

『萬歲報』所載 〈海東永言〉의 텍스트성 연구

이 상 원*

〈국문초록〉

『만세보』에는 〈해동영언〉이라는 제목 하에 총 111수의 고시조 작품이 연재되어 있다. 이 글에서는 이 〈해동영언〉을 20세기 초반의 시조 텍스트로 간주하고 그것의 문헌학적 성격 및 가집 편찬사적 의미를 검토하였다.

〈해동영언〉은 신문 연재물과 소규모 가집의 성격을 동시에 지닌다. 이 연재물의 기본 형식은 '제목-음악적 표지-작가 정보-작품-단평'의 순으로 구성되어 있다. 이 가운데 이 연재물의 특징을 가장 잘 보여주는 것은 마지막의 단평이라 할 수 있다. 이 단평은 한문에 국문 토를 단 형식을 취하고 있으며, 신문의 독자층 확보를 위해 고안된 장치로 판단된다. 한편 〈해동영언〉은 연재된 작품 전체를 모아 놓고 보면 전반적 분류 체계나 동일 곡조 내의 작가 배열 방식 등에서 명백한 가집 편찬 의식을 엿볼 수 있어 소규모 가집으로 규정할 수 있다. 이 가집은 지나치다 싶을 정도로 형식적 완결성을 추구하고 있으며, 대중 보급용 독서물을 지향하는 의식이 강한 특징을 보인다는 점에서 20세기 가집의 특성을 명료하게 보여준다고 할 수 있다.

〈해동영언〉이라는 연재물의 기획자 또는 이 가집의 편찬자는 『만세보』의 핵심 관계자-오세창, 이인직, 최영년, 신광희-중 한 명일 가능성이 큰 것으로 생각되며, 그 중에서도 여러 가지 정황으로 미루어 최영년일 가능성이 가장 높은 것으로 판단된다. 마지막으로 〈해동영언〉이 어떤 가집을 참조로 한 것인지에 대해서는 현재로선 밝힐 수 없어 그 판단을 유보하였다.

핵심어 : 『가곡원류』, 가집, 『대동풍아』, 〈도산곡〉, 『만세보』, 雲外者의 단평, 최영년, 텍스트성, 〈해동영언〉, 〈화담가〉, 20세기 고시조 텍스트

* 조선대

1. 머리말

『만세보』는 1906년 6월 17일부터 1907년 6월 29일까지(총 293호) 발행된 것으로, 이인직의 신소설 〈혈의 누〉가 연재된 것으로 널리 알려진 일간신문이다. 그런데 이 신문에는 1906년 8월 18일자(제46호)부터 1907년 1월 1일자(제156호)까지 총 110호¹⁾에 걸쳐 매일 1수씩 총 111수²⁾의 고시조 작품이 연재되어 있다. 무려 수개월에 걸쳐 111수의 고시조 작품을 언론 매체에서 다루고 있는 것은 매우 특이한 현상으로 전무후무한 사실이다.³⁾

이들 고시조 작품은 1면 하단 끝부분에 〈海東永言〉이라는 제목 하에 연재되고 있는데, 주목할 것은 이 〈해동영언〉이 정연한 질서와 체계를 갖추어 연재되고 있어 마치 소규모 가집을 연상시킨다는 점이다. 따라서 이 글에서는 〈해동영언〉을 20세기 초반의 시조 텍스트로 간주하여 이것의 문헌학적 성격 및 가집 편찬사적 의미를 검토하고자 한다.

18세기 초반 김천택의 『청구영언』(1724년)에서 시작된 가집 편찬 사업은 20세기 전반기까지 지속되었다. 이 가운데 조선후기(18~19세기) 가집에 대해서는 이미 상당한 연구가 축적된 상태지만 20세기 고시조 텍스트에 대해서는 연구가 미진한 편이다. 사정이 이렇게 된 데는 물론 나름의 이유가 존재한다. 20세기 초반은 계몽의 열정이 불타오른 시기로 규정되곤 한다. 이에 따라 이 시기 시가문학 연구는 『대한매일신보』나 『대한민보』에 수록된 계몽가사나 잡가에 관심이 집중되어 있다. 여기에 고시조는 이미 역사적 생명력을 다한 퇴영적 장르라는 인식 등이

-
- 1) 총 111호 중 제64호(1906년 9월 9일)에는 작품이 실리지 않았다.
 - 2) 제51호(1904년 8월 24일)에 두 작품이 실려 있고, 제64호에는 실리지 않음으로써 결과적으로 총 111수가 연재됨.
 - 3) 물론 언론 매체가 아닌 가집 편찬은 이 시기에도 계속되었다. 또한 부분적인 고시조 작품 수록은 다른 언론 매체에서도 간헐적으로 나타나고 있다.

겉쳐 관심을 갖지 않은 것으로 보인다.

하지만 약 2세기 이상 지속된 가집 편찬사를 온전히 정리하기 위해서는 20세기 고시조 텍스트에 대한 체계적 연구가 필수적으로 요청된다고 하겠다. 20세기 고시조 텍스트는 조선후기의 가곡창 가집과 시조창 가집의 유형이 지속되는 가운데, 완전한 독서물로서의 시조집이 출현하는가 하면, 잡가집의 일부로 수렴되거나 신문 연재물로 게재되는 등 다양한 국면을 보이고 있기 때문이다. 이 글은 이런 문제의식 하에 『萬歲報』所載 <海東永言>의 시조 텍스트적 성격 및 의의를 고찰하고자 한다.

2. <해동영언>의 연재 형식

앞서 말한 바와 같이 『만세보』에는 1906년 8월 18일자(제46호)부터 1907년 1월 1일자(제156호)까지 총 110호에 걸쳐 매일 1수씩 총 111수의 고시조 작품이 연재되어 있다. 이들 고시조 작품은 1면 하단 끝부분에 <海東永言>이라는 제목 하에 연재되고 있는데, 연재의 기본 형식은 다음과 같다.

海東永言
羽調 初中大葉
錦南君 鄭忠信
黃河水(황하수)⁴⁾ 맑다더니 聖人(성인)이 나시도다
草野(초야) 群賢(군현)이 다 니러 나단 말가

4) 원래는 한자의 우측에 국문소괄자로 음독을 단 것인데, 이를 여기서는 단어별로 괄호 처리하였다. 한자의 우측에 국문소괄자로 음독 또는 훈독을 단 것은 모든 기사에 적용된 원칙으로서 『만세보』 편집체제의 특징이었다.

어즈버 江山(강산) 風月(풍월)을 놀을 두고 있거니.
雲外子曰(운외자왈) 千載(천재)에 一時(일시)로다.

『만세보』 제49호(1906.8.22)에 연재된 작품으로, ‘제목-음악적 표지-작가 정보-작품-단평’의 순으로 구성되어 있음을 볼 수 있다. 이런 구성 방식은 이 작품에 국한되지 않고 모든 작품에 일관되게 적용된 원칙이라는 점에서 이것이 이 연재물의 기본 형식이라 할 수 있다. 다만 작가 정보의 경우 작가 표시가 없는 작품⁵⁾이 111수 중 47수로서 전체 대비 42%를 차지하고 있어 다소 논란이 될 수 있다. 하지만 이는 조선후기 가집들에서도 일반적으로 나타나는 현상이라는 점에서 작가 정보를 제시하는 것을 원칙으로 하면서 작가를 알 수 없는 경우 작가 정보를 생략한 것으로 이해하는 것이 옳을 듯하다. 이렇게 본다면 전체 111수 중 위의 기본 형식에서 벗어나 예외적 형식을 보여주는 것은 처음 두 작품(제46호와 제47호 수록 작품)의 경우뿐이다. 제46호에 수록된 작품은 퇴계 이황의 <도산십이곡> 중 다섯 번째 작품(山前에 有臺호고~)이며, 제47호에 수록된 작품은 화담 서경덕의 “마음이 어린 後 | 니~”이다. 이 두 작품은 음악적 표지가 들어가야 할 자리에 <陶山曲>, <花潭歌>라는 작품의 제목을 대신 내세웠다. 이는 이 두 작품을 연재의 초반부에 배치하고자 한 편집자의 의도가 개입된 결과로, 원래 이삭대엽에 배치해야 할 것을 초중대엽 앞으로 배치하면서 음악적 표지를 사용할 경우 오히려 혼란을 초래할 수 있다고 판단한 때문으로 이해된다.

이 연재물의 개별 구성에 대해 조금만 더 구체적으로 살펴보기로 한다. 우선 연재물의 제목인 <해동영언>은 우리나라를 뜻하는 ‘해동’과 노래를 뜻하는 ‘영언’의 합성어로 조선후기 가집에서 흔히 찾아볼 수 있는 명명법이다. 대중에게 친숙하게 다가갈 수 있는 일반적인 가집 명명법

5) 초중대엽과 소용 이하의 악곡에서 주로 작가 정보가 생략되었다.

이면서도 기존에 한 번도 사용된 적이 없는 이름이라는 점에서 편집자의 세심한 고민이 느껴지는 부분이다. 또한 이 제목은 이후 일부 신문에서 <가요>라는 난을 설정하여 일회성으로 고시조 작품을 수록하고 있는 것과는 본질적으로 구별되는 것으로 이 연재물이 가집에 준하는 것임을 분명히 드러낸 것이라 할 수 있다.

다음의 음악적 표지(악조와 악곡)는 이 연재물이 일관된 질서와 체계를 유지할 수 있도록 만들어 주는 소제목의 역할을 담당하고 있다. 이는 내용별 분류 방식을 취하고 있는 일부 가집을 제외한, 조선후기 대부분의 가집에서 공통적으로 나타나는 현상이다. 비록 신문 연재물이라는 하지만, 조선후기 가집을 연상시키는 제목에다 가집에서 흔히 사용한 곡조별 분류 방식을 취하고 있다는 사실은, 이 연재물이 그때그때의 필요에 따라 임시방편으로 편집된 것이 아니라 처음부터 편집자의 의도된 기획에 따른 것으로 가집 편찬에 버금가는 작업의 결과물임을 말해주는 것이다.

작가 정보는 일관성이 없이 다양한 형태로 제시되고 있다. 이름만 밝힌 경우와 이름과 호를 밝힌 경우가 대부분을 차지하는 가운데, 이름과 호에 관직명까지 밝힌 경우,⁶⁾ 호 대신 생존 시대⁷⁾나 신분⁸⁾을 밝힌 경우, 창작 경위를 함께 밝힌 경우⁹⁾ 등 다양하다. 심지어 동일 작가의 경우에도 앞과 뒤의 제시 형태가 다르게 나타나기도 한다.¹⁰⁾ 하지만 작가 정보의 이런 불일치성은 별 문제가 아닌 것으로 보인다. 이런 현상은 조선후기 가집에서도 흔히 나타나는 것이기 때문이다.

-
- 6) 서경덕의 號는 花潭이니 中廟朝에 授職
 - 7) 高麗 李存五
 - 8) 松京 名妓 眞伊
 - 9) 孝宗御製(丙子赴燕時). 純元皇后陛下戊子進饌時. 文祖翼皇帝陛下製上
 - 10) 이황의 경우 '李황, 退溪 李황'으로, 황진이의 경우 '松京 名妓 眞伊, 名妓 眞伊'로 제시됨.

한편 연재 형식의 마지막을 장식하고 있는 雲外者의 단평은 조선후기 가집과 구별되는, 이 연재물의 특징을 가장 잘 보여주는 것이라 할 수 있다. 이 단평은 독자층 확보를 위해 고안된 장치로 판단되며, 한문에 국문 토를 단 형식을 취한 것이 대부분이다. 그 내용은 작품을 이해하는 데 필요한 정보를 제시하거나, 작품의 특징적 양상을 포착하여 이에 대한 간략한 논평을 제시하는 경우로 나누어 볼 수 있다. 앞서 인용한 정충신의 작품에 붙은 단평이 전자에 해당한다고 할 수 있다. “黃河水(황하수) 맑다더니 聖人(성인)이 나시도다”라는 초장의 내용은 ‘황하의 물이 천 년에 한 번 맑아지는데 그 때 聖君이 나타난다’는 고사를 차용한 것이다. “千載(천재)에 一時(일시)로다.”라는 운외자의 단평은 이를 알려주는 기본적인 정보에 해당한다. 그러나 양적으로 훨씬 많은 비중을 차지하고 있는 것은 역시 후자의 경우라 할 수 있다.

半兒數大葉

흐리나 맑으랴 中에 이 濁酒 좃코 더테 메운 醜瓶드리 보기 조희
어룬조 박국이를 쓰랭 등당지 등등등 썩워 두고
兒戲야 저리沈菜르만경 업다 말고 니여라.

雲外子曰 其禮는 甚野호나 其意는 深眞이로다. <제125호(1906.11.23)>

운외자가 논평의 대상으로 삼고 있는 특징적 양상은 작품의 주제의식, 화자의 태도나 목소리, 작품의 미적 성취, 시적 여운, 특정 언사나 구절 등 실로 다양하다. 위의 작품은 『청구영언(진본)』에 湖洲 蔡裕後(1599~1660)의 작품으로 이삭대엽에 수록된 것인데, 초장과 중장의 말이 다소 바뀌고 늘어나면서 19세기 가집에 율당삭대엽 또는 반얼삭대엽으로 수록된 곡이다. 일상적인 어휘와 적절한 의태어를 활용하여 질박한 野趣의 미학을 성취한 것으로 주목되는 작품이다. 운외자는 이를 “其禮는 甚野호나 其意는 深眞이로다.”라 하여 이 작품의 이런 특성을 정확히 포착하여 군더더기 없이 간결하게 보여주고 있다.

한편 운외자의 단평 중에는 위의 일반적 경우 외에 지금의 해석과는 다른 독특한 해석이나 당대 역사적 상황과 결부시킨 논평이 일부 포함되어 있어 주목을 요한다. 다음은 지금의 해석과는 달리 평자의 독특한 해석을 엿볼 수 있는 것이다.

陶山曲

李穡

山前에 有臺하고 臺下에 有水로다
째 만흔 갈가막이는 오면가면 흐거든
엇더타 皎皎白鷗는 멀니 마음 흐느나.
雲外子曰 小人은 隨時競進하고 君子는 遁世無悶이로다.

<해동영언> 연재를 시작한 제46호(1906.8.18)에 게재된 것으로 퇴계 이황의 <도산십이곡> 중 다섯 번째 작품이다. 이 작품은 그 해석을 두고 <도산십이곡> 중 가장 논란이 심하게 벌어지고 있는 것이다. 논란의 핵심은 '자신에 대한 책망의 표현'으로 해석할 것인가, 아니면 '타자에 대한 책망의 표현'으로 해석할 것인가 하는 데 있다.¹¹⁾ 논자들의 해석 사이에는 상당한 의견차가 존재하기는 하나 작품의 지향을 책망으로 이해하고 있는 것은 동일하다고 할 수 있다. 그런데 위 운외자의 단평은 이와는 사뭇 다르다. 소인의 '隨時競進'과 군자의 '遁世無悶'을 대비하고 있는바, 이로 보아 중장에 제시된 갈까마귀의 행태를 소인의 '隨時競進'으로, 중장에 제시된 교교백구의 마음을 군자의 '遁世無悶'으로 해석한 듯하다. 이는 도산과 바깥세상을 넘나드는 갈매기떼를 보면서 평정심을 잃은 화자가 나라와 군왕을 생각하는 자신을 자책하고 있는 것으로 이해하는 지금의 해석과는 완전히 다른 것이다. 지금의 해석과 운

11) 성기욱은 이 작품과 관련된 선학들의 해석 유형을 여섯 가지로 정리한 뒤 이를 크게 위의 두 유형으로 요약하고 있다. 이에 대해서는 '성기욱, 「〈도산십이곡〉의 재해석」, 『진단학보』 91(진단학회, 2001), 261면 주 22) 참조.

외자의 단평 사이의 차이는 둘로 나누어 살필 수 있다. 하나는 중장을 자연적 풍경으로 해석할 것이냐 아니면 화자의 의식이 투영된 것으로 볼 것이냐 하는 점이다. 그리고 다른 하나는 종장 후반부 “멀니 마음 흐느냐”의 해석과 관련된 차이이다. 지금의 논자들 대부분은 이를 화자가 군왕을 생각하는 연군 의식의 표출로 이해한다. 반면에 운외자의 경우 중장과 종장을 철저히 대비적으로 이해하는 듯하다. 즉 ‘갈가막이-皎皎白鷗’를 대비적으로 놓고 뒤에 이어지는 “오면가면 흐거든”과 “멀니 마음 흐느냐”를 소인의 ‘隨時競進’과 군자의 ‘遁世無悶’을 나타낸 것으로 이해하고 있다. 이럴 경우 “멀니 마음 흐느냐”는 ‘작은 것에 흔들리지 않고 크고 길게 마음먹는 것’이 되며, ‘멀리’는 공간적 개념이 아닌 시간적 개념으로 해석되게 된다.

아무튼 이 작품은 『만세보』 편집진이 〈해동영언〉이라는 연재물을 기획하면서 첫 번째 게재 작품으로 선택했을 정도로 특별한 의미를 부여한 것이다. 이는 이 작품이 퇴계 이황의 〈도산십이곡〉 중 한 수라는 상징성과 함께 군자의 ‘遁世無悶’을 표현한 대표작으로 생각했기 때문일 것이다. 이와 관련 중장과 종장의 핵심 용어인 ‘갈가막이’와 ‘皎皎白鷗’에 나타난 어휘 교체 현상도 주목을 요한다.

山前에 有臺하고 臺下에 有水 | 로다
 떼 만흐 굴머기는 오명가명 흐거든
 엇다다 皎皎白駒는 머리 밋숨 흐느고.

퇴계 당대에 판각한 것으로 알려진 목판본 〈도산육곡〉을 인용한 것이다. 이것과 앞서 인용한 〈해동영언〉을 견주어 보면 중장의 ‘굴머기’가 ‘갈가막이’로, 종장의 ‘皎皎白駒’가 ‘皎皎白鷗’로 각각 바뀐 것을 볼 수 있다. 종장의 ‘교교백구’의 경우 원래 ‘皎皎白駒’가 옳지만 비교적 후대의 가집에 ‘皎皎白鷗’ 형이 나타난다는 점에서¹²⁾ 이들 가집을 참고한

것으로 이해해도 좋을 듯하다. 문제는 ‘굴머기’를 ‘갈가막이’로 교체한 것이다. ‘굴머기’는 지금까지 발견된 모든 가집에서 ‘굴머기’ 또는 이것의 이형태만이 나타날 뿐 ‘갈가막이’로 표기된 것은 단 하나도 없다. 따라서 이는 <해동영언> 편집자의 의도적 번개로밖에 이해될 수 없다. 왜 그랬을까? 그 이유는 ‘굴머기’가 종장의 ‘白鷗’와 겹치기 때문에 그대로 둘 경우 소인의 ‘隨時競進’과 군자의 ‘遁世無悶’을 대비적으로 부각시킨 것으로 이해하는 데 방해가 되었기 때문일 것이다. <해동영언> 편집자의 세심한 의도가 엿보이는 대목이라 할 수 있다.

한편 다음 작품들은 당대 역사적 상황과 결부시킨 논평이라 할 수 있다.

界面調 中舉

李恒福

時節도 저러하니 人事도 이러하다
이러하거니 어이 아이 저러할쇼나
이런자 저런자 하니 한숨 계워 흐노라.

雲外子曰 公若得彭祖壽런들 當今之世호야는 恐或哭死

<제88호(1906.10.10)>

界面調 平舉

冶隱 吉再

五百年 都邑地를 匹馬로 도라드니
山川은 依舊커늘 人傑은 어디 곤고
어즈버 太平烟月이 솨이런가 흐노라.

雲外子曰 如見五百年後事로다. <제93호(1906.10.16)>

위 이항복의 작품은 시국을 한탄한 노래다. 때문에 운의자는 이를 놓

12) 『해일』, 『악서』, 『청영』, 『청육』, 『화악』 등에 ‘皎皎白鷗’ 형이 나타나고 있다. 이에 대해서는 ‘심재완 편저, 『교본 역대시조전서』(세종문화사, 1972), 519면 참조.

치지 않았다. 彭祖는 요임금의 신하로서 은나라 말년까지 팔백 년을 살았다고 전하는 전설적 인물로 중국 고대 장수의 대명사로 알려져 있다. 운외자는 이 팽조의 고사를 활용하여 작가인 이항복이 지금까지 살았더라면 아마도 통곡하다 죽었을 것이라고 평했다. 을사늑약으로 사실상 일제강점 하에 놓인 당시의 상황을 결부시킨 논평이라 하겠다. 다음 길재 작품에 대한 운외자의 단평도 이와 유사하다고 할 수 있다. 이 작품은 멸망한 고려왕조의 옛 도읍지를 돌아보며 역사의 무상함을 한탄한 것인데, 운외자는 이와 관련 “오백 년 뒤의 일을 보는 듯하다”고 하여 조선왕조 오백 년의 국운이 기울고 있는 시점에 놓인 당대인들의 한탄을 대변하고 있다.

3. 〈해동영언〉의 가집적 성격

지금까지는 〈해동영언〉이 일간신문에 연재된 연재물이라는 점에서 연재의 형식과 그것의 특징을 살펴보았다. 그런데 이 연재물은 이미 그 제목에서 시사하고 있듯이 단순한 연재물에 그치지 않는 점이 있다. 즉 연재된 작품 전체를 모아 놓고 보면 소규모 가집으로서의 성격을 완벽히 갖추고 있는 것이다. 따라서 이하에서는 〈해동영언〉을 가집으로 간주하고 그것의 문헌적 성격 및 가집사적 위상을 검토하기로 한다.

〈해동영언〉이 온전한 가집의 성격을 지닌다는 것은 총 111수의 곡조 배열을 통해 쉽게 확인할 수 있다.

陶山曲(1)¹³⁾

花潭歌(1)

13) 괄호 속의 숫자는 동일 제목으로 수록된 작품수를 가리킨다.

初中大葉(1)
羽調 初中大葉(1)
界面調 二中大葉(1)
羽調 三中大葉(1)
界面調 三中大葉(1)
羽調 初數大葉(2)
界面調 初數大葉(2)
羽調 二數大葉(8)
界面調 二數大葉(14)
羽調 中學(4)
界面調 中學(7)
羽調 平舉(3)
界面調 平舉(6)
羽調 頭舉(4)
界面調 頭舉(15)
羽調 數大葉(1)
羽調 三數大葉(3)
騷聳(2)
半兒數大葉(2)
蔓橫(3)
弄歌(8)
羽調 樂(5)
界面 樂(6)
兒樂(2)
編樂(2)
編數大葉(5)

처음 두 수-<도산곡>¹⁴⁾과 <화담가>¹⁵⁾-를 제외하면 우조·계면조의 악조 교체와 초중대엽부터 편삭대엽까지의 악곡별 분류 원칙이 철저하게 지켜지고 있다. 이는 조선후기 가집과 상통하는 부분으로서 <해동영

14) 앞서 인용한 바 있는 퇴계 이황의 작품임.

15) 화담 서경덕의 작품임. “마음이 어린 後 | 니 흐는 일이 다 어리다 / 萬重 雲山
에 어느 님 날 차지리오마는 / 지는 님 사는 바람에 힘혀 권가 흐노라.”

연)이 단순한 연재물에 그치지 않고 일관된 체제와 구성을 갖춘 가곡창가집으로 기획된 것이라는 점을 단적으로 보여주는 것이다.

물론 정연한 체제를 염두에 둘 경우 일부 의문이 드는 부분이 없지는 않다. 하지만 이는 그 나름의 이유를 추정할 수 있는 것들이라는 점에서 크게 문제될 성질의 것은 아닌 듯하다. 우선 ‘우조 초중대엽’과 ‘계면조 이중대엽’ 사이에 ‘계면조 초중대엽’과 ‘우조 이중대엽’이 빠져 있는데 이는 중대엽 악곡이 많지 않은 상황에서 체제의 필요상 모두 제시한다는 것이 오히려 번거롭다고 판단했거나 아니면 여창의 체제를 참조했기 때문이 아닌가 한다.¹⁶⁾ 또한 ‘우조 삼삭대엽’ 다음에 ‘계면조 삼삭대엽’이 빠진 것도 의문이라 할 수 있는데, 이는 편집 및 인쇄 과정상의 실수가 아닌가 생각된다.

羽調 三數大葉

落葉이 물 발에 치이니 넘넘히 秋聲이로다

風伯이 뷁 되어 다 쓰러 바리도다

두어라 崎구 山路를 덩허둔들 잇더리.

雲外子曰 四十五音이 字字有味로다. <제121호(1906.11.18)>

‘우조 삼삭대엽’에 속한 세 곡 중 마지막 작품이다. 그런데 이 작품이 조선후기 가집에 수록된 상황을 살펴보면 『악부(서울대본)』을 제외한 모든 가집에 삼삭대엽 곡으로 처리되고 있으며,¹⁷⁾ 악조의 구분이 있는

16) 『가곡원류』계 가집의 중대엽 부분 곡조 배열을 보면 남창의 경우에는 우조와 계면조 모두 초중대엽, 이중대엽(장대엽), 삼중대엽이 공히 나타나고 있으나 여창의 경우에는 우조는 중대엽만, 계면조는 이중대엽만 나타나고 있다. 여창 우조 중대엽에는 “空山이 寂寞흔디~”가 실려 있는데, 이 작품은 남창에서는 우조 초중대엽으로 분류된 곡이다. 따라서 여창 우조 중대엽은 곧 초중대엽이라 할 수 있다. 한편 ‘우조 락’과 ‘계면 락’의 순서 역시 『가곡원류』계 가집의 여창 순서와 일치한다. 즉 남창의 경우 계락, 우락의 순서인데 비해 여창은 우락, 계락의 순서로 되어 있다.

가집들에서는 단 하나의 예외도 없이 모두 계면조 악곡으로 처리되어 있다. 따라서 이 작품의 경우 ‘계면조 삼삭대엽’을 대표하는 곡으로 선별된 것인데, 이것이 편집 및 인쇄 과정에서 실수로 ‘우조 삼삭대엽’이 된 것이 아닌가 생각된다. 이 밖에 ‘계면조 두거’와 ‘우조 삼삭대엽’ 사이에 ‘우조 삭대엽’ 한 곡이 연재되고 있는데,¹⁸⁾ 이에 대해서는 그 사정을 짐작조차 하기 어렵다. ‘삭대엽’이란 곡명이 『병와가곡집』을 제외한 다른 가집에는 전혀 안 나타나는 명칭인데다 이 작품이 대부분의 가집에 ‘이삭대엽’ 또는 그것의 파생곡인 ‘중거’에 수록되어 있어 ‘삼삭대엽’의 오기로 볼 수도 없기 때문이다.

이상에서 본 바와 같이 부분적으로 의문이 드는 것이 있으나 전체적으로 봤을 때 <해동영언>은 질서정연한 체계를 갖추고 있어 소규모 가집으로 보더라도 전혀 손색이 없을 정도다. 그런데 좀더 세부적으로 들어가면 <해동영언>은 조선후기 가집과 중요한 차이가 발견된다. 조선후기 가집 중 18세기 가집은 악조(우조와 계면조)의 교체가 나타나지 않는 데 비해 19세기 가집은 그것이 나타난다는 점에서 <해동영언>은 19세기 가집과 훨씬 가깝다고 할 수 있다. 19세기 가집의 일반적 분류 체계는 악조(우조와 계면조)를 우선 배치하고 그 하위에 악곡을 배치하는 것이 일반적이다.¹⁹⁾ 이는 가곡 한바탕의 가창 방식이 우조의 악곡들

17) 『악서』에는 ‘이삭대엽’ 곡으로 분류되어 있음.

18) 金宗瑞의 다음 작품임. “長白山에 旗를 쫓고 豆滿江에 말 싣기니 / 셔근 저 선 비야 우리 온이 사나희나 / 엇덜트 凌烟閣畫像을 우리 몬저 흐리라.”

19) 참고로 『가곡원류』(국악원본)의 창곡 배열을 예로 들면 다음과 같다.

우조 : 초중대엽/장대엽/삼중대엽

계면조 : 초중대엽/이중대엽/삼중대엽/후정화/대

우조 : 초삭대엽/이삭대엽/중거/평거/두거/삼삭대엽/소용이/울당삭대엽

계면조 : 초삭대엽/이삭대엽/중거/평거/두거/삼삭대엽/만황/농가/계락/우락/얼락/편락/편삭대엽/얼편

(이하 여창 부분은 생략)

을 모두 부른 뒤에 계면조의 악곡들을 부르는 것을 반영한 것으로, 19세기 가집이 당대 가곡 연창의 실체를 반영한 가곡창 교본으로 편찬되었음을 말해주는 것이다. 하지만 〈해동영언〉은 이런 분류 체계를 따르지 않고 각각의 악곡 하나하나를 우조와 계면조로 나누어 짝을 짓는 방식을 취하고 있다.²⁰⁾ 이는 질서정연한 체계를 보여주는 데는 효율적이지만 가곡창의 실제와는 거리가 먼 것이다. 여기서 우리는 〈해동영언〉이 당대 가곡 연창의 실질을 반영한 창본으로서의 성격보다 독서물로 감상하기 위한 문학적 텍스트로서의 성격이 강조된 것임을 알 수 있다.

〈해동영언〉의 문학 텍스트로서의 성격은 처음 세 작품의 존재를 통해서도 확인할 수 있다.

우선 〈도산곡〉과 〈화담가〉를 연재 초반부에 배치한 것은 퇴계 이황과 화담 서경덕의 위상을 내세워 독자층을 확보하기 위한 전략으로 생각된다. 하지만 왜 하필 〈도산곡〉과 〈화담가〉일까? 그 이유를 두 작품의 대조적 성격에서 찾을 수 있다. 〈도산곡〉은 이미 살펴본 바와 같이 군자의 둔세무민을 노래한 것이다. 이에 비해 〈화담가〉는 임을 기다리는 마음을 표출한 것으로 보편적 인간의 연정을 노래한 것이다. 이런 주제 의식의 측면에서뿐만 아니라 화자의 태도 면에서도 이 두 작품은 대조적이다. 〈도산곡〉의 화자는 작은 것에 흔들리지 않는데 비해 〈화담가〉의 화자는 떨어지는 나뭇잎, 부는 바람에도 마음이 흔들리고 있다. 〈해동영언〉의 편집자는 서로 대조적인 두 작품을 연속적으로 배치함으로써 독자들로 하여금 이를 음미할 수 있게 만드는 세밀한 전략을 구사

20) 19세기 가집 중 〈해동영언〉과 유사하게 각각의 악곡 하나하나를 우조와 계면조로 나누어 짝을 짓는 방식이 나타나는 것으로 『경대본 시조집』이 있다. 그러나 이것은 우조와 계면조의 구분이 확립되어 가던 19세기 초반에 기존의 악곡들을 우조와 계면조로 나누는 작업에 초점을 맞춘 결과 나타난 현상으로서 〈해동영언〉의 편찬 의식과 일치한다고 볼 수는 없다. 『경대본 시조집』의 특성에 대해서는 '신경숙, 『19세기 가집의 전개』(계명문화사, 1994), 37~40면' 참조.

하고 있는 셈이다.

다음으로 <도산곡>과 <화담가>에 이어 세 번째로 연재된 <초중대엽>은 편집자의 또다른 성향을 보여준다.

初中大葉

오늘이 오늘이쇼셔 每日에 오늘이쇼셔

점그지도 새지도 마르시고

새나마 晝夜 長常에 오늘이쇼셔.

雲外子曰 南薰之淸현인가 行雲兮流水로다. <제48호(1906.8.21)>

이 작품은 16세기 후반 『금합자보』(1572년)에 만대엽의 가사로 실렸다가 이후 중대엽으로 바뀐 뒤, 18세기 가집 편찬 시대에 들어서는 가집 편찬자들에게 가곡의 조종으로 인식되어 항상 맨 앞에 수록되는 영광을 차지했던 것이다. 그러던 것이 18세기 말을 기점으로 사라지기 시작해서 19세기 이후에 편찬된 가집들에서는 단 한 종도 이 작품을 실지 않았다. 가창자의 교본이라 할 수 있는 가집에서 탈락했다는 것은 가곡 창으로서의 생명력이 끝났음을 말하는 것이다. 사정이 이러함에도 <해동영언>에서 이 작품을 초반에 배치했다는 것은 이 작품의 가곡사적 위상을 고려한 때문이라 할 수 있다. 이는 이 연재물의 편집자가 가곡의 역사와 고전의 정리에 상당한 관심과 애착을 가진 인물이라는 것을 시사하는 것으로, <해동영언>이 형식적 완결성을 중시한 텍스트주의의 산물임을 보여주는 것이다.

한편 동일한 악조와 악곡에 여러 작가의 작품이 배치될 경우 일관된 기준을 세우고 이에 따라 작품을 배열하고 있는데 주목할 것은 이런 양상이 19세기 가집보다는 18세기 가집과 더욱 유사한 특성을 보여준다는 점이다. <해동영언>의 작가 배열은 신분과 시대라는 두 기준을 사용하여 이루어지고 있다. 이를 계면조 이삭대엽을 예로 들어 살펴보자. 계면조 이삭대엽에는 14수가 배치되어 있는데 그 배열 순서를 구체적으

로 보면, 원천석-정도전-단계 하위지-유응부-퇴계 이황-송강 정철-상촌 신희-낙서 장만-박효관-이정신-안민영-명기 계량-무명씨(2)의 순으로 되어 있다. 금방 보더라도 사대부(원천석~낙서 장만), 중인 가객(박효관~안민영), 명기, 무명씨의 순서로 배열한 것을 알 수 있다. 이렇게 작가의 신분을 일차적 기준으로 삼은 상태에서 복수의 작가가 등장하는 사대부, 중인 가객 부분은 다시 작가의 생년을 기준으로 삼아 배열하고 있다. 이러한 작가 배열 방식은 『청구영언』, 『해동가요』 등 18세기 가집의 이삭대엽 작가 배열 방식과 완전히 일치하는 것이다. 이 역시 <해동영언>이 독서물로 연재되면서 나타난 특징으로서 음악성보다는 문학성을 중시한 상태에서 편집된 것임을 말해주는 것이다.

또한 <해동영언>은 유명씨와 무명씨의 안배는 물론이고 유명씨 내의 신분별 안배에도 상당히 신경을 쓴 것으로 보인다. 유명씨와 무명씨의 비중은 각각 64수와 47수로 유명씨가 조금 높게 나타나고 있으며, 유명씨 작품 64수에 등장하는 작가 수는 54명이다. 유명씨 54명의 신분별 분포를 보면 사대부 44명(49수),²¹⁾ 중인 가객 6명(10수),²²⁾ 명기 4명(5수)²³⁾으로 사대부가 절대적인 비중을 차지하고 있으나, 2수 이상의 작품을 수록한 작가의 분포를 보면 총 7명 중 사대부 4명,²⁴⁾ 중인 가객 2명,²⁵⁾ 명기 1명²⁶⁾으로 되어 있어 신분별 안배에 신경을 쓴 흔적이 역력하다.

21) 효종, 월산대군, 익종을 포함한 것이다.

22) 박효관, 이정신, 안민영, 송종원, 김유기, 김삼현, 박효관, 안민영 등 19세기 가객 작품을 중심으로 선별한 것을 볼 수 있으나 그렇다 하더라도 18세기 가객으로 김천택과 김수장이 빠진 대신 김유기와 김삼현이 등장하고 있는 것은 특기할 점이다.

23) 진이, 계량, 매화, 송이.

24) 이황(3수), 효종(2수), 원천석(2수), 이항복(2수).

25) 박효관(3수), 안민영(3수).

26) 진이(2수).

이상에서 <해동영언>의 가집적 성격을 살펴보았다. <해동영언>은 전반적 분류 체계나 동일 곡조 내의 작가 배열 방식 등에서 명백한 가집 편찬 의식을 엿볼 수 있어 소규모 가집으로 규정될 수 있을 것으로 보인다. 그러면 가집 편찬사적 측면에서 <해동영언>은 어떤 의미를 갖는 것일까? 앞서 살펴본 바 있듯이 <해동영언>은 지나치다 싶을 정도로 형식적 완결성을 추구하고 있다. 이는 텍스트주의 또는 문학주의가 낳은 결과라 할 수 있다. 이런 점에서 <해동영언>은 19세기 가집보다는 오히려 18세기 가집과 훨씬 친연성이 있다. 그러나 그렇다고 하여 <해동영언>이 18세기 가집과 동일하다고 볼 수는 없다. 18세기 가집의 경우 문학 텍스트로서의 성격을 상당 부분 지니고 있기는 하지만 이는 어디까지나 가곡창 교본이라는 기본적인 틀 내에서 나타나는 특징이라 할 수 있다. 따라서 18세기 가집에 나타나는 문학주의는 부분적인 것이라 할 수 있다. 이에 비해 <해동영언>의 문학주의는 가집의 기본 속성이라 할 수 있는 음악성의 틀을 깨뜨리는 시도가 나타나고 있다는 점에서 가히 전면적이라 할 수 있다. 그러면 같은 문학주의를 지향하면서도 18세기 가집과 20세기 초반 가집 사이에 왜 이런 차이가 나타나는 것일까? 이를 위해서는 간략하게나마 가집 편찬사를 살펴볼 필요가 있다.

가집 편찬사의 초기라 할 수 있는 18세기 초·중반의 경우 작품 분류의 일차적 기준으로 악곡별 분류 방식을 택함으로써 가곡창 교본으로서의 성격을 명확히 하였다. 그런 가운데 문예 비평적 성격의 서발문을 수록하고 있고, 이삭대엽 유명씨 부분에서 작가 배열이나 작가 정보 제시에 상당한 공력을 들이고 있으며, 무명씨 부분에서 내용별 분류 방식을 취하는 등 문학 텍스트로서도 손색이 없게 하였다. 이는 18세기 초·중반의 가집이 중인 가객과 양반 사대부의 결합으로 만들어진 데 기인하는 것으로, 결과적으로 가창 교본이면서 동시에 훌륭한 문학 텍스트이기도 한 양면성을 충실히 구현했다고 할 수 있다.

이것이 18세기 말~19세기 전반에 이르면 문학적 성격은 약화되는 대신에 음악적 성격은 강화되는 방향으로 바뀌게 된다. 즉 권두에 음악 관련 기록을 수록하는 비중이 늘어나고, 작가에 대한 의식이 희박해지며, 무명씨 작품의 수록 순서도 기억에 의한 연상 작용에 의존하는 등 많은 변화가 나타나게 된다. 이는 이 시기 가곡의 향방이 남창과 여창의 분화, 우조와 계면조의 확립, 새로운 변주곡들의 등장 등 음악적 측면의 발전이 가속화하였기에 이를 반영한 결과라 할 수 있다.

한편 19세기 후반에 편찬된 『가곡원류』는 19세기 전반에 편찬된 가집들의 전통과 체제를 이은 상태에서 이 시기에 새로 등장한 변주곡들을 첨가하고 기존 곡들에서도 사설을 보완하는 등 작품 수를 대폭 확대하였으며, 전문적인 歌論을 수록하고 연음표를 사용하는 등 가장 완비된 형태의 가집을 지향하고 있다. 이렇듯 『가곡원류』에 와서 가곡창 교본으로서의 가집이 도달할 수 있는 정점에 이르렀기 때문에 20세기 가집 편찬은 다른 방향에서 시도될 수밖에 없었다.

새로운 변주곡의 등장과 같은 음악적 변화가 없는 상태에서, 그리고 언론과 인쇄술이 발달한 상황에서 20세기 가집이 선택할 수 있는 방향은 독서물로의 전환이 유일한 길이었다고 할 수 있다. 이에 따라 20세기 가집에서는 19세기 가집 체계에서 가장 중시되었다고 할 수 있는 남창과 여창의 분리, 우조와 계면조에 따른 구분이 약화되는 양상이 나타나고 있다. 우조와 계면조에 따른 구분이 약화되는 양상은 이 글에서 다루고 있는 <해동영언>에서 나타나고 있는바, 이에 대해서는 이미 자세히 살펴본 바가 있다. 남창과 여창의 엄격한 분리가 무시되고 이 둘이 하나로 통합되어 나타나는 양상은 『대동풍아』(1908년)에서 확인할 수 있다. 따라서 기존 연구에서는 20세기적 특성을 보여주는 최초의 가집으로 『대동풍아』를 주목해 왔다.²⁷⁾ 그러나 이는 『대동풍아』보다 앞선 <해동영언>에서 이미 나타나고 있다는 점에 유의할 필요가 있다. 즉

앞서 제시한 곡조별 분류에서 농가, 우조 락, 계면 락, 편삭대엽의 네 부분은 남창 사설과 여창 사설이 통합된 구성을 보여주고 있는 것이다. 이를 간략히 제시하면 다음과 같다.

弄歌(8) : 남창(6)+여창(2)
羽調 樂(5) : 남창(3)+여창(1)+남창(1)
界面 樂(6) : 여창(1)+남창(3)+여창(2)
編數大葉(5) : 여창(2)+남창(2)+여창(1)

『대동풍아』에 나타나고 있는 남창과 여창의 통합은 물론, 가곡 연창의 실제와 다른 방식의 우조와 계면조의 반복적 교체 현상까지 나타나고 있음은 <해동영언>이 『대동풍아』보다 오히려 훨씬 더 대중 보급용 독서물을 지향하는 의식에 가깝다는 것을 보여준다. 이렇듯 <해동영언>은 20세기 가집을 대표하는 것으로 알려진 『대동풍아』보다 앞선 시기에 만들어졌으면서도 20세기 가집의 특성을 훨씬 더 명료하게 보여준다는 점에서 이 가집의 위상을 찾을 수 있다.

4. 남는 문제들-결론을 대신하여

이제 남는 문제는 도대체 누가 이 연재물을 기획했으며 이를 기획하면서 참고한 저본은 무엇인가 하는 것이다. 먼저 연재물의 기획자 또는 가집의 편찬자에 대해 조심스럽게 추정해 보기로 한다.

<해동영언>의 편집자는 『만세보』의 핵심 관계자 중의 한 명일 가능성이 큰 것으로 생각된다. 『만세보』사에서는 1906년 9월 22일 湖西水災

27) 이에 대해서는 '신경숙, 앞의 책' 참조.

救恤金을 모집하는 광고를 싣고 있는데, 그 모집자로 吳世昌, 李人植, 崔永年, 申光熙 등을 명시하고 있다.²⁸⁾ 이로 보아 이 네 명이 『만세보』의 핵심 관계자로 판단된다.²⁹⁾ 따라서 이 네 명 중 한 명이 〈해동영언〉의 편집자였을 것으로 생각되는데, 신광희³⁰⁾를 제외한 세 명은 모두 문예 취향을 가졌던 사람이므로 일단 셋 다 가능성이 존재한다고 할 수 있다. 그러나 필자는 오세창과 이인직보다는 최영년에 좀더 무게를 두고자 한다. 그 이유는 오세창과 이인직의 경우 예술에 조예가 깊었던 것은 사실이지만 국문시가와 관련된 이력은 찾을 수 없는 데 비해³¹⁾ 최영년은 시조문학과 관련된 이력을 남기고 있기 때문이다.

최영년(1856~1935)은 〈추월색〉의 작가 최찬식의 부친으로 1906년 당시 한성한어학교의 교관으로 재직하고 있었다. 때문에 기존 연구에서는 한시를 다룬 〈文苑〉란이나 한문기사를 주로 그가 관장했을 것으로 추정하였는데, 필자의 생각으로는 〈해동영언〉도 그가 편집한 것으로 짐작된다. 이와 관련 결정적인 증거는 없지만 그의 이력을 살펴보면 상당히 신빙성이 높은 것으로 판단된다.

최영년은 서리 출신으로³²⁾ 당대의 보수적 한학자요 한시인이었다. 설화집인 『실사총담(實事叢譚)』(1918)과 악부시집인 『해동죽지(海東竹

28) 『만세보』 1906년 9월 22일자 3면 끝. 이에 대해서는 기존 연구에서도 이미 확인한 바가 있다. “최기영, 「구한말 『만세보』에 관한 일고찰, 『한국사연구』 61 (한국사연구회, 1988).” 참조.

29) 오세창은 사장, 이인직은 총무 겸 주필, 신광희는 발행인이다.

30) 발행인 신광희는 무관이므로 일단 제외해도 무방할 듯하다. 신광희에 대해서는 ‘최기영, 앞의 논문’ 참조.

31) 오세창은 서예가이자 서화수집가였으며, 이인직은 신소설 작가이자 신극운동의 선구자였다.

32) “근년에 서거한 梅下 崔永年은 최후의 胥吏詩人이라 할 사람이니 積善洞에 文藝俱樂部를 조직하여 委巷詩人이 盛會하였거니와 벌써 이곳에는 兩班詩人도 참가 廣和하여 결코 승으로 여기지 않았다.” 구자균, 『조선평민문학사』(문조사, 1948).

枝)』(1925)를 편찬한 것에 대해서는 비교적 널리 알려져 있으며, 단편 소설 <友誼>의 작가라는 것도 진동혁에 의해 밝혀진 바가 있으나,³³⁾ 그의 시조 연구와 창작에 대해서는 거의 알려지지 않았다. 따라서 이에 대한 고찰을 통해 최영년이 <해동영언>의 편집자일 가능성을 진단하기로 한다.

최영년은 『조선문예』 1호(1917.4)와 2호(1918.10)에 <古今歌謠의沿革>, <古今의歌謠>라는 글을 연달아 발표하였다. 우선 <고금가요의 연혁>은 시조문학을 음악적 분류에 따라 가곡과 시조로 나눈 뒤 양자의 차이를 실례를 통해 보여주고 있는 글이다. 아울러 글의 후반부에서는 시조의 한시 연원을 주장하였다. 다음으로 <고금의 가요>는 앞서 발표한 <고금가요의 연혁>의 속편으로 “海東古樂府 中에 若干篇을 采하야 參攷에 供호노라”고 하여 맹사성의 <강호사시가>부터 채유후의 <탁주곡>까지 21편 70수의 작품을 정리한 것이다.

이런 시조 연구와 정리에 앞서 그는 『新文界』에 紫霞山人이란 호를 사용하여 신작 시조를 발표하기도 하였다. 『신문계』 제1권 제8호(1913년 8월호)에 3수, 9호(1913년 9월호)에 6수 등 총 9수가 실려 있는데, 여기 실린 작품들의 연재 형식이 <해동영언>의 형식과 유사하여 주목된다. <朝鮮歌曲>이라는 제목 하에 다음과 같은 형태로 실려 있다.

陶淵明(平調)

紫霞山人

菊花의 千古知己는 陶淵明 一人뿐이로다

陶淵明 一去後에 다시 知己가 업단 말가

至今에 날다려 知己라 흠은 아쉬여서.

天嘯子曰 終章頗有其味

33) 진동혁, 「태화산인 최영년의 소설 <우의>」, 『국어국문학』 99(국어국문학회, 1988). <우의> 외에 <龜頭의 春歌>라는 단편소설이 더 있다(『신문계』 5권 2호, 1917.1).

‘제목(악곡명)-작가-작품-단평’의 순서가 〈해동영언〉의 형태와 거의 동일함을 알 수 있다. 이런 사실은 최영년이 〈해동영언〉의 기획자 및 편집자였을 가능성을 강하게 시사하는 것이다.

마지막으로 저본 문제³⁴⁾를 간단히 검토하는 것으로 글을 마무리하고자 한다. 저본 문제와 관련, 일차적으로 고려할 것이 가장 가까운 시기에 편찬된 『가곡원류』이다. 이 연재물은 악곡 배열의 측면에서 『가곡원류』와 많이 닮아 있다. 〈도산곡〉과 〈화담가〉를 제외하고 보면 『가곡원류』에 등장하는 악곡 중 後庭花, 臺, 箏編이 빠졌으며, 『가곡원류』에는 없는 羽調 數大葉이 추가된 정도의 차이가 있을 뿐이다. 다만 악조를 고려할 경우 완전히 다른 배열 방식을 보여주고 있는데, 이는 『가곡원류』가 연창의 실재를 반영한 것임에 비해 〈해동영언〉은 가곡창의 실연을 염두에 둔 것이 아니라 독서물로 읽히는 것을 목적으로 연재된 것이기 때문에 나타난 현상이다. 이 연재물이 『가곡원류』를 상당 부분 참고했다는 사실은 악곡 배열의 측면뿐만 아니라 작가 정보에서도 확인되는 바다. 즉 작가에 이견이 있는 작품의 경우 거의 모든 작품에서 『가곡원류』에서 제시한 작가를 그대로 따르고 있다. 이 같은 사실들은 〈해동영언〉이 『가곡원류』를 절대적으로 참고하여 연재된 기획물이라는 것을 말해준다.

하지만 〈해동영언〉이 『가곡원류』만을 참고했다고 볼 수는 없다. 우선 이미 설명한 바와 같이 『가곡원류』에서는 탈락된 곡인 〈오나리〉가 연재되고 있다는 사실이다. 이 곡은 18세기 가집을 중심으로 10여 종의 가집에 수록되어 있는데 노랫말이 모두 조금씩 다르다. 그런데 〈해동영

34) 이것이 저본을 바탕으로 연재한 것이 아니라 당대 가곡 연행의 실재를 반영했을 가능성도 예상할 수 있으나 그렇게 보기 어려운 점이 있다. 왜냐하면 이미 『가곡원류』 시기(19세기 후반)에 가곡 연행에서 사라진 초중대엽 악곡을 맨 앞부분에 배치하고 있기 때문이다. 따라서 이 글에서는 이 가능성은 무시하고 논의를 전개하고자 한다.

언)의 노랫말은 『해동가요(주씨본)』과 완전히 일치하고 있다. 따라서 <오나리>의 경우 『해동가요(주씨본)』을 참고한 것으로 생각된다. 다음으로 작가 표기의 경우 대부분은 『가곡원류』를 따르고 있으나 아래 제시한 것들처럼 『가곡원류』에 의존하지 않은 것도 나타나고 있다.

界面調 中舉

靑春에 보든 거울 白髮에 곳쳐 보니
靑春은 긴 디 업고 白髮만 뵈는고느
白髮아 靑春이 제 가쓰라 네 쏘친가 호노라.
雲外子曰 君歌已終에 山高水長이라. <제87호(1906.10.9.)>

界面調 頭舉

金三賢

綠楊 春三月을 줍으미여 두량이면
센 머리 썸으너여 찬찬 동혀 두련마는
희마드 매든 못호고 늡기 슬허호노라.
雲外子曰 此牛山之一擲淚耶아? <제113호(1906.11.9.)>

界面 樂

尤菴 宋時烈

즌셔리 술이 되야 滿山을 다 勸하니
멀어 불근 빗치 碧溪에 줍겨셔라
우리도 醉토록 먹은 後에 불거 불가 호노라.
雲外子曰 人面山光一樣紅. <제144호(1906.12.16.)>

첫 번째 작품은 『가곡원류』계 가집에만 수록된 곡으로 모든 이본에서 작가를 李廷蓋으로 밝히고 있다. 그런데도 <해동영언>에서는 왜 작가를 밝히지 않았는지 의문이다. 두 번째 작품은 『청진』·『해주』·『청가』에는 金三賢으로, 『병가』·『악서』·『가곡원류』계에는 金昌翁으로 표기되어 있다. 후기 가집에서 김창흡으로 표기된 것은 김삼현의 이름이 김창흡의 호인 삼연과 발음이 유사한 관계로 가창 공간에서 착각을 일

으켰고 이것이 그대로 전승된 결과 나타난 현상이다. <해동영언>의 편집자는 이런 사정을 감안하여 이 작품의 작가를 초기 가집을 참고하여 김삼현으로 바로잡은 것으로 보인다. 세 번째 작품은 첫 번째 작품과 정반대의 양상이 나타나고 있다. 이 역시 『가곡원류』계 가집에만 수록된 곡인데 모든 이본에서 작가를 밝히지 않았다. 그런데 <해동영언>에서는 작가를 송시열로 밝혀놓고 있으니 도무지 그 이유를 알 수가 없다.

노랫말이 『가곡원류』와 일치하지 않는 것도 『가곡원류』를 저본으로 보는 것을 주저하게 만든다. <해동영언>과 『가곡원류』계 가집의 노랫말을 견주어본 결과 완전히 일치하는 것을 거의 찾을 수 없었다. 뿐만 아니라 다음 작품들의 노랫말은 『가곡원류』가 아닌 다른 가집과 오히려 더 가까운 양상을 보여주기도 한다.

界面調 頭舉

尹善道

白雲이 이러나니 나무 쫓치 움죽인다
 밀물에 東湖 가고 혈물에란 西湖 가자
 兒戲야 넌 그물 것어 셔리고 돛을 놓히 들으라.
 雲外子曰 萬波將生一帆高舉. <제111호(1906.11.7.)>

界面調 頭舉

달 쓰자 비 썩느가니 언제 가면 언제 오리
 萬頃 滄波에 나는 듯 도라오쇼
 밤中만 至菊叢 닷 감는 소리에 이 쓴는 듯후여라.
 雲外子曰 波의 枕에 들니느니 至菊叢이라. <제117호(1906.11.14.)>

첫 번째 작품의 경우 『가곡원류』계 가집에서는 종장 “셔리고” 다음에 “닷글 들고”가 모든 이본에 다 들어 있다. 그런데 <해동영언>에서는 이 부분이 생략되었는바, 이는 『해일』·『해주』와 상통하는 것이다. 그

러나 이 작품이 『해일』이나 『해주』를 참고한 것이라고 보기도 어렵다. 『해일』과 『해주』는 초장 “움즉인다” 부분이 “흔으킨다”로 되어 있기 때문이다. 두 번째 작품의 경우는 종장의 “닷 감논” 부분이 『가곡원류』계 이본들에는 모두 빠져 있다. “닷 감논”이라는 노랫말이 있는 것은 특이하게도 『시조(지씨본)』·『남태』·『시여』 등 시조창 가집들이다. 그렇다고 하여 시조창 가집들과 노랫말이 완전히 일치하는 것도 아니다. 시조창 가집들에서는 종장 후반부의 “이 쓴는 듯” 부분이 “잠 못 니러(또는 줌 못 일워)”로 나타나며 그 뒤의 말구는 당연히 생략되었다.

이런 사실들은 <해동영언>이 상당히 많은 다수의 가집을 참조로 하여 이루어졌거나, 아니면 저본 역할을 한 가집이 존재했는데 현재 발견되지 않았을 가능성 중 하나라는 것을 시사한다. 지금으로서는 두 가지 가능성 중 어느 한쪽으로 단정 짓기 곤란한 측면이 있으나 적어도 그 가능성만으로 보자면 후자의 가능성이 더 큰 것으로 생각된다.

<참고문헌>

- 『가곡원류』, 국립국악원본.
 『만세보』, 국립중앙도서관 소장.
 『대동풍아』, 서울대 가람문고 소장.
 고은지, 「애국계몽기 시조의 창작 배경과 문학적 지향-대한매일신보를 중심으로-」, 고려대 석사논문, 1997.
 구자균, 『조선평민문학사』, 문조사, 1948.
 성기옥, 「<도산십이곡>의 재해석」, 『진단학보』 91, 진단학회, 2001.
 성무경, 『조선후기, 시가문학의 문화담론 탐색』, 보고사, 2004.
 신경숙, 『19세기 가집의 전개』, 계명문화사, 1994.
 심재완 편저, 『교본 역대시조전서』, 세종문화사, 1972.
 이상원, 『조선시대 시가사의 구도와 시각』, 보고사, 2004.
 진동혁, 「태화산인 최영년의 소설 <우의>」, 『국어국문학』 99, 국어국문학회, 1988.
 최기영, 「구한말 『만세보』에 관한 일고찰」, 『한국사연구』 61, 한국사연구회, 1988.

<Abstract>

Study on the textuality of *Haedongyeongeon*[해동영언] in
Mansebo[만세보]

Lee Sang-Won

Mansebo[만세보] contains a total of 111 old shijos under the title of *Haedongyeongeon*[해동영언]. This dissertation presumes *Haedongyeongeon*[해동영언] as early 20th century shijo text and surveys its literary characteristic and its significance in relation with anthological compilation.

Haedongyeongeon[해동영언] can be seen as both newspaper serials and a short anthology. The basic pattern of the serials shows an organization of "title, musical designation, author, text, and a brief review. Of these, the review is what most clearly shows the characteristic of the serials. The review is written in Chinese followed by Korean letters to designate the sound of the Chinese, which is presumably designed to attract more readers for the newspaper. On the other hand, *Haedongyeongeon*[해동영언], when seen as a collection of works printed in serials, clearly shows an intention of compiling an anthology, particularly in its way of overall classification of works or arranging works according to their authors, and thus may well be defined as a short anthology. This anthology somewhat excessively pursues perfection in formality, and is characterized by its strong intent to be read as popular literature, and therefore could be said to

manifest the general characteristic of 20th century anthologies.

The planner of the serial *Haedongyeongeon*[해동영언], or the compiler of the anthology is thought to be one of the core figures of *Mansebo*[만세보], that is, *O Sechang*[오세창], *Lee Injik*[이인직], *Choi Yeongnyeon*[최영년], *Shin Gwanghui*[신광희], but of them all, considering all circumstances, *Choi Yeongnyeon*[최영년] is most likely to be the one. Lastly, it is presently unknown what anthology was used as the basis of *Haedongyeongeon*[해동영언] and accordingly any judgement on that head has been deferred.

Keywords : a brief review, anthology, *Choi Yeongnyeon*[최영년], early 20th century shijo text, *Haedongyeongeon*[해동영언], *Mansebo*[만세보], newspaper serials, the textuality

논문투고일 : 2006년 6월 10일, 심사일 : 38일, 심사완료일 : 2006년 7월 18일