

노(能)의 대중화와 곤파루 젠포(金春禪鳳)*

李 珍 鎬**

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

目 次

1. 글머리에
 2. 대중화의 저해요인과 그 과정
 3. 대중화시대 젠포의 노 芸風
 4. 作詞論을 통해 본 젠포
 5. 맺음말
-

1. 글머리에

일본의 4대 고전예능 중 가장 전통을 자랑하는 노(能)는 주지하듯 무로마치(室町) 시대 초 大成期이래 오늘날까지도 그 명맥을 유지하며 장수를 거듭해 오고 있다. 이는 제아미(世阿弥, 1363-1443?)의 노 극작법을 다룬 『산도(三道)』나 그의 예술론을 담은 『가쿄(花鏡)』의 완성을 노 대성 시점으로 본다¹⁾ 무려 600년에 가까운 장수를 유지해오고 있는 셈이다.

이와 같은 노의 생명력은 물론 그동안 시대의 조류에 따라서는 노 연출이나

* 이 논문은 2011년도 원광대학교의 교비지원에 의해서 수행됨.

** 원광대학교 교수 일본고전문학

1) 흔히 노 대성의 역사를 운운할 때 일본에서는 世阿弥의 탄생과 결부시켜 언급하는 경우가 대부분이다. 그러나 진정한 노의 대성은 世阿弥의 탄생에서 비롯된 것이 아니라 그의 노 극작 방법론과 예술론이 정립된 시점에서 찾아야만할 것이다. 즉, 世阿弥의 방법론은 応永 30년(1423)에 성립된 『三道』에 집약되어있고 그의 예술론의 결정체는 同 31년(1424)에 성립된 『花鏡』에서 구할 수가 있는 것이다. 아울러 그를 대표하는 作品群 또한 同 29년(1422) 그의 출가 전후에 성립된 것이 많다는 점에 주의를 기울일 필요가 있을 것이다.

발성법 등 몇몇 분야에서 약간의 변화는 예단할 수 있을 것이다. 그러나 이는 세계 어느 나라 예능에서도 찾아볼 수 없는 드문 예로, 2001년도에는 중국의 京劇과 함께 유네스코 지정 세계무형문화유산에 등재된 것도 어찌 보면 당연한 결과일지도 모른다. 하물며 시시각각으로 변화하는 오늘날에 이르기까지 대성기 당시의 대사를 그대로 유지하며 지금도 흥행되고 있는 점을 보면, 이는 마치 창조적 전통주의²⁾라는 일본문화의 큰 틀을 방불케 하기에 충분할 것이다.

그런데 이와 같은 장수의 원동력은 물론 불세출의 명인 간아미(觀阿弥, 1333-1384)·제아미父子(이하, 간제부자)가 보여준 여타의 예능수용을 통한 융합의 미와 무로마치 3대 쇼군(將軍) 아시카가 요시미쓰(足利義滿, 1358-1408)를 필두로 한 당대 위정자계층의 비호가 작용되었음은 두말할 여지도 없다. 아울러 문화사적으로는 천민출신³⁾이 주체가 된 노가 위정자계층의 기호를 노 극작에 적극 반영하고 위정자계층 또한 이를 향수했다는 점에서 上下문화의 교류 혹은 상하를 아우른 문화현상의 하나로 자리매김하는 것이 일반론이기도 하다. 그러면 한편으로 대성기의 노가 당대의 상하문화를 아우른 문화현상이었다는 점에서 그에 버금가는 대중화 경향을 띠고 있었을까?

그러나 그 실상은 녹록치 않아 대성기에 보이는 노의 상하문화교류는 노 번성의 계기는 되었을지언정 그 자체는 아니어서 진정한 대중화까지는 後代를 기다리지 않으면 안 되었다.

즉, 후술하겠지만 대성기이상의 노의 융성은 6대 쇼군 요시노리(義教, 1394-1441) 시대부터로, 지금으로선 생각할 수도 없는 여인네들에 의한 직업적인 테사루가쿠(手猿楽) 또한 이 시대부터 활성화한다. 그 연장선에서 노의 진정한 대중화는 아이러니컬하게도 오닌·분메이노란(応仁・文明の乱, 1467-77)(이하, 오닌노란)이후의 幕府의 권력약화와 쇼군의 권위하락이라는 정치적으로 매우 불안정한 시기에서 찾을 수 있고, 그 중심인물로 우리는 곤파루 젠포(金春禪鳳, 1454-?)를 예로 들 수가 있을 것이다. 여기서 굳이 젠포를 거론한 것은 그가 제아미와 진치쿠에 이은 당대의 대표적 노 이론가로, 제아미가 지향했던 작사와 작곡 그리고 연기에 이르기까지 삼박자를 두루 갖춘 인물이었던 점에 기인한다.

- 2) 일본문화의 사상적 근간을 창조적 전통주의측면에서 본 언급은 拙稿 「謡曲の引歌表現を考へ直す」(親典社研究叢書128 『中世文学の諸問題』 親典社, 2000, 5. pp. 183-201)를 참조바람.
- 3) 천민출신에 대한 근거는 대성기시대의 일기로 三條公忠(1324-83)가 쓴 『後愚昧記』에서 그 일례를 구할 수가 있다. 이에는 永和4년(1378) 6월 7일 祇園會 행사 당일, 義滿과 동석한 世阿弥에게 여러 大名들이 將軍의 비위를 맞추기 위해 앞 다투어 선물을 해 그때 들어간 비용이 막대했다고 분개한 일화를 담고 있는데, 이때 그는 猿楽예능을 「거지들의 소행(乞食の所業)」이라 언급하고 있다.

그래서 본고에서는 먼저 대성기이래 보이는 일련의 노 융성과정과 관련하여 대성기에 대중화의 발목을 잡았던 저해요인을 노의 作詞面를 통해 고찰하고 대중화까지의 과정을 당대 일기류에 보이는 예능 관련 기사를 통해 짚어본다. 아울러 그 연장선에서 오닌노란 이래에 보이는 노 대중화시대의 作風과 그 배경을 젠포의 작품과 그의 작사론을 통해 고찰해보고자 한다.

2. 대중화의 저해요인과 그 과정

어떤 예능개체의 대중화가 갖는 의미는 그 예능개체가 계층의 상하를 아울러 일반대중 사이에 널리 퍼지고 친근해져있음을 말해줄 것이다. 노는 적어도 교토(京都)의 이마쿠마노(今熊野)에서 행해진 간제부자의 7일간의 흥행 이전까지만 해도 당시의 노가 신사(神事) 예능이었다고는 하나 그 제작과 향수의 주체는 서민계층⁴⁾으로, 그 소재 또한 당시 세간에 회자되었을 법한 내용을 담고 있었다.

예를 들어 극 형태의 예능을 노라는 명칭으로 언급된 최초의 용례로 인식되는 『貞和五年春日若宮臨時祭記』의 기록을 보면, 「노리키요(憲清, 나중의 西行)가 도바덴(鳥羽殿)에서 열 首의 와카(和歌)를 읊었다(ノリキヨカトハトニテ, シュノウタヨミテアル)」와 「이즈미 시키부(和泉式部)가 병이 들어 무라사키 시키부(紫式部)가 문병을 갔다(イツシキフノイタワリヨムラサキシキフトフライタル)」⁵⁾라는 내용이 시사하듯, 대성기 이전까지만 해도 노는 제아미의 무겐노(夢幻能)처럼 초자연적이고 형이상학적인 異次元의 세계를 그린 것은 아니었다.

이와 같은 경향은 제아미보다 한 세대 앞선 간아미의 대표작으로, 죽은 부모의 追善을 위해 자신을 인신매매로 팔고 그 대가로 받은 옷(小袖)을 공양물로 바친 소년이야기를 그린 「지넨코지(自然居士)」나, 재색을 검비하여 못 남성들의 혼을 빼앗던 절세의 미인 오노노코마치(小野小町)가 시이노쇼쇼(四位少将)의 99번에 걸친 구애를 거절한 業菩로 늙어서는 남에게 구걸하는 신세가 되어 버린다는 「소토바코마치(卒塔婆小町)」 등을 보더라도, 대성기 직전의 노는 일반민중 사이에 회자되던 주변의 사실적 내용이 주류로, 그 대사 또한 다분히 산문적이어서 향수하기에 용이한 것들이었다. 즉 노의 소재나 향수의 용이성측

4) 서민에 대한 용어이해로는 일반민중, 평민, 혹은 백성들과 같은 벼슬이 없는 중류이하의 계층을 말하는 개념과, 귀족이나 권력계층의 상대적 개념으로 언급하는 예 등이 있을 것이다. 본고에서의 서민 개념은 그중 前者로, 위로는 설령 벼슬은 가졌다하되 아주 하급이며 아래로는 천민까지를 포함한 넓은 개념이 되겠다.

5) 能勢朝次『能楽源流考』(岩波書店, 1938, pp.357-358)에 의함.

면에서 볼 때 대성기 직전까지의 노는 극 예능으로서 대중화의 요건을 충분히 갖추고 있었던 셈이다.

그럼에도 간재부자가 활약하던 대성기의 노는 후술하겠지만 대중화의 정도 면에서 우리네 생각보다는 훨씬 미치지 못함을 알 수가 있다. 이에는 물론 여러 요인을 상정할 수 있겠으나, 그중 하나로 대성기 시대, 특히 제아미에 의한 무겐노의 완성과 그의 귀인편향·도시지향적인 극작태도에서 비롯된 노의 幽玄美 지향 등이 유기적으로 작용된 점에 기인한 바가 있을 것이다. 그 중심에 자리하는 것이 제아미에 의한 극작술의 변화로 선행의 詩歌인용을 비롯한 운문중심의 대사를 들지 않을 수 없다.

우선 시가인용을 비롯한 운문중심 노 대사의 실상을 보면 그 빈출빈도 면에서 가장 우위를 차지하는 것이 무겐노에서 보는 異次元의 인물의 현실세계로의 등장장면으로, 시가는 결과적으로 양 공간을 잇는 媒介 언어로서의 기능을 다하고 있다는 점에 주목하지 않을 수 없다. 이에 대한 세세한 언급은 예전에 拙稿를 통해 다룬 바 있어 생략하겠으나,⁶⁾ 이와 같은 현상은 중세의 歌德실화에서 보는 와카의 기능면이나, 「아리도시(蟻通)」나 「우게쓰(雨月)」처럼 와카를 통해 이차원적 존재와의 언어전달이 이루어져 구원을 받는다는 노 작품을 통해 보더라도 그 개연성만큼은 충분히 인식할 수 있을 것이다.

그밖에도 운문중심의 노 대사는 특히 노의 音曲에 기인하는 바도 있고, 제아미 또한 이에 대해 언급을 하지 않은 것은 아니다.⁷⁾ 즉 노 대사는 본디 詩吟하는 것으로, 운문이 갖는 정형성은 시음하기에 적절한 것이었다. 그러나 문제는 대성기 이전에도 노의 音곡은 존재했던 바로, 제아미로부터 비롯되는 운문 우선의 노 대사는 그 정도면에서 확연한 차이를 보이고 있다는 점에 있다. 이와 관련된 요소는 제아미의 노 작사론을 통해서도 엿볼 수가 있을 것이다.

① 먼저 이 계통에 달인이 되고자 하는 자는 非道를 행해선 아니 된다. 다만 歌道는 일종의 노와 같은 風月을 읊는 대사의 장식물로 쓰이기 때문에 마땅히 이를 써야만 한다(先、此道に至らんと思はん者は、非道を行ずべからず。但、歌道は風月延年のかざりなれば、尤これを用ふべし。)(『風姿花伝』序)

② 가령 名所旧蹟과 관련된 노라면 그와 관련된 詩歌로 듣기에 용이한 詩句를 노의 절정부분에 넣어야 한다. 一중략一 다만, 쉽고 이치에 합당한 詩歌의 詩句를 취해야 한다. 쉬운 詩句에 춤사위를 더하면 이상하게도 人体도 저절로

6) 세세한 것은 拙稿 「能のセリフ考—夢幻能に見る韻文重用の當為性と其の本質をめぐって—」(『総合芸術としての能』第10号, 世阿弥学会, 2004, 8)를 참조바람.

7) 秘伝。ただ、音曲の至道には、和歌の言葉を取り合はせて書付すべき也。そのゆへは、先、五七五の句体の本体あり。又、詞の吟を本風にして、読み続ける詠音なれば、五音にも通じ、文声にも正しき道なる程に、歌の詠吟、音曲に合はずと云事なし。しかれば、和歌を謡ひ連ねて見るに、音風のかかりに違ふ事あるべからず(『曲付次第』)。以上은 表章·加藤周一 『世阿弥禅竹』(日本思想大系24, 岩波書店, 1974)에 의함. 以下同.

幽玄한 風情이 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)ただ、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、をのずから、人体も幽玄の風情になる物也。)(『風姿花伝』第六花修)

③노의 작사는 一중략一 祝言, 幽玄, 사랑, 述懷, 哀悼등 여러 가지로 연관성이 있는 詩句를 노의 취향에 맞추어 각각 안배해서 써야한다. 노에는 그 출처와 연관된 지명이 있어야만 한다. 만약 그것이 名所旧蹟과 연관된 곳이라면 그곳과 관련된 名歌나 名句를 취해 破三段중 요처라 생각되는 곳에 써넣어야만 한다. 이곳이 노의 가장 중요한 부분이다. 그밖에 名文이나 名句 등은 반드시 주인공 시테(シテ)의 대사로 써야만 한다(書とは、(中略) 祝言・幽玄・恋・述懷・ほうをく、色々の縁によるべき詩歌の言葉を、能の風体によりて、取り宛がひて書べし。能には本説の在所あるべし。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』能作書条々)

④다만 노에는 듣기에 용이한 古文이나 古歌, 와카의 詩句도 좋다. 너무 어렵고 복잡한 것은 노의 경우에는 듣기에 용이치 않다. 이야기책이라면 재미있다(ただ、能には、耳近成古文古歌和歌言葉もよき也。あまり深きは、当座には聞こえず。草子にては面白し。)(『申楽談儀』).

즉, 제아미는 ①에서 노 대사의 표현수단으로서 歌道の 당위성에 대해 피력하고 ②에서는 이것이 결국 노의 幽玄화와 연결된다는 점에 대해 언급한다. 그리고 ③에서는 名歌나 名句의 배치장소와 이를 읊을 때의 배역에 대해 언급하고 ④에서는 이와 같이 인용된 詩歌가 향수하기에 쉬운 것이어야 함을 기술하고 있다.

이와 같은 제아미의 작사론을 통해 도출되는 노의 유행미는 당시 요시미쓰를 비롯한 위정자계층이 선호하던 바로, 제아미는 이를 통해 다치아이(立会) 승부에서 다른 자(座)들과의 이질성을 표방하여 승리를 도모했던 것이다.⁸⁾ 그러나 여기서 그 반대급부로, 극 예능으로서 운문대사를 통해 초래되었을 노 향수의 난해성여부는 전적으로 관객들의 지적수준여하에 따르는 바이겠으나, 특히 일반민중의 경우는 이를 향유하기에 어려움이 뒤따르지 않았을까?

노와 같은 무대예술은 그 흥행이 일회성이어서 한번 보고 듣고 지나면 그만이다. 그러나 제아미가 노 유행화의 방편으로 제시한 시가에는 와카에 한해서 보더라도 마쿠라코토바(枕詞), 가케코토바(掛詞), 조고토바(序詞)등의 수사법이 시사하듯, 句와 句 사이에는 언어상의 정서적 여백이 존재해 이를 극 대사로써 이해하기에는 일정부분 선행지식을 요하지 않을 수 없는 것이다. 제아미가 上記④에서 明言한 시가인용의 주의사항으로 어렵고 복잡한 것을 피하도록 한

8) 問。申楽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、敵人の能に變りたる風体を、違へてすべし。序云「歌道を少ししなめ」とは、是なり(『風姿花伝』第三問答条々)。

것도 바로 이와 같은 향수의 난해성을 대변하는 것으로, 그 말미에 제시한 이야기책의 경우는 이것이 再讀이 가능한 것이었음에 다름 아닐 것이다.

그런데 이와 같은 운문이 주를 이루는 노 향수의 난해성은 교겐(狂言)의 역할로서 아래에 제시한 제아미의 언급을 통해서도 엿볼 수가 있을 것이다.

교겐역에 대하여. 이는 또한 교겐의 연기내용으로서, 혹은 즉흥적인 이야기, 혹은 옛날이야기 등 흥미 있는 것을 소재로 해서 연기한다는 점은 잘 알고 있는 바이다. 또한 노에서 중개역을 하는 경우에는 관객을 웃기려고 하는 기대는 먼저 해서는 아니 된다. 오로지 지금까지의 노의 줄거리를 설명하여 관객에게 정확히 노의 내용을 전해주는 것이 그 역할이다(狂言の役人の事、をかしの手立、あるひはぎしきく、又は、昔物語などの一興ある事を本木に取りなして事をする、如此。又、信の能の道やりをなす事、笑はせんと思ふ宛てがひは、まづあるべからず。ただ、その理を弁じて、嚴重の道理を一座に云聞かするを以て道とす)。(『習道書』)

여기서 전자는 지금의 혼교겐(本狂言)을, 그리고 후자는 아이교겐(間狂言)에 대한 언급임을 알 수가 있다. 그러나 후자의 경우, 극 예능의 前場(1막)과 後場(2막) 사이에 교겐 역을 맡은 중개자가 등장하여 지금까지 전개된 줄거리를 다시금 관객에게 전하는 경우가 세계 어느 극 예능에 있으랴. 이는 상기④의 제아미 언급과 관련하여 시가인용 등을 통한 운문우선 노 대사의 난해성에 기인하는 것으로, 혹시도 모를 일반 민중들의 노 줄거리에 대한 이해를 교겐 역을 통하여 제고하려했음에 다름 아닐 것이다.

한편, 이와 같은 노 향수의 난해성이 대중화의 저해요인으로 작용되었음인지 제아미가 활약하던 대성기의 노는 그와 요시미쓰와의 교류, 그리고 당대의 노가 계층의 상하를 아우른 문화현상이었음에 비추어 우리네 예상보다 그리 독보적인 인기를 구가하던 예능은 아니었다. 이와 관련된 요소는 당대 상류계층이 남긴 日記類 記事를 통해 유추할 수 있는데, 그에 따른 대중화의 정도는 한편으로는 노를 비롯한 당대의 다른 예능개체와의 흥행 관련기사나 그 빈출빈도를 통해 헤아려볼 수가 있을 것이다.

이와 관련하여 논자는 이미 두 편의 拙稿를 통해 9대 쇼군 요시히사(義尚, 1465-1489) 시대까지를 하한선으로 한 노의 대중화 과정과 그 양상에 대해 언급을 한 바가 있다.⁹⁾ 이는 수년전 고타카 료(小高恭)씨가 정리한 『文芸史年表 応永八年一元禄八年』(名著出版, 1992)(이하, 연표)을 집계한 결과에 의한 것으로,¹⁰⁾ 여기서는 대중화 과정의 하나로서 각 당해기간에 보이는 주요 예능개체

9) 拙稿 「문화사적 관점에서 본 노(能)의 득과 失—서민문화로서의 가능성을 중심으로—」(『日本語文学』第27輯, 2005, 12)와 「能 大成과 隆盛期の 位相—당대 정치적 상황과의 역학관계—」(『외국학연구』 제 14권 2호, 2010, 12). 아울러 당해시대에 보이는 노의 대중화 과정과 그 양상에 대한 세세한 내용은 두 拙稿를 참조바람.

의 총 빈출수와 그 비율은 두 줄고를 인용하여 제시하고 그 후 젠포 시대를 중심으로 한 사항은 말미에 언급하기로 한다.

먼저 1401년, 즉 요시미쓰가 세상을 등지기 7년 전부터 그의 存命시까지의 예능 관련기사로는 사루가쿠(猿樂)나 덴가쿠(田楽) 이외에도, 많게는 겐교(檢校), 고토(勾当), 자토(座頭)등에 의한 헤이고(平語) 관련예능¹¹⁾ 혹은 마쓰바야시(松拍)나 센즈만자이(先寿万歳)등과 같은 축복예능을 비롯하여, 적게는 후류(風流), 엔넨(延年), 시라보시(白拍子), 구세마이(曲舞), 시시마이(獅子舞), 란부(亂舞) 따위의 주로 무용과 관련된 예능, 그 밖에 아야쓰리(アヤツリ)나 구구쓰(傀儡)등의 雑芸에 이르기까지 그 종류는 실로 다방면에 걸쳐있다. 그러나 물론 여기서 이와 같은 여러 예능의 세세한 실상을 지금으로선 알 수가 없다. 다만 언급된 예능 중에서 그 빈출빈도가 높은 것만을 열거하자면, 요시미쓰 시대엔 소위 헤이고가타리(平語語り)가 전체 예능 관련기사 58건 중 40건을 차지하여 거의 전체의 70%에 가깝고, 그 뒤를 이어 사루가쿠가 7건으로 12%를 조금 상회할 정도에 불과하다.

즉, 요시미쓰와 제아미와의 교류를 비롯하여 당대 위정자계층의 관심이 이미 노에 집중되었던 시대라고는 하나 요시미쓰 재위후반 7년간에 보인 사루가쿠 관련기사는 헤이고가타리에 비할 바가 아닌 것으로, 우리는 이를 통해 당시 극 예능으로서 노가 얼마나 대중화와는 동떨어진 존재였나를 예측할 수 있을 것이다.

그러나 그 후 4대 요시모치(義持, 1386-1428) 시대엔 이것이 조금 역전되고 예능의 종류 또한 좀 더 다양화하는데, 전체 예능 관련기사 408건 중 사루가쿠 관련기사가 총 122건으로 전체의 29.9%를 차지하고, 뒤를 이어 헤이고 관련예능이 111건(27.2%), 그 밖에 덴가쿠가 55건(13.5%), 마쓰바야시가 30건(7.4%) 순으로 이어진다. 이어서 6대 요시노리 시대엔 전체 424건 중 사루가쿠가 182건으로 전체의 42.9%를 차지하고, 그 밖에 마쓰바야시가 65건(15.3%), 그리고 헤이고 관련예능이 59건(13.9%)으로 그 뒤를 잇는 양상을 보인다.

요컨대 요시미쓰 시대에 위정자계층의 관심에 의해 발화된 사루가쿠는 다음 요시모치 시대엔 그때까지 최고를 자랑하던 헤이고 관련예능의 빈도수를 약간

10) 물론 여기서 小高氏の 勞作에 대한 신뢰는 전적으로 氏의 이해에 의존할 수밖에 없고, 氏또한 기사의 전모까지는 기술하고 있지 않다. 그러나 이 연표는 간략하게나마 당시 예능계주변에 대한 내용을 기술하고 있어 당대 예능계의 관심과 그 주변상황을 엿볼 수 있는 호재료라 할 수 있을 것이다. 以下, 본고에서 注를 통해 인용한 각 일기류 기사의 본문내용은 특별히 언급하지 않는 한 氏의 연표에 의함.

11) 그들은 물론 平語와 관련된 예능만 펼친 것은 아니었다. 그들은 平曲나 平語語り)이외에도 祝言이나 連歌등을 비롯한 여러 雑芸을 펼치기도 하나, 전체적인 맥락에서 가장 월등한 비중을 차지하는 것이 바로 平語 관련예능이다.

상회하더니 드디어 요시노리 시대엔 압도적이라 할 만큼 그 빈도수가 많아지는데, 역으로 예전에 당대사회에서 한창 인기를 구가하던 헤이고가타리는 이제 마쓰바야시에도 미치지 못하게 된다. 이를 반영이라도 하듯 요시모치 시대엔 흔치는 않으나 사루가쿠는 소위 데사루가쿠(手猿樂)라 칭하는 비전문가 집단인 마쓰바야시들에 의해서도 행해지고,¹²⁾ 요시노리 시대엔 드디어 여인네들에 의한 직업적인 데사루가쿠도 등장하게 된다.¹³⁾ 이는 즉, 상하계층을 아우른 노의 진정한 대중화 조짐과 그에 따른 높아진 위상은 바로 요시노리 시대부터임을 말해줄 것이다.

한편, 이와 같은 노의 번성은 7대 쇼군 요시카쓰(義勝, 1434-1443)와 8대 요시마사(義政, 1436-1490) 시대까지 이어지는데, 소위 先代の 가키쓰노란(嘉吉の亂, 1441)을 계기로 한번 땅에 떨어진 막부의 권위는 이들 두 어린 쇼군도 피해갈 순 없었다. 그 과정에서 슈고다이묘(守護大名)家の 家督선정과 이를 둘러싼 막부측의 개입, 그리고 결정적으로는 뒤늦게 태어난 요시마사의 아들 요시히사와 동생을 둘러싼 후계자문제 등이 불거져 나중에는 오닌노란이 발발하는데, 이 大亂은 그중 요시마사 재위시대와 겹친다.

그런데 대란이었다고는 하나 사루가쿠를 비롯한 그 밖의 예능의 흥행은 예전과 다름없었다. 연표를 집계해보면, 오닌노란 기간 중 언급된 예능 관련기사는 총 356건을 셀 수가 있는데,¹⁴⁾ 그중 사루가쿠는 총 169건으로 전체비율면에서 약 47.5%를 차지한다.¹⁵⁾ 이와 같은 비율은 사루가쿠 애호가로 한때 가마

12) 京松拍參。猿樂以下種々施芸。祿物捶賜之。則飲之亂舞如例(『看聞御記』応永二十八年正月十一日条). 본문인용은 続群書類従完成会『看聞御記(下)』(訂定三版本, 1974)에 의함.

13) 晴。鳥羽二女猿樂勸進。自昨日始云々。隆富朝臣。重賢以下見物一行。婦參語。美女五七人哥舞殊勝言語道斷見物也云々。拍手咲などハ男也。女共ハ如遊君音声殊勝。觀世などにも不劣。猿樂之軀神妙也。棧敷六十三間。雜人充滿不知數群集云々。自西国方上洛云々。女猿樂希代珍敷事歟(前掲書, 永享四年十月十日条). 이 記事는 이날의 猿樂 관람석 길이가 63間(113미터 가량)을 넘을 정도였고 관람객 수는 셀 수도 없었을 뿐만 아니라, 무엇보다도 그녀들이 西国(보통은 九州)이라는 지방에서 상경했다는 점에서, 우리는 이를 통해 당시의 猿樂 유행의 정도와 그 분포도를 짐작할 수 있을 것이다.

14) 물론 전체 예능 관련기사건수는 이를 약간 상회한다. 그러나 극히 적은 예이긴 하나 개중에는 『言国脚記』文明六年七月十七日条에 보이는 「鶯アハセ/灯笼」, 『実隆公記』文明七年正月三日条 아래에 보이는 「微声」, 그리고 『言国脚記』文明七年四月六일에 흥행했다는 「御テウシ事」 등에서 보듯, 우선 그 예능실체가 명확치 않은 것은 논자의 임의로 제외했다. 또한 『大乘院寺社雜事記』文明二年十一月二十八日条에 보이는 「猿・田樂如例」처럼 같은 날 두 예능이 행해진 경우와, 同日에 행한 같은 예능으로 이것이 書名을 달리할 경우에는 이를 모두 수치에 포함시켰다. 그리고 이와 같은 수치는 어디까지나 논자의 본문이해에 의한 것으로 비록 그 과정에서 약간의 오독이 있었을지는 모르나 아마도 큰 차이는 없을 것이다. 또한 이 예능 관련기사는 특히 『言国脚記』文明七年七月二十六日条의 「太一サウ來」 등에서 보듯 모두가 해당예능의 흥행과 연결되지는 않는다. 그러나 猿樂의 경우는 그 대부분이 흥행과 관련된 기사임을 미리 밝혀둔다.

15) 이는 猿樂의 비전문가 집단인 手猿樂 관련기사 중, 여인네들에 의한 女猿樂 관련기사 2건을 포함한 것임. 그러나 그밖에도 일종의 唱聞師였던 小犬 관련 기사는 그가 猿樂는 물론, 歌舞, 乱舞,

쿠라쿠보(鎌倉公方)를 제압하여 쇼군 전제정치를 꺾었던 요시노리 시대를 상회하는 것이었다. 그러나 요시마사 재위시인 1473년까지만을 보면 그 비율은 더욱더 높아져 전체 181건 가운데 사루가쿠는 총 114건으로 전체의 63%를 차지할 정도였다.

그밖에 乱中에 보인 예능 관련기사로는 사루가쿠에 이어 헤이고카타리가 72건(20%)으로 급신장하고, 덴가쿠는 28건(7.9%)으로 집계된다. 乱中이었던 만큼 헤이고카타리의 약진은 나름대로 수궁이 가는 바이나, 이는 한편으로 「다이이치자토 두 명이 (와서) 밥을 먹다(太一座頭二人飯く)」(『山科家礼記』文明九年八月八日条)라는 기사내용이 시사하듯, 헤이고카타리의 경우는 이것이 대부분 흥행으로 이어지진 않아 당시의 그들의 경제적 어려움을 대변할지도 모른다.

그런데 오닌노란 이후 요시히사 재위시까지 사루가쿠는 空前의 大繁盛을 구가하며 본격적인 대중화 양상을 보이는데, 이는 소위 첸포가 곤과루자의 다유(大夫)로 활약하던 첸포 시대(1480-1513)와도 겹치는 시기이다.

즉, 1478년부터 1489년까지의 예능 관련기사는 총 973건을 셀 수가 있는데,¹⁶⁾ 그중 사루가쿠는 총 495건으로 전체의 50.9%를 차지한다. 이 비율은 乱中의 요시마사 재위 후반기에는 미치지 못하나 난중의 전체비율을 상회하는 것으로 대단한 약진이라 하지 않을 수 없다. 당시 사루가쿠 대유행의 정도를 가늠할 수 있는 기사로는 大乘院의 수장격인 문제키(門跡) 진손(尋尊)의 「요전 시대에는 덴가쿠로 망하더니 당대엔 사루가쿠로 망하려는가(前代ハ田楽ニテ滅了、当代ハ猿楽ニテ可有事歟)」(『大乘院寺社雑事記』文明十六年三月八日条)라는 한탄어린 언급에 잘 집약되어 있을 것이다. 그런데 이와 같은 사루가쿠의 대변성은 戦国時代 돌입이후 10대 쇼군 요시타네(義植, 1466-1523) 재위말까지 이어진다.

요시타네의 재위는 일본의 전국시대를 알리는 호소카와 마사모토(細川政元, 1466-1507)의 쿠데타로 14년간에 걸쳐 11대 요시즈미(義澄, 1480-1511)의 傀儡幕府가 들어서는데, 비록 중간에 폐위되기도 하고 또한 그 권위가畿内近国에 한정되어 미약했으나 1521년까지 이어진다. 이는 先代 요시히사 재위 후반 9년간을 제외하면 첸포 시대가 그 중심에 자리하는 셈이다.

松囃 등 여러 예능을 펼친 예(『親長卿記』文明八年三月六日条)도 있어 확실치 않은 것은 제외했다.

16) 그중 황실생활을 기록한 『御湯殿の上の日記』에 보이는 예능은 그 대부분이 음주를 동반한 단순하고 즉흥적인 歌舞로, 본고에서는 그 예능실체가 불분명한 것에 한해선 수치를 넣지 않았다. 다만, 본문 중 「うたひ, うたい, うたゐ」에 대한 구분은 명확히 해둘 필요가 있겠으나, 이 기사는 천황을 근거리에서 섬기는 궁녀의 손에 의한 것으로, 춤의 경우에도 「まひ, まい, まゐ」라 혼재되어 있어 아마도 의미상으로는 특별한 구분 없이 표기되었을 가능성이 클 것이다.

여기서 첩포 관련사항은 후술하겠지만, 요시다네 재위기간, 즉 1490년부터 1521년까지의 예능 관련기사는 비록 그 빈출빈도 면에서 예전에 미치지 못하나 노는 전체비율면에서 선대에 이어 유사한 양상을 보인다.

즉, 이 시기에 보이는 예능 관련기사는 논자의 집계로 총 1528건을 셀 수 있는데, 그중 사루가쿠가 총 777건으로 전체의 50.9%를 차지하여 오닌노란 이후의 경향이 그대로 이어지는 셈이다.¹⁷⁾ 이는 결과적으로 오닌노란 전란 중 요시마사 재위 후반에 한번 정점을 찍었던 노의 번성이 亂後부터는 모든 예능 관련기사의 절반을 넘는 일정한 비율로 매우 안정된 추세를 보이며 대중화 일도를 걷는다는 의미일 것이다.

이와 같은 사루가쿠 대변성과 대중화 경향의 흔적은 여기저기에서 나타나는데, 지엄해야 할 궁중에서 그것도 전문가도 아닌 어린아이나 나이든 여인네 혹은 지방에서 상경한 직업적 성향이 강한 데사루가쿠 흥행은 물론, 때로는 근위대의 청년무사들에 의한 사루가쿠도 행해진다.¹⁸⁾ 이와 더불어 자(座)에 소속된 전문가집단에 의한 흥행은 예전과 별반 차이가 없었으나, 그들은 이제 예전에 볼 수 없었던 祈雨祭에도 참가하여 노를 흥행하기에 이른다.¹⁹⁾ 또한 그들은 과거에 헤이고가타리를 행하던 맹인들이 그랬듯이 노 흥행과는 별개로 유력자들과의 개인적 교류가 빈번해져 때로는 사적인 자리에서 노와 연관된 일부분의 예능을 펼치기도 하며, 경우에 따라서는 비전문가인 데사루가쿠를 지도하는 일까지도 생긴다.²⁰⁾

17) 기본적으로는 注16)과 동일한 방법론을 택했다. 다만 이 시기의 기사에는 하기 밑줄부분에서 보듯 표기상 사루가쿠(猿楽)가 지금의 노(能)와 혼재되어 있어, 기본적으로는 「御所々々御申きたにて。庭田申つきの物にさるかくさせらるる。十はんのほかさせられて。のちはうたのみあり。御あふきたふ。けふのういつれよりもみことなる御きたともなり」(『お湯殿の上の日記』延徳三年三月十九日条)(밑줄은 논자에 의한. 以下同)라는 기사내용을 근거로 동일한 예능개체로 간주했다. 그밖에 「小五月会猿楽金晴大夫、四个日」(『大乘院日記目録』明應四年六月一日条)에서 보듯, 기록은 한건이나 그 내용이 4일간의 흥행으로 되어있는 경우, 수치상으로는 한건으로 처리했다. 만약 이와 같은 경우를 수치상 네 건으로 처리하면 그 전체비율은 약간 상회할 것이다.

18) 内々のおとこたち申きた、(中略) おさなきものにさるかくさせらるる、いたるけにおもしろし、おうなたゆうもあり、御かかりにてありしかとも、雨ふるによりて、こんらうの下にてまはせらるる(『御湯殿の上の日記』文明十四年正月二十六日条)(以下, 각 관련기사에 대한 예시는 한건에 한함). つのくにのてさるかくおもしろきしきしめして。にはかに小御所にてさせらるる。かうなんんん申つきなり。いりはまてさせらるる。これもまためつらくおもしろし(『お湯殿の上の日記』明應三年三月十七日条). 此間之手猿楽衆小御所ノ南方御庭ニテ猿楽仕也、大略近衛督青侍共也、猿楽夜ニ入マテ在之(『言国卿記』明應七年三月七日条). 於内裏猿楽、宮千代丸沙汰之、自撰州上洛也(『宣胤卿記』永正十四年四月二十四日条).

19) 당시 매년 2월 6일부터 행해졌던 大和猿楽의 최대행사인 興福寺의 薪猿楽 흥행을 일례로 든다. 自今日例年薪猿楽在之(『多聞院日記』永正三年二月六日条). 祈雨立願猿楽立之云々、昨日宝生大夫参申、今度成敗礼云々(『大乘院寺社雜事記』延徳三年七月十三日条).

20) 金剛三郎五郎来。勸盃。梅漬白瓜爲肴。打話移刻帰(『蔭涼軒目録』明應二年五月十九日条). 觀世新三郎来。又土倉庵主来作大黒舞。新三郎唱数曲(『蔭涼軒目録』延徳二年三月三日条). 手猿楽大夫爲礼参申、於小塔院勧進用罷下云々、今度願能可有之之由、自衆中申付之、觀世大夫此子細諸大名共

아울러 당대 예능계의 전반적인 흐름은 소위 지계(地下)라 일컫는 서민들에 의한 예능의 활성화를 들 수가 있는데, 그들은 자신들의 주 종목 한 예능에만 집착하지 않고 그밖에 관련예능도 흥행하는 등, 이른바 만능 엔터테이너로서의 역할을 하기도 한다.²¹⁾ 그 중추를 이루는 것이 노 관련예능으로, 노는 소위 고사루가쿠(小猿楽)라는 명칭으로 우타이(うたゐ)를 비롯한 音曲이나 舞曲 등의 제 요소가 노와는 별개로 그것도 연령의 고저를 막론하고 행해진다.²²⁾ 여기서 이와 같은 노 관련예능기사까지를 노의 전체비율에 포함시키면 그 비율은 7할을 넘기고도 남을 것이다. 뿐만 아니라, 당대의 노는 이제 일반민중의 요청에 의한 데사루가쿠 흥행은 물론,²³⁾ 데사루가쿠만에 의한 다치아이 승부도 행해지고, 또한 그 명칭으로 보아 사회적으로 아주 천한 계층으로 여겨지는 하맥(下狛) 여인네들에 의한 흥행까지 존재하기에 이른다.²⁴⁾

이와 같은 당대의 노 대중화 양상은 앞에서 제시한 진손의 언급을 방불케 하는 것으로, 이는 그밖에 헤이고카타리가 100건으로 전체의 6.5%를, 그리고 덴가쿠가 80건으로 5.2%를 차지하여 과거에 호황을 누렸던 예능이 당대에 이르러 관련기사 비율이 급감하는 것과도 좋은 대조를 이룰 것이다.²⁵⁾

令申之間、少々被加扶持方在之歟、罷下処於路次延引旨使者行向、大夫以外腹立、尤事也、衆中越度々々 (『大乘院寺社雜事記』明應二年九月二十六日条).

21) 地下ウタ衆十人余參、ヒセ申、山崎申者大夫也、猿楽密々七八番仕了(『言国卿記』明應二年十一月二十一日条).

22) 室町辺之小猿楽施舞曲、甚有感者也 (『実隆公記』延徳三年三月四日条). 小猿楽入破等七番尤有興、七八才児打鼓大、其所作絶妙、人々驚耳了 (『実隆公記』文亀三年正月十三日条).

23) はむろ申納言申きたにて、いままのしゅういはたゆふにさるかくさせらる。たひ物もすへにつけらる (『お湯殿の上の日記』延徳三年三月二十二日条). 여기서 岩大夫는 近江의 手猿楽者로, 그들의 규모는 일례로 「手猿楽衆自京都下向、木津下渡仰付之、五六十人云々 (『大乘院寺社雜事記』明應二年八月二十五日条)」에서 보듯 대단한 규모였다. 아울러 당대 기사에 빈번하게 등장하는 직업적인 手猿楽 예능인은 岩大夫 이외에도 渋谷, 亀, 黒石, 鼠, 兎, 幸, 小童, 又七, 彦四郎, 中西六郎, 吹田, 内藤七郎, 今町, 小童 등 실로 많은 수의 大夫를 확인할 수 있어, 우리는 이를 통해 오닌노란 이후의 猿楽 번성과 대중화의 정도를 가늠할 수 있을 것이다.

24) 今日可有手猿楽、可祇候云々、(中略) 手猿楽立合也、於孔雀間在之(『親長卿記』文明十四年二月十七日条). 下狛女猿楽勧進、至昨日五个日在之云々、国衆取立云々、末代事也 (『大乘院寺社雜事記』明應六年二月二十八日条).

25) 그밖에 당해시대에 10회 이상 빈출하는 예능 관련개체와 그 기사 수는, 謡流가 총 206건(うたゐ 147·音曲50·唱歌9), 舞流가 165건(曲舞64·舞44·乱舞17·踊12·二人舞8·獅子舞4·順の舞3·祝舞3·幸若舞2·念仏踊2·女舞1·盆踊1·踊躍念仏1·かつら舞1·法楽舞1·大黒舞1), 歌舞가 46건, 千秋万歳가 30건, 尺八가 14건, 風流가 13건, 傀儡가 11건, 松拍子가 10건 등의 순으로 이어진다. 그런데 여기서 특히 謡와 舞流는 모두 노와 관련된 예능임을 간과할 수 없을 것이다.

3. 대중화시대 젠포의 노 芸風

그러면 이와 같은 대중화시대를 가능케 한 오닌노란 이래의 노 芸風은 대성기의 그것과 비교하여 어떠한 차이를 보이며 또한 그 배경으로서 당대의 문화계 흐름이나 그밖에 여타 예능과는 어떠한 상관관계를 갖는 것일까? 환언하자면 대중화시대의 노 예풍이 과연 어떠한 것이었기에 당대 민중의 상하계층을 아우른 진정한 대중화를 이끌어낼 수 있었을까? 그에 대한 실마리는 대략적이거나 대성기의 제아미와 대중화시대의 젠포의 作風을 견주어보고 또한 양 시대에 보이는 예능계 전반에 걸친 흐름을 헤아려봄으로써 그 이해를 구할 수가 있을 것이다. 다만 이에 대한 접근방법으로는 노의 모든 요소에 부합된 총체적인 분석이 필요하겠으나, 우선은 제아미의 일반적 성향에 초점을 맞추어 젠포의 경향을 비교검토해 보고자 한다.

먼저 대성기의 제아미는 전체적인 맥락에서 그를 대표하는 일반론으로 시테(シテ) 一人주의 혹은 舞歌二曲 중심주의 등을 표방한 노의 유희미 지향이 말해주듯, 그의 경향은 대중화시대에 비해 등장인물의 비중이 주인공격인 시테 한 役에만 집중되고 또한 춤사위라 해도 매우 靜적이었던 점을 들 수가 있을 것이다. 아울러 그의 작품은 향수의 主眼이 시각과 청각 중 굳이 그 경중을 따지자면 청각 쪽에 무게중심이 있는 것이라 볼 수가 있을 것이다.²⁶⁾

그의 이와 같은 경향은 노의 본질적 요소로 그가 언급한 음곡중시를 통해 가늠해볼 수 있는데, 이는 소위 간제부시(觀世節)라 일컫는 선대 간아미의 연장선상의 경향이기도 하다. 그러나 그의 작품은 대사자체가 다분히 會話的이고 소재가 매우 서민적이던 간아미의 경향과는 달리 일종의 詩劇이라 해도 좋을 만큼 기존의 시가인용을 비롯한 운문중심의 대사가 주류였다는 점을 상기하지 않을 수 없을 것이다. 운문중심의 대사는 굳이 제아미의 언급을 빌리지 않더라도 그가 강조한 노의 음곡과도 상응하는 것으로, 앞에서 인용한 歌道중시관련 언급 또한 일정부분 그의 음곡중시의 한 발로였음은 두말할 여지도 없다.

뿐만 아니라, 그는 선대 지식인들의 교양서라 할 수 있는 『이세모노가타리(伊勢物語)』, 그리고 헤이고카타리를 통해 당대최고의 인기를 구가하던 『헤

26) 노 향수의 청각적 요소와 관련하여 世阿弥는 音曲의 중요성을 그의 이론서 여기저기에 피력하고 있다. 그의 体用論을 일례로 들자면 『風姿花伝』 「作者の思ひ分くべき事あり」 부분에는 「謂れをあらはすは言葉なり。さるほどに、音曲は体なり、風情は用なり」라 하여 음곡과 동작(춤사위), 환언하자면 청각과 시각에 대한 예능으로서의 主從관계에 대해 언급하고 있다. 이 体用論은 또한 『至花道』에도 「能に体・用の事知るべし。体は花、用は匂のごとし。又は月と影のごとし。体をよくよく心得たらば、用もおのづからあるべし」라 하여 体와 用은 불가분의 관계로, 体를 잘 소화하면 用은 저절로 따라붙는 것이라 한다.

이케모노가타리(平家物語)』 등에 보이는 예능감각을 갖춘 인물들을 주인공으로 내세워, 당대 권력층이 선호하던 유희미를 지향하고 그들의 취향을 노 극작에 적극 반영함으로써, 이른바 귀인본위·도시지향의 귀족적 예풍을 전개했다고 볼 수가 있는 것이다. 그가 얼마나 당대 최고위권력층의 예능에 대한 기호 변화에 능동적이었나 하는 것은 그의 이론서나 그밖에 노 관련 행보를 통해 인식할 수 있을 것이다.²⁷⁾

이에 반해 젠포는 祖父 곤과루 젠치쿠(金春禪竹, 1405-1470?)와 아버지 소인(宗筠, 1432-80)에 이은 곤과루자의 다유 출신으로, 家系적으로 보자면 제아미의 예풍을 전수받아 마땅한 위치에 있던 인물이었다.

이는 무엇보다 곤과루자 예풍의 기저에는 제아미의 영향을 받은 젠치쿠를 상정할 수 있다는 점에 기인하는데, 아버지 소인의 경우는 젠포의 나이 27세까지 생존했던 인물이긴 하나 전해 내려오는 작품이나 이론서가 전무하여 젠포와의 영향관계를 가늠할 수가 없다. 다만 유일하게 그의 이름을 빌린 假託書로 『소인소데시타(宗筠袖下)』 라는 음곡관련 저술의 존재가 시사하듯, 그는 노의 음곡에 조예가 있던 인물인 것 같다.²⁸⁾ 그러나 한편으로 무로마치 시대 노 관계인물을 망라한 『사좌역자목록(四座役者目録)』 에는 그를 일컬어 홀춤(笏の舞)에 능숙했던 명인으로도 전한다.²⁹⁾

그러나 젠치쿠는 적어도 젠포의 나이 15세 때까지는 건재했던 인물로,³⁰⁾ 그는 제아미의 후계자격이라는 일반론에 걸맞게 제아미의 예풍을 전수받아, 한편으로는 제아미 이상으로 제아미적이었던 인물이라 할 수 있을 것이다.

즉, 젠치쿠는 『리쿠기(六義)』 와 『슈교쿠토쿠카(拾玉得花)』 등의 노 이론서를 岳父 제아미로부터 전수받은 것을 필두로, 무엇보다도 노의 근원으로서 제아미와 동질의 歌舞一心論에 기인한 歌道중시사상을 피력했다. 뿐만 아니라, 그의 대부분의 작품은 제아미가 중시했던 시가인용을 비롯한 운문중심의 대사

27) 세세한 것은 注11) 前者의 拙稿를 참조바람.

28) 그 근거로는 굳이 宗筠의 이름을 왜 빌렸을까하는 점에서 비롯된다. 즉, 이 책의 말미에는 「主鳥飼新藏」라 명기되어 있는데, 이 鳥飼新藏은 禪鳳 사후의 慶長 시대 인물이긴 하나(表章·伊藤正義校注『金春古典書集成』 わんや書店, 1969, 当該部分 頭注참조 p.553), 金春座의 家系를 고려할 때 선대 최고의 이론가 禪竹의 영향을 상정할 수 있고, 또한 이 鳥飼新藏가 당시에 존재하던 기존의 宗筠의 책을 필사했을 가능성 또한 배제할 수만은 없는 것이다. 부연하여 大乘院의 門跡였던 尋尊은 宗筠의 죽음을 일컬어 「当道此者マテ也。以外次第、是サエ寺社之冷落也」(『尋尊大僧正記』 文明十二年十一月晦日の条)라 하여 寺社의 冷落을 걱정할 정도였다.

29) 宗印氏元 禪竹ノ令子也。融ニ、笏ノ舞ヲ舞出ス人也。名人也。(田中允編『四座役者目録』 わんや書店, 1975, p.37)

30) 이미 알려진 바이긴 하나, 문헌상에 보이는 禪鳳 관련기사 초출로 『大乘院寺社雜事記』 寛正元年(1460)十一月二十九日条에 의하면 春日若宮祭후 禪竹는 당시 15세였던 禪鳳를 동반하고 興福寺大乘院의 門跡였던 尋尊을 参上한 예가 있다.

가 제아미 이상으로,³¹⁾ 어찌 보면 그의 방법론은 제아미 이론의 실천의場이었다 해도 과언이 아닌 것이다.

그러나 겐포는 달랐다. 제아미의 『후시카덴(風姿花伝)』의 언급을 빌리자면, 겐치쿠가 건재했을 시기로 겐포의 나이 15세이면 그는 이미 노의 모든 면에 충분한 이해가 가능했고 또한 그에 따라 한창 연습을 거듭할 시기였을 것이다.³²⁾ 즉, 시기적으로 보아 겐포는 이미 노 이해의 출발점부터 祖父 겐치쿠로부터의 훈육을 상정할 수가 있는 것이다. 이는 또한 그의 저술의 시작이 37세 때 筆写한 겐치쿠의 『고옹깃테이(五音十体)』에서 비롯되었을 뿐만 아니라 그의 이론서에 간간히 보이는 겐치쿠의 가르침에 대한 기술³³⁾ 등이 이를 방증하는 것으로, 그는 祖父 겐치쿠를 롤 모델로 자신의 이론을 정립해나갔을 개연성이 큰 것이다.

이와 같은 전후관계를 고려해볼 때 겐포가 제아미에서 겐치쿠로 이어지는 예풍의 흐름을 이어받는 것은 어찌 보면 당연한 이치가 아니었을까? 적어도 노의 음곡과 관련된 歌道중시의 작사론적 측면에서 보자면 더욱 그러했을 것이다. 그러나 그 실상은 달랐다.

오늘날 異說을 갖지 않는 겐포의 작품은 총 6곡으로, 「도보사쿠(東方朔)·아라시야마(嵐山)·하쓰유키(初雪)·이쿠타아쓰모리(生田敦盛)·잇카쿠센닌(一角仙人)·구로카와(黒川)」 등을 셀 수가 있는데, 그중 「구로카와」는 廃絶曲으로 현행하는 곡은 5곡인 셈이다.

먼저 앞에서 인용한 제아미의 작사론과 관련하여, 지금까지 지적된 선행의 와카 인용은 노의 歌道중시를 맨 처음 피력한 제아미의 경우 한 곡당 5.6個所를 산견할 수 있다. 그리고 제아미의 작사론을 실천하는데 주력한 겐치쿠는 무려 8.1개소를 지적할 수 있다. 그러나 이들 방법론에 대한 계승이 예상되는 겐포의 경우는 불과 1.6개소³⁴⁾로 선대의 경향과는 상당한 차이를 보인다. 이는

31) 일례를 들자면 禪竹의 「玉葛」의 경우는 무려 한 曲에 19개소의 히키우타(引歌) 표현이 지적되고 있어, 이는 世阿弥作에서는 유례없는 경향이다. 세세한 것은 佐成謙太郎 「謡曲引歌考」(『謡曲大観』首卷所収, 明治書院, 1931) 나 각 謡曲集의 頭註등을 참조바람.

32) 此年の比よりは、はや、やうやう声も調子にかかり、能も心づく比なれば、次第次第に物数(を)も教ふべし(第一年来稽古条々、十二三より).

33) 일례로 禪鳳의 『反古裏の書(1)』에 보이는 「おもてはよはく、けいこはつよきをよしとする也。祖父禪竹、此事を常に申されし也」를 예로 든다. 본문인용은 表章·伊藤正義校注 『金春古典書集成』(わんや書店, 1969, p.360)에 의함. 以下, 겐포의 이론서 인용은 모두 同書에 의함.

34) 이는 지금까지 異說을 갖지 않는 작품으로, 世阿弥作 「老松·高砂·養老·敦盛·忠度·清経·頼政·実盛·井筒·桧垣·蟻通·恋重荷·班女·祐」 등에 보이는 78首의 인용 和歌와 禪竹作 「芭蕉·定家·小塩·雨月·賀茂·小督·鍾馗·千手·竜田·玉葛·野宮·楊貴妃」 등의 97首, 그리고 禪鳳의 현행 곡에 보이는 8首를 한 곡당 비율로 계산하되, 두 자릿수 이하는 모두 반올림한 수치이다. 아울러 각각의 인용 和歌는 注33)의 佐成謙太郎 「謡曲引歌考」 등을 통해 이미 지적된 바이나, 이들 곡 중에는 한 수가 중첩되어 여러 곳에 인용되는 경우도 있어 실제적으로는 더 많은 수

환연하자면, 젠포는 선대의 와카 인용 등을 통한 운문중심의 난해한 노 대사에서 그 인용운문을 최소화함으로써 소위 말하는 제아미의 귀인분위·도시지향의 귀족적 예풍을 지양했다고 볼 수 있을 것이다. 아니, 설령 이것이 비록 비의도적인 처사였다 할지라도 결과적으로 인용운문의 최소화는 일반 민중들에게 노 향수의 편이를 제공했을 것이다.

아울러 젠포의 현행 곡들은 등장인물의 비중이 제아미처럼 시테 한 역에만 집중되지 않는다. 젠포의 곡들은 상대적으로 시테의 비중을 높이기 위한 방편으로도 이해되는 쓰레(ツレ)나 고카타(子方)에 집중되기도 하며,³⁵⁾ 경우에 따라서는 前場의 시테가 後場에선 그 역할이 바뀌는 경우조차 있다.³⁶⁾ 이는 결과적으로 시테의 예능감각과는 별개로 각 역할의 비중이 한쪽으로 쏠림 없이 적정선에서 분배되었다고나 할까? 이와 같은 경향는 아이쿄겐의 경우도 예외가 아니어서, 젠포의 「도보사쿠·아라시야마·하쓰유키」 등에 보는 아이쿄겐의 흥미롭고 과다한 대사처리는 마치 혼쿄겐을 방블케 하는 것으로, 이는 제아미의 경우 매우 보기 드문 예 중의 하나일 것이다.

뿐만 아니라 곡의 소재나 주제면에서도 젠포는 제아미와는 이질적인 경향을 보인다. 제아미는 소위 「헤이고 그대로(平家の物語のままに)」(『三道』)라는 자신의 언급이 시사하듯, 기존에 잘 알려진 고전소재를 그대로 곡에 반영하며 무젠노를 통해 인간의 형이상학적 내면세계를 그리려 했다. 이에 반해 젠포는 「아라시야마·하쓰유키·이쿠타아쓰모리」 등에서처럼 그 出典은 불투명하나 당대의 민중 사이에 널리 회자되었음직한 매우 통속적이고 특이한 소재로, 주제 또한 불투명하여 어찌 보면 노를 통한 메시지 전달보다는 관객들로 하여금 시각적 감흥을 갖게 하는 일차원적 감각이 빛을 발하는 곡들이라 말할 수 있을 것이다.

이러테면 「잇카쿠센닌」은 신통력 있는 인도의 仙人이 여인의 미모에 반해 독주를 들어 그 힘을 잃고 만다는 우화적인 내용으로 마치 교겐(狂言)을 방블케 한다. 또한 「이쿠다아쓰모리」는 슈라물(修羅物)이긴 하나 아쓰모리(敦盛)의 靈과 遺児와의 재회를 통해 부자지간의 끈끈한 정을 나눈다. 그러나 「하쓰유키」의 경우는 그 주안점이 白鷄의 성불의 기쁨을 춤사위(舞)를 통해 대변하고, 「아라시야마」에서는 유명한 우타마쿠라(歌枕)이기도 한 요시노(吉野)의 벚꽃을 화려하고 경쾌한 선녀춤(天女ノ舞)을 통해 칭송한다. 그리고 「도보

치를 보일 수도 있다.

35) 특히 무계중심이 子方に 집중되는 경향은 禪鳳作의 특징 중의 하나로, 세세한 것은 大系本『謡曲集』下(岩波書店, 1963)의 当該曲 備考를 참조바람.

36) 「嵐山」에서는 前場の 前シテ(勝手 혹은 子守의 化身)가 後場에서는 ツレ로 바뀌며, 「初雪」에서는 前シテ(神主의 姫)가 後場에서는 아무런 역할도 없이 그 役이 子方(初雪의 靈)로 바뀌는 것이 그것이다.

사쿠」는 漢武帝와 西王母의 전설을 소재한 것이긴 하나 주안점은 後場에 펼쳐지는 도보사쿠(東方朔)와 西王母의 二人舞(相舞)를 통한 축복으로, 이들 곡들은 그 주제과악에 모호한 바가 있다할 것이다. 그중 二人舞는 「아라시야마」나 「잇카쿠센닌」 등에도 펼쳐지는 것으로 어찌 보면 젠포가 선호하던 춤사위일지도 모른다.

그런데 한편으로 이들 춤사위는 또한 대성기의 제아미나 젠치쿠의 그것과는 달리 매우 역동적이고 난폭하여 어떤 의미에선 관객들의 시각적 흥미유발을 꾀하는 곡들이라 말할 수 있을 것이다.

예를 들어 크게는 「잇카쿠센닌」에서 旋陀夫人의 춤에 매료된 술 취한 仙人이 타악기에 리듬을 맞추며 속도감 있게 발을 구르는(足拍子) <樂>부분이나 「도보사쿠」 後場에 펼쳐지는 二人舞의 <樂>, 그리고 작게는 「아라시야마」 後場の 고모리(子守)와 갓테(勝手) 神의 경쾌한 선녀춤에 이르기까지 그 대부분이 매우 動的으로 관객들의 시각에 호소하는 바가 있다할 것이다. 젠포의 경향을 일언하여 <場面中心主義>³⁷⁾라 일컫는 것도 바로 이와 같은 그의 시각우선 경향과도 상통할 것이다.

한편 젠포의 이 같은 경향의 배경에는 무로마치 중기 이래 일반민중의 관심이 神靈이나 종교의례와 결부된 시각적 요소에 집중되어 그 요구를 노무대에 수용(風流化)해야만 했던 전략적 측면과, 젠포가 당대의 風流 문화인으로 곧과 루자의 후원자이자 노 제자이기도 했던 후루이치 초인(古市澄胤, 1452-1508)과의 교섭에서 비롯된 환경적 요건 또한 간과할 순 없다. 이 후루이치 초인은 당대 문화계의 일류가문이던 興福寺 大乘院派의 官府衆徒 출신으로, 노는 물론 茶道나 連歌(連歌)등 히가시야마(東山) 문화의 중추적인 인물이었다. 그리고 더 나아가 그는 특히 나라(奈良) 지역을 중심으로 한 시각취향의 念仏風流에 깊은 관심을 표방하던 인물이기도 하여(『大乘院寺社雜事記』), 그의 직간접적인 영향을 배제할 수 없는 것이다.³⁸⁾

그런데 이와는 별도로, 후술하듯 젠포의 노에 보이는 시각우선 경향의 또 다른 배경 혹은 그 역학관계로서는 당대 예능계전반에 걸쳐 보인 시각적 예능의 부상을 들지 않을 수 없다. 요컨대, 젠포의 노에 보이는 시각우선 경향은 바로 이와 같은 당대 예능계의 흐름을 노에 반영했다고도 볼 수 있는 것으로, 젠포에 한세대 앞서 시각적 요소를 선호했던 간제 노부미쓰(觀世信光, 1435-1516)

37) 石井倫子 『風流能の時代—金春禪鳳とその周辺』(東京大学出版会, 1998, p.24) 禪鳳의 경향의 하나로 氏는 여기서 이야기의 극적인 전개보다는 각 장면의 외관상의 화려함을 추구하는 것이 그의 특징이라 하여, 특히 神能를 예로 들어 설명하고 있다. 세세한 것은 氏의 논고를 참조바람.

38) 前掲書, pp.185-189 참조. 氏는 여기서 禪鳳의 노에 보이는 시각우선의 風流性은 관객을 필두로 한 주변의 요구에 의한 결과로, 風流能은 노 제작자와 관객의 공동작업의 산물이라 언급하고 있다.

의 경향 또한 예외가 아니다.

요컨대, 노부미쓰의 곡은 일언하여 쇼적이고 스펙터클하여 소위 風流(시각적 소재를 통한 예능의 총칭)를 지향한 작품으로 일관되어 있다는 것이 일반론으로,³⁹⁾ 큰 맥락에선 젠포와도 동질적인 것이었다. 즉 그의 곡은 대부분 화려한 분장과 기발한 소도구 그리고 다수의 등장인물이 등장하여 가무를 하는 風流성이 농후한 것으로, 그때까지 보이던 대성기 노의 전통적 미의식에 변화를 꾀했던 것이다.

물론 風流를 지향하는 시각적 예능은 소위 바사라 다이묘(婆娑羅大名)라 불리던 사사키 도요(佐々木道譽, 1306-13736)가 시사하듯, 과거에도 있었고 또한 적으나마 한때 4대 쇼군 요시모치 시대에 유행의 조짐을 보이던 경향이기도 하다. 그러나 노부미쓰 활약기로 노가 한창 대중화를 향해 치닫던 오닌노란 기간 중에는 현란한 仮裝을 추구하던 마이(舞)류나 風流등의 시각적 예능이 전체 예능 관련기사 356건 중 총 42건(舞16, 久世舞15, 亂舞3, 風流3, 念仏風流3, 亂舞風流1, 狂言風流1)⁴⁰⁾으로, 전체비율 면에서 11.8%를 차지하여 전과 다르게 급부상하는 것이다.

그 후 젠포 활약기와도 겹치는 요시히사 재위기에는 시각적 예능이 전체 예능 관련기사 973건 중 총 164건(曲舞59, 歌舞33, 亂舞32, <順의>舞16, <念仏>風流12, <念仏>踊8, 幸若舞4)으로, 전체비율 면에서 16.9%를 보일 정도로 크게 약진을 한다. 이와 같은 경향은 젠포 활약기인 요시타네 재위기에도 큰 변화 없이 지속되는데, 예능 관련기사 총 1528건 중 마이류가 206건(曲舞64, 歌舞46, <順의>舞44, 二<両>人舞21, 亂舞17, 獅子舞5, 祝舞3, 幸若舞2, 大黒舞1, 法樂舞1, かつら舞1, 女舞1), 오도리(踊)류가 16건(踊12, 念仏踊2, 盆踊1, 踊躍念仏1), 그 밖에 風流가 13건(風流7, 念仏風流4, 延年風流1, 小兒風流1)등으로, 시각적 예능이 총 235건에 그 비율이 15.4%를 차지하여 선대에 비해 약간은 주춤하나 그 종류만큼은 다양해진다.

그러나 한편으로 이 같은 시각적 예능의 부상은 노가 당대 예능계의 중추였음에 비추어 그 선도가 노였을 가능성 또한 배제할 순 없을 것이다. 그러나 이와 같은 예측은 상기에 제시한 시각적 예능 종류의 다양성이 이를 불식시킬 것이다. 즉, 시각적 예능의 부상은 생각건대 오닌노란이라는 정치적 혼란기에 예상되는 역학관계의 하나로 당시 일반민중의 자유방임적 요소가 작용된 결과에서 비롯된 것이 아닐까?

39) 信光(노부미쓰)의 작품은 横道万里雄씨가 「能の流れ」(『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.

40) 이는 小高恭 『文芸史年表 応永八年—元禄八年』(名著出版, 1992)의 당해기간에 보이는 예능 관련 기사를 집계한 것임. 以下同.

시각은 인간의 일차원적 감각의 근간으로, 시각적 예능은 그만큼 향수하기도 용이할뿐더러 그 임팩트 또한 큰 것이었을 게다. 따라서 웅색한 지식을 요하지 않음은 자명한 일이다. 이와 같은 관점에서 오닌노란 이래에 보이던 시각적 예능의 부상은 한편으론 일반민중의 자유방임적 삶에 부응한 예능 향수계층의 하향적 다양화를 의미할지도 모른다.

같은 맥락에서 대중화시대에 보이는 노의 예풍변화로, 첸포의 시각우선 경향은 당시 심화일로를 걷던 막부의 약체화와 寺社の 쇠퇴와 관련하여 노 향수계층의 하향적 다양화를 겨냥한 노 종사자의 활로모색의 한 방편이었음을 말해 줄 것이다.

4. 作詞論을 통해 본 첸포

그런데 이와 같은 활로모색의 한 방편 중에는 앞서도 언급한 첸포의 와카 인용의 최소화도 예외가 아닐 것이다. 이는 물론 일종의 결과론으로, 한편으로는 무로마치 후기에 보여주는 와카 문학의 쇠퇴를 의미할 지도 모른다. 그러나 적어도 앞에서 인용한 제아미의 작사론을 감안할 때, 첸포의 와카 인용의 최소화는 그의 시각우선 경향과 더불어 당대 노 향수계층의 하향적 다양화에 부합된 방법론이었음엔 틀림없을 것이다. 그러나 첸포의 이론서에는 이와 관련된 구체적인 언급은 찾아볼 수가 없다.

지금까지 알려진 첸포의 노 관련 이론서는 총 8개로, 그 양적인 면에선 제아미와 첸치쿠에 이어 세 번째로 다작인 셈이다. 그러나 첸포의 이론은 주로 노의 기술적인 면에 집중되어 있어, 특히 와카와 관련된 작사론 관련 언급은 매우 보기 드문 게 현실이다. 이하에서는 적으나마 그의 작사론과 연관된 언급에 대해 검토해보기로 한다.

먼저 노의 본질에 대한 인식문제로, 『모탄시친쇼(毛端私珍抄)』序文에는 아래와 같이 歌舞二道에 대해 언급하고 있어 전체적인 맥락에선 제아미·첸치쿠의 개념을 계승하고 있음을 알 수가 있다.

대저 사루가쿠의 歌舞二道는 우리 종가의 가르침으로 대대로 전해졌건만, 세월이 흐르고 또한 사람의 의욕도 떨어져가니, 그에 따라 점차로 기량도 저하되고 전수된 바도 쓰지 못하게 되어 이 道가 끊기게 된 점, 그저 한탄스러울 따름이다(夫、申樂、歌舞の二道、吾家之ならひ、代々是をつたふるといへども、世くだり、人のこころもおとりもて行ば、次第にきよふもなく、又ならひつたふる事もすたりて、此みち絶んこと、なげきてあまりある物也).

즉, 이 「歌舞二道」는 제아미(舞歌二曲)에서 젠치쿠로 이어지는 노의 본질로, 당대의 퇴색에 따른 젠포의 한탄은 한편으론 그의 노에 대한 이상과 현실의 겹에서 비롯된 것일지도 모른다. 그런데 이 책의 跋文에는 후대를 위해 남겨둔다는 젠포의 언급이 명기되어 있어, 노의 본질부분만큼은 그 또한 앞으로 변함없이 계승되기를 바라고 있었던 것 같다. 그러나 다만 여기서 「의욕」의 저하와 「전수된 바」에 대한 무용론은 역으로 이것이 시대의 변화에 부응한 관객층의 하향적 다양화를 말해주는 것으로, 당대에 보이던 향수계층의 하향화는 그에게도 개탄해 마지않는 일이었을지도 모를 일이다.

다음으로 『젠포조탄(禪鳳雜談)』에는 노의 음곡과 관련하여 와카와 렌가를 언급 한다.

노에도 음곡에도 (기본적으로는) 연습의 틀을 확립한다. (중략) 와카나 렌가를 익힘에 있어 일생동안 와카나 렌가를 배워두지 못한 바이지만, 연습용으로 좋은 와카나 렌가는 우리 座에서 비롯된 것이다(能にもうたいにもらちをゆい候。(中略) うた・れん哥をならい候に、一ごのあいだのうた・れんがをならい候ておき候はぬ物にて候へ共、けいこのうへにて、よき哥・れんが、当座に出事にて候也).(괄호는 논자의 임의로 그 의미를 보충한 것임. 以下同)

사실 제아미도 음곡의 중요성과 관련하여 와카를 언급하지 않은 것은 아니다. 그러나 그의 음곡관련 언급은 어디까지나 작사론적 측면의 언급이었다.⁴¹⁾ 그러나 상기 젠포의 언급은 오직 노 음곡에 대한 연습차원의 언급으로, 그의 작품에 보이는 와카 인용의 최소화 또한 이와 무관하진 않을 것이다.

그러나 유일하게 『호고우라노쇼1(反古裏の書1)』에는 간단하나마 그의 작사론과 관련된 사항으로 와카 인용의 효용성에 대해 언급한다.

노를 만드는 일에는 무엇보다 재주와 학문이 있어야만 한다. (이를 위해선) 일본이나 중국의 책을 잘 읽고 그에 관한 학식이 있는 사람에게 묻고 해서 그 소양을 기르는 것이 무엇보다 중요하다. 그리하여 노의 소재를 늘 유념해서 구해야만 하는 것이다. (그것이 설령) 중국이나 인도 관련사항이라 할지라도 노는 일본의 문예인 만큼 일본화해서 만들어야만 한다. (그 방편으로는) 옛 와카 등을 인용하여 만드는 일도 나쁘지 않다(能を作る事。まづさいかなくてはならぬ事也。和漢のせうもつを見、物しりたる人に物をといて、たしなみかんよふ也。さて能のもとぎをふだん心がけて尋ぬべし。唐土・天竺の事も、和国の能なれば、和してつくるべし。古哥など引入てつくる事、くるしからず)。

41) 秘伝。ただ、音曲の至道には、和歌の言葉を取り合はせて書付すべき也(『曲付次第』)。以下の 내용은 注7)을 참조바람.

즉, 여기서 젠포는 노 제작의 소양과 소재의 중요성에 대해 언급하며, 특히 그 소재가 외국 전래의 것일 경우 일본화의 과정을 거쳐야만 한다는 당위성에 대해 피력한다. 요컨대 선행의 와카 인용은 바로 이와 같은 일본화 과정의 한 방편으로써 제시하고 있을 뿐, 여타의 와카 인용에 대한 언급은 전무하다. 그만큼 그는 기존의 와카 인용에는 매우 소극적이었음을 알 수가 있을 것이다.

그의 이와 같은 의식은 앞에서 언급한 와카 인용의 최소화와도 관련된 것으로, 특히 인도 전래의 소재 「잇카쿠센닌」에 보이는 인용 와카 3首는 적으나마 자신의 작사론에 대한 노력의 흔적을 말해줄 것이다. 이는 마치 유사 이래 일본이 보여준 외래문화 수용의 한 성향을 대변한다할 것이다.

5. 맺음말

대성기 노의 문화사적 의의는 그것이 上下문화의 교류 혹은 상하를 아우른 문화현상이었다는 점에서 그 이해를 구할 수가 있을 것이다. 그럼에도 당대의 노가 대중화와 연결되지 못한 이유 중에는 아마도 제아미의 귀인편향의 귀족적 예풍과 관련하여 그의 시가인용을 비롯한 난해한 운문중심의 대사에 기인하는 바가 있을 것이다.

그런데 노의 진정한 대중화는 아이러니컬하게도 오닌노란 이후 막부의 권력 약화와 쇼군의 권위하락이라는 정치적으로 매우 불안정한 시기로부터 찾을 수가 있다.

노 대중화의 정도는 당대 상류계층이 남긴 일기류의 예능 관련 기사를 통해 엿볼 수가 있는데, 대성기에는 전체의 12%정도에 불과하던 노 흥행 관련기사가 오닌노란 이후부터는 전체의 절반이상을 차지할 정도로 예능계의 중추를 이루며, 그 향수계층 또한 사회 저변에 이르기까지 하향적 다양화 경향을 보인다.

이와 같은 노 향수층의 하향적 다양화는 결과적으로 오닌노란 이후 심화되던 막부의 약체화와 寺社の 쇠퇴에서 비롯된 것으로, 그들 계층의 비호가 예전 같지 않던 노 종사자들은 새로운 활로를 모색하지 않으면 안 되었다. 즉, 대중화시대의 노 예풍변화는 바로 이와 같은 향수층의 하향적 다양화에 부응한 것으로, 이는 당대를 대표하는 젠포의 예풍을 통해 가늠해볼 수 있다.

그중 노 대사의 경우, 젠포는 대성기의 제아미에 비해 선행의 관련지식을 요하는 와카인용을 최소화함으로써 결과적으로는 향수층의 하향적 다양화에 보조를 맞추었다고 볼 수가 있을 것이다. 이와 같은 경향은 노의 소재나 주제 면

에서도 예외가 아니다. 젠포는 비록 그 출전은 불투명하나 당시 일반민중 사이에 널리 회자되었음직한 매우 통속적인 소재를 통해, 메시지 전달보다는 오히려 역동적인 춤사위에 주안점을 두으로써 관객들로 하여금 시각적 흥미를 유발케 했다고 볼 수가 있는 것이다.

동북아시아 사유개념에도 <百聞이 不如一見>이라는 말이 있듯이 시각은 인간의 가장 근원적인 감각의 하나로 구차한 지식을 요하지 않고 임팩트 또한 강하다. 그와 같은 맥락에서 대중화시대 젠포가 보여준 시각우선의 노 예풍은 노 향수층의 하향적 다양화에 부응한 매우 유효적절한 방법이였음엔 틀림없을 것이다.

아울러 이와 같은 시각우선 경향은 물론 선대 노부미쓰의 영향 혹은 주변여건에 따른 요구일 수도 있다. 그러나 여기서 한 가지 주목하고자하는 바는 노 대중화시대의 시각우선 경향은 당시 급부상하던 여타의 시각적 예능의 유행과 더불어 당대 예능계의 흐름을 노에 반영했다고도 볼 수가 있다는 점이다. 이와 같은 관점에서 노 대중화의 진정한 도래는 한편으로 대성기의 청각우선에서 시각으로의 전환이라는 시대흐름의 반영이 그 계기가 되었다 해도 과언은 아닐 것이다.

【참고문헌】

- 李珍鎬(2005, 12) 「문화사적 관점에서 본 노(能)의 得과 失—서민문화로서의 가능성을 중심으로—」 『日本語文学』 第27輯
- 李珍鎬(2010, 12) 「能 大成과 隆盛期の 位相—당대 정치적 상황과의 역학관계—」 『외국학연구』 제 14권 2호
- 石井倫子(1998) 『風流能の時代—金春禪鳳とその周辺』 東京大学出版会
- 表章・伊藤正義校注(1969) 『金春古典書集成』 わんや書店
- 表章・加藤周一(1974) 『世阿弥禅竹』 日本思想大系24, 岩波書店
- 小高恭編(1992) 『文芸史年表 応永八年-元禄八年』 名著出版
- 佐成謙太郎(1931) 「謡曲引歌考」 『謡曲大観』 首卷所収, 明治書院
- 続群書類従完成会(1974) 『看聞御記(下)』 訂定三版本
- 田中允編(1975) 『四座役者目録』 わんや書店, p.37
- 能勢朝次著(1938) 『能楽源流考』 岩波書店, pp. 357-358
- 横道万里雄・表章校注(1963) 大系本 『謡曲集』 岩波書店

要 旨

能の真の大衆化は、アイロニカルにも応仁の乱という政治的に頗る不安定だった時期から求められる。大衆化の程度は当代の上流階層が残した日記類の芸能関連記事からも窺えるが、大成期には全体の十二パーセント程に過ぎなかった能の興行関連記事が、乱以降からは過半を占めるほど芸能界の中枢を成し、その享受層もまた社会の底辺に至るまで下向的多様化傾向を示す。大衆化時代にみる能芸風の変化は、正にこういった享受層の下向的多様化に当てはまるもので、これは当代を代表する禅鳳の芸風からも窺えよう。

とりわけ能詞章の場合、禅鳳は、大成期の世阿弥に比し、先行の関連知識を要する和歌引用を最少限に納め、結果的には享受層の下向的多様化に歩調を取ったといえよう。こういった傾向は能の素材や主題面においても言え、禅鳳は、たといその出典は不透明であっても、当時一般民衆の間に広く膾炙されがちな通俗的な素材を通し、メッセージの伝達よりは力動的な舞い働きの方に眼目が置かれ、いわば観客をして一次元的な視覚的興味を誘発させる。要するに、こういった視覚的要素は、人間の最も根元的な感覚の一つであって、窮屈な知識も要せず、インパクトもまた強いわけである。

とはいえ、禅鳳のこういった視覚優先の芸風は、先代の信光からの影響、あるいは周辺の要求によるものかも知れない。しかし、もう一つ注目したいのは、禅鳳の能にみる視覚優先の傾向は、とうじ急浮上していた他の視覚的芸能の流行と相まって、当代の芸能界の流れを能に反映した結果によるかも知れないということであろう。

キーワード：Nō(노), Completion period(대성기), Zēami(제아미), Zēnpō(젠포)
 Popularization age(대중화시대), Waka quotation(와카 인용)
 Sight priority(시각우선)

투 고 : 2012. 2. 29
 1차 심사 : 2012. 3. 17
 2차 심사 : 2012. 4. 7