

18세기 시조 연행 양상과 시조문학

조 태 흠*

차 례

- | | |
|---------------------|----------------------|
| 1. 머리말 | 1) 가객의 활동과 가곡의 분화·발달 |
| 2. 시조 연행 양상의 변화 | 2) 연시조의 쇠퇴 |
| 1) 조선전기 시조의 연행 양상 | 3) 장시조의 성행 |
| 2) 18세기 시조 연행의 변화 | 4. 마무리 |
| 3. 18세기 시조 연행과 시조문학 | |

1. 머리말

시조는 원래 문학적 독서물이 아니라 음악적 연행물로 향유된 것이다. 전통적인 의미의 연행은 연행자, 텍스트, 연행의 수용자 사이의 관계에 의존하고 있는데, 시조 연행의 경우에는 연행이 노래로 실현되기 때문에 연행자에게는 특별한 음악적 소양이 요구된다. 시조의 연행자는 이러한 소양을 바탕으로 문학적 텍스트를 음악적으로 변용하여 연행의 수용자에게 전달한다. 연행의 수용자는 텍스트를 그 자체로 향유하는 것이 아니라, 연행자에 의하여 음악적으로 변용된 텍스트를 향유하게 되는 것이다. 따라서 연행자와 수용자는 음악적으로 변용된 텍스트를 매개로 하여 연행 공간에서 만나게 된다. 이 연행 공간에서

* 부산대학교 국어국문학과 교수

연행자는 연행을 제공하고 수용자는 그것을 향유하는 것이 일반적이지만 이 양자의 성격과 상호 관계에 따라 연행의 성격과 그 양상은 달라지게 마련이다.

시조는 600여년 이상 연행되는 동안 연행자와 수용자의 성격과 이들 사이의 관계도 사회·경제적 변화에 따라 상당한 변화가 있었으며, 이에 따라 연행 양상도 그러한 관계 변화에 상응하면서 크게 변화하였을 것으로 생각된다. 시조는 연행을 통하여 전승·발달되어 왔기 때문에 이러한 연행 양상의 변화는 필연적으로 시조문학에도 많은 변화를 수반할 수밖에 없었으리라 생각된다.

본고에서는 이러한 사실에 유의하여 18세기 시조문학의 성격을 시조의 연행 양상의 변화와 관련지어 해명하고자 한다. 18세기는 문화·예술 전반에 대한 커다란 변화가 초래되었는데, 시조의 경우에도 시조 연행의 수용자가 중인층으로 확대되고 새로운 연행자인 가객이 등장하면서 시조 연행 전반에 대한 커다란 변화가 일어났기 때문이다.

이를 위하여 본고에서는 우선 조선전기의 시조 연행 양상을 파악하고, 이러한 연행 양상이 18세기에 접어들면서 어떻게 변화하게 되었는가를 고찰한다. 그리고 연행 양상의 변화로 새롭게 등장한 가객과 그 성격을 고찰하고 이들의 활동으로 이루어진 가악의 변화상을 살펴보기로 한다. 마지막으로 이를 바탕으로 이러한 연행 양상의 변화가 이 시기 시조문학에 끼친 영향을 해명하기로 한다.

2. 시조 연행 양상의 변화

1) 조선전기 시조의 연행 양상

시조가 주로 연행된 것은 연회와 이와 유사한 성격의 자리나 기생과의 酬酌 答의 과정, 또는 風流房과 같이 연회가 벌어지는 전문적 모임, 그리고 花朝月夕의 경우나 노래를 익히거나 동호인들끼리 시조를 즐기는 경우 등이라고¹⁾ 일반적으로 알려져 있다. 그러나 이러한 사실은 연행자와 수용자의 성격을 중심으로 시조 연행의 양상을 파악한 것이 아니라, 시조가 연행된 시기와 장소를 중

1) 김대행, 『시조유형론』 (이화여대출판부, 1986). pp. 92-94.

심으로 연행의 양상을 파악하여 얻어낸 결과라고 생각된다. 널리 알려진 바와 같이 시조는 고려말에 형성되어 조선조 일대를 거치는 동안 지속적으로 가창되고 향유되어 왔다. 이에 따라 600여년이라는 긴 시간을 거치는 동안 시조의 연행 양상도 당대의 사회·문화적 변화에 대응하면서 상당한 변화를 가져왔을 것으로 생각된다. 특히 서울이 도시로 성장하면서 문화·예술 전반에 대한 커다란 변화가 초래되는 18세기를 전후하여서는 시조의 연행자와 수용자의 성격에도 많은 변화가 있었을 것으로 보인다. 따라서 여기에서는 18세기를 기점으로 그 전후시기의 시조 연행 양상과 그 변화상을 우선 파악하고자 한다.

우선 18세기 이전에 시조 연행과 관련된 기록을 정리하면 대개 다음과 같다.

- 1) 우연히 기곡에 있는 면양정 송사재의 집에 들렀는데, 새 부사 성자항이 이미 기다리고 있었다. 드디어 사재와 함께 대화하고 차례를 이루어 남으로 앉아 술자리를 벌이고 술잔을 돌렸는데, 경령도 역시 참석했다. 송공이 그의 歌婢를 내어 공이 지은 '松下問童牆下葵'를 노래 부르게 했다. 나 역시 직접 지은 <현근가>가 있었는데, 그 가비가 즉시 이것을 노래로 불러냈으니 노래에 능한 자였다.²⁾
- 2) 세상에 전하는 <어부사>는 옛사람의 어부의 吟詠을 모아서 그 사이에 우리말을 넣어 긴 노래로 만든 것이니 모두 12장인데, 지은이의 이름과 성씨가 알려지지 않았다. 지난 번에 안동부의 어떤 老妓가 이 노래를 부를 줄 알았다. 숙부 松齋 선생이 그때 이 기녀를 불러 노래하게 하여 壽宴席의 흥을 돕게 하였다.³⁾
- 3) 내가 일찍이 이별의 육가를 대강 본떠서 <도산육곡> 돌을 지었는데, 그 하나는 言志이고, 다른 하나는 言學이다. 아이들로 하여금 아침저녁으로 익혀서 노래하게 하고, 안석에 기대어 듣고 또한 아이들이 스스로 노래하고 춤추게 하니, 거의 비우한 마음을 씻어버리고, 감발하며 화창하여 노래하는 자와 듣는 자가 서로 유익하게 됨이 있을 것이다⁴⁾

-
- 2) 偶中詣錡谷俛仰亭宋四宰宅 新府使成子沆已相待矣 遂與四宰對坐 成秩坐南 設酌行酒 景濂亦參 宋公出其歌婢 令歌公所作松下問童牆下葵 余亦自獻芹歌 其婢卽解歌能唱歌者(『眉巖先生全集』 권14 <日記> 총간34권, p. 413.)
 - 3) 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 (李滉, <菑漁父歌後>)
 - 4) 故嘗略倣李歌而作 爲陶山六曲者二焉 其一言志 其二言學 欲使兒輩朝夕習而歌之

- 4) 하루는 동명(정두경)이 문병 오고 임유후와 김득신이 또한 이어서 왔는데 모두 기약하지 않은 것이었다. 내가 이에 작은 술상을 차리고 서너명의 기녀를 불러 가악을 즐겼다. 술이 반쯤되자 명장(溟丈)이 흥이 나서 잔을 들며 말하기를, “대장부 세상에 나서 젊은 봄날이 번개 같이 지나니 오늘의 한 번 즐길기 가히 능어서 많은 녹을 받고 벼슬에서 물러나는 것과 같도다” 하였다. … 중략 … 동명이 말하기를 “난정의 모임에서는 술을 짓고 싶은 사람은 글을 짓고 술을 마시고 싶은 사람은 술을 마신다 하였으니, 오늘의 즐거움도 노래할 사람은 노래하고 춤출 사람은 춤을 출 것이니 나는 노래를 하겠다”하고 短歌를 지어 손을 휘두르며 크게 노래 불렀다.5)

위에 인용한 네 편의 글은 모두 조선전기 시조 연행 양상을 보여주고 있다. 1)은 柳希春의 일기 가운데 한 구절이다. 그가 우연히 송순의 집에 들러 몇몇 사대부들과 함께 술자리를 가졌는데, 이 때 송순이 자신의 가비를 내어 노래하게 하였다. 그런데 그녀는 유희춘이 지은 시조 <현근가>를6) 죽석에서 노래하였다고 적고 있다. 2)는 퇴계선생이 쓴 ‘서어부가후’인데, 그 내용은 숙부 송재선생이 壽宴에 기생을 불러 <어부가>를 노래하게 하여 잔치의 흥을 돋우었다는 것이다. 3)은 널리 알려진 퇴계 선생의 ‘도산십이곡발’인데, 선생이 손수 <도산십이곡>을 지어 이것을 아이들에게 익히게 하여 아침저녁으로 노래하게 하여 들었다는 것이다. 마지막 4)는 인조 때 홍만중이 쓴 ‘정두경의 작품 후서’인데, 여기서 정두경이 시조를 지어 스스로 손을 휘두르며 크게 노래 불렀다고 하였다.

위의 글들을 연행의 관점에서 살펴보면, 우선 조선전기 시조 연행의 수용층, 즉 시조의 향유층은 사대부에 한정되어 있고, 이들이 시조를 향유한 것은 잔치의 흥을 돋우거나 몇몇 사대부 동류들이 모여 풍류를 즐길 때, 혹은 화조월석

憑几而聽之 亦令兒輩自歌而自舞蹈之 庶幾可以蕩滌鄙吝 感發融通 而歌者與聽者不能無交有益焉。(李滉, <陶山十二曲跋>)

- 5) 一日 東溟來問 任休窩有後 金栢谷得臣 亦繼至 皆不期也 余 於是設小酌 致數三女樂以娛之 酒半 溟老乘興舉酌曰 丈夫生世 韶華如電 今朝一擲 可敵萬鍾 … 중략 … 東溟曰 闌亭之會 賦者賦 飲者飲 今日之樂 亦可以歌者歌 舞者舞 吾請歌之 仍作短歌 揮手大唱 (洪萬宗, <鄭斗脚作品後序>)

- 6) 유희춘이 지었다는 <현근가>는 다음과 같다. “미나리 한필기를 케여서 깃우이다 / 년대 아니야 우리넌피 바자오이다 / 맞이야 긴지 아니커니와 다시 십어 보소서”

의 경우를 당하여 개인적인 회포나 감상을 즐길 때 등이었음을 알 수 있다. 이로써 미루어 보건대 조선전기 사대부들이 향유한 시조의 연행은 대개 유흥을 목적으로 하거나 스스로 즐기기 위한 취미나 풍류의 차원에서 이루어졌다는 사실을 확인할 수 있다.

반면에 시조를 직접 가창하는 연행자는 ‘기녀’, ‘歌婢’, ‘아이들’(兒輩), 그리고 ‘사대부 자신’ 등으로 다양하게 나타나고 있다. 조선전기 양반·사대부들은 악공이나 기녀와 같은 음악 전문가를 초청하거나 가내에서 가비를 양성하여 그들을 통해서 음악을 향유하는 것이 가장 일반적인 방법인데,⁷⁾ 시조를 향유하는 경우에도 이와 같음을 확인할 수 있다. 즉, 위의 글 1), 2), 4)에 나타나 있는 것과 같이 사대부들이 시조를 즐길 때는 기녀를 불러들이거나 집안의 가비로 하여금 노래하게 했던 것이다. 글 3)에 나타난 ‘아이’의 경우에는 퇴계 선생의 다른 글에서는 ‘侍兒’라는 표현이 보이고,⁸⁾ 또 대개는 이 ‘아이’들에게 ‘노래를 익히게 하여 창하게 하였다’는 내용으로 미루어보아 이들도 역시 사대부가에서 음악을 향유하기 위하여 양성한 일종의 ‘歌童’이라 보아도 무방할 것이다. 이들 ‘가동’들도 나이의 많고 적음에서 차이가 날 뿐이지 그 역할과 성격은 ‘가비’와 다름없었을 것이다. 그리고 글 4)에 사대부가 시조를 짓고 직접 창을 한 예가 있지만, 이러한 방식은 흥이 한껏 고조되었을 경우로 한정되어 비교적 예외적인 사례에 속한다고 보아야 할 것이다.

따라서 조선전기 사대부들은 가비나 기생, 가동 등으로 하여금 노래하게 하고 자신들은 그것을 듣고 즐기는 방식으로 시조를 향유한 것이 일반적인 현상이었다. 이때 시조의 가창을 주로 담당했던 ‘기녀’ ‘가비’ ‘가동’ 등의 연행자들은 모두 사대부에게 예속된 신분으로, 그러한 신분적 제약 아래서 부여된 직무로서 노래를 익히고 불렀기 때문에, 이들은 창의적인 예술가라기보다는 숙련된 기능인으로서의 역할을 담당한 것이었다. 따라서 사대부들도 이들에게서 창의

7) 강명관은 조선전기 사대부의 음악향유 방식으로 자가생산 - 자가소비적 방식, 악공·기녀의 초청 방식, 성비의 양성에 의한 방식의 세 가지를 들고, 이 가운데 뒤의 두 가지가 일반적인 방식이라 하였다. 『조선시대 문학예술의 생성공간』(소명출판, 1999.), pp. 107-156.)

8) 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 並喉而唱詠 聯袂而踴躍。(李滉, <書漁父歌後>)

적인 새로운 양식의 음악을 요구한 것이 아니라, 기능인적 숙련만을 요구하였다고 보아야 할 것이다.

이상에서 살펴본 조선전기 시조 연행 양상을 정리하면, 우선 시조 연행의 수용자는 양반 사대부들에 한정되었으며, 이들은 시조를 개인적이거나 몇몇 사대부 동류들 사이의 유희이나 취미의 차원에서 자족적으로 향유하였다. 이 때 시조의 직접적인 연행자들은 간혹 사대부 자신들인 경우도 있었지만, 대개는歌婢, 妓女, 歌童들인데, 이들은 사대부에 예속된 신분으로 단순히 노래를 익혀가창하는 기능인 이상의 역할을 담당하지는 않았던 것이다.

2) 18세기 시조 연행의 변화

조선전기와 같은 시조의 연행 양상은 18세기에 접어들면서 크게 변하게 된다. 널리 알려진 바와 같이 생산성의 향상, 상품 화폐경제의 발달, 상공업의 발전 등 경제적 성장에 힘입어 18세기의 서울은 도시로 성장하게 된다. 도시로 성장한 서울은 사회·경제적 환경이 크게 변화하면서 도시민의 생활과 의식 수준도 전반적으로 향상됨에 따라 문화·예술에 대한 수요도 크게 늘어나기 시작하였다. 시조의 경우에도 도시화된 서울을 중심으로 시조 연행자와 수용자들이 새롭게 등장하여 그 수요와 공급이 증대되면서 시조 연행 전반에 걸친 변화가 초래되었다.

- 5) 꽃 피고 새 우는 날이거나 국화가 피는 冥陽節에는 언제나 일대의 시인·墨客·琴友·歌翁이 여기에 모여 거문고를 뜯고 혹은 것대를 불며 혹은 시를 짓고 글씨를 썼다. 그 중에서 여러 老長들 곧 嚴同知 漢朋, 羅司諫 石重, 林先生 聲遠, 李別將 聖鳳, 文同知 基周 형제, 宋同知 奎徵 형제, 金僉知 聲振, 洪同知 禹澤, 金僉知 友奎, 文主簿 漢奎, 李僉知 德萬, 高同知 時傑, 洪生 高弼, 吳生 萬珍, 金生 孝甲 등이 매번 詩會 때면 나에게 詩草를 쓰게 하였다⁹⁾.

9) “每當花發鶯啼之辰 菊開重陽之節 一代詩人墨客琴友歌翁來會于此 或彈琴吹笛 或題詩弄墨 而其中諸老卽嚴同知漢朋·羅司諫石重·林先生聲遠·李別將聖鳳·文同知基周兄弟·宋同知奎徵兄弟·金僉正聲振·洪同知禹澤·金僉知友奎·文主簿漢奎·李僉知德萬·高同知時傑·洪生高弼·吳生萬珍·金生孝甲 每當詩會則使余書詩草.”(馬聖麟, <平生蓂樂總錄> 壬戌年條, 『安和堂私集』하권. 여기서는 강명관, 『조선후기 여항문학연

- 6) 한 가난뱅이가 친구를 좋아하여 새벽에 일어나기가 바쁘게 세수를 하고 머리를 빗고 곧장 長橋에 사는 부잣집으로 달려가서 어정거리는 것이었다. 그 부잣집은 8·9인이 노상 모여 노는 곳이 되어서 歌客과 기생에 술·안주며 음식이 떨어질 날이 없었다.¹⁰⁾
- 7) 노리갯치 조코조흔줄을 벗넬네 아듯든가
 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혼의 조흔벗 가진 嵇笛 아름다운 아모가이 第一名唱들이 次例로
 벌어안자 엇거러 불을썬에 中훈넬 數大業은 堯舜禹湯文武갓고 後庭花 樂
 戲調는 漢唐宋이 되엇는디 騷筵이 編樂은 戰國이 되야이서 刀鎗劒術이
 各自騰揚하야 管絃聲에 어러엿다
 功名도 富貴도 나물러라 男兒의 이 聚氣를 나는조화 하노라¹¹⁾

위에 인용한 세 편의 글은 각기 18세기 시조 연행의 변화상을 알려주고 있다. 글 5)는 馬聖麟이 당시 여행시단의 풍류생활을 묘사한 글이다. 이 모임은 여행시인들의 모임이지만 한시만을 짓고 즐긴 것이 아니라, 詩·書·畫·歌·樂이 함께 어우러진 종합적인 풍류회의 양상을 띄고 있다. 이러한 풍류회에 歌客인 김유규가 참석하고 있는 점이 주목된다. 여기 참석자들은 각자의 취미와 장기에 따라 거문고를 뜯고 노래를 부르며 혹은 시를 짓고 서화에 몰두하였는데, 객인 김유규는 여기에서 그의 장기에 따라 시조를 노래함으로써 이 구성원들의 가악적 취미를 만족시켜 주었다는 사실은 어렵지 않게 짐작할 수 있을 것이다.

이 글을 통하여 파악할 수 있는 시조 연행의 변화상은, 우선 시조 연행의 수용층이 여행시인, 즉 중인층으로 변화되었다는 점과 시조의 연행자로 객이 새롭게 등장하고 있다는 점, 그리고 시조의 연행이 개인적이며 자족적인 공간에서 집단적이고 종합적인 풍류 공간으로 변화되었다는 점 등이다.

글 6)은 서울의 서민 부자와 가난뱅이의 빈부의 갈등을 그리고 있는 한문 단편 <長橋之會>의 첫머리인데, 이 글에서 이 시기에 경제적으로 크게 성장한 중인 부호들의 놀이의 일면을 엿볼 수 있다. 그들은 자신들의 경제적 성장을

구』 p. 54에서 재인용)

- 10) 一人 家貧好友 晨起梳洗 卽往于長橋居一富者之家 逍遙焉 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·林葵澤 譯編, 『李朝漢文短篇集(上)』, (일조각, 1973), p. 174.)
- 11) 金壽長, 『海周』 548.

바탕으로 매일 술자리를 마련하고 가객과 기생을 이 자리에 불러 향락적인 놀이판을 벌였던 것이다. 그런데 이들의 놀이판에 가객이 초청되었음을 보아 당시 서민 부호들의 놀이판에도 시조의 연행이 일반화되어 있음을 짐작할 수 있다.¹²⁾

글 7)은 동류 가객들과의 가악을 통한 풍류생활을 노래한 김수장의 시조이다. 그들은 春夏秋冬 계절마다 서울 근교의 경치 좋은 곳을 찾아다니며 풍류를 즐겼는데, 이러한 풍류는 좋은 벗들과 당대 ‘第一名唱’들이 차례로 앉아 ‘가즌 稽笛’의 반주에 맞춰 가곡창을 즐기는 형태로 이루어졌다는 사실을 알 수 있다. 또 다른 작품에서는 노래하는 벗들이 기생들과 함께 세악을 앞세우고 금강산까지 들어가 가야금, 거문고, 가즌 稽笛에 맞추어 남창여창으로 종일토록 노니, 오고가는 遊客들이 모두 부러워할 정도의 歌遊行脚을 벌였다고¹³⁾ 노래하고 있다. 이 두 편의 시조에서 당시 가객들의 풍류는 가곡창의 향유가 중심이 되었음을 확인할 수 있을 뿐만 아니라, 이러한 풍류의 장에 기생과 같은 악기의 반주를 곁들였다고 하니 그 풍류가 얼마나 향락적이고 유희적이었는가를 짐작할 수 있는 것이다.

이상에서 살펴본 바와 같이 18세기에 접어들면서 경제적으로 크게 성장한 중인계층들이 그들의 풍류와 유희의 수단으로 시조를 향유함으로써 새로운 시조

12) 중인 부호들의 놀이에 가곡창이 중심이 되어 있다는 사실은 柳晩恭의 다음 시에서도 확인할 수 있다. 雲從街北廣通西 / 富屋宵遊兼燭齊 / 細細三絃歌曲譜 / 房中之樂月中携 (주, 中村夜會曰 燭遊, 細樂曰 三絃) (柳晩恭, <歲時風謠>)

13) 陽春이 布德호니 萬物이 生光輝라 / 우리 聖主는 萬壽無疆호스 億兆ㅣ願戴己호고 群賢은 忠孝호야 愛民至治호고 老少에 벗넉네도 無故無恙키늘 各妓歌伴期會호야 細樂을 前導호고 水陸眞味五六馱에 金剛山 도라들어 絶對名勝求景호고 醉호호 장에 甬을 꾸니 甬에 호 늙은 중이 邀我引導호야 吳楚東南景과 齊州九點烟을 歷歷히 盤廻하며 其間의 英雄豪傑들의 軼跡을 무릎저에 九鍾聲에 찌거고나 朝飯을 지족호야 望月懷陵으로 正菴齋室 霽月光風 水洛山寺 玉流川에 塵纒을 씨스 後에 文珠菴 中興寺에 軟泡杯酒호고 晴日에 登臨白雲峰호니 咫尺天門을 手可摩ㅣ라 萬里江山 遠近風景이 眼底에 森羅호야 丈夫의 胸襟에 雲夢을 삼켰는듯 브른 비 내려 오니 籥鼓는 喧天호야 洞壑이 울히는듯 山映樓 울라 안즈 花煎에 點心호고 伽椰고 검은고에 가즌 稽笛 섯겼는듯 男歌女唱으로 終日로 록 노니다가 扶旺寺 긴 洞口에 軍樂으로 드러간이 左右에 섰는 將佐 分明이 받기는듯 往來遊客들은 못니 부러 호듯드라 / 암아도 壽域春臺에 太平閭民은 우리론가 호노라. (『海周』 563)

연행의 수용자로 등장하였으며, 이들을 중심으로 시조 연행의 수요가 급속하게 증가되었다는 사실을 알 수 있다. 아울러 연행 양상도 조선전기의 개인이나 몇몇 사대부 동류들 사이의 자족적인 풍류나 취미의 차원을 벗어나 집단적이고 종합적인 풍류의 형태로 바뀌었고, 그 성격도 향락적이며 유희적으로 변화하게 된 것이다. 시조 연행자로서 새롭게 관객들이 등장하여 이들이 시조 연행에 주도적인 역할을 하게 된 점도 이 시기에 일어난 특징적인 변화로 지적할 수 있다.

3. 18세기 시조 연행과 시조문학

1) 관객의 활동과 가곡의 분화·발달

18세기에 경제적으로 크게 성장한 중인층들이 시조의 새로운 수용층으로 등장함으로써 시조 연행은 조선 전기와는 다른 양상을 띠게 된다. 즉, 이들을 중심으로 시조 연행의 수요가 급속하게 늘어나 시조의 연행이 크게 활성화되자 이러한 수요에 부응하여 관객들이 새로운 유형의 시조 연행자로 등장하게 되었다.

가객들의 존재가 세상에 알려지게 된 것은 대개 17세기말에서 18세기초에 이르는 시기이지만 18세기 중엽에 이르면 시조 연행의 활성화에 힘입어 그 수가 급격하게 증가된다. 일반적으로 예술에 있어 이러한 수요와 공급의 증가는 그 자체 안에서 질적 차별성을 드러내게 마련인데,¹⁴⁾ 가객의 수가 이렇게 급속하게 증가하게 되자 시조 수용자들은 그들 가운데 노래 잘하는 '名唱'을 선별해서 찾는 경향이 나타나게 되었다.

제섬은 서울의 이름난 기생으로 본디 송화현의 女婢였고 집안은 대대로 고을 아전을 했었다. 사람이 침착하였으며 눈은 초롱초롱 빛났다. 7세에 아버지가 죽고 12세에는 어미마저 죽었다. 16세에 주인집의 구사(丘史)에게 창(唱)을 배워 자못 이름이 났다. 그리하여 귀족의 잔치마당, 한량패들의 술판에 그녀가 없으면 부끄럽게 여기게 되었다.¹⁵⁾

14) 김홍규, 「조선 후기 예술의 환경과 소통구조」, 『한국사회론』(경창수 편, 사회비평사, 1995), p. 422.

15) 桂織京師名唱也, 本松禾縣婢, 世縣吏, 爲人優如, 眼溜亮如照, 七歲父死, 十二歲母

이 글은 18세기의 기생인 계섭이 명창으로 이름을 얻게 되자 각종 연회나 놀이판에 그녀가 없으면 연회나 놀이판의 적이 떨어지는 것으로 생각하여 부끄럽게 여겼다는 내용이다. 물론 이 계섭이 가객은 아니지만, 그녀가 가객 이세춘, 금객 김철석, 기생 매월 등과 함께 '琴歌之伴'을 이루어 활약했다는¹⁶⁾ 사실을 감안한다면 가객의 경우도 이와 다름 없었을 것이라는 사실은 어렵잖게 짐작할 수 있는 일이다. 또 노래로써 서울 장안에 유명한 柳松年이 밤에 노래를 부르며 종로 거리를 가는데, 거지가 그 노래를 듣고, 그에게 羅行首인가, 趙部將인가를 물었는데, 모두 아니라고 하자 그럼 유송년임에 틀림없다고 단정하였다는 내용의 이야기가 있다.¹⁷⁾ 여기 나오는 나행수, 조부장, 유송년은 당시 서울에서 노래로 첫째, 둘째, 셋째로 꼽히고 있었는데, 거지조차도 그 서열을 알고 있었다는 사실로 미루어 본다면 18세기의 가악계에서는 '명창'이나 '善歌'에 대한 서열이 일반화되었을 정도로 가객에 대한 질적 차별화가 이루어졌다고 보아야 할 것이다.

시조의 수용자들이 여러 가객들 가운데 '명창'이나 '善歌'를 찾는 이러한 분위기는 많은 가객들에게 자신의 가창 능력을 최고의 수준으로 향상시키려는 동기를 유발하게 되어 가객들은 자기의 기량을 연마하기 위하여 각고의 노력을 기울였을 것이다.

지난 날 가객들의 풍의(風儀)를 회고하면서 오늘날 가객들의 호유(豪遊)를 살피건대, 마치 넓고 넓은 바다와 졸졸 흐르는 시냇물에 비교되는 듯하여 매우 한심하다고 하겠다. 30여년 전만 하더라도 산림이 그윽하게 우거진 곳이나 폭포수 떨어지는 소나무 아래 삼삼오오 짝을 지어 종일토록 맹을 익히 마침내 일가를 이룬 자가 많았다.¹⁸⁾

死, 十六歲隸主家丘史學頗白名, 侯家曲宴·俠少那飲, 無絃耽之。(桂織傳), 김영진, 『호전 심노승 문학연구』(고려대, 석사논문, 1996)에서 재인용)

16) 林葵澤, 「18세기 藝術史의 視角」, 『우전신호열선생고회기념논총』(창작과 비평사, 1983). pp.374-375.

17) 李佑成·林葵澤 譯編, <柳松年>, 『李朝漢文短篇集(中)』(일조각, 1978), p. 223.

18) 憶昔古人之風儀 觀今謔君之豪遊 浩浩大海之興潺潺細流川者也 良可寒心 至於三十餘前 山林幽僻之處 瀑布長松之下 或三或五 盡日唱習 終爲成家者多矣 (影印本 『海東歌謠』附永善選(奎章文化社, 1983), p. 108.)

위의 글은 김수장이 그의 작품 뒤에 붙여 쓴 발문 가운데 한 구절인데, 가객들이 뛰어난 가창력을 기르기 위하여 얼마나 노력하는가를 잘 보여주고 있다. 당시 가객들은 산이나 폭포를 찾아다니며 종일토록 창을 익히는 힘든 수련과정을 거쳐 마침내 일가를 이루었음을 알 수 있다. 또 18세기 초엽의 가객 우평숙은 목구멍에서 핏덩이가 튀어나올 때까지 수련을 했다는¹⁹⁾ 기록에서도 당시 가객들이 가창력을 기르기 위하여 기울였던 노력의 정도를 확인할 수 있다.

명창이나 선가가 되기 위한 가객들의 이러한 노력은 신분적으로 예속된 기생, 가비, 가동 등과 같은 조선전기의 시조 연행자들에게서는 찾아볼 수 없는 새로운 현상인데, 이것은 조선후기 가객들은 대개 중인·서리층으로 그 신분이사대부에 예속되지 않아 자유로웠을 뿐만 아니라, 중인층으로까지 시조의 수용층이 확대됨으로써 시조의 연행이 크게 활성화된 결과 이들이 독자적인 가악 활동을 펼칠 수 있는 터전이 마련되었기 때문이다.

이러한 예술적 분위기 속에서 가객들은 자신들의 가창 능력을 최고의 수준으로 향상시키려는 각고의 노력을 기울이는 과정에서 가악을 취미나 풍류로 여기던 차원을 넘어 하나의 예술로 인식하는 가악의 전문가로 성장하게 되었다.

가악의 전문가로 성장한 가객들은, 단순한 기능인으로 시조를 익혀 연행하던 기생, 가비, 가동과 같은 조선전기의 연행자들과는 달리 연행의 장에서 이미 있었던 노래를 그대로 되풀이하여 부르지 않고, 그 노래를 새로운 수용층의 취미나 풍류생활에 알맞게 변주시켜 부르면서 새로운 곡조를 개발해 나가기 시작했다. 이러한 새로운 가곡의 분화·발달은 시조 연행이 활성화되어 가객이 급속하게 증가하던 18세기 중엽부터 시작하여 18세기 말, 19세기초에 이르는 시기에 집중적으로 일어났다.²⁰⁾

19) 平淑이 以爲大慙호야 發憤學歌호시 日入松岳山谷호야 肆於風水聲中호더니 久之에 喉中에 嘔血塊호고 而出聲至妙라 平淑曰吾今可以少試矣로다.(張志淵, 『逸上遊事』 卷二)

20) 이러한 사실은 이 기간 동안에 간행된 가집의 곡조수의 변화에 잘 드러나 있다. 珍本 『靑丘永言』(1728), 『海東歌謠』(1763), 六堂本 『靑丘永言』(純祖末?)에 나타나 있는 歌曲의 곡조수를 살펴 보면 『靑珍』에 9개의 곡조가 수록되어 있고, 『海謠』에는 13개, 그리고 『靑六』에는 24개의 곡조가 실려있어 18세기 중엽 이후로 곡조수가 급속하게 분화·발전되었음을 확인할 수 있다.

이러한 가곡창의 분화·발달은 마침내 가곡의 새로운 연행방식인 ‘가곡의 한바탕’을 형성되게 된다. 가곡의 곡조가 본격적으로 분화·발달되기 시작한 18세기 중엽에는 가곡의 한바탕이 어느 정도 틀을 잡기 시작하여²¹⁾ 유만공이 <세시풍요>를 썼던 18세기 후반에는 이미 그 틀이 형성되어 실제로 여기에 따라 연행이 이루어졌음을 알 수 있다.

| | |
|---------|---|
| 杯盤爛處夜如何 | ‘배반’이 난만한 곳에 밤은 얼마나 깊었는가? |
| 曲罷鶯歌變雜歌 | 편가(篇歌)의 곡이 파하자 잡가(雜歌)로 변해간다 |
| 古調春眼今不唱 | 고조(古調)의 춘면곡(春靑曲)은 지금 부르지 않으니 |
| 黃鷄鳴咽白鷗哇 | 황계사(黃鷄詞) 오열하고 백구가(白鷗歌)는 어지럽다 ²²⁾ |

‘편가’의 곡이 파하자 노래는 잡가로 변해간다고 읊고 있는 이 시의 내용으로 미루어 볼 때, 18세기 후반에는 연행의 장에서 가곡이 ‘편가’ 즉 가곡의 한바탕의 형식으로 연행이 이루어졌음을 확인할 수 있다. 가곡의 한바탕은 관객들이 그들에 의하여 크게 분화·발달된 가곡의 곡조를 종합화, 체계화하여 시조의 새로운 연행 방식으로 정립한 것이라 할 수 있다.

이러한 새로운 연행 방식인 ‘가곡의 한바탕’은 다시 시조문학의 변화를 수반하게 되는데, 시조에서 이러한 연행 방식의 변화가 시조문학에 미친 영향 관계에 대해서는 아래에서 살펴보도록 하겠다.

2) 연시조의 쇠퇴

연시조는 15세기 전반기에 형성되었으나²³⁾ 16세기에 사림파에 수용되어 그

21) 이러한 사실은 김수장의 다음 시조에서 짐작할 수 있다. “第一名唱들이 次例로 벌어안근 엇걸어 불을썩에 中한넝 數大葉은 堯舜禹湯文武갓고 後庭花 樂時調는 漢唐宋이 되엿는되 搔篲이 編樂은 戡國이 되어이서 刀槍劍術이 各自騰揚하야 管絃聲에 어뢰였다” (김수장, 『海周』548) 이 작품에는 일대 명창들이 차례로 벌러 앉아 가곡을 창하는데, 그 순서가 中大葉·數大葉·後庭花·樂時調·搔篲·編樂 등으로 나타나 있다. 이것은 현행의 가곡창과는 곡목에 다소 차이가 나지만 정격인 大葉調에서부터 시작하여 樂·編調와 같은 변격으로 이어가는 가곡창의 한바탕을 구성하는 일정한 순서를 취하고 있음을 알 수 있다.

22) 柳晩恭, <歲時風謠> 『漢文樂府詞資料集 5』(영인본, 계명문화사, 1988), p. 29.

23) 최동원은 「15세기 시조의 양상과 성격」에서 황희의 ‘사시가’라는 작품이 있음을

들의 의식이나 세계관을 표현하는 중심 장르로 자리잡으면서 크게 성장했고²⁴⁾ 17세기에는 마침내 전성기를 맞이하게 된다. 그러나 18세기에 접어들어 시조의 연행 양상이 크게 활성화되어 변화하면서 연시조는 쇠퇴·소멸하게 된다.

16세기부터 사림에 기반을 두고 성장한 연시조는 사시·가계, 오문·가계, 육가계의 세 가지 유형을 중심으로 발전하게 되는데, 이들은 각각 성리학에 바탕을 둔 시간질서, 인간질서, 공간질서를 표방하게 된다는 것이다.²⁵⁾ 이처럼 성리학에 바탕을 두고 발달한 연시조는 18세기에 접어들면서 이원적인 전승 양상을 보이게 된다. 즉, 향촌의 선비들은 사림의 전통을 이어 연시조를 창작·향유하면서 연시조의 명맥을 이어간 반면, 도시로 발달한 서울에 생활기반을 둔 서울작가들은 이러한 연시조가 그들이 시조를 향유하였던 도시의 집단적, 향락적, 유희적인 연행의 장에는 어울리지 않았기 때문에 연시조를 창작·향유하지 않았던 것이다. 이에 따라 18세기에 접어들어 시조문학의 창작과 향유의 중심이 향촌으로부터 서울로 이동되면서²⁶⁾ 연시조는 쇠퇴의 길을 걷다가 소멸하게 되는 것이다.

이러한 사실은 18세기 작가들의 창작 경향을 통해서 구체적으로 확인할 수 있다. 필자는 18세기 시조문학의 양상을 구체적으로 이해하기 위하여 18세기에 주로 활동하면서 5수 이상의 작품을 남긴 작가 23명을 대상으로 그들의 창작경

밝혀 이를 연시조로 규정하고, 이현보의 '어부단가' 5수의 바탕이 된 원어부가의 단가 10수도 연시조로 파악하여, 이들을 맹사성의 '강호사시가'와 함께 15세기의 연시조 작품으로 규정하였다.('古時調論攷', (삼영사, 1990), pp. 38-51.)

24) 16세기에 退溪와 栗谷이 <陶山十二曲>과 <고산구곡가>를 창작한 것이 사림파에서 연시조를 수용하는 하나의 계기가 되었다. 실제로 그들의 제자나 후세의 유학자들이 이들의 작품을 효방하거나 창화하여 많은 작품을 창작함으로써 연시조는 사림에 기반을 두고 크게 성장하게 된다.

25) 김상진, 『조선중기 연시조의 연구』(민속원, 1997), p. 217.

26) 필자는 다른 논문에서 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 '서울'과 '향촌'으로 나누고, 이에 따라 18세기의 시조를 서울 시조와 향촌 시조 구분하여 이해하려는 새로운 시각을 제시하고, 조선 전기까지 향촌이 중심이 되었던 시조문학의 활동이 18세기에 접어들면서 서울을 중심으로 전개되었다는 사실을 밝힌 바 있다.(조태흠, 「18세기 시조의 존재양상과 그 이해의 시각」, 『한국문학논총』25집 (한국문화회, 1999)).

향을 파악한 바가 있다.²⁷⁾ 이들 가운데 연시조를 창작한 사람은 황윤석, 양주익, 위백규, 권구, 박순우, 안서우 그리고 신지 등 7명인데²⁸⁾ 이들은 모두 향촌에 거주하면서 사림의 전통을 잇는 선비들이었다. 반면 이들 외 나머지 16명의 작가들은 아무도 연시조를 창작하지 않았는데, 이들은 累代에 걸쳐 중앙관료로 벼슬살이를 하여온 경화거족 출신이거나 18세기에 새롭게 시조의 연행자로 등장한 중인·서리층의 가객이나 가창자들로 이들은 모두 서울에 생활기반을 두고 활동한 서울 작가들이었다.

이 시기 서울이 도시로 발달함에 따라 이들이 시조를 그들의 도시민적 취미나 풍류생활의 한 방편으로 수용함에 따라 자연스럽게 시조 연행의 수요와 공급이 증가하였고, 이에 따라 서울을 중심으로 시조의 연행이 크게 활성화되어 갔다. 이러한 시조 연행의 활성화는 무엇보다도 소비적인 도시문화를 바탕으로 이루어졌기 때문에 향락적이고 유흥적인 성격을 강하게 띠게 되으며, 그 연행 현상도 향락적이고 유흥적일 수밖에 없었다. 그러므로 이러한 향락적이고 유흥적인 연행의 장에서 주로 시조를 향유한 서울 지역의 작가들은 이러한 연행공간과 어울리지 않는 연시조는 창작하지 않았다.

아울러 18세기 후반에는 가곡의 곡조가 크게 분화·발달하여 이를 종합화·체계화하여 새로운 연행방식인 '가곡 한바탕'이 형성되고, 이에 따라 시조가 연행됨으로써 일정한 제목 아래 여러 편의 시조가 하나의 작품을 이루고 있는 연시조는 연행의 음악적 기반을 상실하게 된다. 즉, '가곡 한바탕'은 느린 곡에서 시작하여 점차 빠른 곡으로, 또 정격에서 시작하여 변격으로 이어지는 일정한 순서에 곡조를 배열하고 있는데, 이렇게 배열된 곡조에는 각 곡조마다 특유한 風度와 形容이 있어,²⁹⁾ 그 곡조의 풍도와 형용에 알맞은 노랫말을 필요로 한다. 그러나 하나의 주제에 의하여 각연과 연들이 서로 유기적 관련을 지니면서 한 편의 작품을 이루고 있는 연시조의 경우는 매 곡목마다 풍도와 형용을 달리하는 가곡의 한바탕에 얹어 노래하기는 어려운 것이다. 따라서 가

27) 조태훈, 앞의 논문, pp. 232-240.

28) 이들이 남긴 연시조는 황윤석 <木州雜歌> 28수, 양주익 <感君恩歌> 5수와 <感恩曲> 5수, 위백규 <農歌> 9수, 권구 <屏山六曲> 6수, 박순우 <東遊錄> 6수, 안서우 <楡院十二曲> 13수, 신지 <永晷> 12수이다.

29) 「海東歌謠」, 「歌之風度形容十四條目」 및 「歌曲源流」의 「歌之風度形容十四條目」 참조.

곡 한바탕에 의한 시조의 연행이 일반화된 서울의 작가들은 이러한 연행 상황을 잘 알고 있었기 때문에 이런 연행 방식과 맞지 않는 연시조를 한 편도 창작하지 않았던 것이다. 그러므로 시조가 가곡의 한바탕에 의해 연행되는 방식이 확립되는 18세기 말엽 이후에는 연시조는 연행의 기반을 상실하게 되어 소멸하게 된다.³⁰⁾

또 가객들이 연행의 장에서 이미 창작된 연시조를 가창할 경우에는, 연시조 가운데 연행의 상황에 적합한 시조를 선별하여, 그것만 연시조로부터 분리하여 독립된 한 편의 작품으로 노래함으로써 결과적으로 연시조의 형식이 파괴되고 있음을 확인할 수 있다.

이와 같은 사실을 이현보의 연시조 <어부단가>가 가집에 수록되어 있는 양상을 통하여 살펴보기로 하자. 널리 알려진 바와 같이 이현보의 <어부단가>는 5장으로 된 연시조인데, 『농암집』과 『농암집판본』에 ‘어부단가 5장’이라 하여 다섯 수의 시조를 연시조의 형태로 차례로 실고 있다. 그러나 연행의 텍스트로 사용된 歌集에는 수록된 양상이 전혀 다르다. <어부단가>가 수록된 가집은 모두 18종류가 있는데, 이 가운데 우선 <어부단가> 다섯 수를 연시조의 형태로 순서에 따라 수록하고 있는 가집은 『靑珍』 『海一』 『海風』 『詩歌』 『靑洪』 『靑가』 『靑六』 등 7개이다.

그런데 이 7개의 가집에 실려있는 <어부단가>를 『농암집』에 실려있는 작품과 서로 비교 검토해 보면,³¹⁾ 우선 작품이 연철과 혼철의 차이에서 오는 표기 범상의 차이가 약간 있을 뿐 거의 일치하고 있으며, 『靑珍』 『海一』 『詩歌』 『靑洪』 등의 네 가집에는 작품 바로 다음에 李滉의 跋文이 수록되어 있다. 또 발문이 없지만 『海風』은 『海一』과 유사점이 많아 『海一』을 전사한 것이라 추정되며,³²⁾ 『海謠』 『詩歌』 『靑洪』 『靑가』 등은 『靑珍』의 영향을 받았거나 『靑珍』과 관계가 깊

30) 19세기의 연시조로 安玟英의 <梅花詞>가 있으나 여기에 대해서는 “안민영의 <매화사>는 연시조라는 의식이 없는 상태에서 창작되었고, 여러 가지 표출된 결과가 연시조로 처리하기 곤란하게 만들기 때문에 연시조라기보다는 개개의 단형시조가 모여진 상태라고 보는 것이 타당하다”라는 견해가 제시되었다. (류준필, 『安玟英의 梅花詞論』, 『고전시가작품론2』(집문당, 1992), pp. 578-579)

31) 이런 비교·검토는 沈載完님의 『校本 歷代時調全書』(세종문화사, 1972)에 힘입었다.

32) 沈載完, 『時調의 文獻的 研究』(세종문화사, 1972), p. 16.

은 가집임을³³⁾ 미루어 볼 때, 이 7개 가집에 연시조의 형태로 실려있는 <어부단가> 5수는 모두 연행에 의하여 구전되다가 가집에 수록되었다기보다는 오히려 『농암집』이나 『靑珍』과 같은 문헌에서 轉載한 것이라고 보아야 할 것이다.

이 7개의 가집을 제외한 다른 11종류의 가집에 <어부단가>가 수록되어 있는 양상은 아래의 표와 같다.

| 작품(연) | 가집 | 靑詠 | 瓶歌 | 古今 | 槿樂 | 靑淵 | 歌譜 | 永類 | 興比 | 東歌 | 源東 | 大東 |
|--------------|----|-----|----|-----|-----|-----|-----|----|-----|----|----|----|
| (1)이동에 시름업스니 | | 241 | | | | | | | | 38 | | 75 |
| (2)구버는 千尋綠水 | | 242 | 70 | 130 | | | 100 | 8 | | | 62 | |
| (3)청하에 바늘쓰고 | | 243 | 75 | | 171 | 233 | | 9 | | | | |
| (4)山頭에 間雲이 起 | | 244 | 69 | | 152 | | | 10 | 336 | 40 | | 42 |
| (5)長安을 도라보니 | | | 76 | 48 | 59 | | | | | | | |

* 표 안의 수자는 해당 가집의 작품 번호임

위의 표에서 나타난 바와 같이 <어부단가>의 각연이 가집에 수록된 양상은 개별 작품마다 매우 다르다. 우선 눈에 띄는 현상은 <어부단가> 5수를 모두 수록하고 있는 것이 아니라 각 가집마다 몇 작품씩 선별하여 실고 있다는 점이다. 즉, 제1연과 제5연은 3개의 가집에 수록되어 있는 반면, 제2연은 6개의 가집에, 제3연은 5개의 가집에 실려있고 제4연은 7개의 가집에 수록되어 있다. 또 각 가집에 작품이 수록된 순서도 연시조처럼 차례로 수록된 것이 아니고, 서로 순서가 뒤바뀌거나 따로따로 실려있어 각 연이 독립된 작품으로 취급되어 수록되어 있음을 알 수 있다.³⁴⁾

이런 현상은 연행의 현장에서 관객들이 <어부단가>를 노래할 때 5수를 차례대로 모두 노래한 것이 아니라, 그 연행 상황에 맞는 몇몇 작품만 선별하여

33) 沈載完, 위의 책, p.14.

34) 필자는 다른 논문에서 오류가계 연시조인 송강의 <훈민가>의 경우에도 연행의 장에서는 가장할 때는 각 장을 분리하여 독립된 노래로 연행함으로써 결과적으로는 연시조의 형식이 파괴되고 있음을 밝힌 바 있다. (참고, 『18·9세기 훈민시조의 변모와 그 의미』, 『한국문학논총』15집 (한국문학회, 1994))

가창했던 사실을 말해주는 것이다. 즉, <어부단가> 가운데 가장 많이 수록된 제2연과 제4연은 그 내용이 시조의 연행의 상황과 비교적 일치하여 연행의 현장에서 자주 가창되어 널리 유포되었기 때문이며, 반면, 제1연이나 마지막 연은 연시조의 첫 번째 연과 마지막 연으로 그 차례만으로는 독립된 작품으로 연행 되기에 적합하지 않아서 연행의 현장에서 많이 노래되지 않았기 때문이라고 생각된다.

특히 <어부단가>를 연시조 형태로 수록하고 있는 앞의 7개 가집은 모두 18세기의 가집인 반면, 부분적으로 수록하고 있는 위의 가집 가운데 『靑詠』은 18세기 말의 가집이고 『瓶歌』에서 『東歌』까지는 19세기 전반기의 가집이며, 『源東』과 『大東』은 각각 19세기 후반과 20세기 초의 가집들이라는³⁵⁾ 사실은 '가곡 한바탕'이 성립되어 그 틀을 완성해 간 시기와 일치하고 있어 주목된다. 이처럼 18세기 말엽부터 19세기 전반기까지의 가집에서는 모두 연시조 형태가 파괴되어 나타난다는 사실은 이 시기에 성립된 가곡 한바탕이라는 시조의 연행 방식이 주는 제약과 깊은 관련이 있는 것이라 보아야 할 것이다. 다시 말하면 가곡의 한바탕은 '풍도'와 '형용'이 다른 여러 곡조를 이어서 노래하게 되는데, 일관된 내용 체제를 갖추고 있는 연시조의 경우, 작품 전체를 이러한 가곡의 한바탕에 얹어서 순서대로 노래할 수는 없었다. 따라서 이러한 연시조를 가곡의 한바탕 얹어서 연행할 때는 연시조 가운데 선별된 몇 개의 장만이 소용되었고, 그러한 연행의 결과가 후대의 가집에 이처럼 연시조의 형태가 파괴된 형태로 수록되어 나타나 있다고 보아야 할 것이다.

3) 장시조의 성행

장시조는 18세기 이전에도 몇몇 작품이 있었던 것으로 밝혀졌지만³⁶⁾ 장시조가 본격적으로 발달한 것은 18세기에 들어와서였다. 18세기는 장시조의 '작'과

35) 이상의 가집의 시대분류는 최동원의 「고시조론」(삼영사, 1982), p. 86 참조.

36) 崔東元은 장시조 형식의 출현 시기에 대한 실증적인 검토를 거쳐 高應陟(중종 26-선조38) 6수, 鄭澈(중종31-선조26) 2수, 姜復中(명종18-인조17) 3수, 白受繪(선조7-인조20) 2수, 蔡裕後(선조32-현종 1) 1수 등의 작품이 肅宗朝 이전에 있었음을 밝혔다.(「고시조론」(삼영사, 1980), p. 61.

‘춤’이 함께 성행하여 장시조는 한마디로 표현해서 18세기의 문학이었다고 할 만큼 18세기에 전성기를 이루었다.³⁷⁾ 이것은 18세기에 접어들어 서울이 도시로 성장함에 따라 서울을 중심으로 시조의 연행이 크게 활성화되었기 때문이라 할 수 있다.

이러한 사실은 우선 장시조의 작가를 통하여 확인할 수 있다. 18세기 장시조의 작가들로는 김수장, 이정보, 박문옥, 김태석, 권덕중, 김목수, 오경화, 이정신, 박명원, 신현조, 김영 등 모두 11명을 들 수 있는데,³⁸⁾ 이들 가운데 이정보, 박명원, 신현조 등 세 사람은 서울에 생활기반을 두고 중앙관료로 벼슬살이를 하였던 경화사족 출신이고, 나머지는 『海風』의 ‘古今唱歌諸氏’조에 이름이 전하거나 『靑邱歌謠』에 작곡이 실려 있는 가객이나 가창자들이다. 이들은 서울이라는 공동된 생활기반을 공유하면서 서울의 시조 연행을 주도해 나갔는데, 이들이 장시조를 크게 발달시켜 나갔던 것이다.

이들 가운데서도 장시조의 발달을 주도한 것은 시조의 연행자로 새롭게 등장한 가객이나 가창자들인데, 이들은 가악의 전문가로서 연행의 장에서 그들의 취미나 풍류생활에 알맞게 노래를 변주시켜 부르면서 새로운 곡조를 개발해 나가기 시작했다. 그런데 이들의 풍류생활은 자신들의 경제적 성장을 바탕으로 매우 향락적이고 유희적인 성격을 띠고 있었는데, 그들은 이러한 풍류의 한 방편으로 시조를 향유하였기 때문에 시조 연행의 성격도 자연스럽게 집단적, 향락적, 유희적이 될 수밖에 없었다.

이러한 집단적, 향락적, 유희적인 연행의 장에서는 흥청거리고(弄), 즐겁고(樂), 빠른 리듬(編)의 노래가 잘 어울렸기 때문에 가객들이 연행의 장에서 변주를 통하여 새롭게 개발한 곡조들은 이러한 성격을 지닌 變格의 곡조들이 주를 이루었다.³⁹⁾ 가곡의 변격의 곡조에는 장시조를 엮어서 부르는 것이 일반적

37) 崔東元, <長時調의 生成과 그 時代的 展開>, 『古時調論』(삼영사, 1980). p. 77.

38) 崔東元의 ‘長時調作家一覽表’ 참조 (최동원, 위의 책, p.72).

39) 이런 사실은 『靑靑』, 『海謠』, 『靑六』의 세 가집에 나타난 곡조의 비교를 통해 확인할 수 있다. 『海謠』의 곡조는 『靑靑』보다 네 곡이 늘어났는데, 이 네 곡은 編樂時調·騷箏·編騷箏·芟數大葉 등으로 가곡의 正格이 아니라 變格에 속하는 곡조이다. 또 『靑六』에는 『海謠』보다 무려 11곡이 더 늘어났는데, 이것은 모두 18세기 말엽에 나타난 弄·樂·編이라는 변격의 변주곡들이 중심이 되어있다.

이기 때문에 새로운 변격의 곡조들이 개발되자 여기에 없어 부를 수 있는 새로운 唱詞인 장시조가 필요하게 되었으며, 이러한 필요성을 절감한 이들이 직접 장시조를 창작하였다고 보아야 할 것이다.

그러므로 18세기에 접어들면서 장시조가 크게 발달한 것은 이 시기 시조 연행자로 새롭게 등장한 가객들이 풍류의 일환으로 시조를 향유하게 되면서 시조 연행은 그들의 풍류 성향에 따라 소비적·향락적·유흥적 성격으로 변해갔고, 이러한 연행 공간에 알맞은 악곡을 개발하면서 그 악곡에 필요한 창사를 새로 창작하였기 때문이라 생각한다.

가곡의 곡조들은 대개 18세기 중엽부터 분화·발달하기 시작하여 18세기 후반에는 본격적으로 발달하였는데, 가객들은 이렇게 분화·발달한 가곡의 곡조를 종합화, 체계화하여 새로운 연행방식인 ‘가곡창의 한바탕’을 형성하고 이에 따라 시조를 연행하였다는 사실은 앞에서 지적한 바와 같다. 일반적으로 가곡의 한 바탕은 느린 곡에서 시작하여 점차 빠른 곡으로, 또 정격인 大葉調에서부터 시작하여 弄·樂·編調와 같은 변격의 곡조를 차례로 부르는 일정한 순서를 취하고 있다.

실제 가곡 한바탕에 따른 가창 순서는⁴⁰⁾ 매우 엄격하여 가창자가 임의로 바꾸거나 생각할 수 없도록 되어있다. 현행 가곡의 한바탕에서 살펴보면⁴¹⁾ 搔從 이하 言弄·平弄·界樂·羽樂·言樂·編樂·編數大葉을 거쳐 言編까지가 변격인데, 이 변격의 곡조에는 장시조를 없어 가창하기 때문에 가곡의 한바탕 형식으로 시조를 연행할 때는 반드시 일정한 부분 이상은 장시조를 노래해야 하도록 되어있다.

40) 현행 남창 가곡의 한바탕을 구성하는 순서를 살펴보면, 우선 羽調의 初數大葉·二數大葉·中舉·平舉·頭舉·三數大葉·搔從·半葉(중여음부터 界面調로 轉調한)을 차례로 노래한 다음에, 界面調의 初數大葉·二數大葉·中舉·平舉·頭舉·三數大葉·搔從·言弄·平弄·界樂·羽樂·言樂·編樂·編數大葉·言編을 거쳐 마지막으로 太平歌를 노래하는 것으로 끝을 맺는다. (張師助, 『時調音樂論』(서울대출판부, 1986), pp. 151-152.)

41) 현행 가곡 한바탕은 「가곡원류」 이후에 이르러서야 그 틀이 잡혔기 때문에 18세기 말엽에 형성된 가곡 한바탕과는 그 곡목에 있어서는 다소 차이가 있을 것으로 생각되지만, 가곡 한바탕을 구성하는 기본적인 원리는 현행 가곡과 별 다름이 없을 것이라고 보아야 할 것이다.

그러므로 가곡의 한바탕이 형성되고 여기에 따라 실제로 시조가 연행되었다는 것은 장시조를 唱詞로 하는 가곡의 변격 곡조들이 완전히 정립되었음을 의미하는 것이며, 동시에 장시조가 연행의 장에서 연행될 수 있는 음악적 기반을 확실하게 확보한 것이었다고 하겠다. 이처럼 장시조는 음악적 기반을 확보함으로써 연행의 장에서 널리 불리면서 크게 성행할 수 있었던 것이라 생각된다.

4. 마무리

시조가 연행을 통하여 전승·발달되어 왔기 때문에 시조 연행 양상이 변함에 따라 시조문학도 이에 상응하여 많은 변화를 수반하였을 것이라는 전제 아래, 본고에서는 18세기 시조문학의 성격을 시조의 연행 양상과 관련지어 해명하고자 하였다. 지금까지 논의한 바를 간추려 마무리로 삼는다.

1. 조선전기에 시조 연행의 수용자는 양반 사대부들에 한정되었으며, 이들은 개인적이거나 몇몇 사대부 동류들 사이의 유희이나 취미의 차원에서 자족적으로 시조 연행을 향유하였다. 이 때 시조의 직접적인 연행자들은 대개는 歌婢, 妓女, 歌童들인데, 이들은 사대부에 예속된 신분으로 단순히 노래를 익혀 가창하는 기능인 이상의 역할을 담당하지는 않았던 것이다.

2. 18세기에 접어들어 경제적으로 크게 성장한 중인층들이 시조의 새로운 수용자로 등장하고, 가객들이 시조 연행자로 새롭게 등장하여 시조 연행에 주도적인 역할을 하면서 시조 연행이 크게 활성화되었다. 아울러 연행의 형태도 집단적이고 종합적인 풍류의 양상을 띄며, 그 성격도 향락적이며 유희적으로 변하게 되었다.

3. 가객들은 향락적이며 유희적인 연행의 장에서 이미 있었던 노래를 그대로 부르지는 않고, 새로운 수용층의 취미나 풍류생활, 그리고 연행의 장에 알맞게 변주시켜 부르면서 새로운 곡조를 개발해 나갔다. 이들은 새로 개발된 곡조에 의해 크게 분화·발달된 곡조를 종합화, 체계화하여 시조의 새로운 연행 방식인 가곡의 한바탕을 정립하게 된다.

4. 16세기부터 사림에 기반을 두고 성장한 연시조는 18세기에 접어들어 시조

문학의 창작과 향유의 중심이 향촌으로부터 서울로 이동되면서 쇠퇴의 길을 걷게 된다. 즉 도시로 발달한 서울의 집단적, 향락적, 유흥적인 연행의 장에는 연시조가 어울리지 않았을 뿐만 아니라, 새로운 연행방식인 '가곡 한바탕'이 형성되고, 이에 따라 시조가 연행됨으로써 단일한 제목 아래 여러 편의 시조가 하나의 작품을 이루고 있는 연시조는 연행의 음악적 기반을 상실하였기 때문이다. 따라서 가객들이 연행의 장에서 이미 창작된 연시조를 가창할 경우에는 연시조 가운데 연행의 상황에 적합한 시조를 선별하여, 그것만 연시조로부터 분리하여 독립된 한 편의 작품으로 노래함으로써 결과적으로 연시조 형식을 파괴하고 있음을 확인하였다.

5. 18세기에 접어들면서 장시조가 크게 발달한 것은 경제적으로 크게 성장한 중인층들이 풍류의 일환으로 시조를 향유하게 되면서 시조 연행은 그들의 풍류의 성향에 따라 소비적·향락적·유흥적 성격으로 변해갔고, 이러한 연행 공간에 알맞은 악곡을 개발하면서 그 악곡에 필요한 창사를 창작하였기 때문이라 보았다. 또 가악이 분화·발달함에 따라 가곡의 한바탕이 형성되고 여기에 따라 시조가 연행됨으로써 장시조가 연행의 장에서 연행될 수 있는 음악적 기반을 확실하게 확보하였으며, 이에 따라 장시조는 연행의 장에서 널리 불리면서 크게 발달할 수 있었다는 사실을 고찰하였다.

이상에서 논의한 바와 같이 18세기는 중인층이 시조 연행의 새로운 수용자로 등장하고, 가객이라는 새로운 시조의 연행자가 등장하여 시조 연행이 활성화되면서 연행의 형태도 집단적이고 종합적인 풍류의 양상을 띄며, 그 성격도 향락적이며 유흥적으로 변해가는 등 시조 연행의 양상이 크게 변화되었다. 이에 따라 연시조는 연행의 음악적 기반을 상실하고 쇠퇴하여 소멸하고, 반대로 장시조는 음악적 기반을 확실하게 확보하여 크게 발달할 수 있었음을 밝혔다.

그러나 이러한 연행 양상의 변화는 연시조의 쇠퇴와 장시조의 발달이라는 장르상의 변화뿐만 아니라, 주제나 소재, 표현방식, 그리고 형식이나 구조 등 문학텍스트 내부에도 영향을 미쳤을 것이라고 생각된다. 이러한 문제에 대한 논의가 함께 이루어져야만 시조 연행의 변화가 시조문학에 끼친 영향관계가 온전하게 해명될 것이다. 그러나 이러한 문제들에 대한 해명은 뒷날의 과제로 삼기로 하면서 이 글을 끝맺는다.

참고문헌

- 강명관, 『조선시대 문학예술의 생성공간』, 소명출판, 1999.
김대행, 『시조유형론』, 이대출판부, 1986.
金相珍, 『朝鮮中期 연시조의 研究』, 민속원, 1997.
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.
李佑成·林葵澤 譯編, 『李朝漢文短篇集(中)』, 일조각, 1978.
張師助, 『時調音樂論』, 서울대출판부, 1986.
崔東元, 『古時調論』, 삼영사, 1980.
崔東元, 『古時調論攷』, 삼영사, 1990.
* 그의 개별 논문은 각주로 대신함.

Abstract

Sijo Literature and its Performing Aspects In the Eighteenth Century

Cho Tae-Heum

The Sijo, the Korean three-line ode had been transmitted and evolved by means of performance, which I assume, may have had great influences on the changes in Sijo literature. My study will focus on illustrating the characteristics of Sijo literature of the eighteenth century in relation to performing aspects of Sijo.

In the first half period of Chosun Dynasty, men from the noble families called Yangban Sadaebu were the exclusive recipients of Sijo literature. They enjoyed the poetic arts personally or with a group of companions during their pastime. But the real performers of the Sijo literature were the singing slaves called Ga-bi, the prostitute called Gi-nyo and the singing children called Ga-dong who belonged to noble families as property. Nevertheless, they were no more than technicians to perform by memorizing and singing the poetic songs.

In the eighteenth century, middle class emerged as new recipients of Sijo literature. Besides, professional singers called Ga-gack appeared as a performer which started vitalizing the Sijo literature. Accordingly, Sijo performance became tinted with massive and comprehensive poetic art and eventually turned pleasure-seeking as time passed on.

Professional singers developed and refined the poetic art at their performing stages by adjusting the tune in accordance with the taste of the new recipients. As a result, the refined poetry evolved into the innovating performance of Sijo literature, Korean traditional singing, after

rearrangement by them. In this process, Yon-Sijo(Sijo in a chained stanza) lost its musical basis and gradually deteriorated while Jang-Sijo(Sijo in a long stanza) gained the musical basis and flourished over time.