

最樂堂 朗原君 李侖 시조의 전승 양상에 관하여

송태규*

차 례

1. 들어가며
2. 낭원군 시조의 확장적 전승 양상
3. 작품 이해의 변모를 통한 전승 양상
 - 1) 付記의 탈락과 작품의 재배치
 - 2) 군집의 해체와 일부 전승 양상
 - 3) 개별 작품 단위 형태로의 전승 양상
4. 나오며

|국문초록|

본고는 最樂堂 朗原君 李侖(1640~1699) 시조 작품의 가집 수록 및 전승 양상을 계보학적 관점에서 살펴본다. 이 과정에서 기존의 전승 개념 즉, 최초로 수록된 문헌에서의 작품 텍스트에 대한 원형적 보증을 전승으로 이해하는 방식에서 탈피하여 텍스트의 변경과 斷章取義, 작자 명기의 변화 등 분절적인 형태로의 전승까지도 포괄하는 ‘확장적 전승’을 대안으로 제시한다.

대안적 전승 개념의 필요는 다음과 같다. 주시하다시피 20세기 이후 국민문학 담론 속에서 ‘문학으로서의 시조’가 대두함에 따라 시조 또한 근대문학작품의 형식이 요구하는 고정된 작품 텍스트, 개인으로서의 작가 정체성, 1:1의 작가-작품 관계를 갖고 있거나 혹은 가져야 하는 것으로 이해되었다. 이와 같은 기존의 이해 방식은 시조의 정체성과 향유방식을 감안하지 못하며, 시조 갈래 자체가 내포한 유동성을 오히려 소거 또는 약화하는 결과를 초래하였다. 확장적 전승 개념을 통해 재고된 낭원군 이간의 시조는 기존의 통념과는 달리 19세기 이후에

* 고려대학교 국어국문학과 박사수료

도 전승을 지속하고 있었음을 알 수 있다.

뿐만아니라 그 전승 과정의 면면을 살펴보면, 최초 수록문헌인 『청구영언 진본』에서의 付記가 이후 가집들에서는 탈락하는 양상을 보이며 이에 따라 작품에 대한 이해가 변화하는 현상을 발견할 수 있다. 또한 하나의 묶음으로 이해되던 작품 군집들이 전승 과정에서 해체되어 독립적인 개별 작품으로 인식되어 후대 가집에서 재배치되는 양상 또한 찾아볼 수 있다. 다시 말해, 후대 가집에서 전승이 지속되는 작품이라 할지라도 그 전승의 의도, 성격, 형태 등이 균질하지 않으며 작품에 대한 수용 맥락과 이해가 변화하고 있는 것을 알 수 있다.

이러한 관찰을 통해 기간 고정불변의 1:1 대응 관계로 간주된 작가-작품의 관계와 더불어 시조 전승의 개념에 대한 반성적 성찰의 실마리를 마련할 수 있으리라 기대한다.

핵심어 : 최락당, 낭원군, 이간, 시조, 가집, 확장적 전승, 텍스트 변개, 유동성

1. 들어가며

最樂堂 朗原君 李儼(1640~1699)은 선조(宣祖, 1552~1608)의 12번째 아들인 인흥군(仁興君, 1604~1651)의 2남으로 태어나 『永言』이라는 제명의 가집을 편찬한 것으로 전해지며, 김천택은 이를 참조하여 낭원군의 시조 30수를 『靑丘永言 珍本』에 수록하였다. 이는 현전하는 기명 시조 작가 중 12번째로 많은 작품을 남긴 象村 申鈇(1566~1628)에 버금가는 수준이라고 할 수 있다. 아울러 약 450수 이상의 시조를 남긴 것으로 알려진 慶平君 李世輔(1832~1895)의 압도적인 위용에 비한다면 상대적으로 미미한 수치로 보일 수 있으나 왕손(王孫)으로서 2위에 해당하는 수치이기도 하다.¹⁾

낭원군 이간의 시조 작품들은 그 풍부한 수량뿐만 아니라 가집 수록 양상에서도 주목할 부분이 있다. 『고시조문헌 해제』에 의하면 『청구영언 진본』에는 총 26수의 단독 출현 작품이 존재하는데 이 중 18수가 낭원군의 작품에 해당한다. 이는 『청구영언 진본』의 단독 출현 작품의 70%에 육박하는 수치이며 해당

1) 최강현, 「이간론」, 한국시조학회, 『고시조작가론』, 백산출판사, 1986, 참조.

가집의 편찬자인 김천택보다도 2배 이상 많은 수에 해당한다.²⁾ 이와 같은 『청구영언 진본』과의 친연성, 수록 및 전승 양상에서의 특이성, 작품의 양적 풍부함 등 특기할만한 지점들에 비해 시조 작가로서의 낭원군에 대한 인식이나 낭원군 시조에 대한 인지도는 비교적 소박한 편이며, 학계의 관심 또한 상당히 미미하여 현재까지 총 4편의 연구성과만이 제출되었다.

강혜정³⁾은 김천택과 교유한 인물들이 『청구영언 진본』 편찬과정에 미친 영향을 검토하였다. 이 과정에서 논자는 편찬자 김천택이 왕실 인사였던 이정섭과의 교유 또는 낭원군 이간의 외손 이하조와 친분이 있던 김창업을 통해서 낭원군 이간의 『영언』을 접했으리란 추정을 내놓았다. 이는 낭원군 이간과 『청구영언 진본』 사이의 친연성에 주목한 최초의 연구 성과라고 할 수 있다.

낭원군을 보다 본격적으로 다룬 것은 최강현⁴⁾, 김민화⁵⁾, 육민수⁶⁾의 연구이다. 이들은 기본적으로 작가론적 연구라는 공동의 지평에서 출발하였다. 해당 인물의 생애를 탐색하고, 작자의 생애와 작품의 연결지점을 발굴하여 작품의 내용적, 형식적 특질을 추출해 유형화했으며, 작자와 작품에 문학사적 위치를 부여하고자 하였다. 『조선왕조실록』에서의 수다한 자료 이외에도 이재(李穡, 1680~1746)의 『陶菴先生集』에 수록된 「朗原君墓碣」과 『청구영언 진본』에 수록된 이하조(李賀朝, 1664~1700)의 서발문 등 직접적인 문헌 자료를 통해 적지 않은 생애 정보가 전해지고 있어 작가론적 접근의 가능 조건이 마련되어 있었기에 그간 주된 연구 방법론으로 취택된 것으로 보인다.

이 중 육민수는 기존의 작가론적 연구 접근에 더하여 낭원군 시조의 가집별 수록 및 전승 양상 전반을 살폈다. 논자는 19세기 후반 『가곡원류』 계열에서부

2) 신경숙, 이상원, 권순희, 김용찬, 박규홍, 이형대, 『고시조문헌 해제』, 고려대학교 민족문화연구원, 2012, 5쪽 참조 및 인용.

3) 강혜정, 「김천택의 교유와 『청구영언』의 편찬 과정 검토」, 『한국시가문화연구』 26, 한국고시가문화학회, 2010.

4) 최강현, 앞의 글.

5) 김민화, 「最樂堂 李侁의 時調 研究」, 고려대학교 교육대학원 국어교육과 석사학위논문, 1999.

6) 육민수, 「낭원군 이간의 시조 연구」, 『반교어문연구』 28, 반교어문학회, 2010.

터는 낭원군의 작품이 거의 수록되지 않는 양상을 발견하고, 이에 대해 낭원군의 작품이 “19세기 초·중반의 가장 현장에서 더이상 매력적인 소재가 되지 못한 채 전승에서 이탈”⁷⁾한 것이라는 결론을 도출한다.

육민수의 이러한 가설은 작품의 수록 빈도와 작품의 유행 및 전승이 어떠한 관계를 형성하고 있는지에 대한 추가적인 설명과 『청구영언 진본』 이후 낭원군의 시조를 수록한 가집들의 편찬 체제에 대한 세밀한 검토 작업이 수반된다면 더욱 큰 설득력을 가질 수 있을 것으로 보인다. 그러나 해당 논의는 ‘매력적인 소재’에 대한 구체적인 설명을 제시하지 않음으로써 관찰된 현상과 이로부터 도출한 원인이 결국 서로의 꼬리를 무는 순환 논증의 오류를 범하게 되는 아쉬움을 남기고 있다. 다시 말해 낭원군의 작품이 매력적인 소재가 되지 못하였기 때문에 전승에서 이탈한 것이라는 판단이 낭원군의 작품이 전승에서 이탈했기 때문에 매력적인 소재가 되지 못하였다는 관찰에 근거하고 있는 형국을 띠고 있는 것이다. 하여 우리에게는 여전히 낭원군의 시조 전승과 관련한 다기한 질문들이 해명을 기다리며 남아 있게 된다.

‘낭원군의 작품은 정말로 19세기 초중반 이후에 전승되지 않았는가?’, ‘『청구영언 진본』 이후 다른 가집들에 전승된 작품은 무엇이고, 이탈한 작품은 무엇인가?’, ‘이러한 전승과 이탈의 운동에서 무얼 발견할 수 있는가?’ ‘전승과 이탈의 원인은 무엇인가?’

본격적인 논의에 앞서 본고의 한계와 초점을 밝혀 그 주안점을 선명하게 하고자 한다. 무엇보다도 본고는 전승의 지속과 이탈의 원인을 규명하는 것을 기필하지 않는다. 물론 문학 현상에 대한 인과관계를 규명하고자 하는 시도는 문학사 연구의 주요한 작업이자 관심 영역이라 할 것이다. 그러나 이러한 역사(문학사) 서술은 서술자가 ‘신의 관점’을 가지지 못한 이상 국가, 사회, 계급, 당파성, 이념, 가치관, 이해관계 등으로부터 결코 자유로울 수 없는 어느 한 개인의 의견이자 주관에 따른 일종의 ‘이야기(narrative) 만들기’가 된다.⁸⁾ 이러한

7) 육민수, 앞의 글, 159~160쪽 인용.

8) 헤이든 화이트, 『메타역사』, 지식을 만드는 지식, 2011, 참조.

관점에 입각한 본고는 목적론적 문학사 서술의 문법과 인과론적 인식을 지양하고, 텍스트 전승을 둘러싼 운동성을 중심으로 다층적인 상관관계의 한 국면을 조명하는데 주안점을 두고자 한다. 이에 따라 우선 본고는 ‘전승’의 개념을 재검토하고, 재검토된 전승의 개념을 통해 다시금 전승의 양상을 파악한다. 아울러 전승의 지속과 이탈의 운동을 관찰하며 그로부터 발견된 현상을 학계에 보고하고자 한다.

본고 역시 작품 텍스트와 작자 표기가 변화하는 현상 등에 주목하고자 한다는 지점에서 육민수가 선취한 문제의식을 공유한다고 할 수 있다. 하지만 선행 연구가 낭원군 이간 시조의 ‘전승’을 『청구영언 진본』에 수록된 작품 텍스트의 원형적 보존을 통한 재수록으로 이해하고 있다면, 본고는 ‘전승’을 작자 표기의 변화, 텍스트의 번개, 다른 작품에서의 차용과 斷章取義 등을 포괄한 확장적 형태로 바라보고자 한다. 이러한 ‘확장적 전승’ 개념을 통해 작품 전승의 지속과 이탈 양상에 대한 다층적인 이해가 가능할 것으로 기대한다. 한다. 그도 그럴 것이 20세기 이후 국민문학 담론을 통한 ‘문학으로서의 시조’가 등장하며 시조가 문학 작품으로 인식되어 근대 문학작품의 형식이 요구하는 바에 따라 그 형태가 고정 및 박제되기 이전까지의 시조의 정체성과 향유 방식을 감안했을 때, 시조 갈래 자체가 내포한 유동성을 고려하지 않을 수 없는 것이다.⁹⁾

하여 2장에서는 낭원군의 시조 중 작품 텍스트가 변화하거나 분절화되는 시조 특유의 창작 및 향유 방식을 통해서 확장적인 형태의 전승이 지속되는 사례를 제시한다. 이후 3장에서는 낭원군 시조가 가집에 정착된 이래 발생한 전승의 지속과 이탈 과정에서 발견되는 諸양상을 보고하고자 한다.

9) 이형대, 「1920~30년대 시조의 재인식과 정전화 과정」, 『한국시가연구』 37, 한국시가학회, 2014, 참조.

2. 낭원군 시조의 확장적 전승 양상

선행연구의 조사와 『고시조대전』¹⁰⁾를 대조한 결과에 따르면, 낭원군의 작품으로 현전하는 시조는 총 30수로 31종의 가집에 수록되어 있다. 『청구영언 진본』(이하 『청진』)에서는 가번 #173부터 #202에 걸쳐 낭원군을 작자로 명기한 작품 30수를 수록하고 있으며, 다른 가집에서는 발견되지 않는 단독 수록 작품 18수를 보유하고 있다.¹¹⁾ 아울러 『청진』에 수록되지 않은 작품이 다른 가집에 수록된 경우는 단 1건도 발견되지 않아, 낭원군의 작품이 『청진』 바깥에서 단독으로 출현하는 경우는 현재까지 없는 것으로 보인다.

가집의 작자 명기 방식이나 편찬 체제 등에 따른 질적 차이가 존재하겠으나 전체 30수 중 21수가 다른 작가 명기의 개입 없이 오직 낭원군을 작자로 명기하며 전승되고 있다. 그렇지 않은 나머지 9수의 경우에도 낭원군 이간으로 그 작자가 명기된 가집이 압도적으로 많은 양상을 보이며 작자와 작품의 밀착도가 상당히 높은 것으로 보인다.¹²⁾

무엇보다도 주목할만한 부분은 『청진』에 수록된 30수 중 12수만이 다른 가집으로 전승되는 양상을 보인다.

<표1> 시기별 주요가집 수록 현황

편찬연대	1728년	1760년대	18세기 후반	1812년	1872년
가집명	『청진』	『해동가요』 계열	『병와가곡집』	『청구영언 연민본』	『가곡원류』 계열
수록 작품 수	30	8	11	0	0

10) 김홍규 외, 『고시조대전』, 고려대학교 민족문화연구원, 2012.

11) 김민화(앞의 글, 21쪽)와 육민수(앞의 글, 158쪽)에서 『청진』 단독 수록작을 총 19수로 파악하고 있으나 『고시조대전』과 대조하여 조사한 결과, 총 18수에 해당한다.

12) 해당 9수의 경우에도 다른 작자 명기는 무명씨와 효종 두 가지로 사례로 압축된다.

18세기 초반 『청진』과 높은 밀착력을 보이던 낭원군의 시조는 이후 18세기 중후반에 산출된 가집들에서는 상당수가 수록되지 않는 현상을 보이고 있으며 19세기에 들어서는 『청연』을 기점으로 『가곡원류』 계열 가집 전체에서 모든 작품이 전승되지 않는 양상을 보인다. 아울러 20세기의 정전화 과정 속에서도 낭원군의 작품은 일절 취택되지 않아 교과서, 가투(歌圖) 등에 활용되지 않으며¹³⁾ 전승의 맥을 다 한 것으로 보인다. 그러나 『고시조대전』을 통해 『청진』 성립 시점부터 20세기 시조 앤솔로지에 이르기까지 그 수록 양상을 통시적으로 살핀다면 선행연구의 주장과는 다소 다른 현상을 발견할 수 있다.

<표2> 낭원군 시조 전승 현황

1728	『청진』 #175	『청진』 #177	『청진』 #178	『청진』 #181	『청진』 #182	『청진』 #183	『청진』 #184	『청진』 #188	『청진』 #189	『청진』 #190	『청진』 #197	『청진』 #198
1760 년대	해박 #0188	해박 #0189	해박 #0191		해박 #0190		해박 #0192			해박 #0193	해박 #0194	해박 #0195
	해주 #0228	해주 #0229	해주 #0231		해주 #0230		해주 #0232			해주 #0233	해주 #0234	해주 #0235
	해정 #0229	해정 #0230	해정 #0232		해정 #0231		해정 #0233			해정 #0234	해정 #0235	해정 #0236
해일 #0223	해일 #0224	해일 #0226		해일 #0225		해일 #0227			해일 #0228	해일 #0229	해일 #0230	
										해수 #0464		
	시박 #0200	시박 #0195	시박 #0196		시박 #0197		시박 #0198		시박 #0199		시박 #0201	시박 #0202
	가조 #0200	가조 #0195	가조 #0196		가조 #0197		가조 #0198		가조 #0199		가조 #0201	가조 #0202
		가권 #0172	가권 #0173		가권 #0174		가권 #0175		가권 #0176		가권 #0177	가권 #0178
18세기 후반	병가 #0530	병가 #0531	병가 #0532		병가 #0533		병가 #0034	병가 #0534	병가 #0535	병가 #0536	병가 #0537	병가 #0538
							청홍 #0183				청홍 #0184	청홍 #0185
	동가 #0108									가단 #0149		

13) 이형대, 앞의 글, 283~289쪽 참조.

19세기 초반	악서 #0110	악서 #0111	악서 #0113		악서 #0112		악서 #0114			악서 #0115	악서 #0116	악서 #0117
				악나 #611		악나 #614						
	청장 #0138	청장 #0135	청장 #0134		청장 #0136		청장 #0137				청장 #0139	청장 #0140
	청가 #0165	청가 #0166	청가 #0167		청가 #0168		청가 #0169	청가 #0170	청가 #0171	청가 #0172	청가 #0173	청가 #0174
					청영 #0220		청영 #0221					
							동국 #0156					
19세기 중반	청육 #0195	청육 #0193					청육 #0194		청육 #0519			
							가연 #0040					
							홍비 #0343				홍비 #0345	
1877	동명 #0174	동명 #0171					동명 #0172		동명 #0173			
					시제 #0019		시제 #0020					
					대동 #0015		대동 #0016					
					잡장 #0059		잡장 #0060					
1914					정가 #0016							
1926					악고 #0214		악고 #0215					
1931	교주 #0848	교주 #0849	교주 #0851		교주 #0850		교주 #0852		교주 #1091	교주 #0853	교주 #0854	교주 #0855
1943	원증 #0664	원증 #0161	원증 #0615				원증 #0168		원증 #0322	원증 #0768	원증 #0144	원증 #0157
			역시 #0148							역시 #0149		

표1, 2에서 알 수 있듯이, 3대 가집 중 하나이자 19세기 가집의 대명사인 『가곡원류』 계열에서는 비록 낭원군 시조를 수록하고 있지 않으나 19세기 산출되었던 것으로 알려진 군소가집들에서는 낭원군 시조가 지속적으로 수록되어 있다. 시조의 가창과 연행, 향유 등의 개인적 목적과 동기에서 편찬된 군소가집

들에서의 전승과 출현 양상을 통해 두드러지진 않았을지언정 가창현장 또는 개별적 향유의 층위에서는 낭원군의 작품이 여전히 소구되었음을 알 수 있다.

나아가 선행연구의 전승 양상 파악은 앞서 이야기한 텍스트의 원형적 보존을 전승의 기준 삼았을 때 발생하는 것으로서, 작자 표기의 변화, 텍스트의 변경과 斷章取義 등을 포괄한 다층적 전승의 개념을 적용했을 때는 다소 다른 양상을 발견할 수 있다. 이러한 포괄적 전승의 예시로서 『청진』 #174, #181, #180을 차례대로 제시하고자 한다.

청진.0181	병가.0510 청가.0240 시감.0212 가연.0072 악고.0375	악나. 0611
太公의 釣魚臺를 계유 구려 츠자가니 江山도 그지업고 志概도 새로왜라 眞實로 萬古英風을 다시 본 듯 ㅎ여라	이거시 어디미고 師尙父의 釣臺 로다 江山도 그지업고 志概도 시로왜라 어즈버 萬古英風을 다시 본 듯 ㅎ여라	太公의 釣臺를 제우 구려 츠츠가니 江山도 그지업고 志概도 시로왜라 眞實로 萬古英風을 이즐 줄이 잇스라
이간	조응현(생몰미상)	무명씨

제시된 세 작품은 초장의 시어와 크고 작은 표기상의 차이가 있으나 중장과 종장을 공유하며 사실상 동일한 작품이라고도 볼 수 있다. 세 작품 모두 주나라 ‘강태공[師尙父]’을 중심 모티프로 삼고 있다. 시적 배경 또한 강태공이 주나라 문왕을 만난 ‘조어대’로서 동일하다. 작품 내 화자는 ‘조어대’ 혹은 그에 준하는 장소에서 자연물[江山]을 완상을 하며 ‘지개’가 감발함을 느끼고, 이에 대한 소회를 ‘만고영풍’의 재현(再現)으로 묶어낸다.

초장에서 ‘태공’과 ‘사상보’, ‘조어대’와 ‘조대’라는 표현적 차이 이외에도 낭원군 및 무명씨의 작품 내 화자는 ‘조어대’를 찾아온 이후 그 여정을 반추하는 반면, 조응현의 작품 내 화자는 도착한 직후의 감회를 털어놓고 있어 약간의 시점(時點) 차이가 있다. 중장의 첫 구가 ‘진실로’와 ‘어즈버’로 나뉘고 있으나 이 역시 영탄적 발화라는 층위에서는 사실상 동일하다. 중장의 말미에서는 낭

원균과 조응현이 동일 시구를 공유하고 있으며, 무명씨는 ‘잇을 줄이 있으랴’는 관용적 표현을 사용한다. 그러나 이 역시 ‘만고영풍’이 지금 여기 현존한다는 의미 차원에서는 크게 다르지 않다.

제시된 『청진』 #181은 단독 수록작으로 알려져 있었다. 그러나 『고시조대전』을 통해 검토한 결과, 18세기 후반부 『병와가곡집』과 『청구영언 가람본』에서 작자는 조응현(趙應賢, 생몰미상)으로, 텍스트는 초장과 종장이 번개된 형태로 수록되었고, 이후 19세기에 편찬된 『악부 나손본』에서는¹⁴⁾ 무명씨의 작품으로 등장하고, 19세기의 『악부』 고대본, 『가곡』 연대본에서는 조응현의 작품으로 전승된다.

요컨대 그간 『청진』의 단독 수록작으로 알려져 이후 전승에서 이탈된 것으로 치부되던 낭원군의 해당 작품은 ‘태공’과 ‘사상보’, ‘조어대’와 ‘조대’라는 이음동의어와 발화 시점(時點)의 차이, ‘만고영풍’을 전후로 한 텍스트 번개와 더불어 18세기에 활동한 여향문인으로 추정되는 조응현과 무명씨로의 작자 변화를 통해 확장적 전승을 이루고 있었음을 알 수 있다.

<『청진』 180>	<『해수』 2317>, <『동명』 0384>, <『소우』 010>	<『악서』 0349>
산아 수양산아 백이숙제 어디 가니 萬古清節을 두고 간 줄 뉘 아드니 어즈버 堯天舜日이야 親히 본가 흥노라	산아 수양산아 백이숙제 어디 가니 魄骨이 塵土ㅣㄷ 되어 넷 님君 불아 가데 갈 제는 오마타니 가고 아니 도라오니	산아 수양산아 백이숙제 어대 가니 옛 님금 보라 가서 도라온 일 업너이다 至今에 살진 고사리 쇠고 쇠야 젓느니
이간	무명씨	무명씨

제시된 세 작품은 동일한 초장을 공유하며 ‘백이숙제’가 부재한 지금의 상황을 환기시킨다. 『청진』 #180은 ‘백이숙제’가 남긴 ‘만고청절’ 덕분에 그들이 혹은 그들로 하여금 화자가 ‘요천순일’을 직접 목도한 것 같다고 이야기한다. 반

14) 『악부』 나손본의 편찬 시기에 대한 견해는 권순희, 『『악부』(나손본)의 계보학적 위상』, 『한국시가문화학회』 27권 한국시가문화학회, 2011을 참조.

면 『해수』 #2317 등과 『악서』 #349는 ‘백이숙제’가 ‘옛 임금’을 보러 가서 돌아오지 않는 것으로 시적 상황을 보다 구체적으로 설정하고 그 중 『악서』 #349는 종장에서 ‘채미(采薇)’의 고사를 활용하여 ‘백이숙제’가 없는 ‘지금’ 상황에 대한 안타까움을 더욱 심화시킨다.

『해아수』의 편찬시기는 1761년이며 『악부 서울대본』은 19세기 초반에 편찬된 것으로 알려져 있다. 『동명』 이른바 『청구영언 계명대본』은 1877년으로 편찬연대가 추정되며¹⁵⁾, 『소우잡설』의 경우 1904년에 편찬되었다. 이들 세 작품은 초장을 공유하며, 동일한 시적 상황을 배경으로 삼아 확장적 전승을 이루어 20세기 초반까지 그 맥을 이은 것으로 보인다.

수록 가집	『청진』 #174	『해박』 265 포함 총 52편 가집 수록
작품	山은 잇건마는 물은 간 되 었다 晝夜로 흐르니 나른 물이 이실소나 아마도 千年 流水는 나도 몰라 흐노라	山은 넷 山이로되 물은 넷 물이 아니 로다 晝夜로 흐르니 네 물이 이실손나 人僕도 물과 갓도다 가고 아이 오노 미라
작자 명기	이간	황진이

작품 텍스트를 보자면 두 작품은 초장과 중장을 공유하고 있다. 또 두 작품 모두 초, 중장에서 ‘산’과 ‘물’을 대조적 구도로 설정하고 ‘산’은 여전히 지금 여기에 남아있는 것으로, ‘물’은 ‘주야’로 흘러 남지 않은 것으로 파악한다. 둘 사이의 유의미한 차이는 종장에 이르러서 발견된다. 『청진』 #174에서 ‘물’은 밤낮으로 흘러서 지금은 사라져 없는 것으로 파악되며 ‘천년유수’라는 말을 회의하며 작품을 끝맺는다. 반면 황진이의 작품에서 ‘물’은 여전히 존재하지만 그것은 ‘이전에 흐르던 물’이 아닌 ‘지금의 물’로서 종장의 ‘인걸’과 동치되어 옛 인물에 대한 그리움과 인간의 유한성을 담아낸다.

15) 권순희, 「계명대학교 동산도서관 소장 국문시가 자료의 가치」, 『한국학논집』 37, 2008, 156-164쪽 참조. 청진과 해동가요 계열의 제필사본일 가능성이 높은 것으로 파악.

낭원군의 작품이 『청진』에만 실려있는 것과 대조적으로 황진이의 작품은 『청진』에는 수록되어 있지 않으나 이후 『해동가요』 계열 가집을 비롯하여 『병와가곡집』, 『가곡원류』 계열까지 총 52편의 가집에 수록되어 있으며, 그 중 작자를 황진이로 명기한 문헌은 총 36편에 해당한다. 아울러 황진이의 작품은 이후 20세기 산출된 가집류, 가투류, 단행본 연구서류, 시조선집류를 망라한 조사에서 빈출 순위 3위를 자리하며 정전의 위상을 획득하고 있다.¹⁶⁾

황진이의 “가소적 정체성”으로 인하여¹⁷⁾ 낭원군과 그의 작품 창작에 대한 영향 및 선후관계를 특정할 수는 없으나, 『청진』에서 낭원군의 작품으로 수록되었던 해당 작품은 이후 황진이의 작품 초, 중장과 더불어 ‘산’과 ‘물’의 대립적 구도를 공유하며 오늘날까지 확장적인 형태의 전승을 지속하고 있다.

3. 작품 이해의 변모를 통한 전승 양상

1) 付記의 탈락과 작품의 재배치

『청진』의 낭원군 시조 수록 부분에는 두 편의 付記가 존재한다. 두 편의 부기는 각각 “宗親燕會”와 “孝廟御製”라는 작품의 산출 맥락에 관한 설명을 담고 있다. 해당 부기들이 낭원군이 편찬했다고 전해지는 저본 『영언』에 의거한 것인지 아니면 『청진』의 편찬자 김천택이 자의적으로 작성한 것인지 현재로서는 명확히 알 수 없다. 그러나 이러한 부기는 『청진』 성립 당시 또는 『청진』의 가장 아래에서 산출된 가집이 편찬될 당시에 부기에 소속된 작품들을 하나의 세트로 인식케 하고, 또 소속 작품들을 이해 및 감상하는 표지로서 작동했던 것으로 보인다.

하지만 『청진』 이후 낭원군 시조가 다른 가집으로 전승되는 과정에서 해당

16) 이형대, 앞의 글, 284쪽 참조 및 인용.

17) 송태규, 「황진이에 관한 기억과 그 변모 양상 연구」, 고려대학교 석사학위논문, 2020, 참조.

부기들이 곧바로 실전되는 양상이 발견된다. 이러한 부기의 탈락으로 인해 『청진』 성립 당시에는 하나의 세트로 묶여서 이해되었던 작품들은 그 결속력을 상실하고, 작품 텍스트 자체가 담지하고 있던 시적 지향에 의해 재배치되어 수록 및 전승되는 양상을 보인다.

이도 聖恩이오 더도 聖恩이라
 모도신 公子님니 아는가 모로는가
 眞實로 이 뜻을 아르셔 同樂太平 호오리라. <『청진』 #176>

이 술이 天香酒 | 라 모다 대되 슬타 마소
 令辰에 醉흔 後에 解醒杯 다시 ㅎ새
 ㅎ믈며 聖代를 만나 아니 醉코 어이리. <『청진』 #177>

『청진』 #176, 177에 해당하는 상기 2편의 시조에는 “右二首宗親燕會宣醞賜樂”라는 付記가 존재한다. 이는 두 작품이 종친 연회에서 임금이 술과 음악을 내려주었을 때 지은 작품이라는 뜻이다.¹⁸⁾ 그러나 두 작품 사이에는 특기할만한 전승 상의 차이가 발견된다. 먼저 『청진』 #176의 경우, 『청진』에 단독 출현하고 있으며 다른 가집으로 그 전승이 지속되지 않는다. 반면 같은 상황에서 창작된 것으로 알려진 『청진』 #177는 총 16편의 가집에 수록된다. 이때 낭원군 이외의 다른 작자 명기는 발견되지 않으며, 작품 텍스트 또한 표기상의 대동소이한 차이를 제외하면 변개되지 않는 것으로 나타난다.

같은 상황에서 창작된 두 작품 사이에 어째서 이러한 전승의 편차가 발생하는가? 이에 대한 본고의 추정은 다음과 같다. 먼저 각 작품의 내용을 검토해보도록 하자. 『청진』 #176은 종친연에 모인 좌중들을 대상으로 임금의 은덕과 그 날의 자리를 송축한다. 종친연이라는 작품의 창작 배경에 대한 부가 정보가 없더라도 초장과 중장의 작품 텍스트만으로도 성운에 대한 찬양과 연회에 대한

18) 이에 대해 선행연구는 이현석의 「宗班慶會圖序」와 숙종의 칠연율시를 통해 종친연의 날짜를 신미년 6월 15일로 특정하고 있다. 육민수, 앞의 글, 171~176쪽 참조.

송축이라는 작품의 의미지향을 알 수 있다. 한편 『청진』 #177은 권주가로서의 성격을 취한다. 초장에서 화자는 지금 권하는 술이 신선이 마시는 ‘천향주’이니 거절하지 말 것을 당부한다. 중장에서는 ‘취한 후’에 ‘해정배’까지 함께할 것을 기약하고, 종장에서는 지금 여기에서 취하지 않을 수 없는 당위를 부여한다. 작품의 창작 배경에 대한 특별한 정보가 주어지지 않는다면, 작품 내에서는 해당 작품의 시적 배경이나 창작 맥락이 종친연임을 짐작할 수 있는 표지는 거의 없으며, 성은에 대한 송축으로서의 의미 또한 『청진』 #176에 비해 상대적으로 은은하다고 할 수 있다.

두 번째로 다른 가집들로 전승된 낭원군의 다른 작품, 『청진』 #175의 존재를 살펴보도록 하자. 해당 작품은 앞서 『청진』 #177과 특기할만한 정도의 유사한 전승 양상을 보인다. 『청진』 #175 또한 #177과 마찬가지로 총 17편의 가집에 수록되어 있으며 수록된 모든 가집에서 그 작자가 모두 낭원군으로 명기되어 있다. 작품의 텍스트 또한 사소한 표기상의 차이, “李白”과 “太白”의 차이 정도에 그치며 사실상 모두 동일하다. 또한 위의 표2를 통해 알 수 있듯이, 두 작품을 수록하고 있는 가집은 각 1편씩을 제외하고는 거의 동일하다. 또한 『해동가요』 계열과 『병와가곡집』, 『청구영인 가람본』 등에서는 두 작품을 나란히 수록하고 있으며, 그렇지 않은 경우에도 대부분 가까운 거리에 두 작품을 배치하고 있다. 이와 같은 작품의 재배치를 견인하는 요인에 대해 본고는 『청진』 #175 작품 텍스트를 통해 추정하고자 한다.

둘은 언제 나며 술은 뉘 삼긴고
 劉伶이 업슨 後에 太白이도 간 의 업다
 아마도 무를 더 업스니 홀로 醉코 놀리라. <『청진』 #175>

위 작품에서 화자는 달과 술의 연원 즉, 풍류와 흥취의 근원을 묻고, 술과 달을 대표하는 인물인 ‘유영’과 ‘이백’을 호명하며 자신의 주흥을 고취시킨다. 요컨대 『청진』 #177, #175는 권주와 주흥이라는 밀접한 시적 지향을 공유한다.

정리하자면 『청구영언 진본』 성립 당시 『청진』 #176, #177은 종친연에서 불린 노래 2수라는 작품 외적 정보를 통해 하나의 세트를 이루어 나란히 수록된다. 하지만 이후 수용 과정에서 성운과 송축이라는 완고한 해석적 지평을 가진 『청진』 #176에 비하여 일종의 권주가로 이해될 수 있는 해석의 여유를 가진 『청진』 #177은 그 시적 지향이 비교적 밀접한 『청진』 #175과 짝을 이루며 작자 명기와 작품 텍스트를 원형적 형태로 유지하며 전승의 맥을 이어갔던 것으로 파악된다.

『청진』 #181, #182, #183에는 “右三首釣魚臺和孝廟御製”라는 부기가 있다. 이는 ‘앞의 세 작품은 조어대에서 효종께서 지으신 것에 화답한 것이다’라는 뜻으로 풀이된다. 『청진』 #181, #183은 『청진』 단독 출현 작품으로 다른 가집에서는 전해지지 않는다. 반면 #182는 총 20편의 가집에 수록된다. 20세기에 성립된 것으로 파악되는 『해동가요 주씨본』과 『증보 가곡원류』는 작자를 효종으로 파악하고 있으나 이를 제외한 모든 가집에서는 그 작자를 낭원군으로 명기하고 있으며, 작품 텍스트 또한 사소한 표기상의 차이를 제외하면 변개되지 않는 것으로 나타난다.

太公의 釣魚臺를 계유구러 츠자가니
江山도 그지 업고 志概도 새로왜라
眞實로 萬古 英風을 다시 본 듯 하여라. <『청진』 #181>

灤河水 도라드니 師尙父의 釣磯로다
渭水 風烟이야 古今에 다를소나
어즈버 玉璜 異事を 親히 본 듯 하여라. <『청진』 #182>

首陽山 느린 물이 釣魚臺로 가다 하니
太公이 낙던 고기 나도 낙가 보련마는
그 고기至今히 업스니 물동 말동 하여라. <『청진』 #183>

효종이 지은 작품의 정체에 대해서는 현재 확인할 수 없으나 세 작품 모두 주나라 강태공(師尚父)을 주요 모티프로 삼으며, 강태공이 문왕을 만난 ‘조어대’를 시적 배경으로 삼고 있다. 하지만 그 면면을 살펴보면 전승작과 전승이탈 작품들 사이에는 모종의 차이가 있다. 『청진』 #181과 #183에서 ‘태공의 조어대’는 화자의 심적 태세를 드러내는 시적 장치로써 소용된다. 반면 『청진』 #182의 그것은 그 역할을 조금 달리하고 있다.

『청진』 #182의 초장에서 화자는 지금의 중국 허북성 북동부에 위치한 ‘난하’에 접어들고 있다고 말한다. 연암 박지원에 의하면 난하의 위치와 모습은 다음과 같다.

“만리장성 북쪽 개평에서 나와 동남으로 흘러서 천안현 경계를 지나 노룡사에 이르러 칠하와 합하고, 남쪽으로 낙정현에 이르러 바다로 흘러 들어간다. 요동과 요서에서 이름에 ‘河’라고 붙은 냇물은 모두 물이 탁한데, 유독 난하만은 고죽사 아래에 이르러 물이 고여 호수가 되어 물빛이 마치 거울과 같다.”¹⁹⁾

태공이 낚시를 했던 것으로 알려진 ‘위수’는 지금의 중국 섬서성 서안 부근으로 ‘난하’와는 상당한 거리적 차이가 있다. 낭원군 이간은 1679년에 謝恩使로, 1686년에는 冬至兼陳奏使로, 1693년에는 冬至兼謝恩使로 연경에 다녀왔다.²⁰⁾ 빼곡한 일정과 정해진 노정을 따라 움직여야만 하는 연행 과정에서 낭원군이 대오에서 이탈하여 위수를 갓을 수는 없다는 점을 감안하면 『청진』 #182는 낭원군 자신이 목도한 난하에 대한 소회와 감상을 나타내는 수사적 표현으로 ‘사상보의 낚시터’를 활용하고 있으며, 다른 두 작품과 달리 ‘중국 체험’이라는 『청진』 #182만의 창작 맥락을 이해할 수 있다.

이때 『청진』 #184을 살펴보자. 표2에 나타나듯 해당 작품은 총 25편의 가집

19) “灤河出長城北開平東南 流經遷安縣界 至盧龍塞 合漆河 又南至樂亭縣 入于海 遼東西以河名者皆濁 獨灤河 至孤竹祠下 滄瀋爲湖 其色如鏡” 연암 박지원, 『熱河日記』 「關內程史」 <灤河泛舟記> 번역은 박지원, 김혈조 역, 『열하일기』 1, 돌베개, 2009, 366쪽 인용.

20) 김민화, 앞의 글, 13쪽 참조.

에 수록되어 있다. 앞서 『청진』 #182를 수록한 가집은 모두 『청진』 #184를 수록하고 있으며, 두 작품은 나란히 배치되어 있다.

日月도 네과 갓고 山川도 依舊호되
大明 文物은 쇼절 업시 간 디 업다
두어라 天運이 循環호니 다시 불가 호노라. <『청진』 #184>

초장에서 화자는 옛 모습을 그대로 유지하고 있는 ‘해와 달’, ‘산과 강’과 같은 중국의 자연물을 바라보고 있으며 중장에서 이를 이제는 더 이상 중국 땅에서조차 찾아볼 수 없는 ‘명나라의 문물’과 대비하며 아쉬움의 정서를 토로한다. 이후 중장에서 화자는 ‘천운의 순환’에 의지하여 훗날 ‘명나라의 문물’을 다시 볼 것을 기대한다. 이처럼 『청진』 #182와 #184는 모두 화자가 위치한 시적 배경을 통해 ‘중국 체험’이라는 화소를 공유하고 있다.

정리하자면, 『청구영언 진본』 성립 당시에 부기를 통해 『청진』 #181, #183과 하나의 묶음으로 취급되던 『청진』 #182는 이후 전승 과정에서 부기의 탈락과 함께 묶음에서 떨어져나와 ‘중국 체험’이라는 시적 배경을 공유하는 『청진』 #184와 짝을 이루며 작자 명기와 텍스트 형태를 유지하며 다른 가집들로 전승된 것으로 보인다.

2) 군집의 해체와 일부 전승 양상

『청진』 #178, #179는 부기와 같은 별도의 작품 외적 표지는 없으나 그 작품 내용과 『청진』에서의 배치로 인해 하나의 세트로 이해될 수 있다.

天寶山 느린 물을 金谷村에 흘려 두고
玉流堂 지은 뜻을 아난다 모로는다
眞實로 이 뜻을 알면 날인 줄을 알리라. <『청진』 #178>

玉流堂 조랏 말 듯고 金谷村에 드리가니
 天寶山下에 玉流水入뿐이로다
 두어라 樂山 樂水를 알 리 업서 호노라. <『청진』 #179>

두 작품에 나타난 ‘천보산’은 지금의 경기도 양주군 회암동 일대에 있는 산을, ‘금곡촌’은 지금의 의정부시 자일동의 마을 이름을 가리키며, ‘옥류당’은 낭원군이 금곡촌에 지은 별서를 말한다.²¹⁾ 두 작품은 구체적인 지명을 시어로 활용하며 동일한 시적 공간을 공유한다. 또한 작품의 의미지향 역시 시적 공간과 독락(獨樂)에 대한 자부심을 고수하는 방향으로 나아간다. 『청진』 #178에서 화자는 ‘옥류당’을 지은 뜻을 아는 이가 자신 밖에 없으리라고 말하고, 『청진』 #179의 화자 역시 ‘요산요수’를 즐기는 이가 자신 밖에 없다고 말한다.

표2에 나타나듯 『청진』 #179이 『청진』 단독 수록작품으로 남는데 비해 『청진』 #178은 총 17편의 가집에 수록된다. 작품 창작 당시 또는 『청진』 수록 당시 동일한 시적 공간과 모티프 아래에서 산출되어 동일한 작품의 의미지향을 보이던 두 작품은 후대 가집들에서 『청진』 #178은 다른 작품과 짝을 이루거나 별도의 재배치가 이루어지지 않은 채 취택되고, 『청진』 #179은 탈락하게 된다.

이와 유사한 현상은 『청진』 #197~#201에서도 나타난다. 해당 작품군은 별도의 표지나 제명은 없으나 작품의 내용과 『청진』에서의 배치로 미루어보아 『청진』 성립 당시에는 하나의 묶음으로 취급되었을 것으로 보인다.

어버이 날 나호셔 어질과자 길러 내니
 이 두 분 아니시면 내 몸 나셔 어질소나
 아마도 至極 恩德을 못내 가과 호노라. <『청진』 #197>

우리 몸 갈라 난들 두 몸이라 아지 마소
 分形 連氣호니 이 니론 兄弟니라

21) 권순희, 이상원, 신경숙, 『청구영언 김천택편』 주해편, 국립한글박물관, 2017, 116쪽 참조 및 인용.

兄弟아 이 뜻을 아라 自友自恭 흐자스라. <『청진』 #198>

男女有別흔 줄 사롭마다 알년마는
學文을 모르면 알기 아니 어려운라
眞實로 國法이 이시니 無別 無行 흐지 마라. <『청진』 #199>

저무니 어룬 되서 간 되마다 츠레곳 알면
無知흔 愚氓들도 아니 아지 못흐려니
흐믈며 人倫을 알려 흐면 이 아니코 어이리. <『청진』 #200>

늬으므로서 親흔 사롭 벗이라 닐러시니
有信곳 아니흐면 사궤 줄이 이실소냐
우리는 어진 벗 아라서 責善을 바다 보리라. <『청진』 #201>

『청진』 #198을 제외한 이상의 작품들은 각각 오류에 해당하는 항목에 대응된다. 『청진』 #197은 父子有親을, 『청진』 #199는 夫婦有別을, 『청진』 #200은 長幼有序를, 『청진』 #201은 朋友有信을 노래하고 있다. 『청진』 #198의 경우, 오류의 두 번째 항목인 君臣有義를 대신하여 형제간의 관계를 강조한 ‘兄弟恭’ 노래하고 있는 점이 눈에 띈다.

이들 작품 중에서 『청진』 이외의 다른 가집으로 전승되는 것은 작품군의 처음에 배치된 두 작품 『청진』 #197, #198뿐이다. 이들은 각각 17편, 15편의 가집에 수록되고 있으며 함께 수록된 경우에는 모두 나란히 배치되어 있다. 이는 앞서 옥류당에서의 독락을 노래하던 『청진』 # 178, 179의 묶음에서 『청진』 #178만이 취택되어 전승되던 것과 유사한 형태로 시조 창작 당시 또는 『청진』 수록 당시에는 오류를 중심으로 하나의 묶음으로 구성되었던 작품들 중 父子有親과 형제간의 우애를 노래한 『청진』 #197, #198만이 취택되어 전승되는 양상이다. 이처럼 낭원군의 시조 전승 양상에는 기존의 묶음에서 일부분만이 취택되어 파편적으로 전승되는 양상을 발견할 수 있다.

3) 개별 작품 단위 형태로의 전승 양상

『청진』 #188, #189, #190의 경우, 작품 텍스트를 살펴보면 비슷한 정서를 공유한다. 그러나 이들이 『청진』 이후 다른 가집으로 전승되는 양상에는 상당한 차이가 있다. 먼저 작품을 보도록 하자.

石上에 自枯桐을 석 자만 버허내면
一張 玄琴이 自然이 되련마는
아마도 高山 流水를 알 리 업서 호노라. <『청진』 #188>

솔아 심긴 솔아 네 어이 심겼는다
遲遲澗畔을 어디 두고 예 와 섰는
眞實로 鬱鬱昏 晚翠를 알 리 업서 호노라. <『청진』 #189>

히 저 어듬거늘 밤중만 너겼더니
덧업시 불가지니 새 날이 되어괴야
歲月이 流水 ㄹ트니 늙기 설워 호노라. <『청진』 #190>

세 작품은 모두 차탄적 어조를 공유하고 있다. 앞서의 두 작품에서 화자는 자기 자신을 ‘돌 위에서 말라 죽은 오동나무’와 ‘잘못 심겨진 소나무’에 비유하며 자신의 쓰임새와 푸르름을 모르는 세상을 나무란다. 마지막 작품은 부지불식간에 ‘새 날’이 되어 늙어버린 설움을 토로한다.

표2에서 확인할 수 있듯이 각각의 작품은 3편, 10편, 12편의 가집에 수록된다. 세 작품은 『청진』 #188을 수록하고 있는 3편의 가집과 최소공약수로 가지고 있으나 그 밖의 가집에서는 중복되어 수록되지 않는다. 『청진』 #189의 경우는 『해동가요』 계열에서는 이탈되어 있으나 『청진』 #190은 『해동가요』 계열 전편에 수록되어 있다. 이후 두 작품은 서로 다른 군소가집에서 배타적으로 수록되며 20세기 시조집에 수록되기 전까지는 함께 등장하지 않는 양상을 보인다.

정리하자면 『청진』 #188, 189, #190은 별도의 부기나 작품 내 공통의 모티프,

시적 공간 등이 발견되지 않아 작품 창작 당시 또는 『청진』 수록 당시에 세 작품이 어떠한 연관을 가졌는지에 대해서 확인할 수는 없다. 작품 내적 차원에서 공통된 정서와 어조를 공유하며 『청진』에서 나란히 배치되었던 세 작품은 이후 서로 별다른 연관을 갖지 못한 개별적인 작품으로서 이해되어 후대 가집의 필요나 기호에 따라 취택되어 독립적인 형태로 전승된 것으로 보인다. 이러한 전승 양상은 향후 『청진』과 기타 가집이 맺고 있는 영향관계를 파악하는 단서로서 작동할 수 있다.

4. 나오며

이상으로 낭원군 이간 시조 전승의 양상을 통시적으로 살펴보았다. 이를 통해 그간 19세기 이후 전승에서 이탈된 것으로 알려졌던 낭원군 이간의 시조가 조응현, 황진이, 효종, 무명씨 등의 작품으로 수용되거나 작품 텍스트의 변개와 斷章取義를 통해서 확장적인 개념의 전승을 이루었다는 사실을 확인할 수 있었다. 아울러 낭원군 이간의 시조 창작 당시 또는 김천택의 『청구영언 진본』 성립 당시에 통용되던 작품 이해의 방식과 맥락에서 탈피하여 후대 가집의 필요와 요구에 의하여 새롭게(혹은 다르게) 이해되며 당대의 수용 맥락에 따라 재배치되는 현상 또한 발견할 수 있었다.

아울러 전승 과정의 면면을 살펴보면, 최초 수록문헌인 『청구영언 진본』에서의 付記가 이후 가집들에서는 탈락하는 양상을 보이며 이에 따라 작품에 대한 이해가 변화하는 현상을 발견할 수 있었다. 또한 하나의 묶음으로 이해되던 작품 군집들이 전승 과정에서 해체되어 독립적인 개별 작품으로 인식되어 후대 가집에서 재배치되는 양상 또한 찾아볼 수 있다. 다시 말해, 후대 가집에서 전승이 지속되는 작품이라 할지라도 그 전승의 의도, 성격, 형태 등이 균질하지 않으며 작품에 대한 수용 맥락과 이해의 편향이 운동하고 있는 것을 알 수

있다.

이러한 발견은 작가를 ‘정체성’이 아닌 ‘기능’으로 바라볼 것을 제안한 미셸 푸코의 논의와 통하는 바가 있다.²²⁾ 그에 따르면 “작가-기능(author-function)”은 소위 ‘작가’라고 지칭되는 합리적, 이성적 존재를 구성하기 위한 목적으로부터 파생된 복잡한 과정에 의해 생성된 것이다. 한 개인으로서의 작가는 응당 현실적 존재, 역사적 실존이겠지만 그와 동시에 ‘작가’는 우리가 텍스트를 다루는 특정 방식에 대한 “투사(projections)”이기도 하다. 또한, 푸코는 문학연구에서의 작가란 대부분 “통일성의 원칙(a principle of unity)”의 역할을 담당한다고 말한다. 특정 작가의 이름을 달고 있는 여러 텍스트들 안에는 수많은 모순과 균열들이 존재하는데 작가라는 특정 개인을 상정하여 이 개인의 성장, 진화, 혹은 외부로부터의 영향 등 합리적인 설명을 통해 이 모순들의 날카로움을 중립화시키는 기능을 한다는 것이다.

확장적 전승을 이룬 작품들을 비롯하여 동일한 텍스트를 공유할지라도 다층적 수용의 편폭을 담지한 채 전승된 작품들의 다양한 양상들이 ‘낭원군’이라는 ‘작가’의 이름 아래에서 매끄럽게 ‘이해’되며, 작품 텍스트의 해석과 전승을 균질화 혹은 획일화시키고 있던 것이다. 하여 본고는 낭원군 이간 시조의 전승과 수용, 이탈과 재배치 현상에 주목함으로써 기존의 전승 및 작가 개념과 더불어 근대문학작품에 통용되던 작품과 작가에 대한 관념, 즉 일대일의 강고한 관계로 이루어진 작가-작품의 관계에 대한 반성의 실마리를 마련하고자 하였다.

22) 김현, 『미셸 푸코의 문학비평』, 문학과 지성사, 1989, 참조.

참고문헌

- 강혜정, 「김천택의 교유와 『청구영언』의 편찬 과정 검토」, 『한국시가문화연구』 26, 한국고시기문학회, 2010.
- 권순희, 「『악부』(나손본)의 계보학적 위상」, 『한국시가문화학회』 27권 한국시가문화학회, 2011.
- 권순희, 이상원, 신경숙, 『청구영언 김천택편』 주해편, 국립한글박물관, 2017.
- 김민화, 「最樂堂 李侖의 時調 硏究」, 고려대학교 교육대학원 국어교육과 석사학위논문, 1999.
- 김현, 『미셀 푸코의 문학비평』, 문학과 지성사, 1989.
- 김홍규 외, 『고시조대전』, 고려대학교 민족문화연구원, 2012.
- 박지원, 김혈조 역, 『열하일기』 1, 돌베개, 2009.
- 송태규, 「‘황진이’에 관한 기억과 그 변모 양상 연구」, 고려대학교 석사학위논문, 2020.
- 순희, 「계명대학교 동산도서관 소장 국문시가 자료의 가치」, 『한국학논집』 37, 2008.
- 신경숙, 이상원, 권순희, 김용찬, 박규홍, 이형대, 『고시조문헌 해제』, 고려대학교 민족문화연구원, 2012.
- 육민수, 「낭원군 이간의 시조 연구」, 『반교어문연구』 28, 반교어문학회, 2010.
- 이형대, 「1920-30년대 시조의 재인식과 정전화 과정」, 『한국시가연구』 37, 한국시가학회, 2014.
- 최강현, 「이간론」, 한국시조학회, 『고시조작가론』, 백산출판사, 1986.
- 헤이든 화이트, 『메타역사』, 지식을 만드는 지식, 2011.

| Abstract |

A Study on the Transmission Patterns of Sijo of 最樂堂 朗原君 李儼(Choi Rakdang Nangwongun Yigan)

Song, Tae-kyu

Korea Univ, PH.D.Candidate

This paper examines the collection and transmission aspects of the poetry collections of 最樂堂 朗原君 李儼(1640~1699) from a genealogical perspective. In this process, it breaks away from the existing concept of transmission, that is, the method of understanding the archetypal preservation of work texts in the first documented literature as a tradition, and embraces the transformation of texts, 斷章取righteous, changes in the author's specification, and even the transmission in a segmental form. 'Expanded inheritance' is presented as an alternative.

The need for an alternative concept of inheritance is as follows. As you can see, with the rise of 'Sijo as literature' in the discourse of national literature since the 20th century, Sijo also has a fixed work text, individual author identity, and a 1:1 author-work relationship required by the form of modern literary works. understood to exist or to have. Such existing understanding methods do not take into account the identity and enjoyment of the Sijo, and have resulted in the elimination or weakening of the fluidity inherent in the Sijo branch itself. Contrary to conventional wisdom, it can be seen that the ancestors of Nangwon-gun Igan, reconsidered through the

concept of extended transmission, continued to be transmitted even after the 19th century.

In addition, if we look at the aspects of the transmission process, we can find that the 付記 in the first recorded document, 'Chunggeongyeongeon Jinbon', is dropped from the later collections, and the understanding of the work changes accordingly. It can also be seen that groups of works, which were understood as a group, are dismantled in the process of transmission and are recognized as independent individual works and rearranged. In other words, even if it is a work that has been passed down from generation to generation, the acceptance context and understanding of the work is changing.

Through this observation, it is expected that it will be possible to provide a clue for reflective reflection on the concept of sijo tradition along with the artist-work relationship, which has been regarded as a fixed and unchanging one-to-one correspondence.

Key words : Choi Rakdang, Nangwon-gun, Igan, Sijo, Gajip, Expansive Transmission, Text Change, Fluidity