

## 여악(女樂)의 재현의 층위들 : 조선시대 예인으로서의 기녀에 대한 고찰

서지영 \*

<차례>

1. 여악(女樂)에 대한 질문들
2. 공인(工人)으로서의 여악의 자리
3. 전문 예인으로서의 여악의 수행력
4. 궁중 연향 무대 위의 여악과 예기(藝妓)의 서사
5. 나가며: '비례의 음'을 넘어서

### <국문초록>

이 논문은 조선시대 예악 정치의 일부로서 존속했던 여악 제도에 주목하여, 궁중의 연향과 각종 전례에서 악가무를 담당했던 여악의 재현을 둘러싼 다양한 의미를 추적한다. 논의의 초점은 유교적 젠더 규범 속에서 지속적으로 생산되었던 '부정한 색', '비례의 음'과 같은 음란함의 기표 속에 묶여있던 기녀의 표상 너머, 여악의 수행을 통해 기녀가 악(樂)의 행위자로 자리하고 예인으로서의 기녀의 존재성을 획득하는 지점이다. 이를 위해 본 논문은 국초부터 관에 소속된 공인으로서 궁중 연향에서 악가무를 담당했던 여악의 궤적을 탐색하고, 신역으로서의 악의 반복적 수행을 통해 예능인의 지위를 부여받는 지점, 궁중 연향 무대 위의 여악의 구체적 면모를 통해 예기(藝妓)를 구성하는 조건들을 탐색한다. 이를 통해 평생에 걸쳐 이루어졌던 여악의 직무가 타자로서의 기녀들의 삶을 제한하는 조건인 동시에 역설적으로 예기의 생애사를 형성하는 기반으로 읽어낼 수 있는 가능성을 제기하고자 한다.

여악, 기예, 몸, 연향, 공인, 예기

\* 연세대 강사

## 1. 여악(女樂)에 대한 질문들

여악(女樂)은 궁중 예례 및 연향에 참가한 여성 예인 집단으로 조선 시대 예악정치의 한 방편으로 운용되었던 존재들이다.<sup>1)</sup> 구체적으로, 여악은 국가기관에 소속되어 신역의 하나로서 『禮記』에서 기원하는 넓은 의미의 악(樂), 즉 악가무(樂歌舞)를 공연하는 여자 예능인을 지칭한다.<sup>2)</sup> 관 소속의 궁중 여악은, 김종수의 연구에서 밝혀진 바와 같이, 전국의 주·부(州府)에 설치된 교방(敎坊)에서 악가무를 훈련받은 관기들이 궁중에 차출되어 여악의 임무를 맡아 제례(祭禮)나 조의(朝儀), 각종 궁중 연향에 참가하였는데, 특히 남성 악인들의 참가를 꺼렸던 궁중 내 명부(命婦)들을 위한 행사인 내연(內宴), 중궁 하례, 침잠례 등에 필수적으로 요구되었다.<sup>3)</sup> 이러한 여악에 대해 본고가 일차적으로 주목하는 바는 유교적 가치를 구현하는 예악제도의 일부로서 그 사회적 역할을 수행하였던 한편으로, 담론의 차원에서 지속적으로 그 존재 가치가 부정되었던 이율배반적인 지점이다. 역사적으로 악인의 일원으로서 제도 속에서 배치되기 이전에 기(妓)의 기원이 고대 중국에서 변방의 병사들을 위무했던 영기(營妓)에서 확인되듯이,<sup>4)</sup> 조선시대에서도 여악은 낮은 사회적 신분의 여성들이 기(妓)라는 명칭 속에서 수행해야 했던 여러 직역 중의 하나였다.<sup>5)</sup> 공식 담론 속에서 ‘부정한 색’(不正

1) 『경국대전』에 여기(女妓) 150인, 연화대 10인, 여의 70인을 매 3년마다 각 읍의 연소한 관비들 가운데서 뽑아올렸다고 기록되어 있다; 女妓 一百五十人 蓮花臺十人 女醫七十人 每三年竝 以諸邑婢 年少者選上. 女醫 卽 成才後 還本邑(“選上”, “禮典”, 『經國大典』, 한국문화연구원 편, 아세아문화사, 1983, 295쪽).

2) 공식 기록에 여악의 다양한 호칭들, 즉 여공인(女工人), 여령(女伶), 기악(妓樂), 여기(女妓), 기생, 기(妓), 기녀, 창기(娼妓, 倡妓), 관기 등이 확인된다(김종수, 『조선시대 궁중연향과 여악연구』, 민속원, 2001, 144~145쪽).

3) 김종수(2001), 앞의 책, 36~59쪽.

4) 중국을 중심으로 하는 유교문화권에서 ‘창(娼)의 속성에서 출발하는 기(妓)의 기원’은 李圭景, 『五洲衍文長箋散稿』(經史篇 5 - 論事類 1), “華東妓源辨證說” 참조.

5) 이능화는 『조선해어회사』에서 조선시대 기녀제도의 설치목적으로 여악 외에 변방에

之色)과 ‘비례의 음’(非禮之音)의 담지자<sup>6)</sup>로 재현되었던 여악은 궁중 연향과 지방 관아의 각종 음악 행사에 배치되었던 전문 예인으로서의 기녀의 위치를 모호하고 복잡하게 만든다.

동아시아 유교 한자문화권에서 ‘기’(妓)는 영어로 번역 불가능한 복합적인 의미망을 지닌다.<sup>7)</sup> 중국의 경우, 당나라 때 출현한 교방은 궁중 연악을 성행시켰으나 역사적 부침을 겪으면서 남송시대 소흥(紹興) 말기(1161-1164년 경)에 폐지된 것으로 보인다. 이후 궁중 연악은 민간의 예능인들을 필요에 따라 불러 쓰는 수내사(修內司)의 교악소(敎樂所)를 통해 그 명맥이 유지되었으며 공식 의례공간에서 교방 소속 여악의 활동은 중단된 것으로 알려져 있다.<sup>8)</sup> 교방 폐지 이후에도 민간의 구란(勾欄)과 와사(瓦舍) 등 백회 잡극이 공연되었던 도시 유흥 및 상업적 오락 구역에서 활동한 민간의 예인 기녀들이 필요에 따라 궁중의 여성들을 위한 연회에 참가한 것으로 확인되지만,<sup>9)</sup> 명칭 대에 여악의 명맥은 도시 유흥지역의 오락 및

---

배치된 장사의 위무, 사신 접대 등에서 연회에 참가하거나 성적 봉사를 제공하는 방기(房妓)의 역할 등을 제기하였다(이능화, 『조선해어화사』 이재곤 역, 동문선, 1992, 82~117쪽). 이러한 사례들은 실록 기사에서 빈번히 확인된다.

- 6) 正殿、法筵君臣慶會之時、何可用不正之色、非禮之音乎?(숙종실록 31권, 숙종 31년, 1705년 8월 30일)
- 7) Beverly Bossler는 중국의 경우, *ji* (妓)라는 단어가 시대와 왕조에 따라 변해왔지만, 서구에서는 주로 “courtesan”으로 번역되는 것은 문제가 있는데, 이는 *ji*의 퍼스나가 가지는 본질적 측면이 공연하는 예술가, 즉 무희, 음악 연주자, 가수, 시인이기 때문에 영어인 courtesan 이 이를 담아낼 수 없다고 문제 제기한다. 중국의 경우, *ji* (妓)는 교방에 소속된 관기(*guan ji*, 官妓) 또는 영기(*yingji*, 營妓), 개인에게 사유화된 가기(*jia ji* 家妓 - 첩의 역할을 했던 *o'i shi* 姬侍 or *shiji* 侍姬, *shi qie* 侍妾와 시녀 역할을 한 *shi'er* 侍儿를 포함), 명청대 유흥지역에서 독자적으로 활동한 기녀(individual courtesan)로 분류된다(Beverly Bossler, “Shifting Identities: Courtesans and Literati in Song China,” *Harvard Journal of Asiatic Studies* 62, no.1 (2002): 5-7, 23-24).
- 8) Beverly Bossler(2002), 앞의 논문, 34쪽; 유진희, 「송대 교방(敎坊)의 조직과 직무 변화 고찰」, 『중앙사론』 40, 2014, 115~116쪽.

토착적(vernacular) 예술문화의 성행 속에서 개별적으로 활동했던 기녀(individual courtesan)들을 주축으로 이어지게 된다.<sup>10)</sup> 한편으로, 송대 이후 중국 유학자들의 담론에서 여악은 공적 공간에서 축출되어야 할 표적이었다. 주자에 의해 구축된 성리학적 이념 틀 속에서 도(道)의 천리(天理)에 어긋나는, 인간의 욕망에 의해 동기화되는 어떤 행동도 비도덕적인 것으로 자리하게 되는데, 기녀는 그러한 욕망의 화신으로서 혐오스러운 존재로 이미징된다.<sup>11)</sup> 이러한 맥락에서 중국의 여악(nǚyuè, female music/ female musicians)을 연구한 음악학자 조셉 램(Joseph Lam)은 “중국 역사 속 많은 비례의 음악들(improper sounds)—가령, 정나라의 과도한 곡조(tunes), 송나라의 유희적 곡조, 위나라의 몰아치는 곡조, 제나라의 기이한 음악—가운데, 여성들에 의해 연행되는 음악이 “특별히 타락한” 것처럼 보이는데, 이는 단지 음(악)뿐 아니라 여성 악인들의 육체적 요소 또한 유희적이었기 때문이다.”라고 언급한 바 있다.<sup>12)</sup> 또한 이러한 정황은 중국 음악사의 공식 목록(canon)에서 여성음악과 여성음악인의 ‘부재’를 가져오게 된다.<sup>13)</sup> 『논어』에서 위정자의 국가 경영을 위태롭게 만드는 부정적인 여악의 이미지와 같은 관습적 시각을 기반으로,<sup>14)</sup> 성리학을 국시로 삼은 조선사회에서도 국초부터 여악은 정음(正音)으로서의 이악에 반하는 향악(속악)의 담당자로

9) 유진희(2014), 앞의 논문, 123~126쪽.

10) Bossler(2002), 앞의 논문, 23~24쪽.

11) Peter K. Bol, “*This Culture of Ours*,” *Intellectual Transitions in Tang and Sung China* (Stanford: Stanford University Press, 1992), 341; Beverly Bossler(2002), 앞의 논문, 34쪽.

12) Joseph S.C. Lam, “The Presence and Absence of Female Musicians and Music in China,” in *Women and Confucian Cultures in Pre-modern China, Korea, and Japan*, eds. Dorothy Ko, JaHyun Kim Haboush, and Joan R Piggott, Berkeley: University of California Press, 2003, 99.

13) Lam(2003), 앞의 논문, 97~98쪽.

14) 齊人歸女樂, 季桓子受之. 三日不朝孔子行(『論語』18:4)

서, 그리고 공적 공간에서 풍기 문란의 원인 제공자로서 지속적인 비판의 대상이 되었다.<sup>15)</sup> 그런데, 조선 전기 내내 여악의 존재논쟁을 겪고 조선후기에 이르러 규모 상 대대적인 축소를 가져왔음에도 불구하고, 중국과는 달리, 조선에서는 왕조의 말기까지 여악제도가 상존하였다. 본고는 이러한 조선의 여악제도가 역사적 부침 속에서 존속된 이유에 대해 탐문하면서, 이질적이고 파편화된 표상들로부터 공적 역할을 수행했던 음악제도 속의 여악을 불러내어 여악이 기녀 정체성 구성에 작동하는 지점을 가늠해보고자 한다.

지금까지 여성 악인으로서의 여악에 대한 논의는 궁중 연향에서 악가무를 공연했던 기녀들의 활동에 주목한 음악사에서 주로 이루어졌다. 여악에 대한 논의를 시작한 장사훈은 여악제도를 학문적 의제로 위치시켰다는 면에서 선구적 의의가 있지만, 18세기 후반에 궁중에서 여악의 역할을 대체했던 의녀와 침선비를 여악의 원천으로 보고, 조선 초기에 내외법에 의해 궁중의 부녀자들을 위해 설치된 의녀와 침선비에서 여악의 기원을 찾는다는 면에서 해석상의 의문을 제기한다.<sup>16)</sup> 음악사 분과에서 여악에 대한 본격적인 연구를 시도한 김종수는 여악의 범주를 두 층위, 즉 관에 소속된 여악과 관에 매이지 않은 채 사가(私家)에서 소속되어 활동한 성비(聲婢)와 가비(歌婢) 등을 포함하는 넓은 의미의 여악으로 구분하고, 국가기관에 소속되어 악가무를 공연한 여악의 활동에 초점을 두어 규명하였다.<sup>17)</sup> 이 연구는 조선조 전 시기에 걸쳐 궁중의 연향 및 각종 전례에 참여한 여악의 활동 양상과 역사적 변천을 아우름으로써 여악 제도 연구에 기틀을 마련한 선구

15) 欲正雅樂, 當去女樂(중종실록 35권, 중종 14년, 1519년 2월 2일)

16) 장사훈, 『李朝의 女樂』, 『아시아여성연구』 9, 숙명여자대학교 아시아여성연구소, 1970, 135~140쪽. 김종수는 이러한 시각을 문제제기하고 국초부터 음악제도의 일부였던 관 소속 전문 음악인으로서의 여악을 역사적으로 규명하였다(김종수(2001), 앞의 책, 38~40쪽).

17) 김종수(2001), 앞의 책, 144쪽.

적인 작업이라 할 수 있다. 하지만, 당대 음악제도 속의 여악의 기능에 대한 보다 입체적인 접근의 여지를 남기며 여악으로서 기녀의 존재성, 여악의 재현의 다층성을 둘러싼 문화사적 의미망 등 음악사적 맥락을 넘어서는 다양한 질문들을 제기한다. 그밖에 조선전기(특히 성종대) 속악 논쟁과 여악의 상관성, 여악폐지론과 관련된 논쟁과 사상적 문제들을 다룬 단편적 연구들은 여악의 재현이 당대의 음악정책과 이념적, 정치적 작동원리와 관계 맺는 복잡한 위치를 제시하고 주목된다.<sup>18)</sup> 하지만 조선 왕실의 음악문화를 종합적으로 검토한 송지원의 언급에서 시사되고 있듯이, 여악은 조선 시대 악가무의 연행사에 큰 비중을 차지하였음에도, 성리학의 심화와 함께 진행된 여악 폐지론의 압박 속에서 젠더화된 존재였던 연유로 인해, 당대나 현 시점에서든 재현과 실재를 가로지르는 여악의 실상은 충분히 밝혀지지 않고 있음을 상정할 수 있다.<sup>19)</sup>

한편, 여악의 역할에 한정되지 않는 기녀 전반에 대한 연구는 문학과 역사 분과에서 보다 활발하게 이루어져왔다. 관찬 자료에서 문집이나 시집, 시가 속의 문학적 재현에 이르기까지 다양한 층위의 기녀 자료의 발굴과 심도 있는 해석 작업을 통해, 기녀들의 삶의 조건의 윤곽이 드러나고 신분적, 젠더적 주변성 속에서 당대 사회와 관계 맺었던 기녀들의 다양한 목소리들이 들려지게 되었다. 그런데, 기존의 많은 문학 관련 논의들이 다루어 온 주제들, 즉 소위 명기(名妓)나 개별 기녀들에 대한 사대부들의 재현이나 시기(詩妓)들이 남긴 문학적 결과물, 또는 풍류의 일부로서 소비되어온 기녀 섹슈얼리티 등은 당대 지배층 남성과 기녀들이 사적 공간에서 관계 맺은

18) 성기옥, 「악학궤범과 성종대 속악 논의의 행방」, 『한국시가연구』 7, 2000, 235~266쪽; 장현근, 「조선 초기 음악정책과 성리학 지배의 공고화—성종시기 악학궤범(樂學軌範) 편찬 및 여악(女樂) 문제를 중심으로」, 『국학연구』 33, 한국국학진흥원, 2017, 519~552쪽; 성영애, 「성종조(成宗朝) 여악(女樂) 사용의 쟁점 연구」, 『한국문화과 예술』 30, 2019, 359~398쪽.

19) 송지원, 『조선왕실의 음악문화』, 세창출판사, 2020, 321쪽.

양상들을 초점화하고 있으며, 이러한 텍스트들 속에서 여악의 수행은 크게 주목되지 않거나 주로 향유하는 자의 시선에 의해, 또는 특정 개인을 위한 풍류의 매개물로서 재현되고 있음을 지적할 만하다.<sup>20)</sup> 본고에서는 이러한 기존논의들의 성과와 그에 대한 성찰을 바탕으로, 성리학적 이념들 속에서 양산되었던 여악을 둘러싼 담론과 실제(음악 관습)를 교차하는 재현의 다양한 층위들에 주목하면서 여악이라는 공식적 지위를 매개로 구성되었던 기녀의 존재양식을 재탐문하고자 한다. 일차적으로 실록 자료와 의궤자료를 중심으로 조선시대 체계적 수련을 통해 악가무의 능력을 성취하고 공식 무대에서 기예를 연행했던 여악의 궤적을 ‘공인’(工人)의 위치에서 추적하고, 신역으로서의 악(樂)의 수행이 제도 속의 예인으로서의 기녀의 영역을 만들어내는 지점을 탐색한다. 또한 기예와 경력을 인정받아 궁중의 연향 무대에 부름을 받은 여악들의 실제적 면모를 통해 예기(藝妓)가 구성되는 조건에 대해 질문하고자 한다. 이는 사적 풍류공간에서 소비되고 향유되었던 기녀의 몸이나 유교적 여성규범이 요청하는 몸과는 다른 패러다임의—때로는 배치되는—기예의 훈육과 수행을 통해 형성되는 예인의 몸과 이를 바탕으로 구축되는 명기(名妓) 서사의 한 갈래를 탐사하는 하나의 시도가 될 것이다.

## 2. 공인(工人)으로서의 여악의 자리

고려시대 교방악에서 기원하는 여악제도는 조선 초기부터 궁중 음악 관습의 일부로 정착한다.<sup>21)</sup> 실록에는 조선 전기, 궁중이 관여했던 여악의 습

20) 본고는 제한된 의미의 ‘여악’, 즉 궁중 연향과 전례에 참가했던 여악이라는 의제를 통해 악(樂)의 행위자로서의 기녀의 존재성에 접근하는 연구로서, 지면의 한계 상 지금까지 고전문학 연구자들에 의해 축적된 많은 기녀 관련 업적들을 열거하지 못하나, 그 가운데에서 본고의 문제의식과 소통하는 연구들은 본문에서 명시될 것이다.

21) 『태조실록』에서 고려시대에서 기원하는 궁중의 단오절 풍속에 여악의 악가무 공연을

악에 대한 기록들이 파편적으로 확인된다. 태종대에 한 노기(老妓)의 집에서 선상된 동기(童妓) 6명을 습악시킨 기사,<sup>22)</sup> 한재(旱災)로 인해 교방(敎坊)에서 여악의 습악을 잠시 중지시킨 기사,<sup>23)</sup> 세종대에 가가(歌妓)와 무기(舞妓) 6명과 관현맹인 3명을 세 번(番)으로 나누어 날마다 돌아가며 궁궐에서 습악시킨 기사,<sup>24)</sup> 성종 대 장악원에서 여기(女妓)에게 가사(歌詞), 악장(樂章)을 배우도록 청한 기사<sup>25)</sup> 등이 있다. 하지만, 여악은 ‘교방’이라는 용어가 시사하는 바, 조선 건국 초기부터 개별적인, 사적 차원이 아니라 음악제도의 일부로서 체계적인 관리와 훈련을 받았던 것으로 확인된다. 조선 전기(세조까지)에 예조에 소속된 다섯 음악 기관 중에서, 종묘제례악 가운데 아악을 관장했던 아악서(雅樂署), 향악과 당악을 관장했던 전악서(典樂署), 종묘 제향에서 노래와 춤을 담당했던 봉상시(奉常寺)와 구분되어, 관습도감(慣習都監)은 궁중 연향에 쓰인 향악(鄕樂)과 당악(唐樂)을 포함한 속악(俗樂)의 습악을 담당하였는데, 여악은 악공, 관현맹인, 무동과 함께 이 관습도감에 소속된 공인이었다.<sup>26)</sup> 이혜구의 선구적 연구에서 윤곽

포함하였다는 실록 기사에서 처음 확인된다; 太祖年二十二, 始仕. 高麗俗每於端午...設宴會張女樂, 卿大夫皆從之..(『태조실록』1권, 총서 35번째 기사). 태종 2년의 기사도 궁중에서 고려시대 교방악이 전승되고 있는 것을 문제삼고 있다; 臣等竊觀前朝承三國之季, 因用其樂, 又從宋朝, 請用敎坊之樂, 及其季世, 又多哇淫之聲, 朝會宴享, 一切用之, 無足可觀. 今當國初, 不可因襲(태종실록 3권, 태종 2년, 1402년 6월 5일). 당대(唐代)에 출현하여 송대(宋代)에까지 이어진 궁중 연악이었던 중국의 교방악에서 영향을 받은 고려시대의 교방제도에 대해서는 임영선, 「고려시대 교방(敎坊)에 대한 재고찰」, 『국악원논문집』 39, 국립국악원, 2019, 390~392쪽 참조.

22) 辛亥/命工曹判書朴子青, 作室于宮東門外, 欲置女樂也. 初, 選年幼倡兒六人, 俾習樂於老妓三月家, 號曰內風流者, 有年矣(태종실록 24권, 태종 12년, 1412년 11월 30일).

23) 上曰: 旱災太甚, 敎坊女樂, 姑停肄習(태종실록 29권, 태종 15년, 1415년 6월 12일).

24) 擇歌舞女兒重千金等五人, 令妓六人、盲三人分爲三番, 輪日詣闕敎之(세종실록 44권, 세종 11년, 1429년, 5월 3일).

25) 掌樂院啓: “請令女妓, 仕本院, 學歌詞、樂章.” 命領敦寧以上、禮曹判書, 議之.” (성종실록 165권, 성종 15년, 1484년 4월 17일).

26) 송방송, 『韓國音樂通史』, 일조각, 2001, 226~234쪽.

을 드러낸 바, 관습도감은 ‘교방공인’(악공), ‘교방여기’, ‘관현맹인’의 습악을 맡았는데, ‘교방공인’, ‘교방여기’의 호칭에서의 ‘교방’은 관습도감을 의미한다.<sup>27)</sup> 향당악을 의미하는 속악(전악)을 연주했다는 면에서 전악서와 관습도감은 공통점을 가지지만, 전악서의 악공들이 제향, 조하, 행행(行幸), 연향 등의 다양한 전례에서 연주한 반면 관습도감의 공인들은 주로 연향에 참가하였는데, 관현맹인은 내연에서, 교방공인의 경우 외연에서, 각각 교방여기의 노래를 관현으로 반주하는 악공들이었다.<sup>28)</sup> 이혜구는 관습도감이 연향 중에서도 특히 여악의 노래와 춤을 연습시키고 그들을 감독, 지도하는 일을 주된 임무로 한 점이 특징적이라 명시한 바 있다.<sup>29)</sup>

조선 초기 실록에서 여악을 가리키는 호칭으로 여기(女妓), 창기(倡妓 또는 娼妓)가 혼용되어 쓰이고 있으며, 그 공식적 역할은 어전에서 기악을 연주하는 것, 조정 사신을 위로하는 사신연과 산대, 나례에서 기악을 연주하거나 노래하는 것으로 기술된다.<sup>30)</sup> 그런데, 관습도감 소속 여기들의 습악과 훈령을 포함하고 있는 드문 기록 중의 하나인 세종 25년(1443년) 9월 16일자 실록 기사는 조선 초기 공인으로서 여악의 위치를 이해하는데 유용한 자료이다.

의정부에서 예조의 정문에 의해 아뢰기를, “대체로 백공 기예(百工技藝)의 일은 나날이 단련하고 다달이 연습하지 아니하면 반드시 정묘한 지경에 이를

27) 이혜구는 교방 여악의 이습을 다룬 태종 15년 실록 기사를 들어 관습도감과 교방이 동의어임을 주장하였다. 上曰: 旱災太甚, 教坊女樂, 姑停肄習(태종실록 29권, 태종 15년, 1415년 6월 12일); 이혜구, 「관습도감」, 『한국음악논총』 수문당, 1976, 311쪽.

28) 이혜구(1976), 앞의 책, 302~308쪽.

29) 이혜구(1976), 앞의 책, 309쪽.

30) 命選倡妓年十五六歲者六人, 備明嬪殿侍女. 令倡妓三月、可喜兒、玉洞仙等, 教琴瑟歌舞, 賜三月等米各三石(태종실록 24권, 태종 12년, 1412년, 10월 28일); 娼妓御前奏伎、朝廷使臣慰宴時及山臺儺禮奏伎, 毋着紗羅綾段, 以明尊卑之等, 禁奢僭之習, 崇節儉之風(세종실록 94권, 세종 23년, 1441년, 11월 18일)

수가 없사오나, 관습도감(慣習都監)의 창기(倡妓)들은 모두 빈궁해서 살아나가기에도 겨를이 없사오는데, 심한 추위와 무더위·장마에도 항상 기술을 연습하게 하오면 살아갈 것이 염려되오니, 청하옵건대, 4번(番)으로 나누게 하여 매년 춥고 더운 여섯 달을 제(除)한 외에 2월부터 4월까지, 8월부터 10월까지 날마다 기술을 연습하게 하되, 가르치기를 현금(玄琴)·가야금(伽倻琴)·향비파(鄕琵琶)·장고(杖鼓)·아쟁(牙箏)·해금(奚琴)·필률(箏箏)·대금(大琴)·소금(少琴) 등의 악(樂)으로 하여, 능(能)한 자는 다른 재주를 겸해 가르치고, 능하지 못한 자는 오로지 한 가지 기예(技藝)만을 가르치게 하소서. 또 모두 가곡(歌曲)을 가르치며, 당비파(唐琵琶) 같은 것은 매인(每人)마다 배우게 하되, 그 배우는 바를 따라서 각기 스승을 정하여 온전히 교수(教授)하게 하고, 제조(提調)가 때때로 그 기예(技藝)를 상고하여서 능하지 못한 자는 별주고, 심한 자는 도로 본역(本役)으로 정하여, 만약 교수하는 것이 부지런하지 아니하면 그 스승을 벌하여 징계되게 하오며, 재색(才色)이 없는 자는 내보내어 억지로라도 그 고향으로 돌려보내고, 각도에서는 매양 식년(式年)을 당하오면 정밀하게 선택해서 그 수효에 보충하게 하오며, 만일 재주가 있다는 이름이 전부터 드러난 자인데, 각 고을에서 붙들고 아껴서 보내지 않는 자는 관습도감에서 지명(指名)하여 일러서 서울로 보내게 한다.”<sup>31)</sup>

31) 丁卯/議政府據禮曹呈啓: “大抵百工技藝之事, 非日鍛月鍊, 必無入妙之理。然慣習都監倡妓, 類皆貧寒, 謀生之不暇, 勿論祁寒暑雨, 常令肄業, 則生理可慮。請分爲四番, 每年除寒暑六月外, 自二月至四月, 八月至十月, 輪日(隸)[肄]業, 教之以玄琴伽倻琴鄕琵琶杖鼓牙箏奚琴箏箏大琴小琴等樂, 能者兼治他技, 不能者專守一藝。又皆教以歌曲, 若唐琵琶則令每人皆習之, 隨其所學各立師, 以全教誨, 提調以時探扎考藝, 不能者罰之, 甚者還定本役。若教誨不勤, 則罰其師, 使之懲戒。其無才色者, 沙汰, 勒還其鄉。各道每當式年, 精加遴選, 以充其數。如有才名素著, 各官占咨不送者, 慣習都監指名傳報, 使送于京。且雅樂工人之年老不成才者, 稱爲歇差備, 本監亦依此例, 又設歇差備, 年至二十未成才者, 皆屬之。不試才藝, 每年仕多者一人, 例受其職, 故年少可教者, 故不勉業, 以待二十, 反成巨弊。自今須令年滿四十, 更無成才者, 許屬歇差備。又其公賤競技樂工, 窺避本役者頗多, 請自今悉令沙汰還本定役, 令選中外嫁良夫所生年少成才者, 聽其自願充差。”  
從之(세종실록 101권, 세종 25년, 1443년 9월 16일).

위 기사가 관습도감 소속 제반 공인(工人)들을 대상으로 하였을 가능성도 배제할 수 없으나 ‘창기(倡妓)’를 뚜렷이 문면화한 것으로 볼 때 교방 여기들을 대상으로 한 공문으로 상정할 만하다. 이 기사를 살펴보면, 먼저, “백공 기예의 일은 나날이 단련하고 다달이 연습하지 아니하면 반드시 정묘한 지경에 이를 수가 없다”라고 하여, 여기들이 공인으로서 기예의 연마가 일차적으로 추구해야 할 목표임이 명시한다. 또한, 여기들의 기악 습악 목록에 9가지 악기, 즉 현금(玄琴), 가야금(伽倻琴), 향비파(鄕琵琶)와 같은 현악기, 장고(杖鼓)와 같은 타악기, 아쟁(牙箏), 해금(奚琴)과 같은 칠현악기, 필률(鬻篋), 대금(大琴), 소금(少琴)과 같은 관악기까지 전 종류의 악기가 포함되었음을 보여주고 있어 흥미롭다. 교방 여기들에게 능력이 되는 대로 다양한 악기들을 교습하고 최소한 한 가지 악기는 익힐 수 있도록 하되, 노래(歌曲)와 당비파(唐琵琶)는 모두에게 필수적으로 가르치는 것을 규정으로 하고 있다. 또한, 각 기예과목을 담당하는 스승을 정하여 교습을 받도록 하고 제조(提調)가 때때로 기예(技藝)를 상고해서 충분하지 않은 자를 벌주거나 재색이 없는 자는 고향으로 되돌려 보내고, 교습이 잘 되지 않은 경우 스승까지 벌하는 등 습악의 과정을 엄격하게 규제하려는 의지를 보여준다.

이렇게 관습도감 소속 기녀들이 제반 악기와 노래 등을 종목마다 지정된 도감의 스승들을 통해 교습하고 엄격한 잣대로 평가를 받는 등의 규정을 공시했음에도 불구하고, 교방여기들을 사사로이 연석에 빌려주는 일이 발생해서(私借), 관습도감이 책임 기관으로서 추궁을 받기도 하였음을 확인할 수 있다.<sup>32)</sup> 이렇게 도감의 관리들이 여기들을 적절치 않은 곳으로 마음대로 보내는 일들(定送)로 인해 여기들이 습악(習樂)할 겨를이 없어 재주

32) 司憲府啓: “今後如公宴閱樂等女妓聚會事, 禮曹移文慣習都監. 若禮曹於非處, 擅自定送, 則當該官吏及女妓, 並皆論罪. 雖公宴閱樂聚會時, (郎聽)[郎廳] 亦不得憑公招集會飲, 違者痛理.” 從之(세종실록 111권, 세종 28년, 1446년 1월 22일)

를 이루기 힘들다는 전악의 호소를 미루어볼 때,<sup>33)</sup> 여기들이 궁중의 다른 방면에 소용되는 경우가 빈번하여 공인으로서 음악 훈련을 하는데 어려움이 있었음을 시사받을 수 있다. 하지만, 관습도감이 성종대(1470) 장악원으로 이속된 이후에도 여기의 습악은 제도적 뒷받침 속에서 관례화된 것으로 보이는데, 국가 전례와 궁중 행사에 참여한 여기들의 습악에 대한 기록은 의례 자료 등을 통해 파악된다.<sup>34)</sup> 이러한 전문 악인으로 활동하는 기녀들의 기예 훈련은 궁중으로 선상되기 이전 지방 관아에서 이미 체계적으로 이루어졌음을 상정할 수 있는데, 이에 대한 기록으로서 “순창가”에 지방의 기녀들이 관아에 소속되어 수행했던 여러 종류의 역(役) 가운데 여악의 악가무 훈련에 해당되는 “교방습악”(敎坊習樂)에 5일마다 대령했다는 구절이 나온다.<sup>35)</sup> 조선 시대 궁중 진연에 선상된 여기들의 요람이라 할 수 있는 지방 교방에서 여악의 음악 교육의 형태는 19세기 중 후반 진주 교방에서 기녀들의 악가무 연습을 위해 소용된 구체적인 레퍼토리를 담고 있는 정현석의 『교방가요』[1872]에서 확인된다.<sup>36)</sup>

한편, 위 세종 25년(1443년) 9월 16일자 기사에서 여악을 지칭하는 관습도감 창기(倡妓)가 매일 기술을 연마하게 되면 생계를 이을 수 없어, 네 번(番)으로 나누어 연습하고 2월부터 4월, 8월부터 10월까지 1년에 6개월

33) 孝誠啓曰: “都監官吏常借於人, 不暇習樂, 故無成才者.”(세조실록 28권, 세조8년 1462년 3월 27일)

34) 후술될 ‘이륙좌기’와 같은 장악원 여기들의 정규적 습악 규정 외에, 궁중연향의 절차를 기록한 의례 자료에는 궁중의 각종행사가 열리기 전에는 부정기적으로 별도의 연습시간이 부가되었는데, 여기들의 특정 의례를 위한 예행연습을 습의(習儀)라 일컫는다. 한두 차례의 습의를 초도습의(初度習儀), 이도습의(二度習儀)라 일컬으며 완성도를 높이기 위해 삼도습의(三度習儀)가 이루어지기도 하였는데, 이에 대한 논의는 송지원, “조선시대 장악원의 악인과 음악교육 연구,” 『한국음악연구』 43, 한국국악학회, 2008, 171~173쪽 참조.

35) “淳昌歌 도령공가스”; 「소재영, “〈諺詞〉 연구,” 『민족문화연구』 21, 고려대민족문화연구소, 1988, 58쪽.

36) 鄭顯奭, 『敎坊歌謠』, 성무경 역주, 보고서, 2002.

을 정규적 연습 날로 정하게 된 연유가 밝혀져 있다. 이러한 습악 규정은 이후에 장악원 소속 공인들의 정규적 기예 연습 날을 지칭하는 “이륙좌기(二六坐起)”[매달 2, 6으로 끝나는 날로 월 6회] 규정의 모태였음을 시사한다.<sup>37)</sup> 송지원은 조선시대 음악인들의 연주행위는 『악장등록』의 악생, 악공들의 목소리를 통해 확인되듯이, 순수하게 자발적인 예술욕구로 이루어지는 것이기보다는, 동원체제의 하나로서 신역의 형태로 부과되었기에 대가가 낮은 ‘노동’의 형태로 인식되었을 것이라 언급한 바 있다.<sup>38)</sup> 빈약한 급료로 인해 습악의 횡수를 한정해야 했던 공인들의 처지는 병자호란 이후 궁중음악의 토대가 붕괴된 직후의 악인들의 삶을 반영하는 『악장등록』의 기록 속에서 더욱 열악해 보인다.<sup>39)</sup> 여기서 본고가 주목하는 바는, 여악이 여타의 궁중의 악인들과 더불어 물질적 불안정과 결핍 속에서 기예를 수련했던

37) “二六坐起”에 대한 성문회는 『대전회통』에서 확인된다; 掌樂院二六坐起 雖殿坐日亦行 若當日有故則次(“雅俗樂”, “禮典”, 『大典會通』, 서울, 규장각, 1999, 410~411쪽).

38) 송지원(2008), 앞의 논문, 173쪽.

세종실록에 공인(工人)들의 연폐(宴幣)는, 상등으로 여기(女妓)는 면포(綿布) 각 두 필, 악공(樂工)은 면포 각 한 필과 정포(正布) 각 한 필, 중등으로 여기는 면포 각 한 필과 정포 각 한 필, 악공은 면포 각 한 필, 하등으로 여기는 면포 각 한 필, 악공은 정포 각 한 필로 정하되, 그 등급은 그때그때 왕명을 받아서 시행하는 것으로 되어 있다(세종실록 26권, 세종6년, 1424년 11월 18일). 궁중 여기의 경우, 진연에서 받는 포상 외에 1년에 두 번씩 쌀을 하사한다는 기사가 있지만, 이 또한 불규칙적으로 이루어져서 경제적으로 빈곤함을 면치 못한 것으로 추정된다(세종실록 65권, 세종 16년, 1434년 7월 25일; 세종실록 79권, 세종 19년, 1437년 2월 23일). 『경국대전』에 중앙과 지방에서 신역을 지고 있는 노비는 신공을 면제해 주는 동시에 봉족을 2명씩 주는 것으로 기록되어 있는데(“公賤”, “刑典”, 『經國大典』, 488쪽), 악공과 관기는 모두 천인출신으로서 이러한 봉족 제도에 기반하여 재정적 지원을 받은 것으로 보인다. 지방 관아 소속 관기들의 열악한 물질 조건에 대해서는 박영민, 「19세기 지방관아의 교방정책과 관기의 경제현실 -강계부(江界府)의 「교방절목(教坊節目)」을 중심으로」, 『민족문화연구』 50, 고려대 민족문화연구원, 2009, 16~20쪽 참조.

39) 양란으로 인해 국가의 제도적 기반이 무너지고 봉족도 원활히 작동되지 않았던 17세기 초 공인들의 열악한 사정이 확인된다(송방송, 『악장등록연구』, 영남대학교 민족문화연구소, 1980, 114~125쪽).

전근대 공인의 전형으로 자리하는 점, 관속 예인으로 훈련을 받은 기녀를 포함한 공인들이 생계 문제로 인해 의무적으로 이행해야 할 신역 외에 여타의 음악활동을 추구하는 것이 불가피했다는 점, 이를 국가에서도 배려하고 허용하였던 점 등이다. 특히 궁중의 공인들이 처한 물질 조건이 악공과 기녀들의 민간 음악 활동을 과생시키는 토대가 되는 점, 신역으로서의 공인들의 기예 공연이 사적인 형태로 향유되는 예술 공간을 배경으로 한 음악활동으로 전이되는 지점은 예술사적 맥락에서 주목할 만하다.<sup>40)</sup> 조선후기의 여향 무대, 즉 일반 청중을 대상으로 한 민간의 풍류방음악이나 민속악 장르를 포함하는 토착 음악(vernacular music)의 장에서 기녀들이 가기(歌妓), 금기(琴妓), 무기(舞妓)로서 개인적 기량을 발휘하는 장면들은 공인으로서의 여악의 활동이 이러한 사회구조적 조건과 맞물려 다면화되고 경제적 활동으로서의 기업(妓業) 행위와 연결되었던 지점을 제기한다.

### 3. 전문예인으로서의 여악의 수행력

조선시대 음악제도 속에서 확인되는 공인으로서의 여악의 자리를 좀 더 탐색해 들어가면 실제 궁중 행사 속에서 여기들의 기예 수행 능력과 수준, 자질 등 전문 예인으로서의 여악의 실상을 일정 정도 가늠할 수 있다. 먼저, 앞에서 언급한 세종 25년(1443년) 9월 16일 실록 기사에서, 재능 있는 관습도감 기녀들에게 현악기, 타악기, 관악기 등 다양한 기악 교습이 제공되었음을 확인하였는데, 세종 29년(1447년) 4월 9일 기사 역시 여기들에게 현악기와 관악기 교육이 이루어졌음을 제시한다.

40) 송지원도 최저생활비에 못 미치는 보수 실태로 인해 궁중 밖에서 생업을 위해 일해야 했던 악인들의 조건이 궁중음악과 민간음악의 음악적 교류로 이어졌다고 언급한 바 있다(송지원(2008), 앞의 논문, 171~173쪽).

의정부에서 아뢰기를, “관습도감(慣習都監)의 관현맹(管絃盲)은 당초에 창기(倡妓)가 사죽(絲竹)과 장고(杖鼓)를 배우지 못하였을 때에 궁중의 잔치와 제향을 위하여 부득이 설치했던 것이온인데, 이제는 창기(倡妓)가 모두 향악(鄉樂)과 당악(唐樂)을 배워서 궁중의 잔치와 제향 때에 각각 그 소임을 다하게 되어 관현맹(管絃盲)은 이미 소용이 없사온데도 아직껏 관적(官籍)에 매이어서 임의로 편하게 살 수 없사옵니다. 청하옵건대 이를 혁파하여서 그 생업을 이루도록 하소서.” 하니, 그대로 따랐다.<sup>41)</sup>

관현맹인의 혁파를 청원하는 위 기사는 당시 관습도감 여기들이 사죽(현악기, 관악기)과 장고(타악기)를 익히지 못하는 경우에 기악반주를 위해 관현맹인이 필요했던 정황을 제시한다. 그런데 관현맹인이 연향에서 무용하게 된 이유로 여기들이 향악과 당악을 배우고 악기 연주 능력을 갖추어서 연향과 제향에서 기악 연주를 담당할 수 있게 된 점을 들고 있다. 이는 여기들에 대한 기악 교습이 체계적으로 실행되었음을 보여주는 한 근거라 할 수 있다. 그런데, 이혜구는 앞에서 언급한 세종 25년(1443년) 9월 16일 실록 기사를 근거로 들어 관습도감이 여기들에게 여러 악기 연주 교습을 하였지만 당비파를 배우고 노래하는 것이 필수 과제이었음에 주목하고, 이를 바탕으로 여기들의 주요 소임은 관현 주악보다는 교방 공인이나 관현맹인의 반주에 맞추어 노래하는 것이었음을 주장한 바 있다. 또한, 음률에 맞추어 노래하는 것이 고도의 기술을 요구하는 어려운 것이었으며 훈련을 받은 여기들의 노래가 남성 악인들의 노래보다 훨씬 뛰어났음을 드러내는 사례들을 들었다.<sup>42)</sup> 이러한 근거들을 좀 더 자세히 검토해보면, 세종이 봉상시

41) 議政府啓: “慣習都監管絃盲, 當初倡妓未習絲竹杖鼓之時, 爲宮中宴享, 不得已而設也. 今倡妓皆學鄉唐樂, 宮中宴享之時, 各供其職, 管絃盲, 既無所用, 而猶係官籍, 不得任便居生. 請革之, 以遂其生.” 從之(세종실록 116권, 세종 29년, 1447년, 4월 9일)

42) 구체적 근거로서 사료의 출처와 함께 간략하게 ‘不合於音律’, ‘不協於音律’, ‘未精’을 제시하였다(이혜구(1976), 앞의 논문, 311쪽).

와 비교해서 관습도감 소속 공인들의 음악 실력을 높이 평가하거나,<sup>43)</sup> 연향의 노래 부문에서 여악의 재능을 특별히 평가하는 기사들이다. 특히, 여악에 대한 세종의 음악적 인정이 여악 폐지론을 주창했던 당대 조정 대신들과의 논쟁 속에서 제기되고 있어 주목할 만하다. 가령, 세종 12년(1430년) 7월 28일 실록 기사에서 김종서가 중국의 사신들, 육옹(陸顛), 단목지(端木智), 주탁(周倬) 등이 조선을 방문했을 때 여악의 폐해를 들어 조선 예악을 문제 삼았던 점을 들고 오랫동안 전승된 비루한 풍습인 여악을 폐지할 것을 상고하자,<sup>44)</sup> 세종은 “여악을 쓴 것이 그 유래가 이미 오래데 이를 갑자기 혁파해 버리고 악공(樂工)으로 하여금 등가(登歌)하게 한다면 아마도 음률에 맞지 않아 서로 어긋남이 있게 될 것이다(未合於音律而齟齬矣). 그러기 때문에 가벼이 고칠 수 없다.”<sup>45)</sup>라고 하여 국가 전례나 연향에서 여악의 노래 실력이 남자 공인들보다 우월함을 명시하고 악공들로 대체되면 음률이 어긋날 수 있음을 저어하며 여악의 유용성과 가치를 옹호한다. “여악의 누습이 그대로 있는 것보다는 차라리 어긋남이 있을지라도 (남자 공인들이) 연습하여 완숙되기를 기다리는 것”이 옳다고 하며 공적 연회에서 여악의 사용을 반대하는 김종서의 입장이나 악의 폐단이 외방에서 더욱 심하다는 남지(南智)의 주장 등 유교의 이념적 명분에 기대어 여악에 접근하는 태도에 반하여,<sup>46)</sup> 세종은 여기들의 음악 수행 능력을 인정하고 전례나 연

43) 上曰: “奉常習樂者, 不如慣習都監之人, 須令慣習之人, 習熟可也”(세종실록 49권, 세종 12년, 1430년 9월 11일)

44) 昔王人陸顛、端木智、周倬等, 奉使而來, 觀禮樂之備, 亦稱盡美, 但以女樂之雜, 爲嫌, 小臣意謂雅樂雖正, 而未革女樂, 則不可也... 殿下以大聖之資, 知女樂之不可, 而或奏於君臣同宴, 或用於使臣慰宴, 甚不可也. 乞回剛斷, 以革積久之陋, 以致維新之美(세종실록 49권, 세종 12년, 1430년 7월 28일)

45) 上嘉納之, 仍曰: “女樂之用, 其來已久, 遽革之, 而以樂工登歌, 則恐未合於音律而齟齬矣, 故未能輕改耳”(세종실록 49권, 세종 12년, 1430년 7월 28일)

46) 宗瑞對曰: “與其有女樂之陋, 寧齟齬而待習熟耳.” 右副代言南智啓: “女樂之弊, 尤甚於外方也”(앞의 기사).

향에서 공연의 음악적 완성도를 보다 중시하는 관점을 엿보인다. 이는 ‘기생이란 군사로서 아내가 없는 자들을 접대하기 위한 것’이라 정의하고, 국가의 방어를 위해서 여악을 활용해야하므로 혁파할 수 없다는 윤수(尹粹)의 입장<sup>47)</sup>과도 차별화되는, 예악의 구현에서 여악의 기여도를 우선시하는 세종의 입장을 뚜렷이 가시화한다. 또한, 세종 25년(1443년) 4월 17일자 기사에서도 세종은 남악을 쓰자는 김종서, 허후, 박연 등의 대신들의 청에 대해서 여악은 궁중 명부의 내연(婦人房中之樂)을 보존할 뿐 아니라, 남악을 쓰면 음률에 맞지 않고(不協於音律), 남악은 8세 정도의 연소한 자를 써야하는데 구하기도 힘들고 장성해지면 쓸 수 없게 되므로 경비 문제도 발생해서 여악을 쓰는 것이 음악적으로나 재정적으로 합리적인 선택임을 재차 강조한다.<sup>48)</sup> 또 다른 사례로서, 문종 대에 이르러서도 여악폐지론을 지속적으로 관철시키려했던 김종서가 “비록 여악(女樂)이 정밀하고(精) 남악(男樂)은 정밀하지 못하더라도(未精), 정밀하지 못한 남악을 사용하는 것만 같지 못합니다.”<sup>49)</sup>라고 한 언급에서 김종서 스스로도 여악의 음악적 능력의 우위를 인정하고 있음을 확인할 수 있다.

이렇게 관습도감 소속 여기들이 교방소속 공인들의 반주에 맞추어 노래를 부르는 것이 주된 소임으로 정착하여 가자(歌者)로서 전문성을 획득하

47) 同副代言尹粹曰：“非獨此也。古云：‘妓者，待軍士之無妻者。’我國東南濱海，北連野人，防禦之事，無歲無之，女樂豈可遽革乎？”(앞의 기사)

48) 然三代而後若漢之高祖，唐之太宗，號爲賢君，皆用女樂。我國家人物甚少，財用不敷，若用男樂，須用八歲以上者，不數年而壯大，則不可用矣，且其資粧，皆資於國，人且難繼，而財又不足，爲之奈何？若女樂則自備資粧，而貌久不衰。且婦人房中之樂，安可無也？... 然子頗知音律，今宴饗之時，男樂多見其不協於音律。且我國人物鮮少，財用不敷，男樂須擇年少者用之，數年而壯大無用，予恐其難得。凡其資粧，一出於國，其費不貲，予恐財之不給。然而禮樂，國之大事，如可爲也，豈以小弊而不爲也哉？(세종실록 100권, 세종 25년, 1443년 4월 17일)

49) 宗瑞曰：“雖或女樂精，而男樂未精，莫若用未精之男樂”(문종실록 12권, 문종 2년, 1452년 3월 12일)

는 한편으로, 궁중의 전례나 연향에서 정재를 공연하는 것이 여악이 수행한 또 다른 중목이었음은 ‘교방가요’ 관련 기록에서 확인된다. 조선 초기 실록 자료 중에는 관습도감 소속 여기들이 임금에 행차하여 환궁할 때 의식 가운데 노래와 춤을 연행한 ‘교방가요’ 의식에 대한 기록들이 있다.<sup>50)</sup> 예를 들면, 태종 1년에 임금이 행차했다가 환궁할 때 산봉, 결채, 나례, 백희를 베푸는 환영 행사에서 교방 여기들이 가요를 올리는 부분이 포함된다.<sup>51)</sup> 세종 1년에 강신제를 올린 후, 임금이 환궁할 때 교방이 가요를 바친 기록,<sup>52)</sup> 세종 6년에 종묘에서 태종의 신주를 부묘(祔廟)하고 경복궁으로 환궁할 때 교방 여기가 혜정교(광화문 육조에서 종각 사이의 다리)에서 가요를 올리고 정재를 공연한 기록이 있다.<sup>53)</sup> 또한, 세종 22년, 왕비가 온천에서 돌아올 때, 흥인문에서 광화문까지 공인들이 풍악을 연주하고, 교방 여기들이 침향산(정재를 올리기 위해 설치한 바위가 달린 무대)을 이끌며 왕비를 칭송하는 가요를 올리고 정재를 추면서 근정전에 이르는 장면을 기록한 기사가 있다.<sup>54)</sup>

50) ‘교방가요’란 ‘教坊獻歌謠’의 준말로서 임금이 환궁하는 날에 대가를 맞는 의식의 일부를 의미하며, 여기(女妓)가 임금에게 환문으로 쓰인 가요의 축(軸)을 올리는 절차를 일컫는다(이혜구 역주, “각주 127, 128”, 『신역 약학제법』, 국립국악원, 2000, 350~351쪽).

51) 壬戌上還宮。留司群臣設山棚結綵儺禮百戲，以公服迎于崇仁門外，成均館生徒、教坊倡妓等，獻歌謠，百官進箋陳賀(태종실록 1권, 태종 1년, 1401년 4월 4일)

52) 教坊亦獻歌謠，設帳殿於道傍，上王奉老上王臨幸觀之。上至帳殿前停輦，張衆樂雜戲，上降輦趨過帳殿乘輦，樂部歌舞陳於輦前。還御仁政殿，受百官賀，詣上王殿，獻壽於兩上王，極權乃罷(세종실록 1권, 세종 즉위년, 1418년, 10월 3일).

53) 禮曹啓太宗祔廟儀註：前期，三度習儀，祈晴于社稷。還宮時，義禁府、軍器監進儺禮雜戲於宗廟洞口，成均館生徒等進歌謠於鍾樓西街，教坊進歌謠於惠政橋邊，仍呈才，又於景福宮門外左右結山臺。殿下既還宮受賀禮如儀畢，仍頒教書及宥旨，賜享官諸執事宴(세종실록 24권, 세종 6년, 1424년, 6월 14일); 조선왕조실록전문사전위키; [http://dh.aks.ac.kr/sillokwiki/index.php/혜정교\(惠政橋\)](http://dh.aks.ac.kr/sillokwiki/index.php/혜정교(惠政橋)).

54) 王妃還自溫泉，王世子出迎于獻陵洞口，淑儀昭容及王世子嬪出迎于三田渡，各司一員迎于興仁門外。自興仁門至光化門洞口屏門，皆結綵，工人奏樂前導，至壽進坊，教坊獻歌謠，奏伎引行沈香山。王妃駐輦觀之，倡伎前導歌舞，至勤政殿庭，

〈악학궤범 권5〉에는 교방여기들이 임금의 환궁할 때, 길 가운데 침향산을 설치하고, 100명의 기녀들이 침향산 좌우로 갈라서서 악공들의 연주 속에서 가요(여민락)를 바치는 절차와 사수무(四手舞), 학무(鶴舞), 연화대(蓮花臺), 금척무(金尺舞) 등의 정재를 공연하는 장면이 자세히 기록되어 있다.<sup>55)</sup>

이러한 전문적 음악 수행력에 기반 한 궁중 의례에서의 여악의 역할을 가시화하는 작업을 통해 조선 전기 내내 논란을 야기했던 여악 존재의 시비론을 재고해볼 필요가 있다. 중국의 조정에서 남송 때에 교방을 폐지하고 여악을 쓰지 않는 것이 조선의 조정에서도 정례(正禮)의 기준이 되면서 조선에서의 여악은 비례(非禮)의 풍속, 오랑캐의 풍속(夷風)을 대변하는 것으로 폄하되고 부정되었다.<sup>56)</sup> 간간이 조정의 또 다른 진영에서 여악을 “토착 풍속(土風)”이라 옹호하거나,<sup>57)</sup> “사방(四方) 열국(列國)에는 각기 풍속이 있는 법”이며, 중국에서도 사가(私家)의 연향에서는 기악(伎樂)을 쓰며, 조정의 연향에서 창우(倡優)의 잡희(雜戲)를 연행하는데 이것이 여악보다 나은 것인지가 질문되기도 하였다.<sup>58)</sup> 하지만, 성종(1469-1494)과 중종

士大夫婦女沿路左右結絲幕，自興仁門至光化門外觀者如堵牆(세종실록 89권, 세종 22년, 1440년, 4월 6일).

55) “教坊歌謠,”『樂學軌範卷之五』; 이혜구 역주, 『신역 악학궤범』, 국립국악원, 2000, 350~351쪽.

56) 中國公宴，不用女樂，遵正禮也。我朝未革，因舊習也。往日太宗之時，使臣端木禮來，見女樂，深以爲非，不許一陳。此一可恥也。今年春，使臣(兒謙)[倪謙]，司馬恂等來，下馬之夕，見女樂之集曰：‘此夷風也。’斯亦一大辱也。夫以禮義之邦，女樂有何所益，而自取玷辱之名若是哉?(문종실록 4권, 즉위년 1450년 11월 22일).  
大司諫崔淑生、掌令柳仁貴，啓族親從良未便之意。又曰：“議者云內殿不可不用女樂。南宋時廢教坊，前期三日，教習男樂而用之。今亦用管絃，不必歌舞”(중종실록 12권, 중종 5년 1510년 11월 3일)

57) 呼通事曰：“何用女樂?” 上曰：“此我國土風，請勿却”(성종실록 64권, 성종 7년 1476년 2월 20일)

58) 尹弼商、洪應、李鐵堅、魚世謙議：… 四方列國，各有風俗，事之無害者，夫子猶不去之，鄉儼獵較之類是已。今中朝雖有官吏宿娼之禁，不能頓革，其私宴饗，則皆用之，至於朝廷宴饗，例用倡優雜戲，此何愈於女樂? 此亦因循不革之驗也。今

(1506-1544)대를 거치면서 보다 가속화된 여악의 존폐 논쟁은 선조 대에 사림파가 득세할 때까지 거의 2세기 동안 훈구와 사림의 당파적 대립의 구실로 정치적 소용돌이 속에 있었다.<sup>59)</sup> 음악적 관점에서 여악을 정악(아악)에 대립되는 속악의 한 갈래로서 “음란한 악”, “비례의 음”으로 낙인찍거나, 관에 소속된 기녀를 관리 대신들이 사사로이 전유하는 데서 오는 폐해로 인해 법도를 깨뜨리고 (유자들의) 몸을 망하게 하는 “난의 근본”(亂本)으로 묘사되는 기녀의 표상들은 여악이라는 기표 속에 각인된 사적 쾌락의 공급자로서의 기녀의 몸을 지속적으로 상기시킨다.<sup>60)</sup> 하지만, 인조 대에 병조판서 이귀가 “기악(妓樂)은 속악(俗樂)이므로 정악(正樂)과 같지 않은데 2백 년 동안이나 폐지하지 않은 것은 반드시 그럴 만한 이유가 있었기 때문입니다”라고 하고 그 이유로 속악이 『오례의(五禮儀)』에 실려 있는 점, 세종대 이후로 풍정(豊呈)에서 노래로 덕을 찬미해 온 점과 더불어 사신연과 사객연, 임금의 사악을 내릴 때 긴요하게 소용되었음을 역설한 바 있다.<sup>61)</sup> 이는 제도와 일상 속에 악(樂)이 깊이 뿌리내렸던 당대 궁중의 음악 관습 속에서 여악이 차지했던 비중을 제기한다. 그런데 진풍정의 대례와 사신연에서,<sup>62)</sup> 그리고 정전(正殿)에 쓰일 수는 없을지라도 자전(慈殿)을

雖不革，必不爲不知禮之邦也(성종실록 260권, 성종 22년, 1491년 12월 29일)

59) 성종 대에 시작된 속악 논쟁과 여악의 관련성에 대해서는 성기욱(2000), 앞의 논문, 252~263쪽 참조.

60) 女樂其來已久。至廢主，敗度亡身，此爲亂本。殿下銳意欲革，而大臣欲因舊，甚不便。請痛革(중종실록 12권, 중종 5년, 1510년 10월 12일)

61) 兵曹判書李貴上劄，請留妓樂曰：妓樂，乃俗樂也。雖與正樂不同，而二百年不罷，必有其由，而至於瞻載《五禮儀》，則似難以一時搶攘，遽罷之也。且豐呈歌頌，皆創於世宗之朝... 況妓樂，非特爲豐呈設也，古者接待天使時及客人宴享，亦或用之。凡一等賜樂，皆用妓樂。豈可以一二人所見，遽爾停罷乎?(인조실록 22권, 인조 8년, 1630년 4월 5일)

62) 國家設掌樂院，習閱女樂者，專爲進豐呈大禮，亦或用於接華使之時，其用甚關。故有才技京妓，則雖在應贖者，不許贖之法，非徒載在令甲，自先王朝，屢爲申嚴(명종실록 9권, 명종 4년, 1549년 7월 14일).

위해서 여악을 필요로 했던<sup>63)</sup> 현실적 이유 외에 덧붙여야 할 것은 세종이 지속적으로 환기시켰던 바, 전문 예인으로서의 여악의 수행 능력일 것이다. 특히 궁중연향이나 의례에서 춤은 무동으로 대체될 수 있어도 노래는 남악(악공이나 무동)이 대신할 수 없었던 가자(歌者)로서의 여악의 독보적 기량에 주목할 만하다. 기악(樂), 노래(歌), 정재(舞)의 세 영역에서 전문성을 기반으로 하여 속악 담당자로서 자신들만의 자리를 확보했던 여악의 모습은 200년 넘게 당파성과 깊이 연루된 이념적, 정치적 논쟁이었던 여악 폐지론 속에서도 여악이 제도 속에 존속할 수 있었던 실질적인 이유 중의 하나였음을 제기할 수 있을 것이다.

#### 4. 궁중 연향무대 위의 여악과 예기(藝妓)의 서사

여악의 부정적 표상과 기녀의 비체화(abjection: 비천한 존재로의 고착)는 여악 폐지론이 대두된 조선 초기부터 여악의 규모가 대대적으로 축소된 인조 대 이후의 조선후기까지 전 시기에 걸쳐 공식 담론 속에서 확인된다.<sup>64)</sup> 하지만 앞 장에서 살펴본 바와 같이, 실제 음악 관습 속에서 여악은

63) 國家女樂, 當痛革之, 前日革罷之時, 未能盡革者, 爲慈殿也(중종실록 29권, 중종 12년, 1517년 8월 29일).

김중수는 여악이 폐지론에도 불구하고 조선조말까지 존속할 수 있었던 이유로 중궁과 명부를 위한 연향과 의례에 여악이 필수불가결했던 점을 들었다(김중수(2001), 앞의 책, 288쪽).

64) 장악원에 소속된 여기의 혁파는 선조 대부터 제기되어 인조 1623년에 시행된 것으로 보인다(선조실록, 1606년 6월 11일; 인조실록, 1623년 3월 23일; 김중수(2001), 앞의 책, 215~217쪽). 궁중 정재를 연행하는 여악에 대해 이익은 다음과 같이 묘사한 바 있다. “헌선도, 포구악은 성기(聲妓)의 음란하고 추한 태도에 불과하니 어찌 넓은 뜰에서 연주하여 임금의 마음을 거칠고 어지럽게 하겠는가? 이조에 이르러서도 오히려 답습하고 고치지 않았으니, 성명한 세상의 부끄러움이 될만하다”; 其獻仙桃拋毬樂 不過聲妓醜之態 豈宜奏之廣庭 以蠱君心之荒亂哉 至我朝猶循以不改 竊爲

관 소속 악인으로서 자신들의 임무를 수행하며 예악 정치의 일부로서 긴 궤적을 펼쳤음을 파악할 수 있다. 여악은 기(妓)에게 요구된 다양한 직역 중의 하나였지만 기녀의 존재성을 대변하는 공식적인 임무였으며 특히 기예의 출중한 능력을 인정받아 궁중의 연향에 참여하게 된 여악의 경우는 예인으로서의 기녀의 서사를 탐색하는데 있어 유의미한 단서들을 제공한다.

『경국대전』에 경기(京妓)의 경우 50살이 넘으면 악적(樂籍)에서 삭제하고 신공과 신역을 면제해 준다는 구절이 있지만,<sup>65)</sup> 여악으로서 기녀의 공적 활동은 법전에 성문화된 나이를 넘어서 더 오랫동안 이어졌음이 확인된다.<sup>66)</sup> 속량이 되어 종친이나 사대부의 첩이 되는 경우에도 여악의 임무에서 온전히 벗어나지 못한 것으로 보이는데, 성종 시기에 종친의 첩이 된 기녀 승천금의 경우, 40세가 넘어서도 여전히 궁중 진연이나 사악(賜樂)이 내리는 공적 연회나 사가(私家)의 모임에 여악으로서의 역(役)을 수행하였으며, 그녀의 아들이 이를 상소해도 끝내 진연의 부름에서 면제받지는 못한 것으로 기록되어 있다.<sup>67)</sup> 이는 기녀는 “관물(官物)”이라는 전제 하에 필요하면 어떤 경우에도 여악으로서 주악(奏樂)의 의무를 강제할 수 있었던 당

---

聖明世耻之(李瀼, “大晟樂,” 『星湖僊說』 卷13 人事門; 『조선시대 악론 선집』, 전지영 편역, 민속원, 2008, 126쪽).

65) 京妓 年滿五十 除樂籍 免貢役(“刑典,” “公賤,” 『經國大典』, 487쪽).

66) 박영민의 연구에서 선상기의 경우 50세에 일찍 역을 면제받았지만, 지방 관아에 소속된 기생들은 다른 노비들과 같이 61세가 되어 겨우 역(役)에서 벗어났으며 기생이 노제(老除)된 이후에도 관아의 부림으로부터 벗어날 수 없었음을 밝혔다. 박영민(2009), 앞의 논문, 6~7쪽 참조.

67) 이 기사에서 기역(妓役)에서 온전히 벗어날 수 없었던 기녀들의 조건에 대해서 성종은 기녀들이 대부분 자색(姿色)과 재예(才藝)가 있는 자들로 선상되는데, 종친의 첩이 되어 아들을 낳아 그 역을 면하게 되면, 자색 있는 기녀들이 모두 기안(妓案)에서 빠져나갈 것을 우려한다는 입장을 제시한다. 伽倻令千終上書, 略曰:… 凡京妓年滿五十則免役, 臣母今年四十有三, 則餘年亦不遠矣. 伏願殿下, 憐臣爲親之情, 特免妓役, 不勝至願… 洪應. 尹壕議: “母以子貴, 所生爲宗親, 則宜免其役. 然厥類亦多, 不可盡行其法, 內宴外諸處, 勿與則可也”(성종실록 236권, 성종 21년, 1490년 1월 24일).

대의 관습을 제시하는 한편으로, 일생에 걸쳐 관의 속박 속에서 신역을 제 공해야 했던 관기의 신산한 조건을 환기시킨다.<sup>68)</sup> 하지만, 개인적으로 삶의 굴곡을 겪었을지라도 동기(童妓)로 시작하여 평생에 걸쳐 여악을 수행했던 기녀의 조건이 역설적으로 예기(藝妓)의 생애사가 산출되는 기반일 수도 있었음을 제기하고자 한다.

중종 14년, 1519년 3월 1일 실록 기사에는 여악폐지가 정론이었지만 내연(內宴)과 중궁(中宮)의 진하(陳賀), 수하(受賀) 등에 여악을 필요로 했던 현실적 상황과 타협하기 위하여 여러 가지 대안을 모색하고자 하였던 왕과 조정대신들--영사(領事) 신용개(申用溉), 대사헌(大司憲) 조광조(趙光祖), 지사(知事) 이계맹(李繼孟)--의 곤경이 잘 드러난다. 그런데 이 기사에서 특히 진연 무대에서 나이에 따라 다르게 배치된 여악의 실제적 쓰임이 어떠한지를 시사 받을 수 있어 흥미롭다. 그 내용을 살펴보면, 먼저 기녀 대신에 여자 소경(관현맹인)을 써서 악을 연주하게 하자는 제안에 대해서 왕은 소경들이 독자적으로 몸을 움직여 연주할 수 없는 문제가 있고, 또 연소한 기녀를 쓰게 되면 악절을 지휘하게 할 수 없어 난감하다는 입장을 피력한다.<sup>69)</sup> 다음으로, 이계맹은 악을 연주하는 것은 소경을 쓰면 마땅하지만 그들이 절주를 지휘할 수 없으며, 노래는 노기(老妓)로 쓸 수 있지만 춤은 누구에게 춤을 맡겨야 할지를 묻는다.<sup>70)</sup> 이에 조광조는 정재에 12~13세의 동녀(童妓)로 쓰는 것에 반대하며, 젊고 아리따운 여성(少艾之女)을 쓰면 반드시 폐단이 있어 가까이해서는 안 되므로 40~50세 된 여자를

68) 夫妓官物，在下之人不可擅畜。今後雖有作妾，奏樂之時必令來赴，毋得隱諱(연산군일기 57권, 연산 11년 1505년 1월 1일).

69) 上曰：“內宴不可無樂，中宮陳賀、受賀之時，亦有動樂之節。大臣、禮官，皆曰：“當不去女樂，而瞽矇亦不可獨自節(樂)[奏].” 掌樂提調以爲：“宜用年少之妓，以導樂節，此亦不可也.”(중종실록 35권, 중종 14년 1519년 3월 1일)

70) 知事李繼孟曰：“奏樂則宜用瞽矇，但使誰導其節奏乎？且歌宜用老妓而舞不可廢，則當使何人舞乎？”(앞의 기사)

다수(多數)로 하기를 주장한다. 그런데 노기(老妓)를 써서 절주를 지휘하게 할 수는 있으나 노기를 쓰더라도 어떤 식으로든 여악의 명색이 유지가 되어 그 뿌리가 남게 되므로 문제가 된다고 지적한다.<sup>71)</sup> 여자 소경을 쓰거나, 노기를 쓰거나, 또는 각사(各司)의 비자(婢子) 가운데 음률(音律) 아는 자를 뽑거나 궁녀를 쓰는 등 여러 대안들이 제시되지만, “모든 여색은 다 여악이다”이라는 결론에 도달하여 마땅한 해결책을 얻지 못한다.<sup>72)</sup> 반드시 기생의 옷을 입히지는 않을지라도 (내연에서 절주를 하고 춤을 추게 하기 위해서는) 어려서부터 악을 가르쳐야 하는데, “그렇게 되면 따로 하나의 여악(女樂)을 설치하게 되는 것”라는 언급에서 알 수 있듯이, 여색으로부터 분리 불가능했던 여악을 활용할 수밖에 없는 자가당착적 상황이 잘 드러난다.<sup>73)</sup> 그런데, 여기서 본고가 주목하는 바는 내연을 지속하는 한, 어릴 때부터 기악 연주와 가무 훈련을 받은 여악을 대체할 존재가 없다는 점, 젊고 아리따운 기녀(少艾之色)를 쓰는 것을 우려했음에도 진연에서 춤을 담당했던 동녀(童女)들을 폐지할 수 없었던 점, 노래를 담당하고 주악의 절차를 지휘하는 역할을 감당했던 노기(老妓)들의 무대 경험과 숙련된 기술이 특별히 인정되고 있다는 점 등이다. 동녀와 노기의 사용에 대한 첨예한 공방은 나이에 따라 성적인 존재로서의 기녀의 몸을 구분하고 배치하는 관습적 시각을 드러내지만, 공연무대에 서게 되는 여악의 자격요건으로서 기예의 실질적 수행 능력이나 무대에서의 경륜 등이 육체적 지표나 젠더를 둘러싼 이념적 잣대 등에 의해 부차적인 것으로 밀려날 수 없었음을 엿볼 수 있다.

71) 光祖曰: “童女, 不可以穉少者爲之, 必用十二三歲人, 則少艾之色, 尤不可近也. 此則誤料也. 導節則宜用老妓.” 上曰: “宜用老妓爲導, 而但後將更選, 則亦有弊矣.” 光祖曰: “名爲女樂, 根本猶在.” (앞의 기사)

72) 光祖云: “盡廢之說, 似未平也. 不必用妓, 選各司婢子之解音律者, 使之奏樂, 可也.” 用漑曰: “非必衣妓服, 裝妓飾而後, 謂之妓. 凡女色, 皆女樂也” (앞의 기사)

73) 用漑曰: “非必衣妓服, 裝妓飾而後, 謂之妓”.. “若然則必自少教以樂矣. 是則別設一女樂矣.” (앞의 기사)

궁중 진연의 절차를 기록한 의궤 자료 속에는 위 기사에 암시되는 여기들의 배치와 공연의 실제적 양상이 구체적으로 확인된다.<sup>74)</sup> 영조 대 1744년 10월 4일 대왕대비의 58회 생일을 기념하는 내진연에 참가하기 위해 선상된 외방 여기들의 목록을 살펴보면 다음과 같다.

표 1. <영조 갑자년[1744] 내진연에 참여한 선상기 목록> 75)

연령대	인원(52)	이름	출신지	나이	역할	악사(師)
70-50	4	월빈 月賓	성천	70	노래	박만 의 朴萬儀
		양대운 陽臺雲	안주	61	도기(都妓)	함덕형 咸德亨
		해월 海月	공주	52	도기	박천빈 朴天彬
		태진 太眞	성천	50	도기	김재홍 金再弘
44-40	1	낙선 洛仙	안동	41	처용(무)	김준영 金俊英
39-35	11	취정 翠貞	성산	38	노래	강취성 强就成
		조녀 曹女	상주	38	처용	박천빈 朴天彬
		산례 山禮	안주	37	노래	이처중 李處中
		옥섬 玉蟾	안동	37	처용	임두성 林斗星
		채옥 彩玉	안동	37	현금	함덕형 咸德亨
		해란 海蘭	해주	37	노래	박검송 朴儉松
		수금 壽金	광주	37	장구(예차)	강취성 强就成
		이단 二丹	해주	36	노래	황세웅 黃世雄
		옥란 玉蘭	경주	36	처용	강취성 强就成
		순랑 純琅	경주	36	교방고	황세웅 黃世雄
빙정 娉貞	성천	35	노래	주광운 朱光潤		

74) 조선시대 궁중 연향의 행사 내용과 절차를 기록한 (현재까지 전승되어 온) 19개의 의궤자료 중에서 「英祖朝甲子進宴儀軌」[1744]와 「園幸乙卯整理儀軌」[1795]에 연향에 참여한 기생들에 대한 개인 정보(이름, 출신지역, 나이, 기예의 종목 등)가 다른 의궤자료보다 자세하게 기록되어 있어 본고의 분석 대상으로 삼았음을 밝힌다.

75) “各邑妓生年歲及差備定師,” 「英祖朝甲子進宴儀軌一」, 『한국음악학 자료총서 권 30』, 서울 국립국악원, 1992, 34~36쪽. 영조갑자진연의궤(규장각 소장)는 영조 20년 1744년 10월 4일 거행된 대왕대비전 진연과 중궁전 진연, 10월 7일에 거행된 대전진연의 시말을 기록한 자료로 2책으로 구성되어 있다(앞의 책, 3쪽).

연령대	인원(52)	이름	출신지	나이	역할	악사(師)
34-30	11	밀성운 密城雲	안주	34	노래	김재홍 金再弘
		채란 彩鸞	성천	33	노래	주광윤 朱光潤
		분명 分明	성천	33	노래	김진해 金鎭海
		상례 尙禮	황주	32	노래	오천우 吳天祐
		환춘앵 喚春鶯	성천	32	노래	함덕형 咸德亨
		옥섬 玉蟾	전주	31	장구	박만의 朴萬儀
		월연대 月烟臺	나주	31	노래	김진해 金鎭海
		예분 禮分	원주	30	노래	오천우 吳天祐
		단애 丹愛	황주	30	가야금	황세대 黃世大
		두견화 杜鵑花	평양	30	노래	이처중 李處中
		귀금 貴金	광주	30	방향(方響)	이지영 李枝英
29-25	8	복매 福梅	원주	28	노래	이진홍 李震興
		죽선 竹仙	공주	27	장구	김재홍 金再弘
		설상매 雪上梅	함흥	27	노래	박검송 朴儉松
		기린 猗麟	안악	26	노래	김재홍 金再弘
		몽안 夢安	안동	25	처용	박만적 朴萬積
		채옥 彩玉	경주	25	처용(예차)	함덕형 咸德亨
		효애 孝愛	안주	25	노래	이지영 李枝英
		채란 彩鸞	안주	25	노래	주광윤 朱光潤
24-20	9	설상매 雪上梅	안주	24	노래	박만의 朴萬儀
		동월 冬月	평양	24	노래	이지영 李枝英
		자경화 紫瓊花	안주	24	노래	이지영 李枝英
		모란 牡丹	평양	24	노래	함덕형 咸德亨
		복섬 福織	해주	23	노래	김진해 金鎭海
		개화 開花	청주	23	봉반(奉盤)	이진홍 李震興
		양대월 陽臺月	평양	23	노래	황세대 黃世大
		옥심 玉心	성산	22	노래	박만적 朴萬積
		선금 善金	충주	20	노래	이처중 李處中
19-15	5	향아 姮娥	안주	19	노래	김재홍 金再弘
		송애 松愛	성천	19	노래	박천빈 朴天彬
		현매 顯梅	해주	17	노래	함덕형 咸德亨
		송대운 松臺雲	안주	16	동기(예차)	황세대 黃世大
		두빈 豆賓	성천	15	노래	오천우 吳天祐

연령대	인원(52)	이름	출신지	나이	역할	악사(師)
14-10	3	원애 元愛	안주	13	동기(예차)	김준영 金俊英
		태매 太梅	성천	11	동기	김세만 金世萬
		인애 仁愛	성천	11	동기	박검송 朴儉松

위 진연에서 18개의 전국 각 읍으로부터 총 52명의 기생들이 차출되었는데, 세 명의 도기(都妓)들, 즉 안주 기생 양대운(61세), 공주기생 해월(52세), 성천기생 태진(50세)이 악가무 공연 전반을 지도하는 역할을 한 것으로 보이며, 선창(先唱)은 원주기생 예분(30세), 해주기생 현매(17세)가 맡았으며, 어제(御製) 구호를 맡은 두 명의 기생은 안주기생 자경화(24세)와 밀성운(34세)으로 확인된다. 또한, 위 표에서 제시되는 장악원 소속 18명의 악사들은 기생 1-5명까지 배정받아 노래와 악기연주(거문고, 가야금, 장구, 교방고, 방향), 정재무(처용무), 동기를 지도한 것으로 보인다.<sup>76)</sup>

위의 내진연에서 악기연주를 맡은 풍물차비(風物差備) 기생으로 거문고 1(채옥), 가야금 1(단애), 장구 3(죽선, 수금, 옥섬), 교방고 1(옥섬), 방향 1(귀금) 등 총 7명인데, 궁중의 내명부를 위한 잔치였기에 장악원 악공이 참석하지 않고 관현맹인이 음악연주를 담당할 당대의 관행을 따른 것으로 보인다.<sup>77)</sup> 여기서 주목할 바는 기악연주를 맡은 7인의 기생들이 거문고, 가야금, 장구, 교방고, 방향 등 현악기와 타악기 중심으로 연주한 데에 반해,

76) 위 자료에는 내연 집사(內宴執事) 전악으로 함덕형, 박천빈, 김재홍, 대오(隊伍) 전악으로 이지영, 주광윤, 외연(外宴) 집사전악으로 함덕형, 황세대, 이처중, 집박(執拍) 전악으로 황세웅, 전정(殿庭) 집박 전악으로 임두성, 전후(殿後) 집박 전악으로 박만적, 풍물감조(風物監造) 전악에 강취성, 기생색서리(妓生色書吏)로 임천우 등이 소개되어 있다(“各邑妓生年歲及差備定師,” 국립국악원(1992), 앞의 책, 34~35쪽, 38쪽).

77) 13인의 관현맹인들 가운데 필물은 金振聲, 申贊輝, 田得秋, 대금은 李德潤, 崔德恒, 해금은 崔永贊, 朴枝亨, 현금은 李必江, 비파는 朱世根, 咸世重, 초적(草笛)은 姜尙文이 맡았다(“管絃盲人十三人,” 국립국악원(1992), 앞의 책, 36쪽).

13인의 관현맹인이 필률, 대금, 해금, 현금, 비파, 초적 등을 맡아서 연주했던 점이다. 이러한 내연에서의 여악과 관현맹인의 악기 편성과 관련된 논의로서, 장사훈은 세종 29년(1443년) 9월 16일 실록 기사에서 관습도감 여기들도 사죽(현악기와 관악기)을 배웠음을 확인할 수 있지만, 실제로 피리나 대금과 같은 관악기는 감당하기 어려워 여기들의 기악 연주는 주로 현악기와 타악기 중심이었으며, 관현 합주나 연향의 정재 반주에서 피리, 대금, 해금과 같은 관악기가 주축이 되는 삼현육각 연주는 관현맹인 또는 악공들이 수행하였음을 지적한 바 있다.<sup>78)</sup>

한편, 52명의 향기(鄕妓) 중에서 60%에 해당하는 31명의 기생들이 노래를 맡고 있다. 영조 갑자년 내진연 당시는 장악원 여기가 혁파된 이후이고 아직 궁중의 의녀나 침선비가 본격적으로 진연에 참가하기 이전이어서 대부분 외방여기에 의존할 수밖에 없는 상황으로 추정된다. 노래의 비중이 높은 이유는 연향에서 공연된 정재의 경우 대부분이 협무이고 비교적 단기간에 습악을 통해 무대에 올릴 수 있는 반면, 악기연주나 특히 노래의 경우 지방 교방에서 어릴 때부터 체계적으로 실력을 쌓았던 향기들을 필요로 했던 것으로 보인다. 하지만, 가기들 역시 대부분이 정재무 공연을 겸하고 있어 선상기에게 노래와 정재춤은 필수 종목이었음을 알 수 있다. 위 진연에서 공연된 정재무는 총 8종 <헌선도 獻仙桃>, <포구락 抛毬樂>, <연화대 蓮花臺>, <금척 金尺>, <아박 牙拍>, <향발 響鉞>, <하황은 荷皇恩>, <처용 處容>인데 그 명단을 보면, 악기 연주를 담당하는 기생들을 제외한 대부분이 두 세 종류의 정재공연에 참가하고 있음을 확인할 수 있다. 그 중에 도기(都妓) 중의 한 명인 공주기생 해월(52세)도 세 종류의 정재무(헌선도, 연화대, 금척) 공연에 배치되어 있고, 선창여령으로 뽑힌 현매(해주, 17세)의 경우에도 세 종류의 정재무(포구락, 금척, 하황은) 기생 명단에 포함되어

78) 장사훈, 『여명의 동서음악』, 보진재, 1974, 17~18쪽.

있다. 연령별로 볼 때, 52세인 도기(都妓) 해월뿐 아니라 가장 나이가 많은 성천 출신의 70세의 가기(歌妓) 월빈도 금척 정재무에 배치되는 등 진연 무대에서 도기(都妓)를 포함한 고령의 기생들이 가무 공연자로서 참여하고 있는 점이 주목된다.<sup>79)</sup>

또한, 위 진연에 차출된 4명의 동기(童妓) 즉 태매(11세), 인애(11세)와 예비 차비인 송대운(16세), 원애(13세)는 공연의 내용상 동기를 반드시 필요했던 연화대 정재에 배치되어 있는데 이를 통해 궁중 진연에서 동기(童妓)의 쓰임을 확인할 수 있다.<sup>80)</sup> 좀 더 주목할 바는 특정한 정재무를 특기로 하는 개인 기생이나 특정한 지방 교방의 기생들을 선발하는 문제이다. 위 진연에서 처용무를 맡은 기생들 6명 가운데 3명이 안동 출신인 기생 낙선(41세), 몽안(25세), 채옥(25세)이며, 두 명이 경주출신인 옥란(36세)과 채옥(25세)이다. 송방송의 논문에 의하면, 안동기생 낙선은 처용무 기능 보유자였으며 조선후기에 안동과 경주가 처용무로 뛰어난 교방이었는데 위 진연이 그 사례를 보여주는 것이 된다. 또한, 평안도 성천부 소속 동기(童妓)들이 연화대무를 잘 추었는데, 위 진연에서 연화대 정재에 참여한 3명의 동기(童妓), 태매, 인애, 원애가 성천출신인 점은 그 증거가 된다.<sup>81)</sup>

또 다른 흥미로운 지점은 연령 분포이다. 1744년 궁중진연에서 활약한 기생들의 나이는 20대 후반과 30대가 주축을 이루고 있음을 볼 수 있다. 20대가 17명으로 33%, 30대가 22명으로 42%를 차지하며, 40대가 1명, 공식적으로 경기(京妓)로서 은퇴 나이를 넘은 50대-70대가 4명이다, 가장 나이가 많은 기생은 70세의 성천 출신의 가기 월빈이며, 그 다음으로 60세의 안주 출신 양대운, 공주출신의 52세 해월, 성천출신의 52세 태진이다. 이에 반해 11-19세까지 10대는 8명으로 15%, 20대는 17명(33%)인데 상대적으로

79) “各邑妓生年歲及差備定師,” 국립국악원(1992), 앞의 책, 35~36쪽.

80) “各邑妓生年歲及差備定師,” 국립국악원(1992), 앞의 책, 35~36쪽.

81) 송방송, 『영조조 진연 및 순조조 진찬의 정재여령고』, 『한국문화』 17, 1996, 207, 211쪽.

로 젊은 10-20대 기생들의 숫자는 25명(48%)인데 반해, 30대 이상의 기생들이 27명(52%)으로 조금 더 많은 것으로 확인된다. 18세기 중반 진연에 참가한 여악의 연령 분포 양상은 18세기말 진찬에서도 어느 정도 연결성을 가진다.

표2. 정조 을묘년[1795년] 화성 봉수당 진찬에 참여한 기생 목록<sup>82)</sup>

연령대	인원 (31)	기녀의 이름 (나이)
50-60대	2	계섬 桂蟾 (60), 연섬 蓮蟾 (50)
40대	3	덕애 德愛 (47), 서지 西芝 (45), 채단 彩丹 (40)
30대	4	모애 慕愛 (35), 명금 明金 (32), 연애 蓮愛 (31), 춘운 春雲 (31)
20대 후반 (26-29)	5	분단 分丹 (29), 창섬 昌蟾 (28), 득선 得仙 (27), 윤애 允愛 (27), 윤옥 允玉 (27),
20대 전반 (20-25)	12	용대 龍大 (25), 철옥 哲玉 (25), 동월 冬月 (25), 계월 桂月 (25), 금련 金蓮 (25), 운선 雲仙 (24), 난화 蘭花 (22), 매열 梅烈 (22), 승애 勝愛 (21), 옥혜 玉惠 (21), 복취 福翠 (21), 옥이 玉伊 (20)
15-19	5	양대운 陽臺雲 (19), 상애 常愛 (18), 경희 景喜 (17), 금례 金禮 (16), 복혜 福惠 (15)

위 1795년 혜경궁 홍씨의 회갑연이었던 봉수당 진찬에서 공연한 31명의 기생들은 크게 경기(京妓)와 향기(鄕妓)인 화성기(華城妓)로 구성된다. 경기들은 모두 의녀와 침선비 소속이며 1명의 도기와 1명의 흘기차비(의례의 순서를 담당)를 제외한 나머지 14명은 가차비(歌差備)들이다. 화성기의 경우, 1명의 도기 외에 9명의 가차비와 5명의 무차비(舞差備)로 구성되어 있는데, 진연에서 노래 파트인 악장(樂章)을 담당하는 가기들이 총 23명으로 큰 비중을 차지하지만, 서울의 도기이자 선창여령 중의 한 명인 덕애(47세)와 가장 나이가 많은 화성도기 60세 계섬을 제외한 대부분의 기생들이 정재 공연에 참가하고 있다. 참가 기생들의 나이는 연령별로 40대-60대 5명(16%), 20-30대 21명(68%), 10대 5명(16%)으로 이 중에서 무대 위에서 가

82) 『園幸乙卯整理儀軌 卷5』, 서울대학교 규장각, 1994, 230~231쪽.

장 활발하게 참여한 기생들의 연령대는 20대(17명, 55%)이다. 동기(10대 초반)라고 볼 수는 없지만 어린 연령대인 10대 중후반의 기생들이 40대 이상의 ‘노기(老妓)들과 비슷한 비율(16%)을 보인다. 위 진찬의 경우, 30대-60대의 기생은 총 9명(29%)으로 전체의 52%를 차지했던 영조대 내진연에 비해 적은 비율이지만 여전히 연향 무대에서 그들의 존재감을 드러내고 있다.

명말 문장가이자 시인이었던 빙몽룡(馮夢龍, 1574-1645)이 쓴 성세항언(醒世恒言)에 수록된 〈기름장수가 으뜸 기생을 차지하다〉(賣油郎獨占花魁)라는 이야기에는 명나라 도시 유흥가에서 개별적으로 활동했던 기녀들의 전성기에 대해서 다루면서 13세의 기녀는 직업적으로 일을 하기엔 너무 어리고, 14세는 막 핀 꽃과 같이 가장 적절하고, 15세가 되면 이미 꺾어진 꽃이라고 비유되는데, 보통의 가정에서 15세는 여전히 매우 어리지만, 기방에서는 이미 그 전성기를 지난 나이라는 내용을 담고 있다.<sup>83)</sup> 정병설의 인용에서 확인되듯이, 빙몽룡의 이 이야기는 〈소수록〉 자료에 여러 번 등장하고 있어 조선 후기 지방 교방이나 기방 풍속의 실상과 연관되는 자료임을 추정할 수 있다.<sup>84)</sup> 실제로 영조 대 1744년 내진연에서 동기의 나이는 11세-16세이며, 기생관련 문학 자료들에서도 확인되는 바, 기생들은 빠른 경우 7-8세부터 교방에 들게 되어 12세 전후로 기역(妓役)을 시작하였던 것으로 보인다.<sup>85)</sup> 박영민은 조선시대 기생의 전성기는 10대 중반부

83) Feng Menglong, *Stories to Awaken the World-A Ming Dynasty Collection* vol. 3, trans. Shuhui Yang and Yunqin Yang, Seattle: University of Washington Press, 2009, 43.

84) 정병설, 『나는 기생이다 〈소수록〉 읽기』, 문학동네, 2007, 23쪽.

85) 정병설(2007), 위의 책, 281; 강담운, 〈憶昔〉, 『그대 그리움을 아는가-只在堂 姜澹雲의 詩集』, 이성혜 역, 보고서, 2002, 97~103쪽. 한재락이 쓴 19세기 초 평양 기생들에 대해서 쓴 『녹과잡기』에서 경패의 경우 11살에 기적으로 들어와서 가무연습을 시작하였으며, 초재의 경우 평양교방 소속 11살 동기이며, 일지홍도 본래 강동의 기생인데 열한 살 때 평양으로 이속되어 노래와 춤을 배우는 것을 지원하였다고 기록되

터 20대 중반까지의 불과 10여 년 정도로 매우 짧게 끝났으며, 30대가 되면 노기(老妓)의 범주에 드러나게 되며 풍류방이나 기방의 중심부에서 밀려나 경제적으로도 곤궁한 처지로 접어드는 것이 일반적인 추세였음을 밝혔다.<sup>86)</sup> 또한, 18세기 전라 감영에 남아있었던 기생의 나이가 대부분 30대 이하이며 40대(3-4명)가 최고령으로 확인되는데, 이를 통해 관아에서 40대가 되면 대부분 '기생안'에서 빠졌던 당대의 정황을 논의하였다.<sup>87)</sup> 지방 관아에 남아서 공식적으로 기녀들이 수행했던 직역이 여악만이 아니라 수청이나 관아에서 요구되는 갖가지 노동까지 포함했음을 감안할 때, 그리고 기방 영업과 같은 경제활동을 하거나 속량되어 첩이 되는 경우에도 기녀의 육체성은 그들이 활용할 수 있는 주요한 방편이자 상품적 자산이었음을 추정할 수 있다. 따라서 소위 노기로 일컬어지는 40대 이후의 기녀가 관아나 사적 풍류 공간에서 활약할 수 있는 입지는 크게 줄어들 수 있음을 증명하는 지표라 볼 수 있다. 그런데 앞에서 살펴본 바, 속량이 되어 기안에서 벗어나는 기녀들의 경우에도 여악의 임무는 평생 지속되었다. 뛰어난 악가 무 능력을 겸비했던 기녀들의 경우, 육체성이 최고조로 발현되는 일정 시기 동안 풍류의 공급자로 소비되기 십상이었던 기녀의 현실 속에서 세월의 흐름에 비례해서 높아지는 기예의 숙련도를 바탕으로 예기로서의 삶의 행로를 구축했을 개연성을 제기한다. 위 영조대 내진연의 경우 52%에 해당되

어 있다(한재락, 『綠波雜記』, 이가원, 허경진 역, 김영사, 2007, 102, 108, 142쪽).

86) 박영민, 「老妓의 경제 현실과 섹슈얼리티」, 『한국고전여성문학연구』 23, 한국고전여성문화회, 2011, 159~166쪽; 박영민, 「조선시대 신분제 사회와 하위주체의 고독」, 『漢文學論集』 37, 근역한문학회, 2013, 154~156쪽.

87) 박영민은 전라감영에서 1750년에 작성한 營奴婢官案과 1786년에 작성한 營奴婢官案에서 확인되는 기생의 연령별 분포에서 50대의 기생이 없었으며, 40대가 최고령으로 3-4명이고 나머지는 대부분 30대 이하였는데, 당시 관아에서 기생이 40대가 되면 행수기 정도만 남고 대부분 기생안에서 빠졌음을 밝혔다(박영민, 「妓生案」을 통해본 조선 후기 기생의 公的 삶과 신분 변화」, 『大東文化研究』 71, 성균관대 대동문화연구원, 2010, 241~246쪽).

는 30대 이상의 선상기들도 일상에서 노기로 불렸을 것이다. 하지만, 이들에게서 육체적 취약성, 성적 결핍의 표상으로서의 노기의 몸과는 다른 층위의, 사회 문화적 자본으로서의 예인의 몸을 견고하게 구축해 간 노기의 이미지와 조우하게 된다. 1744년 진연에서 70세의 나이에 노래를 부르고 금척무를 추었던 성천 출신의 월빈이나 여향의 풍류무대에서 가기로 크게 이름을 떨쳤던 계섭이 홀연히 모습을 감추었다가 60세에 1795년 진찬에 선창여령으로 다시 등장하는 장면은 일반의 기녀들과는 다른 시간대의 예기의 전성기와 노기에 대한 다른 종류의 서사의 가능성을 추증케 한다.<sup>88)</sup>

#### 4. 나가며: 비례(非禮)의 음을 넘어서

조선시대 기녀의 역사를 담고 있는 이능화의 『朝鮮解語花史』[1927]에는 당대 지배 문화로부터 인정을 받았던 명기(名妓)의 자질로서 “자색(姿色)” “가무(歌舞)”, “시사(詩詞)”, “해학(諧謔)”, “서화(書畫)” 등과 “신의(信義)”, “자선(慈善)”의 덕목이 제기된다.<sup>89)</sup> 이러한 명기의 탄생은 개별 기녀들이 선천적으로 타고난 문학적 재능이나 기지, 외모, 품성, 그리고 후천적으로 노력을 통해 획득한 교양, 지식, 기예 등을 문화적 자산으로 축적함으로써 가능했음을 상정할 수 있다. 하지만 이들도 일차적으로 관이 주도하는 다양한 행사에 악가무를 연행하는 여악으로서 제도 속에 훈련받았던 전문 예인들이었음을 환기할 만하다. 본고에서는 명기의 칭호로서 개인의

88) 이런 맥락에서 박영민의 연구에서 논의된 경주출신의 세습기 최계옥은 일급 기녀의 삶의 전형을 따르면서도 30세 이후에 스스로 예기의 길을 만들어간 (드물지만) 좋은 예가 될 것이다. 최계옥은 20세에 선상되어 활동하다가 정조의 장인이었던 박준원의 소실이 되었지만, 박준원이 세상을 떠난 후 32세 즈음에 경주 교방으로 돌아가 여악의 스승이자 전문 예능인으로 살아갔다. 박영민(2011), 앞의 논문, 182~185쪽 참조.

89) 李能和(1992), 앞의 책, 326쪽.

차원에서 기억되는 뛰어난 기녀들의 행적보다는, 기녀가 제도 속에 존재할 수 있는 근거로 작용했던 여악이라는 직역에 초점을 두고, 일상에서 지배층 남성들의 시선에 의해 향유된 기녀에 대한 기록의 흔적보다는 제도 속에서 전문 예인으로 자리했던 여악의 궤적을 기녀들이 중심이 되는 서사의 맥락에서 탐색하고자 하였다.

관속 공인으로서의 여악이라는 특수한 지위를 통해 기녀의 존재성을 살펴본 본고의 작업 속에서, 신역으로서의 반복적인 여악의 수행이 전문 예인으로서의 기녀의 음악적 능력을 확보하는 과정 그리고 기예의 역량과 경륜을 바탕으로 60-70대의 나이에 이르기까지 연향의 무대에서 활약한 여악의 실제적 모습들을 통해 조선시대 예인으로서의 기녀의 입장을 형태화하고자 하였다. 부정간 색, 비례의 음의 대변자로서의 여악의 지배적 표상을 거슬러 포착되는, 실제 음악제도 속의 전문 기예의 담지자로서의 여악의 궤적은 개별적 차원에서 평생에 걸쳐 이루어졌을 예기의 생애사들을 잠재적으로 함축하고 있다는 면에서 기녀를 이해하는 핵심적 틀의 하나로서 재고려될 필요가 있을 것이다.

## 참고문헌

### 1. 자료

- 『論語集註』(성백효 역, 전통문화연구회, 2002, ). 『經國大典』. 『大典會通』.  
 『慵齋叢話』, 『虛白堂補集 3』. 『遣閑雜錄』. 『五洲衍文長箋散稿』.  
 『青城雜記 3』. 『靑莊館全書 66』.  
 『進饌儀軌(己丑)』, 한국음악학자료총서-권3』, 서울: 국립국악원, 1980.  
 『憲宗戊申進饌儀軌』, 한국음악학자료총서-권6』, 서울: 국립국악원, 1981.  
 『豐呈都監儀軌』, 한국음악학자료총서-권13』, 서울: 국립국악원, 1983.  
 『英祖朝甲子進宴儀軌一』, 한국음악학자료총서-권30』, 서울: 국립국악원, 1992.  
 『園幸乙卯整理儀軌 卷5』 서울대학교 규장각, 1994.  
 姜澹雲, 『그대 그리움을 이는가-只在堂 姜澹雲의 詩集』, 이성혜 역, 보고사, 2002, 1~142쪽.  
 安玟英, 『金玉叢部』 김신중 역주, 박이정, 2003, 1~295쪽.  
 李能和, 『朝鮮解語花史』, 이재곤 역, 동문선, 1992, 1~568쪽.  
 鄭顯昞, 『教坊歌謠』 성무경 역주, 보고사, 2002, 1~234쪽.  
 韓在洛, 『綠波雜記』, 이가원, 허경진 역, 김영사, 2007, 1~183쪽.  
 전지영 편역, 『조선시대 악론 선집』, 민속원, 2008, 1~228쪽.  
 Feng Menglong, *Stories to Awaken the World-A Ming Dynasty Collection* vol. 3, trans. Shuhui Yang and Yunqin Yang, Seattle: University of Washington Press, 2009.  
 조선왕조실록; <http://sillok.history.go.kr/main/main.do>  
 고전종합DB; <https://db.itkc.or.kr/>  
 조선왕조실록전문사전위키; <http://dh.aks.ac.kr/sillokwiki/index.php>

### 2. 논저

- 김종수, 『조선시대 궁중연향과 여악연구』, 민속원, 2001, 1~315쪽.  
 박영민, 「19세기 지방관아의 교방정책과 관기의 경제현실 -강계부(江界府)의 「교방절목(教坊節目)」을 중심으로」, 『민족문화연구』 50, 고려대 민족문화연구원, 2009, 1~47쪽.  
 \_\_\_\_\_, 「妓生案을 통해본 조선 후기 기생의 公的 삶과 신분 변화」, 『大東文化研究』 71, 성균관대 대동문화연구원, 2010, 227~259쪽.  
 \_\_\_\_\_, 「老妓의 경제 현실과 섹슈얼리티」, 『한국고전여성문학연구』 23, 한국고전여성문학회, 2011, 157~192쪽.

- \_\_\_\_\_, 「조선시대 신분제 사회와 하위주체의 고독」, 『漢文學論集』 37, 근역한문학회, 2013, 135~162쪽.
- 소재영, 「〈諺詞〉 연구」, 『민족문화연구』 21, 고려대민족문화연구원, 1988, 27~90쪽.
- 성기옥, 「악학궤범과 성종대 속악 논의의 행방」, 『한국시가연구』 7, 2000, 235~266쪽.
- 성영애, 「성종조(成宗朝) 여악(女樂) 사용의 쟁점 연구」, 『한국문학과 예술』 30, 2019, 359~398쪽.
- 송방송, 『악장등록연구』, 영남대학교 민족문화연구소, 1980, 1~570쪽.
- \_\_\_\_\_, 「영조조 진연 및 순조조 진찬의 정재여령고」, 『한국문화』 17, 서울대 규장각 한국학연구원, 1996, 185~225쪽.
- \_\_\_\_\_, 『韓國音樂通史』, 일조각, 2001, 1~642쪽.
- 송지원, 「조선시대 장악원의 악인과 음악교육 연구」, 『한국음악연구』 43, 한국국악학회, 2008, 167~191쪽.
- \_\_\_\_\_, 『조선왕실의 음악문화』, 세창출판사, 2020, 1~383쪽.
- 신경숙, 「19세기 가객과 가곡의 추이」, 『한국시가연구』 2, 1997, 269~298쪽.
- 유진희, 「송대 교방(敎坊)의 조직과 직무 변화 고찰」, 『중앙사론』 40, 2014, 105~132쪽.
- 이혜구, 「관습도감」, 『한국음악논총』, 수문당, 1976, 302~315쪽.
- 임영선, 「고려시대 교방(敎坊)에 대한 재고찰」, 『국악원논문집』 39, 국립국악원, 2019, 389~412쪽.
- 장사훈, 「李朝의 女樂」, 『아시아여성연구』 9, 숙명여자대학교 아시아여성연구소, 1970, 135~155쪽.
- \_\_\_\_\_, 『여명의 동서음악』, 보진재, 1974, 1~352쪽.
- 장현근, 「조선 초기 음악정책과 성리학 지배의 공고화 -성종시기 악학궤범(樂學軌範) 편찬 및 여악(女樂) 문제를 중심으로」, 『국학연구』 33, 한국국학진흥원, 2017, 519~552쪽.
- 정병설, 『나는 기생이다 <소수록> 읽기』, 문학동네, 2007, 1~390쪽.
- Bossier, Beverly. "Shifting Identities: Courtesans and Literati in Song China." *Harvard Journal of Asiatic Studies* 62, no.1 (2002): 5~37.
- Lam, Joseph S.C., "The Presence and Absence of Female Musicians and Music in China." In *Women and Confucian Cultures in Pre-modern China, Korea, and Japan*, eds. Dorothy Ko, JaHyun Kim Haboush, and Joan R Piggott. Berkeley: University of California Press, 2003, 97~120.

ABSTRACT

Layers of Representation in *Yŏak* (Female Musicians)  
: Artist-*kinyŏ* in the Chosŏn period

Suh, Ji-young

This article focuses on the *yŏak* system as part of the rites and music policy in the Chosŏn period and explores the specific role of *yŏak* as one of the obligatory duties assigned to *kinyŏ*, who served the royal court and local governments as maidservants. In particular, this attempts to trace the trajectory of *yŏak* as musicians in the royal ceremonies and banquets and the process of gaining recognition through musical competence, while reading against the grain of the dominant representation of *kinyŏ* as courtesans tied to “improper sexuality” or “improper tunes” in the Confucian discourses. This article suggests that the *kinyŏ*’s repetitive music performances were a way of fulfilling the physical labor of the maidservant for the government while paradoxically resulting in building the contexture of the artist-*kinyŏ*’s life history more than just the marginalized other.

**Key Words** *yŏak*, body, arts, court banquet, court musician, artist-*kinyŏ*

논문투고일 : 2021.07.26.

심사완료일 : 2021.08.09.

게재확정일 : 2021.08.11.