

# 가족유사성의 개념을 통한 김수장 자작 시조의 배열 원리 고찰\*

- 주씨본 『해동가요』에 수록된 사설시조를 중심으로 -

이혜경\*

- I. 서론
- II. 가족유사성을 통한 작품 간의 경계와 구분 원리
- III. 가족유사성을 통한 김수장 자작 사설시조 배열 방식
- IV. 결론

## <국문초록>

본 연구는 18세기 가집 『해동가요(海東歌謠)』에 수록된 노가재(老歌齋) 김수장(金壽長, 1690~?)의 자작 사설시조를 중심으로, 작품이 가집에 수록되어 있는 양상을 후기 비트겐슈타인의 『철학적 탐구(Philosophische Untersuchungen)』 가운데 핵심 개념인 ‘가족유사성(family resemblance)’을 기반으로 하여 작품 배열 원리를 확인하였다.

『해동가요』에 수록되어 있는 김수장 자작 사설시조는 소재나 주제에 의한 일정 기준 없이 작품들이 흩어져 무질서한 나열을 하고 있는 것으로 보이나 이는 인접한 소재와 연상작용에 의한 배열 방식으로, 작품 배열의 전후에 놓인 유사성에 의해 일정한 관계성을 유지하고 있는 편집체제였다. 즉 각 작품의 소재에서 발견되는 유사성들의 중첩에 의한 연결을 통하여 본고에서 설명하고자 했으며, 이러한 발견은 비트겐슈타인의 ‘가족유사성’ 개념과 상통하였다.

조선후기 가객 김수장의 일상세계는 곧 작품세계로 형상화되었으며 작

\* 이 논문은 2020년 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(과제번호: 2020S1A5B5A17090118).  
\*\* 계명대학교 한국어문학부 국어국문학전공 강사

품에 대한 묘사가 당시의 사실과 가객의 경험을 반영하고 있었다. 이러한 작업에 의해 첫 작품은 놀이의 ‘풍류’와 관련된 유사한 소재들로 묶여 배치되어 있었으며 끝이어 ‘시름’, ‘유교적 세계관’, ‘김수장의 일상’, ‘신선’, ‘인물’, ‘몽유’, ‘유홍’ 등 8가지의 소재로 분류 및 나열된 편집체제 규칙을 찾았다. 작품 전후에 놓인 다른 소재와의 경계는 뚜렷하게 나누어지지 않고 서로 맥락이나 단어의 유사성에 의한 중첩 양상을 보였다.

가객 김수장은 사설시조를 연행의 놀이공간에서 향유하기 위한 용도로 창작하였으며 놀이 개념을 자신의 작품 편집체제에도 적용시켰다. 이것은 예리한 경계 구분에 의한 작품 나열이 아닌, 서로 겹치는 유사성을 바탕으로 한 배열 규칙으로 설명된다. 결론적으로 김수장의 자작 사설시조의 배열 규칙은 비트겐슈타인의 ‘가족유사성’ 이론으로 설명됨을 지적하여 본고에서는 김수장이 가집 편찬자이자 편집자로서의 면모를 규명할 수 있었으며 조선후기 시조사에서 가객 김수장의 위치를 재조명 할 수 있는 계기를 마련하였다.

핵심어: 해동가요, 김수장, 사설시조, 편집체제, 연상작용, 가족유사성

## 1. 서론

본 연구는 18세기 가집 『해동가요(海東歌謠)』에 수록된 노가재(老歌齋) 김수장(金壽長, 1690~?)<sup>1)</sup>의 자작 시조 가운데 사설시조의 배열 양상을 중심으로, 후기 비트겐슈타인의 『철학적 탐구(Philosophische Untersuchungen)』<sup>2)</sup>의 핵심 개념인 ‘가족유사성(family resemblance)’을 기반으로 하여 편집 원리를 알아보고자 한다. 이를 통하여 김수장의 편집 의식과 함께 조선후기 시조사

1) 김수장은 중인 신분으로 자(字)는 자평(子平)이고 1755년에 가집 『해동가요』를 편찬하며 다수의 시조를 창작한 시조 시인이다. 그가 71세(1760)에 만든 노가재 가단(歌壇)은 동시대에 활동한 가객 남파(南坡) 김천택(金天澤, ?~?)의 가단과 ‘경정산(敬亭山)’으로 비유될 만큼 대등한 위치였다. 김수장의 가집 편찬과 가객으로서의 활동 등 김수장의 면모는 김천택의 영향을 받은 바가 적지 않다.

2) L.Wittgenstein, G.E.M. Anscombe trans., *Philosophical Investigation* (2nd edition). Oxford: Blackwell, 1958. 한국어 번역은 루트비히 비트겐슈타인, 이영철 옮김, 『철학적 탐구』, 책세상, 2006에 의거한다.

에서 가객 김수장의 위치를 재조명하는 데에 그 목적이 있다.

김수장의 『해동가요』 편집체제는 김천택의 『청구영언(靑丘永言)』(1728) 편집체제를 따르고 있다.<sup>3)</sup> 즉 김수장의 편집의식은 김천택의 것에 기대고 있으므로 김수장만의 독자적인 체제라 볼 수 없다. 그러나 이와 같은 편집체제는 다른 작가의 작품들에 한정되어 있다. 김수장은 『해동가요』 가집을 두고 3차례의 개수 작업을 통해 자신만의 기준을 제시하여 김천택이 기준에 배열해 놓은 분류를 그대로 따르지 않으려고 하였다.

그렇다면 『해동가요』에 수록된 김수장 자작 시조의 경우에는 어떠한가. 김수장 작품의 배열 기준과 정황을 확인하는 작업은 연구논문 1편, 학위논문 1편으로, 총 2편의 선행연구에서 다루어진 바 있다.

가집에 수록된 김수장 시조 전체와 그 배열을 살펴보는 작업은 2007년 강재현에 의해 처음 시작되었다.<sup>4)</sup> 그는 김수장이 지닌 시조 인식을 밝히기 위해 김수장 자작시조를 평시조와 사설시조로 나누어 살폈다. 강재현은 “평시조 작품들이 유년에서 노년까지의 큰 흐름을 따라가고, 또한 실질적 삶의 모습을 사계절의 흐름에 따라 배열한 것”<sup>5)</sup>으로 보았다. 반면에 김수장 사설시조 배열의 “앞부분은 풍류의 조건을 내세우고, 뒤에서는 풍류의 다양한 양상에 맞는 노래들을 제시했다”<sup>6)</sup>고 하였는데, 이는 작품의 특성을 구체적으로 확인하는 작업에 머물렀을 뿐 그 긴밀한 배열 구조까지 해명하지 못하였다.

강재현의 논의 이후 2019년 이해경은 김수장의 평시조 배열 양상을 비롯하여 강재현의 연구에서 긴밀하게 밝히지 못한 사설시조의 배열까지 살피고자 하였다.<sup>7)</sup> 친경·친잠 시조를 기준으로 전반부에는 사대부의 풍류를 의식한 평시조, 후반부에는 집단적 풍류 의식을 담아낸 사설시조로 분류되어 있음을 지적하였다. 김수장 사설시조의 창작 및 배열은 모두 연행 예술적 측면에서 이루어져 있으며 특정 소재나 주제에 의한 일정 기준 없이 작품들이 흩어져

3) 김천택이 편찬한 『청구영언』의 편집체제는 악곡별, 작가별, 시대별, 신분별 등의 일정한 기준에 의거하여 분류되어 있다. 그러나 김천택 자신의 자작시조에서는 특별한 편집 기준이 뚜렷하게 보이지 않는다. 김천택, 『청구영언』 영인편·주해편, 국립한글박물관, 2017.

4) 강재현, 「《해동가요》 소재 김수장 자작 시조 배열 의도」, 『어문연구』 제55집, 어문연구학회, 2007.

5) 강재현, 위의 논문, 82면.

6) 강재현, 위의 논문, 92면.

7) 이해경, 「노가재 김수장의 시조 연구」, 계명대학교 박사학위논문, 2019.

배열되어 있는 것처럼 보이거나 이는 인접한 소재와 연상 작용에 의한 배열 방식임을 주장했다.<sup>8)</sup> 그러나 그 근거가 뚜렷하게 드러나지 않았다.

두 편의 선행연구를 살펴본 결과, 작품 분석을 통하여 얻게 된 결과를 바탕으로 김수장의 자작 평시조 편집 의도는 연구자들 나름의 근거를 가지고 밝혔으나 그의 자작 사설시조의 경우 피상적인 추론에 머물렀다. 그렇다면 여기서 김수장은 자신의 방대한 분량의 작품들 가운데 평시조에만 자신의 편집기준을 적용하고 사설시조는 일련의 분류 기준에 의한 편집 작업 없이 가집에 수록하였는지에 대한 본고의 의문이 남는다.

선행연구에서 김수장의 자작 사설시조에 대한 명시적인 배열 기준을 내세우지 못한 점은 김수장 자작 시조들을 범주로 묶을 만한 공통요소가 가집에 제시되지 않았고 또 발견되지 못하였다는 것인데, 본고는 이해경의 연구에서 언급한 “소재나 주제에 의한 일정 기준 없이 작품들이 두서없이 흩어져 배열되어 있는 것처럼 보이거나 이는 인접한 소재와 연상 작용에 의한 배열 방식”<sup>9)</sup>에 주목해 이를 예각화하여 살펴보고자 한다. 김수장의 자작 시조를 다룬 선행연구를 통해 본고가 발견한 것은 작품 배열의 전후에 놓인 ‘유사성’이다. 즉 각 작품의 소재에서 발견되는 유사성들의 중첩에 의한 연결을 통하여 배열 양상과 일정한 편집 규칙을 설명하고자 하는 것인데, 그것은 비트겐슈타인의 ‘가족 유사성’ 개념이 원용될 수 있는 여지를 주고 있기 때문이다.

후기 비트겐슈타인의 핵심 개념 중 하나인 ‘가족유사성’은 비트겐슈타인이 『철학적 탐구』에서 설명한 개념으로, 한 집단의 구성요소는 일반적으로 어떤 특성을 공통적으로 가지고 있는 것이 아니라 유사한 성질을 가지고 있다는 개념으로 요약된다. 이 규칙은 가족구성원 개개인이 모두 똑같이 닮은 부분이 있는 것이 아니라 서로 교차적으로 유사한 특성을 가지고 있기 때문에, 즉 가족 유사성을 가지고 있기 때문에 하나의 가족임을 인지하고 나열할 수 있는 원리이다. 본 연구에서는 『해동가요』에 실린 자작 사설시조 배열의 앞뒤, 두 작품 이상의 무리로 엮고 그 긴밀한 유사성과 규칙을 찾아 김수장 자작 사설시조의 배열 원리와 편집의식을 고찰해 볼 것이다.

현재 학계에 알려진 김수장의 가집 『해동가요』는 원본이 아닌 4종의 이

8) 이해경, 앞의 논문, 196~200면 참고.

9) 이해경, 위의 논문, 203면.

본으로<sup>10)</sup> 김수장의 자작시조가 모두 실린 가집은 주시경이 검열·교정한 이본인 주씨본 『해동가요』이다. 학계에서 김수장 자작 시조 연구 및 참고 자료 활용 시 사용되는 작품 번호의 출처는 주씨본 『해동가요』의 작품번호이며 이는 김삼불이 영인한 『해동가요』<sup>11)</sup>에서 비롯된 것이다. 본 연구에서 활용할 김수장 작품의 원전도 이를 그대로 따르면서 심재완의 『역대시조전서』를 참고하기로 한다.<sup>12)</sup>

논의의 편의성을 위하여 작품 번호 앞에 ①부터 번호를 달아 논지를 이끌어 가고자 한다.

## II. 가족유사성을 통한 작품 간의 경계와 구분 원리

본고는 김수장 자작 사설시조의 배열 규칙이 유사성의 원리에 활용될 수 있음을 확인하기 위하여 비트겐슈타인의 통찰력이 담긴 ‘가족유사성’의 개념과 이론이 나오게 된 배경을 알아보고자 한다. 비트겐슈타인의 후기 입장인 『철학적 탐구』를 중심으로 가족유사성의 개념, 그리고 밀접한 연관성이 있는 언어 ‘놀이’ 개념을 선행하여 김수장 자작 사설시조 배열원리를 체계적으로 접근해 볼 것이다.

비트겐슈타인의 『철학적 탐구』에서 말하는 언어의 의미는 언제, 어디서, 어떻게 사용되는지에 따라 발생한다. 즉, 언어의 의미는 맥락에 따라서 달라진다. 이러한 언어가 사용되는 맥락을 ‘언어놀이’로 설명한다. “하나의 낱말도 어떤 의미를 지니는가는 그것이 쓰이는 맥락에 따라 결정된다. 한 낱말의 의미는 언어에서의 그것의 사용이다.”<sup>13)</sup> 따라서 언어의 의미를 결정하는 맥락을 파악하기 위해서는, 작품에 사용된 언어들의 조합과 그 의미를 따라가기 위해서는 김수장이 생존했던 18세기 초 조선후기 사회·문화 전반의 모습을 구체적으로 살펴야지만 작품의 의미를 분석할 수 있다.

10) 김수장의 가집 4종의 『해동가요』 이본은 각각 『계명대본』, 『일석본』, 『UC본』, 『주씨본』으로 약칭되고 있다.

11) 김삼불 교주, 『해동가요』, 정음사, 1950.

12) 심재완, 『역대시조전서』, 세종문화사, 1972.

13) 비트겐슈타인, 앞의 책, 43면.

비트겐슈타인의 놀이 개념을 굳이 언급하지 않더라도 주지하다시피 조선후기 한양의 도시화와 작품들 간의 관계, 사설시조의 연행과 조선후기의 시대적 상황을 다룬 연구는 활발히 진행되어 왔다.<sup>14)</sup> 그렇다면 조선후기 한양에서 살아온 김수장은 어떤 의미에서 낱말을 선택하여 작품을 창작했으며 편집에 적용했는지에 대한 구체적인 고찰이 필요하다.

낱말은 그것의 쓰임에 따라 의미가 결정된다. 의미가 통용될 수 있는 수많은 맥락이 가능하다. 이를 비트겐슈타인은 언어에서 유사성과 복잡한 그물망을 가족 구성원 간의 닮음, 즉 유사성으로 설명한다. “몸집, 용모, 눈, 색깔, 걸음걸이, 기질 등등 한 가족의 구성원들 사이에 존재하는 다양한 유사성들은 그렇게 겹치고 교차하기 때문이다.”<sup>15)</sup> 가족 구성원들이 생김새가 꼭 같지는 않지만 닮은 구석이 있듯이, 특정 낱말은 다양한 맥락에서 쓰이지만 특정 낱말을 쓰는 데 문제가 없을 정도의 의미에서 유사성이 있다. 비트겐슈타인은 가족유사성 개념을 통해 언어의 의미가 언어의 쓰임과 밀접한 관계가 있다고 확신한다.

하나의 낱말이 갖는 의미의 다양성을 비트겐슈타인은 ‘가족유사성’이라는 개념으로 설명한다. 언어는 의미는 언어의 쓰임에서 발생한다. 그것이 어떤 특정한 상황에서 쓰일 때 비로소 기능을 하고 의미를 획득하는 것이다. 또한 의미란 고정되어 있는 것이 아니라 유동적이다. 하나의 낱말에서 오래전에는 그 낱말에 부여되어 있던 의미가 지금은 사라진 경우를 우리는 어렵지 않게 발견할 수 있다.

비트겐슈타인은 언어와 쓰임, 그리고 규칙을 ‘언어놀이’라는 개념을 동원해 설명한다. 언어의 쓰임을 일종의 놀이로 보는데, 그 놀이 사유는 바로 ‘언어놀이’로 집약된다. 그는 언어의 복합적인 현상을 언어놀이로 설명한다. 언어를 고찰할 때 주목할 것은 언어의 복합적인 현상의 바탕에 존재하는 규칙성과 맥락성이다. 언어 사용에는 나름의 규칙이 있으며 그것을 결정하는 것은 삶의 맥락성이다.

14) 고미숙, 「조선후기 평민가객의 문학적 지향과 작품세계의 변모양상」, 고려대학교 석사학위 논문, 1986; 황병익, 「장시조의 연행과 그 문학적 특징」, 『문창어문논집』 제32집, 문창어문학회, 1995; 강명관, 『조선후기 여항문학 연구』, 창작과비평사, 1997; 강명관, 『조선시대 문학에 술의 생성공간』, 소명출판, 1999 참고.

15) 비트겐슈타인, 앞의 책, 67면.

언어놀이를 언어와 연관된 행위 전체로 볼 수 있다면, 언어놀이의 방식은 간단한 것에서 복잡한 것, 구체적인 것에서 추상적인 것에 이르기까지 매우 복잡한 양상을 띤다. 비록 그것이 다양하고 복잡하더라도 그것들 사이에 작동하는 원리인 규칙과 맥락에 의해 움직일 것이다. 비트겐슈타인은 언어놀이의 전체가 우리의 삶을 형성하고 놀이의 규칙은 임의적인 것으로 보고 있다. 그리고 이것을 설명하기 위해 ‘삶의 형식’이라는 개념을 도입한다. 삶의 형식을 이해하려면 그들의 언어놀이에 참여해야 하고 놀이의 규칙을 따라야만 한다. “규칙에 복종하고, 보고하는 것, 지시를 내리는 것, 체스 게임을 하는 것은 관습이다.”<sup>16)</sup> 이러한 관습은 언어놀이를 통해 비로소 공동체 구성원들에게 내면화한다. 따라서 우리가 하나의 문화 또는 삶의 형식을 이해하려면 그들의 언어놀이에 참가하는 것이 필수적이다.

우리가 놀이의 규칙을 따라야 놀이에 동참할 수 있듯이, 언어를 사용할 때도 언어의 쓰임의 규칙, 즉 그 언어의 문법을 따라야 한다. 언어의 쓰임의 규칙은 한 문화권에서 오랜 세월을 걸쳐 형성되고 그것은 그들 문화를 전승하는 후손에게 미리 주어지는 경우가 많다. 그런데 언어의 규칙을 이해한다는 것은 그 규칙이 사용되는 맥락을 알고 있다는 것을 전제한다. 그것은 구체적인 삶의 상황, 즉 ‘삶의 형식’에 자신을 일치시킬 수 있다는 것을 뜻한다. 즉 언어 쓰임의 맥락은 삶의 맥락을 전제한다. 즉, 말놀이는 언어를 말하는 것이 활동이나 삶의 형식의 일부라는 것을 강조하려고 의도된 것이다. 그는 말하는 것이 규칙에 의해 인도되는 활동임을 강조한다.

언어놀이에서 규칙을 따른다는 것은 하나의 규칙을 그저 안다는 것이 아니라 그 맥락을 이해하고 행한다는 의미이다. 규칙은 언제나 공적이다. 즉 경험은 지극히 사적일 수 있지만 그것을 표현하는 방식, 즉 언어는 언제나 타자를 향해 있다. 그래서 타자들이 수긍할 수 있는 언어 규칙에 따라 자신의 경험을 표현해야 한다. “오직 항구적인 관계, 관습이 존재하는 한에서만 어떤 사람이 어떤 하나의 길, 이정표를 따른다.”<sup>17)</sup> 즉 언어놀이의 규칙은 공적이고 사회·문화적이라는 것이다.

결국 언어의 의미는 언어놀이를 통해서 획득되며, 언어놀이는 인간 삶의

16) 비트겐슈타인, 앞의 책, 199면.

17) 비트겐슈타인, 위의 책, 198면.

형식 속에서 이루어진다. 문화는 삶의 형식에서 이루어지는 인간의 언어로서의 산물이라는 측면에서, 한 삶의 형식은 하나의 문화 혹은 사회의 구조이며 말놀이가 묻혀 있는 공공 활동의 총체이다. 따라서 작품 속 소재나 주제 등이 어떠한 공통점으로 엮여 배열된 것이 아니라 근친성 또는 유사성 등 다양한 크고 작은 유사성이 겹치거나 교차하여 배열된 모습을 본고에서 상징하고 도식화하면서 연구를 진행하고자 한다.

비트겐슈타인의 개념이 작품 배열의 원리에 통용되기 위해서는 김수장의 세계관과 사실에 대한 인식, 언어를 다루는 자세 등도 함께 다루어져야 할 것이다. 비트겐슈타인의 가족유사성과 놀이의 개념 일부로 전체를 살피는 작업은 논리적 오류를 범할 여지를 제공하기 때문이다. 그러므로 작품의 배열 원리뿐만 아니라 작품론을 통하여 작품의 내용과 전체적인 맥락을 파악한 후 작품에서 비롯된 김수장과의 관계성을 확인해 보아야 한다.

본고는 “모든 세계는 나의 세계이며, 나의 세계는 언어에 의해 묘사되는 세계이고, ‘언어에 의한 묘사’가 곧 사실의 반영”을 규정한 비트겐슈타인의 통찰을 중심으로 김수장의 작품 내용과 그 배열 원리를 따라가 보고자 한다. 이는 가집 『해동가요』 및 그 속에 담긴 김수장의 작품들은 모두 김수장의 세계이며 김수장의 세계관은 작품에 의해 형상화된 것으로 당시의 사실을 반영하고 있을 것이라는 것이 본고의 가설이다. 비트겐슈타인이 바라보는 바, 세계란 경험과 분석에 의해 이해될 수 있으며 경험만이 분명한 것이기 때문에 김수장이 창작한 작품 또한 그가 경험한 세계의 시각으로 바라보고 이해해야 마땅하다.

### III. 가족유사성을 통한 김수장 자작 사설시조 배열 방식

김수장의 자작시조 가운데 구체적인 창작 날짜가 기록되어 있는 친경·친잠 시조를 기준으로 평시조는 앞에 배열되어 있고 사설시조는 뒤를 따르는 형식상의 편집체제가 정립되어 있다. 이 가운데 (해주 528)~(해주 568)의 총 41수<sup>18)</sup>가 김수장의 자작 사설시조이다. 이들을 소재 중심으로 재분

18) 이 가운데 3수(해주 532, 557, 565)는 평시조이다. 시조의 형식에 의해 분리된 김수장의 자작시

류 하면, 인물 10수<sup>19)</sup>, 신선 6수<sup>20)</sup>, 지명 4수<sup>21)</sup>, 남녀 6수<sup>22)</sup>, 시름 5수<sup>23)</sup>, 풍류 4수<sup>24)</sup>, 용사 2수<sup>25)</sup>, 말장난 4수<sup>26)</sup>와 같이 동일한 소재로 분류되는 작품은 최소 2수 이상이지만 이들 가운데 몇 작품은 산견되어 있어 소재를 중심으로 배열 규칙 및 편집체재를 설명할 수 없는 결과가 발생한다. 이 때문에 김수장의 자작 사설시조 배열을 두고, 기존의 논자들은 작품 내용들이 다양한 양상으로 드러나 연속성이 없이 뚜렷한 질서와 그 의식을 제시할 수 없거나 구체적으로 구명할 수 없었다.

본고는 『해동가요』에 수록되어 있는 김수장의 자작 사설시조의 배열 순서를 그대로 따라가면서 편집자로서 김수장이 의도한 바를 알아볼 것이다. 이를 위하여 첫 머리에 배열된 작품 분석을 시작하면서 앞뒤로 엮여 있는 작품들과의 맥락에 의한 유사성과 의미의 교차를 찾아보기로 한다.

조선후기 가객은 한양의 유흥 문화를 주도하고 풍류방을 중심으로 가곡을 향유하였다. 사설시조 연행의 활성화는 한양의 도시화로 인한 경제발전과 전문가객의 왕성한 활동, 수용층의 기호 변화 등으로 말미암아 더욱 확대된다. 특히 김수장의 문학세계는 연행 현장을 떠올리게 하며 화자의 흥취를 일으키는 단어의 활용이 특징적이다. 그 가운데 첫 작품 종장에서 보이는 핵심단어 ‘풍류랑(風流郎)’을 중심으로 총 4수의 작품들을 먼저 살펴 유흥공간에서 찾을 수 있는 유사성을 지닌 소재들로 나열되어 있음을 적시하여 보고자 한다.<sup>27)</sup>

---

조들 가운데 이 3수만 사설시조 안에 배열되어 있는 사실을 두고 의도된 편집인지 편집 과정에서 일어난 실수인지에 대한 검토가 필요할 것으로 보인다. 작품 분석을 통하여 인접한 시조들 사이에서의 근친성 또는 유사성의 상관관계를 통해 작품 배열 의도를 해결할 수 있을 것이다. 그러나 본고에서는 김수장의 자작 사설시조만을 중심으로 논의를 진행하고자 하기 때문에 이 부분에 대해서는 논외로 한다.

19) 해주 544, 550, 556, 558, 559, 561, 565, 566, 567, 568.

20) 해주 541, 542, 551, 552, 553, 562.

21) 해주 545, 547, 548, 563.

22) 해주 531, 540, 546, 554, 555, 564.

23) 해주 532, 533, 534, 535, 536.

24) 해주 528, 529, 530, 537.

25) 해주 538, 539.

26) 해주 543, 549, 557, 560.

27) 작품의 배열 구조를 근거로 활용할 수 있는 어휘 및 문장들은 본고가 임의로 밑줄 및 강조하였다.

목단(牧丹)은 화중왕(花中王)이요 향일화(向日花)는 충효(忠孝) | 로다  
 매화(梅花)는 은일사(隱逸士)요 행화(杏花)는 소인(小人)이요 연화(蓮花)는 부  
 녀(婦女)요 국화(菊花)는 군자(君子)요 동백화(冬栢花)는 한사(寒士)요 박(朴)꽃  
 은 노인(老人)이요 석죽화(石竹花)는 소년(少年)이요 해당화(海棠花)는 깃나희  
 로다  
 이중(中)에 이화(梨花)는 시객(詩客)이요 홍도(紅桃) 벽도(碧挑) 삼색도(三色挑)  
 는 **풍류랑(風流郎)**인가 흐노라

① (해주 528)

산촌(山村)에 객불래(客不來)라도 적막(寂寞)든 안이하여  
 화소조능언(花笑鳥能言)이요 죽흰인상어(竹喧人相語)라 송풍(松風)은 검은고  
 요 두견성(杜鵑聲)이 노리로다  
 암아도 나의 이 **부귀(富貴)**는 눈흠의리 업는이

② (해주 529)

터럭은 거무나 회나 세사(世事)는 갖고 쌀코  
 거문고 한넙 우회 너 **노리** 곳지말고 우리의 벗님네와 잡씨니 권(勸)허거니 주  
 야장상(晝夜長常) 노스이다  
 백년(百年)이 쏜갓다 흐들 헛마 어이 흐리오

③ (해주 530)

눈섭은 그린듯흐고 닦은 단사(丹砂)로 직은듯흐다  
 날보고 웃는 양(樣)은 태양(太陽)이 조림(照臨)헌더 이슬밋친 벽련화(碧蓮花)로다  
 네부모(父母) **너** 삼겨 너을 썸 날만 괴게 흐도다

④ (해주 531)

작품 ①은 ‘A는 B이다’를 통한 은유의 나열이 놀이 현장의 흥을 돋운다. 초·중장의 경우 반복적 연쇄에서 비롯된 단순한 리듬감을 조성하고 있다. 면 중장은 작품 속 화자이자 놀이 현장의 풍류객이 “풍류랑”임을 자찬한다. 곧이어 배열된 작품 ②와 ③도 마찬가지로 놀이의 현장에 필요한 소재들로 형상화 되어 있다.

작품 ②는 손님이 찾아오지 않은 산 속을 배경으로 꽃, 대나무, 바람, 두견새 등 자연물에서 비롯된 풍류가 놀이 현장의 풍류로 비유된다. 중장에서 강조된 화자의 ‘부귀(富貴)’와 작품 ③을 통하여 밤낮으로 즐기며 부르는 ‘나의 노래’는 그렇게 놀이 현장에서 기능을 하고 풍류의 의미가 획득된

하나의 놀이 개념으로 이어진다. 즉, 위의 작품에서 밑줄 친 공통 소재들을 묶어 표현한다면 “나의 이 부귀(富貴)가 곧 풍류이며 너 노리를 그치지 말고 노스이다”로, 이는 유사성에 의한 총체화(totalizing)로 이해된다.

그러나 뒤를 이은 ④는 여성의 얼굴을 자세히 관찰하여 묘사한 작품으로, 풍류와 겹치거나 교차하는 각이 보이지 않는다. 그러나 김수장의 입장에서 이해하건데, 가객이라는 직업적 특수성에 기인하는 특정한 상황에서 쓰인 여성의 이미지를 떠올린다면 응당 위의 작품군에 엮일 수 있는 여지가 주어진다. 그것은 가객 김수장이 풍류방에서 함께 자리하여 놀 수 있는 여성의 신분인 기녀이다. 기녀는 풍류방의 놀이에서 연상되는 소재 가운데 하나가 된다.

여성을 대하는 화자의 분위기와 ①~③의 특정 상황에서 쓰인 의미획득이 ‘기녀’로 이어져, 작품 ①부터 ④는 놀이의 현장에서 떠올릴 수 있는 행위, 어휘, 정서 등과 같이 유사성을 지닌 것들로 배열되어 있음을 알 수 있다.

4수의 연결고리가 유사한 소재들로 묶여 있음을 배치되어 있음을 확인한 바, 바로 이어지는 작품 ⑤부터 ⑨까지 총 5수도 특정 낱말의 유사성에 의한 배열로 이루어져 있음을 입증하여 보도록 하겠다.

칠년한(七年旱) 구년수(九年水)<sup>28)</sup>에도 인심(人心)이 순후(淳厚)커든  
 국태민안(國泰民安)호고 시화세풍(時和歲豐)호되 인정(人情)은 험척층랑(險陔層浪)  
 이요 세사(世事)는 위등백척간(危登百尺竿)이고  
 엇덜타 고금(古今)이 다른 줄을 못너 슬허 호노라

⑤ (해주 532)

와룡강전(臥龍岡前) 초려지중(草廬之中)에 제갈공명(諸葛孔明) 낮잠들어  
 대몽(大夢)을 수선각(誰先覺)호 평생(平生)에 아자지(我自知)라 초당(草堂)에  
 춘수족(春睡足)하니 창외(窗外)에 일지지(日遲遲)로다  
 문(門)밖기 성급(性急)호 장익덕(張翼德)은 실례(失禮)호 썬 호패라

⑦ (해주 534)

작품 ⑤ 종장 서술부에서 나타나는 “슬허 호노라”를 이정표로 하여 우선 작품 ⑦을 제외한 나머지 작품을 살펴보면 ⑥<sup>29)</sup>의 시름, ⑧<sup>30)</sup>의 서러움, ⑨<sup>31)</sup>

28) 박을수에서는 “칠년지한(七年之旱)”과 “구년지수(九年之水)”로 보았다. 박을수 편, 『한국시조대사전』, 아세아문화사, 1992, 1173면.

의 시름으로, 인간의 정서를 나타내는 어휘가 작품 표면에 직접적으로 나타나 있다. 이들은 인간이 가지는 부정적 정서의 유사성으로 묶일 수 있다. 그런데 작품 ⑦은 『삼국지』에 등장하는 삼고초려(三顧草廬)의 현장을 그대로 담아냈 으며, 특히 종장의 장익덕의 행동은 오히려 웃음을 유발하는 상황이다.

작품 ⑦에서 보여주는 『삼국지』의 삼고초려가 앞뒤 배열에 있어 어떠한 상관관계를 가지는지 알아보기 위해서는 ⑦의 초·중장이 ⑤, ⑥, ⑧, ⑨의 무리군에서 보여준 유사성과 공통적인 맥락의 의미를 획득할 수 있어야 한다.

작품 ⑦은 삼고초려의 특정한 상황에서 비롯된 정서를 헤아려 볼 필요가 있다. 낮잠에 든 제갈공명이 깨어나기만을 기다리는 다른 이들의 심정은 초조함이다. 즉, 초조함에서 발현되는 ‘시름’으로 작품을 엮어 작품 ⑤부터 ⑨까지 감정의 유사성으로 관계 맺고 있음을 설명할 수 있겠다. 특히, 마지막 작품 ⑨는 ‘시름’이라는 정서에서 더 나아가 시름 관련 부정적 정서들을 멀리 날려 보내고자하는 편집자의 인간적인 면모가 제시된다.

지당(池塘)에 월백(月白)하고 하향(荷香)이 습의(襲衣)홀 쟈  
 금준(金樽)에 술잇고 절대가인(絶代佳人) 농금(弄琴)커늘 일흥(逸興)을 못 익의  
 여 계면조(界面調)를 읊퍼니니 송죽(松竹)은 휘들으며 정학(庭鶴)은 춤을 춘다  
 한중(閑中)이 흥미(興味)에 늙을 늙을 모를노다  
 이중(中)에 열친척(悅親戚) 낙봉우(樂朋友)로 이종천년(以終天年) 흐리라

⑩ (해주 537)

작품 ⑩의 초장과 중장은 연행 현장의 모습을 구체적으로 나열하고 있어 놀이에 비롯되는 풍류적 요소들과 연관하여 앞부분에 배치되어야 마땅하

- 
- 29) 시름을 쓰드러 넘어 엮어막아 붓동혀서/ 벽파강류(碧波江流)에 풍덩 드릿쳐 띄워 두면/ 자연(自然)이 동서표박(東西飄泊)하다가 절로 사야 질이라(해주 533)
- 30) 늙기 설웨란 말이 늙은의 망령(妄伶)이로다/ 천지강산(天地江山)은 무한장(無限長)이요. 인 지정명(人之定命)은 백년간(百年間)이니 설웨라 흐는 말이 아모려도 망령(妄伶)이로다/ 두 어라 망령(妄伶)옛 말을 우어 무슴 흐리오(해주 535)
- 31) 이 시름 저 시름 여러가지 시름 방패연(方牌堯)에 세세성문(細細成文)혀여/ 춘정월(春正月) 상원일(上元日)에 서풍(西風)이 고이 불 쟈 을 백사(白絲) 흔 열레를 숫가지 풀어 띄울 쟈 큰 잔(盞)에 술을 부어 마즘막 전송(餞送)흐즈 등계등계 찌서 백룡(白龍)의 구비갓치 굴틀뒤틀 뒤틀어져 굴음속에 들거고나 동해(東海)바다 건너가서 외로이 섰는 남게 걸엇다가/ 풍소소(風蕭蕭) 우락락(雨落落)홀 쟈 자연소멸(自然消滅)혀여라(해주536)

다. 그러나 바로 뒤에 나오는 작품 ⑪<sup>32)</sup>과 ⑫<sup>33)</sup>가 사대부의 취향을 고려한 내용들로 이루어져 있음을 상기시킨다면 작품 ⑩과의 서로 교차하는 지점을 지적할 수 있어야 한다.

작품 ⑩의 초·중·종장의 서두에 자리한 천황씨(天皇氏), 지황씨(地皇氏), 인황씨(人皇氏), 그리고 기자가 옛 은나라의 도읍을 지나며 궁실이 무너진 자리에 이삭이 팬 것을 보고 가슴아파하는 장면이 들어간 『사기』의 구절을 그대로 인용한 작품 ⑫는 사대부의 유교적 취향을 담은 내용들로 구성되어 있어, 두 작품 간의 유사성을 이해할 수 있다. 이를 기반으로 다시금 ⑩을 살펴본다면, 작품의 전체 해석에 의존하여 ⑩의 배열 원리를 찾기보다는 낱말, 즉 명사에 담긴 의미와의 유사성과 그 맥락으로 연결해야 할 것이다.

결론적으로 작품 ⑩은 중장이 배열의 핵심으로, 『논어(論語)』 「학이편(學而篇)」 1장 “낙붕우(樂朋友)”<sup>34)</sup>의 유교적 흥취 발현에 의한 유사성과 사대부의 놀이 현장을 반영한 상황에서 묶일 수 있는 배열 양상으로 볼 수 있다. 따라서 위의 3수는 사대부의 유교적 지식과 가치관이 투사된 것들로 이루어져 있다. 그런데 다음 작품 ⑬의 등장은 위와 아래의 작품들과 비교해 보았을 때 작품 배열의 유사성이나 관계성에 있어 어떤 일치도 보이지 않는다.

서방(書房)님 병(病)들어 두고 쓸 것 업서 종루(鐘樓)저지 달리파라  
 비스고 감스고 유자(榴子)스고 석류(石榴)샷다 아츠아츠 이저고 오화당(五花  
 糖)을 니저 밧여 고즈  
 수박(水栢)에 술 꼬즈 노코 한숨 계워 흐노라

⑬ (해주 540)

위의 작품은 가난을 배경으로 아내가 남편을 위하여 희생하는 내용이다.

- 32) 천황씨(天皇氏) 일만팔천세(一萬八千歲)에 공덕(功德)도 뉘흐실박 일월(日月) 성신(星辰) 풍운(風雲) 뇌우(雷雨)와 사시(四時) 변태(變態)호고/ 지황씨(地皇氏) 일만팔천세(一萬八千歲)도 산천(山川) 초목(草木) 금수(禽獸) 어벌(魚鱗)로 만물(萬物)을 니오시니/ 인황씨(人皇氏) 주인(主人)되오샤 인걸(人傑)을 비저니여 오행(五行)정기(精氣)를 알고 붉게 흐여라(해주 538)
- 33) 기자(箕子) | 조주(朝周)호라 갈 쟈 은허(殷墟)를 지나든이/ 상궁실쇄양생화서(傷宮室毀壤生禾黍)여늘 욱곡(欲哭)에 불가(不可)호고 욱읍(欲泣)에 근부인(近婦人)호야 맥수가(麥秀歌)를 날은 말이 맥수(麥秀) | 점점혜(蓁蓁)여 목서(木黍) | 유유(油油)로다 피고동혜(彼牧童兮)여 불어아호혜(不與我好兮)로다/ 은민(殷民)이 듯고 눈물 안이 질이 업더라(해주 539)
- 34) “子曰 學而時習之 不亦說乎 有朋自遠方來 不亦樂乎 人不知而不慍 不亦君子” 「학이편」, 『논어』.

그러나 아내의 희생은 중장과 종장으로 갈수록 웃음으로 대체된다. 중장은 머리를 팔아서 산 먹거리가 당장 끼니를 해결할 수 있는 식재료가 아닌 배, 감, 유자, 석류, 오화당, 수박, 술 등의 사치스러운 소재의 열거되어 있다. 또 화자가 병든 남편을 위한 물품을 사는 것을 잊고 있다가 불현 듯 떠올라 감탄사 “아츠아츠”를 내는듯하지만 실상은 자신이 먹고 싶었던 오화당을 사지 못한 것에 대한 아쉬움의 목소리이다. 중장은 작자가 희극의 극대화를 의도한 언어적 아이러니로 볼 수 있다.

⑬의 분위기가 결코 무겁지 않음을 살핀 바, 작품의 초장과 중장, 종장을 각각 분리하여 작품 ⑫, ⑬, ⑭와 인접한 장으로 엮어 살펴보도록 하겠다. 우선 ⑭의 배열 의도를 살피기 위해서는 이 작품을 중심으로 앞뒤로 배치된 작품과 함께 연관을 지어 표면적 구조에서 가져올 수 있는 작품들 간의 결속성과 구속성을 알아봐야 할 것이다.

**신선(神仙)과 도사(道士)들은** 장생불사(長生不死) 혹은 술(術)을 어더  
찬조하이료기(餐朝霞而療飢) 하며 음월로이세심(飲月露而洗心)이로되  
**우리는** 풍우간(風雨間) 백세인생(百世人生)이라 옥식어육탕(玉食魚肉湯)이 기  
분(分)인가 호노라

⑭ (해주 541)

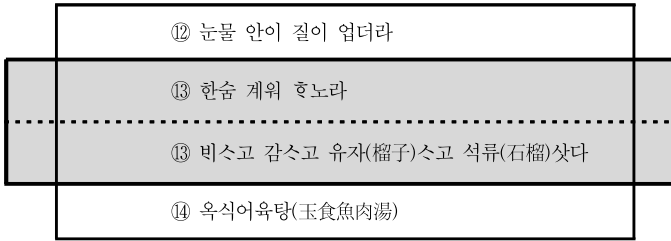
작품 ⑭의 초장과 중장의 주어는 신선과 도사이다. 이들이 불로장생하는 재주를 얻어 아침에 안개를 먹고 밤에는 이슬을 마시는 장면이 나타난다. 종장의 주어는 작품을 마주하고 있는 ‘우리들’이다. 현생에서 먹을 수 있는 가장 값진 것들로 백세인생을 누리하고자 하는 ‘우리들’의 풍류를 담아내고 있다.

눈으로 확인할 수 없는 신선 세계는 몽환적 예술 감각으로 접근할 수 있다. 또 작품 속에서는 미학적 차원으로 나아가 풍류와 관련하여 선가적 특성이 주류를 이룬다.

풍류놀이에서 짓고 행한 시조와 가곡을 풍월(風月)이라 하였고 풍월을 읊는다고 하였다. 풍류로 행해진 예술행위에 신선의 삶을 지향하고 신선이 되기를 꿈꾸었던 풍류자의 의식이 그 내용과 형식에 반영되었다고 본다.<sup>35)</sup>

35) 김영희, 『조선후기 풍류의 선가적 지향에 대한 연구-청가묘부, 풍악, 풍월을 중심으로』, 『한

작품의 초장과 중장에서 보여주는 흥취와 풍류는 모두 신선과 도사가 사는 곳으로 향하며 인간세계와 뚜렷한 대조 속에서 작가의 의도를 짐작할 수 있을 것이다. 그러나 김수장은 이러한 예측을 뒤엎고 중장의 종결부에서 속세의 음식 “옥식어육탕”이 분수임을 지적하며 초장과 중장에서 제시한 환상이 현실 속에 침투하도록 이끌었다.



<그림 1> 작품 ⑫~⑭ 내의 유사성에 의한 ⑬의 구획 중첩

<그림 1>에서 보는 바와 같이 ⑫의 종장은 ⑬의 종장과 겹치고, ⑬중장은 ⑭의 종장과 종장이 중첩되는 것을 확인할 수 있다. 즉 ⑬은 ⑫와 ⑭의 매개역할을 담당하고 있는 작품이다. 작품 ⑬을 두고 시조와 시조 사이가 명확하게 구분되지 않고 재단할 수 없는 교집합적인 부분으로 접근할 때 비로소 김수장의 편집체제가 이해된다.

김수장 자작 사설시조의 배열양상은 정확함과 엄정함으로 구분되는 것이 아니라 교집합적인 요소가 결합되어 있는 ‘중첩된 구획’을 보여주고 있으며 자연스럽게 다음 소재가 ‘일상’으로 넘어갈 수 있도록 한다. 이때의 일상은 조선후기 김수장이 살아생전에 겪어온 일상을 말한다.

시조에서 사용되는 신선은 풍류라는 말이 사용되면서 놀이적 요소가 강조된다. 위의 작품은 초장과 중장에서 나열되었던 상황과 반대로 흘러가게끔 의도되어 현실의 유희가 강조된 것으로 연결될 수 있다. 초장의 “신선(神仙)과 도사(道士)들”과 종장의 “우리들”의 대조는 신선세계와 현실세계로 대별된다.

태백(太白)이 호기(豪氣)있는 자(者) | 레 천자호래(天子呼來) 불상선(不上船) 하고  
고역사(高力士) 양국(楊國)으로 탈화봉연(脫靴奉硯) 하고 채석(采石)에 농월(弄  
月)하다가 긴 고리 타고 비상천(飛上天) 하니

풍진(風塵)에 위고(位高) 금다(金多)를 초개(草芥) 갖치 녀어들아

⑮ (해주 542)

작품 ⑮는 어디에다가 초점을 두느냐에 따라 이백(李白, 701~762)과 고역사(高力士, 684~762) 호기로움을 담은 작품이 될 수 있다. 그러나 인접한 소재를 통한 연상 체계를 중심으로 배열 의도를 확인해 보는 것이 본고의 목적이다. 때문에 작품이 시사하고 있는 바에 집중하기 보다는 어떤 소재끼리 엮이느냐가 관건이다.

앞선 작품 ⑭에서 “옥석어육탕”의 현실세계와의 연결고리를 엮었으므로 작품 ⑮는 종장의 “풍진”, 즉 현실세계로 이어져 두 작품 간의 인접 배열의 상관관계를 확인할 수 있다. 여기서 김수장은 신선세계와 현실세계 가운데 어느 한 쪽에 대한 평가를 내리지 않았다. 그러나 다음의 배열에서 현실세계의 비중이 더 커지는 것을 금방 알아차릴 수 있다.

바둑이 검동이 청삽사리(靑插沙里) 중(中)에 죠 노랑 암키잡치 알피오라  
뒤편 오면 반겨 니닷고 고은님 오면 캉캉지저 못오게 혼다  
문(門)밖의 지장스가거든 찬찬동혀 주이라

⑯ (해주 543)

김수장은 ‘개’를 소재로 평시조 1수<sup>36)</sup>와 위의 작품에서 보여주는 사실시조 1수를 창작할 만큼 개에 대한 애정이 컸음을 보여준다. 평시조에서 보여준 화자의 감정은 먹이를 넉넉하게 주지 못하는 주인의 안타까움과 애정으로 결집되어 있다면 사실시조에서 나타나는 개는 미운 임이 오면 반기고 고은 임에게는 적대적으로 대하는 개의 행동 묘사를 통하여 웃음을 발한다.

⑯은 현실세계에서 일어나는 일상 가운데에 작가가 평소애 관심을 가진

36) 넉집에 양이황구(兩耳黃狗)잇서 사자(獅子)잡치 상것는넉/ 애주정성(愛主情誠)은 즘생(生)이라 못 홀로다/ 글어나 황반(黃飯)이 절식다시(絶食多時) 하니 가련감창(可憐感槍) 흐여라 (해주 514)

소재를 작품화하였다. 그러므로 앞선 작품 ⑮와 ⑯간의 인접한 유사성을 찾는다면 작품 ⑮는 종장의 “풍진(風塵)”을 중심으로 ⑯과 연결되어 현실세계 카테고리 안에 배열된 것으로 볼 수 있다. 다음은 현실세계 가운데 어느 개념을 가지고 왔는지 살펴보도록 하겠다.

병자(丙子) 정축(丁丑) 난리시(亂離時)에 훈련원대(訓練院臺) 건너 붉은 복닥이  
 쓴 놈 간다  
 압피는 몽고(蒙古)요 뒤해 가달(可達)이 백마(白馬)탄 진달(眞達)이는 사슈리살  
 츠고 유휄내마(驪月乃馬) 탄 놈 철철총(鐵鐵聰)이 탄 놈 양비렬(兩鼻裂)이 탄  
 놈 아라마 초초마리 베히라가즈  
 어줍어 최영(崔瑩)곳 잇뜻쓰면 석은 풀 치듯 홀랐다

⑰ (해주 544)

초장에 서술된 “병자(丙子) 정축(丁丑) 난리시(亂離時)”는 조선의 집단 기억 속에 패배로 남은 ‘병자호란’이다. 훈련원대는 광화문 인근의 을지로에 위치하고 있었는데, 이곳이 당시 인조가 피신하고 있던 남한산성으로 가는 길목이다. 병자호란이 일어나고 100년이 지난 시점에서 김수장은 고려 말 장수 최영(崔瑩, 1316~1388)에 대한 위엄을 생생하게 되살리고 있다.

조선후기 최영장군은 한양을 중심으로 부군당의 치제대상이 되어 한양을 호조 서리 가운데 비교적 직임이 낮은 인물이 주재한 제사였다.<sup>37)</sup> 병조 서리 신분 김수장의 입장에서, 백성들 사이에서 최영장군은 청렴한 이미지로 부각 되었으며 당세에 위엄과 명망을 드날린 인물로 신격화되었다. 서리 출신의 김수장에게 있어 최영장군은 국가적 위기를 타개해 줄 인물이었기에 당시 김수장이 사당에 최영장군을 모시고 주도했던 계급이었던 점을 미루어 보아 김수장의 일상으로 접근할 수 있는 소재 ‘최영장군’으로 볼 수 있다. 그리하여 작품 ⑱<sup>38)</sup>의 핵심어는 ‘한양’이다. 풍수학설의 대가 도선(道詵, 827~898)의

37) 오문선, 「서울지역 공동체신앙 전승과정 고찰: 조선시대 각사(各司) 신당(神堂)의 존재양상과 변화를 중심으로」, 『문화재』 제41집 제2호, 국립문화재연구소, 2008, 15면.

38) 도선(道詵)이 비봉(碑峯)에 올라 국도(國都)를 정(定)호울씨/ 좌좌오향(子坐午向)으로 성립(城闕)을 일웠는데 좌청룡(左靑龍) 우백호(右白虎)와 남주작(南朱雀) 북현무(北玄武)는 귀격(貴格)으로 벌여 있고 전대하(前帶河) 한강수(漢江水)는 여천지(與天地) 근원(根源)이라 태묘(太廟)는 가좌(可左)호고 사직(社稷)은 가우(可右)로다 삼봉(三峰)이 수려(秀麗)하니 인걸

시선을 따라 한양의 모습을 구체적으로 형상화하였다. 김수장은 작품을 통하여 자신의 거처이자 삶의 모든 것을 담고 있는 ‘한양’이라는 장소에 애정을 표시하고 있다. 그런데 문제는 다음 배열에서 보이고 있는 작품이다.

삭발위승(削髮爲僧) 앓가온 각씨(閻氏) 이니 말을 드러보소  
 어득적막(寂寞) 불당(佛堂)안희 염불(念佛)만 외오다가 자니인생(人生) 죽은후  
 (後) | 먼 흥독기로 탁을괴와 책룡(柵籠)에 입관(入棺)하야 더운 불에 찬 지 되  
 먼 공산(空山) 구즌비에 우지지는 귀(鬼)스것시 너안인가  
 진실(眞實)로 마음을 들으염연 자손만당(子孫滿堂)하여 현 멀이에 니 췌듯시  
 닳는놈 기는놈에 영화부귀(榮華富貴)로 백년동락(百年同樂) 엇더리

⑩ (해주 546)

박연호에 따르면 ⑩는 남녀 사이의 도덕적 금기를 위반하고 있는 작품이며 금기를 위반하는 일탈행위는 놀이의 특성 중 하나로 보고 있다.<sup>39)</sup> 조선 후기 시조사에서 승려를 바라보는 입장과 그 내용은 풍자와 회화화 등 이러한 시선이 격화되면서 중(중놈)으로 비하된 호칭이 사용되었다. 여성에게 마음을 품은 남성 화자가 자신의 의도를 실현하기 위한 목적으로 극한 상황을 가상하여 설득하고 있다. 남성의 입장에서 대상화된 여성은 하나의 실체를 획득할 수 있는 대상이다. 회유의 목소리는 여성을 나의 것으로 만들기 위한 수단 중 하나이며 화자에게 있어 여성은 획득하기 어려운 것을 얻는 쾌락이라는 궁극적 욕망이 주체가 되는 것이다. 김수장의 일상 가운데 하나인 연행 장소에서 ‘여승’은 하나의 놀이를 위한 소재거리에 불과하다. 따라서 김수장의 ‘일상’에 초점을 맞출 수 있다.

작품 ⑩<sup>40)</sup>은 화자가 음력 4월 초파일 관등절에 관등하기 위해 높은 대에

(人傑)이 호준(豪俊)하고 와우산(臥牛山) 유덕(有德)하니 민식(民食)이 풍족(豐足)이라 성계신승(聖繼神承)하야 억만년지무강(億萬年之無疆)이샷다/하늘이 주오신 뜻을 받들어 만만세(萬萬歲)를 누리소서(해주 545)

39) 박연호, 「놀이공간에서의 문학적 금기위반과 그 의미」, 『어문연구』 제50집, 어문연구학회, 2006, 39면.

40) 하사월(夏四月) 첫 여드렛날에 관등(觀燈)하려 임고대(臨高臺)하니/ 석양(夕陽)은 빗겨는듯 원근고저(遠近高低)는 어룡등(魚龍燈) 봉학등(鳳鶴燈)과 돌음이 남성이며 종경등(鍾磬燈) 북등(燈) 현등(懸燈)에 수박등(水朴燈) 만을등(燈)과 연(蓮)꽃 속에 선동(仙童)이요 난봉(鸞鳳)우희 천녀(天女) | 로다 비등(燈) 집등(燈) 산디등(燈)과 난간등(闌干燈) 알등(燈) 병등(瓶燈)

올라 각양각색의 등을 관찰하고 그 풍경을 보여준 시조이다. 관동절은 한양의 도성 안에서 볼 수 있는 모습으로 조선 초부터 조선 후기까지 모든 이들 사이에서 꾸준히 불만한 거리로 언급되어온 한양의 명승으로 꼽힌다. 김수장의 활동 반경인 한양에서 관동놀이의 풍경을 바라보는 장면은 일 년에 한 번씩 즐길 수 있는 연등행사 놀이이다. 그러므로 김수장의 일상에서 확인할 수 있는 환경과 유사한 맥락에서 설명이 가능하다.

김수장의 활동 영역이자 그의 거처가 한양인 점을 미루어 보아 아래의 ㉑<sup>41)</sup>도 김수장이 한양에서 가객으로서의 일상 가운데 하나를 형상화 하였다고 볼 수 있다. 본래 작품 ㉑은 시조의 연행과 가곡창 한바탕을 벌이는 장면을 구체적으로 보여주고 있어 ‘연행’의 카테고리 안에 들어가야 마땅하며 순서 또한 맨 앞으로 이동해야 할 것이다. 특히 ㉑은 가곡 한바탕의 연행 장면을 언급하는 연구 논문에서 빠지지 않고 등장하는 작품 예시 가운데 하나이기도 하다.

연행문학은 특정한 공간에서 연행된 문학의 의미한다.<sup>42)</sup> 모든 놀이는 운동성을 갖고 있고, 사전에 그 놀이가 벌어지는 공간(물질적이든 정신적이든, 의도적이든, 자연발생적이든)을 따로 마련한다.<sup>43)</sup> 김수장에게도 일상공간과 분리된 놀이 공간이 필요하다. 그러나 가객의 입장에서 이 작품을 바라본다면 이야기가 달라진다.

조선 후기 전문가객들이 시조를 연행하고 다양한 곡조를 개발하며 전문성을 확보하여 하나의 직업으로 자리매김하게 된다. 그들에게 있어 연행 장소는,

벽장등(壁藏燈) 가마등(駕馬燈)과 사자(獅子) | 탄 체팔(體适)이요 호랑(虎狼)이 탄 향량합(尙良哈)와 칠성등(七星燈) 벌었는디 동령(東嶺)에 월상(月上)하고 곳곳이서 불을원다 어언(於焉) 홀언간(忽焉間)에 찬란(燦爛)도 혼자이고/ 이중(中)에 월명(月明) 등명(燈明) 천지명(天地明)호 이 대명(大明)분듯 하여라(해주 547)

41) 노리갯치 조코조흔 줄을 벗넘네 아뉘든가/ 춘화류(春花柳) 하청풍(夏淸風)과 추명월(秋月明) 동설경(冬雪景)에 필운(弼雲) 소격(昭格) 탕춘대(蕩春臺)와 한북(漢北) 절승처(絶勝處)에 주효란만(酒肴爛漫)한디 조흔벗 가근해적(稽笛) 이름다운 아모가리 제일명창(第一名唱)들이 차례(次例)로 벌어안즌 엇걸어 불을 썩에 중(中)한닙 수대엽(數大葉)은 요순우탕문무(堯舜禹湯文武)갓고 후정화(後庭花) 낙시조(樂時調)는 한당송(漢唐宋)이 되었는디 소용(搔箏)이 편락(編樂)은 전국(戰國)이 되어이셔 도창검술(刀槍劍術)이 각자등양(各自騰揚)호야 관현성(管絃聲)에 어력였다/ 공명(功名)도 부귀(富貴)도 나물러라 남아(男兒)의 이 호기(豪氣)를 나는 조화 호노라(해주 548)

42) 박연호, 앞의 논문, 38면.

43) 요한 하위징아, 이종인 역, 『호모루덴스』, 연암서가, 2020, 47면.

노래잔치는 하나의 생활 방편이요, 일상이다. 이때까지 우리는 위의 작품을 연구자의 시선으로 바라만 보아왔다. 그러나 가객 김수장의 입장에서 연행을 위한 놀이공간과 일상공간의 구분이 노가재 공간에서 만큼은 이루어지지 않았다. 그러므로 작품 ㉒은 자신의 일상 가운데 경험한 하나의 일화를 작품화한 것으로, 김수장의 일상어가 담긴 일상적 경험세계로 바라볼 수 있다.

바둑 걸쇠 갖치 얽은 놉아 제발 비즈 네게  
 물가의란 오지 말라 눈 큰 춘치 혈이 긴 갈치 두룻쳐 메육이 촌촌 감을치 문어(文魚)의 아들 낙계(落蹄) 넘치의 쫄 가잠이 비부른 올창이 공지 결레 만흔 권장이 고독(孤獨)호 비암장어(魚) 집치갓튼 고리와 바늘 갖흔 송스리 눈 긴 농게 입작은 병어(瓶魚)가 금을만 닉여 풀풀 띄여 다 달아나는되 열업시 상긴 오적어(烏賊魚) 등기는되 그놈의 손자(孫子) 골독(骨獨)이 익쓰는되 바소갓튼 말검어리와 귀영자(纓子) 갓튼 장고(杖鼓)아비는 암으란 줄도 모르고 좃들만흔다  
 암아도 너 곳 갓티 셋시면 곡이 못 잡아 대사(大事) | 로다

㉒ (해주 549)

위의 작품은 휘몰이잡가 중 <곰보타령>과 유사한데, 초장에서 화자가 비정상적인 외모를 한 대상을 불러 세워 놓고 공격적 어조로 물가에 오지 말라고 명령한다. 작품 속 청자의 외모가 곰보의 형상을 하고 있어 그 곰보의 엷어진 모습을 물고기가 그물로 알고 도망을 가는 형상의 나열이 자못 희극적이다. 나열된 소재들은 주변에서 구할 수 있는 것들로 장황하게 나열되어 있다. 장지에서 열리는 생선가게를 지나다가 볼 수 있는 생선들을 나열한 작품으로 ‘일상’의 맥락에 들어갈 수 있다.

다음은 일상의 일화를 이야기로 전개한듯하나 자세히 살펴보면 『숙향전』의 서사 일부를 가져와 사설시조화 한 작품이다. 일상에서 소설로 넘어가는 교집합의 역할을 담당하고 있는 작품 ㉓을 아래에서 살펴보겠다.

이보(李譜)이 집을 반(叛)호여 노시 목에 금(金)돈을 걸고  
 천대산(天臺山) 층암절벽(層巖絕壁)을 넘어 방울시 삭기치고 난봉공작(鸞鳳孔雀)이 넘는는 골에 초부(樵父)를 만나 마고(麻姑)할미 집이 어디미니호고  
 저건너 수간모옥(數間茅屋) 디스립밧기 청(靑)삼스리를 츠즈소서

㉓ (해주 550)

『숙향전』의 주인공인 숙향은 어렸을 때 전쟁 중 부모와 헤어져 전쟁고아가 되면서 홀로 고난을 겪는다. 훗날 헤어져 있던 부모와 재회하게 되고 배필과 연분을 맺게 되는 서사구조를 지닌 작자미상의 한글 중편소설이다. 김수장은 『숙향전』의 내용 가운데 사람들이 선호하는 장면을 시조로 변경하였을 것이다.<sup>44)</sup>

작품 ㉓에 등장하는 이선은 『숙향전』에 나오는 숙향의 대상 인물이다. 이선이 집을 나서 노새 목에 금돈을 걸고 천태산 층암절벽을 넘어 방울새 새끼치고 난새와 봉황과 공작새가 넘는 골에 나무꾼을 만나 “마고할미 집이 어디쯤이나 되는고?”라고 묻자 나무꾼이 “저 건너 수간모옥 대사립밖의 청삼사리를 찾으소서”로 화답한다. 그렇다면 작품 ㉓은 어디에 초점을 맞추어 배열의 순차적 구성 원리에 있어 그 유사성을 찾아야 할 것인지 뒤의 작품을 살펴 서로 교차하는 지점을 찾아보도록 하겠다.

바로 뒤에 배열되어 있는 작품 ㉔<sup>45)</sup>은 초장 서두에 ‘신선’이란 단어가 등장한다. 신선은 천상계의 인물이다. 그렇다면 신선과 유사한 환상적 요소에서 비롯하는 특정 단어를 연계하여 다시금 작품 ㉓을 살펴보면, 중장에 등장하는 ‘마고할미’에 초점을 맞출 수 있다.

마고할미는 본래 천태산에서 약초를 관리하는 채약선녀인데, 월굴항아의 부탁으로 숙향을 돕기 위해 인간세계에 내려와 이화정이라는 술집 주모로 행세하면서 숙향을 도와주는 인물이다. 『숙향전』에 가장 많이 등장하는 신령인 마고할미 때문에 작품 ㉓은 『숙향전』의 서사 혹은 소설화된 사설시조로서 배열 원리를 삼은 것이 아니라 지상세계에서 내려온 천상계 인물 ‘마고할미 신선’을 배열 기준으로 삼아 작품 ㉓~㉔, 총 6수를 묶어서 순차적으로 확인할 수 있다.

㉔<sup>46)</sup>는 신선이 타고 다니는 구름의 이미지를 초장과 중장에 내세우고 ‘무산

44) 박노준은 당시 춘향전, 심청전, 흥부전, 토끼전 등의 인기 높은 작품들은 이미 판소리로 불리고 있었기 때문에 다시 노래로 옮길 필요성을 느끼지 못하고 그 가운데 대중성이 높은 소설인 <숙향전>을 사설시조의 영역으로 끌어드린 것이라 추정하였다. 박노준, 「김수장 시조의 장르 혼용현상과 유락적 취향」, 『한국학연구』 제5집, 고려대학교 한국학연구소, 1993, 43면 참조.

45) **신선(神仙)**이 즉췌 엄쓰되 여동빈(呂洞賓)은 진선(眞仙)이래/ 조유북해(朝遊北海) 모창오(暮蒼梧)요 신리청사(神裡靑蛇) 담기조(膽氣粗)라 삼입악양(三入岳陽)홀 새 살름이 알 이 업테/ 동정호(洞庭湖) 칠백리(七百里) 평호(平湖)에 랑음비파(浪吟飛過) 하니라(해주 551)

46) 혹은후후(或先或後)호야 가는 저 구름아 양왕(襄王)의 잔취의 가는/ 횡허 더피 가면 몽운우

선녀회(巫山仙女會)를 제시하여 ‘신선’이 지나는 의미 그물망에 엮이도록 하였으며 ㉔47)은 앞선 ㉔5)에 등장하는 소재 ‘구름’이 ‘바람’과 가족 구성원 간의 다툼의 측면에서 엮일 수 있도록 배열 원리를 설정할 수 있다. 다음은 ‘선녀’와 비견될 수 있는 기녀의 모습을 담은 ㉔48), ㉔49) 작품들로 배열되어 있어 모두 선계(仙界)의 형상과 다툼의 의미망으로 엮어 편집 원리를 찾아낼 수 있다.

다음은 인물을 시조화한 작품들로, ㉔50), ㉔51), ㉔52)은 조자룡을 주인공으로, ㉔53)는 김수장 자신을 인물로 삼았으며, ㉔54)은 초장과 중장의 출처는

(夢雲雨)느슬썰라/ 초대(楚臺)에 무산선녀회(巫山仙女會)를 네다알썬 호노라(해주 552)

- 47) 바람이 집이 업쓰되 어이 그리 잘 부는고/ 절개(節概)는 고죽청풍(孤竹淸風)이요 의기(義氣)는 흑선풍(黑旋風)이요 덕택(德澤)은 제순남훈풍(帝舜南薰風)이요 예의(禮義)는 부자유풍(夫子遺風)이로다/ 암아도 수다(數多)흔 풍중(風中)에 양(量)키 어려울 쏨 동지(冬至)썰 갑자일(甲子日)에 동남풍(東南風)인가 호노라(해주 553)
- 48) 갓나회들이 여러 층(層)이오레/ 송골(松骨)미도 갓고 줄에 안즌 저미도 갓고 백화원리(百花園裡)에 두루미도 갓고 녹수과란(綠水波瀾)에 비오리도 갓고 짜히 퍽 안즌 쇼로기도 갓고 석은 등걸에 부형이도 갓테/ 그러도 다 각각(各各) 님의 스랑인이 개일색(皆一色)인가 호노라(해주 554)
- 49) 속적우리 고은 찌치마 머머리에 분(粉)찌민 각씨(閻氏)/ 엇그제 날 소기고 어되가 썬 놀을 소길러 호고/ 석양(夕陽)에 곳 가지(柯枝) 것거 쥐고 가는 허리를 즈늬즈늬 호는다(해주 555)
- 50) 조인(曹仁)의 입문금쇄진(入門金鎖陣)을 영천서서(潁川徐庶) | 아득던지/ 조운(趙雲)을 귀에 다혀 생사문(生死門)을 살피라 정창출마(挺槍出馬) 나라들어 동면(東面)을 헛치는 듯 서면(西面)을 호령(號令)호고 남면(南面)을 좇치는 듯 북면사살(北面殺)호는 조자룡(趙子龍)이 한아 저분이로다/ 일신(一身)이 표(豹)의 머리곰에 등에 일회허리 진납의 팔에 백변(白邊) 업 쏨 순담(純膽)땡이라 제누리서 당(當)호리(해주 556)
- 51) 머귀 여름은 동실동실(桐實桐實)호고 보릿불회는 맥근맥근(麥根麥根)/ 꽃나뭇등과 쓰든 수섬이요 점은 노송(老松)에 즈근 대조(大棗) | 로다/ 이중(中)에 계명(鷄鳴) 화죽처(花竹處)는 곳뎃 곳이라 호들아(해주 557) 이 작품은 사실시조도 아니고 평시조의 형식을 갖춘 작품 ㉔5)으로 배열의 본질을 확인하는 데 어려움이 있다. 작품 ㉔5)은 소설에서 사용되는 의태어와 명사의 나열로 언어유희를 담은 작품으로 ‘소설’과 비슷한 맥락으로 분류되어 중층성을 가진 배열 양상으로 이해된다. 그러나 평시조의 개입 부분에서 그 양상을 알아보기 위해서는 후속 연구가 필요할 것으로 보인다.
- 52) 장사(將師) | 장사(將師) | 라호되 조자룡(趙子龍)갓튼 장사(將師) | 업다/ 금쇄진어복포(金鎖陣魚服浦)를 사랑출입(舍廊出入)호듯 절강(浙江)에 썬는 비에 흔 뵈여 나라올나 청공검번(靑鈺劍纒)뚝호며 주선(朱宣)의 머리업다 유주(幼主)를 아스오고 칠성단(七星壇) 바람 슷터 일엽편주(一葉片舟)에 제갈승상(諸葛丞相) 시고갈제 서성(徐盛)이 썬로거늘 일전(一箭)으로 쏘와 돛줄 썬느니는 천만고(千萬古)에 호나히로다/ 암아도 이 장사(將師)너옴씨는 유황숙(劉皇叔)의 소양자(搔癢子) | 가 호노라(해주 558)
- 53) 절충장군(折衝將軍) 용양위(龍驤衛) 부호군(副護軍) 날을 아는다 모로는다/ 니 비록 늙엇시나 노리 춤을 주고 南北漢(남북한) 놀이 갈 제 찌러진 직 업고 장안(長安) 화류(花柳) 풍류처(風流處)에 안이 간 곳이 업는 날을/ 각씨(閻氏)네 그다지 숙보와도 호로탐 격거보면 수다(數多)흔 애부(愛夫)들에 장사(將師) | 뵈 줄 알아라(해주 559)

홍만종의 『순오지(旬五志)』(1678)으로, 목은 이색(李穡, 1328~1396)의 이야기의 대목이고 ㉔55)는 관우를 주인공으로 배열한 사실을 알 수 있다.

고전소설은 허구성과 환상성을 바탕으로 이루어져 있다. 환상성에서 비롯되는 신선세계, 허구성에서 이어지는 꿈, 위의 소설 주인공을 배경으로 한 시조의 배열이라면 그 소설의 특징 가운데 하나인 몽유록계 소설의 특징을 연계하여 ‘꿈’과 관련된 작품 2수를 확인해 볼 수 있다.

작품 ㉔56)는 초장의 앞 구절에서 이미 “꿈에 적선(謫仙)을 만나” 단어의 연계성을 충족하고 있다. 그렇다면 바로 뒤에 배열된 작품 ㉔57)을 어떻게

54) 비파금슬(琵琶琴瑟)이 팔대왕(八大王)이요 이매망량(魍魎魍魎)은 사소귀(四小鬼)로다/ 동방삭(東方朔) 서문표(西門豹)와 남궁괄(南宮适) 북궁유(北宮黝)는 동북서남지인(東北西南之人)이요 진주작(前朱雀) 후현무(後玄武) 좌청룡(左靑龍) 우백호(右白虎)는 전후좌우지산(前後左右之山)이요 사마상여(司馬相如) 인상여(蔣相如)는 성불상여(姓不相如) 명상여(名相如)로다/ 이중(中)에 황건(黃綬)유부(幼婦) 외손(外孫)저구(柀臼)는 절묘호사(絶妙好辭) 누가 호노라(해주 560)

55) 문독춘추(文讀春秋) 좌씨전(左氏傳)이요 무습병서(武習兵書) 손무자(孫武子) | 로다/ 머리엿금관(金冠)이요 몸에 녹포은갑(綠袍銀甲)이요 좌하(坐下)에 적토비(赤兎飛)로다 삼각수(三角鬚)를 훗뱃치며 와잠(臥鬚)을 거스르고 봉목(鳳目)을 부릅뜨고 청룡(靑龍)이 번(鬪)뿔하며 적두(賊頭) | 추풍낙엽(秋風落葉)이로다/ 천고(千古)에 충담의간(忠膽義肝)은 수정후(壽亭侯) 관공(關公)이신가 호노라(해주 561)

56) **꿈에 적선(謫仙)을 만나** 악양루(岳陽樓)에 올라간이/ 고봉(高朋)이 만좌(滿座)헌디 두목지(杜牧之) 소자침(蘇子瞻)과 노진군(魯眞君) 여동빈(呂洞賓)과 류백령(劉伯伶) 백락천(白樂天)과 최고운(崔孤雲) 가수부(賈壽富)에 일대군선(一隊群仙) 모닷는디 미주(美酒)는 영준(盈樽)호고 효핵(肴核)는 만반(滿盤)이라 여반(女班)을 도라보니 월궁향아락포선(月宮姬娥樂浦仙)과 이부인(李夫人) 조비연(趙飛燕)과 절대가인(絶代佳人) 다왔는디 향취(香臭)는 웅비(擁鼻)호고 패옥(珮玉)이 명랑(鳴浪)이라 서씨(徐氏)의 운화슬(韻和瑟)과 왕자진(王子晉)의 봉소성(鳳簫聲)과 송옥(宋玉)의 옥동소(玉洞簫)요 석연사(石蓮士)의 거문고에 굴차사(郭處士)의 죽장고(竹杖鼓)와 양태진(楊太眞)의 우의무(羽衣舞)요 채문진(蔡文姬)의 호가성(胡歌聲)과 장정원(張定元)의 채연곡(採連曲)과 진청(秦靑)의 긴노리(吟)로다 주반(酒半)에 취흥(醉興)을 못이기에 부지하처적상근(不知何處吊湘君)을 태백(太白)이 읊허니니 오초동남일야부(吳楚東南日夜浮)는 두보(杜甫)의 지담(知答)이요 랑음비과(朗吟飛過) 동정호(洞庭湖)는 여동빈(呂洞賓) 천어(仙語)로다 동정월락(洞庭月落) 고운귀(孤雲歸)는 최고운(崔孤雲)의 절작(絶作)이로다/ 우리의 선분(仙分)이 엇뎃든지 꿈에 구경(求景)호패라(해주 562)

57) 양춘(陽春)이 포덕(布德)헌니 만물(萬物)이 생광휘(生光輝)라/ 우리 성주(聖主)는 만수무강(萬壽無疆)호스 억조(億兆) | 원대기(願戴己)호고 군현(群賢)은 충효(忠孝)호야 애민지치(愛民至治)호고 노소(老少)에 벗넘네도 무고무애(無故無患)커늘 명기가만기회(名妓歌伴期會)호야 세락(細樂)을 전도(前導)호고 수륙진미(水陸珍味) 오륙태(五六駟)에 **금강산(金剛山) 도라들어** 절대명승(絶對名勝) 구경(求景)호고 **취(醉)한 잠에 꿈을 꾸니** 꿈에 호 늙은 중이 요아인도(邀我引導)호야 오초(吳楚) 동남경(東南景)과 제주구점연(齊州九點烟)을 역력(歷歷)히 반회(盤迴)호며 기간(其間)에 영웅(英雄) 호걸(豪傑)들의 즈취를 무를떡에 석종성(夕鐘聲)에 끼거고나 조반(朝飯)을 지축호야 망월회릉(望月懷陵)으로 정암재실(正菴齋室) 제월광풍(霽月光風) 수락산사(水

해석하느냐가 관건이다. 왜냐하면 작품 ㉞을 두고 다수의 논자들이 작품의 중장에서 보여주고 있는 “금강산(金剛山) 도라들어” 명승지를 구경하고 왔음을 언급하고 있음을 근거삼아 김수장이 금강산을 유람하고 난 뒤의 흥취를 사실적으로 나타낸 리얼리즘 작품으로 보고 있기 때문이다.<sup>58)</sup> 기존의 견해를 따라간다면 몽유적 성격과 거리가 먼 작품 ㉞이다.

비트겐슈타인의 견해에 따르면 언어의 의미는 언제, 어디서, 어떻게 사용되는지에 따라 발생함을 지적하였다. 그렇다면 김수장 생존 시기인 조선 후기 한양에서 금강산이란 어떤 의미로 사용되었는지에 대한 맥락을 따져볼 필요가 있다.

조선시대의 금강산 여행은 오늘날의 해외여행 그 이상의 준비와 시간, 비용이 필요했으며 사대부조차 금강산 여행이 쉽지 않았다. 그런데 중인 신분 가객 김수장이 금강산 여행을 실제로 했다는 지적은 옳지 않다. 때문에 금강산 유람을 평생소원으로 간직하여 타인의 글을 통해 와유(臥遊)하기도 했다. 특히 중인 가객 김수장의 신분에서 이 작품에서는 그가 겪은 실제 여행의 경험일 수 없기 때문에 작품 속에서 “취(醉)혼 잠에 꿈을 꾸”면서 시작되는 몽유의 형태를 취하고 있음을 확인할 수 있다. 그러므로 작품 ㉞은 몽유 형태의 작품으로 앞서 배열된 작품 ㉝와 함께 유사한 형태로 묶일 수 있다.

김수장의 사설시조 배열 가운데 마지막 작품들은 5수로 이루어져 있다. 『해동가요』에 수록된 김수장의 사설시조 41수 가운데 마지막 배열에 어떠한 의미를 두었을까. 지금까지 살펴본 바로는 작품 속 낱말이 가지는 쓰임의 의미에 따라 구성원 간의 닮음, 즉 낱말의 유사성으로 설명이 가능하였다. 마지막 배열 또한 이와 같은 원리에서 설명이 가능하다면 김수장의 작품 배열 원리를

洛山寺) 옥류천(玉流川)에 진영(塵纒)을 씌운 후(後)에 문수암(文殊菴) 중흥사(中興寺)에 연포배주(軟泡杯酒)하고 청일(晴日)에 등임(登臨) 백운봉(白雲峰)하니 지척천문(咫尺天門)을 수가마(手可摩)리 만리강산(萬里江山) 원근풍경(遠近風景)이 안저(眼底)에 삼라(森羅)하야 장부(丈夫)의 흉금(胸襟)에 운몽(雲夢)을 삼키는 듯 브른 비 내려 오니 소고(簫鼓)는 환천(暄天)하야 동학(洞壑)이 울히는 듯 산영루(山映樓) 올라안즈 화전(花煎)에 점심(點心)하고 가야(伽倻)고 검은고에 가즌 계적(稽笛) 셋것는디 남가여창(男歌女唱)으로 종일(終日)토록 노니다가 부왕사(扶王寺) 긴 동구(洞口)에 군악(軍樂)으로 드러간이 좌우(左右)에 섰는장승(將丞) 분명(分明)이 반기는듯 왕래유객(往來遊客)들은 못난 부러 호듯드라/ 암아도 수역춘대(壽域春臺)에 태평한민(太平閑民)은 우리론가 호노라(해주 563)

58) 김기영, 「금강산의 시조문학적 수용 양상 고찰」, 『어문학』 제74호, 한국어문학회, 2001; 고정희, 「사설시조와 리얼리즘」, 『국문학연구』 제28호, 국문학회, 2013.

두고 가족유사성과의 관계가 있음을 증명하며 하나의 규칙으로써 작용했음을 다시 한 번 확인할 수 있게 된다. 다음 아래의 5수를 살펴보도록 하겠다.

나는指南石(指南石)이런가 各々(各々)네들은 날반을인지  
 안즈도 붓고 셔도 썩르고 누워도 붓고 숨져도 썩라와 안이 썩리진다  
 금슬(琴瑟)이 부조(不調)한 분(分)네들은指南石(指南石) 날바늘을 달혀 일재복  
 (日再服)을 헐시소

⑤7 (해주 564)

작품 ⑤7의 시적 화자는 자석으로 비유되는 남성이고 청자는 날바늘로 비유되는 여성이다. 중장에서 자석이 철에 달라붙는 성질을 비유적으로 사용해 남성과 여성과의 향락을 나열하였다. 시적 화자는 금슬이 부족한 이들을 향하여 남성에게는 자석을, 여성에게는 바늘을 달여 복용하면 쾌락적 남녀관계를 이어갈 수 있음을 자신감 있게 전하고 있다. 그 어떠한 문학적 기능을 위한 작품이라기보다는 웃음을 촉발시키고 하나의 유희 분위기 형성하기 위한 수단으로 쓰여 ‘놀이성’이 강화된 작품 ⑤7이 김수장 자작시조 배열의 후반부에 위치해 있다.

놀이를 위한 유희성이 강화된 작품 ⑤7이 기준이라면 그러한 상황에서 쓰일 때 비로소 기능을 하고 의미를 획득하게 될 작품들로 묶일 것이다. 이와 같은 예상이 가능한지 다음 작품을 살펴보도록 하겠다.

장손무기(長孫無忌) 위무기(魏無忌)는 고무기(古無忌)요 금무기(今無忌)로다  
 사마상여(司馬相如) 인상여(蔣相如)는 성불상여(姓不相如) 명상여(名相如)로다  
 압아도 상여무기(相如無忌)니 그를 부러 헐노라

⑤8 (해주 565)

비용비이(非龍非影) 비용비비(非熊非羆)  
 비호비비(非虎非貔)는 위수지양(渭水之陽)  
 강여상(姜呂尙)이요  
 비인비귀(非人非鬼) 적선(赤仙)은 수렴동중(水簾洞中) 손오공(孫悟空)이로다  
 이중(中)에 비진사진(非眞似眞) 사광비광(似狂非狂)은 화곡(花谷) 노가재(老歌齋)니가 헐노라

⑤9 (해주 566)

작품 ⑤8은 글 시합 형태의 어희담으로 “蔣相如 司馬相如 名相如 姓不相如 (인상여 사마상여 명상여 성불상여)/ 魏無忌 長孫無忌 古無忌 今亦無忌(위무

기 장손무기 고무기 금역무기)”의 구절을 인용하였으며 바로 다음에 배치된 ㉔도 강태공 고사<sup>59)</sup>를 인용하여 두 시조가 유사한 형태를 지니고 있으며 말늘 이를 통한 유희적 측면이 강하다.

작품 ㉔의 초장에서는 강태공을 내세우고 다음 중장은 사람도 아니고 귀신도 아니나 또한 신선도 아닌 것은 수렴동에 사는 손오공이다. 수렴동은 『서유기』의 주인공 손오공이 나온 곳이다. 중장은 이중에 참되지 않으면서도 참된 것 같고, 미친 것 같으면서도 미치지 않은 현재 서울 종로구 화동인 화곡 노가 재임을 강조하며 말장난 식으로 이어갔다. 김수장의 자기 평가는 강여상이나 손오공과의 비교가 아닌 이백을 적선인이라 부른 하지장의 말<sup>60)</sup>을 자신에 비견시켜 자신을 ‘진(眞)인 듯, ‘광(狂)인 듯 중장의 의미를 부연한 것에 있다. 자신을 적선에 비김으로써 강조하고 ‘화곡’은 일부러 특기하는 그의 비범함을 확인할 수 있다.

소진(蘇秦)이 행과낙양(行過洛陽)홀시 거기  
치중(車騎輜重)이 의어(擬於) 왕자(王者) |  
러라  
삼촌설(三寸舌)를 놀려 패육국상인(佩六國相  
印) 하니 천만고지변사(千萬古之辯士)로다  
압아도 사람 달리기 이구(利口) | 려가 호  
노라

㉔ (해주 567)

화과산(花果山) 수렴동중(水簾洞中)에 천년  
(千年)묵은 진남이 신통(神通)이 거록홀박  
대요천궁(大鬧天宮) 호고 용궁(龍宮)에 작난  
(作亂) 호고 신진철(神震鐵)을 엇고 삼장(三  
藏)의 제자(弟子)되야 팔용(八戒) 사승(沙僧)  
을 다리고 서역국(西域國)가는 길에 요얼(妖  
孽)을 초탕(剿蕩) 호고 대장경(大藏經)을 가  
져온이  
세상(世上)에 측량(測量)키 어려울손 손오공  
(孫悟空)인가 호노라

㉕ (해주 568)

위의 작품 ㉔은 『십팔사략』의 인물이 소진의 행적을 표현하였으며 ㉕은 『서유기』의 인물 손오공을 소재로 시조화하여 각각 유희적 감상물의 기능을 담당한다. 여기서 ㉕은 소설의 인물을 시조화한 작품으로 앞에서 본 ㉔~㉕에

59) 주문왕(周文王)이 어느 날 사냥을 나가면서 짐을 쳐보니, 점사(占辭)에, “용도 아니요, 이무기도 아니요, 곰도 아니요, 말곰도 아니요, 범도 아니요, 비휴도 아니요, 얻을 것은 폐왕의 보좌로다(非龍非鬻非熊非羆非虎非貔 所獲霸王之輔).”라고 했는데, 과연 위수(渭水) 가에서 강태공(姜太公)을 만나 그를 후거(後車)에 싣고 돌아왔던 데서 온 말이다.

60) 하지장(賀知章)이 이백의 문장을 한 번 보고는 감탄한 나머지 ‘인간 세계에 귀양을 온 신선(謫仙)’이라고 극찬한 데에서 유래한다.

들어 가야 편집체제에 부합한다. 그런데 이들 무리군이 멀리 떨어진 시조 편집체제의 마지막에 배열한 김수장의 의도는 무엇인가.

작품 ㉘~㉚ 집단 안에서 이루어지는 유사성과 교차점을 찾아야 한다는 가정 하에, ㉘의 중장에 ‘손오공’이 등장하고 있다. 또 작품 ㉘~㉚의 종장 종결어미가 모두 ‘~호노라’로 형식적인 공통점을 보이고 있다. 그런 까닭에 ㉚을 앞의 ‘인물’로 묶이는 배열원리가 아닌, 공통적으로 사용된 단어와 연결되어 있는 작품, 형식적인 공통점으로 이어지는 작품들끼리 엮인 것으로 이해된다.

#### IV. 결론

김수장의 가집 『해동가요』의 편찬과 그 편집체제는 앞선 김천택의 『청구영언』과 유사한 점을 통해 그 평가가 절하되어 있으며 김수장은 특히 많은 자작 시조를 창작하였다는 점에서 시조작가로서의 측면에서는 거론됐지만 문학적인 측면에서는 두각을 드러내지 못하였다. 본고에서 김수장의 업적을 재조명하기 위해 가집 편집자인 김수장의 입장에서 그의 자작 시조 배열 원리 가운데 선행연구에서 명석하게 다루지 못한 사실시조의 배열 원리를 분석하여 체계적이고 합리적으로 설명하고자 하였다.

김수장의 작품과 그 배열 전체를 살피기 위하여 논거의 기준으로 삼은 것은 비트겐슈타인의 ‘가족유사성’ 이론이다. 이와 같은 방법론을 통하여 조선후기 가객 김수장의 일상세계는 곧 작품세계로 형상화되었으며 작품에 대한 묘사가 당시의 사실과 가객의 경험을 반영하고 있음을 알 수 있었다.

지금까지 김수장의 자작 사실시조 ①부터 ④까지 작품들 간의 연관성을 살펴보았다. 그 결과 김수장이 가진 정신세계와 상상력에 의거한 구획 나눔과 맥락에 의한 작품의 순차적 나열임을 확인하였다. 이러한 작업에 의해 첫 작품은 ‘풍류’와 관련된 유사한 소재들로 묶여 배치되어 있었으며 곧이어 ‘시름’, ‘유교적 세계관’, ‘김수장의 일상’, ‘신선’, ‘인물’, ‘몽유’, ‘유홍’ 등 8가지의 소재로 분류 및 나열되어 있는 작품의 편집체제 규칙을 찾았다. 작품 전후에 놓인 다른 소재와의 경계는 뚜렷하게 나누어지지 않고 서로 맥락이나 단어의 유사

성, 근친성에 의해 중첩된 양상을 보였다. 그리하여 본고는 김수장 자작 시조의 배열 원리를 발견하였으며 김수장 자작 시조 전체를 김수장이 편집자로서 가지는 하나의 창조적 산물로 바라볼 수 있게 되었다.

한편, 김수장 『해동가요』의 작품 수록 순서는 김천택의 『청구영언』과 유사한 점이 많다. 이러한 사실은 김수장이 김천택의 것을 참고 했음을 알 수 있는 단서이기도 하다. 그러나 김수장 자신의 작품은 김천택의 편집 의식을 따르지 않았다. 좀 더 정확하게는 그 분류 기준을 명시하지 않았다. 이러한 사실은 김천택의 자작 시조에서도 확인할 수 있다. 그렇다면 본고에서 ‘가족유사성’ 개념을 기반으로 김수장 자작 시조의 배열 원리를 고찰한 결과를 『청구영언』에 실린 김천택의 자작 시조의 경우에도 동일하게 적용할 수 있으리라 생각한다. 뿐만 아니라 현재까지 발견된 가집의 작품 체제와 그 원리를 연구하는 데 ‘가족유사성’ 개념을 통한 접근 방식이 하나의 새로운 방법론으로 적용되어 다양한 후속연구가 가능할 것으로 판단된다.

## 참고문헌

### 1. 자료

『논어』.

주씨본 『해동가요』.

### 2. 단행본

강명관, 『조선후기 여항문학 연구』, 창작과비평사, 1997.

\_\_\_\_\_, 『조선시대 문학예술의 생성공간』, 소명출판, 1999.

김삼불 교주, 『해동가요』, 정음사, 1950.

김천택, 『청구영언』 영인편·주해편, 국립한글박물관, 2017.

루트비히 비트겐슈타인, 이영철 역, 『철학적 탐구』, 책세상, 2006.

박을수 편, 『한국시조대사전』, 아세아문화사, 1992.

심재완, 『역대시조전서』, 세종문화사, 1972.

요한 하위징아, 이종인 역, 『호모루덴스』, 연암서가, 2020.

### 3. 논문

강재현, 「〈해동가요〉 소재 김수장 자작 시조 배열 의도」, 『어문연구』 제55집, 어문연구학회, 2007, 73~95면.

고미숙, 「조선후기 평민가객의 문학적 지향과 작품세계의 변모양상」, 고려대학교 석사학위논문, 1986.

고정희, 「사설시조와 리얼리즘」, 『국문학연구』 제28호, 국문학회, 2013, 7~39면.

김기영, 「금강산의 시조문학적 수용 양상 고찰」, 『어문학』 제74호, 한국어문학회, 2001, 171~195면.

김영희, 「조선후기 풍류의 선가적 지향에 대한 연구 - 청가묘무, 풍악, 풍월을 중심으로」, 『한국학논집』 제48집, 계명대학교 한국학연구원, 2012, 327~353면.

박노준, 「김수장 시조의 장르 혼효현상과 유략적 취향」, 『한국학연구』 제5집, 고려대학교 한국학연구소, 1993, 39~114면.

박연호, 「놀이공간에서의 문학적 금기위반과 그 의미」, 『어문연구』 제50집, 어문연구학회, 2006, 37~62면.

오문선, 「서울지역 공동체신앙 전승과정 고찰: 조선시대 각사(各司) 신당(神堂)의 존재양상과 변화를 중심으로」, 『문화재』 제41집 제2호, 국립문화재연구소, 2008, 5~26면.

- 이혜경, 「노가재 김수장의 시조 연구」, 계명대학교 박사학위논문, 2019.
- 황병익, 「장시조의 연행과 그 문학적 특징」, 『문창어문논집』 제32집, 문창어문학회, 1995, 99~122면.

## A Study on the Principle of the Arrangement of Kim Su-jang's own Sijo through the Concept of Family Similarity

Lee, Hye-gyoung

This research confirmed that there are works collected in Gajip, mainly with the focus on saseol-si-jo among the types of si-jo in *Haedong-ga-yo*(海東歌謠) of the 18th century composed by No Ga-jac(老歌齋) Kim Su-jang (金壽長, 1690~?), and that the principle of arrangement in those works can be clarified, based on 'Family Resemblance' becoming the key concept of the second philosophy of Philosopher Ludwig Josef Johann Wittgenstein *Philosophical Investigations*.

In the case of Saseol-sijo composed by Kim Su-jang and collected in *Haedong-ga-yo*, it's works appear to be arranged irregularly without certain criteria of subject matter or topic, at a first glance. Yet, the method of arrangement based on similar subject matter or association is interpreted from the same framework as the edition format that keeps regular relations according to similarity in the contexts of work arrangement. To put it in another way, the role of arrangement is to clarify a certain object, in association with overlapping similarity found in subject matter of each work. The facts that this research paper discovered correspond to the concept, 'Family Resemblance', that Philosopher Ludwig Josef Johann Wittgenstein had established.

The daily world of Gagaek Kim Su-jang in the late period of the Joseon Dynasty was expressed into the work world. The description about a work reflected the epochal fact and his experiences as Gagaek. Thus, it was found that his first work was grouped and arranged into similar subject matters in association with 'pungryu,' and subsequently, the regularity of edition format of his work was classified and categorized into eight subject matters, 'Grief', 'Confucian World View', 'Daily Life of Kim Su-jang', 'Gravy Training', 'Character', 'Fiction', 'Pleasure'. It was also identified that the boundary between similar and different subject matters in the context of the work was not clearly drawn, with the pattern overlapped by similar contextual words.

The conclusions can be drawn that Gagaek Kim Su-jang created saseol-sijo for

the purpose of pursuing pleasure in a play space, according to the yeonghaeng law, and that he applied the concept of play into his work edition format to establish the regularity of the arrangement of similarity-based work, not the arrangement of sharp boundary classification-based work. Through it, the theory of 'Family Resemblance' of Wittgenstein would be considered. This paper, finally, got to investigate Kim Su-jang's tendency as a compiler and editor of Gajip, providing the momentum to shed a new light on the position of Gagaek Kim Su-jang, in a history of sijo during the late period of the Joseon Dynasty.

keywords: *Haedong-ga-ya*(海東歌謠), Kim Su-jang, saseol-sijo, Edit Organization, Mnemonic action, Family similarity

접수일자: 2021. 3. 31. 심사기간: 2021. 4. 1.~2021. 5. 10. 게재결정: 2021. 5. 10.
--