

『敎坊歌謠』를 통해 본 19세기 중·후반 지방의 官邊 풍류

성무경*

<目次>

1. 머리말
2. 歌曲의 呈才 唱詞化와 官邊 풍류
3. 풍류제례로서의 義巖別祭歌舞
4. 맷음말

1. 머리말

鄭顯奭의 『敎坊歌謠』는 19세기 중·후반 지방 敎坊의 기녀들이肄習하고 演行했던 공연물들에 관한 실상을 알려주는 일종의 종합 보고서라 할 수 있다. 이 자료는 조선후기 지방에 산재했던 敎坊의 風流 세계, 즉 교방 歌舞樂에 대한 실상을 짚적해 보여주는 거의 유일한 자료가 아닌가 생각된다. 이런 측면에서 자료의 중요성은 상대적으로 매우 높아진다고 생각된다.¹⁾

* 성균관대 국문학과

1) 『교방가요』는 모두 필사본인데, 국립중앙도서관 소장본이 影印되어 간행(『樂學軌範·樂

그러나 『교방가요』에 대한 기왕의 논의는 그다지 활발히 이루어지지는 못했던 것으로 보인다. 연구 초기, 심재완이 『교방가요』에 대한 간략한 소개와 함께 정현석의 한역시조 자료를 전재했고,²⁾ 정병욱은 『교방가요』 자료 전체를 개관하면서 「義巖別祭歌舞」條에 관한 보다 상세한 해설을 보여주었으며,³⁾ 박노춘 역시 『교방가요』의 시조한역 자료를 소개한 바 있다.⁴⁾ 이후 그다지 큰 관심을 끌지 못하다가 최근 신경숙이 『교방가요』가 교방의 기생들에게歌曲을 전습하기 위한 필요에서 편집된 것이란 점과 『교방가요』의 가곡 전체가 여창을 위한 매우 잘 짜여진 교본이라는 점 등을 논의함으로써 보다 진전된 연구가 이루어졌다.⁵⁾ 또한

章歌詞·教坊歌謡合本, 아세아문화사, 1975)됨으로써 널리 알려졌고, 이외에도 고려대학교도서관 소장본과 통문관 소장본이 있는 것으로 확인된다. 고려대학교도서관 소장본은 『教坊歌譜』란 제명을 보이며, 심재완의 『역대시조전서』와 『시조의 문헌적 연구』가 참고한 본이다. 참고로 『역대시조전서』(1270면~1271면)에 수록된 『교방가요』의 한역시조 자료에는 誤字가 다수 발견되므로 자료이용에 주의를 요한다. 통문관 소장본은 『教坊歌譜』라는 제명을 지녔으며, 정병욱이 「綜合藝術로서의歌舞와 時調~『教坊歌譜』의 미발표 가사〈義巖別曲〉과 時調를 중심으로」에서 참고한 본이다. 정병욱이 논문에 제시한 통문관 소장본의 圖版을 국립중앙도서관 소장본 및 고려대학교 소장본과 대조해 본 결과 세 본이 모두 필체와 그림 형태가 달라 각기 다른 이본임이 확인된다. 『교방가요』의 이본들은 오자나 결자 등을 제외한 체제상의 차이점은 발견되지 않는다. 이에 본고에서는 국립중앙도서관 소장본을 주 자료로 삼고, 고려대학교 소장본을 대조하여 오자와 결자를 보완한 자료를 텍스트로 삼는다. 한편 이 두 자료는 원 자료에 세 면의 缺面을 지니고 있는데, 이 결면은 원래 추록을 위한 여백면이었는데 전사본들이 이를 그대로 놓아둔 채 전사한 결과일 것으로 추측된다.

- 2) 심재완, 『역대시조전서』(세종문화사, 1972) 및 『시조의 문헌적 연구』(세종문화사, 1972)
- 3) 정병욱, 「綜合藝術로서의歌舞와 時調~『教坊歌譜』의 미발표 가사〈義巖別曲〉과 時調를 중심으로」(『文學思想』6, 문학사상사, 1973)
- 4) 박노춘, 「時調 漢譯 詞華 總集」(『語文研究』5·6, 一潮閣, 1974). 박노춘은 서울대도서관에도 『교방가요』의 이본이 있다고 하였으나, 고서목록에 나와 있지 않으며 찾을 수 없었다.
- 5) 신경숙, 「조선후기 여창가곡의 연구」(고려대학교 박사학위논문, 1994) 신경숙은 또한 최근에 「19세기 연행예술의 유통구조」(『어문논집』, 민족어문화회, 2001)에서 '의암별제 가무'조를 통해 관아정재료의 가곡의 유입과 19세기 가곡의 변화에 대해서 논의한 바 있다.

김명순은 그 동안 잘 드러나지 않았던 정현석에 대한 행적을 보충하면서, 정현석의 시조 한역양상을 중심으로 가사와 잡가에 대한 한역 양상도 아울러 살피는 논의를 편 바 있다.⁶⁾

한편, 1992년에 진주민속예술보존회가 주축이 되어 ‘의암별제’를 복원함으로써 차츰 『교방가요』에 대한 관심이 고조되고 있는데,⁷⁾ 『교방가요』가 지난 歌·舞·樂의 종합적 성격에 주목한 무용학계의 관심도 점차 잇따르고 있다고 보여진다.⁸⁾

『교방가요』는 가·무·악이 어우러진 19세기 중·후반 교방 문화의 성격을 가장 온전하게 간직한 자료라 생각된다. 특히 『교방가요』에 보이는 ‘의암별제’는 1867년 진주목사로 부임한 정현석이 이듬해 義妓祠를 중수하면서 직접 設施한 제례로 晉州 촉석루에서 행해진 매우 특징적인 ‘풍류제례’라 할 수 있는데, 이 의암별제에 歌曲이 제례악장으로 사용되었다는 점은 더욱 주목을 요할 필요가 있을 것이다. 이제 『교방가요』는 문학, 음악학, 무용학, 민속학계 등이 어느 한 각도에 치우치지 않으면서 그것이 지난 문화사적 의미를 입체적으로 조명하는 연구가 이루어져야 할 때가 아닌가 생각된다. 본고는 이 같은 취지에서 『교방가요』에 수록된 歌曲을 중심으로 19세기 중·후반 교방 기녀들이 담당한 ‘지방에서의 관변 풍류’라는 특징적 국면을 밝혀봄으로써 앞으로 『교방가요』의 성격을 온전히 규명해내기 위한 작은 발판을 마련해 보고자 한다. 주지하듯 교방은 지방 관아에 부속된 건물의 하나로 대개는 관문 밖 객사 주변에 위치해 있었으며, 이곳에서 노래, 춤, 악기 등 각종 기예를 익힌 관기들이 官邊의 이러저러한 행사에 招致되었을 것임은 잘 알려져 있다. 『교

6) 김명순, 「鄭顯奭의 詩歌 漢譯 樣相 研究」(『동방한문학』, 19, 동방한문학회, 2000)

7) 성계옥, 「진주의 암별제」(진주민속예술보존회, 1987) 참조.

8) 성기숙, 「진주 의암별제 복원의 의미」(『학술연구논집』, 6, 국립문화재연구소, 1993) 및 김온경, 「鄭顯奭의 敎坊歌謠 研究」(『부산여자대학교 논문집』, 40, 부산여자대학교, 1995)

방가요』는 당대 교방의 가·무·악에 대한 상세한 정보를 지니고 있다 는 점, 그리고 『교방가요』에 수록된 가곡이 실연에 필요한 남녀창의 차 서를 예시했다는 점, 또 수록된 여타의 가곡 대부분이 여창가곡이라는 점 등은 여러모로 시사하는 바가 크다. 즉 『교방가요』에 수록된 가곡들은 지방 교방의 관기들이 직접 담당했을 연행의 실례를 보여주는 만큼, 거기에는 ‘19세기 중·후반 교방에서 緯習되고 또 지방 官邊에서 賦유 되었을 가곡 풍류’의 흔적이 어떤 식으로든 남아 있을 것이라는 생각을 갖게 된다. 이에 이 글은 19세기 중·후반 지방의 教坊을 통해 傳習되고 불려졌을 가곡의 官邊 풍류가 어떤 모습을 지녔을 것인가 하는 데 논의의 초점을 맞추고자 한다. 아울러 이 논의에는 『교방가요』를 총체적으로 조망할 수 있는 시각이 혹 마련될 수 있지 않을까 하는 기대에서 璞園 정현석이 義妓祠를 중수하고 ‘의암별제’를 設施한 이유가 어디에 있었는가 하는 문제도 함께 살펴보고자 한다.

2. 歌曲의 呈才 唱詞化와 官邊 풍류

『교방가요』에 수록된 교방 정재 <獻蟠桃>(一名 献仙桃)의 절차는 다음과 같다.

仙女와 仙童이 사이 사이에 서서 함께 절한다. 풍악이 울리면 웃소매를 들고 천천히 나와 쌍쌍이 對舞하고 들고나기를 몇 차례씩 한 다음 물러 나와 가지런히 선다. 仙童이 각기 桃盤을 받들고 三進三退하면 仙女가 桃盤을 받아서 눈썹에 맞추어 듦다. 仙童과 사이하고 서서 손을 든 채 나란히 나아간다. 三進三退한 후 모두 무릎꿇고 桃盤을 높이 들어 바치면서 “瑤池春入 碧桃花盡開 三千年結實 玉盤獻 眞實此蟠桃 萬壽舞疆”이라는 노래를 부른다. 노래가 끝나면 桃盤을 탁자 위에 놓고 함께 일어나 춤을 춘다. 춤을 마치면

일제히 절하고 나간다. 仙童은 무릎을 끌고 仙桃를 바친 후에는 춤을 추지 않고 나간다.⁹⁾

<獻蟠桃>의 원 명칭은 <獻仙桃>로 대략 고려 문종 대에 유입된 당악정재이며, 이후 면면히 궁중정재의 하나로 傳習되어 1920년대까지 연행된 呈才이다. 『고려사』「樂志」에 처음 그것이 등장하며, 『악학궤범』의 「時用唐樂呈才」에도 보이고, 조선 후기에는 순조조 『己丑進饌儀軌』(1829)와 현종조 『戊申進饌儀軌』(1848)에, 그리고 고종 癸巳年 刊本 『呈才舞踏笏記』(1893) 등에 기록되어 있다. <현선도>에는 원래 절차에 따라 口號致語와 <元宵嘉會詞>, <日暖風和詞>, <麗日舒長詞>, <東風報暖詞> 등 여러 창사가 불려지지만, 仙母가 仙桃를 바치는 대목에서 부르는 창사는 <日暖風和詞>이다. <일난풍화사> 중 ‘仙桃를 바친다’는 요지가 담긴 구절만 들면 다음과 같다.

閨苑人間雖隔遙 聞聖德彌高 西離仙境下雲霄來 獻千歲靈桃	낭원(仙界)은 비록 인간 세상에서 멀리 떨어져 있지만 성덕을 듣자오니 더욱 높사와 서쪽 선경(仙境)를 떠나 구름 뜯 하늘에서 내려와 천년의 신령스런 복숭아를 바칩니다.
---------------------------------------	--

이 <일난풍화사> 창사는 지속적으로 당악 반주로 불려졌는데, 조선 후기에 와서는 향악화되어 <보허자령>이나 향당교주의 연주 방식으로 변화하게 된다. 그리하여 1893년의 『정재무도흘기』에서는 <일난풍화사>의 뒷부분이 불리지 않게 되는 변화를 겪기도 한다. 당악정재였던 <현선

9) “仙女童仙 間立齊拜 樂作 舉袖徐出 雙雙對舞 進退如數 還爲齊立 童仙各捧桃盤 三進三退 仙女受盤齊尾 童仙間立 舉手齊進 三進三退 齊跪獻擎盤而歌曰 瑶池春入 碧桃花盡開 三千年結實 玉盤獻 真實此蟠桃 萬詩舞頌 歌罷獻盤于卓 齊起而舞 舞已齊拜出 童仙跪後 獻後不舞而出”

도>가 향당교주라는 연주형태로 바뀜에 따라 향악화의 길을 걸었다고 하더라도 궁중정재로서의 <현선도> 창사는 20세기가 가깝도록 여전히 <일난풍화사>를 주축으로 하는 한시창사가 불려졌음을 알 수 있다. 그런데 1872년에 편찬된 『교방가요』의 <獻蟠桃> 창사에서는 그것이 완전히 가곡창사로 대체되어 불려졌다는 사실이 발견된다. 정현석은 그것을 長短句로 한역해 놓았지만, 그것이 가곡창사라는 사실은 분명해 보인다. 게다가 흥미롭게도 이 노래는 같은 책의 여창가곡을 수록한 곳에도 기록되어 있다.(界面 弄(85번)) 『교방가요』에 장단구로 한역되어 기재된 <현반도> 창사와 이 여창가곡을 대조해 보면, 지방 교방의 <현반도> 정재창사에 가곡창사가 실제로 불렸다는 것이 사실로 입증된다.

瑤池春入 碧桃花盡開
三千年結實 玉盤獻
真實此蟠桃 萬壽舞疆

瑤池에 봄이드니 碧桃花 뛰단말가
三千年 및친열미 玉盤에 다마시니
진실노 이盤곳 바드시면 萬壽無疆 흐오리라
(『教坊歌謡』85번)

이 노래의 악곡은 『青六』에는 界二數大葉으로, 『興比』에는 界面으로, 그리고 대다수 『歌曲源流』계 가집에는 대부분 女唱 界面調 ‘中擧’로 나타나는데, 『歌曲源流』跋文의 “羽調數大葉, 弄, 樂, 編 등은 서로 舊겨 부를 수 있는 것이니 악보상의 명목에만 偏執해서는 안 된다”¹⁰⁾는 언급을 고려하더라도 이 노래는 19세기 중·후반의 가곡창 관습에 따라 여창 계면조 ‘중거’로 불렸을 것이라 생각된다. 이에 지방 교방에서 傳習되고 官邊에서 연행된 <獻蟠桃> 정재의 가곡창사는 ‘弄’이나 ‘중거’로 불린 여창가곡이었다고 볼 수 있다.

그런데 더욱 흥미로운 점은 이 작품이 『青六』과 『興比』, 그리고 그 이

10) 『歌曲源流』, 朴孝寬 跋文, “數大葉 弄 樂 編 相互推移歌之 非徒以譜上名目偏執可也”

후의 가집(『가곡원류』제 가집)에만 수록되어 있다는 점이다. 『청육』과 『홍비』가 19세기 전반기를 대표하는 두 歌集이라는 점에 비추어 볼 때, 이러한 현상의 의미는 새로워진다. 이 가곡은 특별한 의식, 즉 仙桃를 옥반에 담아 올리며 獻壽하는 행위를 수반하는 상황이 아니고서는 불려지기 어려운 노랫말을 지니고 있다. 곧 이 노래는 <獻仙桃>라는 정재의 창사로 불려진다는 연행상의 제한적 요소를 지닌다고 볼 수 있는 것이다. 이에 공식적인 궁중정재가 아닌 官邊에서 연행된 <獻仙桃>의 정재창사는 적어도 19세기 초반부터 가곡으로 불려졌을 개연성이 확보된다. 또한 『교방가요』의 <獻蟠桃>가 지방의 교방정재로서 가곡창사를 사용했다는 것은 가곡의 정재창사화가 궁중정재보다는 지방의 교방정재를 통해 먼저 이루어지고 있었음을 알려주기는 것이기도 하다. 이러한 사실들은 연행 주체인 기녀들이 뜻 모르고 부르던 한시창사를 걷어치우고 정재창사를 가곡으로 대신한 것인 바, 당악정재 <獻仙桃>의 실질적 향악화를 의미하는 것이라고 볼 수 있다. 또 이와 같은 당악정재에서의 가곡의 연행은 19세기 관변 풍류에 우리 문화예술에 대한 미감의 향유가 실질적으로 추구되었다는 구체적 증거가 될 것이다.

향악정재의 경우에는 이보다 앞서 18세기 후반에 이미 가곡창사가 정재의 창사로 사용되었던 것이 확인된다. <船遊樂>에서 그러한 현상을 발견할 수 있다. <船遊樂>은 숙종조 『己亥進宴儀軌』(1719)나 영조조 『甲子進宴儀軌』(1744)에는 보이지 않고, 순조조 『己丑進饌儀軌』(1829)와 고종조 『呈才舞蹈笏記』(1893) 및 『辛丑進宴儀軌』(1901) 등에 나타난다. 그러나 박지원의 『燕巖集』, <漠北行程錄>에 <排打羅其曲>(船離)에 관한 기록이 있어 <船遊樂>정재의 형성은 대략 18세기 중·후반으로 소급된다. <船遊樂>은 <漁父詞>를 정재창사로 사용하는 향악정재이다. <漁父詞>는 노래의 대부분이 七絕의 集句詩로 구성되었지만 그래

도 우리말 노래라 볼 수 있을 것이다.¹¹⁾ 자료들을 검토해 볼 때, 궁중정재의 <船遊樂>에는 <어부사>외에 별도의 가곡창사는 불려지지 않았던 것으로 보인다. 『정재무도흘기』를 통해 조선 후기 궁중에서 연행된 <船遊樂>의 절차를 살펴보면 이를 확인할 수 있다. 『정재무도흘기』에는 執事を 맡은 기녀가 初吹, 二吹, 三吹를 아뢰고, 이어 行船 호령이 나면, 여러 기녀들이 彩船을 끌면서 원을 그리며 도는 回舞를 추다가 곧 바로 <漁父詞>를 부르는 것으로 되어 있다. 그러나 『교방가요』의 <船樂>에는 <어부사>를 부르기에 앞서 彩船을 둘러싼 여러 기녀가 “碇擧兮船離 今去兮何時還 万頃蒼波 飛也似回 夜半收纜聲 欲斷腸”이라는 노래를 부른 것으로 되어 있다. 장단구로 한역된 이 노래 역시 『詩歌』, 『青詠』, 『東國』, 『歌譜』, 『瓶歌』 등 18세기 후반에서 19세기 초반에 편찬된 歌集과 이후의 『가곡원류』계 歌集에 지속적으로 수록된 歌曲이다. 기녀가 불렀을 것임을 감안하여 『여창가요록』에 수록된 노래를 예로 들어보겠다.

碇擧兮船離 今去兮何時還
万頃蒼波 飛也似回
夜半收纜聲 欲斷腸

민경창파에 나눈덧 도라오쇼
밤중만 지국총 쇼리에 이곳는듯 흐여라

(『女謡』81번)

연암은 <排打羅其曲(배따라기곡)>(船離)정재에서 여러 기녀가 부른 것이라 하면서 “碇擧兮離船 此時去兮何時來 萬頃蒼波去似廻”라는 노래를 기록했는데, 가곡의 종장에 해당하는 구절이 없지만 이는 위 가곡과 동일한 노래였을 것이다. 연암은 1780년 청나라 乾隆 황제의 칠십 壽를 축하하기 위한 進賀別使의 일원으로 중국에 갔는데, 북경에 도착하여

11) 『己丑進宴儀軌』(1829)는 이를 두고 “眞諺相雜”이라 하고, 가사를 싣지 않았다.

황제가 热河에 가 있다는 말을 듣고 열하로 떠나면서 북경에 잔류하는 일행들과 작별하는 슬픔을 기술하다가 <배따라기곡>이 떠올려지자 이 기록을 남긴 것이다.¹²⁾ 「热河日記」는 서울에서부터의 여정을 기록하지 않고, 곧바로 의주에서 압록강을 건너는 <渡江錄>부터 기술했기 때문에 서울서 의주까지의 도정에 있었을 각 지방에서의 支供에 관한 일들이 기록되지 못했다고 생각된다. 使臣 일행에게 支供된 연회를 비슷한 시기인 1763년 癸未通信使로 일본에 갔던 김인겸의 『일동장유가』를 통해 보면, 부산까지의 도정에서 각 고을이 支供한 연회가 여러 차례 기술되어 있다. 김인겸은 이를 “嶺以南 七十二州 次例로 支供하니 大邑은 나흘이요 中邑은 사흘이요 支殘한 고을들은 이틀씩 한다 하네”라고 기록하고, “일곱 고을 守令들과 百餘名 妓生들이 서너 패 三絃잡이 빈일軒 넓은 廳에 가득히 앉았구나. 大邱妓生 옥진이 兄弟 황창무를 一等하네. 三使臣 替資 돈과 列邑 守令 行下한 것 壯함도 壯할시고 五百兩이 거의로다.”¹³⁾라는 기술을 남기고 있다. 그런데 마침 연암의 기록과 동시대라 할 1777년 慶興府使로 3년간 봉직하면서 北關 풍속을 노래한 홍양호의 「北塞雜謡」 가운데 <解纜>의 표현에서 이 가곡 “닻드자 비 쐐나니~”의 혼적을 감지하게 된다.¹⁴⁾ 이보다는 뒤지지만 1848년(戊申年)의 燕行使 일원이었던 夢遊子 李遇駿의 「몽유연행록」에도 지방관아에서 支供된 呈才歌舞가 비교적 상세하게 기록되어 있어 참조할 수 있

12) 朴趾源, 『燕巖集』, 卷11, 別集, 「熱河日記」, 〈漠北行程錄〉條

13) 심재완 교주, 『日東壯遊歌·燕行歌』(교문사, 1984) 41면 참조. 이 때의 支供에는 가객 이세춘, 금객 김철석, 기녀 추월, 매월, 계섬 등과 더불어 한 시대를 풍미하며 풍류를 즐겼던 陝川郡守 沈鏞도 副房의 支供을 담당했던 것으로 나타난다.

14) 洪良浩, 「北塞雜謡」(『耳溪洪良浩全書』上, 民族文化社, 1982), <解纜> “解纜方舉帆 問君此去何時歸 滄波渺無際 好好往來疾如飛 從此遠浦鳴榔聲 是妾腸斷眼穿時(닻줄 풀고 뜻을 올리네. 이제 가면 언제 오나. 아득한 滄波, 아무쪼록 나는 듯 다녀오소. 遠浦에 지국총 소리나면 애태우며 바라볼 거라오.)”

다.¹⁵⁾ 즉 1848년 11월 7일 安州 百祥樓에서 베풀어진 姬樂으로 <拋毬樂>, <發棹歌>, <項莊舞> 등이 공연되었는데, 이 가운데 <發棹歌>가 곧 <船遊樂>이다.

이러한 사정을 고려하면 연암을 비롯한 燕行使들의 송별연에 支供되었던 <배따라기곡>도 지방 교방의 정재였을 것으로 판단된다. “지방의 교방에서는 이 정재를 <船遊樂>이라 하지 않고 대개 그냥 ‘배따라기’라고만 했다”는 증언¹⁶⁾ 역시 이러한 필자의 생각을 뒷받침해줄 수 있을 것이다. 연암이 이 정재를 <船遊樂>이라 하지 않고 애써 <排打羅其曲>이라 표기했고, 홍양호는 <解纜>으로, 이우준 또한 ‘선유’보다는 ‘배따라기’의 의미에 가까운 <發棹歌>라는 표기를 남기고 있는 바, <선유락>이란 정재 명칭은 지방 교방의 <배따라기>정재가 궁중정재화 되는 과정에서 얻게된 이름이 아닌가 생각된다. 지방 교방의 향악정재였던 <배따라기곡>의 창사로 불린 “닻드자 빅찌나니~”라는 歌曲의 존재는 이미 18세기 중·후반에 歌曲이 관아 주변의 여러 公私 연향에 정재창사로 향유되었다는 충분한 증거가 될 수 있을 것이다.¹⁷⁾

15) 李隅駿, 「夢遊燕行錄」(임형택 편, 『藥坡漫錄』, 성대대동문화연구원, 1995) 참조. 여기에는 1848년(戊申年) 당시 燕行 路程에서 베풀어진 교방 정재로 安州 百祥樓에서의 <拋毬樂>, <發棹歌>, <項莊舞>와 義州 統軍亭에서의 <劍舞>, 그리고 의주 부윤이었던 李裕元이 관아 東閣(鎮邊軒)에서 베풀어진 <鼓舞>, <拋毬樂>, <發棹歌>, <項莊舞>, <僧舞> 등이 기록되어 있다. 이우준은 의주 鎮邊軒에서 別設된 정재에 대해 “여타 정재는 대개 타처에서 본 것이라지만 그 중 <승무>라는 것이 있어 불만했다(衆戲齊呈 皆他處所觀 而其中有所謂僧舞見)”는 기록을 남겼는데, 『교방가요』에도 이 <승무>가 정재 종목으로 수록된 바, 이러한 대부분의 정재가 이미 19세기 초·중반에는 지방 교방에서 널리 공연되고 있었음을 알 수 있다. 또한 渡江을 하루 앞둔 날 밤, 書狀官과 이우준이 마음을 가누지 못해 義州妓 金蘭과 雪上梅를 불러 洋琴 반주로 短歌 數曲을 들었다는 기록은 19세기 지방의 관변 풍류와 가곡 향유의 한 단면이 될 것이다.

16) 진주검무보유자 성계옥(75)여사가 말해준 것이다.

17) <船遊樂> 정재의 연원은 16세기말 또는 17세기초로 훨씬 거슬러 올라간다. <船遊樂> 정재의 형성은 海路를 이용한 朝天, 즉 명·청 대립기간이었던 당시 청에 의해 점령된

조선 후기, 특히 순조조에는 翼宗이 중심이 되어 <長生寶宴之舞>, <佳人剪牡丹>, <望仙門>, <撲蝶舞>, <春臺玉燭> 등 많은 향·당 악 정재가 창작되거나 옛 춤이 재연되기도 하였는데, 이 가운데 <關東舞>가 들어 있다. 이 <관동무>는 현종조 『戊申進饌儀軌』(1848)에 “女妓 8명을 두隊로 나눠 <관동별곡>을 병창하면서 나아가고 물러서며 빙빙 도는 춤을 춘다.”¹⁸⁾고 기록되어 있어, 순조·현종조를 전후해 궁중 정재로 유입되었을 것으로 짐작된다. 그런데 최영년의 『海東竹枝』를 보면, “桂田 申상공 應朝가 강원도에 부임하여 그曲이 폐하여진 것을 듣고 그曲을 아는 사람을 탐문하니, 강릉 사는 한 老妓가 능히 그곡을 알고 있어서 그녀를 불러 그놀이를 復設하여 백성의 풍속을 편다고 한다.”¹⁹⁾는 기록이 있다. 이로써 <관동곡>은 순조조에 신옹조(1804~1899)에 의해 복설된 관동지방의 교방정재가 궁중정재로 유입되었음을 알 수 있다. 또한 고종 계유년(1873)에는 평안도 宣川 지방의 舞劇인 <項莊舞>

요동의 육로를 피해 사행을 가던 정황과 결부된다고 생각된다. 使行은 주로 定州(宣沙浦)에서 떠났는데, 安州, 宣川, 鐵山 등이 사행 출발지가 되곤 했다. 〈船遊樂〉의 연행방식에 대하여는 유몽인의 『於野談』에 기록된 〈柁樓樂〉, 박지원의 『熱河日記』에 기록된 〈排打羅其曲〉, 이만용(1792~)의 『東攀集』에 기록된 〈離船樂〉, 그리고 『樂高』에 수록된 작자미상의 〈仙樓別曲〉 등이 주목되어왔다. 이러한 〈船遊樂〉정재의 연행방식에 대하여는 이형대, 「여부형상의 시가사적 전개와 세계인식」(고려대학교 박사학위논문, 1997, 153~164면)을 참조할 것. 여기에 홍양호의 〈解攬〉과 이우준의 『夢遊燕行錄』(1848)의 기록이 첨가될 것이다. 또한 작자가 미상이었던 〈仙樓別曲〉은 號를 晚翁이라 했던 이의 작품이며, 그의 친필본 작품이 『秋儂夢』(임형택 소장본)에 수록되어 있음을 확인하였다. 『추선몽』小序에 나오는 『戊戌』은 1838년으로 추정된다. 〈선루별곡〉에 나오는 성천지방의 교방정재 종목은 〈拋毬樂〉, 〈牙拍〉, 〈響鉦〉, 〈舞鼓〉, 〈舞童〉, 〈獻仙桃〉, 〈處容舞〉, 〈劍舞〉, 〈鶴舞〉, 〈獅子舞〉, 〈發棹舞비싸락이〉 등으로 성천이라는 지방 교방의 특색을 지니는 〈獅子舞〉외에는 이러한 정재 종목들이 전국에 산재했던 교방을 중심으로 관변 公私 연행에 두루 연행되었음을 알 수 있다.

18) 『戊申進饌儀軌』(1848) 『關東舞』條 “女妓八人 分二隊 並唱關東別曲 進退旋轉而舞”

19) 崔永年, 『海東竹枝』(1920. 刊), 『關東曲』條 “桂田 申相公應朝莅此道 聞廢其曲 採其知曲者 有老妓一人 能知其曲而於江陵 乃召之復設其戲以暢民風云”

가 궁중에 들어오게 되는데,²⁰⁾ 『교방가요』(1872)에 이 <항장무>에 관한 절차가 자세하게 기록되어 있고, 더욱이 『몽유연행록』(1848)에 보이듯 安州와 宣川의 府妓들에 의한 <항장무> 공연이 滿座의 注目을 끌고 있었음을 떠올리면 19세기 초반 지방의 교방에서는 그것이 이미 보편적인 逞才로 習用되고 있었음을 알게 된다. <獅子舞> 역시 成川 지방의 雜劇이었던 것이 고종 丁亥年(1887)년에 비로소 궁중정재로 사용하였다고 하는데,²¹⁾ <仙樓別曲>(1838 추정)을 통해 보듯, 19세기 초반 성천 降仙樓에서 벌어진 어느 풍류태수의 놀음에 추어짐으로서 지방 官邊에서는 그것이 이미 정재 종목의 하나로 자리잡고 있었음을 알 수 있다.

이와 같은 조선 후기 지방 교방정재의 궁중정재화 추세에 비추어, 향악정재 <船遊樂>이 지방 교방정재로부터 형성되어 궁중정재로 유입되었을 것이라 점은 매우 자연스럽다 할 것이다. 이러한 현상들로부터 가곡이 교방의 정재창사로 쓰이면서 관변의 公私 연향에 소용되었다는 것은 가곡이 正音 또는 正歌로서의 성격을 확보해 나가고 있었다는 증거이며, 또 가곡이 점차 조선 후기 관변 풍류를 주도하는 성악곡의 하나로 자리잡아 나갔다는 생각을 갖게된다.²²⁾ 『교방가요』에 <船樂>의 정재창사로 “닷드자~”라는 가곡이 수록되어 있는 것은 이러한 정보들을 함축

20) 『정재무도흘기』(1893), 「項莊舞」條에 “平安道宣川舞劇 高宗癸酉始用”라 하였는데 실제로 이 정재를 공연한 蘭玉, 眞玉, 紅桃, 碧桃, 紅蓮 등 諸妓는 모두 宣川妓로 기록되어 있다. 또 최영년도 『해동죽지』, 『鴻門宴』條에서 “宣川妓演出鴻門宴故事 用之於公私宴饗 名之曰鴻門宴 至今有之”라 기록했다. 이보다 앞서 이우준의 『몽유연행록』(1848)에 나오는 安州와 宣川에서 연행된 <항장무>에 대한 기록은 그것이 宣川 교방만의 특색 있는 정재였음을 분명하게 밝혀주는 자료가 된다.

21) 장사훈, 『한국무용개론』(대광문화사, 1984) 224면 참조.

22) 진주검무보유자로서 의암별제 복원을 주도한 성계옥(75)여사는 “진주 교방에 傳習되던 〈포구락〉唱詞에도 국문가요가 불렸다”는 말을 들려주었는데, 이 역시 가곡창사가 지방 교방으로 흘러 들어간 〈포구락〉정재에 불려진 것이 아닌가 짐작된다. 〈포구락〉역시 그 연원이 매우 오래되어 900여 년간 傳習되어온 당악정재로서 조선 후기 『정재무도흘기』(1893)에 이르기까지 궁중정재에서는 한결같이 한시 창사가 불렸다.

하고 있는 것이라 하겠다.

이 같은 생각은 이 노래가 『詩歌』, 『東國』, 『古今』, 『槿樂』, 『青六』, 『源奎』, 『源河』, 『女謡』 등에서는 “닻드자 비껴나니 이제가면 언제오리~”로, 『青詠』, 『歌譜』, 『源國』, 『源朴』 등에서는 “달쓰자 비껴나니 이제가면 언제오리~”라는 두 변이형을 지니면서 혼용되어 왔다는 것에서 더욱 뒷받침된다. 비록 한두 글자 차이이지만 “닻드자~”와 “달쓰자~”가 형성하는 미감의 거리는 너무도 크다. “달쓰자~(月出)”는 “닻드자~(碇舉)”가 갖는 演行 조건의 제약성, 즉 使臣들을 위한 송별연에支供되는 정재창사로서의 기능성에서 벗어나 남녀간 이별의 정회를 노래하는 감상적 배경으로 작용하여 작품의 정서를 대변에 전환시켜 버린다. 『南太』, 『詩餘』 등 시조창 가집에 수록된 노랫말들이 한결같이 “달쓰자~”라는 사설을 갖는다는 점도 주목되는데, 이 시조창 노랫말들은 종장의 “~이긋는듯 하여라”마저 “~잠못일워”로 변환시킴으로써 노랫말의 정서를 남녀간 이별상사라는 보편적 주제로 몰입시켜 나갔다고 보여진다. 이 노래는 『가곡원류』계 歌集에 모두 여창가곡으로 불려졌고, 또 주로 界面調 中舉로 불려졌으므로, 『교방가요』에 실린 <船樂>(船遊樂) 정재의 가곡창사는 彩船을 둘러싼 諸妓들에 의해 계면조 ‘중거’로 합창되었던 노래라 보아도 좋을 듯 하다.²³⁾

이상에서 살펴본 바와 같이 가곡이 교방정재에서 공식적인 창사로 불림으로써 관변 풍류의 저변을 형성하고 있었다는 점은 다음 장에서 살펴볼 義巖別祭의 제례악장으로서의 성격과 함께 조선 후기 官邊의 公私

23) 한편, 18세기 중·후반 「漠北行程錄」의 <排打羅其曲>에는 위 가곡을 닻을 거두고 정재가 끝날 때 부른다고 했고, 19세기 중·후반 『교방가요』에서는 行船하는 대목에서 <어부사>를 부르기 전에 부른다고 했으나, 교방 <船遊樂> 정재의 절차에 변화가 있었음을 알 수 있다. 실제적 송별이라는 상황 설정을 가정하면 위 가곡은 <排打羅其曲>의 절차에 불려진 것이 더 과진해 보인다.

宴饗에서 불려진 여타 가곡의 성격을 가늠해 보는 데도 적지 않은 도움을 줄 것으로 기대해본다.

3. 풍류제례로서의 義巖別祭歌舞

『교방가요』를 편찬한 璞園(또는 美錦堂) 정현석(1817~1899)은 계유년(고종10년, 1873)에 신재효에게 보낸 「贈桐里申君書」로 말미암아 판소리 연구에서 활션 자주 언급되는 인물이 되었지만,²⁴⁾ 그보다 앞서 51세 때인 정묘년(고종4년, 1867) 8월 晉州에 牧使로 부임하였고, 그 이듬해인 무진년(고종7년, 1868)에 兵使와 의논하여 義妓祠를 중수하면서 봄가을에 지내던 제사와는 별도로 ‘의암별제’를 特設한 바 있다.

그 뒤 이 일로 인하여 조정에서 슬이 내려 義妓祠를 세우고 봄가을로 제사를 지내게 하였다. 내가 진주에 부임한 다음해, 兵使와 함께 의논하여 사당을 중건하고 義巖別祭를 베풀었다. 6월 중 택일하여 일을 치렀는데 祭官은 모두 妓女 가운데서 차출하여 절차를 익히도록 하고 감히 儀式에 실수가 없게 하여 해마다 常祭를 지내도록 하였다.²⁵⁾

인용된 서문의 내용에서 진주목사 정현석은 봄가을로 제사가 행해지고 있는 상태에서 별도의 別祭를 特設했음을 알 수 있는데, 여기에는 의암별제가무의 設施를 주도한 지방관 정현석의 의도가 개입되어 있을 것으로 생각된다. 의암별제는 가·무·악이 어우러지는 매우 특징적인 풍

24) 『교방가요』를 편찬한 것도 신재효에게 편지를 보낸 것보다 1년 앞서는 1872년이니. 『교방가요』의 총체적 성격이 드러날 때, 『교방가요』에 수록된 판소리 5마당에 관한 그의 짧막한 단평과 「贈桐里申君書」의 의미도 제대로 파악될 수 있을 것이다.

25) 「義巖別祭歌舞」, 서문, “…後因朝令建義妓祠 春秋行祭 余舊晉之翌年 與兵使議重建其祠 設義巖別祭 六月中擇日行事 祭官并選妓差出 緯習節次 母敢失儀 歲以爲常…”

류제례이다. 이 풍류제례에는 가곡이 제례악장으로 소용되고 있는 바, 정현석의 별제가무 設施 의도가 무엇이었을까를 알아보는 과정에서 19세기 중·후반 지방 관변 풍류의 일 단면이 자연스레 드러날 수 있을 것으로 본다.

『교방가요』의 「義巖別祭歌舞」조에는 1992년에 이 자료를 토대로 의암별제가 復設될 수 있었을 만큼 제례의 절차가 매우 상세하게 기록되어 있다. 그 절차를 일람이 편하도록 정리하여 보이면 다음과 같다.

유월 초에 길한 날을 택하여 기일보다 5일 앞서 祭官을 뽑아 差帖을 보내고 그들로 하여금 3일 동안 재계토록 한다.

봉행 인원 : 초헌관, 아헌관, 종헌관(이상은 老妓로서 덕망이 있어야 한다.), 당상집례, 당하집례(집례는 약간의 문리를 해득한 사람어야 한다. 홀기를 읽어야 하기 때문이다.), 대축, 전사관, 찬자, 알자, 사준, 봉작, 준작, 봉향, 봉로, 歌者 8인, 舞者 12인, 당상악공 5명, 당하악공 6명.²⁶⁾

26) 기록을 통해보면 직접 祭禮奉行에 참여하는 총인원은 34명이고, 이 가운데 당상악공 5명, 당하악공 6명을 제외한 나머지 23명이 모두 妓女로 구성되어 있다. 제례 봉행 인원을 「의암별제가무」條 끝에 실린 實演圖와 비교해 보면 다소 차이가 난다. 실연도의 맨 위에 등을 보이고 앉은 세 사람은 현관 세 명을 나타낸다. 그 아래로 역시 등을 보이고 앉은 여덟 명은 歌者 여덟 명을 나타낸다. 현관과 歌者 사이에 양쪽으로 마주보고 선 두 명은 홀기를 맡아 읽는 東西의 賛者 두 명을 나타낸다. 그 아래로 양쪽으로 아치형으로一字舞를 추는 사람들이 舞者인데, 기록에는 12명으로 되어 있으나, 그림에는 東쪽에 1명 西쪽에 10명으로 총 21명으로 나타난다. 舞者는 동서로 두 줄로 서서 춤을 추며, 안쪽 줄의 東西에 각각 4명은 童妓를 나타낸 것으로 보인다. 그 아래로 당상 악공 5명과 당하악공 6명이 보이는데, 고려대학교도서관소장본은 기록에서처럼 당상악공을 정확히 5명을 그려놓았는데, 국립중앙도서관소장본에는 당상·당하악공이 동일하게 6명이 그려져 있다. 이에 실연도는 고대본이 좀더 정확하다 하겠다. 당상악공 5인의 그림은 악기와 손의 모양새로 보아 삼현육각 가운데 거문고가 제외된 것으로 보인다. 악기는 김홍도의 그림「무동」에 보이는 형태와 동일한 삼현육각이고, 북 또한 틀에 매단 교방고이다. 그럼에 나타난 총 봉행 인원은 고려대본을 기준으로 45명이고 악공을 제외하면 34명이다. 이는 기록보다 11명이 많은 것인데, 기록을 고려하면 춤은 당상에서 舞者 12명

제물 진설 : 떡, 국수, 밥, 국, 술, 적, 탕, 간, 수박, 포, 식혜 등. 채화를 각 그릇 위에 꽂고 초와 향을 촉석루 위에 배설한다.

의식 절차 : 알자가 집사를 인도하면 재배한다. 또 알자가 현관을 인도하면 재배한다. 풍악을 울린다. (당상 당하가 함께 연주한다) 옆 신곡을 아룬다. 풍악이 그치면 세 번 향을 올린다. 풍악이 연 주되면 (당상악만 연주한다), 歌者는 上香악장을 계면조로 부른다. (상향악장 : 무진년 유월일에~) 노래가 끝나면 舞者 가 춤을 춘다. (노래할 때는 당상악을 연주하고, 춤을 출 때는 당하악을 함께 연주한다) 초헌례를 행한다. 춤문을 읽는다. (烈烈維靈~) 현관이 절하면 풍악을 울리고 歌者는 초헌악장을 계면중창으로 부른다. (초헌악장 : 촉석루 발근달이~) 노래가 끝나면 풍악을 울리고 舞者는 춤을 춘다. 풍악이 그치면 아헌례를 행한다. 현관이 절하면 풍악을 울리고 歌者는 아헌악장을 계면삼창으로 부른다. (아헌악장 : 말고말근 남강 수야~) 노래가 끝나면 舞者가 춤을 춘다. 풍악이 그치면 삼 헌례를 행한다. 현관이 절하면 풍악을 울리고 歌者는 삼헌악장을 우락조로 부른다. (삼헌악장 : 해동국 삼천리에~) 노래가 끝나면 舞者가 춤을 춘다. 풍악을 그친다. 다시 풍악을 울리면 歌者는 〈의암별곡〉을 쳐사가조로 부른다. (의암별곡 : 촉석루에 올라안저~) 풍악이 울리면 제관 이하 침반한 기녀가 모두 춤을 춘다. 풍악이 그치고 변두를 물린다. 현관 이하 집사들이 모두 절하고 물러 나온다.

무진년 당시 집사가 읽었다고 하는 笏記가 남아 전해졌다면 의암별제는 보다 상세한 제례절차를 알 수 있었겠지만, 이것만으로도 훌기에 가까운 제례절차가 드러나고 있다. 밑줄 그은 부분만 따라 읽어보면 歌 .

이 주도적으로 추고, 여타 기녀들이 함께 춤출 수 있었던 반 개방형 무용형식을 지녔던 것으로 짐작된다. (또 봉작, 준작, 봉로 등 봉행을 옆에서 거드는 사람은 도상에서 제외 됐을 것이다.)

舞 · 樂이 반복 교체되면서 진행되는 제례 절차의 전모가 인지된다. 즉 의암별제는 樂(迎神曲)-歌曲(堂上樂)-舞(堂上樂 · 堂下樂)-祝文-歌曲(堂上樂)-舞(堂上樂 · 堂下樂)-歌曲(堂上樂)-舞(堂上樂 · 堂下樂)-歌曲(堂上樂)-舞(堂上樂 · 堂下樂)-歌詞(堂上樂)-舞(堂上樂 · 堂下樂)의 제례절차를 지니고 있다. 한 마디로 가 · 무 · 악이 반복되면서 어우러진 풍류제례라 할 수 있다. 의암별제에는 영신곡이 연주되었고, 가곡과 가사가 불려졌으며, 一字舞형태의 춤이 추어졌다. 祭官을 비롯한 參班한 모든 奉行者가 춤을 추며 제사를 마쳤다는 기록으로부터 의암별제가 義妓 논개의 혼백을 모시고 노는 축제적 성격을 띠고 있었다는 점이 看取되기도 한다. 의암별제에 소용된 악장은 가곡 네 편과 가사인 <의암별곡> 한 편이다. 곧 제례절차의 기본 골격인 상향례, 초현례, 아현례, 삼현례에서 불리는 樂章 네 개가 모두 歌曲으로 불려진 셈이다.

상향악장 戊辰年(年則隨稱) 六月日에 단을 모여 焚香하여
 三百名 妓女들이 精誠으로 致祭하니
 論娘子 忠魂義魄이 너리실가 하노라 (界面調)

초현악장 磬石樓 발군 달이 論娘子의 낙시로다
 向國한 一片丹心 千萬年에 비취오니
 아마도 女中忠義난 이분인가 하노라 (界面中唱)

아현악장 말고 말군 南江水야 壬辰이를 네 알니라
 忠臣과 義士들이 엿벗치나 빼짓난고
 아마도 女中丈夫난 論娘子 」가 하노라 (界面三唱)

삼현악장 海東國 三千里에 許多한 바위로다
 風磨 雨洗하면 어느 돌이 안 變하리
 그 中에 一片義巖언 萬古不變 하리라 (羽樂調)

상향악장에 “戊辰年 六月日에”라고 표기된 구절로부터 의암별제가 1868년 6월에 처음 設施되었음을 알게 된다.²⁷⁾ 또 “무진년” 옆에 조그맣게 “年則隨稱(해에 따라 달리 부른다)”이라는 기록으로부터 매해의 別祭 때마다 이 가곡들이 고정된 악장으로 불려졌음을 알 수 있으며, 별제가 設施되던 첫해에 삼백여 명이 넘는 기녀들이 모여 致祭했었다는 사실도 알게 된다. 香을 올리는 절차에서 불리는 만큼, 상향악장 가곡은 정성들인 致祭로서 논낭자의 충혼을 부른다는 것이 요지이다. 초현악장에서는 촉석루 달을 논개의 넋에 비하면서 논개의 여중충의가 천만년에 비추인다고 했다. 아현악장에서는 진주성이 함락되던 癸巳年 당시 진주 南江에 투신한 忠臣·義士가 허다했지만 그런 가운데서도 논개는 女中の丈夫라고 칭송하고 있다. 삼현악장에서는 海東國의 허다한 바위가 風磨雨洗에 다 변해도 義巖은 萬古에 변치 않을 것이라고 하여 義巖에 깃들인 忠義의 정신을 기렸는데, 독자의 시선을 논개로부터 義巖으로 옮겨 시상의 전환을 꾀했다. 이에 이 의암별제에 소용된 가곡악장들은 그것이 지니는 儀典的 성격으로 말미암아 문학작품으로서의 특별한 관심을 끌지는 못하겠지만, 논개의 숭고한 충절을 숙연히 되새기게 하는 절제된 미감을 보여주는 가곡악장이라고 하겠다. 시정의 유흥공간에서 향유되던 가곡이 이처럼 官邊의 공식적인 음악으로 자리잡게 된다는 것은 가곡에 대한 향수충의 인식 변화를 의미한다고 볼 수 있을 것이다.

이 네 편의 가곡악장은 界面調-界面中唱-界面三唱-羽樂調라는 악곡으로 부른다고 기록되어 있는데, 현재 복원된 의암별제에서 이 가곡악장의 악곡들은 계면평거, 계면중거, 계면두거, 우락으로 부른다고 한다. 필

27) 의암별제가 設施된 해와 관련, 이 노래에 기록된 戊辰年은 『淸選考』에 정현석이 丁卯年(1867)에 진주목사로 부임했다는 기록이 있고(김명순, 주6과 같은 책, 260면 참조.), 정현석이 의암별제 서문에서 진주에 부임한 이듬해(무진년 1868)에 設施했다고 한 것과 일치된다.

자가 고찰한 바에 따르면 이 네 편 가곡악장의 악곡은 “계면조 초삭대엽-계면조 평거-계면조 두거-우락”인 것으로 드러난다.²⁸⁾ 계면조를 主調로 한 악곡의 편성과 가곡악장의 내용에는 상당히 유기적인 관련성이 있는 것으로 보인다. 가령, 안민영의 『금옥총부』에 <매화사> 8절이 우조만의 여덟 곡으로 짜여졌다는 점이나 <난초사> 3절이 자체의 독립된 세 악곡으로 짜여졌다는 점 등을 감안할 때, 의암별제 가곡악장의 “계면조 초삭대엽-계면조 평거-계면조 두거-우락”이라는 악곡 편성방법 역시 악곡과 악장가곡 사이에 긴밀한 관련성이 고려된 것으로 보인다. 즉, 첫곡인 상향악장이 계면조 첫 악곡인 초삭대엽으로 시작하며 그 내용이 논개의 충혼의백을 초혼한다는 것으로 되어 있다는 점, 의례 절차상 핵심 악장이라 할 초헌악장과 아헌악장의 내용이 그 기림의 대상인 논개의 충의에

28) 이 악곡들은 김기수 선생에 의해 복원되었는데, 당대의 실제 악곡과는 다소 차이가 있는 것 같다. “초창”이나 “중창” 등은 『교방가요』가 갖는 독특한 용어이니 이를 세심하게 살펴보면 이 가곡악장의 악곡이 무엇이었는가를 알 수도 있을 것이다. “계면조”라고만 되어 있는 상향악장은 (초창)-중창-삼창이라는 순서상 “계면조초창”이 약칭된 것일 것이다. 마침 『교방가요』의 남녀창 목록에 “초창”과 “중창”이라는 목록 용례가 있으므로, 해당 작품의 악곡을 역 추적할 수 있게 된다. 『교방가요』의 1번과 2번의 악곡이 우조 초창인데, 여창으로 불린 2번 작품은 『女謡』에 “우죠누르는자진한입”으로, 『詩謡』에 “여창오도처치”로 나와 있다. 또한 14번은 여창 계면조 초창으로 부르는 작품인데, 『협률』을 통해보면 이 작품의 악곡은 “여창초삭대엽”으로 나와 있다. 이에 의암별곡의 상향악장의 악곡인 “계면조(초창)”는 “계면평거”가 아닌 “여창 계면조 초삭대엽”이라고 판단된다. 현재 계면 두거로 부르는 초헌악장 가곡은 “계면중창”으로 표기되어 있는데, 『교방가요』 우조에 “중창(3번)”이란 표기가 보인다. 계면조 항목에는 “초창” 다음이 “중대엽(15번, 16번)”으로 기록되어 있는데, 이 세 작품은 『가곡원류』에 가집에는 대부분 이삭대엽으로 나타난다. 그런데 이 곡이 여창임을 감안하여 악곡을 살펴보면, 여창 계면조 16번 작품은 『가곡원류』에 가집들에 대부분 “평거”로 나타난다. 이에 상향악장의 악곡인 “계면중창”은 “여창 계면조 평거”로 불렸던 것이라 판단된다. 아헌악장의 악곡인 계면삼창은 『가곡원류』에 모두 “두거”로 나타나니, 현재 의암별제에서 부르는 악곡과 일치한다. 삼헌악장은 “우락조”라는 정확한 악곡명이 표기되어 있으니 문제되지 않는다. 결국 의암별제에서 부른 가곡악장의 악곡은 여창으로 불린 “계면조 초삭대엽-계면조 평거-계면조 두거-우락”이었던 것이라 판단된다.

집중되고 있으며 악곡 또한 가곡에서 가장 장중한 악곡인 이삭대엽에서
파생된 계면조 평거와 두거라는 점, 그리고 제례의 중심 의식을 마치는
삼현악장의 내용이 논개로부터 의암에 깃들인 정신을 노래함으로써 시
상 전환을 꾀하며 그 악곡도 계면조를 벗어난 우락으로 짜여져 있다는
점 등에서 의암별제 악장가곡의 진밀한 짜임이 감지된다. 또한 이 가곡
악장을 부른 다음에는 ‘처사가조’로 <의암별곡> 歌詞를 부르는 것으로
되어 있다. 이렇게 악곡적 질서를 갖추어 가곡을 부른 다음 연이어 가사
를 부르는 방식은 많은 가집들에 歌曲이 수록되고 뒤이어 歌詞가 附記
되듯, 가곡 편가를 부르고 가사를 이어 부르는 가곡창 문화권의 관습이
부지불식간에 투영된 것이라 보아야 할 것이다.

의암별제가무의 가곡악장 제작은 가곡이 관변 풍류의 주된 성악곡으
로 부각되는 음악환경의 변화가 영향을 주었겠지만, 좀더 특수한 상황이
가곡제례악장의 제작에 개입되었던 것으로 보인다. 즉 논개가 기생신분
이니 기생 才藝의 본질인 歌舞로서 혼백을 달랜다는 것이 자연스럽다고
본 정현석의 생각이 작용했을 것으로 여겨진다. 또 하나는 조선후기의
정재창사에 가곡이 襲用되었던 문화관습과 연관지어볼 때, 의암별제가
무는 관변의 공식적인 행사에 소용된 교방정재 종목의 하나로 창작된 것
이라고 생각할 수 있다. 곧 『교방가요』의 총목에 정재(춤)의 목록이 “육
화대-연화대-현선도-고무-포구락-검무-선악-항장무-의암가무-아박무-향발
무-황창무-처용무-승무” 등의 순서로 기록되어 있는 바, 여기서 의암가무
가 정재종목의 하나로 인식되고 있었다는 점을 알 수 있다. 이에 의암별
제가무는 “지방 교방에서 제공되는 정재종목의 하나로서 일종의 볼거리
로 창작되었던 것”이라고 말할 수 있다.

그런데 의암별제가무에 쓰인 네 편의 가곡악장과 가사인 <의암별곡>,
그리고 상향악장에 이어 읽는 祝文 등을 차례로 읽어나가면 이 작품들

이 모두 한 사람(정현석)이 지은 것이라는 생각을 갖게 된다. 초현악장 가곡의 “戊辰年 六月日에 단을모여 焚香하여 三百名 妓女들이 精誠으로 致祭하니 論娘子 忠魂義魄이 너리실가 하노라”라는 내용은 祝文에도 그대로 “六月維夏 日吉辰良 三百粉粧 薦椒齋誠…神其來思 願歆洞觴 (유월 여름월 길한 날과 길한 때를 가려 삼백여 명 기녀들이 香사르고 치성을 드립니다…神은 내리시어 이 맑은 술잔을 歆饗하소서.)”으로 반복해 나타나고 있으며, 가사인 <의암별곡>에도 “城內城外 妓女들이 모도모여 致誠할 제”라고 하는 같은 표현이 반복되고 있다. 초현악장과 애현악장이 기리고 있는 “女中忠義”와 “女中丈夫”라는 충절 내용도 <의암별곡>의 “万古에 빗난 綱常 一女子가 봇자부니 그 忠誠 그 儀節 女中烈士 이 안인가”라는 표현에서 다시 반복 표현되고 있다. 義妓의 忠節事를 기린다는 제한적 요소가 작용한 탓이기도 하겠지만, 이러한 표현의 반복적 頻出을 통해볼 때, 「의암별제가무」의 절차 및 가곡악장의 제작은 의암별제를 設施한 정현석에 의해 오로지 된 것이라는 생각을 하게 된다. 여기서 정현석은 어떠한 맥락에서 의암별제가무를 設施하게 된 것이었을까 하는 궁금증이 생긴다.

주지하듯 이 시기는 대원군이 경복궁의 중건을 강행하면서 왕실의 존엄성 회복을 위해 분투했던 시기이며, 대원군 집권기에 있어서 그의 권력 장악이 절정에 이르렀던 때였다고 볼 수 있다. 특히 1868년은 경복궁을 중창하던 차에 洋擾를 만난 대원군이 “西舶煙塵天下晦 東方日月萬年明(서양 배들의 포연으로 천하가 어두워도 동방 일월은 만년토록 밝다. 『금옥총부』11번 참조.)”이라고 慷慨한 기상을 펴 보이던 때에서 2년이 채 지나지 않은 시점이었다. 또한 이 시기는 민심의 동요가 적지 않았고 경복궁 중건에 따른 경제적 혼란이 가중되던 시기이기도 하다. 대원군이 지은 漢詩 片句가 상징적으로 보여주는 바, 당시 관료들에는 서세동점이라는

정세적 위기감이 첨예하게 의식되면서 동시에 관민의 결속 문제가 매우 중요한 책무의 하나로 인식되던 때였다고 생각된다. 정현석은 이러한 사회문화적 정세를 정확히 파악하고 진주에 부임해서 관민결속이라는 현실적 요구에 응하는 방법의 하나로 ‘의암별제’를 특설했을 개연성이 높아 보인다.

堯舜갓튼 우리 임금 景福宮에 계옵시니 康衢煙月 우리 蒼生 華封三祝 흐웁
기를 南山갓치 壽를 흐스 묻어지지 마음쇼셔 낫물갓치 福이 흘너 묻어지지
마음쇼셔 軒轅氏 本을 바더 二十四男 두옵쇼셔 南山北岳 노픈 峰의 鳳凰을
고 麒麟논다. (신재효, 〈방이打令〉 중에서, 『申在孝親筆軸』)

上元 甲子之春에 우리聖上 卽位신져
堯舜을 法바드스 光被四表 허오시니
美哉라 億萬年東方紀數 | 이로좇츠 비로솟다

聖上即祚元年甲子之春賀祝(聖上께서 보위에 오르신 元年, 甲子年(고종1년, 1864년) 봄에 賀祝드린다.) (안민영, 『금옥총부』1번)

너 나히 칠십이라 성군만 바라든니 어엿불사 우리 성승 등극호신 이연후
로, 거룩흘수 무리 터묘 속렬호신 경스로다. 만민술 익흘흐수 출격을 숨가
시고 탐uku를 제어 훈니 팔녁이 고무하고 숨정을 탕감훈니 빅성이 안낙이라
스스의 어진 정스 연연니 간축흐수 일월것치 발곤 비시 천지가 가이웁고,
하희갓튼 짚흔은턱 칼수록 한니웁네. 죄정의 들판나난 뉘라서 촉호신가
운형궁 복덕방의 터상선난 제시도다. (<경복궁 영단가>에서, 『樂高』)

이상 세 작품은 동시대적 배경을 지닌 동일 주제의 문학 작품들로, 생
각나는 대로 뽑아 본 것이다. 이들 작품에서 감지되는 문화적 분위기는
대원군 집정기의 왕실 존엄성을 선양하는 왕조의 중흥적 분위기가 유감

없이 반영되어 있다고 할 것이다. 신재효의 <방아타령>이 경복궁 중건과 밀접한 관련을 맺고 있음은 주지의 사실이다. 또한 안민영이 대원군과 이재면을 비롯한 왕실과 宮家에 관련된 상당수의 현정가곡을 지었다는 점도 주지의 사실이다. 게다가 『금옥총부』는 가집의 편집순서상 그 첫 작품으로 군왕에 대한 賀祝 가곡을 배치하고 있다. 또 누가 지었는지는 알 수 없지만 가사 <경복궁영단가>에는 군왕에 대한 송축과 더불어 운현궁의 대원군이 동시에 칭송되고 있다. 이 작품들은 역사적 현실인식을 자각하지 못한 어용적 취향의 작품들이라 평가해도 탓할 수는 없을 것이다. 그렇지만 이 시기 일련의 작품이 보여주는 봉건군주 및 왕실에 대한 한결같은 頌祝의 목소리는 개별적 취향만은 아니었으며, 당대 사회·문화적 흐름을 주도하던 지배적인 분위기였다고 보아야 할 듯싶다. 19세기 후반은 당대인들의 이면에 암운을 드리웠던 서세동점의 위기감에 대해 봉건군주와 왕실의 존엄성 선양을 구심점으로 삼아 관민결속으로 대응하려 하였고, 그 방법을 우리 문화의 고취에서 찾으려 했던 것이 아닌가 생각된다. 필자에겐 정현석의 의암별제 設施도 당대의 이 같은 현실대응의 한 방법으로 읽혀진다.

이러한 각도에서 바라보면 의암별제에는 관민결속이라는 중요한 목적과 기능이 자리잡고 있음을 알 수 있다. 의암별제는 일반제례와는 달리 그 제례절차 자체를 가·무·악으로 이끌어나가는 풍류제례이기도 하지만, 이와 함께 관민결속이라는 또 하나의 중요한 기능이 내포되어 있었다고 생각된다. 즉 본 제례를 마치고 난 후에 각 지방에서 모여든 모든 사람들이 함께 어우러지는 여홍잔치가 3일간이나 지속되었다는 것이 그것이다. 진주교방 출신의 故 최순이 할머니가 교방의 선배들로부터 들은 바²⁹⁾로는 의암별제는 촉석루에 채화를 가득히 꽂아 꽃밭처럼 장식하고 진주 일원의 기생들이 예복으로 곱게 단장하고 노래와 춤으로 제사 드리

는 광경은 장관이었다고 한다. 특히 본 제의가 끝난 후 펼쳐지는 뒤풀이 여홍잔치에서는 전국의 명기명창이 운집한 가운데 3일 동안 계속되었는데 멀리서 모여든 구경꾼들이 인산인해를 이루었고, 밤이 되면 이들은 촉석루 건너편 백사장에서 밤을 세워가며 술 마시고 촉석루에서 흘러나오는 노래에 합창하며 즐겼다고 한다. 성계옥 여사가 최순희 할머니 등 선배들에게 들은 바로는 이 때 촉석루에 한량들이 모여 남강 건너편에 과녁을 설치하고 활쏘기를 하였는데, 적중하면 기생들이 “궁차락~”하고 부르는 노래를 불러 홍을 돋우고, 빗나가면 罰酒를 올리며 <권주가>를 부르기도 했다고 한다. 의암별제의 여홍잔치는 풍류제례의 연속선에서 官民이 어우러져 대단한 성황을 이루었던 것으로 보인다.

무용학계에서는 의암별제에서 벌어진 이러한 여홍가무를 곧 정현석의 『교방가요』의 「의암별제가무」조에 뒤이어 수록된 아박무, 향발무, 황창무, 처용가무, 승무 등의 춤과 창가(판소리), 잡요, 단가, 그리고 잡희인 사당패놀이, 꼭두각시놀이 등이 곧 그것이었다고 보고 있는데,³⁰⁾ 이는 잘못이 아닌가 생각된다. 『교방가요』 총목에 보이듯 의암별제가무는 육화대, 연화대, 헌선도, 고무, 포구락, 검무, 선악, 항장무, 의암가무, 아박무, 향발무, 황창무, 처용무, 승무 등 교방 가무의 종목의 하나로 기록된 것 이지, 아박무 이하의 정재곡목이 의암별제 여홍가무의 부속된 종목으로 기록된 것은 아닌 까닭이다. 의암별제 때 기녀들이 주축이 되어 벌이는 풍류제례인 만큼, 그 여홍가무에 교방 기녀들에 의한 아박무, 향발무, 황창무, 처용가무 등과 같은 정재가무가 추어졌을 가능성도 완전히 배제할

29) 최초의 진주검무보유자였던 崔順伊(1884~1969) 할머니는 8세부터 가무를 배워 13세 때 궁중의 進宴都監에 선발되어 장악원에서 가무를 隸習하고 고종 14년(1904)부터 1910년까지 궁중무희를 지냈다고 한다. 『중요무형문화재해설집-무용 무예 음식편』(문화재 관리국, 1990), 22면 참조.

30) 성기숙(1993) 및 김온경(1995), 주 8과 같은 책.

수는 없겠지만, 이 같은 정식적인 정재가 여홍가무의 주종을 이루었을 것이라는 생각은 아무래도 부자연스럽다. 의암별제의 여홍가무는 기실 이와는 사뭇 다른 양상을 보인 것 같다. 이능화의 『조선해어화사』에는 19세기 후반, 의암별제의 여홍이 어떤 모습을 띠고 있었는가를 여실히 보여주는 자료가 하나 있어 흥미를 끈다.

지나간 芝巳年 5월일은 진주성이 함락된 것을 벼리는 날이다. 忠烈祠와 義妓祠는 진주 촉석루 아래 있다. 고을 사람들이 이날 제사를 올리는데, 그 의식과 절차가 다른 해에 비해 갑절이나 성대하고 정중했다. 제사를 맡아보는 관원을 비롯해서 구경하는 남녀가 무려 수천에 이르렀다. 忠烈祠의 제관은 관리와 유지들이 주관하였다. 義妓祠는 유향소의 직원이 현관이 되고, 교방의 기생들이 戎服을 성대하게 차려입고 젓대를 불고 북을 울려 神을 맞이하니, 이는 하나의 풍류 제례이다. 제례를 마친 뒤 晋州府의 記室 김진사가 文士들을 모아 詩를 짓게 할 때, 名妓들을 불러 술을 따르게 하니, 다른 읍에서 온 기생들도 이 자리에 참석하였다. …(중략)31…김진사가 기생들로 하여금 가곡을 지어 의기의 넋을 부르게 했는데 체제는 六字拍을 본뜨라고 하니, 기생들이 지시에 따라 노래를 지어 차례로 일어나 불렀는데, 어느 것이나 모두 忠烈 두 글자가 들어 있을 뿐 가사가 매우 속되고 볼품이 없었다. 다른 고을의 기생들은 육자배기에 익숙하지 않아 빛을 발하지 못했다. 오직 柳纖纖만이 纓頭를 두르고, 따로 허리를 묶고, 장고를 안고나서서, 장고를 치며 나아가고 물러서며 육자배기로 노래를 불렀는데, 마치 漁陽에서 鼾鼓를 두드리는 것과 같아 坐客이 모두 입을 다물지 못했다. 노래에 이르기를 “가련타 가련타 義妓先生 가련타. 一片 荒祠에 冷豆殘盃가 가련타. 先生이 남자의 몸이었다면 충렬사에서 血食을 받았으리.”라 하니 제 1장이다. 之亭

31) 중략된 부분은 논개의 출생지를 들려싼 유섬섬과 진주기생들의 논쟁을 안지정이 유섬섬의 편을 들어 논개가 장수태생임을 논변해주는 내용이다. 최근 들어 지역문화행사가 官 주도로 전개되면서 지역경제에 이바지하는 하나의 문화이벤트사업으로 인식되고 있는 듯 한데, 진주시와 장수군이 논개의 출생지 문제와 관련, 적지 않은 갈등을 빚고 있는 것은 대단히 아이러니컬하다.

은 말한다. “후배가 선배를 선생이라고 하는데, 논개를 선생이라고 부르는 것이 이 노래의 특색이며, 또 의기를 感傷하고 있다. 삼복과 납일에 제사를 지내는 것을 말해 충렬사와 같게 하지 않았으니 이 또한 가상하다.”³²⁾

이 기록은 「中外日報」에도 연재되었던 安之亭³³⁾의 『冽上閨藻』를 이 능화가 『조선해어화사』에 재수록한 것이다. 위 기록을 보면 고종 30년(癸巳年, 1893)에 진주성 함락 300주기 추모제에 안지정이 직접 참석하였음을 알 수 있다. 300주기 추모제이니 여느 해보다 몇 배 홍성했을 것이다. 관광남녀가 수 천여 명에 이르렀다는 기록이 이를 여실하게 보여 준다. 기록이 보여주는 의암별제 여홍 모습은 벼슬자리라도 한자리쯤 했을 법한 文士들이 모여 詩會를 벌이는 장면인 것으로 생각된다. 그 詩會에 기녀들이 참석하여 홍을 돋우었던 것 같은데, 이 자리에서 여러 기녀들이 “歌曲을 지어 육자배기로 불렀다”는 것이 매우 흥미롭다. 이러한 풍류 현장의 실제로부터 “정악과 민속악의 接面”이 발견되며, “無根之雜謠(뿌리 없는 잡된 노래)”가 설친다는 박효관의 개탄이 이해되기도 한다. 20세기로 진입하려는 시점에서 정악으로서의 歌曲은 그만큼 대중의 음악취향 변화에 따라 민속악과 섞이는 接面도 늘어났던 것이라 여겨진다. 유심섬이 지어 육자배기로 불렀다는 “가련타 가련타 義妓先生 가련타. 一片 荒祠에 冷豆殘盃가 가련타. 先生이 남자의 몸이었다면 충렬사에서 血食을 받았으리.”라는 노래는 가곡 형식이었을 터이다. 유심섬의 노래는 논개가 남자였었다면 충렬사에서 血食을 받았을 것이라고 하여

32) 이능화, 『조선해어화사』, 《收錄評定冽上閨藻妓之詩歌》, 「招義妓魂(六字拍)柳纖纖」조, 참조.

33) 안지정은 황실 修學院 教官이었다가 隆熙 4년 庚戌國恥(1910)를 당하여 교관을 사임하고, 고향인 김해로 돌아가 이름을 往居로 고치고 가슴에 맷힌 울분을 시문에 불였다고 한다.

황폐한 義妓祠의 불품없는 제사를 애탄해 하는 것 같은데, 안지정은 이를 두고 삼장사를 모신 충렬사와는 분별해 말했다고 하여 가상하다고 했다. 안지정의 이러한 평은 정곡을 얻은 것 같지는 않다. 이 자료는 의암별제 유홍 풍류의 한 단면을 보여주는 동시에 기록들의 이면에 놓여있을 지방 관변의 풍류세계에 대한 실상을 충분히 가늠케 해 준다고 생각된다. 물론 19세기 중·후반의 관변 풍류에는 정가인 가곡만 놓여 있지는 않을 것이다. 여기에는 『교방가요』에 수록되어 있는 바, 판소리와 단가, 그리고 雜謠인 산타령, 놀량, 방아타령, 화초타령 등도 어느 틈엔가 끼여 들어 흥을 돋구었을 터이다.³⁴⁾

정현석의 의암별제 設施는 관민결속이라는 당대 사회의 현실적 요구에 응한 지방관의 문화적 대응양상으로 읽혀지는 바, 안지정의 위 기록은 정현석의 의도가 이후 매우 성공적인 결실을 맺었음을 보여주는 입증자료가 될 것이다.³⁵⁾ 이와 관련 『조선해어화사』에 기록된 달성 妓女 玄桂玉의 일화는 19세기 중·후반에 시작된 문화적 대응의 힘이 일제시대에 이르러 되살아나고 있었음을 보여준다. 달성 기녀였던 계옥은 비녀와 가락지를 팔아서 진주 논개의 사당을 重修했다가 경관에게 알려진 바되어 여러 번 잡혀가서 고문을 당했으며, 이후 동지들과 함께 극단을 조직해서 평양으로 갔다가 압록강을 건너서 上海의 한국정부를 찾아가서

34) 정현석은 『교방가요』 雜謠條에서 '山打令 遊令놀양 杵打令 花杵打令'을 들고, "此乞士舍黨所唱 皆是淫辭鄙詞也 今街童嘶隸亦解唱此(이는 결사와 사당패들이 부르는 것으로 대개 그 노래가 음란하고 비루한데. 지금 길거리의 아이들과 떨나무하는 종 녀석들까지 이 노래를 잘 따라 부른다.)"라고 기술했다.

35) 정현석은 이후 1883년 덕원부사로 부임하여 우리나라 최초의 근대학교인 元山學舎를 설립했다는 사실이 드러나는데, 덕원음민의 요청을 반가이 받아들였던 것으로 보인다. 역사학계의 평가처럼 그가 온건개화파 관료인지는 잘 모르겠지만, 중요한 점은 그가 지방민의 요구를 적극적으로 수용하는 관민 결속의 문제에 남다른 관심을 가지고 적극적으로 대응해나갔던 것만큼은 분명해 보인다.

는 연극을 해서 얻은 돈을 남김없이 군자금으로 퇴사했다고 한다.³⁶⁾ 최근 전통문화유산에 대한 관심의 고조를 타고, 그 주위를 배회하는 일부 경박한 관변 문화풍토 속에서 정현석이 의암별제를 設施한 근본 목적이 어디에 놓여 있었는가는 찬찬히 음미해 볼만 가치가 있다고 생각된다.

4. 맷음말

신경숙은 『교방가요』의 남녀창 가곡을 대상으로 그 주제소를 여타 가집과 비교해 본 결과 ‘남녀애정’의 비율이 약 10% 이상 감소하고, 대신 ‘강호한정’, ‘송축태평’, ‘호기·충절’이 다소 높아지고 있다”고 지적한다.³⁷⁾ 이는 매우 흥미로운 현상이라고 생각된다. 그런데 ‘남녀애정’ 대신에 들어난 여타 주제보다도 좀더 특징적인 현상은 『교방가요』의 남녀창 가곡 33곡 가운데 8곡이 순전히 “군은과 송축”에 해당하는 작품이라는 점이다. 정현석이 남녀창 실연의 예로 든 33곡이 매 악곡마다 ‘唱和’로 각각 1편씩(우조 중창 1편과 초대엽 3편에서만 예외)만 수록했다는 점에서 이러한 현상은 정현석의 수록 및 편집태도가 강하게 작용한 결과라 볼 수 있을 것이다. 그가 “군은과 송축”的 비중을 중시한 것은 가곡채록의 초점을 관변 풍류에 맞추고 있었기 때문에 이와 같은 주제를 지닌 작품들이 주로 선택되었을 것으로 생각된다.

天皇氏 지으신 짐을 壤舜에와 쇄소러니
 漢唐宋 風雨에 기울인지 오려거니
 우리도 圣主뫼읍고 重修하려 흐노라 (『교방가요』1번)

36) 『조선헤어화사』, 「木蘭火兵玄桂玉」條, 참조.

37) 신경숙, 「19세기 여창가곡의 작품세계」(『19세기 시가문학의 탐구』, 집문당, 1995) 127면~128면 및 134면~135면 참조.

江湖에 期約을 두고 十年을 奔走하니
모르난 白鷗난 더티온다 하건마는
聖恩이 至重하시니 잡고가려 하노라 (『교방가요』3번)38)

景星出 慶雲興하니 日月이 光華로라
三星(聖) 禮樂이요 五帝 文物이라
두어라 四海로 太平酒비저 万姓同醉 하오리라 (『교방가요』5번)

이 작품들은 『교방가요』의 남녀창 실연의 예로 든 33곡에서 남창의 순서상 첫 번째, 두 번째, 세 번째 작품으로 연이은 작품에 해당한다. 이들 작품에는 19세기 중·후반 관변에서의 ‘여민동락’이라는 이데올로기가 작용하고 있다고 보아도 무방할 것이다. 정현석은 『교방가요』 서문에서 漢譯할 시조작품들을 취한 기준에 대해 “성정이 바른 것만 취하고 방탕하고 음란한 말은 모두 버려” 筆刪之法을 따랐다고 했다. 이를 통해 그의 가곡 작품에 대한 사대부적 경직성이 읽혀지기도 한다. 그러나 필자가 언급하고자 하는 것은 이러한 작품들이 상당히 많은 歌集에서 빈출되는 바, 이 노래들이 어떠한 연행공간에서 불려졌을 것이냐 하는 점이다. 경건함과 숭고함마저 지니는 이 작품들은 여향의 私的인 연회보다는 관변의 공적인 宴饗에 어울리는 주제를 갖는다고 말할 수 있다. 이러한 주제가 남창가곡에만 있는 것은 아니다.

南山에 凤이 울고 北岳에 麒麟이 논다
堯天 日月이 我東方 밟가세라
우리도 聖主외압고 同樂太平 흐리라 (『교방가요』52번, 『源朴』729(61))

38) 이 작품은 『교방가요』65번에 중출되어 수록된 작품이다. 이것은 이 작품이 여창으로도 불렸던 사정을 의미하는 것이다.

堯舜것튼 님군을 뵈아 聖代를 곳쳐보니
 太古 乾坤에 日月이 光華 |로다
 우리도 壽域春臺에 同樂太平 흐리라 (『교방가요』55번, 『源國』734(69))

누리쇼셔 누리쇼셔 萬千歲를 누리쇼셔
 무쇠기동에 곳뛰여 열음 열어 쓰드리도록 누리쇼셔
 그남아 億萬勢방게 妙 萬歲世 누리쇼셔
 (『교방가요』64번, 『源國』733(68))³⁹⁾

“聖主를 모시고 同樂太平 하자”는 이러한 남·여창가곡 작품들의 성격은 아무래도 관변 풍류가 제격일 것으로 생각된다. 이 작품들은 대개 二數大葉이나 二數大葉에서 파생된 악곡으로 불리는 데, 노랫말이 지난 頌祝과 君恩의 의미가 장중한 이삭대엽 악곡에 실려 장중함을 배가시킨다. 이러한 작품들이 상당 수 가집에 실려 있는데, 이를 ‘사대부들은 으레 “亦君恩”을 찾는 까닭에 이러한 작품이 많은 것’이라고 간단히 지나쳐버릴 수 있는 문제만은 아닌 것 같다. 더욱이 위에 든 “南山에 凤이 울고 北岳에 麒麟이 논다. 瑤池 日月이 我東方에 발가세라. 우리도 聖主뫼압고 同樂太平 흐리라”라는 여창 계면조 가곡은 吳擎華의 작품인데, 오경화는 신희문과 함께 순조조 궁중 진연의 가곡 풍류를 주도했던 인물이기도 하니,⁴⁰⁾ 이러한 가곡의 연행 공간이 어디에 놓여있었을 것인가 하는 점은 분명해 보인다. ‘여민동락’이라는 지베이데올로기가 잠복되어있는 이러한 작품들의 빈출 현상이 19세기 중후·반의 특수한 현상이라면 그 의미는 새롭게 조명되어야 할 것으로 보인다. 이것이 『교방가

39) 이 세 노래는 모두 『교방가요』에 한역시조만 있고 시조 노랫말은 수록되지 않았는데, 『시전』을 참조하여 자구의 변이가 있는 작품도 있으므로, 한역시의 어휘를 고려하여 가장 가까운 형태의 작품을 인용해 본 것이다.

40) 김용찬, 『청구영언』(육당본)의 성격과 시가사적 위상』(『19세기 시가문학의 탐구』, 집 문당, 1995), 70면 참조.

요』를 통해 지방의 관변 풍류를 애써 읽어보려 한 또 하나의 의도이기도 하다. 後稿를 기약해 본다.