

악무를 통해 본 한중일의 문화 비교

- 배(船)를 소재로 한 악무를 중심으로 -

공동 연구자 : 김은자 (한국학중앙연구원)

박태규 (한국예술종합학교)

이정인 (한국외국어대학교)

목차

1. 서론
2. 배를 소재로 한 삼국 악무의 발생 배경
3. 배를 소재로 한 삼국 악무의 연행방식 및 전승양상
4. 결론 : 악무를 통한 한중일의 문화 비교

I. 서론

최근 다양한 각도에서 ‘동아시아 공동의 문화권’ 혹은 ‘문화 벨트’에 대한 논의가 진행되고 있다. 시대적으로 볼 때, 근대를 제외한 동아시아 삼국은 복잡, 다양한 영향관계를 형성하며 문화의 상당 부분을 공유하고 있었다. 그러나 동시에 ‘보편’에서 이탈한 독자적인 아우라도 구축해 갔는데, 그렇다면 동아시아가 함께 공유했던 문화적 보편성이란 무엇이며 각국에서 발전시킨 문화적 특수성은 무엇인가? 이러한 물음에서 본 연구에서는 한중일 삼국이 문화적 보편성을 공유하며 각국의 특수한 문화를 발전시켰던 과정을 배(船)를 소재로 한 악무를 중심으로 다음의 두 가지 문제의식에 초점을 맞추어 비교 고찰해 보고자 한다.

- 배를 소재로 한 한중일의 궁중악무가 탄생하게 된 문화적 맥락은 무엇인가?
- 악무의 내용, 연행방식, 발생 배경, 전승양상 등에서 찾아볼 수 있는 공통점과 차이점은 무엇인가?

이상과 같은 관점으로 본고에서 다룰 연구대상은 한국의 궁중정재(宮中呈才)인 <선유락(船遊樂)>과 일본의 부가쿠(舞樂)인 <고마보코(狛鉦)>¹⁾ 중국의 <한선(旱船)>이다. 이들은 ‘배’와 관련된 궁중악무이

1) <고마보코>는 그 표기에 있어 <狛鉦>를 사용하기도 하고 <狛杵>를 사용하기도 한다. 본고에서는 <狛鉦>로 표기하기로 한다.

며 중국은 민간무용이다. 배는 교통과 운송을 위한 수단이자 뱃놀이의 유희적 성격도 강하다는 점에서 삼국이 공통적으로 인식하는 소재이다. 그런데 배가 지닌 효용적 가치가 동일함에도 불구하고 춤으로 형상화된 내용이나 연행방식에서는 상이함을 엿볼 수 있다. 예를 들어 <선유락>과 <고마보코>는 사신의 왕래와 관련되었다는 공통점이 있지만 공연으로 형상화된 모습이나 연행방식, 발생 배경, 전승양상 등에는 상당한 차이를 보인다. 이는 동아시아 공동의 문화권과 보편주의 사회 속에서 각 나라의 정치·사회적 배경과 문화를 바라보는 시각적 상이가 빚어낸 결과라 할 수 있다.

본 연구에서는 앞에서 제시한 문제의식을 바탕으로 1차적으로 관련된 문헌 및 도상 등의 사료를 통해 삼국 악무의 내용을 면밀히 분석하겠는데, □□정재무도홀기(呈才舞圖笏記)□□, □□교훈초(敎訓抄)□□, □□태평광기(太平廣記)□□ 등이 주요 자료가 될 것이다. 이를 토대로 악무가 생성·공연된 존재양상 등의 문화적 외연을 살핍으로써 세 악무에 대한 다각도의 입체적 조명을 시도하고, 나아가 동아시아 삼국의 문화를 비교 고찰하고자 한다.

II. 본론

한중일의 전통예술에서 배를 소재로 한 악무는 흔치 않다. 간혹 배가 하나의 연행 공간이 되기도 하지만 배 자체를 공연의 주요 모티브로 삼아 연행되는 악무는 소략하다. 본고에서 배에 주목하는 이유는 나라에 관계없이 교통수단이라는 보편적 가치를 지니고 있는 배가 문화적 특성에 따라 악무로 형상화되는 모습에는 어떠한 차이가 있는지 살피기 위해서이다. 즉 보편성 속에 내재된 문화적 특수성이 어떤 점인지 삼국의 악무를 통해 짚어보려는 것이다. 본론에서는 배를 소재로 한 삼국의 악무를 크게 두 가지 측면에서 전개하고자 하는데, 첫째는 발생배경이며, 둘째는 연행방식 및 전승양상에 대한 것이다.

1. 배를 소재로 한 삼국 악무의 발생배경

삼국의 세 가지 악무는 현재까지 전승된다는 공통점이 있다. 그러나 발생시기는 각각 다른데 본 항에서는 각 악무의 발생시기와 모티브를 살펴보고, 그러한 악무를 탄생시킨 문화적 맥락을 짚어보겠다.

1) <선유락>의 발생배경

배를 소재로 한 한국의 궁중악무는 <선유락>이 유일하다. <선유락>은 채선(彩船)을 가운데 두고 무원들이 뱃줄을 끌거나 배 주위를 돌며 추는 춤이다. 무대에 배가 등장하고 집사와 소교 등이 연출하는 군례장면이 매우 이채로운 정재이다.

<선유락>이 궁중정재로 처음 공연된 시기는 1795년 정조가 화성행궁의 정당인 봉수당에서 혜경궁 홍

씨의 회갑년을 기념하여 올린 진찬례 때이다. 이 잔치 이후 <선유락>은 조선 말기까지 대부분의 궁중 연향에서 빠지지 않고 공연되던 주요 종목 중 하나로 자리 잡는다.

<선유락>이란 명칭은 18세기 말에 출현했으나 유사한 공연형태는 이미 그 이전에 있었다는 게 학계의 중론이다.²⁾ 발생배경은 대체로 두 가지 견해로 나뉜다. 하나는 사선악부(四仙樂部)·차선(車船)³⁾ 등이 신라로부터 고려 팔관회에 이르기까지 성행하다가 후대의 <선유락>이 되었다고 보는 설이다.⁴⁾ 이 설은 봉수당 진찬례를 기록한 □□원행을묘정리의궤□□의 악장 항목에 <선유락>이 신라 때부터 전한다는 간략한 언급⁵⁾에서 비롯되었다. 그런데 이전 시대의 뱃놀이가 채선(彩船) 혹은 유선(遊船) 등 명칭만 언급될 뿐 구체적인 연행 모습을 알 수 없기 때문에 <선유락>과 곧바로 대응시키기에는 무리가 있다.



<그림 1> <선유락> 공연 모습 (<무신진찬도병>)

<선유락>의 또 다른 발생배경은 수로를 통한 사신들의 ‘사행(使行)’으로 알려져 있다. 대중사행(對中使行)은 근대이전, 외부에서 들어오는 길을 굳게 닫고 있던 조선왕조 500년 동안 이웃의 명·청과 집중적으로 교류하던 방식이다.⁶⁾ 사행에 있어 노정은 조선 조정이나 사신들이 자유롭게 정하거나 바꿀 수 없었고, 중국에서 정해놓은 대로 따라야 했다. 자연히 중국의 정치에 변동이 있으면 사행로도 변화하였는데, 1409년(태종 9) 명나라 영락제(永樂帝)의 명으로 사행로가 육로로 확정된 이후에는 주로 압록강에서 요동(遼東)과 산해관(山海關)을 거쳐 북경으로 들어가는 여정이 이용되었다.⁷⁾

그러던 것이 1621년(광해군 13)년, 명나라와 후금(後金) 세력이 충돌하면서 요양을 거쳐서 가는 육로가 막히게 되었고, 그로 인해 선천(宣川), 선사포(宣沙浦), 혹은 함중(咸從), 혹은 안주(安州), 노강진(老江鎭)에서 산동반도의 등주로 건너가는 수로를 이용하게 되었다. 기록에 의하면 배를 타고 3,760리, 다시 육로(陸路)로 1,900리에 이르는 길이였다고 한다.⁸⁾

2) 성무경 역주, □□교방가요□□(서울: 보고사, 2002); 사진실, □□공연문화의 전통□□(서울: 태학사, 2002); 拙稿 “선유락의 전승양상과 공연미학적 성격,” □□민족무용□□(서울: 세계민족무용연구소, 2005), 9-35쪽.

3) 수레나 배 모양으로 춤추는 모습.

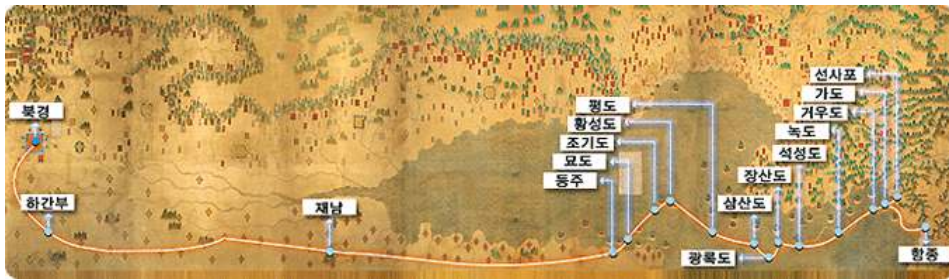
4) 정은혜, □□정재연구□□(서울: 대광문화사, 1993); 한국브리태니커회사, □□브리태니커백과사전□□(서울: 한국브리태니커회사, 2002), 선유락 항목 참조.

5) 船遊樂 【設彩船, 諸妓分立爲行船樣, 曳纜繞船而舞, 世傳自新羅時有之】 □□園幸乙卯整理儀軌□□, 卷1.61b3. 樂章條.

6) 한국국학진흥원 구축 사행박물관 웹사이트(http://korea.rauinfo.com/user/museum/museum_path2.jsp?menu=2). 14세기 말 중국 대륙의 새로운 지배자로 등장한 명나라는 주변 나라들과의 관계에서 송나라 때 만들어진 책봉조공(冊封朝貢) 체제를 더욱 강화시키고자 하였다. 조선은 원나라를 버리고 친명(親明)을 분명히 하였고, 이에 명나라는 조선의 건국을 즉각 승인하였다. 이로써 조선과 명나라는 황제가 왕을 봉하여 주고, 왕은 황제에게 공물을 바치는 전통적인 책봉조공(冊封朝貢) 관계를 수립하였다. 그리고 그에 따라 사신의 왕래가 주기적으로 이루어지게 되었다.

7) 한국국학진흥원 구축 사행박물관 웹사이트(http://korea.rauinfo.com/user/museum/museum_path2.jsp?menu=2).

8) 한국국학진흥원 구축 사행박물관 웹사이트.



<그림 2> 17세기 해로를 통한 사신 행로(사행박물관: 한국국학진흥원 웹사이트)

해로를 택한 여정은 고려 때 남경으로의 사신 행로이기도 했는데) 육로에서 수로로 여정이 변경됨에 따라 사행에 있어서의 위험은 몇 배로 증가하였다. 원래가 멀고 고된 여정이었기 때문에 사행에 있어서의 위험은 늘 내재돼 있었다. 그러나 수로의 경우, 기후에만 의지한 채 멀고 먼 길을 갈 수 밖에 없었기 생명의 위험은 훨씬 더했다.

사행과 관련하여, 최영년은 □□해동죽지(海東竹枝)□□「속악유희(俗樂遊戲)」에 다음과 같이 <선유락>의 발생배경을 기록하고 있다.

<선유락>

사신을 남경에 보낼 때, 수로로 조천을 갔는데 많은 사람이 가지만 다 돌아오지는 못했다. (중략) 떠날 때 바닷가에서 전송하였는데, 여러 기생들이 이를 연출하여 놀이를 만들었다. 그것을 이름하여 <선유락>이라고 한다. 시속에서는 <배따라기>라고 일컫는다. 창사가 있다.¹⁰⁾

지국충 지국충 이별곡으로, 황화 만리에 행인을 보내세.
 홍초에 독한 기운의 비가 내리는 곳, 사행의 배는 멀어져 가네.
 내년 봄 기러기와 함께 돌아와 붉은 대궐에 아뢰소서.
 芝菊叢芝菊叢離別曲 皇華萬里送行人
 紅椒瘴雨星槎遠 春鴈同歸報紫宸

위 인용문을 통해 <선유락>이 수로로 조천갈 때 전송하던 놀이의 일종이며 <선유락> 혹은 <배따라기>로 불렸음을 알 수 있다. <배따라기>는 <선유락>이 궁중에 이입되기 전 민간에서 부르던 이름인데, 한자로 ‘排打羅其’라고 음차하여 표기했으며 배가 떠난다는 뜻이다. 다른 이름으로는 ‘이선요(離船謠)’, ‘이선악(離船樂)’, ‘발도가(發棹歌)’ 등으로 17-19세기 여러 문헌에 등장한다.¹¹⁾ 특히 박지원의 □□열하일기(熱河日記)□□「막북행정록」에는 <배따라기>의 연행내용이 자세히 기록되어 있어, <선유락>이 관변의

9) 고려는 1368년(공민왕 17) 사신을 배에 태워 남경(南京)으로 보냈다. 당시 해로는 서해를 가로질러 산둥반도까지 갔다가, 다시 남쪽으로 돌려 한참을 내려갔다가 양자강 하구로 들어가 거슬러 올라 남경에 이르는 긴 노정이었다. 한국국학진흥원 구축 사행박물관 웹사이트.

10) 船遊樂 送使于南京, 以水路朝天, 多去而不還 每發于南陽及宣川宜津兩處 臨行餞送于海頭 群妓演此爲戲名之曰 船遊樂 俗稱 배따라기. 有唱詞. □□海東竹枝□□, 「俗樂遊戲」條

11) 拙稿, “선유락의 전송양상과 공연미학적 성격,” □□민족무용□□, 12쪽.

<배따라가>가 궁중으로 유입된 형태임을 쉽게 알 수 있다.

그렇다면 궁중악무로서 <선유락>이 탄생하게 된 문화적 맥락은 어떠한가?

원래 <선유락>은 사행 출발지인 포구에서 연행되던 것으로 지방 정재에 속했다. 그러던 것이 1795년 화성행궁의 봉수당에서 연행된 이후 궁중으로 유입되면서 궁중연향 관련 의례에 빠짐없이 등장하게 된다. 조선 후기에는 <선유락> 이외에도 사자무, 향장무 등 지방에서 연행되던 정재가 궁중악무로 채택되는 경우를 볼 수 있는데, 이는 인조반정 이후 공고화된 선상기(選上妓)제도의 영향을 짚어볼 수 있는 대목이다. 즉 경향을 오갔던 선상기들이 지방의 정재가 궁중으로 유입될 수 있는 통로를 마련해 주었던 것이다. 실제로 각종 기록을 통해서 볼 때, 궁정 연회에서 <선유락>을 공연한 기녀는 대부분 평양, 안주, 성천 등의 지방에서 올라온 선상기들이었는데, 이 지역은 사신 일행이 지나는 길목에 위치해 있으면서 그들을 위한 연회를 베풀던 곳이다.

<선유락>이 탄생할 수 있었던 또 한 가지 요인은 당시의 문화지형이다. 17세기부터 차츰 성장하던 여항문화가 18세기 본격적인 꽃을 피우면서, 시가, 서화, 음악 등이 수신의 도구나 말예(末藝)적 성격을 벗어나 차츰 하나의 예술 분야로 자리잡게 된다. 일례로, 예악을 강조하며 관념적으로 치우쳤던 궁중악무도 조선 후기에는 풍류방과 같은 민간 음악의 영향을 받기도 하는데, 궁중정재 도중에 부르는 창사의 곡조나 반주음악이 당시 여항에서 유행하던 농(弄)·낙(樂)·편(編)의 곡조라는 점이 이를 증명한다. 다시 말해 조선 후기 여항을 중심으로 성장한 문화적 분위기는 장르 간 교섭 현상을 촉진시켰을 뿐만 아니라 궁중과 민간 혹은 중앙과 지방 간의 문화교류를 촉진시켰다. <선유락>의 등장에는 바로 이러한 문화적 맥락이 자리하고 있는 것이다.

2) <고마보코>의 발생배경

일본의 궁중악무 중 배를 소재로 한 <고마보코>는 일명 <사오모치마이(棹持舞)>, <가초라쿠(花鈞樂)>라고 한다. 일본의 악서(樂書) □□교훈초(敎訓抄)□□(1233)에 다음과 같이 기록돼 있다.

□ 호코토리마이(執鈸舞)□ 라고 전한다. 박자18. 샷대의 길이 1장 1척 7촌(중략) 이 춤은 옛 사람의 말에, 한반도에서 건너올 때는 오색으로 채색한 샷대로 배를 저어 와서는 4명이(샷대를) 어깨에 메고 춤을 춘 것에서 비롯되었다고 한다. 그렇기 때문에 오늘날, 용두익수 놀이를 할 때, 머리에 꽃을 꽂은 관을 쓴 아동이 반에(蠻繪)¹²⁾를 입고 샷대를 드리운다. 그래서 『사오모치마이(棹持舞)』라고도 전한다.

狛棹

□ 執鈸舞□ 云。拍子一八。棹長一丈一尺七寸(中略)

此舞ハ、古人説云、高麗ヨリ渡ケル時、五色ニイロドリタル棹ニテ、船ヲ指テ渡リケルヲ、ヤ

12) <蠻繪裝束>으로, 옛날 조정의 관사(官司) 복장에서 유래한 것으로 사자 등이 그려진 둥근 모양의 문양이 들어가 있는 겹옷.



<그림 3> 舞樂<狛持>

ガテ四人、肩に係テ舞始タリと、申伝タリ。サレバ于今、龍頭鶴首、サスカツラノ童部、着蠻繪差此棹也。謂之『棹持舞』云。13)

위의 내용에서 보이는 바와 같이 <고마보코>의 모티브는, 배를 타고 일본에 도착한 한반도의 사신 내지는 도래인(渡來人)이라 할 수 있다. 오랜 항해 끝에 무사히 목적지에 도착해 기쁜 나머지 선원들은 샷대를 들고 춤을 추었는데, 당시의 안도감과 즐거운 심경을 춤으로 표현한 것이 <고마보코>라는 것이다.

<고마보코>에서 ‘고마(狛)’란 좁게는 고구려, 넓게는 한반도를 지칭하는 말이다. 같은 의미로 사용되는 고마가쿠의 고마(高麗) 또한 고구려, 혹은 고구려에서 전래된 것, 혹은 한반도를 지칭하는 말로 사용되고 있다. <고마보코>의 ‘보코(鏹)’는 원래 ‘호코(鏹·杵)’라고 하는 창과 같은 공격용 무기를 지칭하는 말이다. 일설에 의하면 무원이 들고

추는 샷대가 창과 비슷하여 한반도를 나타내는 ‘狛’에 ‘鏹’가 붙어 <고마보코>라는 제목이 탄생하게 되었다고 한다. 또한 <고마보코>는 <사오모치마이>라고도 한다. 여기서 ‘사오(棹)’란 샷대를 의미하는 말로, 무구로서 샷대가 사용되고 있음으로 인해 파생된 곡명이라 하겠다.

우리나라와 중국을 포함한 동아시아가 공동의 문화권을 형성하고 있던 당시 사신은 물론 일반인에 이르기까지 한반도에서 배를 타고 일본으로 건너오는 것은 매우 흔한 일이었다. 더욱이 고대에 있어 한반도는 문명국으로 선진 문화를 가지고 일본으로 건너가는 것은 자연스러운 현상이었다. 집단적으로 어떠한 의지를 가지고 바다를 건너 일본에 들어가는 경우를 도래(渡來)라고 한다. 역사적으로 볼 때 한반도에는 고구려, 백제, 신라가 삼국을 형성하고 있었으며 삼국은 늘 긴장관계에 놓여 있었는데, 삼국의 정치적 사회적인 상황이 곧 수많은 도래인을 만들어 내는 요인이 되었다.¹⁴⁾ 더욱이 배를 타고 일본에 도착한 이들은 대부분 선진 문물을 가지고 있는 사람들로, 그들로 인해 일본은 동아시아의 발전된 문화를 공유할 수 있었다.

일례로 일본의 대표적인 역사서 □□일본서기(日本書紀)□□에는 우리나라에서 건너가 일본에 기악(伎樂)을 전해준 미마지에 관한 기록이 남아 있다.

백제인 미마지가 귀화해 중국에서 기악을 배워 할 수 있다고 말하였다. 즉시 나라(奈良)의 사쿠라이(櫻井)에 소년을 모으고 기악을 배우게 했다.

又百濟人味摩子、歸化けり。曰はく、呉に學びて伎樂の舞を得たりといふ。則ち桜井に安置らしめて、少年を集めへて、伎樂の舞を習はしむ。15)(612년 2월)

13) 狛近真, □□教訓抄□□(現代思潮新社, 2007).

14) 오연환, 「도래인(渡來人)과 평안시대(平安時代)」, □□일어일문학연구□□(한국일어일문학회, 1998), 33집, p.275.

15) □□日本書紀(下) : 日本古典文学大系□□(岩波書店, 1965), p.198

고대, 한일 간에는 악무와 관련한 빈번한 교류가 있었다. □□일본서기□□ 인교천황(允恭天皇, 453)과 간메이천황(欽明天皇, 554년)조에는 각각 신라와 백제에서 일본으로 악공이 건너갔다고 하는 기록이 남아 있다. 이외에도 일본으로 건너간 대표적인 도래인으로는 백제계의 ‘아아(漢)’씨, 신라계의 ‘하타(秦)’씨, 고구려계의 ‘고마(高麗)’씨가 있다. 이들은 대부분 정치적, 사회적, 경제적으로 지도자적인 위치에 섰다. 일례로 하타씨의 경우를 살펴보면, 현재 교토의 우즈마사(太秦)라는 지명을 가진 곳에 고류지(廣隆寺)라는 하타씨의 씨족 절이 있다. 고류지는 603년에 하타노 가와카즈(秦河勝)가 쇼토쿠 태자(聖德太子)의 명을 받들어 건립한 절로, 아스카(飛鳥)시대의 불상 등 중요 문화재를 다수 소장하고 있다. 일개의 씨족이 자신들만의 씨족 사원을 건립하였다는 것은 하타노 가와카즈 뿐 아니라 하타씨족의 사회적 위상을 말하여 주는 것인데, 특히 쇼토쿠 태자와의 밀접한 관계는 그들의 정치적 위상 또한 가늠하게 한다.¹⁶⁾

고대 동아시아 공동의 문화권 속에서 일본은 최대의 수혜국으로 국제교류 및 도래인의 활약에 힘입어 고대왕국의 기틀을 마련하였다. 따라서 그들에게 있어 배를 타고 오는 도래인은 선진문물의 상징이자 발전적 미래를 알리는 존재였다. 오랜 항해 끝에 도착한 안도의 기쁨과 더불어 그들을 맞이하는 기쁨과 희망 또한 적지 않았던 것이다. <고마보코>에서 표출되는 안도와 기쁨은 이상과 같은 상황이 극대화 된 것이라 할 수 있다. 다시 말해 <고마보코>의 탄생에는 도래인을 통해 선진문물을 받아들여이던 일본의 역사적 현실이 바탕하고 있는 것이다.

그렇다면 <고마보코>가 탄생하게 된 문화적 맥락은 어떠한가?

7에서 8세기 경, 일본은 국제 교류 속에서 아시아 제국으로부터 문화적으로 많은 영향을 받았다. 그리고 그것을 통해 일본의 아악, 즉 「가가쿠(雅樂)」의 집대성을 보게 된다. 가가쿠를 연주형태에 따라 분류하면 첫째, 간젠(管絃, 관악기, 현악기, 타악기 등에 의한 연주곡) 둘째, 우타이모노(歌物, 아악기의 반주에 맞추어 노래를 부르는 악곡), 셋째, 부가쿠(舞樂, 아악의 반주에 맞추어 춤을 추는 것)로 나눌 수 있다. 이 중, 음악에 춤이 동반되는 부가쿠가 이른바 궁중악무로, 옛 류큐(琉球, 현 오키나와)왕조의 류큐무용을 제외하면, 일반적으로는 일본의 궁중악무란 곧 부가쿠를 의미한다.

정체가 당악과 향악으로 나뉘듯, 부가쿠는 중국 및 동남아시아 등, 남방계 악무의 영향을 받은 도가쿠와 한반도, 발해 등 북방계 악무의 영향을 받은 고마가쿠(高麗樂)로 나누어진다.

고대는 외래문화를 조건 없이 받아들이고 찬양하던 시기로,¹⁷⁾ 악무에 있어서는 한반도로부터 고구려악, 백제악, 신라악과 함께 발해의 붓카이가쿠(渤海樂)를 받아들였다. 중국으로부터는 수(隋), 당(唐)의 악무를 받아들였다. 당시 당나라의 세력권은 매우 넓어 서로는 멀리 아랄해, 남으로는 태국, 북으로는 외몽골까지 미치고 있었으므로 당에서 일본으로 전해진 악무는 동양 대륙의 것을 총망라한 조직이었을 것으로 추측된다.¹⁸⁾ 한반도와 중국을 통해 고품질의 악무를 접한 일본은 그 화려하고 정교함에 현혹돼, 이를 동경

16) 하타씨에 관해서는, 오연환, 「도래인(渡來人)과 평안시대(平安時代)」, □□일어일문학연구□□(한국어일문학회, 1998), 33집, p.275~276; 이창수, 「記紀에 나타난 도래인 연구」, □□일어일문학연구□□(한국어일문학회, 2003), 47집, p.9~18에 의함.

17) 河竹繁俊, □□日本演劇全史□□(岩波書店, 1959), p.39; 河竹繁俊 저(이응수 역), □□일본연극사(상)□□(청우, 2001), p.97.

18) 河竹繁俊, 상계서, p.40; 河竹繁俊 저(이응수 역), 상계서, p.97.

한 나머지 모방에 전력을 기울이게 된다.¹⁹⁾

<고마보코>는 한반도의 영향을 받은 악무로 ‘오색으로 채색한 삿대로 배를 저어 와서는 4명이 (삿대를) 어깨에 메고 춤을 춘 것’에서 비롯되었다. 이것은 곧 도레인들의 춤이 어떤 종류의 것이든, 삿대를 들고 추는 춤을 모방함으로 <고마보코>가 탄생하게 되었음을 말해 주는 것이라 하겠다. 다시 말해, 배를 소재로 한 궁중악무 <고마보코>가 탄생하게 된 문화적 맥락 또한 일본이 처한 당시의 역사적 현실과 맥이 닿아 있다는 것이다.

3) <한선>의 발생배경

중국은 배를 소재로 한 대표적인 악무로 <한선(旱船)>이 있다. 이 악무는 한국이나 일본과 달리 민간 악무에 속한다. 이는 중국의 사화(社火)에서 유행했던 길거리 퍼레이드와 같은 민간무용이다. <한선>은 당(唐)대에 이미 존재했음을 여러 문헌을 통해서 확인할 수 있다.

예를 들어 □□태평광기(太平广记)·악2(樂二)□□ 204권에 “당현종이 낙양에서 신하들에게 오봉루에 모여 연회를 열자 하니...(중략)...교방에 있던 모든 악관들은 나와서 산동한선, 줄타기, 환검, 씨름, 희마두계를 공연했는데 그 떠들썩함이 대단했다.”²⁰⁾라는 기록에서도 그 사실을 알 수 있다.

그러나 <한선>의 발생에 대해서 한국과 일본처럼 정확한 기록은 전해지지 않는다. 다만 <한선>은 일명 <획한선(劃旱船)>, <포한선(跑旱船)>, <사라련(唆囉唵 혹은 梭罗莲)>이라 불리며 속칭 <채련선(采蓮船)>이라고도 한다. 명칭에서 보다시피 소재로 사용하는 ‘배(船)’ 이외에 ‘연꽃(蓮)’이 등장하는데 이에 ‘연꽃’과 <한선>의 관계를 거슬러 찾아보고자 한다.

중국에서 ‘채련(采蓮)’, 즉 ‘연꽃따기’는 문인들의 오랜 소재이기도 하며 음악에서 사용되는 곡명이기도 하다. 당(唐)의 유명한 시인들, 이백(李白), 왕창령(王昌齡) 등도 ‘채련(采蓮)’과 관련된 작품이 있다.²¹⁾

그러나 그 이전부터 <채련곡>이 유행하였는데 대표적으로 남조(南朝) 양(梁, 502-557) 무제 소연(蕭衍)과 간문제(昭明太子)를 들 수 있다. □□악부시집□□ 26권 <강남(江南)·제해(題解)>에서 “양무제가 <강남농>을 지어 서곡을 대신했는데 <채련>, <채릉> 모두 여기서 나왔다.”²²⁾라는 기록으로 보아 이미 6세기 초 남북조 시기부터 <채련곡>이 나타나기 시작했음을 알 수 있다.

하얀 팔목을 드니 붉은 소매가 길고 뒤돌아 아름다운 미소를 보내니 구슬 귀걸이가 흔들리

19) 河竹繁俊, 상계서, p.40; 河竹繁俊 저(이응수 역), 상계서, p.97.

20) 唐玄宗在东都洛阳, 下令群臣聚饮在五凤楼下. …(中略)…教坊中所有的伶人都出场表演: 山东旱船, 寻撞走索, 丸剑搏技, 戏马斗鸡, 热闹非凡.

21) “악야계(절강성 소흥 남쪽에 위치한 곳으로 서시가 이곳에서 연꽃을 따다는 이야기가 전해진다.) 물가에서 연꽃 따는 여인들, 웃으며 연꽃 너머 말을 건네네. 햇빛에 빛나는 새 옷 물속까지 흰히 밝히고, 바람은 옷소매 붙어 공중으로 높이 날린다. (若耶溪傍採蓮女, 笑隔荷花共人語, 日照新妝水底明, 風飄香袂空中學)” 이백(李白)의 <채련곡(采蓮曲)> 중.

22) 梁武帝作 □□江南弄□□ 以代西曲, 有 <采蓮>, <采菱>, 盖出于此

네. 연꽃이 뽀뽀하니 급히 옷을 잡고 치마를 감아 올리며 (중간생략) 노래하길 : “항상 듣건 데 연꽃은 사랑스럽다하니 연꽃을 따서 치마를 삼고자 하네. 연잎이 미끄러워 머무르지 못하고 마음은 바빠 여유가 없네. 긴 세월 뉘와 함께 즐길까. 오로지 소녀만이 그대를 따르네.”

於是素腕舉，紅袖長，回巧笑，隨明瑤。荷稠刺密，亟牽衣而綰裳……歌曰：常聞葉可愛，採擷欲為裙。叶滑不留縈，心忙無假薰。千春誰與樂？唯有妾隨君。

-간문제 □□채련부(采蓮賦)□□ 중

‘채련’은 강남지역에서는 생활이었다. 그러나 위에서 볼 수 있듯이 연꽃을 따는 일은 노동이 아닌 유희가 되었다. 특히 양나라 궁중에서 유행했던 <채련곡>은 점점 귀족들에게까지 퍼져서 이를 귀족들도 즐기게 되었다. 남북조의 이러한 기풍을 이어받아 수당 시기 발달하던 <채련무>는 오대시기 전촉(前蜀, 903-925) 왕연(王衍)에 이르러 대형가무극으로 발전하기에 이른다.

송대 □□유림공의(儒林公議)□□에 따르면, 전촉의 왕연은 음악에 있어 탁월한 재능이 있어 직접 곡과 사를 지었으며 유명한 대형가무극 <봉래채련무(蓬萊采蓮舞)> (또는 <절홍련대(折紅蓮隊)>)를 창작하였다. 이를 자세히 살펴보면 채색비단으로 봉래선경의 산수 배경을 만들고 녹색 비단에 물결 무늬를 넣어 땅에 깔고 긴 대나무 관을 땅에 깔 비단 아래 넣고 고풍기(鼓風器), 즉 공기주머니로 땅위에 천을 펼치게 하면 마치 파도가 출렁이는 것 같았다. 또 채색비단으로 두 척의 배를 만들어 배 밑에는 바퀴를 달아 움직일 수 있도록 하였다. 배에 220여명의 여자들이 탔는데 이들은 상앗대로 노젓는 모습을 연출, 손에 연꽃을 들고 배에서 내려 치사(致辭)를 올린 후 배를 타고 돌아갔다. 왕연은 후당 장종(莊宗)이 보낸 사신 이엄(李嚴)을 초대한 자리에 이 춤을 공연한 적이 있었다.²³⁾ 이렇게 치밀하고 화려한 공연은 예전에 보기 어려운 것이어서 왕연은 득의양양하며 귀빈을 맞이하였다고 한다.

<채련곡>이 이렇게 발전한 이유는 무엇보다 그 지역적 특색에 있다. <채련곡>이 발전한 남북조시기, 수당시기, 오대시기의 지역을 살펴보면 ‘수향(水鄉)’이라 불리는 강남지역이다. 따라서 ‘연꽃’과 ‘채련, 즉 연꽃을 따는 행위’는 생활 주변에 흔히 있는 것이었으며 이는 그림으로 그려지기도 했다.

또한 촉(蜀, 지금의 사천성)지방, 특히 성도(城都)는 전국에서도 민간, 궁중 할 것 없이 그 예술적 분위기가 농후한 지역이었다. 임반당(任半塘)은 □□당회농(唐戲弄)□□에서 “촉지방의 극이 천하제일(蜀戲冠天下)”이라고 했으며 “천하에 없는 것이 촉지방에는 있고 천하에 있는 것은 촉이 그중 으뜸이다.”²⁴⁾라고 하였다. 이 지역이 예술적 분위기가 농후할 수 있었던 데에는 전란과 거리가 있었으며 경제가 발달하여 대량으로 문학, 예술가들이 이 지역으로 들어오면서 촉 지역의 음악과 무용 등 예술 분야에 발전을 이룩하였다.

남조시대부터 성숙한 <채련무>는 궁중과 귀족들의 오락으로 유행했으며 뿐만 아니라 민간에서 <채련>은 노래와 춤이 간단하게 결합한 ‘답가(踏歌)’형식으로 발전하게 된다. 화응(和凝)의 □□궁사백수(宮詞百首)□□에서 “구름 흐르고 바람도 조용한 이른 가을날, 다투어 연못을 돌며 <채련>을 춘다.”²⁵⁾라는 구에

23) 왕극분 저(차순자 역), □□중국무용사□□(동남기획, 2002), p.342

24) 天下所無蜀中有，天下所有蜀中精。

25) 雲行風靜早秋天，竟繞盆池踏采蓮。

서도 답가인 <채련>가무를 가리킨다.

이렇듯 ‘채련’은 생활에서 시작된 노동이었지만 점점 귀족들의 오락, 유희가 되었으며 ‘채련’을 하는 이는 ‘아름다운 여인’으로 비유되었다. 아름다운 여인이 채련, 즉 연꽃을 딸 때 ‘배’를 사용하게 되는데 이를 ‘채련선’ ‘채련주’라고 불렀다.

이는 <한산>을 <채련선>이라 하는 것과 연관이 있음이 분명하다. 명칭 뿐만 아니라 <한산> 가운데 앉아 있는 여인을 보통 ‘아름다운 여인’ 또는 ‘선녀’ 등으로 묘사하는 것 역시 귀족과 궁중에서 유행했던 <채련무>와 상관이 있는 것으로 여겨진다. ‘채련’과 관련된 문학작품 속 여인들 역시 ‘아름다운 여인’ 또는 ‘사모하는 여인’으로 묘사된다.



<그림 4> <채련도>

이렇게 궁중가무로 발달하던 <채련무>는 송(宋)대에 이르러 그 정형화를 이루게 된다. 이에 대한 기록으로 남송(南宋) 재상이었던 사호(史浩)의 <채련무(采蓮舞)>란 작품이 있다. 이 작품을 살펴보면 옥황상제를 모시던 아리따운 선녀가 군왕의 은덕에 감화하여 선계의 음악과 춤을 선보인다는 내용이다. 그리고 이 궁중가무가 행해지는 배경은 연못, 특히 연꽃이 핀 연못이며 노래 가사 속에 노를 짓고 연꽃을 따는 행위에 대한 가사가 등장한다.

5인이 일자로 대칭을 마주보고 서 있고 죽간자가 얽힌다

삼가 그늘진 곳에 고삐는 늘어지고 교화된 나라의 해는 길게 늘어지니, 맑은 연주가 연회자리에서 울리고, 치세의 음악이 안온하며 즐겁다. 노을이 펼쳐져 진홍색으로 물들이고, 옥처럼 빛나는 화장한 얼굴을 비추네. 옥같은 소리 영롱하고 신선의 대오는 아름답다. 아침에 황금궁궐(신선이 산다는 궁전)로 돌아와, 요지에서 연회를 베풀네. 노젓는 노래를 부르고, 회풍(回風, 즉 旋風)의 춤을 추려하네. 선계의 음악에 맞추고 여인들이 서로 어울려 채련의 무리들이 대오를 맞춰 들어오네.

五人一字对厅立，竹竿子勾念：伏以浓阴缓辔，化国之日舒以长；清奏当筵，治世之音安以乐。霞舒绛彩，玉照铅华。玲珑环佩之声，绰约神仙之伍。朝回金阙，宴集瑶池。将陈倚棹之歌，式侑回风之舞。宜邀胜伴，用合仙音。女伴相将，采莲入队。

위의 예문에서 살펴볼 수 있듯이 송대 궁중악무인 <채련무>는 한국의 궁중정재와 비슷하다. <선유락>처럼 배를 중심으로 공연이 이루어졌는지에 대한 기록은 정확하지 않지만 이야기의 기승전결과 노래 가사에서 ‘노젓는 노래’ ‘목란으로 만든 노를 저어가자’ ‘목란배’ ‘붉은 연꽃’ ‘작은 배 흘러 왔다 갔다 하나’ 등에서 ‘배’가 궁중악무 속 소재임을 알 수 있다. 또한 송대 ‘대무(隊舞)’ 중의 여제자대(女弟子隊) 종목에 보이는 <채련대(采蓮隊)>는 채주(彩舟)를 타고 연화(蓮花)를 쥐고 춤춘다는 기록이 있다.²⁶⁾

26) “宫廷队舞中有“女弟子队一百五十三人：……六曰采莲队，衣红罗生色绰子，系晕裙，戴云鬢髻，乘彩船，执莲花” □□송사(宋史)□□ 142권 중.

이렇게 궁중악무 <채련무>가 발달하면서 민간에 영향을 미쳤을 것이라 여겨진다. 지금 전해지는 <한선>은 배 가운데 여자가 들어가서 종종거리며 배를 움직이는데 그 배를 ‘채선’ ‘채련선’이라고 부른다. 물론 각 지방마다 <한선>의 유래에 대해 각각 다른 고사를 가지고 있지만 공통적으로 배 가운데 탄 여인은 ‘아름다운 여인’ 또는 ‘선녀’로 분한다. 예를 들어 중국의 동공(東珙)이란 지역에서는 “옥황상제의 뜻을 받아들여 월궁(月宮)으로 가서 사라수(梭楞樹)를 베어 아름다운 연화선(蓮花船)을 만들었으며 그 배를 ‘서왕모’가 타고 내려왔다.”는 고사가 전해진다.

혹자는 <한선>이 궁중으로 유입되었다고 주장하고 혹자는 궁중에서 유행하던 <채련무>가 민간으로 유입되어 여러 번이를 거쳐 <한선>의 형태로 유행하였다고 주장하기도 한다. 민간에서 궁중으로든, 궁중에서 민간으로 유입되었든 상관없이 <채련무>와 <한선>의 유래는 비슷하다. 즉 ‘연꽃을 따는 행위’로 처음에는 노동에서 출발하여 이를 놀이화, 유희화시켰다는 점이다.

이는 송(宋)을 거쳐 명·청(明清)대까지 이어진다. □□명사(明史)□□ 53권에서 “조정에 연회가 있는데...7 번째 잔을 올리며 <장양지곡>을 연주하고 처음처럼 술을 올리고 <채련대자무>를 연주한다.”²⁷⁾는 기록이 있다. 이렇게 궁중에서의 유행은 황제와 귀족들에게까지 영향을 미쳐 그들 역시 채련주선(舟船)을 준비하여 유희용으로 삼았다. □□홍루몽□□ 제17회에서 “가진이 말하길 ‘채련선은 모두 4척이고 좌선은 한척인데 오늘 아직 완성되지 못했습니다.’하니 가정이 웃으며 ‘들어가지 못하니 안타깝구나.’한다.”²⁸⁾ 또한 □□속자치통감(續資治通鑑)□□ 218권에도 ‘사신(字號) 첩 백여명이 천마무(天魔舞)²⁹⁾를 익히고 정원 가운데 채련선을 노 저으니 이는 천단(향목과 단목)으로 만든다.’³⁰⁾란 기록이 전해진다. 이 외에도 <채련선>이 청대(清代)까지 유행했음을 보여주는 기록들은 많다.³¹⁾ 이렇게 부자들과 귀족들이 오락용으로 채련주선을 마련하는 것은 일반적이었던 것으로 보인다. 이에 ‘채련선’은 오락을 즐기는 장소이자 가무하는 장소를 가리키게 되었다.

민간에서 행해졌던 <한선>과 궁중에서 행해졌던 <채련무>는 그 내용과 형식은 서로 판이하게 다르다. 예를 들어 <채련무>는 궁중에서 공연되는 악무로 5인이 한조를 이루며 그 중 한 사람이 ‘화심(花心)’으로 분하여 ‘죽간자’와 함께 대화하며 공연을 이끌고 이를 반주하는 ‘후행’이 있다. 반면 <한선>은 최소 2인, 즉 배의 가운데에 서 있는 여자와 뱃사공 역의 남자 두 사람이면 공연이 가능하며 길거리 대중을 관객으로 삼는다. 이러한 차이들은 공연 장소와 관객의 차이(궁중과 민간·길거리 축제), 공연 목적, 재정과 연회자들의 차이 때문이라고 여겨진다.

서로가 어떻게 영향을 주고 받았는지 정확히 알 수 없지만 여기서 한 가지 주목할 점은 두 가지 모두

27) 朝廷凡大飧, …(中略)…第七爵奏<长物之曲>, 进酒如初, 奏<采莲队子舞>.

28) 贾珍道“采莲船共四只, 座船一只, 如今尚未造成.”贾政笑道“可惜不得入了.

29) 원대(元代) 유행한 궁중 무용.

30) 贾珍道“采莲船共四只, 座船一只, 如今尚未造成.”贾政笑道“可惜不得入了.

31) □□燕京岁时记□□ 중 “跑旱船者, 乃村童扮成女子, 手驾布船, 口唱俚歌, 意在学游湖而采莲者, 抑何不自愧也!”

□□清代宫廷艳史□□ 25회 중 “妃子亲采一朵白荷花献与皇帝, 皇帝接在手中, 一手携着妃子的手, 并肩靠在船窗里, 看许多宫女们坐着采莲船在荷花堆里钻来钻去, 齐声唱着《采莲曲》.”

‘배’는 공연장소, 무대의 의미가 강하며 ‘배’ 자체에 어떠한 의미를 부여하지 않는다는 점이다. 한나라 때 부터 명·청에 이르기까지 화려한 채선(彩船)이 등장하지만 이는 놀이의 목적이었을 뿐 ‘배’에 형이상학 적인 개념을 부여하지 않는다. 예를 들어 한국의 <선유락>의 경우, 배가 떠나는 것이 ‘이별의 정’을 의미 하는 것에 비해서 <채련무>와 <한산> 모두 ‘배’는 연못이나 강을 은유적으로 의미하거나 실제로 ‘채선’ 이 공연장소일 경우도 많았다.

따라서 한국과 일본처럼 ‘배’에 어떤 의미를 부여하는 대신 <한산>은 ‘채련’이라는 노동에서 그 발생 의 연관성을 찾을 수 있다.

2. 배를 소재로 한 삼국 악무의 연행방식 및 전승양상

악무의 연행방식은 시대나 지역에 따라 차이가 나타날 수 있다. 본 항에서는 춤, 음악, 무원 구성, 소도 구, 복색 등을 중심으로 전형적인 악무의 연행방식을 살펴보고 여기에 함의된 문화적 의미를 짚어보고자 한다. 더불어 오늘날까지 전승되는 양상을 통해 삼국이 지닌 전통문화에 대한 인식 차이와 변화도 드러내 보고자 한다.

1) <선유락>의 연행방식 및 전승양상

<선유락>은 여기들이 화려하게 채색된 배를 끌고 나와 집사(執事)의 호령에 따라 채선의 밧줄을 잡고 둘러서서 <어부사(漁父詞)>를 부르며 춤을 추는 악무이다. <선유락>의 연행방식은 앞서 살펴본 바와 같 이 궁중으로 유입되는 과정에서 세련되고 정형화되는 모습을 보이는데, 가운데 채선을 놓고 연행하는 점 은 모든 공연에서 동일하게 나타난다. 먼저 □□정재무도훈기(呈才舞圖笏記)□□(1893)에 기록된 연행 내용을 살펴보자.

<선유락>

악사가 채선(彩船)을 인솔하여 전 가운데 놓고 나가면, 동기 2인 【집정(執碇), 집범(執帆)】 이 배 중앙의 좌우에 서로 등지고 앉는다. 내무기(內舞妓) 10인은 안에서 끄는 줄을 잡고, 외무기(外舞妓) 32인은 줄을 잡고 배를 끌어, 차차 좌측으로 돌아 서로 연이어 선다. 집사기(執事妓) 2인 은 허리를 숙이고 북향하여 전중에 엮드린다. 양손의 소매를 들고 “초취(初吹)하오!” 하고 취품 한 뒤 정로로 나온다. 남쪽을 향하여 “나각(螺手)네! 초취(初吹)하라!”하고 호령한다. 【나각을 세 번 분대】 집사기(執事妓)가 허리를 숙이고 들어와서 “이취허오!”하고 취품하고, 호령하기를 위의 의식과 같이 한다. 집사기가 “삼취허오!”하고 취품하기를 위의 의식과 같이 한다. 집사기가 들 어와 “명금이하(鳴金二下)허오!”하고 취품하고 나가, “징수(鉦手)네! 명금이하(鳴金二下)하라!”하 고 호령한다. 【징을 두 번 친다.】 음악을 연주한다. 【취타이다.】 집사기가 들어와 무릎을 꿇고 “행선 (行船)하오!” 하고 취품하고 일어서서 남향하여 “순령수네!”하고 불러 【모든 여기들이 대답한다.】

“행선하라!”하고 호령한다. 【여러 무기들이 대답한다.】 여러 무기들이 배를 끌고 회무(回舞)하며 어부사(漁父詞)를 노래한다. 마친다. 집사기가 들어와 꿰어앉아 “명금삼하(鳴金三下)허오!”하고 취품하고 나가, “징수(鉦手)네! 명금삼하허오!”하고 호령한다. 【징을 세 번 친다.】 음악이 그치면, 퇴장한다.³²⁾

<선유락>은 정재 가운데 가장 많은 구성인원이 출현하는 춤이다. 위 인용문에 출현하는 무용수는 집사기 2인, 동기 2인, 내무기 10인, 외무기 32인으로 총 46명이다. 집사기 2인은 둥글게 선 대열 바깥에 서서 취품(取稟)하며 군례를 진행시키는 주요 역할을 맡고 있다. 반면 배 위에는 몸이 가벼운 동기(童妓) 2인이 타는데 이들은 닻과 노를 잡는 역할을 한다. 즉 이들은 배를 조정하는 군관의 역할이며 경우에 따라 별도의 여기들이 역을 대신 맡기도 한다. 배 바깥에는 내무기와 외무기가 줄을 당겨 배를 움직인다. 무기들은 대체로 배를 끌며 집사기의 호령에 답하는가 하면 회무하거나 어부사를 노래한다. 요컨대 연행에 참여한 모든 무용수들이 배의 행선과 관련된 군관의 역할인 것이다.

<선유락>의 공연 내용은 군례(軍禮)-행선(行船)-군례로 이루어져 있다. 공연의 핵심 골격이 군례이기 때문에 복색이나 악대를 통해 군례의 효과를 최대화하고 있다. 가령, 집사기는 주립(朱笠)에 철릭(天翼)을 입고 검(劍)과 등편(藤鞭)을 갖춘 군관 복색을 한다.³³⁾ 뿐만 아니라 악대는 내취로 편성된다. 내취는 조선후기 선전 관청에 소속된 악인들인데 현재의 군악대원에 해당된다. 악기 편성은 징[鉦], 나(鑼), 호적(號笛), 자바라[嗒嘑囉], 고(鼓), 나각(螺角), 나팔(喇叭) 등 7종이다. 이들 악대는 집사기의 호령에 따라 신호음을 내기도 하고 행선할 때 취타를 연주하기도 한다.

행선 장면은 공연의 절정이라고 할 수 있다. 소도구로 쓰인 배는 사실적인 효과를 극대화하기 위해 돛을 달고 노와 닻을 구비하였으며 움직일 수 있도록 제작되었는데, 배를 가운데 두고 내무기와 외무기가 회무(回舞)하며 서서히 바다로 출항하는 장면을 연출



<그림 5> 진주교방의 <선유락>(□ 교방가요□)

한다. 그리고 어부사(漁父詞)를 창하는데 대개 1, 2장만 부른다. 지방의 경우 <수로조친가>나 <배따라가곡> 등 해로의 이별을 슬퍼하는 노래가 있다. 아래는 1828년 박사호가 쓴 사행일기 □□심전고□□(心田稿)에

32) 樂師帥彩船 入置於殿中而出 童妓二人 【執錠執帆】 船中左右背坐 內舞妓十人執內曳法 外舞妓三十二人執法曳船 次左旋相連而立 執事妓二人 踟躕北向 殿中俛伏 兩手舉袖 初吹取稟而出正路 南向號螺手 初吹號令 【吹螺角三次】 執事妓踟躕而入 二吹取稟 號令如上儀 執事妓三吹取稟如上儀 執事妓入 鳴金二下取稟而出 號鉦手 鳴金二下號令 【打鉦二次】 樂作 【吹打】 事妓入跪 行船取稟 起立南向 號巡令手 【諸妓應答】 行船號令 【諸妓應答】 諸妓曳船回舞 唱漁父詞 訖 執事妓入跪 鳴金三下取稟以出 號鉦手 鳴金三下號令 【打鉦三次】 樂止 退 □□呈才舞圖笏記□□ <船遊樂> 향목. 번역은 성무경·이의강 책임번역, □□완역집성정재무도홀기□□(서울: 세계민족무용연구소, 2005), 160-2쪽.

33) 船遊樂執事女伶: 戴朱笠插虎鬚蜜花具纓, 著藍紗天翼·眞紅廣帶·侷筒筒具劍執朱漆藤鞭·黑緞水靴, 童妓: 戴花冠, 著草綠甲紗唐衣·紅紗裳·紅袖襪·紅緞繡帶·紅緞繡草鞋.

등장하는 황주지방 <배따라기곡>에 나오는 노랫말이다.

댛 들어라, 배 떠난다. 이제 가면 언제 오리. 碇擧兮船離 此時去兮何時來
만경창파를 소반에 담은 물을 가듯이 돌아오소서 萬頃滄波兮 平盤貯水去似廻

“이제 가면 언제 오”겠냐며 기약없는 이별을 슬퍼하는 내용이다. 박사호는 이 노랫말을 두고 “그 곡조가 처량하고 구슬퍼 사람의 애를 끊게 한다.”고 하였다.³⁴⁾ <어부사>와 함께 불리던 이 노래는 지방마다 약간씩 다르다. 대체로 매우 슬픈 곡조인데, 이 때문에 궁중으로 유입될 때 <선유락>에서는 누락되었던 것으로 보인다.

동일한 악무임에도 불구하고 궁중과 지방 간에 연행방식의 차이를 보이는 것은 당연한 현상이라고 할 수 있다. 지방의 것이 궁중으로 유입될 경우, 연행장소는 물론 공연목적 및 내용, 방식 등에 차이가 생길 수밖에 없다. 궁중에서의 공연은 치밀한 준비를 거쳐 의식절차 내에서 진행되는 것에 반해, 지방은 의식보다는 공연 자체를 보고 즐기는 것에 무게를 두기 때문이다.³⁵⁾ 궁중으로 편입된 후, <선유락>은 무원이 증가했을 뿐 아니라 내무기가 추가되고 채선의 모양이나 기녀들의 복색이 궁중의 격식에 맞게 세련된 모습을 갖추게 된다.

<선유락>의 전승과정은 여느 궁중정재와 크게 다르지 않다. 조선 왕조가 마감하면서 궁중과 관변의 춤이 동시에 쇠퇴했다. 그나마 궁중악무는 이왕직아악부(李王職雅樂部)를 통해 겨우 명맥을 유지할 수 있었다. 조선 말까지 다양한 연향에서 공연되던 <선유락>은 1913년 고종의 생일축하연에서 공연됐다는 단편적인 기록³⁶⁾ 외에는 공연 흔적을 찾아볼 수 없다. 현재는 1983년 김천흥(金千興)에 의해 재현된 이후 국립국악원에서 공연하고 있다.

2) <고마보코>의 연행방식 및 전승양상

□□교혼초□□를 바탕으로 한 □□아악사전(雅樂事典)□□에 의하면 <고마보코>의 연행 순서는 이렇다.

무인(舞人) 4명이 무대³⁷⁾에 등장해 서로 마주보고 정렬한 뒤 정면을 향하면서 곡이 시작된다. 샷대를 무대에 내려놓고 맞은 편 쪽으로 건너갔다 다시 자기 자리로 돌아와 샷대를 들고 춤을 춘다. 기본 동작에서 샷대로 물을 가르는 모습을 볼 수 있으며, 높은 파도와 소용돌이 등을 표현하기도 한다. 마지막에 무인 네 명이 나란히 서서 샷대를 어깨에 걸치는데 이것은 배가 항구에 도착한 것을 의미한다. 악곡의 전체

34) 其曲淒愴，令人斷腸。其歌曰，碇擧兮船離 此時去兮何時來，萬頃滄波兮 平盤貯水去似廻。번역은 민족문화추진회 편, □□국역연행록선집IX: 심전고부연일기□□(서울: 민족문화추진회, 1976), 118쪽.

35) 拙稿, “선유락의 전승양상과 공연미학적 성격,” □□민족무용□□(서울: 세계민족무용연구소, 2005), 10쪽.

36) 장서각 소장. □□조선아악□□.

37) 부기쿠 무대는 넓이 7.27 m, 높이 1.36m의 다카무타이(高舞臺) 위에, 넓이 5.45 m, 높이 15.15cm의 시키부타이(敷舞臺)가 올라간 사각의 이중 구조로 되어 있다. 공연시, 시키부타이에는 푸른색의 천을 씌우고, 무대 뒤에는 관객석을 기준으로 왼쪽에 용 문양, 오른쪽에 봉황 문양이 새겨진 큰 북을 세워둔다.



<그림 6> 현재 진행되는 <狛鉾>

것이 베쓰쇼조쿠이다.

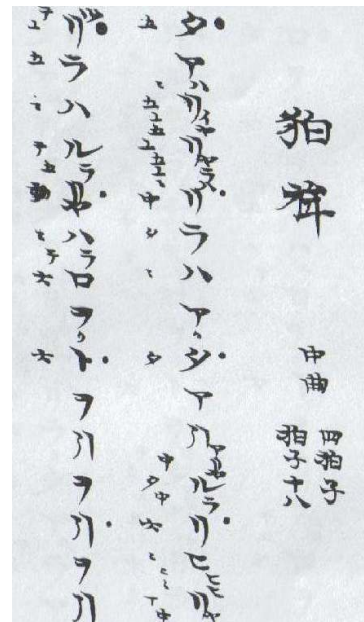
<고마보코>를 포함한 고마가쿠에는, 히치리키(箏篋)와 고마부에(高麗笛)의 관악기와 산노쓰즈미(三の鼓), 다이코(太鼓), 오쇼코(大鉦鼓)의 타악기를 사용한다. 히치리키(구멍 앞에 7개, 뒤에 1개)는 길이 18cm의 매우 작은 악기지만, 큰 소리를 내 전체적인 반주를 리드해 가는 역할을 한다. 히치리키를 제외한 모든 악기는 주로 고마가쿠 전용으로 쓰이는 것들로, 이중 산노쓰즈미는 우리의 장고, 오다이코는 북, 고마부에(구멍 앞에 6개, 뒤에 1개)는 피리, 오쇼코는 징과 같은 형태를 하고 있다. 단, 차이점이라고 한다면 우리의 장고가 양면을 모두 사용하는 것에 반해, 산노쓰즈미는 한 쪽 면만을 사용한다는 것인데, 악기의 사용 및 형태와 같은 간단한 일례만으로도 고마가쿠가 한반도 계통의 악무라는 것을 쉽게 알 수 있다.

<고마보코>는 고마이치곳초(高麗越調)⁴⁰⁾에 맞추어 공연한다. 고마이치곳초는 피리의 음계로, 섬세하고 가냘픈 음색이 특징이다. <고마보코>의 연행에 있어 또 한 가지 특기할 만한 사항은 무구로 사용되는 샷대가 오색으로 채색되어 있다는 점이다. 이것은 일본에 있어 오색이 오래전부터 사용돼 왔음을 나타내 주는 것인데, 오색사자 내지는 오방 처용무에서도 알 수 있는 바, 오색은 우리나라에서도 매우 친근하게 사용되고 있는 색이다.

<고마보코> 외에 오색이 나타나 있는 자료로는 일본의 산악(散樂) 및 부가쿠의 그림이 그려져 있는 □□신서고악도(信書古樂圖)□□가 있다. □□신서고악도□□ 중, 한 남자가 2인무의 사자를 끌고 가는 그림 옆에는 “이것은 사자춤으로, 문헌통고(文獻通考)에 의하면 당의 아악인 태평악(太平樂)에서는 오방사자무라고도

적인 분위기는 안도와 기쁨을 표현하는 만큼 밝은 분위기를 연출한다.³⁸⁾

<고마보코>는 푸른색 의상을 입고 연행한다. 중국계의 도가쿠가 붉은 색 의상을 사용하는 것에 반해, 고마가쿠는 청색 계통을 사용하도록 되어 있다. □□교훈초□□에 기록돼 있는 반에쇼조쿠(蠻繪裝束)에는 원래, 좌무(左舞)일 경우 좌위부(左衛府)를 나타내는 사자 문양이, 우무(右舞)일 경우 우위부(右衛府)를 나타내는 곰 문양이 그려져 있었으나 지금은 좌우 공히 사자 문양이 그려져 있다.³⁹⁾ 오늘날 <고마보코>의 공연에는 베쓰쇼조쿠(別裝束)가 사용된다. 베쓰쇼조쿠란 각각의 곡목에 맞는 개별 의상으로 <그림 6>에 보이는



<그림 7> 고마보코의 고마부에 음보

38) 東儀信太郎 外 □□雅樂事典□□, 音楽之友社, 1989, p.161 참조

39) 安部季昌, □□雅樂がわかる本□□(たちばな出版, 1998), p.104.

40) 고마이치곳초의 음계:

했다.”⁴¹⁾라는 해설이 붙어있다. 여기서 말하는 “오방사자무”란 곧 “오색사자”에 의한 춤을 의미한다.⁴²⁾ 따라서 한국과 마찬가지로 일본 또한 오래 전부터 오색을 사용해 왔음을 알 수 있다.

실질적으로 부가쿠가 가장 발달한 시기는 헤이안(794-1185) 초기로, 특히, 사가(嵯峨), 준나(淳和), 닌묘(仁明) 천황의 3대에 걸친 시기에는, 황실의 전폭적인 지원에 힘입어 악무의 대개편이 이루어져 부가쿠의 외형이 정착되었다. 부가쿠의 내용을 살펴보면, 좌무(左舞)의 다이헤라쿠(太平樂), 라료오(蘭陵王), 바토(拔頭), 간슈(甘洲), 우무(右舞)의 나소리(納曾利), 엔기라쿠(延喜樂) 등, 난세평정의 기쁨이나 황실에 대한 축하, 용맹한 장수의 무용담, 주술, 조정 귀족들의 여흥 등을 표현하고 있다.⁴³⁾ 부가쿠는 왕실의 행사뿐 아니라 출병식과 개선식, 관혼상제의 예식, 법회의 환희회(歡喜會) 등에서 행해졌는데, 그 연행에 있어서는 특징적으로 도가쿠와 고마가쿠를 번갈아 공연하는 좌우 양무제도를 도입하였다.

그러나 헤이안 시대를 400년으로 볼 때 부가쿠는 전반기에 성황을 이룬 후 쇠퇴기에 접어들어 황실과 귀족 세력이 약화된 중세 이후부터는 조정 의식인 조텐가쿠(朝典樂)로 보존되거나 큰 신사와 사원의 의식 악으로 남게 된다.⁴⁴⁾ 그리고 중세 이후부터는 형식과 내용이 고착화되어 인류 역사상 그 유래를 찾아 볼 수 없을 만큼 오래된 기간 동안 그 원형을 고스라니 보존한 채로 현재까지 전승되고 있다.

<고마보코> 또한 외에는 아니어서 당시의 연행방식이 오늘날까지 그대로 전승돼 오고 있다. □□악가록(樂家錄)□□ 제4권 「불전주악(佛前奏樂)」에는 당시 사리회(舍利會) 등 각종 불교관련 행사에 관한 기록이 나온다. 기록에 의하면 <고마보코>는 우무로서 거의 빠지지 않고 공연되었다고 하는데, <고마보코>는 오늘날에도 궁내청은 물론 시텐노지(四天王寺)와 이츠쿠시마 신사(巖島神社) 등의 부가쿠 공연에서 빈번하게 공연되고 있다.

3) <한선>의 연행방식 및 전승양상

궁중악무로서 <채련무>의 형태는 그 흔적을 찾아보기 힘들다. 다만 민간에서 아직까지 <채련무>, <사라련(唆囉唵)>이란 명칭으로 전승되고 있는 곳은 복건성(福建省) 천주(泉州, 해안 지역)이다. 음력 5월 단오절에 천주 지역에서는 거리거리마다 긴 장대 ‘채련기(采蓮旗)’를 들고 기이한 ‘용의 머리’를 만들어서 열에서 수 십 명씩 편성된 대열을 이루는 것을 볼 수 있다. 또한 건장한 남자 4명이 나무, 진흙 또는 종이로 만든 여러 색깔로 장식한 ‘용의 머리’를 들고 나온다. 여러 명의 건장한 남자들이 깃발을 들고 서면 대열 앞에 길을 여는 늙은 축(丑, 광대역할)역의 ‘포병공(鋪兵公)’이 있다. 이 포병공은 유모스러우면서 술 취한 것 같기도 하고 미친 것 같기도 하다. 뒤따라서 “채련대”가 따라오고 노래 “사라련(唆囉唵)”을 부르며 채련무를 춘다.

이어서 ‘화포(花婆, 남장 여자)’ 혹은 ‘화동(여자 아이들)’ 4명이 신선한 꽃을 붉은 옷바구니에 담아 길

41) 獅子舞文獻通考云唐太平樂亦謂之五方獅子舞, 正宗敦夫編, □□信西古樂圖□□(日本古典全集刊行會, 1927).

42) 이응수, 「五色獅子의 源流」, □□日本學報□□(한국일본학회, 2000), 44집, p.568.

43) 拙稿, 「韓日兩國의 比較芸能史論」, □□日本文化學報□□(한국일본문화학회, 2005), 27집, p.185.

44) 河竹繁俊, 상계서, p.45; 河竹繁俊 저(이응수 역), 상계서, p.106.

거리에서 사람들에게 꽃을 나눠준다. 옛 민속에 의하면 ‘화포’가 준 꽃을 받으면 사악함과 재난을 피할 수 있다고 한다. 집이나 상점에 들를 때는 더욱 높이 깃발을 들고 들어가 “운수대길하고 사업이 순탄하길, 아들 낳고 재물 들어오길!”⁴⁵⁾이라고 소리 높여 외치며 깃발로 대들보를 치며 돌아다닌다. 이는 각 상점과 집집마다 ‘먼지를 없애고 나쁜 기운’을 쫓아내기 위함이다. 동시에 “용왕께서 세상에 나오셔서 재난을 없애주시네, 쭈어루어리엔나.”⁴⁶⁾라고 읊는다. 그런 연후에 ‘포병공’이 물러나오면 뒤따라 화포 또는 화동이 발로 디디며 춤을 추고 옷바구니에서 신선한 꽃을 꺼내 주인에게 준다. 이때 주인은 전례에 따라 폭죽을 터트리고 환영을 표시하며 채련무가 끝나기를 기다려 돈을 준다.⁴⁷⁾

이 지역의 특색은 해안가 지방으로 ‘용의 머리’가 등장한다는 점이다. 해안가 지역이므로 바람과 비, 풍랑을 다스리는 ‘용’을 기리고 사람들의 무사태평하기를 바라는 기원을 담은 벽사(辟邪)와 행운의 의미를 담고 있다.

이렇게 거리거리마다 돌아다니며 노래하고 춤을 추는 형식은 <한선>과 비슷하다. 일반적인 <한선>의 연행방식은 아주 간단하다. 배는 대부분 대나무와 수수, 짚 등으로 장방형을 만들고 바깥쪽에는 천을 달고 여자 무용수의 허리 사이로 배를 끼운다. 또 다른 사람은 머리에 삿갓을 쓰고 손에는



<그림 8> 현재 연행되는 <한선>

나무로 만든 노를 들어 뱃사공으로 분한다. 두 사람은 행진하며 춤을 추는데 물 위에 배가 가는 것과 같다. 일반적으로 출항(開船), 노젓기(劃船), 풍랑에 요동치는 것과 물결따라 급히 가는 것 등을 무용으로 표현하며 북, 징 등 타악기로 반주한다. 퍼레이드처럼 길 위에서 ‘뱃사공’으로 분한 남자가 노를 저으며 배를 이끌며 길을 열고 이 때 다양한 배 젓는 동작들이 연출된다. 이어 배 가운데 ‘아름다운 여인’으로 분한 여자가 빠른 속도로 종종 걸음을 걸으며 따라 온다. 배는 무리를 지어 대열을 이루기도 한다.

그러나 <한선>은 민간 무용이기 때문에 각 지방마다 그 지역의 특색과 유래에 따라 조금씩 다르게 전승 공연되고 있다. 예를 들어 한 지방에는 <한선>에 매과가 등장하여 남자들이 배에 탄 아름다운 여인에게 다가오는 것을 경계하기도 하고 어느 지방에서는 채련선 주변에 여러 명의 여인들이 함께 춤을 추기도 한다. 심지어 다른 지역에서는 남자가 배 가운데 서서 길거리 관중들과 만담을 즐기기도 한다.

이렇듯 한국과 일본의 궁중악무처럼 그 전승되는 형식과 내용이 비슷한 것과는 달리 민간에 전승되는 중국의 <한선>은 그 공연형식이나 대사들이 지역과 때, 장소에 따라 달라져 그 다양성을 더하며 전승되고 있다. 또한 1949년 중화인민공화국이 건국된 이후 사회주의 문화 속에 <한선>의 내용을 현대화시킨 공연들도 보인다.

45) 大吉利市, 添丁进财.

46) 唆罗连哪, 罗连里罗连啦.

47) 杨丽芳, 「泉州“采莲舞”与中原古乐舞的渊源关系」, 「泉州师范学院学报」 참조.

IV. 결론 : 악무를 통한 한·중·일의 문화 비교

지금까지 배를 소재로 한 한·중·일의 악무를 살펴보았다. 한 종류의 악무를 통해 각 나라의 문화적 특수성을 살피는 작업은 논리적 비약을 범할 가능성이 없지 않다. 그럼에도 불구하고 이러한 작업을 시도한 까닭은 동아시아의 보편적 질서 속에 확립된 각 나라의 문화적 특징을 짚어보려는 것이었다.

<선유락>과 <고마보코>·<한선>은 아래의 <표 1>에서 볼 수 있듯이 발생시기와 모티브가 각기 달랐다. 그 가운데 <선유락>과 <고마보코>는 배로 교통하는 사람들의 왕래에 초점을 맞추었다는 점에서 유사했다. 즉 <선유락>이 중국으로 떠나는 사신의 행차를 배웅한다면, <고마보코>는 한반도의 도래인을 맞이하는 내용이었다. 두 악무의 내용이 상반됐기 때문에 분위기도 반대였다. <선유락>이 이별의 슬픔과 무사귀환의 축원을 담고 있는 반면, <고마보코>는 포구에 도착한 안도와 기쁨을 표현하고 있었다. 두 악무 모두 배가 춤 내용의 중심 소재로 쓰였다. 하지만 <선유락>에서만 채선이 등장했고 <고마보코>에서는 샷대를 사용해 무대가 배 위의 상황임을 상징적으로 표현했다. 이와는 달리 <한선>에서는 효용적 가치보다 유희와 공연의 장소로 배를 사용했다. 발생시기가 가장 빠른 한선은 채련과 관련이 있으며 각 지방마다 다양한 형태로 변용, 연행된다.

<표 1> <선유락>·<고마보코>·<한선>의 악무 비교

	선유락(船遊樂)	고마보코(狛鋒)	한선(旱船)
발생시기	16세기 이후	8-10세기 전후	6세기
발생 모티브	중국으로의 수로를 이용한 사행	배를 통한 한반도에서의 도래	채련(연꽃따기)
극중공간 및 표현의 정서	포구의 출발지 이별의 슬픔 및 축원	포구의 도착지 안도와 기쁨	유희와 공연의 장소
공연형태	여기들의 군무	남성 4인무	2인무에서 군무 등 다양한 형태
공연무구	채선이 등장	샷대가 무구로 사용됨	채선, 노 등장
문화적 맥락	당시의 대외정세 및 사행문화를 반영	당시의 국제교류 및 일본이 처한 문화지형을 반영	유희적 성격과 벽사(辟邪) 의식
전승양상	지방에서 궁중으로 유입 연행 및 장소에 따라 내용 변화	발생 당시의 공연양식 그대로 전승	각 지방마다 다양한 방식으로 전승

삼국의 악무가 담고 있는 문화적 맥락 또한 각기 달랐다. <선유락>이 당시의 대외정세 및 사행문화를 반영했다면, <고마보코>는 당시 일본의 국제교류 및 문화지형을 드러냈다. 이에 비해 <한선>은 유희적 성격과 벽사 의식을 담고 있는 것으로 나타났다.

전승양상에 있어서도 삼국의 문화적 특성을 볼 수 있었다. 미국의 무용학자인 라 메리(La Meri)에 의해

처음 고안된 민족무용의 다섯 가지 유형⁴⁸⁾에 대입하여 각 나라의 전승양상을 비교하면 다음과 같다.

<선유락>은 궁중과 지방에서의 연행방식이 조금씩 달랐으며 궁중의 각 연행끼리도 근소한 차이가 있었다. 하지만 전체적인 내용은 큰 변화 없이 조선말까지 전승되었다. 조선 왕조가 끝나면서 <선유락>은 연희자가 있었음에도 불구하고 이를 지원해줄 기관이나 제도를 찾을 수 없어 명맥이 끊어졌다가 1980년대 재현되면서 현재 국립국악원의 공연 무대에 오르고 있다. 무대 안으로 유입된 민족무용을 다섯 가지로 나누는 라 메리 분류법⁴⁹⁾에 따르면 <선유락>은 전통적 방법에 약간의 변화를 허용하는 ‘토착적인 것(The Authentic)’에 해당된다.

일본은 발생 당시의 공연 모습을 그대로 간직하며 현재까지 전승되고 있다. 초기 모습이 전승될 수 있었던 것에는 가계(家系)를 중심으로 한 전승방식이 효과적으로 기능하였을 것으로 생각된다. 일본의 전통 문화는 상당수가 초기 모습을 그대로 전승하고 있는데, 이는 일본 문화가 가지고 있는 특징 중 하나라고 할 수 있다. 다섯 가지 분류법 중 철저히 원형을 유지하며 전래되는 ‘전통적인 것(The Traditional)’에 해당된다.

중국의 <한선>은 각 지방마다 다양한 형태로 변용, 전승되었다. 중국은 송대까지 궁중악무가 성행하였으나 원대 이후 극전통이 강성해지는 한편 왕조와 민족의 교체로 이전 시대의 궁중악무가 그대로 전승되기 어려운 상황이었다. 궁중과는 달리 민간에서의 전승은 각 지방의 역사, 지역적 특색에 따른 유래를 바탕으로 다양한 형태로 이루어졌다. 현재 연행되고 있는 <한선>은 전통적인 것들이 여러 가지 혼합된 ‘창조적인 분리(Creative Departure)’나 ‘응용된 기법들(Applied Techniques)’의 형태로 구분된다.

동아시아 공동의 문화권에 대한 인식과 연구의 필요성은 이미 오래 전부터 있어 왔고 의미있는 연구 성과도 축적 중이다. 하지만 전통예술계, 특히 무용계에서 이런 인식은 가시적인 성과가 미약하다. 본고가 불모지나 다름없는 동아시아의 악무 연구에 작은 보탬이 되기를 바라며 앞으로 우리 문화의 외연까지 깊이 있는 연구가 진행되기를 기대한다.

48) 특정한 민족·국민 고유의 무용예술인 민족무용은 일반적으로 특정한 국가나 지역에서 하나의 문화적 전승으로서 연행되는 민족무용을 지칭하는 용어이다. 다시 말해서 민족무용의 개념은 특정한 민족 혹은 전형적인 무용 표현이나 대중적인 무용 표현 안에서 성장한 민족 무용이라고 정의될 수 있다. 라 메리는 무대 안으로 유입된 민족무용이 상당한 시간을 거치면서 서서히 다음과 같은 다섯 가지의 형태들 중 하나로 정착된다고 제시한 바 있다. 첫째로 전통적인 것(The Traditional): 철저히 그 원형을 유지하며 전래된 것으로 전래되는 형식과 의상과 음악을 그대로 사용하고 무용 테크닉도 매우 전형적인 모습을 띠며 보존되는 것을 말한다. 둘째는 토착적인 것(The Authentic): 이러한 범주에 드는 작품은 전통적인 방법을 그대로 따르기는 하지만 약간의 변화를 허용하는 것을 말한다. 본래의 작품에서 크게 벗어나지 않는 범위에서 일반 관객들을 대상으로 하여 규모를 축소하여 공연하거나 상황에 따라 세부적인 것들을 약간씩 조정하여 공연하는 것이다. 셋째로 창조적인 신고전 또는 부흥(The Creative Neo-Classic or Renaissance): 이것은 민족무용의 범위가 확대된 형태이다. 춤의 테크닉은 전통의 것을 대부분 고수하되 소재와 소품들 의상에서 자유롭게 변화를 주는 것을 말한다. 넷째로 창조적인 분리(Creative Departure): 이것은 위의 것 보다 더욱 자유스러운 형태이다. 여러 형태의 전통적인 것들이 혼합되거나 보다 자유스럽게 변형된 것이다. 다섯째로 응용된 기법들(Applied Techniques): 이러한 유형은 전통적인 주제와 내용, 음악, 의상 등 다양한 것을 춤에 응용하는 것을 말한다. La Meri, *Total Education in Ethnic Dance*, New York: Marcel Dekker Inc., 1976, p.1.

49) La Meri, □□*Total Education in Ethnic Dance*□□(New York: Marcel Dekker Inc., 1976), p.1.

참고문헌

- 김은자, 「조선후기 성천(成川) 교방의 공연활동 및 공연사적 의미」, □□민족무용□□ 5, 민족무용연구소, 2004.
- _____, 「선유락(船遊樂)의 전승양상과 공연미학적 성격」, □□민족무용□□ 8, 민족무용연구소, 2005.
- 김효주, 「조선후기 창작정재 연구」, □□한국음악논집□□, 한국음악학 연구회, 1999.
- 민족문화추진회, □□(국역) 연행록선집□□, 1986.
- _____, □□(국역) 열하일기□□, 1968.
- _____, □□한국 문집 총간□□
- _____, □□(국역) 악학궤범□□, 1979.
- 박희영, 「한국무용과 일본무용의 비교연구」, 숙명여자대학 석사학위 논문, 2001.
- 박은선, 「船遊樂에 관한 考察」, 이대 석사논문, 1989.
- 박태규, 「韓日兩國의 比較芸能史論」, □□日本文化學報□□ 27輯, 한국일본문화학회, 2005.
- 사진실, □□공연문화의 전통□□, 태학사, 2002.
- 서울대학교 규장각, □□원행을묘정리의궤□□, 1994.
- 성경린, □□한국 전통 무용□□, 일지사, 1979.
- _____, □□한국의 무용□□, 세종대왕기념사업회, 1976.
- 성기숙, 「조선 전기 궁중 정재의 문화사적 함의」, □□한국무용연구□□ 16, 1998.
- 성무경, 「□□교방가요□□를 통해 본 19세기 중후반 지방의 관변 풍류」, □□시조학논총□□ 17, 한국시조학회, 2001.
- 송방송, 「조선 후기 選上妓의 사회제도사적 접근-순조 기축년 <진찬의궤>를 중심으로」, □□국악원논문집□□ 7, 국립국악원, 1995.
- _____, 「조선 후기 선상기의 사회제도사적 접근」, □□한국음악사논총□□, 민속원, 1999.
- 오연환, 「도래인(渡來人)과 평안시대(平安時代) - 환무천황(桓武天皇)을 중심으로 -」, □□일어일문학연구□□33집, 한국일어일문학회, 1998.
- 이우수 역(河竹繁俊 著), □□일본연극사(상)□□, 청우, 2001.
- _____, 「五色獅子의 源流」, □□日本學報□□44집, 한국일본학회, 2000.
- 이의강 외 번역, □□완역집성 정재무도홀기□□, 보고서, 2005.
- 이창수, 「記·紀에 나타난 도래인 연구」, □□일어일문학연구□□47집, 한국일어일문학회, 2003.
- 이흥구손경순 譯, □□조선궁중무용(國譯 呈才舞圖笏記)□□, 열화당, 2000.
- 임기중 편역 □□연행록 전집□□, 2001.
- 임미선, 「선유락과 어부사」, □□문헌과해석□□ 8, 문헌과해석사, 1999.
- _____, 「□□敎坊歌謠□□ 소재 船樂의 형성 배경과 연행방식」, □□국어문학□□ 35, 국어문학회, 2000.
- 장사훈, □□한국 전통 무용연구□□, 일지사, 1981.
- 정은경, 「조선시대 궁중 정재와 민간 연희의 교섭 양상」, 고려대학교 석사학위논문, 2003.
- 정현석, 성무경 역주, □□교방가요(敎坊歌謠)□□, 보고서, 2002.
- 조선왕조실록(朝鮮王朝實錄)□□.
- 최영년, □□해동죽지□□, 민창문화사, 1989.
- 허영일, 「한일 궁중무용의 전승과정 비교 연구」, □□민족무용□□ 9, 민족무용연구소, 2006.
- 홍원탁, □□고대 한일관계사□□, 일지사, 2003.

- 양극분/차순자 역, □□중국무용사□□, 동남기획, 2002.
- 杨丽芳, 「泉州“采莲舞”与中原古乐舞的渊源关系」, □□泉州师范学院学报□□, 2004.5.
- 諸葛亿兵, 「“采莲”杂考—兼谈“采莲”类题材唐宋诗词的阅读理解」, □□文学遗产□□, 2003. 5.
- 杜兴梅, 「史浩采莲舞的多圆结构」, □□文艺研究□□, 2001. 5기.
- 费秉勋, 「南朝舞史」, □□舞蹈□□, 2001. 1기.
- 狛近真, □□教訓抄□□, 現代思潮新社, 2007.
- 狛朝葛, □□続教訓抄□□, 現代思潮社, 1997.
- 東儀信太郎 外 □□雅樂事典□□, 音楽之友社, 1989.
- 豊原統秋, □□体源抄□□, 日本古典全集刊行会, 1933.
- 安倍季尚撰, □□樂家録□□, 現代思潮新社, 1997.
- 棚橋利光編, □□天王寺誌□□, 清文堂史料叢書, 1993.
- 安部季昌, □□雅樂がわかる本□□, たちばな出版, 1998.
- 舞樂図□□, 四天王寺樂所 雅亮會所藏.
- 青江舜二郎, □□日本藝能の源流□□, 民俗民藝双書 61, 岩崎美術史, 1971.
- 荻美津夫, □□平安朝音楽制度史□□, 吉川弘文館, 1994.
- 石井進 他, □□日本史□□, 山川出版社, 1998.
- 岩橋小弥太, □□日本藝能史: 中世歌舞の研究□□, 藝苑社, 1951.
- 小野亮哉, 東儀信太郎ほか, □□雅樂事典□□, 音楽之友社, 1998.
- 雅亮會 編著, □□天王寺舞樂□□, 講談社, 1978.
- 河竹繁俊, □□日本演劇全史□□, 岩波書店, 1959.
- 金達寿, □□日本古代史と朝鮮文化□□, 筑摩書房, 1976.
- 宮内庁三の丸尚藏館 編, □□雅樂: 伝統とその意匠美□□, 宮内庁, 2005.
- 藝能史研究會, □□日本の古典芸能□□, 平凡社, 1970.
- _____, □□日本藝能史□□ 1-7, 法政大學出版局, 1981.
- 高島千春, 北爪有郷筆, □□舞樂図□□, 芸艸堂 1905.
- 高野辰之, □□歌舞音曲考説□□, 六合館, 1915.
- 日本古典文学全集□□, 小学館, 1973.
- 日本古典文学全集□□, 岩波書店, 1965
- 日本伝統音楽資料集成□□, 京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センター, 2005.
- 本田安次, □□日本の傳統藝能□□(本田安次著作集), 錦正社, 1998.
- _____, □□舞樂延年□□, 日本の傳統藝能 第15卷, 錦正社, 1998.
- 正宗敦夫編, □□信西古樂圖□□, 日本古典全集刊行会, 1972.