

# 가부키의 종합예술성

이 준 섭\*  
juslee@knu.ac.kr

## Contents

1. 서론
2. 음악적 요소
3. 가부키 무용
4. 마무리

## Abstract

総合芸術である歌舞伎は、肉体的な美、絵画的な美、それを効果的にするための音楽的な美、それらを総合したところに観客が全人的な精神の洗滌を受けたような快感にひたる、いわゆるカタルシスとしての芸術が創造された。それゆえ、いろいろな角度からその演劇美学が考察されてきた。さらにいえば、結髪とか、化粧とか、衣装とか大道具・小道具などの構成する美など、歌舞伎独特の美の分野はまことに広い。このように歌舞伎の演劇美学はきわめて広汎な分野にわたっているので、この少考では、歌舞伎における総合芸術性を、音楽的要素と歌舞伎舞踊を軸にして調べてみる。

**Key Words** : 歌舞伎、総合芸術性、忠臣蔵、女形、舞踊

## 1. 서론

확실히 우리들이 접하는 연극에는 대본이 있고, 미술, 장치, 조명, 음악, 음향, 의상, 분장, 특수효과 등이 있으며, 그 중심에 배우가 있다. 이렇다고 해서 연극이 종합예술<sup>1)</sup>이라고 말할 수 있는 것인가. 어쩌면 영화나 콘서트도 종합예술이라고 말하

\* 경북대학교 일어일문학과 부교수.

1) 종합예술의 정의는 바그너(Richard Wagner)가 그의 樂劇論에서 제창한 것으로, 종래의 낭만적 가극에 대하여 독자적인 악극론을 전개하였다. 고대 그리스비극은 원무와 코러스와 극사가 일체가

지 못할 것도 없다. 최근에는 아트 퍼포먼스 등으로 부르는 분야도 있는데 그것 역시 종합예술일지 모르겠다. 반대로 연극에도 무언극과 같이 전혀 음악을 사용하지 않는 것도 있어서 종합예술이라고 할 수 없는 공연도 있다.

브레히트(Brecht, 1898~1956)의 서사극(敍事劇)의 경우는 또 어떠한가. 서사연극의 구성요소는 극작을 비롯하여, 배우의 연기, 무대장치, 의상, 소도구, 무대음악, 조명 등 여러 가지가 있다. 연극을 구성하는 요소는 이처럼 많지만, 서사연극은 이와 같은 여러 요소를 통합하여 「종합예술작품」을 목표로 삼지는 않는다. 연극과 같이 많은 요소로 이루어지는 예술의 경우, 어느 요소를 중심으로 해서 연극을 상연할지가 항상 큰 문제가 되지만, 브레히트는 이 문제를 요소의 통합이라고 하는 방향이 아니라, 이 요소들 간에 거리를 두어 해결하였다. 브레히트는 이것을 「요소의 분리」(die Trennung der Elemente)라고 하는데, 구성요소 사이에 거리를 두어, 때에 따라서는 요소를 대립시켜 모순되게 하는 구성원리는 이화(異化) 수법에 대응되어 있으며, 모순에 빠진 「사회관계의 총체」(마르크스)로서의 인간, 특히 현대인을 현실에 입각한 형태로 조형하기에는 적합한 방법이라고 말할 수 있겠다.<sup>2)</sup>

그렇다면, 종합예술이란 도대체 무엇과 무엇을 종합한 것인가. 아니면, 무엇과 무엇이 종합된 것인가. 언어(시), 신체, 음악, 미술(조명) 등의 종합이라는 것인가. 그러한 모든 것들은 연출 방법을 넓히기 위한 예술분야이지만 그 대부분이 없어도 연극은 성립된다. 신체만으로 공연되는 연극도 있을 수 있다. 처음부터 종합예술이라고 생각하지 말고 단순하고도 소박한 연극을 먼저 상정한 후에 타 분야의 예술성이 과연 필요한 것인지 생각해야 할 것 같다. 신체로 무엇을 표현할지를 생각하고 그럴

---

된 장대한 무대예술이었다. 그런데 서구에서는 르네상스 이후 그 삼위일체가 무너지고 음악과 무용과 극문학은 제각각 오페라와 발레와 대사극으로 분화되고 말았다. 여기서 바그너는 예전의 삼위일체를 회복해야 할 시기라 생각하고 음악예술(Tonkunst)·무용예술(Tanzkunst)·시적예술(Tichtkunst)을 하나로 만든 작품을 미래의 이상적인 예술로서 종합예술작품(Gesamtkunstwerk)으로 명명했던 것이다. 머리글자를 따서 3T주의라고도 한다. 그것이 가극(오페라)에 대한 악극(Musikdrama)이 되어 「니베룽겐의 반지」 「크리스탄과 이졸데」 「뉘른베르크의 명가수들」 「파르지팔」 등의 후기 명작을 낳게 된다. 뮤지컬과 미국의 극작가인 폴 그린(Green, Paul Eliot)이 주창하고 실천했던 교향극, 끌리델(Paul Cloudel) 이후 프랑스에서 독일과 그 밖의 나라로 파급된 전체연극, 또는 독일의 작곡가 오르프(Carl orff)가 제창한 세계극(Welt-Theater) 등도 바그너의 종합예술의 이론 선상에서 꽃을 피운 것이라고 볼 수 있다.

2) 高橋宗五 「振舞と模倣」 『表象のディスクール』 ② 텍스트危機の言説』, 東京大学出版会, 2000), pp.256~257

경우 언어가 필요한지. 음악은 없어서는 안 되는지. 미술의 요소는 줄일 수 없는 것인지. 그리고 다른 예술작품의 경우는 어떠한지. 이렇게 예상되는 것들에 대하여 꿈이 따져보는 것이야말로 긴장감 있는 종합예술의 기반을 마련하게 된다.

그렇다면 일본의 전통연극 중의 하나인 가부키(歌舞伎)는 어떠한가. 「歌舞伎」는 문자 그대로 「歌」「舞」「伎」의 3요소가 종합적으로 구성된 예술이다. 그런데 이 한자는 후세에 쓰이기 시작한 것으로 본래는 히라가나로 「かぶき」였으며 한자로 「傾き」「傾奇」로 썼다. 그리고 가부키가 시작되고 얼마 안 되어 「歌舞伎」 또는 「歌舞伎」로 표기했다. 「歌舞를 하는 伎」라는 발상에서 나왔는지 알 수 없지만 에도(江戸)시대에는 예를 들면 『歌舞伎年代記』처럼 「伎」가 보통 사용되었고 「伎」로 통일된 것은 메이지(明治) 이후이다. 분명한 것은 이 세 한자들이 가부키의 종합예술로서의 성격을 그대로 보여주고 있다는 것이다. 그야말로 가부키가 근대극과 같은 대사중심의 연극과 다른 특징이, 음악요소와 무용요소와 동작연기의 3요소가 하나로 합쳐진 종합예술이라는 것이다. 더욱이 「伎」에는 육체에 의한 배우의 몸동작 표현의 기초가 되는 드라마의 요소가 있다는 것은 말할 필요도 없다.

일본연극의 樣式上의 특징으로서 뚜렷한 것은 歌舞性이다. 서양 연극은 적어도 르네상스 이후 대사와 몸짓에 의한 사실적인 대사극과, 음악적 요소가 절대적 우위를 차지하는 오페라와 무용이 중심인 발레로 분화 발전되었다. 이에 비해 일본에서는 민속예능에 그 잔존형태가 남아 있는 옛 민간예능은 말할 것도 없으며 근세의 인형극(人形淨瑠璃)과 가부키와 같은 연극에 이르기까지 분화되지 않고 가무의 요소를 갖고 있다. 이것은 논리적 갈등에서 극적효과를 얻으려고 하기보다 感覺的, 主情的, 肉體的 陶醉를 바라는 일본의 민족성과 밀접한 관계가 있다고 한다.<sup>3)</sup>

일본의 가부키의 경우는 서양처럼 일단 분화된 뒤 의식적으로 합쳐진 것이 아니라 처음부터 종합예술이었던 점이다. 이에 본고에서는 가부키의 연극미학적 특성을 통하여 그 종합예술성에 대하여 살펴보고자 한다.

3) 河竹登志夫 『演劇概論』(東京大学出版会, 1978), p.184

## 2. 음악적 요소

가부키 音感의 첫 번째 특징은 각종의 器樂, 노래에서부터 대사의 음악성에 이르기까지 매우 다채롭다. 雅樂도 管絃打樂器가 갖춰져 있어 典雅하고도 華麗하지만, 가부키만큼 다양하지 않으며 노(能)의 경우도 예능 자체가 간결하고 응축되어 있어 오쓰즈미(大鼓)·고쓰즈미(小鼓)·시메다이코(締太鼓)·피리, 소위 大小鼓 笛의 네 악기로 한정되어 있다. 그런데 가부키는 서민적 감각 속에서 다양화되었다.

그 음감에서 먼저 주목할 만한 것이 기(柀), 즉 딱다기(拍子木)이다. 가부키에서는 기의 소리로 시작하여 기의 소리로 끝난다고 해도 좋을 정도로 그 역할은 매우 크다. 기를 치는 것은 극작가가 담당한다. 극작가의 주요 업무는 연습과 무대진행, 그리고 각 배우에게 건네줄 대사 작성이다. 특히 막의 개폐로부터 도구의 전환 등, 모든 진행이 이 기의 신호에 따라 움직이기 때문에 그 책임이 무척 막중하다.

먼저, 배우가 거의 다 공연장에 도착하게 되면 「着到」의 기를 두 번 치는데, 이것은 배우들의 공연준비개시를 알리는 신호인 것이다. 개막 10분전에는 「二丁」라 해서 또 두 번 치는데 이번엔 시간적 사이를 두고 친다. 이것으로 배우들은 가발을 쓰고 무대에 나갈 준비를 한다. 이어서 「마와리」라고 하는데 감독실에서부터 음악 반주자 대기실, 소도구실, 대도구실 등 각 대기실을 한 번씩 쳐가며 돌아 무대로 향한다. 이러한 동안에 무대는 정비되고 배우들도 정해진 위치에 자리를 잡는다. 그것을 확인한 후 「나오시」의 기를 두 번 치면 막이 열리는 음악이 시작된다. 그런 다음 점점 빨라지는 기 소리에 따라 개막되는 것이다.

개막 중에도 각종 진행에 따른 기 소리가 필요하지만 가장 어려운 때가 막이 끝남을 알리는 경우라 한다. 일본의 연극 무용 등에서는 대사와 대사, 동작과 동작의 시간적 간격을 「마(間)」라고 하는데, 배우에 따라 이 마의 타이밍을 맞추는 방법이 달라 마가 차질 일순간 어긋나면 공연의 피날레를 만족스럽게 장식하지 못하게 된다.

일본의 대표적 전통악기하면 샤미센(三味線)이 떠오르기 마련이다. 가부키에서는 무대 오른쪽(上手)에 자리잡고 조루리(淨瑠璃)를 낭송하는 기다유(義太夫), 무용일 경우 무대 정면의 연주석(雛壇)에 가지런하게 앉은 나가우타(長唄) 합창단, 무대 좌우 양쪽의 「아마다이(山台)」에서는 도키와즈(常磐津)나 기요모토(清元)와 같은 샤미센 가락이 흐른다. 근현대의 신작은 차치해 두더라도 고전, 전통

가부키에서는 샤미센의 음악소리가 들리지 않는 무대는 없다. 그러한 샤미센 단독의 연주뿐만 아니라, 무대 왼쪽의 음악반주석(下座)에서도 샤미센이 리드하는 반주 음악(下座音樂)이 울려 퍼진다.

조루리의 낭창과 더불어 겐로쿠(元祿)시대에 다케모토기다유(竹本義太夫, 1651~1715)에 의해 기다유부시(義太夫節)<sup>4)</sup>라는 조루리가 성립, 지카마쓰(近松門左衛門)를 비롯하여 많은 작가들에 의해 명작 드라마를 낳게 된다.<sup>5)</sup> 조루리에는 그 밖에 많은 유파가 생기는데, 호레키(宝暦, 1751-64) 시대를 지나면 근세 일본의 문화 중심이 에도로 옮겨짐에 따라 에도에서 번창하게 된다. 에도에서는 가부키의 극장음악으로서 발전한 것이 적지 않다. 도키와즈와 기요모토는 그 대표적인 것이다. 나가우타는 원래 짧은 가사를 샤미센의 반주로 노래하는 가미가타(上方) 지방의 고우타(小唄)였지만, 점점 이야기 줄거리가 있는 긴 내용으로 만들어져 나가우타라고 부르게 됐다. 그것이 가부키 배우와 함께 에도로 넘어와 극장음악으로서 발전한 것이 에도나가우타(江戸長唄)인 것이다. 현재 나가우타라고 하면 이 에도나가우타를 가리키는 것이며 가미가타에 남은 것은 지우타(地唄), 가미가타우타(上方唄)로 불리운다. 이 나가우타는 기다유, 도키와즈, 기요모토와 함께 가부카와는 끊을래야 끊을 수 없는 것이다. 그리고 그 반주음악인 샤미센 음악은 에도서민의 음악이라 해도 좋을 것이다.

- 
- 4) 가부키와 기다유부시의 人形淨瑠璃와는 불가분의 관계이다. 오늘날 3대명작으로 알려져 있는 가부키 『菅原伝授手習鑑』, 『義経千本桜』, 『假名手本忠臣蔵』은 원래 모두 人形淨瑠璃를 위해 쓰여진 작품인데, 그것을 가부키가 수용하여 자신의 각본으로 삼아 연출을 더욱 연마해 온 것이다.
- 5) 가부키 극작가이기도 하며 조루리 극작가였던 지카마쓰 문자에몬은, 1705년(宝永二)11월에 초대 다케모토 기다유(竹本義太夫)가 경영하는 다케모토자(竹本座)극장에서 『用明天皇職人鑑』을 쓰면서 이후 그 극장의 전속작가로 자리잡고 이듬해에는 교토를 떠나 오사카로 생활터전을 옮긴다. 그는 조루리 극작활동에 심혈을 기울인다. 조루리에서 문장작법의 확립을 목표로 삼았던 지카마쓰의 오사카 이주는 일본의 근세연극사에서 중대한 사건이었다. 그것은 인형조루리(人形淨瑠璃)라는 표현방식을 사이에 두고 앞으로 각본의 시대, 극작가의 시대가 전개되어 간다는 의미를 지니고 있었기 때문이다. 가부키에는 그와 같은 시대에 대응할 수 있는 극작가가 나오기 힘들었다. 가부키 제작 면에서 작가의 위치가 배우보다 낮았고 작가주도로 연극을 만들어 갈 수 있는 조건이 갖추어지지 못했기 때문이다. 그럼에도 불구하고 가부키에도 희곡의 시대, 극작가의 시대가 도래하게 된다. 조루리 각본의 수용은 가부키에 커다란 영향을 미치지 않을 수 없었다. 극적행위의 전개에 관한 인식이 변화했고, 연극의 구조가 변질되었다. 18세기에는 장면과 장면과의 관계가 긴밀해졌으며, 한 장면이 다른 장면의 복선이 되도록 구성된 가부키가 늘어났다고 하는데, 그와 같은 구조의 변질 자체는 바로 조루리와의 접촉이 가져다준 결과인 것이다.(今尾哲也 『歌舞伎の歴史』 岩波新書, 2000, pp.66~74 참조)

다음으로, 가부키는 대사 자체가 음악적이라는 것이다. 아무리 사실적 색채가 짙은 연극이라 할지라도 완전한 일상회화는 아니다. 대사 자체의 음감이 가장 뚜렷하게 전해지는 것이 모쿠아미(河竹黙阿弥)의 작품에서 전형적으로 볼 수 있는 「7·5조」이다.

月もおぼろに白魚の、かがりもかすむ春の空、つめてえ風もほろ酔いに、心持よくうかうかと、浮かれ鳥のただ一羽、…(『三人吉三郭初買』 1860初演)

「7·5조」는 본래 記紀万葉의 예로부터 하이쿠(俳句)와 비근하게는 오늘날의 엔카(演歌)에 이르기까지 일본 詩歌의 기본형이다. 연극 세계에서는 지카마쓰가 인형극의 旅情 장면(道行)에서 명문을 남겼다.

この世も名残り、夜も名残り、死に行く身をたとうれば、仇しが原の道の霜、一足ずつに消えて行く、夢の夢こそあわれなれ…(『曾根崎心中』 1703初演)

그 후 모쿠아미가 바쿠후(幕府) 말기와 메이지 시대에 세태와 풍속, 인정의 세계(世話物)로 가부키의 세계를 전개해 나갔다. 바꿔 말하면, 가부키 속의 7·5조는 하이쿠와 함께 만요(万葉) 이래 일본어 리듬의 전통을 에도의 서민문화 속에 꽃피우게 한 것이다.

반주음악(下座音樂)의 역할은 BGM과 같은 것이다. 요컨대, 막의 개폐 때와 인물의 대사와 동작에 맞춰 극적 효과를 높이기 위한 것이다. 주체는 노래와 사미센과 각종 악기에 의한 분위기 고조를 위한 반주음악(囃子)이다. 이 세 파트가 여러 가지로 결합하여 다채로운 효과음을 자아내는 것이다. 노와 비교해 볼 것도 없이 가부키가 얼마나 현세적이고 실생활적인 지가 하야시(囃子) 반주음악에 사용되는 여러 악기를 통해서 알 수 있다. 기네야(杵屋栄左衛門 1894~1982)의 조사에 의하면 반주음악은 2,600 종류가 있다고 한다. 그는 손수 오랜기간 동안 採譜한 것 중에서 824곡을 반주음악으로서 남겨 『歌舞伎音楽集成』를 출간한다. 그렇게 수많은 것을 일일이 검토할 수는 없지만, 장면에 따라 어떠한 음이 선풍되는지 그 일례를 『주신구라(仮名手本忠臣蔵)』의 주요장면을 통해 살펴보자.

- \* 제1막(大序)의 쓰루가오카 신궁(鶴ヶ岡八幡宮) ; 「덴노다치(天王立)」- 덴노다테(天王建)라는 궁중 장면의 막이 오를 때 연주되며 장중한 분위기를 자아낸다.
- \* 제3막의 소나무 복도 ; 「시라베(調)」- 다이묘(大名) 저택 등에서 사용하는 시대물 분위기의 음악.
- \* 제4막의 한간(判官)의 활복자살 ; 「시계소리」- 활복 때의 절박한 정황묘사.
- \* 제5막의 야마자키 가도(山崎街道) ; 「천둥소리, 빗소리」- 어두운 밤의 산중에서 일어날 慘劇의 예감.
- \* 제6막의 간페이(勘平)의 활복자살 ; 「시골노래(在郷唄)」- 前半의 武家 세계와 관연히 다른 농촌의 분위기.
- \* 제7막의 기온(祇園)의 이치리키(一力) 요정(茶屋) ; 「오도리지(踊地)」- 花に遊ばば祇園あたりの色揃い....의 노래로 시작되는 요정과 유곽의 시끄러운 정취. 에도에서는 이런 종류의 음악을 「사와기(騒)」라고 한다.
- \* 제9막의 야마시나(山科) 閑居 ; 「유키오로시(雪下)」- 눈이 깊이 쌓인 교외의 한적한 집.
- \* 제11막(대단원)의 기라(吉良) 저택 습격 ; 「유키오로시(雪下)」- 눈 내리는 가운데 원수잡기.<sup>6)</sup>

기다유부시는 音曲이다. 그렇기 때문에 인형조루리에서는 다유가 옳은 인물의 말이나 인형조종사가 조작하는 인형의 움직임도 모두 다 음악의 리듬과 마(間)의 지배를 받는다. 조루리 각본을 상연하려면 배우의 연기와 다유의 가타리가 조화를 이루어야 한다. 가부키는 인형조루리의 음악성을 무시할 수 없었다. 연기를 하려면 각본의 내용과 동시에 인형조루리의 음악성을 고려할 필요가 있었던 것이다.

『国性爺合戦』으로부터 약 30년이 지난 1745년(延享二)에 사나이다운 행동을 보인 『夏祭浪花鑑』이 인형조루리로 초연되었다. 오사카에서는 세 곳에서 서로 다투며 가부키로 상연하였다. 여기서 잠시, 나이든 험객의 쓰리부네 사부(釣舟三婦) 역을 맡은 초대 사카키야마 고시로(榊山小四郎)에 대한 극평을 소개한다. 「노인역에 힘쓴 사람이어서 그럴듯하게 보여 보는 눈이 있는 관객을 기쁘게 합니다. 그렇지만 이곳에서는 기다유 가부키(義太夫狂言)는 오로지 인형의 움직임을 모방하는 것을 제일로 하기 때문에 그 점이 유감스럽습니다.(『役者三叶和』)」

다유의 가타리 방식을 배워 대사의 표현숨씨를 고안하였다. 인형의 움직임과 신

6) 河竹登志夫 『歌舞伎』(東京大学出版会, 2001), pp.103~104

체동작을 가깝게 하였다. 그것은 다름 아닌, 종래의 가부키의 연기와는 다른 이질적 표현기법을 짜냈다는 것이다. 이렇게 해서, 종래의 가부키 연기와 연출에 기다유 가부키 독자의 표현양식이 새로 탄생되었다. 그 결과, 가부키에는 음악적 요소를 배제한 가부키의 연기·연출과, 음악적 요소를 다분히 포함한 기다유 가부키의 연기·연출이 병행해서 이루어졌던 것이다. 또한, 그와 같은 음악적 요소를 포함한 리듬과 마를 지닌 신체의 움직임은 개발하는 데 도움이 되었던 것은, 어쩌면 음악의 리듬과 마에 지배된 무용의 기술이 아닐런지 모르겠다.<sup>7)</sup>

### 3. 가부키 무용<sup>8)</sup>

가부키의 탄생은 춤으로부터 시작된다. 게이초(慶長;1596~1615) 때, 교토(京都)에서 이즈모노오쿠니(出雲のお国)라는 여성이 「念仏踊」를 추었던 것이다. 그녀의 생没年, 伝記는 명확하지 않지만 통설에 의하면 出雲大社の 무녀(巫女)로 단체를 조직하여 念仏踊 춤으로 여러 지방을 巡演, 1603년에 교토에서 흥행하였다. 이것이 오쿠니가부키로 불리우며 인기를 얻게 되었다. 이윽고 여러 지방의 유녀들이 이 춤

7) 今尾哲也 前掲書, pp.76~78

8) 무용(舞踊)은 현재는 음악에 맞춰 신체를 리드미컬하게 움직여 감정과 의사를 표현하는 것이라는 의미로 보통 사용되고 있는데, 이 말은 에도시대에는 없었고 메이지(明治)시대에 들어와 유럽의 댄스(dance)의 번역어로 생겨났다. 1878년(明治11) 10월부터 이듬해 4월에 걸쳐 발행되어 당시 베스트셀러가 되었던 『花柳春話』(로드릿튼 작/織田純一郎 역)에 일찍이 무용이라는 말이 사용된 예가 있다. 또한, 이 말은 전문용어로 일본사회에 정착시키는 데에 커다란 역할을 한 것이 쓰보우치 쇼요(坪内逍遙)의 『新樂劇論』(1904년)이었다. 이 책 속에서 쇼요는 舞踊이라는 말을 종래의 마이(舞)와 오도리(踊)를 대신해서 사용했을 뿐만이 아니라, 무용을 <마이>와 <오도리>와 <후리:나가우타의 반주에 맞춰 추는 춤>의 세 가지 요소로 분석, 이후 무용론의 이론적 발달을 위한 중요한 기초를 제공했다. 일본의 무용사를 검토할 경우에는 이 세 가지를 분류해서 생각하는 것이 유효하겠으나, 가부키의 예술성을 논하는 데에는 무리가 없을 듯하여 모두 무용으로 용어를 통일하도록 하겠다.

가부키 무용의 역사는 다음과 같이 다섯 시기로 나눌 수 있다.

\*제1기 ; 이즈모노오쿠니 이후의 창생기.

\*제2기 ; 겐로쿠 시대의 가부키 최초의 隆盛期.

\*제3기 ; 교호(享保;1716-1735)에서 호레키 시대로 온나가타(女形) 무용의 유행.

\*제4기 ; 메이와에서 간세이(寛政) 시대로 분고조루리(豊後浄瑠璃)의 유행에 의한 劇的舞踊의 興隆.

\*제5기 ; 분카분세이(文化文政) 시대로 헨게무용(變化舞踊), 風俗舞踊이 유행.



을 흉내내어 온나가부키(女歌舞伎)의 전성시대를 맞이한다.<sup>9)</sup>

거의 전설 속에 싸여있는 여인이지만 두 가지 중요한 사실이 숨겨져 있다. 하나는 오쿠니가 出雲, 즉 地方 출신자이었다는 것과, 또 하나는 念仏 즉 종교 관계자였다는 점이다. 이러한 두 가지 사실은 노의 도시중심, 탈종교에 대하여 지방, 종교라는 反能樂的인 반격 태세를 취하고 있었다는 것이다.

가부키의 무용은 민중에게 오락으로서 제공되었고, 그럼으로써 물질적인 보수를 얻으려 하는 것이므로 지금까지의 가구라(神樂)·부가쿠(舞樂)·덴가쿠(田樂)·노가쿠(能樂)와는 그 출발점이 다르다. 신사(神事)도 아니고, 의식도 아니고, 주술(呪術)도 아니고, 기도도 아니다. 오직 오락을 위한 오락이다. 신전(神前)이나 귀족의 앞이 아니므로, 딱딱하고 거창한 옷을 입지 않은 까닭에 수족을 자유롭게 움직일 수 있다. 또 장중하거나 전아한 동작이 아니어서 누구나 이해하기 쉬운 점이 있다. 게다가 신시대의 악기인 샤미센(三味線)을 사용하여 그 음색이 새롭게 들렸다. 가부키의 춤은 연주에서 독립한 것이 아니라 불가불리(不可不離)한 관계를 갖고 있다. 대장경(大藏卿; 일본의 옛날 大藏省의 우두머리)의 곡무(曲舞)와 같이 처음과 끝은 일반적인 연극이고, 중간은 무용이며, 더군다나 등장인물은 계속 한 사람일 수도 있고, 도키와즈(常磐津)의 세키노토(関の扉)와 같이 긴 연극의 일절에서 무용으로서 일막(一幕)을 구성하는 예가 있다. 가부키 이전의 무용에는 무대는 존재하나, 무대장치는 없었다. 노가쿠의 쓰쿠리모노(作物)는 장치라고 하면 장치로 볼 수 있으나, 곡에는 그것이 필요하지 않다. 그런데, 가부키 무용에서는 어떤 경우에도 장치를 필요로 한다. 더욱이, 무용에 무대장치가 절대 필요한가 하는 문제는 의론(議論)의 여지도 있었으나, 유효하게 쓴다면 중요한 보충적 자료가 될 것이다.<sup>10)</sup>

그러나 한편으로 가부키가 노를 그 본보기로 삼은 것은 能舞台를 그대로 가부키

9) 오쿠니는 다른 신도(神道)의 무녀들과 같이 종교적인 춤과 노래로 순회공연을 하며 이즈모의 성스러운 신궁제전에 필요한 자금 조달을 하려고 하였다. 그리고 오쿠니는 얼마 지나지 않아 그녀의 그룹을 떠나 교토 공연 시에 조력한 나고야 산자(名古屋山三)라는 무사와 결합한다. 그의 영향 하에 오쿠니는 서서히 그녀의 춤에서 의식적인 요소를 버리고 대중적인 노래와 민속적인 춤으로부터 여러 요소들을 받아들인다. 나고야 산자는 이 앙상블을 위해 교겐과 사루가쿠(猿樂)의 영향을 받은 희곡들을 만들어 냈다. 오쿠니가 성공을 거두자 여러 지방 도시에서도 그녀를 모방해 여자들이 통솔하는 예술단이 생기게 되는데, 이 오래된 연극 형태를 온나(또는, 유조)가부키라 부른다.(이상경 『노·가부키의 미학』 태학사, 2003, p.229 참조)

10) 小寺融吉 著·장사훈 역주 『일본무용소사』(세광음악출판사, 1989), pp.41~42

무대로 쓰고 있는 것 하나만 보더라도 확실히 알 수 있다. 즉, 노를 근세화, 세속화한 것이 가부키였다고 말할 수 있다. 이러한 모순 속에서 단 하나 확고부동한 사실은, 가부키가 노의 마이(舞)라는 춤에 대해 오도리(踊)의 신체를 발견했다는 것이다.

가부키 무용의 역사에서 제2기에 이르면, 가부키는 급속도로 무용에서 탈피하여 연극으로서 성장한다. 하루에 상연되는 연극 중에 무용은 극히 한정된 장면에서 볼 수 있는데, 특별히 삽입된 것 혹은 마지막의 大踊라는 형태로 되어 간다. 이것은 무용의 퇴보가 아니라 오히려 전문화이며 예를 들어 안무가 발생의 전설이 이 시대에 있는 것도 그 증거일 것이다. 가부키 무용의 기초가 다져지는 시기가 되는 셈이다.

제3기는 에도 나가우타의 발전과 함께 새로운 무용의 매력이 만들어진 시대이다. 그 대표적인 담당자가 온나가타(女形)이다.

특히 이 시대의 名女形 배우 초대 세가와 기쿠노조(瀬川菊之丞), 초대 나카무라 도미주로(中村富十郎)의 매력은 대단했다. 기쿠노조의 『枕獅子』(『鏡獅子』의 원곡), 도미주로의 『京鹿子娘道成寺』<sup>11)</sup>는 오늘날의 가부키 무용 중에서도 가장 유행하는 곡이다. 1752년(宝暦二) 8월에 도미주로가 교토에서 『百千鳥娘道成寺』를 상연하고 그 이듬해 3월에는 에도에서 『京鹿子娘道成寺』를 초연한 것이다.

어떤 사람이 도미주로에게 「이번의 『娘道成寺』는 물론 대성공입니다만, 어째서 그다지 세심하게 품이 들어간 표현이 보이지 않은 것입니까」 하고 물어보았다. 그러자, 도미주로는 「내 마음대로 어렵게 춤을 추게 되면 나 혼자만이 그 춤을 출 수 있게 되어 귀중한 도조지의 춤이 쇠퇴하여 결국은 도조지가 폐물이 되고 말아버립니다」(『東の花勝見』)라고 대답하였다. 『道成寺』를 독점하는 것이 아니라 누구나 출 수 있게 배려하는 마음을 읽을 수 있다.

관객들이 배우에게 바라는 것은 대사에 종속된 육체가 아니라, 육체의 움직임 그 자체에 의한 극적 심정의 표현이었다. 무용에 의해 새롭게 발견된 육체의 표현력은 인형의 움직임을 인간에 옮기는 것을 용이하게 함과 동시에 기쿠노조와 도미주로와 같은 온나가타의 틀을 넘어 남자 주인공의 육체에까지도 그 영향력이 미쳤다. 춤추는 육체의 보편화라고 해도 좋을 것이다. 예전에 온나가타의 예능으로 여겨진 무용이 다른 역을 맡은 배우에게도 시도된 셈이다.

11) 유녀가 종을 공양하는 날에 도조지(道成寺)를 찾아와 춤을 추며 기회를 봐서 종 안으로 들어간다는 대강의 줄거리는 노의 『道成寺』와 같지만, 전체는 다양한 어구가 삽입, 연결되어 구성되었다.

기쿠노조의 『無間の鐘新道成寺』 『風流相生獅子』 『百千鳥娘道成寺』, 이 모든 작품이 에도에서 초연되어 대성공을 거뒀다. 또한, 도미주로가 『京鹿子娘道成寺』로 절찬을 받아 정월부터 6월까지 흥행을 거둔 곳도 에도이다. 「京·大坂·江戸, 三都의 연극에서 특히 에도는 무용이 미숙하면 흥행을 거두지 못하는 곳」(『役者三蓋笠』)이라고 한다. 즉, 무용은 에도취향의 예능이었던 것이다.

말에 의한 표현보다도 신체동작에 의한 표현, 대사극보다도 몸을 움직이게 하는 무용을 선호했다. 기쿠노조는 목소리에 콤플렉스가 있는 배우였기 때문에 대사를 중시하는 가미가타 가부키(上方歌舞伎)에는 맞지 않았다. 그렇지만, 에도에서는 그와 같은 결합도 문제가 되지 않았고, 「가미가타에서는 목소리가 매우 불안했지만, 에도의 풍토가 맞아 대사도 잘 들립니다」(『役者春子満』)라고 평가되었다. 그의 무용의 기량은 목소리의 불안감마저 덮어버렸던 것이다. 에도의 관객은 타 지역의 관객보다 더 한층 무용을 좋아했다.

제3기는 하루에 상연되는 가부키 중에 무용 장면이 이야기(物語)와 연계되면서도 독립해 가는 시대인데, 제4기에 들어서면 무용 장면 그 자체가 극적으로 되어 간다. 이 시기의 대표적 무용수는 초대 나카무라 나카조(中村仲蔵)이며 그가 도키와즈에 의해 초연한 「관문(関の扉)」과 「双面」은 모두가 드라마로서의 요소를 강하게 지닌 독자적인 것이었다. 온나가타를 대신하여 주연 배우가 중심이 됨에 따라 무용 그 자체가 드라마가 될 가능성이 높았던 것이다.

「演技 上手, 舞踊 妙手」(『役者年始状』)라고 칭송받았던 나카무라 나카조도 에도(深川)출신 배우였다. 나카조는 기쿠노조와 도미주로와 더불어 가부키무용 역사상에서 잊어서는 안 되는 배우이다. 그의 공적은 무엇보다도 온나가타의 전유물이었던 무용에 주연남우(立役)와 악역(敵役) 계통의 배우가 진출할 수 있는 길을 터 준 점이다.

무용은 발생기의 온나가타에게는 필수기예였다. 그리고 17세기말에는 온료고토(怨靈事)가 온나가타의 대표적인 무용이 되었다. 이렇게 해서 무용을 연기하는 배우는 전적으로 온나가타라고 생각하고 있었지만, 18세기 후반에 주연남우와 악역배우가 무용에 가담하여 기존의 상식을 파괴하였다.

이처럼, 가부키 무용에 대해서 언급할 때에는 온나가타의 존재를 무시할 수 없다. 그런데, 가부키 역사책을 펼쳐보면, 대체로 가부키 무용은 안에이·덴메이(安永·

天明)시대에 활약한 초대 나카무라 나카조의 출현 이전은 온나가타의 전매특허이며, 주연 남우는 함부로 출 수 없다는 규칙이 있었다고 되어있지만, 와타나베 다모쓰(渡辺保)는 이에 의견을 달리하고 있다. 즉, 초대 세가와 기쿠노조와 초대 나카무라 도미주로의 두 온나가타 명배우에 의해 온나가타 무용의 전성시대가 도래했었던 것은 사실이지만, 같은 시대에 주연남우 무용의 명인인 8대, 9대 이치무라 우자에몬(市村羽左衛門)父子와 같은 배우도 활약했기 때문에 주연 남우는 무용 연기를 할 수 없다는 규칙이 있었다고는 말할 수 없다는 것이다.<sup>12)</sup>

무용에서, 약동하는 육체의 표현만을 찾는 것이 아니라, 극으로서의 내용을 나타내기 위한 구조가 요구되자, 극적갈등구조를 짜내기 위한 인간관계를 설정할 필요가 생겨났다. 사랑이든 질투이든, 여성에 맞설 남성의 존재가 당연히 필요하다. 주연남우와 악역배우가 무용 세계에 참가하는 조건이 그곳에 있었던 것이다.<sup>13)</sup>

제4기는 가부키가 인형조루리(人形浄瑠璃)의 戯曲을 적극적으로 도입한 시기이다. 인형극에는 時代物 5막형식의 경우에는 4막 짜에, 世話物 上中下 3권의 경우에는 下卷에, 각각 「道行」가 있다. 미치유키는 원래 노에도 있었는데 그것을 인형극은 무용화해서 「景事」라 한다. 이 道行景事が 가부키에도 이입되었다. 처음엔 물론 기다유부시(義太夫節)가 그대로 사용되었는데 당시 유행했던 「豊後節」가 쓰여짐에 따라 道行舞踊이 비약적으로 발전되었다. 제3기가 노래(唄)와 무용극(所作事)의 시대라면 제4기는 조루리의 시대라고 할 수 있다. 그 때까지의 조루리는 荒事の 반주로 사용된 「大薩摩」「外記節」로 단조로웠다. 그러나, 이 시대에 발전한 「豊後節」豊後浄瑠璃는 섬세하고 격정적이고 게다가 관능적이기까지 해서 풍기문란 죄로 바쿠후 당국이 엄하게 탄압할 정도였다.

제5기, 文化文政期에 유행한 것은 「變化舞踊」「風俗舞踊」이다. 이러한 유행은 다음의 네가지 점에서 획기적인 것이었다.

첫 번째로, 제2기 제3기 제4기를 거쳐 가부키 무용은 하루에 상연되는 연극전체

12) 渡辺保 『日本の舞踊』(岩波新書, 1991), pp.115~116 참조

13) 그러나, 1754년 봄 잔인한 악역(實惡)배우인 초대 나카무라 스케고로(中村助五郎)가 『娘道成寺』에 대항하여 『男道成寺』를 연기했을 때 한편으로부터는 진기하다고 호평을 받기도 했지만, 그와 동시에 「아무리 흥행을 거두고 싶다 해도 잔인한 악역배우가 춤을 추는 것은 유치하다」(『役者刪家系』)고 따가운 비난을 받아야 했다. 온나가타의 작업장에 남자 연기를 하는 배우가 진출하는 것을 보수적인 세계에서 싫어했던 것이다. 그런데, 그것보다도 스케고로가 춤을 춘 곡이 <무용의 상징>으로 지목된 『娘道成寺』를 고쳐쓴 점에 거부반응을 보였는지도 모른다.(今尾哲也 前掲書, p.88)

의 이야기와 밀접한 관계를 갖고 있었다. 『枕獅子』 『娘道成寺』 『関門(関の扉)』 『双面』 이 모두가 긴 戯曲의 一節이다. 즉 모노가타리(物語)를 배경으로 하고 있었다. 그런데 이때의 風俗舞踊과 變化舞踊은 작품 그 자체가 희곡과는 별개의 것으로 독립되어 있었다. 예를 들면, 1811년(文化8) 3월 에도의 이치무라자(市村座) 극장에서 3대 반도 미쓰고로(坂東三津五郎 1775~1831)가 초연한 變化舞踊 『七枚続花の姿絵』는 『時代世話水滸伝』이라는 연극으로부터 완전히 독립된 상연목록이었다.

두 번째로, 상연시간이 1막마다 매우 짧다는 것이다. 『枕獅子』 이하, 前記까지의 연극상연은 모두 한 장면에 한 시간 전후 소요된다. 그런데 미쓰고로의 七變化는 전체로는 한 시간 이상 걸리지만 1막 1장은 기껏해야 10분 전후에 불과하다. 무용이 斷片化, 獨立化한 것이다.

세 번째로, 일상 거리의 풍속이 그대로 무대에 비춰졌다. 행상인과 길거리예능인(大道芸人)의 풍속을 비추는 것은 제2기 때부터의 수법이지만, 그것은 극중의 인물로 가짜였다. 그런데 제5기의 風俗舞踊은, 전체를 잇는 이야기는 있지만 그 비중은 제2기에 비할 바가 못 된다. 풍속 그 자체를 보이는 것이 목적인 것이다. 그 결과, 흥내(物真似)내는 동작이 압도적으로 많아졌다. 이야기로부터 해방되었기 때문에 그 만큼 묘사가 늘었던 것이다.

네 번째로, 이상의 세 가지를 근거로 가부키 무용은 극장에서 시중의 일상생활로 유출되었다. 變化舞踊의 한편 한편이 연습곡으로서 적당한 길이와 자립성을 갖고 있었기 때문이다. 거리에 춤 선생이 많아지고 商家의 자녀들이 교양으로 무용을 익히게 된 것이 이 시기이다. 넓게 말하자면 무용이라는 장르가 연극으로부터 독립해 하나의 예술로서 성립되었다. 무용의 근대화가 일어났던 것이다. 오도리(踊)의 신체는 마이(舞)의 제약으로부터 해방되어 근대화되었다고 말할 수 있겠다.<sup>14)</sup>

에도는 18세기 전반에 인구 백만 도시로 팽창했다. 무가와 서민, 각각 50만 명이 거주한 메트로폴리스였던 셈이다. 그러나 그 거대한 인구의 내실을 채운 것은 각 지역으로부터 끌려온 이주자와 돈벌이하러 온 사람들이며, 그들이 집성한 마을의 수도 1,650여 개나 된다. 요컨대 인간의 막다른 장소가 에도였다. 그와 같은 에도에서 관객 기호의 최대공약수가, 감각적으로 즐길 수 있고 모두에게 인기를 끈 무용이었

14) 渡辺保 前掲書, pp.59~64

던 것이다.<sup>15)</sup> 이는 분명 가부키의 무용이 구경거리로서 그 기능을 충분히 발휘하고 있었음을 말해 준다.

#### 4. 마무리

지금까지 연극론, 연극학이라고 하면 대부분 서양연극이 그 논의와 연구의 대상이었다. 그렇게 되자, 한국, 중국, 일본과 같은 동양연극을 특이하게 보고 예외시하는 경향이 있고, 극단적인 경우는 연극의 범주에서 제외시켜 버리는 편파적 태도를 취하기까지 했다.

연극은 그 종류도 다양하고 구조도 표현도 천차만별이다. 그리고 살아 움직이는 생명체와 같으며 타 예술분야와 문화형태와는 다른 독자적인 본질과 특성을 지니고 있다. 이에 대한 대답을 일본 전통연극의 대표라고 할 수 있는 가부키를 통해 제시하여 보았다.

예술표상으로서의 가부키는 위와 같은 관점에서 시사하는 바가 많다. 예로부터 현실의 모방(mimesis)에 의한 再現(representation)을 본질로 하는 서양의 드라마에 대하여 비모방적, 비사실적인 양식에 의한 示現(presentation)을 주체로 하는 일본연극으로서 그 전통성을 전하고 있다. 이미 존재했던 것을 지금 여기에 있는 것처럼 나타낸다. 다시 말하자면, 그곳에는 없는 어떤 것을 별도의 다른 어떤 것으로 代行하는 것이다. 表象은 代行性を 의미하고, 또한 배우가 자기 자신이 아닌 역을 연기함으로써 이야기를 현실의 時空에 재현하는 무대상연을 의미한다.

서양에서는 희랍극이나 셰익스피어극, 몰리에르극이 전통극이나 고전극으로 알려져 있는데, 그것은 희곡, 즉 연극요소 중의 문학적인 것이 고전으로서 정착해 있음을 말한다. 그러나 그 상연양식이나 연출형태 자체는 시대와 더불어 다양하게 변해오고 있다. 즉, 서양 연극에서는 문학적 전통은 있어도 연기, 연출이라는 육체적 전통이나 그 고전적 형식은 존재하지 않는다고 말해도 좋다. 가부키의 경우, 배우의 연기를 비롯해 무대구조, 무대장치, 음악, 의상, 조명 등 연출 양식 모두가 전통에

15) 今尾哲也 前掲書, pp.86~87

따르고 있다. 모두가 전승자의 육체에서 육체로 전해져 온 것이다. 연극이론 면에서도 희곡론이나 극시론보다는 芸論이나 芸談이 중심을 이루고 있어 서양 연극과의 차이점도 여기에서 출발한다고 볼 수 있다.

### 참고문헌

- 이상경(2003) 『노·가부키의 미학』, 태학사, p.229  
 小寺融吉 著·장사훈 역주(1989) 『일본무용소사』, 세광음악출판사, pp.41~42  
 今尾哲也(2000) 『歌舞伎の歴史』, 岩波新書, pp.66~88  
 河竹登志夫(1978) 『演劇概論』, 東京大学出版会, p.184  
 河竹登志夫(2001) 『歌舞伎』, 東京大学出版会, pp.103~104  
 小林康夫·松浦寿輝(2000) 『表象のディスコース② テキスト 危機の言説』, 東京大学出版会  
 渡辺保(1991) 『日本の舞踊』, 岩波新書, pp.59~64, pp.115~116

- ❖ 투고일 : 2006. 6. 30
- ❖ 심사일 : 2006. 7. 31
- ❖ 심사완료일 : 2006. 8. 11