

대화체 사설시조의 극적 성격과 그 의미

- 명대 악부민가와와의 비교를 중심으로 -

조성진*

1. 문제제기
2. 대화의 양상과 극적 요소의 투입
3. 장르적 성격 변화와 그 의미
4. 결론

<국문초록>

이 글은 명대 악부민가와와의 비교를 중심으로 대화체 사설시조의 극적 성격과 그 의미를 살피는 데 목적이 있다. 이를 위해 화자의 유형에 따른 대화의 양상을 세 가지로 살펴보았다. 이때 대화가 단순한 수사적 장치가 아닌 경우에는, 그것은 사회적 담론의 대립을 의미한다.

한편 ‘인물’, ‘대화’, ‘대립과 갈등’이라는 세 측면에서 사설시조에 투입한 극적 성격을 분석하였다. 따라서 사설시조에 대화가 도입되면서 나타난 장르적 성격 변화를 서사적 성격이 아닌, 극적 성격의 측면에서 살피고 그 의미를 생각해 보았다. 이런 가운데 대화체 사설시조의 극적 성격의 강화에 핵심적 요소로 작용한 대화가 사설시조에 끼어들게 된 계기를 다각도로 살펴보았다.

결국 사설시조에 ‘대화’라는 매우 특이한 담론 형식이 끼어든 것은 사설시조와 소설, 판소리, 한시, 민요 등의 여러 인접 장르 사이의 교섭 때문이

* 광주과학기술원 기초교육학부 교수.

다. 특히 대화체 사설시조의 극적 성격을 고려할 때, 극문학과의 관련성은 특히 유념할 필요가 있다. 그러나 어떤 점에서는 이런 극적 성격의 투입은 다름 아닌, 실제 현실의 물질적 질서와 사회적 관계의 텍스트 내적 투입이라 할 수 있다. 실제 현실이야말로 지극히 극적인 것이기 때문이다.

핵심어 : 대화체 사설시조, 명대 악부민가, 극적 성격, 장르적 성격

1. 문제제기

사설시조는 이른바 평시조에 비해 노랫말이 크게 늘어났다는 것 외에도 말하기방식에서 뚜렷한 변화를 보인다. 이를테면 적지 않은 사설시조 작품에서 ‘단일한 독백의 목소리’가 아닌, ‘다성적(polyphonic) 목소리’가 나타난다.¹⁾ 물론 이러한 변화가 사설시조에만 국한된 것은 아니다. 평시조에도 이 같은 ‘다성적 목소리’가 드러난 작품들이 있다. 그러나 뒤에서 살펴보겠지만, 평시조에는 대부분의 경우 그것이 수사적 차원에 머물러 있어 ‘대립하는 관점’으로서의 ‘언어적 다양성(heteroglossia)’과는 성격이 다르다. ‘언어적 다양성’은 오히려 사설시조에서 두드러지며 특히 문제가 된다. 왜냐하면 그것은 서로 다른 사회·이념적 언어들을 가리키기 때문이다.²⁾ 이처럼 사설시조에서의 말하기방식 변화는 언어적 다양성의 도입과 관련되어 시조 내적 담론(discourse)의 변화를 의미하며, 사회적 담론의 대립을 반영한다.³⁾

그런데 그러한 변화는 사설시조의 장르적 성격 변화까지도 의미할 수 있다는 점에서, 더욱 문제적이다. 서정시가 기본적으로 화자가 단일한 독백의

1) 『역대시조전서』(심재완, 세종문화사, 1972.)에 실린 사설시조 작품 가운데 ‘다성적 목소리’가 나타나는 작품은 50여 수 되어서 적게 잡아도 전체 사설시조 가운데 10% 이상을 차지한다.

2) 바흐친은 언어적 다양성을, 소설적 산문의 전체로서 소설에서 서로 다른 언어들 간의 사회적 대화를 가능하게 하는 것으로 보고 있지만(M.M.bakhtin, 전승희 외 역, 『장편 소설과 민중언어』, 창작과비평사, 1988, 69~70쪽.), 그것이 반드시 소설의 언어에 국한되어야 하는 것은 아니다.

3) 즐고, 『시조의 담론 구성방식 연구』, 서울대 석사학위논문, 2001년 2월, 71쪽.

목소리로 자기표현에 치중하는, 내면 지향의 형식과 내용을 가진다고⁴⁾ 할 때, 한 작품 안에서 서로 다른 대립적 관점이 존재한다는 것은 ‘세계와의 조화로운 삶을 통한 자아의 동일성(community) 획득’이라는 서정시의 본질적 속성⁵⁾과는 거리가 멀기 때문이다. 그렇다면 이 같은 변화를 어떻게 이해하면 좋은가.

이 글은 사설시조 작품들 가운데 대화의 말하기방식이 두드러진 작품들을 대상으로 말하기방식의 변화가 구체적으로 어떠한 양상을 띠는지를 살펴본다. 아울러 거기에 나타난 극적 요소의 투입을 확인하고, 그에 따른 텍스트 내적 변화의 양상을 살펴보고자 한다. 이는 결국 말하기방식의 변화에 따른 사설시조의 장르적 성격 변화를 ‘극적 성격’의 강화에서 찾고자 하는 것이다. 이와 함께, 사설시조에 투입한 극적 요소가 어디에서 비롯되었는가, 그 의미를 다각도로 이해할 필요가 있다. 이 과정에서, 사설시조의 장르적 성격과 기원, 발생에 관해 여러 견해가 아직도 극명하게 엇갈리는 현실에서 이들 문제를 새롭게 이해하는 데 도움이 될 만한 실마리를 찾을 수 있을 것으로 기대한다.

이 글은 앞선 논의들 가운데에 사설시조를 포함한 시가의 말하기방식을 다룬 연구들⁶⁾과 사설시조의 장르적 성격 변화를 다룬 연구들⁷⁾을 참조하며 논의를 진행한다. 그리고 사설시조를 ‘극적인 것’과 관련지어 이해하려 한 고정희와 박상영의 연구에 주목하였다. 그런데 이들은 장르로서의 희극(comedy)이나 희비극(tragicomedy)이 아닌, 미학적 범주에 더 큰 관심이 있었다. 전자는 ‘우스꽝스러움’과 연관된 ‘희극성’을 탐구하였고⁸⁾, 후자는 ‘대

4) 작품의 장르적 성격을 답파 양식에 따라 나눈 헤르나디는 ‘서정적 양식(lyric mode)’을 ‘독백’이라는 서정적 매체를 통해 작자의 내밀한 사적인(private) 시점을 독자에게 전달하는 것으로 보았다. (P. Hernadi, 김준오 역, 『장르론』, 문장, 1983, 186~203쪽.)

5) W. E. Rogers, *The Three Genres and the Interpretation of Lyric*, New Jersey: Princeton Univ. Press, 1983.

6) 조명덕, 『대화체 시조의 진술구조에 대한 연구』, 고려대 석사학위논문, 1990; 김대행, 『화자·청자·연행·구조』, 『시가지학연구』, 이화여대출판부, 1991; 조세형, 『가사 장르의 담론 특성 연구』, 서울대 박사학위논문, 1998; 줄고, 앞의 글.

7) 이노형, 『장시조의 장르적 성향과 그 한계』, 『관악어문연구』 12집, 서울대 국어국문학과, 1987; 신은경, 『사설시조의 시학적 연구』, 개문사, 1995; 고정희, “소설수용시조의 장르 변동 양상과 그 사회적 맥락”, 장르교섭과 고전시가, 월인, 1999.

화'라는 극적 구조에 관심을 가지긴 했으나 이 역시 장르적 성격보다는 '희비극성'에 논의의 초점을 맞추었다.⁹⁾ 그런 점에서 이들 연구는 이 글의 문제의식과는 다른 지점에 있다고 할 수 있다.

이 글에서 사설시조와 중국의 명대 악부민가를 비교·검토하고자 하는 것은 말하기방식의 변화에 따른 담론의 변화와 장르적 성격의 변화가 우리 시가만의 문제가 아니기 때문이다. 다시 말해, 서정적 양식이 우세한 시가에 대화라는 말하기방식이 도입되고, 이로써 극적 성격이 강화되는 것은 이 두 갈래가 공통적으로 보이는 특성이다. 사실 사설시조 작품 분석만을 놓고 보면, 이 둘의 비교가 굳이 필요하지 않을 수 있다. 그런데 이들 노래는 시속에서 성행하고 전해져 온 사회경제적 배경이 매우 흡사할 뿐만 아니라, 그 형식·내용적 측면에서도 그러하여 마치 서로가 구조적 유사성을 지닌다고 할 만큼 친연성을 지니고 있다.¹⁰⁾ 그래서 이들을 비교함으로써 사설시조에 나타난 그러한 변화가 어떤 의미를 지니는지를 좀 더 객관적으로 이해할 수 있을 것이다. 무엇보다 대화체 사설시조에서 두드러지게 보이는 극적 성격의 투입과 그와 관련하여 사설시조의 복합적 기원을 고찰하는 데 명대 악부민가만큼 적절한 사례가 다시없다는 점도 이러한 비교 연구를 시작하게 된 계기로 작용하였다.

2. 대화의 양상과 극적 요소의 투입

2.1. 화자의 유형과 대화의 양상

사설시조 작품 안에 '다성적 목소리'가 나타난다는 것은 서로 다른 목소

8) 고정희, 『사설시조의 희극적 특징 고찰』, 『한국문학논총』 35집, 2003.12.

9) 박상영, 『사설시조에 드러난 희비극성의 양상과 그 미학적 의미』, 『한국언어문학』 77집, 한국언어학회, 2011.5.

10) 명대 악부민가에 대해서는 즐고(『蔓橫淸類와 明代 樂府民歌 비교 연구』, 서울대 박사학위논문, 2011년 2월.)를 참조할 수 있다. 앞으로 명대 악부민가 작품은 『明清民歌時調集』(上海: 上海古籍出版社, 1987.)에 수록된, 풍몽룡의 『괘지아(卦枝兒)』와 『산가(山歌)』에서 인용한다.

리를 지닌 두 인물(사물)이 텍스트 안에 존재한다는 것이다. 따라서 대부분의 경우, ‘다성성’은 이들 사이의 대화를 통해 실현된다. 그런데 ‘이야기를 이끌어가는 주도적인 목소리(voice)’로 화자(narrator)를 정의한다면¹¹⁾, 화자와 화자의 이야기를 듣는 ‘수신자(receiver)’인 ‘피화자(narratee)’의 관계, 또는 그들이 텍스트에 나타나는 정도에 따라 화자의 유형은 물론, 대화의 양상도 조금씩 달라질 것이다. 이 경우 화자나 피화자가 작품 속의 ‘다른 목소리’, 곧 ‘다른 인물’과 늘 일치하는 것은 아니다.¹²⁾ 그러므로 그 양상을 살피기 위해, 우선 화자의 유형을 생각해 볼 필요가 있다.

다음 세 가지로 나눌 수 있을 것 같다. 첫째, 화자가 작중 인물의 하나로써 다른 인물과 대화를 나누는 경우를 생각할 수 있다. 이때 화자의 말을 듣는 또 다른 작중 인물이 바로 피화자이다. 이런 화자를 ‘1인칭 극화된(dramatic) 화자’라고 한다.

둘째, 다른 두 인물과 구별되는 제 3의 목소리로서의 화자이다. 그는 서로 다른 두 인물들의 대화를 이어줄 뿐이다. 따라서 이때의 화자는 인물들 사이의 대답이나 갈등 상황에서 비껴서 있는 존재이다. 피화자 역시 이들 두 인물과는 다른, 제 3의 존재이다. 그는 문면에 드러나 있지 않다. 따라서 이때의 화자와 피화자는 3인칭 시점 소설의 화자·피화자와 비슷하다. 이때 화자를 ‘3인칭 매개적 화자’라고 한다. 그러나 소설의 화자와 꼭 같지는 않다. 왜냐하면 소설의 화자가 인물의 행동이나 대화를 옮기고 심리 변화를 서술함으로써 사건의 흐름을 만들어 낸다면, ‘3인칭 매개적 화자’는 두 인물 사이의 대화를 드러내고 이로써 둘 사이의 대답과 갈등을 장면처럼 제시하는 데 그칠 뿐이기 때문이다. 다시 말해, 여기에는 서사의 의도가 소

11) 조남현, 『소설원론』, 고려원, 1995, 216쪽.

12) 채트먼에 따르면, 피화자는 화자와 함께 텍스트를 이끌어가는 존재이다. 그는 실제 작가와 화자의 차이를 분명하게 설명하기 위해 ‘내포작가(implied author)’라는 개념을 상정하였다. 마찬가지로 ‘내포독자’는 실제 독자와 피화자 사이에 있는, ‘서사로부터 예상된’ 존재이다. 그래서 ‘작가-내포작가-화자’의 대해 ‘독자-내포독자-피화자’의 구도가 성립한다. 따라서 화자는 단순한 ‘발화자(speaker)’와는 다르며, 마찬가지로 피화자도 ‘청자(listener)’와는 다르다. 청자는 실제 생활에서의 수신자로 독자(reader)에 가까운 존재이다. 이러한 구도를 따라 화자-피화자를 상정하면, 이들과 작중 인물을 서로 뚜렷이 구분할 수 있게 되어서 혼란을 피할 수 있다. (S. Chatman, *Story & Discourse*, Cornell Univ. Press, 1978, pp.148-172.)

설에서처럼 뚜렷하지는 않다.

셋째, 화자가 문면에서 생략된 경우이다. 이때 피화자 역시 문면에서 생략되어 있다. 따라서 갈등 상황은 오로지 인물들의 대화만으로 제시된다. 이를 ‘생략된 화자’라고 할 수 있다. 주로 극 양식의 작품에서 이런 예를 찾아볼 수 있다.

이제 화자의 유형에 따른 대화의 양상을 좀 더 구체적으로 살펴보자.

첫 번째, ‘인칭 극화된 화자’ 유형에서 화자는 작중 인물 가운데 하나가 되어 다른 인물과 대화를 나눈다. 아래 작품에서 시의 화자는 ‘꿈’과 얘기를 나눈다. 실재가 아닌, ‘꿈’이 화자의 말을 듣거나 그와 말을 나누는 상대, 곧 피화자로 상정된 것이다.

꿈은 古鄕 가건마은 나는 어이 못가는고
 꿈아 너는 어느 시이 古鄕 갖다왔누 堂上鶴髮雙親 一向萬康 흐옵시며
 閨裡에 紅顏妻子와 어린 同生과 各宅諸節리 다 泰平던야
 태평키는 泰平터라만 너 아니 온다고 愁心일네
 - 심재완, 『역대시조전서』 341¹³⁾

여기에서 ‘꿈’은 언젠든 고향을 다녀올 수 있는 존재로 그려진다. 그러나 이는 현실에서 불가능한 일이다. ‘꿈’은 사람도 생명도 아닌, 그저 의인화된 관념일 뿐이다. 따라서 “너 아니 온다고 愁心일네”라는 ‘꿈’의 대답은, 고향과 거기 있는 가족들을 그리는 화자의 상상에 지나지 않는다. 자기처럼 고향의 가족들도 자신을 보고 싶어 할 것이라는 ‘자기위안’의 말이다. 화자 자신의 말을 ‘꿈’의 말로 바꾼 것이니, 이는 결국 자문자답의 성격을 띤다.

170 <달을 향해 절하다[拜月]>, 『卦枝兒』 권7, 『感部』
 焚炷香, 等待那瑤臺月上, 향을 사르고 요대에 달 뜨길 기다려
 對嫦娥深深拜, 訴我的淒涼, 상이를 향해 깊이 절하고 내 쓸쓸함을 아뢰네,

13) 앞으로 사설시조 작품 인용은 모두 『역대시조전서』(심재완, 세종문화사, 1972)를 따른다.

可憐見小書生, 沒箇人相伴。	가련한 서생이 짝이 없노라고.
嫦娥開言道,	상아가 입을 열어 말하길,
讀書人不付量。	“서생이 헤아림이 없구나!
你訴你的淒涼也,	그대는 그대의 쓸쓸함을 하소연하지만
教我的淒涼對誰講。	나의 쓸쓸함은 누구에게 말하겠는가!”

이 작품에서 화자인 ‘서생’은 달에 산다는 ‘상아(嫦娥)’에게 자신에게 짝이 없음을 아뢰며 쓸쓸함을 토로한다. 그러자 ‘상아’는, 자신은 쓸쓸함을 하소연할 데조차 없는데 ‘서생’이 자기 쓸쓸함만 생각한다며 도리어 그에게 편잔을 준다. 그런데 당연한 말이지만, ‘상아’는 가상의 존재이다. 그러므로 상아의 대답이라는 것도 ‘달에 홀로 사는 상아는 나보다 더 쓸쓸할 것’이라는 화자 자신의 상상이 만들어낸 것이 아닐 수 없다. 따라서 ‘상아’의 말은 화자 자신의 말과 다르지 않다.

위에서 예로 든 사설시조와 약부민가에서처럼 겉으로는 한 작품 안에서 서로 다른 목소리가 나타난다 하더라도, 그것이 결국에는 화자 자신의 단일한 독백의 목소리에 환원될 때, 이러한 대화는 수사적 장치의 하나인 셈이다. 흔히 1인칭 화자가 ‘꿈’이나 ‘마음’, ‘기러기’나 ‘꽃’과 비인격적인 존재로 상정된 피화자에게 말을 건네는 작품에서, 이들 피화자는 화자의 소망을 대리하거나 관념을 매개하는 구실로 쓰일 뿐이다.

그러므로 ‘1인칭 극화된 화자’ 유형에 속하는 작품들은 다시, ‘피화자’가 ‘화자’로 되돌릴 수 있는 경우와 그렇게 되지 않는 경우로 나누어야 한다. 이 경우, 후자야말로 진정한 의미에서 ‘대화’가 성립할 가능성이 있다. 화자의 언어로 되돌릴 수 없는 타인의 언어가 끼어들면서 비로소 세계가 결코 단일하지 않음이 드러난다.

100 <중년을 때리다[打梅香]>, 『괘지아』 권3, 『想部』	
害相害得我伶仃樣,	상사병에 걸려 점점 말라가는데
半夜裏爬起來打梅香,	한밤에 일어나 계집종을 때리네.
梅香, 爲何我瘦你偏壯?	“이년, 왜 나는 말랐는데 넌 튼실하니?”

梅香覆姐姐:	계집종이 대답하길, “언니,
你好不思量。	생각 좀 잘 해보세요,
你自想你的情人也,	언니 혼자 자기 애인 그리워하는 걸
我把誰來想。	내가 누굴 그리워한다고 그러세요.”

이 작품의 여성화자는, 상사병에 걸려 점점 말라가고 있는 자신과는 달리, 그런 자신의 처지를 아는지 모르는지 도리어 튼실하기만 한 계집종이 까닭 없이 미워져선 괜히 트집을 잡고 계집종을 때린다. 하지만 계집종은 주인인 여성화자의 심사를 제대로 읽지 못하고 자신은 누구도 그리워하는 사람이 없다고 대꾸한다. 상사병에 걸린 화자의 마음과 그 심각성을 알 리 없는 계집종의 생각은 전혀 단편이다. 이런 까닭에 여성화자는 자신이 겪는 그리움의 고통을 계집종하고도 나눌 수 없어 더욱 쓸쓸해진다.

窓 밖기 가마솥 막키라는 장사 離別 나는 구멍도 막किन가
 장스의 對答호는 말이 秦始皇 漢武帝는 令行天地호되 威嚴으로 못 막고
 諸葛亮은 經天緯地之才로도 막단말 못 듯고 호물며 西楚霸王의 힘으로도
 能히 못 막았느니 이 구멍 막키란 말이 아마도 하 우수예라
 眞實노 장스의 말 긋틀진디 長離別인가 호노라
 - 『역대시조전서』 2717

위 작품은 기본적으로 물건을 사고파는 일상의 삶을 그리고 있다. 장사치와 아낙이 흥정하는 모습이 대화로 제시되었다. 종장은 여성화자 자신의 탄식이다. 그런데 흥정의 대상이 물건이 아니라는 점이 재미있다. 여성화자는 가마솥 구멍 때우는 장사치를 불러 세우고 이별 구멍을 때울 수도 있느냐 묻는다. 바쁜 사람을 붙들고 화자가 엉뚱한 소리를 하니 장사치가 기분이 좋을 리 없다. 그래서인지 장사치는 별 말도 안 되는 소리를 다 한다는 듯, 화자를 비웃는다. 작중 상황은 님과의 긴 이별에 시름겨운 여성화자의 엉뚱한 물음에서 촉발된 일종의 해프닝 같은 것이지만, 장사치와 화자 사이에는 인식의 간극이 아주 크다는 사실을 알 수 있다. 화자는 이별의 슬픔

속에서, 더구나 자신의 마음을 알아주는 이 없는 가운데 심각한 내적 갈등에 휩싸인다. 이 작품에는 비록 인물들 사이의 대화가 두드러지지만, ‘긴긴 이별의 고통’이라는 화자의 심리에 초점이 맞추어져 있어, 여전히 서정적 단일성을 유지하는 데 어려움이 없다. 더욱이 주목할 것은 작품 속에 행동의 변화는 따로 보이지 않고, 설령 화자와 피화자 사이에 언어적 대립이 심각하게 드러난다 하더라도 그것은 일시적인 것이며, 무엇보다 종장 화자의 언술 속에서 정서적 통합이 이루어진다는 점이다.

두 번째, ‘3인칭 매개적 화자’ 유형에서 화자는 작중 상황에 일정한 거리를 두고 인물들 사이의 대화와 행동, 심리를 묘사한다.

지너며 莫德의 어머니네 莫德이 즈랑 마라
 니 품에 드러서 돌겜 줌 즈다가 니 곶고 코 고오고 오츨 싸고 放氣 뛰니
 츄盟誓 | 치 모진 니 맞기 하 즈즐흐다 어셔 드러이거라 莫德의 어마
 莫德의 어머니년 니다라 發明호야 이로되 우리의 아기솔이 고립症 비아리
 와 잇다감 제 症뵈긔 너나른 雜病은 어려서부터 업느니
 - 『역대시조전서』 2531

이 작품은 ‘막덕의 어머니네’와, ‘막덕’의 남편 같은 남성 인물의 대화로 이루어져 있다. 밑줄 친 부분에 유념하면, 작중 상황을 전하는 화자가 ‘막덕’을 비난하는 남자 쪽이나, 두둔하는 ‘막덕’의 어머니, 그 어느 쪽도 아님을 알 수 있다. 사위일 법한 남성인물이 장모일 듯 한 여성인물을 향해 ‘어미년’이라고 부르진 않을 것이기 때문이다. 이처럼 작중 인물들과 구분되는 화자의 목소리는 희곡의 지문과 비슷한 역할을 한다. ‘막덕’이의 지저분하고 단정치 못한 행동이 과장스럽게 그려지면서 시적 상황은 매우 우스꽝스럽다. 그런데 이처럼 매우 희극적인 상황이긴 하지만, 남성 인물의 목소리와 여성 인물의 목소리는 아주 팽팽한 긴장 속에서 대치한다. 실제로 작중 인물들은 ‘막덕’이에 대한 인식과 태도에서 서로 극단적으로 갈린다. 언어적 대립으로 나타난 인물들 사이의 갈등은 극적 긴장감을 더욱 높인다.

430 <중[和尚]>, 『山歌』 권5, 『雜歌四句』

天上星多月弗多	‘하늘에 별은 많아도 달은 많지 않네’
和尚在門前唱山歌	중이 문 앞에서 <산가>를 부르네.
道人問道師父那了能快活?	길 가던 사람이 “스님은, 어찌 이리 즐거우시냐?” 물었더니
我受子頭髮討家婆	“머리털 자라거든 마누라나 얻어야지요.”

위 작품의 화자는 작중의 인물인 ‘중’과 ‘길 가던 사람[道人]’도 아니다. 그는 그저 인물의 행위와 그들 사이의 대화를 3인칭 관찰자의 시점에서 서술하고 있을 뿐이다. 불도를 닦는 데 마음을 쏟아야 할 중이, ‘수행’보다는 도리어 머털 길러 ‘마누라 얻을 생각’에 골몰한 나머지 한창 흥이 오른 그 한 순간의 모습을 화자는 아주 예리하게, 그러면서도 재미있게 잘 포착했다. 이 작품에 대해 풍몽룡이 “마누라 얻는 것이 꼭 즐거운 일은 아닌데, 이 화상은 아직 문외한이다.”¹⁴⁾라고 재치 있게 평을 하고 있는 데에서도 이를 알 수 있다. 이 작품에서도 알 수 있지만, 화자는 그 둘 사이의 대화를 옮기고 난 뒤에 계속해서 이어지는 행동을 보여주지는 않는다. 가장 인상적인 대화 한 토막을 옮기는 데에서 끝난다. 이런 점에서 ‘3인칭 매개적 화자’를 소설적 화자와 똑같이 볼 수는 없다.

세 번째, ‘생략된 화자’ 유형에 속하는 작품들에선 화자는 표면에 나타나지 않는다. 둘 이상의 작중 인물들이 등장하여 그들의 말과 행위만으로 사건이 전개된다. 따라서 이들 작품은 극적인 성격이 가장 강하다고 할 수 있다. 희곡이 ‘화자(story-teller)가 없는 이야기’임을 생각하면, 이들 작품에서 작중 상황을 이해하는 데 인물들의 행위와 생각이 가장 중요하다.¹⁵⁾

니르랴보자 니르랴보자 니 아니 니르랴 네 남편드려

거죽 거스로 물 갖는 체히고 통으란 나리워 우물 전에 노코 쏘아리 버서

14) 馮夢龍, <중[和尚]>, 『雜歌四句』, 『山歌』 권5 : “討了家婆未必快活。這和尚還是門外漢。”

15) Robert Scholes and Robert Kellogg, *The Nature of Narrative*, New York : Oxford Univ. Press, 1976, p.4.

통조지에 걸고 건넌집 차근 김書房을 눈기야 불너 내여 두 손목 마조 덩석
 쥐고 슈근슈덕 흐다가서 삼빳트로 드리가서 무스 일 흐는지 존삼은 쓰리
 지고 굴근 삼대 쫓만 나마 우츄우츄 흐더라 흐고 니 아니 니르라 네 남편
 드려

저 아희 입이 보다라와 거긱말 마라스라 우리는 마을 지어미라 밥 먹고
 놀기 흐 심심흐여 실삼 킨러 갖더니라

- 『역대시조전서』 2297

이 작품은 남편이 있는 동네의 아낙이, 역시 결혼한 이웃의 젊은 남자와
 불륜을 저질렀다가, 어린아이에게 그 현장을 들켜 추궁을 당하는 상황을
 재미있게 그리고 있다. 특히 그들 남녀가 사랑을 나누던 그 현장을, 아이는
 삼대 끝이 이리저리 흔들리는 모습으로 표현함으로써 독자들의 상상력을
 자극한다. 아이는 아낙의 행위를 비판하며, 그 잘못에 대해서는 조금도 물
 러설 수 없다는 듯이 아낙을 몰아세운다. 이런 까닭에 더욱 처지가 곤란한
 아낙이 엉뚱한 말로 둘러대고는 있지만, 초·중장에서 강한 확신을 갖고
 따지는 아이를 설득시키기에는 그 대답이 참으로 궁색하다. 비록 인물들의
 행동이 자세히 묘사되진 않았지만, 서로 대립하는 인물들 사이의 갈등이
 분명하게 느껴지면서 작품의 극장 긴장감은 한층 더 커졌다.

233 <기녀와 손님의 문답[妓客問答]>, 『쾌지아』 권10, 「雜部」

好哥哥，略住住，吃茶了去，“맘 좋은 오라버니, 잠깐 머물러 차나 마
 시고 가요

不合你來遲了，我又接了別的，늦게 오셔서 때가 맞지 않네요, 다른 손님
 을 맞아야 해요.

是奴家得罪了，多多得罪。 제 잘못이에요, 정말 미안해요”

姐姐，你說那裏話，“누이, 무슨 말씀은,

難道我和你比別的。 설마 내가 누이를 다른 사람에 비하겠어요?

你好好去陪他也， 가서 그 손님을 잘 모셔요,

我另日來看你。 다른 날 다시 와서 누일 보지요.”

이 작품에서 ‘손님’은 자신이 마음에 둔 ‘기녀’를 찾았지만, 하필 그가 다른 손님과 함께 있는 바람에 허탕치고 돌아가야 하는 상황에 놓였다. 그래서 그의 말 속에는 허탈함이 진하게 묻어난다. 한편으로 (아마 서로 약속이 없었던 탓이겠는데) 갑자기 찾아온 ‘손님’을 그냥 돌려보내야 하는 기녀의 미안한 마음도 생생하게 전해진다. 이들 사이에 오가는 대화는 시속의 일상어와 조금도 다를 바 없다. 그래서인지 이 작품이 기원(妓院)이란 공간에서 기녀와 손님이 만나는 그 일상을 매우 사실적으로 그리고 있음을 깨닫게 된다. 이 작품에서 ‘기녀’와 그를 찾은 ‘손님’ 가운데 어느 한 인물을 ‘주도적 목소리’, 곧 화자로 보기는 어렵다. 두 인물의 대화만으로 작중 상황이 제시되어 있다. 따라서 그들의 대화를 전하는 별도의 화자는 문면에 존재하지 않는다. 피화자의 존재 역시 문면에서 감지되지 않는다. 기원에서 기녀와 손님이 만나는 한 장면을 극적으로 포착하여 사실적으로 드러내었다는 점에 이 작품의 극적 묘미가 있다. 대화 외에 행동의 변화는 보이지 않는다.

지금까지 살펴본 대로, 화자의 성격에 따른 대화의 양상에 비추어 사실 시조 각 작품을 분류하면 다음 표와 같다.

① 1인칭 극화된 화자		② 3인칭 매개적 화자	③ 생략된 화자
피화자 → 화자	피화자 ≠ 화자		
121 201 324 341 2617 (5수)	1021 1537 1661 1677 1678 3105 3152 1432 1462 1494 1512 2074 2375 2593 2893 (15수)	45 245 657 765 1021 1086 1494 1521 1891 1873 2349 2531 2547 2553 2657 2660 (16수)	49 54 429 843 844 845 846 847 848 1462 1528 1960 1985 2261 2282 2717 2720 2297 2337 (19수)

2.2. 극적 요소의 투입 (인물, 대화, 대립과 갈등)

대화체 사설시조에는 특징적으로 인물, 대화, 그리고 대립과 갈등이 꼭 나타난다. 다시 말해서 이들 작품은 선명한 캐릭터를 지닌, 서로 다른 인물들 사이에 이루어지는 대화를 통해 대립과 갈등이 쉽게 해소되지 않는 작중 상황을 제시한다. 이때 중요한 것은 인물들의 행동이 아니라 그들의 대화이며, 작중 상황은 거의 정지된 듯한 장면으로서 제시된다는 점이다. 이 경우의 대화는 앞에서 얘기했듯이 ‘대립된 관점으로서의 언어적 다양성’이다.

梨花에 露濕도록 누게 집혀 못 오던고

웃쓰락 뷔혀 잡고 가지 마소 흐느덕 無端이 썰치고 오잠도 어려웨라
져 넘어 헤여 보아스라 네오 기오 다르라

- 『역대시조전서』 2375

이 작품의 남성화자는, 늦게야 자신을 찾아왔다면 원망하는 여성인물을 향해 또 다른 여성의 말(밑줄 친 부분)을 개입시키며 넘과 헤어지는 일이 누구에게나 다 힘든 일임을 설득시키려고 한다. 여기에는 화자를 포함해 세 사람의 말이 뒤섞여 있다. 그들은 자신들의 관점과 처지에 따라 말하면서 극적 긴장을 높이고 있다. 화자의 목소리는 중·종장에 걸쳐 발화를 주도한다. 그런 점에서 정서적 통합의 여지가 아직 남아 있다. 하지만, 초장에 드러난 피화자 여성인물의 발화가 남성인물의 발화에 완전히 포섭된 것이라고 확신하기는 어렵다. 왜냐하면 그 세 사람의 언어는 실제 현실 속에서 발화되는 그들 자신의 언어이며 그들의 캐릭터 또한 현실 맥락 속에서 형성된 것이기 때문이다. 따라서 이들 사이의 갈등과 대립이 쉽게 해소될 것 같지는 않다. 사실 작품 속의 1인칭 화자는 두 여인 사이에 끼여 사랑의 갈등의 유발한 주요한 당사자 가운데 한 사람이다. 이런 점에서 ‘극화된 화자’라고 할 수 있다.

116 <송별(送別)5>, 『패시아』 권4, 『別部』

送情人直送到丹陽路, 단양로까지 님을 전송했네.
 你也哭, 我也哭, 趕脚的也來哭. 님도 울고, 나도 울고, 마바리꾼도 우네.
 趕脚的, 你哭是因何故? “마바리꾼, 당신이 우는 건 무슨 까닭인가요?”
 道是去的不肯去, “말로는 간다고 하고선 가려 하지 않고,
 哭的只管哭。 그저 울기만 하잖아요.
 你兩下裏調情也, 당신 둘이 시시덕거리는 탓에
 我的驢兒受了苦。 우리 나귀가 고생을 하나까요.”

위 악부민가에도 여러 인물이 등장한다. 님을 전송하는 1인칭 여성화자와 남자, 그리고 마바리꾼. 작중 상황은 이별을 코앞에 두고 슬픔의 감정이 극도에 이른 상황이다. 헤어져야 하는 남녀는 눈물을 참을 수 없다. 더구나 나귀를 이용해 님의 짐을 날라야 할 마바리꾼마저 우는, 어찌 보면 독자들을 어리둥절하게 만들기는 하지만, 아무튼 그러기에 이 작품은 매우 극적인 장면을 제시하고 있는 셈이다. 그런데 독자들이 마바리꾼의 눈물이 연인의 이별 때문이 아니라 자기 나귀가 고생하는 것이 가슴 아파서라는 뜻밖의 진실을 마주하게 되면서 작중의 분위기는 전도된다. 『패시아』를 편찬한 풍몽룡은 이 작품에 대한 평어(評語)에서 “‘마바리꾼도 우네’의 뜻은 오묘하다. 말이 우스꽝스럽고 뜻은 풍자적이다. 정인을 보낸다는 작품들 중에서 이 작품이 제일이다.”라고 말하고 있다.¹⁶⁾ 이 작품에서 반전을 통해, 희극적(comic) 상황이 연출되고 있음을 지적한 것이라 할 수 있다.

결국 지금까지 살펴본 것으로부터, 인물과 대화, 대립과 갈등이 두드러진

16) 풍몽룡, <송별(送別)5>, 『別部』, 『패시아』 권4 : “마바리꾼은 나귀 위에서 입고 먹으면서 그에 기대어 목숨을 이어간다. 그래서 나귀를 사랑함이 가장 진실하다. 오늘날의 정인은 ‘내가 저를 사랑하지 않아도 저가 나를 사랑하기’를 먼저 바란다. 내가 저를 사랑해도 또 저가 내 사랑을 몰라줄까봐 염려하며, 힘써 사랑을 쟁취함으로써 사람들의 기쁨을 얻으려 하고, 억지로 사랑하는 듯한 모습을 보여 사람들의 의론을 피하려 하니, 眞情이라고는 열에 두셋도 없다. 이름은 ‘서로 사랑한다’지만, 마바리꾼이 나귀에 대해 갖는 사랑보다는 여전히 못하다.....(趕脚者衣食於驢, 倚之爲命, 故愛驢最眞. 今之情人, 我未愛彼, 先欲彼愛我. 我愛彼, 又恐彼不知我愛, 務爲愛征以博人歡, 強爲愛貌以避人議, 而眞情什無二三矣. 名曰相愛, 猶未若趕脚者之於驢也. 妙哉趕脚的也來! 語詼而意諷. 送情人諸篇. 此爲第一)

대화체 사설시조가 서사적인(narrative) 것이 아닌, 극적인(dramatic) 성격을 뚜렷하게 띠고 있음을 알 수 있다. 왜냐하면, 이런 작품들은 시간의 흐름에 따른 ‘대상의 변화’를 서술하기보다는 인물들 사이의 대화를 통해 극적인 장면을 제시하는 데에 치중하고 있기 때문이다. 그것은 아마도 사설시조나 악부민가가 아주 짧은 형식을 갖고 있기 때문에 ‘압축된 긴장’에 한결 유리하기 때문이 아닐까 생각한다.

여기에서 ‘극적’이라는 말을 좀 더 명확하게 규정할 필요가 있다. ‘극적’이라고 하면, 흔히 연극을 떠올리게 되지만, 사설시조에 대해 ‘극적’이라는 말을 쓸 때는 당장에 연극과 관련지을 수 있다는 뜻은 아니다. 그럴 수도 없지만, 그것이 꼭 바람직하지도 않다.¹⁷⁾ 그보다는 우선 ‘화자의 부재’라는 극의 외적 형식을 떠올릴 수 있다는 점에서 ‘극적’이라고 쓴 것이다.

이에서 더 나아가 수용자의 처지에서 극이 지닌 내적 형식, 곧 ‘긴장(suspense)의 형식’으로 ‘극적인 것’을 이해하는 것이다. 다시 말해, “‘긴장’은 ‘극적인 것’의 필수 요건이다.” 여기서 ‘긴장’이란, “주어진 정보에 의해 그 다음의 정보를 알고 싶어 하는 욕구에 의해 생겨나는 마음의 흥분 상태”이다. 그러나 단순히 걸로 드러난 충격보다는 “사건 전개에 이면에 담겨 있는 내면적인 긴장”이 훨씬 더 중요하다.¹⁸⁾ 그러면, 이 ‘긴장’을 낳는 것은 무엇인가. 바로 ‘행동 또는 대화’에 따라 나오는 ‘갈등’이다. 이때 ‘갈등’이란, “극적인 행동을 수행하는 과정에서 부딪치는 의지의 충돌”을 의미한다. 따라서 “의지를 지닌 인물의 주체성”을 전제해야만 비로소 ‘갈등’이 가능하다.¹⁹⁾ 결국 ‘극적’인 것이란, 인물의 행동(대화)에서 초래되는 인물들 사이의 갈등으로 조성되는 ‘내적 긴장’이라 할 수 있다. 이처럼 사설시조에 나타난 ‘인물’, ‘대화’, ‘대립과 갈등’이란 요소가 텍스트 안에 어떻게 나타나느냐를 자세히 살펴볼 때에야 사설시조가 지닌 극적 성격이 한층 더 명확하게 드러날 것이다.

17) 흔히 연극의 네 요소로 일컫는 ‘희곡’, ‘배우’, ‘무대’, ‘관객’을 사설시조에 적용하는 것은 불가능할 뿐만 아니라, 무의미하다.

18) 여기까지 인용한 내용들은 양승국의 『희곡의 이해』(태학사, 1996, 43~58쪽.)를 참조할 수 있다.

19) 위의 책, 60~66쪽.

3. 장르적 성격 변화와 그 의미

지금까지 대화가 나타난 사설시조를 중심으로 ‘인물’, ‘대화’, ‘대립과 갈등’이라는 세 측면에서 극적 요소의 투입에 관해 살펴보았다. 이제 이를 바탕으로, 사설시조에 극적 요소가 끼어듦으로써 장르적 성격에 어떠한 변화가 생겼는지를 살펴본다. 아울러 그 의미를 분석한다. 그리고 끝으로 사설시조의 장르적 성격 변화의 요인에 대해 간단하게나마 생각해 본다.

3.1. 극적 요소의 투입에 따른 변화

사설시조에 ‘대화’가 나타나면서 극적 성격이 커졌다. 물론 평시조 경우에도 대화의 말하기방식이 없는 것은 아니지만²⁰⁾, 수사적 차원에 머물러 있는 경우가 많고, 설령 ‘피화자 ≠ 화자’인 유형이라 하더라도 ‘언어적 다양성(heteroglossia)’과는 거리가 있다. 다시 말해, 진정한 의미에서의 대화라고 하기는 어려운 점이 있다. 여기서 대화를 단순한 말하기방식의 하나로 보아서는 안 된다. 오히려 앞에서 서술했던 대로, 극적 요소의 하나로서 ‘인물’, ‘갈등’과 밀접하게 이어져 있는 것으로 이해해야 한다. 다시 말해서 ‘대화’ 하나만 가지고 얘기할 것이 아니라, 이들 극적 요소를 모두 종합적으로 살펴야 한다.

사설시조에 극적 요소가 끼어듦에 따라, 사설시조 안에 화자와 구별되는 인물이 등장하고 이들의 언어가 섞여들면서 단일한 목소리는 물론, 단일한 생각은 더 이상 존재하기 어렵게 되었다. 이로써 자아를 감싸고 있던 조화로운 세계는 훨씬 복잡해진다. 이런 가운데 자연스럽게 노랫말이 늘어나고, 그에 따라 언어 형식이 느슨해지는 한편으로 서정 양식에 속하는 사설시조

20) 평시조의 경우 아래 화자 유형에 해당하는 작품은 다음과 같다.

‘1인칭 극화된 화자(피화자 → 화자)’ 유형에 속하는 평시조 작품은 203, 272, 338, 339, 543, 711, 1230, 1486, 1659, 2874, 3016번으로 모두 11수이며, ‘1인칭 극화된 화자(피화자 ≠ 화자)’에 속하는 작품은 637, 647, 651, 657, 764, 1050, 1192, 1360, 1844, 2538, 2853, 1955, 3151, 2719번으로 14수가 있다. ‘3인칭 매개적 화자’ 유형은 542번 1수, ‘생략된 화자’ 유형은 1909번 1수가 있다.

는 시적 압축과 긴장이 이완된다. 다음 작품을 보자.

㉠ 각시님 틀너 늙소 내 품의 안기리 /

① 이 아히눔 패심하니 네 날을 안을소냐 / 각시님 그 말 마소 도쿄만
 닳겨고리 크나큰 고양감끼 뽕뽕 도라가며 제 혼자 다 안거든 내 자니 못
 안을가 / ② 아히눔 패심하니 네 날을 휘울소냐 / 각시님 그 말 마소 도쿄
 만 도사공이 크나큰 대등선을 제 혼자 다 휘우거든 내 자니 못 휘울가 / ③
 이 아히눔 패심하니 네 날을 붓홀소냐 / 각시님 그 말 마소 도쿄만 벼룩 불
 이 니러곳 나게 되면 청계라 관악산을 제 혼자 다 붓거던 내 자니 못 붓홀
 가 / ④ 이 아히눔 패심하니 네 날을 그늘을소냐 / 각시님 그 말 마소 도쿄
 만 빅지당이 관동 팔면을 제 혼자 다 그늘오거든 내 자니 못 그늘을가 /

㉡ 진실로 네 말 꺾들작시면 빅년 동쥬 하리라

- 『역대시조전서』 54

이 작품의 언어 구조는 ‘아이눔’의 발화(㉠)로 시작하여 ‘각시’의 발화(㉡)로 끝나는 식으로 되어 있으며, 전체적으로 대화가 극단적으로 확장되어 있다. ‘아이’의 성적 능력을 의심하는 ‘각시’는 네 번에 걸쳐 ‘아이’에게 질문을 던지고 그의 대답을 들은 끝에 ‘아이’를 받아들인다. 여기에 행동이나 사건의 전개가 보이지는 않지만, 긴 대화를 통해 인물들 사이의 갈등이 잘 드러난다. 문체는 이렇게 길게 노랫말이 늘어나면서 과연 서정시적 압축과 긴장이 남아 있을 것인가 의문이 들 정도라는 데 있다.

184 <꽃과 나비[花蝶]>, 『괘지아』 권8 『詠部』

花道蝶, 你忒煞相欺負, 꽃이 나비에게 말하기를, “너는 정말 잘
 속이는구나!

見嬌紅嫩蕊時, 整日纏奴, 붉고 아름다운 어린 꽃술을 보면 하루 종
 일 치근덕거리다가

熱舞攢, 輕撲撲, 戀着朝朝暮暮. 열렬히 폭 빠져서는 살며시 어루만지며
 아침저녁으로 좋아라하네.

把花心來攢透了，	꽃술을 껴뚫고
將香味盡嘗過	향미도 다 맛보고 나면
你便又飛去鄰家也，	너는 바로 날아 옆집으로 가서는
再不來采我。	다시는 나를 거들떠보지도 않네.”

蝶回花，非是我無情無義，	나비가 꽃에게 말하기를, “그건 내가 정이 없고 의리가 없어서가 아니라네.
只爲你情性兒不耐久，雨妬風欺，	다만 네 성품이 참을성이 없고 비와 바 람이 너를 시기하여
昨夜鮮，今朝淡，明朝落地。	어제 밤엔 싱싱해도 오늘 아침엔 담담하 고, 내일 아침엔 땅에 떨어지기 때문이지.
你的香魂既隨流水去，	네 향은 이미 물을 따라 흘러가 버렸고
我這裏牆外又有好花枝。	내 여기 담장밖엔 또 좋은 꽃가지 있네.
你若守得定往日這點春心也，	네 만약 지난 날 이런 춘심을 지키고만 있 었더라면,
我怎麼不采你？	내 어찌 와서 널 보지 않겠어?

2연으로 된 이 작품은 ‘꽃’과 ‘나비’의 대화로 이루어져 있다. 제1연이 ‘나비’를 비난하는 ‘꽃’의 말이고, 제2연은 ‘꽃’의 말에 변명하는 한편, 도리어 그를 나무라는 ‘나비’의 말이다. ‘꽃’과 ‘나비’는 상대방을 각각 ‘거짓말쟁이’와 ‘춘심을 잃은 변심자’로 몰아세우고 있다. 그들 사이에 놓인 인식의 간격과 대립은 제1연과 제2연으로 갈린, 형식적 대립으로 표면화 된다. 그래서 이들의 대립과 갈등은 좀처럼 해소되기 어렵다. 이는 그 둘의 언어가 어느 한 쪽으로 수렴될 수 없음을 뜻한다. 『쾌지아』에 실린, 전체 300수가 훨씬 넘는 작품들 거의 대부분이 7句짜리 한 연으로 된 것이며, 이처럼 2개 연으로 이루어진 작품은 아주 드물다는 사실을 생각하면 언어적 대립의 결과로 노랫말이 늘어난 것임을 알 수 있다.

둘째, ‘대화’와 같은 극적 요소의 투입으로 재미와 즐거움이 강화된다. 말을 주고받는 것 자체에 즐거움이라는 유희적 성격이 있다. 대화 속에서

인물의 성격과 행동이 재현된다. 특히 화자는 없이 인물들 사이의 행동과 대화로만 작중상황이 제시될 때, 이 같은 ‘극적상황’이 제공하는 긴장감과 흥미는 한층 더 커진다.

나는 진정말이지 습각산 거혹든 범나뵤로 장안 만호를 나려다 보니
 오식이 영롱키로 화기단절인가 춘흥을 못익여 나려를 왔다가 회로에 이
 몸이 앓츄 실수되야 인왕산 蝶緣에 나 걸넛고나 일라 노와라
 못 늦켓구나 열발가락이 띄여서도 나 못 늦켓네
 - 『역대시조전서』 429

이 작품은 봄바람을 따라 서울 구경을 나왔던 범나뵤가 거미줄에 발이 걸려 거미와 실랑이를 벌이고 있는, 어찌 보면 매우 심각한 상황을 그리고 있다. 이들 사이의 갈등이 결코 가벼운 것이 아니다. 그런데 장면 자체가 희극적으로 처리되면서 도리어 웃음을 불러일으킨다. 여기에는 인물들의 감정이나 내면의식보다는 상황 자체의 극적 성격이 더 두드러지면서 흥미가 일어나고 이로써 서정성은 그만큼 약해졌다. 연인이나 부부가 서로를 ‘꽃’이나 ‘나비’니 부르면서 장난을 치기도 하는데²¹⁾, 이와 비슷하게 ‘나비와 거미’로 남녀의 애정 갈등을 빚대고 있으니 이 역시 일부러 극적 재미를 추구한 것이라 할 수 있다. 이는 위 악부민가 작품의 ‘꽃’과 ‘나비’의 대화에서도 확인할 수 있다.

셋째, ‘대화’를 통해 사설시조 속에 언어적 대립이 겉으로 드러나는 바, 그 같은 대립은 결국 사회적 담론의 대립을 의미한다. 다음 작품을 보자.

저 건너 月岩바회 우회 밤둥마치 부형이 울면
 넷스름 이르기를 남의 시앗되여 요괴롭고 사괴롭고 百般巧邪호는 저문
 妾년이 죽는 호디 /
 妾이 對答호디 안희님 호신 말씀이 아마도 망년저의 나눈 일즉 듯즈오
 니 家翁을 薄待호고 妾시움 심히 호는 늙근 안희님이 죽는다 호테 (2547)

21) 劉瑞明 註解, 『馮夢龍 民歌集三種註解』, 北京: 中華書局, 2005. 前掲書, 375頁.

위 작품 속 인물인 ‘妾’과 ‘안희·’는 밤에 우는 부영이 소리를 놓고 서로를 욕하고 저주한다. 상대가 죽었으면 하고 바랄만큼, 상대에 대한 원한이 깊다. 둘 사이의 갈등이 대단히 심각함을 알 수 있다. 당연히 이들의 적대 관계는 텍스트 외적인 데에서 기인한 것이다.

“남의 시앗되어 요괴롭고 사괴롭고 百般巧邪호는 저문 妾년”이라는 말과 “家翁을 薄待호고 妾시움 심히 호는 늙근 안희남”이라는 말은 이른바 처첩갈등에 대한 사회적 편견의 직접적인 반영이다. 사실 그것은 남성중심의 가부장제 사회의 가족 모순에서 비롯된, 사회구조적인 문제이다. 그러나 그것이 쉽게 해소될 수 없다. 이 경우 두 인물 사이의 대화는 이들의 사회적 대립을 보여주는 ‘사회적 관점의 대립’을 의미한다.

이런 작품들에서는 인물들 사이의 대화가 수사적 층위에서 이루어지는 경우는 없다. 이들의 언어는 서로 날카롭게 대립한다. 때로 사회·계급적 갈등이 대화로 표출되기도 한다.

살구꽃 봉실봉실 핀 밭머리에 이라이라하는 저 農夫야 그 무슨 곡식을
시무랴고 봄 밭을 가오

예주리 천자강이 홀아비콩 눈썹적이팍 녹두 기장 청경차조 새코 찌르기
참깨 들깨 동부 쥐눈이 찰수수를 갈라함나 그 무엇슬 스무랴 하노

그것도 저것도 다 아니오 구곡장진 신곡미등할 때에 제일 농랑에 긴한
봄보리 가오

- 『역대시조전서』 1462

이 작품의 초·중장은 길손인 듯한 인물의 말이다. 그는 밭을 가는 농부에게 무슨 곡식을 심으려 하는지 물어본다. 그러면서 자신이 알고 있는 온갖 종류의 곡식 이름을 길게 늘어놓는다. 그 때에는 농사에 대해 알은 체를 하고 싶은 것이겠지만, 정작 농민들의 먹고사는 문제에서 무엇이 긴요한지는 잘 알지 못한다. 먹을 것이 없어 봄보리를 심어 다음 가을걷이까지 간신히 생계를 이어야 하는 농민의 궁핍한 현실을, 그 먹고사는 문제의 절박함을 경험하지 못했기 때문일 것이다. 또는 알아도 머리로만 알기 때문이다.

이런 점에서 보자면, 종장에서 “그것도 저것도 다 아니요!”라고, 길손의 말을 강하게 부정하는 ‘농부’의 말 속에는 백성들의 삶과 동떨어져 사는 양반 지배계층에 대한 비판의식과 강한 반발심이 깔려있다고 볼 수 있다. 이 작품은 두 인물 사이의 극적 대화를 통해 현실의 사회적 관계를 사실적으로 재현하고 있다. 짧은 텍스트 안에 현실의 문제와 인간관계의 핵심이 고스란히 담겨 있는 것이다.

‘대화’와 관련하여 지금까지 살펴본 것을 간단히 정리하면 다음과 같다. ‘대화’가 수사적 장치로 쓰인 것이 아니라면, 그것은 기본적으로 일상생활의 언어적 재현이다. 한편 타인의 언어를 도입함으로써 나와 다른 세계의 존재를 드러내는 구실을 한다. 그러므로 텍스트 안에서의 인물들 사이의 대화는 텍스트 밖, 현실 세계에서 대립적 관점을 드러내는 언어적 형식이라고 할 수 있다. 이제 사설시조에 극적 요소가 투입함으로써 빛어지는 장르적 성격 변화에 대해 간단히 살펴보자.

신은경과 이노형은 헤르나디의 장르론에 근거 사설시조가 기본적으로 서정 양식에 속한다고 보았다.²²⁾ 그런데 서정 양식의 문제가 아니라, 개별 작품의 성격에 대해서라면 다른 얘기도 가능하다. 다시 말해서, ‘서정적’인 것을 서정 양식만의 고정된, 또는 본질적 속성으로 생각할 필요는 없다는 말이다. 슈타이거(E. Steiger)에 따르면, 서정시 안에서도 ‘서정적’(lyrisch)인 정도에서는 큰 차이를 보일 수 있다.²³⁾

지금까지 살펴본 대로, 사설시조에 투입한 극적 요소로서의 ‘대화’가 그 장르적 성격을 변화시킬 가능성에 대해 살펴보았다. 그 가능성은 ‘대화’의 담론방식과 서정성의 관계에서 찾아볼 수 있을 것이다.

화자의 유형에 따른 서로 다른 세 가지 대화의 양상에서, 서정성의 강도는 조금씩 달랐다. ‘인칭 극화된 화자’의 유형에서 대화가 그저 수사적 장치의 하나인 경우, 다시 말해, 피화자의 말을 화자 자신의 말로 돌릴 수 있을 때, 화자의 정서적 통합은 전혀 훼손되지 않는다. 따라서 작품 전체에 걸쳐 서정성은 그대로 유지된다. 이 경우 대화는 바흐첸의 ‘대화성’과는 다

22) 신은경, 앞의 글, 185~190쪽; 이노형, 앞의 글, 175쪽.

23) E. Steiger, 이유영·오현일 공역, 『시학의 근본개념』, 삼중당, 1978, 12~14쪽.

른, ‘독백의 대화화’라 할 수 있다.

한편 화자로 되돌릴 수 없는 피화자의 존재는 화자만의 단일한 독백의 세계에 새로운 긴장을 가져오고, 이 때문에 화자와 갈등을 일으킬 여지를 만든다. 따라서 화자만의 단일하고 절대적인 세계를 장담하기가 어렵게 되었다. 그러나 피화자의 말을 1인칭 화자 자신의 말과 등치시킬 수 없는 경우에도, 앞에서 살펴보았던 악부민가 <중년을 때리다>와 사설시조 2717번 작품에서처럼, 1인칭 화자는 여전히 자신만의 감정과 심리 속에서 침잠하는 때가 많다. 왜냐하면 이때의 갈등은 자아와 세계 사이의 화해할 수 없을 만큼 심각한 어떤 것이 아니기 때문이다. 설령 그렇다 하더라도, 그것은 자기 내면으로 파고드는 소용돌이 같은 것이다. 결국 ‘1인칭 극화된 화자’ 유형에 속하는 작품들은 대개 화자와 피화자의 관계에 상관없이, 정서적 균열이나 심각한 대립보다는 ‘서정적 단일성’을 유지하는 작품들이 적지 않다.

한편 ‘3인칭 매개적 화자’나 ‘생략된 화자’ 유형의 작품에서는 대부분의 경우, 화자와 그 다른 인물들은 서로 다른 개성을 지닌 독립된 존재들이었다. 이는 그들의 발화가 어느 하나로 합쳐질 수 없다는 것을 의미하며, 이로써 둘 사이의 대립과 갈등이 쉽게 해소되기 어려움을 암시한다. 이를 정리하면, 대체로 ① → ② → ③ 유형으로 갈수록 서정성 약화의 정도가 심해짐을 알 수 있다. 이는 서정시적 단일한 정서와 내면을 유지하기가 그만큼 어려워졌다는 것이다. 결국 극적 요소(인물, 대화, 대립과 갈등)의 투입이 서정성의 약화를 초래하고 이로써 사설시조의 장르적 성격에 일정한 변화를 가져왔다고 할 수 있다.

3.2. 장르적 성격 변화의 계기

그렇다면, 사설시조의 장르적 성격에 일정한 변화를 초래한 대화의 말하기방식은 과연 어디에서 비롯된 것일까. 고정희는 본래 독백체인 시조가 소설을 수용함으로써 말하기방식의 변동이 일어나고 이로써 ‘장르적 성향’이 달라질 계기를 마련한 것으로 보았다.²⁴⁾ 예를 들면, 소설 <삼국지연의>

의 ‘삼고초려’ 에피소드를 그대로 수용한 아래 작품을 보면 이를 알 수 있다. 여기에서 화자는 시간의 흐름에 따른 인물들의 행동 변화와 이들 사이의 대화를 제시하고 있어서 서사적인 성격이 짙게 드러난다. 서정성은 거의 찾아볼 수 없게 되었다. ‘각설’이라는 말부터가 소설의 관습과 관련 있다.

각설 현덕이 관공 장비 거느리시고

제갈양 보라고 와룡강 거너 와룡산 너머 남양 싸를 다다라서 시문을 두
다리이니 동지 늑와 엿줍는 말이 선성임이 뒤 초당의 줌드려 계시요

동즈야 네 선성임 찌시거던 유관장 습인이 왔쩌라고 엿쥬어라

- 『역대시조전서』 45

그런데 ‘대화’를 포함하여 다성성의 투입에 따른 담론 형식의 변화가 반드시 ‘소설 수용’의 결과라고만 말하기는 어렵다.²⁴⁾ 앞에서 표로 제시했듯이, 대화체 사설시조 작품 가운데 소설 수용과는 무관한 작품이 대부분이며, 심지어 평시조에도 다성성이 드러난 작품이 적지 않게 보이기 때문이다. 무엇보다 대화체 사설시조를 자세히 살펴보면, 인물들이 주고받은 대화 위주로 노랫말이 이루어져 있어서 시간의 흐름이나 행동의 변화와 같은 서사적 요소는 거의 찾아보기 어렵다는 점을 분명히 알 수 있다. 그보다는 마치 시간의 흐름이 정지된 듯한 특정한 상황에서, 인물들의 대화 속에서 그들 사이의 대립과 갈등만이 도드라지게 부각될 뿐이다. 이처럼 ‘장면화’가 극도로 중시되어 시에서 느낄 수 있는 서정성은 매우 제한되어 있지만, 그렇다고 이를 소설과 연결 짓기는 어렵다. 그 분위기가 사뭇 다르기 때문이다.

따라서 사설시조에 ‘대화’가 들어오게 된 현상을 좀 더 다각적으로 살펴볼 필요가 있다. 사실, 사설시조에 끼어 든, 다른 장르에 속하는 텍스트의

24) 고정희, 『소설수용시조의 장르 변동 양상과 그 사회적 맥락』, 『장르교섭과 고전시가』, 월인, 1999, 282쪽.

25) 위의 글, 345쪽. 고정희는 “...18세기 사대부의 소설 수용시조에서부터 다성성의 투입 현상이 나타나기 시작”했다고 본다.

예로는 소설에만 국한되진 않는다. 판소리의 영향으로 볼 수 있는 사설시조 작품도 있고²⁶⁾, 한시의 영향을 받은 것으로 보이는 작품도 있다. 이를 테면, 『역대시조전서』 145, 765번 작품은 노랫말이 판소리 사설과 관련이 있다. 다음 대화체 사설시조는 소설이 아닌, 한시 수용과 관련된 작품도 있다.²⁷⁾ 이 작품에는 賈島(唐, 779-843)의 <尋隱者不遇>가 수용되어 있는데, 해당 한시를 번역해 놓은 것에서 머물렀다는 생각이 들만큼, 종장을 제외한 초·중의 내용 전체가 이 한시에서 온 것이다.

술 아리 童子더러 무르니 니르기를 先生이 藥을 키라 갖너이다
 드만 이 山中 잇건마는 구름이 깃혀 간 곳즐 아지 못게라
 童子야 네 先生 오셔드란 날 왓드라 술와라
 - 『역대시조전서』 548

한편 대화체 사설시조의 출현을 민요 수용과 관련 지어볼 수도 있다. 우선 이들 작품 속에 민요의 노랫말 구조가 종종 드러난다는 점을 떠올리면 좋을 것이다. 예를 들어, <어이려뇨 어이려뇨 식어마님아 어이려뇨>(『청구 영언(진본)』 478)로 시작하는 작품은 ‘AABA’ 형식의 민요 노랫말 구조와 비슷하다. <니르랴보자 니르랴보자 니 아니 니르랴 네 남편더러>(『역대시조전서』 2297)로 시작하는 사설시조는 ‘AABA’ 형식에서 조금 변형된 노랫말 구조를 보인다.²⁸⁾ 그 내용 역시 민간의 정서를 담고 있다.²⁹⁾

다음은 평시조 작품 가운데 하나인데, 그 노랫말은 아이들이 서로 어울

26) 서중문, 『사설시조와 판소리사설의 공통특질』, 『관악어문연구』 1집, 1976.

27) 이 글의 논지와는 사뭇 다르긴 하지만, 어쨌거나 한시가 섞여 든 사설시조 작품들에 대한 연구로는 다음을 들 수 있다. 김중렬, 『사설시조의 형성에 미친 당시의 영향』, 『어문논집』, 민족어문학회, 1977; 조홍욱, 『사설시조와 한시의 관련 양상 연구』, 『어문학논총』 26집, 국민대 어문학연구소, 2007.

28) 김대행은 『한국시의 전통 연구』(개문사, 1983, 43쪽.)에서 어휘 단위의 병렬로 ‘AABA’를 들고 있다.

29) 이를 민중의식이라는 말로 내세우긴 어려울 수 있지만, 적어도 “인간의 자유로운 욕구나 행위를 끊임없이 제약”하던 양반 사대부의 유교적 도덕률이나 양반의 생활과는 상반된다는 점에서 이렇게 말할 수 있을 것이다. (장덕순 외 3인, 구비문학개설, 일조각, 중판, 1995, 107~108쪽.)

려 놀면서 불렀던 동요에서 비롯된 것으로 보인다.

어디 자고 어디 온다 / 平壤 자고 여기 왔니 /
 臨津 大洞江을 뉘 뉘 빅로 건너 온다 /
 船價는 만트라마는 女妓빅로 건너 왔니
 - 『역대시조전서』 1909

여기에서 아이들 한 패가 어떤 동작을 보이며 ‘어디 자고 어디 왔나’라고 물으면, 다른 패가 ‘평양 자고 여기 왔네’라고 대답한다. 이처럼 몸으로 어떤 동작을 수행하면서 서로 묻고 답하는 식으로 놀이가 진행되는데, 이런 점에서 위 작품은 ‘희곡민요’와의 관련성을 생각해 볼 수 있다. ‘희곡민요’란, “어떤 행위를 대화를 통해서 전개하는 것”을 말하는데, ‘언어유희요’로서의 기능을 지닌다.³⁰⁾

이런 점에서 보면, ‘대화’가 나타난 사설시조에 두드러진 재미와 즐거움, 그 희극적 성격을 생각할 때 다음과 같은 가설을 세워볼 수 있지 않을까 싶다. 이를테면, 두 인물 사이의 대립과 갈등이 극심하여 시조가 ‘3장 형식’을 지녔다는 것을 잇을 정도로 언어적 대립이 뚜렷하여, 그저 ‘2장 형식’으로 밖에 보이지 않는 작품들 경우는 기본적으로 민요의 ‘2장 형식’과 비교할 만 하다고 생각한다. 특히 ‘3인칭 매개된 화자’나 ‘생략된 화자’ 유형에 드는 작품들이 그러하다. 앞에서 인용했던 사설시조 <각시님 물너 늙소 내 품의 안기리>(『역대시조전서』 54)로 시작하는 작품처럼 두 인물 사이의 대화가 극단적으로 확장된 경우가 그렇다.

여기에서 우리가 대화체 사설시조를 극과의 관련성 속에서 생각해 볼 여지가 생긴다. 이들 작품에는 화자와 구분되는 ‘인물’이 등장하여 ‘대화’를 통해 ‘갈등’을 만들어 내고³¹⁾ 극적 긴장이 조성된다는 점에서 이 같은 암시를 충분히 받을 수 있다. 당연히 이런 작품들은 서정적이거나 서사적이기 보다는 ‘극적’ 성격이 훨씬 더 강하다.

30) 위의 책, 101쪽.

31) 작중 상황이 ‘희극적이든’, ‘비극적이든’ 상관없이 갈등은 존재한다.

대화체 사설시조에 끼어든 극적 요소를 염두에 두면서 우리 고전극에서 그 가능성을 탐문한다면, 먼저 궁중 나례(儺禮)에서 공연한 소학지희(笑謔之戲)를 떠올리게 된다. 소학지희는 궁중에서 향유되었는데, “時事的인 사건을 허구적으로 재현하여 연기하는 양식”으로 “政治의 得失과 風俗의 美惡이 드러나야 한다는 것”을 그 특징으로 삼았던 공연예술이다.³²⁾ 따라서 그 공연에서는 배우인 우인(優人)의 입을 통해 “항간의 비루하고 세세한 사실들을 늘어놓기도 하고 풍자하는 말”이 쏟아지기도 하였다. 무엇보다 여기에는 노래나 악기 반주가 끼어들기도 하였다.³³⁾ 다시 말하면, 실제 공연 현장에서는 ‘연기[優]’와 ‘노래[唱]’가 동시에 이루어 질 때도 있었다. 따라서 노랫말과 연극의 대사가 서로 섞여들 여지는 충분하였다. 다음 작품을 보자.

나는 진정말이지 숨각산 거혹든 범나뵤로 장안 만호를 나려다 보니
 오식이 영롱키로 화지단절인가 춘홍을 못익여 나려를 앓다가 회로에 이
 몸이 앓춘 실수되야 인왕산 蝶緣에 나 걸넛고나 일라 노와라
 못 늦켓구나 열발가락이 띄어서도 나 못 늦켓네
 - 『역대시조전서』 429

‘범나뵤’와 ‘거미’ 사이의 실랑이를 우스꽝스럽게 노래하고 있는데, 아마도 기방(妓房)에서 남녀가 수작하던 상황을 묘사한 것으로 이해할 만하다. 그런데 이 작품은 봉산탈춤에서 오입쟁이로 자처하는 말뚝이의 대사와 내용이 비슷하다.³⁴⁾

32) 사진실, 『조선시대 서울지역 연극의 공연상황 연구』, 서울대 박사학위논문, 1997년 2월, 70쪽.

33) 『세조실록』, 32권 12장(세조 10년 갑신, 1월 17일조). “비현합에서 나희를 구경(觀儺戲)하였다. 세자가 종친, 재상들과 함께 참가하였다. 優人이 놀이에 담아 항간의 비루하고 세세한 사실들을 늘어놓기도 하고 풍자하는 말도 하였다. 임금의 가까이 듣고 배 50필을 내려 주었다.(御丕顯閣觀儺戲. 世子與宗宰入侍. 優人因戲, 或陳閭閻鄙細之事, 又有規諷之言. 上樂聞之, 賜布五十匹)”

34) 물론 이 노랫말은 평안도 민요인 ‘워음수심가’(이창배 편지, 『한국가창대계』, 흥인문화사, 1976, 850쪽, 27번 작품)에도 나온다. 그래서 이 작품을 곧바로 극문학과 연결 짓기는 어려울지 모른다. 꼭 그래야 한다는 것도 아니다. 하지만 위 ‘워음수심가’ 27번

“나는 본시 외입쟁이로서, 때는 마침 어느 때나 녹음방초 승화시 이때에 장부 흥을 못이겨 장안을 당도하니..... 한 잔 먹고 놀 적에 음률 같이 좋은 것을 사람마다 알았더니. 춘풍화류 청풍루(淸風樓)에 주육(酒肉)이 난만한 데, 일등 명창들과 갖은 풍악 미색들은 아자(亞字)로 별려 놓고.....”³⁵⁾

한편 사설시조의 회극적 성격은 이미 많은 연구자들이 지적하는 바이지만, 유흥공간의 ‘유흥적 놀이’ 속에서든, 고전극과의 관련 속에서든 ‘대화체 사설시조’가 그러한 맥락에서 만들어졌을 가능성은 명대 악부민가 경우와 견주어 볼 때 좀 더 분명해진다. 왜냐하면 명대 악부민가 노랫말 속에는 당대 성행하던 연극의 대사들이 끼어든 흔적이 명확하게 남아 있기 때문에 이와 구조적 유사성을 보이는 사설시조에 대해서도 암시하는 바가 적지 않기 때문이다.

예를 들어, 『산가(山歌)』라는 악부민가집에 실린 노래들의 기본형식은 ‘사구(四句)’이다. 그런데 이 4구체에 종종 ‘설백구(說白句)’가 끼어들어가 새로운 노랫말로 정착된다. ‘설백구’는 중국 전통극에서 노랫말 부분에 해당하는 ‘창사(唱詞)’를 제외한 나머지 대사를 말한다. 인물들 사이의 대화나 독백이 여기에 해당한다. 다음 작품을 보자.

504 <밭田>, 『산가』 권8, 『私情長歌』

姐兒私房有個丘三角田，	내겐 둔덕 있는 세모꼴 밭이 있는데
自小收拾在身邊。	어려서부터 가까이에서 가꾸어 왔네.
忽朝一日無錢用，	어느 날 문득 쓸돈이 없어지자
將田要典我郎錢。	밭을 넘께 전당잡히고 돈을 얻을까 했네.
[白] 郎道姐兒呀，	님이 말하길, “누이,

작품에는 <나는 진정 말이지...> 사설시조 노랫말에 이어서 “임이 올라 기다려도 종무 소식(終無消息)이로구나. 일모황혼(日暮黃昏)하니 산이 많아서 못 오더니...>란 앞 부분과 큰 관련이 없는 노랫말이 이어져 있어서 주제적 일관성이 결여되어 있고 노랫말의 완성도도 크게 떨어진다는 점을 생각하면, 이 작품이 잡가처럼 변한 ‘통속민요’로서 오히려 전대의 사설시조가 후대에 들어 변형된 것으로 이해해도 좋을 것 같다.

35) 김일출, 『조선민속탈놀이연구』, 과학원출판사, 1958, 215쪽. 사진실, 앞의 책, 145쪽에서 재인용.

我有個錢，典你個田，	난 돈이 있으니 네 밭을 전당 잡을까 하네.
要還我四址明白，囉裏連牽？	사방 경계가 어딘지 분명히 알려줘요, 어디에 이어져있는지
姐道郎呀，	내가 말하길,
我有個田，典你個錢，	“내겐 밭이 있으니 당신 돈에 전당잡히고 싶네.
自然還你四址明白，囉裏連牽。	당연히 사방 경계를 알려드려야지요, 어디에 이어져 있는지,
東址白膀灣，	동쪽으론 허벅지까지
西址大腿邊；	서쪽으론 허벅지까지
南址三叉路口；	남쪽으로 세 갈림길까지
北址肚家門前。	북쪽으로 아랫배 문 앞까지.
又好插個光頭糰，	참쌀을 심어도 좋고
又好種個硬梗鮮。	입쌀을 심어도 좋네.

【歌】 我個郎呀，你要日裏拔秧夜裏蒔，“님아, 낮에 모종을 뽑고 밤에 심어요, 憑你荒年沒荒子奴個丘田。 아무리 심한 흥년이 와도 내 밭엔 흥년 들지 않아요.

이 작품은 풍몽룡이 편찬한 악부민가집 『산가』의 권8, 『사정장가(私情長歌)』에 실려 있다. 이를 보면, 길게 이어진 노래가 세 부분으로 나뉜다는 것을 알 수 있다. 우선 처음 4句는 산가(山歌) 본체이고, 중간에 ‘[白]’이라 표시된 부분은 설백구(說白句)이다. 이 부분에 때로는 다른 곡조의 노랫말이 들어가기도 한다. 그리고 ‘[歌]’로 표시된 마지막 2句는 다시 산가체(山歌體)로 되어 있다. 설백 부분의 노랫말은 때로 굉장히 길고 구식(句式)이 자유롭고, 서사적 성격을 띤다. 이 부분에서 밑줄 친 “님이 말하길(郎道)”에서 이 작품의 화자가 이 글에서 분류한 ‘3인칭 매개적 화자’에 해당된다는 것을 알 수 있지만, 사실 이는 희곡의 지문과 같은 역할을 하고 있을 뿐이어서 ‘소설적 화자’와는 무관하다. 이처럼 『산가』 권7의 『사정잡체(私情雜體)』와 권8의 『사정장가』에 실린 작품들 모두가 명대 악부민가에 연극의 대사가 끼어든 예에 해당한다.³⁶⁾

또 하나 참고할 점은, 지금도 중국 천진과 북경에서 ‘시조(時調)’라는 이름으로 연극처럼 진행되는 ‘천진시조(川津時調)’, ‘북경시조(北京時調)’의 존재이다. 이들 ‘시조’는 명청시대에 유행한 악부민가에 기원을 두고 발전했는데, 가창은 물론이고 희곡을 설창(說唱)하거나 연창(演唱)하여 ‘곡예(曲藝)’로 분류되는 예술장르이다. 사실 명대 악부민가는 그 당시에 ‘시조’나 ‘시조속곡(時調俗曲)’이니 하는 말로 불렸다.³⁷⁾ 따라서 천진시조나 북경시조는 명청시기 중국의 ‘시조’가 후대에 변모한 형태이다.³⁸⁾ 명대 악부민가 노랫말에 이미 연극의 설백구가 끼어든 예나 악부민가의 전통을 이은 중국의 ‘시조’가 연극 연행과 직접적인 관련을 맺게 된 사례를 보면, 우리 사설시조 또한 극문학과의 관련성 속에서 그 노랫말이 기원하고 또 발전해 왔을 개연성을 충분히 짐작해 볼 수 있을 것이라 생각한다.

무엇보다 대화체 사설시조에 투입한 극적 요소들, 그 중에서도 특히 ‘대화’는 조선후기에 두드러진 현실에 대한 관심과 밀접한 관련을 맺는다. 먹 고시는 일상의 문제에 들을 돌리게 되면서부터 실생활과 그 질서가 작품 속에 들어오기 시작했다. 아래 작품은 등매를 놓고 값은 흥정을 하다 조건이 맞지 않아 서로 욕설을 내뱉으며 돌아서는 아낙과 장사치를 그리고 있다. 여기에서 대화는 그들 사이에 생긴 팽팽한 긴장감을 생생하면서도 사실적으로 재현하고 있다.

宅들에 즈랏 등미 사소 / 저 장스야

네 등미 도흔냐 스자 / 혼匹 쏜 등미에 半匹 바드라는가 파네 니 좃 자
소 아니 파너 /

眞實로 그러혀여 풀거시면 첫말에 아니 풀라시라

- 『역대시조전서』 847

36) 劉瑞明 註解, 『馮夢龍 民歌集三種註解』(下), 北京: 中華書局, 2005, 502頁.

37) 胡喬木 等, 『中國大百科全書』, 『戲曲曲藝卷』, 中國大百科全書出版社, 1983. “時調小曲, 明清時期盛行的曲種, 源於民間歌曲, 廣泛流布於南北各地, 品種繁多, 或稱時調, 或稱小曲, 或稱清音, 清曲.” 풍물용이 편찬한 명대 악부민가집 또한 『明清民歌時調集』이란 책에서 ‘시조’로 다루어지고 있다.

38) 成曉輝, 『經濟與文化的因果 - 臨清時調與天津時調的興衰比較』, 山東師範大學 碩士學位論文, 2004, 6-25頁.

이처럼 상행위를 소재로 한 작품이 대화체 사설시조에는 적지 않다.³⁹⁾ 이는 상업이 발달한 조선후기 사회를 반영한다고 보아도 좋다. 시정을 중심으로 벌어지는 일상의 삶은, 때로 저속한 것도 사실이다. 아래 작품은 ‘백년을 살자’는 말로 남자의 재산을 다 가로챈 여인과 재물을 미끼로 여인을 속인 사내 사이의 갈등이 도저히 해소되지 못한 현실세계의 문제임을 폭로하고 있다. 노골적인 욕설이 뒤섞인 인물들의 대화에서 이를 확인할 수 있다.

이년아 말 듯가라 구웁고 나마 직즐년아

처음 너을 볼 지 百年을 스즈커닐 네 말로 신청호고 집 팔고 터앗 팔고
머길쇼 지장말에 시암는 마즈 팔아 너를 아니 쥬엇는나 무스 일 뉘 낫바셔
쇼터를 놀나나니 /

저 님아 님도 나를 쇼겏거든 님들 아니 쇼길손아

- 『역대시조전서』 2282

아래 악부민가는 화대로 받은 은자가 실은 별 값이 안 나가는 납덩어리라는 것을 깨달고 목 놓아 우는 포주 여편네나, 혹시나 그의 노여움을 살까 전전공공하며 급히 무릎을 꿇는 남편과 기생의 모습을 그리고 있다. 이로써 기방 언저리에 사는 인간군상의 적나라한 모습과 그들이 놓인 현실을 있는 그대로 보여준다. 그런데 1연의 6-7구에서 드러나듯이, 남을 속이려던 자가 도리어 남에게 속는다는 역설 속에서 드러난 삶의 이면에 놓인 진실을 깨닫게 된다.

272 <포주와 기녀의 문답(鵝妓問答)>, 『쾌지아』 권3, 『想部』

老鵝兒拿銀子在錢鋪上換, 포주가 은자를 갖고 환전소에 가서 바꾸려는데
換錢的說道是一塊鉛, 환전상 말이 납덩이이라,

39) 실제 상행위를 작품에는 여러 종류의 물건들이 거래된다. 나무(843), 게것(844), 황화(荒貨)(845), 연지분(846), 등매(847, 848)를 포함해서 숟가락, 젓가락, 등잔걸이, 조리(箕籬), 구리술, 국자 등 실로 다양한 상품들이 거론된다. 물론 남녀의 성적 결합을 암시하는 물건(‘나무’)이나 대상(‘터위’)을 판다는 경우도 있다.

一斤只值得三分半。	한 근이 세 푼 반밖에 안 된다네.
王八頓下脚，	서방은 마누라 발 아래 머릴 조아리고
媽兒哭皇天。	여편네는 하늘을 향해 목 놓아 우네.
整日裏哄人也，	하루 종일 남을 속였지만，
天哪，誰知人又哄了俺。	에구머니, 남이 우릴 속여먹을지 누가 알았겠나.
小姐姐雙膝兒忙跪下，	아가씨 두 무릎을 급히 꿇고
告娘親息怒，果是我差，	포주에게 화 내지 마시라 비네, ‘정말 내 잘못이에요’
是銅是鐵，權且收留下。	구리고 철이고, 잠시 받아두세요.
雖然不折本，	비록 손해는 안 봤지만，
只是便宜了他。	그저 그가 이득을 좀 본 것 뿐이죠.
再來的低銀也，	다음엔 함량 낮은 은전 받아도
在試金石上打。	시금석에 굽어 확인해볼게요.

이들 작품에서 알 수 있듯이, 사실 먹고사는 문제가 중요한 일상의 삶은 규범이나 체면의식과는 거리가 멀어 때로 비속하기가 이루 말 할 수 없을 정도에 이르기도 한다. 하지만, 바로 그 때문에 현실을 직시하는 시선 속에 는 삶의 진실이 오롯이 담겨 있다. 그래서 더없이 소중한 것이다.

이처럼 관념적인 세계가 아닌, 물질적이고 실제적인 현실에 주목할 때, 인물과 삶, 세계를 모방하고자 하는 직접적 재현 욕구는 그 어느 때보다 높 다고 할 수 있다. ‘대화’는 기본적으로 일상생활의 언어적 재현이다.⁴⁰⁾ 이런 점에서 대화체 사설시조나 명대 약부민가의 작품 세계는 서사의 세계가 아닌, 극의 세계를 보여준다. 여기에는 현실생활을 직접 인용하는 가운데, 고 도의 극작술이 필요하지 않은 장면 조직, 자기체험을 그대로 전달하려는 욕구가 고스란히 드러나 있다.

40) 바흐친은 말하는 사람과 그의 담론이 언어적 예술의 묘사 대상이라고 보았다. (M.M.bakhtin, 전승희 외 역, 『소설 속의 담론』, 『장편소설과 민중언어』, 창작과비평 사, 1988, 150쪽.)

4. 결론

이 글은 대화체 사설시조를 대상으로 그 극적 성격과 의미를 살펴보았다. 이를 위해 이들 작품에서 화자가 피화자와 관계를 맺는 방식이나 문면에 드러나는 정도에 따라 화자의 유형을 나누고 그에 따른 대화의 양상을 세 가지로 살펴보았다. 그러는 가운데 ‘인물’, ‘대화’, ‘대립과 갈등’이라는 요소를 추출하여 대화체 사설시조에 나타난 극적 성격을 분석하였다. 이를 통해 대화체 사설시조에 두드러진 장르적 성격 변화를 서사성이 아닌, 극적 성격의 측면에서 살피고 그 의미를 생각해 보았다. 특히 극적 성격의 강화에 핵심적 요소로 작용한 대화가 사설시조에 끼어들게 된 계기를 다각도로 살펴보았다.

특히 이와 관련하여 지금까지 우리가 살펴본 것을 간단히 정리하면 다음과 같다.

사설시조에 ‘대화’라는 매우 특이한 담론 형식이 끼어든 것은 사설시조에 소설, 판소리, 한시, 민요 등의 여러 인접 장르와의 교섭에서 그 계기를 찾을 수 있다. 특히 대화체 사설시조의 극적 성격을 고려할 때, 국문학과와의 관련성은 특히 유념할 필요가 있다. 사실 다른 장르에 속하는 텍스트가 사설시조에 끼어드는 것 자체가 이미 ‘다성성’의 징후를 보이는 것이 아닐 수 없다.

그러나 이러한 담론 형식의 변화와 그에 따른 장르적 성격 변화 이면에는 무엇보다 물질적인 실제 현실에 대한 관심과 그 결과로서, 현실 그 자체의 텍스트 안으로의 투입을 인식할 필요가 있다. 이런 점에서, 기본적으로 서정 양식에 속하는 시가 안에 나타나는 비서정적인 온갖 요소들은, 결국 언어적 다양성을 강조한 바흐친이 말한 대로 ‘당대현실과의 생생한 접촉’에서 비롯된 것이 아닐 수 없다.⁴¹⁾

어쨌거나 지금까지 살펴본 것에 따르면, 중요한 점은 적어도 대화체 사설시조의 경우, 그 노랫말의 기원이 복합적이라는 것을 의미한다. 이는 사설시조의 기원과 형성에 대해서도 일정한 시사점을 제공한다. 이런 맥락에

41) 위의 책, 21~22쪽.

서 사설시조는 현실과 물질세계에 대한 강렬한 관심 속에서 민요나 판소리, 소설과 고전극 같은 민간의 문학적 전통과 밀접한 관련을 맺어 왔다는 것은 한층 분명하게 말할 수 있을 것이다.

참고문헌

1. 자료

심재완, 『역대시조전서』, 세종문화사, 1972.

馮夢龍, 『괘지아(卦枝兒)』·『산가(山歌)』(『明清民歌時調集』, 上海: 上海古籍出版社, 1987.)

劉瑞明 註解, 『馮夢龍 民歌集三種註解』, 北京: 中華書局, 2005.

2. 단행본

김대행, 『한국시의 전통 연구』, 개문사, 1983.

신은경, 『사설시조의 시학적 연구』, 개문사, 1995.

양승국, 『회곡의 이해』, 태학사, 1996.

이창배 편저, 『한국가창대계』, 흥인문화사, 1976.

장덕순 외 3인, 『구비문학개설』, 일조각, 중판, 1995.

조남현, 『소설원론』, 고려원, 1995.

홍재범, 『스타니슬랍스키 시스템과 한국 극예술의 접점』, 연극과인간, 2006.

E. Steiger, 이유영·오현일 공역, 『시학의 근본개념』, 삼중당, 1978.

M.M.bakhtin, 전승희 외 역, 『장편소설과 민중언어』, 창작과비평사, 1988.

P. Hernadi, 김준오 역, 『장르론』, 문장, 1983.

Robert Scholes and Robert Kellogg, The Nature of Narrative, New York : Oxford Univ. Press, 1976.

S.W.Dawson, 천승걸 역, 『극과 극적 요소(Drama and the Dramatics)』, 서울대학교 출판부, 1981.

S. Chatman, Story & Discourse, Cornell Univ. Press, 1978.

W. E. Rogers, The Three Genres and the Interpretation of Lyric, New Jersey: Princeton Univ. Press, 1983.

3. 논문

사진실, 『조선시대 서울지역 연극의 공연상황 연구』, 서울대 박사학위논문, 1997.

조명덕, 『대화체 시조의 진술구조에 대한 연구』, 고려대 석사학위논문, 1990.

조세형, 『가사 장르의 담론 특성 연구』, 서울대 박사학위논문, 1998.

조성진, 『蔓橫清類와 明代 樂府民歌 비교 연구』, 서울대 박사학위논문, 2011.

조성진, 『시조의 담론 구성방식 연구』, 서울대 석사학위논문, 2001.

고정희, “소설수용시조의 장르 변동 양상과 그 사회적 맥락”, 『장르교섭과 고전시가』, 월인, 1999.

고정희, 『사설시조의 희극적 특징 고찰』, 『한국문학논총』 35집, 2003, 79~106면.

김대행, 『화자·청자·연행·구조』, 『시가시학연구』, 이화여대출판부, 1991.

김중렬, 『사설시조의 형성에 미친 당시의 영향』, 『어문논집』, 민족어문학회, 1977, 343~357면.

박상영, 『사설시조에 드러난 희비극성의 양상과 그 미학적 의미』, 『한국언어문학』 77집, 한국언어문학회, 2011, 59~94면.

서종문, 『사설시조와 관소리사설의 공통특질』, 『관악어문연구』 1집, 서울대 국어국문학과, 1976, 181~202면.

이노형, 『장시조의 장르적 성향과 그 한계』, 『관악어문연구』 12집, 서울대 국어국문학과, 1987, 155~178면.

조홍욱, 『사설시조와 한시의 관련 양상 연구』, 『어문학논총』 26집, 국민대 어문학연구소, 2007, 51~72면.

成曉輝, 『經濟與文化的因果 - 臨清時調與天津時調的興衰比較』, 山東師範大學 碩士學位論文, 2004.

對話體辭說時調的戲劇性格及其意義

趙城振

本文의 目的在於，通過對話體辭說時調與明代樂府民歌의 比較，來考察前者의 戲劇性格及其意義。爲此，按照話者의 類型將對話形式分爲三個種類。此時의 對話在不是單純修辭上方式의 情況下，是指社會談論의 對立。

另外，從所謂“人物”、“對話”、“對立和糾紛”三個方面分析了闖入辭說時調裏의 戲劇性格。因此，本文觀察了辭說時調引入對話以後出現의 體裁上의 性格變化是戲劇性의，而不是敘事性의，並思考了這種變化의 意義。對此，對話進入到辭說時調起強化對話體辭說時調의 戲劇性格의 核心要素作用，本文從多方面觀察了對話進入到辭說時調의 契機。

最後，辭說時調中所謂對話這個極爲獨特의 談論形式의 出現，是辭說時調、小說、板索裏、漢詩、民謠等相鄰體裁間彼此交涉의 結果。尤其是在思考對話體辭說時調의 戲劇性格時，應該特別留意它與戲劇文學의 關係。然而，就此來看，這種戲劇性格의 闖入可以說是現實物質의 秩序和社會關係의 原文內在의 闖入。實際現實才是極爲戲劇性의。

關鍵詞：對話體辭說時調，明代樂府民歌，戲劇性格，體裁上의 性格

접수일자: 2014. 3. 31.
심사기간: 2014. 3. 31. ~ 2014. 5. 10.
게재결정: 2014. 5. 10.