

호아형 시조의 성격 변화 연구

최 재 남*

차 례

1. 서론	나. 장시조에서의 명령 및 대답
2. 본론	다. 잡가에서의 부탁 및 대응
1) 호아형 시조의 구조	3) 호아형 시조의 시가사적 성격
2) 호아형 시조의 성격 변화	3. 결론
가. 단시조에서의 명령 및 전언	참고문헌

1. 서론

시조는 3행으로 종결되는 짧은 형식의 노래이지만 일정한 완결의 구조를 보인다. 완결의 구조에서 매우 중요한 것이 제3행인데, 3행의 종결에는 첫 음보의 공식적 표현이 통사구조의 특성과 함께 화자의 태도를 표명하는 장치로 널리 이용된다. 그 중에서 “아회야”¹⁾로 대표되는 공식적 표현은 화자의 발화에 청자

* 경남대학교 국어국문학과 교수.

1) 실제 연행에서 “아회야”, “동자야” 등으로 나타나며, 심재완 편, 『역대시조전서』(세종문화사, 1972)에 의하면 3행의 첫 음보가 “아회야”로 된 것이 150회이며 “동자야”로 된 것이 29회로 확인되는데, 화자의 발화에 청자를 화자 쪽으로 끌어들이는 화법으로 환기적 태도라 명명할 수 있다. 최재남, 「시조 종결의 발화상 황과 화자의 태도」, 『고전문학연구』 제4집(한국고전문학연구회, 1988), 251~253 쪽 참조

를 화자 쪽으로 끌어들이는 환기적 태도를 보이는데, 시조의 연행에서 매우 높은 빈도를 차지하는 것으로 확인되고 오랜 전통을 이은 것이다. 그리고 말하는 이와 듣는 이, 그리고 그 사이에 놓인 담화의 내용이 시대에 따라 조금씩 차이를 보이고 있다. 본고는 고시조의 연행에 드러난 이러한 차이점에 착안하여 이러한 성격이 시대와 연행에 따라 어떻게 변화하는지 밝히는데 그 목적이 있다.

우선 ‘아희야 ~라(하렴).’와 같이 명령하는 어법을 지닌 유형의 시조를 호아곡(呼兒曲)²⁾ 혹은 호아형 시조라 명명할 수 있는데, 이러한 유형의 시조가 단시조, 장시조, 그리고 잡가 등에서 각각 그 성격이 어떻게 변하고 있는지 화자와 청자의 관계 및 담화의 성격과 관련하여 고찰하도록 한다. ‘아희야’라고 부른다는 점에서 비록 바로 앞에 있는 대상을 향해 말하는 것은 아니라고 할지라도 우선 청자를 염두에 두고 있음을 이해할 수 있다. 그리고 ‘아희야’의 다음에 진술되는 담화의 내용이 시조 갈래를 담당하는 담당층의 사회적 태도를 기본적으로 반영하고 있음도 짐작할 수 있다. 실제 시조 갈래의 형성 이전에는 이러한 성격을 지닌 역사적 갈래를 들 수 없다는 점이 바로 ‘아희야’가 시조 갈래의 중요한 특성을 밝히는 것으로 지목할 수 있는 것이다.

시조 형성 이전의 시가사에서 구체적 대상을 부르는 경우를 <한림별곡> 제8장의 “정소년하”에서 볼 수 있다.

唐唐唐 唐楸子 皂莢남고
 紅실로 紅글워 玆요이다
 혀고시라 밀오시라 鄴少年하
 위 내 가논더 늑갈세라
 葉 削玉纖纖 雙手入길혜 削玉纖纖 雙手入길혜
 위 携手同遊 入 景괴엇더흐니잇고

예시한 <한림별곡> 제8장에서 전대절 3행의 셋째 음보에 “정소년하”가 등장한다. 그리고 이전의 역사적 갈래에서는 등장하지 않던 이 환기적 태도 때문에 다음의 “위” 이하의 내용이 달라져버린 것을 알 수 있다. “경괴엇더흐니잇고”로 집약되어야 할 다음의 내용이 “정소년하”를 부름으로써 의미상 연결이

2) 趙存性(1553~1627)의 <호아곡>은 바로 ‘호아곡’이라 명명하고 첫 행의 첫 음보에 “아희야”가 드러나며 4수로 되어 있다.

자연스럽지 못하게 된 것이다. 그리하여 1장에서 7장까지와는 다른 태도가 드러나지 않을 수 없게 된 것이다. 이는 1장에서 7장까지는 “위 ××사 경괴덕더 하니잇고”로 전대절을 요약하여 제시하였는데, 8장에서 “정소년하”를 불러들여 그러한 요약이 불가능하게 되었고 “내 가논디 늑갈세라”로 화자의 추추이나 태도를 드러내는 것으로 바뀌게 되었다. 따라서 “정소년하”의 등장은 시가사에서 매우 큰 변화를 예고하는 것으로 볼 수 있다. 그리고 바로 이러한 경기체가를 담당할 집단이 다음 시기의 시조를 담당할 층으로 연결되는 것이어서 더욱 주목할 수 있는 부분이다. “정소년하”가 바로 ‘아희야’와 같은 것이라고 할 수는 없지만, <한림별곡>에서 “정소년하”의 등장은 시적 주인공의 태도와 관련된 구체적 대상을 작품 내로 포괄하고 있다는 점에서 중요한 특성이라 지적할 수 있고, 나아가 호아곡의 성격 변화에 하나의 출발점을 암시하는 것이라 할 것이다.

따라서 ‘아희야’가 본격적으로 등장하는 시조 갈래를 담당하는 담당층의 물적 기반 및 사회적 성격을 밝혀 이러한 호아형 시조의 성격변화를 가늠할 수 있는 근거로 활용할 수 있을 것이다. 그리고 실제로 ‘아희야’라 부를 수 있는 상황은 지주/전호의 토대를 근간으로 할 때라야만 가능한 것으로 이해할 수 있다. 스스로 일을 하지 않고 남에게 시킬 수 있는 자리에서 이러한 발상법이 가능한 것이고, 명령하고 거기에 따르고 하는 관계에 변화가 오거나 그것이 물적 토대의 변화로 역전이 되는 경우 일방적인 전언이거나 혹은 쌍방적 소통에서 보류로 나타나기도 하고 극단적인 경우 거절로 진술되기도 한다. ‘아희야’로 요약될 수 있는 호아형 시조는 단순히 시조 발화의 한 유형으로서만 의의를 지니는 것이 아니라 시조가 연행되고 또 그러한 갈래를 존속하게 한 담당층의 사회적·경제적·문화적 제관계 및 그 성격의 변화를 내장하고 있는 것이라 파악할 수 있는 것이다. 그러므로 ‘아희야’를 중심으로 한 호아형 시조의 성격 규명은 결국 ‘아희야’의 진술을 중심으로 시조 갈래의 성격 변화를 밝혀볼 수 있다는 가설을 입증하는 것이라 할 것이다.

이러한 점에 주목하여 본고는 ‘아희야’를 부르는 시조의 연행이 각 시대에 따라서 그 시대적 변화를 반영하고 있다는 입장에서 출발하면서, 말하는 이(화자), 듣는 이(청자), 담화의 내용 등을 함께 다루면서 그 성격이 어떻게 변화하

고 있는지 점검하고자 한다.

2. 본론

1) 호아형 시조의 구조

현재 전하고 있는 가곡집 또는 시조집에서 3행의 첫 음보에 ‘아회야’로 등장하는 호아형 시조의 자료가 약 150회 이상이라 했는데, 이를 분석하면 대체로 다음과 같은 세 가지의 기본적 유형으로 나누어 볼 수 있다. ‘아회야’의 발상을 그 담당층의 성격과 관련지어 검토하고자 하기 때문에 이제 세 가지 유형의 작품을 작가가 밝혀진 작품을 중심으로 예시하고 그 성격을 보도록 한다. 각각의 유형에 2수씩의 작품을 들어 성격의 차이를 분명히 하고자 한다.

- A. 田園에 봄이 오니 이몸이 일이 하다
 꽃남근 뉘 음기며 藥맛흔 뉘갈소냐
 아회야 디뵈여 오너라 샷갓 몬져 결으리라(2580, 源國 284)³⁾
 成運(1497~1579)

草堂에 김이 든 즙을 새소리에 놀라 썬니
 梅花雨 긴가지의 夕陽이 거의로다
 아회야 낙더 너여라 고기잡이 저무렀다(2923, 瓶歌 327)
 李華鎮(1626~1696)

- B. 柴扉에 개 좃는다 이 山村의 괴 뉘 오리
 댕넙 푸른디 봄새 울 소릿로다
 아회야 날 推尋오나든 採薇가다 호여라(1767, 介庵集)
 姜翼(1523~?)

재너머 成勸農집의 술낙달말 어제 듯고
 누운쇼 발로 박차 언치노하 지글트고

3) 2580 源國 284는 『역대시조전서』(심재환·편)에 2580번으로 정리된 『가곡원류』 284번 작품을 말하는데, 약호는 『역대시조전서』를 따른다. 이하 같다.

아희야 네 勸農거시나 鄭座首 왔다 ㅎ여라(2532, 松星 46)
鄭澈(1536~1593)

C. 눈꽃꽃 蝶壽紅이요 술퉁퉁 蟻浮白을
거문고 당당 노리ㅎ니 두름이 둥둥 흡을 춘다
兒嬉야 柴門에 기즈즈니 벗오시나 보아라(682, 源六 801)
金煥(정조조)

夕陽 넘은 後에 山氣는 도타마는
黃昏이 갓가오니 物色이 어둡는다
아희야 범 브서은디 나 든니디 마라라(1559, 孤遺 10)
尹善道(1587~1671)

위의 작품들은 일단 다음과 같은 통사 구조로 파악할 수 있다.

- A. 아희야 ~(해)라 ~하리라.
- B. 아희야 ~거든 ~(해)라.
- C. 아희야 ~니 ~(해)라.

A는 일방적인 명령의 구조이다. 명령을 미리 하고 그 이유를 나중에 밝히는 셈이다. 일방적인 명령이기 때문에 청자는 명령을 따르기만 하면 그만이다. 명령을 내리는 이유를 나중에 밝힌다고 했지만 그 이유는 그 일을 왜 해야 하느냐를 말한다기보다 그 명령을 왜 내렸는가를 밝히는 정도에 머문다. 상하의 관계에서윗사람이 아래 사람을 마음대로 부리는 관계에서 비롯된 담화로 이해할 수 있다.

B는 예상되는 결과나 그러한 상황이 되거든 다음과 같이 하라는 명령의 구조이다. 결과를 미리 예측하거나 가정하면서 그렇게 될 경우 어떻게 하라는 내용이 중심이다. A보다 조금은 부드러운데 전후 상황을 고려한 입장에서 내리는 명령이다. 그러나 상황에 대한 예측은 화자에게 놓여 있기 때문에 '아희야'로 지목되는 청자의 의지나 반응은 수동적일 수 밖에 없다.

C는 이미 이루어진 결과나 상황을 보고 명령을 내리는 구조이다. 이러한 상황이 되었으니 아래와 같이 하라는 내용이 중심이다. 이루어진 결과나 상황에 대하여 '아희야'로 등장하는 청자도 나름대로의 판단을 할 수 있는 입장이 되

였다고 할 수 있다. 명령을 받는 청자의 입장에서 어느 정도 수궁할 수도 있고 상황판단을 할 수 있게 되었다.

이 세 유형을 명령의 강도로 보면 $A > B > C$ 의 순이다. 그런데 실제 시조의 연행에서는 A의 형태가 가장 빈도가 높다. 이는 일반적인 명령이 가능했던 사정과 깊은 관련이 있다. 위에 예시한 작품들에서는 '아회야'를 다른 종결의 공식적 표현으로 바꿀 수가 없다. 할 수 있다면 '동자야'와 같이 같은 성격의 것으로 교체할 수는 있을 것이다. '아회야'가 150회 등장한 데 비해 '동자야'가 30여회 등장한 것도 이와 같은 사정을 반영하는 것이라 할 수 있다.

그러나 '아회야'로 종결되기는 하지만 실제로 아회를 부르는 것이라기 보다는 오히려 감탄적인 성격을 지니는 것도 있다. 이런 경우는 정감적 태도⁴⁾를 드러내는 '어즈버'와 같은 공식적 표현으로 바꾸어도 그 담화의 의미가 달라지지 않는다.

仙人橋 나린물이 紫霞洞에 흐르르니
半千年 王業이 물소리 쏜이로다
兒嬉야 古國興亡을 무려 무엇하리오(1583, 源國 217)

鄭道傳(?~1398)

이 경우 '아회'는 특정한 인물을 지칭하는 것이 아니라 화자의 일방적 독백에 관계되는 것이기 때문에 감탄적 성격으로 파악할 수 밖에 없다. 위의 시조는 시조의 형성기인 고려말 조선초에 불리어진 것으로 판단되기 때문에 이로 보면 시조의 형성기에는 아직 이러한 '호아형'이 보편화되어 있지 않았다고 볼 수 있다. 구체적인 작가가 밝혀진 작품의 경우에도 형성기 시조에는 '아회야'를 포함한 공식적 표현의 등장이 흔하지 않다. 이별의 <장육당육가>⁵⁾의 경우에도 비록 한역의 형태로 전하지만 3행의 첫 음보가 전부 유의어이며, 이현보의 <어부단가>에 있어서도 다섯 수 중에서 4수가 유의어이고 다섯 번째 수만 "두어라"로 되어 있어서 이러한 주장을 뒷받침할 수 있다. 15세기 후반에서 16세기에

4) 최재남, 앞의 논문, 250~251쪽 참조

5) 최재남, 「이별의 평산은거와 <장육당육가>」, 『사람의 향촌생활과 시가문학』(국학자료원, 1997), 51쪽

결친 시기에는 시조의 종결에서 이른바 갑탄적 공식구가 보편화되어 있지 않다는 것을 알 수 있는데, '아회야'로 대표되는 호아형 시조의 출현이 그렇게 이른 시기의 현상이 아니라는 사실로 이해할 수 있다. 이것은 또 호아형 시조의 등장 이 사회의 성격 변화와 밀접한 관련을 맺고 있다는 것을 의미하는 것이기도 하다.

2) 호아형 시조의 성격 변화

가. 단시조에서의 명령 및 전언

단시조에서의 호아형은 시조의 형성기에는 아직 보편화되어 있지 않았던 것으로 보인다. 실제 자료에서도 거의 나타나지 않을 뿐만 아니라 산견되는 경우에도 구체적인 인물이나 대상을 지칭하는 것이 아니라 화자의 일방적인 독백으로 되어 있다. 다시 말해 대상을 환기하는 것이 아니라 화자의 내면적 입장을 드러내는 일에만 관심을 보일 따름이다. 이러한 사실은 형성기에는 드러나지 않았던 것인데 후대에 본격적으로 등장한 뒤에 이미 구비적인 방법으로 앞 시기의 작품이 전승되는 과정에 추가로 포함되었다고 볼 수도 있는 것이다. 그러다가 조선시대에 들어서면서 적어도 16세기에 이르러 호아형 시조가 등장하기 시작한다. 앞서 예시한 성운, 강익, 정철 등의 시조가 그러한 예에 해당한다.

단시조에서 '아회야'를 부르는 작품은 많이 있지만 앞에서 예시한 작품 중에서 정철의 작품과 아울러 김창업의 작품이라고 전해지는 한 편을 더 예로 들어 논의를 진행하도록 한다.

재너머 成勸農집의 슬넛닷말 어제 듯고
 누운쇼 발로 박차 언치노하 지졸토고
 아회야 네 勸農겨시나 鄭座首 왔다 호여라(2532, 松星 46)

鄭澈(1536~1593)

거문고 줄 꼬즈노코 흠연이 줌을든제
 柴門 犬吠聲에 반가운 벗 오노고야
 아회야 點心도 호러니와 濁酒 몬져 너여라(140, 瓶歌 345)

金昌業(1658~1721)

여기에서 '아희'가 실제로 심부름하는 아이나 하는 것도 물론 중요한 것이지만 듣고 있는 대상을 향한 화자의 태도가 핵심적인 문제가 된다. 이미 앞에서 호아형 시조의 통사 구조를 검토하면서 크게 세 유형으로 나눌 수 있음을 보았는데, 정철의 시조는 B형인 '아희야 ~거든 ~(해)라.'에 해당하지만 김창엽의 작품은 A형에 포함할 수 있는 '아희야 ~(해)라.'로 파악할 수 있다. 실제 연행은 조금씩 차이가 있다고 해도 그 의미구조에 있어서는 일방적인 명령으로만 되어 있는 경우, 상황을 제기한 다음에 명령을 하는 경우, 결과를 예상하면서 명령을 내리는 경우 등으로 요약할 수 있는 것이다. 이러한 명령의 구조 속에서는 화자의 태도만 드러나고 청자의 반응이나 목소리는 드러나지 않는다. 다만 청자를 설정해 놓고 청자를 담화 속으로 끌어들이고 있다는 점에서 호아형 시조의 답론적 성격을 가능하게 할 뿐이다.

따라서 호아형 단시조의 전반적인 성격은 일단 일방적인 명령형이라 규정할 수 있을 것이다. 이러한 것을 명령 또는 전언이라 할 수 있다. 그런데 여기에서 명령 및 전언은 이미 계층의 차별이 선명한 것이기 때문에 거역을 한다거나 유보적인 태도를 표명할 수 없다. 명령이나 전언의 결과가 화자가 기대했던 방향과 어긋나서는 안되기 때문이다. 결국 화자의 일방적이고 주관적인 태도가 중심을 이루고 이러한 태도를 수행하는 인물로 아희가 등장하는 것이다. 한 계층이 마음대로 명령을 내릴 수 있고 그 상대역인 아희는 그저 그 명령을 좇아야 하는 상황에 처해 있기 때문에 설령 그 목소리가 부드럽다고 해도 부드러우면 부드러울수록 명령의 강도는 오히려 강해진다고 할 수 있다.

그런데 단시조에서 화자와 청자가 묻고 대답하거나 대화를 하는 경우를 볼 수 있어서 호아형 시조의 성격 변화를 가능할 수 있는 중요한 자료에 해당한다.

綠陰芳草 細雨中에 쇼 먹이논 저 兒孩야
비마즌 行客이 못노라 술파논대
저건너 杏花 놀이이 계가무러 보쇼셔(647, 樂서 383)

아희야 네 어피사도 너말습이요 강변사오
강변서 무엇호노 고기잡아 심익호오
네성의 쯤두 도쿠나 나도 합피 ×××(1844, 남태 86)

보통 3행의 처음보에 드러나는 '아회야'의 위치가 첫 행으로 옮겨가면서 호아형 시조의 성격에 큰 변화가 나타난 것으로 볼 수 있다. 이제 일방적인 명령이나 전언으로는 쉽게 해결될 수 없는 담론적 상황에서 구체적인 청자인 아회가 등장하고 화자와 청자 사이에 묻고 답하는 방식으로 드러난 것이다. 첫째 작품은 그래도 행객의 질문에 대한 호의적인 답변의 방식이라면, 둘째 작품은 한 치도 플러서지 않고 또박또박 따지는 태도를 보인다. 말하는 이와 듣는 이가 어느 한 쪽으로 일방적인 명령이나 전언을 내릴 수 없는 상황을 반영한다. 어떠한 상황에서 대상을 불러 명령을 내리거나 전언을 하는 것이 아니라 처음부터 대상을 불러내어 상황을 펼치는 방법이 이용되고 있는 것이다.

그런데 이 두 작품에 대하여는 시조집에 작가가 밝혀져 있지 않다. 작가가 밝혀져 있지 않다는 것은 작가가 없다는 것을 의미하는 것이 아니라 익명성을 통해서 태도의 변화를 드러내보인 것이라 할 수 있다. 단시조이긴 하지만 시대가 훨씬 후대로 내려오는 것으로 추정되며 시조의 담화에 대화의 방식을 수용했다고도 할 수 있지만, 그보다 일방적인 명령이나 전언에 대해 아회의 입장에서 나름대로의 설명이나 대응을 할 수 있는 사회적 변화가 이루어지고 있다는 것을 반영한다고 할 수 있다. 이러한 사회적 변화가 이루어진 시기는 사회의 변화 못지않게 시조의 연행에도 큰 변화를 가져온 시기라 규정할 수 있다.

나. 장시조에서의 명령 및 대답

장시조에 있어서도 단시조에서와 마찬가지로 명령 및 전언이 두드러지게 나타나고 있다. 이는 장시조에서도 호아형 시조의 기본적인 설격을 그대로 유지하고 있다는 뜻이다.

너집이 보더산중이라 벗이근들[벗이온들] 무어스로 더접홀소
 압니에 후린고기로 키여온 삼주에 속구쳐라
 兒孩야 어서촌려 니여라 벗님더접 홀리라(599, 興比 111)

생미잡아 깃드려듬에 뺑山行 보니고
 白馬씻겨 바느려 뒫東山 松枝에 띠고 손쪼고기 낙가 버들움에 께여 돌
 지질너 촛여두고
 아회야 날 불 손 오서든 긴 여흠노 술와라(1529, 瓶歌 955)

앞의 시조는 A형에 속하는 것이고 뒤의 시조는 B형에 속한다. 이와 같이 단시조에서 두드러지게 드러났던 태도가 장시조에서도 지속적으로 나타나고 있다는 사실은 화자의 태도와 관련하여 장시조를 이해하는데 매우 중요한 시사점을 제공한다고 할 수 있다. 일단은 장시조의 형성이 사회의 성격 변화와 그대로 대응되지 않고 있음을 지적할 수 있다. 호아형 시조가 담당층의 성격과 관련한 화자의 태도를 드러내고 있다고 보았을 때, 단시조에서나 장시조에서나 담당층의 성격 변화가 두드러지지 않다는 점이다. 성급하게 내릴 결론은 아니지만 장시조의 담당층이 단시조의 담당층과 별개가 아니라는 것을 의미한다. 좀더 범위를 좁혀서 말한다면 명령 및 전언을 할 수 있는 입장에 선 화자가 공통적이라는 뜻이다.

그런데 다음과 같은 장시조는 이미 화자와 대상과의 관계가 변화하고 있음을 보여준다. “전할동말동 하여라”라는 공식적 표현으로 불명확한 태도를 반영한다.

암 니나 뒤 니나 중에 소먹기는 아회놈들라
 암 니 고기와 뒤 니 고기를 다몰속 좁아니 다락기에 너허 쥬어든 네 소
 공동치혜 걸쳐다가 주렴
 우리도 밧비 가는 길히오미 傳할동말동 하여라(1873, 靑六 974)

靑天에 썩서 울고 가는 저기러기 너가는 길히로다
 漢陽城內 중간 들니 웨워쳐 불러 이르기를 月黃昏 계워갈제 넘그려 춤아
 못 술너라호고 혼말만 傳하여주렴
 우리도 西洲에 期約을 두고 밧비가 가는 길히미 傳할동말동 하여라(2893, 瓶歌 902)

불확실한 태도를 반영하는 공식적 표현인 ‘×동×동 하여라’를 통해 청자의 태도가 바뀌어졌음을 보이고 있다. 이제 일방적인 화자의 명령만으로는 담론이 형성되지 않는 것이다. 화자의 입장에서 일방적인 명령을 내리지 못하고 “전하여 주렴”이라 하여 부탁을 하는 입장에서 서 있다. 그런데도 청자는 당당하게 나름대로의 이유를 내세워 그러한 부탁을 전할 수 있을지 없을지 모르겠다고 유보적인 자세를 보인다. 딱 부러지게 거절을 하는 것도 아니고 불확실한 태도를 보이면서 말하는 이를 당황하게 만드는 것이다. 첫째 작품의 마지막 부분에

서 청자의 태도는 각기 다른 연행에 따라서 거절의 태도를 보이는 경우도 있다. <靑珍530>에서는 마지막 부분이 “못가져 갈가 흐노라”로 되어 있고, <海-604>에서는 “못언저 갈까 흐읍니”로 되어 있는 등 거절하는 태도를 보이고 있어서 연행에 따라서 청자의 태도가 다르게 나타나는 것을 알 수 있다. 그런데 첫째 작품이 아뢰를 부르는 방식이라면 둘째 작품은 기러기를 부르고 있다는 점에서 약간의 차이가 있다. 기러기를 의인화하여 이러한 불확실한 태도를 사람 사이의 관계가 아닌 것으로 위장하는 방식이라고 볼 수 있다.

그렇다면 확실한 거절도 아니고 유보적이면서 불확실한 태도를 보이는 까닭은 무엇이며 담론에서 어떻게 이해해야 할 것인가. 앞에서 단시조에서 호아형이 대상을 불러 명령을 내릴 수 있는 사회적 관계를 반영하는데서 비롯되었다고 한 바 있는데, 장시조에 이르러서는 사회적 관계에 변화가 생긴 것으로 파악할 수 있다. 사회적 관계의 변화란 일방적으로 명령을 내리기만 하는 집단과 아무런 대항도 없이 그 명령을 좇기만 하는 집단 사이에 이제는 쉽게 명령을 내릴 수 없거나 또 일방적으로 명령을 좇아야 할 이유가 없어져 버렸다는 것이다. 이는 신분제 사회의 동요와 생산에서의 변화라 할 수 있다. 그렇다고 딱 잘라 거절하기에는 아직도 기본적인 사회구조는 그대로 유지되고 있으니 그럴 수도 없는 것이다. 그렇기 때문에 명확한 거절보다도 오히려 부탁하는 사람을 난감하게 하는 ‘×동×동 하여라’의 어정쩡한 자세를 보이고 있는 것이다. 이렇게 되면 이제 일방적인 전언이나 명령으로는 통하지 않고 사정을 밝히고 부탁을 하는 태도를 택할 수 밖에 없다. 화자나 청자의 사연이 점점 길어지게 되는 것도 여기에서 말미암는다.

위의 첫째 작품은 사연이 길어지면서 사실이 확장되어서 다음과 같이 나타나기도 한다.

어되야 췌질 소 모라가는 노랑되궁이 더병머리 아히눔아 게 좀 석거라
말 물러보자
저괴 저 건너 웅덩이 속의 지지닌 밤장마의 고기가 속굴 만이 모얏기로
조리 쫘 다락기에 가득이 담아 집롤 만이 췌려 먹에를 질너 네 쇠 궁둥
이에 언저 죽게 지너는 歷路에 任의 집 傳하여 주렴
우리도 사주팔자 기박하여 나무집 무업 사는고로 食前이면 쇠물을 허고
나지면 農事를 짓고 밤이면 식기를 췌고 正밤中이면 諺文字나 쓰더 보고

한달래 술담배 것들려 數百番 먹는 몸이기로 傳興동말동(1908, 樂高 774)

부탁하는 사연도 길어졌고 쉽게 들어줄 수 없는 사연도 길어졌다. ‘아희놈아’라고 호기있게 불러세우기는 했지만 쉽게 명령을 내릴 형편은 아니기 때문에 부탁하는 사연이 자꾸만 길어지게 된 것이다. ‘아희야 내 잡은 고기 우리집에 갖다 주어라(럼).’라고 간단하게 하면 될 수 있는 내용을 온갖 전후 사정을 다 발설하여 간곡하게 부탁하고 있다. 그럼에도 불구하고 청자는 쉽게 응하지 않고 있다. 화자의 사연에 못지않게 청자의 사연도 복잡하다. 이미 남의 집 머슴살이를 한다고 밝히고 있어서 부탁하는 사람의 말을 들을 수 없음을 암시하면서도 실제로 갖다대는 이유는 식전부터 한밤중까지 할 일이 많아서 부탁을 들어줄 수 있을지 모르겠다는 투다. ‘내가 당신의 머슴도 아니니 전할 수 없소.’라고 간단하게 말하면 될 수 있는 내용을 확장적인 문체로 길게 늘리고 있다. 실제적인 이유는 아희로 드러난 청자가 남의 집 머슴을 사는 까닭에 부탁을 하는 화자의 말을 들어야 할 이유가 없기 때문에 거절하는 것이지만, 표면적으로 내세우는 이유는 바빠서 전할 수 있을지 없을지 모르겠다는 식이다. 이때의 불명확한 태도는 실제로 거절보다 더 교묘한 것이어서 ‘아희야’라고 호기있게 불러세운 화자의 판단을 당황하게 하거나 난처하게 하는 것이다.

단시조에서는 구체적인 화자와 청자가 설정되지 않았던 것에 비하면 장시조에서는 화자와 청자가 구체적으로 적시되어 있다. 부탁을 하는 화자는 구체적인 직업은 없지만 새로 입을 둘 정도의 한량이라 할 수 있고 거기에 대응하는 아희는 머슴을 사는 처지다. 구체적으로 드러난 두 집단 사이에 실제로 명령과 복종의 주종관계가 성립될 수 없다는 것도 이유가 되겠지만, 현실적으로는 어른과 아이 혹은 나이 많은 사람과 어린 사람이라는 사회적 관계는 그대로 유지되고 있다는 점에서, ‘×동×동 하여라’라는 어정쩡한 태도로 내면의 마음을 위장하는 것이라 할 수 있다. 직접적인 상하의 관계나 주종의 관계에서 벗어나는 경우 나이 많은 사람의 부탁도 들어주지 않을 수 있다는 사회적 상황을 반영하는 것이 장시조에 드러난 태도이다.

다. 잡가에서의 부탁 및 대응

장시조에서의 어정쩡한 태도를 그대로 유지하면서 사설에 있어서는 이보다

좀더 확장된 것이 시조 계열의 휘모리잡가에 다음과 같이 진술되고 있는데 화자와 청자 사이의 변화된 관계를 반영하는 것으로 이해할 수 있다. 이는 실제로 부탁하는 쪽과 응대하는 쪽의 사회적 관계를 반영하는 입장보다는 양 집단의 삶의 모습을 형상화하는데 더 초점이 두어진다. 잡가가 전문적인 소리꾼에 의해 유흥공간에서 연행되었다는 점에서 유흥적인 성격을 두드러지게 반영하는 것이기 때문이다. 담론에서 화자와 청자의 태도보다는 화자와 청자의 묘사에 중심이 놓이면서 조선 후기 사회에서 각자가 처한 상황에서 삶의 현실성을 적나라하게 그려내고 있다.

육칠월 호린날 샷갓 쓰고 도롱이 입고 곱땡이 물고 잠땡이 입고 낮 같아
차고 큰 다래 배고 호미 들고 채쪽 들고 수수떡일 썩쳐쳐 머리를 질끈 동이
고 검은 암소 고삐를 툇 제쳐 이라 어디야 길길 소 물아가는 노랑대가리 더
벽머리 아희놈 게 좀 섰거라 말 물어보자

저절때 오뉴월 장마에 저기저 웅땡이 노개지고 수풀져서 고기가 습북 많
이 모였으니 니 증기 중다래끼 자나 굶으나 굶으나 자나 함부로 주엄 주섬
얼른 냉큼 수이 빨리 잡아내어 니 다래끼에 가득이 수북이 많이 놀러담아
짚을 추려 마개하고 양끝 잘못 동여 니 쉬 등에 얹어줄께 지날 역로에 우리
님집 갖다주고 전달하되 마참 때를 맞춰 청파에 호박에 후추생 결들여서 매
움삼삼 달콤하게 지져달라고 전하여 주렴

우리도 사주팔자 기박하여 남의집 머음사는고로 새벽이면 쇠물을 하고
아침이면 먼 산 나무 두세 번 하고 낮이면 농사하고 초저녁이면 새끼를 꼬
고 정밤중이면 국문자나 뜯어보고 한 달에 술담배 곁들여 수백 번 먹는 몸
둥이라 전할지 말지(박상옥창)

구성상 크게 세 부분으로 나눌 수 있기 때문에 시조의 3분단을 보여주는 것으로 이해하여 함께 호아형 시조의 범주에서 다룰 수 있다. 첫째 분단은 아희를 부르는 것이고, 둘째 분단은 잡은 고기를 임의 집에 갖다 주고 요리까지 해 달라고 부탁하는 것이고, 셋째 단락은 아희의 유보적인 대답이다. 앞에서 다룬 장시조와 차이가 있다면 아희에 대한 묘사가 훨씬 구체적으로 드러나고 있고, 부탁하는 내용에서도 그냥 전하기만 하는 것이 아니라 요리까지 함께 당부하는 점이 다르다. 부탁의 내용이 확장된 것으로 이해할 수 있다. 화자와 청자의 관계 및 담론의 성격은 장시조의 그것과 차이가 없다.

이와 같이 그 태도에 있어서는 같은 성격을 보이면서도 표현에 있어서는 같

은 뜻을 되풀이하면서 문체를 확장하고 있어서, 화자와 청자와의 관계 및 반응의 변화보다는 대상에 대한 묘사와 담론의 구체적 실상에 대한 진술이 중심을 이룬다고 할 수 있다. 아희의 행색을 그리는 대목에서 “삿갓쓰고 도롱이 입고 곰뱅이 물고 잠뱅이 입고 낮갈아차고 큰 다래매고 호미들고 채썩들고”에 드러난 바와 같이 “쓰고”, “입고”, “물고”, “차고”, “매고”, “들고”로 열거하고 있을 뿐만 아니라, 전갈의 내용에 있어서는 “숨복 많이”, “주엄 주섬 얼른 냉큼 수이 빨리”, “가득이 수복이 많이”와 같은 중첩적인 표현, “자나 굶으나 굶으나 자나”와 같은 어구의 교차배치 등 표현에 더 큰 비중을 두고 있음을 알 수 있다. 이러한 확장적 문체를 통해 유흥공간에서 흥을 돋울 수 있는 계기로 삼는 것이다.

3) 호아형 시조의 시가사적 성격

아희를 불러 화자의 명령이나 전언을 드러내는 호아형 시조는 시조사에서 전 시기에 걸쳐 두루 나타나고 있다. 그리고 화자 — 담론(지칭) — 청자의 관계가 함께 고려되어야만 그 성격이 분명하게 부각되는 유형의 시조이다. 이는 연행의 현장에서 말하는 이가 있고, 실제적이든 가상적이든 듣는 이가 설정되어 있어서 말하는 이는 듣는 이를 담화로 끌어들여서 명령을 하거나 전언을 하고 있고, 여기에 대하여 듣는 이는 말하는 이의 담론에 대하여 답을 하지 않거나 어떠한 답변을 하면서 반응을 보이는 것이다. 이러한 화자의 명령이나 전언 그리고 아희로 설정된 청자의 반응이 각 시대에 따라 차이가 있으며 그 내용이 각각 다른 사회적 관계를 반영하고 있음을 알 수 있었다.

시적 화자의 일방적인 발화가 아니라 청자를 담론으로 끌어들여서 담화하는 호아형 시조는 현장에서 연행되는 성격을 반영하고 있다는 점에서 시가사에서 특히 주목할 수 있는 담론의 유형이다. 이러한 성격을 지니는 구조는 이미 민요에서 교환창의 방식으로 불리어지던 것이다. 실제 교환창의 민요에서도 두 인물이 등장하여 각각의 입장을 드러낸다기보다는 상대의 인물을 가상적으로 설정하여 서로간의 관계 및 상대에 대한 태도를 표명하는 것이 중심이다. 시조가 이러한 교환창의 민요에 그 연원을 두는 것이라 할 수 있다면⁶⁾, 교환창 민요의 전개와 함께 호아형 시조의 성격 변화를 관련지을 수가 있게 된다.

교관창의 대표적인 예로 모내기노래를 들 수 있는데 다음과 같은 모노래는 두 부류의 주고받기라는 방식을 택하고 있으면서 시가사의 맥락과 연결될 수 있는 가능성을 보이고 있다는 점에서 주목할 수 있다.

갑 이물고저물고 혈어놓고 주인할량 어디갔노
을 장터거데 칩을두고 칩의 집에 놀러갔네

갑' 어떤첩은 유정하여 밤에가고 낮에가고
을' 낮에 가면 놀로가고 밤에가면 잠자로가네⁷⁾

갑의 발화와 을의 담화는 대립적 성격을 지니고 있다. 극단적으로 말하면 서로 다른 계급적 속성을 반영하고 있다고 할 수도 있다. 갑의 담화를 발화하는 화자는 실제 일터에서 땀을 흘리면서 힘든 노역에 참여하고 있다. 바쁜 일철에 해야 할 일이 많이 있는데도, 물관리도 제대로 하지 못하면서 일터에서 자리를 비운 일하지 않는 사람들에 대한 불만과 질타가 동시에 노출된 것이다. 그러나 이러한 불만을 들어줄 대상은 이미 다른 곳에 가고 없거나 혹은 있다고 해도 이미 일하지 않는 사람이기 때문에 못들은 척 할 수 밖에 없을 것이다. 여기에 갑의 질타에 대한 대답을 을의 담화에서 드러내 보이는데 정작 불만의 표적이 된 당사자는 아니고 실제로는 같은 일터에서 일하고 있는 다른 사람이 대변하는 방식을 택하고 있다. 현장에 없는 주인의 행적을 말하면서 주인의 편을 드는 척 하면서 속으로는 일터에서 빠져버리면서까지 엉뚱한 짓을 하고 있는 내용까지 폭로해 버린다. 그러자 갑'에서 다시 공격의 화살을 보낸다. 밤에 가는 것은 이해할 수 있는 일이지만 바쁜 일철에 낮에는 또 무엇하러 갔느냐는 것이다. 일하지 않는 사람에 대한 부정적 시각이 일하지 않고 먹고사는 인물인 첩에 대한 부정적 시각으로 이어진 것이다. 일하지 않는 인물에 대한 질타는 일이란 소중한 것이고 일을 통해 먹을 수 있다고 믿는 건강함에 바탕을 두고 있다. 건강한 일을 하는 사람과 건강한 일의 성과에 기생하는 사람들을 뚜렷하게 갈라 놓는 자신감이 드러난다. 이에 대해 다시 을'에서 확연한 이유를 밝히면서 주인의 비

-
- 6) 최재남, 「일노래의 종류와 그 성격」, 『한국민속과 전통문화』(세종출판사, 1993), 271쪽 참조.
7) 조동일, 『경북민요』(형설출판사, 1977), 25쪽.

리를 완전히 폭로하고 만다. 이유를 해명하는 일 자체가 이미 폭로의 방법인 것이다. 낮에는 일하지 않고 놀기만 하고, 밤에는 가족과 아내와 함께 있지 않고 다른 곳으로 가는 일하지 않고서도 먹고사는 사람들에 대한 번득이는 비판이 나타나고 있다.

이제까지 교환창으로 잘 알려진 모내기노래를 통해 일하는 사람과 일하지 않는 사람의 갈등을 보았는데 이러한 갈등은 실제로 지주/전호의 모순에 근간을 두고 있는 것이다. 그렇다면 이 모내기노래는 지주와 전호와의 관계에서 전호의 입장에서 지주를 성토했다고 할 수 있을 터인데, 성토의 내용은 물론 이러니와 그 방식에 있어서도 일방적인 선언으로 끝나지 않고 질문과 대답의 방식을 취하고 있다는 점에서 흥미를 끌 수 있다고 본다. 만약 이러한 모내기노래가 고려후기라는 구체적인 시기에 형성되었다는 증거가 확보된다면 이러한 교환창의 방식에서 고급 갈래인 시조가 생성되는 과정을 설명할 준거는 된다고 본다. 비록 같은 계급의 자문자답으로 끝나고 말았지만 여기서 일하지 않는 계급을 끌어들이고 있다는 점에서 두 계급 사이에 수용되는 울문양식의 관련을 추론할 수 있는 가능성이 열리는 것이기 때문이다.⁸⁾

3. 결 론

지금까지 호아형 시조의 성격 변화를 단시조, 장시조, 잡가에 걸쳐 살펴보았다. 이상의 논의를 다음과 같이 요약하여 결론으로 삼고자 한다.

‘아희야 ~라(하렴).’ 와 같이 명령하는 어법을 지닌 유형의 시조를 호아형

8) 민요에 기반을 두고 우리의 시가가 발전해왔다는 가설은 전적으로 동의할 수 있지만 구체적인 민요를 대상으로 논의를 진행할 때 설득력을 얻을 수 있을 것이다. 민요가 일에 바탕을 둔 민중의 노래이기는 하지만, 일의 호흡에서 어느 정도 자유로울 수 있는 교환창의 사실에서 상층갈래인 시조의 시적 구성이 이루어질 수 있다는 가설이 증명되자면, 이념향으로서의 민요가 아닌 구체적이고 역사적인 민요에서 그 논의의 출발점을 삼는 것이 온당할 것이기 때문이다. 실제 모내기노래는 18세기 이후에 확인된다는 점에서 모내기노래와 시조의 형성을 연결시키는데 어려움이 있다. 최재남, 「조선후기 민요의 실상과 한시의 민풍 수용」, 『장르 교섭과 고전시가』(월인, 1999) 참조

시조라 명명할 수 있는데, 이러한 시조는 A. '아희야 ~(해)라. ~하리라.', B. '아희야 ~거든 ~(해)라.', C. '아희야 ~니 ~(해)라.' 와 같은 세 가지의 기본적인 구조를 보인다.

단시조에서는 이 세 가지의 기본구조가 중심을 이루면서 화자의 일방적인 명령이나 전언, 상황의 제기를 통한 명령, 결과에 따라 명령을 내리는 경우 등의 담론을 보인다. 그리고 서로가 주고받는 질의응답의 방식을 보이기도 한다.

장시조에서는 단시조의 이러한 기본구조 외에 "전할동말동 하여라"와 같이 확실한 거절도 아니고 유보적이면서 불명확한 태도를 보이는 작품이 다수 등장한다. 이는 사회적 관계의 변화를 반영하는 것이며 명령과 복종의 주종관계가 통하지 않는 상황에서 어른과 아이의 질서를 의면할 수 없는 현실을 반영하고 있는 것으로 볼 수 있다.

잡가에서도 이러한 호아형이 등장하는데 3분단이라는 점에서 함께 다룰 수 있으며 잡가에서는 화자와 청자의 관계보다는 대상이나 담화내용의 묘사나 표현에 더 비중을 두고 있다. 이는 전문적인 소리꾼이 유흥공간에서 연행한다는 장르적 특성을 반영하는 것으로 볼 수 있다.

호아형 시조의 성격 변화는 교관창 민요의 특성과 함께 우리의 시가사에서 주목할 수 있는 담론의 유형이라는 점에서 보다 정밀한 검토가 요구된다.⁹⁾

참고문헌

- 심재완, 『역대시조전서』(세종문화사, 1972)
 정병욱, 『시조문학사전』(신구문화사, 1966)
 정재호, 『한국잡가전집』(계명문화사, 1984)
 고정옥, 『고장시조선주』(정음사, 1949)
 김대행, 『시조유형론』(이대출판부, 1986)

9) 논의의 범위를 시조에 한정하지 않고 시가사 전체를 염두에 둘 때, <구지가>의 거북이나 <원왕생가>를 비롯한 작품에서 달 등과 같이 매개 대상을 끌어들여서 시적 진술을 펼치는 것까지 포함하여 화자와 대상과의 관계 등을 점검하는 작업이 필요할 것으로 보인다.

- 김대행, 「장형시조의 문법과 그 의미」, 『시조학논총』 3·4집(1988)
- 김학성, 「사설시조의 시학적 특성」, 『국어국문학논총』(여강출판사, 1990)
- 정병욱, 『한국고전시가론』(신구문화사, 1977)
- 최동원, 『고시조론』(삼영사, 1980)
- 최재남, 「시조종결의 발화상황과 화자의 태도」, 『고전문학연구』 제4집 (1988)
- 최재남, 「조선후기 민요의 실상과 한시의 민풍수용」, 『장르교섭과 고전시가』(월인, 1999)

<Abstract>

A Study on the Characteristic Transformation of 'Ahiya(호아형)' Sijo

Choi, Jae-Nam

The aim of this article is to make clear the characteristic transformation of 'Ahiya(호아형)' Sijo.

'Ahiya(호아형)' Sijo is to be described three respects. For example, A, "ahiya(아희야) ~ hayora(해라) ~ harira(하리라.)", B, "ahiya(아희야) ~ hagodeun(거든) ~ hayora(해라.)", C, "ahiya(아희야) ~ ini(니) ~ hayora(해라.)" A type is direct order, B type is to order under forecasting, and C type is to order after situation.

In 'Short Sijo(단시조)', the characteristic of 'Ahiya' Sijo is order and report. Speaker order some messages to audience in direct. In this condition, a subjective attitude of speaker is to be manifested.

In 'Long Sijo(장시조)', the characteristic of 'Ahiya' Sijo is order and answer. Speaker order some messages to audience, and audience comment vaguely. In this condition, a objective situation is to be considered.

In 'Chapga(잡가)', the characteristic of 'Ahiya' Sijo is charge and match. Speaker charge some messages to audience, and audience match minutely. In this condition, a subjective attitude of audience is to be manifested.

In this respect, a discourse of 'Ahiya' Sijo is very important to appreciate the relation between speaker and audience.