

# 說唱伎藝 ‘小唱’의 基源과 演出

鄭 有 善\*

---

◁ 目 次 ▷

I. 緒論	III. 小唱의 演出
II. 小唱의 基源과 性格	IV. 結論

---

## I. 序 論

中國傳統說唱伎藝는 민간에서 오랫동안 끊임없이 성쇠과정을 거치며 오늘날까지도 설창예술의 전통을 이어오고 있다. 이러한 중국전통설창예술은 회극과 더불어 19세기 말, 20세기 초부터 무분별하게 들어온 여러 외래 문화의 유입과 현대대중매체가 보편적으로 보급되기 이전까지 일반 대중들에게 가장 친근하고 흡인력 있는 공연 예술이었다. 그러나 디지털시대인 오늘날 설창기예는 다시 청중과 직접 마주보는 현장공연방식 외에, 라디오, 텔레비전, C·F, 영화, 인터넷 등의 매체와 결합하여 새롭고 다양한 방식<sup>1)</sup>으로 연출되기 시작했다. 이러한 이유로 설창기예가 장르의 개방

---

\* 祥明大學校 中文科 講師.

1) 현재 라디오와 텔레비전에서는 고정적인 설창기예(곡예)프로그램이 설치되어 있다. 예를 들어, 中央電視臺(CCTV)에서는 CCTV-3채널을 전문적인 전통공연예술채널로 설치하여 경극과 각종 설창예술을 방영하고 있다.

영화제작에 있어서도 설창기예의 음향효과를 삽입하여 영화를 구성하고 있다. 예를 들어, 영화 茶館은 영화스토리상 비약된 부분의 설명을 快板으로 박자를 맞추며 설창으로 대신하고 있다. 이 영화의 원작은 老舍의 <茶館>으로, 설창 공연을 전제로 한 원작을 그대로 답습하여 영화를 제작하였다. 마치 임권택 감독이 만든 영화 춘향전이 판소리 춘향전과 연결시켜 진행한 방법과 같다. 또한 현대물을 소재로 한 영화 중에서도 설창기예를 음향효과와 스토리 전개로 삽입하고 있다. 그 대표적인 영화감독으로 張藝謀 감독을 들 수 있다. 그의 대부분의 작품에는 설창기예가 삽입되어 있다. 그 한 예로 1998년 최고의 흥행기록을 세웠던 현대도시생활을 배경으로 만든 영화 <有話好好說>에서 상황에 따라 설창기예를 삽입하여 배경음향효과를 가져오는 것과 동시에, 배우의 심리, 상황설명으로 사용하고 있다. 이외에도 많은 영화들이 설창예술을 효과적으로 각색하여 이용하고 있다.

C·F역시 설창기예를 사용해서 광고를 만들고 있으며, 인터넷 상에서도 각종 설창관련사이트가 생겨나고 있으며 점차 확산되어 가고 있는 추세이다. 사실 이러한 점은 한국의 경우와 크게

성과 공연방식의 편이성, 그리고 서사전개의 용이성으로 인해 더 이상 진부한 전통공연예술만으로 머물러 도태되지 않고, 항상 대중들의 편익과 구미에 맞게 새로운 매체와 접목되어 실용적으로 각색될 수 있기 때문이다. 바로 설창예술은 이와 같은 특징으로 전통과 현대를 자연스럽게 연결시킬 수 있는 매개가 되어, 개화기부터 서구에 밀려 있던 중국전통문화에 대한 정체성을 회복할 수 있는 역할을 하기에 충분하였다.

이러한 맥락에서, 小唱<sup>2)</sup>은 창을 위주로 하는 설창기예<sup>3)</sup>로서, 위에서 언급한 바와 같이 수많은 문화적 굴곡을 거치면서도 지금까지 줄곧 발전·계승된 예의 하나이다. 특히 소창은唱을 위주로 하는 설창기예라는 점에서 產生 當時와 후대의 설창기에 流行歌曲·회곡에 음악·연행면에서 영향을 끼쳤다.

따라서, 필자는 본고에서 소창의 기원과 연행에 대한 고찰을 통해 오늘날 연행되고 있는 창을 위주로 하는 설창예술의 연원을 살펴보고자 한다. 그러나, 產生 當時의 소창을 고찰할 수 있는 唱本의 不在와 연행에 관한 자료의 疏略으로 歌曲이 아닌, 설창기예로써 연행되었던 모습을 구체적으로 살펴보기가 대단히 어렵다. 그러므로, 필자는 여러 문헌을 통해 궁중에서 연출되던 宋·大曲의 歌唱부분을 摘唱하던 고아한 藝術歌曲 소창이 상업적 오락중심장소였던 瓦舍·酒樓 등으로 유입되어 대중화 되면서, 당시 새로운 유행곡조인 소창곡조에 서사적인 이야기를 붙여唱을 하는 설창기예로 변화했을 것이라 판단하게 되었다. 이에, 본고에서는 우선 소창이 설창기예로 발전하여 가는 과정 가운데 첫 단계인 소창의 기원을 송대곡의 고찰을 통해 살펴보고, 이를 바탕으로 문헌에 산견되어 있는 자료를 통해 산생 당시 소창의 연행양상을 고찰하고자 한다.

다르지 않은 모습으로 한국과 비교해서 살펴보면 이해가 훨씬 쉬울 것이다.

- 2) 현대 설창연구서적이나 현대의 중국음악사전에서는 小唱을 현대설창예술인 揚州淸曲과 동일한 명칭으로 사용하고 있다. 그러나, 본고의 小唱연구는 양주지역에서 한정적으로 연창되는 소창인 揚州淸曲을 대상으로 하는 것이 아닌, 이를 포함하는 시간적, 공간적으로 상위개념에서 소창의 기원과 연출을 고찰하고자 한다.
- 3) 설창예술의 기본형태는 說과 唱이 엮여 고사를 연행하는 예술이다. 그러나 설창예술의 형태에서 설과 唱의 연행비율은 연행 때마다, 설창기예에 따라 언제나 유동적이며 개방적이다. 본고의 연구대상인 小唱은 창으로 고사를 연행하는 형태로, 설창예술에서 引伸된 형태라 할 수 있다. 따라서, 대부분의 연구자들은 설창연구서에서 소창을 流行歌曲의 범주가 아닌, 설창예술에 포함시키고 있다. 대표적인 연구서는 다음과 같다.
  - 中國藝術研究院曲藝研究所, 《說唱藝術簡史》
  - 倪鐘之, 《中國曲藝史》
  - 段玉明, 《中國市井文化與傳統曲藝》

## II. 小唱의 基源과 性格

소창은 대체적으로 음악체제상 송·대곡에서 기원을 찾아 볼 수 있다.

대곡이란 주로 궁정연희나 제사의례에서 사용하였던 고아한 음악장르에 속하며<sup>4)</sup>, 器樂, 聲樂, 舞蹈를 한 작품 안에 종합하여 여러 도막으로 나누어 연속적으로 연출하는 대형종합예술형식이다.<sup>5)</sup> 대곡은 漢代의 '相和大曲'부터 시작하여, 南朝에는 '清商大曲', 唐代에는 대곡의 최고봉이라 할 수 있는 '燕樂大曲'과 '法曲'<sup>6)</sup>이 연출되었다. 대곡의 구성은 전체 악곡의 구성에서 각 曲遍마다 신축적이긴 하지만, 대체로 "散序"·"中序(排遍)"·"破(舞遍)" 세 부분으로 나눌 수 있다.<sup>7)</sup> 또, 대곡의 각 부분은 약간의 演出·舞·樂·歌가 수십 '遍'에 달한다. 한 곡의 대곡을 이루기 위해서는 散序·鞞·排遍·擷·正擷·入破·虛催·袞遍·歇指·殺袞 등이 있어야 하는데, 이를 모두 갖춘 형태를 大遍<sup>8)</sup>이라고 한다. 대편은 수십 解에 달하며, 매 解는 수疊

4) "主要流行于宫廷宴享, 祭祀禮儀之中, 属于雅的音樂範圍." (于天池, 〈宋元說唱伎藝源說〉, 《北京師範大學學報》, 1998년 2期.)

5) "大曲是綜合器樂, 聲樂和舞蹈, 在一个整體中間連續表演的一種大型藝術形式." (楊蔭劉, 《中國古代音樂史稿》, 人民音樂出版社, 1990年, 221쪽.)

6) 法曲은 隋唐 燕樂大曲 중의 한 종류이다. 法曲은 원래 東晉·梁代 '法樂'에서 기원하였는데, 이는 불교의 법회에서 사용되었던 음악이었다.

7) 각 학자마다 대곡의 구성에 대해 異見이 있긴 하지만, 대체적으로 세 부분으로 나누고 있다. 우선 王國維는 〈唐宋大曲考〉에서 唐代의 大曲遍名 散序, 中序, 排遍, 入破, 徹을 크게 散序, 中序, 入破 세 부분으로 나누었다. 또한, 楊蔭劉 역시 《中國古代音樂史稿》에서 唐代大曲을 散序, 中序, 破로 나누어, 이에 포함된 편명을 설명하였다. 劉永濟도 《宋代歌舞劇曲錄要》에서 宋代의 대곡연주순서를 散序, 排遍, 入破 세 부분으로 나누었다. 따라서 세 학자의 분류가 크게 다르지 않아, 본고에서는 가장 자세하게 분류해 놓은 楊蔭劉의 분류를 인용하여 대곡의 구성을 살펴보기로 한다.

第一部 散序-節奏(리듬)가 자유로운 器樂의 獨奏나 輪奏, 혹은 合奏이다. 散板(자유로운 박자)의 散序 약간 편은 각 편이 하나의 곡조를 이룬다.

散-慢板(느린 박자)으로 넘어가는 樂段.

第二部 中序·拍序·歌頭-節奏가 고정되어 있으며 慢板이다. 歌唱을 중심으로 하며 器樂으로 반주한다. 춤은 추거나 추지 않을 수 있다. 排遍의 몇 遍은 慢板이다.

擷·正擷-節奏가 약간 빠르게 넘어가는 樂段.

第三部 破·舞遍-節奏가 여러 차례 변하는데, 散板에서 시작하여 節奏로 들어간다. 점점 빨라졌다가 매우 빨라진다. 舞蹈위주이며 기악의 반주가 따른다. 노래는 하거나 하지 않는다.

入破-散板

虛催-散板에서 節奏로 들어간다.

袞遍-비교적 빠른 악단.

實催(또는 催拍, 促拍, 簇拍)-節奏가 더욱 빨라진다.

袞遍-매우 빠른 악단.

歇拍-절주가 느려진다.

煞袞-終結.

8) "凡大曲, 有散序鞞排遍擷正擷入破虛催袞遍歇指殺袞, 始成一曲, 此謂大遍." (宋·王灼, 《碧溪

으로 되어 있다.9) 그러므로, 대곡의 규모는 대단히 방대함을 알 수 있다.

다시 대곡의 전체구성을 樂曲·聲樂·器樂·舞蹈로 나눌 수 있는데, 본고에서는 소창의 기원에 초점을 맞추어 舞蹈를 제외한 부분만을 살펴보도록 한다. 王小盾은 대곡의 구성을 樂曲·歌辭·舞蹈·管樂·節奏樂로 나누어 篇名에 따라 도식화하였다. 그 가운데 소창의 기원이 되는 樂曲·歌辭·管樂·節奏樂 부분의 기본 구성은 다음과 같다10).

樂 曲:	行 曲	→	歌曲·解曲	→	舞曲·解曲
歌 辭:	歌	→	排遍	→	入破·破·徹
管 樂:	調子·荒序·亂序·音取調子	→	囀·颯踏	→	破·急·引
節奏樂:	散序·鞞·拍序·擷	→	入破·虛催·實催	→	殺袞

그러나, 송대에는 대곡이 점차 쇠락하여 당대에 공연되던 대곡의 형식으로 실행되지 않고 대부분 부분적으로 발취하여 연출하였다. 《夢溪筆談》卷5 〈樂律一〉〈大遍〉條에 보면 이러한 상황을 설명해 주고 있다.

大遍이라고 하는 것은 序·引·歌催·哨·催·擷·崑·破·行·中腔·踏歌로 구성 되어 있으며, 수십 解에 달한다. 매 解는 수 疊으로 되어 있고 그것만을 뽑아 사용한 것을 摘遍이라고 한다. 지금의 大曲은 모두 잘라 사용한 것으로 모두 대편이 아니다.(所謂大遍者, 有序引歌催哨催擷崑破行中腔踏歌之類, 凡數十解, 每解自數疊者, 裁截用之, 謂之摘遍, 今之大曲, 皆是裁用, 悉非大遍也.)

대곡의 원래 구성은 수십 解에 달하는 大遍이었으나, 沈括이 《夢溪筆談》을 집필하던 북송시대에는 이미 당 대곡의 완전한 형태로 공연이 되지 않고 그 가운데 가장 정채로운 부분 몇 첩만을 뽑아 공연하였음을 알 수 있다. 이처럼, 대곡 가운데 몇 편만 뽑아 공연하는 것을 摘遍이라 한다.

이렇게 적편을 하게 된 이유는 대곡을 배우는 시간이 길고 배우기가 대단히 힘들어 오랫동안 연습을 해야만 했기 때문에11), 악공들이 대곡의 체제를 간략하게 줄이

漫志》卷3〈涼州曲〉條)

9) 沈括, 《夢溪筆談》卷5〈樂律一〉〈大遍〉條: “所謂大遍者, ……凡數十解, 每解自數疊者.”

10) 王小盾, 〈唐大曲及其基本結構類型〉, 《中國音樂學》(季刊) 1993, 第2期, 35쪽.

11) “太樂署教樂, 雅樂大曲, 三十日, 小曲, 二十日, 清樂大曲, 六十日, 小曲, 十日, 燕樂, 西涼龜茲鞞勒安國天竺高唱大曲, 各三十日, 次曲, 各二十日, 各十日.”(李林甫等撰, 陳仲夫點校, 《唐六典》〈太常寺〉卷十四)

고 어려운 부분을 기피하였다. 宋·王灼은 《碧溪漫志》에서 이러한 현상을 다음과 같이 설명하고 있다.

후세에는 대곡에 가사를 짓는 사람들이 어울려 간략히 줄이고, 또 관련 악사들도 처음부터 끝까지 연주하려 하지 않았으며, 심한 경우에는 완전히 다 배우지도 못하였다.(後世就大曲制詞者, 類從簡省, 而管絃家又不肯從首至尾吹彈, 甚者學不能盡.)<sup>12)</sup>

그 결과, 대곡은 제작부터 연주, 연습이 간편화되고 생략되어 점점 더 적편되어 연출되었다. 예를 들어, 당·대곡 〈霓裳羽衣曲〉과 같은 것은 全曲이 모두 서른 여섯 段(遍)<sup>13)</sup>인데 비해, 송대 대곡 가운데 〈西子詞〉는 열 단<sup>14)</sup>으로 구성되어 있으며, 〈壽鄉詞〉는 불과 여덟 단<sup>15)</sup>으로 대곡을 이루고 있다. 이와 같은 송대곡의 음악과 曲式의 변화는 樂曲·聲樂·歌舞·器樂 각 분야에서 적편하여 따로 분리하게 되는 계기를 제공하였다. 그 결과, 동시대의 송대의 여러 음악장르, 설창, 가무와 회곡에 커다란 영향을 미쳤다.<sup>16)</sup>

송대곡의 歌曲과 歌辭는 당대곡이 聲詩로 가장한 것<sup>17)</sup>과는 달리, 송대의 신흥악곡인 詞調(慢曲, 長短句)와 詞를 사용하였다<sup>18)</sup>. 따라서 沈括이 《夢溪筆談》에서 열거한 대곡의 편명 가운데 '唯', '哨', '中腔', '踏歌' 등은 詞牌名와 관련된 것이다. 이에 대해 王國維는 王灼과 沈括이 열거해 놓은 唐宋大曲의 大遍을 구성하는 편명에 대한 의미를 고증하는 과정에서, 심괄이 예시한 편명에 대해 현존하는 대곡의 그것과 다르므로 王灼의 말이 더 정확하다고 지적하였다<sup>19)</sup>. 그러나, 謝桃坊은 왕국유의 학설에 대해 《高麗史·樂志》에 수록된 宋詞 곡조에 단 注에서 '唯', '哨', '中腔', '踏歌'는 詞의 특수창법이라는 설명을 제시하며 沈括의 말이 더 정확하다<sup>20)</sup>고

12) 宋·王灼《碧溪漫志》卷3.

13) “霓裳一曲, 共三十六段.”(宋·周密, 《齊東野語》)

14) 宋·曾慥의 《樂府雅詞》上: “有排遍第八·排遍第九·第十·顛·入破第一·第二虛催·第三哀遍·第四催拍·第五煞遍·第六歇指·和第七·第十煞衰, 共十段.”

15) 《采蓮》〈壽鄉詞〉.

16) 楊蔭瀏, 前揭書, 335쪽, 참조.

17) 任半塘, 《唐聲詩》, 上海古籍出版社, 1982年, 제 6장 〈有關大曲之聲詩〉 참조.

18) 劉永濟이 輯錄한 《宋代歌舞劇曲錄要》에 송대곡 〈道官薄媚西子詞〉, 〈水調歌頭馮燕傳〉, 〈採蓮壽鄉詞〉 세 작품을 수록해 놓았다. 그후 劉永濟는 총론에서 당송대곡을 가창에 대한 고증과정에서 “정연한 시구에서 율에 맞는 장단구로 변했다.(由整齊的詩句變成合律的長短句.)”라고 하였다. 梅應運 또한 《詞調與大曲》下編〈詞調與唐宋大曲之關係〉三章“大曲與詞調”에서 송대곡의 詞調사용에 대해 고증하고 있다.

19) 王國維, 《唐宋大曲考》, 《王國維戲曲論文集》, 152쪽, 참조.

20) 謝桃坊, 《高麗史·樂志》所存宋詞告辨》, 《宋詞辨》, 1999年, 359쪽.

반박하고 있다. 필자는 송대곡의 악곡구성상 사조방의 주장이 더욱 타당하다고 본다. 즉, 왕국유의 주장은 송대곡의 악곡이 사로 대체되어 변화된 점을 간과하고, 현존하는 당대곡의 기준에 초점을 맞춘 학설이라 할 수 있다. 따라서, 심팔의 기록은 대곡의 가곡과 가사가 송대에 들어 詞調를 사용했다는 근거가 된다.

송대곡은 歌曲이 聲詩에서 詞調로 대체되면서 서사적인 내용이 더욱 가미되었다. 이는 고사를 서술하는 데 있어 시가보다 사가 더욱 용이하고 구체적이기 때문에 내용면에서 이전보다 서정·서사적인 성격을 지향하게 되었다. 예를 들어, 송대곡 《薄媚》〈西子詞〉는 西施이야기를 서술하였으며<sup>21)</sup>, 《采蓮》〈壽鄉詞〉는 仙人으로 분장하고 仙景을 묘사하며 황제의 만수무강을 축수하는 내용이다.<sup>22)</sup> 그러나 송대곡이 당대곡보다 서사적이긴 하였다 하더라도 전체적으로 볼 때, 여전히 성대한 악대를 운용하는 가무음악이므로 가사를 위주로 한 음악이라 보기는 어렵다. 사실 송대곡의 가사를 지었다는 기록은 있으나<sup>23)</sup>, 가사가 제대로 보존되지 못하였다. 宋·周密의 《齊東野語》에 대곡의 가사에 대한 기록을 보면 잘 알 수 있다.

修內司에 古今 歌詞의 악보를 수장하고 있는데, 갖추지 않은 것이 없다. 그러나 악보만 있고 가사가 없는 것이 반을 차지한다.(修內司藏古今歌詞之譜, 靡不畢具, 然有譜無詞者居半.)

위의 인용문과 같이 악보만 있고 가사가 없는 원인으로 두 가지를 유추하여 볼 수 있다. 하나는 매 연회 때마다 개취목적에 따라 보관된 악보(詞牌)의 곡에 가사를 지었을 수 있으며, 둘째는 대곡 특성상 舞曲과 기악곡이 차지하는 부분이 聲樂보다 많았을 수도 있다. 따라서 송대곡의 서사전개에 대해 확인하기에는 다소 무리가 있으나, 당대곡에 비해 서사성을 많이 띠었던 것만은 틀림없다.

송대곡은 대곡 중 약간의 斷片만을 가려 “摘遍”되었기 때문에 연회 규모에 따라 대곡의 규모도 엄격한 형식에 구애받지 않고 융통성있게 공연하였다. 또한 송대에는 연회가 궁정뿐 아니라 중앙이나 지방에서도 자주 베풀어져 연회규모가 궁정보다 작아지고, 차례도 간단해 졌다<sup>24)</sup>. 이러한 영향으로 대곡 역시 점차 상황에 따라 가창부분과 가무부분이 분리되어 연출되기도 하였다. 즉, 연회 때마다 대곡을 공연하기에는

21) 《樂府雅詞》上(1146): (內容敘西施的故事.)

22) 宋·史浩《鄜峰真隱大曲》卷1: “內容是扮演仙人, 描述仙京, 爲皇帝祝壽的.”

23) 《都城紀勝》〈瓦舍衆伎〉: “教坊大使, 在京師時, ……: 又有萬守成, 撰四十大曲詞, ……”

24) 謝桃坊, 《宋詞演唱考略》, 《宋詞辨》, 336쪽, 참조.

너무나 많은 시간과 악대가 필요하고 번거로워, 가창, 가무를 각기 따로 떼어 내어 공연을 하기도 하였다.<sup>25)</sup> 또한, 북송대에는 대곡의 第三部인 舞遍이라고도 칭하는 曲破가 대곡에서 이미 독립적으로 떨어져 가무연출 자체의 성격으로 변하게 되었으며<sup>26)</sup>, 대곡을 구성하던 여러 곡 역시 각기 摘唱되었다<sup>27)</sup>.

소창의 시작은 바로 송대곡의 음악과 체제 중 가창부분에서 직접 摘唱하거나, 송대곡을 구성하는 악곡 가운데 한 단락에 뽑아 가사(詞)를 붙여 불렀던 연창예술이었다. 따라서, 소창은 그 규모와 형식이 大曲에 비하여 상대적으로 작고 짧아 '小唱'이라 命名하였던 것이다<sup>28)</sup>. 때문에 소창은 처음에는 궁정연회에서 연행되기 시작하여 우아하고 고상한 歌曲에 속하였다.

### Ⅲ. 小唱의 演出

소창의 연행양상을 曲調와 歌詞, 伴奏樂器, 唱法, 連行場所 네 부분으로 나누어 살펴보고자 한다.

#### 1. 歌曲과 歌詞

宋·耐得翁은 《都城記勝》〈瓦舍衆伎〉에서 소창을 다음과 같이 설명하였다.

小唱이란, 拍板을 쥐고 慢曲·曲破를 부르는 것을 이르는데, 대체로 시작은 무겁고 끝맺음이 가벼우므로, '淺斟低唱(술자리에서 나지막히 부르는 노래)'라고 하며, 四十大曲 舞旋과 같다.(小唱, 謂執板唱慢曲、曲破, 大率重起輕殺, 故謂淺斟低唱, 與四十大曲 舞旋爲一體.)

耐得翁은 소창을 연행자가 拍板을 들고 스스로 박자를 맞추며 慢曲이나 曲破를 부르는 기예라고 설명하고 있다. 「慢曲」이란, 慢曲子, 혹은 慢, 歌頭, 慢詞라고도

25) 《武林舊事》卷1〈天基聖節排當樂次〉, 《東京夢華錄》卷9〈宰執親王宗室百官入內上壽〉

26) "鈞容直與教坊樂并奏, ……雖間有損益, 然其大曲·曲破并急慢諸曲, 與教坊頗同矣." 又載太宗"前後親制大小曲"中, "凡制大曲十八, ……曲破二十九, ……琵琶獨彈曲破十五."(《宋史》卷142《樂志》)

27) 《宋史》卷142《樂志》.

28) 宋元小唱源於宋大曲詞曲的摘唱, 因名"小唱"(車錫倫, 《宋元小唱考》, 《曲藝講壇》, 第二期, 참조)

하며, 대곡 가운데 中序부분의 주요 詞曲을 말하는 것으로, 리울 있는 느린 박자의 곡을 말한다. 「曲破」는 舞와 器樂을 위주로 하는 大曲의 第三部이다. 그런데, 윗 글에서 耐得翁이 말한 曲破는 대곡의 第三部를 이르는 것이 아니다. 내득옹이 말한 곡과는 두 가지 의미로 유추할 수 있다. 하나는, 내득옹이 《武林舊事》를 집필한 남송시기에는 大曲을 曲破으로 混稱되었기 때문에 대곡의 곡을 곡파라 할 가능성이 있다.<sup>29)</sup> 둘째는 북송대부터 곡파는 대곡과 완전히 분리되어 대곡보다 간단해진 음악 형태를 지니게 되었다.<sup>30)</sup> 따라서 소창할 때, 대곡보다 간단한 음악형식인 곡파의 음악을 가져다 가사를 붙여 노래하였을 가능성도 있다<sup>31)</sup>. 또 宋·張炎의 《詞源》卷下 〈音譜〉에도 이와 같은 기록을 찾아 볼 수 있다.

慢曲, 리, 近과 다른 것을 일러 小唱이라 한다.(惟慢曲, 리, 近, 則不同, 名曰小唱.)

위의 기록은 《都城記勝》의 내용과 약간의 차이가 있지만, 결국은 같은 해석임을 알 수 있다. 張炎이 말한 慢曲, 리, 近 역시 대곡 조성부분의 하나이다. 「리」 역시 “대곡 中序의 첫 부분으로서 가창을 시작하는 부분<sup>32)</sup>”이며, 「近」 또한 「近拍」이라고도 하여 대곡에서 “慢曲뒤 入破 앞의 느린 부분에서 빠른 부분으로 바꿀 때 쓰는 곡조<sup>33)</sup>”이다. 즉, 慢曲, 리, 近은 송대인들이 대곡에서 차지하는 위치와 편수에 따라 붙인 명칭이다.<sup>34)</sup> 그러므로, 소창은 대곡의 큰 규모의 조성성분의 하나인 「慢曲」, 「리」, 「近」만을 따로 떼어내어 순수한 가창으로 재구성되었음을 의미한다. 즉, 소창에서 부르는 곡은 대곡에서 가창되어 지는 모든 곡이 摘唱되어 춤과 연기가 곁들여 지지 않고<sup>35)</sup> 단지 반주만 곁들여진 淸唱<sup>36)</sup>을 하였음을 알 수 있다.

29) 楊蔭劉, 前掲書, 337쪽, 참조.

30) 그 예로 《鄧峰真隱大曲》卷二에 수록된 〈劍舞〉를 들 수 있다.

31) 《高麗史》卷七一(樂志)에 수록된 〈惜奴嬌曲破〉를 예로 들 수 있다.(劉永濟, 앞의 책, 재인용)

32) “是大曲中‘中序’開始的部分”(楊蔭劉, 前掲書, 288-289쪽.)

33) “是慢曲以後, 入破以前, 在由慢漸快部分所用的曲調.”(楊蔭劉, 前掲書, 289쪽.)

34) “它們代表著宋人給與大曲中占有前後不同位置的不同遍數的名稱.”(楊蔭劉, 前掲書, 288쪽)

35) “大曲歌舞相合, 小唱則歌而不舞.”(陳能群, 〈論宋大曲與小唱之不同〉, 《同聲月刊》, 第一卷第9號.)

36) “選取慢曲, 리, 近, 曲破等歌唱部分, 進行淸唱.”(楊蔭劉, 前掲書, 303쪽.)

淸唱의 의미는 두 가지가 있다. 하나는 순수하게 가창하는 하는 것, 또 하나는 가사를 넣어 노래를 부르지 않고 가성으로 허밍을 하는 경우를 의미하기도 한다. 본고에서의 淸唱은 첫 번째의 미를 말한다. 즉, 舞蹈가 들어 가지 않고 악기반주만으로 가창을 하는 경우를 말한다.



소창의 節奏에 대해 《都城記勝》〈瓦舍衆伎〉이 기록을 보면, 대체로 처음은 大曲처럼 느리고 장중하게 시작하여 점차 빨라 지다가, 끝은 가볍게 맺음을 알 수 있다(大率重起輕殺)<sup>37)</sup>. 그런데, 《夢梁錄》卷二十〈伎樂〉의 소창에 대한 기록에는 “輕起重殺”이라고 바뀌어 나온다. 이러한 이유로 두 가지 가능성이 있다. 하나는, 吳自牧이 《夢梁錄》의 저작시기가 南宋 度宗 咸淳年間(1265-1274)으로 耐得翁이 《都城記勝》저작시기인 南宋 理宗 端平年間(1234-1236)보다 30년 정도차이가 난다. 그러므로, 오자목이 《都城記勝》을 잘못 抄錄하였을 가능성이 있다. 두 번째는 소창이 대곡의 수십 解에 달하는 가창부분을 摘唱하였으므로 《都城記勝》의 경우와 반대인 상황의 노래를 불렀을 수 있다. 즉, 처음은 가볍게 하다 점차 늦어 지면서 끝을 장중한 곡을 불렀을 가능성도 배제할 수 없다.

이러한 문헌의 기록을 살펴볼 때, 소창은 대부분 송대곡의 악곡 곡조를 가창하였으며, 慢曲같이 비교적 리듬이 느리고 서정적인 곡조를 위주로 하고 있음을 알 수 있다. 이 때문에 소창기예인 대부분이 慢詞에 능한 이들이 많았다.<sup>38)</sup>

소창의 구체적인 곡명은 문헌에서 기록되어 있다. 《武林舊事》卷八 〈皇后歸謁家廟〉에서는,

중간휴식

첫째 잔, 箏·篳篥과 小唱, 《帘外花》

둘째 잔, 琵琶 獨奏, 《壽無疆》.

셋째 잔, 箏·瑟·方響 合奏, 《雙雙燕》神曲.

넷째 잔, 唱賺.

다섯째 잔, 鼓板.

箏·篳篥과 小唱 《舞楊花》.

(歇坐)

第一盞, 箏·篳篥과 小唱, 《帘外花》

第二盞, 琵琶 獨彈, 《壽無疆》.

第三盞, 箏·瑟·方響 合奏, 《雙雙燕》神曲.

第四盞, 唱賺.

第五盞, 鼓板.

箏·篳篥과 小唱 《舞楊花》.)

37) '殺'은 아마도 대곡의 가장 마지막 끝맺음을 나타내는 '煞套'의 煞의 이체자인 듯 하다.

38) 《靑樓集》에 소창기예인으로 거명된 이들 가운데 대부분이 慢詞를 빼어 나게 잘 불렀음을 기록하고 있다. 본고 주63, 64, 65, 66, 67, 68번을 참고할 것.

이 책에는 소창의 곡명으로 《帘外花》, 《舞楊花》이 기록되어 있다. 또한 《武林舊事》卷一〈聖節〉“天基聖節排當樂次에 보면 宮廷의 都官이었으며 小唱伎藝人이었던 陸恩顯이 불렀던 《聖壽永》歌曲子와 歌板色<sup>39)</sup>李文慶이 불렀던 《延壽長》歌曲子<sup>40)</sup>도 小唱의 곡명이었을 가능성이 농후하다. 사실 위에 명시된 소창의 곡명만으로 곡과 가사의 특성이 구체적으로 어떠했는지는 알 수 없으나, 대체적으로 연회와 같은 술자리에서 여흥을 돋기 위해 “술자리에서 나지막히 부르는 노래(淺斟低唱)”였다. 따라서 궁정이나 귀족, 사대부가에서는 반드시 격식을 차려야 하는 연회를 제외하고 크고 작은 모임이나 酒宴에서 소창을 연행케 하여 술을 한잔을 마시면 사람을 시켜 노래로 술을 권하게 하였다<sup>41)</sup>.

## 2. 伴奏樂器와 道具

소창의 대표적인 반주악기로 박판을 들 수 있다<sup>42)</sup>. 또한, 《詞源》과 《武林舊事》卷八(皇后歸謁家廟)에서는 箏箏를 소창의 반주악기로 기록하고 있다.<sup>43)</sup>《東京夢華錄》卷九(宰執親王宗室百官入內上壽)에서는 소창의 또 다른 반주악기를 살펴 볼 수 있다.

“第一盞御酒, 歌板色한 명이 中腔 한 편을 부르는데 먼저 笙과 簫笛이 각각 어울려 장단을 맞춘다. 또 한편의 노래는 모든 악기가 일체히 연주한 후, 단지 歌板色の 노래 소리만 들린다(第一盞御酒, 歌板色一名, 唱中腔一遍訖, 先笙與簫笛各一管和; 又一遍, 衆樂齊舉, 獨聞歌者之聲.)

39) 《東京夢華錄全譯》卷9 注49 : “歌板은 바로 拍板, 가장할 때 박자를 맞추는데 사용하는 것으로 拍板의 옛명칭이다. 歌板色은 박판을 치며 노래부르는 예인이다.(歌板: 卽, 拍板. 歌唱時用以打拍子, 故名. 歌板色: 當指歌唱拍板的角色.)”

謝桃坊은 《宋詞辨》(宋詞演唱考略)에서 “歌板色은 전문적으로 주로 노래는 하는 예인으로 대곡이나 小詞를 불렀다(歌板色은專主歌唱的, 所唱的可以大曲, 也可以是小詞.)”하였다. 위의 두 기록을 추론하여 보면, 歌板色은 소창을 불렀을 것이다.

40) “初坐: 第二盞, 箏箏起《聖壽永》歌曲子, 陸恩顯. …… 第四盞, 唱《延壽長》歌曲子, 李文慶. …… 祗應人: 都管: 周朝清 陸恩顯. …… 歌板色, 李文慶”(《武林舊事》卷一〈聖節〉“天基聖節排當樂次”)

41) “每酒行一終, 伶人必唱催酒, 然後樂作.”(葉夢得, 《石林燕語》卷5)

42) “執板唱慢曲”(《都城紀勝》)

43) 《詞源》: “以啞箏箏合之, 其音甚正, 簫則弗及也.”

《武林舊事》卷八(皇后歸謁家廟): “歌坐, 第一盞, 箏箏和小唱, 《帘外花》. …… 第五盞, 鼓板, 箏箏和小唱《舞楊花》.”

박판을 연주하여 노래를 부르는 歌板色이 대곡의 가창부분의 하나인 中腔<sup>44)</sup>을 부를 때 사용된 주요악기는 박판을 제외한 笙과 簫笛<sup>45)</sup>이 있으며, 또한 여러 악기로도 반주하였다. 이러한 악기의 사용으로 보아, 악기 반주방법은 중주와 합주가 있었을 것이다. 왜냐하면 소창은 대곡의 요소를 흡수하였으므로 처음에는 대곡과 같았을 것이다. 따라서 大曲 연주에 사용되는 악기는 적어도 笛, 方響, 笙, 篳篥, 箏, 琵琶, 絃琴, 簫, 拍板, 鼓 등을 포함할 것이다.<sup>46)</sup> 그러므로 소창에도 당연히 이러한 악기를 이용하여 중주나 합주로 반주하였을 것이다.<sup>46)</sup> 이후, 점차 초기의 소창 양상에서 더욱 간편해 지면서 중주를 하거나, 박판만으로도 반주가 가능하였다. 또한 소창 연창자가 직접 박판이나, 笛·笙과 같은 악기를 연주하면서 불렀을 수도 있다<sup>47)</sup>. 이는 소창을 연창할 때 간편하게 박자를 맞출 수 있는 박판이나, 선율을 반주할 수 있는 笛정도면 어느 자리에서나 연행이 가능하다는 의미이기도 하다. 소창의 연행이 간편하다는 것을 알 수 있는 자료로 南戲《宦門子弟錯立身》第四出<sup>48)</sup>를 들 수 있다.

[虔末白]정말 상공이 부르셨어요?

[淨] 설마 내가 쓸데 없는 소리를 한다는 건 아니겠지!

[旦]가자니 그렇고, 안 가자니 그렇고.

[末]아이는 老都官과 먼저 가고, 난 도구를 챙기러 왔다.

[淨]도구는 필요 없어요, 소창만 할 텐데요.

([虔末白]眞个是相公喚不是? [淨]終不成我胡說! [旦]去又不得, 不去又不得. [末]

孩兒與老都官先去, 我收拾砌末恰來. [淨]不要~~砌末~~<sup>49)</sup>, 只要小唱.)

위에 제시한 인용문은 小旦으로 분장한 王金榜이 相公댁에 공연을 가기 위해 준

44) 中腔은 慢이라고 하기도 하는데, 中音으로 완만하게 부르는 창법을 말한다. 위의 인용문에서의 '中腔'은 바로 中腔을 이용해서 詞曲을 완만하게 노래를 부를 것을 의미한다.

45) 李斗의 《揚州畫舫錄》卷十一에서는 "소창은 琵琶, 弦子, 月琴, 檀板과 함께 노래한(小唱以琵琶, 弦子, 月琴, 檀板合動而歌.)" 기록이 있다.

46) 《據《武林舊事》卷一〈聖節〉“天基聖節排當樂次”, 演奏大曲所用的樂器起碼包括有笛、方響、笙、篳篥、箏、琵琶、絃琴、簫、拍板、鼓等, 當然其中有分奏, 有合奏, 而小唱在演唱時, 自然順應其伴奏。”(于天池, 《宋元說唱伎藝勝說》, 《北京師範大學學報》, 1998年, 2期.)

47) 《武林舊事》卷四《乾淳敦坊樂部》:“歌板色: 德壽宮-李行高(笛兼), 衙前-王信(拍兼)”의 기록과 같은 책 卷六《諸色伎藝人》에서 小唱伎藝人の 명단 가운데 '笙張'으로 보아 소창연행자 가운데 악기를 다루면서 노래하는 이도 있었던 듯 하다. 따라서, 《東京夢華錄》卷九《宰執親王宗室百官入內上壽》“第一盞御酒, 歌板色一名, 唱中腔一遍訖, 先笙與簫笛各一管和, 又一遍, 衆樂齊舉, 獨聞歌者之聲.”의 기록에서 연행자가 笙과 簫笛을 악사 한 사람과 본인 연주한 후, 가창하였을 가능성도 있다. 현재 연행되고 있는 설창기에는 대부분 연행자가 拍板, 快板, 小鼓, 絃樂器 등의 악기를 연주하며 설창하는 경우가 많다.

48) 錢南揚 校注, 《永樂大典戲文三鐘校注》, 中華書局, 1987年, .229.쪽.

49) 砌末: 중국전통극에서 무대위의 간단한 배경 및 특별히 제작된 소품.

비를 하는 상황이다. 그들의 대화 속에 “砌末”는 공연용의 도구를 지칭한다. “砌末은 필요없어, 小唱만 할 꺼니까.(不要砌末, 只要小唱.)”라는 이 구절은 소창을 연창하는데 도구나 악기가 일정하게 정해져 있지 않았음을 단적으로 설명하고 있는 구절이다.

### 3. 演唱方法

소창의 연창방법은 宋·張炎의《詞源》卷下〈音譜〉에 보면 그 규율이 잘 나타나 있다.

소창은 소리를 냄에 있어 반드시 분명하고 원만하며, 簫樂소리와 조화롭게 하며 음을 정확히 해야 한다. 簫은 이에 미치지 못한다. 慢曲은 불과 백 여자에 지나지 않지만, 중간에 높고 낮은 억양이 있으며, 가장 높은 부분은 말고 높이 솟아 길게 끌어내며, 大頓, 小頓, 大住, 小住, 打, 搯背 등의 창법이 있다. 진실로 올라 갈 때는 높고 우렁차며, 내려갈 때는 나락으로 떨어지는 것과 같고, 꺾일 때는 曲折이 있으며, 멈출 때는 枯木과 같다: 굽은 듯하면서도 矩尺이 있고, 마디 마디가 구슬을 꿰는 듯하니 이 어찌 어렵지 아니한가!

(名曰小唱, 須得聲字清圓, 以啞簫樂合之, 其音甚正, 簫則弗及也. 慢曲不過百余字, 中間抑揚高下, 丁抗制擊拽, 有大頓, 小頓, 大住, 小住, 打, 搯背等字, 眞所謂上如抗, 下如墜, 曲如折, 止如枯木; 倨中矩, 句中鉤, 累累乎如貫珠之語, 斯爲難矣!)

윗 글은 소창을 연창할 때 주의해야 할 점과 방법을 열거하고 있다. 장염은 소창기에인들이 소창을 연창할 때 반드시 세 가지 부분을 주의해야 한다고 하였다.

첫째는 발음이 정확해야 한다. 소창기에인은 소창을 연창할 때 반드시 발음을 분명히 하고 원만하게 해야 한다. 즉, 한자 한자를 벨어 낼 때 또렷해야하며 뭉뚱그러서는 안 되었다.

둘째, 小唱의 演出둘째는 정확한 음을 내야 하며, 악기반주와 조화로워야 한다. 특히 簫樂반주는 소창과 잘 어울리므로, 簫의 반주는 이에 미치지 못하였다.

셋째는 節奏가 있어야 한다. 소창연창지는 한 곡에 백 여자 남짓 하는 慢曲을 ① 음의 고저와 리듬의 強弱變化에 맞추어 불러야 한다. 이는 바로 ‘清唱으로 강약의 변화를 운용하여 서정적인 효과를 더하기 위해서이다.’<sup>50)</sup> ②음의 輕重과 緩急의 변화를 조절할 줄 알아야 한다. 바로, 음의 가볍고 무거운 부분과 빠르고 느린 부분을

50) “進行清唱, ……: 歌唱中充分運用強弱的變化來抒情的效果.”(楊蔭瀏, 前掲書, 303쪽.)

잘 처리할 줄 알아야 한다.③ 音聲의 頓挫과 曲折부분의 처리를 잘 해야 한다.

위와 같은 창법으로 소창을 부르면 듣는 이에게는 그 소리가 구슬을 꿰는 듯 아름답지만 소창기에인에게는 연창하기가 대단히 어려웠다. 따라서, 소창은 이러한 엄격한 규율에 맞추어 대곡을 연습하는 듯 철저히 훈련하였다. 바로, 소창연창자는 연창의 내용에 대한 완전한 이해와 까다로운 연창방법, 호흡조절을 훈련하였을 것이다.

철저한 규율에 따라 연행하는 소창은 가곡을 부르기 때문에 일반인의 취미여가가 아닌 전문인이 직업적으로 훈련을 하여 연창을 하여야만 되었을 것이다. 그 결과 소창 역시 社會(唱社)<sup>51)</sup>를 결성하여 소창기에인과 기예연습을 조직적으로 관리하고 이에 필요한 모든 것을 연구하였다.

#### 4. 演行場所와 演行者

소창은 궁중의 연회나 제사 때에 쓰던 대곡에서 생겨났으므로, 역시 궁중의 행사 때에 공연되었던 공연예술이었다. 그러나 시간이 지남에 따라 향유계층과 공연지역이 확대되어 자연히 공연범위도 넓어 졌다. 즉, 궁중에서 공연되던 소창은 일반 대중들이 즐길 수 있는 瓦舍<sup>52)</sup>·靑樓<sup>53)</sup>·茶館<sup>54)</sup>·길거리<sup>55)</sup> 등에서도 들을 수 있을 정도로 대중화되었다. 이러한 대중화의 원인으로 세 가지를 들 수 있다.

첫째, 궁정교방예인들이 와사구란과 酒樓 등의 대중오락장으로 유입이다. 教坊에서 일하던 藝人들 가운데는 北宋 仁宗, 神宗 時期부터 설치된 瓦舍<sup>56)</sup>에서 공연을 하기 시작하였다.<sup>57)</sup> 또한 남송 초에는 宮廷 教坊이 잠시 폐지되어<sup>58)</sup> 교방예인들은

51) “李心心, 楊奈兒, 袁當兒, 于盼盼, 于心心, 吳女, 燕雪梅, 此數人者, 皆國初京師之小唱也. 又有牛四姐, 乃元壽之妻, 具擅一時之妙. 壽之尤爲京師唱社中之擊也.”(《靑樓集》)

52) 小唱이 瓦舍에서 연행되었다는 기록은 《東京夢華錄》卷五(京瓦伎藝)에 처음 보인다. 문헌의 기록에 따르면, 와사기에는 北宋 崇寧, 大觀年間 이후부터 연행되었다고 하니, 소창 역시 이 시기부터 연행되었을 것이다.(《東京夢華錄》卷五(京瓦伎藝): “崇觀以來, 在京瓦肆伎藝: ……小唱, 李師師, 徐婆惜, 封宜奴, 孫三四, 誠其角者.”)

53) 《夢梁錄》卷二十(妓樂)와 《靑樓集》에서 妓女들이 소창을 연행하였던 기록이 나와 있다. 또한 《金明池吳清逢愛愛》《警世通言》속에서도 酒樓에서 小唱을 연창하는 모습을 찾아 볼 수 있다. “街北第五家, 小小一个酒肆, 到也精雅. 內中有个量酒的女兒, 大有姿色, 年紀也只好二八. ……上得案兒, 那女兒便叫: “迎兒, 安排酒來, 與三个姐夫鬪喜.” 無移時酒到痛飲. 那女兒所事熟滑, 唱一个嬌滴滴的曲兒, 舞一个妖媚媚的破兒, 搗一个緊颯颯的箏兒, 道一个話嫩嫩的千歲兒.”

54) 《都城紀勝》(茶坊).

55) 《水滸傳》第二十四回: “便是唱慢曲兒的張惜惜. 我見她是路岐人, 不喜歡.”

56) 廖奔, 《中國古代劇場史》, 中州古籍出版社, 1997年, 42쪽 참조.

57) 廖奔, 앞의 책, 42쪽, 참조.

궁정연회와 瓦舍·酒樓등을 왕래하며 공연을 하였다. 이 때문에 일반인들도 궁정기예를 관람할 수 있게 되었으며 점차 흥행되었다. 소창 역시 이런 경우에 속한다. 그 傍證으로, 《武林舊事》卷一〈聖節〉에 보면, 궁정연회를 지휘하던 都官을 맡던 陸恩顯은 같은 책 卷六〈諸色伎藝人〉중 小唱을 연행하던 伎藝人으로 이름이 올라있다. 이 외에도 韓太師府에 있었던 蕭婆婆, 執禮에 있던 周頤齋 역시 궁정에서 활동하던 예인들이었다. 이렇게 궁정에서 활동하던 소창기예인<sup>59)</sup>들이 瓦舍에서 활동을 하게 되면서 점차 확산되어 이를 배우는 기예인들이 생기게 되었을 것이다. 그들은 와사 외에 나 靑樓, 酒樓, 歌館, 茶館에도 연행되었다. 각 문헌에 있는 소창기예인의 이름을 정리해 보면 다음과 같다.

北宋·《東京夢華錄》：李師師，徐婆婆，封宜奴，孫三四<sup>60)</sup>

南宋·《武林舊事》：蕭婆婆，賀壽，陳尾犯，畫魚周，陸恩顯，笙張，周頤齋，忤都事，丁八<sup>61)</sup>

元·《靑樓集》：李心心，楊奈兒，袁當兒，于盼盼，于心心，吳女，燕雪梅<sup>62)</sup>，解語花<sup>63)</sup>，小娥秀<sup>64)</sup>，王玉梅<sup>65)</sup>，孔千金<sup>66)</sup>，李芝儀<sup>67)</sup>，眞鳳歌<sup>68)</sup>

그러므로, 소창은 더 이상 궁정연회에서 연행되던 우아하고 고아한 연행양상이 아닌, 일반 소창소비자들의 구미에 맞게 곡조와 내용이 채택되어 오락성과 상업성을 추

58) “(高宗)紹興三十年，省廢教坊之後，每遇大宴，則撥差臨安府衙前樂等人充應，屬修內司教樂所掌管。”(《都城紀勝》〈瓦舍兼伎〉)

59) 소창을 연행하는 伎藝人을 기예의 명칭과 똑같이 ‘小唱’이라고 한다.(明·湯顯祖《鄆記·驕宴》：“(外甥)是當今第一名小唱.” 明·沈德符《萬曆野獲編》兵部·武臣好文：“今年至都，在黃貞甫禮部坐中，見二三小唱，窄袖急裝若遠遊者，來叩首，云謝別。”) 그러나, 본고에서는 논술의 혼란을 방지하기 위해 소창을 연행하는 기예인을 小唱伎藝人으로 사용하였다.

60) 《東京夢華錄》卷五〈京瓦伎藝〉.

61) 《武林舊事》卷六〈諸色伎藝人〉.

62) “李心心，楊奈兒，袁當兒，于盼盼，于心心，吳女，燕雪梅，此數人者，皆國初京師之小唱也。又有牛四姐，乃元壽之妻，具擅一時之妙，壽之尤爲京師唱社中之擊也。”(《靑樓集》)

63) “地方小唱演員：解語花，姓劉氏，尤長于慢詞。”(《靑樓集》)

64) “小娥秀，姓祁三姐是也。善小唱，能慢詞。”(《靑樓集》)

65) “王玉梅，善唱慢詞，雜劇亦精致，身材短小，而聲韻清圓。”(《靑樓集》)

66) “孔千金，善拔阮，能慢詞，獨步街市。”(《靑樓集》)

67) “李芝儀，維揚名妓也，工小唱，尤善慢詞。”(《靑樓集》)

68) “眞鳳歌，山東名妓女也，善小唱。”(《靑樓集》)

구하는 기예가 되었다. 특히 창을 위주로 하는 예술은 음악적으로 당시의 시류에 대단히 민감하다. 소창 역시 유행에 따라 유행곡조나 민간곡조(69)를 통속적인 내용의 가사(70)와 배합하여 연창하였다.

둘째, 와사가 下京과 臨安지역 외에도 전국적으로 확대와 떠돌이 기예인에 의해 와사기예가 전국으로 퍼져나가기 시작하였다(71). 소창 역시 이와 같은 경로로 전국적인 확산되었다. 그 결과 각 지방의 청루에서도 소창을 연창하였다.

眞鳳歌는 山東名妓로 小唱에 능하다.(眞鳳歌, 山東名妓女也, 善小唱.)<sup>72)</sup>

李芝儀는 維揚(揚州)名妓로 小唱에 빼어나며, 특히 慢詞를 잘 불렀다.(李芝儀, 維揚名妓也, 工小唱, 尤善慢詞.)<sup>73)</sup>

셋째, 송과 대적하고 있던 金이 송을 침략하여 송의 匠人들과 물건을 노략질 해 갔다. 그 가운데 소창을 비롯한 伎藝人을 역시 끌려 가게 되었다. 《三朝北盟會編》卷七十八 “三十日庚申駕在青城, 官吏士庶云集候駕, 金人又索諸人物”를 살펴보면,

이날 또 畫工 100명, 典醫 200명, 여러 百戲藝人 100명, 教坊藝人 400명……弟子前小唱藝人 20명, 雜戲藝人 150명, 舞旋弟子 50명,……御前法服藝人, 內家樂女, 樂器, 大晟樂器, 鈞容班 100명 및 樂器……를 빼앗아 갔다.(是日又取畫工百人, 醫官二百人, 諸般百戲一百人, 教坊四百人……弟子簾前小唱二十人, 雜戲一百五十人, 舞旋弟子五十人……御前法服依仗、內家樂女、樂器、大晟樂器、鈞容班一百人并樂器……)

위의 기록을 통해, 소창은 한족만의 전유물에서 북방소수민족에게도 전파되어 연행되었음을 살펴 볼 수 있다. 그러나, 南宋 때의 《都城紀勝》〈瓦舍衆伎〉에 보면, “지금 瓦市에는 끊어지고 없다(今瓦市中絕无)”고 기록되어 있다. 이는 아마도 남송

69) “曲藝的一種, 舊稱小唱或小曲, ……流轉各地的時調·小曲和本地的民歌·小調爲基礎, 緊密結合本地語言發展而成.”(《中國音樂詞典》〈揚州清曲〉條)

70) 詞桃坊, 前揭書, 318쪽, 참조.

71) 廖奔은 《中國古代劇場史》第五章〈勾欄演劇〉에서 瓦舍 勾欄의 소재를 고증하였다. 瓦舍는 北宋 때는 下京을 중심으로 있었으나, 南宋에 들어 와서는 臨安을 중심으로 浙江一帶(明州, 湖州, 鎮江, 平江 등등)의 城과 鎮에 생겼다. 元代에 들어서는 大都, 洛陽, 東平, 順天, 眞定, 松江, 金陵, 維揚, ……등 전국각지에 보편화되어 각종 회곡과 기예가 연행되었다.

72) 《青樓集》

73) 《青樓集》

당시 연행장소가 흥을 돋우기 위해 四十大曲과 같이 노래와 함께 약간의 舞蹈가 곁들여 있는 모습이 남아 있지 않으며, 곡조 역시 당시 유행되던 가곡으로 바뀌어 더 이상 고아하던 예전의 모습이 존재하지 않음을 시사하는 듯 하다. 즉 耐得翁은 소창의 변화가능성을 고려하지 않고, 소창이 산생되던 초기 모습의 관점에서 보았기 때문에 위의 설명을 덧붙였던 것이다. 그러므로 소창이 현재 와사에 전해지지 않는다고 단언한 것은 무리가 있다. 왜냐하면 《都城紀勝》보다 늦게 저록된 《무림구사》 권6에는 적지 않은 소창기에인의 이름이 기록되어 있으며, 元·夏庭之의 《靑樓集》에도 소창기에인의 이름이 여전히 보이는 것으로 보아 원대에도 여전히 성행하였음을 알 수 있다. 단, 후대의 소창이 산생당시의 연행양상을 그대로 고수하고 있지 않다는 전제 하에서 말이다. 그 결과, 소창은 각 시대의 모습을 담아 각 지역의 언어와 음악, 시대적 유행음악을 수용하여 변화하며 설창기에로 흡수되어 현재까지 전해지고 있다.<sup>74)</sup>

#### IV. 結論

소창은 宋 大曲의 음악과 曲式의 변화로 인해 가창부분만을 摘唱하여 점차 하나의 독립적이고 전문적인 연창 범위, 방식, 방법을 지닌 기예이다.

소창은 연출방식과 형식이 비교적 자유롭고 간편하여, 궁정이나 사대부가에서 환영을 받던 고아한 품격을 지녔던 歌曲이었다. 이러한 소창은 송대의 상업발달과 시민계층의 확대, 瓦舍·靑樓 등의 전문오락장소의 생성으로 대중화·상업화되어 길거리에서까지도 즐기 수 있게 되었다. 즉, 소창은 소비자의 요구에 부합하는 유행가곡이나 그 지역의 민간가곡을 채용하고 통속적인 내용의 가사를 부르기 시작하여 창을 위주로 하는 설창기에의 모체가 되었다. 또한 소창의 곡조와 연창방식은 다른 설창기에의 唱부분과, 戲曲, 歌舞戲에 영향을 미쳤다.

본고는 설창기에 소창의 기원과 연출을 고찰하는 과정에서 관련자료의 부족으로 소창의 구체적인 연행모습과 내용을 추측할 수 밖에 없는 한계를 지니고 있다. 그러나, 소창의 기원과 연출에 대한 고찰은 창을 위주로 하는 설창기에의 면모를 살펴보는 데 간과해서는 안될 가장 기초가 되는 중요한 작업임에는 틀림없다. 따라서 본고는

74) 揚州清曲, 秦安小曲, 利川小曲, 襄陽小曲, 胡北小曲 등을 예로 들 수 있다.



이러한 연구의 착수에 의의를 두어 지속적으로 보충하고자 하며, 또한 본고에서 다루지 못한唱으로 고사를 전개하는 설창가에로써의 소창 연행양상에 대한 연구는 후행 과제로 남겨놓도록 한다.

### 【參考文獻】

- 宋·孟元老, 《東京夢華錄》(周峰 點校, 《東京夢華錄外四種》, 文化藝術出版社, 1998年)
- 宋·灌圃耐得翁, 《都城紀勝》(上同)
- 宋·吳自牧, 《夢梁錄》(上同)
- 宋·周密《武林舊事》(上同)
- 宋·孟元老, 姜漢椿 譯註, 《東京夢華錄全譯》, 貴州人民出版社, 1998년.
- 宋·周密, 張茂鵬 點校, 《齊東野語》中華書局, 1997年.
- 宋·沈括, 《夢溪筆談》, 古典文學出版社, 1957年.
- 宋·王灼, 《碧溪漫志》(《中國戲曲論著集成》一集, 中國戲劇出版社, 1982년.)
- 《宋史》, 中華書局, 1987年.
- 《三朝北盟會編》, 上海古籍出版社, 1987年.
- 120回本《水滸傳》, 中州古籍出版社, 1998年.
- 元·夏庭芝, 《青樓集》(《中國戲曲論著集成》二集, 中國戲劇出版社, 1982년.)
- 清·李斗, 《揚州畫舫錄》, 中華書局, 1997年.
- 錢南揚 校注, 《永樂大典戲文三鐘校注》, 中華書局, 北京, 1987年.
- 王國維, 《唐宋大曲考》, 《王國維戲曲論文集》, 中國戲劇出版社, 1984年.
- 楊蔭劉, 《中國古代音樂史稿》, 人民音樂出版社, 1990年.
- 章人·韋明鐸, 《揚州曲藝史話》, 中國曲藝出版社.
- 劉永濟, 《宋代歌舞曲錄要》, 古典文學出版社, 1957年.
- 任半塘, 《唐聲詩》, 上海古籍出版社, 1982年.
- 廖奔, 《中國古代劇場史》, 中州古籍出版社, 1997年.
- 梅應運, 《詞調與大曲》, 新亞研究所, 香港, 1961年.
- 謝桃坊, 《宋詞辨》, 上海古籍出版社, 1999年.
- 《中國大百全書·戲曲曲藝卷》, 中國大百科全書出版社, 1983年.
- 中國藝術研究院音樂所 編, 《中國音樂詞典》, 人民音樂出版社, 1985年.
- 陳能群, 《論宋大曲與小唱之不同》, 《同聲月刊》, 第一卷 第9號 1941年.
- 于天池, 《宋元說唱伎藝勝說》, 《北京師範大學學報》, 1998年, 2期.
- 車錫倫, 《宋元小唱考》, 《曲藝講壇》, 第二期.
- 王小盾, 《唐大曲及其基本結構類型》, 《中國音樂學》(季刊) 1993, 第2期.

## 【中文提要】

小唱源于宋大曲的摘唱，因此起名‘小唱’。小唱，北宋崇寧、達觀間，已經成爲京師汴梁瓦舍中的伎藝，可在一般宴席上“淺斟低唱”，也皇家接請節慶的大型宴會由教坊樂人按依演唱助興。

首先是唱的歌曲，“小唱，謂軟板唱慢曲、曲破，大率重起輕殺，故謂淺斟低唱。”（灌圃耐得翁《都城記勝》）“慢曲”，即慢曲子，簡稱“慢”，又稱“歌頭”、“慢詞”。在宋大曲中是“中序”部分的主要詞曲，曲調都比較長，是比較抒情的曲子。小唱是以演唱節奏較緩、抒情性較強的慢曲子爲主的藝術歌曲。

第二，小唱的歌詞，用詞調，主要流行于宮廷宴享，祭祀禮儀之中，既是“弟子帘前小唱”，屬於雅的音樂範圍。

第三，小唱演員在宋元時代既有男，又有女，所以傳唱很廣，象這類詞都可能先在瓦市演唱而得以廣爲流傳的，除了瓦舍勾欄，酒肆中也常有“打酒座”的妓女。

第四，唱的方法，既然小唱是大曲的摘唱，它就有許多講究和規範，這說明小唱的演唱在音律上有着相當的積累并十分嚴格。

第五，小唱的伴奏樂器，在最初，是等同于大曲的，演奏大曲所用的樂器起碼包括有笛、方響、笙、箏、篳篥、箏、琵琶、絃索、拍板、鼓等，當然其中有分奏，有合奏，而小唱在演唱時，自然順應其伴奏。

總而言之，小唱是從大曲中分離出來的，是有着獨立而專門的演唱範圍、方式、方法的伎藝，它之稱爲小唱，是相對於大曲而言的，并非如一般人所理解的隨便唱小曲。

## 【主題語】

說唱伎藝 宋大曲 摘唱 小唱 歌唱 慢曲 曲破