

**【日本文學】**



## 유라쿠 전승가의 가극적 요소에 관한 고찰\*

구 정 호\*\*

### <目次>

I. 서론	IV. 유라쿠 전승가의 가극적 요소 분석
II. 유라쿠 전승가의 내용분석	V. 유라쿠 전승가의 정착과 장(場)
III. 가미가타리와 가극적 요소	VI. 결론

Key Words : 万葉集(Manyoshu), 雄略(Yu-ryaku), 伝説(Forklore), 神語(Kamigatari), 歌劇(Opera)

### I. 서론

본고에서는 흔히 ‘유라쿠전승가(雄略伝承歌)’로 불리는 『만엽집[万葉集]』의 권두가(이하, 「유라쿠 전승가」)의 가극적 요소에 관하여 고찰하고자 한다. 우선 해당 와카의 번역과 원문을 옮기면 다음과 같다.

하쓰세의 아시쿠라 궁에서 천하를 다스리시는 천황의 대 오오하쓰세 와카타케 천황  
천황께서 지으신 노래

바구니 / 바구니 들고 / 오호, 호미도 / 좋은 호미 들고 / 이 언덕에서 / 나물 캐는  
이/집 고하시게 / 이름 고하시게 /\*(소라미쓰) / 아마토 이 나라는 / 내가 다스리도다  
/ 내가 다스리도다 / 나부터 먼저 / 고할까 / 집과 이름을<sup>1)</sup>

\* 이 논문은 2021년도 중앙대학교 연구년 결과물로 제출됨.

\*\* 중앙대학교 아시아문화학부 상대운문

1) 泊瀬朝倉宮御宇天皇代/大泊瀬稚武天皇/天皇御製歌/籠(こ)もよみ籠(こ)持ちふくしもよみ  
みぶくし持ちこの岡に葉摘ます児(こ)家告(の)らせ名告らさねそらみつ大和の国は

이 노래는 『만엽집』의 권두가로 여러 갈래의 수많은 선행연구가 있지만, 본고에서는 가극적인 요소에 초점을 맞추어 고찰하고자 한다. 여기서 말하는 가극적 요소라는 것은 유라쿠 전승가의 분석을 통해서 이 노래가 당시 대중들 앞에서 ‘공연’된 가극의 대사로 사용되었을 것이라는 점을 고찰하고자 하는 시론이다. ‘공연’이라고 하면 자칫 오늘날과 같은 무대를 생각하기 쉽지만, 본고에서 말하는 공연은 연회석상에서 여흥 거리로 타인들 앞에서 시연(施演)하는 정도를 가리킨다. 유라쿠 전승가의 가극적 요소에 관한 연구로는 이토가 처음이다.<sup>2)</sup> 이후, 야마지<sup>3)</sup>, 시나다<sup>4)</sup> 등이 이를 수용하고 있지만, 세부적인 면에서는 다소 부족함을 부정할 수 없다. 본고와 관련하여 볼 때, 『고사기[古事記]』와 『일본서기[日本書紀]』의 가요에 초점을 맞추어 고대가요의 연극적 요소를 고찰한 주목할 만한 연구로는 쓰치하시<sup>5)</sup>와 사이고<sup>6)</sup>를 들 수 있다. 두 사람은 구혼가요인 ‘가미가타리(神語)’를 중심으로 이토와는 다른 요소를 지적하고 있다.

본고에서 주목하는 점은 쓰치하시와 사이고의 주장을 유라쿠 전승가에 도입할 때, 이토, 야마지, 시나다 등의 선행연구를 보완하는 결과를 도출하게 되고, ‘유라쿠 전승가’의 가극적 요소를 보다 선명하게 부각할 수 있다는 점이다. 이하, 장을 바꾸어 유라쿠 전승가의 내용정리와 선행연구의 문제점을 살펴보기로 한다.

---

おしなべて 我(われ)こそをれ しきなべて 我こそをれ 我こそは 告らめ 家をも名をも: 번역 필자: \* 부분은 마쿠라코토바.) 이하, 『만엽집』의 본문은 新古典文学大系『万葉集』, 岩波書店에 의함)

- 2) 伊藤博(1974) 「卷一雄略御製の場合」『万葉集の構造と成立』上 塙書房 p.74; 初出:1958年10月
- 3) 山路平四郎(1979) 「雄略天皇の御製」山路平四郎氏・窪田章一郎編『初期万葉』早稲田大学出版部 pp.18-31
- 4) 品田悦一(1999) 「初期万葉の歌人たち」『セミナー-万葉の歌人と作品第一巻』和泉書院, pp.46-61
- 5) 土橋寛(1972) 『古代歌謡全注釈』古事記編 角川書店 pp.28-29
- 6) 西郷信綱(1988) 『古事記注釈』Ⅱ 筑摩書房 pp.97-98

## II. 유라쿠 전승가의 내용분석

앞에서 소개한 유라쿠 전승가에서 ‘하쓰세의 아사쿠라궁에서 천하를 다스리시는 천황’이라는 표제나 다이시(題詞)인 ‘천황께서 지으신 노래’에 등장하는 ‘천황’은 제21대 천황인 유라쿠(雄略)이다. 이 노래는 유라쿠가 자신이 통치하는 아마토의 하쓰세 지역을 둘러 보는 이른바 ‘구니미(国見)’의 노래로, 구니미 도중에 어느 언덕에서 나물을 캐는 아가씨를 발견하고 구혼을 위해 읊은 노래다. 유라쿠가 지배하는 아마토 하쓰세 지역의 어느 언덕에 나물을 캐는 여성이 있었고, 때마침 그곳을 지나던 유라쿠의 눈에 아가씨의 모습이 들어 왔다. 그 아가씨를 보고 유라쿠는 위의 노래를 읊었다.

이 노래는 내용상 초구(初句)부터 ‘이름 고하라’ 까지가 제1단, ‘소라미쓰’ 이후 ‘내가 다스리도다’까지가 제2단, 그리고 나머지 부분을 제3단으로 하는 구성을 보인다. 제1단은 아가씨에게 유라쿠가 말을 거는 내용이다. 고대 일본 사회에서 이름과 사는 곳을 물어보는 것은 구혼을 의미하는 것. 상대방이 자신의 이름을 말하면 결혼을 동의하는 것으로 받아들여졌다. 그러나 아가씨는 유라쿠의 물음에 답하지 않았다. 아가씨의 무응답에 대하여 제2단에서 유라쿠는 지금까지와는 다른 분위기로 자신이 이 지역의 지도자임을 밝히고 있다. 마지막 제3단의 ‘나부터 먼저 / 고할까 / 집과 이름을’ 부분은 연구자들에 따라 훈석(訓釈)이 갈리는 부분이다. ‘나부터 먼저 / 고할까’에 해당하는 부분은 원문 ‘我許背齒’에 대하여 주석서에 따라서 ‘我(われ)こそは’로 읽을 것이냐, 아니면 조사 ‘に’를 첨가하여 ‘我(わ)にこそは’로 읽을 것이냐로 의견이 갈리고 있다. 전자의 경우라면, 유라쿠 자신이 집과 이름을 고하는 것이 되고, 후자의 경우라면, ‘나에게 고하라 너의 집과 이름을’이라는 의미가 되어 유라쿠가 아가씨에게 명령하는 것이 되어 의미가 완전히 달라진다. 후자를 주장하는 근거는 노래의 제2에서 ‘아마토 이 나라는 / 내가 다스리도다 / 내가 다스리도다’라고 유라쿠가 자신의 신분을 밝혔음에도 불구하고 다시 제3단에서 ‘나부터 먼저 / 고할까 / 집과 이름을’이라고 외치는 것은 내용상 앞부분과 중복되기 때문에 어색하다는 것이다. 이 점에서 관해서는 니시미야<sup>7)</sup>나 시나다<sup>8)</sup>의 정밀한 고찰을 감안할 때, 현단계

7) 西宮一民(1991) 『万葉集卷一巻頭歌の解釈』『上代の和歌と言語』和泉書院 pp.24-39

로는 전자인 ‘我(われ)こそは’로 읽는 것이 설득력이 있기 때문에 필자도 이에 따라서 논을 진행하고자 한다.

제2단에서 유라쿠 자신이 이 지역을 통치자임을 밝혔음에도 불구하고 응대하지 않는 아가씨를 향하여 마지막 제3단에서 유라쿠는 ‘그럼 아마토 지역의 왕인 내가 먼저 너에게 집과 이름을 고해야 하느냐고 다시 한번 아가씨에게 재촉하면서 노래는 끝이 난다. 『만엽집』에서는 이 노래의 작자로 유라쿠의 이름을 적고 있지만, 사실은 유라쿠 가탁(仮託)의 노래다. 다시 말해서 작자미상의 가요가 어느 순간부터 유라쿠가 작자명으로 전승되던 것이 『만엽집』에 수록된 것으로, 『고사기』나 『일본서기』의 가요모노가타리(歌謡物語)와 같이, 연극적 스토리를 가지고 있는 가요다.

일찍이 이토(伊藤)는 이 노래의 성격에 대하여 ‘그 배경에 연극적 요소가 담겨있는 전승가’라고 하였고<sup>8)</sup>, 다른 저술에서는 ‘유라쿠를 주인공으로 하는 원시적 가극, 고대 가극의 가극으로 불리었다’고 주장하였다.<sup>10)</sup> 이토의 주장을 정리해보자면, 초구부터 여덟 번째 구(句)인 ‘이름 고하게’와 아홉 번째 구인 마쿠라코토바 ‘(소라미쓰)’ 사이에는 어떤 행동을 연상케 하는 시간적 간격이 있고, ‘내가 다스리도다’와 ‘나부터 먼저 고할까’ 사이에 또 한 번의 시간적 간격이 존재하는 연극적 구성을 보여준다는 주장이다. 이토가 말하는 가극적 요소는 위 노래의 두 군데의 단락이 연결되는 부분에 어떤 연극적 동작이 첨가되었을 것이라고 주장한다. 부연 설명하자면, 들판에서 나물을 캐는 아가씨에게 이 지역의 통치자가 이름을 고하라고 명령했지만, 아가씨가 이를 거절하고 나무나 바위의 뒤로 숨는 동안의 짧은 시간, 그리고 사라진 아가씨 쪽으로 시선을 향하며 자신의 명령을 거절한 상대에게 태도를 바꾸어 자신이 이 지역의 통치자임을 밝히기까지의 짧은 시간적 간격, 그리고 숨어있던 아가씨가 유라쿠의 동정을 살피는 동안의 짧은 순간에서 연극적 연출을 읽을 수 있다고 설명한다.

이토 이후, 아마지는 ‘我許背齒’의 훈을 전자인 ‘나부터 먼저 고할까’로 택하는 근거로 이토와 같이 연극적인 연출을 전제로 하지만, 이토와는 조금 다른 각도에

8) 品田悦一(1999) 앞의 책 2장 「「我こそは」か「我到こそは」か」 pp.49-55

9) 伊藤博(1974) 앞의 책

10) 伊藤博(1995) 『万葉集積注』一 卷第一 卷第二 集英社 p.26

서 가극적 요소를 인정하고 있다.

이는 듣는 자(제삼자, 청중)의 입장에서 보면 실로 역전의 희극이다. 아마도 이것이 이 가요물 [혹은 이야기]의 안목이었을 것이다. 따라서 보기에 중복인 것처럼 볼 수 있는 이 반전이 한 수의 포인트이고 결론이다. 이것이 제3단이다. 아가씨는 계속 잠자코 있고, 천황은 마침내 웅변을 터트린다. 그것이 이것을 청중의 '웃음'을 유도하는 것이다.<sup>11)</sup>

아마지의 주장을 정리하자면, 제2단에서 유라쿠의 정체를 파악한 아가씨가 당연히 자신의 이름과 집을 밝힐 것으로 생각했지만, 예상을 깨고 아가씨가 침묵하는 상황이 연출되면서 오히려 유라쿠가 조급해져서 '이 지역의 통치자인 내가 이렇게 먼저 이름과 집을 밝혀야 하느냐고 웅변하면서 끝나는 것이 유라쿠의 전승가라는 것이다. 인용 부분에서 확인할 수 있는 것처럼, 아마지는 이 노래의 성격을 청중을 웃음을 유도하는 역전의 희극으로 보고 있다. 이후, 시나다는 이토와 아마지의 연극적 요소를 수용하면서 해당 외카의 다른 문제점을 정리하고 있다.<sup>12)</sup>

지금까지 유라쿠 전승가의 연극적인 요소에 관한 선행연구를 검토해 보았다. 선행연구에서는 이토가 주장하는 연극적 요소를 수용하면서도, 주장의 초점이 되는 '짧은 시간적 간격'을 수용하는 정도의 언급뿐이다. 이토의 주장처럼 단락과 단락 사이에 존재하는 시간적 간격 속에서 아가씨가 유라쿠의 명을 거역하고 무대 뒤로 숨는 행위나, 아마지가 주장하는 '유라쿠의 반전적인 언행' 등을 상상하는 것 이외에도 또 다른 연극적 요소는 존재하지 않을까? 본고에서는 이러한 의문점에서 출발하여 이토나 아마지 등의 주장을 넘어서는 다른 연극적 요소를 고찰해보고자 한다.

11) 山路平四郎(1979) 앞의 책 p.25. 「これは聞く者(第三者、聴衆)からすれば正しく逆転の喜劇である。おそらくこれがこの謡い物[或いは語り物]の眼目であったろう。したがって一見重複と見られるこのどんでん返しが一首のおちであり結びである。これが第三段である。乙女は黙りつけ、天皇はいよいよ雄弁となる。それがこれを聞く者を「笑い」に誘うのである。」

12) 주4)와 동일.

### Ⅲ. 가미가타리와 가극적 요소

‘유라쿠 전승가’는 장가가 ‘5·7…5 7 7’의 정형률로 정착하기 이전의 원시적인 모습을 보이는 노래로 『고사기』나 『일본서기』의 가요모노가타리(歌謠物語)와 같은 형성과정을 거친다. 시나다의 언급<sup>13)</sup>처럼 유라쿠전승가가 기기(記紀)의 가요모노가타리와 궤를 같이한다면, 기기(記紀)에 수록된 가요모노가타리에서도 가극적인 요소를 추구할 수 있을 것이다.

일찍이 『고사기』와 『일본서기』의 가요에 초점을 맞추어 고대가요의 연극적 요소를 주장한 주목할 만한 연구가 있다. 쓰치하시<sup>14)</sup>와 사이고<sup>15)</sup>는 『고사기』에 수록된 ‘가미가타리(神語)’<sup>16)</sup>를 중심으로 이토와는 다른 가극적 요소를 지적하고 있다. 먼저 가미가타리를 소개하자면 다음과 같다.

이 야치호코신은 고시지방의 누나카와히메와 결혼하고자 하여, 행차하셨을 때, 그 누나카와히메의 집에 이르러 노래하시기를,

야치호코 / 신이신 우리 임은 / 나라 안에서 / 아내 언지 못하여 / 멀고도 먼 곳 / 고시라는 나라에 / (중략) / 구혼을 위해 / 길을 나서 서시고 / (중략) / 아가씨가 / 주무시는 집문을 / 밀고 흔들며 / 이 몸이 서 계시니 / 잡아당기며 / 이 몸이 서 계시니 / 푸른 산위에 / 호랑지빠귀 울었네 / (사노쓰토리) / 꿩 울음 우네 / (니와쓰토리) / 닭 울음 우네 /

13) この歌が雄略と結びついたのも、単に“古歌が伝承を呼び込む”というような、偶発的事態ではなかったことになる。伝承は王権発達史の一齣として意味づけられていたのであり、仮託は、その不可逆の時間軸に沿って歌を受容する営みなのであった。その営みは、古事記や日本書紀に見る歌謠物語の形成過程とも軸を一にしていたはずである。品田悦一(1999)의 논문, pp.48-49

14) 土橋寛(1972) 『古代歌謠全注釈』古事記編, 角川書店 pp.28-29

15) 西郷信綱(1988) 『古事記注釈』Ⅱ 筑摩書房 pp.97-98

16) 『고사기』에 수록된 야치호코와 누나카와히메, 그리고 스세리비메와 주고받은 네 수의 노래를 중심으로 하는 이야기 전체를 가리킴. 『고사기』에는 세 신(神)과 관련된 네 수의 노래 뒤에, 「이렇게 노래하고 즉시 술잔을 나누며 맹세한 후, 서로 목에 손을 얹고서 지금까지 진좌하고 계신다. 이상의 이야기를 가미가타리라고 한다(如此(かく)歌ひて、即ちうきゆひ為(し)て、うながかりて今に至るまで鎮まり坐(ま)す。此(これ)を神語(かむがたり)と謂(い)ふ。」라는 기술이 있음. 山口佳紀他(1997) 『古事記』新編古典文学全集小学館 p.91



마음 아프게/ 울음소리 들리는/ 이런 새 따위는/ 죽여 줄 수 없을까/ 날 따르는 새/  
하늘의 기별꾼아/ 일어난 일/ 그대로 전해다오/ 이 일을 [번역 필자]<sup>17)</sup>

인용한 노래는 『고사기』에서 오오쿠니누시[大国主]가 야치호코[八千矛]라는 이름으로 등장하는 부분으로, 지문의 설명처럼 고시 지방의 누나카와히메의 집에 이르러 읊은 노래다. 구혼을 위해 먼 길을 찾아왔지만, 문전박대를 당하는 상황. 천상계의 신들로부터 지상 세계인 아시하라노 나카쓰쿠니[葦原中国]의 통치를 위임받은 천하의 지도자가 지방의 일개 호족의 딸에게 거절당하는 부분은 유라쿠 전승가에서 아마토 지방의 통치자인 유라쿠의 러브콜을 무응답으로 대처하는 아가씨의 경우와 유사하다. 그리고 대답을 피하며 버리는 아가씨의 행동에 조급해진 유라쿠가 ‘나부터 먼저/고할까/집과 이름을’이라고 소리치는 ‘역전의 희극’<sup>18)</sup> 부분도 야치호코의 구혼이야기와 정황상 유사하다. 즉, 누나카와히메의 집 문을 흔들고 당기면서 문을 열어주기를 호소하면서 한편으로 시끄럽게 울어대는 새들을 죽여버리겠다고 분통을 터트리며, 자신을 추종하는 새에게 이 상황을 누나카와에게 전하라고 명하는 내용에서는 야치호코의 조급함을 읽을 수 있고, 이 부분도 ‘칭중의 웃음을 유도’한다는 점에서 유사하다.

쓰치하시[土橋]가 위 가요에서 주목한 것은 인칭의 변화다. 지문(地文)에서는 분명히 구혼을 위해 주인공인 야치호코가 누나카와히메의 집 문 앞에서 직접 노래했다고 설명하고 있음에도 불구하고 노래는 삼인칭적 관점에서 시작한다. 쓰치하시는 ‘야치호코/ 신이신 우리 입은’에서 ‘주무시는 집 문을/ 밀고 흔들며’까지는 해설자적인 삼인칭 서술 형태로 노래를 전개하다가, ‘이 몸이 서 계시니’부터는 갑자기 일인칭적 서술로 바뀌는 부분에 주목하고 있다. 이러한 인칭 변화에 대해서 쓰치하시는, 해설자의 입장에서 야치호코를 연기하던 배우가 감정이 고조되면서 어느 순간에 해설자의 입장에서 야치호코의 입장으로 전환

17) 此の八千矛神、高志の国の沼河比売を婚はむとして、幸行ましし時、其の沼河比売の家に到りて歌ひたまひしく(八千矛の神の命は八島国妻枕きかねて遠々し高志の国に(중략)さ婚ひに在り立たし(중략)嬢子の寝(な)すや板戸を押しふらひ我が立たせれば引こづらひ我が立たせれば、青山に鶴(ぬえ)は鳴きぬ。さ野つ鳥 雉は響む。庭つ鳥 鶏(かけ)は鳴く(후략)(『古事記』新日本古典文学全集 小学館 pp.85-86)

18) 주11) 참조.

하여 노래하는 점이 가극적 요소를 보여주는 부분이라고 주장한다. 그리고 이러한 인칭변화의 근원을 거슬러 올라가면 원시 제례 의식 과정에서 접신(接神)의 경지에 들어선 무당이 제례 의식의 당사자로 빙의하는 원시종교와 관련이 있음을 주장하고 있다. 사이고[西郷]는 쓰치하시와는 다른 관점에서 연극적 요소를 지적하고 있다. 사이고는 위에 제시한 노래에서,

밀고 흔들며 이 몸이 서 계시니 (押そぶらひ 我が立たせれば)  
 잡아 당기며 이 몸이 서 계시니 (引こづらひ 我が立たせれば)

와 같은 대구(対句) 표현이 등장하고 이와 더불어,

푸른 산 위에 호랑지빠귀 울었네 (青山に 鶴(ぬえ)は鳴きぬ)  
 (사노쓰토리) 꿩 울음 우네(さ野つ鳥 雉は響む)  
 (니와쓰토리) 닭 울음 우네(庭つ鳥 鶏(かけ)は鳴く)

와 같은 동일한 형식의 삼연구(三連句)가 등장하는 점에 주목하면서 전자인 대구 부분과 같이 문을 밀고 당기는 부분은 연기가 첨가된 무용적인 요소를 보여주는 것이며, 후자와 같은 삼연구 부분에서는 출연자의 합창과 같은 연극적 요소가 작용한 것으로 추정하고 있다. 앞으로 고찰을 필요로 하지만, 사이고의 주장은 반드시 ‘삼연구’의 반복만이 유용한 것이 아니라, 이연구(二連句)나 그 이상의 사연구(四連句)에도 적용될 수 있을 것이다.

지금까지의 내용을 정리해보자면, 고대가요에서 볼 수 있는 연극적인 요소에 관하여 이토는 노래 안에 ‘연극적 행동을 생각할 수 있는 시간적 간격 부분’이 존재한다는 점을 주장하였고, 쓰치하시는 ‘인칭의 변화’를, 그리고 사이고는 ‘대구와 삼연구’와 같은 부분을 지적하고 있는 것은 각각 주목할 만한 가치가 있다고 평가할 수 있다. 그러나, 한편으로 선행연구에서 보여준 각각의 주장이 부분적이라는 점을 부정할 수 없다. 선행연구에서 부족하다고 느끼는 점을 정리하자면 다음과 같이 정리할 수 있을 것이다.

첫째, 이토[伊藤]가 고찰 대상으로 삼은 유라쿠 전승가에는 쓰치하시와 사이



간격을 수용하면서 유라쿠 전승기를 분석해보고자 한다.

먼저 살펴볼 것은 음수율이다. 제1단락의 초구부터 네 번째 구까지는 일반적인 장가의 음수율인 ‘5·7·5·7..’과는 동떨어진 ‘3·4·5·6’ 라는 비정형(非定型)의 형태를 취하고 있다. 이러한 점은 입으로 전해지던 고대가요가 문자로 정착되는 과정을 보여준다고 할 수 있고, 오히려 이와 같은 비정형의 형태에서 고대가요의 가극적 요소를 읽어낼 수 있다. 이토의 설명과 같이,<sup>19)</sup> ‘3·4·5·6’ 과 같이 노랫말이 점진적으로 증가하는 것은 극적인 긴장감을 보여주는 효과가 있지만, 이 외에도 필자가 주목하는 것은 초구와 제3구, 그리고 제2구와 제4구가 보여주는 대응구조다. 이해를 돕기 위해 해당 부분의 노랫말을 도식화하면 다음과 같다.

1句	<u>こ</u> +もよ	3句	<u>ふくし</u> +もよ
2句	<u>みこ</u> +もち	4句	<u>みふくし</u> +もち

위에 제시한 것과 같이 초구와 3구, 2구와 4구는 각각 대구를 이루고 있다. 부연 설명하자면, 1구와 3구에서는 ‘바구니(籠)’와 ‘호미(ふくし)’라는 도구가 영탄의 의미를 갖는 ‘~もよ’와 결합하여 대구를 이루고 있고, 2구와 4구는 바구니와 호미를 대비하면서 ‘持ち’라는 동일한 동사로 대구를 이룬다. 제1단락의 전반부 네 구에서 초점을 맞추고 있는 것은 아가씨가 가지고 있는 바구니와 호미다. 처음에는 나물을 캐는 데에 필요한 도구인 일반적인 ‘바구니(籠)’와 ‘호미(ふくし)’를 노래하다가 3구와 4구에 들어서 바구니와 호미가 존경의 의미를 나타내는 접두어 ‘み’와 결합하면서 일반적인 도구가 아닌 아가씨가 가지고 있는 특정의 바구니와 호미로 클로즈업이 되고 있다. 1구에서 4구까지 노랫말이 3·4·5·6으로 점진적으로 늘어나면서 극적인 긴장감을 증폭시킴과 동시에 1구와 3구, 2구와 4구가 대구 형식을 이루는 구조가 어떤 연기적 행동으로 연결되면서 자연스럽게 아가씨에게 초점이 옮겨 가는 상황을 연출하고 있다. 여기서 문제로 남는 것은 이 노래의 비정형성이다. 다시 말해서 1구와 3구, 그리고 2구와 4구의 음수율은 각각 ‘3/5’와 ‘4/6’의 비정형이기 때문에 대구를 구성한다

19) 伊藤博(1982) 『万葉集全注』卷第一 有斐閣 p.24

고 보기 어렵다고 생각할 수 있지만, 이는 문자로 정착한 가요를 접하기 때문에 생겨나는 의문이다. 유라쿠 전승가는 원래 가요모노가타리(歌謠物語)로 구전의 과정을 거친 고대가요가 문자를 만나서 문자로 정착된 것이다. 다시 말해서, 유라쿠 전승가가 ‘가요로 읊어지던 이야기’였다는 점을 감안 한다면, 초구인 ‘こもよ’가 비록 문자적으로는 세글자라 하더라도, 노래의 형태로 읊어지는 단계에서는 박자를 길게 노래함으로써 세 번째 구(句)인 ‘ふくしもよ’와 음율적으로는 동일한 구성을 만들어 낼 수 있다. 가령 초구인 ‘こもよ’를 ‘こ(1)-も(1)-よ(1)’와 같이 다섯 음절로 노래하고, 세 번째 구는 ‘ふ(1)-く(1)-し(1)-も(1)-よ(1)’와 같이 노래할 수도 있고, 고대가요가 장가의 음수율인 ‘5·7·5·7...’로 정착해가는 과정을 감안 한다면, 동일한 방식으로 ‘こもよ’는 다섯 박자의 길이로, ‘ふくしもよ’는 일곱 박자의 길이로 노래함으로써 비정형이 아닌 정형성이라는 범주 안에서도 완벽한 대구 형식의 구성을 이룰 수 있다.

다음으로 제1단락의 두 번째 부분에 해당하는 ‘이 언덕에서/ 나물 캐는 이/ 집 고하시게 /이름 고하시게(この岡に/菜摘ます兎(こ)/家告(の)らせ/名告らさね)’ 부분에 대하여 살펴보기로 하자. 이 부분에서 주목할 점은 존경 표현이다. ‘菜摘ます兎’의 ‘ス’, ‘告らせ’와 ‘告らさね’의 ‘セ’와 ‘サ’는 존경을 의미하는 조동사의 활용형이다. 이 부분을 직역해보면 ‘(내가 다스리는) 이 언덕 위에서 나물을 캐시는 닥은 누구시오? 집을 고하시게나, 이름을 고하시기를 원하오’라는 내용으로 아가씨에 대해서 존경 표현을 사용하고 있지만 실제로는 통치자의 입장에서 아가씨에게 정중히 명령하고 있다. 이 부분의 네 구는 모두 5·5·5·5의 음수율을 보이는 부분으로 평온한 마음에서 점잖게 명령하는 유라쿠의 심정을 안정된 운율을 빌려 표현하고 있다. 이를 좀 더 세분화해서 살펴보자면,

제5구 この(2)-をか(3)

제6구 な(1)-つますこ(4)

제7구 いへ(2)-のらせ(3)

제8구 な(1)-のらさね(4)

와 같이, 네 구 모두 ‘5·5·5·5’의 동일한 음수율 속에서도 ‘5(2·3)/5(1·4)’의 동일한 운율을 반복하면서 동시에 7구와 8구는 자연스럽게 대구를 이루고 있다.

다음으로 제2단락 부분을 살펴보자. 제1단락의 마지막 구 ‘이름 고하시게(名

告らさね)와 제2단락의 첫 부분인 ‘소라미쓰’ 사이는 이토하쿠가 말하는 시간적 간격이 존재하는 부분으로 유라쿠의 명령에 응하지 않은 아가씨가 몸을 숨기는 연기가 예상되는 부분이다.

‘(소라미쓰) / 아마토 이 나라는 / 내가 다스리도다 / 내가 다스리도다’  
 (そらみつ 大和の国は おしなべて 我(われ)こそをれ しきなべて 我こそをれ)

제2단락은 마쿠라코토바 ‘소라미쓰’로 시작한다. ‘소라미쓰’의 정확한 의미는 알 수 없다. 그러나 『일본서기(日本書紀)』진무기(神武紀)에서 니기하야히[饒速日]가 ‘천상계의 바위배(天磐船)’를 타고 하늘 위에서 아마토 지방을 내려다 보았다는 전설에 유래하여 아마토의 마쿠라코토바로 사용되었다는 의견<sup>20</sup>과 함께, 『만엽집』1권의 오미황도가(近江荒都歌)에서 작자인 히토마로[人麻呂]가 ‘소라미쓰’에 조사를 첨가하여 ‘소라니미쓰(そらにみつ)’를 아마토의 마쿠라코토바로 사용하면서 의미상 ‘소라미쓰’는 ‘하늘(空)에 영력(靈力)이 가득차다(満つ)’라는 의미를 암시하는 점에서 ‘하늘의 영력이 가득찬 땅 아마토’라는 의미로 연결된다고 볼 수 있다. 다시 노래로 돌아와 보면, 제2단에서는 자신의 요구에 무응답으로 대응하는 아가씨를 향해서 지금까지와는 전혀 다른 태도를 취하며 ‘영력이 가득 찬 거룩한 이 아마토 땅’을, ‘천신의 위임을 받은 이 땅의 통치자인 내가 다스리는 곳 아마토’라고 선언하고 있다. 이 부분에서도,

そらみつ 大和の国は おしなべて 我こそをれ  
 (そらみつ 大和の国は) しきなべて 我こそをれ

와 같이 완벽한 대구 표현을 구사하고 있다.

유라쿠가 자신을 하늘의 영력을 위임받은 이 지방의 통치자임을 천명하며, 이름과 집을 밝히라고 명령했지만, 아가씨는 끝까지 유라쿠의 앞에 나타나지 않는다. 제2단에서 보여주었던 위엄과는 달리 초조해진 유라쿠가 웃음을 자아 내게 하는 반전의 분위기를 연출하는 부분이 다음에 제시한 제 3단이다.

20) 佐々木信綱(1954) 『評釈万葉集』1卷 株式会社六興出版社 p.10. 「日本書紀に饒速日命が天磐船に乗って大空から大和の国を見下ろされたといふ地名伝説によるもの」

나부터 먼저 /고할까 / 집과 이름을  
我こそは 告らめ 家をも名をも

위엄을 갖추어 자신의 신분을 밝히며 이름과 집을 밝히라고 강요했음에도 불구하고 아무런 응답이 없는 아가씨의 반응에 대하여 오히려 초조해진 유라쿠가 ‘그럼 내가 먼저 나의 집과 이름을 밝혀야 네가 이름과 집을 밝히겠느냐’고 외치는 내용으로 이 노래는 끝이 난다. 앞서서도 언급했듯이 이 부분은 훈석(訓釈)에 있어서 의견이 갈리는 부분이다. 이 부분에 대해서 니시미야는, 문법적인 관점에서 명쾌하게 설명하고 있다. 니시미야<sup>21)</sup>는,

1. 만약에 이 부분이 상대방에게 권유하는 내용이라면, 제2단락의 ‘葉摘ます兎(こ) 家告(の)らせ 名告らさね’에서 경어를 사용했듯이, ‘고할까’로 번역한 ‘告らめ’를 경어 표현을 사용한 ‘告らさめ’로 표현하는 것이 자연스럽고,
2. 이 노래에는 조사가 필요한 부분은 전부 조사표기가 있는데, 이 부분에만 조사를 표기하지 않았다는 것은 자연스럽지 못하고,
3. 동시대의 문헌자료를 볼 때, ‘~にこそ’ 또는 ‘~こそは(또는 は)’의 문법 예는 있지만, ‘~にこそは(또는 は)’의 예는 없다

고, 해당 부분이 ‘我こそは’임을 귀납적으로 증명하고 있다. 니시미야의 명쾌한 증명뿐 아니라, 해석상 이 부분을 조사 ‘に’를 첨가한 형태로 해석한다면, ‘(아가씨가) 나에게 먼저 집이 어딘지 이름이 무엇인지 알려 줘야지’ 하는 내용이 되어 노래 한 수가 아가씨의 눈치를 보면서 치근거리는 유라쿠의 모습이 연출되는 결과가 되기 때문에 이는 정서적으로 있을 수 없는 결과를 가져오게 된다.

다시 한번 상기할 것은 유라쿠 전승가는 가요의 형태로 전해져 내려오다가 어느 사이에 가요의 주인공을 유라쿠로 하는 가요모노가타리로 정착하는 과정에 『만엽집』에 수록된 노래다. 이 점을 다시 확인하면서 앞에서 서술한 내용을 연극적 요소를 기반으로 하여 전체적인 스토리 구성을 상정해 보기로 하자. 유라쿠전승가는 연기자의 일인극적 상황 또는 연기자가 다수 출연하는 상황도 상정할 수 있다.

21) 西宮一民(1991) 앞의 논문 p.27

먼저 일인극적인 상황을 상정하여 보면, 한 사람의 출연자는 모노드라마를 진행하는 것처럼 노래와 함께 노래의 내용에 맞추어 연기를 수반한다. 연기자는 해설자적인 입장에서 제1단락인 초구에서 4구 부분을 긴장감을 고조시키는 어조로 낭송함으로써 관객으로 하여금 자신의 연기에 집중하게 한다. 이어서 지금까지 해설자적인 입장에서 연기했던 연기자는 유라쿠로 변신하는 ‘인칭의 변화’를 구사하면서 처음에는 온화한 분위기에서 아가씨에게 집과 이름을 고하라고 정중하게 명령한다. 5구부터 8구의 해당하는 이 부분을 연기하는 동안 관객들은 호미와 바구니를 들고 나뭇을 캐던 아가씨가 유라쿠의 점잖은 명령에 대하여 무응답으로 대응하는 아가씨의 행동을 연상한다. 자신의 명령에 무응답으로 일관하며 그 자리를 피해버린 아가씨. 연기자는 지금까지의 어조와는 달리 권위적인 유라쿠로 변하여 ‘소라미쓰 / 아마토 이 나라는 / 내가 다스리도다/ 내가 다스리도다’는 응변을 토한다. 앞에서 사이고[西郷]가 주장한 바를 참조하면, ‘내가 다스리도다/ 내가 다스리도다’로 반복되는 부분은 낭송과 동시에 유라쿠로서의 모습을 보여주는 어떠한 연기가 곁들어졌을 것이다. 아마토의 통치자로서 자신의 정체를 선언했음에도 불구하고 아가씨는 무응답으로 몸을 숨기고, 이에 당황한 유라쿠는 바로 앞에서의 위엄을 갖춘 분위기에서 급변하여 ‘나부터 먼저 고할까 집과 이름을’이라고 마무리 지을 때 이를 보는 자들은 갑작스러운 반전에 웃음을 터뜨리고 장내의 분위기는 한층 밝아지면서 이야기는 막을 내리게 된다. 이상과 같은 모노드라마적인 상정뿐 아니라 복수의 출연자를 상정하는 것도 가능하다. 한 사람이 연기했던 내용을 세분화하여, 해설자, 유라쿠, 아가씨, 그리고 아가씨와 함께 나뭇을 캐는 연기를 함께하며 무용을 담당할 복수의 출연자를 상정하는 것도 가능할 것이다.

## V. 유라쿠 전승가의 정착과 장(場)

거듭 언급하지만 유라쿠전승가는 어떤 가요모노가타리가 어떤 시기에 유라쿠가 작자가 되어 『만엽집』의 권두가로 자리 잡은 노래다. 달리 말하자면 가요모노가타리가 문자를 만나서 정착한 시기는 언제쯤일까? 그 시기는 고노시[神野]



志]가 주장하는 것처럼<sup>22)</sup> 덴무[天武]왕조 후반에서 지토[持統]왕조에 걸친 시기, 다시 말해서 7c 후반으로 보아야 할 것이다. 유라쿠 전승가의 성립에 관해서 야마지<sup>23)</sup>의 주장대로 유라쿠 전승가가 구전문학과 기재문학의 중간 형식을 취하고 있다는 점을 상기할 때, 최소한 유라쿠 전승가는 문자를 통해 『만엽집』에 수록되기 이전의 어느 시기에 원시 가극의 형태로 대중 앞에서 시연된 것으로 보인다. 공연의 규모는 연회석 상에서 여흥 거리로 연회에 참석한 사람들 앞에서 시연(施演)된 정도였을 가능성이 크다. 이렇게 추정하는 것은 유라쿠 전승가가 수록된 『만엽집』의 잡가(雜歌)가 읊어진 장(場)은 대부분이 연회석상이기 때문이다.

또 한 가지 정리할 문제는 불과 열다섯 구로 구성된 짧은 가요가 어떻게 가극의 가사가 될 수 있을까 하는 문제다. 사실 유라쿠 전승가는 예로 들었던 『고사기』의 아치호코의 구혼가요 ‘가미가타리’의 분량과 비교하면 너무나 짧다. 이러한 문제점을 해결할 수 있는 실마리를 제공하는 예가 있다. 『만엽집』12권의 수록된 작자미상가와 동일한 것으로 보이는 노래가 『사이바라[催馬楽]』에 수록되어있다. 『만엽집』과 『사이바라』에 수록된 노래는 비교 나열하면 다음과 같다.

『만엽집』

いで我が駒 早く行きこそ 真土山 待つらむ妹を 行きて早見む<sup>24)</sup>

『사이바라』

いで我が駒 早く行きこそ 真土山 (あはれ) 真土山(はれ) 真土山

待つらむ人を 行きて早 (あはれ) 行きて早見む<sup>25)</sup>

『만엽집』과 『사이바라』의 노래를 비교해 볼 때, 위 두 노래는 같은 노래임을 알 수 있다. 두 번째 구의 「~こそ」와 「~こそ」의 차이는 구전의 흔적을 보여주는 변화로 의미상으로는 동일하다. 그리고 사이바라의 노래에서 「あはれ・は

22) 神野志隆光(1983) 『古事記の達成-その論理と方法』 東京大学出版会 p.239  
 23) 山路平四郎(1979) 앞의 논문 pp.19-20  
 24) ‘자, 우리 말아 어서 빨리 가다오 (마쓰치야마) 기다리고 있을 임 가서 빨리 보리라(12권 3152)’  
 25) 白田甚五郎他(2000) 『神楽歌・催馬楽・梁塵秘抄・閑吟集』 新編古典文学全集 小学館 p.119

れ』와 같은 추임새를 삭제하고 「行きて早(あはれ) 行きて早見む」에서 반복 부분을 제외하면 두 노래는 완벽하게 일치한다. 이처럼 유라쿠 전승가도 작자를 알 수 없는 어떤 고대가요가 구전으로 전해지다가 어느 시기에 문자로 정리 수록된 형태다. 그렇다면 유라쿠 전승가도 문자와 만나기 이전에는 예로든 추임새와 반복을 포함한 형태로 가극의 대사로 쓰이기에 충분했을 것이라는 추측을 가능하게 한다.

## VI. 결론

유라쿠 전승가는 만엽집의 권두가라는 상징성만으로도 수많은 갈래의 연구가 있었다. 그러나 그 연구의 대부분은 문헌학적 연구방법에서 출발한 주석학적 연구에 치중한 감이 있고, 그러한 연구의 결과가 ‘천황제의 정당화를 제고하기 위한 국가 찬미나 왕위 계승의 당위성’을 설명하는 데에 편중해있었다.

본 연구에서는 지금까지의 연구의 범위를 넘어서 시가(詩歌)가 가지고 있는 효용성의 확대라는 차원에서 유라쿠 전승가를 소재로 하여 그 효용성을 확인할 수 있었다. 본고의 고찰을 통해 유라쿠 전승가는 고대사회에서 빈번하게 있었던 연희의 자리에서 공연된 가극의 대사와 같은 요소를 가지고 있음을 확인하였다. 그리고 이러한 요소를 바탕으로 실제로 연희석상에서 어떠한 형태로 대중앞에 피로(披露)하였을가를 상정하여 논을 진행하였다.

본고에서 다룬 유라쿠 전승가 이외에도 『만엽집』에는 가극적인 요소를 짐작할 수 있는 작품이 다수 존재한다. 게다가 비정형성을 보이는 유라쿠전승기와는 달리 장가의 정형성을 완비하면서도 가극적 요소를 내재한 와카가 다수 있다. 이는 앞으로의 연구 과제로 삼고자 한다.

### 〈참고문헌〉

佐々木信綱(1954) 『評釈万葉集』1卷, 株式会社六興出版社 p.10

土橋寛(1972) 『古代歌謡全注釈』古事記編 角川書店 pp.28-29  
伊藤博(1974) 「卷一雄略御製の場合」『万葉集の構造と成立』上 塙書房 p.74  
山路平四郎(1979) 「雄略天皇の御製」山路平四郎氏・窪田章一郎編『初期万葉』早稲田  
大学出版部 pp.18-31  
伊藤博(1982) 『万葉集全注』卷第一 有斐閣 p.24  
神野志隆光(1983) 『古事記の達成-その論理と方法』東京大学出版会 p.239  
西郷信綱(1988) 『古事記注釈』Ⅱ 筑摩書房 pp.97-98  
西宮一民(1991) 「万葉集卷一巻頭歌の解釈」『上代の和歌と言語』和泉書院 pp.24-39  
伊藤博(1995) 『万葉集積注』一 卷第一 卷第二 集英社 p.26  
山口佳紀他(1997) 『古事記』新編日本古典文学全集 小学館 p.91  
佐竹昭広他(1999) 『万葉集』新古典文学大系 1-4 岩波書店  
品田悦一(1999) 「初期万葉の歌人たち」『セミナー-万葉の歌人と作品第一巻』和泉書院  
pp.46-61  
白田甚五郎他(2000) 『神楽歌・催馬楽・梁塵秘抄・閑吟集』新編古典文学全集 小学館  
p.119

■ 접수일 : 2022년 8월 26일  
심사완료 : 2022년 9월 06일  
게재확정 : 2022년 9월 08일

〈要旨〉

雄略伝誦歌の歌劇的要素に関する考察

具 廷 鎬

本稿はいわゆる「雄略伝誦歌」と呼ばれる『万葉集』の巻頭歌に現れる歌劇的要素を追  
究したものである。「雄略伝誦歌」は万葉集の巻頭歌ということで多様な研究が行われ  
たがほとんどは文献学的方法から出発した注釈的研究に基づいて天皇制の正当化を提  
高するための国歌賛美や王位継承の当為を説明するのに片寄った感がある。本稿はこ  
のような研究方法とは別の視覚を持ち、詩歌の効用性の拡大という意味から雄略伝承  
歌の歌劇的要素を追究することに焦点を合わせた。

本稿では「雄略伝誦歌」を精緻に分析して当歌が日本の古代社会において頻繁に行わ  
れた宴席の場で上演されたような要素を含んでいることを確認したうえ、実際宴席の  
場でどのような形で披露されたかを想定してみた。

<Abstract>

Dramatic Elements in Oral Tradition in Yuryaku's Song

Ku, Jeong-Ho

This dissertation is designed to discover dramatic element in Yuraku's song in the first song of Manyoshu. Compared to the prevailing commentary study of Manyoshu, the researcher of this study approaches with dramatic elements in Yuraku's song in seeking increasing the utility of songs. After detail survey of current studies, the researcher tried to suggest answers for the current arguments on this study. Through this process, dramatic elements in Yuraku's song are discovered. In the context of wedding propose, Yuraku's dignity and humorous characteristic effectively shows its dramatic characteristics of the song. Yuraku's song was possibly played in banquets where the most popular place for performance in ancient time of Japan. Based on this fact, the researcher assumes and tracks the forms of mono-dramatic played in context of banquets.