

조선후기 가객의 유형과 그 문학적 의의*

조 태 흠**

차 례

- | | |
|-----------------|----------------------|
| 1. 머리말 | 3-2. 패턴형 |
| 2. 가객의 개념 | 3-3. 복합형 |
| 3. 가객의 유형과 그 성격 | 4. 각 유형의 존재 양상과 그 의의 |
| 3-1. 동호인형 | 5. 맺음말 |

1. 머리말

조선후기 시조문학을 이해하는 데 가장 주목해야 할 사항은 이 시기의 시조문학을 주도한 '歌客'의 존재다. 조선후기에 문학의 향유계층이 확대·변화되면서 시조문학에서도 그 주도권이 양반 사대부계층으로부터 중인층으로 옮겨졌으며, 중인계층 가운데서도 특히 중인 가객들이 시조문학을 주도하였다. 그들은 시조의 창작과 가창에 주도적으로 참여하였을 뿐만 아니라, 가단을 결성하고 가집을 편찬하였으며, 시조의 다양한 창법을 개발하면서 시조 문학의 발달에 크게 기여하였다.

이러한 인식에 따라 조선후기 시조문학 연구에서 가객의 존재는 언제나 그

* 이 논문은 1997년 한국학술진흥재단의 공모과제 연구비에 의하여 연구되었음.

** 부산대학교 국어국문학과 교수

중심에 놓여있었으며, 가객의 출현 배경, 가객의 신분계층과 그들 상호간의 관계, 가객의 문학 및 가악활동, 그리고 가단의 결성과 가집의 편찬 등 여러 방면에서 주목할 만한 성과를 거둔 것은 사실이다. 그러나 가객들의 신분이 대개 중인 서리계층이기 때문에 이들에 관한 구체적인 자료가 남아 전하고 있는 것이 거의 없으며, 또 관련 문헌이나 자료가 있다 하더라도 그것은 대개 단편적이거나 소략한 것이기 때문에 가객의 연구에는 일정한 한계가 있었다.

이러한 자료의 제약 때문에 가객의 성격에 대한 이해의 관점이 다양할 뿐만 아니라, 심지어 연구 결과마저 서로 상반되는 경우도 적지 않은 실정이다. 특히 가객들은 다양한 유형으로 존재하면서 각각 독특한 가악 활동을 해나갔을 것으로 짐작되지만, 단편적이고 제한된 자료로써 가객 전체에 대한 사향을 재구성하여 일반화한 결과, 실상과는 일정한 괴리를 보이고 있는 실정이다. 예를 들면 “가객들은 각종 연회나 풍류객들의 놀이 등에 초청되어 풍류를 놀아주고, 그 대가로써 생활의 방편으로 삼았기 때문에 시간이 흐름에 따라 시조는 그 본래 지니고 있던 유장성·고아성·귀족성을 탈피하여, 연행의 장에서 상품화하여 점점 유흥적인 노래로 변모하게 된다.”라고 하는 일반화의 결과는, 최근 사실시조를 대상으로 계량적으로 분석한 결과 19세기로 내려올수록 세태·회화시적 특성은 감소하는 반면 서정시적 경향이 증대되고 있다는 실증적인 사실과는 상당한 괴리가 있는 것이다. 이것은 가객들의 다양한 유형과 그 활동에 대한 변별성은 접어두고 단편적이고 제한된 자료로써 가객 전체를 일반화하여 모든 가객을 동질적으로 파악한 결과 일어난 현상이라 생각된다.

따라서 본 연구에서는 이러한 사실을 감안하여 조선후기 가객들을 유형별로 파악하여 그 변별적 성격을 확인하고, 각 유형의 성격과 구체적 활동양상 그리고 그 문학적 의의를 밝힘으로써 가객의 존재 양상에 대한 재검토를 하여 이를 바탕으로 가객을 중심으로 전개된 조선후기 시조문학을 새롭게 인식하는데 기여하고자 한다.

이를 위하여 먼저 가객의 개념을 명확하게 한 다음, 이들의 성격과 그 활동양상을 정리하여 그 성격과 활동 양상에 따라 이들을 유형별로 구분하고 각 유형별 특성을 파악한다.

널리 알려진 바와 같이 조선후기에는 예술의 수요가 증대되고, 예술의 수용층에도 변화가 오는 등, 예술 전반에 대한 새로운 환경이 초래되면서 시조는

연행예술로 발전되어 갔다. 이 과정에서 가객들은 어떤 방식으로 대응하였으며, 어떠한 활동을 벌렸는가 하는 것을 파악하여 각 유형의 특성과 구체적인 활동 양상을 해명하고자 한다.

이러한 기반 위에서 가객의 유형을 통시적으로 조명함으로써 각 유형이 변화된 양상을 파악하고, 이러한 변화의 원인과 결과를 해명함으로써 각 유형이 가지는 문학적 의의를 밝히고자 한다.

2. 가객의 개념

조선후기 가객에 관한 가장 종합적인 정보를 제공하고 있는 문건은 周氏本 「해동가요」에 수록된 '古今唱歌諸氏'條일 것이다. 이 '고금창가제씨'조는 金壽長의 서문과¹⁾ 肅宗·英祖朝의 唱歌者 36명의 명단으로 구성되어 있어 가객 연구나 당시 가악계의 상황을 살피는 데는 아주 귀중한 자료임에 틀림없다. 그러나 이 '고금창가제씨' 서문은 편자가 이 명단을 작성하게 된 의도와 연령순에 의하여 가창자의 명단을 기록하고 있음을 밝히고 있을 뿐이다.

옛부터 노래하는 이는 많지 않았다. 간혹 있다 해도 후세 사람들은 누가 노래를 잘했으며, 그들의 성명은 무엇이며 어느 때의 사람인지를 알지 못한다. 한 번 가면 다시 오지 못하니 어찌 슬프지 아니한가. 고금의 노래하던 이의 성명을 기록하고자 하니, 나이대로 쓰고 반드시 노래의 우열로써 쓰지 않으려 한다. 당녕되이 월평을 본받아 이를 써서 천 년 후까지 없어지지 않게 길이 전하려 하니 어찌 좋은 뜻이 아니겠는가.²⁾

즉, 이 서문은 가창자들의 이름이 오랜 후세에까지 泯滅되지 않도록 하겠다는 명단 작성 의도와 이 명단이 나이 순서대로 작성되었음을 밝히고 있을 뿐,

1) 崔東元은 張福紹 後序의 記名, 海東歌요의 편찬시 記名 방식, 가창자 36명의 면면, 金壽長의 가악계에 대한 관심도, 당시 歌唱人과의 交遊 등으로 미루어 '古今唱歌諸氏'의 편자를 金壽長으로 추정하였다. (崔東元, <肅宗·英祖朝의 歌壇研究>, 『고시조론』(삼영사, 1980), p.237.)

2) 自古歌者不多而 間或有之 後世莫知其某某之能唱而 未知其何姓名及何時代之人 一歸必不復來 豈不哀哉 余欲記其古今歌者之姓諱 年齒書之 必不以歌之優劣書之 妄擬月評 千載後壽傳不泯 豈非好意也哉 (金壽長, 古今唱歌諸氏序)

가창자 56명의 명단 선정 기준이나 이들 사이의 구체적인 관련성 등에 대해서는 전혀 언급이 없다. 뿐만 아니라 서문에 이어서 기록된 가창자 56명의 명단도 성명과 그 아래 그들의 ‘字’나 관직명과 같은 단순한 사실만 밝히고³⁾ 있을 뿐 그들의 인적 사항이나 구체적인 내력에 대한 것은 전혀 알 수가 없도록 되어 있다. 그러므로 ‘고금창가제씨’조가 비록 가객에 관한 가장 종합적인 정보를 담고 있는 자료이긴 하지만, 이 속에서 가객의 기준이나 성격 또는 그들의 활동 양상 등에 대한 기록은 전혀 찾을 수 없다.

따라서 ‘가객’이라는 용어의 개념이나 그 성격도 이 자료를 바탕으로 다른 관련 문헌들을 고찰하여 이해하는 방법밖에 없다. 이에 최동원은 ‘고금창가제씨’에 나타난 가창자 56명 중 24명과 이들 외에 숙·영조기의 가창자로 확인된 19명에 대하여 각종 문헌을 통해서 개별적인 고찰을 통하여 그 신원을 확인하고, 이들 상호간의 연관관계, 신분계급 및 활동상황 등을 면밀하게 고찰하였다. 이러한 사항을 바탕으로 ‘가객’은唱的 기능이 어느 수준 이상인 전문가로서 閨巷의 閑客으로 풍류로 악기를 연주하고 노래를 창하던 민중음악인인데, 이들의 신분계층은 대체로 서리출신이라는 사실을 밝히고, 또 가객은 직업은 아니었으나 생활의 방편이기는 하였다고 보았다.⁴⁾

이러한 가객에 대한 의미 규정은 오늘날 학계에서 일반적으로 통용되는 가객의 개념과 대체로 일치하고 있지만⁵⁾ 이 개념 자체가 당대의 문헌 속에 명확하게 규정된 것이 아니라, 당시의 문헌에 散見되는 여러 기록을 바탕으로 유추해낸 것이기 때문에 연구자에 따라서는 가객의 개념에 대하여 시각의 차이를 드러내기도 하는 것이 현실이다.

가객이 ‘가창의 전문가’라는 사실에는 모두 동의하고 있지만, 가객의 신분이 ‘서리층’에 한정되는가와 가객이 과연 직업이 될 수 있는가 하는 문제는 여전히 논란 거리로 남아 있다. 정무룡은 가객은 성물에 정통하고 신성을 개발하고 탁월한 가창력으로 전문 기능인의 성예를 얻어 연행해준 후사금으로 생계를

3) 성명 다음에 ‘字’ 대신에 관직명을 밝히고 있는 경우는 許珽(承旨), 張炫(知事), 李廷燮(副率) 등 세 사람뿐이다.

4) 최동원, 앞의 논문, pp.294-6.

5) 沈載完이 ‘가객작가군’으로 분류한 18명의 가객작가들은 모두 이러한 성격을 그대로 지니고 있음을 확인할 수 있다. (沈載完, 「時調의 文獻의 研究」 (세종문화사, 1972), p.280 참조.)

이으며, 한권 이상의 가보를 소유하며 제자의 육성에 헌신하는 자라고 정리하고, 신분이나 관직의 고하는 가객의 자격 요건이 아니라고 주장하였다.⁶⁾ 그는 실제로 '고금창가제씨'의 맨 첫머리에 나오는 許璘을 士族出身 가객으로 인정하여 가객의 판단 여부를 신분상의 제약보다는 가창의 전문성에 더 비중을 두어 판단하였다.

또 박규홍은 '가객은 官에 소속된 歌人들이 아닌, 민간에서 노래에 대한 수요를 충족시키는 것을 業으로 한 一群의 사람들'이라 해야 할 것이라 하면서, 그것이 主業이든 副業이든 '노래 부르는 것을 업으로 삼는다'는 직업성을 강조하여 가객의 개념을 파악하였다.⁷⁾ 그러나 그는 妓女들은 노래 부르는 것을 업으로 삼았지만 이에서 제외하고 가객이라면 남자에 한정되어야 한다고 하였다. 반면 신경숙은 '가객이라 함은 노래를 專門的 또는 專業的으로 하는 예능인을 지칭한다.'라고 하여 그 전문성에 중점을 두어 가객의 개념을 파악하면서, 노래를 전문으로 하는 이들에게는 남성창자 외에 여성창자 곧 기녀도 포함되며, 오히려 여성창자인 기녀의 활동은 시기적으로, 숫적으로, 그리고 광범한 존재형태로 보나 가객보다 우선하는 경우가 더 많았다고 전제하면서 '가객'의 범주에 이들을 모두 포함시켜야 한다고 주장하였다.⁸⁾

이처럼 연구자에 따라서 가객의 개념이 달라질 수밖에 없는 이유는 가객의 개념 자체가 당대의 문헌 속에 명확하게 규정된 것이 아니라, 여러 문헌에서 산전되는 단편적이고 제한된 자료를 바탕으로 가객의 성격을 일반화하여 그 개념을 규정함으로써 연구자에 따라서 그 강조점이 서로 달랐기 때문이다.

그러나 우리가 '가객'이라는 특정 용어를 학문적으로 규정할 경우에는 개개인이 지닌 특정한 능력에 초점을 맞추기보다는 이들이 문학사나 예술사에 끼친 변화나 영향 등을 중점적으로 살펴야 할 것이다. 즉 가객이란 조선후기라는 사회적 변혁의 시기에 나타나 새로운 문학이나 예술의 주체로 활약한 새로운 인간형을 지칭하는 역사상의 개념으로 보아야 한다. 단순히 '善歌者'나 '가창자'

6) 정무룡, <조선조가객연구>, 박사학위논문 (동아대학교 대학원, 1992), p.177.

7) 박규홍, <가객과 가단에 관한 몇가지 문제점 고찰>, 「시조학논총」 제9집 (한국시조학회, 1993), pp.50-51.

8) 신경숙, <정가가객 연구의 자료와 연구사 검토>, 「한국학연구」 8집 (고려대 한국학연구소, 1996), p.179.

를 총칭하는 일반적인 의미로 가객의 개념을 규정할 것이 아니라, 이들은 전대의 선가자나 가창자와는 구분되는 활동을 전개하고 그 결과 이들의 등장이 바로 새로운 문학·예술의 출발을 의미하기 때문에 이들에게 특정한 역사상의 의미를 부여하여 가객이라 명명하여야 할 것이다.

다시 말하면 조선전기의 사대부들 가운데도 '선가자'라 불리는 사람들은 다수 있었지만⁹⁾ 이들을 모두 가객이라 부를 수는 없다. 왜냐하면 이 사대부들이 시조를 노래한 것은 대개 '유흥'이나 '취미'와 같은 餘技의 차원에서 자족적인 취미 활동으로 이루어졌는데, 사대부 사이의 이러한 자족적 취미 활동은 교양 있는 선비로서 심회와 감흥을 스스로 표현하여 즐기고, 뜻이 맞는 동일 신분층의 사람들과 나누는 개인적, 집단적 자기 확인의 문화적 제도로 이들에게는 전문 예술가의 의식이 스며들 여지가 없음은 물론, 技藝에 대한 과도한 집착도 부정적으로 간주되었기 때문이다.¹⁰⁾

그러나 가객들은 漢詩를 정통의 문학으로 인정하고 시조는 '詩餘'라 하며 餘技로 가창을 즐기던 사대부들과는 사정이 달랐다. 그들도 처음에는 사대부들처럼 자족적인 취미 활동의 일환으로 가악 활동을 전개하였으나, 사대부와는 신분이 다른 그들에게는 가악은 다른 어떤 것보다 소중한 것으로 그들의 생활의 중요한 한 영역으로 자리잡았다. 따라서 가악은 그들에게 단순한 취미의 수준을 넘어 평생의 사업으로까지 삼고 살아갈 만큼 노래에 애착을 가지고 평생 여기에 매달리게 된 것이었다.¹¹⁾ 따라서 그들은 시조를 餘技로 여기던 사대부들과는 달리, 가악을 하나의 예술로 인식하면서 가악의 전문가로 성장하게 되어 시조의 창작과 가창에 주도적으로 참여하였을 뿐만 아니라, 가단을 결성하고 가집을 편찬하였으며, 시조의 다양한 창법을 개발하면서 시조 문학과 음악의 발달에 크게 기여하였다.

이러한 점에서 가객은 노래를 전문으로 하는 妓女와도 뚜렷이 구분된다. 사

9) 박규홍, 앞의 논문, p.49 참조.

10) 김홍규, <조선 후기 예술의 환경과 소통구조>, 「한국사회론」(정창수 편, 사회비평사, 1995), p.418.

11) ○功名이 과무섯고 辱된 일 만흔이라/ 三杯酒 一曲琴으로 事業을 삼아두고/ 이조 혼 太平烟月에 이리결이 늙을리라 (金天澤, 「海周」 417)
○心性이 게여름으로 書劒을 못일우고 / 稟質이 迂疎함으로 富貴를 모르거다 / 七十載 이우려 어든거시 一長歌인가 호노라 (金壽長, 「海周」 519)

대부들이 일반적으로 가악을 향유할 때는 기생이나 歌婢로 하여금 노래하게 하고 자신들은 그것을 듣고 즐기는 방식을 취했다. 따라서 기녀들은 일찍부터 노래를 그들의 업으로 삼았던 것은 사실이지만, 가창을 주로 담당하는 '기녀'나 '가비'들은 모두 사대부에게 예속된 신분으로 이들이 가악을 연행하는 것은 하나의 기능인으로서의 역할을 담당한 것이었다. 특히 사대부가 직접 기녀에게 창을 가르쳐서 노래하게 한 기록까지 있는 점으로¹²⁾ 미루어 보아 사대부들은 이들에게서 전문 예술가의 창의적인 의식을 요구한 것이 아니라, 기능인적 숙련을 요구하였다고 보아야 할 것이다. 이처럼 사대부에 예속된 신분으로서 가창하는 기능만을 속달하여 사대부에 봉사하던 기녀들은 노래를 평생의 사업으로 삼고 전문가적 자부심을 지니고 독창적인 가악 활동을 하였던 가객들과는 명확하게 구분하여야 할 것이다.

이상에서 살펴본 바와 같이 가악을 유흥이나 취미와 같은 餘技의 차원에서 자족적으로 즐기던 사대부나, 이들 사대부에 예속되어 가창의 기능을 익혀 그들에게 봉사하는 단순한 기능인의 역할만을 담당했던 기녀들과는 달리, 가객은 신분적으로는 중인·서리층으로서 전문가적 자부심을 지니고 가악에 전념하면서 독창적인 가악 활동을 전개하였던 새로운 유형의 예술인으로 보아야 할 것이다. 다만 가객이 직업이었는지 그렇지 않았는지 하는 것은 가객의 유형에 따라 서로 달랐다고 생각된다.

3. 가객의 유형과 그 성격

가객들의 활동을 온전하게 살필 수 있는 자료는 거의 없다고 하여도 과언이 아니다. 이들은 신분이 대다수가 서리층이기 때문에 그들의 文集은 물론이거니와 이들에 관한 변변한 傳마저 제대로 남아 전하는 것이 없는 실정이다. 따라서 이들의 家系는 물론 이들의 生平조차도 완전하게 밝혀진 인물이 드물 정도이다. 이들의 활동을 어렵게나마 짐작할 수 있는 자료는 각 가집의 序·跋文 그리

12) 려증동, <17세기 '조선 노래' 연구 -노래를 가르친 李升亨을 중심으로>, 「시조론」(조규설·박철희 공편, 일조각, 1978) 참조.

고 야담집이나 다른 문집에 散見되는 이들에 관한 기록 등이다. 그러나 이들 자료들은 대개 일화 중심으로 소략한 것이거나 단편적인 것이기 때문에 이것을 통하여 가객의 활동에 대한 전반적인 양상을 파악하기는 상당한 어려움이 있다.

이런 자료상의 한계를 극복하기 위해서는 이 가객들을 활동 양상에 따라 몇 개의 유형으로 나누어 이해할 필요가 있다. 왜냐하면 당시 가객들은 다양한 유형으로 존재하면서 각각 독특한 가악 활동을 해나갔을 것으로 짐작되지만, 지금까지의 연구는 단편적이고 제한된 자료로써 가객 전체에 대한 사항을 재구성하여 일반화한 결과, 실상과는 상당한 거리를 보이고 있기 때문이다. 예를 들면 ‘가객이 과연 직업이었는가 그렇지 않은가’ 하는 문제는 어떤 유형의 가객들은 직업이라 할 수 없고 어떤 유형의 가객들은 생활의 방편이기도 하였을 것이지만, 단편적인 특정한 자료에 근거하여 전체를 일반화하여 모든 가객을 동질적으로 파악한다면 서로 상반된 결과에 도달할 수도 있는 것이라 생각된다.

이에 따라 최근에는 가객의 활동을 단일하게 파악하지 않고 두 가지 유형으로 파악하여야 한다는 견해가 제기되었다. 신경숙은 사실시조 연행의 존재양상을 논의하는 자리에서 가객은 시조라는 예술에 눈뜨고 이에 정진하는 부류와 시조 기예가 벌이가 되는 두 가지 경우가 존재하므로 이는 구별되어야 한다고¹³⁾ 주장하고, 이어지는 연구에서 歌者의 존재 방식은 동류집단 내에서 풍류 활동의 일환으로 연행하는 동호인적 형태와 동류가 아닌 별도의 감상자층의 만족을 위해 연행하는 패턴적 형태의 두 가지 유형이 있음을 밝히고 이들의 특색을 고찰하였다.¹⁴⁾

지금까지 가객의 활동 유형은 단일한 형태로 이해되어 왔으나, 신경숙의 이러한 일련의 연구를 통하여 동호인형과 패턴형의 서로 다른 두 가지 유형이 공존하고 있다는 사실이 해명되었으며, 이를 바탕으로 가객의 이해에 한걸음 더 다가갈 수 있게 되었다.

본 장에서는 이러한 업적에 바탕을 두고 조선후기 가객들을 몇 개의 유형으로 파악하여 그 변별적 성격을 확인하고, 각 유형의 성격과 구체적 활동양상을 고찰하고자 한다.

13) 신경숙, <사실시조 연행의 존재 양상>, 『홍익어문』 10·11합집 (홍익어문연구회, 1992), p.747.

14) 신경숙, <정가 가객론>, 『한국학연구』 9집 (고려대 한국학연구소, 1997), pp.106-111.

3-1. 동호인형

조선후기에 접어들면서 생산성의 향상, 상품 화폐경제의 발달, 상업업의 발전, 그리고 서울의 도시적 성장이라는 사회·경제적 환경의 변화로 인하여 생활양식이 바뀌고, 의식 수준이 향상됨에 따라 예술적 수준이 전반적으로 높아지고, 문화적 욕구가 다양해졌다¹⁵⁾. 이에 따라 이들은 그들의 취미생활이나 풍류생활에 소용되는 음악도 더 높은 수준의 것, 더 새로운 것을 요구하게 되었으며, 그들의 이러한 음악적 욕구를 충족시키기 위해 이 시기에 새롭게 등장한 인간형 중의 하나가 바로 가창을 전문적으로 담당한 歌客이었다.

歌客이 처음 출현하게 된 시기는 대개 17세기 중엽부터라고 추정되는데¹⁶⁾ 이들은 처음에는 자신들에게는 '歌癖'이 있었다는 그들의 고백처럼¹⁷⁾ 자족적인 취미·예술 활동의 일환으로 가악 활동을 전개하였으며, 그 규모도 개인적이거나 소규모의 동호인들의 모임에서¹⁸⁾ 풍류로 거문고 반주에 맞추어 가곡창에 시조를 엮어서 즐기는 형식이었다.

백함(佰涵)은 이미 노래를 잘 불러 능히 새 노래(新聲)를 지을 수 있었다. 또한 거문고의 명인 전악사와 더불어 '아양지교'를 맺어 전악사는 거문고를 타고 백함은 이에 응하여 노래하니 그 소리가 맑게 울려 가히 귀신을 감동케 하며 화기를 불러일으키니 두 사람의 기예는 당세의 절묘라 할 만 하다. 내가 일찍이 마음속의 근심이 병이 되어 그것을 풀 길이 없었는데, 백함이

- 15) 18세기 예술 전반의 변화에 대해서는 아래 논문을 참고하였음.

李佑成, <18세기 서울의 都市의 樣相>, 「韓國의 歷史像」(창작과 비평사, 1982)
林燦澤, <18세기 藝術史의 視角>, 「우전신평선생고회기념논총」(창작과 비평사, 1983)

박희병, <조선후기 예술가의 문학적 초상>, 「대동문화연구」 제24집 (대동문화연구소, 1992)

김홍규, 「조선후기 예술의 환경과 소통구조」 「한국사회론」(정창수 편, 사회비평사, 1995)

- 16) 權斗煥, <18세기의 歌客과 時調文學>, 「진단학보」 55집 (진단학회, 1983). p.113.

- 17) 余嘗癖於歌 哀集國朝以來名人里巷之作 (金天澤, 金聖器 作品 後序)

余年老心閑 素有歌癖者 久矣 (金壽長, 金振泰 作品 後序)

我亦有歌癖 而卓君大哉 李君舜卿之歌 每於欽羨矣 (金壽長, 金友奎 作品 後序)

- 18) 신정숙은 17세기 말에서 18세기 초에 해당하는 동호인형 초기에는 가객들의 활동이 대체로 개별적인 것이었다고 지적한 바 있다. (<사설시조 연행의 존재양상>, 「홍익어문」 10·11합집 (홍익어문연구회, 1992). p.752.)

전악사와 함께 와서 이 가사를 노래하였는데, 나는 이 노래를 듣고 울적한 마음을 다 풀 수 있었다¹⁹⁾.

이 글은 김천택이 가악을 연행한 실황을 짐작할 수 있게 하는 글이다. 정내교가 우울할 때 김천택과 전악사가 찾아와 가악으로 이를 풀어 주었다고 되어 있다. 이 자리에 모인 사람은 거문고의 명인인 전악사²⁰⁾ 노래로 이름을 나라에 떨친(以善歌鳴一國) 김천택, 그리고 정내교다. 정내교는 당대 최고의 여항시인으로 바로 이 「청구영언」의 서문을 써준 사람인데, 그는 한시에 능했을 뿐만 아니라, 「거문고 가락도 널리 알았으며, 長歌 부르기를 좋아하였는데, 모두 묘한 경지에 이르렀을」 정도로 가악에 깊은 조예를 가지고 이를 애호했던 사람이다.²¹⁾ 따라서 이 세 사람의 교유는 바로 가악이라는 공통의 예술취미를 매개로 하여 이루어진 것이라 생각되며, 이들이 함께 모여 가악을 연주하고 감상한 것은 바로 동호인끼리의 소모임으로 이해해야 할 것이다.

김천택의 가악을 통한 동호인적 교유는 「청구영언」의 後跋을 썼던 磨巖老樵와의 관계에서도 확인된다. 마악노초가 「청구영언」의 발문을 쓰기로 허락하면서 “내 평생에 노래 듣기를 좋아했고 더욱이나 그대의 노래를 즐겨 들어왔는데, 그대가 노래를 가지고 청하는데 내 어찌 말이 없을 수 있겠는가.”²²⁾라고 한 말을 미루어 보아 마악노초 역시 김천택의 노래를 즐겨 들었음을 알 수 있다. 그런데 이 마악노초는 ‘古今唱歌諸氏’에 그 이름이 실려 있는 宗室 李廷燮이다.²³⁾ 그의 이름이 ‘古今唱歌諸氏’에 실려 있는 사실과 그 스스로도 ‘온갖

19) 伯涵既善歌 能自爲新聲 又與善琴者全樂師 托爲峨洋之契 全師操琴 伯涵和而歌 其聲瀏瀏然 有可以動鬼神而發陽和 二君之技 可謂妙絕一世矣 余嘗幽憂有疾 無可娛懷者 伯涵 其必與全樂師 來取此詞歌之 使我一聽而得洩其澶鬱也 (鄭來僑, 靑丘永言序)

20) 위의 인용문 가운데 ‘全樂師’ ‘全師’ ‘全樂師’가 육당본 「청구영언」의 서문에서는 ‘金聖器’ ‘金師’ ‘金樂師’ 등으로 표기되어 있어 논자에 따라서는 ‘전악사’를 ‘김악사’의 잘못된 표기로 보고 ‘김악사’를 ‘어은 김성기’로 보는 견해가 있었으나, 이는 권두환에 의해 ‘전악사’가 맞는 표기이고 ‘전악사’는 따로 있었다고 밝혀졌다. (권두환, <조선 후기 사조가단 연구>, 박사학위논문(서울대 대학원, 1985), pp.52-54.)

21) 潤卿旁解琴操 且喜爲長歌 皆極其妙 (李宜叔, 浣巖集序)

22) 余平生好聽歌 尤好聽汝之歌 而汝以歌爲請 吾安得無言 (磨巖老樵, 靑丘永言 後跋)

23) 金允朝, <樗村 李廷燮의生涯와文學> 「한국한문학연구」 14집 (한국한문학회, 1991), p.325.

일 한가지도 능한 것이 없지만 단가 부르기 하나에는 능하니'라고²⁴⁾ 말하고 있는 것으로 미루어 볼 때, 그 역시 당대 유명한 가창자이며 가악에 깊은 조예를 지니고 있었던 인물임에 틀림없다. 따라서 종실인 이정섭과 김천택의 신분의 벽을 뛰어넘는 이러한 교유 역시 가악이라는 공통의 예술취미를 매개로 이루어진 동호인적 활동에 바탕을 둔 것으로 보아야 할 것이다.

김천택의 경우에서 확인할 수 있는 것처럼 초기의 가객들은 자족적인 취미·예술 활동의 일환으로 가악 활동을 전개하였으며, 그 연행 방식도 소규모의 동호인들끼리 모여 풍류로 가악을 즐기는 형식이었다. 그러나 18세기 중엽부터는 中·胥層들이 경제적으로 크게 성장하면서, 이러한 경제력을 바탕으로 중임층 내에서 문학·음악·회화·서예 등과 같은 다양한 문화활동을 전개하였는데,²⁵⁾ 이러한 추세에 힘입어 가객들의 가악 활동도 크게 활기를 띠게 되었고, 아울러 이들의 활동 공간도 크게 넓어지게 되었다. 이에 따라 초기 소규모의 동호인적 모임은 두 가지 방향으로 확대·발전된다. 첫째는 전기의 가악을 위주로 하던 동호인적 소모임이 詩·書·畵·歌樂 등이 함께 어우러진 여향인들의 종합적인 풍류마당으로 확대된 경우이고, 다른 하나는 이러한 활동이 순전히 가악쪽으로 傾斜되어 동류 가객들 서로간의 집단적이고 유희적인 풍류의 장으로 발전한 경우이다.

꽃 피고 새 우는 날이거나 국화가 피는 중양절(重陽節)에는 언제나 일대(一代)의 시인(詩人)·묵객(墨客)·금우(琴友)·가옹(歌翁)이 여기에 모여 금(琴)을 뜯고 혹은 것대를 불어 혹은 시를 짓고 글씨를 썼다. 그 중에서 여러 노장(老長)들 곧 엄동지 한봉(嚴同知漢朋), 나사알 석중(羅司諫石重), 임선생 성원(林先生聲遠), 이별장 성봉(李別將聖鳳), 문동지 기주(文同知基周) 형제, 송동지 규징(宋同知奎徵) 형제, 김침정 성진(金僉正聲振), 홍동지 우택(洪同知禹澤), 김침지 우규(金僉知友奎), 문주부 한글(文主簿漢奎), 이침지 덕만(李僉知德萬), 고동지 시걸(高同知時傑), 홍생 우평(洪生禹弼), 오생 만진(吳生萬珍), 김생 효갑(金生孝甲) 등이 매번 시회(詩會) 때면 나에게 시조(詩州)를 쓰게 하였다²⁶⁾.

24) 百事不能能短歌 歌終酌酒兀然酣 <秋懷三疊>, 「樗村集」 권1. 여기서는 김윤조의 앞의 논문에서 재인용)

25) 18·9세기 京衙前들의 경제적 성장과 예술활동에 대해서는 姜明官, <18,19세기 京衙前과 예술활동의 양상>, 「한국근대문학사의 쟁점」(창작과 비평사, 1990) 참조.

26) “每當花發鶯啼之辰 菊開重陽之節 一代詩人墨客琴友歌翁來會于此 或彈琴吹笛 或

馬聖麟이 여항시단의 풍류생활을 묘사한 글이다. 이 모임의 참석자들은 대개 여항인으로서 신분상으로는 경아전에 속하는 부류들이다. 이 모임은 문백상으로는 詩會의 모습을 띠고 있으나 다만 한시만을 창작하고 읊는 것이 아니라, 거문고를 뜯고 노래를 부르며 혹은 시를 짓고 서화에 몰두하는 종합적인 풍류회의 양상을 띠고 있다. 따라서 이들은 서뿐만 아니라 서화나 가악 등과 같은 다양한 취미를 가지고 서로 어울려 이를 함께 즐기는 동호인적 성격이 있었다는 사실을 알 수 있다. 이러한 여항인들의 동호인적 풍류회에 金友奎가 참여하고 있다. 김우규는 '古今唱歌諸氏'條에 列錄된 56명의 唱歌者 중의 한 사람이며, 金壽長과는 매우 가깝게 지내는 벗으로 세상 사람들이 노래로 일가를 이루었다고 하는 名歌客이다.²⁷⁾ 김우규는 이 풍류회의 구성원으로서 노래로써 이들의 가악적 취미를 만족시켜 주었을 것이다.

여항인들의 이러한 다양한 취미 활동에 부응하여 가객들이 이들의 풍류회에 함께 어울리는 경우는 18세기 중엽부터 기록으로 나타나기 시작하여 19세기 후반까지 이어진다. 앞에 인용한 김우규의 기록을 필두로 하여 「是閑齋清遊說文」에서는 가객 金獸壽가 詩人·가객·琴客·畫員 등이 함께 어울린 풍류마당에 참여하였다는 기록이 있으며, 18세기 중엽 金光翼이 주도하던 金蘭社라는 詩社에 여항시인인 동시에 가객인 金振泰가 참여하고 있고, 18세기 말엽에는 九老會의 구성원으로 「東歌選」을 편찬한 白景炫이 참여하고 있었다는 사실을 확인할 수 있다.²⁸⁾ 여항시인들의 詩社에 가객과 시인이 함께 어울리는 이러한 분위기는 매화점 장단을 창안해낸 장우벽을 거쳐 고종 때까지 이어졌다.²⁹⁾

이처럼 여항인들의 동호인적 취미 활동은 비록 그 모임의 규모가 커지고 그 취미의 폭이 가악 이외에 詩나 書畫 등으로 확대되었지만 여기에 참여하는 가객들은 김천택의 경우와 마찬가지로 자족적인 취미·예술 활동의 일환으로 가

題詩弄墨 而其中諸老卽嚴同知漢朋·羅司謁石重·林先生聲遠·李別將聖鳳·文同知基周兄弟·宋同知奎徵兄弟·金俞正聲振·洪同知禹澤·金俞知友奎·文主簿漢奎·李俞知萬德·高同知時傑·洪生禹弼·吳生萬珍·金生孝甲 每當詩會則使余書詩草”(馬聖麟, 平生豪樂總錄 壬戌年條, 「安和堂私集」상권. 여기서는 강명관, 위의 논문, p.100에서 재인용)

27) 金君聖伯 與我交道甚密 聖伯 自小韻氣豪放 學歌於朴君尙建 未過一歲 能模抑客又有繡飾之態 世皆謂名揚矣 (金壽長, 「靑丘歌謠」金友奎 作品後序)

28) 이러한 사실은 강명관, 앞의 논문, pp.101-107 참조.

29) 강명관, 앞의 논문, pp.105-106.

악 활동을 전개하였던 것이다.

이러한 여향인들의 종합적인 풍류 마당에 어울리는 것과는 달리 가객들의 활동이 순전히 가악쪽으로 傾斜되어 가객들 서로간의 집단적이고 유흥적인 풍류의 장에 참여한 경우도 있다.

노리갯치 조코조흔줄을 벗님네 아뉘든가
 春花柳 夏清風과 秋月明 冬雪景에 弼雲昭格萬春臺와 南北漢江絶勝處에
 酒有爛熳호의 조흔벗 가즌 箏笛 아름다운 아모가이 第一名唱들이 次例로 벌
 어안자 엇거러 불을썬에 中훈님 數大葉은 堯舜禹湯文武갓고 後庭花 樂戲調
 는 漢唐宋이 되엿는의 騷蠻이 編樂은 戰國이 되야이서 刀鎗劒術이 各自騰揚
 호야 管絃聲에 어러엿다
 功名도 富貴도 나물러라 男兒의 이 豪氣를 나눈조화 호노라.

(金壽長, 「海周」 548)

이 작품은 金壽長이 가악을 통한 풍류생활을 노래한 것이다. 노래를 좋아하는 벗들이 함께 모여 봄·여름·가을·겨울 계절마다 경치 좋은 곳을 찾아다니며 풍류를 즐겼는데, 이러한 풍류에는 中大葉·數大葉·後庭花·樂戲調·騷蠻·編樂 등과 같은 가곡창을 중심으로 한 가악 활동이 이루어지고 있다. 그런데 이 풍류 모임은 노래를 좋아하는 벗, 즉 가객들끼리의 동호인적 성격을 띠고 있지만, '가즌 箏笛'이 동원되고 여기에다 기생까지 참여하고 있으니, 그 규모가 앞의 김천택의 경우와는 비교할 수 없을 정도로 집단화되어 있으며, 풍류의 성격도 향락적이고 유흥적으로 변화된 사실을 확인할 수 있다.

이러한 가악 중심의 풍류생활을 노래한 작품은 金壽長 뿐만 아니라 金兌錫·任義植을 거쳐 19세기의 安致英에 이르기까지 지속적으로 이어지고 있다.³⁰⁾ 이것은 가객들 상호간의 동호인적 성격의 가악 활동이 일회적이고 우연한 것이 아니라, 이제 가객들의 중요한 가악 활동 유형으로 자리잡았다는 사실을 의미한다고 하겠다.

가객들 상호간의 동호인적 가악 활동이 이렇게 규모가 집단화되고 그 성격이 향락적으로 유흥적으로 변화되기는 하였지만, 그것이 자족적인 취미·예술 활동의 일환으로 이루어졌다는 점에서 가악 활동의 본질이 변한 것은 아니었다.

30) 이러한 가악 중심의 풍류생활을 읊은 작품은 다음과 같다. 金壽長, 「時全」 1898, 2764, 金兌錫 「時全」 2101, 任義植 「時全」 468, 安致英, 「時全」 2413, 3081.

이상에서 살펴본 것과 같이 초기 소규모 동호인 모임에서나 여향인들의 종합적인 풍류마당에서나, 혹은 가객들끼리의 집단적이고 유희적인 풍류놀이에서나 간에 여기에 참여하는 가객들은 모두 자족적인 취미·예술 활동의 일환으로 가악 활동을 전개한 동호인형 유형이라 할 수 있다.

이들 동호인형의 가객들은 노래를 부르고 풍류를 즐기는 행위가 다른 누구를 위한 것이 아니고, 자신의 가악 활동에 스스로 만족하거나 동호인 상호간의 깊은 예술적 교감을 통한 정서적 만족을 추구하는 자족적인 예술활동을 전개하는 특징이 있는 것이다. 이들은 처음에는 자족적인 예술·취미활동의 일환으로 가악 활동을 시작하였으나 조선후기 사회·경제적 환경의 변화로 인하여 생활양식이 바뀌고, 의식 수준이 전반적으로 향상됨에 따라 예술적 수요가 증가하고, 특히 中·胥層들이 경제적으로 크게 성장하면서, 이들은 가악에만 전념할 수 있었다. 이렇게 되자 이들에게 있어서 가악은 일시적 풍류나 취미의 수준을 넘어 노래를 평생의 사업으로까지 삼고 살아갈³¹⁾ 만큼 그 의미가 달라진 것이다. 따라서 이들은 시조를 餘技로 여기던 사대부들과는 달리, 가악을 하나의 예술로 인식하면서, 일종의 藝道精神을 지닌 가악의 전문가로 성장하게 되었다.

이처럼 가악의 전문가로 성장한 동호인형의 가객들은 가악에 대하여 남다른 자부심을 지니게 되었다. 동류 가객들이 함께 어울려 歌遊行脚을 하는 내용을 노래한 김수장 시조에 이러한 자부심이 잘 드러나고 있다

陽春이 布德호니 萬物이 生光輝라.

우리 聖主는 萬壽無疆호스 億兆ㅣ顯戴已호고 群賢은 忠孝호야 愛民至治호고 老少에 벗님네도 無故無恙커늘 各妓歌伴期會호야 細樂을 前導호고 水陸眞味五六歡에 金剛山 도라들어 絶對名勝求景호고 ...중략... 伽倻고고 검은 고에 가즌 箏笛 섰것는되 男歌女唱으로 終日토록 노니다가 扶狂寺 진 洞口에 軍樂으로 드러간이 左右에 섰는 將丞 分明이 반기는듯 往來遊客들은 못 니 부러 호듯드라.

암아도 壽域春臺에 太平閒民은 우리론가 호노라. <김수장, 「海周」 563 >

31) ○功名이 귀무섯고 辱된 일 만흔이라/ 三杯酒 一曲琴으로 事業을 삼아두고/ 이조 혼 太平烟月에 이리절이 늙을리라. (金天澤, 「海周」 417)

○心性이 게여름으로 書劔을 못일우고 / 稟質이 迂疎호므로 富貴를 모르거다 / 七十載 이우려 어든거시 一長歌인가 호노라. (金壽長, 「海周」 519)

동류 歌客들이 함께 어울려 금강산으로 歌遊를 떠났는데, 이러한 가유행각에 대해서 “往來遊客들은 못니 부러 ㅎ돏드라”라고 노래하고, 자신들의 이러한 생활을 “壽域春臺에 太平閒民은 우리론가 ㅎ노라.”라고 생각한 것을 미루어 볼 때 그들이 자신들의 가악 생활에 얼마나 만족하고 있고 나아가서는 궁지와 자부심마저 가지고 있었음을 알 수 있는 것이다. 가악에 대한 이러한 자부심이나 궁지는 곧 예도정신으로 이어져, 그들의 예술에 대한 높은 성취를 추구하게 되는 원동력이 되었다.

예술에 대한 이러한 성취 욕구 때문에 풍류의 장에서 이들은 이미 있었던 노래를 반복적으로 가창하는 것에 만족하지 않고, 새로운 시조를 창작하기도 하고, 새로운 창곡을 만들어 내기도 하였다. 즉, 자신들의 풍류활동을 전개하는 가운데서 자연스럽게 자신들의 노래말을 새롭게 창작하거나 이미 있던 노래를 새로운 형태로 변주시키는 시도를 반복하면서 새로운 곡조를 만들어내게 된 것이다. 그들은 시조의 가창과 창작을 함께 병행하면서 시조문학의 발달과 시조의 다양한 창법 개발에 크게 기여하였다.

그러나 동호인형 가객들은 그들의 예술에 대한 자부심과 궁지를 지니고 이처럼 높은 수준의 예술적 성취를 추구하였지만, 가악에 대한 물질적 대가를 전제하지 않았다. 초기의 동호인형 가객들은 자족적인 취미·예술 활동의 일환으로 가악 활동을 전개하였으며, 그 이후 여향인들의 풍류마당이나 가객들 상호간의 유흥적인 풍류놀이에서 참여한 동호인형 가객들은 그들 자신의 경제적 성장을 바탕으로 활동하였기 때문에 그들에게 경제적 대가는 필요하지 않았으며, 오히려 예술에 대한 이러한 경제적 대가는 그들의 예도정신에 위배되는 행위로까지 간주되었던 것이다.

그들은 다만 예술 활동에 대한 대가로 자기 만족이나 동호인 상호간의 깊은 예술적 교감을 통한 정서적 만족만을 추구하게 된다. 정내교나 마악노초가 김천택을 평하여 ‘남파 김군 이숙은 명창으로서 온 나라에 명성을 떨치고 있다. 聲律에 뛰어날 뿐만 아니라 문예를 닦았다.’³²⁾라든지 ‘천택은 사람됨이 자세하고 명확하며 유식하여 시 삼백편을 읽 수 있으니 단순한 歌者가 아니다.’라고³³⁾ 한 말들은 그의 예술에 대한 이해에 바탕을 둔 예술적 교감이 이루어졌

32) 南坡金君伯涵 以善歌鳴一國 精於聲律 而兼攻文藝 (鄭潤卿, 靑丘永言 序文)

33) 澤爲人 精明有識 解能誦詩三百 蓋非徒歌者也 (磨嶽老樵, 靑丘永言 後跋)

을 때 나올 수 있었던 것이다. 아울러 이러한 예술적 교감이나 이해가 있었기 때문에 이들은 김천택이 「청구영언」을 편찬하였을 때, 기꺼이 서문과 발문을 써 주었던 것이다. 김천택도 그들의 예술적 교감과 이해에 바탕을 둔 이러한 교류와 인정에 대하여 크게 만족하였을 것이다.

3-2. 패턴형

18세기 중엽에 접어들면서 서울 여항·시정의 도시민적 취미 내지 향락 소비 생활의 발전으로 새로운 음악의 수요가 창출되고 재반 연예 활동이 활발하게 전개되자 여기에 부응하여 제 나름의 기예를 파는 일을 업으로 하는 새로운 예술인들이 출현했다. 양반 사대부 가운데는 경제력을 바탕으로 자신의 심화된 예술적 욕구를 충족하기 위해 가객이나 악사들을 경제적이거나 예술적으로 후원하고 그 대가로 이들의 가악을 즐기는 패턴이 나타났다. 이 시기에 패턴은 바로 이러한 예술인들을 후원하여 예술의 새로운 존재 형태를 발생시켰다.³⁴⁾ 이러한 패턴의 존재는 가악 분야에도 나타나 가객들을 후원하면서 당시의 가악 예술을 주도하게 된다.

沈鏞 심합전은 재물에 대범하고 義를 좋아하며, 풍류로운 생활을 스스로 즐겼다. 일세의 歌姬·琴客과 술꾼이며 시인들이 몰려들어, 문전성시를 이루고 연일 손님들이 벅적거렸다. 장안의 잔치와 놀이에 심공을 청하지 않고는 벌일 수 없을 지경이었다.³⁵⁾

당시 西平君 公子 標는 부자로 豪俠하였으며, 성품이 음악을 좋아하는 분이었다. 실술의 노래를 듣고 좋아하여 날마다 데리고 놀았다. 매양 실술이 노래하면 공자는 으레 거문고를 끌어 당겨 몸소 반주를 하는 것이었다. 공자의 거문고 솜씨도 또한 일세에 높았으니 서로 만남이 더없이 즐거웠다. ... 중략 ... 공자(서평군)가 음악을 좋아했으므로 일세의 가객들인 이세춘·조옥자·지봉서·박세첨 같은 사람들이 동류로 매일 공자의 문하에서 놀아, 실술과는 친구로 사이들이 좋았다.³⁶⁾

34) 임형택, <18세기 예술사의 시각>, 「우전신호열선생고회기념논총」(창작과 비평사, 1983), p.376.

35) 沈陝川鏞 疎財好義 風流自娛 一時之歌姬琴客酒徒詞朋 輻輳並進 歸之如市 日日滿堂 凡長安宴遊 非請於公 則莫可辦也.(〈風流〉, 李佑成·林煥澤 譯編, 「李朝漢文短篇集(中)」(일조각, 1978), p.200.

36) 時 西平君 公子標 富而俠 性好音樂 聞蟋蟀而悅之 日與遊 每蟋蟀歌 公子必援琴

沈鏞은 음악에 대한 높은 안목과 경제력을 가지고 여러 예능인들을 후원하면서 가악계에 엄청난 영향력을 행사하면서 당대의 풍류예술을 주도하였는데, 그는 歌客 李世春과 琴客 金哲石, 기생 秋月·梅月·桂蟾 등의 패턴원이었다. 서평군은 음악을 애호하였을 뿐만 아니라 그 자신이 거문고로 일세의 명성을 얻었을 정도로 가악에 조예가 깊은 인물이었었는데, 이 서평군의 문하에도 실술을 비롯하여 일시의 가객들인 이세춘·조옥자·지봉서·박세첨 등이 그의 문하에서 후원을 받고 있었음을 알 수 있다. 이러한 패턴원은 沈鏞이나 西平君 이외에도 洛昌君·徐旂公·李鼎輔³⁷⁾ 등과 같은 인물이 더 있었으며, 19세기에는 大院君과 그의 아들 又石公 같은 강력한 패턴원이 존재하였다.

이러한 패턴원의 후원을 받으며 가악 활동에 임한 가객들을 패턴원형 가객이라고 하는데, 이들은 우선 패턴원의 음악적 요구에 응하여 가악 활동을 해야만 했던 것이다. 그런데 패턴원들은 가악에 대한 높은 기량을 지니고 있거나 음악에 대한 고상한 취미와 높은 수준의 감상력을 지니고 있었기 때문에 가객들은 이들의 예술적 요구에 부응하기 위하여 더 높은 기량을 연마하고 새로운 음악을 창출해 내기 위해 부단한 노력을 기울였던 것이다.

뿐만 아니라 패턴원이 등장하기 시작한 18세기 중엽에는 가악의 수용층이 확대되어 이에 대한 수요의 증대는 곧바로 가객들의 수적 성장을 촉진하게 되었다.³⁸⁾ 이러한 가객들의 수적 증가는 그들 사이의 질적 차별성을 드러내게 되어³⁹⁾, 패턴원이나 가악의 수용층은 노래 잘하는 ‘名唱’을 선별해서 찾는 경향이

自和之 公子琴亦妙一世 相得甚驪如也 … 중략 … 公子既好音樂 一時歌者 若李世春·趙煥子·池鳳瑞·朴世瞻之類 皆日遊公子門 與蟋蟀又善. (〈宋蟋蟀〉, 李佑成·林焚澤 譯編, 「李朝漢文短篇集(中)」 (일조각, 1978), pp.220-221.)

- 37) 太史李公鼎輔老休官聲伎自娛, 公妙解曲度, 男女諸善唱者, 多出門下, 最愛織, 常置左右, 奇其才, 實無私好 <계심전> (김영진, <효전 심노승 문학 연구> (고려대 석사논문, 1996), p.38에서 재인용)
- 38) 崔東元은 <숙종·영조기의 가단 연구>에서 肅宗·英祖期 歌唱者 75명을 들고, 이 가운데 43명에 관하여 각종 문헌 기록을 통하여 개별적인 고찰을 한 바 있다. (崔東元, 「고시조론」 pp.235-298.)
- 39) 예술수요의 증가와 도시의 발달이라는 요인은 전문 예능인 수적, 질적 성장을 촉진하는 자양분 역할을 했다. 수요가 공급의 증대를 불러일으키고 예술공급의 증가는 그 자체 안에서 질적 차별성을 드러내게 되며, 이 차별성에 대한 사회적 평가 보상 위에서 특출한 기예를 지닌 전문예능인들이 활동할 수 있는 터전이 확장된 것이다. (김홍규, 앞의 논문, p.422.)

나타나게 되었다.

<桂織傳>에는 18세기의 기생인 제섬이 명창으로 이름을 얻자 각종 연회나 놀이판에 그녀가 없으면 부끄럽게 여겼다는⁴⁰⁾ 내용이 있으며, <김성기전>에서도 '잔치하는 집에서 아무리 예인들을 많이 불러도 김성기가 빠지면 흠으로 여겼다'⁴¹⁾는 기록이 있다. 이 뿐만 아니라 18세기에는 '철의 거문고', '안의 것대', '동의 장구', '복의 피리' '유우춘·호궁기의 해금' 등과⁴²⁾ 같이 각 분야에서 최고의 기량을 지닌 전문 예인들이 널리 알려졌다. 이러한 사실로 미루어 본다면 18세기 예술의 수요 증가가 공급의 증가를 함께 유발하여 예인들 사이의 질적 차별화를 불러온 이러한 현상은 이 시기 예술계의 일반적인 분위기였다고 보아도 무방할 것이다.

이러한 분위기 아래서 패턴이나 가악의 수용층이 여러 가객들 가운데 '명창'이나 '善歌'로 이름난 최고의 가객을 찾아 그들을 후원하거나 초청하려는 이러한 경향은 많은 가객들 사이에 질적 차별성을 유발하는 동기를 제공하게 되어 가객들은 자기의 기량을 연마하기 위하여 각고의 노력을 기울이게 된다.

실술은 소시부터 노래 공부를 하여서 이미 소리를 얻은 후 급한 폭포가 크게 떨어져 쏟아지는 곳으로 가서 매일 노래를 불렀다. 한 해 남짓 계속하자 오직 노래 소리만 들리고 폭포소리는 없었다. 다시 북악산 꼭대기로 올라가 아득한 공중에 기대어 났 나간 듯 노래를 불렀다. 처음에는 소리가 흩어지고 모이지 않던 것이 한 해 지나매 사나운 바람도 그의 소리를 흩지 못했다.⁴³⁾

실술은 서평군이 후원하는 가객인데, 위와 같은 끊임없는 수련 과정을 거친 뒤야 비로소 여러 사람이 모인 자리에 나아가 노래를 불러 '선가'라는 명칭

40) 桂織京師名唱也, 本松禾縣婢, 世縣吏, 爲人優如, 眼溜亮如照, 七歲父死, 十二歲母死, 十六歲隸主家丘史學唱頗自名, 侯家曲宴·俠少郡飲, 無無職之, (<桂織傳>, 김영진, 앞의 논문 p.38에서 재인용)

41) 人家會客燕飲 雖衆伎充室 而無聖器 則以爲歎焉 然 聖器 家貧浪遊妻子不免飢寒(<金聖器>, 李佑成·林葵澤 譯編, 「李朝漢文短篇集(中)」(일조각, 1978))

42) 於是而有鐵之琴 安之笛 東之腰鼓 卜之簫簾 而柳遇春題宮其 俱以奚琴名.(<柳遇春>, 이우성·임형택 역편, 「이조한문단편집(중)」(일조각, 1978))

43) 蟋蟀自少學爲歌既得其聲 往急瀑洪春硤薄之所 日唱歌 歲餘惟有歌聲 不聞瀑流聲 又往于北岳巔 倚縹緲 悄惚而歌 始?析不可壺 歲餘飄風不能散其聲 (<宋蟋蟀>, 李佑成·林葵澤 譯編, 「李朝漢文短篇集(中)」(일조각, 1978))

을 획득하게 된다. 이처럼 가객들은 '명창'이나 '선가'의 명성을 얻기 위하여 오랫동안의 수련과 끊임없는 기예의 연다과정을 거쳐 자신들의 가창 능력을 최고의 수준으로 향상시키려고 노력한 결과 이들은 가창의 전문가로 성장하게 된 것이다. 따라서 이러한 패턴형의 등장에 따른 새로운 예술의 수용 방식은 동호인형과는 또 다른 측면에서 가창의 세련화·고급화를 불러왔던 것이다.

즉, 동호인형 가객들이 예도정신에 입각하여 시조의 창작과 가창을 병행하였음에 비하여 패턴형 가객들은 가창에만 주력하고 있는데, 이것은 패턴형들이 가객에게 요구한 것은 작가로서의 창작 능력이 아니라 음악인으로서의 가창의 능력을 더 요구하였기 때문이다. 왜냐하면 패턴형들은 시조의 최종 향유자였는데, 이 때 시조는 독서물로 그들에게 제시되는 것이 아니라, 이것을 음악화하여 연행물로 제시되었기 때문이다. 따라서 패턴형 가객들은 시조의 창작보다는 가창에만 전념하여 가창의 전문가가 되었던 것이다.

패턴형들은 자신이 후원하는 가객들로부터 가악을 제공받는 대신 이들에게 직접적인 경제적 후원은 물론 다른 가악의 수용자를 소개하기도 하여 중개·후원하기도 하였다.⁴⁴⁾

어느 날 심공이 歌客李世春과 琴客金哲石, 기생 秋月·梅月·桂蟾 들과 초당에 앉아서 거문고와 노래로 밤이 이속해 갔다. 심공이 말하기를

“너희들 평양을 가 보고 싶지 않느냐?”

“가 보고 싶은 마음은 간절하오나 아직 못 가 보았사옵니다.”

“평양은 檀君·箕子 이래로 오천년의 문물이 변화한 고도이다. 그림 가운데 강산이요, 거울 속의 누대라, 가위 중국 제일이니라. 나 역시 아직 가 보지 못했구나. 내가 들으니 평양감사가 대동강 위에서 회갑 잔치를 벌인다 구나. 평안도 모든 수령들이 다 모이고 명기 가객이 뿔쳐 오는데 肉山酒海를 이룬다고 벌써부터 선성이 대단하다. 아무 날이 바로 잔치날이라는 구나. 한 번 걸음에 심회를 크게 발산할뿐더러 纏頭로 돈과 비단을 많이 받아 올 것이니 이 어찌 楊州鶴이 아니겠느냐?”

모두 손뼉을 치며 기뻐하고 곧 길채비를 해서 떠났다.⁴⁵⁾

44) 김홍규는 연회를 즐기는 이가 대가를 직접 지불하지 않고 호접한 풍류 양반이나 부호에게의 중개·후원으로써 보상하는 이런 경우는 패턴형의 특수한 변이형이라 하였다. (김홍규, <19세기 전기 판소리의 연행환경과 사회적 기반>, 『어문논집』 30집 (고려대 국문학연구회, 1991), p.36)

45) 一日 沈公 與歌客李世春 琴客金哲石 妓秋月·梅月·桂蟾 會於草堂 琴歌永夕 公謂諸人曰 汝輩欲觀西京乎 皆曰 有志未就 沈公曰 平壤自檀箕以來 五千年繁華之

그들은 이러한 가악 활동의 대가로 '돈과 비단을 많이 받아 올 것'을 전제하고 있을 뿐만 아니라, 실제로 이날 거의 '만금'에 가까운 돈을 상금으로 받았던 것이다. 따라서 패턴런형의 관객들은 동호인형 관객들과는 달리 직접적이든 간접적이든 일정한 대가를 전제로 가악 활동을 하였다고 생각된다. 이러한 대가를 전제로 하였기 때문에 이들은 실제 가악 활동에서도 수용자의 반응을 의식하지 않을 수 없었다.

모 대감이 관객·극객 및 기생을 급히 불러 일행이 그 댁에 도착하여 문안을 드리자 대감은 부드러운 언사 한마디도 없이 바로 노래를 시켰다. 일행은 도무지 흥이 나지 않았으나 마지못해 노래를 부르는데, 곡이 아직 끝나기도 전에 대감이 노기를 대발하여 꾸짖었다.

“너희들, 전에 이판서댁 연회에선 노래며 풍악이 시원해서 썩 들을 만 하더니 지금은 소리가 낮고 가늘며 느즈러져서 싫어하는 기색이 완연구나. 흥취라고는 조금도 없다. 내가 음률을 모른다고 하여서 그러는 것이냐?”

추월이 영리해서 얼른 눈치를 알아차리고 발명을 했다.

“연회가 이제 시작된 참이라서 소리가 우연히 낮게 나왔사옵습니다. 죄송하오이다. 다시 한 번만 기회를 주신다면 구름을 뚫고 들보를 뒤흔드는 소리가 금방 울려 나오도록 해 보겠습니다.”

대감은 특별히 너그러운 용서를 베풀어 다시 부르도록 했다. 그들은 서로 눈짓을 하고 자리에 나아가서 대뜸 우조(羽調)를 발했다. 잡사(雜詞)를 고창하되 어지러이 부르고 잡스러이 화답하니 도무지 곡조가 아니었다. 대감은 대단히 흥겨워서 부채로 책상을 두드리며 부르짖었다.

“좋다, 좋아! 노래란 마땅히 이래야 될 게 아니냐.”⁴⁶⁾

기생 秋月이 노경에 자신들의 젊은 날, 어느 물풍류한 대감의 집으로 불러가 노래했던 장면을 회상한 것이다. 이 때 대감 댁에 함께 간 인물들은 추월을 비

場也 畫中江山 鏡裡樓臺 可謂國中第一 而吾亦未之見焉 吾聞箕伯 設回甲宴於大洞江上 道內諸翫咸集 且選名妓歌客 肉山酒海先聲大播 將於某日 開宴云云 一舉足即非但大陳暢 亦必多得纏頭之金帛 豈非楊州鶴乎 諸人雀躍相賀 遂治裝啓行 (〈風流〉 李佑成·林焚澤 譯編, 「李朝漢文短篇集(中)」 (일조각, 1978), p.202)

- 46) 汝輩向日李宅之筵 鉉歌寥亮 可聽 今則低微而緩細 顯有厭色 一無興趣 以吾之不解音律而然歟 秋月慧點 已曉其矣 謝曰初筵之聲 偶爾低微 知罪知罪 更若試之 憂雲繞樑之聲 頃刻頓生矣 大監特賜寬恕使之更唱之 妓客相與瞬之入座 直發羽調雜詞大聲唱高 胡叫亂嚷 全無曲調大監大樂之 以扇拍案曰 善哉善哉 歌不當若是耶. (〈回想〉, 이우성·임형택 역편, 「이조한문단편집(중)」 (일조각, 1978), p.206.)

못하여 가객 이세춘, 금객 김철석, 기생 계섬·매월 등으로 이들은 심용의 후원 아래 활동하는 당대 최고의 기량을 지닌 가악단이다. 그러나 가악을 제대로 이해하지 못하는 대감 때문에 이들은 ‘雜詞’를 高唱하고 어지럽고 잡스럽게 화창하여 ‘곡조가 아닌’ 노래를 부를 수밖에 없었던 것이다.

이것은 패드런형의 가객들이 어떤 대가를 전제로 가악 활동을 하였기 때문에 그들은 수용자의 요구에 따라 수밖에 없었음을 말해주는 것이다. 동호인형 가객의 경우에는 가악을 이해하지 못하는 감상자 앞에서 가악 활동을 할 기회도 없었겠지만, 설사 있었다 하더라도 가악에 대한 그들의 긍지와 자부심이 이렇게 잡사를 고창하고 곡조가 아닌 노래를 가창하는 것을 용납하지 않았을 것이다. 이런 측면에서 18세기 초엽의 가객은 예도에 정진하고 있다는 자부심을 가지고, 진실로 그의 기예를 이해하는 자들과 더불어 교류하면서 자신의 사회적 지위를 구축하고 있었던 가객이라면, 18세기 중엽의 가객들은 후원자의 보살핌과 초청자의 사례로 어느 정도 경제적 여유는 누렸으나 사회적인 지위 면에서는 다시금 상층 문화권에 예속되는 기능인으로 전락하는 양상을 보여준다⁴⁷⁾ 고 한 지적은 바로 동호인형 가객과 패트런형 가객 사이의 차이를 시기적으로 밝힌 결과라고 보아도 무방할 것이다.

그러나 패트런형 가객들이 비록 어떤 대가를 전제로 노래하고 수용자의 기호에 따라 가악 활동을 전개했다 하더라도 그들이 정당한 대가를 받을 수 있는 현실은 아직은 아니었던 것 같다. 앞에 예를 든 물풍류한 대감의 경우에 그의 기호에 맞추기 위하여 ‘잡사’를 고창하고 곡조가 ‘아닌’ 노래를 불렀지만 이들에게 돌아온 것은 박주에 전포가 전부였다. 또 이들이 동대문 밖 연미동의 한 蔭官 집에 불려가 노래했을 때도 그 대가는 탁주 한 잔씩에 불과하였다.⁴⁸⁾

따라서 이 패트런형 가객들은 양반사대부와 같은 가악 수용자들의 풍류방이

47) 권두환, <18세기의 ‘가객’과 시조문학>, 「진단학보」 55호 (진단학회, 1983), pp.120-122.

48) 一即 一皂隸來招曰 吾宅進賜 使之招來矣 咆喝無數 遂與琴歌客隨往 卽東門外燕尾洞 有草屋入柴門 卽單間房外無軒 只有土階 土階之上 設草席一立 使坐其上而絃歌之 主人卽艷袍破笠面目可憎者 着宕巾 與鄉客數人 對坐房中 職卽蔭官也 歌數闕 主人揮手止之曰 無足聽也 饋以濁酒一盞 飲訖曰退去 遂辭歸 (<回想>, 이우성·임형택 역편, 「이조한문단편집(중)」 (일조각, 1978), p.207.)

나 연회의 자리에 부름을 받고 그들 앞에서 노래를 불렀으나, 이 경우 노래에 대한 대가가 일정하거나 반드시 전제된 것은 아니었다. 이것은 예술에 상품 경제의 원리가 도입되는 초기 단계를 반영하고 있는 것으로 아직은 가객과 그들의 고객 사이에 완전한 시장의 기능은 적용되지는 않았던 것이다. 따라서 가객들은 여전히 경제적인 것의 대부분을 패턴의 후원에 의존하고 있다고 보아야 할 것이다.⁴⁹⁾

3-3. 복합형

동호인형 가객과 패턴형 가객들은 서로 공존하면서 각기 다른 형태로 활동해 왔으나, 19세기에 접어들어 최상층부의 패턴이 등장하여 동호인형 가객들을 후원하게 됨으로써 이 두 유형은 서로 복합되는 양상을 보이게 된다. 가장 두드러진 예를 든다면 대원군이나 又石公의 후원을 받았던 박효관과 안면영의 경우를 들 수 있겠다.

당시에 友黨 모모 노인들이 있었는데 또한 모두 당대 소문난 호걸들이었다. 稷를 만들어 老人稷라 하였다. 또 호화롭고 부귀한 사람들과 逍逸·風騷之人들이 계를 맺어 昇平稷라 하였다. 오로지 歡娛와 譚樂을 일삼았는데 선생(박효관)이 사실상 盟主였다.⁵⁰⁾

安政英이 朴孝寬과 함께 가악 활동을 전개하던 노인계와 승평계를 소개하고 있는 글이다. '노인계'는 당대의 '호걸지사'의 모임이며, '승평계'는 '호화·부귀자'와 '유일·풍소지인'의 모임으로 모두 박효관을 맹주로 삼고 '환오'와 '연락'을 즐겼다고 한다. 이들이 이 모임을 통하여 즐긴 환오와 연락에 가악이 중심이 있었음을 다음 시조를 통하여 쉽게 확인할 수 있다.

49) 신경숙은 당시 가객이나 예인들의 삶에서 예능의 물질적 대가가 미미한 수준에서 이루어졌음을 전제하고 당시 예능인들의 생활이란 특정 패턴에게 기속하거나 門客의 형태로 존재하였던 것 같다고 지적하였다. (신경숙, <정가가객 연구의 자료와 연구사 검토>, 『한국학연구』 8집 (고려대 한국학연구소, 1996), p.212.)

50) 時則有友黨某某諸老人 亦皆當時聞人豪傑之士也 結稷曰老人稷 又有豪華富貴及逍逸風騷之人 結契曰昇平稷 惟歡娛譚樂是事 而先生實主盟焉. (安政英, 金玉叢部 自序)

八十一歲 雲崖先生 위라늑다 일엇던고

童顔이 未改하고 白髮이 還黑이라. 斗酒을 能飲하고 長歌을 雄唱하니 神仙의 杖堂이요 豪傑의 氣像이라. 丹崖의 설인 님을 히마당 사랑하야 長安 名琴名歌들과 名姬賢伶이며 遺逸風騷人을 다 모와 거나리고 羽界面 호박당을 엇겨러 불너닐제 歌聲은 嘹亮하야 들쏘티를 날너니고 梨韻은 冷冷하야 鶴의 춤을 일의현다. 盡日을 迭宕하고 醕配이 醉후 後의 蒼壁의 불근 입과 玉階의 누른 솟을 다 각기 찢거 들고 手舞足蹈 ㅎ을적의 西陵의 히가 지고 東嶺의 달이 나니 蟋蟀은 在堂하고 萬戶의 燈明이라. 다시금 蓋을 씻고 一盃一盃 ㅎ은 후의 선술이 第一名唱 나는 북 드러노코 卅宋을 比樣하야 호박당 赤壁歌를 멋지게 듯고나니 三十三天 罷漏술의 식벽을 報하거닐 携衣相扶하고 다 각기 허여지니 聖代에 豪華樂事이 杖과 또 잇는가

다만적 동천을 바라보아 ○○○을 싱각호는 懷抱야 어니괴지 잇스리.

<안민영, 金玉叢部 178>

雲崖 선생을 중심으로 장안의 名琴, 名歌, 名姬, 賢伶, 遺逸·風騷人들이 모두 모여 밤을 새워가며 한바탕 가악을 절탕하게 즐기고 있으니, 이것이 바로 안민영이 말한 '환오'와 '연락'이라 할 수 있을 것이다. 이러한 환오와 연락이야말로 동호인끼리 가악 활동을 하는 가운데 느낄 수 있는 그들만의 기쁨이요 즐거움일 것이다. 따라서 이 두 모임에 나타난 가악 활동은 바로 18세기의 자족적인 취미·예술활동의 일환으로 전개되었던 동호인적 성격을 강하게 띄고 있다. 이 노인계나 승평계의 모임에서 바로 김수장과 같은 동호인형 가객들의 歌遊 행각과도 같은 분위기를 느낄 수 있는 것도 바로 이 두 모임이 이러한 성격을 지니고 있기 때문일 것이다.

특히 위의 노인계에 대하여, 안민영이 “허다한 계회가 4·5년을 지나지 못하여 흔적도 없이 사라졌으나, 오직 '노인계'만은 몇백년을 계승하여 모든 규모가 오히려 옛적보다 찬란하다.”⁵¹⁾라고 언급한 사실에 근거하여 이들의 활동이 장우벽·김우규·김목수·백경현·김진태·김시모·김광현 등이 활동한 여향인의 풍류회와 맥이 닿는다는 주장이 제기된 바 있는데⁵²⁾ 이로 미루어 생각할 때, 이 두 모임의 동호인적 성격을 쉽사리 짐작할 수 있을 것이다.

그러나 박효관과 안민명의 활동이 이처럼 자족적인 동호인형의 성격만을 띠

51) 許多樓會 不過四五年無痕 而獨老人樓 繼承幾百年 凡百規模 猶燦於昔日 (安政英, 金玉叢部 歌番65의 解說文)

52) 강명관, 앞의 논문, pp.106-107.

것은 아니다. 이들의 모임에는 때로는 대원군이나 그의 맏아들인 又石公을 좌상객으로 모시고, 그들을 위하여 가악 활동을 하였음을 알 수 있다.

仁王山下 弼雲臺는 雲崖先生 隱居地라.

先生이 豪放自逸하여 不拘少節하고 嗜酒善歌하니 酒量은 李白이요 歌聲은 龜年니라. 風流才子와 冶遊士女들이 구름갓치 모여들어 날마다 風樂이요 씨마다 노리로다. 이녁에 太陽館 又石尙書ㅣ 歌音에 皎如히사 遺逸風騷人과 名姬賢伶들을 다 모와 거나리고 날마다 즐기실제 先生을 愛敬하스 못미칠듯 하오시니

아마도 聖代에 豪華樂事ㅣ 이밧게 또 어찌 잇스리. (안민영, 金玉叢部 165)

박효관의 은거지인 필운대에서 노래에 밝은 우석공을 모시고 유일·풍소인과 명회·현령들이 연회를 베푸는 광경을 읊은 시조이다. 이 연회의 좌상객은 우석공이고 이 연회는 그를 위하여 열린 것으로 보아야 할 것인데 이러한 연회를 날마다 즐긴다고 노래하고 있다. 이런 사실로 미루어 볼 때 우석공은 바로 이들의 가악 활동을 후원하면서 아울러 이들로부터 예술적 욕구를 충족하는 패턴티이라고 보아야 할 것이다. 이들은 우석공 뿐만 아니라 국태공 즉 대원군을 위하여서도 이러한 연회를 자주 베풀었다는 사실로 미루어 볼 때 박효관과 안민영의 가악 활동에는 패턴티적 성격도 강하게 지니고 있다는 사실을 확인할 수 있다.⁵³⁾ 이들처럼 동호인적 성격과 패턴티적 성격을 함께 지니고 활동하는 이러한 유형의 가객을 본고에서 따로 한 유형으로 설정하고 복합형 가객이라 하고자 한다.

이처럼 복합형 가객을 따로 설정하는 이유는 우선 복합형이 대원군과 우석공이라는 특정한 패턴티의 경우에만 나타나는 특수한 현상이 아니라, 어떤 유형성을 띄고 나타날 가능성이 있기 때문이다. 박효관과 안민영이 대원군의 후원을 받아 본격적인 활동을 전개하기 이전인 19세기 전반에 이미 이러한 복합형의 가객들이 존재하고 있음이 밝혀지고 있다.

최근의 한 연구에 의하면 六堂本 「靑丘永言」은 翼宗의 畧才에 참여했던 전

53) 박효관과 안민영의 활동상황에 대하여 독립적인 유형으로 잡지는 않았지만, 이들이 활동이 동호인형과 패턴티형의 두 가지 연행형태와 관련되고 있다는 점은 이미 지적된 바 있다.(신경숙, <사설시조 연행의 존재양상>, 「홍익어문」 10·11합집(홍익어문연구회, 1992), p.754).

문 가객이 이를 바탕으로 상층의 인물들과 교류하면서 그들과의 가악을 통한 교류를 반영하고 있다는 것이다. 즉, 「靑六」의 중심은 역시 편찬자로 추정되는 신회문을 비롯한 일군의 가객들과 그들의 좌상객으로 '題靑丘永言後'라는 기록을 써주었던 '광호어부'로 추정되는 김민순과 그 주위의 상층 인물들로 구성된 일군의 가악 집단의 존재에 있었는데, 익종의 정재를 통해 맺게 된 인연을 바탕으로 진행되었던 교류를 1830년대 중반 이후 계속 유지해 나가면서, 그들의 가악 생활을 반영하여 편찬된 것이 바로 「청육」이라는 것이다.⁵⁴⁾ 이 연구에 의하면 신회문을 중심으로 한 일군의 가객들은 동류 가객들 간의 교류에 의한 동호인적 성격을 띤 교류를 하였음과 동시에 이들의 좌상객인 김민순과 그 주위의 상층 인물들의 후원을 받으며 가악생활을 해 나가는 패턴런형의 성격을 동시에 지니고 있음을 확인할 수 있다.

19세기 전반에 이처럼 동호인형과 패턴런형의 성격을 동시에 지닌 복합형의 가객 유형이 등장한 사실을 미루어 생각할 때, 19세기 후반의 박효관·안민영의 활동 유형은 단순히 대원군이라는 특정한 패턴런의 등장에 따른 예외적인 현상이 아니라, 19세기에 접어들면서 나타나기 시작한 가악 예술의 연행과 그 수용층의 변화라는 관점에서 이해해야 하며, 이러한 관점에서 볼 때, 복합형 가객은 따로 새로운 가객의 활동 유형으로 설정할 필요가 있는 것이다.

또 이런 복합형 가객들의 활동은 동호인형 가객이나 패턴런형의 가객들과는 구별되는 측면이 있다. 우선 이들이 가악으로 교류하는 계층의 범위를 보면, 동호인형 가객들은 여향인의 풍류회나 동류 가객들 자체의 풍류놀이에서 중인 층이라는 동일 계층 서로 간의 교류가 중심이 되었고, 패턴런형 가객들은 양반·사대부층의 패턴런의 후원을 받으면서 양반·사대부층이나 중인 부호들의 초청에 응하면서 가악 활동을 전개한 반면, 복합형 가객들은 한편으로는 동류 가객들 사이의 교류를 유지하면서 최상층 패턴런의 후원으로 최상층 인물들과도 가악 활동을 통한 교류를 할 수 있었던 것이다. 이것은 19세기로 접어들면서 가객들이 즐겨불렀던 가곡의 수용층이 최상층부로 확대된 결과를 반영한 것이라고 볼 수 있다. 아울러 최상층부의 수용자가 등장하면서 이들이 동호인형 가객들의 패턴런이 되자 새로운 유형의 가객이 나타날 수 있었던 것이다.

54) 김용찬, <「청구영언」(육당본)의 성격과 시가사적 위상>, 「19세기 시가문학의 탐구」(집문당, 1995), p.76.

또 가객들을 후원하는 패턴의 성격이 전기 패턴의 그것과는 상당한 차이가 있다는 점이다. 전기 패턴들은 가악에 깊은 조예를 가지고 음악을 애호하였지만 자신들이 후원하는 가객들에게 시조를 지어서 노래하는 것은 요구하지 않고 가악을 감상하거나 자신의 반주에 맞추어 노래하게 하거나, 다른 풍류장을 소개하는 정도에 그쳤다. 그러나 이 복합형의 패턴들은 이러한 것 이외에도 자신이 후원하는 가객들에게 특정한 노래를 창작하여 부를 것을 요구하기도 하였던 것이다.

즉 우석공은 안민영에게 그의 호인 '구포동인'을 첫머리로 삼아 삼삭대업을 지을 것을 명하자⁵⁵⁾ 안민영은 다음 시조를 지었다.

口圖東人은 춤을 추고 雲崖翁은 노리한다.

碧江은 鼓琴하고 千興孫은 필리로다.

鄭若大 朴龍根 稽槌 笛소리에 和氣融風허더라. (安玟英, 금옥총부 92)

일반적으로 예술에 있어서 패턴의 역할은 경제적인 면 이외에도 사회적 지위의 보장, 정신적 대우, 안정된 예술 소비자를 확보할 수 있게 해 주지만 그 반대 급부로 예술가에게 특정 유형의 예술 양식을 요구하는 것이라면⁵⁶⁾ 이 복합형 가객들의 패턴은 전기의 패턴형 가객의 경우보다는 더욱 분명하게 그들이 원하는 예술 양식을 요구하였다. 이에 따라 복합형 가객들은 그들의 패턴이 요구하는 작품이나 그들을 위한 작품 활동에 치중하는 특징을 보였던 것이다.

아, 우리들이 聖時를 맞이하여 함께 태평한 세상을 살아가니 위로는 국태공 석파(石坡) 대인이 계시어 듣소 음률을 다스려 바로 잡고 정련하시어 후인들로 하여금 환히 밝혀 의심없게 하시니, 이 어찌 천재 일우의 기회가 아닌가. 내가 노래를 짓고 싶은 마음을 금하지 못하여 외담됨을 무릅쓰고 벽강 김윤석 군중과 함께 서로 확인하여 新韻 여러 편을 짓고, 그것으로 성덕을 노래하여 하늘을 사모하고 태양을 그려내는 정성을 부쳤다. 그러나 재주가 성글고 정성이 보잘 것 없어 말이 대부분 상스럽고 누추했다.⁵⁷⁾

55) 又石尙書 命我以口圖東人爲頭 作三數大葉故 構成焉.(安玟英, 金玉叢部 歌番 92의 解說文)

56) 김문환 외, 「19세기 문화의 상품화와 물신화」(서울대출판부, 1998), p.82.

57) 噫 吾僥生逢聖時 共躋壽域 而上有國太公石坡大老爺 躬攝律呂 調而正之 鍊以精之 使後來之人 皎然無疑 是 豈非千載一時也歟 余不禁作興之思 不避猥越 乃與碧江金

안민영은 자신의 패턴이었던 대원군이나 우석공을 위해 새로운 작품을 여러 편 지어서 그것으로 성덕을 노래하여 하늘을 사모하고 태양을 그려내는 정성을 부친다고 하고 있다. 실제로 그의 작품 가운데는 대원군에 관한 것이 18수나 되고, 다시 聖上 2수, 세자 9수, 府大夫人 3수, 大王夫人 1수, 又石公 12수 祝宮園樓臺 4수 등으로 그의 패턴이었던 대원군이나 우석공과 그들에 관련된 작품이 무려 47수나 되는 것을 알 수 있다.⁵⁸⁾ 이러한 사실은 무엇보다도 가객 자신이 독자적인 예술세계를 구축하기보다도 그 예술 세계가 패턴에게 구속되었다는 것을 의미하기도 한다.

그러나 이 복합형 가객들은 패턴에게 전적으로 기생하거나 의지한 것이 아니라, 원래 동호인적 성격을 지니고 있었기 때문에 한편으로는 자신의 독자적 예술 세계를 추구하며 여기에 대단한 자부심을 지니고 있으면서 또 한편으로는 패턴에게 봉사하는 예술활동도 하였던 것이다. 따라서 이들이 패턴을 따르고 그를 위하여 가악 활동을 전개한 것은 그들에게서 경제적 지원을 얻는다는 점도 있었지만 보다 더 근본적인 것은 자신의 예술에 대한 이해와 인간적 이해를 그들에게서 구할 수 있었기 때문이었다. 특히 국태공은 박효관에게는 ‘雲崖’란 호를 지어 내렸으며,⁵⁹⁾ 안민영에게는 口圃東人이란 號를 직접 지어 줄 정도였으니⁶⁰⁾ 이들은 벌써 단순한 풍류의 교류를 넘어 정의에 의한 교류에 접어들었다고 하여도 과언이 아닐 점도다.

口圃東人 빛난 身勢 알 니 적어 病되더니
似顔似閑兼得味요 如詩如酒又知音은
石坡公 知己筆端이시니 感激無限하여라. (安玟英, 金玉叢部 29)

안민영은 이러한 국태공의 知遇에 감격하여 위와 같이 직접 작품으로 그 감격을 노래하기도 하였다. 안민영이나 박효관이 대원군이나 우석공을 따르고 그의 풍류 아래 있었던 것을 보람으로 여기는 이유는 대원군이나 우석공이 이들

九錫君仲相確 而作新韶數闋 詠歌聖德 以寓慕天繪日之誠 然才疎識淺 語多俚陋.(安玟英, 歌曲源流序)

58) 沈載完, <金玉叢部研究>, 「청구대학논문집」 4집 (청구대학, 1961), p.44.

59) 先生名孝寬 字景菴 號雲崖 國太公所賜號也 (安玟英, 金玉叢部 自序)

60) 口圃東人 石坡大老所賜號也 余在三溪洞家時 東園後 有口字圃田故 稱口圃東人 (安玟英, 金玉叢部 歌番 92의 解說文)

에게 베풀었던 경제적인 혜택 때문이 아니라, 바로 그들과 ‘知音’이며 ‘知己’로 교유할 수 있었던 데 있었음을 알 수 있다. 복합형 가객들이 비록 패턴을 위하여 가악 활동을 하였지만, 그들은 패턴의 경제적 지원보다는 가악을 통한 예술적·인간적 교유를 더 중시하고 있었다는 사실을 여기서 확인할 수 있다.

4. 각 유형의 존재 양상과 그 의의

동호인형 가객들은 그들의 자족적인 취미·예술활동의 일환으로 가악 활동을 전개하였는데, 처음에 이들은 개인적이거나 소규모의 동호인들의 모임에서 주로 활동하였다. 그러나 18세기 중엽부터는 中·胥層들이 경제적으로 크게 성장하면서, 이들의 활동 영역은 점점 넓어져 소규모의 동호인 모임은 詩·書·畫·歌樂 등이 함께 어우러진 여향인들의 종합적인 풍류마당으로 확대되거나 동류 가객들이 참여하는 가악 중심의 유흥적인 풍류의 장으로까지 발전하게 된다. 그러나 이처럼 여향인들의 취미의 폭이 가악 이외에 詩나 書畫 등으로 확대되거나 가악 활동의 규모가 집단화되고 그 성격이 향락적이고 유흥적으로 변화되기는 하였지만, 여기에서 활동한 가객들은 모두 자족적인 취미·예술 활동의 일환으로 가악 활동을 전개한 동호인형 가객임에는 변함이 없다. 이 동호인형 가객은 17세기 중엽부터 등장하여 19세기 후반까지 지속적으로 그 맥이 이어지고 있음을 볼 때, 가객들의 중요한 가악 활동 유형으로 자리잡았다고 하겠다.

한편 18세기 중엽에 접어들면서 서울 여향·시정의 도시민적 취미 내지 향락 소비 생활의 발전으로 새로운 음악의 수요가 창출되고 제반 연예 활동이 활발하게 전개되자 여기에 부응하여 가악을 업으로 하는 일군의 가객들이 출현하였는데, 가악을 애호하는 양반·사대부 가운데는 심화된 예술적 욕구를 충족하기 위해 자신의 경제력을 바탕으로 이들을 경제적으로나 예술적으로 후원하고 그 대가로 이들의 가악을 즐기는 패턴이 나타났다. 이러한 패턴의 후원을 받으며 가악 활동에 임한 가객들을 패턴형 가객이라고 하는데, 이들은 패턴의 예술적 요구에 부응하기 위하여 더 높은 기량을 연마하고 새로운 음악을 창출해 내기 위해 부단한 노력을 경주하여 가악의 전문가로 성장한 사람들이다.

따라서 동호인형 가객들은 자발적인 취미·예술 활동의 일환으로 가악 활동을 시작하여 그것에 스스로 만족하거나 동호인 상호간의 깊은 예술적 교감을 통한 정서적 만족을 추구하는 반면, 패턴형 가객들은 조선후기 사회·문화적 환경의 변화로 새로운 음악의 수요가 창출되자 그에 응하여 가악 활동을 시작하였는데, 이들은 패턴형의 음악적 요구에 맞추어 가악을 제공하고 이들로부터 그 대가를 요구하였다는 점에서 서로 구별된다. 이처럼 이 두 유형은 그 출발이나 목적에서 현저한 차이가 나기 때문에 그 활동 영역이 서로 다르다고 보아야 할 것이다. 이러한 사실은 18세기 중엽에 동호인형 가객으로 활동한 김수장과 교분이 있었던 창가자 19명의 명단⁶¹⁾ 가운데는 동시대에 활동했을 것으로 보이는 패턴형의 가객인 李世春, 박세침, 池鳳瑞, 조옥자, 宋龍瑞⁶²⁾ 등의 이름은 전혀 보이지 않는다는 점에서도 확인된다.

그러므로 동호인형 가객이 18세기 중엽 이후에 사회·문화적 환경의 변화로 말미암아 패턴형 가객으로 변화되어 간 것이 아니라, 이 두 유형의 가객들은 18세기 중엽 이후 함께 공존하면서 서로 다른 가악의 수요에 대응하면서 각각의 가악 활동을 전개한 것이라 보아야 할 것이다.

동호인형 가객들은 위에서 지적한 바와 같이 소규모 동호인 모임에서 출발하여 여향인들끼리의 종합적인 풍류회, 가객들 상호간의 풍류놀이 등으로 그 활동 규모는 다소 확대되지만 19세기까지 그 맥을 이어나간다. 이처럼 오랫동안 동호인형 가객 유형이 변질되지 않고 그 명맥을 유지한 것은 동호인형 가객들이 즐긴 가곡이 바로 그들 자신의 계층에 기반을 두고 발달한 예술이라는 점 때문이다.

시조는 원래 양반·사대부가 교양이나 풍류로 즐기던 음악이었으나 조선후기에 접어들면서 경제적으로 크게 성장한 중인·서리계층에 수용되어 이들의 예술로 새롭게 태어나 크게 발달하게 된다. 즉 동호인형 가객들은 처음에는 사대부의 예술인 시조를 수용하여 자족적인 예술·취미활동의 일환으로 가악 활동을 시작하였으나 조선후기 사회·경제적 환경의 변화로 中·胥層들이 경제적으로 크게 성장하면서, 이들은 노래를 평생의 사업으로까지 삼고 살아갈 만

61) 崔東元, <肅宗·英祖期の歌壇研究>, 「古時調論」(삼영사, 1980), p.284.

62) 박희병이 패턴형 가객인 '송실술'이 '고금창가제씨'조에 보이는 '宋龍瑞'일 가능성을 제시하였다. (박희병, 앞의 논문, p.122.)

춤 가악에만 전념할 수 있게 되었다. 이렇게 되자 이들은 시조를 자신들의 계층에 기반을 둔 예술로 크게 발달시킨 것이다.

이에 따라 동호인형의 가객들이 가곡을 가창하고 즐기는 행위는 이제 단순한 취미·예술 활동의 의미를 넘어서 동호인 상호간의 깊은 예술적 교감을 통한 집단적 자기 확인의 문제로까지 인식되었던 것이다. 이들은 이와 같은 동호인 활동을 통하여 자신들의 계층간에 강한 유대를 유지할 수 있었고, 19세기로 접어들어서도 이러한 동호인적 활동이 계속될 수 있었던 바탕이 마련된 것이라 생각된다.

그러나 19세기로 접어들면서 가곡의 수용층이 최상층부로 확대되어 최상층부의 패턴이 등장하면서 동호인형 가객들을 후원하게 되자 이들의 일부가 복합형 가객으로 편입된다. 동호인형 가객들을 후원하였던 최상층부 패턴들은 예술 취향이 더욱 세련되어, 음악에 대한 고상한 취미, 고아하고 유장한 격조, 높은 수준의 감상력을 지니고 있었다. 복합형의 가객들은 패턴들의 고상하고 우아하며 격조 높은 예술적 요구에 부응하기 위하여 새로 사설을 가다듬고 악곡을 정비하는 데 온갖 노력을 기울였던 것이다. 박효관이 가곡의 올바른 곡조가 混絶하는 것을 개탄하고 이를 바로 잡기 위하여 가곡원류를 편한다⁶³⁾라고 말한 것은 바로 이런 맥락에서 이해해야 할 것이다. 복합형 가객들의 이러한 노력의 결과 가곡은 가곡 자체가 지니고 있던 悠長性·高雅性·貴族性を 추구하게 되었으며, 그 결과 19세기 중·후반에는 장시조마저도 평시조의 주류적 미의식에 더 접근하게 된 것이다.

한편 18세기 중엽부터 활동하던 패턴형 가객들은 자신들의 패턴 이외에도 다른 가악 수용자들의 부름을 받고 그들 앞에서 노래를 불렀으나, 이 경우 노래에 대한 대가가 일정하지는 않았다. 이것은 예술에 상품 경제의 원리가 도입되는 초기 단계를 반영하고 있는 것으로 아직은 가객과 그들의 고객 사이에 완전한 시장의 기능은 적용되지는 않았던 것이다.

만약 패턴형 가객 유형이 더 발전하여 가객과 고객 사이에 완전한 시장의 기능이 도입되었다면 예술의 영역에 무제한적인 경쟁이 시작되고 전통적인 특정한 패턴은 해체되어 그 자리에는 대중들이 새로운 패턴으로 자리잡게

63) 奚有古昔賢人君子 爲正音之餘派者 余不勝慨歎其正音之混絶 畧抄歌闋 爲一譜 標其句節高低長短點數 俟後人有志於斯者 爲鑑準焉。(朴孝寬, 歌曲源流跋)

되었을 것이다. 이에 따라 가객들은 새로운 패턴인 대중들의 갈채와 인정을 받기 위한 노력을 계속했을 것이며, 그 결과 시조는 대중예술화되었을 것이다.

그러나 당시 가악계가 이렇게 되지 못한 이유는 그들이 창하는 가곡의 성격상의 한계에서 찾아야 할 것이다. 즉, 시조는 가곡의 唱詞로서 가곡의 곡조에 얹어서 노래로 향유되는 것이기 때문에 시조의 演行에는 창곡의 성격을 기본적으로 전제하지 않을 수 없는 것이다. 시조를 唱詞로 하는 가곡은 거문고·가야고·피리·대금·해금·장고 등으로 편성되는 관현반주를 갖추어야 하는 전문가적 음악이며, 또 가곡은 가사 내용보다 그 음악의 유장한 선율 자체를 감상하고 즐기는⁶⁴⁾ 대중성이 매우 없는 음악인 것이다.

따라서 가악 예술에서 완전한 시장의 원리가 도입된다 하더라도 가곡이 대중의 인기를 얻기는 매우 어려운 실정이었다. 더욱이 19세기 이후 정악인 가곡을 연행하는 풍류장에 민속악인 잡가나 판소리의 수용이 일반화되면서, 유흥공간에서 정악인 가곡이 민속악과 경쟁하였으나, 역동적이며 활력있는 민속악이 대중들의 기호에 더 맞았던 것이다. 따라서 가곡은 민속악에 밀려나게 되고 패턴형의 가객들은 그 자리를 판소리 광대나 잡가의 소리꾼에게 내어줄 수밖에 없었던 것이다.

5. 맺음말

본고는 조선후기 가객들은 다양한 유형으로 존재하면서 각각 독특한 가악 활동을 해나갔을 것이라는 전제 아래, 가객들의 유형을 파악하여 각 유형의 특성과 그 활동 양상을 해명하고 이러한 기반 위에서 각 유형의 존재 양상과 그 의의를 밝힘으로써 가객을 중심으로 전개된 조선후기 시조문학을 새롭게 인식하는 데 기여하고자 한다. 지금까지 논의된 바를 요약하여 맺음말로 삼는다.

1. 본고에서는 우선 가객은 신분적으로는 중인·서리층으로서 전문가적 자부심을 지니고 가악에 전념하면서 독창적인 가악 활동을 전개하였던 새로운 유형의 예술인으로 파악하였다. 다만 가객이 직업이었는지 그렇지 않았는지 하는 것은 가객의 유형에 따라 서로 달랐다고 파악하였다.

64) 張師助, 「時調音樂論」(서울대출판부, 1986), p.149.

2. 가객의 유형은 동류집단 간의 자족적인 취미·예술활동의 일환으로 가악 활동을 전개한 동호인형, 패턴의 후원을 받으며 그들의 예술적 요구에 부응하기 위하여 가악 활동에 임한 패턴형, 그리고 동호인형과 패턴형의 성격을 동시에 지닌 복합형의 세 가지로 나누어 고찰하였다.

3. 동호인형 가객들은 처음에는 개인적이거나 소규모 동호인들의 모임에서 주로 활동하였으나, 中·胥層들이 경제적으로 크게 성장하면서 여향인들의 종합적인 풍류마당이나 동류 가객들이 참여하는 가악 중심의 풍류의 장으로까지 활동 영역을 넓혀 나가면서 19세기 후반까지 그 맥이 이어지고 있음을 확인하였다. 동호인형 가객 유형이 이처럼 오랫동안 그 명맥을 유지한 것은 그들이 즐긴 가곡이 자신들의 계층에 기반을 두고 발달한 예술이었기 때문이라는 사실을 밝혔다.

4. 동호인형 가객들은 가악 활동을 통하여 자기 만족이나 동호인 상호간의 깊은 예술적 교감을 통한 정서적 만족만을 추구하였지 결코 어떤 물질적 대가를 전제하지는 않았다. 따라서 이들은 가악을 하나의 예술로 인식하고, 일종의 藝道精神을 지닌 가악의 전문가로 성장하면서 새로운 시조를 창작하기도 하고, 새로운 창곡을 만들어 내기도 하여 시조문학의 발달과 시조의 다양한 창법 개발에 크게 기여하였다.

5. 18세기 중엽에 사회·문화적 환경의 변화로 자신의 경제력으로 가객들을 후원하고 그 대가로 가악을 즐기는 패턴이 나타났는데, 이들의 후원을 받으며 가악 활동에 임한 가객들을 패턴형 가객이라고 한다. 패턴들은 이들에게 작가로서의 창작 능력이 아니라 음악인으로서의 가창의 능력을 더 요구하였기 때문에 이들은 패턴의 이러한 요구에 부응하기 위하여 부단한 노력을 경주하여 창작보다는 가창의 전문가로 성장한 사람들이다.

6. 패턴형의 가객들은 일정한 대가를 전제로 가악 활동을 하였으나 당시에는 그 대가가 일정하거나 반드시 전제된 것은 아니었다. 이것은 예술에 상품경제의 원리가 도입되는 초기 단계를 반영하고 있는 것으로 아직은 가객과 그들의 고객 사이에 완전한 시장의 기능은 적용되지는 않았던 것이다. 그러므로 가객들은 경제적인 것의 대부분을 패턴의 후원에 의존하고 있었으며, 이에 따라 이들은 실제 가악 활동에서 수용자인 패턴의 반응을 의식하지 않을 수 없었다.

7. 19세기 전반부터 동호인형과 패턴형의 성격을 동시에 지닌 복합형의 가객 유형이 등장한 사실은 대원군과 같은 특정한 패턴의 등장에 따른 예외적인 현상이 아니라, 이 시기에 접어들면서 나타나기 시작한 가악 예술의 연행과 그 수용층의 변화의 결과라는 관점에서 이해해야 하며, 이렇게 볼 때, 복합형 가객은 유형적 특성을 지니고 있음을 밝혔다.

8. 복합형 가객들은 원래 동호인적 성격을 지니고 있었기 때문에 패턴에게 전적으로 기생하거나 의지한 것이 아니라, 한편으로는 자신의 독자적 예술 세계를 추구하며 여기에 대단한 자부심을 지니고 있으면서 또 한편으로는 패턴에게 봉사하는 예술활동도 하였던 것이다. 따라서 복합형 가객들이 비록 패턴을 위하여 가악 활동을 하였지만, 그들은 패턴의 경제적 지원보다는 가악을 통한 예술적·인간적 교류를 더 중시하고 있었다는 사실을 확인할 수 있었다.

9. 동호인형 가객들은 취미·예술 활동의 일환으로 가악 활동을 시작하여 자기 만족이나 동호인 상호간의 예술적 교감을 통한 정서적 만족을 추구한 반면, 패턴형 가객들은 조선후기 사회·문화적 환경의 변화로 패턴이 등장하자 이들의 음악적 요구에 맞추어 가악을 제공하고 그 대가를 기대하였다는 점에서 이 두 유형은 뚜렷하게 구별되기 때문에 그 활동 영역이 서로 다르다고 보아야 할 것이다. 그러므로 동호인형 가객이 사회·문화적 환경의 변화로 말미암아 패턴형 가객으로 변화되어 간 것이 아니라, 이 두 유형의 가객들은 함께 공존하면서 서로 다른 가악의 수요에 대응하면서 각각의 가악 활동을 전개한 것이라 생각된다.

10. 18세기 중엽부터 활동하던 패턴형의 경우에는 예술에 상품 경제의 원리가 도입되는 초기 단계를 반영하고 있는 것으로 아직은 가객과 그들의 고객 사이에 완전한 시장의 기능은 적용되지 않았던 것으로 파악하였다. 패턴형 유형이 더 발전하여 가곡이 대중예술화되지 못한 이유는 시조음악인 가곡의 자체의 한계 때문인 것으로 보았다. 특히 19세기 이후 가곡을 연행하는 풍류장에 잡가나 판소리의 수용이 일반화되면서, 가곡은 민속악에 밀려나게 되고 패턴형의 가객들은 그 자리를 판소리 광대나 잡가의 소리꾼들에게 내어줄 수밖에 없었음을 고찰하였다.

이상에서 논의한 가객의 유형과 그 성격 역시 단편적이고 제한된 자료로써 유형별로 일반화하여 정리한 것이다. 따라서 본고에서는 이러한 일반화에 수반되는 오류나 비약과 같은 허점이 존재할 것으로 생각된다. 아울러 위에서 논의한 가객의 유형 이외에도 또 다른 유형이 있었을 가능성도 배제할 수 없으며, 이러한 한정된 자료에도 드러나지 않은 가객에 대하여 구체적으로 어느 가객은 어느 유형에 속할 것인가 하는 문제는 역시 과제로 남는다. 이러한 과제를 해결할 수 있는 자료를 발굴하고 새로운 방법론을 모색해야 할 필요성을 더욱 절감하게 된다.