

# <斷腸離別曲> 研究\*

- 시적 화자의 다층적 목소리 분석을 중심으로 -

鄭麟淑\*\*

<차례>

- I. 머리말
- II. <단장이별곡>의 구성방식
  - 1. <단장이별곡>(1)
  - 2. <단장이별곡>(2)
- III. <단장이별곡>에 나타난 목소리의 특성
  - 1. 남성화자의 주도적 진술
  - 2. 선행담화 차용에 의한 화자의 성별 정체성 혼란
  - 3. 서술자의 개입과 장면묘사
- IV. 시적 화자 목소리의 변화와 그 의미
- V. 맺음말

## I. 머리말

한 편의 시를 이해하기 위한 여러 가지 방법 가운데 작품 내에 존재하는 詩的 話者의 양상에 주목하는 것도 그 중의 하나가 될 수 있다. ‘화자’라는 장치는 모든 시에 현존하며 모든 시에 작용하는 필수적 조건이다. 이런 화자를 음미하는 일이 매우 중요한 이유는, 시를 전체적으로 보다 명확하고 완전하게 이해하도록 해 준다는 사실에 있다.<sup>1)</sup>

고전문학에 있어서도 화자의 역할이 상당히 중요하게 인식되고 있는데, 그 동안 여러 장르에서 다각도로 진행되어온 연구를 살펴보면 다음과 같다. 먼저 이론적으로 선편을 잡은 김병국<sup>2)</sup>의 연구 이후 歌辭 장르에 있어서는 한채영,<sup>3)</sup> 김광조,<sup>4)</sup> 조세형,<sup>5)</sup> 최현재<sup>6)</sup> 등과 時調 장르에서는 김대행<sup>7)</sup>의 연구가 주목된다. 특히 시적 화자의 性과 관련하여 권정은,<sup>8)</sup> 송재

\* 이 논문은 2002년도 학술진흥재단의 학술연구비 지원에 의하여 연구되었음(KRF-2002-072-BL1018). 이 글은 2003년 6월 14일 충남대학교에서 열린 한국언어문학회 제44회 학술발표대회에서 발표한 요지문을 토대로 작성한 것이다. 당시에 지정토론을 맡아 주셨던 양희찬 선생님을 비롯한 여러 선생님들의 조언에 감사를 드린다.

\*\* 전남대학교

- 1) 김준오, 『시론』, 삼지원, 1997, 280면
- 2) 김병국, 「판소리 서사체와 문어체 소설」, 『한국고전문학의 비평적 이해』, 서울대학교출판부 1995. 여기서는 비록 시가를 대상자료로 삼지 않았지만, 시의 전달양식으로써 언어의 의사소통구조를 논의한 채트먼(Seymour Chatman)의 도식을 소개하여 화자 이론의 새로운 국면을 열어주었다.
- 3) 한채영, 「시의 담화 형식에 있어서의 화자와 청자의 문제-鄭澈의 <松江歌辭>를 中心으로-」, 『국어국문학』 제18·19집 부산대학교 국어국문학과, 1982.
- 4) 김광조, 「조선 전기 가사의 장르적 성격 연구-시적 담화의 유형 분석을 중심으로-」, 서울대 석사학위논문, 1987.
- 5) 조세형, 「송강가사의 대화전개방식 연구」, 서울대 석사학위논문 1990; 「가사 장르의 담론 특성 연구」, 서울대 박사학위논문, 1998.
- 6) 최현재, 「조선후기 서사가사 연구」, 서울대 석사학위논문 1995.

연,9) 심유경,10) 조세형,11) 김용찬12) 등의 논의가 주목된다.

그간의 연구사를 정리해 보면 시적 화자와 관련된 논의가 가사 장르에서 가장 활발히 진척되었음이 확인되는데, 그것은 바로 ‘가사’라는 장르의 특성에 기인한다고 하겠다. 일반적으로 ‘시’라는 문학 양식은, 다양한 인물이 등장하는 서사양식과는 달리 대체로 시인 자신의 목소리를 단일하게 들려주는 서정양식에 속한다. 그런데 서정양식의 본질<sup>13)</sup>상 시가를 대상으로 시적 화자를 통한 다양한 관계를 조망하기는 그리 쉬운 일이 아니다. 그럼에도 불구하고 ‘가사’는 서정적·서사적·교술적 주제가 포괄되어 있고, 역사적 추이에 따라 각각의 주제가 극대화되는 특징을 가지고 있어 그 동안 연구가 상당히 축적되어 올 수 있었다.

그런데 지금까지의 연구에서는 여성화자 혹은 남성화자로 이미 작품에 고정되어 있는 화자에 관심을 두었는데, 본고에서는 한 작품 안에서 시적 화자의 목소리가 변화하는 양상에 주목하고자 한다. 이와 관련해서는 작자와 시적 화자의性を 연관시켜 분석한 논의에서도 언급된 바 있는데<sup>14)</sup> 여기서는 해당 작품에 집중하여 논의하고자 한다.

이를 위해 본고에서는 신명균 편 『가사집』<sup>15)</sup>에 실려 있는 작자 미상의 작품 가운데 <斷腸離別曲>(一)과 <斷腸離別曲>(二)<sup>16)</sup>의 두 작품을 논의 대상으로 삼고자 한다. 그 동안 이 작품은 ‘서민가사’와 ‘애정가사’ 혹은 ‘연정가사’의 범주 안에서 종종 언급되어 온 바 있는데,<sup>17)</sup> 작품이 갖는 구성방식과 말하기 방식의 독특함을 중심으로 한 보다 본격적인 논의가 필요한 시기라 생각된다. 또한 이들 작품은 내용 면이나 시적 화자의 성격 면에서 서로 상당한 공통점을 보이고 있어 연작 가사로서의 관련 여부도 새롭게 고려해 봐야 할 필요가 있다고 본다. 이런 과정을 통해 나아가 조선후기의 가사가 갖는 변화된 모습을 포착해 낼 수 있다는 점도 이들 작품이 갖는 중요한 자료적 가치라고 판단된다. 즉 ‘시적 화자’라는 척도를 통해 가사 장르를 통시적으로 조망할 수 있는 가능성을 제시한다는 점에 본 연구의 의의가 있다고 하겠다. 본고에서는 먼저 두 작품의 전반적인 구성 방식을 검토한 다음 시적 화자의 특성을 살펴보는 순서로 논의를 진행하도록 하겠다.

## II. <단장이별곡>의 구성 방식

- 7) 김대행, 「화자·정자·연행·구조」, 『시가시학연구』, 이화여대출판부, 1991.
- 8) 권정은, 「여성화자 가사에 나타난 여성상 연구」, 서울대 석사학위논문, 2000.
- 9) 송재연, 「계녀가사의 구성양상과 서술특성-남성·여성 화자의 차이를 중심으로-」, 서울대 석사학위논문, 2000.
- 10) 심유경, 「남성화자 애정가사의 특성」, 부산대 석사학위논문, 1999.
- 11) 조세형, 「송강가사에 나타난 여성화자와 송강의 세계관」, 『한국고전여성문학연구』 4, 한국고전여성문학회, 2002.
- 12) 김용찬, 「시조에 구현된 여성적 목소리의 표출 양상」, 『한국고전여성문학연구』 4, 한국고전여성문학회, 2002.
- 13) 슈타이거(E. Steiger)에 의하면 서정양식의 본질이란 외부적 사건의 재현보다는 내적 경험의 순간적 통일에 있으며, 시간의 계기적 흐름에 주목하기보다는 경험이나 비전이 집중되는 結晶의 순간들 속에 존재한다(에밀 슈타이거 『시학의 근본 개념』, 이유영·오현일 공역, 삼중당, 1978).
- 14) 정인숙, 「가사에 나타난 시적 화자의 목소리 연구」, 서울대 박사학위논문, 2001.
- 15) 신명균 편, 『歌詞集』(一), (俗歌篇), 中央印書館, 1935.
- 16) 원본에는 한자로 제목이 표기되어 있으나 본고에서는 편의상 <단장이별곡>(1), <단장이별곡>(2)로 명기하기로 한다.
- 17) 김문기, 『서민가사연구』, 수정판, 형설출판사, 1985; 김문기, 「서민가사의 표현과 미의식의 특성」, 국어국문학회 편 『가사연구』, 태학사, 1998; 김팔남, 「조선조 연정가사 연구」, 충남대 박사학위논문, 1999; 정인숙, 앞의 논문; 김문기, 「조선후기 여성풍속 시가에 나타난 삶의 형상과 작가의식」, 『한국시가연구』 제11집, 한국시가학회, 2002.

조선후기에 남녀의 이별을 소재로 대거 등장한 가사 작품들을 ‘애정가사’라 한다면 이 작품은 이에 포함된다고 할 수 있다. 작품의 길이를 보면 <단장이별곡>(1)은 159행, <단장이별곡>(2)는 172행으로 여타의 애정가사에 비해 상대적으로 길다. 각 작품의 구성 방식을 살펴보도록 하겠다.

### 1. <단장이별곡>(1)

이 작품이 장형화된 데는 ‘이별’이라는 사건을 중심에 두고 비교적 체계적으로 내용이 전개되는 구성상의 특징과 관련되는 것으로 보인다. 전체적으로 보면 ‘이별의 준비→이별의 순간→이별 후의 고통과 외로움’으로 전개되는데 각 부분마다 시적 화자의 다양한 목소리 변화를 통해 생동감 있게 표현되고 있는 점이 주목할 만하다. 즉 이 작품은 여러 가지 목소리가 혼재해 있는 독특한 작품으로, 단일한 화자에 의해 독백체로 서술되는 여타의 가사 작품들과는 차별성을 갖는다.

선행 연구에서도 “남자가 부인과 생이별한 후 외롭고 그리운 심정을 읊은 작품”<sup>18)</sup>이라 언급한 바 있는데, 이 작품은 제목 그대로 ‘이별로 인해 창자가 끊어질 듯한 아픔을 겪는 사연’을 노래하고 있다. 그런데 실상 작품을 들여다보면 구체적인 이별의 계기나 이유가 전혀 문면에 드러나 있지 않는 것이 특이하다. 첫 구절부터 다짜고짜 “月未深 日未幾에 分手相別 무삼 일고” 라고 시작하면서 ‘이별’이라는 사건에 초점을 맞추면서 어떻게 해서 님을 만났고 함께 지냈던 생활은 어떠했으며 왜 이별하게 되는가에 대한 구체적인 전후 설명은 배제되어 있다. 이는 규방가사 가운데 이별을 노래한 작품들이 남편과의 만남과 결혼, 단란하고 행복했던 생활을 장황하리만큼 길게 서술하는 점과 비교해 볼 때 사뭇 다른 모습이라 하겠다.

<1> 비나이다 비나이다 하느님전 비나이다

明天이 감동하사 오는 이별 물리치고  
 일년삼백 육십일에 하로도 십이시를  
 가중이 무고하와 동락태평 발원이오

<2> 사주팔짜 매인 이별 인력으로 어이하리

이별이짜 내든 사람 날과 백년 원수로다  
 허구만흔 글짜중에 이별이짜 무삼일고  
 주거 영리별은 남들도 하렷마는  
 사라서 생리별은 생초목의 불이로다

<1>은 ‘오는 이별을 물리쳐 달라’고 하느님께 기원하는 내용이고 <2>는 모든 노력이 허사로 끝난 후 체념하는 내용이다. 이별의 원인이나 계기에 대한 아무런 정보도 제시하지 않은 채 시적 화자는 그저 현재의 상황에 당황하고 난감해 하는 모습을 보인다. 이 작품은 시작부터 이별이 예정되어 있고 시적 화자가 이 사실을 이미 ‘알고’ 있다는 점에서 갈등이 내재된 것으로 보인다. 시적 화자는 이별을 막기 위해 온갖 방법을 동원하며 안간힘을 써보지만

18) 김문기, 앞의 책, 173면

이내 체념하기에 이른다.

결국 이별을 맞이한 시적 화자는 어찌할 바를 모르게 된다. 이별의 순간은 마치 영화의 한 장면을 보는 것처럼 제시되고 있는데, 여기서는 시적 화자 외에 제 3의 서술자의 존재를 감지할 수 있다. 남성화자는 이후에 다시 님과 만날 것을 기약하며 마음을 다잡으려 애쓴다. “날 버리고 가는 임은 우지 말고 잘 가시오”라며 오히려 상대방을 위로하는 듯하지만 이내 “네 우름 한 소리에 이내 간장 다 녹는다”면서 애타는 심정을 그대로 드러내고야 만다.

<3> 막막히 홀로 서서 이리저리 생각하니  
할 수 없는 이내 이별 이리한들 쓸대있나  
울울한 이내 심회 이를 사겨 돌쳐서니  
광객인 듯 취객인 듯 눈물겨워 못살겠네

님은 이미 떠나버려 자취를 찾을 수 없고 다만 시적 화자 혼자 서서 이리 저리 생각해 보니 이별은 어쩔 수 없는 일이라 체념하게 된다. 애써 울적한 마음을 떨쳐버리려 하지만 “광객인 듯 취객인 듯 눈물겨워 못살겠”다고 고백하기에 이른다. 그러면서 애타는 자신의 심정을 장황하게 늘어놓게 되는데 이런 과정 속에서 시적 화자의 목소리 변화를 나타내게 된다.<sup>19)</sup>

## 2. <단장이별곡>(2)

선행 연구에서 <단장이별곡>(2)는 “남자가 부인을 사별한 슬픔을 비극적으로 표현한 작품”<sup>20)</sup>으로 언급된 바 있다. 앞서 <단장이별곡>(1)이 ‘부부의 생이별을 노래’한 것으로 언급한 것과 견주어보면 두 작품은 서로 연관이 없는 개별 작품인 셈이 된다.

그러나 앞서 언급했듯이 두 작품이 같은 문헌에 연이어 나란히 수록되어 있고 더구나 동일한 제목 아래에 (1), (2)로 자리잡고 있다는 점에서 상당한 관련이 있을 것으로 추정된다. 더구나 내용상에서 두 작품이 서로 연결되는 것으로 보이고 시적 화자의 성격도 상당히 유사한 것으로 판단되므로, 개별 작품으로 따로 분리할 것이 아니라 동일 선상에 놓고 함께 논의할 필요가 있다고 본다.<sup>21)</sup>

<단장이별곡>(2)는 ‘재회의 소망과 꿈속의 만남→覺夢 후의 허탈감’으로 내용이 전개된다. 작품의 서두부분이 “우리 님 이별 후에 이내 거동 불작시면~”으로 되어 있어 시작부터 이미 님과의 이별이 상정되어 있음을 알 수 있는데 이는 작가가 <단장이별곡>(1)의 내용을 염두에 둔 결과로 짐작된다.

19) 자세한 논의는 3장 2절에서 다시 이루어진다

20) 김문기, 앞의 책, 173면

21) <단장이별곡>(2) 역시 <단장이별곡>(1)과 동일하게 ‘이별을 노래한 것으로 보는 것이 타당하다고 생각된다 <단장이별곡>(2)에는 두 번의 꿈 모티브가 포함되어 있는데 그 중의 첫 번째 꿈에서 “동방작야 침상 중에 우연히 꿈을 꾸니 ... 채 운간에 드러보니 제 분명히 주깃도다”라고 하여 이별한 님이 죽은 것으로 되어 있다. 그런데 이것은 님이 실제로 죽음을 알려주는 정보라기보다는 기다림에 지쳐 한계상황에 다다른 시적 화자의 모습에 어울리는 극단적인 상황의 가정으로 파악하는 것이 타당할 듯하다. 또한 잠을 깬 이후에 “황천길이 머다해도 어이 그리 못오는고”라는 대목이 있으나 이 표현 역시 ‘~해서 못오는고’라는 관습적 표현구의 장황한 나열 가운데 흔히 등장하는 구절의 하나로 받아들일 수 있다고 본다. 따라서 <단장이별곡>(2)는 ‘생이별’의 고통으로 한계상황에 치달은 남성화자의 사연을 담은, <단장이별곡>(1)의 ‘후속편’으로 간주할 수 있는 여지가 충분하다고 본다.

<4> 입을 생각 마자하고 벽을 안고 돌쳐누니  
그 벽이 면경되어 임의 얼굴 보이는 듯  
아리따운 우리 사랑 이목에 매여 잇서  
못 보아 병이 되고 못 이져 원수로다

시적 화자는 생각을 하지 않으려 애쓰지만 뜻대로 되지 않아 정상적인 생활을 영위하기 힘들게 된다. 급기야 상사병이 난 시적 화자는 ‘못 잊어 원수’라는 원망의 표현을 서슴지 않기에 이른다. 대개 원망은 시적 화자가 대상의 부재에서 오는 결여상태를 극복할 수 없을 때 드러나는 감정<sup>22)</sup>으로 볼 수 있는데, 이런 대목에서 이전에 보여주었던 연모의 감정과는 사뭇 대립되는 화자의 이중적 태도를 직면하게 된다. 이런 상황에서 작가는 시적 화자가 겪는 갈등을 ‘꿈’이라는 장치를 통해서나마 잠시 해결하고자 한다.

K C I

---

22) 조세형, 앞의 논문 2002, 174 면

<5> 二三更에 못든 잠을 四五更에 겨우 드리  
 상사하든 우리 입을 꿈 가운데 상대하니  
 반갑기도 측량없고 깃브기도 측량없다

여기서 ‘꿈’은 현실에서는 불가능한 일을 실현 가능하게 하는 공간이다. 이러한 꿈 모티브는 현실의 갈등 상황을 잠정적으로 해소시킬 수 있는 공간으로서 중요한 역할을 한다.<sup>23)</sup> 그러나 꿈속의 재회가 달콤하면 달콤할수록 覺夢 후의 허탈감은 증폭되기 마련이어서 꿈에서 깬 시적 화자는 더욱 마음이 허탈하고 안타까울 뿐이다. 학수고대하여 간신히 꿈속에서나마님과 재회할 수 있었는데 개가 갑자기 짙는 바람에 모든 것이 사라져 버린 것이다.

<6> 무정하다 청삽사리 구월추풍 낙엽성에  
 네 무단히 지껏구나 잠든 나를 깨왔도다  
 몹쓸년의 청삽사리 너는 무삼 용심으로  
 두귀 잠잠 짓지마라 천만당부 하였더니  
 너조차 무정하야 상사몽을 깨우느냐

잠을 깨운 청삽사리를 원망하는 이 대목은 상당히 해학적으로 표현되어 있다. 이는 앞서 시적 화자가 자기 집의 개에게 미리 당부하는 대목과 연관되는데<sup>24)</sup> 개를 하나의 인격체로 인정하면서 ‘부탁’도 하고 ‘질책’도 하는 우스꽝스러운 모습을 보여주고 있다. 이렇게 개가 방해자이면서 알미운 존재로 등장하는 예는 사실시조에서도 발견되곤 한다.<sup>25)</sup> 각몽 후 전개되는 작품의 후반부는 익히 알려진 선행 담화를 차용하여 “~ 못오든가” “~ 보고지고”를 장황하게 나열하는 방식을 취한다. 그리고는 이 작품의 聽者를 겨냥한 듯한 대목<sup>26)</sup>을 마지막에 첨가하면서 끝을 맺는다.

### III. <단장이별곡>에 나타난 목소리의 특성

#### 1. 남성화자의 주도적 진술

<단장이별곡>(1), (2)의 서술주체는 모두 남성화자라 볼 수 있다. 전자의 경우 시적 화자의 목소리가 다양한 까닭에 작품 자체가 상당히 난해한 것이 사실이나 이러한 난맥상에도 불구하고 작품을 주도적으로 이끌어 가는 주체는 남성화자라 볼 수 있다. 남성화자가 서술의 주

23) 신은경, 「조선조 여성 텍스트에 대한 페미니즘적 조명」, 『한국 페미니즘의 시학』 동화서적 1996, 60면 여기서의 꿈 모티브를 여성의 의식과 체험을 반영하는 것으로 보고 ‘여성 원리 중의 하나로 들고 있으나 보다 설득력 있는 근거가 뒷받침되어야 할 것으로 본다.

24) “네게 한말 부탁하자 만일에 잠을 드리 만단설화 일올적에 두귀 잠잠 짓지마랴

25) “개를 여라몬이나 기르되 요 개긔치 알미오랴 뉘온 님 오머는 소리를 화해 치며 쉼락 느리 쉼락 반겨서 내뉘고 고운 님 오머는 뒷발을 버둥버둥 므르락 나으락 강강 즈져서 도라가게 हु다/ 쉼 밥이 그릇그릇난들 너 머길 줄이 이시랴(『청구영언(진본)』 547)

26) “임 그려 상사 중에 상사가를 지어낼 제 한자 쓰고 목이 메고 두자 쓰고 기막한다 ...時年이 九十 세라 남들이 칭찬하게 기이하고 신통타고 일구전과 하오리다”

체로 등장한다는 점은 바로 조선후기의 애정가사가 갖는 특징 중의 하나로서, <과부가>, <자탄가> 등의 신변탄식류 규방가사에서나 들을 수 있었던 떠난 님에 대한 애절한 사연을 남성화자의 목소리로도 접할 수 있게 되었음을 의미한다.<sup>27)</sup>

이처럼 상사병을 호소하는 일련의 남성화자 애정가사가 갖는 특징 중의 하나는 시적 화자 자신만의 감정이 과다하게 노출되는 경우가 많다는 점이다. 이때 연모의 대상인 ‘님’은 시적 화자에 의해 단순한 하나의 ‘事物’로서 묘사되곤 하는데, ‘사물’로서 묘사되는 여성은 남성들의 주관적인 감정과 충만함을 반영하는 나르시시즘적 거울로 종종 비유된다.<sup>28)</sup> 이런 경우 대개 시적 화자는 일방적으로 자신의 감정을 분출하는 데 집중하는 경향을 보인다.

또 하나의 특징은 남성화자의 목소리가 다분히 여성적이라는 점이다. 여기서 ‘여성적’이라고 판단할 수 있는 근거는 여러 가지가 있을 수 있는데 여성에 관련된 정보가 문면에 직접 드러나는 경우도 있고 시적 정황이나 어조를 통해 짐작할 수 있는 경우도 있다. 이미 선행 연구에서 논의된 바 있는데<sup>29)</sup> 가사 작품에 적용할 때는 보다 세심한 접근이 요구된다고 하겠다.

선행 연구에서도 “부부간의 옛정을 그리워하고 空閨의 고독에 몸부림치는 相思 가사는 남성의 시점도 있으나 작품내적 자아는 여성화되어 있다”<sup>30)</sup>고 하면서 그 예의 하나로 <단장이별곡>을 거론한 바 있다. 이는 이 작품에 드러나는 시적 화자의 성격이 단순하지 않다는 점을 언급한 것으로 시사하는 바 크다. 그런데 <단장이별곡>(1)에서는 이별의 슬픔으로 눈물 짓는 모습을 화자 스스로 합리화하는 대목이 있어 흥미롭다. 이러한 대목이 있음으로 해서 이후 여성적 목소리의 개입이 비교적 자연스럽게 이루어지는 효과를 거두는 것으로 보인다.

<7> 뉘라서 장부라든고 이별에도 장사있나  
 唐國시절 천하영웅 만승천자 당명황도  
 양귀비를 이별할 제 애연 눈물 흘러잇고  
 楚漢 적의 천하장사 力拔山 향우라도  
 우미인과 이별할 제 애근는 듯 우렷거든  
 하물며 소장부야 허물할 바 아니로다

천하영웅, 천하장사도 사랑하는 여인과 이별할 때는 눈물을 흘렸는데 하물며 자신과 같은 소장부는 허물할 바 아니라고 하면서 시적 화자는 스스로 자신의 모습에 당위성을 부여한다. ‘이별에는 장사가 없다’는 말로써 슬픔을 억누르지 못하는 자신의 여린 마음을 聽者에게

27) 우연히 한 여인을 만나 상사병에 걸린 남성(작자미상 <사미인곡>, <춘면곡>)이나 다른 여자를 연모하다 병이 난 유부남(<단장사>), 유부녀를 사랑하는 총각(<규수상사곡>), 이별 후 님을 기다리다 지친 남성(<진정부>) 등 여러 종류의 화자를 만날 수 있다.

28) 모리스(Pam Morris)는 워즈워드(William Wordsworth)의 작품을 분석하면서, 연애시에서조차 여성의 이미지는 남성의 욕구충족에 적합하도록 만들어지고 있다고 지적하였다. 일반적으로 여성들은 자연이나 죽음이 갖는 수동적 이미지들에 동화되는데 그들은 시인이 인간적인 감정들의 충만함을 경험할 수 있도록 해주는 他者이기도 하다. 그런 까닭에 남자가 되는 것은 곧 인간이 되는 것이고 여자가 된다는 것은 타자, 다시 말해 ‘아무 것도 느낄 수 없는 사물’이 되는 것을 의미한다고 지적하였다(팜 모리스, 『문학과 페미니즘』, 강희원 역, 문예출판사, 1997, 53면).

29) 박혜숙, 「고려속요의 여성화자」, 『고전문학연구』 14, 한국고전문학회, 1998, 5~28면. 여기서는 여성이라는 직접적인 정보와 시적 정황, 어조 외에도 어휘, 비유, 화자의 의식과 태도 등도 참고사항이 된다고 지적하고 고려속요를 대상으로 여성적 목소리를 범주화하여 분석하였다.

30) 김문기, 앞의 책, 95면

애써 이해시키려는 것처럼 보인다. 이 대목은 뒤이어 여성적 목소리로 변화될 수밖에 없는 필연적인 이유를 미리 예고하는 부분으로 해석할 수 있다. 이런 점을 중시하여 선행 연구에서도 ‘詩的 상황에 적절한 목소리 변화’라 지적한 바 있다.<sup>31)</sup>

## 2. 선행 담화 차용에 의한 화자의 성별 정체성 혼란

떠나간 존재가 시적 화자에게는 목숨과 같은 존재였기에 님의 不在로 인한 공백은 어떤 것으로도 채울 수 없게 된다. <단장이별곡>(1)에 등장하는 남성화자는 마치 독수공방의 여인으로 모습을 바꾸고 자신의 애타는 심정을 토로하게 된다.

- <8> 분벽사찰 구지 닫고 무정세월 보낼 적에  
눈물 끝에 한숨이오 한숨 끝에 눈물이라  
흐르느니 눈물이오 지우느니 한숨이라  
이 내 눈물 바다 되어 배를 타고 갈가보다  
지척동방 천리로다 바라보니 눈이 암암  
원앙혼 되어가고 독수공방 날 새울 제  
눈물이 비와 같고 한숨이 광풍같다  
눈물 한숨 병행하면 풍우지경 요란하다
- <9> 인간이별 만사중에 독수공방 더욱 슬다  
이별이 불이 되어 태우느니 간장이라 (밀줄 필자)

---

31) 정인숙, 앞의 논문, 93~95면

<8>의 ‘粉壁紗窓’<sup>32)</sup> 혹은 ‘獨守空房’과 같은 글감이나 <9>에서 보이는 “인간이별 만사중에 독수공방 더욱 슬다”라는 <상사별곡>의 첫 대목은 여타의 애정가사에서도 흔히 발견되는 것이다. 이들 작품에서는 이처럼 비슷한 정황에 맞추어 여러 선행 담화를 차용함으로써 감정 표현의 극대화를 이루는 효과를 거둔 것으로 생각된다.

한편 <단장이별곡>(2)에서도 <상사별곡>,<sup>33)</sup> <억음수심가><sup>34)</sup> 등에서 차용한 것으로 보이는 낱어는 표현구를 발견할 수 있다.

<10> 어린 양자 고훈 소리 귀에 쟁쟁 눈에 암암

    임의 얼굴 보고지고 오매불망 우리 사랑

<11> 꽃이라도 늘거지면 오든 나비 아니오고

    옥빈홍안 늘거지면 오든 님도 팔세한다

이처럼 시적 화자의 목소리를 여성화하는 데는 직접적으로 여성화자를 등장시키지 않고 대신 類似 情調의 단위 사설을 차용하는 방식도 있다. 정철의 <사미인곡>과 같은 연군가사에서는 전통적으로 전자의 방법이 선택되었다면 조선후기 애정가사에서는 주로 후자의 방법이 선택되었던 것으로 보인다.<sup>35)</sup> 남성 작자가 戀君之情을 곡진하게 표현하기 위해서는 여성화자를 설정하는 것이 필수요건이었다면, 순수한 남녀 관계를 표현하는 데는 여성화자를 설정하는 고도의 비유체계보다는 당시 유행하던 담화 가운데 情調가 유사한 것을 차용하는 것이 일반화된 관습이었던 것으로 생각된다.

이들 선행 담화들은 “수사적 정형 문법을 이루는 공식구”로서 “최초로 표현한 작가의 의도와 그에 따른 1차적 정서는 빛바래지고 불특정 다수의 기억 속에 유형화되어 암기된 단위 정서들을 재환기해 냄으로서 2차적 정서를 향유하는 독특한 정서 감응 방식을 실현”<sup>36)</sup>하는 역할을 담당한다. 즉 이들은 유사한 정서적 반응을 드러내는 담화들로서 ‘이별의 정서’를 표현해야 할 동기가 부여되면 언제든지 이끌어내는 “견인력을 갖는 표현구”<sup>37)</sup>라 할 수 있다.

그런데 <단장이별곡>(1), (2)에서 선행 담화의 차용을 통한 여성적 목소리의 개입은 지극히 자연스럽게 이루어짐에도 불구하고 차용된 선행 담화는 애초에 설정된 남성화자에는 어울리지 않는 글감임을 부인할 수는 없다. 남성화자의 목소리에 여성적 목소리가 자연스럽게 겹쳐질 수 있도록 세심하게 배려를 했음에도 불구하고 남성화자에는 걸맞지 않는 글감들이 노출되는 결과를 피할 수는 없었다고 하겠다. <8>~<11>에서 보이는 ‘분벽사창’이나 ‘독수공방’, ‘꽃’, ‘옥빈홍안’ 등의 글감은, 비록 최초에 갖고 있던 1차적 정서는 빛바래졌다고 하더라도 그 담화가 같은 단위정서는 어디까지나 ‘이별을 당한 여성의 심적 상태’를 표현함에는 변함이 없는 것으로 보인다. 따라서 남성화자가 등장하는 후행 담화에는 어울리지 않는 글

32) ‘흰 벽과 김으로 바른 창이란 뜻으로 대개 美人이 기거하는 방을 의미한다. 여기서는 시적 화자가 여성화된 징표의 하나로 이해할 수 있다.

33) “어린 양자 고훈 소리 눈에 암암 귀에 쟁쟁/ 보고지고 님의 얼굴 듯고지고 님의 소리” (<상사별곡>)

34) “남기라도 고목되면 오든 사이 아니오고/ 꽃이라도 십일홍되면 오든 봉접도 아니오고/ 김든 물이라도 엇터지면 오든 기도 아니오고/ 우리 인칭이라도 늙어지면 오시든 님도 도라가누냐(<억음수심가>)

35) 물론 애정가사 중에도 연군가사 속의 여성화자와 같은 시적화자가 설정된 예가 없는 것은 아니지만 그리 흔한 경우는 아니다.

36) 성무경, 『가사의 장르실현-잡가 <유산가>의 형성 원리에 대하여』, 『가사의 시학과 장르실현』, 보고사, 2000, 355면

37) 위의 책, 같은 면

감이 될 수 있는 것이다.

결국 전체 내용의 전개에 맞춰 선행 담화를 차용하고는 있으나 ‘사설 짜집기’ 혹은 ‘단위 사설의 집적’에서 노출되는 어색함을 모두 씻어버리지는 못한 것으로 보인다. 산발적으로 담화들이 엮어지면서 애초에 설정된 시적 화자와는 걸맞지 않는 ‘섞여 짜인’ 인상을 주면서 결국 화자가 갖고 있던 男性이라는 성별 정체성에 혼란을 가져오는 결과를 낳게 된 것이다. 이처럼 類似 情調의 선행 담화 구절을 인용하여 생성된 후행 담화의 특징을 ‘여러 목소리 현상’으로 지적한 논의<sup>38)</sup>가 있는데 이에 따르면 “선행 담화의 한 부분이 어떤 뚜렷한 징표를 가지고 후행 담화에 삽입되어 두 담화 주체의 목소리가 후행 담화 내에서 공존한다”<sup>39)</sup>고 하면서 “선행담화 발화자의 목소리와 더불어 가사 작가의 목소리가 함께 울리는 것을 느낀다”<sup>40)</sup>고 하였다. 애정가사의 경우 대개 작자 미상인 경우가 많고 작품 안에 차용된 선행 담화 역시 사정이 비슷한 까닭에 전기가사에서와 같은 고유한 ‘작가성’을 상정하여 논의하기는 곤란하나 그럼에도 불구하고 작품을 읽으면서 차용된 선행 담화를 찾아낼 수 있는 것은 그 담화가 일정 정도 자체의 고유성을 담지한 상태로 후행 담화에 스며들어 있는 까닭이 아닌가 생각된다.

### 3. 서술자의 개입과 장면묘사

앞서도 언급했듯이 <단장이별곡>(1)은 다양한 서술 방식을 보여주는데 그 가운데 객관적으로 상황을 묘사해 주는 서술자의 목소리가 개입된 대목이 있어 특이하다. 여기서 말하는 ‘서술자’란 ‘이야기를 중재하는 어떤 사람’을 의미하는 용어로서, 작중인물로 등장하는 ‘시적 화자’와는 구별하여 사용하고자 한다. 이 서술자는 단순히 제 3자적 입장에서 상황을 묘사하는 데 그칠 수도 있지만 때로는 작품에 강력하게 개입하여 개성적 판단 및 태도를 보임으로써 편집자적 주석을 가하는 경우도 있다.

이러한 서술자가 작품 내에 상정되어 있다면 동시에 그의 배후에서 그 이야기를 꾸민 보이지 않는 주체 곧 잠재적 작가(an Implied author)를 함께 상정할 수 있다.<sup>41)</sup> 잠재적 작가는 ‘실재적 작가’와 구별되는 것으로 후자가 늘 텍스트 밖에 존재하는 데 비해 전자는 언제나 텍스트 안에 존재하면서 그 텍스트를 꾸미는 책임을 진다.<sup>42)</sup> 잠재적 작가는 서술자를 창출하고 서술자가 하는 말의 내용을 통제하며 사건의 드러냄과 감춤의 정도를 조절하는 역할을 한다.

<12> 정경히 우는 새벽닭은 이별재촉 더욱 한다  
일월무정 덧없도다 밤은 어이 수이 가나

38) 이동찬, 「가사의 텍스트 상호관련성과 ‘여러 목소리’ 현상」, 『가사문학의 현실인식과 서사적 형상』, 세종출판사 2002, 33~59면. 여기서는 ‘여러 목소리’ 현상을 선행담화의 모방적 재현과 선행담화의 인용적 재현으로 나누어 설명하고 있는데 본고의 논의와 관련되는 것은 이 가운데 후자 즉 선행담화의 인용적 재현 부분이다.

39) 위의 책, 49면

40) 위의 책, 50면

41) 김병국, 앞의 책, 184~185면

42) 잠재적 작가(implied author: ‘내포작가’ 혹은 ‘함축적 작가’로 번역되기도 함)는 웨인 C. 부스가 고안해 낸 것으로 서사적 의사소통 상황을 분석할 때 자주 이용되는 용어이다.(웨인 C. 부스, 『소설의 수사학』, 이경우·최재석 공역, 한신출판사, 1997, 173면; 시모어 채트먼, 『영화와 소설의 서사구조』, 김경수 역, 민음사, 1999, 178~183면)

새벽조차 무정하여 어이 그리 쉬새는가  
蕭瑟寒風 명월야에 양인심사 양인지라  
신정미흡 천장설화 更把羅衫 無後期라  
말은 가자 굵을 치고 서로 잡고 낙루한다  
양인심사 어떠할고 양인지정 가련하다  
更把羅衫 부여잡고 일후기약 하노라니  
산천초목 슬퍼하고 愁雲이 참담하다  
<13> 이 가치 이별할 제 그 형상이 오죽할가

위의 대목을 보면 두 작중인물을 제 3자적 입장에서 바라보고 있는 서술자의 존재를 확인할 수 있다. 이별을 앞둔 “兩人”의 심사가 어떠하겠냐고 하더니 이내 “가련하다”고 하고 또한 산천초목도 “슬퍼하고” “愁雲”마저 “참담하다”고 함으로써 서술자의 주관적 판단을 농후하게 드러낸다. 이러한 대목을 통해서 작품 내에 개입하여 편집자적 주석을 덧붙이는 서술자의 목소리를 들을 수 있다. 여기서 서술자의 개입은 마치 이별의 순간을 정지시켜 놓은 듯한 느낌을 자아내기에 충분한데 이는 이별의 장면을 더욱 극적으로 부각시키는 효과를 갖는다고 하겠다.

K C I

#### IV. 시적 화자 목소리의 변화와 그 의미

<단장이별곡>에 나타난 시적 화자의 목소리는 당시 문학의 흐름 안에서 이해될 수 있다고 본다. 조선후기에는 그 동안 금기적인 주제였던 사랑이나 여성에 대한 문학적 관심이 선호되고 이것이 주로 남성화자를 통하여 드러나는 양상을 보인다. 이에 대해 선행 연구에서는 “이 노래들이 남성이 중심이 된 酒宴에서의 유희적 기능으로 발생한 것이며 그 연회 형식이 주로 唱酬·和答의 방식이었던 것에서 기인”<sup>43)</sup>한다고 언급한 바 있다. 이런 맥락 하에 남성화자 애정가사는 대거 생산되고 유통되었으리라 짐작할 수 있다.

그런데 <단장이별곡>의 경우 앞서 살펴본 바와 같이 처음에 설정되었던 남성화자의 목소리가 일관되지 못하고 곳곳에서 변화를 보인다는 점이 특이하다. 이러한 변화는 주로 남과의 이별 후에 느끼는 비극적인 정감을 표현하는 대목에서 이루어지는데, 이는 이별의 정서를 표현하는 데 여성적 목소리가 보다 효과적이라는 전통적인 문학적 관습이 개입한 결과로서, 정철의 <사미인곡>과 같은 작품이 인구에 회자되면서 여성의 목소리를 차용하는 문학적 관습이 자연스럽게 표출될 수 있었던 사정과도 관련된다 하겠다.<sup>44)</sup>

그런데 여기서 동서양을 불문하고 공통적으로 드러나는 문학적 특징으로 ‘기다리는 존재는 항상 여성화된다’는 점을 주목하고자 한다. 남이 머물다간 빈 공간을 지키며 막연한 기다림으로 시간을 보내는 자는 늘 여성적으로 묘사된다. 여성화자 혹은 남성화자를 불문하고 남을 떠나 보내고 외로이 남겨진 시적 화자는 자연스럽게 여성화되는 공통점이 있다. 이와 관련하여 바르트(Roland Barthes)의 ‘不在(absence)’에 대한 담론<sup>45)</sup>이 시사하는 바는 자못 크다. “기다림으로 괴로워하는 남자는 여성화되어 있다”거나 “사랑하기 때문에 여성적이다”라는 지적은, 애정시가에 나타난 여성적 목소리의 의미를 해명할 수 있는 하나의 단서가 된다고 생각한다. <단장이별곡>에 나타난 남성화자의 여성화된 목소리 역시 사랑을 갈구하는 자로서 당연히 갖을 수밖에 없는 목소리라 볼 수 있는데 이 작품에서는 주로 선행 담화를 차용하는 방식을 통해 여성적 목소리를 개입시키고 있다.

그런데 앞서 이들 선행 담화들은 “불특정 다수의 기억 속에 유형화되어 암기된 단위정서로서 재환기”된다고 하였는데, 이들 담화 중에는 시적 화자의 목소리가 여성인가 아니면 남성인가를 변별하지 않아도 될 만큼 양쪽 모두 공감시킬 수 있는 ‘대중적인 목소리’로 변모된 경우도 있다. 이렇게 여성이나 혹은 남성임을 나타내는 특별한 징표없이 어느 누구에게나 적용 가능한 목소리는, 다만 가창자에게 연행공간에서 자신의 입장에 맞춰 적절히 대상을 바꿔 부를 수 있는 융통성을 부여하게 된다. 즉 이들 작품에서의 시적 화자는 남성 혹은 여성으로 고정된 것이 아니라 가창공간의 상황에 따라 적절히 교환될 만한 융통성을 지니게

43) 최미정, 「조선조의 여성정책과 애정시가의 운명」, 『민중문화론』, 영남대학교출판부, 1993, 268면

44) 정철의 <사미인곡> 이 노래로 불렸다는 사실은 여러 문헌을 통해 확인된 바 있거니와 <사미인곡> 을 거의 그대로 모방한 <규중가>나 <상부기>와 같은 작품이 등장하게 된 사정을 보면 당시 정철의 작품은 인구에 회자되면서 큰 인기를 누렸음이 확인되고 아울러 작품 내에 설정한 여성화자의 존재도 독자들에게 익숙하게 수용되었으리라 추측할 수 있다. 아직 구체적으로 정철의 <사미인곡>과 같은 연가가가 조선후기 애정가사의 형성에 어떤 영향을 끼쳤는지는 정확히 알 수 없으나 어느 정도의 영향 가능성은 충분히 있다고 생각된다.

45) “역사적으로 부재의 담론은 여자가 담당해 왔다. 여자는 침거자이고 남자는 사냥꾼·나그네이다. 여자는 충실하며(그녀는 기다린다), 남자는 나돌아 다닌다(항해를 하거나 바람을 피운다). 여자는 시간이 있기에 물레를 짓고 노래를 부른다. 그러므로 부재에 형태를 주고 이야기를 꾸며내는 것은 여자이다. (중략) 따라서 그 사람의 부재를 말하는 남자에게는 모두 여성적인 것이 있음을 표명하는 결과가 된다. 기다리고 있고 또 그로 인해 괴로워하는 남자는 놀랍게도 여성화되어 있다. 성도착자여서가 아니라 사랑하기 때문에 여성적인 것이다.”(롤랑 바르트, 『사랑의 단상』(원제 Fragments d'un discours amoureux), 김희영 역, 문학과지성사, 1991, 27~28면 밑줄 필자)

되는 것이다. 이를 달리 생각하면 조선 후기의 歌唱歌辭들은 類似 情調의 표현구들을 차용해 구성함으로써 텍스트 문맥의 유기성만 유지할 뿐 화자의 성별을 구별하는 것은 그리 중요한 문제가 아니었다고도 생각된다.<sup>46)</sup>

이러한 가창가사에서의 작가는 다만 텍스트의 ‘구성자’ 혹은 ‘형성자’의 역할밖에 하지 못하는 경우가 많은데 이들 노래들은 ‘記述 행위의 사적 소유’를 기대하기 어려운 ‘編辭(노랫말 조합)型 텍스트’의 성격을 갖는다.<sup>47)</sup> 이들 작품에서는 조선전기의 가사가 공고히 갖추었던 고유한 작가성을 찾아보기 어렵고 또한 시적 화자 역시 수용자층을 의식한 대중적 목소리로 변화되어 고유한 정체성을 찾는다는 것 역시 사실 불가능하게 된다.

이런 점을 염두에 둘 때 <단장이별곡>에서도 곳곳에 선행 텍스트가 침윤된 흔적을 찾을 수 있다는 점은 주목할 만하다. 대부분의 애정가사가 그렇듯 이 작품 역시 작자미상<sup>48)</sup>이고 조선전기 가사가 갖는 고유한 작가성을 발견하기란 쉽지 않다. 그럼에도 불구하고 이 작품은 길이나 구성 면에서 볼 때 가창공간에서 요구되는 본격적인 ‘유행가’로서 ‘형성된’ 작품은 아니라 생각된다.<sup>49)</sup> 오히려 <단장이별곡>은 어느 정도의 작가성을 담지하고 있으면서 애정 정서의 과잉적 표출이나 類似 情調의 표현구 차용 등을 통해 당시 가창공간에서 유행했던 대중적인 애정가사의 편린도 또한 공유하고 있는 작품으로 보는 것이 타당하다고 생각된다.

## V. 맺음말

조선전기의 가사가 江湖歌辭의 기반에서 출발하여 기행가사, 유배가사, 교훈가사의 전통을 확립하였다면 조선후기의 가사는 이러한 전기의 전통을 기반으로 實用歌辭, 愛情歌辭, 天主教歌辭, 현실비판가사, 전쟁가사 등의 새로운 경향을 보이는 것으로 지적된다.<sup>50)</sup> 그 가운데 조선후기에 대거 등장한 애정가사는 떠난 사람에 대한 그리움, 홀로 사는 외로움, 상사병으로 인한 고통 등의 신변의 모든 일이 감출 것 없이 적나라하게 등장한다는 점에서 ‘시적 소재의 확대’<sup>51)</sup>를 여실히 보여준다. 본고에서는 조선후기 애정가사에 나타난 시적 화자의 양상을 살펴보는 작업의 일환으로 <단장이별곡> (1), (2)를 대상으로 삼아 주로 남성화자의 목소리 변화 양상에 초점을 맞추어 논의를 진행하였다.

우리가 한 편의 문학 작품을 접하게 되면 으레 작가가 독자에게 전달하려는 메시지가 무엇인가 즉 작가가 ‘무엇을’ 말하고자 하는가에 관심의 초점을 맞추게 된다. 그런데 최근에는

46) 이러한 점에 천착하여 여성화자 혹은 남성화자로의 이분법적인 구도에서 벗어나 제 3의 화자 즉 ‘중성화자의 설정 가능성을 제기한 바 있다.(정인숙, 앞의 논문, 123~136면) ‘중성화자’라는 용어는 선행 연구에서 사용된 바 있는데 윤미연 「정철 시가의 시적 화자 연구」, 서울여대 석사학위논문, 1996) 여기서 의미하는 개념과는 다르다. 필자의 경우 남성화자와 여성화자의 지향을 동시에 만족시키되 특별히 어느 한 성별의 화자를 구별해 내기 곤란한 경우에 ‘중성화자의 개념을 사용하고자 한다. 그러나 <단장이별곡>의 경우 작품 전체가 이 개념으로 설명되기에는 곤란한 점이 있어 본고에서는 자세히 다루지 않는다.

47) 성무경, 「가사와 ‘잡가’의 접점에 대한 일고찰」, 『반교어문연구』 9집, 반교어문학회, 1998, 238면.

48) 물론 애정가사 중에도 <金縷辭>(閔雨龍:1732~1801), <花柳詞>(金鉉中:??~?), <春眠曲>(李喜徵:1587?~?), <思美人曲>(具康:1757~1831), <相思別曲>(李世輔:1832~1895), <隴西別曲>(權光範:1871~1931), <진주기생니별곡>(李峻永:1879~1907)과 같이 확실하게 작가가 밝혀진 작품들도 있으나 이는 상당히 드문 예이다.

49) 특히 <단장이별곡>(1)의 경우 작품이 비교적 짜임새 있고 텍스트의 차용도 작품의 유기적 구성을 염두에 두고 이루어져 있어 어느 정도의 작가성을 인정할 수 있다고 본다.

50) 정재호, 『한국가사문학론』, 집문당, 1982, 22~59면.

51) 김대행, 「가사의 종언과 문학의 본질」, 『고시가연구』 제1집, 한국고시가연구회, 1993, 7면.

‘무엇을 말하는가’의 문제와 더불어 ‘어떻게 말하는가’의 문제도 상당히 중요한 점으로 제기되고 있다. 메시지 전달을 위해 어떠한 시적 장치가 사용되었는가를 살피는 작업은 그 작품의 이해를 위한 접근 방법의 하나로서 충분히 의미 있는 일이라 생각된다. 본고는 바로 ‘어떻게 말하는가’를 탐색하는 작업의 일환이라 하겠다.

본고에서 주로 논의되었던, 가사 장르에서 보이는 시적 화자의 다층적 목소리 양상은 인접 장르인 雜歌의 형성 원리와 연관시켜 논의할 때 더욱 알찬 연구 결과를 얻을 수 있으리라 기대되는데 두 장르간의 비교 연구가 조속히 요망된다. 한편 국문시가에 등장하는 여성적 목소리의 분석은 나아가 한문학의 전통과 연관하여 논의할 필요가 있다고 본다. 사실 여성 화자의 출현, 여성적 목소리의 의미 규명에 대한 관심은 한문학에서 그 단초를 제공했는데<sup>52)</sup> 국문시가도 어느 정도 영향받았을 것으로 추측된다. 특히 ‘香奩體’<sup>53)</sup>의 漢詩에서 보이는 연정의 정서들은 대체로 哀傷, 愁恨, 貞節 등으로 구체화되어 주로 여성적 목소리를 통해 표출되는 점이 주목된다.<sup>54)</sup> 아직 구체적인 영향의 수수관계는 밝혀지지 않았지만 이러한 한문학의 흐름은 어느 정도 국문시가에 영향을 끼쳤을 것으로 생각되므로, 조선후기 애정시가의 전면적 확대 현상과 관련한 본격적인 연구가 요망된다. 아울러 국문시가의 개별 작품에 대한 보다 치밀하고 체계적인 화자론적 접근도 함께 요망되는데 이는 후속 과제로 미룬다.

## 참고 문헌

- 『가사집』(신명균 편, 中央印書館, 1935)  
『주해악부』(고려대 민족문화연구원, 1992)  
『中國大百科全書』(中國大百科全書出版社, 1988)  
『청구영언(진본)』

- 권정은, 「여성화자 가사에 나타난 여성상 연구」, 서울대 석사학위논문, 2000.  
김광조, 「조선 전기 가사의 장르적 성격 연구」, 서울대 석사학위논문, 1987.  
김대행, 「화자·청자·연행·구조」, 『시가시학연구』, 이화여대출판부, 1991.  
\_\_\_\_\_, 「가사의 종언과 문학의 본질」, 『고시가연구』 제1집, 한국고시가연구회, 1993, 1~23면.  
김문기, 『서민가사연구』, 형설출판사, 1985.  
\_\_\_\_\_, 「서민가사의 표현과 미의식의 특성」, 국어국문학회 편 『가사연구』, 태학사 1998.  
\_\_\_\_\_, 「조선후기 여성풍속 시가에 나타난 삶의 형상과 작가의식」, 『한국시가연구』 제1집 한국시가학회 2002.

52) 이 분야의 대표적인 연구자로는 단연 이혜순을 들 수 있는데(이혜순, 「여성화자의 한시 전통」, 『한국한문학연구』 학회 창립 20주년 기념 특집호, 한국한문학회, 1996; 「15·16세기 한국 여성화자 시가의 의의-〈사미인곡〉·〈속미인곡〉·〈첩박명〉을 중심으로-」, 『한국문화』 19, 서울대 한국문화연구원, 1997) 그 후 여러 연구자에 의해 지속적으로 연구되고 있다.

53) ‘향림체’란 唐의 시인인 韓偓의 대표적인 詩風으로 일명 ‘艷體’라 불리기도 한다 이들 작품에서는 주로 男女之情이나 부녀자의 服飾容態를 묘사하는데 그 風格이 綺靡하고 纖巧한 것으로 알려져 있다(『中國大百科全書』, 北京上海 中國大百科全書出版社, v. 53(中國文學 II), 1988).

54) 향림체는 林悌의 艷情詩를 논의하면서 종종 언급된 바 있다(김창식, 「林悌詩 研究」, 한양대 박사학위논문 1992; 정운채 「입제의 염정시에 대한 교육적 고찰」, 이상의 외저, 『고전문학 어떻게 가르칠 것인가』, 집문당, 1994).

- 김병국, 『한국 고전문학의 비평적 이해』, 서울대출판부, 1995.
- 김팔남, 「조선조 연정가사 연구」, 충남대 박사학위논문, 1999.
- 김용찬, 「시조에 구현된 여성적 목소리의 표출 양상」, 『한국고전여성문학연구』 4, 한국고전여성문학회, 2002, 67~93면
- 김준오, 『시론』, 삼지원, 1997.
- 김창식, 「林佛詩 研究」, 한양대 박사학위논문, 1992.
- 박혜숙, 「고려속요의 여성화자」, 『고전문학연구』 제4집 한국고전문학회 1998, 5~28면
- 성무경, 「가사와 ‘잡가’의 접점에 대한 일고찰」, 『반교어문연구』 9집, 반교어문학회, 1998, 205~240면.
- \_\_\_\_\_, 『가사의 시학과 장르실현』, 보고서, 2000.
- 송재연, 「계녀가사의 구성양상과 서술특성」, 서울대 석사학위논문, 2000.
- 신은경, 「조선조 여성 텍스트에 대한 페미니즘적 조명」, 『한국 페미니즘의 시학』, 동화서적, 1996.
- 심유경, 「남성화자 애정가사의 특성」, 부산대 석사학위논문, 1999.
- 윤미연, 「정철 시가의 시적 화자 연구」, 서울여대 석사학위논문, 1996.
- 이동찬, 『가사문학의 현실인식과 서사적 형상』, 세종출판사, 2002.
- 이혜순, 「여성화자시의 한시 전통」, 『한국한문학연구』 학회 창립 20주년기념 특집호, 한국한문학회, 1996, 21~45면
- \_\_\_\_\_, 「15·16세기 한국 여성화자 시가의 의의」, 『한국문화』 19, 서울대 한국문화연구소, 1997, 67~87면
- 정운채, 「임제의 염정시에 대한 교육적 고찰」, 이상의 외저, 『고전문학 어떻게 가르칠 것인가』, 집문당, 1994.
- 정인숙, 「가사에 나타난 시적 화자의 목소리 연구」, 서울대 박사학위논문, 2001.
- 정재호, 『한국가사문학론』, 집문당, 1982.
- 조세형, 「송강가사의 대화전개방식 연구」, 서울대 석사학위논문, 1995.
- \_\_\_\_\_, 「가사 장르의 담론 특성 연구」, 서울대 박사학위논문, 1998.
- \_\_\_\_\_, 「송강가사에 나타난 여성화자와 송강의 세계관」, 『한국고전여성문학연구』 4, 한국고전여성문학회 2002, 157~187면
- 최미정, 「조선조의 여성정책과 애정시가의 운명」, 『민중문화론』, 영남대학교출판부, 1993.
- 최현재, 「조선후기 서사가사 연구」, 서울대 석사학위논문, 1995.
- 한채영, 「시의 담화 형식에 있어서의 화자와 청자의 문제」, 『국어국문학』 제18·19집, 부산대학교 국문과, 1982, 175~194면
- 롤랑 바르트, 『사랑의 단상』, 김희영 역, 문학과지성사, 1991.
- 시모어 채트먼, 『영화와 소설의 서사구조』, 김경수 역, 민음사, 1999.
- 에밀 슈타이저, 『시학의 근본 개념』, 이유영·오현일 공역, 삼중당, 1978.
- 웨인 C. 부스, 『소설의 수사학』, 이경우·최재석 공역, 한신출판사, 1997.
- 팸 모리스, 『문학과 페미니즘』, 강희원 역, 문예출판사, 1997.

<Abstract>

A Study on the Danjangibyolgok

—based on the analysis of various voice of poetic speaker—

Jeong, In-sook

This thesis has the purpose of finding out the literary meaning of the Danjangibyolgok. Especially this is based on the analysis of various voice of poetic speaker.

Danjangibyolgok belongs to the genre of Gasa and it is a kind of Aejeonggasa. It is very important that this work starts with a male poetic speaker and changes the speaker to female later. In other words, gender identity of the poetic speaker in this work is mixed.

This study also looks into the change of voice in the historical development of literature. Gasa, especially composed in the later period of Chosun Dynasty, is usually a patchwork of the texts which have the mood similar to the poetic situation, lacking the organic composition. In this kind of works, the author loses the originality and acts just as an organizer of texts.

Future studies should expand the objects of analysis. First, it is necessary to examine the voice of Hansi and relate it with the voice of the poems written in Korean. It is also necessary to examine the relation of Jabga.

Key words : Aejeonggasa, Danjangibyolgok, male speaker, various voice of poetic speaker