

# 高麗·朝鮮時代 歌婢의 文學的 機能 考察

황 병 익\*

차 례

- |                     |                     |
|---------------------|---------------------|
| 1. 들어가기             | 3. 朝鮮時代 歌婢의 詩歌 演行樣相 |
| 2. 高麗時代 歌婢의 詩歌 演行樣相 | 1) 奴婢의 大擴張과 歌婢의 교육  |
| 1) 奴婢의 世襲과 歌婢의 확보   | 2) 歌婢의  활약과 詩歌의  연행 |
| 2) 歌婢의  활약과 詩歌의  연행 | 4. 나오기              |

## 1. 들어가기

詩歌 생성론의 근간은 “생각하여 느낌이 생기면 소리로 나타내고, 그 소리에 다韻을 달면 곧 詩가 된다.<sup>1)</sup> 그리고 시를 管絃에 올리면 비로소 노래[歌]가 된다.”<sup>2)</sup>라고 말할 수 있다. 즉 시에韻이 필수적 요소라면 노래에는 악곡과 악기 연주가 꼭 필요한 요건이다. 관현에 따라 歌詞를 부를 때, 향유자가 직접 연주하며 노래할 때도 있지만 다른 사람이 연주·가창할 때가 더 많기 때문에 詩歌 연구에는 늘 작자층과 수용자층, 연행층 등의 문제가 우선적 해결과제로 떠오

\* 부산대학교 국어국문학과 강사.

1) “思之所感 不能無聲 聲隨而韻 是以爲詩”(金鍾, 『思屬樂府序』, 『思屬樂府』 卷 6 ; 『韓國歷代文集叢書』(韓國文集編纂委員會, 1999), 74쪽).  
 2) “古之歌者必用詩 歌而文之者爲詩 詩而被之管絃者爲歌 歌與詩固一道也”(『靑丘永言』 鄭潤輿 序).

른다. 이 세 가지 층위는 여러 가지 경우의 수로 얽어질 수 있기 때문에 詩歌 작품이 실제로 어떻게 생성되고 향유되었는가를 분석하는 일은 매우 복잡하다. 그런데 이 문제를 작품의 성격에 의거하여 피상적으로 이해하게 되면 자칫 단선적인 해석에 머무를 수 있다.<sup>3)</sup>

작품의 생성과 향유 원리가 오늘날과 판이하게 달라서 연행 상황을 쉽게 유추하기 어려운 고전 시가 연구에서 단선적인 결론에 도달하는 위험을 피하고 당시의 연행 實際에 좀더 근접하기 위해서는 사실상 연행의 6하 원칙 즉, 누가(향유층/연행층), 언제(연행의 시기), 어디서(연행 공간), 무엇을(연행하는 장르), 어떻게(연행 방법), 왜 했는가(연행의 목적) 하는 세부적인 구성 요소를 밝혀야 한다. 시가는 일정한 향유 공간을 가지고 노래 불린 장르이므로 기록된 문자란 입체의 일면에 불과하다. 그러므로 시가의 가창에 소용되었던 모든 요건들을 모자이크 조각처럼 모아 붙여야만 가창 당시의 疏通·流通 문맥을 이해할 수 있을 것이다. 연행의 6하 원칙에 대한 고찰은 시가 장르 발생 단계의 입체적 연행 공간을 재구성해나가는 일로, 평면적인 작품 해석을 피하고 시가가 놓이던 자리를 가늠하는데 근본 의미가 있다.

우리 시가의 연행 상황에 대한 기존 연구는 거의 이루어지지 않았다. 그나마 이루어진 연구들<sup>4)</sup>은 작자층·향유층에만 초점이 맞추어져 있었고, 노래하는 사람들에게 대한 관심은 전무했다 해도 과언이 아니다. 詩歌·音樂의 연행을 담당

3) “천존하는 고려속요를 단순히 민요적인 성격의 가요로 규정하여 그 작자층과 수용자층을 고려시대의 민중층으로 한정된 것이나 이 가요들이 宮中宴樂의 樂章으로 불려졌음을 증시하여 작자·향수층을 왕 혹은 그 주변인물로만 규정한 태도가 그것이다.”(金學成, 『高麗歌謠의 作者層과 受容者層』, 『韓國學報』 31(一志社, 1983), 208면 참조 ; 『國文學의 探究』(成均館大學校出版部, 1987), 11쪽 참조).

4) 김학성, 「고려가요의 작자층과 수용자층」, 『한국학보』 31(일지사, 1983 여름) : 「辭說時調의 擔當層 研究」, 『成均語文研究』 29(성균관대 국어국문학과, 1993) ; 강명관, 「사설시조의 창작향유층에 대하여」, 『민족문화사연구』 4(민족문화사연구소, 1993) : 「조선전기 사대부의 음악향유의 제 양상」, 『조선시대 문학 예술의 생성 공간』(소명, 1999) ; 이정복, 『고려시대 기녀연구』(민족문화추진회, 1986) ; 조태홍, 「18·9세기 장시조 연행의 기반과 그 문학적 의미」, 『도남학보』 15(도남학회, 1996) : 「18세기 시조 연행 양상과 시조 문학」, 『한국문학논총』 27(한국문화회, 2000.12) ; 최동원, 「고려속요의 향유계층과 그 성격」, 『고려시대의 가요문학』(새문사, 1982).

한 층이 기너나 노비 등 주로 지배층에 예속된 친민 집단이었기 때문에 이들의 창의·능동성을 인정하지 않은 것이 이같은 연구 경향을 낳는데 한 몫을 했을 것이다.

본고는 고려시대와 조선시대 시가를 연구 대상으로 하여 麗·鮮 詩歌의 연행 상황을 밝히기 위한 작업, 즉 앞의 6하 원칙 가운데 먼저 향유층과 연행층을 포괄하는 개념인 ‘누가’에 초점을 두고 논의하고자 한다. 그 가운데서도 특히 연행층에 주안점을 두었는데, 시가의 연행층이 대부분 하층민이었기 때문에 노비의 법제와 소유·활용 형태와 당대의 정치 현실과 연관지어 논의하였고, 『高麗史』, 『高麗史節要』, 『朝鮮王朝實錄』 등의 역사서와 『東國李相國集』·『潭庭叢書』 등 각종 문집 기록들에서 그 활동의 근거를 수집하였다.

## 2. 高麗時代 歌婢의 詩歌 演行樣相

### 1) 奴婢의 世襲과 歌婢의 확보

고려 태조는 즉위하자마자 전국적인 조사를 통해 기근과 가난으로 인해 몸을 팔거나 자식을 팔아 노비가 된 자 1천명을 다음 왕실 內庫의 布帛으로贖身하여 해방시켰다.<sup>5)</sup> 삼한을 통일하는 마지막 전쟁에서 3,200명의 후백제인을 포로로 잡지만 곧바로 고향으로 돌려보냈다.<sup>6)</sup> 이 사실을 보면 태조가 노비 해방에 적극적인 태도를 가진 것으로 보인다. 그러나 태조는 예속된 노비를 풀어주면서도 “백제 官寺의 노비나 津, 역의 雜尺에 속하였던 자들이 여러 경로를 통해 비록 良民이 될지라도 관직을 주거나 정치에 참여시키지는 일이 없도록”<sup>7)</sup> 제

5) “辛亥詔曰 ‘前主視民如草芥 而惟欲之從 乃信讖緯 違棄松嶽 遷居斧壤 營立宮室 百姓困於土功 三時失於農業 加以饑饉 荐臻疾疫 仍起室家 棄背道產 相望一匹細布 直米五升 至使齊民 賣身鬻子 爲人奴婢 朕甚悶焉 其令所在 具錄以聞’ 於是得一千餘口 以內庫布帛贖還之”(『高麗史』 卷 1, 世家 1, 太祖 1).

6) “王大悅 勞慰之 命攸司 虜獲百濟將士三千二百人 並還本土 唯听康富達又奉見達等四十人 并妻子 送至京師”(『高麗史』 卷 2, 世家 2, 太祖 2).

7) “(癸卯)二十六年夏四月…其八日 車峴以南公州江外 山形地勢 並趨背逆 人心亦然 彼下州郡人 叅與朝廷 與王侯國戚 婚姻得秉國政 則或變亂國家 或啗統治之怨 犯隣生亂

한하는 양면성을 보였으니 앞의 조치들은 오히려 개국 초기에 행하는 의례적 행위로 이해하는 것이 옳을 듯하다. 게다가 고려 태조는 다수의 노비를 가진 臣僚들을 강하게 제재하지 않았는데, 노비 소유에 대한 태조의 이와 같은 미온적 태도는 노비제를 강화하려는 후대인들의 논리에 오히려 좋은 빌미를 제공하게 된다.

노비 해방에 대해 적극성을 보인 것은 오히려 奴婢按驗을 실시한 光宗이었다. 奴婢按驗이란 원래 양민이었다가 노비가 된 자들을 해방하여 고려초의 무질서한 신분 질서를 바로잡으려는 의도에서 비롯되었으나 실제 동기는 당시 귀족들의 세력을 견제하고 왕권을 강화하는 데에 있었다.

그러나 광종의 이 정책도 成宗朝 최승로에 의해 다음과 같이 비판받으면서 노비의 소유 형태는 일대 전환점을 맞이한다.

- (1) 광종 때에 이르러 비로소 노비를 심사하여 그 시비를 분간하게 하였더니 이에 공신들은 모두 (속으로) 원망하면서도 간하는 자가 없었고 大穆王后가 간절히 간하였으나 왕은 듣지 않았습니다. 그래서 천한 노비들은 때를 만난 것처럼 존귀한 사람들을 업신여기며 다투어 허위를 날조하여 본주인을 모함하는 자들이 헤아릴 수 없었습니다. 광종은 스스로 화근을 만들어 놓고 그 폐해를 근절하지도 못하였으며 말년에 이르러 심히 많은 사람들을 부당하게 죽이어서 덕을 잃은 바 컸습니다.<sup>8)</sup>

최승로는 광종의 奴婢按驗은 천한 노비들이 존귀한 사람들을 업신여기고, 허위를 날조하여 본주인을 모함하도록 만드는 결과를 초래한다고 비판하면서 노비 還賤을 요구하였다. 奴主之分을 강조하는 이 자료는 “대체로 우리 나라의 노비 제도는 백성을 교화함에 큰 도움으로 되었는데 안팎을 엄하게 하고 귀천을 구별하는 예의의 실천이 다 여기로부터 시작되는 것이다.”<sup>9)</sup>라는 예교적 질서관

且其會屬官寺奴婢津驛雜尺 或投勢移免 或附王侯宮院 姦巧言語弄權亂政以致災變者 必有之矣 雖其良民不宜使在位用事”(『高麗史』卷 2, 世家 2, 太祖 2).

- 8) “逮至光宗 始令按驗奴婢 辨其是非 於是 功臣等 莫不嗟怨 而無諫者 大穆王后 切諫不聽 賤隸得志 凌轢尊貴 競構虛僞 謀陷本主者 不可勝紀 光宗 自作禍胎 不克遏絕 至於末年 枉殺甚多 失德大矣.”(『高麗史節要』卷 2, 成宗文懿大王).
- 9) “昔箕子封朝鮮 設禁八條 ‘相盜者沒入爲其家奴婢’ 東國奴婢 蓋始於此 士族之家 世傳而使 者曰私奴婢 官衙州郡所使者曰公奴婢 年代愈遠 漸至蕃盛 於是感其爭奪之相

에 기반한 것이다. 이후 성종 5년(986)에는 노비의 가격을 公定<sup>10)</sup>하여 노비가 주인의 재산임을 보증하는 조치를 취했고, 靖宗 5년(1039)에는 마침내 從母法이 제정<sup>11)</sup>되기에 이르렀다. 그러나 從母法이 실제 적용될 때는 ‘一賤則賤’의 세습 원리로 통했다.

충렬왕대에 이르면 노비 제도는 더욱 엄격해진다. 먼저 국가 통합에 불만을 품은 세력들의 반란을 우려하는 정도이던 고려 초기의 반응은 이제 ‘노비는 社稷을 위태롭게 할 敵性的 무리이니 영원히 해방시키지 말 것’으로 強度를 더했고, 둘째, 부모 중에서 어느 한 편이 천인이면 곧 천인이 되고 설사 본 주인이 속량을 시켰더라도 그가 낳은 자손은 도로 천인이 되는 세습체제를 강조하고 있다.<sup>12)</sup> 충렬왕이 고려의 노비제를 폐지하려는 원나라에 대해 이와 같은 논리를 펼친 것도 10세기 이래 13세기말까지 이같은 내용의 노비관이 성숙하고 노비법제 또한 그에 상응하여 꾸준히 강화되어 왔음을 의미한다.<sup>13)</sup>

이상과 같은 분위기에 편승하여 고려의 귀족들은 점점 더 많은 노비를 소유하고, 확고한 노비 세습제를 이룩해 나갔다. 다음 자료는 고려의 지배층들이 자신들만의 예술적 노비, 즉 예능인들을 소유한 흔적은 다음 자료에 잘 나타나 있다.

---

向兼併之日 滋設官以理之 其禁防甚嚴 夫東國之有奴婢 大有補於風教所以 嚴內外等 貴賤禮義之行靡不由此焉 高麗奴婢聽理之法 可採者多矣 故於刑法志 并附焉.” (『高麗史』 卷 85, 志 39, 刑法 2, 奴婢).

- 10) 보상의 상한은 15~60세 ‘奴’가 포 100匹, 15~50세 ‘婢’는 120匹이었다. (“五年 七月 敎 …(中略)… 奴年十五以上六十以下 直布百匹, 十五以下六十以上 五十匹, 婢年十五以上五十以下 百二十匹, 十五以下五十以上 六十匹.”) (『高麗史』 卷 85, 志 39, 刑法 2, 奴婢).
- 11) “靖宗五年 立賤者隨母之法”(『高麗史』 卷 85, 志 39, 刑法 2, 奴婢).
- 12) “忠烈王(四年 禁公私奴婢放良) 二十六年十月 閻里吉思 欲革本國奴婢之法 王上表略曰 “昔我始祖 垂誠于後嗣子孫云 ‘凡此賤類 其種有別慎勿使斯類從良 若許從良 後必通仕 漸求要職謀亂國家 若違此誠 社稷危矣’ 由是 小邦之法 於其八世戶籍 不干賤類 然後乃得放仕 凡爲賤類 若父若母一賤則賤 縱其本主放許爲良 於其所生子孫 却還爲賤 又其本主 絕其繼嗣 亦屬同宗所以然者 不欲使終良也 恐或有逃脫而爲良 雖切防微而杜漸亦多乘隙而發奸 或有因勢托功擅作威福謀亂國家而就滅者 益知祖訓之難違 猶恐奸情之莫禦”(『高麗史』 卷 85, 志 39, 刑法 2, 奴婢).
- 13) 이영훈, 『한국사에 있어서奴婢制의 추이와 성격』, 『노비·농노·노예』-隸屬民의 比較史-(역사학회 편, 일조각, 1998), 344쪽 참조.

- (2) 제가 적이 돌전대, 승公閣下께서 機務를 마친 여가에 빈객을 모아 밤만 지내는 낙을 취하시는데 妓樂이나 관현악은 으레 있는 바이지만, 따로 구성된 女童들이 다 7~8세 가량 되는 나이로 총명하고 민첩하다고 하더군요. 대저 영리한 재주에게는 알지 못하는 바가 없습니다. 영공은 여기에 낙을 취하면서, 임금을 사랑하는 마음에 차마 혼자만 감상할 수 없어 御覽으로 진상하였고 임금께서도 매우 즐거워하여 밤마다 잔치를 여시게 되었습니다.<sup>14)</sup>

이 자료는 李奎報(1168~1241)가 晉陽公 崔瑀(=崔怡, ?~1249)에게 준 시의 并書이다. 최우가 7, 8세 가량 되는 총명하고 재주많은 아이들을 기르다 그 재주를 혼자만 감상할 수 없어 왕에게 진상하였다 하니 歌婢<sup>15)</sup>의 私有는 이 무렵부터 시작된 것으로 보인다. 이규보가 “궁중에도 이름난 才媛 없는 바 아니나 이런 참신한 재주 가진 여자 아이는 드물게 보리.”<sup>16)</sup>라 한 것으로 보아 최우가 가진 歌婢의 실력은 교방 기녀들의 그것을 능가하는 수준이었다.

歌婢를 개인적으로 소유하는 일은 歌妓의 개인 소유와 상호보완적으로 운영되었던 것으로 보인다.

- (3) 경자년 삼월일 李學士 百全이 병중에 연회를 크게 베풀었는데 기생과 풍악을 갖추고는 나와 朴樞府·崔僕射·朴學士·丁學士를 초청하여 술을 권하므로 즉석에서 시 두 수를 지어 올렸다.<sup>17)</sup>
- (4) 承宣 車倆은 아무 재능도 없고 단지 웃사람의 비위나 잘 맞추어 주는 것으로 일찍이 최충헌에게 붙어서 讎權하여 권세가 당당했는데 최이가 밍살스럽게 보고 羅州로 유배시켰다. 후에 최이가 가만히 편지를 보내서 소환해다가 추밀원 어사 대부 벼슬과 후한 선물을 주고 또 자

14) 李奎報, 「次韻李侍郎上晉陽公女童詩呈令公並序」, 『東國李相國集』 卷 8 古律詩.

15) 본고에서 사용하는 ‘歌婢’는 지배층에 예속된 노비 가운데 노래 부르는 임무를 맡은 자들을 말한다. 고려시대와 조선시대를 포괄하여 논의하려면 ‘歌奴’, ‘歌婢’, ‘歌童’을 아우르는 ‘노래노비’라는 지칭이 타당할 것이다. 그러나 여러 용례 가운데 ‘歌婢’가 주를 이루고, 노래노비라는 지칭은 학술용어로 사용하기에는 매우 어색하기 때문에 글에서는 주로 ‘歌婢’라는 용어를 사용하였다. 다만 문헌을 인용할 때처럼 글이 구분이 필요한 경우에만 다른 용어를 구분하여 썼다.

16) “禁闈未必無名媛 新伎應稀見少娥 因想九重疏宴集 未容一日示醞醑 遣供宸府資歡緒 不怕天顏轉笑渦”(李奎報, 앞의 책, 같은 부분).

17) “庚子三月日 李學士百全 病中大設筵并妓樂 邀子及朴樞副崔僕射朴丁二學士觴之 卽席得詩二首呈之”(李奎報, 『東國李相國後集』 卷 6, 古律詩).

기 愛妓 玉肌香을 주어서 그를 慰藉해 주었다.<sup>18)</sup>

자료 (3)은 李百鎬이 악공과 기녀들을 집안에 두고 음악을 즐기는 현장을 보여주고 있는데, 이 같은 향유 방식은 고려 중기에 이미 일반화되어 있었다. 당시 지배층들은 여가만 나면 손님들과 호화스런 연석을 벌이며 기녀들의 아름답고 고운 모습에 심중나고 풍악 소리의 고조된 음률도 귀에 거슬릴 정도였다<sup>19)</sup> 하니 그 번성함은 가히 짐작하고도 남음이 있다. 자료 (4)는 최우가 소유한 기녀에 대한 자료이다. 이에 따르면 최우는 車偶에게 자기의 愛妓 玉肌香을 주었다. 여기에 기록된 옥기향은 <한림별곡> 6장<sup>20)</sup>에서 帶御香과 함께 당대 쌍가얏고로 불릴 정도로 유명한 기녀였다. 최우가 당대 이름 높은 옥기향을 사적으로 소유하다가 다른 사람에게 선물한 것은 당시 세력가들이 자신의 권세를 이용하여 상당한 전횡을 행하고 있었음을 의미한다.

고려 후기 개인이 노래하는 기생을 점유하는 경우는 점점 그 범위를 넓혀간다.

(5) 충선왕이 그[金恂]를 등용하여 증대광 上洛君으로 삼았고 ... 그의 성질은 너그럽고 후하였으며 隸書에 능하였고 鼗伎를 집에 데려다 두고 날마다 악기를 듣는 것으로써 낙을 삼았다.<sup>21)</sup>

(6) 泰定 갑자년에 물러나기 바라는 글을 올려 윤허를 받은 후로는 光陽君[崔誠之]으로서 집에서 지내며, 노래하는 기녀[鼗妓]를 두고 손님들을 청하여 淸談과 雅笑만 일삼고 세상 일은 간섭하지 않았다.<sup>22)</sup>

18) “承宣車偶 無才能 唯以令色媚人 嘗附忠獻 用事權傾中外 怡疾之 流于羅州 後怡密爲書召還 授樞密院副使御史大夫 厚饋遺又與所愛名妓玉肌香 以慰籍之。”(『高麗史』 卷 129卷, 列傳 42, 叛逆 3, 崔忠獻).

19) “公嘗以暇日召賓客 開瓊筵命王觴 及于目倦乎姿色之靡曼 耳馱乎絲竹之激越”(李奎報, 『東國李相國全集』 卷 24, 記).

20) “阿陽琴 文卓笛 宗武中琴 / 帶御香 玉肌香 雙伽耶人고 / 金善琵琶 宗智稽琴 薛原杖鼓 / 위 過夜入景 此 엇더하니잇고 / (葉) 一枝紅의 빛근 笛吹 一枝紅의 빛근 笛吹 / 위 듣고야 잠드러지라.”

21) “忠宣起爲重大匡上洛君 ... 性寬厚工隸書 畜鼗伎日以絲竹爲樂 子永暉永暉永煦”(『高麗史』 卷 104, 列傳 17, 金方慶).

22) “泰定甲子 上書求退 得允 以光陽君家居 畜鼗妓 召賓客 淸談雅笑 不問人間事”(李齊賢, 『推誠亮節功臣重大匡陽君崔公墓誌銘并序』, 『益齋亂藁』 권7, 碑銘)

위의 자료 (5)는 金恂(1258-1321), (6)은 崔誠之(1265-1330)가 집안에 歌妓를 두고 노래와 연주를 하도록 한 예를 보인 것이다. 김순은 名將 金方慶의 넷째 아들이고, 최성지는 吳潛·柳淸臣 등이 제2차 立省策勳을 시도할 때 李齊賢 등과 함께 그 의논을 중지하도록 元의 都省에 글을 올렸던 儒臣이다. 權臣·儒臣 할 것 없이 歌妓·聲妓를 소유하였으므로 갈수록 소유 범위가 넓어졌음을 알 수 있다.

자료 (3)~(6)은 歌妓나 聲妓(伎)로 기록되어 있지만 노래하고 악기를 연주하며 손님을 접대하는 기능적 측면이나 남에게 주고 받는 등의 예우 측면은 歌婢의 입장과 유사했음을 알 수 있다. 즉 이들은 기능이나 인식상으로 볼 때 家妾으로서의 성격보다는 주인에게 예능을 바치는 기능인적인 역할이 더 두드러진다.

아무튼 歌婢의 개인 소유는 집안에 歌妓를 두는 이같은 관습과 그로 인해 촉발된 소유욕에 기인한 것으로 보인다. 자료 (2), (4)를 통해 최우가 집안에 노래하는 女童과 歌妓를 동시에 소유하였음을 알 수 있는데, 이를 통해 이 둘의 소유는 긴밀한 연관이 있음을 짐작할 수 있다. 歌婢 소유는 대표적인 附元勢力이던 崔洪철(1262-1340)에게도 그대로 이어진다. 崔洪철도 “자신의 집 남쪽에 中和堂을 두고 날마다 耆老를 초대하여 마음껏 즐기면서, 자기 집 여중에게 노래를 부르게 하였다.”<sup>23)</sup>한다.

이상의 자료들은 고려 중기 이후, 노비를 통제·제속하는 법제가 마련되면서 노비가 지배층에게 연행을 제공하는 또 하나의 층을 형성하는 과정을 잘 말해 주고 있다. 그런데 고려시대 지배층들의 歌婢를 소유하는 방식에는 다음과 같은 몇 가지 특징이 나타난다. 먼저 歌婢 소유의 초기에는 주로 소유주의 정치적 영향력이 크게 작용하였다. 이 때문에 자신의 婢僕 가운데 음악적 재능을 지닌 자를 꾸준히 교육시켜 歌婢로 활용하는 예보다는 이미 저명한 기녀를 독점하여 歌婢로 부리는 경우가 많다. 이에 따라 고려시대에는 歌妓의 독점과 歌婢의 소유라는 두가지 방식이 混淆하였다. 둘째, 무신 집권기 이후 가기·가비의 소유주들은 시문에 능하거나(崔誠之, 金恂), 스스로 음악에 관심이 많아 거문고나

23) “日邀耆老 極權 乃罷 作此歌 令家婢 歌之 詞皆仙語 蓋托紫霞之仙聞耆老會中和堂 來歌此詞也”(『高麗史』 卷71 志25 樂2 俗樂 紫霞洞)

통소를 연주할 능력을 지닌(金恂, 채홍철) 자가 대부분이다. 그 가운데는 스스로 새로운 노래를 지을 수 있는 능력을 지닌 자(채홍철)도 있다. 이를 통해 볼 때, 官妓를 통해 음악을 즐기는 것에 만족하지 않고, 자기 집안 내에 노래하는 기생이나 노비를 사유하는 일은 처음에는 권력 상징의 의미를 지니다가 점점 문화 예술적 관심의 상징으로 이동해 갔다고 할 수 있다. 이에 따라 歌婢를 소유하는 층도 더욱 두터워지는 양상을 보인다.

## 2) 歌婢의 활약과 詩歌의 연행

앞에서 고려시대에는 독점된 기녀와 새로 마련한 歌婢들이 모두 개인 소유의 시가 연행층으로 활약했음을 살펴보았다. 그렇다면 이들 기녀나 노비들이 사적 宴享에서 부른 노래는 어떠한 것이었을까. 다음 자료들이 그를 짐작하게 해 준다.

- |                        |         |
|------------------------|---------|
| (1) 사부의 풍류는 물결 따라 흘러가니 | 謝傳風流逐逝波 |
| 창생이 기대를 걸었으나 이제 어이하리   | 蒼生有望奈今何 |
| 달 밝은 귀봉산 아래 거룻배에선      | 龜峯峯下滿船月 |
| 어부가 한 곡조가 애를 끊는구나      | 腸斷一聲漁父歌 |

이 작품은 이제현이 龜峯 金政丞(永暉; ?~1348)의 죽음을 애도하여 지은 것이다. 이 시의 끝에는 “귀봉 김정승이 술에 취하면 언제고 豹皮라는 기생을 시켜 <漁父詞>를 노래하게 하였다.”<sup>24)</sup>는 기록이 덧붙여 있다. 여기서의 <어부사(가)>는 조선조의 龔巖 이현보가 “원래 12장이던 것을 9장으로 만들었다”하고, 퇴계가 “세상에 전하는 어부사는 옛 사람이 어부들이 읊은 것을 모아 우리말로 만든 長言으로 무릇 12장인데 작자의 성명을 듣지 못하였다.”<sup>25)</sup>고 말한 12章짜리 原曲을 지칭하는 것으로 보인다.<sup>26)</sup> 이 <어부가>는 이현보의 長·短歌나 윤

24) “本官醉後 每令妓豹皮歌漁父詞”(李齊賢, 「悼龜峯金政丞永暉」, 『益齋亂藁』卷4 詩)

25) “世所傳漁父詞 集古人漁父之詠間 綴以俗語而爲之長言者 凡十二章 而作者名姓無聞焉”(李滉, 「附書漁父歌後」, 『龔巖集』卷4).

26) 『樂章歌詞』에 기록된 12장의 <어부가>가 퇴계나 농암이 말한 그 <어부가>가 아닐까 싶다.

선도의 어부사로 개작·변개되고, 궁중에서도 불리다(『태종실록』) 12歌詞의 하나로 남았으니 하나의 詩歌群을 이룬다. 이 시가군이 가창자나 상황에 따라 약간의 차이가 있었을 것임은 자명한 일이지만 대체로 다음과 같은 음악적 패턴을 가지고 지속되었을 것으로 보인다.

- (2) 제 1장 : 雪鬢漁翁이 住浦間하야서 自言居水 | 勝居山이라호는다 **빅뵈**  
**라** || **빅뵈**라 早潮 | 纔落거를 晩潮 | 來호는다 지곡총 || 지곡총 ||  
 예스화 예스화 一竿明月이 亦君恩이샀다  
 제 2장 : 靑菰葉上에 涼風이 起커를 紅蓼花邊에 白鷺 | 閑호는다 단드  
**러**라 || (단드러라) 洞庭湖裏에 駕歸風호리라 지곡총 || 지곡총 || 예  
 스화 예스화 一生蹤迹이 在滄浪호두다

<어부사>는 6拍을 한 장단으로 하면서 16 또는 17 장단이 모여 한 章을 이룬다. 각 장의 가락형태는 1·3·5·7·(9·11)의 홀수 장과 2·4·6·8·(10·12)의 짝수 장이 같은 가락이다. 예문 (2)에서 짙게 짙한 부분은 각각의 마디가 1 장단을 이루고, 복선으로 열게 된 부분은 ‘||’마디 하나가 1장단을 이루는 것도 <어부가>계열 시가 전체에 상투적으로 적용되는 형식이다. 선율은 林鐘을 仲呂쪽으로 흘러내리는 진행이 많아서 계면조적인 특성이 드러나며, 4도 진행을 주축으로 하고 중간음을 많이 떨며 下行 4도 終止로 끝난다.<sup>27)</sup> 金永暉이 기녀 豹皮에게 부르게 한 <어부사> 또한 이와 같은 拍이나 장단, 旋律, 終止 등 음악적 요소들이 이와 흡사한 패턴으로 진행되었을 가능성이 농후하다.

다음은 채홍철이 스스로 지어 자기 집 여종에게 부르게<sup>28)</sup> 했다는 <紫霞洞>이다.

(3) 집은 송악 자하동에 있고, 구름과 중화당은 서로 인접되었다. 오늘 耆英會 소식 듣고, 한잔 불로주[延壽漿] 드리러 왔소. 한 잔 마시면 천년 더 사시리니, 한 잔 들고 또 드시라 여러 손님네. 세상 춘추는 도시 생각마시라. 연못에는 풀잎이 파릇파릇하고, 후원 버들가지에서는 새들이 노래부르는

27) 李成千, 「漁父詞」, 『한국민족문화대백과사전』14(한국정신문화연구원, 1991).

28) “侍中蔡洪哲所作也 洪哲居紫霞洞 扁其堂曰中和 日邀耆老極權乃罷 作此歌令家婢歌之 詞皆仙語 蓋托紫霞之仙 聞耆老會中和堂來歌此詞也”(『高麗史』 卷 25, 志 樂 2, 俗樂).

좋은 시절에, 삼한의 원로들이 중화당에 잔치를 벌였는데, 백발머리에는 꽃  
 꺾고 손에는 금잔 잡고 서로 술을 권하니, 이 풍류 비록 신선놀이보다 낫다  
 한들 무엇이 잘못이라!...(후략)...<sup>29)</sup>

이 작품은 耆老會에서 唐樂 <太平年>·<萬年權>과 더불어 불리어졌는데,  
 女樂들이 洞中の 풍악소리와 채색 구름다리를 타고 내려와 술통 앞에 벌여 앉  
 아서 이 노래를 불렀다 하니 그 연행 현장의 화려함과 흥취를 짐작할 수 있다.  
 『고려사』 악지에 俗樂으로 분류되어 있는 <風入松>·<紫霞洞>·<夜深詞>는  
 唐樂과 詞의 영향을 받은 작품이다. 당악의 속악화는 “唐樂→笙歌寥亮→風入  
 松·夜深詞/紫霞洞·橫殺門”과 같은 전개 과정을 거쳤는데, <풍입송>과 <야심  
 사>가 당악과 속악의 중간적 작품이라면 <자하동>은 오히려 속악에 가까운  
 곡이다.<sup>30)</sup> 『大樂後譜』에 있는 <자하동>의 악보는 64정간 1장단으로 되어 있어  
 32정간 장단 <履霜曲>이나 16정간 1장단인 <청산별곡>보다 훨씬 느린 속도로  
 진행되었다.<sup>31)</sup> 이는 <자하동> 이 앞에서 살핀 바와 같이, 극적 구성·연출의  
 중간에 삽입되어 불리는 노래였기 때문에 나타나는 특징일 것이다.

이상에서 살펴본 것처럼 집안에 노래하는 노비를 소유하기 시작한 것은 고  
 려 무신집권기부터였다. 이후에는 歌婢의 소유가 더욱 확대되는데, 대체로 시문  
 에 능하거나, 스스로 음악에 관심이 많아 거문고나 통소를 연주할 능력을 지닌  
 자가 집안에 가비를 두었다. 그러나 고려시대에는 스스로 소유한 비복들을 꾸  
 준히 교육시켜 歌婢로 삼은 흔적은 잘 드러나지 않고, 이미 저명한 기녀들을 독  
 점하는 경우가 더욱 많았다.

이들의 문학적 활약을 기록한 자료를 발견하기란 매우 힘들다. 金永暉이 豹  
 皮에게 <어부사>를 부르게 했다지만 김영돈이 그녀를 개인적으로 소유했음을

29) “家在松山紫霞洞，雲烟相接中和堂。喜聞今日耆英會，來獻一杯延壽漿。一杯可獲千  
 年筭，願君一杯復一杯。世上春秋都不管。池塘生春草，園柳徧鳴禽，三韓元老 開裏  
 中和堂，白髮戴花 手把金觴 相勸酒，難道風流勝神仙 亦何傷。月留琴奏 <太平年>，  
 願公酩酊莫辭醉。人生無處似尊前，斷送百年 無過酒杯，行到手莫留殘。殷勤爲公歌  
 一曲。是何曲調 <萬年權>。此生無復 見羲皇，願君努力日日飲。太平身世性醉鄉。  
 紫霞洞中和堂 管絃聲裏，滿座佳賓 皆是三韓國老。白髮戴花 手把金觴 相勸酒，蓬  
 萊仙人 却是未風流”云云〔俚語〕(『高麗史』卷 71, 志 25, 樂 2 俗樂 紫霞洞)。

30) 양태순, 『고려가요의 음악적 연구』(이희, 1997), 19~21쪽 참조.

31) 전인평, 『비단길 음악과 한국음악』(중앙대학교 출판부, 1996), 224쪽 참조.

확신하기도 힘든 상태이다. 그리고 최우가 빈객을 모아 놓고 따로 구성된女童들로 하여금 어떤 노래를 부르게 하였는가에 대한 단서도 전무하다. 그러나 채홍철이 歌婢들에게 <紫霞洞>·<太平年>·<萬年權>과 같은 곡을 노래부르게 한 것이 사실이고, 豹皮라는 기녀가 노래한 <어부사> 등은 의당 전파력이 강하게 마련이므로 고려시대 가비들이 이들 노래의 장단과 선율, 기본 패턴, 우리 음악과 중국 음악의 서로 다른 終止法<sup>32)</sup>을 소화해 노래불렀을 가능성은 농후하다. 특히 고려시대에는 歌妓와 歌婢 사이의 점이 지역이 두터웠으므로 <한림별곡>에 등장하는 여러 藝人들의 영향 아래에서 가비들의 장르 수행 능력은 더욱 향상되었을 것이다. 64정간 1장단으로 느리게 진행되는 <자하동>의 극적 연출을 소화해낸 가비들의 저력은 이와 같은 문화적 기반 때문에 가능했던 일이다.

### 3. 朝鮮時代 歌婢의 詩歌 演行樣相

#### 1) 奴婢의 大擴張과 歌婢의 교육

조선시대는 노비의 양적 팽창이 이루어지고, 主奴간의 위계 질서도 더욱 견고해진 이른바 노비의 大擴張期이다. 조선시대 양반들은 “奴主 사이는 君臣의 분수와 같으니,<sup>33)</sup> 국가의 氣脈을 보호하고 禮義廉恥의 풍속을 든든히 하려면 노주의 명분을 엄하게 하여야 한다”<sup>34)</sup>하여 노비에 대한 특권적 지배를 정당화하였다. 다음과 같은 논리적 단계도 그들이 노비 소유를 합리화하는 데에 매우 긴요하게 쓰였다. 즉, 高麗가 元나라를 섬기던 당시에 간사한 英雄들이 나라를 넘겨다볼 수 없었던 것은 權濬·李齊賢 등의 諸家가 있었기 때문이다. 이러한 大家 世族이 세력을 유지하고, 대가 세족이 된 것은 소속된 奴婢들의 공 또한

32) 향악곡은 대체로 하행종지형을 가지지만, 그 종류는 매우 다양하다. 『시용향악보』의 악보를 살펴보면, <남씨가>·<나메가>·<청산별곡>·<유구곡> 등은 하행종지, <서경별곡>·<사모곡>·<쌍화곡> 등은 상행종지, <상저가>·<풍입송> 등은 상행도 하행도 아닌 기타 종지형에 속한다.(송방송, 『한국음악통사』(일조각, 1984), 315~316쪽 참조).

33) 『성종실록』 088, 9년 1월 22일(이하 『조선왕조실록』 CD(서울시스템) 참조).

34) 『세종』 085, 21년 5월 3일.

무시할 수 없으므로公私賤口로서才藝를 이루어 시험에入格함으로써壯勇隊에 속하는 자 이외에는 노비가良人이 되는 길을 자주 열어 주지 말고, 奴主의 分數를 百世토록 바꾸지 않도록 하라<sup>35)</sup>는 논리적 수순이 그것이다.

조선시대 양반들은 이와 같은 노비 지배의 정당화 과정을 거쳐 많은 수의 노비를 확보했고, 그 결과 15~17세기는 노비제의 전성기를 이루게 되었다. 그에 대한 확실한 지표가 노비 비중의 급상승이다. 1478년에 深源은 “지금 백성 가운데 私賤이 십중팔구가 되고 良民은 겨우 한둘 뿐이다.”<sup>36)</sup>라고 하였다. 이것은 과장된 표현인 듯하지만 같은 시대의 성현이 “우리 나라 인물 가운데 노비가 居半이다”라고 한 것이나 1069년 울산에서 추산한 노비의 실제 비중을 참고하면 15~17세기의 노비 인구 비율은 족히 3~4할대에 이르렀음은 분명하다.<sup>37)</sup>

많은 수의 노비 확보는 곧바로 그들에 대한 다각적 활용으로 이어졌고, 이는 양반들의 예술 향유에 지대한 영향을 미치게 되었다. 이러한 분위기에 힘입어 조선시대의 歌婢는 전대에 비해 더욱 확대·일반화되었다.<sup>38)</sup> 다음은 그 구체적인 예를 보인 것이다.

(1) 鄭湖陰(鄭士龍)과 黃柳村(黃汝獻)이 함께 병조의 낭관으로 있으면서 도산에 가서 자문을 구하곤 하였다. 平城은 평소에 사치한 것을 매우 좋아하여 苑圃·池臺·館宇를 크게 짓는 등 집을 가꾸는 것이 매우 화려하였으며, 侍妾 수십 명은 비단 치마를 입었고 노래와 거문고에도 능하였다. 평성은 호음과 유춘이 才士라 하여 매우 극진히 대접하였다. 진수성찬을 차리고 풍악을 울리면서 술을 권하였고 侍婢에게 각자 시 한 수씩을 구하도록 하며 잔뜩 취하고 한껏 즐긴 뒤에 헤어졌다. 두 사람은 서로 다짐하기를 ‘생활에 여유가 생기면 반드시 평성의 생활 중 한 가지를 본뜨겠다.’고 하였다. 호음은 만년에 가서 음식을 사치스럽게 들었고, 유춘은 第宅을 크게 짓고 婢妾에게 거문고도 타고 노래도 부르게 했는데 이것은 모두 평성을 흉내낸 것이다. 그러나 寒士의 하는 일이 어찌 勳臣貴族과 같을 수 있겠는가?<sup>39)</sup>

35) 『세조』 043, 13년 8월 6일 참조.

36) 『성종』 091, 9년 4월 8일.

37) 李榮薰, 앞의 책, 364~365쪽 참조.

38) 강명관은 조선조 사대부의 음악 향유 양상을 自家生産-自家消費의 향유, 악공·기녀를 초청한 향유, 家內 음악인(聲婢)을 통한 향유로 나누어 구체적 사례를 잘 보여주고 있다.(강명관, 「조선전기 사대부의 음악 향유의 제양상」, 『조선시대 문학 예술의 생성공간』(소명, 1999), 145~146쪽 참조).

侍妾 수십명을 화려하게 꾸며 거문고를 연주하고 노래를 부르게 한 平城의 대접에 대해 鄭士龍(1491~1570)과 黃汝獻(1486~?)이 “생활에 여유가 생기면 반드시 평성의 생활 중 한 가지를 본뜨겠다.”라고 한 것으로 보아, 집안에 노래하는 비첩을 가지는 것은 당시 경제력과 권세의 상징이자 부러움의 대상이었다. 실제로 柳村이 만년에 第宅을 크게 짓고 婢妾에게 거문고를 타며 노래를 부르게 한 사실은 이를 확신하게 해 준다.

반면 “癸巳年(1593) 봄, 화원에 考古堂·博古堂 등을 짓고 詩社友와 門徒를 모아 온종일 시도 짓고 술을 마셨다. 시문을 구하는 사람이 있으면 侍婢에게 피리 불고 거문고 뜯으며 노래하게 하였다.”<sup>40)</sup>는 허균의 기록이나 “慈堂께서 侍婢들이 타는 가얏고 소리를 들으며 가슴 속 그리움과 不眠을 달랠다.”<sup>41)</sup>는 율곡의 기록은 侍婢들의 연주와 노래가 사치스런 풍류에서 점점 필수적인 생활 예술로 자리잡아가는 모습을 보여주고 있다. 또 吳喜文의 『瑣尾錄』에는 “21일 慶筵에 閔公忠男, 金臺佐 등과 함께 鐵原官婢 5명, 피리부는 사람 1명을 불러 노래하고 장고치며 즐거워하다가, 黃唐津 琇의 집에 노래 잘하는 계집종이 있다 하여 빌려왔다.”<sup>42)</sup>는 기록과 “趙座首[趙希尹]의 종 중에 피리를 부는 자가 있고, 希輔의 계집종 중에는 가얏고를 타는 자가 있어, 피리를 불고 가얏고를 타게 한다.”<sup>43)</sup>

- 39) “時鄭湖陰[士龍] 黃柳村[汝獻] 俱爲兵部郎 以公務往咨 平城素豪侈 大治苑圃池臺 館宇 鋪設極其靡麗 侍妾數十人 披羅縠善謳彈 以二君之才 待之極豐 珍羞羅列 奏樂侑觴 令侍婢 各求一詩 酣暢極難而散 二君相約 治生得裕 必效平城之一事 湖陰晚年 侈其饌 而柳村大起第 教婢妾絃歌者 蓋效其聲也 寒士拮据 奚並勳貴哉”(許筠, 『惺翁識小錄中』, 『惺所覆瓿藁』 卷 23, 說部 2).
- 40) “九日 留受宴 招余入 話良久 余因問曾見 弁州否 上使曰 癸巳春 …(中略)… 園築 考古博古等堂 聚詩社友門徒 賦詩飲酒終日 飲五六斗不醉 人有求詩文 令侍婢吹彈而謳 伸紙輒成”(許筠, 『紀行上』, 『惺所覆瓿藁』 卷 18, 文部 15)
- 41) “慈堂平常日 常戀臨瀛 中夜人靜時 必涕泣 或達曙不眠 一日有戚長沈公侍姬[侍婢皆名姬妾]來彈琴 慈堂聞琴下淚曰 琴聲感有懷之人 舉座愀然 而莫曉其意 又嘗有思親詩 …(後略)…”(李珣, 『先妣行狀』, 『栗谷全書』 卷18 ; 『韓國文集叢刊』 44, 405等).
- 42) “二十一日 設慶筵 淮陽府使閔公忠男入來 余亦出見 銀溪察訪金台佐亦來 … 鐵原官婢五名·吹簫[=笛]人一名招來 雖不善歌鼓 或歌或鼓 衆吹之中猶可成歡 黃唐津琇 避寓鐵原地 聞家有歌婢 使人借之 晚後亦送兩婢”(吳喜文, 『瑣尾錄』 第 5(海州吳氏楸灘公派宗中, 1990), 597等).
- 43) “初十日, … 伯循奴子有吹笛者 伯益婢有彈伽倻琴者 故令其作樂 琴笛並奏 而亂離後 今始聞樂 亦可悲矣”(吳喜文, 『瑣尾錄』 第 4, 海州吳氏楸灘公派宗中, 1990,

는 자료가 실려있다. 柳希春의 『眉巖日記草』에도 “宋海容·柳基慶 등과 함께 술을 마시다가 노래하는 노비를 불러 장고를 치게 하고, 아쟁을 뜯게 하다가 저녁이 되어서야 파하였다.”<sup>44)</sup>는 기록과 “景濂 등과 이웃집의 歌婢 두 사람을 불러 해금을 연주하게 하고, 노래하게 하다가 자신들도 교대로 일어나 춤추었다.”<sup>45)</sup>는 자료를 보면, 조선조에 와서 歌婢가 피리·가야금·아쟁·거문고 등의 악기와 聲樂을 익히는 것은 거의 일상적인 일이 되었다는 사실과 이웃집에서 歌婢를 빌려올 만큼 양반들의 宴會에서 그들은 이미 필수적인 존재로 자리매김했음을 알 수 있다. 16세기 말 17세기초까지 歌婢에 의한 음악 향유는 무시할 수 없을 정도로 많아 보편적인 현상임을 드러내고 있다.<sup>46)</sup> 그러다가 조선후기에 이르르면 노비는 더욱 세분화되어 侍奴·首奴·廐奴·房奴<sup>47)</sup> 등과 함께 樂奴라는 이름도 생겨나는데, “공자[西平君 標]는 집에 樂奴 10여명을 기르고 있었는데, 姬妾들이 모두 가무에 능하였다.”<sup>48)</sup>에서 그 실상을 확인할 수 있다.

기녀들이 지배층의 예술적 취향을 맞추는 것은 본업에 속하지만 노비들은 농업이나 각종 수공업 등의 잡역을 맡거나 주인의 시중을 드는 일, 私兵 역할을 하는 일<sup>49)</sup> 등이 전래의 임무다. 그러므로 노비들이 소유주의 기호에 맞추어 악기를 연주하고, 노래를 부르는 것은 새로이 분화된 부수적 임무에 속한다. 그레

597쪽).

- 44) “是日設宴 以余生辰在初四日 夫人生辰在念日 酌取今日 兼爲會叙切親 以夫人同生三寸四寸至五寸姪也 珍宰宰宋海容亦來參 君直·中立·丁贊·李義·宋興·金蘭玉·宋連·宋近·宋適·南原來七寸姪柳基慶·邊澗·得樑及光燮也 丁偶至·李義以鄰·蘭玉以門生得參 能酒人行酒 余只巡杯 又入行酒 招私婢 奏杖鼓牙等歡飲 至日夕乃罷”(柳希春, 庚午十二月 初十三日, 眉巖日記草 2 第5冊(朝鮮史編修會編, 『朝鮮史料叢刊』, 1938), 447~448쪽).
- 45) “景濂又招鄰家歌婢二人 奏奚琴而歌 景濂·光燮 迭起舞 日暮乃罷”(柳希春, 壬申十二月 初六日, 眉巖日記草 3 第7冊(朝鮮史編修會編, 『朝鮮史料叢刊』, 1938), 318~319면).
- 46) 강명관, 앞의 책, 145~146쪽.
- 47) “諸屬之中官奴最苦 侍奴長立階上片刻不離 名之曰及唱 首奴任販賈 工奴任匠作 卽工房庫直 廐奴養馬而執傘 卽驅從 房奴煖炕而視園 卽房子 牧有所往諸奴皆從 其勞苦如此 而所以酬其勞者 不過日庖奴 卽肉直 廚奴 卽官廳庫直 諸倉之奴而已.”(丁若鏞, 『吏典六條 馭衆』, 『牧民心書』 卷 4 참조).
- 48) “公子家畜樂奴十餘人 姬妾皆能歌舞 操絲竹”(『潭庭叢書』 권 19, 文無子文鈔).
- 49) 노태돈, 「삼국의 정치 구조와 사회·경제」, 『한국사』 2(국사편찬위원회, 1984), 243~244쪽 참조.

서 노비들은 시가 예술의 연행을 자연스럽게 전수받을 수 있는 통로를 갖지 못하였고, 이로 인해 일정한 敎育을 필요로 했다. 다음 예문들은 歌婢들의 교육 실상을 짐작케 해주고 있다.

(2) 竹城君 朴之蕃이 와서 아뢰기를,

“신이 여종[婢] 3인으로 하여금 맹인 여자[盲女] 莫非에게 歌舞를 배우게 하였는데, 신이 이릉을 費非라고 하는 자를 첩으로 삼아 거느리고 살았습니다.<sup>50)</sup>

(3) 정발의 집은 樂器를 두고 항상 계집종으로 하여금 調習하게 하였는데, 만약 賓客을 대접하게 되면 반드시 풍악을 베풀어 즐겨워하였다. 일찍이 海州의 牧使가 되었을 때에도 관아 중에서도 풍악을 거두지 아니하였고, 혹은 계집종으로 하여금 그 妓女들과 더불어 그 優劣을 견주게 하니, 기녀들이 문득 두 손을 들고 굴복하였다.<sup>51)</sup>

(4) 司憲府에서 忠淸道觀察使의 정문에 의거하여 아뢰기를,

“(金滄가) 계집종 6,7명에게 管絃과 歌舞를 가르치고 곱게 화장시키고 아름답게 입혀서 미리 음식을 준비해 두었다가 손님이 이르면 곧 술 자리를 베풀어 마음껏 즐기며 혹 자고 가는 사람이 있으면 계집종으로 하여금 薦枕시키니 그 떠벌리고 음탕하고 사치스러운 모습을 모두 기록할 수 없었다.”<sup>52)</sup>

자료 (2)는 朴之蕃의 歌婢들이 맹인 여자[盲女] 莫非에게 歌舞를 배운 일을, (3)은 정발이 집에 樂器를 두고서 계집종에게 늘 풍악을 연습하게 하여 기녀보다 우월한 수준에까지 이르게 한 예를 다루고 있다. (4)는 金滄가 歌婢 6,7명에게 관현과 가무를 가르쳐 양반들의 사치스런 향락에 동원하는 모습을 묘사하고 있다.

이들이 악기 반주와 춤과 노래를 연습하여 일정한 수준에 이르기 위해서는 “세상에 나면서부터 기예를 지닌 사람이 있겠는가? 童男이나 穉女가 처음에 거문고와 비파를 일로 삼아 손가락을 놀리어 처음으로 소리를 낼 때는 듣는 사람이 귀를 가리고 듣지 않으려 할 것이지만, 공역을 쉬지 않고 쏟아서 점점 그

50) 『성종』 296, 25년 11월 23일.

51) 『문종』 005, 원년 12월 29일.

52) 『단종』 004, 원년 11월 16일.

아름다운 음률을 이루어서 지극한 경지에 도달하게 되면 그 소리는 清和하고  
원활한 흐름을 이루어 정묘한 것을 말로써는 다 표현할 수 없을 것이다.”<sup>53)</sup>라는  
울곡의 말처럼 노력과 정성이 뒷받침되어야만 했다. 다음 자료들은 樂工과 歌  
婢들의 교육과 그를 통한 실력 향상 과정을 더욱 정치하게 보여주고 있다.

(5) (伶人) 權美·張春이 모두 그 때의 사람이었는데, 다만 李<sub>尔</sub>知만이 사  
림의 귀여움을 받고 임금의 사랑을 입어 두 번이나 典樂이 되었다. …  
이마지가 죽은 뒤에도 음반은 세상에 성행하여 지금은 사대부집 계집  
종이라도 이에 능한 사람이 있는데, 모두 이마지의 遺法을 배웠으니  
瞽瞍의 누습은 없다.<sup>54)</sup>

(6) 나는 예조판서로 掌樂院의 提調가 되었는데, 손의 宴享과 사신에게 내  
리는 언행과 慣習取才 때의 음악을 듣지 않는 날이 없었고, 또 太平館에  
왕래할 때에도 등리의 사면이 모두 樂人和 妓女의 집이었다. 崇禮門 밖  
의 敏甫·如晦의 두 집 종이 모두 善手이므로 내가 일찍이 지나다가 들  
어가서 들었고, 내가 大家집 옆에 洪仁山·安左尹의 두 큰 집이 있는데,  
또한 婢僕들에게 음악을 가르쳐서 그 소리가 청아하고 밤이 깊도록 그  
치지 아니하여 대양 누워서 이것을 듣는 것이 또한 즐거움이었다.<sup>55)</sup>

자료 (5)에 따르면 典樂을 지낸 李<sub>尔</sub>知의 음악적 재능은 매우 뛰어나 成倪 등  
도 그에게 가서 학습할 정도였다. 그의 遺法을 전수받아서 사대부집 계집종들

53) “世間衆技 孰有生知者哉 試以習樂一事言之 人家童男釋女 初業琴瑟 運指發聲 令人欲掩耳不聽 用功不已 漸至成音 及其至也 或有清和圓轉 妙不可言者 彼童男釋女豈性於樂者乎 惟其實用其功 積習純熟而已 凡百伎藝莫不皆然”(李珣, 聖學輯要 (3), 『粟谷集』).

54) “美春皆凡手 惟<sub>尔</sub>知爲士林所重 至紆 聖眷 再爲典樂 … <sub>尔</sub>知死後其音盛行於世 今士大夫家女僕 亦有能之者 皆得<sub>尔</sub>知遺法 無瞽瞍鄙習 典樂金福樂工鄭王京尤善 鼓 爲當時第一手 有妓上林春 亦慶近之 伽倻琴則有黃貴存者善彈 余未及聽 又聽 金卜山之彈 當時服膺而不能已 以今觀之 則亦太質直也 近有老女召史者 自公侯家 謫出 始播 其音於外 其音要妙 人無與敵 <sub>尔</sub>知斂衽自以爲不能及”(成倪, 『慵齋叢話』 卷1; 국역 『대동야승』 卷1(민족문화문고간행회, 1973), 14~15쪽).

55) “余以禮曹判書 提調掌樂院 若客人宴享使臣賜宴慣習取才之時 聽樂無虛日 又往來 大平館 里四面皆伶妓家 崇禮門外敏甫如晦兩家婢僕皆善手 余常歷入聽之 又於大家 傍 有洪仁山安左尹兩大宅 亦教婢僕絲竹 聲爭嘹亮 夜深不已 予每臥聽 亦一樂也”(成倪, 『慵齋叢話』 卷2; 국역 『대동야승』 卷1(민족문화문고간행회, 1973), 59~60쪽).

까지 상당한 수준에 이르렀고, 당시의 악공·기생들은 각자 가야금·북 등에서 특별한 연주실력을 발휘하였다 하니 당시의 음악 전수의 기반은 상당히 든든했음을 알 수 있다. 자료 (6)에서 “성현이 掌樂院 提調로 太平館을 왕래할 때, 洞里的 사면이 모두 樂人과 妓女의 집이었다”한 것도 당시에 음악인들이 서로 교류하며 재능을 키워나갈 수 있는 여건이 형성되어 있었음을 말해주고 있다.

崇禮門 밖의 敏甫·如晦 두 집의 중 가운데는 음악을 잘 하는 善手가 있고, 洪仁山·安左尹의 婢僕들도 음악을 배워 그 소리가 청아하였고, 宋四幸의 歌婢가 柳希春이 지은 <獻芹歌>를 즉석에서 노래하였고<sup>56)</sup>, 宋寅(1517~1584)의 婢石介는 歌詞를 자유자재로 불러내어 이름을 날렸다는<sup>57)</sup> 기록이 전한다. 이같은 歌婢들의 실력 향상은 빼어난 음악인을 핵으로 형성된 음악 문화의 爛熟에 터전을 두고 이루어진 것이다.

이상에서 살핀 바와 같이 조선조의 사대부들은 스스로 聽樂의 즐거움을 누리기 위하여 執樂이 가능한 노비들을 보유하고 있었다. 이를 위해서는 노비의 수적 확보가 일단의 전제가 되지만 그것만이 歌婢 소유를 위한 필요충분조건이라 할 수는 없다. 柳希春은 弘文館 副提學의 고위관직에 있었을 뿐만 아니라, 노비 소유 규모도 夫婦兩邊을 합쳐 100구에 이르렀지만<sup>58)</sup> 음악을 하는 노비를 따로 두지는 않았다.<sup>59)</sup> 노비를 가진 양반들 모두가 歌婢를 갖추지 않은 데는 몇 가지 원인이 있을 수 있다. 그 첫째가 음악인 양성의 어려움이었을 것이다. 성현은 “음악은 여러 기술 가운데 가장 배우기 어려워 타고난 자질이 있는 자가 아니면 그 眞趣를 얻을 수 없다”<sup>60)</sup>라고 하였다. 타고난 재능을 가진 악공과 소리꾼을 구하는 것 자체에 어려움이 따랐을 것이다. 뿐만 아니라 歌婢에게는 음

56) “二十一日 … 宋公出其歌婢 令歌公所作松下問童墻下蔡 余亦自 <獻芹歌> 其婢即解歌 能唱歌者”(柳希春, 日記, 『眉巖集』 卷 14 ; 『韓國文集叢刊』 34, 413쪽).

57) “礪城尉宋寅 善書能文章 雖在富貴之中 不忘雅操 尊敬公待以師友 宋公構亭于漢江濱 號水月亭 有婢石介 善歌詞 名擅一時 宋公歿後 公聽其歌 有此詩 主家亭子 漢濱秋 卿月依然逝水流 流有鳳凰天外曲 人間贏得錦纏頭 …(後略)…”(朴枝華, 『聽歌』, 『守庵稿』 卷 1 ; 『韓國文集叢刊』 34, 118쪽).

58) “以今年戶籍 入於潭陽 令景濂正書 吾夫婦兩邊奴婢 幾至一百口 戶籍不於海南 而於潭陽 余心未安”(柳希春, 『眉巖日記草』 5, 第 10冊, 丙子三月初八日條).

59) 池承鍾, 『朝鮮前期 奴婢身分研究』(一潮閣, 1995), 192쪽.

60) “音樂於諸技最難學 非有天資者 不能得其眞趣”(成倪, 『齋齋叢話』 卷 1).

악에 대한 기본적 소질과 함께 일정한 학습과 훈련이 반드시 필요했는데, 소유주가 이를 감당해내는 것 또한 쉽지는 않았을 것이다. 歌婢 양성의 어려움은 곧 그들의 자질을 과소평가할 수 없다는 결론의 전제가 될 것이다. 둘째, 노비 소유주의 취향·자질 문제이다. 우선 노비를 소유하는 있는 양반 자신이 음률을 이해할 수 있는 기본 소양을 갖추어야 했다. 李滉은 <陶山十二曲跋>에서 “이 가곡이 樂曲의 聲律에 들어 음절을 고르게 할 수 있을지가 몹시 의심스럽다.”<sup>61)</sup> 하였는데, 이 말은 당시 시가를 향유하는 사대부들이 음률 이해를 당연한 자질로 인식했음을 말해준다. 요컨대 歌婢는 소유주의 경제적 기반과 음률에 대한 기본 소양, 음악에 대한 취향 등이 갖추어진 상태에서 자질있는 노비를 얻어 필요한 학습과 훈련 과정을 거칠 때 양성될 수 있었는데 조선조에는 이와 같은 요건과 과정을 거쳐 많은 수의 歌婢가 형성·유지되고 있었다.

## 2) 歌婢의 활약과 詩歌의 연행

그러면 이제 연회나 연행 현장에서 歌婢들이 담당한 영역을 살피고, 그들이 부르는 노래의 성격을 파악하여 歌婢의 시가사적 역할을 가늠해 보기로 한다.

(1) 詩詞를 읽을 때에는 歌童을 시켜 박자를 치도록 해야 하고, 귀신에 관한 雜錄을 읽을 때에는 촛불을 밝혀서 幽冥을 깨뜨려야 한다.<sup>62)</sup>

(2) 일찍이 李龍의 六歌를 본받아 <도산 6곡> 둘을 지었다. 하나는 뜻을 말하고 하나는 배움을 말하였는데, 아이[兒輩]들로 하여금 조석으로 익혀 노래하게 하고 (나는) 의자에 기대어 앉아 그를 들었다. 또한 아이들에게 스스로 노래하고 춤추게 하니, 인색함이란 거의 셋어내고 느끼어 통할 수 있게 되므로 노래하는 자와 듣는 자 모두 유익함이 많다.<sup>63)</sup>

61) “若此等閒事 或因以惹起鬧端 未可知也 又未信其可以入腔調諧音節與未也”(李滉, 『陶山十二曲跋』, 『退溪集』 卷 43 ; 『韓國文集叢刊』 卷 30, 468쪽).

62) “讀詩詞 宜歌童按拍 讀神鬼雜錄 宜燒燭破幽”(許筠, 『書憲』, 『閒情錄』 卷 19).

63) “故嘗略倣李歌 而作爲陶山六曲者二焉 其一言志 其二言學 欲使兒輩朝夕習而歌之 憑几而聽之 亦令兒輩自歌而自舞蹈之 庶幾可以蕩滌鄙吝 感發融通而歌者與聽者 不能無交有益焉”(李滉, 『陶山十二曲跋』, 『退溪集』 卷 43 ; 『韓國文集叢刊』 卷 30, 468쪽).

(3) 내가 늙어 시골로 물러옴으로부터 마음이 한가하고 무사하여 옛 사람이 술을 마시며 읊은 것 중 노래할 만한 시문 몇 수를 모아 비복에게 가르쳐 때때로 듣고 소일하였다. 늦게서야 兒孫들이 이 노래[漁父詞]를 얻어 주어서 내가 살펴보니 詞語가 한적하고 의미가 심원하였다. 이를 유행하다 보니 공명에서 벗어나고 표현히 세속의 티끌을 벗어던질 수 있었다. 이 작품을 얻은 후에 전에 보던 歌詞는 다 버리고 오로지 여기에만 뜻에 두고 손수 써서 꽃핀 아침 달 뜬 저녁에 술을 잡고 벗을 불러 분강의 배 위에서 읊게 하니 흥미가 더욱 진진하였다.<sup>64)</sup>

위의 자료들은 노래하는 노비들의 활약상을 잘 보여주고 있다. (1)에 등장하는 歌童이란 주로 집안 婢僕의 어린 자녀들을 말한다. 주인이 詩詞를 읽을 때 가동들로 하여금 박자를 치게 하는 광경이 이채롭다. 이를 통해 양반들에게 가악을 제공하는 연행층은 매우 두터이 형성되어 있음을 알 수 있다. (2)에서 퇴계는 집안의 시중드는 아이들에게 李繼의 六歌를 본떠 지은 <도산살이곡>을 노래하게 하였고, (3)에서 蠶巖 또한 婢僕들에게 ‘옛 사람이 술을 마시며 읊은 것 중 노래할 만한 시문’을 가르쳐 노래 부르게 하였다. 金尙憲(1570~1652)이 정철의 前後 <思美人曲>을 좋아하여 집안의 여종들로 하여금 다 외고 익히도록 하였다<sup>65)</sup>는 기록도 전한다. 이들 자료만 보더라도 집안의 노래하는 노비들이 맡은 예술적 영역이나 임무는 그리 단선적이지 않다. 농암이 노래하는 노비들에게 시가 연행을 맡긴 기록은 위의 (3)에만 국한되지 않는다. 그는 臨江을 왕래하며 도시는 아이에게 <漁父詞>를 부르게 하기도 하고,<sup>66)</sup> 그 漁父 短歌를 刪改하고 補撰하여 12절을 9절로 줄이고 10절을 5절로 요약한 농암의 <어부가>를 시중드는 아이[侍兒]에게 주어서 익혀 노래하게 하기도 하였다.<sup>67)</sup> 뿐만 아니라

64) “余自退老田間 心閒無事 哀集古人鵲詠間可歌詩文若干首 教閱婢僕時時聽而消遣 兒孫輩晚得此歌而來示余 觀其詞語閒適意味深遠 吟詠之餘 使人有脫略功名 飄飄 遐舉塵外之意 得此之後 盡棄其前所玩閱歌詞 而專意于此 手自謄冊 花朝月夕 把酒呼朋 使詠於汾江小艇之上 興味尤真”(李賢輔, 「漁父短歌 五章」, 『蠶巖集』 卷 4).

65) “東方歌詞中 如鄭松江前後思美人曲最勝 嘗聞金清陰劇好聽此詞 家內婢使皆令誦習”(鄭澈, 記述雜錄, 『松江集』 別集 卷7).

66) “最後常寓於臨江 時復輕舟短棹 往來遊賞 令侍兒歌漁父詞 以寄興飄然 有遺世獨立意時”(李賢輔, 「崇政大夫 行知 中樞府事 蠶巖李先生賢輔 行狀」, 『蠶巖集』 卷 4).

67) “嘗於朴淡書中 取此詞 又得短歌之爲漁父作者十闋 並以爲獻 先生得以玩之 壹愜其素尚 而猶病其未免於冗長也 於是刪改改補撰 約十二爲九 約十爲五 而付之侍兒習而歌之”(李賢輔, 「附書漁父歌後」, 『蠶巖集』 卷 4 ; 李湜, 「書漁父歌後」, 『退溪

농암(76세 때)은 배를 타고 한강의 중류를 내려가며 侍兒에게 도연명의 <歸去來辭>를 부르게 하였다.<sup>68)</sup> 또 농암이 빈객인 주세봉을 접대하기 위해 大婢에게는 가얏고를 연주하게 하고, 小婢에게는 箏을 연주하게 하며 <歸去來辭>·<歸田賦>·<將進酒>·<杏花>를 노래한 사실<sup>69)</sup>을 보더라도 사대부 풍류 석상에서 歌婢들의 활약은 무시할 수 없을 정도였다. 金時習의 <鄉飲>에도 젊은 여종[小婢]이 <將進酒>를 노래하는 장면이 묘사되어 있고,<sup>70)</sup> “이곳 저곳을 한가롭게 소요하다가 (두세 명의 나이 어린 사람 가운데) 노래 잘하는 사람을 가려 뽑아 退溪의 <陶山十二曲>을 부르게 하였다.”<sup>71)</sup>는 金堉(1580~1658)의 기록에 등장하는 가창자 또한 사실상 歌婢들이었던 것으로 보인다. 그리고 宋四宰의 歌婢가 柳希春의 <獻芹歌>를 즉석에서 노래부른 사실도 앞에서 살핀 바 있다.

이상의 자료들에 따르면 대부들에게 노래를 불러주는 노비들은 兒輩·歌童·歌婢·婢僕·侍兒·大婢·小婢 등 실로 다양한 명칭으로 지칭되었다. ‘兒’·‘童’자가 붙어 있는 경우가 많은 점과 公·私노비의 入役 시기를 종합해 볼 때 이는 13~16세 가량의 아이들<sup>72)</sup>이 연행층의 주종을 이루고 있었음을 의미한다.

이들 노래하는 노비들이 담당한 가창과 연주 영역을 살피기 위해 사대부들의 연행 현장에서 그들이 맡았던 임무를 다시 한번 정리하면, 1) 詩詞를 읽을 때 박자를 치는 일, 2) <歸去來辭>·<歸田賦>·<將進酒>등을 연주하는 일, 3)

先生文集』卷 43).

- 68) “黃歸船泝漢江 信宿到驪江 舟上遇友飲歡 緩棹中流 秋水澄清 微風乍起 令侍兒唱歸去來辭聽”(李賢輔, 『年譜』, 『豐巖集』卷 7 新增 2).
- 69) “謁豐巖于汾水之宅 公出迎門外 引坐園菴 命之食 繼之以酒 使大婢按琴 小婢撫箏 或歌歸去來辭 或歌歸田賦 或歌李賀將進酒 或歌蘇雪堂杏花 飛簾散餘春 其子文樞字大成 侍坐 亦歌壽曲 余與大成起舞 公亦起舞 公之春秋七十八”(周世鵬, 『遊清涼山錄』, 『武陵雜稿』卷 7; 『韓國文集叢刊』27, 36쪽).
- 70) “家家新釀滑如膠 慰語請眞破悶寥 鷄籠氣香加桂滾 魚湯味爽下梅調 聖賢既退休辭醉 齊鬲周流勿讓勞 少婢細歌將進酒 劉公墳上有誰澆”(金時習, 『鄉飲』, 『梅月堂集』卷 13).
- 71) “每於春和景明 秋日清涼之時 與二三冠童 杖屨逍遙 或泛舟潭上 使善歌者 歌退溪陶山十二曲 悠然自得 樂而忘疲”(金堉, 『贈吏曹叅判芝山曹先生行狀』, 『潛谷遺稿』卷 11; 국역 『장곡유고』II(민족문화추진회, 1999), 111면).
- 72) 池承鍾, <朝鮮前期奴婢身分研究>(일조각, 1995), 179쪽 참조.

<歸去來辭>·<漁父詞>·<漁父短歌>·<陶山十二曲>·<獻芹歌>·<思美人曲>·‘옛 사람이 술을 마시며 읊은 것 중 노래할 만한 시문’을 노래하는 일 등이다. 이 가운데 1), 2)에서 詩詞를 읽을 때 박자를 치는 일과 <歸田賦> 등을 노래할 때 가얏고나箏을 연주하는 일에는 모두 음률에 대한 이해가 전제되어야 한다. 거기다 3)에 따르면 노래하는 노비들은 시조를 비롯한 여러 장르의 시가를 노래하고 있다. 그 가운데 ‘옛 사람이 술을 마시며 읊은 것 중 노래할 만한 시문’이란 <어부사>를 비롯하여 <將進酒>와 같은 작품들을 지칭하는 것으로 보인다. 벼슬을 버리고 고향으로 돌아오는 심경과 전원 생활의 즐거움을 노래한 陶淵明의 <歸去來辭>, 자연의 경치와 한적한 전원 생활을 그려낸 張衡(78~139)의 <歸田賦> 등의 辭賦<sup>73)</sup>와 “좋은 계절, 좋은 분위기이니 종일토록 마시고 한껏 취하자.”는 내용의 樂府인 李賀(791~817)의 <將進酒><sup>74)</sup> 등을 歌婢들이 연주했다는 것은 이들의 음률에 대한 이해가 상당했음을 의미한다. 노비들은 3)의 <漁父詞>·<漁父短歌>·<陶山十二曲>·<獻芹歌> 등과 같은 국문시가를 노래하기도 했다. 농암이 歌婢들로 하여금 부르게 했다는 앞의 <漁父詞>·<漁父短歌>는 농암이 <原漁父詞> 長·短歌를 改撰하여 스스로 지은 9章·5章의 漁父長·短歌를 의미한다. 이 가운데 원래의 어부단가 10장을 줄여서 5장으로 만든 농암의 <어부단가>는 連時調 작품임이 분명하다.<sup>75)</sup> 그러나 농암의 <漁父長歌>는 경기체가·악장·가사 등과 같이 장가의 범주에 속하기는 하지마는 다른 어느 시가 형태에도 소속시킬 수 없는 독자적인 장르이다.<sup>76)</sup> 퇴계의 <陶山十二曲>이나 柳希春의 <獻芹歌><sup>77)</sup> 또한 시조 작품이다.

73) “대개 시가 변하여 騷가 되고, 소가 변하여 辭가 되고, 사가 변하여 賦가 되었다고 한다. 그리고 사의 형식은 율문이고 내용은 서정적이며, 부는 그 일을 바로 진술하여 사실성이 있다.”(이병혁, 「한국한문학」, 《한국문학개론》(삼지원, 1995), 333~334면). 그러므로 辭와 賦 또한 詩律을 이어온 것임은 자명한 사실이다.

74) “琉璃鍾 琥珀盞 小樽酒滴眞珠紅 烹龍炮鳳玉脂泣 羅屏繡幕圍香風 吹龍笛 擊鼙鼓 皓齒歌 細腰舞 況是靑春日將暮 桃花亂落如紅雨 勸君終日醕醇醉 酒不到劉伶墳上土”

75) 崔東元, 「漁父歌攷」, 《古時調論攷》(三英社, 1990), 182쪽.

76) 崔東元, 위의 책, 186쪽.

77) “미나리 한 필기를 캐여서 씻우이다 년대 아니아 우리넝의 바자오이다 맛이야 긴지 아니커니와 다시 십어 보소서”(『歷代時調全書』 1101).

그렇다면 歌婢들이 자신들에게 주어진 가창이나 연주의 임무를 수행하기 위해 어떠한 음악적 능력을 갖추어야 했는가. 먼저 <歸去來辭>·<歸田賦>·<將進酒> 등과 같은 樂府나 辭賦에도 일정한 音階가 있었을 것으로 보인다. 고려 중기 이후 詞, 내지 한시 長短句體에 유사한 것은 물론이고, 한시 중 가장 格律이 전제되어 한시로서의 독자적 생리가 굳어져 있는 七言四律까지도 우리말로 된 노래와 같이 風行<sup>78)</sup>할 수 있었던 것도 口碑로나마 이와 같은 律呂가 전해졌기 때문이다. 후대에 柳重教(1832~1893)는 音律에 의거하여 한시를 다음과 같이 악보화했다.

(4) 十二宮七聲位

第一宮 黃太姑 蕤林南應 第二宮 大夾 仲林夷無漢 第三宮 太姑 蕤夷南應 汰 第四宮 夾 仲林南無漢 汰 … 第十一宮 無漢 汰 姑 仲林南 第十二宮 應 汰 夾 仲 蕤夷無<sup>79)</sup>

유종교는 각각의 악보에 林鍾宮·黃鍾宮 등과 같이 기본음을 정하여 두고, 한시의 음절 하나에 하나의 음을 배치하는 一字一音의 원칙에 입각하여 악보를 구성하고 있다. 이는 “一聲을 一字와 어울려 악보를 만들면 고시는 편마다 노래를 이룰 수 있고, 다시 樂이 무너지는 탄식이 없게 될 것이다.”라고 했던<sup>80)</sup> 근본 취지와 정확히 일치하고 있다. 앞에서 사대부들이 歌婢들에게 <歸去來辭>·<歸田賦> 등의 곡을 연주 또는 노래하게 하였다면, 歌婢들은 이미 이들 작품들의 기본 음계를 숙지하고 있었다고 파악하는 것이 옳다. 이정보(1693~1766)가 桂織에게 “樂譜에 따라 교습하여 수년의 과정을 거치니 계섭의 노래는 더욱 향상되어 노래를 할 때면 마음은 입을 잊고, 입은 소리를 잊었다.”<sup>81)</sup>한 것은 노래의 전수가 이미 악보에 의해 이루어지고 있었음을 실증한다. 시를 읊조리는데

78) 李佑成, 「高麗末·李朝初의 漁父歌」, 《韓國中世社會研究》(一潮閣, 1991), 266쪽 참조.

79) 柳重教, 《絃歌軌範》(《省齋別集》 권3, 규장각 M/F)

80) “以一聲叶一字 則古詩篇篇可歌 無復樂崩之嘆矣”(柳重教, 「樂章」, 『絃歌軌範』 3, 『省齋別集』 권 4, (규장각 M/F)).

81) “按譜教授 有科程數年 歌益進 當唱 心忘口 口忘聲”(沈魯崇, 「桂織傳」, 『孝田散稿』 7, 국립도서관 ; 金榮燦, 孝田 沈魯崇 文學 研究 - 散文을 中心으로, 고려대 석사논문, 1996, 95쪽 재인용).

도 음률에 대한 이해가 필수적이었음은 “湖陰[鄭士龍]이 윤춘년에게 樂府를 지어 보이자, 춘년이 깊이 생각하더니 李白이 지은 淸平調의 洞庭西望楚江分 1절과 같은 音律이라”<sup>82)</sup> 한 일화 속에 잘 담겨져 있다. 다만 <귀거래사> 등은 歌詞 한 자에 여러 개의 음이 배치되는[一字多音] 우리 전통의 향악과 달리 一字一音에 규칙적인 길이의 구절에 拍이 놓이는 방식이기 때문에<sup>83)</sup> 가비들은 이들 노래를 ‘歌唱’보다는 ‘吟詠’의 방식으로 연행했다고 보는 것이 옳을 것이다.

다음으로 歌婢들은 <漁父短歌>·<陶山十二曲>·<獻芹歌>를 어떤 방식으로 불렀을 것인가. 이에 대한 해답을 찾기 위해서는 이들 시조 장르의 창법사를 살펴보아야 할 것이다. 이현보·이황·유희춘 등이 이 작품들을 지었으므로 당시는 아직 시조창이 개발되기 이전이었다.<sup>84)</sup> 시조는 가곡에서 파생한 음악이므로 이상의 노래들은 慢·中·數의 大葉調에 의해 불려졌음이 분명하다. 가곡은 거문고·가얏고·피리·대금·해금·장고 등으로 편성되는 管絃伴奏를 갖추어야 하는 전문가 음악이다.<sup>85)</sup> 그러므로 歌婢들이 가곡창법에 맞추어 이상의 곡들을 연행했다는 것은 그들이 가곡의 장단과 선율 그리고 관현 반주와 조화되는 分章法을 잘 이해하고 있었다는 말과 등식을 이룬다.

歌婢들은 꾸준한 학습·훈련을 통해 향유자들이 지어준 가사나 기존의 노랫말에 적절한 창법을 개발하여 시를 노래로 바꾸는<sup>86)</sup> 임무를 띠었다. 물론 歌婢들도 모두 사대부에게 예측된 신분으로, 일정한 계약을 안고 노래 부르는 일에

82) “鄭湖陰作樂府 示春年…(中略)…春年熟思之曰 ‘與李白淸平調洞庭西望楚江分一絕同律’ 湖陰蹶然稱謝 自此更不作樂章”(柳夢寅, 『尹春年知音律』, 『於野談』).

83) 이해구, 「한국의 고전음악」, 《한국학》(서울대학교 동아문화연구소, 1972), 301쪽 참조.

84) 時調라는 명명이 나타나는 것은 신광수(1712-1775)의 『石北集』, 李學滄(1770-1835)의 『落下生稿 瓶不瓶詩集』, 柳晚恭(순조, 현종조)의 『歲時風謠』 등이다. 『석북집』에는 시조가 장안의 이세춘으로부터 시작되었다 했는데, 이세춘이 살았던 영조조(1725~1777)에 시조창이 개발되었다고 하더라도 시작연대는 18세기 전반을 넘어서지 못한다.

85) 장사훈, 『시조음악론』(서울대출판부, 1986), 148~157쪽 참조.

86) “興酣危酒各不辭 酒盡廚奴招呼急 樽前爛熳或自歌 佻僂誰勸促 誰是地主誰是民 區區禮數都拋却 或婦扶翁相對舞 或婢學梅同酬酢 乘歡更上水中船 船上歌聲猶激烈 呼兒低響唱詩歌 詩是爲歌愈清節 滿座齊唱男女聲 綠樹蟬吟翠蜂咽”(李賢輔, 醉時歌書示座上諸公 - 時甲辰四月念三也, 國譯 《聾巖集》(분강서원, 1986), 68쪽).

임했기 때문에 창의적인 예술가라기보다는 숙련된 기능인으로서의 역할이 두드러진 것이 사실이다.<sup>87)</sup> 그러나 唐樂에 대해서는 一字一音의 묘미를, 국문 시가에 대해서는 一字多音의 묘미를 살려 적절한 律名을 배치하고, 가창해낸 능력을 평가절하할 수는 없다. 앞에서 살펴본 것처럼 宋寅의 婢 石介가 歌詞를 잘한 것이나 宋四宰의 歌婢가 柳希春이 지은 <獻芹歌>를 즉석에서 노래한 것은 奴婢들의 끊임없는 학습과 훈련이 낳은 창의적 능력이라 할 수 있다. 물론 歌婢들은 예속된 신분으로 인하여 독립된 예술인으로 역할할 수 있는 기회가 박탈된 것은 사실이다. 그러나 이상과 같은 실력 연마 과정을 거쳐 상황에 맞는 음악 영역을 감당해 낼 수 있었다면 시가 연행에서 이미 단순 기능인 이상의 전문 가창자였다고 규정할 수 있을 것이다.

조선조에 들어 歌婢의 수가 급격히 늘어나고, 그들의 음악적 자질이나 능력도 상당했음을 앞에서 살펴보았다. 歌婢들이 음악적으로 독립된 영역을 확보하고, 대중을 향한 음악 활동을 펼치지는 못했지만 소유주를 축으로 음악 활동을 행하면서 다음과 같은 의의를 가진 사실만은 과소평가할 수 없다. 조선조 歌婢들의 시가 연행은 첫째, 고려조와 마찬가지로 기녀에게만 국한되던 연행층을 더욱 두텁게 하고, 전대와 비교할 수 없을 정도로 양적·질적 증가를 이루었다. 둘째, 妓樂이 빠질 수 있는 사치와 음란함, 상업성으로부터 벗어나 절제된 饗宴을 즐길 수 있는 여지를 남겼다. 퇴계는 노비를 통한 연행의 유익함에 대해 “아이들에게 스스로 노래하고 춤추게 하니, 인식함을 씻어내고 느끼어 통할 수 있게 된다.”고 하였다. 이 때 집안의 비복들에게 노래하게 하고 의자에 기대어 그를 듣는 행위는 양반들로 하여금 가창의 부담은 덜어주면서 현실적 욕구를 다스려 절제와 평화를 얻는 것, 즉 자기 수양 원리<sup>88)</sup>를 가능하게 한다.<sup>89)</sup> 셋째, 노

87) 조태훈, 「18세기 시조 연행 양상과 시조 문학」, 《한국문학논총》 27(한국문학회, 2000. 12), 37쪽.

88) “한가로운 즐거움이 혹 시끄러운 꼬투리를 만들까 저으기 걱정스럽고 난처하다.”는 퇴계의 심정 토로는 이를 증명하는 단서가 되고 있다. (“欲使兒輩朝夕習而歌之 憑几而聽之 亦令兒輩自歌而自舞蹈之 庶幾可以蕩滌鄙吝 感發融通而歌者與聽者 不能無交有益焉 …(中略)… 若此等閑事 或因以惹起關端 未可知也”(李滉, 「陶山十二曲跋」, 《退溪集》 卷 43 ; 《韓國文集叢刊》 卷 30, 468쪽).

89) 강명관은 “여성들이 제공하는 음악을 부도덕한 것으로 매도하던 사대부들이 가내에서까지 歌婢를 양성하여 음악을 즐기는 것은 그들의 포리부당한 모습을 드

비 소유주 또는 빈객들이 노비들에게 자신들의 구미에 맞는 詩나 歌詞를 선택 하거나 지어주면, 歌婢들이 그에 맞는 악곡을 찾아 부르거나 일정한 연습 과정을 거친 후에 불렀기 때문에 연행자가 제공하는 연행 방식에 비해 향유자와 연행자의 긴밀성이 강화되는 간접 효과를 가진다. 넷째, 사대부들이 향유하는 모든 시가, 음악 형태의 주 연행자로 자리하면서 시가 향유를 사대부 생활의 일부로 만드는 공을 세웠다. 歌婢들은 사대부들이 향유하는 詩가 음악과 공존하며 가치를 드러낼 수 있도록 하는 流通 책임자 역할을 담당했다. 그리고 이미 전해 오는 노래를 들은대로 판박이로 부르는 것이 아니라 역량있는 재창조 임무를 부여받았기 때문에 다양한 창법을 구사해야 했을 것으로 보인다. 그러므로 歌婢들은 사대부들이 향유하는 시가의 주요 전수자이자 전문 가창자였다. 문학이 존재하려면 공식적으로 전달되고 유통되어 수용자와 만나야 하지만, 통시적으로 전승되고 공간적으로 전파되어야 다른 시공간에 있는 수용자들과 널리 만날 수 있다.<sup>90)</sup> 사대부들이 문자로 창작·향유하던 문학은 歌婢들의 가락 매기기 과정을 거치면서 마침내 세상에 퍼져 나갈 수 있는 음악 문학 즉 詩歌로 재창조될 수 있었던 것이다.

#### 4. 나오기

본고는 고려시대와 조선시대 歌婢의 생성, 발전과 그들의 문학적 역할론을 연구대상으로 삼아 논의를 진행하였다. 이는 두 시대에 불리어진 시가의 연행 상황, 즉 연행상의 6하 원칙을 밝히기 위한 연구의 첫 단계이다. 논의된 사실을 간략히 요약하여 결론으로 삼는다.

---

러낸 것이고, 歌婢의 형성은 다분히 감각적 쾌락을 위한 것이다.”고 했다.(강명관, 앞의 책, 144면). 그러나 이 결론은 사대부 연회의 이원적 일면을 부각한데서 생겨난 것이다. 운용 과정에서 생겨난 부정적 측면 또한 무시할 수는 없지만, 조선조 사대부들이 歌婢를 소유한 데는 퇴계·농암과 같이 인식함을 씻어내고 여유를 즐기려는 의도가 오히려 높은 비중을 차지한다.

90) 임재해, 구비문학의 연행론, 그 문학적 생산과 수용의 역동성, 『구비문학의 연행자와 연행양상』(한국구비문학회 편, 박이정, 1999), 5쪽.

첫째, II장에서는 高麗時代 歌婢의 詩歌 演行樣相을 살폈다. 고려시대에 家內 歌婢를 소유하기 시작한 것은 무신집권기부터였다. 무신집권기 이후에는 시문에 능하거나, 음악적 소양이 풍부한 사람에게로 확대되어 갔다. 그러나 고려시대에 歌婢들을 꾸준히 교육시킨 흔적은 잘 드러나지 않고, 이미 저명한 기녀들을 독점하는 경우가 대부분이다. 가비는 歌妓와 상당한 교집합 부분을 지니면서 생성된 것으로 보인다. 이들 歌婢들은 <漁父詞>와 같이 우리말로 된 長歌를 노래하고, 당악적 요소를 지닌 향악곡 <紫霞洞>, 그 외에 <太平年>·<萬年懽>과 같은 당악곡 등을 악기 반주에 맞추어 가창했기 때문에 상당한 식견이 요구되었다 할 수 있지만 상대적으로 체계적인 교육 프로그램을 가지는 조선조의 가비들에 비할 바는 되지 못하였다.

둘째, III장에서는 朝鮮時代 歌婢의 詩歌 演行樣相을 살폈다. 조선조에는 歌婢의 소유가 더욱 일반화되었다. 이들은 끊임없는 학습·훈련을 통해 스스로의 역량을 가꾸어 나갔다. 이들은 주로 詩詞를 읊을 때 박자를 치는 일, <歸來辭>·<歸田賦>·<將進酒> 등을 연주하는 일, <歸去來辭>·<漁父詞>·<漁父短歌>·<陶山十二曲>·<獻芹歌>·<思美人曲>·‘옛 사람이 술을 마시며 읊은 것 중 노래할 만한 시문을 노래하는 일을 담당했다. 이와 같은 임무를 수행하기 위해서는 詩律과 음률에 대한 이해는 물론이고 주어진 가사를 노래로 바꾸어내는 노련한 창의력까지 필요했을 것으로 보인다. 조선시대 歌婢를 통한 시가 연행은 첫째, 기녀에게만 국한되던 연행층을 두텁게 하고, 기악이 가지는 상업성에서 벗어났다. 둘째, 妓樂이 빠질 수 있는 사치와 음란으로부터 벗어나 절제된 饗宴을 즐길 수 있는 여지를 남겼다. 셋째, 향유자와 연행자의 긴밀성을 확보해주었다. 넷째, 아악·당악 중심의 궁중악에서 벗어나 우리 시가의 저변을 넓히고, 시가 향유를 사대부 생활의 일부로 만들었다.

셋째, 歌婢는 사대부에게 예속되어 일정한 신분적 제약을 안고 있다. 이로 인하여 시가를 연행함에 창의성을 발휘하는 존재라기보다는 숙련된 기능인으로 인식되었다. 그러나 그들이 시가의 연행 임무를 제대로 수행하기 위해서는 詩律과 음률에 대한 이해가 필수적이었으므로 수동적 기능인으로 치부하기에는 전문성이 강하다. 거기다 조선조 歌婢들의 연행은 歌妓들의 그것과 구분되는 독특한 특징을 지니기도 한다. 그러므로 歌婢도 향유자와 연행자의 긴밀성을

견지하는 전문 음악인 집단이자 시가 문학의 유통을 담당한 전파·전수자로 평가해야 마땅할 것이다.

시가는 일정한 향유 공간에서 입체적으로 불리어졌기 때문에 연행 상황을 파악하고, 노래의 유통 구조를 살피기 위해서는 연행 집단에 대한 연구가 필수적이다. 이러한 연구성과가 축적되어야 문자 기록에만 기대어 작품을 평면적으로 읽어내는 해석상의 한계를 극복할 수 있고, 시가 문학의 구체적 쓰임새를 밝혀낼 수 있을 것이다. 그러나 워낙 자료가 소략한데다 연행 현장에서 불린 곡목과 연행자 등에 관한 기록이 정밀하지 못하여 이에 대한 연구는 늘 한계를 가지게 마련이다. 앞으로 더 많은 자료적 실증이 이루어져 이상에 펼친 논리를 기워나가야 할 것이다.

<Abstract>

## A Study on Singing Servants during the Koryo & Choson Dynasty

Hwang, Byeong-ik

1. This paper researches servants singing poems and songs during the Koryo & Choson Dynasty. This is the first step of the researches to understand the performance situations of poems and songs sung during both periods, namely "the Principle of six W" - who(those who were enjoyed and performed), when(performance time), where(performance space), what(performance genre), how(performance method), and why(performance purpose).

So far researches about performance situations have little been made and a few one was focused on authors and those enjoyed. But researches about performing class have never been made. This is due to ignoring kisaengs' and servants' creativity and activity who was charged with the performance of poem and songs, and music. This paper is written for the purpose of investigating a preconception and the effect of performing class on Koryo poem and songs after scrutinizing its roles and functions.

2. Musin possessed singing servants at home from grasping political power. Probably its because they showed off their cultural need monopolizing trained kisaeng in government employ by means of their power. Possessing singing servants at home was prelevant after Musin's having powers and in general, those who would write poetry and prose well or had ability to play the korean harp and bamboo flute had singing female servants at home.

However, there is no evidence that they continued to develop servants'

musical talents. On the contrary, it is their characters to monopolize famous kisaeng and musicians. Singing kisaeng in government employ and female servants during the koryo dynasty sang korean long poems like <漁父詞>. And they sang <紫霞洞>, Hyang-ak(鄉樂) which had the traits of Dang-ak(唐樂) and Dang-ak like <太平年> <萬年權> to the accompaniment of musical instruments their activities enabled the musical tone, long and short beat and clapper of 唐·俗樂 which was enjoyed during this period to transmit to descendants.

3. Possessing singing female servants became more common during the choson dynasty. Sadaebu possessing singing female servants trained and taught them incessantly and made them their ideal entertainers. They were charged with keeping beat time in reading poems and songs. Accompanying <歸來辭> <歸田賦> <將進酒>, singing <歸去來辭> <漁父詞> <漁父短歌> <陶山十二曲> <獻芹歌> <思美人曲> and poetry and prose which deserved to sing among those sung in the middle of drinking.

They needed masterly creativity changing given words into songs as well as the understanding about rules of meter and tones and rhythms to meet Sadaebus' expectations. Therefore we can define them as private own professional musicians who have qualities and go through needed learning and training courses assuming that their owners have economic bases and basic attainments about tones and rhythms. The method of using singing female servants in enjoying poem and songs has meanings like these, First, performance class limited within kisaengs was made thicker. Second, it left much room for enjoying temperate banquets escaping from luxury and lewdness which music involved kisaengs itself was ready to fall. Third, it strengthens the intimacy between those who are enjoyed and performing. Fourth, it broadened the base for Sok-ak(俗樂) escaping from court music centering around 雅樂, 唐樂 and made the enjoyment of music part of their daily lives.