

〈평산신씨 가승〉의 성격과 신헌조 시조의 유포 양상*

김용찬**

|| 차례 ||

1. 머리말
2. <평산신씨 가승>의 성격과 한역의 양상
3. 신헌조 시조의 가집 유포 상황과 그 의미
4. 맺음말

【국문초록】

시조의 창작과 전승 과정은 매우 다양하게 나타나는 것이 일반적이다. 본고는 신헌조의 작품만으로 엮은 <봉래악부>의 작품들이 후대에 전승되는 과정을 살펴보고자 하였다. 그의 시조는 아들인 신희선에 의해 일부 작품이 선정되어, 한역시와 함께 별도의 문헌인 <평산신씨 가승>으로 엮여 전해지고 있다. 그러나 전체 25수 중 10수만이 선택되었을 뿐만 아니라, 절반에 가까운 사설시조는 단 1수만이 <가승>에 수록되었다. 이것은 신희선이 부친의 사대부로서의 작가 의식을 부각시키기 위한 의도에서 비롯된 것이라 이해된다. 이러한 의도는 한역시의 번역 태도를 통해서도 확인할 수 있다.

신헌조의 작품은 19세기에 편찬된 후대의 가집들에도 수록되어 유포되고 있다. 모두 5수의 시조가 가집에 수록되어 있는데, 사설시조가 3수나 되는 것도 흥미로운 사실이다. 그리고 가집에 전하는 작품들은 <가승>의 수록 작품들과는 단 1수도 일치하지 않는다. 이들은 모두 작자의 이름이 없는 무명씨로 전하거나, 다른 작가의 이름이 표기되어 있기도 하다. 대체로 작가인 신헌조의 개인적 특성을 살필 수 있는 작품들은 보이지 않으며,

* 이 논문은 2007년 정부(교육과학기술부)의 재원으로 한국학술진흥재단의 지원을 받아 수행된 연구임(2007-322-A00061).

** 순천대학교 국어교육과 교수.

당시 연행 현장에서 흥겹게 부를 수 있는 작품들 위주로 선정된 것이 특징이다.

동일한 작가의 작품이 어떤 의도로 유포되는가에 따라 전혀 다른 성격과 경로를 택하게 되는데, 신헌조의 시조가 전승되는 양상에서 이를 실증할 수 있다. 신헌조의 작품은 아들인 신희선에 의해 일부 작품만을 선택해 별도의 문헌으로 꾸러지기도 하고, 당시 연행 현장에 노출되어 후대의 가집들에 수록되기도 하였다. 이렇듯 두 갈래로 유포된 작품들의 내용과 성격은 전혀 다른 면모를 지니고 있다. 그 의미를 탐구함으로써 시조의 창작과 유통 과정에 대해서 중요한 일면을 확인할 수 있는 것이다.

주제어 : 신헌조, 봉래악부, 평산신씨 기승, 가집, 시조의 전승, 시조의 연행 환경 등

1. 머리말

시조의 창작과 전승의 과정은 매우 다양하게 나타나는 것이 일반적이다. 작품이 지어지면서 구전되다가 후에 문헌에 정착되는 경우가 있는가 하면, 창작과 함께 문헌에 기록되어 전승되기도 한다. 문헌에 정착된 작품의 경우에도 연행 현장에서 널리 불리면서 구전으로 전파되어, 문헌 기록과 달리 변형된 형태의 이본(異本)을 생성하기도 한다. 또한 구전되다가 문헌에 정착되지 못하고 사라진 작품들도 있을 것이다. 하지만 몇몇 작품들은 누군가에 의해 한시로 번역되어 비록 원문을 확인할 수 없지만, 그 대체적인 내용만을 알 수 있는 것들도 있다. 조선 후기에 편찬되었던 가집(歌集)들은 연행에 사용되는 일정한 요구를 반영하여, 다양한 전승 경로에 있었던 작품들을 모아 놓은 것이라 할 수 있다. 가집은 일정한 음악적 표지를 부여한 그 나름의 편제에 맞춰, 편찬자가 수집한 작품들을 배열한 문헌 자료이다.

다양한 작품들을 모아 편찬한 가집들과 달리, 한 개인의 작품으로만 이뤄진 경우도 있다. 조선 후기에 활동했던 신헌조(申獻朝:1752~1807)의 <봉래악부(蓬萊樂府)>가 그 예라 할 수 있는데, 여타의 가집들과는 달리

작자 자신의 작품만을 모아 엮어냈다. 가집의 편찬과 관련된 서·발문이나 어떠한 음악적 표지도 없지만, 모두 25수의 작품이 평시조와 사설시조로 구분되어 수록되어 있다.¹⁾ 신헌조는 대사간과 강원도 관찰사를 역임한 인물인데, 사대부 신분인 그가 자신의 작품만을 모아 가집을 편찬했다는 것은 시조사적으로도 의미가 있다 할 것이다. 더욱이 그의 작품은 후손들에 의해 한역되어 전하기도 하고, 후대의 가집들에 일부 작품이 수록되어 연행 현장에서 연창되기도 하였다.

신헌조의 아들인 신효선(申孝善:1783~1821)이 그의 작품 중 10수를 뽑아서, 각 작품에 한역시를 붙여 두루마리 형태로 보관했던 것이 후손들에 의해 전해지고 있다. <봉래악부> 수록 작품의 일부를 뽑고 그것에 한역시를 더한 형태의 문헌인 이 자료를 <평산신씨 가승>이라 하고,²⁾ 본고는 작품 선정의 면모와 함께 한역의 성격을 고찰해 볼 것이다. 비록 가문 내에서 유통되었지만, 가집에 수록된 작품들을 발췌해 따로 문헌을 꾸민 것은

1) 신헌조와 <봉래악부>에 관해서는 다음과 같은 연구들이 제출되어 있다. 심재완, 『시조의 문헌적 연구』(세종문화사, 1972); 심재완, 『<봉래악부> 입수의 기원』(『모산학술통신』 25·26 합병호, 모산학술연구소, 2004); 황순구, 『봉래악부 소고』(『국어국문학』 85, 국어국문학회, 1981); 박을수, 『죽취당 신헌조론』(『한남어문학』 제13집, 한남대학교 한남어문학회, 1987); 윤정화, 『죽취당 신헌조의 삶과 그 문학적 형상화 고찰』(『국어국문학』 제34집, 부산대학교 국어국문학과, 1997); 김용찬, 『<봉래악부>의 성격과 신헌조의 작품 세계』(『한국시가연구』 제28집, 한국시가학회, 2010) 등.

2) 본고는 <평산신씨 가승>의 원본이 아닌 복사본만을 확인한 상태에서 작성되었다. <가승>은 서두에 신효선의 발문이 붙어있고, 이어서 <봉래악부>에서 취택한 작품과 한역시가 필사되어 있는 두루마리의 형태이다. 복사가 원본과 동일한 형태로 이뤄졌다는 것을 전제로, 이 자료는 세로×가로가 각 18.5×56.5cm 정도의 크기이다. 앞부분에 필사자인 신효선의 호를 따 '낭암공유고(郎巖公遺稿)'라는 제목이 붙어 있으나, 필체나 글자의 형태로 미루어 후대에 누군가에 의해 첨가된 것으로 파악된다. 따라서 본고에서는 평산신씨 가문에서 전해지는 이 자료의 성격을 고려하여 <평산신씨 가승>이라 명명하였다. 신씨 문중에서 전해오는 <봉래악부>와 이 자료의 복사본을, 필자는 박을수 선생을 통해서 입수할 수 있었다. 연구를 위해 흔쾌히 자료를 제공해 주신 박을수 선생님께 이 지면을 빌어 감사의 말씀을 전한다.

작품의 향유 과정에 대한 단서를 제공하고 있다고 여겨진다. 특히 이 자료는 작가론 차원에서 다른 연구에서 그 존재가 간략하게 언급되었고,³⁾ 작품을 펼치면서 작품과 함께 한역시가 소개⁴⁾되었을 뿐 본격적인 검토는 아직 이뤄지지 않았다. 시조의 한역 양상에 관한 연구가 그동안 꾸준히 진행되었는데,⁵⁾ 여기에 신현조의 작품을 대상으로 한 한역시의 면모와 한역의 양상을 살피는 것도 충분히 의미가 있을 것이라 여겨진다.

또한 <봉래악부> 수록 작품 중 일부는 19세기에 편찬된 <청구영언 육당본> 등 여러 가집들에도 수록되어 있어, 제한적이지만 그의 작품이 널리 향유되었음을 확인할 수 있다. 일부 선행 연구에서는 다른 가집에 수록되었다는 이유로, 이 작품들을 신현조의 것으로 볼 수 없다는 주장이 제기되기도 하였다.⁶⁾ 그러나 뚜렷한 근거도 없이 개인 가집에 수록된 작품의 작자를 부정하는 것은 문제가 있다고 하겠다. 오히려 신현조의 작품들 중에서 일부만이 후대의 가집에 전해진다면, 그 의미가 무엇인지를 밝히는 것이 필요하다. <봉래악부>에는 아무런 음악적 표지가 없지만, 가집에 수록될 때에는 해당 작품들이 어떠한 악곡에 배분되었는가를 따져볼 것이다. 작품의 내용이나 음악적 표지를 살펴, 가집에 유포된 신현조의 작품들이 연행 현장에서 어떻게 향유되었는지를 알 수 있을 것이라 여겨진다.

따라서 본고는 먼저 <평산신씨 가승>의 성격을 살펴보고, 수록된 작품들이 어떠한 의도에서 취택되었는지 그 의미를 짚어볼 것이다. 아울러 신효선의 한역시와 시조의 비교를 통해, 한역의 성격을 파악하고 그 의미를 따져보겠다. 그리고 일부이지만 신현조의 작품이 후대의 가집에 전승되는

3) 박을수, 앞의 논문, 86~87면.

4) 김용찬, 앞의 논문.

5) 시조의 한역 양상과 한역 작가들의 면모에 대해서는 조해숙, 『조선 후기 시조 한역과 시조사』(보고사, 2005)를 참조하였다.

6) 황순구, 앞의 논문.

상황을 점검하고, 어떠한 작품들이 연행 현장에서 연창되었는가를 살펴 그 의미를 짚어보기로 하겠다. 이를 통해서 시조의 창작과 유포에 대한 과정의 일단을 확인할 수 있으리라 생각된다.

2. <평산신씨 가승>의 성격과 한역의 양상

신헌조의 작품이 수록된 가집 <봉래악부>에는 모두 25수의 자작 시조가 수록되어 있으며, 평시조 13수와 사설시조 12수가 포함되어 있다. 신헌조는 1802년(순조 2)에 강원도 관찰사에 제수되어, 1804년 경상도 단성(지금의 경남 산청 일대)으로 유배가기까지 2년 남짓 강원도 감영이 있던 원주에서 생활을 했다. ‘봉래(蓬萊)’는 금강산의 여름 별칭으로, 금강산이 있는 강원도를 지칭한다. 따라서 <봉래악부>라는 가집 명칭은, 신헌조가 강원도 관찰사로 재임하는 중에 지은 작품들을 위주로 엮어낸 것에서 유래한 것으로 파악된다. 수록 작품들의 내용은 크게 보아 사대부 신분인 작자의 처지와 의식을 반영한 작품들, 그리고 개인적 소회를 펼쳐낸 작품들로 나눌 수 있다.⁷⁾

<평산신씨 가승>(이하 ‘가승’이라 약칭)은 그의 아들인 신희선이 가집에 수록된 작품들 중 일부를 뽑고, 거기에 한역시를 더해 엮은 형태의 문헌으로 <봉래악부>의 이본이자 발췌본으로서의 성격을 지니고 있다. 전체

7) 이상 <봉래악부>와 신헌조의 시조에 대해서는 김용찬, 『<봉래악부>의 성격과 신헌조의 작품 세계』를 참조할 것. 박을수는 신헌조의 작품을 연군(4수), 우세(2수), 애민(3수), 사친(2수), 별한(1수), 권계(5수), 관유(2수), 육담(2수)낙도(3수) 등으로 구분하고 있다.(박을수, 앞의 논문, 90면) 각 작품의 주제나 소재를 고려해 세밀하게 분류한 것이지만, 작품에 드러난 의식을 기반으로 분류하면 대체로 사대부의 의식을 보여주는 작품들과 개인적 소회를 드러낸 작품 등 크게 두 가지 유형으로 나눌 수 있다고 여겨진다.

25수의 작품 중 10수만을 가려 뽑았는데, 그 작품들의 면모를 통해 선자(選者)의 의도를 읽어낼 수 있다고 본다. <봉래악부>와 달리 <가승>에는 사설시조가 단 1수만이 보이고, 나머지 9수는 모두 평시조이다. 수록된 작품들은 대체로 사대부로서의 의식과 면모를 보여주는 내용을 담고 있다는 점도 특기할 만하다. 적어도 신효선은 선친의 작품을 대표한다고 여겨지는 것들을 뽑았고, 그것을 통해 시조 작가로서의 의미를 부여하려는 의도가 작용했을 것이라 여겨진다. 또한 거기에 한역시를 붙인 것도 주목할 만하다. <가승>에 시조와 한역시를 함께 수록한 것은, 신효선이 부친의 작품을 ‘노래’로 수용하면서 또한 한역하여 ‘기록물’로서 전승을 꾀한 것이라 해석할 수 있겠다. 시조 작품의 원문에 한자와 한글이 병기되어 있는 <봉래악부>와는 달리, <가승>의 작품 표기는 한자에 한글이 병기되어 있지 않은 것도 특징이다.⁸⁾

일반적으로 사대부 사회에서는 ‘언문가집’ 자체를 공식적인 기록물이나 신빙할 만한 문서로 여기지 않는 문화적 관습이 존재하고 있었고, 그러한 이유를 들어 사대부들이 시조를 한역한 동기로 설명하기도 한다.⁹⁾ 신효선도 선친의 작품을 한역하여, 그 중 일부를 자신의 문집인 『낭암집(朗巖集)』에 수록하였다.¹⁰⁾ 비록 선친의 시조를 한역한 것이지만, 자신의 한역시 역시 하나의 작품으로 인식하고 있었다는 것을 보여준다고 하겠다. 그는 시조를 모두 7언절구의 형태로 한역했는데, 이는 고려 말 이제현의 ‘소악부’의

8) 가곡창의 5장에 맞춰 띄어쓰기가 되어 있는 <봉래악부>의 표기 형식을 그대로 따랐으나, 일부 작품에서는 부분적으로 차이가 나기도 한다. 또한 작품을 옮겨 적는 과정에서 발생했으리라 추정되는데, 두 문헌에 표기법이 서로 다른 경우도 여러 곳에서 확인되고 있다.

9) 김석희, 『19세기의 시조 한역과 한시의 시조화』(『조선 후기 시가 연구』, 월인, 2003), 108면.

10) 신효선, 『낭암집』 권지사(『평산신씨문집』 제7권, 평산신씨 대종회, 1993, 324면). 문집에는 시조 원문은 보이지 않고, 4수의 한역시만이 ‘칠절(七絶)’ 즉 칠언절구의 항목에 수록되어 있다.

전통을 이어받아 행해진 19세기 시조 한역의 한 특징으로 들기도 한다.¹¹⁾ 대체로 사대부들의 문집은 국문으로 이뤄진 시조나 가사가 수록되는 경우가 드물고, 한시 등 한문 자료를 위주로 엮여지는 것이 일반적이다. 신호선이 선친의 작품들 중 일부를 뽑아 <가승>을 꾸미고 한역시를 남긴 것을 그러한 관점에서 이해할 필요가 있다.

신호선은 <가승>의 첫머리에 발문(跋文)을 남겨, 자신이 선친의 시조를 뽑아 한역시를 붙여 새로이 엮어낸 이유에 대해서 간략하게 언급하고 있다. 그 내용은 다음과 같다.

선부군의 <봉래악부>를 펼쳐 보니, 수십 수의 가곡이 절조(絶調)가 아닌 것이 없는데, 한 번 노래하매 3번 감탄할만하여 여운이 있었다. 삼가 단가 수십 수를 모아서 번역하여 한시로 지었으나, 더하여 만족할만한 기미를 얻지 못했으니, 항상 눈으로 볼 수 있는 정성이 깃들기를 바란다.¹²⁾

발문에 간기(刊記)가 남아있지 않아 이 기록이 언제 이뤄진 것인가는 분명치 않지만, 부친에 대한 호칭을 ‘선부군(先府君)’이라 한 것으로 보아 <가승>은 신현조의 사후에 이뤄진 것으로 파악된다.¹³⁾ 이 기록에서는 <봉래악부>가 부친인 신현조에 의해 엮어졌다는 것을 분명히 하고 있으며, 가집에 수록된 작품을 가곡창으로 불렀다는 것을 확인시켜 주고 있다.¹⁴⁾ 신호선 본인이 선친의 작품을 노래로 즐겼고, 그 여운을 느끼기 위하

11) 김석희, 앞의 논문, 86면. 이 논문에서는 시조를 ‘소악부’라는 명칭으로 한역(1831년)한 신위의 예를 들어서 설명하고 있는데, 신호선의 시조 한역 작업은 이보다 앞서는 시기에 이뤄진 것이다.

12) “披覽先府君蓬萊樂府，數十首歌曲，無非絕調，一唱三歎，猶有餘韻。謹撮短歌數十首，翻而作詩，未免添足之幾，而庶寓常日之忱云。”，<평산신씨 가승>. 이 기록은 신호선의 문집인 『낭암집』에도 수록되어 있다.

13) 그렇다면 <가승>은 신현조가 죽은 1807년과 신호선의 몰년(沒年)인 1821년 사이의 어느 기간에 엮어졌음을 알 수 있다.

여 한역시로 만들었음을 적시하였다. 일단 3장으로 이뤄진 시조와 4행의 한시(7언절구)는 서로 다른 갈래이며, 또한 시적 표현의 관습도 다를 수밖에 없다. 따라서 한역시로서는 원작(노래)의 느낌을 충분히 전달할 수 없었던 까닭에, 신호선은 자신의 한시를 평하여 ‘만족할 만한 기미를 얻지 못했다’고 언급했던 것이다. 그럼에도 신호선은 한시를 짓고 향유하는 것이 더 익숙했기에, 돌아가신 부친의 작품을 ‘항상 눈으로 볼 수 있’도록 시조를 7언절구의 한시로 번역한 것으로 이해된다.

우리 문학사에서 시조를 한역하려는 시도는 19세기 이전에도 꾸준히 진행되었다. 그러나 다양한 형식으로 한역되던 것이, 19세기에 접어들면서 ‘7언절구라는 근체시의 견고함 속에서 고착화하는 현상’을 보인다고 평가된다.¹⁵⁾ 더욱이 시조의 한역 양상이 7언절구의 형태로 굳어진 것은 ‘신위가 이제현의 소악부 전통을 부활시킨 이래 19세기 내내 시조의 한시화에 있어 확고한 표준형으로 정착된 관습’이라고까지 설명되고 있다.¹⁶⁾ 비록 신호선의 한역 작업이 한 사람의 작품만을 대상으로 한 것이지만, 신위의 『소악부』(1831년)보다 이른 시기에 이뤄졌다는 점에서 주목할 만하다. 무엇보다 시조의 내용 모두를 온전히 한시 속에 담아내려는 의도가 엿보인다는 점에서 ‘소악부’의 한역 양상¹⁷⁾과도 비교될 수 있다고 본다. 이제 <가승>에 수록된 작품과 한역시를 통해서, 그 의미를 살펴보기로 하자.

봉래각(蓬萊閣) 비를 타고 삼산교(三山橋) 지나거나

14) <봉래악부> 수록 작품들은 가곡창의 5장 분절에 맞춰 띄어쓰기가 되어 있다.

15) 조해숙, 『시조 한역의 사적 전개 양상과 시조사적 의미』, 앞의 책, 219면.

16) 김석희, 앞의 논문, 86면.

17) 신위의 소악부를 분석한 신은경에 의하면, 3장 형식의 시조를 4행의 절구로 옮기는 방식이 다양하게 나타난다고 한다. 곧 시조의 초·중·종장을 온전히 한시에 담아내는가 하면, 그 중 어느 한 장을 생략하는 경우도 적지 않다. 신은경, 『신위 소악부에 대한 문체론적 연구』(『한국시가연구』 제4집, 한국시가학회, 1998), 317~318면.

황운교(黃雲橋) 취미교(翠微橋)로 영주사(瀛洲榭) 올라가니
방장도(方丈島) 불사약(不死藥) 키옵거든 님 겨신 뉘 들이리라.(가승 *1
/ 봉래*1)18)

盡日蓬萊坐小艇 瀛洲登處過三橋
靈芝欲獻君王壽 望裏美人若左霄.

요분장(繞粉牆) 기수참차(琪樹參差)하고 영록파(映綠波) 채각영롱(彩閣玲瓏)이라

일편주(一扁舟) 옥향하처(欲向何處)오 삼신산(三神山) 지재차중(只在此
中)이라

아마도 관동승경(關東勝景)은 예쁜인가 흐노라.(가승 *9 / 봉래 *12)
粉牆琪樹影參差 彩閣玲瓏照綠漪
一片孤舟何處向 三山勝景此中奇.

이 두 작품의 한역시는 모두 『낭암집』에 수록되어 있는데, 적어도 신효선의 입장에서 부친의 시조를 대표하는 작품으로 생각했을 법하다고 여겨진다. 앞의 작품은 강원 감영의 후원에 위치한 ‘봉래각’이라는 정자를 매개로 하여, 도선적 분위기를 지닌 소재들을 통해 형상화하고 있다. 초장과 중장의 ‘삼산교’·‘황운교’·‘취미교’는 물론, ‘영주사’와 중장의 ‘방장도’까지 작품의 출발이 되는 ‘봉래각’의 명칭에서 환기되는 가상의 공간이다. 이러한 도선적 의미를 지닌 소재들은 결국 종장에서 확인할 수 있듯, ‘님’에게 드리는 ‘불사약’을 표현하기 위한 수단으로 제시되었다. 이 작품에서 ‘님’이란 곧 ‘군왕(君王)’를 지칭하는 것이니, 신하로서 군주에 대한 헌수(獻壽)를 드리겠다는 의미이다. 따라서 강원 관찰사로 재직하는 작자가 임금을 생각

18) <가승>의 원문은 <봉래악부>와는 달리 한자와 한글이 병기되어 있지 않지만, 본고에서는 이해의 편의를 위해 한글을 내어 쓰고 한문은 ()안에 병기했다. 그리고 현대 어법에 맞게 띄어쓰기를 한 후 작품의 끝에는 해당 작품의 <가승>과 <봉래악부>의 수록 순서를 나타내는 가번(歌番)을 붙였으며, 이어서 신효선의 한역시를 제시했다.

하는 자신의 심경을 표출한 것이 바로 이 작품의 창작 의도라 할 수 있다.¹⁹⁾

이 작품의 한역시는 초장의 내용을 1행과 2행에 나누어 의미를 배분하고, ‘진일(盡日)’이라는 표현을 덧붙여 종일토록 불사약을 찾아 헤매는 화자의 모습을 형상화하였다. 특히 초·중장에 나타난 다리의 명칭을 한시에 서는 단순하게 ‘삼교(三橋)’라고 지칭하고, 종장의 ‘방장도’ 역시 굳이 표기하지 않았다. 이처럼 초·중장의 내용은 한시의 2행으로 처리하고, 작품의 중심을 이루며 충군 의식을 드러낸 종장의 내용은 한시의 3행으로 표현하였다. 그리하여 ‘불사약’은 ‘영지(靈芝)’로, ‘님’은 ‘군왕(君王)’으로 보다 구체적으로 적시하였다. 여기에 ‘님(美人)’을 멀리서 그리는 화자의 형상이 제시된 4행이 새로이 첨가되어, 전체적으로 원작에서 보이는 도선적 의미가 약화되면서 임금을 그리는 화자의 심정을 보다 절실하게 표현한 것이 한역시의 특징이라 하겠다.

다음 작품은 7언절구의 한시에 현토를 하여 초·중장을 이루고, 종장은 작자의 감상을 서술하여 첨가된 것이다. 이러한 수법은 한시를 차용(借用)하여 시조를 창작하는 경우에 일반적으로 사용되는데,²⁰⁾ 결국 이 작품은 초·중장의 한시²¹⁾에서 표현된 시적 대상이 종장에서 언급한 ‘관동승경’임을 드러내고자 하는데 있다. 아마도 내용으로 보아 한시는 신현조 자신의 작품으로 여겨지는데,²²⁾ 그렇다면 동일한 내용의 작품을 한시와 시조로 만

19) 이 작품 해석은 김용찬, 『<봉래약부>의 성격과 신현조의 작품 세계』, 396~397면을 참조할 것.

20) 강혜정, 『시조의 한시 수용 양상 연구』(고려대학교 석사학위논문, 1995), 19~23면.

21) 초·중장의 한시의 내용은 다음과 같다. “화려한 담장을 두른 듯한 아름다운 나무들은 들쭉날쭉하고, / 푸른 물결에 비추인 채색한 누각의 광채가 찬란하도다. / 일엽편주는 어느 곳을 향하려는가! / 삼신산이 이 가운데 있을 뿐이라네.”

22) 모두 5권으로 구성된 신현조의 문집은 가문에 대대로 전승되어 오다가, 한국전쟁(1950년)의 와중에서 유실되었다. 현재 전하는 문집은 유실되고 남은 글들을 수습하여 신현조의 5세손인 신현기에 의해 2권으로 편찬된 것이다. 따라서 이 작품이 그의 작품인지는 현재의 문집을 통해서도 확인되지 않으나, 전체적인 내용으로 보아 물가의 누

들어 동시에 향유하고자 하는 의도가 있었다고 해석할 수 있다. 작품의 내용은 아름답게 채색한 물가의 누각을 중심으로, 화려한 담장을 두른 듯한 주변의 나무를 배경으로 뱃놀이를 즐기는 모습을 형상화하고 있다. 더욱이 그러한 화자의 모습을 신선이 산다는 삼신산을 찾는 것으로 묘사하고 있어, 앞의 작품(가승 *1)과 유사한 면모를 보여주고 있다고 하겠다. 다만 앞의 작품이 그러한 소재를 충군 의식을 드러내는 수단으로 표현되고 있다면, 이 작품에서는 ‘관동승경(關東勝景)’에서 풍류를 즐기는 화자의 모습을 부각시키고 있다는 점에서 차이가 난다.

한역시의 1~3구에서는 원작의 내용을 그대로 담아내면서 약간의 변용을 가하는데 그치고 있다면, 4구에서는 원작의 4행과 종장의 내용을 함께 표현하기 위해 내용을 축약하여 구성하였다. 그리하여 시조의 종장에서 표현하고자 한 ‘관동승경’이 한역시에서는 단지 ‘삼산 승경(三山勝景)’으로 제시되고 있는데 그치고 있다. 일반적으로 시조를 한시로 번역할 때 어떤 식으로든 의미의 변형이 일어나게 마련이다. 이처럼 한시현토체의 시조 작품을 동일한 7언절구의 형태로 한역을 할 때도 시적 변용이 발생한다는 것을 알 수 있다. 번역자의 입장에서, 한시를 새롭게 창작할 때보다 한역시에서 원작자의 의도를 가급적 충실히 전달하려는 의도가 강하게 나타날 수밖에 없을 것이다. 그러나 이 작품의 경우 원작의 한시와 한역시가 동일한 내용을 다루고 있지만, 작품의 의미 지향은 서로 다르게 표출되고 있어 흥미롭다. 이는 한역시에서 시조의 종장까지를 포괄하여 다루고자 하는 의도에서 비롯된 까닭이라 하겠다.

신현조는 <봉래악부>에서 강원 관찰사인 자신의 역할을 상기시키는 작품을 적지 않게 남겼다. 자신이 다스리는 고을이 태평하고 임금에게 충성을 바치는 것이 지방관의 가장 중요한 역할이다. 따라서 <가승>에서도 역시

정을 중심으로 배를 띄워놓고 풍류를 즐기는 작자의 면모를 반영한 것이라 여겨진다.

이러한 작품들이 선정되어 수록되는 것은 일견 당연한 현상이라 여겨진다.

성명(聖明)이 임(臨)하시니 시절(時節)이 태평(太平)이라
 관동 팔백리(關東八百里)에 홀 일이 비히 업다
 두어라 황로청정(黃老淸淨)을 베퍼 불가 호노라.(기승 *2 / 봉래 *2)
 幸逢今世后明明 時節熙熙樂太平
 關東八百里無事 施措不妨黃老淸.

천지(天地) 덕합(德合)하고 일월(日月)이 병명(并明)이라
 삼종(三宗) 묵우(默佑)하시 백령(百靈)이 공호(共護) | 로다
 양성후(兩聖候) 일시(一時) 평복(平復)하시니 환균팔역(歡均八域)호여
 라.(기승 *3 / 봉래 *3)
 德合乾坤明月 三宗默佑陟降靈
 試看八域歡均處 兩聖一時玉候寧.

첫 번째는 강원 관찰사인 작자 자신의 생각과 포부를 드러내고 있는 작품이다. 즉 시절이 태평한 이유를 임금의 밝은 정치가 임했기 때문이라고 설명하고, 그리하여 자신이 다스리는 ‘관동 팔백리’에도 임금의 덕이 끼쳐 관찰사인 화자는 할 일이 전혀 없다는 인식을 보여주고 있다. ‘황노청정’이란, 정치의 도리는 곧 청정한 정치가 시행되면 백성들이 저절로 안정된 생활을 영위한다는 노자(老子)의 말에서 유래한 표현이다. 작품의 전반부는 태평한 시절이 모두 임금의 덕이라는 내용이 차지하고 있고, 종장에서는 그러한 시절에 깨끗한 정치를 펼쳐 보이겠다는 화자의 포부를 덧붙이고 있다. 이러한 인식은 강원 관찰사로 재직하고 있는 작자 자신의 생각이자, 당대 지배 관료들의 일반적인 인식에 기반하고 있다고 여겨진다.

이 작품에 첨가된 한역시에서는 태평시절을 강조하는 초장의 내용이 1~2행에 걸쳐 표현되고 있다. 즉 임금의 밝은 정치를 뜻하는 ‘성명(聖明)

이 ‘임’했다는 초장 앞 구절의 표현이, 한역시에서는 ‘다행히 금세에 임금의 밝고 밝은 덕을 만나다’는 내용으로 임금의 덕을 보다 강조하는 방향으로 변용되고 있다. 이러한 의도는 초장 뒷부분에서도 동일하게 엿보인다. 원작의 중장과 종장의 내용은 한역시의 3행과 4행으로 그대로 번역되었다. 전체적으로 한역시에서는 임금의 올바른 정치 덕에 태평시절을 만났다는 내용이 강조되어 드러나고 있다고 하겠다.

두 번째는 임금 내외의 안녕을 기원하며, 임금이 건강해야만 세상 사람들이 아무런 걱정 없이 살아갈 수 있다는 내용을 담고 있는 작품이다. 초장의 ‘천지덕합’과 ‘일월병명’은 음양의 조화를 뜻하며, 흔히 남녀의 궁합이 잘 맞는 것을 의미한다. 그렇다면 임금 내외의 조화로움은 곧 ‘삼대의 조상(三宗)’과 ‘모든 신령(百靈)’의 도움으로 가능했다는 것이 종장의 내용이라 하겠다. 종장의 내용으로 보아 아마도 당시 임금 내외의 건강에 문제가 있었으며, 작자인 신헌조는 그것을 크게 염려했던 것으로 여겨진다. 그런 상황 속에서 임금 내외가 일시에 건강이 회복되어, 모든 사람들이 기뻐한다는 것²³⁾이 종장의 내용이다.

시조의 초장과 종장의 내용은 한역시에서 1행과 2행에 걸쳐 그대로 옮겨놓았다. 이 작품의 초점은 종장에 놓여 있는 것으로 보이는데, 그런 까닭에 한역시에서도 이를 3~4행에 걸쳐 번역하였다. 신효선 역시 이를 인지하여, 한역시에서 이를 강조하고자 했던 의도로 파악된다. 특히 종장의 앞 구절과 뒷부분의 내용을 서로 바꾸어 표현함으로써, 임금의 평안함을 강조하고 있다는 것이 한역시의 특징이라 하겠다. 이 작품의 경우 약간의 변용이 가해졌으나, 시조에 나타난 내용을 거의 그대로 한시로 옮겨 놓고 있음을 알 수 있다.

23) ‘성후(聖候)’란 ‘임금의 신체의 안위’를, ‘평복(平復)’은 ‘병이 나아 건강이 회복한다’는 의미이다. 종장 마지막 구의 ‘환균팔역(歡均八域)’은 ‘세상을 고루 기쁘게 하다’는 뜻이다.

신헌조는 특히 정조와의 관계가 남달랐던 것으로 여겨지는데, <봉래악부>에는 정조의 죽음을 애도하는 작품이 2수나 남아있다. 이 작품들은 그대로 <가승>에도 수록되어 있는데, 이를 신효선의 한역시와 함께 살펴보기로 하자.

창오산(蒼梧山) 어디메오 백운향(白雲鄉)이 머러졌니
 이왕 은총(已往恩寵)이 꿈속의 봄이로다
 백수(白首)에 호을노 사라 이서 눈물겨워 흐로라.(가승 *5 / 봉래 *7)
 梧山何處雲鄉遠 已往君恩夢裏深
 只恨此身今獨在 白頭中夜淚難禁.

이 몸 나던 희가 성인(聖人) 나신 희올너니
 존고년(尊高年) 삼자 은언(三字恩言) 어제론 듯 흐것마는
 엇지타 이 몸만 사라 이서 또 흐 설을 디내느고.(가승 *7 / 봉래 *9)
 緬憶吾生誕聖年 恩言如昨尊高年
 如何獨活臣身在 歲暮又添送一年.

앞의 작품은 자신이 섬기던 선왕(先王) 정조의 죽음을 애도하며 지은 것이다. ‘창오산’은 구의산(九疑山)의 별칭으로, 중국 고대의 성군(聖君)인 순(舜) 임금의 죽은 곳이다. ‘백운향’은 천제(天帝)가 사는 곳이니, 곧 사람이 죽어 승천하여 가는 곳을 일컫는다. 따라서 초장의 내용은 순 임금의 고사를 빌어, 선왕인 정조가 죽었음을 비유적으로 표현한 것이다. 중장은 이를 보다 구체화하고 있는데, 자신이 선왕으로부터 받았던 ‘이왕 은총이 꿈속의 봄’처럼 아득하다는 것을 드러내고 있다. 그리하여 종장에서는 ‘백수’로 표현되는 늙은 화자 혼자 살아남아 눈물을 흘리는 모습을 형상화하였다. 자신이 섬기던 임금의 죽음 앞에 서글피 울며 애도하는 화자의 모습이 잘 드러나 있는 작품이라 하겠다.

이 작품의 초장과 중장을 한역시에서는 1행과 2행으로, 그리고 종장의 내용을 한역시에서는 3~4행에 걸쳐 옮겨 놓았다. 특히 종장의 ‘호을노 사라 이셔’를 한역시에서는 한 행(3행) 전체를 할애하여, 임금을 잃어 외롭고 한스러운 화자의 심사를 보다 강조하여 드러낸 것이 특징이다. 마지막 4행에서는 나머지 종장 구절의 내용을 비교적 그대로 옮겨 놓고 있다고 하겠다. 한시에서 시조 원문 표현을 부분적으로 변용하여 표현한 것이 보이지만, 대체적으로 3행을 제외하고는 그 내용을 크게 바꾸거나 훼손하고 있다고 여겨지지 않는다. 아마도 한역시에서는 임금의 죽음이란 객관적 사실보다, 그러한 사실에 직면하여 슬퍼했을 선친의 감정을 드러내는데 초점을 두고자 했기 때문일 것이다.

두 번째 작품 역시 정조의 급작스러운 죽음을 맞은 화자의 허전함과 안타까움을 표현하고 있다. 더욱이 이 작품은 종장의 내용에서 보듯, 정조가 죽은 이듬해(1801년)에 지은 것임을 알 수 있다. 초장에서는 자신과 정조가 같은 해에 태어났음을 강조하고 있으며, 중장은 정조가 자신에게 ‘존고년’이란 은언을 내린 사실을 추억하고 있는 내용이다. ‘존고년(尊高年)’이란 중국의 문인인 장재(張載)가 남긴 <서명(西銘)>의 한 구절인데, 그 의미는 ‘나이가 많은 노인을 공경한다’는 것이다.²⁴⁾ 정조의 죽음으로 인해, 작자는 과거 임금과 맺었던 특별한 인연이 마치 어제인 것처럼 생각했을 것이다. 자신을 아껴주었던 정조는 이미 죽었는데, 화자 혼자서 살아서 또한 해를 지내는 심정이 무척이나 비감했을 법하다. 이 작품은 바로 이러한 화자의 심정을 잘 표현하고 있다고 하겠다.

시조의 초장과 중장은 한역시의 1행과 2행으로 그대로 옮겨 놓았으며, 종장을 3~4행으로 번역한 것은 앞의 작품의 상황과 흡사하다 하겠다. 정

24) <서명>의 “나이 많은 노인을 공경하는 것은 어른을 어른답게 대접하는 것과 같다. (尊高年, 所以長其長)”는 구절의 일부이다.

조가 선친에게 내린 ‘존고년’이란 말씀은 특별한 의미가 있기에 신희선은 한역시에서도 그대로 옮겨 적었음을 알 수 있다. 특히 종장 첫구의 ‘엇지타’라는 감탄사를 ‘여하(如何)’라고 옮겨 놓은 것도 특징적이라 할만하다. 종장의 내용을 3행에서는 홀로 살아 자신만이 남아있음을, 그리고 4행에서는 세모(歲暮)를 지나 또 한 해를 보내는 심경을 드러내고 있다. 그리하여 한역시에서는 전체적으로 임금의 죽음에 대해서 느끼는 화자의 고독감과 슬픔을 강조하여 표현하고 있음을 알 수 있다. 이처럼 시조의 내용 전체를 한역시에 그대로 옮기려는 태도는 선친의 작품에서 말하고자 하는 바를 훼손하지 않으려는 역자의 자세에서 비롯된 것이라 여겨진다.

조선시대를 살았던 사대부들은 임금에 대한 충심 못지않게 부모에 대한 효성을 강조하였다. 신현조 역시 <봉래약부>에 부친에 대한 효성을 드러낸 작품을 남기고 있다. 그의 부친인 신응현(申應顯)도 영조와 정조 대에 중앙 정계에서 활동하던 정치인인데, 신현조가 강원 관찰사로 재직하던 1803년(순조 3)에 선친이 ‘충헌공(忠憲公)’이란 시호를 하사받았다. 신현조는 이를 기념하여 문집에 시를 남기는가 하면, 국문과 한문으로 부친에 대한 ‘가장(家狀)’을 짓기도 했다.²⁵⁾ ‘효(孝)’를 주제로 하고 있는 작품은 아마도 이 시기에 부친을 생각하며 지었을 것이라 여겨진다.

시하(侍下) 썩 저근 고을 전성 효양(專城孝養) 부족(不足)더니
 오늘날 일도 방백(一道方伯) 나 혼자 누리니고
 삼시(三時)로 식전(食前) 방장(方丈)에 묵미치여 호로라.(가승 *6/ 봉래 *8)

25) 선친에게 시호가 내린 것을 기념하는 시는 현행 문집에도 수록되어 있다. (‘歲癸亥四月十八日祇受先府君忠憲公諡 誥於原營之宣化堂’, 『죽취당집』 권지일, 『평산신씨문집』 제7권, 122면.) ‘가장’은 「선부군 증시충헌공가장(先府君贈諡忠憲公家狀)」을 말하는데, 그는 이를 한글로 번역하여 「선부군 증시통헌공가장」이란 제목으로 남기기도 하였다. 신응현의 국문가장에 대해서는 신정숙, 「선부군 증시통헌공가장」 I ~ II (『논문집』 제11~12집, 경기공전, 1978~1979.)를 참조할 것.

侍下曾叨小邑時 專城不足養親時
方面今來吾獨享 滿盤哽咽對三時.

수풀에 가마귀를 아히야 쫓지 마라
반포 효양(反哺孝養)은 미물(微物)도 흐느고나
날 굶든 고로 여생(孤露餘生)이 저를 불워 흐노라.(가승 *8 / 봉래 *10)
林鳥勿逐教羣兒 微物亦知孝養慈
如我殘年孤露後 羨渠反哺不勝悲.

첫 번째는 부모님이 돌아가시기 전 효양(孝養)이 충분치 못했음을 아쉬워하는 작자의 심경을 회한의 목소리로 표출하고 있는 작품이다. ‘전성(專城)’이란 지방관을 가리키는 말이라 한다.²⁶⁾ 따라서 초장은 과거 작은 고을의 지방관으로 근무하면서 부모님을 모시고 있었지만, 양친에 대한 효양이 부족했었음을 회상하는 내용이라 하겠다. 여기에 등장에서 이제는 강원도를 다스리는 ‘일도 방백’이 되어 성공한 화자가 그 상황을 혼자서 누리는 것과 대비시켜 놓았다. 어려웠던 시절 마음이 있어도 잘 모시지 못 하다가, 막상 뜻한 바를 이루어 충분한 여건을 갖추었는데 부모님은 이미 세상을 떠나 효도를 할 수조차 없는 상황이 된 것이다. 종장에서는 사방 1장(丈) 길이의 큰 상²⁷⁾에 잘 차려진 음식을 매일 세끼씩 받고 보니, 밥을 먹기 전에 부모님 생각으로 목메는 화자의 절실한 심정이 제시되어 있다.

부모에 대한 효를 주제로 하고 있는 작품이기에, 한역시에서도 살아생전 효도를 제대로 하지 못한 화자의 심경을 드러낸 초장의 내용이 1~2행에 걸쳐 거의 그대로 제시되어 있다. ‘방면(方面)’이란 관찰사가 다스리던 행정 구역을 가리키니, 한역시의 3행은 시조 중장의 내용을 고스란히 옮겨

26) 황순구, 『봉래약부 소고』, 451면.

27) ‘방장(方丈)’이란 사방 1장(丈) 크기의 큰 상을 일컫는다. 한 장은 대략 성인 남자가 양팔을 벌린 정도의 길이에 해당한다.

놓고 있다고 하겠다. 종장의 내용 역시 한역시의 4행으로 번역되어, 전체적으로 시조의 내용을 한역시로 충실히 번역하였음을 알 수 있다. 특히 부모님에 대한 화자의 심정을 강조하여 표현한 것이 한역시의 특징인데, 이는 아마도 효성이 지극한 선친의 모습을 강조하고자 하는 역자의 의도가 반영되어 있다고 해석된다.

다음 작품은 까마귀의 반포효양(反哺孝養)을 제시하면서, ‘고로여생(孤露餘生)’²⁸⁾이 된 화자의 처지를 대비시켜 표현하고 있다. 효라는 주제를 다루고 있지만, 앞 작품과의 연관 속에서 살펴볼 필요가 있는 작품이다. 까마귀 새끼가 자라서 늙은 어미에게 먹이를 물어다 주는 것을 효(孝)에 빗대어, ‘반포지효(反哺之孝)’는 자식이 자란 후에 아버지의 은혜를 갚는 것을 일컫는다. 흔히 우리나라에서 까마귀를 흉조(凶鳥)라 여겨 가까이 있으면 멀리 쫓기도 하는데, 초장은 아이들에게 행여라도 그런 행동을 하지 말라고 하는 내용이다. 비록 까마귀가 보잘것없는 미물이지만, 제 어미에 대해 ‘반포효양을 하는 것은 인간이 배워야 하는 자세라고 생각하기 때문이다. 이제 홀로 남은 화자의 처지에서는 어미에게 효양을 행하는 까마귀의 행위가 부러울 따름이다. 이 작품 역시 부모님이 살아 계시다면 그동안 못 다한 효를 행하겠지만, 그럴 수 없는 자신의 입장을 아쉬워하고 있는 것이라 하겠다.

시조의 초장과 중장을 한역시에서는 1행과 2행으로 나누어 옮겨놓았다. 그리고 화자의 심경을 드러낸 종장을 한역시에서는 3~4행에 걸쳐 제시하고 있다. 종장의 ‘고로여생’을 동일한 의미의 ‘잔년고로(殘年孤露)’로 표현하여, 3행에서는 남은 생을 홀로 살아갈 수밖에 없는 화자의 모습을 형상화 하였다. 4행에서는 종장의 나머지 부분을 거의 그대로 번역하여 내용상 크게 차이가 나지 않는다. 시조와 마찬가지로, 한역시에서 화자의 외로운 처

28) ‘고로여생(孤露餘生)’이란 어려서 부모를 잃은 사람을 지칭한다.

지와 더불어 반포효양하는 까마귀를 부리워히는 화자의 시선을 강조하여 표현하고 있다.²⁹⁾

이처럼 <가승>에는 충과 효를 강조하는 선친의 면모가 두드러진 작품들이 주로 선택되었음을 알 수 있다. 나머지 두 작품은 승경을 유람하는 내용과 매화를 대상으로 형상화한 내용이지만, 이 역시 크게 보아 사대부적 심미관을 보여주고 있다고 여겨진다.

치악산(雉嶽山) 눈이 오니 기골산 경(景)이로다
만이천봉(萬二千峰)을 예기 안자 보논고나
아마도 비로만폭(毗盧萬瀑)이 제도 응당 이시리라.(가승 *4 / 봉래 *5)
白雪滴滴雉岳東 山光皆骨一般同
坐看萬二千峯色 萬瀑毗盧在此中.

천지(天地) 성동(成冬) 하니 만물(萬物)이 폐장(閉藏)이라 초목(草木)이
탈락(脫落) 하고 봉접(蜂蝶)이 모로논디
엇디흔 봄빛치 흥 가지(柯枝) 매화(梅花) | 런고
아마도 정즉복원(貞則復元) 흥는 검은 조화(造化)를 저 쫓츠로 보리라.(가
승 *10 / 봉래 *17)
天地成冬蝶不知 何來春色着梅枝
花開已驗貞元復 造化玄玄理可推.

앞의 작품은 원주에 있는 치악산의 겨울 경치가 마치 금강산과 흡사하다는 화자의 감상을 내용으로 하고 있다. 원주는 강원 감영이 소재한 곳이기예, 관찰사로 근무하면서 신현조는 치악산에 자주 갔을 것이다. 화자는 그 중에서 눈이 온 후의 겨울 경치가 마치 금강산의 겨울 별칭인 개골산과 방불하다고 느꼈던 것이다. 설경이 펼쳐진 치악산 주변의 봉우리들을 보면

29) 이 한역시는 신호선의 문집인 『낭암집』에 수록되어 있다.

서 금강산의 만이천봉을 떠올렸을 법하다. 치악산의 최고봉은 비로봉(飛盧峰)으로, 한자는 다르지만 금강산의 비로봉(毘盧峰)과 같은 이름이다. 그리하여 금강산의 경치와 흡사한 치악산에도 비로봉과 만폭동이 응당 있을 것이라고 하며 작품을 종결짓고 있다. 아름다운 자연을 만나면 그에 걸맞은 감상을 펼쳐내면서 승경을 즐기는 작자의 면모가 잘 드러난 작품이다.

이 작품은 치악산의 승경을 드러내고자 한 것에 창작의 의도가 있다고 여겨진다. 때문에 한역시에서 치악산의 승경을 묘사한 초장을 1~2행에 걸쳐 옮겨 놓았다. 더욱이 1행에서 치악산의 동쪽에 희끗희끗 남아있는 눈들을 연상할 수 있도록, ‘치악동(雉岳東)’이라 하여 원문에는 없는 구체적인 방향을 적시하고 있다. 2행에서는 ‘산광(山光)’이란 용어를 사용하여, 재차 치악산의 경치를 환기시켜 주고 있다. 그리고 시조의 중장과 종장은 각각 한역시의 3행과 4행으로 옮겨 제시하였다. 다른 작품들도 마찬가지로이지만, 신호선이 지은 한역시의 특징은 원작인 시조의 내용과 창작 의도를 훼손하지 않고 그대로 전달하는 것에 초점이 두어져 있음을 알 수 있다.

다음 작품은 <가승>에 유일하게 수록된 사설시조이다. <봉래악부>에는 사설시조가 모두 12수나 되지만, 신호선은 그 중에서 이 작품만을 선정하여 <가승>에 수록하고 한역을 한 것이다. 이 작품은 겨울철 봄이 오는 것을 알리는 매화의 모습을 통해서, 계절의 변화를 이끄는 자연의 조화를 형상화하고 있다. 겨울이 되면 만물이 감추어지고, 초목의 잎이 떨어지는 것은 당연한 현상이다. 그런데도 나비는 이를 알지 못한다는 것이 초장의 내용이다. 중장은 그 속에서 한 가지에 핀 매화만으로도 봄이 다가왔음을 알 수 있다고 하였고, 덧붙여 계절이 바뀌는 그윽한 조화를 그 꽃을 보고서도 알 수 있다는 것이 종장의 내용이다. ‘정즉복원(貞則復元)’은 『주역(周易)』에 나오는 구절의 하나로, 겨울이 가면 봄이 돌아온다는 뜻을 나타내는 표현이다. 따라서 이 작품은 겨울에 피는 매화의 존재를 통해서 자연의 조화에 따라 계절의 변화를 감지할 수 있음을 말하고자 한 것이다.

사설시조를 7언절구로 한역할 때, 아무래도 원작의 내용을 축약하여 표현할 수밖에 없는 것은 당연하다 할 것이다. 시조 작품에서는 초장의 음보가 확장되어 나타나 있는데, 한역시에서는 ‘만물이 폐장이라 초목이 탈락하고’의 부분이 전혀 반영되지 않았다.³⁰⁾ 그 부분을 제외한 내용만이 그대로 한역시의 1행으로 처리되어 있음을 알 수 있다. 평시조의 형태와 흡사한 중장은 한역시의 2행으로 온전히 옮겨 표현되었다. 그리고 자연의 조화를 설명하고 있는 중장의 내용이 이 작품의 중심이 되기에, 한역시에서도 역시 3~4행에 걸쳐 번역을 하였다. 그러나 중장 마지막 구절의 ‘저 솟츠로 보리라’는 3행의 전반부에 ‘화개이험(花開已驗)’이라는 표현으로 간략하게 처리하고, ‘정즉복원하느 검은 조화’에 대해서 나머지 부분에서 상세하게 풀어 제시한 것이 특징이다.³¹⁾

이상으로 <가승>에 수록된 작품들의 면모와 한역시를 통한 한역의 양상에 대해서 살펴보았다. 전체적으로 보아 <가승>에 수록된 10수의 작품들은 사대부이자 위정자로서 신헌조의 면모가 잘 나타난 것들로 선택되었음을 알 수 있었다. <봉래약부>에는 이러한 작품 외에, 애정이나 성적인 내용을 다룬 작품들도 적지 않게 포함되어 있었다.³²⁾ <봉래약부>를 통해서 살펴본 신헌조는 위정자로서의 면모가 잘 드러나면서도, 당대의 연행 문화에 발맞추어 다양한 내용의 사설시조를 지은 작가로 평가할 수 있다. 그러나 <가승>의 작품을 통해서는, 작가로서 신헌조의 일면적인 모습만이 반영되어 있다. 즉 신희선은 부친이 사대부로서의 의식과 위정자로서의 면모를 강화시키는 방향으로 <가승>의 작품을 선정하고, 또한 작품의 한역도 그러한 의도에서 진행했다고 평가할 수 있겠다.

30) 원문의 이 부분을 제외한다면, 작품의 형태는 평시조와 거의 흡사하다고 하겠다.

31) 이 한역시는 신희선의 문집인 『낭암집』에 수록되어 있다.

32) 신헌조의 작품 세계에 대해서는 김용찬, 「<봉래약부>의 성격과 신헌조의 작품 세계」를 참조할 것.

이처럼 동일한 작가의 작품일지라도, 특정한 의도에 따라 일부 작품만을 선택하여 새로이 조명한다면 작가 의식의 면모가 달라질 수 있는 것이다. 신호선이 선친의 작품들 중 일부를 뽑아 엮은 <가승>은 바로 이런 점을 잘 보여주고 있는 자료라 하겠다. 더욱이 전체 25수 중 절반에 가까운 비중을 차지하는 사설시조 작품도 <가승>에서는 단 1수만을 수록하는데 그치고 있다. 아마도 비교적 편폭이 긴 사설시조를 한역한다면, 평시조보다 상대적으로 작품 내용의 생략이 더 클 수밖에 없을 것이다. 때문에 그러한 이유로 대부분의 사설시조가 한역의 대상에서 제외된 것이라 해석할 수도 있을 것이다. 그러나 신현조가 창작한 사설시조의 내용이 성적인 면모를 다루고 있는 작품들이 섞여 있어, 아들인 신호선의 시각에서는 그것들을 선택하여 따로 문헌으로 꾸미는 것을 꺼리는 요인으로 작용했을 법도 하다.

한역시의 경우, 신호선은 선친의 작품을 가급적 충실하게 번역하려는 모습을 보여주고 있다. 세세한 표현에 신경을 쓰기보다는 작품이 의도하는 바를 따라, 때로는 간략하게 때로는 상세하게 원문의 내용을 옮기는데 공을 들이고 있다. 시조 작품을 일부 변용시켜 한역하는 모습도 보이지만, 대체적으로 원문의 내용을 충실히 옮기고 있다고 평가할 수 있겠다. 또한 신위의 『소악부』를 비롯한 19세기의 시조 한역 자료들은 대체로 한역시만을 제시하고 있는 것이 일반적이는데, <가승>의 경우 시조와 한역시를 함께 수록하여 엮어냈다는 점에서 주목할 만하다.

비록 <봉래악부>라는 가집이 존재하고 있었지만, 그 중에서 일부 작품만을 뽑아 거기에 한역시를 덧붙여 발췌본을 엮어낸 것에서 시조의 전승 과정의 일단을 유추할 수 있다고 여겨진다. 방대한 자료를 포함하고 있는 가집(혹은 작품집)을 저본으로 하여, 편찬자의 의도에 따라 일부 작품만을 선정하여 새로운 문헌을 엮어낼 수 있다는 사실을 구체적으로 실증하고 있기 때문이다. 작품의 수록 규모가 그리 크지 않은 가집들의 생성과 전승 과정에 대해 중요한 시사를 던져주고 있다고 하겠다.

그리고 무엇보다 선친의 작품을 새로운 문헌으로 엮어 보존하고자 하는 신효선의 편찬 의도도 주목해야 한다고 본다. 그는 <봉래악부>를 저본으로 하여, 편찬자의 의도에 따라 일부 작품만을 뽑아 한역시를 덧붙여 새로운 문헌을 엮어 냈다. 더욱이 그렇게 번역한 한역시 일부를 자신의 문집에도 수록한 것은 선친의 작품을 한역된 형태로나마 후세에 전하려는 역자의 의도라 해석할 수 있다. 신효선으로서는 선친이 직접 엮은 <봉래악부>의 체제를 변형시키거나 훼손할 수는 없었을 것이다. 하지만 그것을 대상으로 자신이 따로 문헌을 엮는다면, 자신의 의도에 따른 작가의 면모가 부각될 수 있을 것이라 여겼을 법이다. 가집의 경우 전승 과정에서 훼손되거나 사라질 수 있지만, 그것을 한역하여 문집에 남긴다면 일부 작품만은 그 존재를 확인할 수가 있게 된다. 특히 <가승>의 발문을 그대로 문집에도 수록하여 선친이 <봉래악부>라는 가집을 남겼다는 것도 적시하였다. 바로 그런 측면에서 <가승>과 문집의 한역시가 지닌 의미가 결코 적지 않다고 평가할 수 있겠다.

3. 신현조 시조의 가집 유포 상황과 그 의미

신현조의 작품 중 5수는 <청구영언 육당본>(이하 ‘청육’으로 약칭)을 비롯하여 19세기 이후에 편찬된 가집들에도 수록되어 유포되고 있다. 가집에 전하는 작품들은 2수의 평시조와 3수의 사설시조인데, <가승>에 전하고 있는 10수와 일치하는 작품은 전혀 보이지 않는다. 5수는 신현조의 전체 작품(25수)에서 1/5(20%)에 해당되어, 그 비중이 결코 적지 않다고 여겨진다. 이들 중 김화진이라 표기된 작품(봉래 *25)을 제외하고, 나머지 4수는 모두 작자의 이름이 표기되지 않은 무명씨 상태로 가집에 수록되어 있다. 이런 탓에 일부 선행 연구에서는 다른 가집에 수록된 5수를 신현조

의 작품에서 제외해야 한다고 주장하기도 하였다.³³⁾ 그러나 다른 가집들에 여러 수의 작품이 수록되었다는 것은, 오히려 신헌조 작품이 당대 연행 현장에서 폭넓게 유통되었음을 말해주는 근거로 이해할 수 있다. 본고는 이런 관점에서 가집에 유포된 신헌조 작품의 성격과 의미를 고찰해 볼 것이다.

단 1수도 겹치지 않는다는 사실에서 유추할 수 있듯이, <가승> 수록 작품들과 <청육> 등 가집에 유포된 작품들은 그 내용과 성격이 서로 다르다고 파악된다. 그리고 이는 두 부류의 작품들이 서로 다른 전승 경로를 지니고 있는 것에서 연유한 결과라 이해된다. 신호선이 위정자로서의 면모를 부각하기 위해 선친의 작품들을 선정하여 별도의 문헌으로 엮어 주로 가문 내에서 전하고자 했다면, 가집에는 당대의 연행 현장에서 요구하는 내용과 형식의 작품들이 선택되어 수록된 것이라 하겠다. 즉 <가승>은 후손에 의해 일정한 의도로 편찬된 문헌임에 반해, 가집은 당대 연행 환경의 수요에 따른 작품들이 선정되었다는 것에서부터 분명한 차이를 지니고 있다.

이들 5수의 작품은 모두 <청육>에 수록되어 전하고, 그 가운데 2수만이 여타의 가집에도 보인다. 개인의 작품이 특정 가집에 다수 출현한다는 것은 주목할 만한 사실로, 그 의미를 따져볼 필요가 있다. 먼저 <청육>의 편찬자가 <봉래악부>의 존재를 알고 일부 작품을 선택하여 가집에 수록했을 경우를 상정할 수 있지만, 신헌조의 작품이 <청육>에 무명씨 혹은 다른 작가의 이름으로 나타나고 있어 그 가능성은 적은 편이라고 판단된다. 그렇다면 신헌조의 작품이 당대의 연행 현장에서 불리다가, <청육>의 편찬에 참여한 이들에게 선택되어 가집에 수록되었을 가능성이 더 높다고 여겨진다. 가집에 수록된 것들은 대체로 <봉래악부>의 작품과는 일부 구

33) 황순구, 앞의 논문, 447면. 황순구는 <봉래악부>에 유일하게 수록되어 전하는 것만이 신헌조의 작품이라 보고, 다른 가집에 전하는 5수의 작품은 아무런 이유 없이 그가지은 것이 아니라고 단정적으로 논하였다.

절이 변개된 형태로 수록되어 있는 것도 이렇게 추론할 수 있는 요인의 하나이다. <청육>에 새롭게 수록된 작품들은 19세기 후반기의 가집인 <가곡원류> 계열의 가집들보다 애정이나 성적인 주제를 다루고 있는 경우가 더 우세하게 나타난다고 논의되고 있다.³⁴⁾ 뒤에서 살펴 보겠지만, <청육>에 수록된 신헌조의 작품들이 대체로 풍류지향적이거나 성적인 주제를 다루고 있기에 이러한 추론은 나름의 설득력을 획득할 수 있을 것이라 하겠다.

신헌조의 작품이 수록된 <청육>은 19세기 중반(1852년)에 편찬이 완성된 가집으로, 당시 개혁적인 정책을 펼쳤던 순조의 아들인 익종(효명세자)의 주변에서 활동했던 인물들과 당대 가창자들의 교유의 면모를 잘 보여 주고 있는 가집이다. 또한 전대의 가집인 <청구영언 진본>을 저본으로 하면서도, 당시 연행 현장에서 불리고 있는 작품의 실상을 배려하여 편찬된 것이다. 그리하여 18세기와 <가곡원류> 계열로 대표되는 19세기 후반기를 잇는 중간적인 단계의 시조사적 면모를 반영한 가집이라 평가되고 있다. <청육>에 새로이 보이는 신출 작품들에서 사설시조의 비중이 적지 않게 나타나고 있다.³⁵⁾ 따라서 <가승>의 작품들과는 달리, 신헌조의 사설시조 작품 3수가 포함된 것도 이러한 가집 편찬 경향과 무관하지 않다고 여겨진다.

이미 지적했듯이 <봉래악부>에는 해당 작품의 악곡 표시 등 아무런 음

34) 김용찬, 『<청구영언 육당본>의 성격과 시가사적 위상』(『조선 후기 시가문학의 지형도』, 보고서, 2002), 238면. 이 논문에서는 이러한 현상을 <청육>을 둘러싼 가창집단의 향유 방식이 유흥과 풍류성을 강하게 지니고 있는 것과의 연관 속에서 설명될 수 있다고 보고 있다.

35) 이상 <청육>에 대해서는 김용찬, 『<청구영언 육당본>의 성격과 시가사적 위상』을 참조할 것. 고미숙은 <청육>의 수록 작품들의 성격에 대해서 '18세기와도 다르고 19세기 중엽 이후와도 구분되는 시조사의 한 층위를 형성하고 있는 셈'이라고 평가하고 있다.(고미숙, 『19세기시조의 예술사적 의미』, 태학사, 1998, 117면)

악적 표지가 없다. 그러나 <청육> 등 가집에는 각 작품들을 당시 가곡창의 악곡에 따라 나누어 수록하고 있기에, <봉래악부>의 작품들이 다른 가집에 어떤 곡조로 불렸는지를 확인할 수 있다. 또한 작품의 내용과 형식에 따른 음악적 수용의 면모도 어느 정도 드러낼 수 있을 것이라 여겨진다. 이제 가집에 유포된 작품들을 구체적으로 살펴, 그 의미를 따져보기로 하자.

담 안에 셋는 곳디 모란인가 히당화(海棠花) | 나
 히득 밭긔 뛰여 이셔 님의 눈을 놀내인다
 두어라 님자 이시라 내 쫓 보듯 흐리라.(봉래 *4 / #793)³⁶⁾

존술밭 언덕 올히 굴죽 꺾튼 고래논을
 밤마다 장기 매워 물 부침의 뼈 지우니
 두어라 즈긔미득(自己買得)이니 타인(他人) 병작(并作) 못 흐리라.(봉래
 *11 / #2491)

첫 번째는 여느 집 담장 안에 핀 꽃을 보고, 그 아름다움에 대해 언급하는 화자의 탐미적 인식을 드러내고 있는 작품이다. 지나가는 사람의 눈을 놀라게 할 만큼 아름다운 꽃의 종류가 모란인지 해당화인지의 여부에 관해서 화자는 굳이 관심을 두지 않는다. 비록 그 꽃의 임자가 있더라도 ‘내 쫓 보듯 흐’면서, 스스로 만족을 느끼면 된다는 인식을 드러내고 있다. 이러한 탐미적 인식이 후대의 향유자들에게 긍정적으로 수용되었던 때문으로 여겨지는데, 이 작품은 <청육>을 비롯하여 16종의 가집에 작자의 이름이 밝혀지지 않고 무명씨로 수록되어 전하고 있다.³⁷⁾ 그런데 <청육>³⁸⁾과

36) 이 장에서 작품을 인용할 경우 국문과 한문이 병기된 원문을 좇아 한글을 내어 쓰고, 한자는 () 안에 병기하기로 한다. 말미에는 <봉래악부>의 가번(*)과 『역대시조전서』의 통번(#)을 함께 제시하였다. 기타 가집들의 수록 상황은 본문 혹은 각주를 통해 상세히 밝히기로 한다.

37) 이 작품이 수록된 가집들과 배분된 곡조는 다음과 같다. <청육>(*556/남창 계이삭

<홍비부>를 제외한 <가곡원류>(이하 ‘원류’로 약칭) 계열의 가집들에는 종장의 마지막 구절이 “나도 것거 보리라”라고 변개되어 나타나고 있다. 그리하여 <원류> 계열의 가집에 수록된 작품은 아름다운 꽃을 꺾어서 자신만이 소유하겠다는 의식을 강하게 표출하고 있는 것이 특징이다.

이 작품이 <청육>에는 남창의 ‘계이삭대엽’(*556)의 곡조에 수록되어 있고, <가곡원류> 계열의 가집에는 여창의 ‘울당삭대엽³⁹⁾(원곡 *720)에 배열되어 있다. 주지하듯이 19세기에 편찬된 가곡창 가집들은 수록 작품들을 대체로 남창과 여창으로 구분하고, 이를 다시 우조와 계면조로 나누는 것이 일반적이다. 그것을 다시 가곡의 연창 순서에 따른 곡조별로 분류하는 방식을 취하고 있다. 따라서 <청육>에서는 작품 본래의 의미를 지니면서 남창의 곡조로 수용되었다면, <원류> 계열의 가집에서는 종장을 변형시켜 여창의 곡조로 정착시켰다고 해석할 수 있겠다. 일반적으로 <원류> 계열의 가집에 수록된 작품들은 당대인들에게 울림이 컸던 ‘역대 가곡 엔솔로지’에 비견될 수 있다고 평가되기도 한다.⁴⁰⁾ 이 작품은 <청육>을 통

대엽, <홍비부>(*215/우조), <원곡>(*720/여창 울당삭대엽)을 비롯한 10종의 <가곡원류> 계열 가집, <여창가요록>(*50/밤엿죽진한입), <가요>(*17), <시가요곡>(*21/밤앗자지난엽), <대동풍아>(*202/계평조중삭대엽) 등.

38) <청육>에는 종장 첫 음보의 ‘두어라’가 ‘저 곳지’로 변개되어 나타나고 있다.

39) 가곡창은 우조와 계면조의 두 선법에 의한 곡조로 나뉘고 선법이 다른 곡을 섞어 부를 수 있도록 하기 위하여 변조(變調)시키는 곡이 따로 있는데, 반엽이 그 중 하나이다. ‘울당삭대엽(栗糖數大葉)’은 ‘반엽(半葉)’의 다른 이름으로, 노래를 반은 우조로 나머지 반은 계면조로 부르는 가곡창의 곡조이다. 가곡창을 우조와 계면조의 곡조별로 차례로 부르는 것을 ‘한바탕(編歌)’라고 하는데, 이 때에 우조의 곡조들을 노래하다가 계면조의 노래로 바꾸기 위해서 그 사이에 반엽의 곡조를 부르면 자연스럽게 변조가 되는 것이다. 반엽은 ‘밤엿’이라 하기도 했는데, ‘울당(栗糖)’은 ‘밤엿’을 한자식으로 바꾼 것이다. 그리하여 ‘울당삭대엽’ 혹은 ‘밤엿죽지난입’ 등은 모두 반엽의 이칭인 것이다. 이상 반엽에 대한 설명은 장사훈, 『최신국악총론』(세광음악출판사, 1991), 442~443면을 참조하여 정리한 것임.

40) 신경숙, 「<가곡원류>의 소위 ‘관습구’들, 어떻게 볼 것인가? -평시조를 중심으로」, 『한민족어문학』 제41집, 한민족어문학회, 2002), 105면.

해 작자가 알려지지 않은 채로 당대 가창 현장에서 유통되기 시작하여, 그 사실이 <원류> 계열의 가집에 수록될 수 있을 정도로 대중성을 획득하여 널리 유포된 것으로 해석할 수 있겠다.⁴¹⁾

가집에 수록된 신현조의 모든 작품이 이렇듯 널리 유포된 것은 아니다. 두 번째는 성적인 내용을 다루고 있는 작품으로, 가집에는 <청육>(*856)에만 수록되어 있다. 남녀의 성적인 행위를 흔히 농사일에 비유하여 표현하기도 하는데, 이 작품이 바로 그런 경우에 해당한다. 초장은 구체적으로 여성의 성기와 주변의 신체 구조를 비유적으로 드러낸 것이며,⁴²⁾ 밤마다 쟁기로 물을 채우고 씨를 뿌린다는 중장의 내용도 남녀 사이의 성 행위를 농사에 비겨 표현하였다. 사고 팔 수 있는 논이라도 자신이 스스로 구입하여 소유한다면, 다른 사람과 병작할 필요가 없다는 것이 중장의 내용이다. 이처럼 성적인 내용을 평시조로 형상화한 작품을 남겼다는 사실에서 시조 작가로서 신현조의 다채로운 면모를 엿볼 수 있게 한다.

이 작품이 <청육>에는 남창의 ‘편삭대엽’의 곡조에 배분되어 있다.⁴³⁾ 일반적으로 가곡창에서 삭대엽 계열의 곡조는 16박 한 장단을 기본으로 하고 있으나, 이의 변형으로 새롭게 나타난 ‘편(編)’이란 곡조는 10박 한 장단으로 축소하고 속도도 빠르게 부르는 형태의 음악을 지칭한다.⁴⁴⁾ ‘편삭대엽’은 가곡창 중에서도 가장 빠르게 부르는 곡조의 하나로, ‘편(編)’은 ‘엮음’과 같은 말로서 음악적인 리듬이 촘촘하다는 뜻을 가지고 있다. 따라서 편삭대엽에 수록된 작품들은 대개 내용이 많고 장형의 구조를 지닌 사

41) 그러나 이처럼 많은 가집에 유포되어 전하는 신현조의 시조는 이 작품이 유일하다 하겠다.

42) ‘존솔밭’은 여성 음부 주변의 털이 무성한 것을 형상화한 것이다. ‘굴죽 궂툰’은 ‘기름 지고 좋은’이란 뜻이며, ‘고래논’은 바다가 깊고 물길이 좋아 기름진 눈을 일컫는다.

43) <청육>에는 중장의 뒷부분이 ‘씨더지고 물을 쥬니’로 변개되어 있으나, 내용상의 큰 차이는 없다.

44) 장사훈, 앞의 책, 441~442면.

설시조들이 배분되는 경우가 일반적이다. 이 작품은 평시조임에도 불구하고 ‘편삭대엽’에 배치되어 있으니, 아마도 성적인 의미를 지닌 내용 때문에 그런 것이 아닌가 여겨진다. 그리고 앞의 작품과 달리 이 작품은 <원류> 계열 등 후대의 가집에 수록되지 못하고 <청육>에서만 볼 수 있는 것도 특징적이다.⁴⁵⁾

이 작품들을 제외하고 <청육>에 수록되어 있는 나머지 작품 3수는 모두 사설시조이다. 주제나 의미 지향은 작품들 사이에 조금씩 다르게 나타나지만, 전체적으로 표현 등에서 전형적인 사설시조의 특징을 보여주고 있다고 여겨진다.

첩(妾)을 좇타 ㅎ되 첩(妾)의 설폐(設弊) 들어 보소

눈에 본 종 계집은 기강(紀綱)이 문란(紊亂) ㅎ고 노리개 너기첩(女妓妾)은 범백(凡百)이 여의(如意) ㅎ되 중문(中門) 안 외방(外方) 관노(官奴) 그 아니 어려우며 량가녀(良家女) 복첩(卜妾) ㅎ면 그중(中)에 낮건마는 안마루 발막딱과 방 안에 장옷귀가 스부가(士夫家) 모양(貌樣)이 저절노 글너 가네
아무리 늙고 병(病)드러도 규모(規模) 덕회기는 정실(正室)인가 ㅎ노라.
(봉래 *18 / #2828)

각시(閤氏)네 더위들 사시오 일은 더위 느즌 더위 여러 히포 목은 더위
오륙월(五六月) 복(伏)더위에 정(情)에 님 만나이셔 돌 불근 평상(平牀)
우희 촛흔 감겨 누엇다가 무음 일 ㅎ엿던디 오장(五臟)이 번열(煩熱) ㅎ여 구
슬삼 들니면서 헐덕이는 그 더위와 동지(冬至)들 긴긴 밤의 고은 님 품의 들

45) 사설시조의 시적 관심 추이에 대한 연구에서, 19세기 후반기에 편찬된 <원류> 계열 가집들과 <남훈대평가> 등 시조창 대분 가집들에 수록된 작품들 중 ‘남녀와 성’의 문제 중 특히 성적인 내용을 지닌 작품들의 비중이 크게 약화되어 나타난다고 한다. (김홍규, 『조선 후기 사설시조의 시적 관심 추이에 관한 계량적 분석』, 『육망과 형식의 시학』, 태학사, 1999, 274면.) 비록 이 작품이 평시조이지만 성적인 내용을 다루고 있기에, 후대의 가집에 채택되지 못하고 탈락한 것은 아닌가 여겨진다.

어 드스흔 아릅목과 독거운 니블 속에 두 몸이 혼 몸 되야 그리저리흐니 슈족
(手足)이 답답흐고 목굼기 타올 적의 옷목에 촌 슈눔을 벌떡벌떡 켜는 더위
각시(閻氏)네 사려거든 소견(所見)대로 사시옵소

장스야 네 더위 여럿 등에 님 만난 두 더위는 뉘 아니 도화흐리 님의게
꼭디 말고 브디 내게 꼭르시소.(봉래 *20 / #49)

셋꿏고 사오나온 저 군로(軍牢)의 쥬정 보소

반룡단(半龍丹) 몸뚱이에 담병거지 뒤얏고셔 좁은 집 니근(內近)흐디 밤
등만 들녀들어 자우(左右)로 충돌(衝突)혀여 새도록 나드다가 제라도 기진
(氣盡)턴디 먹은 탁주(濁酒) 다 거이네

아마도 후쥬(酬酒)를 잡으려면 저놈브터 잡으리라.(봉래 *25 / #1642)

첫 번째 작품은 다양한 첩의 존재를 통해 처첩제에 얽힌 폐단을 지적하
고, 정실부인의 역할을 강조하고 있는 내용이다. ‘첩을 두는 것이 좋다’고
하는 것은 보편적으로 통용되는 생각이라 할 수 있고, 그것의 ‘폐단’을 역설
하는 것이 바로 작자의 관점인 것이다. 중장에서는 ‘계집 종, 여기(女妓),
양가녀’ 등으로 상정된 다양한 첩의 형상을 제시하고, 집안에 첩이 잘못
들어오면 사대부 가문의 모양새가 어그러진다고 말하고 있다. 그리하여 중
장에서는 비록 늙고 병이 들었다 하더라도 사대부 가문의 규모를 지키기
위해서는 정실부인이 집안에 중심을 잡고 있어야 한다는 것이다. 이 작품
에서 축첩(蓄妾)으로 인한 폐해를 언급하고 있지만, 처첩제 그 자체를 부
정하는 것은 아니다. 즉 양반 가문이 제대로 규모를 지키면서 지내려면,
첩을 들이기보다는 정실부인을 통해 집안을 다스려야 한다는 것을 강조하
고 있을 뿐이다.

이 작품 역시 가집에는 <청육>(*705)에만 수록되어 있으며,⁴⁶⁾ 남창의

46) 작품의 표기에서 일부 다른 점이 발견되지만, <봉래약부>와 <청육>의 수록 작품들
은 내용상에 큰 차이는 발견되지 않는다.

‘농(弄)’의 곡조에 배치되어 있다. 가곡창의 흐름에서, ‘농’의 곡조는 삭대엽의 변주곡으로 대체로 18세기 말기에 출현한다고 설명되고 있다.⁴⁷⁾ 대개 농·락·편 등 삭대엽의 변주곡들은 보다 빠른 템포로 연주되면서, 주로 사설시조 작품들을 노래하는 곡조로 이용되는 것이 일반적이다. 이 작품의 경우 주제는 정실부인의 중요성을 강조하는 내용으로 중세적 관념에 입각해 있다고 할 수 있지만, 중장의 첩의 폐해를 구체적으로 설명하는 부분은 사설시조의 전형적 표현이 나타나고 있다. 그런 의미에서 당대 연행 현장에서는 주제보다 표현상의 특질에 입각해서 흥미로운 작품으로 수용되었을 가능성이 높다고 여겨진다.

두 번째는 장사치와 각씨네의 대화를 통해 성적인 내용을 드러낸 작품이다. 장사치가 팔려고 하는 대상은 중장에 제시된 여름과 겨울에 남녀의 애정 행위로 인해 발생하는 더위이며, 중장에서 대화의 상대인 각씨네들은 그것을 다른 사람에게 팔지 말고 자기에게 팔라고 대꾸하고 있다. 보통 정월 대보름에 행해지는 세시 풍속인 ‘더위팔기’를 소재로 취해, 성적인 내용을 전개하고 있는 것이 이 작품의 특징이라 할 수 있다. 이 작품은 <청육>(*702)과 <시가>(*695)의 2종류의 가집에 수록되어 있으나, <시가>의 수록 작품은 내용 중 상당 부분이 축소되어 나타나고 있다.⁴⁸⁾ <청육>에는 남창 ‘농’의 곡조에 배분되어 수록되어 있으니, 사설시조라는 형식과

47) 송방송, 『한국음악통사』, 일조각, 1993(중판), 419면.

48) <시가>에 수록된 작품은 다음과 같다. “鬪氏네 더위들 사오 일은 더위 느즌 더위 / 五六月 伏더위 고은 님 만나있서 친친 감계 누어다가 무음 일 후여든지 구슬땀 흘니 면서 혈덕이는 그 더위를 鬪氏네 스라거든 所見더로 사시오 / 장스야 너 더위 여럿 중에 님 만난 그 더위를 뉘 아니 스라마는 다른 디 파지 말고 부디 너게 팔고 가쇼.” 구체적으로 더위를 수식하는 구절들과 겨울철의 더위를 형용한 부분이 탈락되어 나타나고 있다. <시가>는 수록 작가의 면모로 보아 가집의 편찬 연대가 18세기 중엽으로 추정되고 있다. 그러나 이 작품이 신현조의 작품을 취하여 변개한 것이라면, <시가>의 편찬 연대를 19세기로 볼 수 있는 단서가 될 수 있다고 여겨진다. 본고에서는 그 가능성만 제시하기로 한다.

성적인 주제를 구현하고 있는 작품의 내용이 식대엽의 변주 곡조인 ‘농’으로 연창되는 것이 적절하다고 여겨졌기 때문이라 하겠다.⁴⁹⁾

마지막 작품은 남성의 성기를 하급 병졸인 군뢰(軍牢)의 형상⁵⁰⁾에 비겨 묘사하고, 그가 술주정을 부리는 행동은 남녀의 성 행위를 표현한 것이다.⁵¹⁾ 그런 측면에서 본다면, 중장의 내용은 남녀의 성행위에 대해서 매우 구체적으로 표현하고 있다는 것을 알 수 있다. 중장에서는 군뢰의 그런 행동을 짐짓 술주정⁵²⁾의 탓으로 돌리면서 해학적으로 마무리한 것이 특징이다. 이 작품 역시 가집에는 <청육>(*658)에만 수록되어 있는데, 작자가 김화진(金華鎭:1728~1803)으로 표기되어 있다. 그러나 <청육>과 <봉래약부>에 수록된 작품이 일부 자구의 변개는 있으나 내용과 의미상에서 큰 차이가 없기 때문에, 이 작품의 작자는 신현조로 보는 것이 타당하다고 하겠다.⁵³⁾ <청육>에는 이 작품이 남창의 ‘편삭대엽’의 곡조에 수록되어 있는데, 역시 성을 주제로 한 사설시조를 연창하기에 적절하다고 판단되었기 때문에 해당 곡조에 배분되었을 것이다.

모두 16개의 가집에 수록된 평시조 한 작품(봉래 *4)을 제외한다면, 가집에 수록된 나머지 4수의 작품들은 식대엽의 변주 곡조에 수록되었다. ‘농·락·편’ 계열의 변주곡들은 시조사에서 조선 후기에 새롭게 등장한 사설시조 작품을 연창하는데 적합하다고 평가되고 있으며, 당대에 유행하

49) 일반적으로 ‘농’은 흥청거리는 창법이 섞인 곡이라 한다.(장사훈, 앞의 책, 440면.)

50) ‘셋팠다’는 아주 드세고 팔팔하다는 의미이니, 초장에서 묘사된 군뢰의 형상은 남성 성기의 모양을 형용한 표현인 것이다.

51) 중장의 ‘좁은 집’은 여성의 성기를, ‘탁주(濁酒)’는 남성의 정액을 비유적으로 표현한 것이다.

52) ‘후주(酎酒)’는 술에 취해 정신없이 말하거나 행동하는 것, 즉 술주정을 뜻한다.

53) 시조 작가로서 김화진은 <청육>의 이 작품에만 이름이 등장한다. 아마도 신현조가 지은 이 작품이 연행 현장에서 유포되다가, <청육>의 편찬자에게 취택되면서 어떤 이유에선지 김화진으로 알려졌을 가능성이 있다고 여겨진다. 그러나 <봉래약부>에 수록된 것으로 보아 이 작품의 작자는 신현조로 보는 것이 타당하다고 판단된다.

면서 즐겨 불리던 곡조이다. 특히 평시조임에도 가장 빠른 곡조인 편삭대엽에 수록되어 있는 작품(봉래 *11)은 성적인 내용을 담고 있다. 나머지 3수의 사설시조 작품들이 ‘농’과 ‘편삭대엽’에 수록된 것은 당대 가곡창의 연행 환경을 어느 정도 반영한 것이며, 특히 <청육>에는 모두 남창에 수록되어 있다.

가집에 수록된 작품들은 대체로 신헌조의 개인적 상황을 반영한 것이라기보다, 내용상 풍류적이고 유희적인 성향이 강한 것이 특징이다. 따라서 당대 연행 현장에서 흥겹게 부를 수 있는 작품들이 주로 선정되었다고 할 수 있다. 예컨대 <봉래악부>나 <가승>의 수록 작품들에서는 강원 관찰사인 작자의 신분을 나타낼 수 있는 내용들이 다수 포함되어 있지만, 가집에 수록된 작품들에서는 당대의 연행 환경에 적절한 주제들이 유포되어 전해지고 있었던 것이다. 이러한 차이는 서로 다른 전승 경로로 인한 것이기는 하지만, 보다 구체적으로는 <청육> 등 신헌조 작품을 수록한 가집의 편찬 태도와 연관이 있다고 여겨진다. 당대에 유행했던 곡조에 배분될 수 있는 작품들을 새롭게 찾아서 수록하고자 했던 가집 편찬의 태도가 신헌조의 작품이 유포되면서 작자명이 탈락되거나 다른 사람으로 잘못 알려지게 된 이유 중 하나일 것이다. 다시 말하자면 당대의 연행 현장에서 작품의 내용과 창법이 중요했기 때문에, 해당 작품의 작자가 누구인가는 굳이 중요하지 않았다고 할 수 있겠다.

이상 신헌조 작품이 가집에 유포된 양상에 대해서 살펴보았다. 위정자로서의 면모를 드러내고자 했던 <가승>과는 달리, 유희적 성격을 지닌 작품들만이 무명씨 혹은 다른 이름으로 가집에 수록되었다. 가집들에는 모두 당대에 새로이 불리기 시작한 가곡창의 변주곡으로 수용되었다. 이러한 논의를 통하여 동일한 작가의 작품이 어떤 의도로 유포되는가에 따라 전혀 다른 성격과 경로를 택하게 된다는 점을 확인할 수 있었다. 특히 연행 현장에서는 작자가 누구인지가 중요했던 것이 아니고, 해당 작품이 당대의 기

호에 적합하게 연창될 수 있는가를 더 증시했던 것이다. 신헌조의 작품이 가집에 유포된 양상이 지니는 의미는 바로 이런 측면에서 찾을 수 있을 것이라 생각된다.

4. 맺음말

조선 후기 시조의 존재 양상에 대해서는 다양한 연구 성과가 제출되어 있으며, 작품의 창작과 전승 과정이 매우 다기하게 나타나고 있음도 확인할 수 있다. 본고는 신헌조의 개인 작품으로만 엮은 <봉래악부> 수록 작품들의 유포 양상을 통해서, 시조 전승의 면모를 확인하고자 하였다. 신헌조의 작품은 그의 아들인 신호선에 의해서 일부 작품이 취택되어 별도의 문헌으로 꾸며지기도 하였고, 당대의 연행 현장에 노출되어 가집들에 수록되기도 하였다. 이렇듯 두 갈래로 유포된 작품들은 전혀 다른 내용과 성격을 지니고 있다고 여겨진다.

신호선은 위정자로 활동했던 선친의 면모를 부각시킬 수 있는 작품들을 뽑아 여기에 자신의 한역시를 더해 별도의 문헌을 엮었다. 따라서 신호선이 엮은 <가승>만을 본다면, 매우 다채롭게 나타나는 신헌조의 작가적 면모가 제대로 드러나지 않는다. 더욱이 전체 25수 중 절반에 육박하는 12수의 사설시조를 남겼음에도, <가승>에는 신헌조의 사설시조가 단 1수만이 수록되어 있다. 이미 선친의 작품들이 문헌에 수록되어 전하고 있음에도, 편찬자의 의도에 따라 일부 작품만을 선택한 것은 일정한 의도가 작용했으리라 짐작된다. 결과적으로 <가승> 편찬의 의도는 신헌조에 대한 작가 의식의 온전한 면모를 보여주지 못하는 결과를 빚게 되었다. 그러나 이러한 사실은 이미 존재하고 있는 가집에서 일부 작품만을 뽑아, 편찬자의 의도에 따른 별도의 문헌을 엮을 수 있다는 것을 실증하고 있다. 즉 비교적 수

록 작품 수의 규모가 크지 않은 가집들의 생성과 전승 과정에 대해서 유추할 수 있는 시사점을 던져주고 있다고 하겠다.

또한 다양하게 존재하는 가집들에 동일한 작품의 작가가 서로 다르게 표기되어 있는 현상을 흔히 볼 수 있다. 개인 작품만으로 구성된 <봉래악부>라는 가집에 수록된 작품임에도 불구하고, 다른 가집에 수록될 때에는 일부 구절이 변개되고 작가가 탈락되거나 바뀌어 수록되기도 한 것이다. 이는 시조의 전승이 문헌에 의하지 않고, 연행 현장에서 구두로 이뤄지는 것에서 연유한 결과라 이해된다. 작자를 확인할 수 없는 작품일지라도, 당대의 연행 환경에 적합하다고 판단되면 적극적으로 가집에 수록했던 것이다. 신현조의 작품이 후대 가집에 유포된 현상이 바로 가집 전승의 이러한 양상을 잘 보여주고 있다고 하겠다.

【참고문헌】

- <봉래약부>, 신현조(필사본 가집).
<평산신씨 가승>(필사본 두루마리).
<청구영언 육당본>(경성대학 인간본).
『교본 역대시조전서』, 심재완, 세종문화사, 1972.
『죽취당집(竹醉堂集)』, 『평산신씨문집』 권7, 평산신씨대중회, 1993.(영인본)
『낭암집(朗巖集)』, 『평산신씨문집』 권7, 평산신씨 대중회, 1993.(영인본)
- 강혜정, 『시조의 한시 수용 양상 연구』, 고려대학교 대학원 석사학위논문, 1995, 1~80면.
고미숙, 『19세기 시조사의 예술사적 의미』, 태학사, 1998, 1~326면.
김석희, 『19세기의 시조 한역과 한시의 시조화』, 『조선 후기 시가 연구』, 월인, 2003, 85~137면.
김용찬, 『<청구영언 육당본>의 성격과 시가사적 위상』, 『조선 후기 시가문학의 지형도』, 보고사, 2002, 212~267면.
김용찬, 『병와 이형상의 <금속행용가곡>에 대한 고찰』, 『조선 후기 시가문학의 지형도』, 보고사, 2002, 92~127면.
김용찬, 『<봉래약부>의 성격과 신현조의 작품 세계』, 『한국시가연구』 제28집, 한국시학회, 2010, 389~423면.
김홍규, 『조선 후기 사설시조의 시적 관심 추이에 관한 계량적 분석』, 『육망과 형식의 시학』, 태학사, 1999, 251~283면.
박을수, 『죽취당 신현조론』, 『한남어문학』 제13집, 한남대학교 한남어문학회, 1987, 81~106면.
송방송, 『한국음악통사』, 일조각, 1993(중판), 414~426면.
신은경, 『신위 소악부에 대한 문체론적 연구』, 『한국시가연구』 제4집, 한국시학회, 1998, 311~342면.
신경숙, 『<가곡원류>의 소위 ‘관습구’들, 어떻게 볼 것인가? -평시조를 중심으로』, 『한민족어문학』 제41집, 한민족어문학회, 2002, 101~126면.
신정숙, 『선부군 증시통현공가장 -영정조인 신용현의 국문가장의 교주·해설 I』, 『논문집』 제11집, 경기공전, 1978, 9~24면.

- 신정숙, 『선부군 증시통헌공가장 -영정조인 신응현의 국문가장의 교주·해설 II』, 『논문집』 제12집, 경기공전, 1979, 251~263면.
- 심재완, 『시조의 문헌적 연구』, 세종문화사, 1972, 148~149면.
- 심재완, 『<봉래악부> 입수의 기연』, 『모산학술통신』 25·26합병호, 모산학술연구소, 2004, 1면.
- 윤정화, 『죽취당 신헌조의 삶과 그 문학적 형상화 고찰』, 『국어국문학』 제34집, 부산대학교 국어국문학과, 1997, 125~142면.
- 장사훈, 『최신 국악총론』, 세광음악출판사, 1991, 418~462면.
- 조해숙, 『조선 후기 시조 한역과 시조사』, 보고서, 2005, 1~254면.
- 황순구, 『봉래악부 소고』, 『국어국문학』 85, 국어국문학회, 1981, 447~455면.

Abstract

Characteristics of “*Pyeongosan Shin Family Kaseung*” and
Dissemination Pattern of *Shin Heonjo's Sijo*

Kim, Yong-Chan

Generally, *Sijo* are created and handed down in different ways. In this study, the process of succession of the works contained in “*Bongraeakbu*”, which is composed only of *Sijo* written by *Shin Heonjo*, is investigated. Some of *Shin Heonjo's* works were selected by his son *Shin Hyoseon* and published in a separate book “*Pyeongosan Shin Family Kaseung*” together with translation into Chinese. Only 10 works out of 25 works he created, however, were contained in “*Kaseung*”. In particular, only one of *Saseolsijo*, which make up almost half of his works, was included in “*Kaseung*”. This can be attributed to the intention of *Shin Hyoseon*, trying to give prominence to his father who kept consciousness as a *Sadaebu* author. His intention is ascertained by the attitude of Chinese translation as well.

Shin Heonjo's works are also contained in later *Gajip* compiled in the 19th century. Five works of his are included in the *Gajip*, three of which is, interestingly, *Saseolsijo*. Furthermore, none of these works were contained in “*Kaseung*”. All these works were ascribed either to unknown authors or even to different authors. On the whole these anthologies consist of the works that can be sung amusingly at the scene of performance, containing no work showing personal characteristics of the author *Shin Heonjo*.

Depending on the purpose of dissemination, an author's works may be transferred in different ways, as is illustrated by the aspect how *Shin Heonjo's* works were handed down. Some works of *Shin Heonjo's* were selected by his son *Shin Hyoseon* to be published in a separate book, whereas other works were sung at the scene of performance and were included in later anthologies.

The two groups of works distributed in different ways are completely different in terms of their contents and characteristics. This demonstrates an implication of the process of creation and dissemination of *Sijo*.

Key-words : *Shin Heonjo*, *Bongraeakbu*, *Pyeongsan Shin Family Kaseung*, *Gajip*(Anthology), Dissemination of *Sijo*, Performance environment of *Sijo*, etc.

김용찬

순천대학교 국어교육과 교수

주소 : (540-742) 전남 순천시 중앙로 413

전화번호 : 061-750-3316, 017-364-5912

전자우편 : chany1@sunchon.ac.kr

이 논문은 2010년 4월 28일 투고되어
2010년 6월 9일까지 심사 완료하여
2010년 6월 10일 게재 확정됨.