

고전시가에 나타난 ‘신체적 결합’의 형상화 방식*

-시조, 잡가, 창가를 중심으로

윤지아**

〈차 례〉

1. 서론
2. 평시조: 신체적 결합의 수사적 활용
3. 사설시조: 신체적 결합의 물질적 형상화
4. 잡가 및 창가: 신체적 결합의 통속적 유희화
5. 결론

〈국문초록〉

본고는 고전시가에 나타난 ‘신체적 결합’이 갈래의 변천에 따라 형상화되는 방식을 주목하여 살펴보았다. 그간 고전시가의 ‘몸’에 관한 논의는 풍부하게 축적되어 왔으나 신체적 결합 자체의 형상화 방식에 주목한 연구는 드물었다. 이에 본고는 평시조, 사설시조, 잡가·창가의 세 갈래를 검토하였다. 평시조에서 신체적 결합은 구체적 형상을 얻지 못한 채 정서적 결핍이나 현실적 제약을 지시하는 수사로 기능하며, 신체는 관념을 실어 나르는 매개에 머문다. 사설시조에 이르러 신체적 결합은 사물의 질감과 얹히며 텍스트의 전면으로 부상한다. 신체가 인간적 의미의 담지자가 아니라 물성 그 자체로 제시될 때, 창가의 감각은 도덕적 판단에 앞선 원초적 희극성으로 이끌린다. 20세기 초 잡가와 창가에서는 이러한 물질적 형상화 대신, 신체적 결합이 상업적 연행물이 요구하는 통속적 유희의 재료로 재편된다. 이때 각 작품은 매체와 향유 방식에 따라 서로 다른 오락적 기능을 부여받으며 분화되는 한편, 신체가 구체적 형상을 잃는 자리에서 그것이 지시하던 정상성의 규범과 위계는 오히려

* 이 글은 2026년 2월 11일 한국고전연구학회 제133차 동계 기획 학술대회에서 발표한 원고를 수정·보완한 것이다. 유익한 논평으로 논지를 가다듬을 수 있도록 도와주신 토론자 최지혜 선생님께 깊이 감사드린다.

** 충북대학교 인문학연구소 전임 연구원

선명해진다. 이처럼 신체적 결합의 형상화가 수사적 활용에서 물질적 전면화로, 다시 통속적 유희화로 이행하는 궤적은, 전근대 시가가 온전치 못한 신체를 다루어 온 시선이 단일하지 않았음을 보여준다.

주제어 신체적 결합, 형상화, 평시조, 사설시조, 잡가, 창가, 장애

1. 서론

이 글은 고전시가 속에 나타난 ‘신체적 결합’¹⁾이 장르의 변천에 따라 어떠한 방식으로 형상화되었는지 그 구체적인 양상을 살펴본 것이다. 이를 통해 신체적 결합이 전근대 시가에서 표상해 온 다면적 의미를 짚는 한편, 각 갈래의 형상화 원리가 지닌 차이로부터 개별 장르 미학의 단면 또한 살필 수 있을 것이다.

온전치 못한 몸은 정상적 신체와 대비되어 결핍으로, 구경거리로, 웃음거리로 다루어지곤 하였다. 그리고 고전시가에서 신체적 결합은 대개 화자의 정서나 처지를 드러내기 위한 매개로, 곧 무언가를 의미하기 위한 수단으로 기능해 왔다. 그런데 사설시조의 일부 작품에 이르면 사정이 달라진다. 신체적 결합이 사물의 질감과 얹히며 텍스트의 전면으로 솟아오를 때,

-
- 1) 본고에서 ‘장애’와 같은 용어 대신 ‘신체적 결합’이라는 표현을 택한 것은, 논의의 대상 중 하나인 몸보 형상과 같은 외형적 특이성을 일반적인 장애의 범주로 규정하기 어렵다는 판단에서이다. 비록 사설시조 등의 작품군에서 몸보가 장애와 다름없이 인식되는 경향이 있으나, 장르적 변천에 따른 형상화의 추이를 통합적으로 고찰하기에는 보다 포괄적인 성격의 ‘신체적 결합’이라는 용어가 적절하다고 보았다. 다만 작품 해설 과정에서 소경, 앓은뱅이, 병어리 등 통념상 명백한 장애의 범주에 속하는 사례들에 대해서는 ‘장애’라는 표현을 병용하였다. 아울러 노화로 인한 신체의 쇠약은 논의 대상에서 제외하였다. 노화는 특정한 신체를 규범 바깥으로 표지하는 조건이라기보다 모든 인간이 겪는 자연적 과정이며, 무엇보다 관련 작품에서 신체는 결손이나 훼손으로 형상화되기도 하지만, 시간의 흐름을 환기하는 관습적 수사로도 종종 기능한다는 점에서 본고의 관심과는 결을 달리한다.

그것은 더 이상 어떤 의미를 지시하는 데 봉사하지 않고 물성 그 자체로 두드러지면서, 오히려 의미가 물러나고 감각의 차원이 앞서는 국면이 나타나는 것이다. 본고는 신체적 결함이 텍스트 안에서 형상화되는 방식에 주목하여, 그것이 관념적 매개에 머무는 국면(평시조)에서 물성으로 전면화되는 국면(사설시조)을 거쳐 통속적 유희의 기호로 재편되는 국면(잡가·창가)에 이르기까지의 추이를 살피고자 한다.

그간 고전시가에 나타난 다채로운 '몸'에 관심을 둔 연구는 적잖이 누적되었다 할 수 있지만, '신체적 결함'에 주목한 논의는 그리 많지 않다. 그럼에도 몇몇 성과들은 해당 주제에 대한 예리한 문제의식을 토대로 논의의 장을 열었다.

고전시가에서 '장애'를 정면으로 다룬 연구로는 박상영²⁾의 논의가 대표적이다. 논자는 전통사회에서 장애가 갖는 문화론적 의미를 바탕으로, 사설시조에 나타난 장애를 중심과 주변의 권력관계가 투영된 것으로 파악하였다. 그리고 이를 배척, 공감, 수사적 장치(현실성 강화, 권력의 허상 폭로) 등으로 나누어 검토함으로써 해당 주제를 본격적으로 조명하였다. 최근에는 최지혜³⁾의 논의가 제출되었다. 논자는 조선의 사회·문화적 맥락에서 장애가 연민과 돌봄의 대상으로 인식되었음을 밝힌 뒤, 사설시조에서는 그것이 배제의 대상이자 세대 반영의 수단으로 형상화된다는 점에 주목하였다. 두 논의는 모두 장애를 둘러싼 당대의 인식과 그 이면의 시선을 규명하는 데 목적을 두었기에, 작품을 향유자의 태도가 드러나는 자료로 다룬 측면이 강하다. 이에 비해 본고는 규범 밖 신체를 둘러싼 윤리적 판단보다는, 신체적 결함 자체가 텍스트 안에서 어떻게 배치되고 진술되는가 하는 형상

2) 박상영, 「사설시조에 나타난 '장애'의 一面」, 『국어국문학』 183, 국어국문학회, 2018, 125~166쪽.

3) 최지혜, 「사설시조에 나타난 장애 형상화 양상과 그 의미」, 『韓國古典研究』 72, 한국고전연구학회, 2026, 325~354쪽.

화의 방식에 주목하고자 한다.

한편, 서철원⁴⁾은 시적 화자가 질병, 장애, 사고 등 온전치 못한 몸을 ‘마주 보는’ 방식에 주목하였다. 향가와 속요의 화자가 병을 초월적 존재로 대상화하여 마주 보았다면, 조선 후기 가사의 화자들은 자신의 삶과 내면을 성찰적으로 마주 보며 체험을 심화하였음을 밝힌 바 있다.

이밖에 고전시가에서 신체를 다룬 논의는 사설시조 연구에 가장 풍부하며, 그중에서도 신체의 형상화에 관해서는 이형대⁵⁾의 논의가 지속적으로 축적되어 왔다. 논자는 사설시조의 몸이 성리학적 심신관에서 벗어나 생물학적·물질적 의미가 강한 육체로 부상하는 양상에 주목하면서, 신체적 욕망이 물질세계의 사물과 관계 맺을 때 한층 생동하는 언어를 얻는다는 ‘구체성의 미학’을 지적한 바 있다.⁶⁾ 본고 역시 신체와 사물의 접촉에 주목한다는 점에서 이 논의에 기대고 있으나, 사물을 욕망의 재현을 돕는 매개로 보는 대신, 신체가 사물의 물성으로 전환되면서 욕망이나 의미로 수렴되지 않는 국면에 초점을 둔다는 점에서 논의의 방향을 달리한다.

아울러 논자는 사설시조의 희극성이 종종 육체와 결합하여 나타난다는 통찰을 심화하여, 결합 있는 육체가 결점 있는 정신과 연관될 때, 혹은 육체가 사물과의 닮음을 드러내거나 사물로 변신할 때 희극성이 발생한다고 보았다.⁷⁾ 이상의 논의들에 본고는 크게 빚지고 있으며 3장에서 다룰 작품

4) 서철원, 「온전하지 못한 몸과 마주보기 -<도천수관음가>와 <처용가>의 질병, <노처녀가>의 장애, <텐둥어미화전가>의 사고-», 『국문학연구』 43, 국문학회, 2021, 37~68쪽.

5) 이형대, 「사설시조와 성적 욕망의 지층들」, 『민족문화사연구』 17, 민족문화사학회, 2000, 173~197쪽.

이형대, 「사설시조의 몸에 대한 인식과 재현의 근대성」, 『애산학보』 34, 애산학회, 2008, 59~85쪽.

이형대, 「사설시조에 발현된 희극성의 육체적 표상들」, 『한국시가문화연구』 33, 한국시가문화학회, 2014, 265~292쪽.

6) 이형대(2000), 앞의 논문, 180쪽.

의 상당수가 해당 논의에서 이미 검토된 바 있다. 다만 선행 논의가 신체를 인간의 자연성과 욕망에 대한 이해를 심화하는 단서로 파악하였다면, 본고는 신체적 결합이 그러한 의미로 수렴되기보다 물질성으로 확장되며 형상화되는 국면에 주목할 것이다.⁸⁾

이 글에서 가사 문학은 연구 대상에서 제외하였다. 물론 <노처녀가>, <텐둥어미화전가>, <신가전>과 같은 조선 후기 가사에도 신체적 결합이 풍부하게 나타나며, 오히려 그에 대한 사유와 반응은 가사 쪽이 한층 깊고 뚜렷하다. 그러나 이러한 작품에서 신체적 결합은 대개 화자의 생애 서사가운데 놓이며, 그의 처지 속에서 이해된다. 반면 가창을 전제한 시조와 잡가·창가에서 신체적 결합은 짧은 발화 안에 응축되어 제시된다. 물론 이들 작품 중에도 서사적 상황이 설정되는 경우가 있지만, 대개 한 장면 안에서 완결된다. 요컨대, 신체가 형상을 얻는 방식에 서로 다른 조건이 작동하는 것이다. 따라서 가사에 나타난 신체적 결합은 별도의 논의를 요한다고 판단되며, 본고에서는 노랫말로 향유된 갈래로 대상을 한정한다.

본고에서는 평시조, 사설시조, 잡가·창가의 세 갈래를 차례로 살핀다. 2장에서는 평시조에서 신체적 결합이 구체적 형상을 얻지 못한 채 관념적 결핍을 지시하는 수사로 기능하는 양상을, 3장에서는 사설시조에서 신체가 사물의 질감과 얹히며 물성으로 전면화되는 양상을, 4장에서는 잡가와 창가에서 신체적 결합이 상업적 연행 속에서 통속적 유희의 재료로 재편되는 양상을 검토한다.

7) 이형대(2014), 앞의 논문, 265~292쪽.

8) 본고가 원용하는 물질성 개념의 이론적 배경은 3장에서 각주로 밝힌다.

2. 평시조: 신체적 결함의 수사적 활용

평시조에 등장하는 신체적 결함은 육체의 문제를 직접 드러내기보다, 정서적 결핍이나 현실적 제약을 나타내는 수사적 장치로 기능한다. 이는 평담과 절제를 지향하는 사대부의 미학 안에서 육체의 고통이나 비정상성이 그 자체로 관조의 대상이 되기 어려웠던 문학적 관습⁹⁾에 기인한다. 따라서 이하의 작품들에 나타나는 신체적 결함은 전근대 문학의 관습적 차원에서 이해하는 것이 온당하며, 다만 그것이 개별 작품에서 어떠한 문학적 효과를 거두고 있는지에 주목해 볼 필요가 있다.

병어리 너를 보니 내 시름이 새로왜라
 속읏말 다 못흐니 네오 내오 다를소나
 두어라 님 오신 될난 구비구비 니르리라 (1960.1)¹⁰⁾

쇼경이 긴 붓을 잡아 簍子 미틱 나아 안자
 水墨山水를 쭉덕 직어 그리느니
 저 쇼경 내 안 굶도다 못 보면서 그리는다 (2695.1)

아히 쟈 쇼경을 보고 손벽 치고 썩로더니
 이제록 싱각흐니 쇼경이야 낫뒸더라
 怨讐의 요 눈곳 아니면 슬든 애를 석이라 (3020.1)

인용된 세 작품은 공통적으로 님을 만날 수 없는 처지를 신체적 결함에 견주어 표현한 것이다. 신체적 결함을 지닌 대상을 인식하는 데서 출발하

9) 관련한 통찰은 김동준, 「疾病 소재에 대처하는 韓國漢詩의 몇 국면」, 『고전과 해석』 6, 고전문학한문학회, 2009, 77~110쪽.

10) 이하 시조 작품의 일련번호는 모두 김홍규 외, 『고시조 대전』, 고려대학교 민족문화연구원, 2012에 따른다.

여, 님과 함께할 수 없는 자신의 심사 또한 이들과 다르지 않다는 진솔로 나아가는 구조를 공유한다.

첫 번째 작품에서 화자는 병어리를 보고 '내 시름이 새롭다'고 한다. 타자의 신체적 제약으로부터 자신의 정서적 결핍을 상기하는 것이다. 화자의 시름은 '속엿말'을 전할 길이 없는 데서 비롯되는데, 하고 싶은 말이라고는 오직 님을 향한 말뿐인 화자에게 님의 부재는 강제된 함구와 다름없다. 종장의 '두어라', '굽이굽이 이르리라'는 당장의 한계를 체념적으로 수용하면서도 재회의 순간을 기다리는 마음을 함축한다.

두 번째 작품은 소경이 그림을 그리는 행위와 화자의 그리움을 병치시킨다. 앞을 보지 못하면서도 수묵산수를 능숙하게 그려내는 소경의 모습에서, 화자는 '보지 못하면서 그린다'는 역설을 자신의 처지와 겹쳐 놓는다. 소경이 실재하는 자연 대신 심상 속의 산수를 그려내듯, 화자 역시 눈앞에 없는 님을 마음속으로 그려야만 하는 것이다. 시각의 단절이라는 신체적 결함이 '그린다'는 중의적 표현을 매개로 그리움의 깊이를 강조하는 데 동원된 셈이다.

세 번째 작품은 인식의 반전을 보여준다. 어린 시절 소경을 놀렸던 일을 제시한 뒤, 종장에 이르러 소경을 오히려 부러움의 대상으로 뒤집는다. 어린아이의 눈에 소경은 온전치 못한 존재였으나, 이별을 겪은 화자에게 시각의 차단은 도리어 고통으로부터의 해방을 뜻한다. 애초에 님을 '본' 것이 훗날 '애를 썩이는' 근원이 되었으니, 보지 못함을 긍정적 상태로 재규정함으로써 그리움을 반어적으로 드러내는 것이다.

이상의 작품들에서 신체적 결함은 화자의 정서적 결핍을 투사하거나 인식의 전환을 유도하는 소재로 기능한다. 자신의 처지가 병어리나 소경과 다를 바 없다는 자조적 어조는, 비극적 정서를 심화하기보다 화자가 자신의 내면을 응시하고 연민하도록 이끈다. 다만 이러한 공감은 대개 신체의 기능적 한계에 국한되며, 그 신체를 지닌 사람 자체는 관찰의 대상으로 남

는다는 점에서, 대상을 자신보다 결여된 존재로 상징하는 시선이 전제되어 있다고 하겠다.

귀먹은 소경이 도여 산촌에 들어서니
 들은 일 업거든 본 일이 이실손냐
 입이야 살알노라만는 말 못하여 흐노라 (0467.1)

먹거든 머지 마나 멀거든 먹지 마나
 멀고 먹거든 말이나 흐련마는
 입조차 병어리 되니 말 못하여 흐노라 (1628.1)

이상의 두 작품은 세상과의 단절 의지를 신체적 결함에 빚대어 표현한 것이다. 첫 번째 작품에서 화자는 스스로를 ‘귀먹은 소경’이라 명명하며 산촌으로 들어간다. 여기서 신체적 결함은 실제 신체의 문제가 아니라, 세속의 시시비비를 듣지도 보지도 않겠다는 의지적 선택에 가깝다. 종장의 ‘입이 살았지만 말을 못한다’는 선언 또한 자발적 침묵을 통해 혼탁한 세상과 소통하지 않겠다는 뜻이다. 신체적 결함이 은자의 고결함을 지켜내기 위한 방패로 작용하는 것이다.

두 번째 작품 역시 청각과 시각, 언어의 결함이 중첩되는 상황을 설정한다. 귀가 먹으면 눈이라도 밝아야 하고 그렇지 못하다면 말이라도 할 수 있어야 한다는 가정을 거쳐, 종장에서 ‘입조차 병어리가 되었다’로 귀결되는 구조는 화자가 처한 현실과의 극심한 불화를 암시한다. 안서우(安瑞羽)의 <유원십이곡(幽院十二曲)> 제12장인 이 작품에 대해 선행 연구는 작가의 삶과 결부하여 율분의 토로로 보거나,¹¹⁾ 자연에 침잠하려는 의지의 표출로 해석해 왔다.¹²⁾ 어느 쪽이든 여기서 신체적 결함의 중첩은 현실에

11) 김상진, 「안서우의 <유원십이곡> 재조명」, 『온지논총』 19, 온지학회, 2008, 24쪽.

대한 무언의 저항이나 단절 의지를 표상하는 수사적 장치일 뿐, 신체의 상태 그 자체를 묘사한 것이라 보기는 어렵다.

宵鏡이 야밤 중에 두 눈 먼 말을 타고
大川을 건너다가 썩거다 저 宵鏡아
아이에 건너지 마던들 썩질 줄이 이실야 (2698.1)

술 먹은 霄鏡놈이 굶 눅픈 격지 신고
외나쁘 다리로 막디 업시 건너가니
길 익리 돌볼체 안즈서 拍掌大笑 하더라 (2696.5)

소경이 밍간이를 업고 길 터진 째격지 신고
외나모드리의 막대 업시 혼자 건단 말이 이서이다
넘아 남아 윈 늑이 윈 말 하여도 님이 짐작하쇼셔 (2696.3)

이상 세 작품은 모두 소경을 내세워 극한의 상황을 설정한다는 공통점을 지닌다. 첫 번째 작품은 소경이 야밤에 눈먼 말을 타고 대천을 건너는 광경을 그린다. 물에 빠질 수밖에 없음은 자명하나, 화자의 시선은 그 어리석음을 겨냥하는 데 있지 않다. 종장의 '아에 건너지 말던들 빠질 줄이 있으랴'라는 탄식은, 불가능함을 알면서도 건너지 않을 수 없는 인간의 숙명적 행위 대한 은유로 읽힌다. 이 작품이 몇몇 가집에서 이별을 다룬 시조¹³⁾ 뒤에 배치되어 있다는 점을 고려하면, 눈먼 말을 탄 소경은 '사랑에 눈이 먼' 인물로 이해해 볼 적하다. 신체적 결함이 이성적 판단을 유보한 채 어딘가로

12) 김용찬, 「안서우 <유원십이곡>의 구조와 작품 세계」, 『한국시가연구』 41, 한국시가학회, 2016, 159~160쪽.

13) 늑야 맞난 님을 덧업씨도 여희건져 / 消息이 곳챌쨌들 쫘에나 안이 뵈야/ 님이야
날 신각홀야만은 나는 못 니즐까 하노라 (『해동가요 주씨본』 332번)

투신하는 인간살이의 한 단면을 표상하는 데 쓰인 것이다.

두 번째 작품의 극한 상황은 한층 희화화된 장면으로 나타난다. 술 취한 소경이 굽 높은 신발을 신고 지팡이도 없이 외나무다리를 건너는 모습은 위태로운 곡예에 가깝다. 여기서 눈여겨볼 것은 종장의 ‘돌부처’이다. 무언의 구도사이자 평정심의 상징인 돌부처마저 ‘박장대소’하게 만드는 이 광경은, 무모한 도전과 그것을 지켜보는 관찰자의 유희적 쾌락을 함께 드러낸다.

세 번째 작품은 중첩된 제약 상황을 수사적으로 활용한 사례이다. 소경이 소경을 업은 형국, 끈이 터진 신발, 지팡이의 부재, 위태로운 외나무다리라는 설정은 현실에서 결코 일어날 수 없는 허황된 거짓말을 뜻한다. 화자는 이 말도 안 되는 광경을 ‘~한단 말이 있어이다’라는 전언의 형식으로 제시한 뒤, 님에게 남들의 말을 끝이듣지 말고 오직 스스로 판단해 달라 호소한다. 소경 무리의 위태로운 행차가 허무맹랑한 소문이듯, 자신을 둘러싼 세속의 평판 역시 믿을 것이 못 된다는 것이다. 여기서 신체적 결함은 화자의 결백을 주장하기 위한 수사적 요소로 기능한다.

이상에서 살펴본 바와 같이, 평시조에 나타나는 신체적 결함은 님을 향한 그리움, 세상사에 대한 염증, 불가능한 상황 등을 강조하기 위한 수사로 활용된다. 병어리와 소경은 연민의 대상으로 나타나지만, 그 이면에는 대상을 온전치 못한 존재로 규정하고 관찰하는 시선의 우위가 전제되어 있다. 그러나 무엇보다 주목할 것은, 이들 작품에서 결함을 지닌 신체 자체는 좀처럼 구체적인 형상을 얻지 못한다는 점이다. 병어리의 입도, 소경의 눈도 그 물질적 조건이 묘사되는 일 없이, 다만 ‘말하지 못함’과 ‘보지 못함’이라는 기능의 결여로만 제시될 뿐이다. 신체는 관념을 실어 나르는 매개로 머물러 있는 셈이다. 이러한 형상화의 방식이 사설시조에 이르러 어떻게 달라지는지를 다음 장에서 살펴보기로 한다.

3. 사설시조: 신체적 결합의 물질적 형상화

평시조에서 신체적 결합이 주로 결핍과 불가능성을 환기하는 수사적 층 위에 머물렀다면, 사설시조에 이르러서는 온전치 못한 신체가 텍스트의 전면으로 부상한다. 사설시조에서 결여되거나 훼손된 신체 부위들은 화자의 진술을 보조하는 장치에 그치지 않고, 끊임없이 다른 사물들과 접속하며 나열되고 확장된다. 이때 드러나는 신체의 물성(物性)은 여러 사물의 질감과 얹히고 서로를 촉발하는 가운데,¹⁴⁾ 완결된 의미로 수렴되기보다 의미의 과잉을 낳으며 원초적인 희극성을 자아내거나 통념을 비껴가는 효과를 만들어낸다. 물론 신체적 결합을 지닌 대상이 주로 승려, 비구니 등으로 귀결된다는 점에서, 어떤 신체를 대상으로 삼는가의 문제에는 제도적 타자를 향한 시선이 개재되어 있다고 볼 수 있다. 그러나 그 신체가 텍스트 안에서 형상화되는 방식에 주목해 보면, 통념으로 온전히 환원되지 않는 표현적 잉여가 발생함을 알 수 있다. 이러한 의미의 어긋남이야말로 사설시조가 신체적 결합을 다루는 특유의 방식을 잘 보여주는 지점이라 하겠다.¹⁵⁾

중놈은 고즈 불을 쥐고 고즈는 줄에 상토 잡아
작작궁 쏘오난되 말나나니 안즘방이 굿 보느니 쇼경이라

14) 이 절의 논의는 물질을 수동적 대상이 아니라 서로를 촉발하며 관계 맺는 능동적 층위로 파악하는 신유물론의 관점에서 착상을 얻은 것이다(심귀연, 『이 책은 신유물론이다』, 날, 2024, 13~34쪽). 다만 본고는 특정한 이론 체계를 본격적으로 적용하기 보다, 신체와 사물이 접속하는 방식을 기술하기 위한 관점으로 이를 국소적으로 인용하였다.

15) 이러한 지점은 사설시조의 희극성을 시학적 차원에서 고찰한 선행 논의에서 또한 주목한 바 있다. 이 논의에서는 사설시조의 희극성의 원리로 “사설의 확장과 잉여”, “시어의 반복”, “구조의 반전”을 들었으며, 이로부터 어조의 불일치가 나타난다는 점을 해명하였다. 다만 이는 희극성이 발생하는 표현적 원리를 밝히는 데 목적을 두었다는 점에서, 신체적 결합의 형상화에 주목하는 본고와는 층위를 달리한다. 고정희, 「사설시조의 희극적 특징 고찰」, 『한국문학논총』 35, 2003, 79~106쪽.

어디서 귀 막아 못 듣는 놈 말 못하느 병어리는 외다 올타즈 하드라
(4441.3)

신흥스 중놈이 암감골 승년에 머리치 쥐고
암감골 승년니 신흥사 중놈에 상투를 잡고 하나님 전에 등장 갈 제 조막손이
육갑 씹고 씹장이는 장초 맛고 안짐방니 탁전하고 장안 판슈 줍상니 세고 병어
리는 판결스런다
길 아리 목 엮는 돌부처는 양천디쇼 (2950.1)

첫 번째 작품에는 중과 고자, 그리고 이들을 지켜보는 앓은뱅이, 소경, 병어리가 순차적으로 등장한다. 초장에서 중과 고자가 벌이는 난투극은 머리카락이 없는 중의 상투를 잡고, 거세된 고자의 고환을 움켜쥐는 행위라는 점에서 실현 불가능한 광경이다. 이때 텍스트의 초점은 부재하는 신체 부위 그 자체로 수렴된다. 상투와 고환의 물질적 공백이, 그것을 ‘쥐고’ ‘잡는’ 행위와 충돌하면서 원초적인 우스꽝스러움을 자아내기 때문이다. 물론 ‘중놈’이라는 호칭에서 그가 사회적으로 타락한 존재이자 놀림의 대상으로 비하되고 있음을 알 수 있지만, 중의 민머리가 거세된 고환과 나란히 병치되는 순간, 웃음의 맥락은 단순한 풍자를 넘어 원초적인 육체의 영역으로 확장된다. 상투 없는 머리와 고환 없는 몸은 모두 ‘있어야 할 것이 없는 신체’이며, 이 공통된 결손 자체가 유발하는 육체적 희극성이 전면에 드러나는 것이다. 이어지는 중장에서 이 싸움을 중재하고 관람하는 이들 역시 앓은뱅이, 소경, 병어리이다. 보지 못하는 이가 구경하고, 걷지 못하는 이가 말리며, 듣고 말하지 못하는 이가 시비를 가리는 이 배치는, 각 신체의 물질적 조건과 그에 배정된 행위가 서로 어긋나면서 의미를 발생시킨다. 이처럼 신체의 물질적 부재는 그에 반하는 행위와 얹히면서, 그 어긋남 자체가 작중의 부조리를 구성하는 동력이 된다.

두 번째 작품 역시 동일한 구조를 취하되, 그 신체성의 밀도는 한층 높다.

초장의 중과 비구니의 다툼은 그들의 세속적 타락을 드러내는 동시에, 앞 작품과 마찬가지로 부재하는 '상투'와 '머리채'를 붙잡는 동작을 통해 결핍된 신체를 전면화한다. 이어지는 중장에서 하느님 앞에 소장을 내려 가는 행렬을 이루는 것은 조막손이, 곱장이, 앓은뱅이다. 손가락을 쓸 수 없는 사람이 육십갑자를 세고, 등이 기형적으로 굽은 사람이 군인이 될만한 긴장한 청년을 뽑고, 일어설 수 없는 사람이 태권을 하는 대목에서, 변형된 신체의 물질적 조건은 그 행위와 부딪히며 노골적으로 가시화된다. 특히 종장의 '목 없는 돌부처'가 '양천대소'하는 장면은 주목할 만하다. 앞서 평시조에서 온전한 관찰자로 등장했던 돌부처는 사설시조에 이르러 목이 부러진 채 이 광경에 참여한다. 인간의 신체적 결함에 더해, 훼손된 사물의 신체마저 웃음의 주체로 가담함으로써, 물질성은 인간과 비인간의 경계를 넘어 작중 세계 전체로 확산된다.

이상의 두 작품은 신체의 물질적 부재를 그에 반하는 행위와 충돌시킴으로써, 결손된 신체의 물성을 전면화한다. 온전치 못한 신체들이 뒤섞인 난장(亂場)을 통해 부조리함의 과잉을 이끌어 내는 것이다. 이때 부각되는 신체성은 단순히 상황을 희화화하여 대상을 풍자하거나 거리를 두게 만드는 수사적 장치에 그치지 않는다. 각각의 신체들의 물질적 조건이 끊임없이 어긋나고 부딪히면서, 개별 신체로 환원되지 않는 하나의 역동적인 감각의 장(場)을 형성하기 때문이다. 이 뒤엀킨 장 속에서 청자의 감각은 특정 대상을 향한 가치 판단으로 수렴되기보다, 기괴하고 허무맹랑한 세계의 감각 그 자체로 읊어간다.

바둑바둑 뒤엀거진 놈아 제발 비자 네게 너가의란 서지 마라

눈 큰 준치 허리 긴 갈치 두루쳐 메오기 촌촌 가물치 부리 긴 공치 넘적흔
가잠이 등 곱은 식오 결네 만흔 곤장이 그물만 너져 풀풀 뛰여 다 다라나는디
열업시 삼긴 오중어 둥기는고나

眞寔노 너곳 와 서시 량이면 고기 못 잡아 大事 | 러라 (1765.2)

얼구 금구 금구 얼구 줄옥 준오 사오쌍 것구 쟁이 밋살 것구 우박 마진 지덤
이 것구 석쇠 망턱 버레 머근 삼넙 것구 연竹 존 자板 것구 下米 존 명석 것구
大邱監營 진상 오는 술병 것치 얼구 勤政殿 鐵網것치 얼근 중놈아 세니로 나
리지 마라

공지 낙지 낙지 공지 두루처 먹이 친친 가물치 살진 돼미 허리 긴 갈치 눈
큰 준치 키 큰 장디 씨 마는 송사리 슈 마는 곤쟁이 향자기 등 고분 식우 열읍신
오징어 너를 보구 나를 보구 그물 베리만 여겨 혈혈 뒤여 너머가는구나
우리도 山中의 잇는 고로 세늬를 좇차 (3283.1)

이상의 두 작품은 ‘엷은 얼굴’, 즉 곰보를 소재로 삼은 대표적인 사설시조로, 훗날 잡가 <곰보타령> 사설 형성에 중추적인 역할을 한 원천 텍스트들이다.¹⁶⁾ 첫 번째 작품은 30여 종 이상의 가집에 수록될 만큼 대중적인 인기를 누렸으며, 두 번째 작품 ‘엷고 검고’는 『조밋사』에 단독 수록되어 사설시조와 휘모리잡가의 장르적 경계에 위치한 작품으로 평가받기도 한다.¹⁷⁾ 위 작품들은 공통적으로 곰보의 엷은 얼굴을 희화화하며, 곰보를 그물로 오인한 물고기들이 달아나니 물가에 오지 말라는 내용을 담고 있다. <바둑바둑~>에는 “바둑바둑 뒤얼거진”과 같이 짧은 형용에 그친 반면, <엷고 검고~>는 초장 전체를 얼굴의 질감을 열거하는 데 할애한다. 곰보 소재가 향유되는 가운데 사설이 확장된 방향이 곧 사물이 증식하는 방향이었음을 짐작하게 하는 대목이다.

특히 <엷고 검고~> 초장에서 곰보의 얼굴은 무수한 사물에 빗대어지

16) 관련한 논의는 이창현, 「<곰보타령>의 형성에 대한 일고찰」, 『한국고전시가작품론』 2, 집문당, 1992, 884~886쪽.

17) 성무경, 「시조 가집, 『조밋사』의 문화도상 탐색」, 『조선후기 시가문학의 문화담론 탐색』, 보고사, 2004, 115~142쪽.

는데, 골패의 눈이 파인 짝들, 투망의 밑살, 우박 맞은 잣더미, 석쇠와 망태, 벌레 먹은 삼잎, 담뱃대로 지진 자판, 쌀이 덕지덕지 붙은 명석, 대구 감영으로 진상 가는 꿀병, 그리고 근정전의 철망에 이르기까지, 얽은 자국의 오목함과 불규칙한 패임은 온갖 사물의 표면과 접촉한다. 여기서 눈여겨볼 것은 이 사물들이 하나의 비유로 수렴되지 않는다는 점이다. '쟁이 밋살'과 '철망'에서 보듯 그물의 이미지는 이미 초장에서부터 등장하지만, 그것은 얼굴을 설명하는 단일한 비유로 자리 잡는 대신 골패의 눈, 잣더미, 석쇠, 삼잎, 명석과 같은 이질적인 질감들 사이에 나란히 놓인다. 곧 이 열거는 얼굴이 무엇과 닮았는지를 밝혀 나가는 과정이라기보다, 얽은 표면이 불러내는 감각을 계속해서 다른 물질로 옮겨 가는 것에 가깝다. 그리고 이러한 연쇄가 거듭될수록 얼굴은 인간의 용모라는 범주에서 멀어지고 온갖 거친 질감들의 집합으로 남는다.

이렇게 확장된 얼굴은 중장에 이르러 물고기들에게 그물로 오인된다. 선행 연구는 대체로 이 대목을 곱보와 그물 사이의 유사성을 포착한 기발한 발상으로 평가해 왔다.¹⁸⁾ 그러나 중장으로 이어지는 흐름까지 살펴본다면, 텍스트는 곱보를 그물로 만드는 자리에서 멈추지 않는다는 점에 유의할 필요가 있다. 텍스트의 시선은 곧바로 물속으로 옮겨가 이번에는 달아나는 물고기들을 열거하기 시작한다. 눈 큰 준치, 허리 긴 갈치, 키 큰 장대, 등 굽은 새우와 같이, 물고기들 역시 저마다 하나의 두드러진 신체적 특징으로만 호명된다. 곱보의 얼굴을 훑고 지나간 물질적 시선이 물고기들의 몸 위에서 다시 한번 굴절되어 나타나는 것이다. 여기에 '공지 낙지 낙지 공지', '두루처 먹이 친친 가물치'와 같은 음성적 말놀이가 겹쳐지며, 물고기의 나열은 의미를 실어 나르기보다 소리와 질감의 운동 그 자체로 굴러간다. 이처럼 작중 물고기들은 곱보를 놀리기 위해 동원된 조연에 머물지

18) 이형대(2014), 앞의 논문, 278쪽.

않는다. 얼굴이 그물이 되고 그물이 다시 물고기 떼를 불러내는 이 연쇄 속에서, 인간의 얼굴과 물고기의 몸은 외형적 표지로만 남아 같은 층위에 놓이게 된다.

결론적으로 이상의 작품은 결손된 신체의 물질적 질감을 끊임없이 확장하고 전이시킴으로써, 웃음의 초점을 대상에 대한 판단에서 감각의 차원으로 옮겨 놓는다. 작중 사물의 물성은 곰보의 얼굴을 인간의 용모라는 범주 바깥으로 밀어내는 힘으로 작용하는 것이다.

내 얼굴 검고 엷끼 本是 안이 검고 엷에
 江南國 大宛國으로 열두 바다 건너오신 작은 손님 큰 손님에 뜰이 紅痘 쏘
 약이 後덜침에 自然이 검고 엷에
 글언아 閻氏네 房우석의 怪石 삼아 두고 보옵소 (0971.1)

앞 작품이 외부자의 시선에서 곰보의 피부를 물질화하였다면, 위 작품은 곰보 스스로가 자신의 결함을 설명하고 그것을 심미적인 것으로 돌려놓는다는 점에서 주목할 만하다. 초장과 중장에서 화자는 자신의 엷은 얼굴이 타고난 것이 아니라 ‘바다 건너 오신 손님(두창, 홍역)’이라는 외부의 시련을 겪어낸 흔적을 강조한다. 결함을 부끄러운 결핍으로 감추는 대신, 피할 수 없었던 재난의 자취로 설명하는 것이다. 나아가 화자는 초장에서부터 자신의 외모를 ‘검고 엷었다’고 먼저 말함으로써 으레 있을법한 놀림을 선제적으로 방어하며, 중장에 이르러 각씨네에게 자신의 얼굴을 ‘괴석’ 삼아 보라는 우스갯소리로 나아간다. 괴석은 본래 기이한 형태 때문에 완상의 대상이 되는 돌이다. 화자는 자신의 엷은 얼굴을 이러한 괴석에 견줄으로써, 결손된 신체를 흠결이 아니라 감상할 만한 것으로 뒤집어 놓는다.

여기서 눈여겨볼 것은 이 전도가 통념을 부정하는 방식으로 이루어지지 않는다는 점이다. 화자는 자신의 얼굴이 검고 엷었다는 사실을 조금도 부

인하지 않으며, 그것이 아름답다고 주장하지도 않는다. 그가 바꾸는 것은 얼굴에 대한 평가가 아니라, 그 얼굴을 어디에 놓고 볼 것인가이다. 율통불통하고 뒤틀린 표면이야말로 괴석을 완상하게 만드는 물질적 자질이거니와, 화자는 여기에 자신의 용모를 포개어 놓음으로써 얼굴을 놀림의 대상에서 감상의 대상으로 옮겨 놓는다. '각씨네'의 '방 구석'에 놓인 완상물의 자리, 그것이 화자가 자신의 얼굴에 마련해 준 새로운 위치인 셈이다. 신체적 결합을 물질의 층위에서 다시 규정하는 이 발상의 참신함이야말로 감상자의 유쾌한 웃음을 이끌어 내는 동력이라 하겠다.

이러한 태도는 후대 창가에서 곱보가 자신의 얼굴을 만물이 모인 '금강산'에 비유하며 스스로를 '만물상 할아버지'라 칭하는 데까지 이어진다.¹⁹⁾ 신체적 결합을 감추어야 할 흠결이 아니라 드러내어 즐길 만한 것으로 삼는 태도가 후대에 계승된다고 할 수 있다.

19) 야: 곱보녕감

로: 예라 인식 녕감이면 녕감이지 왜 하필 곱보녕감이란 말이나

야: 얼굴이 얼것스닛가 곱보녕감이라고 그랫지요

로: 하하하 녀석은

야: 그런데 참 녕감 얼굴이 왜 그러케 얼것수?

로: 세상이 하도 답답해서 구멍을 뚜렷단다

(중략)

로: 무어? 아니 엇저고 엇재! 불기짜! 하하하 아니 쓰레기를 먹었느냐? 어린애 주둥아리가 왜 그러케 지저분하냐 인식아 드러봐라 곱보니 얼금뱅이니 찌저뱅이니 가다방이니 찢찌리곱보니 양곱보니 하는 건 그게 다 옛날 말이고 요세 시체말로는 만물상이라고 그린단다

야: 만물상은 금강산에 잊지요

로: **자 내 얼굴을 자서히 드러다봐라 이마는 비로봉 갖고 코백이는 옥녀봉 갖고 별타구니는 세존봉 같아서 맞치 금강산을 집어다 내 얼굴에 겨구로 도장을 찌거는 것 갖지 안으냐 그런 말이다 이 다음부터는 날더러 곱보녕감이라구 그러지 말고 만물상 하라버지라고 그래라**

『엇취라타 (익살 마진 대머리 자매편) (만물상하라버지)』, 『모던유행 노들江邊唱歌』, 盛文堂書店, 1936. 출처는 한국 근대 대중가요 DB(<http://waks.aks.ac.kr/rsh/?rshID=AKS-2014-KFR-1230012>).

엷고 검고 키 큰 구레나룻 그것조차 길고 넓다
 잠지 아닌 نوم 밤마다 비에 올라 조고만 구멍에 큰 연장 너허 두고 흘근할적
 흘 제는 愛情은 쿠니와 泰山이 덮누르는 듯 云放氣 소리에 젖 먹던 힘이 다
 쓰이니노미라
 아므나 이 نوم을 데려다가 百年同住하고 永永 아니 온들 어니 개꼴년이 쇠앗
 새움 흐리오 (3284.1)

술이라 하면 물 물 혀듯 하고 飮食이라 하면 헌 물 등에 서리황 다앗듯
 兩水腫 다리 잡조지 팔에 할기눈 안팎 솜장이 고자 남진을 만석둥이라 안쳐
 두고 보라
 函뵈고 통메 장스 네나 즙고 니거라 (2866.1)

한편 사설시조에서 신체적 결함은 성기능 장애의 형태로도 나타나며, 이는 종종 가부장제 사회에서 남성이 갖는 권위를 실추시킴으로써 웃음을 유발한다. 위 두 작품은 남편의 신체적 결함과 성적 불능을 노골적으로 드러낸다는 공통점을 지닌다.

첫 번째 작품에서 남편의 외양은 ‘엷고 검고 키 큰 구레나룻’으로 그려진다. 곰보이기는 하나 상당히 건장한 신체의 소유자인 것이다. 문제는 그와 의 성생활이 여성 화자에게 쾌락이 아니라 물리적 고통과 압박으로 다가온다는 데 있다. 화자는 남편의 성기를 ‘큰 연장’으로, 자신의 신체를 ‘조고만 구멍’으로 대비시켜 두 신체 사이의 물리적 불균형을 부각하며, ‘잠지 않은 نوم’, ‘태산이 덮누르는 듯’, ‘젖 먹던 힘이 다 쓰인다’와 같은 표현으로 남편의 성생활 시도를 회화화하는 동시에 그로 인한 고통과 피로를 강조한다. 종장에서 화자는 누가 이 남편을 데려가 백년해로한들 결코 시앗 시샘을 하지 않겠노라 선언하기에 이른다. 결국 이 작품에서 남편의 신체적 결함은 곰보라는 외양을 포함하여, 성적으로 제 기능을 하지 못하는 거칠고 비대한 남성성 전반으로 확장되어 있다.²⁰⁾

두 번째 작품에 등장하는 남편의 몸은 온전한 곳이 한 군데도 없다. 작중 남편은 말이 물을 들이켜듯 폭음을 일삼으면서도, 음식이라면 헐어버린 등에 유황이 닿은 말처럼 필쩍 뛰며 입에 대지 않는다. 부종으로 통통 부은 두 다리에 가늘고 짧은 팔, 사팔뜨기 눈에 안팎곱사등이이며, 결정적으로 성적 불능(고자) 상태이다. 여기서 눈여겨볼 것은 이 진술의 진행 방향이다. 텍스트는 식습관에서 다리로, 팔로, 눈으로, 등으로 옮겨가며 정상적인 생활을 지탱하는 신체 기능을 하나씩 지워 나가다가, 마지막에 성기능마저 지움으로써 남편에게서 인간으로서의 쓸모를 남김없이 걷어낸다. 그리하여 이 열거가 도달하는 종착지는 곧 '만석중'으로, 화자는 기능을 모두 상실한 남편을 나무로 깎은 꼭두각시 인형에 빗대며, 자리만 차지하는 물건 정도로 치부한다. 종장에서 창밖의 통메 장수더러 이 남편을 지고 가라 외치는 데 이르면, 남편은 마침내 내다 버려야 할 고물의 자리에 놓인다.

이러한 전개는 앞서 살펴본 곰보 열거와 견주어 볼 때 흥미로운 대칭을 이룬다. 곰보 계열에서 얼굴이라는 하나의 신체 부위가 무수한 사물로 변저 나갔다면, 이 작품에서는 반대로 몸 전체가 부위별로 하나씩 기능을 잃어 가다가 종국에 인형과 고물이라는 사물로 수렴된다. 전자가 신체의 질감을 사물들 사이로 확산시키는 물질화라면, 후자는 신체의 기능을 차례로 소거하여 하나의 무용한 물건으로 만드는 물질화인 셈이다. 방향은 정반대

- 20) 사설시조에서 남성의 성기를 물적 대상에 빗대어 표현한 사례는 드물지 않다. 다만 이 작품에서는 규범적 표준을 벗어난 신체의 측면이 한층 강조됨으로써, 여성 화자의 푸념이 자아내는 희극적 면모가 더욱 도드라진다. 이 작품의 '키 큰 구레나룻'을 성적 에너지가 충만한 남성성의 상징으로 보고, 여성 화자의 발화를 욕망과 연민이 교차하는 어조 불일치의 사례로 파악한 견해가 있다.(고정희(2003), 앞의 논문, 18~19쪽.) 이에 따르면 남편을 향한 화자의 과도한 비난은 역설적으로 그의 압도적인 성적 에너지에 대한 칭찬으로 해석된다. 일견 타당한 해석이나, 이러한 시각은 '남성성'에 관한 통념에 기반하여, 작중 여성이 맞닥뜨린 신체적 고통과 해소되지 못한 욕망을 주변화하였다는 점에서 재고의 여지가 있다. 이에 본고는 이 작품을 남편의 남성성에 대한 은근한 과시로 읽기보다, 맞지 않는 두 신체의 충돌 속에서 여성의 욕망이 좌절되는 국면에 주목하고자 한다.

이지만, 살아 있는 신체를 물성의 차원으로 옮겨 놓음으로써 웃음을 자아낸다는 점에서 같은 원리 위에 서 있다. 다만 고평 계열의 물질화가 감각적 유희 그 자체로 굴러갔다면, 이 작품의 물질화는 종장의 외침에서 나타나듯 하찮아진 존재를 향한 어이없음과 비웃음으로 이어진다. 그리고 이 비웃음은 각종 신체적 결함을 지닌 남성을 겨냥하는 데 그치지 않고, 그러한 남성조차 보호하는 가부장제 권위의 부당함을 암시하는 데까지 나아간다.

지금까지 살펴본 바와 같이, 사설시조는 신체적 결함을 관념의 매개로 삼는 대신 이를 물질화하여 형상화하는 경향이 강하다. 난장 계열의 작품들이 신체의 물질적 부재를 부각한다면, 고평 계열은 거꾸로 신체의 결감을 무한히 확장하여 사물들 사이로 번져 나가게 하며, 괴석 작품은 신체의 물질적 자리를 옮김으로써 그 신체를 놓고 보는 틀 자체를 바꾼다. 한편, 성기능 장애 계열은 신체의 기능을 하나씩 지워 하나의 물건으로 만든다. 부재와 과잉, 전도와 수렴이라는 상이한 방향에도 불구하고, 이들은 모두 신체를 인간적 의미의 담지자가 아니라 물성 그 자체로 부각시킨다는 점에서 공통된다.

물론 이러한 물질화는 대개 제도적 타자나 규범 바깥의 신체를 웃음거리로 삼는다는 점에서 타자화의 한 방식임을 부정할 수 없다. 그러나 신체가 통념을 비껴가거나 초과하는 물질로 제시될 때, 청자의 감각은 대상을 향한 가치 판단에 앞서 원초적인 이질감과 우스꽝스러움 쪽으로 먼저 이끌린다. 기괴하고 허무맹랑한 상황의 설정은 작중 대상을 현실의 인물이 아닌 허구적 존재로 한 발 물러나게 하고, 바로 그 물러남이 향유자로 하여금 거리낌 없이 웃을 수 있게 하는 조건이 된다. 신체적 결함을 실질적인 고통이나 제약으로서가 아니라 물성의 놀이로 다루는 이러한 형상화 방식이야말로, 평시조의 수사적 층위와 구별되는 사설시조 특유의 국면이라 하겠다. 이렇게 전면화된 신체의 물질성이 20세기 초 상업적 연행 문화 속에서 어떻게 재편되는지는 다음 장에서 살펴보기로 한다.

4. 잡가 및 창가: 신체적 결함의 통속적 유희화

사설시조에서 우세하였던 신체적 결함의 물질화 양상, 그리고 이로부터 비롯된 유희성은 20세기 초반 잡가와 창가라는 새로운 대중가요의 영역으로 편입되며 변화를 맞이한다. 신체적 결함은 사설시조에서와 같은 물질적 질감보다는, 상업적 연행물이 요구하는 통속적 유희성과 시대적 감각이 전면에 놓이는 방향으로 재편된다. 주지하듯 잡가와 창가는 유성기 음반을 비롯한 근대 대중매체를 통해 유통되었던바, 가곡창과 시조창으로 향유되던 시조에 비해 매체 환경이 텍스트에 한층 직접적으로 작용한다. 따라서 이 시기 신체적 결함의 형상화 역시 그러한 매체 환경과의 관련 속에서 살펴볼 필요가 있다. 이 시기 신체적 결함으로 가장 우세하게 나타나는 것은 '곰보'이며, 여타 신체적 결함이나 장애인의 형상은 비교적 소략하게 나타난다는 점 또한 특징적이다. 당시 다수의 유성기 음반으로도 발매되었던 인기 레퍼토리 <곰보타령>은 이미 선행 연구가 상당수 축적되어 있으므로, 본 절에서는 그 성과를 수용하되 앞서 살펴본 사설시조와의 비교를 중심으로 짚어보고자 한다.

칠팔월 청명일에 열고 겹고 찜기기는
 바둑판 장괴판 곤우판 갖고
 명석 덕석 방석 갖고
 철등 덕석 고석미 갖고 썩암장이 발등 갖고
 우방 마진 직담이 섯등 중화던 철망 갖고
 진스전 산기둥 신전 마루 연속전 좌판 갖고
 한량에 포덕 관역 남게 안진 톱이 잔등이 갖고
 상하미전 명석 호망 준오관이 갖고
 던보던관 던괴등 불중 갖고
 경상도 문경식지로 건너오는 진상 쓸항리 초병갖치

아주 무척 얼고 검고 풀은 중놈아
 네 무삼 얼굴이 어엿부고 쪽쪽히고
 땀즈하고 얹전흔 얼굴이라고 시늉가로 너리지마타
 쫀다 쫀다 고기가 너를 그물 베리만 너겨
 슈만은 곤장이 세만은 송사리 눈큰 준치
 키 큰 장디 머리큰 도미 살진 방아 누른 조귀
 넘적 병어 등굽은 식오 그물 베리만 너겨
 아쫐 펄펄 썬여 넘쳐 다라나노고나
 그 중 음응히고 낙송히고 솟물히고 솟척시러운 노어란 놈은 가라안져서 슬
 슬²¹⁾

잡가 <곰보타령>은 3장에서 살펴본 사설시조 텍스트를 계승하면서도, 이를 전문 소리꾼의 기량과 상업적 유희에 맞추어 사설을 확장하고 오락성을 강화하였다. 특히 주목할 것은, 바둑판, 명석과 같은 전통적 비유에 더해 ‘전보전관(電報電關)’, ‘전기등(電氣燈)’, ‘불종’과 같은 근대적 사물이 곰보의 피부를 묘사하는 수사로 등장한다는 점이다. 전보전관은 전선, 전봇대와 같은 근대적 통신 매체를, 전기등과 불종 역시 근대 문물을 가리킨다. 바둑판이나 명석이 곰보 피부의 우툴두툴한 질감과 감각적으로 연결되는데 반해, 전보전관이나 전기등은 얇은 피부의 질감과 이렇다 할 접점이 없다. 요컨대 전자가 곰보 피부의 질감과 감각적으로 접속하는 물질적 비유라면, 후자는 근대라는 기호를 전시하는 데 가깝다. 이러한 근대적 사물의 유입은 당대의 신문물과 개화의 열망을 투영한 결과로, <곰보타령>이 선행하는 사설시조의 틀을 이어받으면서 근대와 문명이라는 시대적 분위기를 새로이 입혔음을 보여준다.

21) 「곰보타령」(노익형, 『증보신구잡가』, 한성서관, 1915). 이하 잡가·창가 작품의 원문은 모두 한국 근대 대중가요 DB(<http://waks.aks.ac.kr/rsh/?rshID=AKS-2014-KFR-1230012>)에 따른다.

다만 곱보를 승려로 설정한 선행 장르의 틀만큼은 그대로 유지된다. <곱보타령> 역시 여러 차례 사설의 변이를 거친 것으로 짐작되는데, 이 설정이 그대로 계승된 것은 선행 장르가 그러했듯 관습적 타자를 대상으로 취함으로써, 향유자가 가책 없이 즐길 수 있는 심리적 거리를 확보한 결과라 하겠다. 여기에 더해 천연두 치료법이 보급되면서 곱보 얼굴이 비교적 흔해지고, 그에 따른 사회적 인식의 변화가 곱보라는 신체적 결함을 한층 유희적으로 소비하게 만든 바탕이 되기도 하였다.²²⁾ 신체적 결함을 대하는 대중의 시선 변화가 레퍼토리의 유행에도 영향을 미친 것이다.

넷날 엇던 사람이 쌀 하나 잇는데, / 원근 동리 산촌에 광고했더라,
 엇던 사람이던지 인물 잘나고, / 쌍쌍이를 잘 키면 사위 삼갬네,
 우리 갓흔 총각이 이 말을 듣고서, / 쌍쌍이를 들고서 차자왔쇠다,
 쌍쌍쌍쌍 쌍쌍쌍쌍 쌍쌍쌍쌍 쌍쌍쌍쌍, / 너의 쌍쌍 소리가 듣기는 좇타만,
 네 얼굴이 열거서, / 나는 실토다 곱보씩지 나는 실혀,
 곱보씩지 나는 실혀, / 앓다 실커들낭 고만뒤.

* 曲調의 解説

이 노래는, 펍 우수한 노래입니다.

이 노래를 부를 때에는 비웃는듯한 氣分으로 興味있게 부르십시오.

그리하면, 펍 우습습니다.

쌍쌍하는 구절에서는 펍 느리고도 자만심을 내이는 것 갓치 부르십시오.²³⁾

잡가 <곱보타령>이 선행 장르의 어법을 상당 부분 계승한 경향을 보인다면, 창가에서는 곱보가 스스로 발화하는 인물로 등장한다는 점에서 또

22) 곱보타령의 사설 변이 양상과 그 사회적 동인에 대한 상세 내용은 김지혜, 「잡가 <곱보타령>의 사설 변이과정과 원인에 대한 연구」, 『고전과 해석』 21, 고전문학한문학회연구회, 2016, 63~97쪽.

23) 「곱보타령」(鄭敬惲, 『東西名曲集』, 廣文書市, 1928.)

다른 양상을 포착할 수 있다. 창가 <곰보타령>은 그 서사 구조와 가창법에 대한 부연 기록을 통해 곰보를 대하는 당대의 인식 변화를 보여준다. 작품 속 곰보 총각은 자신의 외모를 ‘곰보딱지’라 비하하며 거절하는 여성에게 ‘아따 싫거들랑 고만뒤’라고 단박에 응수한다. 남성의 시원스러운 거절로 끝맺는 이 작품은, 3장에서 살펴본바 자신의 얇은 얼굴을 ‘괴석’에 빗대던 사설시조의 재치가 대중가요의 영역에서 한층 당당한 태도로 이어진 양상을 보여준다.

그러나 이 당당함을 곧 당사자의 주체적 목소리로 간주하기에는 신중할 필요가 있다. 곡조의 해설이 이를 잘 보여준다. ‘비웃는 듯한 기분으로 흥미 있게 부르십시오. 그리하면 펍 우습습니다’라는 지시, 그리고 ‘깡깡하는 구절에서는 펍 느리고 자만심을 내는 것처럼 부르라’는 주문은, 곰보의 당당함이 실은 청중의 웃음을 유발하기 위해 설계된 연행적 설정임을 드러낸다. 즉 곰보의 태도는 신체적 결함을 가진 당사자의 실질적 저항이라기보다, 상업적 가창물이 소비하기 좋도록 다듬어 낸 하나의 희극적 캐릭터에 가깝다. 이러한 정황은 20세기 초 신문 등에서 곰보 유명인을 나열하며 유희거리로 삼던 현상과도 맞물린다.²⁴⁾ 결국 창가에 이르러 곰보는 도덕적 가책 없이 향유되는, 대중문화의 공인된 희극적 요소로 정착하게 된 것이다.

<곰보타령>이 신체적 결함을 공인된 유희거리로 전환시켰다면, <매화타령>에서는 이러한 신체가 정상적 신체를 강조하는 방향으로 나타난다는 점에서 또 다른 양상을 보인다.

인간리별 만사중 독수공방이 상사난이라

조쿠나 매화로드- 에이디야 에헤야 에헤이어루 두견이 올라 사랑도 매화로드

큰방 골방 가루다지 국화색임에 완자문이라

24) 김지혜(2016), 앞의 논문, 82~93쪽.

조쿠나 매화로다— 에아디야 에헤야 에헤이어루 두견 울어라 사랑도 매화로다
 머리 더디 빚는 걸 야단 말고 리발충 먹은 년 데려 살게나
 조쿠나 매화로다— 에아디야 에헤야 에헤이어루 두견이 울어라 사랑도 매화로다
 잔소리 한다고 상성 말고 병어리 된 년을 데려다 살게나
 조쿠나 매화로다— 에아디야 에헤야 에헤이어루 두견이 울어라 사랑도 매화로다
 분단장 하는 걸 야단 말고 백랍 먹은 년 데려다 살게나
 조쿠나 매화로다— 에아디야 에헤야 에헤이어루 두견 울어라 사랑도 매화로다
 연극장 간다고 야단 말고 유성귀 한 틀을 디려다 주려마
 조쿠나 매화로다— 에아디야 에헤야 에헤이어루 두견이 울어라 사랑도 매화로다
 이마털 뽑는 걸 야단 말고 대머리 진 년을 데려다 살려마
 조쿠나 매화로다²⁵⁾

당대 널리 향유되었던 <매화타령> 중 대다수가 사랑과 이별에 대한 통속적인 정감을 드러내는 데 그쳤다면, 이 작품에는 독특하게도 비정상적인 신체가 호명되어 나타난다. 우선 작품은 독수공방 처지의 화자가 자신을 찾지 않는 님을 원망하며 전개된다. 여기서 흥미로운 지점은, 머리를 더디 빚는 것, 잔소리하는 것, 분단장하는 것, 잔머리를 뽑는 것 등을 들어 자신을 타박한 님에게 화자가 즉각 반박하며 비정상적인 신체를 호출한다는 데 있다. ‘리발충 먹은 년’, ‘병어리 된 년’, ‘백랍 먹은 년’, ‘대머리 진 년’을 데려다 살라는 화자의 응수는, 앞서 살펴본 곱보 형상과는 그 성격이 다르다. 곱보의 얇은 얼굴이 온갖 사물에 빚대어져 구체적 형상으로 제시되었다면, 여기서 결손된 신체는 실제 형상 없이 오직 언어적 위협으로만 소환된다. 곧 이들 신체는 그 자체로 묘사되기 위해서가 아니라, 정상적 여성상의 기준과 그 위계를 드러내기 위해 동원되는 것이다.

이러한 응수의 이면에는 여성에 대한 이중의 억압이 자리한다. 여성이 머리를 빚고 분단장을 하고 잔머리를 뽑는 행위는 님에게 곱게 보이고자

25) 「매화타령」(빅타, 49104-A, 49104-B)

하는 마음에서 비롯된 것인데, 님은 이를 한갓 몸치장으로 깎아내린다. 이에 화자는 그럴 바엔 차라리 신체적 결함을 지닌 여성과 살라며 극단적으로 되받아친다. 이는 용모를 단장하지 않으면 독수공방을 면할 수 없으면서도, 그 용모 단장마저 비난받아야 하는 모순적 처지에 대한 불만의 표출이다.

요컨대 <매화타령>에서 신체적 결함은 그 자체로 향유되기보다, 정상성을 강조하고 여성의 처지를 드러내기 위한 수사적 장치로 기능한다. 신체적 결함이 구체적 형상을 잃고 관념적 수사로 물러났다는 점에서, 이 작품은 고평타령 계열과는 또 다른 방식으로 신체적 결함을 소비하는 국면을 보여준다.

<장님 흉내>

【上】

무이리쉬여-에에으쉬베에- 장님 쉬에- 장님 에에에 장님 그 누구냐 이 리오 여덜 꾀은 아니구 배두-문포 돈다 갑푸루 연시 푼다 막대재비로 집행이 집고 드러간다 육모초 드러오 쑥 드러간다 거기 좀 서시우 안젓소 무슨 말이오 다른 일이 아니라 우리 집 강서방이 명재경각하야 위독해 말이 아니오니 죽지나 안겐나 길흥화복간에 만단을 써서 점이나 한 자리 쳐 주시우 치지오 텃하인 재시 오디 하인재시리오마는 고지선생은 굶어살피소사 광박선생 리순풍 흥경관 제갈선생 얼위선생은 아모쵸록 이 강서방을 명재경각 한걸낭은 아주 회춘하게 굶어 삶히소사 물비 소사.....다 채려놔소 Λ 향꽃이시우 향을 안 쏘고 대죽을 쏘것소 눈깔이 쓰려 죽겐스니 소지 떨니 가 올니시우 민-눈깔 되지 안케 (...중략...)

【下】

(...중략...) 아하 호래비 죽어서 목침귀신 과부는 죽어서 보뽀귀신 처녀는 죽어서 골무귀신 총각 죽어서 박쥐귀신 장님은 죽기들낭 모두 신선귀만 되고 어엿분 앓씨들 죽은 녀은 장님에 별실귀만 되소 아- 일세동방결도령 아-이세남방득청령 삼세사 방구정도 사세복방 연양강 도랑청정무월지 이매가 중에 당상 학발 양친을낭 오동나무 상상봉에 봉황갓치 점지하고 슬하 자손 만세영이라 무

쇠 목숨에 돌든 다라 천만세로 점지하고 매사 만사가 소원성취 발원여래불²⁶⁾

평시조에서 시각의 부재가 관념적 결핍이나 해학적 수사로 기능하고, 사설시조에서 신체의 물질적 부재를 드러내는 데 쓰였다면, 근대 잡가에 이르러서는 한층 통속적이고 오락적인 방향으로 기운다. 장님이 등장하는 작품에서 시각의 차단이라는 장애 조건은 웃음의 소재로 기능할 뿐 아니라, 추하고 더러운 것을 노골적으로 드러내어도 대상이 이를 시각적으로 감지할 수 없다는 상황적 특성에 기인한 유희성을 나타낸다.²⁷⁾ 이는 <장님 흉내>에서 앞을 못 보는 장님이 향을 쫓아야 할 자리에 대나무를 쫓는 상황이라든가, ‘민 눈깔’ 데지 않게 멀리서 소지를 올리라는 발언에서 잘 나타난다. 이때 웃음은 전적으로 장님이 감지할 수 없는 정보의 공백을 관객만이 향유하는 구조에서 발생한다.

한편 위 작품에는 또 다른 결이 나타난다. 이 작품의 장님은 점복과 축원을 주관하는 자로 등장하여, 사설을 늘어놓는 가운데 ‘장님은 죽기들날 모두 신선귀만 되고 어엽분 앓씨들 죽은 녀은 장님에 별실귀만 되소’라며 현세에서 이루기 어려운 자신의 소망을 슬며시 끼워 넣는다. 전근대에 점복이 시각장애인의 대표적 생업이었음을 감안하면, 이러한 설정은 당대의 현실을 반영한 것이라 하겠다.

26) 「장님흉내」(썩-계-핸드포-드, C111-A, C111-B, 株式會社日本蓄音器商會)

27) 이러한 양상은 유성기 음반 수록작 중에서 드물지 않게 발견된다. 다만 이하 <장님이 회회담>은 ‘재담(才談)’으로 명기되어 있어 일반적인 가창물과는 성격을 달리하므로 참고 사례로만 제시한다.

“(…) 장님?” 웬 자식이나? 이 자식! “장님 집이 어뵈요?” 어더라니 첨하라 가는데- 곳도 모르는 게로군- 저- 훈련등 대문 밧 싸귀산 밧 훗두문썰 산다, “저 장님이 송아치 장님이로군” 송아치란 썰 안난 소? “일이오!” 일이오란 여덜 썩! “부채잡이도 오!” 막대잡이는 아니구, 앗! 이런 망할 놈의 자식 **장님을 먹이면, 다른 썩은 안 먹이고 썩 노란 썩만 먹여!** “**저 장님이 보나? 노-라쿠 팔안 것을 알게**” **이놈에 자식! 뉘새가 노-라넷가 노-랏치, “경이나 읽을게**” (…하략…) 「盲人小兒戲談(장님아희 회담)」(빅타, 49038-A)

다만 여기서 놓치지 말아야 할 것은 이것이 어디까지나 ‘흥내’라는 사실이다. 무대에 선 것은 장님이 아니라 장님을 연기하는 연희자이며, 청중 또한 그 점을 알고 있다. 앞서 창가 <곰보타령>의 당당함이 연행적 장치였듯, 이 작품에서 장님의 발화 역시 그를 흥내 내는 자의 입을 빌린 것이다. 따라서 이를 당사자의 목소리나 저항으로 읽기는 어려우며, 오히려 신체적 결함을 흥내 내고 그 흥내를 함께 즐기는 공인된 유희의 자리로 보아야 할 것이다.

이 밖에도 <병신난봉가>와 같은 잡가가 존재하는데, 이 작품은 일반적인 난봉가 계열과 텍스트를 공유하며, 제목에 붙은 ‘병신’은 가창자가 노래와 함께 수행하는 ‘춤’에서 기인한 것으로 보인다. 곧 널리 알려진 ‘병신춤’과 같은 연행이 노래와 병행되었으리라 추측할 수 있다. 본래 판소리나 탈춤 등에서 비롯된 병신춤은 피지배층이 양반을 풍자함으로써 억압적 위계 질서의 전복을 꾀하는 수단으로 알려져 왔다. 그러나 이러한 연행이 정상과 비정상이라는 또 다른 위계를 도리어 공고히 하는 역설을 낳는다는 선행 연구의 통찰은 온당해 보인다.²⁸⁾ 잡가에 나타난 춤과 노랫말 사이의 불일치는, 신체의 결함이 흥을 돋우는 몸짓 이상의 의미를 좀처럼 획득하지 못했음을 보여주는 또 하나의 사례라 할 수 있다.

이처럼 잡가와 창가에서 신체적 결함은 단일한 방향으로 통속화되지 않았다. 상업적 소비라는 공통의 조건 아래에서, 각각의 작품은 매체와 향유 방식에 따라 저마다 다른 오락적 기능을 부여받으며 분화되어 갔다. 다만 이러한 분화를 관통하는 하나의 흐름은 있다. 사실시조에서 신체를 사물의 질감으로 확장시키던 물질적 형상화가 미약해지고, 그 자리를 공인된 유희 거리와 시대적 기호, 그리고 정상성의 규범이 대신하게 되었다는 점이다. 신체적 결함이 구체적인 형상을 잃는 자리에서, 그것이 지시하는 규범과

28) 박희병, 「‘병신’에의 視線」, 『고전문학연구』, 한국고전문학회, 2003, 323~324쪽.

위계는 오히려 한층 선명해진 셈이다.

5. 결론

본고는 고전시가에 나타난 '신체적 결합'이 갈래의 변천에 따라 형상화 되는 방식에 주목하여 살펴보았다.

평시조에서 신체적 결합은 구체적인 형상을 얻지 못한 채 관념적 결핍을 지시하는 수사로 기능하였다. 병어리의 입도 소경의 눈도 그 물질적 조건이 묘사되는 일 없이 '말하지 못함'과 '보지 못함'이라는 기능의 결여로만 제시되었으며, 그리움이나 세상에 대한 염증을 강조하기 위한 매개로 활용되었다.

사설시조에 이르러 신체적 결합은 텍스트의 전면으로 부상하여 물성 그 자체로 형상화된다. 난장 계열의 부재, 곰보 계열의 과잉, 괴석 작품의 전도, 성기능 장애 계열의 수렴이라는 상이한 방향에도 불구하고, 이들은 모두 신체를 인간적 의미의 담지자가 아니라 물성으로 부각시킨다. 신체가 규율이나 제도의 의미망으로 회수되기 이전의 물질로 제시될 때, 청자의 감각은 도덕적 판단에 앞서 원초적인 이질감과 우스꽝스러움 쪽으로 먼저 이끌린다. 신체적 결합을 실질적 고통이 아니라 물성의 놀이로 다루는 이러한 방식이야말로 사설시조 특유의 국면이라 할 수 있다.

20세기 초 잡가와 창가에 이르면, 신체적 결합은 상업적 연행물이 요구하는 통속적 유희의 재료로 재편된다. 곰보의 피부는 근대적 문물을 전시하는 기호와 결합하고, 곰보의 당당함은 청중의 웃음을 위해 설계된 연행적 장치로 다듬어지며, <매화타령>에서는 정상성의 규범을 드러내기 위해 호명된다. 이러한 재편은 단일한 방향으로 진행되지 않았으나, 그 분화를 관통하는 하나의 흐름은 신체가 구체적 형상을 잃는 자리에서 그것이 지시

하던 규범과 위계가 오히려 선명해진다는 데 있다.

요컨대 신체적 결합이 텍스트 안에서 얻는 형상의 밀도는 갈래에 따라 크게 달라지며, 그 진폭은 각 갈래의 미의식 및 향유 방식과 맞물려 있다. 평담과 절제를 지향한 평시조에서 신체는 관념의 매개로 물러나 있었고, 관념보다 구체를 앞세운 사설시조에서 비로소 물성으로 전면화되었으며, 상업적 연행물로 편입된 잡가와 창가에서는 오락적 기능에 맞추어 재편되었다. 신체적 결합이라는 하나의 대상이 이처럼 상이한 형상화의 방식을 통과해 왔다는 사실은, 전근대 시가가 온전치 못한 신체를 다루어 온 시선이 단일하지 않았음을 보여준다.

본고는 시조와 잡가·창가로 논의를 한정하였던바, 가사를 비롯한 여타 갈래에서 신체적 결합이 형상화되는 양상에 대한 검토는 후속 과제로 남긴다.

참고문헌

- 고정희, 「사설시조의 희극적 특징 고찰」, 『한국문학논총』 35, 한국문학회, 2003, 79~106쪽.
- 김동준, 「疾病 소재에 대처하는 韓國漢詩의 몇 국면」, 『고전과 해석』 6, 고전문학한문학회, 2009, 77~110쪽.
- 김상진, 「안서우의 <유원십이곡> 재조명」, 『온지논총』 19, 온지학회, 2008, 7~35쪽.
- 김용찬, 「안서우 <유원십이곡>의 구조와 작품 세계」, 『한국시가연구』 41, 한국시가학회, 2016, 133~167쪽.
- 김지혜, 「잡가 <곰보타령>의 사실 변이과정과 원인에 대한 연구」, 『고전과 해석』 21, 고전문학한문학회, 2016, 63~97쪽.
- 김홍규 외, 『고시조 대전』, 고려대학교 민족문화연구원, 2012, 1~1386쪽.
- 박상영, 「사설시조에 나타난 '장애'의 一面」, 『국어국문학』 183, 국어국문학회, 2018, 125~166쪽.
- 박희병, 「'병신'에의 視線」, 『고전문학연구』, 한국고전문학회, 2003, 323~324쪽.
- 서철원, 「온전하지 못한 몸과 마주보기 -<도천수관음가>와 <처용가>의 질병, <노처녀가>의 장애, <텐둥어미화전가>의 사고-」, 『국문학연구』 43, 국문학회, 2021, 37~68쪽.
- 성무경, 「시조 가집, 『조릿사』의 문화도상 탐색」, 『조선후기 시가문학의 문화담론 탐색』, 보고사, 2004, 115~142쪽.
- 심귀연, 『이 책은 신유물론이다』, 날, 2024, 1~184쪽.
- 이창현, 「<곰보타령>의 형성에 대한 일고찰」, 『한국고전시가작품론』 2, 집문당, 1992, 884~886쪽.
- 이형대, 「사설시조와 성적 욕망의 지층들」, 『민족문화사연구』 17, 민족문화사학회, 2000, 173~197쪽.
- _____, 「사설시조의 「몸에 대한 인식과 재현의 근대성」, 『애산학보』 34, 애산학회, 2008, 59~85쪽.
- _____, 「사설시조에 발현된 희극성의 육체적 표상들」, 『한국시가문화연구』 33, 한국시가문화학회, 2014, 265~292쪽.
- 최지혜, 「사설시조에 나타난 장애 형상화 양상과 그 의미」, 『韓國古典研究』 72, 한국고전연구학회, 2026, 325~354쪽.

ABSTRACT

Modes of Representing ‘Physical Impairment’ in Classical Korean Poetry

—Focusing on Sijo, Japga, and Changga—

Yoon, Jia

This study examines how physical impairment is figured in classical Korean poetry across the transition of genres. Although scholarship on the “body” in classical Korean poetry has accumulated considerably, few studies have attended to the mode of figuration of physical impairment itself. This study therefore examines three genres: pyeong-sijo, saseol-sijo, and japga and changga. In pyeong-sijo, physical impairment fails to acquire concrete form and functions instead as a rhetorical device signifying emotional lack or worldly constraint, with the body remaining a vehicle for conveying ideas. In saseol-sijo, physical impairment becomes entangled with the textures of things and moves to the forefront of the text. When the body is presented not as a bearer of human meaning but as sheer materiality, the audience’s senses are drawn toward a primal comic effect that precedes moral judgment. In the japga and changga of the early twentieth century, this material figuration gives way to another mode, in which physical impairment is reorganized into material for the popular amusement demanded by commercial performance. Here each work diverges, taking on different entertainment functions according to its medium and mode of enjoyment: at the same time, in the very place where the body loses its concrete form, the norms and hierarchies of normalcy that it had designated become all the more pronounced. This trajectory—by which the figuration of physical impairment shifts from rhetorical use to material foregrounding and then to popular amusement—demonstrates that the gaze through which premodern poetry treated the impaired body was never a singular one.

Key Words physical impairment, figuration, pyeong-sijo, saseol-sijo, japga, changga, disability

논문투고일: 2026.07.15.

심사완료일: 2026.08.05.

게재확정일: 2026.08.13.