

男性作 女性話者詩의 유래

沈 成 鎬*

<目 次>

I. 서론	III. <離騷>·<九章>의 여성화자
II. <九歌>의 女巫話者	1. <이소>의 창작모델
1. <구가>의 창작영감	2. <이소>·<구장>의 여성화자
2. <구가>의 여무화자	IV. 결론

I. 서론

중국시는 《詩經》과 《楚辭》에서 연원하여 후대로 계승되면서 내용이 풍부해지고 형식이 정형화된다. 후대로 오면서 作詩의 일정한 스타일이 형성되기도 하고, 다양한 시적 장치¹⁾가 만들어지기도 한다. 시인들은 각기 자신에게 알맞은 시적 장치를 만들거나 수용하여 자신의 영혼과 목소리를 담으려 한다. 시인마다 개성이나 기호가 다르니까 시인마다 즐겨 쓰는 시적 장치가 다를 수 있고, 동일한 시인으로부터 나오는 시라고 하더라도 주제와 내용에 따라 다른 시적 장치가 동원될 수도 있다. 반대로 시인이 다르더라도 유사한 시적 장치를 사용할 수도 있다.

* 威德大學校 中國語學部 副教授

1) 시적 장치란 시인이 자신의 메시지를 가장 효과적으로 표현하거나 전달할 수 있는 어떤 틀이라 할 수 있다.

(가)

汨余若將不及兮, 세월은 빨리 흘러 난 쫓아가지 못할 것 같고
恐年歲之不吾與. 세월이 나와 함께 하지 않을까 두렵네.
朝搴阰之木蘭兮, 아침엔 阰山의 목란을 캐고
夕攬洲之宿莽. 저녁엔 모래톱의 숙망을 캐네.

日月忽其不淹兮, 해와 달은 홀연히 머무르지 않고
春與秋其代序. 봄과 가을이 바뀌어 가는구나.
惟草木之零落兮, 초목이 시들어 낙엽지니
恐美人之遲暮. 고운 님 늙어서있겠어라.

— 屈原 <離騷> 중에서

(나)

나보기가 역겨워
가실 때에는
말없이 고이 보내드리우리다.

영변(寧邊)에 약산(藥山)
진달래꽃
아름따다 가실 길에 뿌리우리다.

가시는 걸음 걸음
놓인 그 꽃을
사뿐히 즈려 밟고 가시옵소서.

나보기가 역겨워
가실 때에는
죽어도 아니 눈물 흘리우리다.

— 金素月 <진달래꽃>

윗글 (가)는 중국의 戰國時代末 楚나라 사람 屈原이 쓴 시이고, (나)는 우리나라의 근대인 金素月이 쓴 시이다. 시간적, 공간적 배경이 현격이 다

른 시이지만 시적 장치에서 한 가지 공통점을 찾을 수 있다. 두 시의 작가는 모두 남성이면서도 시적 자아는 女性話者로 표현된 소위 남성작 여성화자시이다. 우리나라에서 남성작 여성화자의 작품은 고려조 鄭緒의 <鄭瓜亭曲>, 조선조 鄭澈의 <思美人曲>, <續美人曲>, 漢詩 작가들의 의고악부시, 이들을 계승한 근현대의 많은 작품 군이 있고, 중국에서도 악부시의 전통을 계승한 의고악부시 계열의 작품들, 李白의 <妾薄命>, <怨歌行>, <上之回>, <子夜歌>, 李賀의 <有所思>, <夜坐吟>, <大堤曲>, 宋代 이후의 詞曲 등 오랜 전통과 수많은 작품들이 있다. 이렇게 중국과 우리나라에서 지속적으로 사용된 남성작 여성화자시의 경향은 일정한 틀을 가진 시적 장치라고 할 만하다.

그렇다면 시인들은 왜 이러한 장치를 사용하는가? 또 누가 이런 장치를 처음 만들어냈으며, 어떤 시에서 유래되었는가? 최근에 우리나라의 남성작 여성화자 작품에 대한 연구가 많이 진행되었으나 이런 문제를 깊이 있게 다룬 연구는 없는 듯하다. 우리나라 詩詞에서 이런 장치를 사용한 것은 忠臣戀君之詞와 이를 주제로 한 漢詩 계열인데, 이들 역시 중국시의 전통을 계승한 것으로 보아야 한다. 그러므로 남성작 여성화자시의 의미와 유래에 대한 의문은 중국시에서 그 해답을 찾아야 할 것이다.

그러나 정작 중국에서는 이런 현상을 시적 장치로 이해하지 못하는 것 같다. 중국에서 이런 장치를 처음 사용한 작품은 위에서 인용한 屈原의 <離騷>라고 생각한다. 이런 현상에 대해서 일찍이 王逸이 <<楚辭章句·離騷序>>에서 굴원은 여성을 比興의 재료로 운용하였다고 해설한 이래 근인 游國恩은 초사의 여성중심설로 풀이하였고,²⁾ 曹大中은 굴원의 女性癖을 주장하기도 했다.³⁾ 이들 모두가 굴원 작품(이하 屈賦)의 중요한 일면을 지적해 주었지만 굴원이 의도적으로 마련한 시적 장치로 이해하지 못하였다. 그러니 굴원이 왜 이런 장치를 고안했고, 어떤 경로를 통해 이런 장치를 고안하였는지에 대한 문제는 천착할 수 없었던 것이다. 굴원이 고

2) 游國恩, <<楚辭論文集>>(臺北: 九思出版社, 1977), 191-204쪽 참조.

3) 曹大中, <<屈原的思想與文學藝術>>(長沙: 湖南出版社, 1991), 155-167쪽 참조.

안한 이 장치가 후대 중국시에 면면히 이어지고 우리나라의 戀君系 작품의 전통을 형성하였으므로 이제 그 정점에 있는 屈賦를 깊이 검토해야 할 것이다.

이상의 시각에 따라 본고는 굴원에 나타난 시적 화자의 여성적 목소리나 여성적 표현에 초점을 맞추었다. 굴원 자신이 분명 남성이면서도 작품에는 마치 여성인양 여성의 목소리를 내고 여성의 정체성과 관련된 표현을 많이 동원하는 현상을 굴원 자신이 고안한 중요한 시적 장치라고 보고, 이에 대한 유래와 의미를 검토하고자 한다.

II. <九歌>의 女巫話者

중국문학의 근원을 민간에서 찾는 것은 학계에서 보편적으로 인정하는 관례이다. 초사 역시 민간에 그 뿌리를 두고 있다는 것도 주지하는 바이다. 남성작 여성화자시는 초사에서 비롯되었고, 초사는 민간에서 기원했다면 남성작 여성화자라는 시적 장치의 유래를 마땅히 민간에서 찾아보아야 할 것이다. 초사의 민간은 구체적으로 민간의 巫俗이다. 초사의 대표작가인 굴원이 조정에서 추방되어 문학적 영감을 얻은 곳이 무속이기 때문이다. 따라서 여성화자라는 시적 장치도 분명 무속과 <구가>에서 비롯되었다고 보고 우선 여기에 대해 검토해 본다.

1. <구가>의 창작영감

굴원의 작품으로 전해지는 25편 가운데 어느 것이 최초의 작품인지 확실할 길은 없지만 창작 모티브라는 측면에서 생각해보면, <구가>가 모든 작품의 모티브를 제공했을 것으로 보인다. 王逸의 《楚辭章句·九歌序》에 보면, 굴원이 조정에서 추방되어 楚나라 민간에 유행하는 巫俗儀式을 보게 되었는데, 무속에 행하는 노래가사가 비루하였으므로 이에 <구가>를

짓게 되었다고 설명한다.⁴⁾ 즉 <구가>는 본래 원시시대 巫의 노래였으나 굴원이 改作하여 현재 전해지는 <구가>가 되었다는 것이다. 여기서 굴원이 왜 원시무가에 관심을 가지게 되었는가 하는 점이 중요하다. 이 문제를 고찰하면 <구가>의 창작영감을 파악할 수 있고, 나아가 굴부 전체의 창작모델과 여성화자시의 유래를 밝히는 단서를 잡을 수 있다.

이는 당시 굴원이 처한 상황으로부터 접근할 필요가 있다. 《史記·屈原列傳》에 의하면, 굴원은 초나라 왕족으로서 일찍이 楚 懷王의 左徒라는 높은 관직을 지내면서 왕의 두터운 신임을 받았으며, 입조하여서는 법령의 초안을 만들고 왕과 국사를 도모하고, 대외적으로는 빈객을 접대하고 제후를 응대하는 일을 담당하였으나 간신들의 참소로 인해 왕의 신임을 잃고 조정에서 추방되었으며, 초야에 방황하다 그 울분으로 <離騷> 등을 창작하였다. 각 작품의 창작배경을 기록한 《楚辭章句》 서문을 보면, <이소>·<구장>·<천문>·<어부> 등이 모두 그의 정치적 좌절 후 초야를 방랑할 때 지은 작품임을 말해주고 있다.

굴원이 <구가>의 바탕이 된 원시무가를 접한 것도 바로 이 시기였다. 하루아침에 방랑의 신세가 되어 실의와 울분으로 가득 차 있을 때 당시 민간에 유행하던 巫俗儀式을 보았다. 그 무속의식이 굴원에게 깊은 정신적 공명을 일으켰을 것이다. 무속의식이 굴원에게 정신적 공명을 쉽게 일으키게 할 수 있었던 데는 초민족의 巫意識도 크게 작용했을 것이다. 초나라에는 巫風이 성행해서, 심지어 나라의 중요한 정치적 문제도 巫術로써 해결하려는 관습이 행해졌을 정도였다. 당시 초나라 어디서나 무속의식이 행해지고 누구에게나 무속은 익숙한 문화이다. 또한 무술에서는 樂舞와 巫具 등의 다양한 장식과 함께 특별한 의식이 演行되는데, 이때 무적 체험에 훈련된 전문인(巫)은 접신상태에 이르게 되고 일반인도 심리적

4) <九歌>者, 屈原之所作也. 昔楚南郢之邑, 沅湘之間, 其俗信鬼而好祀. 其祀必作歌樂鼓舞以樂諸神. 屈原放逐, 竄伏其域, 懷憂苦毒, 愁思沸鬱; 出見俗人祭祀之禮, 歌舞之樂, 其詞鄙陋. 因爲作<九歌>之曲. 上陳事神之敬, 下見己之冤結, 託之以風諫, 故其文意不同, 章句雜錯, 而廣異義焉.

충격을 받을 수 있다. 일반인이라도 특수한 처경(질병, 불안, 공포, 심리적 공황 등)에 처해진 상태라면 심리적 충격도 크고 정신적 공명이 크게 일어날 수 있다. 굴원이 무적 능력을 소유한 자라면 말할 것도 없지만 일반인일지라도 당시 심리적 공황 상태에 있었기 때문에 巫術 장면에서 정신적 공명이 일어나서 쉽게 동화될 수 있다. 무녀가 호소하는 대상은 신이고 굴원이 호소하는 대상은 왕·조국·하늘로써 각각 다르지만 어떤 대상에게 호소하려는 심정은 일치하기 때문에 쉽게 정신적 공명을 일으킬 수 있다. 이를 투사(Projection) 또는 감정이입이라 할 수 있다.⁵⁾

무속의식에 자신의 정감이 투사되면, 그때부터 무녀는 자신을 대변하는 대리자가 된다. 무녀가 신에게 드리는 숭배와 致誠에는 굴원의 왕을 향한 충성, 조국에 대한 사랑, 하늘(절대신)에 대한 진리의 추구가 투사된다. 그녀가 신에 대해 품는 그리움과 회의에는 굴원이 왕이나 조국에 대해 가지는 그리움과 회의가 투영된다. 무녀의 좌절과 원망에는 굴원이 왕에게 버림받은 정치적 좌절과 왕에 대한 원망이, 무녀의 안타까운 심정에는 나라에 아무도 자신을 알아주는 사람이 없고 오히려 참소만 당하는데 그렇다고 떠날 수도 없는 현실적 안타까움이, 무녀의 갈등에는 인생의 진리와 정치적 이상(美政理想)을 추구하지만 현실과 타협하고 싶은 내면적 갈등이 투사된다. 또한 무녀의 화려한 裝飾에는 굴원의 내면적 아름다움과 외면적 능력이 투사된다.⁶⁾ 이와 같이 <구가>를 굴원의 정감이 투영된 작품으로 볼 수 있다. 그래서 왕일도 <구가>의 구절을 번번이 굴원의 신세와 심정에 결부시켜 해설한 것이다. 또 남송의 朱熹도 《楚辭集注·九歌序》에서 다음과 같이 말하였다.

무녀의 신을 섬기는 마음으로 우리가 임금에게 충성하고 나라를 사랑하고 누군가 간절히 사모하는 뜻을 기탁하였다. …… <구가>의 모든 편은

5) 拙稿, <辭賦文學의 ‘好修’ 모티브>(《중어중문학》제32집, 2003.6), 106-108쪽 참조.

6) <이소>에는 그의 내면적 아름다움과 외면적 능력이 ‘好修’로 표현되어 있다.

신을 섬기되 신이 답하지 않지만 그래도 신을 추앙하는 정성은 잊을 수 없다는 마음으로써, 임금을 섬기되 임금은 답하지 않지만 그래도 임금을 향하는 충성은 잊을 수 없음을 비유하였으며, 그래서 더욱 간절해지는 마음을 충분히 나타내었다.(因彼事神之心, 以寄吾忠君愛國眷戀不忘之意. …… 此卷諸篇, 皆以事神不答而不能忘其敬愛, 比事君不答而不能忘其忠赤, 尤足以見其懇切之意.)

뿐만 아니라 그가 각 편을 주석하는 기본적인 태도도 무술장면과 굴원의 시대적 환경, 무녀의 심정과 굴원의 심정을 연결시켜 해설하였다. 원시 <구가>가 본래 민간의 巫歌임에도 굴원의 신세와 심정에 결부시킬 수 있는 것은 그것에 작가의 투사(감정이입)가 이루어졌다고 보기 때문이다. 이렇게 보면, 굴원이 원시무가에 관심을 가지고 <구가>를 지은 것도 단순히 소일거리이거나 호기심의 발현이 아니라 뚜렷한 동기와 목적을 가진 창작이며, 그 창작영감은 무속의식에서 얻었다고 할 수 있다. <구가>가 굴원의 신세와 심정을 대변한 것이라면 무녀의 노래는 곧 굴원의 노래가 될 수 있다.

2. <구가>의 女巫話者

중국이나 우리나라 무속에서 무의 근본적인 역할은 일반적으로 대리자로서의 존재이다. 무속은 인간의 염원을 신에게 전달하고, 신의 뜻을 인간에게 전달하는 총체적인 의식이다. 인간 세계와 신의 세계가 다르기 때문에 인간은 신과 직접 교통할 수 없다. 인간은 신에게 직접 말을 할 수도 없고, 신의 말을 알아들을 수도 없다. 그러므로 인간 세계와 신의 세계를 자유로이 넘나들 수 있거나 신을 부르고 신의 언어를 전달할 수 있는 존재가 필요한데, 그 존재가 바로 무이다. 사람들은 병을 치료하거나 재앙을 막거나 길흉을 점치고자 할 때 영적 카리스마를 소유한 무를 통해 자신들의 기원을 실현하려 한다. 이때 무는 사람들의 의뢰를 받고 대리자가 되

어 그들의 기원을 신에게 고한다.⁷⁾ 그러나 신과 자주 교통하는 전문적인 무라고 하더라도 제각기 다른 사람들의 기원을 신에게 고하는 데는 그때마다 신명을 다해야 한다. 그래서 무는 接神하기 위해 먼저 치성을 드린다. 정결한 몸과 마음으로 준비하는 것은 물론이고 치렁치렁한 장식과 巫具를 갖추고 온갖 樂舞를 동원한다. 이렇게 해서 어렵사리 무에게 신이 내려 무의 몸에 신이 깃들게 되는데, 이때부터 무는 인간과 신의 이중역할을 수행한다. 대개 무속에서 의사전달 과정은 인간 → 무 → 신, 또는 신 → 무 → 인간의 과정으로 진행된다. 전자에서 무는 인간의 대리자이며, 후자에서 무는 신의 대리자 역할을 한다. 그러므로 접신상태(Ecstasy)에서 무는 인간과 신의 이중역할을 하는 대리자가 된다.

<구가>에서 이중역할을 하는 대리자는 女巫이다. <구가>는 <東皇太一>·<雲中君>·<湘君>·<湘夫人>·<大司命>·<少司命>·<東君>·<河伯>·<山鬼>·<國殤>·<禮魂> 등 11편으로 구성되어 있는데, 이 가운데 <東皇太一>과 <禮魂>은 각각 迎神曲과 送神曲으로 그 대상이 특정한 신이 아니라고 할 수 있고, <국상>은 나라를 위해 싸우다 죽은 영령을 기리는 진혼곡에 해당하므로 또한 그 대상이 신이 아니다. 또 <상부인>은 단순히 상군의 부인이라는 의미에서 열입된 것이며 신이 아니라고 하면 나머지 편의 제사지내는 대상은 모두 男神이다.⁸⁾ 무속에서

7) 무가 특수한 능력을 가진 소유자로서 인정받기 위해서는 일정한 成巫 과정을 거친다. 世襲巫와 降神巫에 따라 成巫 과정이나 학습 과정에서 차이가 나지만 신과 인간 사이를 왕래할 수 있는 특수한 능력을 소유하는 수련 과정과 그러한 권위를 인정받기 위한 의식을 거쳐야 하는 것은 마찬가지이다. 특히 강신 무의 경우 일반인이 영적 체험을 겪고 신병을 얻게 되자 해결책으로 성무의식(내림굿)을 행하게 되는데, 成巫者는 이 의식을 통해 영적 카리스마를 부여받는다. 이때부터 성무자는 더 이상 일반인이 아니라 신과 수평적으로 교통할 수 있는 무로서 출발하게 된다. 이후에도 진정한 무가 되기 위해 많은 수련을 거치지만 그것은 인간과 신의 역할을 온전히 대리하기 위한 수련에 초점이 맞추어진다. 이렇게 무가 영적 카리스마를 소유하게 되면 비로소 사람들로부터 신과 자신들 사이에 의사소통을 중개할 수 있는 대리자로서 공인받게 된다. 고평수, <굿의 대신 말하기 방식 연구>(서울대학교 석사학위논문, 1999), 12-38쪽 참조.

남신을 강림시키기 위해서 통상 女巫가 무속을 행한다. 이는 남신을 강림시키기 위한 효과적인 수단으로 강구된 것이다. 원시시대 이래 남녀가 서로 추구하는 습성이 강하며, 남성은 흔히 여성의 요구에 잘 호응하는 습성이 있기 때문이다. 원시시대 인류는 우주 만물을 움직이는 신이 있다고 믿었는데, 이들 신은 초인적인 능력을 가진 위대한 존재이지만 인간의 습성을 간직하고 있다고 믿었다. 때문에 이들에게 무속을 행할 때는 인간이 좋아하는 것을 바치려고 한다. 그러므로 대상이 남신이라면 女巫가 무를 행하는 것은 가장 기본적인 고려 사항이다.

<구가>를 단순히 가사의 내용 및 연극적 배치방식에 따라 舞曲形式을 재구성해 보면, 남신과 여무의 對唱形式으로 설명할 수 있는 것이 많다. <구가>에는 ‘吾’·‘我’·‘余’·‘予’ 등의 1인칭과 ‘女(汝)’·‘君’·‘子’·‘孫’ 등의 2인칭과 같이 彼我的 人칭대명사가 많이 사용되고 있는데, 각 편에 사용된 피아의 인칭에 따라 구분하여도 대부분 對唱形式으로 구성할 수 있다. 그러나 이는 순전히 연극적으로 구성했을 때 그렇고, 실제 巫術 장면은 다르게 행해진다. 巫術의 演行이 무르익어 여무가 접신상태에 이르면 여무의 몸에 신이 내린다. 그때부터 여무는 이중역할을 하는 대리자가 되므로 실제로는 여무만이 연행한다.⁹⁾ 여무는 때로는 인간의 대리자가 되었다가 때로는 신의 대리자가 된다.¹⁰⁾ 여무가 인간의 입장이 되어 신의 강림을 호소하는 唱舞를 하기도 하고, 또 신이 되어 신의 뜻을 상징하는 唱舞나 말을 하기도 한다. 이렇게 되면 여무가 일인이역 또는 일인다역을 하게 되는데, 그녀는 역할을 바꿀 때마다 목소리나 표정을 바꾸거나 휴지를 뚫으로써 다양한 역할을 소화해낼 수 있다. 이렇게 <구가>의 여무가 일인이역을 하면 결국 <구가>는 獨唱獨舞의 형태가 된다. 예를 들어 <東

8) 林河, 《九歌與沅湘民俗》(上海: 三聯書店, 1990), 48-49쪽 참조.

9) 우리나라의 곳에서도 주로 여무 일인이 무술의 전 과정을 연행하는 것을 쉽게 볼 수 있다. 물론 우리나라 곳에서 법사가 나와 무당(만신)을 보조하는 역할을 하기도 하지만 어떤 무술에서든 무당이 신과 인간의 이중 대리자 역할을 하는 데는 크게 변함이 없다.

10) 우리나라 곳에서 무당(만신)이 神格을 대리하는 것을 공수라고 한다.

君>의 경우, 다음과 같이 연행될 수 있다.

<東君(男神) : 女巫唱舞>

噉將出兮東方,	따뜻한 햇별이 바야흐로 동방에서 나와
照吾檻兮扶桑.	扶桑에서 나의 난간을 비추네.
撫余馬兮安驅,	내말을 어루만져 조용히 달리노라니
夜皎皎兮旣明.	밤은 환하게 이미 밝아졌네.
駕龍輶兮乘雷,	용으로 끌채매어 천등을 잡아타고
載雲旗兮委蛇.	구름 깃발 꽃아 퍼얼 펄 날리네.
長太息兮將上,	길게 탄식하며 장차 하늘로 오르려다
心低佷兮顧懷.	마음이 망설여져 돌아보며 생각하네.
羌聲色兮娛人,	아! 소리와 색이 사람을 즐겁게 하나니
觀者愴兮忘歸.	보는 사람 즐거워 돌아갈 줄 몰라라.

<女巫唱舞>

絃瑟兮交鼓,	촉급한 거문고 소리에 번갈아 북을 치고
簫鐘兮瑤篴.	옥 북들에 쇠북 걸어 등등 울리네.
鳴篴兮吹竽,	지피리 울리고 생황 소리 울려 퍼지니
思靈保兮賢媿.	아! 神巫는 어질고도 아름다워라.
翾飛兮翠曾,	조금 나는 듯 춤추다가 갑자기 걸음 들어올리고
展詩兮會舞.	시를 읊조리며 함께 춤을 추네.
應律兮合節,	六律에 맞추고 節奏에 맞추니
靈之來兮蔽日.	신령들이 해를 가리고 내려오시오다.

<東君(男神) : 女巫唱舞>

青雲衣兮白霓裳,	푸른 구름 윗도리 삼고 흰 무지개 치마 삼아
舉長矢兮射天狼.	긴 화살 높이 들어서 天狼星을 쏘네.
操余弧兮反淪降,	弧矢星을 잡고 서쪽으로 내려가서
援北斗兮酌桂漿.	北斗星을 끌어 계수나무 술을 따르네.
撰余轡兮高駝翔,	말고삐 휘어잡고 높이 치달아 올라
杳冥冥兮以東行.	깜깜한 밤에 동쪽으로 가네.

<동군>은 인간이 日神(東君)의 강림을 기원하는 내용으로 되어 있으므로 연극적으로 구성하면 인간과 신의 對唱對舞 형식이 된다. 그러나 실제 무술의 연행에서는 인간과 일신을 대리하는 여무 일인이 唱舞할 수 있다. <동군>에서 제사지내는 대상은 日神이며 日神은 남신이므로 연행하는 무는 여무이다. <동군>은 인간이 일신의 강림을 기원하면서 부르거나 여무의 몸에 강림된 상태에서 부르는 무가이기 때문에 여무는 인간과 신의 역할을 겸한다.

<구가>의 신이 남신이어서 이들을 제사지내는 무는 여무가 된다. 이때 여무는 어떤 인간도 대리할 수 있기 때문에 무의 性은 문제가 되지 않는다. 무술에 몰입된 누구라도 무와의 동일시가 일어나기 때문이다. 굴원이 무술 장면을 목도하고 감동하여 자신의 신세와 정감을 여무에게 투사했고, 거기서 불려지던 여무의 巫歌에 자신의 심정을 감정이입했다면 표면적인 화자는 여무이지만 이면적인 시적자아는 굴원이 된다. 무술에서 여무는 신을 향한 인간의 사랑·추앙·호소·갈망·원망·안타까움·그리움 등의 애절한 심정을 쏟아내지만 굴원은 그들을 통하여 왕을 향한 깊은 충성심, 조국에 대한 열렬한 사랑, 하늘(절대신)의 진리에 대한 지고한 추구 등으로 승화시키려 한 것이다. 그러므로 굴원의 입장에서 보면, <구가>의 여무화자는 굴원 자신을 대변하는 대리자가 된다. 성별로 보면, 여성인 여무가 남성인 굴원을 대리하게 된 것이다. 곧 여성이 남성을 대리하는 모델이 형성되는 순간이다. 이러한 모델을 바탕으로 <이소>·<구장>에서는 시적 자아를 여성화자로 설정할 수 있었던 것이다.

III. <離騷>·<九章>의 여성화자

1. <이소>의 창작모델

굴원이 무속에서 심리적 공명을 체험하고 원시무가를 자신의 것으로 개

성화시킨 일련의 과정은 굴원의 작품세계에 있어서 중요한 창작 모티브이며, 무술에서 창작 모티브를 발견한 것은 뛰어난 작가적 영감이다. 여기서 비롯된 창작 모티브와 작가적 영감은 그의 작품세계에 일관되게 반영되어 있다. <이소>는 <구가>의 창작 모델을 원용한 대표적 작품이다. 먼저 두 작품에 운용된 창작모형을 도시하면 다음과 같다.



<구가>의 창작모형은 인간이 무를 통하여 신과 소통하기 위해 삼자 사이에 내면적인 치성과 외면적인 장식이 구비되어야 하는 상황을 나타내었다. 인간에게 문제가 생기거나 복을 기원할 때 인간은 신에게 호소함으로써 해결하려 한다. 그러나 인간은 신과 직접 소통할 수 없고 巫의 중재를 통하여야 한다. 이때 무도 신과 무조건 소통되는 것이 아니라 내면적으로는 치성을 드려야 하고, 외면적으로는 다양한 장식을 동원하여야 한다. 치성이란 신과 접신하겠다는 무의 의지를 말하며, 장식이란 娛神을 위한 음악·가무·회화·제물·장신구 등 다양한 무속적 장식을 말한다. 이러한 모든 조건이 완비되어야 삼자 사이의 소통이 이루어지는 구도가 된다.

이를 본뜬 <이소>의 창작모형은 서정자야 굴원이 중개자를 통하여 왕과 소통하기 위해 내면적인 충성심과 외면적인 능력을 갖추어야 하는 상황을 나타내었다. 현재 굴원은 간신들의 참소를 받아 왕의 신임을 잃고 조정에서 추방된 죄인의 신분이기 때문에 왕과 직접 접촉할 수 없다. 자신이 아무리 깊은 충성심과 뛰어난 능력을 가지고 있더라도 왕을 만날 수

없는 처지가 되었기 때문에 이를 전해줄 중개자가 필요한 것이다. 현재 그의 신분적 한계가 중개자가 절실히 필요한 이유이다. <이소>에 나오는 巫咸·靈氛·女媧·重華 등은 모두 무적 성격의 소유자들로서¹¹⁾ 굴원 자신의 심정을 대변해 주는 중개자로 투영되어 있다. 작품 전편을 통해 자신을 알아주는 중매자를 구하는 논조가 일관되고 있으며, 그러한 중개자를 찾지 못하여 “중매쟁이가 무능하고 서툴다”¹²⁾라고 한탄하고, <九章>에서도 “중매쟁이가 무능해서 중매가 통하지 않는다”¹³⁾라고 한탄하였다. 이는 <구가>에서 인간이 신과 직접 통할 수 없고 무를 통해야 하는 상황과 같은 구도이다.

충성심과 능력은 훌륭한 중개자를 구하기 위해서도 필요하며, 왕의 마음을 돌려놓기 위해서도 반드시 필요한 요소이다. 충성심이 있어야 중개자도 구할 수 있고, 중개자가 왕을 감동시켜 현 상황을 타개하고 다시 왕의 총애를 회복할 수도 있다. 또한 능력이 있어야 중개자를 구할 수 있고, 예전의 총애를 회복할 수 있는 것이다. 충성심과 능력 가운데 하나만 있어도 불가하며 양자를 모두 구비해야 완전하다. 굴원이 장편서정시 <이소> 전편에 그토록 담으려고 애썼던 것이 바로 충성과 능력이 일체화된 완전한 자아였다. 그는 <이소>에서 완전한 자아를 ‘修飾’ 형상으로 표현하였다.

<이소>에만 5차례 출현하는 ‘好修(脩)’¹⁴⁾는 장편서정시 전편을 꿰뚫는 핵심 테마이자 사부문학의 중요한 모티브이다.¹⁵⁾ <이소>에서 수식은 내면적 충성심(품성)과 외면적 능력을 포함한다. “나는 이 같은 내적인 이름

11) 김인호, 《초사와 무속》(서울: 신아사, 2001), 90쪽 참조.

12) <離騷>: 理弱而媒拙兮

13) <九章·抽思>: 理弱而媒不通兮

14) ① 民生各有所樂兮, 余獨好脩以爲常. ② 余雖好修姱以鞿羈兮, 謇朝諝而夕替.

③ 汝何博謔而好修兮, 紛獨有此姱節? ④ 苟中情其好修兮, 又何必用夫行媒.

⑤ 豈其有他故兮, 莫好修之害也!

15) 여기에 대해서는 拙稿, <辭賦文學의 ‘好修’ 모티브>(《중어중문학》 제32집, 2003.6.)에서 이미 분석한 바 있음.

다운 성품을 지니고, 게다가 뛰어난 능력마저 갖추었네.”¹⁶⁾라고 한 것은 내면적 충성심을 지니고 있을 뿐만 아니라 외면적 능력도 갖추고 있음을 노래한 것이다. 자신의 혈통과 출생을 밝히고 천부적 아름다움을 노래하며, 江離·辟芷·秋蘭·木蘭·宿莽·秋菊·薜荔·菌桂·申椒·胡繩·蕙·茝·芰·芙蓉·茹·幽蘭·留夷·揭車·杜衡 등 향초를 동원하여 자신의 아름다움을 노래한 것도 내면적 충성심(품성)과 외면적 능력이 자신에게 완비되어 있음을 즐기치게 천명한 것이다. <구가>에서 내면적 치성과 외면적 장식이 <이소>에서 내면적 충성과 외면적 능력으로 대치되었는데, 다만 <이소>에서는 수식이 양자를 겸비하고 있다.

2. <이소>·<구장>의 여성화자

앞서 보았듯이 <이소>는 <구가>의 창작모델을 원용한 작품이다. 굴원이 민간의 원시무가에 감흥하여 그것을 개작함으로써 자신의 심정을 투영시키고, 무가에서 인간이 신과 소통하는 모델을 자신의 자서전적 작품에 적용시킨 것이다. 그러므로 <이소>에 나타난 스타일 가운데 어떤 것은 <구가>를 계승한 것이거나 원용한 것이다. 본고에서 관심을 가진 작중 화자 문제도 <구가>의 모델을 원용하였다. 즉 <구가>의 여무화자가 <이소>에서는 여성화자로 나타났다.¹⁷⁾ <이소>·<구장>¹⁸⁾은 자신과 왕과의 관계에서 자신을 일관되게 여성으로 표현하였다.

曰黃昏以爲期兮, “신혼에 백년해로하기로 기약하자”하고는

16) <離騷>: 紛吾既有此內美兮, 又重之以修能.

17) 물론 굴원 자신은 남성이고 작품에서도 남성적인 특징이 잘 드러난다. <이소>에서 그리는 자아형상은 정치적 목표가 뚜렷하고 의지가 굳으며 어떠한 불의와 위험에도 굴하지 않고 용감하게 투쟁하는 남성적 형상이 잘 드러나 있다. 그러나 임금에 대한 자이는 여성화자로 표현되어 있다.

18) <橘頌>을 제외하면 <구장>도 여성화자의 시적 장치를 운용하고 있으므로 함께 다룬다.

羌中道而改路. 중도에서 마음 변하시다니.
 初既與余成言兮, 처음에 나와 언약하시고는
 後悔遁而有他. 나중엔 회피하고 다른 마음 가지셨네.
 余既不難夫離別兮, 내 이별을 두려워하는 것이 아니라
 傷靈修之數化. 임금님의 자주 마음 변화심이 슬프네.

<離騷>

昔君與我誠言兮, 옛날 임금께서는 나와 약속하시어
 曰黃昏以爲期. “신혼에 백년해로하기로 기약하자”고 하셨네.
 羌中道而回畔兮, 아! 중도에서 마음 변하시고
 反既有此他志. 도리어 다른 마음 가지셨네.

<九章·抽思>

“황혼이란 고인들이 결혼하는 때이며, 《의례》에서 말하는 신혼”¹⁹⁾이므로 임금이 “중도에서 마음 변하였다”라는 것은 백년해로하겠다는 약속을 어기고 자신을 버렸다는 의미이며, 자신은 현재 임금에게 버림받은 아낙의 신세로 표현하였다. 이는 옛날 함께 국사를 도모하며 여러 가지 개혁을 단행할 때, 끝까지 자신을 신뢰하겠다는 회왕이 약속을 저버리고 간신들의 참소를 믿고 자신을 조정에서 추방한 일을 개탄하는 내용이다. 그런데 왕과 자신의 관계를 돌연 부부관계로 설정하고 자신은 남편에게 버림받은 아낙으로 표현하고 있는 것이다.

怨靈修之浩蕩兮, 임금님의 사려 없음을 원망하노니
 終不察夫民心. 끝내 이런 사람의 마음을 살피지 않네.
 衆女嫉余之蛾眉兮, 못 여자들이 나의 아름다움을 시기하여
 謠諑謂余以善淫. 험뜯고 참소하며 내가 음탕함을 즐긴다하네.

<離騷>

妬佳冶之芬芳兮, 미인의 그윽한 향기를 시기하고

19) 朱熹, 《楚辭集注·離騷》: 黃昏者, 古人親迎之期, 《儀禮》所謂初昏也.

媼母姣而自好. 媼母같은 醜女는 요사스럽게 스스로 예쁘다 하네.
 雖有西施之美容兮, 비록 西施의 자태는 아름답지만
 讒妬入以自代. 참소배가 시기하고 차고 들어가 자리를 대신하네.

〈九章·惜往日〉

한걸음 더 나아가 다른 신하들도 못 여성으로 설정하고 있다. 임금의 총애를 다투는 간신들을 “衆女”로 설정하고, 이들이 자신의 아름다움을 질투하여 임금에게 참소하여 결국 자신은 임금의 총애를 잃어버리고 그들이 자신의 자리를 차지하게 되었다는 것이다. <석왕일>에서 “媼母는 黃帝의 아내로서 모습이 매우 추했다”²⁰⁾고 하는 여성이고 서시는 월나라의 미녀인데, 이들은 각각 간신과 자신을 지칭한다. 임금과 자신은 혼인한 부부로서 정상적인 관계로 맺어진 사이지만 못 여성들은 자신의 아름다움을 질투하여 원만한 관계를 방해하였으며, 마침내 이들의 농간과 임금의 용렬함으로 인해 자신은 소박맞은 신세가 되었다는 것이다.

임금과 곁원 사이를 부부관계로 설정한 것은 역시 <구가>의 모델을 원용한 것이다. <구가>에서 남신과 여무의 관계가 흔히 부부관계 또는 애인관계로 설정되어 있다. 여무는 남신이 강림하여 자신의 몸에 접신되기를 간절히 기원하고, 남신도 여무의 간절한 소망에 부응하려 한다. 이러한 관계를 부부관계 또는 애인관계로 설정함으로써 양자를 지극히 친밀한 관계로 규정하려 한 것이다. 이는 물론 신에 대한 娛神과 裝飾의 효과를 높이려 한 것이지만 인간과 신 사이의 친밀감과 동질감을 강화시켜 주며, 한편의 연애시를 보듯이 사람의 심정에 강한 호소력과 흡인력을 발휘하게 한다. 부부관계는 인류의 근간이며 가장 친밀한 인간관계이다. 함께 있을 때는 지극히 자연스럽지만 떨어지면 많은 모순과 불화를 야기할 수 있다. 특히 서로 사랑하면서도 외부 세력이나 환경에 의해 떨어진 경우라면 서로를 추구하는 노력과 대상과 일치하려는 관성은 사람의 심금을 울린다. 이는 남녀의 사랑이 인류의 보편적 가치로 인정되기 때문이다. 그러므로

20) 洪興祖, 《楚辭補註·九章·惜往日》: 媼母, 黃帝妻, 貌甚醜.

굴원은 <이소>·<구장>에서도 이러한 장치를 접목시키고자 하였다. 다만 <구가>에서 부부관계는 신과 무의 관계이지만 <이소>·<구장>에서는 임금과 굴원의 관계로 변화되었다.

<구가>와 <이소>·<구장>에서 사용된 ‘君’·‘美人’·‘靈修’·‘蓀’ 등의 호칭을 비교해 보면 이러한 변화가 잘 드러난다. 아래에 든 예들은 모두 <구가>에서 신을 가리키는 명칭으로 사용되었지만 <이소>·<구장>에서는 임금을 가리키는 명칭으로 사용되었다.

A) 君

君不行兮夷猶, 그대는 오지 않고 머뭇거리시니
蹇誰留兮中洲? 아! 모래톱에서 뉘를 기다리시나?

<九歌·湘君>

君迴翔兮以下, 그대는 꾸불꾸불 내려오시고
踰空桑兮從女. 나는 空桑山을 넘어서 그대를 따라가네.

<九歌·大司命>

楫齊揚以容與兮, 일제히 노를 들고 저어도 나아가질 않고
哀見君而不再得. 임금을 다시는 보지 못할까 슬프네.

<九章·哀郢>

君含怒而待臣兮, 임금은 노여움을 품고 신하를 대하고
不清澈其然否. 사실이 그런지 안 그런지 살피지도 않으시네.

<九章·惜往日>

B) 美人

望美人兮未來, 바라보아도 고운 그대는 끝내 안 오시니
臨風愴兮浩歌. 바람맞으며 실성한 듯 큰 소리로 외치노라.

<九歌·少司命>

子交手兮東行, 그대와 손 부여잡고 동으로 가서

送美人兮南浦. 임을 남포에서 보내네.
 <九歌·河伯>

惟草木之零落兮, 초목이 시들어 낙엽 지니
 恐美人之遲暮. 임금님 늙어시었겠어라.
 <離騷>

結微情以陳辭兮, 곡절한 심정 엮어 글로 지어
 矯以遺夫美人. 삼가 높이 들어 임금님께 올리려 하네.
 <九章·抽思>

與美人抽怨兮, 임금님께 나의 원망 하소연해서
 并日夜而無正. 밤낮으로 힘써도 바로 잡혀지지 않네.
 <九章·抽思>

思美人兮, 임금님을 생각하다가
 擘涕而佇胎. 눈물을 닦으며 오랫동안 바라보며 서 있네.
 <九章·思美人>

C) 靈修

留靈修兮憺忘歸, 신령을 머물게 하여 돌아갈 생각 잊게 했으면
 歲既晏兮孰華予? 이 나이 늙어지면 누가 나를 꽃 피우리?
 <九歌·山鬼>

指九天以爲正兮, 구천을 가리켜 징표로 삼노니
 夫唯靈修之故也. 오직 임금님 때문이라네.
 <離騷>

余既不難夫離別兮, 내 이별을 두려워하는 것이 아니라
 傷靈修之數化. 임금님의 자주 마음 변화심이 슬프네.
 <離騷>

D) 蓀

夫人自有兮美子, 만인은 각기 사랑하는 사람이 있는 것을
 蓀何以兮愁苦? 임께서는 어이하여 시름하시나?

<九歌·少司命>

竦長劍兮擁幼艾, 장검을 우뚝 세워 어린이를 보호하시니
 蓀獨宜兮爲民正. 그대만이 마땅히 백성의 主宰者이시어라.

<九歌·少司命>

數惟蓀之多怒兮, 임금님의 노여움 많은 것을 누차 생각하니
 傷余心之憂憂. 내 마음 찢어질듯 슬퍼지네.

<九章·抽思>

茲歷情以陳辭兮, 나는 이러한 사정을 아뢰었건만
 蓀詳聾而不聞. 임금님께서 귀머거리인양 듣지 않으시네.

<九章·抽思>

그리고 <구가>와 <이소>·<구장>에서 제1인칭으로 사용된 것은 ‘뎬’·‘余’·‘我’·‘予’ 등이다. 이들은 <구가>에서는 여무 자신을 가리키고, <이소>·<구장>에서는 굴원 자신을 가리킨다. 그래서 이상의 호칭 변화에 따른 관계를 정리하면 다음과 같다.

<九歌>	→	<離騷>·<九章>
‘君’·‘美人’·‘靈修’·‘蓀’ : 男神		임금
부부관계		
‘뎬’·‘余’·‘我’·‘予’ : 女巫	→	굴원

임금을 가리키는 명칭 가운데 ‘君’·‘美人’은 후대까지 계승되어 중국과 우리나라의 戀君系 작품에도 많이 등장하지만 ‘靈修’·‘蓀’은 계승되지 못

했다. 이는 군주를 가리키는 명칭에서 ‘君’·‘美人’은 <구가> 이후 호칭의 보편성을 확보하였지만 ‘靈修’·‘蓀’은 보편성을 확보하지 못함으로 인해 <구가>와 <이소>·<구장> 이후 다른 작품에 계승되지 못한 것으로 보인다. 즉 ‘君’은 그 자체가 ‘임금’이란 뜻으로 그대로 군주를 지칭할 수 있고, ‘美人’은 ‘아름다운 사람’이란 뜻으로 쉽게 군주를 지칭하는 명칭으로 보편화될 수 있다. 그러나 ‘靈修’는 ‘신령스럽고 멀리 볼 수 있는 자’²¹⁾로서 그 의미가 신격과 너무 밀접한 관계가 있어 군주의 호칭으로 보편화되기 힘들고, ‘蓀’은 향초 이름으로서 향초를 비유의 재료로 삼는 굴원의 개성에 국한될 뿐 역시 보편화되기 힘든 한계를 가지고 있다.

특히 ‘미인’은 중국과 우리나라의 연군계 작품에 널리 사용되어 하나의 전통을 형성하였으므로 주목할 필요가 있다. ‘미인’이란 명칭이 군주를 가리키는 호칭으로 처음 사용된 것은 《詩經·邶風·簡兮》²²⁾이지만 《시경》 전체에 단 1회뿐이고 초사의 <이소>·<구장>에 이르러 4회 사용되었다가 이후 보편화되었다. 《시경》에서 1회 사용된 것은 일회성이고 연속성이 없으므로 초사에 이르러 비로소 연속성을 가진 호칭이 되었다고 볼 수 있다. ‘미인’이란 명칭이 초사에서 연속적으로 사용되다가 후대에 계승되어 하나의 관습패턴을 형성한 데는 대개 다음 세 단계를 거쳤다고 본다. 첫째 단계, <구가>에서 神巫의 관계가 부부 또는 애인 관계로 설정되면서 ‘미인’은 여부가 남신을 부르는 호칭으로 사용되었다. 둘째 단계, <이소>·<구장>에서 <구가>의 작품 모델을 원용하면서 <구가>의 부부관계가 <이소>·<구장>에서는 임금과 굴원 자신의 관계로 설정되면서 ‘미인’은 임금을 지칭하는 호칭이 되었다. 셋째 단계, <이소>·<구장>이 연군계 작품의 전형이 되면서 군주와 신하의 관계를 부부관계로 설정되던 관습패턴도 그대로 계승되었고 그 사이 임금을 ‘미인’으로 표현하는 전통이 형성되었다. 세 단계에서 성별을 분석해 보면, 첫째 단계는 여성이 남

21) 王逸, 《楚辭章句·離騷》: 靈, 神也. 修, 遠也. 能神明遠見者.

22) 《詩經·邶風·簡兮》: 山有榛, 隰有苓. 云誰之思, 西方美人. 彼美人兮, 西方之人兮.

성을 부르는 호칭이었다가 둘째 단계에서부터 남성이 남성을 부르는 호칭으로 변화하였다. ‘미인’은 처음부터 화자의 대상인 남성을 가리키는 호칭으로 사용되었고 성별 변화가 없으나 ‘미인’을 부르는 시적 화자는 둘째 단계부터 여성에서 남성으로 변화한 것이다. 둘째 단계부터 ‘미인’을 부르는 시적 화자가 줄곧 남성이 되었으니 남성작 여성화자의 새로운 패턴은 초사에서부터 시작되었고, 창조적 역할을 한 작가는 굴원이라고 보아야 할 것이다.

IV. 결 론

남성작 여성화자시는 중국과 우리나라 시가에서 많이 접할 수 있는 시적 장치이다. 이를 시적 장치라고 규정한 것은 주로 연군계 작품에 사용되는 특징이 있으며, 고금의 시가에 걸쳐 뚜렷한 전통을 형성하고 있기 때문이다. 본고는 이러한 시적 장치가 언제부터 어떤 과정을 통하여 형성되었는 가하는 의문에서 시작되었으며, 最古의 작품인 굴부에서 그 해답을 찾고자 하였다.

초나라에 만연한 巫俗文化와 굴원 개인의 인생역정으로 볼 때, 굴원은 민간 巫俗에서 창작영감을 얻었으며, 이를 처음 작품화한 것이 <구가>이다. 무속의식은 인간 → 무 → 신, 또는 신 → 무 → 인간의 의사전달구조를 가지고 있으며, 무는 인간과 신을 중개하는 이중역할을 담당하는 대리자로서 중요한 역할을 한다. 이를 모델로 하는 <구가>는 여무가 양자의 이중대리자 역할을 담당하는데, <구가>의 신들이 거의 남신이므로 娛神과 接神의 목적으로 여무가 무술을 演行한다. 결국 <구가>는 여무화자 1인이 口演하는 형식이 된다. <구가>가 굴원이 무속의식에 자신의 정감을 투사한(기탁한) 작품이며, 여무의 입을 통해 자신의 신세와 심정을 토로한 것이라면 여무화자는 곧 굴원 자신이 되는 것이다. 이 경우 여성이 남성을 대리하는 첫 모델이 형성된 것이다.

이러한 모델을 명실공이 자신의 작품으로 개성화하고 체계화한 작품이 <이소>이다. <이소>는 <구가>에서 神·巫·人의 삼자 구도를 왕·중개자·자아(굴원)의 삼자 구도로 대치시키고, 인간이 무를 통해서 신과 소통하는 구도를 자아가 중개자를 통해 왕과 소통하는 구도로 대치시켰다. 또 <구가>에서 삼자가 소통되는 원리는 무의 내면적인 치성과 외면적인 장식이 필요한데, 이들은 <이소>에서 충성과 능력으로 대치되었고 '好修'형상으로 구체화되었다.

<이소>·<구장>이 여성화자라는 시적 장치가 사용되었다는 것은 자아와 임금의 관계를 부부관계로 설정하여 자아를 버림받은 여성으로 묘사하며, 다른 신하들도 자신과 임금의 충애를 다투는 못 여성으로 묘사한 부분이다. 임금과 자아의 관계를 부부관계로 설정한 것은 <구가>에서 신과 여무의 관계가 부부관계 또는 연인관계로 설정된 것을 변화시킨 것이다. 이러한 변화는 작품에 사용된 각종 인칭, 특히 '미인'이란 호칭에서 확인할 수 있었다. 굴원이 임금과의 관계에서 자신을 버림받은 여성으로 설정한 것은 임금과 일치하고 싶은 심정을 절실히 표현하는 시적 장치이다. 여무가 남신을 추구하는 무술의 관습패턴을 작품에 원용함으로써 무술에서 발휘되는 강한 호소력과 흡인력을 작품에 담아두려 한 것이다.

남성작 여성화자시가 원시무가에서 굴원의 <구가>, <구가>에서 <이소>·<구장>으로 옮겨가는 과정에서 형성되었다는 것은 전체적으로 보면 문학이 민간에서 문인의 손으로 옮겨가는 과정인데, 이는 민간에서 새로운 영양소를 섭취하여 새로운 문학양식이 창조된다는 중국문학의 일반적 패턴과도 부합한다. 문학사의 흐름으로 볼 때, 이는 무가가 시로 진화하는 과정에서 무가의 여무화자가 시의 여성화자로 옮겨지는 현상이다.

<參考文獻>

洪興祖, 《楚辭補註》(臺北: 藝文印書館), 1981.

- 朱熹, 《楚辭集注》(臺北: 華正書局), 1974.
 蔣驥, 《山帶閣注楚辭》(臺北: 長安出版社), 1989.
 黃壽祺·梅桐生 譯注, 《楚辭全譯》(貴陽: 貴州人民出版社), 1984.
 김인호, 《초사와 무속》(서울: 신아사), 2001.
 林河, 《九歌與沅湘民俗》(上海: 三聯書店), 1990.
 游國恩, 《楚辭論文集》(臺北: 九思出版社), 1977.
 曹大中, 《屈原的思想與文學藝術》(長沙: 湖南出版社), 1991.
 고광수, <곳의 대신 말하기 방식 연구>, 서울대학교 석사학위논문, 1999.
 박성석·조구호, <한·중 무속의례 비교연구>, 《비교민속학》 30집, 2005.
 정인숙, <남성작 여성화자 시가에 나타난 목소리의 의미>, 《한국문학이론과 비평》 21집, 2003.
 拙稿, <辭賦文學의 ‘好修’ 모티브>, 《中語中文學》 제32집, 2003.6.

<中文提要>

男性著女性話者詩很多出現於韓中兩國的戀君類作品. 本文對這類詩歌的由來作了如下的分析研究:

從楚國的巫俗文化和屈原的人生歷程來看, 屈原是從民間巫俗中得到創作靈感, 從而創作了<九歌>. <九歌>運用了人→巫→神的傳遞關係, 而且那時巫兼起人和神的作用. 由於<九歌>的神都是男性, 女巫一人兼起兩種作用.<九歌>以巫事神之心, 來寄屈原忠君愛國之意, 則其女巫話者也算是屈原自我.

<離騷>、<九章>取法於<九歌>的模式, <離騷>以王、仲介者、自我三者取代<九歌>中的神、巫、人三者, 又以夫妻關係爲君臣關係取代夫妻關係爲神巫關係. 在兩篇作品裏, 將楚懷王比作丈夫, 而將自己比作棄婦, 又進一步將朝廷同僚比作衆女. 屈原意用巫術的慣習模式來提高作品的吸引力和藝術魅力.

因此, 我們可以說, 男性著女性話者詩根源於楚辭, 其作家則開始於屈原. 這一模式首先是從楚國的原始巫俗中出來了屈原的<九歌>, 再從<九歌>中出

來了〈離騷〉·〈九章〉。在楚辭以後，男性著女性話者詩被繼承到韓中兩國的戀君類作品，最後成爲了那種詩歌的典型特點。

주제어 : 男性作 女性話者詩, 女性話者, 女巫話者, 九歌, 離騷, 美人, 詩的 裝置