

『고금가곡』 내 「단가이십목」에 대한 고찰

남정희*

<차 례>

1. 문제제기: 논의의 전제
2. 전체 체제 내에서 「단가이십목」의 배치
3. 작품의 내용적 층위와 특성
4. 「단가이십목」 주제적 지향의 시조사적 의미

〈국문초록〉

이 논문에서는 18세기 중후반 가집인 『고금가곡』을 대상으로 이 시기 시조의 문학적 지향을 고찰한다. 『고금가곡』은 가집의 편자 및 편찬 년도, 소통상황이 완전하게 해명되고 있지 않다. 그러므로 이 가집을 통해서 알 수 있는 음악과 문학의 향유 상황은 가집 내 작품의 선정과 배열, 그리고 장가와 단가 사이에서 유추할 수 있는 실마리들을 엮어서 큰 그림을 그리는 수밖에 없다.

이러한 어려움을 우선 전제하고 이 글에서 필자는 두 가지 길을 모색한다. 그 하나는 「단가이십목」의 전체상을 꼼꼼하게 그려보고자 하였다. 어떤 주제 항목에 어떤 작품이 배열되고 있으며, 그것에 제대로 수렴되지 못하는 작품들은 무엇이며, 그것이 편찬자의 의도와 어떤 관계를 맺고 있는지를 살펴보았다. 두 번째는 주제 항목에 귀속된 각 작품들의 주제적 지향을 검토하고 그것이 당대 시조 창작 일반의 경향과는 어떤 관련성을 맺는지 검토했다. 그리고 이러한 귀납적인 내용 분석을 통해서 이 시기 시조 작품에서 선호됐던 주제들이 보다 감성적이고 자유로운 정서의 유출을 통해서 형상화되었음을 확인했다. 그리고 이것은 당대의 시조 창작 층이 시조를 통해서 구현하려고 했던 규범적인 세계가 변하고 있음을 보여준다.

주제어 『고금가곡』, 「단가이십목」, 시조, 주제, 감성적, 18세기 중후반, 가집

* 이화여자대학교 시간강사

1. 문제 제기 - 논의의 전제

『고금가곡』은 매우 흥미로운 가집이다. 이 가집은 아직까지 편찬자와 편찬시기, 전승의 경로 등이 분명하지 않다. 단지 가집 말미의 필사기에 남아 있는 甲申春을 토대로 영조대인 1764년으로 편찬 년도를 추정한다. 그럼에도 불구하고 다수의 시조 작품이 정연한 기록으로 남아 있고, 그것은 18세기 전·중반의 시조 창작 상황을 입체적으로 재구할 수 있는 단서가 될 수 있다. 동시대였던 1755년부터 가객인 김수장에 의해서 해동가요가 여러 차례 재편되었고¹⁾ 이것은 『청구영언』의 편찬과도 계기적으로 연속되고 있었다. 그러나 『고금가곡』은 이 시기 악곡 중심의 이런 주류적인 가집들의 유통 문맥에서 보면 그 출현과 소통, 전승의 맥락이 모호하다.

『고금가곡』은 근래에 원본의 소장 상황이 밝혀졌고 더불어서 4종의 전사본이 존재하고 있다.²⁾ 최근에 권순회는 아사미 린타로(淺見倫太郎: 1869-1943)가 소장하고 있던 『고금가곡』의 원본이 일본 궁내청 서릉부에 있는 『歌詞類聚』라는 필사본 가집임을 확인했다.³⁾ 바로 이 원본을 1928

1) 1755년경 『朴氏本 海東歌謠』, 1763경에는 『一石本 海東歌謠』, 1767 이후에는 『周氏本 海東歌謠』와 『U.C.본 海東歌謠』가 편찬되었다.

2) 연구자들은 『고금가곡』의 4가지 전사본 중에서 『도남본』과 『가람본』을 주 텍스트로 이용했다. 근래 허영진은 남창 손진태의 전사본인 『남창본』을 가장 선집의 형태로 파악해서 논의를 전개하기도 하였다. 4종의 전사본에는 ①남창(南滄) 손진태가 아사미 린타로(淺見倫太郎: 1869-1943) 소장본을 1928년 3월 전사한 남창본, ②마에마 교오사쿠(前間恭作: 1868-1942)가 1928년 4월에 같은 판본을 전사한 일본 동양문고 소장 전간공작본, 그리고 ③남창본을 재전사한 가람본과 ④도남본이 있다. 이 중에서 『고금가곡』의 완질을 전사한 판본은 마에마 교오사쿠본이 유일하다. 남창본과 가람본, 도남본은 한시 사부와 과체시를 수록한 앞부분을 생략하고 국문시가를 중심으로 전사하였다. 이 논문에서는 마에마 교오사쿠의 전사본을 주해한 성무경, 윤덕진의 주해본을 작품 분석을 위한 텍스트로 삼아서 논의를 전개한다.

3) 권순회, 『『고금가곡』의 원본 발굴과 전사 경로』, 『우리어문연구』34집, 우리어문학회, 2009. 5. 30, 130-140쪽.

년에 손진태와 마에마 교오사쿠(前間恭作)가 각각 필사했을 것인데, 전자가 국문시가만을 전사한 반면에 후자는 한시 사부를 포함한 완질을 전사하였다. 그리고 이 완질 전사본인 마에마 교오사쿠본과 원본인 궁내청본을 비교 대조해 보면, 작품과 작품의 수 및 배열 형태까지 완전하게 일치하고 있다.⁴⁾ 그러므로 이 논문에서는 원본을 그대로 충실하게 전사한 마에마 교오사쿠본의 주해본을 작품 분석을 위한 텍스트로 삼아서 논의를 전개했다. 그러나 이처럼 원본이 밝혀졌음에도 불구하고, 여전히 『고금가곡』을 둘러싼 가집명, 편찬시기, 편자 및 지역성의 문제는 명료하게 해결되고 있지 않다.

이 가집의 원제명도 분명하게 확인되고 있지 않다. 『고금가곡』이라는 가칭은 손진태가 편찬자의 자작 시조에서 어구를 취하여 마에마 교오사쿠와 논의한 후에 붙였다고 한다. 이 가칭은 조윤제가 해제를 작성한 후, 후속된 개론서나 문학사 등에서 널리 인용되면서 공식적인 가집명으로 확고하게 자리를 잡은 것으로 판단된다.

『고금가곡』의 편찬 년대를 어떻게 파악할 것인가 하는 문제 역시 아직까지 해결되지 않았다. 편자를 알 수 없을 뿐만 아니라 내용별 분류 중심의 가집이어서 책의 편제나 악곡 정보 등을 통해 시대를 판정할 수 없기 때문이다. 대체적으로 연구자들은 책의 말미에 나와 있는 필사기 가운데 ‘甲申春’을 토대로 영조대인 1764년으로 이 가집의 편찬 연대를 추정하고 있다. 그러나 양희찬의 경우에는 가집 간 노랫말의 변이 양상의 비교를 통해 갑신년을 1824년(순조24)으로 추정한 바 있다.⁵⁾

편찬자의 경우에는 먼저 송계연월옹이 누구인지 파악해야 한다. 송계연월옹이라는 편자명은 가집 1면의 方印 ‘一壑松桂一理煙月’에 근거한

4) 권순희, 같은 논문, 138쪽.

5) 양희찬, 『시조집의 편찬 계열 연구』, 고려대학교 박사학위논문, 1993.

것이다. 마에마 교우사쿠는 전사본 표지에 방인의 글자를 그대로 편초자로 적었고 『가람본』과 『도남본』에서는 송계연월웅이라고 하였다. 송계연월웅 외에 다른 편찬자의 편찬 가능성도 제시되고 있다. 성무경은 『고금가곡』 내에 나타나 있는 자작시조 14수의 내용을 분석해서 편자가 나이 70에 이르러 자신의 삶을 회고하고 있으며, 특히 단연동, 마천령 등의 작품 속 지명으로 보아 그를 북방 체험을 한 퇴임 무반으로 추론했다. 더욱이 서종정이 쓴 北邊三快, 西塞三快, 平生三快의 내용이 자작 시조와 밀접하게 관련되었다는 사실을 지적하면서 이 가집의 편자가 서종정일 가능성이 있다고 보았다.⁶⁾ 최근에는 『고금가곡』의 편찬에 당대 노론계 인물들이 관여했을 정황도 조심스럽게 제시되고 있다. 연구의 초기에 안확은 그의 여러 글에서 스스로 조사한 가집 중의 하나로 『향가율수(鄉歌律髓)』를 거론하고 있는데, 이 가집에 대한 설명에 부합하는 것이 『고금가곡』이다. 그러나 안확은 편자를 단지 김자익이라고만 밝히고 편자에 대한 여타의 다른 정보를 전하고 있지 않으므로 그가 편찬자를 18세기 문인인 김창흡으로 인식했는지를 확정하기 어렵다.⁷⁾ 이 김자익이 김창흡과 동일인물이라는 사실은 근래의 연구에서 성무경이 <풍아별곡> 발문에 나타나는 저자기록에 나타난 자호명을 검토하여서 밝힌 것이다.⁸⁾ 또한 윤덕진은 이 가집의 작품 선록 과정에서 김창흡을 포함하는 노론 낙론계

6) 성무경, 『주제별 분류 가곡 가집, 『고금가곡』의 문화도상 탐색-마에마 교우사쿠 전사 동양문고본을 대상으로』, 『고금가곡』(윤덕진, 성무경 주해본), 보고서, 2007, 65-68쪽.

7) 안확은 『시조의 연구(上)』(『조선』, 1931.6, 통권164호, 51-52쪽/ 『자산안확국학논저집』4, 여강출판사, 1994, 421-422쪽), 『조선시가의 묘택』(『별건곤』, 4권 7호, 1929.12, 168쪽), 『조선가시의 조리』(동아일보, 1930.9.30), 등 여러 편의 글에서 시조집 『향가율수』의 저자로 김자익을 거론하고 있다. 권순회는 이 『향가율수』가 주제별 분류에 따라서 편집된 『고금가곡』을 지칭한 것으로 보고 있으나, ‘향가율수’가 『고금가곡』의 원제명은 아님을 밝히고 있다. (권순회, 같은 논문, 141-142쪽)

8) 성무경, 같은 논문, 53쪽.

의 당파적 지향이 관여되었을 가능성이 있다고 보았다.⁹⁾

『고금가곡』은 결국 문헌 고증의 문제점, 역사적 문맥의 모호함, 가집의 편찬 과정에 대한 정보가 빈약에서 이 가집을 둘러싼 논의도 추론을 토대로 전개해야 하는 고충이 있다. 이 경우에 작품 연구 역시 당연히 난항을 겪게 된다. 시대적 맥락이 모호한 채로 시조 작품 자체에만 집중할 때 텍스트와 컨텍스트 사이에서 이루어지는 공감의 언어라는 역사적 생동감이 사라지기 때문이다. 그러므로 『고금가곡』의 연구는 이러한 어려움을 먼저 전제하고 시작될 수밖에 없다. 이 논문에서는 성무경, 허영진, 윤덕진의 견해를 받아들여서 18세기 중, 후반의 가집으로서 『고금가곡』의 존재를 상정하고 논의를 전개한다.¹⁰⁾

여타의 가집들은 편찬자명과 편찬시기가 분명하거나 가곡에 대한 서와 발 등의 기록이 있어서 편찬의 동기나 작품 선정과 배열의 논리를 짐작할 수 있다. 가집이 편찬된 문맥을 이해하고 나면 가집 내부에 포진하고 있는 작품 선정의 논리적 기준도 추론할 수 있는 여지가 커진다. 그런데 『고금가곡』의 경우, 실제로 가집의 제목조차도 당대의 표지가 아니라, 후대 전사

9) 윤덕진, 「『고금가곡』의 장가 체계」, 『고금가곡』(윤덕진, 성무경 주해본), 보고서, 2007, 28-29쪽.

10) 허영진, 「남창본 『고금가곡집』의 실증적 재조명」, 『국제어문』31, 국제어문학회, 2004 허영진은 이 논문에서 다음과 같은 근거로 『고금가곡』의 편찬 년대를 18세기 중반 영조 40년으로 판단한다. “추정 근거가 미약했던 탓인지 가집의 편찬시기도 유동적이었다. 가집 권말의 「갑신춘」이란 기록에 기초하여 영조 40년(1764년)과 순조 24년(1824년) 편찬설이 양립하였다. 그러나 제1 전사본이 1850년에 이미 존재했고, 단가이십목 소재 작품의 상당수가 16-17세기의 산물이며, 작가적으로 주씨본 해동가요에 실린 김수장의 작품이 보이므로 그 하한선은 영조 45년(1769년)을 넘어서지 않았을 것으로 추단한다. 19세기 중후반 풍류 현장에서 애호되던 십이가사나 잡가 계열의 작품이 전무한 반면, 17세기에 불려진 가사 가운데서 몇몇 작품만이 수록되었다는 것도 이러한 추정을 뒷받침한다. 따라서 이 때의 갑신춘은 아무래도 18세기 중반인 영조 40년(1764년)으로 보는 것이 타당할 듯하다.”

자들의 합의에 의해서 부여된 것이다. 그러므로 이 가집의 성격과 이 가집으로 인해서 우리가 이해할 수 있는 음악과 문학의 향유 상황은 가집 내 작품의 선정과 배열, 그리고 장가와 단가 사이에서 유추할 수 있는 실마리들을 엮어서 큰 그림을 엮어내는 수밖에 없다. 그러므로 『단가이십목』에 대한 연구는 이 시기 시조 작품의 내용과 의미를 이해한다는 목표와 더불어서 가집 연구를 병행할 수밖에 없는 것이다.

이 논문에서는 이러한 어려움을 우선 전제하고 두 가지 길을 모색한다. 그 하나는 『단가 이십목』의 전체상을 꼼꼼하게 그려보고자 하는 것이다. 어떤 주제 항목에 어떤 작품이 배열되고 있으며, 그것에 제대로 수렴되지 못하는 작품들은 무엇이며, 그것이 편찬자의 의도와 어떤 관계를 맺고 있는지를 먼저 살펴볼 것이다. 두 번째는 주제 항목에 귀속된 각 작품들의 주제적 지향을 검토하고 그것이 당대 시조 창작 일반의 경향과는 어떤 관련성을 맺는지 찾아본다. 그리고 이러한 귀납적인 작품 내용의 분석을 통해서 이 가집에 내재하는 시대적 의미를 파악하는 연결 고리를 엮고자 하는 것이 이 글의 기대지평이다.

2. 전체 체제 내에서 『단가이십목』의 배치

『고금가곡』은 노래의 가창 여부를 대분류의 기준으로 삼아서 장가와 단가로 구분되고 있다. 이 틀 속에서 장가와 단가 부분은 각각 나름의 배열 논리로 구성된다. 가곡의 편찬자는 당대의 노래를 긴 노래와 짧은 노래로 이분해서 인식하고 특히 짧은 노래는 가곡의 악곡에 실려 불리는 것으로 인식했다. 장가 부분에 속하는 노래들은 일정한 시공의 기준 없이 작품 세계가 지향하는 가치를 강조하며 나열되었지만, 단가 부분의 노래

들은 주제라는 기준을 통해서 분류하여 정연한 질서 속에 자리 잡고 있다. 이 때 주제의 분류는 시적 대상에 대한 통괄적인 인식이 하나로 수렴되는 과정이기도 하다.

장가의 부분은 다종의 서로 다른 장르로 구성되고, 그것은 다시 4개의 세부인 한시사부, 과체시, 풍아별곡과 겸가삼장, 국문가사로 나뉘어 있다.¹¹⁾ 배열된 작품의 영역은 당대 문예향유층에서 널리 수용되었던 중국의 한시사부와 조선의 가사가 함께 포함되고 있다. 이 시기 가객이 편찬자인 가집에서는 한시사부를 노래의 한 양식으로 적극적으로 가집 내부로 수용하고 그 작품을 선정하지 않는다. 반면에 『고금가곡』의 편자는 현재 가창이나 음영의 방법으로 불리는 노래를 그 국적이나 향유 방법에 상관없이 모두 가집 내부로 가져온다. 이것은 과체시나 <풍아별곡>, <겸가삼장>의 경우에도 마찬가지이다. 과체시 역시 이 시기에 이르면 과거제도와 분리되어 본격적인 문예물로 향유되기 시작했다.¹²⁾ 장가는 주로 치사한적과 음풍농월을 작품의 내용으로 삼고 있다.

장가 부분에서 나타나는 작품들과 연관성이 있는 인물들은 김창흡, 권익룡 등의 경화사족이다. 거론된 인물들은 경화의 노론계로 여타 다른 가집의 편찬자들과도 인맥을 맺고 있다. 과체시인 <臥念少游言>은 김창흡

11) ① 한시사부: 歸去來辭(도잠)/ 采蓮曲(왕발)/ 襄陽歌(이백)/ 憶秦娥(이백)/ 白雲歌(이백)/ 觀公孫大娘弟子舞劍器行(두보)/ 代閩人答輕薄少年(최호)/ 桃源行(왕유)/ 琵琶行(백락천)/ 赤壁賦(소식) /

② 과체시: 女娘撩亂送秋千(허균)/ 代李太白魂誦竹枝詞(이재)/ 臥念少游言(김창흡)

③ 풍아별곡과 겸가삼장: 風雅別曲(시조 6수)/ 蒹葭三章(蒹葭三章, 시조2수)

④ 국문가사: 어부사구장(이현보)/ 감군은사장/ 상저가(퇴계)/ 관동별곡(정송강)/ 사미인곡/ 속미인곡/ 성산별곡/ 장진주사/ 강촌별곡(차천로)/ 규원가(난설현)/ 춘면곡

12) 윤덕진, 같은 논문, 25쪽.

의 소작이고, 그는 권익룡이 쓴 <풍아별곡>의 서를 써주고 있다. 김창흡과 권익룡은 서로 교유 관계를 유지했던 것으로 보인다. 더욱이 이 시기 경화사족들이 즐겨 불렀던 정철의 가사들이 장가 부분에 모두 포함되어 있고, 그것과 관련된 한문 기록들도 나타난다. 또한 단가 부분에 해당하는 『단가이십목』의 閑寂이나 慨世의 조목에도 정철의 작품들이 다수 포진되어 있다.

장가의 경우, 작품 선택의 공통점은 첫째, 무엇보다도 노래가 사대부에게 익숙한 것들도 구성되었다는 점이다. 둘째, 그 시기 다양한 악곡이나 가창자료들을 다 거론하면서도 악곡에 대한 설명은 그리 상세하지 않다는 점이다. 이와 같은 장가 분류의 체제를 검토해 보면, 선정 작품과 관련 인물을 고려해 볼 때, 사대부 혹은 그와 유사한 지위를 가진 인물이 편자일 가능성이 상당히 있다.¹³⁾ 『고금가곡』의 편찬자가 18세기 경화사대부라고 추정한다면, 이 시기 가창의 공간에서 시조의 향유층이 단가와 더불어 장가도 연행되는 노래로 수용했음을 알 수 있다. 이들은 긴 노래인 장가를 통해서 전통적인 장르들을 수용하면서도 다른 한편 새로운 미감을 반영하는 작품들도 선택했음을 짐작할 수 있다. 그러나 이러한 현실적 취향의 다원화에도 불구하고 음악을 선택하는 기준은 고악의 존재에 두고 있었다. 김창흡의 <풍아별곡서>를 보면 이러한 고악에 대한 관심과 태도를 볼 수 있다.

매양 손님이 이르러 문에 들어오면 술잔을 두 기둥 사이에 술잔을 들어 치사하고 가자(歌者)로 하여금 목청을 늘여 천천히 부르게 하면, 지긋이 뿔아내어 올리다가 딱 떨어지듯 내려가서, 질주로 베풀어서 생각이 멀리 가니,

13) 성무경의 서종정 편자 가능성 언급이나 윤덕진이 이 가집이 노론 낙론계의 정치적 상황과 관련을 맺는다는 추론은 이런 점에서 상당한 가능성을 가지고 있다.

중악(衆樂)이 그것을 좇아서 그 사이에 성마르고 다급함을 용납하지 않고 순순히 이어져서 서로 이루어지니, 완전히 주나라 조정을 울리던 소리이다. 가령 귀가 <절양>과 <채릉>에 익숙해진 자들로 하여금 듣게 한다면, 주의 깊게 다시 듣고 옷깃을 가다듬고 일어나 “옛 노래의 아름다움이 이에 이를 줄 몰랐도다.”라고 하지 않은 자가 없었다. 미쁘도다. 모든 사람의 귀는 음악에 대해서 똑같이 듣는 점이 있으며, 사람의 정이 옛것을 좋아함은 과연 본연에서 나온 것이다. 아! 이 도를 익히지 않은 것이 오래되었다. 그것을 지도하는 이도 없으니 그 누가 함께 하겠는가. 음악을 하는 자의 음악을 무시하고 새 악보를 만들어, 여러 사람들을 이끌어 들으면 사특함이 없는 지경에 들게 하니, 대숙(大叔)은 고악(古樂)에 그 마음을 쓴 자이다. 신묘년 초여름에 백연(百淵) 김자익(金子益)은 쓴다.¹⁴⁾

<풍아별곡>과 <겸가삼장>은 작가 권익룡이 『시경』에서 6개의 시편을 취하고 해당 가곡을 지어 이들을 모종의 질서를 갖도록 편차를 정하여 관현에 올린 두 개의 독립적 편가이다.¹⁵⁾ 이 때 『고금가곡』의 장가에 해당하는 6개의 시편과 가곡(시조) 6수는 모두 동일한 고악의 관념 하에 창작되었다. 즉 편자는 장가나 단가를 선택할 때 모두 공통적으로 고악의 준신을 전제로 삼고 있다. 위의 『풍아별곡서』에 보이듯이, 고악은 생각을 멀리 가게 하고 성마르고 다급함을 용납하지 않으며 순순하게 절주가 이어지는 음악이다. 주나라 조정의 고악과 같으니 그것을 좋아하고 모범으로

14) 김창흡, 『風雅別曲序』, 『고금가곡』 每於賓至入門 而稱觴於兩楹間也 命歌者 引喉徐唱 簡簡然 抗上而墜下節布而 思長 衆樂從之 不容嚙促於其間純繹而相成 宛然周庭聲氣 試使耳慣於折楊采菱者聆之 莫不穆然改聽 斂衽而作日 不圖 古歌之美至斯 信乎 耳之於聲 有同聽焉 而人情之好古 果出於本然也 噫 斯道之不講久矣 不有以導之 其孰與焉哉 無於樂者之樂 爲此新譜 引衆聽以納于無邪 大叔於古樂其亦有心者哉 辛卯首下 百淵金子益跋. 『고금가곡』(성무경, 윤덕진 주해본) 145쪽, 번역 인용.

15) 성무경, 같은 논문, 52쪽.

삼아야 할 악이라고 보았다. 그러나 이러한 악의 도를 익히지 않음이 이미 오래 되었다고 하였다. 또한 악을 하는 자들이 이 고악을 무시하고 있어서 권익룡이 새로운 악보를 만들어서 여러 사람으로 하여금 사특한 지경에 드는 것을 막았다고 하였으니, 樂이 가진 성정순화의 기능을 지적하고 있는 것이다. 그렇다면 이 시기에 장가이든 단가이든 편찬자에 따라서는 고악을 중심으로 하는 새로운 악보를 만들어내는 부류도 있었던 것이다. 이러한 고악 실현의 의지는 가집의 체제 속에서 장가만이 아니라 단가의 배열과 선정에도 일정 정도 영향을 미쳤을 것이다.

결국 『고금가곡』 편찬자는 작품을 선택하고 배열하는 준거로 다음 요건들을 고려했다. 1. 가창 공간에서 널리 불리고, 2. 전통적 고악의 가치를 준수하며, 3. 편찬자의 취향을 반영하는 것을 활용하고 있다. 1의 경우에 긴 노래를 장가로 보았을 때, 국문가사나 한시사부, 과체시가 모두 하나의 큰 개념으로 수렴된다. 이 때 국문가사가 가창되는 것과 마찬가지로 한시사부나 과체시가 음영되었다고 보고, 이런 음영과 반대되는 악곡을 보유한 노래로서 단가 20목을 인식한 것으로 볼 수 있다. 그러므로 『단가이십목』의 선두에서 악곡에 대한 기록이 나타나는 것은 이런 악곡에 올려서 불린 노래로서 단가를 인식한 것이다. 그러므로 『고금가곡』의 단가 부분은 오롯이 주제 층위의 내용만을 작품 선정의 기준으로 삼지 않는다. 더 불어 자연스럽게 당대 다른 가집들처럼 정연한 악곡의 논리가 나오지는 않지만, 단가 앞에도 『고금가곡』에 반영된 악곡과 악조에 대한 기록이 나타난다.

『단가이십목』의 주제별 작품이 배열되기 이전에 노래[歌]와 관련된 일반론, 악조와 성률, 악곡에 대한 기록이 나타난다. 이 기록은 『단가이십목』의 가창과 관련된 음악적 맥락을 전제하고 있는 것이다. 노래 일반론은 단가 항목의 첫머리에서 짧게 기술되는데 시경 대서의 내용과 유사하다.¹⁶⁾

편찬자는 노래에 대해서 전형적인 시가일도(詩歌一道)의 생각을 가지고 있다. “그 말에 의거하여 읊조리고 노래하고, 노래는 말을 길게 하는 것이니 말은 짧지만 소리는 길다.”¹⁷⁾는 언급은 노래와 시가 한가지라는 생각을 드러낸다. 이것은 『화원악보서』에서 김득신이 노래와 말을 나무와 가지로 비유하고 시와 노래를 분리할 수 없는 것으로 이해하는¹⁸⁾는 것과 동일하다. 사람의 성정을 말로 드러내는 표현 형태는 다를지라도 그 본질적 기능은 같다고 이해한다. 이것은 고래로부터 존재했던 시와 가에 대한 보편적인 유가적 생각의 범위 안에 있는 것이다.

악조의 경우에 『고금가곡』에서는 3개의 악조가 나타나고 있는데¹⁹⁾, 이것은 이형상(1653-1733)의 기록과 유사하다.²⁰⁾ 이형상의 기록에도 당대 가창공간에서 평조, 우조, 계면조의 3조가 두루 쓰이고 있었음이 나타나고 그 악조의 풍도형용 역시 『고금가곡』과 유사하다. 17세기 후반부터 18세기에는 가곡의 악곡에 4개의 악조인 평조, 평조계면조, 우조, 우조계면조가 두루 함께 쓰였다.²¹⁾ 그리고 18세기 후반으로 가면 갈수록 가곡은 편가 형식으로 재편되면서 악곡은 정비되고 악조 수는 줄어든다. 『고금가곡』 역시 이러한 가곡연행의 과정 속에서 편찬되었던 것이라고 볼 수 있

16) 「大序」, 『詩經』 詩者 志之所之也 在心爲志 發言爲詩 情動於中 而形於言 言之不足 故嗟歎之 嗟歎之不足 故永歌之 永歌之不足 不知手之舞之 足之蹈之也

17) 『고금가곡』, 依其言, 吟而歌, 歌永言, 語短聲遲, 歌之所不無有五

18) 김득신, 『花源樂譜序』, 『花源樂譜』, 歌者柯也 歌之於言 猶木之有枝柯也 詩本出於情性 而咏歎之於口 而爲歌 歌本迫詩成聲 而有詩則不可無歌 有歌則不可無詩 故詩言志 歌永言.

19) 『고금가곡』, 平調和 洛陽三月 邵子乘車 百花叢裡 按轡徐徐 羽調壯 項王躍馬 雄劍驟鳴 大江以西 攻無堅城 界面調怨 令威去國 千載始歸 纍纍塚前 物是人非.

20) 李衡祥, 『芝嶺錄』, 況而偏齒之方音 欲次中氣諧韻 譬猶楚奚之學語 雖日捷而求其齊 不可得也 理雖使然然秋蟬鶯 自鳴自樂而已 亦何常之有 然則所樂何居 在平調 在羽調 在界面調.

21) 송방송, 『한국음악통사』, 일조각, 1985, 482쪽.

다. 그러므로 방언에 맞추어서 불릴 수 있는 노래로서 이 세 가지 악조를 거론하였고 이어서 궁성, 우성, 상성의 성률의 풍도를 설명한다. 아마도 세 악조에 어울리는 성률로서 제시되었던 듯하다.

다음으로 『단가이십목』을 가사로 하여서 불리는 악곡으로는 중대엽과 북전, 삭대엽을 거론하고 있다.

曼大葉與尋芳曲 世代既久泯無[] 能唱者無之鳴 可惜也。
 初中大葉 白雲行過 流水洋洋
 二中大葉 王孫臺郎 舞洛陽市
 三中大葉 草裡驚蛇 雲間雷落
 北殿 睡罷紗窓 打起罵兒
 數大葉 變通無常 造化多端

악곡과 풍도형용을 기록한 부분에 “만대엽과 심방곡은 세대가 이미 오래되어 민멸되어... (결자)... 능히 창자가 그것을 부르지 못하니 가히 애석하다.”라고 하고, 이어 ‘초중대엽, 이중대엽, 삼중대엽, 북전, 삭대엽’ 등 중대엽 중심의 악곡 및 풍도형용을 각각 4언 2구로 기록해놓았는데, 이를 통해 보면 이 가집의 편자가 전반적으로 고조지향의식을 비교적 강하게 지녔다는 점을 짐작해 볼 수 있다.²²⁾ 18세기 초반에는 여전히 고조인 중대엽이 상당히 성행하였고 그것을 자신의 음악 취향으로 받아들인 사대부나 가객도 다수 있었다. 연구자에 따라서 17세기 말에서 18세기 초반에 북전과 중대엽의 분화와 통합을 통해서 중대엽 한바탕이 완성되었다고 보는 견해도 있다.²³⁾ 특히 『고금가곡』의 『단가이십목』에는 김유기 소작

22) 성무경, 같은 논문, 62쪽.

23) 권순희, 「가곡 연창 방식에서 중대엽 한바탕의 가능성」, 『민족문화연구』44집, 고려대 민족문화연구원, 2006, 31-62쪽.

의 작품이 다수 있는데 그는 대표적인 고조 중대엽 옹호론자였다. 18세기 중반인 경우에 이미 일석본 해동가요가 나타났고, 김수장이 언급했던 음악의 부흥이 이루어지고 있던 때이다. 그런데 1728년에 나타난 진본 청구 영언에서 이미 삼삭대엽이 나타난 것에 비한다면, 이 가집에서 삭대엽을 분화된 형태로 설명하지 않은 것은 특이하다. 그러므로 이 가집은 18세기 중반의 가곡 변화를 보다 주도적으로 수용하지 않았고 보수적인 태도를 보인다고 설명할 수도 있을 것이다.

그렇다면 전체 가집에서 장가와 단가의 내용적 실질을 통어하는 관념은 고악정신이라고 볼 수 있다. 그리고 장가가 이미 고악의 정신을 실현하고 있는 것이었다면 상대적으로 「단가이십목」은 고악의 현재적 수용 형태였을 것이다. 그러나 동시에 현재 가곡의 형태로 수용되고 있는 시조 작품들에는 편찬자와 당대 시조 향유의 맥락을 반영하고 있다. 그러므로 앞서 제시했던 작품 배열의 요건2가 당위적 기준이라면 요건3은 현실을 반영하고 있다고 봐야 할 것이다. 이 때 「단가이십목」의 주제망은 편찬자가 선택한 당위를 바탕으로 하면서도 당대의 기호와 취향의 좌표 위에 펼쳐 있다고 할 것이다. 이러한 점들을 고려해 가면서 「단가이십목」의 내용적 층위가 어떻게 구성되어 있으며, 어떤 주제적 지향이 나타나는지 살펴 보도록 한다.

3. 작품의 내용적 층위와 특성

「단가이십목」은 20개의 주제로 재편된 시조 작품을 모아놓은 것이다. 「단가이십목」의 전체 작품 수는 249수로 이 중에서 『고금가곡』에서 새롭게 나타난 신출작품이 97수이고 이 중에서 단독으로 실린 작품이 54수이

다.²⁴⁾ 『고금가곡』의 주제별 작품 존재 현황을 보면 다음과 같다.

人倫 10/ 勸戒 9/ 頌祝 7/ 貞操 6/ 연군 12/ 慨世 22/ 寓諷 11/ 懷古
11/ 歎老 12/ 節序 9/ 尋訪 6/ 隱遁 10/ 閑寂 29/ 讌飲 10/ 醉興 11/
感物 9/ 艷情 9/ 閨怨 8/ 離別 8/ 別恨 40

『가집』의 주제별 구분은 가집 편찬자의 개인적 선정 기준과 취향에 근거하기도 하지만, 노래가 불러졌던 가창 사회 내의 요구나 취향을 반영한다. 또한 이 주제 분류는 가창 공간 내의 향유자들이 선호했던 소재나 몰입했던 감정의 움직임에 반영하고 있다. 그러므로 주제별 분류에서 나타나는 개념들은 개별적 감각의 결과물이 아니라, 축적된 감정이 일반화된 결과이다. 주제는 전통적인 의미에서 발전하는 의미와 이미지들 속에 구현되어 있는 어떤 추상적인 주장이나 개념적인 테마를 전달하는 것이다.²⁵⁾ 그러므로 단순하게 소재적인 공통소를 내세우거나 즉각적인 정서 반응을 나열하는 작품의 모음을 주제라고 하기는 어렵다.

먼저 귀속된 주제에 해당하는 작품들에 대해서 통여력을 발휘하고 있는 주제 항목이 무엇인지 그리고 그렇지 않은 항목은 무엇인지 살펴본다. 각 작품들의 모음이 내적 준거가 있으면서 주제로 수렴되는 항목과 어떤 기준 없이 소재의 일부를 공유하기 때문에 이루어진 항목이 가능하다. 이 중에서 전자가 편찬자의 주제 인식이 더욱 선명하고 명확한 것에 해당한다. 이러한 인식의 차이에 따라서 주제어의 개념 경계가 명확하고 그것에 대부분의 작품이 수렴되는 경우, 주제어의 개념과 배속된 작품들이 일치

24) 『고금가곡』에 나타나는 시조(가곡) 작품 수는 전체가 305수이다. 이 중에는 만황청류 34수, 『단가이십목』의 주제별 분류에 귀속되지 않는 자작 시조 14수를 포함한 나머지가 22수이다.

25) M.H. 아브람스, 최상규 옮김, 『문학용어사전』, 보성출판사, 1991, 174쪽.

하지 않는 경우, 그리고 주제어의 개념 경계가 흐려져 다층적인 작품들이 나타나는 경우로 나뉘어서 논의를 전개한다.

주제어의 개념 경계가 명확하고 그것에 수렴되는 동질적인 작품이 다수 배치되어 있는 경우는 인륜과 권계, 송축, 연군, 회고, 탄로 등이다. 인륜, 권계, 송축, 연군, 회고, 탄로 등은 모두 전대로부터 시조작가들이 흔히 시화했던 전형적인 주제들이다.

인륜의 경우에는 오류의 사회적 기능과 역할을 토대로 충, 효, 우애를 기본으로 삼고 그것의 현실적인 실현 양상을 임금에 대한 충심, 부부 사이의 공경함, 형제 사이의 우애, 친우 사이의 유신이라는 선명한 개념으로 드러내고 있다. 권계의 주제는 항목의 첫 번째 작품에서 정도(正道)를 걸어야 한다는 점을 중심 시상으로 삼고 이어진 여타의 작품들에서 이 정도를 기준 삼아서 어떻게 살아야 하는 기를 형상화한다.²⁶⁾ 그러므로 덕행을 쌓고 악을 저지르지 않아야 한다는 점을 강조하거나 그 덕행이 다수 속에서 실천되는 국면을 드러낸다. 이 점에서 정철의 유명한 훈민 시조들이 권계의 범주 속으로 들어온다.²⁷⁾

송축 역시 국가와 부모라는 충, 효의 가치관을 기준으로 삼아서 국가의 복락과 부모의 천세를 기원하는 작품으로 구성되어 있다. 부모가 천수를 누리고 임금 역시 천수를 누리고 형제가 화목하고 처자식이 즐겁고 친구와 신뢰가 있다면 즉 오류이 제각각 분수에 맞게 지켜진다면 부귀공명조차 다 헛된 일이라고 본 것이다.²⁸⁾ 이 때 송축의 의미는 임금보다는 부모

26) (권계,19) 길홀 갈떡 물나 거리여서 바지니니/ 東西 南北의 갈 길도 하고 할사/ 알피셔 가는 사롭아 명길 어디(덕) 잇느니

27) (권계,20) 므을 사롭들아 올흔 일 흐자스라/ 사롭이 되어나서 올히곳 못흐며는/ 므쇼를 갓곳갈혀 밥 먹이미 다르라; (권계,27) 이고 진 더 老翁아 짐 더러 날을 주소/ 나는 더머시니 돌이라타 무거울가/ 늙기도 설위라커든 짐을 초차 지실가

의 천세로 옮겨져 있다. 연군 항목에서는 성은에 감복하는 시적 화자의 정서적 태도와 임금을 그리워하는 마음이 드러나고 있다. 사대부 유명씨 작가의 소작이 8편이 되며 작품 속에서 님을 연모하는 주체와 님에 대한 정서적인 태도가 분명하다.²⁹⁾ 병자호란과 관련된 시조작품들에서는 연군의 모습이 보다 극적인 상황으로 드러나고 있다.³⁰⁾

회고의 항목에서는 망국의 한을 작품화하거나 옛적 인물을 끌어와서 지금 시적 화자의 정서적 상황에 부합하는 전형적인 복고적 시선이 드러난다. 고려조를 회고하는 원천석·길재·무명기녀의 시조가 나타나고 가버린 영웅호걸을 기다리거나 맹상군과 장의의 고사가 작품 속에서 드러난다. 회고라는 주제가 가진 전통적, 복고적 시선에서 벗어나지 않으며, 각 작품들은 항목의 주제로 적절하게 수렴되고 있다. 황진이의 시조만이 특이한 경우에 해당한다.³¹⁾ 황진이의 이 시는 단순히 회고로 보기 어렵다. 흐르는 물이 늘 새물이 되고 옛물이 이미 가버려서 다시 올 수도 다시 있을 수도 없다. 사람도 역시 물 같아서 한 번 간 옛사람은 가서 오지 않는다. 옛사람과의 과거를 읊은 것이 아니라, 관계의 속성 자체를 물에 빗댄 것이다.

28) (송축,32) 父母는 千萬歲오 聖主는 萬萬歲라/ 和兄弟 樂妻子와 朋友有信 訶을 선 정/ 그 밧기 富貴功名은 다 虛事가 訶노라; (송축,33) 百歲를 못 다 사라 七八十만 살지라도/ 벗고 굶지 말고 病 업시 누리다가/ 有子코 有孫 訶오면 그 願인가 訶노라

29) 이항복(2), 효종(1), 양응정(1), 이황(도산십이곡4장, 1), 이현보(어부단가 5장, 1), 서익(1), 회곡 남공(1)

30) (연군,43) 鐵嶺 놓흔 재에 자고 가는 저 구름이/ 孤臣 怨淚를 비 삼아 띄여다가/ 님 겨신 九重宮闕의 썩러볼가 訶노라; (연군,44) 靑石嶺 지나거니 玉河籬이 어드메오/ 胡風도 춤도 출샤 구즌 비는 무스 일고 /뉘라셔 내 行色 그러다가 님 겨신디 드리리오; (연군,51) 鴨綠江 히 다 저른 날의 저르신 우리 님은/ 燕雲 萬里를 어더라고 가시 논고/ 보내고 못 죽는 뜻은 나도 몰나 訶노라

31) (회고,93) 山은 울커니와 물은 거죽말이/ 晝夜의 흘너가니 냇물이 이실손가/ 사람도 물긋 訶여 가고 아니 오테이다

탄로의 주제에 배속되는 작품들은 대체적으로 늙음을 한탄한다는 핵심적인 의미를 공유하지만 그 형상화 과정은 다양하다. 회고보다는 탄로에 신출작이 많고 선정된 작품들도 독특한 시상 전개를 보여준다. 때때로 탄로로 보기 어려운 작품들도 있다.³²⁾ 97번 작품은 『청진』에는 ‘노장’으로 『근악』에서는 ‘탄로’로 되어 있다. 초장에서는 소년들에게 백발 늙은이를 웃지 말라고 했다. 공평한 하늘 아래서 너희들도 얼마나 젊었겠는가 하고 부가했다. 우리도 역시 젊은 시절이 꿈이런가 하였다. 이 때 시적 화자는 노옹이 아니다. 그러므로 딱 ‘탄로’라고 주제를 정하기는 어렵다. 결국 늙은이나 젊은이 모두가 세월이 가면 늙는다는 인생의 공변됨을 지적한 것이다.

이와 같은 경우를 보면, 전통적이고 규범적인 주제들에 대해서는 편찬자가 작품을 선정하는데 힘들이지 않았음을 알 수 있다. 무엇을 어떻게 시화했는지, 그리고 그것이 무엇을 의미하는지를 변별하는 분명한 태도를 유지했다고 볼 수 있다.

주제어의 개념과 귀속된 작품들의 주제가 적절하게 일치하지 않는 경우는 절서, 심방, 감물 등이다. 절서에서는 단지 봄의 자연을 소재로 삼는 작품을 모아 놓은 듯하다. 이 절서에 해당하는 작품에서 시인은 절기의 차례 혹은 차례로 계절이 바뀔, 또 그 변화의 순서와 순간을 제재로 삼아서 노래해야 한다. 그런데 절서의 주제 항목에 배치된 대부분의 작품은 그저 봄의 한 때나 봄의 풍광, 봄에 느끼는 정취를 표현하고 있을 뿐이다.³³⁾ 그리고 봄의 환희보다는 아득하고 아련한 정서를 드러내는 작품들

32) (탄로,97) 青春 少年들이 白髮老翁 웃지 마라/ 공변된 하늘 아래 넌들 엇마 저머시리/ 우리도 少年行樂¹⁾이 꿈이런듯 흐여라; (탄로,99) 누으면 날기 슬코 안즈면 서기 슬회/ 먹던 술 못 먹고 자던 잠 아니 오니/ 人間의 道흔 일 덕으니 興心 업서 흐노라

33) (절서,109) 곱춘 불긋불긋 넘흔 프룻프룻/ 이 내 막음은 우츄우츄 흐는고야/ 春風은 불고도 낮바 건듯건듯 하느다; (절서, 112) 봄이 가려하니 내 혼자 말닐소냐/ 못다 편

이 있다. 이 과정에서 아름다운 봄도 지나간다는 의식, 아름다움도 헛되다는 태도 등이 나타난다. 그러므로 절서라기보다는 춘흥이나 춘광, 춘사로 주제어를 뽑는 것이 더 적합하다. 계절의 순환이 드러나는 예외적인 작품은 116번 한 편이 있다.³⁴⁾

심방은 주제어 자체가 시상이 집약되는 의미를 가지기 어려우므로 분류 항목으로 의미가 있을지 의문이다. 각 작품에서는 간다는 표현이나 어구가 빠짐없이 드러난다. 그러나 무엇을 찾게 되었는지 그것으로부터 어떤 감흥을 받았는지는 드러나지 않았다. 단지 배를 타거나 말을 타고 벗님이나 혹은 그 누군가를 찾아서 길을 떠나는 풍경을 포착하고 있을 뿐이다.³⁵⁾

감물은 어떤 대상을 대했을 때 느끼는 본격적인 인식과정의 초기 반응이다. 이것은 대상을 감지한 후에 나타나는 흥(興)과 같은 정서 반응은 아니다. 그런데 감물에서는 시적화자의 정서적 반응을 이끌어내는 대상을 화제로 삼아서 그것을 통해서 시인의 마음을 주제로 삼고 있다.³⁶⁾ 그러므로 이것은 감(感), 발(發), 흥(興)의 정서 과정에서 발과 흥에 해당된다고 볼 수 있다. 논리적으로는 감물 이후에 정서반응이나 인식내용이 나와야 하고 배속된 작품들도 그 정서반응의 양상에 따라서 거기에 걸맞는 주제 항목으로 묶여야 한다. 그러므로 감물과 별한에 함께 귀속되어 있는 작품

桃李花을 어이하고 가려는다/ 아히야 선 술 걸너라 가는 봄을 餞送호자

34) (절서,116) 山中의 冊曆 업서 節 가는 줄 모로노라/ 곳 피면 봄이오 님 지면 7을이라/ 아히를 현웃 츠즈(즈)면 겨울인가 호노라

35) (심방,119) 전나귀 모노라 하니 西山의 日暮도다/ 山路 險컨든 澗水나 여토도야/ 柴門의 聞犬吠하니 다 왓는가 너기노라.; (심방, 122) 굴넙희 저즌 이슬 설이 이피 되단 말가/ 秋水도 너를시고 내 생각이 새로왜라/ 아히야 닷 들고 비 쓰여라 벗 츠즈러 가리라

36) (감물,184) 花 灼灼 범나의 雙雙 柳 靑靑 괴고리 雙雙/ 늘 증싱 괴는 증싱 다 雙雙 호다마는/ 엇디타 이내 人生은 혼자 雙이 업느니; (감물,185) 蜀天 불근 돌의 슬피우는 저 杜鵑아/ 空山을 어더 두고 客窓의 와 우니는다/ 不如歸 不如歸호는 情이야 네오 내오 다르라

192번은 편자 역시 이러한 점을 인지하고 있는 사례가 될 수 있다.³⁷⁾ 192번 작품에서 달은 밝고 바람은 찬데 밤은 길고 시인은 잠 못 이룬다. 이러한 밤에 북녘 땅으로 날아가는 기러기의 울음소리는 화자의 슬픔과 겹친다. 짝을 이별하고 우는 정은 기러기나 시인이나 다를 게 없는 것이다. 작품의 시상으로 볼 때 감물보다는 별한 즉 이별 이후의 한스러움으로 주제가 수렴된다.

결국 이와 같은 경우에 해당하는 절서, 심방, 감물과 같은 주제 항목들은 시상의 전개가 집약적으로 드러나는 주제로서 성립하기가 어렵다.

주제어의 개념 경계가 흐려져 의미적으로 인접한 주제들과 분명하게 구획하기 어려운 주제항목들이 있다. 이 때 주제에 귀속되는 작품들의 의미적인 수렴도가 느슨해지고 다양한 작품 세계와 보다 풍성한 정서가 나타났었다. 개세와 우풍, 취음과 연음, 은둔과 한적, 염정과규원, 이별과 별한 등의 주제어들이 서로 분명하게 확정할 수 없는 잣대로 구분되어 있다.

개세와 우풍은 공통적으로 세상에 대한 비판적인 시선을 던지는 주제들이다. 개세에는 세상의 모순이나 불안정함을 개탄하는 본래 주제 항목에 수렴되는 작품은 55, 56번뿐이고³⁸⁾ 시비를 가릴 수 없다는 내용과 인간 세상이 꿈인지 현실인지를 인지할 수 없다는 내용의 불온하거나 도파적인 자세가 나타나는 작품들이 다수 있다.³⁹⁾ 이것은 자아 내면의 문제가

37) (감물,192/별한,247) 들 붉고 바람은 찬디 밤 길고 좀 업세라/ 北녘 다히로 울어 네는 저 기력아/ 짝 일코 우는 情이야 네오 내오 다르라

38) (개세,55) 功名을 흐려흐니 사름마다 다 띄더라/ 쇼친구들이야 날 더지고 어디 가리/ 아희야 行裝을 출여라 오늘 도라 가리라; (개세,56) 외여도 울타 흐고 울흐여도 외다 하니/ 世上 人間の 든길 일이 어려웨라/ 眞實노 올키곳 울흐면 외다흔들 어이리

39) (개세,63) 時節도 저러흐니 人事도 이러흐다/ 이러 흐거니 어이 저러 아니 흐리/ 이 런자 저런자 하니 한숨 게워 흐노라

지 특정한 시적 대상으로부터 감발하여 나타나고 있는 것이 아니다. 매우 현실도피적인 정서가 다른 작품에서도 계속 나타나고 있다. 개세는 세상에 대한 발화가 중심이 되어야 하는데, 이 항목에 나타나는 다수의 작품들은 자아 내면의 문제로 치환되고 있다.

우풍은 다른 사물에 빗대어 비유적인 뜻을 나타내거나 풍자한다는 뜻이다. 그러므로 풍자의 대상과 그 매개체가 선명하게 드러나면서 시상이 자연스럽게 드러나야 한다. 그런 점에서 볼 때 김광옥 소작 율리유곡의 한 편인 75번 작품은 풍자하는 대상이 애매하여 우의라고 보기 어렵다.⁴⁰⁾ 우풍과는 거리가 멀고 오히려 강호시조의 성격이 부각되는 작품도 있다.⁴¹⁾ 이러한 작품은 강호를 인식하면서도 새로운 자연에 대한 인식에서 확장된 부분이 있음을 알 수 있다. 부귀를 풍자한 의도는 있으나, 시상의 초점은 강산풍월주인으로서의 시적 화자에 모이고 ‘우풍’의 주제 항목과는 관련성이 약해 보인다. 주제 항목으로서 우풍과 개세는 설정 기준이 서로 어떻게 다른지 분명하게 구별되지 않는다. 단지 개세가 좀더 개인 내면의 감정을 대상화하는 경향이 강하다면 상대적으로 우풍은 외면적인 대상을 통해서 풍자의 본의가 드러날 수 있는데 초점을 맞추고 있다.

은둔과 한적은 모두 강호시조에 포괄되는 전통적인 주제들이다. 은둔이 현실과 대립되는 아름다운 자연으로의 고립이라면 한적은 자연에서의 소박한 삶의 정취에 초점을 맞춘다. 은둔은 세상과의 단절, 세상으로부터의 고립이 가지는 의미를 주제화시켜야 하는 것이다. 복수의 작품에서 백구와 두견이 등을 등장시켜서 현실, 혹은 환로 등과 같은 세계와 단절해

40) (우풍,75) 黃河水 冪다터니 聖人이 나시도다/ 草野 群賢이 다 니러 나단말가/ 어즈 버 江山 風月은 놀을 주고 니거니

41) (우풍,84) 貧賤을 풍자 하고 富貴門의 드러가니/ 침 업슨 흥정을 누라서 하자 흐리/ 江山과 風月을 달아(나)하니 그는 그리 못흐리라

서 느끼는 고립감과 거리감을 강조하고 있다.⁴²⁾ 사대부 일상이 드러나는 작품이지만 자연에서의 은둔이라고 보기 어려운 작품들이 있었다.⁴³⁾ 김창업 소작의 132번에서 시인은 벼슬살이가 아닌 다른 삶인 농부가 되는 것도 괜찮다는 이야기를 한다. 그리고 시적 화자는 단지 이 순간을 내 뜻대로 산다고 했으니 이것은 세상을 거슬러 사는 은둔이 아니다. 또한 133번에서도 은둔과는 거리가 먼 호탕한 삶의 단면이 드러나고 있다.

한적은 은둔보다 더욱 포괄적인 의미망을 가진 것이다. 한적에 나오는 작품들은 정서적으로 안정되어 있고 화자가 대상을 바라보는 시선도 차분하다. 시적 화자가 자연에 동화되어 청풍과 명월을 벗으로 삼고 살아간다. 자연은 시인이 존재하는 일상적인 삶의 공간이 되기도 하고, 미적 체험을 하는 제한적 공간으로 설정되기도 한다. 시인은 소박한 일상을 영위하고 또 자연에 완전히 몰입하기도 한다. 한적 같은 경우에 이 주제 속에 작품을 배열하는 기준이 단일하지 않다. 『청진』에서 한적, 대객, 야취, 전가, 강호로 각각 구분되는 작품들이 모두 한적의 주제 속에 귀속되어 있다.⁴⁴⁾ 이것은 『고금』 당대에 노래를 선택하는 기준과 前代에 노래를 선택하는 기준이 일치하고 있지 않음을 보여준다. 또한 152번에서 155번까지의 작품은 앞 선 작품의 종장이 다음 작품의 초장에 해당하며 꼬리에

42) (은둔,126) 白鷗야 느지 마라 넷 벗인줄 모르는다/ 聖上이 브리시매 물너오니 江湖로다/ 이후의 츠즈리 업스면 너와 조차 돈니리라; (은둔,128) 내 집이 길츠거니 杜鵑이 나즈 운다/ 萬壑 千峯의 외門을 닷아시니/ 저 개는 즈를 것 업서 지는 곳을 좃는 고나

43) (은둔,132) 벼슬을 사름마다 흐면 農夫되리 님 이시며/ 醫員이 病을 고치면 북망이 저러흐라/ 아히야 薰 그득 브어라 내 뜻대로 흐리라; (은둔,133) 자 나른 보라매 구름 밧기 썩위두고/ 돛는 물 채 쳐서 큰 길의 노하가니/ 아마도 丈夫의 快事는 이 썩인가 흐노라

44) 140번 같은 경우 『청진』에는 강호로, 149번의 경우 「대객」으로, 150번의 경우 「야취」로 되어 있고, 151번은 「전가」로 되어 있다.

머리가 이어지는 말놀음의 구조를 띠면서 한적한 삶의 모습을 그려내고 있다.⁴⁵⁾

은둔이나 한적은 시조에서 가장 중심이 되면서 전통적으로 시인들이 가장 애호하고 익숙한 주제이다. 그러므로 편자는 이 주제들을 분명한 범주로 묶어내고 배열하고자 했을 것이다. 그런데 편자의 의도와는 달리 이 시기 시조 작품들은 이 주제와 관련을 맺으면서 좀더 다양한 인식과 다층적인 시선을 포함하고 있었다.

애정을 공통소로 간주하는 주제 항목에는 염정, 규원, 이별, 별한 등이 해당된다. 이들은 유사한 메시지와 정서를 드러내고 있다. 시적 화자를 기준으로 할 때, 염정과 규원은 여성화자가 분명하게 드러나고 있는 반면에 이별과 별한은 화자의 성에 구애됨이 없이 솔직한 목소리가 나타나고 있다. 염정 항목에는 작가가 알려진 작품이 없다. 님과의 사랑에 대해서 상당히 적극적으로 표현된 작품들이 많다. 현실에서는 도저히 이룰 수 없어서 꿈 속을 통해서나 실현하려 하던 연정의 노래들과는 그 질감이 매우 다르다. 님과의 사랑이 이루어진 밤을 노래하거나 그 밤이 계속되기를 바라는 소박한 기대 등이 나타나고, 설령 사랑이 이루어지지 않거나 만났다가 헤어지는 상황이 전제되더라도 깊은 슬픔이나 한탄에 빠지지 않는다.⁴⁶⁾ 님을 사랑하고 그리워하는 마음 자체의 초점을 맞춘 항목이다. 대

45) (한적,152) 世上이 버리시매 버린 대로 든니노라/ 綠陰 芳草의 전나귀 빗기 툇고/ 夕陽의 醉興을 계워 채를 닛고 오도괴야; (한적,153) 夕陽의 醉興을 계워 채를 닛고 오도괴야/ 길득이 저는 나귀 던혀 아니 가노고야/ 아히야 낙대로 거워라 갈 길 머리 호노라; (한적,154) 갈 길이 머다흐나 저 채 너머 내 집이라/ 細路 松林의 둘이 조차 도다온다/ 길득의 굴먹는 나귀를 모라 무슴 흐리; (한적,155) 혼자 오노라니 둘이 조차 오노고야/ 울 줄 아던들 술을 조차 가질 거슬/ 主人의 비러 醉코 간들 엇더흐리

46) (염정,193) 燈臺불 그므로 갈 제 窓전 너머 드던 니과/ 새배들 더 갈 적의 다시 안아 누은 님을/ 이 몸이 뼈가 굴니된들 니줄 줄이 이시라; (염정,197) 돌아 우지 말아 일 우노라 자랑 마라/ 半夜 秦關의 孟嘗君이 아니로다/ 오늘은 님 오신 밤이니 느지

체로 모든 작품들이 주제로부터 벗어나지 않고 있다.

규원은 사랑하는 사람에게서 버림 받은 여자의 원한, 즉 원망하는 마음이 어떤 대상을 통해서 드러나는 데 있다. 203번 작품에서는 화자가 굳이 여성인지 불분명하고 님을 그리워하거나 원망하는 마음이 직서적으로 드러나지 않는다.⁴⁷⁾ 오히려 지나가는 봄을 아쉬워하는 모습을 드러내고 있으며 『청진』에도 이 작품은 惜春 주제 항목에 귀속되어 있다.⁴⁸⁾ 규원의 항목과 어울리지 않는 듯한 작품으로는 209번도 있다. 한 때 나를 울리고 마음을 움직이게 했던 낙화나 접동새 울음소리는 멀어졌고, 오직 애타게 그리던 님과의 만남을 고대하고 있을 뿐이니 원망의 감정으로 보기는 어렵다.

이별에서는 대체로 가슴 아픈 상황이 그려지고 있다. 남, 녀 사이의 이별만이 아니라 고국 산천과의 이별, 송별연 등도 모두 이별의 제 형식으로 받아들이고 있다. 216번 작품의 경우 사랑의 상황이 매우 독특하다.⁴⁹⁾ 나는 떠나고 사랑을 두고 간다고 했다. 그리고 두고 가거든 그것을 나를 보듯이 사랑하라고 했다. 그리고 사랑에게 푸대접 당하면 사랑하는 곳으로 오라고 했다. 정표를 두고 간 것인지 아니면 님의 마음 속에 내가 없어도 사랑이 여전히 남아 있기를 고대하는 것인지 애매하다. 김상헌 소작의 우국시조도 이별의 항목에 귀속되어 있다.⁵⁰⁾ 다수의 작품이 이별 혹은 이별 후 시인의 이별에 대한 직접적인 반응으로서의 시인의 감정에 초점을

운들 엇더리

47) (규원,203) 琵琶를 들어 메고 欄干的 디혀시니/ 東風 細雨의 듯느니 桃花로다/ 春鳥도 送春을 계워 百般啼를 흐더라

48) (규원,209) 곳치 지나 마나 접동이 우나 마나/ 前前의 그리던 님 다시 만나 보게 되면 / 저 지고 우는 거슬 슬흘 줄이 이시라

49) (이별,216) 나는 가옵거니와 스랑은 두고 감새/ 두고 가거든 날 본드시 스랑호소/ 스랑아 브디접흐거든 괴는 디로 오너라

50) (이별,217) 가노라 漢江水야 다시 보자 終南山아/ 故國 山川을 찌나고자 흐라마는/ 時節이 하 紛紛흐니 불동말동 흐여라

맞추고 있는데 이때 이별은 소재나 화제 차원일 가능성이 높고 별한의 주제 항목으로 편입되는 것이 더 적합할 것이다.

이별의 슬픔이 밀도 있게 형상화 된 주제 항목은 별한이다. 별한은 『고금가곡』에서 가장 많은 수(40)의 작품이 배속된 가장 비중이 높은 주제이다. 이별의 슬픔이 이 가집에서 가장 중요한 주제로 선택되어 있었다는 것도 매우 특징적인 요소이다. 그리고 별한에는 『고금』에서 신출되는 작품이 상당수로 13작품이 신출작이다. 별한에서는 님과의 분리 상황, 조우하지도 못하는 상황을 전제하고 그 속에서 시인이 반응하는 여러 모습을 그려냈다. 그러나 초점은 상황이 아니라 이별로부터 기인한 시적 화자의 감정에 맞춰져있다. 대다수 작품에서 ‘그리워한다’, ‘설워한다’, ‘애를 서긴다’ 등 시인의 감정 반응 양상이 직접적으로 표현된다. 예외적인 이별의 상황이 그려지는 작품도 있다. 218번은 이별의 정한이라고 분석할 여지가 그리 크지 않으며⁵¹⁾ 지고지순한 이별이 아닌 이별도 있다. 220번 작품에 나타나는 이별은 이별의 새로운 의미를 보여준다.⁵²⁾ 우국시조나 연군시조가 이별의 소재를 가지고 있을 때 역사적 맥락은 없어지고 현재(당대)의미인 이별 상황으로 치환된다. 이러한 과정에서 홍서봉(245)과 왕방연(249)의 시조가 작품을 배열하는 편찬자에 의해서 별한 항목으로 수렴되었다.

규원과 염정은 여성 화자와 여성적 정조리는 표지가 있는 주제이다. 반면에 이별이나 별한은 시적 화자의 성과는 무관하게 보다 보편적인 정서가 될 수 있다. 이별과 별한의 주제는 서로 어떻게 분류되는지 그 경계가 분명하지 않다. 그리고 구분하기보다는 오히려 통합하여 인식하고 있는

51) (별한,218) 슬프다 우는 증성 늦겁다 부는 바람/ 月黃[昏] 계여 갈 제 일일마다 愁思
로다/ 풀 곶희 이슬이 미쳐 눈물 듯듯 흐더라

52) (별한,220) 사랑인들 임마다 흐며 離別이라 다 설울가/ 간 더마다 님이오 님마다 여
회오더/ 아마도 이 님곳흐면 살동말동 흐여라

듯하다. 더욱이 이별로 편입된 노래보다는 별한이 강조된 것은 『고금』의 편자가 이별의 상황보다는 이별 후의 정서적 반응을 주제를 구분하는 영역으로 이해하고 있었기 때문이었을 것이다. 또한 이것은 이별의 구체적 인 정황보다는 시적 자아가 몰입하는 슬픔과 비탄의 정조 자체를 더 중요하게 인식했기 때문이다.

4. 「단가이십목」 주제적 지향의 시조사적 의미

시조 작품 자체는 노래 불린다는 상황을 전제하지만, 일단 가집의 체계 속에 들어오면 변화된 맥락에 놓인다. 즉 편찬자가 구성하거나 인식하는 체계 속에서 위치를 잡게 된다. 이 때 선택된 작품이 악곡과 함께 있을 때는 이미 기존의 합의된 음악 형식을 수용한 상황에서 편찬자의 의도가 반영된다. 악곡이 없고 작품의 주제만을 기준으로 작품을 배열할 때에도 역시 편찬자와 그가 속한 시대의 향유 맥락이 작품 선택에 관여한다.

『단가이십목』은 전 시기의 가집인 『청진』의 무씨명 주제 분류보다는 훨씬 정제된 체계를 보여주고 있다. 그래서 단편적인 감상이나 소재의 일부만을 주제 항목으로 설정하고 있지 않다. 이 때 전체 주제는 사람 사이를 통합하는 기준인 인륜으로 시작해서 분리를 의미하는 별한으로 종결되고 있다. 인륜~절서까지가 주로 공동체 사회 내의 질서를 전제로 하고 있다면, 심방~별한까지는 그 질서 속에서 개인과 집단이 경험하고 반응하는 내면의 풍경에 초점을 맞추고 있다. 그러므로 본질적으로 전자가 사대부적이고 전형적인 인식 체계를 보여준다면 후자로 갈수록 더 개방적이고 다양한 질감의 감성이 등장할 수 있었을 것이다. 전자는 109수 후자는 140수로 후자의 작품수가 30% 정도 더 많고 신출 작품의 경우에도 29

수, 53수로 후자에서 더 많이 나타나고 있다.

인륜~절서에 해당하는 전자 주제들에서는 주제어의 개념적 경계가 분명하고, 각 주제에 배속된 작품들은 대부분 중심 시상이 주제어로 해석될 수 있는 의미망 속에서 존재한다. 『고금가곡』의 전후대 가집에서 16~17세기 유명 사대부 작가의 소작으로 확인되는 작품들이 다수이며 신출작품도 흔치 않다.⁵³⁾ 이것은 전통적으로 사대부 시조 작가들이 추구하는 이

53) 『고금가곡』의 전후대 가집에서 작가로 확인되거나 언급된 작가명은 다음과 같다.

| 주제항목 | 신출/전체 | 작가 확인 | 『진본청구영언』 무씨명 주제 항목 |
|------|-------|---|------------------------------|
| 人倫 | 5/10 | 정철(4), 김상용(1) | 戀君 4 謔諷 3 |
| 勸戒 | 1/9 | 정철(2), 김광옥(성석린, 1), 양사언(이이, 1), 엄기(1), 주의식(1) | 報效 2 江湖 7 |
| 頌祝 | 3/7 | 김유기(2), 김상현(1) | 山林 3 |
| 貞操 | 1/6 | 정몽주(1), 성삼문(1), 주의식(1), 김유기(1) | 田家 4 野趣 7 |
| 戀君 | 3/12 | 이항복(2), 효종(1), 양응정(김응정, 조식, 이몽규, 김응정 소작이라고도 함, 1), 이황(도산십이곡4장, 1), 이현보(어부단가 5장, 1), 서익(1), 장현(1), 회곡 남궁(1) | 隱遁 2 守分 3 惜春 2 |
| 慨世 | 7/22 | 이항복(2), 송인(송순, 1), 장만(1), 정철(1), 이택(1), 이상은(1) | 放浪 4 閱世 2 消愁 2 |
| 寓諷 | 1/11 | 김광옥(1), 이준오(1), 이직(1), 인평대군(1), 정철(1), 조찬위(1), 주의식(1) | 遊樂 2 嘲奔走 2 |
| 懷故 | 0/11 | 김상옥(1), 기대승(1), 주의식(실명 기녀의 한시를 풀어낸 가곡, 1), 원천석(1), 황진이(1), 길재(1) | 索蔽 2 戒日 2 |
| 欺老 | 4/12 | 최충(1), 이중집(1), 이명환(1), 우탁(1) | 戕害 3 知止 2 |
| 節序 | 3/9 | 효종(1), 김광옥(1) | 修身 3 |
| 尋訪 | 3/6 | 안정(1), 권익룡(2) | 周便 2 |
| 隱遁 | 2/10 | 이황(조인, 2), 김천택(1), 이현보(1), 김장생(1), 김창업(1) | 欺老 4 老壯 2 懷古 2 |
| 閑寂 | 9/29 | 김장생(1), 왕개(1, 『동명』에만), 황중거(1, 『동명』에만), 송시열(이황, 1), 성혼(1), 정철(2), 선우협(정민교, 1), 소촌풍(『동명』에만, 1), 한호(1), 남구만(1), 황희(1), 율산대군(1), 김유기(1) | 閨情 5 兼致 1 大醉 1 客至 1 |
| 宴飲 | 5/10 | 김현성(1), 강백년(『동명』에만, 1) | 醉隱 1 待客 1 |

념적 질서를 수용하고 시인 역시 윤리적 주체로서 존재함을 보여준다. 그런데 이 부분에서 가장 많은 작품이 나타나는 개세에서는 사회적 부정이나 몰합리를 개탄하기보다는 자아 내면의 문제로 치환되는 작품들이 있다. 이것은 공동체의 질서를 유지하는 윤리와 관념을 시화하는 작품에서도 변화가 나타나는 징후가 된다.

후자의 주제들인 심방~별한 등에 해당하는 작품들에서는 시적 대상과 조응하는 자아의 주관적인 정서가 보다 다양하게 표출되었다. 이 중에서 가장 많은 작품이 배열되어 있는 주제어는 한적과 별한이다. 은둔을 포괄하는 한적의 주제 항목에서는 현재 연구자들이 강호시조라고 인지하는 작품들이 다양한 주제망 위에서 편재되는 경향이 있다. 이것은 자연과 현실을 단순하게 이분하는 인식에서 벗어나 있는 것이다. 그리고 강호 속에서 자연미를 감지하거나 현실과 자연을 대립적인 장소로 인지하면서도, 다른 편 자연을 연속적인 공간으로 이해하기도 한다. 또한 자연 속에서 인생

| | | | |
|-------------|-------|--|--|
| 醉興 | 2/10 | 이덕형(1), 김성취(1), 조준(『대동』에만, 1), 정철(1), 정태화(1), 이후백(1) | 醉月 1 中道而廢 1 |
| 感物 | 3/9 | 정철(1), 정충신(1), 김상용(1), 이관정(1), 주의식(1) | 壯懷 1 勇退 1 |
| 艷情 | 6/9 | | 羨古 1 自售 1 |
| 閨怨 | 0/8 | 이명현(2, 204번은 『청육』에만, 207번은 『동국』에만) | 盈虧 1 松 1 |
| 離別 | 2/7 | 이원익(1), 김상현(1) | 竹 1 杜宇 1 |
| 別恨 | 13/40 | 명옥(매화, 1), 황진이(2), 이개(1), 고경문(고경명, 1), 홍서봉(1), 왕방연(1), 김상현(1), 정철(1) | 太平 1 忠孝 1 二妃 1 懷王 1 屈平 1 項羽 1 命蹇 1 不爭 1 遠致 1 勞役 1 |
| (20항목 249수) | | | (52항목 104수) |

의 자연스러운 과정을 마주하기도 하고 구체적인 자연물을 부각시켜서 그곳에 시선을 집중하기도 한다. 결과적으로 자연 공간이나 그 속에 위치하는 구체적인 물상들을 분할해서 인식하고 그것들 각각에 의미를 부여하려는 시도가 넓게 나타난다. 이것은 시적 대상을 좀더 다면적으로 바라보면서 인식이 확장되는 것이다. 동시에 자연물을 대하는 감각은 예민해지고, 과거와는 다른 개성적인 시인의 의식이 드러난다. 그러므로 주제 항목 자체로는 전대(前代)의 시조 창작의 전통에 어울리는 개념에 해당하지만, 그곳에 귀속된 개별 작품들은 다층적인 정서의 세계로 확산되고 있었다.

별한에서는 비극적인 애정의 정조를 애정의 보편적인 양상으로 선택하고 있다. 이것은 매우 특징적이다. 이러한 애정 주제에 대한 경도는 장가의 선택과 배열에서도 이미 예고되어 있었다. 장가에 해당하는 허균의 과제시와 국문가사인 규원가는 애정과 별리라는 중요한 애정 테마를 가지고 있는데, 이것이 『단가이십목』의 주제군에서 연정 관련 주제가 다수를 차지하는 것과도 연관을 맺는다.⁵⁴⁾ 염정, 규정, 이별, 별한의 유사 주제어군에서 이별과 별한이 압도적으로 다수를 차지하고 있으며, 여기서 애정은 시적 화자의 비극적 감정의 반복을 통해서 강화된다. 이것은 19세기 전반 여창가곡의 사설에서 나타나는 비탄의 정조나 감정에의 몰입⁵⁵⁾과 일맥상통한다. 그러나 흔히 후대 남창 가곡의 애정 시조에서 나타나는 육체적인 접근이나 성적인 이미지나 모티프가 거의 나타나고 있지 않다. 특히 사랑을 희화화하거나 유머러스하게 접근하는 경우에도 적절한 거리를 유지하면서 남녀 간의 사랑이 가지는 낭만성을 파괴하지는 않는다. 『고금가곡』의 연정 노래에서 나타나는 사랑의 다양한 양상, 비극적 인식, 시간의 상대성 등은 정서의 내밀한 다양성을 보여주는 것이다.

54) 윤덕진, 같은 논문, 27쪽

55) 신경숙, 『19세기 여창 가곡의 세계』, 『19세기 시가 문학의 탐구』, 집문당, 1995, 344쪽

결국 이 시기에 시조 작품을 향유하고 창작했던 향유층이 선호했던 주제들은 보다 감성적이고 자유로운 정서의 유출을 통해서 형상화되었다. 이것은 시조를 통해서 구현하려고 했던 세계가 변하고 있음을 보여준다. 이 과정에서 전대에는 시조의 주류적 정서로 표면화시키기 어려웠던 여성적 정서들이 표출된 작품들을 가집 속에 포함시켰다. 이러한 대표적 주제어군이 염정, 규원, 이별, 별한 등에 해당되는 바, 이들 중에서 다수의 작품들이 후대 19세기에 여창 가곡으로 불려졌다.⁵⁶⁾ 여창가곡은 19세기 전반부터 형성되었지만, 악곡에 올려지는 사실은 이미 18세기부터 나타났었다.⁵⁷⁾ 특히 여창의 경우, 사실의 변화가 거의 없기 때문에 창곡보다도 오히려 사실의 지향점이 더 중요하다고 할 수 있다. 추론한다면 19세기에 여창의 사실로 정착되는 시조들이 『고금가곡』에서 등장하며, 이것은 중요한 주제적 지향을 나타내고 있다고 할 것이다.

내용이 중심이 되는 『고금가곡』과 같은 가집에는 이 시기 다채롭게 발전하고 변화했던 가곡창의 상황을 적절히 반영하고 있지 않았다. 편찬자 역시 당대보다는 과거 혹은 전통적인 시가관에 더욱 경사되었을 가능성이 컸다. 이 가집에서는 중대엽이 상당한 힘을 발휘하고 있었고 이것은 고조였다. 그럼에도 불구하고 「단가이십목」의 작품에서는 전대와는 다르게 시적 주체의 개별적인 내면화 경향이 나타나고 있었다. 동시에 규범적인 주제들은 그 비중이 약해지고 감성의 문제가 도드라졌다. 그리고 이 과정에서 애정과 이별이라는 감정에 몰입하여 비탄스러운 정서가 나타났

56) 각 주제에 해당하는 작품 중에서 19세기에 여창 가곡으로 불린 작품 수와 작품 번호는 다음과 같다. 정조(35, 39/2), 연군(49/1), 회고(95, 96/2), 절서(110, 113, 115/3), 한적(141, 148/2), 연음(168, 169/2), 취흥(176/1), 감물(184, 186, 188, 191/4), 염정(193, 197/2), 규원(202, 204, 205, 206, 207/5), 이별(213/1), 별한(237, 239, 240, 241, 242, 244, 246, 250, 251, 255/10)

57) 신경숙, 『19세기 가집의 전개』, 계명문화사, 1994

다. 더욱이 감성의 보다 자유로운 유로를 요구하는 시대적 분위기가 있었다. 그런데 이러한 점들은 시조의 가창에서 고조의 지향과는 완전히 다르다. 결과적으로 편지는 가집을 편찬하는 과정에서 지배적인 시조 가창의 토대로서 중대업을 전제했지만, 실제로 작품을 선택하는 과정에서는 신조로 불릴 수 있는 현실 문맥을 반영하였다.

동시에 『고금가곡』의 체계가 보여주는 편찬자의 노래에 대한 태도는 매우 개방적이고 포괄적이었다. 노래의 선택을 조선의 노래로 국한하지 않고 중국의 노래로도 치우치지 않았던 태도는 이 시기 노래 향유 공간에서 어떤 합중연형도 가능했을 것임을 추론케 한다. 더욱이 장가 체계 내에서 선택되어진 노래들을 단가 체계 내의 노래들과 구별하기보다는 상호유사성을 강조하는 인식을 통해서 새로운 주제적 가치들을 포용할 수 있는 전제를 형성하였다. 이 과정에서 편지는 노래에 대한 전통적인 취향만을 고수하지 않았으며, 동시에 고악의 관념으로부터 완전히 벗어나지 못했지만 시대적 미감의 변화를 수용할 수밖에 없었을 것이다. 즉, 『고금가곡』에 수록되는 시조 작품들은 당대 가창의 현실에서 주제적이고 내용적인 변화를 수용하면서 시조사적으로 새로운 시적 인식을 보여주게 되는 것이다. 그리고 이러한 변화는 다음 시대 노래로서 가곡창의 악곡과 사설이 완전하게 정착되는 시대의 전조가 된다.

참고문헌

- 권순희, 『『고금가곡』의 원본 발굴과 전사 경로』, 『우리어문연구』34집, 우리어문학회, 2009. 5. 30, 129-159쪽.
- 권순희, 「가곡 연창 방식에서 중대엽 한바탕의 가능성」, 『민족문화연구』44집, 고려대 민족문화연구원, 2006, 31-62쪽.
- 송방송, 『한국음악통사』, 일조각, 1985, 11-642쪽.
- 신경숙, 「19세기 여창 가곡의 세계」, 『19세기 시가 문학의 탐구』, 집문당, 1995, 344쪽.
- 신경숙, 『19세기 가집의 전개』, 계명문화사, 1994, 3-338쪽.
- 양희찬, 「시조집의 편찬 계열 연구」, 고려대학교 박사학위논문, 1993. 1-152쪽.
- 윤덕진, 성무경 주해, 『고금가곡』, 보고서, 2007, 17-422쪽.
- 허영진, 「남창본 『고금가곡집』의 실증적 재조명」, 『국제어문』31, 국제어문학회, 2004, 115-138쪽.
- MH 아브람스, 최상규 옮김, 『문학용어사전』, 보성출판사, 1991, 1-358쪽.

ABSTRACT

A Study on *Dangaisipmok* in *Gogeumgagok*

Nam, Jeong-Hee

This study discussed the literary direction of sijos during the mid and late 18th century based on *Gogeumgagok*, an sijo-anthology published in those days. *Gogeumgagok* does not disclose clearly its compiler and compilation as well as its communication. Therefore, in order to understand the enjoyment of music and literature based on this anthology, we have to draw a big picture by weaving information such as the selection and arrangement of poems in the anthology and clues derived from long and short poems.

Assuming these difficulties, the author explored two ways in this study. One was drawing the entire image of *Dangaisipmok* elaborately. For this purpose, this study examined what works are arranged under what theme, what works are not classified adequately, and how such wrong placements are related to the compiler's intention. The other was examining the thematic orientation of works classified under each theme and analyzing how it is related with the general trends of sijo writing in those days. Through such an inductive content analysis, we found that themes preferred in sijos in those days were configured through the expression of more sensible and liberal emotions. This suggests the change of the normative world that sijo writers in those days tried to realize through sijo writing.

Key Words *Gogeumgagok*, *Dangaisipmok*, sijo, theme, sensible, mid and late 18th century, anthology

논문투고일 : 2011. 3. 31
심사완료일 : 2011. 5. 20
게재확정일 : 2011. 5. 31