creative commons

COMMONS DEED

저작자표시-비영리-동일조건변경허락 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.
- 이차적 저작물을 작성할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:

저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.

동일조건변경허락. 귀하가 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공했을 경우에는, 이 저작물과 동일한 이용허락조건하에서만 배포할 수 있습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 이용허락규약(Legal Code)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

Disclaimer

dCollection

문학석사 학위논문

고려(高麗) 당악정재(唐樂呈才)의 연극성 연구

2022년 8월

서울대학교 대학원
협동과정 공연예술학전공
정 아 영

고려(高麗) 당악정재(唐樂呈才)의 연극성 연구

지도교수 이 창 숙

이 논문을 문학석사 학위논문으로 제출함

2022년 5월

서울대학교 대학원

협동과정 공연예술학

정 아 영

정아영의 석사 학위논문을 인준함

2022년 8월

위 원 장 조 현 설 (인)

부 위 원 장 양 승 국 (인)

위 원 이 창 숙 (인)

국문초록

본고는 고려 당악정재(唐樂呈才)의 연극성 고찰을 목적으로 한다. 1073년 전후 송나라의 교방악이 고려로 전입되었고 이를 고려의 궁중에서 '당악'으로 명명하여 교방악으로 사용하였다. 『고려사』「악지」에 전하는 당악 중 노래, 춤, 기악의 결합형태를 가진 공연예술을 당악정재라 한다. 당악정재의 무대에는 가공의 인물이 등장하며 일정한 이야기가 연출된다. 이에 1980년대 문학 분야에서는 당악정재를 가무희(歌舞戱)로 범주화하였다. 그러나 춤과 기악만으로 구성된 현대의 당악정재 공연은 언어 텍스트의 결여로 인해 『고려사』「악지」에 기록된 고려 당악정재의 본질적 특성을 드러내지 못한다. 이러한 문제의식에 따라 본고는 당악정재에서 구현된 극중 세계와 현실 세계와의 교류 과정에서 당악정재의 연극성이 발생함을 논증하려 한다.

극중 인물은 연극성 창출을 위해 중시되는 조건 중 하나이다. 죽간자 구호의 인물 소개와 연기자의 노래에서 사용된 일인칭 대언체를 통해 연기자는 선인(仙人)으로 전환된다. 노래를 통해 극중 인물은 행위의 목적과 그에 따른 감정을 서술하여 인물의 성격을 구체화한다. 한편, 극중 인물이 현실 세계에 존재하는 관객에게 직접 말을 건넬 때, 관객은 무대 위 극중 인물로 전환된다. 인물은 관객을 만나러 선계(仙界)에서 내려왔고 또 관객을 위해 노래와 춤을 행한다. 따라서 관객은 극적 사건의 원인이자 당사자가 된다. 관객의 극중 인물화는 극중 세계의 구현 범위를 무대에 한정하지 않고 관객이 존재하는 현실 세계까지 넓히려는 시도이다. 연기자와 관객의 극중 인물로의 전환을 통해 극중 세계를 현실로 확장하고자 하는 당악정재의 연극적 특성이 드러난다.

3장에서는 당악정재의 공간적 특성에 대해 고찰하였다. 당악정재의 극중 공간은 관객의 인식과 상상을 통해 창조되므로 연극성을 창출하는 요소로 본다. 네 개의 층위로 이루어진 당악정재의 다층적 공간은 그 경계가 모호하다는 특성을 가진다. 공간 간의 모호성은 당악정재가 창조하는 극중 공간과 현실 공간의 밀접한 관계에서 기인한다. 당악정재의 연기자는 노래를 통해 관객이 존재하는 고려의 궁궐을 신선 세계의 광경과 융합한다. 선계는 당대의 관객이 생각하는 이상적 세계이다. 관객은 연기자의 노래를 듣고 상상하여 극중 세계를 관념 속에서 창조한다. 관객이 인식하는 극중 공간은 현실의 관객과 극중 인물이 함께 존재하는 평화로운 선계의 궁궐이다. 결국, 당악정재의 극중 공간은 다층적 공간이 융합된 '이상적 현실 공간'이라 할 수 있다.

당악정재는 극과 현실의 융합을 위해 고사(故事)를 활용하는 한편, 이상적 현실 세계를 무대화한다. 당악정재에서 활용한 고사는 선인(仙人)과 관련된 것이다. 당

악정재에서 창조하는 극중 세계는 현실 세계의 질서에 따르기 때문에 고사 전체를 재현하지 않는다. 관객은 고사의 일부분으로 고사 전체를 상상하고 그 의미를 현실 세계에 반영한다. 고사의 활용으로 당악정재에서 구현된 선계는 현실 세계에 기반한 것이자 현실 세계로 확장된 것임을 확인할 수 있다. 한편, 현실 세계를 무대화한 당악정재로 《수연장》과 《포구악》이 있다. 《수연장》의 무대에서는 하늘이 지금, 고려의 임금에게 내려준 태평의 기운과 임금과 신하가 화합한 현실 세계의 모습을 극중 세계로 여긴다. 《수연장》의 연출 원리는 현실의 사실적 재현이 아니라 임금을 중심으로 한 이상적 현실 세계를 극화한 것이다. 《포구악》 중 포구희(抛球戱) 장면에서 드러나는 스포츠적 특성은 객석과 무대의 경계를 무너뜨리는 요소로 작용한다. 성패를 예측할 수 없는 공 던지기 행위는 연출된 무대보다 현실 세계에 가깝다. 양편으로 나뉜 출연자들의 경쟁은 객석으로 확장되어 관객과 출연자와의 연대감을 형성할 수 있다. 한편, 포구희는 운동경기가 아닌 연출된 장면이므로 기녀의 공놀이는 태평성세를 의미한다. 《포구악》의 포구희는 스포츠적 특성과 노래, 춤, 음악을 통한 예술적 특성을 직조한 장면으로 현실과 극의 밀접한 관계를 분명히 보여준다.

한국 전통극에서 연극성은 가공의 인물과 가공의 장소, 특정한 장경을 재현하는 무대와, 이를 현실과는 구별되는 것으로 보는 객석에서 발생한다. 당악정재를 보았던 고려의 관객은 현실과 극을 이중으로 인식하고, 극중 세계를 창조하며 해석하는 관극의 즐거움을 경험하였다. 당악정재의 극중 세계는 관객의 현실 세계와 밀접한 관계에 있으므로 극을 통해 만들어진 의미는 현실 세계로 확장된다. 고려 관객의 감상을 통해서 당악정재 고유의 연극성은 현실 세계와 극중 세계의 경계가 흐려지고 두 세계가 융합되며 발생한다는 것을 알 수 있다.

현실과 극의 경계가 허물어지는 과정을 통해 드러나는 당악정재의 연극성을 인지하면서 본고를 통해 한국 전통극과 당악정재의 연극성에 대한 논의를 지속할 수 있기를 기대한다. 이와 함께 당악정재의 무대와 객석 사이의 밀접한 관계를 밝힌 본고의 논의는 현장에서 당악정재를 관람하는 관객의 다양한 관극 경험을 위한 방편의 일부로서 시도될 수 있을 것이다.

주요어 : 고려 당악정재, 연극성, 극중 인물, 극중 공간, 극과 현실, 경계의 모호성.
학 번 : 2019-28952

목 차

1. 서론 ····· 1
1.1 연구대상 및 문제 제기 ····· 1
1.2 연구사 검토와 연구 방법 ····· 3

2. 연기자와 관객의 극중 인물로의 전환 ····· 9
2.1 연기자의 극중 인물로의 전환 ····· 9
2.2 관객의 극중 인물로의 전환 ····· 26

3. 다층적(多層的) 공간을 융합한 극중 공간 ····· 34
3.1 공연 공간을 포함하는 현실 공간 ····· 34
3.2 현실 공간과 언어로 재현된 공간의 결합 ····· 47
3.3 극중 공간을 통해 구현된 이상적 현실 세계 ····· 56

4. 현실 세계를 중심으로 창조된 무대 ····· 64
4.1 고사의 제유(提喩)와 환기(喚起)를 통한 극과 현실의 만남 ····· 64
4.2 현실 속 연회(宴會)와 포구(抛球) 경기의 무대화 ····· 77

5. 현실과 극이 어우러진 당악정재에 대한 관객 경험 ····· 89

6. 결론 ····· 111

참고문헌 ····· 115
Abstract ····· 120

표 목차

표 1. 당악정재의 공간에 따른 지시 대상 ····· 48

사진 목차

사진 1.《헌선도》 초입배열도(初入排列圖) ····· 10
사진 2. <요지연도(瑤池宴圖)>의 서왕모와 시녀들 ····· 68
사진 3.《헌선도》 중 서왕모가 선도반을 바치는 장면 ····· 70
사진 4.《오양선》 중 중무가 치어하는 장면 ····· 75
사진 5.《포구악》에 사용된 포구문과 채구 ····· 84
사진 6. <무신년진찬도병> 중《포구악》····· 84
사진 7. 山東祈南漢墓畵像石 중 어희 ····· 97
사진 8. 山東祈南漢墓畵像石 중 용희 ····· 97

그림 목차

그림 1. 당악정재의 공연 공간 평면 유추도····· 40
그림 2. 연등회 강안전 공연 공간 조감 유추도 ····· 42
그림 3.《수연장》 초입배열도 ····· 79
그림 4.《수연장》‘회선이무’ ····· 79
그림 5.《수연장》‘혹면혹배이무’의 동선 ····· 79

1. 서론

1.1 연구대상 및 문제 제기

본고는 고려 당악정재(唐樂呈才)의 연극성 고찰을 목적으로 한다. 1073년 전후로 중국 송(宋)나라의 교방악(敎坊樂)인 대곡(大曲)이 민간 무역과 공식 사절단을 통해 고려로 전입[1]되었고, 이를 궁중의 교방악으로 사용하면서 고려에서는 이를 '당악(唐樂)'이라 명명하였다. 본고에서 지칭하는 당악정재(唐樂呈才)는 『고려사(高麗史)』「악지(樂志)」에 전하는 '당악(唐樂)' 중 노래, 춤, 기악의 결합 형식을 가진 《헌선도(獻仙桃)》, 《수연장(壽延長)》, 《오양선(五羊仙)》, 《포구악(抛毬樂)》[2], 《연화대(蓮花臺)》를 말한다. 『고려사』「악지」 당악에 기록된 악은 공연 방식에 따라서 크게 둘로 나눌 수 있다. 당악 중 《헌선도》를 포함한 당악정재 5종은 무대 위에서 기녀(妓女)의 춤, 노래 등의 행위와 이를 반주하는 악공의 기악연주가 결합한 무대공연예술에 해당한다. 반면 《억취소(憶吹簫)》 이하 41종의 악은 가기(歌妓)의 노래와 악공의 반주로 이루어진 성악공연예술이다. 이 외에 《석노교(惜奴嬌)》와 《만년환(萬年歡)》 2종은 당악정재와 같은 형식으로 보이지만 『고려사』「악지」에 노래의 가사만을 전할 뿐 무대의 진행 절차가 기록되지 않아 공연예술로서의 면모를 알아볼 길이 없다.[3] 본고에서 고찰하고자 하는 당악정재의 연극성은 무엇보다도 관객성, 현장성과 관련되어 있다. 《헌선도》 포함 5종의 당악정재를 제외한 43종의 당악은 상연의 내용과 공연 당시의 상황을 유추하기에 무리가 있으므로 본고의 연구 대상에서 제외한다.

---

1) 당악정재가 송(宋)나라에서 고려로 유입된 시기는 송 신종(神宗, 재위 1067~1085) 고려 문종(文宗, 재위 1046~1083) 즈음이라 추정한다. 당악정재 유입과정에 관한 자세한 내용은 차주환, 『고려 당악의 연구』, 동화출판공사, 1983, 27~30쪽; 신태영, 「고려 당악정재의 전래와 수용」, 국악원논문집 제31집, 2015, 67~99쪽 참조. 송방송은 광종(光宗, 997~1009) 때 왕립음악기관에서 송나라의 교방악이 연주되었으며, 문종 때 교방악이 대악서와 관현방에 본격적으로 뿌리를 내렸다고 보았다. 송방송, 『한국전통음악의 전승양상』, 보고사, 2008, 142쪽 참조.

2) 대다수의 당악정재 연구에서 《포구악(抛毬樂)》은 《포구락》으로 표기되고 있다. 본고는 『한어대사전(漢語大詞典)』【抛毬樂】 항목에서 '樂'의 발음을 Yuè로, 『대한화사전(大漢和辭典)』 중 〖抛毬樂〗에서 '樂'의 발음을 ガク로 밝힌 바에 근거하여 당악정재 《抛毬樂》을 《포구악》으로 표기한다.

3) 또한 『고려사』의 사료를 통해 궁중에서 상연되었다고 알려진 《구장기별기(九張機別伎)》와 《왕모대가무(王母隊歌舞)》는 『고려사』「악지」 당악에 수록되지 않았는데 그 이유로 전자는 연애감정을 다루는 내용이기 때문이라는 추측이 있다. 차주환, 『고려당악의 연구』, 동화출판공사, 1983, 32~34쪽 참조. 《왕모대가무》는 55인의 자무(字舞)이므로 복잡한 무용수들의 동선을 한자로 기록하는 데 무리가 있었을 것이라 추측한다.

중국 희곡(戱曲)의 추형(雛形)으로 여겨지는 송(宋) 대곡(大曲)을 살펴보면 형식과 내용 면에서 고려 당악정재와의 유사점이 발견된다.[4] 당악정재의 공연자는 극중 인물로 전환하며 춤과 노래로 일정한 이야기를 연출한다는 점에서 1980년대 문학 분야에서는 당악정재 역시 송 대곡과 마찬가지로 노래와 춤으로 이야기를 전달하는 가무희(歌舞戱)로 범주화하였다.[5]

문제는 오늘날 무대에서 상연되는 당악정재는 춤과 반주 음악만을 행하므로 무대와 객석 양측에서 무용 장르로 인식하고 있다는 것이다. 당악정재를 가무희로 보는 학자들의 입장과 무용 공연으로 인식하는 공연 현장 간의 관점 차이는 당악정재의 구성 요소 중 무엇을 주요 요소로 인식하는가에 따라 달라진다. 학계에서는 당악정재를 연구할 때 『고려사』「악지」의 기록을 중심으로 노래의 가사에 착안하는 반면, 공연 현장에서는 춤을 당악정재의 주된 표현 방식으로 본다. 주지하다시피 전통공연예술을 이루는 노래, 춤, 기악 등 각 요소는 유기적 관계에 놓여 있다. 언어를 동반한 당악정재의 노래는 공연을 통해 전달하고자 하는 이야기를 구체적으로 서술한다. 상징적인 표현 수단으로서 춤과 음악은 언어로는 표현할 수 없는 당악정재만의 감상을 관객에게 전달한다. 당악정재는 "문학을 언어 텍스트로서 지닌 연행예술"[6]이며 이를 구성하는 노래, 춤, 기악 요소는 서로를 보완하고 각기 다른 감상을 불러일으킨다. 따라서 당악정재만이 가진 고유한 성질은 노래, 춤, 기악의 세 요소가 결합한 형태를 통해 획득할 수 있다. 춤과 기악만으로 구성된 오늘날의 당악정재는 언어 텍스트의 결여로 인해 『고려사』「악지」에 기록된 고려 당악정재의 본질적 특성을 드러내지 못한다.

당악정재가 무용 공연으로 형식적 변화를 거친 시기는 일제강점기이다. 근대에 이르러 당악정재가 궁궐이 아닌 민간의 극장에서 공연되면서 당악정재는 당시 대중이 흔히 접할 수 없었던 궁중 공연예술의 표면적 특색을 보여주는 형식으로 변모하였다. 근대부터 현재에 이르기까지 당악정재는 노래가 생략된[7] 춤 위주의 무

---

4) 군무 형태, 가무의 결합, 반주 음악의 기능, 죽간자의 역할, '사(詞)' 형식의 노래, 상연 목적 등을 고려 당악정재와 송 대곡의 공통점으로 들 수 있다. 비록 대곡에 포함된 죽간자와 화심(花心)과의 관례적 대화는 당악정재에 없으며 고사의 연출 방식에서 차이점이 존재하지만 여러 면에서 당악정재와 대곡은 여타의 공연예술에서는 볼 수 없는 특성을 공유한다. 차주환은 고려 당악정재를 대곡이라 부르기도 하였다. 당악정재와 대곡의 비교분석에 대한 자세한 내용은 심숙경, 「당, 향악정재에 반영된 당송악무의 특징과 영향-」, 한국무용학회지 제4권 제1호, 2004 참조.

5) 송 대곡은 "사물이나 현상, 간략한 이야기를 낭송·노래·춤·악기연주를 통해 서정적, 상징적으로 형상화"하는 가무희이다. 김학주, 김영구, 이창숙, 김우석 공저, 『중국공연예술』, 한국방송통신대학교출판부, 2005, 77쪽.

6) 사진실, 『공연문화의 전통 악·희·극』, 태학사, 2002, 221쪽.

용 공연예술로 상연되었으므로 현대의 당악정재를 관람할 때 느끼는 미감은 무용에 한정된다. 그럼에도 오늘날 당악정재가 무대예술로서의 예술성을 인정받으며 상연되고 있다는 사실은 부정할 수 없다. 그러나 고려의 궁중에서 상연되었던 당악정재의 면면을 보면 춤만을 통해서 관객에게 전달하기 어려운 연극적인 특성이 발견된다. 당악정재의 무대에서 드러나는 연극적 특성으로 무대 위 행위는 다양한 의미를 만들어낸다. 밀접한 관계에 놓인 현실과 극을 인식하는 과정에서 당악정재를 관람하는 관객의 감상폭은 넓어진다. 이에 고려 당악정재의 연극성 고찰을 본 논문의 목적으로 한다.

1.2 연구사 검토와 연구 방법

한국 전통극 연구가 활발하게 이루어진 1970년대에 당악정재는 이미 노래요소가 탈락되어 무용 장르로 편입된 후였기에 논의 대상에서 제외된 것으로 보인다. 이두현은 당악정재를 한국 전통극 범주에 포함시키지 않았다. 그러나 당악정재를 교방가무희(敎坊歌舞戱)라 칭하였으며 당악정재와 여러 형식의 공연예술로 이루어진 '산대잡희(山臺雜戱)'를 "관중의 이목을 다분히 감각적으로 즐겁게 하던 일종

---

7) 1931년 6월 20일 창덕궁(昌德宮) 희정당(熙政堂) 뜰에서 촬영한 무성영상인 <조선무악(朝鮮舞樂)>에는 무동이 창사를 하는 모습은 없고 춤추는 모습의 일부만이 기록되었다. 국립국악원 공식 유튜브, <조선무악(1931.06.29.)> (https://www.youtube.com/watch?v=tZbZsr6MB8E) 참조. (영상 게시일 2015.9.8, 검색일 2022.03.13) 국립국악원이 창설된 1950년부터 당악정재 내 구호, 치어, 창사는 흔적만 남게 되었는데 이때의 공연 형식이 현재까지 이어지고 있다. 당악정재에서 노래가 제거된 요인은 몇 가지로 추정할 수 있다. 첫째, 창사의 내용에는 임금에 대한 축수와 태평시대의 송축을 포함하고 있으므로 조선 왕조 해체에 따라 그 내용이 무의미해졌다는 점에서 창사가 생략되었을 것이다. 둘째, 당악정재의 연출을 담당하던 궁중의 기녀와 악공들이 전국으로 흩어져 창사와 음악을 유전할 인적 자원이 충분하지 않았다는 점도 요인이 된다. 셋째, 당악정재의 노랫말은 한글이 아닌 한문이므로 대중에게 뜻을 전달하기 쉽지 않았다는 기능적 측면에서도 창사가 제거된 요인을 찾을 수 있다. 마지막으로 현대의 당악정재는 무용단이 전담하는 레퍼토리 공연 중 하나로 상연된다. 레퍼토리 공연은 한 작품당 평균 10분 내외이다. 그런데 창사를 노래하면 3~40분가량으로 늘어나게 되므로 무대용 레퍼토리 공연으로 적합하지 않다는 실용적 측면에서 창사가 제거되었을 수 있다. 한편 기악곡의 유실도 창사의 제거 요인이라 할 수 있다. 당악정재의 기악곡은 조선 전기까지 사용되었다가 임진왜란(1592년)과 병자호란(1636년) 이후 간소화되었으나 형식 면에서 큰 변형은 없었다. (『경국대전(經國大典)』 권3 예전(禮典)을 참조) 이후 일제강점기에 궁중에 소속되었던 악공이 전국으로 흩어지면서 악곡 대부분이 유실되었다. 고려와 조선의 궁중 악곡 중 현재까지 유전되는 것으로 <보허자(步虛子)>를 포함한 세 곡이 있지만 고악보(古樂譜)가 전해지지 않아 현재와 같은 곡조의 곡인지조차 불분명하다. 자세한 내용은 송방송, 『한국전통음악의 전승양상』 중 「Ⅴ. 조선후기 궁중잔치와 관련된 당악곡 조명」, 보고사, 2008 참조.

의 ‘spectacle show’”라고 하였다.[8] 이두현은 당악정재를 한국연극사 중 중세의 연극으로 소개하였다. 그러나 ‘산대잡희’에 속하는 여러 공연예술은 상연의 목적이 같지 않다. 따라서 여러 공연예술을 ‘산대잡희’라는 용어로 한 데 묶어 단일한 특성을 가진 것으로 이해할 수 없다. 또 오늘날의 관점에서 곡예나 가무희를 ‘단순한 볼거리용 공연’이라 말할 수 있을지 의문이 따른다.

1980년대에 이르러 문학 분야에서 당악정재를 연극과 가까운 가무희(歌舞戱)로 보는 관점이 본격적으로 제시되었다. 차주환(車柱環)은 당악정재 《헌선도(獻仙桃)》를 ‘상원등회(上元燈會)에 상연하여 군왕을 축수(祝壽)하는 가무희’로 ‘원소가회(元宵嘉會)에 군왕에게 경수(慶壽)하기 위해 왕모(王母)가 선계에서 내려와 천세영도(千歲靈桃)를 헌상하는 간단한 것’이라고 설명하였다.[9] 김학주(金學主)는 당악정재에 악곡(樂曲)의 연주와 곡사(曲詞)의 창이 있고 치어(致語)와 구호(口號)의 염송(念誦)과 문답(問答)에 무대(舞隊)가 존재함을 지적하였다. ‘창(唱, 노래)’‘과(科, 동작)’‘백(白, 대사)’을 다 갖추고 있다는 점에서 그는 당악정재를 “초보적일망정 중국 고극의 3요소”를 갖추고 있는 가무희라 주장하였다.[10] 차주환과 김학주의 논의는 당악정재를 연극적 특성을 가진 가무희로 보는 관점을 제시하였고, 한국 전통극의 영역을 궁중 가무희까지 확장하였다는 점에서 의의가 크다. 그러나 당악정재를 간단하고 초보적인 가무희로 보는 관점은 원대(元代)의 희곡을 기준으로 한 편향적 비교에 따른 것이다.

1990년대, 한옥근과 박진태는 가공의 인물이 등장한다는 점에서 당악정재를 연극으로 범주화하였다. 한옥근은 한국 전통극 논의가 시작된 1970년대와는 달리 1990년대에는 연극의 의미나 범위가 점차 확대되고 있음을 지적하면서 “음악과 무용과 연극적 요소를 내포한 연희가 결합되어 있다면 가무희로서 마땅히 연극 범주에 넣어야 할 것”[11]이라 하였다. 박진태는 당악정재 중 《수연장》을 제외한

---

8) 이두현, 『한국연극사』, 민중서관, 1973, 68쪽 참조. 이두현은 이 책의 서론에서 한국 연극의 장르를 가면극, 인형극, 판소리, 창극, 신파극, 신극으로 구분하였다.

9) 차주환, 『고려당악의 연구』, 동화출판공사, 1983. 66쪽. 차주환은 이 책에서 『고려사』「악지」 당악 교석(校釋)과 함께 당악의 명의(命義)를 밝혔다.

10) 김학주는 유영제(劉永濟)가 송대의 대곡(大曲)·곡파(曲破) 및 무곡(舞曲)들을 가무희곡(歌舞戱曲)이라 한 것에 동의하면서 고려 당악정재가 당송 대곡 또는 곡파가 약간 변형되어 이루어진 것으로 보았다. 그러나 가무희는 원대(元代) 잡극(雜劇)이나 전기(傳奇)와 같은 희곡(戱曲)과는 구별되는 것이다. 김학주, 『한·중 두 나라의 가무와 잡희』, 서울대학교출판부, 1994, 260쪽~266쪽.

11) 한옥근, 『한국 고전극 연구』, 국학자료원, 1996. 그는 조선 정재 중 《학연화대처용무합설(鶴蓮花臺處容舞合設)》이 발단, 전개, 절정, 대단원으로 이루어진 4단계의 극적 구성과 함께 원인과 결과로 이어지는 극적 개연성을 가진 가무희임을 증명하였다. 그러나 《학무(鶴舞)》와 《연화대무(蓮花臺舞)》, 《처용무(處容舞)》가 단독으로 공연될 때 드러나

《헌선도》, 《오양선》, 《포구악》, 《연화대》의 창사를 중심으로 당악정재의 연극적 측면을 분석하였다.[12] 박진태는 “네 작품은 무희가 신선의 역할을 하여 가무희를 연행하기 때문에” “가무극(歌舞劇)으로 범주화할 수 있다”고 하였다. 한옥근과 박진태의 연구는 극중 인물이 중세연극에서 연극성을 창출하는 주요 요소임을 시사한다. 그러나 이에 대한 구체적인 근거 없이 단순히 극중 인물이 존재하므로 당악정재를 연극으로 인식할 수 있다는 주장은 쉽게 납득하기 어렵다. 또 한옥근은 개별의 당악정재가 아닌 《학연화대처용무합설(鶴蓮花臺處容舞合設)》 내 기승전결로 구성된 극적 특성을 밝히는 데 주력하였고, 박진태는 당악정재를 “극적 갈등 구조가 형성되지 않는 일차원적 사고에 의한 화해와 통합의 가무희극(歌舞戱劇)”이라 지적하면서 근대 사실주의극의 관점으로 당악정재를 보았다.

2000년대에 이르러 당악정재의 연극적 특성을 조명한 연구자로는 사진실이 있다. 그는 전통극의 기본 속성을 극중 인물과 극중 공간의 형상화[13]로 보고, 조선 후기 관객이 전통극을 연극으로 받아들였던 가장 중요한 요소는 ‘극중 인물로의 전환’임을 강조하였다. 또 고려의 향악정재 《자하동(紫霞洞)》과 당악정재 《헌선도》의 극중 공간과 관객과 공연자의 현존관계를 밝혀 한국 중세연극의 연극적 특성을 증명하였다. 사진실은 전통극의 새로운 구분으로 악(樂), 희(戱), 극(劇)을 제시하였고 대표적인 악 갈래의 전통극으로 당악정재 《헌선도》를 소개하였다.[14] 사진실의 연구는 당악정재 중 《헌선도》만을 대상으로 하였고 관객성에 대한 논의

지 않는 극적 특성이 합설(合設)로써 창출된다는 점을 분석한 것이므로 고려 당악정재의 각 작품의 연극성을 밝히고자 하는 본 연구의 논지와는 거리가 있다.

12) 박진태, 「동양고전극의 종합예술성; 당악정재의 연극적·희곡적 측면 -헌선도, 오양선, 포구락, 연화대를 중심으로-」, 공연문화연구 6권0호, 2003. 박진태는 오산(鰲山)이라는 대사 속 공간 배경을 무대로 설치했다는 점과 무희(舞姬)가 극중 인물로서 노래하는 배우라는 점, 또 공연자와 관객의 관계에 있어 제의에서의 오신(娛神) 단계가 공연예술의 오인(娛人) 단계로 전환된 양상을 보인다는 점을 지적하였다. 또 당악정재가 신선이 궁궐로 내려와 선계로 돌아가는 순환구조로 구성되었음을 강조하였다.

13) 사진실, 『공연문화의 전통 악·희·극』, 태학사, 2002, 43쪽 참조

14) 사진실은 『공연문화의 전통 악·희·극』에서 1930년대부터 1970년대까지 논의된 전통극 개념은 서구 사실주의극 개념에 따른 것이며 근대극의 관점에서 전통극을 재단해서는 안 된다는 뜻을 밝혔다. 사진실의 전통극 구분 중 ‘악(樂)’은 제의의 형식에서 출발하여 서정적이거나 교술적인 노래와 춤이 중심이 되는 연극 갈래이며 ‘희(戱)’는 놀이가 중심이 되는 연극 갈래를 말한다. ‘극(劇)’은 제의의 형식에서 출발하여 서사적인 줄거리가 중심이 되는 연극 갈래이다. 각 갈래의 대표적인 공연양식으로 ‘악(樂)’에서는 정재, ‘희(戱)’에서는 처용무와 탈춤, ‘극(劇)’에서는 판소리를 들어 설명하였다. 사진실이 정립한 갈래에 따라 이기호는 <동래야류>를 악·희·극 요소를 종합한 공연예술로 보았고(이기호, 「동래야류의 무대적 수용에 의한 연극 콘텐츠 창출」, 한국콘텐츠학회논문지11, 2010) 정혜원은 전통연희 개념 및 범주화 설정에서 사진실의 악·희·극 구분을 따랐다.(정혜원, 「허규와 전통극, 그 현대적 수용과 과제」, 연극교육연구17, 2010)

가 다소 부족하다는 한계를 가진다.

그러나 당악정재의 연극성에 주목하는 연구 흐름과는 별개로 무용으로 범주화된 오늘날의 당악정재는 전통예술의 전승만을 위한 반복적 재연에 머물고 있다. 본고는 공연예술의 현장성을 고려하고 아울러 당악정재가 현실과 밀접한 관계에 놓여 있다는 관점에 따라 당악정재의 연극적 특성을 규명하고자 한다.

당악정재의 연극성 고찰을 위해 본고는『고려사』「악지」당악 중 당악정재에 대한 기록을 1차 자료로 삼고자 한다. 1451년 조선 초기에 완성된『고려사』「악지」는 역사 기록물인 동시에 재상연을 위한 공연텍스트로 활용할 수 있어 문헌적 가치가 크다. 이 문헌은 출연자의 인원과 복식, 진행절차, 대열의 형태, 노래의 가사. 춤 동작, 음악의 이름 등 당악정재의 구성요소를 상세히 전하고 있어 당대의 공연 양상을 유추하는데 도움이 된다.『고려사』「악지」의 당악은 성종(成宗, 재위 1457~1495)조에 편찬한『악학궤범(樂學軌範)』「당악(唐樂)」에 동일한 내용으로 전해진다.『악학궤범』「시용당악정재도의(時用唐樂呈才圖儀)」는『고려사』「악지」에서 생략한 부분을 조선 초기에 행했던 당악정재 공연을 바탕으로 부연한 문헌이다. 이와 함께 여러 홀기(笏記)[15]에서도 당악정재의 절차를 기록하여 전한다. 이러한 문헌 자료를 통해 공연예술로서 당악정재의 면모를 확인할 수 있을 것이다.

한편, 고려 당악정재는 송 대곡으로부터 분화된 공연예술이므로 송 대곡의 연극적 특성과 연관하여 고찰할 필요가 있다. 남송(南宋) 사호(史浩, 1106~1194)의『무봉진은대곡(鄮峰眞隱大曲)』[16]은 당악정재의 전신(前身)이라 여겨지는 송 대곡의 노래와 동작, 진행절차를 살필 수 있는 자료로서 당악정재와의 비교 연구에 적합하다. 덧붙여 고려의 문인이 당악정재 상연에 사용하기 위해 지은 치어구호(致語口號)나 당악정재를 관람한 후 남긴 시(詩), 고려와 조선의 관객이 당악정재를 보거나 고찰한 후 남긴 산문 등을 당악정재의 양상과 관객의 감상을 유추하는 근거자료로 삼을 것이다.

당악정재의 무대는 현실과 구별되는 극중 세계를 관객에게 제시한다. 이점에

---

15) 당악정재의 절차가 자세히 기록된 홀기로는 1893년『계사년홀기(癸巳年笏記)』와 1901년『신축진찬홀기(辛丑進饌笏記)』가 있다.

16) 송(宋) 사호(史浩, 1106~1194)의『무봉진은대곡(鄮峯眞隱大曲)』은 50권으로 구성된『무봉진은만록鄮峰眞隱漫錄』중 권45, 46에 해당하는 대곡 2권을 말한다. 여기에 대곡《채련무(採蓮舞)》,《태청무(太淸舞)》,《화무(花舞)》,《자지무(柘枝舞)》,《검무(劍舞)》,《어부무(漁父舞)》가 수록되어 있다. 대곡《채련무》와 구별되는《채련(採蓮)》은 음악 절차와 노래만이 전해지므로 참고대상으로 한다. 사호의『무봉진은대곡』에 대한 분석은 차주환,「사호(史浩)의 사문학(詞文學) -무봉진은대곡(鄮峰眞隱大曲)을 중심으로-」, 대한민국학술원논문집 제21호, 1982 참조.

착안하여 본고는 극중 세계와 현실 세계의 교류 과정에서 당악정재의 고유한 연극성이 발생함을 논증하려 한다. 먼저 무대 위 창조되는 인물, 공간, 무대화 원리를 살핀 후, 당악정재를 보았던 고려시대 관객의 관점에 대한 논의를 통해 극과 현실이 서로를 견인하는 당악정재의 연극적 특성을 고찰하고자 한다. 본고의 2장에서는 당악정재의 극중 인물에 대해 분석한다. 극중 인물은 연극성 창출을 위해 가장 중시되는 조건 중 하나이다.[17] 무대 위 극중 인물은 죽간자의 구호(口號)와 연기자의 치어(致語), 창사(唱詞)로 구분되는 언어적 요소를 통해 창조된다. 당악정재의 극중 인물은 현실 세계에 존재하는 관객에게 직접 말을 건넨다. 이로써 관객 역시 극중 세계에 존재하는 극중 인물로 전환된다. 당악정재의 연극적 특성을 보여주는 주요 요소로서 연기자와 관객의 극중인물로서의 전환 양상을 살펴보겠다.

배우와 관객의 현존이 연극의 기본 속성이라면 이를 가능케 하는 공간은 연극성 창출의 기본 조건이다. 따라서 당악정재의 공간은 주된 분석의 대상이 된다. 당악정재의 공간은 다층적이며 공간 간의 경계가 모호하다는 특성을 갖는다. 현실 공간과 인물의 대사를 통해 제시되는 선계(仙界)가 합쳐져 창조되는 당악정재의 극중 공간은 관객의 인식과 상상을 통해 완성되므로 연극성을 생성하는 요소로 대두된다. 3장에서는 궁궐이라는 현실 공간과 선계라는 허구의 공간을 인물의 언어와 관객의 인식을 통해 극중 공간으로 창조하는 당악정재의 다층적 공간에 대해 분석한다.

4장에서는 당악정재의 무대화 원리를 살피겠다. 당악정재는 극과 현실의 융합을 위해 고사(故事)를 활용하는 한편, 현실 세계를 무대화한다. 《헌선도》와 《오양선》은 선인과 관련된 고사의 제유(提喩)와 환기(喚起)를 통해 극 전체를 가공의 것으로 보여준다. 또 현실 세계를 무대화한 당악정재로 《수연장》과 《포구악》이 있다. 궁중 연회의 일부가 되는 《수연장》의 무대는 극 세계와 현실 세계의 접촉면을 늘린 것이며, 《포구악》 중 포구희(抛球戲) 장면에서 관찰되는 스포츠적 특성은 객석과 무대의 경계를 무너뜨리는 요소로 작용한다. 당악정재의 무대를 중심

---

17) 이는 벤틀리(Eric Bentley)의 유명한 연극 정의와 왓슨(G. J. Watson)의 연극성 개념과도 상응한다. 벤틀리는 연극적 상황을 최대한 축소해 보면 “C가 보는 동안 A가 B의 역할을 하는 것”이라 하였으며 왓슨은 “계속해서 중요하게 강조되는 것은 드라마의 연극성이며, 이 기술이 그 효과를 온전히 드러내기 위해서는 퍼포먼스가 요구된다. 즉, 이 기술에는 자신을 상상 속 사람이라 주장하는 실제 사람이 포함되어야 하며, 이 기술은 응축되면서도 종종 강렬한 유형의 행동을 특히 강조해야 한다.”라고 말했다. (G. J. Watson, *Drama: An Introduction*, New York: St. Martin's Press, 1983, p.1 참조.)

으로 현실 세계와 극중 세계가 갈마드는 양상을 4장에서 고찰하도록 한다.

위의 논의에 기반하여 5장에서는 관객에 주안점을 두고 극과 현실의 융합으로 드러나는 당악정재의 연극적 특성을 고찰하려 한다. 당대 관객이 당악정재를 포함한 고려의 궁중 공연예술을 본 뒤에 남긴 시와 문장을 통해 당악정재에 대한 관객의 인식을 살펴본다. 당악정재를 관람한 관객은 극중 인물을 인식하였고 인물의 행위가 드러내는 의미를 현실 세계로 확장하여 해석하였다. 이러한 시각에 따라 마지막 장에서는 당악정재에 대한 관객의 감상에 기반하여 당악정재의 연극적 특성을 논증하려 한다.

고려와 조선의 궁중 공연예술에서 오늘날의 극장공연예술로 이행된 당악정재는 현대 관객과의 소통을 위한 새로운 시도를 구상해야 한다. 본고는 무대 현장에서의 고려 당악정재를 포함한 조선 정재 재창조를 위한 여러 방안 중 하나로 당악정재의 연극적 특성에 대해 고찰하고자 한다. 아울러 본고의 논의를 통해 한국 전통극과 당악정재의 연극성 논의에 대한 다양한 관점이 제시될 수 있을 것이다. 한국 전통극 연구에서 관객과의 관계 문제를 다루는 후속 연구에 본고의 논의가 도움이 되기를 기대한다.

2. 연기자와 관객의 극중 인물로의 전환

2.1 연기자의 극중 인물로의 전환

죽간자(竹竿子)[18]의 '구호(口號)'와 출연자의 '치어(致語)', '창사(唱詞)'는 관객에게 극중 인물의 존재를 알리는 언어적 표현 수단이다.[19] '구호(口號)'란 『송사(宋史)』「악지(樂志」 교방(敎坊)에 따르면 '악공이 치사(致詞)하고 읊는 시 일장(詩一章)으로 송축의 뜻을 담은 것'[20]이다. 연회의 여섯 번째 절차로서 『송사』「악지」의 치사와 구호는 송 대곡과 고려 당악정재에 들어와 극을 진행하는 용도로 사용되면서 기능과 형식의 변화를 거쳤다. 『송사』「악지」에서 말하는 '치사'는 '치어(致語)'로 '악어(樂語)' 또는 '염어(念語)'라 한다.[21] 송 대곡에서의 치어는 '구념(勾念)'이라 하여 죽간자가 입장사를 읊는 것을 말한다.[22] 당악정재에서는 죽간자가 치어구호(致語口號)를 한다고 기록되어 있어 고려에 들어와 치어, 구호 용어가 혼용되었음이 발견된다.[23] 본고에서는 시의 형식을 벗어났을지라도 발화의 주체

---

18) 죽간자는 당악정재의 의장물 중 하나이다. 죽간자를 든 사람을 '죽간자' 혹은 '봉죽간자(奉竹竿子)'라 한다. 남송(南宋) 사호(史浩, 1106~1194)의 『무봉진은대곡(鄮峰眞隱大曲)』6종 중 죽간자는 《채련무(採蓮舞)》, 《태청무(太淸舞)》, 《검무(劍舞)》, 《자지무(柘枝舞)》에 등장한다.

19) 현대의 당악정재 공연에서는 노래가 없거나, 있다고 해도 생략하였으므로 관객은 극중 인물의 존재를 인지하기 어렵다. 또 공연의 안내서나 공연을 홍보하는 극장의 홈페이지에서도 인물 소개는 간략하게 언급된다. 국립국악원 국악아카이브 내 공연 소개에 따르면 "헌선도는 왕께 삼천 년에 한 번 열리는 불로장생의 복숭아를 바치며 장수와 복을 기원하는 내용을 담은 궁중무용이다.(2010),(2008)", "헌선도는 「고려사」 악지 당악 조에 실려 있는 것으로 내용이 왕모(王母)가 천상(天上)에서 내려와 왕(王)에게 천도(天桃)를 드리는 형식으로 왕(王)의 장수를 기원하는 뜻의 노래를 부르며 추는 것이다.(2012)" 등으로 《헌선도》를 소개하고 있다. 오늘날 당악정재의 출연자들 역시 가공의 인물이 아닌 무용수로서 춤을 추며 관객 역시 당악정재를 궁중에서 추던 무용으로 인식한다.

20) 『송사(宋史)』「악지(樂志」 중 교방(敎坊)에 매해 설과 추석, 황제의 생일, 삼대잔치에 대한 절차를 설명하면서 "여섯 번째 절차에 악공이 치사를 하고 시 일장을 읽으니 이를 구호라 하는데, 모두 황제의 덕이 아름다워 중외에 미쳐서 (감화된 백성들이) 발을 구르며 노래하는 정서를 서술하는 것이다.(第六·樂工致辭, 繼以詩一章, 謂之「口號」, 皆述德美及中外蹈詠之情.)"라 하였다.

21) 왕국유 저, 조성천 옮김, 『인간사화』, 지식을만드는지식, 2016, 151~152쪽 참조.

22) 남송(南宋) 사호(史浩, 1106~1194) 『무봉진은대곡』에서 보이는 죽간자 구념(勾念)은 '입장사를 읊는 것'으로 풀이된다. 죽간자는 '구념'으로 개장을 알리고 출연자를 소개한다. 공연 끝부분에는 '염견대(念遣隊)'를 하여 출연자 무리의 퇴장을 관객에게 알린다. 죽간자가 등장하지 않는 《화무(花舞)》와 《어부무(漁父舞)》에서는 출연자들이 대신 구념한다.

23) 구호와 같이 시 일장의 형태를 가진 당악정재의 죽간자 구호치어는 《수연장》과 《연화대》에서 발견되며 《오양선》의 경우 출연자 중 한 명이 치어를 한다고 기록되어 있다.

와 방식에 근거하여 죽간자가 등퇴장을 알리며 읊는 말을 '입대구호(入隊口號)'와 '견대구호(遣隊口號)'로, 연기자 중 한 명이 무리를 대표하여 말하거나 노래하는 것을 '치어(致語)'로, 그 외 연기자가 곡조에 따라 노래하는 것을 '창사(唱詞)'라 부를 것이다. 죽간자의 입대구호와 연기자 한 명의 치어는 당악정재의 초반부에 발화된다. 공연의 시작을 알리는 인자(引子) 음악[24]을 반주로 하여 두 명의 죽간자가 관객을 마주 보며 나란히 무대에 등장한다.

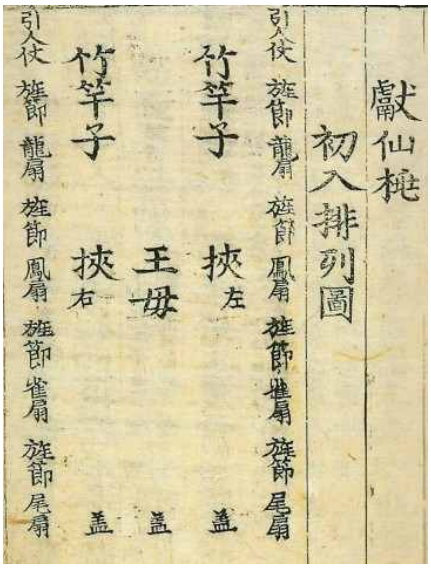


사진 1.《헌선도》 초입배열도(初入排列圖)[25]

죽간자가 자신의 자리에 서면 인자 음악은 멈춘다. 죽간자가 입대구호(入隊口號)를 읊은 뒤, 멈추었던 인자 음악이 이어 연주된다. 죽간자가 무대의 양옆, 즉 동서로 나뉘어 서면 18명의 위의(威儀)[26]와 연기자들이 등장하고 각자의 자리에

차주환은 『고려사』 「악지」에 '구호치어 한다'라는 지시문 뒤 치어 또는 구호만을 제시한 것을 두고 고려 당악정재에서 치어와 구호의 구분이 명확하지 않음을 지적하였다. 차주환, 『고려당악의 연구』, 동화출판공사, 1983, 60~64쪽 참조.

24) 무대(舞隊), 즉 출연자 무리의 등장 시 《헌선도》에서는 <회팔선인자(會八仙引子)>를, 《수연장》에서는 <연대청인자(宴大淸引子)>를, 《오양선》과 《연화대》에서는 <오운개서조인자(五雲開瑞朝引子)>를 연주한다. 《포구악》만이 <절화령(折花令)>을 시작 장면의 반주음악으로 한다. 인자(引子)는 각종 설창예술에서 노래할 때, 처음 부르는 곡의 범칭이다. 령(令)은 대략 빠른 박자의 음악으로 알려져 있다.(령에 관하여는 박은옥, 『고려사 악지의 당악연구』, 민속원, 2006, 22~24쪽 참조.)

25) 『악학궤범』, 「시용당악정재도의(施用唐樂呈才圖儀)」, 호사문고(蓬左文庫) 소장본, 국립국악원, 2011, 171쪽.

26) 위의(威儀)는 의물(儀物)이라고도 한다. 긴 장대에 여러 부속물을 단 것 또는 그것을 든 사람을 지칭한다. 당악정재에서는 인인장(引人丈), 봉선(鳳扇), 용선(龍扇), 작선(雀扇), 미선(尾扇)을 든 사람이 각 2명이며 동서로 1명씩 나누어 선다. 이들 사이에 정절

서면 음악이 멈춘다. 대부분의 당악정재는 이와 같이 죽간자의 입대구호로 시작한 뒤, 출연자가 자신의 자리에 서는 것으로 등장 장면이 구성된다.[27]

당악정재에 등장하는 죽간자의 역할로 크게 세 가지를 들 수 있다. 죽간자는 출연자를 무대 위로 인도하는 인솔자이며, 공연의 시종(始終)을 관객에게 알리는 진행자[28]이자, 공연의 내용을 요약하여 말해주는 해설자이다.[29] 죽간자가 무대에 들어서는 것으로 인솔자와 진행자로서 역할을 한다고 보면, 해설자로서의 역할은 입대구호(入隊口號)를 통해 공연의 내용과 인물을 관객에게 소개하는 것이다. 당악정재의 연극적 특성에 비추어 첫 장면을 보면 해설자로서의 죽간자의 역할에 주목하게 된다. 죽간자의 입대구호는 곧 등장할 무대 위의 연기자를 극중 인물로 볼 것을 관객에게 제안하기 때문이다.

죽간자의 입대구호는 극중 인물 창조를 위한 첫 번째 언어적 장치이다. 탈춤, 인형극과 같은 한국 전통민속극에서 극중 인물은 등장과 동시에 관객에게 인식된다. 배우는 인물의 성격을 시각적으로 표현한 가면, 분장, 의상 등을 활용하여 관객에게 직관적으로 자신이 어떤 인물인지 알려주기 때문이다. 반면, 당악정재의

(旌節) 8명이 서서 전체 18명의 위의가 도열하게 된다. 《헌선도》와 《오양선》에는 극중 인물의 뒤에 일산의 형태인 개(盖)를 든 사람이 동반된다. 《헌선도》와 《수연장》에서 동서로 나누어 섰던 위의가 공연 후반부에 무대 테두리를 따라 큰 원을 그리며 도는 장면이 있지만 대부분 공연에서 위의는 임금이 앉은 북쪽을 바라보고 서있다가 노래와 춤이 모두 마치면, 죽간자를 따라 출연자들과 함께 퇴장한다.

27) 위의를 동반하는 당악정재는 《헌선도》, 《수연장》, 《오양선》이며 위의 없이 죽간자와 출연자가 등장하는 당악정재는 《포구악》과 《연화대》이다. 조선 정재에서도 당악정재라면 죽간자가 등장하여 입대구호를 읊는 반면, 향악정재(鄕樂呈才)에서는 죽간자 없이 출연자만 무대에 오른다. 성경린은 죽간자의 존재를 향악정재와 구분 짓는 당악정재만의 특징이라 지적했다.(성경린, 『한국의 무용』, 세종대왕기념사업회, 2000, 88쪽 참조.) 조선 후기에 들어서는 당악정재와 향악정재의 양식이 혼합되어 죽간자가 등장하는 향악정재도 창작되었다.

28) 1901년 7월 고종황제 50세 생일을 경축하며 함녕전(咸寧殿)에서 베푼 외진연, 내진연, 야진연의 일을 기록한 『신축진연의궤(辛丑進宴儀軌)』 권지3권 중 악공(工伶)에서 무동(舞童) 및 여령(女伶)의 이름을 보면 한 연회에서 여러 정재를 상연할 때, 죽간자를 담당한 사람은 죽간자 역할만을 수행하였다. 이때의 죽간자는 연회의 정재 상연을 진행하는 역할을 하였다고 볼 수 있다. 예컨대, 외진연 시 《제수창(帝壽昌)》, 《연백복지무(演百福之舞)》, 《몽금척(夢金尺)》, 《장생보연지무(長生寶宴之舞)》, 《수연장(壽延長)》의 죽간자는 김복동(金福東)과 한창석(韓昌晳)이, 《헌선도(獻仙桃)》, 《육화대(六花隊)》, 《포구악(抛毬樂)》의 죽간자는 신효길(辛孝吉)과 김소회(金所回)가 맡았다.

29) 『고려사』 「악지」에 기록된 죽간자의 행위는 다음과 같이 요약된다. 두 명의 죽간자는 무대 전면에 나란히 서서 관객을 향해 입대구호를 읊는다. 입대구호를 마친 죽간자는 동서로 나뉘어 무대 안쪽을 보고 선다. 공연이 끝날 때 죽간자는 무대 전면으로 다시 들어와 관객을 마주 보고 견대구호를 읊는다. 죽간자가 퇴장을 하면 출연자들이 뒤따라 무대에서 나간다.

극중 인물은 인물 성격을 드러내는 시각적 표현 수단을 사용하지 않는다.[30] 이에 죽간자 입대구호는 연기자의 극중인물로의 전환 면에서 막중한 역할을 한다. 당악정재의 죽간자는 무대와 객석의 경계에 선 존재이자 관객을 향해 처음 말을 하는 당악정재의 출연자이다. 관객은 죽간자 입대구호가 유도하는 바에 따라 당악정재의 연기자를 극중 인물로 보게 된다. 당악정재 《헌선도》의 죽간자 입대구호는 아래와 같다.

> 아득히 먼 구대[31]에 있다가 봉궐에 와서 임금님을 뵙습니다. 천 년 된 아름다운 열매를 받들고서 만복을 상징하는 아름다운 상서를 바칩니다. 감히 임금님 얼굴을 바라보며 삼가 구호를 바칩니다.
> 邈在龜臺, 來朝鳳闕. 奉千年之美實, 呈萬福之休祥. 敢冒宸顔, 謹進口號.[32]
>
> 《헌선도》 죽간자 입대구호

본격적으로 공연을 시작하기 전, 죽간자는 입대구호로써 극중 인물의 등장을 위와 같이 예고한다. 죽간자 구호에 따르면 무대에 등장할 인물은 구대(龜臺)에 사는 선인이며 아름다운 열매를 받들어 왕에게 상서를 바치는 행위를 할 것이다. 죽간자가 연기자를 허구의 인물로 볼 것을 관객에게 제안하는 다른 예로 《연화대》와 《오양선》의 죽간자 입대구호가 있다.

> 성대한 잔치 빛나게 좋은 날을 잡아 여니 온갖 즐거운 일 일시에 옵니다.
> 연꽃의 방[33]에서 변하여 나온 아름다운 모습, 묘한 춤 고운 노래 불세출의 재주입니다.
> 綺席光華卜晝開, 千般樂事一時來.

---

30) 『고려사』「악지」에 따르면 "당악정재의 연기자는 검은색 옷에 붉은 띠를 허리에 맨다.(妓, 黑衫紅帶)" 의복에 관한 내용은 《헌선도》 앞부분에 명시되어 있다. 나머지 4종의 앞부분에 의복은 앞(《헌선도》를 말한다.)과 같다고 기록되어 있다. 조선 당악정재의 의복은 고려의 의복에 비해 다양한 색과 무늬를 사용하지만 마찬가지로 인물의 성격을 드러내지 않는다는 특성이 있다.

31) 구대(龜臺)는 봉래산(蓬萊山)을 말한다. 봉래산은 거북이 네 마리가 지고 있어 구대라고 한다.

32) 본고에서 인용하는 당악정재의 구호, 치어, 창사의 번역문은 차주환, 『고려당악의 연구』, 동화출판공사, 1983; 이혜구 역, 『신역악학궤범』, 국립국악원, 2000; 여운필, 『역주 고려사악지』, 월인, 2011; 렴정권 역, 『북역악학궤범』, 민속원, 2015; 국사편찬위원회 한국사데이터베이스(http://db.history.go.kr/)를 참조하였다.

33) 연방(蓮房)은 연밥이 열린 송이를 말한다. 그러나 《연화대》에서 연방은 개화 전 연꽃의 봉오리를 말하는 것이다. 오므라진 연꽃 봉오리 속에 출연자가 숨어있다가 꽃이 열리면 꽃 밖으로 출연자가 나오므로 '방(房)'이라고 한 것이다.

蓮房化出英英態, 妙舞妍歌不世才.

《연화대》 죽간자 입대구호

구름은 혹령[34]에서 생기고 해는 오산[35]에서 돕니다.
기쁘게도 양을 탄 신선을 만났고 아울러 난새를 탄 신선과 교유합니다.
우아한 연주는 봉황에 맞먹고[36] 화려한 자태는 훨훨 나는 기러기보다 묘합니다.
관대히 용납하시어 입장을 허락하시기를 바랍니다.[37]
雲生鵠嶺, 日轉鼇山.
悅逢羊駕之眞仙, 並結鸞驂之上侶.
雅奏値於儀鳳, 華姿妙於翩鴻.
冀借優容, 許以入隊.

《오양선》 죽간자 입대구호

먼저 《연화대》 입대구호 중 3,4구는 출연자가 연꽃에서 나온다는 것과 춤과 노래를 보여줄 것을 관객에게 알린다. 연꽃에서 사람이 나오는 모습은 현실 세계에서 일어날 수 없는 일이므로 출연자가 현실 세계의 존재가 아님을 암시한다. 《오양선》 입대구호에서 죽간자가 소개한 극중 인물은 '양을 탄 신선'이다. 구호에 의하면 관객들이 속한 현실 세계의 잔치 자리에 이들이 와서 노래와 춤을 행할 것이다. 《오양선》 입대구호의 첫 구에서 묘사하는 '혹령'은 '왕자교(王子喬)'라는 신

34) '혹령(鵠嶺)'은 중국 장시성(江西省) 신젠현(新建縣) 안에 있는 고개로 고니가 넘어온다는 곳이다. 북위(北魏) 역도원(酈道元, 466~527) 『수경주(水經注)』 공수(贛水)에 따르면 이곳을 신선 왕자교(王子喬)가 고니를 타고 지나갔다고 하며, '학령(鶴嶺)'이라 부른다고도 한다. '혹령'은 즉 신선과 관련된 지명이다. 여운필의 『역주 고려사악지』와 렴정권의 『북역악학궤범』, 한국사데이터베이스에서 위의 '혹령'은 '곡령'으로 표기되었는데 '鵠'의 정음은 '혹'이며 그 속음이 '곡'이다. 따라서 차주환의 『고려당악의 연구』에서와 같이 '혹령'으로 음독해야 한다.(『漢韓明文大玉篇』, 김혁제, 김성원 편저, 명문당, 2004, 2100쪽 참조.)

35) 여기서 오산(鼇山)은 앞 혹령과 대구를 이루는 실제 지명이다. 이 오산은 중국 후난성(湖南省) 창더시(常德市) 북쪽에 있다.

36) 의봉(儀鳳)은 봉황의 별칭이다. 『서경(書經)』 익직(益稷)에 '순임금 음악을 아홉 번 연주하니 봉황이 내려와 춤을 춘다.(簫韶九成 , 鳳皇來儀)'라는 구절이 있다.

37) 입대(入隊)는 출연자 무리가 무대에 들어오는 것을 말한다. 입대라는 말은 『무봉진은대곡』의 죽간자 입대사 마지막 구절에서도 보인다. 《채련무(採蓮舞)》의 "채련입대(採蓮入隊)"와 《자지무(柘枝舞)》의 "자지입대(柘枝入隊)", 《화무(花舞)》의 "절화입대(折花入隊)"에서 《오양선》 죽간자 입대구호의 마지막 구와의 유사성을 발견할 수 있다. 차이점이 있다면 당악정재 《오양선》에서는 관객에게 출연자들이 무대로 들어오길 허락하시라고 하는 반면, 《채련무》 등에서는 출연자들에게 무대로 들어오라고 말한다는 것이다.

선이 학을 타고 지나갔다는 곳으로 신선 세계를 암시하는 지명이다. 이어지는 구절에서 대구를 이루는 '양을 탄 신선(羊駕之眞仙)'과 '난새를 탄 신선(鸞驂之上侶)'은 각각 극중 인물과 관객인 임금을 칭한 것이다.[38] 덧붙여 죽간자는 공연의 내용을 두 신선이 만나서 교유하는 것이라 한다.

정리하자면, 죽간자의 입대구호는 《헌선도》의 경우, '구대에서 내려와 천년지실을 임금께 바치는 선인'으로, 《연화대》는 '연꽃에서 나온 기이한 인물'로, 《오양선》은 '양을 타고 내려온 신선'으로 출연자를 소개한다. 죽간자의 입대구호를 듣고 관객은 당악정재의 출연자가 허구의 인물인 선인이라는 것을 알 수 있다. 가공의 인물이 현실 세계에 방문하였음을 알리는 죽간자 입대구호는 객석과 무대, 현실 세계와 극중 세계 사이의 심리적 격차를 줄이고 관객에게 연기자를 가공의 인물로 볼 것을 제안한다. 죽간자의 입대구호로 인해 관객은 선인의 등장을 기대하게 된다. 현실과 극 중간에 존재하는 죽간자는 극중 인물을 현실 세계로 인도하고 관객을 무대 위 극중 세계로 이끈다.

그런데 죽간자의 입대구호만으로 관객이 쉽게 극중 인물의 존재를 받아들이고 인식할 수 있을지에 대해서는 의문이 든다. 《오양선》의 죽간자가 말하는 '양을 탄 신선'이란 다섯 마리 양을 타고 내려온 다섯 신선이 인간 세계에 가화서(嘉禾瑞)[39]를 주어 풍요로움을 전하였다는 '오양성 고사(五羊城 故事)'[40]의 다섯 선인을 말한다. 《오양선》의 연기자는 고사와 같이 양을 타고 등장한다거나 가화서를 형상화한 소품 또는 그것을 상징하는 상징물을 들고 있지 않으므로 죽간자의 구호를 듣지 못했다면 당악정재 연기자의 극중 인물로의 전환은 실패하게 된다. 앞에서 언급한 바와 같이 당악정재는 인물 성격을 드러내기 위해 탈, 분장, 의상 등의 시각적 표현을 사용하지 않기 때문이다. 고사와 같이 당악정재 《오양선》에는 다섯 명의 출연자가 등장한다. 그렇다고 해서 관객은 죽간자의 신선 세계에 대한 암시와 양을 탄 신선이라는 간단한 인물 소개를 통해 출연자가 극중 인물임을 인

---

38) 차주환은 '난참(鸞驂)이란 군왕이 타는 마차에 매단 난새 모양의 방울이며, 상려(上侶)란 훌륭한 반려(伴侶)란 뜻이므로 진선(眞仙), 즉 선인과 상대시켜 군왕을 반려라 보는 입장에서 하는 말'이라 하였다. 차주환, 『고려당악의 연구』, 동화출판공사, 1983, 121쪽 참조.

39) '가화서(嘉禾瑞)'는 벼 이삭이 두 개씩 드는 풍년의 상서를 말한다.

40) 『전송사(全宋詞)』 중 홍적(洪適, 1117~1184) 「번우조소(番禺調笑)」 <양선(羊仙)>에 기록된 '오양성 고사'는 "황목만 상류에 큰소리가 나더니 푸른 구름 깊은 곳에 오색의 상서로운 구름이 일어났다. 양을 타고 이삭을 가진 비단옷이 분명히 드러나니 다섯 명의 줄지은 선인이 공중에 떠있었다.(黃木灣頭聲鬨然 碧雲深處起非煙. 騎羊執穗衣分錦, 快覩浮空五列仙)"는 것이다. 唐圭璋 編纂, 王仲聞 參訂, 孔凡禮 補輯, 『全宋詞』, 北京 : 中華書局, 1999, 第3冊 1369쪽.

식하고 나아가 《오양선》을 오양선 고사와 연결지을 수 있을까? 《오양선》 입대구호는 위의 예시가 전문이므로 이것만으로 극중 인물에 대한 관객의 인식을 만들기 어려워 보인다.

이를 보완하기 위해 연기자의 첫 노래이자 대사인 치어(致語)와 연기자의 노래인 창사(唱詞)는 죽간자 구호의 내용을 반복한다. 연기자는 치어와 창사에서 1인칭의 대언체(代言體)를 사용하여 자신들이 가공의 인물임을 밝힌다.[41] 치어와 창사로서 죽간자 입대구호의 내용을 반복하며 연기자는 극중인물로서 노래하고 춤춘다는 점을 강조한다. 이러한 '극중인물의 자기소개는 한국 전통극의 공통점으로 극적 사건의 집약성과 관계되어 있다.'[42] 자신이 누구이며 어디에서 왔고 왜 왔는가를 관객에게 직접 언급하는 서사적(敍事的) 자아(自我)를 활용한 서사적인 전개 방식은 무당굿놀이, 소학지희(笑謔之戲), 꼭두각시놀음, 탈춤에서 역시 드러난다.[43] 《오양선》의 치어는 자신들이 경사를 송축하는 마음이 담긴 노래와 춤을 행할 것이며 이로써 하늘이 이곳에 큰 복을 내리도록 하겠다는 내용을 담고 있다. 아래는 《오양선》의 치어이다.

노래하며 춤도 추어 송축하는 마음을 거듭 표현하며
불꽃처럼 타오르고 융성하게 만들어서 길고 큰 복이 오도록 돕겠습니다.
저희는 지극히 감격스럽고 두려운 마음을 이기지 못하겠습니다.
式歌且舞, 聊申頌禱之情,
俾熾而昌, 用贊延洪之祚.
妾等無任激切屛營之至.

《오양선》 치어

위의 내용을 요약하면 '저희가 노래와 춤으로 나라를 대단히 번성시키고 큰 복이 오도록 하겠다'이다. 신선은 장생불로의 능력을 가진 존재이므로 이들의 노래와 춤은 현실 세계의 인간이 뜻을 담아 행하는 노래와 춤과는 대별된다. 신선의 가무는 단순한 축원이라기 보다 나라의 흥성에 기여하는 신성한 기원이 될 수 있

41) 왕국유(王國維, 1877~1927)는 『송원희곡사』에서 희곡의 구성 조건 중 하나로 '1인칭의 대언체(代言體)의 운용'을 강조하였다. (왕국유 저, 권용호 역, 『송원희곡사』, 학고방, 개정판 2007, 208쪽 참조.) 이는 아리스토텔레스의 『시학』에서 서사시와 비극을 가르는 기준과 다름이 없다. (아리스토텔레스, 천병희 옮김, 『시학』, 문예출판사, 2017, 47쪽 참조.)

42) 사진실, 『전통연희의 재창조를 꿈꾸다』, 태학사, 2017, 25쪽 참조.

43) 조동일, 『탈춤의 역사와 원리』 중 「무당굿놀이, 꼭두각시놀음, 탈춤」, 기린원, 1995, 참조.

는 것이다. 연기자는 치어로써 자신이 죽간자가 소개한 극중 인물임을 명시한다. 또한 '저희(妾等)'라는 어휘 사용으로 연기자는 대언체를 사용하고 있음을 알 수 있다. 연기자는 인물이 되어, 인물로서 발화한다. 당악정재에서 사용되는 대언체는 관객에게 출연자들을 죽간자와는 구별되는 극중 인물로 인식하게 한다.

비록 시기상 고려와는 멀지만, 조선 후기의 문인인 이유원(李裕元, 1814~1888)의 시 <오양선(五羊仙)>은 당악정재 《오양선》에 대한 관객의 감상을 잘 보여준다. 고려의 당악정재는 조선에서도 큰 변화 없이 내용과 양식을 유지하고 있으므로 이 시를 통해 당악정재 《오양선》의 면모를 파악하기에 무리는 없을 것이다. 이유원은 음악과 춤, 인물과 이야기를 한 구씩 묘사하여 자신이 감상한 《오양선》의 모습을 간결하면서도 명확하게 전달한다.

만엽치요도(萬葉熾瑤圖)와 오운개서조(五雲開瑞朝) 음악에 맞춰	瑤圖萬葉五雲開
첫 번째 협이 돌아오면 두 번째 협이 빙빙 돈다	一挾歸來二挾廻
오색 양이 다섯 선인을 태워	五色羊騎仙五子
창포와 곡식 그 빛이 세밀하다	菖蒲穀穗影枚枚[44]

이유원 <오양선>

이 시는 관객이 《오양선》을 관람하면서 극중 인물이 선인이라는 것과 인물이 곡식, 즉 가화서와 관련된 행위를 한다는 것을 인식하였음을 보여준다. 이유원은 궁중악에 큰 관심을 가졌던 학자이므로 《오양선》에 쓰인 악명과 관련된 고사를 미리 알고 있었을 가능성이 있다. 둘째 구에 언급된 두 협무(挾舞)의 동선과 동작 역시 《오양선》을 대표하는 '오양선무(五羊仙舞)'를 묘사한 것이다. 분명한 점은 관객이 《오양선》을 보았을 때, 형식적 측면과 함께 연기자의 극중인물로의 전환을 주목하였다는 것이다.

《헌선도》의 치어는 죽간자 입대구호에서 한 차례 있었던 인물 소개의 내용을 반복하고 대언체를 사용하여 극중 인물로의 전환을 분명히 한다. 앞서 죽간자는 '천 년 된 아름다운 열매를 받들고서 만복을 상징하는 아름다운 상서를 바치는(奉千年之美實, 呈萬福之休祥)' 인물이 등장할 것을 알렸다. 《헌선도》에서는 죽간자 입대구호와 연기자의 치어 사이에는 특별한 장면이 연출된다. 죽간자 입대구호에서 언급된 '천 년 된 아름다운 열매'를 인물이 임금에게 바치는 장면이다. 출연자

44) 이유원. 『국역 귤산 임하필기』, 9권, 한국학술정보, 2008, 305쪽을 참조함(한국고전번역원, 김동주 역, 2000). 넷째 구의 '매매(枚枚)'는 "세밀한 것, 빈틈이 없는 것"을 의미한다. 김학주 『새로 옮긴 시경』, 명문당, 2016, 907쪽과 914쪽 참조.

의 도열이 끝나고 인자 연주가 멈추면 연기자 세 명 중 한 명이 앞으로 나와 선도(仙桃)가 담긴 쟁반인 선도반(仙桃盤)을 무대 밖에 있던 악관(樂官)과 기녀(妓女)로부터 전달받는다. 출연자는 양손으로 선도반을 받들고 이마 앞으로 높이 들고 치어를 노래한다. 선도반을 받드는 움직임은 죽간자의 개장 구호에서 소개한 인물의 행위와 일치한다. 이 출연자는 치어인 '원소가회사(元宵嘉會詞)'로써 앞서 죽간자가 소개한 극중 인물이 바로 자신임을 분명히 드러낸다.

태평의 장관에 대해 어떻게 보답하겠습니까.
반도 한 가지로써 천 가지 상서를 바칩니다.
壯觀大平何以報, 蟠桃一朶獻千祥.

《헌선도》 원소가회사 일부

극중 인물로 전환된 연기자는 치어 마지막 절에서 '반도 한 가지로써 천 가지 상서를 바친다'라고 말한다. 인물은 선인이 되어 현실 세계의 임금이 이룬 태평장관에 보답하기 위해 궁궐로 와서 반도를 바치는 것이다. '저'라는 어휘로 1인칭의 대언체를 운용하는 동시에 행위의 목적을 밝힘으로써 강조되는 극중 인물로의 전환은 치어 이후 연기자들이 부르는 창사(唱詞)에서도 발견된다.

저는 봉도에서 용모를 가다듬고 내려와 궁중에서 축하드립니다.
다행히 아름다운 등석 잔치를 만나 기쁘게도 임금께 가까이 왔습니다.
신선의 수명은 길어 기한이 없으니 임금께 장수를 만 년 천 년 바칩니다.
我從蓬島整容姿, 來降賀丹墀.
幸逢燈夕眞佳會, 喜近天威.
神仙壽算遠無期, 獻君壽, 萬千斯.

《헌선도》 <헌천수만> 일난풍화사 일부

《헌선도》는 전설 속 인물인 서왕모가 등장하는 가무희로 극중 인물인 서왕모가 임금에게 바치는 선도는 먹으면 천 년을 산다는 영험한 복숭아이다. 《헌선도》의 극중 인물인 서왕모는 불로장생하는 신선이자 지상계에서 유한한 삶을 사는 인간의 수명을 늘릴 수 있는 존재이다. 서왕모가 하는 임금에게 만 년 천 년 사시라는 말은 《오양선》에서와 마찬가지로 신성한 기원이 된다. 더욱 주목되는 점은 인물이 자신이 누구인지, 어떤 행위를 왜 하는지 알리는 것에 그치지 않고 관객을 만난 지금, 느껴지는 자신의 감정을 드러낸다는 것이다. 임금을 만나기 위해 봉도

에서 용모를 단정히 하고 내려온 인물은 등석(燈夕) 잔치를 다행히 만나 임금을 뵙게 되어 기쁘다고 말한다. 인물은 설렘과 안도 그리고 기쁨이라는 자신의 감정을 관객에게 전한다. 인물의 감정은 춤으로도 표현된다. '일난풍화사(日暖風和詞)'를 부른 후 '제자리에서 도는 인물의 춤은 이러한 감정을 극대화하여 드러내는 상징적 장치'[45]라 할 수 있다. 당악정재의 동작과 노래의 의미가 일치할 때, 노래는 인물의 대사가 되고 동작은 연극적 행위가 된다. 대언체의 운용, 행위에 따른 목적과 감정의 전달로써 이루어지는 완전한 극중인물로의 전환은 송(宋) 대곡(大曲)에서도 발견할 수 있다.

남송(南宋) 사호(史浩, 1106~1194)의 『무봉진은대곡(鄮峯眞隱大曲)』에 기록된 대곡 《채련무(採蓮舞)》, 《태청무(太淸舞)》, 《화무(花舞》, 《자지무(柘枝舞)》, 《검무(劍舞)》, 《어부무(漁父舞)》에는 각각의 극중 인물이 등장한다.[46] 이 중 《채련무》에서는 출연자 다섯 사람 모두가 돌아가며 '화심(花心)'[47]이 되는데, 화심이 된 사람이 곡조 없이 읊는 '염(念)'에서 '나'를 지칭하는 대언체의 운용을 발견할 수 있다. 염은 죽간자와의 문답에서 한 사람이 무리를 대표하여 읊는 것과 공연 진행 중 무대의 가운데인 화심의 자리에 선 사람, 즉 화심이 읊는 것으로 구분된다. 먼저 한 사람이 무리를 대표하여 죽간자와 문답하는 《채련무》의 '염'에서 무용수는 '단아등(但兒等)'이라는 어휘를 사용한다.[48] '단아(但兒)'는 '단아(旦兒)', '단(旦)'과 같은 말로서 중국 희곡에서 여성역 연기자를 가리키는 말이다. 그러나 여기에서는 무용수가 자신을 포함한 무용수 무리 전체를 지칭하는 말이 분명하므로 '저희'

---

45) 조경아, 「정재의 가무악(歌舞樂) 요소에 담긴 상징과 비유 Ⅰ : 헌선도」, 무용예술학연구 제32집, 2011, 166쪽 참조.

46) 《채련무》에는 연(蓮)을 따는 선인, 《태청무》에는 『도화원기(桃花源記)』 속 무릉도원에 사는 선인, 《화무》에는 관객을 선가(仙家)의 꽃으로 대하는 선인, 《자지무》에는 서역 또는 선계에서 온 무용수, 《어부무》에는 낚시를 하는 어부가 등장한다. 출연자가 각 인물로 전환하는 다섯 대곡과 달리, 《검무》에는 홍문지회(鴻門之會)의 항장(項莊)과 항백(項伯), 그리고 공손대낭(公孫大娘)이 무대에 등장하지만 죽간자에 의해 서술체로 이야기가 전개되고, 무용수는 대사 없이 몸으로 연기를 한다. 한편, 왕국유는 송 대곡을 두고 대언체를 사용하지 않았으므로 "고사는 있다고 해도 역시 가무희의 일종으로 희곡이라 하기에는 아직 부족하다"라고 하면서 동영(董穎, 북송 말, 남송 초 전후) 의 《박미(薄媚)》 서자사(西子詞)를 예로 들었다. 왕국유, 권용호 역, 『송원희곡사』 학고방, 개정판, 2007, 201~208쪽 참조.

47) 군무로 구성된 대곡에서는 중앙에 선 사람을 '화심(花心)'이라 칭한다. 대열이 바뀌면 화심도 바뀐다.

48) '단아등(但兒等)'은 《태청무》와 《자지무》에서도 발견된다. 《태청무》에서 무용수는 "저희는 우연히 속세로 와서 아름다운 잔치를 만나 즐거우니 보잘것없는 재주를 보여 위로 맑은 기쁨을 더하려 합니다.(但兒等 偶到塵寰 欣逢雅宴 欲陳末藝 上助淸歡)", "저희는 잠시 선도를 떠나 동천에 와 머물렀습니다.(但兒等暫離仙島 來止洞天)"라고 말하고 《자지무》에서는 "저희는 이름이 악부에 올라있습니다.(但兒等名參樂府)"라고 한다.

라고 풀이할 수 있다.

> 저희는 옥경에서 시중 들며 오래도록 선계의 섬돌에 올랐다가 구름 길을 내달려 잠시 속세에 놀러왔습니다. 성명[49]한 때를 만났음을 기뻐하며 중국과 이방의 맑고 편안함을 다 모았습니다.
> 但兒等玉京侍席, 久陟仙堦, 雲路馳驂, 乍遊塵世, 喜聖明之際會, 臻夷夏之清寧.
> 《채련무》 화심염 일부

위 화심의 대사에서 극중 인물은 자신들이 하늘의 서울인 옥경(玉京)에서 오래도록 잔치 자리를 모시다가 속세로 놀러 온 선인이란 것을 밝힌다. 인물은 황제를 만나 기쁨의 감정을 느끼며, 맑고 편안함을 모아 보여줄 것을 예고한다. 당악정재와 한국 전통극에서 보이는 서사적인 전개방식은 송 대곡에서도 찾을 수 있다. 교대로 이어지는 화심염에서 이들은 각자 어떤 선인인지 밝힌다. 첫 번째 무용수는 "저는 본래 상청의 도읍에서 옥황상제 모시고 있었는데 구름을 타고 학을 몰아 신선 고장에 당도하였습니다.(我本清都侍玉皇 乘雲馭鶴到仙鄉.)"라 하고, 두 번째 무용수는 "나는 옛날에 요지에서 실컷 잔치하고 놀았습니다. 즐거운 나라를 왕래한 지가 삼 년이 되었습니다.(我昔瑤池飽宴遊. 竭來樂國已三秋.)"라 밝히며 세 번째 무용수는 "나는 운화[50]로 만고의 소리를 연주합니다. 지금까지 강가에 몇 개 봉우리가 푸릅니다.(我弄雲和萬古聲 至今江上數峰青.)"라고 한다. 네 번째는 "나는 직녀라서 비단짜기를 잘합니다. 용사를 한 번 던지니 맑은 하늘을 건너갑니다.(我是天孫織錦工 龍梭一擲度晴空.)"라 읊고 마지막 다섯 번째 무용수는 "나는 도원에 들어가서 세상이 어지러움을 피했습니다. 태평해지자마자 바로 나와 임금님 은혜에 보답합니다.(我入桃源避世紛. 太平才出報君恩.)"라 하여 자신이 어떤 선인인지 말한다. 이들은 한 명도 빠짐없이 선인이라는 허구의 인물로 전환하였다. 그러나 각자 다른 출신, 특기, 이야기를 구체적으로 언급한다. 송 대곡의 대언체 운용에서 알 수 있는 것은 인물의 성격을 구체화하여 관객이 다양한 이야기를 연상할 수 있게 만든다는 것이다. 대언체를 운용하고 행위의 목적과 그에

---

49) 성명(聖明)은 황제(皇帝)를 말한다.

50) 운화(雲和)는 산 이름이지만 예부터 이곳에서 생산한 재료로 금슬(琴瑟)을 만들었으므로 금(琴), 슬(瑟), 비파(琵琶) 등의 현악기를 이르는 말로 사용되었다. 『주례(周禮)』 춘관(春官) 대사악(大司樂)에 "고죽의 관, 운화의 금슬(孤竹之管 , 雲和之琴瑟)"이란 구절이 있고 『문선(文選)』 중 진(晉) 장협(張協, ?~?) <칠명(七命)>에 "고죽을 불고 운화를 탄다(吹孤竹 , 拊雲和)"라 하였으며 당(唐) 이백(李白, 701~762)의 시 <기원(寄遠)>에 "고운 창 안쪽이 아득하게 나타나니 가는 손으로 운화를 연주한다.(遙知玉窗裏 , 纖手弄雲和)"라 하였다.

따른 감정을 밝혀 인물을 입체화하는 방식 역시 송 대곡과 고려 당악정재의 공통점이라 할 수 있다.

《연화대》의 죽간자는 출연자를 '연꽃에서 나온 아름다운 인물'로 소개한 바 있다. 《연화대》의 출연자는 첫 장면에 무대 남쪽에 앉아 있다가 일어나서는 첫 노래인 '미신사(微臣詞)'를 부른다.[51] 《연화대》 '미신사'에서 《오양선》, 《헌선도》의 치어에서와 같이 극중인물로서의 발화를 발견할 수 있다.

봉래에 머물다가 내려와 연꽃 술로 태어났습니다.
군왕의 덕화에 감동하여 가무의 기쁨을 바치러 왔습니다.
住在蓬萊, 下生蓮蘂. 有感君王之德化, 來呈歌舞之懽娛.

《연화대》 미신사

봉래(蓬萊)는 봉래산(蓬萊山)으로 신선이 산다는 삼신산(三神山) 중 하나이다. 앞서 언급된 《헌선도》의 창사에서 극중 인물이 머물다 왔다는 '구대(龜臺)', '봉도(蓬島)는 봉래의 다른 이름이다. 인물은 스스로를 봉래산에서 살다가 연꽃을 통해 태어난 선인이라 밝혀 죽간자가 소개한 인물이 자신임을 관객에게 인식시킨다. 《연화대》 '미신사(微臣詞)'는 극중 인물로서의 발화와 함께 이들이 노래와 춤으로 기쁨을 전하는 원인을 '군왕의 덕에 감동하여서'라고 밝힌다. 죽간자가 구호로 극중 인물에 대해 소략하여 말하면 출연자는 앞으로 나와 자신이 죽간자가 소개한 극중 인물이라는 것을 밝히면서 노래와 춤을 행하는 목적이나 이유를 밝히는 양상은 앞서 《헌선도》와 《연화대》에서도 살펴보았다.

당악정재의 죽간자 입대구호와 인물의 치어는 연기자의 극중 인물로의 전환을 시도한다. 《오양선》에서는 죽간자가 인물을 '양을 탄 진선'이라 소개하였다. 인물은 노래와 춤으로 나라에 큰 복이 오도록 하겠다고 말한다. 《헌선도》의 죽간자는 '만복을 상징하는 아름다운 상서, 즉 천 년 된 아름다운 열매를 바치려는 인물'이 나올 것임을 예고하고, 인물 역시 임금으로 인해 맞이한 태평한 장관에 보답하기 위해 반도(蟠桃)를 바친다고 한다. 《연화대》는 죽간자 구호에서 '연꽃의 방에서 변하여 나온 아름다운 모습'을 한 인물을 소개하였고, '미신사'에서 인물은 봉래에서 살다가 연꽃의 술로 태어났다고 말한다. 이들은 모두 선인이지만 '양을 탄 선인', '아름다운 열매를 가진 선인'. 그리고 '연꽃에서 태어난 선인'으로 구체적인 인물상을 띠게 된다. 치어와 창사는 연극의 대사로 보면 관객에게 직접 말을

51) '미신(微臣)'은 신하가 자신을 일컫는 겸사(謙辭)이다. 여기서는 출연자가 부르는 첫 노래라는 점에서 치어와 동일한 것으로 볼 수 있다.

걸고 있으므로 방백에 해당한다. 관객은 무대 위 등장한 두 명 이상의 인물 간 대화를 통해 극중 인물의 감정을 짐작할 때와 달리, 인물이 관객에게 직접 다가가 자신을 소개하고 자신의 감정을 말할 때 직관적으로 인물에 대해 인식할 수 있다. 구호와 치어, 창사로써 연기자는 극중인물로의 전환을 드러내고 관객은 가공의 인물의 등장으로써 당악정재를 연극적인 것으로 보게 된다. 이유원(李裕元, 1814~1888)은 『임하필기』에서 '《헌선도》는 서왕모의 일을 가지고 즐거움을 돋우는 것이다.(獻仙桃者. 用西王母事. 以侑樂)'[52]라 하였다. 그가 말한 즐거움은 기녀들의 노래와 춤, 기악 연주를 통해 주연의 분위기를 돋우기 위한 볼거리를 볼 때의 즐거움이 아니라 가공의 인물과 관객이 서로를 인식하고 인물과 관객이 직접 관계를 맺을 때 경험하게 되는 관극의 즐거움을 말한 것이다.

극 초반에 이루어진 극중 인물로의 전환은 극이 마칠 때까지 계속된다. 인물의 노래와 춤이 모두 마치면 동서로 나뉘어 서 있던 죽간자가 다시 무대 안쪽으로 들어와 '견대구호(遣隊口號)'를 읊는다. 견대구호란 죽간자가 출연자들을 무대 밖으로 보내기 위해 읊는 말이다. 입대구호가 공연의 내용과 인물을 소개하여 공연의 시작을 알리기 위함이라면 견대구호는 노래와 춤에 대한 긍정적인 평가, 극중 공간 묘사 등과 함께 극중 인물이 퇴장할 것이며 공연이 끝을 관객에게 알리는 기능을 한다. 극 전체에서 당악정재의 연기자는 선인으로서 행위하였으며 이를 관객이 인식하고 있으므로 죽간자는 출연자들의 퇴장에 대하여 '선인이 선계로 다시 돌아가려 한다'고 말한다. 극중 인물에게는 또한 관객에게 재배하고 잘 가시라고 한다. 죽간자는 입대구호에 이어 견대구호에서도 관객에게 당악정재의 출연자를 극중 인물로 여기게 만든다. 당시 관객의 관념 속 신선계는 현실계와 구별되는 곳이면서도 현실계와 공존하는 곳이다. 그러므로 죽간자는 극중 인물이 수레를 타고 구름 길 너머의 선계로 돌아가야 한다고 말하는 것이다. 아래는 《헌선도》와 《오양선》[53], 《연화대》의 죽간자 견대구호이다.

노을 옷 옷깃을 여미고 잠시 물러나서 구름 길 가리키며 돌아가려 합니다. 섬

---

52) 이유원, 『국역 귤산 임하필기 4』, 한국학술정보, 2008, 306쪽과 같은 번역문을 실은 한국고전번역원 한국고전종합DB(홍승균 역, 1999), 『임하필기(林下筆記』 제16권, 문헌지장편(文獻指掌編) 중 진연악의 본원(進宴樂 本源)에서는 "헌선도는 서왕모의 일을 사용하여 유식(侑食)하는 악장(樂章)으로서"라고 번역하였다.

53) 《오양선》은 죽간자의 견대구호 이후에 중무(中舞)의 치어가 있다. 치어 후 연기자들이 퇴장한다. 치어는 이와 같다. "천하의 먼지가 깨끗해졌으니 함께 승평의 교화를 느낍니다. 요대가 아주 멀어서 이제 끝없는 놀이에서 급히 돌아가고자 하니 나갈지 멈출지 명을 내려주십시오.(寰海塵淸, 共感昇平之化. 瑤臺路隔, 遽回汗漫之遊, 伏候進止.)" 마지막 치어 역시 죽간자 견대구호의 내용과 유사하다.

돌 앞에서 재배하고 잘 가시오.
歛霞裾而少退, 指雲路以言旋[54]. 再拜階前, 相將好去.
《헌선도》 죽간자 견대구호

짝 없는 학처럼 맑게 노래하고 빙 도는 난새[55]처럼 춤을 잘 추었으며 백화향 침향 붉은 해 저무니, 흰 구름 깊은 곳에서 요동 학의 외마디. 섬돌 앞에서 재배하고 잘 가시오.
歌淸別鶴, 舞妙回鸞, 百和沈烟紅日晩, 一聲遼鶴白雲深. 再拜階前, 相將好去.
《오양선》 죽간자 견대구호

아름다운 음악이 끝나려 하니 절을 하고 아름다운 자리에서 물러나려 합니다. 신선의 수레 돌아가려고 아득히 구름길을 가리킵니다.
雅樂將終, 拜辭華席. 仙軺欲返, 遙指雲程.
《연화대》 죽간자 견대구호

《헌선도》와 《오양선》의 죽간자 견대구호는 두 부분, 관객에게 끝을 알리는 부분과 극중 인물에게 잘 가라고 하는 부분으로 나눌 수 있다. 극중 인물에게 '잘 가시오(相將好去)'라 하는 부분은 송 대곡의 죽간자 견대구호에서도 발견되는 관례적 표현이자 인물을 선계로 돌려보내는 말이다. 사호(史浩, 1106~1194)의 『무봉진은대곡(鄮峯眞隱大曲)』의 견대구호는 모두 '서로 잘 가시오(相將好去)'로 끝맺는다.[56] 《연화대》 죽간자 견대구호에는 인물에게 잘 가시라는 말은 없지만, 신

54) 이 구절에서 언(言)은 조사로, 언선(言旋)은 '돌아가려 합니다', '돌아갑니다'이다. 견대구호 전, 두 명의 협무(挾舞)가 부르는 '북포동완사'의 내용은 자신들이 선계로 돌아간다는 내용은 없고 승평을 묘사한 뒤 권주하는 것이다. 이 구절을 차주환은 "구름 길 지향하여 돌아가려 하나이다"로 번역하였다.(차주환, 『고려당악의 연구』, 동화출판공사, 1983, 112쪽 참조) 『시경(詩經』, 소아(小雅) <곤줄매기(黃鳥)>에 "언선언귀(言旋言歸)"라는 구절을 '되돌아가서', '발길을 돌려 돌아가는 것'으로 풀이하므로 '言'은 조사로 봐야 한다. (김학주, 『새로 옮긴 시경』, 명문당, 2016, 524쪽 참조.)

55) 중국에 <별학조(別鶴操)〉라는 악부금곡(樂府琴曲)과 〈회란무(回鸞舞)〉라는 무곡(舞曲)이 있다. 위에서 '짝없는 학(別鶴)처럼 맑게 노래하고, 빙 도는 난새(回鸞)처럼 춤을 잘 추었다'고 번역한 구절은 차주환과 같이 '<별학조>와 <회란무>처럼 좋은 음악과 춤을 보여주었다'는 말로도 국역할 수 있다.

56) 사호 『무봉진은대곡』의 죽간자 견대구호 결구를 보면 《채련무》는 "아름다운 꽃 가지가 이제 선녀들 것이 되었고 가무도 이미 끝났으니 잘 가시오.(芳枝今已屬飛瓊, 歌舞既闌將好去.)", 《태청무》는 "도원으로 돌아가는 길은 학을 타고 가시니 바람을 맞아 계단 앞에서 손뼉을 치네. 서로 잘 가시오.(桃源歸路鶴馭, 迎風抃手階前. 相將好去.)", 《자지무》는 "기쁨과 즐거움이 흡족하니 잔치 자리에서 아득한 신선의 도읍으로 돌아가시오. 계단 앞 섬돌에서 재배하고 잘 가시오(已洽歡娛, 綺席暫歸, 縹渺仙都. 再拜階前, 將好

선의 수레가 구름 길을 가리킨다는 말로 관객에게 공연이 마칠 것임을 알린다. 당악정재는 극이 시작할 때부터 마칠 때까지 출연자를 극중 인물로 보이게 할 의도를 가진다는 것을 죽간자의 견대구호에서 발견할 수 있다.

한편, 연기자가 선인이라는 허구의 인물로 완전히 전환되는 《헌선도》, 《오양선》, 《연화대》와 달리 《포구악》의 인물은 기녀로서 행위하다가 일시적으로 출연자 일부가 선인으로 전환되고, 다시 기녀로 전환되는 양상을 보인다. 서론에서 밝힌 바와 같이 본고의 목적은 당악정재의 연극적 특성을 분석하기 위함이므로 당악정재의 인물을 분석할 때, 《포구악》에서 관찰되는 불완전한 극중 인물로의 전환 역시 대상으로 파악할 필요가 있다.

《포구악》의 첫 장면은 죽간자의 입대구호 후 기녀의 입장. 기녀 12명의 노래 <절화령> '삼대사', 기녀 2명의 '절화무(折花舞)', 기녀 전원의 '회선이무(回旋而舞), 그리고 전원의 노래 <수룡음령(水龍吟令)> '동천경색사(洞天景色詞)' 순으로 진행된다. 죽간자는 입대구호에서 《포구악》의 출연자를 어린 기녀인 '기동(妓童)'이라고 소개한다.

> 우아한 음악이 아름다운 경치에 쨍강쨍강 울리고 기동이 향기로운 섬돌에 줄지어 섰습니다. 아름다운 자태를 다투어 바치고 함께 너울거리는 춤을 바칩니다. 바라건대 입장을 허용하셔서 즐기고 기뻐하소서.
> 雅樂鏗鏘於麗景, 妓童部列於香階. 爭呈婥妁之姿, 共獻蹁躚之舞. 冀容入隊, 以樂以娛.
>
> 《포구악》 죽간자 입대구호

입대구호 후 기동 12명이 부르는 <절화령(折花令)> '삼대사(三臺詞)'의 내용은 주연에 참석한 관객의 모습과 기악대의 음악을 묘사한 것이다. '삼대'는 송(宋)의 삼대연(三大宴)에서 황제가 신하에게 술을 내릴 때 연주되는 음악이므로 《포구악》의 <절화령(折花令)> '삼대사(三臺詞)' 역시 관객에게 잔치를 즐기시라는 내용을 담고 있다. 그런데 그 후에 진행되는 <수룡음령(水龍吟令)> '동천경색사(洞天景色

去.)", 《화무》는 "여전히 다시 모이기를 기약하며 더욱더 오래 사십시오. 가무가 끝났으니 서로 잘 가시오(尚期再集, 益侈遐齡. 歌舞既終, 相將好去.)", 《검무》는 "올 때는 뇌전같아 진노를 거두고 끝날 때는 강과 바다처럼 푸른 빛이 엉기네. 가무가 끝났으니 서로 잘 가시오.(來如雷霆收震怒, 罷如江海凝清光. 歌舞既終, 相將好去.)", 《어부무》는 "손님과 주인 서로 모시면서 즐거운 뜻이 충분하도다. 산야에서 부는 적을 불며 앞마을 지나가네. 가무가 끝났으니 서로 잘 가시오.(賓主相陪歡意足. 卻橫煙笛過前村. 歌舞既終, 相將好去.)"라 하며 극을 마친다.

詞)'에 따르면 '절화무(折花舞)'는 선인이 추는 춤, 즉 극중인물로의 전환을 의미하는 춤으로 볼 여지가 있다.

> 아리따운 신선들이 노래와 춤 아름답게 바치고 꽃을 당겨 서로 약속하였습니다. 노을에 달이 돌고 붉은 망사[57] 늘어져 있으니 마음대로 웃으며 공을 던져 즐깁니다.
> 窈窕神仙, 妙呈歌舞, 攀花相約. 彩雲月轉, 朱絲網徐, 任語笑抛毬樂.
> 《포구악》 <수룡음령> 동천경색사 전결(前闋) 일부

'동천경색사(洞天景色詞)'를 부르기 전, 동기 중 2명은 꽃을 꺾는 형상의 춤인 '절화무'를 춘다. '동천경색사(洞天景色詞)'에 의하면 꽃을 당겨 약속한 이들, 즉 '절화무(折花舞)'를 춘 이들은 '선인'이다. '절화무(折花舞)' 장면에서 절화 동작을 하는 2명의 기녀가 잠시 선인으로 전환되었던 것으로 보인다. '절화무'는 당악정재 중 《포구악》에만 있으므로 이 춤의 뜻을 파악하기 위해서는 송 대곡의 '절화무'와 연계하여 살펴야 한다. '절화무(折花舞)'는 『무봉진은대곡』 중 《채련무(採蓮舞》와 《화무(花舞)》에 포함되어 있다. 두 대곡의 극중 인물은 선인이다.

《채련무》는 선인들이 연꽃을 꺾는 장경을 연출한 대곡이다. 《채련무》 죽간자 구념(勾念)은 "노리개 부딪히는 소리가 들리니 우아한 신선의 무리입니다.(玲瓏環珮之聲 綽約神仙之伍.)"라 하였고 전원이 부르는 '채련령(採蓮令)'에서는 "선녀가 봉래도를 물끄러미 바라봅니다.(仙娥凝望蓬島.)"라 하여 인물이 선인임을 알린다. 또 죽간자의 염(念)에서 "우아하게 천천히 패물을 끌러주니 한고산에서 진실로 나란히 달려갈 수 있었지.(雍容解佩, 漢皐諒得以齊驅.)[58]"라 하며 인물 소개에 한고산의 고사를 사용하여 이들이 선인임을 드러낸다. 《화무》는 두 명의 무용수가 등장하여 관객을 꽃과 신선에 비유하여 관객의 장수와 영화를 기원한다는 내용의 대곡이다. 두 출연자의 등장 장면에서 "마침 아름다운 경치를 맞아 선인을 모았

---

57) 주사망(朱絲網)은 붉은 실로 만든 망사천을 말한다. 《포구악》 상연 시 무대 중앙에 세운 포구문에 천으로 만든 장식이 달려 있다. 즉 붉은 망사가 늘어져 있다는 말은 포구문이 세워져 있다는 말로 이해할 수 있다. 본고 84쪽 '사진 5. 《포구악》의 포구문과 채구' 참조.

58) 해패(解佩)는 패옥(佩玉)을 끌러놓는다는 말이다. 강비이녀(江妃二女) 이야기에 빗대어 무용수의 춤사위를 묘사하였다. 한고(漢皐)는 한고산(漢皐山)이다. 『열선전列仙傳』에 '주(周)나라 사람 정교보(鄭交甫)가 한고에서 강비 두 여인을 만나 패물을 얻었는데 순식간에 품속에 있던 패물이 없어졌고 돌아보니 두 여인도 없어졌다'는 이야기가 있다.(吳琯校, 王雲五 主編, 『(明刊本)古今逸史』. 49, 臺北 : 臺灣商務印書館, 1969, 11~12쪽 참조.)

습니다.(適當麗景 用集仙姿.)”라는 노랫말과 《화무》의 후반부에서 “저는 청풍을 몰고 여기 와서 마음대로 구경했고 이제는 가지 꺾어서 돌아가야 합니다.…은은하고 푸른 하늘길이 멀어 겁이 납니다.(我御清風來此縱觀 還須折枝歸去.…隱隱青冥怯路遙.)”라 노래한 것을 보면 출연자는 극중에서 선인을 연기하였음을 알 수 있다.

《채련무》와 《화무》에서 반복되는 절화 동작은 자신이 선인임을 알리는 노래와 결합되어 있어 절화 동작과 선인이라는 가공 인물과의 친연성을 확인할 수 있다.[59] 절화 동작은 인물이 선인임을 춤 동작으로 인식할 수 있는 근거가 다수 있고 《포구악》 ‘동천경색사(洞天景色詞)’ 전결에서 또한 “아름다운 신선들이 노래와 춤 아름답게 바치고 꽃을 당겨 서로 약속하였네.(窈窕神仙, 妙呈歌舞, 攀花相約.)”라 하였으므로 《포구악》의 출연자 역시 선인으로 유비할 수 있다.

춤 동작과 서사체를 사용한 일시적인 극중인물로의 전환 방식은 당악정재 전체에 비하면 일부에 불과하다. 그러나 총 12명의 기녀 중 2명이 극의 한 장면에서 가공의 인물로 전환되었다가 다시 현실에 속하는 기녀가 되는 양상은 당악정재에서 이루어지는 인물 창조 방식의 유연성을 드러낸다는 점에서 이목을 끈다. 불완전한 인물 전환, 이중적 인물의 창조라는 점에서 《포구악》의 인물 특성을 발견할 수 있다.

위의 논의를 종합하면, 당악정재의 연기자는 구호, 치어, 창사와 같은 언어를 주된 표현 수단으로 사용하여 극중 인물로 전환한다. 《헌선도》, 《오양선》, 《연화대》는 출연자들이 등장하기 전, 죽간자의 입대구호를 통해 미리 관객이 무대 위에 등장할 출연자를 가공의 인물로 인식할 수 있게 유도한다. 현실과 극의 경계에 존재하는 출연자인 죽간자는 관객이 연기자를 극중 인물로 여기게 하는 해설자의 역할을 수행한다는 점에서 인물 창조에 기여하는 바가 크다. 곧이어 등장한 출연자는 치어, 미신사 그리고 창사로써 자신이 바로 죽간자가 소개하였던 극중 인물임을 재차 밝히고 이곳에 온 목적이나 이유, 감정을 언급하여 극중 인물에 대한 관객의 인식을 강화한다. 공연이 끝났음을 알리기 위해 다시 무대에 등장한 죽간자는 견대구호로써 극중 인물인 선인이 이제 가공의 세계, 즉 선계로 돌아갈 것을 관객에게 알려 당악정재 상연을 마칠 때까지 연기자를 극중 인물로 보았던 관점을 유지하게 한다. 한편, 《포구악》의 기녀는 불완전한 극중 인물로의 전환을 보여 준다.

---

59) 장정수는 절화무 장면의 노래가 삭제되면서 선인의 놀이라는 포구악의 기본 구도가 소멸되었다고 보았다. 장정수, 「당악정재 <포구락>의 역사적 전개」. 대한무용학회 논문집 40, 2004, 76쪽 참조.

이러한 방식으로 창조된 당악정재의 극중 인물은 관객인 임금과 신하들에게 직접 말을 건넨다. 허구의 인물과 관객이 서로를 인식할 때, 당악정재의 극중 인물의 극중 세계와 관객이 존재하는 현실 세계의 관계 맺기가 시작된다.

2.2 관객의 극중 인물로의 전환

앞서 당악정재에서 구호와 치어, 창사를 통해 연기자는 극중 인물로 전환된다는 점을 논증하였다. 당악정재의 무대에서는 이에 그치지 않고 연기자뿐 아니라 당악정재를 관람하는 관객 역시 극중 인물로 전환된다.

관객은 연극의 필수요소이자 오늘날 연극학에서 가장 주목받는 대상이다. 포스트드라마 연극은 무대와 객석의 역동적 관계를 위해 "관객을 호명하거나 관객과 대화"[60]하는 등 다양한 방법을 사용한다. 한국전통극의 관객은 다양한 방식으로 무대 위에서 벌어지는 사건 또는 극에 참여할 수 있다. 무당굿놀이의 관객은 배우의 요청에 따라 혹은 자발적으로 무대에 올라 역할을 수행한다. 판소리의 관객은 배우의 소리나 발림 등의 행위에 따라 추임새를 하여 극에 개입한다. 그런데 이러한 관객의 참여는 일시적이며 관객의 참여가 없다고 하더라도 극을 진행하는데 무리가 따르지 않는다. 이 점에서 당악정재 관객의 극중 인물로의 전환은 관객과의 소통 또는 관객의 참여와는 차이가 있다.

비록 객석에 위치한 임금은 무대 위에 등장하지도 않고, 무대 위의 연기자들과 미리 약속된 행위를 약속된 장면에서 행하는 것 또한 아니다. 이런 점에서 임금은 무대를 바라보는 관객이다. 동시에 당악정재에서의 관객은 극적 사건의 원인이며 사건의 당사자이다. 당악정재의 극중인물은 관객과 만나기 위해 '선계에서 내려왔고', 관객을 위해 '노래와 춤을 행하며', 관객의 '장수를 빌기' 때문이다.

인물은 관객인 임금의 장수를 기원하는 마음을 담아 임금 앞에서 노래와 춤을 행하고 임금에게 천만 년의 수명을 보장하는 복숭아를 바친다. 당악정재 5종 중 《헌선도》, 《오양선》, 《연화대》에서만 연기자가 선인이라는 극중인물로 전환한 것

60) 장영지는 관객을 연극의 공동 생산자이자 공연의 참여자의 지위에 놓으려면 전형적 반응을 요구해서는 안되며 다양한 관객의 반응을 일으키고 수용하여야 한다고 주장하였다. (장영지, 「현대 연극의 소통 전략 연구」, 서울대학교 대학원 박사학위 논문, 2019, 143쪽 참조.) 한편, 사진실은 전통 연극의 갈래를 재설정하면서 포스트모더니즘 연극이 객석과 단절된 극적 환상을 거부하기 위해 반재현적 움직임을 보이는데 이 점은 한국 전통극에서 드러나는 특성 중 하나라고 하였다. (사진실, 『공연문화의 전통 악·희·극』 태학사, 2002, 42~43쪽 참조.) 본고에서 역시 당악정재의 객석과 무대는 긴밀한 관계를 가진다는 점에서 포스트드라마 또는 포스트 모더니즘 연극에서 주목하는 관객과 상통하는 바가 있다고 본다.

에 비하여 5종 모두에서 거듭 강조하는 것은 당악정재를 관람하는 관객의 존재이다. 《헌선도》에서 극중 인물이 바치는 복숭아를 받는 대상, 《오양선》에서 인물과 함께 태평장관을 바라보고 웃는 장면을 상상 속에서 가능케 하는 대상, 《연화대》에서 봉래에 살던 선인이 가무의 기쁨을 바치는 대상은 관객인 임금이다. 《수연장》과 《포구악》에서 무대 위의 기녀가 술을 권하는 대상은 객석에 앉은 임금과 신하이다. 만약 객석에 임금이 아닌 왕세자나 왕비가 존재한다면 당악정재의 창사에 있는 '임금'이라는 단어는 관객에 따라 교체된다.[61] 조선 초기 태종조의 예행(禮行) 및 조정연향악(朝廷宴享樂) 등의 자료에 따르면 연향의 주빈이 누구인가에 따라 악을 쓰는 일에 차등이 있었으며 말단인 서인(庶人)이 주빈이 되는 연향에서 당악정재를 포함한 당악이 사용되는 일은 없었다.[62] 허구의 세계에 존재하는 선인은 관객에게 직접 말을 건넨다. 선인의 행위인 노래와 춤은 현실에 존재하는 관객을 위한 것이다. 따라서 극중 인물의 행위를 유발하는 상대 인물이 관객이라면 이때의 관객은 극에 존재하는 인물이자 극중 세계의 중심에 존재하는 극중 인물로 이해하여야 한다.

가공의 인물인 선인이 현실 세계의 관객과 접촉할 때, 관객은 무대 위 극중 인물의 상대 인물로 전환된다. 당악정재의 극중 인물은 관객의 존재를 인식하고 직접 대면함으로써 관객을 극중 세계로 데려간다. 당악정재에서 무대 위의 인물과 객석의 관객은 서로를 마주하고 있고, 무대 위 인물은 불특정 다수의 관객이 아닌 지금 여기의 관객, 고려 당악정재의 경우, 연등회에 참석한 고려의 임금과 신하를 위해 노래와 춤을 행한다. 중세 궁중연향은 의전적 성격이 강하고 특정 관객을 대상으로 삼는 까닭에 "관객의 관극 체험은 결국 작품 생성 과정에서 고려할 첫 번째 요소"[63]로 여겨진다. 관객인 임금은 관객인 동시에 당악정재를 상연하기 전부터 상연을 위해 반드시 객석에 있어야만 하는 존재, 상연을 위해 필요

---

61) 당악정재를 포함한 궁중정재에서 관객이 누구인가에 따라 노래의 가사를 유연하게 조정한 사례는 조선의 『진연의궤』에서 발견할 수 있다. 왕세자 이하 신하를 관객으로 하는 야연(夜宴)과 왕비와 왕세자비를 포함한 여성들이 관객이 되는 내연(內宴)에서는 정재의 창사 중 '임금'을 지시하는 구절들을 세심하게 수정하였다. 예컨대, 《헌선도》 가사 중 왕비와 왕세자비를 관객으로 하는 내연(內宴)에서 '잠화(簪花)'라 한 부분을 임금과 왕세자 이하 신하가 참석한 외연(外宴) 때는 '잠신(簪紳)'이라 하였고, 《수연장》에서 임금이 참석 한 자리에서 부른 "어좌가 하늘 중앙에 있으니 신하는 빽빽하게 모여있습니다.(御座中天簇簪纓)" 부분을 왕세자 이하 신하들이 모인 야연(夜宴)에서는 "신하들 모두 모여 임금의 만수무강 빈다.(天保騰頌簇簪纓)"로 수정하였다.

62) 송혜진, 「조선시대 왕실음악의 시공간과 향유의 특징 -조선전기 用樂의 差等 사례를 중심으로-」, 동양예술 제18호, 2012 참조.

63) 사진실, 『봉래산 솟았으니 해와 달이 한가롭네 : 왕실의 연희축제』, 태학사, 2017, 99쪽.

한 극중 인물이 된다. 관객이 극중 인물로 전환되었을 때 현실 세계와 극중 세계의 경계가 무너지게 되면서 당악정재의 연극적 특성이 비로소 드러난다.

당악정재가 현실 세계에 존재하는 관객까지 극중 인물의 범위를 확장하는 이유는 현실과 구별되는 무대 위 인물의 세계를 관객이 속한 현실 세계와 밀접하게 접촉시켜 두 세계를 하나로 합치기 위해서이다. 아래는 인물이 임금을 마주 대하고 말을 건네어 임금을 극중인물로 전환한다는 주장의 근거이다.

감히 임금님 얼굴을 바라보며 삼가 구호를 바칩니다.
敢冒宸顔, 謹進口號.

《헌선도》 죽간자 입대구호

다행히 아름다운 등석 잔치를 만나 기쁘게도 임금께 가까이 왔습니다.
幸逢燈夕眞佳會, 喜近天威.

《헌선도》 <헌천수만> 일난풍화사 일부

위로 임금의 나이가 하늘과 나란히 오래기를 빌면서 춤을 추어 성조를 축하합니다. 산 넘고 물 건너 서로 모여 사방에서 오니 단정히 공수한 채 나라의 복을 영원히 보존하시기를.
上祝皇齡齊天久, 猶舞蹈, 賀賀聖朝. 梯航交湊四方來, 端拱永保宗祧.

《헌선도》 <헌천수령> 낭원인간사 일부

극과 현실의 경계에 존재하는 《헌선도》의 죽간자는 임금 앞에 나아가 입대구호로써 서왕모가 임금을 만나러 이곳에 왔음을 알린다. 이어 등장한 서왕모는 임금과 임금의 나이를 뜻하는 '천위(天威)'와 '황령(皇齡)'이라는 경어를 사용하여 현실 세계에 존재하는 임금을 마주한다. 서왕모는 겸손한 자세로 임금에게 말을 하고 축수를 하면서 관객인 임금을 극으로 끌어들인다. 관객을 극중 인물로 전환하는 방식은 당악정재가 무대 위 극중 인물을 창조하는 방식과 같이 죽간자의 구호와 인물의 창사인 언어적 수단을 통해 이루어진다. 《오양선》에서 임금을 극중 인물로 전환하는 창사는 다음과 같다.

기쁘게도 양을 탄 신선을 만났고 아울러 난새를 탄 신선과 교유합니다.
悅逢羊駕之眞仙, 並結鸞驂之上侶.

《오양선》 죽간자 입대구호 일부

천천히 함께 가화서를 가리키며 한 번 웃으니 임금께서 웃으십니다. 구중의 높은 궁궐 그 가운데를 바라보며 임금께 삼축합니다.
宛然共指嘉禾瑞, 開一笑, 破朱顔. 九重嶢闕, 望中三祝高天.

《오양선》 <보허자령> 벽연농효사 일부

봄바람 불어 벽도화가 두루두루 피어나 임금을 위해 한 번 웃었습니다.
春風開遍碧桃花, 爲東君[64]一笑.

《오양선》 <파자령> 표묘삼산사 일부

《오양선》의 죽간자는 무대에 등장하는 연기자를 '양을 탄 진선'으로 소개하는 한편 이들과 짝을 지어 객석의 임금을 '난새를 탄 신선'이라 하면서 각기 다른 세계에 존재하는 두 인물의 만남을 알린다. 죽간자는 오양선인(五羊仙人)과 임금이 만난 지금, 여기의 모습을 서술하면서 극 세계와 현실 세계가 관계 맺고 있음을 확인시킨다. '벽연농효사(碧烟籠曉詞)'에서 '주안(朱顔)'은 임금의 얼굴을 뜻한다. '벽연농효사(碧烟籠曉詞)'는 선인들과 임금이 가화서를 보고 마주 보며 미소짓는 장면을 묘사한 뒤, 덧붙여 선인이 임금에게 오래 살고, 복을 받고, 아들을 많이 낳으라는 삼축(三祝)을 행하는 내용을 담고 있다. 선인과 임금이 마주 보고 웃는 장면은 극중 세계에 포함된 것이므로 임금은 극중 세계에 존재한다고 할 수 있다. '동운영채색사(彤雲映彩色詞)' 중 '복숭아꽃이 임금을 위해 웃었다'는 구절 역시 무대에 형상화되지 않았지만 관객은 상상 속에서 그 장면을 연상할 수 있으므로 임금은 역시 극중 인물이 된다. 《오양선》의 죽간자는 오양선인과 임금이 만났다는 말로 극을 시작하였으므로 극중 인물은 노래는 가공의 세계에서 일어난 일을 노래하는 것이 아니라 현실 세계의 상황을 묘사한 것이다. 두 존재의 만남은 상상과 현실 양쪽에서 구현된다. 창사에서 묘사하는 임금의 웃는 모습, 꽃이 임금을 보고 웃는 모습은 상상을 통해 창조되고 오양선인들이 임금께 삼축하는 모습은 실재하므로 시각적 인식을 통해 창조된다. 관객을 극중 세계로 끌어들이고 인물이 현실 세계로 다가가면서 《오양선》의 극중 세계와 현실 세계는 친밀한 관계를 맺는다. 이로써 가공의 인물과 현실 세계의 관객은 《오양선》의 입대구호에서와 같이 '교유(交遊)'하게 된다.

《연화대》는 《헌선도》의 '일난풍화사(日暖風和詞)'와 '낭원인간사(閬苑人閒詞)'를

64) 동군(東君)은 태양, 또는 태양의 신이자 봄의 신, 선인인 동왕공(東王公)을 이르는 말이다. 동쪽 나라의 군주로 볼 수도 있다.

겸한다는 점에서 임금과 선인과의 만남을 역시 강조하여 극 세계와 현실 세계가 서로 관계 맺는 양상을 보여준다. 《연화대》 초반부 동녀에 의해 불리는 '미신사'에서 동녀는 자신이 봉래에서 내려와 연꽃에서 태어난 선인임을 알렸고 등장의 목적을 아래와 같이 밝힌다.

> 군왕의 덕화에 감동하여 가무의 기쁨을 바치러 왔습니다.
> 有感君王之德化, 來呈歌舞之懽娛.
>
> 《연화대》 미신사 일부

《연화대》 미신사는 인물이 등장하는 이유와 춤과 노래를 하는 이유를 밝혀 당악정재의 궁극적인 상연 목적을 명시한다. 선인이 봉래에서 이곳으로 내려와 춤과 노래를 행하는 이유는 바로 그들이 임금의 덕화에 감동하였기 때문이다. 임금은 《연화대》를 관람하는 관객이기 이전에 당악정재 상연을 가능케 하는 존재이다. 인물의 말에 따르면 임금이 나라를 잘 다스렸으므로 선인이 나타났기 때문이다. 당악정재의 극중 세계와 현실 세계가 인물 면에서부터 긴밀한 관계에 있다는 점은 《연화대》의 미신사와 관련된 세종실록의 기록을 통해 증명된다. 세종 16년(1434년) 8월 18일, 임금이 신하에게 내리는 사악(賜樂)으로서 《연화대》가 상연될 예정이었으나 《연화대》의 미신사 중 위의 구절이 부적절함을 예조에서 상소하였다.[65] 그 요지는 사악의 관객은 임금이 아닌 신하이므로 신하를 임금이라 칭하거나 신하의 덕을 칭송하게 되면 악을 상연하는 질서가 흐트러진다는 것이다. 예조에서는 지금까지의 관례에 따라 《연화대》를 사악에서 공연하되, 미신사를 제외할 것을 청하였다.[66] 객석에 앉은 관객에 따라 공연의 진행 구성이 달라졌다는 사실

---

65) 『세종실록』 65권, 세종 16년(1434년) 8월 18일 임술 6번째 기사. "예조에서 아뢰기를 '연화대 정재의 미신사에 '군왕의 덕화에 감동하여 노래와 춤의 즐거움을 드립니다'라는 6구 말은 임금께 하는 말이니 임금이 신하에게 내리는 악에서 사용하기에 진실로 적당하지 않습니다. 그러나 동궁 및 종친, 의정부, 육조 등에서 사신을 위로하는 잔치에서 모두 연화대정재를 사용한 것이 유래가 이미 오래되었습니다. 또한 무애정재(無㝵呈才)는 그 가사가 오로지 불가의 말만 쓰니 충분히 망령스럽고 더욱이 몇 해 전, 창성(昌盛, 1381~1438, 명나라 사신) 역시 속였으니 지금부터는 모든 사악에서 무애정재는 없애고 다시 연화대를 쓰는데 그 미신사를 제외한다면 향악과 당악이 모두 온전하고 신하들이 음악을 쓰는 절차에 순서가 있게 됩니다'라 하였고 이를 따랐다. (禮曹啓 "蓮花臺呈才微臣詞, 有感君王之德化, 來呈歌舞之歡娛六句辭語屬上, 用之於賜樂, 誠爲未便. 然而東宮及宗親議政府六曹慰宴使臣, 皆用蓮花臺呈才, 其來已久, 且無㝵呈才, 其歌辭專用佛家之語, 足爲誕妄, 況年前昌盛亦欺之, 今後凡諸賜樂, 乞罷無㝵呈才, 復用蓮花臺, 去其微臣詞, 則鄉唐樂俱全, 而臣下用樂節次有序矣." 從之.)" 번역은 국사편찬위원회 조선왕조실록(https://sillok.history.go.kr/)을 참조함.

66) 기록에는 지적되지 않았으나 《연화대》의 창사 중 '일난풍화사(日暖風和詞)'에서 임금을

에 근거하여 당악정재의 창사는 대사로서 관객과 극중 인물과의 친밀한 관계를 맺게 만드는 한편, 관객을 극중 인물로 전환하는 요소라는 점을 알 수 있다.

한편 《수연장》과 《포구악》에서 출연자들은 연회의 참석자이자 관객 전원인 임금과 신하를 언급하며 극중 인물의 폭을 관객 전체로 확장한다. 임금과 신하가 화락(和樂)하는 모습은 현실 세계의 모습인 동시에 당악정재가 최종적으로 형상화하고자 하는 태평성대의 모습이다.

어좌가 하늘 중앙에 있으니 신하는 빽빽하게 모여있습니다.
御座中天簇簪纓.

《수연장》 <중강령> 동운영채색사 전결(前闋) 일부

보배로운 잔을 자주 드는 씩씩하고 뛰어난 영웅들.
寶觴頻擧俠群英.

《수연장》 <중강령> 동운영채색사 후결(後闋) 일부

상서로운 해가 붉은 병풍에 임하여 어진 덕을 궁궐에 널리 퍼뜨립니다.
瑞日暉暉臨丹扆, 廣布慈德宸.

《수연장》 <파자령> 청춘옥전사 일부

하늘은 미록을 금술잔에 가득 붓습니다.
天將美祿泛金觴.

《수연장》 죽간자 견대구호

《수연장》에서 임금의 자리에 놓인 '어좌(御座)'와 '붉은 병풍(丹扆)', 그리고 '하늘(天)'은 임금을, '비녀와 갓끈(簪纓)'과 '협군영(俠群英)'은 신하를 환유하는 말이다. '청춘옥전사(靑春玉殿詞)'의 위의 구절을 차주환은 "상서로운 햇빛이 어좌 뒤의 병풍을 환하게 비치고 임금님은 자애로운 덕택을 천하에 널리 펴시네"라 번역하였다. 위의 번역과 차주환의 번역이 공유하는 이 창사는 하늘의 상서로운 해가 병풍을 비추고 또 궁궐로 퍼지는 수직과 수평의 이미지를 제시한다. 위로는 하늘이 있고 주변에 넓게는 궁궐이 있으며 그 중심에는 임금이 있다. 이는 임금을 중심으로 한 극중 세계에 대한 상상을 유도한다. 임금과 신하를 극중 세계 안으로

지칭하는 '천위(天威)'와 임금의 축수를 비는 '낭원인간사(閬苑人間詞)'의 내용도 수정되었을 가능성이 있다.

끌어들이는 과정에서 덕이 많은 궁궐에서 임금이 내리는 아름다운 술을 금술잔에 받는 사람들은 신하이므로 《수연장》은 임금을 포함한 관객 전체는 극중 인물로 전환된다. 《포구악》은 관객 전체를 아름다운 손님이라 부른다.

바라건대 아름다운 손님은 잔치를 즐기십시오.
願樂嘉賓, 嘉賓式燕.

《포구악》 <절화령> 삼대사 일부

만좌의 아름다운 손님들 즐거이 신선의 음악을 들으며 서로 술잔을 권합니다.
滿座佳賓, 喜聽仙樂, 交傳觥爵.

《포구악》 <수룡음령> 동천경색사 후결(後闋) 일부

위의 <절화령(折花令)> '삼대사(三臺詞)' 중 '가빈식연(嘉賓式燕)'이라는 구절은 아름다운 손님을 맞이하였으니 잔치를 즐기시라는 뜻으로 『시경(詩經)』「소아(小雅)」에 나오는 구절이다. 시 <녹명(鹿鳴)>에 "좋은 손님 맞아 잔치 베풀어 즐기게 하네(嘉賓式燕以敖)"라 하였고 시 <남유가어(南有嘉魚)>에 "좋은 손님 맞아 잔치하고 즐기네(嘉賓式燕以樂)", "좋은 손님 맞아 잔치하며 노네(嘉賓式燕以衎)", "좋은 손님 맞아 잔치하며 잘 지내네(嘉賓式燕綏之)"라 하였다. "「모시서(毛詩序)」에 따르면 <녹명>시는 임금이 여러 신하와 훌륭한 손님을 위하여 잔치를 벌이는 것"[67]이라 한다. 《포구악》의 <절화령(折花令)> '삼대사(三臺詞)'는 『시경』에 나오는 구절을 빌려와 임금과 신하를 아름다운 손님이라 칭하며 관객 전체를 극중 인물로 여긴다. '동천경색사(洞天景色詞)'에서도 아름다운 손님들이 신선의 음악을 기쁘게 듣는다고 하였다. 아름다운 손님은 궁중의 연회에 참석한 관객 전체를 지칭하는 것이다.

당악정재는 공연을 관람하는 관객을 극중 인물로 전환한다는 점에서 다른 공연예술과 차별된다. 관객의 극중 인물화는 극중 세계의 구현 범위를 무대에 한정하지 않고 임금과 신하들, 그리고 아름다운 손님들이 존재하는 현실 세계까지 확장하려는 시도이다. 이러한 시도는 가공의 인물이 관객을 만나러 왔음을 알리는 극의 시작 장면에서부터 출발한다. 인물의 등장과 동시에 가공의 인물과 현실의 관

67) 김학주는 "『의례儀禮』만 보아도 향음주례(鄕飮酒禮), 연례(燕禮) 등에서 모두 「녹명(鹿鳴)」을 노래하고 있다. 향음주(鄕飮酒) 편 정현의 주에 「녹명」이란 임금과 신하 및 사방에서 온 손님들의 잔치에 도를 강구하고 덕을 닦는 노래라고 하였다."고 밝혔다. 김학주, 『새로 옮긴 시경』, 명문당, 2010, 448쪽. 「녹명」시는 《헌선도(獻仙桃)》의 <금잔자령(金盞子令)> '동풍보난사(東風報暖詞)'에서도 언급되었다.

객은 밀착된다. 당악정재 상연을 통해 극과 현실의 관계 맺기가 이루어지는 것이다.

당악정재는 즐거움, 기쁨 등의 감정이나 축수라는 기원을 추상적으로 형상화하지 않는다. 당악정재는 현실 세계의 사람들이 느낄만한 감정과 하고자 하는 기원을 연기자와 무대를 통해 실체적으로 표현하기 위해 극중 세계를 창조한다. 당악정재의 연극적 특성은 무대 위의 극중 세계를 현실 세계로 확장한다는 것이다. 가공의 인물은 관객에게 직접 말을 걸고 관객을 위해 노래와 춤을 행한다. 현실 세계의 중심인 임금은 극 세계에서도 중심이 되는 극중 인물이다. 연회에 참석한 관객인 신하들 역시 극중 세계와 현실 세계의 보다 넓은 접촉면을 만들기 위해 극중 인물로 전환된다. 객석의 관객 역시 극중 인물로 전환하는 목적은 당악정재의 극중 세계가 현실 세계에 기반한 것이며 현실과의 단절이 아닌 관계맺기를 통해 당악정재의 무대에서 드러나는 기쁜 감정과 축수의 기원을 현실 세계까지 확대하기 위해서이다.

당악정재의 관객은 관객이면서 극중 인물로 전환되어 극중 세계의 구심점으로 존재한다. 당악정재의 관객인 임금과 신하는 일시적으로 극에 참여한다기보다 당악정재 상연을 가능케 하는 근본적 요소로 존재한다. 관객을 극중 인물로 전환한다는 점에서 당악정재만이 가진 인물 창조 방식의 특이점을 확인할 수 있다. 당악정재에서는 임금과 신하인 관객 역시 극중 인물이 되어 무대 위 인물과 서로를 인식한다. 관객이 극중인물로 전환되는 양상을 살펴보면 당악정재가 상연되는 현실과 당악정재로 창조되는 극이 서로 영향 아래에 있다는 점이 부각된다. 이는 당악정재가 추구하는 극중 세계가 허구의 세계와 현실 세계가 접목된 것이기 때문이다. 이러한 당악정재의 연극적 특성은 공간에서 역시 분명히 드러난다.

3. 다층적(多層的) 공간을 융합한 극중 공간

3.1 공연 공간을 포함하는 현실 공간

당악정재의 공간은 다층적이며 공간 간 구분이 분명치 않다는 특성을 가진다. 당악정재의 공간은 고려의 궁궐 내 전정(殿庭)인 '현실 공간'과 부계(浮階)와 채산(彩山)으로 마련된 무대 공간인 '공연 공간', 인물이 부르는 노래에서 묘사되는 공간인 '언어로 재현된 공간', 인물이 행위를 재현하며 존재하는 공간인 '극중 공간'이라는 네 개의 층위로 구분할 수 있다.

관객이 존재하는 현실 공간과 단절된 극중 공간을 창조하는 연극에서 공간은 대개 '현실 공간', '공연 공간', '극중 공간'으로 삼분된다. 극중 공간이 무대 미술을 통해 시각적으로 표현되지 않을 때, 관객은 인물의 말과 행동을 통해 인물이 존재하는 극중 공간을 인식한다. 인물이 행위로써 공간을 제시하지 않을 때라도 관객은 나름의 상상을 통해 극중 공간을 만들 수 있다. 이에 관객이 인식하는 극중 인물의 공간을 극중 공간이라 할 수 있다.[68]

앞서 살핀 바와 같이 당악정재의 인물은 임금을 만나러 선계에서 고려의 궁궐로 내려왔고, 노래와 춤을 행한 뒤, 선계로 돌아간다고 밝힌다. 당악정재의 시작은 선계에 있던 인물이 현실 세계로 와 관객과 만나는 장면이고, 그 끝은 인물이 관객에게 자신들이 있던 선계로 돌아간다고 말하며 떠나는 장면이다. 당악정재의 인물은 관객이 속한 현실 공간에서 관객을 인식하고 행위 한다. 극중 인물과 관객의 밀접한 관계는 공간에도 영향을 미친다. 관객과 인물의 상호인식과 관계맺기 과정에서 극중 공간과 현실 공간의 경계는 희미해진다.

이에 박진태와 신태영은 당악정재의 극중 공간이 현실 공간과 일치한다고 보았고,[69] 같은 맥락에서 사진실은 "극중 인물이 극중 공간에서 돌출해 나온 양상이

---

68) 파트리스 파비스에 의하면 극중 공간(dramatic space, espace dramatique)은 재현된 공간으로, 관객이나 독자가 구축하는 행위와 인물들이 전개하는데 필요한 기틀로서 관객이나 독자에 의해 구축되며 관객이 상상 속에서 극적인 공간을 만들 때만 시각화된다고 하였다. Patrice Pavis, *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*, University of Toronto Press, 1999, 117~6p 참조. "DRAMATIC SPACE: space represented, as opposed to stage space(or theatre space). Whereas the latter is visible and materializes in the staging, the former is constructed by the spectator or reader as a framework for the development of the action and the characters. It pertains to the dramatic text and can only be visualized when the spectator builds the dramatic space in his imagination."

69) 박진태, 「당악정재의 연극적, 희곡적 측면 -헌선도, 오양선, 포구악을 중심으로-」,고전

라고 파악"[70]하였다. 사진실이 말한 극중 공간은 인물이 떠나온 선계를 가리키므로 극중 공간과 현실 공간이 일치한다는 박진태와 신태영의 주장과는 미묘한 차이가 있다. 주목해야 할 점은 극중 공간이란 인물이 행위로서 제시하고 관객이 인식하여 만들어지는 공간이라는 것이다. 당악정재의 연기자는 거듭 노래하여 고려의 궁궐을 신선 세계의 광경과 융합하려 하기 때문에 엄밀하게는 당악정재의 극중 공간과 현실 공간은 일치한다고 말할 수 없다. 관객이 인물의 노래를 듣고, 노래에서 묘사하는 현실과 선계가 뒤섞인 공간을 상상을 통해 관념적으로 창조한다면 당악정재의 극중 세계는 현실과 일치하는 것, 극중 공간에서 인물만 돌출되어 나온 것으로 보기 힘들다. 결국 당악정재의 극중 공간은 여러 공간이 융합된 '선계화(仙界化)된 현실 공간'이라 할 수 있으며 이는 현실 공간과 대별된다.

인물과 관객 합작으로 당악정재의 극중 공간인 '선계화된 고려의 궁궐'이 만들어지는 과정에서 중요한 역할을 하는 것은 인물의 대사이다. 선계를 묘사하는 인물의 대사 없이는 현실 공간과 선계가 합쳐진 당악 정재 특유의 극중 공간이 만들어지지 않는다. 이에 인물의 언어가 제시하는 공간을 '언어로 재현된 공간'[71]이라는 새로운 공간 층위로서 제시할 수 있다. 인물의 '언어로 재현된 공간' 역시 고려의 궁궐과 선계가 섞인 공간이지만, 극중 공간이 되려면 관객의 관념적 처리가 필요하다. 선계화된 고려의 궁궐인 당악정재의 극중 공간은 인물의 대사로 제시되고 관객이 대사를 듣고 관념 속에서 상상하여야 만들어지기 때문이다. 극중 공간이 되기 전, 즉 관객이 상상하기 전 단계의 공간은 최종적으로 만들어지는 극중 공간과 구분된다. 이에 당악정재의 공간은 '현실 공간', '공연 공간', '언어로 재현된 공간', '극중 공간'이라는 네 층위로 나눌 수 있다.

당악정재의 공간이 다층적이라는 특성과 함께 주목해야 할 점은 네 개의 공간은 분절되어 있지 않으므로 공간 간 경계가 모호하다는 것이다. 당악정재가 연출되기 전, 관객은 현실 공간인 궁궐의 전정(殿庭)에 존재한다. 전정에는 부계(浮階)라 하는 가설 무대가 설치되는데 이곳은 당악정재 상연뿐 아니라 신하가 임금에게 헌수하는 현실의 공간으로 사용된다. 공연 공간인 부계는 현실 공간 안에 세워진 공간이므로 공연 공간과 현실 공간의 경계는 뚜렷이 구분할 수 없다. 당악

희곡연구 제6집, 2003, 14쪽 참조; 신태영, 「여·송 악무 교류와 당악정재의 도교적 성격」, 민족무용 제19호, 2015.9, 35~37쪽 참조.

70) 사진실, 『공연문화의 전통 악·희·극』, 태학사, 2002, 242쪽.

71) 용어 '언어로 재현된 공간'은 이미원의 탈놀이 공간 논의에서 착안하였다. 그는 '비사실적 장소의 언어적 묘사를 통해 허구적 극중 공간이 만들어진다'고 주장하면서 봉산탈춤 중 목중들의 장면묘사를 예로 들었다. 이미원, 「한국 전통극의 공간 탈놀이 연극공간의 층위를 중심으로」, 한국연극학 제24호, 2004, 20쪽 참조.

정재의 인물을 연기하는 출연자는 부계라는 물리적 공간을 점유하면서도 임금을 만나러 현실 공간인 궁궐에 왔다고 밝히므로 현실 공간과 공연 공간의 경계는 흐릿해진다.

극이 진행되면서 인물은 현실 공간이자 공연 공간인 궁궐의 풍경과 신선 세계의 풍경을 섞어서 함께 노래한다. 인물이 노래로 묘사하는 선계는 관객이 관념적으로 인식하는 공간이다. 극중 공간이란 인물이 존재하는 공간이며 관객이 인식하는 공간이므로 당악정재의 극중 공간은 왕과 신하가 점유하는 현실 공간 및 공연 공간과 인물이 언어로써 제시하는 신선 세계의 공간을 융합한 것이 된다. 관객에게 공연 공간을 포함한 현실 공간은 주로 시각을 통해 인식되는 반면, 언어로 재현된 공간의 일부인 선계는 상상으로 표상된다. 공연 공간이 포함된 현실 공간, 그리고 인물이 언어로 묘사한 공간의 일부인 신선 세계 공간은 서로 영향을 미치면서 공간 사이의 모호함을 만들고 동시에 여러 공간이 공존하는 다층적인 극중 공간을 만들어낸다. 당악정재의 공간적 특성을 분석하기 위해 먼저 물리적 공간인 공연 공간을 포함하는 현실 공간에 대해 살펴보겠다.

『고려사』「악지」에는 당악정재의 상연 장소에 대한 기록이 없으므로 상연 시기를 특정할 수 있다면 당악정재의 현실 공간과 공연 공간에 대해 유추할 수 있다. 당악정재는 원소 연등회(元宵 燃燈會)와 팔관회(八關會) 그리고 왕의 생일인 하청절(河淸節)과 사신연(使臣宴) 때 개경의 고려 본궐에서 상연되었다.[72] 『고려사』「가례잡의(嘉禮雜儀)」에 따르면 원소 연등회는 음력 1월 15일 강안전(康安殿)의 마당에서, 팔관회는 음력 11월 15일 의봉루(儀鳳樓)[73]의 마당에서 열렸다.

여러 기록을 살펴보면 원소 연등회의 등석연(燈夕宴)에서 행해진 당악정재로는 '《헌선도》, 《연화대》, 《수연장》이 있고'[74], 팔관회에서 행해진 당악정재로는 《포

---

72) 『고려사』「악지」 당악에는 당악정재의 상연 시기와 장소에 대한 내용은 없고 절차만을 전한다. 그러나 등석연과 관련된 문인의 시와 교방치어 등에 《헌선도》에 관한 내용이 다수 있다. 『고려사』에 의하면 1073년 음력 11월 12일 팔관회에서 《포구악》을 행하였고(고려사 권71 지 권제25 악2) 1167년 하청절에 만춘정에서 《헌선도》와 《포구악》 등을 행하였다(세가 권제17 의종 21년 4월)고 한다. 상연 시기와 장소에 대한 자세한 내용은 후술하겠다. 한편, 개경의 본궐(本闕)은 오래전 소실되어 남아있는 터를 중심으로 조사하는 과정에 있다. 개성만월대남북공동발굴 디지털기록관, 발굴조사 소개 및 연표 참조 (http://www.manwoldae.org/front/main.do)

73) 인종 16년(1138년) 5월, 편전인 중광전(重光殿)은 강안전(康安殿)으로, 신봉문(神鳳門)은 의봉문(儀鳳門)이라 개정하였다. 강안전은 1270년에 있었던 개경 환도 이후 회경전(會慶殿)이었던 선경전(宣慶殿)과 건덕적(乾德殿)이었던 대관전(大觀殿)과 같은 정전(正殿)으로 사용하였다. 의봉문은 2층 누각 형태이므로 의봉루(儀鳳樓)라고도 불렸다. 본고에서는 『고려사』「가례잡의」의 기록된 명칭에 따라 '강안전', '의봉문'이라 기술한다.

74) 한흥섭, 「고려사에 나타난 연등의례의 음악양상 및 그 사상적 배경에 관한 고찰」, 음

구악》이 있다는 것을 알 수 있다. 《헌선도》는 서왕모가 원소절에 궁궐에 내려와 선도를 임금께 바치는 내용의 당악정재이다. 이규보(李奎報, 1168-1241)의 <정사년상원등석 교방치어구호(丁巳年上元燈夕 敎坊致語口號)>[75]와 최자(崔滋, 1188~1260)의 <등석헌선도교방치어(燈夕獻仙桃敎坊致語)>[76]는 등석연에서 상연될 《헌선도》를 위해 창작된 치어이다. 《헌선도》의 극중 인물인 서왕모가 극중에서 '원소절 잔치'에 왔다고 노래하는 점과 '화수등산(火樹燈山)'과 '기라(綺羅)', '미선(尾扇)' 등 원소 연등회의 설치물들을 언급한 점으로 보아 《헌선도》의 상연 시기는 원소 연등회의 등석연임을 알 수 있다.[77] 《연화대》는 《헌선도》에서 공연 시기를 알리

악과 현실 제33호, 2007, 119쪽 참조.

75) 이규보(李奎報), <정사년상원등석 교방치어구호(丁巳年上元燈夕 敎坊致語口號)> "…마침 상원의 저녁에 속하는지라, 광대한 음악의 의식을 크게 베푸셨습니다. 팔정 육합의 음악 소리는 천악에 넘치고, 구광사조의 등불 그림자 찬란하기가 별빛 같습니다. 백희 공연을 번갈아 바치니, 백성과 더불어 함께 즐기심이라. 신과 사람이 서로 경하하니 오랑캐가 손님으로 옵니다. 저희의 이름은 단대(丹臺)에 있고 몸은 신선세계에 속해 있습니다. 고당(高唐)에서 비가 된 무산신녀는 아니지만 한나라 궁전에서 복숭아를 바친 오산의 서왕모를 몰래 본받아 구호와 아울러 채집한 사람들의 노래 바칩니다. '의장대가 채령(오산) 앞에 죽 늘어서니 옥 같은 누각, 구슬 같은 궁전이 온 세상을 열었습니다. 봉황등 불꽃을 토하고 은꽃은 오무리며 달은 바퀴가 되어 옥거울처럼 둥급니다. 십 리에 부는 향기로운 바람이 비단수 놓은 옷에 배이고 구중궁궐 춘색이 신선 취하게 하니 승로반에 신령스러운 복숭아 열매 바칩니다. 열매 맺는 해에 다시 돌아오길 바랍니다.' (…適屬上元之夕. 宏張廣樂之儀. 八政六合之笙聲 洋乎天樂. 九光四照之燈影 爛若星文. 作百戲之交呈. 與萬姓而同樂. 神人胥慶. 夷夏率賓. 妾等名在丹臺. 身棲絳闕. 高唐作雨雖非巫峽之仙 漢殿獻桃 竊效龜臺之母. 兼呈口號 參採人謠. '法仗參排綵嶺前. 瓊樓珠殿闢三天. 鳳燈吐焰銀花合. 蟾月成輪玉鏡圓. 十里香風熏錦繡. 九重春色醉神仙. 露盤新獻靈桃顆. 更請重廻結子年')" 번역은 한국고전번역원, 한국고전종합DB(양재연 역, 1969)를 참조함.

76) 최자(崔滋), <등석헌선도교방치어(燈夕獻仙桃敎坊致語)> "1월 15일에 등을 관람하니 신주(고려)에 붉은 연꽃 만 섬을 뿌렸고 일천 년만에 열매 맺어 선모가 벽도 일곱 개를 바칩니다.…저희들은 영기가 없어 부끄러우나 외람되게도 교방에 이르렀습니다. 봉황이 소소에 감동하여 흔들흔들 춤을 추며 순임금 궁전에 왔고 학은 봉래섬에서 와 한무제의 요지에서 공경스럽게 노래합니다. 구호드리길 '오색구름 사이 녹명잔치를 베풉니다. 반도를 갓 따니 이슬이 향기롭고 맑습니다. 옛날 신선의 겁을 지나 껍데기가 파랬는데 임금의 은혜에 새로 취하여 복숭아 한쪽이 붉게 되었습니다. 바람과 비가 황금색 결실을 어찌 재촉하겠습니까. 하늘과 땅은 꽃이 피든 말든 상관하지 않습니다. 한 알만 먹어도 천 년을 산다고 하는데 하물며 접시에 알알이 가득 채워 바치니 말해 무엇하겠습니까.' (三五夜觀燈. 神州撒紅蓮萬斛. 一千年結實. 仙母獻碧桃七枚.…妾等愧無伶技. 濫詣敎坊. 鳳感簫韶蹌蹌來於舞殿. 鶴從蓬島. 肅肅歌於漢池. 口號, '五色雲間燕鹿鳴. 蟠桃初摘露香淸. 舊經仙劫渾肌碧. 新醉皇恩半頰赬. 風雨那催金結實. 乾坤不管玉攢英. 偸常一顆猶千歲. 況薦盤中箇箇盈.')" 번역은 한국고전번역원, 한국고전종합DB(양재연 역, 1969)를 참조함.

77) 한편, 심숙경은 팔관회가 토속신을 위한 도교적 행사이므로 서왕모가 출연하는 《헌선도》는 팔관회와 연관성이 있다고 보았다. 심숙경, 「당악정재 「헌선도」를 통해 본 고려, 송시대 악무(樂舞)교류」, 무용예술학연구 10, 2002, 155~156쪽 참조.

는 <헌천수만(獻天壽慢)> '일난풍화사(日暖風和詞)'와 <헌천수령최자(獻天壽令嗺子)> '낭원인간사(閬苑人閒詞)'를 포함하므로[78] 연등회에서 상연되었을 것이라 추정된다. 한편, 《수연장》의 첫 번째 노래인 <중강령(中腔令)> '동운영채색사(彤雲映彩色詞)'에 '한마음으로 원소절을 축하하니 규풍을 받쳐 들었습니다(同意賀元珪豐擎)'라는 구절이 있다. 이에 《수연장》의 상연 시기 역시 원소 연등회로 특정할 수 있다. 유일하게 공연 시기가 『고려사』에 기록된 당악정재는 《포구악》이다. 《포구악》은 1073년 음력 11월 12일 거행된 팔관회에서 《구장기별기(九張機別伎)》와 함께 초연되었다.[79]

위의 네 작품과 달리 《오양선》은 상연 시기를 특정할 수 있는 문헌이나 노랫말을 찾을 수 없었다. 《오양선》은 오양선 고사의 인물이 임금의 덕을 칭송하려 선계에서 궁궐로 내려왔다는 내용을 담은 당악정재이다. 『고려사』「악지」《오양선》에서는 중앙에 선 사람을 '왕모(王母)'[80]라 기록하였다.[81] 그런데 《오양선》은 오양선 고사를 바탕으로 창작된 당악정재이므로 서왕모와의 직접적인 연관성은 적다. 오히려 연등회와 서왕모 신앙 간의 친연성을 상기하면 '왕모'라는 호칭은 상연 시기와 관련된 것일 가능성이 있다.[82] 중국의 연등회는 한무제(漢武帝)가 구화

---

78) 《연화대》에서는 '일난풍화사(日暖風和詞)'의 곡조로 <헌천수령(獻天壽令)>을 쓰고, '낭원인간사(閬苑人閒詞)'의 곡조로는 <최자령(嗺子令)>을 사용한다는 차이점이 있다. 박은옥에 의하면 최자의 최(嗺)의 역할을 두 가지로 들 수 있는데 먼저, 술을 권할 때 부르는 노래의 표시로 3박의 일정하고 빠른 박자를 특징으로 한다는 것과 입으로 빠르게 음을 낸다는 성악 기술의 명칭으로 역시 일정하고 빠른 노래라는 것이다. 박은옥, 『고려사 악지의 당악연구』, 민속원, 2006, 59쪽 참조.

79) 『고려사』 권71, 지(志) 권제25, 악(樂)2, 「용속악절차(用俗樂節次)」 중 1073년 "11월 신해(辛亥, 12일), 팔관회를 여니 임금이 신봉루에 행차하여 악을 관람하였다. 교방여제자 초영이 새로 전수받은 《포구악》과 《구장기별기》를 상연하였다. 《포구악》은 출연자가 13명이고 《구장기별기》는 출연자가 10명이다.(十一月辛亥, 設八關會, 御神鳳樓觀樂, 敎坊女弟子楚英, 奏新傳抛毬樂·九張機別伎. 抛毬樂, 弟子十三人, 九張機, 弟子十人.)"라는 기록이 있다.

80) '서왕모'의 이칭(異稱)으로 '왕모(王母)', '금모(金母)', '요지금모(瑤池金母)'등이 있다. 《오양선》 중 죽간자 구호 후 "왕모를 포함한 다섯 명과 개를 든 다섯 명이 앞으로 나와 제자리에 선다. 왕모가 앞으로 조금 나와 치어한다.(王母五人, 奉盖五人前進. 立定, 王母少進, 致語曰)"라는 무대 지시문이 있다.

81) 가운데 선 사람을 왕모라 기록했다는 점에서 차주환을 포함한 여러 연구자는 《오양선》을 오양선 고사와 서왕모 고사가 결합한 당악정재로 보았다. 그러나 본고에서는 『고려사』「악지」의 표기가 아닌 공연의 내용에 근거하여 《오양선》은 서왕모 고사와의 연관성이 미미하다고 판단한다.

82) 문종 31년(1077년) 연등회에서 상연한 《왕모대가무(王母隊歌舞)》는 55인이 춤을 추면서 '군왕만세(君王萬歲)' 또는 '천하태평(天下太平)' 등의 네 글자를 만드는 자무(字舞)로 서왕모 고사와는 관련성이 낮아 보인다. 당대(唐代)부터 군무 대형을 이용하여 글자를 만드는 자무(字舞)가 존재했다. 대표적인 자무로는 당대(唐代)의 무측천(武則天)을 가송

등(九華燈)을 켜고 서왕모를 맞이했다는 고사와 연관이 있으며[83], 고려의 세시풍속에는 서왕모 제사의 관등 풍습이 존재하였다[84]. 임금이 서왕모의 승(勝)을 본뜬 인승(人勝)을 신하에게 나눠주는 정월 7일 인일(人日) 행사는 연등회와 시기상 멀지 않다. 따라서 연등회에 상연된 당악정재에 한해 출연자 중 중앙에 서는 사람을 왕모라 칭하였을 가능성이 있다.[85] 이에 《오양선》 역시 연등회에서 상연되었을 것이라 본다.

한편, 당악정재가 고려의 궁중악으로 정착되면서 연등회와 팔관회뿐 아니라 궁중 연회 전반으로 당악정재의 상연 시기와 장소는 확대되었다. 1167년 4월 11일 의종(毅宗, 재위 1146~1170)의 생일인 하청절(河淸節)에 만춘정(萬春亭)에서 《헌선도》와 《포구악》을 하였다는 기록[86]과 이지저(李之氐, 1092~1145)가 송나라 사신연에서 사용될 《포구악》 치어를 지은 기록[87]을 통해 당악정재가 궁중연회 전반에서 상연되었음을 짐작할 수 있다. 이 시기 연등회와 팔관회도 성행하였으므로 당악정재는 연등회와 팔관회의 구분 없이 두 행사에서 활발히 상연하였을 것이다. 앞서 언급한 바와 같이 『고려사』「악지」에 기록된 몇몇 당악정재는 원소라는 상연 시기를 창사에서 드러내지만 때와 장소에 따라 해당 가사를 바꾸거나 제외하고 연행하였을 가능성이 없지 않다. 당악정재 대부분이 원소 연등회부터 점차 궁중연회 전반으로 확대되어 상연된 양상을 근거로 하여 『고려사』「악지」 당악정

하는 《성수무(聖壽舞)》가 있다. 《성수무》는 민간 전통의 자무 형식을 차용한 것으로 우아하고 유창한 춤을 추며 열여섯 글자를 만들어내었다고 한다. 왕극분, 「中国宫廷舞蹈发展的历史轨迹及其深远影响」, 민족무용 6권, 2004, 41쪽 참조.

83) 안지원, 『고려의 불교의례와 문화』, 서울대학교출판문화원, 2006, 33쪽 참조.

84) 김철웅, 「고려시대의 도교 세시풍속」, 민속학연구 제43호, 2018, 33~34쪽 참조.

85) 조선조에 편찬한 『진연의궤』 중 정재에서 중앙에 선 사람을 '선모(仙母)' 즉, 서왕모라 칭한 것으로 세종(世宗) 때 창작된 《하황은(荷皇恩)》, 순조(純祖) 조에 창작된 《헌천화(獻天花)》, 《제수창(帝壽昌)》, 《경풍도(慶豐圖)》, 《만수무(萬壽舞)》, 《연백복지무(演百福之舞)》, 《장생보연지무(長生寶宴之舞)》가 있다. 이 중 《하황은》, 《헌천화》, 《제수창》, 《경풍도》는 서왕모의 고사와 무관한 정재이다. 《만수무》는 당악정재 《헌선도》를 향악정재로 만든 것이고 《연백복지무》는 《헌선도》의 해동금일사(海東今日詞)를 포함한다. 《장생보연지무》 중 <보허자(步虛子)> '수악절창사(隨樂節唱詞)' 후단 첫 구에 '구중궁궐 봄빛에 반도 잔치하니(九重春色蟠桃宴)'라 노래하지만 이로써 서왕모 고사를 형상화하였다고 보기엔 무리가 있다. 송 대곡의 '화심(花心)' 용어와 같이 《오양선》에서 지시하는 '왕모'는 대열 중앙에 선 사람을 지시하는 관례적 호칭일 가능성이 높다.

86) 『고려사』, 권18, 세가 권제18, 의종 21년(1167년), 4월. "무인(11일) 하청절이라 하여 왕이 만춘정에 행차하여...대악서와 관현방에서 다투어 채붕과 준화, 《헌선도》와 《포구악》 등의 성기지희를 갖추었다.(戊寅 以河淸節, 幸萬春亭...爭備綵棚·樽花·獻仙桃·抛毬樂等, 聲伎之戲.)

87) 『동문선』 권지104 치어(致語) 중 이지저가 지은 <연송사일여대염어(宴宋使日女隊念語)>에 《포구악》을 위해 지은 치어(致語), 입문(入門), 화심답(花心答), 출퇴(出退)가 있다.

재의 현실 공간이자 공연 공간을 연등회 때의 공간으로 한정하여 살필 수 있다.

당악정재의 현실 공간에 대한 분석은 크게 두 부분으로 나뉜다. 공간의 물리적 경계로서 공연 공간이라 할 수 있는 부계(浮階)의 기능과 특성을 우선 살펴본 뒤, 네 층위의 공간에 존재하는 무대 오브제들에 관하여 살펴보고자 한다.

『고려사』「가례잡의」 중 '상원연등회의(上元燃燈會儀)'에 의하면 전 앞의 마당인 전정(殿庭)에 연등회 의례를 위한 무대와 장식을 진설하였다. 그중 단을 쌓아 올린 임시 무대를 부계(浮階)라 한다. 부계는 소회(小會)나 대회(大會)의 낮에는 신하가 임금에게 만수배(萬壽拜)를 올리는 의례 공간으로 사용되었고 등석연(燈夕宴)이 행해지는 대회일의 밤부터는 당악정재를 상연하는 공연 공간으로 사용되었다.

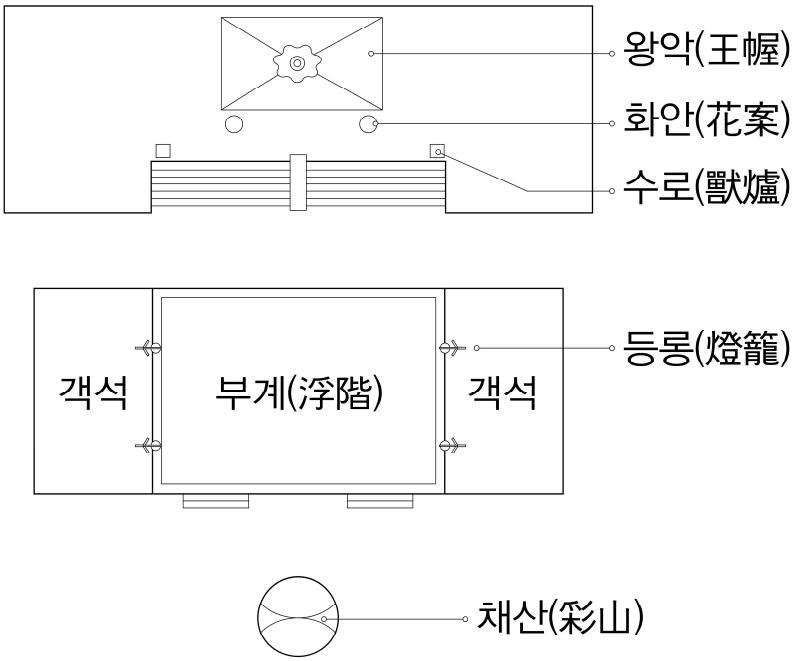


그림 1. 당악정재의 공연 공간 평면 유추도[88]

당악정재의 객석은 부계의 남쪽을 제외한 북, 동, 서쪽 삼면을 둘러싸고 있다. 임금의 객석인 왕악(王幄)은 부계의 북쪽에, 신하와 근위대의 객석은 동서 양편에 위치한다. 부계 남쪽은 출연자들의 등퇴장로이자 악사의 자리이며, 채산(彩山)이

88) 신선희, 『한국 고대극장의 역사』, 열화당, 2008, 129쪽 중 '그림 92. 연회의 예회 및 연회의 공간 배치 유추도'와 『고려사』 권69, 지 권제23, 예11, 「가례잡의(嘉禮雜儀)」 참조하여 제작함.

세워진 공간이다. 부계의 상하좌우에 진열된 등롱(燈籠)은 대나무 틀에 붉고 푸른 비단을 감싼 뒤 금박으로 등석시(燈夕詩)를 오려 붙인 화려한 등[89]이다. 채산과 등롱은 부계를 중심으로 공연 공간을 비추는 조명의 기능을 하였다. 임금의 자리 좌우에는 동물 모양의 금색 화로인 수로(獸爐)를 놓아 향내가 나는 연기를 피웠다.[90]

당악정재의 공연 공간은 현실 공간 안에 존재하므로 당악정재의 공연 공간과 현실 공간의 경계는 뚜렷하지 않다는 특징을 가진다. 그러나 부계로 구획된 당악정재의 공연 공간은 현실 공간과 극중 공간 사이에 존재하는 물리적 경계성을 가진 공간이므로 공간 간의 관계를 살필 수 있게 한다.

부계는 당악정재가 물리적인 공연 공간을 확보하게 한다는 점에서 주목할 만하다. 연등회의 부계는 왕의 편전인 강안전 계단 앞, 즉 강안전 전정의 북쪽에 위치하였다. 부계의 재료나 설치방법에 관한 기록을 찾을 수 없어 부계의 외형을 속단하기 어렵지만 연등회 소회일에 승제원(承制員), 근시관(近侍官) 등 여러 명의 신하들이 부계로 올라와 임금에게 축수하였다는 기록을 통해 부계는 전정 바닥으로부터 일정 정도 올라간 사각형의 넓고 평평한 무대였을 것으로 추정한다.[91]

부계는 계단을 통해 오르내린다고 한 것으로 보아 어느 정도의 높이는 있되 왕의 자리보다는 낮았을 것으로 추정된다. 1077년(문종 31년) 음력 2월 14일 연등회 때 상연하였다는 《왕모대가무(王母隊歌舞)》는 55인의 출연자가 등장하는 자무

---

89) 등롱시는 한림원에서 지어 올린 것이다. 이인로(李仁老, 1152~1220), 『파한집』, 권 상, '원소보좌전, 설강사등농(元宵黼座前, 設絳紗燈籠)' 참조. 이에 의하면 명종(明宗, 재위 1170~1197) 때 이인로가 등에 관한 시를 즉석에서 지어 바치니 임금께 크게 칭찬받아 자신으로부터 등롱시가 시작되었다고 한다. 이규보(李奎報, 1168~1241)가 남긴 등롱시는 『동국이상국집(東國李相國全集)』 제13권 고율시(古律詩), <기사년등석, 한림주정(己巳年燈夕. 翰林奏呈)>에 수록되어 있다. 함께 기록된 <문기장자시(文機障子詩)>에는 당악정재 《헌선도》의 선도와 서왕모에 대한 내용이 있다.

90) 『고려사』 권69, 지 권제23, 예11, 「가례잡의(嘉禮雜儀)」, 상원연등회의(上元燃燈會儀)에 따르면 "소화일 좌전. 전날, 도교서는 부계를 강안전 계단 앞에 설치한다. 상사국은 그 관원을 인솔하여 전 위에 왕악을 설치하고 왕악의 동쪽에 편차를 설치하며 기둥 바깥쪽에 수로 두 개를 설치한다. 상의국은 어좌 좌우 기둥 앞에 화안을 설치한다. 전중성은 부계의 상하좌우에 등롱을 진열하고 전정에는 채산을 설치한다.(小會日坐殿. 前期, 都校署設浮階於康安殿階前. 尙舍局率其屬, 設王幄於殿上, 設便次於王幄東, 設二獸爐於前楹外. 尙衣局設花案於王座左右楹前. 殿中省列燈籠於浮階之上下左右, 設彩山於殿庭.)"라 하였다. 번역은 국사편찬위원회 한국사데이터베이스를 참조함.

91) 만약 고려의 부계가 조선조 때 각종 진연(進宴)과 진찬(進饌) 때 전정에 설치된 가설무대인 보계(補階)와 비슷한 구조라면 고려의 부계는 당악정재를 포함한 교방악의 공연 공간으로서 궁정극장의 규범을 마련한 첫 번째 구조물이라 볼 수 있다. 조선시대 궁정극장의 보계에 대하여는 사진실, 『공연문화의 전통 악·희·극』, 태학사, 2002, 67~97쪽 참조.

(字舞)였다.[92] 네 개의 글자를 여러 배열로 만들어내는 《왕모대가무》를 관람하려면 관객은 무대를 내려다보아야 한다. 따라서 부계는 왕의 자리보다 낮았을 것이다. 한편, 『고려사(高麗史)』「절요(節要)」에 따르면 부계는 신하들이 앉은 평상보다는 높았다. 1181년 음력 1월 14일 명종(明宗, 재위 1131~1202)이 악을 관람하였다는 연등회의 기록에서 "왕이 악을 구경하고 밤에 여러 신하와 함께 취하도록 술을 마셨다…견룡[93]들이 다투어 자신의 평상을 높여 부계와 나란히 하였다.(御帳殿看樂, 夜與群臣酣飮…牽龍爭高其榻, 至與浮階相齊)"라는 기록이 있다. 이를 미루어 보면 강안전 구정은 맨 아래에서부터 전정의 바닥, 신하의 평상, 부계, 왕이 위치한 어좌 순으로 단차를 두었음을 알 수 있다. 부계 위 당악정재의 출연자는 왕의 좌석보다 낮고 연회 참석자들의 좌석에 비하여 높은 위치에서 노래와 춤을 행하였을 것으로 추정할 수 있다.

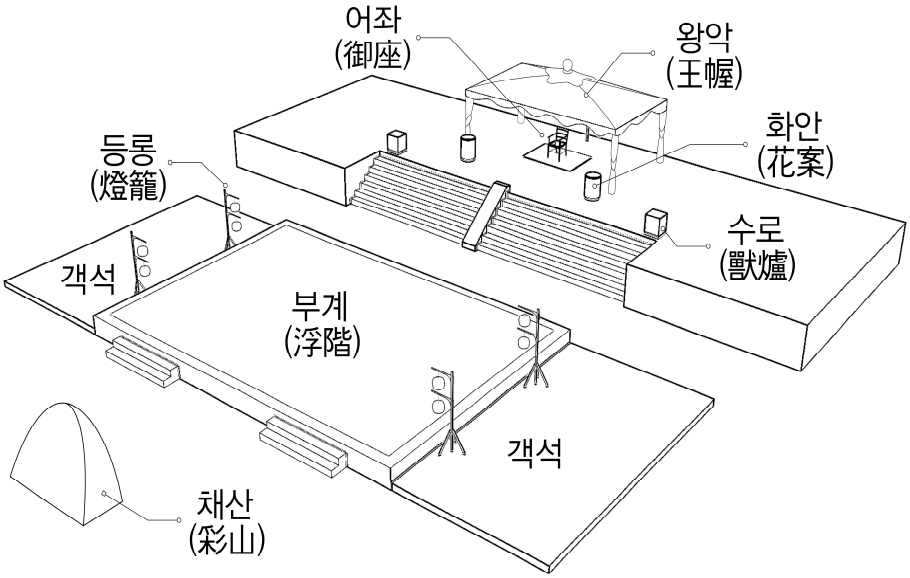


그림 2. 연등회 강안전 공연 공간 조감 유추도[94]

92) 『고려사』 권71 지 권제25 악2 「용속악절도(用俗樂節度)」 "31년 2월 을미(1077년 2월 14일) 연등회에 임금이 중광전에서 악을 관람하였는데 교방여제자 초영이 《왕모대가무》를 공연하였다. 1대 55인으로 춤추며 네 글자를 만드는데 '군왕만세' 혹은 '천하태평'이었다.(三十一年二月乙未 燃燈 御重光殿觀樂 敎坊女弟子楚英 奏王母隊歌舞 一隊五十五人 舞成四字 或君王萬歲 或天下太平)"

93) '견룡(牽龍)'은 고려 시대의 대궐(大闕)이나 관아(官衙), 군영(軍營) 등을 지키는 무관(武官)을 이르던 말이다.

94) 신선희, 『한국 고대극장의 역사』, 열화당, 2008, 129쪽의 '그림 92. 연회의 예회 및 연회의 공간 배치 유추도'와 『고려사』 권69, 지 권제23, 예11, 「가례잡의(嘉禮雜儀)」 참조하여 제작함.

당악정재의 공연 공간에서 객석은 임금과 태자(太子), 공(公)·후(侯)·백(伯)이 위치한 북쪽 강안전의 전(殿)과, 추밀(樞密) 이하의 시신(侍臣)이 앉은 부계 동서쪽의 평상이다. 임금과 태자, 공·후·백의 북측 자리에서 당악정재를 감상할 때 부계는 "일정한 높이를 유지하여 주변 관객에게 좋은 조망 위치를 제공"[95]한다는 기능적 이점이 작용한다. 그런데 추밀 이하의 시신이 앉은 동서쪽 객석은 부계를 향해 있긴 하지만 부계보다 낮으므로 공연 관람에 적합하지 않다. 조망을 제공한다는 기능적 측면은 북쪽 객석에만 해당한다. 연등회의 당악정재는 임금만을 위해 상연된 것은 아니며 임금이 신하에게 내리는 악 즉, '사악(賜樂)'의 성격을 가진다. 연등회 의례도 군신동락을 추구하는 왕실 의례라는 점에서 당악정재를 오직 임금만을 위한 공연예술이라고 볼 수 없다. 관객의 관람 편의를 제공하기 위함이라면 신하들이 앉은 평상보다 당악정재의 부계는 낮거나 채산이 있는 남쪽의 마당에서 상연해야 할 것이다. 그러므로 부계는 관람을 위한 편의 제공이라는 기능에 한하여 말하기보다 부계 자체가 가진 물리적 측면에서 생각해 볼 필요가 있다. 당악정재의 부계는 출연자들이 춤을 추는 동안 무대 공간으로 활용되어 관객의 유입을 허용하지 않게 한다. 부계로서 연기자들이 점유하는 공연 공간과 관객이 존재하는 현실 공간의 구분이 가능하게 된다.

연등회를 위해 현실 공간에 설치한 유형의 공연 공간으로서 부계는 당악정재 상연 때 객석과 무대 사이의 물리적 경계를 긋는 기능을 한다. "현실 공간과 공연 공간의 외형적 차이가 없는 경우 연극 공간으로는 매우 취약하다"[96]는 점에서 현실 공간과 공연 공간의 경계로서 부계는 당악정재가 형상화하는 극중 세계에 대한 관객의 인식을 돕는다. 관객의 시야를 무대에 고정하는 부계의 지시성은 궁궐이라는 폐쇄 공간성과 결합하여 작품의 완결성을 확보하게 돕는다.[97] 정리하자면 부계는 현실 공간을 비일상적 공간으로 전환하고 객석과 무대를 구획하는 물리적 경계로서 기능하는 동시에 나아가 현실 공간 속에서 당악정재의 극중 인물과 그들이 만드는 극중 공간을 관객이 인식하게 돕는다. 관객에게 바라볼 곳을 제시한다는 점에서 부계는 무대와 객석, 일상과 극이 서로 관계 맺을 수 있게 하

95) 이영미, 「고려 연등회의 연행공간 연구」, 동국대학교 석사학위논문, 2003, 46쪽.
96) 이미원, 「한국 전통극의 공간: 탈놀이 연극공간의 층위를 중심으로」 한국연극학 제24호, 2004, 16쪽.
97) 사진실, 『조선시대 공연공간과 공연미학』, 태학사, 2017, 21쪽. 사진실은 궁중 연회가 상연된 공간을 '폐쇄 공간'이라 지칭하며 이를 "단일한 공간에서 정해진 시간 동안 공연자와 관객이 현존할 수 있기 때문에 작품의 완결성을 확보할 수 있는 가장 좋은 조건의 공간"이라고 하였다.

는 매개가 되는 것이다.

연회 자리를 채우는 여러 오브제는 현실공간과 언어로 재현된 공간, 극중 공간에 걸쳐서 존재한다. 연등회의 의례를 위해 설치된 현실 공간의 물건 중 당악정재의 인물이 극중 공간에 끌어오는 것으로 수로(獸爐)에 피어나는 '어향(御香)', 전에 세워진 '금색 휘장과 수놓인 장막(錦帳繡幕)', 전정에 세운 천막인 '나기(羅綺)', '비취색 장막과 꽃무늬 자리(翠幕華筵)', '금향로의 연기(金爐烟重)'가 있다. 당악정재의 다층적 공간에 존재하는 오브제는 "스펙터클을 구축하는 중요한 요소들로 작용하였고, 관람객들에게 다채로운 구경거리를 제공"[98]하는 한편, 궁궐이라는 "현실 공간의 탈일상화를 꾀하는"[99] 도구가 된다.

이러한 다층적 공간의 오브제는 극중 공간상에서 특정한 상징성을 동반하기도 한다. 예컨대, 수로에서 피어나는 향은 다층적 공간에 존재하는 것이지만 극중 공간 안에서 구체적으로 언급된다. 고려의 궁궐 연회에서 실제 그러했는지는 알 수 없지만, 당악정재 창사에 따르면 수로의 연기에서는 백화향(百和香)이 난다. 《오양선》의 '견대구호(遣隊口號)'에서 죽간자는 공연의 끝을 알리며 "백화향 침향, 저무는 붉은 해(百和沈烟, 紅日晩)"라 한다. 『태평어람(太平御覽)』「한무제전(漢武帝傳)」에서 "백화향을 피우고 아홉 개 작은 등을 켜고 서왕모를 기다린다.(燔百和香，燃九微燈，以待西王母.)"[100]라 하였고 명말청초 시인 전겸익(錢謙益, 1582~1664)의 시 <화소향곡(和燒香曲)>에서는 "옥산 높은 봉우리 구슬 나무 우니 한나라 궁궐의 백화향이 선인을 서둘러 맞이한다(玉山岧峨珠樹泣，漢宮百和迎仙急)"라 하였다. 다양한 향료를 섞어 만드는 백화향은 당악정재에서 선인의 출현을 암시하는 상징물로 사용된다. 향을 피우는 수로는 궁궐의 연회에서 자주 사용되는 장식물이지만 당악정재는 수로에서 피어나는 연기에 오늘날 무대의 특수 효과 장치와 같이 특정한 의미를 부여하는 것이다. 다층적 공간에 존재하는 어향(御香)과 장막(繡幕), 나기(羅綺) 등의 무대 오브제는 극적 상황을 창조하는 무대 장치로 활용된다. 이러한 오브제 중 가장 큰 규모를 가진 채산(彩山)은 무대의 배경이자 언어로 재현된 공간의 일부인 선계를 구현한 조형물이라는 점에서 이목을 끈다.

채산은 부계와 더불어 당악정재의 공연 공간을 이루는 대형 조형물이다. 채산은 채색비단으로 치장한 산 모양의 구조물로 알려져 있다. 채산은 밤이 되면 채산의 등에 불을 켰으므로 이를 화수등산(火樹燈山)이라 불렀다.[101] 채산을 일컫는

98) 최윤영, 「한국 중세 궁중연희의 공간 연구 - 팔관회,연등회,나례의 가무백희 공간을 중심으로」, 한국연극학 제27호, 317쪽.
99) 이영미, 「고려 연등회의 연행공간 연구」, 동국대학교 석사학위논문, 2003, 74쪽.
100) 『태평어람(太平御覽)』, 권816(卷八一六), 《한무제내전(漢武帝內傳)》.

용어는 일상과 당악정재에서 혼용되었다. ‘화수(火樹)’는 대규모의 등불을 뜻하며 ‘등산(燈山)’은 산 형태에 꽃 모양의 등 장식을 단 것이다.[102] 『고려사』 권8 세가 권제8 문종 21년(1067년) 1월 “왕의 수레가 지나는 길 좌우에 또 등산화수를 설치하여 빛이 낮과 같이 비추었다.(輦路左右 , 又作燈山火樹 , 光照如晝)”라 하였고, 『동문선』 제12권 칠언율시 중 김부식(金富軾, 1075~1151)의 시 <등석(燈夕)>에는 “등산과 화수의 홰가 서로 빛난다.(燈山火樹桀交光)”라고 하였다.[103] 『고려사』 열전(列傳) 권제45 반역(叛逆)6 신돈(辛旽)에 따르면 신돈이 자신의 집에서 왕을 맞이하려고 만든 화산의 등불이 백 만개였다고 한다.[104] 이에 고려 말기에는 채산을 ‘화산(火山)’이라고도 불리웠다는 것을 알 수 있다.

궁궐의 마당에 세워진 채산은 신선계를 상징하는 구조물로 “발해 가운데 커다란 자라가 떠받치고 있는 선성(仙聖)이 산다는 신화 속의 세계”[105]를 구현한 것이다. 『고려사』「가례잡의(嘉禮雜儀)」 연등회 절차에 의하면 ‘강안전의 계단 앞쪽에 부계를 설치하고 전정에 채산을 세웠다.(設浮階於康安殿階前 設彩山於殿庭.)’고 한다. 임금의 자리에서 남쪽을 보면 부계 너머로 채산이 보이게 된다. 당악정재는 선계를 구현한 채산을 극중 공간의 배경으로 활용하여 선인이 선계에서 궁궐로 내려오는 등장 장면을 보여준다. 이는 채산이 당악정재의 다층적 공간에 존재한다는 점을 시사한다. 『고려사』「악지」에 따르면 당악정재의 출연자는 전정의 남쪽에 대기하였다가 죽간자, 위의 18명, 출연자의 순으로 무대 위에 등장한다. 전정의 남쪽은 채산이 위치한 곳이다. 이를 관객석에서 보면 출연자가 채산으로부터 부계로 진입하는 장면이 연출된다. 이러한 등장 방식은 전촉(前蜀)의 왕연(王衍, 재위 913~918)대에 만들어진 궁정무인 《절홍연대무(折紅蓮隊舞)》의 등장 장

---

101) 신선희. 『한국 고대극장의 역사』, 열화당, 2008, 129쪽 참조.

102) 한어대사전(漢語大事典)에 의하면 ‘화수(火樹)’는 장대에 단 장식의 불꽃 또는 다량의 염화(焰火)나 등화(燈火)를 비유하는 말이다.

103) ‘화수(火樹)’는 조선 후기 문신인 채제공(蔡濟恭, 1720-1799)의 『번암집(樊巖集)』 제8권 시 <재필록(載筆錄)>에서도 보인다. 이 시에 “가절이라 성루에는 화수가 길게 섰다.(佳節城樓火樹長)”라는 구절이 있다.

104) 『고려사』 열전(列傳) 권제45 반역(叛逆)6 신돈(辛旽) 31번째 기사“신돈이 연등회에 화산을 설치하여 자신의 집에서 임금의 거동을 맞이하였다. 이운목(李云牧, ?~1371) 기현(奇顯, ?~1371)과 함께 지신사 염흥방(廉興邦, ?~1388), 응양군상호군 이득림(李得霖, ?~1369) 등과 함께 문인과 무인 수 백인을 이끌고 좌우에 대를 세웠다. 이를 살피면, 등이 백 만이었고 그 기교가 극에 달했다. 또 잡희를 성대하게 차리니 임금이 베 백 필을 내렸다.(旽燃燈設火山, 邀王幸其第, 與云牧·顯, 知申事廉興邦, 鷹揚軍上護軍李得霖等, 率文武數百人, 爲左右隊, 督之. 燈以百萬計, 極其奇巧. 又盛陳雜戲, 王賜布百匹)”

105) 이창숙, 『청궁 삼층대희대의 함의』, 《中國文學》 96輯, 서울: 한국중국어문학회, 2018.8.31, 131쪽.

면과 유사하다.[106] 모든 당악정재에서 행해지는 이 등장 장면은 선계에서 신선이 내려와 임금이 사는 궁궐에 내려왔다는 당악정재의 내용을 구현한 것이다. 현실 공간에 속한 채산은 당악정재의 배경인 선계의 공간이자 현실과 선계가 융합된 극중 공간의 중심에 있는 구조물이다.

채산은 왕실 축제의 분위기를 돋우는 일상의 구조물인 동시에 당악정재가 상연되는 동안에는 선계를 상징하는 무대 장치가 되어 극중 공간의 일부가 된다. 채산은 관객이 당악정재의 허구적 세계를 수용하는 데에 도움을 준다. 당악정재는 현실 공간에 세워진 채산의 상징성을 극으로 끌고 들어와 극적 공간을 구축하는 요소로 활용한다. 현실 공간과 극중 공간을 하나의 공간으로 직조하는 무대 장치로서 채산이 존재하게 되는 것이다. 당악정재에서는 채산을 '화수등산(火樹燈山)' 또는 '오산(鼇山)'이라 칭하였다.[107] 연등회에서 상연된 당악정재 《헌선도》의 <금잔자만(金盞子慢)> '여일서장사(麗日舒長詞)'에서는 채산을 화수등산이라 하였다.

구름도 사라지고 비도 그치니 하늘빛은 밤에 더욱더 맑습니다. 또 천 심짜리 화수등산, 삐쭉삐쭉 달빛 받아 선명합니다.
烟收雨歇, 天色夜更澄淸.又千尋、火樹燈山, 參差帶月鮮明.

《헌선도》 <금잔자만> 여일서장사 일부

당악정재 창사에서 채산은 화수등산 외에 오산(鼇山)이라 불리기도 한다. <금잔자령(金盞子令> '동풍보난사(東風報暖詞)에서 말하는 '오산'은 앞서 언급한 화수등산을 말한다.

동풍 따뜻하게 불어와 결국 아름다운 기운이 점점 무르익었습니다.
저 높은 궁궐에 만 길 오산을 세워 구름 끝까지 다투어 솟았습니다.

---

106) 《절홍연대무》는 봉래산에서 220명의 선녀가 배 두 척에 나누어 타고 내려와 노를 젓고 연꽃을 따며 임금에게 치사하는 노래를 바치고 선계로 돌아간다는 내용의 궁정무이다. 왕극분, 「中国宫廷舞蹈发展的历史轨迹及其深远影响」, 민족무용 6권, 2004, 47~48쪽 참조. 왕극분은 《절홍연대무》를 조선 후기에 창작된 향악정재인 《선유락(船遊樂)》과 비슷하다고 하였다. 한편, 《선유락》은 사진실에 의하면 박지원(朴趾源, 1737~1805)의 『막북행정록(漠北行程錄)』에 실린 《배따라기곡》과 내용 면에서 친연성이 드러난다고 한다.(사진실, 『공연문화의 전통 악·희·극』, 태학사, 2002, 255~288쪽 참조.)

107) 『고려사』 「악지」에 실린 당악정재 내 기록에서 채산을 지칭하는 용어로 '화수등산' 또는 '오산'이 사용되었다. 한편, 고려 후기 이규보(李奎報, 1168~1241)가 1197년 연등회 때 《헌선도》 상연을 위해 지은 <정사년상원등석 교방치어구호(丁巳年上元燈夕 敎坊致語口號)>를 보면 구호에 "의장대가 채령 앞에 죽 늘어서니(法仗參排綵嶺前)"라는 구절이 있다. 여기서 '채령(綵嶺)' 역시 오산을 의미한다.

東風報暖, 到頭嘉氣漸融怡.
巍峩鳳闕, 起鼇山萬仞, 爭聳雲涯

《헌선도》 <금잔자령> 동풍보난사 일부

연등회의 대표적인 구조물인 화수등산은 당악정재의 다층적 공간에 공존하는 구조물이자 여러 공간을 하나의 공간으로 융합하는 구조물이라는 점에서 당악의 극중 공간 창조 원리를 가장 잘 드러낸다. 고려의 현실 공간에서도 채산, 등산, 화수, 화산, 오산 등의 다양한 명칭으로 불리던 채산은 연등회를 맞아 축조한 현실 공간의 구조물이자, 부계와 더불어 당악정재의 공연 공간을 조성하는 무대 구조물이다. 당악정재에서 언급되는 여러 장치물과 함께 "전정의 채산과 부계의 장치요소는 단순한 장식이라기보다 교방악의 배경을 이루는 장경"[108]이 된다.

3.2 현실 공간과 언어로 재현된 공간의 결합

연극 무대는 상연을 목적으로 쓰여진 글을 신체와 소리, 빛 등의 물질로 무대화한다. 글 속의 극중 공간을 시각화하는 과정에서 물질로써 실체화하지 않고 배우의 대사로 처리하는 경우가 있다. 가령, 이강백의 연극 <파수꾼>의 망루 밖 풍경은 관객이 볼 수 없는 무대 밖의 극중 공간이다. 극 초반 관객은 배우의 대사에 따라 망루 밖 공간을 이리떼가 있는 어두운 풍경으로 상상하다가, 극 후반에는 흰 구름이 있는 평화로운 풍경으로 여기게 된다. 낭독극에서 배우의 목소리로 전달된 언어로 재현된 공간은 관객의 상상 속에서 만들어진다. 빈 무대라도 인물이 자신이 존재하는 공간에 대해 묘사할 때, 관객은 그 공간을 상상 속에서 표상하게 된다. 본고에서는 극중 인물의 대사로써 만들어지는 공간을 '언어로 재현된 공간'이라 칭한다. 언어로 재현된 공간이 극중 공간이 되려면 관객의 상상이 필요하다. 관객은 배우의 언어를 통한 상상적 지각과 배우의 신체와 신체에서 나오는 목소리로 체험되는 감각적 지각을 동시에 경험한다. 당악정재의 극중 공간은 배우의 대사 속 공간 묘사와 관객의 상상을 통한 표상으로 창조된다.[109]

당악정재의 극중 공간은 실경(實景)과 허경(虛境)을 융합한 공간이다. 인물은 대사로써 화수등산, 수로의 연기 등 현실 공간 및 공연 공간에 존재하는 실경의 것과 함께 선계에 존재하는 허경의 것을 관객에게 제시한다. 현실 공간과 언어로 재현된 공간이 결합된 당악정재의 극중 공간은 관객의 상상 속에서 융합되는 방

108) 신선희, 『한국 고대극장의 역사』, 열화당, 2008, 131쪽.
109) 양회석, 「중국 고전 희곡에 있어서의 시공간」, 중국인문과학 12, 1993, 452쪽 참조.

식으로 만들어진다. 당악정재의 극중 공간을 구성하는 현실 세계와 선계는 공연 공간에 존재하여 관객의 눈으로 볼 수 있는 공간과 인물의 대사를 통해 관객의 인식 속에서 표상되는 공간이다. 인물은 현실 공간에 존재하여 눈으로 확인할 수 있는 채산과 수로에서 피어나는 연기, 기라 등을 묘사한다. 동시에 관객의 눈에 보이지 않는 선경의 것들을 여기에 실재하는 것처럼 말한다. 아래는 공간을 묘사한 창사 중 공간에 따른 지시 대상을 나열한 표이다.

당악 정재명	창사명	현실 공간의 지시 대상	선계의 지시 대상
헌선도	<금잔자만> 여일서장사 (金盞子慢 麗日舒長詞)	붉고 푸른 누각(丹樓碧閣), 금수장막(錦帳繡幕), 기라(羅綺), 화수등산(火樹燈山)	구중의 하늘 위(九重天上), 오색구름(五雲), 봉래도의 궁궐(蓬萊宮殿), 봄빛(春光)
	<금잔자령최자> 동풍보난사 (金盞子令嗺子 東風報暖詞)	오산(鼇山), 잔치자리(筵), 신하(簪紳)	동풍(東風), 오산(鼇山)
	<서자고만> 해동금일사 (瑞鷓鴣慢 海東今日詞)	고려(海東), 잔치(龍雲慶會筵), 미선(尾扇), 발(畫簾),	상서로운 구름(祥烟)
	<서자고만최자> 북포동완사 (瑞鷓鴣慢嗺子 北暴東頑詞)	궁궐로 찾아오는 이민족(北暴東頑納款, 慕義爭來) 거리에 울리는 노래(歌詠載衢街), 상원(上元), 만년배(萬年杯),	-
수연장	<중강령> 동운영채색사 (中腔令 彤雲暎彩色詞)	어좌(御座), 여러 신하(簪纓, 俠群英)	알록달록한 색을 비추는 붉은 구름(彤雲暎彩色相暎)
	<파자령> 청춘옥전사 (破字令 靑春玉殿詞)	금술잔(金尊), 붉은 병풍(丹扆), 궁궐(宸)	옥전(玉殿), 부드러운 바람(風細), 순임금의 음악(簫韶), 서기의 구름(瑞遶行雲), 유하(流霞), 상서로운 해(瑞日)
오양선	<보허자령> 벽연농효사 (步虛子令 碧烟籠曉詞)	임금(朱顔)	푸른 안개(碧烟), 바다 물결(海波), 산봉우리(數峯), 패환 소리(佩環聲裹), 기이한 향(異香), 붉은 부절(絳節), 오색구름(五雲), 가화서(嘉禾瑞), 하늘의 궁궐(九重嶢闕)
	<파자령> 표묘삼산사 (破字令 縹緲三山詞)	임금(東君)	봄바람(春風), 상서로운 회오리바람(祥飄), 향기로운 먼지(香塵), 상서로운 구름 안개(瑞烟), 따뜻해보이는 구름(歸雲弄

			暖), 휘파람(嘯)
포구악	<절화령> 삼대사 (折花令 三臺詞)	푸른 천막(翠幕), 잔치(宴), 금술잔에 가득찬 술(瓊漿泛泛滿金尊)	-
	<수룡음령> 동천경색사 (水龍吟令, 洞天景色詞)	금향로의 연기(金爐烟), 비단장막에 엉긴 향기(香凝錦幄), 붉은 망사(朱絲網)	봄(春), 꽃(嫩紅淺白開輕萼). 신선들의 노래와 춤(窈窕神仙, 妙呈歌舞)
연화대	<금잔자령최자> 동풍보난사 (金盞子令嗺子 東風報暖詞)	오산(鼇山), 잔치자리(滿筵), 신하(簪紳)	동풍(東風), 오산(鼇山)
	<서자고만> 해동금일사 (瑞鷓鴣慢 海東今日詞)	고려(海東), 잔치(龍雲慶會筵), 미선(尾扇), 발(畫簾),	상서로운 구름(祥烟)

표 1. 당악정재의 공간에 따른 지시 대상

대부분의 당악정재에서 현실 공간과 선계의 공간은 하나의 창사 안에 공존한다.[110] 현실 공간의 지시 대상은 궁궐에 실재하는 것으로 주연을 위해 설치된 다양한 구조물들이 포함된다. 선계의 지시 대상은 관객의 눈에 보이지 않는 것으로 선경에 존재할 만한 것들이다. 《헌선도》 내 7수의 창사 중 4개의 창사는 극중 공간을 상세히 묘사한다. 이에 극중 공간에 대한 묘사와 서술이 반복적으로 이루어짐을 알 수 있다. 시각적·청각적 이미지를 제시하는 노래가 반복될수록 현실계와 신선계가 융합된 극중 공간은 관객의 상상을 통해 구체화된다. 대표적인 예시로 《헌선도》의 <금잔자만(金盞子慢)> '여일서장사(麗日舒長詞)'를 들 수 있다.

아름다운 해가 길어 막 파릇파릇한 서기가 온 서울에 가득 찼습니다. 구중의 하늘 위 오색구름이 열리는 곳에 붉고 푸른 누각이 반짝반짝 빛나고 우뚝우뚝 솟았습니다. 아름다운 잔치가 막 열려 금으로 수놓은 장막이 서로 교차되어 늘어서 있습니다. 상원가절을 맞이하여 임금과 신하가 모여 승평을 함께 즐깁니다.

넓은 마당에 라기[111]가 와글와글 찼군요. 생(笙)으로 반주한 노래 1부를 연주

110) 단, 위의 표에서 《헌선도》 <서자고만최자(瑞鷓鴣慢嗺子)> '북포동완사(北暴東頑詞)'와 《포구악》 <절화령(折花令)> '삼대사(三臺詞)'는 현실 공간에 존재하여 눈으로 볼 수 있는 것들을 묘사한다.

111) 라기(羅綺)는 천막이다. 여기서 라기는 천막 안의 사람들, 천막에 차려놓은 모든 것들을 말한다. 한어대사전에 의하면 라기는 1.비단이 늘어선 모습 또는 2.귀한 옷을 입은

하니 모두가 신곡입니다. 봉래도의 궁전은 신선세계 경치인데, 봄빛이 흘러넘쳐 왕성이 구불구불합니다. 구름도 사라지고 비도 그치니 하늘빛은 밤에 더욱더 맑습니다. 또 천 심짜리 화수등산, 삐쭉삐쭉 달빛 받아 선명합니다.

麗日舒長, 正葱葱瑞氣, 遍滿神京. 九重天上, 五雲開處, 丹樓碧閣崢嶸. 盛宴初開, 錦帳繡幕交橫. 應上元佳節, 君臣際會, 共樂昇平.

廣庭羅綺紛盈. 動一部笙歌, 盡新聲. 蓬萊宮殿神仙景, 浩蕩春光, 邐迤王城. 烟收雨歇, 天色夜更澄淸. 又千尋、火樹燈山, 參差帶月鮮明.

《헌선도》 <금잔자만> 여일서장사

'여일서장사(麗日舒長詞)'의 '서울', '누각'과 '잔치', '금으로 수놓은 장막', '기라', '화수등산', '달빛' 등은 상원 연등회를 맞이한 궁궐의 풍경을 묘사한 것이다. 반면, '구중의 하늘 위'는 선계를 가리킨다. 누각은 구중천 위 '오색구름이 열리는 곳'에 있다고 하였는데 그렇다면 인물이 지시하는 누각은 천상계 궁궐의 누각이다. '봉래도의 궁전'은 현실 공간의 궁궐을 선계의 궁궐로 비유한 말일 수 있다. 그러나 인물은 여기가 '신선세계의 경치'이며 '봄빛이 흘러 넘친다'고 말하였으므로 이곳은 선계의 궁전이기도 하다. 이 창사에서 언어로 재현된 공간은 현실 공간인 임금의 궁궐과 선계의 궁궐이 결합한 것이다. '천 심(尋)짜리 화수등산'은 현실 공간의 채산이 그만큼 높고 크다는 것을 과장하여 말한 것으로도 볼 수 있지만 상상 속 선계의 화수등산은 천 심짜리 일지도 모른다. 높은 화수등산의 모습은 '동풍보난사(東風報暖詞)'에서도 등장한다. <금잔자만> '여일서장사(麗日舒長詞)'의 화수등산을 《헌선도》 <금잔자령최자(金盞子令嘬子)> '동풍보난사(東風報暖詞)'에서는 오산이라 칭한다.

동풍 따뜻하게 불어와 결국 아름다운 기운이 점점 무르익었습니다.

저 높은 궁궐에 만 길 오산을 세워 구름 끝까지 다투어 솟았습니다.

東風報暖, 到頭嘉氣漸融怡.

巍峩鳳闕, 起鼇山萬仞, 爭聳雲涯.

《헌선도》 <금잔자령> 동풍보난사 일부

'동풍보난사(東風報暖詞)'에서 오산(鼇山)은 궁궐에 세워진 것이며 길이가 만 인

여성을 가리킨다. 차주환은 두 번째 뜻에 따라 위의 구절을 "비단옷 두른 미희(美姬) 어지럽게 그득히 움직이고"라고 번역하였다. 차주환, 『고려당악의 연구』, 동화출판공사, 1983, 108쪽 참조.

(仞)으로 구름에 닿을 만큼 높다. 그런데 오산은 당악정재의 인물이 떠나왔다고 밝힌 구대(龜臺), 낭원(閬苑), 봉도(蓬島), 삼산도(三山島), 요대(瑤臺), 동천(洞天), 봉래(蓬萊)와 같은 곳[112]이다. 현실 공간과 선계의 공간을 언어로써 중첩하여 공간을 창조하는 방식은 《수연장》에서도 발견된다. '붉은 구름과 밝고 고운 빛이 서로를 비추고(彤雲暎彩色相暎)', '온갖 꽃들은 비단 펼친 듯 깔려 높다란 궁궐 뜰에 가득하다(萬花鋪錦滿高庭)'라 하는 <중강령(中腔令)> '동운영채색사(彤雲映彩色詞)'를 보면 이곳을 선계의 궁궐에 차려진 잔치 자리처럼 묘사한다는 것을 알 수 있다. 또한 <파자령(破字令)> '청춘옥전사(靑春玉殿詞)'에 등장하는 금술잔은 연회의 참석자들이 들고 있는 것이지만 그 안에 넘치는 술은 신선이 마신다는 술인 유하주(流霞酒)이다.

> 푸른 봄 옥으로 만든 궁전에 부드러운 바람이 살랑살랑 불어 《소소》 연주는 끊어졌다 이어집니다. 서기가 행운을 돌아 표표히 끌리니 금술잔에 가득찬 유하가 아름답게 넘쳐흐릅니다.
> 靑春玉殿和風細. 奏簫韶絶繹. 瑞遶行雲飄飄曳. 泛金尊, 流霞豔溢.
>
> 《수연장》 <파자령> 청춘옥전사 일부

진(晉) 갈홍(葛洪) 『포박자((抱朴子)』 <거혹(祛惑)>편에 "선인이 유하 한 잔을 주어 내가 마셨더니 갑자기 배고프고 목마르지 않았다(仙人但以流霞一杯, 與我飮之 輒不飢渴)"[113]라는 유명한 구절이 있다. 이 창사로 인해 관객이 마시는 술은 선계에 존재하는 술로 여기게 되고 관객은 유하주를 마시는 선계의 신선이 된다. 옥으로 만든 궁전인 옥전(玉殿)은 임금의 궁궐을 높이는 말이자 전설 속 천상계의 궁전을 말한다. 북조(北朝) 송(宋) 사장(謝莊, 421~466)은 『송신가(送神歌)』에서 "신의 수레가 청도로 돌아가니 옥뜰이 고요하고 옥전이 비었다.(神之車, 歸淸都. 琁庭寂, 玉殿虛.)"라고 하였다. 《수연장》의 인물은 '옥전'과 '유하'라는 표현으로 주연이 열리는 고려의 궁궐과 선계의 궁궐을 하나의 공간으로 결합한다.

다음으로 살펴볼 《포구악》은 현실 공간과 선계의 공간을 순차대로 나열한다.

---

112) 구대(龜臺), 낭원(閬苑), 봉도(蓬島)는 《헌선도》, 삼산도(三山島), 요대(瑤臺)는 《오양선》, 동천(洞天)은 《포구악》, 봉래(蓬萊)는 《연화대》에서 인물이 떠나온 곳 또는 인물이 존재하는 곳으로 언급된다.

113) 또 한(漢) 왕충(王充) 『논형(論衡)』, 도허(道虛)에 "항만도가 말하길...배가 고파 밥을 먹고자 하였더니 선인이 문득 나에게 유하주 한 잔을 마시게 하였는데 한 잔 마실 때마다 수개월 동안 배고프지 않았다.(項曼都曰 : …口饑欲食 , 仙人輒飮我以流霞一杯 , 每飮一杯 , 數月不饑)이라 하였다.

현실 공간의 묘사와 선계의 묘사 사이에 진행되는 '절화무(折花舞)'는 기녀를 선인으로, 현실 공간을 상상의 공간인 선계로 표상하는 춤이다. 《포구악》의 시작 부분은 죽간자 입대구호- 노래 <절화령(折花令)> '삼대사(三臺詞)'- 춤 '절화무(折花舞)'-노래 <수룡음령(水龍吟令) '동천경색사(洞天景色詞)'로 진행된다. 죽간자 입대구호와 첫 번째 노래인 <절화령(折花令)> '삼대사(三臺詞)'는 현실 공간의 모습만을 묘사한다.

우아한 음악이 아름다운 경치에 쨍강쨍강 울리고 기동이 향기로운 섬돌에 줄지어 섰습니다. 아름다운 자태를 다투어 바치고 함께 너울거리는 춤을 바칩니다. 바라건대 입장을 허용하셔서 즐기고 기뻐하소서.
雅樂鏗鏘於麗景, 妓童部列於香階. 爭呈婥妁之姿, 共獻蹁躚之舞. 冀容入隊, 以樂以娛.

《포구악》 죽간자 입대구호

푸른 천막 아름다운 자리, 서로 함께 어울리니 즐거움 많은 잔치입니다. 소매를 들어 춤추고 두루두루 돕니다. 고운 비단같이 아름다운 음 빽빽이 모아 함께 맑은 노래 부릅니다.
술이 금술잔에 가득 찼으니 흠뻑 취하시고 낮이 기니 길이길이 노십시오. 바라건대 아름다운 손님은 잔치를 즐기십시오.
翠幕華筵, 相將正是多懽宴, 舉舞袖、回旋遍. 羅綺簇宮商, 共歌淸羨.
瓊漿泛泛滿金尊. 莫惜沉醉, 永日長遊衍. 願樂嘉賓, 嘉賓式燕.

《포구악》 <절화령> 삼대사

《포구악》의 입대구호와 <절화령(折花令)> '삼대사(三臺詞)'에서 묘사하는 공간은 일상의 잔치 자리이다. 『송사』 악지에 따르면 송 교방의 삼대연(三大宴) 절차 중 황제가 백관에게 술을 내릴 때, 연주되는 음악이 '삼대(三臺)'이다.[114] 송에서나 고려에서나 삼대는 일상의 권주 행위와 관련된 음악인 것이다. 《포구악》 <절화령(折花令)> '삼대사(三臺詞)' 역시 '흠뻑 취하고' '길게 놀고' '잔치를 즐기시라'는 권주의 뜻을 담아 현실 공간의 관객과 주연의 광경을 묘사한다.[115] 그런데 음

114) 『송사(宋史)』 「악지(樂志)」 중 교방(敎坊)에 "매해 설과 추석, 황제의 생일, 삼대연에는...여러 신하에게 술을 내려 모두 자리에 나아가고 재상이 마시면 경배악을 연주한다. 백관이 마시면 삼대를 연주한다.(每春秋聖節三大宴...賜群臣酒, 皆就坐, 宰相飮, 作傾杯樂. 百官飮, 作三臺)"라는 기록이 있다.

115) 당대(唐代)의 《포구악》은 "궁정 음주행령과 민간의 포구놀이가 서로 결합"된 것으로

악 '절화삼대(折花三臺)'는 관객들을 신선인 동시에 꽃에 비유하는 내용의 대곡인 『무봉진은대곡』의 《화무(花舞)》에서 연주된다. 무용수는 차례대로 관객과 꽃병을 바꿔가며 시를 읊는다. 읊기를 마치면 무용수는 '접련화(蝶戀花)' 사패에 맞춘 노래를 부르면서 춤을 춘다. 이때 시녀가 술과 과일을 들고 들어와 관객에게 권주한다. '접련화(蝶戀花)' 노래를 마치면 악대가 삼대(三臺)를 연주하고 도는 춤을 추며 꽃병을 교체한다. 《화무(花舞)》에서 선계라는 공간과 꽃, 그리고 권주하는 행위가 한 데 합쳐진 것이다.

앞서 살핀 바와 같이 '절화무(折花舞)'는 선인의 행위를 형상화한 춤이다. 선계와 절화무와 권주가 여러 번 반복되며 하나로 합쳐지는 《화무》와 달리 《포구악》에서는 선계의 형상화가 순차적으로 이루어진다. 이어지는 '절화무(折花舞)'는 선인이라는 극중 인물을 창조한다. 절화무가 끝나면 '동천경색사(洞天景色詞)'를 불러 인물이 '신선이 사는 곳의 경치는 항상 봄'이라며 상상의 공간을 제시한다.

> 신선이 사는 곳의 경치는 항상 봄입니다. 연한 붉은 색, 투명한 백색, 가벼운 꽃 피었습니다. 아름다운 잔치가 차려져 시작하니 금향로에 연기가 겹겹이 피어오르고 향기가 비단 장막에 엉겼습니다. 아리따운 신선들이 노래와 춤 아름답게 바치고 꽃을 당겨 서로 약속하였습니다. 노을에 달이 돌고 붉은 망사 늘어져 있으니 마음대로 웃으며 공을 던져 즐깁니다.
>
> 洞天景色常春. 嫩紅淺白開輕萼. 瓊筵鎭起, 金爐烟重, 香凝錦幄. 窈窕神仙, 妙呈歌舞, 攀花相約. 彩雲月轉, 朱絲網徐, 任語笑抛毬樂.
>
> 《포구악》 <수룡음령> 동천경색사 전결(前闋)

> 수놓은 소매 바람에 펄럭이니 봉황이 위로 오르며 까맣게 반짝이는 눈 굴리고 버드나무같은 허리 유약합니다. 처음 던지는 공 승리하면 소리가 땅에 가까워 꽃 빛이 아름답게 빛납니다. 만좌의 아름다운 손님들 즐거이 신선의 음악을 들으며 서로 술잔을 권합니다. 음악을 끝내려 하니 오색구름 길게 끌립니다. 함께 하늘로 잘 돌아가겠습니다.
>
> 繡袂風翻鳳擧, 轉星眸, 柳腰柔弱. 頭籌得勝, 懽聲近地, 花光容約. 滿座佳賓, 喜聽仙樂, 交傳觥爵. 龍唫欲罷, 彩雲搖曳, 相將歸去寥廓.
>
> 《포구악》 <수룡음령> 동천경색사 후결(後闋)

"시가(詩歌), 음주, 놀이, 즉흥 악무"를 기반한 오락이었다가 "송대에 궁중악무로의 형식전환을 이루었다"는 주장이 있다. 팽유칭, 윤미라, 「한·중 「포구락(抛球樂)」의 사적 전개에 나타난 변화양상에 관한 연구」, 대한무용학회 논문집, 72(1), 2014 참조.

‘동천경색사(洞天景色詞)’의 전결에서 보이는 공간은 선계로, 온갖 꽃이 핀 신선의 궁궐에서 신선들이 절화무와 포구희를 하는 모습을 묘사하였다. 후결에서는 포구희 전반의 모습을 그린 뒤 이제 포구희를 하는 신선들이 음악을 마치고 선계로 돌아간다고 한다. 《포구악》 역시 선계의 공간을 일상의 공간과 결합시켜 극중 공간을 창조해내고 있음을 알 수 있다.[116]

한편, 극중 공간의 창조 방식에 있어 《오양선》은 선계의 공간을 바탕으로 하여 현실 공간이 결합되는 양상을 보인다. 앞서 《헌선도》와 《수연장》이 현실 공간을 바탕으로 선계의 이미지를 더하여 극중 공간을 창조하는 것과는 대조적이다. 《오양선》은 먼저 선계를 묘사하며 공간을 제시한다. <보허자령(步虛子令)> ‘벽연농효사(碧烟籠曉詞)’는 다섯 선인이 속도를 늦춰 오색 구름 끝에 있는 궁궐로 내려오는 과정, 즉 궁궐에 도착하기 전 상황에 대한 서술이다.

> 푸른 안개 푸른 구름이 새벽에 가득 담고 있고 파도는 한가합니다. 강 위 몇몇 봉우리는 차갑고 패환 소리에 기이한 향이 날라 인간 세상에 떨어집니다. 사신의 행렬이 속도를 늦춰 오색 구름 끝에 멈췄습니다.
> 천천히 함께 가화서를 가리키며 한 번 웃으니 임금께서 웃으십니다. 구중의 높은 궁궐 그 가운데를 바라보며 임금께 삼축합니다. 만만년 동안 남산을 대하소서.
> 碧烟籠曉海波閑. 江上數峯寒, 佩環聲裹, 異香飄落人間. 弭絳節, 五雲端.
> 宛然共指嘉禾瑞, 開一笑, 破朱顔. 九重嶢闕, 望中三祝高天. 萬萬載, 對南山.
> 《오양선》 <보허자령> 벽연농효사

이 창사에서 인물이 묘사하는 공간은 푸른 안개가 잔잔한 파도 위로 펼쳐진 새벽녘의 선계이다. 선인의 옷에 달린 패환(佩環)이 쟁강거리며 부딪히는 소리를 언급하며 청각적 이미지를 제시한다. 선인의 일행이 빨리 달려오다가 걸음을 천천히 늦춰 오색 구름 끝에 멈추는 장면도 묘사된다. 향이 떨어진 인간 세상과 오색 구름의 끝은 임금이 사는 궁궐, 즉 일상의 공간이다. 선인 무리가 현실 공간으로 들어오기 전, 상상의 공간 속 여정이 전결에서 제시된 것이다. 그런데 임금은 또한 하늘의 높은 궁궐에 있다고 하였으므로 역시 상상의 공간인 선계는 현실 공간

116) ‘동천경색사(洞天景色詞)’ 후에 포구희 장면이 본격적으로 시작된다. ‘동천경색사(洞天景色詞)’의 결구에 ‘하늘로 돌아가겠다’는 말은 죽간자의 견대구호 때, 즉 절차 전체를 마칠 때 하는 말이므로 《포구악》 중반부에 퇴장을 암시하는 노랫말이 들어간 부분에 의문이 따른다. 이에 대하여는 후속 연구 과제로 남겨두고 본고에서는 위를 근거로 하여 《포구악》을 절화무 장면과 포구희 장면이 결합한 당악정재로 본다.

인 궁궐과 합쳐진다. 후결에 등장하는 인물과 임금이 마주보고 웃는 장면은 노래로만 제시된다. 무대 위에는 가화서를 상징하는 기물이 없고 인물은 가화서를 가리키는 동작을 하지 않는다. 따라서 인물과 임금이 만나 웃음을 교환하는 장면은 현실 공간에서 보이는 것이 아닌 상상 속에서 표상해야 비로소 창조되는 것이다. 《오양선》은 언어로 상상의 공간 안에 현실 세계 속 존재인 임금을 위치시킨다.

푸른 안개가 있는 파도, 차가운 봉우리와 같이 바다와 근접한 선계의 궁궐 모습을 노래하는 '벽연농효사(碧烟籠曉詞)' 속 새벽의 푸른 선경은 이어지는 창사인 <파자령(破字令)> '표묘삼산사(縹緲三山詞)'에서도 계속된다.

아득한 삼산도[117]는 십만 년이 지나야 비로소 어둠과 새벽이 갈라집니다. 봄바람 불어 벽도화가 두루두루 피어나 임금을 위해 한 번 웃었습니다.
상서로운 회오리바람 잠깐 향기로운 먼지 끌어 여기 도착하여 고령을 비니 하늘보다 오래 살아서 늙지 말기를. 상서로운 구름 안개 푸르게 흩어지고 돌아가는 구름 따뜻해 보입니다. 하나의 소리로 길게 휘파람 불어봅니다.
縹緲三山島, 十萬歲方分昏曉. 春風開遍碧桃花, 爲東君一笑.
祥飆暫引香塵到, 祝高齡後天難老. 瑞烟散碧, 歸雲弄暖, 一聲長嘯.
《오양선》 <파자령> 표묘삼산사

'삼산도'라는 단어는 섬과 함께 그 주변의 바다를 연상케 한다. '표묘삼산사(縹緲三山詞)'는 푸른빛을 어스름하게 띤 새벽하늘과 봄바람이 불고 벽도화[118]가 핀 봄 풍경, 향기로운 먼지를 끌어오는 회오리바람, 안개가 걷히고 두터운 구름이 떠가는 경치를 묘사한다. 이것은 바로 신선 세계의 경치이다. 마지막 구절에서 휘파람 소리를 언급하여 청각적 이미지를 제시하는데 한 음으로 길게 부는 휘파람은 도교(道敎)의 수련법 중 하나로 이 역시 신선이 사는 선계를 연상시킨다. 앞서 '벽연농효사(碧烟籠曉詞)'에서 패환 소리 역시 청각적 이미지를 제시한 것으로 두 창사는 짝을 이루고 있다고 할 수 있다. 또 '새벽'과 '푸르게 흩어지는 구름'은 '벽연농효사(碧烟籠曉詞)'의 공간에서도 언급된 것들이다. 《오양선》은 죽간자의 구

117) 삼산도(三山島)는 바다 위에 떠 있다는 전설의 봉래산(蓬萊山), 방장산(方丈山), 영주산(瀛洲山)을 부르는 삼신산(三神山)의 이칭이다.
118) 벽도화(碧桃花)는 조선 궁중 의례 때 임금의 양옆에 놓는 화준(花罇)에 쓰인 조화이다. 고려의 연향에서 임금의 자리 양옆에 놓는 화안(花案)에 벽도화가 사용되었다는 기록은 찾을 수 없었다. 벽도는 서왕모가 한무제에게 준 선도의 다른 이름이라는 점에서 벽도화는 현실 세계가 아닌 선계에 핀 꽃을 의미하는 듯하다. 한편, 벽도화가 동군(東君)을 위해 웃었다고 하는데 동군은 선인인 동왕공(東王公)을 지칭하는 말 혹은 주인을 높여 부르는 말이다. 여기서 동군은 임금을 선인으로 비유한 말로 이해된다.

호와 출연자의 치어를 빼면 위의 두 창사로 이루어져 비교적 간단하게 진행된다. 다른 당악정재와 달리 《오양선》은 언어로 제시된 선계의 공간이 극중 공간의 대부분을 차지한다는 특징을 갖고 있다. 《오양선》에서 임금은 현실 공간에 속한 존재이지만 인물이 묘사하는 언어로 재현된 공간 안에서는 선계에 존재하는 인물이다. 현실 공간과 선계 역시 언어로 재현된 공간 안에서 뒤섞인다. 현실 공간에 존재하는 임금이 자신의 지위를 유지한 채, 선계라는 허구의 공간으로 들어오기 때문이다. 《오양선》은 선계인 상상의 공간을 먼저 제시한 뒤, 관객인 임금을 위치시키는 방식으로 선계와 현실 공간이 결합된 극중 공간을 창조한다.

3.3 극중 공간을 통해 구현된 이상적 현실 세계

앞서 지적하였듯이 당악정재의 노래에는 유독 공간에 대한 묘사가 많고 다양하다. 이에 박진태는 연등회와 팔관회 대회일에 실제적으로 구현된 역사적 사실이 당악정재의 노래에 드러나므로 당악정재를 바탕으로 고려시대의 연등회를 재구성할 수 있다고 하였다.[119] 그러나 당악정재의 극중 공간은 현실 공간과 선계가 결합된 것이므로 현실 공간과 완전히 일치한다고 볼 수 없다. 만약 현실 공간에 주안점을 두고 노래에 드러나는 당악정재의 공간을 본다면 극중 공간 내 선계는 현실 세계에 대한 미화 내지는 장식적인 것에 그치고 만다. 인물은 반복적으로 현실과 선계를 하나로 만든 공간을 언어로써 재현한다. 당악정재의 극중 공간은 현실과 선계가 서로를 끌어당기고 서로에게 확장되면서 만들어진다. 따라서 현실과 선계가 합쳐진 언어로 재현된 공간을 무대에서 반복적으로 제시함으로써 관객에게 이를 인식하게 하고 극중 공간화하는 일이 어떤 효과를 얻기 위한 것인지에 대해 주목해야 한다.

관객과 인물의 현존관계에 따라 공연 공간을 분석할 때, 극중 공간이 독립성을 가지는 경우, 배우와 극장에 온 사람들은 인물과 관객으로서 존재한다. 그러나 당악정재의 출연자는 극중 공간에서 선인 또는 기녀라는 인물이 되는 반면, 고려의 임금은 극중 공간에서도 고려의 임금으로서 존재한다. 이는 현실 세계를 기반으로 하는 극중 공간을 창조하는 당악정재만의 독특한 공간적 특성에서 기인한다. 인물은 창사에서 임금을 천위(天威), 성인(聖), 황제(皇) 군(君)으로, 신하를 잠신(簪紳), 잠영(簪纓), 협군영(俠群英) 등으로 높여 말하고 자신을 저(妾)라 하며 낮춘다. 《헌선도》 <서자고만(瑞鷓鴣慢)> '해동금일사(海東今日詞)'는 극중 공간이 현

119) 박진태, 「연등회의 맥락에서 본 당악의 연극적·희곡적 양상」, 고전희곡연구 제4집, 2002.2, 63~64쪽 참조.

실 공간의 질서를 따른다는 점을 잘 보여준다.

제가 임금님께 천만 년을 바치니 봉인[120]이 무엇 하러 또 장수를 축원하겠습니까.
妾獻皇齡千萬歲, 封人何更祝遐年.

《헌선도》 <서자고만> 해동금일사 일부

앞서 밝힌 바와 같이 《헌선도》의 인물은 서왕모이다. 서왕모는 선계의 최상위에 지위에 있는 선인이다. 《헌선도》의 인물은 최고 선인의 지위에 있으면서 임금에게 천만 년을 '바친다'고 말한다. 이는 당악정재의 연기자가 기녀이므로 극중 세계를 꾸몄다고 하더라도 일상 세계 속 위계의 전복을 용납할 수 없었기 때문은 아니다. 만약 그렇다면 당악정재가 현실 세계의 질서에 압도되어 연극성을 발휘하지 못하고 있음을 뜻한다. 오히려 인물의 '바친다'는 말은 당악정재가 현실 공간과 분절된 극중 공간을 창조하지 않는다는 점을 뒷받침한다. 당악정재의 극중 공간은 현실 공간을 기반하기 때문에 현실 공간의 위계 역시 극중 공간으로 확장된다. 주된 관객인 현실 공간의 임금은 극중 공간에서도 임금의 지위를 유지한다. 관객과 인물이 생각하는 이상적 세계로서의 극중 공간은 현실 세계에 속한 관객이 존재하는 공간이므로 임금이 가장 높은 우위에 있는 일상의 위계를 따르는 것이다. 다시 말해, 임금이 가장 최상위에 존재하는 일상의 위계가 당악정재의 극중 공간에서도 지켜지는 이유는 당악정재가 현실 공간과의 밀접성을 추구하기 위함이지 그 연극적 특성이 강하지 않기 때문은 아니라는 것이다. 극중 공간이 현실 공간의 영향을 받아 창조된다는 점은 신하가 임금에게 올리는 치사와 창사의 유사성에서 또한 발견된다. 아래는 팔관회에서 태자와 상공이 임금께 드리는 치사(致詞)와 《오양선》 중무(中舞)의 치어(致語) 일부이다.

저희는 진심으로 기쁘고 즐거워 지극한 감격을 이기지 못하겠나이다.
臣某等無任誠懽誠忭, 激切之至.

팔관회 의례 중 태자와 상공의 치사[121]

저희는 지극히 감격스럽고 두려운 마음을 이기지 못하겠습니다.

---

120) 봉인(封人)은 화주(華州) 땅의 경계를 지키는 사람으로 요(堯)임금에게 장수와 부귀, 가문의 번성(壽,富,多男子)을 누리라는 축원을 하였다. 장자 지음, 김학주 옮김, 『장자(莊子)』, 연암서가, 2010, 293~295쪽 참조.

121) 『고려사』 권 69, 지 권제23, 예11, 「가례잡의(嘉禮雜儀」, 중동팔관회의(仲冬八關會儀) 중 좌전수하(坐殿受賀) 참조.

妾等無任激切屛營之至.

《오양선》 치어 일부

팔관회 의례에서 행한 태자와 상공의 치사와 《오양선》 치어는 모두 임금께 드리는 말이다. 전자는 현실 공간에서, 후자는 극중 공간에서 말하고 있다는 차이가 있을 뿐이다. 당악정재의 극중 공간과 현실 공간이 서로 깊이 관여하고 있다는 점은 『동문선(東文選)』「치어(致語)」 중 원소 연등회에 지어진 치어 구호를 통해서도 드러난다.[122] 이 책에 실린 치어 구호 중 당악정재를 위해 창작된 것들은 당악정재의 해설자인 죽간자가 읊는다. 그중 의종(毅宗, 재위 1146~1170) 때 문과에 급제하고 한림학사를 지낸 문장가인 임종비(林宗庇, 1158 전후)의 <등석치어(燈夕致語)>는 현실 공간에서 이루어낸 의종의 업적을 해설자의 목소리로 전한 뒤 극중 인물의 입으로 선계의 공간을 제시한다.

오직 우리 태조께서 하늘의 신령한 부절을 받아 … 한 고조의 의기를 받드시어 하늘과 땅을 걸고 승부를 겨루셨고 순 임금의 문덕을 펴 문무와 무무를 동서 두 섬돌에서 추게 하였나이다. … 성상께서 뛰어난 자질을 갖추셔서 … 주나라의 시(詩) <대아>와 <소아>를 노래하고 제나라의 <치초>와 <각초>를 연주하니 백성이 관과 약의 소리를 듣고 기뻐 우리 임금이 음악을 연주하길 바라게 되면, 온 세상의 사람이 자식들을 강보에 싸서 성덕을 듣고자 모두 옵니다. 태평한 시기가 마침 지금이라 여러 복된 물건이 왔으니 그 경사를 두텁게 하고 그 즐거움을 크게 만듭니다.

저희는 적(籍)이 선방(仙坊)에 속하여 태평성세에 깃들어 삽니다. 번화하고 왕성한 아름다움을 다행히 눈으로 볼 수 있고 마음으로 기뻐할 수 있습니다. 감탄하며 길게 노래하니 저절로 손이 춤추고 발을 구릅니다. 감히 구호를 바쳐 임금의 즐거움을 돕겠습니다.

온 세상에 봄이 와 날이 따뜻해지는데 옥황상제가 음악을 연주하여 사람의 궁궐로 만들었습니다. 생과 노랫소리가 한밤에 달까지 다다르고 신하들의 아름다

122) 동문선에 나타난 치어에 관하여는 김수경, 「『동문선(東文選)』 소재 치어(致語), 구호(口號)를 통해 본 고려시대 정재(呈才)」, 한국시가연구 7권 0호, 2000, 287~342쪽 참조. 『동문선』에 수록된 치어 구호는 총 29편으로 작자는 한안인(韓安仁, ?~1122), 이지저(李之氐, 1092~1145), 임종비(林宗庇, 1158 전후), 최자(崔滋, 1188~1260), 이규보(李奎報,1169~1241) 등 고려 문인 14명이다. 그중 이지저(李之氐)가 남긴 글에는 치어에는 화심답과 견대구호와 같은 출퇴구호도 전하고 있어 송 대곡과 당악정재와의 깊은 연관성을 발견할 수 있다. 이지저의 치어에서 드러나는 고려 중기 당악정재의 양식에 관하여는 후속 과제로 남겨둔다.

운 옷이 궁궐에 부는 바람에 펄럭입니다. 금오리향로 연기가 푸르고 촉용이 빛을 나누어 화산이 붉습니다. 사람들이 금오의 심문을 겁내지 않으니 하늘이 구경거리를 허락하여 백성과 함께 합니다.

惟我太祖 受天靈符... 擧漢祖之義旗 賭乾坤於一擲[123] 敷舜君之文德 舞干羽于兩階...夙挺英姿...歌周詩之大雅小雅 奏齊國之徵招角招. 百姓悅管籥之音 願吾王之鼓樂, 四海將襁褓其子 聞盛德而偕來. 大平之期適今 諸福之物畢至 卽篤其慶 亦孔之嘉.

臣妾等屬籍仙坊 寄生聖世. 繁華盛麗 幸容目覩而心歡. 嗟嘆詠歌 不知手舞而足蹈. 敢呈口號 上助宸歡

春入乾坤日漸融. 玉皇張樂化人宮. 笙歌迢遞中宵月. 羅綺繽紛寶殿風. 金鴨吐香煙縷碧. 燭龍分影火山紅. 都人不怕金吾問. 天許遊觀與衆同.[124]

임종비 <등석치어(燈夕致語)>

'온 세상에 봄이 와'를 기준으로 위는 치어에 해당하고 아래는 구호이다. 치어는 실제 의종이 아악을 정비한 공적과 밤낮으로 정사를 돌보며 선정을 베푸는 일을 자세히 서술한다.[125] 이 부분은 현실 세계의 신하가 임금께 올리는 말로 보인다. 그러나 '저희는 적이 선방에 속하여' 구절부터는 자신이 선계의 선인이며 구호를 하겠다고 한다. 위의 치어·구호에서는 당악정재의 해설자 역할을 하는 죽간자가 잠시 인물이 되어 극중 인물을 대표하였다가 다시 구호를 하며 죽간자의 역할로 돌아온다.[126]

이유원(李裕元, 1814~1888) 『임하필기(林下筆記)』에 따르면 '하나의 당악에는 반드시 치어가 있는데 이는 송나라 왕문정(王文正 978~1038)[127]을 본받은 것이

---

123) 건곤일척(乾坤一擲)을 말한다. 당(唐) 한유(韓愈,768~824)가 홍구(鴻溝) 땅을 지나며 초나라 항우와 한나라 유방이 격전한 일을 기억하며 지은 시 <과홍구(過鴻溝)>에 "참으로 한 번 겨룸에 천하를 걸었구나(眞成一擲賭乾坤)"라는 구절이 있다.

124) 번역은 한국고전번역원 한국고전종합DB(양재연 역, 1969)을 참조하였다. 『동문선(東文選)』 권지104, 치어, <등석치어(燈夕致語)> 임종비(林宗庇). 이 치어는 어떤 당악정재에서 쓰였는지 알 수 없다. 기생(奇生)한다는 표현은 이지저의 《연화대》 화심답에도 "연꽃에 깃들어 태어났다.(寄生菡萏)"라 사용되었다. 그러나 연꽃이 아니라 "태평성세에 깃들어 태어났다.(寄生聖世)"고 하므로 내용적인 차이가 있어 《연화대》의 창사인지 단언하기 어렵다.

125) 의종은 1167년 제례의식에 아악(雅樂)을 상정하였고 자신의 생일인 하청절에 《헌선도》와 《포구악》을 상연할 정도로 궁중악에 지대한 관심을 갖고 있었다.

126) 임종비의 <등석치어(燈夕致語)>에서 죽간자가 일시적으로 극중 인물로 전환하는 이유를 두 가지로 추정할 수 있다. 첫째, 의종 시기에는 당악정재의 죽간자가 치어와 구호를 모두 읊어 해설자와 인물의 역할을 겸하였거나 둘째, 인물이 말하는 치어와 죽간자의 구호를 구분하는 표시가 누락된 채 『동문선』에 실렸을 가능성이 있다.

며 치어는 사신(詞臣)에게 명하여 짓도록 한다'[128]라 하였다. 앞서 임종비의 치어·구호를 읊는 사람은 신하가 아닌 당악정재의 죽간자 또는 연기자이다. "화자가 여기(女妓)의 입장에서"[129] 서술한다는 점은 이지저(李之氐, 1092~1145)의 <연송사일여대염어(宴宋使日女隊念語)>와 <연화대치어(蓮花隊致語)>에서도 확인할 수 있다. 연회를 앞두고 사를 짓는 신하가 치어와 구호를 지어 장악원에 넘기면 당악정재를 상연할 때 연기자가 외워 읊거나 노래한다. 신하가 지은 구호와 치어에서 인물이 되어 말하는 부분이 있다는 것은 이를 지어 올리는 사신이 일종의 극작을 하였음을 의미한다.

당악정재는 다름 아닌 궁중의 악이므로 임금과 신하를 관객으로 한다. 신하가 생각하는 이상적 세계는 자신과 임금의 지위를 유지하는 현실 공간에 기반한 세계이므로 현실 공간의 위계가 극중 공간으로 확대되는 양상을 보이는 것이다. 당악정재의 현실 공간에 존재하는 관객의 관념 속 태평성대, 즉 최상의 상태를 갖춘 완전한 극중 공간은 바로 임금과 신하의 위계 질서가 유지되는 현실 세계를 기반하므로, 극중 공간은 이상적인 현실 세계를 구현한 것이라 볼 수 있다. 한편, 당악정재의 공간에서 이상화는 선계를 현실로 확장하는 방식으로 이루어진다.

다층적 공간이 서로 영향을 주고받으면서 창조되는 당악정재의 극중 공간은 따뜻한 봄기운이 완연한 선계의 궁궐이다. 선계를 상징하는 봄 풍경을 당악정재의 창사에서 적극적으로 활용하는 것은 현실 공간을 미화하거나 아름다운 극중 공간을 창조하기 위해서라기보다 이상향으로서의 선계를 관객의 공간으로 확장하여 결국 이상적인 현실 세계를 창조하고자 하는 시도이다. 당악정재의 극중 공간에서는 따뜻한 동풍이 부드럽게 불고, 맑은 하늘이 있고 연한 색의 꽃이 피어있는 곳이며 봄 풍경이 언제까지나 계속된다. 《포구악》 <수룡음령(水龍吟令)> '동천경색사(洞天景色詞)'에서 묘사하는 봄의 풍경은 연회라는 현실과 겹쳐지면서 선계의 공간이 현실 공간으로 확장되는 당악정재의 극중 공간적 특성을 보여준다.

> 신선이 사는 곳의 경치는 항상 봄입니다. 연한 붉은 색, 투명한 백색, 가벼운 꽃 피었습니다. 아름다운 잔치가 차려져 시작하니 금향로에 연기가 겹겹이 피어오르고 향기가 비단 장막에 엉겼습니다. 아리따운 신선들이 노래와 춤 아름

---

127) 왕문정의 이름은 증(王曾)으로 북송(北宋)의 명상(名相)이자 시인으로 함평 5년(1002년) 송 진종(眞宗) 때 관직에 진출하였다.

128) 이유원, 『신편 국역 임하필기 6』, 제26권 춘명일사(春明逸史) 대풍악의 치어(致語), 한국학술정보, 2008, 432쪽.

129) 김수경, 「『동문선(東文選)』 소재 치어(致語), 구호(口號)를 통해 본 고려시대 정재(呈才)」, 한국시가연구 7권 0호, 2000, 296쪽.

답게 바치고 꽃을 당겨 서로 약속하였습니다. 노을에 달이 돌고 붉은 망사 늘어져 있으니 마음대로 웃으며 공을 던져 즐깁니다.

洞天景色常春. 嫩紅淺白開輕萼. 瓊筵鎭起, 金爐烟重, 香凝錦幄. 窈窕神仙, 妙呈歌舞, 攀花相約. 彩雲月轉, 朱絲網徐, 任語笑抛毬樂.

《포구악》 <수룡음령> 동천경색사 전결(前闋)

《포구악》뿐만 아니라 봄의 풍경은 《헌선도》, 《수연장》, 《포구악》의 극중 공간 전반에서 재현된다. 《헌선도》에서는 '봄빛을 즐긴다(賞春光)', '봄날이 느릿느릿 간다(春更遲)', '봄빛이 흘러넘쳐(浩蕩春光)', '춘대에서 잔치한다(燕春臺)'라 하였고 《수연장》에서는 '푸른 봄 옥궐(靑春玉殿)'과 '봄바람(春風)'을 노래하며 《포구악》에서는 '신선의 경치는 항상 봄입니다(洞天景色常春)'라 한다. 당악정재의 창사에서 '봄'은 선계 또는 이상적인 세계를 상징한다.[130] 선계는 당대 관객이 이상적인 세계로 여긴 곳이다. 따라서 당악정재의 극중 공간의 한 축으로 선계가 제시되었다. 당악정재는 극중 인물의 입을 빌려 공간에 대한 관객의 인식과 상상을 도모하고 또 반복을 통해 공간을 구체화한다. 인물은 관객이 현실 세계와 선계가 융합된 공간을 인식할 수 있게 한다. 나아가 일상의 궁궐을 선계의 궁궐로 전환하고 또 반대로 선계의 공간을 현실 공간에 덧입히는 시도를 한다. 인물은 현실의 관객을 만나러 온 것이므로 당악정재의 관객은 관객과 인물이 서로를 인식하고 존재하는 이곳을 극중 공간의 일부로 여긴다. 이에 관객은 인물이 제시하는 언어적 재현의 공간을 현실 세계에 기반하여 능동적으로 상상하고 조합하여 극중 공간을 만들어낸다.

2장의 논의와 같이 관객은 극을 관람하는 관객일 뿐 아니라 극의 중심이 되는 극중 인물임을 상기하면 당악정재에 있어 관객은 극중 공간의 창조자가 된다. 이 극중 공간은 바로 관객이 생각하는 이상적 현실 세계이다. 당악정재는 현실과 동떨어진 상상 속의 세계를 구현하기보다 관객의 현실이 이상적으로 창조된 공간을 극중 공간으로 삼는다. 극중 공간의 중심에는 임금이 존재하는 고려의 궁궐, 즉 현실 공간이 있다. 현실 공간을 중심으로 당대인이 생각하던 이상적 세계인 선계라는 허구의 공간을 융합한 것이 바로 당악정재의 극중 공간이다. 이는 당악정재의 전신인 송 대곡에서도 관찰된다.[131]

---

130) 성윤선, 「조선조 정재악장에 표현된 봄의 상징성」 한국무용사학 제8호, 2005, 73쪽 참조.

131) 송 대곡 역시 궁궐에서 상연된 공연예술로 현실 공간의 관객을 중심으로 극이 꾸며져 있음을 발견할 수 있다. 『무봉진은대곡』 중 《채련무》는 신선이 연꽃을 따는 내용으로 현실 공간의 주연을 '자부(紫府)의 수많은 꽃이 모인 아름다운 잔치(疑紫府之羣英 綺筵

관객은 능동적으로 연기자가 언어로 제시한 공간을 관념 속에서 능동적으로 극중 공간을 창조한다. 즉, 극중 공간은 관객의 상상 속에서 현실 세계와 신선 세계가 뒤섞여 만들어진 하나의 세계인 것이다. 현실과 선계를 하나의 공간으로 구현하는 과정을 통해, 즉 당악정재의 연극성을 통해 인물이 행하는 행위의 의미는 현실 세계로 확장된다. 고려의 궁궐과 선계의 궁궐, 관객과 극중 인물이 분리되지 않고 서로의 경계를 갈마드는 양상은 이규보가 1197년에 지은 <정사년상원등석 교방치어구호(丁巳年上元燈夕 敎坊致語口號)> 중 구호에서 확인할 수 있다. 이 구호는 당악정재의 마지막 장면에 죽간자가 읊는 견대구호이다.

의장대가 오산 앞에 죽 늘어서니	法仗參排綵嶺前
옥 누각 구슬 궁궐 온 세상을 열었습니다.	瓊樓珠殿闢三天
봉황 등 불꽃을 토하고 은꽃[132]은 오무리며	鳳燈吐焰銀花合
달은 바퀴가 되고 옥거울처럼 둥급니다.	蟾月成輪玉鏡圓
십 리에 부는 향기로운 바람이 비단수 놓은 옷에 배이고	十里香風熏錦繡
구중궁궐 춘색이 신선 취하게 하니	九重春色醉神仙
승로반에 새로이 신령스러운 복숭아 열매 바칩니다.	露盤新獻靈桃顆
열매 맺는 해에 다시 돌아오길 바랍니다.	更請重廻結子年

<정사년상원등석 교방치어구호> 중 구호

이 구호는 전설 속 서왕모가 신선들을 요지에 초대하여 성대한 연회를 열고 선도, 즉 반도(蟠桃)를 대접하였다는 '반도회(蟠桃會)'를 연상케 한다. 죽간자는 신령스러운 복숭아가 맺는 해에 다시 이곳으로 돌아오길 바란다고 관객에게 말하였다. 다시 돌아오시라 하는 이곳은 선도가 맺는 곳, 바로 서왕모의 요지(瑤池)이다. 전설 속 선도는 삼천 년, 혹은 천 년에 한 번 맺는다고 하였으므로 구호에서 죽간자는 관객을 장생불로의 신선으로 여기고 있다. 이에 6번째 구에 '구중궁궐 춘색에 취한 신선'은 관객을 지칭하는 것을 알 수 있다. 관객이 존재하는 고려의 궁궐은 서왕모가 사는 요지의 궁궐이자, 봄이 완연한 선계의 궁궐이다.

앞서 인용한 임종비의 <등석치어(燈夕致語)>에서는 '태평한 시기가 마침 지금(大平之期適今)'이라 하였다. 이는 곧 온 세상 사람들이 바라는 이상적인 세계가 현실 세계에 실현되었음을 뜻한다. 따라서 당악정재는 단순히 현실 공간을 미화

之雅宴)'라 한다. 《화무》는 여러 관객 중 한 명의 관객을 마주하고 여러 꽃 중 하나의 꽃에 해당 관객을 비유하여 찬송하는 송 대곡이다. 인물은 반복적으로 관객을 선계의 꽃에 비유하면서 공간을 선계로 전환한다.

132) '은화(銀花)'는 등불을 형용하는 말로 꽃봉오리처럼 봉긋한 광염을 말하는 듯하다.

시킨 공간을 극중 공간으로 여기는 것이 아니라 관념 속 이상적 세계로서 선계와 현실 공간이 융합된 극중 공간을 창조한다고 할 수 있다. 당악정재의 극중 공간에서 인물이 하는 송축의 말은 “단지 악극 속의 축원이 아닌 현실적인 바람을 반영”[133]한 것이다. 당악정재는 현실 공간에서의 바람이 이룩된 극중 공간을 관객에게 제시한다. 이렇게 만들어진 극중 세계는 관객의 인식을 통해 다시 현실로 확장된다. 이는 당악정재의 극중 공간과 현실 공간이 서로의 영향 아래에 있음을 시사한다.

결론적으로 당악정재에서는 현실과 선계를 융합하여 이상적인 현실 공간을 극중 공간으로 만들고, 이를 관객이 인식하게 함에 따라 관객을 극중 세계의 중심에 위치시키는 효과를 얻게 된다. 당악정재는 현실 공간 위에 세워진 공연 공간에서 상연된다. 당악정재의 극중 인물은 현실 공간인 궁궐과 상상으로 만들어지는 선계의 공간을 언어로 재현된 공간으로 일원화하여 관객에게 제시한다. 관객은 언어로 재현된 공간을 상상 속에서 창조하는 방식으로 극중 공간을 인식한다. 관객이 관념 속에서 창조하는 극중 공간은 임금과 신하, 그리고 선인이 존재하는 공간이며 꽃이 피고 봄바람이 부는 평화로운 이상적 현실 세계이다. 당악정재의 극중 공간은 현실 공간과 공연 공간 그리고 언어로 재현된 공간이 밀접한 관계 속에서 창조된 것이며 관객의 상상 속에서 융합되어 만들어지는 공간이다. 다시 말해 당악정재의 극중 공간은 당대 관객이 생각하는 이상적 현실 세계에 기반한 것으로 관객의 인식과 상상에 의해 창조된다.

133) 신태영, 「여·송 악무 교류와 당악정재의 도교적 성격」, 민족무용 제19호, 2015.9, 39쪽.

4. 현실 세계를 중심으로 창조된 무대

4.1 고사의 제유(提喩)와 환기(喚起)를 통한 극과 현실의 만남

당악정재의 무대에서 강조되는 것은 현실 세계에 존재하는 관객인 임금과 선계라는 허구적 세계에서 온 극중 인물과의 만남이다. 당악정재 《헌선도》와 《오양선》, 《연화대》는 선계의 선인이 궁궐에 내려와 임금에게 축수의 뜻을 담은 노래와 춤을 행한 뒤 선계로 돌아가는 내용으로 이루어져 있다. 인물의 창사에 따르면 그들이 선계에서 궁궐로 온 이유는 나라의 태평성대를 이룬 임금을 만나기 위해서이며, 그 목적은 임금의 천수를 기원하여 태평성대에 보답하기 위해서이다. 《헌선도》 중 '헌선도원소가회사(獻仙桃元宵嘉會詞)'에 '순임금 옷 드리우고 궁궐 중앙에서 팔짱을 끼셨습니다.'라는 구절은 고려의 임금을 순임금에 비유한 것이다. 바닥에 끌릴 만큼 드리워진 옷과 소매에 손을 넣은 임금의 모습은 임금이 바쁘게 정사를 돌보지 않아도 될 만큼 나라가 태평하다는 것을 의미한다. 현실 세계와 극중 세계가 만나게 되는 원인은 현실 세계의 태평성세에 있다. 당악정재는 고사를 제유하거나 환기하여 현실 세계의 태평을 반영한 극중 세계를 다채롭게 표현한다.

당악정재의 무대에서는 선인과 관련된 고사의 일부 장면을 무대화하여 선계를 극 전체로 확장하는 제유의 수사를 사용하거나 고사의 인물만을 등장시켜 고사 전체를 환기하게 하는 수법을 사용한다. 고사(故事)는 옛날부터 전해온 잘 알려진 이야기이다. 당악정재의 상연 목적은 현실 세계에 존재하는 임금을 축수하고 현실 세계를 이상적인 현실 세계로 전환하는 것이다. 따라서 고사 전체의 이야기를 재현하여 관객에게 보여주기보다 인물, 소재, 행위 등 고사의 일부분을 활용하여 축수의 의미를 강화한다.

고사의 제유 또는 환기를 통해 관객은 고사 전체를 연상한다. 당악정재에서 사용된 고사는 선계와 관련된 것이면서 다른 한편으로는 현실 세계와 동떨어진 것은 아니다. 고사 속 인물을 마주한 관객은 보이는 것 너머에 있는 고사 속 선계의 이미지를 현실 세계에 투영하게 된다. 당악정재를 보는 관객의 상상과 해석을 통해 선인의 행위에 담긴 축수의 의미가 현실과 맞닿게 되고 현실 세계는 극중 세계의 일부가 된다. 극중 세계와 현실 세계가 융합되는 양상은 고사의 제유 혹은 환기로 인해 비교적 수월하게 이루어진다. 모두가 다 아는 이야기는 관객의

흥미를 돋우는 한편 인물의 등장만으로도 특정된 의미를 만들어내며 그들의 행위에 담긴 의미는 분명하게 전달될 수 있기 때문이다.

당악정재에서 활용하는 고사는 선인과 현실세계에 관한 것이다. 《헌선도》는 후한(後漢) 반고(班固, 32~92)가 쓴 『한무내전』(漢武內傳)』에 나오는 '서왕모 선도 고사(西王母 仙桃 故事)'[134]를 부분적으로 재현하고 《오양선》은 중국 광저우(廣州) 지역의 '오양성(五羊城) 고사'[135]의 인물을 등장시킨다.[136] 먼저, 《헌선도》에

---

134) 김학주는 '서왕모 헌도(獻桃) 고사'라 하였다. (김학주, 『한·중 두 나라의 가무와 잡희』, 서울대학교출판부, 1994, 212~213쪽 참조.) 그러나 『한무내전』에서 서왕모는 무제와 복숭아를 나누어 먹었으므로 '헌도', 즉 복숭아를 '바쳤다'고 하기 어렵다. 따라서 본고는 서왕모의 선도와 관련된 고사라는 의미에서 '서왕모 선도(仙桃) 고사'라 지칭하겠다.

135) 최진아, 「다섯 마리 양을 탄 신선이 내려오다: '오양선(五羊仙)' 이야기의 베트남, 중국, 한국에서의 변용」, 비교문학 57, 2012, 58쪽 참조.

136) 2장에서 살펴본 바와 같이 《연화대》 역시 극중 인물로 선인이 등장한다. 이지저(李之氐, 1092~1145)가 지은 <연화대 치어(蓮花隊致語)>에는 "검은 눈썹의 아리따운 미인 꽃봉오리에서 자랐고 흰 학이 훨훨 날아 옥 같은 연꽃을 쪼아 열었습니다.(靑蛾窈窕, 毓在於芳苞, 皓鶴翩翻, 啄開於玉貌)"라는 구절이 있고, 《연화대》를 보고 지은 최자(崔滋, 1188~1260)의 <부차운(復次韻)>을 보면 "마땅히 학의 부리로 연꽃 봉우리를 터뜨리겠지(應煩鶴觜拆蓮窠)"란 구절이 있으므로 고려의 《연화대》에서 중심이 되는 장면은 학이 연꽃 봉우리를 쪼아 열고 그 속에서 선인이 나오는 장면이다. 이는 극중 인물로서 선인이 등장하였음을 뜻한다. 이익(李瀷)은 『성호사설유선(星湖僿說類選)』 제15권 「인사문(人事門)」 중 《수연장》 항목에서 《연화대》가 '허한양(許漢陽)'과 관련된 고사와 관련되었다고 자주에 덧붙였고 차주환은 이익이 출처를 명시하지 않아 해당 고사를 재확인하기 어렵다고 하면서 송(宋) 심괄(沈括, 1031~1095) 『몽계필담(夢溪筆談)』 20, 신기(神奇) 제 7조의 비슷한 고사를 제시하여 이익이 말한 고사를 추정하였다. 차주환이 제시한 고사는 "희녕(熙寧) 연간에 이빈객(李賓客)이라는 사람이 윤주(潤州)라 알려진 곳에 갔다. 동산에 나물과 꽃이 가득하였는데 각각 꽃에 부처가 앉아 있었다. 모양은 조각 같았고 그 수를 세기 어려웠다.(熙寧中, 李賓客乃之知潤州, 園中菜花悉成荷花, 仍各有一佛坐於花中, 形如雕刻, 莫知其數)"는 것이다. 한편, 조사과정에서 이익이 말한 '허한양(許漢陽)' 고사의 전문을 찾아 살필 수 있었다. 그 대략의 내용은 다음과 같다. '허한양이라는 사람이 배를 타고 가다 풍랑을 만나 '야일궁(夜日宮)'이라는 곳에 도착하여 여인들로부터 술을 대접받았다. 젊은 하녀가 데려온 앵무새가 '꽃아 피어라'라고 말하니 정원에 있던 꽃봉오리가 일시에 피었고 그 안에 키는 한 자 남짓의 아주 아름다운 자태를 한 미인들이 있었다. 관현악이 연주되었는데 소리가 맑고 상쾌했다.' (沈旣濟 撰, 『雷民傳』, 「博異志」, 許漢陽, 鄭還古 著, 中華書局 1985, 참조) 그러나 고사의 후반부에 알고 보니 그를 대접한 인물들은 용왕의 딸, 이모, 자매들이었으며 문인(文人)의 글을 좋아하여 뭇사람들을 죽여 그 피를 술로 둔갑시켜 문인에게 대접한 뒤, 글을 쓰게 만들어 문인의 글을 얻어 간 것이었다. 자신이 먹은 술이 인간의 피임을 알고 난 뒤 허한양은 피를 많이 토하고 사흘간 병세에 시달렸다는 다소 기괴한 내용으로 끝을 맺는다. 따라서 이익이 자주에 밝힌 '허한양' 고사는 《연화대》와 관련성이 적다고 판단한다. 한편, 왕극분은 『중국무용사』에서 당나라의 《굴자지》에서 여동이 연꽃에서 나와 춤을 추는 장면이 있다고 주장하였는데 그 근거가 충분치 않다. 이에 《굴자지》 또는 《연화대》의 고사와 무대화 원리에 관해서는 추가적인 문헌 자료가 발굴된 후에 논의가 가능할 것이다.

서 재현한 고사의 해당 부분을 살피고 이를 어떻게 무대화하였는지 살펴보겠다.

《헌선도》에서 차용한 고사는 '서왕모 선도 고사(西王母 仙桃 故事)'이다. 서왕모는 불사약을 가진 여신으로 "사람들을 위해 재앙을 물리쳐주고 일상의 복을 주관하는 종교적 존재"[137]로 여겨졌다. 대표적인 서왕모 고사 중 불사의 약으로 여겨지는 서왕모의 복숭아와 관련된 고사가 있다. 서왕모는 삼천 년 혹은 천 년에 한 번 복숭아가 열리는 반도원(蟠桃園)의 주인이다. 그곳에서 열리는 복숭아를 먹으면 천 년을 산다고 한다. 서왕모의 복숭아는 수명을 늘리는 영험하고 진귀한 선계의 열매로 선도(仙桃) 또는 반도(蟠桃), 혹은 푸른 빛이 난다고 하여 벽도(碧桃)라 부른다. 《헌선도》에서 서왕모의 복숭아는 '천 년 만에 열리는 아름다운 열매(千年之美實)' 혹은 '반도'로 언급된다. 이익은 『성호사설』 제15권 인사문(人事門)에서 "헌선도는 서왕모 고사에서 나왔다"[138]라 하였다. 『태평광기(太平廣記)』 제3권 신선(神仙) 「한무제(漢武帝)」와 『한무내전(漢武內傳)』에서 서왕모의 선도가 나오는 부분을 요약하면 다음과 같다.

> 한나라 무제는 일찍부터 신선의 도를 얻고자 하였는데 서왕모가 이를 보고 가르칠 것이 있겠다고 생각하여 먼저 청조(靑鳥)를 보내 서왕모의 방문을 무제에게 통보한 뒤 7월 7일, 한무제가 사는 궁궐에 용을 타고 내려온다. 서왕모가 전 위에 오를 때 두 시녀가 서왕모를 보좌하였다. 서왕모는 선계의 여러 음식을 무제에게 대접하였다. … 서왕모는 다시 시녀에게 명해 선도(仙桃)를 가져오게 했다. 잠시 후 옥쟁반에 선도 일곱 알을 담아 왔는데 크기가 오리알 만한 것이 둥글며 푸른빛이었다. 이를 서왕모에게 바치자 서왕모는 네 알을 무제에

---

137) 유강하, 「서왕모의 신격에 대하여 - 한대 문헌과 문물을 통한 서왕모의 신격 탐색」, 중국어문학지 25권0호, 2007, 251쪽.

138) 이익은 『성호선생사설(星湖先生僿說)』 권15 「인사문(人事門)」에서 "《헌선도》라는 것은 선모의 고사에서 나왔다. 고려 조의 최충헌이 여러 기녀를 시켜 봉래 선녀가 임금께 하례하는 형용을 지은 것이다.(獻仙桃者 出於王母事 麗朝崔忠獻令羣妓作蓬萊仙娥 来賀之狀不過)"라고 하였고 이유원(李裕元, 1814~1888) 역시 이익의 주장에 따랐다. (이유원, 『국역 귤산 임하필기』 4, 한국학술정보, 2008, 306쪽) 그러나 최충헌이 헌선도를 지었다는 말은 믿기 어렵다. 《헌선도》 최초의 기록은 의종 1167년이며 차주환은 《헌선도》의 유입 시기를 송 인종(宋 仁宗) 시기인 1023년에서 1063년 사이로 추정한다. 만약 1167년에 《헌선도》가 초연되었다고 하더라도 당시 최충헌(1149~1219)은 18살의 어린 나이였다. 결정적으로 『고려사』 열전 권제42, 반역, 최충헌 조에 "명종 4년, 원수 기탁성이 조위총을 공격할 때, 최충헌이 용감하다는 말을 듣고 별초도령으로 선발하였으며 공을 세워 섭장군이 되었다.(明宗四年, 元帥奇卓誠擊趙位寵, 聞忠獻勇敢, 選補別抄都令, 以勞累遷攝將軍)"란 기록으로 보아 그가 중앙관직에 선발된 때는 명종 4년인 1174년이었다. 따라서 최충헌을 《헌선도》의 창작자로 여길 수 없다. 이익, 『성호선생사설(星湖先生僿說)』, 「인사문(人事門)」, 헌선도, 한국고전번역원, 한국고전종합DB 참조.

게 주고 세 알을 자신이 먹었다. 선도의 맛은 감미로워 입안에 맛이 그득했다. 무제는 한 알 한 알 먹으면서 그 씨를 챙겨 두었다. 서왕모가 무제에게 그 까닭을 물으니 무제가 대답했다. “이를 심으려 합니다.” 서왕모가 말했다. “이 선도는 3000년에 한 번 열매를 맺는 것으로 중원의 땅은 척박하여 심어도 자라지를 못하오.” 무제가 곧 그만두었다.[139]

아래는『고려사』「악지」《헌선도》에 기록된 해당 장면의 무대 지시문이다.

악관이 회팔선인자를 다시 연주하면 위의를 든 18인이 앞과 같이 걷는 춤[140]을 추며 나아가 좌우로 나뉘어 선다. 왕모를 포함한 3인과 개(盖)를 든 3인이 걷는 춤을 추며 나와 정해진 자리에 선다. 음악이 그친다. 악관 한 명이 선도반을 받들고 나아가 기녀 한 명에게 전달한다.(나이가 적은 사람으로 정한다.) 기녀가 선도반을 받아들고 나아가 왕모에게 건넨다. 왕모는 선도반을 받들고 ‘헌선도 원소가회사’를 노래한다.
樂官又奏會八仙引子, 奉威儀十八人如前舞蹈而進, 左右分立. 王母三人·奉盖三人舞蹈而進, 立定. 樂止, 樂官一人奉仙桃盤, 授妓一人(擇年少者), 妓傳奉進王母. 王母奉盤, 唱獻仙桃元宵嘉會詞曰,

죽간자가 입대구호를 마치면 선인의 등장을 암시하는 <회팔선인자(會八仙引子)> 음악이 다시 반주되고 위의가 무대로 들어와 도열하면 양옆에 두 명의 시녀를 대동한 서왕모가 무대로 입장한다.『한무내전』에서 서왕모가 선계에서 내려오는 장면은 앞서 공간에 대한 논의에서 설명한 바와 같이 채산 쪽에서 어전 앞 부계 위로 올라오는 동선으로 무대화된다. 또『한무내전』에서는 서왕모가 전에 오를 때 두 명의 시녀가 그녀를 보좌하였다고 하였는데《헌선도》는 서왕모가 등장할 때 양옆에 협무(挾舞)를 둔다. “협무 2인은 바로『한무내전』에서 서왕모를 모시는 두 시녀를 말한다.”[141]

《헌선도》라는 당악정재 이름에서 보이듯 선도를 바치는 장면은《헌선도》의 핵심 장면이다.《헌선도》는『한무내전』에서 시녀가 선도를 가져오는 장면을 섬세하

139)『태평광기(太平廣記)』신선3(神仙三),「한무제(漢武帝)」일부를 축약하여 인용함.
140) 이 장면에 앞서 죽간자는 ‘걷는 춤(舞蹈)’을 추며 이동하였다. 위의 18명 역시 죽간자와 같이 ‘걷는 춤’으로 입장하라는 뜻이다. ‘무도(舞蹈)’를 걷는 춤이라 해석한 이유는 이 동작의 중점이 걸어서 이동하는 데 있다고 보았기 때문이다.
141) 신태영,「여·송 악무 교류와 당악정재의 도교적 성격」, 민족무용 제19호, 2015.9, 32쪽.

게 재현한다. 『고려사』「악지」에서 서왕모 무리가 자리에 서면 음악은 멈춘다. 당악정재에서 음악이 멈추는 때는 죽간자의 구호나 인물의 창사가 있는 때, 즉 출연자가 말하거나 노래하는 장면이다. 출연자가 구호를 읊거나 창사를 노래하는 장면을 제외한 모든 장면에서 음악을 반주하므로 《헌선도》에서 음악 없이 행해지는 이 장면은 주목할 만하다. 『고려사』「악지」 악1 당악, 악기(樂器)에 따르면 당악정재 기악 반주는 방향(方響), 퉁소(洞簫), 적(笛), 필률(觱篥), 비파(琵琶), 아쟁(牙箏), 대쟁(大箏), 장고(杖鼓), 교방고(敎坊鼓). 박(拍)으로 구성된다. 정재의 반주 음악은 대부분 합주이다. 관악기 4, 현악기 3, 타악기 3종으로 구성된 악대가 내는 음악의 음색은 풍부하고 음량이 비교적 크다. 그런데 《헌선도》의 가장 중요한 장면인 선도를 임금에게 바치는 장면에서 음악은 일시에 그친다. 청각적 대비를 통해 관객의 집중을 이끄는 것이다.

정적 속에서 선도가 담긴 쟁반인 선도반을 악관이 기녀에게 전달하고 기녀는 무대 중앙에 선 서왕모에게 전달한다. 『고려사』「악지」에는 서왕모에게 선도반을 건네는 기녀로 '나이가 어린 사람을 택한다(擇年少者)'라는 특별한 지시사항을 포함한다. 다른 당악정재에서는 볼 수 없는 이 특별한 무대 지시문은 『한무제전』에서 시녀가 선도를 가지고 나오는 장면을 무대화하기 위해 고안한 것이다. 고사에 따르면 "서왕모는 양쪽에 시녀 둘을 데리고 궁전 위로 올라왔으며 시녀는 16,7세 정도였다.(王母唯挾二侍女上殿, 侍女年可十六七)"라고 하였고 서왕모의 용모는 "30세 정도로 보였다.(視之可年三十許)"라고 전한다. 이 구절에서 서왕모의 시녀들은 나이가 어려 보인다는 특징을 가졌음을 알 수 있다.

사진 2. <요지연도(瑤池宴圖)>의 서왕모와 시녀들[142)]

고사와 달리 《헌선도》에서 기녀의 나이에 대한 지시문은 서왕모의 양옆에 선 협무가 아닌 선도를 전달하는 기녀에 해당하는 것이지만 시녀의 외형적 특징을 서왕모와 대동한 시녀 무리의 공통된 특성으로 확대하여 본다면, 선도를 가져오는 기녀로 나이가 어린 사람을 택한다는 지시문은 고사를 생생하게 구현하기 위한 것임을 알 수 있다. 서왕모를 그린 회화에서 서왕모를 보좌하는 시녀는 대체로 어린 모습으로 묘사되는 경향이 있다. 서왕모가 주(周)목왕(穆王, 기원전 10세기)을 요지연 잔치에 초대한 내용을 그린 회화 작품인 <요지연도(瑤池宴圖)>의 왕모 곁을 지키는 시녀들은 작은 체구와 앳된 얼굴로 그려졌다.

당악정재 《헌선도》에서 선도반은 서왕모가 현실 세계의 임금에게 바치는 소품이므로 서왕모가 등장부터 들고나와도 무방하다. 하지만 《헌선도》에서는 애써 어린 기녀를 골라 그에게 선도반을 들고 무대로 들어와 서왕모에게 건네게 한다. 《헌선도》의 이 장면은 『한무내전』에서 '시녀 한 명에게 명하여 선도 7개를 갖고 오게 한다'는 구절을 섬세하게 무대화한 것이다.

한편, 등장 인물의 구성과 서왕모의 행동에서 '서왕모 선도 고사'와 당악정재 《헌선도》와의 차이점을 발견할 수 있다. 이러한 고사의 변용은 당악정재가 현실에 존재하는 관객인 임금을 중심으로 하는 극 세계를 추구한다는 연출 원리로부터 기인한다. 『한무내전』 '서왕도 선도 고사'의 주요 인물은 한무제와 서왕모이다. 만약 《헌선도》가 고사를 제유하지 않고 고사를 온전히 재현하여 보여주는 것에 중점을 두었다면 서왕모와 함께 한무제로 가장한 인물이 등장하여야 한다. 그러나 당악정재 《헌선도》에서 서왕모가 복숭아를 바치는 대상은 『한무내전』의 한무제가 아니라 현실계에 존재하는 고려의 임금, 즉 관객이다. 서왕모의 상대 인물은 객석에 앉아 있는 현실계의 임금이므로 무대 위에는 서왕모와 그를 보좌하는 시녀인 협무만이 등장한다. 무대 위에 등장하는 극중 인물 구성 면에서 고사를 온전히 재현하지 않으며 극 세계를 현실 세계로 확장하고자 하는 당악정재만의 특성을 발견할 수 있다. 인물의 행위에서 역시 고사의 변용과 극 세계의 확장성이 드러난다.

당악정재는 현실의 위계질서를 극중 세계로 견인하므로 무대 위 서왕모의 행위는 고사 속 서왕모의 행위와 구분된다. 《헌선도》의 서왕모는 현실 속 임금과 동

142) 경기도박물관에 소장된 <요지연도> 8폭 병풍에 그려진 서왕모이다. 병풍은 각 가로 47.2, 세로 134.2㎝이다. 작가는 미상이며 제작 시기는 18~19세기로 추정한다. (https://musenet.ggcf.kr/relics/relicsView/5ef1a9e8ecb58e3152035289)

등한 지위를 갖지 않는다. 따라서 고사와 달리 《헌선도》의 서왕모는 복숭아를 임금과 나누어 먹지 않고 현실계나 극중 세계의 위계 상 최상위에 존재하는 임금에게 무릎을 꿇고 복숭아를 바치는 행위를 한다. 《헌선도》의 서왕모는 선도반을 이마 높이로 받들고 '원소가회사(元宵嘉會詞)'를 노래한 뒤, 탁자 위에 선도반을 내려놓음으로써 임금에게 선도를 바친다. 《헌선도》에서 서왕모가 선도반을 받든 채 노래하는 <헌선도(獻仙桃)> '원소가회사(元宵嘉會詞)'의 내용은 아래와 같다.

원소절 아름다운 잔치에 봄빛을 즐기며 아름다운 일 그때의 상양궁이 생각납니다. 요임금 이마는 기쁘게 북극을 바라보고 순임금 옷 드리우고 궁궐 중앙에서 팔짱을 끼셨습니다.
즐거워 내는 소리 호탕하게 소곡에 닿고 가득 찬 온화한 기운 어향 곁에 띠고 있습니다. 태평의 장관에 대해 어떻게 보답하겠습니까. 반도 한 가지로써 천 가지 상서를 바칩니다.
元宵嘉會賞春光, 盛事當年憶上陽. 堯顙喜瞻天北極, 舜衣深拱殿中央.
懽聲浩蕩連韶曲, 和氣氤氳帶御香. 壯觀大平何以報, 蟠桃一朶獻千祥.
《헌선도》 <헌선도(獻仙桃)>원소가회사

사진 3. 《헌선도》 중 서왕모가 선도반을 바치는 장면[143]

143) 국립국악원 근현대국악기록시리즈 5. 국립국악원 정재Ⅰ: 01. 헌선도, (유튜브 주소:https://www.youtube.com/watch?v=TPu_e3ov70I&t=301s, 촬영일: 2015년 12월 10일, 유튜브 게시일: 2016년 6월 10일, 검색일: 2022년 4월 20일)

《헌선도》의 서왕모는 원소연등회에서 임금으로 인해 도래한 태평 장관에 대해 보답하기 위해 고려의 궁궐로 내려왔음을 '원소가회사(元宵嘉會詞)'로 밝힌다. 인물은 이 창사에서 태평 장관을 이룬 고려의 임금을 요(堯)임금과 순(舜)임금에 비유한다. 요임금의 이마는 성인의 용모에 비추어 왕을 칭송하는 말로 쓰이며[144] 순임금은 요임금과 더불어 태평성대를 이룩한 성군으로 알려져 있다. 앞서 밝힌 바와 같이 순임금이 옷을 드리우고 궁궐 중앙에 팔짱을 끼고 계신다는 구절은 온 나라가 태평하다는 것을 의미하고 순임금의 음악을 뜻하는 소곡(韶曲) 역시 순임금 때의 태평을 상징한다. '원소가회사(元宵嘉會詞)'를 통해 서왕모가 고려의 임금을 요순과 같이 태평성대를 이룬 성군으로 여긴다는 것을 알 수 있다. 《헌선도》의 서왕모는 선도반 탁자 앞에 무릎을 꿇고 선도반을 내려놓는다. 이 동작으로 임금에게 '천 가지 상서로움을 바친다'는 노래의 내용을 행동으로 보여준다. 『한무내전』에서 서왕모는 한무제가 몸을 굽혀 인사를 하는 높은 지위의 인물로 그려진 반면, 임금께 무릎을 꿇고 선도를 바치는 《헌선도》의 서왕모는 고사와 반대로 임금보다 지위가 낮은 인물임이 분명하다. 《헌선도》의 서왕모가 선도를 '바치는' 장면은 공연예술의 정치적 측면에서 보았을 때 "군왕의 위세를 더욱 높여주는 훌륭한 장치"[145]라 할 수도 있겠으나 그보다 우선하여야 하는 점은 당악정재 무대에서의 핵심이 극 세계와 현실 세계와의 만남에 있다는 것이다.

《헌선도》에서 가장 중시되는 행위이자 고사를 변용하는 대표적인 예시인 선인이 선도를 '바치는' 동작은 현실 세계와 극중 세계가 서로 영향을 주고 받은 결과로 만들어진 것이다. 군왕축수와 태평성대를 구가한다는 궁중악의 상연 목적에 따라 장수를 상징하는 물건을 '바치는' 행위는 조선 정재에서도 이어진다.[146] 당송대 교방악에서 서왕도 선도 고사를 활용한 여러 공연물이 창작된 이유와 《헌선

---

144) 요임금 이마(堯顙)는 성인의 외형을 묘사할 때 쓰는 말이다. 『사기(史記)』, 「공자세가(孔子世家)」 중 공자의 얼굴을 묘사하면서 "그 이마가 요임금과 비슷하다.(其顙似堯)"라 하였다. 고려 후기 조선 초기 문신인 권근(權近, 1352~1409)의 문집 제9권 시 <송림행인사환(送林行人使還)> 중 명나라의 태자였던 명(明) 흥종(興宗, 1355~1392)을 보고 "황태자님의 이마가 요임금과 같다(且識皇儲顙類堯)라 하였다. 조선 초기 문신 김종직(金宗直, 1431~1492)의 시집 『점필재집(佔畢齋集)』 제16권 중 <광릉배제유작(光陵陪祭有作)>에서도 "요임금 이마가 산뢰에 비춘다(堯顙映山罍)"고 하였다.

145) 최진아, 「조선시기 唐樂呈才에 반영된 '西王母'의 문화적 의미」, 중국소설논총 41, 2013, 81쪽.

146) '바치는' 행위를 하는 조선의 정재로는 풍년을 의미하는 그림을 바치는 《경풍도(慶豐圖)》와 하늘의 꽃을 바치는 《헌천화(獻天花)》, 당악정재 《헌선도》를 향악정재 형식으로 바꾼 《만수무(萬壽舞)》가 있다. 《만수무》에서도 서왕모가 임금에게 선도(仙桃)를 바친다.

도》가 고려부터 조선까지 궁궐에서 끊임없이 연행되며 전해진 것은 《헌선도》가 가진 “왕의 축수라는 주제의식이 연향의 시행목적과 여실히 부합되는 것이었기 때문”[147]이다. 당악정재 《헌선도》는 ‘왕모 선도 고사’ 일부의 재현과 변용을 통해 현실 세계를 중심으로 한 극중 세계를 창조하고 다시 현실을 극중 세계로 전환한다는 당악정재의 무대화 원리를 잘 보여준다.

《오양선》은 다섯 명의 선인이 다섯 색의 양을 타고 인간계로 내려와 곡식을 전해주었다는 ‘오양성 고사(五羊城 故事)’의 다섯 선인을 극중 인물로 한다.[148] 고사의 일부 장면을 재현하는 《헌선도》와는 달리 《오양선》에서는 고사 속 인물의 등장만으로 고사 전체를 환기하게 한다. ‘오양성 고사’는 중국 광저우(廣州) 지역에 전해오던 유명한 이야기이다. 이 고사로 인해 중국 광저우는 오양성(五羊城) 또는 양성(羊城)이라고도 불렸고 이 고사의 이름 역시 ‘오양성 고사(五羊城 故事)’로 알려져 있다. 이에 ‘오양성 고사’는 중국 광저우를 오양성 또는 양성이라는 별칭으로 부르는 연원을 설명한 글에서 찾을 수 있다.[149] 그중 송(宋) 악사(樂史, 930~1007)가 지은 『태평환우기(太平寰宇記)』 중 영남도1 광주(嶺南道一·廣州) 중

147) 강경호, 「당악정재 <헌선도>의 실현 양상과 창사 변화」, 한국예술종합학교 세계민족무용연구소 학술총서, 2005(1), 146쪽.

148) 차주환은 《오양선》에서 오양선 고사와 관련한 구절이 단 두 개뿐이며 이것은 “상서로운 조짐(瑞兆)으로서의 언급에 불과하여 (고사) 오양선을 극화(劇化)한 것이라고는 볼 수 없다”고 하였다.(차주환, 『고려당악의 연구』, 동화출판공사, 1983, 70쪽) 그러나 본고에서는 차주환의 연구 이후 진행된 당악정재 《오양선》과 오양성 고사와의 관련성 연구를 살펴 《오양선》과 오양성 고사가 무관하지 않다는 관점을 가지고 서술하였다. 오양선과 오양성 고사와의 친연성을 다룬 연구로 최진아, 「다섯 마리 양을 탄 신선이 내려오다: ‘오양선(五羊仙)’ 이야기의 베트남, 중국, 한국에서의 변용」, 한국비교문학회, 2012; 최미연, 「시대별 궁중춤 <오양선(五羊仙)>의 무용서사 해석과 비교 연구」, 우리춤과 과학기술 통권 40호, 2018; 허동성, 「궁중정재 <오양선>의 전통문화콘텐츠화 시론 -아시아 전통춤의 전파와 변용을 바탕으로-」, 공연문화연구, 2017. 등이 있다.

149) 진(晉) 고미(顧微, ?~?)의 『광주기(廣州記)』에 의하면 “광주 관청의 들보 위에 다섯 양 형상의 그림이 있고 또 오곡 주머니를 만들어 그곳에 매달아 놓았다. 옛날 고고(高固, ?~?)가 초(楚)나라 재상이었을 때, 다섯 양이 곡식을 입에 물고 초나라 뜰에 모였는데 이로 인해 그 형상을 상서로 여겨 그린 것이다. 육국(六國) 때 광주는 초나라에 속해 있었다. (廣州廳事梁上, 畫五羊像, 又作五穀囊, 隨像懸之. 雲昔高固為楚相, 五羊銜穀萃於楚庭, 故圖其像為瑞. 六國時廣州屬楚.)”라 하였고 당(唐) 정웅(鄭熊, ?~?) 『번우잡기(番禺雜記)』에 “광주는 예전에 다섯 선인이 양을 타고 내려왔었는데, 이에 따라 ‘오양’이라 이름하였다.(廣州昔有五仙騎羊而至, 遂名五羊.)”라 하였으며 송(宋) 전역(錢易, 968~1026)의 『남부신서(南部新書)』 경(庚)에 “오수(吳脩, ?~?)가 광주의 자사가 되었다. (광주는) 아직 주(州)에 미치지 못했다. 다섯 선인이 다섯 색의 양을 타고 다섯 곡식을 갖고 내려왔다. 지금 광주 관청(州廳)의 들보 위에 다섯 선인이 다섯 색의 양을 탄 상서를 그린 그림이 있으므로 광남을 오양성이라 부른다.(吳脩爲廣州刺史, 未至州, 有五仙人騎五色羊, 負五穀而來. 今州廳梁上, 畫五仙人騎五色羊爲瑞, 故廣南謂之五羊城.)”이라 하였다.

속남월지(續南越志)와 『전송사(全宋詞)』 중 홍적(洪適, 1117~1184)의 「번우조소(番禺調笑)」 중 <양선(羊仙)>을 살피면 아래와 같다.

오양성은 속남월지에 따르면 다섯 선인이 다섯 색의 양을 타고 육수거를 들고 내려왔다는 옛이야기가 있다. 지금 오양성이라 부르는 곳이 바로 이곳이다.
五羊城 按續南越志云 舊說有五仙人騎五色羊執六穗秬而至 至今呼五羊城是也[150]
『태평환우기』 영남도1 광주(嶺南道一·廣州) 중 속남월지(續南越志)

양선
황목만 상류에 큰소리가 나더니 푸른 구름 깊은 곳에 오색의 상서로운 구름이 일어났다. 양을 타고 이삭을 가진 비단옷이 분명히 드러나니 다섯 명의 줄지은 선인이 공중에 떠있었다.
羊仙
黃木灣頭聲哄然 碧雲深處起非煙. 騎羊執穗衣分錦 快睹浮空五列仙.[151]
「번우조소(番禺調笑)」 중 양선(羊仙)

'오양성 고사'는 양을 타고 내려온 다섯 선인이 하늘에서 내려와 사람들에게 천상의 곡식 줄기를 주었다는 이야기이다. 당악정재 《오양선》이 이 고사를 활용하였음은 죽간자의 입대구호와 <보허자령(步虛子令)> '벽연농효사(碧烟籠曉詞)'를 통해 알 수 있다. 입대구호에서 죽간자는 출연자들을 "양을 탄 신선"이라 소개하였고 관객인 임금을 "난새를 탄 신선"으로 지칭한다. 그후 출연자 중 한 명이 나와 '노래와 춤으로 길고 큰 나라의 복이 오도록 하겠다'는 내용의 치어를 한다. 치어를 마친 후 다섯 명의 출연자는 나란히 일렬로 서서 중무를 중심으로 한 '상대무(相對舞)'와 네 귀퉁이(四隅)로 펼쳐져 제자리에서 각자 도는 '주선이무(周旋而舞)'를 춘다.[152] 이후에 부르는 <보허자령(步虛子令)> '벽연농효사(碧烟籠曉詞)'

150) 『흠정사고전서(欽定四庫全書)』, 「태평환우기 권157(太平寰宇記卷一百五十七)」, 송(宋) 악사 편(樂史 撰), 영남도1, 광주(嶺南道一 廣州) 참조.
151) 唐圭璋 編纂, 王仲聞 參訂, 孔凡禮 補輯, 『全宋詞』, 北京 : 中華書局, 1999, 第3冊 1369쪽.
152) 다섯 명이 네 모서리와 중앙에 선 대형을 만든 뒤, 제자리에서 돌면서 추는 춤이라는 『고려사』「악지」《오양선》에 기록된 '주선이무(周旋而舞)'는 『악학궤범』 이후부터 '오양선무(五羊仙舞)'라고 표기된다. 조선조에 창작된 《봉래의(鳳來儀)》, 《근청전(覲天庭)》, 《성택(聖澤)》, 《하황은(荷皇恩)》에서도 '오양선무'가 추어진다.(송방송, 『악학궤범 용어총람』, 보고사, 2010, 236쪽 참조.) 최미연은 '오양선의 소재가 우리 민족의 원형적 서사인 천신이 하강하는 내용을 담고 있으며 이를 표현한 오양선무는 샤머니즘적인 '제자리 돌기' 동작이라고 주장하였다.(최미연, 「시대별 궁중춤 오양선(五羊仙)의 무용서사 해석

는 아래와 같다.

> 푸른 안개 푸른 구름이 새벽에 가득 담고 있고 파도는 한가합니다. 강 위 몇몇 봉우리는 차갑고 패환 소리에 기이한 향이 날라 인간 세상에 떨어집니다. 사신의 행렬이 속도를 늦춰 오색 구름 끝에 멈췄습니다.
> 천천히 함께 가화서를 가리키며 한 번 웃으니 임금께서 웃으십니다. 구중의 높은 궁궐 그 가운데를 바라보며 임금께 삼축합니다. 만만년 동안 남산을 대하소서.
> 碧烟籠曉海波閑. 江上數峯寒, 佩環聲裹, 異香飄落人間. 弭絳節, 五雲端.
> 宛然共指嘉禾瑞, 開一笑, 破朱顔. 九重嶢闕, 望中三祝高天. 萬萬載, 對南山.
> 《오양선》 <보허자령> 벽연농효사

가화서(嘉禾瑞)는 벼 이삭이 두 개씩 드는 풍년의 상서를 의미한다. 이어 임금께 삼축한다는 말은 임금에게 장수하고, 복을 받으며, 아들을 낳으라(壽福多男子)는 요임금에 대한 화봉인(華封人)의 축원이며 만만년 동안 남산을 대하라는 말 역시 남산의 불로송과 같이 오래 사시라(壽比南山不老松)는 축수의 표현이다.[153] 관객은 죽간자의 구호와 <보허자령(步虛子令)> '벽연농효사(碧烟籠曉詞)'를 통하여 《오양선》에 등장하는 극중 인물이 '오양성 고사' 속 선인임을 알 수 있다. 당악정재 《오양선》은 입대구호나 창사와 같이 노래를 통해서만 '오양성 고사'와 《오양선》과의 관계를 드러낸다. 《헌선도》의 극중 인물이 노래와 행동으로 '서왕모 고사'를 무대화한 것과 달리 《오양선》은 극중 인물이 고사 속 인물임을 알린 뒤, 고사에서 가장 중요한 소품인 '가화서'를 인물이 노래로써 언급하는 것에 그친다. 이에 《오양선》은 부분 재현이 아닌 인물의 등장을 통한 환기로써 고사를 활용한다고 할 수 있다.

앞서 언급한 바와 같이 '오양성 고사'는 광저우 지역에 다섯 명의 선인이 양을 타고 내려와 선계의 곡식을 주었다는 이야기이다. 반면, 당악정재 《오양선》에서는 '오양선 고사' 속 선인이 시간과 공간을 넘어 지금, 여기의 고려의 궁궐에 방문하였음을 신체적 현전과 노래를 통해 표현한다. '오양성 고사'에서 당악정재 《오양

과 비교 연구」, 우리춤과 과학기술, 제40집, 2018, 34쪽 참조.)

153) 『시경(詩經)』 소아(小雅) 천보(天保)에 "남산이 무궁함같이 수하시며(如南山之壽)"란 구절이 있다.(김학주, 『새로 옮긴 시경』, 명문당, 2016, 464쪽 참조.) 또 중국에는 예부터 어른에게 송축할 때 "복은 동해로 길게 흐르는 물처럼, 수명은 남산의 늙지 않는 소나무처럼(福如東海長流水 壽比南山不老松)" 또는 각 절의 앞 네 글자를 딴 "복여동해 수비남산(福如東海 壽比南山)"이라는 말을 사용한다.

선》이 무대화한 것은 등장인물인 선인뿐이다. 《오양선》의 선인은 '오양성 고사'의 선인과 같이 다섯 빛깔의 양을 타고 등장하지도, 가화서를 소품으로 들지도 않는다.[154] 다섯 선인은 그들이 가화서를 가리키고 임금과 마주 보고 웃는 장면을 창사로 노래할 뿐이다.

사진 4. 《오양선》 중 중무가 치어하는 장면[155]

『고려사』「악지」《오양선》에서는 출연자가 웃는다는 무대 지시문은 없고 임금이 실제로 웃었는지도 알 수 없다. 《오양선》은 《헌선도》에 비해 비사실적이며 비재현적인 고사 활용 방식을 채택하고 있다. 《오양선》은 관객에게 능동적 해석과 상상을 통해 극의 의미를 생성할 것을 요구한다. 관객은 무대와 객석에서 창조된 극중 인물에 대한 인식에 기반하여 고사를 환기하고, 또 노래로써 지금 여기에서 벌어지는 오양선인과 관객과의 만남을 인식하고, 그 의미를 읽어내야 한다.

관객이 적극적으로 인물의 신체적 현전과 노래를 인식한다는 점을 전제로 하여, 인물이 '오양성 고사'의 핵심 소재인 가화서를 노래로만 언급하는 이유를 '벽

154) 신태영 역시 《오양선》의 전래과정을 살피면서 육수거(六穗秬, 가화서를 말한다.)를 상징하는 의물이 보이지 않는다는 점에 의문을 제기한 바 있다. 신태영, 「고려 당악정재의 전래와 수용」, 국악원논문집 제31집, 2015, 82쪽 참조.

155)「근현대국악기록시리즈 5.국립국악원 정재 : 03. 오양선」, 국립국악원, https://www.youtube.com/watch?v=CPX7tmlq-E&t=282s (촬영일: 2015년 12월 10일, 게시일: 2016년 6월 10일, 검색일: 2022년 4월 20일)

연농효사(碧烟籠曉詞)'의 내용을 통해 추측할 수 있다. 《오양선》의 다섯 선인은 관객에게 가화서를 주거나 바치지 않는다. '벽연농효사(碧烟籠曉詞)'에 따르면 선인은 가화서를 '가리키고', 임금과 마주 보며 '웃는'다. 이 창사를 통해 관객의 상상 속에서 만들어지는 장면은 가화서가 이미 온 나라에 자라나 풍요로움을 맞이한 현실 세계의 모습이다. 선인들은 이미 현실에 널리 퍼진 태평성대를 확인하는 뜻으로 천천히 가화서를 가리킨 뒤, 임금과 웃음을 주고받으며, 이러한 풍요를 이룩한 임금께 오래 사시라는 장수를 축원하는 것이다. 가화서의 상서는 과거에 나타났고 그 상서는 임금이 행한 선정(善政)의 결과이다. 뒤이은 창사인 <파자령(破子令)> '표묘삼산사(縹緲三山詞)'에서도 아름다운 경치를 묘사하고 임금께 축수하는 것에 그치는 이유 역시 현실 세계에 널리 퍼진 태평을 관객과 확인하기 위한 것이다. 즉, 《오양선》의 선인은 가화서를 내려주려 선계에서 온 것이 아니라 현실계의 태평성대를 송축하는 마음을 노래와 춤으로 표현하고자 선계에서 내려왔다. 이러한 해석을 기반할 때, 선인의 출현만으로도 관객은 《오양선》에서 현실 세계를 극중 세계로 전환하는 양상을 인식할 수 있다.

선인의 노래와 춤은 현실에 존재하는 관객을 위한 것이므로 당악정재 《오양선》은 현실과 관련한 다양한 의미와 해석을 이끌어낸다. 무엇보다도 관객은 고사를 되새기며 먼 옛날 가화서로써 발견된 상서로움을 현실과 연관 지을 수 있다. '오양성 고사'의 선인이 광저우 지역에 내려와 육수거를 주었던 것처럼, 오래전 고려에 오양선인이 내려와 사람들에게 가화서를 주었고 그로 인해 지금 고려의 만민이 풍요로운 때를 맞아 잔치를 벌이게 되었다는 해석이 가능하다. 고사는 비록 광저우라는 특정 지역과 관련한 것이지만 고사 속 인물인 오양선인은 고려의 궁궐에 등장하였으므로 태평을 맞이한 공간은 궁궐을 너머 나라 전체로 확장된다. 임금은 나라의 최고 통치자이며 고려의 궁궐은 나라의 중심이다. 따라서 궁궐 너머 민간, 고려 임금의 선정이 뻗친 나라 전체로 이들이 상징하는 풍요로움은 확대된다. 오양선인은 지금 고사 속 배경인 광저우에 내려온 것이 아니라 고려의 궁궐을 방문하였으므로 《오양선》에 대한 관객의 해석은 현실 세계에 대한 인식과 함께할 때 보다 명확해진다.

결론적으로 《헌선도》와 《오양선》에서 발견되는 고사의 제유와 환기를 통한 무대화 원리는 현실 세계와 극중 세계를 긴밀하게 연결하고 결국 현실 세계를 극중 세계로 전환하기 위함이다. 선계에서 일어난 일이 아니라 현실 속 인물이나 지역과 관련된 두 고사는 극과 현실의 연결을 돕는 요소로 작용한다. 일상과 극을 단절시켜 고사 전체를 재현함으로써 현실과 동떨어진 이야기를 전달하기보다 잘 알

려진 고사를 활용하여 극과 일상을 결합하는 것이 당악정재의 무대화 원리라 할 수 있다.

당악정재의 관객은 고사의 전체를 상상하고 고사의 의미를 현실 세계에 비추어 해석한다. 임금에게 축수하고 현실 세계의 태평성대를 기원하는 당악정재의 주제는 관객의 상상과 해석을 통해 확대되고 강조된다. 고사 속 선인이 일상 세계에 나타남으로써 얻어지는 효과는 고사 전체의 주제가 일상으로 확장된다는 것이다. 당악정재에서 발견되는 것은 현실 세계를 반영한 극중 세계이며 현실 세계 속에 마련된 극중 세계이다. 극중 세계는 현실 세계에 닿아야 하므로 무대화 과정에서 고사의 변용은 불가피하다. 당악정재는 신비한 이야기를 일방적으로 관객에게 들려주는 것을 목적으로 하지 않는다. 현실 세계를 선계라는 이상향과 결합하여 당악정재만의 복합적인 극중 세계를 만들어 현실 세계를 선계로 변환하는 것을 목적으로 한다. 인간이 표현하고자 하는 관념은 시각화 또는 무대화하였을 때 적확성과 진실성이 배가되기도 한다. 당악정재의 무대에 현전하는 모든 것은 관객이 인지하고 상상하고 해석하는 대상이 되고 관객은 무대에서 읽어낸 의미를 현실 세계과 관련지어 해석한다. 고사의 활용은 관객이 당악정재에서 구현된 선계가 현실 세계에 기반한 것이자 현실 세계로 확장되고자 한다는 것을 증명한다.

4.2 현실 속 연회(宴會)와 포구(抛球) 경기의 무대화

《헌선도》와 《오양선》은 극중 인물의 등장으로 현실 세계와 신선 세계의 구분과 융합이 비교적 명확히 드러나는 반면, 《수연장》과 《포구악》은 앞서 인물과 공간에서 강조한 바와 같이 현실과 극의 경계가 분명하지 않아 그 융합 역시 뚜렷하게 보이지 않는다. 《수연장》에서 강조하는 것은 현실 세계의 관객에게 권주하는 것, 현실의 태평성세를 묘사하는 것이다. 《포구악》의 중심 장면은 포구희 장면으로 양편으로 나뉜 기녀가 공을 던져 승패를 겨루는 것이다. 두 당악정재는 인위적이며 가공된 극적 상황을 꾸민다기보다 현실 세계 속 행위의 연장처럼 보인다. 임금과 신하가 함께 즐기며 술을 마시는 등석연의 주연은 태평한 시기를 증명하는 현실적 행위로 볼 수 있다.[156] 그러나 현실 세계의 일을 재현한다고 하더라도

156) 사회적 상황에 따라 연등회가 취소 또는 중지되거나 당악정재를 포함한 교방악인 기악(伎樂)이 연등회 절차에서 생략되기도 하였다. 1115년 예종 10년에는 연등회를 거행하던 중 최사추(崔思諏, 1036~1115)의 부음을 듣고 연등회를 중지하였다. (『고려사』 권14, 예종 10년(1115년), 음력 2월 戊午(18일) 참조.) 1204년 희종 즉위년에는 신종(神宗, 1144~1204)이 2월에 승하하였으므로 연등회를 음력 9월에 열었으며(『고려사』 권21, 희종 즉위년(1204년), 음력 9월 壬申(13일) 참조.) 1271년 원종 12년에는 임금이 연

관객이 존재하는 한, 무대에 연출된 장경은 관객에게 보여주기 위한 것이므로 인위성이 없다고 볼 수 없다. 두 당악정재가 마치 극과 현실의 융합이 아닌 현실의 연장처럼 보이는 것은 가공된 인물로부터 직관적으로 창조되는 연극적 특성을 활용하지 않기 때문이다. 《수연장》에서 반복적으로 행하는 권주 행위와 《포구악》에서 보여지는 기녀들의 포구희는 태평한 때와 장소를 의미하는 것이기도 하다. 축수와 권주를 의미하는 당악정재 출연자의 행위는 그 행위의 대상인 관객이 현실 세계가 태평하다고 생각해야 함을 전제로 하기 때문이다. 이에 《수연장》과 《포구악》의 무대는 이상적인 현실 세계를 구현한 것이라 할 수 있다. 당악정재의 연극적 특성상 극중 세계는 현실 세계와 긴밀한 관계에 있음을 인정한다면 《수연장》과 《포구악》은 이상적 현실 세계를 극중 세계로 여긴다는 점에서 당악정재 고유의 연극적 특성을 잘 보여주는 당악정재라 할 수 있다.

《수연장》은 다른 당악정재와 달리 춤과 노래의 절차가 간결하고 춤의 동선에서 질서정연함을 강조한다는 특징이 있다. 《수연장》의 진행절차에서 죽간자의 입대·견대구호[157]를 앞뒤로 제외하면 출연자들의 행위는 노래1-춤1-춤2-노래2로 진행된다. 간결한 진행 절차는 16명이라는 비교적 대규모의 인원이 추는 춤과 춤의 동선을 강조하기 위한 것으로 보인다. 《수연장》에는 고려 당악정재 중 가장 많은 인원이 출연한다. 당악정재의 무대는 사방과 동서의 균형미를 중시하며 3명, 5명, 12명, 2명 등 좌우 대칭의 배열을 추구하는 특성을 보인다. 《수연장》에 출연하는 기녀 16명은 무대에서 4대 4열로 배열되는데, 이 배열은 무대 중앙을 중심으로 균형감을 강조한 것이다. 즉, 《수연장》의 무대는 안정감과 균형감, 출연자 동선의 질서정연함을 보여주는 최적의 인원으로 구성된다. 둥글게 원을 그리며 춤을 추는 '회선이무(回旋而舞)'와 각 대의 선두가 마주 본 뒤 등진 뒤 대열의 후미로 이동하는 춤을 반복하는 '혹면혹배이무(或面或背而舞)'는 《수연장》 전체를 통틀어 상당한 시간을 소요한다. 두 춤은 대부분의 정재 무대에서 강조되는 질서와 균형, 대칭을 집약적으로 보여준다.

등회를 맞아 봉은사에 갔는데 민가에 불이 나서 300호가 불타자 기악(伎樂)을 중지하였다.(『고려사』 권27, 원종 12년(1271년), 음력 2월 戊申(14일) 참조.) 1273년 원종 14년 2월에는 나라에 변고가 많아 연등회의 기악(伎樂)과 잡희(伎會)를 생략하였으며(『고려사』 권27, 원종 14년, 음력 2월 丁酉(14일) 참조.) 1273년 12월에도 나라에 변고를 이유로 다음 달에 있을 연등회를 생략하였다.(『고려사』 권27, 원종 14년, 음력 12월 乙丑(17일) 참조.) 이후 1278년 충렬왕 4년, 1282년 충렬왕 8년 연등회에도 기악(伎樂)이 중지되는 등 사회적 상황에 따라 연등회의 기악은 축소되었다.

157) 《수연장》은 16명의 기녀의 군무로 이루어진 당악정재로 중무(中舞)가 없으므로 '치어(致語)'가 없다. 12명의 군무인 《포구악》에서도 전원의 노래인 창사는 있지만 '치어(致語)'는 없다.

‘회선이무(回旋而舞)’는 전원이 하나의 큰 원을 만들어 도는 춤을 말한다. ‘삼잡(三匝)’이라 하였으므로 세 바퀴를 돈다. 《수연장》의 ‘회선이무(回旋而舞)’가 만들어내는 대형을 그림으로 보면 다음과 같다.

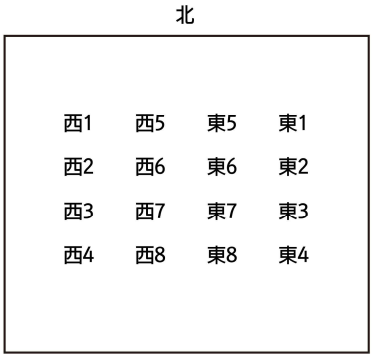


그림 3. 《수연장》 초입배열도[158]

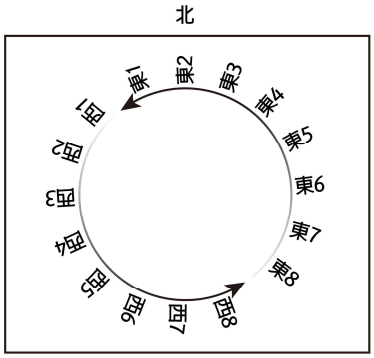
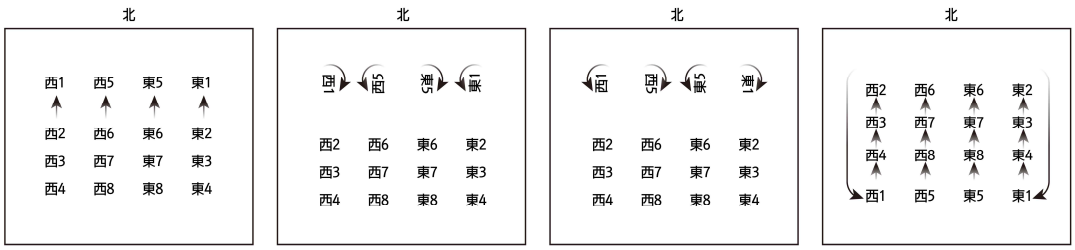


그림 4. 《수연장》 ‘회선이무’

‘회선이무(回旋而舞)’ ‘삼잡(三匝)’을 마치면 출연자들은 초입배열도와 같이 배열한다. 그 후에 ‘혹면혹배이무(或面或背而舞)’를 춘다. ‘혹면(或面)’, ‘혹배(或背)’는 출연자가 얼굴을 마주하고 또 등을 진다는 것으로, 두 명 또는 네 명으로 구성된 무대에서 출연자 신체의 “위치 및 방향 변화와 관련된 용어이다.”[159] 매 대의 앞 사람 네 명이 마주 보고 등지는 춤을 추고 대의 가장 뒷줄로 가서 앉아 고개를 아래로 숙이고 손을 땅에 짚는 것으로 한 대의 동작을 마친다. 고려의 《수연장》은 네 대가 출연하므로 이를 네 번 반복하면 다시 초입배열도의 배열과 같게 된다. 이를 그림으로 그리면 아래와 같다.



158) 그림 3, 4.와 그림 5.는 이흥구, 손경순 공저, 『한국궁중무용총서1-헌선도 오양선 수연장』, 보고사, 2008을 참고하여 제작함.

159) 손선숙, 『궁중정재용어사전』, 민속원, 2005, 371쪽. “마주 보는 것과 뜻이 같은 용어로 ‘상대이무(相對而舞)’, ‘상대무(相對舞)’, ‘일면(一面)’, ‘대무(對舞)’, ‘상면(相面)’이 있고 등을 지고 서는 것과 뜻이 같은 용어로는 ‘상배이무(相背而舞)’, ‘상배무(相背舞)’, ‘일배(一背)’, ‘배무(背舞)’ 등이 있다”

그림 5.《수연장》‘혹면혹배이무’의 동선

당악정재의 무대에서는 노래와 춤이 한 장면씩 번갈아 진행되며 노래와 춤의 내용은 연결되어 있다. 예컨대,《헌선도》에서는 서왕모가 선도를 바치는 동작을 행한 뒤 ‘바친다’는 내용을 담은 ‘원소가회사(元宵嘉會詞)’를 행하고,《포구악》에서는 ‘절화무’를 춘 뒤 <수룡음령(水龍吟令)> ‘동천경색사(洞天景色詞)’에서 ‘신선이 꽃을 당겨 약속하였다’고 하여 ‘절화무’의 의미를 설명한다. 그 후에 ‘마음대로 포구를 보며 웃는다’는 내용의 노래가 이어진 뒤 포구희 장면이 연출된다. 포구희 장면의 시작은 <소포구악령(小抛毬樂令)> ‘양행화규사(兩行花竅詞)’로 ‘섬섬옥수 높이 홍사망을 가르킨다’라는 내용은 뒤에 이어지는 포구희 동작을 먼저 서술한 것이다.《연화대》에서 동녀가 연꽃에서 나오는 동작을 한 뒤 이어지는 ‘미신사’에서 ‘봉래에 있다가 연꽃 술로 태어났다’고 말한다. 이로써 하나의 당악정재 안에서 번갈아 가며 진행되는 노래와 춤은 내용 면에서 친연성을 가진다는 것을 알 수 있다.[160]

그렇다면《수연장》의 핵심 장면인 ‘회선이무(回旋而舞)’와 ‘혹면혹배이무(或面或背而舞)’ 장면의 앞뒤에 부르는 <중강령(中腔令)> ‘동운영채색사(彤雲映彩色詞)’와 <파자령(破子令) ‘청춘옥전사(靑春玉殿詞)’를 통해《수연장》의 무대에서 보이는 노래와 춤이 무엇을 형상하고 있는지 유추할 수 있을 것이다.

붉은 구름에 알록달록한 빛깔이 서로 비추니 어좌가 하늘 중앙에 있으니 신하는 빽빽하게 모여있습니다. 꽃무늬를 가득 새긴 비단 자리가 고귀한 뜰에 가득 찼으니 경사로 열린 잔치에는 환성이 드높아라
천 년을 갈 왕조의 계보를 열었으니 공이 이루어진 것을 즐기고 한마음으로 원을 축하하며 규풍을 많이 받쳐들었습니다. 보배로운 잔을 자주 드는 씩씩하고 뛰어난 영웅들. 만만년토록 승평을 즐기십시오.
彤雲暎彩色相暎. 御座中天簇簪纓. 萬花鋪錦滿高庭. 慶敞需宴懽聲.
千齡啓統樂功成. 同意賀元珪豐擎. 寶觴頻擧俠群英. 萬萬載樂昇平.

《수연장》 <중강령> 동운영채색사

<중강령(中腔令)>[161]은 임금께 술을 올릴 때 부르는 노래의 곡조로 임금에 대

160) 한흥섭은 구호, 치어, 창사를 통해 악의 사상적 분위기나 취향을 확인할 수 있다고 하였다.(한흥섭,「고려사에 나타난 팔관회의 음악양상 및 그 사상적 배경에 관한 고찰」, 한국학연구 24, 2006, 344쪽 참조.)

161) 박은옥은 ‘중강’이 대곡(大曲) 중 중서(中序) 부분에 속한다는 점만 생각하면 최소한

한 축수와 참석자들에 대한 권주의 의미를 지니고 있다. 이에 차주환은《수연장》을 '임금이 신하에게 술을 내릴 때의 송축을 확대시킨 가무희'[162]라 하였다. 남송(南宋)의 수도 임안(臨安)의 여러 일을 기록한 오자목(吳自牧, ?~?)의『몽량록(夢粱錄)』에 따르면 송 궁정의 '재집친왕남반백관입내상수사연(宰執親王南班百官入內上壽賜宴)' 절차 중 "첫 번째 어주를 드릴 때 가판색 한 명이 중강 한 편을 노래한다(第一盞御酒，歌板色，一名唱中腔一遍)"라 하였다. 역시 임안에 대한 기록인 송(宋) 주밀(周密, 1232~1308)의『무림구사(武林舊事) 권1, 사맹가출(四孟駕出), 성절(聖節)에 "둘째 잔에 어주를 내리면 가판이 중강을 노래하고 잡폭(雜爆)을 베푼다.(第二盞賜御酒，歌板起中腔，供進雜爆)"라 하였다.《수연장》의 죽간자 구호에서 볼 수 있듯[163] <중강(中腔)>은《수연장》의 악대인 이원악부(梨園樂部)가 연주하는 음악이다.[164] 이에 이원악부가 중강을 연주하는 행위는 사연(賜宴)또는 성절(聖節)에 재상을 포함한 신하들이 한마음으로 황제에게 축수하는 모습을 상징한다. 결국 '동운영채색사(彤雲映彩色詞)'는 음악의 연원이나 노래의 내용으로 보았을 때 축수의 의미를 강하게 담은 노래라 할 수 있다.

《수연장》'동운영채색사(彤雲映彩色詞)'에 따르면 극중 세계에는 경사스러운 일을 맞아 임금과 신하 다수가 참여하는 잔치자리가 마련되었고 술잔을 들고 태평한 때를 즐기는 임금과 신하가 존재한다. 이는 고려 당악정재가 상연되는 고려 궁궐의 현재 모습과 다르지 않다.《수연장》은 연등회나 팔관회와 같은 주요 절기에 궁궐 연회에서 상연되었으므로 '동운영채색사(彤雲映彩色詞)'는 이상적인 현실 세계의 광경을 서술한 것으로 보인다.

'회선이무(回旋而舞)'와 '혹면혹배이무(或面或背而舞)'를 마치고 각 대의 가장 앞에 선 네 명의 출연자가 부르는 <파자령(破子令)> '청춘옥전사(靑春玉殿詞)'는 현실 세계의 승평을 강조한다. 상서로운 햇빛이 임금의 자리에 놓인 병풍을 비추었고 그 빛이 궁궐에 넓게 퍼졌으며 궁궐 안팎에서 잔치자리의 춤과 음악을 원한다고 한다. 순임금의 음악인《소소(簫韶)》또한 태평을 상징하는 음악이다. 태평은 하늘이 임금에게 내려준 것이자 현실 세계 전체에 내려진 것이다.

리듬과 관련된 단어로 추측할 수 있다고 하였다. 박은옥,『고려사 악지의 당악연구』, 민속원, 2006, 35~37쪽 참조.

162) 차주환,『고려당악의 연구』, 동화출판공사, 1983, 53쪽.

163)《수연장》죽간자 입대구호에 "만방에서 귀순하여 와서 인사하니 이원악부에서 중강을 연주합니다.(萬方歸順來拱手, 梨園樂部奏中腔.)"라고 하며, 죽간자 견대구호에서는 "성조의 좋은 일 알고 싶어서 이원에서 새로운 곡 중강을 연주하였습니다.(欲識聖朝多樂事, 梨園新曲奏中腔.)"라고 한다.

164) 음악 <중강(中腔)>은《수연장》'동운영채색사(彤雲映彩色詞)'와 '회선이무(回旋而舞)'의 반주음악으로 사용된다.

푸른 봄 옥으로 만든 궁전에 부드러운 바람이 살랑살랑 불어 《소소》 연주는 끊어졌다 이어집니다. 서기가 행운을 돌아 표표히 끌리니 금술잔에 가득찬 유하가 아름답게 넘쳐흐릅니다.

상서로운 해가 붉은 병풍에 임하여 어진 덕을 궁궐에 널리 퍼뜨립니다. 멀리서 가까이서 노랫소리 춤음악 듣길 원합니다. 만만년토록 잔치가 열리길 원합니다.

青春玉殿和風細, 奏簫韶絶繹. 瑞遶行雲飄飄曳, 泛金尊, 流霞豔溢.

瑞日暉暉臨丹扆, 廣布慈德宸. 遐邇願聽, 歌聲舞綴. 萬萬年, 仰瞻宴啓.

《수연장》 <파자령> 청춘옥전사

<중강령(中腔令)> '동운영채색사(彤雲映彩色詞)'와 <파자령(破子令) '청춘옥전사(青春玉殿詞)'는 지금 이곳의 광경을 묘사한다. '동운영채색사(彤雲映彩色詞)'에서 언급한 잔치, 임금, 신하, 궁궐, 술잔 등 현실 세계에 속한 광경은 '청춘옥전사(青春玉殿詞)'에서 반복되어 서술된다. 그런데 '청춘옥전사(青春玉殿詞)'는 푸른 봄, 유하, 상서로운 해 등 선계의 이미지를 현실 세계에 더한다. '청춘옥전사(青春玉殿詞)'에서 언급된 부드러운 바람, 선계에 존재하는 것이며 유하는 신선이 마시는 술이다. 《소소》는 태평한 세계를 의미한다. 본론 3.3에서 살펴본 바와 같이 당악정재에 사용된 선계는 현실 세계의 사람들이 생각하는 이상향이며 지극히 태평한 세상을 지시한다. 그렇다면 '회선이무(回旋而舞)'와 '혹면혹배이무(或面或背而舞)'는 이상적 현실 세계의 관객이 누리고 있는 태평한 때를 형상화한 것이라 유추할 수 있다.[165]

《수연장》은 선계화된 현실 세계를 노래와 춤으로 무대화하여 극중 세계로 확장

165) '회선이무(回旋而舞)'는 《헌선도》와 《포구악》에서도 볼 수 있다. 《헌선도》에서는 위의 18명이 죽간자의 견대 구호 전, 위의를 들고 세 바퀴를 도는 장면이 제시된다. 이에 무대의 마지막 장면에 해당하는 회선이무가 시작이나 끝을 알리는 의미를 가진다는 의견이 제시되었다.(정일영, 「성종조 당악정재의 세 가지 대형」, 서울대학교 석사학위논문, 2004, 9쪽, 각주19 참조.) 또 《포구악》의 '회선이무(回旋而舞)'는 '절화무' 장면 뒤에 삽입되어 있으므로 포구희 장면으로 전환하는 기능을 가진 춤으로도 볼 수 있다. 그러나 《헌선도》 위의의 '회선이무(回旋而舞)'는 절차 면에서 당악정재의 끝을 알리는 지표로 사용되었을지 모르겠지만 《수연장》과 《포구악》에서는 끝을 알리는 의미의 춤으로 보이지 않는다. '회선이무(回旋而舞)'가 당악정재에서 죽간자의 구호와 같이 시작과 끝을 알리는 춤이라면 하나 이상의 당악정재에서 《헌선도》와 같은 위의의 '회선이무(回旋而舞)'가 있어야 할 것이다. 《수연장》에서는 궁궐에서의 잔치 자리를 묘사한 두 창사의 사이에 '회선이무(回旋而舞)'가 행해진다. 《포구악》의 '회선이무(回旋而舞)'는 마치면 '동천경색사'를 부르고 '혹면혹배이무(或面或背而舞)'와 같은 춤인 '일면일배이무(一面一背而舞)'를 춘다. 이에 고려 당악정재에 한하여 '혹면혹배이무'와 '회선이무' 두 춤은 짝을 이루고 있으며 태평을 형상화한 춤이라 본다.

한다는 특성을 보여준다. 극이 현실과 만나 태평성대를 무대화하는 《헌선도》, 《오양선》과 달리 《수연장》의 무대에서는 하늘이 지금, 고려의 임금에게 내려준 태평의 기운과 임금과 신하가 화합한 이상적인 현실 세계의 모습을 극중 세계로 여긴다.

현실과 극 경계의 모호성은 《포구악》에서 또한 발생한다. 연극에서의 행위는 약속된 행위이다. 따라서 공을 던져 가려지는 성패를 미리 약속할 수 없는 《포구악》의 포구희 장면은 극중 세계보다는 현실 세계와 가깝다. 고려의 《포구악》은 절화무 장면과 포구희 장면의 결합으로 구성되었지만 조선 중기부터 현대까지 《포구악》은 포구희 장면만으로 구성된다. 포구희 장면에서 드러나는 '놀이적 요소는 팔관회를 포함한 각종 연회에서 《포구악》이 활발하게 공연'[166]되었던 원인이 되었으며 오늘날까지 관객으로부터 직접적인 반응을 끌어내는 요소로 작용한다. 《포구악》의 포구희는 공 던지기 행위에서 만들어지는 놀이적 요소와 상과 벌, 그리고 관객이 공 던지기 놀이의 결과에 대해 즉각적인 반응을 보인다는 점에서 스포츠적 특성을 가진다.[167] 《포구악》에서 보이는 스포츠적 특성은 공을 던져 구멍에 넣는다는 놀이적 속성과 기녀가 직접 손으로 공을 던진다는 신체성, 무엇보다도 포구희의 성패를 기녀들이 공연 전에 모의할 수 없다는 비인위적 특성에서 유발된다.

『악학궤범』「당악정재의물도설(唐樂呈才儀物圖說)」 중 포구문과 채구(彩毬) 그림을 보면 기녀가 던지는 공은 직경 6.8㎝이며 양쪽에 유소(流蘇)라는 긴 매듭이 달려 있다. 기녀는 공을 직경 17.24㎝의 포구문 구멍인 풍류안(風流眼)에 통과시켜야 한다. 포구문의 전체 높이는 263.4㎝이며 땅에서부터 풍류안까지의 높이는 248.2㎝이다. 풍류안은 출연자의 시선보다 높게 있고 공에 달린 유소는 날아가는 동안 날개처럼 양쪽으로 펼쳐지기 때문에 풍류안에 공을 통과시키는 일은 쉽지 않다. 따라서 《포구악》 상연 전에 기녀들은 미리 공을 넣어 꽃을 받는 사람과 공을 넣지 못해 벌을 받는 사람을 정할 수 없다. 인위성을 배제한 《포구악》 포구희

---

166) 허영일, 「한국 궁중 정재의 전승과정과 유희성(遊戱性)에 관한 연구」, 민족무용 10권 0호, 2006, 24쪽 참조.

167) 스포츠는 놀이적 속성을 가진 인간의 신체활동으로 경쟁을 포함한다.(박주한, 「스포츠의 개념 연구」, 움직임의 철학: 한국체육철학회지,20(4), 2012, 172쪽 참조.) 임번장은 "스포츠란 허구적이고, 비생산적이며, 현실생활과 분리된 세계이고, 그 결과를 예측할 수 없고, 규칙에 의해서 통제되며, 결과는 전술과 결합된 신체기능과 신체기량에 의하여 결정되는 경쟁적 인간의 표현활동"이라 정의하였다.(임번장, 『스포오츠 사회학 강의노트』, 서울대학교, 1988, 62쪽 참조.) 그러나 《포구악》의 포구희는 선수가 아닌 기녀가 춤과 노래를 겸하여 하는 것이므로 스포츠가 아닌 스포츠적 특성을 갖춘 공연예술로 보고 이에 극보다는 관객이 존재하는 현실에 가까운 것이라 판단한다.

의 스포츠적 특성은 관객을 무대와 밀착시킨다. 관객은 기녀의 노래와 춤을 듣고 보는 동시에 기녀가 공을 던지는 과정과 성패에 집중한다.

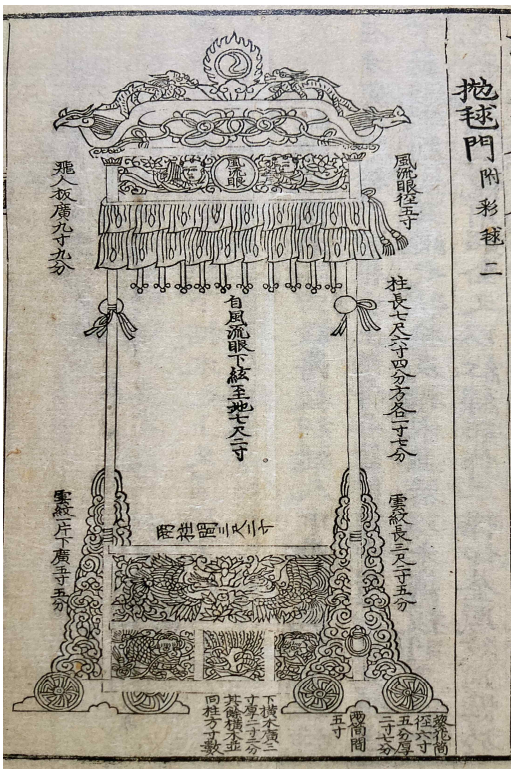


사진 5. 《포구악》의 포구문과 채구[168]

사진 6. <무신년진찬도병> 중 《포구악》[169]

공을 넣지 못했을 때 기녀가 받는 벌은 얼굴에 먹점이 찍히는 것이다. 아름답게 치장한 기녀의 얼굴에 점이 찍힐 때 발생하는 희극성은 관객과 무대를 밀착시키는 요소로 작용한다. 《포구악》을 관람한 문인의 감상평에서 관객들은 공을 넣지 못한 기녀가 벌을 받는 모습을 보며 즐거워한다. 이는 포구희를 한 기녀와 관객의 거리가 떨어져 있지 않다는 것을 보여준다.

> 공을 우러러 던져 그 안에 던진 자는 옆에 있던 한 기녀가 채색된 꽃 한 가지를 즉시 머리에 꽂아 상을 준다. 넣지 못한 자는 즉시 먹을 묻힌 붓을 얼굴에

168) 『악학궤범』, 「당악정재의물도설」, 호사문고(蓬左文庫) 소장본, 국립국악원, 2011. 381쪽.

169) 국립중앙박물관 소장, 소장품번호 본관 13243, <진찬병풍회(進饌屛風繪)>. 다른 명칭으로 <무신년진찬도병(戊申年進饌圖屛)>이라 하는 이 그림은 1848년 창덕궁 인정전과 창경궁 통명전에서 거행된 진찬을 8폭 병풍으로 그린 것이다.

칠해서 벌을 주니 관객이 크게 웃었다.

以丸仰投, 其中入者, 傍有一妓, 以彩花一枝, 卽揷其髻, 以賞之. 不中者, 卽以墨筆抹其面, 以罰之, 觀者大噱.[170]

이유준, 『몽유연행록』 무신년(1848년) 초7일 일부

던진 공이 실수로 떨어져 뺨에 먹이 찍히면　　誤墜飜看腮點墨
관중은 웃어 대고 가인은 부끄러워하네　　衆中懽笑佳人慙[171]

이유원, 『임하필기』 제38권 <해동악부(海東樂府)>

『고려사』「악지」《포구악》에 기록된 노래에서도 포구희에 대한 관객의 열화와 같은 집중과 반응을 예상할 수 있다. 《포구악》 '동천경색사(洞天景色詞)' 결구에 "처음 던지는 공 승리하면 소리가 땅에 가까워 꽃 빛이 아름답게 빛납니다.(頭籌得勝, 懽聲近地, 花光容約)"라 하였다. 또 <소포구악령(小抛毬樂令)> '양행화규사(兩行花竅詞)'에 "섬섬옥수 높이 홍사망을 가리키고 모두들 처음 던지는 공 이기려고 마음을 씁니다(玉纖高指紅絲網, 大家着意勝頭籌)"라 하며 포구희에 대한 기녀와 관객의 기대감을 묘사하였다. 기녀가 공을 던지기 직전에 부르는 짧은 노래에서 기녀들은 공 던지기에 대한 자신의 감정을 거침없이 표현하며 관객의 현실적인 반응을 이끈다. 그중 마지막 순서로 공을 던지는 동편의 여섯 번째 기녀는 "화장을 골고루 바른 얼굴에 부끄럽게 미친 붓이 더럽게 그어질까 걱정됩니다.(恐將脂粉均粧面, 羞被狂毫抹汚來)"라 하며 공을 넣지 못했을 때 받는 벌에 대한 두려운 감정을 노래한다. 예견할 수 없는 비의도적인 행위로 진행되는 포구희 장면에서 현실 세계와 맞닿은 장면이 무대 위에 연출된다.

《포구악》은 양대가 동서로 나누어져 있고 점수를 매기게 되므로 양대에 대한 관객의 응원도 양편으로 나뉘어 더해질 수 있다. 『태종실록(太宗實錄)』에 따르면 1403년 명나라 사신연에서 관객은 자리에 따라 편을 가르고 각자의 기녀 무리를 응원하였다. 이 연회에서는 《포구악》 상연으로 인해 현실 속 스포츠에서 볼 수 있는 응원 구도를 무대와 객석 양쪽에 유발되었다. 서쪽 편에는 임금이, 동쪽 편에는 사신이 앉았으므로 포구문 서쪽에 선 무리가 임금의 선수가 되고 동쪽에 선 무리가 사신의 선수가 되었다.

---

170) 한국고전번역원, 『몽유연행록(夢遊燕行錄)』, 상(上), 무신(戊申) 11월(十一月) 초7일(初七日). 번역은 세종대왕기념사업회(이철희 역, 2018)를 참조함.

171) 번역은 이유원. 『국역 귤산 임하필기 9』, 한국학술정보, 2008. 306쪽 참조함.

임금이 다례(茶禮)를 행하고, 곧 잔치를 베풀었다. 엄(儼)과 천보(天寶)가 성행이 몹시 거만했다. 조거임(趙居任) 역시 자리에 앉아 있었다. 임금이 매번 수라를 들면 눈이 마주치니, 엄(儼) 등이 조금 불편한 기색이 있었다. 포구악(抛毬樂)을 베풀었는데, 동편 기녀는 공을 넣은 사람이 4명이었고, 서편에는 넣은 사람이 없었다. 엄(儼) 등이 즐거워하며 사람을 시켜 임금께 말하기를 "우리 편은 모두 넣었는데, 국왕 편은 어째서 넣지 못합니까?" 하니, 임금이 웃었다.

上行茶禮, 乃設宴. 儼及天寶性行甚倨. 居任亦在坐. 上每御膳, 與之擊目, 儼等稍有不平之色. 進抛毬樂, 東邊妓中者四, 西無中者. 儼等樂, 使人言於上 "吾邊皆中, 國王邊如何不中乎?" 上笑.

『조선왕조실록』, 태종실록, 태종 3년(1403), 4월 13일

이날 《포구악》을 관람한 관객은 자신이 응원하는 출연자의 편에 서고 그 결과를 자신의 결과로 여겼다. 태종 편에서 공을 던진 기녀들은 사신연이 끝나고 질책을 받았을지도 모른다. 위의 사료로 드러나는 분명한 점은 포구희가 무대에서 행해질 때, 관객과 출연자가 한 편이 되어 반대편을 이기고자 하는 마음을 공유했다는 것이다. 그런데 앞서 언급한 바와 같이 《포구악》의 전반부인 절화무 장면에서 일시적으로 선계가 형상화되며 노래와 춤에서 극적 특성이 드러난다. 반면, 《포구악》의 중심이 되는 포구희 장면에서는 극적 특성이 거두어지며 기녀와 관객은 현실 세계의 층위에서 같은 편으로 규합된다. 포구희 장면에서 극과 현실의 구분이 완전히 사라지게 되는 것이다. 비록 관객이 기녀를 자신의 편으로 삼아 응원하였다는 기사는 하나뿐이지만, 적어도 이 연회에서 상연된 《포구악》의 포구희 장면에서는 현실과 극의 경계가 사라진 모습을 발견할 수 있다.

《포구악》의 포구희 장면에서는 미리 성패를 가늠할 수 없다는 현실 세계 속 스포츠적 특성으로 인해 무대와 객석의 경계가 사라진다. 이에 포구희 장면은 당악정재 중에서 관객과 인물의 거리를 가장 가깝게 만드는 《포구악》만의 연극적 특성을 드러낸다고 할 수 있다. 이는 현실과 극의 융합을 통해 극을 창조한다는 당악정재의 연극적 특성에 어긋나는 것이라 보이지 않는다. 포구희 장면에서 스포츠적 특성을 강조한 것은 극과 현실의 융합을 추구하는 당악정재가 장경을 연출하는 방식의 다양성을 확보하였다는 근거가 된다. 엄밀히 말해 포구희는 운동선수들의 경기가 아니라 노래와 춤을 겸한 기녀의 놀이이기 때문이다. 포구희는 경쟁을 앞세운 경기가 아니므로 기녀들이 공을 던지는 놀이는 무대에 연출된 한 장면으로 보아야 한다. 《포구악》에 사용된 <절화령> '삼대사(三臺詞)'와 '동천경색사(洞天景色詞)'의 내용을 보아도 포구희는 경기가 아니며 놀이를 통해 주흥을 돋우

어 손님을 즐겁게 한다는 '가빈식연(嘉賓式燕)'의 의도가 드러난다.[172] 권주의 의미를 담았다는 점에서 포구희를 연출된 장경으로 보고 해석하자면 기녀의 공놀이는 태평성세를 뜻하는 것이기도 하다. 즉, 궁에 속한 기녀가 한가롭게 공놀이를 하는 모습은 현실 세계 속 태평성대의 단면인 것이다. 이는 앞서 언급한 《수연장》에서 궁궐에서 많은 신하들이 임금과 함께 주연을 즐기는 현실 세계의 태평을 무대화한 것과 같은 원리이다.

당악정재는 궁궐의 연회에서 상연되던 공연예술이다. 궁중 공연예술로서 당악정재가 표현하고자 하는 바는 군왕을 축수하고 태평성대를 기원하는 것이다. 그러나 이 점은 당악정재를 제한하는 한계가 아니라 당악정재의 연극적 특성을 다양한 방식으로 창출하게 만드는 원인으로 작용한다. 당악정재는 현실 세계에 기반하고 있지만 여기에 당대 관객이 생각하는 이상적인 모습을 더하여 극중 세계를 구축하므로 현실 세계를 직접 극중 세계로 끌어오기도 하고, 반대로 극중 세계를 현실 세계에 갖다 대는 등의 방식으로 무대와 객석 간 긴밀한 관계 맺기를 시도한다. 당악정재의 무대에서 형상화하는 태평성대의 장관도 현실에서 극으로, 극에서 현실로 넘나드는 과정에서 생겨난다.

고사를 활용하여 현실과 구별되는 극 세계를 창조하고 이를 현실과 접촉시키는 《헌선도》, 《오양선》과 달리, 《수연장》은 군왕에 대한 축수와 태평성대를 경하하는 관념을 무대 위에 형상화하였다. 《수연장》의 연극성은 기녀의 춤과 노래로 태평성대를 맞은 현실 세계를 무대화하는 과정에서 드러난다. 현실 세계의 관객이 느끼는 감정, 이루고자 하는 바람을 반영한 질서정연하고 이상적인 현실 세계가 극중 세계가 되어 《수연장》의 무대 위에 보여진다. 관객은 자신을 포함한 현실 세계 속 사람들이 가진 관념을 무대를 통해 시각적으로 확인할 수 있다. 따라서 《수연장》의 연출 원리는 현실의 사실적 재현이 아니라 임금을 중심으로 한 이상적 현실 세계를 극화한 것이라 할 수 있다.

《수연장》에서 무대화한 '태평한 현실 세계'는 실제 관객의 세계가 아닌 가공의 세계이다. 『고려사』에 따르면 연등회와 팔관회가 성행한 때는 대내외적으로 불안정한 시기였다. 문종(文宗, 재위 1064~1083)부터 의종(毅宗, 재위 1146~1170)까지 약 100년 동안 연등회와 팔관회는 거의 매해 거행되었다. 이 시기 대외적으로 고려는 여진족에 의해 임안(臨安)으로 천도한 송나라와의 외교를 단절해야 했고 거란의 무수한 침입을 막기 위해 변방을 지키며 혼란한 국제 정세에 대응해야 했다. 내부적으로는 왕실과 귀족이 첨예하게 대립하였으며 무신정변(武臣政變,

172) 정은경, 「고려시대 교방가무희」, 민족무용, 4권 0호, 2003, 39쪽 참조.

1170년)으로 인해 결국 의종은 폐위된 후 복위에 실패하며 처참한 최후를 맞이하였다. 정치적으로 혼란했던 시기에 연등회, 팔관회와 같이 군왕을 축수하고 군신 동락을 추구하는 국가 의례가 활발히 거행되었다는 사실은 당악정재가 정치적 수단으로서 상연된 것이 아님을 뒷받침한다. 고려 초기 연등회와 팔관회는 표면적으로 '다양한 사상이 공존하던 고려 시대에 국가의 안녕을 기원하여 사회를 통합하는 기능을 가진 국가의례'[173]의 의의를 강조하였다. 그러나 고려 중반에 들어 연등회와 팔관회는 종교 의식이나 제의보다는[174] '국왕의 장수 기원에 방점을 둔 왕실 중심의 의례'[175]적 성격을 가지게 된다. 고려 중기부터 연등회와 팔관회의 이면적 의의가 표면적 의의를 능가하게 되면서 두 의례는 한층 풍류적인 분위기에서 행해졌다. 두 의례의 풍류적 성격은 당악정재를 포함한 궁중 공연예술이 활발하게 상연되는 자양분이 되었다. 결국, 《수연장》과 《포구악》의 무대에서 형상화하는 극중 세계는 실제를 그대로 옮긴 것이 아니라, 오히려 현실과 다른 허구화된 세계인 것이다.

《포구악》의 포구희는 스포츠적 특성으로 관객의 집중과 반응을 끌어내고 현실의 관객과 극의 인물이 정서적으로 연대하여 상대편에 대한 경쟁심을 갖게 한다. 《포구악》의 무대가 물리적으로는 객석과 나누어져 있지만 포구희가 진행되는 동안 관객도 인물과 같이 양쪽으로 나뉜다면 관객과 출연자는 유대감을 느낄 수 있을 정도로 가까워진다. 포구희는 기녀의 노래와 춤에 공 던지기와 상벌에 따른 놀이성이 더해진 장면이다. 또 얼굴에 먹점을 찍는다는 규칙에서 생기는 희극성과 주흥을 돋운다는 권주의 의미에 따라 포구희는 태평한 세상을 연출한 장경이 되기도 한다. 《포구악》의 포구희는 스포츠적 특성과 노래, 춤, 음악을 통한 예술적 특성을 직조한 장면이자 현실과 극의 밀접한 관계를 분명히 보여주는 장면이라 할 수 있다.

---

173) 박종기, 『고려사의 재발견』, 휴머니스트 출판그룹, 2015, 163쪽.

174) 연등회 절차에는 봉은사(奉恩寺)에 가서 조종의 진전을 참배하는 의식이 있고, 팔관회에는 법왕사(法王寺)에서의 행향 의식이 있었지만 이와 함께 신하가 임금에게 축수를 드리는 행사와 임금이 신하에게 꽃과 술, 음식을 내리는 행사가 있었다. 당악정재는 연등회와 팔관회 때 공식적인 제사 관련 의례가 마치고, 임금의 장수를 기원하는 왕실 중심 의례의 연장선에 있는 비공식적 행사인 연등회의 등석연과 같은 주연(酒宴)에서 상연되었다.

175) 김종명, 『상원연등회와 중동팔관회- 성격 재조명 및 절차 역주』, 한국학중앙연구원출판부, 2018, 60~97쪽 참조.

5. 현실과 극이 어우러진 당악정재에 대한 관객 경험

이 장에서는 당악정재를 포함한 고려시대 궁중 공연을 감상했던 관객의 인식에 기반하여 당악정재의 연극적 특성을 구체화하고자 한다. 당악정재의 연극성 논의에서 무대가 제시하는 인물, 공간, 무대화 원리와 함께 강조되어야 할 것은 고려시대의 관객이 당악정재를 어떻게 감상하였는가이다. 관객이 당악정재를 꾸며진 것, 인위적인 것, 연극적인 것으로 보았는가에 대한 의문은 연극성 논의에서 무대만큼이나 관객의 인식이 큰 비중을 차지하기 때문이다.

이미 문학 분야에서 당악정재를 가무희라 정의 내린 바 있다. 본고의 목적은 당악정재가 전통극 또는 연극임을 논증하고자 함이 아니라 고려 당악정재의 고유한 연극적인 특성을 고찰하고자 함에 있다. 이는 문학 방면의 논의에서 나아가 공연예술학적 관점에서 당악정재의 연극성을 조망하기 위해서이다. 이에 당악정재를 포함한 고려시대의 대표적인 궁중 공연예술에 대한 당대 관객의 인식을 유추하고 이를 바탕으로 당악정재의 연극적 특성을 관객의 인식을 통해 살피려 한다.

한국 전통연극사를 복기하면, 연극에 대한 관점이 변화함에 따라 한국 전통극에 대한 연구의 방법과 범위가 확장되었다는 점을 알 수 있다. 1900년대 초반, 한국의 전통공연예술 중 '연극' 또는 '연극적인 것'을 연구의 대상으로 삼는 과정에서 서양 근대 사실주의극을 기준으로 삼았다면, 한국 전통극의 다양성을 인정하게 되면서부터 극본의 유무, 배우의 인물 전환 방식, 갈등이 있는 플롯 등의 서양 사실주의극의 특성이 연극으로 인정받기 위해 반드시 갖춰야 하는 조건이라 생각하지 않게 되었다. 이러한 변화에도 불구하고 한국 전통극 연구는 민속극을 중심으로 전개되어왔다. 주된 연구의 대상이 되는 '탈춤', '판소리', '무당굿놀이', '인형극'은 조선 중후반 민간을 중심으로 연행된 한국전통의 민속극이다. 그런데 시대를 거슬러 올라가면 조선 초중반, 궁중 나례와 민간에서 "'잡희(雜戲)', '창우지희(倡優之戲)', '배우희(俳優戲)'라 불리던 '소학지희(笑謔之戲)'의 화극적(話劇的 전개(展開)"[176]를 찾아볼 수 있고, 전대인 고려의 궁중에서 '우희(優戲)' 또는 '잡

176) 이두현, 『한국연극사』, 학연사, 1985, 92쪽. 한편, 용어 '화극(話劇)'에 대해 살피면, 고정옥은 '화극'을 가면이나 인형의 수단을 빌리지 않고 배우가 직접 연기하되, 노래나 춤 위주가 아닌 대사 위주의 연극이라 하였다.(고정옥, 『조선구전문학연구』, 과학원출판사, 1996 참조.) 사진실은 극중인물의 대화를 중심으로 진행되는 연극을 가리키는 말로 용어 '화극'을 사용하였다. (사진실, 『공연문화의 전통 악·희·극』, 태학사, 2002, 48쪽; 사진실, 「韓國演劇의 話劇的 傳統 考察 - 무당굿놀이와 笑謔之戲의 분석을 중심으로」,

극(雜劇)','조희(調戱)'라 불리는 연극적인 공연이 상연되었음을 알 수 있다.

한국 전통극의 다양성을 염두에 두고 연극의 개념을 폭넓게 보면 "연기자가 '자신이 아닌 어떤 인물'로 가장하고 일상공간을 '다른 어떤 공간'으로 가장하여 장경을 연출하는 것이 연극 고유의 본질이라고 할 수 있다."[177] 이에 더하여 극장에서 창출되는 연극성 개념 논의에서는 관객이 배우와 극중 인물, 일상 공간과 극중 공간, 일상 세계와 극중 세계의 장경을 이중으로 인식하고 있는가를 중심으로 삼는다. 오늘날 연극무대에 존재하는 다양한 시도와 변화를 볼 때, 어떤 한 무대가 연극성을 갖고 있는가는 무대가 가공의 것을 보여주고, 관객이 이를 허구로 보는가에 달려 있다고 보기 때문이다.[178] 관객이 이 무대를 가공의 것, 인위적인 것, 현실과는 다른 세계를 구축한 것으로 인식하는 데에서 연극성은 발생한다.

관객의 인식을 연극성 창출의 기점으로 삼는다면 한국 전통극으로 범주화된 공연들의 공통점을 추출하고 이를 기준으로 하여 어떤 하나의 공연예술이 그 기준을 충족하는지 살피는 일에 오류가 있음을 알게 된다. 따라서 당악정재의 연극성을 고찰할 때, 한국 전통극의 몇몇 특성에 부합하는지 따지기보다 당악정재가 관객에게 현실과 구별되는 가공의 것을 제시하였고 관객이 이를 인지했는가에 주안점을 두어야 한다.

관객이 어떤 무대를 연극적인 것으로 인식할 수 있게 돕는 수단으로서 배우의 신체와 언어를 생각해볼 수 있다. 연극 무대에 연출되는 이야기는 누가, 어떤 행위를, 왜 했는가로 요약된다. 다시 말해, 관객은 무대 위 인물, 인물의 행위, 행위의 이유나 동기, 목적을 알아차릴 때 이를 연극적인 것으로 여긴다. 따라서 배우의 신체는 인물과 인물의 행위를 관객에게 시각적으로 재현하는 필수적 수단이며[179] 배우와 관객의 현전은 연극의 기본 조건이 된다. 극중 인물로 전환된 배우의 신체는 관객이 인물을 실체적으로 인식할 수 있게 한다. 한편, 인물이 그러한

한국극예술연구 1집, 1991 참조.)

177) 사진실, 『공연문화의 전통 악·희·극』, 태학사, 2002, 43쪽.

178) Josette Féral and Ronald P. Bermingham, *Theatricality: The Specificity of Theatrical Language*, Cambridge University Press, 2003, 97쪽 참조. "Theatricality has occurred under two conditions: first through a performer's reallocation of the quotidian space that he occupies; second through a spectator's gaze framing a quotidian space that he does not occupy." 이에 의하면 연극성을 창출하는 두 가지 핵심은 첫째, 허구의 세계를 보여주는 무대와 둘째, 그 무대를 현실과는 다른 것으로 여기는 관객의 인식이다.

179) 페랄(Josette Féral)은 극장뿐 아니라 일상에서도 연극성이 존재할 수 있음을 논증하면서 무대와 관련된 연극성에 있어서는 배우와 관객의 신체적 현존이 연극성 창출에 필수요소임을 주장했다. Josette Féral and Ronald P. Bermingham, 「The Specificity of Theatrical Language」, The Johns Hopkins University Press, 2002 참조.

행동을 왜 했는가는 배우가 언어로써 직접 밝힐 수도, 관객이 행위의 앞뒤 맥락을 살펴 유추할 수도 있다. 허구적인 것의 시각화를 위해, 즉 장경을 연출하기 위해 유용하게 쓰이는 수단은 언어이다. 언어가 배우의 행위에 포함된다면 행위의 원인이나 목적을 관객은 쉽게 알아차린다. 배우가 인물이 되어 말을 할 때, 극중 인물과 극중 공간, 그리고 허구의 이야기는 구체성을 띠며 관객은 이것이 연극적인 것으로 생각할 가능성이 커진다. 고려 궁중의 공연예술 중 '우희(優戲)'는 화극의 전통을 마련하였다고 알려져 있다. 배우의 신체와 언어를 사용하여 가공의 인물과 인물의 행위, 집중된 이야기를 연출한다는 점에서 우희는 고려 궁중에서 행하던 연극이라 해도 지나치지 않다. 그렇다면 인물로 전환된 연기자의 신체와 언어를 주된 표현 방식으로 삼아 극중 세계를 창조하는 당악정재는 중세 궁중 연극으로서 우희와 나란히 놓이게 된다.[180] 그에 반하여 '성악공연'과 '재주 부리기'는 관객의 관점에서 보았을 때 연극성이 드러나지 않는 공연예술로 보인다.

고려 시대에 행하던 여러 공연예술 중 연극성이 희박하다고 판단되는 공연으로 '성악공연'[181]과 '재주 부리기'를 꼽을 수 있다. 두 공연예술은 연기자의 신체와 언어를 통해 극중 인물과 극중 공간, 장경을 무대화하지 않는다는 공통점을 가진

---

180) 반면, 왕국유는 당악정재의 전신인 송 대곡을 온전한 희곡이 아니라고 단언하였는데 그 이유 중 하나가 연출하는 고사가 지극히 간단하다는 것이었다. 그러나, 임반당(任半塘, 1897~1991)은 왕국유의 문학성 중심의 희곡론에 반박하면서 "다양한 기예의 표현으로 고사를 전개 시켜 사람들을 감동시킬 수 있었다면 설사 고사가 간단했고 심지어 무대나 극본이 없었다 할지라도 연극으로서의 가치는 존재한다(綜合多種伎藝, 以表演故事, 感動人.' 如此而已. 只要能感動人, 雖故事簡單, 甚至沒有戲臺, 沒有劇本, 也成.)"고 하였다. (任半塘, 『唐戲弄』「總說」, 上海古籍出版社, 2006, 12쪽 참조. 여승환, 「『唐戲弄』과 任半塘의 戲劇 연구론 고찰」, 중어중문학 56, 2013, 244쪽 참조.)

181) 본고에서 지칭하는 성악공연은 궁내의 주연(酒宴)에서 교방의 기녀(妓女)가 행하던 가창(歌唱) 형태의 공연을 말한다. 고려의 궁궐에서 벌어진 성악공연은 크게 궁 안에서 상연된 연회에서의 성악공연과 궁 밖의 연도에서 환궁의식(還宮儀式) 때 행하던 성악공연으로 양분할 수 있다. 『고려사』에 의하면 '가요(歌謠)'는 환궁의식 때 국자학(國子學)의 학생(學生)이 연로(輦路)에서 바치는 노래를 지칭한다. 고려 궁내에서 상연된 성악공연은 '악(樂)'에 포함된다. 따라서 본고에서는 '악'에 속하는 당악정재와 구분하기 위해 성악공연이라는 용어를 사용한다. 고려의 경우, 궁내에서 상연된 성악공연의 연행자는 교방의 여기이며, 궁외의 연도에서 이루어진 가요의 연행자는 국자감의 학생이다. 조선조의 환궁의식은 가요와 잡희, 정재가 혼재된 공연양식으로 발전된 경향을 보이는데 이는 고려 환궁의식에 근원을 두고 있다. 고려조 환궁의식의 일부인 국자학 학생의 가요는 조선에서와 같이 잡희나 잡극적 성격을 가졌을 가능성이 있으므로 본고의 논의에서 제하였다. 조선에서도 용어 '가요'를 사용하여 교방 여기가 부르는 교방가요, 성균관 학생의 가요, 기로(耆老)의 가요를 합쳐 '삼가요(三歌謠)'라 하였다. 교방 여기의 가요는 여말선초에 상연되기 시작되었다고 한다. 삼가요 모두 환궁의식 때 행한 공연이다. 자세한 내용은 김은영, 「고려·조선전기 거가환궁 영접행사 연구 -기로,유생,교방 삼가요(三歌謠)의 성립을 중심으로」, 공연문화연구 21, 2010 참조.

다. 성악공연에서 사용된 가사로 『고려사』「악지」 당악(唐樂)에 수록된 <억취소(憶吹簫)> 이하 41종과 『고려사』「악지」 속악(俗樂)의 <서경(西京)> 이하 29종이 있다. 차주환에 의하면 당악 <억취소> 이하 41종은 산사(散詞)로, "가무희에 편입되어 가창(歌唱)되는 것이 아닌 따로 떨어져 있는 가사"[182]이다. 즉, 이들은 독창 혹은 합창 형태의 단독 성악공연 또는 기악 반주와 가창이 결합된 성악공연이다. 『고려사』「악지」에 기록된 성악공연 중 <환궁악(還宮樂)>과 속악의 <풍입송(風入松)>, <야심사(夜深詞)>는 연회를 마치고 임금이 내궁으로 돌아갈 때 부르는 노래로 군왕의 공덕을 기리는 내용을 담고 있다. 이 외에도 당악 <취봉래(醉蓬萊)>, <황하청(黃河淸)>, <청평악(淸平樂)>, <수룡음(水龍吟)>, <경배악(傾杯樂)>, <안평악(安平樂)>, <태평년(太平年)>, <행향자(行香子)>, <어가행(御街行)>, <유월궁(遊月宮)>, <만조환(滿朝歡)>, <천하악(天下樂)>은 승평을 노래한다는 점에서 당악정재와 내용 면에서 유사성을 보인다. 그러나 노래의 가사를 보면 3인칭의 서술체로 임금의 덕을 칭송하고 잔치 자리를 묘사하였으므로 가수는 극중 인물로 전환되지 않는다. 또 가수가 무대에 등장하여 노래의 내용을 행위로 묘사하는 등 장경을 연출하지 않으므로 배우의 신체적 현전 역시 이루어지지 않는다. 노래를 부르는 연기자가 관객 앞에 현전하면서 1인칭 대언체의 노래를 불러 가공의 인물로 전환되는 당악정재와 성악공연은 차이가 있다.

궁중의 연향에서 상연된 성악 공연과 당악정재는 형식적 측면에서 노래를 표현 수단으로 삼으며 그 내용은 승평을 구가하는 것이라는 점과 연행 주체 면에서 공통점을 가진다. 그러나 노래의 기능 면에서는 다르다. 성악공연에서의 노래는 특정한 내용을 전달하면서 인간의 목소리를 표현 수단으로 노래의 선율 또는 언어의 운율과 관련한 미적 감상을 불러일으키는 기능을 수행한다. 이에 반하여, 당악정재의 노래는 인물의 대사로서 기능하여 인물의 심리를 표출하고 행동의 원인과 목적을 설명하는 수단이다. 인물의 대사라 할 수 있는 당악정재의 노래는 극중 세계 안에서 구체적인 의미를 창조한다.

이러한 차이는 당악정재가 관객과 배우의 신체적 현전을 추구하고 표현 수단 중 하나인 노래가 대사가 되어 관객에게 연기자를 극중 인물로 인식할 수 있게 만들기 때문에 생긴다. 앞서 2장에서 말한 바와 같이 당악정재의 인물은 일인칭의 대언체의 치어와 창사로 극중인물로서 발화하고 자신의 감정을 드러내며 행위의 원인과 목적을 밝힌다. 극중 인물로 가장한 연기자의 신체가 관객에게 현전한다는 점에서 관객은 연기자 또는 인물의 실체를 인식할 수 있고 당악정재의 노래

182) 차주환, 『고려당악의 연구』, 동화출판공사, 1983, 158쪽.

를 통해서는 관객이 극중 인물과 그의 행위, 행위의 의미를 알 수 있다. 당악정재의 노래는 성악공연에서와 같이 노래에서 발생하는 미적 경험을 관객에게 제공하는 동시에 극중 세계를 구축하여 노래의 내용을 극적 상황에 놓고 새로운 의미를 생성하게 한다.

이러한 면에서 고려 궁중의 연회에서 행하던 성악공연은 연극적 특성을 드러내지 않는 공연으로 판단할 수 있다. 한편, 위에 나열한 고려 당악 중 산사(散詞)의 모체(母體)인 북송사(北宋詞)의 희극성을 고찰한 연구[183]가 있고, 다른 한편으로 노래 속 화자와 가수가 동일시되어 연극적 특성을 갖는 때도 있다.[184] 관객은 성악공연을 통해 극중 세계를 상상할 수 있지만 이때의 극중 세계는 무대화되지 않는다. 더욱이 3인칭 서술체로 지어진 노래를 가수가 부르는 공연의 경우, 가수는 인물이 되어 노래하고 특정한 공간을 창조하는 등의 연극성 창출을 추구한다고 보기 어렵다. 노래를 주된 표현 수단으로 하는 판소리를 오늘날 한국 전통극으로 보는 인식의 중심에는 무대 위 소리꾼의 등장과 불완전함을 특성으로 하는 인물로의 전환, 인물과 성격과 이야기를 심화하는 신체적 움직임인 '발림'이 있다. 연기자가 관객과 현전하지 않고 가공의 인물로 전환되지 않는다는 점에서 성악공연의 관객은 직관적으로 연극적 특성을 감지하기가 쉽지 있다.

연극성을 강조하지 않는 다른 공연으로는《불 토하기(吐火)》,《말 타고 재주 부리기(馬上才 또는 弄馬戲, 戲馬)》,《솟대타기(長竿伎 또는 上竿伎)》 등을 포함하는 '재주 부리기'[185]가 있다. 재주 부리기에는 연극적 요소가 포함될 수도 있

183) 김수희, 「북송(北宋) 문인사(文人詞)의 희극성(戲劇性) 고찰」, 중국어문학 80권 0호, 2019 참조.

184) 노래의 화자와 가수 사이의 육체적 간극이 크지 않을 때 관객은 화자와 가수를 동일시할 수 있다. 가령, 동심을 표현한 동요를 어린이가 부를 때, 관객은 노래의 화자와 연행자를 일치시켜 볼 수 있다. 또 오케스트라와 동반된 서양의 성악공연에서 가수가 오페라나 뮤지컬과 같은 음악극의 극중 인물로 분장하여 극중 인물의 아리아를 부를 때, 관객은 가수의 분장과 노래로써 해당 음악극의 장경을 연상하고 가수를 인물로 여기면서 연극적 특성을 느낄 수 있을 것이다.

185) 본고에서 사용된 용어 '재주 부리기'는 '기기곡예(奇技曲藝, 이두현,『한국연극사』, 학연사, 1985, 68쪽)', '잡희(雜戲, 사진실,『한국연극사』, 태학사, 2017, 55쪽)', '곡예와 묘기(전경욱,『한국 전통연희사』, 학고재, 2020, 128쪽)' 등의 명칭으로 불린다. 김학주는 용어 '백희(百戲)', '잡희(雜戲)', '잡극(雜劇)'을 설명하였는데, 그에 의하면 '백희'는 온갖 공연예술 즉, '곡예(曲藝)', '환술(幻術)', '가면희(假面戲)', '우희(優戲)', '가무희(歌舞戲)', '악기연주' 등을 총칭하는 용어이다. '잡희'는 백희에서 잡기를 보다 강조하는 말이며 '잡극'은 백희 중 가무희가 중심이 되었을 때의 호칭이다. 본고에서는 용어의 혼란을 피하기 위해 김학주가 사용한 용어 '잡희', '잡기', '재주 부리기' 중 '재주 부리기'를 택하여 사용한다.(김학주,『한·중 두 나라의 가무와 잡희』, 서울대학교출판부, 1994, 33~35쪽 참조.)

다.[186] 그러나 재주 부리기에서 연희자가 신체를 이용하여 가공의 인물을 연기한다고 하더라도[187] 재주 부리기는 가공의 인물과 공간, 이야기를 시각적으로 재현하여 보여주는 것보다는 관객에게 놀라움을 일으키는 목적을 우선한다. 조선 초기인 1480년에 지어진 이승소(李承召, 1422~1484)의 <하마연 자리에서 짓다(下馬宴席上作)>는 중국의 다양한 궁중 공연예술을 묘사한 시이다. 비록 고려가 아닌 조선 초기의 관객이 중국에서 본 공연에 대해 쓴 시이지만 재주 부리기에 대한 중세 시대 관객의 인식을 살피는 데에 이 시가 부적합하진 않을 것이다. 1480년 이승소는 주문사(奏聞使) 한명회(韓明澮, 1415~1487)가 명(明)나라에 중궁고명(中宮誥命)을 주청하러 연경(燕京, 지금의 北京)에 갈 때, 부사(副使)의 자격으로 동행하였다.[188] 조선의 사신들이 자금성의 동쪽 숙소에 도착하였을 때, 명 조정에서는 사신이 말에서 내리자마자 베푸는 연회인 '하마연下馬宴'을 열어 그들을 환영하였다. 이때 이승소는 다양한 중국의 공연을 관람하고 시를 지었다. 연회에 대한 묘사 중 재주 부리기의 하나인 《솟대타기》에 대한 서술은 다른 공연에 비해 상세하다. 아래의 구절은 이승소의 시 <하마연 자리에서 짓다(下馬宴席上作)>의 일부로 당대의 관객이 '재주 부리기' 중 《솟대타기》를 어떻게 보았는가 유추하게 한다.

장대 끝에서 놀이하며 날램을 자랑하니	竿頭作戲誇儇捷
재주꾼 몸 날랜 것 어찌 족히 흉내내리오	都盧輕矯何足擬
원숭이도 구경하면 얼이 빠질터	猿狖傍觀應奪魄
나 역시도 멍해져서 젓가락 놓칠 뻔했고	我亦惘然幾失筯

186) 잡기(雜技)라고도 불리는 '재주 부리기'가 연극과 반대되는 것이 아니라 다른 것임을 강조하는 이유는 김학주의 주장에 따라 재주 부리기에도 연극적 요소가 포함되었을 가능성이 있기 때문이다. 김학주는 당대(唐代) 『두양잡편(杜陽雜編)』에서 상간기(上竿伎, 솟대타기)를 하는 소녀가 《파진악곡(破陣樂曲)》의 춤을 추고 《혼탈무(渾脫舞)》를 춘 것을 두고 당대의 상간기에 가무희적 요소도 있었음을 제시하였다. 김학주, 『한·중 두 나라의 가무와 잡희』, 서울대학교출판부, 1994, 35쪽 참조.

187) 『고려사』 권122 열전 권제35, 「백선연(白善淵, ?~?)전」에 의하면 고려 의종(毅宗, 재위 1146~1170) 때 행했던 수희(水戲) 중 귀희(鬼戲)를 하다가 《불 토하기》를 상연하였다는 기록이 있다. 이때의 연희자는 귀신으로 분장한 것으로 추측된다. "왕이 수희를 구경하려고 내시 박회준(朴懷俊, 1158 전후) 등에게 명해 50여 척의 배에다가 모두 색이 고운 돛을 달고 악기(樂伎)와 채붕(綵棚)과 고기잡이 도구 등을 싣게 했다. 왕 앞에서 여러 연회를 하던 중 어떤 사람이 《불 토하기》를 하면서 불을 머금었다 토했는데 실수로 배 한 척을 태워버리자, 왕이 크게 웃었다.(王欲觀水戲, 命內侍朴懷俊等, 以五十餘舟, 皆掛彩帆, 載樂伎·綵棚及漁獵之具, 張戲於前. 有一人作鬼戲, 含火吐之, 誤焚一船, 王大噱.)"

188) 김혜숙, 「이승소의 생애와 시」, 한국한시작가연구 2권 0호, 1996, 461쪽 참조

귀신인지 사람인지 끝내 알 수 없었다네　　是鬼是人終莫識[189]

이승소, <하마연 자리에서 짓다(下馬宴席上作)> 일부

원문의 도로(都盧)는 고대의 나라 이름인 도로국(都盧國), 또는 도로국의 사람을 일컫는 말이므로 재주꾼으로 번역될 수 있다.[190] 이 시로써 재주 부리기를 보는 관객이 느끼는 감상은 가공된 인물에 의해 연출되는 장경이나 행위를 통한 가공의 이야기에 관련된 것과는 거리가 있음을 알 수 있다. 관객은 《솟대타기》를 보면서 보통의 인간이라면 도저히 할 수 없는, 즉 무한대로 향상된 신체 능력을 보여주는 재주꾼을 향한 경이로움, 놀라움, 경악에서 오는 강렬한 인상을 받았다. 다른 재주 부리기 공연도 이와 크게 다르지 않다. 《불 토하기》는 입에서 거대한 불을 내뿜는 재주이고, 《말 타고 재주 부리기》는 길들인 말을 탄 기병(騎兵)이 단련된 마장마술(馬場馬術)을 보여주는 것이다.[191] '젓가락을 떨어뜨릴 뻔'할 만큼 관객을 놀라게 하는 일을 상연의 목적으로 삼는다는 점에서 '재주 부리기'는 연극과는 다른 성격의 공연으로 규정할 수 있다.

연행자의 신체적 현전을 강조하지 않는 성악공연과 놀라움을 상연의 목적으로 하는 재주 부리기와 달리 일상과 구별되는 가공의 인물과 공간을 창조하고 장경을 연출하는 연극적인 공연으로 '가면희(假面戲)'와 '우희(優戲)' 그리고 '당악정재'를 꼽을 수 있다. 팔관회 때 행한 가면희로 추정되는 《어용백희(魚龍百戲)》와 '용이 지를 불고 범이 슬을 치는 내용의 가면희'는 자료가 충분치 않아 실제 상연 여부가 불명확하다. 그러나 궁중 의례에 투입된 잡극기(雜劇伎)의 인원이 160명가량 되었다는 기록[192]과 서긍(徐兢, 1091-1153)의 『고려도경(高麗圖經)』에 "백희는 수백 명인데 듣기로 다들 대단히 민첩하다고 한다.(其百戲 數百人 聞皆敏捷特甚)"[193]라는 기록을 보면 《어용백희》와 같은 대규모의 가면희가 고려 궁중에서

189) 인용문의 번역은 이승소 저, 정선용 역, 『삼탄집(三灘集)』, 제1권 시 <하마연석상작(下馬宴席上作)>, 한국고전번역원, 2008, 205쪽을 참조함.

190) 예부터 도로의 사람들이 《솟대타기》를 잘했다고 하여 솟대를 타는 재주꾼을 '도로'라 불렀으며 《솟대타기》의 다른 이름으로 도로기(都盧伎), 도로심장(都盧尋樟)이 있다. 전경욱, 『한국 전통연희사』, 학고재, 2020, 157쪽 참조.

191) 김지훈, 하을란, 김태동 공저, 『동물재주부리기 동물가장가면희 마상재』, 하을란, 「동물가장가면희」, 2020, 민속원, 310~312쪽 참조.

192) 『고려사』 권72 지(志) 권제26 여복(輿服)1, 의위(儀衛) 중 「서경과 남경의 순행에서 돌아올 때 어가를 맞이하는 위장(西南京巡幸回駕奉迎衛仗)」에서 "교방악관(敎坊樂官) 100명은 좌우로 나누어 선다. 안국기(安國伎) 40명, 잡극기(雜劇伎) 160명은 각각 좌우에 나누어 선다.(敎坊樂官一百人, 分左右, 安國伎四十人, 雜劇伎一百六十人, 各分左右)"는 기록이 있다.

193) 서긍 저, 한국고전번역원 역, 조동영 감수, 『고려도경』, 서해문집, 2015, 288쪽.

상연되었을 가능성도 없지 않다.[194]

《어용백희》는 박호(朴浩, 1100년 전후)의 <하팔관표(賀八關表)>에서 "한대(漢代)의 연회를 본받아 큰 잔치 벌이니 어용백희가 광장에 물고기 비늘처럼 나란히 나아가고 백관들이 서로 자리에서 즐거워합니다.(効漢酺而宴衎 魚龍百戲 遴進於廣場 鸞鷺千行 交歡於著位)"[195]는 구절에서 언급되었다. '어용백희가 광장으로 나아간다'는 구절은 팔관회가 열린 궁궐의 장관을 비유한 것일 수 있다. 그러나 만약 실제 상연된 것이라면 고려의 《어용백희》는 한대(漢代)의 《어용만연지희(魚龍曼延之戲)》와 같이 물고기와 용을 형상화한 소도구를 배우가 신체에 착용하여 어용이 궁궐 마당에서 뛰어노는 장면을 시각화한 가면희로 추정한다. '산동기남한묘화상석(山東祈南漢墓畵像石)'은 중국 산둥성(山東省) 남부의 묘에서 발굴된 중국 한(漢)나라 시대의 화상석이다. 산동기남한묘의 중실에는 연회와 관련된 화상석이 있고 그 중 '악무백희도(樂舞百戲圖)'에서 어희(魚戲)와 용희(龍戲)의 그림을 찾을 수 있다. 악무백희도에는 어희와 용희 외에 표희(豹戲), 작희(雀戲)의 그림도 존재한다. 물고기와 용, 봉황, 학 등은 "권력과 길상을 상징하는 동물"[196]이다. 재현하는 동물의 상징성, 독무가 아닌 군무 형태 등 상연 조건을 생각하면 물고기와 용의 움직임을 사실적으로 보이기 위해 전문적으로 단련된 배우의 신체와 표현력이 필요하다. 《어용백희》를 고려 때 실제로 상연된 공연으로 본다면 《어용백희》는 훈련된 배우들의 움직임을 통해 길상의 동물이 궁궐의 뜰에서 노는 모습을 보여줌으로써 태평성대를 형상화한 대규모의 가면희라 할 수 있다. 아래는 '산

---

194) 이혜구는 《어용백희》를 실제 상연된 공연으로 보았으며 후술할 '용취지 호고슬'은 곡예(曲藝)라 하였다.(전통예술원 편, 『한국중세사회의 음악문화 고려시대편』, 이혜구, 「고려시대의 음악문화와 사상」, 민속원, 2002, 542쪽 참조.) 전경욱은 『고려사』「가례잡의」 중동팔관회의 기사 중 "사선악부, 용봉상마거선은 모두 신라 고사였다."라는 구절에서 《용봉상마거선》이 채붕의 장식물이 아닌 산악잡희의 내용으로 보는 견해를 소개하였다. 이에 의하면 "용은 용놀이로 중국 어룡지희에 비교할 수 있다"고 하였다.(전경욱, 『한국 전통연희사』, 169쪽 참조.)
《어용만연》의 내용은 후한(後漢) 장형(張衡, 78~139)「서경부(西京賦)」에 자세히 전하는데 이에 달린 당(唐) 안사고(顔師古, 581~645)의 주(注)는 다음과 같다. "어용이란 것은 함리라는 짐승이 먼저 뜰의 가장자리에서 놀다가 마치면 전 앞 물로 뛰어 들어와 비목어로 변하고 물에서 뛰어 안개를 만들어 해를 가린다. 마치면 여덟 장 길이의 금색 용으로 변하여 물에서 나와 뜰에서 활발하게 노는데 햇빛에 매우 빛이 난다.(魚龍者, 為舍利之獸, 先戲於庭極, 畢乃入殿前激水, 化成比目魚, 跳躍漱水, 作霧障日. 畢, 化成黃龍八丈, 出水敖戲於庭, 炫燿日光)". 동한(東漢) 채질(蔡質, ?~?)『한관전직(漢官典職)』의 내용도 안사고의 주와 크게 다르지 않다.

195) 『동문선(東文選)』 권지31 표전(表箋) 박호(朴浩, 1100년 전후) <하팔관표(賀八關表)>, 번역은 한국고전번역원, 한국고전종합DB(양주동 역, 1968)를 참조함.

196) 김지훈, 하을란, 김태동 공저, 『동물재주부리기 동물가장가면희 마상재』, 하을란, 「동물가장가면희」, 2020, 민속원, 262쪽.

동기남한묘화상석'에 그려진 어희(魚戲)와 용희(龍戲)이다.

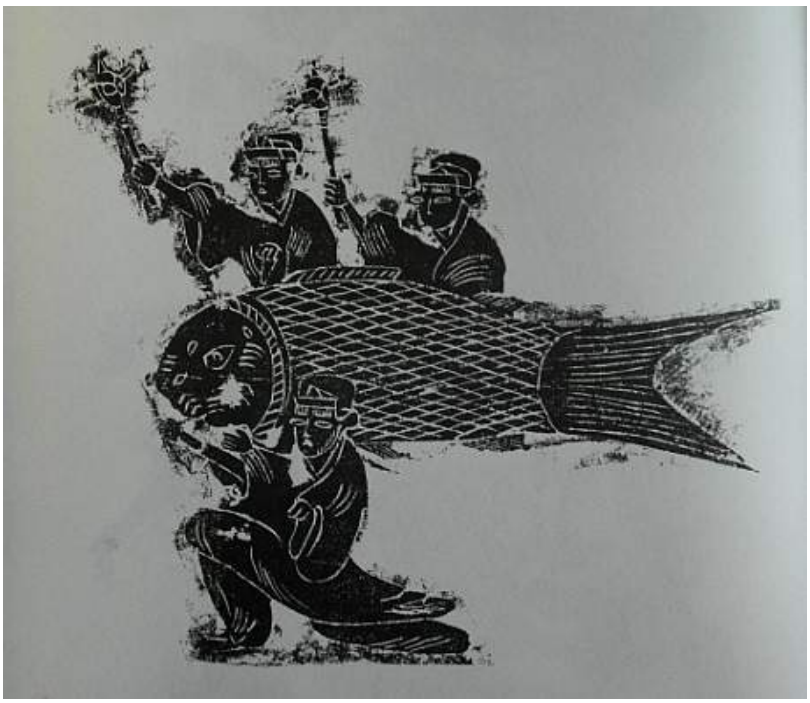


사진 7. 山東祈南漢墓畵像石 중 어희(魚戲)[197]

197) 사진 7과 8은『山東沂南漢墓畵像石』, 山東省沂南漢墓博物館 編; 崔忠淸 主編; 呂宜樂, 高本同, 趙學波 副主編, 2001, 94, 93쪽에서 인용함.

사진 8. 山東祈南漢墓畵像石 중 용희(龍戲)

한편, 동물을 의인화한 가면희가 궁중에서 상연되었다. 이규보(李奎報, 1168~1241)는 <교방하팔관표(敎坊賀八關表)>에서 “중동을 맞이하여 크게 여니 예가 많고 아름다운 상서가 끓어 넘쳐 자라가 산을 이고 거북이가 그림을 등에 지었으니 온갖 음악을 모두 벌여서 용이 지(篪)를 불고 범이 슬(瑟)을 칩니다.(爰屬仲冬, 大開盛禮, 休祥沓至, 鼇戴山而龜負圖, 廣樂畢張, 龍吹篪而虎鼓瑟)”[198]라 하며 배우가 용과 범의 가면을 쓰고 악기를 연주하는 모습을 묘사하였다. 이 역시 실제 공연에 대한 것인지 단언할 수 없다. 그러나 신라 최치원이 지은 <향악잡영(鄕樂雜詠)> 다섯 수 중 네 수가 가면희에 대한 내용이며 그 중 <산예(狻猊)>는 사자의 탈을 쓰고 춤을 추는 사자춤에 대한 것이다. 다양한 신라의 가면희가 고려에도 유전되었다면 나례(儺禮)가 아닌 팔관회와 같은 궁중 연회에서도 동물의 탈을 쓴 가면희가 상연되었을 가능성이 있고 관객은 가면희가 재현하는 장경을 연극적인 것으로 인식할 수 있었을 것이다. 신라의 가면희가 고려에서도 보편적으로 연행되었다고 본다면, 이규보의 <교방하팔관표>의 내용은 『열자列子』「황제(黃帝)」의 “요임금이 기를 시켜 악을 연주하여 돌을 치고 돌을 어루만졌더니 온갖 짐승이 와서 춤을 추었고 소소(簫韶)를 아홉 번 연주하니 봉황이 찾아왔다.(堯使夔典樂, 擊石拊石, 百獸率舞, 簫韶九成, 鳳皇來儀.)”라는 구절을 연상케 한다. 배우가 가면으로 용과 범으로 가장하고 사람처럼 악기를 연주하는 장경을 연출한 이 가면희는 《어용백희》와 함께 태평성대를 맞은 고려의 궁궐을 형상화한 것이다. 두 가면희는 동물로 분장한 배우가 동물의 움직임을 흉내 내는 ‘동물가장가면희’이므로 언어보다는 가면이나 분장, 신체의 움직임 등 시각적 표현 수단을 주요 수단으로 삼았으리라는 추측이 가능하다.

앞서 밝힌 바와 같이 인물, 장소, 장경을 연출하는 데에 배우의 신체와 언어가 적지 않은 영향을 미친다는 점에서 고려 중기의 공연예술 중 연극성을 강하게 가진 공연에 대해서는 ‘우희(優戲)’와 ‘당악정재(唐樂呈才)’를 중심으로 생각해 볼 수 있다. 우희와 당악정재는 배우가 가공의 인물로 전환되고, 일상공간과 구별되는 극중 공간을 만들어 언어와 움직임으로써 장경을 연출한다. 두 공연에 대한 관객의 반응을 통해 당악정재에 대한 관객의 감상을 구체화할 수 있을 것이다.

고려시대의 우희(優戲)는 ‘배우희(俳優戲)’ 또는 ‘창우희(倡優戲)’, ‘조희(調戲)’라고도 부른다.[199] 『고려사』「악지」에 이어(俚語), 즉 고려말은 기록하지 않는다고

198) 번역은 한국고전번역원, 한국고전종합DB(양주동 역, 1968)을 참조함.

밝혔으므로[200] 『고려사』를 통해서는 궁정 우희의 구체적인 공연절차는 알기 어렵다. 대신 우희를 상연할 때의 정황을 전하는 『고려사』의 몇몇 기사를 통해 그 내용을 유추할 수 있다. 1110년 5월 9일 예종(睿宗, 재위 1105~1122)이 신하들에게 베푼 연회에서 한 배우가 고려 현종(顯宗, 재위 1009~1031) 때의 충신인 하공진(河拱辰, ?~1011)의 이야기를 우희로써(因戱) 보여주었다는 기사가 전한다. 한편, 1165년 좌번(左番)과 우번(右番)의 내시가 의종(毅宗, 재위 1127~1173)에게 진귀한 물건과 서화(書畵) 등을 바치는 자리에서 좌번에 속한 자제들이 채붕을 맺고 잡기를 벌여 '외국인이 공물을 헌상하는 모습을 상연(作異國人貢獻之狀)'하였다는 기록이 있다. 아래는 두 우희에 대한 『고려사』의 기록이다.

① 하공진 놀이

(예종 5년, 1110년 음력) 9월, 갑술일(9일), 제왕(諸王)과 재추(宰樞)에게 천수전(天授殿)에서 잔치를 베풀었는데, 새벽이 되어서야 끝났고 각각 유폐(侑幣)를 하사하였다. 왕이 시를 짓고는 유신(儒臣)에게 화답하는 시를 바치게 하여 물품을 차등 있게 하사하였다. 우인(優人)이 놀이로써 선대의 공신인 하공진(河拱辰)을 칭송하자, 왕이 그 공을 추념하여 그의 현손(玄孫) 내시(內侍) 위위주부(衛尉注簿) 하준(河濬)을 합문지후(閤門祗候)로 임명하고, 이어서 절구시 한 수를 지어 하사하였다. (九月 甲戌 宴諸王·宰樞于天授殿, 達曙乃罷, 各賜侑幣. 王賦詩, 命儒臣和進, 賜物有差. 有優人, 因戱稱美先代功臣河拱辰, 王追念其功, 以其玄孫內侍衛尉注簿濬爲閤門祗候, 仍製詩一絶 賜之)[201]

② 공물 바치기 놀이

(의종 19년, 1165년 음력 4월) 갑신일(6일)에 내시(內侍) 좌번과 우번이(왕에

---

199) 안상복은 중세의 우희를 지칭할 때 자주 쓰이는 용어로 '잡극(雜劇)'과 '소학지희(笑謔之戱)'가 있다고 하면서도 후대 연극에 비하여 미분화된 양식을 지칭하기 위해 '우희'라는 용어를 채택하였다. '조희'는 이두현 『한국연극사』에서 중세의 우희를 지칭하는 용어로 사용되었다. 본고에서는 '배우희(俳優戱)'와 '창우희(倡優戱)', '우희' 용어가 『고려사』에 각 한 번씩 기록된 것에 기반하여 더 큰 범주의 용어로서 '우희'를 사용하겠다. 안상복, 「한중(韓中) 우희(優戱)의 관련 양상에 대한 한 고찰」, 구비문학연구 8권0호, 1999, 316쪽 참조; 이두현, 『한국연극사』, 학연사, 1985, 71쪽 참조.

200) 『고려사』「악지」 속악(俗樂) 조의 《무고(舞鼓)》, 《동동(動動)》, 《무애(無㝵)》에는 노래의 가사가 실리지 않았는데 《동동》, 《무애》의 후주(後注)에 의하면 사용된 노래의 가사가 이어(俚語) 또는 불가의 말(佛家言), 방언(方言)이기 때문이라 하였다. 이어와 방언은 고려말을 말한다.

201) 『고려사』 권13 세가 권제13 예종 5년 9월 갑술(甲戌, 9일) 기사 참조. 번역은 한국사데이터베이스, 국사편찬위원회와 전경욱, 『한국 전통연희사』, 학고재, 2020, 206쪽을 참조함.

게) 진귀한 물품을 다투어 바쳤다. 당시 우번에는 귀족의 자제가 많았는데, 환관들을 통하여 성지로 공사의 진귀한 물품과 서화(書畵) 등을 많이 색출하였다. 또 채붕을 엮어 잡기(雜伎)를 태우고 외국 사람들이 공물을 바치는 상황을 연출하고는 청·홍개(靑·紅盖) 2자루와 준마 2필을 바쳤다. 좌번은 모두 유사(儒士)들이어서 잡희(雜戱)에 익숙하지 못했고 바친 공물도 백 가지가 (우번의) 하나에도 당하지 못하였다. (후략) (甲申, 內侍左右番, 爭獻珍玩. 時右番多紈袴子弟, 因宦者, 以聖旨多索公私珍玩書畵等物. 又結綵棚, 載以雜伎, 作異國人貢獻之狀, 獻靑紅盖二柄, 駿馬二匹. 左番皆儒士, 不慣雜戱, 其所貢獻, 百不當一)[202]

①에서 우인은 당시로부터 100년 전에 실존했던 하공진과 관련된 장경을 연출하였다. 하공진은 요나라(遼, 916~1125)에 볼모로 잡혀간 뒤, 요(遼) 성종(聖宗, 재위 982~1031)에게 귀의할 것을 요구받았으나 불응하여 1010년에 목숨을 잃은 고려의 공신이다. 위에서 배우가 하공진으로 가장하였는지는 알 수 없다. 그러나 예종이 이를 통해 하공진의 충절을 상기하였다는 점에서 우인의 행위는 "뚜렷이 드라마로서의 성격을 보여준다."[203] 전경욱은 하공진 우희가 초나라의 배우 우맹(優孟, ?~?)이 재상이었던 손숙오(孫叔敖, ?~?)를 연기한 일로 인해 초나라 장왕(莊王, ?~BC 597)이 손숙오의 후손을 후대한 사건과 유사하다고 지적하였다.[204] 한편, ②의 좌번의 내시들은 외국인으로 가장하였고 관객인 임금에게 공물을 바치는 행위를 보여주었다. 비록 전문 배우에 의해 상연된 것은 아니지만 내시들은 자신이 아닌 인물로 전환하였고 공물을 바친다는 특정한 행위를 행하였다는 사실을 통해 고려 우희가 연극성을 지닌 공연이었음을 유추할 수 있다. 팔관회는 개방성을 가진 의례로 주변국의 음악이 연주되는 한편, 절차 중 주변국 사신들이 고려의 조정에 와 공물을 바치는 의례가 있었다.[205] 따라서 ②의 "공물 바치기 광경을 재현한 놀이는 일종의 mimic으로서"[206] 인물과 인물의 행위가 중시되는 연극성을 가진 우희라 할 수 있다. ②는 우희가 극중 인물과 공간을 제시하고 있고 신체적 행위를 통해 연극적 성격을 직접적으로 드러내는 예시이다. ①의 우희는 공신 하공진의 이야기를 다루고, ②의 우희는 외국인이 임금에게 공납하는 행

202) 『고려사』 권18, 세가 권제18 의종 19년, 4월. 번역은 한국사데이터베이스, 국사편찬위원회를 참조함.
203) 이두현, 『한국연극사』, 학연사, 1985, 72~73쪽.
204) 전경욱, 『한국 전통연희사』 학고재, 2020, 207쪽.
205) 『고려사』 권9, 문종 27년 11월 참조; 김기덕, 한정수, 「고려 팔관회에 담긴 고려시대의 특성 - 현재적 계승과 관련하여 -」, 한국중세사연구 42, 2015, 191~192쪽 참조.
206) 이두현, 『한국연극사』, 학연사, 1985, 74쪽.

위를 재현한다. 두 기록을 통해 고려 중반 궁중에서 연행된 우희는 배우의 신체를 이용하여 다른 인물에 대한 이야기를 상기시키거나, 자신이 아닌 다른 인물로 가장하여 특정한 장경을 보여준 연극적인 공연으로 인식된다.

신체의 움직임과 언어를 표현 수단으로써 우희는 현실에 존재하는 특정한 인물을 모방하고 구체적인 상황을 재현할 수 있었다. 즉, 현실에 존재하는 인물과 실제 있었던 현실의 이야기를 모방하고 신체와 언어로 재현한다.[207] 배우의 신체와 언어는 앞서 언급한《불 토하기》,《솟대타기》등의 재주 부리기에서 관객에게 놀라움을 불러일으키는 수단으로 사용하는 것과 달리 우희에서는 다양한 소재를 재현하고 기원, 칭송, 희화, 풍자 등 다양한 범주의 공연 의도를 달성시키기 유용한 표현 수단이 된다. 연기자의 신체와 언어는 허구의 장경을 시각적으로 재현하는 도구가 되는 것이다.

당악정재 역시 우희와 마찬가지로 배우가 가공의 인물[208]로 전환되고 극중 공간이 창조되며 특정한 장경을 무대 위에 연출한다. 그런데 당악정재 연기자의 복식은 궁중복식의 특성을 띠고 있을 뿐 선인이라는 가공의 인물을 의미하는 색이나 모양을 사용하지 않는다. 앞서 살핀 가면극과 달리 당악정재의 연기자는 가면이나 의상 등 시각적 표현 수단이 아닌 배우의 신체적 현전과 언어를 통해 극중인물을 형상화한다. 따라서 당악정재에서 배우의 신체와 언어는 배우가 극중인물

---

207) 우희는 소재적 측면에서 현실을 반영한 극중 세계를 만든다. '하공진 놀이'와 '공물 바치기 놀이'에서 보여주는 가공의 인물과 허구적 이야기는 현실 세계의 사건을 바탕으로 만들어졌거나, 현실에서 일어났거나, 일어나고 있는 사건을 재현한 것이다. (사진실,『한국연극사연구』, 태학사, 2017, 85~88쪽 참조.) 현실 세계와 밀착된 우희의 연극적 특성은 여말선초에 이르러 우희가 소극적(笑劇的)이며 풍자적인 성격을 갖게 되는 원인 중 하나로 볼 수 있다.

208) 중국의 희곡(戲曲) 학자인 왕국유(王國維, 1877~1927)는『송원희곡사』에서 '대언체(代言體)'를 사용하여야 하며' 가창자(歌唱者)와 연기자가 일치해야 한다'고 말한다. 표현 수단으로 사용된 노래를 배우의 대사로 본다면 당(唐)의 가무희(歌舞戲)나 송(宋)의 악곡(樂曲)에서 인물의 행동과 대사가 분리되어 있다. 즉, 연기자는 신체적 행동을, 가창자는 인물의 대사인 노래를 행하는 것이다. 왕국유는 이를 연기자가 극중인물로 전환된 것이 아니라고 보았다.(왕국유,『송원희곡사』, 권용호 역, 학고방, 2007, 208쪽 참조; 왕국유,『송원희곡고』, 1913년 저. 오수경 역, 소명출판, 2014, 305쪽 참조.) 사진실 역시 향악정재《무고》에서 두 명의 기녀가 추는 북춤과 여러 기녀가 노래하는 <정읍사>는 내용의 연관성이 없고 관객은 춤과 노래에 대한 예능을 감상하므로 극중 인물의 전환이 이루어지지 않는다고 보았다.(사진실, 공연문화의 전통 악·희·극, 태학사, 2002, 236~237쪽 참조.) 극중인물 형상화와 관련된 이 내용은 'C가 보는 동안 A가 B의 역할을 하는 것'이라는 벤틀리의 유명한 연극 정의와도 통하는 바가 있다. 벤틀리의 정의에서 'A가 B의 역할을 하는 것'은 연기자가 자신이 아닌 인물이 되어 연기하는 것을 의미하기 때문이다.(G. J. Watson, 김종환, 김민경 역,『연극개론』, 도서출판 동인, 2003, 17쪽 참조.)

로 전환하는 데에 있어 매우 중요한 수단이 된다. 선도를 바치거나, 노래와 춤을 행하거나 꽃을 꺾는 행위에 언어가 동반되지 않는다면 관객은 여러 행위의 주체를 가공의 인물로 여기기 어렵다. 관객은 당악정재의 연행자를 기녀라는 현실 세계의 존재로 우선 인식한 뒤 극중 인물로서 인식하게 된다.

연기자와 인물이 이중으로 인식된다는 점에서 당악정재의 독특한 연극성이 창출된다. "실재와 허구 사이를 오가는 연극의 이중성격"[209]은 연극성을 창출하는 전제 중 하나이다. 극중 인물을 연기하는 배우에 대한 관객의 이중인식을 통해 연기자와 관객이 존재하는 현실 세계와 극중 인물과 관객이 점유하는 극중 세계와의 접촉이 일어난다. 극중인물로의 전환을 이루는 《헌선도》, 《오양선》, 《연화대》를 관람하는 관객은 배우인 기녀의 존재와 함께 기녀가 연기하는 극중인물을 이중으로 인식할 수 있다. 이는 관객이 당악정재를 가공의 세계가 형상화된 연극적인 것으로 감지하였음을 의미한다. 관객이 당악정재의 연기자를 가공의 인물로 인식하였다는 근거가 마련된다면, 다시 말해 관객이 당악정재의 기녀를 기녀이자 선인으로 보았다면, 연극성을 창조하는 허구적 약속에 의한 현실과 극의 이중인식이 당악정재의 무대에 존재했음이 증명된다.

《헌선도》에서 연기자인 기녀는 서왕모라는 가공의 인물이 된다. 《헌선도》의 인물은 구대에 있다가 태평한 장관을 임금께 보답하기 위해 먹으면 천 년을 산다는 복숭아를 바치러 궁궐에 왔다. 《오양선》의 인물은 삼산도에서 다섯 양을 타고 궁궐로 내려온 다섯 선인이다. 이들은 송축하고 기도하는 마음을 노래와 춤으로써 표현하여 커다란 복이 오게 하겠다고 말한다. 《연화대》에서 인물은 자신을 임금의 덕화에 감동하여 가무의 즐거움을 드리러 봉래산에 있다가 연꽃의 술로 태어나 궁궐로 온 선인이라고 말한다. 세 당악정재에서 연기자는 자신이 아닌 다른 인물이 되어 송도의 뜻을 담은 노래와 춤을 행한다.[210]

당악정재를 즐기던 주 관객은 임금과 관료였으므로 고려와 조선의 궁궐에서 당악정재를 본 관객의 시(詩)와 문장 몇몇이 남아있다. 이는 당악정재에 대한 관객의 감상을 유추할 수 있는 중요한 자료가 된다. 이규보(李奎報, 1169~1241)의 <문기장자시(文機障子詩)> 2수 중 두 번째 수는 《헌선도》의 인물과 행위를 중심으로 궁중 연회의 풍류적 분위기를 묘사한다.

---

209) 김형기, 「연극성 개념의 변형과 확장」, 한국연극학 23, 2004, 274~275쪽 참조.

210) 앞서 2장에서 살핀 바와 같이 당악정재 《헌선도》, 《오양선》, 《연화대》에서 연기자는 선인으로 가장한다. 《포구악》의 배우는 절화무(折花舞) 장면에서 일시적으로 선인으로 전환되었다가 포구희(抛毬戱) 장면에서 기녀로서 행위한다.

상서로운 구름 궁궐을 둘러싸니	祥煙繚繞紫宸高
비단 천막 자리 중앙에 임금님 납시었네	幄座中央認赭袍
신선 고장에서 노래 찾아 현악기 연주했고	洞府徵歌敲玉索[211]
교방에서 기녀 나란히 세워 선도에 취했어라	敎坊選妓醉仙桃
구층의 향로에는 용뇌향나무 살랐고	九層爐爇金龍腦
사방을 비추는 등불에는 흰 봉황기름을 태웠다네	四炤燈燃白鳳膏
서왕모도 천세수 바치러 와서	西母獻來千歲壽
제자들을 불러 운오를 치게 하였네	指呼弟子鼓雲璈[212]

이규보 <문기장자시> 두 번째 수

이 시는 당악정재를 대하는 관객의 관점을 드러낸다는 점에서 눈여겨 볼만하다. 궁궐이라는 현실 공간과 함께 신화 속 신선이 산다는 허구의 공간인 동부(洞府)를 언급하였다. 또 교방의 기녀와 함께 당악정재《헌선도》의 인물과 인물의 행위, 행위의 목적에 대한 관객의 이중인식을 감지할 수 있다. 이규보는 기녀를 두고 선인과 같다고 비유한 것이 아니다. 관객으로서 이규보는 현실에 존재하는 기녀와 당악정재《헌선도》에서는 임금에게 천 년의 수명을 바치러 온 서왕모를 동시에 인식하였다. 또 무대에서 벌어지는 행위를 배우가 아닌 인물로서 행한 것으로 받아들였다. 서왕모가 천세수를 바치는 상대는 현실 세계의 임금이므로 인물의 행위가 지닌 의미를 현실 세계로 확장하여 해석하였다. 이규보의 시와 견주어 볼 만한 자료로는 조선 후기 문신인 이익(李瀷, 1681~1763)의 문집이 있다. 이익은 궁중의 정재에 관심을 가지면서도 정재가 음탕한 기녀의 악에 불과하다는 비판적 태도를 보였다.『성호사설(星湖僿說)』에서 그는 정재를 보았던 관객이 기녀를 신비한 인물로 여기고 추켜세우는 일에 민망함을 내비쳤다.『성호선생사설(星湖先生僿說)』권지15,「인사문(人事門)」헌선도에 따르면 이익은 “나라에 일이 있을 때마다 팔방의 기녀를 뽑아 얼굴에 분을 바르고 연지를 찍어 온갖 요염한 차림으로 궁정에 모아서는 묘무비연(妙舞飛燕)이니, 석가세존(釋迦世尊)이니 하는 말을 지껄이니 사람이 듣기에 부끄러울 지경이다.(朝家有事, 選上八方妓女, 傅粉施朱百冶, 千媚雜遝於廣庭, 至妙舞飛燕釋迦世尊等語, 令人代羞.)”[213]라 하였다.

211) 옥삭(玉索)은 옥으로 된 줄로 현악기를 말한다. 원문의 “敲玉索”는 현악기를 연주하였다는 말로 풀이된다.
212) 이규보,『동국이상국전집』제13권, 고율시(古律詩) <기사년 등석(燈夕)에 한림원에서 지어 올리다(己巳年燈夕 翰林奏呈)> 중 <문기장자시(文機障子詩)>. 번역은 한국고전번역원, 한국고전종합DB(정지상, 이장우 공역, 1980)를 참조함.
213) 번역은 한국고전번역원, 한국고전종합DB(정지상 역, 1978)를 참조함.

이때의 관객들이 찬사를 보낸 대상은 정재를 연행한 현실 세계의 기녀이자 극중 세계의 선인이다. 당악정재를 본 관객으로서 이규보와 이익이 비판한 대상인 조선 시대의 관객은 무대 위에서 《헌선도》를 연행하는 존재를 교방의 기녀이자 서왕모로 이중 인식한다. 이에 관객은 현실 세계와 극중 세계를 동시에 인식하고 있으며 두 세계를 분리하기도, 통합하기도 한다는 것을 알 수 있다.

2.1에서 살펴본 바와 같이 연기자는 극중 인물로서 발화하고 행위한다. 당대의 관객이 구호와 치어, 창사를 통해 반복적으로 강조하는 연기자의 극중 인물로의 전환을 인지하였을지도 살펴볼 필요가 있다. 《연화대》의 연기자는 자신이 '봉래에서 살다가 연꽃에서 다시 태어난 인물'임을 밝히며 '군왕의 덕화에 감동하여 춤과 노래의 즐거움을 드리러 왔다'고 하며 행위와 행위의 목적을 분명히 밝힌다. 《연화대》를 보고 지은 최자(崔滋, 1188~1260)의 감상은 아래와 같다.

선녀의 절세 노래를 듣고자 하니	欲聽仙娃絶世歌
과연 검은 머리들이 버들 골짜기에서 내려와	果有鵶頭來柳谷
마땅히 학의 부리로 연꽃 봉우리를 터뜨리겠지	應煩鶴觜拆蓮窠
이는 필시 하늘이 보내 기쁨을 돕는 게지	是應天遣供歡耳
저게 만일 사람이면 너무나 어리지 않나	若作人看奈幼何[214]
	최자 <부차운> 일부

최자가 이날 보았던 공연은 어린 기녀들이 출연하는 《연화대》였다.[215] 최자는

214) 『동문선』, 제18권 칠언배율 <부차운(復次韻)>, 최자(崔滋, 1188~1260). 최우(崔瑀, 1166~1249)가 7, 8세 여동(女童)을 모아 기악(伎樂)을 가르쳐 집에서 연회를 열고 교방소아대 공연을 하였는데 우(瑀)의 문객(門客)이었던 문각학사(文閣學士) 이수(李需, ?~?)가 시 <교방소아(敎坊小兒)>를 지어 최우에게 바쳐 포상을 받은 일이 있다. 이에 이규보와 최자가 이수의 시를 차운하였다. 본문에 인용된 시는 최자(崔滋)가 이수의 시를 차운한 두 편의 시 중 두 번째인 <부차운(復次韻)>이다. 첫 번째는 <이수의 교방소아 시를 차운하며(次李需敎坊少娥詩韻)>이다. 번역은 한국고전번역원, 한국고전종합DB(신호열 역, 1968)를 참조함.

215) 《연화대》의 전신인 《자지무(柘枝舞)》는 당·송대 궁정에서 다양한 형식으로 상연되었는데 궁중 대무인 '소아대(小兒隊)'의 《자지대(柘枝隊)》는 어린 무용수들이 출연하는 것이다. (왕극분, 『중국무용사』, 차순자 역, 동남기획, 2002, 30~34쪽 참조.) 작고 어린 기녀가 출연하는 《자지대》의 형태가 고려에도 존재하였음을 이 시를 통해 알 수 있다. 고려의 《연화대》는 두 명의 연희자가 연꽃에서 나와 춤을 추는 연무류의 《굴자지(屈柘枝)》와 유사성을 보인다고 알려져 있다. 위의 책에서 왕극분은 서역의 민간 무용과 한족 전통 무용이 융합된 《굴자지(屈柘枝)》를 묘사한 당(唐) 백거이(白居易, 772~846)의 시 <취후증이마이기(醉後贈李馬二伎)>에서 '물도 없는데 연꽃이 생겨났다'는 구절에 의거하여 《굴자지》의 여성 무용수가 연꽃에서 등장한다고 보았다. 또 돈황(燉煌) 막고굴(莫高窟) 217동굴에서 성당(盛唐)으로 제작 시기를 추정하는 '기악천(伎樂天)' 벽화에서

《연화대》 중 연꽃 봉오리에서 나온 작은 기녀를 '하늘이 보낸 선인'으로 여기며 이들은 현실 세계의 기쁨을 돕기 위해 하늘이 보낸 존재들이라고 말한다. 최자는 극중 인물에 대한 인식뿐 아니라 당악정재의 무대에서 창조되는 공간의 특성을 간취하였다. '버들 골짜기(柳谷)'는 해가 지는 곳이자 현실 공간이 아닌 서쪽 지역, 나아가 해가 지는 곳이므로 지금, 여기를 넘어 먼 곳까지 이르는 당악정재 공간적 확장성을 보여준다. 또 그는 학이 연꽃을 터뜨리고 선인이 나오는 행위가 하늘이 현실 세계의 기쁨을 돕는 것이라 해석하였다. 앞서 이규보의 시와 같이 인물이 행하는 행위의 의미가 현실 세계에까지 전이되는 양상이 발견된다. 허구에 대한 연극적 약속에 따라 《연화대》의 배우가 인물로서 밝힌 내용과 관객인 최자가 극중 인물을 인식하고 극중 세계를 상상한 바는 일치한다.

관객이 무대 위에 연출된 장경을 현실과 구분되는 것으로 인식하고 연극적 약속 아래에서 이를 가공의 것으로 본다는 점에서 우희와 당악정재는 고려 궁정에서 행하던 연극적인 공연이었음을 확인할 수 있다. 극중 세계는 현실 세계와 긴밀한 관계에 있으므로 당악정재에서 배우가 행하는 노래와 춤의 목적은 현실 세계에 반영된다.

극중 세계에서 선인은 임금을 만나러 현실 세계에 왔다. 선인의 노래와 춤은 태평성대를 이룬 현실 세계의 임금에게 보답하기 위해 행해진다. 하나의 당악정재에서 거듭되는 인물의 노래와 춤은 임금이 나라를 잘 다스린 공로를 증명하는 행위이다. 인물이 행하는 행위의 원인이나 목적이 현실 세계와 맞닿아 있으면서도 극중 인물과 극중 공간을 통해 표상될 때, 그 의미는 다시 현실 세계를 공명하여 다양하고 풍부해진다. 임금에 대한 송축은 신하가 할 때와 관객이 선인이라고 믿기로 한 존재가 할 때 그 행위의 의미가 달라진다. 당악정재의 연극적 특성을 통해 관객은 허구의 세계를 인식하는 과정을 거쳐 극중 세계에서 생성된 의미를 현실 세계에 부여하기 때문이다.

우희와 당악정재는 현실과 단절되지 않은 극중 세계를 만든다는 특성을 공유한다. 추상적인 관념을 몸짓만으로 형상화하는 공연과 달리 우희나 당악정재의 관객이 현실과 극의 긴밀한 관계를 파악할 수 있는 이유는 연기자가 전달하고자 하

보이는 연꽃 위에 선 무용수의 모습이 《굴자지》와 유사하다고 하였다. 그러나 위의 최자의 시에서 '학이 부리로 연꽃을 쪼아 연다'고 한 것과 고려 문신 이지저의 <연화대치어>에서 '검은 눈썹의 아리따운 미인 꽃봉오리에서 자랐고 흰 학이 훨훨 날아서 연봉오리 쪼아 열었습니다.(靑蛾窈窕, 毓在於芳苞, 皓鶴翩翻, 啄開於玉貌)'라 하며 《연화대》의 등장 장면을 명시한 것과 백거이가 짧게 '연꽃'을 언급한 것은 대조적이다. 추가 자료가 발굴된다면 연꽃이 열리며 무용수가 등장하는 장면 또는 학이 연꽃을 부리로 쪼아 여는 장면의 창작 시기와 지역을 고찰할 수 있을 것이다.

는 바를 충분히 이해할 수 있었기 때문이다. 두 공연예술에 대한 관객의 이해는 신체적 현전과 주된 표현 수단인 언어로부터 이루어진다.

한편, 고려 중기의 우희가 현실 속 실제 인물의 이야기를 형상화하여 왕실과 임금에게 친화적인 성격을 보였다면 고려 후기와 조선 초기의 우희는 왕실이나 유가의 실존인물을 풍자하고 희화하는 성격을 보인다. 이는 전입 초기부터 조선 후기까지 당악정재의 연기자가 선인이라는 가공의 인물로 가장하여 현실의 임금을 송축하고 나라의 태평을 구가하는 내용을 담은 것과는 대조적이다.

당악정재의 내용은 임금을 송축하고 태평성대를 구가하는 것이므로 이념적 정치적 특성은 어떤 공연예술보다도 당악정재에 뚜렷하게 나타난다. 이러한 당악정재의 정치적 측면은 당악정재가 조선에서 더욱 활발히 공연된 원인 중 하나로 지목된다. 고려 멸망 후, 조선은 고려의 당악정재를 궁궐의 연향에서 상연하였다. 조선 건국과 동시에 창작된 당악정재는 태조(太祖) 이성계(李成桂, 1335~1408)의 창업을 기리는 《몽금척(夢金尺)》과 《수보록(受寶籙)》이다. 조선 초기부터 정재의 수는 지속적으로 증가하였으며 후기에 이르면 당악정재와 향악정재를 포함하여 약 50여 종의 정재가 상연된다. 상대적으로 민속적 특성을 가졌던 향악정재도 새롭게 창작되면서 군왕 송축의 뜻을 드러내기 시작한 시기도 조선 이후이다. 당악정재가 조선 왕조의 정통성을 주창하는 정치적 도구이자 유교(儒敎)의 예악사상(禮樂思想)에 기반한 이념적 발현으로서 상연되었으며, 이에 조선 중반 이후 정재가 황금기를 맞이했다는 점은 주지의 사실이다. 그러나 고려 시대의 당악정재가 조선의 정재와 같이 강한 유교적 이념과 정치성으로 인해 경직된 것이었는지는 의문이 생긴다. 고려 후기 문신인 이색(李穡, 1328~1396)의 시 <대회(大會)>는 당악정재의 상연 시 궁궐의 분위기를 유추하게 한다.

임금과 신하가 오늘 구정에 가득 모였고	起居今日滿毬庭
보라색 관복 반열을 청색 관복이 둘러 쌌네	紫色齊班外裹靑
석목은 비춰 임하여 기개를 나눠 주고	析木照臨分氣槩
선도를 임금께 바치니 신령이 모였구나	仙桃進獻集神靈
바람이 깊은 밤 차갑게 하니 천시가 순조롭고	風寒一夜天時順
산대가 모든 곳 진동하니 곤도가 편안하네	臺振八方坤道寧
백발이었던 지난 해 함부로 헌수하였고	白髮去年叨獻壽
병을 앓는 지금 다시 임금께 축수한다.	病中時復祝千齡[216]

216) 이색, 『목은시고』 제27권, 시(詩), 대회(大會). 번역은 한국고전번역원, 한국고전종합DB(임정기 역, 2003)를 참고함.

석목(析木)은 24절기 중 입동(立冬)과 소설(小雪)에 대응하므로 위의 시는 고려 후기 음력 10월 팔관회 의례 중 대회에 지은 것으로 추정된다.[217] 1,2구에서는 궁궐의 마당에 임금과 신하가 모인 모습을 묘사하였고, 3구에서는 대회의 화목한 기운을, 4구에서는 당악정재《헌선도》의 모습을 서술하였다. 이 시에는 현실 세계의 사람들과 서왕모와의 만남, 순조로운 하늘과 편안한 땅이 의미하는 태평성세, 서왕모의 선도 바치는 행위와 연결되는 화자의 헌수 행위 등 당악정재의 연극적 특성에 따른 관객의 인식이 드러난다. 2구에 묘사된 신하들의 배치가 이목을 끈다. 고려 초중기에 제정한 여복제도를 보면 영관(令官), 재상(宰相), 근시(近侍), 종관(從官)은 자문라포(紫紋羅袍)를, 문관(文官) 4품 이상은 자삼(紫衫), 6품 이상은 비삼(緋衫), 9품 이상은 녹삼(綠衫)을 입어 차등 있게 하였다. 이는 송나라 제도와 같으나 고려에서는 청색(靑色)을 사용하지 않았다는 차이가 있다.[218][219] 위의 시에서 보라색 관복을 청(靑)색 관복이 둘러싸고 있다고 하였는데 고려에서는 청색이 아닌 녹색 관복을 입었으므로 이에 대하여는 의문이 있다. 그렇지만 녹과 청을 같은 계열의 색으로 넓게 보면 위의 구절은 뜰의 중앙에 선 고위관료 무리를 하위관료 무리가 둘러싼 연회의 모습을 묘사한 것이다. 그런데 이 구절은 엄격한 궁중의 위계를 강조한 것이라기보다 팔관회 연회에 임금과 수많은 신하가 임금의 천수를 기원하기 위해 구정에 가득 모인 풍경을 묘사한 것으로 보인다. 당악정재《헌선도》에 관한 내용이 뒤를 잇고 있으며 결구에 화자는 임금께 축수하는 감회를 읊고 있기 때문이다. 이색의 시를 통해 팔관회가 왕을 중심으로 한 왕실 의례적 성격을 띠고 있다는 점을 확인할 수 있다. 팔관회의 이러한 성격은 연등회에서 역시 공유했을 것이라 본다.

고려 초기의 연등회와 팔관회는 종교 의례를 통한 사회 통합이라는 표면적 의도를 갖고 있었다. 그러나 중반에 이르러서는 정치성을 강화하는 종교 의식이나 제의보다는[220] '국왕의 장수 기원에 방점을 둔 왕실 중심의 의례'[221]적 성격이 강

217) 한국고전종합DB 주에 의하면 석목은 12지 중 인(寅)에 해당하는 성차(星次)로 동방인 고려를 해당하는 성차라 하였다. 그런데 시 <대회(大會)> 앞에 실린 <소회(小會)>에 "륜대가 밤기운 맑게 한다.(輪臺夜氣淸)"라 한 것으로 보아 시의 창작 시기를 팔관회로 추정할 수 있다.

218) 『고려사』 권72, 지26, 「여복(輿服」)의 관복(冠服) 중 공복(公服)을 참고함.

219) 고려 관복에 대하여는 서옥경, 「고려시대와 송대의 관복 비교연구 -공·상복을 중심으로」, 服飾, 31, 1997; 김윤정, 「고려 말 조선 초 관복제의 변화와 문화적 지향」, 역사비평 2018년 봄호, 2018, 2; 이종서, 「고려 국왕과 관리의 복식(服飾)이 반영하는 국가 위상과 자의식의 변동」, 한국문화 60, 2012 참고.

220) 연등회 절차에는 봉은사(奉恩寺)에 가서 조종의 진전을 참배하는 의식이 있고, 팔관회에는 법왕사(法王寺)에서의 행향(行香) 의식이 있었지만 함께 신하가 임금에게 축수를

하게 드러난다. 고려의 연등회와 팔관회가 정치성보다는 축제성을 강조하였고 궁안팎에 들뜬 분위기가 가득했음은 여러 사료를 통해 알 수 있다. 궁궐과 궁궐 주변에는 밤새 등을 밝혔다. 민간에서는 통금이 해제되었고 궁에서는 늦은 시각까지 주연이 계속되었다. 때로는 만취한 신하나 임금이 자리에서 일어나 춤을 추는 일도 있었다.[222] 연등회와 팔관회에서 주로 상연된 고려의 당악정재는 백희잡기라는 다양한 공연예술과 무대를 공유하였다. 고려 중기 왕실 의례였던 연등회와 '팔관회 때의 풍류적 분위기'[223]는 당악정재 상연과 관련이 깊다. 당악정재가 송나라에서 고려로 전입된 이유 역시 "연등회와 팔관회를 규모 있고 성대한 것으로 할 의도 밑에서 수입한 것으로 추정"[224]되기 때문이다. 고려의 당악정재가 임금을 칭송하는 내용의 공연이라는 점에서 정치성을 내포하고 있음은 분명하다. 그러나 잘 알려진 조선 정조(正祖, 재위 1776~1800)의 화성행차와 같이 정재를 정치적 수단으로 사용한 예를 조선의 기록을 통해 쉽게 발견할 수 있는 반면, 고려 당악정재가 상연되었던 배경을 염두하면 당악정재의 정치성은 궁중이라는 특수한 장소에서 기인하는 공연의 속성 중 하나로 보아야 한다.

고려 전반에 걸쳐 연등회와 팔관회가 활발히 열린 때는 문종(文宗, 재위 1046~1083) 시기와 예종(睿宗, 재위 1105~1122) 시기라 할 수 있다. 『고려사』에 따르

드리는 행사와 임금이 신하에게 꽃과 술, 음식을 내리는 행사가 있었다. 당악정재는 연등회와 팔관회 때 공식적인 제사 관련 의례가 마치고, 임금의 장수를 기원하는 왕실 중심 의례의 연장선에 있는 비공식 행사인 연등회의 등석연과 같은 주연(酒宴)에서 상연되었다.

221) 김종명, 『상원연등회와 중동팔관회- 성격 재조명 및 절차 역주』, 한국학중앙연구원출판부, 2018, 60~97쪽 참조.

222) 『고려사』 권13, 예종(睿宗) 4년(1109년), 2월 23일 "무술 우간의대부(右諫議大夫) 이재(李載, ?~1122, 이재는 이궤(李軌)의 초명이다.)가 소를 올려 아뢰기를, "지금 나라에 변고가 많고 백성이 편안하지 못한데, 임금께서는 두 동생을 책봉하고는 여러 차례 신하들과 잔치를 벌이며 어사대부 최계방(崔繼芳, 1045~1116)에게 명하여 춤을 추게 하였습니다. 또한 연등회의 연회에서는 해가 높이 떠서야 끝을 내고, 평장사 김경용(金景庸, 1041~1125)에게 명령하여 춤을 추게 했으니 그 무엇이 예라 하겠습니까?(戊戌 右諫議大夫李載上疏曰, '今軍國多故, 黎庶未安, 上以封兩弟, 數與群臣宴樂, 命御史大夫崔繼芳舞. 又燃燈宴, 日高而罷, 命平章事金景庸舞, 其如禮何')" 번역은 국사편찬위원회 한국사데이터베이스 참조함.

『고려사』 권20, 명종(明宗) 11년(1181년) 1월 14일 "신유 연등회가 열렸으므로 왕이 봉은사(奉恩寺)에 갔다. 다음 날 대회(大會)에는 왕이 장전(帳殿)에 나가서 음악을 구경하고, 밤에 여러 신하와 함께 취하도록 술을 마시면서 해가 저물도록 파하지 않았다.…왕도 역시 매우 취하여 일어나 춤을 추려고 하다가, 좌승선 문장필(文章弼, ?~1190)이 간언하니 그만두었다.(辛酉 燃燈, 王如奉恩寺. 翌日大會, 御帳殿看樂, 夜與群臣酣飮, 日晏未罷.…王亦醉甚, 欲起舞, 左承宣文章弼諫止之)" 번역은 국사편찬위원회 한국사데이터베이스를 참조함.

223) 전경욱, 『한국 전통연희사』, 학고재, 2020, 170쪽

224) 차주환, 『고려당악의 연구』, 동화출판공사, 1983, 29쪽.

면 문종조 1073년 팔관회 때 당악정재 《답사행가무(踏沙行歌舞)》, 《구장기별기(九張機別伎)》, 《포구악(抛毬樂)》이 첫선을 보였고, 1077년 연등회에는 당악정재 《왕모대가무(王母隊歌舞)》가 초연되었다. 문종 시기는 다양한 당악정재의 종목이 소개된 시기이자 당악정재를 포함한 '교방악이 궁중 연악으로 정착한 시기'[225]였다. 한편 예종은 악을 매우 좋아하였다고 전한다.[226] 김부일(金富佾, 1071~1132)이나 이지저(李之氐, 1092~1145)와 같은 문인들은 연등회나 팔관회를 맞이하여 당악정재에 쓰일 '치어(致語)'와 '구호(口號)'를 창작하였다. 이러한 사료로부터 고려의 당악정재는 관객에게 즐거움을 주던 공연예술의 면모를 갖추었음을 알 수 있다.

고려 시대의 사회상을 보거나 현대적 관점에서 『고려사』「악지」의 당악정재를 보았을 때, 당악정재는 볼거리를 위한 오락적 공연예술 또는 연향을 꾸미는 장식적 공연예술이라기보다 가공의 세계를 무대화한 공연예술로 여겨진다. 임금을 송축하고 승평을 부르는 내용을 어떠한 방식으로 보여주었는가, 상연에 있어 어떤 감흥을 일으켰고 그것이 어디에서 기인하는가, 나아가 왜 조선 시대에 더욱 흥성하였는가에 대한 질문의 답은 당악정재가 가진 연극성에서 찾을 수 있다. 관객이 당악정재를 연극적인 것으로 볼 때, 당악정재의 무대가 제시하는 가공의 것을 인식하고 극중 세계의 빈 부분을 상상을 통해 메꾸는 과정에서 연극 고유의 미적 경험이 발생한다. 당악정재의 연극적 특성은 당악정재가 고려부터 조선까지 양식적 변화 없이 유전된 또 하나의 원인이다. 조선 정재의 모본이라 여겨지는 고려의 당악정재가 조선에서도 각종 연회에 빠지지 않고 상연되며 정재 전체를 대표하는 공연예술로 자리매김한 데에는 이념과 정치적 표현 수단으로서의 효용성보다는 당악정재 관극을 통한 미적 경험의 가치를 인정받았기 때문이다.

결론적으로 당악정재를 보는 관객의 즐거움은 당악정재가 가진 연극적 특성에서 기인한다. 당악정재의 연극적 미학은 긴밀한 관계에 놓인 극중 세계와 현실

---

225) 송방송, 『한국 전통음악의 전승양상』, 보고사, 2008, 137쪽 참조.

226) 예종은 자신이 악을 즐겼던 일을 시로써 풍자한 국학생 '고효충(高孝冲, ?~?)'을 과거에 떨어뜨리고 결국 감옥에 가두기도 했다. 『고려사절요』 제8권 예종 1120년 5월의 기사에 다음과 같이 전한다. "5월, 이지저(李之氐) 등 38인에게 급제(及第)를 내렸다. 당시 왕이 몹시 음악을 좋아하였는데, 기녀 '영롱'과 '알운' 등이 노래를 잘하여 임금이 주는 상을 자주 받으니, 국학생 고효충(高孝冲, ?~?)이 <감이녀시(感二女詩)>를 지어 풍자하였다. 중서 사인 정극영(鄭克永, 1167~1127)이 이를 왕에게 말하니, 왕이 불쾌하게 여겼다. 고효충이 이번 과거에 응시하자 왕이 내쫓으라 명하더니, 드디어 감옥에 가두었다. 보문각대제 호종단(胡宗旦, ?~?)이 글을 올려 구제하니 그제야 풀려 나왔다.(五月，賜李之氐等三十八人，及第，時，王頗好樂，妓玲瓏，遏雲等，以善歌，屢承恩賚，國學生高孝冲，作感二女詩，以諷之，中書舍人鄭克永，言於王，王不悅，孝冲赴是擧，王，命黜之，遂下獄，寶文閣待制胡宗旦，上書營救，乃釋之)" 번역은 국사편찬위원회 한국사데이터베이스를 참조함.

세계의 경계가 허물어지고 극과 현실이 서로에게 영향을 주고받는 과정에서 발생한다. 앞서 2,3,4장에서 당악정재의 극중 인물, 극중 공간, 무대화 원리를 통해 극중 세계와 현실 세계가 교유하는 과정을 무대 중심으로 논증하였다. 당악정재를 연행하는 배우의 신체와 언어는 구체적이며 특정적인 상황을 연출하여 가공의 세계를 만들어낸다. 당악정재의 무대는 비재현적이며 비사실적인 표현 방식으로써 극중 세계를 관객에게 제시한다. 노래나 춤, 기악 등의 당악정재의 비재현적 표현 방식은 관객이 무대 위에 연출된 극중 세계를 능동적으로 해석하게 한다.

고려 중기의 연극적인 공연으로 여겨지는 당악정재는 관객과 단절된 극중 세계를 만들지 않으며 가공된 세계를 일방적으로 보여주지 않는다. 그보다는 현실의 관객과 극중 인물의 만남을 통해 현실과 극 경계를 허물고 인물과 관객을 하나의 세계 안에 존재하게 한다. 당악정재가 보여주는 가공된 세계는 현실과 다른 세계이지만 현실과 밀접해 있다. 당악정재를 보는 관객은 이것이 가공의 것임을 인지하면서 현실과 맞닿은 극의 인물과 인물의 행위, 행위의 목적, 그에 따른 의미를 이해하고 상상하며 창조하는 과정을 겪게 된다. 이러한 경험은 연극성을 가진 공연을 통해서 이루어지기 쉽다.

관객은 극중 세계와 현실 세계가 밀접한 관계를 맺는 과정에서 생기는 당악정재 특유의 여러 특성 즉, 인물과 관객의 상호인식, 현실과 허구적 공간의 융합, 현실 세계의 질서에 따른 이상적 현실 세계를 구현한 무대 등에서 관찰되는 연극적 특성을 발견하게 된다. 현실과 극이 서로의 경계를 넘나드는 당악정재의 무대에서는 현실 세계 안에서 통용되었던 의미가 극중 세계를 거쳐 구체화되고 풍부해지며 다시 현실 세계로 되돌아와 증폭된다. 당악정재가 현실과 극 경계를 허물어 현실을 극으로, 극을 현실로 확장하면서 창조되는 연극적 특성을 보일 때, 관객은 극중 세계의 중심에 존재하게 된다. 현실과 극이 융합된 세계 안에 존재하는 당악정재의 관객은 연극적 특성을 통해 당악정재를 능동적으로 이해하고 해석하며 창조하는 과정에서 생기는 감상의 즐거움을 경험할 수 있다.

6. 결론

본고는 당악정재의 연극적 특성을 극중 인물, 극중 공간, 고사와 현실의 무대화 원리, 그리고 고려시대 관객의 경험을 들어 논증하였다. 『고려사(高麗史)』「악지(樂志)」 당악에 실린 당악정재 《헌선도(獻仙桃)》, 《수연장(壽延長)》, 《오양선(五羊仙)》, 《포구악(抛毬樂)》, 《연화대(蓮花臺)》는 가공의 인물이 등장하고 현실과는 다른 극중 공간을 창조하며 특정한 장경을 연출한다는 점에서 연극적인 면모를 갖춘 공연예술이다.

오늘날 당악정재가 무용공연으로서 상연되며 무용공연예술 특유의 예술성을 지니고 있다는 것은 주지의 사실이다. 그러나 당악정재의 고유한 성질은 언어 텍스트를 가진 노래와 춤, 기악이 결합된 양식을 통해 드러난다. 무용 공연으로서의 당악정재는 관객에게 한정된 미감을 제공하며 당악정재의 본질적 특성을 드러내지 못한다는 한계를 가진다. 이에 본고는 당악정재를 가무희 내지는 중세의 한국 전통극으로 보았던 선행 연구의 성과를 발판삼아 당악정재의 연극성을 보다 면밀히 살피고자 하였다.

극중인물은 연극성 창출에 있어 기본 요소로 대두된다. 이에 당악정재에서 연기자와 관객이 극중 인물로 전환되는 양상을 고찰하였다. 당악정재의 죽간자 구호와 연기자의 치어, 창사를 통해 연기자는 극중 인물로 전환된다. 죽간자의 입대구호는 연기자를 가공의 인물로 여기도록 관객에게 제안한다. 죽간자가 소개한 인물은 1인칭 대언체를 사용하여 입대구호에서 제시된 극중 인물로서 발화하고 행동한다. 연기자는 인물로서의 감정을 표현하고 행위의 원인이나 목적을 반복적으로 명시하여 극중 인물로의 전환을 꾀한다. 한편, 당악정재에서는 연기자뿐 아니라 관객 역시 극중 인물로 전환된다. 당악정재는 관객과의 긴밀한 관계 맺기와 소통을 추구하므로 현실 세계에 기반한 극중 세계를 구현한다. 극중 인물은 현실 세계의 관객을 인식한다. 인물은 객석의 관객에게 직접 말을 걸고 관객을 위해 노래와 춤을 행하여 현실 속 관객을 극중 세계로 끌어들인다. 인물이 관객과 접촉하면서부터 관객은 관객으로서 존재하는 동시에 극중 세계의 인물로 전환된다. 연기자와 관객의 극중인물로의 전환을 통해 극중 세계가 현실 세계로 확장되는 당악정재 특유의 연극성이 드러난다.

당악정재의 극중 공간은 현실 공간과 공연 공간, 언어로 재현된 공간이 융합되어 창조된다. 다층적 공간 간 경계는 모호성을 띤다. 당악정재의 무대인 부계는 현실 공간과 공연 공간에 걸쳐 존재한다. 부계는 현실과 극을 구별하게 만드는

경계이자 당악정재의 극중 세계를 창조하는 바탕으로 기능한다. 다층적 공간을 관통하여 존재하는 채산은 극중 공간의 일부인 선계를 형상화한 당악정재의 중심 오브제이다. 언어로 재현된 공간은 인물의 노래로써 제시되는 공간으로 현실 세계와 신선 세계가 합쳐진 공간이다. 언어로 재현된 공간은 관객의 인식을 통해 극중 공간이 된다. 관객은 현실 공간을 시각적으로 인식한다. 이에 기반하여 언어로 재현된 공간이 관객의 상상 속에서 하나의 이상적 세계로 인식될 때, 비로소 당악정재의 극중 공간은 창조된다. 이렇게 만들어진 당악정재의 극중 공간은 현실과 선계를 융합한 공간, 즉 이상적인 현실 세계이다.

당악정재의 무대에서 부분적으로 재현하거나 환기를 통해 공간화되는 고사는 당악정재의 극중 세계를 구체화한다. 《헌선도》는 '서왕모 선도 고사'를, 《오양선》은 '오양성 고사'를 부분적으로 무대화한다. 당악정재에서 현실 세계와 극중 세계는 긴밀한 관계에 놓여 있으므로 고사는 관객 중심의 장경으로 변개된다. 한편, 현실 세계에서 벌어지는 일을 무대화한 당악정재에서는 현실과 극의 접촉면이 더욱 넓어진다. 《수연장》은 현실 세계에 벌어진 연회를 이상적인 현실 세계의 단면으로 여기며 이를 무대화한다. 한편, 스포츠적 특성이 강하게 드러나는 《포구악》의 포구희 장면에서는 현실의 관객과 무대의 배우가 동화되기도 한다. 《포구악》의 포구희 경기는 기녀들의 노래와 춤을 동반한 행위의 일부이므로 태평성대의 장경을 연출한 것이기도 하다. 이상적 현실 세계를 무대화한 두 당악정재는 현실과 가장 가까운 극중 세계를 창조한다. 고사를 변형하여 무대화한 당악정재와 함께 이상화된 현실 세계를 무대화한 당악정재의 무대화 원리를 통해 현실 세계를 극중 세계로, 극중 세계를 현실 세계로 확장하는 당악정재의 연극성을 발견하게 된다.

고려 당악정재는 고려시대 궁궐에서 활발히 상연된 공연예술이다. 이에 당악정재에 대한 당대 관객의 경험에 대해 고찰하였다. 연극성은 가공의 세계를 보여주는 무대와 이를 인위적인 것으로 인지하는 관객의 시선에서 창조된다. 이에 고려 당악정재와 시공간을 공유하며 상연되었던 공연예술 중 연극성이 희박한 것과 농후한 것을 관객의 감상평에 근거하여 구별하였다. 당악정재의 관객이었던 고려 문인의 감상에 따르면 관객은 연극적 약속 아래에서 현실 세계와 허구의 세계를 인식하였고 이를 능동적으로 이해하였음을 알 수 있다. 나아가 관객은 당악정재를 통해 드러나는 행위의 의미를 현실 세계에 비추어 해석하고 강화하였다. 연극적인 것을 볼 때 느끼는 즐거움을 고려 관객이 당악정재를 통해 경험하였다는 것을 마지막 장을 통해 논증하였다.

본고는 고려 당악정재의 연극적 특성이 극중 세계와 현실 세계가 융합되는 과정에서 드러난다는 것을 인물, 공간, 무대화 원리, 그리고 관객의 경험을 통해 고찰하였다. 당악정재의 무대에서는 인물과 관객이 극중 인물로 전환되고 다층적 공간이 융합되어 이상적 현실 세계를 구현하며, 고사 일부와 이상적 현실을 무대화한다. 관객은 당악정재를 보며 극중 세계를 인식하였고 무대 위에서 만들어지는 의미를 현실 세계에 반영한다. 당악정재의 극중 세계는 무대에 제한되어 있지 않고 관객이 존재하는 현실 세계로 확장된다. 반대로 현실 세계는 이상화되어 극중 세계의 기반이 된다. 극과 현실의 밀접한 관계를 통해 허구의 세계와 현실 세계는 하나의 새로운 세계로 융합되는 양상이 당악정재에서 발견된다. 현실과 극 경계의 모호함은 현실과의 접촉을 추구하는 당악정재의 연극적 특성에 따른 것이다. 당악정재의 무대에서 보이는 무대 외연을 향한 극중 세계의 확장성은 현실 세계에 존재하는 관객과 관계 맺으려는 시도에서 기인한다.

본고는 선행 연구를 토대로 당악정재의 연극성을 구체적으로 분석하고자 하였다. 당악정재를 연극으로 보았던 선학의 연구를 살펴보면 민속극 중심으로 전개된 한국 전통극 범주에 시야를 제한하지 않았으며 문헌연구에 매몰되기보다 공연예술로서의 당악정재에 주목하였다. 한 걸음 나아가 당악정재의 연극성을 인물, 공간, 무대화 원리, 관객의 관점 중심으로 고찰한 본고의 논의는 현실과 극의 융합을 연극적 특성으로 하는 고려 당악정재의 본질적 면모를 파악하는 데 기여할 수 있다.

한국 전통극은 장르마다 독창적인 양식화를 이루었다는 것을 특성으로 한다. 당악정재의 연극성 논의를 통해 도출된 당악정재 고유의 특성들은 여타의 한국 전통극과의 공통점이 되기도 하고, 차이점이 되기도 한다. 포스트드라마의 반재현적, 반환영적 특성은 당악정재에서 드러나는 중세연극의 미학과 맞닿아 있다고 지적된 바 있다. 오늘날 학계와 현장에서 주목하는 이머시브시어터, 장소특정적연극 등 다양한 형태의 연극을 상기하면 한국 전통극 연구의 대상에 대한 시각과 관점 역시 조정될 필요가 있다. 본고를 통해 상연 장소에 대하여는 민속과 궁중을 가리지 않고, 시기에 대하여는 고대부터 현재에 이르는 한국 전통극에 대한 관심이 지속되길 기대한다.

관객은 연극성 논의의 중심에 있다. 공연예술은 관객과 무대의 현존을 상정하고 창작된다. 연극을 포함한 지금 시대의 공연예술은 무엇보다도 관객과의 소통을 추구한다. 관객과 밀접한 관계를 맺으려는 시도는 고려 당악정재 전반에서 드러난다. 당악정재의 관객은 극중 세계의 중심에 위치해 있다. 당악정재의 극중 세

계는 관객의 인식에 의해 창조된다. 관객이 당악정재의 연극성을 창조하는 핵심임을 논증한 본 연구는 오늘날 무대에서 상연되는 당악정재가 추구하고자 하는 관객과의 소통 문제를 해결할 단초가 될 것이다.

현대의 당악정재가 가진 무용공연으로서의 예술성은 무용 양식이 아니라면 창조하기 어려운 것이다. 그렇지만 당악정재의 연극성을 당악정재의 재창작을 위한 하나의 방편으로 활용한다면 관객에게 풍부한 관극 경험을 제공할 수 있을 것이다. 당악정재의 연극성은 현실과 극을 넘나들며 상호 긴밀한 영향을 주고받는 과정에서 창조된다. 연극성을 드러내는 당악정재 공연은 객석과 무대 양쪽에서 관객에게 미적 경험을 제공한다. 당악정재를 보는 관객의 즐거움은 당악정재가 상연되는 현실 세계와 무대에서 제시하는 허구적인 극 세계를 이중으로 인식하고 가공된 세계에 대한 몰입과 거리두기를 반복하면서 현실과 극을 이해하고, 상상하며, 창조하는 과정에서 느낄 수 있다. 무대에서 연극성이 뚜렷하게 드러나 현실 세계와 극중 세계의 활발한 소통이 이루어질 때, 관객은 극중 세계의 인물이자 근원으로 존재하게 되고 다양한 관극의 즐거움을 경험할 수 있다. 이 점에서 본고의 의의는 이론뿐 아니라 현장에도 있다고 하겠다.

본고를 통해 당악정재의 연극성과 나아가 한국 전통극의 연극성에 대한 학문적 논의가 끊이지 않고 심화되는 동시에, 오늘날 무대에서 연행되는 당악정재에 대한 경험을 보다 풍부하게 할 실천이 이루어진다면, 고려 당악정재의 연극성에 대해 고찰한 본 논문이 비로소 의의를 갖게 될 것이다.

참고문헌 목록

1차 자료

『고려사(高麗史)』「악지(樂志)」, 국사편찬위원회 한국사데이터베이스.
『국역고려사DB』, 동아대학교, 한국고전번역원, 한국학종합DB.
『북역악학궤범』, 렴정권 역. 민속원, 2015.
『악학궤범』, 호사문고(蓬左文庫) 소장본, 국립국악원, 2011.
『무봉진은대곡(鄮峰眞隱漫録)』 사호(史浩) 著, 四庫全書本, 券45, 券46.

단행본

김종명. 『상원연등회와 중동팔관회 -성격 재조명 및 절차 역주』, 한국학중앙연구원출판부, 2018.
김지훈, 하을란, 김태동. 『동물재주부리기 동물가장가면희 마상재』, 민속원, 2020.
김학주. 『새로 옮긴 시경(詩經)』, 명문당, 초판 3쇄 2016.
———. 『한·중 두 나라의 가무와 잡희』, 서울대학교출판부, 1994.
———. 김영구, 이창숙, 김우석 공저, 『중국공연예술』, 한국방송통신대학교출판부, 2005.
박은옥. 『고려사 악지의 당악연구』, 민속원, 2006.
박종기. 『고려사의 재발견』, 휴머니스트 출판그룹, 2015.
사진실. 『공연문화의 전통 악·희·극』, 태학사, 2002.
———. 『봉래산 솟았으니 해와 달이 한가롭네 : 왕실의 연희축제』, 태학사, 2017
———. 『전통연희의 재창조를 꿈꾸다』, 태학사, 2017
———. 『조선시대 공연공간과 공연미학』, 태학사, 2017.
서 긍. 한국고전번역원 역, 『고려도경』, 서해문집, 2005.
성경린. 『한국의 무용』, 세종대왕기념사업회, 2000.
손선숙. 『궁중정재용어사전』, 민속원, 2005.
송방송. 『한국전통음악의 전승양상』, 보고사, 2008.
———. 『악학궤범 용어총람』, 보고사, 2010.
신선희. 『한국 고대극장의 역사』, 열화당, 2008.

아리스토텔레스. 천병희 역, 『시학』, 문예출판사, 2017.
안지원. 『고려의 불교의례와 문화』, 서울대학교출판문화원, 2006.
여운필. 『역주 고려사악지』, 월인, 2011.
왕국유. 조성천 역, 『인간사화』, 지식을만드는지식, 2016.
———. 권용호 역, 『송원희곡사』, 학고방, 개정판 2007.
왕극분. 차순자 역, 『중국무용사』, 동남기획, 2002.
이두현. 『한국연극사』, 민중서관, 1973.
이승소. 정선용 역, 『삼탄집(三灘集)』, 한국고전번역원, 2008.
이유원. 『국역 귤산 임하필기』, 한국학술정보, 2008.
이인로. 『파한집』, 고려대학교 한국사연구소 고려시대사연구실, 경인문화사, 2013.
이흥구, 손경순 공저, 『한국궁중무용총서1-헌선도 오양선 수연장』, 보고사, 2008.
———. 『한국궁중무용총서2-포구락 연화대무』, 보고사, 2009.
임번장. 『스포오츠 사회학 강의노트』, 서울대학교, 1988.
전경욱. 『한국 전통연희사』, 학고재, 2020.
조동일. 『탈춤의 역사와 원리』, 기린원, 1995.
전통예술원 편. 『한국중세사회의 음악문화 고려시대편』, 민속원, 2002.
차주환. 『고려당악의 연구』, 동화출판공사, 1983.
한옥근. 『한국 고전극 연구』, 국학자료원, 1996.
唐圭璋 編纂, 王仲聞 參訂, 孔凡禮 補輯. 『全宋詞』, 北京 : 中華書局, 1999.
吳琯 校, 王雲五 主編. 『(明刊本)古今逸史』. 49, 臺北 : 臺灣商務印書館, 1969.
G. J. Watson. *Drama An introduction*, The Magmillam Press, 1983.
Josette Féral and Ronald P. Bermingham, *Theatricality: The Specificity of Theatrical Language*, Cambridge University Press, 2003.
Patrice Pavis. *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis,* University of Toronto Press, 1999.
Sauter Willmar. *The Theatrical Event. Dynamics of Performance and Perception*, Iowa City: University of Iowa Press. 2000.

논문

강경호. 「당악정재 <헌선도>의 실현 양상과 창사 변화」, 한국예술종합학교 세계민

족무용연구소 학술총서, 2005.
김기덕, 한정수. 「고려 팔관회에 담긴 고려시대의 특성 - 현재적 계승과 관련하여 -」. 한국중세사연구 42, 2015.
김수경. 「『동문선(東文選)』 소재 치어(致語), 구호(口號)를 통해본 고려시대 정재(呈才)」, 한국시가연구 7권 0호, 2000.
김수희. 「북송(北宋) 문인사(文人詞)의 희극성(戲劇性) 고찰」, 중국어문학 80권 0호, 2019.
김윤정. 「고려 말 조선 초 관복제의 변화와 문화적 지향」, 역사비평 2018년 봄호, 2018.
김은영. 「고려·조선전기 거가환궁 영접행사 연구 -기로,유생,교방 삼가요(三歌謠)의 성립을 중심으로」, 공연문화연구 21, 2010.
김철웅. 「고려시대의 도교 세시풍속」, 민속학연구 제43호, 2018.
김형기. 「연극성 개념의 변형과 확장」, 한국연극학 23, 2004.
김혜숙. 「이승소의 생애와 시」, 한국한시작가연구 2권 0호, 1996.
박주한. 「스포츠의 개념 연구」, 움직임의 철학: 한국체육철학회지,20(4), 2012.
박진태. 「동양고전극의 종합예술성; 당악정재의 연극적·희곡적 측면 -헌선도, 오양선, 포구락, 연화대를 중심으로-」, 공연문화연구 6권0호, 2003.
서옥경. 「고려시대와 송대의 관복 비교연구 -공·상복을 중심으로」, 服飾, 31, 1997.
성윤선. 「조선조 정재악장에 표현된 봄의 상징성」 한국무용사학 제8호, 2005.
송혜진. 「조선시대 왕실음악의 시공간과 향유의 특징 -조선전기 用樂의 差等 사례를 중심으로-」, 동양예술 제18호, 2012.
신태영. 「고려 당악정재의 전래와 수용」, 국악원논문집 제31집, 2015.
———. 「여·송 악무 교류와 당악정재의 도교적 성격」, 민족무용 제19호, 2015.9.
심숙경. 「당, 향악정재에 반영된 당송악무의 특징과 영향」, 한국무용학회지 제4권 제1호, 2004.
———. 「당악정재 「헌선도」를 통해 본 고려, 송시대 악무(樂舞)교류」, 무용예술학연구 10, 2002.
안상복. 「한중(韓中) 우희(優戲)의 관련 양상에 대한 한 고찰」, 구비문학연구 8권0호, 1999.
양회석. 「중국 고전 희곡에 있어서의 시공간」, 중국인문과학 12, 1993.
왕극분. 「中国宫廷舞蹈发展的历史轨迹及其深远影响」, 민족무용 6권, 2004.

유강하. 「서왕모의 신격에 대하여-한대 문헌과 문물을 통한 서왕모의 신격 탐색」,중국어문학지 25권0호, 2007.
이미원. 「한국 전통극의 공간: 탈놀이 연극공간의 층위를 중심으로」, 한국연극학 제24호, 2004.
이영미. 「고려 연등회의 연행공간 연구」 동국대학교 대학원 석사학위논문. 2003.
이창숙. 「청궁 삼층대희대의 함의」, 《中國文學》 96輯, 서울: 한국중국어문학회, 2018.8.31.
장영지. 「현대 연극의 소통 전략 연구」, 서울대학교 대학원 박사학위 논문, 2019.
장정수. 「당악정재 <포구락>의 역사적 전개」. 대한무용학회 논문집 40, 2004.
정은경. 「고려시대 교방가무희」, 민족무용, 4권 0호, 2003.
조경아, 「정재의 가무악(歌舞) 요소에 담긴 상징과 비유 Ⅰ: 헌선도」, 무용예술학 연구 제32집, 2011.
차주환. 「사호(史浩)의 사문학(詞文學) -무봉진은대곡(鄮峰眞隱大曲)을 중심으로-」, 대한민국 학술원논문집 제21호, 1982.
최미연. 「시대별 궁중춤 오양선(五羊仙)의 무용서사 해석과 비교 연구」, 우리춤과 과학기술, 제40집, 2018.
최진아. 「다섯 마리 양을 탄 신선이 내려오다: '오양선(五羊仙)' 이야기의 베트남, 중국, 한국에서의 변용」, 비교문학 57, 2012.
———. 「조선시기 唐樂呈才에 반영된 '西王母'의 문화적 의미」, 중국소설논총 41, 2013.
최윤영. 「한국 중세 궁중연희의 공간 연구 - 팔관회, 연등회, 나례의 가무백희 공간을 중심으로」, 한국연극학 제27호, 2005.
팽유칭, 윤미라. 「한·중 「포구락(抛球樂)」의 사적 전개에 나타난 변화양상에 관한 연구」, 대한무용학회 논문집, 72(1), 2014.
한흥섭. 「고려사에 나타난 팔관회의 음악양상 및 그 사상적 배경에 관한 고찰」, 한국학연구 24, 2006.
———. 「고려사에 나타난 연등의례의 음악양상 및 그 사상적 배경에 관한 고찰」, 음악과 현실 제33호, 2007.
허영일. 「한국 궁중 정재의 전승과정과 유희성(遊戱性)에 관한 연구」, 민족무용 10권 0호, 2006.

기타

근현대국악기록시리즈 5. 국립국악원 정재Ⅰ: 01. 헌선도.
(https://www.youtube.com/watch?v=TPu_e3ov70I&t=301s)
근현대국악기록시리즈 5. 국립국악원 정재Ⅰ: 02. 수연장.
(https://www.youtube.com/watch?v=KMjCP8883B0&t=791s)
근현대국악기록시리즈 5. 국립국악원 정재Ⅰ: 04. 포구락.
(https://www.youtube.com/watch?v=ESVkJxxekr4&t=976s)
한국고전번역원, 한국고전종합DB. 이익, 『성호선생사설(星湖先生僿說)』.
『山東沂南漢墓畵像石』, 山東省沂南漢墓博物館 編; 崔忠淸 主編; 呂宜樂, 高本同, 趙學波 副主編, 2001.

Abstract

A Study on Theatricality of Goryeo Dangakjeongjae

Jung Ah Young
Interdisciplinary Program in Performing Arts Studies
The Graduate School
Seoul National University

The purpose of this thesis is to consider the theatricality of Goryeo(高麗) Dangakjeongjae(唐樂呈才). Dangakjeongjae is a performance art that combines singing, dancing and playing instrumental music, which was historically recorded in the volume *Akji(樂志)* of the historical book series entitled *Goryeosa(高麗史)*. Dangakjeongjae, which stages a typical story, has fictive characters. In the 1980's, literature studies categorized it as Gamuhui(歌舞戲, singing-dancing-playing, literally). But the modern staging of Dangakjeongjae, where only dancing and playing instruments is being performed in recent years, has been losing Dangakjeongjae's essential features without its linguistic texts. Having this issue in mind, we provide an argumentation on the fact that, in Dangakjeongjae, theatricality is created through the communication between the theatrical world and reality.

Characters, in theatre, are one of the important conditions to create

theatricality. In Dangakjeongjae, performers are transformed into immortals by means of the introduction of theatrical characters by Jukganja's words and the colloquial style in the first person used in their singing. Singing not only describes the intention of a character's actions and sentiments, but also embodies their nature. These characters come down to meet the audience in person and perform singing and dancing for them. The audience, meanwhile, turns into characters, when addressed by them. In consequence, the audience is considered as a cause and causer of a theatrical event at the same time. Taking the audience for characters signifies an effort to push the limit for the theatrical world to expand from the stage into the real world where the audience exists. Dangakjeongjae's theatrical features reveal themselves through making performers and audience characters and expanding the theatrical world to reach reality.

In Chapter 3, we look into the spatial nature of Dangakjeongjae. Its theatrical space stands out as an element that creates theatricality, since it is built upon the audience's perception and imagination. The space of Dangakjeongjae has four levels, and a characteristic is to blur boundaries between them. The ambiguity between these spatial layers is due to the close relationship of the theatrical space and the real world that Dangakjeongjae establishes. The performers in Dangakjeongjae, with their singing, put together the Goryeo royal court, where an audience is present, and the view of the immortal world. The immortal world is one that a contemporary audience takes for ideal. Performer's singing allows the audience to imagine and to create the theatrical world in question. This world is an idyllic immortal palace where the audience and the characters co-exist. To put it simply, it is a 'ideal real world' that merges the different spatial levels in Dangakjeongjae.

Dangakjeongjae, while it uses old time stories(故事) to bring the theatre and the reality together, presents the ideal real world. These stories concern immortals. Nevertheless, Dangakjeongjae tends not to represent them in all its aspects, because of the fact that the theatrical world follows the order of the real world. Parts of old time stories let the audience imagine them in its entirety and reflect their meanings in

the real world. Then, it leads us to understand that the immortal world realized in Dangakjeongjae is based on and expands into the real world. For example, This is the case for *Suyeonjang(壽延長)* and *Poguak(抛毬樂)*. On the stage of *Suyeonjang*, the real world, where the king and his subjects unite in the reign of peace granted by the immortal world, is taken for the theatrical world. It is the production principle of *Suyeonjang* to put on the ideal real world with the king as centre, not to represent the reality in a realistic way. In *Poguak*, the scene of Poguhui(抛毬戲) shows its sportive characteristic which blurs the line between auditorium and stage. Throwing balls is more like the real world than any other staged scene, because we cannot predict which team succeeds or fails. Performers being divided into two teams, their competition leads to that between audience, which constitutes a strong bond between audience and performers. On the other hand, performers throwing balls means the reign of peace in itself, since anyway Poguhui is not a sport but a theatrical scene. Poguhui in *Poguak* makes it evident that reality and the theatre has a close relationship, weaving its sportive characteristic and its artistic characteristic that emanates from singing, dancing, and playing instruments.

The theatricality that belongs to the Korean traditional theatre originates from the stage where fictive characters, places and specific views are represented, and the auditorium that distinguishes the stage from the reality. Theatergoers who enjoy Dangakjeongjae recognize the reality and the theatre simultaneously, and take an intellectual pleasure in creating and interpreting the theatrical world.

Having examined the theatricality brought to light by blurring the line between reality and the theatre, this inquiry will lead to a continuous discussion about theatricality in Korean traditional theatre.

keywords : Goryeo Dangakjeongjae, Theatricality, Characters, theatrical space, theater and reality, blurring the line between auditorium and stage.

Student Number : 2019-28952