

18세기 시조 문맥에서 경화사족의 위치

남정희*

- 1. 머리말
- 2. 가창 담론의 변화와 금조 삭대엽의 수용
- 3. 경화사족의 시조 향유의 방식
- 4. 시조 향유 공간에서 경화사족의 좌표

1. 머리말

18세기의 시조는 가집에 실려서 불렀던 서울의 노래였는가? 그 때 그 노래를 불렀던 서울의 시조 향유층은 과연 누구였는가? 이런 기본적인 질문을 던질 때, 그 시간과 공간에서 터를 잡고 있었던 경화사족은 시조의 작가군으로 자연스럽게 연상된다. 그리고 이 때 전대 사대부의 이념적 재현물이었던 시조는 강호자연과 정치현실이라는 대립적 공간으로부터 벗어나 조선 후기 도시의 생생한 공간 속으로 들어온다. 18세기 한양의 거주민들은 이전 한양의 거주민들과는 다른 신분 구조와 경제적 토대를 가지고 그에 걸맞는 문화적 삶을 향유했다. 그리고 이러한 역사 상황 속에서 경화사족의 시조는 전대의 형식을 가져오면서도 시의 내용과 가창 방식의 변화에 조용함으로써 새로운 역사적 역할을 수행하게 되었을 것이다.

시조사의 흐름에서 어떤 변모가 나타났을 때, 그 변화의 양상을 명료한 표제와 구체적인 개념으로 드러내지 못하면 실상은 모호해지기 마련이다. 더욱이 동일한 대상이나 관념도 역사적인 시간의 흐름과 조용하면서 그 내포적 함의와 외형적 경계가 달라진다. 그러므로 본고에서는 18세기의 시조사의 문맥에서 사대부 시조의 변화를 추동했던 집단인 경화사족에 집중하

* 이화여자대학교 교육대학원 특임교수

면서 그들의 시조 향유 방식을 파악하는 데 초점을 맞출 예정이다. 이 과정에서 경화사족이 시조를 노래로 인식하면서 어떤 가창 담론을 지지하며, 그 노래의 지향성은 무엇인지 그리고 어떻게 예술 활동을 전개해나갔는지를 살펴 본다. 이것이 경화사족이 수행했던 시조 창작의 시대적 문맥을 입체적으로 이해하는 첫 단계로서의 역할을 할 수 있을 것으로 기대한다.

또한 독립적인 창작 집단은 그 단일성과 동질성만을 검토해서는 창작 집단 자체의 실제 성격을 밝히기가 어렵다. 더욱이 동시대의 문화 환경에서 대타적인 존재가 상존할 때, 그 존재와의 관계성을 거론해야만 실제 해당 창작층의 성격을 밝힐 수가 있다. 그러므로 시조 창작층으로서 경화 사족의 위치는 가객과의 관계를 해명할 때에 좀더 분명해질 수밖에 없다. 이러한 점을 인정하면서 변화를 거론할 때, 담당층 내부의 문제와 상이한 담당층과의 만남과 융합을 보다 정치하게 거론할 것이다. 이러한 기본적인 문제 의식을 해명할 수 있을 때, 조선후기 사대부가 누렸던 시조 향유의 본질적 성격과 시대적 국면을 생생하게 포착할 수 있으리라 기대한다.

2. 가창 담론의 변화와 금조 삭대엽의 수용

18세기 한양의 시조 향유 공간에서는 시조의 창작과 가창과 관련하여 두 가지의 대립된 견해가 나타나고 있었다. 그 하나는 시조가 전대부터의 사대부 시조 창작의 근본을 지키고 노래로 불릴 때는 고상한 품격을 유지해야 한다는 것이었다. 나머지 하나는 현재에는 빠르고 슬픈 곡조가 유행함을 인식하고 그러한 사람들의 취향에 맞는 노래를 수용해야 한다는 것이었다. 여기서 후자의 담론은 전대의 가창 전통에서 벗어나서 노래의 내용과 형식에서 변화를 가져오고 있었다. 향유 공간에서 서로 대립되는 가창 담론은 악곡과 가사의 선택과 수용에서도 다른 가치를 지향하고 있었다. 이 때 보수적인 시조 향유층 사이에서는 곡조와 악곡의 축급함과 그에 동반하는 감정을 절제하지 않는 음란한 노래는 자연스럽게 거부감을 일으켰다. 결과적으로 이러한 변화된 노래의 수용에 동의하는 진보적인 측과 동의하지 않는 보수적인 측이 서로 양립하였다.

이 시기 가장 공간에서 성행하게 된 노래는 今調로 그것은 다수 新飜의 형태로 나타났다.¹⁾ 금조는 성악곡으로서 삭대엽에 해당하는 것이었다. 이익, 위백규, 한유신의 기록을 살펴 보면²⁾, 이 시기에 고래의 선율인 古調로 인식되어지며 시조시를 노래로 얹어 불렀던 성악곡이 바로 中大葉이었다. 중대엽은 “其聲寬緩遲 重聽者心夷氣暢”라는 언급에서 알 수 있듯이 그 소리가 완만하고 느려서 거듭하여 듣는 사람들이 마음이 편하고 기상이 펴지는 노래였다. 이에 비하여 今調는 선율이 이와는 달라서, 박자가 빨라지면서 치량하고 슬픈 느낌을 주었다. 화성을 쓰지 않는 단선율의 국악에서 빠르기 즉 장단의 변화는 가장 뚜렷한 선율적인 변화를 가져왔을 것이다.³⁾ 결국 사람들이 선호하는 금조는 음을 잘게 잘라 촉급한 느낌을 주는 선율의 구성방식을 택하였고 이것은 노래에서 가사만으로는 전달할 수 없는 애상적인 분위기를 만들어냈다.

이 시기에 경화의 가장 공간에서 사람들은 중대엽보다 빠른 성악곡으로 선호하는 곡이 삭대엽이었다. 이것은 이익이 언급한 大葉의 數調이며, 흔히 향유되었던 문화지리적 공간을 고려하면 京調였으며, 시간의 현재성을

1) 新飜, 新曲, 新聲은 김천택의 『청구영언』을 비롯한 제 가집의 여러 문헌 기록에서 새롭게 창작된 시조 작품을 지칭할 때 쓰였다.

2) 李翼, 人事文, 『國朝樂章』, 『星湖僿說』 권13.

東俗歌詞 有大葉調 四方同 然槩無長短別 其中又有慢中數三調 此本號心方曲. 慢者極緩 人厭廢久 中者次促 亦鮮好者 今之所通用 卽大葉數調也. 其俚詞一篇 可以通於三調 然其語鄙俗不足道.

위백규, 格物說上 事物, 雜著, 『存在集』 권13.

余年十餘歲時 有老人朴世節 年七十餘 爲人謹厚篤實. 少時學習京譜 能唱中大葉平狹調 其聲寬緩遲 重聽者心夷氣暢. 每來過 家君必命不肖聽之曰 此是古調 今人不喜 此老死後 此譜亡矣可惜. 余幼雖不識節簇 然聽之不之倦.

한유신, 永言選序, 『해동가요』.

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 夜久始吟數闋 聲出金石 若不可影響焉. 余乃惘然自喪 私語心曰 正聲在是矣. 厥明 延公置別館 遂與二三同志 盡其舊學而請教焉. 公曰 不亦善乎. 歌有古今二調 衰而促者 衰世之音 而時人之所取也 和而緩者 太平之聲 而吾之所取也. 我國歌謠雜以方言 雖與古樂府有異 而(亦有)風化之一端 歌不可不審. 仍出囊中所藏永言(選) 及公之所自製新翻十餘闋 以示曰 此白雪家路脈也 遂而平調等諸曲日課而授之. 不佞等 專心學習 閱累年而始能効頌. 公曰調成矣. 所未竟者 獨有尋芳曲中大葉兩調 此聖門所謂終條理也 了此卒業矣.

3) 백대웅, 『18세기 음악의 변화』, 『민족문화연구』 7집. 백대웅은 이 논문에서 가곡 선율의 변화를 장단 구조의 변화로써 설명하고 있다.

반영하면 **승調**라고 할 수 있다. **삭대엽**⁴⁾은 17세기 후반에 나타나 18세기 전반에는 서울에서 유행했던 노래였다. 이익이나 위백규父子와 같은 사족들은 **삭대엽**의 유행을 나라를 망치는 소리라고 비난했지만, 이미 고조인 **평조중대엽**, **우조중대엽**은 그것을 격에 맞춰서 노래할 수 있는 가객의 수조차 감소하고 있었던 것으로 보인다. 결과적으로 고조를 선호하는 사람들은 시조가 불리는 악곡으로서 **중대엽**을 선호했다면, **금조**로의 변화를 수용하는 사람들은 **삭대엽**을 선호했다고 볼 수 있다.

그렇다면 성악곡으로서 **중대엽**은 18세기의 시조 향유 공간에서 어떻게 가창되고 있었을까. **중대엽**의 가장 상황은 17세기의 **금보**인 양덕수의 『양금신보』(1610)의 악조 변화로부터 그 실마리를 찾고 있다. 『양금신보』에서는 조선전기의 악조인 7조가 4조로 재편되고 있는데, 그것은 **평조·평조계면조·우조·우조계면조**였다. 그리고 이 악조는 명칭은 변할지라도, 18세기 말의 『유예지』에 이르기까지 4조가 계속해서 등장한다. 『양금신보』 이후의 여러 **금보**에서는 이 악조에 맞춰서 규정된 악곡으로 **중대엽**과 **삭대엽**이 함께 나타나고 있다.⁵⁾ 음악사적으로 성악곡인 **중대엽**은 17세기 후반에 이르러 제1, 2, 3의 **파생곡**을 만들고 18세기 초에 성행하다가 18세기 전반부터 하향의 추세로 돌아서고 이 때부터 **삭대엽**이 좀더 주도적인 성악곡이 되었다고 보고 있다.⁶⁾

그러나 최근에는 18세기 전반까지도 **중대엽**이 매우 성행하면서 연장되었다는 연구가 나타나고 있다.⁷⁾ 이 글에서 **중대엽**의 악곡 분화가 17세기 후반에 이루어져서 4개 악조에 각각 3개의 악곡이 호응하는 12악곡이 구성되었음을 밝혔다. 이어서 18세기 초에는 **중대엽** 악곡을 대표할 수 있는 **노랫**

4) **삭대엽**의 등장은 **금보**에 나타나는 모습으로부터도 추정할 수 있다. **숙종대**(1675-1720)에 편찬되었을 것으로 추정되는 『白雲庵琴譜』, 『韓琴新譜』와 『**금보신증가령**(1680)』에서 **중대엽**과 **삭대엽**의 제1, 2, 3이라는 **파생곡**들이 출현하고 있다. 또한 18세기의 **삭대엽**보를 담은 거문고 악보로는 『**한금신보**(1724, 경종 4)』 『**연대소장금보**(영조 이전, 18세기 초로 추정)』 『**어은보**(1719, 숙종 45)』 등이 있다. 이 **금보**들의 편찬 연대를 보면 17세기 말부터 18세기 전반기, 특히 『**진본청구영언**』이 편찬되기 전으로 집중되어 있다.

5) 송방송, 『한국음악통사』, 일조각, 1983, 481-482쪽 참조.

6) 송방송, 같은 책, 414-417쪽.

7) 권순희, 「가곡 연장방식에서 **중대엽** 한바탕의 가능성」, 『민족문화연구』 44집, 고려대 민족문화연구원, 2006, 31-62쪽.

말이 고정되면서 중대엽 한바탕이 성립된다고 보았다. 결국 18세기 초는 중대엽의 전성기라고 할 수 있다고 보았다. 또한 권섭의 『가보』에 대한 분석을 통해서 권섭이 즐겼던 악곡이 중대엽이었음을 확인하고 그와 같은 사례를 통해서 가곡 예술사의 향방이 삭대엽 악곡으로 가파르게 진행되지 않았을 가능성을 제시하기도 했다.⁸⁾ 이러한 새로운 연구들은 중대엽의 시대적 성행과 향유층의 연창 경험에 대한 의미 있는 새로운 시각을 제공한다.⁹⁾

결국 18세기 삭대엽이 등장하던 국면에서는 중대엽과 삭대엽이 공존하였고, 가창 공간에서는 어떤 악곡이 더욱 광범위하게 선택되었느냐는 문제가 발생하게 되었다. 이 시기에 유행하는 금조 삭대엽에 대한 거부는 경화사족만이 아니라 가객들에게서도 발견된다. 영조 시절의 가객이었던 무미와 김몽여 형제 사이의 갈등 역시 새로운 소리가 애축지음으로 치도를 어지럽힌다는 전통적 가창 담론 때문에 나타났다.¹⁰⁾ 가객인 무미가 고발했던

8) 신경숙, 권섭 歌譜의 악보사적 의의, 『우리어문연구』 30집, 우리어문회, 2007, 166-171쪽.

9) 18세기 가창 공간에서 중대엽의 실존 상황에 대해서는 좀더 치밀한 논의가 필요할 것으로 보인다. 이 새로운 연구 결과들은 중대엽 연구에서 매우 의미 있는 지점이며 다음과 같은 시사점을 준다. 첫째는 중대엽이 18세기 전반에 상대적으로 삭대엽보다 더 주도적인 연창 가곡이었던가 하는 점이다. 그리고 경화사족층이 일반적으로 이 시기에 폭넓게 삭대엽이 아니라 중대엽을 자신들의 연창 악곡으로 선택했느냐의 문제가 따라온다. 두 번째는 중대엽 역시 연창 방식의 정비 과정을 통해서 한바탕 형식을 갖추게 되었다는 점이다. 그러나 이러한 관점은 논의의 보완이 필요할 것이다. 금조에 나와 있는 악곡에 대한 정보만이 아니라 향유의 상황을 설명하는 기록과의 대비적 고찰이 좀더 필요할 듯하다. 가창 상황을 서로 다르게 진단하는 문헌 기록들이 그 의미가 일관성을 유지한 채 보다 정교하게 설명되고 해석되어야 한다. 특히 한바탕 형식은 성악곡의 대곡화 과정에서 이루어진 것이고 연행자를 둘러싼 음악 환경과 취향의 분명한 변화를 동반한다. 그런 점을 고려한다면, 과연 18세기 초에 나타난다는 중대엽 한 바탕 형식이 실질적으로 어떤 내용을 가졌으며, 그 연행의 모습에 대해서도 충분한 설명이 필요할 것이다. 예술로서의 가곡은 분절된 시간 속에서 고착된 채 향유되는 것은 아니다. 그러므로 향유의 시간 속에서 가곡이 향유층 사이에서 어떻게 향수되면서 어떤 변화의 움직임이 보이는지를 포착하기 위해서는 중대엽의 향유 상황에 대한 보다 집중적인 관심이 필요하다. 이 점에서 이와 같은 최근의 연구는 18세기의 실제 현실에 밀착된 시조 향유 상황을 파악하는 데 기여할 것으로 기대한다.

10) 장지완, 論詩一則, 『枕雨堂集』 권4, 閭巷文學叢書 5, 여강출판사, 1986. 有示詩曰木 葉啼如血山 雲斷似魂 以問於余 余曰 往余學詩不成去 未解其道 何敢評人 然亦嘗有聞於長者矣. 夫詩豈可篇篇得奇哉 文章人之一藝 詩又文祇一岐也. 天下固多不文之人矣 詩非如孝弟 菽粟可人人有也 有詩可 無詩亦可 奇者正之對也 奇則不正 病乎心也 作於其心 害於其政 所得少而所害大 詩猶水也 水性下或汪洋或汨瀾 隨其勢也 遇石則激 遇風則揚 有人立者 有筑鳴者 奇始生焉 若平地而鳴咽 無風而起波 人無不謂之妖矣. 詩出於性 性本靜也 感物而喜怒生 始有奇焉 無奇而作奇 其弊至於不病而呻吟 不悲而強曲吟者不情 哭者不傷 失其喪也 失常之至 福祿未集 況下

당사자 김몽여 형제 역시 가객이었을 것이다. 과거부터 불러왔던 중대엽 고조가 돌아가야 할 옛날이었고 그것이 치도지음이므로 경화사족들은 무미의 입장을 옹호해야 했다. 그러므로 경화사족 관료인 형조판서는 김몽여 형제를 처벌하라는 무미의 격한 주장을 수용한다. 그러나 그는 무미의 당위적인 주장을 긍정하기는 하지만 적극적으로 동조하지는 않았다. 결국 치도지음으로서의 노래라는 개념 자체가 약화되는 국면이었던 것이다.

『진본 청구영언』이 나타났던 1728년을 전후한 시기에는 여항의 가객들 사이에서도 금조인 삭대엽의 수용을 둘러싸고 서로 다른 입장들을 추론할 수 있다. 이 때 김천택이 제 악보와 가보를 수집하여 편찬한 『청진』은 새로운 음악적 경향성을 띤 작품들을 가져왔을 가능성이 높다. 이 가집에 수록된 가객 중에서 김성기가 서울 중심의 새로운 금조를 받아들였다면, 김유기는 고조를 더욱 고수하려는 경향을 드러냈다고 볼 수 있을 듯하다.

김성기와 김유기는 각각 가객의 위치에서 서로 다른 길을 선택했으리라 짐작된다. 전자가 새로운 시대의 가곡을 수용하고 자신만의 스타일로 혁신한 입장이었다면, 후자는 전례를 따라서 고조를 유지하고자 하였다고 볼 수 있다. 이 때 경화의 사족들과 교류하고 그들이 인정하고 받아들였던 음악은 음악적 세련미를 획득하고 있었던 김성기 부류였을 가능성이 높다.¹¹⁾ 더욱이 김성기는 거문고와 비파에도 능했으며, 사족의 협연과 절주에도 일가견을 보였으므로 경화사족들이 원하는 가악의 취향과 수준에도 도달했으리라 짐작된다. 이러한 점은 김창업의 기록이나 여타의 전을 통해서도 알 수 있다.¹²⁾ 이 때 김성기의 새로운 악보[新譜]는 서울 장악원에서 습악과 가창을

字稱僻非高也 句讀詰屈非高也 以此爲奇 非所聞也 蓋亦改諸然 此非今之爲所由久矣 昔在元陵盛際 里巷有號無眉者 善歌 歌而擅名於世 有金夢如者兄弟 變新聲爲哀促之音 無眉以爲聲律 關治道 澆薄之風 不可長也 責之使反古 不聽 無眉大怒 投狀刑曹 乞理之 吏笑其迂闊 乃俟司寇¹⁾坐衙 面所得失 其忿忿訶¹⁾辨不屈 司寇不得已杖夢如 謝遣之 嗟乎 使無眉在今之詩 其不見訴者幾希矣 然余之所感 豈獨詩而已哉

11) 신익, 『贈李顯靖序』, 『素心遺稿』 권2; 조수삼, 『金琴師』, 『추재집』. 김성기는 경화사족이었던 김창업과 교류한 흔적이 있다. 또한 경화사족이었던 남원군 이설, 이현정 등의 경화자제들에게 거문고와 비파를 가르치기도 하였다.

12) 鄭來僑, 『金聖基傳』, 『完巖集』 권4, 『琴師金聖基者 初爲尙房弓人 聖基音律 不居肆執工 而從人學琴 得精其法 遂棄弓而專琴 樂工之善者皆出其下 又旁解洞簫琵琶 皆極其妙 能自爲新聲 學其譜 擅名者 亦衆於是 洛下 有金聖基新譜 人家會客 謙歛 雖衆伎充堂 而無聖基則以爲歉焉 然聖基家貧浪游 妻子不免飢寒 晚乃僦居西湖上 買小艇 竊簞手一竿 往來釣魚以自給 自號釣隱 每夜

하던 교방자제들을 위한 교제가 되었다. 주2) 위백규의 기록에서 보이듯이 박세절 노인이 어렸을 때에 京譜를 배웠다는 언급이나 『악학습령』에서 김성기가 지은 금보를 시조라고 한 것 등을 미루어 보았을 때, 당대 서울에서 김천택이 가집 편찬을 계획하는 과정에서도 단지 시정에서 불리는 노래를 듣고서 기록한 것이 아니라, 기존의 여러 가보들을 참조했을 것으로 추정된다. 이 때 이름 난 서울의 가객들은 자신만의 가보가 있었을 것이고 김성기 역시 그러했을 것이다. 반면에 김유기는 유명 가객으로서 서울에서 영향력을 발휘할 수는 없었던 듯하며, 만년에는 달성으로 내려가서 지방의 가객들 사이에서 이름을 얻었다. 이 때 김유기가 한유신 등의 지방 중인 가창자들에게 가르친 가치 있는 노래는 중대엽이었다.

前代의 가창 담론에서의 쟁점은 속악의 큰 틀 속에서 어떤 내용을 담는 시를 선택할 것인가의 문제였다. 그러나 이 시기에 와서는 시조의 내용적 측면에 앞서 그것을 담는 음악과 악곡 자체가 먼저 문제로서 대두되었다. 화순하고 조용하며 치도의 정음이었던 중대엽은 사라져 가고, 반면에 가창 공간에서 경화사족들의 주류는 빠르고 급해서 심성을 해치기에 미친 소리로 통한 삭대엽을 수용했다. 경화사족으로 성물을 잘 알고 가창에도 이름이 높았던 이정섭과 같은 이들이 이 소리를 인간의 본원적인 감정으로 수궁했다. 결과적으로 18세기에는 금조라 불리던 삭대엽이 대엽곡의 대표 주자로서 전면에 등장했으며, 이러한 삭대엽곡의 수용과 그 파생곡의 전개는 후반부로 갈수록 점점 다양해졌다.

그리고 삭대엽곡을 수용한 사대부의 전형적인 예로써 이정섭의 경우를 들 수 있다. 이정섭의 소작으로 남아 있는 많은 작품들이 초기에는 이삭대엽으로만 남아 있다가 시간이 흐를수록 다양한 악곡으로 편재되고 더불어

風靜月朗 搖櫓中流 引洞簫三四弄 哀怨瀏亮 聲徹雲霄 岸上聞者 多徘徊不能去. 宮奴虎龍者 上變起大獄屠戮搢紳 爲功臣封君 氣焰薰人 嘗大會其徒飲具鞍馬 禮請金琴師聖基 聖基辭以疾不往 使者至數輩 猶堅臥不動 虎龍怒甚 乃脅之曰 不來吾且大辱汝 聖基防與客鼓琵琶 聞而大悲 擲琵琶使者前 罵曰歸語虎龍 吾年七十矣 何以汝爲懼 汝善告變 其亦告變我殺之 虎龍色沮爲之罷會 自是聖基不入城 罕詣人作伎 然有會心者 訪至江上 則用洞簫爲歡 而亦數弄而止 未嘗爛漫. 余自幼少時 習聞金琴師名 嘗於知舊家遇之 鬢髮皓白 肩高骨稜口喘喘不絕咳聲 然強使操琵琶 爲靈山變徵之音 座客無不悲惋隕涕 雖老且死而手爪之妙 能感人如此 其盛壯時可知也. 爲人精介少言語 不喜飲酒 窮居江上 若將終身 是豈無守而然哉 況其憤買虎賊凜然 有不可犯者. 嗚呼 其亦雷海清者類歟 世之士大夫 詬去就以汚迹 於匪人者 其視金琴師 亦可以知媿哉.

서 사설시조 역시 다수 등장하게 된다. 이것은 소위 음률을 이해한다고 하는 이름난 경화 사족 시조 작가가 적극적으로 삭대엽곡의 변주곡이나 파생 곡들을 수용했음을 보여주는 예가 될 수 있다. 흔히 19세기에 와서 완전히 파탈하고 흐트러지게 불렀다는 농, 낙, 편으로 이어지는 악곡들의 전신 형태가 나타나고 있는 것이다. 이것은 이정보만이 아니라 당대의 경화 명문가의 사족이었던 이덕수, 이광덕, 나학천의 경우에도 농, 낙, 편을 창작하고 즐겼다는 점이 지적되고 있다.

古樂의 정신을 회복해야 한다고 보는 사대부들은 시가의 공효성을 노래의 절대적 가치로 준수하여 조선 전기로부터 조선 후기까지 변함없이 지켜왔다. 그 반면에 잠재적으로 인정되었던 시가의 오락적이며 정감 지향적인 경향은 17세기 이후에 유교적 악론에 대한 반동으로서 표출된다. 사대부들이 표현한 성정은 본래의 인간 심성이 아니라 가다듬고 조작된 것으로 진솔한 성정을 잃어졌다고 17세기 천기론자들은 반성한다. 진솔한 성정인 天機는 이제 가요에서만 찾아볼 수 있다고 하여 시가의 위상을 높이 평가했던 것이다.¹³⁾ 18세기에 들어서면 이러한 경향성은 더욱 강화되고, 그 토대 위에서 새로운 악곡인 금조 삭대엽이 가장 공간에서 전면에서 부상하여 활발하게 향유되고 창작된다.

경화사족들은 이러한 담론화 과정을 통해서 노래로서 시조의 가치를 높이고, 그것의 구체적 내용을 옹호하는 논리를 만들어냈다. 남파 김천택이 정래교와 이정섭에게 가집의 서문을 부탁하고 이에 호응하여 정래교는 시조는 그 말이 완상할만하고 인간의 희노애락의 모든 정이 있으며 그럼으로써 사람을 감동시킨다고 주장했다.¹⁴⁾ 이것은 노래와 시가 포함하고 있는

13) 길진숙, 『조선전기 예악론의 추이와 국문시가론 정립 양상』, 이화여대 박사학위논문, 2000, 260-261쪽.

14) 정래교, 「靑丘永言序」, 『청구영언』(진본). 古之歌者必用詩 歌而文之者爲詩 詩而被之管絃者爲歌 歌與詩固一道也 自三百篇變而爲古詩 古詩變而爲近體 歌與詩分而爲二 漢魏以下 詩之中律者 號爲樂府 然未必用之於鄉人邦國 陳隋以後 又有歌詞別體而其傳於世 不若詩歌之聲 蓋歌詞之作 非有文章而精聲律則不能 故能詩者 未必有歌 爲歌者 未必有詩 至若 國朝 代不乏人而歌詞之作 絕無而僅有 有亦不能久傳 豈以國家 專尙文學而簡於音樂故然耶 南坡金君伯涵以善歌鳴一國 精於聲律而兼功文藝 既自製新翻 畀里巷人習之 因又蒐取我東方名公碩士之所作 及閩井歌謠之自中音律者數百餘闕¹⁾ 正其訛謬 裒成一卷 求余文爲序 思有以廣其傳 其志動矣 余取以覽焉 其詞固皆艷麗可玩而其旨有和平惟愉者 有哀怨悽苦者 微婉則含警 激昂則動人 有足

예술적 쾌감과 더불어서 공적인 유효성을 부각시키고 있다. 이러한 노래를 世之君子가 채집하여야 하고 그 과정에서도 賞音者가 적음을 지적하고 있다. 이 때 世之君子나 賞音者는 노래를 알고 그것을 비판적으로 수용할 수 있는 집단으로 거론되고 있는 것이다. 이정섭 역시 풍간의 논리를 가져오기는 하지만 그곳에 강조점을 놓지는 않았다.¹⁵⁾ 그보다는 오히려 미적 체험으로서 감정의 발산이 개인에게 더 유용하다는 생각을 하고 있었다. 그가 주장하는 바 결국 노래는 비록 가락이 바르지 못하고 미쳐 날뛰는 것 같을 지라도 몽클하게 사람을 감동시키는 것이었다. 그리고 이러한 감동은 엄숙한 이념이 표방할 수 없는 노래가 가진 힘이었다.

3. 경화사족의 시조 향유의 방식

18세기 경화사족들은 가사의 창작자, 즉 시인으로서의 역할이 줄어들고 있었다. 그렇다고 해서 그들이 복잡해진 악곡을 익혀서 명창으로 나설 수는 더욱 없었다. 이러한 경우에 사족들은 후원인으로 그 성격을 변모해 나갈 수밖에 없었을 것이다. 더욱이 후원인의 존재는 보다 다층적인 차원에서 공연과 연주의 성격을 변모시키는 가장 중요한 토대가 된다.

以懲一代之衰盛 驗風俗之美惡 可與詩家表裏 並行而不相無矣. 嗚呼 凡爲是詞者 非惟述其思 宣其鬱而止爾 所以使人觀感而興起者亦寓於其中則 登諸樂府 用之鄉人 亦足爲風化之一助矣. 其詞雖未必盡如詩家之巧 其有益世道反有多焉則 世之君子 置而不採何哉 豈亦賞音者寡而莫之省歟. 伯涵 乃能識此於數百載之下 得之於黷昧湮沒之餘 欲以表章而傳之 使作者 有知於泉壤 其必以伯涵 爲朝暮之子雲矣. 伯涵 既善歌 能自爲新聲 又與善琴者全樂師 托爲蛾洋之契 全師操琴 伯涵和而歌 其聲瀏瀏然 有可以動鬼神而發陽和 二君之技 可謂妙絕一世矣 余嘗幽憂有疾 無可娛懷者 伯涵 其必與全樂師 來取此詞歌之 使我一聽而得洩其溼鬱也. 歲戊申暮春上浣 黑窩序

15) 이정섭, 『海東歌謠後跋』, 『저촌집』 권4. 金天澤一日 持靑丘永言一編以來視余曰 是編也 固多國朝先輩名公鉅人之作 而以其廣收也 委巷市井淫哇之談 俚褻之設詞 亦往往而在 歌固小藝也 而又以累之 君子覽之 得無病諸 夫子以爲奚如. 余曰 無傷也 孔子刪詩 不遺鄭衛 所以備善惡而存勸戒也 詩何必周南關雎 歌何必虞廷賡載 惟不離乎性情則幾矣 詩自風雅以降 日與古背 而漢魏以後學詩者 徒馳騁事辭 以爲博藻貴景物以爲工 甚至於較聲病 鍊字句之法出 而情性隱矣 下逮吾東 其弊滋甚 獨有歌謠一路 差近風人之遺旨 率情而發 錄以俚語吟諷之間 油然感人 至於里巷謳歎之音 腔調雖不雅馴 凡其愉佚怨歎 猖狂粗莽之情狀態 各出於自然之真機 使古觀民風者采之 吾知不于詩而于歌 歌其可少乎哉.

사대부 경화사족의 시조 향유는 문학 작품을 창작하는 지점에만 머무르지 않았다. 그들은 스스로 시를 쓰고 노래하기보다는 가창자와의 교감을 통해서 시와 노래를 향수하고 감상하는 층위로 옮겨가고 있었다. 시조 향수라는 예술 활동은 1)시로서의 시조 창작 2)가곡으로서의 시조 연창 3)가창자의 가곡창 연행 감상으로 세분될 수 있었다. 경화사족 시인들은 점차 1)로부터 2)와 3)으로 그 관심의 방향을 전환시켰다. 또한 이 세 층위는 분명하게 범주화되고 단절되는 영역이 확정된 단계는 아니었지만, 경화사족은 점차 3)으로 스스로의 역할을 바꿔가고 있었다. 이것은 경화사족 내부에서 시조에 대한 인식론적 변화가 동반된 것이었지만, 동시에 시대적 변화에 조응하고 있는 것이기도 하다.

시조시를 창작하고 그것을 선율에 올려서 부르는 가곡 가창은 개인적인 창작의 범위를 벗어난 향유로 전개된다. 이러한 향유는 두 가지 다른 길로 양분된다. 첫 번째 방식은 예술동호회적인 모임을 통해서 이루어졌다. 소규모의 예술동호인적인 모임은 18세기 내내 지속적으로 이어졌다. 이 모임은 참여하는 경화사족들이 계층적인 문화 취향의 측면에서 동질적인 요소를 많이 가지고 있었다. 조선의 사대부들은 전대로부터 이어온 雅會를 열어서 그림을 그리고, 거문고를 켜고, 시를 짓고, 동시에 노래를 불렀다. 이 모임에서 노래를 부르는 사람은 경화 사족일 수도 있었고 초빙하여 온 가객일 수도 있었으며, 집안에서 기르는 가비일 수도 있었다. 그러나 이 때 가창자가 가객이라면, 그 가객은 모임의 주도적인 인물이 아니었고 본질적으로 음악을 토대로 해서 정신적인 교감에까지 이르는 구성원이라고 보기도 어려웠다. 이 때 가객은 경화사족의 교우들이 주도하는 모임의 주체가 아니라 예술적 타자의 지위에 있었다.

친족이나 교우 간의 모임 등에서 이루어지는 소규모의 개방된 공간에서의 야회나 개인의 園林과 같은 폐쇄된 공간에서의 雅會, 혹은 樂會에서 지속적으로 경화 사족들은 가곡을 향유했다. 그러나 이러한 모임에서는 가객의 가창이 일정한 무대가 구성되어서 예술가의 존재감이 부각되는 단독적인 연주로 간주되지는 못했다. 그러나 모임에서 시조(가곡)는 감상할 만한 가치가 있는 고상한 예술 작품으로서 음률을 아는 경화사족 청중을 상대로

불려졌다. 이 시기 경화사족이 음악 연주와 가창을 즐기는 18세기의 풍경들을 검토해 보자.

다음 기록을 통해서 18세기 전반인 1702-1710년경에 나타나는 경화 사족들의 음악 향유 상황을 짐작할 수 있다.

(1) 지난해 김 원주 성취의 행주 별장에 갔을 때 아현의 홍판서 수현¹⁶⁾ 어른도 마침 오셨다. 홍판서의 거문고 연주는 세상의 보기 드문 뛰어난 솜씨였지만 사람들이 능히 들을 수는 없었다. 그날 주인이 시비를 불러서 상 위에 있는 상자 안의 거문고를 가져오게 하였다. 흥어른께 보였으나 보려하지 않았고 또 시렁 위에 있는 다른 거문고 상자를 가져왔는데 돌아보지 않았다. 柴琴·桐琴·蘆琴·竹琴 玳瑁飾·棕欄飾·樺榴飾·黔樹飾 綾錦匣·毛段匣·三升匣·羽錦匣들의 모든 거문고들을 번갈아 가져 오니 갈수록 아름답고 기이한 것들이었다. 가장 나중에 비단으로 만든 상자의 松琴을 보고 홍판서 어른께서 그 거문고를 잡고 쾌히 한 곡을 치자 소리가 허공 중에 있었다. 주인이 이에 크게 웃고 말하기를, “이 어른께서 내 술수에 빠졌네.” 하니 홍판서께서도 역시 웃었다.¹⁷⁾

洪受瀨이 이조 판서가 된 해는 1702년이었고, 물년이 1711년이므로 위 글의 상황은 1702년부터 1711년 사이에 해당한다. 장동 김씨의 족친이었던 김성취의 별장에서 경화사족이 열었던 악회의 유쾌한 한 때를 보여 준다. 모임의 상객이었던 홍수현과 마찬가지로 김성취 역시 거문고로 이름이 나

16) 洪受瀨(1640-1711)은 본관은 南陽, 자는 君澤, 호는 淡圃이다. 아버지는 관찰사 處厚이며, 어머니는 興州判書 鄭賜湖의 딸이다. 1660년(현종 1) 사마시에 합격하여 진사가 되고, 1682년(숙종 8) 증광문과에 병과로 급제하여 교리·이조좌랑을 거쳤다. 1688년에 헌납으로 있으면서 朴世采를 변호하다 귀양간 영의정 南九萬과 좌의정 呂聖齊 등을 구하려고 탄을 올렸다가 북청판관으로 좌천되었다. 1694년 갑술옥사로 유배에서 풀려나 閔妃의 復位都廳에 기용된 뒤 승지·대사간·대사성 등을 역임하였다. 이어서 1702년 이조판서가 되었다.

17) 權變, 散錄外篇, 『玉所集』.

昔年出往金原州盛最之杏洲別墅 阿峴洪判書受瀨丈適到 其手之琴 是絕世希音 人無得以聽之者 主人呼侍婢 取某床在某匣琴來 洪丈視而不見 又取某架在某匣琴來 又不顧 柴琴桐琴蘆琴竹琴 玳瑁飾棕欄飾樺榴飾黔樹飾 綾錦匣毛段匣三升匣羽錦匣 諸般之絃 迭入迭出 逾佳逾奇 最末見松琴之爲錦布匣者 洪丈遞取 而快一弄一曲 聲在空外. 主人乃大笑曰 此老墮我術中 洪丈亦笑.

있었다.¹⁸⁾ 또한 권섭 역시 당대의 금객이었던 김석겸에게 거문고를 배워서 익히고 있었다.¹⁹⁾ 이 세 사람은 모두 거문고 연주에 매우 익숙하고 악물에 밝았다. 김성취, 홍수헌, 권섭이 모여서 서로 거문고를 켜고 명창의 노래를 들으면서 유쾌한 한 때를 즐기는 모습을 쉽게 상상할 수 있다. 홍수헌의 거문고 연주를 듣기 위해서 김성취가 피를 내고 또 이 피에 모른 척 하며 걸려들어 거문고를 연주하는 모습에서 그들 사이의 여유와 웃음이 잘 드러나 있다. 주 18)은 위의 예문과 연속되는 권섭의 기록인데, 이러한 모임에 참여했던 다양한 분야의 예술가와 장인들이 거론되고 있다. 거문고 연주를 하는 모임에서는 朴尙健과 같은 명창 가객과 홍만종의 가비였던 월매 등이 동석하여 더욱 풍류 있는 자리를 만들어냈음을 확인할 수 있다.

다음의 기록은 18세기 후반 서울의 경화사족들이 벌인 야회의 모습을 그리고 있다. 이 때는 1772년경이었고 모임이 이루어진 장소는 지금의 명륜동 부근이었다.

(2) 지난 임신년 여름 나와 친우 여덟 명은 함께 泮水의 碧松亭으로 놀이를 나갔는데 歌者 일인, 簫者 일인, 그리고 琴者· 畫者도 각 일인씩이 말을 좇아 모여든 것이 고아하지만 화려하지 않았다. 정취는 고상하지만 속되지 않았고, 담론은 淸狂하기가 간혹 술 먹는 이가 구속되지 않음과 같았고 시내와 산이 빛을 내니 황홀하여 山陰의 승경과 같았다. 서책들이 뒤섞이니 才子들이 번갈아 노래해도 부끄러워하지 않았다. 흥이 오르자 歌者는 노래 부르고 簫者는 통소를 불고 琴者는 거문고를 켜니 畫者는 그 정경을 그렸다.²⁰⁾

18) 권섭, 散錄外篇, 『玉所集』.

月夜獨坐黃江水軒 劉野鶴携笛而來 快吹之 其聲寥亮清切 宛轉徘徊 每吹第三節 分明入神 以物貼唇 而作草笛聲亦然. 金原州之琴 文元健之琴 平壤侏儒之戎舞 鐘閣隅童兒之雙刀舞 金體健之劍舞 慶州勝梅之劍舞 尙州鎮營軍牢之太平蕭 善山七歲兒之伶技 平壤竹香之歌 安州蕙蘭之歌 曠陽山幻寂庵之靜遠談經 金剛山白華庵之楓悅詠詩 俗離山上獅子庵之信應法偈 洪世泰之詩 李泰海之筆 金益周之畫 亦皆絕代奇勝. 駱洞尹判書丈夫人壽席 金頤謙彈琴 朴尙健唱歌 洪萬宗歌婢月梅 與吳順白拔劍對舞 亦可喜.

19) 신경숙, 앞의 논문, 167쪽 참조. 석인본 『옥소집』 권5의 산록 부분의 기록에 보면, 권섭이 김석겸에게 배워서 중대엽 악곡을 거문고로 익히는 과정이 나타나 있다.

20) 李命源, 松園雅集帖跋, 『耕窩稿』 권4, 『延李文庫』 6, 여강출판사. 往枉壬辰之夏 吾儕八人同遊於泮水之碧松亭 歌者一簫者一琴者畫者亦一人 從馬其集也 雅而不華 其趣也 高而不俗 談

연안 이씨 별열 가문의 일원이었던 이명원이 집안의 어른인 豐墅公(李敏輔, 1720-1799)을 모시고 친우들과 함께 서울의 유상처였던 碧松亭에 올라 즐겼던 모임이었다. 반수는 지금의 명륜동 부근에 해당하는 지역이다. 십여 명 내외의 경화사족이 참여하는 모임에 가자, 소자, 금자의 음악예술인이 동석하였다. 그리고 이 아름다운 풍경을 기록할 화자도 함께 하여, 시, 서, 화, 악을 모두 겸하는 풍성한 예술적 모임이 되었다. 시간이 흐르면서 담론을 즐기고 사람들이 번갈아서 노래했지만 속되지는 않았다. 그래서 마침내 흥이 한껏 오르자 가자가 노래를 부르기 시작했다. 이 때 가곡은 금자의 거문고 연주, 소자의 통소 연주를 동반하여서 매우 고상하고 청아한 정취 속에서 연주되었다.

다음은 보다 음악적 소양이 깊었던 담헌 홍대용과 교교재 김용겸이 즐겼던 악회의 기록이다.

(3) 담헌 홍대용은 가야금을 펼쳐 놓고, 성경 홍경성은 거문고를 잡고, 경산 이한진은 통소를 소매에서 꺼내고, 김억은 서양금의 채를 손에 들고, 장악원의 공인인 보안 또한 국수로서 생황을 붙였는데, 담헌의 유춘오에서 모였다. 성습 유학중은 노래로 흥을 돋우었다. 교교재 김용겸은 연장자라 상석에 임하였다. 맛있는 술로 약간 취하자 중악이 어우러져 연주되었다. 동산이 깊어 대낮에도 조용하고 떨어진 꽃잎이 계단에 가득하다. 宮·羽聲이 번갈아 연주되니, 곡조가 그윽한 경지에 들어선다. 김용겸이 홀연히 자리에서 내려와 절을 하니, 못 사람들이 깜짝 놀라 일어서서 피하였다. 김공이 말하였다.

“그대들은 괴이히 여기지 말라. 우입금은 옳은 말을 들으면 절을 했다네. 이것은 균천광악²¹⁾인데, 늙은이가 어찌 한 번 절하는 것을 아까워 하겠는가?”

태화 홍원섭도 또한 그 모임에 참석했는데, 나를 위하여 이와 같이 말해주었다.

담헌이 세상을 떠난 다음 해(1784년)에 쓰다.²²⁾

論清狂 或似酒人之不拘 溪山映發 悅若山陰之勝景 簡編交錯 不愧才子之迭唱 興酣以往 歌者歌 簫者簫 琴者琴 畫者畫其景.

21) 鈞天廣樂: 균천은 천제가 산다는 천상의 중앙을 가리킴. 곧 균천광악이란 천상의 음악을 가리키는 말.

(3)에서 나타나는 노래 향유 상황은 그 현상이 좀더 구체적으로 제시되고 있다. 역시 담헌 홍대용은 가야금을 켜고 홍경성은 거문고를 잡고 이한진은 통소를 불고 김억은 서양금을 켜고 장악원의 공인인 보안은 생황을 불었다. 가야금, 통소, 서양금, 생황이 다 있으니 삼현육각을 완전하게 갖추고 있다. 사대부와 장악원 공인이 신분의 고하를 넘어 한 자리에 모여서 음악으로 서로 교감하고 있다. 경산 이한진의 시조 창작과 향유는 이러한 모임으로부터 영향을 받았을 것이다. 가곡의 가창을 완벽하게 반주해주는 일종의 실내 악단이 형성된 가운데 유학중이 노래를 불렀다. 유학중은 『해동가요』의 고금창가제씨에 26번으로 수록된 명가였다. 기록으로는 직역이 幼學으로 되어 있는데, 유학은 조선 후기에 중·서 계급이 흔히 모칭한 것이다. 그러나 유학을 모칭하기 위해서는 신분 상승을 도모할 수 있는 경제적·신분적 상승이 토대를 이루고 있어야만 한다. 그러므로 유학중은 본래적 신분을 알 수는 없지만 어쨌든 시정에서 상당한 신분 상승을 경험한 인물인 듯하다. 유춘오에서의 모임은 그 시기에 만들 수 있는 실내악을 거의 완벽하게 구성하고 거기에 어울리는 명가까지 참석한 것이었다. 궁성과 우성이 번갈아 연주되니 그윽한 곡조를 이루어내서 김용겸이 그것을 천상의 음악이라고까지 극찬하고 있다. 모인 사람들은 서로의 악기가 어떻게 어우러져야 하며 그것을 통해서 어떠한 조화로움을 이루어내어야 하는지를 알고 있었다.²²⁾ 그러므로 이 경화사족들은 스스로 악기를 연주하고 음악의 내용을 깊이 이해했다. 이런 자리에서 유학중이 부른 노래는 예술작품으로 평가받았을 것이다. 이들 경화사족은 음악에 대한 교양 있는 감상자였으므로 진지한 태도로 노래와 연주를 감상했다.

이렇듯 경화사족들은 악회나 가회를 통해서 수준 높은 예술 동호인의 성격을 갖는 활동을 보여주기도 한다. 그리고 이러한 청중의 존재는 결국 보다 진진된 연행을 위한 초석이 될 수 있었다.

22) 成大中, 『記留春塢樂會』, 『青城集』 권6. 洪湛軒大容 置伽伽琴 洪聖景景性 操玄琴 李京山漢 鎮 袖洞簫 金德 擊¹⁾西洋琴 樂院工普安 亦國手也 奏笙簧 會于湛軒之留春塢 俞聖習學中 侑之以歌 嘒²⁾金公用謙 以年德 臨高坐 芳酒微醺 衆樂交作 園深畫靜 落花盈階 宮羽遞進 調入幽眇 金公忽下席而拜 衆皆驚起避之 公曰 諸君勿怪 禹拜昌言 此勻天廣樂也 老夫何惜一拜 洪太和元變 亦與其會 爲余道之如此 湛軒捨世之翌年記.

23) 남정희, 『18세기 경화사족의 시조 창작과 향유』, 보고사, 2005, 194-195쪽.

두 번째 방식은 가곡의 연행 과정에 적극적으로 참여하는 것이었다. 이 과정에서 경화사족은 사대부 동류와 소수의 예술적 장인이 모이는 소규모의 자족적인 향유 관습에서 벗어나 실질적으로 가객의 연주활동을 조정하고 연창의 공간을 확대하였다. 악곡이 다양화되고 가창의 기교가 발전할수록 경화사족들은 가창의 실제에서 가객들의 연주를 감상하고 연행을 후원하는 역할을 수행하게 되었다. 이 향유 공간에서는 가창자들이 단독적으로 움직이기보다는 집단을 만들었고, 가창의 현장에서는 이질적인 다른 성악 레파토리들과도 융합되는 경향이 나타났다.

심노승이 쓴 「계섬전」을 보면, 전문 창자인 가객과 경화사족 후원인 사이의 관계를 알 수 있다.²⁴⁾ 어려서부터 나라 안에 이름 난 가인으로 소문이 났던 계섬은 10대부터 한양의 여러 사족들과 관계를 맺기 시작한다. 계섬의 60여 년 간의 가창 생활을 되짚어 보면, 유명한 경화 사족과 지속적으로 후원 관계를 맺고 있었음을 알 수 있다. 더욱이 사족만이 아니라, 거부라고 이름 난 한상찬이나 악소년, 구사 등 서울의 도시 공간 속에서 유흥을 쫓던 인물들과도 결탁하여 연행의 공간에서 가곡을 연창하였음을 쉽게 추론할 수 있다. 계섬은 10대에서 20대 초반까지는 원의손과 관계를 맺었고, 20대에는 태사 이정보, 30대에는 부상인 한상찬, 40대에는 권세가였던 홍국영, 그리고 50대에는 풍류를 즐겼던 심용과 깊은 교분을 맺었다. 그리고 계섬이 도성의 가창 공간에서 물러났을 때인 60대에는 심용과 친인척이었던 심노승 부자와도 관계를 맺었다. 원의손, 이정보, 심용은 모두 경화 별열 가문의 일원이며, 상당한 재력과 권력을 소지한 자들이었다. 이런 후원인과의 관계에 의해서 계섬은 경화의 별열들 사이에서 자신의 위치를 획득할 수 있었다. 특히 20대에는 은퇴한 이정보의 문하에서 음률을 익히고 기량을 닦아서 다른 가창자들이 감히 넘볼 수 없는 우월한 경지에 이를 수 있었다. 이정보와는 예술적인 공감과 교감을 바탕으로 한 신뢰와 존경의 후원 관계를 맺었다.

이 시기에 서울에서 가곡 연행을 후원한 대표적인 경화 사족은 심용과 서평균 이요 등이었다.²⁵⁾ 이들은 일군의 가객 집단을 문하에 거느리고 있

24) 沈魯崇, 桂織傳, 『孝田散稿』 7책; 김영진, 孝田 沈魯崇 文學 研究, 고려대학교 석사학위논문, 1996, 95-96쪽.

25) 이우성·임형택, 「風流」, 『이조한문단편집 2』, 창작과비평사, 1984; 「遊滄營風流盛事」, 『청

었는데, 이요의 문하에는 이세춘, 지봉서, 박세철, 조옥자 등이 있었고, 심용의 문하에는 가객 이세춘과 금객 김철석, 기생 추월, 매월, 계섬 등이 있었는데 이들 이외에도 많은 연주자와 가창자들이 몰려들었다고 한다. 심용은 부마가 개최하는 압구정 연회, 전별연, 평양감사 연회(대동강연회)에서 문하의 가객들과 함께 가곡창을 연행했는데 그 규모가 대형화되고 있었다. 이때 기존의 연회에서 주로 여흥 기능만을 담당했던 노래가 그 자체로 미적 체험을 가능하게 하는 관람물이 될 수 있는 여지를 보여 주었다. 또한 서평군 이요는 문하 가객의 음악과 가창에 대해서 깊은 이해를 보여주는 예이다. 이요는 신분에 구애됨이 없이 가객들과 어울려서 연주를 했다. 그가 거문고를 타면 가객 송실술은 노래를 부르며 함께 연주하며 풍류를 즐겼다. 실연 과정에서 송실술은 조를 바꾸고 악곡을 바꾸면서 기악 반주와 가창 사이에서 즉흥적인 연주를 시도하여 사대부 후원자였던 이요의 음악 이해를 돕기도 했다. 이것은 후원인과 피후원인의 관계에서 음악적인 역량이 오히려 피후원인 쪽으로 이전되는 예가 될 수 있을 것이다.

이와 같이 연행을 전제로 하여 후원인과 가객과의 결합이 이루어지기도 했지만 이 관계 속에서 가객들은 가창과 연행의 담당자로서 눈에 띄는 독립성을 확보하지는 못했다. 신경숙이 일찍이 지적했다시피, 후원인 문하의 가객들은 단지 문객의 위치를 확보하고 있었다. 신광수가 여주 참봉 시에 가객 이세춘을 거느리거나, 홍봉한이 문하에서 금객을 두고 있는 형태는 정치 문화 권력자의 문객으로서 혹은 그들의 개인 가객으로서의 상황을 짐작할 수 있게 만든다. 그러나 이러한 종속적인 관계가 좀더 독립적이고 자율적인 관계로 나아갈 수 있었던 여지는 심용과 이요가 가객들과 함께 했던 가악 생활을 통해서 추론할 수 있다. 그런데 이러한 사대부들 역시 좌상객이자 호사자였지만, 예술의 후원자로서 예술 활동의 이념적 토대를 만들어내지 못했을 뿐만 아니라, 소통 공간에서도 보다 광범위하고 진전된 형태의 공연을 주도하지도 못했다.

이러한 지위에 있던 가객은 후원인과 지속적인 관계를 맺으면서, 지방 관료가 된 후원인을 따라서 그 임지에서 가창 생활을 통하여 가곡의 소통 공간이 중앙에서 지방으로 확산될 수 있도록 하였다. 또한 당대의 별열 가

구아담』 권1; 이옥, 『歌者宋世澤傳』, 『潭庭叢書』 권19.

문이나 정치적 권력자의 문하에 있는 삶을 통해서 가곡 연행을 위한 초기적인 형태의 조직을 갖추기도 하였다. 이점은 예술동호인류의 경화사족이 가객들을 불러서 노래를 듣는 차원과 다른 것이었다. 더욱이 경화사족 후원인들은 연행 과정에서 관중과 소통할 수 있는 기초적인 조직이 체계를 갖출 수 있도록 하였다. 일반적으로 근대에 가까워질수록 예술가는 소수의 독점적인 후원인 그룹에서 벗어나, 다수의 공중을 자신의 관중으로 삼고, 예술적으로 독립적인 경지를 개척하고자 한다. 예컨대 경화 벌열 가문의 후원을 받거나 소수 권력자의 호의에 의존하는 문객적 삶은 상당히 불안정한 것이었을 것이다. 그러므로 이러한 불안정성을 극복하려는 과정에서 가객들 역시 집단을 이루고 공연의 계획을 짜고, 그것을 통해서 수익을 획득하려고 시도했을 것이다. 이러한 과정에서 시조는 일종의 예술 상품으로 간주되고 그것을 유통할 수 있는 제도적인 장치들이 소박하게 만들어졌다. 그리고 이런 행동을 이끄는 사람으로 경화사족이 나타나고 있는 점은 주목할 만한 것이다. 특히 심용과 가객 이세춘 집단의 예에서 그러한 정황을 짐작할 수 있다.

시조(가곡)를 향유하는 경화사족과 가객들의 아회나 가회 양상은 대개 두 가지로 요약된다. 그 첫째는 前代의 보다 전통적인 사대부 모임과 유사하며 그것은 실내악류를 연주하는 소규모 악회로 풍류 있는 모임이었다. 두 번째는 심용류가 주도하는 방식으로 규모가 있는 잔치나 연회에 참석하여 연행을 하는 것이었다. 이 때 참여하는 가객들은 집단화 되고, 연주 레파토리는 풍성해졌다. 그리고 이러한 모임을 위한 수련과 준비, 즉 일종의 프로모션이 이루어졌다.

전자는 엘리트적이고 소규모적이고 폐쇄적이지만, 가악과 가창의 실제에서 이론적인 토대를 만들 가능성이 높았다. 이러한 동질적인 집단의 예술 향유 모임은 예술 감상과 향유가 고도화 되면서 연주만이 아니라, 음악 일반론과 성률에 대한 추상적인 논의를 포함하는 이론으로 진전될 수 있었다. 실제 이러한 모임에서는 악에 대한 진지한 토론이 이루어졌고, 진지한 감상 태도가 함께 있었다. 반면에 후자는 보다 개방적이고 민중적인 타 장르와 병존하는 통합적 연희로 나갈 가능성이 컸다. 소통의 공간이 확대되고 다수

가 참여하면서 연주의 규모화가 진전될 수 있었다. 그러므로 두 향유 방식이 서로 멀어질수록 공연의 공간은 더 넓어지고 연행의 성격은 보다 대중적일 수 있었지만, 예술의 이념적인 진전은 약화될 수밖에 없었을 것이다.

4. 시조 향유 공간에서의 경화사족의 좌표

시조의 연구에서 조선후기라는 이행기 성향에 집중하다 보면, 이행기적 특성을 담지한 창작층과 그들의 작품으로 시선이 집중되기 마련이다. 그리고 이러한 집중은 타당한 측면이 있다. 그러나 이 경우, 사회적 계급과 작품의 경향성을 단선적으로 대응시켜서 다면적이고 다층적인 현상을 해석하지 못하는 위험이 상존하고 있다. 그러므로 향유층에 대한 연구는 늘 누가 무엇을 창작했는지도 중요하지만, 누가 누구와 함께 무엇을 어떤 방식으로 향유하려고 했는지를 주의 깊게 탐색할 필요가 있는 것이다. 이러한 태도는 변화의 동인을 고정된 단일 상수로 놓지 않고 보다 많은 다수의 변수를 고려함으로써 과거의 문화 공간을 입체적으로 판단할 수 있게 만든다.

사대부 시조사의 맥락을 짚어 볼 때, 창작의 국면에서 의미 있는 집단으로 부각되는 경우는 대개 세 부류 정도이다. 첫 번째 부류는 조선 전기의 관인집단으로 그들은 사림의 대두 이전에 초기 시조사의 창작 과정에서 중요한 역할을 담당한다. 두 번째 부류는 조선 중기 이래의 사림이다. 사림은 16세기부터 시작하여 조선후기에 이르는 시조사에서 시조의 사회적 효용과 주체의 심성 수양을 강조하는 장기지속적인 가창 담론을 만들어낸 부류라고 할 수 있다. 이들의 영향력은 매우 강고하여서 18세기 이후에도 향촌 사대부들의 정신세계는 16-17세기 사림의 자장으로부터 크게 벗어나 있지 않다. 반면에 동일한 사림의 후예이지만, 사대부 시조의 창작과 향유에서 실질적으로 변화의 실마리를 내재한 집단은 바로 18세기의 경화사족이었다. 이들은 완전히 변혁적인 면모를 가지고 있지는 않지만, 실질적으로 시조사에서 변화를 추동할 수 있는 여러 균열들을 가지고 온 부류였다.

18세기 경화사족이 마주한 창작의 환경은 전대와는 다른 성격을 가진다. 무엇보다도 경화사족은 활발한 상업 활동이 벌어지고 있는 한양이라는 도시 공간을 생활 무대로 삼고 있었다. 또한 이 공간에서는 농촌의 윤리적 공동체가 아니라 물질관계 중심의 인간관계가 조성되었다. 이러한 사회문화적 환경 속에서 전대의 사대부들이 시조의 창작과 향유에서 매우 독점적인 지위에 있었던 것과는 달리 경화사족은 신분적 성격이 다른 창작 집단과 공존하고 있었다. 물론 16세기와 17세기에도 노래하는 자로서 가객은 있었다. 그런데 18세기의 가객은 이전 시대의 부수적이고 주변부적이며 창작의 공간에서 단지 소수에 머무른 집단이 아니었다. 오히려 가객이 더욱 주도적으로 시조 작품을 생산하고, 전문화되어가는 가곡의 가창을 위한 지식과 노하우를 가지고 있었다. 창작과 향유의 실제에서 거의 동등한 상부구조를 형성하는 가창집단의 출현은 시조예술을 독점적으로 향유하던 사대부들의 장르적인 지배력을 약화시키는 계기가 되었을 것이다. 그러므로 이런 상황에서 경화 사족의 시조는 내용이 변화했고 미적인 표현과 가치 지향 역시 전대의 사대부와는 자연스럽게 달라졌다.

이 시기에 오면 시조를 가곡으로 즐기는 경화의 사족들 사이에서 노래에 대한 새로운 통념이 생성되기 시작했다. 사대부가 즐길 수 있는 노래와 받아들여질 수 없는 노래를 구별하는 근거와 합의 내용에서 변화가 나타나기 시작한 것이다. 그리고 이 받아들여질 수 있는 노래가 윤리적 척도가 아니라 감각적 선호에 의해서 결정되었다. 이 과정에서 객관적이고 선형적인 이치인 성물에 맞는 소리라는 피상적인 주장에서 벗어나 주관의 감각 경험에 의한 嗜好의 선택이 나타났다. 18세기의 시간적 흐름을 따라서 서서히 진행된 인식과 태도의 잠재적인 변화는 경화 사족이 시조와 가곡을 대하는 主情的인 흐름을 형성하고 그것이 天機의 논리로 표면화될 수 있었을 것이다.

이러한 천기의 논리는 홍대용의 「대동풍요서」에서 적극적으로 주장된다. 氣에 의해서 발용하는 情은 美醜善惡을 함축하고 있었으며 그것은 대상과 사물을 만나 움직이며 변화하는 것이었다. 그런데 바로 이 정의 발현을 노래라고 본 것이다. 이러한 관점은 이정섭과 김천택에게도 동일한 인식 논리로 수용되어서, 시조의 창작에서도 자연스러운 감정의 발산을 옹호하고 명

공·석사의 노래만이 아니라 초동·급부 그리고 심지어는 광부의 노래까지도 포용하게 되었다. 이러한 옹호의 논리가 정서적 질감이나 작품 내용의 토대를 이루면서 경화 사족 작가들은 사대부 계급만의 배타적인 노래가 아니라, 보다 다양하고 개방적인 시조를 창작할 수 있었다. 이것은 경화사족의 시조가 사대부 시조 전통의 좌표에서 벗어나고 있음을 알려준다.

그럼에도 불구하고 시조를 대하는 경화사족의 태도가 완전히 과거의 창작 전통과 단절된 것은 아니었다. 경화사족은 시가 향유 전통의 뿌리가 관풍이나 심수 수양만이 아니라, 다른 지점에도 있다는 점을 간과하고 그것을 시조 창작의 지배적인 요소로서 가져왔던 것이다. 이러한 관점은 결국 시조를 경화 사족 작가들 사이에서 예술적 향유의 대상으로 인식하게 하였다. 그러나 이들 사이에서 가창과 창작에 대한 공적 담론이 풍성하게 전개되면서 가론이 활발하게 전개되지는 못했다. 더불어 가론을 통해서 가서가 편찬되고 또 그것을 토대로 가학으로 진전되는 담론의 확대는 나타나지 않았다. 이 과정에서 경화사족은 변화된 시대에 조용하는 시가가 가진 새로운 사회적인 효용론과 기능을 밝히는 논의를 만들어내지 못했다. 그러므로 결국 경화사족들은 노래에 대한 공적 담론과 창작이라는 실천 행위가 조화롭게 융합하는 보다 진전된 차원을 끌어내지는 못했던 것으로 보인다.

결과적으로 작자층으로서 경화사족의 성격과 역할의 변화는 장르의 독점이 깨지면서 전체 창작층의 외연이 확장되는 과정 속에서 자연스럽게 나타날 수밖에 없었다. 시조를 노래로 연행하는 과정에서 점차 가객들은 구심적인 세력이 되었고 경화사족들은 원심력을 발휘하는 세력이 되었다. 즉, 시간의 흐름을 따라서 서서히 경화사족들은 시조의 향유 공간에서 작품을 생산하고 소통시키는 기반 역할을 하면서 서울의 가곡과 그 문화가 확산되는 데 원심력을 발휘하였다. 그리고 시조 속에 실질적인 변화 요소를 내재하는 작품을 창작하는 계층으로 가객들이 새로운 구심점이 되어 성장할 수 있었다. 결국 18세기 시조 창작의 문맥에서 창작층 내부의 구심점이 경화사족에서 가객으로 이동하면서, 경화사족들은 점차 시조 향유의 기반적 토대를 만들어내는 위치로 이동하게 되는 것이다.

참고문헌

- 『청구영언』.
『해동가요』.
권섭, 『玉所集』..
위백규, 『存在集』 권13.
이익, 『星湖僊說』 권13.
이정섭, 『저촌집』 권4.
장지완, 『枕雨堂集』 권4, 閩巷文學叢書 5, 여강출판사, 1986.
정래교, 『完巖集』 권4.
- 고동환, 『조선시대 서울도시사』, 태학사, 2007.
권순희, 「가곡 연창방식에서 중대엽 한바탕의 가능성」, 『민족문화연구』 44집, 고려대학교 민족문화연구원, 2006, 31-62쪽.
길진숙, 「조선전기 예악론의 추이와 국문시가론 정립 양상」, 이화여자대학교 박사학위논문, 2000.
김석희, 『조선후기 시가연구』, 월인, 2003.
김영진, 「孝田 沈魯崇 文學 研究」, 고려대학교 석사학위논문, 1996.
김용찬, 『18세기 시조 문학과 예술사적 위상』, 월인, 1999.
송방송, 『한국음악통사』, 일조각, 1983.
신경숙, 「권섭 歌譜의 악보사적 의의」, 『우리어문연구』 30집, 우리어문화, 2007, 146-175쪽.
_____, 「중대엽·만대엽과 대가」, 『시조학논총』 29집, 한국시조학회, 2008, 171-197쪽.
이우성·임형택, 『이조한문단편집 2』, 창작과비평사, 1984.

The Position of Kyunghwa-Sajok in the Context of Sijos during the 18th Century

Nam, Jeong-hee

In this study, the author led the discussion with the object of exploring the position of Kyunghwa-Sajok-rich noble families living in Seoul- in the context of sijo history during the 18th century. For an vivid understanding of spaces for Kyunghwa-Sajok to enjoy sijos, this study attempted to explain the introduction of new music for sijo singing and the character of enjoyment gathering.

During this period, sakdaeyeop appeared as vocal music for singing sijos. Although jungdaeyeop, which had been sung since the 17th century, and sakdaeyeop coexisted, sakdaeyeop became dominant over time. As this music was high toned and fast, it was far from chidojieum-the music for cultivating people's mind and harmonizing the law of nature- of traditional music for literati. There was a conflict over the introduction of sakdaeyeop inside the class enjoying sijos, but as many of Kyunghwa-Sajok and singers enjoyed geumjo sakdaeyeop, sijo singing made progress.

Kyunghwa-Sajok enjoyed sijos(songs) actively as art lovers, performance sponsors, and patrons. While the former were appreciators with high level musical sense and created the culture of enjoying songs among colleague literati, the latter associated with singers actively and led larger scale performances. In the course of enjoyment, Kyunghwa-Sajok played the role of the base for creating and communicating works in the spaces for enjoying sijos, and contributed to the spread of songs and the culture in Seoul.

Keywords: Kyunghwa-Sajok, sakdaeyeop, song, sijo, singer, enjoyment of sijos, enjoying class, art lovers, sponsors, patron

접수일자: 2010. 3. 10
심사기간: 2010. 3. 10~2010. 5. 20
게재결정: 2010. 5. 20