

18세기 시조의 존재양상과 그 이해의 시각⁺

조 태 흠*

차 례

- | | |
|--------------------------|------------------------|
| I. 머리말 | IV. 18세기 시조 이해의 새로운 시각 |
| II. 서울의 도시화와 경·향간 가악의 분화 | V. 마무리 |
| III. 시조 작가와 작품의 존재양상 | |

I. 머리말

지금까지 18세기 시조문학을 이해하는 가장 중심적인 개념은 ‘신분’이었다. 시조는 사대부층에 의하여 형성되어 사대부 의식에 바탕을 두고 성장·발전 하여 마침내 그들의 공통된 의식세계를 표출하는 사대부계층의 장르였다. 그러나 18세기에 접어들면서 시조문학의 주도권이 사대부계층으로부터 중인계층으로 이동됨으로써 이 향유층의 신분 이동이라는 현상은 자연스럽게 18세기 시조문학 연구의 중심에 놓이게 되었다.

18세기 시조의 전반적인 성격을 파악하는 데 있어서도 이 향유계층의 이동

+ 이 논문은 부산대학교 기성회 연구비 지원에 의하여 연구되었음.

* 부산대학교 국어국문학과 교수

이라는 점에 초점을 맞추어 전기 사대부들의 시조와 이 시기 중인 가객들의 시조와의 대비적 고찰을 통하여 그 변별성을 규명하는데 중심을 두어 왔으며, 18세기 주요 작가들인 중인 가객들의 작품세계를 파악함에 있어서도 전기 사대부 작가들과의 신분적 차별성에 중점을 두고 그들의 작품세계를 해명하려고 하였다. 이런 과정에서 사대부층대 중인계층이라는 신분적 대립항은 자연스럽게 18세기 시조문학 연구의 중심적인 개념으로 자리잡아 왔으며, 이처럼 신분이란 개념을 중심에 두고 진행된 일련의 연구는 18세기 시조문학의 이해에 상당한 성과를 거둔 것은 사실이다.

그러나 문학이 삶의 방식을 표현하는 문화의 한 양식이라면 그 시대의 문학을 온전하게 이해하기 위해서는 무엇보다도 그러한 문학 현상이 나타난 당대의 문화 현상을 이해하는 것이 필요하다는 점에서, 18세기 시조문학을 해명하는 기준을 신분에 둔 지금까지의 시각에서 벗어나, 그들이 향유한 문화의 차이에 따라 '서울 시조'와 '향촌 시조'로 구분하여 이해하는 새로운 시각이 필요하다는 전제 아래 본고는 진행된다.

이 시기의 시조문학을 이처럼 서울과 향촌이라는 지역의 개념으로 양분하여 그 의미를 살펴야 하는 이유는 바로 이 시기에 접어들어 서울이 대도시로 발달함에 따라 서울과 향촌 간의 사회적 분기가 심화되면서 경·향간의 문화적 격차 또한 크게 벌어졌기 때문이다. 이에 따라 서울과 향촌이라는 지역적 개념이 18세기에 접어들면서는 더 이상 지역적 개념만을 의미하는 것이 아니라, 그 속에 문화적 층위로서의 개념이 추가되어 그 내연이 확장됨으로써 서울과 향촌의 문화적 성격과 활동에도 일정한 편차가 나타났기 때문이다.

아울러 이런 시각에서 본다면, 동질적인 문화를 향유하는 사람들 사이에는 그 문화를 바탕으로 형성되는 공통된 의식이 있게 마련인데, 이 시기에는 사대부와 중인이라는 신분상의 차이보다는 그들이 어떤 문화를 공유하였는가 하는 문제가 문화의 한 양식인 문학에서는 더 큰 차이를 나타내었을 것이라는 추정이 가능해지기 때문이다.

본고는 이러한 시각의 타당성을 검증하는 방식으로 진행된다. 먼저 서울이 대도시로 발전하면서 시조가 도시의 연행예술로 수용되어 발전하는 과정을 확인하고, 이 과정에서 서울의 가곡창이 크게 변화·발전하면서 경·향간의

가악의 분화가 심화된 사실을 파악한 다음, 이러한 가악 분화 양상에 따라 18세기에 활동한 작가를 서울 작가와 향촌 작가로 구분하여 그들의 작품 사이에 나타난 존재 양상의 차이를 고찰하고, 그 차이가 바로 그들이 향유한 가악 문화의 차이에서 비롯된 것이라는 점을 밝혀, 18세기의 시조를 문화적 차이에 따라 서울 시조와 향촌 시조 구분하여 이해하려는 새로운 시각이 필요하다는 사실을 규명하도록 할 것이다.

II. 서울의 도시화와 경·향간 가악의 분화

조선전기 시조의 창작과 향유의 중심은 서울이 아니라 鄕村이었다.¹⁾ 물론 이 시기 사대부들은 ‘士’로서 심성을 수양하고, ‘大夫’가 되어 政事에 종사하는 것을 이상으로 생각했기 때문에 그들의 생활은 出·處에 따라 정치현실인 서울과 江湖自然인 향촌을 오가며 생활하는 양면성을 지녔지만, 창조적인 문화의 중심축은 서울보다는 오히려 재지적 생활기반이 있었던 향촌에 있었다.²⁾ 특히 시조의 경우는 정치일선에서 致仕하여 향리로 돌아왔을 때나, 士禍와 黨爭에 의하여 실세하여 낙향하거나 귀양을 왔을 때, 혹은 아예 처음부터 관계 진출을 포기하고 향촌에 은거하고 있을 때와 같이 기본적으로 향촌사회에 몸담고 있을 때 창작되었다.³⁾

1) 16세기 시조의 대상과 주제영역은 사림의 향촌생활이 중심이 되어있다는 사실은 崔載南이 「士林의 鄕村生活과 詩歌文學」(국학자료원, 1997)에서 자세히 밝힌 바 있다. 아울러 본고에서 ‘鄕村’이라는 개념은 일단 ‘서울’과 대립되는 개념이면서, ‘서울의 정치현실에서 물러나 살고 있는 현실적 공간이라는 역사적인 의미를 함께 포괄한다’는 앞선 연구의 결과를 따른다.(崔載南, 같은 책, p.10)

2) 16, 17세기의 우리사회는 사족들의 향촌 생활이 중요한 의미를 차지하고 있었다. 창조적 문화의 중심부가 중앙으로부터 지방으로 옮겨간 감이 들었다. 그런 가운데 서당, 누정의 발전이 두드러진 현상이었는데, 전자는 교육·학술의 산실로, 후자는 문학·예술의 산실로 역할을 하게 된다. [임형택, <17세기 전후 六歌形式의 발전과 시조문학>, 「민족문학사연구」제6호 (민족문학사연구소, 1994), p.24]

3) 이 시기 시조작가 대부분이 그러하였지만 특히 그 전형적인 모습을 李賢輔와 尹善道에게서 볼 수 있다. 龔巖은 31세(연산군 4년, 1498)에 과거에 올라 40여

이 시기 향촌 사회에서 시조의 향유는 일반적으로는 歌婢나 妓生들로 하여금 가창하게 하여 그 노래를 듣고 즐기는 방식이었지만⁴⁾ ‘놀이’와 ‘공부’를 하나로 통일시킨 六歌의 경우에는 사대부 자신들이 직접 참여하여 노래부르고 춤추는 방식이었으며,⁵⁾ 그 실현 양상은 대개 거문고 같은 악기의 반주에 맞추어 종용환원·자연평담의 분위기를 살리면서 진행된다는 것이었다.⁶⁾ 이들이 이처럼 향촌에 생활기반을 두고 자신들의 생활을 영위하면서 그 속에서의 풍류를 즐기거나, 심성 수양의 한 방법으로 시조를 창작하고 향유하는 가운데 시조 창작과 향유는 향촌사회의 중요한 생활문화의 한 방식으로 자리잡게 되었다.

그러나 향촌사회의 선비들이 중심이 된 이러한 조선전기의 시조의 창작과 향유 양상은 18세기에 접어들면서 크게 변하게 된다. 널리 알려진 바와 같이 이 시기에 생산성의 향상, 상품 화폐경제와 상공업의 발달 등에 힘입어 서울이 대도시로 성장함에 따라 향촌에 재지적 기반이 있었던 향촌 사대부들과는 달리 서울에 생활기반을 둔 경화사족층이 새롭게 나타나고 이들이 정치·경제·문화의 모든 부문에서 우위를 점함에 따라 서울과 향촌 사회간의 격차가

년 이상 서울에서 벼슬살이를 한 후 76세(중종 37년, 1542)라는 노년의 나이에 치사하고 고향으로 돌아왔는데, 향촌에 돌아온 이후 농암은 <어부가>를 개작하고 <효빈가>, <농암가>, <생일가> 등과 같은 시조를 창작하여 향유하였던 것이다. 孤山은 光海君·仁祖·孝宗·顯宗의 네 왕조에 걸쳐 활동하면서 특히 정치적 부침이 심하여 여러차례 정치 일선에서 물러나 유배를 가거나 낙향할 수밖에 없었는데, 그의 시조작품의 대다수는 이처럼 정치 일선에서 물러난 시기에 지어졌다. <견회요>와 <우주요>는 慶源 유배시절에 지었고, <산중신곡> <산중속신곡> <어부사시사> <몽천요> 등 그의 작품의 대부분은 향촌인 부용동과 금쇄동에서 창작된 것이다.

4) 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 而作者名性無聞焉 往者 安東府 有老妓 能唱此詞 叔父松齋先生 時召此妓使歌之 以助壽席之歡 …중략…於是 刪改補撰 約十二爲九 約十爲五 而付之侍兒 習而歌之 每遇佳賓好景 憑水檻而弄煙艇 必使數兒 並喚而唱詠 聯袂而踴躍 (李滉, <書漁父歌後>)

5) 임형택은 육가 형식이 수양과 교육에 관련되는 기능을 하고 있었기에 사대부의 자제 및 문도들이 그 가무의 연행에 직접 참여하였다고 밝혔다. (임형택, 앞의 논문, p.22)

6) 임형택, 위의 논문, p.24.

벌어지면서 경·향의 사회적 분기가 심화되기 시작하였다.

경화사족층은 서울과 관련을 맺으며 생활하는 士人계층으로 서울과 서울 교외에 대대로 거주하면서 그들 나름의 독특한 생활양식을 보이면서 계층의 식을 가지게 된 부류들인데, 여기에는 중간계층인 위향인들도 포함된다. '倥巷之士'라고 불렸던 이들은 중서층으로 기술직이나 서리직을 맡아 관료체계 내의 실무를 담당하거나 경화거족의 '儼人'으로 생활하였는데, 이 시기 서울의 사회적 변화에 편승하여 상당한 경제력을 갖추고 서울의 도시적 생활을 즐기면서 도시문화를 주도해나갔다. 이처럼 이들도 경화사족과 서울생활이라는 공통된 생활기반을 공유하면서 도시생활이 주는 기회와 편의를 구가하는 가운데 서울을 떠나서 살 수 없는 도시적 체질이 형성되어 이들도 경화사족의 일원으로 등장하기에 이르렀던 것이다.

경화사족은 향촌 사회의 지방사족에 비해 정치참여의 기회와 경제생활, 문화활동 등 모든 면에서 우월한 지위를 점함으로써 서울은 정치·경제·문화의 모든 면에서 더욱더 중심적 위치를 차지하게 되고 향촌과의 격차는 더욱 심화되었다. 이 시기에 나타난 '貫京賤鄉之風'이라고 하던 사회적 풍조는 바로 이러한 양상의 반영이었다.⁷⁾

이런 가운데 경화사족의 문화생활도 새로운 경향을 띄게 되었다. 서울이 도시로 성장함에 따라 사회·경제적 환경이 변화되고 이에 따라 생활과 의식 수준이 전반적으로 향상되어 문화·예술에 대한 인식이 달라지고 이에 대한 욕구도 크게 늘어나기 시작하였다. 이를 바탕으로 하여 예술의 수요가 증대되고, 예술의 수용층에도 변화가 오는 등, 예술 전반에 대한 변화가 초래되었다. 이러한 문화·예술적 변화는 시조분야에서도 뚜렷하게 그 모습을 드러내었다.

18세기에 새롭게 경화사족의 일원으로 등장한 서울의 중간계층들이 자신들의 경제력을 바탕으로 서울의 유흥적인 분위기를 주도하게 되면서 그들 사이에는 새로운 도시민적 취미와 풍류가 발달하게 되었다.⁸⁾ 이에 따라 이들은

7) 이상의 경화사족에 대한 사항은 필자가 유봉학의 <경화사족과 진경문화>에서 발췌·정리한 것이다. [유봉학, <경화사족과 진경문화>, 『우리문화의 황금기 진경시대』(최완수 외, 돌베개, 1998)]

8) 조선후기 중간계층과 서울의 도시 유흥에 대해서는 강명관, <조선후기 서울의 중간계층과 유흥의 발달>('민족문화사연구', 2집, 1992) 참조.

자신들의 새로운 취미나 풍류생활의 한 방편으로 시조를 수용함으로써 시조의 새로운 향유층으로 등장하였다. 새로운 향유층의 등장으로 가악의 수요가 늘어나자 이러한 요구를 충족시키기 위한 공급이 늘어나면서 시조의 연행 공간도 자연스럽게 확대되었다. 이처럼 도시의 발달과 그에 따른 시조의 수요와 공급의 증가는 시조가 도시의 연행예술의 하나로 자리잡게 되는 주요한 요인이 되었다.

雲從街北廣通西
富屋宵遊秉燭齊
細細三絃歌曲譜
房中之樂月中携

운중가(雲從街)를 북으로, 광통교(廣通橋) 서편
부호의 밤놀이는 촛불도 나란히
세세(細細) 삼현(三絃)에 가곡보(歌曲譜)
방중의 악(房中之樂)을 달빛 아래 펼친다.⁹⁾

이판서 댁에서 피리와 노래 소리가 요란했다. 잡가를 부르며 줄은 급히 구르고 소리는 정히 고조된 즈음 한 대감이 들어섰다. 용모가 단정하고 눈을 옆으로 굴리지 않는 품이 일견 정인군자(正人君子)인 줄을 알 수 있었다. 주인대감과 인사를 나누더니 이어 노래를 시키는 것이었다. 이날 실컷 마시고 헤어졌다. 그 자리에는 금객 김철석, 가객 이세춘, 기생 계섬·매월 등이 함께 있었던 것이다.¹⁰⁾

노리갯치 조코조흔줄을 벗넌네 아뉘든가

春花柳 夏清風과 秋月明 冬雪景에 彌雲昭格蕩春臺와 南北漢江絶勝處에
酒肴爛熳호되 조흔벗 가진 稻笛 아름다운 아모가이 第一名唱들이 次例로 번
어안자 엇거려 불을썩에 中훈님 數大葉은 堯舜禹湯文武갓고 後庭花 樂戲調
는 漢唐宋이 되엇는되 騷從이 編樂은 戰國이 되야이서 刀鎗劍術이 各自騰揚
호야 管絃聲에 어러엿다

功名도 富貴도 나몰릭라 男兒의 이 豪氣를 나눈조화 호노라 (金謙長,
「海周」548)

위에 인용한 세 편의 글은 18세기 시조 연행 양상과 관련하여 자주 인용되

9) 柳晩恭, <歲時風謠>, 「漢文樂府·詞資料集 5」(영인본, 계명문화사, 1988). p.29.

10) 在李尙書家 笙歌喧轟之時 唱雜詞 絃轉急而絳正繁 適有一幸相入來風儀端正 目不邪視 可知其爲正人君者也 與主人大監 叙寒暄畢 仍便唱歌 盡飲而罷 時琴客 金哲石 歌客李世春 妓桂纖梅月等 偕焉. (<回想>, 李佑成·林葵澤 譯編, 「李朝漢文短篇集(中)」, (일조각, 1978))

는 글이다. 첫 번째 글은 柳晩恭이 정월 대보름 밤 서울의 풍속을 묘사한 <歲時風謠> 가운데 한 편이다. 이 시는 당시 中村 부호들의 밤놀이에 이미 가곡창이 중심이 되어 있음을 알려주고 있다. 더욱이 이러한 중인 부호들의 놀이나 연회는 대보름날 같은 특정한 날에만 열리는 것이 아니라, “그 부잣집은 8·9인이 노상 모여 노는 곳이 되어서 歌客과 기생에 술·안주며 음식이 떨어질 날이 없었다”라고¹¹⁾ 할 정도로 일상화되어 있었으니, 당시에 서울에는 이미 중인계층들이 시조의 주요한 향유층이었고, 또 시조 연행 공간도 사대부들의 연회나 풍류장 뿐만 아니라 중인층의 연회 등으로 확대되었음을 확인할 수 있다. 두 번째 글은 주월이란 기생이 판서 맥의 연회에 불러간 것을 회상한 글인데, 이때 잔치나 연회에 시조의 연행자로는 새롭게 등장한 가객과 악사 등이 중심이 되었다는 사실을 알려주고 있다. 마지막 글은 김수장이 그를 중심으로 한 가객들의 풍류생활을 노래한 작품이다. 노래를 좋아하는 벗들이 함께 모여 계절마다 서울 근교의 경치 좋은 곳을 찾아다니며 가곡창이 중심이 된 풍류를 즐겼는데, ‘가른 籥笛’이 동원되고 여기에다 기생까지 참여하고 있어 이러한 그들의 풍류활동이 집단적이고 향락적이며 유흥적으로 변해가고 있다는 사실을 보여주고 있다.

위에서 확인한 것처럼 18세기 서울이 도시로 발달함에 따라 경제적으로 성장한 여형인들이 시조를 그들의 도시민적 취미나 풍류생활의 한 방편으로 수용함으로써 가악의 수요 증가를 가져왔고, 수요의 증가는 새로운 공급을 유발하여 새로운 시조 연행자인 가객을 등장시켰으며, 이러한 가악의 수요와 공급의 증가는 자연스럽게 시조의 연행공간을 확대하여 시조의 연행이 활성화되면서 시조는 도시의 연행예술로 발전하게 되었던 것이다.

이러한 시조의 변화는 무엇보다도 소비적인 도시문화를 바탕으로 이루어졌기 때문에 향락적이고 유흥적인 성격을 강하게 띠게 되었다. 이것은 시조를 엮어 노래하는 가곡창의 성격 변화에서 쉽게 확인할 수 있다.

18세기의 가곡은 삭대엽 제4라는 변주곡과 弄·樂·繙이라는 삭대엽의 새로운 변주곡들로 가곡의 곡조가 크게 분화·발달하면서 17세기에 비하여 눈

11) 其家卽乃是八九人相會宴遊之所也 歌客舞妓 酒肴飲食 無日不設 [〈長橋之會〉 李佑成·林焚澤 譯編, 「李朝漢文短篇集(上)」(일조각, 1973) p.174.]

부신 발전을 하였다. 이러한 새로운 곡조의 분화·발달의 주된 담당자들은 모두 시조의 새로운 연행자로 등장한 가객과 악사들인데,¹²⁾ 이들은 연행의 장에서 이미 있었던 노래를 반복적으로 가창하는 것에 만족하지 않고, 그 노래를 도시민적 새로운 취미나 풍류생활에 알맞은 새로운 형태로 변주시키는 시도를 반복하면서 자신들의 가악활동을 전개하는 가운데서 새로운 가곡의 곡조를 개발해 나갔던 것이다.

그런데 이 시기에 가객들에 의하여 새롭게 분화·발달한 가곡의 변주곡들은 正格에서보다 주로 變格에서 더 현저하게 나타났는데, 이것은 가객들의 시조 연행 공간이 향락적이고 유흥적인 도시민적 취미와 풍류생활에 바탕을 두고 있었기 때문이다. 다시 말하면 이러한 유흥적인 연행의 장에서는 舒緩하고, 말이 적고, 곧은 목을 쓰며, 고정된 리듬을 사용하는 正格의 가곡창보다는 흥청거리고, 즐겁고, 경쾌한 리듬의 變格의 창을 선호하였기 때문일 것이다. 따라서 이 시기 서울의 가곡창은 기존의 곡에 비하여 가락이나 장단의 구조가 복잡하고 악곡의 절주가 빨라지면서 도시의 유흥적인 연행예술에 적합한 弄·樂·編이라는 사대엽의 새로운 변주곡을 중심으로 크게 변화·발전하고 있었던 것이다.

그러나 이러한 서울의 가악문화는 곧바로 지방으로 전파·확산되기는 힘들었다. 18세기에 접어들어 서울은 대도시로 발달하면서 경·향의 사회적 분기가 심화되고 이에 따라 문화적 격차는 더욱더 벌어졌던 것이다. 특히 경화사족들은 향촌사회의 지방사족에 비해 정치·경제·문화 등 모든 면에서 우월한 지위를 점하여 중앙 정치 참여의 기회를 독점하다시피 함으로써 조선전기와 달리 향촌 사대부들이 중앙정계로 진출하는 길이 극히 제한되었다. 이에 따라 경·향간의 문화적 교류가 소원해지면서 이들의 생활문화의 하나였던 가악의 경우도 경·향간의 분화가 심화될 수밖에 없었던 것이다.

당시 지방과 서울간에 일어난 가악의 격차를 대구에서 가객으로 활동하고 있던 韓維信의 글을 통하여 확인할 수 있다.

12) 宋芳松, 「韓國音樂通史」(일조각, 1984). p.421 및 492.

을미년 봄에 김유기공이 마침 서울로부터 왔다. 공은 지금 이 시대 가악의 독보이다. 내가 가서 인사하고 時譜로 시험하여 물으니 공은 문득 웃으며 응답하지 않았다. 밤이 이슬하자 비로소 몇 편의 노래를 읊었는데 소리가 금석에서 나온 듯 따라갈 수 없을 것 같았다. 나는 정신이 멍하여 마음속으로 말하기를 ‘正聲이 여기있도다’ … 그리하여 평조 등 여러 곡을 일과로 가르쳤다. 우리들은 마음을 다하여 배우고 익혀 여러 해가 지난 뒤에 비로소 흉내낼 수 있었다.¹³⁾

18세기 초엽(을미년, 1715년) 서울에서 활약하던 가객 金裕器가 대구로 내려왔는데, 이때 그 앞에서 한유신이 당시 대구지방의 時譜를 노래하였더니 그는 다만 웃으면서 응답하지 않고, 이어 김유기가 몇 편의 노래를 부르자 한유신은 그 노래를 듣고 정신이 멍하여졌을 정도라고 하였다. 그리하여 김유기는 평조 등 여러 곡을 한유신 등 대구의 가객들에게 가르쳤는데 그들은 여러 해를 배운 뒤에야 비로소 그 곡을 흉내낼 수 있었다고 적고 있다.

물론 이 기록을 김유기와 한유신 사이의 개인적인 가창 능력의 차이로도 해석할 수 있겠지만, 문맥을 꼼꼼하게 검토해 보면 이것은 단순한 가창력만의 문제는 아닌 것이라는 사실을 쉽게 확인할 수 있다. 우선 한유신이 당시 대구 지방에서 불리는 ‘시보’로 시험하였으나 김유기는 다만 웃기만 할 뿐 응답이 없었으며, 그 뒤 김유기로부터 ‘평조 등 여러 곡’을 배웠다고 한 사실을 미루어 볼 때, 이것은 대구지방의 ‘시보’와 서울의 그것은 달랐다는 사실을 보여주는 것이며, 그들이 김유기로부터 배운 ‘여러 곡’이란 대구의 ‘시보’와는 다른 당시 서울의 ‘시보’라고 보아야 할 것이다.

18세기 초엽 대구에서 가객으로 활약하고 있는 한유신이 서울의 ‘시보’를 접하고 정신이 멍할 정도의 충격을 받았으며, 또 그것을 익히는데 여러 해가 걸렸다는 사실을 미루어 짐작하면, 그 당시 벌써 서울과 지방의 가악의 격차는 상당한 정도로 벌어졌다고 보아야 할 것이며, 이러한 경·향간 가악의 분화는 서울지방의 가악이 본격적으로 분화·발달하기 시작하는 18세기 중엽

13) 乙未春 金公裕器 適自京師來 公卽今代之爲獨步也 余往省之 試以時譜叩之 公輒笑而不應 夜久 始吟數闕 聲出金石 若不可影響焉 余乃惓然自衷 私語心曰 正聲在是矣…遂而平調等諸曲 日果而授之 不佞等 專心學習 閱累年而始能效嚬. (韓維信, <永言選序>)

이후로 접어들면서 더욱더 심화되었음에 틀림없을 것이다. 가악의 전문가라 할 수 있는 가객들 사이에서도 경·향간의 가악의 차이가 이런 정도였다면 향촌에 묻혀 사는 사대부의 경우에는 더 말할 것도 없을 것이라 생각한다. 더욱이 18세기 이후 경화사족들에 밀려 중앙정계로 진출한 기회가 거의 없었던 향촌 사대부들은 이러한 서울의 가악을 접할 기회조차도 많지 않았을 것이라 생각된다.

시조는 음악과 깊은 관련을 가지면서 발달·전승되어 왔기 때문에, 이러한 경·향간 가악의 분화는 필연적으로 시조문학의 변화를 수반할 수밖에 없었으리라 생각된다. 다음 장에서는 경·향간 가악문화의 분화에 따라 시조문학 상에 나타난 변화 양상을 작가와 작품의 존재양상을 통하여 구체적으로 살펴 보도록 하겠다.

Ⅲ. 시조 작가와 작품의 존재양상

18세기 시조문학에 대한 온전한 이해에 도달하려면 먼저 이 시기에 활동한 작가와 그들이 남긴 작품의 존재양상을 구체적으로 검토하여 파악할 필요가 있다. 沈載完님의 ‘작가의 연대별 분류’에 의하면 18세기의 작가는 肅宗·英祖·正祖期에 걸친 사람으로 모두 66명으로 나타나지만,¹⁴⁾ 이 숫자는 작가의 활동시기가 아니라 출생연대를 기준으로 파악된 것이기 때문에 당대의 구체적인 문학활동 상황을 파악하는 데는 다소간의 차이가 있을 수 있다는 점을 고려하여, 본고에서는 18세기 시조문학의 양상을 구체적으로 이해하기 위하여 작가의 주활동 시기¹⁵⁾를 기준으로 18세기에 활동한 작가를 파악하였다. 그리고 이들 가운데서도 대체적인 창작 경향을 이해하기 위하여 5수 이상의 작

14) 沈載完, 「時調의 文獻의 研究」(세종문화사, 1972). pp.262-3.

15) 작가의 주활동시기는 일반적인 사대부들의 일생을 고려하여, 修學期가 끝나고 사회적 책무를 수행하게 되는 30세 이후부터 사망시까지로 잡았다. 따라서 30세 이후부터 사망시까지가 18세기에 해당되는 작가를 18세기에 활동한 작가로 파악하였다. 다만 生沒年代가 밝혀지지 않고 王朝만 밝혀진 작가는 그 왕조에 활동한 것으로 간주하였다.

품을 남긴 작가와 그 작품수를 조사하여 파악하니 그 결과는 아래와 같았다.

金壽長 119수,	李鼎輔 91수,	金天澤 71수,	黃胤錫 28수,	金振泰 26수,
申獻朝 25수,	安瑞羽 19수,	朱義植 18수,	金友奎 18수,	朴文郁 17수,
李廷燕 14수,	陸鼎翁 14수,	申 塚 14수,	金裕器 10수,	梁周翊 10수,
魏伯珪 9수,	金默壽 8수,	金聖器 8수,	金兌錫 7수,	庚世信 7수,
權 渠 6수,	朴淳愚 6수,	朴熙錫 5수. ¹⁶⁾		

18세기에 활동하면서 5수 이상의 작품을 남긴 작가는 위에 나타난 것처럼 대개 23명인데, 이들을 대상으로 경·향간 가악의 분화에 따라 일어난 시조문학상의 변화를 살펴보고자 하겠다. 먼저 당시 가악의 분화 양상에 따라 위의 작가를 서울에 생활기반을 두고 활동한 서울 작가와 향촌에 살면서 작품 활동에 임한 향촌 작가로 구분해 보기로 한다.

서울에 생활기반을 둔 서울 작가로는 먼저 이정보와 신헌조를 들 수 있다. 이정보는 肅宗 19년(1693) 閩族인 延安 李氏 가문에서 태어났는데, 그의 高祖인 李明漢은 이조판서와 대제학을 지냈으며, 曾祖인 李一相은 예조판서와 대제학을, 祖父 李成朝는 사복시 첨정을, 그리고 부친인 李雨臣은 호조참판을 지냈고, 자신도 벼슬이 이조판서와 대제학을 거쳐 우참찬에 이르러¹⁷⁾ 그의 집안은 대대로 중앙의 주요 관직을 역임한 명문거족임을 알 수 있다. 신헌조도 역시 명문거족인 平山 申氏 가문에서 1752년에 태어났다. 그의 8대조인 申欽은 영의정을 지냈으며, 그의 부친인 申應顯은 대사간과 공조판서를 역임하였고, 그 역시 대사간과 강원도 관찰사 등의 주요 관직을 역임하였다.¹⁸⁾ 이처럼 이들은 모두 서울에 생활기반을 두고 累代에 걸쳐 중앙관료로 벼슬살이를 하여온 경화거족 출신이다.

또 다른 서울 작가로서는 18세기 서울의 도시화에 힘입어 새롭게 시조의 향유층으로 등장한 중간계층의 가객이나 가창자들을 들 수 있는데, 이들은 「靑

16) 각 작가의 작품수는 沈載完, 「定本時調大典」(일조각, 1984)의 '작가색인'에 나타나는 작품수를 따랐다. 다만 異名의 작가와 작가 未確定的 표시(※)가 된 작품은 이 숫자에서 제외하였다.

17) 秦東赫, <李鼎輔論>, 「한국문학작가론」(형설출판사, 1982). pp.344-5.

18) 朴乙洙, <申獻朝論>, 「고시조작가론」(백산출판사, 1990). pp.414-5.

丘永壽, '閭巷六人'난이나 周氏本「海東歌謠」의 '古今唱歌諸氏'조 혹은「靑邱歌謠」등에 작품이 실려 있거나 이름이 전하는 김수장, 김천택, 김진태, 주익식, 김우규, 박문옥, 김유기, 김목수, 김성기, 김태석, 박희석 등 11명과 「古今歌曲」의 편자로 가장자로 추정되는 송계연월웅, 그리고 가객으로 추정되는 유세신,¹⁹⁾ 이정신²⁰⁾ 등 3명을 합하여 모두 14명이었다. 이들은 모두 중간계층인 위향인들로서 경화사족과 서울이라는 공통된 생활기반을 공유하면서 서울의 가악문화를 주도해나간 사람들이다. 이들을 모두 합하면 서울에 생활기반을 두고 활동한 서울 작가는 전체 23명 가운데 16명에 달한다.

이들 외 나머지 7명은 모두 향촌에 생활기반을 둔 향촌 작가들이다. 황윤석은 英祖 5년(1729) 전라도 덕흥에서 태어나 31세에 진사시에 합격하고 음직으로 51세에 목주현감을 잠시 지냈으나²¹⁾ 기본적으로는 향촌에 생활기반을 둔 향촌의 선비였으며, 양주익은 景廟 壬寅(1722) 전라도 남원에서 출생하여 19세에 과거에 오르면서 벼슬길에 나섰으나²²⁾ 당시 노론 벌열들로부터 「門地가 한미하고」 「處地가鄙賤」하다는 탄핵을 받고 汰去당하기도 하였으니,²³⁾ 그는 향촌에 생활기반을 두고 출·처에 따라 서울과 향촌을 오간 조선전기 전형적인 향촌 사대부와 같은 유형의 삶을 산 것으로 보아야 할 것이다. 위백규는 영조 3년(1727) 전라도 장흥에서 태어나 그곳에서 수학하고, 과거에도 임했으나 「들러리」로서의 과거에 대한 환멸과 가족에 대한 의무감 속에 과거를 단념하고 귀농하여 후학을 가르치고 저술활동에 입했던 향촌의 선비요 학자로서 일생을 보냈다.²⁴⁾ 안서우는 顯宗 甲辰(1664)에 출생하여 31세(1694)에 별시문과에 급제하여 태안군수, 울산부사 등을 역임하였으나, 聖廟從祀事件에 연루되어 전라도 무주에서 30년간 落拓하여 서울과는 발을 끊고 살았다고 한

19) 沈載完은 작가의 신분(계급)별 분류에서 庚世信을 歌客作家群으로 분류하였다. 「時調의 文獻의 研究」(세종문화사, 1972). p.280]

20) 崔東元은 李廷燕을 肅宗·英祖期를 걸치기도 하고, 혹은 영조기에 활동한 가객으로 추정한 바 있다. 「古時調論」(삼영사, 1980). p.75]

21) 최강현, <黃胤錫論>, 「古時調作家論」(백산출판사, 1990). pp.400-1.

22) 沈載完, 「時調의 文獻의 研究」(세종문화사, 1972). p.144.

23) 조선왕조실록 CD-ROM <영조 102 39/12/18(경자)> 및 <영조 107 42/11/08 (갑술)> 참조.

24) 金碩命, 「존재 위백규 문학 연구」(이문문화사, 1995). pp.40-63.

다.²⁵⁾ 박순우는 肅宗 12년(1686)에 전라도 영암에서 태어나 38세(1723)에 생원이 되었고 40여년 과거에 응시하였으나 뜻을 이루지 못하고 만년에는 산림 처사를 자처하고 자연을 벗하며 일생을 보낸 향촌의 선비였다.²⁶⁾ 그리고 권구는 현종 13년(1672) 경상도 안동 기곡리에서 태어나 10세에 文理를 통달할 정도로 재주가 뛰어났으나 한번도 과거에 응하지 않고 일생을 은일 생활로서 학문과 후진양성에 힘쓴 향촌의 학자요 교육자였으며,²⁷⁾ 신지는 숙종 32년(1706년)에 출생하여 두세 차례 과거에 응시하였으나 모두 고배를 마시고 歸田후에 경북 문경군 점촌에 伴鷗亭을 축성하여 이곳에서 은거하며 여생을 보낸 강호의 布衣處士였다.²⁸⁾

이들은 과거에 실패하거나 처음부터 관계 진출을 포기하고 향촌에 은거하거나, 혹은 벼슬길에 올랐다 하더라도 중앙관직이 아니라 외직을 잠시 진전하다 다시 향촌으로 돌아와 자연을 벗하고 학문과 후진양성에 힘쓰면서 생활한 사람들이다. 따라서 이들은 기본적으로 자신들의 생활기반인 향촌에서 생활을 영위하면서 그 속에서 시조를 창작하고 향유하였던 향촌 작가들이었다.

위와 같이 18세기의 시조 작가들을 서울 작가와 향촌 작가로 분류하여 살펴보면 우선 확인할 수 있는 사실은 이 시기 시조문학의 창작과 향유의 중심이 향촌으로부터 서울로 이동되었다는 점이다. 우선 작가 수에 있어서 앞에는 23명의 작가 가운데 약 70%에 가까운 작가들이 서울 작가이며, 이들이 남긴 작품수도 향촌 작가의 그것보다는 압도적으로 많은 숫자이다. 물론 문학의 활동의 중심을 작가수나 작품수만으로 따질 수만은 없는 문제이다. 그러나 이러한 작가수나 작품수 뿐만 아니라, 이 시기 시조사나 문학사의 변화를 주도하거나 영향을 끼친 작가들 살펴보더라도 서울 작가들이 중심을 이루고 있다는 사실을 고려할 때, 조선전기까지 향촌이 중심이 되었던 시조문학의 활동이

25) 沈敎完, 위의 책. p.135 및 정혜원, <18세기 강호시조연구>, 「인문과학연구」 제4호 (상명여대 인문과학연구소, 1995). pp.73-4.

26) 金聖培, <明村 朴淳忠의 金剛別曲>, 「無涯梁柱東博士華誕紀念論文集」(1963). pp.135-6.

27) 李東英, 「朝鮮朝 嶺南詩歌의 研究」(형설출판사, 1984). pp.113-4.

28) 權寧徹, <伴鷗翁時調와 陶山十二曲의 系譜>, 「연구논문집」(효성여대, 1966). pp.282-3.

이 시기에 접어들면서 서울을 중심으로 전개되었다는 사실은 쉽게 파악할 수 있다.

다음으로는 서울 작가와 향촌 작가들은 시조의 창작 경향에 있어 뚜렷한 대조를 보이고 있다. 향촌 작가들은 모두 연시조를 중심으로 창작한 반면 서울 작가들은 다작 작가들이 많이 있음에도 불구하고 연시조를 창작한 사람은 단 한사람도 없다.

황운석은 <木州雜歌> 28수를 지었으며, 양주익은 <感君恩歌> 5수와 <感恩曲> 5수를, 위백규는 <農歌> 9수를, 권구와 박순우는 각각 <屏山六曲>과 <東遊錄> 6수를 창작하여, 그들이 남긴 작품은 모두 연시조로만 되어있다. 안서우는 19수의 작품은 남겼는데, 그 가운데 <楡院十二曲> 13수가 포함되어 있으며, 신지는 모두 14수의 작품을 지었는데, 그 속에 연시조 <永言> 12수가 들어있어 이들도 역시 연시조를 중심으로 작품을 창작하였음을 확인할 수 있다.

향촌 작가들이 이처럼 연시조를 중심으로 창작한 것은 연시조가 향촌생활과 관련하여 그들의 개인적인 혹은 집단적인 정서를 표출하고자 하는 의식의 일단과 밀접한 관련이 있었다는 점과²⁹⁾ 아울러 향촌 사대부들은 수양과 학문을 중시하는 문예의식을 지니고 있었기 때문에 이러한 의식을 전형적으로 대변한 ‘六歌形式’을 수용하여 활발하게 계승·발전시켜 왔는데³⁰⁾ 이러한 전통을 그대로 이어받아 창작에 임했기 때문이다. 실제로 이들 작품에 나타나는 중심적인 소재와 주제, 그리고 그 정서는 향촌과 밀접한 관련을 가지고 있으며, 또 안서우의 <유원십이곡>, 권구의 <병산육곡> 그리고 신지의 <영언> 등은 ‘육가형식’을 계승하여 산림에 은거하는 생활을 노래한 趣意에서 <도산십이곡>의 전통을 이어서 창작한 것이라 밝히고 있다.

이처럼 향촌 작가들이 연시조를 중심으로 창작한 것은 향촌생활과 관련된 그들의 의식이나 수양과 학문을 중시하는 자신들의 문예의식을 표현하는데 바로 이 연시조 형식이 매우 유용했기 때문이라 생각된다. 그러나 향촌과는

29) 崔載南, 앞의 책, p.9. 및 任周卓, <연시조의 발생과 특성에 관한 연구> (석사 학위논문, 서울대 대학원, 1990). p.39.

30) 임형택, 앞의 논문, p.29.

관련이 먼 서울에 생활기반을 둔 서울 작가들은 이러한 ‘진지한 형식’의 연시조는³¹⁾ 그들이 시조를 향유하였던 도시의 유흥적인 연행의 장에는 맞지 않을 뿐만 아니라, 시조의 연행 방식이 주는 제약 때문에 연시조는 창작하지 않았던 것이다.

다시 말하면 시조가 도시의 연행 예술로 발전하는 과정에서 시조의 연행 방식으로 가곡의 한바탕이 형성되었는데, 가곡창의 한 바탕은 곡의 성격이 일반적으로 느린 것에서 시작하여 점차 빠른 것으로 변화해 가며, 정격인 大葉調에서부터 시작하여 弄·樂·編調와 같은 변격으로 이어지는 일정한 순서를 취하고 있다. 이러한 순서에 따라 배열된 곡조에는 곡조마다 특유한 風度와 形容이 있어, 그 곡조에 알맞은 노랫말을 필요로 하는 것이다. 따라서 정해진 곡조의 순서에 따라 한 바탕을 계속하여 부르는 가곡창의 연행 방식은 정해진 곡조에 알맞은 풍도와 형용을 지닌 내용의 사설을 엮어 노래해야 한다. 그러나 동일한 주제에 의하여 한편의 작품으로 묶인 연시조의 경우는 이러한 가곡의 한바탕 형식에 없어 차례대로 노래하기에는 매우 부적합한 수밖에 없다.³²⁾ 따라서 도시의 연행 공간에서 시조를 주로 향유했던 서울 작가들은 이러한 제약을 잘 알고 있었기 때문에 연행의 방식에 부적합한 연시조 작품은 한 편도 창작하지 않았던 것이라 생각된다.

서울 작가들은 연시조는 한 편도 창작하지 않은 반면, 상당수의 작가들이 장시조 작품을 남기고 있다. 가객이나 가창자 출신 가운데는 김수장이 38수의 장시조를 창작하였으며, 박문옥이 12수의 장시조를, 그리고 김목수와 김태석이 각각 3수와 2수의 장시조를 남겼다. 이들 외에도 5수 이상의 작품을 남기지 않아 위의 23명의 명단에 들지는 못했지만 ‘고금창가제씨’의 명단에 이름

31) 임주탁은 연장체 형태의 시조인 연시조는 작자의 창작태도에 있어 제목이 없는 단형시조보다 진지한 시가 형식이라고 지적하였다. (任周卓, 앞의 논문, p.6)

32) 필자는 조선후기에 시조가 연행 예술로 발전함에 따라, 이미 연시조로 창작된 <훈민가>의 경우에도 가곡창의 한바탕이 주는 제약 때문에 연행의 장에서는 각 장을 따로 떼내어 독립된 노래로 가장함으로써 결과적으로는 연시조의 형식이 파괴되었음을 밝힌 바 있다. [참고, <18·9세기 훈민시조의 변모와 그 의미>, 『한국문학논총』 15집 (한국문학회, 1994).]

이 올라 있어 英祖期의 가창자로 짐작되는 權德重과 吳擎華가 각각 1수씩(『時鈞』2016 및 『時鈞』193) 장시조를 남기고 있다. 또 경화거족 출신의 서울 작가로는 이정보가 19수의 장시조를 남겼고, 신현조는 11수의 장시조를 창작한 것으로 되어 있다. 이 이외에도 英·正祖期를 살면서 정1품 綏祿大夫에 오른 朴明源이 한 수의 장시조(『時鈞』882)를 남기고 있다. 이처럼 가객이나 가창자 출신이든 경화거족 출신이든 장시조를 남긴 작가들은 모두 서울 작가들이고 향촌 출신 작가는 아무도 장시조를 창작하지 않았다.³³⁾

이처럼 서울 작가들이 장시조를 창작하게 된 사실은 시조가 도시의 연행예술로 발전하는 과정에서 특히 장시조를 없어서 부르는 변격의 창이 발달한 것과 깊은 관련이 있다.³⁴⁾ 즉, 앞에서 지적했듯이 18세기에 시조가 도시의 연행예술로 발전하게 되면서 시조를 없애 노래하는 가곡창도 도시의 유흥적인 연행예술에 적합한 弄·樂·編이라는 작대엽의 변주곡이 크게 분화·발달했던 것이다. 시조는 원래 음악의 唱詞로서 곡조에 없어서 노래로 향유하는 것이기 때문에 시조의 연행은 그 창곡의 발달을 기본적으로 전제하지 않을 수 없다. 따라서 장시조를 창사로 하는 변격의 곡조들이 18세기부터 급속하게 발달하였다는 사실은 이때 벌써 장시조가 연행의 장에서 본격적으로 연행되었다는 것을 의미한다. 장시조가 이처럼 본격적으로 연행됨으로써 연행의 장에서는 장시조에 대한 수요가 크게 늘어났으며, 바로 이런 연행의 장에서 시조를 향유하였던 서울 작가들은 이러한 수요에 부응하여 새로운 곡조에 알맞은 노랫말의 필요성을 절감하였기에 장시조를 창작하였다고 보아야 할 것이다. 그러나 향촌 작가들이 시조를 향유한 방식은 도시의 유흥적인 연행의 장과는 거리가 있을 뿐만 아니라, 이러한 시조 연행의 현장을 중심으로 일어난

33) 최동원의 '長時調作家一覽表'(최동원, 앞의 책, p.72)에는 황윤석이 1수의 장시조를 남긴 것(『時鈞』3033)으로 나타나 있다. 이 작품은 형식적인 면에서는 정형에서 많이 벗어나 있어 파격인 장시조로 볼 수도 있지만, 이 작품이 연시조인 '목주잡가' 28수 가운데 1수이므로 그 창작 의식으로 볼 때는 장시조로 취급할 수 없다고 보아 본고에서는 장시조로 간주하지 않았다.

34) 필자는 장시조를 唱詞로 하는 歌曲의 變格의 곡조들이 분화·발달함으로써 장시조가 연행의 장에서 연행될 수 있는 음악적 기반을 확보할 수 있었다는 사실을 밝힌 바 있다. [참고, <18·9세기 장시조 연행의 기반과 그 문학적 의미>, 『도남학보』15집 (도남학회, 1996)]

가악의 변화를 쉽게 접할 수 없었던 그들이 장시조를 창작하지 않았다는 사실은 어찌 보면 당연한 결과일지도 모른다.

서울 작가와 향촌 작가는 이처럼 작품 창작 경향에서만 구별되는 것이 아니라, 작품의 전승 양상에 있어서도 뚜렷이 구분된다. 향촌 작가들의 작품은 모두가 문집이나 필사의 형태로 남아 전하고 있을 뿐, 가객들이 엮은 시조집에 실려있는 작품은 한 편도 없다. 반면 서울 작가들의 작품은 거의 모두가 가집에만 남아 전하고 있다.

안서우의 작품은 그의 문집인 「兩葉齋散稿」에 전하고, 양주익의 시조 10수도 그의 문집인 「無極集」에 남아 전하고 있다. 박순우의 <동유록>은 필사본인 「明村遺稿」에 전하고, 신지의 작품도 필사본인 「伴鷗翁遺事」에, 그리고 위백규의 <농가>도 「三尼堂歌帖」에 실려서 전하고 있다. 황윤식의 <목주잡가>는 手寫日記本인 「願齋亂稿」에 실려 있으며, 권구의 작품은 「屏谷先祖內政篇」 속표지에 필사의 형태로 전하고 있다. 그러나 서울 작가들의 작품은 가객이나 가창자 출신은 물론이거니와 경화거족 출신인 이정보의 작품도 모두 「해동가요」 周氏本과 一石本, 그리고 「병와가곡집」 등을 비롯한 여러 종류의 가집에 남아 전하고 있으며, 신현조의 작품은 개인 시조집인 「蓬萊樂府」에 실려 전하고 있지만 이 가운데 상당수의 작품은 가집인 六堂本 「청구영언」과 「詩歌」에도 함께 실려 전하고 있다.³⁵⁾

향촌 작가와 서울 작가의 작품 전승 양상이 이처럼 다르게 나타난다는 사실은 결국 이들이 시조를 향유하는 방식과 그 문화의 차이에서 비롯된 것이며, 또 이러한 차이 때문에 이들 서로간의 교류도 없었다는 사실을 의미한다고 보아야 할 것이다. 즉, 서울 작가들은 서울이라는 도시생활을 공유하면서 연행예술로 발달한 시조를 도시의 유흥적인 연행의 장에서 향유하였기 때문에 사대부 작가의 작품이라도 이들과 연행의 장을 함께 한 가객들에 의하여 가집에 실릴 수 있었지만, 향촌 작가들은 이들과는 달리 향촌에서 교양이나 취미의 방편으로 자족적인 방법으로 시조를 창작하고 향유하였기 때문에 이들의 작품은 가집이 아니라, 자신의 문집이나 필사의 형태로 전할 수밖에 없

35) 이상 작품의 수록 양상에 대한 사실은 沈載完의 「校本歷代時調全書」(세종문화사, 1972)에 힘입었다.

었던 것이다. 아울러 조선전기 향촌 사대부들의 작품은 가객들이 엮은 시조집에 실려 전하고 있지만, 이 시대 향촌 작가들의 작품은 동시대의 가집은 물론 후대의 가집에도 실리지 않았다는 사실은 18세기 이후 경·향간의 사회적 분기가 심화되면서 서로 간의 문화적 교류도 소원해졌다는 의미한다고 보아도 무방할 것이다.

이상에서 살펴본 것처럼 18세기 작가들은 서울에 생활기반을 둔 서울 작가와 향촌에 생활기반을 둔 향촌 작가라는 두 부류로 구분된다. 그리고 작품 창작 경향에 있어서 서울 작가들은 대개 장시조를 창작한 반면 연시조를 창작한 사람은 없었음에 반해, 향촌 작가들은 연시조를 중심으로 창작하고 장시조는 아무도 창작하지 않았으며, 이들의 작품도 향촌 작가는 문집이나 필사의 형태로 전승되는 반면 서울 작가들의 작품은 모두 가집에 남아 전한다는 차이가 있다는 사실을 확인하였다. 서울 작가와 향촌 작가라는 두 부류의 작가층들이 작품 창작 경향과 그 전승 양상에서 이처럼 차이를 나타내는 이유는 무엇보다도 이들이 향유한 가악 문화의 차이에서 비롯된다고 생각된다. 즉, 18세기 도시로 성장한 서울을 중심으로 활동한 서울 작가들은 시조를 수용하여 그들의 도시민적 취미나 풍류생활에 적합하도록 도시의 연행예술로 변화·발전시켜 향유하는 과정에서 시조를 창작하였지만, 생활기반을 향촌에 둔 향촌 작가들은 조선전기 향촌 사대부들의 시조 창작과 향유의 전통을 그대로 계승하여 그들의 의식이나 정서를 표현하는데 유용한 연시조를 창작했기 때문이라 보아진다.

IV. 18세기 시조 이해의 새로운 시각

18세기 시조문학을 이해하는 준거의 틀을 신본에 두고, 이 시기의 시조문학을 사대부 시조와 중인 가객 시조, 사대부 작가와 중인 가객 작가 등과 같이 신본을 기준으로 한 양분법으로 파악하려고 한 것이 기존 논의들에서 취해온 일반적 시각이었다.

그러나 앞에서 살펴본 바와 같이 18세기 시조문학의 작가들은 서울 작가와

향촌 작가의 두 부류로 존재하며, 이들은 작품의 창작 경향에서나 그 전승양상에 있어서 뚜렷한 차이를 보이며 존재하고 있다는 사실을 확인할 수 있었다. 이 두 부류의 작가들 사이에 나타난 이러한 차이는 단순히 지역적인 것에서 오는 것이 아니라, 이 시기에 서울이 도시로 성장함에 따라 서울과 향촌 사회간의 문화적 격차가 벌어지면서 나타난 가악 문화의 차이에서 비롯된 것이다.

사실 문학이 삶의 방식을 표현하는 문화의 한 양식이고, 시조 역시 당시 주요한 생활문화의 하나였기에, 이러한 경·향간 가악 문화의 차이는 필연적으로 시조문학의 변화를 수반할 수밖에 없었으리라 생각된다. 따라서 당시의 경·향의 이러한 문화의 차이에 따라 18세기의 시조를 서울 시조와 향촌 시조, 서울 작가와 향촌 작가로 구분하여 이해하려는 새로운 시각은 기존의 사대부와 중인 가객이라는 신분의 구분에 의한 경우보다도 18세기 시조문학을 이해하는데 오히려 더욱 유용한 방법론이 될 수 있다고 생각된다.

이러한 사실을 서울에 생활기반을 두고 서울에서 활동한 사대부 작가인 이정보와 신현조의 경우 통해 확인해 보도록 하겠다. 이정보의 시조는 조선 후기 사대부 시조의 변모와 관련하여 주목을 받아 왔다. 즉, 그의 작품은 사대부의 근엄한 격조에서 벗어나 상스러운 표현이나 감정을 직접적으로 표현하면서 애정이나 유락과 같은 통속적 취향에 영합하는 경향을 보이는데, 이것은 격조를 중시하던 사대부의 풍조가 무너지고 있는 모습을 극명하게 보여주는 예이며, 사대부 시조의 변모의 한 양상으로 지적되어 왔다.³⁶⁾

썸으로 差使를 삼아 먼더 님 오게 하면
 비록 千里라도 瞬息에 오련마는
 그 님도 님 둔 님이니 올똥말똥 하여라. (『時全』340)
 壽夭長短이 님 아더나 죽은後] 먼 거쫓거시
 天皇氏 一萬八千歲도 죽은後] 먼 거쫓거시
 아마도 먹고 노는거시 귀 올흔가 흐노라. (『時全』1705)

간밤의 자고 간 그놈 아마도 못 이져라
 瓦얏놈의 아들인지 존흠에 썸너드시 沙工놈의 명녕인지 沙於씨로 지르드

36) 조동일, 『한국문학통사 3』(지식산업사, 1984). pp.279-80.

시 두더취 녕식인지 곳곳지 뉘지드시 平生에 처음이오 흥중이도 야릇지라
前後에 나도 무던이 격거시되 춤 盟誓호지 간밤 그 늙은 춤아 못니저 호
노라. (『時全』71)

위의 세 작품은 여러 가집에 이정보의 작품으로 전하고 있다. 첫 번째 작품의 내용은 남의 님을 두고 그리워하는 痴情을 읊은 것이고, 두 번째 작품은 遊樂을 노래하고 있지만, 여기에서는 사대부들의 풍류나 멋을 읊은 것이 아니라, 철저하게 세속적이고 통속적인 유락을 노래하고 있다. 마지막 작품은 하나의 걸죽한 肉談을 그대로 작품으로 옮겨 놓은 듯한 느낌을 주고 있다. 사실 신분이란 기준으로 이런 작품을 이해하려 한다면, 마음의 조화와 절제를 중시하고 근엄한 격조를 추구하는 사대부가, 그것도 이정보와 같은 명문 사대부가 이런 작품을 지었다는 사실은 믿기 어렵다.³⁷⁾

그러나 이러한 작품이 창작되고 향유된 문화적 배경을 중심으로 이해한다면 이정보가 이런 작품을 지었다는 것도 결코 이상하거나 예외적인 현상이 아니라, 당연한 사실로 받아들일 수 있다.

18세기에 서울의 사회적 변화에 편승하여 서울의 유흥적인 분위기를 주도하면서 시조의 새로운 향유층으로 등장한 여항인들이 시조를 도시의 연행예술로 발전시켰다는 사실은 앞에서 지적한 바와 같다. 당시 서울의 사대부들은 새로운 도시민적 취미와 풍류생활을 전개하였는데, 여항인들에 의하여 도시 연행예술로 발전한 시조를 즐긴 것도 그 가운데 하나였다. 그들은 여항인들과 서울생활이라는 도시 문화적 특성을 공유하였기 때문에 이러한 예술적 변화를 쉽게 수용하였을 뿐만 아니라, 나아가 자신들의 예술적인 욕구를 충족하기 위하여 경제적으로나 예술적으로 이들을 후원하기도 하였다.³⁸⁾ 이러한 과정에서 사대부들도 중인 가객들과 시조 연행의 장을 함께 하게 되었으며, 이러한 향락적이고 유흥적인 연행의 현장에서 위와 같은 내용의 시조를 창작하여

37) 실제로 마지막 세 번째 시조와 같은 외설류 4수는 이정보의 신분으로 볼 때 도저히 그의 작품으로 인정되지 않는다 하여 이정보의 시조를 논의하는 자리에서 논외로 하고 고찰하기도 하였다. (진동혁, 앞의 논문, p.348.)

38) 임형택, <18세기 예술사의 시각>, 『우전신호열선생고회기념논총』(창작과 비평사, 1983) 및 줄고, <조선 후기 가객의 유형과 그 문학적 의의>, 『한국문학논총』23집 (한국문학회, 1998) 참조.

향유한다는 것은 자연스러운 일이라 생각된다. 실제로 이정보는 가악에 깊은 조예를 지니고 가객들을 후원하여 그의 문하에서 남녀 명창들을 많이 배출시킨³⁹⁾ 패트런이었기 때문에 그가 연행의 장에서 가객들과 함께 어울릴 수 있는 기회는 많았을 것이며, 그런 유흥적인 연행의 장에서 이러한 노래를 창작했다는 것을 쉽게 수궁할 수 있는 사실이다. 실제로 위에 예로 든 이정보의 작품 가운데 세 번째 작품은 이런 향락적이며 유흥적인 연행의 장에서 창작된 것으로 보이는 김수장의 아래 작품과 그 성격이 상당히 유사하다.

折衝將軍 龍驤衛副護軍 날을 아는다 도로는다 // 너 비록 늙었시나 노리
춤을 추고 南北漢 노리 갈 제 셔러진적 업고 長安花柳 風流處에 아니 간 곳
이 업는 날을 // 閼氏네 아모리 숙보와도 하로밤 격거보면 數多한 愛夫들의
將帥 될 줄 알이라. (『時奎』2583)

이정보의 작품이 이처럼 가객들의 작품과 유사한 이유는 무엇일까. 그것은 바로 이들이 신분에 관계없이 작품 창작과 향유의 문화를 공유한 데서 기인한다고 보아야 할 것이다. 다시 말하면, 이들이 도시의 유흥적이고 향락적인 연행의 장을 함께 하면서 시조를 창작하고 향유하는 가운데 이처럼 유사한 성격의 작품이 자연스럽게 지어졌다고 보아야 할 것이다. 이러한 사실은 신현조의 경우에도 확인된다.

閼氏네들 더위들 스시오 일은 더위 느즌 더위 여러 힘포 묵은 더위
五六月 伏더위에 고은 님 만나이셔 돌 볼근 平牀 우희 촌촌 감겨 누엇다
가 무엄일 호엿던디 五臟이 煩熱호여 구슬샘 흘니면서 혈씩이는 그 더위와
冬至돌 긴긴밤의 고은님 품의 들어 드스홀 아롱목과 돛가온 니블속에 두몸
이 혼품되야 그리져려 하니 手足이 답답하고 목굽기 타올쳐의 웃목에 촌 속
눈을 벌씩벌씩 켜는 더위 閼氏네 스라거든 所見디로 사시옵소
장스야 네 더위 여럿들에 님 만난 두 더위는 위 아니 도화호리 님의게
꼭디 말고 브리 내게 꼭드시소. (『時奎』49)

39) 太史李公鼎輔老休官聲伎自娛, 公妙解曲度, 男女諸善唱者, 多出門下, 最愛織, 常置左右, 奇其才, 實無私好 <계섬전> [김영진, <효전 심노송 문학 연구> (고려대 석사논문, 1996)에서 재인용]

이 작품은 더위를 파는 장사꾼과의 대화 형식을 빌려 그 속에는 직설적인 언어로 性 행위를 대담하게 묘사하고 있다. 이 작품도 역시 그 형식이나 내용 모두에 있어 사대부의 작품으로 보기에는 상당한 무리가 있다⁴⁰⁾. 우선 장사꾼과의 대화 형식을 차용한다는 것은 士農工商이라는 직업관에 젖어있는 사대부의 의식과는 너무나 그 거리가 멀고, 내용에 있어서도 남녀의 성행위를 직설적으로 묘사하고 있다는 점에서 이 작품 역시 신분적인 시각으로만 접근하게 되면 명문 사대부 출신인 신현조의 작품으로 보기에 힘이 든다.

그러나 신현조 역시 서울에 생활기반을 둔 경화사족으로 음악에 대한 상당한 취미를 가지고 있었으며, 어릴 때부터 부친을 통해 유흥적인 분위기에 익숙했다는⁴¹⁾ 점을 감안한다면 이 작품이 그의 작품이라는 사실을 쉽게 수용할 수 있는 것이다. 즉, 그는 가악에 상당한 취미를 가지고 있었을 뿐만 아니라, 경화사족으로서 여유있는 경제력을 바탕으로 향락적이고 유흥적인 시조의 연행 공간을 자주 접할 수 있었으며, 이러한 유흥의 장에서 도시적 삶의 주요 방식으로 등장한 장사꾼의 대화를 빌어 흥미롭게 性戲를 노래할 수 있었던 것이라 생각된다.

이상에서 살펴본 것처럼 이정보와 신현조의 작품들은 조화와 절제, 그리고 고상한 풍류나 근엄한 격조 등을 중요시하는 사대부의 작품으로 인정하기 힘든 측면이 있으며, 이러한 문제의 해결하기 위해서 지금처럼 사대부라는 신분의 개념을 가지고 접근하여서는 명쾌한 해답을 찾아내기 힘들다는 사실을 확인하였다. 아울러 왜 이러한 사대부 시조의 변모가 서울지방의 사대부들을 중심으로 일어났으며, 또 그 변화의 결과가 하필이면 중인 가객들의 작품과 유사성을 지니게 되었는가 하는 물음에 대해서도 역시 사대부라는 신분의 개념으로는 해명하기가 더욱더 어려운 것이 사실이다.

따라서 이러한 문제를 해결하고 나아가 18세기 시조문학의 온전하게 이해

40) 신현조의 경우에도 그의 작품 가운데 육담류 3수 등 5수의 작품은 그의 창작이 아니라고 하는 주장이 제기되었다. [黃淳九, <봉래악부소고>, 『국어국문학』85집 (국어국문학회, 1981). p.300.]

41) 윤정화, <竹醉堂 申獻朝의 삶과 그 문학적 형상화 고찰>, 『국어국문학』34집 (부산대 국어국문학과, 1997). pp.140-1.

하기 위해서는 시각의 전환이 필요한 것이다. 이정보와 신현조의 작품이 이처럼 사대부 의식으로부터 일탈된 경향을 보이는 이유는 이들이 향유한 가악 문화가 전기 사대부들과는 물론 동시대의 향촌 사대부들의 그것과도 달랐기 때문이다. 그들은 서울이라는 도시문화를 바탕으로 도시의 연행예술로 성장한 시조를 유흥적인 연행공간에서 향유하는 과정에서 이런 류의 작품을 창작하게 되었다고 보아야 할 것이다. 그렇기 때문에 이러한 유흥적인 연행의 장을 이들과 공유하면서 동일한 가악문화를 향유한 중인 가객들의 작품과는 신분의 격차를 넘어 유사성을 보인 반면, 비록 동일한 신분이지만, 향유한 문화가 서로 다른 향촌의 사대부들과 작품 경향에 있어 차이를 보이고 있는 것은 앞에서 확인한 바와 같다.

따라서 18세기의 시조문학을 올바르게 이해하기 위해서는 기존의 사대부와 중인 가객이라는 신분의 구분에 의한 시각을 벗어나서 당시의 시조 작가들이 향유한 가악문화의 차이에 따라 서울 작가와 향촌 작가, 서울 시조와 향촌 시조로 구분하여 이해하려는 새로운 시각이 필요한 것이다.

V. 마무리

본고에서는 18세기 시조문학을 해명하는 기준을 신분에 두고, 이 시기의 시조문학을 사대부 시조와 중인가객의 시조라는 양분법으로 파악하려고 하는 지금까지의 시각에서 벗어나, 신분보다는 당시 그들이 향유한 가악 문화의 차이에 따라 서울과 향촌으로 나누고, 이에 따라 18세기의 시조를 서울 시조와 향촌 시조 구분하여 이해하려는 새로운 시각을 제시하고자 하였다. 지금까지 논의한 바를 요약하여 마무리로 삼는다.

1. 18세기 서울이 도시로 발달함에 따라 경제적으로 성장한 여항인들이 시조를 그들의 도시민적 취미나 풍류생활의 한 방편으로 수용함으로써 시조의 연행공간이 확대되고, 연행이 활성화되면서 시조는 도시의 연행예술로 발전하게 되었다. 이 과정에서 이 시기 서울의 가곡창은 도시의 유흥적인 연행예술에 적합한 새로운 변주곡을 중심으로 크게 변화·발전함에 따라 경·향간

의 가악의 분화가 심화되었던 사실을 확인하였다.

2. 18세기에 활동한 작가를 대상으로 경·향간 가악의 분화에 따라 일어난 시조문학상의 변화를 살펴보기 위하여, 가악의 분화 양상에 따라 서울 작가와 향촌 작가로 구분하여 고찰한 결과, 서울 작가들이 향촌 작가에 비하여 작가 수나 작품수에 있어서 압도적으로 많아 조선 전기까지 향촌이 중심이 되었던 시조문학의 활동이 이 시기에 접어들면서 서울을 중심으로 전개되었다는 사실을 파악할 수 있다.

3. 작품 창작 경향에 있어서 서울 작가들은 대개 장시조를 창작한 반면 연시조를 창작한 사람은 없었지만, 향촌 작가들은 연시조를 중심으로 창작하고 장시조는 아무도 창작하지 않았다. 또 이들의 작품도 향촌 작가는 문집이나 필사의 형태로 남아 전승되는 반면 서울 작가들의 작품은 모두 가집에 남아 전한다는 차이가 있다는 사실을 확인하였다.

4. 이들의 작품 창작 경향이나 그 전승 양상에서 이처럼 차이를 나타내는 이유는 무엇보다도 이들이 향유한 가악 문화의 차이에서 비롯된 것이라는 점을 해명하였다. 즉, 서울 작가들은 그들의 도시민적 취미나 풍류생활에 적합하도록 시조를 수용하여 도시의 연행예술로 발전시켜 향유하였지만, 향촌 작가들은 조선전기 향촌 사대부들의 전통을 계승하여 그들의 의식이나 정서를 표현하는데 유용한 연시조를 창작하였기 때문이라는 점을 밝혔다.

5. 서울 작가와 향촌 작가 사이의 이러한 차이가 당시의 경·향의 문화의 차이에서 비롯되었다는 사실을 확인하고, 이에 따라 18세기의 시조를 문화적 차이에 따라 서울 시조와 향촌 시조로 구분하여 이해하려는 새로운 시각의 필요성과 타당성에 대해 이정보와 신현조의 경우를 예로 들어 확인하였다. 이들의 작품은 사대부 의식으로부터 이탈된 경향을 보이는데, 이것은 그들이 도시의 연행예술로 성장한 시조를 유흥적인 연행공간에서 향유하는 과정에서 이런 작품을 창작하였기 때문이다. 따라서 이러한 유흥적인 연행의 장을 공유하면서 동일한 가악문화를 향유한 중인 가객들의 작품과는 신분의 격차를 넘어 유사성을 보인 반면, 비록 동일한 신분이지만, 향유한 문화가 서로 다른 향촌의 사대부들과 작품 경향에 있어 차이를 보이고 있음을 알 수 있었다.

이상에서 논의한 바와 같이 18세기의 시조문학을 온전하게 이해하기 위해

서는 기존의 사대부와 중인 가객이라는 신분의 구분에 의한 시각을 벗어나 당시의 시조 작가들이 향유한 가악문화의 차이에 따라 서울 시조와 향촌 시조로 구분하여 이해하려는 새로운 시각이 필요하다는 사실을 확인하였다.

그러나 본고는 우선 18세기 시조문학의 이해를 위한 새로운 시각의 필요성을 제기하기 위하여 거칠게 엮어진 글이기 때문에 다시 검증해야 하는 몇 가지 과제를 안고 있다. 우선 향촌 시조와 서울 시조의 구체적 내용을 검토하여 이들 사이에서 문화적 차이에서 오는 변별성을 밝혀낼 수 있어야 하며, 또 서울 시조가 도시의 연행예술로 발전하게 되는 과정에서 창작 향유되었다면 이들 작품 속에서 이러한 연행예술적 성격을 명확하게 해명해 낼 수 있어야만 이 새로운 시각이 보다 타당성을 가질 수 있을 것이라 생각한다. 이러한 문제들에 대한 해명은 후고로 미룰 수밖에 없다는 점을 밝히면서 이 글을 끝맺는다.

참고문헌

- 宋芳松, 「韓國音樂通史」, 일조각, 1984.
 沈載完, 「校本歷代時調全書」, 세종문화사, 1972.
 沈載完, 「時調의 文獻的 研究」, 세종문화사, 1972.
 李東英, 「朝鮮朝 嶺南詩歌의 研究」, 형설출판사, 1984.
 조동일, 「한국문학통사 3」, 지식산업사, 1984.
 崔東元, 「古時調論」, 삼영사, 1980.
 崔載南, 「士林의 鄉村生活과 詩歌文學」, 국학자료원, 1997.
 한국시조학회 편, 「고시조작가론」, 백산출판사, 1990.
 * 그의 개별 논문은 각주로 대신함.

Abstract

A New Approach to the Ontological Aspect of the 18th-century Literature of *Sijo*

Cho Tae-Heum

The widespread approach to the 18th century literature of *sijo* [a three-stanza Korean ode] has been known as a methodology for elucidating it on the basis of binary oppositions between the ode for a man of high birth and the ode for the middle class, hierarchically formed according to their social status. In this paper, however, I have attempted to present a new approach to the 18th-century literature of *sijo* by dividing it into "*Seoul sijo*" and "*country sijo*," a division resulting from the division between Seoul and country established on the cultural differences of songs and music, not on their social status.

The urbanization of 18th-century Seoul has contributed to the transformational development of its songs and music--especially musical variations--appropriate for the entertaining art of performance, deepening a great division between Seoul and country in the field of songs and music. This division brought forth the division of the 18th-century poets between "*Seoul poets*" with "*country poets*." By comparing "*Seoul poets*" with "*country poets*" as to what tendency they had in creating odes and how their odes were transmitted, I found a notable difference between them: while "*Seoul poets*" exhibited a tendency to creating only long odes without producing a piece of "*yeon-sijo*" (a chain of *sijos*), "*country poets*" created only "*yeon-sijo*"; while "*Seoul sijo*" was transmitted in a collection of songs, "*country sijo*" was transmitted in a collection of works and a

form of transcription.

This difference between two kinds of poets was considered as one of the various characteristics formed especially according to which culture of songs and music they enjoyed. To fully understand the 18th-century literature of *sijo*, I came to a conclusion that a new methodology of analyzing it is undoubtedly needed in terms of the division between "*Seoul poets*" and "*country poets*," not of the division between a man of high birth and the middle class.