

歌客들의 長型時調

金 楊 憲

<目 次>

- | | |
|---------------|-------------|
| 1. 머리말 | 4. 작품의 이본 |
| 2. 작가와 작품 | 5. 가객작가의 역할 |
| 3. 작품 내용의 양면성 | 6. 맺음말 |

1. 머 리 말

문헌상으로 볼 때 장형시조는 신조대 혹은 명종대에 발생하였으며,¹⁾ 이 시기의 작가는 고응척·정 철·강복중·백수회 등으로 양반·사대부에 속하는 상층계급이었다.²⁾ 이로부터 1세기 후인 숙·영조간에 이르면 중인계급에 속하는 서리 출신의 가객들이 대거 등장하여, 시조를 가창하고 가집을 편찬하던서 장형시조를 문자화했으며, 직접 창작도 하였다. 김천택은 소위 <蔓橫淸類>라 하여 116수의 장형시조를 《靑丘永言》에 실었고, 《海東歌謠》의 편자인 김수장은 37수의 장형시조를 창작했다. 이것으로 보아도 가객들의 중요성을 알 수 있으며, 그런 만큼 이 방면의 연구³⁾도 상당히 이루어져 있는 편이다.

그런데 실제로 가객들의 장형시조를 모두 일별해 보던 기존의 연구에 대해 여러 가지 의문점을 가지게 된다. 그 중의 하나가 작가에 관한 것이다.

- 1) 金希珍, 「辭說時調 發生期에 관한 一考察」(『국어교육』 제49·50호, 한국국어교육연구회, 1984. 12)에서는 李璋의 長歌事件을 근거로 <사설시조는 十六세기 中宗二十八年(1533년) 以前에 이미 存在하고 있었다>고 보았다.
- 2) 崔東元, 『古時調論』, 三英社, 1980, p. 71 <長時調作家一覽表> 참조.
- 3) 權斗煥, 「18世紀 歌壇의 成立과 時調集編纂」, 『동대어문』 제3집, 동덕여대, 1981.
尹海玉, 「敬亭山歌壇研究」, 『국어국문학』 77호, 1978.
林基中, 「평민가객과 시조집 편찬」, 『韓國文學研究入門』, 1982.
秦東赫, 「南坡와 老歌齋와의 關係考察」, 『국어국문학』 81호, 1979.
崔東元, 앞의 책, 제3부 歌壇·作家論. 外多數.

《時조》⁴⁾을 면밀히 살펴보면, 가객들의 창작으로 널리 인정되고 있는 작품들이 사실상 그렇지 않을 수도 있다는 것을 알게 된다. 가집에 표기되어 있는 장형시조 작가는 전승되어 오던 기존의 작품을 개작한 인물이거나 그 가집을 편찬한 시기와 가까운 시기에 그 작품을 잘 가창했던 인물일 가능성이 많은 것이다.⁵⁾ 본고에서는 이점에 착안하여 숙·영조간에 활동했던 가객들의 장형시조를 대상으로 작품에서 볼 수 있는 특성과 가객들의 창작활동에 관해 살펴보고자 한다.

2. 작가와 작품

가객작가 19명 중 장형시조를 지은 작가는 8명이며 작품은 80수에 달한다. 장형시조 전체 작품수 525수에 비하면 15% 정도에 불과하지만, 신빙성이 있는 장형시조 작가 21명의 131수⁶⁾에 비하면 가객들의 작품은 비교적 많은 편이다.

다음 도표에서 보는 바와 같이, 본고의 대상작가는 6명으로 작품은 총 56수이다. 고종대 가객인 임의직, 안민영은 활동시기가 다르고, 그들의 작품

作家名	作品數	《時全》의 作品通番
金壽長	37	60, 129, 258*, 297, 337*, 414*, 428, 629, 676, 706*, 858*, 1033*, 1070*, 1106, 1132*, 1250, 1365*, 1420, 1456*, 1538, 1670*, 1789*, 1898*, 2130*, 2349*, 2357, 2520*, 2583, 2610*, 2674*, 2820*, 2911, 3030*, 3058*, 3072, 3145, 3272*.
朴文郁	12	83*, 314*, 537*, 556, 1398, 1484*, 1804*, 1936*, 2087, 2226*, 2657, 2717.
金默壽	3	727, 967*, 2902*.
金兌錫	2	2101, 2533
權德重	1	2016*
吳擎華	1	193*

4) 沈載完, 『校本歷代時調全書』, 世宗文化社, 1972.

이하 《時全》이라 약칭한다. 각종 가집의 약칭도 이 책을 따랐다.

5) 拙稿, 「長型時調研究」, 『時調文學研究』 제2집, 영남시조문학연구회, 1983, p. 78.

6) 崔東元, 앞의 책, pp. 70~73 참조.

도 가객의 특성을 찾아 볼 수 없는 양반의식의 장형시조가 거의 대부분을 차지하고 있어 본고의 대상에서 제외되었다.

이들은 모두 《海周》의 〈古今唱歌諸氏〉에 실려 있는 가객들이며, 김수장을 중심으로 한 소위 노가재가단에서 활동하던 인물들이다.⁷⁾ 당대의 가객수에 비해 작가수가 적고, 김수장·박문옥 두 가객의 작품이 대부분인 것으로 보아 대개의 가객들이 창작보다는 가창에 더 관심이 있었다고 하겠다. 가객이란 말이 내포하고 있듯이 이들은 가창을 전문적으로 하였던 인물들인데, 그들 중 일부가 가창을 위해 〈歌譜〉를 엮었으며, 그러다 보니 자연 창작도 하게 되었던 것 같다. 또한 그런 이유로 하여 자연히 이들의 작품은 대개 전대 작품의 아류에 머물렀고, 심하게는 개작·표절한 경우도 있었다.

3. 작품 내용의 양면성

평민의식을 표출하고 있는 평민이나 천민들의 문학이라는 것이 장형시조의 중요한 특성으로 간주되고 있지만, 실제로 장형시조는 평민적인 것과 양반적인 것으로 크게 양분될 수 있다.⁸⁾ 가객들의 장형시조도 이와 마찬가지로 이다. 김수장의 경우는 37수 중 22수, 박문옥의 경우는 12수 중 7수, 김묵수 2수, 권덕중·오경화의 각 1수가 양반의식을 반영한 작품으로 총 33수⁹⁾이다. 이것으로 봐서는 평민의식이 나타나는 작품보다도 양반의식이 드러난 작품이 더 많은 것이 가객들의 장형시조라 하겠다.

이렇게 된 이유로는, 그들이 주로 양반들의 연회에 불려가서 가창했기 때문에 양반들의 기호에 맞는 내용의 작품이 필요했으리라는 것과, 의식적이든 무의식적이든 중인계급이었던 자신들의 신분상승 욕구가 반영됐다는 점 등을 들 수 있겠다. 가객들이 주로 서리 출신의 중인계층이었기 때문에 현실에 대한 불만이나 풍자적인 내용을 표현하고 있을 것 같으나 실제로 이런 작품은 거의 없고 양반계층의 작품을 도방한 아류의 작품이 대부분이다. 단형시조의 경우는 더욱 그러하며, 장형시조도 양반계층의 단형시조와 비슷한 분위기를 가진 것이 많고 잘 알려진 인물·사건·사물 등을 인용·나열한 작품이 많다.

7) 앞의 책, 제 3 부 참조.

8) 張茂鎭, 「辭說時調의 作者意識과 그 表現樣相」, 경북대 석사학위논문, 1982.

9) 앞의 도표에서 *한 작품

A ; 山村에 客不來라도 寂寞은 안이 하여

花笑鳥能言이요 竹喧人相語라 松風은 검은고요 杜鵑聲이 노리르다

암아도 나의 이富貴는 눈흘의리 업는이 <1456, 海周 529, 金壽長>¹⁰⁾

B ; 十面埋伏 설이치고 돌봄은 밤의

起飲帳中別虞姬하고 鐵鞭을 놓히들고 暗啞叱咤함이 烏驢馬 노는곳에 漢兵이
草芥로다

암아도 千不當萬不當은 楚伯王인가 하노다 <1804, 靑謠 70, 朴文郁>

작품 A나 B는 양반·사대부들의 단형시조와 별다른 차이를 보여 주지 않는데, 가객들의 장형시조 중 약 60%가 이런 류의 작품이다.

가객들만의 독특한 작품이라고 할 수 있는, 가창생활에 대해 읊은 작품 《時全》 629, 2101 등도 양반지향적인 색채가 농후하며, 평민 의식이 나타나는 작품도 대개 남녀간의 사랑과 이별에 대한 것으로 한정되어 있다.

그리고 후대의 가집을 살펴보면, 양반의식이 나타나는 작품은 널리 유포되지 못하고 작가 당대에만 가창된 것이 많은 것 같으며 후대 가집에 실릴 때도 작품이나 작가의 변화를 별로 볼 수 없다. 그러나 평민의식이 나타나는 작품의 경우에는 대개 오랜 뒤까지 널리 유포되었을 뿐 아니라 작품상의 변화도 상당히 많음을 알 수 있다.

4. 작품의 이본

앞에 예시한 작품 B는 《靑謠》에만 실려 있어 다른 이본¹¹⁾이 없으며 작가가 박문옥이라는 것도 밝혀져 있다.¹²⁾ 또 작품 A는 《海周》, 《樂서》, 《靑六》에 실려 있는데 철자표기가 다소 다른 정도라 이본이라 할 수 없는 동일 작품이며, 김수장의 작이라는 데도 별다른 의심이 가지 않는다. 양반의식을 드러내고 있는 작품들은, 다소의 예외도 있으나, 대개 이와 같이 작가에 대해 의심의 여지가 거의 없고 후대의 가집에 널리 분포되지도 않았으며, 따라서 이본이라 할 만한 것도 별로 보이지 않는다.

10) 《時全》通番, 歌集略名 및 歌集一連番號, 作家名の 順으로 기재했다. 이하 인용 작품의 출처도 이와 같이 명시하며 작가가 없는 경우는 표시하지 않는다.

11) 〈異文〉, 〈類似歌〉, 〈類似作品〉 등으로 지칭되어 왔으나, 여기서는 “관련된 작품들의 내용이나 표현으로 보아 한 작품에서 통시적으로나 공시적으로 변화한 양상이 뚜렷하게 드러나는 작품”을 의미하는 말로 〈異本〉이란 용어를 쓰기로 한다.

12) 沈載完, 『時調의 文獻의 研究』, 世宗文化社, 1972, pp. 18~19.

그러나 평민의식이 나타나는 작품들은 다른 양상을 보여 주고 있다.

C : 님글인 膏盲之疾을 무슨藥으로 곳쳐널고

太上老君의 草還丹과 西王母의 千年蟠桃 眞元子의 人蓂果와 十洲三山 不老草
를 아모단먹다 홀일쏘아

알아도 님을 만나봄면 홀일法이 있는이 <727, 靑謠 54, 金默壽>

작품 C는 《靑謠》(1769년)에 실려 있는 것으로 김묵수의 작으로 되어 있다. 다소의 차이는 있지만 거의 같다고 할 수 있는 작품이 《靑六》에 실려 있고 金時慶이란 작가 표기가 있는데 김묵수의 字가 始慶이니 <時>는 <始>의 오기인 것이 분명하고¹³⁾ 전자인 김수장의 발문을 보더라도 이 작품의 작가가 김묵수라는 데 의심의 여지가 없다. 그런데, 《靑謠》보다 40년 일찍 나온 《靑珍》(1728년)에 다음과 같은 작품이 실려 있음은 주목할 만한 일이다.

D : 님그려 기피든病을 어이하여 곤쳐널고

醫員謔하여 命藥하며 소경의게 푸닥거리하고 무당불러 당줄글기흔들 이모진
病이 흥릴소나

眞實로 님흔디 이시면 곳에조흔가 흥노라. <723, 靑珍 515>

작품 D와 C는 이본이라 할 수는 있을지라도 전혀 다른 작품으로 보기는 어렵다. 그렇다면 《靑珍》의 작품 D도 김묵수의 작이라 할 수 있겠는가?

김수장이 김묵수의 작품 발문을 쓸 때의 나이는 74세(1763년)였다.¹⁴⁾

나이순으로 기록된¹⁵⁾ 古今唱歌諸氏에 김묵수의 부친인 김성후가 김수장보다도 뒤에 나오고 김묵수는 훨씬 뒤에 나오니 김묵수는 김수장보다 상당히年少했음을 알 수 있다. 김묵수의 당시 나이가 50세였다고 해도 《靑珍》이 편찬될 때는 15세에 불과했으므로 이때에 김묵수가 이 작품을 지었다고 보기는 어렵다.

또한 김천택과 김수장은 《靑丘永言》과 《海東歌謠》를 편찬할 때 후배들의 작품은 실지 않았다. <김천택과 김수장은 가집 편찬에 있어 수록 작가의 한계를 편찬자 자신들의 선에 제한시킨 것 같다. 김천택은 《靑丘永言》에 김성기와 김유기의 작품을 수록하면서 김수장의 작품조차 실지 않았으며, 김수

13) 앞의 책, p. 229.

14) 歲癸未流頭之節(金默壽跋文, 《時全》, p. 1253)

15) 余欲記其古今歌者之姓諱年齒書之 必不以歌之優劣書之(古今唱歌諸氏序, 《時全》, p. 1232)

장은 《海東歌謠》에 이정보와 김천택의 작품에서 그치고 있다. 즉 편찬자인 자신들보다 후진적인 작가들의 작품은 권외로 취급한 것이다.>¹⁶⁾ 이로 볼 때 김목수의 작품은 《靑珍》에 나타날 수 없는 것이므로 D는 분명 김목수의 작품이 아닌 것이다.

이러한 경우는 박문옥과 김수장의 작품들에서도 볼 수 있다.

E ; 사랑사랑 진진사랑 기천마치 내내사랑
九萬里長空에 넘쳐려지고 남는사랑
아마도 이님의 사랑은 마엽슨가 하노라 <1399, 靑珍 457>

F ; 思郎思郎 庫庫히 미인思郎 원바다를 다덮는 금슬쳐로 덕존思郎
往十里라 踏十里 춤잇너출이 업어지고 틀어져서 골골이 둘우튀트러진思郎
아마도 이님의 思郎은 마엽슨가 하노라. <1398, 靑謠 69, 朴文郁>

단형시조 E는 《靑珍》, 《詩歌》, 《瓶歌》, 《靑가》, 《靑詠》, 《東國》, 《古今》, 《槿樂》, 《靑淵》, 《靑六》 및 가곡원류제 14개 가집에 작가 표기 없이 실려 있고, 장형시조 F는 《靑謠》에 박문옥의 작으로 실려 있어 지금까지 그대로 인정되고 있는 작품으로 《瓶歌》, 《東國》, 《靑六》 및 가곡원류제 9개 가집에 작가 표기 없이 실려 있다. 장르상 E는 단형시조이고 F는 장형시조라 이본으로 보기 어려운 면도 없지 않으나, 내용이 같고 표현도 유사하며 종장의 형태도 같은 것으로 보아 F는 E의 영향으로 형성되었음을 부인할 수 없을 것이다. 그리고 박문옥도 김수장의 후배였으므로 김천택보다 훨씬 연소했음이 분명하기 때문에 김목수의 경우와 마찬가지로 이유로 《靑珍》의 작품 E는 박문옥의 작이 아님을 알 수 있다.

다음은 김수장의 경우이다.

G ; 눈섭은 수나뵈 안즌듯 닛바매는 박시ㅅ 새은듯
날보고 당깃 웃논양은 三色桃花未開峰이 하룻밤밧氣運에 半만절로된 形狀이
로다
네父母 너삼겨넌적의 날만피라 삼기도다. <676, 靑珍 518>

H ; 눈섭은 그린듯하교 닛은 丹砂로 적은듯하다
날보고 웃는樣은 太陽이 照臨하덕 이슬밧친 碧蓮花로다
네父母 너삼겨너올째 날만피게 하도다 <676, 海周 531, 金壽長>

16) 崔東元, 앞의 책, p.270.

《時全》 676도 총 26개 가집에 실려 있는데 《海周》에만 김수장으로 작가가 표기되어 있다. 그리고 여타의 가집에 실려 있는 작품들은 H보다 G의 형태를 따르고 있다. 《時全》 129도 이와 마찬가지로의 경우이다.

I ; 개를 여라몬이나 기르되 요개갯지 앞피오라
 위온님 오며는 꼬리를 췌뻐치며 췌락느리췌락 반겨서 내뎛고 고은님 오며는
 뒷발을 버둥버둥 드르락나으랴 캥캥즈겨서 도라가게 혼다.
 원밤이 그릇그릇 난들 너머길줄이 이시랴. (129, 靑珍 547)

J ; 박두이 검둥이 靑捕沙里中이 죠노랑알치갯지 앞피오라
 위온님오면 한겨니닷고 고은님오면 캥캥지져 뚫오게 혼다
 門맛고 키장스 가거든 찬찬동혀 주이랴 (129, 海周 543, 金壽長)

《源國》, 《靑가》, 《靑六》 등에 또 다른 이본이 있고, 그 외 12개 가집에 I의 형태로 실려 있으며, 작가 표기는 J에만 있다. 앞의 경우와 마찬가지로 《靑珍》의 작품 G와 I는 김수장의 작품이 아님을 알 수 있다.

그리고 후대의 가집에 분포된 상황을 검토해 보면, 《時全》 676과 129의 경우에는 G와 I의 형태가 1728년 이전부터 조선조 말까지 계속 가창되어 왔고, H와 J의 형태는 김수장의 시대에만 가창되었다고¹⁷⁾ 할 수 있다. 이와는 달리 D는 1728년 이전부터 《瓶歌》 시대까지 불려졌고, 김수장의 시대에는 D와 함께 C가 불려졌으며, 그 이 후 가극원류계 시대에는 C의 형태에 가까운 작품이 널리 유포되었다.

각 작품의 이본들은 이와 같이 통시적으로 형성된 경우가 많으나 공시적인 경우도 없지 않다. 다음 작품은 박문옥의 작품으로 《靑謠》에 실려 있는 것인데, 김수장의 작품 J의 이본으로 볼 수 있는 작품이다.

K ; 내게는 怨讐 I 가업서 개와동이 큰怨讐로다
 碧紗窓 김픈방의 뜰에들어 자는일을 자른목 노르혀 췌뻐쳐들어 널어가지 혼
 고 寂寞重門에 왔는님을 들으락나으랴 캥캥즈겨 도로가게 혼니
 알아도 六月流頭百種前에 서러지업씨 혼리라 (556, 靑謠 67, 朴文郁)

작품 K는 김수장의 J와 쉽게 연관지을 수 없으나, 다음 작품을 보면 이것이 I, J와 이본의 관계에 있음을 알 수 있다.

L ; 飛禽走獸 삼긴後에 닭파지는 췌두드려 업시혼 즈심

17) 물론 김수장 외의 다른 가객이 이 작품을 가창했다면 G와 I의 형태로 했을 가능성이 크다.

鶯紗窓 김혼밤에 품에드려 죽논일을 저른목 늘회여 해해쳐우려 니러나게호고
 寂寂重門 잊논님을 무르타나오락 쌍방지져 도로가지호니
 門前에 탐미장소 외깃거든 춘춘동려 주리타 (1350, 詩歌 708)

작품 L은 K의 이본이며 또한 I와 J의 이본이라 할 수 있다.¹⁸⁾ 이 작품은 《詩歌》를 비롯한 12개 가집에 실려 있고 《東國》에 또 다른 이본이 실려 있다. 다소의 문제점은 있으나 《詩歌》가 1728년에 이루어졌다고 본다면¹⁹⁾ I와 L은 1728년 이전부터 함께 존재했고 이후 조선조 말까지 함께 가창된 이본이다. 그리고 김수장과 박문옥은 동시대에 노가재가단에서 함께 활동했던 가객이므로 J와 K는 당대에서 함께 이루어진 이본이라고 하겠다.

그리고 F의 이본 E와, G, H의 또 다른 이본도 《詩歌》에 실려 있으며, 《時全》 1420과 3145도 각각 《海周》와 《詩歌》에 이본이 실려 있다.²⁰⁾ 이 작품들은 모두 동일하게 《海周》와 《靑謠》에 실린 작품은 가객들의 작으로 되어 있으나 그 이본이라 할 수 있는 《靑珍》과 《詩歌》의 것은 이 가객들의 작품이 아닌 것이다.

그리고 역시 김수장의 작품인 《時全》 1106과 2911이 후대의 가집인 《瓶歌》 및 16~7개 가집에는 동일한 형태의 작품으로 실려 있는데 반해 오직 《海周》에만 다른 이본이 실려 있다는 사실은, 앞에 예시한 《海周》의 작품 H와 J가 김수장의 시대에서만 가창되다가 후대의 가집에서는 《靑珍》의 G·I의 형태로 실린 경우와 비교될 만한 것이다. 박문옥의 작으로 되어 있는 《時全》 2657과 2717도 이런 맥락에서 재검토가 요구되는 작품들이다.²¹⁾

5. 가객작가의 역할

그러면 《海周》나 《靑謠》에 실린 가객작가들의 작품을 창작으로 볼 것인가

18) 이 작품군에 대해서는 拙稿「長壘詩調研究」에서 논의한 바 있다.

19) 沈敷完, 앞의 책, p.20 참조.

20) 양반의식이 표출된 장형시조다 할 수 있는 《時全》 193, 367, 1033, 1132, 1365, 2610, 3272 등도 《詩歌》에 실려 있다. 이 작품들도 《詩歌》의 편찬년대와 함께 재검토되어야 할 것이다.

21) 拙稿, 앞의 논문, pp.76~77 참조.

또한 《時全》 2717은 〈덕들에……〉로 시작되는 일련의 작품군과 관련성이 많고, 판소리 〈변강쇠가〉의 첫부분을 연상케 하는 2657은 1985 및 2658과도 다소의 관련이 있었던 게 아닌가 한다.

아니면 기존 작품의 개작으로 볼 것인가? 당대서는 기존 작품을 모방하거나 표절하여 가창하는 것이 아무런 문제가 되지 않았다 하더라도 오늘날의 입장에서 앞에 예시한 이본들을 살펴볼 때 가객작가의 작품은 마땅히 개작이라 해야 할 것이다. 또한, 기록되어 입혀지는 문학이기보다는 가창으로 향유되고 전승되었던 문학이었으므로 작품이 기록될 무렵에는 원래의 모습과 달라진 경우가 많았을 것이고 작가명도 잃어 버리기가 쉬웠던 만큼, 가집을 편찬한 시기와 가까운 시기에 그 작품을 잘 가창했던 가객이 그 작품의 작가로 기록되는 오류도 가능했을 것이다. 이러한 오류의 가능성은 증명하기 힘든 추정일 뿐이나, 김천택의 《靑丘水言》이 후대에 미친 영향은 이미 논의된 바 있으므로 개작의 가능성은 충분히 검토될 수 있다.

김수장과 김천택의 교본관계, 《海澗》의 편찬은 《靑珍》을 모본으로 했다는 점 등을 보면,²²⁾ 김수장을 중심으로 한 노가재가단의 이들 가객들은 《靑珍》을 모두 보았을 것이며 그것을 대본으로 노래를 익히고 불렀으리라고 생각된다. 《海東歌謠》朴氏本에 실려 있는 김수장의 다음 작품이 이런 사실을 입증해 준다.

이제야 다늬거다 므스거술 내아더나
花階에 꽃이피고 酒樽에 술이이세
이中에 靑丘永言이야 틈얼손가 흥노라

《海朴 298》²³⁾

종장에서 볼 수 있는 바와 같이 김수장은 김천택의 《靑丘永言》을 소중하게 여겼으므로, 이것이 《海東歌謠》의 편찬 전까지는 가창의 대본으로 쓰여졌을 것이다. 따라서, 노가재가단의 가객작가들은 주로 《靑珍》에 실려 있는 평민의식의 장형시조를 자신들의 취향이나 곡조에 알맞게 개작하여 가창하였고 김수장은 개작된 작품을 가객들의 작으로 자신의 가집에 실었다고 할 수 있겠다. 또한 원래의 작품은 모두 작가미상이었기 때문에——《靑珍》의 蔓橫淸類는 모두 작가가 없다——보다 쉽게 이들 가객의 작으로 간주될 수 있었을 것이다. 만약 원 작품의 작가가 알려진 경우라면 그 작가로 작가가 표기되었거나 별개의 작품으로 보아도 무방할 정도로 다른 형태의 이본이 형성되었을 것이다. 일례로 다음과 같은 작품을 들 수 있다.

M; 우리 모든의厄을 배혼조 맛타다가

22) 崔東元, 앞의 책 참조.

23) 앞의 책, p. 339에서 재인용.

人間에 傳히 말고 외로이선 남게절러

風蕭蕭雨落落홀제 自然消滅 하리라

<2184, 詩歌 485>

N; 이시름저시름 여러가지시름 防牌鵲에 細細成交하여

春正月上元日에 西風이 고이불세 올白絲 홀일대를 웃가지 끌어씩올세 큰蠢에
 술을부어 마음막 餞送하즈 동계동계 등등져서 늑고늑피 소스올라 白龍의
 구비갓치 굴뚝뒤틀어져 굴음속에 들거고나 東海바다 건너가서 외로이섯는
 남게 절었다가

風蕭蕭雨落落홀제 自然消滅 하리라

<2357, 海周 536, 金壽長>

《詩歌》에 실려 있는 작품 M은 《松星》, 《松別》 등에 정 철의 작으로 실려 있는 것이고, N은 《海周》에 김수장 작으로 《瓶歌》 및 13개 가집에는 작가 표기 없이 실려 있다. M은 단형시조이고 N은 장형시조여서 표현상의 차이는 많으나 소재와 주제가 같아서 이본으로 볼 수도 있는 작품이다. 작품 J와 K도 이본이면서 작가는 각각 김수장, 박문옥으로 표기되어 있는데, M, N과 함께 이 경우도 표현상의 차이가 많기 때문에 다른 작품으로 인식될 수 있었던 것 같다.

음악상의 문제는 논외로 하고, 개작한 작품들을 분석해 보면 가객작가들은 기존의 장형시조를 오히려 양반적인 작품으로 개작했음을 알 수 있다. 단형시조인 E와 M을 개작한 장형시조 F와 N은 장르적 특성에 따라 보다 평민적인 것으로 변모되었으나, 평민의식을 드러내고 있는 장형시조 D, G, I, L 등은 C, H, J, K 등으로 개작되면서 보다 양반적인 것으로 변모되었음을 볼 수 있다. D와 C의 충장을 비교해 보면 평민적인 표현언어가 양반적인 사변과 관념의 언어로 대체된 것을 뚜렷이 알 수 있다. 의원의 〈命藥〉, 소경의 〈푸닥거리〉, 무당의 〈당즙글기〉 등과 같은 현실적인 언어가 〈太上老君의 草還丹〉, 〈西王母의 千年蟠桃〉, 〈僊元子の 人蔘果〉, 〈十洲三山不老草〉 등과 같은 비현실적인 관념어로 대체됨으로써 작품 D는 완전히 양반의식을 표현한 작품 C로 변모되고 말았다.

G와 H, I와 J의 증장도 이와 같이, 전자인 《靑珍》의 작품은 구체적이고 발달한 표현을 보여 주고 있으나, 후자인 《海周》의 작품은 훨씬 축약되어 단형시조에 가까운 표현으로 바뀌어졌다. 이러한 현상은 가객들이 연회 석상에서 다본 없이 즉흥적으로 노래를 불렀기 때문이라는 이유로 설명될 수 없는 것이다. 그들은 전문인이었으므로 일정한 수준에 이를 때까지 반복 연습하여 가창을 미리 다 외우고 있었던 것이 분명하고, 설사 즉흥적으로

불렀다 하더라도 가집의 편찬, 즉 가곡이나 시조창 가사의 문자화는 연회석 상에서 즉각적으로 이루어지지 않았으므로 취향에 따라 그들의 작품을 충분히 수정할 수 있었기 때문이다.

김수장이 오랜 시간을 두고 작품을 수집·정리하여 선별적으로 가집에 실었고 자신의 작품도 계속 수정해 왔다는 사실을 고려하면,²⁴⁾ 여타의 이유보다 양반지향적인 자신의 가치관이 기존 작품의 문자화와 개작에 가장 큰 영향을 미쳤을 것으로 생각된다. 즉, 가집편찬시엔 곡조보다 작품의 내용에 더 많은 관심이 있었던 것이다. 그리고 《靑謠》에 실려 있는 김수장의 발문들을 보면 현재 전하지는 않으나 다른 가객들도 歌譜를 가지고 있었음을 알 수 있는데,²⁵⁾ 이들도 김수장의 경우와 마찬가지로 자신의 취향에 따라 가창의 대상 작품을 선별했을 것이고 기존의 작품도 자신의 관점에 맞도록 개작한 경우가 많았을 것이다.

노가제가단의 가객들이 양반계층에 속하지는 않았으나 농민이나 천민과는 신분적 차이가 있었고,²⁶⁾ 양반계층과의 접촉이 많았던 까닭으로 평민의 작품으로 추정되는 작자미상의 작품을 그대로 수용하기엔 무언가 못마땅한 점이 있었을 것이다. 김천택이 〈蔓橫淸類 辭語淫哇 意旨寒澀 不足爲法〉²⁷⁾이라 한 것도 이런 맥락에서 이해될 수 있다. 김수장도 〈歷觀之 辭志竊實〉²⁸⁾ 〈音調節腔 極其豪爽〉²⁹⁾ 〈意旨超越 響韻淸絕 不染俗態 巫峽之蕭森 琦語澹辭 蓬瀛之仙語〉³⁰⁾ 〈俗態沒隱 仙跡明眠 豈不奇哉〉³¹⁾라 하였고, 김천택의 작품을 선별할 때도 〈語之眞實 淳厚淸廉孝忠者採之〉³²⁾하였으니 그 취향이 어떠했던가

24) 앞의 책, pp. 338~340 참조.

25) 余平生有歌辭故 歌譜重修之際 得見汝大之譜…(《靑謠》, 朴文郁作品跋文)

26) 崔東元 교수는 앞의 책, p. 114에서 가객의 性格을 다음과 같이 말하고 있다.
“18세기의 가객은 창에 뛰어난 기능을 가졌을 뿐 아니라, 일정한 지식과 교양을 가지고 있었으며, ……자기들 나름의 신분적 지위와 긍지를 가지고 가악생활을 즐긴 풍류한객들이었으며, 그들의 가악의 즐거움은 생활의 방편이 되기도 했지마는, 그러나 그것은 직업적인 것은 아니었다. 당시에 있어서의 ‘歌客’이란 용어 자체가 판소리·잡가·민요 등의 창자에 대한 우위성을 내포한 개념이며, 판소리의 창자인 광대들과는 엄연히 구별되어 있었다.”

27) 《靑珍》, 蔓橫淸類序

28) 《靑謠》, 金友奎作品跋

29) 金默壽跋

30) 金振泰跋

31) 金重說跋

32) 金天澤跋

를 짐작할 수 있겠다.

실제로 가객들의 단형시조는 양반·사대부의 작품과 별다른 차이가 없고³³⁾, 장형시조도 반 이상이 양반의식을 표출하고 있는 작품이다. 가객들이 양반들의 연회에 불려가서 가창하는 경우가 많았으므로 양반들의 기호에 맞는 내용의 작품이 필요하기도 했겠지만, 빈한한 가운데서도 자기나름의 신분적 지위와 교양이 있었고 스스로 가악생활을 즐긴 풍류한자들이었으므로³⁴⁾ 이러한 작품 경향이 나타났던 것이다. 가객들의 이런 취향은 또한 평민들의 장형시조를 양반적인 작품으로 개작한 근본적인 동인이 된 것으로 보인다. 작품의 내용과 틀은 그대로 두고 자신들의 취향과 동떨어진 평민들의 생활 언어와 표현기법은 가창에 알맞게 고쳐서 자신들의 작품으로 삼았던 것이다.

6. 맺 음 말

이상의 논의에서 본다면, 가객들은 시조 창작상에서는 중요한 역할을 못했다고 하겠다. 이들의 단형시조나 양반의식을 내제한 장형시조는 기존 양반계층 작품의 아류에 불과한 정도이고, 평민의식이 드러난 작품도 그들의 순수한 창작이 아니고 기존 작품의 개작에 지나지 않는다. 이러한 사실로 미루어 볼 때, 〈현전하는 작자미상의 작품들의 대부분이 이들 唱歌者에 의해서 제작된 것〉³⁵⁾이라는 견해는 타당하지 않다고 생각된다. 18세기의 가객들은 작품의 창작보다 구전 작품의 문자화에 기여했고, 작가미상인 평민의식의 장형시조는 17세기 혹은 그 이전에 중인계급인 가객보다 더 하층계급에 의해 창작된 것이라 하겠다.

또한 가객들은 기존의 장형시조를 양반적인 작품으로 개작하고 있는데, 이런 현상은 장형시조 발생에 관한 다음과 같은 추론을 가능하게 해 준다. 즉 장형시조 생성 이전부터 원래 있어 온, 장형시조와 유사한 형태의 어떤 민요가 더 상층계급의 노래인 가곡이나 시조창의 곡조——혹은 당대에 가객들 사이에서 유행하던 곡조——로 불려지면서 장형시조로 개작되었거나, 형

33) 李泰極, 「南波時調의 內容考」(『국어국문학』 49·50호, 1970) 및 「老歌齋時調의 內容考」(『韓國文化研究院論叢』 제17집, 이화여대, 1971) 참조.

34) 註26) 참조

35) 崔東元, 앞의 책, p. 290.

태상 장형시조와 동일한 어떤 민요가 가객들에 의해 가곡이나 시조창의 곡조로 불려지다가 그대로 가집에 수록되었다고 볼 수 있는 것이다. 고응척, 정철 등의 초기 양반계층 장형시조가 나타나기 이전에 이미 장형시조가 있었다는 주장³⁶⁾은 이런 맥락에서 볼 때 타당성이 있다고 생각된다.

그렇다면 장형시조는 단형시조의 파격으로 생성된 것이 아니고,³⁷⁾ 발생 당시엔 하층민의 의식을 담은 일종의 민요였으나, 하층민들의 세력이 점차 커지면서 그들의 가요도 함께 세력을 얻어 가객들에 의해 가창되고 개작되었으며, 양반계층도 창작에 참여함으로써 문자화될 무렵엔 이질적인 여러 형태의 작품들이 동시에 유포되고 있다가 가집에 수록되었다고 생각할 수 있다.³⁸⁾ 이 문제에 대해서는 보다 많은 자료를 제시하여 면밀한 검증이 이루어져야 할 것이며, 가객들의 역할에 대해서도 다양한 측면에서 재검토되어야 할 것이다.

36) 金希珍, 앞의 논문 참조. (註 1)

장형시조는 <十六세기에 이미 存在하여 貴族層이나 平民層 兩方이 함께 享有했던 詩歌形式>이라고 보았다.

37) 朴奎洪, 「辭說時調의 問題點 考察」, 『嶺南語文學』第12輯, 1985.

漁父詞·漁父歌 및 杜谷의 浩浩歌 3首를 검증하고 다음과 같은 결론을 내리고 있다. —〈詞說(장형시조를 말함)의 淵源은 長歌이며, 그 自體 一種의 長歌이다. 즉 生成된 것이 短時調(短歌)의 破型으로서 혹은 短歌形態에 대한 반발로서의 理由 때문이 아니라는 것이다. 단지 후에 詞說의 型態가 平民들의 취향에 부합하여 愛唱되었을 따름인 것이다.〉

38) 정철의 작으로 전해오는 《時全》 1798이 그 이본들인 134, 834와 함께 《靑珍》에 수록된 것이 이런 경우라고 할 수 있다. 이 작품들은 高麗史 樂志 蛇龍條의 <有蛇 舍龍尾 聞過太山岑 萬人各一語 斟酌在兩心>을 시조화한 《時全》 2606의 초장과 중장에 의미는 같으나 전혀 다른 소재를 사용한 초·중장을 대치시킨 것이다.