

# 빙의의 춤과 그 계보

-노(能) 「마키기누(卷絹)」를 중심으로-

김 현 욱\*

(e-mail: hwk33@kookmin.ac.kr)

---

## 目次

---

1. 들어가는 말
  2. 노 「마키기누(卷絹)」의 세계
    - 1) 「마키기누」의 내용적 특징
    - 2) 와카(和歌)의 공덕
  3. 노 「마키기누(卷絹)」의 무용연기의 특징
    - 1) 빙의에 의한 무녀의 춤
    - 2) 무용연기의 연속성과 단절성
    - 3) 춤추는 무녀의 예보시(烏帽子)
  4. 빙의의 춤의 계보
    - 1) 빙의의 춤의 기원인 오키나마이(翁舞)
    - 2) 가미마이(神舞)와 빙의의 춤
  5. 나가는 말
- 

## 1. 들어가는 말

일본의 전통연극인 노(能)는 음악, 노래, 무용 등의 다양한 요소로 이루어져 있는 종합예술이다. 노의 내용은 주로 고전시대의 문학과 신사·사찰의 유래담 등을 전거(典拠)로 하고 있으며, 등장인물은 음악연주를 배경으로 한 노래와 양식화된 무용동작을 통해 극의 내용을 전달한다. 이 중에서도 무용은 극적인 표현을 위한 중요한 요소이며, 관객에게 큰 감동을 주는 부분도 주로 무용 연

---

\* 국민대학교 조교수 일본문화

기가 펼쳐지는 순간이다.

노 양식을 완성시킨 제아미(世阿弥, 1363?-1443?)는 노의 작법을 설명하는 이론서에서 음악과 동작으로 이루어진 노 연기의 중심은 무용과 창(唱)이라고 적은 뒤, 주인공의 선택이 노의 가무(歌舞)에 큰 영향을 끼친다고 역설하고 있다. 그의 이론에 대하여 좀 더 구체적으로 설명하자면, 노 작품의 주인공으로서 단지 고전시대의 유명한 인물이나 학문·종교 분야의 대가를 선택하는 것만으로는 무대효과를 볼 수 없으며 재미도 없다고 단언하는 한편, 무용과 창 연기에 적합한 인물을 고르는 것이 중요하다고 설명한다. 특히 제아미가 들고 있는 여주인공으로 적합한 인물의 예를 보면, 선녀와 신녀(神女)를 비롯하여 고마치(小町), 기오(祇王), 시즈카(静), 햅쿠만(百万)과 같은 가무에 능하다고 일컬어졌던 여인들이다<sup>1)</sup>. 이들은 제아미의 표현에 의하면 모두 “무용과 창에 있어 예술성이 뛰어난 인물(舞歌遊風の名望の人)”로 알려져 있으며, 특히 기오와 시즈카, 그리고 햅쿠만은 일본 고전무용의 계보에서 빠트릴 수 없는 시라보시(白拍子)<sup>2)</sup>와 쿠세마이(曲舞)<sup>3)</sup>를 대표하는 예인(芸人)들이다.

이상의 제아미의 노 작법 이론에서 보듯이 무용은 창과 함께 노의 표현에 있어서 중요한 요소를 차지하고 있다. 현재 노의 무용에 관한 연구로는 신체표현의 예술이라는 측면에서 노의 기본동작인 가마에(カマエ)<sup>4)</sup>와 스리아시(摺足)<sup>5)</sup>의 구축, 쿠세마이와 ‘텐노마이(天女舞)<sup>6)</sup> 도입 등에 관한 논저가 주류를

1) 제아미의 저술 『삼도(三道)』의 노 작법 이론 부분을 요약정리. 해당 부분을 인용하면 다음과 같다.

“種とは、芸能の本説に、其態をなす人体にして、舞歌のため大用なる事を知るべし。抑、遊樂体と者、舞歌二曲の態をなざらん人体の種ならば、いかなる古人・名匠なりとも、遊樂の見風あるべからず。此理を能々安得すべし。たとへば、物まねの人体の品々、天女・神女・乙女、是、神樂の舞歌也。男体には、業平・黒主・源氏・如レ此遊士、女体には、伊勢・小町・祇王・祇女・静・百万、如レ此遊女、是はみな、其人体いづれも舞歌遊風の名望の人なれば、これらを能の根本体に作したらんは、をのづから遊樂の見風の大切あるべし”

(日本思想大系『世阿弥·禅竹』所収)

- 2) 헤이안 시대(平安時代) 말에 성립하여 무로마치(室町時代)에 걸쳐 유행한 가무의 일종으로 연희하는 예인을 가리켜 시라보시라 하기도 했다. 유녀가 남장을 하고 이마요 등의 가무를 연희한다.
- 3) 중세에 유행하던 예능의 하나로, 줄거리가 있는 이야기에 음률을 붙여 반주와 간단한 무용동작을 덧붙인 가무. 노 장르에 이 쿠세마이의 음곡이 도입되었으며, 현재는 노에만 남아 있다.
- 4) 노 특유의 직립 자세.
- 5) 발뒤꿈치를 떼지 않고 미끄러지듯 걷는 동작.
- 6) 일반적으로 작품 속에 등장하는 텐노마이는 노 무용의 일종으로, 주로 주인공과 함께 등장한 연기자가 악기반주에 맞추어 경쾌하게 추는 춤을 말한다. 하지만, 노 이론서에서 언급되고 있는 ‘텐노마이’는 이와는 별개로 중세에 유행하던 또 다른 예능 장르로부터 노에 도입된 (무용)신체기법이며, 현재는 전해지고 있지 않다. 본고에서 언급하는 텐노마이는 특별한 설명이 없는 한 후자에 해당한다.

이루고 있다.<sup>7)</sup> 이들 논거에 따르면, 무용이 노 작품의 중심에 놓이게 되는 계기는 연속적이며 선회하는 춤사위의 텐노마이의 도입에 따른 것임은 분명하다.

하지만, 노의 역사 초기에는 텐노마이를 비롯한 추상적인 형식중심의 무용과는 달리 무녀의 춤처럼 흥내 내기 중심의 신체기법이 노 무용연기의 주류를 이루고 있었던 것으로 보인다. 특히, 신들린 무녀의 무용연기 즉, ‘빙의의 춤’<sup>8)</sup>은 노 무용의 계보에 있어서 상당히 고풍의 연기양식이라 할 수 있기 때문에, 빙의의 춤의 도입과 전개양상을 살펴보는 작업은 노 무용의 역사와 특징을 알기 위해서 선행되어야 할 연구 과제라 할 수 있다.

무녀에 의한 빙의의 춤을 그리고 있는 대표적인 노 작품으로는 「마키기누(卷絹)」를 빼놓을 수 없다. 호소가와 료이치(細川涼一)씨가 노 「마키기누」에 등장하는 무녀와 쿠마노(熊野) 지역의 쿠마노오지(熊野王子)에 배치되어 있던 무녀와의 관련을 지적하고 있듯이,<sup>9)</sup> 이 작품에는 직업적인 무녀가 등장하고, 춤을 추는 사이에 빙의한다. 이 곡이 신앙의 중심인 쿠마노를 무대로 하여 만들어진 만큼, 이제까지 발표된 노 「마키기누」의 연구<sup>10)</sup>에 있어서도 쿠마노 무녀의 역할과 무녀의 무용연기에 대해서는 종종 언급된 바 있다. 이들 선행연구들은 노 무용 중 기품 있고 우아한 춤으로 분류되는 ‘가구라(神樂)’라는 무용연기를 시태(주연)인 무녀가 담당했다는 점과, 직업 무녀의 모습이 사실적으로 묘사되었다는 점을 작품의 특징으로 들어 설명하고 있다. 일반적으로 노 장르에서 가구라 무용은 신에게 봉납하거나 여신이 추는 것으로 되어 있기 때문에, 무녀가 빙의된 채 사실적 연기를 하는 것은 매우 드문 예이기 때문이다.

하지만, 기존의 연구들이 「마키기누」에 삽입된 가구라 무용연기의 특징을 논하면서도 주로 극의 전개양상과 내용적 특징의 고찰에 중점을 두고 있는 탓에, ‘빙의의 춤’의 무용양식, 즉 신체연기 기법에 대해서는 이렇다 할 논점을 제시하지 못했다고 해도 과언이 아니다. ‘빙의의 춤’ 연기는 텐노마이 도입 이후 양식화 된 일반적인 노의 무용연기와는 이질적인 것으로 보이기 때문에, 노 「마키기누」의 무용연기 기법을 중심으로 분석함으로써 일반적인 노 무용연기와와의 차이를 명백히 할 필요가 있다. 또한 「마키기누」의 고찰에 그치지 않

7) 竹本幹夫 『観阿弥・世阿弥時代の能楽』, 明治書院, 1999, 270~337쪽. 三宅晶子 『歌舞能の確立と展開』, ベリカン社, 2001, 143~194쪽. 横山太郎 「天女舞の身体技法」, 『ZEAMI』 1号, 2002-1, 170~198쪽.

8) 노의 무용연기 기법에서 ‘빙의의 춤’이라는 용어는 사용되고 있지 않지만, 본고에서는 신들린 무녀의 무용연기, 즉 빙의에 의한 춤을 ‘빙의의 춤’이라 부르기로 한다.

9) 細川涼一 「作品研究〈卷絹〉」, 『観世』 1999-12, 29~30쪽.

10) 대표적인 연구논문으로는 小田幸子 「『卷絹』演出とその歴史」(『観世』 2002-2) 山木ユリ 「作品研究卷絹」(『芸能史研究』 156号), 細川涼一 「作品研究〈卷絹〉」(『観世』 1999-12) 등을 들 수 있다.

고, 노 작품 전체를 시야에 넣어 ‘빙의의 춤’이 노의 역사에 있어서 어떤 계보를 이어왔는지에 대해서도 살펴보고자 한다.

## 2. 노 「마키기누(卷絹)」의 세계

### 1) 「마키기누」 내용적 특징

노 「마키기누」의 제목은 쿠마노(熊野)의 신에게 ‘마키기누’, 즉 비단 두루마리를 봉납한다는 설정에서 붙여졌다. 그 내용을 요약하면 다음과 같다.<sup>11)</sup> 쿠마노 신사에 천 필의 비단 두루마리를 봉납하라는 칙명이 내려지고, 이에 따라 칙사는 전국각지로부터 비단 두루마리를 헌상 받고 있는데, 유독 도읍에서 와야 할 비단 만이 시일이 지나도록 도착하지 않고 있다. 이에 칙사는 속을 태우고 있었지만, 비단을 지고 도읍을 출발한 사자는 이런 상황을 모른 채 도중에 쿠마노 신사에 부속된 작은 신사에 모셔져 있는 오토나시텐진(音無天神)을 참배하며 시 한 수를 지어 바치고, 뒤늦게 쿠마노에 도착했다. 칙사가 봉납이 늦어진 책임을 물어 사자를 밧줄로 묶고 죄를 물으려 하자, 홀연 신들린 무녀가 나타나 사자가 늦어진 것은 신에게 시를 지어 바치느라 지체되었기 때문이라는 자초지종을 설명하며 밧줄을 풀어주라 명한다. 무녀에게 강림한 신은 바로 오토나시텐진이다. 하지만, 칙사는 비천한 사자가 어찌 고귀한 시를 읊었겠느냐 의심 하였으며, 이 의심을 풀기 위해 무녀의 몸에 강림한 신은 사자에게 자신에게 바쳤던 시의 첫 구를 다시 읊으라 하였고, 나머지 구를 자신이 읊어 증명한다. 다음과 같은 시이다.

音無にかつ咲きそむる梅の花 匂はざりせば誰か知るべき

오토나시 마을에 소리도 없이 피기 시작한 매화, 향기가 없다면 누가 알 수 있을까

이 시를 읊은 뒤 무녀는 와카의 덕을 찬미하며 신을 위한 춤을 추기 시작하였고, 더불어 축문을 외우며 기도하는 사이에 광란의 상태는 한층 더 심해졌다. 노 「마키기누」는 무녀가 한바탕 빙의의 춤을 추며 수차례에 걸쳐 신의 탁선을 한 뒤 비로소 정신을 차리는 장면으로 끝을 맺는다.

이 곡의 무대는 울창한 산림 속의 성역인 쿠마노 본궁(熊野本宮)이다. 쿠마노 본궁은 전국에 산재하는 쿠마노 신사의 본사로서 쿠마노 신앙의 중심이 되

11) 노 「卷絹」의 내용 및 본문인용은 『謡曲大観』에 의함. 이 후의 본문 인용 역시 동일.

는 곳이다. 쿠마노 지역은 험악한 산악지역으로 신화시대부터 인간세상과는 다른 초자연적인 세계로 인식되어 신령스런 성지로 여겨졌다. 특히 고대 일본의 자연숭배사상 하에 불교·도교 등이 유입됨에 따라 산악수행이 시작되고, 육체의 한계에 도전하는 고행을 통해 신통력을 얻기 위해 수행자들이 찾아들기 시작하면서 점차 수행을 위한 성지로서 알려지기 시작했다. 10세기 초부터는 국왕도 수행을 위해 쿠마노를 찾기 시작하였으며, 12세기 초에 이르러서는 왕은 물론 귀족들에 의한 쿠마노 수행이 더욱 빈번해졌다. 이 후, 쿠마노 신앙은 무사와 민중에게 까지 확산되어 쿠마노는 수행의 성지로서 성황을 이루었으며, 쿠마노 신앙 또한 전국에 걸쳐 깊이 침투해 갔다.

쿠마노 지역에서는 쿠마노 신의 탁선을 하는 무녀를 가리켜 ‘이타’라 부르며, 쿠마노 신은 이타의 몸에 강림하여 신탁을 한다.<sup>12)</sup> 노 「마키기누」에서 주역인 시테(シテ)는 바로 쿠마노 본궁의 무녀인 이타이며, 이타는 빙의의 춤을 추며 동시에 신탁을 한다. 대부분의 노에서는 전장(前場)<sup>13)</sup>에서 정령이 인간모습을 빌어 나타나고, 후장에 들어와 신이나 귀신으로서의 본질을 들어낸다. 하지만, 「마키기누」는 시테가 등장하는 처음 부분부터 무녀에게 강림하여 신탁하는 형식을 취하고 있는 점이 기존의 작품들과는 다른 특징이라 할 수 있다.

## 2) 와카(和歌)의 공덕

이미 선행연구의 지적이 있듯이 노 「마키기누」의 전거는 1283년에 성립한 설화집 『사석집(沙石集)』에서 찾을 수 있다. 그 내용은 고사가 법왕(後嵯峨法皇, 1242~1272)이 쿠마노 순례를 갔을 때, 왕의 행차를 따르던 인부가 쿠마노 본궁의 오토나시 강(音無川) 근처에서 활짝 핀 매화를 보고 와카 한 수를 읊었다는 이야기이다. 그가 읊은 노래는 노에 인용된 와카와 거의 동일한 “音なしに咲きそめにける梅の花にはほざりせばいかで知らまし”라는 곡이며, 이 와카는 뛰어난 노래였기 때문에 법왕의 귀에도 들어갔다. 감탄한 법왕이 상을 하사하겠다고 하자, 인부는 노모를 부양할 만큼의 은혜만을 바라겠다고 했고, 이에 부역을 일절 면제 받게 되었다.<sup>14)</sup> 『사석집』의 이야기는 신분이 낮은 자가 쿠마

12) 山本ひろ子(2000) 『変成譜』 春秋社, 28쪽.

13) 2막 구성의 노에 있어서 1막을 전장(前場:마에바), 2막을 후장(後場:노치바)이라고 한다.

14) 해당 부분을 『사석집(沙石集)』에서 인용하여 적으면 다음과 같다.

“後嵯峨法皇ノ御熊野詣で有ける時。伊勢ノ国ノ夫ノ中ニ。本宮ノ音無川ト云所ニ。梅ノ花ノ盛りナルヲ見テ讚ケル

オトナシニサキ初メニケリ梅ノ花。ニホハザリセバイカデシラマシ

夫ガ歌ニバ。イシキ秀歌ナルベシ。此ノ事ヲ御下向ノ時。道ニテ自然ユキコシメシテ北面ノ下郎ニ仰テ召レケリ。馬ニテアチコチ打メケリテ。本宮ニテ歌ヨミタリケル夫ハ。イヅレワト問ニ。是レコソ件ノ夫ニテ候ヘト。ソバニテ人申ケレバ。抑也參ルベシト云ケレバ返事ニ。

花ナラバ折テワ人ノ問ベキニ。ナリサガリタル身コソツラケレ

노의 오토나시 강변에서 매화를 보고 뛰어난 와카를 읊은 덕에 보상을 받았다는 이야기 이다.

이상의 내용을 모티브로 하여 노에서는 오토나시텐진에게 와카를 바친 것으로 설정을 바꾸었다. 즉, 도읍에서 비단을 지고오던 사자는 쿠마노의 오토나시텐진에게 와카 한 수를 바치었고, 소리 내어 읊지 않고 “마음속으로 바친(心の中に手向けつつ)” 노래가 신에게 닿아 공덕을 입게 된 것이다. 이처럼 「마키기누」의 배경에는 와카와 신불(神仏)의 깊은 관련이라는 종교사상적인 관점이 영향을 끼치고 있음을 알 수 있다. 특히 노의 후장에서는 『사석집』에서의 와카에 대한 관념을 도입하여 다음과 같은 대사가 이어진다.

それ神は人の敬ふによって威を増し 人は神の加護によれり されば楽しむ世に逢ふ事 これ又総持の義によれり 言葉少うして理を含み 三難耳絶えて寂然閑静の床の上には眠り 遙かに眼を去る これによって本有の靈光忽ちに照らし 自性の月漸く雲収まれり 一首を詠ずれば よろづの悪念を遠ざかり 天を得れば清く地を得れば安しあらかじめ 唯一実相 唯一金剛とは説かずや

신이란 인간이 공경함에 따라 그 위덕을 더하는 존재이며, 인간은 신의 가호를 입어 행복한 세상을 만나게 된다는 것 또한 ‘総持(다라니)’의 공덕에 의한 것이다. (와카는)짧은 시이지만 깊은 도리를 포함하고 있기에 지옥·아귀·축생의 삼악도의 고난은 조금도 귀에 들어오지 않고, 조용히 좌선하며 관념에 빠지고, 번뇌의 상념은 멀리 달아나는 것이다. 이로써 자신의 심중에 있는 본래의 불성은 빛나고, 번뇌가 사라진다. (와카를)한 수 읊으면 모든 악념이 멀어져, 천심과 통하는 노래를 읊으면 청정해지고, 지심과 통하는 노래를 읊으면 평안해 진다. (와카는)우주의 삼라만상의 진실한 상으로서 불변하는 것이다.

이상에서는 신이란 원래 인간의 공경하는 마음으로 인해 위력을 발휘하는 존재인데, 이 관점이 와카의 경우도 동일하다고 말한다. 즉, 와카를 읊으면 세상이 즐거워지며, 즐거움을 알기 때문에 와카를 짓는 다는 것이다. 이는 와카가 불교계의 주문의 일종인 다라니와 같은 것이라 하여 와카의 신비성을 역설하고 있는 것이며, 와카는 31자로 구성된 짧은 시이지만 거기에는 깊은 도리가 담겨있으므로 와카를 짓기 위해 몰두하고 있는 시간은 모든 고난도 잊고 마치

サテ返事ニモ及バテ。オモオト馬ヨリオリテ具メ参リヌ。事ノ子細キコシメサレテ。御感有テ。何事ニテモ所望申セト仰下サル。云甲斐ナキ身ニテ候ヘバ。何事ノ所望カ候ベキト申上ケドモ。ナド分ニシタガフ所望ナカルベキト仰ケレバ。母ニテ候モノヲ。養フ程ノ御思コソ。望所ニ候ヘト申ケレバ。百性ナリケルヲ。彼ノ所帯公事一向御免有テ。永代ヲ眠リテ。子孫マデ違乱アルマジキ由ノ御下文給テ下ケルワリナキ勸賞ニコソ。百性カ子也ケドモ。児タチニテ和歌ノ道。心得タリケルトワ人申侍リシ。“

(岩波書店刊日本古典文学大系本)

참선의 경지에 오른 것 같은 기분이 된다고 하는 것이다.

노 「마키기누」의 위와 같은 인식은 중세에 널리 알려졌던 ‘와카다라니설(和歌陀羅尼説)’과 깊게 관련되어 있으며, 이는 「마키기누」의 작품을 관철하는 종교 사상적 배경이 되었다고 할 수 있다. 먼저, ‘다라니’란 범어의 주문을 번역하지 않고 그대로 외우는 것이며, 그 한 글자 한 글자에 무한한 의미가 있어 신통력을 가지고 있다고 여겼기 때문에, 이를 외우면 부처의 공덕을 입을 수 있다고 믿었던 사상이다. 또한, 불교에서 다라니경을 외면 부처의 공덕을 입을 수 있었던 것처럼 신에게 와카를 지어 헌상하면 신의 공덕을 얻을 수 있다고 믿는 사상이 와카다라니설이다. 와카다라니설에 대해서는 『사석집』(5권)에 구체적으로 소개되어 있으며, 야마키 유리(山木ユリ)씨에 의해 지적이 있었듯이<sup>15)</sup> 노 「마키기누」에서 와카의 공덕을 표현하는 사장들은 주로 이 『사석집』을 중심으로 도입하였다.

그렇다면 와카와 신불의 세계와는 어떤 관련이 있는 것일까. 바바 아키코(馬場あき子)씨는 와카가 성인의 가르침과 동일한 힘을 가졌다는 믿음이 중세 이전부터 형성되어 있었음을 언급하면서, 「마키기누」의 성립배경에는 고대인의 와카관이 직접적으로 반영되고 있음을 논하고 있다.<sup>16)</sup> 즉, 가모노 초메이(鴨長明, 1155-1216)의 불교설화집인 『발심집(發心集)』 중에서 보일(宝一) 승려가 와카를 읊으며 수행했다는 일화와 혜신(惠信) 이라는 승이 “성인의 가르침과 와카는 일찍이 하나였다(聖教と和歌とは、はやく一なりけり)”라고 한 설을 인용하면서, 와카와 성인의 가르침을 동일시하는 고대 일본인의 와카관이 12세기에는 이미 형성되어 있었음을 지적하고 있다. 나아가 앞서 인용하였던 노 「마키기누」의 사장에서도 “와카를 짓는다는 것은 인간 각자가 가지고 있는 본성이 시어(詩語)를 통해 들어난다”, “한 수의 와카를 지으면 세상의 악념과 멀어진다”, “대상의 실상을 파악하려고 하는 수행과 같은 정신이야 말로 불도를 추구하는 일과 다를 바 없다”라고 했던 표현들은 중세의 종교사상계의 지식인이 생각했었던 와카를 짓는 태도의 기본이며, 이는 근대 가인들의 생각과 통하는 것임을 역설하고 있다. 이로써 노 「마키기누」의 작자는 와카가 지닌 힘은 종교적인 영험함과 비견될 만큼의 위력을 지니고 있는 것으로 인식하고 있었음을 확인할 수 있었다.

한편, 고대의 일본인들이 쿠마노 신에게 와카를 바치고, 그 공덕을 입으려고 했었다는 사실이 10세기경의 시인인 이즈미 시키부(和泉式部)의 일화를 통해서도 전해지고 있다. 특히 이즈미 시키부가 쿠마노 신과 와카를 주고받는 문답

15) 山木ユリ(2002) 「作品研究 卷絹」 『芸能史研究』 156号, 3~7쪽.

16) 馬場あき子 「卷絹」 『観世』 2002-2, 52~53쪽.

가(問答歌)는 노 「마키기누」에서 와카를 지어 바친 사자와 쿠마노의 신 오토나시텐진이 와카 한 수를 나누어 부르며 와카를 통해 신과 교류하는 모습을 연상케 하므로 주목을 끈다.

신편국가대관(新編国歌大觀)에 실린 『풍아화가집(風雅和歌集)』에는 이즈미 시키부가 쿠마노를 참배하던 중 부정(不淨)의 하나로 여겨졌던 월경(月經)으로 인해 참배를 포기할 수밖에 없게 되자, 안타깝고 슬픈 마음을 한 수의 와카<sup>17)</sup>로 담아냈다. 그날 밤 돌연 이즈미 시키부의 꿈에 나타난 쿠마노 신이 다음과 같은 답가를 읊었다.

もとよりもちりにまじはる神なれば月のさほりもなにかくるしき

처음부터 사람들을 구제하기 위해 세속에 나타난 신이니, 월경(月經)이라 하여도 방해가 될 수 없다

이즈미 시키부는 와카의 공덕에 의해 결국 쿠마노 참배를 이룰 수 있었다. 이즈미 시키부와 쿠마노 신의 문답가와 같이 “여성이 와카의 공덕에 의해 쿠마노 참배를 할 수 있게 되었다는 이야기는 『대초지(袋草紙)』나 『신도집(神道集)』 등에서도 찾을 수 있는데<sup>18)</sup>”, 이는 와카의 공덕을 테마로 한 일화 이면서 동시에 쿠마노 신이 남녀귀천을 묻지 않고 모든 참배객을 받아들이며 널리 인간을 구제하는 신으로서 숭배 받고 있었다는 사실을 담고 있다. 일반적으로 일본의 산악수행에서는 쿠마노 산의 신앙습속과는 달리 여인을 부정하다 하여 출입을 금하여 왔다.

### 3. 노 「마키기누」의 무용연기의 특징

#### 1) 빙의에 의한 무녀의 춤

노 「마키기누」의 볼거리는 시테인 무녀가 ‘가구라(神樂)’<sup>19)</sup>를 추는 부분이다. 보통의 노에서 볼 수 있는 가구라 춤은, 무녀가 신에게 봉납하기 위해 추는 춤이거나, 혹은 여신의 춤인 경우가 대부분이지만<sup>20)</sup>, 「마키기누」에서는 ‘빙의한 무녀가 추는 춤’이라는 점이 큰 특징이다. 더욱이 노 중에는 시테나

17) “はれやらぬ身のうきものたなびきて月のさほりとなるぞかなしき”(新編国歌大觀 『風雅和歌集』)

18) 青木真知子 「和泉式部と伝説」 『星稜論苑』 第28号, 3~5쪽.

19) 가구라(神樂)는 신도(神道)의 의례에 있어서 신에게 봉납하는 가무이지만, 노의 세계에서는 노 무용양식의 하나로서 무녀나 여신이 추는 춤을 말한다.

20) 「미와(三輪)」, 「닷타(龍田)」와 같은 작품을 예로 들 수 있다.



와키(조연)에게 신령이 빙의하여 춤을 추는 작품이 있기는 하지만, 「마키기누」와 같이 “직업적인 무녀의 실체를 직접적으로, 그리고 본격적으로 노 안에 그려 넣은”<sup>21)</sup> 예는 찾기 어렵다. 「마키기누」의 후장에서는 시테인 무녀의 빙의상태가 오래 지속되는 사이에 쿠마노의 여러 신들이 빙의하고, 무녀의 광란은 더욱 심해진다.

노 「마키기누」에서 빙의에 의한 무녀의 춤이 본격적으로 시작되는 것은 가구라와 기리(キリ:한 곡의 종장부분)이다. 기리 부분에서는 처음에 정적인 무용동작으로 시작되지만, 점차 빙의가 오래 지속되는 사이 본격적인 빙의의 춤으로 바뀌어 간다. 쉽게 끝날 것 같지 않았던 신들린 무녀의 역동적인 동작이 한숨 수그러들고 템포가 느려진다 싶은 순간, 이윽고 빙의했던 신이 무녀의 몸에서 빠져나가고, 시테인 무녀는 본모습으로 돌아온다. 10분 남짓의 시간 동안 무대에서 빙의의 시작과 신의 이탈까지의 순간을 무용 중심으로 연기하고 있는 것이다. 즉, 처음에는 사자의 밧줄을 풀어주라며 신의를 전하기만 했던 무녀가 빙의하여 더욱 광적인 모습으로 바뀌어 가는, 신탁과 빙의의 과정을 모두 춤으로 보여주는 것이 이 곡의 재미이며 특징이다.

먼저 무녀의 춤의 절정인 가구라와 기리 부분을 노의 사장(詞章)을 통해 살펴보기로 한다.

不思議や祝詞の神子物狂 不思議や祝詞の神子物狂のさもあらたなる 飛行をいだし  
て 神がたりするこそ 恐ろしけれ 証誠殿は阿弥陀如来 十悪を導き五逆を憐む 中の  
御前は薬師如来 薬となって二世を助く 一万文殊三世の覚母たり 十万普賢満山護  
法 数数の神々かの現につも髪の 御幣も乱れて空に飛ぶ鳥の翔りて 地に又踊り  
数珠を揉み袖を振り 高足下足の 舞の手をつくし これまでなりや 神はあがらせ給ふと  
云ひ捨つる声の内より狂覚めて又本性にぞなりにける

이상하기도 하다. 신에게 기도문을 올리자 무녀에게 신이 내리고, 신의를 전하는 것은 두려운 일이다. (쿠마노 본궁의)증성전에는 아미타여래가 계시어 십악을 범한 자도 극락으로 인도하며, 오역의 대죄를 범한 자도 가없이 여기 신다. 쿠마노 신궁에 계시는 약사여래는 약이 되어 중생의 현세와 내세를 도와주신다. 일만당에는 문주사리보살이 계시고, 십만당에는 보현보살이 계시며, 쿠마노 전체가 불법수호의 신들로 가득하다. 무녀는 여러 신들의 신의를 전하면서 머리카락도, 무구인 신장대도 흐트러졌다. (빙의가 계속되는 사이 한층 더 광란에 빠져)하늘을 나는 새처럼 공중을 날기도 하며 지상을 뛰어 돌아다니기도 하며 염주를 비비고, 소매를 말아 올리며 발을 들었다 놓았다 하면서 춤을 추고 나서, 신이 모두 이탈하여 돌아갔음을 알리고 비로소 제정신을 차

21) 小田幸子 「『巻絹』演出とその歴史」 『観世』2002-2, 26쪽.

리고 본 모습으로 돌아왔다.

노의 가구라는 신도(神道)에 있어서의 가구라 의례를 흉내 낸 것이다. 본래 노에서는 여신이나 무녀가 우아한 춤사위를 보이는 것이 보통이지만, 「마키기누」에서는 일반적인 노에서 보는 가구라와는 사뭇 다름을 알 수 있다. 처음에는 일반적인 가구라 무용을 연기하지만, 도중에 신장대를 버리듯 내려놓고 시원스럽기까지 한 춤사위로 바뀌는 것이다. 하지만, 무대예술인 노의 사장을 읽는 것만으로 작품에 있어서의 무용적 특징을 이해하기에는 한계가 있다. 그 특징이 구체적으로 무엇인지, 쿠마노 신의 강림에 의해 빙의의 춤을 추는 무녀의 모습을 「마키기누」의 ‘가타즈케(型付)’<sup>22)</sup>와 도모토 마사키(堂本正樹) 씨의 기록<sup>23)</sup> 등을 참고로 하여 설명하면 다음과 같다.

시테는 고켄(後見)<sup>24)</sup> 좌에서 흰 종이 술이 달린 신장대(御幣)<sup>25)</sup>를 건네받은 뒤, 손에 들고 나와 조용히 좌우로 흔든다. 잠시 후 신장대를 높이 들어 가구라 춤을 추기 시작하면서 배례한다. 이 곡에서 추는 가구라는 일반적인 노 무용에서 보듯이 정해진 춤동작을 반복하는 춤사위는 아니다. 특히 노의 대표적인 유과 간제 류(觀世流)에서는 몇 차례인가 자세를 낮추고 신장대를 어깨에 얹은 채로 왼쪽으로 두 발자국 또 다시 오른 쪽으로 두 발자국 가다 멈추는 독특한 춤동작을 한다. 「마키기누」의 무녀의 춤에서 볼 수 있는 특징적인 동작 중에는 무릎을 굽혀 몸을 약간 아래로 내려앉히는 ‘시즈미’라 불리는 춤사위가 있다. 이는 조용한 동작이지만 연기자의 춤에 집중할 수 있는 순간이다. 이어서 가구라의 후반부이다. 시테인 무녀는 신장대를 상하로 가볍게 두 번 흔들고 나서, 상좌(常座)<sup>26)</sup>로 걸어가 고켄에게 신장대를 건네주고 나와 가구라의 후반부를 이어간다. 「마키기누」는 다수의 신이 빙의하는 특이한 형식을 취하므로, 이 부분에서 다른 신이 강림한 순간이라는 것을 암시하듯 연기하고 있는 것이다.

계속해서 무녀는 “신의를 전하는 것은 두려운 일이다(神語)するこそ恐ろしけれ)”라고 말하며, ‘다치마와리(立回り)’를 추기 시작한다. 다치마와리는 “무대 위

22) 각 곡마다 정해진 연기법, 특히 (무용)동작. 이를 기록해 놓은 책을 가리키는 말이기도 하다. 유과에 따라 독자적인 가타즈케를 가지고 있으며, 대대로 전해져 왔다.

23) 堂本正樹「堂本正樹が能舞台を読む一卷綱」『観世』2002~2, 56쪽.

24) 무대의 구석에 앉아 노 연기자의 옷매무새를 고치고, 소도구를 건네주며, 연기의 진행을 돕는 역할을 하는 사람.

25) 신에게 제사지내는 의식이나 부정을 씻는 의례 등에서 신관이나 무녀들이 사용하는 무구의 하나.

26) 노 무대(能舞台)에서 시테가 연기할 때에 동작의 기점·종점이 되는 장소. 무대 안쪽의 원편이며, 나노리 좌(名乗り)라고도 부른다.

를 조용히 도는 무용으로, 정형화된 춤사위라고 하기 보다는 산을 헤매거나 잃어버린 아이를 찾는 연기 등, 각 곡마다 다른 특유한 동작<sup>27)</sup>을 한다. 보통 무대를 한 바퀴 도는 사이 여러 정경을 표현하기도 하는데, 「마키기누」의 경우는 신비적인 세계를 표현한다고 할 수 있다. 노의 종장부의 “신장대도 흐트러지고 하늘을 나는 새처럼 날아(御幣も乱れて空に飛ぶ鳥の)” 부분에서 신장대를 크게 흔들고 나서 빠른 걸음으로 정면으로 걸어 나와 다시 한 번 높이 들어올리고, 좌우로 방향을 바꾸어 잠깐 몸을 낮추었다 일어나며 뒤로 물러나는 장면은 매우 역동적으로 느껴진다. 일단 앉았다 서둘러 일어서서 신장대를 던지듯 내려놓는 동작을 취함으로써 빙의했던 신이 무녀의 몸을 이탈하여 돌아가고 있다는 것을 보여준다.

## 2) 무용연기의 연속성과 단절성

쿠마노 신들이 차례차례 빙의하여 신탁을 내리는 모습을 노 「마키기누」에서는 이상과 같은 무용동작으로 표현하였다. 10분 남짓 이어지는 빙의한 무녀의 춤 연기에서 무엇보다도 특징적인 것은 ‘단절된 무용동작’이라 할 수 있다. 현대의 관객이 일반적인 노 무용의 특징이라 생각하는 연속적이며 추상적인 무용양식과는 달리, 「마키기누」는 신들린 무녀의 모습을 직접적으로 묘사하는 흥내 내기에 가까운 무용이었다고 할 수 있을 것이다. 노는 본래 흥내 내기에서 출발한 예능으로서 무용연기에 있어서도 흥내 내기 중심의 작품이 고풍에 속한다는 것을 선행의 텐노마이 연구를 통해 확인 할 수 있다. 즉, 노의 역사에 있어서 추상적인 무용양식이 중심이 된 것은 텐노마이(天女舞)가 도입된 이후이다. 텐노마이를 선녀나 여신이 추는 우아한 춤이라 생각하기 쉽지만, 여기서 말하는 텐노마이는 어떠한 특정한 춤을 지칭하는 단어가 아니다. 정확하게 텐노마이가 어떤 춤이었는지 그 무용동작에 대해서는 알려진 바가 없지만, ‘동체에 힘을 준다’ ‘허리의 중심을 아래로 보내면서 상체를 바로 세우는 자세’라는 신체연기의 기법만이 기록으로써 전해지고 있다. 하지만, 이 신체기법의 도입을 계기로 노 무용연기의 기본자세가 성립했으며, 역동적인 무용연기에서 부동의 연기로, 흥내 내기에서 추상무용으로 전환되었던 것으로 보인다. 노 무용의 신체기법의 특징을 선행연구를 참고하여 좀 더 구체적으로 살펴보자.

다케모토 미키오(竹本幹夫) 씨의 「텐노노마이 연구(天女舞の研究)」<sup>28)</sup>에 따르면 노의 중심 유파인 간제 류(觀世流)의 전신에 해당하는 야마토사루가쿠좌(大和猿樂座)에는 악기반주에 맞추어 움직이는 추상적인 무용은 존재하지 않았다. 다케모토 씨의 연구를 요약하는 형태로 제아미의 텐노마이 도입의 의

27) 『能・狂言事典』(平凡社) 참조.

28) 竹本幹夫(1999)『觀阿弥・世阿弥時代の能楽』明治書院, 270~337쪽.

미에 대하여 설명하자면, 후원자인 아시카가(足利) 장군을 비롯하여 그윽한 정취의 미학을 지향하는 시대가 도래 하면서, 야마토사루가쿠 좌의 대표 격인 제아미는 이러한 미학을 예술로 승화시킨 이누오(犬王)의 예풍을 도입할 수밖에 없었다. 바로 이것이 정형적인 양식을 갖춘 추상 무용인 텐노마이의 도입이다. 이 텐노마이가 제아미에 의해 노 무용이론 성립의 계기가 되었고, 1세기 후인 곤과루 쯔포(金春禪鳳, 1454-1532?) 시대에는 야마토사루가쿠의 기본이 되었으며, 야마토사루가쿠 전체를 텐노마이 중심으로 바꾸어 추상적 무용이 보편화되기에 이르렀다는 것이다. 물론 이러한 “가무중심의 노의 탄생이 반드시 텐노마이 도입에 의해 처음으로 이루어진 것은 아니라”<sup>29)</sup>는 설도 배제할 수는 없지만, 현대의 노의 신체연기를 규정하는 “추상적인 무용연기의 원리는 텐노마이 이후에 무용이 한 곡의 중심에 위치하게 되면서 확립되었다”<sup>30)</sup>는 요코야마 타로(横山太郎)씨의 설은 매우 설득력 있는 주장이다. 요코야마 씨는 현대의 노 무용의 특성에 대하여 다음과 같이 역설하고 있다.

(노의 신체기법의 특성은)고도의 추상성과 강도의 지속, 그리고 부동성에서 찾을 수 있으며, 이 특질이 노의 역사에 등장하게 된 계기는 텐노마이의 도입이라고 할 수 있다. (중략)이로써 다이내믹한 무용동작과 유연한 동작이 단절 없이 연속성을 가지고 이어지는 노의 신체기법이 구축된 것이다.<sup>31)</sup>

결국, 노의 세계에 있어서는 ‘풍아한 정취를 추구’하는 당세풍의 영향으로 연속성, 추상성, 부동성의 특징을 갖는 무용연기가 중심에 놓이게 되었고, 이후 노의 창작 경향은 사실성 짙은 신체연기 보다는 풍아한 무용연기에 무게가 놓였던 것은 사실이다. 그렇기 때문에 「마키기누」의 무녀의 춤과 같이 단절된 무용동작들을 연결시켜 사실성을 살리면서도 동시에 현실과 비현실 사이를 왕래하는 특별한 무대가 더욱 눈길을 끄는 것이다. 제아미가 그의 노 이론서에서 ‘드문·특별한·차별화된(めづらしき)노가 재미있다고 역설한 대로이다. 「마키기누」가 제아미의 부친인 강아미(観阿弥) 작이라는 지적에는 논쟁의 여지가 다분히 남아있는 것으로 보이지만, 시테인 무녀의 춤의 특징이 텐노마이가 도입되기 이전의 단절된 춤이었다는 점은 적어도 이 작품이 고풍의 노임을 방증한다고 할 수 있는 것은 아닐까.

### 3) 춤추는 무녀의 예보시(烏帽子)

노 「마키기누」에서는 무녀역할의 시테가 예보시(烏帽子)를 쓰고 나온다.

29) 三宅晶子(2001)『歌舞能の確立と展開』ペリカン社, 218-235쪽.

30) 横山太郎,(2002)「天女舞の身体技法」『ZEAMI』1号, 171쪽.

31) 横山太郎(2002)「天女舞の身体技法」『ZEAMI』1号, 193쪽.

현행 연출의 기본적 분장은 에보시를 쓰고, 남성의 하의인 오쿠치(大口)를 입는 등 남장의 모습으로 등장한다. 에보시는 본래 성인 남자가 쓰던 모자의 일종으로, 귀족은 평상시에도 에보시를 쓰고 있었지만, 서민은 특별한 날에만 에보시를 썼었다. 노의 여러 작품 속에서 무용에 주안점이 놓인 곡에서는 종종 에보시를 착용한 시태가 등장한다. 헤이안 시대(平安時代, 794-1192)부터 무로마치 시대(室町時代, 1338-1573)에 이르기 까지 남성들 사이에서 보편화 되었던 에보시이지만, 일반적인 여성은 에보시를 쓰지 않는다. 단, 이마요(今様)<sup>32)</sup>, 시라보시(白拍子), 쿠세마이(曲舞)등의 직업 연예인은 공연 시 에보시를 쓰는 것이 복장의 특징이었다. 특히, 쿠세마이를 예로 들면 에보시의 상단을 곳곳이 세운 다테에보시(立烏帽子)에 남성의 평상복의 하나인 스이칸(水干)·남성 하의인 오쿠치(大口), 즉 남장한 모습으로 가무를 연기했었다. 또 시라보시의 남장에 대하여 『도연초(徒然草)』에 다음과 같이 전해진다.

多久助が申しけるは、通憲入道、舞の手の中に興ある事もえらびて、磯の禪師といひける女に教へて舞はせけり。白き水干に、鞘巻を差させ、烏帽子をひき入れたりければ、男舞とぞ言ひける。禪師がむすめ、静と言ひける、この芸をつげり。これ白拍子の根元なり。仏神の本縁をうたふ。その後、源光行、多くの事を作れり。後鳥羽院の御作もあり、亀菊に教えさせ給ひけるとぞ<sup>33)</sup>

오노히사스케라고 하는 조정의 악인이 말씀드리기를, 미치노리뉴도가 춤 중에서 특별히 재미있는 것을 골라 이소노젠시라 불리는 여인에게 가르쳐 춤추게 했다고 한다. (남성용의) 흰 스이칸을 입었으며, 허리에 칼을 차고, 긴 머리를 에보시 속으로 넣고 있었기 때문에 ‘오토코마이(男舞)’라 불렸다. 이소노젠시의 딸은 시즈카고젠이라고 하는데, 이 예능을 전수하였다. 이것이 ‘시라보시(白拍手)’라고 하는 춤의 원조인 것이다. 신불의 유래를 노래하면서 무용연기를 하는 것이다. 그 후 미나모토노 미쓰유키가 여러 곡의 시라보시마이를 창작하였다. 고토바인도 다수의 시라보시마이를 만들고 기쿠가메에게 가르치셨다고 한다.

이상에서 주목되는 점은 시라보시마이가 시작된 기원에 대하여 설명하면서 시라보시의 복장이 에보시에 스이칸, 그리고 칼까지 차고 있어 ‘오토코마이(男舞)’라고 불렸다고 하는 부분이다. 신불의 유래를 노래하면서 무용연기를 했다는 점으로 미루어 시라보시마이는 종교성이 짙은 예능이었다는 사실을 엿볼 수 있다.

이렇듯 여성예능인들이 남장을 하는 이유는 무엇일까, 특히 에보시를 쓰는

32) 헤이안 시대(平安時代)에 성립하여 가마쿠라 시대에 유행했던 가요. 이마요(今様)라는 단어의 뜻은 ‘현대풍’이라는 의미이다.

33) 본문인용은 新潮日本古典集成 『徒然草』에 의함.

것은 왜일까. 그 이유에 대해서 “남녀양성구유자로서의 복장표식에 의한 설명”<sup>34)</sup>이라고 해석하는 경우도 있다. 한편, 와키타 하루코(脇田晴子) 씨는 중세의 신사에는 무녀가 있어 신불습합의 신들을 모시며 가구라를 봉납하고 있었다고 말하면서, 무녀 뿐 아니라 구구쓰시(傀儡子)<sup>35)</sup>, 구구쓰시를 모체로 하여 탄생한 시라보시마이와 쿠세마이 역시 각각 종교성을 지니고 있다고 지적한 바 있다.<sup>36)</sup> 한편으로는 종교성을 띠는 여성예능인들이 예보시를 쓰고 남장을 하는 이유를 한국 무녀가 도포를 걸치고 칼이나 방울을 흔들며 춤을 추는 분장과 매우 닮았다는 흥미로운 지적을 내놓았다.<sup>37)</sup>

구구쓰시나 시라보시 예능의 기원이 무녀의 춤과 깊게 관련되어 있다는 것은 이미 정설화 되어 있지만, 단지 무녀의 춤의 영향으로 인해 남장을 하고, 예보시를 쓰는 것으로 일괄하여 설명하기에는 부족함이 있다. 노 작품 중에서도 무녀가 등장하는 곡을 살펴보면, 무녀라고 해서 모두가 예보시를 쓰는 것은 아니기 때문이다. 예를 들면 무녀에 의한 가구라와 신관에 의한 시시마이(獅子舞)의 봉납을 불거리로 하는 「우치토모우데(内外詣)」의 무녀는 가구라를 추지만, 예보시는 쓰지 않는다. 이상의 논저를 비롯하여 여성예능인과 예보시에 대해서는 다양한 견해가 있겠지만, 오다 사치코 씨의 “여성이 예보시를 쓴 모습은 일상성의 경계 이탈을 의미하는 것”<sup>38)</sup> 이라는 언급은 매우 정확한 지적이라 할 수 있다. 즉, 빙의의 춤이라는 초월적인 정신 상태를 표현하기 위한 방법으로 예보시를 이용했을 것이라 생각된다. 평소 여성이 착용할 수 없었던 예보시는 여성 예능인들에게는 특별하고 상징적인 의미를 부여하는 분장의 일종이었다고 할 수 있다.

#### 4. 빙의의 춤의 계보

##### 1) 빙의의 춤의 기원인 「오키나마이(翁舞)」

앞서 현대의 관객들이 노 무용의 특징을 추상적이고, 부동적이며 연속적인 동작이라고 생각하는 것은 제아미가 자신의 창작세계에 텐노마이라는 신체기법을 도입한 후의 변화라고 설명하였다. 이와 비교해 노 「마키기누」의 시태인 무녀의 춤은 빙의에 의한 광란을 사실적으로 표현하고 있기 때문에 오히려

34) 細川涼一「作品研究〈卷絹〉」『観世』1999-12, 31쪽.

35) 인형극을 연희하는 사람.

36) 脇田晴子(2001)『女性芸能の源流』角川選書, 25쪽.

37) 같은 책, 152쪽.

38) 小田幸子「『卷絹』演出とその歴史」『観世』2002-2, 29쪽.

단절적인 무용연기를 보여주는 특징을 가지고 있다는 사실도 확인하였다. 「마키기누」에서 보았듯이 빙의에 의한 사실적인 흉내 내기와 단절성이라는 무용적 특성을 가지고 있는 대표적인 노로써 「오키나마이(翁舞)」를 들 수 있을 것이다. 노의 역사에 있어서 빙의의 춤의 계보는 바로 「오키나마이(翁舞)」의 무용연기로부터 이어지고 있다고 할 수 있다.

「오키나마이」는 「오키나(翁)」 또는 「시키삼방(式三番)」이라 불리는 예능으로, 노의 원류에 해당하는 곡이다. 현행의 「오키나마이」에는 두 명의 할아버지 신과 한 명의 동자가 주요인물로 등장하며, 특히 오키나(翁)라 불리는 두 명의 할아버지는 예능의 신으로서 숭상되어 온 ‘오키나 신(翁神)’의 빙의에 의한 춤을 춘다. 오키나 신은 일본종교사에 있어서 국가신도(国家神道)가 탄생하기 이전인 중세 전후에 등장한 신으로서, 여러 신들과 얽혀 있으면서도, 한편으로는 어느 신보다도 위력 있는 영적인 힘을 가진 신으로 숭상되어 왔다. 오키나 신은 무대 위에서 오키나 가면을 쓴 연기자의 신체에 빙의하여, 천하태평을 기원하는 주술적인 의미의 춤을 춘 뒤 사라진다.

오키나 신에 의한 빙의의 춤이 끝나면, 두 할아버지 역할의 연기자는 가면을 벗고 퇴장하는데, 이 장면을 ‘오키나 춤이 끝났다’라고 하지 않고 ‘오키나 가에리(翁帰):오키나가 돌아가다’라는 말로 표현한다. 빙의했던 오키나 신이 인간의 신체에서 이탈하여 다시 신의 영역으로 돌아간다는 의미일 것이다. 「오키나마이」라는 곡이 노의 원류라는 점을 생각하면, 노 무용의 기원 또한 빙의의 춤이었다고 할 수 있다.

노 무용의 계보에 있어서 「오키나마이」의 무용연기 양식은 매우 독특하다. 먼저 처음 등장하는 센자이(千歳)의 쓰유바라이 춤(露払いの舞)<sup>39)</sup>에 이어, 흰색 가면의 오키나 신과 검은색 가면의 오키나 신이 무대로 나와 차례로 축언과 축무(祝舞)를 춘다. 특히 흰색 가면의 오키나 신에 의한 ‘지가타메 춤(地固めの舞)’이라 불리는 춤은 진혼의 의미를 가지고 있는 것으로 보이며, 노의 원류인 「오키나마이」곡이 성립하기 이전부터 이미 신사와 사찰에서 연희되고 있었던 것으로 보인다. 신사와 사찰에서는 노의 성립 이전부터 ‘오키나마이(翁舞)’라 불리는 예능이 있었으며, 지가타메 춤은 이러한 민속예능에서도 공통으로 볼 수 있는 주술적인 춤이라 할 수 있다. 「오키나마이」의 성립과 깊게 관련된 춤으로는 나라(奈良)와 교토(京都)의 경계에 위치한 나라쓰히코 신사(奈良豆比古神社)와 효고 현(兵庫県) 가미가모가와(上鴨川)의 스미요신 신사(住吉神社)의 신전(神前) 의례로서 전해지고 있는 민속예능 ‘오키나마이’를 들 수

39) ‘쓰유바라이’는 귀인의 행렬을 선도하는, 혹은 길을 연다는 의미로, 처음에 연희하는 춤을 의미한다.

있을 것이다.

주술성 깊은 「오키나마이」의 무용동작 각각에 대해서는 구체적으로 설명할 수 없는 부분도 많지만, 춤 동작에 함축되어 있는 의미를 쉽게 알 수 있는 경우도 있다. 먼저 무구인 방울을 흔드는 동작은 씨뿌리기를 묘사한 것으로서, 농공사회에 있어서 풍요를 기원하는 춤이라 할 수 있다. 방울을 들고 흔드는 춤사위는 점차 빠른 템포로 이어져 끝내는 발을 구르며 클라이맥스를 맞이하는데, 마치 신들린 무녀의 춤동작을 방불케 하는 장면이다. 특히 ‘가라스도비’라고 불리는 춤은 오키나 신이 ‘에이, 에이, 에잇’하며 소리를 지르며 높이 뛰어오르기를 반복하는, 경쾌하고, 역동적인 동작이다. 또, 「오키나마이」의 ‘호가타메(方固め)’춤<sup>40)</sup>은 노의 선행예능이라 할 수 있는 ‘슈시(呪師)’<sup>41)</sup>의 예능인 호가타메(方固め)와 관련 깊다. 즉, 동서남북과 천지의 죄와 부정을 씻어 없애기 위한 춤인 것이다. 이러한 춤동작은 기존의 의례 속에서 주술적인 의미를 가지고 행해지던 춤사위가 빙의의 춤으로써 「오키나」곡에 도입된 것이라 할 수 있다. 이와 같이 빙의에 의한 흥내 내기 중심의 춤은 노의 역사와 함께 시작되었다고 할 수 있으며, 현재의 노 무용연기를 특징짓는 고도의 추상성과 부동성, 연속성과는 거리가 멀다.

한편, 여기서 한 가지 간과할 수 없는 것은 오키나 신의 빙의가 시작되는 계기가 바로 가면이라는 점이다. 오키나 연기자는 오키나 가면을 쓰는 동시에 빙의하며, 오키나 신으로 화하여 주술적인 춤을 추기 시작한다. 신체(神體)로서의 가면이 노의 중심에 있었던 역사는 지금껏 이어지고 있으며, 이는 오키나 곡 이후 노가 드라마 중심의 극으로 발전하는 과정에서도 변하지 않았다. 가면은 등장인물로 화하는데 있어 중요한 매체가 되는 것이다. 노 무용양식의 특성은 제아미 시대 이후 적지 않은 변화를 보였다고 할 수 있지만, 빙의의 매체로서의 가면의 중요성은 변하지 않았음을 알 수 있다.

## 2)가미마이(神舞)와 빙의의 춤

노의 작품 중 빙의에 의한 춤의 기원을 「오키나마이」곡에서 찾을 수 있다면, 그 계보를 잇는 작품에는 어떤 곡들이 있을까. 노에는 가미모노(神物)<sup>42)</sup> 혹은 가구라모노(神藥物)<sup>43)</sup>로 분류되는 곡들이 있어서, 신이 본체를 드러낸 뒤 가미마이(神舞)와 같이 활력 있는 춤을 추거나 신에게 바치기 위한 가구라를

40) 동,서,남,북의 사방과 중앙을 차례로 이동하며, 발을 굴러 추는 주술적인 춤.

41) 불교, 특히 밀교에서 기도를 행하는 승. 수시에 의한 퍼포먼스는 주술예능으로 노의 원류를 이야기 할 때, 배제할 수 없는 요소이다.

42) 남신(男神)이 신위를 떨치며 장쾌하게 추는 무용연기.

43) 여신(女神), 혹은 무녀가 신장대를 들고 기쁨 있게 추는 무용연기.



추는 등의 장면은 자주 볼 수 있다. 그러나 무녀나 신관이 빙의 된 채 빙의의 춤을 추는 노는 많지 않으며, 빙의의 춤이라는 노 무용연기의 계보는 가미마이와 같은 신의 춤과는 구별되어야 할 것이다. 「오키나마이」와 「마키기누」의 무용연기의 특징에서 보듯이 빙의의 춤은 가미마이 계통과는 신체기법 상에서 이질적인 동작이다. 즉, 가미마이가 막힘없는 연속성을 특징으로 하는 선회(旋回) 중심의 무용임에 반해, 빙의의 춤은 흉내 내기 중심의 무용이라 할 수 있는 것이다. 무녀나 신관이 빙의 된 채 빙의의 춤을 추는 노는 그 수가 적기는 하지만, 그 계보에 속한 곡들에 대해 살펴보기로 한다.

먼저 노 「아리도오시(蟻通)」의 예를 보자. 「아리도오시」는 기노쓰라유키(紀貫之)가 아리도오시 신(蟻通明神) 앞을 말을 탄 채로 지나려 한 탓에 신의 노여움을 샀지만, 와카를 지어 바친 덕분에 용서 받을 수 있었다고 하는 와카의 공덕을 테마로 한 작품이다. 이 곡은 테마에 있어서도 「마키기누」와 공통점이 있으며, 신관이 빙의 하여 가구라를 추는 점까지 노의 형식이 매우 흡사하므로, 두 곡 사이에는 성립하는 과정에서 주고받은 영향이 컸을 것으로 추정된다. 단, 「아리도오시」의 경우는 무녀가 아닌 신관에 의한 빙의이지만, 무녀도 신관도 직업적으로 신을 받드는 존재이며 신의를 전달하는 역할을 한다는 점에서 다르지 않다고 할 수 있다. 두 곡 사이에 있어서 가장 큰 차이점이라면 신관에게 아리도오시 신이 빙의하였지만, 신이 이탈하고 난 뒤 신관이 본래의 모습으로 돌아오는 것이 아니라 홀연히 사라진다는 점이다. 제아미가 만든 무겐노(夢幻能)<sup>44)</sup> 형식에서 일반적으로 본체를 드러낸 정령이 춤을 춘 뒤 홀연히 사라지는 것이 일반적인데, 이러한 무겐노 형식의 일부분을 도입하였다고 할 수 있다. 노 「아리도오시」는 종장에서 빙의한 신이 이탈하는 과정까지는 보여주지 않지만, 빙의의 춤의 계보에 있는 노라는 점은 분명하다.

다음으로 노 「우타우라(歌占)」를 들 수 있다. ‘우타우라(歌占)’는 와카로 점을 치는 것을 말하며, 보통 무녀가 노래를 읊어 판단하거나, 상대가 골라낸 와카로 점을 본다. 노 「우타우라」의 시태는 와카로 점을 치는 남무(男巫)이며, 역시 와카 점을 보던 어느 날 잃어버렸던 아들을 찾게 되는 이야기이다. 이 곡의 불거리는 신기가 있는 시태가 춤을 추는 사이에 빙의하고, 신령이 이탈하여 제정신이 돌아오기 전까지 남무에 의한 빙의의 춤이 광기를 더해가는 부분이다. 처음에 시태인 남무가 춘 춤은 지옥의 모습을 묘사한 쿠세마이(曲舞)이며, 이를 추는 사이 신령이 내려 빙의하고, 광란과 흥분상태는 더욱 심해진다. 템포가 빠른 음악 반주에 맞춘 흥분상태의 연기동작, 즉 ‘가케리’를 시작하는 부

44) 전장, 후장의 2막 구성. 전장에서 인간의 모습을 빌어 나타난 정령이 후장에서 본체의 모습을 드러내는 형식.

분에서 다음과 같은 대사가 이어진다.

シテ：あら悲しや唯今参りて候に これ程はなどやお責めあるぞ あら悲しやあら悲しや  
(아아 슬프구나. 지금 갑니다. 왜 이렇게 나를 힘들게 하는 건가. 아아 슬  
프구나)

ツレ：不思議やな又かの人の神氣とて 面色変りさも現なきその有様  
(신기한 일이다. 저 사람에게 신기가 들었는지, 얼굴색이 변하고 제정  
신이 아닌 모양이다)

シテ：五体さながら苦しめて (몸 전체가 괴롭고)

ツレ：白髪は乱れ逆髪の (백발은 헝클어져 거꾸로 서)

シテ：雪を散らせる如くにて (눈을 뿌린 듯 하고)

ツレ：天に叫び (하늘에 소리치고)

シテ：地に倒れて (땅에 소리치고)<sup>45)</sup>

이상은 시테가 쿠세마이를 추다 빙의에 들어가는 순간을 직접적으로 묘사하고 있는 부분이다. 남무가 신령이 강림하는 고통스러운 상태에서 신을 향해 읊는 대사와, 곁에서 지켜보는 상대역이 빙의의 순간에 일어난 변화에 놀라 탄식하는 듯 들린다. 빙의의 시간이 길어질수록 시테는 “얼굴에 땀을 흘리며, 소매 자락에는 이슬처럼 땀방울이(面には白汗を流して 袂には露の繁玉)” 맺힌다. 또, “그 계절도 아닌데 싸라기눈이 흩날리는 소리가 들리며, 쿵쿵 발을 구르며 춤을 추고, 창을 때리는 빗소리처럼 피리가락으로 박자(時ならぬ霰玉散る 足踏はとうとうと 手の舞笏拍子 打つ音は窓の雨の)”를 맞추며, 빙의의 춤이 이어진다. 이윽고 신령이 남무의 몸을 떠나 하늘로 오르자, 빙의에서 깨어나 멍하니 있다. 노 「우타우라」의 빙의의 춤은 한바탕의 굿판을 재연하고 있는 듯 하며, 흥내 내기 중심의 무용연기에 있어서는 단절된 동작이 반복되고 있음을 확인할 수 있다.

이 밖에도 빙의의 전 과정, 혹은 빙의의 춤에 대한 묘사가 확실하게 드러나지는 않지만, 역시 신관이 빙의하는 노가 「우게쓰(雨月)」이다. 노 「우게쓰」는 신관에게 스미요시 신(住吉明神)이 강림한 뒤, 장중한 남신(男神)의 춤인 신노죠노마이(真の序の舞い)가 이어 진다<sup>46)</sup>. 신장대를 털며 빙의의 춤을 시작하지만, 앞서 설명한 작품들처럼 사실적인 춤사위와는 거리가 있다. 「우게쓰」는 곤과루 젠치쿠(金春禪竹, 1405-?)의 작품이므로 창작된 시기는 「마키

45) 본문인용은 『謡曲大観』에 실린 「우타우라(歌占)」에 의함. 이하 동일.

46) “神明納受垂れ給ふ(これより神の聲となって) 神慮の程を知らしんとネギが頭に乗りうつる”(『謡曲大観』所収「雨月」)

기누」의 시대로부터 한참 뒤이다. 한편, 「고오(護法)」와 같은 노는 무녀가 신을 내리게 한다는 점에서는 공통점이 있으나 빙의의 춤의 계보에는 넣을 수 없다. 이상은 ‘현행곡’을 중심으로 살펴본 결과 이지만, 이렇게 보면 무녀가 등장해서 빙의의 춤을 추는 곡은 매우 한정적이라는 것을 알 수 있다.

## 5. 나오는 말

제아미는 좋은 노를 만드는 조건으로 주인공의 선택이 중요하다고 적으면서, 가무에 어울리는 인물을 선택할 것을 역설하였다. 노에 있어서 창만큼이나 무용도 중요한 요소임을 설명하고 있는 부분이라 할 수 있다. 실제로 현대의 관객은 노의 무용이 감동적이었을 때, 좋은 노였다는 칭찬을 아끼지 않는다. 노는 시각적인 요소만으로도 즐길 수 있는 예술이기 때문이기도 하며, 일반적인 관객이 노의 창을 듣고 훌륭한 노라는 구별을 할 수 있게 되기까지는 긴 시간 노를 듣고 직접 연습하는 등의 수련이 필요하기 때문이다.

관객이 환상적인 무용이라는 평가를 내리는 것은 대부분 풍아한 정취를 자아내는 신체연기를 보았을 때이다. 바로 부동성·연속성·추상성 등의 특징을 가진 무용연기를 말한다. 노의 역사에 있어서 추상적인 무용양식이 중심이 된 것은 텐노마이(天女舞)가 도입된 이후이다. 텐노마이가 어떤 춤이었는지 그 무용동작에 대해서는 정확하게 알 수 없지만, 텐노마이의 신체기법의 도입을 계기로 노 무용연기의 기본자세가 성립했으며, 약동적인 무용연기에서 부동의 연기로, 흥내 내기에서 추상적인 무용으로 전환되었던 것으로 보인다. 수준이 높은 관객일수록 추상성이 강한 무용동작을 보고 감동 받을 수 있는 것이 노의 특성이다. 노의 추상적인 춤사위를 통해 자신의 고전지식에 근거한 자신만의 해석이 가능해지기 때문이다. 그렇기 때문에 노는 이해하기 어렵다는 평가를 얻기도 한다.

하지만, 노의 무용을 부동성·연속성·추상성만으로 특징지을 수는 없을 것이다. 흥내 내기를 중심으로 한 사실적인 묘사와 단절된 몸동작의 신체연기 역시 노 무용을 성립시키는 역사이자 특징이라 할 수 있기 때문이다. 본고에서는 그 대표적인 예로서 「마키기누(巻絹)」를 들어 고찰하였다. 「마키기누」의 무용의 특징은 신들린 무녀의 모습을 직접적으로 묘사하는 흥내 내기에 가까운 것이었다.

노 「마키기누」에서 가장 주목할 만한 무녀에 의한 ‘빙의의 춤’의 기원은 바로 「오키나마이(翁舞)」라 할 수 있다. 주술예능인 「오키나마이」는 예능의 신인 오키나 신이 가면을 매개로 연기자의 몸에 빙의하고, 긴 시간동안 축

언과 축무(祝舞)를 추며 풍요를 기원한다. 신이 빙의한 연기자는 약동적이며, 단절적인 춤사위를 이어간다. 거기에는 각종 종교의례에서 행해지던 춤을 모방한 신체연기가 포함되어 있다. 나아가 본고에서는 「오키나마이」와 「마키기누」에 이어 「아리도오시(蟻通)」, 「우타우라(歌占)」, 「우게쓰(雨月)」와 같은 곡을 들어 빙의의 춤의 계보라는 새로운 시점에서 노의 무용을 살펴보았다. 이들 노에 등장하는 무녀들은 가구라(神樂) 춤을 추거나, 신 내림을 받아 신의 뜻을 전하는 등 실제의 무녀와 같은 역할을 연기한다. 그러나 등장하는 모든 무녀가 빙의에 의한 춤을 추는 것은 아니며, 그러한 점에서 노 「마키기누」는 시태의 빙의에 의한 무녀의 춤을 사실적으로 그려냈다는 점을 큰 특징으로 들 수 있었던 것이다.

세련된 양식으로 완성된 노의 예술성이라는 측면에서 노의 무용을 논할 때, 「마키기누」의 무녀의 춤에서 보았듯 사실적 묘사의 무용이 거론되는 경우는 드물 것이다. 하지만, 「마키기누」는 노 무용의 기원과 본질을 논함에 있어 간과할 수 없는 작품이라 하겠다.

## 【參考文獻】

- 橫山太郎, 「天女舞の身体技法」, 『ZEAMI』 1号, 2002-1, 170~198쪽.  
 細川涼一, 「作品研究 〈卷絹〉」, 『觀世』, 1999-12, 29~31쪽.  
 馬場あき子, 「卷絹」, 《觀世》 2002~2, 50쪽.  
 山木ユリ, 「作品研究 卷絹」, 『芸能史研究』 156号, 2002.1, 3~7쪽.  
 青木真知子, 「和泉式部と伝説」, 『星稜論苑』 第28号, 3~5쪽.  
 小田幸子, 「『卷絹』演出とその歴史」, 『觀世』 2002-2, 26~29쪽.  
 堂本正樹, 「堂本正樹が能舞台を読む一卷絹」, 『觀世』 2002~2, 56쪽.  
 山本ひろ子, 『変成譜』, 春秋社, 2000년, 28쪽.  
 脇田晴子, 『女性芸能の源流』, 角川選書, 2001, 25면, 152쪽.  
 竹本幹夫, 『觀阿弥・世阿弥時代の能楽』, 明治書院, 1999, 270~337쪽.  
 三宅晶子, 『歌舞能の確立と展開』, ペリカン社, 2001, 143~194쪽.

## 要 旨

日本の伝統芸能である能の舞は、劇的な表現をするうえで、重要な要素である。観客に感動を与える部分も舞が披露される瞬間である。世阿弥の能楽論にあるように、舞は歌とともに能の表現方法としてもっとも大事な要素である。能の歴史において抽象的な舞が中心におかれたのは、天女舞が導入されてからのことである。天女舞がどういう舞だったのか、正確にはわからないが、天女舞の身体技法の導入をきっかけに能の舞の基本的な身体が成立し、躍動的な動きが不動的に、物まねの演技が抽象的な舞に転換されたとみられる。

しかし、能の舞を不動性・連続性・抽象性だけで特徴づけることはできない。物まねを中心にした写実的な描写と断絶された身体技法もやはり能の舞の歴史であり、特徴なのである。このような特徴をもつ代表的な能として「卷絹」があげられる。この作品には職業的な巫女が登場し、神楽を舞っていたところ神懸る。本稿は、熊野を舞台にして創られた能「卷絹」を分析することで、この曲に導入された巫女舞の特徴を考察し、同時に能の舞の様式的な特徴を「憑依の舞の系譜」という視点で論じた。

「卷絹」の舞台は鬱蒼な森林の中の聖域の中にある熊野本宮である。またこの曲を成立させた宗教思想的な背景は、和歌と陀羅尼を同一視した「和歌陀羅尼説」である。仏教で陀羅尼経を唱えると、仏の功德を被ることができるように、神に和歌を捧げることによって神の功德を得られるという思想である。

「卷絹」の見所は、神懸った巫女の姿をリアルに描写する、物まねに近い舞といえる。すなわち、「巫女による憑依の舞」が舞われる部分である。能の舞の歴史において、憑依の舞の起源は、いうまでもなく「翁舞」であろう。翁神に憑依された役者は、躍動的で、断絶的な舞を舞う。また、様々な宗教儀礼において行われていた所作を模倣した演技、言いかえれば、物まね中心の舞が含まれている。さらに、本稿では「翁舞」と「卷絹」に続けて、「蟻通」, 「歌占」, 「雨月」のような作品をあげながら憑依の舞の系譜という視点から能の舞を考えてみた。これらの能に登場する巫女は、神楽舞を舞ったり、神懸りして神意を伝えたりと実際の巫女と同じ役割を演じる。しかし、登場してくる巫女がみんな憑依による舞を舞うのではない。だからこそ能「卷絹」は、シテの憑依による巫女舞をリアルに描いている点が大きな特徴としてあげられるのである。

能の世界においては、幽玄を追求する当世風の影響で天女舞が導入され、連続性・不動性・抽象性の特徴をもつ舞が中心になり、その後の創作傾向は当然リアルな物まねよりは、優雅な舞に重さがおかれるようになったと考えられる。だから、「卷絹」の巫女舞のように断絶されている身体をつなげ、写実的な表現をし、同時に現実と非現実の世界を行き来する特別な舞台がより目をひくのである。

キーワード：熊野、音無天神、天女の舞、和歌陀羅尼説、神楽舞、巫女、  
烏帽子、翁舞

투 고 : 2013. 8. 31  
1차 심사 : 2013. 9. 14  
2차 심사 : 2013. 10. 5