

『왕비의 코믹발레』와 『학연화대처용무합설』 작품양식 연구

이 미 영

수원대학교 무용과 강사

I. 서론

II. 14-16세기 이태리 · 프랑스와 조선

전기 궁중무용 양식

III. 『왕비의 코믹발레』와 『학연화대 처용무합설』 작품분석

IV. 결론

참고문헌

ABSTRACT

I. 서론

문화사적·역사적 측면에서 보면 무용이 형성·향유되는 현상도 문화의 일부이므로 서로 다른 층위의 문화가 교섭하는 양상을 통해 무용의 발전과정이 나타날 것으로 본다. 본 논문의 주제인 동일한 시대에 두 문화권 속의 무용양식연구에 있어서도 마찬가지로 무용연희의 상황은 그 시대의 문화적 배경과 함께 무용의 존재 양상에 직접 영향을 미치면서, 일반적인 사회·문화적 배경보다는 구체적인 요인이나 사회·문화적 배경과 맞물려 있으므로 그 실상에 기대어 간접적인 자료를 가지고도 두 문화권속의 무용양식연구의 접근과 정확한 결론에 도달할 수 있다고 생각한다.

따라서 14-16세기라는 동일한 시대에 이태리와 프랑스를 중심으로 한 르네상스 무용과 우리 나라 궁중무용의 대표적인 작품 『왕비의 코믹발레』와 『학연

『화대처용무합설』 양식연구를 함으로써 이들이 어떤 유사성을 지니고 있으며, 이들 유사성과 상이성이 각각의 무용사를 연구하는데 있어서 어떠한 의미를 던져 줄 수 있는지 살펴봄을 목적으로 한다. 서양의 궁정무용은 중세에서 르네상스로의 과도기라는 역사적인 배경과 시대적인 상황이 함께 어우러져 귀족 사회의 생활 철학을 춤을 통해 표현하는데 중요한 일익을 담당하였으며, 오늘날 보는 바와 같은 본격적인 무대 무용 예술로서의 발레를 탄생시키는 기반이 되었다. 14-16세기의 유럽 무용은 대략 이태리를 중심으로 나타난 매너, 예절교육이 발전한 사교 무용의 형태와 프랑스에서의 『왕비의 코믹발레』와 같은 연회여흥에서 비롯된 초기 궁정 발레의 형태가 주류를 이루며 나타난다고 할 수 있다. 이태리에서 시작된 연회 여흥 무용이 프랑스로 전파되면서 복합 예술의 형태를 띠고 관람 무용인 궁정 발레가 탄생되었으며, 이것이 오늘날과 같은 발레로서 발전하게 되었던 것이다. 당시의 무용은 비록 독자적인 예술 형태를 갖추지는 못했지만, 그 시대의 정신과 정치적인 특성, 문화적인 측면까지도 모두 포용하여 총체적인 양식과 함께 르네상스적인 시대상을 구현하고 있었다. 즉 14세기, 르네상스 초기에는 중세의 민속무용이 농민과 서민 등 유랑집단에서 연회되었던 것이, 귀족의 무도회에 유입되어 세련되어지면서 귀족무용의 사교무용으로 차츰 변화되면서 15-16세기에 전 유럽으로 확산되었으며, 16세기 초기에 오면 본격적인 연회여흥형태로 등장하게 된다. 따라서 르네상스 궁정무용을 단지 발레의 발아적인 의미로만 볼 것이 아니라, 14-16세기에 궁정무용이 성행할 수 있었던 역사적 필연성을 논함과 동시에, 그 자체로서의 중요성도 밝혀보고자 한다.

한편 우리 나라 경우, 고려 말 권문세가의 권력 독점으로 인해 중앙 집권 체제가 붕괴되고 많은 양의 토지가 일부 특권층에 집중되는 등 정치, 경제, 사회적인 혼란 속에서 신홍 사대부와 무장 세력이 개혁을 주도하여 세운 나라가 조선이다. 이와 같이 신 왕조가 대두, 형성됨에 따라 새로운 지배 이념인 유교 주의를 필연적으로 싹트게 되었다. 따라서 승유 억불 정책으로 유교에 입각한 사상, 문화, 예술, 풍속 등이 창출되었고, 국민의 계몽과 국가 기강 확립을 위한 수단으로서 궁중무용이 활발하게 창작, 연행되었던 것이다. 이렇게 14세기경 고려에서 조선으로 왕조가 바뀌면서, 궁중무용은 형식에 있어서는 고려 시대 무용과 본질적인 차이가 없었으나, 양적으로 다수 창작되고 『화연화대처용무합

설』과 같은 작품의 규모도 확대되어 전성기를 누리게 되었다. 그러므로 태조(1392-1398)에서 성종(1470-1494)에 이르는 조선전기야말로 궁중정재의 황금기라 해도 과언이 아닐것이다. 또한 안무나 구성에 있어서 종합 예술적인 아름다움의 추구외에 개국이라는 창업의 위엄을 과시하는 정치적인 역할로서 주된 목적을 두고 있었으며, 조선전기 유교사상이 정치, 문화, 예술계에 큰 영향을 주고 있었다.

이처럼 궁중무용의 창작과 연행에는 왕조의 교체라는 당시의 시대적 정치적 배경이 깊이 개입되어 있었으며, 유교 이념에 입각한 이상 국가의 실현을 위한 문화 통치의 수단으로서, 왕과 권력층의 오락적 감상의 대상으로서 기능을 하였던 것이다.

14-16세기라는 동일한 시대적 배경 하에서, 유럽에서는 십자군 전쟁과 여타의 분쟁등이 르네상스라는 긍정적인 변화를 가져왔고, 우리 나라에서는 반란과 역성 혁명 등으로 인해 왕조가 교체되는 혼란기 속에서 새로운 권력에 의해 정치, 사회, 문화, 경제적으로 일대 변환이 일어났던 것이다. 또한 각 시대의 대표적인 작품인 『왕비의 코믹발레』와 『학연화대처용무합설』은 무용역사상 최초의 발레작품이며 최초의 합설작품으로, 그 종합예술적 양식은 미래예술의 방향을 제시한다는 측면에서 볼 때 두 작품중심의 비교가 갖는 예술사적 가치가 높다고 하겠다.

II. 14-16세기 이태리 · 프랑스와 조선전기 궁정무용양식

1. 14-16세기 이태리 · 프랑스 궁정 연희양식

1) 궁정무용의 유형 및 특성

연회를 통해 이루어지는 궁정무용은 크게 사교무용과 궁정 여흥을 위한 연극적 무용으로 나누어 볼 수 있다. 사교무용은 귀족적인 오락무용의 형태로 궁중신하들의 사회적인 품위와 예의를 교육시키기 위한 수단으로 발생하여 귀족 자신들이 추는 새로운 왕실무용이며, 남녀가 함께 참여하여 즐기는 춤으로 오

랜 기간에 걸쳐 형식적인 무용절차가 성립되었다. 즉 모든 귀족과 궁정의 신하들은 날마다 간단하면서도 까다로운 스텝과 연결동작을 실새없이 반복연습하며 레슨을 받으면서 무용을 통한 예절과 품위를 매우 중요시하였다고 한다¹⁾.

이러한 사교무용은 기사도의 일부이자 품위있는 교제의 필수수단이 되었으므로 자연스럽게 사회전반에 걸쳐 대중화가 이루어졌다. 사교무용의 춤 형식은 루이14세때 절정에 달했는데, 직위의 순서대로 춤출 수가 있었다. 사교무용은 대개 춤의 시작과 끝에 공식인사(Formal bow)와 함께 브랑르²⁾로 하는데, 이는 무도회의 시작이나 끝을 알리고 정리하는 역할을 하였다. 후에 다소 변형되기는 하나 브랑르 춤의 본질적인 특징은, 쌍을 이루어 연결된 한 선으로 늘어서거나 하나의 원을 이루고 추다가 사슬처럼 손을 맞잡고 옆으로 움직이는 2인무(danses a deux)가 행해지고, 마지막은 대무(contre danses)로 맺어진다³⁾. 또한 여러 형태의 무언극을 포함한 단일 군무가 있었으며 특히 프랑스에서는 무도회의 서두에 항상 일정한 순서로 짜여져 있는 일련의 브랑르가 추어졌다. 가령 침착한 느낌을 주는 이중 브랑르는 주로 노년층을 위해서, 보다 생동감있는 단일 브랑르는 결혼한 이들을 위해서, 그리고 조곡(組曲)⁴⁾과 같은 빠른 박자의 경쾌한 브랑르는 젊은 층을 위해서 생겨난 것이다⁵⁾.

가장 중요시 여겼던 춤은 2인무로, 한 번에 한 쌍씩 추었고 나머지 쌍들은 구경했다. 무도장이 붐비지 않아 아름답고도 대칭적인 공간형태가 이루어질 수 있다는 것이 장점이었고, 무용수의 자질이 관객에게 분명히 감지될 수 있었다. 안무는 유명한 교사들에 의해 꾸며졌고, 많은 무도춤들 중 안무상 다소 복잡하지 않은 몇몇의 미뉴엣(Menue)과 파스파에드(Passepied)중에서 분위기에 따라 선택되어 추어졌다⁶⁾.

1) Agnes de Mille(1963). *The Book of the Dance*. (NewYork: Golden Press), p. 84.

2) 브랑르는 발을 움직이지 않고 단순히 몸의 무게만을 한발에서 다른발로 옮기는 것이다.

3) 쿠틀트작스(1992), pp. 414-418.

4) 아르보가 규정한 미끄러지고 뛰고 달리는 일련의 3가지 동작을 메르센느는 1636년에 여섯부분의 조곡으로 대치했다.

단일 브랑르(Branle simple), 경쾌한 브랑르(Branle gay), 선도적인 브랑르(Branle amener), 뿌아푸의 이중 브랑르(Branle double de Poitou), 몽띠랑데의 브랑르(Branle de Montirande), 가뽏뜨(Gavotte)등이다.

쿠틀트 작스(1992). 『세계무용사』, 김매자(역). (박영사), p. 414, 415.

5) 앞글, p. 415.

6) Wendy Hilton(1981). *Dance of Court and Theatre*. (Princeton: Princeton Book Co.), p.11.

한편으로 궁정무용 중 여흥을 위한 관람 무용은 연극적인 무용으로 주로 귀족과 여자를 제외한 궁전인(宮殿人), 전문 연기자가 참여하는 호화로운 장관이었으며, 후에 프랑스의 발레예술을 일으킨 많은 연예와 구경거리로 발전이 되었다. 주제는 주로 고대 희랍신화나 구약성서, 영웅들이나 십자군 이야기에서 빌어왔으며, 무용뿐 아니라 음악, 시, 무언극, 기계장치 등이 혼합된 통일체로 구성되었다⁷⁾. 무용은 사교무용의 춤 구성과 비슷했으나, 말은 배역에 따라 화려하고 정교하며 상징적인 의상을 착용한 점을 특징으로 지적할 수 있다.

특히 이태리와 프랑스 왕실에서는 결혼식과 장례식, 사신이 왕실을 방문할 때나 고관의 접대, 신하로서 경의를 표시할 때, 왕의 대관식 기념행사를 거행할 때나 사육제 행사때에 성대한 연회를 행하였다. 사육제 행사는 무용교사들이 주로 맡아서 진행하여 대규모의 공연을 연출했으며, 군소왕국들의 군주들은 사육제의 호화스러움을 통해 서로 자신들의 세력을 과시하려고 경쟁하기도 하였다. 귀족들이 참가할 때는 가면을 사용하기도 하였다. 이러한 사육제의 웅장한 행렬들은 권력과 부를 보여주어야 할 중요한 기회이기도 하였으나 연회는 점차 사육제에서 다른 축제의 형태로 옮겨가게 된다.

이러한 역사적인 상황하에서 형성된 연극적인 무용의 특징적 형태와 이태리·프랑스를 중심으로 한 궁정무용을 살펴보자. 당시에는 라인댄스(Line Dance)와 비슷한 마루 구도의 기하학적인 도형을 중시했던 당스 피규레(Danse Figurees), 오늘날의 사교무용에 해당하는 발레띠(Balletti), 안무가에 의해 구성되어 극적 체제를 갖춘 표현무용인 브랑디(Brandi), 즉흥적이고 야만인이나 동물들의 생태를 모방하는 모의무용(模擬舞踊)인 모레스크(Moresque) 등의 형식이 무언극(Mummery), 가면극(Masquerade), 막간극(Interlude)의 세 가지 연극적 형태에 모두 나타나고 있다⁸⁾.

이 가운데 특히 막간극이 르네상스 후기에 이태리에서 나타나 프랑스에서 본격적인 궁정발레 제작의 요인이 되었으며, 오페라 막간에 삽입되면서 여러 무대로 구성된 진정한 의미의 발레로 변모하게 된다⁹⁾. 궁정발레가 성행했던 16

7) Vince, Ronald W(1984). *Renaissance theatre*. (Westport: Greenwood Press), p. 37.

8) Sparti, Barbara(ed), *On the Practice or art of Dancing*. (Oxford: Larendon Press), p.53.

김양곤(1981). 『무용의 탐구』. (서울: 한국광보개발원), p. 84.

9) J. 프뤼도모(1992). 『무용의 역사II』. 양선희(역). (서울: 삼신각), p. 87.

세기 후반에는 규모가 큰 대궁정발레, 소궁정발레, 그로테스크한 발레 등의 세 가지 발레형태가 있었는데, 대궁정 발레는 주로 왕실의 권위나 취미에 의해 이루어지며 소궁정발레는 귀족들의 능력에 따라 행하여졌고 그로테스크한 발레는 앙리4세의 취미로 생겨난 발레이다. 이러한 막간극을 포함한 전반적인 연회가 성 안이나 연회장에서 거행되었으나 때로는 성문 입구 혹은 도시로 가는 다리 위, 공간의 3면을 에워싼 화랑, 발코니가 있는 커다란 실내 등에서 연회된 것으로 미루어 볼 때 고정적인 연회장소가 없었던 것으로 보인다.

이와같은 궁정무용의 연회는 각각의 유형에 따라 다르게 발전하다가 귀족들의 연회공간이 점차 궁정 홀이나 정원 등의 사적(私的)인 곳으로 바뀌어짐에 따라 무용스텝의 원칙이 생기게 되었다. 즉 원무(圓舞)¹⁰⁾로 시작하여 파반느(Pavanes: 장중하고 의식적인 궁중무용)와 같은 고안된 커플댄스가 전개되었고 갈리아르(Galliarde: 경쾌한 3박자의 무용), 꾸랑뜨(Courante: 달리고 미끄러지는 3박자의 무용)와 같은 안무된 무용과 화려한 무용으로 절정에 이르게 된다. 원무는 성가 무용의 보편적 형식을 지니고 무용수들 사이에 신체접촉 정도, 움직임의 방향과 속도, 패턴의 복잡성 등 많은 다양성을 내포하고 있다¹¹⁾. 중세시대 라운드댄스와 커플댄스는 신에게 영광을 돌리고 부활절을 경축하는 등 종교적인 축제에서 주로 사용되기도 하였으나¹²⁾ 콘스탄티노폴의 추기경인 존(John Chysostan, 345-407)은 춤에 너무 깊이 빠져드는 것을 금지시켰고 구속없는 자유로운 춤이나 커플 춤 등 사교적인 종류의 춤은 추지 못하게 하였다. 그러나 커플댄스는 방랑시인, 음악가 등 예술가들의 애호를 받아 르네상스시대까지 꾸준히 이어져 전해졌다. 이처럼 연회공간이 사적으로 이동함에 따라 무용의 유형과 스텝의 원칙이 바뀌게 되고 다양하게 형성된다는 것을 알 수 있다.

또한 오케스트라가 보편화되면서 한 가지 형식의 무용만 보이는 것이 아니라 라운드나 파란 돌레(Farandole) 등 여러 무용이 반복적으로 행해져 나타난

10) 흔히 라운드댄스나 씨클댄스라고도 하는데, 이 춤은 제단이나 불, 나무와 같은 중심적인 대상이나 상징적인 장소를 둘러싸고 빙빙 돌거나 움직이며, 숭배적인 의미와 함께 주술성, 사회적 기능이 있는 것으로 알려져 있다.

Lange, Roderyk(1988). 『춤의 본질』. 최동현(역). (서울: 동아 출판사), p. 162.

11) Sachs, Curt(1963). *World History of the Dance*. (New Yory: W. W Horton & Lorp. Inc.), pp. 124-131, p. 147.

12) Doug Adams(1990). *Dance as Religious studies*. (Gross Road. Publishing Company), p.35.

다. 가령 남녀 구별이 없는 씨클이 합쳐지고 무용 공간이 확장되어 한 쌍의 무용수들이 4개 방향의 어느 쪽이나 혼자 또는 둘이서 움직이고 돌 수 있었다. 무용수들은 원무에서 씨클이나 타원형으로 움직이면서도 바스댄스의 남녀 커플은 효율적으로 개인화시켜 분리되어 있다. 하지만 커플들은 독립적으로 보이면서도 무용의 변화와 무도회의 움직임에 의해 엄격하게 통제되어 진행되었다.

이와같이 이태리와 프랑스 왕실 무용은 정확한 스텝이라든지 플로어 패턴은 없고 브랑르와 같이 다만 몸을 고정한 채 양 옆으로 몸을 떼거나 흔드는 정도였다. 발을 마루에서 떼지 않는 바스 댄스(Basse Dance)와 높이 뛰어 오르는 오트 댄스(Haute Dance)가 있었고¹³⁾ 피바(Piva), 살타렐로(Saltarello), 콤테나리아(Qaternaria)등이 추가졌다. 특히 15세기 이태리 무용은 쿼르(Courus), 쏘테(Sautes), 뽀께(Piques)라는 스텝용어가 생겨나면서 다양하고 정교한 무대 형태를 보였지만 보편적으로 귀족의 유희적인 무용이 중심을 이루었다. 16세기에 이르러서야 스텝과 패턴에 관한 규칙이 생기고 브랑르, 파반느, 갈리아르, 꾸랑뜨, 푸르디옹, 사라방드, 싸코나, 파스칼리아, 볼타 등의 무용과 이들 무용 특성에 맞는 무용 음악 반주가 이루어졌으며 인쇄술을 이용해서 무용에 관한 책자가 다수 출간되었다.

이러한 궁정무용의 원칙에 따른 르네상스의 주된 무용은 프랑스에서 바스무용(Basse Dance)으로 알려져 있는 바싸단자(Bassa danza)이다. 바스 무용이란 연회 홀 주변을 따라 조금씩 움직이는 느리고 침착한 행렬식의 전형적인 귀족 무용으로서, 커플로 공연되지만 때때로 세 명이 하기도 했고 다른 동작들과 함께 다섯 개의 기본 스텝¹⁴⁾으로 구성되어 있다. 브랑르로 시작하여 데마르슈로 이어지며 다시 브랑르로 끝나는 이 무용은 1세기가 넘게 유행했으며 15세기 초 이태리, 프랑스에서 시작해서 16세기 영국으로까지 널리 퍼졌다. 나라마다 복잡하고 다양한 양상을 보였지만 바스 무용의 업적은 같은 바스 무용에 참가함으로써 유럽 귀족들 간의 보편적인 운동 언어를 만들어 하나의 단어와 같은 연관

13) 홍정희 역(1985). 『무용역사를 통해본 그 예술성과 교육적 기능』. (서울: 성정출판사), p. 85.

14) 바스무용은 르네상스를 맞이하면서 시작되어 궁정연회에 사교춤의 하나로 유행했다. 다섯 개의 기본 스텝은 단순빠, 이중빠, 브랑르, 데마르슈, 빠드브라망이다. 프뤼도모, G(1992). pp. 28-34.

성 및 유대감을 갖게 했다는 점이다. 귀족들 간에 바스 무용은 존경과 명예의 상징으로 한 번 또는 세 번의 스텝에 의한 단순하고 이중적인 움직임, 뒤쪽 대각선으로 움직이는 동작의 반복, 이쪽에서 저쪽으로 좌우로 흔들면서 하는 브랑르가 행렬식 성가와 함께 무용이 행해지는 장소에서 많이 연회되었다. 이들 스텝은 음악이 끝날 때까지 또는 행렬이 원래 위치로 되돌아 갈 때까지 다른 배열들로 반복되었다. 위에서 언급했듯이 바스 무용은 일정한 숫자의 커플이 연속적으로 행하는 것인 반면 발리(Ball)¹⁵⁾ 무용은 미리 정해진 적은 수의 참가자들이 선(線)의 안무에 따라 움직이는 것인데, 15세기에는 이 가운데 주로 바스 무용이 발리 무용의 형태로 흡수되었다¹⁶⁾.

2) 궁정연회에서 무용의 역할

발레원형의 계기로 볼 수 있는 1489년 톨토나에서 있었던 오락적 연회들을 통해 프랑스어로 ‘앙트레(entree)’¹⁷⁾라는 용어가 발생하게 된다. 이는 무용의 용어이면서도 동시에 요리의 용어로서, 무용이 연회에서 요리와 더불어 제공되었음을 알 수 있게 한다. 이렇게 연회에서 각 요리가 나올 때마다 거기에 알맞는 무용공연이 이루어져, 궁정무용이 오락과 유흥의 목적을 위해 형성되었다는 배경을 말해준다.

이러한 연회는 귀족들의 사교적인 목적으로도 중요한 역할을 하여, 궁정연회에서 무용은 궁중신하들에게 사교상의 예절과 품위를 가르치는 수단으로 이용되고 귀족과 같은 지배계급을 위해 존재하였다. 따라서 귀족들은 만찬, 무도회 등에 관객뿐만 아니라 절대다수의 공연자로 참여하여 직접 춤추며 그들의 의상·외모·예의·업적에 대한 과시와 쟁취를 하려고 노력하였다. 이것은 르네상스가 부와 권력에 의해 계급과 신분의 차가 존재했던 사회로서 부유한 부르조아(Bourgeois) 상인들과 귀족들이 중심이 되는 사회라는 데에 기인한다. 이러

15) 발리무용(Ball Dance): 15세기 이른서에서 주로 다른 무용 형태로서 바스 무용의 일부요소들을 사용하였지만 바스 무용보다 훨씬 더 복잡하며 다양하다. 또한 여흥무용이면서도 아주 제한된 한도내에서는 무대적인 측면도 갖고 있었다.

쿠르트 작스(1992), p. 353.

16) 프뤼도모(1992), p. 56.

17) 앙트레는 발레에서는 ‘무용수의 입장 또는 막간 무용’을 뜻하며 요리에서는 ‘생선과 주요 요리 앞에 앞서 나오는 간단한 요리’를 뜻한다.

한 신분상의 차이는 그 당시 궁정에서 이루어졌던 연회와 의복 등에 반영되어 상류층들은 부를 과시하거나 사치스러운 그들의 생활상을 나타내는 수단으로서 이용되었다.

이러한 왕후귀족들의 사교목적의 일환인 세련된 취향과 고고한 탐미주의는 결과적으로 이태리·프랑스 문화의 수호자내지는 추진력으로서의 역할을 담당했다고 볼 수 있다. 따라서 카트린느와 같은 왕비뿐만 아니라 여러 귀족들에 의해 궁정 연회가 적극 후원되었는데 가렝 르네상스 시대 귀족 중 하나인 페드리고(Federigo)의 경우, 그의 궁전은 이태리에서 가장 호화스럽지는 않았으나 종사자의 총수가 350명에서 500명 사이였고 구글리엘모와 같은 유명한 무용교사들도 고용하였다. 이처럼 귀족들은 전문적인 무용교사를 두기 시작했을 뿐 아니라 궁정연회에 대해서 경제적으로 적극적인 후원을 아끼지 않아 궁정무용의 발전을 이루는 원동력이 되었던 것이다¹⁸⁾.

그러므로 이 시기의 궁정 무용가들이나 무용교사의 역할은 매우 중요하다고 하겠다. 무용교사들은 왕자나 귀족을 수행하면서 일생을 그들의 궁전에서 살았으며 일상사에 있어서도 신임과 신뢰를 받았다. 그들은 예절교사이기도 하였으므로 귀족층의 젊은 남녀들에게 무용은 교육상의 필수과정이 되었다¹⁹⁾. 이러한 전문무용인의 발생은 귀족들의 특권적 영향아래 새로운 발전과 무용교육을 촉진시키는 계기가 되었으며, 그들의 활동은 이태리 궁정의 무용교사들을 중심으로 다양한 주제와 함께 각종 동작과 의상, 음악적 요소가 접목되어 새로운 스타일을 체계화하는 무용이론으로 개발되기도 하였다.

한편으로 피렌체의 메디치가, 밀라노의 비스콘티가, 교황 율리우스 2세, 레오 10세 등 군주, 제후, 대상인, 금융가들은 그들의 재력을 크게 소모하면서까지 호사스런 궁정과 대건축 내지 문예 활동 등으로 예술작품과 예술가들을 지원하였다²⁰⁾. 그들은 춤과 음악과 시와 건축과 미술을 한데 묶어 화려하게 꾸밀 수 있는 여흥을 갈망했고, 그것을 가능케 해 줄 예술가들을 확보하고자 했다.

18) Sutton, Julia(ed)(1995). *Courtly Dance of the Renaissance*. (New York: Dover Publication, INC.) p. 21.

Walter sorell(1981). *Dance in its time*. (New York: Columbia University Press), p. 39.

19) Richard Kraus(1991). *History of the Dance in Art and Education*. (Prentice Hall). Inc, p. 64.

20) 차하형(1976). 『서양사 개론』. (서울: 탐구당), p. 265.

이에 부응한 궁정연회는 고급스러운 예술의 형태, 즉 무용, 미술, 시, 음악이 대등한 관계로 융합되었으며 이들이 다양하게 결합된 종합예술이었다. 이렇게 총체적으로 행해진 궁정연회의 예술가는 무용, 시, 음악 그리고 장치 등 각 분야에서 그들의 능력을 발휘하였으며 전체 연출을 감독하는 기획관리자의 통제를 받아 매우 잘 통합된 모습을 보여주었다. 연출을 하는 사람들은 귀족들 자신이나 직업적인 전문가들이었기에 의도적으로 그들의 시각을 나타낼 때의 효과와 유용성을 논하며 표현이 갖는 힘에 대하여 연구하기 시작하였다.

따라서 이 시기의 궁정무용은 독자적인 예술로서 확립되지는 못하였다. 궁정연회는 왕후귀족의 지시에 따라 연회를 하기전 시인인 대본가에 의해 주제나 아이디어가 미리 정해지고 그 주제에 맞게 전문음악가에 의해 음악이 만들어진 것이다. 그러므로 무용은 오늘날의 독자적인 예술가로서 안무자 개념과는 거리가 있다. 연출이나 총기획과는 달리 안무자는 단지 부분적으로 이루어지는 춤의 구성을 맡았을 뿐이며, 무용은 사전에 주어진 주제나 음악에 충실하여 극적인 전개방식과 시나 노래 등에 곁들여졌을 뿐이다.

이처럼 무용은 독자적으로 발전하지는 못했으나 음악과 시, 그리고 무용이 혼합된 가운데 일정한 역할을 차지했음을 알 수 있다.

2 조선전기 궁중 연회양식

1) 궁중연회의 종류 및 절차

조선전기 궁중 연회는 국빈을 대접하는 연향(宴享), 매년 정초(正初)와 동지(冬至)에 궁중에서 군신이 회합하여 거행하는 회례(會禮), 하례(賀禮), 연회(宴會) 등 궁중의 각종 행사에 행해졌고, 뿐만 아니라 나라에 경사가 있을 때 베푸는 궁중잔치인 진작(進爵)·진찬(進饌)·진연(進宴)·진풍정(進豊呈) 등의 의식에서 행해졌는데 진작보다 진찬이 규모가 크고 그보다 진연이, 진연보다 진풍정이 가장 규모가 크고 의식이 장중하다²¹⁾. 특히 연향의 종류는 왕이 외국사신을 위하여 베푸는 연향, 왕이 종친과 형제를 위하여 베푸는 연향, 왕이 군신

21) 성경린(1979), 『한국전통무용』, (서울: 일지사), p. 55

을 위하여 베푸는 연향, 왕이 본국사신을 보낼 때 베푸는 연향, 왕이 본국사신을 위로하기 위하여 베푸는 연향, 왕이 장신(將臣)을 보낼 때 베푸는 연향, 왕이 장신을 위로하기 위하여 베푸는 연향, 의정부가 조정사신을 위하여 베푸는 연향, 의정부가 본국 사신을 위하여 베푸는 연향, 의정부가 본국 장신(將臣)을 전별(餞別)하기 위하여 베푸는 연향, 의정부가 장신을 위로하기 위하여 베푸는 연향, 일품(一品)이하 대부(大夫)·사(士)의 공사연(公私宴), 서인(庶人)이 부모와 형제를 위하여 베푸는 잔치 등이 있다²²⁾.

이러한 연회는 보통 내진연(內進宴)과 외진연(外進宴)으로 나누어져서, 예조(禮曹)와 의례상정소(儀禮詳定所) 제조(提調)²³⁾가 함께 의논하여 제정한 악무(樂舞)는 누가 누구를 위하여 베푸는 연례의식(宴禮儀式)이나에 따라서 3작(爵)²⁴⁾부터 11작까지로 구분되었다. 하지만 『진연의례』에 나타나 있는 것을 근거로 볼 때 내진연은 진행방식에서 7작까지 있으며 왕후가 내빈을 초대해서 베푸는 의식이며 외진연은 왕이 외빈을 위하여 베푸는 일종의 궁중 연회로서 국가의 경사가 있을 때 행하는 의식이다. 외진연의 경우 9작까지의 진행 절차중에 9번 술잔을 올렸는데 1작에서 제조(提調)가 왕세자에게 송수(頌壽)를 축수하기 위해 수주(壽酒)를 먼저 진상(進上)하면 종친 및 문무백관이 모두 꿇어앉게되고 찬의(贊議)는 찬을 부르며 왕세자가 잔을 받아 천천만수(千千萬壽)를 올린다는 치어(致語)와 함께 왕에게 잔을 올리면 음악이 울리고 잔을 비우면 제조(提調)는 탕(湯)을 올린다. 2작에서는 의정(議政) 고관(高官)이 잔을 올릴 때 왕의 분부가 내려지고 이어서 음악이 연주되는데 이때 비로소 정재무가 추어지고, 3작은 재관(宰官)이 2잔을 올리고 왕이 잔을 들 때 음악이 연주되고 잔을 내릴 때 정재무가 시행되는 등 9작의 정재무는 그때 그때에 따라 다른 종목의 춤들이 행하여 진다²⁵⁾. 이는 내진연의 경우도 마찬가지로 3작부터 정재무가

22) 『태종실록』, 권 3.

장사훈(1995), 『국악대사전』, (서울: 세광음악출판사), p. 516.

23) 관제상(官制上) 각사(司), 또는 청(廳)의 우두머리가 아닌 사람에게 그 관청의 일을 지휘 총괄하던 종1,2 품의 관원. 또는 사옹원(司饔院)의 정, 종3품의 임시직.

24) 작(爵)은 술잔을 의미하며 연회장에서 반드시 왕이 잔을 들 때 연주했으며 잔을 내릴 때 무용이 시작되었으며, 연주나 무용이 다음 잔을 받을 때마다 바뀌어 진행되었다.

25) 성경린(1977), “진찬의례에 나타난 정재무용의 연구”, 중앙대학교 대학원 석사학위청구논문 제21집, pp. 142-144.

시작되어 7작까지 계속되었다. 외진연과 내진연의 장소는 각각 다른 장소에서 베풀어져서 항상 일정하지 않으나 외진연은 현재 창경원 내에 있는 명정전(明政殿)에서, 내진연은 현재 창경궁 안 통명전(通明殿) 북쪽 전각에 있는 자경전(慈慶殿)에서 주로 베풀었으며 의식절차가 매우 엄격하였다. 정재무를 연회할 때 정재를 감상하는 왕은 항상 북쪽에 앉아있고 그 외의 악사와 관람자들은 동·서·남에 위치하고 있기 때문에 정재는 항상 북쪽을 중심으로 이루어지고 있다.

이렇게 궁중의 행사규모의 차이는 각 행사를 주최하는 주최측의 지위나 아니면 그 행사를 대접받는 대상의 지위에 따라 차등이 있었으며 행사의 규모에 따라 정재의 규모 즉 악공과 여기(女妓)의 수의 차이가 있었던 것으로 보인다. 이것은 『악학궤범』 권2에 수록되어 있는 각 행사별 여기(女妓)·악공의 수를 보면 알 수 있다.

각각 다른 규모의 모든 행사절차를 살펴본다는 것은 무리한 점이 많으므로 편의상 『악학궤범』 권2에 서술되어 있는 세종조의 회례연의(會禮宴儀)와 성종조의 하례(賀禮) 및 연향(宴享)의 절차를 좀더 상세히 살펴보기로 한다. 세종조의 회례연에서는 전하출입에서 왕세자 배(拜), 왕세자 헌수(獻壽), 군신 배(拜), 의정(議政)헌수, 진식(進食)등으로 5작까지 아악을 연주하는데 이때 연주되는 아악은 융안지악(隆安之樂), 서안지악(舒安之樂), 휴안지악(休安之樂), 수보록지곡(受寶籙之曲), 문명지곡(文明之曲), 근천정지곡(觀天庭之曲), 하황은지악(荷皇恩之樂), 수명명지악(受明命之樂), 무열지곡(武烈之曲)이며, 3작과 4작시에 문무(文舞)가 추가되고 5작 때 무무(武舞)를 춘다²⁶⁾. 6작 때 몽금척지기(夢金尺之伎)를 7작 때 오양선지기(五羊仙之伎), 8작 때 동동지기(動動之伎), 9작 때에는 무고지기(舞鼓之伎)를 춘다. 그 후 전하가 퇴장할때까지 태평년지악(太平年之樂), 서안지악(舒安之樂), 융안지악(隆安之樂)이 연주된다²⁷⁾.

다음 성종조의 하례 및 연향에서는 1작시 보허자령(步虛子令), 여민락령(與民樂令), 금전악(金殿樂)이 연주되고 이에 맞추어 금척무(金尺舞)를 춘다. 2작

26) 이때 문무와 무무는 종묘(宗廟)와 문묘(文廟)등 제향때 추는 춤이다.

27) 『악학궤범』, 권2, 세종조회례연의 p. 22.

성경린(1986). 『세종시대의 음악』. (세종문화문고), p. 68.

부터는 잔마다 여러 정재의 춤이 각각 다르게 추어진다. 여러 정재의 춤이 끝나고 잔치가 끝날 때 향악이 연주되고 파연작(罷宴爵)에 정동방곡(正東方曲)에 맞추어 여기(女妓) 4인이 춤을 춘다. 왕이 잔을 올릴 때마다 여기 2인이 춤을 춘다. 이처럼 두 궁중행사의 절차에서는 왕이 궁에서 나올때나 환궁할 때, 탕을 올릴 때는 음악만 연주되었고, 정재는 1작부터 파연작(罷宴爵)까지 각 잔을 올릴 때마다 다양하게 추어졌으며 이때 행해진 정재는 임금에 의해 결정되었던 것이라는 점을 세종조의 회례연의와 성종조의 하례 및 연향의 두 궁중 행사의 절차를 통해 알 수 있다.

조선 전기에 나타난 궁중 정재 연회의 구성 형태나 동작을 살펴보면, 당악 정재는 무도(舞蹈)하면서 나온 것은 물러날 때도 무도로 물러나고, 춤추면서(折花舞) 나온 것은 춤추면서(退手舞) 물러 나는 등 진퇴동작이 비슷하다. 한편 향악 정재는 미리 나와 서 있다가 왕에게 절한 다음에 엎드려(倅伏) 있다가 무구(舞具)를 집기 위하여 꿇어 앉는다. 춤이 다 끝나면 또 절한 다음에 엎드렸다가 일어나서 물러가는 양식을 취하므로 그 예의를 중요시함을 알 수 있다. 즉 당악 정재에서는 주로 죽간자(竹竿子)의 앞뒤 구조로써 무용의 시작과 끝남을 알리기 때문에 무용 도구에 따른 예의가 필요 없으나, 향악 정재에서는 무용수 스스로 점하고 엎드려 왕에 대한 예의를 표하고 있다.

또한 조선 초에 창제된 정재들은 악장이 먼저 만들어진 다음 그 악장을 진상하기 위한 의식적인 절차로서 만들어진 것이므로 고려 조에서 전래해 온 정재들에 비해 무용 형태가 비교적 단순하다. 조선 전기 정재를 상세히 기록한 『악학궤범』에는 무원(舞員)이 처음 등장할 때만 추는 절화무(折花舞), 무원이 물러날 때만 쓰인 퇴수무(退手舞), 정재 중간에 추어지는 사수무(四手舞), 인무(人舞), 팔수무(八手舞), 금척무(金尺舞), 수보록무(受寶籙舞) 등의 동작 명칭이 나와 있다. 이 중에서 팔수무와 특히 이수고저(以手高低)동작이 정재에 많이 쓰였다.

이와 같이 조선 전기 정재는 대체로 향악 정재, 당악 정재 모두 형식면에서 공통점을 발견할 수 있으며 무용 구성에 있어서도 단순함을 알 수 있다. 궁중 정재에서 가장 두드러지게 나타나는 공통점으로는 정재 진행에서 무용수의 움직임이 순차적인 것, 무용수가 각 정재 특유의 대형으로 시작했다가 춤이 끝나

면 반드시 시작할 때와 같은 대형으로 되돌아 가서 물러나는 점과 공간 구성이 항상 좌우 대칭이라는 점을 들 수 있다. 이렇게 정재의 진행에서 무용수의 이동이 순차적이고 정재 처음과 끝의 무용수의 배치와 공간 배치가 같다는 것은 분별과 질서의 개념을 지닌 예의 개념이 내포되어 있음을 알 수 있다.

정재의 공간구성에서도 대부분 종대(縱隊)나 횡대(橫隊)에서 시작하여 종대나 횡대에서 끝나기 전 회무(回舞)를 하는데 이 회무는 좌대(左隊)와 우대(右隊)가 서로 반대방향을 향하여 안팎으로 돌거나 아니면 하나의 원을 만들어 돌게 된다. 따라서 이러한 회무 또한 교차와 순환의 개념으로 예와 악을 상징하는 것이라 할 수 있다²⁸⁾.

2) 궁중연회에서 무용의 역할

궁중연회에서 악무(樂舞)는 누가 누구를 위하여 베푸는가에 따라 예조(禮曹)와 의례상정소(儀禮詳定所) 제조(提調)에서 함께 의논하여 제정하였다. 이 때 연례의식의 종류에 따라 술잔을 들고 내리는 것을 의미하는 3작부터 11작까지의 진행절차가 구분 될 정도로 무용과 음악은 연회장에서 음식과 함께 반드시 왕이 잔을 들 때 연주했으며 잔을 내릴 때 무용이 시작되었다. 즉 연주나 무용이 다음 잔을 받을 때마다 바뀌면서 진행되어 술이나 음식의 진행순서에 따라 춤이 추가되었음을 알 수 있다. 이 때 춤의 내용은 보편적으로 왕의 수복을 기리고 왕업을 찬양하며, 궁중과 국가의 태평성세(泰平成歲)를 찬양하는 내용을 담고 왕이나 왕비를 기쁘게 해 드리는 것으로 인식되어 있다. 따라서 궁중 무용이 국가가 주관하는 각종경사나 행사, 궁중향연, 외국사신을 위한 연회에서 여흥적인 역할로서 발달하였음을 알 수 있다.

특히 조선전기 궁중무용은 태조를 선두로 하여 역대 왕들이 새왕조의 기틀을 세우고 유교 정치 이념을 강화하려는 노력과 함께 시대적, 정치적, 사상적 배경과 깊은 연관을 맺고 성장·발달하였다. 이에 주로 궁중 행사에 연회되었던 궁중 정재는 조선 왕권의 정당성 확보와 왕권의 과시를 위한 수단으로서도 중요한 위치를 차지하였다. 사실 태조에서 성종에 이르는 조선전기에 창작된

28) 성윤선(1995). “조선전기 궁중정재의 유교정치사상에 관한 연구”. 이화여자대학교 대학원 석사학위청구논문, p. 65.

정재가 모두 태조의 왕권을 정당화시키기 위한 것이거나 왕의 공덕을 치하하기 위한 것, 중국황제를 칭송하는 것들을 그 배경으로 하고 있으며, 이러한 배경으로 창작된 정재가 궁중의 여러 행사에서 사용됨으로서 정재의 기능이 왕이나 왕비가 즐기기 위한 여흥으로서의 기능을 넘어서서 이상적인 유교정치를 실행하는데 필요한 정치적 역할까지도 갖게 된다고 할 수 있다. 그러므로 궁중무용은 개인의 감정이나 정서 표현이 강조된 것이라기 보다는 조종의 공덕을 칭송하고 군왕의 송도(頌禱)와 국가의 안녕을 축원하는 내용을 중시하며, 단지 춤 자체보다는 하나의 의식으로서 예를 행하는 중요한 절차로서 강조되었다.

이러한 의식절차의 하나인 궁중연회가 행해질 때는 대개 왕의 윤허(允許)가 필요했으며, 그 윤허를 얻기 위해서는 반드시 왕세자가 왕에게 윤허를 바라는 상소문을 올렸다. 왕은 상소문과는 달리 민심의 동찰(洞察)에서 가부(可否)를 결정하였고, 윤허가 안될 경우에 왕세자는 다시 재소(再疏)에서 좀더 구체적으로 상소하고 진언이 아닌 진찬의식으로 그 규모를 작게 하는 수도 있다²⁹⁾. 이렇게 왕세자가 왕에게 윤허를 받으면 무용을 만들기에 앞서 가사(歌詞)나 음악을 먼저 지어올리게 되는데, 가령 조선전기에 창제된 정재인 「몽금척(夢金尺)」, 「수보록(受寶錄)」의 경우를 봐도 알 수 있다. 즉 태조 2년7월에 관습도감(慣習都鑑) 정도전이 가사를 지어 올린 후 그해 10월에 전악서무공방(典樂署武工房)을 거느리고 <금척>, <수보록>등 새로운 음악을 올렸다.

이처럼 궁중무용은 대본과 같이 창사(唱詞)·치어(致語)등의 가사가 먼저 지어지고, 그 내용에 주제나 의도가 확실하게 부각되어 있다. 또한 가사에 따른 음악과 무용이 만들어지는데, 이들은 서로 밀접한 관계로서 무용수가 음악박자에 맞추어 나와 춤추다가 노래나 말을 하고 다시 춤추다가 퇴장하는 등으로 무용과 음악은 상호 협력관계로서 조화를 이룬다. 여기에 의상과 무대장치와 소도구가 작품의 내용 또는 춤을 더욱 살려주는 시각적인 볼거리와 장식적인 효과를 준다.

또한 노래·춤·악기연주를 하는 여자는 여공인(女工人)·여령(女伶)·여악(女樂)·여기(女妓)·기악(妓樂)·기생(妓生)·창기(娼妓, 唱妓, 倡妓) 등으로

29) 정병호(1985), p. 44.

불리웠는데, 보편적으로 여악과 여기란 용어가 자주 쓰였다. 춤과 노래를 하는 여기가 악기를 연주하는 악공과 구별은 되어있으나 간혹 악공과 여기를 겸하기도 하였다. 가령 성종 24년(1493)에 편찬된 『악학궤범』을 보면 보태평(保太平)·정대업(正大業)이 연향에 쓰일 때는 여기가 춤을 추지만, 제향에 쓰일때는 악공이 춤을 춘다고 한 것과 여러 고을의 비(婢) 즉 공천(公賤)에서 뽑은 여기들은 그들의 역(役)을 대신하여 음악을 연주하기도 했다³⁰⁾는 것을 보면 무용과 음악이 동일선상에서 서로 영향을 주었음을 알 수 있다.

따라서 연회가 의식절차에 따라 왕에게 윤험을 받고 가사 즉 창사나 치어가 먼저 지어지고 그다음 음악, 무용등으로 만들어지지만, 무용이 연회 속에서 차지하는 위치는 종적(縱的)으로 보조적인 역할이 아닌 다른 예술요소와의 관련 속에서 동일선상에 위치하여 중요한 역할을 한다. 이처럼 연회에서 무용은 하나의 독립된 예술로서 자리잡기 보다는 악-가-무일체가 혼합된 종합예술양식으로서 작품에 미적으로나 내용적으로 중요한 역할을 차지한다.

조선중기 이후로 가면 이러한 궁중연회에 음악·노래·무용등이 분리되면서 궁중무용도 점차 그 본연의 목적인 의식 절차와 행사가 소홀해지지만, 조선전기 궁중무용만큼은 무용·음악·노래가 통합되어 유교 사상과 관련된 헌기(獻技) 즉 춤 뿐만이 아니라 모든 재예(才藝)를 드린다는 뜻으로서 예를 행하는데 중요한 절차로 빼놓을 수 없는 것이었으며, 그만큼 궁중연회에서 중요한 위치를 차지하게 되었다.

III. 『왕비의 코믹발레』와 『학연화대처용무합설』 작품분석

1. 『왕비의 코믹발레』작품분석

1) 내용 및 구성

「왕비의 코믹 발레」는 작품명에서 볼 수 있듯이 귀족들에 의해서 행해졌으며 귀족들을 위한 작품이기도 하다. 작품명에 나타난 “코믹”이라는 단어는 노

30) 『악학궤범』, 권27ab: 권51a-4b.

래, 무용, 대사로 이루어진 코메디 즉 희극적 내용을 뜻한다. 이 작품은 1581년 10월 15일 파리에서 왕(앙리3세)의 어머니인 카르틴느 황태후의 음악감독 겸 수석 시종인 보조이외에 의해 이루어졌는데, 작품의 직접적인 계기가 된 것은 주와이외즈 공작(Duc de Joyeuse)과 왕후³¹⁾의 여동생인 보몽 양(Marguerite de Vaudemont)의 결혼 축하연이었다. 보주아이외는 드비네(Agrippa d'Aubigne) 원작의 『마법사 씨르쎬(Circe the Enchantress)』를 주제로 결정하고 시(詩)는 라 쉐네(La Chesnay), 음악엔 보리외(Lambert de Beaulieu)와 살몽(Jacques Salmon), 의상과 무대장치에 빠팽(Jacques Patin)을 내정하여 각각 작업에 들어갔다.

작품의 내용은 마녀 씨르쎬(Circe)에 포로가 된 사람들이 왕에게 구원을 청하나 도리어 씨르쎬의 마법에 걸려 동물로 변해버린다는 제 1부와 쥬피터(Jupiter)의 구원으로 씨르쎬의 마법에서 풀려난 포로들이 국왕의 은덕을 찬양하는 제 2부로 구성되어있다. 이 이야기의 뼈대는 잘 알려진 오딧세이에서 발췌한 것으로 인간을 돼지로 변하게 하는 능력을 가진 마녀 씨르쎬가 마법으로 자연을 정복하고 스스로 계절의 여왕이라고 주장하며 올리시즈의 부하들에게 그 능력을 발휘하는데, 그리스 신들이 그녀를 추방해 버리고 지혜의 여신인 아테나(Athena)가 위대한 프랑스의 여왕에게 찬사를 보낸다는 줄거리로 되어 있다. 이렇게 신화적인 이야기를 토대로 하였으나 폭넓은 변화를 시도하여 원작과는 전혀 다른 새로운 창작품을 만들어내었다. 그러나 주제가 지나치게 단순한 데 비해 구성은 매우 혼란스러우며, 빈약한 줄거리에 비해 동작의 진행은 느리고, 더욱이 동작이 중간중간에 왕을 향한 찬양에 의해 계속 끊겨 있어서 내용 연결이 잘 되지 않는다. 작품구성을 상세하게 제시하면 다음과 같다.

- 도피중인 귀족 청년의 장광설: 올리시즈는 자신을 사자로 변하게 했다가 다시 인간의 모습으로 돌려주었던 씨르쎬의 손아귀를 막 벗어난다. 그는 자신의 불상사를 이야기하며 앙리3세에게 보호를 요청한다(대본: 전체 86

31) Louise왕비는 실제로 이 공연에 참여하는데 그녀는 분수처럼 물을 뿜는 사이렌 요정과 트라이톤 해신(海神)을 장식한 부유물을 타고 궁중 시녀들의 호위를 받으며 등장하였다. 이 공연의 마지막에는 상징적인 메달들이 교환되는데, 루이즈왕후가 남편인 앙리 3세에게 준 것에는 명백한 후계자라는 뜻이 담긴 돌고래가 새겨져 있었다. Anderson, Jack(1992). *Ballet and Modern Dance*. (New Jersey: Princeton Book Company), p. 32.

행의 12음절 시).

- 귀족 청년을 잃은 씨르쎄의 한탄: 그녀는 올리스즈에게 인간의 모습으로 돌려준 것을 후회한다(24행의 12음절 시).
- 제 1막간: 사이렌과 트리톤이 노래하고 금빛 등근 천장과 대화를 나누며 연회실을 한바퀴돈다(45행의 7음절 시).
- 청록색 분수: 글로퀴스 신, 테티스 여신, 물의 요정들, 바다의 요정들, 트리톤들이 타고 있는 마차의 등장, 트리톤들이 맞추어 부르는 음악은 5부로 되어있다(18행의 7음절 시).
- 첫 번째 발레의 등장: 왕비를 포함한 12명의 물의 요정이 춤추며, 발레가 끝나면 씨르쎄는 물의 요정들과 “바이올린 악사들”을 조각으로 변하게 한다.
- 머큐리의 등장: 머큐리는 천장에 매달린 구름을 타고 천둥소리와 함께 내려와 물의 요정들과 악사들을 살려내지만 곧이어 씨르쎄가 달려와 머큐리를 비롯한 모든 등장인물들을 동물들로 변하게 함으로써 씨르쎄의 승리로 끝난다.
- 제 2막간: 8명의 반신반수의 숲의신 사티로스가 등장하고 그중 7명은 플루트를 연주한다(24행 7음절의 시).
- 숲의요정 트리어드들의 숲 등장: 오피스 요정을 포함한 4명의 숲의 요정이 타고 있는 작은 숲모양의 마차가 등장한다. 오피스 요정은 일어났던 일을 상기시키고 일행을 연회실 오른쪽에 있는 목신의 작은 숲으로 인도한다.
- 오피스요정과 목신의 장면: 요정은 목신에게 머큐리와 물의 요정들을 구해줄것을 요청하고, 목신은 지혜, 예술, 기술의 여신 미네르바가 개입해야 구해준다고 말한다.
- 제 3막간: 절제, 용기, 신중, 정의 4명 미덕의 여신이 등장.
- 미덕의 여신들의 노래와 팔라스 마차의 등장: 팔라스(미네르바)를 부른다.
- 왕을 향한 팔라스의 연설: 팔라스는 신에게 천둥을 울려줄것을 간청한다.
- 쥬피터의 등장: 팔라스와 쥬피터는 목신과 숲의 신 사티로스를 찾아간다. 목신과 사티로스는 씨르쎄를 공격하여 결국 씨르쎄는 쥬피터의 발밑에 쓰러진다. 여러행렬은 왕과 왕비, 왕의 어머니 카트린느에게 가서 경의를 표

한다.

- 두 번째 발레의 등장: 새벽 3시 30분에 끝나는 최종 대 발레이다.
- 메달의 분배: 발레에 참가한 귀부인들이 군주들과 대귀족들에게 나누어 준다³²⁾.

위와 같은 순서로 극이 진행되는 동안 왕에 대한 찬양과 호소는 끊임없이 이어지는데, 다음은 그 가운데에서 사이렌과 트리톤의 아침이 극에 달하는 내용이다.

제 1막간: “프랑스의 유일한 왕이 살고 있다네. 앙리, 프랑스인들의 대왕, 백성들, 정의, 법에 있어 다른 신들이 늘 그와 함께 있네. ... 다른 왕들에게도 역시 이 대왕은 행복과 용기로 충만해 보인다.”

제 2막간: “귀를 두드리는 노래는 놀랍도록 흥겹게 하고 그는 강압이 아니라 정의로 위엄있는 왕의 미덕을 보여 방탕한 자를 고친다.”³³⁾

이처럼 「왕비의 코믹발레」에서 앙리3세는 줄거리와 계속 연결되어 있으며, 등장인물 모두가 왕에게 아첨어린 대사를 남발한다.

라쉴레가 만든 시적인 대본은 시의 대음(對音)과 교음(交音)이 일정한 체계를 이루고 있는 가운데 줄거리가 연극적인 허구와 현실세계와의 혼합을 나타내면서 귀족들의 취향에 맞게 구성되어있다.

2) 무대장치와 의상

제작비로 무려 500만 프랑이 투입되었고 연 10000명의 관객을 동원했다고 전해지는 이 작품은 발레라기 보다는 오히려 오페라에 가까운 형식으로 많은 악기와 무용수가 조화를 이루는 기하학적 혼합물이었다고 할 수 있다³⁴⁾. 따라서 이 작품이 역사적으로 의의가 있게 받아들여지는 이유는 작품의 내용보다도 공연형식에 있다고 하겠다.

32) 프뤼도모(1992), p. 114-116.

Jack Anderson(1985). *Ballet and Modern Dance*. (Princeton Book Company), p. 32.

33) 프뤼도모(1992), p. 118, 119.

34) Reyna, Ferdinando(1965). *A Concise History of Ballet*. (New York: Grosset and Dunlap), p. 33.

연회는 장방형(폭: 27m, 길이: 70m정도의 규모)의 대 연회실인 소부르봉 궁에서 밤 10시에 시작하여 새벽 3시 30분까지 계속 이루어졌으며, 무대는 6m의 폭과 3.9m 길이의 약간 경사진 무대로 크기가 작은 편이다. 그 정면에는 약 50cm 정도의 연단이 있어 왕과 왕비(공연에 참가하지 않을 때)가 앉았으며, 관객이 3면의 벽에 둘러싸여 앉아서 내려다 보도록 되어있고 왕족들은 연회장 한쪽 줄의 상단에 앉았다. 무대장치는 작고 빠팽(Jacques Patin)이 고안하였는데, 큰 정원과 목신의 작은 숲(길이 6m, 깊이 4m), 둥근 천장(길이 6m, 깊이 3m), 천정에 달려있는 커다란 구름, 여러 마차 등으로 규모가 엄청난 만큼 대단히 혼잡하였다. 특히 청록색 분수로 된 마차(높이 7m)에는 세 개의 수반이 있는데, 첫번째 수반 속에 왕비를 포함한 12명의 물의 요정들이 금빛 의자에 앉아 있다. 그리고 가면, 무기장식, 악기들로 장식된 팔라스 마차(높이 8.50m, 폭 3m)의 가장 높은 전망대에는 미네르바가 앉아있다.

의상은 올리시즈의 경우 값비싼 보석과 진주들로 덮여있는 은실천의 옷을 입었고 쥘피터는 금빛 찬란한 의상에 진주와 보석들을 수놓은 금색 목도리를 둘렀다. 절제·용기·신중·정의의 상징인 미덕의 여신들 외에 미네르바는 금색의 원피스에 금으로 된 메두사의 머리가 앞뒤로 장식된 은실천의 가슴받이를 입었고, 12명의 물의 요정들은 주름접힌 은색과 담홍색의 크레이프로 덮인 은실천 원피스에 다이아몬드, 루비, 진주 등의 보석들이 달린 모자나 장신구를 착용했다. 숲의 요정들은 진주, 보석들로 된 의상에 머리위에는 금으로 만든 떡갈나무 잎 부케, 왼쪽어깨에는 금 화살통을 매고 있었다. 의상들은 전체적으로 무대나 기계장치나 마찬가지로 금으로 만든 옷과 값비싼 보석과 진주 등 호화스럽고 사치스러웠다.

음악을 맡은 보리외(Beaulieu)는 글로퀴스신의 역을 맡기도 했는데, 음악은 1582년 판에 오선지없이 가로로 표기되어 있으며 여섯가지 목소리를 사용하는 복잡하고 현학적인 음악으로서 노래부분은 40명 단원의 오케스트라에 맞추어 불리워졌다.

3) 양식적 특성

안무의 요소는 여러 무대 중간에서, 발레의 형태로 두 번 정도 나타나는데,

이는 추정에 의한 것으로 분명한 안무의 요소를 찾기란 쉽지 않다. 예를 들면 사이렌과 트리톤의 막간에서, 사이렌과 트리톤은 노래하고 ‘금빛 둥근 천장’과 대화를 나누며 연회실을 한바퀴 돈다고 한 것은 단순한 건기일 수도 있고, 중세에 빈번했던 행렬을 연상시키는 무엇인가가 있었을 수도 있다. 또한 셰르쉴레가 항복하기 전, 작품의 맨 마지막 장면은 일종의 무언극 무용인 것으로 보인다. 왜냐하면 모든 내용이 대본에 남아있는 반면, 쥘피터가 했던 말은 잊기로 남아 있지 않은 것으로 보아 일종의 무용 무언극이었을 것으로 추정된다. 한편 발레의 한 형태인 ‘청록색 분수’의 등장 후에 물의 요정들은 ‘연회실에 비스듬히’ 서는데, 왕비는 앞에 혼자 서고, 그 뒤로 2, 6, 2, 그리고 끝에 1명으로 배열해서 선다. 그러한 배열로 왕의 앞까지 춤추며 전진한다. 음악이 바뀔 때에 따라 요정들은 또한 몸을 돌려 반대로 서서 방향을 바꾸어 나선의 형태로써 출발점으로 돌아온다. 왕의 가까이 도달했을 때에도 여전히 서로 다른 기하학적 12형상으로 구성이 이루어진다. 또 ‘최종 대발레’에서도 같은 유형으로 왕비를 위시한 12명의 물의 요정과 4명의 숲의 요정이 가운데 선을 중심으로 원, 사각형, 삼각형 등의 기하학적 형상으로 춤을 추었다. 묘사가 자세하게 이루어져 있지 않을 뿐 아니라 빠(pas)에 대한 언급도 없어 명확한 모습을 복원하기는 어렵지만 선의 안무형식으로서 건기의 한 형태로서 유추할 수 있을 뿐이다.

이렇게 살펴볼 때 이 작품은 일종의 연회 여흥으로 대본, 음악, 무용, 시낭송, 정교한 무대배경과 기계효과가 포함된 복합연행물이라고 할 수 있다. 또한 각 개별 부분들은 단순한 궁정 무용의 변형이 아니라 희극, 무용, 음악, 무대배경을 통합하여 의식적으로 고안된 작품이었다. 무용의 측면에서 볼 때는 작품 구성과 선(線)의 안무를 통해 시각적인 궁정무용의 특징이 잘 나타나는 역사상 최초의 발레로 지목받는 작품이기도 하다. 이렇게 평가되는 배경에는 몇 가지 이유가 있는데 다음에서 그 양식적인 특성을 살펴보기로 한다.

첫째, 공연형식의 개혁이다. 위에서 언급했듯이 이 작품에서 처음으로 안무적 개념이 나타난다는 것은 공연자와 관람자가 분리되어 감상할 수 있는 볼거리를 의도적으로 제공한다는 데에 있다. 본래 이러한 여흥은 초저녁에 시작하여 새벽 세시경에 끝나는 것이 관례였다고 전해진다. 왕의 등장과 이에 따른 궁정의식 후에 가벼운 식사와 무도(舞蹈)가 번갈아 계속되고, 본격적 식사의

시작과 더불어 막간극이 벌어졌다. 이 날도 예외는 아니어서 행사는 장장 5시간 반을 계속한 끝에 새벽이 되어서야 끝을 맺었다. 엄밀히 말해 내용도 중세적 모레스크를 벗어난 것이 아니었고, 의례적 정치적 복선이 바닥에 깔려 있는 통속적인 사건전개에 불과했다. 그러나 이 작품에서는 관객이 식사 후 저녁 10시 경부터 시작해서 새벽 3시 30분경 끝날 때까지 정해진 자리에 앉아 식사도 하지 않고 관람하도록 한 것이 획기적인 조치였다³⁵⁾. 이것은 곧 오락에서 벗어난 공연을 의미하며 놀이가 아니라 감상의 차원으로 승화되었음을 가리킨다. 따라서 발레는 이를 계기로 하여 비로소 예술의 영역으로 들어오게 된 것이다.

둘째, 작품내용이 내재된 표현문구를 통해서 알 수 있듯이 보조이외는 춤과 노래와 줄거리라는 이질적 요소들을 단순히 나열하는데 그치지 않고, 대운(對韻)·교운(交韻) 등의 체계와 여러 유형의 싯귀를 사용한 대본과 음악, 화려한 의상과 무대장치에 의해서 완벽하게 서로를 조화시킨 한 편의 무용드라마를 만드는데 성공했다. 즉 시·음악·무용·미술·의상 등 여러가지 요소들을 논리적으로 구성하고 통일시켰다. 또한 치밀하게 조형되어진 무용수들의 직사각형·원·삼각형 등의 기하학적 구도는 안무가 선을 긋는 것처럼 바닥에 모양을 설계하는 것으로 이루어져, 여러 무대장치나 의상의 화려함과 조화를 이루었다. 따라서 관객들은 무용수들 위에 앉아서 그 화려한 볼거리를 뚜렷하게 볼 수 있어서, 「왕비의 코믹발레」작품은 여러가지 요소들을 논리적으로 구성하였으며, 그 요소들이 통일과 균형의 극치를 이룬 작품이라고 할 수 있다.

셋째, 앞 장에서 설명한 바와 같이 귀족들은 생활의 근원을 연회 여흥에서 찾으려 하고, 연회의 유용성을 논하고 표현내용과 방법으로 그들의 권력과 힘을 과시하려 하였다. 이러한 배경에 따라 「왕비의 코믹 발레」와 같은 작품을 비롯한 여러 궁정무용은 의도적인 예술로 변모하기 시작했다고 볼 수 있다. 무용은 사회 정치적 계급이 최상위권임을 나타내주는 필연적 수단이 됨과 동시에, 당시 예술이 갖고 있었던 기능 및 권위에 대한 핵심적 대상들과 직결된다. 따라서 궁정무용을 통하여 시대적인 상황이나 정치적인 권력, 관심사 등을 직접적으로 명확하게 반영하였다고 할 수 있다.

35) 잭 앤더슨(1996). p. 36.

넷째, 「왕비의 코믹발레」를 사상 최초의 발레로 지목하는 이유 중 하나로서, ‘보는 예술’로의 개혁된 성격에 근거를 두는데, 공연된 다음 해인 1582년에 풍부한 삽화(插畵)를 곁들여 발간된 대본이 발레작품과 직접적으로 연관되는 최고(最古)의 문헌으로 취급된다는 점도 또 하나의 이유가 된다고 하겠다³⁶⁾.

이와같이 스스로 즐기기 위한 수단으로 시작하여 민속무용에서 유입된 궁정무용은 점차 예술적, 기술적으로 체계화되고 이론이 정립되면서 고도의 기교와 전문화를 요구하는, 「왕비의 코믹 발레」와 같은 작품을 탄생시켰고 이 작품이 계기가 되어 관람극용의 발레의 전통이 이어지게 되었던 것이다.

2. 「학연화대처용무합설」 작품분석

1) 내용 및 구성

『용재총화』 제1권에 세조때 추가된 학무에 관한 기록을 보면 이미 처용무나 연화대무와 합설해서 학무가 행해졌음을 알 수 있는데, 따라서 학·연화대·처용무합설은 조선이 건국되고 국가의 모든 작업이 정돈된 후에 궁중행사인 나례를 거행하게 되면서부터 행하여진 것이라 볼 수 있다. 또한 『악학궤범』 제5권에 보면 학·연화대·처용무합설은 12월 그믐 전날 5경초에 악사·여기·악공 등이 대궐에 나아가 악사가 이들을 거느리고 음악을 연주하였으며, 합설이 추어져 이 시기에 변창하였다고 한다. 그밖에 『교방가요(教坊歌謠)』에서는 연화대에서만 학무와 합설해서 춤이 추어졌음을 알 수 있었고, 처용무에서는 합설의 흔적이 보이지 않고 그 유래만이 나타나고 있다. 『정재무도홀기(呈才舞蹈笏記)』에는 연화대무·학무·처용무가 각각 세분화되어 각기 별개로 추어졌으나 학무의 경우만 연화대무와 합설해서 추어졌다. 따라서 학·연화대·처용무합설이 완벽하게 구성을 갖추어 추어진 경우는 『악학궤범』에서만 나타났으며, 그 밖의 경우는 부분적인 합설만이 보여진다. 『정재홀기』에서는 연화대무에서는 학이 나오지 않고, 학무에서만 끝부분에 연화에서 동녀(童女)가 나와 춤을 추고 있으며, 『용재총화(慵齋叢話)』에서는 연화대무는 나오지 않고 쌍학과 오방처용(五方處容)만이 나타나고 있다. 그리고 『교방가요』에서는 연화대무와 학무

36) 안재승(1964) 『세계무용사개설』, (서울: 숭문사), p. 61.

만이 합설해서 추어지고 있다. 결과적으로 학·연화대·처용무합설이 추어진 시기를 구분하자면 고려시대에 이미 합설의 초기 형태가 이루어 지다가 조선시대에 이르러 합설해서 추어졌으며 성종24년 이전까지 합설이 완성되어 번창하였다고 볼 수 있다.

이렇게 몇 가지 문헌을 통해 합설의 유래뿐 아니라 형성과정을 유추하는 것은 어려운 일이지만 나례의식과 관련지어 생각해 볼 수 있다. 나례(儼禮)³⁷⁾는 중국에서 수입된 벽사(辟邪)의식으로서 이 나례가 한국화되면서 처용무가 그 중심적인 역할을 담당하게 되었다. 한편으로는 나례가 불교를 국교로 삼았던 고려시대의 국가적인 불교행사인 연등회에서 연회되기도 하였다고 한다³⁸⁾. 즉 불교의식과 벽사의식이 국가의 적극적인 후원에 힘입어 종합적이고 대규모적인 연회로 발달되는 과정에서 합설이 형성되었다고 보이며, 비록 조선시대에 불교가 배척되기는 하였으나 합설은 정책적으로 벽사와 군왕송축(群王頌祝)이라는 국가적인 의의를 가진 하나의 대규모적인 연회로서 계속 유지, 발전될 수 있었을 것이다. 바로 이러한 측면에서 합설의 형성배경을 찾아볼 수 있겠다.

이와같은 합설 양식의 구성형식과 내용을 좀 더 자세히 살펴보기로 하겠다.

「학연화대처용무합설」의 양식은 우선 “합설(合設)”이라는 특이한 구성에서 찾아 볼 수 있다. “합설”은 크게 두 부분(전도(前渡), 후도(後渡))으로 나누어 지는데, 이것을 다시 네 개의 장면으로 나누어 볼 수 있다. 먼저 나례행사로부터 시작하여 구나의식이 끝나고 나면 제 1장면은, 전도로서 청, 홍, 황, 백, 흑의 오방처용과 여기(女妓)가 배열하고 집박악사(執拍樂師)와 향악공(鄉樂工)이 처용만기(봉황음일기: 鳳凰吟一機)를 연주하면 여기가 처용가를 부른다. 그 다음에는 <봉황음>, <삼진작(三眞勺)>, <정과정(鄭瓜亭)>에 이어 <정읍(井邑)>급기(急機)를 연주하는 동안 오방처용은 일렬, 오방, 원형 등의 대형을 이루며 춤을 추고, 여기는 노래를 부른다.

제 2장면에 이르면, 기녀와 악공, 오방처용 외에도 동발(銅鉢)을 든 악사가 청학, 백학을 인도하고 학 연화대 등의 여러 의물들이 등장하여 원형의 대(臺)

37) 나례는 12월 그믐날 궁중에서 벌어졌던 악귀역신(惡鬼疫神)을 쫓는 행사를 말한다.

38) 최현실(1988), “오방처용무 구조에 관한 음양 오행학적 연구”. 이화여자대학교 대학원 석사학위청구논문, p. 9.

에서 일제히 영산회상을 부른다. 음악이 점차 빨라지면 오방처용은 족도환무(足踏歡舞)하고 여기, 악공, 의물(儀物)을 든 사람, 동녀(童女)등은 오방처용을 따르며 족도이퇴(足跳以退)하여 제자리로 돌아온다.

제 3장면, 보허자령(步虛了令)이 연주되면 청학, 백학이 춤을 추며 연꽃을 쏘아 두명의 동녀(童女)를 나오게 하고 동녀가 나타나면 학은 놀라 도망치며 제자리로 돌아오고, 동녀는 연못에서 내려가 나란히 서서 춤을 춘다. 이러한 춤이 끝나면 여기가 처용가를 부르고 오방처용이 전도에서와 같이 춤을 춘다.

제 4장면은, 집박악사와 악공이 미타찬(彌陀讚)에 이어서 본사찬(本師讚), 관음찬(觀音讚)을 연주하고, 여기 2명이 앞서 창하면 여러 기녀들은 합창으로 화답하여 반복할 때 모든 참여자들이 한데 어울려 춤을 추다가 차례로 퇴장하는 것으로 연회는 모두 끝이 난다. 따라서 『학연화대처용무합설』의 구성은 제 1장면은 구나장(驅難場)으로 준비과정을 의미하고, 제 2장면은 처용무장(處容舞場)의 전개부분이다. 제 3장면은 연회의 절정에 속하는 학 연화대장(鶴蓮花臺場)이며 마지막 제 4장면은 집단가무장(集團歌舞場)인 대단원의 부분이다. 또한 제 1, 2장면에서는 처용가(處容歌), 봉황음(鳳凰吟), 삼진작(三眞勺), 정읍(井邑), 북전(北殿) 등의 가락에 맞추어 처용가, 봉황음, 정과정, 정읍, 북전 등의 노래가 불려지는 가운데 처용가가 추어졌고, 제 3, 4장에서는 오방처용(五方處容) 및, 여기(女妓), 무동(舞童)의 족도환무(足踏還舞), 학무와 연화대무의 합설, 처용가와 처용무, 미타찬(彌陀讚), 본사찬(本師讚), 관음찬(觀音讚) 등의 연주와 노래 등 다양한 요소가 포함되어 있음을 볼 수 있다. 이처럼 복합적이면서도 짜임새 있는 구성의 특징은 이전의 고려시대나 이후 조선 중·후기에서 찾아볼 수 없는, 조선전기에 나타난 유일한 양식이었다.

이와같은 구성에 따른 『학연화대처용무합설』에서 춤의 형식 및 내용은, 우선 제 1장면은 처용가무가 중심이 되는 장으로 11박 11채의 변화를 가지며 매 박마다 무릎디피무, 발바닥무, 수양수무(垂楊手舞), 인무(人舞), 회무(回舞)등 다양한 모습의 춤과 노래를 보여준다. “처용가무” 하나만으로 하나의 장면을 이루고 있다는 점은 합설이 역신을 구축하기위한 나례의 형식으로 행해지는 만큼 연회적인 기능에 앞서 구나(驅難)의 기능이 우선됨을 말해준다고 할 수 있다.

이어 제 2장면에 초입배열(初入配列)이 끝나면 장고의 채편(彩便)에 맞추어

오방처용이 주어진다. 아홉번째의 채편까지 처용무를 추면 음악은 점점 빨라진다. 음악이 빨라지면 <봉황음> 중기(中機)를 연주하며, 여기(女妓)도 봉황음 중기를 노래한다. 열한번째 채를 치면 <봉황음> 급기(急機)를 연주하고 다시 삼진작, 정읍사로 이어지면 여기도 삼진작을 부른다. 오방처용은 오방(五方)의 대형에서 일렬 횡대로 변형하여 춤을 춘다. 다시 음악이 <정읍> 급기를 연주하면 여기는 그 노래를 부르고 오방처용은 정읍무를 추다가 나간다. 이어서 여기, 악사, 악공이 차례로 나가면 음악은 그치고 제 2장면이 끝난다. 여기서 봉황음의 내용을 살펴보면 다음과 같다.

첫 단락: “천리 강토 이 나라에 아름다운 기운이 울창하시도다. 금으로 꾸민 훌륭한 궁전 구중문안에 일월같이 밝은 덕을 밝히시니 못 신하 천 년에 구름 탄 용 같은 영걸을 모으시도다. 화평한 백성의 풍속은 태평성대에 있어 많고 많은 못 백성은 잘 다스려진 강역안에 있도다.”

두 번째 단락: “맑은 새벽에 옥여(玉輿)가 오시니 사람들이 남산을 기려(長壽를 빌어) 축수하는 잔을 드리도다. 은혜는 우로(雨露)를 따라 새롭도다. 온갖 창고에 곡식이 쌓이고 만백성은 덕화를 입었도다. 이제부터 풍년에 웃음소리 있으리도다.(반복) 하늘과 짝하시니 성자신손(聖子神孫)이 억만대를 이어 누리소서.”³⁹⁾

이처럼 내용이 군왕의 성덕과 왕조의 강성과 태평성대의 만세무궁을 기원하거나, 군왕에 대한 성수(聖壽)를 기원하며 그의 은덕을 기림과 동시에 국가의 풍요와 윤택을 읊은 내용으로 이루어져 있다.

이 장면에서 처용무의 구성동작에 나타난 표현형식은 일렬횡대와 오방무작대(五方舞作隊)의 무대구성에, 비교적 느린 동작으로 간혹 두 손을 들었다가 한 호흡에 떨어뜨린다는지, 오른손 왼손을 힘있게 반복해서 든다는지, 허리를 많이 구부리고 다리를 많이 든다는지, 배열해서 설 때는 반드시 각각 방위를 향해 서는 등 동작의 특징이 노랫말과 일치하듯 내용에 따라 변한다는 것을 알 수 있다.

제 3장면 학연화대장(鶴蓮化臺場)의 연회는 영산회상(靈山會相)의 만기(慢機)에 맞추어 들어온다. 그후 음악이 보허자령(步虛子令)이 연주되고 집박악사

39) 이혜구(1982). 『국악악학계법 II』. 민족문화추진회, p. 35, 37, 38.

김원경(1970). “처용가의 변천과 샤머니즘에 관한연구”, 『서울교대논문 3집』, p. 12.

가 박을 치면 『학무』가 시작된다. 모든 여기가 앞의 노래를 다시 부르며 청학과 백학이 훨훨 날듯 지당(池塘)앞으로 나아가 청학은 동, 백학은 서쪽으로 서로 마주친다. 한발을 들고 서서 부리를 조는 학의 동작, 연통(蓮筒)을 발견하고 관찰하거나 연통을 쪼아 동녀(童女)가 나오게 하는 동작으로 학무가 끝나면 바로 이어서 연화대무가 시작된다. 청학 백학이 각각 제 위치로 돌아간 후, 두 동녀는 연통에서 나와 나란히 선다. 두 동녀는 음악 헌천수(獻天壽)에 맞춰 광수무(廣袖舞)를 춘 후에 대무(對舞), 배무(背舞)를 하며 중앙으로 나와 팔을 서로 끼고 도약무(跳躍舞)를 추다가 뿔어앉아, 제 3장면 시작 때 무대에 들고나와 무대중앙에 놓았던 합립(蛤笠)⁴⁰⁾을 받들고 일어서면서 머리에 얹어주고 서로 춤을 춘다. 음악이 그치면 3장면의 연회가 끝난다.

제 4장면인 집단가무장의 첫부분은 연희방법이 제2장면과 같아서 음악 처용만기에 맞춰 여기가 처용가를 부르고, 오방처용이 춤을 춘다. 이어서 미타찬의 연주에 맞추어 처용과 꽃을 든 무동이 환무(歡舞)하고 나머지 사람들은 모두 죽도하며 뒤로 들어간다. 미타찬이 끝나고 다시 관음찬 중간부분이 끝날 때 까지 같은 형식으로 진행된다. 그 후 도창(導唱)없이 모든 여기가 합창을 하고 모든 연희자가 환무하다가 차례로 퇴장하여 합설연회는 모두 끝나게 된다. 이처럼 합설은 첫째, 벽사진경(辟邪進慶)하고, 둘째, 군왕의 성덕과 만수무강을, 셋째, 왕조의 강성과 번창을, 넷째, 백성생활의 풍요와 윤택뿐아니라 태평성대를 기원하는 내용으로 연희자와 관객이 함께 즐길 수 있는 대단원으로 막을 내림으로서 구성방법과 내용절차가 짜임새있게 이루어져 있다.

이처럼 『학연화대처용무합설』은 궁중의 의례적인 연중행사에서 추어지는 것으로 처용(5인), 연화(2인), 학(2인)등 구성면의 다양성과 규모의 방대함, 학과 연꽃이 어우러진 처용무의 숭고함과 함께 군왕과 왕조의 번성 및 태평성대를 기원하는 내용으로 되어있다.

40) 합립은 당악정제인 연화대에 쓰이는 무구(舞具)의 한 가지. 세죽(細竹)으로 망(網)을 만들어 종이로 바르고, 거죽은 남빛 비단으로 바름. 꼭지는 붉은 비단으로 하고, 꼭지 밑은 붉은 비단과 남빛 비단을 잘라 꽃을 만들어 통에 붙인다. 네면에 버티는 기둥과 가장자리에도 붉은 비단으로 바르고 모두 금빛갈의 무늬를 적는다. 『악학궤범』 권 8, 5a.

2) 음악과 의상

합설의 음악은 처용만기(봉황음의 일기(一機): 음악곡명이며 종류는 전강(前腔), 부엽(附葉), 중엽(中葉), 소엽(小葉), 후엽(後葉), 대엽(大葉)으로 구분)-처용가-봉황음 중가-봉황음 급기-삼진작-정음의 급기(아악곡)-북전의 급기-영산회상 급기-영산회상 불보살((佛菩薩)영산회상의원곡으로 현재의 상영산)-영산회상(영은 詞의 한형식)-보허자 영-처용만기-미타찬(불가의 한가지)-본사찬-관음찬으로 독특하고 다양한 음악선율이 특징적이다. 이 중에서 정음의 급기는 빗가락 또는 수제천이라고도 한다. 악학계범의 정음은 만기·중기·급기의 세종류의 형식을 갖추며 속도가 느리고 장중하다. 1, 2, 3장은 각각 6장단이고, 4장단은 2장단이다. 2장은 1장의 반복이고, 3장은 1, 2장보다 4도 위로 조 옮긴하였고, 4장은 원래의 조로 되돌아간 가락이며, 정음은 삼현 영산회상, 상영산과 같은 연음형식의 연주법을 갖고 있다. 또 영산회상 불보살은 영산회상의 원곡으로 현재의 상영산에 해당된다. 보허자 영은 고려때 들어온 당악정재 오양선에서 부르던 당악곡으로, 조선중기 이후로는 차츰 그 가사를 상실하고 향악화되어 조선말기에 이르면 궁중무용의 반주음악으로 가장 많이 사용될 뿐 아니라 향악에도 쓰이는 등 광범위하게 연주되어 현재까지 전승하는 귀중한 음악중의 하나이다.

또한 합설의 의상 역시 화려하고 다양함이 특징적이다. 먼저 청학과 백학 한 쌍으로 구성되어있는 학의 몸은 내로 만들어 종이를 내고 흰거위의 깃털을 붙인다. 날개는 황새의 날개털을, 꼬리는 검은색의 꼬리털을 쓰며, 녹색(청학)과 청색(백학)부리를 단다. 양 무릎에는 홍색치마를 입히고 홍색버선과 홍색목족(木足)을 신는다. 흰베를 마름질하여 배 아래로 드리워서 무릎을 가린다. 그리고 가슴앞과 양날개 밑에 작은 구멍을 만들어 밖을 엿볼 수 있게 한다.

연화대의 무용수들은 명주 비단의 남초(藍綃), 홍초로 만들어 금화문(金花紋)을 박은 합림(蛤笠)과 홍라로 만든 앞이 짧고 뒤가 긴 단의(丹衣), 붉은 빛과 연녹색깔의 치마, 꽃장식과 금으로 된 무늬의 허리끈 등 장신구를 착용한다.

처용의상에서 가면은 피나무로 새겨서 만들거나 옷칠한 베로 겹데기를 만들고 채색하며, 양쪽귀에는 남으로 된 구슬과 주석고리를 건다. 그리고 사모위에

꽃은 모란꽃과 복숭아 나무가지는 고운 모시로 만들고, 복숭아 열매는 나무를 갈아서 만든 것이다. 상의는 청·황·홍·백·흑의 오방색 비단 옷으로, 앞자락이 짧고 뒷자락은 길며 목깃은 둥글고 넓으며 가슴은 모나고 길며 앞뒤와 양소매에 만화(蔓火)를 그린다. 동방은 청의(青衣)인데, 목과 가슴에는 홍금선(紅金線)을 쓰며, 가슴의 양면에는 선을 대는데, 여기에는 녹색비단을 쓰며, 소매 끝에 흑색비단과 황색초를 잇대어 꿰매며, 안은 홍색초를 쓴다. 서방은 백의(白衣)이고 남방은 홍의(紅衣)인데, 목 가슴에는 녹색금선을 쓰며, 가슴의 선은 남색비단을 쓰고 안은 남색초를 쓴다. 그리고 북방은 흑의(黑衣)로, 소매 끝에 녹색비단과 황색초를 잇대어 껴는다. 중앙은 황의(黃衣)로 소매 끝에 흑색비단과 홍색초를 잇대어 껴는다. 또한 치마인 상(裳)은 황색초를 쓰며, 상 가운데는 세로 녹색비단으로 침(幃)을 만들고, 침 아래에는 가로 홍금선과 황색 초를 잇대어 껴고, 침 위에서 홍색초 끈 2개를 드리우고, 끈 끝에 녹색 비단을 잇대어 껴는다. 그리고 동방, 북방처용의 속옷인 군(裙)은 홍색비단을 쓰고, 무릎에 대는 방슬(方膝)은 흑색비단을 쓰며 녹색비단으로 선을 댈다. 서방·남방의 군은 흑색비단을 쓰고, 방슬은 홍색비단을 쓰며 녹색비단으로 선을 댈다. 중앙의 군은 남색비단을 쓰고, 방슬과 선은 서방·남방과 같다. 그 외에 흰색 비단의 한삼, 금으로 장식이 된 허리끈 등 화려하다. 이처럼 합설의 춤과 의상은 그 어떤 정재 보다도 화려하고 우아하며, 음악의 구성이 독특한 만큼 그 예술적 가치도 풍부해서 문화사적 측면에서도 그 가치를 인정받고 있다⁴¹⁾.

3) 양식적 특성

종교적인 측면에서 보아도 처용무의 기원과 관계되는 민간신앙인 용신(龍神)사상의 민속(처용가), 음악양행사상에 근거하여 구조와 춤동작이 나타나는 유교(봉황음, 복전), 연희과정에서 불교와 석가의 상징인 연화(蓮花)의 중요성이 대두되는 점과 합설을 마무리짓는 미타찬 등의 불가(佛歌)에서 나타나는 불교(미타찬, 본사찬, 관음찬) 등 다양한 사상이 결합되어 있음을 볼 수 있다. 이

41) 오늘날 처용무는 수제천-향당교주-새령산-삼현도드리, 학무는 삼현도드리-타령, 연화대무는 삼현도드리-타령등의 순서를 양금, 해금, 소금, 대금, 피리, 장고, 좌고 등의 연주에 맞추어 추었다.

무형문화재 김천홍 옹 면담(1997년 8월 1일).

렇게 다른 배경과 성격을 지닌 작품이 한 자리에서 함께 연행할 수 있다는 데에 그 중요성이 있다 하겠다. 즉, 학·연화대·처용무가 동시에 상연되는 복합적이고 총체적인 무용은 궁중무용 중에 합설작품밖에 없다는 것이다. 뿐만 아니라 춤이나 음악이 다양하고 독특해서 그 예술적 가치가 풍부하며, 우리의 고유한 가사와 악곡과도 일련의 관계를 맺고 있어 문화사적 측면에서 귀중한 자료를 제공하고 있다. 그리고 궁중의 의례적인 연중행사에 추어진 무용이므로 그 규모가 방대하고 내용도 풍부하다. 이와같은 사실을 재조명해볼 때, 합설은 복합적인 총체예술로서 그 다양성과 화려함에 있어 전통무용의 백미라 할 수 있다.

여기에 합설은 벽사(辟邪)를 주된 기능으로 하는 만큼 5명의 처용을 중심으로 한 처용가와 처용무를 핵심요소로 하고, 화려함과 재미를 더하기 위해 춤으로서 연화대무와 학무가 합해졌으며, 흥과 분위기를 돋구어줄 수 있도록 정과정, 정읍, 동동 등 다양한 향악곡들이 첨가된 것으로 보아야 할 것이다. 그리고 궁중정재로서 왕 앞에서 이루어진 공연인만큼 봉황음이나 복전 등 송도의 내용을 담은 노래들을 삽입했으며, 앞서 진행되었던 화려함과 흥을 가라앉히고 불교적인 엄숙함을 불러일으키는 가운데 성수무량을 기원하고 불보살의 공덕을 빌어 태평성대를 기원하는 의미로 불찬가들을 채용했다고 할 수 있다. 그러므로 합설은 나례위의 공연으로서 벽사적인 기능을 중심으로 하되, 대규모의 공연이 갖추어야 할 볼거리로서의 측면과 궁중정재가 지녀야 할 송도적인 측면도 함께 공유하고 있다는 것을 알 수 있다.

따라서 조선전기에 창제된 정재들에 가장 일반적으로 나타나는 특징과 함께 학연화대처용무합설의 경우도 대표적으로 나타나는 특징은 군왕을 송축(頌祝)하는 내용이다⁴³⁾. 이것은 연화대의 구호 및 창사와 처용무의 창사에 가장 잘 드러나고 있으며, 그 외에 처용무의 유래설화에도 가무로써 임금의 덕을 찬양한다는 표현이 있고, 또한 이상적인 존재의 상징물인 학, 연화의 등장에서도 엿볼 수 있다. 나아가 전반적으로 벽사, 군왕송축의 의미에서 시작된 춤이 점차 민간신앙과 불교, 유교등의 여러 사상이 융합되어 종합적인 연희로 변모되어 갔다. 즉 양식적 특성에서 이념적인 표현수단의 역할을 하는 전형적인 궁중무

43) 무형문화재 김천홍 옹 면담(1997년 7월 15일).

용으로서의 특징이 주제와 내용에서 부각된 것 외에도 다양한 민속신앙까지 그 사상적 배경으로 수용한 종합연희적 성격이 강화된 점들을 발견할 수 있다. 또한 합설의 구성면이나 표현방식면에 있어서 극-무용-음악 등의 총체적인 예술성이 돋보인다.

IV. 결 론

14-16세기 이태리·프랑스 궁정무용은 연희 여흥에서 시작하여 「왕비의 코믹발레」와 같은 예술의 복합체 형태를 갖추며 발전하여, 14세기 궁중 여흥무용이 이후 고전발레로 발전하게 되는 계기를 르네상스 궁중무용의 발달 과정과 함께 찾아볼 수 있다. 또한 비록 독자적인 형태를 갖추지는 못했지만 그 시대의 정신과 정치적 특성, 오락적 측면도 포함된 시대상을 갖고 발달했음을 알 수 있다. 보편적으로 모든 예술이 그러하듯이 무용활동 역시 통치계층이 중심이 되어 무용이 통치자의 권력을 과시하는 수단으로 이용되는데, 특히 르네상스시대 귀족들이 직접 참여했던 궁정무용은 귀족을 위한 귀족들이 추는 춤으로서 시·노래·음악·무대장치·의상 등과 함께 복합적인 형태가 나타나는 것이 특징이다. 조선 전기 궁중무용 또한 국가가 주관하는 각종 경사나 행사, 궁중향연, 외국의 사신을 위한 연회에서 발달된 무용으로 『학연화대처용무합설』과 조선전기에 창작된 궁중 정재의 내용은 주로 창엽과 왕이나 국가의 업적, 번영을 찬양하거나 왕의 권위를 과시하기 위한 것이 대부분이었다. 이 시기의 궁중무용은 왕의 업적을 찬양하는 상소의 글이 올려지고 이에 맞는 악장이 먼저 만들어진 다음 그 악장을 진상하기 위한 의식적인 절차로서 만들어져서, 당시 궁중정재가 예술적 안무와 구성에 초점을 맞추기보다는 왕권의 정당성을 합리화하는 내용과 그 시대의 사회적, 정치적인 요구에 부응한 목적성이 더 강했다고 할 수 있다.

따라서 두 문화권의 궁중무용은 모두 시대적인 미학 혹은 정치적인 관심사를 직접적이고 뚜렷하게 반영하는 경향을 지닌 것으로서, 왕이나 권력계층을 위한 여흥이나 오락·또는 감상의 대상으로서 뿐만 아니라 왕권의 강화를 위한

중앙집권적 체제확립과도 무관하지 않았다는 점에서 무용의 정치적인 기능을 발견할 수 있다. 또한 어느 시대보다도 시·무용·음악·노래·무대장치·의상 등 각 분야가 총체적으로 조화를 이룬 종합예술양식인 만큼 미래예술방향에 긍정적인 영향을 미친 반면, 무용이 독자적인 방식으로 발전하여 예술적인 측면에서 독립·승화될 수 있는 점은 부족하였던 부정적인 면도 발견할 수 있다.

이 논의는 첫째, 각 시대의 역사적 특성과 양식을 비교분석하여 이를 기초로 문화적으로나 역사적으로 판이한 구조 속의 두 무용양식을 횡적으로 비교연구했다는 점, 둘째, 연희양식으로서 무용의 발생기에 지녔던 춤의 기능을 현대사회있어서의 춤의 역할을 재고해보므로써 우리의 경험과 전통에 기반을 둔 무용예술의 이론을 만들어 낼 수 있다는 점에서 의의가 있다고 사료된다.

■ 참고문헌

- 1) 김영봉(1991). "조선조 의궤에 나타난 연례악의 변천", 석사학위논문, 서울대학교.
- 2) 김원경(1970). "처용가의 변천과 샤마니즘에 관한 연구", 『서울교대논문 3집』.
- 3) 성경린(1986). 『세종시대의 음악』. 세종문화회고.
- 4) 이경자(1983). 『한국 복식사론』. 서울: 일지사.
- 5) 이혜구(역). 『국악학개론』. 민족문화추진위원회.
- 6) 차하형(1976). 『서양사개론』. 서울: 탐구당.
- 7) 최현실(1988). "오방처용무 구조에 관한 음악 오행학적 연구", 석사학위 청구논문, 이화여자대학교.
- 8) 『태종실록』, 권3.
- 9) 푸티도모(1992). 『무용의 역사 II』, 양선희(역). 서울: 삼진각.
- 10) Lange, Roderyk(1988). 『춤의 본질』. 최동현(역). 서울: 동아출판사.
- 11) 쿠르트작스. 『춤의 세계사』. 김매자(역, 1992). 서울: 전영사.
- 12) Agnes de Mill(1963). *The Book of the Dance*. New York: Golden Press
- 13) Au, Susan(1988). *Ballet and Modern Dance*. Londn: Thames & Hudson LTD.

- 14) Adams, Doug(1990). *Dance as Religious studies*, Gross Road, Publishing Company.
- 15) Franko, Mark(1986). *The Dancing Body in Renaissance Choreography*. Summa Publication, INC.
- 16) Hilton, Wendy(1981). *Dance of Court & Theater*, Princeton Book company.
- 17) Jack, Anderson(1992). *Ballet and Modern Dance*, New Jersey: Princeton Book Company.
- 18) Krans, Richard(1991). *History of the Dance in Art and Education*, Prentice Hall, Inc.
- 19) Reyna, Ferdinando(1965). *A Concise History of Ballet*, New York: Grosset & Dunlap.
- 20) Sachs, Curt(1963). *World History of the Dance*, New York: W.W Horton & Lorp, Inc.
- 21) Sorell, Walter(1981). *Dance in its time*, New York Columbia University Press.
- 22) Sparti, Barbara (1993). "De Pratica Seu Arts Tripud I", *On the Practice or Art of Dancing*, oxford.
- 23) Sutton, Julia(ed)(1995). *Courtly Dance of the Renaissance*, New York: Dover Publication. Vince, Ronald W(1984). *Renaissance theatre*, Princeton Book Co.

ABSTRACT

Research on the Stylistic Characteristic of the “Comic ballet of a Queen” and “Hak-yeonhwadae-Cheyongmu Hapseol”

Mi Young Lee

Lecturer

Department of Dance SooWon University

Modes of each court dance have been compared and examined mainly around two representative works of the two cultures, i.e., “Comic ballet of a Queen” and “Hak-yeonhwadae- cheyongmu- hapseol” The objective of which was to clarify the dance elements mentioned- above and to extend and supplement the existing discussions on the history of dance.

The 14th-16th century court dance of Italy and France started as a method of entertainment and leisure and developed into a composite form of art such as the “Comic ballet of a Queen” The early origins of classical ballet can be traced to the 14th century court dance and development of the Renaissance dances. Though it did not develop into an independent form, it represents well the spiritual, political, and entertainment aspects of that era. As it is common in most forms of art, dance was developed by the ruling class as a method of expressing the political power of sovereign state. A notable trait of the Renaissance dance is that the nobility directly participated in the court dances and together with poetry, song, music, stage designs and costumes developed into a composite form of art. The early Chosun dynasty court dances also developed from state events and banquets. The main subject and contents of “Hak- yeonhwadae Cheyongmu- Hapseol” and other early Chosun dynasty court dance were, establishment of the dynasty, commendation of the King’s achievements and display of the King’s authority.

The court dances of this era were based on memorials commending the King’s achievements on which music would be composed. The court dances were performed in ceremonies in which such memorials were presented. As such, court dances focused on justifying the King’s rule and reflected the social, political demands of the times rather than the artistic choreography and structure.

So, this study seems to have some significance since it compares and investigates historical features and modes of the two different types of dance in the horizontal term, examines the functions of dance originated as one part of entertainment, and reviews the role of dance in the modern society to create certain theories on dance art on the basis of actual experiences and traditions of our own.

So, this thesis puts interest in the relation between periodical, cultural background and dance based on Renaissance, i.e. historical background and periodical situation named Renaissance, and played an important role in expressing life philosophy of noble society through dance. Also, it became the basis of giving rise to ballet as a real stage dance art as is shown present time. European dance from 14th to 16th centuries is represented with social dance based on Italy and early Court ballet in France in general.

During the 14-16th century, while the Korean Chosun dynasty was changing the Royal Court dance was formed, there were no major differences in the dance style and the dance style helped the dance to enjoy heightened prosperity.

This study seems to have some significance since it compares and investigates historical features and modes of the two different types of dance in the horizontal term, examines the functions of dance originated as one part of entertainment, and reviews the role of dance in the modern society to create certain theories on dance art on the basis of actual experiences and traditions of our own.

It is interesting to note the relationship between the era and the culture. The early Chosun dynasty was founded in 1397. From then, a major focus has been on dance, and at that time the Royal Court dance's stylistic characteristics were examined.

At the height of the traditional Korean court dances centralized organization of powerful family's influence and monopoly crumbled creating disorder politically, economically, and socially. Through this a new nation was formed. Following the establishment of a new dynasty, naturally the government ideals changed. The ideals were based on Confucianism, and culture, art and customs played an important role in developing them. Also, the Royal Court dance played a tremendous role in developing the National order.

During the 14-16th century, while the Korean Chosun dynasty was changing the Royal Court dance was formed, there were no major differences in the dance style and the dance style helped the dance to enjoy heightened prosperity. Consequently, in Taejo(1392) and Sungjong(1470) the dance prospered. Through the

principal objective was more foundation of the dynasty than artistic choreography and composition.

Through this, the Royal Dance and the Dynasty was changing, at the same time the era and politics background deeply intervened. The nation materialized passed on Confucianism ideals.

Furthermore, partial to good reason the dynasty changed and in the midst of the disorganization a new power evolved and politics, society, culture, and economy and developed a new situation for the Chosun Dynasty.

If you analyze the special characteristics of style, you find how it affected the Chosun Royal Dance.

This research explains the overall circumstances for the Chosun era dance and the social and cultural background. This research is based on facts from literature documents and historical research.

It also compares the Chosun era early period and the latter period.