

歌辭의 텍스트 상호관련성과 '여러 목소리' 現象

李 東 燦*

目 次

- | | |
|------------------------------|-----------------------------|
| I. 들머리 | 1. 先行談話의 模倣的 再現 |
| II. '여러 목소리' 現象에 대한 豫備的 考察 | 2. 先行談話의 引用的 再現 |
| III. 歌辭에 나타난 '여러 목소리' 現象의 樣相 | IV. 歌辭에 나타난 '여러 목소리' 現象의 意味 |
| | V. 마무리 |

I. 들머리

신흥 사대부의 이념과 세계에 대한 태도의 일단을 표방하던 초기 가사가 조선조 후기에 오면 문학 담당층의 확대와 함께 소재의 다양화, 형식의 변화 등 작품경향에 주목할 만한 변화가 일어난다. 그러므로 이 시기의 歌辭文學은 抒情·叙事·敎述로 따로 분리해 낼 수 없는 장르복합체적 양상을 보인다.

이를테면, 歌辭에 漢詩의 한 구절이나 民謠의 일부분이 그대로 들어와 있는가 하면, 小說이나 說話의 한 토막 혹은 줄거리를 요약한 것을 歌辭化하기도 하고, 時調를 수용하여 가사화한 것도 있으며, 중국의 故事라든가 인물의

* 釜山大學校 教育大學院 碩士課程 修了

行蹟 등을 가사라는 형식에 담아 부르기도 하는 등 텍스트의 相互 關聯性은¹⁾ 아주 다양하다. 그 뿐만 아니라 정도에 있어서도 상호 관련성의 흔적이 거의 드러나지 않는 것에서부터, 내용을 담은 틀만 歌辭일 뿐 내용은 다른 장르의 談話 그대로인 것에 이르기까지 매우 다양하다. 그런가 하면 수용한 담화의 양상은 기존질서를 그대로 받아들여 그에 순응하는 歌辭도 있고, 전혀 다른 의미로 굴절하여 수용하는 것도 있다.

이렇듯 가사는 다른 담화를 수용하는 방법이나 정도, 수용하는 담화의 선별 등 제반 사항에 있어 어느 하나로 일관된 방향을 취하여 동질성을 유지하기 보다는 이질적인 요소 자체의 혼류, 다각도의 방향성을 지니고 있다. 이와 같이 조건조 후기가사는 장르의 혼합 또는 텍스트 상호 관련성을 보이게 되는 것이 특징적으로 부각된다.

본고에서는 이같은 텍스트간의 상호 관련성 또는 장르 혼합을 ‘여러 목소리 Polyphonic’ 現象²⁾이라는 관점으로 통합하여 가사의 담화내적 질서를 살피고자 한다. 그 결과 가사의 장르론적 특성의 실마리를 찾을 수 있을 뿐만 아니라 담화내적 질서를 문제삼으로써 조건조 문학담당층이 왜 歌辭라는 특정 장르를 선택하였는지도 아울러 밝힐 수 있을 것이다.

1) 텍스트 相互 關聯性(intertextuality)이란 크리스테바의 용어인데 바흐진이 말하는 대화이론과 크게 다르지 않다. ‘텍스트 相互 關聯性’은 일정한 시대의 모든 텍스트가 동시대 혹은 그 이전 시대의 텍스트와의 관계를 떠나 존재할 수 없다는 것으로 이는 ‘對話的 關係’와도 통한다. 대화적 관계는 모든 텍스트를 화자에 의해 청자에게 보내진 언술로 보는 관점으로 ‘단원 체계’가 아니라 ‘열린 체계’에 의해 가능한 것이다. [崔賢茂, 記號學者 질리아 크리스테바, 金華榮 編譯, 프랑스 現代批評의 理解(民音社, 1984), pp. 265~276 참조].

2) ‘여러 목소리’ 現象은 바흐진의 용어로, 多音聲, 多意聲, 多聲, 多重聲 등 여러가지로 번역·사용되고 있다. 그러나 이 현상은 어떤 담화가 다른 담화를 전제로 하여 생성될 때, 한 담화 안에 둘 또는 둘 이상의 여러 목소리가 혼류하면서 어떤 식으로든 상호관련을 맺는 데서 비롯되므로 ‘여러 목소리’라는 용어가 더 적절하리라 본다. 이하 ‘여러 목소리’ 현상에 관한 논의는 M. Bakhtin의 *Problems of Dostoevsky's Poetics* (김근식 옮김, 정음사, 1988), *Marxism and the Philosophy of Language* (송기한 譯, 흥겨레, 1988), *The Dialogic Imagination* [전승희 외 옮김, 장편소설과 민중언어, 창작과 비평사, 1988]과 T. Todorov의 *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle* [최무현 옮김, 바흐진: 문학사회학과 대화이론(도서출판 까치, 1987)]등을 참고하였음.

II. ‘여러 목소리’ 現象에 대한 豫備的 考察

이른바 ‘여러 목소리’ 현상은 어떤 담화가 다른 담화를 전제로 하여 생성될 때 야기되는 문제로, 한 담화 안에 여러 목소리가 혼류하면서 어떤 식으로든 상호관련을 맺는 데서 비롯된다. 이는 이질성을 띤 여러 목소리들이 혼류됨으로써 발화의 응집성, 집중화, 응축성을 파괴하여 의미의 다분화, 초점의 분산화를 야기하는 것이다.

텍스트 생성의 관점에서 보면, ‘여러 목소리’ 현상은 창작자가 새로운 담화를 만들어 내는 과정에서 다른 담화에 의존하거나 다른 담화를 전제로 하여 그것을 수용함으로써 관계를 맺게 되는 양상이므로 담화생성의 의미 또는 가치의 기반이 둘 이상이라는 결론이 된다. 그러므로 ‘여러 목소리’ 현상은 線의인 독서행위를 가로막는 장애물로 작용한다. 작자의 입장에서 보면 작품이 자신의 개성과 자신의 존재가 投射된 私有物化되는 것을 지지하는 메카니즘이 되고, 수용자의 입장에서는 독서행위시 텍스트로의 몰입에 지장을 주는 방해요소가 되는데³⁾, 이는 메시지 전달과정의 積層性을 의미하기도 한다. 이와 같이 ‘여러 목소리’의 특성은 작가와 작품, 작가와 독자, 작품과 독자 및 작품과 작품의 관계 전반에 걸쳐 있는 현상으로서 ‘作家-作品-讀者’간의 相互對話를 전제함으로써 형성된다.⁴⁾

‘여러 목소리’ 현상은 문학장르라든가 담담층, 가치관, 문학의 이질성이 극대화되는 시기에 주도적인 텍스트로 부각된다. 즉 朝鮮朝 後期에는 앞선 시대의 가치관 및 문화현상에 반발하거나 역행 혹은 대립함으로써 ‘한 목소리 Monophonic’ 現象인 抒情詩가 파괴되거나 지류로 밀려났으며,⁵⁾ 유교 윤리의 사상적 기반에 대한 저항이 싹터 그와 이질적인 새로운 기반이 내·외부에 형성되었다. 그 외 모든 문화적 현상에도 ‘여러 목소리’ 현상이 주도적인 것으로 돌출, 문학전체에 침투함으로써 敍事化 傾向을 유도하였다. 이 시기에 소설이 주도적인 장르로 부각되어 모든 문학현상이 소설의 발달과정에서 영

3) L. Jenny, *The Strategie of Form, French Literary Theory Today*(Cambridge Univ. Press, 1982), p. 44.

4) 권택영, *카니발의 의미*, 후기 구조주의 문학이론(민음사, 1990), pp. 45~59 참조.

5) L. Jenny, 앞의 책, p. 34 참조.

향을 받고 다소간 散文化·小說化의 경향을 띠게 되는 것도⁶⁾ 같은 맥락에서 이해가 가능하다. 이런 경향은 특히 下級の 詩的 장르에서 두드러지며,⁷⁾ 어떤 확고한 기반 위에 서 있는 장르보다 과도기적 형태에 있는 장르가 더 쉽게 그 경향에 휩쓸리게 된다. 이를 볼 때, 우리나라에서 소설이 주도적인 장르로 부각된 조선조 후기에 歌辭가 서사문학적 변모를 많이 보이는 것은 어쩌면 당연한 현상일지도 모른다 하겠다.

본고에서는 '여러 목소리' 현상이 포괄하는 여러 영역 가운데 시간적 선후 관계를⁸⁾ 지닌 둘 혹은 그 이상의 담화가 어떻게 관련을 맺는가 하는 통시적 양상에 논의를 한정하고자 한다. 조선조 후기가사가 그보다 시간적으로 앞선 담화와 관계를 맺음에 있어, 텍스트 생성·해독의 과정에서 그 담화가 어떻게 개입해 들어오는가, 그로 인해 야기된 歌辭의 텍스트적 특성은 무엇인가 등을 검토하고자 하는 것이다.

III. 歌辭에 나타난 '여러 목소리' 現象의 樣相

'여러 목소리' 현상에 기반한 담화는 어떤 의미에서 발화주체의 개성을 담화를 통해 직접적으로 표출하는 형태가 아니라 간접적으로 표현하는 형태를 지닌다. 시간적 선후가 있는 두 담화는 상호관계를 맺음에 있어, 後行談話가 先行談話를 어떤 식으로든 再現하는 형태를 취하게 되는데 재현하는 방법, 재현의 정도 등에 있어 그 양상이 다양하게 나타난다.

再現의 方法은 두 담화의 공존성 여부를 말하는 것으로 두 가지가 있을 수 있다. 첫째는 어떤 징표로든 선행담화가 후행담화 안에 들어와 공존함으로써, 독자 혹은 수용자가 둘 이상의 목소리를 실질적으로 깨달을 수 있는 模倣的 再現이며, 둘째는 다만 독자로 하여금 선행담화의 존재를 상기시키기만 하는 引用的 再現이다. 전자는 두 담화주체의 목소리가 서로 뒤섞여 있는 형태이

6) M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination* [전승희 외 옮김, 장편소설과 민중언어(창작과 비평사, 1988)], pp. 21~23.]

7) M. Bakhtin, 앞의 책, p. 96.

8) 본고에서는 조선조 후기가사보다 시간적으로 앞선 담화를 '先行談話'라 부르고자 한다. 이때 조선조 후기가사는 '後行談話'로 존재하게 될 것이다.

지만 후자는 선행담화 주체의 목소리가 후행담화의 경계 외곽에서 울려 나 올뿐 실질적으로 선행담화는 隱在되고 후행담화만 顯在되어 있다.

再現의 程度는 선행담화가 후행담화에 개입하는 정도이다. 즉 후행담화가 형성되는 데 선행담화가 어느 정도 기여하고 있는가 하는 기여도의 문제이다. 이를 후행담화의 측면에서 보면, 얼마나 선행담화에 의존하고 있는가 하는 의존도의 문제라고도 할 수 있다. 개입의 정도가 크다는 것은 후행담화의 생성이 선행담화에 크게 의존하고 있다는 것을 말하는데, 선행담화에의 의존도가 클수록 창조성은 결여된다. 이 경우 창작의 태도는 소극적인 것이 된다. 이에는 模倣的 再現이 해당된다. 반면 선행담화를 재현한 것이라 할지라도 의존도가 낮고, 자신의 생각·느낌을 효과적으로 표현하기 위하여 선행담화를 이용하는 경우도 있다. 이때는 후행담화 주체의 의도가 강하게 반영되므로 선행담화의 영향력 내지 기여도는 상대적으로 약해지게 마련이다. 이에는 引用的 再現이 해당될 것이다. 그러므로 선행담화에의 의존도와 선행담화의 개입정도는 서로 비례관계에 놓인다. 그러면 이것이 어떤 양상으로 선행담화를 재현하는지 구체적으로 살펴보기로 한다.

1. 先行談話의 模倣的 再現

模倣的 再現은 가사에서 가장 많이 볼 수 있는 것이다. 선행담화는 <春香傳>類 등의 敘事的 談話를 비롯하여 漢詩·時調와 같은 抒情的 談話, 傳說·民譚·故事와 같이 生素材의인 談話 등으로 매우 다양하다. 여기서 선행담화를 모방적으로 재현한다는 것은 후행담화를 읽으면서 이미 이전에 있었던 다른 발화를 연상하게 되는 형태이다.

春香의 舉動보아라
 왼 손 늙히 드러
 대 심어 울하고
 東便에 蓮堂이요
 路傍에 時置菊花요
 山寺柳 긴버들
 狂風에 興을 겨워
 저 사립門 안에
 먼 산만 바라보며

오른 손으로 日光을 가리오고
 저 건너 竹林빈다
 술 심어 亭子라
 西便에 우물이라
 門前에 鶴鳥라
 휘느러진 長松
 우줄우줄 춤을 추니
 삼살이 안져
 꼬리치는 저 집이오니

黃昏에 丁寧히 도라 오소	떨치고 가는 形像
사람의 뺨다귀를	다 녹인다
너는 웨인 거집애관대	나를 種種 속이나라
너는 웨인 거집이관대	大丈夫의 肝腸을 녹이나라
綠陰芳草 勝花時에	해는 어이 더디 가고
梧桐夜月 밝은 달에	밤은 어이 속히 가노
日月無情 덧 업도다	玉髮紅顏이 空老로다
우는 눈물 바다 내면	메조 타고 가련만은
咫尺東方 千里완되	어리 그 못 보노 ⁹⁾

위의 인용작품은 古小說 〈春香傳〉을 패로디한¹⁰⁾ 作者 未詳의 〈小春香歌〉이다. 이 텍스트만을 두고 본다면 춘향이의 자기집 안내와 이도령의 애태움에 대한 분명한 전달 정보가 결여되어 있고, 부분과 부분간에 意味의 凝集力도 약하다. 〈春香傳〉은 18행으로 구성된 가사인 후행담화를 생산해 내는 데 선행담화로 기반하게 된다. 후행담화인 〈小春香歌〉의 創作은 〈春香傳〉이 있음으로 해서 가능했기에 그것에 대한 의존도는 매우 크다고 할 수 있다. 그런데 그 방법에 있어 〈春香傳〉의 한 부분을 그대로 옮겨 온 것이 아니고 ‘春香’이라는 代名詞에 의해 〈春香傳〉의 요소들을 연상하게 하고 있다. 즉 이 작품은 패로디하기는 하지만, 〈春香傳〉의 어느 한 부분을 그대로 옮겨 놓은 것이 아니고, 선행담화인 〈春香傳〉의 유기적 질서를 파괴하고 해체한 후 그 어느 한 성분을 歌辭化하였다. 그래서 독자 앞에 顯在하는 것은 가사뿐이며, 선행담화는 가사 담화의 외곽에서 그 존재만을 상기시키고 있다. 그렇기 때문에 이 〈小春香歌〉는 〈春香傳〉의 한 부분이 아니라 그것의 再現이고 模倣인 것이다.

讀者는 이 텍스트를 읽으면서 〈春香傳〉 작가의 목소리와 〈小春香歌〉 작가의 목소리가 동시에 울리는 것을 느끼게 된다. 독서의 방향이 두 갈래로 양분화되는 것이다. 受容者는 선행담화인 〈春香傳〉의 맥락을 상기함으로써 비로소 후행담화인 〈小春香歌〉의 완전한 독서, 완전한 이해에 도달할 수 있다.

9) 林基中 編, 歷代歌辭文學全集 13(驪江出版社, 1988), pp. 451~452.

10) Parody는 원래 기존의 어떤 작품을 코믹하게 풍자적으로 혹은 희화하여 모방하는 것을 의미하는데, 나중에는 꼭 코믹한 것이 아니라도 다른 사람의 발화를 모방하는 다양한 양식을 기술하는 데까지 사용되었다[金坡五, 詩論(三知院, 1991), p. 181]. 본고에서는 후자의 넓은 의미로 패로디라는 용어를 사용하였다.

〈春香傳〉은 ‘이도령’이라는 남주인공과 ‘춘향’이라는 여주인공이 시련을 거쳐 결합되는 과정을 기본적인 줄거리로 하는데, 가사로 재현된 부분은 춘향이 이도령에게 자기의 집을 가르쳐 주고 여기에 대한 이도령의 戀情부분까지이다. 이러한 서사단위를 가사화함에 있어, 방자나 향단이라는 中間子 없이 집을 가르쳐 주고 “황혼에 정녕히 도라 오소”하며 떨치고 가는 춘향의 모습과, “사람의 뺨다귀를 다 녹인다”는 이도령의 표현 등으로 〈春香傳〉의 특정부분을 차용하여 온다. 이때 후행담화의 作家는 선행담화의 深層意味를 후행담화에 연결시키는 仲介者로서의 역할을 담당하게 되며, 선행담화의 서사구조 및 미시구조를 해체하여 후행담화로 다시 조립하는 조립자로서의 기능도 맡게 된다. 그러나 그의 목소리는 최대한 극소화되어 있다. 〈春香傳〉이라는 기존의 담화를 전제로 하고 있기 때문에 자기가 창조하는 담화에 완전히 몰입하지는 않고 일정한 거리를 유지하면서 담화를 생산해 낸다. 그것은 〈春香傳〉을 패로디한 것이지 〈春香傳〉은 아니기 때문이다. 이와 같이 기존담화와의 對話는 가사를 자족적이고 폐쇄적인 ‘닫힌 체계’로서 머물게 하지 않고 통일성에의 지향 즉 박을 향해 ‘열린 체계’로 만든다.¹¹⁾

화간을	바로잡고	귀운뒤로	나려와서
옥용이	적막하여	천고한을	머금고서
두눈눈물	옥혈익	씨러진니	
춘풍익	일지이화	세우랄	머금은듯
옥진이	이말듯고	우리임군	편향신야
소양견	미양궁익	은익가	쫓쳐지고
봉내손	민간터덕	일월이	기러셔라
천성익	미엿시니	후십이난	만나불가
금화옥초	두가지를	턴주의	포정향고
나슴얼	헛두루쳐	함누향고	드러가니
도소가	나려와서	이말습	엿주온후
인홀불건	향더라 ¹²⁾		

이 작품은 唐의 玄宗과 楊貴妃의 만남, 사랑, 이별을 노래한 白樂天의 長篇敘事詩 〈長恨歌〉를 歌辭化한 것인데, 어느 일정부분을 패로디한 것이 아니

11) M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination* [전승희 외 옮김, 장편소설과 민중언어(창작과 비평사, 1988)], p. 81.

12) 權寧徹, 閨房歌辭各論(螢雪出版社, 1986), pp. 489~495.

라 여기저기에서 뽑아 짜맞추어 나름대로 재질서화를 피하고 있음을 볼 수 있다.

歌辭〈長恨歌〉가 총 288句인데 비해 漢詩〈長恨歌〉는 120句이며 이중 공통되는 곳은 절반 이상을 차지하는 52군데이다. 가사는 한시를 수용하면서 가사적인 체계에 맞추어 진한 공감을 형성할 만한 효과를 지닌 표현들을 중심으로 意味化에 꼭 필요치 않은 부분에 添削을 가하고 있다. 이 경우도 역시 후행담화의 존재를 가능하게 하는 선행담화의 자취를 좇다 보면, 후행담화로의 강한 정서적 몰입은 사실상 파괴되게 마련이다. '여러 목소리' 현상이 공통적으로 가지는 초점의 분산화 경향이 이 작품에서도 드러난다 하겠다.

나논고령 기아실	점필제자손 김남자로
그대와 정혼하여	호사 다마하여
이지경 되었시니	그간정곡 다말하여
여순여히 무궁하나	더강만 고하오니
비천한 이몸이야	심만수 무석죄인
관동하신 그대신생	고문생터 귀공자로
일시익 저리터여	평심을 맞추시니
꼭견슈 고스하고	양육하신 부모은덕
엇지하여 갑으시며	후수를 엇지할고
여보너말 드러보고	샤필터명 호오이다
입었던 죽가남복	가지가지 버셔너여
곽신랑계 썬지면서	만단정희 호남말니
이의복은 그터입고	그터입은 의복을낭
나를버셔 듀암소서	나를버셔 주옵시오 ¹³⁾

위에 인용된 〈김부인열허가〉는 경상도 고령땅 개야실이란 마을에서 金宗直의 後孫 金娘子가 옥에 갇혀 처형당할 위기에 처한 남편을 구하기 위해 남자로 變裝하여 獄卒을 속이고 남편을 脫獄시킨 후 자신이 대신 獄苦를 치르려다 탄로가 났으나, 그 節行을 높이 평가받아 죄를 赦免받게 된다는 내용의 작품이다. 이러한 이야기는 영남지방에 널리 膾炙되어 온 烈女說話이기도 하며, 이와 비슷한 이야기로 「筆苑雜記」에 다음과 같은 說話가 있다.

조관에 성이 오란 자가 장법에 걸렸는데, 형부의 판결로 다음날 처형 당하게 되었다. 이에 그의 아내 허씨가 한 사내종에게 명하여 부인의

13) 權寧徹, 앞의 책, pp. 389~395.

옷을 입히고 모자로 머리를 싸고는 옥리에게 나아가 처형당하기 전에
마지막으로 남편을 한번 보게 해 달라고 애원하자 옥리가 승낙한다.
이에 한 구석진 곳에서 울며 부부가 결별하는 것처럼 하여 수갑을 끊고
옷을 서로 바꿔 입고는 탈옥하였다. 얼마후 옥졸들이 들어와 보니 죄
인이 아니고 그 종인지라 체포하려 하였으나 미치지 못했다. 세종대왕
이 그 종을 의롭게 여겨 죄를 면하게 했다.¹⁴⁾

〈김부인열행가〉와 비교해 보면, 이 이야기에는 사건 발생동기가 확연하게 나타나 있지 않다. 또한 옥에 갇힌 남편을 구하기 위해 사내종에게 부인의 옷을 입히고 모자를 쓰게 한 점에서 차이가 있다. 그러나 처형당할 위기의 남편을 구하고자 變裝하고 獄門에 이르러 獄吏를 속이고 남편(上典)을 脫獄시켰다는 점에서 〈김부인열행가〉와 그 구성이나 소재적 원천에서 일치한다. 특히 이 설화의 말미에 남편(상전)을 탈옥시키고 자신이 대신 獄에 갇혔다가 곧 탈옥사실이 발각되고 眞犯이 아님이 탄로났으나, 나라에서는 그들은 처형하기보다는 義를 높이 평가하여 죄를 赦해 주었다는 점에서 이런 類의 實事나 說話가 〈김부인열행가〉의 선행담화로 작용했을 가능성은 충분하다.

설화란 어떤 집단에 의해 사실인 것으로 믿어지는 이야기로서, 거기에는 그 집단의 가치관, 세계관이 용해되어 있다. 이를 歌辭化했을 경우 口碑傳承되어 오는 담화내용은 하나의 선행담화로서 기능하게 될 것이다. 〈김부인열행가〉역시 어느 것을 직접적으로 모방한 것인지 알 수 없으나 烈女の 節行을 돋보이기 위한 假裝모티프들의 설화가 〈김부인열행가〉생산의 전제가 된 선행담화일 것이다.¹⁵⁾

남자가 여자로 假裝하는 경우 및 여자가 남자로 假裝하는 경우 등의 가장 모티프는 우리의 설화나 고소설에서 흔히 볼 수 있다. 이는 자신의 모습을 그대로 가지고서는 이루고자 하는 일을 달성시킬 수 없었기 때문이었을 것으로 이해되어진다. 남자가 女裝을 하는 경우는 대부분이 그들이 원하는 여자와의 佳緣을 위해서이며, 여자가 男裝을 하는 경우는 危機로부터의 탈출내

14) 國譯 大東野乘 I, 筆苑雜記 卷2(民族文化推進會, 1967), pp. 316~317.

15) 여기서의 논의는 이중 어떤 것이 歌辭의 실제 선행담화인가, 어떤 것이 실질적인 영향을 가장 크게 미친 것인가 그것을 밝히는 것을 주안점으로 하지 않는다. 이 점이 바로 ‘여러 목소리’ 現象에 관한 논의와 比較文學에서의 源泉·影響研究와 다른 점이다. 본고에서는 여러 목소리가 혼류하고 있는 양상 그 자체에 관심을 가지므로 이들 모두 가사의 생산에 전제가 되는 선행담화로 간주한다.

지는 立身揚名을 위한 목적에서이다.¹⁶⁾ <김부인열행가>는 후자에 속하는 것으로, 閨門의 출입마저 금지된 당시의 사회에서 閨中을 박차고 나와 위기에 처한 남편을 구하려는 열정은 사랑이라는 힘의 뒷받침이라기 보다는 오히려 조선조 사회가 얽어놓은 形式倫理나 道德律에 의한 女性들의 執念이 강력히 드러난 것이라고 할 수밖에 없다.¹⁷⁾ 즉 家父長的 이데올로기의 전형으로서 와해되어 가는 조선조 후기의 가정적·사회적 분위기 속에서 烈의 찬양을 통해 기존의 질서를 회복하려는 양반 사대부계층의 강한 의지를 표출한 것이다.

이와 같이 <김부인열행가>는 단순한 烈女이야기에다 구체적인 인물을 서술하고, 여기에 열녀의 절행을 돋보이기 위한 假裝모티프의 선행담화를 차용하여 재현하였다고 보여진다. 이 경우 역시 앞에서 제시된 예들처럼 독서의 과정에서 현재 대하는 담화 외에 또 다른 발화의 맥락을 상징함으로써 독서 방향이 분산된다.

2. 先行談話의 引用的 再現

引用的 再現은 선행담화의 한 부분이 어떤 뚜렷한 徵表를 가지고 후행담화에 삽입되어 두 담화주체의 목소리가 후행담화 내에서 공존하는 형태이다. 즉 후행담화의 맥락 안에 선행담화가 포괄되는 양식이다.

충암절벽 높은봉에	호위허위 올라가서
사해팔방 구경하고	춘삼월 늦은봄
객신청청 유색신할제	황금같은 피꼬리는
양류간에 왕래하고	춘풍도리 화개야에
축혼조 슬피울어	불여귀 하는소리
초목금수라도 심회산란하니	그또한 경이로다 ¹⁸⁾ (윗집필자)

위에 인용된 작품은 <가토리가>의 한 부분인데 윗집 친 부분은 唐의 시인 王維와 白樂天의 詩句를 인용한 것으로 原詩는 다음과 같다.

16) 金美蘭, 古代小說과 變身(正音文化社, 1984), p. 100.

17) 洪在株, 金夫人烈行錄, 語文學 24(韓國語文學會, 1971), p. 155.

18) 林基中 編, 歷代歌辭文學全集 8(東西文化院, 1987), pp. 32~61.

- (1) 渭城朝雨邑輕塵 客舍青青柳色新 勸君更進一杯酒 西出陽關無故人¹⁹⁾
 (2) 芙蓉如面柳如眉 對此如何不淚垂 春風桃李花開日 秋雨梧桐葉落時²⁰⁾
 (윗집필자)

(1)은 벚을 보내며 이별의 情을 노래한 王維의 <送元二使之安西>이며, (2)는 唐 玄宗과 그의 애인 楊貴妃의 故事를 詩化한 白樂天의 <長恨歌>의 한 부분이다. <까토리가>를 읽는 독자는 王維, 白樂天이라는 선행담화 발화자의 목소리와 더불어, 가사 작가의 목소리도 함께 울리는 것을 느낀다. 그러므로 여기에는 실제로 둘 이상의 연술, 두 종류 이상의 이질적인 문체, 어법, 발화 주체의 목소리, 의미론적 입장, 가치관적 地坪이 혼합되어 있다.

작가는 가사를 생성함에 있어 자신의 표현효과를 높이기 위하여 선행담화를 이용하고 있을 뿐, 모방적 재현처럼 전적으로 그에 의존하지 않음을 볼 수 있다. 王維, 白樂天 등의 詩가 있음으로 해서 후행담화가 가능한 것이 아니라 후행담화 영역 안에서 이 두 詩人의 詩句節이 어떤 효과를 위해 봉사하고 있는 것이다. 따라서 선행담화에의 결속도는 모방적 재현에 비해 약하다고 하겠다. 위의 <까토리가>는 우리가 水中生涯의 좋음을 들어 請婚을 하자 까토리가 거절을 하고 지난날 장기와의 陸地生涯의 즐거움을 이야기하면서 못내 이별의 '恨'을 詩的으로 형상화하고 있는 장면이다. 즉 심층구조의 의미를 구체적인 미시구조로 표층화하기 위해 '恨'의 情緒를 기반으로 한 선행담화를 인용하고 있다.

(1)은 陽關에서 벚을 安西의 사신으로 보내면서 이별의 情을 노래한 것이며, (2)는 唐나라 玄宗 李隆基가 愛人 楊貴妃에 대해 못잊을 사랑의 恨을 읊은 노래이다. <까토리가>의 작가는 현재 이별의 아픔을 효과적으로 드러내기 위하여 같은 기반 위에서 생성된 텍스트를 인용한 것이다. 세 담화는 아픔이 야기된 구체적인 원인은 달라도 그로 인한 심적 정서에서는 공통성을 지니고 있다. 이로 볼 때 가사가 선행담화에서 취하고 있는 것은 표면적이고 어떤 특수한 상황이 아니라, 그 基底에 놓인 심층적인 의미기반인 것을 알 수 있다. 이런 기반 위에서 선행담화의 한 구절을 취하여 가사의 의미체계에 맞게 재질서화하고 있다. 이 점은 인용적 재현의 보편적 양상이다. 이런 양상은 古

19) 金蓬嶺 譯解, 唐詩全書(民音社, 1987), p. 279.

20) 池榮在 編譯, 中國詩歌選(乙酉文化社, 1981), pp. 386~388.

小說을 인용한 경우도 마찬가지이다.

부모가 못이겨서	통곡하고 허락하니
부모명령 바든후	침소로 도라와서
힘장을 차릴적익	남복을 정히입고
관망을 정히한니	도목지의 조흔풍치
양두익 지닌논듯	성진티사 고은얼골
석교상이 오르논듯	할림업난 선관이라
세상인물 안니로다 ²¹⁾	

위의 예는 <김부인열힝가>의 한 부분으로, 김낭자가 男裝으로 變服하여 부모를 下直하고 나서는데, 그의 얼굴이 마치 <九雲夢>에서 등장하는 성진이의 “빙설갸고 추슈갸은” 얼굴에 비견할 만하다는 것을 서술하고 있다. 인물의 빼어난 미모를 노래할 때에는 관습적으로 이 구절을 떠올렸을 것이라는 점을 추정할 수 있다. <김부인열힝가>의 김낭자가 <九雲夢>의 주인공 성진과 같은 빼어난 모습을 하고 있으나 변복으로의 假裝이라는 실제 상황에 의거하면 이 발화는 진술상의 모순을 지닌다 하겠다. 이러한 모습은 <김부인열힝가>라는 가사의 수용자가 <九雲夢>이라고 하는 또 하나의 발화맥락을 연상함으로써 표면으로 부각된다. 그러나 <까토리가>의 경우처럼 가사 작가는 선행담화에서 심층적 의미, 즉 빼어난 미모를 취하고 있는 것이지 표층적인 내용을 취하고 있는 것이 아니다. 선행담화의 한 구절이 가사의 발화맥락으로 삽입될 때, 이미 그 구절은 어떤 특수한 인물의 묘사로부터 일반화된 의미로 변형이 이루어지게 되므로 쉽게 인용의 양식으로 방향지워진 것이다.

여기서도 독자는 발화의 두 맥락을 상정하게 됨으로써 독서의 방향이 분산된다. 또한 선행담화의 의미, 문체, 가치관 등과 후행담화의 그런 것들이 한 담화에 혼류함으로써 ‘여러 목소리’현상의 특성을 보여주게 된다. 이런 양상은 說話를 인용한 경우도 마찬가지이다.

나익신흥 올씩가	도리혀 생각난다
저건너 괴송어미	시집사리 ㅎ던말을
너도더러 알거니와	더강일너 경기하마
지일처음 시집올지	가산이 만금이라
마당익 노적이요	너른광익 금은이라

21) 權寧徹, 앞의 책, pp. 389~395.

신형하여 오난달익
 눈을들어 사방살피
 신부형실 바이업다
 상을먹기 고이하다

가마문의 나서면서
 기침을 크게하니
 차담상익 허다업실

<중략>

딸아딸아 고명딸아 !
 너이어미 살을바다
 부티각골 명심하라²²⁾

괴똥어미 경계하고
 세금걸시 일은말은

위의 <福善禍淫歌>는 庸婦인 ‘괴똥어미’가 갖은 惡行을 부리다가 마침내 敗家亡身하게 되었다는 설화를 인용하고 있다. 그러나 발화자의 의도는 이 설화 자체를 설명하려는 것이 아니라, 婦德이 없고 행실이 꺾어 갖은 悖德을 자행하는 괴똥어미라는 여자에 자신의 赤手成家한 내력을 대비하여 부각시킴으로써 시집가는 딸에게 ‘어미 행실 본을 받고 괴똥어미 경계하라’는 의미론적 입장에 의거하고 있다.

후행담화 내에서 설화 자체가 지닌 의도와 의미의 고유성을 유지하려는 선행담화, 그리고 자신의 의도에 따라 단지 그것을 이용하려는 후행담화 간의 힘의 충돌에서 후자가 전자를 종속시키는 방식으로 인용의 방향이 결정된 것이다. 여기에서도 두 개의 발화맥락을 상정할 수 있다. 왜냐하면 생소재인 설화 등을 선행담화로 하는 경우, 선행담화는 어떤 고정된 것으로 확정할 수 없기 때문이다. 따라서 비록 口碑物인 선행담화라 할지라도 어떤 집단의 가치관을 반영하고 고유의 의미기반을 지닌다는 점에서 선행담화로 간주할 수 있을 것이다. 그 결과 두 목소리의 공존에 따른 텍스트 초점의 분산화, 의미의 다분화 현상 및 정보의 적층성은 앞서의 예와 동일한 양상을 보이게 된다. 이때 독자는 선행담화의 맥락을 고려하여 후행담화와 연결지음으로써 독서를 완결시킬 수 있다.

IV. 歌辭에 나타난 ‘여러 목소리’ 現象의 意味

지금까지 선행담화가 후행담화에서 재현되는 방법 및 장르의 혼합 또는

22) 權寧徹 編, 閩房歌辭 I(韓國精神文化研究院, 1979), pp. 27~36.

텍스트 상호 관련의 양상을 구체적으로 살펴보았다. 본장에서는 가사에 수용된 선행담화들에서 당시의 讀書嗜好를 알아본 후, 가사에 차용된 선행담화들이 어떻게 意味化되는가를 形式的인 면과 아울러 살펴보고자 한다.

가사에 수용되거나 가사 생성의 기반이라고 볼 수 있는 선행담화를 통해 가사 작가들이 선호했던 텍스트가 무엇이었던가 하는 것을 알 수 있다. 즉 어떤 것이 선행담화로 등장하느냐를 보면 그 당시의 讀書嗜好를 알 수 있다. 가사의 선행담화로는 古小說과 漢詩가 주로 차용된다. 〈春香傳〉 같은 愛情的인, 〈九雲夢〉 같은 夢幻的인, 〈壬辰錄〉 같은 武勇的인 고소설과, 李白, 杜甫, 柳宗元, 王維, 白樂天 등과 같은 詩人들의 詩句節이 가사에서 많이 발견되는 것을 볼 때, 이들의 作品들이 널리 유포되었다는 것을 쉽게 짐작할 수 있다. 이 뿐만 아니라 중국의 故事, 歷史的 事實 등이 가사화되는 경우도 아주 흔하게 발견된다. 이런 경우 『十八史略』·『通鑑』·『四書三經』 및 기타 雜書 등도 선행담화가 될 수 있다. 아울러 민요, 전설, 민담, 속담, 풍속 등의 口傳되는 이야기 그 자체가 선행담화가 되기도 하고, 文字로 기록된 것이 선행담화로 차용되기도 하였다.

이로 보아 당시의 독서기호는 중국의 古典, 故事, 人物에 관한 것이 주류였음을 알 수 있다. 가사 작가들은 상층문화에 속하는 중국적인 것을 읽고 수용하여 가사화함으로써 그 문화를 향유하였던 것이다. 따라서 조선조 후기 가사가 상층적인 것을 파괴한 詩歌라고 말할 수 없다. 이들은 중국적인 것을 가사화함에 있어 중국을 典範으로 삼아 어떤 교훈적인 사실을 유추해 내고자 하였다.

국내 작품 중에 선행담화의 주류를 차지하는 것은 민요, 전설, 민담, 소설 등이다. 여기에 기반하여 가사화한 것이라 할지라도 욕설, 저속한 표현 등을 위주로 한 것이기보다는 지극히 점잖고 整齊된 표현을 그대로 채용한 경향이 짙고, 남녀간의 애정을 노래한 것이라도 그 표현은 대체로 점잖은 양상을 띠고 있다.

다음은 조선조 후기가사에 차용된 선행담화가 어떻게 意味化되는가 하는 것이다. 달리 말하면 후행담화가 선행담화의 의미질서를 변형시키느냐 아니면 그대로 그 질서를 따르느냐 하는 점이다. 이는 ‘여러 목소리’ 현상의 측면에서 시사하는 바가 크다 할 것이다.

引用的 再現이든 模倣的 再現이든 대부분 선행담화의 의미를 가사의 의미 질서에 맞게 변화시키지만, 그것은 어디까지나 표층적 변화일 뿐이다. 결국 가사의 의미질서에 맞게 변화시키되 선행담화의 의미구조를 되도록 변화시키지 않고자 하며, 실령 변화시킨다 하더라도 표층적인 변화만을 가하는 경향이 주류를 이루고 있다. 선행담화의 재현에서 흔히 볼 수 있는 語調, 視點, 話者, 時制 등의 변화도 심층적 의미의 변화이기보다는 표층적인 층위의 변화로 볼 수 있을 것이다. 이와 같이 선행담화의 심층적인 의미체계를 깨뜨리지 않는 것은 어떤 공통된 사실을 드러낸다.

즉 자아와 세계의 대립에 있어 자아의 확장을 꾀하는 경향이 강화되어, 주로 서정의 양식에 서사적 요소가 첨가되는 현상으로 나타난다. 자아와 세계의 동일성을 추구함으로써 순간적인 감정의 정지성을 포착하는 것이 전기가사의 주류였다면, 여기에는 隨筆的 요소가 추가되어 서사공간을 확보하고 세계와의 대결의식을 확장한다. 이는 앞서 언급한 바와 같이 ‘여러 목소리’ 현상은 문화, 가치관, 문화담당층 등 여러 방면에 걸쳐 이질성이 극대화되는 시기에 두드러진 특성으로 부각된다.

兩班歌辭가 주도적인 詩歌장르로 자리매김하던 조선조 전기는 유교적 규범이라는 확고하고 단일화된 가치관이 지배하고 있었고, 그 가치관을 대변하는 내용이 前期歌辭의 주류를 이루었다. 이런 문화적 배경을 기반으로 형성된 전기가사가 이질적이고 잡다한 가치관의 혼류를 적극적으로 허용하기는 어려웠을 것이다. 왜냐하면 전기가사의 본질적 특성인 典雅한 표현과 定型의 틀은 여러 목소리의 뒤섞임·텍스트 초점의 분산화·잡다한 요소들의 공존과 같은 특성들과는 조화되지 않았기 때문이다. 그러므로 조선조 후기에 들어서면서 양반가사는 더 이상 그 시대를 지배하는 주도적인 시가로 존재하지 못했던 것이다.

그러나 선행담화의 주류를 이루는 것은 양반적 취향에 근사한 것으로서, 대개 당시 양반 사대부들의 문화적 가치관의 전범이 되는 중국의 작품들을 수용한 것이었다. 이로 볼 때 조선조 후기가사는 기존의 가치관, 문학적 규범을 파괴하는 경향의 작품만 있었던 것이 아니고, 기존의 질서를 준수하고 그것에 순응하고자 하는 경향을 보이는 작품류도 상당한 비중을 차지하며 존재하였다는 것을 짐작할 수 있다. 이런 사실들은 조선조 후기가사가 지니는

上層志向意識을 잘 반영한 것이라 하겠다. 즉 조선조 후기가사는 지극히 庶民的인 내용을 노래하면서도 그 반대적인 지향성도 아울러 지니고 있는 詩歌인 것이다. 이는 곧 조선조 후기가사의 兩面的·複合的 性格을 말해 주는 증거라 하겠다.

이같은 양면성·복합성을 인식할 때 조선조 후기가사의 실상이 좀 더 명백하게 드러나게 된다. 즉 조선조 후기가사는 어떤 요소(A)를 파괴하고 새로운 요소(B)로 단선적인 변화를 보인 詩歌가 아니라, (A)라는 요소에 (B)라는 요소를 덧붙여 확대·변화를 지향하는 詩歌인 것이다.

선행담화를 수용함에 있어 形式的인 측면을 살펴보면 조선조 후기가사는 律格보다는 引用 자체를 지향하는 쪽으로 전개됨을 알 수 있다. 즉 형식보다 내용에 명백한 우선점을 지향한다. 전기가사는 율격적 定型性을 깨뜨리지 않는 방향으로 진행되기 때문에 ‘여러 목소리’의 텍스트성을 제약하지만 조선조 후기가사의 長形化는 이를 촉진한다고 할 수 있다.

즉 조선조 후기가사는 주어진 길이의 제약이 없이 4音步의 律格이 수백 또는 수천 行으로 길어질 수 있으므로 異質的 요소의 수용과 開放化가 활성화된다. 그리하여 여러 목소리들이 뒤섞여 작가의 의미·가치론적 입장을 주장하는 ‘여러 목소리’의 텍스트성을 지니게 되는 것이다. 이로 인해 獨白性이나 작가의 私的이고 은밀한 목소리는 흐트러지며, 독자의 담화로의 몰입에 틈을 부여한다²³⁾. 어느 한 순간의 정감을 담화에 내재화시키는 것을 방해하고 작가와 담화, 독자와 담화, 나아가 작가와 독자 간의 거리감을 형성하여, 하나의 담화를 한 개인의 私有物로 만드는 것을 거부한다. 이 점이 바로 歌辭의 ‘여러 목소리’ 現象이요, 이는 또 장르적 開放性에 기인한 결과이다.

V. 마무리

본고에서는 歌辭가 다른 담화와의 관계를 맺는다는 측면에서 시간적으로 선후관계에 놓인 것에 논의를 한정하고, ‘여러 목소리’ 現象이라는 포괄적 관점으로 수용하여 살펴보았다. 그 결과를 요약하면 다음과 같다.

23) 권택영, 카니발의 의미, 앞의 책, pp.50~55 참조.

첫째, 조선조 후기가사는 漢詩의 한 구절이 그대로 들어와 있는가 하면, 小說이나 說話의 한 토막 혹은 줄거리를 요약한 것을 가사화하기도 하고, 中國의 故事라든가 人物의 行蹟 등을 가사라는 형식에 담아 부르기도 하는 등 '여러 목소리' 현상이라는 경향의 의존도가 높았다.

둘째, 조선조 후기가사가 先行談話를 再現함에 있어, 後行談話를 읽으면서 이미 이전에 있었던 다른 발화를 연상하게 되는 模倣的 再現과, 선행담화가 어떤 徵表를 가지고 후행담화에 삽입되어 두 담화주체인 목소리가 후행담화 내에서 공존하는 형태인 引用的 再現 두 가지 양상으로 나타났다. 이때 가사의 발화에는 두 목소리 혹은 그 이상의 목소리가 공존하여 둘 이상의 의미와, 둘 이상의 가치관이 혼재되어 텍스트 焦點의 分散化, 脫中心化를 야기하고 線的인 독서를 방해하는 메카니즘이 되었다.

셋째, 조선조 후기가사가 선행담화를 재현함에 있어 되도록 선행담화의 질서를 파괴하지 않는 방향에 재현되며, 파괴되더라도 表層의 차원에서 이루어지고 深層의 意味는 그대로 유지하고자 하는 경향을 보이고 있음을 파악하였다. 이 사실은 조선조 후기가사가 文學藝術 일반에 내재된 기존질서를 파괴하고 새로 형성된 詩歌가 아님을 말해준다.

넷째, 조선조 후기가사에 재현된 선행담화는 中國의 漢詩, 故事, 人物인 경우가 우세하며, 우리의 古小說이나 時調, 民謠, 傳說인 경우도 많았다. 전자는 중국을 典範으로 삼아 어떤 교훈적 사실을 유추해내고자 하였으며, 후자에 있어서도 저속한 표현 등을 위주로 한 것이 아니고 집값고 정제된 표현을 그대로 채용코자한 것들이었다. 이로 보아 조선조 후기가사는 지극히 庶民的인 것을 기층으로 하면서도 그 반대적인 上層志向意識도 아울러 반영하고 있는 詩歌임을 알 수 있었다.

다섯째, 조선조 후기가사의 長形化는 텍스트의 異質의 요소의 수용과 開放化를 촉진시켜 여러 목소리들이 뒤섞여 작가의 의미·가치론적 입장을 주장하는 '여러 목소리'의 텍스트성을 지니게 함으로써 하나의 談話를 한 개인의 私有物로 만드는 것을 거부함을 알았다.

이상과 같이 장르의 혼합 또는 텍스트 상호 관련성으로 인해 야기된 '여러 목소리' 現象은 서정의 양식에 隨筆的 요소가 추가되어 서사공간을 확보하고, 세계와의 대결의식을 확장하여 歌辭를 자족적이고 폐쇄적인 '단한 세계'로서

머물게 하지 않고 밖으로 향해 '열린 체계'로서 통일성예의 지향으로 나아가게 하였다.