

# 義城 金門의 時調 落穂 11首에 대하여

조해숙

## 1. 서론

시조에 대한 기왕의 수많은 연구업적들을 되돌아볼 때, 그 이론적 정치함과 치밀한 분석과 탐구에도 불구하고 여전히 미심쩍은 문제로 제기되고 있는 것은 기본적인 자료의 성격에 대한 것이었다. 시조는 특정한 몇 사람의 개인문집이나 혹은 개인시조집에 몇 수 실려서 전하거나, 또는 일종의 쪽지의 형태로 전해지다가 18세기 이후 이른바 전문적인 가객들에 의해 광범위하게 수집됨으로써 시조집에 수록되어 지금까지 전해지는 것이 보통이다. 때문에 개인의 문집에 전하여서 출처가 확실한 자료를 제외한다면, 후대의 시조집에서 어느 시대, 누구의 작품이라고 전하고 있는 작품의 경우 그 신빙성을 의심받는 사례가 왕왕 생겨나기도 하였다.

이같은 점은 시조의 발생이나 변화 시기를 변증하거나 한 작품의 작가를 확정하는 문제에 직접적으로 관련된 것이면서 동시에 시조의 일반적인 문자 정착과정에도 연결된 문제이다. 즉 지금까지 시조에 대해서는 구비시가의 공식구나 관습이론을 적용하여 그 시적 구성방식을 논의함으로써 시조자체의 구비 전승 시기를 인정하려는 논의<sup>1)</sup>와 함께, 그러한 구비 전승의

1) 金炳國, “時調發生의 文學史的 意味”, 高麗時代의 歌謠文學, 새문사, 1982;  
崔戴南, “口碑的 側面에서 본 時調의 詩的 構成方式”, 국문학연구 64, 서울대 국문학 연구회, 1983 등이 대표적이다.

과정없이 처음부터 문자로 기록되었다고 하는 견해가 공존해왔다. 그러나 어느 쪽도 구체적인 자료를 가지고 세부적인 사항을 다루지는 않았으며 다만 조선 후기에 가객의 활동을 언급하는 정도였다. 이는 退溪와 같이 특별한 창작의도를 가지고 스스로 시조를 짓고 발문까지 덧붙인 소수의 경우를 제외하고는 시조자료의 문자정착 과정을 설명해 줄 만한 자료가 없었던 것에서 연유한다.

조선 중기 이후 시조가 활발하게 창작되고 일종의 국민문학으로 인식될 만큼 그 내용이나 작자층의 면에서 확대를 거듭한 것이 사실이라면, 과연 어떤 전승과정을 통해서 시조라는 갈래가 각 개인에게 손쉬운 양식으로 수용되고, 한 집안의, 혹은 그 지방의, 나아가 한 시대의 시가로서 탄탄한 기반을 다질 수 있었는가 하는 의문 역시 위에서 언급한 시조의 유통 내지 정착 과정을 살핌으로써 어느 정도 해결될 수 있을 것이다.

필자는 94년 5월에 실시된 국문과 정기학술답사에 참가했다가, 경상북도 봉화군 봉화읍에 소재한 全州 柳氏의 祠堂이라 할 松川書院에 보관된 문헌들을 볼 기회를 얻었다.<sup>2)</sup> 거기서 여태까지 공개되지 않았던 몇 편의 시조를 수록한 『追慕錄』이라 이름붙은 筆寫本 한 권을 보게 되었는데, 이 책은 뜻밖에도 義城 金氏 문중의 譜系와 유사한 것으로, 得姓한 이래의 世系, 墳墓, 각 개인의 遺事, 배우자와 자녀에 대해서도 간단히 적어 놓았다. 그 발문을 참고하건대, 책의 편찬자는 金鎭東이며 편찬시기는 대략 1736년 경일 것으로 보인다. 수록된 시조는 김진동의 7대조인 金宇宏과 그의 아들 得可의 작품이라 하는데, 본인들이 직접 기록한 것은 아니고 집안에서 한때 불려지다 잊혀진 것을 得可의 손자인 秋任이 주위 사람들의 도움을 받아 家牒에 기록해 두었고, 후에 김진동이 이를 다시 『추모록』에 실은 것이다. 미발표된 작품이고, 또한 그 성격이나, 문자로 정착되기까지의 과정이 여타의 작품들과는 달리 독특하고 흥미로워서 자료적 가치가 있다고

2) 1994년 5월 4~6일에 실시되었는데, 필자는 문헌반의 일원으로 경북 봉화 지역을 답사하였다. 문헌반에는 국어학 및 고전문학 전공 선생님 세 분과 다섯 명의 학생들이 참가하였다. 권두환 선생님과 박사과정의 정인숙 동학이 함께 자료를 발견·정리 하였고 이후 관련자료를 찾고 논의를 전개하는 데 실로 많은 도움을 주었다. 지면을 빌어서 진심으로 감사함을 드린다.

판단되어 학계에 보고하기로 한다.<sup>3)</sup> 이 자료의 검토를 통해 전기시조의 창작의식과 향유방식을 구체적으로 이해하고, 아울러 앞서 제기한 시조 정착 과정의 해명에 도움을 얻을 수 있을 것으로 기대한다.

## 2. 자료의 서지적 검토

『추모록』에 실려 있는 시조 작품은 모두 11수이다. 이 가운데 8수는 開巖 金宇宏(1524, 중종 19~1590, 선조 23)이 지었던 이른바 <開巖十二曲> 가운데 당시까지 전하는 것을 기록한 것이며, 나머지 세 수는 그의 아들 柱峯 金得可(1547, 명종 2~1591, 선조 24)의 기록 아래에 “附歌曲”이라 하여 함께 적고 있다. 그런데 <개암십이곡> 아래에는 이 작품을 기록했다는 畏棲菴 김추임의 다음과 같은 작품 설명이 있어 주목된다.

이 曲은 곧 肅王考인 副提學께서 노래한 것이다. 그 곡은 12결이 있는데, 전란 후에 능히 전할 사람이 없었다. 내가 流轉되는 것 중에서 들은 것은 오직 開巖, 玉柱 두 곡 뿐이다.

戊寅年[1638]에 南湖 趙直長 친척 어른이 호수에서 船遊하다가 지나는 길에 나의 집에서 목격 되었다. 나에게 묻기를 “그대는 이 12곡을 아는가?” 하여 나는 송구스러워하며 다만 두 곡[개암, 옥주]으로 대답하였다. [趙가] 답하기를 “내가 어렸을 때는 그 노래를 모두 불렀으나 지금 늙어서는 반 정도 잊어버렸다.”고 하면서 인하여 이 6곡과 三梧亭 1곡을 노래하니, 내가 삼가 받아서 적었다.

그 후에 外弟인 鄭憲世가 또 1곡을 전하여 주었는데, 비록 제목은 알 수 없으나 그 가리키는 뜻을 보건대 반드시 12곡 중의 하나임이 분명하여 아울러 6곡의 아래에 기록하였다. 그러나 三巖 1곡은 내가 여러 사람들에게서 그 말의 뜻을 들어 보건대 아마도 잘못된 곳이 있는 것 같다. 그 나머지 4곡은 알 수 없다. 그러나 결국 능히 전할 수 있는 사람이 없어서 지금은 알 수 없다. 그 까닭에 그 아래 빈 공간을 남겨두고, 훗날 혹 얻는 바가 있기를 기다린다.”

3) 본 논문의 요지는 1994년 10월 22일, 한국고전문학연구회 제 170차 월례연구회에서 일차 발표된 것이다. 그 자리에서는, 지정 토론자였던 신은경 선생님을 비롯하여 여러 분들이 창작연대 고증과 자료의 검증·해석 등 여러 면에서 꼼꼼히 지적해 주셨다. 그들 바탕으로 본 논문은 일부 수정과 보완의 과정을 거쳐 완성될 수 있었다.

이 기록으로 미루어 보면, <개암십이곡>은 김우평이 창작한 당시에 주변 일가 친척에게까지 불리었고 또한 한 집안의 문화로 받아들여졌음을 알 수 있다. 그러던 것이 세월이 흐르고 전란 등의 복잡한 상황에 휩쓸려 한때 잊혀졌다가 외서암과 같이 그것을 소중한 유산으로 여겨 후손들에게 일깨워주려는 사람에 의해 기록되고, 이 기록이 다시 후에 김진동에 의해 발견되어 『추모록』에 실릴 수 있게 된 것이다. 김진동은 특별히 조상의 문집이나 업적 등을 보관하고 기록하는 데 남다른 관심을 가졌던 인물로 보인다.<sup>4)</sup> 그는 『추모록』을 엮기 이전에도 조상의 문집을 중심으로 글들을 모아 『聞韶世稿』를 편찬하기도 하였는데, 우리가 문제삼고 있는 국문시가는 『문소세고』에는 실려 있지 않으며, 다만 「개암선생문집」의 연보에만 <개암곡>에 대한 간략한 언급이 보일 뿐이다. 이처럼 국문시가가 문집보다는 다소 공식성이 덜한 『추모록』에만 전하고 문집에는 실리지 않았던 것은 이 시기까지도 특별한 몇몇을 제외하고는 양반사회에서 한글에 대한 인식이 부정적이었음을 간접적으로 보여주는 것이라 할 수도 있다. 그러나, 국문시가의 효용을 역설한 퇴계의 경우 역시 <도산십이곡> 발문만 『퇴계선생문집』에 수록되고 본작품은 실리지 않았던 점을 상기해 볼 때, 우리말로 엮어진 노래는 본래 漢詩文을 수록하는 문집 속에 같이 넣을 성질이 아니라고 보는 나름의 분별 의식 때문<sup>5)</sup>이었다고 생각된다.

- 
- 4) 此曲乃曾王考副提學府君所歌者也 其曲有十二闋 而亂後無能傳者 余之所聞於流傳者 惟開巖玉柱二曲耳 歲戊寅南湖趙直長戚文船遊此湖 因過宿弊廬 問余曰 君知此十二曲乎 余懼然 只以右二曲對之 答曰 吾少時盡歌之 今已老矣 半失之 因歌此六曲及三梧亭一曲 吾敬受而書之 其後 外弟鄭憲世亦傳一曲 雖未知命題之處 而觀其指意 必是十二中之一也 竝錄於六曲之下 而三呈巖一曲 吾聞諸人詞意 恐有誤處 其餘四曲末由知之 然其終不有能傳者無今不可知也 故其下空其數紙 以俟後日或有所得也 『追慕錄』
- 5) 나는 어려서부터 매우 어리석고 못나서 온갖 일이 다른 사람에 미치지 못하였으나, 유독 조상의 고사를 본 즉 비록 한 조각의 종이라도 반드시 귀하게 여겨서 간직해 두었다.(余自幼至愚極陋 百事不及於人 獨見先世古事 則雖片紙必寶而藏之) <追慕錄跋>
- 6) 林燮澤, “國文詩의 전통과 陶山十二曲”, 韓國文學史의 視角, 創作과 批評社, 1984.

### 3. 자료의 일반적 성격 — 내용과 형식

이제 자료를 구체적으로 들면서 그 성격을 논의하기로 한다. 김우평의 <개암십이곡>에 해당하는 작품은 다음 8수이다.

못노라 버리바회야 엇디<sup>하</sup>여 버렸는다  
 萬頃 滄波水를 다 마시라 버려는다  
 우리도 人間 翻覆을 못내 우서 버렸노라  
 右開巖

巖臺邊 玉柱峯을 어니 년에 셋가센고  
 亭亭 巖臺<sup>하</sup>여 壁立 萬仞<sup>하</sup>였소나  
 만일에 天柱<sup>하</sup>옷 것거디면 네 바칠가 <sup>하</sup>노라  
 右玉柱峯

突巖은 諺傳이오 巖臺는 뉘 디온고  
 나는 날오되 龜巖이라 <sup>하</sup>노니  
 洛龜 呈瑞<sup>하</sup>니 네 권가 <sup>하</sup>노라  
 右龜巖

遠山에 비 뿌린 후에 前江이 슬던 적의  
 一片 苔磯에 난대를 받기 들고  
 富春山 釣臺도 이러던동 마던동  
 右釣磯

野渡 一片舟는 몇 사람 건네노라  
 가는 듯 오는 듯 설 적 업시 든니다가  
 빈 비에 明月을 싣고 절로 汎汎<sup>하</sup>노니  
 右巖舟

二十年 役役 紅塵汚도 싱각거든 식여식듯  
 이리 도흔 江山을 누를 주고 가 잇던고  
 이직야 오나니 白鷗를 벌들 삼고 終老<sup>하</sup>려 <sup>하</sup>노라  
 右歸來

江村에 비 뿌릴 날 벌 보라 가라 <sup>하</sup>고

술 걸러 병의 녀코 芒鞋로 내거르니 이슬 게워 옷 짓는다  
舟子야 비 가져 오느라 빨리 빨리 가자  
右訪友

白沙中 업드러논 저 바회야  
엇디흔 거시완디 나면 凶年 들면 豊年고  
두어라 나 잇는 전에란 드렀다 엇디히리  
右三呈巖

- ( \* 亭亭 : 우뚝 솟은 모양; 아름다운 모양.
- \* 巖巖 : 우뚝 솟은 모양.
- \* 壁立 : 절벽같은 것이 벽 모양으로 서 있음.
- \* 役役 : 心力을 수고로이 하는 모양, 일에 골몰하는 모양. )

문집에 나와 있는 연보에 의하면, 김우평은 1562년, 그의 나이 39세 되던 해에 경북 尙州의 개암이라는 바위 옆에 別墅를 열고 山水를 즐겼으며 이로부터 호를 開巖이라 했다고 하며, <개암십곡><sup>7)</sup>이 세상에 전한다고 기록되어 있다.<sup>8)</sup> 이로 보아 이들 작품이 정확하게 언제 지어진 것인지, 또 원래 십곡이었던지 십이곡이었던지는 알 수 없으나 대체로 16세기 중반 이후에 창작되고 노래된 연시조인 것만은 분명할 것이다.<sup>9)</sup>

- 7) 『추모록』과 『문소세고』 권9 「畏樓庵逸稿」 등에는 거듭 <개암십곡>이라고 나와 있고 구체적으로 그 편 수까지 들어 기억하고 있으므로 아마도 열 두 곡으로 보는 것이 옳을 듯하다. 혹은 그 序首나 結首에 해당할 만한 곡이 추가되어 십이곡이 되었는지도 모를 일이다.
- 8) 嘉靖四十一年壬戌十一月服闋 開別墅於開巖之側……先生愛其山水……以開巖爲號 有開巖十曲傳于世 (『開巖先生文集』, 서울대 규장각 소장, 古3428-412)
- 9) 창작연대에 관한 것은 작품 자체에서는 그에 관한 단서를 얻기 힘들며, 앞서의 문집 연보 기록만을 참고할 수 있을 뿐이다. 그러나 1562년의 이 기록 역시 '개암'이라는 지명과 관련된 언급을 한 끝에 <개암십곡>을 거론하고 있는 정도여서, 작품의 실제 창작 시기라고 보기는 어렵다. 다만 작품 내용 가운데 "二十年 役役 紅塵汚도"라는 표현이 있는데, 이것은 아마도 작자가 자신의 이십여 년에 걸친 관직 생활을 지칭한 것 같다. 그가 향시에 수석 합격한 것이 1542년이므로 이 때부터 1562년까지를 이십 년으로 잡을 수 있으나, 작품 전반에 드러나는 정서나 '終老호려' 한다는 표현으로 보아 말년의 작으로 본다면 본격적인 벼슬살이가 시작된 1566년부터 관직에서 물러나 고향으로 돌아오기까지의 이십 여년을 가리키는 것이라 하겠다. 이 경우 창작시기는 적어도 1580년대가 된다.

‘開巖’이라고 한 첫 수는 일종의 序首라 할 만하다. 자연물을 보고 인간사와 연결짓고 있는 노래의 내용은 다분히 철학적이고 도학적인 입장이어서 나머지 작품들과 변별된다. ‘옥주봉’, ‘구암’, ‘조기’의 세 편은 대상 자연물을 특별한 수식이나 표현기교를 사용하지 않고 담백하게 노래한다. ‘옥주봉’의 경우 소재에서 유발된 작자의 상상이라야 우뚝 우뚝 솟아 넓게 늘어선 절벽을 보고 [만일] 하늘 받치는 기둥이 부러진다면 너를 [가져다] 받치겠다’는 정도이다. ‘구암’에서는 작자의 정서가 감추어진 정도가 더욱 심하다. 지명의 분분함에 대해 말하고 거기에 작자 나름의 호칭을 하나 더 얹은 것으로 그만이다.<sup>10)</sup> 이처럼 시인이 대상에 대해 상상력을 절제하고 수사적 표현기교를 배제하는 것은 자연 자체를 시의 중심에 두어 부각시키려는 의도에서 비롯되었다고 생각된다. 즉 작자는, 자연을 시의 가운데에 두고 그에 집중하며 시인은 그 밖으로 물러나는 것이 시조를 대하는 시인의 태도이며, 자연의 묘미를 잘 드러내는 것을 시조의 본질로 인식했던 것이다. ‘조기’는 특정 자연물과 결부되지는 않았으나 시인의 내면 묘사보다는 풍경의 객관적 묘사에 치중하고 있다는 점에서는 앞서의 작품들과 다르지 않다. 비 온 후의 강을 ‘살지다’고 한 것이나 ‘난대를 받기 들고’라는 표현은 다분히 공식구적인 표현처럼 보이기도 한다. 초·중장의 내용으로 보아 일반적으로 중장에서 시인의 개인적인 행위나 마음 상태가 드러나야 할 것 같은데, ‘부춘산 조대’<sup>11)</sup>를 떠올리는 것은 뜻밖으로 다가온다. 그러나 김우평의 작품들이 창작된 연대가 시조사의 전개과정상 발생을 지나 정착되는 단계였음을 감안한다면, 후대에 양산된 일련의 시조에 대해서 창작태도면에서나 표현방법면에서 하나의 전범을 개척한 것으로 평가할 수 있겠다.

10) 그런데, 김우평이 개칭한 바, ‘구암’이라는 명칭은 일시적인 것으로 끝나지는 않았던 것 같다. 1638년에 채득기가 지은 <봉산곡> (一名 <천대별곡>)도 경북 상주의 옥주봉 부근을 노래한 가사인데, 여기서도 ‘구암’이라는 명칭이 그대로 사용되고 있다. 이로 보아 김우평이 당시 이 지방의 文風을 이루는 데 상당히 적극적인 역할을 하였다고 짐작된다.

11) 富春山은 중국 浙江省 桐廬縣의 서쪽에 있는 산의 이름이다. 後漢 때 嚴子陵(이름은 光)이 光武帝의 부름을 받았으나 응하지 않고 이 곳에 숨어 밭갈고 낚시질하며 나오지 않았다 한다.

이같은 설명은 '허주', '귀래', '방우' 등 구체적인 자연물에 연관되지 않고 작자의 내면을 드러내는 작품들에 대해서도 유효할 것이다. 여기서 설정한 상황들 역시 후대 시조 작품들에서 다수 발견되는 친숙한 상황이다. 이로 보면 당시의 사대부들이 시조를 통해 공유할 수 있는 정서가 어느 정도까지였는지를 짐작할 수도 있다. 그러나 한편으로 보면, 김우평과 같은 정착기 시조 시인들이 개척한 상황 설정이 후대의 시조 시인들에게는 주요한 선행 담화로 작용하였던 것으로 이해된다.

이처럼 겉으로 보아 시인 자신의 의도의 내비침이나 과도한 상상력의 구사 없이 얼핏 담백한 자연의 묘사로 끝나고 만 것 같은 작품들 속에서 우리는 시인의 어떤 정서를 읽을 수 있는가? 자연의 경물을 있는 그대로 드러내고 나열하는 교술장르와 달리, 작품 자체에 시인 나름의 의식이 함축적으로 포함되어 있는 것이 서정시의 본래 특징이라면 이들 시에 나타난 평범한 자연의 열거는 그를 취사하고 묘사한 시인의 세계관을 어떤 식으로든 담지하고 있을 것이다.

우선 '개암'에서 '인간번복을 못내 우서 버'린다는 표현이나 '조기'에서 '부춘산 조대'를 언급한 것은 시인 개인의 처사로서의 의지를 드러낸 것으로 볼 수 있다. 그가 생각하는 인간 사회의 모습은 '이리 도흔 강산'에 감히 견줄 수도 없을 만큼 우스운 곳이다. 비록 현실 세계의 어지러운 모습은 시 속에 구체적으로 한 줄도 나타나지 않지만, 보다 섬세하게 작품의 정서를 파고 들어 가노라면 속세에서 위기의식을 느낀 시인이 자신이 동경하던 이상적인 사회의 실현을 자연 속에서 꿈꾸는 것이 감지된다. '구암'에서의 '낙구 정서하니 네 권가 호노라'라는 충족감은 자연 속에서의 그러한 시인의 흡족한 심정을 대변하고 있는 것이다. 이 때문에 시인은 '빈 비에 명월'만을 싣고도 '절로 범범'하면서 태연할 수가 있는 것이다. 이렇게 보면 '虛舟'라는 시 제목이 상징하는 바가 충분히 짐작된다. 요컨대 김우평의 시조는, 시인이 느끼는 현실에 대한 위기의식이 자신의 이상 사회에 대한 소망으로 치환되어 함축적으로 드러남으로써 개인의 철학적 세계관을 은밀하고도 효과적으로 표출하고 있는 작품이라 할 수 있을 것이다.

'삼정암'은 풍년과 흉년을 점치는 바위를 들면서 작자 자신이 있을 때는



풍년이 계속되기를 소망한 내용으로, 객관적 자연물과 시인 자신의 주관적 입장이 함께 드러난다. 바위에 얽힌 이야기는 사대부들의 유가적 사고관에서 보면 허황하고 허탄하여 사람을 현혹시키는 민간의 습속으로 여겨질 만하다. 이 작품을 기록한 김추임이 “여러 사람들에게서 그 말의 뜻을 들어 보건대 잘못된 곳이 있는 것 같다”<sup>12)</sup>고 말한 것도 아마 이 때문인 것 같다. 다시 말하면 김우평은 사대부 일반 내지 자신의 후손에게조차 ‘잘못된 것’으로 인식될 만한 소재를 시조로 창작하였던 것이다. 이와 함께 지적하고 싶은 것은 문체면에서 그가 보여준 자유롭고 개방적인 태도이다. 위의 작품에서는 사투리로서 그 지방 사람에게는 지극히 입에 익은 ‘이러 턴동 마던동’이라든가, ‘빨리 빨리 가자’와 같은 구어체에 가까운 표현을 사용하고 있다. 시조를 대하는 꾸미지 않는 그의 태도가, 외형상으로 이같은 문체로 드러났다고 하겠다. 유가적인 경색된 사고를 탈피하여 민속적인 소재를 과감하게 시조로 받아들이고 구어체를 그대로 사용할 수 있었던 그의 자유로운 시의식은 오늘의 연구자들에게 분명 주목받을 만한 요소이다.

그러나 대상에 치중하던 시인 자신의 내면을 내비치든, 어느 쪽에서도 작자의 목소리는 그다지 심각하지 않다. 더구나 작품을 통해 누구를 깨우치려 하거나 뜻을 바르게 세우려는 다짐은 은연중에라도 보이지 않는다. <개암십이곡>이 이황의 <도산십이곡>과 거의 같은 시기에 지어진 작품이며, 김우평 자신이 퇴계의 門人이었다는 점<sup>13)</sup>을 감안한다면, 이같은 창작 태도는 작자가 시조에 대하여 남다른 창작의식을 가졌던 데서 기인한 것으로 보인다. 퇴계는 <도산십이곡발>에서 李瞻의 <六歌>처럼 ‘玩世不恭’에 빠지지 않고, ‘溫柔敦厚’한 경지를 살려야 함을 강조하면서 <도산십이곡>을 짓는다고 하였다. 노래로 부르는 것이 목적이지만 뜻을 바르게 하고 배움의 길을 찾도록 하는 데 시조의 가치를 두었던 것이다.<sup>14)</sup> 그러나 <개암십이곡>의 경우는 앞서 살핀 것처럼 그러한 ‘온유돈후’의 입장을 작

12) 주 4) 참조.

13) 『개암선생문집』, 연보 및 한국민족문화대백과사전(한국정신문화연구원, 1991)의 김우평 條 참조.

14) 임형택, 앞의 논문, 56~60쪽 참조.

자가 의도적으로 배제하고 있다. 그렇다고 해서 <개암십이곡>이 '완세불공'의 뜻을 지녔다고도 볼 수 없다. 앞서도 설명한 것처럼 <개암십이곡>을 통해 드러나는 작자의 세계관과 정서는 대단히 함축적이고 은밀한 것으로, 이것은 당시에 자연을 관념적 사유의 대상으로 치환하여 시인의 의도를 전달하려는 여타의 시조들과 이 작품을 구분짓게 하는 중요한 요소가 된다. 이로써 우리는 당시 사대부가 시조에 대해 지녔던 또다른 태도를 엿볼 수 있다.

작품의 형식은 전체적으로 보아 평시조의 일반형을 유지하고 있다. '귀래'와 '방우'의 종장과 중장에서 6음보가 쓰였고 '삼정암' 초장은 불완전한 구를 형성하기는 하였지만, 종장 첫구의 둘째 음보가 過音步를 비교적 충실히 지키고 있는 점 등으로 미루어 시조의 형식이 어느 정도 안정되었다고 볼 수 있다.

김우평의 작품이 시적태도나 표현, 소재 등의 측면에서 우리의 관심을 끄는 데 비해, 그의 아들 득가의 시조는 형식면에서 보다 파격적인 면을 보이는 점이 우선 주목된다.

北溪上 三梧亭에 黃花節 白衣酒 溪水 潺潺 梧葉 瑟瑟  
우흐로는 父母 아래로는 妻子의게 조흔 내로소니 歌舞 終日 ㅎ여저든  
어디서 망녕에거시 날을 窮타 ㅎ느니 右三梧亭

갈 제는 杜鵑花러니 울 제는 蹾蹾이로다  
龍이 솟다 ㅎ니 울흐냐 저 바회야  
午睡에 집다히 썸이 물소리에 썸와라 右龍秋\*\*聞慶

歸去來 歸去來 ㅎ면서 六期를 다 지내와라  
田園이 將蕪 ㅎ거늘 後一年은 무스 일고  
두어라 亦君憐이시니 슬허 무슴 ㅎ리 右昌寧時

(\* 潺潺 : 물이 졸졸 흐르는 모양, 또는 그 소리. 비가 오는 모양.

\* 瑟瑟 : 바람이 쓸쓸하게 부는 소리.)

김득가는 다른 문헌에서 인물에 대한 특이사항을 별로 얻을 수 없고 『문소세고』 내의 「柱峯逸稿」에 기록된 家狀과 『추모록』에 소개된 바를 참

고할 수 있을 뿐이다. 이에 따르면 그는 1547년에 태어났고 거듭 과거를 보았으나 급제하지 못하여 1579년 蔭補로써 벼슬길에 나갔다. 義禁府 都事와 漢城 參軍을 거쳐 1584년에는 외지에 나가 昌寧縣監이 되었는데, 임기가 다 끝난 후에도 잘 다스린다고 하여 同職에서 1년을 더 지냈으며 그 縣의 사람들이 去思碑를 세웠다고 한다.<sup>15)</sup> 또 그는 총명하여 독서에 남다른 재주를 보였으며 성품이 곧고 엄격하여 말과 웃음이 적었다.<sup>16)</sup> 김득가는 김우평의 세 아들 가운데 차남이었는데<sup>17)</sup> 아버지에 대한 사랑이 특별하였고 때문에 아버지로부터의 영향을 상당히 받았던 것 같다.<sup>18)</sup> 그가 아들 중 유일하게 아버지를 이어 시조 작품을 남기게 된 것도 이러한 점이 작용한 것으로 보인다.

이같은 기록들에 의지하건대, 김득가는 비록 제도적인 경쟁에서 뛰어난 재능을 발휘하지는 못했으나 인정에 따라 사람들을 잘 거느릴 줄 알았고 부친으로부터 막대한 영향력을 입은, 상당히 인간적인 면모를 갖춘 인물이었으리라 짐작된다. 말하자면 그는 흔히 말하는 시인의 자질을 충분히 지

- 15) 부군은 嘉靖 丁未年[1547, 명종 2] 10월 22일 未時에 태어났다. 甲子年[1564, 명종 19] 7월 20일 李珥의 결에서 치른 進士試에서 55인 가운데 三等으로 뽑혔다. 거듭 과거를 보았으나 급제하지 못하고, 己卯年[1579, 선조 12] 5월 11일 蔭補로써 歸厚署의 別提가 되었다. 庚辰年[1580, 선조 13] 6월 22일에 義禁府 都事로 옮겼고, 壬午年[1582, 선조 15] 6월 8일에 漢城 參軍으로 옮겼다. 癸未年[1583, 선조 16] 12월 25일에 主簿로 승진하여 그 날 監察로 옮겨서, 甲申年[1584, 선조 17] 9월에는 외지에 나가 昌寧縣監이 되었다. 임기가 다 끝났으나 잘 다스린다고 하여 1년을 더 지냈다. 그 縣의 사람들이 去思碑를 세웠다. (府君 生于嘉靖丁未十月二十二日未時 甲子七月二十日 李珥榜進士三等第五十五人 累舉不第 己卯五月十一日 蔭補歸厚署別提 庚辰六月二十二日 遷義禁府都事 壬午六月八日 移漢城參軍 癸未十二月二十五日 陞主簿 卽日移監察 甲申九月 出爲昌寧縣監 秩滿以善治加一年 縣人立去思碑) 『추모록』.
- 16) 공의 총명함이 남보다 뛰어나서, 책을 한번 보면 금방 기억하였다. 성품이 곧고 엄격하여 말과 웃음이 적었고 손을 모으고 단정히 앉았으며 가정에서 숙연하였으나 친척이나 붕우를 만나면 詩酒로 극진히 환대하였다. (公聰明絕人 於書一覽輒記 性方嚴寡言笑 袖手端坐家庭肅然 接親戚朋友詩酒盡歡) 『문소세고』 권6 「柱峯逸稿」.
- 17) 『문소세고』 권1, 소제 世系圖 참조.
- 18) 실제로 그는 1590년 부친이 별세하자 심히 슬퍼하고 상심함을 이기지 못하여, 이듬해에 45세로 별세했다고 한다. (庚寅副提學公憂 過哀致傷 不勝喪責 萬曆辛卯七月初八日 享年四十九 — 『추모록』에는 49세에 별세했다고 되어 있으나, 「주봉일고」을 참고하고 그의 출생연대와 김우평의 생몰연대로 보면 45세라 해야 옳다.)

냈던 셈인데 그 작품을 통하여 이를 살필 수 있겠다.

위에서 구체적인 자연물과 관련된 것은 '용추' 한 편인데, 이 경우에도 앞서 '옥주봉'이나 '구암'처럼 객관적 묘사나 전달로만 끝나는 것은 아니다. 아름답다거나 웅장하다거나 하는 데 마음을 빼앗기지 않고 '두고 온 집을 꿈꾸던 낮잠을 깨우는 물소리'를 통해 시인의 심경을 드러내고, 용이 솟는다는 말이 옳은 것인가 하고 바위에 묻는 어조를 취함으로써 의인법을 적절히 사용하기도 한다. '창녕시'에서는, 시인 자신은 한시라도 바빠 귀거래하고 싶으나 그러지 못함을 답답해하다가 다시 이것도 임금의 은혜이니 슬퍼해서 무엇하겠느냐고 태도를 바꾼다. 귀거래하겠다는 내용이나, 임금의 은혜라고 옳은 것이나 모두 사대부들의 시적 소재와 태도로서는 친숙한 것들인데, 여기에 '창녕시'라는 제목이 붙음으로써 작자가 창녕현감으로 근무하다 백성을 잘 다스려 다시 일년을 현감으로 더 지내게 된 사실과 결부되어 오히려 개인화, 구체화되고 있다.

'삼오정'에 나타난 시인의 태도는 진지한 것에서는 많이 떨어진, 유희적인 것에까지 이른다. 이는 작품의 형식에도 영향을 미쳐서 초장에서는 명사 내지 의성어의 나열과 반복을 거듭하여 거의 평시조의 두 장 길이에 해당하는 것을 한 장으로 처리하고 있으며, 중장에서도 불안정한 음보의 배열로 호흡에 있어서 촉급함을 유발시킨다. 이같은 시형식은 평시조라고 보기 힘들며 오히려 엷시조 내지 사설시조 쪽에 가깝다고 하겠다. '용추' 중장에서 보이듯 의인법이나 도치법을 써서 표현상의 변화를 시도했던 점이나, 평시조에서 상당히 벗어난 '삼오정'의 형식을 보건대, 김득가는 부친으로부터의 영향으로 시조를 창작하게 되었으면서도 특별한 언어적 실험 정신을 바탕으로 다양한 언어의 표현기법과 형식의 실험을 시도했었다고 생각된다. 이는 물론 김득가 개인의 독자적이고도 개척적인 실험이라고 볼 수는 없을 것이다. 이미 이 시기부터 엷시조에 해당하는 시조 형식의 파괴가 이루어지고 있었기 때문이다. 이처럼 김득가의 시조 형식이 개인의 단순한 기질적 특성에서 비롯된 것이 아니라고 하는 점은 역으로 시조가 더 이상 소수에 의한 문학 양식 또는 특정 계층의 전유물로서가 아니라 보다 다양한 담당층에게로 확대되고 있었음을 의미한다.

이상에서 살핀 바, 김우평과 김득가의 시조 11수에 대한 내용과 형식상의 일반적 성격을 토대로, 우리는 당대의 시조 창작활동과 관련하여 다음 몇 가지를 정리해 볼 수 있겠다.

첫째, <개암십이곡>이나 <도산십이곡> 등에서 보듯이 16세기에는 한 가지 상황이나 정서에 직면하여 그를 즉흥적으로 한 수의 시조로 읊기보다는 각각 독립된 내용이라 하더라도 일정한 제목아래 연시조의 형식으로 읊는 방식이 유행하였다.<sup>19)</sup> 그런데 16세기를 연시조가 사림파에 의해 발생한 시기로 보는 견해를 따르더라도<sup>20)</sup>, <개암십이곡>은 <오륜가> 계열이나 <도산육곡> 계열과 같은 일반적인 연시조의 주제적, 구성적 특성을 지니고 있다고는 할 수 없다. 즉 거기에는 현실에의 개혁 의지나 바람직한 삶의 방식이 구체화되어 나타나지는 않는 것이다. 더구나 김득가의 시조는 <개암십이곡>처럼 한 편의 시조에 제목을 달고 있는 있지만 내용면은 물론 이려니와 공간적·시간적인 면에서도 작품들 간에 유사성을 찾기 힘들기에 연시조 형식이라 보기는 어렵다. 그렇다면 이 자료는 오히려 당대의 유행이었던 연시조의 형식으로부터 시조가 점점 이탈하여 개별화되어가는 예로써 볼 수 있지 않을까 한다.

둘째, 시문보다 도학을 표방하는 전통을 지니며 표현이나 수식을 가다듬기보다 사상적인 자세를 중요시하는 기풍을 지녀 서울 중심의 문화에 맞서고자 했던 것이 이른바 강호가도를 생산한 영남가단의 일반적인 모습이라면<sup>21)</sup>, 김우평의 시조는 道와 수양, 인간을 시의 중심에 두고 이를 직접적으로 드러내기보다는, 자연 자체를 부각시키면서 그 속에 시인의 세계관을 내밀화시키는 독특한 시적 태도를 보여 준다.

셋째, 김우평의 시조에서 보듯 시조의 형식은 16세기 중반에는 안정된 모습을 갖추었으며<sup>22)</sup>, 16세기 후반에는 김득가의 작품에서처럼 평시조의

19) <도산십이곡>의 창작이 1565년에 이루어졌고, 앞서 밝힌 것처럼 <개암십이곡>의 경우 1562년 전후 또는 1580년대를 창작시기로 잡을 수 있으므로 두 작품간의 선후 관계나 어느 한쪽으로부터의 영향 내지 모방관계를 정확히 거론하기는 어렵다.

20) 任周卓, “연시조의 발생과 특성에 관한 연구”, 국문학연구 94, 서울대 국문학연구회, 1990.

21) 조동일, 한국문화통사 2, 지식산업사, 1983, 323~330쪽 참조.

고정성을 탈피, 다양한 언어적 실험을 통해 엇시조 내지 사설시조의 경향을 보이는 작품이 나타나게 되었다. 이것은 시조 장르의 일반화 내지 담당층의 확대를 의미하는 것이다.

이는 초기 시조형태가 지방문화로 전환되면서 내용은 물론 형식면에서 보인 다양한 변화를 암시해 주는 것으로 16세기에 이르러 시조는 이미 한 집안의 문화로 인식될 만큼 지방에서도 탄탄한 기반을 갖춘 갈래로 성장하였다는 말이 된다. 이제 위에서 살핀 11수의 시조가 16세기, 나아가 시조전체의 문자 정착과정과 관계맺는 양상을 장을 달리하여 고찰해 보자.

#### 4. 시조의 정착과정과 <개암십이곡>의 의의

<개암십이곡>과 김득가의 시조들이 문자로 기록되기까지의 과정은 특이하다. 즉 이들의 시조는 창작 당시 또는 창작 직후에는 작자 자신은 물론 친가 및 외가에 이르는 친척들에게까지 두루 알려져 노래로 불리었던 것이다. 실제로 이 작품을 문자로 기록한 외서암 김추임의 경우, 자신의 증조부인 김우평의 시조를 두 곡만 외우고 있었고 이 사실을 송구스러워 하였다. 그가 南湖 趙媿이라는 인척 어른이 불러주신 바를 좇아 기록하였고, 또 外弟 鄭憲世<sup>22)</sup>가 전하여 준 곡을 듣고 그 뜻으로 미루어 12곡 중의 하나로 판단하여 기록하게 되었다는 것이다. 이것이 후에 조상의 말씀과

22) 이를 임진왜란 이전의 초기시조와 이후 후기시조를 대비하여 형태상의 특징을 고찰한 논의에 견주어 살필 필요가 있다. 成昊慶, “時調의 初期形態 考察”, 冠嶽語文研究 제5집, 서울대학교 국어국문학과, 1980. 여기서 초기시조의 형태상 특징을 다음과 같이 들었다. ① 대체로 초기시조는 후기시조에 비해 음절수가 적다. ② 각 장 전·후구간 차이가 초기시조보다 후기시조에서 커졌다. ③ 후기에 정착된 초기시조는 초기시조보다 후기시조의 형태에 더 가깝거나 그 중간적 면모를 보인다. ④ 초기시조는 후기시조보다 집중도가 훨씬 약하다. ⑤ 구내 각 음보간의 장단격차가 초기시조에 비해 후기시조에서 감소되었다(중장전구는 중대합). 그런데 김우평과 김득가의 시조는 적어도 ①과 ⑤의 특징에서는 예외적으로 다루어져야 할 것 같다.

23) 정헌세는 김득가의 사위인 鄭而龍의 次男으로 김추임과는 內外從間이다. 『문소세고』 권6 「주봉일고」 「家狀」 참조.

글들을 전하는 일에 특별한 뜻이 있었던 김진동이라는 후손에 의해 김득가의 시조와 함께 다시 『추모록』이라는 한 책에 나란히 실릴 수 있었다. 김추임은 김우평의 증손이며, 김추임은 김진동의 고조부가 되므로<sup>24)</sup> 말하자면 <개암십이곡>과 김득가의 시조는 약 2~3대에 걸쳐 구전되다가 문자로 정착되었으며, 7대에 이르는 기간 이후 다시 후손의 관심을 얻은 셈이다.

『추모록』이 각 조상에 대한 간단한 연보와 유사, 분묘, 배우자와 자녀 등 극히 필요한 형식요건 만을 기록하는 책이었던 점을 감안한다면, 그것은 집안의 일종의 상세한 譜系와 같은 곳에 국문시가인 시조를 수록하고 그에 얽힌 정착과정을 실었다는 것은 이미 시조가 당시에 한 집안의 문화로 인식되고 있었음을 의미한다. 조상들의 이름을 기억하는 것 못지 않게 자기 집안에서 창작된 시조작품을 외우고 전하는 것은 후손의 중요한 도리였으며, 때문에 그를 기억하여 문자로 기록하는 것을 의무로 여겼던 것이다. 김추임이라는 인물은 이같은 시조의 전승과정에서 한 일가의 문화로 자리했다가 여러 사정에 의해 한때 사라졌던 시조를 다시 집안의 유산으로 일깨워주는 자의 구실을 했다고 하겠는데, 시조 정착과정에서의 이러한 각성자의 존재는 시조가 16세기에 이미 한 집안의 문화로 자리했다는 사실 못지 않게 중요하다.

이로써 우리는 대체로 시조가 문자로 정착되기까지의 과정을 몇 개의 유형으로 나누어 생각해 볼 수 있겠다. 먼저 의도적으로 시조집을 편찬하기 위하여 한 개인이 시조작품을 직접 수집하러 다니면서 얻은 자료를 문자로 기록하는 경우이다. 18세기 후반 가객들의 활동이 활발해지면서 김천택 등이 택했던 방법이다. 다음으로 퇴계의 경우처럼 시조의 효용을 일찍이 터득하고 세상의 교화를 위한 목적으로 직접 시조작품을 창작하고 발문 등을 붙여 자신의 의도를 표면화하려는 경우를 생각해 볼 수 있다. 마지막으로, <개암십이곡>과 같이 한때 시조를 읊었으나 본인 또는 후손 모두가 기록하거나 기억하지 못하다가 얼마간의 세월이 흐른 후에 기록의

24) 김우평은 의성 김씨 문중의 16대손이고 김추임은 19대손이며, 김진동은 23대손으로 추임의 동생 秋吉의 高孫이다. 『문소세고』 권1 소재 世系圖 참조.

필요성을 자각한 누군가에 의해 발견되고 문자화하는 경우를 들 수 있다.

흔히 우리는 시조가 이황이나 이현보 또는 주세붕같이 국문시가에 대단히 특별한 관심을 가진 몇몇 사람에 의해서 활성화되다가, 이후로는 시조에 대해 별다른 뚜렷한 인식을 보이지 못한 채 18세기에 이르러서야 평민가객들의 시조에 대한 강렬한 집착과 애정에 의해 수집·정리된 것으로 인식해 왔다. 그 역사적 공백기에 겨우 자리매김할 수 있는 것은 사대부들과 교류하던 기녀들의 시조 작품 몇 편이었을 따름이다. 그것은 시조가 이른바 국민문학이라고 할 정도로 다양한 계층에 의해 수많은 소재를 다루어 왔지만 구체적으로 어떤 방법에 의해 자기대로의 굳건한 기반을 구축해갔는가 하는 데 대한 구체적인 자료를 발견하기 어려웠던 까닭이다. 김우평과 김득가의 시조작품과 또 그 문자로의 정착과정은, 시조가 지방문화와 결합되면서 어떤 변화를 겪었으며 또 어떻게 각 지방에서 대표적인 시가 갈래로 자리잡게 되었는가 하는 것을 구체적으로 보여 준다. 탁월한 소수의 개인에 의한 시조론에 의해서만, 혹은 조선 후기에 계급적 한계를 극복하려는 가객집단의 의식적 수단으로서만 시조가 국민문학으로 성장할 수 있었던 것은 아니다. 보다 중요한 것은 그같은 시조론을 바탕으로, 한 집안에서 실제로 작품을 창작하는 자와 그를 가치있게 발견하는 자와 기록하는 자가 생겨나 모든 구성원이 자연스럽게 그 시조를 자기들의 문화로 체득하고 향수해가는 과정에서 시조는 국민 전체의 문학으로 자리잡을 수 있게 된 것이다. 것처럼 체화된 문학갈래를 조선 후기에 정리해보려고 시도했던 것은 전혀 우연한 일이 아니다.

## 5. 결 론

본고에서는 새 자료 김우평의 <개암십이곡>과 그의 아들 김득가의 시조 작품 몇 편을 내용과 형식면에서 고찰하고 그로부터 시조의 사적인 문제, 곧 시조 작품의 전승이나 정착과정을 추정해 보고자 하였다.



<개암십이곡>은 소재나 문체 면에서 당시 사대부가 지녔던 바 유가적인 경색된 사고를 탈피하여 상당히 자유로운 시의식을 보여준 것으로 평가할 수 있었다. 또 현실세계 또는 자연에 대한 시인의 의지나 태도를 형상화하여 전달하려는 욕구 없이, 자연을 충족되게 그리면서 그 속에 시인 자신의 철학적 세계관을 신중하고도 은밀하게 함축한다. 김득가의 시조는 부친으로부터의 영향으로부터 시작된 것이면서도 형식에 있어서 다양한 언어적 실험을 보여주며, 특히 연시조라는 틀 속에서 벗어나 시조가 개별화되어 가는 양상을 보여 준다. 이로 보아 김우평과 김득가의 시조는 각자 자기대로 시조로서의 앞선 면을 구유하고 있었던 것으로 긍정적으로 평가할 수 있겠다.

<개암십이곡> 등의 보다 최종적인 의의는, 그것이 구술로 전승되던 시기를 거쳐 이후에 후손에 의해 정리되고 문자로 정착했다는 전승과정의 독특한 점을 시조의 일반적인 정착과정과 연결시킴으로써 찾고자 하였다. 그 결과, <개암십이곡> 등은 그것이 16세기의 창작물이라 하더라도 그 문자 정착 시기인 17세기적 현상을 여러 모로 감안해야 한다는 원전 확정 차원의 어려움이 있는 것이 사실이긴 하나, 한 집안에서 7대에 이르는 기간동안 구비전승과 문자 정착, 한동안 잊혀진 후 재발견의 과정을 거쳤다는 점이 중시되었다. 이것은 가객들의 시조 수집 과정이나 퇴계의 경우와 같은 특정인에 의한 시조작품 창작과는 또다른, 한 집안 차원에서의 시조 정착 과정을 보여준다. 이같은 전승과정이야말로 시조가 특정 계층의 한정된 문학장르에서 거대한 국민문학으로 자리잡아 가는 과정을 보다 설득력 있게 설명해 주는 것이다.

이상을 종합해 볼 때 <개암십이곡>은 작품 자체에 주목한 문학내적인 면 못지 않게, 시조 문학 전체의 전파 내지 정착과정을 이해하는 문학외적인 면에서도 중요성을 지니는 자료라고 평가된다.

시조연구는 대개 18세기 이후 가객들이 편찬한 시조집에 소재한 자료들을 바탕으로 이루어져 왔고, 때문에 발생 또는 성장기의 구체적인 모습도 이들을 근거로 추정하는 수준에 머물렀다. 다른 어느 문학장르에 못지 않게 대중에게 일반화되어 국민문학으로서의 성장해 온 시조에 대한 이해는,

그 정착과정에 대한 치밀하고도 깊이있는 탐구가 바탕이 되어야 하리라 본다. 본 논의는 그러한 과정을 실증적인 자료를 통해 재구하고 설명했다는 의미가 있다고 생각한다. 아울러 여기서의 논의가 보다 일반화되기 위해서는 유사한 관련 자료들을 찾아 내어 검증하고 재확인하는 작업이 필요하다. 부지런함으로 관련 자료들에 부단한 관심을 기울여 논의를 덧붙이고 다독이는 작업은 후일의 과제로 삼고자 한다.

## 참고 문헌

『追慕錄』, 松川書院 소장

『聞韶世稿』, 국립중앙도서관 소장

『開巖先生文集』, 서울대 규장각 소장

沈載完 編, 『歷代時調全書』, 世宗文化社, 1972.

金炳國, “時調發生の 文學史的 意味”, 高麗時代의 歌謠文學, 새문사, 1982

成昊慶, 朝鮮前期詩歌論, 새문사, 1988.

——, “時調의 初期 形態 考察”, 冠嶽語文研究 5집, 서울대 국어국문학과, 1980.

林榮澤, “國文詩의 전통과 陶山十二曲”, 韓國文學史의 視角, 創作과 批評社, 1984.

任周卓, “연시조의 발생과 특성에 관한 연구”, 국문학연구 94, 서울대 국문학연구회, 1990.

조동일, 한국문학통사 2, 지식산업사, 1983.

崔載南, “口碑의 側面에서 본 時調의 詩的 構成方式”, 국문학연구 64, 서울대 국문학연구회, 1983.