

요요쿠(謡曲)의 와카(和歌) 인용과 노부미쓰(信光)의 수용 양상*

이 진 호**

目 次

1. 글머리에
 2. 요요쿠의 히키우타 표현과 제아미 방법론
 3. 노부미쓰의 주변과 그의 와카 인용경향
 4. 맺음말
-

1. 글머리에

노(能)의 詞章 요요쿠(謡曲)에는 소위 쓰즈레노 니시키(綴れの錦)¹⁾라는 評語가 시사하듯 先代나 동시대의 여러 장르에 걸친 사장의 撰取가 행해져 있다. 그 중 와카(和歌)의 섭취는 오늘날 히키우타(引歌) 표현이라는 術語가 존재하듯 요요쿠 표현의 한 방편으로써, 특히 제아미(世阿弥, 1363-1443?)는 비록 히키우타라는 용어는 사용하고 있진 않으나 그의 이론서 곳곳에 詩歌 인용의 당위성을 피력하며 그 방법론을 제시하고 있다.

이와 같은 요요쿠의 와카 수용은, 한편으로는 노가 오늘날 오페라나 뮤지컬 등과 견줄 수 있는 우타이모노(謡物)가 주류로 노의 음수율과의 연관성 또한 배제할 수만은 없겠으나, 총론적으로는 노 대성기에 즈음하여 幽玄美 지향이라

* 이 논문은 2007년도 원광대학교의 교비지원에 의해서 수행됨.

** 원광대학교 교수 일본고전문학

1) 이 용어는 인용론에서 종종 언급되는 <인용의 織物> 혹은 <인용의 모자이크>라는 말로 대신할 수 있을 것이다.

는 당대 위정자들의 기호를 노의 사장에 반영할 수밖에 없었던 당시 노 작자들의 필연적인 창작태도에 기인한 바도 있다. 그러나 이와 같은 창작상의 擬古的 경향은 장르상의 차이는 있겠으나 이미 院政期 이후 우타아와세(歌合)에서 볼 수 있는 本意思想이나 와카의 혼카도리(本歌取り) 수법 등에서 볼 수 있듯 亂世였던 중세의 구조주의적 창작태도와 상응하는 것으로 요요쿠에 국한된 것만은 아니었다. 이와 관련하여 오늘날 일본의 정신문화 전반에 걸친 의고적 이데올로기는 중세의 그것과 깊은 연관성이 있음을 상기하지 않을 수 없을 것이다.

요컨대 오늘날 넓은 의미에서 위로는 천황제로부터 아래로는 老鋪등에 이르기까지 일본의 여러 분야에서 다양한 형태로 발현되는 의고적 성향은 이미 그들의 중세에서 그 연원을 구할 수 있는 것으로, 필자는 이와 같은 그들의 의고적 성향을 오늘날 일본문화를 대표하는 패턴중의 하나로 인식하고 이를 일언하여 <창조적 고전주의>라 지칭한 바가 있다²⁾. 즉, 넓은 의미에서 보면 오늘날 일본문화의 뿌리는 그들의 중세에서 구할 수 있으며 요요쿠의 와카 수용 또한 그 사정거리 안에서 그 의미를 부여할 수가 있다는 것이다.

이와 같은 관점에서 본고에서는 먼저 요요쿠의 히키우타 표현이 당대의 문예현상과 어떠한 상관관계를 갖나 그 전후내력을 고찰해 보고, 이번에는 같은 맥락에서 대성기 이후의 노 작자로서 제아미와는 다른 취향의 노를 추구했던 간제 노부미쓰(觀世信光, 1435-1516)의 와카 수용양상을 제아미의 시가인용 이론과 그 실상을 기준으로, 경우에 따라서는 그의 아들 주로 모토마사(十郎元雅, ?-1432)나 사위인 곤과루 쯤치쿠(金春禪竹, 1405-1470?)등 先代の 양상³⁾에 입각하여 이를 비교 고찰해보고자 한다.

2. 요요쿠의 히키우타 표현과 제아미 방법론

그런데 여기에선 먼저 요요쿠의 히키우타 표현에 대한 당위성이나 그 위상 재고의 일환으로 전술한 쓰즈레노 니시키라는 評語와 관련하여 한 가지 짚고 넘어가고자 한다. 물론 이 쓰즈레노 니시키가 히키우타 표현만을 겨냥한 용어

2) 拙稿「謡曲の引歌表現を考え直す」(松本寧至編『中世文学の諸問題』所収, 親典社研究叢書128, 2000年)

3) 이하, 先代 노 작자들의 양상에 대해서는 굳이 언급하지 않는 한 拙稿「世阿弥の和歌撰取の理論と實際—<老体の能>に見る引歌表現をめぐって—」「世阿弥の<女体の能>の和歌撰取考—『檜垣』と『井筒』に見る引歌表現をめぐって—」(共著『能の背景』所収, 能楽出版社, 2005年), 「禪竹の和歌意識과 引歌表現의 樣態」(『日語日文學研究』第27輯, 1995, 11), 「元雅の引歌表現考」(『文学と教育』第34集, 1997, 12)등에 依함.

는 결코 아니나, 이 평어의 핵심에는 히키우타 표현이 넓은 자리를 차지하고 있음을 부정할 수 없기 때문이다.

주지하듯 쓰즈레노 니시키라는 말은 다분히 노의 사장에 대한 악평으로, 특히 요요쿠의 히키우타 표현의 위상을 흐리게 하는 한 요소임엔 틀림이 없을 것이다. 즉, 이 말의 발상은 단순히 요요쿠의 사장을 天衣無縫 수준까지는 기대하지 않더라도 이것이 적어도 무대상의 극대사로 사용되는 만큼, 오늘날 연극에서 볼 수 있듯이 그에 부합된 구어체 문장을 예상한 것에서 비롯되었을까. 그러나 이 말의 본질은 노의 사장 중에 보이는 시가인용이 하나의 표현론으로서 일반의 이해범주를 넘어선 비율로 섞여있어 그 때문에 창작주체의 독창성이 턱없이 모자람을 의미하는 것으로 인식되어 왔다.

그러나 이와 같은 부정적인 일반론에 반해 긍정적인 이해도 있어, 예를 들면 오가미 하치로(尾上八郎)씨가 말하듯 「금수(錦繡)를 봉합한 것과 같은 현란미의 극치를 이루는 사장」⁴⁾을 의미하는 것으로 보는 견해나, 혹은 히라카와 스케히로(平川祐弘)씨처럼 하나의 문화적 흐름으로 「웹스터나 섹스피어와 같은 걸작에도 면밀한 校註를 행하다보면 선행 작품에서 차용한 名句名歌가 마치 비단으로 수놓아져있는 것과 같은 사실이 분명하지 않은가」⁵⁾하여 그 당위성을 논한 인식도 없진 않다.

아무튼 管見에 의하면 이 평어의 발단은 어느 시대 누구에 의한 것인지 명확히 알려진 바는 없다. 아울러 요요쿠의 시가인용과 관련하여 지금까지 매우 부정적인 이미지로 회자되어 온 것 또한 사실이다. 그러나 이 말의 등장을 明治·大正시대까지를 그 상한선으로 보는 일반론에 의하면, 이는 新派·新劇에서 비롯된 명치라는 새로운 시대에 입각한 근대연극의 시점, 즉 유럽극의 유입과 그 이해의 과정에서 도출된 평어가 아닌가 생각된다.

그러나 문제는 어떠한 사항에 대한 인식과 그 이해는 생성당시의 문화적 시점에서 이루어져야하는 것이 순리로 시대를 초월한 시점에서의 이해는 자못 그 사항에 대한 본질과 동떨어진 왜곡된 이해로 흐를 수가 있다는 점일 것이다.

돌이켜 보건데 文學史上에 있어서 일본의 중세는 단편적인 예로 와카의 혼카도리 수법이 시사하듯 선행의 결과물을 인용하여 새로운 내용물을 창출하는 <창조적 고전주의>의 寶庫였다. 적어도 혼카도리의 최전성기라 할 수 있는 신고킨(新古今) 시대이전까지는 결코 기존의 창작물에 대한 도용이나 표절이 오늘날처럼 절대적 금기사항은 아니었다. 다만 한 예로 혼카도리에 한해서 말하자면 헤이안(平安) 후기 후지와라노 키요스케(藤原清輔, 1104-1177)가 집필한

4) 尾上八郎解題『校註日本文学大系卷二十』(国民図書株式会社, 1926年) p.24

5) 平川祐弘『謡曲の詩と西洋の詩』(朝日新聞社, 1975年), p.14

『오기쇼(奥義抄)』二十二「盜古歌証歌」에는 「옛 와카의 취향(내용)은 읊어서는 아니 될 것이거늘 종종 읊기 때문에 모두 통용된다(ふるき歌のこゝろはよむまじきことなれ共、よくよみつればみなもちるらる)」⁶⁾라 해서 일종의 盜用의식이 전무한 것은 아니었던 것 같다. 그러나 이와 같은 의식은 아주 극히 드문 예로, 당대에는 오히려 우타아와세에서 <古歌>나 <証歌>를 둘러싼 논쟁에서 볼 수 있듯 기존의 표현에 따르지 않는 것이 이상할 정도였다. 이와 같은 경향은 시대는 좀 앞서나 고킨(古今) 시대이후 기존의 표현에서 탈피하여 오로지 신선하고 참신한 표현만을 중시했던 소네노 요시타다(曾祢好忠, ?-?)가 당시 歌壇에서 얼마나 이단시되었던가를 생각하면 같은 맥락에서 좋은 예가 될 것이다.

한편 表절에 대한 인식은, 예를 들면 이것이 너무 만연되어 경중의 필요성이 대두될 때, 아니면 오늘날처럼 개인의 본질세계가 중시되는 실존주의를 거친 이후의 인식세계가 아닐까. 용어사용의 다양성에 기인한 도용이나 表절에 대한 다른 용어사용도 있을 수 있겠지만, 우선 表절의 경우 그 초출용례를 지향하는 小学館『日本国語大事典』에는 가장 빠른 예로서 중세의 漢詩學에서 비로소 그 흔적을 엿볼 수 있을 정도이다. 같은 맥락에서 후지와라노 테이카(藤原定家, 1162-1241)가 『긴다이슈카(近代秀歌)』나 『에이카타이가이(詠歌大概)』 혹은 『마이게쓰쇼(毎月抄)』 등에서 새로운 취향(心)을 지향하는 협의적 혼카도리론을 피력한 것도 당대에 무절제하게 만연되던 선행의 와카 인용에 대한 경중으로, 진일보하여 그 해결책을 강구한 것으로도 해석할 수 있지 않을까. 이와 같은 경향은 당시 詠歌가 얼마나 古歌에 의지하고 있었던가를 傍証하고도 남음이 있을 것이다. 이는 마치 헤이안 초 文章經国思想이 주류를 이루고 있을 때 구카이(空海, 774-835)가 당시 漢詩계통에서 선례중심의 무절제한 모방을 『분쿄히후론(文鏡秘府論)』을 통하여 그 규칙을 언급한 것과도 같은 맥락이라 볼 수가 있을 것이다.

이와 같은 관점에서 쓰즈레노 니시키와 관련된 노 사장에 대한 접근은 문화 상호주의에 입각하여 당시에 부응한 완성기 중세의 구조주의적 시각에서 이루어져야 할 필요성이 있는 것으로, 오늘날의 근대적 시점에서 바라본 평가는 자칫 문화의 흐름을 무시한 무모한 평가가 될 수 있음을 상기하지 않을 수 없을 것이다. 즉, 노는 일본 중세의 산물로 중세적 시각에서 이루어져야 할 것이다. 굳이 韻文에 한하지 않더라도 일본의 중세는 일언하여 혼카도리 시대로 선행의 작품은 인용의 주 대상이었다. 다만 상기 평어생성의 사정거리 안에는 이것이 인용론까지는 가지 않더라도 요료쿠의 주된 어조가 詩歌調(7,5調)로 그

6) 佐佐木信綱編『日本歌学大系』第壹卷(風間書房, 昭和33年), p.247. 이하, 歌論관계서 본문인용은 모두 同 大系本에 의함.

이음새, 즉 句와 句의 연결이 근대적 감각에서 보자면 아무래도 부자연스럽고 거기에는 언어로서의 공간이 너무 넓어 이것이 마치 조각한 刺繡와 같다는 포괄적 해석도 가능할 것이다.

그러나 이 또한 시대적 조류를 차치하더라도 반론의 여지는 있어, 노가 원래 읽을거리로서 존재하는 것이 아니라 무대상에서 관객의 시각과 청각에 동시에 호소하는, 그 중에서도 音曲의 여운을 통한 향수가 주요소 중의 하나인 만큼 노의 특수성에 기인한 바를 인식하지 않을 수 없는 것이다.

노의 사장은 이것이 극대사임에도 불구하고 하나의 표현론으로서, 예를 들면 가케코토바(掛詞)나 죠코토바(序詞)와 같은 와카의 수사법이 다용되는 등, 구와 구 혹은 문절과 문절 사이에는 언어로서의 여백이 있어 그 여백의 이해는 음곡의 여운을 통한 향수자층의 감상안에 의할 수밖에 없는 부분이 적지 않다. 그 때문에 현대어역도 만만치 않고 또한 우리들 외국인들의 시각에서 보면 노 감상의 주안점의 하나인 음곡이 주는 여운이나 그 느낌까지를 감상하기에는 어느 정도의 사전지식을 요할 수밖에 없음을 자인하지 않을 수 없는 것이다.

그런데, 주지하듯 히키우타 표현은 본디 요요쿠만의 전유물은 아니었다. 그 용어생성의 전후관계는 여기서 일일이 언급하진 않으나, 요컨대 노무라 세이이치(野村精一)씨에 의하면 이는 중세 겐지학(源氏学)에서 겐지의 표현을 애써 대상화시키려고 했던 당시 지식인들의 造語로, 15세기 초 이치조 카네요시(一条兼良, 1402-1481)와 그 주변에서 쓰기 시작하여 이후 이오 소기(飯尾宗祇, 1421-1502)등의 連가시(連歌師)들에 의해 다용되기에 이르렀다 한다⁷⁾. 이후 히키우타 표현에 대한 당시 歌壇의 인식은, 예를 들면 마쓰나가 테이토쿠(松永貞徳, 1571-1653)의 口述에 의한 『다이온키(載恩記)』를 통해서도 엿볼 수 있는데, 여기에는 테이카(定家) 이래 여러 명이 기술한 겐지 관련 註釈書에 대해 언급한 뒤 「이와 같이 여러 사람이 쓴 초록이나 내가 듣고 적은 초록의 수가 수없이 많지만 아직도 후루고토 히키우타조차 알려지지 않은 바가 많다(かやうにさまざまの諸抄人々私の聞書ぬきがき数を知らず侍れども、いまだ古事引歌さへしれざる事多し)」⁸⁾라 하여, 이 말은 당시 지식인들이 얼마나 히키우타 考定에 경주했나를 방증할 것이다. 이와 같은 가단의 흐름은 결국 무분별하고 방대한 히키우타 고정을 잉태하게 되고 나중에는 이것이 古道明証을 천명하던 게이쥬(契沖, 1640-1701)나 마부치(賀茂真淵, 1697-1769)와 같은 国学관계 학자들의 비판과

7) 野村精一 「源氏物語の和歌一統・訓みの表現空間一」(『文学』昭和58年4月). 여기서는 그 初出을 『河海抄』中書本系중, 그것도 나중에 증보했으리라 여겨지는 필사본에서 구하고 있다. 그 밖에 源氏の 히키우타 표현 관련으로는 鬼東隆昭 「『源氏積』と『奥入』」(日本文学ノート連載), 玉上琢弥 「源氏物語の引歌(その一)―その種々相一」(『国語国文』昭和33年10月)등의 참고논문이 있다.

8) 注6) 第六卷, p.215

연계되어 중국에는 노리나가(本居宣長, 1730-1801)에 의해 이른바 협의적 히키우타론⁹⁾이 제시되기에 이른 것이다. 이는 마치 혼카도리 수법이 만요(万葉)·고킨(古今) 시대 이래 아무런 이론적 체계도 없이 자연스레 통용되어오다가 신고킨 시대에 이르러 드디어 테이카에 의해 체계화되듯이 히키우타 표현도 그와 유사한 과정을 거친다 하겠다.

그런데 노리나가의 이론이 너무 협의적이라 한들 그 본질에만큼은 변함이 없어, 히키우타 표현¹⁰⁾은 선행 와카의 일부 詩句를 산문 중에 인용하여 그 부분의 의미내용을 인용한 와카의 그것과 중첩시킴으로써 향수자로 하여금 표현 부분의 감상의 맛을 더하게 하는 것으로써, 어찌 보면 산문에 있어서의 요세이(余情) 美를 추구한 수법이라고도 할 수가 있을 것이다. 히키우타 표현 본연의 모습은 『겐지모노가타리(源氏物語)』에 잘 반영 되어있으나 초기의 경향으로는, 예를 들면 『우쓰호모노가타리(宇津保物語)』나 『오치쿠보모노가타리(落窪物語)』에는 대화나 소식 따위의 의사전달 수단으로써, 또한 『가게로니키(蜻蛉日記)』에는 그 밖에 地文등에도 총 수에서 반 이상이 인용되는 등¹¹⁾, 어떤 면에서는 언어유희라고도 볼 수 있는 機智的 대화에서 개인의 心中叙述이라는 진일보한 면을 엿볼 수가 있을 것이다.

요쿄쿠의 히키우타 표현은 이보다는 후발주자로서 노의 특성에서 비롯된 성격상의 차이는 다소 있으나 이미 제아미도 후술하듯 자신의 이론서에 선행 와카 인용의 방법론을 제시하고 있다. 아울러 요쿄쿠의 히키우타 표현 연구의 출발점은 요쿄쿠가 산문인가 아닌가 하는 異論의 여지와 그 考定과 관련된 제반 문제가 있다하겠으나¹²⁾, 관견에 의하면 昭和 초기 사나리 켄타로(佐成謙太郎) 씨가 『요쿄쿠타이칸(謡曲大観)』 首券에 「요쿄쿠히키우타코(謡曲引歌考)」(明治書院, 昭和六年)를 출간한 이래가 아닌가 싶다. 본고의 히키우타 표현의 고찰대상 또한 그 출발점은 氏의 勞作에 의할 수밖에 없으나, 제아미는 이미 노 대성기에 다분히 포괄적이긴 하나 요쿄쿠의 와카 인용과 관련하여 다음과 같이 언급하고 있다.

9) 이는 宣長の 『源氏物語玉の小櫛』에 기술되어 있는데, 여기에는 「物語の詞の中に、古き歌の、たゞ一句などを引出て、またくその一首の意をこめ、あるはその句のつづきの詞の意をこめなどしたるを、引歌といひて」(引き歌というものの事), 「引歌とは古き歌によりていへる詞にて、かならず其歌によらずは、きこえぬ所也」(湖月抄のこと)(『増補本居宣長全集』第七卷, p.471)라 해서 그 형식과 의미전달에 많은 제약을 두고 있다.

10) 현재 일본에서는 引歌에 대한 정의를 내릴 때 引歌는 인용된 부분이나 인용 和歌를 모두 지칭하는 것으로 되어있으나, 필자는 종래부터 특히 인용된 부분만큼은 이것이 이미 산문화된 점을 감안하여 인용된 부분의 시점에서 <引歌表現>이라 칭하고 있음을 밝혀두고 싶다.

11) 鈴木日出男 「引歌の成立—古今集規範意識から仮名散文へ—」(『文学』昭和50年8月) 등.

12) 이에 관한 세세한 사항은 拙稿 「謡曲の引歌表現考—その考定に関する試論と諸問題点について—」(『学芸国語国文』第25号, 平成5年3月)를 참조바람.

먼저 이 계통에 달인이 되고자 하는 자는 非道를 행해서는 아니 된다. 다만, 歌道는 사루가쿠와 같은 風月을 읊는 대사의 장식물로 쓰이기 때문에 당연히 이를 사용해야만 한다(先、此道に至らんと思はん者は、非道を行はずべからず。但、歌道は風月延年のかぎりなれば、尤これを用ふべし)¹³⁾. (『風姿花伝』序)

가령 名所旧蹟과 관련된 노라면 그에 대해 읊은 시가로 잘 알려진 詩句를 노의 절정부분에 써넣어야만 한다. <중략> 다만 우아하고 들어서 곧 알 수 있는 시가 문구를 취해야만 한다. 우아한 문구에 맞추어 연기를 하다보면 이상하게도 연기자 자신도 저절로 우아하게 되는 법이다(假令、名所・旧跡の題目ならば、その所によりたらんずる詩歌の、言葉の耳近からんを、能の詰め所に寄すべし。<中略> たゞ、優しくて、理のすなはちに聞ゆるやうならんずる、詩歌の言葉を取るべし。優しき言葉を振りにあわすれば、ふしぎに、をのづから、人体も幽玄の風情になる物也)。 (『風姿花伝』花修)

노의 각본은 노의 첫 등장인물을 비롯하여 노치시테(後シテ)의 종류에 따라 그 등장인물에는 어떠한 대사를 써야 좋을까를 잘 파악해서 써야만 한다. 축언이나 우아함, 사랑, 술회, 애도 등 노의 芸風과 관련된 시가문구를 노의 취향에 맞추어 각각 잘 안배해서 써야만 한다. <중략> 명소구적과 연관된 曲이라면 그 곳의 名歌・名句를 취해 노의 破三段 중 클라이맥스라고 생각되는 곳에 써넣어야 한다. 이 부분은 그 노의 가장 중요한 급소가 될 것이다. 그밖에 좋은 문구나 명구 등을 시테(シテ)의 대사로 써야 할 것이다(書とは、其能の開口より、出物の品々によりて、此人体にてはいかやうなる言葉を書きてよかるべしと案得すべし。祝言・幽玄・恋・述懐・ぼうをく、色々の縁によるべき詩歌の言葉を、能の風体によりて、取り宛てがひて書べし。<中略> 名所・旧跡の曲所ならば、其所の名歌・名句の言葉を取る事、能の破三段の内の、詰めと覚しからん在所に書べし。是、能の堪用の曲所なるべし。其外、よき言葉、名句などをば、為手の云事に書べし) (『三道』)

먼저 첫 번째 인용문은 와카 인용의 당위성에 대한 총론적 언급으로¹⁴⁾, 환언하자면 노에 다용되는 미치유키(道行) 문장처럼 노에서 주변의 自然景物을 상징하는 風月과 관련된 표현은 와카 인용이 이루어져야 한다는 말로 대신할 수 없을까. 이는 간결하게 정형화된 노무대에서 비롯된 언급일 수도 있는데, 제아미 자신도 『사루가쿠단기(猿楽談儀)』에 기술하고 있듯이 노 즉 「사루가쿠는 遠景表現을 기본으로 삼고(申樂は、遠見を本にして)」 있는 바, 와카의 원경 표현은 노무대의 충분치 못한 무대배경을 보충하기 위한 배경설명에 무엇보다 어울리기 때문일 것이다.

또한 제아미는 인용 와카로서 취해야 할 것으로 와카 자체가 품위나 우아함이 있어야 하며, 또한 관람객들이 들어서 곧 알 수 있는 용이한 것이어야 함을

13) 본문인용은 表章・加藤周一校注 『世阿弥禅竹』(日本思想大系24, 岩波書店, 1974년)에 의함. 이하 同.

14) 謠曲의 和歌 인용을 포함한 운문중용의 당위성에 대해서는 拙稿 「能のセリフ考-夢幻能に見る韻文重用の当為性と其の本質をめぐって」(『総合芸術としての能』第10号, 2004, 8)를 참조바람.

요구하고 있다. 이는 관객층의 상하를 막론한 제아미의 배려로, 전자는 제아미도 「사루가쿠는 貴人臨席을 기본으로 삼기 때문에(猿樂は、貴人の御出でを本とすれば)」(『風姿花伝』第三問答条々)라 밝히고 있듯이, 이는 당대의 쇼군(將軍) 아시카가 요시미쓰(足利義満, 1358-1408)를 위시한 위정자들의 嗜好를 노에 반영함으로써 결과적으로는 다치아이 승부(立合勝負)에서 우선권을 차지하기 위함이었¹⁵⁾, 후자는 생각건대 노가 지향해야 할 바로써 후술하겠지만 제아미도 언급하는 <衆人愛敬>(『風姿花伝』奥義云 등)의 연장선상의 발언이라 할 수가 있을 것이다.

다음으로 제아미는 노 등장인물의 품격과 곡의 취향에 어울리는 와카를, 그리고 名歌나 名句를 시테(シテ)의 문구로 해야 할 것과 주 배치장소를 시테의 모노가타리(物語) 부분인 破三段의 절정부분에 취해야 함을 언급하고 있다.

여기서 전자는 물론 와카 인용의 원론적 언급이라 할 수 있으나, 후자의 경우는 이른바 제아미가 지향한 시테 제일주의를 여실히 보여주는 부분이라 말할 수 있을 것이다. 아울러 이와 같은 와카 인용은 특히 곡의 내용이 名所旧蹟과 연관된 부분일 경우를 전제조건으로 제시하는데, 이는 환언하자면 인용 와카가 우타마쿠라(歌枕)와 관련된 와카임을 지칭하는 것으로 이해할 수 있을 것이다.

그러면 이와 같은 제아미의 방법론을 기준으로 이번에는 노부미쓰의 주변과 그의 와카 인용경향에 대해 살펴보기로 한다.

3. 노부미쓰의 주변과 그의 와카 인용 경향

노부미쓰는 제아미의 친조카이자 한때는 제아미나 모토마사와는 경쟁관계에 있던 간제자(觀世座)의 3대 다유(大夫) 온아미(音阿弥, 1398-1467)의 7남으로, 그는 본디 노의 율보시(四拍子)중의 하나인 오쓰즈미(大鼓)를 전문으로 하는 사람이었다. 한편 니시노 하루오(西野春雄)씨에 의하면 그에 관한 事績은 『간제코지로가조산(觀世小次郎画像讚)』 등을 통해 엿볼 수 있는데, 이에 의하면 그는 기량은 출중하나 아버지 온아미의 기능을 전수받는 것을 형에게 양보하고 자신은 오쓰즈미로 자립하여 그 재주가 절묘하기를 손은 우뢰와 같이 민첩

15) 「問。猿樂の勝負の[立合]の手立はいかに。答。是、肝要なり。先、能数を持ちて、敵人の能に変わりたる風体を、違へてすべし。序云[歌道を少ししたしなめ]とは、是なり」(『風姿花伝』第三問答条々). 아울러 世阿弥가 당대 권력층의 변화에 부응하여 얼마나 민첩하게 자신의 藝風 변화를 꾀했나는, 拙稿 「문화사적 관점에서 본노(能)의 得과 失—서민문화로서의 가능성을 중심으로—」(『日本語文學』第27輯, 2005, 12)를 참조바람.

해서 한번 치면 관중들을 嘖然케할 정도로 능숙했고, 특히 그의 나이 15세 때에는 고후나조노(後花園) 천황이 그의 연주에 감명을 받아 갖고 있던 절부채(扇)를 하사할 정도였다 한다. 뿐만 아니라 그는 재주가 넘쳐 일본 古來의 故実이나 와카에도 능했고 또한 중국 故事를 탐구하여 그와 관련된 많은 작품을 남기고 있음을 전하고 있다¹⁶⁾.

그밖에 종래에 언급되지 않은 것으로써 그의 노 관련사항은 『요자야쿠사목록(四座役者目録)』에 적잖이 기술되어 있는데¹⁷⁾, 이에 의하면 그는 그밖에도 북(太鼓)을 비롯한 여러 예능은 물론 노의 作詞에도 능했는데, 특히 간제자의 기존 曲을 200여 편이나 改作하여 이를 後代를 위해 각 곡마다 青色 표지르틀을 만들어 秘伝物로 내린 것은 당시 삼척동자도 알만큼 유명했던 사실인 것 같다. 또한 그의 예능은 당시 문화 수입국이었던 명나라에까지 전해져 우매(友梅)라고 하는 자가 그 포상으로 額字를 가지고 올 정도로 그는 당시 네 자(座)중에서도 전례 없는 운수 대통한 名人으로 인식되고 있는 인물이었다.

이와 같이 다방면에 걸친 재능으로 만년에는 곤노카미(権守)라는 명예칭호를 부여받을 만큼 神技에 가까운 名人이었다 할지라도 그는 長子가 아닌 탓에 다유직에는 오르지 못했다. 그러나 그의 長兄이자 4대 다유였던 마사모리(正盛)의 急死와 5대 유키시게(之重)의 이른 죽음으로 그는 5,6대에 걸쳐 다유의 보좌역을 맡아 다유에 버금가는 長老로서 곤노카미라는 직분에 걸맞게 실질적으로 간제자를 통솔했던 인물이었다.

그가 남긴 작품은 적잖이 있어서 前掲 니시노 하루오씨에 의하면 총 31곡 정도를 셀 수가 있으나¹⁸⁾, 그중 散失이나 廢絶을 제외한 現行曲으로서 14곡을 셀 수가 있다. 이는 노부미쓰 작품결정의 가장 귀중한 자료로 신빙성을 얻고 있는 『노혼작자주문(能本作者注文)』을 근거로 한 것¹⁹⁾으로, 본고에서는

16) 西野春雄 「変革期の権守—その生涯と作品—」(『国立能楽堂』50, 昭和62, 10)

17) 「觀世彌三郎ノ弟子也。甥也。音阿彌七番目ノ子也。信光、十五ノ時昇殿シ、大鼓打。御感ノ餘リニ、後花園院、御手ノ扇ヲ被下ル時、(中略)觀世祐賢ノ代ニ、最中被打。太鼓ハ、善徳ノ弟子也。諸藝ニ暗キ事無ク、数番能ヲ作ル。其上、觀世方謠ノ章句ヲ改メ、二百番ノ餘、自章ヲサシ、後代迄ノ爲ニ、一番々々ニ年号月日判形シ、此謠本ヲ、不殘青表紙ニスル。是ヨリ、觀世ニ青表紙謠本ヲ秘スル事、世ノ中ノ童部迄モ、能知ル也。既ニ大明迄、乱舞道名人ヲ聞傳へ、友梅ト云者、褒美ノ額ヲ日本へ渡ス也。于今其額、兄觀世新九郎所ニ有。四座ノ中、古今例無キ莫加ニ叶タル名人也」(田中允校訂 『四座役者目録』 「觀世小次郎權守信光」項, わんや書店, 1975, p.8-9). 아울러 이 목록은 그 상卷의 경우 종종 그 신용도면에 있어서 문제점을 제시하는 논자도 없진 않으나, 이는 주로 이것이 다른 座 연기자들에 대한 대항의식에서 편견이 섞여있는 것에서 비롯된 것으로, 信光의 경우는 이 목록이 同座의 북(太鼓) 名人이었던 지가야사에몬 쿠니히로(似我与左衛門国広, 1507-1580)의 기술을 근거로한 것이어서 信光 주변에 대한 기술은 그 연대로 보아 큰 차이는 없을 것이다.

18) 注16)에 의함. 아울러 信光作 現行 14곡을 五番立て의 순에 의해 열거하자면 다음과 같다. 『玉井・富士山・九世戸・胡蝶・吉野天人・遊行柳・皇帝・張良・船弁慶・愛宕空也・竜虎・大蛇・紅葉狩・羅生門』

現行 14곡에 보이는 히키우타 표현 총 47개소 부분을 그 고찰대상으로 삼았다. 그러나 그 전모를 언급하기에는 표현개소의 다양성과 지면문제도 있어 본고에서는 그 주된 경향이나 선대의 다른 작자와 비교대상이 되는 부분만을 발췌하여 언급하기로 한다.

먼저 히키우타 표현의 와카 収録歌集에 대해서인데, 물론 이 부분은 제아미의 경우가 그랬듯이 노 작자가 와카를 인용할 시에 수록가집에서 직접 인용했다기보다는 오히려 중세의 古註釈書나 혹은 重出書에 의한 인용 가능성²⁰⁾을 배제할 수 없어 선대 노 작자들의 경우는 단언할 수 없으나, 노부미쓰의 경우는 『신고킨슈(新古今集)』나 이를 전후한 歌集에선 전체수에서 47%(신고킨 15수, 그 전후 7수)²¹⁾를, 그리고 고킨 시대의 가집²²⁾에선 40%(19수)를 인용하고 있어 선대의 제아미(신고킨3.9%, 고킨60%)나 젠치쿠(신고킨12%, 고킨64%)에 비해 신고킨 시대의 와카에 대한 비중이 고킨을 상회하고도 남을 정도로 기존의 경향과는 다른 모습을 보인다하겠다.

이와 같은 경향은 쇼테쓰(正徹, 1381-1459)와 관련하여 오로지 테이카 성향을 보이던 젠치쿠를 비롯한 선대의 양상을 차치하더라도 당시 歌壇의 흐름이 무로마치(室町) 시대에 이르러 비로소 신고킨에 깊은 흥미를 갖기 시작했다는 일반론의 연장선상의 결과일까. 혹은 역으로, 미네기시 요시아키(峰岸義秋)씨는 제아미나 젠치쿠와 같은 요쿄쿠의 히키우타 표현의 고킨 경향은 당시의 요쿄쿠 작자가 정신적으로는 신고킨적 유젠(幽玄)에 심취하면서도 실제로는 제아미가 말하는 「시각·청각적 요소로 성공한 노(見・聞より出で来る能)」(『花鏡』比判之事)를 중시한 결과로 「감동으로 성공한 노(心より出で来る能)」(上同)는 신고킨과 같아서 일반 민중에게는 난해했을 것²³⁾이라 지적하고 있는데, 같은 맥락에서 노부미쓰의 경향은 그가 관객에게 심금을 울리는 감동적 노를 지향한 결과일까.

19) 이 책에 대한 신뢰성은 일찍이 表章씨도 언급하고 있는데, 이는 이 책이 信光의 아들 나가토시(長俊)의 담화를 神道家의 요시다 카네모치(吉田兼持)가 大永4년(1524)에 편찬했다는 취지의 奥書에 의한다. (表章「作品研究『遊行柳』」『観世』昭和42年9月)

20) 古註釋書와의 연관성과 관련해서는 伊藤正義「古今注の世界—その反映としての中世文学と謡曲—」(『観世』昭和45年6月)나 熊沢れい子「古今集と謡曲—中世古今注との関連において—」(『国語国文』昭和45年10月)등의 논고를, 그리고 중출서와 관련해서는 注3)의 拙稿등을 참조바람.

21) 이하, 본고에서 언급한 퍼센티지는 전체 인용 와카 개소로부터 계산한 비율로, 경우에 따라서는 사사오입한 것도 있음을 밝히고, 또한 필자 자신의 原文이해에 의한 부분도 있어 연구자에 따라서는 그 이해를 달리할 수도 있다하겠으나 아마도 큰 차이는 없을 것이다.

22) 본고에서 언급한 古今 시대의 歌集이란 定家が 『詠歌大概』에서 언급한 本歌의 범주에 넣어도 좋을 가집을 일컫는 말로, 여기에서는 이와 同質의 『源氏物語』를 포함한 것임. 아울러 新古今을 전후한 가집은 신고킨의 前兆경향을 보였다할 수 있는 『千載集』를 시작으로 신고킨과 그 직후의 歌集群을 가리킴.

23) 峰岸義秋「謡曲と和歌」(『能楽全書』第三卷所収, 東京創元社, 昭和55年)

그러나 사실 신고킨 와카는 매우 감각적이고 歌意과악도 난해하여 제아미가 말하는 「들어서 곧 알 수 있는 시가 문구(理のすなはちに聞ゆるやうならんずる、詩歌の言葉)」(『風姿花伝』花修) 로써도 고킨보다는 용이하다고 볼 수 없을뿐더러, 또한 노부미쓰의 노는 화려함을 추구해서 일언하여 스펙터클하고 쇼적이며 풍류를 지향한 작품²⁴⁾이 대부분이어서 감동보다는 오히려 관객의 시각에 호소하는 바가 많다는 일반론과도 부합되지 않는다. 그러면 상기와 같은 노부미쓰의 경향을 어떻게 이해해야만 할까.

물론 이는 앞에서 언급했듯이 다방면에 능숙했던 노부미쓰 개인의 와카에 대한 역량이나 취향과 연관시켜 생각할 수도 있을 것이다. 그러나 그 배경에는 명확하진 않으나 당시의 시대적 조류에 부응한 관객층과 그들의 기호변화와 연관시켜 좀 더 포괄적인 차원에서 생각할 수 있는 측면도 있을 것이다.

즉, 제아미가 활약하던 시대는 무로마치 막부의 3대 쇼군(將軍) 아시카가 요시미쓰(足利義滿, 1358-1408)의 집권하에서 사회는 비교적 안정적이었고 노는 완성기였다고는 하나 당시 위정자들의 비호아래 그들의 기호를 노에 반영하면 충분했다. 그러나 노부미쓰 시대²⁵⁾는 오닌노 난(応仁の乱, 1467-1477)의 혼란기를 전후하여 쇼군을 비롯한 막부는 물론 절과 神社의 세력도 약화되어 노의 후원기반 또한 악화일로에 있었다. 이와 같은 시대적 변화에 노 담당자들은 생계를 걱정하지 않을 수 없어 노 공연수도 늘리고 지방공연 또한 게을리 하지 않는 등, 지배계급을 대상으로 <舞歌中心>을 표방했던 선대의 경향과는 달리 일반 민중에게 다가가 그들의 지지를 얻음으로써 그 활로를 모색하지 않을 수 없었던 것이다.

그 연장선에서 노는 적게는 당시 歌壇의 흐름에 부응하여 당대 와카를 우선시했던 신고킨 와카를 의식하지 않을 수 없었을 것이고 크게는 주로 인간의 내면세계를 그리려 했던 선대의 작품보다는 오히려 쉽고 스펙터클한 작품으로 일반 민중에게 다가가 그들의 호응을 구하려했던 그 개연성만큼은 적어도 배제할 수 없을 것이다.

한편 그밖에 노부미쓰의 와카 인용의 형태적인 면은, 물론 이는 표현개소에 대한 노 향수자의 와카 인용 인식여하와 연관된 문제로 제아미이래 다양한 형상을 보여 왔음은 주지의 사실이다. 즉 이는 환언하자면 향수자 자신이 표현개소가 와카 인용개소임을 인식해야만 히키우타 표현으로서의 그 가치를 발휘할 수 있는 것으로, 형태상으로는 한 句만을 인용한 것에서부터 몇 개 句를 인용

24) 信光의 작품 경향은 横道萬里雄씨가 「能作の流れ」(『日本の劇文学』所収, 昭和30年)에서 지적한 이래 그 관련 言說에서 종종 언급되어온 바로 지금은 거의 定說로 인식되고 있다.

25) 이하, 信光 시대의 노 배경에 대해서는 表章·天野文雄著 『岩波講座能・狂言』1卷(岩波書店, 1987) pp.67-71 참조.

하고 그 나머지가 일부 句는 요요쿠의 전후문맥에 어울리게 변화를 가한다든가, 혹은 아예 전 句를 그대로 인용하거나 또는 <그 유명한(名にし負ふ), 누가 읊었던가(たれか言ひけん), ~라 읊은 것도(~と詠みしも)> 따위의 문구를 전후에 기술함으로써 향수자로 하여금 와카 인용 개소임을 알리는 직유적 인용태도를 취하는 방법 등이 그것이다.

그런데 노부미쓰의 경우는 선대의 다른 노 작자들이 취하고 있는 모든 형태를 고루 취하고 있어 그만의 독특한 양상을 찾아내기가 쉽진 않으나, 다만 그 빈도수면에 있어서 전자의 경우가 현저한데, 그것도 제아미처럼 인용 와카를 도치하거나 분리시켜 인용하는 예가 극히 적고 또한 겐치쿠처럼 3句이상의 많은 句보다는 1~4句를 끌고루 인용하고 그 나머지가 일부 句를 요요쿠의 문맥에 맞게 적당히 변화를 가해 인용하는 태도를 취하고 있다.

후자의 전체 句를 그대로 인용하거나 직유적 인용태도를 보이는 경향 또한 노부미쓰는 15%에 불과해, 특히 직유적 인용의 경우는 『고초(胡蝶)』의 시테의 모모가타리 부분중 <이쿠세(居クセ)>에서 무라사키노우에(紫上)가 中宮에게 보낸 『겐지모모가타리(源氏物語)』 소재의 와카를 「~라 읊어온 옛이야기를(~と詠め来し昔語を)」이라 소개한 부분 외에 두 개소²⁶⁾에 지나지 않는다. 이와 같은 노부미쓰의 인용경향은 작품내용과 연관시켜 생각할 수 있는 측면도 있겠으나, 상기와 같이 노 향수자가 와카 인용개소임을 바로 알 수 있는 부분 중에서도 특히 직유적 인용이 과반을 훨씬 넘기는 겐치쿠(25%)나 그 밖에 제아미(35%)와는 다른 경향으로, 비록 제아미처럼 인용 와카에 대한 도치나 분리를 선호하지는 않았더라도 결과적으로는 노 향수자로 하여금 와카 인용개소에 대한 인식을 흐리게 하는 방법을 취하고 있다고 볼 수 있을 것이다.

이와 같은 노부미쓰의 방법론은 그 형태면에서 볼 때 적어도 노 작자와 향수자간의 인용 와카에 대한 지적 수준의 연대감이나 문학공간의 공유가 요구되는 부분으로 환언할 수 있는 만큼 당시 관객들과 노부미쓰 자신의 와카에 대한 인식수준의 정도를 가늠할 수 있는 요소로 볼 수 있으나, 한편으로는 쉽고 스펙터클한 작품으로 노 향수자의 주 대상을 일반 민중에까지 지향했던 당시 노부미쓰의 주변상황을 생각하면 참으로 아이러니컬하다 아니할 수 없다.

다음으로, 이번에는 노부미쓰의 히키우타 표현이 作中 어느 부분에 인용되고 또한 그 표현내용과 더불어 이것이 본래의 인용 와카와 어떠한 상관관계를 갖나 心詞二元論(花実論)에 입각한 趣向면에 주목하고 싶다. 다만 작중의 인용개소에 대해서는 전술한 바와 같이 제아미도 총론적으로는 명소구적과 연관된

26) 그 두 개소는 『遊行柳』中入 직전에 新古今 수록의 西行 和歌를 소개소재로 언급함에 있어 「新古今に」라 미리 언급한 부분과 『船弁慶』에서 中舞를 전후하여 新古今 釈教歌중 清水觀音의 和歌를 인용한 뒤 「かく尊詠の偽りなくは」라 기술한 부분이다.

곡을 예로 들어 노의 절정부분을 제시하는데, 구체적으로는 노의 破三段의 클라이맥스 부분을 언급하고 있다.

그러나 이 破三段은 그의 이론서 『삼도(三道)』에도 언급되듯 와키노(脇能)에서 시테의 나카이리(中入) 직전의 모노가타리(物語) 부분을 일컫는 말로 곡에 따라서는 존재하지 않는 경우도 있고 또한 제아미와는 달리 무겐노(夢幻能)가 그리 많지 않은 노부미쓰의 경우를 고려하면 아무래도 제마미의 총론적 언급에 비중을 두어야 할 것이다.

또한 와카 인용개소의 표현내용과 관련해서는 굳이 프랑스의 자연과학자 뷔퐁(Buffon, 1707-1788)의 <문체는 인간 그 자체이다>라는 문체론의 유명명구를 빌리지 않더라도, 노부미쓰가 일부러 와카를 인용하여 표현하고자 한 부분에는 무언가 그 나름대로의 표현의도가 잠재해 있음을 상기하지 않을 수 없을 것이다. 아울러 인용 와카와 인용개소 표현과의 취향관계는 이것이 인용 와카한 수의 정취가 표현부분에 반영되었나 아니면 詩句(歌ことば)만의 인용인가에 따라 와카 인용부분으로서 히키우타 본연의 취지에 맞는 성공과 실패여부를 가늠할 수 있는 요소가 될 수도 있을 것이다.

그러면 먼저 작중의 인용개소로, 우선 제아미의 구체적 방법론과 연관시켜보면 노부미쓰는 시테의 등장 직후가 23%(11개소)로 가장 많고 다음으로 미치유키(道行) 부분이 21%(10개소), 이어서 마이고토(舞事)를 전후한 부분이 15%(7개소)순으로 놓여진다. 아울러 제아미가 제시한 시테의 모노가타리 부분을 예로 든다면, 물론 이는 一曲의 성격과 연관된 부분으로 노부미쓰의 곡과는 경향을 달리할 수는 있으나 4%(2개소)에 불과해, 우선 제아미의 구체적 방법론과는 결코 부합되지 않음을 알 수 있을 것이다.

그러나 제아미 자신 또한 그의 구체적 방법론과는 달리 와카의 주된 인용개소는 시테 등장직후가 비율적으로 가장 높고, 다음으로 미치유키를 비롯한 우타마쿠라 표현시, 심정고조시(마이고토를 전후한 것도 포함)순으로, 그도 결코 그의 언급대로 인용하지는 않았던 점을 감안하면 인용개소로 본 노부미쓰의 와카 인용경향 또한 결과적으로는 제아미와 유사한 태도를 보이고 있다고 파악할 것이다.

이와 관련하여 필자는 제아미의 인용경향, 즉 자신의 이론과 합치하지 않는 무겐노 시테 등장직후의 와카 인용으로, 그 중에서도 특히 시테의 開口文句에 보이는 히키우타 표현에 주목하여, 이를 그가 주장하는 사루가쿠(申樂)의 기원설 가구라(神樂)와 古來부터 와카가 갖는 기능과 역할, 그리고 하시가카리(橋掛り)의 方位가 갖는 상징성등과 연관시켜 冥界와 현실세계라는 異次元間을 媒介하는 언어전달 수단으로써 와카 인용의 개연성을 제시한 적이 있다²⁷⁾. 그러나 노부미쓰의 경우는 비록 무겐노의 시테 등장문구라 해도 『고초(胡蝶)·요

시노텐닌(吉野天人)·유교야나기(遊行柳)』 등에서 볼 수 있듯, 경우에 따라서는 그 開口文句가 회화체로 되어 있는 바도 있어 일견 제아미의 경우와는 상치된다 하겠으나, 제아미도 前掲 『산도(三道)』 인용문에서 노치시테(後シテ)의 종류에 따른 대사선별에 대해 언급했듯이, 상기 세 곡은 모두 제아미의 경우와는 달리 시테의 本体가 인간이 아닌 점에서 결과적으로는 제아미와 같은 경향을 띠고 있다고 봐야할 것이다. 아울러 제아미의 구체적 방법론에 가장 충실했던 사람은 겐치쿠로, 물론 이 또한 곡의 내용에 따라 그 경향을 달리할 수는 있으나, 一例로 『데이카(定家)』에는 지금까지 지적된 것으로 무려 8수의 와카가 시테의 모노가타리 부분에 인용될 정도이다.

한편 제아미 방법론의 총론적 언급과 관련해서는 노부미쓰의 경우 우타마쿠라를 포함한 명소구적과 관련된 와카 인용개소가 30%(14개소)로, 이는 제아미(30%)와 묘하게도 같은 비율을 보이고 있다. 아울러 모토마사의 경우는 이 부분이 73%에 가까워 히키우타 표현의 다양성을 감안할 때 어찌 보면 一元的이라 해도 좋을 만큼 제아미의 총론적 언급에 충실했다고 봐야할 것이다.

이와 같은 노 작자들의 명소구적과 관련된 와카 인용은 당대의 한 경향으로써 <렌지(連事)>를 비롯한 기행문(미치유키)의 유행을 배제하더라도, 원론적으로는 전술한 바와 같이 노 표현의 한 방편으로써 우타마쿠라에 종종 등장하는 원경표현을 그 근간으로 삼을 수밖에 없었던 노의 필연적 作詞法에 기인할 지도 모른다. 이 원경표현이야말로 노의 내용이 충분히 반영되어있지 않은 단조롭고 정형화된 노의 무대배경을 그 사장으로 채워줄 수 있는 가장 바람직한 방편이었음을 상기하지 않을 수 없는 것이다. 아울러 이 명소구적과 관련된 와카 인용이야말로 결과적으로는 당시의 교통사정 등을 감안할 때 관객의 상하층을 불문하고 누구라도 쉽게 해당 표현부분에 대한 이해가 용이한 언어상의 <衆人愛敬>의 한 방편이었음을 알 수가 있을 것이다²⁷⁾.

이어서 와카 인용개소의 표현내용으로, 노부미쓰의 주된 표현은 比喩가 38%(18개소), 叙景(情景)이 34%(16개소), 心情이 32%(15개소)로 대별하여 언급할 수가 있을 것이다. 이는 그 비율면에서 다소의 차이는 있을 수 있겠으나 제아미의 경우와도 거의 유사한 경향으로, 또한 제아미의 경우도 산견할 수 있지만 이들 표현은 경우에 따라서는 한 가지 표현에 그치지 않고 중복되는 경우가 많아 각각 유기적 관계를 갖는 것이 그 특징이다. 일례를 들자면 『고테이(皇帝)』 도입부에서 와키(ワキ) 唐 玄宗이 등장과동시에 楊貴妃에 대한 미모

27) 注14와 拙稿 「노(能) 舞臺考—특히 하시가카리(橋掛り)의 상징과 그 유용성에 대한 시론—」 (『日本文化學報』 第19輯, 2003, 11) 등.

28) 제아미가 말하는 <중인에경>은 물론 여러 측면에서 언급할 수 있겠으나, 특히 언어상의 <중인에경>과 관련된 세세한 언급은 注3)의 拙稿 「元雅の引歌表現考」를 참조바람.

의 퇴색을 읊은 뒤 이어지는 지우타이(地謡)의 문구이다.

다만 약하다 약하게 병으로 쓰러져 마치 잡목에 맺힌 이슬방울처럼 그 수명 또한 어찌될까 모를 일이다. 마음 졸이는 봄날 밤에, 이 마음 졸이는 봄날 밤에 나무새로 비추는 달그림자도 희미하고 멀리 상공을 가로지르는 기러기 또한 내 마음을 헤아려서인가 이 몸처럼 울며가고 있도다(ただ弱々と伏柴の露の命もいかならん。心づくしの春の夜の。心づくしの春の夜の。木の間の月も朧にて。雲居に帰る雁がねもわが如くにや鳴き渡る)²⁹⁾(밑줄은 필자에 의함, 이하 同)

여기에서 밑줄부분은 『고킨슈(古今集)』 秋上の 184番歌 「나무새로 새들어 온 달빛을 보니 깊은 생각에 잠겨 마음 졸이게 하는 가을은 이미 도래 했도다(木の間より漏りくる月の影見れば心尽くしの秋は来にけり)」³⁰⁾(題知らず, よみ人知らず)에서 한 句는 그대로 한 句에는 약간의 변화를 가해 취한 히키우타 표현이다. 즉 184番歌는 서경을 빌어 가을의 도래를 노래한 것인데 반해 요요쿠에서는 이 서경을 비유로 작금의 심정을 토로하고 있다고 볼 수 있는 것이다.

이와 같은 요요쿠 해석상의 유기적 이해는 고킨 이후 소위 와카 세계에서 우타코토바(歌ことば)로서 정착한 「마음 졸임(心づくし)」와 「달(月)」과의 조합을 차치하더라도, 가을의 情景를 봄의 抒情을 통한 심정표현으로 그 취향을 달리했다는 점에서 일면 「詩句는 옛것을 따르되 의미내용은 새로운 것을 추구하여(詞は古きを慕ひ、心は新しきを求め)」(『近代秀歌』)로 대변되는 테이카의 협의적 혼카도리 이론을 방불케 하는 것으로, 이를 心詞二元論的 견지에서 보면 상기는 인용 와카 한 수의 취향이 담겨져 있지 않은 詩句(歌ことば)만의 인용으로 볼 수가 있을 것이다.

한편, 이 心詞論的 견지에서 본 노부미쓰의 인용태도는 상기와 같은 시구만의 인용이 36%(17개소)로, 제아미(18%)나 모토마사(12%)에 비해 월등할 뿐만 아니라 쇼테쓰와 관련하여 데이카 성향을 보이던 켄치쿠(32%)와 비교해도 오히려 높은 비중을 차지한다. 그러면 그 또 다른 일례를 『료코(竜虎)』에 보이는 시테일행의 등장문구를 통해 살펴보기로 한다.

우듬지까지도 길게 물든 (매화)나무그늘에 들르니 (너무 늙어서 희노애락의 감정이 남아 있을 리 없는)無心한 이 몸이겨늘 봄의 정취는 느낄 수 있어, 지새는달(처럼) 무정한 목숨 오래 부지하고 또다시 해후하는 봄 녀이로다(梢も殊に色深き。木陰に依れば心なき。身にもあはれは有明の。つれなき命ながらへて。又廻り逢ふ春べかな)

29) 佐成謙太郎著 『謡曲大観』(明治書院, 昭和5年)에 의함. 이하 同.

30) 小町谷照彦訳注 『古今和歌集』(旺文社文庫, 1982年)에 의함. 이하 同.

상기 인용문은 일본전역을 遊歷한 行脚僧이 이번에는 중국과 인도의 불교유적지를 탐방코자 중국에 도착해 주변의 절경에 취해있는데 때마침 老 나무꾼으로 둔갑한 시테 호랑이일행이 찾아와 봄의 情景을 읊으며 長壽의 변을 술회하는 부분이다.

그런데 밑줄부분은 『신고킨슈』 秋上의 362番歌 「(희노애락의 감정을 다 버린)무심한 이 몸이거늘 가을 해질녘 저습지를 날아오르는 도요새를 보니 가을의 정취는 저절로 느껴지도다(心なき身にもあはれは知られけり鳴立つ沢の秋の夕暮れ)」³¹⁾ (西行法師)와 『고킨슈』 恋三의 625番歌 「지새는달이 무정하게 보였던 (그 날의)이별이래 새벽녘만큼 마음 내키지 않는 것은 없도다(有明のつれなく見えし別れより暁ばかり憂きものはなし)」(壬生忠岑)를 각각 2句와 1句를 취하고 1句는 전후문맥에 맞게 변화를 가한 히키우타 표현이다.

즉, 원래의 와카는 각각 저습지주변의 서경을 통한 가을의 정취와 지새는달의 등장으로 인해 사랑하는 사람과 헤어질 수밖에 없었던 새벽녘에 대한 술회를 읊은 것인데 반해, 요코쿠에서는 이를 정취감이 있다는 「有」와 지새는달의 「有明」를 중첩시켜 봄의 정경을 통해 장수의 변을 술회하는데 이용하고 있다.

이와 같은 노부미쓰의 시구만의 인용은 넓게 보면 협의적 혼카도리론에 상응하는 작사법으로, 노의 경우 자칫하면 인용 와카 한 수의 취향이 표현부분에 반영되지 않아 히키우타 표현 본연의 취지에 어긋날 수도 있을뿐더러 경우에 따라서는 이로 인하여 노 향수자로 하여금 표현부분 이해의 내적 질서를 흐리게 하는 경우도 있을 것이다. 그러나 노부미쓰의 경우는 시구만의 인용이라 해도 상기와 같이 노 향수자와의 문학공간으로써의 공유가 가능한 부분으로, 예를 들면 제아미의 『고이노오모니(恋重荷)』 <론기(ロンギ)>등에서 볼 수 있는 단순한 언어유희에 불과한 인용례³²⁾는 찾아볼 수 없다. 이와 같은 경향은 물론 노부미쓰 개인의 와카 인용에 대한 취향이나 역량과 연관시켜 생각할 수도 있겠으나, 한편으로는 역으로 전술한 그의 신고킨 시대 와카의 인용비중과 더불어 당대의 시대적 조류로서 신고킨 受容을 둘러싼 창작기법으로써의 와카 인용의 한 경향을 보여주는 부분일 수도 있을 것이다.

31) 峯村文人『新古今和歌集』(日本古典文学全集本, 小学館, 昭和49年)에 의함.

32) 引歌表現의 실패예로 종종 언급되는 『恋重荷』<론기>의 「亡き世になすも由なやな、げには命ぞただ頼め、標茅が腹立ちや」부분으로, 이는 『沙石集』所収의 「ただたのめしめじがはらのさせもぐさ我世の中にあらんかぎりは」(清水観音)를 너무 언어 유희적으로 인용하여 그로 인해 표현상의 언어어백이 너무 넓어 전후 문맥이 매끄럽지 못한 난해한 부분으로 인식할 수 있을 것이다.

4. 맺음말

주지하듯 세계 어느 나라나 기존의 창작물에 연원을 둔 의고적 창작태도는 굳이 그 예를 열거하지 않아도 문예사 전반에 걸쳐 행해져 왔다. 즉 17·18세기 유럽의 예술세계전반에 걸친 의고주의 경향 또한 정도의 차이는 있다하겠으나 의고가 갖는 문화의 전달이라는 광의적 측면에서 보면 이미 옛날부터 존재한 것으로 결코 새로운 것이 아닌 것이다.

그러나 일본의 고전문학세계에서 볼 수 있는 창작상의 의고적 성향은 그 정도면에서 타의 추종을 불허하여, 일례로 중세 와카관련만 보더라도 신고킨 이후 니조케(二条家)를 중심으로 한 와카 표현상의 보수적 경향이나 혹은 일견 하여 인식할 수 있는 歌論書 전반에 걸친 反芻의 경향 등, 넓게 보면 이는 혼카도리 수법에서 볼 수 있듯 문화의 전달차원을 넘어선 일종의 창작의 주된 방편으로써 그 위상을 논할 필요가 있는 부분일 것이다. 그 연장선에서 장르의 차이를 극복하고 선대의 와카 일부분을 극 대사에 인용하여 해당부분의 감상의 맛을 더하는 요요쿠의 히키우타 표현 또한 그 예외일 순 없다.

요요쿠의 히키우타 표현은 중세라는 당대의 구조주의적 창작태도의 일환으로 제아미 이후에도 노 작자들에 의해 그 명맥이 유지된다. 특히 제아미가 제시하고 시도한 와카 인용 방법은 오히려 모토마사나 켄치쿠에 이르러서 그 빛을 발해 제아미 이상으로 충실했다 해도 과언은 아닐 것이다. 이들보다 한세대 지난 노부미쓰의 경우 또한 예외가 아니다.

노부미쓰의 노는 분명 제아미의 노와는 그 경향을 달리한다. 이를 한마디로 종합하기엔 어려움이 있으나, 제아미의 노는 靜的으로 주로 인간의 내면세계, 그 중에서도 특히 무겐노라는 형이상학적 인간인식세계를 그리고 있는데 반해 노부미쓰의 경우는 動的으로 인간이외의 초자연적 존재 혹은 중국의 설화나 故事에서 제재를 구해 이를 空想的으로 그린 風流劇이 많다. 아울러 노부미쓰는 제아미처럼 自作의 이론서를 비롯해서 그의 와카에 대한 역량을 가늠할 수 있는 세세한 관련서 또한 전해 내려오지 않는다. 그러나 그의 와카에 대한 역량은 제아미에 버금가는 것으로, 특히 그의 히키우타 표현은 대체적으로 그 내용면에 있어서 제아미와 크게 다르진 않아 비유를 통한 내용전개나 배경설명 혹은 작중인물의 심정표현 등이 그 주류를 이루고 있어, 히키우타 표현 본연의 취지에 맞는 나름대로의 효과를 발휘하고 있다고 봐야할 것이다. 다만 와카 인용의 형태나 수록가집, 혹은 시구만의 인용경향 등을 통해 볼 수 있는 약간의 경향차이는 노부미쓰가 당대의 시대적 조류에 능동적으로 대처하여 관객의 시각에 호소하는 스펙터클한 노를 지향했음에 비추어, 이는 역으로 당대의 신고

킨 와카에 대한 관심과 혼카도리를 위시한 창작상의 한 방편이 반영된 것임을 방증하는 한 요소로서의 가능성 또한 배제할 수만은 없을 것이다.

한편, 시가인용의 방법론을 비롯해서 제아미에 의해 대성된 노는 비록 상연 시간이나 발성법 혹은 고가키(小書)나 섹스피어 작품의 노화(能化) 등 다소간의 새로운 시도나 변화는 있었으나 그 골격만큼은 6세기를 넘어선 오늘날까지 그것도 당시의 언어로 상연되고 있다. 이는 세계연극사상 전례 없는 일로 그들의 고전중시의 健在함을 방증하는 한 요소로 자리매김할 수 있을 것이다. 노의 히키우타 표현은 창작상의 의고주의 일환으로 향수자가 인식해서 느끼면 그만이다. 그러나 잊어선 아니 될 것은 히키우타 표현 그 내막에는 혼카도리를 포함하여 오늘날까지도 건재한 고전주의라는 그들의 주된 문화현상이 숨겨져 있다는 사실일 것이다.

【参考文献】

- 李珍鎬(共)(2005) 『能の背景』 能楽出版社, pp.199-259
 李珍鎬(1997,12) 「元雅의 引歌表現考」 『文学と教育』 第34集
 李珍鎬(1995,11) 「禅竹의 和歌意識과 引歌表現의 樣態」 『日語日文学研究』 第27輯
 尾上八郎解題(1926) 『校註日本文学大系』 卷二十, 国民図書株式会社 p.24
 表章·天野文雄著(1987) 『岩波講座能·狂言』 1卷, 岩波書店 pp.67-71
 表章·加藤周一校注(1974) 『世阿弥禅竹』 日本思想大系24, 岩波書店
 小町谷照彦訳注(1982) 『古今和歌集』 旺文社文庫
 佐佐木信綱編(1958) 『日本歌学大系』 第壹卷. 風間書房 p.247
 佐成謙太郎著(1930) 『謡曲大観』 明治書院
 鈴木日出男(1975, 8) 「引歌の成立—古今集規範意識から仮名散文へ—」 『文学』
 田中允校訂(1975) 『四座役者目録』 「観世小次郎権守信光」 項, わんや書店 pp.8-9
 西野春雄(1987,10) 「変革期の権守—その生涯と作品—」 『国立能楽堂』 50
 野村精一(1983, 4) 「源氏物語の和歌—続・訓みの表現空間—」 『文学』
 平川祐弘(1975) 『謡曲の詩と西洋の詩』 朝日新聞社 p.14
 峰岸義秋(1980) 「謡曲と和歌」 『能楽全書』 第三卷, 東京創元社
 峯村文人(1974) 『新古今和歌集』 日本古典文学全集, 小学館

要 旨

能に見る引歌表現は、その生成当時のことはさておき、日本の文化史の流れから広義的に釈すれば、乱世であった中世の、言わば構造主義的な創作態度の一環で、延いて言えばまた今に生きる日本文化の一つとしても位置づけられよう。ところで、謡曲の引歌表現を含めて従来から言われている<綴れの錦>という悪評は、その造語生成当時の近代的な視点ではなく、文化相互理解主義の立場で、中世という当時の擬古的視角から再認識する必要があるであろう。

この引歌表現と関連して、能大成期において世阿弥によって定立された詩歌引用の方法論と実相は、元雅や禅竹はもとより、応仁の乱を契機として時代の流れに応じて新傾向の作風を志向した、一世帯後の信光にも受け継がれ、その健在性を確認することが出来る。即ち、信光は、世阿弥のような伝書は言うまでもなく、彼の和歌に対する力量を測れるような詳細な記事をも伝わらない。しかし彼の引歌表現は、特にその内容面においては決して世阿弥に比しても劣らず、比喩を通じた内容の展開や背景説明、あるいは曲中の人物の心情表現などに引かれ、引歌表現本来の趣旨に符合し、それなりの効果をあげていると考えられる。但し、和歌引用の形態や収録歌書、あるいは歌ことばのみの引用からみる若干の傾向の差は、彼の新傾向の作品が示唆する如く時代の変化に能動的だった彼であっただけに、これは逆に当代の新古今和歌に対する関心や本歌取りを根底とする創作上の一方便が反映されたことを示す一要素として考えられないであろうか。

いずれにせよ、能の引歌表現そのものはただ享受者が認識して味わえばよいものかも知れない。しかし忘れてはならぬことは、その引用の内面には今日に受け継がれる最も主流たるべき日本文化の一現象が隠れているということであろう。

キーワード：綴れの錦、引歌表現、世阿弥、信光、古典(擬古)主義、本歌取り

투 고 : 2008. 5. 31

1차 심사 : 2008. 6. 14

2차 심사 : 2008. 6. 28

住 所 : 전북 익산시 신용동 344-2

電 話 : 063-850-6533

e-mail : jhleeh@wonkwang.ac.kr