

노(能) 〈삭교(石橋)〉의 축의성과 시시마이(獅子舞)

김 현 옥*

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

< 목 차 >

- | | |
|------------------|--------------|
| 1. 머리말 | 4. 〈삭교〉의 축의성 |
| 2. 〈삭교〉 상연방식의 특징 | 5. 맺음말 |
| 3. 시시마이의 수용 | |

키워드 : 獅子舞(Shishi Dance), 祝言能(Syugen-nho), 半能(Han-Nho), 〈望月〉(Mochizuki), 連獅子(Renzishi), 觀世元章(Kanze Motoakira)

1. 머리말

노(能) 〈삭교(石橋)〉는 ‘시시마이(獅子舞)’¹⁾가 장쾌하게 펼쳐지는 웅장한 곡으로 노 작품 중에서 가장 역동적인 곡이라고 할 수 있다. 무대는 중국의 청량산(淸凉山), 석가의 유적을 순례하기 위해 일본에서 중국으로 온 자쿠쇼 법사(寂昭法師)가 문수보살이 살고 있다는 청량산 험악한 산중에 이르러 계곡에 놓인 석교를 건너려고 하자 돌연 동자가 나타나 제지한다. 그리고 잠시 후에 시시가 등장하여 아름다운 음악과 함께 장중한 시시마이가 펼쳐진다는 내용이다. ‘시시(獅子)’는 문수보살의 사자(使者)로 여겨지는 상서로운 짐승으로 보통은 문수보살을 등에 태우고 나타나는 것으로 전해진다. 하지만, 〈삭교〉에서는 문수보살이 등장하지 않고 시시만이 나타나 석교 위에서 위엄 있게 시시마

* 국민대학교 부교수, 일본전통문화진흥공

1) ‘시시(獅子)’는 동물의 왕으로 일컬어지는 ‘사자’를 뜻하는 한편, 사자를 닮은 상상 속의 동물을 가리키는 말이다. 본고에서 다루는 ‘시시’는 문수보살의 사자(使者)로 등장하는 상상 속의 동물이므로 사자로 번역하지 않고 ‘시시’와 ‘시시마이’라는 용어를 사용하기로 한다.

이를 연희한다.

〈삭쿄〉 전반부의 조용한 무대가 후반이 되면 일변하여, 시시가 머리를 크게 돌리면서 온몸을 움직이며 춤을 춘다. 후반부의 웅장하고 역동적인 시시마이 장면에는 관객이 압도당할 정도이다. 본 곡의 최대 볼거리가 후반부의 시시마이라는 점에는 이견이 없지만, 돌연 등장하는 시시와 시시마이의 전개는 노의 전반부와 후반부를 단절시키고 있다는 지적도 적지 않다. 시시가 등장하는 노 작품이 많지 않은 가운데 〈삭쿄〉는 단연 역동적인 시시마이가 돋보이는 곡이기 때문에 시시마이의 연출에 관한 연구가 많다. 다른 한편으로는 노의 무대가 된 청량산의 석교를 중심으로 한 정경묘사가 선행의 『와칸로에슈(和漢朗詠集)』나 『로에쇼(朗詠抄)』와 같은 한적의 내용과 유사함을 지적하고, 양자의 영향 관계에 대해 설명하는 연구가 눈에 띈다. 노 〈삭쿄〉에 관한 주요 선행연구로는 다음과 같은 논문을 들 수 있다. 우선 오모테 아키라(表彰)는 노 〈삭쿄〉가 작자 미상의 곡으로 1465년에 〈시시(シシ)〉라는 곡목으로 온아미(音阿弥)가 공연했다는 기록이 남아있음을 지적하고, 무로마치(室町) 시기에는 상연이 거의 중단되어 긴 공백 기간이 있었다는 역사적 사실에 대해 고찰하였다. 나아가 노의 중단과 부활을 둘러싼 문제에 대해 정리하면서, 〈삭쿄〉의 특수한 역사 및 각 유파에 따른 연출의 차이점에 관해서도 상세한 연구를 남겼다.²⁾ 고사이 쓰토무(香西精)는 작자의 구상이 시시마이의 연극화에 있음을 설명하고 동시에 본 곡이 시시마이에 주안을 두고 있으므로 전반부와 후반부의 연결이 확연하게 나뉘어 부자연스럽다는 언급을 하고 있다.³⁾ 이후에도 노 작품 전·후반부의 단절과 위화감에 대한 유사한 언급이 이어져 왔다. 아마노 후미오(天野文雄)는 시시마이를 수용한 노를 들어 다른 예능 장르와의 관계에 대해서 논하고 있다. 무로마치 시기에 성립한 ‘시시 노’, 즉 시시가 등장하는 노는 〈삭쿄〉 〈모치즈키(望月)〉 〈우텐오(優填王)〉의 세 곡으로, 이 중에서 〈삭쿄〉가 간제류(觀世流)의 곡이며, 〈모치즈키〉는 〈삭쿄〉로부터 영향을 받아 성립한 곤파류(金春流)의 곡이라고 설명하면서 각 곡의 시시마이 형식의 특징에 대해 고찰하였다.⁴⁾ 배문경(裴文卿)은 당에 건너간 승들에 의해 쓰인 다양한 ‘재당기(在唐記)’ 및 후대에 기록된 청량산의 기적담 및 천태산의 석교

2) 表彰(1979) 「能〈石橋〉の歴史的研究」 『能楽史新考二』 わんや書店, pp.222-232.

3) 香西精(1972) 「作者と本説・石橋」 『能謡新考』 桧書店, pp.121-130.

4) 天野文雄(1981) 「獅子の能と獅子舞」 『觀世』 48-4, 桧書店, pp.3-12.

관련 기술이 노 〈삭교〉의 작품세계와 유사하므로 노의 석교 장면에는 이들 요소가 영향을 끼쳤다고 지적하였다.⁵⁾ 이 밖에도 야마오리 데쓰오(山折哲雄)의 ‘이하백도(二河白道)’와 〈삭교〉 정경의 이미지 비교분석⁶⁾, 야나세 치호(柳瀬千穂)에 의한 〈삭교〉 선행연구 분석⁷⁾과 더불어, 노 연기자를 대상으로 한 인터뷰⁸⁾등도 주요 선행연구로 빼놓을 수 없다.

본고는 이와 같은 선행논문을 참고로 하면서 이제까지의 지적에 대한 논의를 발전시키고, 나아가 노 이해의 깊이를 더하기 위한 몇 가지 새로운 시점을 제시하려고 한다. 특히, 노 〈삭교〉는 축의성이 강한 ‘축언곡(祝言曲)’으로 분류되지만, 이 곡이 갖는 축의성에 대해서는 구체적인 설명이 이루어지고 있지 않으므로 이에 대해 후반부의 시시마이와 결부시키면서 살펴보고자 한다.

2. 〈삭교〉 상연방식의 특징

노에는 한 곡의 전반부를 생략하고 노치지테(後ジテ)가 등장하는 후반부만을 따로 공연하는 ‘한노(半能)’라는 상연방식이 있다. 노 〈삭교〉는 주로 한노 형식으로 상연되고 있다는 점을 첫 번째 특징으로 들 수 있다. 한노 형식으로 공연되는 작품들은 클라이맥스가 곡의 후반에 있으므로 후반부를 무대에 올림으로써 노의 상연시간을 단축하면서 동시에 축복 기원의 염원을 강조하는 연출법이다. 하루에 다섯 가지 종류의 노를 공연하는 전통적인 상연방식에서는 마지막 다섯 번째 곡 뒤에 축하와 축복의 의미가 담긴 노를 한 곡 덧붙여 공연하는 것으로 끝을 맺는다. 이를 슈겐노(祝言能)⁹⁾라 하며 슈겐노는 한노 형식으로 상연하는 것이 보통이다. 주로 〈다카사고(高砂)〉, 〈유미야와타(弓八幡)〉, 〈오이마쓰(老松)〉 등과 같이 신격을 주인공으로 하는 와키노(脇能)에 속하는 곡이 슈겐노로 공연된다. 근래에 들어 하루 다섯 곡을 무대에 올리는 전통적인 공연방식이 사라지게 되면서 슈겐노로서의 한노 상연 기회가 줄기는 했지만,

5) 裴文卿(2004) 「在唐記と能〈石橋〉」 『演劇研究センター紀要』 3号, 早稲田大学演劇博物館, pp.21-26.

6) 山折哲雄(2008) 「能〈石橋〉と〈二河白道図〉」 『観世』 75-1, 桧書店, pp.40-47.

7) 柳瀬千穂(2007) 「作品研究 〈石橋〉 試論-趣向と構成について」 『観世』 74-12, 桧書店, pp.26-35.

8) 関根祥六・三浦裕子(2008) 「〈石橋〉を語る-関根祥六氏に聞く-」 『観世』 75-2, 桧書店, pp.26-33.

9) 슈겐노에 관한 설명은 줄고(2016) 「고우타이(小謡) 다카사고야(高砂や)의 성립과 수용양상」 (『日本文化學報』 68輯, 韓國日本文化學會, pp.293-307.) 참조.

한노 형식으로 공연되는 예가 많았던 작품 중에는 한노 형식으로 상연방식이 굳어진 곡이 있다. 현재 〈쇼쥬(猩々)〉는 한노 형식으로 상연방식이 고정된 곡이고, 〈이와후네(岩船)〉, 〈긴사쓰(金札)〉와 같은 곡은 간제류에서 한노 형식으로만 공연하고 있다. 〈삭쿄〉 역시 축복의 의미를 담아 한노 형식으로 공연하는 경우가 많다. 간제류의 노 연기자 세키네 쇼로쿠(関根祥六)와 미우라 히로코(三浦裕子)의 〈삭쿄〉를 주제로 한 대답에서 〈삭쿄〉의 경우는 한노 형식으로 무대에 올리는 경우가 훨씬 많은 곡이라고 지적하고 있다.¹⁰⁾ 〈삭쿄〉는 현대에 들어 상시에도 시시마이 중심의 후반부만을 공연하는 예가 관례가 되고 있어, 〈쇼쥬〉, 〈이와후네〉, 〈긴사쓰〉의 경우와 같이 정규적인 상연방식이 한노로 고정되어 가고 있는 것으로 보인다.

〈삭쿄〉의 상연방식의 두 번째 특징으로 다채로운 연출방법을 들 수 있다. 노의 특수한 연출법을 고가키(小書)라 하는데, 노에는 고가키가 없는 곡과 복수의 고가키를 갖는 곡이 있다. 복수의 고가키를 갖는 작품은 여러 가지 특수한 연출이 가능하므로 시대의 가면과 복장, 무대장치와 소도구, 춤동작과 악기 연주 등의 요소에 크고 작은 변화를 줄 수 있어서 같은 곡이라 하여도 고가키에 따라 인상이 달라진다. 〈삭쿄〉에는 다른 노와 비교해 매우 다채로운 고가키가 있으며, 특히 시시마이에 초점을 둔 한노 형식의 연출방법은 매우 다양하다. 붉은 머리의 시시가 홀로 등장하는 ‘고시키키(古式)’를 비롯하여, 흰머리와 붉은 머리의 시시가 등장하여 함께 춤을 추는 연출인 ‘렌지시(連獅子)’와 ‘오지시(大獅子)’, 흰머리의 시시 한 마리와 붉은 머리의 시시 두 마리가 등장하는 ‘산게이노시키키(狻猊之式)’이라는 고가키가 있다. 또, 기본적인 연출에서는 7단으로 구성된 시시마이를 12단으로 늘려 춤추는 ‘시시쥬니단노시키키(師資十二段之式)’ 연출법도 있다.

다양한 고가키에 따라 복수의 시시가 출현하는 경우에는 한층 화려하고 웅장한 무대를 기대할 수 있지만, 시시마이의 내용과 의미가 달라질 수밖에 없다. 한 마리의 시시가 출현하는 기본적인 연출에서 시시는 문수보살의 사자로서의 역할을 한다. 렌지시·오지시라는 고가키로 공연을 하게 되면 어미와 새끼에 해당하는 두 마리의 시시가 등장하여 어미는 듄직하고 웅장하게, 새끼는 밝고 가벼운 느낌으로 춤춘다. 렌지시 형식에서 때로는 어미 시시 한 마리와 복

10) 関根祥六・三浦裕子「〈石橋〉を語る-関根祥六氏に聞く-」『観世』75-2, 桧書店, p.29.

수의 새끼 시시가 출연하는 경우도 있다. 세키네 쇼로쿠가 노 연기자 입장에서 해석한 작품설명에 따르면, 한 마리의 시시가 출현하는 연출에서는 시시가 문수보살을 태우고 나타나는 영물이라는 성격에 초점이 맞춰지지만, 두 마리 이상이 되면 부모의 애정과 같은 감정까지 담긴다고 설명하고 있다.¹¹⁾

복수의 시시가 출현하는 렌지시 형식의 연출은 비교적 후대에 생겨난 것으로 보인다. 오모케 아키라는 1721년부터 에도 막부(江戸幕府) 말기까지의 행사 진행목록을 기록한 『후레나가지온노구미(触流し御能組)』를 참고로 하여, 1850년 5월에 호쇼 도모유키(宝生友于)와 그의 장남 이시노스케(石之助, 훗날의 九郎知栄)가 에도성(江戸城)에서 공연한 ‘삭쿄렌지시(石橋連獅子)’가 공식적으로는 최초의 렌지시 형식의 공연이라고 설명하고 있다.¹²⁾ 또한 노 〈삭쿄〉의 또 다른 연출법 시시쥬니단노시키 역시 후대에 고안된 특수연출이다. 미우라 히로코는 오모테 아키라와 야시마 마사하루(八嵐正治)의 연구¹³⁾를 소개하면서 고가키 시시쥬니단노시키는 간제 모토아키라(観世元章)에 의해 고안된 연출임을 언급하고 있다.¹⁴⁾ 간제 모토아키라는 간제류 15대 종가로 에도 중기에 활약한 노 연기자이다. 모토아키라가 1765년에 노의 가사를 대폭 개정한 『메이와카이세이우타이혼(明和改正謡本)』을 간행하였고, 다른 한편으로는 노 연출 개혁에 힘을 쏟은 인물이라는 점은 널리 알려져 있다. 모토아키라는 간제류 중흥에 지대한 역할을 하였고, 그의 개혁은 현재의 노 무대에 까지도 영향을 미치고 있다. 하시바 유카(橋場夕佳)가 모토아키라의 〈삭쿄〉 가사 개정의 특징과 고가키의 창안에 대해 설명하면서, 후반부의 시시마이를 중시하던 18세기 당시의 풍조를 반영하였다고 지적하고 있다. 그리고, 현재 간제류에서는 시시쥬니단노시키의 고가키로 공연하는 경우에 반드시 한노 형식을 취하고, 적어도 둘 이상의 시시가 등장하는 렌지시 형식으로 무대에 올리지만, 모토아키라가 창안한 당초의 시시쥬니단노시키는 후반부의 시시마이가 12단이 되는 연출법이었다는 점을 강조하고 있다.¹⁵⁾ 렌지시 연출의 초연이 1850년이라는 기록으로 보아 시시쥬니단노시키가 고안되었던 모토아키라 생전 당시에는 렌지시 형식이 도입되지 않았다고 보는 것은 타당하며, 하시바가 지적하였듯이 현재 간

11) 関根祥六・三浦裕子(2008) 「〈石橋〉を語る-関根祥六氏に聞く-」 『観世』 75-2, 桧書店、p.28.

12) 表章 (1979) 「能〈石橋〉の歴史的研究」 『能楽史新考二』 わんや書店, pp.228-229.

13) 八嵐正治 「元章に見る近代」 『芸能』 1975-12, 芸能発行所, pp.8-22.

14) 関根祥六・三浦裕子 「〈石橋〉を語る-関根祥六氏に聞く-」 『観世』 75-2, 桧書店、p.26.

15) 橋場夕佳(2009) 「観世大夫元章と〈石橋〉」 『東海能楽研究会年報』 14号, 東海能楽研究会, p.1.

제류의 〈삭쿄〉 상연방식은 모토아키라 시대와는 다르게 변형되었음을 알 수 있다. 노의 상연방식이 시대에 따라 유동성을 가진다는 것을 다시 한 번 확인할 수 있다.

메이지(明治) 시대에 활약한 간제류 노 연기자 우메와카 미노루(梅若実)의 『우메와카미노루 일기(梅若実日記)』에서는 현대에서 볼 수 있듯이 〈삭쿄〉의 다양한 상연방식을 찾아볼 수 있다. 몇 가지 예를 살펴보자면, 먼저 1896년 5월 17일자에 다음과 같은 고가키에 관한 기록이 있다.

오늘 시시쥬니단노시키 연출로 공연 예정이었지만, 데츠노조의 다리가 아파서 함께 이야기 나눈 결과 [가카리(掛り)] 단(段)부터 [지(地)] [고가에시(小返)] [간(干)] [료(呂)] [오가에시(大返)] [도메(留め)] 의 7단 구성으로 시시마이를 연희했다. 이후 12단 구성을 생략하여 시시노시키(師資之式)라고 적고 7단 구성으로 시시마이를 추는 것도 좋다.¹⁶⁾

위의 인용문에서 5월 17일 당일의 시시마이가 7단 구성으로 생략되어 연희되었음을 확인할 수 있으며 더불어 12단 구성의 시시마이를 추는 일이 체력적으로 매우 힘든 일임을 알 수 있다. 통상은 붉은 머리의 시시 혼자 출현하여 [가카리] [지] [고가에시] [간] [료] [오가에시] [도메] 의 7단 구성으로 시시마이를 추지만, 오지시 연출법은 흰머리와 붉은 머리의 시시가 부자간이나 형제 사이로 등장하여, [가카리] 와 [도메] 단은 한 번, [지] 와 [고가에시] 단을 두 번씩 반복하여 추므로 9단이 된다. 또, [가카리] 와 [도메] 단 한 번씩에 [지] 부터 [오가에시] 까지의 5개 단을 두 번씩 반복하면 12단, 바로 시시쥬니단시키 연출이 되는 것이다. 한편, 1905년 1월 22일의 “石橋大獅子実/連獅子鍔之丞”라는 기록은 노 〈삭쿄〉의 특별연출인 오지시와 렌지시에 관한 내용이다. 또 다른 날인 1898년 5월 15일자 일기에는 7단 구성의 시시마이에 관한 언급¹⁷⁾이 보이고, 1906년 10월 15일자에는 시시마이 9단 구성에 대해 적고 있으며,¹⁸⁾ 1899년 10월 15일에는 〈삭쿄〉의 한노 상연기록¹⁹⁾도 보인다.

16) “本日師資十二段式ヲ鍔之丞足痛ニ付申合ニテ掛り地小返シ干呂大返シトサ七段ニ仕ル。以後十二段ト云ク略シテ師資之式ト書テ七段ニ致スハ宜敷成ト存ル” 본문 인용은 梅若実日記刊行会編(2002) 『梅若実日記』(八木書店)에 의함.

17) 『梅若実日記』(明治31年5月15日) “獅々ハ掛り地小返シ干呂大返シトメ七段”

18) 『梅若実日記』(明治39年10月15日) “掛り地同小返同干呂大返トメ九段”

19) 『梅若実日記』(明治32年7月2日) “半能石橋 万三郎/竹世/鑄木祚胤 [要三郎/六蔵/又喜/仙太郎] ”

우메와카 미노루의 일기에 적힌 공연기록을 통해 시시노시키라는 연출법의 다양성을 충분히 엿볼 수 있는데, 이와 같은 메이지 시기 〈샤쿄〉 고가키의 유동성은 현대로도 이어져 다양한 상연방식이 전개되고 있다. 〈샤쿄〉의 다채로운 고가키는 각기 색다른 감흥을 주지만, 어떤 고가키로 연출하느냐와 관계 없이 흥백의 난만한 모란꽃을 배경으로 웅장하고 역동적인 시시마이를 추는 장면은 공통되며, 이 장면이야말로 경사스러운 무대를 상징하고 있다는 점에는 변함이 없다.

3. 시시마이의 수용

시시마이의 역사를 보면, 연희를 동반한 다양한 불교 의례와 궁중의 오락적인 예능이 기가쿠(伎楽)·산가쿠(散樂) 등의 이름으로 고대 일본에 전래 되었고, ‘시시마이’는 이 중에서도 실크로드를 통해 일본에 전래 된 기가쿠에서 그 원류를 찾을 수 있다. 기가쿠는 일본 역사에서 일찍이 쇠퇴하였지만, 시시마이는 부가쿠(舞樂)·덴가쿠(田樂) 등의 다양한 예능 장르와 결합하기도 하고, 또는 독자적으로 발전하면서 오늘날에 이르고 있다. 시시와 시시마이는 특히 사원과 궁중의례 행렬의 선두에 서서 부정, 혹은 잡귀를 퇴치하던 역할을 하였고, 여기에 흥미로운 볼거리가 더해져 민속예능으로 발전하는 한편, 노·가부키(歌舞伎)와 같은 무대예술에 수용되어 정제된 예능으로 독자적인 발전을 이루었다. 이러한 시시마이의 영향을 받아 무로마치 시기에 〈샤쿄〉 〈모치즈키〉 〈우텐오〉 세 곡의 시시 노가 성립하였다. 이 중 가장 먼저 성립한 곡은 〈샤쿄〉이다. 무로마치 막부의 관료였던 니나가와 치카모토(蜷川親元)가 기록한 『치카모토 일기(親元日記)』 1465년(寬正6年) 3월 9일조에는 “明惠上人 靜 天鼓獅子 鳴不動”²⁰⁾이라고 보인다. 이 기록은 온아미(音阿弥)의 노 공연기록으로 알려져 있다. 아마노 후미오는 여기에 ‘시시(獅子)’라고 적은 것이 노 〈샤쿄〉를 말하는 것이며, 이 시점까지는 〈샤쿄〉 외에 시시가 출현하는 노가 없었음을 추측할 수 있다고 하였다.²¹⁾ 무로마치 말기까지는 〈샤쿄〉 보다도 주로 ‘시시’라는 용어를 사용하였으나 무로마치 말기 이후에 〈모치즈키〉의 시시와 혼

20) 원문 인용은 宮内庁書陵部所蔵資料目録·画像公開 시스템의 ‘図書寮文庫’에 수록된 『蜷川親元日記』에 의함.

21) 天野文雄(1981) 「獅子の能と獅子舞」 『観世』 48-4, 桧書店, p.5.

동하지 않기 위해 〈삭쿄〉라는 이름으로 통용되었다는 오모테 아키라를 비롯한 선학들의 논고가 있고²²⁾, 〈모치즈키〉〈우텐오〉에 관한 첫 기록이 16세기 이후에나 확인되므로 아마노가 지적한 대로 〈삭쿄〉는 꽤 오래전인 15세기 중엽, 시시노 중에서는 가장 먼저 성립했다고 할 수 있다.

하지만, 노 〈삭쿄〉의 성립 이후에 공연기록이 거의 없는 점으로 미루어 적어도 교토에서는 〈삭쿄〉가 공연되는 일이 드물었고, 역사적으로 단절되었던 시기가 있었던 것으로 추측되고 있다. 특히, 마쓰오카 심페이(松岡心平)에 의하면 도쿠가와 이에야스(徳川家康) 시절에도 간제류가 〈삭쿄〉를 공연한 기록은 없고, 이에야스 사후에 이르러 복원되었다고 한다. 이렇듯 간제류 노 연기자들이 한동안 〈삭쿄〉를 공연하지 않았던 이유에 대해 마쓰오카는, 제아미가 시시마이를 몸과 마음에 온 힘을 모아 강하고 거칠게 추는 춤이라는 점에서 배제했었고, 이러한 제아미의 생각이 영향을 미쳤을 것이라고 지적했다.²³⁾ 제아미는 노의 춤에 대해 정취와 우아함, 추상성을 추구하였지만, 시시마이는 사실적 묘사가 강하다는 점에서 수궁이 가는 해석이다.

또 당시에는 ‘시시마이 좌(獅子舞座)’가 대활약하고 있었다는 사실도 간제류가 시시마이의 〈삭쿄〉 공연에 관심을 두지 않았던 이유의 하나로 들 수 있을 것이다. 고기록이나 에마키(絵巻)를 보면 시시마이가 덴가쿠와 나란히 등장하는 모습을 쉽게 확인할 수 있으며, 특히, 헤이안(平安) 시대의 연중행사를 그린 그림이나 귀족들의 일기문 등에서 ‘시시·덴가쿠’라는 기록을 종종 발견할 수 있다. 마쓰오카에 의해 소개된 바 있는 『메게쓰기(明月記)』 1235년 4월 11일 항에 이나리마쓰리(稻荷祭)에서 시시마이와 덴가쿠가 격투 끝에 서로의 조직에 상해를 입힌 사건²⁴⁾을 보면, 시시마이 조직이 덴가쿠와는 별개의 독립된 집단이었다는 사실을 알 수 있다. 야마지 고조(山路興造)의 논문 「시시마이의 원형과 변용(獅子舞の原型とその変容)」에 의하면 중세 교토에는 시시마이를 전문적으로 공연하는 좌가 존재했었고, 그중에서도 기온 신사(祇園社)에 속한 가타하야 좌(片羽屋座)가 대표적인 시시마이 좌이다. 또, 시시마이 좌가 부정 퇴치를 위해 마을을 돌고 그 여흥으로 당시 유행했던 사루가쿠노(猿楽能) 양식을 흥내 내어 공연하여 큰 인기를 끌었다고 하며, 교토 기온의 가타하야 좌도 악마퇴치와 동시에 사루가쿠노를 연희하면서 격렬하면서도 아름다운 시시마이

22) 表章(1979)「能〈石橋〉の歴史的研究」『能楽史新考二』わんや書店, pp.222-223.

23) 観世清和・松岡心平(2013)「〈対談〉観世清和に聞く 能の劇的身体—世阿弥以後」『信光と世阿弥以後』絵書店, p.593.

24) 松岡心平(1982)「獅子舞と田楽」『能楽タイムズ』367号, 能楽書林, p.1.

를 추었다고 설명하고 있다.²⁵⁾ 1430년에 성립한 『사루가쿠담기(申樂談儀)』에는 덴가쿠와 사루가쿠의 시시마이 수용을 설명해주는 기록이 있으며,²⁶⁾ 그 내용 중 무로마치 시기의 덴가쿠 예인 조아미(増阿弥)가 아시카가 요시미쓰(足利義滿) 앞에서 시시마이를 추었고, 그 춤이 매우 즐거웠다는 이야기를 보면 덴가쿠 집단이 시시 노가 아닌 독립적인 시시마이를 연희하고 있음을 알 수 있다. 이처럼 당시의 시시마이 좌나 덴가쿠 좌가 연희하던 시시마이가 인기를 끌고 있었기 때문에 노 무대에서의 시시마이는 관심을 받지 못하고, 시시마이를 주요 볼거리로 하는 <삭쿄>가 사루가쿠 그룹의 연희목록에서 사라지기 시작했을 가능성도 있다. 무로마치 이후 <삭쿄>가 완전히 폐곡이 된 것은 아니고 명맥만은 유지하고 있었던 것으로 보이지만,²⁷⁾ 상연의 예를 찾기 어려워 노의 단절 시기가 있었던 것으로 추정되고 있다. <삭쿄>가 다시 노의 역사에 등장하는 것은 에도 시기에 들어서이다.

일반적으로 노의 시시마이 수용을 이야기할 때는 무로마치 시기에 급격히 성장하면서 노를 연희하기 시작했던 덴가쿠와 사루가쿠 집단이 제례의 장에서 연희 되던 시시마이와 접촉하면서 영향을 받은 것으로²⁸⁾ 설명되지만, 노에서와 같이 한 사람이 시시를 연기하는 ‘일인무’의 역사는 다른 예능에서 쉽게 볼 수 있는 것은 아니다. 흔히 보는 시시마이는 한 사람이 시시의 머리를, 다른 한 사람 또는 복수의 사람이 시시의 동체를 담당한다. 혼다 야스지(本田安次)의 연구에 따르면 시시마이를 크게 둘로 분류하여 ‘일인무’와 ‘이인무’로 나누는데, 이 중 일인무는 대륙으로부터의 영향이 아닌 일본 고유의 시시이며, 일인무 시시마이는 무로마치 말기 이전의 기록에 없다고 했다.²⁹⁾ 노에서는 기본 연출은 물론 고가키에 따라 복수의 시시가 등장하는 경우에도 모두 일인무라는 점이 다른 예능에서 볼 수 있는 시시마이와의 차별점이다.

<삭쿄>와 함께 시시 노로 대표되는 곡으로 <모치즈키>, 그리고 앞의 두 곡과 비교해 성립 시기가 늦은 <우치토모우테(内外詣)>가 있다.³⁰⁾ <삭쿄>

25) 山路興三(2006) 「獅子舞の原型とその変容」 『民俗芸能研究』 41号, 民俗芸能学会, pp.15-17.

26) “一、獅子舞ハ、河内ノ榎並ニ、徳寿トテアリ。神變獅子也。増阿、児ニテ、鹿苑院ノ御前ニテ舞イシ、面白カリシ也。”

27) 表章의 「能 <石橋>의 歴史的 研究」 (『能楽史新考二』 わんや書店, pp.223-224.)에서 무로마치 말기의 후에히코베(笛彦兵衛)에 의한 시시, 즉 <삭쿄> 공연기록을 소개하고 있음.

28) 天野文雄(1981) 「獅子の能と獅子舞」 『観世』 48-4, 桧書店, pp.3-4.

29) 本田安次(1969) 「獅子舞考」 『延年』 木耳社, p.53.

30) 시시 노 중에서 <우텐오>는 폐곡이 되었으며, 그에 대한 상연기록이 없어 본고에서는 논하지 않는다.

와 〈모치즈키〉, 〈우치토모우데〉 사이에는 차이점이 적지 않다. 〈삭쿄〉에서 노치지테는 문수보살의 정토인 청량산에 사는 상서로운 동물 시시이며, 시시가 화려한 모란꽃을 배경으로 역동적인 춤을 춘다. 하지만, 〈모치즈키〉와 〈우치토모우데〉는 인간이 시시마이를 흉내 내어 추고 있다. 다시 말해, 극중에서 시시마이를 추는 주체가 〈삭쿄〉의 경우는 영물이고, 〈모치즈키〉와 〈우치토모우데〉는 인간이므로 영물의 춤과 인간의 춤이라는 차이점이 있다. 가면의 특징을 보면 〈삭쿄〉는 시시면(獅子口の能面)을 사용하고, 〈모치즈키〉와 〈우치토모우데〉는 부채로 시시면을 상징하며(扇の獅子), 시시의 가발을 써서 시시로 분장한다. 오모테 아키라·이토 마사요시(伊藤正義)에 의한 『곤파루고텐쇼슈세이(金春古伝書修正)』(補注50番)에서는 “오기노 시시(扇の獅子)는 현재의 〈모치즈키〉의 시시마이 분장과 같이 부채를 가지고 시시면을 상징하는 모습을 의미한다”고 적고 있다. 그리고 이어서 “과도한 사실을 피하는 노 분장의 적절한 예로서 〈삭쿄〉의 시시도 원래는 오기노 시시가 원칙이었다고 생각되며, 노 가면으로 시시면(獅子口の能面)을 사용하는 것은 비교적 근래에 들어서 일반화한 듯하다”라고 설명하고 있다.³¹⁾ 앞부분의 ‘오기노 시시’가 현재의 〈모치즈키〉에서 볼 수 있는 시시마이의 분장처럼 부채로 시시면을 상징하는 것을 의미한다는 해설은 온당한 설명이지만, 뒷부분의 시시가면인 ‘시시구치(獅子口)’가 노 가면으로 사용된 것은 비교적 근래에 들어서이고, 〈삭쿄〉의 시시도 원래는 부채를 가지고 시시면을 상징하는 ‘오기노 시시’를 사용하는 것이 원칙이었다는 설명에 대해서는 이미 연구사에 있어서 오류가 지적되고 있다. 대표적으로 아마노는 『로쿠런이치로히츄(六輪一露秘注)』의 시시 관련 기록에, 곤파루류가 간제류의 역동적인 시시와 비교해 자신들의 오기노 시시의 우월성을 강조하며 오기노 시시가 종래의 시시구치의 노와 비교해 신품이라고 역설하는 점을 근거로 들어 오모테·이토 설의 오류를 지적하고 있다.³²⁾ 시시구치를 사용하는 역동적인 노는 간제류의 〈삭쿄〉를 말한다. 간제류의 〈삭쿄〉는 시시구치를 사용하며 심신에 힘을 모아 역동적으로 춤추는 리키도후(力動風)이며, 곤파루류의 〈모치즈키〉는 심신에 힘을 넣지 않고 가볍고 섬세하게 춤을 추며 오기노 시시로 연출한다. 시시면을 대신해 부채로 시시를 상징하고, 섬세하고 우아하게 춤추는 〈모치즈키〉의 시시마이야말로 〈삭쿄〉의 시시마이에 대해 신품이라고 스스로 설명하고 있는 것이다. 한편, 〈우치토모우데〉는 곤고류(金剛流) 10대 중손인 곤고 마타베나가요리(金

31) 表章·伊藤正義校注(1969)『金春古伝書集成』わんや書店, p.596.

32) 天野文雄(1981)「獅子の能と獅子舞」『観世』48-4, 松書店, pp.8-10.

剛又兵衛長頼, 1662~1700年)에 의해 창작된 곡으로 무녀가 시시마이와 더불어 가구라마이(神樂舞)를 연희하며 태평성대를 축도하는 성격의 노이다. 〈모치즈키〉의 시시마이는 무사도 정신을 담아 주군의 원수를 갚기 위한 춤이므로 축의성을 찾기 힘들지만, 〈삭쿄〉와 〈우치토모우데〉의 시시마이는 축복의 춤이라는 점에서 공통된다.

4. 〈삭쿄〉의 축의성

노 〈삭쿄〉를 축복의 색채가 강한 작품으로 보는 것은 공통된 인식이지만, 연구사에서 그 축의성에 대해 직접적으로 다루고 있는 논고는 거의 없다. 〈삭쿄〉는 후반부의 시시마이만을 따로 떼어 한노 형식으로 공연하는 경우가 많다. 이는 시시마이가 축하·축복의 의미를 담고 있다고 보기 때문일 것이다. 제아미 시대의 슈젠노(祝言能)와 비교하면서 〈삭쿄〉의 슈젠, 즉 축의성에 대해 생각해 보기로 한다.

제아미 시대에 당대의 왕이나 권력자에게 축복의 의미를 표출하는 방법으로 두 가지 종류의 슈젠노가 있다. 먼저 신의 국가수호를 매개로 치세를 축복하거나, 혹은 본설이 되는 설화가 갖는 축의성을 매개로 치세를 축복한다. 특히, 슈젠노는 제아미에 의해 일정한 형식을 갖게 되었는데, 전반부에 곡의 역점을 두고, 후반부에는 축의성을 담은 대사로 이어가며 풍류적인 장면을 그린다든 공통점이 있다. 또 축의의 주제가 되는 내용을 곡의 3단과 4단에 집약적으로 나타낸다는 것이 특징이다. 슈젠노의 성격을 이분하였을 때에 첫 번째는 신의 국가수호를 다루는 작품이며, 여기에 해당하는 곡은 〈유미야와타(弓八幡)〉, 〈호조가와(放生川)〉, 〈마쓰오(松尾)〉, 〈오이마쓰(老松)〉 등으로 신을 시테로 하는 오래된 와키노의 영향이 크다. 두 번째는 설화의 축의성을 매개로 하는 작품에 해당하는 곡으로 〈다카사고(高砂)〉, 〈요로(養老)〉, 〈나니와(難波)〉 등이 해당되며, 이는 제아미가 개척한 새로운 노의 축복 방법이다.³³⁾

이러한 제아미 시대의 슈젠노와 〈삭쿄〉 사이에는 우선 후반부의 시시마이와

33) 小田幸子(1983) 「世阿弥の祝言能」 『芸能史研究』 80, 芸能史研究会, pp.25-27. 이 밖의 슈젠노에 관한 설명은 줄고(2016) 「고우타이(小謡) 다카사고야(高砂や)의 성립과 수용양상」 (『日本文化学報』 68輯, 韓国日本文化学会, pp.293-307.) 참고.

풍류적인 요소가 축의성을 담고 있다는 점에서 공통점이 있다. 〈삭쿄〉의 무대가 된 청량산은 문수보살의 성지로, 그 산에는 작은 다리가 있어 성지 정도로 건너가기 위해서는 이 다리를 건너야 한다. 이때 노치지테인 시시가 등장하여 시시마이를 춘다. 후반부에서 홀연 시시가 출현한다는 점, 조용한 전반부와는 달리 후반부에서 일변하여 호화로운 무대장치와 웅장한 시시마이가 전개되는 특수한 연출이라는 점에서 전·후반부의 단절을 지적하는 논고가 적지 않지만, 오히려 이 시시마이를 통해 와키는 위험한 다리를 건너지 않아도 성지인 정토를 볼 수 있게 되었다. 정토세계가 시시마이를 매개로 하여 펼쳐지고 있다는 시각으로 해석한다면, 전·후반부의 단절이 아니라 오히려 제아미가 만들어낸 슈겐노에 있어서의 풍류적인 장면의 설치를 이 곡에서도 볼 수 있다고 말할 수 있다. 또, 〈삭쿄〉의 와키역은 다른 노 작품에서처럼 단순히 전국을 수행 중이거나 시테를 불러내기 위한 역할을 담당하는 것에 그치지 않는다는 점에 주의할 필요가 있다. 자쿠쇼 법사가 수행을 위해 중국의 청량산으로 건너갔다고 하는 법사의 불도수행에 초점을 두고, 이를 노 〈삭쿄〉의 제재라고 본다면, 노는 처음부터 중반부까지 모두 자쿠쇼 법사의 수행담과 그 에피소드를 그리고 있는 일관된 이야기라고 설명할 수 있다. 자쿠쇼 법사는 실제 역사 속의 인물로 출가 전에는 오오에노 사다모토(大江定基)라 불리던 인물이다. 그는 상처에 의한 실의로 인해 불도에 입문하였다. 문수보살의 화신인 시시가 정토 세계에 출현하고, 시시마이를 추는 것은 종교적인 의미에서는 자연스러운 구상으로 보인다.

〈삭쿄〉의 본문 중에는 와키·자쿠쇼 법사가 석교를 건너려고 하자 그 앞에 마에시테(前シテ)·동자가 나타나, “시시가 작은 벌레를 잡아먹으려 할 때도 충분히 준비하고 전력을 다한다고 하는데, 설령 자신에게 불교의 위력이 있다고 하더라도 이 건너기 어려운 돌다리를 아무것도 아닌 듯 간단하게 생각하고 건너려고 하는 것은 너무 위험한 일”³⁴⁾이라고 하며 제지하는 대사가 있다. 이는 오래된 속담을 인용하여 아무리 작은 일에도 방심하지 말고 최선을 다하라는 가르침을 전하고 있는 부분으로, 노 〈삭쿄〉가 관객에게 건네는 메시지 중의 하나라고 할 수 있다.

앞서 제아미의 슈겐노는 축의의 주제가 되는 주제를 3,4단에 집약적으로 나타내는 특징을 갖는다고 하였다. 〈삭쿄〉의 경우는 3단 [문도(問答)] 부분에서

34) “獅子は小虫を食はんとて、まづ勢ひをなすことぞ聞け。わが法力のあればとて。行くこと難き石の橋をた易く思ひ渡らんとや、あら危しのおんことや”. 노 사장의 본문 인용은 岩波古典文学大系 『謡曲集』에 의함.

위에서 설명한 마에시테에 의한 충고가 있고, 뒤를 이어 역시 시테가 “이 폭포는 높은 구름 위에서 수십 길 아래의 계곡으로 떨어지고 있으며, 폭포수가 떨어져 만들어진 깊은 웅덩이 주변에는 짙은 안개가 끼어 머리털이 쭈뼛해질 만큼 공포스러운 계곡”³⁵⁾이라고 노래한다. 이에 이어 [아게우타(上ヶ哥)] 부분에서 지우타이(地謡)가 “아래는 지옥일지도 모른다. 허공을 건너는 것처럼 위험해서 눈앞이 깜깜하고 정신이 아찔해져 보통의 수행자로서는 여기를 건너다는 것은 어렵도 없는 일”³⁶⁾이라고 노래를 이어간다. 다리 아래 풍경을 지옥에 견주어 설명하는 노랫말은 여기서 끝나지 않고, 다음의 [구세(クセ)]에서 “폭포가 구름 사이에 걸려 있고, 그 아래는 지옥과 같이 물소리와 바람 소리가 어우러져 산도 강도 진동하며 천지를 움직일 것 같은 기운이다”³⁷⁾라고 묘사하며 지옥의 이미지를 반복적으로 노래한다.

<삭쿄> 3,4단의 사장은 지옥과 공포를 느끼게 하는 내용이 많아 이 부분만을 보면 축의성이 담긴 노래고 말하기 어렵다. 노에서 폭포를 소재로 노래할 때, 폭포수는 천대 만대 이어 갈 정치 권력을 상징하는 축복의 의미가 담겨있다. 가장 대표적인 축도의 노 <오키나(翁)>에서 볼 수 있는 “鳴るは滝の水”라는 노랫말도 풍부한 수력의 힘을 상징하면서 치세를 찬미하고, 더불어 끝없이 이어지는 폭포와 그 소리가 천년만년 이어질 태평성대를 기원하는 의미를 내포하고 있다. 그러한 의미에서 노 작품 속에는 폭포가 자주 등장한다. 하지만, 3,4단의 노랫말에서 살펴 보았듯이 폭포가 등장한다고 해도 오히려 공포의 긴장감을 고조시키는 묘사가 이어지는 <삭쿄>를 축의성이 강한 노래고 지정하고, 축하의 의미를 담아 연회하는 이유를 이 부분만 보아서 이해할 수 없을 것이다. 공포심을 자아내는 노랫말이 이어지는 이유가 “지옥을 묘사함으로써 관객에게 두려움을 상기시키기 위함이며, 이는 문수보살의 정토의 고마움을 한 층 강조하려고 하는 의도가 있었기 때문”³⁸⁾이라고 한 지적에 대해서는 전적으로 수긍한다. [구세] 단 전체의 사장을 살펴 보면, 전반부까지 지옥을 떠오르게 하는 내용이 이어지다가 중간부터 일변하여 “다리 경치를 바라보니 높은 구름 위로 우뚝 솟은 모습이 마치 석양이 비 온 뒤에 무지개를 만든 듯이, 혹은 활을 당긴 듯한 모양을 하고 있다”³⁹⁾라고 노래

35) “御覽候へこの滝波の、雲より落ちて数千丈、滝壺までは霧深沁て、身の毛もよだつ谷深み”

36) “下は泥梨も白波の、虚空を渡るごとくなり、危しや目も昏れ、心も消え消えとなりけり、おぼろけの行く人は、思ひもよらぬおんこと”

37) “上には滝の糸、雲より掛かりで、下は泥梨も白波の、音は嵐に響き合ひて、山河震動し、雨土塊を動かせり”

38) 裴文卿(2004) 「在唐記と能 <石橋>」 『演劇研究センター紀要』3号, 早稲田大学演劇博物館, p.24.

39) “橋の景色を見渡せば、雲に聳ゆるよそほひの、例へば夕陽の雨の後に、虹をなせる姿、また弓を引ける形なり”

한다. 이는 직전까지 이끼가 잔뜩 끼어 미끄러져 떨어질 듯했던 위험한 다리를 아름답게 표현하고, 이윽고 “모란 꽃송이의 향기가 넘쳐”⁴⁰⁾나는 문수보살의 정토 세계에 대한 묘사로 이어 간다. 노의 마지막 부분에 오면 지옥의 길을 지나 정토에 도착했다는 안도감이 들고, 앞서 느꼈던 긴장은 모란 꽃향기에 묻혀 사라지면서 문수보살 신앙과 정토 세계를 향한 경이로움이 커지는 것이다. 다시 말해, 공포심을 유발하여 긴장감을 높이는 사장이 반복적으로 이어졌지만, 이는 눈앞에 펼쳐질 정토 세계의 아름다움을 극대화하기 수단이었던 것으로 보인다. 특히, 노의 마지막 구절에 “동물의 왕인 시시의 위력에 꺾이지 않을 초목이 없는 것처럼 모든 초목이 왕의 위력에 복종하는 세상이다. 그 세상이 천년만년 이어질 수 있기를 축복하며 시시는 춤을 끝내고 시시의 좌, 문수보살 옆으로 돌아간다”⁴¹⁾는 내용으로 온전히 태평성대를 기원하는 축복의 의미를 담고 있다.

한편, 노는 종합예술인 만큼 사장(詞章)만으로 노의 내용을 모두 이해할 수는 없다. 앞에서 살펴보았던 두려움의 고조는 시시의 등장에 앞서 연주되는 [란조(亂序)]의 하야시(囃子) 음악과 함께 또 다른 긴장감으로 재생된다. [란조]에 이어 등장한 시시의 역동적인 동작은 무대 위에 활짝 핀 홍백의 탐스럽고 화려한 모란꽃과 함께 어우러져 더욱 신비롭게 비춰진다. 마지막의 [시시(獅子)] 단에서 모란 꽃송이의 향기가 넘쳐난다는 노랫말을 들으면서, 동시에 무대 위에 만발한 커다란 모란 꽃송이들을 바라보는 순간에 관객은 이미 지옥을 지나는 위험천만한 다리를 건너 정토 세계에 서 있는 듯한 생각이 들 것이다. <삭쿄>는 곡 전체를 제아미가 정한 슈겐노의 형식에 맞추어 해석할 수 있는 곡은 아니지만, 란조와 시시단에서 펼쳐지는 역동적인 음악과 춤동작은 어느 노 보다도 경사스러운 장에 어울리는 작품이다.

노 <삭쿄>는 시시마이에 대한 전통적인 해석, 즉 시시마이를 통해 부정성을 퇴치하려 했던 고대의 사상을 어느 정도 반영하고 있는지를 생각하는 것도 축의성과 연결되는 문제일 것이다. <모치즈키>가 시시마이를 도입한 노이면서도 <삭쿄>의 예와 같이 축의성을 가진 노에 속하지 않은 이유는, 시시마이가 정제되고, 예술성만이 강하게 부각되었기 때문일 것이다. <삭쿄>의 시시가 붉은 머리에 무서운 시시면을 사용하는 것도 제의 행렬의 선두에서 액을 물리치던 시시의 특성을 그대로 반영하고 있기 때문이라고 해석할 수 있을 것이다.

40) “牡丹の花房、匂ひ満ち満ち”

41) “げにも上なき、獅子王の勢ひ、靡かぬ草木も、なき時なれや、万歳千秋と、舞ひ納め、万歳千秋と、舞ひ納めて、獅子の座にこそ。直りけれ”

5. 맺음말

노 〈삭쿄〉의 상연방식과 시시마이의 수용, 그리고 축의성에 대해 살펴보았다. 일반적으로 축의성이 강하다고 여겨지는 노는 제아미 시대에 제작된 와키노가 중심이지만, 〈삭쿄〉는 무로마치 중기에 성립된 것으로 추정되는 기리노(切能)이다. 〈삭쿄〉상연방식의 특징은 먼저 한노 형식을 취하는 경우가 많다는 점이다. 한노는 축도의 의미를 담은 곡이나 악귀를 쫓는 화려한 장면을 즐길 수 있는 내용의 노로, 하루 공연의 마지막 순서에서 축복을 기원하기 위해 상연되는 예가 대부분이다. 하지만 〈삭쿄〉는 하루 공연의 마지막 순서가 아닌 단독 공연 시에도 한노 형식으로 상연하는 예가 많다는 것이 주목할 점이다. 〈삭쿄〉를 축의성이 강한 노로 분류하고, 한노 형식으로 상연하는 이유는 노의 클라이맥스인 후반부에 등장하는 시시가 상서로우며, 웅장하고 역동적인 시시마이 자체가 강한 축의성을 내포하고 있기 때문이다. 특히, 시시마이 본연의 부정 퇴치라는 역할이 노의 시시마이에도 이어지고 있다는 점을 간과할 수 없다. 제례의 장에서 연희되는 시시의 사실적인 연기와 붉은 머리, 시시면 등의 수용이 이를 설명한다고 할 수 있다.

한편, 시시 노에는 〈삭쿄〉외에도 〈모치즈키〉라는 곡이 있다. 두 곡 사이에는 역동적인 시시마이와 정제된 시시마이라는 큰 차이점이 있고, 〈삭쿄〉가 사실적인 시시 가면인 시시구치를 사용하는데 대해, 〈모치즈키〉는 부채로 시시 가면을 상징하는 오기노 시시를 사용한다는 점도 다르다. 무엇보다도 큰 차이는 〈삭쿄〉에서 노치시테는 영물인 시시로, 시시 그 자체가 추는 시시마이 라면, 〈모치즈키〉는 인간이 시시마이를 흉내 내어 춘다는 점이다. 노의 시시마이 수용의 역사에 있어 먼저 〈삭쿄〉가 성립되었고, 그 뒤를 이어 〈모치즈키〉, 그리고 에도시대에 들어와 뒤늦게 〈우치토모우데〉가 성립되었다. 폐곡이 된 〈우텐오〉를 더하면 시시마이의 영향을 받은 곡은 총 4곡이다. 이 중에서도 〈삭쿄〉만이 축의성이 강한 노로 분류되는 것은 마지막 단의 시시마이와 함께 부르는 노랫말의 특징을 들어 설명할 수 있다. 앞서 살펴본 사장에 있었듯이 “시시는 동물의 왕으로서 그 위력 앞에 초목마저도 복종한다”고 했던 부분은 당대의 정치 권력에 대한 찬미이고, 태평 성대한 세상이 천년만년 이어지기를 축원하는 노랫말이 이어지는 부분도 〈삭쿄〉의 축의성을 설명하기에 충분하다. 이와 함께 역동적인 시시마이가 긍정적인 에너지를 발산하는 중요한

요소가 되어 축하의 장에 어울리는 곡으로 자리매김하게 된 것이다.

마지막으로 〈삭교〉는 문수보살 신앙이 노의 사상적 배경에 있다고 할 수 있지만, 유과와 연출에 따라 마에시테 역할이 노인 혹은 동자라는 점에 착안하면, 중세에 확산되어 있었던 ‘옹동신앙(翁童信仰)’의 영향도 배제할 수 없어 보인다. 또, 〈삭교〉의 마에시테는 간제류에서는 동자가, 곤과루(金春)·곤고(金剛)·기타(喜多)의 각 유과에서는 노인이 등장한다. 동자가 마에시테를 연기할 때와 노인이 마에시테를 연기할 때 각각 극의 효과는 어떻게 달라지는지, 여기에 더해 호쇼류(宝生流)에서는 동자가 쓰레(ツレ)로 등장하여 같은 역할을 연기하게 되는데, 이 문제에 관해 옹동신앙의 영향을 논할 여지가 있는지에 대한 연구가 앞으로의 남은 과제이다.

【참고문헌】

- 表章 (1979) 「能〈石橋〉の歴史的研究」 『能楽史新考二』 わんや書店, pp.222-232.
 香西精(1972) 「作者と本説・石橋」 『能謡新考』 桧書店, pp.121-130.
 天野文雄(1981) 「獅子の能と獅子舞」 『観世』 48-4, 桧書店, pp.3-12.
 山折哲雄(2008) 「能〈石橋〉とく二河白道図」 『観世』 75-1, 桧書店, pp.40-47.
 山路興三(2006) 「獅子舞の原型とその変容」 『民俗芸能研究』 41号, 民俗芸能学会, pp.15-17.
 柳瀬千穂(2007) 「作品研究〈石橋〉試論-趣向と構成について」 『観世』 74-12, 桧書店, pp.26-35.
 関根祥六・三浦裕子(2008) 「〈石橋〉を語る-関根祥六氏に聞く-」 『観世』 75-2, 桧書店, pp.26-33.
 八嵜正治 「元章に見る近代」 『芸能』 1975-12, 芸能発行所, pp.8-22.
 橋場夕佳(2009) 「観世大夫元章と〈石橋〉」 『東海能楽研究会年報』 14号, 東海能楽研究会, p.1.
 観世清和・松岡心平(2013) 「〈対談〉観世清和に聞く 能の劇的身体-一世阿弥以後」 『信光と世阿弥以後』, 桧書店, pp.591-595.
 松岡心平(1982) 「獅子舞と田楽」 『能楽タイムズ』 367号, 能楽書林, p.1.
 本田安次(1969) 「獅子舞考」 『延年』 木耳社, p.53.
 金賢旭(2016) 「고우타이(小謡) 다카사고야(高砂や)의 성립과 수용양상」 『日本文化學報』 68輯, 韓国日本文化学会, pp.293-307. (DOI:http://dx.doi.org/10.21481/jbunka.68.201602.293)
 裴文卿(2004) 「在唐記と能〈石橋〉」 『演劇研究センター紀要』 3号, 早稲田大学演劇博物館, pp.21-26
 小田幸子(1983) 「世阿弥の祝言能」 『芸能史研究』 80, 芸能史研究会, pp.25-38.

논문 투고 일자 : 2019. 04. 14.
논문 심사 일자 : 2019. 05. 03.
게재 확정 일자 : 2019. 05. 07.

◀ 要旨 ▶

祝言の曲 〈石橋〉と獅子舞

金賢旭

本稿は、能 〈石橋〉の上演形式と獅子舞の受容及び祝言性について調べたものである。一般的に祝言性が強い能として、世阿弥時代に創られた脇能を指す場合が多い。ところが、〈石橋〉は、室町中期に成立された切能で、世阿弥が言う祝言能とは少し異なる。〈石橋〉の上演形式の特徴について調べた結果、〈石橋〉は、ほとんど半能で上演されることが多い。特に、〈石橋〉は、祝言能として演じられるだけでなく、単独でも半能にすることが多いことが特徴である。半能は、1日の催しの終わりに「祝言能」で上演されることが多く、前シテの部分を省略して、後シテが出てきて後半部分を演じる。上演時間を短縮し、祝言性を強調する演出であり、代表的な能として〈高砂〉と〈岩船〉ある。〈石橋〉が祝言性の強い能とされる理由としては、まず、後半の獅子舞が持つ祝禱性が挙げられる。本来、獅子舞には悪魔祓いや疫病を追い払う意味が込められていて、獅子の能にもそのような呪術的な力は受け継がれていると考えられる。祭礼の場で演じられる獅子舞の写実的な舞いと赤い頭も能の世界にそのまま入っており、能には、祭礼の獅子舞からの影響が少なくないといえる。しかし、能の獅子舞は、「一人立」という、外来の獅子舞にはあまり見られない形式をとっているため、能の獅子舞受容似関しては、解明されない問題も残っている。一方、〈石橋〉の最後にくる「獅子」段には、祝福の意味が込められている詞章が述べられているのも、この曲が祝言性の強い理由として挙げられる理由であろう。

A Study of Noh Syakkyou

Kim, Hyeon-Wook

Noh “Syakkyou” is a work with strong “Syugensei”. There are many songs with strong congratulatory natures including “Waki Noh”, which was created by Zeami. In “Syugen Nho”, God is the main character. However, Noh “Syakkyou” is made in the middle of Muromachi, and God is not the main character. “Shishi”, the messenger of God, appears as “Nochizite”. “Syakkyou” is often staged in the form of “Han-Nho”. Originally, “Syugen Nho” was performed in “Han-Nho”. At the end of “Syakkyou”, “Shishi” appears and dances the “Shishi dance”. “Syugensei” are included in the “Shishi dance” section. He praises the king’s power while dancing the “Shishi-dance”. In addition, he prays that the happy hours will last for a long time. Originally, At the shrine’s festival location, the “Shishi-dance” was a dance performed to defeat the devil. Noh was influenced by the “Shishi-dance” when it was performed at the shrine’s festival site. In Noh, “Shishi” has red hair and appears using a “Shishi” face because it was directly influenced by the festival. At the festival, “Shishi” is played by two or more people. However, in Noh, one person plays the role of one “Shishi”. There are few cases where one person becomes a “Shishi”, and it can be said that this is a unique effect created by Noh. On the other hand, “Mochizuki” also exists in the Noh where “Shishi” appears. In “Mochizuki”, people dance by replicating “Shishi”, but in “Syakkyou”, there is the difference in that the “Shishi” itself dances. Thus, compared to “Mochizuki”, “Syakkyou”’s “Shishi” dance is more realistic and dynamic.