

일본의 여백문화와 요세이(余情)(2)*

—〈하나비〉와 〈기미가요〉를 통해 감지할 수 있는
정서적 여백의 가능성과 관련하여—

李 珍 鎬**

(e-mail : jhleeh@wonkwang.ac.kr)

目 次

1. 머리말
 2. 정서적 여백의 가능성과 〈하나비〉
 3. 〈기미가요〉의 종지
 4. 맺음말을 대신하여
-

1. 머리말

여백관련¹⁾ 문화현상은 동·서문화의 교류 이래 적어도 양 문화를 가름하는 대표적 방편중의 하나로 사람들입에 회자되어 왔다. 그런데 특히 동아시아문화의 특징 중 하나로 자리매김 되는 여백관련 미의식에 대한 사상적 배경의 확립은 아마도 논자의 우견으로 또한 이미 언급되어진 바일진 모르겠으나, 朱子학의 우주관·세계관으로서 일체만물의 생성과정에 대한 인식에서 찾아볼 수 있을 것이다.

즉, 성리학에서 朱熹(1130-1200)는 우주의 총체적 원리를 宋학의 시조인 周敦頤(1017-1073)의 『太極圖說』에 보이는 <無極而太極>설을 통해 설명하고

* 이 논문은 2009년도 원광대학교 교비지원에 의해서 수행됨.

** 원광대학교 교수 일본고전문학

1) 본고에서 여백의 의미는 일본어 <마(間)>를 대신한 것으로, 이는 <마>에 대한 한글표기의 편의성과 사전적 의미의 좀 더 포괄적인 내용을 함축하는 의미에서 일괄적으로 여백이라 기술했음을 밝혀둔다.

있는데, 그는 이를 <無>이면서 <有>라는 뜻으로 생각하여 이 <無>가 상징하는 바가 우리네 여백에 대한 광의적 이해와 상응될 수 있기 때문이다.

요컨대 <無極而太極>에 대한 朱子의 인식은 「우주의 최종적 實在은 시·공간 내에 있는 어떤 실체가 아니므로 이것이 비록 최종적 極이라 하더라도 이를 하나의 실체로 알아서는 안 되며, 그와 동시에 이것이 비록 시·공간 내의 실체는 아니라 하더라도 그렇다 해서 無極을 虛無로 보아서도 안 된다」는 것으로, 그 이유는 이것이 「万化의 樞紐가 되어 이 우주의 모든 것을 설명해주는 총원리가 되기 때문」²⁾이라 한다. 이를 환언하자면 우주의 실재는 끝이 없고 텅 비어 있는듯하여 현상은 <無>인 것 같으나 그 본질은 <有>로, 우주실재의 모든 원리가 이에 귀결된다는 것이다.

이와 같은 주자학의 사유개념은 물론 동아시아 예술사를 통해 보는 通時的現象과도 조합해볼 필요가 있겠으나 우리네 여백에 대한 인식체계와 다름 아닌 것이다. 그러나 한편으로 이 주자학은 선행의 儒學은 물론, 주역의 음양론이나 도교·불교의 인식론에서 영향을 받아 이를 계승 발전시킨 것으로 여백에 대한 이해의 사상적 배경을 설명하기에 좋은 방편일 뿐 결코 그 효시가 될 수 없음은 자명한 일이다.

문화의 흐름이 중국에서 발생하여 한국을 통해 일본으로 전이되었다는 사실을 전제로 하지 않더라도 이와 같은 사유체계는 우리의 경우도 다르지 않아 朱子의 사유개념을 근본으로 하는 主理論者 李滉(1501-1570)은 물론, 설령 主氣論者라 할지라도 徐敬德(1489-1546)의 <太虛論>에 대한 이해³⁾또한 본질적으로는 <無極而太極>설과 동일하다 하겠다. 아울러 이는 또한 불교의 『般若心經』에 나오는 <色即是空, 空即是色>에 대한 인식과도 일맥상통하는 것으로 일본역시 예외일 순 없다.

일본의 경우 주자학은 15세기 후반 명나라에 건너간 臨濟宗 禪僧 게이안 겐쥬(桂庵玄樹, 1427-1508)가 귀국 후 지금의 구마모토(熊本)와 가고시마(鹿児島) 일대의 호족과 寺院을 돌며 주자의 『四書集註』를 강의했다는 일반론⁴⁾과 임

2) 한우근·이성무편저 『史料로 본 韓國文化史』(조선 후기편), 一社志, 1985. pp.14-18

3) 이 <太虛論>은 본디 중국 北宋시대의 성리학자 張橫渠의 우주관·세계관으로, 그에 대한 이해로써 서경덕의 『花潭集』에 의하면 「太虛는 虛하면서도 虛하지 아니하니, 虛는 곧 氣이다. (중략) 虛가 虛하지 아니함을 안다면 그것을 無라고 말할 수는 없다」(前掲書참조)하여, 결국은 <無極而太極>설과 같은 사유방식으로 여백에 대한 광의적 이해와 상통한다 하겠다.

4) 武者小路穰 「五山·林下の文化」(川崎庸之·奈良本辰也編 『日本文化史(1)古代·中世』所収, 有斐閣新書, 1977, pp.124-127)참조. 그런데 문화사적 측면에서 볼 때, 일본에서 주자학의 도래는 묘하게도 여백의 대표적 장르라 할 수 있는 일본水墨畫의 大成과 枯山水 정원이 유행하던 시기와 그 시대를 같이한다. 즉 일본에서 셋슈(雪舟)가 활약하던 시대와 <龍安寺石庭>등으로 대변되는 枯山水의 유행은 다름 아닌 東山문화기로, 이는 일본여백문화의 사상적 배경과 관련하여 결코 우연일 수만은 없을 것이다. 아울러 일본수묵화의 전래가 先代 北山문화기에 宋·元시대의 경향이 임제종을

진왜란 때 일본에 끌려간 우리나라 성리학자 강항(姜沆, 1567-1618)과 후지와라 세이카(藤原惺窩, 1562-1619), 그리고 하야시 라잔(林羅山, 1583-1657)으로 이어지는 에도초기 일본유학의 계보를 보더라도 그 사유체계는 이미 일본古來의 보편적 경향이었음을 방증하고도 남을 것이다.

이와 같은 동양적 사유개념은 예술상에 있어서 특히 서양의 르네상스기 이후의 합리적·과학적·실제적 사유를 근거로 하는 어떤 대상에 대한 완벽추구에서 보듯 서양의 그것과 좋은 대조를 이룬다. 그만큼 동양의 경우 여백은 필연적으로 그 구조상의 시·공간적 요소에 부응한 知覺공간의 작용으로 예술창작자와 감상자간의 무형의 소통을 요구하기도 한다.

즉 여백은 굳이 예술가와 감상자간의 멘탈 스페이스(mental space)의 공유가 절대적이진 않아 그 이해에는 일정부분 감상자의 감상안에 의존되는 경우가 있다. 따라서 여백을 통한 감상자의 이해는 각자의 내적 경험이나 지식정보의 수준에 따라 창작자의 의도와는 달리 얼마든지 또 다른 해석을 잉태할 수가 있는 것이다. 본고의 부제로 「~감지하는」이 아니라 「~감지할 수 있는」이라 설정한 것도 이와 같은 여백에 대한 감상자의 주관적 감상안을 아우른 말로, 논자는 이를 우선 일본 와카(和歌)특유의 시적 언어기능에서 비롯된 術語이긴 하나 헤이안(平安) 시대이래의 歌論用語를 빌어 요세이(余情)로 표기하고자 한다. 이 요세이는 주지하듯 와카의 표현 언어외적으로 감지되는 정취나 느낌을 지칭하는 말이나, 이는 와카이외에도 본고에서 지향하는 예술상의 여백에 대한 개별적 인식여하나 그 감상안에 대한 표현으로 매우 적절할 뿐만 아니라 또한 굳이 이에 해당하는 우리말표현을 찾으려 해도 용이치 않기 때문이다.

한편 논자는 예전에 본고와 같은 논제로 일본어 언어상에 나타나는 여백을 자연적(태생적)·정서적(감각적)·인위적(의도적)으로 대별하여 그 전후관계에 대한 고찰을 통해 일본어 언어자체가 갖는 여백의 광범위성에 대해 언급했다. 또한 古來의 문학작품 기술상에 보이는 여백을 근거로, 이와 같은 현상의 본격적인 맹아기를 연역적으로 생각하여 그 연원을 헤이안 시대 国風(藤原)문화와 연관시켜 漢詩의 관념적 표현이 일본으로 이식되는 과정중의 한 현상일 가능성에 대해서도 언급했다. 아울러 그 말미에는 그 밖에 예술상에 나타나는 여백에 대해서도 여운을 띄운 바⁵⁾, 본고에서는 그 후속의 하나로 예술상에 감지할 수 있는 정서적 여백의 가능성과 그에 부응한 <하나비(花火)>의 영화음악, 그

비롯한 당시 僧侶들에 의해 전해졌다는 사실도 이 주자학이 본래 宋學의 연장선상의 사유개념이었다는 사실과도 관계할 것이다.

5) 拙稿 「일본의 여백문화와 요세이(余情)(1)—특히 언어상에 나타나는 여백을 중심으로—」 『日本文化學報』 第41輯, 2009, 5

리고 <기미가요(君が代)> 중지부분에 보이는 여백을 고찰하여 일본문화가 갖는 여백의 광범위성에 대해 논하고, 경우에 따라서는 이에 대한 논자 나름대로의 요세이를 시도해보고자 한다. 여기서 굳이 <하나비>와 <기미가요>를 고찰 대상으로 삼은 것은 논자의 소견으로 이들 영화와 国歌는 그들 문화의 정서를 잘 대변하는 대표적 성격을 띤 것으로, 특히 본고에서 지향하는 여백문화를 언급하기에 좋은 방편이 되기 때문이다.

2. 정서적 여백의 가능성과 <하나비>

한편 예술세계와 여백과의 관련은 지금까지 우리나라에선 특히 미술 분야를 중심으로 언급되어져 왔음은 주지의 사실이다. 그러나 이는 여백의 사전적 의미가 너무 강조된 발상으로, 여백은 미술 분야이외에도 얼마든지 지적할 수가 있을 것이다. 이에 비해 일본어 <마(間)>의 사전적 의미는 우리의 여백보다는 좀 더 포괄적이어서 시·공간적 요소를 아우른 것이긴 하나, 이 또한 본고가 지향하는 여백의 광의적 이해범주의 일부분에 지나지 않는다. 즉, 예술상에서 본 여백은 먼저 창작자의 인위적 요소가 주안점이겠으나, 경우에 따라서는 감상자의 감상안에 의한 그들의 보편적 정서에서 비롯된 여백 또한 배제시킬 수만은 없는 것이다.

무대예술을 일례로 든다면, 일본의 노(能)는 종합예술에 속한다. 노에서 무젠노(夢幻能)의 시테(シテ) 등장은 그 본성이 化身이나 神靈·精靈인 만큼 대부분 잇세이(一声)라는 리드미컬하고 힘센 반주를 동반하는 것이 특징이다. 이를 대변이라도 하듯, 그중 피리반주는 시테의 속성이 인간세계가 아닌 異次元의 세계로부터의 내방인지라 마치 여름에 귀신이 등장하는 납량물을 방불케 하는 높은 음조로, 그것도 리듬에 맞지 않게 자유자재로 반주하는 것이 대부분이다. 관객들은 이와 같은 피리반주를 들으면 으레 정서상 ‘아, 드디어 시테가 등장하는구나’ 하고 예감할 것이다.

그러나 만약 여기에서 노 연출자의 의도여하는 불문하고 이 피리반주가 생략된 채 시테가 등장한다면 관객들의 반응은 어찌 되겠는가. 즉, 연출자의 의도여하는 차치하더라도 관객들 누구나가 으레 정서적으로 인식하고 있는 뭔가가 생략된 채 曲이 진행된다면 관객들은 먼저 그들의 보편적 정서에 의한 내적 질서의 혼돈으로 의아심이나 공허감에 휩싸여 연출자의 의도나 그 전후관계를 파악하려할 것이다. 이와 같은 성향은 종합예술로서 노가 갖는 정서상 여백의 광의적 이해차원에서 언급되어질 수도 있음을 말해줄 것이다.

정서적으로 감지할 수 있는 여백에 대한 광의적 이해의 필요성은 뒤에서도 언급하겠지만 음악의 경우도 예외일 순 없다.

음악의 종지⁶⁾는 장·단조를 불문하고 크게 네 가지로 대별할 수 있는데, 그 중 5도의 딸림3화음(Dominant traid)으로 종지하는 半終止(Half cadence)와 그 전형적인 예로 6도의 버금가온3화음(Submediant traid)으로 종지하는 中斷終止(Interrupted cadence)를 제외하면 거의 모두가 1도의 으뜸3화음(Tonic traid)으로 끝을 맺는 경향이 강하다. 즉, 음악에서는 이 1도의 으뜸3화음종지가 大勢로 듣는 이로 하여금 안정감을 준다. 그러나 특히 이 5도는 1도지향성 화음으로, 1도로의 이행을 생략한 반종지는 일반적으로 곡의 도중에 일시적으로 쓰이거나 혹은 낭만주의 대표적 작곡가 슈만의 連歌曲에서도 볼 수 있듯 序奏的 색채가 짙어 나중에 나올 곡의 주요부분이나 다음 곡을 도입하기 위한 부분에 쓰인다. 다시 말해 이 반종지는 다음으로 계속 이어짐을 암시하여 필연적으로 다음악절과 연결되어야만 하는 것이다. 중단종지 또한 예외가 아니어서, 6도의 버금가온3화음종지는 그 자체로 끝을 맺기에는 여운이 남아 결국에는 終結樂句나 樂節을 유도하는 구실을 한다.

이와 같은 실상에서 누구나 들어 인지할 수 있는 1도지향성 화음에서 1도로의 전이가 생략된 채 그냥 5도 화음으로 끝을 맺거나, 혹은 종결악구나 악절이 생략된 채 6도 화음으로 곡이 종결된다면 그 뒤에 남는 감상자의 의아심이나 공허감은 무엇으로 설명해야할까. 이와 같은 요소는 분명 작곡이나 편곡자의 의도여하를 불문하더라도 우리네 감상자들로 하여금 정서적으로 여백을 감지하기에 충분할 것이다.

그런데 이와 같은 경향은 언어상에서도 찾아볼 수가 있다. 이에 대한 언급은 이미 요전에 줄고를 통해 논한 바 있어 세세한 기술은 요하지 않으나, 특히 일본의 헤이안 시대 국풍문화기 이후에 종종 산견되는 연체형 종지나 그밖에 短詩型 문학형태와 관련된 장르에 다용되는 수사법등이 바로 그것이다. 그중 후자는 차치하더라도, 연체형 종지는 우리네 정서상 뒤에 올 체언과 술어가 생략된 채 문장이 끝을 맺는 것으로, 해석하기에 따라서는 우리나라의 경우 제주도 일부 방언⁷⁾외에는 감히 상상도 못할 종지일 것이다. 일본어의 경우 특히 文語文에 종종 보이는 이 연체형 종지는 글쓴이의 의도적인 측면을 부정할 순 없으나 광의적으로는 정서적 여백의 일환으로도 능히 인식할 수 있을 것이다.

6) 김성태 『和声法』 음악예술사, 1971. pp.59-61 참조. 이하 음악관련 언급은 同書참조.

7) 일례로 注5)의 줄고에는 제주도 방언 '너 밥 먹은?'을 <먹은>으로 인식하여 이를 연체형 종지라 언급했으나, 話者에 따라서는 '너 밥 먹었?'의 경우도 있어, 이 경우에는 어미 <느냐> 혹은 <니, 어>의 생략으로 볼 수 있을 것이다. 그러나 이것이 어느 경우이건 뒷부분이 생략된 것임에는 변함이 없다.

한편 예술분야와 관련된 정서적 여백의 광의적 이해는 예술(art)의 어원을 통해서도 그 이해를 구할 수가 있을 것이다.

즉 예술의 어원은 그리스어 테크네(techne)에서 유래한 것으로, 그 의미는 <만들다·제작하다>이다. 이것이 로마문화로 유입되면서 테크네는 라틴어 아즈(ars)가 되고 이 아즈가 영어로 아트(art)가 되어 오늘날에 이른다. 그런데 한편으로 이 테크네는 또한 <기술>의 근대적 개념인 테크닉(technique)의 어원이기도 하여, 아트는 정신적·무형적 제작과 연관이 있고 테크닉은 물질적·유형적 제작과 관계한다. 즉, 이는 우연의 일치일진 모르겠으나 오늘날 우리가 인식하는 아트의 어원 면에서 볼 때도 예술은 다분히 인간의 비가시적인 무형의 정신적 요소와 관계하여, 그 연장선에서 예술상에 감지할 수 있는 여백에 대한 광의적 이해 또한 우리네 보편적 정서를 통해서도 언급되어질 수 있음을 말해줄 것이다.

요컨대 여백은 반드시 귀로 듣고 눈으로 확인해야하는 가청·가시적 차원에서만 다루어질 게 아닐 것이다. 얼마 전에 입적한 이 시대의 자연주의자 범정스님 또한 여백을 아름다움의 한 요소로 보고 그 아름다움과의 만남은 「열린 눈으로 보고, 귀로 듣고, 안으로 느낄 수 있으면 된다」⁸⁾고 한다. 이처럼 인간의 정서는 굳이 눈과 귀를 통하지 않더라도 처해진 환경이나 느낌에 따라 정서적으로 감지할 수 있는 또 다른 차원의 인지능력이 있음을 인식해야만할 것이다. 여백에는 그와 같은 인간의 인지능력 속에서, 특히 예술작품에서 우리네 정서상 반드시 있어야할 것, 혹은 능히 예상되는 보편적 정서를 통한 생략을 인지할 수 있는 共有情緒가 있어, 이 공유정서에서 비롯된 생략 또한 여백의 광의적 이해차원에서 언급되어야만할 것이다. 본고에서 언급하는 예술상의 여백 또한 그와 같은 인간의 보편적 정서를 통한 공유정서에서 비롯된 것임을 전제해둔다.

그 한 예로 영화의 경우를 살펴보자. 영화는 오늘날 종합예술의 하나로, 그 에 걸맞게 여백관련사항 또한 화면상의 구도나 대사 등 여러 측면에서 시도될 수 있을 것이다. 그러나 여기에선 그 방편의 하나로 오늘날 동서양의 화제작으로 꼽히는 영화의 영화음악을 예로 들어 그 도입빈도를 우리네 보편적 정서와 조항해보도록 한다.

먼저 일본영화로는 기타노 타케시(北野武)씨가 각본·감독·주연을 한 <하나비(花火)>이다. 이 영화는 주지하듯 1998년 한일문화개방의 일환으로 우리나라에 처음으로 공식 상연된 일본영화로 그해 베네치아영화제 최고상에 해당하는 황금사자상을 수상한 화제작이다. 그리고 洋画로는 남아공 태생의 영국작가

8) 범정지음 『아름다운 마무리』 문학의 숲, 2008, pp.43-44

돌킨(J. R. R. Tolkien, 1892-1973)의 소위 판타지소설을 영화화한, 뉴질랜드의 피터 잭슨(Peter Jackson)감독의 <반지의 제왕(The Lord Of The Rings)>이다. 이 영화는 2002년에 우리나라에서 제 1편<반지원정대>가 상영된 이래, 제 2편<두개의 탑>과 제 3편<왕의 귀환>에 이르기까지 우리나라는 물론 전 세계적으로 대성공을 이룬 작품이다.

그런데 물론 이 두 영화가 동서양 영화의 모든 것을 대변할 수 없음은 자명한 일이다. 그러나 이들 두 영화에 도입되는 배경음악의 사용빈도는 상징적으로 영화라는 종합예술을 통해 볼 수 있는 우리네 보편적 정서와 관련하여 동서양의 여백문화의 차이를 극명하게 보여주기에 충분할 것이다.

즉, 종합예술로서 영화에 삽입되는 배경음악은 영화의 극적효과를 끌어올리는 최상의 방법으로, 오늘날 배경음악이 전무한 영화는 아마 상상도 못할 것이다. 그와 같은 실상에서, <하나비>는 총 상영시간 103분에서 배경음악이 깔린 비중은 과연 몇 분으로 전체의 몇 퍼센트나 될까. 또한 <반지의 제왕>의 경우 제 1편 178분, 제 2편 177분, 제 3편 199분 중 배경음악이 부재한 부분은 과연 몇 분으로 그 비중은 어떠할까.

그러나 논자는 우선 그 명확한 차이에 이에 대한 비율을 시도해볼 필요성을 느끼지 못한다. 아니, 감히 단언하건데 누구라도 한번쯤 두 영화를 감상해본 경험이 있는 사람이라면 이내 곧 그 불필요성을 절감할 것이다. 특히 <하나비>의 배경음악은 동서양의 거의 대부분의 영화가 도입하는 영화의 초반과 종지부를 제외하면 극중 총 8개소⁹⁾에 불과해, 이는 한편의 <반지의 제왕>에서 배경음악이 부재한 개소와 맞먹는 수치라 할 수가 있다. 또한 <하나비>는 적어도 서양영화에서 흔히 볼 수 있는 영화의 절박한 부분이나 극적인 장면에도 배경음악은 부재해, 주인공의 은행 강도 후에 울리는 경찰의 사이렌소리나 그의 뒤를 쫓는 야쿠자들이 주인공의 소재지를 파악하고 복수의 눈으로 차에서 내리는 매우 절박한 장면에도 설정되어있지 않다. 아울러 <하나비>는 극중 인물의 대사연기 장면에는 배경음악을 극도로 제한해 자연의 實相 그대로를 연출하나 <반지의 제왕>은 그와는 정반대의 경향을 취하고 있어 때로는 도가 넘는 느낌을 지울 수가 없을 것이다.

이와 같은 경향은 물론 단편적인 예로 영화의 장르나 내용, 혹은 감독의 성향에 따라선 어느 정도의 차이는 인정할 수 있을 것이다. 그러나 그 인정의 범

9) 영화장면 순서에 준해서 언급하자면, 휠체어를 탄 호리베가 먼 바다를 바라보는 장면 2개소, 호리베의 소식을 니시가 차안에서 듣는 장면에서 동경야경까지, 니시가 생크림케이크를 집에 들고 와 아내와 게임을 하는 장면, 니시가 차 도색을 하는 장면에서 호리베의 그림구상 장면까지, 은행 강도 후 니시가 부인과 함께 차안에서 게임을 하는 장면에서 호리베가 그림을 그리는 장면까지, 마지막여행을 떠난 니시 夫妻의 명승지 장면에서 호리베의 벚꽃그림구상 장면까지, 그리고 마지막으로 니시 부처가 차를 몰고 가는 겨울장면 등이 바로 그것이다.

위를 넘어선 두 영화의 극단적인 차이는 우리에게 시사하는 바가 있는 것으로, 우리는 이를 통해 동·서문화의 경향차이를 인식할 수 있을 것이다.

재차 언급하건데 영화에서 배경음악은 극적효과를 자아내기 위한 필요불가결한 요소로 그 도입여부는 감독을 비롯한 영화관계자들의 몫이다. 특히 <하나비>에서 보는 배경음악의 극단적 절제는—물론 이 영화에서 보는 극히 절제된 대사나 돌발적인 장면전환 또한 같은 맥락에서 언급되어질 수 있겠지만, 영상예술을 통해 보는 일본의 여백문화의 한 단면을 보여주기엔 충분할 것이다. 이는 마치 여백을 최대한 살린 한 폭의 동양화를 연상케 하는 것으로, 종합예술로서 영화가 갖는 제요소를 최대한 배제하고 그저 자연의 실상에 순응하려는 동양적 사유의 연장선상적 현상이라 말할 수 있을 것이다. 아울러 이와 같은 경향은 감히 단언컨대 우리나라의 경우를 상회하는 것¹⁰⁾으로, 누구라도 일본 영화를 감상해본 사람이라면 쉽게 감지할 수 있는 현상중의 하나일 것이다.

이에 비해 <반지의 제왕>과 같은 서양영화의 배경음악의 과다는 경우에 따라선 우리네 감상자들로 하여금 갑갑함을 초래할 뿐만 아니라, 정서적으로는 마치 공간적 여백을 최대한 불허한 한 폭의 서양유화를 연상케 할 것이다. 이와 같은 현상은 서양영화에서 종종 산견되는 경향의 하나로, <반지의 제왕>의 경우는 그 단편적인 예이긴 하나 너무 극적효과 제고에만 치중한 결과에서 비롯되었을 개연성을 배제할 순 없을 것이다. 그러나 한편으로 간과해선 아니 될 사항은 이와 같은 영화의 배경음악을 통해서도 우리는 정서적으로 감지할 수 있는 동서양의 여백관련 문화의 차이를 인식할 수 있다는 점으로, 총체적으로는 이를 통해 종래부터 지적되어온 그들의 자연의 실상을 뛰어넘으려는 근원적 자세를 엿볼 수도 있을 것이다.

3. <기미가요>의 종지

그러면 이번에는 정서적 여백에 대한 가능성의 일환으로 음악의 경우를 예로 들어보자.

10) 물론 드문 예이긴 하나 우리나라에도 예외는 있어, 이를테면 홍상수 감독의 <오! 수정>과 같은 5부작 작품에는 각 부의 경계에 듣는 음악 외에 드라마 전개상에는 배경음악이 전무한 경우도 있어 타의 추종을 불허한다. 그러나 그의 작품성향이 주로 영화구성의 한 방법론으로써 영화의 기술적인 면을 최소화하여 영화의 일상성을 지향한 리얼리티 추구에 있다는 일반론을 배제하더라도, 이와 같은 그의 경향 또한 영화 배경음악의 유무를 통해 감지할 수 있는 여백차원에서 언급되어질 수 있음은 두말할 여지도 없을 것이다. 이는 그밖에 그의 작품 중 <돼지가 우물에 빠진 날>과 <강원도의 힘>등이 특히 프랑스 평론가들에게 유니크하다는 호평을 받은 것과도 무관하진 않아, 그들에게는 색다른 동양의 여백문화의 정서가 작용되고 있음을 능히 예상할 수 있을 것이다.

음악에서 언급되는 여백은 특히 일본어의 마(間)를 대신하는 것으로, 이는 음악의 본성이 말해주듯 음과 음사이의 休止符에서 비롯된 청각·시간적 요소를 주안점으로 삼는 게 일반적이다. 그러나 그 밖에도 和声法상의 흐름을 통해 감지할 수 있는 우리네 보편적 정서에 기인한 여백 또한 존재할 수 있음은 이미 전술한 바로, 논자는 특히 일본의 国歌 기미가요(君が代)에 보이는 終止부분에 주목하고 싶다.

오늘날 현대음악은 그것이 클래식이건 대중음악이건 작곡의 글로벌시대가 시사하듯 국경을 초월한다는 게 일반론이다. 그러나 무릇 한 나라의 음악에는 그것이 자의건 타의건 간에 일정부분 그 나라의 민족정서가 내재되어있음은 자명한 일일 것이다. 이는 음악이 본디 인간의 느낌이나 감정을 표현하는 수단인 하나인 만큼 필연적으로 그 나라의 역사나 문화 등을 근거로 하는 창작자 주변의 민족적 성향이 반영되어질 수밖에 없음에 기인할 것이다. 그 대표적인 예가 民謡이겠으나 한 나라의 국가와 국민을 대표하는 国歌 또한 예외가 아닐 것이다.

国歌는 한 나라를 상징하는 국가적 차원의 공식적인 노래로, 그 개념은 물론 서양의 근대 시민국가의 탄생과 더불어 생긴 것이다. 그러나 우리의 경우 애국가는 우리나라 古來의 4·4 혹은 3·4조의 전형적인 음수율을 근간으로, 그 후렴구가 시사하듯 오랜 세월 외세 침략을 극복해온 우리의 기상과 나라보전을 염원하는 내용을 담고 있다. 그래서 그런지 논자의 소견으로는 그 코드진행이 長調로 일관되어있음에도 무언가 우리의 한(恨) 사상이 배어있는 듯한 느낌을 지울 수가 없다. 일본의 기미가요 또한 그들 고래의 5·7조 노랫말에 특히 그 종지가 短調의 4도(이하, 4도)로 되어있어 무언가 맺고 끊는 맛이 부족한 감을 지울 수가 없을 것이다. 이는 마치 일본인의 언어사용면에 보이는 애매함을 대변하고 있는 듯한 느낌을 갖기에 충분한 것으로, 한편으로는 그들의 언어기술상의 연체형 종지와도 비견될 것이다. 이와 같은 종지는 다른 나라 국가에선 그 용례를 찾아보기 힘든 경우로, 우리가 마스크를 통해 듣는 일본국가의 끝부분이 무언가 뒤가 남고 개운치 않는 것도 바로 이 때문일 것이다.

그도 그럴 것이 기미가요의 旋律은 본디 日本雅樂의 한 종류인 攄越調¹¹⁾가

11) 이 攄越調는 12율 중에서 첫 번째인 D<레>음을 기본음으로 하여, 그 음계는 본디 중국의 商調로 <상(레)-각(미)-변치(파샹)-치(솔)-우(라)-변궁(시)-궁(도)-상(레)>으로 구성되어 있다. 아울러 일본에서는 종래에 攄越調를 唐樂의 영향으로 인식하고 있으나, 실은 日本雅樂 자체가 우리나라 古代三國의 음악을 근거로 하는 高麗樂의 영향 하에 존재하는 것으로 攄越調 또한 예외일 순 없을 것이다. 즉 日本雅樂에는 攄越調 이외에도 平調, 雙調, 黃鐘調, 盤涉調, 大食調등이 있어 우리나라 고대음악과의 관계를 부정할 수 없고 또한 오늘날 일본전통악의 악공편성 시, 왼쪽이 唐樂, 오른쪽이 高麗樂형식으로 편성되어 있음이 이를 방증할 것이다. 다만 우리나라 고대 음악관련 자료의 태부족으로 攄越調의 전이과정을 명확히 밝힐 순 없으나 최근 들어 그 전후과정이 속속들이

락으로, 오늘날 서양음악의 樂理에 준해서 말하자면 자연·화성·가락(선율) 다음에 그 어디에도 부합되지 않는다. 그러나 기미가요의 일월조 선율은 그 상행이 <레·미·솔·라·도·레>, 그리고 하행이 <레·시·라·솔·미·레>로, 이를 서양음계로 치자면 아무런 조표가 붙지 않는 가단조과 유사한 음악이라 할 수가 있다.

그런데 가단조의 1도 으뜸3화음은 <라·도·미>로 코드로는 a(Am)에 속한다. 즉 전술한 바와 같이 음악종지의 대세가 1도이듯, 가단조음악에서는 그 종지가 a로 끝나야 뒷마무리가 깔끔하고 안정감을 준다. 그러나 기미가요의 공식연주를 자세히 들어보면 종지부분의 和聲이 4도의 버금딸림3화음(Subdominant triad)으로 되어 있음을 알 수가 있다¹²⁾. 즉 이 4도종지는 樂理上으로는 그 어느 종지법에도 속하지 않는 것으로, 굳이 언급하자면 변격의 중단종지 혹은 1도로의 이행이 생략된 변격종지라 할 수 있을까.

중단종지의 전형적인 예로는 5도에서 장·단조의 6도로의 이행을 거쳐 종지하는 것이 일반적이는데, 광의적으로는 5도 다음에 1도이외의 어떤 화성이 와도 무방한 것이다. 다만 기미가요의 경우는 이 5도가 1도 화음이라는 점에서 여느 중단종지와는 차이를 보이니 마지막 종지부분이 1도이외의 4도라는 점에서 그 유사성을 인식할 수가 있을 것이다. 또한 후자의 변격종지는 일명 아멘마침이라 하여 장·단조의 4도에서 1도로의 이행을 거쳐 종지하는 것을 말하는데, 기미가요는 1도로의 이행 없이 4도로 종지하여 마치 1도가 생략된 것으로도 이해할 수가 있는 것이다.

요컨대 우리가 매스컴을 통해 듣는 기미가요 종지에 무언가 부족함을 느끼는 것은—물론 이는 악리외적으로는 우리네 귀에 익은 1도종지에 대한 보편성과의 갈등에서 비롯될 수도 있지만, 악리상으로는 기미가요 종지가 여느 중단종지에서 유도되는 종결악구나 악절의 부재와 변격종지에서 보는 1도로의 이행이 생략된 것에서 비롯될 가능성에 기인한 것으로, 논자는 이를 음악에 있어서의 정서적 여백의 일환으로 보고 있다.

그러나 물론 이와 같은 해석은 어디까지나 현대음악의 악리를 기준으로 한 논자 나름대로의 견해로, 기미가요가 본디 일월조 선율로 이루어졌다는 점을

밝혀지고 있는 추세이다. 아울러 高麗 越調에 대한 세세한 연구로는, 김형동 「한국음악의 일본전파—고려일월조를 중심으로—」(『한국음악사학보』 1995. Vol.14)와, 이지선 「『삼요록』과 『인지요록』의 고려악연구—고려일월조를 중심으로—」(『한국음악연구』 2005, 38집)등이 있다.
12) 다만, 일부 인터넷상에 들리는 기미가요는 일본의 공식적인 기미가요 연주와는 달리 그 마지막 화성이 長調의 5도 딸림3화음(Dominant triad)으로 종지하는 半終止(Half cadence)를 채택하고 있어 새로이 편곡된 감을 지을 수가 없다. 그러나 이 5도는 본디 1도 지향성 화음으로 5도종지는 필연적으로 1도가 생략된 종지로 볼 수 있어, 이 경우에는 더더욱 기미가요 종지에 우리네 보편적 정서상의 여백이 존재함을 방증하고도 남을 것이다.

배제시킬 수만은 없을 것이다. 그러나 한편으로는 이 일월조 선율 또한 이미 일본화한 그들 전통문화의 하나로 일본고래의 민족정서가 내재된 것임을 간과해서는 안 될 것이다.

즉, 서양음악은 먼 옛날부터 멜로디중심에서 화성중심으로, 즉 線에서 面으로의 과정을 거치는데, 기미가요의 일월조 선율은 자고이래 일본인의 정서를 대변하는 것으로 서양음악의 面 시점에서 보자면 이미 애초부터 여백이 존재해 있던 셈이다. 이와 같은 기미가요 종지부분의 여백은 동아시아문화, 그중에서도 특히 오늘날에도 광범위에 걸쳐 현존하는 일본의 여백문화의 한 단면을 대변하기에 충분할 것이다.

그러면 이와 같은 기미가요 종지부분의 여백이 주는 요세이로서, 이것이 상징하는 바는 과연 무엇일까. 이를 위해선 먼저 기미가요의 성립과정¹³⁾을 살펴볼 필요가 있을 것이다.

지금의 기미가요는 본디 일본에서 맨 처음으로 시도된 국가는 아니었다. 기미가요는 원래 몇 종류가 있었는데, 그 시작은 1868년 일본에 渡日하여 당시 사쓰마항(薩摩藩) 軍樂伝習隊를 지도하던 영국군 군악대장 펜턴(J. W. Fenton, 1828-?)의 제의에 기존의 薩摩琵琶曲 <蓬萊山>의 가사 일부분이 선정되어 펜턴이 이에 곡을 붙인 것에서 비롯된다. 薩摩琵琶曲은 16세기 戰国時代に 시마즈 타다요시(島津忠良, 1492-1568)가 창시했다고 전하는 琵琶樂으로, 당시 薩摩人이나 薩摩武士들의 애창곡이었다.

경사로다. 천황의 은총은 유구하여 햇빛 화창한 봄날에 不老門을 나서 사방 경치를 둘러보니 봉우리의 작은 소나무에는 새끼 학이 살고 산골짜기 작은 시내에는 거북이 논다. 천황의 치세는 천년만년 무진하여 조약돌이 큰 바위가 되고 거기에 이끼가 낄 때까지 장수하여 비온 뒤에도 흙덩이가 무너지지 않고 바람 불어도 나뭇가지 흔들리는 소리가 들리지 않을지니 이 또한 堯舜시대의 치세도 이러했으리라(目出たやな、君が恵みは久方の光長閑けき春の日に、不老門を立出でて四方の景色を眺むれば、峯の小松に雛鶴すみて谷の小川に亀遊ぶ。君が代は千代に八千代にさざれ石の巖となりて苔のむすまで命ながらへて、雨塊を破らず、風枝を鳴らさじと言へば、又堯舜の御代もかくあらん)¹⁴⁾. (後略)

물론 상기 밑줄부분(논자에 의함)의 <蓬萊山>가사는 헤이안 초기 『고킨와 카슈(古今和歌集)』 卷七(賀歌)에 작자미상가로서(343番歌, 그 初句는 「わが君は」) 게재된 이래, 에도(江戸) 시대에 이르기까지 그 語句의 異同을 보이며 일

13) 団伊玖磨『日本人と西洋音楽』NHK出版, 1997, pp.57-76 참조.

14) 上掲書에서 재인용. 다만 일설에 의하면 밑줄부분의 原歌 『古今集』 卷七의 卷頭歌는 『万葉集』 卷十四(雜歌) 3448番歌에서 유래했다는 설도 있음.

본문학전반에 다양하게 쓰여진 사실은 익히 잘 알려진 바로, 그 만큼 여기에 담긴 내용은 일본인들의 정서를 대변할 것이다.

그러나 펜턴의 기미가요 멜로디는 그의 고향 아일랜드의 정서가 가미된 곡으로, 일본인의 聲調뿐만 아니라 천황의 尊榮威嚴을 나타내고 또한 이를 崇敬하는 儀禮음악으로는 맞지 않는다는 비판이 대두되어 개정의 필요성이 요구되었다. 그 비판의 선봉자는 한때 펜턴의 제자이기도 했던 당시 海軍軍樂長 나카무라 스케쓰네(中村祐庸, 1852-1925)로, 그는 개정의 핵심을 일본의 전통음악양식에 두어야한다고 주장했다. 그리하여 새로이 만들어진 것이 지금의 국가 기미가요인 것이다.

이는 1880년 당시 일본 宮内省 雅樂課의 악장이던 하야시 히로모리(林広守, 1831-1896)가 어디까지나 名義上的 작곡자로¹⁵⁾, 당시 펜턴의 후임으로 해군군악대 교사로 있던 독일인 음악가 프란츠 에케르트(Franz Eckert, 1852-1916)가 이에 화성(화음)을 붙인 것으로 알려져 있다.

즉, 기미가요 선정과정의 중심에는 그 노랫말에서 선율에 이르기까지 일본의 전통양식에 기초한 그들의 정서가 자리하는 것으로, 그 의미는 初句의 주어부분과 이를 둘러싼 <蓬萊山>가사의 전후문맥이 말해주듯 작곡의 태평천하를 천황치세의 덕으로 돌리고 그와 같은 천황치세가 영원무궁하기를 기원하는 내용을 담고 있다. 그 연장선에서 생각건대, 기미가요종지를 통해 볼 수 있는 음악흐름상의 불완전한 미완결적 종지는 그와 같은 그들의 기원이 아직도 끝나지 않고 존재하고 있음을 상징하는 것은 아닐까.

이와 같은 견해는 물론 창작자 주변의 의도여하를 불문한 감상자입장에서의 우견으로 결과론에 불과할지도 모른다. 그러나 변격의 중단종지 혹은 1도로의 이행이 생략된 변격종지의 가능성에 기인한 기미가요의 미완결적 종지는 그것이 미완결이라는 점에서 현재진행형임을 암시할지도 모를 일이다. 이는 묘하게도 권위의 변천은 있었으나 세계역사상 그 유례를 찾아보기 힘든 일본의 천황제가 그것도 동일혈통에 의해 지금까지 유지되어온 것과는 좋은 비교가 될 것이다.

4. 맺음말을 대신하여

우리네 인간세계에도 경우에 따라선 양면성이라는 것이 존재하듯, 더욱이 한 나라의 문화나 사상을 일언하여 단언할 수 없음은 자명한 일이다.

15) 그러나 실제로 작곡에 관여했던 사람은 林広守가 아니라, 당시 宮内省雅樂課樂人이었던 오쿠 요시야(奥好義)와 林広守의 장남 하야시 히로스에(林広季)로 알려져 있다.

주지하듯 중국에는 중화사상이 있고 우리에게는 한 정서가, 그리고 일본인에게서는 축소 지향적 성향이 자리하고 있다는 이어령씨의 언급도 결국은 전체 중에서 그와 같은 경향의 한 단면을 감지할 수가 있다는 이야기이지 결코 그 자체가 모든 것을 대변할 수는 없는 일이다.

그와 관련하여 동서양의 문화 차이를 논할 때, 우리는 흔히 서양은 자연을 극복의 대상으로 여겼고 동양은 자연과의 조화를 도모해왔다고 한다. 그러나 실은 유사 이래 그와 같은 시대가 일정기간 있었을 뿐이고 지금에 와서 보면 오히려 그 반대인 경우도 적잖이 있는 것이다. 그림의 경우, 김우창씨에 의하면 동양화가 여백을 강조한다고 하지만 실제로 서양화에서 화면을 꽉 채우는 산수화는 18-19세기 낭만주의시대의 산물로, 채색은 되어있지만 물(物)이 차지하는 비중으로 보면 네덜란드 그림에서 공간적 요소를 더 많이 볼 수 있다¹⁶⁾고 한다.

물론 이와 같은 인문학특유의 성향은 어느 경우에도 언급되어질 수 있는 바로, 본고에서 제시한 일본의 여백문화 또한 예외가 아니다.

일본의 여백문화를 대표할 수 있는 것 중 하나는—물론 이는 한편으로 우주를 상징하기도 하지만, 東山문화기이래의 가레산스이(枯山水) 정원을 예로 들 수가 있을 것이다. 그러나 실제적으로는 그와는 정반대의 현상으로, 오늘날 일본가정에는 매우 협소하고 인공적인 정원들이 대부분임을 부정할 수 없다. 그러나 이와 같은 경향은 다른 분야에서도 그렇듯 경우에 따라선 또 다른 차원의 해석이 가해질 수도 있어, 가레산스이의 경우는 그들의 원초적 자연에 대한 인식과 미적 선호도를 통해서도 언급할 수 있는 바가 있을 것이다¹⁷⁾.

무릇 문화는 흘러가게 되어있다. 작금의 글로벌시대 관점에서 보면 지금은 어느 것이 동양적이고 어느 것이 서양적인지 겉으로 드러난 현상만을 가지고 보면 가늠키 어려울 정도로 변질되어왔으나 그 본질만큼은 큰 변화 없이 유지

16) 김우창 『풍경과 마음』 생각의 나무, 2003, pp.132-133

17) 예를 들면, 일본정원의 협소한 구조는 東山문화기의 書院양식의 영향을 배제할 수 없고, 인공적 요소는 이성재씨도 「宝塚歌劇에 대한 人類學的 考察—兩性에 대한 概念을 中心으로—」(『日本文化研究』18輯, 2006, 4)에서 언급하듯, 그들의 손에 의해 다듬어진 인공적이고 비자연적인 정원은 지진이나 번개와 같은 원초적 자연의 공포로부터 안정과 편안함을 구하려는 일본인 나름대로의 미학적 요소로도 이해할 수 있을 것이다. 이는 즉, 원초적 자연은 공포와 원시성을 상징하지만 인간에 의해 길들여진 자연은 안정을 상징함을 말해준다. 그러나 또 다른 측면에서 일본인은 작금의 그들 문화가 시사하듯, 시각적 요소를 매우 부각시키는 경향이 적지 않아 비자연적이고 인공적인 그들의 정원 또한 그 사정거리 안에서 언급되어질 수도 있을 것이다. 아울러 前者의 경우는 지진과 같은 대재앙은 차치하더라도 일본어의 번개를 의미하는 이나즈마(稲妻)는 중국어나 우리말에는 존재하지 않는 말로, 번개에서 발산하는 질소성분이 벼의 생육에 도움이 된다는 사실을 통해 번개가 결코 공포의 대상이 아님을 부각시킨 그들 나름대로의 造語라는 점에서 수궁이 가는 바일 것이다.

되어왔다 해도 과언은 아닐 것이다. 일본의 여백문화 또한 마찬가지일 것이다.

일본의 여백문화는 우리네 수묵화에서 보듯, 분명 그들 자체만의 독창적인 문화현상은 아니다. 앞서서도 언급한 바와 같이 그 사상적 배경의 확립이 주자학의 사유개념에서 비롯될 개연성이 존재하듯, 이는 중국이나 한국을 비롯한 동아시아전체의 문화현상임엔 틀림이 없다. 그러나 우리는 일례로 일본의 茶道나 노(能)등에서 볼 수 있듯, 문화의 발생지는 중국이었으나 그 꽃을 피게 한 것은 일본이었다는 가설을 대전제로 한다면 그들의 광범위에 걸쳐있는 여백문화 또한 동차원에서 언급되어질 수도 있을 것이다. 이에 본고에서 제시한 방법론으로써 우리네 보편적 정서를 통해 감지할 수 있는 여백 또한 그중 하나로 포함되어야 할 것이다.

한편 일본에서 정서상의 여백을 포함한 여백문화의 寶庫는 그들 고래의 문학 속에 내재해 있는 언어상의 여백도 그중 하나로, 특히 경우에 따라서는 요세이의 필요성이 절실히 요구되는 短詩型문학장르를 예로 들지 않을 수 없다. 그중 하이쿠(俳句)는 이미 선행 연구자들에 의해 언급되어진 바¹⁸⁾이나, 이와 관련된 戰後の 第二芸術論과 短歌否定論도 표면상으로는 서구의 근대정신에 입각한 예술성 결여에서 비롯된 것이다. 그러나 그 내면에는 서구문학의 시점에서 본 여백의 과다에 기인한 요소 또한 적지 않을 것이다.

즉, 여백은 여백자체로써 충만감을 느끼기도 하나 경우에 따라선 채워져야 그 진가가 발휘될 때도 있는 것으로, 그 행위주체가 일정부분 감상자의 감상안에 맡겨지는 요세이는 분명 서구시각에서 보면 작가의 개성이 뚜렷하지 않고 경우에 따라서는 유희적으로 전락해버릴 개연성도 배제할 수 없는 것이다.

또한 본고에서 다루진 않았으나 일본의 모노가타리(物語) 문학이 문학의 한 형태로 자리매김 될 수 있었던 환경적 요인 중에는 자의건 타의건 간에 결과적으로는 일본의 여백문화가 자리하는 바가 있을 것이다.

즉, 모노가타리 문학의 생성과정은 차치하더라도 그 효시라 일컫는 『다케토리모노가타리(竹取物語)』의 경우, 모노가타리는 주인공의 출생내력을 전후하여 그 승천에 이르기까지 일생의 전반을 두서없이 불투명한 주제로 전개하는 양상을 보인다. 이에 비해, 서구에 기원을 둔 쓰보우치 쇼요(坪内逍遙)이후의 소설(novel)은 일생의 한 단면을 잘라 등장인물의 내면세계를 세세히 표현하는 양상을 보인다. 요컨대 소설의 시점에서 보면 모노가타리는 분명 표면적으로는 개인의 내면세계가 일정부분 배제된 여백의 산물이라 볼 수 있지 않을까. 이를 포함한 그 밖의 예술분야에 보이는 정서상의 여백은 다음기회를 통해 규명해 보고자 한다.

18) 外山滋比古 『省略の文学』(中公文庫, 1979), 劍持武彦 『「間」の日本文化』(朝文社, 1992) 등.

【参考文献】

- 김성태(1971) 『和声法』 음악예술사, pp.59-61
- 김우창(2003) 『풍경과 마음』 생각의 나무, pp.132-133
- 김형동(1995) 「한국음악의 일본전파—고려일월조를 중심으로—」 『한국음악사학보』 Vol.14
- 법정(2008) 『아름다운 마무리』 문학의 숲, pp.43-44
- 이성재(2006) 「宝塚歌劇에 대한 人類学的 考察—兩성에 대한 概念을 中心으로—」 『日本文化研究』 18輯
- 이지선(2005) 「『삼오요록』과 『인지요록』의 고려악연구—고려일월조를 중심으로—」 『한국음악연구』 38輯
- 이진호(2009) 「일본의 여백문화와 요세이(余情)(1)—특히 언어상에 나타나는 여백을 중심으로—」 『日本文化學報』 41輯
- 한우근·이성무편저(1985) 『史料로 본 韓國文化史』(조선후기편), 一社志, pp.14-18.
- 川崎庸之·奈良本辰也編(1977) 『日本文化史』(1)古代·中世編, 有斐閣新書, pp.124-127
- 劍持武彦(1992) 『「間」の日本文化』 朝文社
- 団伊玖磨(1997) 『日本人と西洋音楽』 NHK出版, pp.57-76
- 外山滋比古(1979) 『省略の文学』 中公文庫

要 旨

そもそも、東アジア全般にかける〈間(余白)〉の文化は、今に生きる文化現象の一つとして、その思想的背景の確立は、おそらく朱子学の宇宙観・世界観として、万物の生成過程に対する認識から求められよう。とはいえ、勿論こういった朱子学の思惟概念は、先行の儒学はもとより、周易の陰陽論や道教・仏教の認識論から影響を受けたもので、決してその嚆矢とは言えまい。

ところで日本の場合、〈間〉の文化は、従来から殊に短詩型文学ジャンルにみる言語上の省略と関連づけてしばしば問われてきた。しかし〈間〉についての認識は、その辞典的な意味として、視覚・聴覚以外にも、人間の普遍的な感覚を通して感知できる情緒的な〈間〉への可能性もあるはずで、こういった人間の共有情緒による〈間〉はときおり芸術方面を通して散見できる。一例として、映画〈はなび〉においての極端に制限された背景音楽や、日本の国歌〈君が代〉にみる不完全な変格の終止も例外ではなからう。

即ち、映画の背景音楽は、劇的效果をあげるための必要不可欠な要素で、映画の切迫な場面や絶頂などに取入れられるのが一般と言える。にも拘らず、〈はなび〉にはその比較の対象たる〈指輪物語〉に比し、その比重はもとより、切迫な場面や絶頂などにもおかけないなど、極端な制限が認められる。また、〈君が代〉は、古来から伝わってきた壺越調という旋律を取っているとはいえ、今日の和声学からみると、その終り方が変格の中断終止、あるいは変格終止といった変格の終止を取っており、最後の部分に余韻を残す。なお、その余情として考えられるのは、その権威の変遷はあったにせよ、今に現存する天皇制を象徴するかも知れない。

そこで思うに、これらの傾向は、同文化圏の中でも、特に他の国では見られ難い現象ともいふべきで、日本の〈間〉の文化の広範囲性を示唆するものといえまいか。少なくとも、これらの傾向は、日本の〈間〉の文化への広義的理解の一環として、その意味合いを問うべきであろう。

キーワード：間(余白)、余情、朱子学、共有情緒、〈はなび〉、映画音楽、
〈君が代〉、中断終止、変格終止

투 고 : 2010. 5. 31
1차 심사 : 2010. 6. 12
2차 심사 : 2010. 6. 26