

착각 모티프 사설시조의 의미구조와 미의식

- 만황청류와 명대 악부민가 비교를 중심으로 -

조성진*

<차례>

1. 문제제기
2. 부재의 재확인과 결핍의 심화
3. 자기풍자의 비판적 거리와 삶의 균형감각
4. 착각 모티프 시조의 변모

<국문초록>

본고는 착각 모티프가 나타난 사설시조와 명대 악부민가를 비교하여 그 의미구조와 미의식을 살펴보았다. 이를 통해 그 둘의 공통점과 차이점이 지닌 의미를 밝혔다. 아울러 평시조 작품도 함께 살펴 사설시조에 나타난 착각 모티프의 변모와 그 의미를 분석하였다.

착각 모티프가 나타난 사설시조와 명대 악부민가는 공통적으로 ‘착각-깨달음-반응’의 의미구조를 지닌다. 화자는 ‘님이 왔다’는 생각에 방(집) 밖으로 뛰쳐나가지만, 그것이 자신의 착각이었음을 깨닫고 한결 더 깊은 슬픔에 빠진다. 이로써 님의 부재는 더욱 명확해졌고 결핍감은 심화되었다. 이러한 착각은 님의 부재와 그로 인한 절절한 그리움이 만들어 낸 ‘상상적 현실’이라고 할 수 있다. 이런 점에서 착각 모티프 사설시조 화자의 과잉된 행동과 이에서 비롯되는 우스꽝스러움을 그저 ‘골계미’로만 이해해선 안 된다. 오히려 님을 향한 그리움과 기다림의 고통을 돈을 새김하는 요소로 보아야 한다.

그런데 자신의 착각이 드러난 뒤에 보이는 화자의 심리적 반응에서 사설시조는 악부민가와 아주 다르다. 말하자면, 악부민가의 화자가 부끄러움과 자기 비웃음

* 서울대 국문과 강사

에 휩싸이는 데 반해, 사설시조의 화자는 영똥하게 개를 닦거나 남 웃길 뻔 했으며 남의 시선을 의식한다. 이러한 반응은 조금 전까지의 심리적 긴장감을 일시에 무너뜨릴 뿐만 아니라, 서정시적 일관성을 깨뜨리는 쪽으로 작용한다는 점에서 매우 문제적이다.

이와 같은 차이는 종장의 반전에서 명확하게 나타난다. 종장에서 화자는 초·중장과는 다른 목소리를 내면서 혼선을 드러내는데 이로써 시적 상황에 대한 상반된 정서가 표출된다. 이는 님의 부재로 인한 절절한 그리움과 기다림의 고통을 스스로 부정하는 셈이다. 특히 과잉된 행동을 통해 스스로를 우스꽝스러운 존재로 보이게 함으로써 '자기풍자'의 의도를 드러낸다. 여기에는 자기마저 풍자의 대상으로 삼아 부질없이 님을 기다리는 자신에 대한 비판적 시선이 감지된다. 이를 통해 화자는 슬픔 속에서도 거기에 완전히 매몰되지는 않겠다는 '삶의 균형감각'을 유지한다. 이처럼 미의식으로 말하면, 명대 악부민가는 사설시조와도 아주 다르고 오히려 신희의 평시조와 비슷하다.

그렇다면 착각 모티프가 나타난 사설시조와 명대 악부민가가 같은 의미구조에서 보이는 공통점을 어떻게 보아야 할까. 이들 노래는 강익과 신희의 시조와 비교해 볼 때 명확하게 드러나듯이, 님을 기다리는 여성화자의 절절한 그리움의 노래라는 점에서 같은 모티프의 한시나 평시조와는 다르다. 그것은 이들 노래가 남녀의 사랑을 핵심 주제로 삼는, 기방과 같은 유희공간의 확장과 밀접한 연관을 갖고 있기 때문이라고 생각한다. 이는 화자의 성격에서 뚜렷하게 드러난다.

주제어 착각 모티프, 사설시조, 명대 악부민가, 자기풍자, 삶의 균형감각.

1. 문제제기

본고는 착각 모티프 사설시조를 대상으로 노랫말의 의미 구조와 그 미의식에 대해 살펴보고자 한다. 이를 위해 만황청류와 명대 악부민가와 비교를 중심으로 논의를 진행한다. 아울러 착각 모티프가 나타난 평시조

작품도 함께 살펴서 사설시조에 나타난 착각 모티프의 변모와 그 의미를 분석한다.

지금까지 “간절한 기다림이 착각을 낳는 모티프”의 시조를 간단히 거론한 연구¹⁾와, 착각 모티프를 중심으로 한시와 시조의 의상(意象)에 나타난 유형적 특질을 다룬 연구가 있었다.²⁾ 특히 후자는 착각 모티프가 나타난 중국과 한국의 한시, 평시조와 사설시조 전반을 비교하여 중국 한시와는 다른 한국 한시의 특징과 함께 한국 한시와는 또 다른 시조의 의상의 특징을 적절하게 지적하였다. 이에 따르면, 착각 모티프의 시조가 한국 한시의 전통 속에 있으면서도 그와는 달리 “님에 대한 간절한 그리움”의 정서를 나타내고 있으며, 그 정서를 그려내는 방식에서 사설시조는 평시조와는 또 다른 골계미를 지닌다는 것이다. 이러한 지적은 매우 적실하고 타당하다. 그러나 착각 모티프의 한시나 시조가 당시 많은 작가와 독자에게 공감을 일으킨 것이 “삶의 현장과 밀접하게 관련된 데”에 있다고 주장하며 그것을 ‘우리에게 보편적인 산중에서의 주거생활’과 관련지은 것은 피상적인 이해가 아닐 수 없다.³⁾ 또한 님에 대한 그리움의 정서가 두드러지는 시조가 한국 한시의 전통에 가까운지 아니면 그렇지 않은지는 더 살펴보아야 할 문제이다. 무엇보다 착각 모티프 사설시조를 골계미에 국한시켜 이해한 것은 서정시로서의 그 풍부한 내면을 소홀히 여기고 지나칠 우려가 있다.

착각 모티프 시조의 의미 구조와 미의식에 대해 본격적으로 살핀 연구

-
- 1) 조해숙, 「사설시조에 나타난 욕망과 인식: 전환기와 노래의 대응」, 제19차 세계비교문학대회(ICLA) 한국학특별포럼 시조분야 발표(2010.8.20.) 자료.
 - 2) 안대회, 「한시와 시조 의상의 유형적 특질 -착각 모티프를 중심으로」, 『한국 한시의 분석과 시가』, 연세대학교출판부, 2000, 28~48면.
 - 3) 위의 글, 47~48면. “착각 모티프의 시가 작가의 실제 체험에 근거하여 제작된 서정시”라는 말로는 착각 모티프 시의 개념을 명확하게 규정하는 데 어려움이 있다.

는 아직 없으며, 무엇보다 착각 모티프 사설시조에 나타난 화자의 성격 변화에 대해서는 지금껏 그다지 주목하지 않았다. 이런 까닭에 착각 모티프 사설시조의 화자의 상황 인식과 태도에 따른 의미 구조와 미의식, 화자의 성격 변화에 따른 그 변모를 다각도로 살펴볼 필요가 있다.

사설시조 연구는 지금까지 꽤 많은 연구 성과가 쌓였지만, 한편으로 담 당층과 발생 시기 문제처럼 해결되지 않은 논쟁거리 또한 여전한 것이 사실이다. 이는 관련 자료가 부족하여 실증으로 논란을 끝내기에 어려움이 많은 탓이다. 이에 반해 명대 악부민가는 가집 편찬의 경과는 물론이고 작품과 관련된 기록도 적지 않게 남아 있다.

명대 악부민가는 馮夢龍(1574-1646)이 편찬한 악부민가집 『掛枝兒』와 『山歌』에 그 대부분이 수록되어 있다. 그래서 풍몽룡은 “명대 악부민가를 보존한 최대의 공신”⁴⁾이라고 할 만하다. 이뿐만 아니라, 그는 명말 통속문학의 대가이며 그 상징적인 인물이다. 그의 대표작인 <三言> 소설은 역관을 통해 조선에도 많이 소개 되었으며⁵⁾, 그의 문학은 李鈺(1760-1815)뿐만 아니라 조선의 여러 문인들에게도 큰 영향을 미쳤다.⁶⁾ 만횡청류와 명대 악부민가는 그 성행의 사회경제적 상황과 문화적 배경은 물론, 형식적 특징과 담론 지향에서 술한 공통점을 지니고 있어서 구조적인 유사성을 보인다.⁷⁾ 특히 상층 사대부들의 한시나 문인악부와는 또 다른 작품세계를 보여주는 명대 민간의 악부민가는, 한시나 평시조와

4) 鄭義雨, 『明清民歌研究』, 國立臺灣師範大學 博士論文, 1990, 42頁.

5) 최윤식, 『한국 고소설 연구』, 보고서, 2002.

6) 김영진, 『李鈺의 가계와 明清小品 독서』, 안대회 엮음, 『조선후기 소품문의 실체』, 태학사, 2003, 335면; 강혜선, 『金鱸의 패관소품문 연구』, 안대회 엮음, 『조선후기 소품문의 실체』, 태학사, 2003, 347~348면.

7) 명대 악부민가의 개괄과 풍몽룡의 악부민가집 편찬, 그 전반적인 성격에 관해서는 줄고, 『蔓橫清類와 明代 樂府民歌 비교 연구 -馮夢龍의 『掛枝兒』·『山歌』와의 비교를 중심으로』(서울대 박사학위논문, 2011.2.)를 참조할 수 있다.

뚜렷이 구별되는 만황청류와 작품 성격과 미의식에서 매우 흡사한 양상을 보인다. 그러면서도 이 두 갈래는 뚜렷한 차이점을 드러낸다. 이러한 특징은 착각 모티프가 드러난, 해당 갈래의 작품들에서도 마찬가지이다.

착각 모티프 사설시조를 한시가 아닌, 명대 악부민가와 비교하고자 하는 것은 이 때문이다.⁸⁾ 이러한 비교를 통해 사설시조 개별 작품을 더욱 입체적으로 이해할 수 있으며 사설시조의 쟁점을 해결할 실마리를 얻을 수 있을 것으로 생각한다. 이 두 갈래의 같고 다른 점을 드러내고 그 의미를 밝히는 것은 우리 시가의 특질을 객관적으로 규명하는 데 큰 도움이 될 것이다.

2. 부재의 재확인과 결핍의 심화

본고에서 다룬 대상 작품은 착각 모티프⁹⁾가 나타난 『청구영언』의 만황청류 #493, 502, 580 3수와 姜翼(1523-1567)과 申欽(1566-1628)의 평시조 각 1수씩이다. 그리고 이들 작품과 함께 명대 악부민가집인 『쾌지아』에 실린 <錯認>이란 제목의 악부민가 4편을 중심으로 비교 검토할 것이다. 아울러 이 밖의 다른 시조 작품들도 살필 것이다. 우선 착각 모티프가 드러난 만황청류 작품을 아래에 인용한다.

#493 『청구영언』

① 柴扉에 개 좃거늘 님만 너겨 나가보니

8) 만황청류 사설시조와 명대 악부민가의 비교에서 그 성립 가능성에 대해서는 줄고(2011: 14-17)에서 자세히 다루었다.

9) ‘착각(錯覺)’이란, 사전에 따르면 “어떤 사물이나 사실을 실제와 다르게 지각하거나 생각함.”을 뜻한다. 이는 주로 사람을 잘못 알아보는 것과 관련이 있으므로 ‘錯認’ 또는 ‘誤認’으로 바꾸어도 큰 차이는 없을 듯하다.

- ② 님은 아니 오고 明月이 滿庭흔디 一陣秋風에 님 지는 소리로다
- ③ 저 개야 秋風落葉을 헛도이 즈저셔 날 소길 줄 엇제요

#502 『청구영언』

- ① 碧紗窓이 어른어른커늘 님만 너겨 나가보니
- ② 님은 아니 오고 明月이 滿庭흔디 碧梧桐 겨즌 님헤 鳳凰이 느려와
깃 다듬는 그림재로다
- ③ 모쳐라 밤일식만정 늬 우일 번 흐패라

#580 『청구영언』

- ① 님이 오마흐거늘 저녁 밥을 일 지어 먹고 中門 나서 大門 나가 地方
우희 치드라 안자 以手로 加額하고 오는가 가는가 건넌山 바라보니
거머뿔들 셔 잇거늘 저야 님이로다
- ② 보선 버서 품에 품고 신 버서 손에 쥐고 곱뵈님의 님뵈곶의 천방지방
지방천방 즈 디 므른 디 굴희지 말고 위령충창 건너가셔 情엿 말 흐려
하고 젓눈을 흘긔 보니 上年 七月 사흔날 곱가벽긴 주추리 삼대 슬드
리도 날 소겨다
- ③ 모쳐라 밤일식 만정 형혀 닳이런들 늬 우일 번흐패라

만항청류 #493의 시적화자는 개 짖는 소리에 님이 자신을 찾아온 줄로 알고 방을 나서지만, 가을바람에 잎 지는 소리를 님 오는 소리로 잘못 들었음을 깨닫는다. #502의 시적 화자는 창박이 어른거리는 것을 님의 모습으로 여기고 방 밖을 나섰다가 ‘봉황이 깃 다듬는 그림자’를 자신이 잘못 알아본 것임을 깨닫고, #580의 화자 역시 오기로 한 님을 마중 나갔다가 건너 산에 서있는 삼대를 님으로 잘못 알아보고 허둥지둥 달려간다.

이처럼 착각 모티프가 나타난 만항청류 작품은 님을 그리며 애타게 기다리던 화자가 님이 자신을 찾아온 줄 알고 서둘러 방 또는 집을 나섰는

데, 결국 그것이 자신의 착각이었음을 깨닫게 된다는 내용을 공통적으로 담고 있다. 이 점은 명대 악부민가에서도 마찬가지이다. 아래 작품들은 <錯認>이란 제목으로 『괘지아』 권1에 나란히 실려 있다.¹⁰⁾

(一) 51 <착인 1>

- | | |
|---|--|
| <p>① 隔花陰，遠望見箇人來到，
穿的衣，行的步，委實苗條，
與冤家模樣兒生得一般俏。</p> <p>② 巴不能到跟前，
忙使衫袖兒招。</p> <p>③ 粉臉兒通紅羞也，

姐姐你把人兒錯認了。</p> | <p>꽃그늘 사이에 두고, 멀리서 사람 하나 오는 것이 보이네
입은 옷, 걸음걸이, 호리호리한 몸매가
님의 모습과 꼭 닮았네.</p> <p>어떻게든 좇아가고 싶어서
바빠 소매자락 흔들어 불렀네.</p> <p>분 바른 얼굴이 온통 (수줍음에) 붉게
물들며 말하기를
“언니, 사람 잘못 보셨네요.”</p> |
|---|--|

(二) 51 <착인 2>

- | | |
|---|---|
| <p>① 月兒高，望不見我的乖親到，

猛望見窗兒外，花枝影亂搖，

低聲似指我名兒叫。</p> <p>② 雙手推窗看，
原來是狂風擺花梢。</p> <p>③ 喜變作羞來也，(二句描神)</p> | <p>달은 높은데, 우리님 오시는 걸 볼 수가 없네.
문득 창밖을 보니, 꽃가지 그림자 마구 흔들려
낮은 소리로 내 이름 부르는 것만 같네.</p> <p>두 손으로 창을 밀치고 보니
사나운 바람이 꽃 잎 끝을 흩어 놓은 거라네.</p> <p>기쁨이 변해 부끄러움 되고</p> |
|---|---|

10) 풍몽룡, <錯認>, 私部, 『괘지아』 권1. 작품 앞의 숫자는 『明清民歌時調集』(上海: 上海古籍出版社, 1987.)에 해당 작품이 실린 쪽을 나타낸다.

羞又變做惱。

부끄러움은 다시 번뇌가 되었네.

(三) 51 <착인 3>

① 恨風兒, 將柳陰在窓前戲,

바람을 원망해야 하나, 버드나무 그림
자 창에 어른거리

驚哄奴推枕起, 忙問是誰

깜짝 놀라 베개를 치우고 일어나 누구
냐 바빠 묻는데

問一聲, 敢怕是冤家來至。

묻는 소리는, 어쩌면 정든님 오시는가
해서라네.

② 寂寞無人應

적막한 중에 아무 대꾸도 없어

忙將問語低。(妙妙)

급히 말소리 낮추네.

③ 自笑這等樣的癡人也,

이 같은 바보가 있는가 자조하는 건

連風聲兒騙殺了你。

바람조차 나를 속인 것 때문이라네.

(四) 52 <착인 4>

① 冷清清, 獨自在房兒中睡覺,

쓸쓸한 밤, 홀로 잠들었더니

猛聽得是誰人把我門敲,

문득 누군가 방문 두드리는 소리에,

想是我負心的冤家來到。

날 버린 님이 오셨는가 했다네.

② 慌忙披衣起,

서둘러 옷을 걸치고

羅裙拴著腰。

비단치마 허리를 묶었네.

③ 急急的開門也,

황급히 문을 열고 보니

呸! 又是妹妹的孤老。

‘제! 또 동생의 기동서방이로군.’

악부민가(一)의 화자는 입은 옷과 걸음걸이, 몸매가 비슷한 다른 사람을 님[冤家]으로 잘못 알고 손 흔들어 불러 세우고, (二)의 화자는 창 밖에 흔들리는 꽃가지 그림자를 자기 이름을 부르는 님[乖親]으로만 여기고 창을 밀치고 밖을 내다본다. (三)의 화자는 창에 어른거리는 버드나무 그

림자를 보고선 님[冤家]인 줄 알고는 ‘누구냐’라고 급하게 묻는다. 그러나 뒤이어 아무 대꾸도 없자, 화자는 바람소리에 속은 것임을 깨닫고는 자조에 빠진다. (四)의 화자는 쓸쓸한 밤 홀로 잠에 들었다가 문득 방문 두드리는 소리에 자신을 버리고 간 님[負心的冤家]이 다시 찾아온 줄만 알고 옷을 걸치고 나갔다가 님이 아닌, 여동생의 기동서방[孤老]이 여동생을 찾아온 것임을 알고 크게 실망한다.

그런데 이들 작품의 노랫말을 자세히 살펴보면 화자의 상황 인식과 태도에서 다음 몇 가지 단계가 공통적으로 나타남을 알 수 있다. ‘착각’, ‘발견 또는 깨달음’, ‘반응’이 그것이다. 이를 착각 모티프 시들의 기본적인 의미 구조라고 한다면, 위에서 인용한 만황청류와 명대 악부민가의 작품들은 기본적인 사상에서 뿐만 아니라 의미 구조에서도 매우 흡사함을 알 수 있다. 이를 간단히 표로 나타내면 다음과 같다.

화자의 인식과 태도		만황청류			명대 악부민가			
		#493	#502	#580	(一)	(二)	(三)	(四)
1	착각 (의 계기)	개 짖음 (청각)	어른어른 (시각)	거머릿들 (시각)	冤家模樣 (시각)	花枝影 (시각)	柳陰 (시각)	門敲 (청각)
2	발견 또는 깨달음	있 지는 소리	봉황의 그림자	삼대	딴 사람	바람에 날린 꽃잎	바람소리	누이의 기동서방
3	(심리적) 반응	개를 닦함	남 의식	남 의식	x	번뇌	자조	실망, 질투

이제 화자의 인식과 태도를 단계별로 좀 더 구체적으로 살펴보기로 한다.

그 첫 단계가 ‘착각’이다. 먼저 이들 작품에는 시적화자로 하여금 착각을 불러일으키는 계기가 제시되는데 화자는 이 때문에 님이 자신을 찾아온 것으로 잘못 알게 된다. 이러한 착각의 계기에는 청각적인 요인과 시각적인 요인이 있다. ‘개 짖는 소리’(#493)나 ‘문 두드리는 소리’(四)가 전

자라면, ‘창밖의 어른거림’(#502, 二, 三)이나 ‘삼대’(#580)나 ‘다른 사람’ (一)은 후자라 할 수 있다. 여기에서 주목할 점은 착각 모티프가 나타난 한시에서 착각의 감각적 계기가 대부분 청각적인 것인 데 반해¹¹⁾, 사설시 조나 명대 악부민가에서는 시각적인 것의 비중이 크다는 것이다. 청각 신호는 주의를 기울이지 않아도 화자에게 인지되지만, 시각 신호는 화자가 거기에 적극적으로 주의를 기울일 때에야 인지된다는 점에서 차이가 있다.¹²⁾ 착각의 계기가 시각적인 것이라는 점은, ‘님이 오진 않을까’ 하는 기대를 갖고 ‘창밖’을 주시하던 화자를 자연스럽게 전제한다. “以手로 加額 하고 오는가 가는가 건넌山 바라보”는 화자의 간절한 마음이나, “달은 높은데, 우리님 오시는 걸 볼 수가 없네”(악부민가 二)라는 애타는 마음은 이러한 사실을 잘 보여준다. 이렇게 볼 때, 착각을 일으키는 시각적인 계기는 님을 기다리는 화자의 간절함을 한층 부각시키는 요소로 작용한다는 것을 알 수 있다.

이처럼 착각 모티프가 나타난 시의 화자는 영똥한 사물(사람)을 자신의 님이라 생각하고, 그를 맞으려 또는 말을 붙이거나 불러 세우려 있던 곳에서 밖으로 (멀리) 뛰어나간다. 만행청류와 악부민가에 공통적이다. 특히 만행청류 #580의 화자는 급하게 서두르는 탓에 님을 맞으려 가는 품이 아주 우스꽝스럽게 묘사되어 있으며, 심지어 방정맞고 어딘가 모자란 인물인 듯한 느낌도 들게 한다. 그러나 인물의 행위를 그저 ‘골계미’의 차원에서 이해하고 끝나서는 그 이면에 숨겨진 시적 상황의 절실함은 놓치게 된다. 오히려 ‘버선을 벗어 품에 품고’ ‘신 벗어 손에 쥐고’ ‘진 데, 마른 데를

11) 안대회, 앞의 글.

12) 개 짓는 소리에 님이 왔는가 여기는 만행청류 #493과 잠결에 방문 두드리는 소리를 듣는다는 악부민가 (四)와 시각적 계기가 착각을 일으키는 나머지 다른 작품들을 비교해 보면 이 점이 분명해진다.

가리지 않고' 뛰어가는 모습은 그가 님을 얼마나 간절히, 그리고 애타게 기다렸는가를 짐작케 한다.

'착각'에 앞선 시적화자의 쓸쓸한 처지는 악부민가(四)의 '쓸쓸한 밤, 홀로 잠든 방'에서만 드러나고 그 외의 작품에는 보이지 않지만, 따로 말하지 않아도 이들의 '착각'과 그에 따른 '서두름' 또는 '과잉된 행동'이 님의 부재에서 비롯된 절절한 고통감과 고통임을 전제하지 않으면 작품을 제대로 이해하기 어렵다. 님의 부재로 인한 현재의 고통은 님을 향한 내적 갈망을 더욱 부채질한다. 이런 점에서 '착각'은 고통이 만들어 낸 '상상적 현실'인 것이다. 그렇지 않다면, 이처럼 심각한 착각이 초래될 수는 없었을 것이다. "碧梧桐 저즌 님해 鳳凰이 느려와 짓 다듬는 그림자" (#502)야말로 비현실적인, 상상적 대상이다. 그러므로 이들 화자의 과잉된 행동에서 촉발되는 우스꽝스러움은 님의 부재에 따른 그리움과 고통이 얼마나 필절한지를 역설적으로 보여주기 위한 의도된 장치라 할 수 있다.

화자의 인식과 태도의 두 번째 단계는 '발견 또는 깨달음'이다. 위에서 인용한 만황청류 세 작품의 초장이 '착각'과 관련 있다면, 중장에서는 그것이 말 그대로 착각이었음을 화자 스스로 깨닫게 된다. 착각을 일으킨 대상의 실체를 확인하는 것이다. '잎 지는 소리' (#493), '봉황의 그림자' (#502), '삼대' (#580)가 그것이다. 7구로 이루어진 『괘지아』의 명대 악부민가 역시 사설시조처럼 의미 단락에 따라 크게 세 부분으로 나눌 수 있는데¹³⁾, 그 첫 부분이 '착각'의 단계라면, 두 번째 부분은 '발견 또는 깨달음'의 단계이다. 화자가 발견하거나 깨닫게 된 것은 '다른 사람'(一), '바람에 날린 꽃잎'(二), '바람소리'(三), '동생의 기둥서방'(四)이다. 이런 점에서 만황청류 사설시조와 명대 악부민가는 의미구조에서 비슷하다.

13) 제1-3구, 제4-5구, 제6-7구로 세 부분으로 나뉜다. 특히 제6-7구는 시조의 종장처럼 시상의 전환이 일어나면서 작품의 주제부를 이룬다. (줄고, 앞의 글, 61~62면.)

문제는 이런 발견 또는 깨달음이 님이 왔다고 생각한 처음의 설렘이나 뜻밖의 놀라움과 기쁨과 완전히 상반될 뿐 아니라, 애초의 부재로 인한 그리움과 기다림의 고통보다 더 극심한 슬픔을 안겨준다는 데 있다. 그래서 명대 악부민가 제6-7구의 전환부에서 나타나는 화자의 반응은 기본적으로 당혹감과 곧 이은 슬픔과 부끄러움이 된다. 악부민가 (一)은 발견 또는 깨달음에서 끝나지만, (二)는 처음의 기쁨이 부끄러움으로, 다시 번뇌로 바뀌는 화자의 괴롭고 복잡한 심정을 노래하며, (三)은 자신의 어리석음을 탓하며 자조하고 있다. 한편 (四)는 실망감과 함께 여동생에 대한 질투의 감정마저 드러낸다.

악부민가 전환부에서 화자에게 이처럼 갑작스럽게 몰려드는 부끄러움은 왜일까. 그것은 우선 자신이 착각했다는 실수에 대한 자괴의 감정일 테지만, 님을 기다리는 것 외엔 할 수 있는 일이 없는 자신의 처지에 대한 뼈아픈 깨달음과 무관하지 않을 것이다. 여기에서 시적화자의 시선은 외부 세계에서 자신의 현재 문제, 더 나아가 자신의 내면 깊숙한 갈망과 또 그것의 허망함으로 깊숙이 나아가기 시작한다. 이로써 ‘님’에 대한, ‘님과 나의 관계’에 대한 성찰로, 끝내는 ‘나 자신’에 대한 성찰로 이어진다. 더불어 새로운 아픔과 더 깊은 슬픔이 찾아온다. 번뇌는 이런 인식 끝에 초래되는 것이다(二). 이런 점에서 본다면 만황청류의 종장에 나타난 화자의 반응은 ‘개를 닳하고’(#493), ‘남을 웃길 뻔 했다’(#502, #580)며 짐짓 아무렇지도 않은 척 탄정을 피우고는 있지만, 기본적으로 당혹감과 슬픔을 넘어 자조를 그 안에 숨기고 있다고 할 수 있다.¹⁴⁾ 그런데 착각 모티프 사설시조의 화자는 왜 자기 감정을 있는 그대로 드러내지 않고 초·중장과는 다른 목소리를

14) 안대회는 ‘개를 닳히는’ 행위에서 “자신의 무료한 행동을 위로하는 의미”를 읽었지만 (안대회, 앞의 글, 40면), ‘위로’라고 하기에는 간절한 기다림과 그것의 허망함이 드러우는 그림자가 너무 짙다.

내는가. 이 문제에 대해서는 다음 절에서 다루기로 한다.

지금까지 살펴본 대로, 착각 모티프가 나타나는 사설시조와 악부민가는 ‘착각 - 깨달음 - 반응’이라는 공통된 의미 구조를 가지며, 그 속에서 화자는님을 간절히 기다리며 그리워하지만 결국 착각을 계기로 님의 부재를 재확인하고 이로써 그의 결핍감이 더욱 심화되는 쪽으로 틀 지워져 있다고 할 수 있다.

3. 자기풍자의 비판적 거리와 삶의 균형감각

만항청류 사설시조와 명대 악부민가의 비교에서 흥미로운 점은 자신의 착각이 명백하게 드러났을 때 시적화자가 보이는 반응이 전혀 다르다는 것이다. 님이 자신을 찾아왔다는 생각이 착각이었음을 깨닫는 순간, 명대 악부민가의 시적화자가 보이는 반응은 부끄러움과 번뇌, 자조와 실망의 감정이다. 그러나 이것이 서정시적 단일성을 해치지 않는다. 그는 이전 보다 더 큰 상실과 결핍의 감정에 휩싸이겠지만, 자신만의 내밀한 의식 속에 여전히 정서적 일관성을 유지할 수 있다. 그래서 님의 부재에 따른 결핍감과 사무치는 그리움을 중심으로 주제의식이 집중된다.

그러나 만항청류의 시적화자는 자신의 착각을 깨닫고서도 슬픔에 빠지거나 자조의 쓴 웃음을 짓지는 않는다. 물론 그의 태도가 “...허세로서 짐짓 태연함을 가장”¹⁵⁾하는 것이라면 여기에도 님의 부재가 명확해지는 현실에 대한 슬픔과 자조가 없을 수가 없겠으나, 적어도 화자가 겉으로는 그것을 드러내지 않는다는 점이 중요하다. 자신이 착각한 것을 ‘개가 짚은 탕’으로 돌리거나(#493) ‘남의 웃음거리가 될 뻔한 행동’ 짬으로 여기는

15) 조해숙, 앞의 글, 2면.

(#502, #580) 화자의 모습은 그가 오로지 남의 시선, 곧 사회적 시선 또는 평가만을 의식하고 있음을 뜻한다. 이는 마치 조금 전까지의 심각한 상황, 애타게 기다리던 님이 온 줄만 여기고 급히 밖으로 뛰쳐나가 맞으려던 놀람과 기쁨은 금세 잊은 듯한 표정이다. 더구나 그는 님에 대한 사무친 그리움이라는 자신의 절실한 감정은 그다지 대수롭지 않은 것처럼 하며, 그것이 부질없는 것으로 밝혀진 뒤에도 그에 대해 어떠한 회한도 보이지 않는다. 이로써 조금 전까지 화자가 보인 행동은 이와 날카롭게 대조되면서 더욱 과장스럽고 우스꽝스러운 것으로 전락하고 만다.

그런데 사설시조의 종장에서 화자가 보이는 심리적 반응은 명대 악부 민가와만 다른 것이 아니라, 님을 애타게 기다리며 그리워하는 착각 모티프가 나타난 평시조와도 아주 다르다.

#3115 『역대시조전서』¹⁶⁾

風蕭蕭 雨落落 扃디 自開自閉 窓戶聲을
 誤聽 郎君의 曳履聲만 너지드니
 含笑코 出門望 하니 愧慚蒼天 ㅎ여라

위 작품 역시 ‘착각-깨달음-반응’의 의미구조를 보인다. 바람이 쓸쓸히 불고 비가 흩뿌리는 가운데 창문이 저절로 여닫히는 소리를 화자는 낭군의 신발 끄는 소리로 잘못 듣는다. 그래서 웃음을 띠고 서둘러 문을 나서 밖을 내다보지만, 기다리던 님은 보이지 않는다. 화자는 ‘誤聽’이라고 해서 자신이 착각했음을 분명히 한다. 그런데 자신의 착각을 깨닫는 순간, 화자가 보이는 심리적 반응은 ‘부끄러움[慙愧]’이다. 이는 명대 악부민가 화자의 심리적 반응과 별로 다르지 않다. 이렇게 볼 때, 착각 모티프 사설시조 종장

16) 심재완, 『역대시조대전』, 일조각, 1984.

에 나타나는 화자의 반응, 또는 그 성격은 평시조와도, 명대 악부민가와도 판이하게 다른 사설시조만의 독특한 점임이 분명하게 드러난다.

착각 모티프 사설시조의 종장에서 보이는 시적 화자의 심리적 반응에서는 어떠한 정서적 일관성을 기대하기 어렵다. 애타는 그리움의 정서가 개를 닮았거나 남의 시선을 의식하는 순간, 그 심각성이 용해되어 버리기 때문이다. 이는 내면의식과 일관된 정서를 중시하는 서정시의 과국을 의미한다는 점에서 매우 문제적이다. 그렇다면, 착각 모티프가 나타나는 만항청류와 명대 악부민가 작품 사이에 이러한 차이가 나타나는 것은 무엇 때문일까.

만항청류와 악부민가는 똑같은 대상을 노래하더라도 그 ‘목소리’에 큰 차이가 있다. 악부민가가 주어진 시적 상황에 대한 자신의 인식과 감정을 간단·직설하게 토로하는 데 반해, 만항청류는 장황한 열거와 통사적 반복의 서술방식을 통해 인물과 상황의 심각함을 과장하거나 우스꽝스럽게 보여주며, 이로써 대상에 대한 혼란스러운 이미지를 만들고 심지어 대상을 왜곡하는 것처럼 보이기도 한다.¹⁷⁾ #580는 만항청류가 지닌 언어 표현의 특징을 잘 나타내 주는 대표적인 예이다. 이 작품의 화자는 과잉된 행동으로 말미암아 우스꽝스럽고 심지어 어딘가 모자란 인물로까지 그려지고 있다. 이는 악부민가의 언어서술에 대해 명대 문인인 李開先이 “곧바로 폐간에서 나와서, 꾸미거나 새길 수 없다.”¹⁸⁾라고 평가한 것이나, 근래의 학자 鄭義雨가 『산가』와 『괘지아』의 노랫말에 대하여 “直抒白描하며, 민간 작품의 저속함과 솔직함을 지녔다”라고 평했던 것¹⁹⁾과 비교하면 그

17) 줄고, 앞의 글, 149면.

18) 李開先, 『市井艷詞序』, 『中麓閑居集』 권6. “二詞嘩於市井, 雖兒女子初學言者, 亦知歌之. 但淫艷褻狎, 不堪入耳, 其聲則然矣. 語意則直出肺肝, 不可彫刻”

19) 鄭義雨, 上揭書, 54頁. “比較起來, 『山歌』則是直抒白描, 帶有民間作品粗鄙、率直的特點, 然而, 『掛枝兒』、『山歌』仍可以算同出一源, 有許多情調、題材雷同

차이가 더욱 뚜렷해진다.

악부민가의 화자들은 대개 타인의 시선을 의식하기보다는 자기 자신의 감정에 충실하고 거기에 오로지 집중하고 있다. 그는 자기 안에서 기쁨이 부끄러움으로, 다시 번뇌로 변하는 것을 지켜보거나(二), 바람에 속은 자신을 조소하거나(三), 뻔질나게 찾아오는 동생의 기동서방을 향해 화를 내면서 동시에 동생에 대한 은근한 시샘과 무심한 자기 애인에 대한 원망을 담아내는 경우(四)가 그렇다. 이처럼 일관된 목소리 속에서는 시적 상황이나 자신의 내면의식에 대한 일관된 정서가 유지될 수 있다. 그러나 그렇지 않은 경우에는 정서적 혼선을 초래할 수 있다.

만황청류의 언어 표현은 화자의 목소리에서 명대 악부민가의 그것과는 결정적으로 다르다. 여기에서 우리는 새삼 종장의 반전에 대해 살펴볼 필요가 있다. 악부민가와와는 뚜렷이 구별되는 만황청류의 언어적 특징이 종장에서 선명하게 드러나기 때문이다.

사설시조의 종장은 흔히 초·중장에서의 심각한 상황을 부정하면서 반전을 보인다.²⁰⁾ 착각 모티프 사설시조의 종장에서도 이 점을 확인할 수 있다. 초·중장에 나타난, 님의 부재에서 비롯된 그리움의 절실한 감정과 기다림의 고통이, 이러한 시적 상황과는 무관한 언술이 종장에 나타나면서 마치 아무 것도 아닌 것처럼 또는 없었던 것처럼 보이게 된다. 영똥하게 개를 나무라거나, 새삼 사회적 시선을 의식하는 모습을 통해 화자는 스스로를 웃음거리로 만들어 버리고 만다. 특히 #580은 부화한 서술을 통해 착각을 깨닫기 전까지의 과장스러움과 우스꽝스러움을 극대화하고 있다.

的作品.”

20) 이 같은 반전을 김홍규는 “희극적 변형과 과장의 수법”, 고정희는 “논점 회피의 희극성” 또는 “어조의 불일치”라고 불렀다. 김홍규, 사설시조의 愛慾과 性的 모티프에 대한 재조명, 『한국시가연구』 13집, 한국시가학회, 2003, 192면; 고정희, 사설시조의 희극적 특징 고찰, 『한국문학논총』 35집, 2003, 91면.

이와 같은 반전은 조금 전까지의 꺾절하고 고통스럽기까지 한 화자의 내면 풍경을 마치 별 것 아닌 것처럼 표백하며, 더 나아가 그것을 무화한다는 데에 그 문제성이 있다. 이런 가운데 초·중장과 상반된 정서를 종장에서 불러일으킨다. 결국 하나의 작품 안에 두 가지 상반된 정서가 함께 자리 잡고 있으면서 서로 다른 해석과 가치 판단을 가능케 하는 것처럼 보인다. 이를 서로 다른 ‘목소리의 혼선’이라고 부르고자 한다.

그렇다면 왜 이처럼 상반된 정서적 효과를 한 자리에 배치하여 서정적 일관성을 해치는 쪽으로 몰아가는 것일까. 더구나 대상을 회화화 하고 풍자하는 것에 그치지 않고 화자 자신마저 우스꽝스러운 조롱의 대상으로 삼아서 비판의 대상이 되게 하는 것일까. 여기에 ‘자기풍자(self-parody)²¹⁾’가 놓여 있다. ‘자기풍자’는 일정하게 자기 자신에 대한 부정을 의미하며, 그리하여 어리석은 자신에 대한 반성적 인식을 내포한다. 자신의 착각이 명백하게 드러남으로써 님의 부재가 더욱 명확해지고 이로써 결핍감이 심화된 마당에, 한없이 님을 기다린다는 것은 어떤 면에서는 참으로 부질없는 것이다. 따라서 초·중장의 놀람·기쁨과는 상반된 종장의 반전은 자신의 부질없는 기다림에 대한 부정이며, 이를 잘 알면서도 여전히 그에게서 미련을 거두지 못하고 있는 자신에 비판이라고 할 수 있다. 이렇게 보면, 종장의 반전에 나타난 자기풍자의 웃음은 자신과 작중상황에 대한 반성적이고 비판적인 거리를 형성하고 유지할 수 있게 한다.²²⁾ 다시 말하면, 종장의 ‘허튼소리’는 초·중장이 제기하는 상황의 심각함을 과장·왜곡하거나 무화시

21) ‘자기풍자(self-parody)’의 개념에 대해 *Collins COBUILD Advanced Dictionary of English*(6th edi.)에서는 ‘정상적으로 수행되는 행위를 과장하거나 조롱하는 방식으로 이루어진다고 밝히고 있다. (Self-parody is a way of performing or behaving in which you exaggerate and make fun of the way you normally perform or behave.)

22) 줄고, 앞의 글, 164면.

킴으로써 비현실적인 것으로 보이도록 하며 한바탕 웃고 떠들며 잊거나 무시해버리면 되는 것으로 생각하게 만든다. 이러한 시도는 어떤 면에서 님의 부재로 인한 슬픔에만 매몰되지 않겠다는 것으로 읽을 수 있다. 이를 달리 말하면 ‘삶의 균형감각’이라고 할 수 있겠다.²³⁾

이렇게 본다면, 만홍청류와 명대 악부민가 사이에 존재하는 ‘목소리의 차이’는 일정하게 미학적 태도를 규정한다고 할 수 있다. 그것은 다름 아닌, 인간과 삶에 대한 인식과 포즈인 것이다. 이를 이 두 갈래의 형식 사이에 존재하는 본질적 차이점으로 이해해도 좋을 것이다. 결국 착각 모티프 사설시조의 종장에 나타나는 ‘반전’은 한시는 물론, 악부민가나 평시조와도 구별되는 우리시가의 민중적·민족적 시화 형식의 하나라고 할 수 있을 것이다.

4. 착각 모티프 시조의 변모

그러면 만홍청류와 명대 악부민가 작품에 공통으로 나타나는 착각 모티프와 이와 관련된 시적화자의 인식과 태도에서 동일하게 나타나는 의미 구조는 어떻게 이해하면 좋은가. 이를 단순히 영향이나 전파의 결과로 이해하는 것은 바람직하지도 않고, 타당하지도 않다. 비슷한 시기, 인접한 두 나라 사이에 어떤 비슷한 문화 현상이 나타난다고 해서 이를 바로 교류나 영향의 결과로 단정 짓는 것은 잘못이다. 인간의 보편적 감성, 인간

23) 줄고(2011: 146)는 명대 악부민가와 뚜렷이 구별되는 만홍청류의 미학적 특징으로 욕망의 목소리와 교화의 목소리가 교차하는 점을 지적한 바 있다. 또한 욕망 표출을 긍정하면서도 그것을 제어하며 거기에 일정한 한계를 지우려 했음을 밝혔다. 아울러 이러한 양가적 추구가 욕망과 교화의 공존을 뜻하며, 이 같은 ‘상호의존’이야말로 그 둘 사이의 ‘적절한 균형 추구’로 이해하고자 했다.

정신의 원초적 상상력에 따른 창조력을 부정하는 것이 되기 때문이다.²⁴⁾ 실제로 착각 모티프가 나타난 시조가 명대 악부민가집인 『괘지아』가 편찬되었던 1610년대 초반이나 『청구영언(진본)』이 편찬된 1728년보다 더 앞서서 나타난다.

(가) 姜翼(1523-1567), <短歌三闕>, 「追錄」, 『介庵集』
 柴扉에 개 좃는다 이 山村의 기 뉘 오리
 땃넙 푸른디 봄새 울 소리로다
 아히야 날 推尋 오나든 採薇 가다 ㅎ여라.

(나) 申欽(1566-1628), #134 『청구영언』
 窓 맞기 위석머석 님이신가 니러 보니
 蕙蘭蹊徑에 落葉은 무스 일고
 어즈버 有限 肝腸이 다 그출가 ㅎ노라

평시조 (가)는 영남가단의 인물에 속하는 강익이 자신의 문집 『개암집』에 <短歌三闕>이란 이름으로 남긴 시조 3수 가운데 한 수이다. (가)는 앞에서 인용했던 착각 모티프가 나타난 만항청류 #493과 시상이 부분적으로 비슷하다. 화자의 착각을 일으킬 만한 계기로 ‘개 좃는 소리’라는 청각적 요소가 제시되어 있다. 또한 ‘산촌에 누가 찾아 오리’ 하면서도 개가 좃는 까닭이 ‘봄 새 우는 소리’ 때문이라고 확인해 준다. 어쩌면 일순간이나마 화자 역시 누가 자신을 찾아온 것은 아닌가 하고 생각했는지도 모른다. 이는 앞에서 말한 의미 구조의 두 단계인 ‘착각’과 ‘발견 또는 깨달음’의 변형이라고 할 수 있다. 다만 #493과는 달리, (가)의 시적화자는 개 좃는 소리에도, 누가 자신을 찾아온 것은 아닌가 하는 기대는 본래부터 거

24) 최소자, 「머리말」, 『동서양 문화교류사 연구』, 삼영사, 1987.

의 갖고 있지 않았다고 보는 것이 자연스럽다. 기대는커녕, 오히려 누가 자신을 찾아온들 크게 개의치 않는 것처럼 보인다. 그렇기에 종장에서 누군가를 기다리지도 않고 미련 없이 고사리를 캐러 가는 것이다. 설령 화자에게 ‘누군가 날 찾아올 것’이라는 기대가 있었다 하더라도 작품이 간절한 기다림보다는 종장의 ‘採薇’가 암시하듯, 은일지사로서의 자기 삶의 표백에 초점이 맞추어져 있다고 보아야 할 것이다.

본래 그는 누군가를 기다린 것이 아니다. 그럴 기다릴 필요도, 마음도 없었던 것 같다. 그러기에 시적화자의 공간은 님이 부재하는 공간이 아니라, 님과는 무관한 자기 충족의 공간이었던 것이다. 실제로 저자 강익은 “진사에 합격하였으나 벼슬에 뜻이 없고 오직 독서에 전념”하였으며 “두류산 북쪽 登龜洞의 유벽함을 사랑하여 전택을 사서 1552년 鄭汝昌 선생을 위해 서원을 창건”하였다고 한다.²⁵⁾ 그는 사림 출신으로 평생을 엄정하고 절제된 생활 태도로 학문에 정진하며 후학을 가르쳤던 “도학자의 전형”이라고 할 수 있다.²⁶⁾ 작품 (가)는 착각 모티프를 이용해 누군가를 기다리는 마음을 언뜻 내비치긴 했으나, 그 기다림이나 그리움의 정도가 그다지 절실하지 않으며, 더구나 그 기다림의 대상이 님이 아님은 분명하다. 이런 점에서, 개 짓는 소리 때문에 님이 날 찾아온 것으로 착각한 만회청류 #493은 (가)로부터 변형된 작품으로 볼 수 있다.

한편 (나)는 신희이 계축옥사에 연루되어 김포로 쫓겨났던 때인 1613~1616년 사이에 지은 <放翁詩餘> 30수 가운데 한 수이다. 이 작품은 착각 모티프가 나타난, 만회청류 작품들과 시상과 의미 구조가 거의 같다. 창밖에 ‘위석버석’ 하는 소리에 님이 오셨는가 하고 기쁘고 놀라 누운 자리에서 벌떡 일어나지만, 낙엽 지는 소리를 잘못 알아들은 것임을

25) 『영남문집해제』, ‘개암집’조, 50면.

26) 문범두, 「개암 강익의 학행과 문학」, 『한민족어문학』 56집, 2010.

깨닫고는 간장마저 다 끊어질 것 같은, 한결 더 슬프고 괴로운 심사에 빠지고 만다. (나)가 (가)와 다른 점은 (가)의 화자가 남성인 데 반해, (나)의 화자는 여성이라는 점이다. 더욱이 (나)의 여성화자에게는 간절한 기다림의 대상이 있으며, 그것도 동성의 벗이 아닌, 이성인 ‘남’이라는 점이다. 나아가 평시조인 (나)는 ‘착각-깨달음-반응’의 의미구조에서 명대 악부민가(二)와 매우 비슷하다. 그러나 앞 절에서 살펴본 것처럼 종장의 심리적 반응에서 만형청류 사설시조 #493이나 #502와는 오히려 큰 차이를 보인다. 따라서 (나)는 착각 모티프를 보인다는 점에서는 (가)와 비슷하지만, 님을 애타게 그리워하는 여성화자가 나타난다는 점과 그 의미구조에서는 (가)와 전혀 다르다.

착각 모티프가 나타나는 만형청류와 명대 악부민가 작품들 사이에 의미구조에서 유사성이 나타나는 까닭과 의미를 다른 방향에서 검토할 필요가 있다. 말하자면 영향이나 전파보다는, 악부민가집이 편찬된 17세기 초반의 명나라와 『청구영언』이 편찬된 18세기 초반의 조선이 약 100년의 시차가 있지만, 이 두 갈래 사이에 존재하는 구조적 유사성에 주목하는 것이 더욱 뜻 깊은 일이 될 것이다. 다시 말하면, 사회경제적 측면은 물론, 민간 문학의 성격을 공유하는 그 문화적 조건의 공통성 속에서 이 두 갈래의 유사한 모티프와 의미 구조가 비롯된 것으로 보는 편이 훨씬 합리적이고 설득력이 있다는 것이다. 이런 가운데 착각 모티프 시조의 변모와 그 의미에 대해서도 유의미한 결과를 이끌어낼 수 있을 것이라 생각한다.

예를 들면, 이들 노래가 공통적으로 妓院을 중심으로 향유되고 기녀가 불렀을 가능성이 그것이다. 위에서 살핀 사설시조와 명대 악부민가가 이처럼 모티프와 의미구조에서 유사한 것은 결국 담당층과 연행 상황의 유사성에서 비롯된 것으로 볼 수 있다. 김홍규는 ‘불안한 사랑 모티프’를 거론하면서 “조선후기 시조 전반에서 남녀관계 및 애정에 대한 관심이 증대

된 데”에 “조선후기의 생활 문화에서 妓生 및 풍류·유흥 공간이 담당한 매개 역할”을 지적하기도 했다.²⁷⁾ 그런데 사랑과 성이 문제된 사설시조에서 화자의 성격이나 담당층, 또는 향유공간에 대해서는 여전히 명확하게 밝혀진 것이 거의 없지만, 명대 악부민가의 경우와 비교하면 이에 대해 좀 더 구체적인 추론이 가능하다.

명대 악부민가가 연행된 상황은 사설시조보다 더 확실하게 규명되었다. 명대 악부민가는 민간의 여러 오락 거리 가운데 하나로 시정은 물론 청루와 주사에서 널리 전창되었다.²⁸⁾ 실제로 풍몽룡이 편찬한 악부민가집 『괘지아』와 『산가』에 실린 노래 대부분은 남녀의 사랑 노래인데, 이들은 풍몽룡이 젊은 시절부터 자주 드나들었던 기방의 기녀들로부터 채록한 것이다.²⁹⁾ 풍몽룡은 자신이 편찬한 악부민가집에서 어떤 기녀로부터 어떤 상황에서 노래를 채록했는지를 자세히 밝히기도 했다. 예컨대 위에서 인용한 악부민가 가운데 적어도 (三)과 (四)의 여성화자는 기녀이다. 특히 (四)에서 ‘누이의 기동서방[孤老]이 嫖客을 뜻함을 생각하면, 이 점이 더욱 분명해진다.

부재하는 님을 그리는 신희의 평시조 (나) 역시 妓院 또는 기녀와의 관련성을 배제할 수 없다. <방옹시여>가 지어진 정치사회적 상황을 생각하면, (나)의 화자가 애타게 기다리는 님은, 기본적으로 신희가 모셨던 죽은 선조 임금을 의미한다. 이런 점에서 이 작품의 주제의식이 죽은 임금을 그리는 신희의 ‘戀君’의 마음을 드러내는 데 있음은 분명하다. 그러나 이 시에 쓰인 ‘蕙蘭蹊徑’이란 시어가 기본적으로 ‘님을 만나러 가는 길’임을

27) 김홍규, 조선후기 시조의 ‘불안한 사랑’ 모티프와, ‘연애 시대’의 前史, 『한국시가연구』 24집, 한국시가학회, 2008, 41~42면.

28) 王海燕, 從馮夢龍編纂民歌時調看明代‘民間真詩’理論, 暨南大學 碩士學位論文, 2006, 3頁.

29) 魏同賢, 「前言」, 『馮夢龍全集』, 南京: 江蘇古籍出版社, 1993, 3頁.

생각하면, 시상이 ‘연군’에 국한되지 않은 것임도 쉽게 추론할 수 있다.
 다음 한시들은 신흘이 쓴 것인데, 여기에서 ‘혜란혜경’은 기생과 관련
 되어 쓰이고 있다.

(다) 신흘, <장난삼아 기생을 찾는 자에게 주다(戲贈訪妓者)>³⁰⁾
 蕙蘭蹊逕失芳期 혜초 난초 길이 좁아 꽃다운 시기 놓치고서
 金谷佳人怨別離 금곡의 가인과 헤어진 게 원망스러워

(라) 신흘, <의주관에서 기생놀이[灣館狹邪] 5>³¹⁾
 月沈鍾斷坐支頤 달이 지고 종소리 멎자 앉아서 턱 고이네,
 纔得來時又却歸 겨우 금방 왔다가는 또 금방 돌아가다니.
 不是不愁離別苦 이별의 괴로움도 걱정 않는 건 아니지만,
 蕙蘭蹊逕怕人知 혜란 길을 남이 알까 그게 더 겁난다네.

위 (라)는 특히 신흘이 명나라 사신을 접대하기 위해 義州에 몇 달을
 머물면서 그곳 기생들의 노는 모습을 보고 장난삼아 쓴 것이라 하니³²⁾,
 결국 ‘혜초와 난초가 핀 꽃길’, 곧 ‘혜란혜경’은 기녀와 그를 찾는 남성 사
 이에서 밀회의 길로 통했음을 알 수 있다. (라)의 여성화자는 왔다가 금방
 돌아가는 님을 아쉬워하면서 이별의 괴로움을 걱정하지만, 그보다는 밀회
 와 사랑의 길을 남들에게 들킬까봐 이를 더 겁내고 있다. 이렇게 보면, 착
 각 모티프가 드러난 신흘의 시조 (나)가 기녀와 남녀 애정이라는 맥락 속
 에 놓일 수 있음을 알 수 있다.

30) 신흘, <詩-七言絕句>, 『象村先生集』 권18.

31) 신흘, <詩-七言絕句>, 『象村先生集』 권19.

32) 위의 글. “余以詔使擯慰, 滯灣館數月, 一行人役甚多. 灣多狹邪, 所聞見有可異者, 戲記之, 以備風人之一笑.”

여기에서 착각 모티프 사설시조의 화자의 성격에 대해서도 간단히 언급해 둘 필요가 있다. 강익의 평시조도 있는 것을 생각하면, 착각 모티프가 미묘한 변이를 보이며 여러 가지 다른 내용과 주제의식을 지닌 노래로 불릴 수 있었을 것이다. 그런데 착각 모티프가 나타난 만황청류 작품들과 후대 가집의 사설시조, 예컨대 『가곡원류』(국악원본) 소재 작품들(예를 들어, #502, #602, #656)과 비교하면 크게 달라진 점이 없다. 오히려 이전의 평시조와 비교를 해 볼 때 달라진 점이 훨씬 뚜렷이 눈에 뜨인다. 따라서 앞에서 살핀 만황청류에 실린 착각 모티프 사설시조와 강익과 신희의 시조와 비교하면, 강익의 시조에서 신희의 시조와 만황청류 사설시조를 거치며 착각 모티프 시가에 일어난 변화, 특히 화자의 성격에서의 변화를 쉽게 알 수 있다. 이를테면 이들 시에서 작중의 시공간이 ‘은일의 자족적 공간’(가)에서 ‘임금을 그리며 애 끊이는 유배의 공간’(나), ‘남녀 사랑의 공간’(만황청류)으로 그 성격이 바뀌고 있으며, 이에 따라 화자의 성격도 달라지고 있다. 곧 ‘남성화자’에서 ‘여성화자 또는 여성의 목소리를 가장한 남성 화자’, ‘순전한 여성화자의 목소리’를 거쳐 ‘기녀의 목소리’로 변하고 있다.

사실 착각 모티프 사설시조의 님의 부재와 결핍은 기녀의 사랑이 지닌 숙명과 닮았다. 기녀가 일상처럼 맞닥뜨렸던 ‘결여된 사랑’에서 ‘착각’은 핵심적인 의미소로 작용한다. 조동일이 지적했듯, 기녀의 사랑은 “일방적인 착각으로 끝나기 일쑤”이기 때문이다.³³⁾ 그렇기에 그의 사랑은 언제나 님의 부재로 인한 고통과 결핍의 심화를 운명처럼 지니기 십상이다. 이런 점에서 기녀의 사랑은 김홍규가 거론한, ‘짜사랑 - 새 님 - 님의 님’에서 촉발된 ‘불안한 사랑’³⁴⁾의 징후를 보여준다고 할 수 있다.

33) 조동일, 『한국문학통사』(제4판), 지식산업사, 2005, 309면.

34) 김홍규, 앞의 글.

그러나 이 ‘불안한 사랑’이 이들 작품의 경우와 정확하게 맞아떨어지는 것은 아니다. 왜냐하면 이들 착각 모티프 시조에 나타나는 사랑은 비대칭성을 보이는 연애의 초기 국면과는 다르기 때문이다. 이들 시에서 시적화자가 기다리는 대상은 ‘오기로 한 남’(#580)이거나 ‘올 것 같은 남’, 또는 이미 ‘떠나가 버린 남’(四)으로 이미 연정이 웬만큼은 깊은 인물이기 때문이다. 곰곰히 생각하면 착각 모티프 시조에서의 사랑이 지닌 결핍과 불안은 그들 여성화자가 처한 존재론적 상황과 무관하지 않다. 그 상황은 김홍규의 지적과는 달리, 본질적으로 불평등한 사회정치적 관계에서 조성된 것이다. 다시 말하면, ‘불안한 사랑’의 근본에는 ‘대등할 수 없는(남녀) 관계’가 문제 된다. 예컨대 ‘남성-여성’, ‘양반-기녀’의 관계가 그렇다. ‘임금-신하’는 그 변주라 할 수 있다.

시조에서의 착각 모티프가 한시로부터 비롯되었다고 하더라도, 그것이 작품 전체에서 의미하는 바는 시조 안에서 아주 다르다. (가)처럼 은거지사의 지조 있는 삶을 지향하는 쪽으로 활용되기도 하는가 하면, (나)처럼 ‘님의 부재’를 도드라지게 하며 ‘그리움의 정서’를 드러내되 계기로 작용하기도 한다. 이처럼 착각 모티프 시조가 님을 향한 애틋한 기다림의 고통을 토로하기 시작한 것은 연군시가와 관련 지어 생각할 수 있다. (나)에서의 기다림과 그리움이란, 방축된 신하의 연군의식을 표백하는 매개에 지나지 않기 때문이다. 실상 연군, 곧 임금을 그리워하는 마음이란 언제나 남녀의 감정으로 등치될 수 있다. 다시 말해, 남녀 사이의 절실한 감정을 빌어 임금을 그리워하는 마음을 표현하는 것은 자연스러운 일이다. 따라서 (라)와 (나)의 관계에서 미루어 짐작할 수 있는 것처럼, 기녀와의 관계 속에서, 또는 남녀 애정의 맥락 속에서 불리던 노래의 모티프가 임금과 신하의 관계 속에서 연군가의 맥락에서 재탄생할 수 있었을 것이다.

물론 그 반대의 경우도 충분히 상정할 수 있다. 그리하여 상공업이 발

달하고 그에 따라 유흥 공간이 확대되는 상황에서는 ‘임금-신하’의 ‘신의-충절’이라는 맥락이 제거되고, 본래의, 그래서 훨씬 더 자연스러운 남녀 사이의 애정 또는 유흥이 더 중요해지면서 만황청류 사설시조와 같은 작품들이 변주되며 새롭게 창작되고 향유될 수 있었을 것이다.

결국 착각 모티프 사설시조와 악부민가는 그 ‘착각’이 여성화자의 님에 대한 그리움이 핵심 계기가 된다는 점에서, 그리고 ‘착각-깨달음-반응’이라는 동일한 의미구조를 갖는다는 점에서 동일한 특성을 지닌다. 이러한 점은 이들 갈래가 한시와 문인악부, 또는 평시조의 시적 세계와는 아주 다르다는 것을 분명히 보여준다. 그 다른 점은 특히 ‘화자’의 성격 분석을 토대로 할 때 이들 노래가 성행한 ‘유흥 공간’과 주요 담당층으로서의 기녀의 존재를 염두에 둘 때에 비로소 한결 명쾌하게 설명될 수 있다. 그리고 그러한 공통점의 원인으로는 명말 민간에서 성행했던 악부민가가 그랬던 것처럼, 만황청류 사설시조가 한시나 평시조와는 달리 민간 문학적 성격을 띠고 기원을 갖는 데에서 찾는 것이 타당하리라 생각한다. 바로 여기에 사설시조와 명대 악부민가의 비교가 지닌 장점이 있는 것이다.

5. 결론

본고는 만황청류와 명대 악부민가 비교를 중심으로 착각 모티프 사설시조의 의미구조와 미의식을 분석하고, 아울러 착각 모티프 시조의 변모양상과 그 의미를 간단히 살폈다. 착각 모티프 사설시조를 명대 악부민가와 비교한 것은, 이들 갈래 사이에 구조적인 유사성이 존재하는데다가 명대 악부민가의 상징적 인물인 풍몽룡의 문학이 여러 조선 문인들에게도 영향을 주었던 점을 고려할 때, 비교를 통해 우리 사설시조를 새롭고 더

욱 심층적으로 이해할 수 있을 것이라고 생각했기 때문이다.

착각 모티프가 나타난 사설시조는 화자의 상황 인식과 태도에서 나타난 ‘착각-깨달음-반응’의 의미구조에서 명대 악부민가와 매우 흡사하다. 화자는 청각적 또는 시각적 요인에 의해 님이 자신을 찾아왔다고 생각하지만, 그것이 착각일 뿐이라는 점을 다시 깨닫고 한층 더 깊은 상심에 빠진다. 이로써 님의 부재는 더욱 명확해졌고 결핍감은 한결 심화되었기 때문이다. 그래서 스스로 부끄러움을 느끼기도 하고 자신에게 조소를 보내기도 한다. 이런 점에서 착각 모티프 사설시조의 화자가 보이는 과잉된 행동이나 이로 인한 우스꽝스러운 ‘골계미’로 국한되어 이해되어선 안 되며, 오히려 간절한 그리움과 고통스러운 기다림을 강화하는 요소로 이해되어야 한다. 착각은 님의 부재와 그로 인한 절절한 그리움이 만들어 낸 ‘상상적 현실’이기 때문이다.

문제는 사설시조 종장에 나타난 화자의 심리적 반응이 명대 악부민가와 다르고, 같은 의미구조를 지닌 평시조와도 다르다는 점이다. 그 차이를 화자의 목소리에서 찾는다면, 착각 모티프 사설시조가, 단일한 서정시적 목소리로 일관된 명대 악부민가와와는 달리, 혼선된 목소리를 내보인다는 데에 문제성이 있다. 자신의 착각이 드러났을 때, 짚는 소리로 자신을 속였다고 개를 탓하거나 님 맞으러 허둥지둥 나서는 자신의 모습을 님이 보았더라면 비웃을 것이라며 님의 시선을 먼저 의식한다는 점에서 ‘님 향한 애타는 그리움’이라는 서정시적 단일성은 여지없이 깨진다. 이러한 목소리의 혼선은 상반된 정서와 시적 상황에 대한 상반된 평가를 초래하는 바, 결국 초·중장에서의 심각함을 부정하는 쪽으로 작용하며 부질없는 기다림에 허우적거리는 자기마저 비판과 풍자의 대상으로 삼는 자기풍자의 하나라고 할 수 있다. 이와 같은 미의식은 종장의 반전에서 명확히 드러나는데, 초·중장의 심각함과 일정한 거리를 유지함으로써 님의 부재와

사랑의 결핍으로 인한 슬픔 속에서도 완전히 매몰되지는 않겠다는 ‘삶의 균형감각’을 내보인 것으로 볼 수 있다. 이는 우리 시가의 민족적·민중적 근본 특질과도 닿아 있다.

한편 사설시조의 착각 모티프가 설령 한시에서 비롯되었다 할지라도, 그와는 다른 주제의식을 다양하게 구현해왔다는 점을 강익과 신희의 평시조와 비교하는 가운데 살펴보았다. 평시조는 착각 모티프를 통해 은일지사로서의 삶을 표방하거나 유배객으로서 연군시가의 전통 속에서 ‘님그리는’ 마음을 노래했다. 그러나 ‘임금-신하’의 연모의 감정은 언제나 ‘남성-여성’의 사랑으로 등치될 수 있음을 생각할 때, 유흥공간의 맥락 속에서 ‘임금-신하’의 관계가 ‘남성-여성’의 관계로 대치되는 것은 자연스러운 일이다. 이처럼 연군의식이 탈색되고 본래의 남녀 사랑만이 문제되는 자리에서 착각 모티프는 남녀 사랑의 노래 속에서 새롭게 변화를 겪은 것으로 볼 수 있다. 특히 착각 모티프 사설시조와 명대 악부민가에 나타나는 님의 부재로 인한 결핍과 고통의 심화는 ‘양반-기녀’라는, 결코 대등할 수 없는 관계에서 비롯된 것이다. 착각 모티프 사설시조는 이런 과정에서 등장했다고 볼 수 있다. 이와 같은 변모는 필연적으로 조선후기의 사회경제적 변화와 유흥 공간의 확장 속에서 이해될 수 있는 바, 구조적 유사성을 보이는 명대 악부민가와의 비교를 통해 이 점이 더욱 선명해졌다.

참고문헌

金天澤, 『靑丘永言(珍本)』.

申欽, 『象村先生集』 권18~19.

馮夢龍, 『明清民歌時調集』, 上海: 上海古籍出版社, 1987.

李開先, 「市井艷詞序」, 『中麓閑居集』 권6.

- 조동일, 『한국문학통사』(제4판), 지식산업사, 2005.
- 최운식, 『한국 고소설 연구』, 보고사, 2002.
- 강혜선, 「金鑣의 패관소품문 연구」, 안대회 엮음, 『조선후기 소품문의 실체』, 태학사, 2003.
- 고정희, 「사설시조의 희극적 특징 고찰」, 『한국문학논총』 35집, 2003.
- 김영진, 「李鈺의 가계와 明清小品 독서」, 안대회 엮음, 『조선후기 소품문의 실체』, 태학사, 2003.
- 김홍규, 「조선후기 시조의 ‘불안한 사랑’ 모티프와, ‘연애 시대’의 前史」, 『한국시가 연구』 24집, 한국시가학회, 2008.
- _____, 「사설시조의 愛慾과 性的 모티프에 대한 재조명」, 『한국시가연구』 13집, 한국시가학회, 2003.
- 조성진, 「蔓橫淸類와 明代 樂府民歌 비교 연구 -馮夢龍의 『掛枝兒』·『山歌』와의 비교를 중심으로」, 서울대 박사학위논문, 2011.
- 조해숙, 「사설시조에 나타난 욕망과 인식: 전환기와 노래의 대응」, 제19차 세계비교문학대회(ICLA) 한국학특별포럼 시조분야 발표(2010.8.20.) 자료.
- 최소자, 「머리말」, 『동서양 문화교류사 연구』, 삼영사, 1987.
- 王海燕, 「從馮夢龍編纂民歌時調看明代‘民間真詩’理論」, 暨南大學 碩士學位論文, 2006.
- 魏同賢, 「前言」, 『馮夢龍全集』, 南京: 江蘇古籍出版社, 1993.
- 鄭義雨, 「明清民歌研究」, 國立臺灣師範大學 博士論文, 1990.

ABSTRACT

A Study on the meaning structure and aesthetic consciousness in
'Saseoulsijo(사설시조)' with illusion-motif

Jo, Seong-Jin

The purpose of this study is to examine the meaning structure and aesthetic consciousness in 'Saseoulsijo'(사설시조) with illusion-motif through the comparison with Yuefumin'ge in Ming dynasty, and to uncover the meaning of similarity and difference in them. At the same time, this study analyze the variation of the illusion-motif in 'Saseoulsijo' and its meaning through the comparison with 'Pyeongseosijo(평시조)'

These poems have the meaning structure of 'illusion-realization-reaction' series in common. The woman narrator deludes herself that the lover(남) have come, so she runs out to realize it's a illusion, and to be in sorrow. As a result, the absence of the lover is clearer, and that makes her sense of lacking more serious.

However in the narrator's psychological reaction after her illusion having been revealed, Saseoulsijo is quite different from Yuefumin'ge. In other words, while the narrator in Yuefumin'ge is seized with shame and self-deprecation, the one in Saseoulsijo gives a dog totally unrelated scolding, or is aware of the way other people are looking at one. The reaction like this is very problematic in that it pulls down the previous psychological tension at the same time, moreover, destroys the lyrical consistency.

This difference is apparently exposed in everse of the last of the 3 verses of a (sijo) poem. The narrator in the last line in Sijo, makes different voice with first and second line, which causes confusion to express the feelings of conflict on the poetic situation. It means she herself denies ardent longing for her lover and the agony in wating him. Through this section, her intention of self-parody is shown, critical eyes

are perceived, and she can maintain a sense of balance in a life that is intended not to be buried under the sorrow.

As these works are apparently different from Gang-ik's and Sin-heum's sijo works when they are compared, they are distinguished from 'Hansi(한시)' or 'Pyeong-sijo(평시조)' in that they take the ardent longing for her lover. It is because they are closely related to the expansion of entertainment establishment like 'Gibang(기방)' which is characteristic as the theme of Love.

Key Words illusion-motif, Saseoulsijo, Yuefumin'ge in Ming dynasty, self-satire, a sense of balance in a life.

논문투고일 : 2011. 10. 15
심사완료일 : 2011. 11. 30
게재확정일 : 2011. 12. 05