

## <九歌>의 담화 구조

沈 成 鎬\*

<目 次>

- |                                |           |
|--------------------------------|-----------|
| I. 서론                          | 2. 허구적 담화 |
| II. 巫歌 → 서정시로 본<br><구가>의 담화 구조 | 3. 극적 담화  |
| III. <구가>의 담화유형 분석             | 4. 객관적 담화 |
| 1. 독백적 담화                      | IV. 결 론   |

### I. 서론

시를 담화의 일종으로 보면, 담화 과정은 우선 시인 → 텍스트(시) → 독자의 3단계로 이루어지는 수평적 관계를 생각할 수 있다.<sup>1)</sup> 이는 시인이 메시지 내용을 시라는 형식을 통해 독자에게 전달한다고 보는 가장 간단한 모델이다. 이때 시인은 텍스트의 화자이며, 독자는 텍스트의 청자가 된다. 여기서 더 나아가 텍스트 속에 시인이 의도적으로 만들어 낸 화자와 청자가 있다고 볼 때, 담화 과정은 시인 → 화자 → 청자 → 독자의 4단계가 된다.<sup>2)</sup> 이렇게 되면 시인은 작중 화자와 청자를 따로 내세우고 이들을 통해 독자에게 전달하는 구조가 된다. 이렇게 정리하면 시의 전달구조

\* 威德大學校 中國語學部 副教授

1) 김준오, 《시론》제4판(서울: 三知院, 1999), 274쪽 참조.

2) 이를 6단계 과정으로 더욱 세분화할 수도 있다. 채트만에 의하면 시의 전달 양식을 실제시인 → 함축적 시인 → 현상적 화자 → 현상적 청자 → 함축적 청자 → 실제독자의 6단계로 도식화하였다. 김준오, 앞의 책, 299쪽 참조.

가 명확히 드러날 것 같다.

그러나 서정시의 경우 텍스트 속의 화자와 청자가 잘 드러나지 않거나 드러나더라도 복잡한 양상을 띠기 때문에 —작품속의 청자가 아예 없어 보이는 것도 있다— 그 담화 구조를 파악하기 어렵다. 이는 서정시라는 장르가 일반적인 담화나 희곡·소설·서사시 등과 다른 특수한 전달 양식을 지향하기 때문이다. 서정시는 시인 자신의 체험과 정서를 반영하려 하고, 그것을 전달하는 화자가 대개 1인칭 시점으로 묘사되기 때문에 시인과 작중 화자가 밀접한 관련이 있다. 그래서 서정시의 화자를 ‘시적 자아’ 또는 ‘서정적 자아’라고 하는 것이다. 그러나 시인과 화자의 관계가 아무리 밀접하더라도 동일시될 수 없으니, 작중 화자는 어쨌든 시인의 탈을 쓴 인물일 뿐 그대로 시인 자신은 아닌 것이다. 그런 의미에서 서정시의 화자를 연극에서 ‘가면(탈)’을 뜻하는 ‘퍼소나(persona)’<sup>3)</sup>라고도 한다. 즉 양자는 시인~화자의 닮음 관계에 있다. 이 닮고 다름의 정도에 따라 화자가 다양한 양상을 띠는 것이다. 작중 청자의 경우도, 시인 자신이 바로 청자이면서 표면에 드러나지 않거나, 허구적인 인물을 설정하거나, 따로 정해두지 않은 경우도 많다. 그러므로 서정시의 담화 구조를 파악하는 어려움은 작중 화자와 청자의 문제에 있다고 할 수 있다. 그러나 만약 서정시에도 희곡적 상황이 주어진다면 말하는 이와 듣는 이가 분명하게 드러나고 거기에 따라 담화 구조도 쉽게 파악할 수 것이다. 그래서 희곡에서 발전된 서정시거나 희곡적 상황과 관련된 서정시를 찾게 되는 것이다.

바로 <九歌>가 원시 희곡에서 서정시로 발전된 좋은 예이다. 이것은 본래 原始巫歌였는데, 屈原이 이를 보고 가사가 너무 비루해서 다시 고쳐 썼다고 전해지는 작품이다. 제사의식에 참여한 노래라는 측면에서 보면 巫歌이고, 문인 굴원이 고쳐 쓴 가사라는 측면에서 보면 서정시이다. 즉 무가와 서정시의 요소를 동시에 가지고 있는 작품이다. 그러니까 <구가>는 서정시이기 이전에 무가였으며, 무가로서 무속의식에 참여했다. 무기는

3) 박동규·김준오, 《현대시론》(서울: 한국방송통신대학교출판부, 1986), 126-127쪽 참조.

기본적으로 제사를 드리는 祭巫와 제사를 받는 神이 설정되어 있으므로 화자와 청자의 역할이 뚜렷하게 드러난다. 제사를 드리는 제무가 신에게 무가를 노래하는 희곡적 상황이 전개된다면 화자는 제무이고 청자는 신이 되는 것이다. 당시 무속의식에 사용되던 <구가>에 이러한 희곡적 상황이 표시되어 있다면 즉, 어떤 상황에서 어느 부분은 누가 부르고 누가 듣는지 표시되어 있다면 화자와 청자를 쉽게 파악할 수 있을 것인데, 아쉽게도 지금 전해지는 <구가>에는 이러한 표시가 없다. 희곡적 표시를 없애고 그냥 묶어서 한 편씩 만들어 11편이 되었다. 따라서 한 편 속에 화자가 다른 노래들이 섞여 있는 것이다. 그래서 한 편 속에도 사용된 피아의 인칭 구분이 힘들고 앞뒤 내용도 잘 맞지 않는 부분이 많아 보인다.

지금 <구가>의 희곡적 상황을 복원해낸다면 화자와 청자를 명확히 구분하여 담화 구조를 잘 파악할 수 있을 것이다. 그러면 나아가 서정시의 가능한 담화유형을 몇 가지 도출해낼 수도 있다. 그래서 본고는 <구가>의 희곡적 상황에 관심을 갖게 되었고, 희곡적 상황의 복원으로부터 서정시의 담화 구조를 파악하고, 나아가 담화 구조의 효과와 거기서 발전되는 서정시의 담화유형을 파악하는 목적을 갖게 되었다.

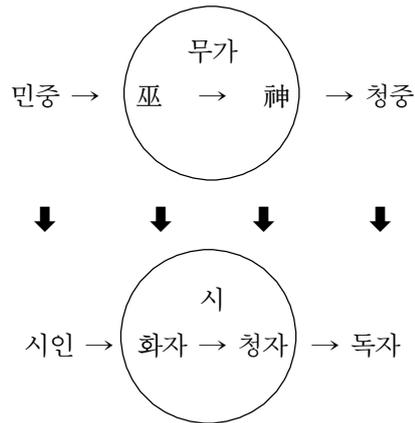
그런데 <구가>의 희곡적 상황을 복원하는 자료를 살펴보았으나 학자마다 견해가 다른 부분이 많아서 정확한 복원은 어렵다는 것을 밝혀둔다. 이미 섞여지고 훼손되었으니 복원을 지향할 뿐 정확은 기대할 수 없다. 정확한 복원이 목표가 아니라 있을 수 있는 희곡적 상황과 그로부터 발전된 서정시의 담화 구조를 파악하는 것이 더욱 의미 있는 작업이라고 생각한다.

## II. 巫歌 → 서정시로 본 <구가>의 담화 구조

<구가>는 본래 先秦時代 楚나라 민간에서 유행하던 巫歌인데, 조정에 서 추방된 屈原이 초나라 민간에 떠돌다가 이를 보고 그 가사가 너무 비

루하여 개작하였다고 전해지는 작품이다. 한차례 문인의 손을 거쳤지만 여전히 원시무가의 원형을 어느 정도 보존하고 있으므로 이를 巫俗儀式에서 사용된 舞曲이라는 차원에서 접근하여 그 담화 구조를 살펴볼 수 있다.

무속의식에서 巫가 신에게 巫歌를 노래 부르고 이를 청중이 듣는 희곡적 상황이 연출될 때, 무가의 의사전달 과정은 민중 → 巫 → 神 → 청중의 4단계로 진행된다. 이를 시의 4단계 담화 과정에 접목시키면 아래 <그림 1>과 같이 나타낼 수 있다.



<그림 1> 무가와 시의 담화 과정

일반적으로 원시무가의 일차적 생산자는 집단민중이라 할 수 있다. 고대 인류는 인간의 생로병사와 길흉화복을 관장하는 신이 존재한다고 믿었고, 이 신들을 섬기는 의식을 거행하였으며, 그 의식에 무가를 사용하였다. 그 무가는 일반 민중의 공통적인 문제를 해결하거나 소원하는 내용으로 구성되기 때문에 어떤 특정한 작가에 의해 쓰여지거나 어떤 특정한 시기에 지어지는 것도 아니다. 오랫동안 구전되어 오면서 많은 사람들에게 의해 지어진 민중의 공동 작품이다. 그러므로 무가의 생산자는 일반 민중이 된다. 이는 시의 담화 과정에서 시인의 역할과 같다. 그리고 무가의 텍스트 안에는 기본적으로 祭巫가 소망하는 메시지를 神에게 전달하는 일종의

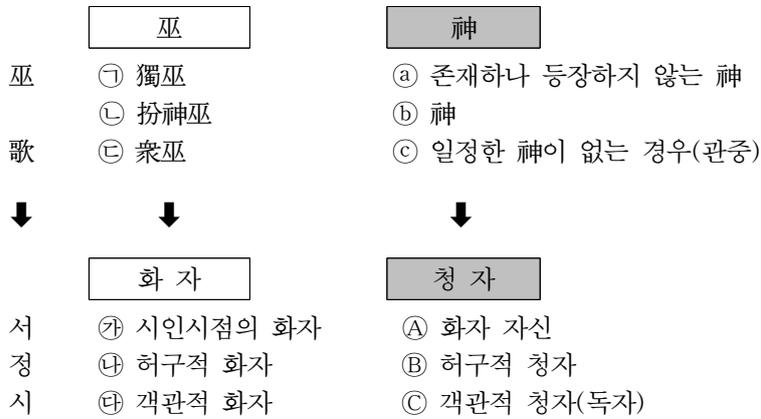
담화가 존재한다. 이때 무가의 제무는 시의 화자, 무가의 신은 시의 청자와 같은 역할을 한다. 이러한 무속의식을 지켜보는 무가의 청중은 시의 독자에 해당한다.

그런데 실제로 무속에서 祭巫에 의해 신에게 메시지가 전달되는 방식은 다양하다. 무가의 舞曲 형식을 크게 세 가지로 분류하면, 獨唱獨舞, 對唱對舞, 合唱合舞 등이 있다. 독창독무는 제무 혼자 나와서 무가를 부르고 춤추는 형식이고, 대창대무는 제무와 신이 동시에 나와서 무가를 번갈아 演行하는 형식이며, 합창합무는 여러 명의 제무(衆巫)가 동시에 나와서 무가를 연행하는 형식이다. 나아가 제무의 형태와 신의 등장 유무로 구분할 수 있다. <구가>의 경우, 우선 제무의 형태는 아래 <그림 2>와 같이 ㉠ 獨巫, ㉡ 扮神巫, ㉢ 衆巫 등이 나타난다. ㉠은 제무가 의뢰자인 민중의 의지와 소망을 충실히 대리하는 임무만 수행하며 자신이 다른 신으로 扮演하지 않은 경우로써, 제무 혼자 나와서 무가를 부르고 춤춘다는 의미에서 독무라고 하였다. ㉡은 제무가 의뢰자인 인간을 대리하는 임무를 수행하면서도 자신이 대상신과 관련된 또 다른 신으로 연행하는 경우로써, 제무 자신이 어떤 신으로 扮演한다는 의미에서 분신무라고 하였다. ㉢은 특별히 정해진 제무가 따로 없이 참여한 모든 무가 合唱合舞하는 경우로써, 다수의 제무가 무곡에 참여한다는 의미에서 중무라고 하였다.

한편, 신의 등장 유무에 따라 분류하면, ㉠ 존재하나 나타나지 않는 神, ㉡ 신이 직접 등장하는 경우, ㉢ 일정한 神이 없는 경우 등이 있다. ㉠은 제무가 섬기는 대상신이 분명히 존재하지만 무대에는 등장하지 않은 유형이다. ㉡은 신으로 扮神한 神格이 무대에 직접 등장하는 유형으로써 주로 祭巫와 唱舞를 주고받는 對唱對舞에 참여한다. ㉢은 특별히 정해진 대상신이 없는 유형을 말한다.

무가의 민중 → 巫 → 神 → 청중의 4단계로 진행되는 의사전달 과정은 시의 시인 → 화자 → 청자 → 독자의 4단계로 진행되는 담화 과정으로 접목시킬 수 있듯이 무가의 무는 시의 화자 역할을 하고, 무가의 신은 시의 청자 역할을 한다고 볼 수 있다. 그러면 제무의 다양한 형태는 서정시

의 화자유형이 되고, 신의 유무에 따른 분류는 서정시의 청자유형이 된다. 이러한 관계를 나타내면 다음과 같다.



<그림 2> 巫 : 神 → 화자 : 청자의 관계

㉠ 독무는 제무 혼자 나온다는 점에서 독무라고 하였지만 제무가 의뢰자인 민중의 의지와 소망을 충실히 대리하는 임무를 수행하며 민중을 대리하는 입장에서 있으므로 시점에서 제무는 민중과 거의 동일선상에 놓여 있다. 이는 서정시에서, 시인의 시점에서 “시인의 육성에 가까운 목소리로 자신의 정서와 사고를 표출하는”<sup>4)</sup> ㉣ 시인시점의 화자로 대치할 수 있다. ㉡ 분신무는 제무 자신이 제사의 대상신이나 다른 신으로 扮神되어 등장함으로써 허구적인 목적을 지향한다는 점에서 서정시의 ㉤ 허구적 화자로 대치할 수 있다. ㉢ 중무는 영신곡과 송신곡처럼 다수의 제무가 참여하여 무속장면의 분위기나 배경을 노래하므로 묘사에 객관성을 띠는 점에서 서정시의 ㉥ 객관적 화자로 대치할 수 있다. 한편, 신의 측면에서 ㉠ 존재하나 등장하지 않는 신의 경우는 제사의 대상신이 무대에 등장하

4) 전도현, <소월 시의 담화 구조 연구>, 《한국근대문학연구》 제3집, 2002년, 188쪽 참조. 본고의 시인시점의 화자, 허구적 화자, 객관적 화자, 화자 자신 등의 용어도 여기서 따왔다.

지 않음으로써 무대에서는 제무 자신이 청자가 될 수밖에 없는 담화 구조이다. 이는 서정시의 청자가 ㉠ 화자 자신이 되는 경우로 대치할 수 있다. ㉡는 제사의 대상신이 무대에 직접 등장하는 경우로써 제사의 효과적인 목적에 도달하기 위해서 가상적인 신을 등장시킨 경우이므로 서정시의 ㉢ 허구적 청자로 대치할 수 있다. ㉣ 일정한 신이 없는 경우는 청자의 위치에 있어야 할 신이 따로 주어지지 않았으므로 청자는 결국 청중이 될 수밖에 없는 담화 구조로써 다수의 막연한 대상이 청자가 되는 서정시의 ㉣ 객관적 청자로 대치될 수 있는데, 이 경우는 결국 독자가 청자가 되는 셈이다.

위와 같이 대치해 두면 조합될 수 있는 모든 경우는, 무가의 전달과정에서는 ㉠, ㉡, ㉢에서 → ㉠, ㉡, ㉢로 각각 9개의 순서쌍이 나온다. 마찬가지로 서정시의 화자유형과 청자유형을 조합하면, 역시 ㉠, ㉡, ㉢에서 → ㉠, ㉡, ㉢로 각각 9개의 순서쌍이 나올 수 있다. 이렇게 이론적으로는 모든 조합이 가능하지만 실제 작품에서는 나타나지 않은 조합이 있고 빈도의 차이도 있다. 이제 <구가> 11편을 수록 순서에 따라 배열하여 화자 및 청자 유형, 舞曲形式을 나타내면 다음과 같다.

<표 1> 巫·神에 따른 <구가>의 화자 및 청자 유형

편 명	巫	화 자	神	청 자	舞曲形式
東皇太一	㉠獨巫	㉡시인시점의 화자	㉠존재하나 등장하지 않는 神	㉠화자 자신	獨唱獨舞
雲中君	㉠獨巫	㉡시인시점의 화자	㉠존재하나 등장하지 않는 神	㉠화자 자신	獨唱獨舞
湘君	㉡扮神巫	㉢허구적 화자	㉠존재하나 등장하지 않는 神	㉠화자 자신	獨唱獨舞
湘夫人	㉡扮神巫	㉢허구적 화자	㉠존재하나 등장하지 않는 神	㉠화자 자신	獨唱獨舞
大司命	祭巫 神	극적 화자	神 祭巫	극적 청자	對唱對舞
少司命	㉠獨巫 (助巫)	㉡시인시점의 화자	㉠존재하나 등장하지 않는 神	㉠화자 자신	獨唱獨舞

東君	祭巫 神	극적 화자	神 祭巫	극적 청자	對唱對舞
河伯	祭巫 神	극적 화자	神 祭巫	극적 청자	對唱對舞
山鬼	㉠扮神巫	㉡허구적 화자	㉢존재하나 등장하지 않는 神	㉣화자 자신	獨唱獨舞
國傷	㉠獨巫	㉡시인시점의 화자	㉢존재하나 등장하지 않는 神	㉣화자 자신	獨唱獨舞
禮魂	㉤衆巫	㉥객관적 화자	㉦일정한 神이 없는 경우(衆神)	㉧객관적 청자(독자)	合唱合舞

위의 <표 1>에서 <대사명>, <동군>, <하백> 등은 대창대무 형식으로 제무와 신이 동시에 등장하여 노래를 주고받는 형식이므로 상호 화자와 청자의 역할을 번갈아 한다는 의미에서 극적 화자와 극적 청자라고 할 수 있다. 이상의 화자 및 청자가 조합되는 유형을 다시 귀납하면 다음 4가지로 정리된다.

<표 2> 화자와 청자에 따른 <구가>의 담화유형

巫	화 자	神	청 자	담화유형	편 명
㉠獨巫	㉡시인시 점의 화자	㉢존재하나 등장하지 않는 神	㉣화자자 신	독백적 담화	<동황태일> <운중군> <소사명> <국상>
㉠扮神巫	㉡허구적 화자	㉢존재하나 등장하지 않는 神	㉣화자자 신	허구적 담화	<상군> <상부인> <산귀>
祭巫 神	극적 화자	神 祭巫	극적 청자	극적 담화	<대사명> <동군> <하백>
㉤衆巫	㉥객관적 화자	㉦일정한 神이 없는 경우	㉧객관적 청자(독 자)	객관적 담화	<예혼>

위의 <표 2>에서 첫째, 무가의 ㉠독무가 ㉡존재하나 등장하지 않는 신에게 노래하는 경우는 곧 서정시의 ㉢시인시점의 화자가 ㉣화자자신에게 발화하는 경우가 된다. 이러한 서정시는 결국 시인이 자신에게 발화하는 형식이 되므로 독백적 담화라고 할 수 있다. 둘째, 무가의 ㉤분신무가 ㉥존재하나 등장하지 않는 신에게 노래하는 경우는 곧 서정시의 ㉦허구적 화자가 ㉧화자자신에게 발화하는 경우가 된다. 이러한 서정시는 가상의 인물에 의한 발화와 청취로 이루어진다는 점에서 허구적 담화라고 할 수 있다. 셋째, 무가에서 제무와 신이 동시에 등장하여 노래를 주고받는 경우는 곧 서정시의 극적 화자와 극적 청자가 되고, 이러한 서정시의 담화를 극적 담화라고 할 수 있다. 넷째, 무가의 ㉨중무가 ㉩일정한 신이 없는 불특정 다수에게 노래하는 경우는 곧 서정시의 ㉪객관적 화자가 ㉫객관적 청자에게 발화하는 객관적 담화라고 할 수 있다. 이렇게 4가지로 분류한 다음, 각 담화유형에 해당되는 편명을 우측에 열거하였는데, 다음 장에서 이들을 구체적으로 분석하고자 한다.

### III. <구가>의 담화유형 분석

#### 1. 독백적 담화

<동황태일>은 그 사당이 동쪽에 있는 하늘의 존신에게<sup>5)</sup> 제사지내는 노래인데, 가사는 모두 무의 唱詞로 이루어져 있으며 동황태일의 창사 부분은 없다. 창사는 제사지낼 때의 엄숙하고 경건한 분위기와 신을 섬기는 女巫의 지극한 공경심이 나타날 뿐, 어디에도 신의 개입이 드러나지 않는다. 15행 모두 처음부터 끝까지 陽韻의 一韻到底로 이루어진 단편이란 점도 獨巫의 창사임을 뒷받침해 준다. 제15행의 ‘君’이 동황태일을 가리키지

5) 《楚辭集注·九歌·東皇太一》: 太一, 神名. 天之尊神, 祠在楚東, 以配東帝, 故云東皇.

만 동황태일의 창사는 끝내 없다. 이 노래가 <구가>의 첫머리에 배치되어 있고, 동황태일이 모든 신의 우두머리 역할을 하기 때문에 전통적으로 <구가> 전편의 迎神曲으로 본다. 이를 영신곡으로 본다면 특정 신에 대한 노래로서 전편의 영신곡으로 삼은 셈이다. 창사에 신이 등장하지 않지만 제시지내는 대상신은 분명히 존재한다. 즉 대상신이 분명히 존재하지만 무대에 등장하지 않는 경우이다. 이때 화자는 제무이고 청자는 무대에 등장하지 않는 신이다. 작품에 화자만 발화하고 들어주는 청자가 드러나지 않는다면 결국 표면상 화자가 말하고 화자 자신이 들을 수밖에 없는 일방적 담화 구조이며, 이는 서정시의 전형적인 형태인 독백적 담화 구조라고 할 수 있다.

<운중군>은 雲神에게 제사지내는 노래인데, 모두 제무의 唱詞로 이루어져 있으며 운신의 창사 부분은 없다. 운신이 무대에 등장하지 않으므로 운신의 창사 부분도 나타나지 않는 것이다. 제무가 목욕재계하여 운신을 맞이하고(迎神), 드디어 잠시 무에 몸을 강림하여(接神), 운신을 기쁘게 해 드리는 唱舞를 하는 사이(娛神), 금새 구름 속으로 올라가 헤어짐을 한탄하는(送神) 내용으로 구성되어 있다. 靑木正兒는 이를 主祭者(祭巫)가 종교적 치성을 드리는 방식으로 간주했고,<sup>6)</sup> 孫作雲도 신이 나타나지 않고 단지 女巫가 찬탄하는 창사로 보고 있어<sup>7)</sup> 제무의 독창으로 보는 점은 기본적으로 일치한다. 제3행, 제9행의 ‘靈’과 제13행의 ‘君’은 모두 운신을 가리키며 무가 신을 부르는 호칭이며, 무를 가리키는 호칭은 없다. 그러므로 신이 전혀 개입되지 않는 제무의 독창으로 볼 수 있다. 이러한 담화 구조를 서정시의 관점에서 보면 시적 자아가 자신에게 발화하는 형식이 되며, 시적 자아는 대개 시인 자신이 되므로 결국 시인이 퍼소나(탈)를 만들어 자신에게 발화하는 독백이 되는 것이다.

6) 靑木正兒 著 孫作雲 譯, <楚辭九歌之舞曲的結構>, 《中國文學史論文選集》(一)(臺北: 學生書局, 1978), 190-191쪽 참조.

7) 孫作雲, <楚辭九歌之結構及其祀神時神·巫之配置方式>, 《文學遺產》增刊 제8집, 29쪽.

<少司命>은 인류의 자손과 어린이의 생명을 주관하는 여신에게 제사지내는 노래이다. 이 편은 역대로 피아의 구분이 가장 어려운 것으로 지적되었다. 문제는 가사가 문답의 형식을 취하고 있어 서로 다른 두 사람이 등장하는 것 같은데, 내용은 소사명이 등장하지 않는다는 데 있다. 그래서 제무와 신의 대화 형식으로 볼 수 없는 것이다. 이에 靑木正兒는 서로 다른 두 사람을 祭巫와 助巫로 구분하여<sup>8)</sup> 이 문제를 해결하고자 했다. 그러나 이 경우에도 청자가 되어야 할 소사명은 무대에 등장하지 않는 것으로 보아야 한다. 화자는 主巫 또는 助巫로 표시하고 숨어있는 청자 소사명을(少司命)으로 표시하면 다음과 같이 나타낼 수 있다.

화자 : 主巫	청자 : (少司命)
秋蘭兮麝燕,	秋蘭과 궁궁이는
羅生兮堂下.	집아래에 늘어져 피었고
綠葉兮素枝,	푸른 잎사귀 흰 가지들
芳菲菲兮襲予.	향기가 자욱히 나를 감싸네.
화자 : 助巫	청자 : (少司命)
夫人自有兮美子,	만인은 각기 사랑하는 사람이 있는 것을
蓀何以兮愁苦?	임께서는 어이하여 시름하시나?
.....	.....
.....	.....
화자 : 主巫	청자 : (少司命)
與女沐兮咸池,	임과 더불어 咸池에서 목욕하고
晞女髮兮陽之阿.	임의 머리 양지 언덕에서 말리려 해도
望美人兮未來,	바라보아도 고운 그대는 끝내 안 오시니
臨風愴兮浩歌.	바람맞으며 실성한 듯 큰 소리로 외치노라.

8) 靑木正兒 著 孫作雲 譯, <楚辭九歌之舞曲的結構>, 《中國文學史論文選集》(一) (臺北: 學生書局, 1978), 198쪽.

화자 : 助巫	청자 : (少司命)
孔蓋兮翠旒,	공작새 꼬리로 수레 덮고 비취 깃으로 깃발 삼아
登九天兮撫彗星.	임은 구천에 올라 혜성을 어루만지시네.
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.

## &lt;少司命&gt;

위와 같이 <소사명>은 主巫와 助巫가 번갈아 가면서 소사명을 추구하는 가사로 볼 수 있다. 이때 주무는 남무, 조무는 여무로 가정할 수도 있겠다. 그러나 두 巫의 한결같은 열망에도 불구하고 “바라보아도 고운 그대는 끝내 안 오시니(望美人兮未來)”라는 탄식처럼 소사명은 결국 무대에 등장하지 않는다. 이때 등장하는 두 무는 화자와 청자의 관계가 아니라 다같이 화자의 신분으로서 소사명을 향하여 노래하고 있다. 두 화자는 분명 소사명에게 노래하고 있으나 정작 들어주어야 할 소사명은 등장하지 않는다. 그가 실제 경청하고 있는지 알 수도 없다. 독자는 소사명이라는 청자의 존재감은 느낄 수 있으나 볼 수도 없고 그의 노래를 들을 수도 없다. 청자가 등장하지 않고 아무런 반응도 없으니 그들만의 독백이요 하소연이다. 그럼에도 이 노래는 소사명의 형상과 직분 및 권능을 잘 묘사하였으며, 특히 신에 대한 공경심과 신을 추구하는 인간의 간절함이 유감없이 발휘되었다. 소사명이 등장하는 것보다 그 절실함이 오히려 배가되는 효과를 거두었다. 신이 등장하지 않아도 그의 존재감이 떨어지지도 않고 모습을 보이지 아니한 신에 대한 추구하고 갈망이 커질수록 오히려 신의 카리스마가 커지는 효과를 거두고 있기 때문이다. 이는 1인칭 독백체가 주는 특이한 효과라고 할 수 있는데, 굴원이 <離騷>에서 懷王을 흠모하는 장면에서 이런 유형을 원용한 이래, 戀君歌詞의 대표적인 표현수단으로 계승·발전한 것으로 보인다.

<國殤>은 나라를 위해 싸우다 죽은 영령을 추모하는 노래이다. 창사의 내용으로 보아, 추모 받는 대상귀신은 등장하지 않고 추모하는 제무 혼자

창무하는 독창독무로 볼 수 있다. 가사에서 인칭대명사는 두 번의 ‘余’와 한번의 ‘子’가 사용되었다. 제5행의 “우리 陣地 유린하고 우리 대열 짓밟으니(凌余陣兮躐余行)”에서 ‘余’는 추모하는 주체인 초나라 민중을 가리키고, 무속의식에서는 제무가 민중을 대리하는 역할을 하기 때문에 ‘余’는 곧 제무 자신을 가리킨다. 또 마지막 제18행의 “그대들 혼백은 못 英靈 중의 으뜸이어라(子魂魄兮爲鬼雄)”에서 ‘子’는 추모 받는 영령(대상귀신)을 가리키지만 창사가 바로 여기서 끝나고 영령은 시종 무대에 나타나지 않는다. 이 경우, 화자는 제무이고 청자는 존재하나 등장하지 않는 영령이다. 화자만 전면에서 나타나고 청자는 숨어있기 때문에 이것도 담화유형상 제무 1인칭의 독백체에 가까운 형태라고 할 수 있다. 가사의 정감을 보면, 전장의 悲壯慷慨한 분위기를 연출함으로써 찬탄과 한탄이 주된 정서를 이루고 있어 화자 중심의 발화라고 할 수 있고, 가사의 내용도 치열한 전쟁 장면과 장렬하게 전사한 전쟁영웅 형상을 묘사하는 데 초점을 두고 있어 사건의 전달을 중시하는 발화로 보인다.

## 2. 허구적 담화

<湘君>과 <湘夫人>은 모두 초나라에 있는 湘水의 신에게 제사지내는 노래이다. 그런데 원시무가가 생산되는 과정에서 舜임금과 그의 妃인 娥皇과 女英의 전설이 도입되면서 상군은 순임금, 상부인은 아황과 여영을 가리키게 되었다. 가사의 내용이 비교적 복잡하지만 <상군>은 상부인이 상군을 추모하는 창사로써 상군의 개입이 없고, 또 <상부인>도 상군이 상부인을 추모하는 창사로써 상부인의 개입이 없는 내용으로 볼 수 있다. 이렇게 보고, 무속의 演行 의식을 배치하면, <상군>은 상부인으로 장식한 제무가 唱舞하고, <상부인>은 상군으로 장식한 제무가 창무하는 형식이 된다. 이때 상부인으로 장식한 제무와 상군으로 장식한 제무는 모두 그 자신이 또 다른 신으로 연출한다. 이는 앞서 <동황태일>이나 <운중군>의 제무가 인간의 대리자로서 연행하는 경우와 다른 것이다.

화자와 청자의 관계에서 화자는 인간을 대리하는 분신무가 되고, 청자는 <상군>에서는 무대에 등장하지 않는 상군, <상부인>에서는 역시 무대에 등장하지 않는 상부인이 된다. 두 편 모두 독창독무의 형식이고 가사의 내용이나 정서가 비슷하다. 다만 <상군>은 화자의 심리묘사에 치중한 반면 <상부인>은 화자 주변의 환경묘사에 치중한 면이 있다.

<상군>은 창사의 내용으로 보아 제무가 상부인으로 扮神하여 창무하는 독창독무의 형식을 취하고 있다. 1인칭의 ‘余’가 4회, ‘湄’가 2회, 2인칭의 ‘君’이 3회 사용되었는데, ‘余’와 ‘湄’는 분신무인 상부인을 가리키고 ‘君’은 대상신인 상군을 가리킨다. <상부인>은 상군을 가리키는 1인칭의 ‘予’가 2회, ‘余’가 3회 사용되었고 2인칭은 사용되지 않았다. 다만 상부인을 지칭하는 ‘帝子’, ‘佳’, ‘公子’, ‘佳人’ 등이 각각 1회씩 사용되었지만 상부인이 무대에 등장하는 창사 부분은 없다. 두 노래는 사용된 인칭대명사의 빈도를 보더라도 1인칭 화자 중심의 노래임을 알 수 있고, 가사의 내용과 정서도 화자 중심의 발화임이 드러난다. 전편의 내용을 통해 상군 또는 상부인을 백방으로 추구하나 결국 만나지 못하자 임에게 선물을 보내면서 위안으로 삼는 모습이 선명하게 드러날 뿐이며, 대상신인 상군 또는 상부인의 형상은 드러나지 않는다. 그러므로 내용에 대한 화자의 정감이 문제될 뿐이며 청자의 입장은 거의 고려되지 않는다고 할 수 있다. “눈물이 가로질러 주르르 흐르나니, 그대를 생각하며 이 가슴 태우네.(橫流涕兮潺湲, 隱思君兮隄側.)”와 같이 상군을 만나지 못하는 화자의 심정이 주요 표현 내용이 되고 화자 중심의 독백 형식과 한탄의 정서가 주류를 이룬다. 화자 자신이 다른 신으로 분신하여 이미 허구적 화자가 되었지만 신으로 행동하지 않고 인간의 입장에 서서 인간의 말을 하고 인간의 정감을 토로할 뿐이다. 그래서 독자는 현실 남녀의 애정시를 읽는 느낌이 들 정도이다.

이처럼 허구화된 분신무가 철저히 인간의 목소리를 낸다면 역시 현실성을 확보할 수 있다. 이는 서정시의 허구적 화자라고 하더라도 시적 자아의 경험과 정감에 충실한다면 얼마든지 현실성을 갖출 수 있음을 말해 준다. 제무가 다른 신으로 분장하였지만 여전히 인간의 목소리를 냄으로써

인간을 대리하는 역할에 충실한다. 이때 청중은 신에게서 인간의 목소리를 듣게 된다. 마찬가지로 서정시에서 이러한 담화 모델을 사용한다면 독자는 시인의 현실적인 정감을 느낄 수 있다. <상군>과 <상부인>은 민중을 대리하는 제무가 분신무의 역할을 하면서도 여전히 민중의 입장에 서서 민중을 대리하는 담화 구조를 가지고 있다. 이러한 담화 구조를 가진 무가가 서정시로 발전한다면 서정시의 화자가 시인과 다른 모습으로 탈바꿈하여 허구적 화자가 되었음에도 여전히 시인의 경험과 정감을 대변하는 담화 구조가 될 수 있다.<sup>9)</sup> <이소>의 환상적 유람 부분에서 허구적 자아가 발화하는 유형은 무가의 허구적 화자가 서정시의 허구적 화자로 발전된 좋은 예라고 할 수 있다. 거기서 허구적 화자가 발화함에도 불구하고 독자는 그 속에서 현실성을 느낄 수 있는 것은 발화내용이 여전히 자아의 경험과 정감을 근거로 하기 때문이다.

<산귀>는 산중의 여신에게 제사지내는 노래인데, 특이하게 여신이 직접 등장하여 公子를 추구하는 내용으로 되어 있으므로 여신으로 분장한 女巫가 독창독무하는 형식으로 보아야 한다. 그래야 내용이 순조롭고 피아의 인칭 구분이 명확해진다. <산귀>는 총27행의 비교적 단편이면서도 여신을 가리키는 ‘予’ 2회, ‘余’, ‘我’, ‘山中人’ 등이 각각 1회씩 사용되었고, 여신의 애인을 가리키는 ‘公子’, ‘君’ 등이 각각 2회, ‘子’, ‘靈’, ‘所思’ 등이 각각 1회씩 사용되어 다른 노래에 비해 인칭의 사용 빈도가 높다. 이렇게 다양한 인칭을 여신이 공자를 사모하고 추구하는 내용으로 보고 위와 같이 정리해야 앞뒤의 연결이 순조롭다. 여신을 섬기는 무가인데 오히려 그 여신이 직접 등장하는 것은 <구가> 가운데 특이한 형식이다. 일반적인 형식은 인간을 대리하는 제무가 화자가 되고 섬김의 대상이 되는 여신이 청자가 되어야 하나 <산귀>는 통상적인 관례에서 벗어나 대상신이 화자

9) 장도준은 허구적인 화자를 허구적 주체로서의 화자와 허구적 객체로서의 화자로 구분하였는데, 그에 의하면 <상군>과 <상부인>의 허구적 화자는 허구적 주체로서의 화자에 해당한다고 할 수 있다. 장도준, 《한국 현대시의 화자와 시적 근대성》(과주: 태학사, 2006), 25쪽.

로 演行하고 있는 것이다. 인간을 대리하는 제무가 화자가 되는 것이 일반적이고 화자의 신분이 현실적이지만 <산귀>는 제무 자신이 여신으로 분장하여 허구화된 모습으로 나타나므로 허구적 화자라고 할 수 있다. 그렇다면 <산귀>의 경우, 화자가 허구화됨으로써 얻을 수 있는 예술적 효과는 무엇인가?

若有人兮山之阿,	마치 사람 같은 것이 산모퉁이에 있는데
被薜荔兮帶女羅,	벽려초 걸치고 女蘿띠를 매었네.
既含睇兮又宜笑,	살며시 결눈질하며 또 웃어 보이니
子慕予兮善窈窕,	그대는 나의 아름다운 모습 사모했어라.
乘赤豹兮從文狸,	붉은 표범 타고 얼룩 이리 데리고
辛夷車兮結桂旗,	辛夷나무 수레 타고 계수나무 깃발 위네.
被石蘭兮帶杜衡,	석란을 걸치고 두형띠를 매고
折芳馨兮遺所思,	향초 꺾어 사모하는 이에게 주리.
.....	.....
.....	.....
君思我兮然疑作,	그대 날 생각하고도 여전히 의심하는 것일까?
雷填填兮雨冥冥,	우렛소리 우르르 비는 캄캄하게 내리고
猿啾啾兮又夜鳴,	잔나비 밤에도 짹짹 울어대네.
風颯颯兮木蕭蕭,	바람은 선들선들 나무는 흔들흔들
思公子兮徒離憂,	그대 생각하며 공연히 시름에 젖나니.

<山鬼>

이 노래는 여신의 초현실적인 애정생활과 낭만적 정서를 잘 묘사하고 있는데, 마치 산중의 여신이 눈앞에 나타나는 것처럼 묘사가 생동적이다. 이는 화자가 스스로 여신의 신분이 되어 발화함으로써 거둘 수 있는 효과일 것이다. 만약 단순히 인간을 대리하는 제무의 입장에서 발화하는 내용이라면 <동황태일>, <운중군>, <소사명> 등에서 보았듯이 여신을 흠모하고 추구하거나 실망하는 인간의 정감이 핵심내용이 되며 여신의 생활과 심정을 구체적으로 표현할 수 없었을 것이다. 여신의 입으로 발화된 그녀

의 모습은 벽려초를 걸치고 여라뿔을 매었으며 석란을 입고 두형을 허리 띠로 장식하고 있으며, 그녀의 심정은 공자를 열렬히 사모하고 그의 사랑을 갈망하나 만날 수 없어 실망하고 좌절하는 소녀의 심정이다. 여신의 구체적인 형상과 여신이 사는 환경은 인간은 눈으로 관찰할 수 없고, 여신의 정감도 인간은 느낄 수 없으므로 초현실적인 전달내용이다. 이러한 전달내용은 인간이나 제무의 입을 통해 발화되기 힘들며 발화된다고 해도 독자의 입장에서는 마치 전설을 듣는 것처럼 너무 꾸며낸 이야기로 들리고 부자연스럽다. 이는 곧 화자가 남의 이야기를 하기 때문인데, 독자는 작중 화자의 경험담은 성실히 경청할 자세가 되어 있으나 작중 화자를 건너 다시 화자의 남에 관련된 이야기를 경청하기엔 심리적 거리감이 있다. <산귀>의 화자는 이미 허구화되었지만 독자는 작중 화자의 발화내용을 경청할 준비가 되어 있고, 또 여신은 자신의 이야기를 하고 있으므로 별 거부감이 없이 수용된다. 이처럼 <산귀>의 생동감은 허구적 화자를 운용함으로써 가져오는 효과라고 할 수 있다. 그렇다면 허구적 화자는 <산귀>와 같이 초현실적인 내용과 낭만적인 정서를 표현하기에 효과적인 발화방법이 된다. 실제 <離騷>, <九章>, <遠遊>에서도 자주 허구적 화자의 발화방법을 사용하여 초현실적인 내용과 낭만적인 정서, 상상이나 환상을 효과적으로 전달하고 있다.

### 3. 극적 담화

<대사명>은 인류의 생명을 주관하는 천신에게 제시지내는 노래이다. 가사의 내용과 피아의 인칭 구별로 보아 두 사람이 주고받는 극적 형식으로 보아야 한다. 1인칭은 ‘吾’ 2회, ‘予’와 ‘余’가 각각 1회씩 사용되었고, 2인칭은 ‘君’ 2회, ‘女’ 1회가 사용되었는데, 제2행에 “나는 어지러이 먹구름을 잡아타고서(紛吾乘兮玄雲)”의 ‘吾’와 제11행에서 “나는 그대와 함께 삼가 빨리 달리면서(吾與君兮齋速)”의 ‘吾’는 1인칭이면서 각각 다른 사람을 가리킨다. 그래서 주체자인 제무와 대상신인 대사명이 번갈아 출연하여

발화하는 극적 형식으로 보아야 앞뒤가 통한다. 전통적으로 제가의 학설도 제무와 대사명의 대창대무 형식으로 보는 데는 이견이 없는 듯하다. 이때 극적 화자가 주는 효과는 무엇인가? 먼저 전문을 화자와 청자에 따라 분리하여 표시하면 다음과 같다.

화자 : 大司命	청자 : 祭巫
廣開兮天門,	하늘 문을 활짝 열어서
紛吾乘兮玄雲.	나는 어지러이 먹구름을 잡아타고서
令飄風兮先驅,	회오리바람 앞세우고
使澍雨兮灑塵.	소나기로 하여금 티끌 씻게 하네.

화자 : 祭巫	청자 : 大司命
君迴翔兮以下,	그대는 꾸불꾸불 내려오시고
躡空桑兮從女.	나는 空桑山을 넘어서 그대를 따라가네.

화자 : 大司命	청자 : 祭巫
紛總總兮九州,	어지러이 많은 九州의 생명들
何壽夭兮在予?	어찌 壽夭의 일이 나한테 달렸느냐?

화자 : 祭巫	청자 : 大司命
高飛兮安翔,	그대는 조용히 날아서 날개치며
乘清氣兮御陰陽.	맑은 바람 잡아타고 음양을 제어하는데
吾與君兮齋速,	나는 그대와 함께 삼가 빨리 달리면서
導帝之兮九坑.	천제님 되시고 九坑으로 올라가네.

화자 : 大司命	청자 : 祭巫
靈衣兮被被,	내 옷은 바람에 나부껴 길게 늘어지고
玉佩兮陸離	패옥은 눈부시게 번쩍이네.
壹陰兮壹陽,	한번은 음이 되고 한번은 양이 됨이
衆莫知兮余所爲.	내가 하는 일임을 사람들은 알지 못하네.

화자 : 祭巫	청자 : 大司命
折疏麻兮瑤華,	神麻의 백옥 같은 꽃을 꺾어
將以遺兮離居.	장차 멀리 떨어져 사는 은자에게 보내리.
老冉冉兮既極,	늙음은 자꾸 다가와서 하마 다하려 하는데
不寢近兮愈疏.	그대 점점 나를 가까이 하지 않고 멀리 하네.

화자 : 大司命	청자 : 祭巫
乘龍兮鱗,	삐걱삐걱 용수레 타고
高駝兮冲天.	드높이 치달아 하늘을 날아가네.

화자 : 祭巫	청자 : 大司命
結桂枝兮延竚,	계수나무 부여잡고 오래 서 있자니
羌愈思兮愁人.	아! 생각할수록 내 마음 슬퍼지나니.

화자 : 大司命	청자 : 祭巫
愁人兮奈何?	내 마음 슬픈들 어이하랴!
願若今兮無虧.	굳은 마음 지금처럼 이지러지지 않기를.
固人命兮有當,	인명이야 본디부터 정해져 있는 것이니
孰離合兮可爲?	뉘라서 만나고 헤어짐을 어이할 수 있으랴.

<大司命>

전문을 화자에 따라 구분해 보니, 대사명의 창사 부분과 제무의 창사 부분이 내용과 정감에서 크게 차이가 나는 것을 알 수 있다. 대사명의 창사 부분에서 전달하는 것은 신의 직분과 권능 및 형상으로써 서사성이 강조되고, 제무의 창사 부분은 신을 추구하나 뜻대로 되지 않는 데서 오는 인간의 숭배, 갈망, 좌절, 체념 등으로써 서정성이 강조되었다. 그래서 각각의 창사 부분을 따로 떼어내어 독립된 두 개의 대본을 만든 다음, 누가 먼저 한꺼번에 노래하고 다음에 다른 사람이 한꺼번에 노래해도 무방할 것 같다. 그만큼 문답성 혹은 즉답성이 약해 보인다. 형식상 상호 화자 ⇄ 청자의 문답체로 되어 있는 것처럼 보이나 실제 내용은 각자의 입장에서 각자의 말을 발화하고 있을 뿐이며 청자로서 상대의 존재를 의식하지 않

거나 간과하는 듯하다. 이런 현상은 <동군>과 <하백>도 마찬가지이다.<sup>10)</sup>

화자가 무대 위에 있는 청자의 존재를 의식하지 않거나 간과한다면 결국 무대 아래 있는 청중을 의식하는 것이다. 이는 무가의 궁극적인 청자가 청중일 수밖에 없는 무가의 특수성에 기인한다고 할 수 있다. 그런데 이러한 모델이 시의 형식에 그대로 적용된다면 시에 극적 화자가 운용된다고 하더라도 궁극적인 청자는 여전히 독자가 될 것이다. 무속의 제무가 바로 청중을 의식하는 것과 같이 서정시의 화자 또한 독자를 깊이 의식하기 때문이다.

#### 4. 객관적 담화

成禮兮會鼓,	제사 의식 갖춰놓고 북을 뚝뚝 울리니
傳芭兮代舞.	파초 서로 건네주며 번갈아 춤을 추네.
媿女倡兮容與.	아리따운 미인 노래하고 사뿐사뿐 춤추네.
春蘭兮秋菊,	봄에 난초 피고 가을에 국화 필 즈음에
長無絕兮終古.	길이길이 끊지 않고 제사 받드옵네.

<禮魂>

<예혼>은 <구가>의 마지막 편으로 전편의 송신곡에 해당하며 衆巫에 의한 합창합무 형식으로 볼 수 있는 노래이다. 모두 5행으로 구성된 이 단편은 피아의 인칭이 사용되지 않았고 무대 위의 화자와 청자의 존재감도 거의 느낄 수 없다. 제사를 올리는 제무가 따로 정해지지 않고, 동시에 제사를 받는 신도 따로 정해지지 않았다. 이 노래가 무속의식에 사용되었다는 발화배경과 제약이 있으므로 무속의식상 화자와 청자를 굳이 지칭하

#### 10) <동군>

제1~9행 화자: 동군, 청자: 제무  
제10~18행 화자: 제무, 청자: 동군  
제19~24행 화자: 동군, 청자: 제무  
제15~18행 화자: 제무, 청자: 하백

#### <하백>

제1~4행 화자: 하백, 청자: 제무  
제5~11행 화자: 제무, 청자: 하백  
제12~14행 화자: 하백, 청자: 제무

려 하면, 지금까지 무속의식에 참가한 모든 제무가 화자가 되고, 지금까지 초청된 모든 신들이 청자가 된다. 그런 의미에서 이 노래는 무속의식상 합창합무로 보게 된다. 그렇더라도 이 구도에서는 무대 위의 화자와 청자의 존재감이 떨어지거나 심지어 무의미하게 된다. 그러면 결국 누가 말하고 누가 듣는가? 이 경우 유의미한 존재는 곧 무가의 생산자인 집체민중과 무가의 궁극적 향유자인 청중일 수밖에 없다. 집체민중이 생산해서 청중이 듣고 즐기는 것 자체가 중요하며, 그 가운데 활동하는 衆巫는 전달자에 불과하다.

그러나 만약 무가라는 제약에서 벗어나거나 무가라는 선입관을 두지 않는다면 화자는 관찰자적 시점에서 사건이나 배경을 객관적으로 설명하는 서정시의 화자가 될 것이다. 그러한 발화배경이 주어진다면 이 노래는 화자도 청자도 뚜렷이 드러나지 않는 객관적 담화가 된다. 이러한 담화구조는 작가와 독자 사이에 있는 작중 화자와 청자의 개입이 극도로 절제되는 작품이 된다. 그래서 <예혼>의 담화모델을 시에 도입한다면 객관적 사건이나 경물, 배경이나 분위기를 묘사하는 山水自然詩나 詠物詩 등을 만들어낼 것이다. 필경 다음과 같은 시들도 나올 것이다.

空山不見人,	빈산엔 사람이 보이지 않고
但聞人語響.	단지 사람들의 웅성은 소리만 들리네.
返景入深林,	저녁 햇빛이 깊은 숲에 들어가다
復照青苔上.	다시 푸른 이끼 위를 비추네.

王維 <鹿柴>

千山鳥飛絕,	은 산엔 새 한 마리 날지 않고,
萬徑人蹤滅.	은 길엔 사람 자취 하나 없네.
孤舟蓑笠翁,	외로운 배엔 도롱이 샷샷 쓴 늙은이,
獨釣寒江雪.	홀로 낚시하네, 차가운 강엔 눈이 내리고.

柳宗元 <江雪>

## IV. 결 론

무가는 희곡적 요소가 분명하여 담화 구조를 쉽게 분석할 수 있는 반면에 서정시는 희곡적 요소가 작품 속에 깊이 숨어있거나 모호하여 담화 구조를 쉽게 분석할 수 없는 양식적 특성이 있다. 그런데 <구가>는 祭神巫歌에서 문인의 손을 거친 작품이므로 무가에서 서정시로 발전된 것이며, 그 속에는 무가와 서정시의 요소를 동시에 간직하고 있다. 그래서 본고는 <구가>의 담화 구조를 분석함으로써 무가에서 서정시로 발전될 때 나타날 수 있는 다양한 담화유형과 그 유형의 문학적 효과를 검토하고자 했다.

우선 <구가>가 무가일 때의 담화 구조와 서정시로 진행될 때의 담화 구조를 비교·분석해 보았다. 무가의 민중 → 巫 → 神 → 청중의 4단계로 전달되는 과정이 서정시의 시인 → 화자 → 청자 → 독자의 4단계로 전달되는 과정이 될 때, 무가의 무와 신이 서정시의 화자와 청자로 전환된다. 그리고 무가에서 제무의 형태와 신의 등장 유무에 따라 각각 3종으로 분류하면, 제무 유형 3종은 서정시의 화자 유형 3종으로, 신의 유무 유형 3종은 서정시의 청자 유형 3종으로 대응된다. 이들을 <구가> 11편에 대입시켜 보니, 담화유형은 독백적 담화, 허구적 담화, 극적 담화, 객관적 담화 등 4가지로 귀납되었다.

다음 이 4가지 담화유형에 따라 대상작품을 분석함으로써 각 담화유형의 특징과 묘사 효과를 검토하였다. 독백적 담화는 <동향태일>, <운중군>, <소사명>, <국상> 등이 해당하는데, 화자만 드러나고 청자는 표면에 드러나지 않으므로 결국 시적 자아가 자신에게 발화하는 독백체가 되며, 서정시의 전형적인 담화 구조이다. 이는 나타나지 않는 대상을 일방적으로 추구·갈망하거나 흠모의 정을 잘 표출하면서도 대상이 나타나지 않으면서도 그 존재감이 오히려 부각되는 효과가 있다. 그래서 <이소>와 후세 연군계가사의 담화 유형으로 널리 사용될 수 있었다. 허구적 담화는 제무가 가공의 신으로 분장해서 노래하는 담화 구조인데, <상군>과 <상

부인>은 제무가 다른 신으로 분장해서 노래하고 있지만 신의 목소리가 아니라 여전히 인간의 목소리를 내고 있다. 이는 서정시의 허구적 화자가 시인의 모습과 전혀 다른 가공의 인물이지만 여전히 시인의 목소리를 냄으로써 현실성을 확보하는 모델로 발전될 수 있다. <산귀>는 제무 자신이 여신으로 분장하여 여신의 모습과 심정, 생활환경 등을 효과적으로 반영하고 있다. 이러한 담화유형이 서정시에 원용되면 초현실적인 내용이나 낭만적인 정서를 효과적으로 표현할 수 있다. 독자는 화자가 허구적인 인물이라도 작중 화자의 이야기에는 귀를 기울이기 때문이다. <대사명>, <동군>, <하백>에 나타난 극적 담화는 제무와 신이 동시에 등장하여 문답하는 형식으로 되어 있으나 실제 내용은 각자 청중을 의식한 노래에 불과하다. 이런 담화유형이 서정시에 적용되면 시인이 표면적으로는 대화체를 사용하나 실제로는 독자를 겨냥하는 유형이 될 것이다. <예혼>에 나타난 객관적 담화는 화자와 청자의 개입이 극도로 절제된 서정시의 유형으로 발전할 수 있다.

이상에서 무가의 담화유형이 서정시의 담화유형으로 발전될 수 있음을 보았다. 이는 <구가>가 무가에서 서정시로 발전했고, 무가이면서 동시에 서정시이기 때문인데, <구가>로부터 양자를 비교·분석하고 서정시에 사용될 수 있는 4가지 담화유형도 도출하였다. 그러면 다음 단계로 4가지 담화유형이 실제 서정시에서 구체적으로 어떻게 적용되었는지 검토하는 작업이 필요할 것이다. 물론 간간이 각 담화유형의 효과를 언급하기도 했지만 더욱 심도 깊은 연구가 필요하다. 먼저 곽원의 다른 작품을 검토하는 것이 좋겠으며, 이는 추후 과제로 미뤄둔다.

#### <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.
- 呂晴飛, 《屈原詩歌評賞》(北京: 中國婦女出版社), 1991.
- 程嘉哲, 《九歌新注》(成都: 四川人民出版社), 1982
- 薛恭穆, <楚辭中人稱代詞的用法>, 《言語文字研究專集》, 上海古籍出版社, 1986.
- 沈成鎬, <屈賦의 藝術性 研究>, 成均館大學校 博士論文, 1994.
- 박성석·조구호, <한·중 무속의례 비교연구>, 《비교민속학》 30집, 2005.
- 김준오, 《시론》(제4판; 서울: 三知院), 1999.
- 박동규·김준오, 《현대시론》(서울: 한국방송통신대학교출판부), 1986.
- 전도현, <소월 시의 담화 구조 연구>, 《한국근대문학연구》제3집, 2002.
- 青木正兒 著 孫作雲 譯, <楚辭九歌之舞曲의 結構>, 《中國文學史論文選集》(一)(臺北: 學生書局), 1978.
- 孫作雲, <楚辭九歌之結構及其祀神時神·巫之配置方式>, 《文學遺產》增刊 제8집.

### <中文提要>

<九歌>本來是一種祭神巫歌, 經過文人屈原的修改變成爲11篇抒情詩. 因此, 它里面兼有巫歌和抒情詩的特點. 本文對巫歌<九歌>和抒情詩<九歌>的對話體系作了如下的分析研究:

巫歌的一系列群衆→巫→神→聽衆的過程成爲抒情詩的一系列詩人→話者→聽者→讀者的過程. 巫歌的巫和神就是抒情詩里面的話者和聽者. 祭巫的類型分爲獨巫、扮神巫、衆巫, 抒情詩的話者也就分爲三種, 神巫的類型分爲三種, 抒情詩的聽者也就分爲三種. 根據三種話者和三種聽者的結合方式來分析<九歌>, 會得到四種對話類型: 獨白性對話、虛構性對話、劇性對話、客觀性對話.

獨白性對話是只見話者而不見聽者, 結果抒情自我就對自我說話, 是常見

的抒情形式. 虛構性對話是由扮神巫唱巫歌的, 可見於<湘君>、<湘夫人>、<山鬼>等三篇, 很有利於超現實或浪漫的內容. 劇性對話是由祭巫和神巫一起進行對話, 可見於<大司命>、<東君>、<河伯>等三篇. 實際上祭巫和神巫都向聽眾說話了. 客觀性對話是由衆巫唱巫歌, 只見於<禮魂>一篇, 是一種很適合話者和聽者不出現的抒情詩類型.

주제어 : 담화 구조, 화자, 청자, 담화유형, 독백적 담화, 허구적 담화, 극적 담화, 객관적 담화