(熊野)를, 그리고 6월에는 《샤카》(釈迦)를 상연했다. 이 가운데 《유야》는 제아미의 노가쿠 요곡 《유야》(熊野)를 원작으로 스키타니 다이사이(杉谷代水, 1874-1915)가 가사를 쓰고 제국극장 음악학교에 외국인 교사로 재직 중이던 아우구스트 융커(August Junker, 1868-1944)와 하인리히 베르크마이스터(Heinrich Werkmeister, 1883-1936)가 작곡과 편곡을 담당한 작품으로 노와 오페라가 결합된 초창기 사례라 할 수 있다. 그러나 이 작품은 일본적인 이야기를 과하게 각색한 점, 일본어를 이해하지 못하는 외국인인 작곡을 한 탓에 언어와 선율이 조화를 이루지 못한 점, 가극부 배우의 연기 미숙 등을 이유로 상당한 혹평을 받았다고 한다. 増井敬二, 『日本オペラ史~1952(上)』, 昭和音楽大学オペラ研究所 編(東京: 水曜社, 2011), 58-63.

오페라 작품이 노와 밀접한 관계가 있다는 사실은 상징적인 측면에서도 각별한 의미를 지닌다. 셰익스피어의 비극 『리어왕』을 원본으로 스즈키 타다시(鈴木忠志, 1939-)의 각색에 의해 탄생한 《비전 오브 리어》(Vision of Lear, 1998)는 호소카와가 노와 오페라의 양식적 결합을 연속적으로 시도하게 되는 출발점이 되기 때문이다. 다음 작품인 《한쥬》(班女, 2004) 이후, 《마츠카제》(松風, 2011), 《우미, 시즈카나우미》(海, 静かな海, 2016), 그리고 최근작 《후타리시즈카-바다에서 온 소녀》(二人静-海から来た少女-, 2017)에 이르기까지 호소카와는 노의 작품을 텍스트로 삼아 노-오페라의 창작을 본격화하기 시작한다. 이들 작품은 모두 유럽에서 초연했다는 점 또한 공통적인데, 기존의 관습에 대해 도전하고 저항해 온 예술적 전통이 강한 유럽인 만큼 호소카와의 예술적 실험에 대해서도 유럽 음악계에서는 작지 않은 관심을 보였다. 쉽게 접하기 어려운 일본의 전통예능을 자신들이 발명한 친근한 무대 양식을 통해 감상한다는 것은 그 자체만으로도 분명히 가치 있는 일이었을 것이다. 실제로 이 작품들은 대부분 유럽 여러 지역의 음악제나 오케스트라에 의해 위촉받은 작품이다. 때문에 오페라 리브레토에 사용되는 언어 또한 일본어가 아닌 영어나 독일어이다. 일본 전통예능의 옷을 입고 있지만, 호소카와의 오페라는 그의 말을 빌리자면 어디까지나 “세계적으로 통용되는 작품”(世界に通用する作品)⁸⁾이어야 하기 때문이다.

이 가운데 본격적인 노-오페라의 시작점에 있는 《한쥬》(班女, 2004)는 미시마 유키오(三島由紀夫, 1925-1970)의 《한쥬》를 원작 그대로 사용하여 리브레토를 완성한 1막 구성의 오페라이다. 소설 『우국』(憂国)의 작가로 다양한 장르에서 많은 작품을 남긴 미시마 유키오는 1955년 노 작품 가운데 『한쥬』를 현대의 배경으로 각색하여 『근대노가쿠집』(近代能楽集)의 다섯 번째 작품으로 발표했다. 노 원작에서 유녀 하나코(花子)가 연인 요시다(吉田)와 정표로 나눠 가진 부채를 통해 재회한다는 내용이었던, 미시마 유키오가 각색한 희곡은 요시오(吉雄)⁹⁾와 하나코(花子)가 헤어짐 끝에 결국 다시 만나지만 원작과

8) https://www.nntt.jac.go.jp/opera/news/detail/6_011852.html [2021년 8월 14일 접속].

9) 미시마 유키오는 각색 과정에서 남자 주인공 요시다(吉田)를 요시오(吉雄)라는 이름으로 바꾸었다.

달리 광증이 한층 더 심해진 하나코가 연인을 알아보지 못하게 되는, 비극적이면서도 모호한 결말로 끝을 맺는다. 주인공 하나코가 연인을 애타게 기다리다 ‘정신이 이상해져 버린(班) 여성(女)’이라는 뜻의 한조(班女)라는 별칭으로 불린다는 점에서는 두 이야기 모두 동일하다. 미시마 유키오의 각색과 관련해 기타니 마키코(木谷真紀子)는 ‘기다리는 여성’(待つ女)과 ‘기다리지 않는 여성’(待たない女)이라는 여성상의 대립에 관해 흥미로운 지적을 하고 있다. 희곡 『한조』에 새롭게 추가된 지츠코(美子)는 몸값을 치르고 요정에서 하나코를 구출해 나오는 인물로, ‘연애하지 않겠다’고 선언함으로써 ‘기다림’이라는 고전문학의 전형적인 여성상에 문제를 제기하는 근대적인 여성을 상징한다는 것이다.¹⁰⁾ 『근대노가쿠집』이 표방하는 바와 같이, 전통적 규범에서 이탈하는 여성상의 창조는 미시마 유키오의 근대주의자로서의 면모가 잘 나타나는 부분이다.

호소카와 토시오는 이와 같은 미시마 유키오의 서사적 구조와 현대적 관점을 거의 가감 없이 자신의 오페라 작품 안으로 들여온다.¹¹⁾ 호소카와는 오페라 《한조》에서 노 원작이 아닌 미시마 유키오의 현대적인 각색을 텍스트로 하여 작곡가 자신의 재각색 과정을 거침으로써 노의 제재를 우회적인 방식으로 취하고 있는 것이다. 미시마의 희곡과 마찬가지로 오페라 또한 하나코·지츠코·요시오를 중심 인물로 하여 ‘아름다운 광녀’(美しい狂女) 하나코의 사랑이 광증으로 귀결되는 데 초점을 맞추고 있으며, 등장인물들의 복잡한 심리 묘사에 있어서는 유럽 현대음악의 기법과 음향을 통해 연출하고 있다. 호소카와의 오페라 음악이 어딘가 일본적이지만 지나치게 일본적이지 않은 이유는 일본의 전통악기에 의존하는 방식을 꺼리는 작곡가 개인의 이러한 고집에 기인한다. 이에 따라 2004년 프랑스 엑상프로방스(Aix-en-Provence) 페스티벌에서 초연된 이후 이 작품은 독일·스위스·벨기에·네덜란드·이탈리아, 그리고 작곡가의 고향 일본에서 약 60여 회 상연되는 기록을 세웠다. 소설이

10) 木谷真紀子, “三島由紀夫班女論能楽班女と日本古典文学における花子と美子の系譜,” 『同志社大学日本語・日本文化研究』 17 (2020), 5-10.

11) 도널드 킨(Donald Keene, 1922-2019)은 미시마 유키오의 『근대노가쿠집』을 번역하여 *Five Modern Nō Plays*라는 이름으로 출간하였다. 영어로 쓰여진 호소카와의 《한조》 리브레토는 이 책에 수록된 킨의 번역을 바탕으로 한 것이다. Mishima Yukio, *Five Modern Nō Plays by Yukio Mishima*, trans. Donald Keen (Vermont: Charles E. Tuttle, 1980), 174-198.

라는 매체로 재창조된 전근대의 사랑 이야기가 현대음악 작곡가에 의해 동시대적 감수성에 호소하는 가능성을 타진하게 되었다는 점에서 호소카와가 이끄는 노-오페라의 여정은 비교적 순조롭게 시작되었다고 말할 수 있다.

한편 《한조》의 순항 이후 호소카와는 벨기에의 오페라 하우스 라 모네(La Monnaie)로부터 위촉을 받아 완성한 2011년의 《마츠키제》로 노 기반의 오페라를 다시 한 번 시도한다. 제아미의 『마츠키제』를 거의 원작 그대로 독일어 리브레토로 옮겨 놓은 오페라 《마츠키제》는 마츠키제(松風)와 무라사메(村雨)라는 이름의 자매가 유키히라(行平)라는 청년을 연모하지만 결국 사랑을 이루지 못한 원령이 되어 구천을 떠돌게 된다는 내용이다. 노가쿠에는 승려가 흔히 등장하는데, 주로 이승에서 한을 풀지 못하고 성불하지 못한 영혼들을 달래 준 뒤 독경을 통해 다시 저승으로 갈 수 있도록 조력 내지는 퇴치하는 역할을 한다. 후자에 속하는 대표적인 작품이 《도조지》(道成寺)인데, 이 작품에서는 안친(安珍) 스님이 자신의 마음을 거절하자 그 분노로 한냐(般若)라는 뱀의 형상을 한 악귀가 되어 버린 키요히메(清姫)의 이야기를 다루고 있다. 키요히메의 원령을 퇴치하여 저승으로 돌려보내기 위해 도조지의 스님들이 모여 손을 비비며 염불을 하는 장면은 매우 유명하다. 노 《마츠키제》에서는 급사한 유키히라에 대한 그리움으로 요절한 자매의 혼령이 스님 앞에 나타나는데, 이때 스님은 두 자매의 애절한 사연을 귀 기울여 들어준 뒤 그들의 간절한 부탁에 따라 두 손을 합장하고 기도를 올린다. 이윽고 자매는 원념을 내려놓고 꿈속으로 사라지고, 무대 위에 남는 것은 소나기의 소리(村雨)인 듯 소나무 위로 불어오는 바람 소리(松風)뿐이다.¹²⁾

인간 너머의 존재인 혼령이 주인공으로 등장하는 이와 같은 작품들을 가리

12) 타니 히로시(谷宏)는 《마츠키제》의 미학에 관한 논문에서 “노는 대단히 세련된 고전극으로서 귀족적인 측면이 있으나, 노가 무대와 관객 가운데 그려내고자 하는 세계는 인간의 아름다움과 기상의 드높음, 자연의 아름다움과 유정(有情)함에 대하여 드넓고 풍부한 이미지를 가지고 있어, 단지 귀족적이거나 몽환적이라고 정의할 수만은 없으며, 이러한 특징은 마츠키제와 같이 대단히 왕조적(王朝的)인 분위기의 노에서도 그러하다”라고 분석하고 있다. 《마츠키제》의 마지막 대사인 “꿈도 남김 없이 밤도 새어, 소나기 소리인가 듣던 것도 오늘 아침 보니, 소나무 위로 불어오는 바람 소리뿐인가, 소나무 위로 불어오는 바람 소리뿐인가”(夢も後なく夜も明けて、村雨と聞きしもけさ見れば、松風ばかりや残るらん、松風ばかりや残るらん)에서도 인간적인 정조와 함께 자연의 유현(幽玄)함이 여실히 드러난다는 것이다. 谷宏, “能の美(一): 「松風」を中心に(特集)室町時代の文学,” 『日本文学』 5/4 (1956), 237-238.

켜 노에서는 무겐노(夢幻能)라 지칭하는데, 호소카와에게 무겐노는 장면 설정이나 무대 사용 등 오페라를 구상하는 데 있어서 주요한 참고 지점으로서 평가되고 있다.¹³⁾ 호소카와는 몽환적이고 적막한 무겐노의 정조를 오페라의 형식으로 구현하기 위해 특히 음향의 사용에도 주의를 기울이고 있다. 호소카와는 2018년 도쿄 신국립극장 공연 당시 한 인터뷰에서 이와 관련한 자신의 입장을 밝히기도 했는데, 그 해결책으로 선택한 것이 자기 안에 침잠되어 있는 “바다의 소리나 매미의 소리와 같은 자연의 소리”(海の音や蟬の音といった自然の音)¹⁴⁾라는 것이다. 실제로 호소카와의 작품에서는 자연의 음향이나 침묵의 요소가 주요하게 등장한다. 달리 말하면, 이는 동아시아 작곡가로서 호소카와가 서양 현대음악에 기여할 수 있는, 또는 동양적인 작품을 창작하는 그만의 방식이기도 하다. 일례로 오페라에서 노의 지우타이(地謡)에 상응하는 역할을 하는 것은 코러스인데, 《마츠키제》에서 코러스가 숨소리를 통해 모방한 것은 바람의 소리였다.¹⁵⁾ 이 작품에서도 풍령(風鈴, Japanese wind bell)을 제외하고는 일본 전통악기의 사용을 자제해 온 호소카와에게 가치중립적인 자연의 소리를 통해 동양 이미지를 창조하는 작업은 어찌 보면 지극히 자연스러운 타협안이었는지도 모른다.

한편 유키히라의 유품인 옷과 모자를 몸에 걸친 언니 마츠키제가 발광하며 추는 광기의 춤은 노 원작에서 미고토, 즉 명장면(見所)으로 꼽히는데, 호소카와의 오페라에서는 사샤 발츠(Sasha Waltz)의 초현실주의적인 안무를 극의 주요한 요소로 삼입하여 춤을 통해 작품의 메시지를 회화적이면서도 감각적으로 전달하고 있다. 호소카와는 이후 《후타리시즈카-바다에서 온 소녀》에서 무겐노 양식을 다시 한 번 시도하게 되며, 이 작품에서도 원령의 이야기와 함께 춤이 주요한 연극적 요소로 등장한다. 《마츠키제》에서 춤은 서양 현대예술의 감수성이 일본적인 관념과 공유하는 지점을 대표적으로 보여주는 지점이며, 그러한 공통의 감각을 기반으로 《마츠키제》는 유럽 지역을 순회한 《한쥬》에

13) 木村友美, “細川俊夫の音楽の独自性—垂直というキーワードをめぐって—,” 日本大学博士学位論文, 2016, 14.

14) https://www.nntt.jac.go.jp/opera/news/detail/6_011852.html [2021년 8월 14일 접속].

15) https://www.nntt.jac.go.jp/english/news/detail/detail_011844.html [2021년 8월 14일 접속].

이어 미국·폴란드·홍콩 지역으로까지 영향력의 범위를 넓혀나갔다.



〈사진 1〉 오페라 《마츠키제》 가운데 사샤 발츠의 몽환적인 춤¹⁶⁾

여기서 한 가지 주목해야 하는 것은 호소카와가 즐겨 사용하는 몽환적인 소재나 즉물적인 춤의 매체이다. 노가쿠, 특히 무겐노의 극적 요소를 적극적으로 활용하는 드라마투르기 방식은 그의 노-오페라 미하이 발 딛고 있는 지점을 확연하게 보여주기 때문이다. 자신의 음악은 “지적인 것이라기보다는... 무겐노처럼... 오히려 감각적이고 불가사의한 세계를 그리고 있으며”(知的な音楽ではありません... 夢幻能のような... むしろ感覚的で不思議な世界を描いています), 무라카미 하루키의 소설에 등장하는 “꿈의 터널의 이야기를 청각적으로 체험하며 다른 세계로 들어가는”(「夢のトンネル」を聴覚的に体験しながら違う世界に出て行く)¹⁷⁾ 그런 류의 음악이라고 웅변적으로 말하는 대목에서, 노-오페라란 단순히 서사적 소재나 음향적 소재 차원에서 노 양식이 오페라 안에 유입된 것이 아니라는 사실을 확인할 수 있다. “혼의 정화와 위무”(魂の浄化、癒し)¹⁸⁾의 정신이 《마츠키제》의 밑바탕에 깔려 있다는 그의 설명대로 노-오페라의 지향점은 노의 제의적이고 종교적인 성격을 상당 부분 공유한다.

이와 같이 일본 중세의 무대예술 양식을 동시대로 이끌어 오는 호소카와 특유의 방식과 철학은 이후 《우미, 시즈카나우미》(2016), 《후타리시즈카-바

16) <https://www.scenographytoday.com/pia-maier-schriever-chiharu-shiota-matsukaze/> [2021년 8월 14일 접속]. Photo ©Bernd Uhlig

17) https://www.nntt.jac.go.jp/opera/news/detail/6_011852.html [2021년 8월 14일 접속].

18) https://www.nntt.jac.go.jp/opera/news/detail/6_011852.html [2021년 8월 14일 접속].

다에서 온 소녀》(2017)로 이어지며 더욱 확장된다. 이 글이 하시가카리(橋掛り)에 주목하는 이유는 호소카와의 노-오페라가 발전하는 과정 속에서 종교적인 상징의 세계가 강화되기 모양새를 보이기 때문이다. 그것은 다른 한편으로는 예술가의 사회 참여적이고 정치적인 목소리가 발화되는 지점을 뜻한다는 점에서 또한 섬세한 접근법이 요구된다. 다음 장을 통해 하시가카리의 상징적 역할과 그것이 호소카와의 노-오페라 안에서 메타포적으로 변용되는 지점을 살펴봄으로써 그 단면을 확인할 수 있을 것이다.

Ⅲ. 노가쿠의 종교성과 상징성

흔히들 일본의 고전예능을 가리켜 상징의 예술이라고 한다. 노가쿠의 노와 교겐, 분라쿠나 가부키와 같이 근대 이전에 확립된 일본의 연극 장르에서는 상징적인 극행동이 내러티브의 층위와 동등하거나 또는 그것을 넘어서는 정도로 '양식'을 지켜나가는 것을 중시해 왔다. 배우의 손동작과 발놀림, 머리의 각도와 방향을 비롯하여 간소화된 무대 소품과 고정된 무대 형식 등 일본 예능에 나타나는 양식화의 특징들은 서양 연극의 사실주의적인 경향과 극단적인 대비를 이루는 것으로 평가되어 왔다. 예컨대 노가쿠나 분라쿠(文楽)에서 사용되는 가면(能面)이나 인형, 음악과 춤과 연기가 결합된 종합예술적인 성격은¹⁹⁾ 서양 연극사에서는 그리스 비극 이래로 거의 자취를 감춰 버린 것으로, 구미 지역의 예술가들에게는 관습의 파괴를 실천하는 실험적인 작업의 신선한 참고지점이 되기도 했던 일본 또는 동양 고유의 문화였다. 일례로 아일랜드의 시인 예이츠(William Butler Yeats, 1865-1939)가 매너리즘에 빠진 서양 연극계의 현실을 타개하기 위한 새로운 방법론으로 노에 주목한 것은 잘 알려진 사실이다. 예이츠는 에즈라 파운드(Ezra Pound, 1885-1972)의 노 연구서인 *Certain Noble Plays of Japan: From the Manuscripts of Ernest Fenollosa* (1916)의 서문을 쓰기도 했는데, 이러한 사실 또한 그가 노에 얼마나 깊이 심취해 있었는가를 잘 보여주는 부분이 아닌가 한다. 우연한 기회에 『니시키기』

19) 노가쿠에서 연기를 맡은 배우를 타치카타(立方), 연주는 하야시카타(囃子方), 노래는 지우타이(地謡), 그리고 춤은 마이(舞い)라 부른다.

(錦木)라는 무겐노 작품을 접한 예이츠는 평소 몽환적인 문학의 세계를 추구하던 자신의 신념이 노가쿠 안에 구체화되어 있음을 알게 되었으며, 이후 노는 그의 작품 활동에 많은 영향을 끼친 것으로 평가되고 있다.²⁰⁾ 이처럼 예이츠가 큰 관심을 가졌던 것은 호소카와가 최근 노-오페라에서 소재로 취하고 있는 무겐노(夢幻能)였다.²¹⁾

한편 음악과 드라마가 결합된 총체적인 가부극 양식으로서의 노는 서양식의 프로시니엄(proscenium) 무대에 익숙한 현대인들에게는 여전히 생소한 것이 사실이다. 노의 무대가 오랜 세월 고수해 온 극단적인 양식미와 상징성으로 인해 그 관습적 의미에 대해 알지 못하는 이들에게 난해한 인상을 주는 것은 지극히 당연한 일이다. 먼저 노에 등장하는 양식화된 배역의 경우, 주인공에 해당하는 시테(シテ)는 신이나 정령 등 살아있는 사람이 아닌 신성한 존재이며 따라서 거의 대부분 가면(能面)을 착용한다. 시테의 상대역 와키(ワキ)는 극의 도입부에 등장하여 앞으로의 이야기가 펼쳐지게 될 시간과 장소 등 배경이 되는 정보들을 전달해 줌으로써 관객들을 노의 세계로 이끌어 주는 역할을 하며, 주로 승려나 제관, 무사 등 살아있는 사람에 해당한다.²²⁾ 앞서 살펴본 《마츠카제》의 자매의 영혼은 전자인 시테, 이들의 성불을 빌어 주는 스님은 후자인 와키로 이해하면 될 것이다. 브레히트 서사극의 내레이터와 유사한 와키의 설명이 끝난 뒤에는 시테가 등장하여 본격적인 연기를 펼치는 것이 노의 정형화된 양식이다. 이때 무대 한 편에는 피리(笛)와 각종 북(小鼓·大鼓·太鼓)으로 구성된 하야시카타(囃子方)와 코러스에 해당하는 지우타이(地謡)가 고정된 자리에 정좌한 채 시테의 춤과 대사에 맞추어 음악적인 효과를 보조하게 된다. 물론 여기에서 음악적인 효과란 서양의 오페라에 사용되는 회화적이고 묘사적인 부수음악과는 다른 성격의 것이다.

또한 이들이 등·퇴장하고 연기를 펼치는 무대의 양식성 또한 간과할 수 없다. 아래 <사진 2>는 노가쿠 전용극장인 노악당(能樂堂)의 전형적인 구조를 보여주는데, 극장 안에 건물이 한 채 들어와 있는 독특한 형태를 보여주고 있다. 이는 에도시대 노가 상연되던 무대의 원형적인 흔적을 보여주는 부분인데, 서

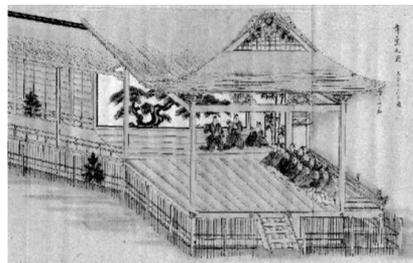
20) 성혜경, “예이츠와 일본의 노(能),” 『비교문학』 30 (2003), 54-58.

21) 성혜경, “예이츠와 일본의 노(能),” 50-51.

22) 中村雅之, 『英訳付き 1冊でわかる 日本の古典芸能』(京都: 淡交社, 2009), 34-36.

민이 아닌 무사나 귀족 계급의 취미였던 노는 원래 신사에서 모시는 신에게 봉납(奉納)되는 의례로서 연행되었기 때문에 야외에서 관람을 하는 것이 일반적이었다. 이 신사의 구조물을 그대로 실내로 들여온 것이 바로 오늘날의 노악당인 것이다. 화면 왼편에 즐지어 서 있는 소나무 세 그루는 과거 신사의 풍경을 묘사하기 위한 장치이다. 여기에는 노의 역사와 함께 신도(神道)의 정신을 기억하고자 하는 일본인들의 의지가 반영되어 있다고 할 수 있다. 무대의 세부적인 구조 또한 신도의 종교적이고 제의적인 흔적이 스며있는 것은 재론의 여지가 없다.

먼저 노 전용극장 무대의 제일 왼편에 설치된 작은 창이 달려 있는 방은 카가미노마(鏡の間)라고 불리는 곳으로 여기서 시테는 가면을 착용하고 옷을 갈아입는다. 그러나 카가미노마는 단순히 배역에 맞는 복장과 소품을 준비하는 분장실이 아니다. 그보다는 옷과 가면을 몸에 걸치는 행위를 통해 세속에서의 자신을 버리고 배우가 극중 인물의 인격으로 변신을 준비하는 사색적인 공간인 것이다. 카가미노마 즉 ‘거울(鏡)의 틈새(間)’라는 이름에서도 알 수 있듯이 이 공간에서 노멘(能面)을 착용한 후, 배우는 거울에 비친 자신의 모습을 바라보며 자신이 연기하는 배역과 합치되는 경험을 하게 된다. 카가미노마 옆에 설치된 아게마쿠(揚幕)라는 막을 열고 나오는 순간은 따라서 새로운 세계로 넘어가는 경계로서의 성격을 지닌다. 그리고 카가미노마 및 아게마쿠와 함께 경계 초월의 상징성을 강하게 내포하는 또 다른 장치가 바로 하시가카리(橋掛り)이다.



〈사진 2〉 오늘날 노가쿠도(能樂堂)의 일반 〈사진 3〉 에도시대 노가쿠 무대의 전형적 구조,²³⁾ ①카가미노마(鏡の間)·아게마쿠(揚幕), ②하시가카리(橋掛り), ③무대(舞台) 형태를 보여주는 그림(1848년)²⁴⁾

하시가카리는 아게마쿠를 통과한 시테가 본무대를 향해 나아가는 좁고 긴 통로를 가리키는데, 무대장치로서의 하시가카리는 또한 원근법적 장치로서 관객석과는 부채꼴의 각도를 이루고 있어 시테가 입장과 퇴장을 할 때 관객들에게 가까워짐과 멀어짐의 입체적인 거리감을 느끼게 하는 연출기법적 장치가 되기도 한다. 이처럼 하시가카리는 일견 배우들이 등·퇴장하는 무대의 출입구 정도로 이해될 수도 있으나, 극을 만드는 측에서나 감상하는 측에서나 하시가카리가 단순히 물리적인 무대장치로만 여겨지는 것은 아니다. 하시가카리(橋掛り)의 용어 자체가 뜻하는 걸쳐진(掛り) 다리(橋)란 배우가 일상으로부터 연기의 세계로 들어가는 관문을 뜻하는 동시에, 극 안에서는 이승과 저승을 이어주는 장치로서 인간의 세상과 신의 세계 간의 가교로서의 의미를 내포하는 것이다. 이와 관련해 이진호의 논문에서는 노 양식을 종합예술적인 가무극으로 발전시킨 제아미 시대에 이미 하시가카리의 상징성이 나타나고 있다고 밝히고 있다. 그의 연구에 의하면 하시가카리의 길이가 제아미 시대에 이르러 구간(九間)으로 정립되었다고 기록되어 있는데, 시테가 등장하여 와키의 조력으로 성불을 함으로써 “왕생안락(往生安樂)을 얻는 과정”²⁵⁾이 구간이라는 길이의 의미를 통해 표상되었다는 지적이다. 여기서 아홉이라는 숫자는 불교에서 완전함을 상징하는 숫자이며, 아홉 간이라는 길이는 불교 교리에서의 구품(九品)²⁶⁾ 혹은 구품왕생(九品往生)을 상징하는 것이다.²⁷⁾ 이처럼 그 형태는 시대

23) https://tabicoffret.com/uploads/00310_170602_01.jpg [2021년 8월 14일 접속]. Photo © 觀世能樂堂

24) 丸山奈巳, “江戸時代後期の江戸における一世一代勸進能興行場 一寛延3年, 文化13年, 天保2年, 弘化5年の実例から, 江戸時代の能劇場の建築物としての評価一,” 『日本建築学会計画系論文集』 77/673 (2012), 681.

25) 이진호, “노(能) 舞台考: 하시가카리(橋掛り)의 상징과 그 유용성에 대한 시론,” 『일본문화학보』 19 (2003), 126-127.

26) 구품(九品)이란 대승이 불성을 가졌기 때문에 깨달음을 추구할 수 있다는 점에서는 동일하지만 결국 완전한 깨달음인 무상정등각(無上正等覺)에 이르는 수준에는 근기(根機), 즉 타고난 기질과 업력에 따라 각각 차이가 있을 수밖에 없음을 인정하고 그 차이를 아홉 단계로 나누어 둔 것이다. 그 아홉 단계는 상품(上品)·중품(中品)·하품(下品)의 3단계를 각각 다시 상생(上生)·중생(中生)·하생(下生)으로 구분한 것이다. 김승동 편저, 『불교사전』 (서울: 민족사, 2011), 112-114.

27) 다만 오늘날의 노가쿠도에서 하시가카리의 길이는 6간(間) 내지는 7간, 즉 약 10.9m에서 12.7m에 해당한다. 1간은 6척(尺)이며, 1척은 10촌(寸)을 가리킨다. 오늘날의 미터법상으로 1촌은 3.03cm, 1척은 30.3cm, 1간은 181.8cm에 해당

에 따라 장소에 따라 약간의 차이와 변화가 있었으나, 하시가카리의 상징성에 대한 연구와 논의는 이미 오래전부터 이루어져 왔으며 이제는 재론의 여지가 없을 만큼 널리 합의된 내용이라 할 수 있다. 요컨대 하시가카리에는 불교적인 메타포들과 신토적인 상징들이 결합되어 있으며, 이는 일본 특유의 신불습합(神佛習合)의 이념체계가 반영된 것으로 볼 수 있다.

다른 한편으로 노가쿠의 하시가카리는 ‘문지방’이라는 의미로부터 파생된 리미널리티(liminality) 개념을 통해 접근할 수 있다. 인류학자 빅터 터너(Victor Turner, 1920-1983)가 인간이 사회화 과정을 거치며 겪게 되는 통과의례를 설명하면서 사용한 이 용어는 도약과 변화가 일어나는 과정, 즉 전이영역을 나타내는 개념이다. 또 연극에서는 “자연적인 인간 존재로부터 배우의 본질로 침투해 들어가는 매순간”²⁸⁾이 리미널리티로서 논의되기도 한다. 노가쿠에서 하시가카리의 연극적 의미는 무언가를 넘어서는 순간을 내포하는 리미널리티의 성질을 공유하며, 따라서 하시가카리는 종교적인 차원뿐만 아니라 연극적인 차원에서 또한 상호 이질적인 것들을 이어주는 교량적인 역할을 하는 장치로서 규정지을 수 있을 것이다.

한편 이렇게 카가미노마와 하시가카리의 의식을 통과한 시태는 본무대(本舞臺)에서 본격적으로 연기를 하게 되는데, 이곳에는 측면과 후면으로 노래를 담당하는 지우타이(地謡)와 연주자 그룹인 하야시(囃子), 그리고 극을 보조하는 역할의 고켄(後見)이 앉아 있다. 하시가카리에서 연기를 할 때도 있으나 일반적으로는 본무대에서 대부분의 극적 행동이 펼쳐진다. 본무대 뒤쪽으로 한 그루의 노송(老松)이 그려져 있는 카가미이타(鏡板)는 신사 경내에 있는 “신이 강림하는 요고의 소나무(影向の松)를 모방한 것”²⁹⁾인데, 노 무대에 항상 설치되어 있는 노송의 그림은 상징성의 차원에서 볼 때 빠뜨릴 수 없는 이미지이다. 소나무는 신토와 도교에서 모두 신성한 나무로서 추운 겨울에도 죽지 않고 해를 거듭하여 살아나가는 강인한 생명력을 바탕으로 장수의 상징으로 되어 있으며, 정월(お正月)에 문 앞을 소나무 잎과 줄기로 장식하는 카도마츠(門松) 등

한다.

28) 권경희, “연기의 기술적, 의식적 리미널리티(liminality)와 배우의 아우라의 상관성: 물질성 탐색의 한 과정으로서의 개념적 이해,” 『한국연극학』 54 (2014), 36-37.

29) 中村雅之, 『英訳付き 1冊でわかる 日本の古典芸能』(京都: 淡交社, 2009), 32.

일본의 기복적인 세시풍속에서도 그 종교적 상징성이 뚜렷이 나타나고 있다. <사진 3>은 1848년에 건립된 노 무대인데, 오늘날의 무대 형태와 거의 일치하는 것을 뚜렷하게 확인할 수 있다. 이처럼 하시가카리를 비롯한 노 무대 전체가 일종의 종교적 신성성을 가지는 장소로서 인식되어 온 역사는 600년을 넘어서는 노의 역사와 같다고 해도 과언이 아닐 것이다.

이러한 특수한 장소성 위에서 펼쳐지는 것이 노이다. 하시가카리로 집약되는 노의 상징성은 그 밖의 여러 무대 장치들의 뒷받침을 통해 한층 더 강화되며, 그렇게 구축된 초월적인 아우라를 통해 다양한 연극적 사건들이 발생하도록 하는 현실적이면서도 은유적인 장소로서 기능하게 된다. 무겐노는 그 전형적인 지점을 보여주는 노의 한 장르라는 점에서 이 글에서 시사하는 바가 크다. 그것은 인간 세계의 살아 있는 인물들의 이야기를 다루는 겐자이노(現在能)와 비교할 때 상징성의 차원에서 그 차별성이 더욱 뚜렷해진다. 호소카와 토시오가 노-오페라 《한쵸》, 《마츠카제》, 《후타리시즈카-바다에서 온 소녀》의 텍스트로 선택한 무겐노의 곡목들은 하시가카리의 특수한 지점으로부터 동시대 오페라의 창조적 기원을 모색했다고 해도 과언이 아니다. 호소카와의 《후타리시즈카-바다에서 온 소녀》는 특히 그 메타포적 변용의 어법을 가장 다채롭게 구사하고 있는 작품이라는 점에서 하시가카리를 통해 새롭게 조명될 수 있다.

IV. 하시가카리의 메타포적 변용과 문화적 기억

2017년 호소카와 토시오가 최근에 창작한 오페라 《후타리시즈카-바다에서 온 소녀》는 제아미가 노의 요곡(謠曲)으로 쓴 것으로 추정되는 《후타리시즈카》를 극작가이자 연출가인 히라타 오리자(平田オリザ, 1962-)가 각색하고, 이 원본을 가지고 호소카와가 오페라 대본으로 바꾸어 탄생한 1막 1장의 실내 오페라 작품이다.³⁰⁾ 호소카와 토시오와 히라타 오리자의 오페라 작업은 《우

30) 이 작품은 앙상블 엔테르콩템포랭(Ensemble Intercontemporain)의 위촉으로 작곡되었으며, 2017년 12월 1일 프랑스 파리의 시테 데 라 뮈지크(Cité de la musique)에서 초연되었다. 마티아스 핀처(Matthias Pintscher)가 지휘자로 참여하였으며, 소프라노 커스틴 아베모(Kerstin Avemo)와 노 성악가 아오키 료코(青木涼子)가 노래를 맡았다.

미, 시즈카나우미》(海, 静かな海, 2015)에 이어 두 번째가 되는 셈이다. 호소카와는 내셔널한(national) 문화를 트랜스내셔널한(transnational) 영역으로 옮겨오며 따라 일본 오페라의 미학적 위상을 재배치하는 작업에 임하고 있다. 그의 노-오페라 대본들이 대체적으로 영어나 독일어로 창작된 것과는 다르게 이 작품의 리브레토에 영어와 일본어가 함께 사용되었다는 사실은 이러한 관점에서 볼 때 시사점을 지닌다고 하겠다. 노 본연의 상징성을 오페라라는 매체를 통해 동시대적으로 전유함으로써 호소카와의 오페라는 노가 지니는 미의식에 독자적인 방식으로 접근해 가는 중이다. 《한조》 이후 노-오페라 전작들과 더불어 《후타리시즈카-바다에서 온 소녀》는 그 여정의 출발점과 방향성에 관해 잘 보여주고 있다.

호소카와 토시오의 노-오페라 《후타리시즈카-바다에서 온 소녀》는 주제목과 부제에서 암시되는 바와 같이, 등장인물은 노의 《후타리시즈카》에서 ‘후타리시즈카’ 즉 두 명(二人)의 시즈카(静)으로 압축되어 있다. 호소카와가 단 두 명이라는 극단적으로 적은 수의 등장인물을 설정한 것은 일차적으로는 이 작품이 약 40분 분량의 소규모 오페라인만큼 노의 등장인물 가운데 주인공에 해당하는 두 인물에 초점을 맞추기 위한 연출 의도로 해석할 수 있다. 여기서 ‘왜 시즈카가 두 명인가’에 관해서는 약간의 부연 설명이 필요한데, 이를 위해 먼저 노가쿠 《후타리시즈카》에 대한 간단한 이해가 필요하다.

《후타리시즈카》는 헤이케모노가타리(平家物語)로 전승되고 있는 겐페이 전쟁(源平合戦)의 이야기를 그 배경적 기원으로 한다. 헤이안 시대(平安時代) 말기, 미나모토 가문(源氏)은 천황가와 통혼을 통해 정치권력을 독점한 타이라 가문(平氏)의 전횡에 맞서 권력투쟁을 벌였다. 미나모토노 요리토모(源頼朝, 1147-1199)와 그 동생 요시즈네(源義経, 1159-1189)는 반란을 일으켜 타이라 가문의 당주인 키요모리(平清盛, 1118-1181)와 무네모리(平宗盛, 1147-1185)를 축출하였다. 정권을 장악한 이후 요리토모는 겐페이 전쟁에서 큰 공을 세운 요시즈네에게 불안감을 느낀 나머지, ‘타이라 집안과 통혼하고 벼슬을 받은 죄’를 구실로 동생을 죽이려 하였다. 요리토모는 뛰어난 전술전략을 구사하는 걸출한 명장인데다 조정 안팎으로부터 큰 신망을 얻고 있는 요시즈네를 제거하여 후환을 없애고자 한 것이다. 요시즈네는 도망 끝에 결국 자결을 선택하게 되었다. 한편 요리토모 측에게 잡혀 오던 때 요시즈네의 아이를 임신한 상태였던 시즈

카 고젠(靜御前)에게, 요리토모는 딸아이가 태어나면 살려 줄 것이나 사내아이가 태어난다면 부득이 죽일 수밖에 없다고 선언하였다. 사내아이가 태어나자 요리토모는 아기를 죽이고 시즈카 고젠은 풀어 주었다. 시즈카는 미쳐서 요절하였다고도 하고, 사찰과 신사에서 요시츠네와 가신들의 명복을 빌면서 조용히 숨어 살았다고도 전해진다. 혼란한 골육상쟁의 와중에 시즈카 고젠과 요시츠네가 운명을 함께한 이 이야기는 문학 분야에서뿐만 아니라 분라쿠(文楽) 및 가부키(歌舞伎)의 《요시츠네센본자쿠라》(義経千本桜)(〈사진 4〉 왼쪽 참조) 등 다양한 공연물로 제작되어 에도시대의 관객들에게 큰 인기를 얻은 바 있다. 노 무대 위에 상연된 《후타리시즈카》는 요시츠네의 죽음 이후 비극적으로 생을 마감한 시즈카 고젠의 사후 시점으로부터 시작된다.



〈사진 4〉 분라쿠 《요시츠네센본자쿠라》에서 요시츠네와 고젠의 춤(좌)³¹⁾과
노가쿠 《후타리시즈카》에서 두 명의 시즈카의 춤(우)³²⁾

《후타리시즈카》는 전장과 후장으로 나뉘는데, 두 명의 시테, 즉 전장의 마에시테(前シテ)와 후장의 노치시테(後シテ)가 등장한다. 이 작품의 마에시테는 이름을 밝히지 않은 한 여인의 영혼이고 노치시테는 시즈카 고젠의 영혼인데, 실은 이 두 영혼은 같은 존재이다. 그리고 나물 뜯는 아가씨(菜摘みの女)가 시테의 보조역할을 하는 츠레(ツレ) 역을 담당하며, 와키(ワキ) 역의 신관

31) <http://www.yoshino.ne.jp/wakwak/seinenbu/sample/yoshitune/bunraku.htm> [2021년 8월 14일 접속]. Photo ©三宅晟介

32) <https://www.ozmall.co.jp/Content/upload/images/f3e4843fd15e4b38893a21e3625ca74f.jpg> [2021년 8월 14일 접속]. Photo ©前島吉裕

이때 시즈카의 영혼(노치시테)이 같은 옷차림을 한 채 나타나, 두 명이 된 시즈카는 함께 춤을 춘다. <사진 4> 오른쪽의 공연 장면이 바로 두 명의 시즈카, 즉 시즈카가 빙의된 아가씨와 시즈카의 영혼이 함께 춤을 추는 중요한 대목이다. 신성성이 극대화된 이 장면이 끝나면, 시즈카는 요리토모 앞에서 강제로 춤을 추었던 고통스러운 기억을 회상하며 신관에게 극락왕생할 수 있도록 회향(廻向), 즉 기도와 독경을 부탁하는 것으로 이야기는 마무리되고 두 명의 시즈카는 하시가카리를 통해 다시 퇴장한다.

여기서 알 수 있듯이 두 명의 시즈카란 육화된 시즈카와 육신을 떠난 영혼 상태의 시즈카이다. 빙의의 과정을 통해 다른 육체에 영혼이 깃들어 하나가 존재가 되고 그렇게 두 여인들이 마음을 통하게 되는 것이 노의 《후타리시즈카》이며 그 핵심적인 매개물은 역시 ‘춤’이다. 여성이 시테 역으로 등장한다고 하여 일명 가즈라모노(鬘物)로 분류되는 이 작품에서, 두 명의 시즈카가 추는 춤은 제아미가 노 양식의 정수로 개념화했던 그윽하고 우아한 유현(幽玄)³⁵⁾의 미가 가장 돋보이는 장면이라 할 수 있다. 이처럼 노의 비극적이고 초월적인 드라마와 유현한 양식에서 도출되는 노 특유의 미의식은 전통예능을 넘어 오늘날의 연극과 영화, 그리고 오페라에 이르기까지 창조력의 모태로 작용하고 있다. 호소카와 토시오 또한 시즈카의 영혼과 육신이 하나가 되는 극적인 지점으로부터 자신의 연출가적 상상력을 오페라 《후타리시즈카-바다에서 온 소녀》안에 펼쳐놓고 있는 것이다.

다시 호소카와 토시오의 작품으로 돌아오면, 《후타리시즈카-바다에서 온 소녀》에도 마찬가지로 두 명의 시즈카가 등장한다.³⁶⁾ 한 명은 살아있는 사람

34) 대본은 칸제류(観世流) 판본의 노가쿠 《후타리시즈카》(二人静)를 참고하였다. (번역은 필자에 의함)

35) 제아미는 20여 년간 저술한 『화경』(花鏡, 1424)에서 유현의 미에 관해 다음과 같이 기술하고 있다. “유현의 모습에 대하여. 다양한 예도에서는, 모두 유현할 것을 최상의 경지로 하고 있다. 특히, 우리 노의 도에서는, 이 유현의 모습을 제일로서 하고 있는 것이다... 오로지 아름답고도 우아한 모습이 유현함의 본체라고 할 것이다. (幽玄の風体のこと。諸道・諸事において、幽玄なるを以て上果とせり。ことさら、当芸において、幽玄の風体、第一とせり。... ただ美しく、柔和なる体、幽玄の本体なり。) 世阿弥, 『風姿花伝・花鏡』, 小西甚一 訳 (東京: たちばな出版, 2012), 272-273.

36) 이 글에서 사용된 《후타리시즈카-바다에서 온 소녀》의 대사는 통영국제음악당(TIMF)으로부터 기록용 영상 자료를 제공받아 참고한 것이다. (번역은 필자에 의함)

으로서 시즈카의 영혼이 빙의되는 여자, 그리고 또 한 명은 시즈카의 영혼이다. 호소카와는 노의 무대를 오늘날의 여기로 옮기는 작업을 시도하고 있는데, 가장 눈에 띄는 것은 인물의 설정이다. 먼저 오페라로 창조된 시즈카의 경우, 전통예능에서 재현되는 시즈카 고젠이라는 인물에 얽힌 사연을 전제로 하고 있어 기존의 시즈카와 오페라의 시즈카는 크게 다르지 않다. 다만 오페라에서는 시즈카 고젠의 애칭이었던 ‘시즈’라는 이름을 사용하고 있다. 반면 노에서 신관의 명을 받아 봄나물을 캐는 아가씨는 이 작품에서는 국적은 알 수 없으나 창작 시점을 고려할 때 시리아 난민으로 추정되는 난민 소녀 ‘헬렌’으로 바뀌어 있다. 연기자의 국적 또한 차이가 있는데, 헬렌은 스웨덴 출신의 소프라노인 커스틴 아베모(Kerstin Avemo)가, 그리고 시즈카는 일본의 여성 노 성악가인 아오키 료코(青木涼子)가 맡고 있다.³⁷⁾ 추가적인 등장인물 없이 이 두 명의 시즈카를 중심으로 전개되는 오페라의 내용은 비교적 간단하게 구성되어 있다.

노의 트레에 해당하는 헬렌이라는 이름의 소녀는 어린 동생을 잃고 난민의 처지로 배를 타고 떠돌다가 파도에 휩쓸려 지중해의 어느 해변으로 떠내려 온다. 표류하던 중 열병에 걸린 자신의 동생을 결국 바다에서 잃게 된 것이다. 이때 시테 역할에 상응하는 시즈카 고젠의 영혼을 만나게 되는데, 요시즈네의 사랑을 받고 그의 아이를 가졌던 시즈는 연인과 아이의 죽음을 받아들여야만 했던 기구한 사연에 대해 이야기하기 시작한다. 그리고 헬렌에게 바다 근처에 묻힌 자신의 아이와 자신을 위해 기도해 달라고 부탁한다. 헬렌의 몸에는 약

37) 《후타리시즈카-바다에서 온 소녀》는 2017년 프랑스 파리에서의 초연 이후 독일의 쾰른, 캐나다의 토론토를 거쳐 2019년 통영국제음악제에서 성시영이 지휘하는 TIMF양상블의 협연으로 아시아 초연을 가졌다. 2020년 뉴욕 공연 이후 최근에는 2021년 8월 22일 산토리 홀의 썸머 페스티벌에 초청되었으며, 콘서트 형식과 극형식의 두 가지 방식이 번갈아 상연되고 있다. 헬렌 역을 맡은 소프라노는 통영국제음악회에서의 사라 위그너(Sarah Wegener)를 제외하고는 모두 커스틴 아베모가 맡았으며, 시즈카 역은 초연 이래로 아오키 료코가 담당하고 있다. 노가쿠 배우는 가문 대대로 내려오는 이름(名)을 혈족 중심으로 세습(襲)하는 습명(襲名) 제도로 계승되고 있으며, 극 중의 배역이 여성이더라도 그 역할을 연기하는 것은 남성 이 맡아 왔다. 아오키의 경우, 노 양식의 대표적인 다섯 유파인 칸제류(觀世流), 호쇼류(宝生流), 콘파류류(金春流), 콘고류(金剛流), 키타류(喜多流)와 같은 정통 노가쿠 가문에 소속되어 다년간의 훈련(稽古)을 마치고 습명한 것은 아니며, 따라서 전통예능인으로서의 노가쿠시(能楽師)가 아니라 그 스스로가 ‘노 성악가’라고 밝힌 바와 같이 노와 성악의 결합을 추구하는 현대예술가에 가깝다고 할 수 있다.

천 년 전 일본에 살았던 시즈카의 영혼이 빙의됨으로써, 바다에서 혈육을 잃고 외톨이가 되어 떠도는 처지의 두 인물은 서로에게 깊이 공감한다는 것이 이 작품의 내용이다.

무엇보다 이 작품의 무게중심은 헬렌과 시즈카가 빙의되는 대목에 놓인다. 상호 별개의 두 존재는 접신과 빙의의 과정을 통해 불가사의한 만남을 이루게 되는 것이다. 2019년 통영 국제음악제에서 상연된 실제 공연 장면을 살펴보면, 이 부분의 독특한 무대 연출 방식을 확인할 수 있다. 막이 열리고 오케스트라의 현악 파트가 기이한 분위기의 음향을 연주하면 무대 배경으로 파도가 일렁이는 바다의 영상이 펼쳐지고, 앞으로 전개될 신비로운 일을 암시하는 듯이 거대한 일식(日蝕)의 이미지가 나타난다. 헬렌과 시즈카 처음으로 만나는 장면에 이어 이들이 빙의되는 모습이 연출되는데, 아래 <사진 5>에서는 빙의 장면이 비디오 프로젝션의 영상 기법을 통해 표현되고 있다. 이 장면은 헬렌을 만난 시즈카의 영혼이 자신의 과거를 헬렌 안으로 들어가 직접 보여주겠노라는 대사 뒤에 바로 이어지는데, 시즈카의 영혼이 부채를 펴는 동작과 함께 주술적인 행위들을 반복하자 입자화되어 비산되는 빛의 소용돌이가 헬렌의 몸을 감싸며 서서히 빙의되기 시작한다. 그리고 헬렌의 ‘나는 시즈카’라는 대사에서 알 수 있듯이 헬렌과 시즈는 하나의 존재가 된다. 후타리시즈카, 즉 ‘두 명의 시즈카’가 된 것이다. 빙의가 완성되는 순간은 <사진 5>의 오른쪽 이미지에서와 같이 헬렌의 몸에 시즈의 얼굴이 겹쳐지는 영상 이미지를 통해 전달되고 있다.

이렇게 비디오 프로젝션을 통해 연출된 빙의 장면은 먼저 시각적인 이미지 자체가 ‘사이’와 ‘경계’(틈새 공간)의 상징으로서 의미론적으로 확장되는 지점을 보여주고 있다. 2019년 통영 무대의 연출을 맡은 벨기에 출신의 멀티미디어 아티스트 토마스 이스라엘(Thomas Israël)은 이 작품을 인간과 영혼이 소통하는 “유동적인 사이 공간”(a fluid in-between space)³⁸이라고 언급하고 있다. 예컨대 바다물의 배경과 빙의 장면을 묘사하기 위해 영상기법적으로 사용되고 있는 입자생성 소프트웨어(particle generator software)의 활용 방식에 대해 살펴보면, 특히 ‘육체’(physical)와 ‘영혼’(soul)이 뒤섞이는 초자연적인 빙의 현상은 무대 연출자의 말을 빌리면 ‘현실’(real)과 ‘가상’(virtual)을

38) <http://www.thomasisrael.be/pf/futarishizuka/> [2021년 8월 27일 접속].

결합하는 비디오 프로젝션이라는 매개물을 통할 때 가장 효과적으로 구현될 수 있다는 것이다. 이와 함께 연출자는 빙의 마지막 장면에서 무대 배경의 색채가 짙은 청색에서 오렌지색으로 전환되는 장면은 빙의라는 급격한 변화(radical change)를 의미하는 것이라고 밝히고 있다. 시즈가 헬렌의 내면으로 들어가는 장면에서 색채의 변화가 암시하고 있는 것은 시즈가 자신의 과거를 회상하고 공유한다는 서사적인 층위와 직접적으로 연결되어 있다는 점에서 의미론적으로 읽힐 수 있다.³⁹⁾ 요컨대 《후타리시즈카-바다에서 온 소녀》에 있어서 이처럼 다양하게 구사되는 비디오 프로젝션 장치는 사이 공간(in-between)을 창조하는 기술적인 수단이자 연극적인 기법으로서 호소카와 토시오의 음악을 더욱 상징적인 차원에서 드러내는 매체인 것이다. 앞서 서술한 나물 캐는 아가씨(菜摘の女)에게 시즈카 고젠의 영혼이 빙의된 노의 장면과 비교해 보았을 때, 최첨단의 영상기법을 동원해 연출된 빙의 과정은 실로 격세지감을 느끼게 하는 장면이 아닐 수 없다.⁴⁰⁾



〈사진 5〉 2019년 통영국제음악제의 《후타리시즈카-바다에서 온 소녀》 가운데 빙의 장면⁴¹⁾

39) 연출자 토마스 이스라엘과 서신 교환을 통해 직접 인터뷰한 내용 가운데 일부이다.

40) 하시다테 아야코(橋立亜矢子)의 연구에 따르면, 노가쿠의 무겐노에서는 옷을 갈아입는 모노기(物着)의 행위를 통해 죽은 자의 영혼이 산 자의 육체로 옮겨가는(乗り移る) 장면을 자주 볼 수 있다고 한다. 예컨대 《후타리시즈카》(二人静)의 경우 여성과 여성 사이의 빙의이지만, 《카키츠바타》(杜若)에 등장하는 정령은 남성과 여성의 옷을 착용하여 남녀 양성적인 정체성을 동시에 보이기도 한다는 것이다. 또 하시다테는 《마츠카제》(松風)에서 여성이 연인의 모자와 옷을 입고 자신이 사랑하던 남성이 되어 춤을 추는 장면이 나타난다는 점을 지적하고 있다. 노의 종교적인 성격은 이처럼 ‘성의 초월(性の超越)과 같은 다양한 경계 넘기의 영역들을 아우르고 있다. 橋立亜矢子, “能にみられる性の超越,” 『日本文学』 61/9 (2012), 23-32.

41) 사진은 연출자 측으로부터 제공받은 원본 영상에서 발췌한 것이다. Photo ©Thomas

이처럼 3차원의 영상 기술이 동원된 빙의 과정의 연출은 대사를 처리하는 방식에서도 엿볼 수 있다. 주지하다시피 《후타리시즈카-바다에서 온 소녀》는 영어와 일본어 두 가지 언어로 구성되어 있다. 그 이유는 당연하게도 헬렌과 시즈카의 국적이 다르기 때문이다. 기본적으로 헬렌은 영어를 사용하고 시즈카는 일본어를 구사하고 있다. 그러나 어느 순간 이 문화적이고 민족적인 공식은 붕괴되어 두 언어는 상호 혼용되기 시작하는데, 그 시점은 빙의가 일어나는 시점과 일치한다. 서로 상대방의 언어를 말하기도 하고, 두 언어를 동시에 섞어 사용하기도 하는 것이다(〈표 2〉 참조). 하지만 빙의가 이루어지는 그 순간 헬렌이 ‘나는 시즈카’, ‘나는 무용수’라고 외치는 말은 “와타시와 시즈카”(私は静), “와타시와 오도리코”(私は踊り子)라는 일본어 대사이다. 이는 시즈카의 일본적 정체성을 언어적으로 표상하는 동시에, 동양 문화권의 시즈카가 헬렌이라는 타국의 낯선 존재에게 투사된 것을 우회적으로 암시하는 것이다. 이어서 ‘시즈여 시즈’(静や、静)라는 대사를 헬렌과 시즈가 함께 일본어로 노래하는 장면이 전개되는데, 이 대목은 시즈카가 된 두 인물이 정서적인 교감을 이루는 지점이며, 나아가 서로 상반된 문화적 기반 위에서 사적인 기억과 감정을 공유할 수 있는 가능성을 보여주는 지점이기도 하다.

시즈(일본어와 영어로) : 태어나고 곧바로 살해당하여, 깊은 바다에 묻혔소.
태어나자마자 죽임을 당했다오, 깊은 바다에 묻혔소.
태어나자마자 죽었다오.

헬렌(영어로) : 무슨 일이에요?

헬렌(영어로) : 당신은 누구세요?

시즈(영어로) : 내가 당신의 몸에 깃들겠소. 그리고 보여주겠소.

헬렌(영어로) : 무슨 말인가요?

헬렌(영어로) : 멈춰요! 기다려요! 기다려요!

헬렌(일본어로) : 나는 시즈카

시즈(일본어로) : 나는 시즈카

헬렌(영어로), 시즈(일본어로) (함께) : 나는 무용수

헬렌(영어로), 시즈(일본어로) (함께) : 나의 연인은 전사, 강인한 무사

©2017 Schott Music Co. Ltd., Tokyo

〈표 2〉 시즈카가 헬렌에게 빙의되는 장면 (번역은 필자에 의함)

여기에는 음악적인 표현력 또한 중요한 역할을 하는데, 시즈카의 대사는 노의 발성법과 유사하게, 그리고 헬렌은 오페라의 발성법으로 처리되고 있지만, 헬렌이 시즈에게 빙의되어 “나는 시즈카”라고 외치는 부분에서는 헬렌이 일시적으로 노의 발성법을 사용하기도 한다. 발성법 또한 언어의 전유 양상과 유사한 맥락에서 연출되고 있다는 사실을 이를 통해 확인할 수 있다. 한편 오케스트레이션의 경우, 작품의 몽환적인 서사를 보조하기 위해 전체적으로 초현실적인 분위기의 창조에 주력하는 모습이다. 기본적인 악기 편성은 소규모의 서양 현악기(바이올린·비올라·첼로·더블베이스·하프) 및 관악기(플루트·오보에·클라리넷·바순·호른·트럼펫·트롬본·튜바), 그리고 타악기(베이스드럼·탐탐·심벌즈·비브라폰·공·후린)로 되어 있다. 특징적인 것은 공을 제외하고는 동양적이거나 일본적인 음향이라고 말할 수 있는 것은 후린(風鈴) 하나 정도일 정도로 일본 전통 악기의 사용을 자제하고 있으며, 서양 악기를 마치 동양 악기처럼 기법적으로 활용하고 있다는 점이다. 일례로 시즈가 춤을 추는 장면을 음향적으로 뒷받침하는 플루트는 피리에 해당하는 일본 전통악기인 후에(箏)의 느낌으로 동양적인 선율을 표현하고 있다. 플루트와 타악기의 음향적 효과는 부채를 들고 추는 시즈의 춤과 함께 완전히 동양적이지도, 완전히 서양적이지도 않은 문화적 색채를 만들어 내고 있는데, 이러한 음악적인 모호성은 시즈를 둘러싸고 있는 기이한 아우라를 “매우 구체적이고 영화적인”(remarkably concrete and cinematographic) 방식으로 뒷받침함으로써⁴²⁾ 오히려 초현실주의적인 작품의 분위기를 강화하고 있다.

그러나 무엇보다 인상적인 것은 호소카와가 일찍부터 오페라의 구성 요소로서 중시해 오던 자연의 소리이다. 이 작품에서 중요하게 쓰이는 자연의 음향은 ‘물소리’이다. 바닷물의 소리를 녹음하여 재생한 음향은 작품의 주요한 지

42) Thomas Israël, “A Dramaturgy Paper of Futari Shizuka Creation Project,” 2019, 20. 무대 연출자 토마스 이스라엘은 공식적으로 출판되지 않은 자신의 드라마트루기 페이퍼에서 호소카와의 음악과 자신의 무대 디자인의 연관성에 대해 설명하며 다음과 같이 언급하고 있다. “The music is remarkably concrete and cinematographic. By this I mean that it supports the action as a soundtrack does in a film. I can feel the seaweed graze Helen’s feet in the introduction, the wind of the shore in the hair, the strange and powerful energy brought by the ghost of Lady Shizuka.”에서 인용.

점에 총 3번 사용되는데, 첫 번째는 헬렌이 바닷가 모래밭으로 떠밀려와 쓰러져 있는 모습과 함께, 두 번째는 헬렌의 빙의가 시작되는 장면과 빙의가 이루어진 직후, 그리고 세 번째로는 헬렌이 ‘나는 어디에서 왔고 어디로 가야 하나’라고 읊조리는 마지막 대사와 함께 삽입되고 있다. 작품 제목 가운데 ‘바다’라는 단어를 연상시키는 물소리는 극이 전개되는 맥락과 결합하여 서사의 내용을 더욱 강화하는 동시에, 인류에게 보편적인 소리로서 경계를 뛰어 넘는 초국가적인 매개 수단이라는 점에서도 또한 시사하는 바가 크다. 그러나 동시에 바다가 인간의 고통을 감싸준다거나 사회적 갈등이 해소된 상태를 의미하는 것은 아니라는 사실도 기억해야 한다. 호소카와 토시오의 작품에 자주 등장하는 ‘바다’는 “평화롭지 않은 드라마적 요소”(a dramatic element which is not at peace)로 사용되며, 《후타리시즈카-바다에서 온 소녀》에서는 “신비롭고 기이한 자연”(mystery and uncanniness of nature)의 힘을 표상하는 청각적인 기호가 되고 있다.⁴³⁾ 이는 해피엔딩 식의 피날레가 아닌 이 작품의 마지막 대목과도 상응하는 것이다.

이처럼 시청각적 이미지의 연출을 통해 호소카와가 전달하고자 했던 메시지는 상처받은 존재들이 시간과 공간을 초월하여 공감대를 구축할 수 있다는 데 있다. 이 작품에 앞서 호소카와는 히라타 오리자와 작업을 함께한 《우미, 시즈카나우미》(海、静な海)에서 아들을 잃은 어머니의 슬픔을 형성화한 바 있다. 이 작품은 노 《스미다가와》(隅田川)에서 죽은 아들을 찾아 떠돌아다니는 미친 어머니의 이야기를 동시대의 맥락에 유비한 것으로, 2011년 3월 11일의 동일본대진재(東日本大震災)와 함께 일어난 거대한 쓰나미로 아들을 잃고 냇이나간 클라우디아라는 인물은 《스미다가와》의 내러티브를 상당 부분 참고하고 있다.

여기서 주목되는 점은 히라타 오리자와의 만남 이후 호소카와가 자신의 무대예술 작품에서 동시대의 문제에 대한 관심을 더욱 적극적으로 표명하기 시

43) Israël, “A Dramaturgy Paper of Futari Shizuka Creation Project,” 19. “As in other work of Toshio Hosokawa (Memory of the see or Circulating Ocean for exmple), the sea is a dramatic element which is not at peace. We can also hear in Futari Shizuka’s work the mystery and uncanniness of nature, that is so typical in the works of Hosokawa.”에서 인용.

작했다는 점일 것이다. 《우미, 시즈카나우미》가 일본 국민으로서 원전 사고에 대한 일본 정부의 நட장대응과 안일한 태도를 우회적으로 지적한 작품이었다면, 《후타리시즈카-바다에서 온 소녀》는 전 지구적 공간에서 발생하고 있는 난민 문제에 대해 기억할 것을 촉구하는 초국가적인 문제의식을 보여주는 작품이다. 실제로 호소카와는 “원래부터, 세계 각지에서 계속되는 테러와 분쟁을 배경으로 한 현대의 이야기를 새롭게 쓰고 싶었다”(下地に、世界各地で続くテロや紛争を背景とした現代の物語を新たに書き下ろした)⁴⁴라고 자신의 평소 신념에 대해 밝힌 바 있다. 《후타리시즈카-바다에서 온 소녀》의 창작과 초연이 있었던 무렵은 2015년 알란 쿠르디(Alan Kurdi, 2012-2015) 사건이 발생한 이후 난민 문제에 대한 비판의 목소리로 전 세계의 언론이 떠들썩하던 때였다. 익히 알려진 바와 같이, 쿠르드 족 출신의 시리아 난민이었던 세 살짜리 어린이 쿠르디는 시리아 내전을 피해 그리스로 밀항선을 타고 가던 중 조난 사고를 당해 사망하게 되었다. 터키 인근의 해변으로 떠밀려 온 쿠르디의 사진은 당시 많은 사람들로부터 동정심을 불러일으키기도 했다. 난민 사태에 대한 비판적 여론이 유럽을 중심으로 고개를 들게 된 것도 이 사진이 결정적인 계기로 작용했다. 그리고 그러한 당시의 시대적 조류가 호소카와 토시오라는, 노와 오페라의 결합을 실험하고 있었던 한 작곡가의 의식에 침투한 결과물이 《후타리시즈카-바다에서 온 소녀》인 것이다.

호소카와는 각종 이념들의 갈등이 불거지고 있는 오늘날 난민의 처지가 되어 바다에서 동생을 잃은 헬렌의 이야기와, 12세기 형제간의 권력 투쟁으로 인해 바다에 아이를 묻은 시즈의 이야기를 끊임없이 교차시키고 있다. 그리고 빙의의 과정을 통해 이 두 인물의 기억이 하나가 되는 지점을 구체화했다. 이러한 주제의식은 헬렌과 시즈가 마지막 대화를 나누는 피날레 대목에서도 잘 나타난다(〈표 3〉 참조). 앞으로 더 이상 난민의 처지가 되었던 과거가 반복되지 않을 것이며 그 기억으로 인한 고통으로부터 자유로워질 것이라는 시즈의 확신에 찬 말을 통해 헬렌은 잠시나마 위안을 얻게 된다. 그러나 전쟁과 살상이 계속되고 있다는 헬렌의 마지막 대사에서 난민 문제에 대한 작곡가의 비판적인 전망을 읽을 수 있다.

44) https://www.schottjapan.com/news/2017/171107_120212.html [2021년 8월 19일 접속].

시즈 (영어로) : 북쪽으로 가려 하오?
 헬렌 (영어로) : 네, 아마도요.
 시즈 (영어로) : 눈이 발자국을 숨겨 줄 것이오. 그대의 과거도 덮어 줄 터이지.
 헬렌 (영어로) : 그럴까요?
 시즈 (영어로) : 그럴 것이오.
 헬렌 (영어로) : 나는 어디에서 온 것일까, 어디로 가고 있는 것일까? 바다 건너
 저편에는 전쟁이 있고, 하늘 아래에선 형제들끼리 서로 죽이고
 있는데, 눈이 이 고통을 없애 줄까, 파도가 이 증오를 끝내어
 줄까? 나는 어디에서 온 것일까, 어디로 가고 있는 것일까?
 <막이 내린다>

©2017 Schott Music Co. Ltd., Tokyo

<표 3> 피날레 장면에서 헬렌과 시즈의 대화 (번역은 필자에 의함)

여기서 노의 하시가카리가 지니는 상징적 의미에 대해 상기해 볼 필요가 있다. 하시가카리는 시테의 역할을 맡은 배우가 등·퇴장하는 출입구로서, 산자가 아닌 죽은 자의 영혼이 지상으로 내려오는 이승과 저승의 가교가 되는 노 특유의 장치로서 설명한 바 있다. 호소카와 토시오의 노-오페라는 기본적으로 노의 기법과 미학을 공유하는 것으로부터 출발하고 있다. 그러나 《후타리시즈카-바다에서 온 소녀》는 호소카와가 시도한 이전의 그 어떤 노-오페라 작품들보다 하시가카리의 성격을 여러 면에서 더욱 단적으로 보여주고 있다. 물론 이 작품의 무대 위에 노에서와 같이 실제 하시가카리가 설치되어 있는 것은 아니다. 2019년 통영에서도 그리고 2021년 뉴욕에서도, 오페라 《후타리시즈카》의 무대 구성은 현대화된 동시대의 감각으로 재해석되어 있다. 오히려 이 작품에 나타나는 하시가카리적인 성격은 하시가카리 자체에 내재된 상징성을 한 차례 다시 상징화하는 과정을 통해 메타포적인 방식으로 작동하고 있는 것이다. 호소카와 토시오는 2021년 산토리 홀에서의 일본 초연 당시의 인터뷰에서 이 작품의 창작 의도가 하시가카리가 지니는 상징적 의미와 밀접하게 연관되어 있음을 스스로 밝히기도 했다.

시라이시 미유키(음악평론가) : 호소카와 씨는 노에 대단히 매혹되어 있습니다만, 전통을 가진 노를, 지금 새롭게, 오페라로 바꾸어 가는 즐거움이란 어떤 것에 있겠습니까?

호소카와 토시오 : 노의 오리지널한 멋이라고 생각하고 있습니다. 특히 무겐노 말이지요. 마음에 슬픔을 가진 저 세상의 인물들이, 이 세상에 나와서 노래하지요. 그리고 춤추고, 말하고. 그런 것들에 의해 영혼의 구원을 얻고, 또한 하시가카리를 통해 저 세상으로 되돌아간다고 하는 구조가, 견딜 수 없을 만큼 좋았던 까닭입니다. 이 세상과 저 세상 사이의 하시가카리(この世とあの世の橋掛り)를 만들고 싶었습니다.⁴⁵⁾

‘이 세상과 저 세상 사이의 하시가카리를 만들고 싶다’는 호소카와의 의도를 더 적극적으로 해석하면, 《후타리시즈카-바다에서 온 소녀》는 ‘하시가카리가 동시대적으로 구현된 오페라’로 규정 가능하다. 지금까지 검토한 바와 같이 이 작품은 이질적인 것들을 이어주는 가교로서의 역할을 뚜렷하게 드러내고 있다. 표면적으로 그것은 12세기 헤이안 시대 말기와 21세기 오늘날이라는 시간적 층위, 그리스와 시리아를 포함하는 지중해 연안 지역과 나라 현 요시노야마의 카츠테신사라는 공간적 층위, 그리고 일본의 14세기 제아미에 의해 확립된 노 양식과 르네상스 말기 이탈리아에서 탄생한 오페라라는 총체화된 예술로서의 양식적 층위에서 그 만남이 구체화되고 있는 것이다. 《후타리시즈카-바다에서 온 소녀》에 나타나는 하시가카리적인 성격이란 바로 이러한 메타포적인 변용 속에 있다.

그러나 무엇보다 이 작품의 하시가카리적 성격은 노 원작의 이야기가 난민 가족의 이야기로 변용되는 지점에서 찾을 수 있다. 별개의 두 존재들이 하나의 시즈카가 되어 정서적인 공감대를 형성하는 것이야말로 이승과 저승의 가교로서의 하시가카리의 종교적인 상징성이 가장 극대화된 핵심적인 부분에 해당하는 것이다. 《마츠카제》를 비롯한 호소카와 토시오의 여타 노-오페라들이 하시가카리적 성격을 일정 정도 공유하고 있음은 주지의 사실이다. 다만 《후타리시즈카》가 호소카와의 다른 노-오페라 작품들과 차별화되는 지점은 바로 난민 문제를 예술적으로 형상화하고 있다는 사실에 있다. 요컨대 헬렌은 쿠르디의 유족을 연상시키는 인물이자 가족을 잃은 난민들의 표상이라 할 수

45) <https://ontomo-mag.com/article/event/suntoryhall-summer2021/> [2021년 8월 22일 접속].

있다. 마지막 대목의 방황하는 헬렌의 대사에 나타나듯이 호소카와는 다소 회의적인 태도를 통해 끝나지 않는 전쟁과 난민의 현실을 지적하고 있다. 이는 상처받은 이들의 목소리를 경청하는 행위를 통해 이들을 기억한다는 것이 결과적으로는 시공을 초월한 대화의 창구가 될 수 있음을 시사하는 것이며, 또한 작곡가가 사회에 참여하는 방식을 보여주는 것이다. 따라서 《후타리시즈카-바다에서 온 소녀》에서 하시가카리의 종교적이고 초월적인 성격을 메타포적으로 전유하는 방식을 통해 궁극적으로 들려주고자 하는 것은 곧 ‘소외된 자들이 부르는 노래’이고 ‘소외된 자들을 위한 노래’이다. 어쩌면 그것은 독일 유학 시절 작곡가 스스로 자신을 ‘아웃사이더’⁴⁶⁾로 느꼈다고 토로하기도 했던 호소카와 토시오의 개인적 기억의 투영인지도 모른다.

V. 나가며

2016년 9월 일본 도쿄의 신국립미술관(新国立美術館)의 로비에서는 살바도르 달리(Salvador Dalí, 1904-1989) 전시회의 개막을 기념하여 《다리노》(ダリ能, *Dali-Noh*)라는 인상적인 작품이 초연되었다. 약 5분의 짧은 시간으로 상연된 이 작품은 살바도르 달리의 유령이 시테로 등장하는 전형적인 무겐노 형식을 지니고 있다. 시테 역을 맡은 시미즈 칸지(清水寛二, 1953-)는 노가쿠 시를 수백 년간 배출해 온 칸제류(觀世流)를 사사한 정통 노가쿠 배우이지만, 이 작품에서 그는 전통적인 노 양식 그대로가 아니라 현대적인 변용의 과정을 통해 한 차례 비틀고 있다. 전통적인 미의식에 현대적인 감각을 뒤섞은 《다리노》는 살바도르 달리가 자신의 전시회를 개최된다는 소식을 듣고 저승에서 급히 내려와 전시회의 대성공을 기원한다는 위트 넘치는 내용의 노가쿠 신작이다. 장인이 손으로 깎아 만든 나무 재질의 노넨(能面) 대신, 달리의 얼굴을 본떠 정밀한 기계세공으로 만들어진 금속제의 가면이 등장하는 점도 그렇겠지만, 무엇보다 자신을 황천에서 온 살바도르 달리라 소개한 뒤⁴⁷⁾ 엘리베이터를

46) <https://www.digitalconcerthall.com/en/interview/1633-4> [2021년 8월 7일 접속].

47) 작품이 시작되는 도입부의 첫 대사는 다음과 같다. “아아 나아말로 살바도르 달리, 웬일로 달리전이 개최된다고 하니, 서둘러 저승에서부터 춤을 추며 돌아오지 않았겠는가.”

타고 전시회장 1층 로비에 설치된 무대로 배우가 내려오는 모습은 노가쿠에서 하시가카리를 건너서 이승으로 강림하는 전통적인 시테의 모습을 재해석함으로써 패러디적인 웃음을 일으키고 있다.

에이즈와 파운드를 필두로 일찍이 유럽의 문학계에서 본격화된 노가쿠의 발견과 재창조는 이제 일본의 예술가들이 주체가 되어 새로운 양상으로 전개되는 추세이다. 그리고 이처럼 일찍부터 시작된 이문화 간의 혼합은 오늘날 상호문화성(interculturality)⁴⁸이라는 개념으로 그 미학적인 입지를 견고하게 다져나가고 있다. 이 글에서 살펴본 호소카와 토시오의 노-오페라 작업들은 문화 간의 결합을 모색하는 최근의 문화적인 흐름을 잘 보여주는 사례 가운데 하나로서 의의를 지닌다고 말할 수 있다.

호소카와 토시오는 오늘날의 상호문화적인 지형도 내에서 독자적인 오페라의 전략으로 노가쿠의 초월적인 상징성을 채택하고 있다. 특히 《후타리시즈카-바다에서 온 소녀》는 하시가카리의 특수한 장소성을 통해 상호 이질적인 두 문화 사이에서 균형감을 잃지 않는 동시에 동아시아의 현대음악가가 경계를 사유하는 또 다른 방식을 잘 보여주는 작품이다. 이 글에서는 노 원작 텍스트가 오페라 리브레토로 각색되는 과정을 검토하고, 그 속에서 하시가카리라는 극적 장치가 메타포적으로 변용되는 방식들에 관해 분석했다. 여기서 한 가지 짚고 넘어가야 할 점은, 이 글이 호소카와 토시오의 노가쿠에 대한 이해의 수준이나 깊이를 분석하고자 한 것은 아니라는 것이다. 이 글의 목표는 하시가카리에 내재된 본래의 상징성이 시간적·공간적·양식적 층위에서 호소카와의 오페라로 확장되는 지점을 검토하는 데 있다. 이 작품에서 두 명의 시즈카, 헬렌과 시즈는 각자의 문화적 뿌리와 차이가 소거되지 않은 채 하나의 존재가 되는 일체감을 경험하게 된다. 그 계기는 종교적이고 주술적인 것이었지만, 그 내용은 현실 비판적인 메시지로 수렴되는 것이었다.

(やあ我こそは、サルバドル・ダリ、なにとダリ展なる催し、取り行わるとかや、急ぎ黄泉の国より、舞い戻らん。)

48) 음악학자 오희숙은 탄둔을 비롯해 동시대 중국의 대표적인 현대 음악가들에게서 나타나는 상호문화성 미학에 대해, 그것은 일방향적인 문화의 혼합이 아니라 “고유한 자아와 이질적 타자의 동등한 만남”이라고 규정하며 그 차별성을 지적한 바 있다. 오희숙, “중국 현대음악 뉴 웨이브(New Wave) 경향에 나타난 상호문화성 미학: 탄둔, 첸이, 브라이트 쉘을 중심으로,” 『음악과 현실』 56 (2018), 68.

2017년 호소카와가 헬렌이라는 인물의 창조를 통해 제기한 난민 이슈는 2021년 오늘에도 여전히 유효하다. 중동 지역을 중심으로 끊임없이 발생하고 있는 민족과 종교 간의 분쟁은 산술적인 난민의 숫자만이 아니라 그들에 대한 부정적인 인식 또한 가중시키고 있다. 그리고 이로 인해 인근 국가들에서는 난민 수용을 거부하는 사례 또한 적지 않으며, 인도주의적 관점에서 난민의 입국을 허용하는 정책을 취하는 경우 수많은 부작용이 보고되는 것 또한 사실이다. EU에서는 반(反)난민 정책에 제재를 가하기도 하였으나, 인도주의의 문제를 타율적으로 강제하는 것의 적절성과 정당성에 대해서도 비판의 여지는 남아 있다. 《후타리시즈카-바다에서 온 소녀》의 마지막 대목에서 호소카와 토시오가 보여준 회의적인 태도 또한 이처럼 해결이 요원한 난민 문제의 현실에 대한 작곡가의 인식을 보여주는 것이라 할 것이다. 호소카와 토시오가 두 명의 시즈카를 통해 문화적 기억을 결합했다면, 향후 작품에서는 또 다른 주체들의 기억이 어떠한 상상력과 창의력으로 발전될 것인지 지켜봄 직하다.

한글검색어: 호소카와 토시오, 후타리시즈카, 노가쿠, 오페라, 하시가가리, 난민, 기억

영문검색어: Hosokawa Toshio, Futari Shizuka, Nōgaku, Opera, Hashigakari, Refugee, Memory

참고문헌

- 권경희. “연기의 기술적, 의식적 리미널리티(liminality)와 배우의 아우라의 상관성: 물질성 탐색의 한 과정으로서의 개념적 이해.” 『한국연극학』 54 (2014): 31-56.
- 김승동 편저. 『불교사전』. 서울: 민족사, 2011.
- 성혜경. “에이츠와 일본의 노(能).” 『비교문학』 30 (2003): 49-72.
- 오희숙. “중국 현대음악 뉴 웨이브(New Wave) 경향에 나타난 상호문화성 미학: 탄둔, 첸이, 브라이트 쉥을 중심으로.” 『음악과 현실』 56 (2018): 65-126.
- _____, 윤상인, 손유경, 長木誠司(조키 세이지). 『문화적 텍스트로서의 한국과 일본 현대 오페라』. 서울: 모노폴리, 2020.
- 이진호. “노(能) 舞台考: 하시가카리(橋掛り)의 상징과 그 유용성에 대한 시론.” 『일본문화학보』 19 (2003): 119-137.
- 木谷真紀子. “三島由紀夫班女論能楽班女と日本古典文学における花子と実子の系譜.” 『同志社大学日本語・日本文化研究』 17 (2020): 1-16.
- 木村友美, “細川俊夫の音楽の独自性—垂直というキーワードをめぐる—.” 日本大学博士学位論文, 2016.
- 世阿弥. 『風姿花伝・花鏡』. 小西甚一 訳. 東京: たちばな出版, 2012.
- 谷宏. “能の美(一): 「松風」を中心に(〈特集〉室町時代の文学).” 『日本文学』 5/4 (1956): 237-246.
- 中村雅之. 『英訳付き 1冊でわかる 日本の古典芸能』. 東京: 淡交社, 2009.
- 夏目漱石(나츠메 소세키). 『나의 개인주의』(私の個人主義). 김정훈 역. 서울: 책세상, 2004.
- 橋立亜矢子. “能にみられる性の超越.” 『日本文学』 61/9 (2012): 23-32.
- 増井敬二. 『日本オペラ史~1952 (上)』. 昭和音楽大学オペラ研究所 編. 東京: 水曜社, 2011.
- 丸山奈巳. “江戸時代後期の江戸における一世一代勸進能興行場—寛延3年, 文化13年, 天保2年, 弘化5年の実例から, 江戸時代の能劇場の建築物としての評価—.” 『日本建築学会計画系論文集』 77/673 (2012): 675-684.
- Yukio, Mishima. *Five Modern Nō Plays by Yukio Mishima*. Translated by Donald Keen, Vermont: Charles E. Tuttle, 1980.

인터넷 자료

<https://www.digitalconcerthall.com/en/interview/1633-4> [2021년 8월 7일 접속].

https://www.nntt.jac.go.jp/opera/news/detail/6_011852.html [2021년 8월 14일 접속].

https://www.nntt.jac.go.jp/english/news/detail/detail_011844.html [2021년 8월 14일 접속].

https://www.schottjapan.com/news/2017/171107_120212.html [2021년 8월 19일 접속].

<https://ontomo-mag.com/article/event/suntoryhall-summer2021/> [2021년 8월 22일 접속].

<http://www.thomasisrael.be/pf/futarishizuka/> [2021년 8월 27일 접속].

<https://www.scenographytoday.com/pia-maier-schriever-chiharu-shiota-matsukaze/> [2021년 8월 14일 접속].

https://tabicoffret.com/uploads/00310_170602_01.jpg [2021년 8월 14일 접속].

<http://www.yoshino.ne.jp/wakwak/seinenbu/sample/yoshitune/bunraku.htm> [2021년 8월 14일 접속].

<https://www.ozmall.co.jp/Content/upload/images/f3e4843fd15e4b38893a21e3625ca74f.jpg> [2021년 8월 14일 접속].

공연 자료

《후타리시즈카-바다에서 온 소녀》의 영상자료. 통영국제음악당(TIMF) 제공.
Thomas Israël. “A Dramaturgy Paper of Futari Shizuka Creation Project.”
2019. 드라마투르기 페이퍼(미출판), 연출자 제공.

국문초록

소외된 자들의 노래:
호소카와 토시오의 오페라 《후타리시즈카》의
하시가카리(橋掛り)적 성격에 대하여

배 요 정

일본의 현대음악가 호소카와 토시오(細川俊夫, 1955-)는 최근 들어 일본 전통 예능 노와 오페라를 결합하는 양식적 실험을 꾸준히 지속하고 있다. 그 일환으로 2017년에 창작된 《후타리시즈카-바다에서 온 소녀》(二人静—海から来た少女—)는 다른 시공간의 존재인 두 명의 여성이 등장하여 시즈카라는 하나의 존재가 됨으로써 자신들의 개인적이고 문화적인 기억을 공유하게 된다는 내용의 작품이다. 이 글에서는 호소카와의 노-오페라가 모색하는 상호 이질적인 문화 간의 만남을 노가쿠의 종교적 상징성을 대표하는 ‘하시가카리’의 특수성으로부터 접근하고자 한다. 이 작품은 소외된 이들이 과거의 상처를 공유하고 서로를 이해하는 공감의 장으로서 동시대를 살아가는 이들에게 생각할 거리를 던져 주고 있다. 요컨대 이 작품의 시간·공간·양식 등의 다양한 층위에서 나타나고 있는 하시가카리적 성격은 궁극적으로 난민 문제의 복잡한 현실에 관한 작곡가의 정치적 메시지로 귀결되며, 그러한 점에서 《후타리시즈카-바다에서 온 소녀》는 기억 연구의 관점에서도 또한 눈여겨 볼만한 작품이다.

Abstract

The Song of the Marginalized:
On the Characteristic of Hashigakari (橋掛り) in
Hosokawa Toshio's *Futari Shizuka*

Bae, Myojung

Hosokawa Tosio (細川俊夫, 1955-), a prominent Japanese contemporary music composer, recently has been experimenting continuously with the stylistic combination of Japanese traditional theatre Nō (能) and western operas. As a part of that effort, *Futari Shizuka: The Maiden from the Sea* (二人静—海から来た少女—) was composed in 2017. In this work, two women from different space-time appear and share their own personal memories and cultural backgrounds by becoming a single character, Shizuka. In this research, I tried to approach the rendezvous of mutually heterogeneous cultures which has been sought in the Nō-Opera works of Hosokawa, through the viewpoint of distinct characteristic of 'Hashigakari' which represents the religious symbolism in the Japanese traditional Nōgaku (能楽) theatre. This opera is functioning as a place of sympathy for the marginalized to share their wounds of the past and to understand each other, and it is giving us the material for thought. In the final analysis, the characteristic of Hashigakari in this work, which is expressed in various layers of time, space, and style, is ultimately concluded and metaphorized in the composer's political message about the complicated reality of the refugee issue of the present time. In this respect, *Futari Shizuka: The Maiden from the Sea* has value to take a closer look in viewpoint of memory studies as well.

[논문투고일: 2021. 08. 30]

[논문심사일: 2021. 09. 16]

[게재확정일: 2021. 09. 24]