

# 18·9세기 훈민시조의 변모와 그 의미

조 태 흠\*

## 차 례

- |                      |             |
|----------------------|-------------|
| I. 머리말               | IV. 주제의 편중화 |
| II. 향유방식의 변화와 이원적 전승 | V. 맺음말      |
| III. 연시조 형식의 파괴      |             |

## I. 머리말

18·9세기의 시조문학을 이해하는데 가장 주목해야 할 사항은 향유계층의 확대·변화다. 이 시기에는 시조문학의 주도권이 양반 사대부계층으로부터 중인층으로 옮겨졌으며, 중인계층 가운데서도 특히 서리들을 중심으로한 가객들에 의하여 시조문학이 활발하게 전개되었다<sup>1)</sup>. 그들은 시조의 창작과 가창에 주도적으로 참여하였을 뿐만 아니라, 가단을 결성하고 가집을 편찬하였으며, 시조의 다양한 창법을 개발하면서 시조 문학의 발달에 크게 기여하였다.

한편 이들 가객들은 그 성격상 각종 연회나 풍류객들의 놀이 등에 초청되어 풍류를 놀아주고, 그 댓가로써 생활의 방편으로 삼았기 때문에 시간이 흐름에 따라 시조는 그 본래 지니고 있던 유장성·고아성·귀족성을 탈피하여, 연행의 장에서 상품화하여 점점 유희적인 노래로 변모하게 된다.

본고는 '양반 사대부들이 유교도덕으로써 백성들을 교화하기' 위한 명백한

\* 부산대학교 인문대학 국어국문학과 교수

1) 崔東元, 「古時調文學史의 時代區分攷」, 『古時調論叢』(삼영사, 1990), p. 29.

의도 아래 창작되어 일반 백성들에게 暗誦의 방식으로 향유되던<sup>2)</sup> 훈민시조가 18·9세기의 시조문학이 연행 예술화되는 과정에서 가객들에 의하여 가창의 방식으로 연행되면서 어떻게 수용·변모되고 또 새롭게 창작되며, 또 그 의미는 무엇인가를 파악하는 것을 목적으로 한다.

## II. 향유방식의 변화와 이원적 전승

훈민시조는 周世鵬의 <五倫歌>(1551년)를 시작으로 하여, 鄭澈의 <訓民歌>(1580), 朴善長의 <오륜가>(1612), 金尙容의 <오륜가>(1637년경), 그리고 朴仁老의 <오륜가>(1635-1642년 사이) 등, 모두가 16세기 후반에서 17세기 전반기에 이르는 약 1세기 동안에 집중적으로 지어졌다. 그러나 17세기 후반에서부터 18·9세기에 이르는 동안에는 '훈민가'나 '오륜가'등과 같은 제목을 뚜렷하게 내세우면서 訓民이라는 창작의도를 일관되게 내세우는 연시조 형태의 훈민시조가 새롭게 창작되지 않아서<sup>3)</sup> 이 시기를 훈민시조의 쇠퇴기로 파악하기도 한다.<sup>4)</sup>

그러나 18·9세기에 훈민시조가 쇠퇴하였다고 하더라도 그 문학적 의미를 완전히 상실한 것은 아니었다. 이 시기에도 전대의 훈민시조를 수용하여 전승해 가기도 하며, 또 한편으로는 앞 시기와는 다소 다른 모습의 훈민시조가 새롭게 창작되기도 한다. 즉, 전대와 마찬가지로 官에서 <훈민가>를 간행·보급하여 백성들에게 유포시키는 경우와 가객들에 의하여 시조 연행의 현장에서 가창의 형태로 전승되는 경우와 같은 두 가지 서로 다른 방식으로 전승하게 된다.

2) 윤성근, '훈민시조연구', 「한메金永驥先生古稀記念論文集」(형실출판사, 1971) p. 348.

3) 憲宗 연간(1800년대 중반)에 주로 활동했을 것으로 짐작되는 趙樞의 <훈민가> 10수가 그의 시조집인 「三竹詞流」에 전하고 있으나, 이 작품은 다른 훈민시조들과는 약 200년 이상의 거리가 있어 훈민시조의 주류로부터는 벗어난 것이라 생각된다.

4) 윤성근, 앞의 논문, p. 335.

조선 전기에는 官에서 유교 윤리로서 백성을 교화할 필요가 있을 때는 해당 목민관이 직접 훈민시조를 지어서 백성들을 교화하였으나,<sup>5)</sup> 17세기 후반에 접어들어서는 새로운 작품을 창작하는 대신 松江의 <훈민가>를 되풀이하여 간행하여 백성들에게 유포하였다. 1658년 백성들을 보다 효과적으로 교화하기 위하여 『警民編』 전문을 國譯하고, 여기에 송강의 <훈민가>를 첨가하여 『경민편』을 국역·증보한 후 18세기 중엽까지 官에서는 이 『경민편』을 네 차례나 증보를 거듭하면서 계속 간행하여 백성들의 교화에 힘썼다.<sup>6)</sup> 이 같은 『경민편』의 보급에 힘입어 이 시기에도 송강의 <훈민가>는 백성들 사이에 널리 유포되었을 것이라 생각된다.

그러나 官에 의하여 유포된 <훈민가>는, 당시 양반 사대부들이 일반적으로 시조를 향유한 것처럼 가곡의 곡조에 얽혀 노래로 불린 것이 아니라, 일반 백성들이 그것을 외어 익히는 '암송'의 방법으로 유포되었던 것이다. 왜냐하면 <훈민가>를 간행·유포한 官의 의도, 시조를 얽어 부르던 가곡이라는 노래의 성격, 그리고 당시 백성들의 사회·문화·경제적 여건 등을 고려해 볼 때, 일반 백성들이 가곡창을 즐긴다는 것은 불가능하기 때문이다.<sup>7)</sup> 따라서 18세기 이후에도 일반 백성들이 유교 윤리를 익히기 위하여 <훈민가>류의 훈민시조를 수용·향유한 방식은 가곡창에 없어서 가창하는 방식이 아니라, 전대와 마찬가지로 훈민시조의 일반적인 향유방식인 '암송'의 방식으로 향유하였을 것이다. 이러한 측면에서 본다면, 이 시기도 송강의 <훈민가>가 일반 백성들 사이에는 전시대에 못지않게 널리 유포되었다고 보아야 할 것이다.

또 한편으로 18세기에 접어들면서 가객들이 본격적인 활동을 전개하게 된

5) 조선전기 훈민시조의 작자들은 모두 백성 교화의 실질적 담당자인 목민관 출신이며, 훈민시조의 효시가 되는 주세붕의 <오륜가>는 그가 황해도 관찰사 시절에 백성들이 풍속에 어두운 것을 보고 윤리를 밝히기 위하여 지은 것이며, 훈민시조의 전범이라 할 수 있는 정철의 <훈민가>도 그가 강원도 관찰사로 재임할 당시에 강원도 백성들을 교화하기 위하여 창작한 것이다.

6) 『警民編』의 증보와 간행에 관한 구체적 사항은 「時調의 文獻的 研究」(沈載完, 새중문화사, 1972) pp. 90-92 참조.

7) 조태홍, 「訓民時調 終章의 特異性과 享有方式」, 『한국문학논총』 제10집(한국문학학회, 1989) p. 153.

다. 가객들은 각종 연회나 풍류객들의 놀이에 초청되어 풍류를 놀아주고, 그 댓가로써 생활의 방편으로 삼았기 때문에<sup>8)</sup> 이 시기의 시조문학은 연행의 현장과 밀접한 관련을 가진다. 이들은 시조를 연행하는 상황에 따라 유교의 윤리 덕목을 노래할 필요가 있었을 것이며, 그러할 때에는 우선 널리 알려진 송강의 <훈민가>와 같은 훈민시조를 수용하여 가창하기도 하였을 것이다.

그러나 훈민시조의 작자들이 시조를 창작할 때는 항상 교화의 대상인 백성들을 의도된 독자로 염두에 두었기 때문에, 이처럼 직접 백성을 대상으로 창작된 훈민시조는 그 내용이 가객들이 시조를 연행하는 상황과는 서로 맞아 떨어지지 않는 경우가 많았을 것이다<sup>9)</sup>. 따라서 연행의 현장에서 가객들이 송강의 <훈민가>를 가창할 때는 <훈민가> 16수를 모두 노래한 것이 아니라, 그 연행 상황에 맞는 몇몇 작품만 선별하여 가창했던 것이다. 이러한 사실은 <훈민가>가 후대 歌集에 수록된 상황을 통하여 짐작할 수 있는 것이다<sup>10)</sup>.

8) 崔東元님은 歌客의 성격을 논하면서 “歌客’은 직업은 아니었다. 그러나 생활의 방편이기는 했다”고 하였고(『肅宗·英祖期の 歌壇 研究’, 『古時調論』(삼영사, 1980), p.295) 정무룡님은 ‘가객의 행위가 정당한 생활의 방편’임을 주장하고, 그들의 ‘기능의 향상이 경제적 수입의 증대와 연결된다’라 하면서 가객이 전문화·직업화 되었음을 논술하였다. (『朝鮮朝歌客研究’, 학위논문(동아대 대학원, 1992) p. 91)

9) 훈민시조는 양반 사대부들이 백성들을 교화하기 위한 의도에서 창작되었기 때문에 중인 가객들이 이러한 내용을 노래할 경우 작자층, 즉 교화의 주체가 바뀌기 때문에 작품내에 어떤 변질을 초래할 가능성이 있을 것이라고 생각되어 조사하여 보았으나 작자층의 변화에 따른 작품 내적 변화 양상은 발견되지 않았다. 그 이유는 ‘시조의 연행자가 전문적 가객이기 때문에 일종의 공연예술로서 가능했으며’ 또 ‘이념추구인 시조는 그 같은 태도의 모방이라는 공감대를 형성할 수 있었으므로 다른 창자에 의하여 가창될 수 있었을 것’(김대행, 『詩歌詩學研究』, 이대출판부, 1991. p. 144)이기 때문이다. 따라서 여기에서 연행 상황과 서로 맞아 떨어지지 않는다는 것은 다만 내용면에 국한되는 이야기이다.

10) <훈민가>가 연행의 현장에서 선별적으로 가창되었다는 구체적인 기록은 없지만 후대에 편찬된 여러 가집 속에는 <훈민가>가 선별적으로 수록되어 있는 것을 미루어 볼 때, 이같은 사실을 알 수 있다. 왜냐하면 이들 가집은 대부분이 各調의 體格, 歌之風度形容 등을 기술하고, 노래를 곡목 중심으로 배열하고 있는 점으로 보아 가창의 실용적 목적에서 편찬했다고 보아도 무방하기 때문이다. 물론 편자가 가집을 편찬하는 데는 여러가지 문헌이나 다른 가집을 참



- 恩情도 重커니와 禮法을 찰일저시  
 琴瑟을 鼓瑟시하여 相敬如賓 하여라 (1373)
- (4) 偶然히 사귄 버시 自然히 有情하다  
 이렇성 구다가 卍난 後면 어이려뇨  
 더 벗아 내뜻 긋거든 有信홀가 호노라 (2196)
- (5) 兄은 弟사랑하고 나는 兄恭敬하니  
 兄友弟恭아니 이 아니 五倫인가  
 진실로 同氣之情은 限업슨가 호노라 (3244)

위의 다섯 작품들은 모두 유교의 윤리 덕목인 오륜을 노래하고 있어서 전기의 훈민시조와 그 내용에서는 별다른 차이가 없다. 그러나 위의 다섯 작품들은 한편의 연시조 작품을 이루고 있는 것이 아니라, 여러 歌集에 각각 독립된 작품으로 실려있는 것을 모아놓은 것이다. 작품 (1)은 18세기의 대표적인 가객인 金壽長의 작품으로 「瓶歌」, 「海周」, 「樂서」의 세 가집에 실려있고, 작품 (2) (3) (4)는 「古今歌曲」과 「槿花樂府」에 무명씨의 작품으로 각각 실려있다. 작품 (5)도 무명씨의 작품으로 高大本 「樂府」에 수록되어 있다. 그런데 작품 (1)은 김수장의 작이기 때문에 18세기의 작품임이 분명하지만 나머지 작품들은 그 창작된 시기가 불분명하다. 하지만 이들 작품은 이 작품들이 수록된 가집의 편찬시기와 그 수록된 양상을 통하여 대강 그 창작 시기를 추측할 수 있다. 즉, 작품 (2) (3) (4)가 실려있는 「古今」의 편찬연대가 1764년 (영조 40년)으로 추정되고 있고<sup>13)</sup> 「古今」 이전에도 여러 차례의 가집이 간행되었으나 이들 작품이 이 「古今」에 처음으로 수록되었다는 점을 감안한다면 이들 작품은 18세기 초·중엽에 창작되었다고 보아서 무방할 것이다. 또 작품 (5)는 高大本 「樂府」에 처음으로 나타나는 작품인데, 이 高大本 「樂府」는 高宗年間에 살았던 李用基翁이 편찬한 사실로 미루어 볼 때, 이 작품은 19세기 경에 지어진 것으로 볼 수 있을 것이다.

이와 같이 18·9세기에 접어들어서도 비록 전대와 그 양상은 조금 달라지지만 훈민시조가 계속 창작되었다는 사실을 확인할 수 있다. 이처럼 새롭게 창작된 작품들은 백성들을 교화하기 위한 의도에서 창작된 것이 아니라, 대체로 연행의 장에서 가창의 필요에 의하여 창작되었다고 생각된다. 왜냐하면

13) 沈載完, 「時調의 文獻的 研究」(세종문화사, 1972), p. 28.

시조의 연행을 담당했던 가객들이 직접 훈민시조를 창작하였을 뿐만 아니라, 또 여기에는 가창할 수 있도록 곡조까지 표시되어 있기 때문이다.

이상에서 살펴 본 바와 같이 이 시기의 훈민시조는 이원적으로 전승하게 된다. 즉, 일반 백성들은, 유교 윤리를 익히기 위해서 官에서 간행·유포한 전대의 <훈민가>를 수용하여 훈민시조의 일반적인 향유방식인 ‘암송’의 방식으로 향유하였고, 또 한편으로는 가객들은 연행의 현장에서 이것을 ‘가창’의 방식으로 연행하기도 하면서 연행에 적합한 새로운 훈민시조를 창작하여 가창하기도 하였다. 따라서 이 시기의 훈민시조는 ‘암송’과 ‘가창’이라는 두 가지 방식으로 이원적 전승을 하게 된다. 그러나 이 시기의 훈민시조에서 가장 주목되는 현상은 향유방식이 암송에서 가창의 방식으로 바뀌면서 훈민시조가 전대와는 또다른 모습으로 창작되고 변모되는 모습을 보여주는 것이라 하겠다.

### Ⅲ. 연시조 형식의 파괴

훈민시조의 주된 내용은 유교 윤리이며 그 핵심은 五倫이라 할 수 있다. 이 오류는 서로 연관을 가지면서도 따로 독립될 수 있는 윤리 덕목이다. 따라서 이 오류의 덕목을 가장 효과적으로 담을 수 있는 시가 형태는, 전체는 하나의 작품으로 통합되어 있으면서도 다섯 가지 윤리적 덕목을 개별적 내용으로 조목조목 노래할 수 있는 연장체 형식이라 하겠다.<sup>14)</sup> 훈민시조가 집중적으로 창작된 16세기경에 연장체 형식으로 창작이 가능한 장르는 경기체가와 시조였으나, 경기체가는 구문 구조상 서술적 연결이 부족한 한문문구의 나열로 이루어져 일반 백성들을 교화한다는 측면에서는 그 장르적 한계가 분명하게 있었다.<sup>15)</sup> 따라서 조선전기 작가들은 오류과 같은 덕목을 내용으로

14) 鮮初에 악장으로 제작된 최초의 <오류가>도 모두 6장으로 이루어진 연장체 형식의 경기체가이다.

15) 경기체가의 이러한 장르적 한계를 분명히 인식하고 창작에 임한 사람은 주세붕이라 할 수 있다. 그는 <道東曲> <六賢歌> <儼然曲> <太平曲> 등 4편의 경기체가와 훈민시조인 <五倫歌>를 창작하였다. 그는 사대부들을 대상으로

하는 훈민시조를 창작할 때는 모두 연시조 형식을 취하여 작품을 창작하였다.

그러나 18세기에 접어들어 훈민시조가 연행의 현장에서 가장의 방식으로 수용되면서 훈민시조는 전대와는 달리 연시조 형식이 파괴되고 각 장이 분리되어 독립된 한 작품으로 연행되기 시작했다. 이러한 사실은 우선 송강의 <훈민가>가 연행되어 가창화되는 과정에서 확인할 수 있다.

송강의 <훈민가> 16수는, 「경민편」 각본 5종류와 「송강가사」 異本 4종류, 그리고 珍本 「靑丘永言」, 「瓶窩歌曲集」, 가람본 「靑丘永言」과 「淸溪公歌詞」 등 13 종류의 문헌에는 모두 연시조의 형태로 전하고 있다. 그러나 이 가운데 官에서 간행한 「경민편」 5종류와 송강의 문집인 「송강가사」 4종류 그리고 姜復中의 문집인 「淸溪公歌詞」를 제외하고 나면, <훈민가> 16수 모두를 연시조의 형태로 수록하고 있는 순수한 가집은 「靑珍」·「瓶歌」·「靑가」의<sup>16)</sup> 세 종류밖에 없다.

그런데 「경민편」과 「靑珍」에 실린 <훈민가>를 서로 비교 검토해 보면,<sup>17)</sup> 우선 두 문헌에 수록된 작품의 순서가 서로 일치하고 있다. 그 표기도 「경민편」에서는 한글로 표기된 것을 「靑珍」에서는 한자로 바꾼 것과 연철과 혼철의 차이에서 오는 표기법상의 차이가 약간 있을 뿐 거의 일치하고 있다. 특히 「靑珍」에 수록된 <훈민가>의 끝에 있는 “右十六載見警民編”<sup>18)</sup>이라는 기록을 참고로 할 때, 「靑珍」에 실려있는 <훈민가> 16수는 「경민편」에서 轉載되었다는 것이 분명하다 하겠다.

또 「瓶歌」는 「靑珍」과 밀접한 관계에 놓여 있는데 특히 자료의 취재에서 「靑珍」과 일치된 경향을 보이고 있고<sup>19)</sup> 「靑가」 역시 「瓶歌」와 마찬가지로

---

聖賢이나 위대한 道學者의 덕을 찬양하거나 군자가 지녀할 엄정한 생활 태도를 노래할 때는 경기체가 양식을 선택하였고, 일반 백성들을 상대로 교화하려는 경우에는 경기체가의 이러한 장르적 한계를 인식하고 시조장르를 선택하였던 것이다.

16) 珍本 「靑丘永言」은 「靑珍」으로, 「瓶窩歌曲集」은 「瓶歌」로, 가람본 「靑丘永言」은 「靑가」로 줄여서 적는다. 이하 같다.

17) 이러한 가집과 가집 사이의 비교·검토는 沈載完님의 「校本 歷代時調全書」(세종문화사, 1972)에 힘입었다. 이하 같다.

18) 珍本 「靑丘永言」(조선진서간행회, 1948) p. 15.

19) 沈載完, 「時調의 文獻的 研究」(세종문화사, 1972) p. 12.

「靑珍」의 큰 영향을 받고 편찬된 가집이라 할 수 있기<sup>20)</sup> 때문에 「靑珍」·「瓶歌」·「靑가」에 <훈민가> 16수가 다 실려 연시조의 형태를 취하고 있는 것은 이 작품들이 모두 가창되었기 때문이라기보다는 오히려 「경민편」이나 「청진」에서 轉載한 것이라고 보아야 할 것이다. 이상에서 살펴본 13종류의 문헌에는 <훈민가>가 비록 연시조의 형태로 정연하게 수록되어 있지만, 이것은 모두 문헌상의 영향 관계에 의한 것이라는 것을 알았다.

이 13종류의 문헌을 제외한 다른 가집에 <훈민가>가 수록되어 있는 양상은 개별 작품마다 매우 판이하다. 즉, 「君臣」을 노래한 작품은 一石本 「海東歌謠」, 周氏本 「海東歌謠」, 朴氏本 「詩歌」, 洪氏本 「靑丘永言」, 「永言類抄」 등 5개 가집에 수록되어 있다. 또 「子孝」는 9개의 가집에, 「夫婦有恩」은 3개의 가집에, 「子弟有學」과 「鄉閭有禮」는 6개의 가집에, 「朋友有信」은 2개의 가집에 각각 수록되어 있으며, 「班白者不負戴」는 무려 17개의 가집에 실려있다.<sup>21)</sup> 반면 「父義母慈」 「兄弟恭」 「夫婦有別」 「長幼有序」 「貧窮憂患親戚相救」 「婚姻死喪隣里相助」 「無情農蠶」 「無作盜賊」 「無學賭博無好爭訟」 등을 노래한 아홉 작품은 「경민편」에서 전채되어 연시조의 형태로 수록된 문헌 이외에는 단 한 곳에도 실려있지 않다.

이러한 사실은 <훈민가>가 백성들을 대상으로 하여 유교의 윤리적 덕목을 조목조목 외어 익히도록 할 때에는 「경민편」에서와 같이 연시조의 형태를 취했으나, 연행의 현장에서 가객들에 의하여 가창될 때에는 가창의 상황에 적합한 몇몇 노래만 선택하여 각 장을 독립된 노래로 연행함으로써 결과

20) 沈載完, 위의 책, p. 15.

21) <훈민가>가 연시조 형태로 수록된 13종 외 다른 가집에 수록된 구체적인 양상은 다음 표와 같다.

	君臣	子孝	夫婦有恩	子弟有學	鄉閭有禮	朋友有信	班白者不負戴
海一	56	57		58	76		
海周	57	58		59	77		
海詩	68	69		70	71		72
靑洪	77	78		79	80		81
永今	6		17				
古類		11	13	12	20	18	27
檀樂		9	13	12	17	14	25
靑六		100					101
興比		300					
東歌		56					

\* 표안의 숫자는 해당 가집의 작품 번호임.

적으로는 연시조의 형식이 파괴되었음을 보여주는 것이다. 즉, 연시조 형식의 파괴는 훈민시조의 향유방식이 '암송'의 방식으로부터 '가창'의 방식으로 전환되면서 일어나게 된 변화라고 할 수 있다.

<훈민가>가 가창의 방식으로 연행될 때, 이처럼 연시조 형식이 파괴되는 까닭은 가곡창을 연행하는 방식 때문이라 할 수 있다. 가곡창은 한 곡씩 독립적으로 노래하는 것이 아니라, 순서에 따라 한 바탕을 계속 부르는 것이 관례인 것이다.<sup>22)</sup> 즉, 현행 남창 가곡을 한 예로 들어 가곡창의 한 바탕을 구성하는 순서를 살펴보면<sup>23)</sup>, 우선 羽調의 初數大葉·二數大葉·中舉·平舉·頭舉·三數大葉·搔篋·半葉(중여음부터 界面調로 轉調함)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·搔篋·言弄·平弄·界樂·羽樂·言樂·編樂·編數大葉·言編·太平歌를 차례로 노래함으로써 남창 가곡의 한 바탕이 끝나는 것이다.<sup>24)</sup>

이러한 가곡창의 한 바탕은 일반적으로 느린 것에서 시작하여 점차 빠른 것으로 변화해 가며, 정적인 大葉調에서부터 시작하여 弄·樂·編調와 같은 변격으로 이어지는 일정한 순서를 취하고 있다. 이러한 규칙적인 순서는 창자 또는 반주자들이 임의로 바꾸거나 생략하지 않는 것이 관습으로 되어 있다. 이처럼 가곡에는 부르는 순서가 엄격하였으며 이러한 차례의 준수는 곧 질서의식이고 이것은 樂과 더불어 禮를 숭상하던 당시 양반 사대부들의 미의식이 가곡 속에 나타난 것으로 볼 수 있다.<sup>25)</sup>

이러한 현행의 가곡창과는 그 곡목에 있어 다소 차이가 나지만, 가곡창 한 바탕의 구성은 이미 金壽長 당시에는 어느 정도 틀을 잡았다고 보아야 할 것이다.

22) 張師勛, 「時調音樂論」, (서울대학교 출판부, 1986), p. 150.

23) 현행과 같은 가곡 한 바탕의 틀이 잡힌 것은 「가곡원류」에 이르러서이라 하지만, (張師勛, 앞의 책, p. 149) 가곡의 한 바탕을 이루는 곡목에는 현행과 다소 차이가 있을지라도 가곡을 한 바탕의 틀은 이미 그 이전에 자리 잡았다고 보아야 할 것이다.

24) 張師勛, 앞의 책, pp. 151-152.

25) 서한범, 「한국 傳統歌樂에 나타난 한국인의 미의식」, 「한국 전통 예술의 미의식」, (한국정신문화연구원, 1985) p. 81.

## (6) 노릿갓치 조코조흔줄을 벗님네 아돏든가

春花柳 夏清風 秋明月 冬雪景에 弼雲昭格蕩春臺와 漢北絶勝處에 酒  
香爛漫흐의 조흔벗 가즌稽笛 아릅다운 아모가리 第一名唱들이 次例로  
벌어안주 잇절어 불을씩에 中한님 數大葉은 堯舜禹湯文武갓고 後庭花  
樂時調는 漢唐宋이 되엇는디 搔篲이 編樂은 戰國이 되야이서 刀槍劍術  
이 各當騰揚하야 管絃聲에 어되엿다  
功名도 富貴도 나물리라 男兒의 아 豪氣를 나는조화 호노라 (金壽長)

이 작품을 보면 봄·여름·가을·겨울 시절마다 경치 좋은 곳을 찾다니며 풍류를 즐겼으며, 이러한 풍류장에는 일대 명창들이 차례로 벌려앉아 한 바탕의 가곡창을 노래한 것으로 되어 있다. 이 때 노래의 순서가 中大葉·數大葉·後庭花·樂時調·搔篲·編樂 등의 차례로 이어지는 것으로 보아서 현행의 가곡창과는 곡목에 다소 차이가 나지만 가곡창의 한 바탕이 형성되었으며, 가곡창은 이 순서에 따라 가창되었다고 생각된다. 즉, 작품(6)에서 제시된 곡목은 정격인 大葉調에서부터 시작하여 樂·編調와 같은 변격으로 이어가는 가곡창의 한 바탕을 구성하는 일정한 순서를 취하고 있음을 알 수 있다.

이와 같이 일정한 순서에 따라 한 바탕을 계속하여 부르는 가곡창의 연행 방식은 문학적 형식인 연시조의 형식과는 전혀 무관한 것이다. 뿐만 아니라 가곡의 각 곡조에는 곡조마다 특유한 風度와 形容이 있는데<sup>26)</sup> 이것은 그 곡의 분위기에 알맞는 노랫말을 필요로 하는 것이라 생각된다. 그러므로 동일한 내용인 윤희윤리를 일관되게 노래하고 있는 <훈민가> 16수 모두를 가곡창에 엮어서 순서대로 노래할 수는 없는 것이다. 그러므로 <훈민가>를 가곡창에 실어서 연행할 때는 연시조 형식인 16수를 순서에 따라 모두 노래할 수는 없고 그 가운데 몇 장을 선별하여 연행할 수밖에 없는 것이다.

실제로 각 가집에는 훈민시조가 모두 '二數大葉'의 곡조로 수록되어 있어  
27) 훈민시조가 가곡창에 엮혀 노래될 때는 모두 '二數大葉'의 곡조로 가창되

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

27) <훈민가> 16수를 비롯하여 18·9세기에 새로 창작된 훈민시조들은 모든 가집에서 '이삭대엽'에서 부르는 것으로 되어 있다. 다만 <훈민가>의 열여섯 번째의 작품인 '班白者不負戴'만이 18세기에 간행된 가집에서는 '이삭대엽'으로 부

있다는 사실을 알 수 있다. 이 ‘이삭대엽’의 곡조는 ‘歌之風度形容’에서는 ‘杏壇說法 雨順風調’<sup>28)</sup>라 형용하고 있다. ‘杏壇說法’이란 孔子가 행단에서 道學을 설법하는 것 같고, ‘雨順風調’는 태평성대라 칭송되던 고대 중국의 堯舜·禹湯·文武의 시대를 의미하는 것이니, 이러한 ‘이삭대엽’의 풍도와 형용은 훈민시조의 내용과는 잘 어울린다고 보아진다. 그러나 이러한 ‘이삭대엽’의 곡조는 가곡의 한 바탕 안에서는 우주와 계면조에서 각 1번씩, 모두 합하여 두 번밖에 노래할 수 없도록 되어 있다. 따라서 <훈민가>를 가곡창의 연행 방식에 따라 가창할 때는 연시조의 형태로는 불가능하여 부득이 한두 작품을 선별하여 노래할 수밖에 없었던 것이다.

훈민시조의 핵심 내용은 유교의 오류이고, 훈민시조는 이 오류를 조목마다 한수의 작품에 담아 연시조로 창작한 것이 관례였다. 그러나 가객들이 연행의 현장에서 훈민시조를 가곡창에 얹어 가창할 때는, 가곡창의 이러한 제약 때문에 오류이라는 윤리 덕목을 모두다 노래할 수는 없었다. 가객들은 우선 오류의 덕목 가운데 연행의 상황에 적합한 한두 작품을 선택하여 노래하기는 하였으나, 이 오류의 모든 내용을 한 수의 시조에 담아 노래할 필요가 있었다. 이러한 필요에 의하여 이 시기에는 연시조의 형태가 아니면서 오류의 다섯 가지 윤리를 모두 한 수에 담아 노래하는 새로운 형태의 훈민시조가 나타났다.

(7) 天地는 父母여다 萬物은 妻子로다  
江山은 兄弟여늘 風月은 朋友로다  
이중에 君臣分義는 비길 곳이 업세라 (2792)

작품(7)은 金壽長이 지은 것이다. 김수장은 널리 알려진 바와 같이 18세기의 歌樂界를 대표하는 가객이다. 그는 ‘老歌齋歌壇’을 중심으로 수많은 시조를 창작하고, 후진을 양성하고 가집을 편찬하는 등의 눈부신 가악 활동을 전개하였다. 또, 그는 자신이 경영한 ‘老歌齋’를 중심으로 많은 가인·가객들과 교류하면서 풍류를 즐기고 가악을 탐닉했던 전형적인 가객이었다. 그 자신이

르는 것으로 되어 있으나, 19세기에 간행된 「가곡원류」 각 이본에서는 ‘이삭대엽’의 파생 곡조인 ‘우조 중거’ 혹은 ‘중거’에서 부르도록 되어 있다.

28) 「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」

“니 비록 늙었으나 노릿춤을 추고 南北漢 놀리갈새 찌러진적 업고 長安花柳 風流處에 안이 간 곳이 업는”<sup>29)</sup>사람이라고 노래하고 있는 것처럼, 그는 전형적인 가객으로서 각종 연회나 풍류객들의 놀이에 초청되어 풍류를 놀아 주었음을 알 수 있다.

이러한 풍류장에서는 각 가곡의 곡조에 알맞는 노래말이 무엇보다도 필요하였을 것이다. 이러한 필요성에 의하여 오류를 함께 노래하는 새로운 시조를 창작해 내었을 것이다. 다른 많은 가객들도 이러한 노래의 필요성을 절실하게 느낀 것 같다. 왜냐하면 김수장의 이 작품 이외에도 이러한 작품을 여러 가집에서 쉽게 찾아 볼 수 있기 때문이다.

(8) 父母는 千萬歲오 聖主는 萬萬歲라  
 和兄弟 樂妻子에 朋友有信 ㅎ을선정  
 그맛과 富貴功名이야 닐러 무삼ㅎ리오 (1288)

(9) 泰山이 平地토록 父子有親 君臣有義  
 五岳이 崩盡토록 夫婦有別 長幼有序  
 四海가 變ㅎ여 桑田토록 朋友有信 ㅎ리라 (3068)

작품(8)과 (9)는 앞의 김수장의 작품과 마찬가지로 오류의 다섯 가지 윤리 덕목을 모두 한 수의 시조에 담아 노래하고 있다. 이 작품은 지은 이를 알 수 없어 그 창작 연대를 정확하게 알 수는 없다. 그러나 작품(8)은 朴氏本 「詩歌」, 「古今歌曲」, 「槿花樂府」 그리고 「興比賦」의 네 가집에 실려있고, 작품(9)는 「靑丘詠言」, 六堂本 「靑丘永言」 그리고 「시절가」에 실려있는 노래이다. 이 작품들이 수록된 가집과 그 편찬 연대를 미루어 볼 때, 이 두 작품은 모두 18세기 경에 창작된 것으로 짐작된다.

이처럼 오류의 다섯 가지 윤리 덕목을 한 수의 시조에 담아 노래하는 것은 전대의 훈민시조에서는 찾아볼 수 없는 새로운 경향인데, 이것은 훈민시조가 가곡창에 없�서 가창화 되면서 나타난 현상이라 보아야 할 것이다.

29) 「해동가요」 (金三不 校注, 정음사, 1950), p. 118.

## IV. 주제의 편중화

18·9세기에 훈민시조가 가창화되면서 전대의 연시조 형식이 파괴되고, 오륜의 다섯가지 윤리 덕목을 모두 한 수의 작품에 담아 노래하는 새로운 경향이 나타난 것은 위에서 살펴본 바와 같다. 이러한 경향과 더불어 이 시기의 훈민시조에 나타난 또 다른 특징은 오륜 가운데 다른 네 가지 윤리 덕목은 노래하지 않고, ‘부자유친’에 해당되는 ‘孝’를 내용으로 하는 시조만을 창작하고 노래함으로써 훈민시조의 내용이 오륜 가운데 ‘효’에 관한 내용 쪽으로 편중되는 현상이 나타난다.

이러한 경향은 훈민시조의 전범이라 할 수 있는 송강의 <훈민가>가 가창화되면서 각 가집에 수록된 양상을 통해서도 확인할 수 있다. 이 <훈민가> 가운데 오륜에 해당되는 작품은 ‘父義母慈’ ‘君臣’ ‘子孝’ ‘夫婦有別’ ‘長幼有序’ 그리고 ‘朋友有信’을 들 수 있다. 이 작품들이 각 가집에 수록된 양상을 검토해 보면, 「경민편」과 「송강가사」의 각 이본과 이 문헌을 근거로 하여 <훈민가>를 轉載한 것으로 보이는 「청진」·「병가」·「청가」 등 <훈민가>가 연시조의 형태로 전하는 13종류의 문헌을 제외한 다른 가집에는 이들 작품이 수록되어 있는 양상이 매우 편이하다.

오륜 가운데 부자유친을 노래한 ‘子孝’는 9개의 가집에 실려있고, 군신유의를 노래한 ‘君臣’은 5개 가집에, ‘朋友有信’은 2개의 가집에 각각 수록되어 있으나, ‘父義母慈’나 ‘夫婦有別’과 ‘長幼有序’ 등은 연시조의 형태로 수록된 13종류 이외의 가집에는 단 한곳에도 실려있지 않다<sup>30)</sup>. 뿐만 아니라 ‘봉우유신’이 수록되어 있는 두 가집은 「古今歌曲」과 「槿花樂府」인데, 이 두 가집이 가창을 전제로한 곡목위주의 편찬이 아니라, 내용 중심의 주제별로 편찬된 가집임을 감안한다면, <훈민가>의 오륜을 노래한 작품 가운데 실제로 가창되어 널리 불려진 작품은 ‘군신’과 ‘자효’ 두 작품에 불과하다고 보아야 할 것이다. 또 ‘군신’과 ‘자효’의 두 작품이 가집에 수록된 양상을 볼 때, 이 두 작품 가운데서도 ‘자효’가 보다 더 널리 가창되어 졌다고 보아야 할 것이다.

30) 오륜에 해당되는 ‘父義母慈’ ‘君臣’ ‘子孝’ ‘夫婦有別’ ‘長幼有序’ ‘朋友有信’ 등의 작품이 각 가집에 수록되어 있는 양상은 주 21)을 참고 할 것.

특히 부자유친에 해당하는 작품이 '父義母慈'와 '子孝'의 두 작품이 있음에도 불구하고, 아버지의 태도를 노래한 '부의모자'는 가창되지 않았음에도 불구하고, 자식의 도리를 강조하는 '자효'는<sup>31)</sup> <훈민가> 16수 가운데 가장 많이 가창된 사실로 미루어 볼 때, 이것은 오륜 가운데서도 특히 '효'가 강조되었다는 사실을 말해 주는 것이라고 보아야 할 것이다.

이러한 사실은 郎原君 李侃의 훈민시조에도 나타난다. 낭원군은 宣祖大王의 손자로 仁祖 18년에 태어나서 肅宗 25년까지 살았던 사람인데, 가집 「永言」을 남겼으나 지금은 전하지 않고, 「靑珍」에 그의 작품 30수가 전하고 있다. 「청진」에는 그의 작품 30수를 가번 172번부터 202번까지 정연하게 수록하고 마지막 작품 다음에 李賀朝의 발문을 덧붙여 놓고 있다<sup>32)</sup>. 이런 사실로 미루어 짐작할 때, 청구영언 편찬 당시에는 구전으로 노래되는 작품을 모아서 편찬한 것이 아니라, 낭원군의 가집 「영언」을 참고한 것으로 생각된다.

「靑珍」에 실려있는 郎原君의 작품 30수 가운데 가번 197번부터 202번까지 6수가 훈민시조에 해당된다. 그 내용을 차례로 들어보면 父子有親, 兄友弟恭, 男女有別, 長幼有序, 朋友有信 그리고 鄉黨有禮의 여섯 가지 덕목이다. 이 작품들은 전체적인 제목이 따로 없을 뿐만 아니라, 오륜 가운데 군신유의가 빠졌다는 점 등을 고려할 때, 작가가 연시조의 형태를 의식하고 창작하였다고는 할 수 없다. 비록 연시조 작품은 아니지만 이들 작품이 하나씩 가창화되어 다른 가집에 수용되는 양상은 송강의 <훈민가>가 가창되면서 연시조의 형태가 파괴되어 선별적으로 가집에 수용되는 양상과 매우 유사하다. 이들 작품 가운데 '부자유친'은 「청진」 이외에 8개의 가집에 수록되어 있고, '형우제공'은 7개의 가집에 실려있으나<sup>33)</sup>, 다른 작품들은 모두 「청진」에만 수록되

31) "오륜은 五種의 相對者를 一體로 統稱한 것인데, 이것을 各稱한 것은 十義가 되는 것이다. 父子間에는 親함이 있으니 親은 오직 父가 慈하고 子가 孝함으로서만 되는 것"(柳正基, 「東洋思想事典」(우문당출판사, 1956) p. 207)이라 할 때, '부의모자'는 아버지의 태도를 말하는 것이고 '자효'는 자식의 도리를 말한 것이다.

32) 金天澤, 「靑丘永言」(조선진서간행회, 1948) pp. 44-49.

33) 郎原君의 작품 '부자유친'이 수록된 가집은 「靑珍」·「瓶歌」·「海一」·「海周」·「詩歌」·「樂서」·「靑洪」·「靑가」·「興比」의 여덟개이고, '형우제공'은 위의 여덟개 가집 가운데 「興比」에는 수록되어 있지 않다.

어 있을 뿐이다. 이러한 사실은 낭원군의 혼민시조 중에서도 형제 사이의 우애를 노래한 ‘형우제공’이나 ‘효’를 강조하는 ‘부자유친’만이 가객들에게 수용되어 널리 가창되었다는 것을 의미하고 있다.

위에서 살펴본 바와 같이 이 시기에는 기존의 혼민시조가 가객들에 의하여 연행의 현장에서 가창될 때에는 오류 가운데서도 ‘효’를 중심 내용으로 하는 시조가 주로 선택되어 반복하여 노래되었다는 사실을 확인할 수 있다.

이처럼 혼민시조의 내용이 ‘효’에 편중되는 현상은 <혼민가>나 낭원군의 시조처럼 연시조 형식의 작품 가운데 선별하여 노래하는 경우에만 해당되는 것이 아니고, 이 시기에 새롭게 창작되는 혼민시조에서도 나타나는 현상이다.

- (10) 父兮生我<sup>히</sup>시고 母兮<sup>飜</sup>我<sup>히</sup>시니  
 父母의 恩德은 昊天罔極이옵선이  
 眞實로 白骨이 糜粉인들 此生에 어이 잡스오리 (1310)
- (11) 父母 사라신제 愁心을 뵈지 말며  
 樂其心 養其體<sup>히</sup>야 百歲를 지닌 後에  
 못츨니 香火不絶이 괴을혼가 <sup>히</sup>노라 (1291)
- (12) 我不孝親<sup>히</sup>니 子焉孝我 <sup>히</sup>라마는  
 人情이 제 글너셔 子不孝我를 셔러<sup>히</sup>네  
 이 後는 子不孝我를 셔러말고 我不孝親 뉘우칠져.(1822)

위의 세 작품은 모두 ‘효’를 중심 내용으로 하고 있다. 작품(10)은 金天澤의 작품이고 (11)은 金壽長의 작품이며, (12)는 安玟英의 작품으로 이 세 사람은 18·9세기를 대표하는 가객들이다. 김천택과 안민영의 시조 가운데 혼민시조의 계열에 드는 것은 ‘효’를 노래한 위의 작품밖에 없으나, 김수장은 위의 작품 외에도 두 수가 더 있는데 하나는 위의 작품과 마찬가지로 ‘효’를 노래한 것이고, 또 하나는 오류의 다섯 가지 윤리 덕목을 모두 한 수의 작품에 담아 노래한 것이다. 이처럼 이 시기의 가객들이 새롭게 혼민시조를 창작할 때도 오류의 다섯 가지 덕목 가운데 다른 네 가지는 노래하지 않고, 주로 ‘효’를 내용으로 하는 작품만을 지어 주제가 ‘효’에 편중되어 나타나고 있다는 사실을 확인할 수 있다. 작가를 알 수 없어 정확한 창작시기는 알 수는 없지

만 가집에 수록된 상황으로 보아 대략 이 시기에 창작된 것으로 짐작되는 다른 훈민시조도 그 내용은 모두 '효'에 편중되어 있다는 사실을 확인할 수 있다<sup>34)</sup>.

이처럼 훈민시조의 주제가 '효' 하나로 편중화되는 현상은 18·9세기 시조 문학이 전문 가객들에 의하여 연행화되는 과정에서 나타난 현상으로 생각된다. 이 시기의 가객들은 각종 연회나 풍류장에 초청되어 시조를 연행하고 그 댓가로써 생활의 방편으로 삼았기 때문에 연회의 성격이나 청중들의 의식과 취향을 고려하여 연행의 상황에 알맞은 종류의 작품을 선택하여 가창하였기 때문에 노래의 선택은 그 연행 상황과 밀접한 관련을 가진다고 보아야 할 것이다.

시조가 주로 연행된 것은 연회와 이와 유사한 성격의 자리나 기생과의 수작담의 과정, 風流房같이 연회가 벌어지는 전문적 모임 그리고 花朝月夕의 경우나 노래를 익히거나 동호인들끼리 시조를 즐기는 경우 등을 들 수 있다.<sup>35)</sup> 이 가운데서도 시조가 가장 많이 연행된 것은 연회의 자리였으며, 개인적이고 특별한 연회나 일반적인 술자리 또는 회갑 및 생일잔치 등의 연회에서 지어지기도 하고 불리기도 했던 것이 관습이었다.

생일이나 회갑 등의 연회에 시조를 짓거나 노래하는 관습은 조선 전기에 이미 자리를 잡았던 것 같다. 李賢輔의 生日歌并序에 “칠월 그믐날은 이 늙은이의 생일날인데 아들과 손자들이 매년 이 날에 잔치를 열어 이 늙은이를 위로하였다. 신해년 가을에는 따로 성대한 잔치를 베푸니 마을의 어른들과 이웃 고을의 수령들이 모두 모였다. 잔치를 크게 베풀고 차례로 일어나 술을 권하니 마침내 취하여 춤을 추고 각자 노래를 불렀다. 늙은이도 또한 화답하

34) 윤성근님은 이러한 사실을 지적하고 그 이유를 유교 도덕 자체의 의미 상실과 이러한 교훈조의 노래로는 설득되지 않을 만큼 성장한 평민의식을 들었다.(윤성근, 앞의 논문, pp. 337-8) 즉 이 시기에는 일반 백성들의 의식이 성장함에 따라 고착화된 유교이념은 지배이념으로서의 통제력을 상실하게 되기 때문에 훈민시조도 유교도덕 전반을 강조하기 보다는 인간의 보편적인 본성에 바탕을 둔 '효'에 관한 내용으로 편중된다는 것이다. 이러한 해석은 시대적 변화에 중점을 두고 통시적 변화를 설명하려한 것인데 본고는 이와는 달리 시조의 연행과 관련지어 설명하고자 한다.

35) 김대행, 시조유형론(이화여대출판부, 1986) pp. 92-4.

였으니 이 노래(생일가)가 그 때 지은 것이다”<sup>36)</sup>라고 하여 <생일가>를 짓게 된 경위를 말하는 가운데 생일 잔치의 분위기도 함께 전하고 있다. 이러한 생일 잔치에서는 으레 노래를 짓고 부르며 즐겼다는 것을 알 수 있다. 이현보가 잔치에 참석한 손님들의 노래에 화답한 <생일가>가 시조였다는 사실로 보면, 이 때 부르고 즐긴 노래는 시조라는 것이 분명하다.

생일 잔치에서 시조를 짓고 불렀다는 사실은 仁祖때 영남의 선비였던 金啓의 「龍潭錄」에 남아 있는 시조에서도 확인된다. 이 「용담록」에는 김계의 자작시조 31수가 실려있는데 특이한 것은 이 시조에는 모두 창작 동기가 밝혀져 있다는 사실이다. 여기에 의하면 그가 지은 31수의 시조 가운데 연회나 모임에서 지은 것이 반수가 넘는 17수인데, 그 가운데서도 생일에 지은 것이 무려 12수에 이른다는 것이다<sup>37)</sup>. 이러한 사실로 마무리 볼 때, 생일 잔치와 같은 연회에서 시조를 짓고 즐기는 것은 조선 전기부터 자리잡았던 하나의 관습으로 보아야 할 것이다.

이러한 관습이 18세기에 접어들면서 가객들의 활동이 본격화되자, 생일 잔치와 같은 연회에서 스스로 시조를 짓고 부르면서 즐기기도하는 전문적인 가객을 초청하여 그들의 노래를 듣고 즐겼던 것이다.

내가 들으니 평양감사가 대동강 위에서 회갑 잔치를 벌인다는구나. 평안도 모든 수령들이 다 보이고 名妓 歌客이 뿔쳐 오는데 肉山酒海를 이룬다고 벌써부터 선성이 대단하다. 아무날이 바로 잔치날이라는구나. 한번 곁에 심회를 크게 발산할 뿐더러 전두로 돈과 비단을 많이 받아 올 것이니 이 어찌 楊州鶴이 아니겠느냐?<sup>38)</sup>

이 글은 18세기 중엽에 활동했던 歌客 李世春이 그의 연회패라 할 수 있는 琴客 金哲石과 妓生 秋月·梅月·桂蟾 등과 함께 평안감사의 회갑 잔치에 놀러갈 것을 의논하는 대목이다. 이를 통하여 조선후기에는 회갑 잔치에

36) 七月晦日 是翁初度之辰 兒孫輩 每於此日設酌以慰翁 辛亥之秋 別設盛筵 鄉中父老 四隣邑宰俱會 大張供具 秩起酬酢 終至醉舞 各自唱歌 翁亦和答 此其所作也 (李賢輔, 生日歌并序)

37) 林榮澤, 「國文詩의 전통과 陶山十二曲」, 「韓國文學史의 視角」(창작과 비평사, 1984), p. 53.

38) 李佑成·林榮澤 편역, 「李朝漢文短篇集(中)」(일조각, 1978), p. 203.

는 으레 기생과 가객을 초청하여 놀음을 즐겼으며 또 이들에게는 많은 돈과 비단을 전두로 주었다는 것을 알 수 있다. 실제로 이들이 평양감사의 회갑 잔치에 놀아주고, 거의 만금에 가까운 돈을 사례금으로 받았던 것이다.

이 글이 비록 평안감사의 회갑 잔치에 대한 것이지만, 조선조 사회가 유교 이념에 입각한 사회이고 ‘효’가 무엇보다도 강조되던 사회라는 사실을 감안해 본다면, 어느 정도의 경제력만 허락한다면 자식이 부모의 생일이나 회갑에 잔치를 베풀고 가객이나 기생들을 초청하며 풍류를 잡히고 후한 사례금을 주었다는 사실은 쉽게 짐작할 수 있는 일이다.

또한 가객의 입장에서는 가장 빈번하게 초청되어 시조를 연행하는 자리가 바로 생일이나 회갑 잔치였으며, 또 비교적 융숭하게 대접받을 수 있는 곳이 바로 생일이나 회갑 잔치였기 때문에 이러한 연회에 가장 잘 어울리는 곡목을 선정할 필요가 있었을 것이다. 시조의 연행이 일반적으로 정격의 근엄한 분위기에서 변격의 흥겨운 분위기로, 점잖은 데서부터 점차 흥청거리는 쪽으로 진행된다고 할 때<sup>39)</sup> 생일이나 회갑과 같은 연회에 초청된 가객들은 아직 잔치의 흥이 고조되기 전인 잔치의 초반부에 부모의 생일이나 회갑 잔치와 같은 연회의 의미를 가장 잘 살릴 수 있는 노래를 가창하였을 것이다. 여기에 가장 적합한 내용의 노래는 바로 부모에 대한 자식의 효을 강조하는 혼민시조였을 것이다. 처음에는 <혼민가>에 있는 ‘자효’와 같은 작품을 노래하였지만 차츰 시조를 직접 지을 수 있는 가객들이 등장하면서 이러한 분위기에 맞는 새로운 작품을 짓기도 하였을 것이다.

이와 같이 18세기여 접어들면서 가객들이 전문화·직업화되면서 연회에 초청되어 시조를 연행할 경우 청중들의 취향이나 기호를 고려하지 않을 수 없었다. 그런데 이 가객들이 가장 자주 초청되어 시조를 연행했던 연회가 생일이나 회갑 잔치였으며, 이러한 연회에서 시조를 연행하는 과정에서 혼민시조의 주제가 ‘효’에로의 편중화 현상이 일어났던 것이다. 따라서 ‘효’에로의 주제의 편중화 현상은 18·9세기에 접어들면서 시조가 가객들에 의하여 연행의 현장에서 가창화되는 과정에서 일어난 현상이라고 보아야 할 것이다.

39) 김대행, 앞의 책, p. 108.

## V. 맺음말

본고는 양반 사대부들이 유교도덕으로써 백성들을 교화하기 위한 명백한 의도 아래 창작되어 일반 백성들에게 暗誦의 방식으로 향유되던 훈민시조가 18·9세기의 시조문학이 연행 예술화되는 과정에서 가객들에 의하여 가창의 방식으로 연행되면서 어떻게 수용·변모되고 또 새롭게 창작되며, 또 그 의미는 무엇인가를 중심으로 고찰하였다. 지금까지 논의한 결과를 간추려 맺음말로 삼는다.

1. 18·9세기의 훈민시조는 '암송'과 '가창'이라는 두 가지 방식으로 이원적 전승을 하게 된다. 즉, 일반 백성들은 유교 윤리를 익히기 위해서 官에서 간행·유포한 전대의 <훈민가>를 수용하여 훈민시조의 일반적인 향유방식인 '암송'의 방식으로 향유하였고, 가객들은 연행의 현장에서 이것을 '가창'의 방식으로 연행하기도 하면서 한편으로는 연행과 가창에 적합한 새로운 훈민시조를 창작하기도 하였다.

2. 이 시기에 훈민시조의 향유방식이 '암송'의 방식에서 '가창'의 방식으로 변화되면서 훈민시조는 전대와는 달리 연시조 형식이 파괴되는데, 이러한 원인은 시조를 창하는 가곡창의 제약 때문이라는 것을 밝혔다. 즉, 일정한 순서에 따라 한 바탕을 계속하여 부르는 가곡창의 연행 방식은 문학적 형식인 연시조 형식과는 전혀 무관하기 때문에 <훈민가>와 같은 연시조라도 연행의 현장에서 가객들에 의하여 가창될 때에는 몇몇 노래만 선택하여 각 장을 독립된 노래로 노래함으로써 결과적으로는 연시조의 형식이 파괴되었다.

3. 아울러 이 시기에 가객들이 새로운 훈민시조를 창작할 때도 연시조 형식으로 지은 것이 아니라, 오류의 다섯 가지 윤리 덕목을 한 수에 담아 노래하는 새로운 형식의 작품이 나타난 것이다. 즉 가객들이 연행의 현장에서 훈민시조를 가곡창에 얹어 가창할 때는, 가곡창의 제약 때문에 오류이라는 다섯 가지 윤리 덕목을 모두 노래할 수는 없었기 때문에 오류의 모든 내용을 한수의 시조에 담아 노래할 필요가 있었다. 이러한 필요에 의하여 이 시기에는 연시조의 형태가 아니면서 오류의 다섯 가지 윤리를 모두 한수에 담아 노래하는 새로운 형태의 훈민시조가 나타났다.

4. 훈민시조에 나타난 또 다른 특징은 오륜 가운데 다른 네 가지 윤리 덕목은 노래하지 않고, '부자유친'에 해당되는 '孝'를 내용으로 하는 시조만을 창작하고 노래함으로써 훈민시조의 내용이 오륜 가운데 '효'에 관한 내용 쪽으로 편중되는 현상이 나타난다. 이 시기에 접어들면서 가객들이 전문화·직업화되면서 연회에 초청되어 시조를 연행할 경우 청중들의 취향이나 기호를 고려하지 않을 수 없었다. 그런데 이 가객들이 가장 자주 초청되어 시조를 연행했던 연회가 생일이나 회갑 잔치였으며, 이러한 연회에서 시조를 연행하는 과정에서 훈민시조의 주제가 '효'에로의 편중화 현상이 일어났던 것이다. 따라서 '효'에로의 주제의 편중화 현상은 18·9세기에 접어들면서 시조가 가객들에 의하여 연행의 현장에서 가창화되는 과정에서 일어난 현상이라고 보아야 할 것이다.