

궁중예술과 민간예술의 교류 메커니즘

성 은 미* · 김 운 미**

차 례

- I. 서론
- II. 궁중예술과 민간예술의 특성
- III. 궁중예술과 민간예술의 교류 메커니즘
- IV. 결론

I. 서론

인류의 역사는 문화와 예술을 비롯하여 모든 영역과 더불어 변화하고 발전한다. 우리의 역사를 돌이켜 보았을 때, 다양한 영역간의 교류가 없는 발전이란 거의 불가능한 일임을 알 수 있다. 본 연구의 목적은 조선 시대를 중심으로 궁중예술과 민간예술의 교류사(交流史)를 살펴봄으로써 상층예술과 민간예술이 서로 섞이며 다양해지고 고급화되는 과정을 통해 예술의 발전이 이어져오고 있음을 밝히는 것이다. 나아가 조선시대 이후의 양상(樣相)도 조금은 살펴 볼 것이다.

흔히 조선시대 예술을 다루는 사람들은 상층의 궁중정재를 말하고, 그와 다른 한 축으로 민간예술을 말한다. 그러나 이 둘은 오랜 시간에 걸쳐 서로 영향을 주고받는 가운데 발전해 왔다. 하지만 많은 사람들이 이

* 한양대학교 무용학과 박사과정 / sem_angel@hanmail.net

** 한양대학교 무용학과 교수 / kimunni@hanyang.ac.kr

둘이 전혀 다른 것이라 생각한다. 연구자들조차 예술이 이원화되어있다고 생각하면서, 궁중예술을 연구하는 이들은 궁중예술만, 민간예술을 연구하는 이들은 민간예술만 연구하고 있는 실정이다. 각각의 연구 성향에 따라 깊이 연구하여 일정한 성과를 거둔 것이 사실이지만, 그 둘의 결합과 영향관계에 따라 변화, 발전해온 사실을 제대로 설명하지 못한 것도 사실이다. 예술은 이미 상하층이 없어졌다, 그러나 지금까지도 예술을 이원화시키고 있는 것은 이러한 문제제기가 이뤄지지 않았기 때문이다. 따라서 본 연구는 궁중예술과 민간예술이 어떠한 교류를 통해 어떻게 발전해 왔는지 그 메커니즘을 밝혀 보고자 한다.

조선시대의 악(樂)은 시(時), 가(歌), 무(舞)를 통칭하는 용어였다. 그러므로 조선시대 악에 관한 기사 속에서 오늘날의 문학, 노래, 무용의 전반에 걸친 예술 문화를 살필 수 있다. 따라서 본 연구자는 조선왕조실록을 비롯하여, 활기, 개인의 문집 등을 총 망라하여 악(樂)에 관한 기사를 정리하고 근거로 삼아 궁중예술과 민간예술의 교류 메커니즘을 도출할 것이다. 동시에, 본 연구자의 최고 관심사는 무용이므로 악에 관한 기사 중에서 특히 무용의 교류에 관해서 보다 깊이 살필 것이다.

II. 궁중예술과 민간예술의 특성

1. 궁중예술의 특성

궁중예술은 군왕을 중심으로 고대사회의 정치체제가 형성되어 제도화될 때, 즉 왕권정치 체제가 성립된 삼국시대 이후 국가의 각종 행사나 의식, 궁중의 연례 등에 그 형태가 마련되기 시작했던 것으로 파악된다.

조선왕조는 신성한 나라의 임금을 송축하고 왕권의 강화를 위해 예(禮)와 악(樂)을 통한 정치를 하였다, 이는 『예기(禮記)』 「악기(樂記)」를

통해서 알 수 있는데, 예(禮)는 다르게 하는 것이고, 악(樂)은 같게 하는 것이며, 예의를 확립하면 귀천이 등급지어지고, 악문(樂文)을 같게 하면 상하가 화합한다고 하였다.¹⁾ 이것은 예로써 나라의 질서를 확립시키고, 악으로 백성들을 교화시키고 조화롭게 다스려 치국평천하를 이룬다는 의미이다. 이후 『악학궤범(樂學軌範)』으로 예(禮)와 악(樂)의 궁극적 목적인 몸과 마음을 도덕적으로 올바르게 하는 것임을 말하고 있다.²⁾ 따라서 악(樂)은 왕권의 강화와 정치적 안정을 위한 수단이었으며, 궁중 연향은 이러한 정치적 목적을 구현하는 무대였다. 궁중의 연향은 시(時), 가(歌), 무(舞)가 어우러진 종합 예술이다. 그 예술을 공연하는 자들은 장악원(掌樂院)³⁾ 소속의 기능자들과 기녀(妓女)들이었고, 향유자는 왕과 왕실의 가족들과 관료 계층이었다. 그러므로 궁중예술은 궁중 연향에서 정치와 교화와 문화의 목적에 의해 성장하고 발전된 것이다. 신라 이후 고려와 조선에 걸쳐 왕실(王室)의 보호와 육성 아래 전래된 춤은 60여종에 이른다. 이 춤들의 내용은 각종 의궤와 『정재무도홀기(呈才舞圖笏記)』 등 여러 문헌에 수록되어 전하고 있어서 그 전모와 역사적인 전승과정의 실태를 어느 정도 살필 수 있다.

정재(呈才)는 원래 대궐 안 잔치 때 행했던 모든 재예(才藝)를 지칭하는 말이었으나, 요즘에는 궁중무용을 통칭하는 용어로 쓰이고 있다. 이에 성무경⁴⁾은 ‘정재’는 “전통시대 제도적 문화권에서 주로 궁중에서의

1) “樂者，爲同，禮者，爲異，同則相親，異則相敬，樂勝則流，禮勝則離，合情飾貌者，禮樂之事也，禮義立，則貴賤等矣，樂文同，則上下和矣，好惡者，則賢不肖別矣，刑禁暴爵學賢，則政均矣，仁以愛之，義以正之，如此，則民治行矣。” 『禮記』 『樂記』 2篇, 조남권, 김중수(2000), 『樂記』, 민속원, 53쪽.

2) “樂也者，出於天而寓於人，發於虛，而成於自然，所以使人心感，而動盪血脈，流通精神也。因所感之不同，而聲亦不同。其喜心感者發以散，怒心感者粗以厲，哀心感者嚙以殺，樂心感者啣以緩，能合其聲之不同而一之者，在君上導遜誌如何耳。所多有正邪之殊，而俗之隆替係焉。此樂之道所以大關於治化者也。” 『樂學軌範』, 序 일부, 이혜구 역주(2000), 『신역악학궤범』, 태학사.

3) 장악원(掌樂院)은 조선시대 궁중에서 연주하는 음악과 무용에 관한 일을 담당한 관청이다.

4) 성무경(2003), 「조선 후기 정재와 가곡의 관계」, 『한국시가연구』 제14집, 한국시가

무동이나 여령(女伶), 지방 교방에서의 기녀(妓女)들에 의해 공연되었던 종합예술로서의 ‘악·가·무·희(樂歌舞戲)’ 종목을 가리키는 용어”로 재지정한 바 있다.

전해지는 무보(舞譜)에 따르면 궁중에서 연행되는 춤은 당악(唐樂)과 향악(鄉樂)으로 나뉘어 당악정재(唐樂呈才)와 향악정재(鄉樂呈才)라는 이름으로 불리고 있다. 조선 전기의 향악정재는 고려의 향악정재를 전승한 무고, 동동, 무애 세 가지이고, 당악정재는 헌선도, 수연장, 포구락, 오양선, 연화대 다섯 가지로 『고려사(高麗史)』 「악지(樂誌)」에 전한다. 음악에 있어 향악이 우리나라의 고유한 음악인 것이고, 당악은 중국에서 전래한 중국음악의 뜻으로 쓰였다. 당악은 모두 당(唐)나라의 음악만을 지칭하는 것이 아니라, 송(宋)나라와 원(元)나라 음악 까지도 당악(唐樂)이라 하였다. 음악에 있어 향악과 당악이 구별되듯이 춤에 있어서도 구별되었는데, 춤의 내용과 구성, 의물, 반주음악 모두가 달랐다. 예컨대 죽간자의 유무에서도 차이를 보이는데, 당악에는 죽간자가 있으나, 향악에는 없다. 또한 구호에 있어서도 당악에는 구호가 있는 반면, 향악에는 없다. 면복(旃伏) 역시 당악에는 없고 향악에만 있는 등 차이를 보인다.

궁중정재는 국가기관에 예속 되어서 오랜 세월 동안 성장 발달된 궁중 예술로, 나라의 경사(慶事)나 궁중의 향연(饗宴), 외국 국빈(國賓)을 위한 연회에서 연행되었다. 연회의 규모나 성격에 따라서 달리 불리웠는데, 진풍정(進豊呈), 진연(進宴), 진찬(進饌), 진작(進爵), 사신연(使臣宴), 기로연(耆老宴), 양로연(養老宴)으로 연행되었다. 양로연은 궁중 안의 연행이지만, 연로한 어른들을 위한 공연으로 일반인이 참석하여 정재 공연을 볼 수 있었다. 궁중정재의 역사를 살펴보면, 가장 오래 된 것은 신라시대에 발생한 것을 찾아볼 수 있으며 조선 후기 순조 조에 효명세자에 의해 창작된 종목이 많다. 또한 고종 연간에 제정비된 종목도 적지 않은 것으로 드러난다.⁵⁾

2. 민간예술의 특성

민간예술이란 민간에 전해오는 풍습, 습관, 신앙 등과 결부된 예술로 그 나라 민중의 성격이 가장 많이 표출되고 창작되고 전해지는 예술이다. 그러므로 민간예술은 민간의 정서와 관습이 반영되어 그들의 공통된 희로애락(喜怒哀樂)이 잘 담겨져 있다.

민간예술은 참여적, 공동체적 성격으로 인해 극적(劇的) 예술성이 가미되어 민간연희의 형태로 연행된다.⁶⁾ 민간예술을 향유해 온 계층은 주로 농민, 어민, 상민, 천민 등과 같은 피지배 계층이었는데, 이들은 대체로 교육을 제대로 받지 못하고 글보다 말에 의한 언어생활을 하며, 지배체제에 관해 비판의식을 갖고 있었다. 따라서 새로운 문물이 아닌 이미 익혀온 전통문화를 전승한다.

민중은 민요를 부르면서 일을 하고, 풍물을 치면서 두레노동이나 지신밟기 또는 줄다리기를 하며, 장승을 세우면서 장승제를 올리고 원무를 추면서 강강술래 놀이를 즐기며 탈놀이를 하면서 별신굿을 한다. 민간예술의 예술 행위는 그 자체로 오롯이 벌어지는 것이 아니라 일과 놀이, 굿 등의 일상적인 삶의 활동과 함께 있는 것이다. 일과 놀이, 굿을 하며 살아가는 사람들은 이러한 기본적인 삶의 활동을 더욱 풍요롭게 하기 위해 예술활동을 수행한다. 모내기와 논매기를 잘 하기 위해 민요를 부르고 풍물을 치며, 차전놀이와 강강술래와 같은 놀이를 신명나게 하기 위해서 풍물을 치고 민요를 부르며 춤도 추는 것이다. 그리고 마을 굿과 같은 공동체 신앙을 온전하게 하기 위해 풍물을 치고 탈춤을 추며 장승을 다듬어 세우기도 한다. 그러므로 기본적인 삶의 활동을 좀 더 역동적으로 하기 위해 민간예술을 하는 것이며, 그 결과 일상과 함께 예술의 수용과 향유도 자연스레 이루어진다.

5) 성경린(1974), 『한국의 무용』, 세종대왕기념사업회.

6) 임재해(1991), '민속의 전승주체는 누구인가?', 『民俗研究』 1, 安東大學 民俗學研究所, 52~57쪽.

1488년(성종 19)에 명나라 사신이 우리나라를 방문하고 펴낸 『조선부』에 의하면, 산대잡희는 평양, 황주 및 한양의 광화문에서 열린 환영연에서 공연되었다. 그 산대잡희의 공연종목은 무동춤, 땅재주, 곰놀이, 줄타기, 탈춤, 불놀이, 어룡지희로 구성되었다. 한편 가면놀이, 접시돌리기, 줄타기, 꼭두각시놀이, 솟대놀이 같은 민간예술 종목이 나례 때 공연되었다고 성현(1439~1504)의 『허백당집』 권7, 「관나시」에 전한다.

궁중 밖의 이런 예능종목은 모두 고려시대 천민층에 속했던 창우, 창기, 화척제인 등과 같은 떠돌이집단의 후예들, 예컨대 재인, 나례우인 등과 같은 민간예능인들에 의해 조선 전기까지 공연되었다. 조선 전기의 이런 공연 종목과 민속예능인들의 전통이 임병양란 이후의 조선 후기에 도 전승되었다.⁷⁾

민간예술의 무용을 역사적으로 살펴보면 종교적 의미와 공동체적 의미, 그리고 오락과 표현적 의미를 동작으로 만들어 춤을 추었다. 고려시대에는 무예적인 동작으로 춤을 추었고, 조선시대에는 농경의 모의적 동작을 비롯하여 오락적이면서도 예술적인 동작으로 춤을 추었다는 시대적 특징을 가지고 있다. 민간무용의 특징은 형식상으로는 지극히 자연스러운 동작이지만, 내용적으로는 일반 대중의 풍부한 감정과 정서가 스며들어 있으며 낙관적 인식이 깔려있다는 것이다. 소박한 감정을 단순한 동작으로 구체적이고 예술적으로 표현하고 있기 때문에 강한 향토성(郷土性)이 깃들어 있으며 각 지방마다 특색이 있다. 또한, 춤의 종류에 따라서 풍자적인 면이 깃들어 있기도 하다.⁸⁾

7) 송방송(2007), 『증보한국음악통사』, 민속원, 272~273쪽.

8) 김매자(1995), 『한국무용사』, 삼신각, 98쪽.

Ⅲ. 궁중예술과 민간예술의 교류 메커니즘

1. 선상조(選上條)에 의한 기녀(妓女)교류

선상조(選上條)⁹⁾에 의한 기녀(妓女)교류란 지방에서 선상된 기녀가 궁중과 민간을 오가며 궁중예술과 민간예술을 교류시킨 메커니즘을 말한다. 『경국대전』 예전(禮典) 선상조(選上條)를 보면 조선의 기녀제도에 관하여 기록하고 있는데, 이 선상기녀제도를 통해 궁중예술과 민간예술의 인적교류를 입증해 준다.

여기(女妓) 150명, 연화대(蓮花臺) 10명, 여의(女醫) 70명을 3년마다 여러 고을의 관비(官婢) 중 나이 어린 자로 선상한다.(여의는 재능이 성취된 뒤 본 고을로 돌려보낸다. 서울 각 관사의 관비 중에서도 擇定한다.)¹⁰⁾

국가는 3년에 한 번씩 지방의 기생을 뽑아 올려서(選上) 장악원에 소속시키고 가무악(歌舞樂)을 가르쳐, 국가의 각종 의식(주로 국왕과 왕실에 관계된 의식)과 연회에 동원하였다. 선상된 여기는 의녀처럼 일정기간이 지난 후 본래의 군현(郡縣)으로 돌려보낸다. 각 군현은 자체의 교방을 갖고 있었으므로, 이 선상기녀제도를 통하여 중앙의 궁중정재가 지방의 교방으로 교류되었던 것으로 추측해볼 수 있다.

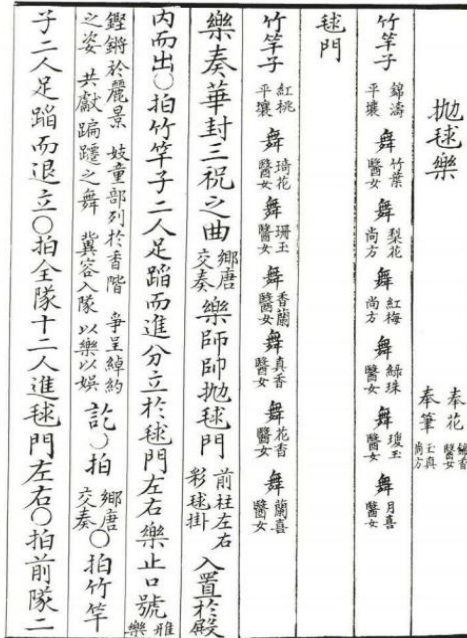
예컨대, <그림 1>의 정재무도홀기(呈才舞蹈笏記) 계사(癸巳)¹¹⁾의 포구락(拋毬樂)을 보면 초입배열도에 우열(右列)의 죽간자(竹竿子) 기녀(妓女) 1인이 평양(平壤) 지방의 기녀 금도(錦濤)라고 기록되어 있는 것을 볼 수 있다. 또한 좌열(左列)의 죽간자(竹竿子) 기녀(妓女) 1인도 평양(平壤) 지

9) 선상조(選上條)란 지방관아에서 기녀를 뽑아서 궁중에 선상시키는 법조를 말한다.

10) 『經國大典』(1983), 禮典, 「選上」: 『經國大典』 아세아문화사, 295쪽 “女妓一白五十人·蓮花臺十人·醫女七十人, 每三年並以諸邑婢年少者選上(醫女則醫女成才後, 還本邑 京中各司婢亦擇定).”

11) 1983년(고종 30: 癸巳) 3월에 거행되었던 양로연(養老宴)에 소용된 홀기.

방의 기녀 홍도(紅桃)라고 기록 되어 있다. 그 외에는 모두가 궁의 소속인 의녀(醫女)와 상방(常方) 기녀들이다.



〈그림 1〉 포구락(抛毬樂), 『정재무도홀기(呈才舞蹈笏記)』 계사(癸巳).

이 홀기의 기록으로 보아 궁중정재가 궁중 소속의 기녀뿐만 아니라 평양(平壤) 지방의 기녀 금도(錦濤)와 홍도(紅桃)에 의해서도 공연되었음을 알 수 있다.

문헌을 통해 포구락의 기원을 찾아보면, 『고려사』 「악지」에 기록되어 있어 고려 시대부터 연행된 당악정재임을 알 수 있다. 고려 문종(文宗) 27년(1073) 11월에 교방 여제자 초영(楚英) 등 13인에 의하여 「구장별기」와 함께 처음 상연한 당악정재¹²⁾가 포구락인데, 그 내용은 편을 갈

라서 춤을 추되, 채구를 풍류안에 넣으면, 봉화가 꽃을 상으로 주고, 넣지 못하면 봉필이 뺨에 먹점을 찍어 벌을 준다는 내용이다.

궁중 연향 후 지방으로 돌아간 기녀가 궁중에서 배우고 춤추었던 포구락을 지방에서도 추었을 것이라고 짐작해 볼 수 있는데, 고종 9년 당시 진주 목사였던 정현석(鄭顯奭, 1817~1899)의 『교방가요(教坊歌謠)』(1872)를 통해 알 수 있다. 이에 따르면 궁중정재 포구락과 다른 진주 포구락의 특징은 당악정재임에도 불구하고 민속화되어 의물에 죽간자가 없이 진행된다는 점이다. 복식은 화려한 화관과 몽두리가 아닌 치마저고리의 평복 차림에 색 한삼을 착용한다. 구호대신 우리말 노래를 가창하며, 지화자를 부른다. 상벌을 주는 부분에서도 다른 점을 보이는데, 궁중 포구락은 풍류안에 공을 넣지 못했을 때 그 벌로 먹점을 볼에 찍는데, 진주 포구락은 먹점을 눈에 칠한다. 그리고 궁중정재 포구락에 비하여 진주 포구락의 춤이 더 많다는 특징을 갖고 있다.¹²⁾ 이것은 궁중 포구락이 진주 지방에 전해지면서 그 곳의 환경에 맞게 변화된 것이다. 현재 진주 포구락은 1991년에 경상남도 지방무형문화재 제 12호로 지정되어 진주 포구락무보존회를 통해 전승되고 있다.

이외의 다른 종목의 춤을 기록한 정재무도홀기에도 궁중정재에 참여했던 기녀가 궁의 소속의 기녀가 아닌 지방의 선상기녀가 춤을 추었다고 기록되어 있다. 지방으로 흘러 들어간 궁중의 정재는 그 지방의 상황에 맞게 변화되었는데, 이 모든 기록들이 기녀를 통해 궁중의 정재가 민간에 교류되었음을 입증해 주는 사례이다.

영조 갑자년(1744)의 『진연의궤』에는 궁중전과 대왕대비전을 위한 진연인 내연 및 대전을 위한 진연인 외연과 관련된 모든 행사가 기록되어 있다. 이 의궤를 통해 각 지방에서 선상된 기녀들의 기록을 찾을 수 있다.

12) 성무경(2002), 『교방가요』, 보고사, 189쪽.

13) 김은경(2016), 『한국춤론』, 도서출판두손컴, 382쪽.

〈표 1〉 1744년 진연에 출연한 각 지방의 기생의 나이 및 담당종목

출신지	기생이름	나이	담당종목	담당악사
충주	선금	20	노래	이처중
공주	해월	52	도기(都妓) ¹⁴⁾	박천빈
	죽선	27	장고	김재홍
원주	예분	30	노래	오천우
	복매	28	노래	이진홍
안동	낙선	41	처용무	김준영
	옥섬	37	처용무	임두성
	몽안	25	처용무	박만적
	채옥	37	거문고	함덕형
해주	이단	36	노래	황세웅
	현매	17	노래	함덕형
	해란	37	노래	박검송
	복섬	23	노래	김진해
전주	옥섬	31	장고	박만의
황주	단에	30	가야금	황세대
	상례	32	노래	오천우
안악	기린	26	노래	김재홍
평양	모란	24	노래	함덕형
	동월	24	노래	이지영
	양대월	23	노래	황세대
	두견화	30	노래	이처중

〈표 1〉은 진연의례에 기록된 각 지방의 기생 중의 일부를 뽑은 자료이다. 이에 따르면, 장악원의 악사들은 1744년의 궁중잔치를 위해 선상기에게 노래와 춤 그리고 악기를 가르쳤다. 예컨대 장악원의 악사 김준영, 임두성, 박만적은 안동 기생 낙선, 옥섬, 몽안에게 처용무를 가르쳤

14) 행수기생: 기생의 우두머리로서 기생을 관리하는 일을 담당.

다. 악사 김재홍, 박만희는 공주 기생 죽선과 전주 기생 옥섭에게 장고를 가르쳤고, 악사 함덕형은 안동 기생 채옥에게 거문고를 가르쳤다. 악사 황세대는 황주 기생 단애에게 가야금을 가르쳤으며, 나머지는 모두 노래를 가르쳤다.

이 기록으로 인해 궁중에 선상된 기녀들은 춤뿐만 아니라, 장고, 가야금, 거문고, 노래를 배우고 향연했음을 알 수 있다. 따라서 중앙에서 배운 궁중예술의 악(樂), 가(歌), 무(舞)가 각 지방으로 돌아간 기녀들을 통해 민간으로 교류되었음을 충분히 짐작할 수 있다.

2. 사대부 관료들의 사적인 향락(享樂)

장악원(掌樂院)의 악공과 기녀는 국가와 궁정의 수요, 즉 제례(祭禮), 연향(宴享), 조의(朝儀) 등의 의식에 음악과 춤을 제공하는 것이 본래의 목적이었다. 악공과 기녀의 신분은 노비(奴婢)로서 국가에 소속된 소유물이었고, 따라서 개인은 함부로 이들의 예능을 소비할 수 없었다. 개인이 악공과 기녀를 초청하여 그들의 예능을 즐기려면 정식으로 청원하여 허락을 받아야 했다. 그러나 대개의 경우 이 규정은 무시되었고, 비공식적인 사연에서 악공과 기녀를 부르는 풍조가 만연하였다.¹⁵⁾ 『용재총화』는 당시 악공들이 동원되던 실상을 이렇게 증언한다.

풍속이 옛날과 같지 않은 것이 많다. 옛적에는 잔치를 베푼 뒤에 음악을 연주하였으며, 먼저 纏頭를 갖춘 뒤에 기생을 청하였다. 饌品에도 규제가 있었으며, 음악은 「眞勺慢機」, 「紫霞洞」, 「橫韻門」 등의 곡을 연주하게 하고, 조그마한 잔을 돌려 수작을 하나 술은 조금씩 따르고 낮은 소리로 노래를 불렀

15) 1487년에 장악원에서 세조 때의 제도에 의하여, 朝官으로서 부모를 위하여 獻壽하려는 자는 단자를 올린 후 그 숫자를 6~7인에 한정하게 하고 그 나머지는 엄격히 금하여 그 폐단을 막았으나, 이후에도 헌수를 사칭하여 단자를 올리는 사람이 매우 많았고, 함부로 악공과 기생을 부르는 폐단은 여전하였다. 『중종실록』 권 14, 중종 2년 11월 8일, 202쪽.

으며, 떠들고 주장하는 데까지는 이르지 않았다.

근래에는 宴品이 모두 사치스럽다. 蜜果는 모두 짐승의 모양으로 만들어 사용하고, 이미 饌末을 마련하고도 또 饌盤을 마련하니 좋은 안주와 맛있는 음식이 없는 것이 없고, 湯이나 고기는 모두 쌓여서 한 가지가 아니다. 술이 끝나기도 전에 번거롭고 조금한 管絃을 뒤섞어 날랜 장고와 빠른 춤을 추되 설 줄을 모른다.

더러는 射會를 빙자하고 더러는 迎送을 빙자하여 장막이 都文 밖에 이어 진다. 종일토록 職事를 안보고 또 저택에 세 사람만 모여도 반드시 妓樂을 쓴다. 여러 관청의 童僕을 남에게서 빌려와 음식을 장만하게 하는데, 조금이라도 맞지 않으면 반드시 매질을 하니, 동복이 날로 빈곤해 진다. 娼妓에게도 宴幣를 주지 아니하니, 아침저녁으로 뛰어나게 하여 의복이 해지며, 글을 갖고 칭하는 것이 많아서 사람들이 모여들어 伶官이 調樂을 할 수 없게까지 되었다.¹⁶⁾

풍속이 옛날과 같지 않아 어떤 규제도 없이 사대부 관료들은 온갖 구실로 악공과 기녀를 사연에 부르고 있었던 것이다. 좋은 안주와 맛있는 음식이 없는 것이 없고 고기는 쌓여서 한 가지가 아니었다. 여러 관청에서 동복(童僕)까지 불러와 일을 시켰으며, 조금이라도 맞지 않으면 매질까지 해서 동복이 날로 빈곤해졌다. 종일토록 일은 하지 않고 저택에 세 사람만 모여도 반드시 여악을 불렀으며, 그로 인해 불려간 기녀와 악공들은 의복이 헤어질 정도로 아침저녁으로 뛰어나야 했다. 그런 그들에게 연폐(宴幣)¹⁷⁾도 주지 않는 등 폐단이 빈번하였던 것이다. 사대부 관료들의 이런 풍조 역시 궁중예술이 민간에 교류되게 한 사례로 볼 수 있다. 이 외에도 사대부 관료들의 향락에 관해 많은 증언들이 있다. 예컨대, 광해군 즉위 14년 2월 21일의 기록은 악공과 기녀를 동원한 사대부들의 향락열을 이렇게 증언하고 있다.

上司 衙門에 기생과 악공을 보내는 데서 생기는 폐단을 금지해 줄 것을

16) 『국역대동야승』1(1971), 민족문화추진회, 20쪽.

17) 궁중 또는 관에의 잔치 때에 참여한 기생이나 하인에게 주던 금품.

청하자 임금의 그대로 따랐다. 이 때 進豊문으로 인하여 서울에 많은 기녀와 악공이 모여 있었으니 이미 예가 아니었다. 公卿과 士大夫는 이보다 더 심하여 오직 歌舞에 탐닉하는 것만을 일삼았으므로 음란하고 추한 풍속이 날로 심해져갔다. 음악을 담당한 관원이 청사에 앉아 음악을 익히고 있노라면 上司의 牌를 가진 자가 분주히 몰려와 이리저리 끌고가 장악원이 다 비어야만 끝이 나곤 했다. 해당 관원이 입계하여 금지해 주기를 청한 것이 전후로 한 두 번이 아니었지만, 임금의 명을 업신여기고 사욕을 만족시키려는 습관은 여전하여 그런다고 해서 털끝 하나 까딱하지 않았다.¹⁸⁾

임금에게 기생과 악공을 보내는 데서 생기는 폐단을 금지해 줄 것을 청했고, 임금이 그대로 따랐다. 사대부는 오직 가무(歌舞)에 탐닉하는 것만을 일삼아 음란하고 추한 풍속이 날로 심해져 갔다. 음악을 담당한 관원이 청사에 앉아 음악을 연습하고 있으면 이리저리 끌고 가 장악원이 다 비어야만 끝이 나곤 했다고 한다. 해당 관원이 금지해 주기를 청해도 임금의 명을 업신여기고 사욕을 만족시키려는 습관은 여전했다. 이런 사실을 근거로 하여 악공, 기녀를 초청하여 그들이 연주하는 기악, 성악곡 등 궁중정재가 사대부들의 사적인 향유로 교류되었음이 확인된다.

또한 사대부가에서 음악을 감상하기 위해 계집종에게 예능을 가르친 것을 볼 수 있는데, 그 실례로 성현(成俔)의 기록이 남아 있다.

나는 예조관서로서 장악원의 제조가 되었는데, 손의 冥享과 사신에게 내리는 연향과 慣習取材 때의 음악을 듣지 않는 날이 없었다. 또 태평관에 왕래할 때에도 동리의 사면이 모두 악공과 기녀의 집이었다. 승례문 밖의 敏甫·如晦의 두 집 계집종이 모두 善手였기에 내가 일찍이 지나다가 들어가서 들었고, 또 大家 집 옆에 洪仁山·安左尹의 큰 두 집이 있는데, 또한 婢僕들에게 음악을 가르쳐서 그 소리가 청아하고 밤이 깊도록 그치지 아니하여 매양 누워서 이것을 듣는 것이 또한 즐거움이었다.¹⁹⁾

18) 『광해군일기』 권 33, 광해 14년 2월 21일. 426쪽.

19) 『국역대동야승』1(1971), 민족문화추진회, 59~60쪽.

민보, 여희, 홍인산, 안좌윤의 집안에서 모두 계집종에게 음악을 가르쳤다는 기록인데, 이 중 여희(如晦)는 조세명(趙世明, 1447~1475)을 가리키며 인산(仁山)은 홍윤성(洪允成, 1425~1475)을 가리킨다. 홍윤성은 세조의 정난(靖難)에 참여하여 공신이 되고 영의정에까지 오른 인물이며, 안좌윤 역시 실명은 알 수 없으나 한성부 좌윤을 지낸 인물임을 알 수 있다. 이들은 모두 고위 관료이며 집안이 넉넉하여 궁에서 즐겼던 궁중예술을 비복들에게 가르치고 가내에서 즐겼던 것이다. 모두가 궁중예술이 민간에 흘러들어가 섞이는 사례들이다. 이렇게 사대부들의 사적인 예술의 향락으로 인해 궁중예술과 민간예술의 교류 메커니즘이 작동해 왔음을 알 수 있다.

3. 전란 시기 장악원(掌樂院)의 기능자들

임진왜란과 병자호란 이후에 장악원의 악공과 악생이 많이 감소되었다. 성종조(1469~1494)에 장악원의 궁중음악인은 악공 572명과 악생 399명을 합한 총 971명이었다. 그러나 양란 이후에는 그 수가 점점 감소되어 600여 명으로 줄었다.²⁰⁾

양란 이후의 재정적 궁핍은 악공의 삶을 더욱 어렵게 만들었다. 지방 출신의 재경 악공과 악생은 나라의 녹봉 대신에 그들의 봉족이 상납하는 가포(價布)²¹⁾로 생활비를 마련했다. 악공의 봉족이 바치는 가포의 수량이 당시 의녀 봉족의 가포나 군인 봉족이 내는 군포의 수량보다 많았다. 그렇기 때문에 가포를 제대로 상납하기 어려웠던 그 삶이 고단한 악공 봉족은 도망가는 사례가 자주 있었다. 어려워진 농촌 사정 때문에 봉족의 가포 수량이 해마다 줄었으며, 도망간 봉족의 가포를 가족이 대납해야 하는 일이 당사자들에게는 매우 부담스러웠기 때문에 악공과 기생의

20) 송방송(2007), 『증보한국음악통사』, 민속원, 321쪽.

21) 부역(賦役)에 나가지 않는 사람이 그 대신으로 군포에 준하여 바치던 배.

삶은 비참하였다.

또한 조선시대 악사는 장악원(掌樂院)에 예속되어 여기저기 불려 다니며 혹사당하였는데 그것이 얼마나 힘들었던지 임진왜란과 병자호란이 일어났을 때 많은 악공들이 도망하여 그 길로 악사라는 신분을 감춘 채 조정에 복귀하지 않았다.

예컨대, 이기발의 〈송경운전〉에는 뛰어난 비파 실력으로 궁궐과 정승의 잔치를 두루 다니며 연주했던 송경운의 예가 나온다. 인조 5년(1627) 정묘호란이 일어나 사람들이 다들 피난길에 나설 때 송경운은 전라도 전주에 정착했다. 뛰어난 실력을 갖추어 궁중예술의 한 몫을 담당하던 비파 연주가였던 송경운은 그곳에 살면서 늘 비파를 연주했다. 그 기록에 의하면 전주 사람들은 그전까지 음악을 알지 못했으나 송경운이 오면서 음악을 아는 사람들로 변하게 되었다고 한다.²²⁾ 비파라는 악기조차 몰랐던 민간에서 비파연주를 들었을 때의 놀라움과 감흥을 쉽게 추측해 볼 수 있으며, 또 수많은 사람들이 비파 연주를 듣고 배우려 했으리라 짐작할 수 있다. 이것은 궁중의 음악이 민간에게 스며들어간 또 다른 사례이며, 궁중예술이 민간예술과 합쳐지며 발전하는 예가 될 수 있다.

임진왜란 때 피난살이의 상세한 기록을 남겼던 오희문(吳希文)의 쇠미록(瑣尾錄)²³⁾을 보면, 오희문(吳希文)은 피난지에서 음악을 즐긴 상황에 대해 다수의 자료를 남겼다. 그 중에서 1596년 11월 1일자의 일기를 보면 허억봉의 피리 연주와 학춤을 감상한 일화를 기록하고 있다.

· · · · · 소위 허교수(許敎授)란, 그 이름은 임(任)이나, 침술(鍼術)을 배워서 중기를 고치는 교수(敎授)가 되었다고 한다. 그 아버지는 곧 전악(典樂) 허억봉(許億鳳)이다. 임(任)은 처신하기를 양반같이 해서 태수(太守)의 자제(子弟)들까지도 역시 양반으로 그를 대접하여 어깨를 나란히 하

22) 서신혜(2008), 『조선의 승부사들』, 역사의 아침, 119~139쪽.

23) 쇠미록(瑣尾錄)은 임진왜란 때 민간인이었던 오희문(吳希文)이 9년 3개월에 걸쳐 쓴 피란일기(避亂日記)로 보물 제1096호이다.

고 있다. 나는 그런 것도 모르고 서로 읊(揖)하고 들어가서 마주 앉아 존칭(尊稱)을 쓰는데 조금도 사양하는 빛이 없더니, 물리나와 복지(福之)에게 물어보고 나서야 비로소 그가 억봉(億鳳)의 아들임을 알았으니, 너무 지나치다. 몹시 분하다. 억봉(億鳳)은 피리를 잘 불어서, 나도 평일에 역시 남고성(南高城··尙文)의 집에서 피리 소리를 들은 일이 있었다. 남(南)은 매양 그를 불러다가 피리를 들었는데, 이제 빈주(賓主)의 예를 행하고 읊양(揖讓)하고 당(當)에 올라서 마치 나와 대등한 사람처럼 대했으니 욕을 당한 것이 가깝지 않다. 더욱 몹시 분하다. 다만 또한 태수(太守)의 대접이 지나치다는 것을 모른 때문이다.

또 지난번에 어머니를 위해서 헌수(獻壽)할 때 억봉(尙文)이 전악(典樂)으로 기공(妓工)을 데리고 남고성(南高城)의 집에 와서 학춤을 추었는데 그때 손에 박달나무 판을 들고서 여러 기공(妓工)의 앞에 서서 공정(公庭)에서 훨훨 춤을 추었으니, 그 아들의 사람됨을 알만하다. 생각건대 난리를 치른 후에 군공(軍功)으로 해서 동반(東班)의 직함을 제수받은 것인지 모르겠다.²⁴⁾

오희문은 난리(亂離) 중에 허임의 침술이 훌륭하다는 태수(太守··朴春茂)의 이야기를 듣고 아픈 딸 단아(端兒)의 병을 고치려 허임을 만난다. 허임이 훌륭한 침술을 갖고 있어 지체 높은 집안의 사람일 것이라 짐작하고 예를 다하였다. 그런데 그가 양반이 아닌 전악 허억봉의 아들임을 알고 본인이 예를 갖추는 것에 대해 몹시 분개하는 내용이다.

허억봉, 이좌, 정의견은 당대의 명인들이었다. 특히 허억봉은 악공으로 피리와 거문고로 당대를 울리던 인물이었다. 오희문은 평일에 허억봉의 피리 연주를 남상문(南尙文)의 집에서 들은 적이 있었는데, 남상문은 늘 허억봉을 불러서 피리 연주를 감상하곤 했다는 것이다. 그리고 어머니를 위해 헌수할 때 허억봉이 전악으로 기공을 데리고 와서 학춤을 추었다며 그의 신분이 낮은 것을 그의 아들 허임의 사람됨도 낮을 것이라고 비꼬아 생각한다. 그리고는 난리를 치른 후에 공을 세워 양반을 받았

24) 오희문(1990), 『瑣尾錄』下, 海州吳氏楸灘公派宗中, 109쪽.

을 거라 추측해 본다. 곤궁했던 피난살이에서도 전악(典樂)의 연주를 감상하며 궁중무인 학춤을 볼 수 있었음을 알 수 있다. 임진왜란으로 힘든 시기를 보낸 날들의 일화를 일기로 기록한 개인 문집이지만, 이것은 궁중의 음악과 춤이 민간에 스며들어 궁중예술과 민간예술이 합쳐지며 발전한 예가 될 수 있으며, 시(詩), 가(歌), 무(舞)의 교류가 있었음을 입증해 주고 있다.

4. 민간에서 유래한 궁중정재

성현(成僎)의 용재총화(慵齋叢話) 1권을 보면 “악에 있어서 현금²⁵⁾은 가장 좋은 것이며 악을 배우는 문호(門戶)이다. 장님(盲人) 이반(李班)이라는 사람이 있었는데, 세종(世宗)에게 알려져 궁중에 출입하였다.”²⁶⁾라는 기록이 있다. 장님인 이반이라는 사람이 현금을 잘 연주해서 민간에서 유명했는데, 그 소문을 듣게 된 세종이 그의 현금 소리를 듣기 위해 궁으로 불러 연주하게 했다는 이야기이다. 따라서 궁중 밖에서 음악을 잘하는 민간인이 있으면, 궁으로 불려져 연주를 하는 기회가 있었던 것을 증명해주는 글이다. 그러므로 민간예술도 궁중으로 교류되고 있었으며 궁중예술에 영향을 주었다는 것을 입증해 준다.

한양의 궁중잔치에서 공연된 정재 종목의 일부를 선상기들이 지방관아의 교방에 전파한 사례는 진주교방과 평양교방에 기록으로 많이 있다. 그러나 서울의 상층문화가 일방적으로 지방관아의 교방 쪽으로 흘러내려간 것만은 아니고, 특정 지역의 교방춤이 궁중으로 유입되는 문화의 역류 현상도 있었다. 민간 연희종목의 일부가 궁중으로 유입되어 궁중의 정재 종목으로 자리를 잡은 사례가 있다. 그 대표적인 예로는 검무, 향장무, 선유락, 사자무 등이 있다. 여기서 사자무는 궁중정재라고 하기에

25) 지금의 거문고를 말함.

26) 『국역대동야승』 1(1971), 민족문화추진회, 14쪽.

는 다소 무리가 있지만, 『정재무도홀기』의 기록되어 있는 것으로 보아 궁중에서 연행되었음을 알 수 있다.

신라의 황창무에서 유래된 검무는 홍석기(1606~1680)의 「관대낭무검」이라는 시에서 처음 보이며, 민간에서 연행된 검무가 궁중정재로 기록된 문헌은 1795년(정조 19) 『원행을묘정리의궤』이다. 그후 검무는 1829년(순조 19) 자경전의 내진찬과 아진찬 및 1868년(고종 5)의 진찬을 비롯하여 1901년과 1902년의 진연에서 공연되었다.

중국 진(秦)나라 말기 항우와 유방과 관련된 홍문연 이야기를 바탕으로 만든 항장무는 1873년(고종 10) 평안남도 선천관아의 교방에서 공연된 무극에서 유래되었다.²⁷⁾ 연극적 성격이 강한 무극(舞劇)이라 당대 식자층에게는 잡극(雜劇)으로 인식되었으나, 널리 유행하여 궁중으로까지 유입되었다. 검무는 협률사, 광무대 등 1900년대 이후의 무대에서도 기녀들에 의해 자주 공연되었던 정재 종목의 하나이다.

선유락은 조선 후기 영조(英祖) 또는 정조(正祖) 이전에 궁중으로 유입된 향악정재이다.²⁸⁾ 서도지방의 배따라기에서 유래된 선유락과 관련된 최초 기록은 박지원(1735~1805)의 『연암집』 권12 소재의 「막북행정록」이다. 이에 따르면 18세기에 선유락은 지방관아의 교방에서 공연되었다. 그러나 그 형성의 연원은 훨씬 거슬러 올라가 16세기 말 17세기 초에 청에 의해 점령된 요동의 육로를 피해 해로로 중국에 사행(使行)을 가던 정황과 결부된다. 해로를 이용한 사행은 주로 평안도 정주(定州) 선사포(宣沙浦)에서 떠났으며, 안주(安州), 선천(宣川), 철산(鐵山) 등이 사행의 출발지가 되었다. 선유락정재는 1829년(순조 29)의 『기축진찬의궤』에도 전한다. 지방관아의 교방에서 공연되었던 선유락이 중앙으로 교류하여 유입된 또 다른 사례이다.

민간예술이 궁중으로 유입된 또 다른 사례는 사자무이다. 신라 최치원

27) 정현석(1872), 『教坊歌謠』.

28) 성무경(2002), 『교방가요』, 보고사, 198쪽.

의 「향악잡영오수」에 나오는 산예가 사자무와 관련된 최초 기록이다. 그 후 사자무는 고려 때 이색의 「구나행」에 나오고, 명나라 사신 동월이 지은 「조선부」의 산대잡희 중에도 사자무가 보인다. 그리고 조선 후기에는 송만재의 「관우회」에도 문희연에서 공연된 사자무가 묘사되어 있어 사자무 또한 계층 간 교류가 이어져 온 종목임을 입증해 주고 있다.

윤용구의 『국연정재창사초록』(1894)에 의하면 본래 평안도 선천지방에 전하는 잡극의 한 종목인 사자춤이 1887년(고종 24)에 궁중정재로 공연되었다. 『화성성역의궤』(1795)의 「낙성연도」 및 「평양감사환영동」의 「연광정연회도」를 보면, 사자춤이 18세기에 이미 경기도 화성교방 및 평안교방에서 공연되었음을 알 수 있다. 선유락이나 향장무의 경우처럼 『정재무도홀기』에 기록된 사자무도 지방의 교방춤이 궁중에 유입되어 공연된 예인 것이다.

조선 후기에 광대나 재인으로 구성된 민간 예인집단은 중국사신의 영접을 위한 궁중 나례행사 때 초청되었다. 그리고 양반집 잔치가 열리거나 과거 합격을 축하하는 흥패고사를 지낼 때 불러갔는데, 불러간 광대나 재인은 가무로 참관자들의 흥을 돋우었다. 순조(1800~1834) 때 1827년에 한양을 방문한 중국 청나라의 사신을 영접하는 잔치에서 판소리 명창 송홍록, 염계달, 고수관, 김계철이 다른 재인과 더불어 판소리를 공연하였으며, 신위의 「관극시」(1826)와 「팔도재인등장」(1827)에 기록되어 있어 민간예술인 판소리가 궁중예술에 교류된 사례를 입증해 주고 있다.

5. 국가 소속 음악기관의 공개연주

장악원(掌樂院)은 임병양관 이후 악기의 파손, 악공의 이신 등의 요인으로 인해 제 모양을 갖추지 못하고 있었으나, 『속대전(續大典)』을 통해 재정비되었다. 장악원의 음악은 원래 종묘 제례, 임금의 행차, 왕실의 진연(進宴), 고위 관료들의 연회 등 국가 왕실의 음악적 수요를 충족시키

기 위한 것이었으나, 조선 후기에 와서는 민간의 음악 수요에도 응하였다. 그 구체적 사례로 『이춘풍전』의 “장악원 풍류하기”와 『계우사』의 “장악원 풍류”를 들 수 있다. 좀 더 시정적 감각을 띤 것은 오군영의 악대였다. 군악(軍樂)에는 취타(吹打)와 세악(細樂)이 있는데, 그 중 세악은 조선 후기에 와서 도시민 사이에서 유흥적 음악으로 수용되었으며, 다분히 상업적인 흥행을 벌이기까지 하였다.²⁹⁾

대한제국기를 거쳐 일제강점기에 들어서면서는 조선왕조가 망한 후 왕실의 모든 것을 관장하는 관청인 이왕직을 두었다. 장악원이 사라지고 궁중의 예술관련 부서나 사람들은 모두 이왕직아악부 소속이 되었다. 왕실이 사라짐에 따라, 전에는 왕실에서만 활동했던 이왕직아악부가 민간에서 대중을 상대로 한 연주회를 갖기도 하면서 상하층 예술은 더욱 서로 섞이게 되었다.

예컨대, 《동아일보》 1938년 9월 30일자 신문을 보면 이왕직아악부와 관련한 기사를 볼 수 있다.

아악은 오래동안 궁중에서 조회(朝會)어연(御筵)제례(祭禮)때에만 연주되었고 일반민중으로부터는 아조거리가 멀던중 금번 이왕직아악부(李王職雅樂部)에서는 청주의가절인 오는十月六일을 택하여 동일오후 七시부터 부내 부민관(府民館)에서 각방면의 명사를 초청하고 공개연주회(公開演奏會)를 개최하기로 되었는데 오래동안 구중심처(九重深處)에 숨어있는 천고(天古)의비곡(○曲)이처음으로 가두(街頭)에 진출하여 대중의이목을 현난케하게된 것은 어느점으로보든지 한페이지의 역사적기록을 짓는다할 것이다.

《동아일보》

오랫동안 궁중에서만 연주되었던 아악이 공개연주회를 개최하여 역사적 기록을 짓는다는 내용이다. 이 기사를 통해 궁중음악인 아악이 민간에게 교류되었던 것을 알 수 있다.

29) 강명관(1999), 『조선시대 문학예술의 생성공간』, 소명출판, 164~165쪽.

《매일신보》의 1935년 10월 23일 기사에도 아악이 민간에 교류되었다는 사실을 알려준다.

이색(異色)있는 작곡가(作曲家) 석천의일(石川義一)씨가 이왕가(李王家)의 위촉(委囑)을 바더서 고곡(古曲) 조선아악(朝鮮雅樂)의 채보(採譜)에 착수한 지는 소화二년부터인데 이제 그 노력의 결과가 차차 나타나서 최근 「만년장환지곡」(萬年長歡之曲) 「승평만세지곡」(昇平萬歲之曲)을 비롯하여 二百八十三〇(〇) 전부의 음록(音錄)을 맞추고 압호로는 이것을 총보(總譜)로 작성(作成)하며는 되게 되었는데 이것이 완성되면은 동양 태고(東洋太古)부터의 교향악(交響樂)을 세계 음악계에 소개하게되는 것을 극히 기대되고 있다. 이왕가(李王家)에서는 완성되는 때에는 출판할 의향이시라고 전하는데 악부(樂部) 八千 「페이지」(頁)의 출판은 세계에 업던 일이라 한다.

《매일신보》

작곡가 석천의일(石川義一)씨가 이왕가(李王家)의 위촉을 받아 조선아악의 채보(採譜)에 착수하여 만년장환지곡(萬年長歡之曲)과 승평만세지곡(昇平萬歲之曲)을 비롯하여 283곡 전부의 음록을 맞추고 있고, 이것이 완성됨에 따라 동양 태고부터의 교향악을 세계 음악계에 소개하게 될 것을 극히 기대하고 있다고 기사화했다. 이 또한 아악이 민간과 교류하여 결합되고 있었다는 것을 보여주는 사례이다.

이 모든 기사는 조선시대의 궁중음악이 민간에게 공개되어지는 내용이며, 이 기사를 통해 민간에게 궁중의 음악이 교류되어졌음을 알 수 있다.

IV. 결 론

조선시대 궁중예술과 민간예술은 고립된 것 같지만, 사실 다방면으로 교류하여 변화해 왔다. 조선 전기에는 왕조건국과 함께 문화형식을 제정하는 과정에서 고려의 기층문화에 있던 고려가요들까지 포용하였다. 조

선 중기 이후에는 왜관과 호관을 겪으면서 궁중의 악사, 예인들이 궁중에서 도망하여 전국에 퍼지면서 궁중의 예술이 민간으로 스며들 수 있었다. 조선 후기에는 민간에도 재력가가 많아지면서 상층의 예술가들을 불러다 연주하게 하기도 하였다. 궁중에서 민간의 유명한 예술가를 불러서 연향하게 하였으며, 궁중 음악인 아악을 민간에게 공개하기도 하였다. 본 연구에서는 궁중예술과 민간예술의 교류 메커니즘을 다섯 가지로 분류하여 밝혔다.

- 첫째, 선상조(選上條)에 의한 기녀(妓女)교류
- 둘째, 사대부 관료들의 사적인 향락(享樂)
- 셋째, 전란 시기 장악원(掌樂院) 기능자들의 피란
- 넷째, 민간에서 유래한 궁중정재
- 다섯째, 국가 소속 음악기관의 공개연주

이러한 메커니즘으로 궁중예술과 민간예술은 서로 교류되어 섞이고 합쳐지고 발전해왔다. 대한제국 시기에는 극장이 설립되어 극장공연을 통해 대중에게 궁중의 예술과 민간의 예술을 함께 향유할 수 있는 기회가 주어졌다. 이 계기로 인해 상층예술과 대중예술은 더 많이 교류되며 섞이고 변화, 발전하여 새로운 장르인 창극이 생성되었다. 기존에 없었던 창극의 등장으로 공연예술은 대중에게 많은 사랑을 받았으며, 오늘날 까지도 새로운 장르를 생성하며 발전하고 있다.

궁중정재가 개국한 조선의 왕권강화를 위해 창사와 무용으로 정치에 목적을 두고 연향되었지만, 민간예술과 교류하여 정치에 목적이 있는 정재가 아닌 오롯이 궁중정재의 예술적인 아름다움에만 의미를 부여하며 창작되고 공연되었다. 민간예술 또한 궁중예술과 융복합하여 기존의 삶의 활동을 좀 더 역동적으로 하기 위한 예술에서 창의적이고 미적으로 완성도가 높은 예술로 발전되었다.

교류하고 변화하고 발전하는 시대의 흐름에 따라 신분제도의 변화, 경

제발전의 변화와 함께 예술의 공연자도 향유자도 변하였다. 옛날에는 돈 없는 하층의 사람이 생계를 위해 예술을 공연했고, 돈 있는 상층의 사람이 그 예술을 향유했었다. 그러나 지금은 예술에 계층이 없어진 것처럼 예술을 공연하는 공연자와 향유하는 향유자 사이의 상하 계층이 없어졌으며 누구나 예술을 하고 즐길 수 있다.

본 연구에서 궁중예술과 민간예술의 교류 메커니즘을 통해 이원화되었던 두 예술이 서로 섞이고 융합되어 발전하였음을 밝혔다. 궁중예술은 민간예술과의 교류를 통해 더 다양해지고 대중화되었으며, 민간예술은 궁중예술과의 교류를 통해 더 수준이 높아지고 완성도를 갖추며 고급화되었다. 또한 두 예술의 경계가 사라지고 발전하여 새로운 예술장르가 생성되었다. 이러한 메커니즘은 서양의 클래식과 민간예술의 변화와도 다르지 않다. 조선적인 것의 설명이 세계예술상황의 설명으로도 이어질 수 있는 것이다. 본 연구를 통해 예술의 발전이 이루어진 다양한 메커니즘을 이해하고 새로운 예술발전에 가치를 더할 수 있기를 기대한다.

■ 참고문헌

- 강명관(1999), 『조선시대 문학예술의 생성공간』, 소명출판.
김매자(1995), 『한국무용사』, 삼신각.
김은경(2016), 『한국춤론』, 도서출판두손컴.
김천홍(1995), 『心韶金千興舞樂七十年』, 민속원.
서신혜(2008), 『조선의 승부사들』, 역사의아침.
성경린(1974), 『한국의무용』, 세종대왕기념사업회.
성무경(2002), 『교방가요』, 보고서.
성무경(2003), 「조선 후기 정재와 가곡의 관계」, 『한국시가연구』 제14집, 한국시가학회.
성무경, 이의강 (2003), 『정재무도홀기』, 보고서.
송방송(2007), 『증보한국음악통사』, 민속원.
송방송(1980), 『樂掌謄錄研究』, 영남대학교출판부.
이혜구(2000), 『신역악학체법』, 태학사.
임재해(1991), 『民俗研究』1, 安東大學 民俗學研究所.
전규태(1968), 『高麗歌謠』, 정음사.
정현석(1872), 『教坊歌謠』.
조남권, 김종수(2000), 『樂記』, 민속원.
차주환(1972), 『高麗史』 『樂誌』.
김승룡(2002), 『樂記集釋 1』.
김승룡(2002), 『樂記集釋 2』.
오희문(2018), 『瑣尾錄』, 사회평론아카데미.
오희문(1990), 『瑣尾錄』下, 海州吳氏楸灘公派宗中.
『국역대동야승』(1971), 민족문화추진회.
『經國大典』(1983), 아세아문화사.
『呈才舞蹈笏記』(1983),癸巳.
『進宴儀軌』(1774).
『朝鮮王朝實錄音樂記事資料集』(1996). 한국정신문화연구원.

■ 국문초록 ■

궁중예술과 민간예술의 교류 메커니즘

성 은 미 · 김 운 미

본 연구의 목적은 조선시대를 중심으로 궁중예술과 민간예술의 교류사(交流史)를 살펴봄으로써 상층예술과 민간예술이 서로 섞이며 다양해지고 고급화되는 과정을 통해 예술의 발전이 이어져오고 있음을 밝히는 것이다.

조선시대의 악(樂)은 시(時), 가(歌), 무(舞)를 통칭하는 용어였다. 그러므로 조선시대 악에 관한 기사 속에서 오늘날의 문학, 노래, 무용의 전반에 걸친 예술 문화를 살필 수 있는 것이다. 따라서 본 연구자는 조선왕조실록을 비롯하여, 홍기, 개인의 문집 등을 총 망라하여 악(樂)에 관한 기사를 정리하고 이를 근거로 삼아 궁중예술과 민간예술의 교류 메커니즘을 밝혔다. 동시에, 본 연구자의 최고 관심사는 무용이므로 악에 관한 기사 중에서 특히 무용의 교류에 관해서 보다 깊이있게 살펴보았다.

본 연구에서는 궁중예술과 민간예술의 교류 메커니즘을 다섯 가지로 도출하였다.

첫째, 선상조(選上條)에 의한 기녀(妓女)교류

둘째, 사대부 관료들의 사적인 향락(享樂)

셋째, 전란 시기 장악원(掌樂院) 기능자들의 피란

넷째, 민간에서 유래한 궁중정재

다섯째, 국가 소속 음악기관의 공개연주

이러한 다섯 가지의 궁중예술과 민간예술의 교류 메커니즘을 통해 이원화되었던 두 예술이 서로 융합되어 발전하였다. 이를 통해 궁중예술은 더 다양해지고 대중화되었으며 민간예술은 더 수준이 높아지고 완성도를 갖추며 고급화되었다. 본 연구를 통해 예술의 발전이 이루어진 다양한 메커니즘을 이해하고 새로운 예술발전에 가치를 더할 수 있기를 기대한다.

■ 주제어 : 무용, 궁중예술, 민간예술, 교류 메커니즘, 조선시대

Abstract

Mechanism of Interaction between Court and Folk Arts

Sung, Eun-Mi* · Kim, Un-Mi**

The purpose of this study is to identify the mechanism of art evolution through the process by which high-class art and folk art interact to increase their diversity and quality. “Ak” (樂) was an overarching term for poetry, song, and dance. Accordingly, articles on Ak in the Joseon Dynasty reveal art and culture including literature, songs, and dances of the time. Therefore, I did collect and summarize written articles on Ak in various related works, including The Annals of Joseon Dynasty, the programs of ceremonies, and the anthologies of poets. I did pay close attention to changes in dance in the articles, since it is the area in which I am most interested.

In this study, five mechanisms of interaction between court and folk art were derived.

First. The interaction of Gi-nyeo by the Sunsangjo

Second. The private pleasures of bureaucrats

Third. The musicians of the Jangakwon the period of war

Fourth, Folk art origin of court art

Fifth, A public performance by a state-affiliated music agency

Court and folk art were fused and developed through five mechanisms of interaction. Therefore, the court arts have become more diverse and popular, and the folk arts have been high quality, completed, and more advanced. Through this research, I hope to understand the various mechanisms in which the development of art has been made and to add value to the development of new art.

Keyword : Dance, Court art, Folk art, Mechanism of interaction, Joseon Dynasty

* Ph.D. Department of Dance, Hanyang University / sem_angel@hanmail.net

** Professor of Dance Department of Hanyang University / kimunmi@hanyang.ac.kr