

## 『진본 청구영언』 내 평시조에 나타나는 여성적 목소리와 그 의미

남정희\*

<차 례>

- I. 문제 제기
- II. 여성적 목소리의 범위와 작품의 존재 양상
- III. 여성적 목소리의 두 지향과 질감의 차이
- IV. 여성적 목소리 출현의 시조사적 문맥과 의미
- V. 맺음말

### <국문초록>

이 글에서는 시조의 화자 연구를 통해 이루어진 성과와 한계를 인식하고 조선 후기 평시조에 나타나는 여성적 목소리의 일단을 검토해 보고자 했다. 18세기 전반 가장 중요한 시조 텍스트인 『청구영언』에 나타나는 시조 작품에 대한 세밀한 분석을 통하여 여성적 목소리의 실체를 드러내고자 하였다. 효과적인 논의의 전개를 위해서 시조 작품 속에 나타나는 화자의 메시지 전달이 누구를 지향하느냐에 따라서 화자 지향의 목소리와 청자 지향의 목소리로 나누어서 그 모습을 고찰하였다.

화자 지향의 여성적 목소리가 나타나는 시조에서 시적 화자가 처해 있는 상황은 님과의 이별을 전제로 하고 있다. 이 경우에 화자는 자신이 청자가 되는 내적 독백을 하게 되어서 주관적인 감정을 솔직하게 드러낸다. 반면에 청자 지향의 여성적 목소리는 화자 지향의 여성적 목소리와는 다른 정서적 울림을 지닌다. 화자보다는 청자를 지향하는 작품들에서는 그 화자의 시선은 주관보다는 외부로 돌려져 있고 발화 문맥 속에서 때로는 가정된 청자와 대화하려는 태도를 보이며 여성적인 정조

\* 이화여자대학교

나 감상은 약해졌다.

18세기 전반 무렵에 향유된 평시조에 나타나는 이러한 여성적 목소리는 달라진 문학관습과 가창 환경 속에서 일정한 의미를 형성한다. 이 여성적 목소리에는 개인적 자아와 더불어서 사회적인 것, 즉 여성이 결합된다. 그리고 유교적 남성 지배 이데올로기가 문화적 전범이 된 사회에서 사회적 자아로서 여성 화자는 정서적, 계급적, 사회문화적 측면에서 새로운 의미들을 시조 작품 속에 투영할 수 있었다. 여성의 목소리로 말하는 화자는 님과의 애정만이 아니라 인간관계의 문제를 좀더 다양하게 시조 작품 내부로 끌고 왔다. 이것은 화자와 청자를 포함한 현실 세계와 구체적인 삶의 국면으로 시적 담화의 실제적 관심이 확대될 수 있는 것이었다. 더욱이 이러한 관심의 확대는 시조 향유 공간에서 실제로 노래를 듣는 청자와 시조 텍스트의 거리를 좁히고, 노래의 상업화라는 다음 시대와 연결되는 계기를 만들 수 있었을 것이다.

**주제어** 여성 화자, 여성의 목소리, 화자 지향, 청자 지향, 여성적 정조, 주제의 확대

## I. 문제 제기

이 논문은 흔히 사대부 장르라는 평시조에서 왜 여성의 목소리가 들리는가 하는 소박한 의문에서 출발했다. 조선 사대부는 외물과의 접촉을 통해서 변하는 심(心)의 발현인 주관의 개입이 시와 노래를 통한 성정의 순화를 저해한다고 생각했다. 이러한 인식의 기저에서 사대부 시조 시인들은 창작 과정에서 외부 사물의 아름다움과 조응하는 규범적인 시적 화자를 선택하고자 하였다. 그러므로 조선 후기 평시조에서 화자의 주관적인 정서가 드러나고 감정이 노출되는 것은 시조사에서 유의미한 변화의 국면을 지시하는 것이다. 더욱이 사대부가 아닌 서민이, 남성이 아닌 여성이 화자로 나타나는 시조 속에서 이러한 변화는 더욱 도드라진다. 그리고 바

로 이 변화상을 이해하려는 노력 속에서 시조 화자 연구의 성과물을 접할 수 있었다.

현재까지 시조 연구에서 여성 화자에 대한 논의는 크게 두 갈래 방향에서 전개되어 왔다. 한 방향은 작품 속에서 나타나는 화자의 여성적인 성향을 검토하고 그것이 만들어내는 정서적 특징을 거론하여서 작품 세계를 생생하게 이해하려는 것이었다. 그리고 또 다른 방향은 여성 화자의 정체성을 여성주의적 관점을 통하여 밝혀서 작품에 대한 새로운 해석을 제시하였다. 이러한 연구들은 과거를 거슬러 올라가서 시조 텍스트 내부에서 실현되는 시인과 청자 사이의 소통의 양상을 이해하는데 실질적으로 기여했다. 더욱이 후자의 경우에는 사설시조의 여성화자 연구에서 비약적인 논의의 틀을 만들어냈다.<sup>1)</sup>

그런데 이러한 성과에도 불구하고 기존의 연구는 여전히 미비한 부분이 남아 있다. 그것은 먼저 여성 화자의 연구가 통시대적으로 보편적인 여성성의 탐색에 집중되어 있는 데서 나타난다. 조선 전·후기를 가리지 않고 보편적인 여성 자아의 성격을 밝히는 과정에서 유사한 결론이 되풀이되는 경향이 있었다. 그렇기 때문에 이러한 연구에서 보이는 보편성 찾기에서 벗어나 분명한 시대적 층차를 고려하여 작품 속에서 울리는 여성적

---

1) 근래에 이루어진 눈에 띄는 성과물은 다음의 두 단행본에 묶여서 실려 있다. 고전여성문학회 편, 『고전문학과 여성화자 그 글쓰기의 전략』, 월인, 2003; 정출현 외, 『고전문학과 여성주의적 시각』, 소명출판. 여성화자의 전반적인 성격을 알려주는 논문으로는 김대행, 「문학의 화자와 여성」, 『고전문학과 여성화자 그 글쓰기의 전략』, 월인, 2003; 박혜숙, 「고려 속요의 여성 화자」, 『고전문학과 여성화자 그 글쓰기의 전략』 등이 있다. 또한 사설시조의 여성 화자와 관련된 논문들로는 이형대, 「사설시조와 여성주의적 독법」, 정출현외, 『고전문학과 여성주의적 시각』, 소명, 2003; 조세형, 「사설시조의 중층성과 욕망의 언어」, 『한국고전문학연구』 7집, 한국고전여성문학회, 2003; 박애경, 「사설시조의 여성화자와 여성 섹슈얼리티」, 『여성문학연구』 3집, 한국여성문학회, 2001 등이 있다.

목소리의 다양한 질감을 찾아보아야 한다. 두 번째는 연구자들이 선택하여 분석하는 시조 텍스트가 시대적으로 편중되어서 통시적인 이해가 충분하지 못한 점이 있었다. 조선 후기 시조의 여성 화자 연구가 사설시조를 중심으로 하거나 주로 19세기 가집에서 나타나는 작품들을 중심으로 이루어졌다는 것이다. 이러한 연구 대상들은 모두 조선 사회가 급격하게 봉건적 질서가 해체되는 시기에 창작되고 향유된 것이었다. 그러므로 이 시기 여성적 목소리에 나타난 탈봉건적 요소들과 근대적 각성 등은 자연스럽게 강조될 수 있지만, 그것은 그 시대적 특징으로 환원되는 것이었고 시조사적인 흐름 속에서 변모의 실마리를 찾는 데는 충분하지 않았다.

본고에서는 이러한 연구사적 성과와 한계를 인식하고 조선 후기 평시조에 나타나는 여성적 목소리의 일단을 검토해 보고자 한다. 조선 후기 시조사에서 변곡점을 이루는 18세기 전반을 시간적인 축으로 삼고, 그 국면을 시조 텍스트로 구체화하고 있는 『청구영언』<sup>2)</sup>의 작품들을 분석의 대상으로 삼는다. 더불어서 변화의 진폭이 크지 않은 평시조에 논의의 초점을 맞추어서 여성 화자의 대상을 바라보는 시선과 목소리의 특징을 고찰한다. 이 과정에서 시조 작품 안에서 말하는 화자와 청자, 그리고 메시지의 지향을 살펴서 여성적 목소리를 통해서 드러나는 시세계를 알아본다. 연속하여 이 시기에 여성적 특성을 시조 작품으로서 생산해내는 문학적 환경과 조건이 무엇인지로 해석의 범위를 넓힐 수 있는 여지가 없는지를 탐색해 볼 것이다. 궁극적으로는 이러한 일련의 논의를 통하여 조선 후기 시조의 다층적인 측면을 세밀하게 살피는 데 그 목적이 있다.

## II. 여성적 목소리의 범위와 작품의 존재 양상

2) 본고에서는 기술의 편의를 위해서 『청진』을 약칭으로 사용한다.

시조의 화자 연구에서는 일반적으로 여성과 여성의 정체성에 대한 통상적인 선(先)이해와 기존 관념이 이미 전제되어 있다. 일반적으로 언어학자들은 여성 발화는 끝맺음이 회미하고 상대의 찬동을 구하는 의문문의 형태를 띤다고 보고 있다. 또한 대화 상황에서 남성이 경쟁적 전략을 사용한다면 여성은 협조적 전략을 사용한다고 본다.<sup>3)</sup> 이러한 여성적인 말하기 방식은 담화 양식으로서 시조에서 시적 화자가 시어를 선택하여 목소리를 낼 때에도 기저를 이룬다고 볼 수 있다. 그래서 흔히 ‘여성성’이라든지 혹은 ‘여성적 정조’, ‘여성적 감정’이라고 지칭되는 개념과 용어들은 지배적이고 능동적인 남성적인 말하기 방식과는 대비되는 요소들을 포함하고 있다.

이 점들을 고려할 때 작품 속에서 발화하는 여성 화자를 추론하는 근거는 세 가지 정도로 압축된다. 첫째는 여성 작자가 기록으로 명시된 경우이고, 둘째는 여성의 구체적인 생활과 관련된 표현이나 어법이 드러나는 경우이다.<sup>4)</sup> 마지막으로 작품 속에 구현된 시적 정황을 고려해서 님과의 이별 과정이 드러나거나 님에 대한 헌신과 그리움, 연모의 정서가 여성적인 톤으로 드러나는 경우이다. 이러한 문학 텍스트에 구현된 여성다움은 그 텍스트가 생성된 사회에서 통용되던 ‘여성다움’의 담론을 반영하고 있다고 보는 것이 타당하다.<sup>5)</sup> 여기서는 우선 앞서 언급한 세 가지 조건에 부합되는 경우를 여성적 목소리로 규정한다. 결론적으로 여성적 목소리는 여성의 삶을 작품 속에서 구현하거나 시적 정조의 측면에서 보았을 때 조선의 규범적 남성 화자의 목소리와는 분명하게 구별되는 경우로 한정한다. 이

3) 데보라 카메론, 이기우 역, 『페미니즘과 언어 이론』, 한국문화사, 1995, p.63.

4) 최미정과 박혜숙 등의 연구자들은 여성적 발화의 특징으로 애원, 호소, 완곡함, 부드러움과 겸손함, 독백적 감탄, 상대높임법 등을 지적하고 있다. 그리고 이러한 견해는 이미 고전 시가 연구의 초창기부터 대체적으로 남성적 발화와 대립되는 여성적 발화로서 인정되어 왔다고 본다.

5) 박혜숙, 앞의 논문, p.25.

와 같은 기준을 토대로 하여서 『청진』에 남아 있는 여성 화자의 시조 작품들을 정리하면, 초삭대엽에서 1수, 이삭대엽에서 14수, 삼삭대엽에서 4수, 낙시조에서 1수 정도가 남아있다.<sup>6)</sup>

가집 내에서 작자명이 남아 있는 작품들은 이삭대엽의 유명씨 부분에 포함되어 있다. 초삭대엽에 남겨진 1수는 후대 가집에서는 황진이의 소작으로 전해지고 있다.<sup>7)</sup> 이삭대엽에 남아 있는 유명씨 여성화자 시조들은 대부분의 경우에 조선 중기의 16-17세기의 사대부와 기녀들의 소작이다. 유명씨 사대부로는 정철과 강백년이 각각 2수와 1수를 남기고 있으며 황진이, 소백주, 매화 등 3인의 기녀가 5수의 작품을 남기고 있다. 반면에 조선 후기에 주로 창작되고 향유되었다고 볼 수 있는 시조 작품들은 이삭대엽의 무명씨작 6수와 삼삭대엽의 4수, 그리고 낙시조 1수 등이다. 『청진』 내에서 조선후기에 해당하는 18세기 전반의 사대부 시조 작가나 가객들의 작품들에서는 여성화자가 나타나고 있지 않다. 사대부만이 아니라 가객들도 여성 화자를 선택하지 않은 것은 주목할 만한 사실이다. 결과적으로 『청진』이 편찬되었던 당대에 주로 향유되었던 시조들 속에서는 여성 화자가 나타나는 작품들은 대개가 무명씨 소작으로 볼 수 있다.

실제 작가가 나타나지 않는 무명씨 작품의 경우에는 목소리를 내는 화자의 성정체성을 확정하는 일은 꼼꼼하게 따져보아야 한다. 특히 존재하지 않을지라도 실제 작가의 성정체성을 함께 고려하여 텍스트의 외부에서

6) 작자의 유무를 고려해서 당대 작품의 현존 양상을 표로 요약하면 다음과 같다.

초삭대엽	이삭대엽		삼삭대엽	낙시조
1수	有名氏	無名氏	4수	1수
	사대부 3수 기녀 5수	규정 5수 견적 1수		

7) 어저 내일이야 그릴 줄을 모로드나/ 이시라 흐더면 가라마는 제 구티야/ 보내고 그리논 情은 나도몰라 흐노라.(『청진』, 6)

침묵으로 존재하는 작가를 인식해야 하기 때문에 작품 내부에서 발화하는 화자의 성을 규정하는 것은 더욱 어려운 일이다. 이삭대엽의 무명씨조에 나타나는 여성화자 시조들은 그 주제 분류를 고려하여 실제 작자의 성별을 추론할 수 있다. 발화 행위를 한 실제 작가가 발화 내용 속의 시적 자아와 동일하다고 보았을 때, 청진』무명씨에서 규정(閨情)으로 주제 분류가 된 작품들은 실제 작가와 작품 속 화자를 일차적으로는 모두 여성이라고 추정할 수 있다. 그런데 그 중에서 3작품은 후대 가집에 오면 김상용과 이조년으로 작가가 기명 표기 된다.<sup>8)</sup> 김상용의 두 작품 중에서 ‘金爐에 香盡하고 漏聲이 殘하도록~’은 왕안석의 <야직시(夜直詩)>에서 시구를 그대로 차용하고 있다. 이러한 한시구의 자유로운 사용을 고려할 때, 작자를 김상용으로 볼 수 있다. 그리고 무명씨조의 견적(譴謫)으로 주제 분류가 된 작품들 중에서도 충분히 여성 화자의 목소리로 추측될 수 있는 1개의 작품이 나타나고 있다. 그러나 견적이 벼슬에서 물러나 품계가 떨어짐을 의미하는 것이니 가집의 편찬자는 이 작품의 작자를 환로와 관련을 맺는 남성으로 간주했을 것이다. 그러나 이 시조 작품 내부에서는 남성 작자의 생활이나 의식을 드러내는 표지가 나타나지 않아서 남성 작자가 여성을 화자로 선택한 작품으로 볼 수 있다. 정리해 보면, 후대 가집에 남아 있는 작자명과 시조의 내용 자체를 고려할 때 이삭대엽의 무명씨 조에 남아 있는 여성 화자 시조 6수 중에서 3수는 실제 작자가 남성으로 추정할 수 있을 것이다. 그리고 삼삭대엽과 낙시조의 작품들은 실제 작자의 성을

8) 梨花에 月白하고 銀漢이 三更인제/ 一枝春心을 子規 |야 아라마는/ 多情도 병이 낳고여 잠못드러 흐노라.( 청진』, 365, 이조년)

金爐에 香盡하고 漏聲<sup>1)</sup>이 殘하도록/ 어디가 이서 뒤스랑 바치다가/ 月影이 上欄干 키야 딛바드라 왔느니( 청진』, 366, 김상용)

스랑 거죽말이 넘날스랑 거죽말이/ 꿈에 뵈닷말이 괴 더욱 거죽말이/ 날긋치 줘야니 오면 어너 꿈에 뵈이리(『청진』, 369, 김상용)

1) 물시계의 물 떨어지는 소리

추측할 수 있는 표지가 남아 있지 않다.

이러한 작품의 존재 상황을 보았을 때 이 시기에 시조를 부르고 즐기는 향유 공간에서 여성적 목소리가 나타나는 시조가 널리 불리지는 않았음을 짐작할 수 있다. 즉 창작자나 향유자가 모두 평시조 속의 화자로서 여성을 선택하는 빈도수가 낮았음을 알 수 있다. 또한 18세기 전반으로 창작 시기를 추정할 수 있는 악곡에 얹어 부르는 시조 작품들은 상대적으로 실제 작가가 남겨지지 않은 작품들에서 여성의 목소리가 많이 나타났음을 알 수 있다. 본고에서는 조선 후기 평시조에 나타나는 여성적 목소리의 시세계로 논의의 초점을 맞추기 위해서 실제작가가 조선 전기인 소작보다는 후기적 특성을 드러내는 이삭대엽의 무명씨 작품과 삼삭대엽, 낙시조의 작품을 위주로 분석을 진행한다. 논의 과정에서 시조 작품 속에 나타나는 화자의 메시지 전달이 누구를 지향하느냐에 따라서 화자 지향의 목소리와 청자 지향의 목소리로 나누어서 그 모습을 고찰해 보고자 한다.

### Ⅲ. 여성적 목소리의 두 지향과 질감의 차이

청진』내에서 여성적 목소리가 나타나는 시조는 크게 두 가지로 분별된다. 시조 역시 담화의 한 양식이므로 시조 시인은 시조를 통해서 무언가를 말하려고 한다. 작품의 내부적 층위에서 말하는 이로서 화자, 화자가 말한 내용인 전언, 그리고 그것을 듣는 청자가 존재한다.<sup>9)</sup> 이때에 화자와

9) 이 때에 화자와 청자, 전언은 텍스트 내부의 요소로 한정한다. 실제 시조가 노래로서 불려진다는 소통 공간까지를 고려한다면, 화자와 청자, 그리고 전언의 관계 양상은 매우 복잡해진다. 즉 텍스트 내부의 층위에서도 텍스트 화자·텍스트 청자와 시적 화자·시적 청자도 구분될 수 있는데, 텍스트 화자·청자와 시적 화자·청자는 작품의 상황에 따라서 같을 수도 있고 다를 수도 있다. 그리고 텍스트 외부에서는 노래를 부르는 화자(창자)와 그것을 실제로 듣는 청자(청중)가 설정될 수도 있는데, 이 화자·

이 화자의 목소리인 어조가 문제가 되며 목소리는 시적 대상 및 청자 그리고 화자 자기 자신에 대한 ‘화자’의 태도로 정의되고 표현된다.<sup>10)</sup> 청구영언의 평시조 작품 중에서 여성 화자가 나타나는 작품들을 살펴보면, 이 시적 화자가 드러내는 지향점의 차이에 따라서 서로 다른 두 가지 태도가 나타남을 알 수 있다. 그 하나가 화자 지향의 여성적 목소리이고 나머지는 청자 지향의 여성적 목소리이다.

### 1. 화자 지향의 여성적 목소리

시조에서 나타나는 화자 지향의 여성적 목소리는 전달 내용(전언)에 대한 시적 화자 자신의 정서적 반응을 강조한다.<sup>11)</sup> 이것은 자신이 말한 내용을 스스로가 주목한 상태이므로 메시지에 대한 화자의 실존적 자각이 함께 하는 것이다. 발신자인 화자가 수신자인 청자나 발신 내용보다는 화자 자신의 감정에 더욱 주목하는 경우이다.

#### ①

이몸이 식여져서 접동새 되야  
梨花 핀 柯枝 속님혜 뵈엿다가  
밤중만 슬하져 우리님의 귀에 들리리라 (진청 368, 규정)

#### ①은 무명씨 작품으로 후대 가집에도 계속하여 작가에 대한 어떠한 정

청자 역시 시적 화자·청자와 같을 수도 다를 수도 있다. 본고에서는 텍스트 외부의 가장 상황은 고려하지 않으며, 시적 화자와 청자, 전언을 주로 텍스트 내부에서 나타나는 발화 상황만을 고려해서 사용하도록 한다.

10) C.Brooks & R.P.Warren, 『Understanding Poetry』(Holt, Rinehart and Winston, 1960), 181p/ 김준오, 『시론』, 삼지사, 1996, p.259에서 재인용

11) 화자의 유형과 전달 내용(메시지)에 대한 이해는 R. Jakobson의 이론을 인용한 김준오의 논지를 참조했다.(김준오, 같은 책, pp.274-276)

보 없이 가창 공간에서 널리 불려졌다. 이 작품 속에서 화자인 여성과 청자인 우리 님은 지금 만날 수 없는 거리로 분리되어 있다. 그리고 그 거리를 좁혀서 님에게 가고자 하는 시적 화자 내면의 소망이 그려지고 있다. 초장에서는 인간의 삶을 버리고 중장에서는 다시 태어난 존재라도 자신을 은폐해야 하는 화자는 님 앞에 나설 수 없는 상황이 극대화 된 곳에 남겨졌다. 그러므로 모든 일상이 숨죽이고 윤리와 사회적 관습이 통어력이 약해지는 밤이 되어서야 접동새의 슬픈 소리로만 님의 귀에 들려지기를 희망한다. 시적 화자는 결국 상대방보다는 말하는 자신의 모습과 행위에 집중하고 있다. 시상 전개에 따라서 드러나는 여성 화자의 모습은 ‘이 몸이 식여져서’, ‘접동새가 되어’, ‘이화 핀 가지 속넙에 숨었다가’, ‘밤중에만 사라져’ 등으로 구체화 되고 있다. 이 여성은 죽고, 한 많은 새가 되고, 숨어서 울면서도 님을 그리는 폐쇄적인 존재로 시의 전면에서 부각된다. 행<sup>12)</sup>이 바뀌고 행 내부의 반행이 바뀔 때마다 시적 화자는 그 존재의 위상을 바꿔 나가며 스스로의 감정을 증폭시킨다. 그러므로 시적 상황 속에서 보다 초점을 맞춘 것은 화자가 부르는 사랑의 애소를 들어야 하는 청자가 아니라 바로 화자 자신이다. 즉 이 작품에서는 사랑의 대상이 되는 청자는 부각되지 않으며 사랑을 하소연하는 ‘나’의 목소리는 오히려 나에게로 들린다.

다음의 작품들 역시 화자의 주관적 진술이 강조되며 님과 헤어진 후의 재회와 기다림의 초조함으로 시상의 초점이 맞추어져 있다.

## ②

冬至스들 밤 기닷 말이 나는 니른 거춧말이  
 님 오신 날이면 하늘조차 무이너겨  
 자는 돛 일찌와 울러 님 가시개 흐논고 (442, 삼삭대엽)

12) 논의의 편의를 위해서 쓰는 행은 시조의 장과 동일한 의미이다.

넌과 내가 함께 보내는 밤이 짧고, 그 밤조차 시새움하는 조건들 때문에 시적 화자는 넌과의 헤어짐을 감수할 수밖에 없다. 초장에서는 반행으로 나뉘어지는 앞, 뒤에 위치한 제 2음보와 제 4음보가 각운을 맞춰가면서 리듬감을 창출하고 있다. 말의 논리적 어순을 따진다면 ‘나는 너른 동지사들 밤 기닷 말이 거짓말이’로 배열되어야 한다. 그런데 시적 화자인 ‘내’가 말하고자 하는 주요 내용을 먼저 나오게 하고 그것에 대한 시적 화자의 판단은 뒤로 가는 구조를 만들어서 미묘한 어조를 만들어냈다. 동짓달이 길다고 인정하지만 나는 그것을 거짓말이라고 본다는 것이다. 즉 화자의 심리적 시간이 짧은 것이다. 이러한 초장의 시어 배열은 시적 화자를 일상의 공간과 일상의 경험으로부터 벗어나게 만든다. 리듬과 각운의 배열은 논리가 아니라 소리가 만들어내는 미묘한 정서를 만들고 그것은 시적 화자의 내면에서 일어나는 진한 아쉬움이 된다.<sup>13)</sup> 그리고 이러한 아쉬움은 중장과 종장으로 갈수록 심화된다. 그러므로 넌과 나의 만남의 시간을 방해하는 것이 등장하고 그것이 하늘로 나타난다. 하늘은 지는 닭을 깨워 아침이 왔음을 알리게 하여 넌이 떠날 시간을 가져온다고 본 것이다. 그러나 이것은 시적 화자의 심리일 뿐이고 하늘은 자연 그대로의 시간의 흐름을 보여주고 있을 뿐이고 닭은 하루의 순리로 아침이 왔기 때문에 우는 것이다. 중장과 종장에서는 일반적 자연의 질서에 여성 화자의 심리적 시간이 대립하고 있다. 그리고 이러한 인식의 대립은 긴장을 낳고 그 결과 여성 화자의 원망이 주요 정서로 나타난다. 이 작품에서도 역시 청자인 넌이 중심이 되는 사랑이 아니라, 넌을 보내기 싫어하는 여성 화자의 주관에 초점이 놓여 있는 것이다.

13) Northrop Frye, “Approaching the lyric”, *Lyric poetry, beyond new criticism*, Cornell University Press, 1985, pp.34-35.

## ③

雪月이 滿窓흔디 바람아 부지마라  
 曳履聲 아닌 줄을 判然히 알건마는  
 그립고 아쉬은 적이면 흥혀 권가 흐노라 (443, 삼삭대엽)

③의 작품에서 화자가 노래하는 시점은 눈은 쌓이고 달빛이 환한 밤이어서 그 명징한 달빛이 창을 가득 채운 때이다. 시적 화자는 눈 위에 부는 바람 소리와 님의 신발 끄는 소리 사이의 유사성을 찾아낸다. 이러한 작고 조용한 사물과 자연의 움직임에도 예민하게 반응하는 여성 화자의 정서는 기다리는 초조함과 기대감의 이중성을 잘 드러내고 있는 것이다. 조용한 밤이라는 침묵의 공간, 하얗게 내린 눈과 차가운 백색의 달빛, 그리고 그 속에서 들리는 바람소리, 신발 끄는 소리 등의 감각적인 이미지들이 서로 자연스럽게 어우러지고 있다. 이러한 시공간은 화자의 발화에 더 귀 기울이게 만드는 배경을 만들어낸다.

이때 초장에서 화자가 불어오지 말라고 말하는 대상은 바람이라는 청자이지만, 실제로는 화자가 스스로에게 말을 건네고 있는 것이다. 왜냐하면 중장과 종장으로 이어지는 시상에서 화자는 이러한 발화가 무의미함을 스스로 인정하고 있기 때문이다. 여성화자가 화자 스스로에게 말해서 그가 부채하는 현실을 자각하게끔 만드는 말하기인 것이다. 그러나 이러한 인식이 잘못되어 있음을 알고 있으면서도 그것을 모르는 듯이 바람에게 명령하는 시적 화자의 태도는 기다림이라는 행위의 수동성 이면에 자리 잡은 정서적인 불안과 불만을 가르킨다. 화자의 착각을 일으키는 소리는 다른 누구에게도 들리지 않으며 화자의 심중으로만 들리는 소리다. 그리고 그 소리에 기반한 화자의 내면적인 불안한 기대감이 작품의 중심으로 드러나게 된다.

④

窓 밧긔 섯는 燭불 놀과 離別 ㅎ엿관디

눈물 흘리며 속 타는 줄 모로논고

우리도 저 燭 불그티여 속 타는 줄 몰래라 (444, 삼삭대엽)

④의 초장과 중장에서 시적 화자의 시선은 창 밖의 촛불을 바라보고 있다. 그리고 자기 몸을 태우면서 녹아내리는 촛불은 사랑에 애 타는 시적 화자로 동일시된다. 촛불이 촛농을 떨구며 흘러내리는 것을 촛불이 누군가와 이별해서 운다고 보고 있다. 이러한 촛불의 뜨거운 눈물은 종장에서 화자의 눈물이 된다. 그리하여 타는 듯 뜨거운 촛농은 시적 화자의 가슴을 태우는 눈물이 되는 것이다. 상사와 이별의 고통을 뜨거운 촛농과 눈물의 이미지로 생생하게 구체화시켰다. 녹아내리는 촛불과 님과 이별한 여성 화자는 스스로에게 ‘속이 타는 줄 모른다’고 자문하고 있다. 상사의 님에 속이 타는 것을 화자가 모르는 것이 아니라, 인식하지도 모르는 사이에 흘러내리는 촛불처럼 자기도 모르는 사이에 타는 마음인 것이다. 여성 화자가 느끼는 이별의 절절한 고통을 반어적으로 강조했다. 그런데 종장에서 이 촛불처럼 울어서 속이 타는 주체가 ‘내’가 아니라 ‘우리’로 상정되어 있다. 시적 화자가 종장으로까지 ‘나’의 주관을 끌고 가지 않은 것은 나의 고통만이 아니라 그것을 우리의 것으로 치환하여 텍스트 외부에 있는 청자에게로까지 공감의 폭을 넓히려고 한 듯하다.

화자 지향의 여성적 목소리가 나타나는 시조에서 시적 화자가 처해 있는 상황은 님과의 이별을 전제로 하고 있다. ①과 같이 이미 님과 이별한 후 상당 기간이 흘러서 만남이 거의 불가능해져 있기도 하고 ②, ③, ④와 같이 님과 다시 만나 짧게 재회하는 가능성이 있기도 하다. 이러한 이별 상황은 여성 화자가 발화하는 맥락을 이루는데, 이 속에서 여성 화자는 청

자보다는 스스로에게 자문하는 태도를 취한다. 이 경우에 화자는 자신이 청자가 되는 내적 독백을 하게 되어서 주관적인 감정을 솔직하게 드러낸다. 이 때 이별의 상황은 근본적으로 님과의 분리를 받아들여야만 하는 시적 화자 내면의 불안을 가져온다. 그리고 이러한 내면의 불안을 극복하고 애정을 소망하는 상대와의 합일을 원하는 시도가 시적인 내용으로 드러나는 것이다. 작품 속에서는 애정의 관계에서 수동적인 상태에 머무르며 상대방인 님이 와주기를 바라는 욕망 자체가 여성적 목소리 속에 그대로 드러나고 있다. 사랑과 연모에 부가되는 그리움, 기대감, 슬픔, 초조함, 아쉬움 등과 같은 감정은 모두 이 시기 여성 화자에게 사회적으로 허용된 것이었다. 그리고 이러한 정서적 질감은 화자 자체의 내면을 지향하면서 자기 표현의 서정 세계를 형성하고 있다.

## 2. 청자 지향의 여성적 목소리

청자 지향의 여성적 목소리는 담화 과정에서 메시지가 화자보다는 청자를 지향하는 경우이다. 전달이 화자보다는 상대가 되는 청자를 지향할 때 그 언어는 지령적이 되기 쉽고 전달 내용에 대해서 청자의 반응을 요구하게 된다. 또한 이러한 유형의 시에서는 그 어조가 명령, 권고, 요청, 질문, 의심 등의 양상을 띠게 된다<sup>14)</sup> 다음의 평시조 작품들에서 청자 지향의 여성적 목소리가 어떻게 나타나는지 살펴보자. ①은 청구영언의 무명씨조에서 견적(謹諫)<sup>15)</sup>으로 주제 분류가 된 것이다. 주제 분류를 보았을 때 관직에 오를 수 있었던 신분적 지위를 가졌던 남성 사대부의 소작으로 볼 수도 있을 듯하다.

14) 김준오, 『시론』, 삼지사, 1996, p.276.

15) 견적(謹諫)은 죄를 책망하여 관계(官階)를 떨어뜨린 것이다.

①

님이 해오시매 나는 전혀 미덧드니

날스랑ㅎ던 정을 뉘손디 옮기시고

처음에 피시던거시면 이대도록 설오야 (진청 298, 견적)

①에서는 님의 사랑이 타인에게 옮겨간 서운한 마음이 주요 정서를 이룬다. 작품 속에서 시적 화자는 님에 대한 믿음과 의심 그리고 서러움으로 감정적인 이동을 하고 있다. 이러한 마음의 움직임에는 님의 사랑에 대한 의심이 자리 잡고 있고 그것을 듣고 있는 청자인 님에게 물어서 대답을 요구하고 있다. 이 때 화자의 정서 상태는 청자의 태도에 달려있다. 즉 시적 화자는 사랑에 대한 청자의 반응을 묻고 있는 것이다. 사랑을 지속할 것인지 아닌지 그 가부가 중요한데, 청자의 미심쩍은 태도가 의심을 부르고 그것이 서러움으로 변한다. 그러나 이 의심과 서러움의 정조는 화자 지향의 여성적 목소리에서 나타나는 것과는 그 질감이 다르다. 그것은 초장에서 드러났다시피 청자가 처음부터 화자를 사랑하지 않는 것은 아니기 때문이다. 또한 사랑하다가 피치 못할 사정으로 울며 이별하여 잊지 못하는 애절한 정조는 아니다. 똑같은 이별이라도 쌍방 애정의 관계가 끊어지게 된 것이 아니라, 관계 자체의 구도가 바뀐 채 님의 사랑을 더 이상 기대하기 어렵게 되었다. 님과 또 다른 어떤 이와 관계 때문에 님과 나의 애정 관계는 파괴되었다. 그러므로 님을 원망하는 구체적인 이유가 드러났다. 또한 님이 날 사랑하는 정이 타인에게 옮겨졌음을 더욱 분명하게 느끼는 것은 애초부터 좋아해주지도 않았다면 그 따듯한 정을 알 수도 없었기 때문이다. 그렇기 때문에 님에 대한 원망을 직접적으로 드러내고 있다. 관계의 방향성이 바뀌고 나자 버려진 화자의 위치가 좀더 명료해진다. 그러므로 이러한 경우에는 자신의 내면으로 돌아가기보다는 벗어난 상황에

서 겪게 된 감정을 보다 솔직하게 드러내며 전언은 청자를 지향하며 화자의 요구에 대한 청자의 대답을 요구하고 있다.

## ②

梨花雨 훑쭈릴제 울며잡고 離別혼 님

秋風落葉에 저도 날 생각는가

千里에 외로운 꿈만 오락가락 흐노매 (진청 367, 규정)

② 작품은 기녀 계량의 소작으로 널리 알려져 있지만, 『청진 에는 무명 씨조에 수록되어 있다. 실제 시인이 기생이라는 창작 배경을 염두에 두지 않고도 작품 속에서 전형적인 여성 화자의 목소리가 나타난다. 시상의 전개 과정을 살펴보면 화자인 나와 님은 이별한 상태이다. 초장에서는 과거의 님이 나타나고 중장에서는 현재의 님인 ‘저’가 드러난다. 과거에도 님은 나와 울며 잡고 헤어졌지만 현재에도 그가 나를 과연 생각할까 하고 의문이 남는 대상이다. 님과 나는 분리된 채 봄에서 가을로 계절이 바뀌고 있지만 화자는 여전히 님의 심경과 소식을 전혀 알지 못한 채 남겨져 있다. 초장과 중장의 시상 전개를 통해서 시, 공간의 바뀔과 그에 따른 이별의 지속을 자연스럽게 드러냈다. 그런데 이러한 님과의 단절은 소통 수단의 부재만이 아니라 애정의 변질까지도 생각되는 상황에 놓여 있다. 님에 대한 시적 화자의 의심은 중장에서 더욱 커지는데, 가을의 떨어지는 낙엽이 주는 조락과 분리의 이미지는 발화의 정서적 배경이 된다. 그러므로 여성 화자는 ‘저도 날 생각는가’ 하고 의문의 형식을 취함으로써 실제적으로는 님이 그렇지 않을 것이라는 판단을 내리고 있다. 이것은 잊느냐 잊지 않았느냐의 문제가 아니라 발화의 문맥에서 이 이별의 상황을 해소하기 위한 청자의 의지를 묻고 있는 것이다. 그러나 이러한 청자에 의해서 화자가 종속

되지 않는다. 중장에 이르면 청자인 님에 대해서 시적 화자는 분노하지 않으며, 님을 향한 그리움은 현실적으로 불가능한 상황을 꿈으로 해소하려는 양상을 띤다. 화자가 님을 통해서 기대하는 소망의 충족은 결국 현실적으로 불가능하다. 그러므로 이루어질 수 없는 현실의 대체물로서 꿈을 택하고 있는 것이다.

다음의 두 작품은 메시지 전달의 지향성만이 아니라, 어구의 배열과 리듬의 형성에서도 매우 색다른 면모를 드러낸다.

③

스랑 거짓말이 님날스랑 거짓말이  
꿈에 뵈닷말이 그 더욱 거짓말이  
날갯치 즈아니오면 어니 꿈에 뵈이리 (진청 369, 규정)

③에서 화자가 주목하여 전달하려는 것은 님의 사랑이 거짓이라는 것이다. 그러므로 이러한 ‘님의 사랑’에 대해서 청자 스스로의 응답을 요구하고 있다. 초장에서는 사랑이 거짓말이고 님이 날 사랑한다는 것도 거짓말이라고 했다. 중장에서는 전후 각 반행에서 화자가 각각 다르게 나타나면서 주고 받는 대화 상황의 묘미를 살렸다. 중장의 처음 반행인 ‘꿈에 뵈닷말이’에서는 화자의 위치가 바뀌어서 님이 말하는 사람이 된다. 즉 님이 화자가 되어 님의 꿈에 내가 나타나서 보았다는 말이 되는 것이다. 님이 나를 꿈에서 보았다고 하는 말이 거짓이라는 ‘그 더욱 거짓말이’는 님이 아닌 나의 발언이다. 후반의 반행에 와서야 화자는 다시 님인 청자의 거짓말을 거듭 추궁하는 것이다. 그리고 그 추궁의 내용은 점점 더 구체적이고 개인적 현실로 다가서고 있다.

시상의 전개에 따라서 의미가 강화되면서 초장과 중장에서는 제 2음보

와 제 4음보에 동일한 어휘가 반복되며 경쾌한 리듬감을 형성하고 있다. 초장에서는 제 1음보의 사랑이 제 3음보에서 내용적으로 구체화되면서 사랑도 거짓말이고 님의 사랑도 거짓말이라는 의미적인 연쇄가 자연스럽게 이어지고 있다. 중장에서는 꿈에서라도 보이겠다는 말도 거짓말이 된다. 결국 초장과 중장에서는 사랑의 일반적인 속성과 님의 사랑의 속성을 모두 거짓말로 본 것이다. 또한 초장 제 2음보, 제 4음보의 각운이 ‘-이’로 끝나고 중장 제 2음보와 제 4음보의 각운도 ‘-이’로 끝나고 있다. 반행의 짝수 음보마다 각운이 일치하면서 행 내부에서 안과 밖이 호응하여 경쾌하면서도 안정감 있는 울동감을 만들어낸다. 그러므로 화자가 청자에게 말하는 사랑이 거짓말이라는 부정적인 감정 속에서도 시적 리듬은 경쾌하게 짝을 이뤄서 의미와 소리가 미묘하게 어그러지는 상황을 만든다.

중장에서는 이러한 규칙적인 리듬에서 벗어나 다시 화자의 청자인 님에 대한 원망과 의심으로 시상의 초점이 맞춰진다. 중장에서 시적 화자는 잠이 안 오는 사람은 꿈에서 볼 수 있다는 님조차도 만날 수 없다고 말한다. 그리워서 잠 못 이루는 화자가 잠을 못 자서 님도 못 만나게 되니 진퇴유곡이다. 이러한 아이러니한 상황은 시어의 가벼운 반복과 병렬을 통해서 거짓말의 중첩이 가져온 긴장을 약화시킨다. 이 때 사랑은 인간사의 절실한 감정으로 나타나기는 하지만 중장으로 가면서 가벼운 분위기를 만든다. 결과적으로 현실적인 모든 소통 수단이 막혀서 최종적으로 선택하게 되는 꿈 역시 낭만적인 사랑과 만남의 공간이 되지 못한다. 더욱이 중장에서 시적 화자는 궁극적으로 꿈에서라도 님을 보기는 어렵다는 결론을 맺고 있다.

③의 규정에 속한 작품과 아주 유사한 정서적 질감을 보여주는 시조가 대엽곡이 아닌 낙시조에서도 나타나고 있다. 다음의 작품을 보자.

④

스랑스랑 긴긴스랑 기천ᄃ치 내내스랑

九萬里 長空에 넌즈러지고 남는 스랑

아마도 이님의 스랑은 ᄃ업슨가 흐노라 (진청 457, 낙시조)

이 작품은 평시조 애정시조로서는 독특한 느낌을 준다. ③과 같이 생동감 있는 리듬감을 느낄 수 있는 어휘들이 각 장마다 적절하게 배치되어 있다. 초장과 중장에서는 화자의 목소리가 주관으로서 강하게 나타나지 않는다. 화자는 그 존재감을 드러내지 않고 주로 긴긴 사랑의 내용을 전달하고 있다. 초장과 중장에서는 종장에서 드러나는 길고 긴 사랑이 어떤 것인지 그 내용을 구체적으로 드러낸다. 그리고 종장에 와서는 이 사랑을 남의 사랑으로 규정하여 그 시선을 청자인 남에게로 돌린다. 이 때 화자는 남인 청자에게 이러한 사랑을 추측하고 권유하는 태도를 취한다. 더욱이 초장에서는 음절수가 4개인 동량의 4음보가 나타나면서 ‘사랑’이라는 단어가 중복되어 흥겨운 리듬감을 생성한다. 초장에서부터 애절한 사랑이 흥겨운 율동감을 가지게 되니, 유장한 리듬을 기저로 삼는 사대부 평시조와는 그 음악적 미감이 달라진 것이다. 더욱이 사랑을 구체적인 자연물인 개천으로 비유해서 화자가 하는 사랑을 구체적인 물질로 전화시켰다. 사랑은 흘러가고 만지면 차갑고 마시고 씻기도 할 수 있는 물질이 된다. 그러니 정신과 마음으로 움직이는 사랑 표현과는 그 궤를 달리한다. 종장에 가면 이 긴긴 사랑은 구만리 높고 먼 하늘에서 늘어뜨려도 남을 만할 길을 가지고 있다. 초장에서 사랑이 가로로 길어져서 흘러가는 시간을 차지했다면 중장의 사랑은 위에서 아래로 늘어뜨려지면서 공간을 차지한다. 사랑은 영속하면서 그것이 미치는 시공의 범위를 확장시킨다. 그러므로 이 사랑은 그 끝이 없는 것이다. 그런데 이 때 중요한 것은 이 사랑이 바

로 님의 사랑이라는 점이다. 님 떠난 후의 가없는 내 사랑을 그린 것이 아니라, 나와 님 사이의 시공간을 충족시키는 님의 사랑을 그린 것이다.

청자 지향의 여성적 목소리는 화자 지향의 여성적 목소리와는 다른 정서적 울림을 지닌다. 앞서 분석한 ①, ②의 시조에서는 청자에 대한 지향은 중장에서 분명하게 드러나지만, 종장으로 가면 청자와 화자 사이의 대화 문맥이 분명하게 제시되지 않는다. 그보다는 오히려 주관적으로 님과의 불화를 해결하거나 꿈을 통한 합일과 같은 방법으로 화자의 긴장을 해소된다. 또한 ③이나 ④에서는 청자와 더불어서 발화의 문맥을 구체적으로 지시하기도 한다. 결과적으로 시조 작품 속에서 화자보다는 청자를 지향하는 작품들은 주관보다는 외부로 그 화자의 시선이 돌려져 있다. 그러므로 이 작품들에서는 사랑을 하거나 이별을 겪는 시적 화자의 주관보다는 사랑의 대상이 되는 님에게 무언가를 요구하거나 님의 사랑을 설명하는 데로 화자의 시선이 맞추어 있다. 사랑에 대한 감정보다는 애정의 관계 양상에 좀더 집중하여서 주관적인 화자의 몰입으로부터 벗어나서 발화가 이루어지는 맥락에 주의를 기울인다. 그렇기 때문에 시적 화자의 목소리는 내면의 독백에 머무르기보다는 발화 문맥 속에서 때로는 가정된 청자와 대화하려는 태도를 보인다. 그러므로 여성적인 정조나 감상은 약해지고 애정 상황에 대해서도 좀더 거리를 가지고 바라보게 되는 것이다.

#### IV. 여성적 목소리 출현의 시조사적 문맥과 의미

18세기 전반 여성 화자가 나타나는 평시조의 주제는 대개 연정이나 님과의 이별을 슬퍼하는 것이다. 반면에 규방이나 여성의 생활 공간에서 일어날 수 있는 일들이나 자연과의 만남, 인간사의 사소한 일들과 같은 다양

한 소재적 차용이 가능한 것들은 여성 화자의 목소리를 통해서 시조 속에서 나타나고 있지 않다. 앞 선 작품 분석에서 보았듯이 특히 여성 화자가 말하는 자기 자신의 목소리에 집중할 때는 애정과 기다림, 이별과 같은 주제에 해당되지 않는 것은 거의 없다. 그리고 이러한 주제를 구현하는 시조에서 나타나는 여성은 님과의 관계 맺음에서 수동적이다. 님과의 적극적인 소통은 차단당한 채로 일방적인 기다림을 계속하는 여성상이 거듭하여 나타나고 있다. 그리고 꿈에서라도 님을 보겠다는 간절한 소망은 이러한 현실의 문제로부터 자연스럽게 이끌어내는 해결책이 된다. 그러므로 이때 여성 화자가 추구하는 애정의 가치는 애정의 대상으로부터 응답 받을 수 없는 자폐적인 몰입으로 전환된다.

반면에 여성적인 목소리가 나타나는 텍스트 상황에서 청자로 화자의 시선이 돌려질 때는 고립된 주관적인 정서로부터 벗어나 사랑이라는 감정 보다는 둘 사이에서 이루어지는 사랑의 관계와 그 구도에 대한 관심이 더 높아졌다. 그리고 이런 목소리는 실제 단일한 창작자가 실존했던 경우에 더 많이 나타났으며, 후대의 가집에서 계량과 김상용의 소작으로 판명된 시조들이 그것이다. 또한 창작자를 남성으로 추론할 수 있는 작품의 경우에는 여성화자의 피동적인 애정상이 부각되지 않았다. 결국 남성 창작자가 여성 화자의 모습을 가지고 작품 속에서 나타날 때, 가장 특징적인 면은 사랑의 관계 구도가 지극히 일방적이지 않다는 데 있다. 이러한 시조에서도 님은 관계의 운명을 좌우하는 절대적인 힘을 가지기는 하지만 여성 화자 역시 님의 부당한 처사에 대해서는 원망의 목소리를 표출한다. 그리고 이러한 애정 양상은 후대에 갈수록 텍스트 내부에서 화자의 성별을 확정하기 어려운 애정 노래에서 더욱 심화된다.

18세기 전반 무렵에 향유된 평시조에 나타나는 여성적 목소리는 달라진 문학관습과 가창 환경 속에서 시조를 창작하고 그것을 듣는 사람들 사

이의 소통의 문맥 속에서 일정한 의미를 형성했다. 이 여성적 목소리는 시적 자아가 주어진 개인적 자아와 더불어서 사회적인 것, 즉 여성이라는 점을 결합하고 있는 것이었다. 사회적 자아로서 여성 화자는 정서적, 계급적, 사회문화적 측면에서 새로운 의미들을 시조 작품 속에 투영할 수 있었다. 이전까지 평시조에서 주류적 정서와 세계관으로 받아들여졌던 것은 남성 사대부들의 언어와 어조였다. 반면에 여성의 목소리는 이런 지배적인 창작 전통에서는 벗어나 있었다. 그러므로 여성의 목소리는 주변적이고 기존의 질서에 대하여 대항하는 성격이 전제되어 있었다. V. Wolf는 문학에서 여성의 상상력이 갖는 중요성은 역으로 삶에서 나타나는 그녀의 주변성과 서로 연관된다고 하였다. 여성 작가 혹은 여성의 목소리를 통해서 그려지는 세계는 여성 개인이 처한 현실과 현실적 조건들에 강제됨과 동시에 그것으로부터 벗어나고자 하는 강한 상상력으로 이루어진다. 그러므로 여성 화자가 나타나는 시조에서는 가부장제 이데올로기와 유교적 성정체성이 여성과 여성을 둘러싼 사회에 강요한 엄숙주의에서 벗어날 수 있는 계기가 만들어졌다.

그럼에도 불구하고 어떤 여성 시조 시인도 이 시기에 남성적인 것으로 규정된 경험이나 미적 체험을 시조 작품으로 창작하지 않았다. 이것은 여성 작가가 창작하거나 여성화자가 드러나는 강호시조류가 극히 미비한 점으로도 알 수 있다. 여전히 남성적 질서나 삶은 타자인 여성이 감히 들어올 수 없는 짜여진 체계라고 인식되어 있었던 것이다. 반면에 여성적 목소리는 실제 작가의 성별에 구애받지 않는 개방성을 보여준다. 그러나 남성 시조 시인이 선택한 여성 화자는 그 발화의 태도와 내용이 제한적일 수밖에 없었다. 남성 사대부가 여성 화자를 차용할 때 그 스스로 인식하던 그렇지 않은 간에 여성적 목소리로 재현된 시조 작품은 전형적이고 전통적인 사대부 시조류에 드러나는 규범적인 정서와는 다른 세계를 표출한다.

그러나 남성 작가가 여성 목소리를 차용할 때는 일종의 검열 메커니즘이 작용하게 된다. 시조 작품 속에 나타나는 여성적 목소리는 작가인 남성의 시작 의도에 맞는 여성의 문화적 구조를 통해서 표현된다. 그러므로 여성만의 정서로 왕왕 인정되었던 정서적 기반은 그것을 의도하는 남성 작가에 의해서 규정된 것이다. 즉 여성적 체험의 진정성이 아니라 의도된 정서 표현일 가능성이 높다. 사대부 남성 시조 작가가 여성의 목소리를 가지고 애정을 노래할 때, 그 애정의 구현 양상이나 애정을 실현하려는 노력 여부, 애정 자체에 대한 태도는 모두 남성 시조 작가가 이 시기 여성에 대해서 가지고 있는 도덕적, 현실적 상을 고착화시키는 데 있었다. 시조 작품 속에서 이별의 상황을 전제하고 버림받는 여성이 나타나고 여성적 목소리를 차용하는 작품 구조는 이미 이성 간의 모순된 힘의 관계를 나타내는 것이다. 이때 경험적 자아로서 버림받은 여성이 가진 태도는 슬픔으로 단순화되었다. 그리고 이러한 상황이 주로 애정의 국면에서 피해자의 입장에 처한 여성의 목소리를 통해서 나타나고 그것이 여성 집단의 전체의 정서로 일상화, 내면화된 것이다. 이러한 남성 시조 시인의 여성적 목소리는 가부장주의의 본질을 연장하고 결국 애정과 성에 대한 여성적 욕망을 조절하는 기능을 담당할 수 있다.

이런 점에서 사대부 시조 시인은 남녀 간 애정과 욕망을 노골적으로 드러내며 전대(前代)와 정서적 질감이 완전히 다른 사랑노래를 부르기는 어려웠다. 또한 사회적으로 조혼과 가문 간의 결합, 가족 간의 결합으로 연결되는 남녀 관계에서 낭만적 애정이 진지하게 다루어지기도 어려웠을 것이다. 그러나 시조문학사의 전개 과정에서 애정이나 사랑을 다루는 것은 그 자체로서 일반적 창작 관습에서는 도전적인 행위가 될 수 있었다. 시조 창작자로서 비주류적인 인물인 여성 화자를 수용하고 제재 자체로 애정과 사랑을 거론하는 것은 상당한 의미를 지닐 수 있었다. 여기에서 여성 화자

에 대한 연구는 주제사적인 측면의 제 문제와도 자연스럽게 관련을 맺게 되는 것이다.

여성의 목소리로 말하는 여성 화자가 나타나는 평시조는 18세기 전반 시조 향유 공간에서 제재 수용의 폭을 넓혔다. 수동적인 여성 화자가 나타나는 무명씨 시조들은 청진 이 편찬되던 18세기 전반부나 후대(後代)에 애정시조의 전형적인 모습으로 향유 공간에서 널리 수용된다. 이 작품들을 향유한 사람들은 신분이나 계층의 구분 없이 광범위했을 것으로 추측된다. 그리고 여성 화자를 설정하여 님과의 관계를 주제로 삼은 작품들은 애정만이 아니라 좀더 폭넓은 주제를 작품 안으로 끌어올 가능성이 컸다. 왜냐하면 그것은 인간관계의 문제를 좀더 다양하게 시조 작품 내부로 끌고 왔기 때문이다. 이것은 청자만이 아니라, 화자와 청자를 포함한 현실 세계와 구체적인 삶의 국면으로 시적 담화의 실제적 관심이 확대될 수 있는 것이다. 더욱이 이러한 관심의 확대는 시조 향유 공간에서 노래를 실제로 듣는 청자와 시조 텍스트 사이의 거리를 좁히고, 노래가 좀더 상업화 과정을 겪게 될 때, 청중의 요구가 실제 노래의 각편으로 반영될 여지가 커졌을 것이다. 이 시기 여성 화자가 나타나는 시조들은 이러한 다음 시대를 미리 예감케 하는 실마리를 제공한다고 볼 수 있다. 그리고 그러한 작품들은 부분적인 노랫말의 변개 등을 통해서 다른 주제적 층위로 확산되면서 향유 공간에서 다양한 작품들로 파생된다고도 할 수 있다. 즉 감상적인 애정시조의 전형성을 유지하지는 않게 된 것이다. 이것으로 볼 때 여성 화자의 애정시조는 그 작품 안으로 포괄될 수 있는 내용적인 폭을 점차 확장하면서 향유 공간에서 수용되고 재창조 되었을 것으로 여겨진다. 그리고 수동적이었던 여성 화자의 성격이 사회적 토대의 변모에 조용하여 님과 나의 관계망이 완전하게 재편되었을 때 평시조의 형식을 벗어날 수밖에 없었다. 그리고 이 때 등장하는 사설시조에 와서야 비로소 활발한 성적 에너지와 물질

적인 욕망이 드러나는 작품들이 등장할 수 있었을 것이다.

## V. 맺음말

시인이 화자를 선택해서 그 화자의 시선을 통해서 세계와 자기 자신을 드러내는 것은 모든 서정적 시에서 자연스러운 과정이다. 그러므로 평시조 작품 속에 드러나는 시적 화자 역시 시인 자신일 수도 있고 시인에 의해서 선택된 또 다른 자아일 수도 있다. 현대 시에서는 시 속에서 나타나는 모든 화자가 시인 자신일 수는 없으며 그것 역시 창작자에 의해서 만들어진 허구라고 주장한다. 이러한 생각을 좀더 밀어부치면 시인이 창조한 세계 속에서 화자는 단지 기호일 뿐이며 시인 자신과는 무관한 미적 세계의 어떤 존재자이자 발화자이다. 그러나 고전 시가 속에 나타나는 시적 화자는 인쇄 매체의 소리 없는 독자를 기대하는 시적 화자와는 다르다. 시인의 주관이 배제된 사대부 시조만이 아니라 주관이 개입하는 중인층 혹은 기녀의 시조에서도 작품 속에 나타나는 시적 화자 역시 시인이나 창작의 역사적 맥락과 유리된 어떤 존재일 수 없다. 시조 작가는 이러한 작품이 창작되는 맥락을 인식하고 있었으며, 그 시조를 듣고 노래 부르고 또 남에게 전해줬던 청자나 향유자 역시 이 맥락 안에서 존재하고 있었다. 그러므로 소통의 문맥이 다른 옛 시조의 분석에서 화자와 그 화자의 목소리는 여전히 과거의 노래를 이해하는데 유의미하다.

이러한 기본적인 전제 아래서 지금까지 18세기 전반 평시조에서 나타나는 여성적인 목소리를 검토해 보았다. 그러나 보다 포괄적이고 입체적인 연구를 위해서는 보완되어야 할 점들이 남아있다. 첫째는 상대적으로 연구 성과가 부족한 무명씨 소작 평시조 작품에 대한 화자 연구가 좀더

정치하게 이루어져야 한다. 시대별 가집 속에서 사설의 일부가 바뀌거나 창작자의 이름이 다르게 전해지는 무명씨 시조 작품을 검토하여 시조 작품의 소통에 대한 이해를 넓혀야 한다. 두 번째는 여성 화자 연구가 시조 텍스트 외부의 연행 문제와 함께 확장된 범주에서 이루어져야 할 것이다. 창자의 가창과 청중의 관여가 시조 텍스트 내부의 발화 문맥과 어떤 의미적인 관계를 맺는지가 규명된다면 시조 시학의 의미 있는 진전을 기대할 수 있을 것이다. 그리고 이러한 확장된 범위의 보완적인 연구들은 향후의 과제로 남겨 둔다.

## 참고문헌

### 1. 자료

- 조선진서간행회편, 『진본 청구영언』  
 정병욱편저, 『시조문학사전』, 신구문화사, 1966.  
 심재완, 『역대시조전서』, 세종문화사, 1972.  
 박을수, 『한국시조대전』, 아세아문화사, 1992.

### 2. 논저

- 고전여성문학학회 편, 『고전문학과 여성화자 그 글쓰기의 전략』, 월인, 2003, pp.9-353.  
 고정희, 「사설시조에 나타난 여성의 수사적 상황」, 『국어교육』 114, 한국어교육학회, 2004, pp.199-222.  
 김대행, 「문학의 화자와 여성」, 『고전문학과 여성화자 그 글쓰기의 전략』, 월인, 2003, pp.9-22.  
 김승희, 「소수문학으로서의 기녀 시조 읽기」, 『시학과 언어학』 3, 시학과 언어학회, 2002, pp.61-84.  
 김준오, 『시론』, 삼지사, 1996, pp.18-418.  
 신은경, 「조선후기 ‘님’ 담론의 특성과 그 의미」, 『시조학논총』 20, 한국시조학회, 2004, pp.113-130.

- 정출현 외, 『고전문학과 여성주의적 시각』, 소명출판, 2003, pp.11-338.
- 황갑연, 「중국 유가철학에 있어서 이성과 욕망의 관계」, 『중국학보』 45, 한국중국학회, 2002, pp.397-419.
- 데보라 카메론, 이기우 역, 『페미니즘과 언어 이론』, 한국문화사, 1995, pp.1-294.
- 조너선 컬러, 이은경·임옥희 역, 『문학이론』, 동문선, 1997, pp.10-222.
- 장 벨맹-노엘, 최애영·심재중 역, 『문학텍스트의 정신분석』, 동문선, 1996, pp.5-168.
- 유리 로트먼, 유재천 역, 『예술 텍스트의 구조』, 고려원, 1991, pp.1-462.
- Northrop Frye, “Approaching the lyric”, *Lyric poetry, beyond new criticism*, Cornell University Press, 1985, pp.31-37.

ABSTRACT

The Female Voice and its Meaning Brought out in Pyungsijo of  
『Chungguyoungen』

Nam, Jeong-Hee

This study is aimed for examining a specific feature of female voice brought out in Pyungsijo in the late of Chosun. The research focused on the analyzing the Sijo in 『Chungguyoungen』 that is the most important poetic text in the 18th century. In this paper, the female speakers appeared in works are divided into a speaker-oriented female voice and a listener-oriented female voice.

A speaker-oriented female voice expressed own feeling inherent in self, at this time, a speaker talked to herself. On the other hand, a listener-oriented female voice expressed different sentiment. The speaker who had that voice looked to the outside world rather than the inner world and didn't fully express feminine sentiment and mood.

The female voice in Pyungsijo of the first half of the 18th century made significant meaning in changed convention of literature and atmosphere of singing. This female voice included individual self and social self as woman. In a male-dominated society of Chosun, normative tradition of lyric had controlled writing Sijo. At that time, the speaker who talked in Sijo works by female voice could poured out new social, cultural and emotional meaning onto the Sijo. Through writing the Sijo in which appeared that voice, a poet expanded thematic area of Sijo from simple affection for a man in love poem into variety of human life and mind. And the expansion of theme in creation closed the distance between Sijo text and many real audience who delighted in Sijo song as an amusement in the later times.

**Key Words** female speaker, female voice, speaker-oriented, listener-oriented, feminine sentiment, expansion of theme

논문투고일 : 2007. 9. 30.
심사완료일 : 2007. 10. 31.
게재확정일 : 2007. 12. 5.