

가사의 장르적 특성과 현대사회의 존재의의

김학성*

<차 례>

1. 머리말-가사의 개념
2. 가사의 장르적 특성
3. 가사의 현대적 가능성과 존재의의
4. 결론

1. 머리말-가사의 개념

국문학의 장르 가운데 가사만큼 지속적인 관심과 집중적인 논의를 거친 장르를 찾아보기 어려울 것이다. 그럼에도 불구하고 ‘가사란 무엇인가’라는 개념 문제에서부터 ‘가사란 어떤 장르인가’라는 장르적 특징의 문제에 이르기까지 아직까지 명쾌한 합의점에 도달하지 못했다는 사실은 가사문학을 위해 불행한 일이라 아낼 수 없다. 그러나 논란이 분분했던 만큼이나 그 과정에서 얻은 성과 또한 상당한 수준에 이르러 이제는 그 玉石을 가리고

혼란을 제거한다면 더 이상 소모적인 논쟁을 피하고 해결책을 찾아낼 단계에 도달한 것으로 보인다.

따라서 본고에서는 새로운 대안을 내세워 또 하나의 논란거리를 만들어 내기보다 기존의 논의 가운데 가장 타당성 있는 입론을 찾아내어 그것을 바탕으로 논란이 많은 가사의 장르 문제와 개념 문제를 풀어가기로 한다. 사실 가사의 장르 문제는 그 자체에 한정된 문제로 그치지 않고 국문학의 장르 전체 체계, 나아가 세계문학의 보편적 장르 문제와 연관되는 것이어서 문이론에 대한 거시적이고도 정치한 안목이 요청된다. 이런 안목을 갖추지 못할 때 기존의 탁월한 연구 성과를 인정하거나 수용하기는커녕 공언히 그 성과를 마구 훼손하여 장르론적 진전을 후퇴시키고 분란만 야기하는 퇴행적 재생산을 보이기도 한다. 이는 가사문학의 진정한 이해와 온당한 실제 파악에 커다란 장애요인으로 작용할 뿐이므로 더 이상 그런 혼란이 야기되지 않도록 본고에서는 그에 대한 철저한 차단과 비판도 수행할 것이다.

그럼 가사의 장르 문제를 논의하기에 앞서 ‘가사란 무엇인가’라는 개념 문제부터 검토해보기로 하자. 가사의 외연과 내포적 개념이 확고해야 장르 문제도 명확하게 풀릴 수 있기 때문이다. 이를 위해 우선 가사를 창작하고 향유한 당대인들의 인식은 어떤지를 살펴볼 필요가 있다. 현전하는 기록 가운데 가사에 관한 최초의 언급은 심수경(1516-1599)의 『견훤잡록』에서 찾을 수 있다.

“근세에 俚語로 長歌를 짓는 자가 많으나 오직 송순의 <면앙정가>와 진복창의 <만고가>가 다 소 사람의 마음을 끈다. <면앙정가>는 산천과 전야의 그윽하고 광활한 형상을 鋪叙하고, 정자와 누대, 굽은 길과 지름길의 높고 낮고 돌아들고, 굽은 형상과 四時의 아침과 저녁 때의 경치 등을 모두 備錄하지 않음이 없다. 문자를 섞어서 썼는데 형상의 婉轉함이 극을 달했다. 진실로 可觀하고 可聽하다. ... <만고가>는 먼저 역대 제왕의 어짐과 그릇됨을 敘하고 다음으로 신하의 어짐과 그릇됨을 敘했다.”¹⁾

* 성균관대학교

여기서 주목되는 것은 〈면양정가〉 〈만고가〉 같은 작품에 대해 ‘가사’ 대신 ‘장가’라는 명칭을 사용하고 있다는 것이다. 이는 곧 가사가 긴 노래 곧 장가에 해당한다는 인식을 반영하는 것이다. 가사는 노랫말이 짧은 시조 곧 단가와와는 달리 **노랫말이 일단 길어야 하는 것이** 그 첫 번째 특징임을 알 수 있다. 〈면양정가〉처럼 정자 주변의 산천과 전야의 형상을 **펼쳐 서술(鋪叙)**하고 계절과 시간의 변화에 따른 경치를 모두 **갖추어 기록(備錄)**하자면 짧은 길이로는 감당할 수 없으니 저절로 장가가 되지 않을 수 없는 것이다. 〈만고가〉 역시 역대 제왕의 잘잘못과 신하의 잘잘못을 하나하나 서술하고 또 서술하자면 길이가 긴 장가가 될 수밖에 없다. 따라서 **세세하게 펼쳐 서술하고 조목조목 갖추어 서술함**으로써 말이 길어진 장가가 되는 것이 가사의 첫 번째 특징이 된다. 그런 까닭으로 아무리 짧은 가사라 하더라도 단가에 해당하는 시조의 하위 장르인 사실시조보다는 길이가 긴 것이 원칙이라 할 수 있다. 현존 가사 가운데 가장 짧은 것의 하나로 보이는 19行(4음보를 1행으로 잡음, 2음보의 片句도 1행으로 간주) 길이의 〈매창월가〉가 사실시조 가운데 길이가 긴 〈장진주사〉 〈맹상군가〉 같은 작품들 보다 더 긴 것으로 나타나는 것도 가사의 ‘다 갖추어 기록하기(備錄)’ 지향 때문임은 물론이다.²⁾ 가사의 이런 성향은 〈일동장유가〉 같은 가사가 무려 4천행이 넘는 초장편이 가능하도록 하는 요인이 되는 것이다.

사실시조 가운데 가장 긴 것의 하나라 할 수 있는 안민영의 작품(십재완, 『역대시조전서』 3268번: 言編으로 부르는 것이어서 사실시조 가운데서도

가장 사설을 **길게 엮어** 짜는 묘미를 추구하는 작품임)은 4음보(片句 포함)를 1행으로 잡음 때 무려 60행에 이르는 장편이어서 〈매창월가〉 같은 단편의 가사를 훨씬 능가하는 길이를 갖고 있으나 그것은 사실시조의 본령이 아니라 예외적인 현상에 불과한 것이다. 시조는 원칙적으로 엄격한 정형을 지키는 단가 지향이어서 그것을 벗어나 사설의 확장을 보이는 사실시조는 아예 ‘장가’로 간주하여 별도로 다루는 이유도 이런 데 있다.³⁾

또 〈매창월가〉나 〈미인별곡〉 같은 짧은 가사도 가사의 본령을 벗어난 예외적인 현상으로 볼 수 있다. 이들 짧은 가사는 일반 가사와 달리 음악에 실릴 것을 전제로 지은 가창가사 범주에 드는 경우가 절대적인 것으로 보인다. 가창가사의 대표적 유형인 12가사 작품들이 한결같이 일반가사보다 상대적으로 길이가 짧은 것은 노래 지향성 때문임은 말할 것도 없다. **노래**를 전제로 하는 지향을 가사의 본령이라 하기 어려운 것은 규방가사를 포함한 수천편의 현전 가사 작품 가운데 정작 노래로 불려진 작품은 기껏해야 수십편에 불과하기 때문이다. 〈관동별곡〉 같은 작품도 노래로 즐겨 향유되었지만 노래로 부르기에는 비교적 긴 것이어서 가집 『청옥』에 앞부분만 실린 것도 가창의 실재를 반영한 것으로 보이며 이렇게 작품이 가창될 때 작품의 상당부분이 잘려나간다는 것은 가창 곧 **노래**가 가사의 본령이 아님을 증거해주는 것이라 할 것이다.⁴⁾

그러면 절대다수의 가사 작품 제목에 ‘歌’, ‘曲’, ‘詞’라는 접미어가 붙어 **노래**와 친연성을 갖는 장르로 인식하고 창작-향유하는 현상은 어떻게 받아

1) 沈守慶, 『遺閑雜錄』, 국역 『대동야승』 3권, 민족문화추진회, 1967.

2) 성호경, 『한국시가의 유형과 양식 연구』, 영남대출판부, 1995, 411면에서는 17구 9행(4음보를 1행으로 잡음) 길이의 〈안인수가〉도 짧은 가사로 보고 있으나(이상보 등이 펴낸 가사선집에도 가사 자료로 수록하고 있음), 이 작품은 초-중-종장의 3장을 뚜렷이 갖춘 데다, 종장이 첫음보를 3음절로 하고 둘째음보를 과음보로 하는 시조 특유의 형식마저 갖추되 다만 종장이 길어진 전형적인 사실시조 형태를 구비하고 있으므로 당연히 사실시조로 보아야 할 것이다.

3) 이형상의 『금속행용가곡』에서 사실시조를 ‘장가’라는 항목으로 실은 것이 그 구체적인 예다. 『송강가사』에서도 〈장진주사〉를 〈관동별곡〉 등의 가사와 함께 수록하고 ‘단가’라는 항목에는 평시조만 수록한 것도 사실시조를 시조로 간주하지 않아서 라기보다 노랫말이 상대적으로 긴 ‘장가’로 인식한 탓임을 알 수 있다.

4) 가사의 제시형식의 본질은 가창이 아니라 ‘음영’임을 김학성, 『가사의 정체성과 담론특성』, 『한국 고전시가의 정체성』, 성균관대 대동문화연구원, 2002, 224-237쪽에서 밝혔다.

들어야 할까? 거기다 이수광의 『지봉유설』(1614)에서도 가사를 비롯한 작품들을 ‘歌詞’ 또는 ‘장가’로 지칭하면서 다른 가창장르(〈한림별곡〉 같은 경기체가, 〈감군은〉 같은 악장, 〈장진주사〉 같은 사설시조)와 나란히 거론하는 현상은 어떻게 설명할까? 또한 홍만중도 『순오지』(1678)에서 〈역대가〉, 〈권선지로그〉, 〈만분가〉, 〈면양정가〉, 〈관서별곡〉, 〈관동별곡〉, 〈사미인곡〉, 〈속미인곡〉, 〈장진주〉, 〈강촌별곡〉, 〈원부사〉, 〈목동가〉, 〈맹상군가〉 등 14작품을 ‘가곡’이라 칭하면서 “장가 가운데 表表히 세간에 성행하는 것”이라 하고 評語를 달고 있다. 가곡은 ‘노래’ 중에서도 가장 높은 품격에 해당되는 것으로 여기에 거론된 작품은 그만큼 노래 가운데서도 秀品이어서 일부의 가사는 최고의 품격을 가진 노래로 향유됨을 말해주고 있다.

가사가 이렇게 장가(심수경)→가사(이수광)→가곡(홍만중)으로 지칭되면서 노래와 실제로 관련을 갖는 현상으로 평가됨은 어떻게 받아들여야 할까? 아니 정확히 말하면 가사가 이렇게 작품 제목에서 그리고 실제의 향유에서 노래를 지향하거나 노래와 인연을 맺으면서 실현됨에도 불구하고 수많은 가사 작품 가운데 극히 일부의 것만 노래로 실현됨은 어떻게 이해해야 할까? 이는 곧 가사의 양식적 특성이 ‘노래’ 장르 그 자체가 아니라 ‘노래하기’와 상관되는 장르임을 의미한다. 이 노래하기의 지향성을 가사의 두 번째 특징으로 간주해도 좋을 것이다. 노래하기(문학의 환기방식)를 지향한다 해서 반드시 노래(장르의 제시형식)로 실현되거나 실현되어야만 하는 것은 아니기 때문이다.

이상에서 논의한 가사의 두 가지 특징—노래하기 지향과 다 갖추어 말하기 지향—은 사실 상충되는 지향이라 할 수 있다. 노래하기는 서술을 최대한 억제하고 생략함으로써 미감을 자극하는데 비해, 세세하게 조목조목 다 갖추어 성대하게 말함으로써 사실이 길어지는 지향은 그 반대이기 때문이다. 가사의 이런 특징은 홍만중의 가사에 대한 언급을 참고하면 더욱 확실해진다. 그가 논평한 가사 작품은 가곡으로 지칭할 만큼 노래하기로서의

높은 품격을 가졌음에도 불구하고 그에 대한 평어를 보면, ‘述’(서술함), ‘記’(기록함), ‘說盡’(빠짐없이 다 설명함), ‘鋪張’(펼쳐 늘임), ‘歷擧’(차례로 들), ‘盛論’(성대하게 논의함), ‘備述’(두루 갖추어 서술함), ‘備說’(두루 갖추어 설명함), ‘備錄’(두루 갖추어 기록함) 등의 산문적 내용과 관련한 특색을 지정하는 표현을 사용하고 있다는 점이 그것을 말해준다. 이는 가사 작품이 ‘노래하기’를 지향하면서도 그 진술 방식에서는 설명·기록·전달·의론을 위해 ‘다 갖추어 말하기’를 지향하는 특성을 아울러 갖추어야 함을 의미하는 것이 된다.

가사는 결국 이러한 두 가지 상충되는 지향을 얼마나 절묘하게 조화·융합해내는가에 작품의 성격이나 길이와 제시형식도 결정된다고 할 수 있다. 즉 노래하기 지향으로 기울어질 때 〈매창월가〉, 〈미인별곡〉, 12가사와 같은 짧은 형태의 가사 작품이 歌唱의 제시형식(可聽: 들을 거리)으로 창작·향유되고, 다 갖추어 말하기 지향으로 기울어질 때 〈일동장유가〉 〈한양가〉 같은 장편가사가 玩讀物(可觀: 볼 거리)로 산생된다 할 것이다. 그리고 이 둘이 조화·융합되어 가장 적정하게 이뤄질 때 中型의 가사—대부분의 가사는 여기에 해당하며 따라서 가사의 본령임—가 吟詠物(可聽而可觀: 歌唱과 玩讀의 어느 쪽으로도 전환 향유가 가능한)로 산생된다.⁵⁾ 송순이나 정철 등 人口에 널리 회자되는 가사의 걸작들이 모두 이 범주에 놓여 있어 중형의 가사를 이루고, 가창과 음영, 완독의 어느 쪽으로도 향유가 가능한 폭넓은 향유층을 확보할 수 있었을 것이다.

가사의 이런 특징에 대하여는 단일문화권으로 가장 많은 작품을 양산한 규방문화권에서도 인식을 같이함을 다음의 규방가사 〈오여상스가라〉에서 확인할 수 있다.

5) 가사의 이러한 특징에 대하여는 김학성, 앞의 논문, 같은 곳 참조.

지여보자 가사혼장 지여보자 읊퍼보자
 가사도 출처있고 노리도 곡조있서
짜린노래 길기불러 다정하기 지여불가
실픈노래 곱게불러 자상하기 지여불가⁶⁾

규방권에서도 가사를 이와 같이 두 가지 상충되는 지향을 함께 충족해야 함을 고딕체 노랫말에서 선명히 드러내고 있다. “짜린노래 길기불러 다정하기 지여불가”는 가사의 **노래하기 지향**을 의미하고, “실픈노래 곱게불러 자상하기 지여불가”는 곡진하게 **다 갖추어 말하기 지향**을 의미한다는 점에서 사대부층과 장르인식을 같이하고 있는 것이다.⁷⁾ **다정하게 짓기**를 충족하려면 정감에 호소해야 하므로 4음 4보격의 율문에 담아 서술의 억제에 의한 언어 절약 곧 **‘짧게’** 축약한 사언을 ‘길게 빼어 불러’(永言 곧 歌를 의미함) 노래하기를 꾀해야 하고, **자상하게 짓기**를 충족하려면 하고자 하는 말(가슴에 맺혀 있는 슬픈 사언을 비롯한)을 빠짐없이 다 갖추어 **‘길게’** 펼쳐내어야 한다.⁸⁾ 이 두 대립지향을 동시에 충족하여 中型 정도의 길이가 되는 작품을 산생한 것이 규방가사다.⁹⁾ 규방권에서 가사를 창작-향유하면서 이런 노랫말을 언급한 것은 장르의 특색을 경험적으로 꿰뚫은 발언이라 아니 할 수 없다.

6) 권영철, 『규방가사연구』, 이우출판사, 1980, 96쪽에서 작품 인용.

7) ‘다정하게 짓기’와 ‘자상하게 짓기’의 어느 한 쪽만 말하지 않고 양쪽 성향을 다 거론했다는 점에서 두 가지 조건을 모두 충족해야 가사가 될 수 있다고 파악된다. 이 두 대립 지향이 동시에 충족되려면 ‘노래하기 지향’과 ‘다 갖추어 말하기 지향’을 교묘하게 융합하는 서술방식, 곧 서술의 율동감을 지닌 전달서술 방식이어야 할 것이다. 따라서 가사의 이러한 진술특징은 이 두 가지 성향이 따로 존재하면서 복합되거나 혼합되는 것이 아니라는 점을 특히 주목해야 할 것이다. 즉 가사는 복합장르나 혼합장르가 아니라는 것이다.

8) 사대부권에서 說盡, 歷舉, 盛論, 備述이라 특징을 지적한 것과 장르인식을 같이함을 알 수 있다.

9) 규방가사는 물론 절대다수의 가사가 짧지도 길지도 않은 100행 정도 내외의 길이를 갖고 있음을 말한다.

이상을 종합하면 가사란 ‘다 갖추어 말하기’ 지향과 ‘노래하기’ 지향의 양극단적 대립의 중간영역에 있으면서 그 대립을 중화시켜 미감을 창출하는 담론특성을 갖는 장르로 개념을 정의할 수 있다. 말로 계속하면 너무 경직되어 미감이 살아나지 않으며(다정하게 될 수 없음), 노래하기로 계속하면 언어절약으로 인한 모호성 때문에 설득력이나 논리적 명징성이 약해진다(자상하게 될 수 없음). 이 두 가지를 포용-조화시킨 문학양식이 가사이다.¹⁰⁾

2. 가사의 장르적 특성

가사의 개념에 대하여는 일찍이 조운제가 ‘가사문학론’에서 가사란 “아무런 제약 없이 4·4조를 연속하여 나아가는 펴 자유스러운 문학”으로서 “운문적 형식을 쓰면서 문필적 내용을 표현 묘사하는 문학”으로 이해하고 “시가와 문필의 양 성격을 동시에 具有한 특수한 문학형태”¹¹⁾라 규정한 바 있다. 이는 조선시대 사대부층이나 규방권에서 가사를 노래하기 지향(다정하게 짓기)과 다 갖추어 말하기 지향(자상하게 짓기)을 동시에 충족하는 장르로 인식함과 정확히 일치하는 개념 지정이라 하겠다. 다만 가사의 형식적 외연을 4·4조의 무제한 연속체 율문으로 이해한 것은 당시 우리 시가의 율격을 자수율로 파악하던 시대적 한계를 드러낸 것이다.

이에 우리 시가의 율격이 자수율이 아닌 음보율로 이해됨에 따라 가사의 개념도 “4음보 율격의 장편 연속체 시가”¹²⁾라는 지정으로 수정되기에 이르

10) 그런 점에서 ‘가사’를 한자로 표기할 때 ‘노래하기’로 편향된 ‘歌詞’보다는 ‘노래하기(歌)’와 ‘다 갖추어 말하기(辭)’라는 두 가지 성격을 동시에 충족하는 ‘歌辭’라는 용어가 더 적절하다 하겠다.

11) 조운제, 『조선시가의 연구』, 을유문화사, 1948, 125-129쪽.

12) 김홍규, 『한국문학의 이해』, 민음사, 1986, 118쪽.

고, 또한 이러한 단순음보율적 파악에도 한계가 있음이 밝혀져 다시 우리 시가의 율격을 음량율로 이해해야 한다는 관점¹³⁾에 따라, 가사의 형식적 외연은 한 음보의 등가성이 4음(모라)격의 음지속량을 갖는 4보격으로 파악하여 ‘4음 4보격의 무제한 연속체 시가’로 이해하기에 이른 것이다.

그렇다면 이러한 형식적 특징을 갖추기만 하면 모두 가사가 될 수 있는가? 이에 대하여 성호경은 ‘4음보 율격’은 15세기 말엽 이래 조선조 말엽에 이르기까지 대다수의 율문들에서 거의 예외 없이 나타난 ‘시대적·집단적 문체(양식)’였기 때문에 가사만의 변별적 특징이라 할 수가 없다¹⁴⁾라고 하여 가사의 그러한 개념 범주 설정에 문제가 있음을 지적하고, 나아가 이런 가사 개념으로는 그 자체로는 하나의 정체성을 지니는 특정한 역사적 장르를 이루는 것이 아니고 그 속에 몇 종의 장르들을 포용하는 ‘장르 복합체’로서 이해해야 마땅하다¹⁵⁾는 견해를 폈다. 실제로 4음 4보격 연속체 율문은 가사 뿐이 아니라 민요(특히 이른 바 서사민요), 무가, 사설시조, 단가, 잡가, 판소리 등 다른 시가 장르들에서도 얼마든지 나타나는 형식적 특징이다.

그래서 일찍이 이능우는 가사를 “많은 복잡성이 갖는 문학으로서 일률적으로 정의하기는 어려우며, 이 歌며 詞는 어찌면 우리말로 구성지게 씌어진 문학적 작품들이면 몰아쳐 붙여졌던 당시의 한 관례일지 모른다”¹⁶⁾고 했고, 김병국은 “과연 가사라는 것이 일종의 장르 개념이기는 한 것이었던가부터 다시 물어보아야 할 것이다. 가사는 우리말의 진술방식의 가능한 모든 유형들을 실험할 수 있었던, 우리 국문학의 가장 전략적인 한 항목이었을지 모른다”¹⁷⁾고 했다.

그러나 4음 4보격 무제한 연속체 율문이라는 형식적 특징이 조선 시대의 다른 장르에도 얼마든지 보이므로 그것으로 가사의 장르적 정체성을 변별할 수 없으니 가사를 역사적 장르로 인정할 수 없다는 이들의 논리는 수궁하기 어렵다. 형식적 특징이 곧 장르적 정체성에 직결된다는 잘못된 논리(형식과 장르를 동일시하는 논리)에 기초한 것이기 때문이다. 가사가 하나의 역사적 장르로 될 수 있느냐 아니냐의 판단은 형식적 특성을 독자적으로 갖느냐 아니냐의 문제가 아니라 그런 형식을 어떤 ‘진술양식’으로 독특하게 실현했느냐에 달린 것이다. 진술양식은 단순히 문체나 발화방식을 결정하는 정도가 아니라 작품의 본질과 속성을 결정하는 원리로 작용하므로 장르론의 핵심이 되는 것이다.

가사의 장르적 특징에 대한 본격적인 규명은 조동일에 의해 개진되었다. 그는 문학의 장르를 자아와 세계의 대립적 관계양상에 따라 서정, 교술, 서사, 희곡의 거시적 4분 체계를 세우고, 서정과 교술은 ‘작품외적 세계의 개입’의 유무와, 자아와 세계의 대상화 방향에 따라 전자는 작품외적 세계의 개입이 없는 ‘세계의 자아화’로, 후자는 그런 개입이 있는 ‘자아의 세계화’로 개념을 지정하고 가사는 교술장르에 해당한다고 했다.¹⁸⁾ 그의 입론에 대하여는 후학들에 의해 많은 긍정과 비판이 있었지만 특히 그가 설정한 ‘교술’ 개념이 실제로는 논리적인 타당성을 확보할 수 있는 범위가 이외로 협소하고, ‘작품외적 세계의 개입’은 ‘작품외적 자아’가 ‘세계를 자아화 하려는 요구’에 의해 이루어지는 경우가 허다하므로 서정과 교술을 분별하는 작품외적 세계의 개입 유무에 대한 변별력 확보가 만족스럽지 못하다는 비판¹⁹⁾은 결정적인 문제점이라 아니할 수 없다.

이에 조동일의 장르론이 지나치게 규범적이고 독단적인 일원론적 관점이

13) 성기욱, 『한국시가 율격의 이론』, 새문사, 1986.

14) 성호경, 『조선전기시가론』, 새문사, 1988, 36쪽.

15) 성호경, 『한국시가의 유형과 양식 연구』, 영남대출판부, 1995, 417쪽.

16) 이능우, 『가사문학론』, 일지사, 1977, 102쪽.

17) 김병국, 「장르론적 관점과 가사의 문학성」, 『현상과 인식』 통권 4호, 한국인문사

회과학원, 1977, 18쪽 및 34쪽.

18) 조동일, 『한국문학의 갈래이론』, 집문당, 1992, 198쪽.

19) 성무경, 「가사의 존재양식 연구」, 성균관대 박사학위논문, 1997, 12-15쪽.

어서 실제 적용에 있어서 개별 장르의 고유한 자질이나 다양성을 손상하는 문제가 있으므로 그에 대한 설명력을 확보하는 기술적인 장르론으로의 전환이 요구된다고 보아 슈타이거, 기야르, 프라이, 헤르나디 등의 장르론을 적용하여 김병국, 필자, 박연호 등이 다원적 양식론에 입각한 가사 장르를 해명코자 했다. 그러나 이러한 다원적 양식론도 문학의 비순수성을 지나치게 의식하거나 철저히 수단화함으로써 양식 개념이 모호성을 띠고 있다는 비판²⁰⁾이 제기되어 그 입지가 흔들리게 되었다.

이렇게 규범적 장르론(일원론적 관점)과 기술적 장르론(다원론적 관점)이 모두 문제를 드러내고 있으므로 성기욱은 이 둘을 아예 분리시켜 전자를 '양식론'으로, 후자를 '장르론'이라 하여 접근들을 이원화시키지는 제안을 하고 있다. 그리하여 양식론은 국문학의 범위를 넘어 추상적으로 존재하는 보편적 분류모형인 장르류(이론적 장르)에 관한 연구로, 장르론은 국문학 안에서 구체적으로 산출된 역사적 산물로서의 장르종(역사적 장르)에 관한 연구로 분리함으로써 장르론의 혼란을 피하는 방법을 택하자는 것이다.²¹⁾ 이는 앞서 김홍규가 큰 갈래(장르류, 이론적 장르)를 작은 갈래(장르종, 역사적 장르)들의 이해를 위한 좌표적 개념틀로만 받아들이고자 하는 소극적 태도²²⁾의 발전적 연장선상에 있는 것이라 하겠다. 김홍규는 가사의 다양한 성향을 주목하여 〈상춘곡〉, 〈사미인곡〉, 〈속미인곡〉 같은 서정적 작품들이 〈연행가〉 〈일동장유가〉 등의 체험기술적 기행가사와 공존하는가 하면, 〈노처녀가〉 〈거사가〉 같은 서사적 작품과 〈권선지로가〉 〈천주공경가〉 같은 이념적·교훈적 작품이 공존하는 혼합장르로 보았으며,²³⁾ 성기욱은 가사를 양식론적 차원에서는 기본적으로 서정적 양식과 주제적 양식이 복

합된, 복합성 장르로 보고, 장르론에서는 이 두 양식들 사이의 상호작용에 의해 생성되는 미학적 특성을 규명하면 된다고 했다.²⁴⁾

그렇다면 선인들이 한결같이 가사를 '노래하기' 지향과 '다 갖추어 말하기' 지향, 혹은 '다정하게 짓기'와 '자상하게 짓기'라는 대립지향을 복합시키거나 혼합시킨 것으로 인식하지 않고 이 둘을 동시에 포용·융합하는 독특한 장르로 인식함을 어떻게 받아들여야 할까? 이는 가사가 이들의 주장처럼 복합성 장르라거나 혼합장르가 아니라는 증거가 아니겠는가? 과연 가사라는 장르에 일관되게 작용하는 내적 질서원리는 없는 것인가? 이런 질서원리를 발견하지 못하고 기왕에 장르론이 문제가 있다거나 무리가 보인다는 이유로 아예 장르론을 좌표적 개념 정도로 이해하자거나 양식론과 장르론을 분리하여 이원화하자는 논리는 너무 안이한 대처방식이 아닐까? 가사의 본질과 속성을 정확하게 꿰뚫을 수 있는 일원적 원리의 파악은 과연 불가능한가?

이에 대한 명쾌한 해답이 근자에 성무경에 의해 마련되어²⁵⁾ 이제 가사, 나아가 국문학의 장르론에 관한 혼란은 더 이상 겪지 않아도 될 것으로 보인다. 그는 이론적 장르나 역사적 장르 모두 경험적 귀납의 결과이고 동시에 추상적 실체로 존재하는 양식화한 질서라 밝히고 후자만이 구체적 실체이고 경험적 귀납의 결과로 인식하는 종래의 견해는 잘못이라 지적한다. 그리고 가사가 문학적 진술인 이상 역사적 장르를 넘어선 추상적이고 이론적인 질서원리를 내포하고 있을 것은 자명하고 또한 역사적으로 실현화된 구체적 작품으로도 존재한다고 보아 장르류와 장르종을 일원화하여 '존재양식'이란 개념어를 사용하여 장르론을 펼침으로써 가사문학에 대한 이론적 장르 개념 규정들의 모호성을 극복하고 역사적 장르로서의 변화성마저 투시하는 새로운 방법적 구도를 제시했다.²⁶⁾ 그리하여 전체 작품의 유기적 질

20) 같은 논문, 16-24쪽.

21) 성기욱, 국문학연구의 과제와전망, 『이화어문논집』 12집 이화여대 한국어문학 연구소, 1992, 521-526쪽.

22) 김홍규, 앞의 책, 34쪽.

23) 같은 책, 118-122쪽.

24) 성기욱, 앞의 논문, 같은 곳.

25) 성무경, 앞의 논문 1-42쪽 참조.

26) 츠베탕 토도로프 역시 장르연구는 실체와 이론, 경험과 추상이라는 두 종류(이론

서 원리를 이루는 **진술양식**을 기준으로 각 장르의 양식화 원리를 다음과 같이 4분 체제로 설정한다. ‘서정’은 노래하기라는 환기방식에 이끌려 **서술의 억제**를 이루는 양식으로, ‘전술’(교술, 주제적 양식)은 노래하기라는 환기방식이 서술의 입체화를 방해하여 **서술의 평면적 확장**을 이루는 양식으로, ‘서사’는 행동하기라는 환기방식이 서술의 평면화를 방해하여 **서술의 입체적 확장**을 이루는 양식으로, ‘희곡’(극)은 행동하기라는 환기방식에 이끌린 **행동의 재현**을 이루는 양식으로 개념을 지정했다. 이에 따라 **‘가사는 전술양식에 해당한다’**고 결론을 내렸다. 이 과정에서 기존의 국내 장르론에 대한 문제점을 충분히 지적하고, 아울러 슈타이거, 기야르, 헤르나디, 람핑 등의 서구 장르론이 갖는 한계점을 비판하고 보완하여 일원적 추상의 입론을 끌어낸 것이다.

이제 장르론은 성무경에 의해 일단락되었다고 보아도 좋을 것이다. 그는 슈타이거 등 서구장르론의 한계를 극복하거나 보완하고 있을 뿐 아니라 조동일의 장르론이 갖는 한계에 대한 성기욱의 지적—이론 모형의 근거를 자아와 세계의 대립상에 주목하는 문학적 삶의 양식에서부터 찾는 입장을 문학의 언어적 특성에 주목하는 **문학적 담화체의 양식**(진술양식)으로 전환할 필요가 있다²⁷⁾—도 만족스럽게 수용하고 있기 때문이다. 그럼에도 불구하고 우리 학계에서는 이러한 성과를 아예 외면하거나 수용하지 않음으로써 아직도 과거의 기술적 혹은 규범적 장르론에 안주해 있거나, 아니면 애써 구축한 성과를 잘못된 이해와 부당한 비판을 통해 마구 훼손함으로써 또다시 혼란을 야기하고 있는 실정이다. 후자의 사례는 가사의 장르론을 발전이 아니라 퇴행시키는 요소로 작용하므로 간과할 수 없게 한다.

이런 후자의 사례를 박연호에게서 찾아볼 수 있는데,²⁸⁾ 지면관계상 몇 가지만 검토해 보기로 한다. 우선 그는 성무경의 입론에 대해 어떤 근거에서 ‘서술의 억제’와 ‘대화’가 대립(또는 대칭)되는 개념이며, 그러한 규정에 근거한 ‘노래하기’와 ‘행동하기’가 모든 문학적 진술양식을 포괄할 수 있는지 의문이라 했다.²⁹⁾ 그러나 이 두 개념은 그 자체가 대립 또는 대칭이어서가 아니라 문학작품의 담화체 양식을 결정하는 話行짜임 원리에 있어서 양극점의 위치에서 반대방향으로 일정한 작용을 하기 때문에 그렇게 설정한 것이고, 또 ‘노래하기’와 ‘행동하기’라는 개념어를 활용하여 4 가지 양식적 틀을 설정함으로써 **모든 문학적 진술양식**을 훌륭히 설명해내고 있는데 무슨 이유로 의문을 표시하는지 알 수 없다.

박연호는 또 서술의 확장과 억제, 대화의 개입 여부 등을 기준으로 서정과 전술, 서사를 나눈 것도 문제가 있다고 하면서, ‘시행의 분절을 통한 통사적 의미구조의 차단’ 곧 ‘서술 억제’는 가사를 포함한 운문의 일반적 특성이며, 대화가 개입된다고 해서 모두 서사가 되는 것도 아니라고 비판한다. 이런 반론의 근거로 <면양정가>의 가을 정경을 노래한 ‘부분’을 인용하고 해당부분의 각 시행이 통사 의미구조가 모두 차단되어 있다고 지적한다.³⁰⁾ 이는 성무경이 ‘부분의 진술’로서의 ‘**진술방식**’(단순히 기법차원의 작품구성요소에 해당)과 작품의 **전체**를 양식적으로 통어하는 내부질서로서의 ‘**진술양식**’을 구분해야한다고 누누이 강조하고 있는 점을 간과한 잘못된 비판이다. <면양정가>의 해당부분은 부분의 ‘**진술방식**’이지 작품 전체의 유기적 질서를 이루는 궁극적 진술원리로서의 ‘진술양식’은 아니기 때문이다. 그리

28) 박연호는 「장르구분의 지표와 가사의 장르적 성격」, 『고전문학연구』 17집, 한국고전문학회, 2000 등 가사의 장르론에 관한 일련의 논문을 발표하고 이들을 묶어 『가사문학장르론』, 다운샘, 2003이란 단행본으로 출간했다. 여기서는 편의상 이 책을 참고하기로 한다.

29) 박연호, 앞의 책, 21쪽.

30) 위와 같은 책, 22쪽.

적 장르와 역사적 장르)의 요청이 동시에 충족되어야 한다고 했다.(Tzvetan Todorov, *Fantastic*(R. Haward & R. Scholes 역), Cornell University Press, 1975, 13-15쪽.)

27) 성기욱, 앞의 논문, 524-525쪽.

고 ‘서술 억제’는 모든 운문의 일반적 특징이라 했으나 같은 4음 4보격으로 된 시조와 가사가 전자는 서술 억제로 후자는 서술 확장으로 작용하고 있음을 상론하고 있는데도 거기에 대한 정당한 비판 없이 무조건 율문이란 이유로 서술 억제로 몰아넣는 것은 논리적 태도라 하기 어렵다. 또 장편 서사시는 운문으로 되어 있지만 서술 억제와 반대 방향의 진술양식을 보이지 않는가? 그리고 ‘대화’가 개입한다고 무조건 모두 ‘서사’가 된다는 주장을 하는 것이 아니고 그 반대로 서사에는 ‘대화’가 개입하여 서술의 입체화를 이룬다고 하는 견해를 편 것이다. ‘사과는 모두 빨갱다’는 것과 ‘빨간 것은 모두 사과다’라는 것은 전혀 다른 논리임과 같은 이치다. 비판을 하려면 정당한 논리적 근거로 비판해야 할 것이다.

박연호는 또 서정과 전술을 가르는 지표인 ‘서술의 억제’와 ‘확장’도 그것을 판별하는 기준자체가 모호하다고 비판한다. 그리고 전술장르에 해당하는 것을 수필이나 기행문, 속담이나 격언으로 본다면 이들은 ‘노래하기’와 아무런 관련이 없다고 비판한다. 나아가 성무경의 논리로 볼 때 ‘노래하기’는 서정의 특성이고, ‘서술의 확장’은 서사의 특성이라 할 수 있는데 이 둘이 결합된 예를 가사는 물론이고 다른 전술양식에서 발견하기 힘들다고 단언한다.³¹⁾ 그러나 서술의 ‘억제’와 ‘확장’의 구분은 전체 작품을 이루는 전술양식(화행 짜임의 연계)이 서술적 표현의 배제, 고도의 생략, 비문법적 비약 같은 통사 의미 구조의 차단으로 진술되느냐 아니면 그 반대로 서술을 적극 활용하여 전달하고자 하는 의도를 조목조목 다 갖추어 자세히 말하느냐에 달린 것인데 어째서 이런 정반대 지향을 판별하는 기준이 모호하다고 하는지 알 수 없다.

또한 그의 추측대로 속담이나 격언을 성무경도 전술양식으로 보는지는 의문이고(헤르나디의 기준임), 수필이나 기행문은 전술양식에 든다할 것이

데 이들이 노래하기와는 아무런 관련이 없다는 비판은 문학의 존재양식을 유도하는 ‘환기방식’으로서의 ‘노래하기’와 개별텍스트를 전달하는 ‘제시형식’으로서의 ‘노래’를 구분하지 못한 데서 오는 短見이라 할 것이다. 서정과 관련시킬 때의 ‘노래하기’는 제시형식이 그렇다는 것(실제 노래로 부르는 형식)이 아니라 작품을 양식적으로 통어하는 내부질서 곧 환기방식이 그런 지향을 보인다는 것이다.³²⁾ 또 ‘서술의 확장’을 성무경의 논리로 보면 ‘서사’의 특성이라 말하는데 이것도 잘못된 이해다. 그것은 전술과 서사 두 양식의 공통 특성으로 지정하고 있지 않은가? 그 ‘확장’을 평면적으로 하느냐 입체적으로 하느냐에 따라 전술과 서사가 다시 구분된다고 하지 않았는가? 또 노래하기와 서술의 확장이 결합된 예를 가사를 비롯한 전술양식에서 찾아보기 힘들다 했는데, 가사가 바로 그러한 결합을 보이는 전형적인 장르임은 이 글의 바로 앞 章에서 충분히 드러났다고 본다.

박연호는 또 3분법이든 4분법이든 현재의 장르이론은 문학을 분류하는 서구인들의 인식을 벗어날 수 없다고 하고, 어떠한 새로운 틀을 만들어내는 서구의 용어와 개념을 사용하는 한 동양문학을 분류하는 데는 근본적인 한계가 있을 수밖에 없다고 하면서 정작 자신은 헤르나디의 장르론을 수정 보완 없이 그대로 도입하고 있다. 그리하여 문학장르는 플롯의 지배를 받는 것(극적 양식, 서사적 양식)과 그렇지 않은 것(주제적 양식, 서정적 양식)으로 나누고 이를 다시 전자는 시점에 의해 서사적 양식은 서술자와 인물의 시점이 교체되는 이중적 시점이 필수적이며, 극적양식은 서술자 없이 인물의 시점만이 나타나는 인물쌍방적 시점이 필수적이라 한다. 그리고 후자는 비전의 성격에 따라 서정적 양식은 비전을 설정하고(화자의 개별적인 내면을 표현함으로써 새로운 비전을 만들어냄), 주제적 양식은 비전을 제시한다(이미 명확하게 환기된 비전-객관적 사실이나 진리, 또는 그렇게 인식되

31) 박연호, 앞의 책, 68쪽.

32) 성무경, 『가사의 시학과 장르 실현』, 보고서, 2000, 57쪽 각주 참조.

고 있는 것—을 단지 제시함)는 헤르나디의 입론을 적용한다.³³⁾

그런데 그 적용에 있어서 엄밀성을 갖지 못하는 경우가 상당히 보인다. 지면관계상 한 두 가지의 예만 들면, 〈성산별곡〉의 경우 식영정 주변과 식영정 주인의 선적 이미지는 화자에 의해 창조된 것이고 주변 경물들은 이러한 이미지에 맞도록 변형되어 있어 명확하게 환기된 비전을 ‘제시’하는 것이 아니라 **내면의 포출**을 통해 비전을 ‘설정’하고 있어 서정적 양식에 해당한다고 본다.³⁴⁾ 그러나 이 작품에 제시된 선적 이미지나 경물들의 이미지는 송강의 독특한 내면적 성찰(私的 시점)에 의해 새로이 창조된 것이라기보다 사대부 시가 일반의 은일적 성향에 즐겨 사용되는 소재적, 미학적, 표현적 차원 그대로의 ‘제시’라 할 수 있어 비전의 설정이 아니라 비전의 제시에 해당하므로 주제적 양식으로 보아야 마땅하다 할 것이다. 그는 이런 논리로 조선전기의 가사는 대부분 서정적 양식으로 서술되어 있고, 〈역대전리가〉, 〈승원가〉, 〈서왕가〉, 〈낙지가〉, 〈남정가〉 등과 이황과 이이가 지은 것으로 전하는 교훈가사 정도가 주제적 양식에 해당한다고 보고 있다.³⁵⁾

여기서 서정이나 주제적 양식이냐의 기준으로 든 **비전의 ‘설정’**이나 ‘제시’냐를 판별하는 방법은 **무엇**을 표현하고 있는가라는 **표현대상**을 살피면 된다고 그는 보고 있다. 그런 점에서 서정양식의 가사들은 “인간의 내면적 정서나 내성을 표현함으로써 비전을 설정하고 있다”³⁶⁾는 주장을 펴는다. 그러나 **내면적 정서나 내성을 표현한다**고 저절로 비전이 ‘설정’되고 서정양식이 되는 것이 아니라, 그런 정서를 개성적이고 창조적인 **사적 시점**으로 독특하게 표현하느냐 아니면 문화공동체에 이미 객관화 되고 일반화된 인식이나 진리치를 그대로 표현하느냐에 따라 비전의 ‘설정’인지 ‘제시’인지 판

가름 나는 것이다. 그런 점에서 서정가사로 지목한 조선전기의 대부분의 가사작품들도 〈성산별곡〉과 마찬가지로 이유로 사대부 일반의 진리치나 인식에 바탕한 정서를 표현하고 있으므로 비전의 설정이 아니라 ‘제시’에 해당하므로 서정양식이 아니라 주제적 양식에 해당하는 것이다.

그리고 〈관동별곡〉의 경우는 “아름다운 자연에 대한 객관적 보고가 아닌 **화자의 내면 포출** 즉 사대부 관료로서의 포부와 의지를 포출하는 데 초점이 맞추어져 있다는 점에서 서정적 양식에 해당한다”³⁷⁾라고 하는데 그 화자의 내면이라는 것이 송강 특유의 사적 시점으로 창조적 통찰에 의해 포출된 것이라기보다 다른 사대부 관료들도 함께 공유하는 비전을 제시하고 있을 뿐이므로 서정이 아니라 주제적 양식으로 보아야 할 것이다. 〈관동별곡〉뿐 아니라 〈상춘곡〉을 비롯한 조선전기 사대부 가사에서 사대부 일반의 객관적 진리치를 벗어나는 개성적인 통찰력으로 내면의 정서를 포출한 작품이 단 하나라도 있는지 묻고 싶다. 만약 송강의 〈성산별곡〉이나 〈관동별곡〉이 독창적인 비전에 의한 사적시점으로 내면 정서를 포출했다고 본다면, 다른 사대부가사 역시 얼마나 그러한지를 판별하기가 쉽지 않아 작품마다 고민에 빠져야 할 것이다. 그렇다면 헤르나디의 장르론도 서정과 주제적 양식을 판가름하기 위해 비전의 **설정**이나 **제시**냐를 늘 고민해야 하므로 변별력이 명쾌한 바람직한 기준을 마련했다 하기 어렵다.

이런 모호성을 벗어나려면 “**무엇**을 표현하고 있는가라는 **표현대상**을 살피면 된다”는 논리에 기댈 것이 아니라 **어떤 담화체(진술) 양식으로 표현**했느냐를 기준으로 삼아야 할 것이다. 즉 〈성산별곡〉이 **무엇**(내면 정서)을 표현했느냐가 아니라 그런 정서를 **어떻게**(진술양식) 표현했느냐가 장르양식을 가름한다는 것이다. 그런 점에서 〈성산별곡〉을 비롯한 서정양식의 가사로 지목한 모든 작품들은 내면에 느끼는 정서나 감흥을 ‘자상하게 알려주

33) 박연호, 앞의 책, 25-29쪽.

34) 위의 책, 46쪽.

35) 위의 책, 53쪽.

36) 위의 책, 52쪽.

37) 위의 책, 48쪽.

고 전달하기' 위한 담화체양식을 취하고 있으므로 주제적 양식에 해당하는 것이다.

박연호는 또 '하나의 역사적 장르는 반드시 하나의 이론적 장르에 귀속되어야 한다'는 시각에 문제점이 있다고 보는 성기옥의 논리에 동조하고 거기다 가사는 누구나 장르복합성을 갖는다는 점에 동의한다고 하면서,³⁸⁾ 조선 후기 가사를 <상사별곡>같은 서정장르, <금강별곡>같은 주제장르, <계한가>같은 서사장르 등 장르차원에서 다양한 분화가 일어난 것으로 보고 있다. 그러면서도 서정가사든, 서사가사든, 주제적 가사든 한결같이 "개별적으로 나열된 독립 시상을 통합함으로써 단락을 이루며 보다 큰 시상을 형성하고, 단락별 시상이 통합되어 주제를 구현한다"라고 하여³⁹⁾ 가사의 진술 원리를 일원적으로 파악하고 있다. 그가 말하는 모든 가사에 적용되는 일원적 진술원리가 바로 성무경이 이미 파악한 가사의 화행짜임의 원리인 $((a+b)+c)+d\cdots$ 로 서술을 직조해 나가면서 **평면적 확장**을 이루는 방식과 정확하게 일치하는 것이다. 따라서 모든 가사에 적용되는 이런 일원적 짜임의 원리⁴⁰⁾야말로 가사가 단일 양식화의 원리를 갖는 역사적 장르임을 입증하는 것이 아니고 무엇이겠는가? 박연호 역시 가사를 단일양식을 갖는 장르로 파악하고 있으면서 그것을 장르론적 통찰과 연결하지 않은 탓으로 복합성 장르로 잘못 파악하거나 장르분화를 말하고 있는 것이다.

마지막으로 그가 열의를 다하여 **서사가사**로 파악하고 있는 <계한가>를 검토해 보자. 그는 이 작품이 크게 네 장면으로 나뉘는데 각 장면의 사건들은 인과적, 계기적으로 연결되어 하나의 이야기선을 형성하고 네 개의 장면

들이 유기적으로 연결되어 이야기를 완결시키고 있어 **플롯**의 지배를 받기 때문에 서사장르에 해당한다고 보고 있다. 거기다 <계한가>는 우화라 할 수 있고, 우화는 허구를 전제로 하며 이야기꾼(새끼닭)마저 존재한다. 또 인물보다는 다양한 인물들 사이에서 일어나는 갈등을 축으로 사건이 전개되고 있으며 새끼닭 외에 대화형식을 통해 복수의 전경화된 작중인물(장담과 암담)마저 등장한다. 또한 시점도 새끼닭을 작중화자로 내세워 1인칭 주인공 시점으로 서술되다가 세 번째 장면부터 1인칭 관찰자 시점으로 전환되어 관찰과 보고의 형식으로 서술되고 있어 서사장르에 해당한다는 것이다.

그러나 <계한가>에 보이는 사건이나 장면의 인과적-계기적 전개나 유기적 연결은 그 인과의 방향이 **전향적 인과율**(행동을 동기화 하는 인과율이 '왜?'라는 '원인'을 강조하는 속성으로 실현됨. 이래야 서술의 입체적 확장을 이루는 플롯이 형성되고 서사장르가 됨)이 없고 오직 **스토리**를 전개시키는 **후향적 인과율**(행동의 동기가 '무엇:구체적 사건' 때문에?로 실현됨)만 있는 계기적-유기적 전개이므로 서사양식이 아닌 주제적(혹은 전술) 양식을 보이는 작품이다. 박연호가 지적한 것은 **스토리를** 형성하는 '기초서사'를 말하는 것이지 플롯을 형성하는 '양식서사'가 아님을 성무경은 리몬-케닌의 이론을 원용하여 명쾌하게 구분한 바 있다.⁴¹⁾ 그리고 새끼닭을 이야기꾼으로 혹은 작중화자로 내세웠다는 지적도 이 작품에서 새끼닭이 서사 중개성(이야기 전달자라는 단순개념이 아님)을 갖는 허구적 서술자(실제 작자와 변별력을 갖는, 텍스트 지향성을 농후하게 갖는 서술자 곧 중개 서술자)가 아닌 '작자의 현실적 목소리'를 함유한 내포작자의 구체적 목소리와 변별되지 않으므로, 서사장르의 이야기꾼이나 작중화자와는 다른 양식의 서술특성을 갖고 있다. 또 새끼닭의 시점이 1인칭 주인공 시점에서 1인칭 관찰자

38) 박연호, 앞의 책, 63쪽. 그러나 가사를 단일 장르로 보는 조동일, 성무경은 가사의 장르복합성을 인정하지 않고 있는데 무슨 근거로 그런 주장을 하는지 알 수 없다.

39) 박연호, 앞의 책, 241-247쪽.

40) 그는 가사의 이러한 일원적 서술 원리를 '시상전개방식' 혹은 '주제구현방식'이란 이름으로 설명하고 있지만 그것이 바로 장르양식을 결정하는 '진술양식'인 것이다.

41) 성무경, 앞의 논문, 95-104쪽.

시점으로 전환을 보인다는 지적도 해당 인물이 실제 작자적 성향을 보이는 내포 작자의 흔적이나 징후를 전혀 보이지 않고 완전히 제거되어 **허구적 인물**로 설정되었을 때(실제 작자와 완전히 변별되는 ‘인물을 내세워 말하기’라는 ‘제한적 인물 시점’이 되었을 때) 서사장르의 인물설정으로서 의미를 갖는 것이지 여기서는 그런 설정과는 거리가 멀다. 우화로 볼 수 있다는 주장도 작품이 그 자체로 현실 매개력을 강하게 지녀 허구적 서사의 우화와는 거리를 가지므로 우화적 서술**기법**에 불과한 것이다.

이를 종합할 때 <제한가>는 서술효과를 높이기 위해 서사적 기법(기초서사와 우화의 기법)을 빌어 닭에 대한 인간의 부당한 대우와 원한 맺힌 사연과 슬픈 운명에 대한 한탄스런 애깃거리를 조목조목 스토리를 전개하듯 나열하고 알려주고 주장하고 피력하는 주제적 양식에 해당함을 알 수 있다. 즉 인간에게 닭의 **恨** 서린 운명을 알려주고 인간이 닭을 통해 자신을 돌아보게 하는 교훈을 주는 작품(그래서 작품 제목이 <鷄恨歌>)인 것이다. 새끼 닭과 인간의 갈등 혹은 장닭과 암닭 간의 갈등이란 것도 각각의 인물이 갖는 성격character의 부딪침으로 인한 갈등을 축으로 전개되는 서술 구성력(플롯)을 형성하는 갈등(서사양식의 갈등)이 아니라 작자가 의도하는 주제(theme)-닭의 한을 통한 인간의 각성을 유도하는 교훈적 의도-를 효과적으로 보여주기 위한 갈등(전술양식의 갈등)인 것이다.

이제 박연호의 가사 장르 파악은 문제가 많음이 밝혀진 셈이다. 따라서 현재로서는 성무경을 능가하는 입론을 찾기 어려우므로 그의 장르론에 기댈 필요가 있다. 다만 그에 대한 잘못된 비판이나 오해가 생겨난 원인의 대부분은 그것이 이론적 엄밀성을 지향하다보니까 상당히 난해한 면을 지닌 탓으로 보인다. 이에 필자는 성무경의 논리를 참고로 하면서도 전술양식의 특성에 초점을 맞추어 보다 이해하기 쉽게 장르 틀을 제시하고자 한다.

서정: 어떤 **상황**(정황)을 **노래**하고자 하는 전술양식

전술: 어떤 **사실**(話題거리)을 **전달**하고자 하는 전술양식

서사: 어떤 **사건**을 **이야기**하고자 하는 전술양식

희곡: 어떤 **행동**을 **재현**하고자 하는 전술양식

여기서 유의할 것은 서정양식의 경우 ‘노래’하기는 ‘제시형식’으로서의 노래하기가 아니라 ‘환기방식’으로서의 노래하기를 의미하며, 서사양식에서 ‘이야기’하기는 스토리수준의 이야기가 아니라 서술구성력을 탄탄히 갖는 플롯(서술기법으로서의 이야기가 아닌 본격적 이야기)을 형성하는 수준의 이야기를 의미한다. 이런 기준에서 볼 때 모든 가사는 4음 4보격이라는 울격에 맞추어 **다정하게** 말하면서도, 하고자 하는 말을 다 갖추어 상대방이 알아들을 수 있게 **자상하게** 말하는 전술방식, 곧 어떤 사실(화제거리)을 알리고 전달하고자 하는 담화체양식을 보이므로 전술(교술, 주제적)양식에 해당하는 장르라고 그 특성을 규정지을 수 있을 것이다. 따라서 **가사는 4음 4보격의 무한연속체라는 형식적 요건만 갖춘다고 되는 것도 아니고(이는 가사의 필요조건임), 전술양식으로서의 담화체 양식을 보인다고 되는 것도 아닌(이는 가사의 충분조건임), 이 두 가지를 함께 갖춰야 가사가 될 수 있는 것(가사의 필요충분조건임)**이다.

3. 가사의 현대적 가능성과 존재의의

가사의 장르적 특성을 이와 같이 **자상하기**(조목조목 다 갖추어 말하기) 지향과 **다정하기**(4음4보격에 담아 노래하기) 지향의 양극단적 대립의 중간영역에 있으면서 그 대립을 중화시켜 미감을 창출하는 담화체 특성을 갖는 장르로 인식할 때 대부분의 가사 작품은 이 두 가지 대립지향을 포용-융합시킴으로써 양쪽을 함께 충족하는 중간영역의 텍스트 성향을 보인다. 그러나 극히 일부는 다정하기(노래하기) 성향 쪽으로 기울어져 12가사와 같

은 가창가사나 <매창월가> 같은 단형의 가사로 장르가 실현되기도 하고, 반대로 자상하기 성향으로 기울어져 <일동장유가>나 <한양가> 같은 장편의 가사로 실현되기도 하는 것이 가사라는 역사적 장르의 실현 양상인 것이다. 그리하여 모든 가사는 이 두 대립지향을 어떤 방식으로 포용·융합시키느냐에 따라 구체적인 실현상은 차이가 나게 마련이다. 심지어 같은 작품이라 하더라도 그것을 어떻게 운용하느냐에 따라 상당한 차이를 보일 수 있다. 이를테면 <거창가>의 경우 제목도 이본마다 다르게 붙여지고, 텍스트의 길이가 63구에서 780구까지 다양하게 나타나고 있다.⁴²⁾ 그것은 얼마나 **다정하게** 혹은 **자상하게** 서술하느냐에 따른 차이인 것이다. 그러나 길이가 어떠하든 작자가 말하고자 하는 메시지를 조목조목 자상하게 전달하고자 하는 의도는 일관된 담화방식인 것이다.

자상하게 전달하기의 가장 극치를 보이는 예가 <일동장유가>임은 널리 알려진 사실이다. 작자 김인겸이 그의 창작 이유를 밝히는 언급에서 “千辛萬苦하고 十生九死하야 장하고 이상하고 무섭고 놀나오며 붓그럽고 통분하며 우습고 다형하며 피오며 아쳐롭고 간사하고 사오납고 참혹하고 불상하고 고이코 공교하며 귀하고 괴특하며 위티하고 노호오며 쾌하고 깃분일과 지리하고 난감한 일 갖가지로 鬪초격거 周年만에 도라운일 즈손을 뵈자하고 가스를 지어내니 만의 하나 **괴록하디**”, “**보시느니 웃디말고** 파적이나”⁴³⁾ 하라고 하는 면에서 가사라는 장르가 작자의 메시지(화제거리, 전달하고자 하는 의중)를 자상하게 기록하여 전달하는 전술장르임을 명확히 하고 있다. 아울러 가사의 장르 성향 가운데서도 자상하게 기록 전달하는 것에 중심축을 두고 있음을 알 수 있다.

만약 김인겸이 일본 기행과정에서 보고 들은 일들을 작품화 하려할 때, 자상하게 기록 전달하려는 의도를 가지지 않았다면 다른 장르 양식을 선택

했을 것이다. 즉 기행 과정의 어떤 **상황**에 대한 감흥을 **노래하고자** 했다면 시조 같은 **서정** 양식을 택해 작품화 했을 것이고, 허구적 중개 서술자나 인물을 내세워 어떤 **사건**을 **이야기하고자** 했다면 탄탄한 서술구성력을 보이는 플롯을 짜서 소설 같은 **서사**양식으로 작품화했을 것이다. 또 기행과정의 어떤 **행동**들을 **재현**해 보여주고자 했다면 **희곡**양식으로 작품화했을 것이다.

그런데 전술양식을 택한 김인겸은 메시지를 전달할 대상으로서 독자(보시느니)를 상정하고 있다는 것과, ‘**웃지 말고**’ 보라는 당부를 하고 있음을 주목해야 할 것이다. ‘독자’를 설정함은 자기 글이 혼자 향유하는 자족적인 것으로 그치는 것(서정 장르)이 아니라 널리 독자에게 알려주기(전술 장르) 위함이고, 또 ‘웃지 말고’ 보라는 것은 독자의 자기 글이 웃음거리가 될 수도 있음에 대한 겸양의 뜻이 내포되기도 하겠지만 가사의 담론이 허튼소리가 아닌 **진지한 발화**라는 의미, 곧 ‘**실존적 성향의 인격적 서술자**’인 ‘**나**’의 **목소리**로 진술된다⁴⁴⁾는 특징을 말해주는 것이기도 하다. 즉 작자가 여행 중에 보고 들은 화제거리를 자상하게(說盡·備錄) 서술할 터이니 그것을 **진지한 목소리**로 받아들여달라는 것이다.

이와 같이 작자의 진지한 목소리로 서술하는 특성을 갖기에 가사는 언제나 ‘나’라는 일인칭으로 발화하기 마련이며, ‘인격적 서술자’로서의 사실(화제거리)의 보고와 **진실**(감정의 진실을 포함)의 주장을 바탕으로 하는 까닭에 허구적 서술자 혹은 중개서술자로서의 ‘나’로 설정되는 서사양식에서의 1인칭주인공 시점 혹은 1인칭관찰자 시점과는 엄격하게 구분되는 것이다.⁴⁴⁾ 즉 가사는 언제나 **실제 작자의 인격적 목소리**로 서술자가 설정되므로 1인칭의 시점이 별다른 의미를 가질 수 없으며 실제 작자와 구별할 필요를 느끼지 않는 양식인 것이다. **가사는 그만큼 작자의 인격이 소중하게**

42) 고순희, 「19세기 현실비판가사 연구」, 이화여대 박사학위논문, 1990.

43) 성무경, 앞의 논문, 140쪽.

44) 성무경, 앞의 논문, 138-139쪽.

되고, 독자(청자)에게 직접 말을 건네는 인격적 서술자 목소리가 텍스트 전체를 지배하게 되는 양식이다.

다만 고도의 서술 효과나 작품의 미감 혹은 文彩를 더하기 위한 서술기법으로 인물을 설정하여 발화하는 서술방식을 택하기도 하나 그러한 진술방식은 진술양식의 자격을 획득하는 경우가 아니므로 작품의 미학과 文體를 결정하는 수준에서 그치는 것이다. 송강의 〈속미인곡〉에서 인격적 서술자 목소리의 1인칭으로 발화하지 않고 甲女와 乙女の 대화적 목소리로 발화하는 서술기법이 그러한 전형적 사례가 된다. 그러나 갑녀의 목소리든 을녀의 목소리든 모두 송강(작자)의 인격적 서술자 목소리가 형상화된 것이어서⁴⁵⁾ 희곡의 대화적 목소리(작자가 아닌 등장인물의 성격character을 재현하는)와는 구분되는 것이다. 〈계한가〉에서도 새끼닭이나 장닭과 암탉의 목소리로 발화되지만 그 또한 작자의 인격적 목소리가 형상화된 고도의 서술기법으로 보아야 할 것이다.⁴⁶⁾

작자의 의도(주제나 메시지)를 효과적으로 전달하는 다정하게 짓기와 자상하게 짓기 지향을 가장 필요로 했던 시기는 아마도 조선시대 말기 국가

가 존망의 위기에 처했던 시대가 아닐까 한다. 즉 애국계몽기라 불리는 이 시대의 지식인은 외세의 침략에 맞서 강렬한 ‘애국’ 이념으로 국권을 수호하기 위해 일반 대중들에게 애국심을 고취해야 했고, 문명개화라는 ‘계몽이념’으로 대중을 계도하여 중세에서 근대로의 본격적인 탈바꿈을 꾀해야 했다. 그러기 위해서는 애국이념과 계몽이념을 광범위하게 전파해야 했고, 이러한 욕구에 가장 적절한 양식이 바로 ‘전술’이었다. 그 중에서도 애국과 계몽이라는 경직된 이념을 다정하게 그러면서도 자상하게 전달하는 장르로 가사만한 장르가 없었다. 이런 사실은 이 시대의 문학작품의 가장 중요한 소통매체였던 신문-잡지 같은 저널리즘에 실린 작품들의 장르별 수록양상을 살핀 연구에 잘 드러난다. 1896년 〈독립신문〉 창간 이래로 나라가 폐망한 1910년 이전까지의 수록양상을 보면 시조 589수, 가사 832수, 창가 66수, 변조체(가사의 변형체) 37수, 언문풍월 13수, 민요 11수, 자유시 10수로 나타나 가사 장르의 선택이 단연 으뜸을 차지하는 것이다.⁴⁷⁾ 그만큼 애국-계몽 이념의 전달과 확산이 시대의 절실한 요청이었음을 말해준다.

그리고 나라가 폐망한 이후에는 규방문화권이 가사의 최대 향유집단으로 부상되었음은 널리 알려진 바와 같다. 이들이 두루마리 필사 형태로 일제시대를 거쳐 1950년대까지 향유한 양상은 영남지방에서 수집된 자료만 5천 편 이상이 된다는 사실이 이를 입증해 준다.⁴⁸⁾ 시집가는 딸에게, 혹은 자신들의 생활과 놀이의 정서를 화제거리로 하여 다정하고 자상하게 알려주고 전달하고 주장할 메시지가 그만큼 많고 절실했던 것이다.

그러나 그 이후 가사의 창작과 향유는 급격하게 쇠퇴하여 지금은 가사가 역사적 소명을 다하고 죽은 장르로 인식되고 있는 실정이다. 다만 李輝 같은 극히 일부의 부녀층에서 명맥을 간신히 유지하고 있을 뿐이다.⁴⁹⁾ 이러

45) 성무경, 앞의 논문, 176-183쪽. 성무경은 갑녀와 을녀의 목소리는 송강이라는 실제 작자와 친화력을 가지는 인격적 서술자의 목소리에 의해 조정된 것이고, 동일인의 두마음이 형상화된 것으로 보아야 작품의 의미 전달이 온전히 이루어질 수 있다고 본다.

46) 〈계한가〉를 서사양식으로 보느냐 전술양식으로 보느냐는 단지 장르상의 귀속이나 범주의 문제로 끝나는 것이 아니라 작품의 속성과 본질을 결정하는 문제이고 작품의 미적 가치와 수준을 결정하는 문제와 직결된다는 점에서 대단히 중요하다. 서사양식으로 볼 경우 등장인물(장닭과 암탉)의 갈등 설정이 엉성하고 플롯이 탄력을 갖지 못하여 평면적인 스토리 수준에 머물고 있어 긴장력을 갖지 못하는 엉성한 서사작품이라 할 수 있지만, 전술양식으로 볼 경우 작자가 독자를 향한 메시지를 기초 서사와 우화 기법이라는 고도의 서술기법으로 진술함으로써 작자의 메시지와 주제를 형상언어로 내밀화하고 작품의 미적 가치를 획득하는 수준 높은 전술작품으로 읽게 한다. 즉 후자로 읽어야 작품의 의미를 제대로 파악하면서 읽고 문체와 미적 가치를 음미할 수 있는 것이다.

47) 김영철, 『한국개화기 시가의 장르연구』, 학문사, 1987, 84쪽.

48) 권영철, 『규방가사연구』, 이우출판사, 1980, 7쪽.

49) 이휘여사의 가사창작 활동은 현재에도 눈부시다 할 정도로 왕성하다. 『素亭歌辭』

한 사정은 시조가 애국 계몽기는 물론 1920년대에 시조부흥운동을 계기로 활기를 얻어 현재 1000명 정도의 시조시인이 활발하게 활동하고 있는 현대 시조의 창작-향유 양상과는 대조적인 현상이다. 이는 오늘날 일본에서 민족 시 혹은 국민시가로 하이쿠를 창작-향유하는 애호가만 1000만을 헤아린다는 사정과는 비교가 되지 않게 빈약한 것이지만 가사의 경우는 명백조차 잊지 못하는 실정에 있다. 그렇다면 가사는 더 이상 회생불가능한 양식일까?

가사가 현대의 우리 시대에 급격하게 쇠퇴한 요인은 개인주의 혹은 개성의 발달로 인해 어떤 사실을 공론화하고 자기주장을 펼치는 '토론의 장' 상실과 관련이 많은 것으로 보인다. 그리고 글쓰기에서 **산문의 시대**라 일컬을 만큼 **울문**보다는 **산문**이 중심을 이루는 시대조류와 상관한다 할 것이다. 따라서 현대에 있어서 전술 양식은 **울문**인 가사를 대신하여 **산문**인 수필이 그 중심 위치를 차지하고 있다해야 할 것이다. 수필 역시 작자의 인격이 소중한 인격적 서술자 목소리로 진술하는 전술양식이다. 그리고 어떤 사실(화제 거리)을 정감적으로 그리고 자상하게 알리고자 하는 데 목적을 둔다. 가사와 다른 점은 **울문**이 아닌 **산문**으로 기술한다는 차이가 있을 뿐이다. 先學들이 가사를 '울문으로 쓰여진 수필'⁵⁰⁾로 인식했던 것도 가사나 수필이 전술장르라는 장르적 공통성을 가진 때문임은 물론이다. 그런데 현대는 산문을 선호하는 시대이므로 전술장르에서 가사를 제치고 수필이 그 중심 자리를 차지하게 된 것이다.

그러나 가사는 수필이 갖지 못하는 강점을 가지고 있다. 과거는 물론 현대에서도 훌륭하고 좋은 작품이란 독자에게 **뚜렷하고 깊이 있게 기억**되어

널리 인구에 회자될 수 있는 공감력을 가진 작품이라 할 수 있는데, 그런 조건을 가장 잘 충족시킬 수 있는 것은 **노래하기** 지향을 보이는 것이라 할 수 있다. 한마디로 **암송하기** 좋다는 것이다. 조선시대의 유교가사나 불교가사를 비롯해서 조선말기의 동학가사나 천주교가사 같은 종교-이념가사들이 한결같이 가사 장르를 선택한 것도, 개화기의 애국 계몽가사가 널리 애호된 이유도 다 이와 관계된다 할 것이다. 가사는 **울문**으로 **노래하기** 지향을 보이므로 **암송하기** 쉽고 **뚜렷하고 깊이 있게 기억되는 작품**으로 남을 확률이 그만큼 커지는 것이다. 거기다 가사는 그냥 **울문체**가 아니라 우리 시가 율격양식 가운데 **가장 자연스럽게 보편적인 양식**(4음 4보격)으로 실현되는 것이어서 현대에도 훌륭하게 부흥될 수 있는 요건을 갖추고 있는 것이다.

그러한 가능성을 근거에 실린 다음의 칼럼 작품에서 확인 할 수 있다.

거기선 여인네야 부디 날 좀 돌아보오.
옷맵시 몸 자태가 어찌 그리 고우신가.
가위로 오려 냈나 붓으로 그려 냈나.

가여운 남정네야 보는 눈은 있어 갖고
나로 이룰테면 초절정 패션 리더라.
말해도 알 리 없어 내 입만 아프련만
기특해 코치하니 귀 열고 들으시오.

스트라이프 롱블라우스 섹시하게 걸쳐 주고
스쿨룩 패션의 쿠니 체크 스커트에
럭셔리 스타일의 엔크 조끼 받쳐 주니
이게 바로 올 가을 유행 패션 아이템이라.

에고에고 사람들아 이 여인네 성깔 보소.
꼬부랑말 춤을 추니 귀 밑으로 다 떨어지네

라는 이름으로 가사집을 17권이나 출간하고 가사문학관 주최의 가사창작대회에서 장원한 바도 있다. 가사의 현대적 가능성을 충분히 보여주는 전범적 사례라 할 것이다. 다만 현대인의 감성보다는 고전적 감성에 더 경사되어 있다.

50) 이능우, 앞의 책, 102-111쪽에서도 가사의 대다수 작품을 "隨想的 漫筆" 곧 수필로 처리코자 하였다.

사분사분 설명하면 못 알아들을 리 없건 마는
아무리 무지렁이라고 무에 그리 욕을 하오.

앞서 가는 저 총각아 내 말이 틀리리오.
그대도 이제 보니 한 패션 하는구려.
무엇을 손에 들고 무엇을 걸쳐 댔나.
머리에는 뿔을 이고 귀에는 또 뭘 꽂았소.

딱한 아저씨야 욕먹어도 썩 것 같소.
패션의 '패'자도 모르면서 함부로 입 놀리니
아는 이는 나를 보고 얼리어답터라 부르다네.
알 턱이 없건마는 한 번이라도 들어 보오.

왼손엔 핸드폰이요 오른손엔 피엠피라.
디엘비 방송 보다 아케이드 게임하네.
와이어리스 헤드폰이면 엠피스리도 댕초케이.
그래도 심심하면 브이오디 다운로드.

여보시오 사람들아, 여기가 어디런가.
미국이요 영국이요 아니면 불란서요.
생긴 건 한 판인데 입만 열면 모를 소리.
아니다, 상관 말고 내 갈 길이나 서두르세.

요지경 세상 속에 집도 하나 못 찾겠다.
여기는 뭘 펠리스 저기는 또 무슨 파크.
뭘 캐슬에 웬 놈의 빌은 어찌 그리 많다더냐.
시어미 발 끊게 하련다는 그 말이 맞나 보네.

발품이나 쉬어 갈래도 그늘 찾기가 쉽지 않다.
무슨 마트, 어떤 월드에 아웃렛은 또 뭘 소리.
무슨 존에 뭘 플러스라더니 까르푸는 지워졌소.
아빨싸, 그 자리엔 뭘 랜드가 대신 하네.

그 정도는 약과라네. 설은 알파벳 난무하니
한국이라 케이라는데 그것들만 들어 봐도
케이티 지나 케이티에프, 하나 더 케이티에프티.
케이티엑스로 그칠쏘냐, 케이티앤지 나도 있다.

기 못 펴는 프랑스말도 상표 이름으론 으뜸이라.
뚜레쥬르 파리바케뜨 르노트르 빵집이요,
라네즈 라끄베르 드봉 에뛰드 화장품인데,
그중에 제일 앞선 것은 우리 친구 모나미라.

산란한 속 추스르려 티비 보니 더 어지럽다.
뉴스라인 뉴스투데이 모닝와이드 모닝쇼,
해피타임 스타 골든벨 브라보 웰빙라이프.
그 속에 끼어 있는 '바른말 고운말'이 머쓱하네.

백미는 운동 중계라, 듣노라니 기가 찬다.
설기현 인터셉트, 하프라인 넘어 드리블 대시
스루 패스, 크로스 패스 리턴 받아 센터링.
헤딩 슛, 골키퍼 펀칭, 크로스바 넘어잡니다.

여기저기 외래어요, 입 벌리면 외국어라.
'세계화 지구촌에서 경쟁력 있겠네 믿었더니,
거리서 만난 외국인 하나 시칭 앞에도 못 데려간다.
입만 풍년인 콩글리시가 어찌 아니 그럴쏘냐.

이 땅에 우리말 아끼는 이, 누구 하나 없단 말가.
뜯기고 짓밟히는데 어찌 이리 나 몰라라.
옛적에 중국어를 우리말 삼자고 나서더니,
철없는 영어 공용화론 다시 나올까 두렵구나.
이 꼴 보고 세종 임금의 지하에서 통곡한다.
문자 처음 만들 때도 천하다고 굴리더니
오백여 년 세월 흘러도 업신여김 그대로네.

한글날 국경일도 쓰레기 더미서 겨우 나왔다.

개뿔 없던 대한민국, 아이티 강국 행세해도
과학적 문자 한글 없이 눈곱만큼이나 가능했다.
우리말 우리글이 홀대받고 누더기 되는데
대한민국 밝은 미래 언감생심 기대할꼬.⁵¹⁾

누가 가사양식으로 칼럼을 쓰라고 특별히 요청하지 않았을 텐데도 이런 훌륭한 작품을 쓸 수 있다는 사실 하나로도 가사의 현대적 부흥은 충분히 가능성을 입증하지 않는가? 작품의 전반부가 실제 작자의 인격적 목소리인 서술자와 甲女, 그리고 서술자와 甲男의 대화가 교체되고 있어 마치 송강의 〈속미인곡〉을 연상시키는 극적인 진술기법을 생동감 넘치게 보여주고 있다. 모르긴 해도 글쓴이가 이런 가사를 쓰기 위해 특별히 훈련을 받았거나 연습과정을 거친 것 같지는 않다. 가사의 4음 4보격 연속체는 김홍규가 실제 사례를 소개했듯이 그의 할머니가 때때로 어린 손자를 안고 ‘가락이 있는 느릿한 말로 타령조(가사체를 말함-필자 註)의 한탄’을 하거나, 경북 출신의 대학생 제자가 자유시를 잘 써보고자 습작을 하는데 웬일인지 자꾸 가사체의 규칙적 율문이 되고는 한다는 사례⁵²⁾에서 잘 드러나듯이 우리 민족의 심층의식에 잠재하고 있는 율격양식이다. 그러므로 특별한 훈련을 받지 않더라도 가사는 쉽게 씌어지고 기억될 수 있는 것이다. 그만큼 가사는 ‘낮익고 손쉬운 형식장치로 실현되는 장르’⁵³⁾인 것이다. 가사문학관 주최의 가사 창작대회에서 학생부나 일반부 모두 훌륭한 작품이 나올 수 있는 바탕도

51) 이훈범, 哀 한글歌, 중앙일보, 2006년 10월 10일자 칼럼. 이 작품을 비롯하여 가사문학관 주최 창작대회에 참여한 많은 가사작품이 연속체가 아닌 分聯體로 되는 현상은 논리 호흡이 짧고 감성대가 예민해진 현대인 혹은 젊은 세대의 글쓰기 경향의 반영에 따른 자연스런 현상으로 보인다.

52) 김홍규, 『육망과 형식의 시학』, 태학사, 1999, 35쪽.

53) 김학성, 가사의 장르성격 재론, 『국문학의 탐구』, 성균관대출판부, 1987, 123쪽.

가사가 민족의 보편적인 율격양식으로 미의식의 심층에 잠재되어 있음을 증명한다.

가사는 이와 같이 현대에서도 얼마든지 쉽게 부흥이 가능한 장르인 것이다. 그러면 가사는 현대에 어떤 존재 의의를 갖는 것일까? 가사는 작자의 인격으로 말하는 서술특성을 가지므로 작자가 진술에 책임을 지게 된다. 따라서 가사를 창작-향유하는 행위는 첫째로 인격도야에도 크게 도움이 될 것이다. 작품에 작자의 인격이 녹아들기 마련이기 때문이다. 둘째로 다양하게 말하기를 함으로써 현대사회의 각박한 현실에서 자기의 메시지를 전달하거나 주장을 펼침에 있어서 상대방을 정감적으로 설득하는 데 효율성이 있는 양식이라 할 수 있다. 셋째로 작품을 더욱 精彩롭게 하기 위해 여러 진술 기법을 활용함으로써 문학작품으로서의 미감을 다양하게 맞출 수 있다는 것이다. 송강의 〈속미인곡〉에서처럼 극적 양식에 쓰이는 대화적 수법을 진술기법으로 활용하거나 〈계한가〉처럼 우화적 기법을 빌거나, 〈덴동어 미화전가〉처럼 서사적 기법을 빌어 표현하거나, 〈상춘곡〉처럼 대상사물에 대한 정감을 펼쳐거나, 〈사미인곡〉처럼 선계 여인의 목소리를 빌어 서술의 품격을 높이거나, 여러 다기한 서술기법을 활용할 수 있는 것이다.

그러나 이러한 모든 서술 기법들은 작품의 미감을 획득하기 위한 기법적 장치에 해당하는 것이지 작품의 장르양식을 결정하는 진술양식은 아닌 것이다. 이런 진술기법들을 진술양식으로 착각하고 가사를 복합장르 혹은 혼합장르로 오해하는 경우가 있어 왔던 것이다. 다산이 7세 때 지었다는 “小山蔽大山 遠近地不同”(작은 산이 큰산을 가렸으니 멀고 가까움이 다르기 때문이라네)이라는 詩句가 지침을 주듯, 장르문제도 표면에 드러나는 문체적인 것에 가려져 그 뒤에 자리하고 있는 본질적이고 근원적인 원리를 읽어내지 못한다면 올바른 투시가 불가능한 것이다. 앞에 있는 작은 산을 큰 산으로 오해하는 것과 같은 근시안적 이해 태도는 버려야 할 것이다.

여하튼 가사 양식은 우리민족의 미의식의 심층에 잠재하고 있어 얼마

든지 현대적 장르로 부흥할 가능성을 충분히 갖추고 있고, 인격도야와 정감적 설득과 정제로운 미감을 공론화하여 다양하게 맛볼 수 있는 의의 있는 장르로 굳건하게 자리할 수 있다 할 것이다.

4. 결론

지금까지 가사의 개념 문제에서 출발하여 장르 양식적 특성의 규명과 현대적 가능성 및 존재의의에 대해 검토해 보았다. 그리하여 가사는 4음 4보격 무한 연속체라는 형식적 요건만 갖추었다(필요조건) 하여 다 가사가 되는 것은 아니며 반드시 전술 양식으로 실현되어야(충분조건) 하는 두 가지 요건을 갖춰야 함을 선인들의 장르 인식을 통해 살폈다. 이는 같은 4음 4보격 연속체로 된 다른 장르와 변별되게 하는 요건이 되는 것이다. 즉 같은 형식의 민요나 잡가는 그것이 서정양식으로 실현되는 까닭에 구분되고, 판소리는 두 가지 요건을 다 갖춘 부분이 있다하더라도 그것이 부분적으로 실현되는 것일 뿐 작품 전체의 양식화 원리로 작용하지는 못하고, 같은 형식의 무기는 서사양식으로 실현되므로 가사와 구분되는 것이다. 따라서 가사는 같은 형식으로 된 다른 장르와 구분되지 않아 독자적 양식이 될 수 없다거나 우리말로 구성지게 쓰여진 문학작품이면 몰아쳐 붙여졌던 당시의 관례여서 장르 개념이 될 수 없다는 주장은 타당하지 않음이 밝혀진 셈이다.

그리고 가사의 장르적 특성은 노래하기 지향과 다 갖추어 말하기 지향, 다정하게 짓기와 자상하기 짓기라는 두 대립지향을 포용·융합하여 미감을 창출하는 양식으로서 어떤 사실(화제 거리)을 알려주고자 하는 전술양식을 보이는 전술 장르임을 밝혔다. 아울러 작자가 알리고자 하는 의도 곧 메시지나 주제를 효과적으로 전달하기 위해 여러 가지 서술기법을 활용하여 문체와 미감을 획득함으로써 작품의 가치와 미적 수준을 드높임도 살펴보았

다. 그러나 이런 서술기법은 작품의 부분이나 가면으로 작용하여 문체를 형성하는 것이어서 작품 전체의 진정한 양식화 원리로 될 수 없다는 점에서 가사를 복합장르 혹은 혼합장르로 보려는 종래의 문제점을 성무경의 논리를 빌어 극복할 수 있었다.

마지막으로 가사는 우리 시가의 율격양식 가운데 가장 자연스럽게 보편화된 양식으로 실현되어 민족의 심층적 미의식으로 잠재되어 있어 얼마든지 현대적 장르로 부흥될 가능성을 충분히 갖추고 있는 장르양식임을 밝혔다. 그리고 가사는 개성적이고 각박한 현대사회에서 인격의 도야와 정감적 설득, 나아가 정제로운 미감을 공론화하여 다양하게 음미할 수 있는 존재의의를 가지고 있음도 규명했다. 시조가 현대에 부흥하여 단가로서의 민족시가로 위치를 굳혀 나가고 있듯이 가사는 장가로서의 민족시가로 다시 그 빛을 발할 날이 반드시 있을 것으로 확신한다.

■ 참고문헌

- 권영철, 『규방가사연구』, 이우출판사, 1980.
- 고순희, 「19세기 현실비판가사 연구」, 이화여대 박사학위논문, 1990.
- 김병국, 「장르론적 관심과 가사의 문학성」, 『현상과 인식』 통권 4호, 한국인문사회과학원, 1977
- 김영철, 『한국개화기 시가의 장르연구』, 학문사, 1987
- 김홍규, 『한국문학의 이해』, 민음사, 1986.
- 김학성, 『한국 고전시가의 정체성』, 성균관대 대동문화연구원, 2002.
- 박연호, 『가사문학장르론』, 다운샘, 2003
- 성기옥, 「국문학연구의 과제와 전망」, 『이화어문논집』 12집, 이화여대 한국어문연구소, 1992
- 성무경, 「가사의 존재양식 연구」, 성균관대 박사학위논문, 1997
- 성무경, 『가사의 시학과 장르 실현』, 보고사, 2000.
- 성호경, 『조선전기시가론』, 새문사, 1988

- 성호경, 『한국시가의 유형과 양식 연구』, 영남대출판부, 1995
沈守慶, 『遺閑雜錄』, 국역 『대동야승』 3권, 민족문화추진회, 1967.
이능우, 『가사문학론』, 일지사, 1977
조동일, 『한국문학의 갈래이론』, 집문당, 1992
조윤제, 『조선시가의 연구』, 을유문화사, 1948.

〈투고일 : 2007. 12. 31. 심사일 : 2008. 1. 16. 심사완료일 : 2008. 2. 11.〉

〈Abstract〉

The Characteristics of Gasa as a Genre and the Meaning of Its Existence in Present Society

Kim, Hak-sung

The purpose of this study was to examine the concept of Gasa, its characteristics as a genre, and its contemporary possibility and meaning of existence. Gasa should not only meet the formative condition of being a four sound meter continuum but also be narrated in the form of discourse as a didactic mode. As to the characteristics of Gasa as a genre, this study clarified that Gasa is a style creating an aesthetic feeling by accepting and fusing two confronting pursuits, namely, the pursuit of singing and the pursuit of complete recitation, and sentimental composing and thoughtful composing, and a genre showing the discourse method for informing and conveying certain facts (topics). In addition, this study showed that Gasa is latent in people's in depth aesthetic sense as the most natural and general form among the meters of Korean poems, so it has high possibility of being revived into a contemporary genre. What is more, this study suggested that the meaning of Gasa in today's individualistic and heartless society is found in its usefulness for character building, sentimental

persuasion, and the sharing and various appreciations of delicate sense of beauty.

Key words : Gasa, discourse method, didactic mode, discourse, singing, meter form