creative commons

COMMONS DEED

저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:

저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.

변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 이용허락규약(Legal Code)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

Disclaimer

dCollection

문학박사학위논문

정철 시조의 담화 특성과 전승 의식

2020년 8월

서울대학교 대학원

국어국문학과 국문학전공

박 영 민

정철 시조의 담화 특성과 전승 의식

지도교수 조 해 숙

이 논문을 문학박사 학위논문으로 제출함
2020년 3월

서울대학교 대학원
국어국문학과 국문학전공
박 영 민

박영민의 문학박사 학위논문을 인준함
2020년 7월

위 원 장 _____ (인)

부위원장 _____ (인)

위 원 _____ (인)

위 원 _____ (인)

위 원 _____ (인)

국문초록

이 논문에서는 송강 정철 시조의 담화 특성과 전승 의식을 분석하여 시이자 노래로서 정철 시조의 서정적 특징과 그것을 매개로 한 소통 양상을 고찰하고자 했다. 선행 연구는 교훈가가 많고 너무 즉흥적이며 세련미를 갖추지 못해 문학적 가치가 떨어진다는 이유로 정철의 시조를 소홀히 다루었다. 게다가 작가에 대한 전기적 고찰이 활발한 성과를 내면서 당쟁으로 인한 정치적 부침, 연군 의식과 애민 정신, 도가적 취향과 풍류 생활 등이 작품 해석의 준거로 부상했다. 그 결과 <장진주사>나 <훈민가> 정도를 제외한 정철의 시조는 독자적 논의의 대상이 될 기회를 좀처럼 얻기가 어려웠다. 혹시나 작품을 음미할 여유도 없이 평가가 이루어져 그 가치를 평가할 기준을 마련하지 못한 것은 아니었나 하는 의문이 이 논문의 출발점이었다. 따라서 일단은 여타의 요소를 배제한 채 텍스트에 나타난 언어를 분석하려 한 것이다. 각각의 언술이 하나의 담화를 이루는 방식에 주목한 이유도 여기에 있다.

Ⅱ장에서는 『송강가사』의 간행 경위와 정철 시조의 자료 현황을 정리했다. 발문 등에 따르면 『송강가사』는 여섯 차례 이상 간행되었는데 현전하는 것은 '이선본', 성주본, 관서본 등 세 가지이다. 이 가운데 '이선본'과 관서본은 같은 계열로 파악된다. 한편, 17세기 말과 현재의 전승 상황은 크게 다르지 않아서 지금도 두 가지 계열이 전하는 것처럼 당시에도 의성본과 황주본 두 가지 계열이 전한 것으로 이해하면 쉽다. 의성본 계열과 황주본 계열이 서로가 선본임을 주장하며 현재에 이른 것이다. 현전하는 것 중에는 '이선본'이 의성본 계열을, 성주본이 황주본 계열을 대표한다. 아울러 '이선본'은 52수를 수록해 작품 수가 적지만 고어에 가깝고 오류가 드물며 성주본은 79수를 수록해 작품 수가 많지만 후대의 표기이고 오류가 많다. 전자에만 있는 작품은 3수, 후자에만 있는 작품은 31수이다.

이어서 시조 연행의 관습과 담화 분석의 의의를 구체화했다. 자료로 전하는 시조 연행의 장면은 말로 할 것을 노래로 한 경우가 많은데 이방원의 <하여가>와 정몽주의 <단심가>는 이러한 성격을 잘 드러낸다. 시조는 가창과 연행을 전제로 하는바, 그것을 둘러싼 사람들 사이의 소통 관계를 매개할 때가 많은 것이다. 한편, 담화는 개별 언술이 연속된 질서를 이루는 방식을 일컫는다. 담화의 개념을 연행의 관습에 적용해 볼 때 그것은 담화의 주체와 그들이 맺는 소통 관계의 층위 및 주체들 사이를 오고 간 전언과 그 구성의 층위로 나누어 분석할 수 있음을

파악했다. 곧 담화 주체와 소통 관계의 층위에서는 화자의 언술이 텍스트 안에 머무는 내부 지향적 담화와 화자의 언술이 텍스트 밖을 향하는 외부 지향적 담화를, 전언 구성의 층위에서는 등가 관계에 기초한 수렴적 언술과 인접 관계에 기초한 확산적 언술을 준거로 삼을 수 있다는 것이다.

Ⅲ·Ⅳ장에서는 이상의 준거를 토대로 정철 시조의 담화 특성을 분석했다. 먼저 Ⅲ장에서는 내부 지향적 담화에 속한 시조를 다루었다. 여기에서는 등가 관계에 기초한 수렴적 언술이 두드러진다. 화자의 언술은 대상과의 관계를 반영하는바 떠나간 임과 불안한 현실을 다룬 시조에서는 임과 현실을 표상한 시어를 중심으로 시상이 수렴한다. 이러한 언술은 세계와 조화를 이루지 못하고 세상 밖으로 밀려난 서정 주체의 면모를 드러낸다. 한편, 내부 지향적 담화가 구현된 정철의 시조에서 확산적 언술이 나타날 경우, 심미적 대상이 촉발하는 순간의 정취에 몰입하여 자신이 느끼는 결핍과 불안을 달래는 서정 주체의 상이 그려진다. 따라서 내부 지향적 담화에서는 끊임없이 자신을 밖으로 밀어내는 현실에 부딪혀 자기와 세계를 돌아보고 자신의 위치와 태도를 정립하는 자기 응시의 서정 주체가 발견된다고 할 수 있다.

이어서 Ⅳ장에서는 외부 지향적 담화에 속한 정철의 시조를 다루었다. 여기에서는 인접 관계에 기초한 확산적 언술이 두드러진다. 대상과 세계가 촉발한 의미 체계를 구축하는 것보다 자신의 정서와 갈등을 다른 사람과 공유하는 데에 초점을 두기 때문이다. 확산적 언술에 기반한 연쇄와 생략의 구성 및 텍스트의 결속의 방식은 사회적 관습과 맥락을 공유한 사람들, 즉 동일한 정체성을 지닌 집단 안에 있는 내포 독자와 친밀한 관계를 이루게 한다. 아울러 외부 지향적 담화에서 수렴적 언술이 나타날 경우, 집단 체험을 형상화하여 백성의 감화와 실천을 유도한다. 결국 외부 지향적 담화는 시조로써 다른 사람과 소통하면서 정서적 유대 관계를 맺고 내적 갈등을 공유하며 백성을 감화하려 한 집단 결속의 서정 주체를 드러낸다고 할 수 있다.

Ⅴ장에서는 정철 시조의 서정적 특질과 그것이 매개한 소통 관계를 고찰하고자 했다. 시조는 詩歌一道의 자장 안에 있는 것으로 시의 풀림과 노래의 울림이 복합된 장르이다. 여기에서 시의 풀림과 노래의 울림은 시조의 서정이 작용하는 두 방향을 함축한 용어이다. 그것은 정철로 하여금 소외된 처지에 놓인 자기 모습을 응시하고 자신의 결핍과 불안을 노래하여 마음에 맺힌 시름을 풀 수 있게 하는

동시에 자신의 정서와 갈등을 다른 사람과 나누며 그들과 유대 관계를 형성할 수 있게 한다. 이상에 따르면 정철은 시조 서정의 두 방향을, 즉 시의 풀림과 노래의 울림을 충분히 이해하는 가운데 다양한 담화 방식을 모색했다고 할 수 있다. 시인으로서 자신의 재주와 능력을 여실히 발휘한 것이다.

한편, 시의 울림과 노래의 울림은 동전의 양면과 같아서 떼려야 뗄 수 없으나 내부 지향적 담화를 구현한 정철의 시조는 상대적으로 풀림의 방향을 추구하고 외부 지향적 담화를 구현한 정철의 시조는 상대적으로 울림의 방향을 추구한다. 그런데 전자는 주로 가문 내에서 전승된 정황이 드러나고 후자는 주로 연행의 현장에 밀착해 있었던 정황이 드러난다. 이로써 전자는 정철이 자신의 시름을 달래는 데에 소용되면서 그것을 엿듣는 내포 독자의 마음을 울렸을 것으로, 후자는 정철이 자기와 비슷한 정체성을 지닌 집단을 결속하는 데에 소용되면서 호방한 풍류객이자 충성스런 신하의 이미지를 구축했을 것으로 추론된다. 아울러 후자는 『청김』을 통해 서울의 풍류 문화에 재진입했고 문중 구성원들과 서인-노론 계 인사에 의해 추숭되었다고 할 수 있다.

서론에서 논의한 것처럼 '고산의 시조/송강의 가사'라는 구도는 정철을 시조보다 가사에 뛰어난 작가로 평가했으며 작가에 대한 전기적 고찰은 정철에게 호방한 풍류객이자 충성스런 신하의 이미지를 부여했다. 그러나 풀림을 지향한 내부 지향적 담화는 정치인으로서 확고한 정철의 모습이 아니라 세계와의 관계를 섬세히 인식하고 그 안에서 자신의 위치와 태도를 부단히 성찰하는 정철의 상을 조명한다. 아울러 풀림과 울림의 사이에서 시조의 다양한 담화 방식을 모색한 것은 가사뿐만 아니라 시조에서도 자신의 재주와 능력을 발휘한 시인으로 정철을 재평가할 수 있도록 하는 근거가 된다. 결론적으로 정철의 시조는 시조 서정의 두 방향을 풍성하게 구현한 까닭에 정철 당대와 현재를 매개하고 그 과정에서 우리가 기대한 것보다 다양한 역할을 수행하면서 지금껏 전승되었다고 할 수 있다.

정철 시조의 담화 특성은 개별적 존재의 독백과 사회적 존재의 대화를 모두 구현하는바, 정철의 시조는 사적인 기능과 공적인 기능을 아울러 수행했다고 할 수 있다. 서구 근대의 서정시 개념은 집단의 정서를 노래한 것은 서정이 아닌 것처럼 이야기했으나 우리 시조의 서정은 함께 노래하는 것까지 아우를 수 있는 서정이었다. 자료가 없는 까닭에 더 구체적 장면을 포착할 수 없는 것은 아쉽지만 정철 시조의 경우, 연행의 현장에 밀착해 있으면서 백성을 교화하거나 집단을

결속하는 등 사회/문화적 효용을 발휘한 것으로 추정된다. 그뿐만 아니라 자신의 결핍과 불안을 응시하면서 세계와의 관계를 정립해 나가는 개인적 서정의 역할을 하는 데에도 손색이 없었다. 따라서 문학적 가치가 떨어진다는 평가는 서구 근대의 서정시 개념이 시조의 서정적 편폭을 포괄할 수 없었던 데에서 비롯한 혹평이라고 할 것이다. 본 논문의 의의는 정철의 시조가 지닌 문학적 가치와 시조 작가로서 정철의 위상뿐만 아니라 시조 장르의 서정적 편폭과 그 사회/문화적 역할까지 재조명할 토대를 마련한 데에서 찾을 수 있을 것이라 판단한다.

주요어 : 송강, 정철, 시조, 서정시, 서정 주체, 담화, 전승
학　번 : 2011-30839

목 차

Ⅰ. 서론 ····· 1
1. 연구사 검토와 문제 제기 ····· 1
2. 연구 방법 ····· 11

Ⅱ. 예비적 고찰 ····· 15
1. 『松江歌辭』의 간행 경위와 자료 현황 ····· 16
2. 시조 향유의 관습과 담화 분석의 기능 ····· 30

Ⅲ. 내부 지향적 담화: 자기 응시의 서정 주체 ····· 48
1. 절대적 임과 반성적 자기 인식 ····· 49
2. 불안한 현실과 우회적 성찰 ····· 68
3. 심미적 대상과 순간적 정취의 탐닉 ····· 83

Ⅳ. 외부 지향적 담화: 집단 결속의 서정 주체 ····· 99
1. 연쇄와 생략의 구성을 통한 정서적 유대 ····· 100
2. 텍스트의 결속을 통한 내적 갈등의 공유 ····· 118
3. 집단 체험의 형상화를 통한 백성의 감화 ····· 135

Ⅴ. 정철 시조의 서정적 특징과 전승 의식 ····· 152
1. 시조의 두 방향: 시의 풀림과 노래의 울림 ····· 152
2. 판본별 수록 양상과 담화 방식의 상관관계 ····· 166
3. 『靑丘永言』 이후의 전승 양상과 태도 ····· 174

Ⅵ. 결론 ····· 182

참고문헌 ····· 186
Abstract ····· 194

Ⅰ. 서론

1. 연구사 검토와 문제 제기

이 논문은 송강(松江) 정철(鄭澈, 1536~1593) 시조의 담화 특성과 전승 의식을 분석하여 시이자 노래로서 정철 시조의 서정적 특징과 그것을 매개로 한 소통 양상을 고찰하는 데에 논의의 목적을 둔다. 지금까지 정철의 시조는 교훈가가 많고 너무 즉흥적이며 세련미를 갖추지 못해 그의 가사에 비해 문학적 가치가 떨어진다는 평가를 받아 왔다. 게다가 실증에 기초한 전기적 고찰이 방법론적 전망을 압도하면서 정철 시조에 관한 연구는 작가론에서 도출된 몇 가지 평어를 반복하는 실정에 이르게 된다. 결국 <장진주사(將進酒辭)>나 <훈민가(訓民歌)> 정도를 제외한 정철의 시조는 별다른 관심의 대상이 되지 못했다고 할 수 있다. 따라서 이 논문에서는 정철 시조를 재론하기 위한 문학 내적 기준을 모색하고 그 결과에 비추어 정철 시조에 관한 작품론을 전개한 다음, 정철의 시조가 당대나 후대의 사람들 사이에서 어떤 역할을 했는지 추론하고자 한다. 이로써 정철의 시조가 지닌 문학적 가치와 시조 작가로서 정철의 위상을 재조명할 수 있을 있을 것이라 예상한다. 본 논의가 정철의 시조는 물론 시조의 장르적 성격과 효용 가치를 폭넓게 이해하는 데에 일조할 수 있기를 바란다.

정철의 국문시가는 목판본『송강가사』가 전하는 덕분에 한국문학 연구의 초창기부터 지속적인 관심을 받아 왔다. 정철 시가를 보는 기본 관점은 1930년대부터 60년대에 이르는 이 시기에 마련된 것들이 적지 않다고 할 수 있다. 예컨대 '고산의 시조/송강의 가사'라는 구도 아래 정철을 시조보다 가사에 뛰어난 작가로 보는 시각이 정립되었다.[1] 물론 "단가로도 중체(衆體)를 갖춘 이는 송강"이라는 긍정적인 평가도 있었으나,[2] 정철 시조는 교훈가가 많고 너무 즉흥적이며 세련미를 갖추지 못해 그의 가사에 비해 문학적 가치가 떨어진다는 평가가 지배적이었던 것이다.[3] 그의 시조를 단독으로 다룬 논문이 많지 않았던 것은 여기에도 원인이

---

1) 조윤제,『조선시가사강』, 동광당서점, 1937, 290쪽. "松江의 作品은 一般이 短歌에 보다 長歌에 特長이 있는듯 하다. 短歌는 道德的敎訓歌가 많어「新院院主ㅣ」以外 몇首의 隱遁歌에 조곰 나은 것이 있을 뿐이고 나머지는 그다지 들만한 것도 없다."

2) 정인보,「정송강과 국문학」,『담원국학산고』, 문교사, 1995.

있을 것으로 판단된다. 아울러 이 시기에는 『송강가사』가 영인되고 그 주해서가 발간되면서 판본에 대한 논의가 활발히 진행되기도 했다.[4)]

1970년대는 정철 시가 연구사에서 매우 중요한 시기이다. 좋은 작가의 좋은 작품 정도로 평가해 온 그간의 연구 경향에 반성을 제기하면서 정철 시가가 고전의 반열에 오를 수 있는 이유를 밝히기 시작한 것이다. 먼저 <관동별곡(關東別曲)>을 사회적 역할을 감당하기 위해 보여 주는 의식적 자기인 '페르소나'와 인간의 진정한 내적 존재로서 무의식적 자기인 '아니마'의 상보적 관계가 드러난 작품으로 보고 그 여정을 "인생의 목적과 추구와 방황과 회귀라는 인간 생애의 보편적 역정"이라고 해석한 논의가 제출되었다.[5)] 또, <훈민가>를 백성의 절실한 인간관계를 설정하고 그들의 문제를 그들의 사고와 어휘 속에서 나타낸 작품으로 본 견해가 제기되면서 정철 시조의 교훈성과 세련미를 다시 평가할 수 있는 계기가 마련되기도 했다.[6)] 한편, 정철 시가를 독창(獨創)이 아니라 호남 지역 가단 활동의 산물로 보아야 한다고 주장한 연구는 시야를 넓혀 성산가단(星山歌壇)이라는 당대의 문화적 기반 위에서 그의 시가를 파악할 수 있는 단초를 제시했다고 할 수 있다.[7)]

아울러 이 시기에는 정철의 삶과 문학을 다룬 작가론이 활기를 띠기 시작하여 90년대까지 그 흐름이 이어졌다.[8)] 논자마다 표현은 조금씩 다르지만 유복한 환

---

3) 이병기, 「송강가사의 연구(3)」, 『진단학보』 7, 진단학회, 1937.
김사엽, 『정송강연구 - 생애와 예술 -』, 계몽사, 1950.
박성의, 「한국근세 삼대시가인의 작품대비론(완) - 송강·노계·고산의 문학 -」, 『아세아연구』 5-2, 고려대학교 아세아문제연구소, 1962.

4) 판본 문제에 대해서는 다음 장에서 자세하게 다루도록 한다.

5) 김병국, 「가면 혹은 진실 - 송강가사 관동별곡 평설 -」, 『국어교육』 18, 한국국어교육연구회, 1972.

6) 권두환, 「송강의 「훈민가」에 대하여」, 『진단학보』 42, 진단학회, 1976.

7) 정익섭, 「호남가단연구 - 면앙정가단과 성산가단을 중심으로 -」, 동국대학교 박사학위논문, 1974.

8) 김갑기, 「송강의 문학사상 연구」, 『동악어문논집』 10, 동악어문학회, 1977.
김석회, 「정철 문학 연구 - 시대적 상황과 개인적 체험을 중심으로 -」, 서울대학교 석사학위논문, 1981.
김열규, 「송강의 역사성과 텍스트」, 『한국시가문화연구』 3, 한국시가문화학회, 1995.
김주한, 「송강의 생애」, 『한국시가문화연구』 3, 한국시가문화학회, 1995.
박삼서, 「한국문학과 도교사상(11)_송강시가에 나타난 학의 표상」, 『선청어문』 17, 서울대학교 국어교육과, 1988.
박준규, 「송강시에 나타난 자연관 연구」, 『국어문학』 20, 국어문학회, 1979.

경에서 궁궐을 드나들었던 유년기와 명종 즉위 후 을사사화를 겪고 전남 창평으로 낙향하여 살게 된 수학기 및 나아감과 물러남을 반복해야 했던 사환기로 나누어 정철의 생애와 사상을 파악한 것이다. 이를 통해 출사와 치사, 유배와 복귀, 사승과 교유 등에 관한 사실 관계를 확인하고 연군과 우국, 애민 정신으로 규정된 유가적 의식과 은둔과 풍류, 신선 지향으로 표상된 도가적 의식의 연원을 밝힘으로써 작품 해석의 근거를 마련했다. 정철의 시조 역시 전기적 고찰의 성과를 토대로 재해석된바 복잡한 정치 현실에 적극 참여한, 따라서 격한 부침을 겪어야 했던 정철의 삶이 시조 창작의 배경으로 부상했다고 할 수 있다.

여기서는 특히 정철 시조에 나타난 비판적 현실 인식과 존재론적 갈등에 주목했다.[9] 나아가 달라진 화법과 참신한 표현, 호방한 기질 및 즉흥적 묘사 등은 이와 같은 인식과 갈등을 솔직하게 진술한 결과로서 시조 창작을 통해 윤리적 이상을 모색, 실천하려 한 정철의 현실 의지를 반영한 것으로 이해되었다. 그런데 전기적 요소가 작품 해석의 선입견이 된 측면도 없지 않다. 화자의 유형에 따라 차별적 양상을 띠는 정철 시조의 화법과 의도를 분석한 것은 이 글의 관심과 닿아 있으나 화자의 유형을 목민관, 신하, 자연인으로 분류한 것은 작가의 생애를 지나치게 의식한 것으로 보인다.[10] 술과 자연, 즉 정철 시조의 풍류에 주목한 연구 중 많은 수가 정철의 품성과 관련 짓거나 정치적 부침에 따른 반작용으로 파악한 것도 아쉬운 점이다.[11] 전기적 접근을 통해서는 호방한 기질과 품성, 당쟁으로 인한 정치적 부침, 연군 의식과 애민 정신, 도가적 취향과 풍류 생활 등을 읽어 낸 데에서 더 이상의 진척을 보이기가 어려울 것으로 판단된다.

원용문, 「송강 정철론」, 『청람어문교육』 20, 청람어문교육학회, 1998.
유예근, 「송강의 경민문학」, 『인문학연구』 11, 충남대학교 인문과학연구소, 1984.
유예근, 「송강 정철 문학연구 - 한시문을 중심으로 -」, 경희대학교 박사학위논문, 1985.
조규익, 「송강 문학의 국문학사적 위상 - 국문 노래를 중심으로 -」, 『송강문학연구』, 국학자료원, 1993.
진태하, 「송강의 국어국문학사상 위상 재조명」, 『새국어교육』 50, 한국국어교육학회, 1993.
최태호, 「정송강 문학 연구」, 인하대학교 박사학위논문, 1985.
최태호, 「송강 만년의 생애와 작품」, 『어문학연구』 7, 목원대학교 어문학연구소, 1998.

9) 신용대, 「정철 시조의 성격 연구 - 이기론적 접근 -」, 고려대학교 박사학위논문, 1990.
신용대, 「정철 시조의 비판적 현실인식」, 『인문학지』 5, 충북대학교 인문과학연구소, 1990.
이화형, 「송강의 시조에 나타난 정치철학의 특성」, 『시조학논총』 11, 한국시조학회, 1995.

10) 김상진, 「송강 시조에 나타난 화자의 모습과 차별 양상」, 『온지논총』 8, 온지학회, 2002.

11) 허남춘, 「송강 시조의 미의식」, 『반교어문연구』 10, 반교어문학회, 1999.
전재강, 「정철 시조에 나타난 현실 지향과 풍류의 성격」, 『시조학논총』 21, 한국시조학회, 2004.

작가론이 지속되는 한편, 80년대 이후로는 다른 작가나 장르와의 비교 연구가 진행되기도 했다. 다른 작가의 작품과 대비하여 정철 시가를 논하는 것은 연구 초기에 이미 제기된 관점이다. 여기에서는 윤선도나 박인로에 비해 자연 자체에 몰입하는 경우가 적었다는 점, 현실 개선의 의지를 강하게 드러냈다는 점을 구체화했다.[12] 하지만 전대의 논의 및 전기적 고찰을 통해 밝혀진 작품 세계와 작가 의식 이상의 것을 보여 주지는 못한 것으로 판단된다. 그리고 정철의 국문 시가를 한시와 비교한 연구는 조선 시대 사대부 계층이 국문으로 문학 활동을 했던 것과 한문으로 문학 활동을 했던 것 사이의 상관관계, 즉 양층언어 현상에 대한 문제를 피력한다.[13] 근래에는 언어와 장르의 문제에 주목하여 한시에 비해 보편적 정서를 담고 있는 시조의 특징을 규명하기도 했으나 대부분은 단순 비교에 그치는 경우가 많았다.

이처럼 70년대 이후에는 정철 시가를 재해석하기 위한 비평적 조망이 이루어졌고 작품 해석의 실질적 기반을 마련하기 위한 실증적 연구가 지속되었다. 그런데 실증에 기초한 전기적 고찰이 점차 방법론적 전망을 양적으로 압도하기 시작했고 결국 정철이나 그의 시가에 대한 연구는 작가론에서 도출된 몇 가지 평어를 반복하는 실정에 이르게 된다고 할 수 있다. 이에 정철 문학 연구에 대한 반성이 다시 제기된다.[14] '무엇을' 다루었나 하는 데에만 주력한 나머지 '어떻게' 나타냈나 하는 데에 소홀했던 연구 경향에 대한 반성을 촉구한 것이다. 여기에서는 송강

---

12) 김용직, 「정철과 박인로의 문학의식 대비연구」, 『한국문화』 13, 서울대학교 규장각 한국학연구원, 1992.
이화형, 「정철과 윤선도의 대비적 고찰-시조에 나타난 실존적 사고를 중심으로」, 『한국시가연구』 4, 한국시가학회, 1998.

13) 김갑기, 「송강의 국한문시가 대비」, 『동악어문논집』 17, 동악어문학회, 1983.
김선자, 「송강의 시세계 - 그의 한시와 시조작품을 통해 본 -」, 『한국언어문학』 30, 한국언어문학회, 1992.
정소연, 「한문과 국어의 양층언어성을 중심으로 본 송강 정철의 한시와 시조 비교연구」, 『한국학연구』 38, 고려대학교 한국학연구소, 2011.

14) 권두환, 「송강 정철 문학의 특질」, 『인문논총』 30, 서울대학교 인문과학연구소, 1993. 송강 문학 연구에 대한 다음과 같은 반성은 깊이 새길 만하다: "송강이 서거한 지 만 4백년 그의 문학 작품을 본격적으로 연구한 지도 60여년이 지난 이 시점에서 그의 문학적 성취와 그에 대한 평가를 돌이켜 보면 대체로 동어 반복에 의한 반추만 거듭되었다는 사실을 확인할 수 있게 된다. 극단적으로 말하자면 거의 대부분의 연구와 논평들이 송강은 훌륭한 작가이기 때문에 훌륭한 작품을 남겼고, 훌륭한 작품을 남겼기 때문에 훌륭한 작가라는 식의 순환 논리를 적용하였을 뿐인 것이다."

정철을 인간과의 대화를 통해 타인과 사회에 대한 관심을 드러낸 작가라고 평한 다음, 인간관계를 설정하여 다성적인 목소리를 확보하고 그 목소리들이 주고받는 대화의 양식을 통해 독자와의 공감대를 넓힌 것이 중요한 문학적 성과임을 부각했다.

1990년대 이후의 연구에서 주목할 것은 두 차례에 걸친 반성에 기초하여 정철 시가의 문학 내적 특질을 밝히려 한 점이다. 먼저 가사 장르에 나타난 대화적 양상이 조명되었다. 현상적 청자를 설정하고 대화체를 수용한 정철의 가사는 서정성을 기반으로 하되 서사성·극성·교술성을 가미하게 되는 전기 가사의 장르적 성격을 드러낸 작품으로 평가된 바 있다.[15] 아울러 시점의 변이와 대화 형식을 통해 구현된 정철 가사의 다성적 성격(polyphonic)은 정치/경제적으로 과도기에 해당하는 16세기를 살아야 했던 작가의 상대주의적 인식 체계를 반영한 것으로 논의되기도 했다. 이로써 조선 전기 사대부 가사의 끝이자 후기 가사의 시작이라는 문학사적 위치가 부여되었다고 할 수 있다.[16]

시조 장르의 미적 구조와 시학적 특징에 주목하기 시작한 것도 이 시기부터이다. 정철 시조의 풍격을 다룬 연구에서는 '호방(豪放)'과 '분방(奔放)', 즉 작가에 대한 당대의 평어에 입각하여 작품을 해석함으로써 표현상의 '경발(警拔)'한 성격과 내용상의 '청신(淸新)'한 성격을 구체화했다.[17] 이어서 '이성/감성' 및 '조임/풀어짐'의 구도를 바탕으로 그의 시조에 나타난 시·공간 형상을 논의하고 그에 반영된 작가 의식을 고찰한 연구가 제출되었다.[18] 근래에는 시어에 반영된 미적 특성을 분석하여 '조화/일탈'의 구조 미학을 논하기도 했다.[19] 여기에서는 정철 문학의 우수성을 어휘와 형식의 파괴 및 재창조에 있는 것으로 보았다. 몸짓과 행위의 묘사, 감각적 이미지의 활용 그리고 리듬의 파행적 운용 등에 기초하여 정철 시조의 감성 형상화 방식을 구체화한 논의 역시 이들 연구의 연장선 위에 놓여 있는 것으로 파악된다.[20]

---

15) 김광조, 「조선전기 가사의 장르적 성격 연구 - 시적 담화의 유형분석을 중심으로 -」, 서울대학교 석사학위논문, 1987.
16) 조세형, 「송강가사의 대화전개방식 연구」, 서울대학교 석사학위논문, 1990.
17) 최진원, 「송강단가의 풍격」, 『한국고시가문화연구』 2·3, 한국고시가문학회, 1995.
18) 조규익, 「송강 정철의 단가 - 장르적 관점과 의식세계를 중심으로 -」, 『고시가연구』 2·3, 한국고시가문학회, 1995.
19) 김진욱, 「정철 시조의 문학적 특성 연구」, 『한국고시가문화연구』 12, 한국고시가문학회, 2003.

상기 연구에서는 '호방/분방', '이성/감성', '조화/일탈' 등의 대비적 구도에 의거하여 정철 시조의 내적 특질과 그에 반영된 정철의 창작 의식을 규명하고자 했다. 교훈가가 많고 너무 즉흥적이며 세련미를 갖추지 못해 그다지 볼만한 것이 없다는 평가에 반론을 제기하면서 정철 시조의 문학적 가치를 다시 평가할 수 있는 기틀을 마련하려 한 것이다. 이를 통해 감성적 표현에 기초한 경발, 청신한 성격과 사대부 시조이면서 파격을 이룬 일탈의 면모가 부각되었다고 할 수 있다. 하지만 두드러진 시학적 특징 몇 가지를 확인하는 데에서 그쳤을 뿐 작품 전반을 아우를 수 있는 시학적 원리를 해명하는 데까지는 나아가지 못한 아쉬움이 있는바 분방한 성격과 일탈의 면모에 대해서는 재고의 여지가 있을 것으로 판단한다.

'문체시학'에 입각하여 정철 시가의 '동사적 시학'과 윤선도 시조의 '명사적 시학'을 규명한 연구는 이와 같은 연구사적 한계를 보완하기 위한 것이라고 할 수 있다.[21] 여기서는 어학적 토대에 기초하여 시행이 직조되어 나가는 문체상의 원리를 구체화함으로써 환유 원리에 의거한 시행의 연속성과 작품의 표상성이 정철 시가의 주요한 작시 원리임을 밝혔다. 나아가 이러한 동사 시학을 통해 보편 원리로부터 떨어져 나온 존재로서 자신의 정체성 탐색을 문학의 주요 주제로 개진한 작가 정철은 근대로의 이행기에 활발히 모색된 기일원론(氣一元論)적 세계관에 근접한 의식을 지닌 인물로 평가되었다.[22] 단 '고산의 시조/송강의 가사'라는 대비적 구도에 입론했기 때문에 정철의 시조를 음미할 수 있는 기회가 그리 많지는 않았다. 또한 시행의 직조 원리와 작가 의식 사이의 관계에 초점을 둔바 그 이상의 층위, 즉 작품들 사이의 관계나 가창 및 연행의 맥락, 수용자의 의식 등은 관심의 대상이 아니었다고 할 수 있다.

한편, 90년대 이후 최근까지 가장 활발하게 지속된 연구 경향은 수용사적 접근 방식이라고 할 수 있다. 수용사적 접근은 연구자의 주관을 배제한 채 정철 시가의 미적 특질을 추출하려 한 데에서 비롯되었다.[23] 다시 말해 정철과 그의

---

20) 이형대, 「정철 시조의 감성 표현 양상」, 『한국시가연구』 27, 한국시가학회, 2009.

21) 고정희, 「윤선도와 정철 시가의 문체시학적 연구」, 서울대학교 박사학위논문, 2001.

22) 이러한 평가의 기준은 "조동일, 『철학사와 문학사 둘인가 하나인가』, 지식산업사, 2000"에서 마련된 것이다.

23) 최규수, 「송강 정철 시가의 미적 특질 연구 : 작품 수용 양상을 중심으로」, 이화여자대학교 박사학위논문, 1996. 여기서는 정철 시가 수용상의 미적 요소를 주제적 측면과 표현적 측면으로 나누어 제시하고 있다. 주제 측면에서는 '이상세계의 지향'과 '풍류적 흥취의 실현' 그리고 '자아상의 진지한 모색'을, 표현 측면에서는 '절묘'와 '호방'을 수용상의 미적 요소로

시가에 대한 당대의 평어를 기준으로 작품의 미적 특질을 분석한다면 논자의 주관에 따라 해석의 방향이 달라지곤 하는 문제를 극복할 수 있을 것이라는 전제 아래 도입된 연구 방식인 것이다. 그러나 작가와 가까운 시대에 제기되었다는 이유로 그것이 작품 해석의 절대적 기준이 될 수 있을는지는 의문이다. 최근에는 이러한 반론을 제기하면서 정철의 가사에 대한 당대의 비평 역시 해석상의 절대적 기준으로 삼을 것이 아니라 또 다른 해석의 대상으로 삼아야 한다는 주장이 제기되기도 했다.[24] 비평 담론을 비평함으로써 당시 사람들의 기대 지평 및 그 사적 흐름을 추적해야 한다는 뜻이다.

수용사적 연구는 정철의 가사가 정전(正典)이 되어 가는 과정과 그 의미를 밝혔다고 할 수 있다. 정철의 가사가 후대로 전승된 데에는 작가인 정철을 추숭하거나 서인-노론의 당론을 강화하려는 의도가 개입되어 있었고 이에 따라 그의 가사는 정전으로서 자신의 지위를 점차 굳히게 되었다는 것이다. 특히 이와 같은 의식이 더욱 강하게 작용한 17세기에는 정본이나 작가 의식을 추구하는 경향이 두드러졌고 뒤로 갈수록 자기 시대에 맞게 재해석하거나 한역 등을 통해 수용의 방식을 확장해 나가는 경향이 짙어졌음을 구체화했다.[25] 한편, 『경민편(警民編)』과 <훈민가>가 한데 엮이게 된 경위 및 『경민편』 보급과 <훈민가> 보급이 함께 이루어지게 된 과정을 검토한 연구에서도 서인-노론 계열 인물들의 적극적인 노력을 그 배경으로 꼽은 바 있다.[26] 예술 작품, 즉 <훈민가>가 지닌 효용성을 통해 작가 정철에 대한 친밀감을 증대시키고자 했다는 것이다.

위와 같은 접근 방식은 정철의 시조를 다룰 때에도 유용할 것으로 판단된다. 정철의 시조가 어떤 사람들에 의해 어떤 맥락에서 수용되었는지 그리고 수용의 양상이 어떻게 달라졌는지 알 수 있다면 작가와 작품 이상의 층위, 즉 그것의 사회적 역할이나 사적 변이 등에 대해서도 논할 수 있을 것이라 예상하기 때문이다. 그렇지만 <훈민가>를 제외한 여타의 시조는 이러한 논의의 직접적인

꼽은 것이다.

24) 김진희, 「송강가사의 수용론적 연구」, 연세대학교 박사학위논문, 2009.

25) 윤덕진, 「송강가사 전승사실의 맥락」, 『열상고전연구』 26, 열상고전연구회, 2007.
하윤섭, 「17세기 송강 시가의 수용 양상과 그 의미」, 『민족문학사연구』 37, 민족문학사학회, 2008.
하윤섭, 「조선후기 노론의 학맥과 송강시가의 전승」, 『우암논총』 7, 충북대학교 우암연구소, 2013.

26) 최재남, 「<훈민가> 보급의 경과와 그 의미」, 『한국시가문화연구』 21, 한국고시가문학회, 2008.

대상이 되지 못했다. 다분히 독자 반응 비평의 성향을 지닌 연구이므로 수용층의 반응을 문헌으로 확인할 수 있는 가사 네 편과 <훈민가>에 관심이 집중될 수밖에 없었던 것이다. 따라서 <훈민가>뿐만 아니라 여타의 시조까지 아우를 수 있는 연구 방법을 모색해야 할 필요성이 제기된다고 할 수 있다. 『송강가사』 및 여타 가집에 정철 시조를 수용한 흔적이 남아 있는바 그것이 완전히 불가능한 일은 아닐 것으로 사료된다.

이 논문에서는 선행 연구의 위와 같은 성과를 계승하는 한편, 다음과 같은 문제를 제기하고자 한다.

첫째, 문학적 가치가 떨어진다는 이유로 정철의 시조를 등한시한 것은 온당한 평가의 결과인가, 아니면 그 가치를 조명할 평가의 기준을 마련하지 못한 탓인가. 지금까지 정철의 시조는 그의 가사나 한시를 다룬 연구에서 부차적으로 논의되거나 다른 작가/작품과의 비교를 통해 상대적으로 평가될 때가 많았다. <장진주사>와 <훈민가> 16수 정도를 제외하면 논의의 독자적 대상이 될 기회가 흔치 않았던 것이다. 이러한 현상은 초창기 연구의 평가에서 비롯한 것으로 추정되는데 문제는 정철이 비교적 이른 시기의 시조 작가[27]이면서 목판본 『송강가사』에만 83수의 시조가 전하는 다작 작가라는 데에 있다. 조선 전기에 이렇게 많은 시조를 남긴 작가는 정철이 유일하다고 할 수 있으나 해당 작품을 음미할 여유도 없이 그에 대한 평가부터 이루어져 이제껏 별다른 조명을 받지 못한 것으로 파악된다.

특히, 교훈가가 많고 세련미가 없어 볼 만한 것이 없다는 평가는 교훈성과 서정성이 양립할 수 없고 서정시는 고심 끝에 창작되어야 하며 군더더기 없이 직조되어야 한다는 인식을 전제한다. 그런데 이러한 인식은 19세기 이후 서구에서 지지를 받기 시작한 "서정시의 주관성 이론"과 상통하는 면이 있다. 서정시를 강한 개성과 고양된 감정을 지닌 자아에 의한 대상의 동일화 과정, 혹은 그 결과를 나타낸 언어적 조형물로 파악하는 것이다. 하지만 서구에서도 18세기 이전의 서정시 개념은 "운율적으로 규정된 형식들의 느슨한 집합체를 지칭"하는 용어였다는 견해에 따르면 그것을 너무 좁게 규정하는 가운데 정철의 시조를 평가한 것이

27) 시가사에서는 정철을 "가사 송영시대(歌辭 誦詠時代: 中宗朝-宣祖朝壬辰亂以前)"의 막바지에 자리한 인물로 비정했다. "시조의 정착과 성장"에 공헌하여 "시조문학 발휘시대(時調文學發揮時代: 宣祖朝壬辰亂以後-肅宗朝)"를 예비할 수 있는 위치에 놓인 것이다. 조윤제, 앞의 책, 1937, 3-4쪽; 조동일, 『한국문학통사 2』(제4판), 지식산업사, 2005, 325-356쪽.

아니었나 하는 의문이 들기도 한다.[28] 문학적인 것과 아닌 것, 서정적인 것과 아닌 것 따위를 구분하는 사이에 정철의 시조가 관심 밖으로 밀려날 수밖에 없었던 것은 아닐까 하는 것이다.

그러므로 정철 시조의 가치를 평가하는 문제는 비단 정철 시조에 국한된 것일 뿐만 아니라 시조 일반과 관련된 것이기도 하다. 시조는 시이면서 노래인바 문자성(文字性, literacy)은 물론이고 구술성(口述性, orality)도 함께 지닌 장르이다.[29] 곧 모종의 힘을 지닌 소리이자 그것을 발하는 행위로서 음성 언어에 기반을 둔 장르이기 때문에 근대적 의미의 서정시 개념으로는 설명할 수 없는 작품이나 현상이 적지 않다는 것이다. 예를 들어 여럿이 모인 잔칫날 모두의 마음을 담아 즉흥적으로 시조를 짓고 불렀다면 해당 작품은 문학적 가치가 있는 것인가, 없는 것인가? 서정적 자아가 강한 개성을 지니지 못하고 고양된 감정을 표출하지 않았다는 이유로 그 가치를 일축할 수 있을까? 이러한 물음에 답하기 위하여 정철 시조의 평가 기준을 다시 정립할 필요가 있다.

둘째, 정철의 시조는 어떤 의미를 어떻게 드러내고 있는가. 이 물음은 앞에서 제기한 문제의 연장선 위에 있다. 다시 말해 서정적 자아의 주관과 정서에 초점을 두는 낭만적 태도는 작품에 나타난 일인칭 대명사 '나'를 시인과 같은 인물로 간주하는데,[30] 이러한 생각이 문학 해석의 전통적 관점이 되면서 작품의 의미와 작가의 생애/의식은 불가분의 관계에 놓이게 되었다는 것이다. 실제로 정철 시조에 관한 연구는 정치적 부침을 겪어야 했던 작가의 생애와 연군/애민 정신, 신선/풍류 지향으로 규정된 작가의 의식에 주목하게 된다. 곧 정철의 삶에 대한 기록이나 정철이 남긴 여타의 시문 그리고 정철에 대한 당대 및 후대의 평가 등을 정철 시조의 작품 세계와 곧바로 연결해 온 것이다.

---

28) 디이터 람핑, 『서정시: 이론과 역사 - 현대 독일시를 중심으로』, 장영태 역, 문학과지성사, 1994, 91-98쪽.
29) 월터 J. 옹, 『구술문화와 문자문화』, 이기우·임명진 역, 문예출판사, 1995.
30) 윤지영, 「시 연구를 위한 시적 주체(들)의 개념 고찰」, 『국제어문』 39, 국제어문학회, 2007; 조강석, 「서정시의 목소리는 누구/무엇의 것인가?-누구/무엇의 목소리인가?」, 『현대문학의 연구』 39, 한국문학연구학회, 2009. 두 논문에서는 자아, 화자, 주체 개념의 유래와 의의 및 개념들 사이의 차이 등을 논한 다음, 시 연구에서 주체 개념을 도입해야 할 필요성을 제기했다. 시조 연구에서는 비교적 부담이 덜한 화자 개념을 사용하는 경향이 있는데, 논의의 결과가 작가 의식으로 귀착되는 경우가 많은 것을 보면 그다지 엄밀한 용어로 사용된 것은 아닌 듯하다. 따라서 주체 개념의 도입 여부를 떠나 고민할 필요가 있는 문제라고 할 수 있다. 이에 대해서는 다음 장에서 상론할 예정이다.

이러한 접근 방식의 문제는 작품 외적 요소에 비추어 작품을 해석하는바, 시조 자체의 특징과 가치를 사상하게 된다는 데에 있다. 곧 정철이라는 인물의 일면만 부각한 나머지 작품 이해를 단순화할 위험이 없지 않고 그의 작품에 대한 새로운 해석의 여지를 차단하는 구실이 될 우려가 있다는 것이다. 90년대 이전의 연구에 대해 동어 반복에 지나지 않는다는 비판이 제기된 것도 같은 맥락으로 이해된다. 오히려 종잡을 수 없는 폭과 깊이를 지닌 인격체로서 작가 정철과 그때그때 다른 인격이 발현되는 장으로서 정철의 작품 세계를 파악하기 위해서는 작품을 위주로 논하면서 그것을 통해 도출할 수 있는 정철의 작시 태도와 그 해석에 개입된 독자의 기대 지평 등을 고찰할 필요가 있다. 그러므로 정철 시조의 내용과 형식 자체에 주목하고자 한다.

셋째, 정철의 시조는 창작/수용되는 과정에서 어떤 의미를 획득했으며 어떻게 달라졌는가, 즉 정철 시조는 시인과 독자 사이를 어떻게 매개했는가. 지금까지 수용사적 연구는 <관동별곡> 등 가사 네 편과 <훈민가>를 중심으로 진행되었다. 문헌을 통해 수용층의 반응을 직접 확인할 수 있는 작품으로 논의가 한정된 까닭에 그렇지 않은 시조는 논의의 대상이 될 수 없었다. 하지만 여타 시조의 수용 맥락을 가늠할 단서가 아예 없는 것은 아니다. 『송강가사』는 세 가지 판본이 현전하는데 이본 관계에 따라 시조의 수록 양상이 다르다는 것을 확인할 수 있다. 아울러 『청구영언』 등 후대의 가집은 『송강가사』에 수록된 시조를 선별적으로 수용했고 더러는 『송강가사』에 실리지 않은 시조를 정철의 소작이라 소개하기도 했다. 게다가 어떤 작품은 수용을 거듭하면서 형태가 변하기도 하고 패러디의 대상이 되기도 한다. 곧 이러한 요소를 추적하여 논의의 범주를 넓힐 수 있겠다는 것이다.[31]

한편, 수용사적 연구의 성과 중 하나는 『송강가사』의 전승 동력이 서인-노론 계열의 당론 강화 및 정철 추숭에 있음을 밝힌 것이다. 이는 시가 향유가 당대의 정치 지형 등 사회/문화적 토대와 관련이 없지 않다는 것을 의미한다. 거꾸로 말

31) 조해숙, 「시조에 나타난 시간의식과 시적 자아의 관련 양상 연구 - 《청구영언》과 《가곡원류》의 비교 검토를 중심으로 -」, 서울대학교 박사학위논문, 1999. 이 논문에서는 시조집 연구를 통해 시조의 향유의식과 그 사적 추이를 규명하는 것이 시조 연구의 한 축이 될 수 있음을 규명했다. 시조집은 개별 문인의 창작집은 아니지만, 남다른 소명의식을 갖춘 가객들이 당대의 향유층에 의해 소용된 작품을 선별/수록한 것인바, 그로부터 편찬의식 또는 향유의식을 도출할 수 있다는 것이다.

하면 시가는 역사적 국면과 맞물려 형성된 담론에 따라 선택을 받거나 수정되고 버려지는 과정을 겪을 수밖에 없다는 뜻이기도 하다. 그렇다면 당시의 정치적/이념적 배경과 아울러 어떤 작품이 인기를 끌었고 어떤 작품이 잊혀 갔는지, 어떤 요소가 달라졌고 어떤 작품이 더해졌는지 추적할 필요가 있다. 위의 단락에 제시한 단서를 활용하여, 독자의 기대 지평이 변함에 따라 부각된 것과 그렇지 않은 것을 파악한다면 정철의 시조가 사회/문화적으로 어떤 효용적 가치를 지니고 있었는지 고찰할 수 있을 것이라 판단한다.

2. 연구 방법

앞 절에서 제기한 물음에 답하기 위해서는 먼저 정철 시조의 내적 특질을 파악한 다음, 그것이 작가와 독자를 어떻게 매개하는지, 그 가치를 조명할 기준이 무엇인지 고찰할 수 있어야 할 것이다. 이 논문에서 담화(Discourse)에 주목하는 까닭은 여기에 있다. 담화는 개별 언술이 이질적이면서 동질적인 하나의 전체에 참여하여 연속된 질서를 형성하는 방식을 일컫는다. 또한, 여러 문장이 담화의 형태로 결합되어 하나의 작품을 이루는 것처럼 한 작품이 다른 작품과 결합되어 조금 더 큰 담화를 이루는 것까지 포괄한다.[32] 곧 시조를 일종의 담화로 다룬다면 다른 무엇보다 텍스트에 나타난 언어와 그 짜임에 주목할 것이기 때문에 작품 자체로부터 논의를 시작할 수 있을 것으로 예상된다는 뜻이다.

한편, 언어는 그것을 사용하는 행위와 그러한 행위의 주체를 환기한다. 전자를 언술 행위로, 후자를 언술 행위의 주체로 지칭할 수 있다. 나아가 담화는 언술 행위의 결과로 구축되는데 언술 행위의 주체가 담화를 산출할 때는 암묵적이든 명시적이든 자기 앞에 상대를 상정할 수밖에 없다. 따라서 언술 행위는 언제나 대화 행위이고 그 언어는 타인과의 관계를 표명한다. 반대로 말하면 각 언술이 모여서 하나의 담화를 이루는 방식, 즉 담화 구조를 분석함으로써 담화 생성에 관여한 주체의 성격 및 주체와 세계의 관계를 파악할 수 있을 것이다.[33] 이러한 전제를 시조에 도입하면 정철 시조의 담화 구조를 분석하여 해당 담화에 관여한 주체의 성격 및 해당 주체와 담화 상대의 관계를 이해할 수 있다는 의미가 된다.

---

32) Antony Easthope, (e-book) *Poetry as Discourse*, London; New York: Routledge, 2003, p.8.
33) 에밀 벵베니스트, 『일반언어학의 여러 문제 2』, 김현권 역, 지식을 만드는 지식, 2013, 125-142쪽.

주지하듯 시조는 시이자 노래인바, 작품을 창작할 때에는 듣는 사람을 염두에 두거나 다른 사람에 의해 불릴 것을 상정하는 경우가 없지 않았을 것으로 짐작된다. 아울러 어떤 작가의 노래를 다른 사람이 부른다면 해당 작품은 작가의 품을 얼마간 벗어나 새로운 관계를 매개하는 수단이 될 것이다. 게다가 작품 자체와 향유 및 전승의 면모는 가집을 통해 드러나는 경우가 많은데 그 가집에는 작가의 창작 의식과 편찬자의 편찬의식이 중첩되어 있게 마련이다. 그렇다면 시조는 노래를 만든 사람뿐만 아니라 그것을 부르는 사람과 듣는 사람 및 기록한 사람의 의식까지 반영하고 있는, 사회·문화적 관계의 산물일 수 있다. 담화 분석은 이러한 소통 관계를 논하기 위한 단서가 될 것으로 예상된다.

선행 연구에서도 시조의 담화 구조에 주목한 바 있다. 가창/연행된 관습이 시조의 장르적 특징에 미친 영향을 고찰한 논의에서는 "시조가 [작가=화자]인 목소리를 갖는다는 점과 구체적인 청자를 대상으로 갖는다는 점"에 착안하여 "개인적 정서까지도 공공적이며 선언적 표현으로 표출"한다는 결론을 도출했다.[34] 여기에는 시조의 창작과 향유를 사람과 사람을 잇는 언술 행위로 간주하는 시각이 전제되어 있다. '주관적 독백'이 아니라 '공공적 선언'이라는 관점에서 시조의 장르적 성격을 정립한 것이다. 근래에는 시조를 "사회적 존재의 소통"으로서 "대화적 서정시"라고 규정한 논문이 제출되기도 했는데,[35] 이 견해는 상기 관점과 상통하는 면이 있는 것으로 이해된다. 두 연구는 시조가 모종의 인격적 관계를 매개한다는 뜻으로, 그 관계를 어떻게 구체화/구조화할 것인가 하는 과제를 남겼다고 할 수 있다.

한편, 사설시조의 담화 구조는 화자와 청자의 관계를 허구화하는 경향[36]을 보이는 까닭에 평시조의 그것에 비해 많은 논자의 이목을 끌었다. 이로써 텍스트 내부에 나타난 화자와 청자의 관계 유형을 정리하고, 사설시조가 서사적/극적 요소를 수용하여 평시조 서정의 영역을 확장한 장르임을 규명했다.[37] 그러나 텍스트를 둘러싼 소통 관계를 밝히는 데에는 소홀했기 때문에 텍스트 내부의 발화가 어디에서 기인한 것인지 파악할 수는 없었다. 이러한 한계를 보완하고 시조 일반의

34) 김대행, 「시조의 화자와 청자」, 『이화어문논집』 8, 이화어문학회, 1986, 311쪽.
35) 인성기, 「시조: 독자와의 소통을 위한 대화적 서정시」, 『코기토』 67, 부산대학교 인문학연구소, 2010. 여기에서는 텍스트 바깥 차원과 텍스트 내부 차원의 소통 관계에 주목했는데, 이러한 구도에 대해서는 다음 장에서 상론할 예정이다.
36) 김대행, 앞의 논문, 1986, 305-307쪽.
37) 신은경, 『사설시조의 시학적 연구』, 개문사, 1992, 185-210쪽.

담화 구조를 정립하기 위해 '기호-소통론적 시각'을 도입한 연구가 제출되기도 했다.[38] 여기에서는 "융합의 구조/동일성의 미학"과 "해체의 구조/대립의 미학"이라는 구도를 제시하고 전자에 내포된 "연속적 세계관"과 후자에 내포된 "불연속적 세계관"을 고찰함으로써 평시조와 사설시조의 차이를 부각했다. 시조를 둘러싼 소통 주체의 변화를 세계관 층위에서 드러낸 성과가 있지만, 추상의 단계가 높았던 탓인지 논의의 결과가 기존의 인식과 크게 다르지 않아 보이는 아쉬움도 있다. 거시적 안목의 논의를 뒷받침하려면 소통의 주체와 관계를 보다 구체적인 층위에서 논의할 필요가 있지 않을까 한다.

본 논문에서는 선행 연구의 성과를 계승하되 지금껏 도출된 과제와 이상의 연구 방법을 염두에 두면서 다음과 같은 순서로 논의를 진행할 예정이다.

Ⅱ장에서는 『송강가사』의 간행 경위와 자료의 기본적 성격을 검토하고 시조 향유의 관습과 담화 분석의 의의를 구체화하고자 한다. 정철의 시조가 어떤 과정을 거쳐 어떤 형태로 전하는지 논의한 다음, 시조 향유의 관습에 비추어 담화 분석이 어떤 의의를 지닐 수 있는지 고찰할 것이다. 이 과정에서 서정 주체와 화자/청자, 내포 독자 사이의 관계를 정립하고 내부 지향적 담화와 외부 지향적 담화, 등가 관계에 기초한 수렴적 언술과 인접 관계에 기초한 확산적 언술 등 주요 개념을 정리하여 분석의 기준을 제시할 수 있을 것이라 예상한다.

Ⅲ·Ⅳ장에서는 담화 분석의 기준과 의의를 염두에 두면서 정철 시조에 관한 작품론을 진행하려 한다. 이 논문의 주요한 전제 가운데 하나는 시인의 자아가 작품 해석의 시작이 아니라 끝이 되어야 한다는 것이다. 따라서 텍스트에 나타난 화자의 언술에 주목하여 그 구조를 분석하고 그것에 비추어 서정 주체의 성격 및 서정 주체와 대상/상황 혹은 서정 주체와 내포 독자의 관계를 도출할 예정이다. 논의의 결과는 작가 정철이 세계를 인식한 방식과 독자를 향해 말을 건넨 방식을 추론하기 위한 단서가 되지 않을까 한다.

Ⅴ장에서는 시조에 관한 전통적 인식에 비추어 정철 시조의 서정적 특징을 갈무리하고 『송강가사』의 판본별 차이와 후대 가집의 수용 양상을 토대로 그 전승 의식을 분석할 것이다. 이러한 논의를 통해 정철의 시조가 작가 자신과 당대인 사이에서, 나아가 오랜 세월 지속하는 과정에서 어떤 역할을 담당했는지 가늠할 수 있을 것이라 예상한다.

---

38) 박상영, 「시조의 세계관적 구조와 그 시학적 의미」, 『한국시가연구』 20, 한국시가학회, 2006.

이상의 논의를 토대로 정철의 시조가 지닌 문학적 가치와 시조 작가로서 정철의 위상을 재조명하고 시조의 장르적 성격과 효용 가치를 폭넓게 이해하는 데에 일조할 수 있기를 바란다. 나아가 선행 연구가 이루어 놓은 시가사의 구도와 흐름을 보완할 수 있기를 기대한다.

Ⅱ. 예비적 고찰

이 장은 작품 분석의 토대를 마련하기 위한 예비적 단계에 있는 것으로 정철의 시조와 관련된 자료 현황을 검토하고 작품 분석의 기준을 마련하는 데에 논의의 목적을 둔다. 잘 알려진 것처럼 정철의 시조는 『송강가사(松江歌辭)』 및 여타의 가집에 실려 전한다. 『송강가사』는 이른바 '이선본(李選本)'과 성주본(星州本), 관서본(關西本) 등 세 판본이 현전하는데 각 판본에 덧붙어 있는 발문 등에 따르면 그것은 적어도 여섯 차례 이상 간행된 것으로 추정된다. 아울러 여기에 수록된 시조는, 물론 가집에 따라 수록 작품의 차이를 보이기는 하나, 김천택(金天澤) 편 『청구영언(靑丘永言)』 등 후대의 가집으로 전승되기도 했다.[1] 위 단서에 비추어 『송강가사』의 간행 경위와 자료 현황을 파악한다면 정철 시조의 전승 의식을 고찰하기 위한 토대를 확립할 수 있을 것이라 예상한다.

한편, 선행 연구는 『송강가사』가 여러 번 간행된 데에 정철을 기억/추숭하려는 후대인의 열망이 작용했음을 밝힌 바 있다. 그런데 그것은 정철의 시조가 사람들 사이에 활발히 유통된 사실을 시사하기도 한다. 본 장 1절에서 상론하겠지만, 현전하는 판본은 병자호란 이전에 간행된 것으로 보이는 북관본(北關本)이 망실된 상태에서 사본의 형태로 전하거나 입에서 입으로 전하는 것을 수습한 결과이다. 나아가 그 성과는 다양한 가집에 수용되어 정철의 시조가 조선 후기의 풍류 문화에 더욱 밀착하는 계기가 되었다. 그렇다면 정철의 시조가 이렇게 활발히 유통된 내적 동력은 무엇일까? 곧 후대인의 반응과 해석에 주목할 뿐만 아니라 정철의 시조가 사람들 사이에서 어떤 역할을 할 수 있었나, 그것은 사람과 사람, 시대와 시대를 어떻게 매개할 수 있었나 하는 것도 함께 물어야 한다는 뜻이다.

따라서 자료의 전승 배경과 현황을 정리한 뒤에는 시조 향유의 관습에 의거해 사회/문화적 소통의 매개로서 정철의 시조를 분석하기 위한 기준을 모색하고자 한다. 시조는 노래인바 그것을 만든 사람과 부른 사람, 듣는 사람과 기록한 사람 혹은 읽는 사람 사이를 오간 전언이라고 한다면 무엇을 어떻게 노래했는가, 어떤 사람이 듣거나 부르길 기대했는가 하는 점에 따라서 전언의 짜임이 달라질 것임을

1) 김천택 편 『청구영언』은 "국립한글박물관 영인, 2017"을 인용하고자 한다. 또, 『청김』이라 약칭할 것이며 작품 번호는 '청김#000'과 같은 형태로 표기할 것이다. 한편, 정철의 시조가 후대의 가집에 전승된 양상과 그 의미는 Ⅴ장의 2절과 3절에서 논의할 예정이다.

예상할 수 있다. 반대로, 전언의 짜임을 분석한다면 정철의 시조를 둘러싼 소통 관계를 추론할 수 있을 것이며 그 전승 의식에 관한 논의를 다각화할 수 있을 것이다. 게다가 그것의 사회/문화적 가치를 논하기 어려운 자료의 한계를 보완할 수 있을 것으로 보인다. 이 논문에서 정철 시조의 담화 특성에 주목하고자 하는 이유는 이상과 같다.

먼저 『송강가사』의 간행 경위와 자료 현황을 검토한 다음, 시조 향유의 관습에 비추어 담화 분석의 기능을 논의할 예정이다.

1. 『松江歌辭』의 간행 경위와 자료 현황

『송강가사』의 간행 경위는 학계의 오랜 관심사였다. 덕분에 실전된 북관본, 의성본(義城本), 황주본(黃州本), 관북본(關北本)과 현전하는 '이선본', 성주본, 관서본에 관한 연구가 적지 않게 축적되었다. 선행 연구에서 쟁점이 된 문제는 크게 두 가지인데 하나는 방종현이 소개한 판본, 즉 '이선본'의 실체가 무엇인가 하는 것이고,[2] 다른 하나는 현전하는 세 판본 중 어느 것을 선본으로 비정할 수 있는가 하는 것이다.[3] 후자에 대해서는 이른바 '이선본'이 성주본에 비해 선본에 가까운 것으로 의견을 모았다. 하지만 전자에 대해서는 '이선본'의 실체를 실전된 의성

2) 방종현은 『송강가사』의 한 판본을 소개하는 자리에서 "그 板本이 어느 것에 該當하는지 未詳"이라고 밝히며 여기에 붙어 있는 이선의 발문을 근거로 삼아 '이선본'이라고 부를 수밖에 없다고 했다. 아울러 "或 義城本이나 아닌가도 疑心한다."라고 하면서 이 판본이 의성본일 수도 있다는 견해를 피력했다. 방종현, 『송강가사』, 정음사, 1948, 85-88면. 이후 해당 판본의 실체를 둘러싼 논란이 빚어진 것이다. 한편, 해당 판본의 정체를 확정할 수 있는 자료가 전하지 않는바, 일단은 '이선본'이라고 표기하여 그것이 잠정적인 명칭임을 나타내고자 한다.

3) 김문기는 '이선본'과 관서본의 "語句가 보다 고풍스럽고 文義가 자유스러운 점"을 고려할 때 그것이 "송강의 原作에 더 가깝지 않을까 생각"한다고 했다. 김문기, 「송강·노계·고산의 가집 판본 및 책판 연구」, 『국어교육연구』 21, 국어교육학회, 1989, 13-21쪽. 하지만 선본 문제에 대한 구체적인 논의가 진행된 것으로 보기는 어렵다. 오히려 '이선본'을 인정하는 쪽으로 암묵적인 합의가 이루어져 왔다고 할 수 있다. 최근에는 이에 대해 문제를 제기하면서 여느 판본에 비해 고어를 쓰고 있는 '이선본'의 어학적 특징을 밝히고 이것이 지닌 선본으로서의 가치를 규명하고자 한 논문이 제출되기도 했다. 김진희, 「송강가사의 선본 재고」, 『열상고전연구』 61, 열상고전연구회, 2018.

본이나 관북본으로 추정하는 데에서 그칠 수밖에 없었다.[4] 정황 증거는 있으나 물적 증거가 없는 까닭에 논의를 더 진전시키지 못했다.

정철의 가사를 연구할 때에는 '이선본'의 실체가 모호한 것이 별다른 문제가 되지 않을 수 있다. 가사 네 편의 경우 판본에 따른 차이가 크지 않고 그것을 감상, 비평한 글이 많아 논의를 진행하는 데에 지장이 없기 때문이다. 반면, 시조 연구는 그렇지 않다. 뒤에서 상론하겠지만 판본에 따라 수록된 작품이 다른바 이러한 차이의 연원을 물을 수밖에 없으며 관련 자료가 적으므로 논의의 많은 부분을 남아 있는 판본에 의존할 수밖에 없다. 다시 말해 정철 시조의 성격을 규명하기 위해서는 판본 문제부터 차근차근 풀어야 할 필요가 있으나 선본으로 꼽히는 '이선본'의 실체를 드러낼 사료가 충분치 않은 탓에 답보 상태를 벗어나기가 쉽지 않다는 것이다.

따라서 이 절에서는『송강가사』제 판본의 계열 관계에 주목하여 선행 연구의 논의 과정을 되짚어 보고자 한다. 선행 연구의 성과를 바탕으로『송강가사』의 간행 경위를 다시 검토하여 판본들 사이의 계열 관계를 확인한 다음, '이선본'을 포함한 각 판본의 성격을 계열 관계에 비추어 이해함으로써 자료가 부족한 데에서 비롯한 한계를 보완할 계획이다. 나아가 이러한 계열 관계가 형성된 배경을 분석하고 정철의 시조가 후대의 가집에 수용된 양상을 검토하면 정철 시조의 전승 의식을 구체화할 수 있지 않을까 한다. 현전 판본의 발문 등을 세심하게 해석하고 그동안 간과한 점들에 관한 논의를 보충하여 정철 시조의 성격을 규명하기 위한 단서를 마련할 수 있을 것이라 기대한다.

> 이 <관동별곡>, <사미인곡>, <속미인곡> 세 편은 송강(松江) 상국(相國) 정문청공(鄭文淸公)이 지은 것이다. 공의 시사(詩詞)는 청신하고 경발하여 인구에 회자되었고 가곡은 특히 고금에 절묘하여 장가든 단가든 널리 전하지 않은 것이 없었다. 비록 굴원의 <이소(離騷)>와 소자첨의 사(詞)·부(賦)라도 이보다 나을 수는 없을 것이다. 매번 목을 길게 뽑아 높은 소리로 읊는 것을 들으면 성운이 청초하고 뜻이 아득하여 나도 모르게 훨훨 날아올라 허공을 타고 바람을 몰며 날개가 돋아

4) 각주 2)에서 언급했듯 방종현은 '이선본'이 의성본일 가능성을 제기했고 윤덕진은 관북본일 여지가 남아 있음을 논증했다. 방종현, 앞의 책, 1948, 85-88쪽; 윤덕진,「송강가사 전승사실의 맥락」,『열상고전연구』26, 열상고전연구회, 2007, 438-439쪽.

선계에 오르는 듯했다. 임금을 사랑하고 나라를 걱정하는 정성으로 말하자면 또한 노랫말에 애연히 드러나 사람들로 하여금 슬픔을 느끼고 탄식하게 하니, 진실로 천성에서 우러난 충의와 세상에 드문 풍류가 아니라면 누가 여기에 참여할 수 있겠는가?

아! 공은 개결한 성품과 정직한 실을 지녔으면서 마침 당쟁이 크게 일어나 서로 헐뜯으면서 죄를 얽어내는 일이 횡행한 때를 만나는 바람에 위로는 임금께 죄를 얻고 아래로는 신하들에게 미움을 사 벼슬에서 쫓겨나 유배를 당하여 거의 죽을 뻔했다가 요행히 몸을 온전히 보전했다. 하지만 책망하고 욕하는 것이 돌아가신 뒤로 더욱 심했다. 옛날에 소자첨이 세상의 화란을 당한 것 또한 극심하다고 할 수 있으나 연군을 노래한 그의 시가만큼은 궁중에서도 보고 기릴 수 있었거늘 공의 경우는 이것마저도 끝내 임금께 전하지 못했으니 그 불행이 어찌 이리 심하단 말인가? 문정공 청음 김상헌 선생께서 공의 시말을 논하면서 굴원의 충성에 비견하셨으니 이것이 진실로 지극한 말이다.

예전에 북관에서 공의 가곡을 간행한 것이 있었으나 오랜 시일이 지난 데다가 병란을 겪어 결국은 전하지 않게 되었으니 참으로 애석하다. 내가 변변치 않아 태평한 시대에 죄를 얻어 먼 곳으로 귀양을 온 까닭에 군친(君親)과 떨어져 실로 회포를 붙일 데가 없었다. 이에 연못가를 거닐며 읊조리는 사이에 애오라지 이 세 편을 취하여 잘못된 곳을 바로잡고 잘 베껴 책상머리에 두었다. 때때로 한 번씩 소리 내어 읽으면 시름을 달래는 데 도움이 없지 않으니, 대개 주자께서 『초사집주』를 써 울적함을 달랜 것을 외람되이 모의한 것이다.

경오년(1690) 정월 상한 완산후인 이선이 거성 유란헌에서 쓰다.[5)]

---

5) “右<關東別曲>、<思美人曲>、<續美人曲>三篇, 卽松江相國鄭文淸公之所著也. 公詩詞淸新警拔, 固膾炙人口, 而歌曲尤妙絶今古, 長篇短什無不盛傳. 雖屈平之楚騷, 子瞻之詞賦, 殆無以過之. 每聽其引喉高詠, 聲韻淸楚, 意旨超忽, 不覺其飄飄乎如憑虛而御風, 羽化而登仙. 至其愛君憂國之誠, 則亦且藹然於辭語之表, 至使人感愴而興歎焉. 苟非出天忠義, 間世風流, 其孰能與於此? 噫! 公以耿介之性, 正直之行, 而適會黨議大興, 讒搆肆行, 上而得罪於君父, 下而見嫉於同朝, 流離竄適, 幾死幸全, 而其所詬罵, 至身後彌甚. 昔子瞻之遭罹世禍, 亦可謂極矣, 愛君篇什, 猶能見賞於九重, 而公則並與此而終不能上徹, 抑何其不幸之甚歟? 淸陰 金文正公, 嘗論公始末, 而比之於左徒之忠, 此誠至言哉! 北關舊有公歌曲之刊行者, 而顧年代已久, 且經兵燹, 遂失其傳, 誠可惜也. 余以無狀, 得罪明時, 受玦天涯, 遠隔君親, 實無以寓懷, 乃澤畔行吟之暇, 聊取此三篇, 正訛繕寫, 置諸案頭, 時一諷誦, 其於排遣, 不爲無助, 蓋亦僭擬於朱夫子『楚辭集註』之遺意云爾. 時庚午元月上澣, 完山後人李選書于車城之幽蘭軒.” (李選, ‘李選本’『松江歌辭』, 대제각 영인, 1988, 193-195쪽). 이 글은 ‘이선본’『송강가사』에 제목 없이

인용문은 '이선본'에 덧붙어 있는 것으로, 지호(芝湖) 이선(李選, 1632~1692)이 1690년 유배지인 기장에서 쓴 글이다. 문제는 이 글이 『송강가사』 판본에 대한 발문으로 쓰인 것이 아니라는 데에 있다. 곧 '이선본' 뒤에 덧붙어 발문의 역할을 하고 있지만 해당 판본의 특징이나 간행 경위에 대해 진술한 글이 아니고 <관동별곡>·<사미인곡>·<속미인곡> 등 정철의 가사 세 편을 필사하여 읊조리며 적객(謫客)으로서의 시름을 달래곤 했던 일을 기록한 글이라는 것이다.[6] 이렇듯 가사 세 편을 선사한 이선의 노력은, 윤덕진이 논한 것처럼, 정철의 문중을 중심으로 5대에 걸쳐 진행된 정본 수립 작업의 토대가 되었다고 할 수 있는데,[7] 일단 분명히 해야 할 것은 이선이 이 글을 쓸 당시에는 현전하는 '이선본' 수준으로 자료가 수집되지 않았다는 점이다.

아울러 이선은 북관에서 정철의 가곡을 간행한 바 있으나 전하지 않게 된 것을 애석히 여기고 있다. 이를 통해 북관본 『송강가사』를 상정할 수 있겠지만 관련 자료가 전하지 않는 까닭에 그 형태와 성격을 가늠할 수가 없다. 현전하는 세 판본과 어떻게 같고 다른지, 어떤 작품이 실려 있었는지 파악할 길이 없는 것이다. 단, 오랜 시일이 지났고 병란을 겪었다는 진술과 정철의 몰년(1593) 및 당시의 정치적 상황 등을 고려할 때 정철의 관작이 복구된 1623년에서 1636년 사이에 그의 가곡을 간행한 사실이 있다고 보는 편이 타당할 것으로 판단한다.[8] 윗글에서

수록되어 있으나 이선의 문집 『지호집(芝湖集)』에는 「송강가사후발(松江歌辭後跋)」이라는 제목으로 수록되어 있다. 『지호집』에 실린 것은 위의 글과 대체로 같지만 가곡(歌曲)에 관해 언급한 내용 등 몇몇 구절이 산삭되어 있다.

6) 이른바 '이선본'의 실체가 무엇인가 하는 논란이 빚어질 수밖에 없었던 이유는 여기에서 찾을 수 있을 것이다. 방종현, 앞의 책, 1948, 85-88쪽.

7) 윤덕진, 앞의 논문, 2007, 432-442쪽.

8) 김문기는 뒤에서 언급할 관북본(關北本)과의 혼동을 피하기 위해 해당 판본을 "구북관본(舊北關本)"이라 명명한 뒤 그 간행 연대를 이상과 같이 추적한 바 있다. 김문기, 앞의 논문, 1989, 4-5쪽. 반면, 정재호는 당시의 정국을 근거로 북관본이 간행되지 않았을 가능성을 제기했다. 또, 성주본 발문에서 "돌아가신 고조부 문청공의 장단 가곡 중에 세상에 유통된 것이 약간 편이로되 여러 차례 병란을 거치면서 진본은 전하지 않는다(高王考文淸公長短歌曲, 行於世者, 揔若干篇, 而屢經兵亂, 眞本不傳)."라고 하며 판본이라 밝히지 않고 "약간 편"이라 언급한 것은 북관본을 간행한 사실이 없다는 것을 방증한다고 했다. 하지만 『송강집(松江集)』이 1633년에 초간, 1674년에 중간된 것을 고려한다면 그 가능성을 완전히 배제할 수는 없을 것으로 판단한다. 그리고 성주본 발문의 해당 대목은 진본이 전하지 않는 현실을 개탄한 것일 뿐, 특정 판본에 대해 논한 것은 아니어서 이를 통해 북관본이 간행되지 않았다고 추정하기는 어렵지 않을까 한다. 정재호, 『송강가사』, 신구

이러한 북관본이 전하지 않는 현실을 개탄한 것은 굴원과 소식의 작품에 비견할 정철의 장단 가곡이 제대로 수습되지 못한 실정을 안타까워한 것이라 할 수 있다.

그러므로 위의 글은 정철의 시가가 제대로 수습, 전승되지 못하는 상황에서 그것이 지닌 가치를 역설한 글로 이해해야 한다. 반대로 말하면 '이선본'의 원고가 다 모인 상태, 즉 간행 직전의 단계에서 그 내용의 대강이나 간행 경위에 대해 진술한 글이 아니라는 것이다. 나아가 이 글이 소위 '이선본'의 간행을 의식하지 못한 상태에서 쓰인 글이라면 누군가가 현전하는 '이선본'의 수준으로 정철의 장단 가곡 및 관련 자료를 취합한 다음, 그 마지막에 이 글을 덧붙여 발문의 역할을 대신하게 했다고 보는 편이 자연스럽다. '이선본'에는 정철의 작품들 사이사이에 청음(淸陰) 김상헌(金尙憲, 1570~1652)이나 석주(石洲) 권필(權韠, 1569~1612) 등 후대인의 글이 수록되어 있는데 위에서 인용한 이선의 글 역시 똑같은 방식으로 수집, 첨부된 것 중 하나일 가능성을 배제하기 어렵다.

> 관서 관찰사로 부임한 이듬해 봄, 봉산의 집안사람 정내하(鄭來河, 1694~1777) 등이 와서 송강 선조의 가사 1책을 보여 주었는데 이것은 바로 우리 할아버지 장암부군께서 관북 관찰사로 계실 때에 간행하신 것이다. 이 판은 새긴 것들 가운데 가장 정밀하지만 간행한 지 오래되어 판본이 많이 훼손되었다. 따라서 온전한 책을 구하여 다시 새기려 했으나 이루지 못하다가 이번에 다행스럽게도 그것을 얻었으니 매우 기쁘다. 이에 기궐씨(剞劂氏)에게 명하여 새기게 하고 재물을 모아 간행하니 며칠이 지나지 않아 완성되었다. 이것으로 장차 민멸되지 않고 영구히 전할 것이다. 무자년(1768) 2월 후손인 감사 정실이 삼가 쓰다.[9]

염재(念齋) 정실(鄭宖, 1701~1776)이 작성한 관서본『송강가사』의 발문이다. 이 글에서는 자신의 조부인 장암(丈巖) 정호(鄭澔, 1648~1736)가 관북 관찰사로 재임할 때『송강가사』를 간행했다고 진술한다. 이로써 1704년에 실전된 관북본이 발간되었음을 확인할 수 있다.[10] 그런데 뒤에서 상론할 성주본 발문에는 다음과

문화사, 2006, 49-50쪽.

9) "余按關西之明年春, 鳳山宗人來河等來, 示松江先祖歌詞一冊, 此是我先王考丈巖府君觀察關北時入刊者, 而此板最精於諸刻, 第刊行已久, 板本多毁破, 方欲得一件重刻, 而未果矣. 今幸得之心竊喜焉. 玆命剞劂氏, 鳩財入刊, 不日而工造訖, 自此將不至泯沒而傳之永久矣. 歲戊子仲春, 後孫監司宖近書." (鄭宖, 關西本『松江歌辭, 국립중앙도서관 소장, 청구기호 : 古貴0236-1, 장23앞).

같은 내용이 전한다: “나의 재종형 호씨는 의성 현령으로 있을 때 이러한 일을 염려하여 그것을 간행, 배포했다(我再從兄澔氏之宰義城也, 爲是之慮, 刊以行之).” 정호에 의해 실전된 의성본이 간행된 바 있음을 시사한 것이다. 간행 연대는 그가 의성 현령을 지낸 시기, 즉 1696년 5월부터 1698년 1월 사이로 추정된다.[11] 두 진술에 따르면 정호는 의성본을 간행하고 약 7, 8년이 지난 뒤 관북본을 간행한 것으로 파악된다.

정호는『송강가사』의 간행 경위를 검토할 때 더 주목했어야 할 인물들 가운데 한 명이다.[12] 특히 앞에서 논의한 이선과의 관계를 눈여겨볼 필요가 있다. 널리 알려져 있듯 이선은 정철의 외증손이고,『경민편(警民編)』과 <훈민가>를 합편하여 <훈민가>를 보급하는 데에 일조한 우재(迂齋) 이후원(李厚源, 1598~1660)의 아들이다.[13] 그 자신은 1677년경 간행된『송강속집(松江續集)』의 원고를 수습했다.[14] 그리고 1689년 기사환국(己巳換局)이 일어나 기장으로 유배를 당한 뒤에는「관동별곡」등 정철의 가사 세 편을 선사하여 자신의 시름을 달래곤 한 것으로

---

10) 정호가 관북 관찰사가 된 것은 1704년 4월이다. 같은 해 11월 홍만조(洪萬朝)가 그 뒤를 이었으니 정호는 1704년 약 8개월 남짓한 기간 동안 재임했다고 할 수 있다. 김문기, 앞의 논문, 1989, 9-10쪽.

11) 위의 논문, 8-9쪽.

12) 정호는 정철의 4대손으로, 우암(尤菴) 송시열(宋時烈, 1607~1689)을 계승한 학자이면서 영의정을 지낸 노론의 주요 정치인이다. 김경수,「조선후기 주자학 근본주의자 정호의 생애와 현실인식」,『중앙사론』26, 중앙대학교 중앙사학연구소, 2007.

13) 최재남,「<훈민가> 보급의 경과와 그 의미」,『한국시가문화연구』21, 한국시가문화학회, 2008. <훈민가>의 보급 경위에 대해서는 이 논문을 참고.

14) “이『송강속고』는 이택지(擇之: 이선의 자)가 손바닥만 한 묵은 간찰에서 얻고, 견문이 미치는 바를 참고하여 선사함으로써 책을 이룬 것이다. 그 가운데 동은공(峒隱公: 이의건(李義健, 1533~1621)의 호)의 두 편지는 원고와 깊은 관련이 있으니 그것을 덧붙여 보게 한 뜻은 우연이 아닐 것이다. 동은은 택지의 종증조로, 당시에 우계(牛溪: 성혼(成渾, 1535~1598)의 호) 선생 및 공과 더불어 막역하게 사귀었기에 그 말이 이와 같은 것이다. 옛날에 사마천은 약방 의원의 증언으로 형가의 전을 지었는데, 지금 이 원고는 이공에게서 징험할 수 있으니 어찌 약방 의원의 말을 신빙성 있는 근거로 삼는 정도에 그치겠는가. 그 중 유정승을 희롱한 한 절구는 내가 오래된 상자 속에서 얻은 것이니 희작(戲作)에 해당하지만 버리지 않은 것은 도연명의 <한정부>의 예를 따른 것이다. 1677년 5월일 은진 송시열이 쓰다(右『松江續稾』, 李擇之得於掌蹠爛簡, 參以聞見所及, 而繕寫成秩者也. 其中峒隱公二書, 極與元稾相關, 其附見之意, 非偶然也. 蓋峒隱, 擇之之從曾祖, 而當時與牛溪先生及公爲莫逆交, 故其說如此矣. 昔史遷徵藥醫以傳荊軻, 今此稾之可徵於李公者, 奚止藥醫之爲信而已也. 其戲兪相一絶, 余之得於古篋者也, 其事類俳, 而亦不棄者, 蓋亦<閒情賦>之例云. 丁巳五月日, 恩津宋時烈識).” (宋時烈,「松江續集跋」,『松江續集』卷2, 한국문집총간 46, 222쪽).

보인다. 1692년 이선은 적소에서 유명을 달리하는데 정호는 이러한 이선의 신도비명과 제문을 작성하여 그의 죽음을 애도하고 선조인 정철을 변론한 공로를 치하했다.[15] 곧 두 사람은 정철의 후손이자 서인 노론 계 인사로서 정철의 명예를 회복하고 그의 시문을 수습하기 위해 함께 노력했다고 할 수 있다.

이상을 통해 정호가 1697년 전후로 의성본을, 1704년 관북본을 간행한 것은 1690년 무렵 이루어진 이선의 선사 작업을 계승한 것이라는 가설을 설정할 수 있다.[16] 다시 말해 이선이 선사한 가사 세 편에 자신이 취합한 정철의 시가와 후대의 글 등을 덧붙이고 이선이 쓴 글을 발문으로 삼아 '이선본'과 같은 체재의 판본을 완성한 인물은 정호일 수 있다는 것이다. 실제로 '이선본'은 정호가 간행한 의성본 혹은 관북본 중 하나일 것으로 추정된다. 위 발문에서 드러나듯 관서본 『송강가사』는 1768년경 정호의 손자인 정실이 관북본을 다시 새긴 판본이므로 실전된 의성본/관북본과 현전하는 관서본 사이에는 일종의 계열 관계가 성립한다. 그런데 '이선본'은 관서본과 수록 작품 및 순서가 똑같고 그것보다 고형의 표기 형태를 보이는바,[17] 관서본과 계열 관계에 놓인 의성본 아니면 관북본일 확률이 높다. 나아가 이러한 일련의 관계는 이선의 선사 작업과 정호의 간행 작업이 맞닿아 있다는 위의 가설을 뒷받침한다.

> 돌아가신 고조부 문청공의 장단 가곡 중에 세상에 유통된 것이 약간 편이로되 여러 차례 병란을 거치면서 진본은 전하지 않는다. 여러 자손의 집에 각각 소장된 것이 있으나 전사(傳寫)하는 사이에 착오가 많이

---

15) "공의 평소 출처와 행사는 이루 다 쓸 수가 없다. 특히 절의를 표창하고 은미한 뜻을 밝혀 임금 앞에서 아뢰고 상소를 올린 덕분에 작위와 시호가 추증되고 사당에 배향된 자가 앞뒤로 이어졌으니 세도와 풍속을 바로잡은 공이 참으로 크다. 이로써 공이 평소에 축적한 바를 알 수 있다. 본조 선배에 있어서는 우리 선조 송강공을 으뜸으로 꼽아 스승으로 여기면서 늘 간사한 자들의 무고를 애통하게 여겼다. 과거의 일을 널리 상고하고 저술하여 책을 이루었다. 거짓을 분변하고 억울함을 풀어 여한이 없도록 했으니 자손들이 많은 은혜를 입었다(公之平生出處行事, 殆不可勝書, 最是表章節義, 闡發幽隱, 筵奏疏陳, 贈爵謚享祠宇者, 前後相望, 其有補於世道風敎也甚大, 因亦可以見公之素所蓄積也. 其於本朝前輩, 最推吾祖松江公, 以爲師法, 每痛奸人之誣, 博考古實, 著爲成書, 卞僞伸枉, 靡有餘憾, 子孫之受賜多矣)." (鄭澔, 「吏曹參判芝湖李公神道碑銘 幷序」, 『丈巖先生集』 卷之十五, 한국문집총간 157, 355쪽).

16) 윤덕진은 이선의 선사 작업이 『송강가사』의 정본을 수립하기 위한 토대가 되었을 것이라고 추론한 바 있다. 윤덕진, 앞의 논문, 2007, 432-442쪽.

17) 김진희, 앞의 논문, 2018, 119-124쪽.

생겼고 세간에 입으로 전하는 것 또한 이따금 임의로 더한 것이다. 나의 재종형 호(澔)씨는 의성 현령으로 있을 때 이것을 염려하여 그것을 간행했으나 애석하게도 여러 이본을 널리 취하여 그 같고 다름을 바로잡지 못하여 후세 사람들이 신뢰하기에는 부족한 점이 있다. 이에 내가 집안의 오랜 소장본을 가지고 교정해 보았더니 오류가 많은 것이 도리어 입으로 전하는 것보다 심했다. 그리고 단가는 일실된 것이 많았다.

그래서 또 기옹의 측실자 이(涖)가 직접 베낀 것을 가져다 서로 비교하여 고증하니 우리 집의 오랜 소장본과 서로 같았다. 아마도 우리 집에 소장된 것은 돌아가신 조부 포옹공께서 베껴 둘 것을 명한 데에서 비롯한 것인 듯하고 정이가 베낀 것은 기옹공께서 전한 바를 직접 전승한 것이니 그렇다면 이 본이 진본이라고 믿을 만하다. 자형 이징하(李徵夏) 계상(季祥)씨는 청강 선생의 후손으로 평소 우리 문청 선조를 경모하는 것이 다른 사람의 배나 되며 또 능히 이 일의 본말을 자세히 알고 있다. 마침내 황주 통판이 되어 그것을 취합하고 간행, 배포했으니 그 뜻이 우연이 아니다. 그런데 훗날 보는 이가 혹시 두 판본의 진위를 가리기 어려워 취사선택하지 못할 수 있으므로 나는 다시 한 통을 베낀 다음 판각하게 하고 이 일을 글로 써서 남긴다.

무인년(1698) 3월 현손 천(洊)은 삼가 쓴다.[18]

1698년에 첨의당(瞻依堂) 정천(鄭洊, 1659~1724)이 쓴 성주본 발문이다. 이 발문은 앞에서 확인한 의성본뿐만 아니라 실전된 황주본(黃州本)의 간행 사실도 시사한다.[19] 인용문에 드러나듯 황주본은 계상(季祥) 이징하(李徵夏, 1655-1727)가 간행한 판본이다.[20] 1690년에서 1698년 사이에 발간한 것으로 논의된바, 의성본

18) “高王考文淸公長短歌曲行於世者揔若干篇, 而屢經兵亂, 眞本不傳. 諸子孫家各有所藏, 而傳寫之際間多亥豕之誤, 世之傳誦者, 又往往以己意添補. 我再從兄澔氏之宰義城也, 爲是之慮, 刊以行之, 而惜其不能廣取諸本, 質其同異, 有不足以徵信於來後. 余卽就家中舊藏而校正之, 則舛誤之多, 反有甚於傳誦之失其眞. 且其短歌, 多有見逸者. 又取畸翁側室子涖所自騰者, 而參互考證焉, 則一與吾家舊藏相類. 盖吾家所藏出於我王考抱翁公所命寫者, 而涖之所寫, 親承畸翁公所傳, 則可信此本之爲眞也. 姊兄李徵夏 季祥氏, 以淸江先生後孫, 平日景慕我文淸先祖者, 有倍他人, 而又能備詳玆事本末, 適通判黃州, 取以刊布, 其意非偶然也. 抑後之覽者, 或難辨於兩本之眞贋, 而眩於取捨, 我旣改寫一通, 付之剞劂, 又書此以遺之云. 戊寅三月日, 玄孫洊謹書.”(鄭洊, 星州本『松江歌辭 下』, 통문관 영인, 1954, 장19앞-장20앞).

19) 방종현, 앞의 책, 1948, 89쪽.

20) 황주본을 간행한 인물은 징하(徵夏)라는 호를 쓰는 이계상(李季祥)이라고 알려지기도 했으나『전의이씨청강공파보(全義李氏淸江公派譜)』에 따르면 징하가 그의 이름이고 계상은

보다 이른 시기에 산출되었을 것으로 여겨져 왔다.[21] 하지만 이징하가 황주 통판이 된 것은 내시교관(內侍敎官)을 역임한 1696년 이후의 일이므로 황주본의 간행 시기를 1696년에서 1698년 사이로 좁혀 볼 수 있을 것이다.[22] 그런데 이 기간은 의성본을 간행한 시기, 즉 정호가 의성 현령을 지낸 1696년 5월부터 1698년 1월까지와 비슷하다. 오히려 이징하는 장악원주부(掌樂院主簿) 등을 거쳐서 황주 통판이 되었다고 하니 황주 통판이 되기까지 어느 정도의 시간이 소요되었을 것으로 추정된다. 그렇다면 황주본이 의성본에 앞선다고 단정해야 할 이유는 없지 않을까 한다.

또한, 정천은 이징하가 "이 일의 본말(玆事本末)"을 자세히 알고 있고 "마침 황주 통판이 되어(適通判黃州)" 그것을 간행했으니 "그 뜻이 우연이 아닐 것(其

그의 자임을 알 수 있다. 그리고 이 대에는 '징(徵)' 자를 돌림자로 사용한 것이 확인된다. 그러므로 이계상이라고 한 것은 성주본 발문에서 "姊兄李徵夏季祥氏"라고 언급한 것을 잘못 이해한 데에서 비롯한 착오가 아닐까 한다.

21) 1690년 이선은 전하는 판본이 없는 것처럼 말하면서 황주본을 언급하지 않았고 1698년 정천은 해당 판본이 이미 간행되었다고 진술했기에 이렇게 추정할 수밖에 없었을 것이다. 김문기, 앞의 논문, 1989, 5-8쪽.

22) 도암(陶菴) 이재(李縡, 1680~1746)는 이징하가 내시교관으로 벼슬 생활을 시작했다고 증언한 바 있다: "공은 이 해에 처음으로 벼슬 생활을 시작하여 내시교관에서 장악원 주부로 옮겼다. …(중략)… 외직으로는 연안, 밀양, 회양, 무주 네 곳의 부사를 지냈고 청주, 공주, 황주 세 주의 목사를 지냈다. 황주에서는 일찍이 통판이 되어 고을의 자제들 중 뛰어난 자를 선발하여 몸소 『소학』, 『가례』 등 여러 책을 가르치니 몇 년 사이에 유교가 점점 흥해졌다(公於是歲筮仕, 由內侍敎官遷掌樂院主簿, …(중략)… 外則延安、密陽、淮陽、茂朱四府, 淸、公、黃三州牧, 而於黃則曾爲通判, 擇邑子之秀, 親授以『小學』、『家禮』諸書, 數年間, 儒敎浸興)." 李縡, 「知敦寧李公神道碑」, 『陶菴先生集』 卷三十, 한국문집총간 195, 109쪽. 또, 지촌(芝村) 이희조(李喜朝, 1655~1724)가 쓴 「金孝子傳」에서는 이징하가 1696년 내시교관을 맡고 있었다는 사실이 확인된다: "공이 죽은 지 3년 뒤인 병자년(1696)에 같은 동네에 사는 선공감역 박태성, 고산현감 오수일 …(중략)… 내시교관 이징하, 임피현령 홍택보, 유학 홍득규 등 12인이 공의 행의를 가지고 예조에 함께 계사를 올렸다(公旣沒後三年丙子, 同里居繕工監役朴泰成、高山縣監吳遂一 …(중략)… 內侍敎官李徵夏、臨陂縣令洪澤普、幼學洪得圭等十二人, 以公行誼, 合辭呈禮曹.)" 李喜朝, 「金孝子傳」, 『芝村先生文集』 卷之二十五, 한국문집총간 170, 512쪽. 나아가 황주 통판이 된 시점을 정확히 알 수는 없지만 1700년 3월에 황주 통판을 맡고 있었던 것이 확인된다. "50리 가서 황주에서 말을 먹였다. 병사 유성채, 판관 이징하, 우후 안두령, 금교 찰방 김윤해가 와서 알현했다. 다시 길을 나서 초경쯤에 봉산에서 잠을 잤다. 군수 구봉창이 와서 알현하였다(行五十里, 馬于黃州, 兵使柳星彩、判官李徵夏、虞候安斗齡、金郊察訪金潤海來謁. 仍爲前進, 初更量止宿于鳳山. 郡守具鳳昌來謁)." 姜銑, 「경진년(1700) 3월 16일」, 『燕行錄』(이종묵 역, 국립중앙도서관, 2009, 62쪽)

意非偶然也)"이라고 진술했다. 여기에서 "이 일의 본말"은『송강가사』전승의 본말을 가리키는 것으로, 오류가 많은 의성본은 신뢰하기가 어렵고 가문 내에서 오래 소장한 황주본이 진본이라는 사실을 지칭한다. 그리고 "그 뜻"을 운운한 것은 황주본을 간행하는 데에 나름대로 진지한 관심을 갖고 임했음을 의미한다. 다시 말해『송강가사』전승의 본말을 소상히 알고 있는 이징하가 의성본이 간행된 것을 좌시할 수는 없었을 터인바, 이 진술은 진본을 널리 알리기 위해 황주본을 간행했을 것이라는 뜻으로 풀이된다는 것이다. 게다가 "마침 황주 통판이 되어" 그것을 간행했다고 증언한 것은 황주본이 간행된 시점과 성주본 발문을 쓴 시점이 그다지 멀지 않다는 것을 방증한다. 따라서 정천은 이징하가 황주본을 간행한 것이 이미 발간된 의성본을 의식한 결과임을 넌지시 드러냈다고 할 수 있다.

이상과 같이 이징하가 황주 통판이 된 시점이나 성주본 발문의 내용 등을 고려한다면 황주본은 의성본이 성립된 다음에 간행된 판본으로 보는 것이 옳을 듯하다. 나아가 위 발문을 쓴 정천은 성주본이 이러한 황주본 혹은 그 초고를 다시 한 통 베껴서 판각하게 한 것임을 밝히고 있다. 다만, 어떠한 사정인지 알 수는 없으나 정천은 제 뜻을 이루지 못했으며 그의 아들 정관하(鄭觀河, 1685~1757)가 1747년에 성주에서 부친의 과업을 대신 이루게 된다.[23] 이렇듯 간행 시기는 다소 늦어졌지만 성주본은 황주본을 다시 새긴 것이 분명하므로 두 판본은 결국 같은 계열을 이룬다고 할 수 있을 것이다. 여기에서는 먼저 간행된 판본의 명칭을 존중해 황주본 계열이라 분류하고자 한다.

한편, '이선본'의 실체가 불분명한 까닭에 '이선본'을 실전된 황주본으로 파악한 견해가 제기되기도 했다.[24] 만일 그렇다면, 황주본과 성주본의 계열 관계에 근거해 '이선본'과 성주본 사이에서도 친연성을 확인할 수 있어야 할 것이다. 하지만 두

---

23) "선친께서 살아계실 때 두 판본의 진위가 뒤섞여 있는바, 취사선택하는 데 현혹됨이 있을까 염려되어 다시 한 통을 베껴 판각하게 하려 하셨다. 그러나 그런 뜻은 갖고 있었지만 실행에 옮기지 못하여 평소에 통한으로 여긴 것이 몇 년이나 되었다. 지난 여름 성주에 부임하여 재판을 모아 열흘 만에 일을 마쳤으니, 이 또한 때를 기다려 이렇게 된 것인가? 이에 지인들 사이에 널리 배포하여 선친의 못다 이룬 뜻을 잇는다. 정묘년 3월, 5대손 성주 목사 관하가 추가로 적는다(先人在世時, 慨然兩本之眞贋相雜, 眩於取舍, 改寫一通, 將付剞劂氏, 而有志未就, 尋常痛恨, 盖有年矣. 昨夏來莅星州, 鳩聚梓板, 一旬而工訖, 此亦有待而然歟. 玆用廣布知舊間以續先君子未就之意焉. 丁卯三月日, 五代孫星州牧使觀河追記)." (鄭觀河, 星州本『松江歌辭 下』, 통문관 영인, 1954, 장20앞뒤).

24) 김사엽,「송강가사 신고 - 새로 발견된 문헌을 중심으로 해서 -」,『논문집』2, 경북대학교, 1958.

판본은 편집 형태나 수록 작품 등의 측면에서 확연한 차이를 드러낸다. ‘이선본’은 단권 26장으로 별도의 제목 없이 51수의 시조를 수록한 반면, 성주본은 상하 2권 1책 44장으로 하권에 “단가(短歌)”라는 제목을 붙인 뒤 그 밑에 79수의 시조를 수록한 것이다. 따라서 ‘이선본’과 성주본을 같은 계열로 파악한 것이나 ‘이선본’을 황주본으로 규정한 것은 다소 무리라고 할 수 있다. 오히려 황주본은 ‘이선본’과 거리가 멀고 성주본과 같은 계열에 있다고 반박한 김문기의 논의가 설득력이 있는 것으로 보인다.[25]

위에서 이미 드러난 바 있는데 성주본 발문을 쓴 정천은 황주본 계열만 신뢰하고 의성본은 신뢰하지 않았다.[26] 곧 조부인 포옹(抱翁) 정양(鄭瀁, 1600~1668)의 명으로 베껴서 자신의 집에 소장해 온, 매형 이징하가 간행한 적 있는 황주본 계열이 선본임을 피력하고 재종형 정호가 간행한 의성본은 오류가 많을 뿐만 아니라 단가 역시 빠뜨린 것이 적지 않다면서 불신한 것이다. 그런데 실제로 ‘이선본’은 황주본 계열과 다른 것이 명확하고 단가 또한 51수로 황주본 계열에 비해 적게 수록된바, 위 발문에서 불신하고 있는 의성본과 유사한 양상을 띤다고 할 수 있다. 다시 말해 황주본 계열을 중시한 정천의 증언은 ‘이선본’이 실전된 의성본이나 그와 같은 계열에 놓인 판본일 수 있다는 앞에서의 추정을 뒷받침하며 황주본 계열과 현전하는 ‘이선본’을 경쟁 구도에 놓고 서로 대조해 볼 수 있는 여지를 남긴다는 것이다.

특히, 정천이 “두 판본의 진위(兩本之眞贋)”를 의식하고 있는 것은 흥미로운 지점이 아닐 수 없다. 그동안은 정천이 황주본 계열을 진본에 가깝다 주장하고 의성본을 불신한 것 자체에 주목했는데 거듭된 병란 탓으로 진본이 전하지 않는 현실을 개탄하면서 어느 판본이 진본에 가까운지를 단호히 판정한 정천의 속사정을 헤아려 보아야 할 필요가 있다. 이를 통해 위 발문을 쓴 1698년 당시 세상에 남아 있는, 혹은 세간의 인정을 받을 만한 『송강가사』 판본으로는 황주본과 의성본밖에 없었다는 것을 짐작할 수 있다. 게다가 정천은 이마저도 진위가 뒤섞일 처지에 놓여 있다고 생각한 것으로 보인다. 자신의 집에서 어렵게 보전한 황주본의 가치를 후세 사람들이 알지 못하게 될까 염려한 까닭에 성주본을 다시

25) 김문기, 앞의 논문, 1989, 6-8쪽.

26) 김진희는 성주본과 관서본 간행에 관여한 인물들이 모두 선본에 대한 의식을 뚜렷이 지녔으며 각자 자신이 간행한 판본을 선본이라고 주장했음을 논의했다. 김진희, 앞의 논문, 2018, 114-119쪽.

새기고 발문을 씀으로써 해당 계열이 진본에 가깝다는 견해를 분명하게 밝히고 있기 때문이다.

정관하가 성주에 부임하여 부친의 과업을 이룬 1747년에도 이와 같은 상황은 크게 달라지지 않은 듯하다. 성주본 발문 뒤에 붙인 「추기(追記)」에서 두 판본의 진위가 뒤섞일 것을 염려한 부친의 진술을 그대로 인용한 것은, 황주본과 의성본 두 판본의 진위를 명백히 밝히는 것이 여전히 유효한 문제였던 정황을 반영한 것으로 해석되기 때문이다. 1704년에는 정호가 관북본을 간행했으나 이에 대해서도 크게 의식하지 않은 것을 보면 관북본이 상황을 바꿀 만큼 새로운 판본은 아니었던 것으로 추정된다.[27] 반면, 앞에서 검토한 관서본 발문에서 정실은 그 저본이 된 관북본이 새긴 것들 가운데 가장 정밀하다고 진술했다. 1768년에 쓰인 이 발문은 성주본이 간행된 지 20여 년 지난 시점에 작성되었다. 당시 정실은 76세로, 성주본이 간행된 것을 모르지 않았을 텐데 관북본이 가장 정밀한 판본임을 주장하고 있다. 황주본 계열을 선본으로 내세운 정천과는 견해가 달라서 의성본 계열이 선본임을 부각한 것이다.[28] 이로 보아 황주본과 의성본은 18세기 중반까지도 서로가 선본임을 주장하면서 경쟁 구도를 유지했다고 할 수 있다.

정리하자면 『송강가사』의 간행 경위는 병자호란 이전에 발간된 것으로 추정되는 북관본부터 그 흔적이 드러난다. 그러나 관련 자료가 부족한 까닭에 북관본의 편집 체재나 수록 작품을 파악하기는 쉽지 않다. 다만, '이선본' 발문에서는 북관본이 망실된 것을 안타까워했고 성주본 발문에서는 진본이 전하지 않는 현실을 개탄했는데 두 발문의 작성자 모두 그 원인이 거듭된 병란에 있다고 진술했다. 곧 어느 쪽이든 전란을 겪기 이전에 존재한 『송강가사』에 권위를 부여하고 있는바 실전된 북관본은 후손들에 의해 진본에 가까운 판본으로 인식되었을 가능성이 높다는 것이다.[29] 그뿐만 아니라 의성본과 황주본이 간행되기 이전까지 정철의 시가는

---

27) 관북본은 1697년경 간행된 의성본의 오류를 바로잡는 동시에 그것의 민멸을 막는 차원에서 발간한 것이지 새로운 판본을 이루고자 하는 차원에서 발간한 것은 아니었음을 알 수 있다.

28) 성주본 발문에 나타난 내용을 통해 조부인 정호가 의성본을 간행한 사실도 알았을 듯하지만, 그에 대해서는 별다른 설명을 하지 않고 관북본을 언급한다. 두 판본 모두 간행된 지 오래되어 훼손되고 있는 상황에서 겨우 온전한 책을 구한 것이 관북본이며 이는 의성본과 큰 차이가 있는 것도 아니라서 딱히 설명할 필요를 느끼지 못했다고 보는 것이 타당하지 않을까 한다.

29) 윤덕진, 앞의 논문, 2007, 436-437쪽. 여기에서는 망실된 북관본이 전승의 첫 단계에서

입에서 입으로 전승되거나 사본의 형태로 전승되었을 것인데 실전된 북관본은 이렇듯 정철의 작품이 17세 말까지 전승되는 데에도 일정한 토대를 제공했을 것으로 판단된다.

1690년 이선이 가사 세 편을 선사하면서 『송강가사』의 간행은 새로운 국면에 들어선다. 특히 1698년 성주본 발문을 남긴 정천은 당시 『송강가사』의 전승이 의성본이나 황주본을 위시한 두 갈래로 나누어져 있었음을 시사한다. 이선의 선사 작업은 정호에 의해 계승되어 1697년경 의성본 간행, 1704년 관북본 간행으로 이어진다. 그리고 1768년에는 정호의 손자 정실이 관북본을 저본 삼아 관서본을 간행했다. 발문 등에 나타난 여러 정황상 이상의 세 판본은 의성본 계열로 분류해도 무리가 없을 듯하며 이른바 '이선본'은 의성본 계열에 속한 판본으로 볼 수 있을 듯하다. 이것이 바로 그 한 갈래이다. 반면, 정양의 명으로 베껴서 가문 내에 오랫동안 소장해 온 것이 있었는데 이징하는 의성본이 발간된 뒤 황주 통판이 되어 그것을 간행했다. 1698년 그의 처남인 정천은 이러한 황주본 혹은 그 초고를 다시 새겨 재판(梓板)을 만들고 정천의 아들인 정관하는 1747년 해당 재판을 모아 성주본을 간행하여 황주본 계열을 이루었다. 이것이 다른 한 갈래이다.[30]

결국, 『송강가사』 간행의 과업은 18세기 중반 성주본과 관서본이 발간되는 것으로 마무리된다. 정재호는 현전하는 『송강가사』를 '이선본' 계열과 성주본 계열의 두 가지로 분류한 바 있다.[31] 지금까지 전하고 있는 세 판본의 같고 다름을 비교하여 친연성을 띠는 '이선본'과 관서본을 같은 계열로 묶은 것인데 위의 논의에 비추어 본다면 이러한 현재의 전승 상황은 17세기 말엽에 형성된 『송강가사』의 전승 상황과 크게 다르지 않다고 할 수 있다. 다시 말해 당시의 상황도 지금과 비슷하여 『송강가사』의 진본을 특정할 수는 없었다는 것이며 의성본과 황주본 두 계열이 서로가 선본임을 주장하며 18세기 중반까지 몇 차례에 걸쳐 간행되었다는 것이다. 덕분에 '이선본'과 성주본이 각 계열을 대표하여 이제까지도 전승될 수 있었던 것이 아닐까 한다.

따라서 이 논문에서는 의성본 계열의 대표로 '이선본'을, 황주본 계열의 대표로

간행된바 원사에 근접한 판본이었을 것이며 이선의 선사 작업도 이 북관본을 정본으로 겨냥했을 것으로 추측했다.

30) 앞으로는 『송강가사』의 계열 관계를 논의할 때 '의성본 계열/황주본 계열'이라, 현전하는 판본의 구체적인 특징을 논의할 때 "'이선본'/관서본/성주본"이라 지칭하고자 한다.

31) 정재호, 앞의 책, 2006, 53-58쪽.

성주본을 활용하여 논의를 전개할 예정이다. 두 판본 모두 <장진주사(將進酒辭)>를 따로 수록했다. 이어서 '이선본'은 51수의 시조를, 성주본은 79수의 시조를 실었다. '이선본'에만 수록된 것은 3수, 성주본에만 수록된 것은 31수이다.[32] 아울러 '이선본'에만 있는 3수와 성주본에만 있는, 제일 뒤에 덧붙어 있는 31수를 제외한 나머지 48수는 수록 순서가 거의 같다.[33] 이렇듯 중복 수록된 것은 보다 선본에 가까운 '이선본'을 따를 것이다. 이에 '이선본'은 1번부터 51번까지 번호를 붙이고 성주본은 겹치는 것을 빼고 49번부터 번호를 붙일 것이다. 전자의 경우 이#000의 형태로, 후자의 경우 성#000의 형태로 표기하도록 한다.

그밖에 『송강별집추록유사(松江別集追錄遺嗣)』나 여타의 가집에도 『송강가사』에 없는 시조가 실려 있다. 『고시조대전』에 준하여 보면 『송강가사』에 없는 작품 가운데 단 하나의 가집이라도 작가를 정철로 표기한 시조가 34수 발견된다.[34] 그런데 이들 중 다수는 여타의 가집에 다른 작가의 시조로 소개된바 작가 논란이 제기될 여지가 없지 않다. 또한, 정철의 시조라 소개한 가집도 대부분은 18세기 후반 이후에나 이루어진 것이어서 신뢰하기가 어렵다. 따라서 이 작품들은 Ⅴ장에서 정철 시조의 전승 의식을 고찰할 때 일부 다루고자 하며 정철 시조의 담화 특성을 분석할 때에는 꼭 필요한 경우가 아니면 논외에 두고자 한다. 판본에 실린 83수가 논의의 주요한 대상이다.

이상으로 정철의 시조가 현전하는 것은 북관본이 실전된 상태에서 구전되거나 사본으로 전하던 것을 수습한 결과이며 전승의 경로가 달랐던 의성본/황주본 두 계열이 서로가 선본임을 주장하면서 여러 차례 간행된 성과라는 것을 추론해 보

---

32) 전자에 속한 시조는 이#018, 이#050, 이#051이고 후자에 속한 시조는 성#049~성#079이다.

33) 형아 아ᄋᆡ야 네 술ᄒᆞᆯ ᄆᆞᆫ져 보와
ᄂᆡᆷ ᄉᆞᆫᄃᆡ 타나관ᄃᆡ 양ᄌᆡ조차 ᄀᆞᄐᆞ신다
ᄒᆞᆫ 졋 먹고 길러나이셔 닷ᄆᆞ옴을 먹디 마라 <이#002>

님금과 ᄇᆡᆨ셩과 ᄉᆞ이 하ᄂᆞᆯ과 ᄯᅡ히로ᄃᆡ
내의 셜운 이ᄅᆞᆯ 다 아로려 ᄒᆞ시거든
우린ᄃᆞᆯ 술진 미나리ᄅᆞᆯ 혼자 엇디 머그리 <이#003>

성주본에서는 인용한 두 작품의 순서가 바뀌어 군신 관계를 다룬 이#003이 앞에 배치되어 있다. 한편, 『경민편언해(警民編諺解)』에 실린 <훈민가>와 수록 순서가 같은 것은 '이선본'이다.

34) 김흥규 외, 「작가별 작품 색인」, 『고시조대전』, 고려대학교 민족문화연구원, 2012, 1385쪽.

았다. 여기에는 정철을 기억/추숭하려는 후대인의 열망뿐만 아니라 정철의 시가를 지속적으로 향유하고 그와 관련된 시문을 제작하여 “전승의 적층을 두텁게 하”는 동시에 전승의 경로를 마련하려 한 후대인의 노력이 작용했을 것이다.[35] 그렇다면 정철의 시조가 이렇게 향유/전승될 수 있었던 동력이 무엇인지 물어야 할 텐데 이 물음에 대해서는 정철 시조의 작품 내적 특징을 분석한 결과에 비추어 더욱 면밀히 답할 수 있을 것으로 예상된다. 따라서 다음 절에서는 시조 향유의 관습에 비추어 담화 분석의 기능을 도출함으로써 정철 시조를 분석하기 위한 토대를 마련하고자 한다.

2. 시조 향유의 관습과 담화 분석의 기능

시조는 가창과 연행을 전제로 한 장르이므로 작품을 창작할 때에는 듣는 사람을 염두에 두거나 다른 사람에 의해 불릴 것을 상정할 수밖에 없었을 것으로 추정된다. 그뿐만 아니라 어떤 작품이 가집에 수록될 때에는 작가의 창작 의식은 물론 편찬자의 편찬 의식도 중첩되는 특징을 보인다. 다시 말해 시조는 노래를 만든 사람과 듣는 사람, 부르는 사람 및 기록한 사람 사이를 오고 간 일종의 전언으로 볼 수 있다는 뜻이다. 실제로 시조 향유의 단면을 보여 주는 몇 가지 일화는 “말로 해야 할 것을 노래”로 대신한 시조의 장르적 성격을 잘 드러낸다.[36] 이른바 <하여가(何如歌)>와 <단심가(丹心歌)>도 그러한 사례 가운데 하나이다.

이런들 엇더ᄒᆞ며 져런들 엇더ᄒᆞ료
萬壽山 드렁츩이 얼거진들 엇더ᄒᆞ리
우리도 이 ᄀᆞᆺ치 얼거져 百年ᄉᆞᄆᆞ지 누리리라 <청김#216>

35) 윤덕진, 앞의 논문, 2007, 417-432쪽. 여기에서는, 비록 정철의 가사와 <장진주사>를 위주로 한 것이지만, 정철 시가의 향유 흔적과 관련 시문을 논의했다. <장진주사>를 제외하면 정철 시조의 향유와 전승에 관한 기록을 찾기 어려운 것이 사실이다. 그러나 정철의 시조가 수습, 정리될 수 있었던 것도 같은 맥락 위에 있을 것으로 추정된다. 이에 대해서는 Ⅴ장 2절에서 더 자세히 논의할 예정이다.
36) 김대행, 『시가 시학 연구』, 이화여자대학교 출판부, 1991, 19-20쪽.

이 몸이 주거 주거 一百番 고쳐 주거
白骨이 塵土ㅣ 되어 넉시라도 잇고 업고
님 向혼 一片丹心이야 가실 줄이 이시랴 <청김#008>

이방원(李芳遠, 1367~1422)이 정몽주(鄭夢周, 1337~1392)의 속뜻을 슬쩍 떠보기 위해 주연을 베풀면서 <하여가>를 부르고 정몽주가 <단심가>로 그에 답하는 장면은 심광세(沈光世, 1577~1624)의 『해동악부(海東樂府)』에 그려져 있다. 두 사람이 발신자와 수신자의 자격으로 시조를 매개로 한 소통의 장에 참여한 양상이다. <하여가>의 소통 관계를 단순하게 정리하면 이방원은 발신자로서 그것을 짓고 부르는 위치에, 정몽주는 수신자로서 그것을 듣고 해석하는 위치에 서게 된다. 따라서 <하여가>의 표현과 주제는 일차적으로 정몽주의 의중을 넌지시 물으려 한 이방원에 의도에 의해 결정된다고 할 수 있다.

그런데 고려의 신하로 남고자 한 정몽주가 없었더라면, 궁극적으로 왕조교체라는 역사적 국면이 없었더라면 이방원이 <하여가>를 지어야 할 이유는 없었을 것이다. 반대의 경우도 마찬가지여서 <하여가>를 통해 말을 건넨 이방원이 없었다면 정몽주가 <단심가>를 창작할 일도 없었을 것으로 추정된다. 이러한 의문은 작품 창작의 과정, 예컨대 "萬壽山 드렁츩"이라는 시적 대상을 포착하거나 "님 向혼 一片丹心"이라는 주지를 표현한 과정이 전적으로 작가의 의도에 뿌리를 둔다고 할 수 있겠는가 하는 의문을 야기한다. 오히려 시조의 표현과 주제는 듣는 사람과의 관계에 따라서도 달라질 수 있음을 시사하는 것이 아닐까?

한편, 심광세는 <하여가>의 노랫말을 다음과 같이 기록했다: "이런들 어떠하며 저런들 어떠하료. 성황당 뒷담이 무너진들 어떠하리. 우리도 이같이 하여 불사한들 어떠하리(此亦何如, 彼亦何如, 城隍堂後垣, 頹落亦何如, 我輩若此爲, 不死亦何如)."[37] 이처럼 "퇴락(頹落)"과 "불사(不死)"의 노래로 전한 까닭에 국운이 쇠하고 있는 고려 왕조의 현실과 생사의 갈림길에 선 정몽주의 처지가 노골적으로 드러난다. 그런데 가집에 전하는 작품은 예외 없이 얽히고 누리길 바라는 갈망을 표현하고 있다. <하여가>는 『고시조대전』을 기준으로 48종의 가집에 수록되어 있는데,[38] 대부분이 위에서 인용한 청김#216과 흡사한 것이다. 『해동악부』에 실린 것은 가집에 실린 것에 비해 두 인물의 갈등 관계를 첨예화한 것으로 파악된다.

37) 沈光世, 「風色惡」, 『海東樂府』, 국립중앙도서관 소장본, 76쪽.
38) 김흥규 외, 앞의 책, 2012, 792-793쪽.

이와 같은 차이는 정몽주에 대한 평가가 달랐던 데에서 비롯했다고 할 수 있다. 심광세는 1617년경 『해동악부』를 완성한 것으로 보이는데,[39] 「풍색악(風色惡)」에는 다음과 같은 서문을 덧붙였다: "천시와 인사를 알 수 있으니 문충의 충은 충이나 진유가 도로써 몸을 바친 것은 아니다(天時人事可知, 文忠忠則忠矣, 非眞儒以道徇身者也)."[40] 정몽주는 고려 왕조에 충성을 다해 목숨을 바쳤으나 천명과 민심이 고려를 떠났다는 사실을 알지 못했기에 "진유(眞儒)"가 "도(道)"를 실천한 것으로 평가할 수 없다는 뜻이다.[41] "퇴락(頹落)"과 "불사(不死)"의 노래로 새겨진 <하여가>는 이러한 정몽주의 판단 착오를 부각한다. 반면 1728년 무렵 편찬된 것으로 알려진 『청김』에서는 정몽주를 성리학의 조종으로 소개했다.[42] 이것은 인조반정(1623) 이후 서인이 집권하면서 정몽주를 숭상하는 분위기가 강화된 것과 맥락이 닿아 있다.[43] 따라서 "드렁츩"의 얽힘으로 갈등 관계를 순화할 수밖에 없었을 것이다.

널리 알려진 것처럼 <하여가>와 <단심가>에 대해서는 작가 논란이 제기되기도 했다. 심광세의 『해동악부』는 두 작품이 수록된 현전 최고(最古)의 문헌인데 정몽주 사후 약 220년 뒤에 이루어진 것이라 신빙성이 떨어진다는 것이고,[44] 고려 말에는 시조라는 형식 자체가 없었기에 이방원이나 정몽주는 각 작품의 작가일

---

39) 심경호, 「해동악부체 연구」, 서울대학교 석사학위논문, 1981, 60-67쪽. 심광세의 『해동악부』가 지닌 기본적인 성격은 이 논문을 참고했다.

40) 沈光世, 앞의 책, 75쪽.

41) 노요한, 「심광세 해동악부의 사료 출처와 형식에 대한 연구」, 고려대학교 석사학위논문, 2014, 57-61쪽.

42) "정몽주는 자가 달가, 호가 포은이다. 공양왕 때 문하시중을 지냈는데 고려의 운수가 다하자 나라와 함께 운명을 함께했다. 본조에서 영의정을 추증했고 시호는 문충이다. 성리학에 있어서 동방의 조종으로 여겨진다. 오랑캐의 복제를 혁파하고 중화의 제도를 이었으니 문풍이 크게 떨쳐졌다(鄭夢周, 字達可, 號圃隱. 恭讓時門下侍中, 麗朝命革, 身與國亡. 本朝贈領議政, 謚文忠. 理學爲東方之祖, 革胡服, 襲華制, 文風大振)." 김천택 편 『청구영언』(앞의 책, 2017, 11쪽).

43) 김호동, 「조선 전기 실록 사료에 나타난 정몽주상」, 『포은학연구』 6, 포은학회, 2010. 이 논문에 따르면 정몽주에 대한 역사적 평가는 극명하게 달라졌다고 한다. 실록에 나타난 정몽주의 모습은 태조 대에 소인으로 그려지던 것이 태종 대를 거쳐 세종 대에 이르면 충절의 표상이 되고 세조 대에는 문묘 종사의 대상으로 거론되기 시작했다는 것이다. 중종 대에는 유종(儒宗)으로 평가되어 마침내 문묘 종사가 이루어진다. 사림파에 의해 고조된 절의와 명분론이 인조반정 이후 서인이 집권하면서부터 더욱 강화됨에 따라 유종으로서 정몽주의 상도 더욱 굳어져 갔다는 것이다.

44) 강전섭, 「「단심가」와 「하여가」의 소원적 연구」, 『동방학지』 35, 연세대학교 국학연구원, 1983.

수 없다는 것이다.[45] 심광세가 남긴 기록을 전적으로 믿어서는 안 된다는 것도 일리가 있는 주장이지만 이 사안을 작가의 진위 문제로 다루면 막연한 추정에서 벗어나기가 쉽지 않다. 관련된 자료가 나오기 전까지는 이렇다 할 합의점을 마련하기 어려운 것이 사실이다.

그뿐만 아니라 이상의 논의는 해당 사안을 단순히 작가 문제로만 취급할 수 있겠는가 하는 의문을 제기한다. 왕조교체는 조선 개국에 참여할 것인가 아니면 고려의 신하로 남을 것인가 하는 역사적 선택을 종용했고 그에 따라 대립적 구도가 형성된 탓에 반드시 이방원과 정몽주가 아니라도 누군가는 그 위치에 있어야 했을 것이다. 이렇듯 두 사람이 격변기의 역사적 관계를 대표하고 후대인들은 두 사람을 각 진영의 표상으로 새겼다면 작가 여부에 못지않게 두 사람의 작품이길 기대했던 후대인의 욕망 또한 중요하게 다루어야 할 필요가 있다. 이 점은 시조가 향유/전승되는 과정에서 후대의 담론과 욕망까지 담아낼 수 있는 장르임을 보여 주기 때문이다.

위 사례는 노래로서 시조가 그것을 만든 사람과 듣는 사람을 직접적으로 매개할 수 있는 장르임을 시사한다. 아울러 한번 불리는 데에서 그치는 것이 아니라 얼마든지 되풀이될 가능성을 지니는바, 거듭하여 불리거나 타 문헌에 실리는 데에는 나름의 이유가 있다는 것을, 다시 향유될 때마다 새로운 사회/문화적 기반 위에 놓이거나 다른 소통 관계를 매개한다는 것을 드러낸다.[46] 때로는 새로운 맥락에 조응하여 변개되기도 할 것이다. 따라서 시조를 만든 사람뿐만 아니라 그것을 부르고 듣는 사람이나 기록한 사람 및 그들이 기반한 언어/문화적 관습도 시조의 창작과 향유에 영향을 미치는 주요 요소라고 할 수 있다. 이 논문에서 담화(Discourse) 구조에 주목하는 것은 시조를 둘러싼 이러한 소통 관계를 토대로 정철의 시조를 재론하기 위함이다.[47]

---

45) 박규홍, 「단가 정형의 발생기 재고」, 『한민족어문학』 15, 한민족어문학회, 1988.

46) 시조는 창작 당대의 문화적 산물이면서 가집이 편찬된 18~19세기의 문화를 경유하여 오늘날 우리가 속한 문화로 전해진다. 따라서 "시조집이 편찬될 당시의 시대 의식 및 편찬자의 選詩觀과 연행 환경 따위"는 시조를 해석할 때 반드시 고려해야 할 요소 중 하나일 것이다. 조해숙, 「시조에 나타난 시간의식과 시적 자아의 관련 양상 연구 - 《청구영언》과 《가곡원류》의 비교 검토를 중심으로 -」, 서울대학교 박사학위논문, 1999, 24-27쪽.

47) 19세기에 서구에서는 헤겔(G. Hegel)의 미학을 계기로 소위 "서정시의 주관성 이론"이 부상했다. 서정시를 강한 개성과 고양된 감정을 지닌 서정적 자아에 의한 대상의 동일화 과정, 혹은 그 결과를 나타낸 언어적 조형물로 파악하기에 다다른 것이다. "운율적으로

담화 구조에 관한 연구는 두 가지 층위에 주목해야 할 것으로 파악된다. 하나는 담화의 주체와 그들이 맺는 소통 관계의 층위이고 다른 하나는 주체들 사이를 오고 간 전언과 그 구성의 층위이다. 먼저 야콥슨(R. Jakobson)은 아래와 같은 언어 소통의 모형을 제시했다. 발신자가 수신자에게 메시지를 전하기 위해서는 메시지가 지칭하는 상황과 두 사람이 공유한 약호 체계 및 두 사람을 이어주는 물리적/정신적 접촉이 필요함을 주장한 것이다.

관련 상황 context ①
메시지 message ⑥
발신자 addresser ② ---------- 수신자 addressee ③
접촉 contact ④
약호 체계 code ⑤

야콥슨에 따르면 위의 도식은 뷜러(K. Bühler)가 제안한 전통적 언어 모형에 기반을 둔다고 할 수 있다. 뷜러의 삼각 모형은 언어 소통의 기본 지표인 인칭 대명사에 기초한 것이다. 곧 1인칭은 발신자 자신을 지향하고 이야기된 내용에 대한 발신자의 태도를 표현하며 2인칭은 수신자를 지향하고 이야기된 내용에 관한

규정된 형식들의 느슨한 집합체를 지칭"했던 18세기 이전의 서정시 개념과 비교한다면 작품에 동일성을 부여하는 주체로서 서정적 자아의 위상이 확고해졌다고 할 수 있다. 서정적 자아는 작품이나 대상에 영향을 받지 않는, 애당초 확고한 개성과 감정을 지닌 선험적 존재로 규정된다. 반대로 독자나 대상은 서정적 자아에 의해서 인식될 따름인, 그때마다 자신의 독자성을 잃을 수밖에 없는 수동적 존재에 지나지 않는다. 그러므로 담화와 언술은 자아에 의한 작용으로 간주되었다. 디이터 람핑, 『서정시: 이론과 역사』, 장영태 역, 문학과지성사, 1994, 91-98쪽.

20세기 이후로 주체는 타자와의 관계 속에서 자신을 정립해 나가는 존재로 재정의(서동욱, 『차이와 타자』, 문학과지성사, 2000)되었고 이에 따라 서정적 자아에 의한 대상의 동일화 과정 혹은 그 결과를 나타낸 언어적 조형물로 규정된 서정시 개념도 조금씩 다르게 이해되기 시작했다. 서정시를 담화로 간주하는 것은 그것의 주체도 대상의 영향을 받는 존재임을, 텍스트의 언술은 주체와 대상의 관계를 반영함을 인정하는 것이다. 또, 시인뿐만 아니라 언어/사회적 질서나 독자까지도 의미 작용에 관여한다는 시각을 반영한다. Antony Easthope, (e-book) *Poetry as Discourse*, London; New York: Routledge, 2003. 반대로 말하면 담화 구조를 분석함으로써 담화 생성에 관여한 서정 주체의 성격 및 서정 주체와 담화 상대의 관계를 파악할 수 있다는 의미이다. 에밀 벵베니스트, 『일반언어학의 여러 문제 2』, 김현권 역, 지식을 만드는 지식, 2013, 125-142쪽.

수산자의 반응을 촉구한다. 아울러 3인칭은 제3자의 위치에 있는 사람·사물을 지향하고 해당 대상을 지시하는 기능을 맡는다.[48] 야콥슨은 뷜러의 이러한 논의에 접촉과 약호 체계 및 메시지를 추가하고 그에 비추어 언어의 기능을 상론하여 이상과 같은 언어 소통 모형을 도출했다.[49]

한편 뷜러나 야콥슨 모형의 근간이 되는 것은 1인칭 발신자와 2인칭 수신자, 즉 '나'와 '너' 사이의 대화적 관계이다. 그런데 비교적 단순해 보이는 '나'와 '너'의 대화도 사실은 의외로 복잡한 문제를, 특히 문학적 소통에서 빈번히 야기되는 문제를 내포하고 있다. 예를 들어 "내 아돌 쇼혹은 모리면 ᄆᆞ출로다"(이#007)라는 <훈민가>의 한 진술은 '나'에 대해 말하는 사람과 '나'라고 언급된 사람이 같지 않음을 시사한다. 서정시에서 말하는 '나'와 언급된 '나'는 대개 같을 것으로 예상되지만 적지 않게 다를 수 있다는 뜻이다. 이에 '나'에 대해 말하는 사람과 '나'라고 언표된 사람이 어떤 관계를 맺을 수 있는가 하는 물음이 제기되기도 했다.[50]

벵베니스트(E. Benveniste)는 위 물음에 답하기 위해 언술 행위(enunciation)와 언술 내용(enounced)을 구분했다. 언술 행위란 객관적 구조로서 가능성에 불과한 언어를 개인적으로 사용하여 그 기능을 가동하는 행위이다. 그런데 언술 행위는

---

48) Karl Bühler, "Die Axiomatik der Sprachwissenschaft", *Kant-Studien 38*, Berlin, 1933, pp.19-90("Roman Jakobson, "Linguistics and Poetics", in Krystyna Pomorska and Stephen Rudy ed., *Language in Literature*, Cambridge: Harvard University Press, 1987, p.68"에서 재인용).

49) *Ibid.*, pp.62-94. 위 도식은 야콥슨이 제안한 언어 소통의 구조인데 여기에 명시된 여섯 가지 요소는 언어의 각기 다른 기능을 시사한다. 곧 메시지가 어디에 지향을 두는지에 따라서 언어의 기능이 달라진다는 것이다. 물론 메시지는 어느 하나의 기능만을 수행하지는 않는다. 여러 기능이 중첩된 가운데 어떤 것은 두드러지고 어떤 것은 그렇지 않아서 기능들 사이에 위계 관계가 형성된다고 할 수 있다. 이러한 점을 염두에 두면서 언어의 여섯 가지 기능을 정리하면 다음과 같다: ① 지시 기능 referential ② 표현 기능 emotive ③ 촉구 기능 conative ④ 친교 기능 phatic ⑤ 메타 기능 metalingual ⑥ 시적 기능 poetic.

①은 메시지가 지시 대상(referent), 즉 관련 상황을 지향할 때 두드러지는 기능이다. ②는 발신자에 초점을 두는 것으로 이야기된 내용에 대한 발신자의 태도를 표현한다. 주요 지표는 감탄사이다. ③은 수신자에 초점을 두는 것으로 주로 호격과 명령형 어미를 통해 수신자의 변화를 유도한다. ④는 발신자와 수신자의 접촉을 지향하며 대화 상황을 이끌어 간다. ⑤는 대화 상대가 동일한 약호 체계를 사용하고 있는지 확인할 필요가 있을 때 발현된다. 예컨대 수신자가 "무슨 뜻이야?"라고 되묻는 것이다. ⑥은 메시지 그 자체를 지향한다. 기호 그 자체의 특징을 돋보이게 하는 것으로, 언어 예술의 주도적 혹은 결정적 기능이라고 할 수 있다.

50) 다니엘 들라스·쟈크 필리올레, 『언어학과 시학』, 유재식·유재호 역, 인동, 1985, 63-66쪽.

인칭 대명사 혹은 지시사 등의 지표를 통해 사람, 시간, 장소 등의 언어적 개체를 도입하여 언술 내용을 산출한다. 곧 언술 내용은 언술 행위의 결과로 형성된 발화체인 것이다. 이로부터 두 인물을 상정할 수 있는데 하나는 언술 행위의 근원이자 출처가 되는 인물이고 다른 하나는 언술 내용에 등장하는, 즉 언술 행위의 목표이자 대상이 되는 인물이다.[51] 이스톱(A. Easthope)은 각각을 언술 행위의 주체(subject of the enunciation)와 언술 내용의 주체(subject of the enounced)로 명명했다.[52]

예를 들어 위에서 논의한 이#007의 경우 언술 내용은 내일모레면 소학 공부를 마칠 아들을 둔 부모의 마음이고 언술 내용의 주체는 '나'라는 대명사로 언표된, 곧 소학 공부를 마칠 아들을 둔 부모이다. 반면 언술 행위는 강원도 백성을 교화하기 위해 이 작품을 산출한 작가 정철의 창작 행위이고 언술 행위의 주체는 텍스트에 명시되지 않은 작가 정철일 것이다. 그러므로 언술 행위의 주체와 언술 내용의 주체는 서로 다른 층위에 있으면서 복합적 관계를 형성하는 것으로 이해되며 시조에 나타난 발신자/수신자 사이의 관계는 더욱 구체화할 필요가 있을 것으로 파악된다. 그뿐만 아니라 앞에서 검토한 시조 향유의 관습은 언술 행위의 주체를 작가로, 언술 내용의 주체를 화자로 단정할 수 있는가 하는 의문을 유발한다.

시조를 둘러싼 소통 관계를 상론하기 전에 작가나 화자 등 기술(記述)적 용어들 사이의 관계를 정리할 필요가 있다. 지금까지 시조 연구는 기술의 주어로 서정적 자아(the Lyric I)나 화자(speaker)라는 용어를 사용해 왔다. 서정적 자아는 시를 작가의 주관과 정서의 표현이라고 보는 낭만적 태도에 입각한 개념으로 작품에 나타난 일인칭 대명사 '나'가 작가와 같은 인물이거나 작가를 대리하는 인물임을 시사한다. 굳이 따지면 언술 행위의 주체와 언술 내용의 주체를 구분하지 않는 것이다. 반면 화자 개념은 시를 언어적 구조물이자 일종의 발화로 간주하는 소통 이론과 언어학에서 유래했다. 여기에서는 텍스트라는 용어를 사용하여 작품과 시인을 분리하고 말하는 존재로서 '나'의 기능을 부각한다.[53] 따라서 언술 행위의 주체와 언술 내용의 주체를 분별할 수밖에 없다.

---

51) 에밀 벵베니스트, 앞의 책, 2013, 125-142쪽.

52) Antony Easthope, *op. cit.*, 2003, pp.42-43.

53) 윤지영, 「시 연구를 위한 시적 주체(들)의 개념 고찰」, 『국제어문』 39, 국제어문학회, 2007; 조강석, 「서정시의 목소리는 누구/무엇의 것인가?-누구/무엇의 목소리인가?」, 『현대문학의 연구』 39, 한국문학연구학회, 2009. 두 논문에서는 자아, 화자, 주체 개념의 유래와 의의 및 개념들 사이의 차이 등을 논한 다음, 시 연구에서 주체 개념을 도입해야 할 필요성을 제기했다. 도입 여부를 떠나 시조 연구에서도 고민할 필요가 있는 문제로 보이는데, 이에 대해서는 뒤에서 상론할 예정이다.

그런데 시조 연구는 두 용어를 엄밀히 구분해 왔다고 말하기 어려운 경향이 있다. 특히 근래에는 자아보다 화자 개념을 더 빈번히 사용하는데 화자에 기초한 텍스트 분석의 결과를 작가의 전기적 요소에 비추어 의미화하는 경우가 적지 않다. 이 경우 화자는 작가를 대리하는 것으로 여겨지기에 자아와 다를 것 없는 개념이 되고 그에 따라 텍스트의 안과 밖을 구획한 것조차 무색해진다. 다시 말해 화자는 말하는 기능 자체를 부각하므로 작가와의 관계를 밝혀야 한다는 부담이 적은 동시에 객관적이고 중립적이라는 인상을 주는바, 무난하면서도 유동적인 개념으로 통용되었다고 할 수 있다.[54] 때로는 그 본연의 의미를 사상한 채 작가와 동일시되기도 한 것으로 파악된다.

반대로 화자 개념의 본래적 성격에 충실한 것도 문제가 없는 것은 아니다. 텍스트 자체를 중시한 나머지 텍스트가 어디에서 유래하는가 하는 데에는 관심을 두지 않기 때문이다. 곧 발화는 있으나 발화의 주체는 호명할 수 없는, 소통의 매개는 있으나 소통 관계는 상정할 수 없는 고립된 상황에 텍스트를 밀어 둔다고 할 수 있다. 이렇듯 텍스트를 산출한 사회/문화적 배경이나 그 생산/수용 과정에 개입한 주체의 특성은 배제한 채 텍스트의 구조와 발화의 기능만을 주목하는 까닭에 텍스트의 근원을 논하기 어렵다는 문제에 봉착한다.[55] 시조 연구가 화자 개념을 사용하면서도 작가로 회귀할 수밖에 없었던 사정도 여기서 찾을 수 있을 것이다. 아울러 이상의 논의를 고려하면 작가와 화자, 즉 텍스트 안과 밖의 관계를 다시금 정립할 필요가 있을 것으로 판단된다.

이어서 작가에 대해 논하지 않을 수 없는데 이를 위해 웨인 부스(W. Booth)의 견해를 주목할 필요가 있다. 부스는 실제 작가(real author)와 여러 가지 공인된 작가상(various official versions of himself)을 구분해야 한다고 했다. 예를 들어 편지가 그것을 받는 상대와의 관계나 그것을 쓴 목적에 따라서 달라지는, 편지를 쓴 사람에 관한 다양한 상을 함축(imply different versions of oneself)하는 것처럼 모든 작품은 저마다 다른 작가의 상을 함축할 수밖에 없다는 뜻이다. 설령 같은 작가의 작품이라도 그것이 내포한 작가의 상은 다르게 마련이다. 따라서 실제 작가는 단적으로 규정할 수 없고 다양한 상(various versions)으로 이해할 수밖에 없는 존재임을 역설한다. 이로부터 내포 작가(implied author)라는 개념이 도출되는데,[56] 그것은 각 작품에 함축된 실제 작가의 다양한 상을 의미한다.

---

54) 윤지영, 위의 논문, 150-157쪽.
55) 로버트 숄즈, 『기호학과 해석』, 유재천 역, 현대문학, 1988, 39-42쪽.

위의 논의에 따르면 실제 작가는 작품의 생산과 수용에 관여할 수도 있지만 그것과 전혀 무관한 일상을 영위하거나 대상이 된 작품과 성격이 판연히 다른 어떤 작품의 생산과 수용에 관여할 수도 있는, 종잡을 수 없는 자연인이다. 아울러 내포 작가, 즉 실제 작가에 대한 다양한 상은 독자에 의해 해석/공인될 때라야 비로소 그 존재가 드러난다고 할 수 있다. 다시 말해 내포 작가는 작품보다 먼저 있으면서 작품을 구성하기만 하는 존재가 아니라 자신의 가치에 따라 작품에 질서를 부여하는 동시에 작품과 독자의 상호 작용을 통해 정립되기도 하는 존재라는 것이다.[57] 따라서 전자는 규정할 수 없으며 담화 밖에 놓인 것으로, 후자는 텍스트를 통해 포착할 수 있으며 담화 안에 놓인 것으로 이해된다. 채트먼(S. Chatman)은 이러한 관계를 반영하여 서사물의 담화 모형을 구체화했다.

실제 작가 → [내포 작가 → (화자 → 수화자) → 내포 독자] → 실제 독자

채트먼의 도식에서 소괄호는 텍스트의 안과 밖을 구분하는 경계를 가리키고 대괄호는 텍스트를 둘러싼 소통 관계, 즉 담화의 안과 밖을 구분하는 경계를 나타낸다. 앞에서는 작가와 화자의 관계가 모호하게 논의된 경형이 있음을 언급했는데 이제는 둘 사이의 경계를 분명하게 구획할 수 있다. 곧 작가(실제 작가)는 규정할 수 없는 자연인으로서 소통 관계에 관여하지 않는 존재이고 화자는 텍스트 내부에 있으면서 목소리를 내는 일종의 기능적 존재이다. 채트먼이 내포 독자 개념을 도입해야 했던 까닭은 담화 밖에 있는 실제 작가와 텍스트 안에 있는 화자 사이를 잇는 매개가 필요했기 때문일 것이다. 그렇다면 내포 작가는 둘 사이를 어떻게 매개하는가?

자연인으로서 일상을 살던 실제 작가나 실제 독자가 작품의 생산/수용에 돌입할 때 그들은 비로소 담화의 경계 안으로 들어오게 된다. 내포 작가나 내포 독자가 상정되는 것이다. 그런데 내포 작가는 자신의 존재를 증명할 수단인 목소리를

56) Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago: The University of Chicago Press, 1961, pp.67-77.

57) 시모어 채트먼, 『이야기와 담론』, 한용환 역, 푸른사상사, 2003, 164-167쪽. 자연스럽게 독자 역시 담화를 수용하기만 하는 존재가 아니라 담화에 의미를 부여할 수 있는 존재로 거듭나게 된다. 따라서 문학적 담화를 분석할 때에는 발신자인 작가와 수신자인 독자 사이의 일방적, 규정적 관계가 아니라 담화 작용에 의해 정립, 재정립될 수 있는 관계를 상정할 필요가 있다.

갖지 못한다. 텍스트 내에서 실제로 말을 주고받을 수 있는 것은 화자와 수화자일 뿐인바, 내포 작가는 담화를 전체적으로 구상하거나 화자(즉 목소리)를 선택하여 자신의 존재를 간접적으로 암시할 수밖에 없다.[58] 따라서 대괄호로 묶여 있는 내포 작가와 내포 독자는 언술 행위의 주체로서 작품의 생산과 수용에 개입하고 소괄호로 묶여 있는 화자와 수화자는 언술 행위의 주체에 의해 선택된 인물 곧 언술 내용의 주체로서 텍스트에 자신의 모습을 내비친다고 할 수 있다.

그런데 담화를 구상하거나 화자를 선택하는 등 텍스트를 생산/수용하는 여러 과정에는, 시조 향유의 관습이 시사하는 것처럼, 작가의 의도뿐만 아니라 당시의 언어/문화적 관습, 생산/수용의 배경과 다른 사람과의 관계, 직면한 상황이나 다루는 대상 등이 영향을 미치게 마련이다. 따라서 내포 작가는 실제 작가에 대한 상이라는 정의 때문에 인격적 존재로 여겨질 수 있지만, 반드시 인격적 존재를 지칭하는 것은 아니고 텍스트의 생산과 수용을 둘러싼 제반 요소를 통칭한다고 할 수 있다. 다시 말해 담화를 통해 포착된 작가의 상 안에는 작가의 개성은 물론 시대와 언어, 문화와 장르 및 대상/상황이나 타인과의 관계 혹은 후대의 인식까지 포함된다는 것이다.

다만, 채트먼이 사용한 용어는 서사체의 담화 구조를 분석하기 위한 것으로 굳어져 왔고 서정시 특히 시조의 담화 관계를 논의하기 위한 용어로는 적절하지 않은 면이 있다. 게다가 내포 작가 개념에 함축된 인격적/비인격적 속성을 함께 드러낼 용어가 있다면 더욱 유용할 것으로 예상된다. 이에 근래의 시 연구에서 적극적으로 논의되고 있는 주체 개념을 도입하여 내포 작가 대신 서정 주체(the lyric subject)라는 용어를 사용하고자 한다.[59] 아울러 수화자는 익숙한 용어인 청자로 대체할 예정이다. 채트먼의 담화 모형에 근간을 두되 이러한 기술 용어를 활용하여 시조의 담화 관계를 나타내면 아래와 같다.

실제 작가 → [서정 주체 → (화자 → 청자) → 내포 독자] → 실제 독자

( ) : 텍스트 내부, 언술 내용

[ ] : 텍스트 외부, 언술 행위

58) 위의 책, 164-167쪽.

59) 윤지영, 앞의 논문, 2007; 조강석, 앞의 논문, 2009.

정리하자면 실제 작가나 실제 독자는 담화의 바깥에 있으며 텍스트의 생산과 수용에 관여하지 않기에 무엇이라 규정할 수 없는 존재이다. 그들이 텍스트의 생산과 수용에 개입할 때 서정 주체와 내포 독자가 상정된다. 서정 주체는 언술 행위의 주체로서 자신의 담화에 화자를 도입하고 이러한 화자를 중심으로 담화 내의 지시 관계를 구축한다. 아울러 화자를 내세우는 순간 서정 주체는 자기 앞에 타자, 즉 내포 독자를 상정할 수밖에 없기에 창작 행위는 명시적이든 암묵적이든 대화 행위일 수밖에 없다.[60] 한편 화자와 청자는 서정 주체에 의해 선택된 언술 내용의 주체로서 텍스트 안에 언표되어 말하고 듣는 기능을 수행하는 기능적 존재이다.[61] 그런데, 텍스트에 드러나는, 따라서 우리(독자)가 감각할 수 있는 존재는 화자와 청자라는 것을 염두에 둘 필요가 있다.

텍스트 내에서 실제로 말을 주고받는 것은 화자와 청자인바, 텍스트 분석은 화자와 청자에서 시작할 수밖에 없으며 이를 통해 서정 주체의 성격이나 서정 주체와 내포 독자 사이의 관계를 파악해야 한다. 그 결과는 실제 작가에 대해 우리가 지닐 수 있는 다양한 상 가운데 하나가 된다고 할 수 있다. 다시 말해 작가의 삶과 사유를 근거로 텍스트를 규정하는 것이 아니라 텍스트 내부의 단서에 근거하여 작가의 상을 조금 더 입체적으로 그리려는 것이다. 그런데 앞에서 검토한 <하여가>와 <단심가>의 사례는 텍스트 안에 언표된 화/청자의 관계가 곧 텍스트 밖에 있는 서정 주체/내포 독자의 관계인 듯한 인상을 준다. 이 점은 어떻게 이해할 수 있을까?

서정시에 대한 서구의 근대적 시각은 텍스트 내부에 나타난 언술이 그 자체로 완결되는 독백의 구조를 상정했다.[62] 이 구조에서 청자는 호명된다고 하더라도 허구적 존재에 불과하여 화자의 언술을 듣는 데에서 그칠 뿐, 별다른 역할을 하지 못한다. 내포 독자도 다르지 않아서 그것을 엿듣는 위치에 놓일 따름이다. 이 경우

---

60) 에밀 벵베니스트, 앞의 책, 2013, 129-131쪽.

61) 그런데 내포 독자는 끝까지 모호하게 사용될 수밖에 없을 것으로 예상된다. 시조의 내포 독자는 노래를 듣는 사람, 가집의 편찬자, 눈으로 읽는 사람 등의 구체적 존재를 떠올릴 수 있으며 작가가 작품을 지을 때 상정한 독자를 떠올릴 수 있다. 이들을 명확히 구분할 수 있을 정도로 향유의 정황을 파악할 수 있다면 문제될 것이 없지만 자료가 부족한 탓에 대개는 내포 독자라는 개념으로 통칭할 수밖에 없을 듯하다. 한편 내포 독자 개념에 대해서는 "시모어 채트먼, 앞의 책, 2008"을 참고.

62) 허버트 F. 터커, 「극적 독백과 서정시 엿듣기」, C. 호제크·P. 파커 편, 『서정시의 이론과 비평』, 윤호병 역, 현대미학사, 2003, 393-394쪽.

서정시는 서정 주체가 고독한 순간의 감정을 시 자체를 향해 고백한 결과물로 정의된다. 위 도식에 따르면 이러한 독백의 구조는 담화가 언술 내용을 지향하여 화자의 언술이 텍스트 내부에 머무는 구조라고 할 수 있다.[63] 반면 시조 연행의 관습은 화자의 언술이 소괄호를 넘어서 텍스트 바깥에 있는 내포 독자로 향할 수 있음을 시사한다. 이 경우 <하여가>와 <단심가>의 사례가 보여 주는 것처럼 화자의 언술이 서정 주체와 내포 독자 사이를 직접 중개하여 대화 관계가 형성된다. 담화가 언술 행위를 지향하여 화자의 언술이 텍스트 바깥에 이르는 구조가 만들어지는 것이다.[64]

담화 구조에 관한 논의를 시작하면서 이 문제는 담화에 참여한 주체와 그들이 맺는 소통 관계의 층위 혹은 주체들 사이를 오고 간 전언과 그 구성의 층위로 나누어 접근해야 한다고 제안한 바 있다. 나아가 이상의 논의에 따르면 담화 주체와 소통 관계의 층위는 화자의 언술이 텍스트 내부에 머무는가 아니면 텍스트 외부를 향하는가 하는 기준에 따라 분류/고찰할 수 있을 것으로 보인다. 이 논문에서는 전자의 경우를 내부 지향적 담화로, 후자의 경우를 외부 지향적 담화로 지칭하고자 한다. 예를 들어 아래에 제시한 성#066은 내부 지향적 담화를, 이#017은 외부 지향적 담화를 구현한 시조이다.

---

63) 시조를 사람들 사이에서 오고 간 담화의 하나로 간주하고 그것을 둘러싼 소통의 구조를 앞의 도식과 같이 정리한다면 야콥슨이 고찰한 언어의 여섯 가지 기능에 비추어 담화로서 시조의 기능을 추론할 수도 있을 것이다. 물론, 정형시로서 시조는 장르 자체의 성격을 드러내는 일정한 형식을 지향하는바, ⑥ 시적 기능을 전제한다고 할 수 있다. 하지만 시에도 다양한 장르와 특징이 있다는 것은 시 또한 시적 기능을 위주로 하되 여타의 언어 기능을 각기 다른 정도로 활용한다는 것을 시사한다. 다시 말해 시조 역시 시적 기능을 주도로 하겠으나 다른 어떤 기능에 초점을 두는가 하는 데에 따라서 그것을 매개로 한 담화 관계나 방식이 달라질 수 있다는 의미이다.

그렇다면 독백의 구조는 내포 독자(수신자)와의 관계를 지향하는 ③ 촉구 기능이 약화될 수밖에 없으며 자연스럽게 ④ 친교 기능과 ⑤ 메타 기능이 제 역할을 다하기 어렵게 된다는 것이다. 따라서 이러한 구조는 시적 기능을 중심에 두면서도 다루는 대상과 상황을 지향하는 ① 지시 기능이나 대상과 상황에 대한 서정 주체의 태도를 나타내는 ② 표현 기능에 초점을 둔다고 할 수 있다. Roman Jakobson, *op. cit.*, 1987, p70.

64) 이 때에는 듣는 사람의 변화를 유도하는 ③ 촉구 기능이나 대화 상황을 이끌어 가는 ④ 친교 기능 및 언어/문화적 기반의 일치를 지향하는 ⑤ 메타 기능이 우세할 것으로 추정된다. 물론, ① 지시 기능이나 ② 표현 기능이 완전히 배제될 수는 없겠으나 내포 독자와의 관계가 그 기능의 발현 양상에 영향을 미칠 가능성이 있다.

머귀닙 디거야 알와다 ᄀᆞ올힌 줄을
셰우 쳥강이 서ᄂᆞ랍다 밤긔운이야
쳔니의 님 니별ᄒᆞ고 ᄌᆞᆷ 못 드러 ᄒᆞ노라 <성#066>

강원도 빅셩들아 형뎨 숑ᄉᆞ ᄒᆞ디 마라
죵쒸 밧쒸ᄂᆞᆫ 엇기예 쉽거니와
어ᄃᆡ 가 ᄯᅩ 어들 거시라 흘긧할긧 ᄒᆞᄂᆞᆫ다 <이#017>

성#066의 화자는 자신이 직면한 “니별”의 상황과 “ᄌᆞᆷ 못 드”는 자신의 상태에 대해 진술한다. 따라서 텍스트 내부에 상정된 세계와 그 안에 있는 화자의 목소리가 감지될 뿐 서정 주체의 존재가 드러나거나 내포 독자와의 접촉 혹은 약호 체계가 두드러지지 않는다. 화자의 언술이 텍스트 내부에 머무는 것이다. 이 경우 독자는 텍스트 내부에 나타난 세계와 화자에 주목할 수밖에 없으며 하필 이러한 세계를 포착한, 굳이 이러한 화자를 선택한 서정 주체의 상을 추상적으로 그려 볼 수밖에 없다. 그러므로 내부 지향적 담화에서는 “머귀닙”과 “ᄀᆞ올”, “셰우 쳥강”과 “밤긔운”, “님 니별” 등의 대상이 지시하는 세계의 모습 및 그 세계와 관계하기 위해 “ᄌᆞᆷ 못 드”는 화자를 내세운 서정 주체의 성격 혹은 태도에 주목하여 의미 관계를 파악하는 것이 작품 해석의 관건이라고 할 수 있다.

반면, 이#017의 화자는 청자를 부르면서 시상을 연 다음 “형뎨 숑ᄉᆞ ᄒᆞ디” 말것을 촉구한다. 그런데 청자로 호명된 “강원도 빅셩”은, 물론 텍스트 안으로 불려왔지만, 텍스트 내부의 존재로 단정할 수 없다. 텍스트 안에 있는 화자의 언술이 텍스트 밖에 있는 “강원도 빅셩”에게 닿기를 바라는 담화의 의도가 빤하게 보이기 때문이다. 아울러 서정 주체도 “강원도 빅셩”에게 “형뎨 숑ᄉᆞ”를 금할 수 있는 존재로 한정된다. 혹자는 강원도 관찰사였던 정철의 생애를 떠올릴 것이다. 이렇듯이 시조는 내포 독자와의 접촉을 시도하고 서정 주체와 내포 독자가 공유하는 가치 체계를 지시하므로 성#066에 비해 담화의 의도가 명확히 드러난다고 할 수 있다. 따라서 이#017과 같이 외부 지향적 담화가 나타난 시조를 분석할 때에는 의미 관계를 파악하는 것도 중요하지만 서정 주체가 자신의 의도를 어떻게 전달하는지, 이로써 내포 독자와 어떤 관계를 맺는지 물어야 할 것으로 추정된다.[65]

65) 여기에 비추어 정철의 시조 83수를 일별하면 화자의 언술이 텍스트 내부에 머무는 작품이 39수(47%)로 확인되고 텍스트 외부로 향하는 작품이 44수(53%)로 확인된다.

이제는 주체들 사이를 오고 간 전언과 그 구성의 층위로 관심을 전환할 차례이다. 시조의 담화는 내부 지향적 담화든 외부 지향적 담화든 시적 기능에 근간을 둔다. 야콥슨은 시적 기능을 부연하고자 언어 사용의 두 방식인 선택(selection)과 결합(combination)에 대해 설명했다. 일상의 담화에서는, 그가 제시한 예를 빌리자면, 아이를 화제로 말하려 할 때 아이나 어린이, 꼬마 등 의미상 같은 계열에 있는 명사 중 하나를 선택한 뒤, 그것에 대해 진술하기 위해 자다, 졸다, 곯아떨어지다 등 마찬가지로 의미상 같은 계열에 있는 동사들 가운데 하나를 선택할 것이다. 나아가 이렇게 선택된 두 단어는 언어적 연쇄에 의해 꼬마가 졸았다 등으로 결합된다. 따라서 선택은 등가성(equivalence)에, 결합은 인접성(contiguity)에 기초한다고 할 수 있다.[66] 다시 말해 꼬마나 졸다 등의 단어를 선택할 때에는 선택 가능한 범주 내에 있는 단어들 사이의 등가 관계에 기반을 둘 수밖에 없으나 선택된 두 단어를 결합할 때에는 그것들 사이의 등가 관계가 강하게 의식되지 않는다는 의미로 이해된다.

그런데 야콥슨에 따르면 "시적 기능은 등가의 원리를 선택의 축에서 결합의 축으로 투사한다."[67] 이 진술은 단어 선택의 토대가 되는 등가의 원리가 시적 담화에서는 여러 단어를 결합하는 데까지 영향을 미친다는 뜻으로 해석된다. 곧 언술의 한 단위와 다른 단위가 통사 구조나 의미 관계에 기초한 인접성을 따라 결합되는 일상적 담화와 달리 시적 담화는 언술의 한 단위와 다른 단위가 등가성에 의해 결합된다는 뜻이다. 바꾸어 말하면 등가 관계에 있는 시적 단위의 반복과 변주가 시적 담화를 여타의 담화와 구분해 주는 지표가 된다고 할 수 있다. 앞에서 검토한 이#017을 예로 들면 4음보를 이루는 율격 단위의 반복 및 변주가 시조로서 그 외형적 특징을 돋보이게 한다. 아울러 "형데 숑ᄉᆞ ᄒᆞ디 마라"로 표현된 의미 단위는 "흘긧할긧 ᄒᆞ는다"로 변주, 반복되는데 이것은 하나의 의미를 표현한 다양한 방식에 주목하게 한다. 시적 담화가 어떤 대상과 상황을 지시하더라도 지시된 대상이나 상황이 부각되는 것이 아니라 기호 그 자체의 특징이 돋보이는 까닭은 이러한 시적 기능 때문이다.

서론에서 언급했듯 담화로서의 시를 고찰한 이스톱은 담화 개념을 개별 문장이 이질적이며 동질적인 하나의 전체에 참여하여 연속된 질서를 형성하는 방식이라고

---

66) Roman Jakobson, *op. cit.*, 1987, pp.71-73.
67) *Ibid.*, p.71.

정의했다. 또한, 이 개념은 여러 문장이 담화의 형태로 결합되어 하나의 작품을 이루는 것처럼 한 작품이 다른 작품과 결합되어 조금 더 큰 담화를 이루는 것까지 아우른다.[68] 이처럼 개별 언술이 결합되어 하나의 담화로 짜이는 방식을 분석함으로써 시적 담화의 성격을 파악하려 한 이스톱의 시도는 율격 단위나 의미 단위 등 시적 단위의 배열에 주목한 야콥슨의 논의와 상통하는 면이 있다. 다시 말해 담화 주체나 소통 관계뿐만 아니라 개별 언술이 시적 담화로 배열되는 방식, 즉 구성적 측면에 대해서도 주목해야 할 필요성을 제기한 것이다.

전언 구성의 층위를 논의할 때에는 담화 관계의 층위를 논의할 때처럼 명확한 기준에 따라 작품을 분류하기 어려울 듯하다. 개별 언술의 배열 방식은 우리가 구사할 수 있는 문장이 무수한 것만큼 다양할 것이기 때문이다. 단, 시적 담화의 결합 원리인 등가성과 일상적 담화의 결합 원리인 인접성을 두 극단에 두고 어느 정도 등가성을 띠거나 어느 정도 인접성을 띠면서 복잡한 양상을 드러낼 것으로 예상된다. 물론 시조는 정형시이므로 율격 단위에 초점을 두면 등가의 원리를 지향한다고 할 수 있겠으나 의미 단위에 초점을 두면 그렇게 단순화할 수 없다는 의미이다. 따라서 그 이념적 형태를 염두에 두면서 시어나 시행의 배열 방식을 분석해야 할 필요가 있다.

내 시름 어디 두고 ᄂᆞ미 우음 블리잇가
내 술잔 어디 두고 ᄂᆞ미 므레 들리잇가
옥ᄀᆞ튼 처엄 ᄆᆞ음이야 가실 주리 이시랴 <성#060>

믈 아래 그림재 디니 ᄃᆞ리 우히 듕이 간다
뎌 즁아 게 잇거라 너 가는 ᄃᆡ 무러보쟈
막대로 흰 구름 ᄀᆞᄅᆞ치고 도라 아니 보고 가노매라 <성#072>

68) 여기에는 한 문장이 다른 문장과, 한 작품이 다른 작품과 관계를 맺는 과정에서 의미가 형성되거나 조정되기도 하고 새로운 의미 구조가 만들어지기도 한다는 인식이 전제되어 있다. 즉 기표(signifier)는 기의(signified)를 전하는 수단이 아니라 기의에 선행하면서 기의를 생성할 수 있는 물질성을 지닌다는 것이다. 이에 따라 이스톱은 야콥슨이 발신자와 수신자 사이의 일방적 관계를 상정하여 담화의 의미를 고정된 실체인 것처럼 간주했다고 비판한다. 하지만 야콥슨이 제안한 담화 구조가 여러 번에 걸쳐 실현될 수 있음을 감안한다면, 발신자와 수신자의 위치나 담화가 표상하는 의미는 얼마든지 달라질 수 있음을 추론할 수 있다. Antony Easthope, *op. cit.*, 2003, p.8; pp.10-12.

성#060에서는 초장에 언표된 의미 관계가 중장과 종장에 걸쳐 반복/변주된다. 곧 초장에 제시된 “내 시름”과 “ᄂᆞ미 우음”, 중장에 제시된 “내 술잔”과 남의 물, 종장에 제시된 “처엄 ᄆᆞᅀᆞᆷ”과 그것이 가시는 것은 의미상 등가 관계에 놓인다는 것이다. 그런데 “내 시름”과 “ᄂᆞ미 우음”을, “내 술잔”과 남의 물을 운운한 것은 그 자체로 의미를 완결하지 못한다. 종장에 이르러 “처엄 ᄆᆞᅀᆞᆷ”에 수렴될 때라야 비로소 그 의미가 드러나기 때문이다. 이 경우, “처엄 ᄆᆞᅀᆞᆷ”은 다른 시어의 의미를 장악한다고 할 수 있다. 다시 말해 등가성은 그 근간이 되는 의미를 전제하므로 근간이 되는 시어나 시행과 그렇지 않은 시어나 시행 사이에 의미상 위계 관계를 전제한다는 뜻이다. 이러한 언술을 수렴적 언술이라고 지칭하고자 하며 필요에 따라 등가 관계에 기초한다거나 위계 관계를 이룬다는 술어를 사용하고자 한다.

반면, 성#072에서는 의미 단위의 반복을 발견하기가 어렵다. 이처럼 근간이 되는 의미나 보조적 언술 따위가 파악되지 않기에 여느 시어가 어느 하나의 시어로 수렴되는 위계 관계도 감지되지 않는다. 그 대신, “믈 아래 그림재”에서 “ᄃᆞ리우히 듕”을 거쳐 “막대”와 “흰 구름” 등으로 이어지는, 즉 인접한 대상을 향해 시상이 확산되는 면모를 드러낸다. 이로써 마치 한 폭의 그림을 그리듯 다리를 건너가는 “듕”의 모습과 저 멀리 “흰 구름”만 뿌옇게 보이는 탈속적 분위기를 재현했다. 여기에 포착된 대상은 하나의 장면을 이루는 요소로서 대등한 관계를 이루며 시어나 시행도 인접한 대상을 향하여 펼쳐질 뿐이다. 이와 같은 언술을 확산적 언술이라고 지칭할 것이며 필요에 따라 인접 관계에 기초한다거나 대등 관계를 이룬다는 표현을 사용할 예정이다.

이상과 같이 의미 단위의 배열 방식을 분석하려는 까닭은 그것이 지시된 대상과 상황을 나타낼 뿐만 아니라 서정 주체의 태도를 드러내기 때문이다. 성#060의 위계적 구성은 “옥ᄀᆞ톤 처엄 ᄆᆞᅀᆞᆷ”이 위태로운 국면에 처하여 다른 사람과 관계할 겨를이 없고 오로지 “내 시름”과 “내 술잔”을 다스려야 하는 서정 주체의 면모를 드러낸다. “처엄 ᄆᆞᅀᆞᆷ”은 다른 대상은 물론 서정 주체보다 우위에 있으면서 서정 주체의 위치와 성격을 규정한다고 할 수 있다. 그러나 성#072의 확산적 구성은 대상과 우연히 마주한 순간의 정취를 함축할 따름이다. 대상과 대상뿐만 아니라 주체와 대상도 대등한 관계에 있는바, 서로를 구속하거나 무엇에 저해될 것이 없다. 이렇듯 의미 단위가 등가 관계에 따라 위계화되는가 아니면 인접 관계에 따라 대등해지는가 하는 기준에 의해 지시된 대상과 서정 주체의 관계를 파악할 수 있을 것이라 예상한다.

정리하자면 이 논문에서는 정철의 시조를 담화 주체와 소통 관계의 층위에서 내부 지향적 담화와 외부 지향적 담화로 분류한 다음, 전언 구성의 층위에서 의미 단위가 시적 담화로 짜이는 방식을 분석하고자 한다. 내부 지향적 담화를 논할 때에는 언술 내용에 함축된 의미 관계를 이해하는 것이, 외부 지향적 담화를 논할 때에는 언술 행위에 내재한 소통 관계를 파악하는 것이 관건이다. 아울러 개별 언술이 담화를 이루는 방식은 선불리 유형화할 수 없으나 등가 관계에 기초한 수렴적 언술과 인접 관계에 기초한 확산적 언술 사이에서 다기한 양상을 드러낼 것으로 예상된다. 이로써 정철 시조의 서정 주체를 고찰하고 서정 주체와 세계의 관계 및 서정 주체와 내포 독자의 관계를 구체화할 수 있기를 기대한다.

한편 위와 같은 접근 방식은 시인을 대리하는 서정적 자아가 대상을 일방적으로 동일화하고 작품에 의미를 부여한다는 생각에 반한다. 오히려 텍스트에 나타난 언술에 비추어 서정 주체와 시적 대상의 관계를 파악하고 서정 주체와 내포 독자의 관계를 도출하는 접근 방식이다. 그 이유는 작가 정철의 전기적 요소에 비추어 작품을 해석하지 않고 텍스트 내적 기준에 의해 정철 시조의 구조와 의미를 파악하기 위함이다. 정철의 삶과 사유도 여타 문헌을 근거로 해석된 것이며 인간의 의식은 매 순간 달라질 수 있으므로 한 시인의 작품 세계를 일반화하거나 일반적 경향에 포괄되지 않는 무엇을 배제하는 작품 해석은 피하고자 하는 것이다. 그렇다고 작가의 존재를 도외시하려는 것은 아니다.[69] 비록 조각난 파편에 불과할지라도 각 텍스트에 반영된 서정 주체의 성격을 파악하고 그 결과를 토대로 실제 작가의 상을 재정립할 때 비로소 작가 정철과 그의 작품 세계를 보다 객관적이며 입체적으로 이해할 수 있다고 판단한다.

---

69) 캐테 함부르거, 『문학의 논리』, 장영태 역, 홍익대학교 출판부, 2001, 247-306쪽. 이 책에서 “서정적 자아”라는 개념을 포기할 수 없었던 이유는 위와 비슷한 고민을 했기 때문이 아닐까 한다. 널리 알려진 것처럼 함부르거의 “서정적 자아” 개념은 적지 않은 비판을 받았다. 작품 밖의 시인과 작품 속의 화자를 너무 쉽게 동일시했다는 것이다. 그러나 서정시의 생성 과정을 논의하면서 “시인에게 고유하거나 생애기적으로 해명되는 과정으로서 이해될 수 있는 것이 아니라 언어-논리적인 과정, 즉 서정적 진술의 주-객 연관성 안에서 일어나고 있는 과정으로서만 이해될 수 있다.”라고 한 것을 보면 위와 같은 비판이 제기될 것을 의식한 것으로 파악된다. 다만, 서사적/극적 진술과 다른 체험을 일으키는 서정적 진술 주체를 부정할 수 없었기에 시인의 역할을 인정하면서도 서정시에 대한 접근이 시인의 생애에 천착하는 “전기주의”로 흐르는 것을 경계했다. 오히려 “주-객 연관성”이라고 말하는 것은 시인이나 진술 주체의 성격이 대상과의 관계에 따라 달라질 수 있음을 인정하는 것이므로, 그들에게 절대적 권위를 부여하려는 의도는 없었다고 할 수 있다.

결국, 시인의 자아는 작품 해석의 시작이 아니라 끝이 되어야 한다는 것이 본 논문의 전제이다. 텍스트에 사용된 언어와 그것이 담화로 짜이는 방식, 즉 담화 구조를 분석하여 서정 주체의 성격을 파악하려는 이유도 여기에 있다. 이를 통해 서정 주체와 대상/상황 혹은 서정 주체와 담화 상대의 관계를 고찰하여 작가 정철에 대한 이해를 심화하고자 하는 것이다. 논의의 결과에 비추어 정철 시조의 서정 주체가 세계와 관계한 방식을 구체화한다면 정철 시조가 지닌 다양한 특징을 드러내고 그 가치를 재조명할 수 있을 것이라 예상한다. Ⅲ, Ⅳ장에서는 이러한 전제를 염두에 두면서 정철 시조에 관한 작품론을 전개하고자 한다.

Ⅲ. 내부 지향적 담화: 자기 응시의 서정 주체

내부 지향적 담화란, Ⅱ장에서 논의한 것처럼 화자의 언술이 텍스트 바깥을 향하지 않고 텍스트 내부에 머무는 담화의 유형을 일컫는다. 여기에서는 텍스트 내부에 상정된 세계와 그 안에 있는 화/청자의 관계가 감지될 뿐 텍스트 바깥에 있는 서정 주체나 내포 독자의 존재가 언표되지 않는다. 따라서 화자가 포착한 대상이나 대상이 그리는 세계 및 세계에 대한 화자의 관계 등에 주목할 필요가 있다. 이를 통해 서정 주체, 즉 텍스트에 비친 작가 정철의 상을 그려낼 수 있을 것이다. 다시 말해 이 장의 목적은 내부 지향적 담화에 나타난 화자의 언술을 분석하고 그 결과에 비추어 서정 주체의 성격을 파악하여 정철이 부딪힌 세계는 어떤 모습이었는지, 정철은 그러한 세계에 어떻게 대응했는지, 시조로써 말하고 싶었던 바가 무엇이었는지 고찰하는 것이라고 할 수 있다.

목판본『송강가사』에 수록된 83수의 시조 가운데 39수(46.98%)가 내부 지향적 담화에 해당한다. 그 목록을 제시하면,

'이선본'에도 수록: <장진주사(將進酒辭)>, 이#021, 이#032, 이#037, 이#042, 이#043, 이#044, 이#045, 이#046, 이#049, 이#050, 이#051. (12수).

성주본에만 수록: 성#049, 성#050, 성#051, 성#052, 성#053, 성#055, 성#057, 성#059, 성#060, 성#061, 성#062, 성#063, 성#064, 성#065, 성#066, 성#067, 성#068, 성#069, 성#071, 성#072, 성#073, 성#074, 성#075, 성#076, 성#077, 성#078, 성#079. (27수).

이상과 같다. 우선 눈에 띄는 것은 판본 간 편차가 크다는 것이다. 내부 지향적 담화가 구현된 시조를 보면, '이선본'에도 수록된 시조가 전체 52수인데 12수로 비교적 낮은 비중을 차지하고 성주본에만 수록된 시조는 모두 31수인데 27수로 상당히 높은 비중을 차지한다. 하지만 이러한 차이에 대해서는 정철 시조의 전승 의식을 고찰하는 Ⅴ장에서 상론할 예정이다.

본 장에서는 위 목록에 보이는 시조를 대상으로 화자의 언술이 짜이는 방식을 분석하고자 한다. Ⅱ장의 논의에 따르면 화자의 언술은 등가 관계에 기초한 수렴적 언술과 인접 관계에 기초한 확산적 언술 사이에서 다단한 양상을 드러낼 수 있다. 특히 서정 주체나 내포 독자의 존재가 언표되지 않는 내부 지향적 담화의 경우, 언술의 양상은 대상들 사이의 관계와 그것이 함축한 세계의 성격 및 그렇게 표상된 세계와 서정 주체의 관계에 따라 달라질 것이다. 그러므로 내부 지향적 담화를 구현한 시조는 일차적으로 텍스트 내부에 포착된 대상에 의해 구분될 것으로 예상된다. 실제로 대상 작품을 일별한 결과 임과의 관계, 현실과 자신, 심미적 대상을 다룬 시조로 나뉜다는 것이 확인되었다. 그렇다면 각각의 경우 화자의 언술은 어떻게 배열되는지, 그것에 내포된 서정 주체의 성격은 어떠한지 궁구해 보도록 하자.

1. 절대적 임과 반성적 자기 인식

내부 지향적 담화가 구현된 정철의 시조를 검토할 때 두드러지는 시적 대상은 임이라고 할 수 있다. 이 유형에 속한 39수 가운데 임과의 관계를 다룬 시조는 약 13수(33.3%)에 달한다.[1] 본 절에서는 해당 작품의 담화 특성을 고찰함으로써 임과의 관계를 어떻게 노래했는지 논의하고자 한다. 다시 말해 의미 단위의 배열 방식을 분석하여 임과의 관계를 파악하고 그 관계에 비추어 서정 주체의 위치와 성격을 추론하려는 것이다. 한편 외부 지향적 담화에 속한 작품 중에서도 임과의 관계를 다룬 시조가 8수 발견된다. 따라서 담화의 지향이 달라지면 어떤 차이가 나타나는가 하는 물음이 제기될 수 있는데 이 문제에 대해서는 다음 장에서 자세히 논의하도록 한다.

> 숑님의 눈이 오니 가지마다 곳치로다
> 흔 가지 것거 내여 님 겨신 **ᄃᆡ** 보내고져
> 님이 보신 후제야 노가디다 엇디리 <성#071>

1) 작품 목록은 다음과 같다: 이#021, 이#037, 이#044, 성#055, 성#057, 성#060, 성#066, 성#067, 성#071, 성#074, 성#075, 성#078, 성#079.

인용한 작품은 소나무 가지에 맺힌 눈꽃을 보면서 임을 생각하고 임도 그것을 볼 수 있기를 바라는 소망을 노래했다. 초장에서는 시선에 포착된 대상을 송림(松林) → 눈 → 가지 → 눈꽃 순으로 제시했다. 멀리서 송림을 비추다가 시선을 당겨 눈꽃을 조명했기에 눈꽃이 확대되고 그 아름다움이 강조된다. 여기에서 송림과 눈, 가지, 눈꽃 등은 모두 하나의 미(美)를 구성하는 요소로 인접한 관계에 있을 뿐 어떤 것이 다른 것에 종속되지 않는다. 하지만 중장을 거쳐 종장에 이를 때 눈꽃의 의미는 임으로 수렴된다. 눈꽃은 그 자체로 가치를 지닌 대상이 아니라 임이 본 뒤라야 비로소 가치를 얻는 대상인 것이다.

위 시조에 포착된 대상은 위계적 관계에 놓인다고 할 수 있는데 그것은 초장과 중장 및 초장과 종장의 관계를 고려할 때 더욱 선명해진다. 초장이 화자가 있는 이곳을 가리킨다면 중장은 임이 있는 저곳을 표상하고 초장이 눈꽃이 핀 현재를 나타낸다면 종장은 임이 그것을 볼 미래를 표상한다. 초장과 중장 사이에서는 공간적 간극이, 초장과 종장 사이에서는 시간적 간극이 감지된다. 그런데 초장에 포착된 눈꽃은 녹아서 없어질, 따라서 먼 데에 다다를 수 없는 대상에 지나지 않는다. 하지만 화자는 공간적, 시간적 한계를 극복하여 임이 있는 곳까지 보낼 수 있기를, 임이 볼 때까지 지속할 수 있기를 상상한다.

다시 말해 초장에 표상된 눈꽃의 속성은 지금 여기를 지향하고 있으나 중장에서 그것은 저 공간을 지향하는 것으로, 종장에서 그것은 저 시간을 지향하는 것으로 연장된다고 할 수 있다. 초장의 언술이 그 자체로 의미를 실현하지 못하고 중장과 종장에 이르러 그 의미 지향을 획득하는 것이다. 결국 초장의 언술은 중·종장의 언술과 동화되어 등가 관계에 놓이게 되며 각 시행은 임을 향한 사랑과 정성을 뜻하기에 이른다. 따라서 성#071은 인접 관계에 기초한 확산적 언술로 시상을 열었지만 등가 관계에 기초한 수렴적 언술로 갈무리했다고 할 수 있다. 그렇다면 화자의 언술이 등가 관계에 근간을 두게 된 이유는 무엇일까?

화자가 지금 여기에 집중할 수 없는 까닭은 아름다운 이 순간을 임과 함께 맞지 못했기 때문이다. 따라서 임이 볼 때까지만이라도 연장되길, 지속하길 바라는 것이고 임이 본 뒤에는 녹아 없어진들 어쩌겠느냐며 반문하는 것이다. 여기에서 아름다운 눈꽃은 그 순간 화자가 지닌 가장 값진 것을 상징한다. 아울러 그것을 임에게 전하려 함은 화자가 가진 모든 것은 임과 함께 할 때라야 비로소 가치를 발할 수 있다는 것을 의미한다. 이로부터 화자는 자신의 존재 가치를 임에게서

찾고 있음이 분명해진다. 뒤집어 말하면 화자에게 임은 절대적 존재와 다름이 없다는 뜻이다. 나아가 등가 관계에 기초한 화자의 언술은 여느 대상을 수렴하는 임의 절대성과 임에게 종속된 화자의 태도를 부각한다고 할 수 있다.

위와 같이 성#071에 나타난 수렴적 언술은 눈꽃과 임 사이의 관계를 통해, 즉 대상들 사이의 관계를 통해 화자와 임 사이의 관계를 표상한다. 화자의 언술이 텍스트 안에 있는 화자와 대상을 향할 뿐 텍스트 밖에 있는 서정 주체나 내포 독자를 향하지 않는 것이다. 이러한 내부 지향적 담화를 접할 때 우리는, Ⅱ장에서 논의했듯, 화자의 언술에 비추어 서정 주체의 성격을 가늠할 수밖에 없다. 하필이면 녹아 없어질 눈꽃을 포착한 다음 그것을 보지 못할 임을 떠올리며 자신의 소망을 표출한 화자를 내세워 절대적 임과 버려진 자신 사이의 관계를 노래한 서정 주체의 존재를 추론하게 된다.

위 작품은 일찍이 "戀君하는 노래"로 해석된 바 있다.[2] 근래에는 얼핏 기녀의 시조를 연상하게 하는 이면에 정철의 내적 인격, 즉 아니마(心魂)를 반영한 작품이라는 견해가 제기되기도 했다.[3] 그러나 정철의 아니마를 정쟁으로 인한 억울함과 임과의 단절로 인한 소외감으로 규정했기에 결국은 비슷한 결론, 즉 정치적 부침을 겪은 작가가 연군을 노래했다는 결론에 도달할 수밖에 없었다. 이렇듯 해석의 초점이 연군에 놓인 까닭은 이상과 같이 절대적 임과 종속된 화자 사이의 관계를 수렴적 언술로 구조화한 데에서 찾을 수 있을 것이다. 하지만 이 작품에 그려진 임을 군주로 특정할 단서가 충분한 것은 아니다. 연인 사이에도 떠나간 사람과 남겨진 사람의 관계는 얼마든지 위계화될 수 있기 때문이다.

그런데, 성#071은 임을 향한 사랑과 정성을 표현하는 데에 담화의 초점을 두고 있으나 임과의 관계를 다룬 여타의 시조 가운데에는 그렇지 않은 경우도 의외로 많다는 사실을 발견할 수 있다. 후자의 경우는 연모의 대상을 밝히는 것이 그다지 중요한 문제가 아닐 수 있음을 시사한다.

> 머귀닙 디거야 알와다 ᄀᆞ올힌 줄을
> 셰우 쳥강이 서ᄂᆞ랍다 밤긔운이야
> 천니의 님 니별ᄒᆞ고 좀 못 드러 ᄒᆞ노라 <성#066>

---

2) 이병기, 「송강가사의 연구(3)」, 『진단학보』 7, 진단학회, 1937, 93-94쪽. 여기에서는 위 시조를 연연하고 차근차근한 맛이 있어 여성적 정취가 묻어나는 작품으로 평가했다.

3) 김상진, 「자기 표현으로서의 시조 - 송강시조에서 아니마의 문제를 중심으로 -」, 『시조학논총』 33, 한국시조학회, 2010, 190-199쪽.

성#066도 성#071처럼 수렴적 언술을 활용했는데 담화의 초점은 임과의 이별로 세상에 무뎌진 자신을 발견하는 데에 맞추어져 있다. 초장에서는 지는 잎에 가을이 온 것을 깨닫고 중장에서는 가는 비에 밤기운이 서늘한 것을 체감한다. 오동잎과 가랑비를, 가을과 밤기운을 병렬하여 화자 자신의 상념을 펼친 것이다. 이들은 서로 대등한 관계에 있을 뿐 어느 하나가 다른 대상을 수렴하지 않는다. 그런데 종장 첫 음보에 사용된 "천니의"는 초·중장과 종장 사이에 공간적 간극을 만들고 이에 따라 시간적 간극이 함께 발생한다. 지금 이곳에서 저 멀리 임 계신 곳으로 관심을 옮김으로써 낙엽이 진 뒤에야 가을을 느끼고 빗방울이 떨어진 뒤에야 서늘함을 느낀 이유가 임과 이별한 탓임을 밝힌 것이다. 따라서 초·중장의 언술은 종장의 "님 니별"로 수렴된다고 할 수 있다.

이 시조는 등가 관계에 기초한 언술을 통해 임과의 관계를 나타냈다. 그런데 화자의 언술은 연모의 대상인 임이 아니라 이별로 인해 잠조차 이루지 못하는 화자를 향한다. "천니의"로 전환된 관심을 지금 여기로 되돌려 화자의 심리를 부각한 것이다. 나아가 이러한 반전은 새로운 의미 관계를 형성한다. 곧 오동잎과 가랑비를 화자의 상태에 결부하여 하강의 이미지를 덧대는 것이다. 덕분에 오동잎 바스락대는 소리에 잠들지 못하며 가을이 지나고 있음을 불현듯 깨닫는, 빗방울 후드득거리는 소리에 잠들지 못하며 서늘한 기운을 새삼 느끼는 화자의 모습이 구체화된다고 할 수 있다.

이 작품은 관습적 율격과 통사적 휴지가 긴장을 자아내는 것으로 논의된 바 있다. 평서형이었더라면 "머귀닙 디거야/ ㄱ을힌 쥴을 알와다//"라고 표현하여 긴장감을 유발할 수 없었겠으나 도치법을 통해 "머귀닙 디거야/ 알와다// ㄱ을힌 쥴을//"이라고 표현하여 긴장감을 유발할 수 있었다는 것이다. 나아가 이러한 율격적 긴장은 불현듯 가을을 체감한 화자의 심리적 충격을 부각한다는 것을 규명했다.[4] 그런데 그 심리적 충격은 비단 세계의 변화를 갑자기 감지하게 된 데에서 비롯한 충격일 뿐만 아니라 가을이 왔어도 가을인 줄을 모르고 강가에 서서 밤을 맞아도 서늘한 줄을 모르는 자신을 발견한 데에서 기인한 충격이기도 하다. 다시 말해 도치된 표현 "알와다"와 "서ᄂᆞ랍다"는 세계의 변화를 인식하는 동시에 세계의 변화에 무뎌진 스스로를 자각하는 시어로도 해석할 수 있다는 것이다.

---

4) 고정희, 「윤선도와 정철 시가의 문체시학적 연구」, 서울대학교 박사학위논문, 2001, 63-65쪽.

따라서 수렴적 언술로 절대적 존재인 임과의 관계를 나타내는 것은, 오히려 화자의 결핍과 불안을 드러내는 문학적 장치가 될 수 있다는 것을 염두에 두어야 한다. 성#066에서도 임과의 이별은 그 어떤 대상보다 우위에 있지만, 그것은 버려진 화자가 현재 자신의 상태를 돌아보는 계기로 작용한다는 것을 확인할 수 있다. 내부 지향적 담화에 속한 정철의 시조 중에서는 이 작품과 같이 수렴적 언술을 통해 임과의 종속적 관계를 노래하는 가운데 이별 뒤에 맞닥뜨린 현실과 그러한 현실 속 자신의 모습을 인식, 성찰하는 경우가 적지 않게 발견된다. 임과의 관계를 다룬 여느 작품과 달리 임과 함께 한 추억이나 임을 향한 사랑, 그리움 및 기다림 등을 표현한 경우가 그렇게 많지 않다는 것이다.

나올 적 언제러니 츄풍의 낙엽 ᄂᆞ데
어름 눈 다 녹고 봄곳치 픠도록애
님 다히 긔별을 모ᄅᆞ니 그를 셜워ᄒᆞ노라 <성#067>

셕양 빗긴 날에 강텬이 ᄒᆞᆫ빗친 제
풍엽 노화에 우러네ᄂᆞᆫ 더 기럭아
ᄀᆞ올히 다 디나가되 쇼식 몰라 ᄒᆞ노라 <성#078>

두 시조는 앞에서 논한 성#066에 비해 임의 소식을 알 수 없는 데에서 비롯한 설움이 더욱 강조된 작품이다. 그런데, 성#067은 성#066 바로 뒤에 수록된 것으로, 이 작품 또한 세계의 변화에 조응하지 못하는 화자의 모습을 그리고 있어 흥미롭다. 초장에서는 임과 헤어질 적이 언제였던지 물은 뒤 가을바람에 낙엽이 흩날리더라고 답한다. "ᄂᆞ데"는 'ᄂᆞᆯ + 데'에서 'ㄹ'이 탈락한 형태로 추정되는데 여기에서 '-데'는 자신이 경험한 것을 보고하듯 말할 때 쓰이는 표현이다. 이별이라는 내밀한 경험을 보고하는 말투로 어색하게 말하는 것은 이별의 상황에 직면하여 경황이 없는 까닭에 바람이 불고 낙엽이 지는 데에 온전히 몰입할 수 없었던 화자의 처지를 암시한다. 시간이 실제로 얼마나 흘렀는지와 관계없이 아득하게만 느껴지는 이별의 순간과 그에 대한 화자의 거리감을 섬세하게 표현했다.

중장에서는 얼음, 눈이 다 녹고 봄꽃이 피도록 흐르는 시간을 형상화했다. 그런데 여기에서 얼음이나 눈, 봄꽃은 화자에게 어떠한 감흥도 유발하지 못한다. 초장의 추풍과 낙엽이 그저 흩날릴 뿐 화자의 이목을 끌 수 없었던 것처럼 중장에 제시

된 대상도 화자의 마음을 동하게 하지 못하는 것이다. 이렇듯 초·중장의 대상이 별다른 역할을 하지 못하는 것은 화자의 관심이 온통 “님 다히 긔별”에 쏠려 있기 때문이다. 여기에서 “다히”는 쪽, 즉 방향을 나타내는 말로 임이 계신 곳을 지칭한다. 곧 시간의 경과에 집중된 초점을 임 계신 공간으로 전환하여 임의 소식에 시상이 집중되도록 하는 것이다. 따라서 이 작품에서도 시적 대상은 “긔별”을 중심으로 수렴된다고 할 수 있으며 이러한 수렴적 언술을 통해 임의 소식을 들을 수 없는 데에서 비롯한 설움을 강조했다고 할 수 있다.

성#078도 비슷한 담화 구조를 보여 준다. 다만, 이 작품은 가을날 노을이 지는 강변 풍경에 주목했다. 초장에서는 석양이 비끼어 하늘과 강이 한 빛을 띤다고 했다. 노을이 붉게 물들어 하늘과 강의 경계가 사라진 아름다운 장면을 시각화한 것이다. 중장에서는 단풍과 갈꽃 위로 울면서 나는 저 기러기를 호명한다. 시선을 이동해 가면서 강가와 하늘을 포착하여 정적인 심상은 물론 동적인 심상을, 시각적 심상은 물론 청각적 심상을 자아냈다. 어스름 깔린 강을 감각적으로 묘사한 것이다. 종장에서는 초·중장에 그려진 정경을 “ᄀᆞ올”로 종합했으나 그것은 그저 지나가는, 혹은 지나간 것일 뿐 화자로부터 어떠한 심리적 반응을 이끌어 내지 못한다. 여기에서도 화자의 관심은 온통 임의 “쇼식”에 쏠려 있는바 초·중장에 제시된 대상은 화자의 내면에 별다른 감흥을 일으키지 못하는 것으로 파악된다.

따라서 이 시조는 초·중장까지 어떤 대상이 다른 대상을 억누르지 않은 확산적 언술로 시상을 전개하다가 종장에 이르러 “ᄀᆞ올”로 집중되고 “쇼식”으로 반전을 이루는 수렴적 언술을 구현했다고 할 수 있다. 특히 중장에 포착된 기러기는 단지 객관적 자연물에 불과한 듯하지만 종장에 다다라 그것은 단순한 자연물이 아니라 소식을 전하는 매개라는 것이 드러난다. 곧 한(漢) 무제(武帝) 때 소무(蘇武)의 고사와 중첩되어 안족서(雁足書)를 상기하게 하는 관념적 대상으로 전환되는 것이다.[5] 성#067과 같이 임의 “쇼식”을 중심으로 시적 대상을 수렴한 결과 눈 앞에 펼쳐진 광경에 몰입할 수 없고 우연히 마주친 기러기와 노닐 수 없는, 오로지 임의 소식을 듣지 못하는 데에서 비롯한 탄식만으로 가을을 다 보내는 화자의 모습이 부각된다.

임의 소식을 기다리는 화자의 심정을 토로하는 것은 오히려 얼음이 얼었다가 녹고 비로소 봄꽃이 피어도 무덤덤할 수밖에 없는(성#067), 단풍이 들고 갈꽃이

5) 김선기, 「고시조에 나타난 ‘기러기’의 이미지」, 『성심어문논집』 6, 성심어문학회, 1982, 3쪽.

핀 강가에 석양이 지고 기러기가 날아도 감흥이 있을 수 없는(성#078) 화자의 모습을 부각하는 것이기도 하다. 성#066과 같이 세상의 변화에 무감한 자신의 처지를 나타낸다는 것이다. 아울러 계절의 변화에 무감한 것은 <사미인곡(思美人曲)>의 화자가 계절의 변화에 민감한 것과 대비된다. <사미인곡>에서는 철이 바뀔 때마다 임을 염려하면서 봄에는 매화, 여름에는 옷, 가을에는 달빛, 겨울에는 봄기운을 임에게 보내고 싶다고 하지만 정작 자기를 드러내지는 않는다. 반면 정철의 시조는 계절의 변화에 반응하지 않음으로써 도리어 자신을 내비친다. 이로부터 임에게 버림받은 뒤 세계의 변화에 무뎌진 자신을 발견하는 서정 주체의 면모가 가시화되는데 서정 주체가 이러한 성격을 내보이는 것은 그의 가사와 다른 정철 시조의 고유한 특징이라고 할 수 있다.

한편, 세계의 변화에 조응하지 못하는 자신을 발견한 서정 주체는 그러한 자신의 모습을 돌아보기에 이른다.

> 내 양ᄌᆞ 눔만 못ᄒᆞᆫ 줄 나도 잠간 알건마ᄂᆞᆫ
> 연지도 ᄇᆞ려 잇고 분ᄭᆡ도 아니 미ᄂᆡ
> 이러코 괴실가 ᄯᆞᆺ은 젼혀 아니 먹노라 <이#044>

이 시조에서도 모든 시어는 종장의 "괴실가 ᄯᆞᆺ"으로 수렴한다. 초장에서는 내 모습이 남보다 못한 줄을 자기도 금세 알 수 있다고 했다. 중장에서는, 그럼에도 불구하고, 연지도 팽개쳐 두고 단장도 하지 않는 자신의 모습을 제시했다. 앞에서 본 작품들처럼 남만 못한 모습, 버려진 연지, 밀지 않은 "분ᄭᆡ(粉黛)"는 그 자체로 의미를 구체화하지 못한다. 이들이 시적 대상이 된 까닭은 "괴실가 ᄯᆞᆺ"으로 표상된 임과의 관계가 문제이기 때문이다. 다시 말해 초·중장의 언술은 임이 나를 다시 사랑할 것인가 아닌가, 이러한 기로에 선 화자는 어떻게 해야 할 것인가, 즉 자신을 곱게 단장해야 할 것인가 아닌가 하는 문제에 봉착한 상황에서 비롯했다는 것이다. 그러므로 이 작품에서도 초·중장에 나타난 화자의 상태는 종장에 언급된 임의 뜻에 종속된 것으로 그려진다고 할 수 있다.

흥미로운 것은 이렇게 하고도 사랑해 주실까 하는 뜻은 전혀 아니 먹는다면서 마치 임의 사랑을 기대하지 않는 것처럼 말했다는 점이다. 이 진술은 임의 사랑을 바라지도 않는다는 자포자기의 심정을 읊은 것으로 해석되기도 했다. 나아가 이렇듯 임의 사랑을 포기한 것은 연군과 충의의 규범적 인간형에서 일탈해 나가는

과정을 드러내는 것으로 논의되었다.[6] 하지만 사대부 계층의 의식을 고려할 때 정말로 연군을 노래한 시조라면 군주의 사랑을 포기한다는 것이 가능한 일인지 의문이다. 물론 화자가 아무것도 포기하지 않았다고 할 수는 없겠지만 여기에서 포기한 것은 임의 사랑 자체가 아니라 자신을 단장하는 것과 임의 사랑을 갈구하는 것이라고 할 수 있다. 그리고 이렇게 단장과 갈구를 포기한 까닭은 임과의 이별이 화장 따위로 돌이킬 수 있는 일이 아니며 임과의 재회가 화자가 바란다고 해서 이룰 수 있는 일이 아니라는 데에서 찾을 수 있을 것이다.

따라서 화자가 자신을 단장하지 않는 것이나 임의 사랑을 바라지 않는다고 말하는 것은 직면한 사태의 본질이 "괴실가 뜻", 즉 임의 마음에 달린 것이지 자신이 어찌할 수 있는 것은 아니라는 사실을 인식한 결과라고 할 수 있다. 이 작품도 <사미인곡>의 한 대목 "올저긔 비슨 머리 헛틀언디 삼년일쇠 // 연지분 잇ᄂᆡ마ᄂᆞᆫ 눌 위ᄒᆞ야 고이ᄒᆞᆯ고"(이선본)를 연상하게 한다. 그런데 <사미인곡>의 화자는 곱게 단장한들 예뻐할 사람이 없다는 사실, 즉 임의 부재를 강조하는 데에서 그칠 따름이다. 반면 이 작품에서 화자는 사랑과 이별의 열쇠를 쥐고 있는 임과 임에게 종속되어 있을 뿐 스스로 어떤 선택도 할 수 없는 자신의 관계를 인식하는 데까지 나아간다. <사미인곡>에 비해 임의 처분을 기다릴 수밖에 없는 자신의 처지를 더욱 분명하게 나타낸 것이다.

이상과 같이 이#044는 수렴적 언술을 통해 절대적 존재인 임과의 관계를 노래한 시조이다. 그런데 "괴실가 뜻", 즉 임의 뜻이 절대화될수록 연지를 바르거나 분대를 미는 일에 의미를 둘 수 없는 화자의 처지도 함께 부각된다. 그렇지 않아도 남보다 못한 모습을 한 데에다가 자신이 그렇다는 것을 누구보다 빨리 알아차리는 화자이기에 아무런 단장도 하지 않는 자기 처지를 몇 번이나 곱씹을 수밖에 없었을 것으로 추정된다. 하지만 직면한 상황을 스스로 극복할 수 없다는 것도 잘 아는 까닭에 연지도 팽개쳐 두고 분때도 밀지 않는 자신을 새삼 발견하고 돌아보는 것으로 그칠 뿐, 주제넘은 짓을 하거나 헛된 희망을 품지 않는 화자의 모습이 그려지는 것이다. 그러므로 이 작품은 임의 처분을 기다리면서 남들만 못한 자신을 성찰하는 데에 담화의 초점이 맞추어진다고 할 수 있다.

---

6) 최규수, 「송강 정철 시가의 미적 특질 연구: 작품 수용 양상을 중심으로」, 이화여자대학교 박사학위논문, 1996, 74쪽.

이 몸이 쥰걸이런들 님이 언제 ᄇᆞ리시리
출하리 쇽ᄉᆡ라쟈 님을 조차 노닐러니
쇽ᄉᆡ도 아니니 님 못 볼가 ᄒᆞ노라 <성#074>

인용한 시조 또한 준걸(俊傑)도 속사(俗士)도 될 수 없는 자기 위치에 초점을 두고 있다. 초장에서는 자신이 준걸이었으면 임이 자신을 버리지 않았을 것이라고 진술한다. 자신이 버려진 이유를 준걸이 못 된 자기에게서 찾는 것이다. 중장에서는 차라리 속사였더라면 임을 좇아 노닐 수나 있었을 것이라며 아쉬워한다. 임의 사랑을 얻지는 못한다고 하더라도 임의 곁에 남아서 임과 함께 하기를 바란다는 뜻이다. 이처럼 준걸과 속사는 상반된 의미를 지닌 대상이지만, 준걸이었더라면 하는 이유나 속사였더라면 하는 이유는 모두 임과 함께 하기를 간절히 바라기 때문이므로 같은 위상에 놓인다고 할 수 있다. 아울러 초장과 중장의 사이에는 준걸과 속사의 대비로 인해 병렬 관계가 형성되고 준걸/속사와 임 사이에는 위계 관계가 성립된다.

종장에서는 속사도 되지 못하여, 따라서 준걸은 더더욱 될 수 없어서 임을 볼 수 없게 된 안타까움을 토로했다. 이렇듯 화자는 자신이 준걸이 아니어서 임과 이별했고 자신이 속사가 아니어서 임을 좇을 수 없다고 진술했지만, 관계의 본질은 화자가 어떤 사람인가 하는 데에 있는 것이 아니라 임의 마음이 화자를 떠났다는 데에 있는 것이다. 돌이켜 보면 화자가 준걸이 된다고 해서 임의 마음을 되돌릴 수 있는 것이 아니고 화자가 속사가 된다고 해서 임을 따를 수 있는 것이 아니기 때문이다. 다시 말해 여기에서도 이별과 재회의 열쇠를 쥔 존재는 임이고 화자는 그러한 임에게 이미 버려진 뒤인바 애당초 준걸도 될 수가 없고 속사도 될 수가 없는, 아니 아무것도 될 수가 없는 처지에 놓일 뿐이라는 것이다.

이상에 따르면 "쇽ᄉᆡ도 아니니"라고 운운한 것은 자신이 준걸이나 속사라면 임과 함께 할 수 있었을 것이란 아쉬움을, 헛된 줄 알면서도 공연히 한번 표현해 본 것이 아니라 임이 부재한 까닭에 어떠한 삶의 의미도 찾을 수 없는, 준걸이나 속사는커녕 아무것도 아닌 존재로 전락할 수밖에 없는 자신을 인식한 데에서 비롯한 안타까움을 표출한 것으로 볼 수 있다. 준걸/속사와 임 사이의 위계 관계를 수렴적 언술로 구조화함으로써 임을 볼 수조차 없는 슬픔을 토로한 결과는 속사도 아니고 준걸은 더더욱 아닌, 그 무엇도 아닐 수밖에 없는 자기 존재를 자각하는 데까지 이어진다는 뜻이다. 따라서 이 작품을 자기 정체성에 대한 심각한 갈등과

회의가 깔린 시조로 해석한 논의에 주목할 필요가 있을 것으로 보인다.[7] 다만 임과의 이별을 수용하려는 태도를 나타낸 작품이라기보다 임과의 이별 앞에서 무기력할 수밖에 없는 자기 존재로 인한 불안과 갈등을 드러낸 작품이라고 이해할 수 있을 것이다.

> 쓴 ᄂᆞ믈 데온 믈이 고기도곤 마시 이셰
> 초옥 조분 줄이 긔 더옥 내 분이라
> 다만당 님 그린 타ᄉᆞ로 시름계워 ᄒᆞ노라 <이#021>

이 시조의 화자가 자기 분수를 거론할 수밖에 없는 것 또한 이별의 모든 책임을 자기 탓으로 돌리고 있기 때문이라고 할 수 있다. 초장에서는 쓴 나물과 데운 물이 고기보다 맛이 있다고 했다. 쓴 나물과 데운 물로 겨우 허기를 달래고 있으나 싫은 내색을 하지 않는 것이다. 쓴맛이 유발하는 괴로운 감각조차 아랑곳 않고 고기보다 달게 느끼는 화자는, 반대로 보면, 고기를 먹어도 그 단맛을 만끽할 수 없는 처지에 놓인 것이 아닐까 한다. 곧 단맛 쓴맛 가릴 겨를이 없는, 어떤 것도 달다고 할 수밖에 없는 사정을 암시한다는 것이다. 중장에서는 초옥 좁은 것이 더더욱 자기 분수에 맞는 것이라 진술한다. 역시나 집이 너른지 좁은지 따질 수 없는, 그것이 어떻든 자기 분수에 맞는 것으로 수용하려는 화자의 태도가 드러난다. 한편 여기에 제시된 대상인 고기, 쓴 나물, 좁은 초옥은 모두 "분(分)"이라는 시어로 수렴된다.

그런데 종장 첫 음보에 사용된 "다만당"은 초·중장의 내용에 조건을 덧붙이면서 시상의 전환을 꾀한다. 먹는 것, 자는 것 등 외적 조건은 자기 분수에 맞는 것이라 여기며 감내할 수 있지만 임을 그리는 데에서 비롯한 내적 시름은 자기도 견디기 어렵다고 말하는 것이다. 그러므로 분수라는 시어로 수렴된 대상들은 임과 화자의 관계를 중심으로 재구조화된다고 할 수 있다. 쓴 나물의 감각이 표상하는 외적 조건이나 시름겹다는 말이 함축하는 내적 슬픔은 모두 그리운 임과 버려진 화자의 관계에서 말미암는바 이 시조에서도 임을 정점에 둔 종속 관계가 포착된다는 뜻이다. 나아가 종장 첫 음보에 배치된 "다만당"은 이 작품이 수렴적 언술을 활용했음을 명시하는 지표라 할 수 있을 것으로 보인다.[8]

---

7) 최규수, 「성주본 『송강가사』 소재 시조의 특징과 의미」, 『시조학논총』 16, 한국시조학회, 2000, 364-365쪽.

따라서 이#021의 화자가 쓴맛 단맛을 가리거나 너른 집 좁은 집을 따지지 않고 모든 것을 감내하려는 까닭은 종장에서 드러나듯 사랑하는 임과 이별한 데에서 찾을 수 있을 것이다. 혹자는 낙향 생활이 불편한 것은 당연하나 그것을 자신의 분수에 맞는 것으로 여기며 자위하는 태도를 보인 작품으로 해석하기도 했다.[9] 하지만 분수에 맞다고 표현한 것이 그렇게 자기중심적 태도를 나타낸 것으로 평가되어야 할 일인지 의문이다. 화자가 쓴 나물과 데운 물 그리고 좁은 초옥을 받아들이는 것은 그런 것들을 가릴 처지가 아니라는, 혹은 가려서는 안 된다는 자기 인식을 함축하기 때문이다. 나아가 이와 같은 자기 인식은 사태를 이렇게 만든 책임, 즉 이별의 모든 책임을 자기 탓으로 돌리는 화자의 태도에서 기인한 것으로 볼 수 있기 때문이다. 앞에서 논한 성#074가 속사도, 준걸도 될 수 없는 자신을 돌아본 것처럼 자기 존재를 돌아본 결과 모든 것을 견디고 살아야 마땅한, 그러나 임과의 이별만은 견디기 어려운 자신의 심정을 토로하기에 이른 것이라 할 수 있다.

이상에서 이#021, 이#044, 성#074 역시 화자의 언술이 텍스트 내부를 지향한다는 것과 등가 관계에 기초한 수렴적 언술로 절대적인 임과 버려진 자신의 관계를 나타냈다는 것이 드러났다. 이를 통해 이별의 책임을 자기 탓으로 돌리면서 모든 것을 감내하려 했기에 불안과 무기력에 시달릴 수밖에 없었던 서정 주체의 면모를 조명할 수 있었다. 그런데 서정 주체가 느낀 불안과 무기력은 그로 하여금 세계와 동떨어져 있다는 고독을, 즉 세계와 자신의 불화를 인식하게 한다.

화쟉쟉 범나희 빵빵 뉴쳥쳥 괴ㅇ리 빵빵
놀즘승 길즘승 다 빵빵 ᄒᆞ다마ᄂᆞᆫ
엇디 이 내 몸은 혼자 빵이 업ᄂᆞ다 <성#075>

---

8) 최재남, 「시조 종결의 발화상황과 화자의 태도」, 『고전문학연구』 4, 한국고전문학회, 1988. 이 논문은 종장 첫 음보에 사용된 공식적 표현과 그것에 반영된 화자의 태도를 유형화하여 정감적 태도, 환기적 태도, 평가적 태도, 선언적 태도 넷으로 분류했다. “다만당”은 『역대시조전서』(심재완, 세종문화사, 1972)에 제시된 종장 색인을 기준으로 할 때 2회밖에 사용되지 않은 것으로 공식적 표현에 들지는 않았던 것으로 보인다. 초·중장의 담화를 지칭하면서 조건을 덧붙이는바, 평가적 태도를 반영한 것으로 볼 수도 있겠으나 개성적인 면이 강하다고 할 수 있다. 비슷한 것으로 ‘다만지’가 15회, ‘다만 한’이 2회 사용된 것이 확인된다. 이와 같이 정철은 종장 첫 음보에 개성적 표현을 자주 사용했는데 이 점에 대해서는 뒤에서 상론하고자 한다. 참고로 ‘다만당’을 사용한 다른 한 작가가 고산 윤선도인 점도 흥미로운 것 가운데 하나이다.

9) 문홍구, 「송강의 연군시가 연구」, 『새국어교육』 62, 한국국어교육학회, 2001, 342쪽.

이 작품에서는 모든 것이 "빵빵"으로 짝을 이루고 있는 세상과 자신을 대비하여 혼자만 짝이 없는 자기를 의식하고 있다. 초장에서는 꽃이 만발하니 범나비가 짝을 이루고 버들이 흐드러지니 꾀꼬리가 짝을 이루는 모습을 제시했다. 각양각색의 꽃과 푸른 버들 사이로 범나비가 날고 꾀꼬리가 우는 장면은 더할 나위 없이 화려한 시·청각적 이미지를 환기한다.[10] 아울러 여기에 활용된 대구 구조는 "범나희"나 "괴꼬리"가 언급된 자리에 어떤 자연물이 와도 시상을 전개하는 데에 지장이 없을 것 같은 느낌을 준다. 그만큼 만물이 생동하는 모습을 압축적으로 잘 표현한 것이다. 아니나 다를까 중장에서는 초장에 제시된 범나비와 꾀꼬리를 날짐승과 길짐승으로 확대한다. 단순히 범나비와 꾀꼬리를 포착한 것이 아니라 생동하는 계절에 만물이 짝을 이루는 자연의 섭리를 감각적으로 형상화한 것이다. 따라서 초장의 종개념과 중장의 유개념은 "빵빵"의 반복을 중심으로 하나의 체계를 형성하여 만물이 짝을 이루며 사는 것을 자연의 섭리 차원에서 나타낸다고 할 수 있다.

종장에서는 "엇디"라는 시어를 사용하여 시상을 전환한다. "빵빵"을 이루는 세상의 섭리에서 관심을 돌려 "내 몸"에 주목하도록 하는 것이다. 그런데 "내 몸"은 초·중장에서 성립된 체계를 부정한다. 세상 만물이 짝을 이룬 것과 달리 화자 자신만은 짝도 없이 홀로 지내고 있기 때문이다. "업ᄂᆞ다"가 자아내는 무(無)의 이미지가 초장의 화려한 시·청각적 심상을 걷어 내고 홀로 남은 화자의 처지를 감각적으로 부각한다. 따라서 이 작품의 언술은 "범나희"와 "괴꼬리"에서 "놀즘승"과 "길즘승"으로 확대되었다가 "내 몸"으로 반전, 귀결되는 수렴적 구조를 구현한다고 할 수 있다. 나아가 이러한 구조는 단지 임 없이 홀로 지내는 화자의 처지를 나타낼 뿐만 아니라 세상 만물과 화합하지 못하고 자연의 섭리 밖으로 내쳐졌다고 생각하는 화자의 자기 인식을 드러낸다. 민요를 연상케 하는 흥겨운 리듬[11]과 <황조가(黃鳥歌)>에 비견된 표현[12] 이면에 세계와 불화한 자신의 처지를 담은 것은 이별의 상황에 부딪혀 스스로를 응시한 데에서 비롯했다고 할 수 있을 것이다.

---

10) 최규수, 앞의 논문, 2000, 372쪽.
11) 신용대, 「송강 정철 시조의 연구」, 『인문학지』 4, 충북대학교 인문학연구소, 1989, 31-32쪽. 여기에서는 성#075를 민요의 형식과 내용을 활용한 작품으로 보기도 했다.
12) 최규수, 앞의 논문, 2000, 372쪽.

녯 ᄉᆞ랑 이제 ᄉᆞ랑 어제 교ᄐᆡ 오ᄂᆞᆯ 교ᄐᆡ로다
ᄉᆡᆼ각ᄒᆞ니 ᄭᅮ미오 ᄃᆡᆫ젹이라
첫ᄆᆞᄋᆞᆷ 가ᄉᆡ디옷 아니면 도라ᄉᆞᆯ 법 인ᄂᆞ니 <성#057>

이제껏 논의한 바와 같이 수렴적 언술로 임과의 관계를 노래한 작품은 이별의 현실과 버려진 자신을 돌아보는 데에 담화의 초점이 놓이는 경우가 많은데 세계와 자신의 관계에 대한 이와 같은 응시는 사랑과 이별에 관한 근원적 성찰로 이어지기도 한다. 위 시조에서 화자는 사랑도 변할 수 있음을 인지하면서 "첫ᄆᆞᄋᆞᆷ"을 상기하고 있다. 초장에서는 옛사랑과 이제 사랑, 어제 교태와 오늘 교태를 나열했다. 옛사랑이나 이제 사랑이나 다 같은 사랑일 테지만 이렇게 늘어놓은 데에는 이유가 있을 것이다. 중장에서는 다시 생각하니 꿈이요 묵은 자취에 불과하다고 진술한다.[13] 자신은 변하지 않은 줄 알았으나, 즉 예전에 사랑한 것처럼 지금도 사랑하고 예전에 아양을 부리던 것처럼 지금도 아양을 부리는 듯하나 이제 와 생각하니 모두 지난 일이 되었다는 뜻이다. 사랑이며 교태는 내 뜻으로 어찌할 수 없는 관계의 문제라는 것을, 내 뜻과 관계없이 얼마든지 변할 수 있다는 것을 새삼 인지하는 것으로 볼 수 있다.

종장에서는 첫 마음이 가시지 않으면 돌이킬 수 있을 법도 하다고 이야기한다. 사랑도 교태도 화자의 뜻에 따라 변한 것이 아니므로 변한 것을 돌이키는 일도 자신의 의지로 어떻게 할 수 있는 문제가 아님을 잘 알기에 첫 마음을 지키면서 임의 마음이 돌아오기를 기다리겠다는 것이다. 여기에서 자신이 할 수 있는 일을 하되 그것이 다가 아니라는 것도 잘 알고 있는 화자의 모습이 드러난다. 선행 연구는 "녯 ᄉᆞ랑 이제 ᄉᆞ랑"에 나타난 시간적 대비를 "어제 교ᄐᆡ 오ᄂᆞᆯ 교ᄐᆡ"로 반복하여 연모지심의 강도를 높인 점에 주목했다.[14] 물론 처음 사랑을 시작할 때의 마음을 되새기며 옛사랑과 어제 교태를 지속하려 하는바 화자가 느끼는 연모의 정이 깊어졌다고 할 수 있겠지만 이처럼 연모의 정이 깊어진 것은 "첫 ᄆᆞᄋᆞᆷ"을 상기하기까지 사랑과 관계에 대한 성찰을 시도한 결과라는 데에도 주목할 필요가 있다.

---

13) 이형대, 「정철 시조의 감성 표현 양상」, 『한국시가연구』 27, 한국시가학회, 2009, 119-120쪽. 이 논문에서는 유난히 호흡이 긴 표현인 "ᄉᆡᆼ각 / ᄒᆞ니"를 통해 그만큼 긴 성찰의 시간이 있었다는 것을 규명한 바 있다.

14) 최규수, 앞의 논문, 2000, 360-361쪽.

위 시조에서는 초장에 펼쳐진 “녯 ᄉᆞ랑”과 “어제 교틔” 등의 시어가 중장에 이르러 꿈과 진적(陳迹)으로 수렴되고 그것이 다시 종장의 “첫ᄆᆞᄋᆞᆷ”에 의해 귀결되면서 하나의 의미 체계를 형성한다. 따라서 이 작품은 등가 관계에 기초한 수렴적 언술을 활용했다고 할 수 있다. 그뿐만 아니라 “ᄉᆞ랑”과 “교틔”라는 어휘를 날것 그대로 사용한 것도 흥미롭다.[15] 이러한 언술 특징은 사랑과 이별의 문제를 비단 화자와 임 사이의 문제일 뿐만 아니라 인간이라면 누구나 겪을 수 있는 보편적 문제로 인식하게 한다. 곧 영원할 것 같은 사랑과 교태도 꿈처럼 사그라질 수 있고 흔적으로 남을 수 있음을, 언제든 달라질 수 있는 사랑의 속성을 염두에 두면서 첫 마음을 지키는 것 외에는 변하는 사랑에 대처할 뾰족한 방법이 없음을 지각하게 하는데 이와 같은 생각은 화자와 임 사이의 관계든 아니든, 사랑이 지속하든 변했든 유의미한 성찰이 될 수 있다는 것이다. 이렇듯 “첫ᄆᆞᄋᆞᆷ”을 맹세하는 이면에 사랑과 이별에 대한 객관적 성찰을 함축한 점은 성#057이 지닌 묘미일 것이라 판단한다.

길 우ᄒᆡ 두 돌부텨 벗고 굼고 마조 셔셔
ᄇᆞ람비 눈서리ᄅᆞᆯ 맛도록 마ᄌᆞᆯ 만졍
인간에 니별을 모ᄅᆞ니 그ᄅᆞᆯ 불워 ᄒᆞ노라 <성#079>

인용한 작품은 인간사 이별의 슬픔을 숙명적 차원에서 노래한 시조이다. 초·중장에서는 길가에 서 있는 두 돌부처를 포착했다. 오랜 세월 벗고 굶은 채로 마주 서서 바람비 눈서리를 있는 대로 맞고 있는 돌부처의 모습을 제시한 것이다. 여기에 사용된 시어는 말로 그림을 그리는 것처럼 돌부처의 속성을 잇달아 드러낼 뿐, 어떤 시어가 다른 시어의 우위에 서지 않는다. 인접성에 기초한 시어의 배열이 두드러져 대등한 관계로 확산될 따름이다. Ⅱ장에서 논의했듯, 이와 같은 확산적 언술은 대상이 지닌 이미지를 재현하는 데에 유리하다. 이 작품에서도 돌이 지닌 비(非) 생명성과 부처가 지닌 초월성을 적절히 버무려 어떤 악조건에도 변하지 않는 돌부처의 속성을 나타내고 있다.

15) 위의 논문, 360쪽. 이 논문에서는 “ᄉᆞ랑”이라는 어휘를 직접적으로 드러낸 것이 성#057의 표현을 신선하게 하는 요소임을 논하기도 했다.

하지만 초·중장의 내용만으로 돌부처의 불변성이 무슨 의미를 지닌 것인지 파악하기는 쉽지 않다. 종장 첫 음보에 사용된 실사(實辭) “인간에”가 눈에 띄는 것도 이러한 사정 때문일 것이다. 이 시어는 돌부처에 집중된 관심을 대번에 인간으로 돌려 돌부처를 포착한 의도가 인간사를 논하려는 데에 있음을 부각한다. 결국은 시상이 “니별”로 집중되고 확산적 언술로 시작된 담화가 수렴적 언술로 전환된다. 화자는 이러한 언술을 통해 아무리 긴 세월 동안 벗고 굶은 채로 바람비와 눈서리를 맞아도 변하지 않고 마주 서 있을 뿐, 이별할 줄은 알지 못하는 돌부처가 부럽다는 뜻을 내비친다. 돌부처를 발견한 화자가 가던 길을 멈추고 상념에 젖는 이유가 이별의 설움에 잠겨 있던 탓이라는 것도 함께 드러난다.

따라서 이 시조의 담화 구조는 인간의 실존 문제를 대비적으로 부각한다고 할 수 있다. 이미 논의된 바와 같이 돌부처가 벗고 서서 맞고 있는 “ᄇᆞ람비”, “눈서리”는 인간이라면 살갗으로 버텨 내야 할, 사실은 견디기 어려운 고통을 의미한다. ‘몸’으로 느끼는 감각을 표상함으로써 그 고통의 강도를 전달한 것이다.[16] 하지만 돌부처는 그러한 고통을 감각할 수 없기에 돌부처와 인간 사이에 대비적 관계가 형성된다. 생기가 없어서 오히려 영겁의 세월을 버틸 수 있는 돌부처와 생명인 탓으로 고통을 감내하기 어렵고 매 순간 변할 수밖에 없는 인간이 대조되는 것이다. 이로부터 돌부처가 지닌 비 생명성/불변성과 인간이 지닌 생명성/가변성 사이에서 방황하는 화자의 모습이 짐작된다.

그런데 화자는 온몸으로 “ᄇᆞ람비”와 “눈서리”에 부대끼는 감각을 상상하면서도 이별을 알지 못하는 돌부처가 부러울 따름이라고 진술했다. 여기에는 가변적 존재인 인간에게 이별은 누구나 겪을 수밖에 없는 숙명이라는 인식이 반영되어 있다. 그뿐만 아니라 춥고 배고픈 것, 즉 육체적 고통은 아무리 강해도 감당할 수 있겠으나 이별의 슬픔은 도저히 견딜 수 없다는 뜻을 함축한다. 다시 말해 이별에 부딪힌 화자가 자신의 슬픔을 돌아본 결과 살아 있는 것과 그렇지 않은 것, 변하는 것과 변하지 않는 것을 사유하게 되고 인간사 이별의 슬픔을 보편의 차원에서 성찰하게 되었다는 의미이다. 나아가 사랑과 이별을 숙명의 층위에서 노래할 수 있었던 것은 버려진 자신을 객관적으로 인식한 데에서 비롯하지 않았을까 한다.

---

16) 고정희, 앞의 논문, 2001, 84-86쪽.

거믄고 대현을 티니 ᄆᆞ음이 다 눅더니
ᄌᆞ현의 우됴 올라 막막됴 쇠온마리
셟기는 전혀 아니되 니별 엇디 ᄒᆞ려노 <이#037>

이 시조는 이별의 설움을 다스려 가는 과정을, 즉 자기 정리의 과정을 노래한다. 초장에서는 거문고 대현(大絃)을 치니 마음이 다 눅더라고 진술한다. 대현은 거문고의 세 번째 현으로 굵어서 낮은 소리를 내는데, 그것을 위주로 낙시조(樂時調)를 연주하니 마음이 풀리더라는 것이다. 중장에서는 자현(子絃)에 우조(羽調)를 올려 막막조(邈邈調)를 쇠었다고 말한다. 가늘어서 높은 소리를 내는 자현으로 중심을 잡고 높고 빠른 곡조인 우조를 연주한 다음, 속악의 마지막 곡조로 음역도 가장 높고 박자도 가장 빠른 막막조 연주까지 마쳤다는 뜻이다. 이처럼 초·중장에서는 속악의 진행 과정에 맞추어 한 곡조 한 곡조 거문고를 타는 자신의 모습을 나타냈다. 바로 앞에 제시한 성#079와 같이 어떤 시어가 다른 시어를 장악하지 않는 확산적 언술로 거문고 연주의 과정을 재현했다고 할 수 있다.

종장에서는 거문고 연주를 마치고 나니 서러운 마음이 들지 않는다고 이야기한다. 거문고의 선율이 화자의 마음을 누그러뜨려 서러움을 떨칠 수 있게 한 것이다. 따라서 초·중장에 재현된 연주 과정은 곧 이별로 인해 설움에 젖은 화자의 마음을 추스르는 시간을 표상하는 것으로도 볼 수 있다. 이어서 “니별 엇디 ᄒᆞ려노”라고 짧게 물으며 시상을 종결한다. 표현만 보면 갑자기 닥쳐온 이별로 인해 어쩔 줄 모르는 심정을 표출한 것으로 보일 수 있지만, 거문고 연주로 이별의 설움이 잦아든 뒤인바 그렇게 보기는 어렵다. 오히려 이 물음은 얼마간 시간이 흐르고 정화의 과정을 거친 다음 자신의 내면을 다스려 가는 과정에서 던진 물음이다. 곧 이별로 흐트러진 자신을 정리하고자 하는 말로 해석된다.

이렇듯 위 시조의 언술은 종장에 이르러 “니별”로 수렴되고 초·중장에 재현된 거문고 연주는 이별의 설움을 달래기 위한 것이었음이 드러난다. 확산적 언술로 시작된 담화가 위계화되는 것이다. 한편, 앞에서 논의한 작품들이 자신의 처지를 객관화하거나 이별의 슬픔을 보편화하는 방식으로 이별에 대처했다면 이 시조는 거문고 연주를 통해 자신의 설움에 주목하되 시간을 두고 그것을 추슬러 가는 방식으로 이별에 대처했다고 할 수 있다. 한편으로 이별에 직면한 자신의 모습을 돌아보고 한편으로 이별을 누구나 겪을 수 있는 숙명적 아픔으로 이해해 보는 것, 다른 한편으로 이별로 인해 흔들리는 자신의 마음을 다잡아 보는 것은 겉으로

드러난 양상은 다르지만, 이별의 상황에 직면하여 그것을 받아들이고 대처하는 방식이라는 점에서는 크게 다르지 않다고 할 수 있을 것이다.

지금까지 내부 지향적 담화가 구현된 정철의 시조 가운데 등가 관계에 기초한 수렴적 언술로 떠나간 임과의 관계를 노래한 작품을 분석해 보았다. 자신을 버린 임과의 관계를 다루는바 임은 다른 어떤 대상보다 우위에 놓일 수밖에 없다. 따라서 대상들 사이의 관계는 임이나 임과의 이별을 축으로 위계화되고 이와 같이 수렴적 언술이 진행될수록 떠나간 임은 절대화된다. 그런데 이별의 정황에서 대상이 절대화된다는 것은 서정 주체의 결핍과 불안이 심화된다는 것을 의미하기도 한다. 실제로 앞에서 논의한 시조들은 버려진 서정 주체가 자신과 세계의 관계를 다시 인식함으로써 자기 존재를 성찰하고 자기 위치를 재정립하려 한 내적 갈등의 산물이었다. 요컨대 서정 주체가 절대적 존재인 임과의 이별에 부딪혀 자신의 내면에 침잠하게 된 결과, 사랑과 이별을 다시 사유할 수 있었다는 것이다.

이 절을 시작하면서 연군의 노래인가 아니면 연정의 노래인가 하는 것이 논란이 되었음을 언급한 바 있다. 이처럼 대상의 정체를 밝히는 것으로 관심을 한정하면 작품에 구현된 주체와 대상의 관계를 사상하게 되기 때문에 전근대라는 시대적 배경과 작가의 전기적 요소에 의존할 수밖에 없다. 절대화된 임의 정체가 군주인가 아닌가 하는, 객관적으로 규명할 수 없고 그렇게 중요하지 않을 수 있는 문제에 매몰될 우려가 있다는 것이다. 그런데 담화 구조에 비추어 주체와 대상의 관계를 분석한 결과, 임과의 관계를 다룬 정철 시조의 서정 주체는 불확실한 자기 존재로 인해 방황하고 갈등하는, 스스로를 성찰하고 다시 인식하는 주체였음이 밝혀졌다고 할 수 있다. 곧 정철의 시조는 군주를 향한 것으로 읽든, 연인을 향한 것으로 읽든 인간 내면의 고독과 떨림을 보편적으로 표현한 작품이라고 할 수 있다는 것이다.

이렇게 볼 때 임을 향한 사랑과 정성을 표현한 아래의 시조는 한결 새롭게 다가온다. 여느 작품이 불안과 갈등을 드러낸 것과 달리 이 작품은 거리낄 것 없는 자기 긍정에 바탕을 두고 있기 때문이다.

내 ᄒᆞᆫ낫 산깁 젹삼 ᄲᆞᆯ고 다시 ᄲᆞ라
되나 된 벼ᄐᆡ ᄆᆞᆯ뢰고 다료이 다려
ᄂᆞᄂᆞᆫ ᄃᆞᆺ ᄂᆞᆯ란 엇게예 거러 두고 보쇼셔 <성#055>

시상을 열면서 '나'를 내세워 화자 자신을 부각한 점이 흥미롭다. 물론 앞에서 논의한 이#044도 "내 양ᄌᆞ"로 시상을 열었으나 그것은 남들만 못한 자신의 모습에 관심이 있는 것이었다. 반면, 행위 묘사에 초점을 둔 이 시조는 '나'를 전면에 내세워 자신이 그 행위의 주체임을 나타낸 것이다. 그렇게 한 다음, 거칠 것 없는 화자의 행위를 묘사한다. 특히, 초·중장의 끝에는 '-아'와 '-어', 즉 연결 어미를 배치함으로써 작품 전체가 하나의 언술인 것처럼 담화를 구성했다. 이 작품이 동사 위주의 시어를, 통사 구조가 지닌 선조적(線條的) 성격에 따라 배열했음은 이미 논의된 바 있는데,[17] 실제로 여기에 사용된 시어는 산문적 리듬에 맞추어 자연스럽게 펼쳐진다고 할 수 있다. 흥겨운 리듬에 따라 화자의 행위도 막힘 없이 전개된다.

화자의 행위가 한 차례 진행될 때마다 생견(生絹) 적삼은 새롭게 거듭난다. "ᄒᆞᆫ낫"의 적삼은 그다지 대단한 것이 없는 적삼이다. 다만, 화자가 지닌 것 중에 가장 값진, 임의 어깨에 걸 수 있는 것이라 특별한 것이었을 듯하다. 화자는 그런 적삼을 빨고 다시 빤다. 혼신의 힘을 기울였을 것이다. 이어서 "되나 된 벼틱", 즉 고르고 골라서 가장 좋은 볕에 말린 뒤 최선을 다해 다리고 또 다린다. 이러한 일련의 행위를 통해 한낱 적삼은 임의 어깨에 걸어 두고 볼 수 있는 적삼이 된다. 빨고 다시 빤 정갈함에, 말리고 다린 따스함이 더해져 화자의 사랑과 정성이 깃든 적삼으로 거듭난 것이다. 마치 의식을 치르는 듯한 일련의 과정을 통해 자신의 사랑과 정성을 감각적으로 표현했다고 할 수 있다.

초·중장에 묘사된 화자의 행위는 종장에 언급된 것처럼 임의 어깨에 걸어 두고 보기 위한 것이라 이 시조도 여타의 대상이 임으로 수렴되는 언술을 구현했다고 할 수 있을 듯하다. 하지만, 여기에서 임의 존재는 "ᄂᆞᄂᆞᆫ ᄃᆞᆺ ᄂᆞᆯ란 엇게"로 표상될 뿐이다. 앞에서 논한 작품들처럼 임의 존재나 부재가 다른 대상의 의미를 규정하지 않는 것이다. 그뿐만 아니라 화자의 존재 의의를 초라하게 하거나 화자로 하여금 세계와 조화를 이룰 수 없게 하지도 않는다. 곧 수렴적 언술이 나타난 여느 작품과 다르게 임이 절대적 위치에 있지 않아서 위계적 관계가 완화되는 조짐을 보인다는 것이다. 이렇듯 화자와 임 사이의 관계가 대등한 관계는 아닐지 몰라도 종속적 관계도 아닌바, 화자는 거리낄 것 없이 행동하고 여과 없이 소망할 수 있었던 것으로 추정된다. 빨아서 말리고 다리는 자신의 수고가 헛일이 될지도

17) 위의 논문, 33쪽.

모른다는 불안감이나 임이 자신의 마음을 알아주지 않으면 어쩌나 하는 조바심 따위가 엿보이지 않는다고 할 수 있다.

선행 연구에서는 이 작품을 여인의 일상적 행위를 통해 지순한 연정을 나타낸 작품으로 읽는가 하면,[18] 연군의 이념조차 몸으로 느끼는 대상이 될 수 있음을 시사한 작품으로 읽기도 했다.[19] 게다가 여성 뒤에 숨지 않은 남성의 노래로 해석한 견해가 제기되기도 했다.[20] 그런데 지순한 연정을 행위로 표현한 것이든 이념적 가치를 몸으로 체감한 것이든, 아니면 여성이 전담하던 허드렛일을 마다하지 않은 것이든 그 어떤 것도 종속된 관계에 있거나 스스로를 긍정할 수 없는 처지에 있다면 가능하지 않은 것들이라고 할 수 있다. 다시 말해 자기 긍정에 기초하여 자기가 할 수 있는 것을 하면서 자신의 사랑과 정성을 거침없이 표현하는 주체의 면모가 발견된다는 것이다. 이 시조는 타자에 대한 각별한 이해를 토대로 당대 사랑 노래의 속성을 바꾼 작품이라 평가된 바 있는데,[21] 이러한 평가의 근저에는 주체의 자기 긍정이 전제되어 있을 것으로 추론된다. 나아가 정철 시조의 서정 주체가 자신을 긍정할 수 있게 된 것은 앞에서 논했듯 자신과 세계의 관계를 돌아보고 자기 위치를 재정립한 결과로 보인다.

본 절의 목적은 내부 지향적 담화에 속한 정철의 시조 중, 임과의 관계를 노래한 작품의 언어적 짜임을 분석하여 그것에 내포된 서정 주체의 성격을 추론하는 것이었다. 이 경우, 떠나간 임이 서정 주체나 다른 대상에 비해 우위에 있기에 화자의 언술도 대상들 사이의 위계 관계를 반영한다는 것이 드러났다. 아울러 시상이 임으로 수렴되는 구조는 서정 주체의 결핍과 불안을 나타낼 뿐만 아니라 그로 하여금 자기와 세계를 돌아보도록 하는 계기가 된다는 점에 대해서도 궁구해 보았다. 이를 통해 절대적 존재인 임과의 이별에 부딪혀 자기와 세계를 성찰한 결과, 사랑이나 이별도 숙명의 층위에서 받아들이는 서정 주체의 면모를 조명할 수 있었다. 한편 떠나간 임과 비슷한 위상에 있는 대상은 불안한 현실이라고 할 수 있다. 다음 절에서는 자신과 현실의 관계를 어떻게 다루었는지 고찰하도록 한다.

---

18) 최규수, 앞의 논문, 2000, 360쪽.
19) 고정희, 앞의 논문, 2001, 33쪽.
이형대, 앞의 논문, 2009, 113쪽.
20) 최미정, 「충신연주지사에서의 주체와 타자」, 『국문학연구』 18, 국문학회, 2008, 94-96쪽.
21) 위의 논문, 94-96쪽.

2. 불안한 현실과 우회적 성찰

자기에 대한 성찰적 태도는 임과의 관계를 돌아볼 뿐만 아니라 자신과 현실의 관계를 살피는 데까지 이어지는 것으로 파악된다. 내부 지향적 담화가 구현된 39수 가운데 현실과의 관계를 돌아본 시조는 18수(46.1%)로 비교적 높은 비중을 차지한다.[22] 이 작품들은 1절에서 검토한 것들과 마찬가지로 등가 관계에 기초한 수렴적 언술을 활용하고 있다. 현실의 어떤 속성이 여느 대상을 수렴하는 구조를 보이는 것이다. 다만 텍스트 내부에 구축된 대상들 사이의 관계만으로 의미를 파악하기 어려운 시조가 이따금 발견된다. 이렇듯 텍스트 내부에 형성된 체계가 의미를 온전히 전하지 못하는 경우, 텍스트 외부에 상정된 의미 체계를 끌어들여야 한다. 화자의 언술은 텍스트 내부에 머물고 있으나 그 의미가 현실의 어떤 속성과 닿아 있는 까닭에 독자의 해석이 개입될 여지가 크다. 본 절에서는 이러한 점을 염두에 두면서 자신과 현실의 관계를 어떻게 노래했는지 분석할 예정이다.

우정워정ᄒᆞ며 셰월이 거의로다
흐롱하롱ᄒᆞ며 일운 일이 무ᄉᆞ 일고
두어라 이의이의어니 아니 놀고 엇디리 <성#063>

인용한 시조는 지나간 세월은 지나간 대로 두고 현재에 충실할 것을 노래한 작품이다. 흘러간 세월, 이룬 것 없는 삶, 그것을 돌아본 자신의 느낌을 “우정워정”, “흐롱하롱”이라는 표현에 잘 담아냈다. 세월이 흐르는 동안 많은 일이 있었을 것이고 이룬 일이 없는 삶에 적지 않은 사연이 있었을 테지만 그러한 자신의 과거를 구체적으로 드러내지는 않았다. “우정워정”이라는 말과 “흐롱하롱”이라는 말로 추상화했을 뿐이다. 나아가 “우정워정”하며 흘러간 세월 및 “흐릉하롱”하며 살아온 삶은 종장에 이르러 “이의이의(已矣已矣)”라는 시어로 다시 한번 종합된다. 따라서 성#063은 수렴적 언술을 활용했다고 할 수 있다. 다른 대상을 수렴하는 위치에 있는 “이의이의”를 통해 자신의 과거가 이미 지나간 것이요 돌이킬 수 없는 것임을 강조했다고 하겠다.

---

22) 작품 목록은 다음과 같다: 이#032, 이#042, 이#043, 이#045, 이#046, 이#049, 이#050, 이#051, 성#049, 성#050, 성#051, 성#059, 성#061, 성#063, 성#064, 성#068, 성#069, 성#076.

성#063의 담화 구조는 모든 것이 변한다는 시간관을 함축하고 있다. 위에서 논의한 것처럼 “이의이의”는 과거를 돌아본 데에서 비롯한 심리적 반응을 응축한 표현이다. 그런데 과거에 대한 이러한 인식은 미래에 대한 의식도 수반한다. 지나간 날들이 물 흐르듯 멀어져 간 것으로 느껴진다면 다가올 날들도 스치듯 왔다가 머지않아 떠나갈 것으로 여겨질 수밖에 없을 터이기 때문이다. 다시 말해 화자는 세계를 변화의 관점에서 지각한다는 것이고 자신의 앞날 역시 “우정워정”, “흐릉하롱” 흘러갈 수 있는 것임을 예감한다는 것이다. 나아가, 이렇듯 세계를 영원불변하는 것이 아니라 일시적이고 가변적인 것으로 인식하는 것은 서정 주체가 자기 존재를 순간적인 것으로 사유하는 계기가 되고 자신이 처한 불확실성을 인지하는 계기가 된다고 할 수 있다.[23]

따라서 “아니 놀고 엇디리”라는 진술에 내포된 의미는 그렇게 범상하게 볼 만한 것이 아니다. 해당 진술은 논다는 표현 때문에 어차피 덧없는 세상, 놀아나 보자는 허무의 발로로 해석되기도 했다.[24] 하지만 이 말은 무엇 하나 영원한 것이 없고 끊임없이 변하는 세계에 대한 불안감과 그러한 세계 속에서 덧없이 흐르는 삶에 대한 무상감을 곧바로 느낀 주체의 심리적 대응이라고 할 수 있다. 곧 덧없는 세상에 던져진 삶이니 한번 놀다가 간다는 자세로 현재에 충실할 뿐, 어디에 얽매지 않겠다는 뜻을 드러낸 것이지 어차피 허무하게 지나온 삶이니 여생을 의미 없이 허비하겠다는 뜻을 표현한 것은 아니라는 것이다. 흘러간 세월을 성찰적으로 돌아봄으로써 불확실한 세계를 인지하게 된 결과, 매 순간 사라지고 있는 현재에 충실해야 한다는 뜻을 놀자는 말로 돌려서 나타내기에 이른 작품이 아닐까 한다.

> 흥망이 수 업ᄉᆞ니 ᄃᆡ방셩의 츄최로다
> 나 모론 디난 일란 목뎍의 븟텨 두고
> 이 됴흔 태평연화의 ᄒᆞᆫ 잔 호ᄃᆡ 엇더리 <이#032>

위 시조도 덧없이 흐르는 시간을 의식한 작품이다. “ᄃᆡ방셩” 터에 돋은 가을 풀을 바라보며 흥망(興亡)이 수가 없음을 인지한다. 화려했을 옛 성은 쇠하여 터만 남았고 그곳에 돋은 풀도 머지않아 시들어 갈 것이다. 이렇듯 무상한 과거를

23) 조해숙, 「시조에 나타난 시간의식과 시적 자아의 관련 양상 연구 - 《청구영언》과 《가곡원류》의 비교 검토를 중심으로 -」, 서울대학교 박사학위논문, 1999, 38-52쪽.
24) 정재호·장정수, 『송강가사』, 신구문화사, 2006, 344-345쪽.

“나 모론 디난 일”이라고 종합하는데 여기에서는 모르는 것이 아니라 관심을 두지 않으려는 태도가 엿보인다. 알 수도 없을 뿐만 아니라 알 필요도 없는 것에 연연하지 않겠다는 뜻이다. 목동이 부는 피리 소리에 부쳐 버리는 이유도 같은 맥락으로 이해할 수 있다. 금세 사그라드는 청각적 심상을 활용하여 사라지는 것은 사라지는 대로 뒀으면 하는 심정을 나타낸 것으로 파악된다.

그런데 종장에서는 “이 됴흔”이라는 시어를 통해 관심을 현재로 돌린다. 초·중장에 제시된 대상이 “태평연화(太平烟火)”로 수렴된 다음, “ᄒᆞᆫ 잔”의 술로 반전을 이루는 것처럼 보이는 것이다. 선행 연구는 이 작품에 대해 초장에서 무상감을 풍기기는 하지만 그것이 술기운 때문에 무산되면서 평범한 감상(感傷)에서 벗어날 수 있었다는 해석을 제기하기도 했다.[25] 그러나 이 시조가 다른 분위기를 풍기는 까닭은 비단 술 때문만은 아니다. 사실은 “태평연화”도 “ᄃᆡ방셩”과 다를 바가 없어서 언젠가는 “목뎍”과 함께 사라져 갈 것에 불과하다. 곧 “태평연화”라는 표현 자체는 당시의 현실에 대한 만족감을 드러낼 것 같으나 여기에서는 그러한 만족감을 함축한 시어가 아니라서 미감이 달라질 수밖에 없었다는 것이다. 오히려 이 시어는 덧없이 변하는 세상에 대한 서정 주체의 인식을 시사한다.[26]

따라서 이#032는 앞에서 논의한 성#063과 마찬가지로 끊임없이 변하는 세계에 대한 불안과 그 속에서 덧없이 흐르는 삶에 대한 무상감을 노래한 시조라고 할 수 있다. 화자가 “ᄒᆞᆫ 잔 호ᄃᆡ 엇더리”라고 물으며 시상을 종결한 것은, 술기운 때문에 자신이 느낀 무상감조차 눙치는 것이 아니라 덧없는 세상에 나서 갈피를 잡지 못한 채 사는 인생을 한 잔의 술로 달래 보는 것도 나쁘지 않음을 제안하는 것이다. 그렇게라도 달랠 수 있어야 이미 지나간 것이나 앞으로 지나갈 것에 얽매지 않고 현재에 충실함으로써 정말로 매 순간을 “이 됴흔 태평연화”라고 말할 수 있을 것이기 때문이다. 다시 말해 흘러간 과거를 돌아본 결과 어차피 현존하는 것은 지금일 뿐이라는 것을, 지금에 충실하기 위해서는 무엇에 연연하지 않아야 한다는 뜻을 “ᄒᆞᆫ 잔”이라는 말로 표현하지 않았나 하는 것이다.

---

25) 최진원, 「송강 단가의 풍격」, 『한국시가문화연구』 3, 한국시가문화학회, 1995, 2-3쪽. 이 논문에서는 이#032가 여타의 회고가(懷古歌)와 비교할 때 평범한 감상(感傷)을 떨쳐 버린 기발한 작품임을 규명하고 있다. 이러한 평가에는 동의할 만하나 기발할 수 있었던 바탕이 술을 좋아한 작가의 성격에 있다고 본 점은 다소 아쉽다고 할 수 있다.

26) 조해숙, 앞의 논문, 1999, 117-118쪽.

귀 느릭여 뎌 소곰 실라 갈쟉신돌
필연 천리마를 몰라야 보랴마는
엇더타 이제 분네는 술진 줄만 아ᄂᆞ니 <성#069>

전한(前漢) 시대의 학자 가의(賈誼)가 쓴 「조굴원부(吊屈原賦)」의 다음과 같은 내용을 인용한 시조이다: "천리마가 두 귀를 늘어뜨리고 소금 수레를 끌도다(驥垂兩耳服鹽車兮)." 가의는 문제(文帝)에게 능력을 인정받아 20세에 박사(博士)가 되었으나 주발(周勃) 등의 모함을 받아 장사왕(長沙王) 태부(太傅)로 좌천된 인물이다. 장사로 가는 길에 상강(湘江)을 지나다가 굴원이 그 지류인 멱라수(汨羅水)에 빠져 죽은 것을 떠올리고 「조굴원부」를 지은 것으로 알려져 있다. 굴원의 원통한 죽음을 애도함으로써 참소를 받아 축출당한 자신의 처지와 슬픔을 나타낸 것이다. 이러한 가의의 작품을 인유(引喩)한 것이니 "자신의 능력을 인정받지 못하고 현실의 고된 역정을 좇아야 하는 심적 갈등과 불만"을 표출한 시조로 보는 것이 타당할 듯하다.[27]

그런데 성#069는 초·중장에서 고사를 활용하여 "천리마"의 모습을 표상한 다음, 종장에서 "엇더타"라는 시어로 관심을 전환하고 "이제 분네"로 시상을 집약한다. 가의가 사용한 "천리마"의 형상을 수용하되 그것을 그대로 답습한 것이 아니라 "이제 분네"에 대해 말하는 것으로 변용한 것이다. 여기에서 "이제 분네", 즉 요즘 사람들은 "술진 줄"로만 아는 사람들이다. 선행 연구는 이를 두고 살졌다는 비난과 조롱까지 서슴지 않는 사람들에 대한 원망과 비판을 드러낸 것으로 해석하기도 했다.[28] 하지만 화자는 아는 것과 모르는 것, 다시 말해 인식의 문제를 제기했을 따름이다.

인식의 문제를 염두에 두면 "술진 줄"로만 아는 것은 겉으로 보이는 것을 전부인 줄로 아는 것을 의미한다고 할 수 있다. 시각적 자극에 매몰되어 있음을 뜻한다는 것이다. 나아가 살진 것은 소금을 실어야 하는 현재의 처지와 맞물려 비본질적인 것을 표상한다. 반면, "필연"이라는 말이 부각하듯 "천리마"는 몰라볼 수 없는, 언젠가 정체가 드러날 수밖에 없는 본질적인 것을 표상한다. 곧 성#069의 수렴적 언술은 본질적인 것과 그렇지 않은 것의 대립을 강조한다는 것이다. 바로

27) 최규수, 「송강 시가에서 자의식의 비유적 형상화와 여성 화자의 의미」, 『한국고전여성문학연구』 5, 한국고전여성문학회, 2002, 268쪽.
28) 위의 논문, 268쪽.

앞에서 논의한 성#063과 이#032가 가변적이고 불확실한 세계에 대한 서정 주체의 불안을 반영했다면 위 시조는 본질적인 것이 그렇지 않은 것에 가려 드러나지 않는 세계로 인한 불안과 그 속에서 자기 정체성을 어떻게 확보할 수 있을 것인가 하는 내적 갈등을 표현했다.

나모도 병이 드니 뎡ᄌᆞ라도 쉬리 업다
호화히 셔신 제ᄂᆞᆫ 오리 가리 다 쉬더니
닙 디고 가지 것근 후ᄂᆞᆫ 새도 아니 안ᄂᆞᆫ다 <이#045>

한편, 이 시조는 불안한 현실을 다른 방식으로 나타내고 있다. 여기에서는 먼저 나무를 제시한 다음, 그 속성을 구체화했다. 정자나무는 무성한 잎과 많은 가지로 너른 그늘을 드리움으로써 사람들에게 휴식처를 제공하는 나무이다. 그런데 호화롭게 서 있을 때는 지나는 사람들이 모두 쉬었다 가더니 병이 들어 잎이 지고 가지가 꺾인 뒤에는 아무도 찾지를 않아서 새조차 앉지 않는다고 진술한다. 이로부터 '나무 - 정자 - (병 = 져버린 잎/꺾인 가지) - 사람 無'와 같은 의미 체계가 도출된다. "병"이라는 시어를 통해 나무가 지닌 여타의 속성을 수렴하여 새조차 앉아서 쉬지 않는, 앉아서 쉴 사람은 더더욱 없는 나무의 모습을 형상화한 것이다.

문제는 텍스트 내부에 가시화된 이미지, 즉 사람도 새도 찾지 않는 나무의 형상만으로 작품의 의미를 파악할 수 없다는 데에 있다. 따라서 독자는 나무와 병이 만든 의미 체계가 현실의 어떤 단면을 지시하는 것 아닌가 하는 추론을 시도하게 된다. 곧 독자가 자신의 해석 능력을 발휘하여 텍스트 바깥의 의미 체계를 사유하기에 이른다는 것이다. 이렇듯 텍스트 내부에 구축된 대상들 사이의 위계적 관계가 그 자체로 의미를 완결하지 못하여 텍스트 외부의 의미 체계를 끌어들일 경우, 텍스트 안에 형성된 의미 체계를 텍스트 밖에 상정된 의미 체계와 나란히 놓고 비교함으로써 그 의미를 해석해 나가야 하는 상황에 놓인다고 할 수 있다.

위와 같이 텍스트 내부에 구현된 의미 체계로 텍스트 외부의 어떤 의미 체계를 지시하는 담화 구조는 우의(寓意, allegory) 관계를 형성한다고 할 수 있다.[29] 잘

29) 권혁웅, 『시론』, 문학동네, 2010, 392-415쪽. 이 책에 따르면 텍스트에 구현된 하나의 체계가 이면에 숨겨진 다른 체계를 지시할 때 알레고리가 성립한다. 이면에 숨겨진 체계가 원관념이라면 텍스트 내부에 구축된 체계는 보조관념인바, 체계화된 결과가 원관념과 보조관념이라는 비교 가능성의 층위로 재편성되면서 알레고리의 구조가 만들어진다는 것이다.

알려진 것처럼 우의와 상징(象徵, symbol)은 가시적인 형상으로 비가시적 의미를 암시하는 표현 기법이다.[30] 그런데 상징은 가시적인 형상과 비가시적 의미 사이의 필연적 연관을 전제하는 반면, 우의는 양자 사이의 필연적 연관을 보증하지 못한다. 곧 우의는 자의적/관습적 연관을 토대로 한다는 것이다. 우의의 경우, 유기적이고 자연스럽다 평가되어 온 상징과 달리 작위적/교훈적 성격을 지닌 것으로 여겨져 왔는데 그 이유도 같은 맥락에서 이해할 수 있지 않을까 한다.[31] 비가시적 의미를 표현하기 위해 그에 적합한 형상을 찾아 자의적으로 구성한 기법이라는 설명은 이러한 우의의 특징을 단적으로 드러낸다.[32]

우의의 속성에 비추어 보면, 위에서 논의한 담화 구조는 필연적 연관을 담보하기가 쉽지 않다. 다시 말해 텍스트 내부의 의미 체계와 텍스트 외부의 의미 체계는 자의적/관습적 연관을 지닐 뿐이라는 것이다. 이 점은 사람도 새도 찾지 않는 나무의 형상이 어떤 의미를 내포한 것인지 단정할 수 없음을 시사한다. 물론 위 시조에 나타난 나무의 형상을 정치적 부침을 겪은 정철의 생애와 비교할 수 있다. 그렇다면 텍스트 안의 체계인 '나무 - 정자 … (병 = 져버린 잎/꺾인 가지) … 사람 無'는 텍스트 밖의 체계인 '정철 - 출사 … (유배·은둔) … 사람 無'에 준하여 해석할 수 있는바 정치 일선에 있을 때는 주변에 사람이 많더니 곤경에 처하자 사람이 없는 작가의 탄식을 표현한 작품이 된다.[33] 하지만, 정철의 의도가 여기에 있다고 단정할 수 없을 뿐만 아니라 성쇠에 따른 관계의 변화는 비단 정치 일선에 나선 사람만 겪는 문제도 아니라는 사실을 염두에 둘 필요가 있다는 뜻이다.

따라서 위 시조를 해석할 때에는 그 의미를 구체적으로 한정하는 것보다 보편적으로 열어 두는 자세가 요청된다고 할 수 있다. 일찍이 괴테는 보편적인 것을 위해서 특수한 것을 추구할 때 우의가 성립하는데 여기에서 특수한 것은 단지 사례로서의 가치를 지닐 뿐이라고 주장했다. 이 견해는 특수한 것에서 보편적인 것을 발견하는 상징이 시의 본령에 더 부합한다는 뜻을 내포한 것으로,[34] 우의를

---

30) 김준오, 『시론(제4판)』, 삼지원, 2002, 195-196쪽.

31) Alex Preminger and T.V.F. Brogan eds., *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1993, p.1253.

32) 고정희, 『한국 고전시가의 서정시적 탐구』, 월인, 2009, 11-14쪽. 여기에서는 서정시의 근본 문제 중 하나로 상징과 알레고리 개념을 검토한 다음, 그것을 토대로 한국 시가의 서정성을 고찰했다.

33) 박성의 주해, 『송강가사』, 정음사, 1956, 144쪽.

상징만 못하게 여기는 계기가 되었다. 하지만 우의를 접할 때 독자가 보는 것은 텍스트에 재현된 특수한 형상이고 독자는 이로부터 작품 해석을 시작한다. 다시 말해 시인이 특수한 것을 찾는 데에 애썼다 해서 독자의 사유도 특수한 데에 머물 수는 없다는 것이다. 오히려 우의는 형상과 의미의 필연적 연관을 전제하지 않기에 텍스트에 제시된 우의적 형상은 다양한 해석의 여지를 지니는 것으로 파악되기도 한다.[35]

이상의 논의에 따르면 병이 들어 사람도 새도 찾지 않게 된 나무의 형상은 단지 작가의 정치적 부침을 표상한 것이 아니라 성쇠에 따라 변하는 인정과 세태를 나타낸 것으로 해석된다. 오히려 시인은 무상한 인간사를 반추하는 가운데 부침을 거듭한 자신의 삶과 풍파에 휩싸인 정치적 현실을 성찰하는 계기를 마련할 수 있었을 것이다. 아울러 독자는 나무의 쓸쓸한 형상에 비추어 정치 일선에서 물러난 정철의 고독에 공감하는 것이 아니라 저마다의 경험에 비추어 나무의 형상을 이해하고 각자의 방식으로 무상한 인정과 세태를 돌아보는 데에 이르게 된다고 할 수 있다. 나아가, 독자가 자신의 경험에 기초해 자기와 세계의 관계를 성찰하게 하는 것은 돌려 말하는 언술 방식, 즉 우의적 담화가 지닌 힘이 아닐까 한다.

심의산 세네 바회 감도라 휘도라 드러
오뉴월 낫계즉만 살얼음 지픤 우히 즌서리 섯거 티고 자최눈 디엇거늘 보앗는다 님아 님아
온 놈이 온 말을 ᄒᆞ여도 님이 짐쟉ᄒᆞ쇼셔 <이#043>

이 시조는 없는 사실도 그럴듯하게 꾸며 남을 곤경에 빠뜨리는 세태를 돌아본 작품이라고 할 수 있다. 초·중장에 제시된 대상은 어느 하나가 다른 무엇을 수렴하지 않는다. 곧 시어의 확산적 배열을 통해 심의산(深意山)의 정경을 재현할 뿐이라는 것이다. 바위 서넛을 감돌고 휘돌아 심의산 깊은 곳으로 들어가니 오뉴월

34) 괴테, 『잠언과 성찰』, 장영태 역, 유로서적, 2014, 189-190쪽.
35) 상징에 전제된 필연적 연관에 의문을 제기하면서 애당초 재현된 표상과 지시적 의미는 완전히 일치할 수 없음을 주장한, 오히려 그 지점에서 다양한 해석과 새로운 성찰이 이루어질 수 있음을 역설한 폴 드 만의 견해에 주목할 필요가 있다. 이러한 견해에 따르면 구체적으로 어떤 의미를 지시했는가 하는 데에 천착하는 것보다 그것에 내재한 보편적, 사회적 성찰의 가능성에 초점을 맞추는 것이 유의미할 수 있다는 것이다. 폴 드 만, 『독서의 알레고리』, 이창남 역, 문학과 지성사, 2010, 112-115쪽.

한낮인데도 살얼음이 엉겨 있고 진서리가 치고 박설(薄雪)이 날리더라고 진술한다. 그리고 실제로 이러한 장면을 보았는지 임에게 묻는다. 아직까지는 의아한 형상을 만든 것에 지나지 않아 그 의미가 모호할 따름이다. 종장에서는 해당 이미지를 "온 놈"의 "온 말"로 종합한 다음, 그러한 말들은 "님이 짐작"해야 할 것임을 당부한다. 자연스럽게 임은 판단의 주체로 서고 나머지는 판단의 대상이 되면서 '(심의산 ~ 자최눈) - 온 놈 - 온 말 - 임 - 짐작'과 같은 체계가 성립한다. 대등한 관계로 펼쳐진 언술이 종장에 이르러 위계화되는 것이다.[36]

위 시조는 과장적 우의의 기법을 활용하여 정치 일선에서 물러난 자신의 억울한 심정과 내면적 진실을 군왕을 향해 호소한 작품으로 해석되기도 했다.[37] 앞에서 논의한 이#045와 같이 텍스트 내부에 재현된 체계만으로 의미를 파악하기 어려운 작품이므로 텍스트 외부의 의미 체계를 끌어들인 것이다. 그런데 이러한 견해는 '(심의산 ~ 자최눈) - 온 놈 - 온 말 - 임 - 짐작'이라는 의미 체계를 '(무함하는 말) - 간신 - 무함 - 군왕 - 판단'이라는 의미 체계와 비교한 데에서 비롯한다. 하지만 우의적 담화가 나타날 경우, 그렇게 의미를 단정할 수 없다는 것은 앞에서 상론한 바 있다. 또한, 이#043이 관직 회복을 바라는 정철의 소망을 표현한 것으로만 새겨졌다면 후대에 활발히 수용되어 꽤 많은 파생 작품을 산출하지 못했을 것이라는 점도 이러한 논의를 뒷받침한다.[38]

---

36) 고정희, 앞의 논문, 2001, 140-142쪽. 이 논문은, 위 시조와 관련하여, 환유 원리에 기초해 펼쳐진 시어가 등가 관계에 놓이면서 은유로 재편성된 작품임을 규명했다.

37) 임주탁, 「송강 시조의 우의적 관습」, 『인문학지』 9, 충북대학교 인문학연구소, 1993, 226-232쪽. 이 논문은 정철의 위 시조가 고려가요 <사룡(蛇龍)>의 우의적 관습을 수용했으며 사설시조로 전승/변형되었음을 밝히고 있다. 이와 같은 견해는 정철 시조의 시가사적 위상을 파악하는 토대가 된다는 점에서 주의 깊게 보아야 할 것으로 판단한다.

38) 예컨대 김천택 편 『청구영언』(앞의 책, 2017)에는 다음과 같은 파생 작품이 실려 있다.

大川 바다 한가온대 中針 細針 빠지거다
열나믄 沙工놈이 긋 므된 사엇대를 긋긋치 두러메여 一時에 소릐치고 귀 써여내닷 말이 이셔이다 <u>님아 님아</u>
<u>온 놈이 온 말을 ᄒᆞ여도 님이 짐쟉ᄒᆞ쇼셔</u> (#501)

개야미 불개야미 존등 부러진 불개야미 압발에 疔腫 나고 뒷발에 죵귀 난 불개야미
廣陵 심재 너머드러 가람의 허리를 ᄀᆞ르 무러 추혀들고 北海를 건너닷 말이 이셔이다 <u>님아 님아</u>
<u>온 놈이 온 말을 ᄒᆞ여도 님이 짐쟉ᄒᆞ쇼셔</u> (#551)

따라서 텍스트 내부에 형성된 의미 체계인 '(심의산 ~ 자최눈) - 온 놈 - 온 말 - 임 - 짐작'은 '(없는 사실) - 간사한 자 - 지어낸 말 - 청중 - 판단'과 같이 보편화할 필요가 있을 것으로 판단한다. 다시 말해 이 작품에 포착된 형상은 없는 사실도 그럴듯하게 꾸며 내는, 즉 터무니없이 말을 만드는 인정세태를 지시한다는 것이다. 반대로 말하면, 우의적 담화는 특수한 사례를 재현하여 거짓과 무함이 난무한 현실을 형상화함으로써 독자로 하여금 그러한 현실을 직시하게 한다고 할 수 있다. 나아가 이#043이 후대에 활발히 수용될 수 있었던 동력은 서정 주체가 자신의 주장을 일방적으로 전하는 것이 아니라 각자가 자신의 경험에 비추어 부정한 세태를 돌아볼 수 있도록 한 데에서 찾을 수 있을 것이다.[39] 단지 작가 자신의 신원을 호소하려는 것이 아니라 불안한 세계를 타인과 더불어 성찰하려는 자세가 엿보인다.

그런데 재현된 형상과 지시된 의미가 관습적 연관을 맺는 경우, 해석의 여지가 좁아지는 것은 부정할 수 없는 사실이기도 하다.

> 어와 버힐시고 낙낙댱숑 버힐시고
> 져근덧 두던들 동냥지 되리러니
> 어즈버 명당이 기울거든 므서ᄉᆞ로 바티려뇨 <이#046>

이#046은 "낙낙댱숑"과 "명당"이 지닌 관습적 의미를 토대로 한 것으로, 일찍이 작가 논란이 제기되었다.[40] 정철의 스승 하서(河西) 김인후(金麟厚, 1510~1560)의 문집에 「임형수(林亨秀, 1514~1547)의 원통한 죽음을 애도하며 단가를 짓다」라는

39) 물론, 김천택 편 『청구영언』에 수록된 #501이나 #551은 이#043에 비해 진지하지 못하며 현실과의 긴장감이 떨어진다고 할 수 있다. (임주탁, 앞의 논문, 1993, 233-234쪽). 전승 과정에서 달라진 부분은 초·중장, 즉 그럴듯하게 지어낸 말을 재현한 대목인데 이 대목은 후대로 갈수록 길어지고 길어진 만큼 과장되기 때문이다. 사설시조의 향유층은 지어낸 말을 표현하는 것 자체에 흥미를 느낀 것으로 추정된다. 따라서 거짓과 무함이 만연한 현실을 반성적으로 조명하려는 의도는 점차 희석된다고 할 수 있다. 하지만 애당초 "온 놈이 온 말을 ᄒᆞ여도…"가 활발히 향유/전승된 이유는 위에서 논의한 것처럼 현실에 대한 보편적 성찰을 가능하게 한 데에서, 그러한 시도에 여러 사람이 공감할 수 있었던 데에서 찾을 수 있다는 뜻이다. 나아가 후대로 가면서 해학성에 초점을 맞추게 된다고 하더라도 어떤 이들에게는 여전히 반성적으로 받아들여질 여지가 남아 있지 않았을까 한다.

40) 김사엽, 「이조시대의 가요 연구: 초·중기 가요의 형식을 주로」, 서울대학교 박사학위논문, 1956, 469-470쪽.

고시가 실려 있기 때문이다: “昨日伐了木, 百尺長松非也歟. 若使少焉在, 可作棟樑材. 此後明堂傾矣, 于何以支之.”[41] 그런데 『하서전집 속편(河西全集續編)』은 1916년 처음 간행된 까닭에 이 기록을 신뢰할 수 있겠는가 하는 의문이 제기되기도 한다. 하지만 문곡(文谷) 김수항(金壽恒, 1629~1689)은 임형수의 묘갈명에서 “하서 김 선생 또한 공의 원통한 죽음을 가엾게 여기며 단가를 지어 나라의 동량 같은 재목으로 비유”했다고 진술하는바,[42] 이 내용은 신뢰할 수 있을 것으로 판단한다.

반면 위 시조는 『고시조대전』을 기준으로 약 21종의 가집에 수록되었는데 모든 가집이 위 시조의 작가를 정철이라고 표기했다.[43] 문집과 가집의 이러한 모순은 『고금가곡(古今歌曲)』과 『근화악부(槿花樂府)』에 수록된 다음 작품을 통해 해소할 수 있을 듯하다: “엇그제 버힌 솔이 落落長松 아니런가 // 져근 듯 두든들 棟樑材 되리러니 // 이 後의 明堂이 기울면 어ᄂᆞ 남기 바치리”(『고금가곡』 #069). 두 가집에서는 이 시조의 작가를 명시하지 않았다. 하지만 앞에서 제시한 김인후의 고시와 비교해 보면 『송강가사』(이선본) #046보다 『고금가곡』 #069가 그것과 더욱 흡사하다는 사실을 확인할 수 있다. 그렇다면 『고금가곡』 #069는 김인후의 소작이고 정철이 스승의 시조를 위와 같이 개작한 것으로 추정할 수 있을 것이다.

개작한 이유는 무엇일까? 이#046의 “낙낙댱숑”은 1547년(명종 2) 양재역 벽서 사건이 일어나자, 대윤 윤임(尹任, 1487~1545)의 일파로 몰려 사사된 임형수를 지시하는 것으로 이해되곤 했다.[44] 그런데 21종의 가집에 수록될 만큼 널리 향유된 작품이 특정인의 원통한 죽음을 노래하면서 “명당”이나 “동냥지”를 운운했다는 것은 어딘가 의아하게 느껴진다. 원통한 죽음 자체에는 몰입하지 않으면서 그 쓰이지 못함에 연연하기 때문이다. 하지만 원작과 개작의 차이를 고려하면 의아한 지점을 해소할 수 있다. 곧 김인후는 “엇그제 버힌 솔이 落落長松 아니런가”라고 진술한 반면, 정철은 “어와 버힐시고 낙낙댱숑 버힐시고”라고 진술한 것이다. 전자의 경우 시간적 지표로 “落落長松”을 특정했으나 후자의 경우 그렇게 하지 않은 변화가 감지된다.

---

41) 金麟厚, 「悼林士遂寃死作短歌」, 『河西全集續編』, 규장각 소장, 도서 번호: 가람古 819.52-G42h2.
42) 金壽恒, 「錦湖林公墓碣銘 并序」, 『文谷集』 卷18, 한국문집총간 133, 354쪽. “金河西先生亦傷公冤死, 作短歌, 以棟梁材譬之, 卽此而可以知公矣.”
43) 김흥규 (외) 편저, 『고시조대전』, 고려대학교 민족문화연구원, 2012, 672-673쪽.
44) 정병욱 편저, 『시조문학사전』, 신구문화사, 1966, 328-329쪽.

면앙정(俛仰亭) 송순(宋純, 1493~1582)의 문하에서 임형수와 동문수학한 김인후는 임형수와의 특별한 관계를 시조로 나타낼 수 있었을 것이며 임형수가 훌륭한 자질을 세상에 펼치지 못하고 원통하게 죽은 데에서 비롯한 안타까움을 노래할 수 있었을 것이다.[45] 이점에 비추어 보면 "엇그제 버힌 솔"이라는 구체적 형상으로 임형수의 죽음을 지시했다는 해석이 설득력을 얻는다. 반면 정철은 한 세대 뒤의 인물로, 임형수의 죽음과 스승의 시조를 접하여 동량재가 될 재목마저 잘 길러내지 못하고 베어 버리는 현실을 바라보게 된 듯하다. 따라서 "엇그제 버힌 솔"이라는 구체적 형상을 그저 "낙낙댱숑 버힐시고"라는 보편적 형상으로 대치하기에 이른 것이 아닐까 한다.

정철이 김인후의 시조를 통해 인재가 제대로 성장할 수 없는 현실을 직시했듯 정철 시조의 독자도 자신이 처한 현실을 돌아보게 된다고 할 수 있다. 여기에서 이#046의 여러 가집에 수록된 동력을 발견할 수 있을 것이다. 아울러 그것은 관습적 연관에 기초한 우의가 지닌 힘이기도 하다. 예전부터 동량재는 인재를 지시하는 형상이었다. 두보(杜甫)의 시 「오래된 측백나무의 노래(古柏行)」에도 다음과 같은 내용이 전한다: "큰집이 만일 기울어져 棟梁이 필요할진댄 …(중략)… 예로부터 재목이 크면 쓰이기 어려웠네[大廈如傾要梁棟, …(중략)… 古來材大難爲用]."[46] 곧 위 시조에 재현된 '낙낙댱송 - 동냥지 - 명당'의 의미 체계는 전통적 관습에 따라 해석할 수 있는 의미 체계이며, 풍부한 해석의 여지를 보이는 것은 아니지만 의미 전달의 효과를 높여 독자의 공감과 성찰을 유도하는 의미 체계라는 것이다. 나아가 미묘한 개작으로 이러한 효과를 극대화한 것은 정철의 작가적 역량을 보여 주는 것으로 판단된다.

정철 시조에서 "동냥지"가 특정 인물로 해석될 수 없다는 점은 아래와 같은 작품의 존재를 통해서도 방증할 수 있을 것이다.

어와 동냥지를 뎌리 ᄒᆞ야 어이홀고
헐쓰더 기운 집의 의논도 하도 할샤
뭇 지위 고ᄌᆞ 자 들고 헤쓰다가 말려ᄂᆞ다 <이#049>

---

45) 김성진, 「하서 김인후의 생애와 시문학적 성향」, 『한문고전연구』 16, 한국한문고전학회, 2008, 93-94쪽.

46) 김갑기, 「송강·고산 시조의 용사고」, 『교육과학연구』 5, 청주대학교 교육문제연구소, 1991, 15쪽. 두보 시의 원문과 번역은 "성백효,

앞에서 논의한 작품과 같이 “어와”라는 감탄사로 시상을 열어 자신의 심리적 충격을 부각했다. 이 시조는 다음과 같은 의미 체계를 제시한다: ‘동냥지 - 기운 집 - 의논 - 뭇 지위’. 동량재를 방치한 까닭에 집이 헐리고 뜯겨 기울었음에도 의논만 무성할 뿐 이러지도 저러지도 못하는 사람들의 모습을 재현한 것이다. “뭇 지위”라고 했으니 집을 관리할 책임이 있는 자들일 텐데 “동냥지”로 떠받치면 될 것을 아무런 쓸모도 없는 먹통(墨斗)과 자(尺)만 들고 허둥거리는 모습으로 묘사된다. 붓으로 그리고 자로 재면서 이러쿵저러쿵 따지고 자신의 주장을 내세우지만, 상황을 극복하는 데에는 아무런 도움이 되지 않는 형상이다. 여기에서도 “동냥지”는 특정 인물이 아니라 국가를 이끌어 갈 인재를 지시하는 관습적 시어로 파악된다고 할 수 있다. 나아가 위 작품은 “동냥지”와 “뭇 지위”의 모습을 재현하여 위기 상황에서 어떠한 대책도 계획도 없이 갈팡질팡하는 위정자들의 면모와 그들에게 국가의 운용을 맡겨야 하는 현실을 형상화한 것으로 해석된다. 우의적 언술로 부정한 세태에 대한 우회적 비판을 시도했으며 관습적 형상을 활용하여 독자의 현실 인식과 판단을 유도했다는 것이다.

풍파의 일니던 빈 어드러로 가닷 말고
구름 머흘거든 쳐엄의 날 줄 엇디
허술흔 빈 두신 분네는 모다 조심ᄒᆞ쇼셔 <이#050>

뎌기 셧는 뎌 소나모 길ᄀᆞ의 셜 줄 엇디
져근덧 드리혀 뎌 굴헝의 서고라쟈
ᄉᆞᆺ 씌고 도치 멘 분네는 다 디그려 ᄒᆞᆫ다 <이#051>

두 작품은 불안한 현실을 향한 경계의 뜻을 더욱 분명히 드러낸다. 이#050에서는 ‘풍파 - 구름 - 빈 - 허술흔 빈 두신 분네 - 조심’이라는 의미 체계가 감지된다. 세찬 바람과 험한 물결로 삶의 고난을, 사나운 구름으로 세상의 부조리를 표상한 다음, 배를 통해 그러한 현실을 견뎌야 하는 인생을 나타낸 것이다. 이로써 “허술흔 빈 두신 분네”는 모두 조심해야 한다는 뜻을 강조했다. 여기에서 “허술흔 빈”는 스스로 중심을 잡지 못하고 풍파에 휩쓸려 다니는, 즉 부표처럼 뜬 인생을 함축한다. 아울러 조심하라는 경계의 말은 중심을 잃고 휩쓸리지 않도록 자신을 다잡아야 한다는 뜻으로 이해된다. 물론 사대부 계층의 각성을 촉구하는 정치가

로서의 신념을 나타냈다는 해석도 설득력이 있지만,[47] 불안한 현실과 그에 맞서야 하는 삶을 반추하는 가운데 모두의 각성을 꾀한 작품으로 볼 수 있을 것이다.

한편 이#051은 “소나모”의 형상을 재현했다. 조금만 안으로 옮겨서 “뎌 굴헝”에 섰더라면 좋았을 텐데 “길ᄀᆞ”에 서 있는 까닭에 새끼를 두르고 도끼를 멘 사람들의 표적이 되는 모습이다. 여기에서는 ‘소나모 - 길ᄀᆞ - 굴헝 - ᄉᆞᆺ 띄고 도치 멘 분네’와 같은 의미 체계를 상정할 수 있다. “ᄉᆞᆺ 띄고 도치 멘 분네ᄂᆞᆫ 다 디그려 ᄒᆞᆫ다”라는 종장의 내용이 나머지 시어를 수렴하는 것이다. 그러나 내부에 재현된 체계만으로 의미를 파악하기 어려운바, 외부의 어떤 의미 체계와 비교할 필요성이 도출된다. 관련하여 “소나무”를 당쟁에 휘말려 화를 당한 충신의 지절(志節), 즉 정철 자신이나 또 다른 충직한 신하의 강직한 마음을 표상하는 것으로 파악한 견해가 제기되기도 했다.[48]

당연히 이러한 의미가 없지는 않다고 생각하지만, 한 가지 의아한 점은 자신을 “소나무”에 빗대어 훌륭한 지조와 절개 때문에 뭇 사람들의 공격을 받는다고 노래하는 것이 다른 사람의 공감을 살 수 있을까 하는 점이다. “뎌긔 셧ᄂᆞᆫ 져 소나모”라고 하면서 지시 대명사 ‘저’를 반복한 것은 이러한 오해를 피하고자 한 것이 아닌가 한다. 아울러 소나무가 표적이 되는 이유는 다른 것이 아니라 길가에 선 탓이다. 특별히 어떤 재주를 뽐낸 것도 아니고 본연의 모습 그대로 서 있었을 뿐인데 비난의 대상이 된 것이다. 조금만 안으로 들어섰더라면 하는 아쉬움을 표현한 것도 소나무의 자태나 속성, 능력의 문제가 아님을 드러낸다. 오히려 이 시조는 조금만 도드라져도 비난을 일삼는 현실을 우회적으로 경계했다고 할 수 있다. 그렇게 하는 가운데 자신을 포함한 여러 신하의 처지도 함께 돌아본 작품으로 해석해야 할 것으로 판단한다.

지금까지 수렴적 언술이 우의적 담화로 기능한 시조를 분석한 결과, 불안한 현실을 타인과 함께 성찰하려 한 서정 주체의 면모가 드러났다고 할 수 있다. 그런데 불안한 현실에 대한 서정 주체의 인식과 대응을 직접 표현한 작품도 없지 않다. 이 경우, 각각의 시행은 인접 관계에 기초한 확산적 언술로 짜이고 시행과 시행은 등가 관계에 기초한 수렴적 언술로 짜인다. 이로써 자신의 의도를 부각한 것이다. 성주본에 나란히 수록된 세 작품 성#049, 성#050, 성#051가 그 사례인데 내용상 성#050을 먼저 분석하도록 한다.

---

47) 이화형, 「송강 시조에 나타난 정치철학의 특성」, 『시조학논총』 11, 한국시조학회, 1999, 153쪽.
48) 김상진, 「연시조 성격의 대비적 고찰」, 『시조학논총』 22, 한국시조학회, 2005, 209-211쪽.

인ᄂᆞ니 가ᄂᆞ니 ᄀᆞᆯ와 한숨을 디디 마소
취ᄒᆞ니 ᄭᆡ니 ᄀᆞᆯ와 선우음 웃디 마소
비 온 날 니믜촌 누역이 볏귀 본들 엇더리 <성#050>

인용한 시조는 의미 파악이 쉽지 않은 작품이다. 초장에서는 있느니 가느니 따지며 한숨을 짓지 말라고 하고 중장에서는 취하니 깨니 따지며 선웃음을 웃지 말라고 했다. 초장과 중장은 표현 자체가 어려운 것은 아닌데 발화의 의도가 분명히 드러나지 않는다. 다만, 똑같은 통사 구조를 반복하여 둘 사이에 등가 관계가 성립함을 시사했을 따름이다. 종장에서는 초·중장에서 병렬된 시상을 집약하면서 정서적 귀결을 이룰 것으로 기대된다. 그러나 초·중장에 이어서 또 하나의 형상을 첨가했을 뿐이다. 비 온 날 걸치고 나온 도롱이가 볕을 본들 어떻겠는가 하고 물으며 시상을 종결했다.

幽蘭이 在谷ᄒᆞ니 自然이 듯디 죠희
白雪이 在山ᄒᆞ니 自然이 보디 죠해
이 즁에 彼美一人을 더욱 닛디 못ᄒᆞ얘 <청김#030>

정철보다 한 세대 앞선 인물인 퇴계(退溪) 이황(李滉, 1501~1570)의 시조와 비교해 보면 성#050의 언술 특징이 더욱 잘 드러난다. 이황의 작품은 초·중장의 병렬된 시상을 "이 즁에"라는 시어로 수렴한 다음, "彼美一人"에 의미를 집약하여 대상을 향한 자신의 그리움을 표출했다. 반면 성#050의 종장에서는 시상을 수렴하는 것이 아니라 도리어 시상을 확산한다. "彼美一人"이 "幽蘭"과 "白雪"을 장악한 것과 달리 "비 온 날 니믜촌 누역"은 여타의 대상과 대등한 관계에 놓일 뿐이라는 것이다. 오히려 초·중장에 형성된 의미 체계와 비교할 수 있는 또 하나의 의미 체계를 제시했다고 할 수 있고 초장과 중장 및 종장을 대등한 관계로 배열했다고 할 수 있다.

그런데 서로 대등한 위상을 지닌 채 펼쳐져 있는 초장과 중장, 종장은 유사한 의미 체계를 시사한다. 종장은 비가 오는 날 도롱이를 입고 길을 나섰는데 비가 그치고 볕이 비추는 상황을 포착했다. 날이 개어 입고 나온 도롱이가 무색해진들 무엇이 문제겠는가 하고 물은 것이다. 여기에는 비가 내리면 도롱이가 있으니 다행이고 볕이 나면 벗어 버리면 그만이니 무엇을 염려할 것인가 하는 의미가

내포되어 있다. 종장에 비추어 보면 모호한 것 같았던 초·중장도 같은 의미를 지시하고 있음을 알 수 있다. 있느니 가느니 다투며 한숨을 짓지만 있는 것도 가는 것도 모두 괜찮다는 뜻으로, 취하느니 깨느니 다투며 선웃음을 짓지만 취하는 것도 깨는 것도 모두 좋다는 뜻으로 해석된다.

따라서 이 시조의 각 장은 의미상 등가 관계에 있는 것으로 재인식되며 모두 이렇다 저렇다 왈가왈부할 필요가 없는 사소한 것을 은유(隱喩, metaphor)한다고 할 수 있다. 일반적으로 은유는 유사성을 근거로 하나의 대상을 다른 대상에 빗대어 나타내는 수사 작용을 지칭한다. 그런데 은유적인 담화를 분석할 때 더욱 주목할 필요가 있는 것은 두 대상 사이의 유사성이 사실은 어떤 간격이나 차이를 전제로 한다는 점이다.[49] 여기에서도 각 장의 원관념과 보조관념은 필연적 연관을 갖지 못하고 느슨하게 연결되어 있을 뿐이어서 각 장을 나란히 놓고 비교하지 않으면 의미 체계를 이해하기가 쉽지 않다.

성#050의 언술 특징은 은유를 반복하여 하나의 체계를 이룬 것으로 정리할 수 있다. 은유적 담화는 원관념과 보조관념 사이의 차이를 반복하는 것이면서 보조관념 사이의 간격을 부각하는 것이기도 하다. 다시 말해 "인ᄂᆞ니 가ᄂᆞ니 ᄀᆞᆯ와"도 사소한 것을 다투는 것이고 "취ᄒᆞ니 ᄭᆡ니 ᄀᆞᆯ와"도 사소한 것을 다투는 것이며 "비 온 날 니믜ᄎᆞᆫ 누역이 볏귀 본ᄃᆞᆯ"도 사소한 것을 다투는 것인데 셋 사이에는 어떤 필연적 연관이 없기에 "인ᄂᆞ니 …"와 "취ᄒᆞ니 …" 사이에, 혹은 "취ᄒᆞ니 …"와 "비 온 날 …" 사이에 사소한 것들이 무수히 존재할 수 있다는 것이다. 결국 이 시조는 "누역" 하나를 말한 것이 아니라 사소한 것 다투면서 한숨짓고 선웃음 웃는 모든 상황을 지칭한 것으로 해석된다.

이 시조는 구조적으로 등가 관계에 입각한 유사성을 지향하지만, 의미상으로 초·중장과 종장의 느슨한 관계 및 차이를 부각한다. 다시 말해 초·중장이 지시한 의미 체계와 종장이 지시한 의미 체계를 나란히 놓고 비교하여 의미를 연상하거나 추론해야만 해석이 가능한 시조라는 것이다. 우의적 담화가 나타난 앞의 작품들과 비교할 때 확연한 양상을 드러내는 것은 아니겠으나 통사 구조의 병렬에 입각한 느슨한 은유를 통해 대상들 사이에 간격과 차이를 만들고 텍스트 내부에 구축된

49) 폴 리쾨르, 『해석 이론』, 김윤성·조현범 역, 서광사, 1998, 95-97쪽. 이 책에서는 대상들 사이의 불일치에 주목해야 의미 확장을 이룰 수 있다고 주장한다. 따라서 은유를 해석하는 것을 수수께끼를 해결하는 것에 비유하기도 했다.

의미 체계 사이의 비교와 연상 및 추론을 통해 등가 관계를 형성하는바, 확산적 언술이 수렴적 언술로 전환된다고 할 수 있다. 이로써 불안한 세계에 대한 자신의 대처 방식을 표현했으니 <도산십이곡>의 서수 격인 “이런들 엇더하며 져런들 엇더ᄒᆞ료 …”(청김#027)의 정철 판이라 하겠다.

본 절은 현실과의 관계를 노래한 시조의 언술이 어떻게 구조화되는지, 화자의 언술에 내포된 서정 주체는 어떤 면모를 드러내는지 고찰하는 데에 목적을 두었다. 앞 절에서 다룬 시조와 마찬가지로 등가 관계에 기초한 수렴적 언술이 두드러지는 까닭은 현실의 부정적 요소가 의미의 중심에 놓이기 때문일 것이다. 따라서 시상은 현실의 한 단면을 향해 수렴되고 그에 따라 서정 주체의 결핍과 불안도 심해진다. 이렇듯 불안한 현실에 부딪힌 서정 주체는 한편으로는 자신을, 한편으로는 세계를 돌아본다. 불안한 현실을 향한 우회적 성찰을 통해 자신은 물론 뭇사람들의 처지를 응시한 것이다. 때로는 현실에 대한 비판을 표명하기도 하고 때로는 독자의 공감과 판단을 유도하기도 하는 것은 서정 주체가 그러한 현실 속에서 자기 위치를 인식하고 현실을 향해 자기 목소리를 내려 한, 나름의 방식으로 세계에 대처하려 한 결과라고 할 수 있다. 다음 절에서는 임이나 현실 이외에 어떤 대상을 포착했는지, 그것에 관하여 어떻게 노래했는지 분석하고자 한다.

3. 심미적 대상과 순간적 정취의 탐닉

내부 지향적 담화에서는 대상과 대상, 대상과 주체 사이의 위계 관계를 구조화한 수렴적 언술이 두드러진다. 하지만 떠나간 임이나 불안한 현실과 같이 특별한 위상을 갖는 어떤 대상이 다른 대상을 얽매지 않는, 대상과 대상이 대등한 관계로 확산될 따름인 시조도 없지는 않다. 내적 담화 유형에 속한 39수 가운데 8수(20.5%)가 확인되는 것이다.[50] Ⅱ장에서 논의한 것처럼, 확산적 언술은 화자의 내면을 직접적으로 표출하는 것이 아니라 대상에 의해 촉발된 심상을 재현하여 화자의 내면을 간접적으로 환기하는 데에 유리하다. 한편, 이러한 언술이 나타난 시조에서는 특정 대상이 의미의 중심에 놓이거나 다른 대상을 수렴하지 않는바

50) 작품 목록은 다음과 같다: <장진주사>, 성#052, 성#053, 성#062, 성#065, 성#072, 성#073, 성#077.

무엇을 다루었다고 딱 잘라 말하기 어려운 면이 있다. 단, 앞에서는 자기와 세계를 돌아보았던 서정 주체가 여기에서는 심미적 대상을 포착하는 경향이 있는 것으로 파악된다. 따라서 본 절은 심미적 대상을 포착한 시조의 언술이 어떻게 배열되는지, 내부 지향적 담화 안에서 확산적 언술이 이루어지면 서정 주체는 어떤 성격을 드러내는지 분석하는 데에 논의의 목적을 둔다.

명쥬 ᄉᆞ만 곡을 년닙픠다 바다셔
담ᄂᆞᆫ ᄃᆞᆺ 되ᄂᆞᆫ ᄃᆞᆺ 어드러 보내ᄂᆞᆫ다
헌ᄉᆞ한 믈방올론 어위계워 ᄒᆞᄂᆞᆫ다 <성#062>

이 시조는 물방울이 똘똘 구르는 모습을 포착한 작품이다. 연잎에 맺힌 무수한 물방울을 영롱한 구슬에 빗대어 나타낸 것이다. 담는 것 같기도 하고 되는 것 같기도 하고 어디로 보내는 것 같기도 하다는 진술은 그 아름다운 형상을 어떤 하나의 속성으로 규정할 수 없다는 뜻을 내비친다. 그 때문인지 종장에서도 어떤 심리적 귀결을 이루지 못하고 야단스럽다는 말과 흥에 겹다는 말로 수식하면서 시상을 종결하기에 이른다. 이미 논의된 것처럼 “명쥬”나 “년닙”과 같은 명사는 그 자체로 어떤 의미를 발하기 힘든 시어에 불과하다. 받고 담고 되고 보낸다는 동사의 활용형과 “헌ᄉᆞ”하고 “어위”겹다는 형용사의 활용형을 나열하여 “년닙”과 “믈방올”이 자아내는 장면을 역동적으로 재현한 것이다.[51]

여기에서는 관찰의 주체와 관찰의 대상, 즉 서정 주체와 “년닙·믈방올”이 자연의 일부로서 대등한 위상을 차지한다. 앞 절에서 논의한 작품들과 다르게 인간적 관계나 현실의 무게 및 이념적 질서 따위가 주체와 대상 사이에 차등을 만들지 못하는 면모를 드러내는 것이다. 그러므로 특정 대상이 다른 대상을 장악할 수 없었던 것이며 뭇 대상이 서로 대등한 관계에 놓일 수밖에 없었던 것으로 보인다. 대상을 꾸미는 여러 가지 수식언 또한 동등한 위상을 지닌 채 나열될 따름이다. 성#062가 순간의 감각을 다채롭게 재현할 수 있었던 것은, 이와 같은 확산적 언술을 활용한 덕분이라고 할 수 있다. 아울러 이 시조는 심리적 정화의 황홀경을 표현한 작품으로 해석되기도 했다.[52] 그렇다면 이 작품은 내면의 상태나 가치관을 직접적으로 표출하지 않고 자연이 만들어 낸 순간의 정취를 감각적으로 재현한

51) 고정희, 앞의 논문, 2001, 34쪽.
52) 신용대, 앞의 논문, 1989, 27-29쪽.

데에서, 이를 통해 순수를 지향하는 마음의 자세를 간접적으로 환기한 데에서 그 묘미를 찾을 수 있을 것이다.

실라 팔빅 년의 놉ᄃᆞ록 무은 탑을
천 근 든 쇠붑 소릭 티ᄃᆞ록 울힐시고
들 건너 젹막 산뎡의 모경 도올 뿐이라 <성#052>

확산적 언술은 역사마저도 심미화한다고 할 수 있다. 위 시조는 신라 시대에 높이 쌓은 탑을 언급하면서 시상을 열었다. 알려진 시조 가운데 신라라는 국호를 시어로 사용한 작품은 성#052가 유일한바,[53] 시어 자체로는 무게감이 없지 않다고 할 것이다. 하지만 별다른 의미를 발하지 못한 채 오래되었다는 시간적 감각과 높은 탑이라는 시각적 심상을 자아낼 뿐이다. 천 근의 쇠를 녹여 만든 종 또한 특별히 어떤 의미를 지시하지 않고 칠수록 깊은 여운을 남기는 "소릭"를 통해 청각적 심상을 환기한다. 나아가 "탑"에 맞춘 시선과 "쇠붑 소릭"에 기울인 귀는 종장에 이르러 "들 건너"로 옮겨 간다. 저물녘 적막을 드리운 산속 정자의 풍경과 그것이 빚어내는 고즈넉한 분위기로 시상을 끝맺은 것이다. 선행 연구에서 "意와 象이 想像直觀에 의하여 諧合되어 있"다고 한 것은 이렇듯 감각적 심상의 연쇄가 시상 전개의 축을 이루는 위 시조의 특징에 주목한 것으로 이해된다.[54]

그런데, 성#052는 신라에 대한 동경과 계승 의지 및 암담한 현실 인식을 표명한 것으로 해석된 바 있다.[55] 또한, 정철 시조 가운데 유일하게 역사에 대한 구체적 성찰을 담은 것으로 진취적 전망에 서기보다는 회의적, 비판적 태도를 드러낸 작품으로 평가되기도 했다.[56] 물론 "놉ᄃᆞ록 무은 탑"이 분황사 석탑을, "천 근 든 쇠붑"이 에밀레종을 연상하게 하는 것도 사실이다. 하지만 텍스트 내에서 "탑"이나 "쇠붑"은 역사적인 구체성을 획득하지 못한다. 단지 "젹막 산뎡의 모경"을 심화할 따름이다. 위 작품은 "쇠붑"이 일으킨 파동에 따라 시상이 전개된다. 곧 "쇠붑 소릭"는 "탑"을 울린 뒤, 반사되어 "들 건너"로 향하는데 화자의 시선도 그것을 좇아가면서 대상을 포착하게 되고 자연스럽게 적막한 산속 정자와 저물녘 어스름이 유발하는 애상적 정취에 젖어 들게 될 뿐이라는 것이다.

---

53) 『고시조대전』을 기준으로 한 것이다. 김흥규 (외) 편저, 앞의 책, 2012.
54) 최진원, 「송강 단가의 풍격」, 『새국어교육』 50, 한국국어교육학회, 1993, 164쪽.
55) 신용대, 앞의 논문, 1989, 22-24쪽.
56) 최규수, 앞의 논문, 2000, 367-368쪽.

바꾸어 말하면 여기서는 자신의 역사 인식과 현실 인식을 토대로 시적 대상을 동일화하는 서정 주체의 면모가 강하게 드러나지 않는다고 할 수 있다. “산뎡”과 “모경” 및 “탑”, “쇠붑 소릭”가 촉발하는 감각에 따라 감회에 젖고 있으므로 신라 역사나 당대의 현실에 대한 구체적 인식을 발견하기는 어려운 작품이 아닌가 한다. 오히려 “탑”이나 “쇠붑”은 남았어도 “실라 팔빅 년”은 무너졌고 “소릭”는 잦아들 것이며 “모경”은 저물게 마련인 데에 착안하면 이 시조는 사라져 가는 모든 것에 관한 애상적 정취를 환기한 작품이라고 해석할 수 있을 것이다. 어스름이 깔리는 장면을 감각적으로 재현함으로써 흘러간 역사일 수도 지나온 세월일 수도 저무는 인생일 수도 있으나 어느 하나로 규정할 수는 없는, 한꺼번에 문득 밀려와 걷잡을 수 없는 순간의 애상적 정취를 나타냈다고 하겠다.

거믄고 대현 올나 한 과 밧글 디퍼시니
어름의 마킨 믈 여흘이셔 우니는듯
어디셔 년닙퍼 디는 비솔이는 이를조차 마초ᄂᆞ니 <성#065>

성#065는 쟁쟁(琤琤)거리는 거문고 소리에 후드득대는 빗소리를 중첩한 것이 특징인 시조이다. 대현(大絃)은 거문고의 여섯 현 중 세 번째 현을 일컫는 것으로, 가장 굵어서 낮은 소리를 낸다. 한 괘 밖을 짚으면 더 낮고 부드러운 소리가 나므로 듣는 이의 마음이 누그러진다. 그 소리를 얼음에 막혔던 물이 여울이 되어 흐르면서 나는 소리에 빗댄 것이다. 한편, “어디셔”라는 시어는 공간적 거리를 만드는바 종장에서는 시상의 반전을 이루면서 정서적 귀결을 꾀할 것이라 예감하게 한다. 하지만, 예상과 다르게 시상이 반전되지 않는다. 펼쳐진 대상이 특정 시어로 수렴되지도 않는다. 연잎에 떨어지며 후드득대는 빗소리가 거문고 소리에 장단을 맞춘다고 진술하여, 즉 대등한 위상을 지닌 또 다른 대상 하나를 보탬으로써 시조의 남은 부분을 채운 것이다. 덕분에 거문고 소리와 빗소리가 중첩된 인상적인 음향을 감지할 수 있다.

위 시조는 확산적 언술에 내재한 효과를 여실히 드러낸다. 곧 대등한 위상을 지닌 시어가 펼쳐질 뿐이기에 심오한 의미 구조를 형성하지는 않지만, 펼쳐져 있는 시어를 따라가다 보면 자기도 모르는 사이에 어떤 감각이나 정서에 몰입하게 된다는 것이다. 여기에서도 “거믄고”와 “한 과 밧”, “마킨 믈”과 “여흘”, “년닙”과

“비솔ᄋᆡ” 따위가 어떤 의미를 지시하는지 궁구할 필요가 없다. 다만, 대등한 관계로 연쇄될 따름인 이 시어들을 좇다가 보면 거문고와 비가 연출하는 이중주에 몰입하게 된다. 시상이 흐르면 흐를수록 작품이 재현하는 감각이 선명해질 뿐만 아니라 독자가 체감하는 감각의 강도와 부피도 커진다고 할 수 있다. 따라서 마치 거문고 소리를 직접 듣는 것 같은 착각에 빠지게 되며 그 이중주를 듣는 순간의 애상적 정취에 공감하게 되는 것이다.

> 믈 아래 그림재 디니 ᄃᆞ리 우ᄒᆡ 듕이 간다
> 뎌 즁아 게 잇거라 너 가ᄂᆞᆫ ᄃᆡ 무러보쟈
> 막대로 흰구름 ᄀᆞᄅᆞ치고 도라 아니보고 가노매라 <성#072>

한편 확산적 언술은 탈속적 정취를 표현하는 데에도 유리한 담화 방식이다. 위 작품에서는 물 위에 비친 그림자로 다리를 건너가는 중을 발견하고 있다. 저 중아 잠깐 섰거라, 가는 곳이 어디인가 물어나 보자 하고 말을 건넸으나 대답을 듣지는 못한다. 지팡이로 흰 구름만 가리킬 뿐, 돌아보지도 않고 갈 길을 가는 것이다. 여기에서도 “즁”이나 “구름”은 다른 대상을 장악하지 못하고 다른 시어에 의해 수식을 받으면서 감각적으로 재현될 따름이다. 그뿐만 아니라 “즁”에게 건네는 화자의 말도 “즁”이나 “구름”이 갖는 의미를 한정하지 못한다. 서정 주체와 시적 대상이, 그리고 대상들 서로가 상대를 억누르지 않고 대등한 위상을 지닌 채 펼쳐진 덕분에 마치 그림을 그리듯 하나의 장면을 묘사할 수 있었던 것으로 보인다. 인접 관계에 기초한 확산적 언술의 효과가 잘 드러난다.

> 깊은 골짝엔 모랫길 가로지르고 深峽橫沙路
> 외딴 마을엔 석양이 비치네 孤村照夕曛
> 못 아래 비친 지팡이 하나 一筇潭底影
> 두 눈은 고개 위 구름을 향하네 雙眼嶺頭雲

(林億齡, 「短橋歸僧」)[57]

57) 林億齡, 「息影亭 在星山」, 『石川詩集』 卷4, 한국문집총간 27, 398쪽.

어둑한 숲으로 갈까마귀 모여들고	翳翳林鴉集
깊은 골짜기에 어스름이 깔리니	亭亭峽日曛
지팡이 짚고 돌아가는 저 중은	歸僧九節杖
만산의 구름을 아득히 둘렀네	遙帶萬山雲

(鄭澈, 「斷橋歸僧」)[58]

주지하듯 성#072는 석천(石川) 임억령(林億齡, 1496~1568), 서하(棲霞) 김성원(金成遠, 1525~1597) 등이 주고받은 '식영정 잡영(息影亭 雜詠)' 가운데 「끊어진 다리 위로 돌아가는 중(斷橋歸僧)」과 유사한 모티프를 활용한 작품이다.[59] 인용문에 드러난 것처럼 두 시는 실자(實字) 위주로 경물을 묘사하여 탈속의 정취를 정적으로 나타냈다.[60] 임억령의 작품은 물 아래 드리운 그림자와 구름을 향하는 중의 시선을 포착하여 마치 사진을 찍는 듯한 기법으로 나타낸 것이고, 정철의 작품은 스승의 이러한 작품에 차운하면서 "歸"와 "帶"를 사용하여 약간의 움직임을 부여하되 "萬山雲"에 둘러싸인 모습을 제시하여 시각적 심상을 강화한 것이다. 두 한시 모두 다리를 건너는 중의 모습을 정지된 화면에 나타냄으로써 세상 밖에 마음을 두는 탈속의 정취를 은근하게 내비쳤다고 할 수 있다.

그런데 <성산별곡(星山別曲)>에서는,

압 여흘 ᄀᆞ리 어러 독목교 빗겻ᄂᆞᆫᄃᆡ	
막대 멘 늘근 즁이 어ᄂᆡ 뎔로 간닷 말고	
산옹의 이 부귀를 놈ᄃᆞ려 헌ᄉᆞ마오	
경요굴 은세계를 ᄎᆞᄌᆞ리 이실셰라	(『송강가사』 이선본)

유사한 모티프를 활용하되 이상과 같이 진술했다. 여기에서 "막대 멘 늘근 즁"은 "산옹의 이 부귀"와 "경요굴 은세계"를 뭇 사람들에게 알릴 만한 존재로 속화된다. 더 이상 "萬山雲"을 두르거나 "嶺頭雲"을 응시하는, 즉 탈속한 분위기를 환기하는 존재가 아니라는 것이다. 왜냐하면 <성산별곡>의 서정 주체는 "엇던 디날

58) 鄭澈, 「息影亭雜詠 十首」, 『松江原集』 卷1, 한국문집총간 46, 138쪽.
59) 박준규, 「송강 정철의 누정제영고」, 『한국시가문화연구』 2·3, 한국고시가문학회, 1995, 225-226쪽.
60) 이종묵, 「한시 분석의 틀로서 허와 실의 문제 - 조선 전기 '누정시'를 중심으로」, 『한국 한시의 전통과 문예미』, 태학사, 185-190쪽.

손”으로 지표화된 존재로서 “셔하당(棲霞堂) 식영뎡(息影亭) 쥬인(主人)”의 풍류와 그 처소를 예찬하고 있기 때문이다. 다시 말해 “산옹의 이 부귀”와 “막대 멘 늘근 즁” 사이에 위계 관계가 성립하는바 “막대 멘 늘근 즁”은 그 자체로 어떤 정취를 발하지 못하고 “산옹”의 풍류를 부각하기 위한 수단으로 전락할 수밖에 없다는 것이다. 앞에서 검토한 한시와는 판연히 다른 양상을 보인다고 하겠다.

반면, 성#072에서는 서정 주체가 자신의 기대 지평에 따라 시적 대상을 동일화하지 않았다. 우연히 마주친 대상과 그것이 촉발한 감각에 주목하는 한시에서의 작시 태도를 견지한 것이다. 그 대신 명사 위주로 구성된 한시의 시행을 동사 위주로 바꾸고 중에게 말을 건네는 방식을 첨가함으로써 한시에 포착된 장면을 보다 입체적이면서 동적인 느낌이 들도록 재구성했다. 이렇듯 기존의 모티프에 상상력을 덧보태고 대상과 마주친 순간의 감각을 구체화하여 “뎌 즁”이 지향하는 곳에 대한 호기심과 “흰구름” 너머의 세계에 대한 선망을 내비칠 수 있었던 것은 주체나 대상이 서로를 규정하지 않은 덕분이라고 할 수 있다. 나아가 특별한 의미 체계에 구애받지 않고 어떤 장면도 자유롭게 재현할 뿐만 아니라 그것을 통해 문득 빠져든 순간의 정취를 환기하는 것은 정철 시조의 주요한 매력으로 꼽을 수 있을 것이다.

잘새는 ᄂᆞ라들고 새 둘은 도다온다
외나모 ᄃᆞ리에 혼자 가는 뎌 듕아
네 덜이 언머나ᄒᆞ관ᄃᆡ 먼 북소ᄅᆡ 들리ᄂᆞ니 <성#077>

면앙정 송순의 작품이 아닌가 하는 논란이 제기된 시조이다.[61] 송순의 「면앙정단가(俛仰亭短歌)」에 다음과 같이 한역되어 있기 때문이다: “宿鳥兮飛入, 新月兮漸昇, 時獨木兮橋上, 獨去兮彼僧, 爾寺兮何許, 遠鍾聲兮入聆.”[62] 그런데 이 작품은 『고시조대전』을 기준으로 62종의 가집에 84회 수록될 정도로 인기가 많았던 작품이다.[63] 대개의 가집은 작가를 밝히지 않았으나 『병와가곡집(甁窩歌曲集)』 등 10종의 가집은 작가를 정철이라 명시했다. 그뿐만 아니라 『송강가사』 성주본은 1747년

61) 김성기, 「송순의 면앙정단가 연구」, 『한국시가문화연구』 1, 한국고시가문학회, 1993.
62) 宋純, 「俛仰亭短歌七篇」, 『俛仰集』 卷4, 국립중앙도서관 소장(전자자료), 청구기호 : 무구재古3648-39-69.
63) 김흥규 (외) 편저, 앞의 책, 2012, 883-884쪽.

에, 『면앙집』은 1833년에 간행되었다. 현재 파악할 수 있는 사실 정보는 여기에 지나지 않아 송순의 작품인지, 정철의 작품인지 단정할 근거를 마련하기가 쉽지 않다고 할 수 있다.

다만, 위 시조는 앞에서 논의한 성#072와 시상이 비슷하다. 그리고 송순도 호남가단의 일원으로 「임억령의 식영정 20영에 화답하다(奉和息影亭林石川二十詠)」라는 시를 남긴 바 있다.[64] 그 가운데 「끊어진 다리 위로 돌아가는 중(斷橋歸僧)」은 다음과 같다: "아슬아슬 걸린 다리 사람이 찾지 않아 오로지 돌아가는 중만 보이는구나. 길은 구름 깊은 곳으로 향하니 숲속엔 황혼이 드리웠네(危橋人不到, 惟見一僧歸, 路指雲深處, 林端已夕暉)." 이 한시의 승구를 정철이 쓴 전구, 즉 "歸僧九節杖"과 비교하면 허자(虛字)의 비중이 높아진 것을 확인할 수 있다. 하지만 두 한시 모두 임억령의 작품에 차운한 것인바 전체적 의경이 비슷한 것도 부정할 수 없는 사실이다.

따라서 '식영정 잡영'이 이상과 같은 문학적 전통을 산출한 것으로 이해할 수 있다. 곧 하나의 문학적 자장 안에 있었기 때문에 송순이 창작한 것을 정철이 수용하는 것도 가능하고 정철이 지은 것을 송순이 한역하는 것도 가능하다는 것이다. 송순의 몰년(1582)을 고려할 때 불가능한 일은 아니다. 현재로서는 작가를 단정하는 것보다 호남가단의 문화적 산물로 보는 것이 유리할 듯하다. 한편, 위 시조에서도 "잘새"나 "새 둘", "듕", "북소릐" 등은 특별한 의미를 지니지 않는다. 한편의 그림을 그리는 듯한 시각적 심상에 멀리서 들리는 종소리, 즉 청각적 심상을 중첩하여 탈속한 정취를 표현했다. 확산적 언술을 활용하여 순간의 정감을 재현함으로써 고즈넉한 분위기에 몰입할 수 있도록 한 것이다.[65]

---

64) 정익섭, 「성산가단 연구」, 『호남문화연구』 7, 전남대학교 호남문화연구소, 1975, 77-82쪽.
65) 한편, 위 시조로부터 여러 작품이 파생된 것으로 파악된다. 『고시조대전』에 다음과 같은 작품들이 보인다. 김흥규 (외) 편저, 앞의 책, 2012, 524쪽; 884쪽.

ᄉᆡ 달은 뒷東山 말네 덩지두지 둥그러이 도다 ᄯᅩ고 잘ᄉᆡ는 니만신 수풀에 풀덕풀덕 나라들 제
외나무다리예 혼ᄌᆞ 가는 듕아
네 져리 얼ᄆᆡ나 멀건데 暮鐘聲니 들니ᄂᆞ다 (『孫氏隨見錄』, #031)

잘새는 플플 把淸樓로 희도라 들고 새 둘은 漸漸 新雪樓로 ᄇᆞᆯ가 올 제
외나무ᄃᆞ리에 홀노 가는 중아 중아
네 절이 언마나 ᄒᆞ관ᄃᆡ 遠鐘聲만 들니ᄂᆞ니 (『槿花樂府』, #038)

아히도 치미 가고 죽님이 뷔여셰라
헤친 긔국을 뉘라셔 주어 주리
취ᄒᆞ여 숑근을 지혀시니 날 새는 줄 몰래라 <성#073>

이 시조는 술에 취해 "죽님(竹林))"에 누워 있는 정취를 표현했다. "강호(江湖)애 병(病)이 깁퍼 듁님(竹林)의 누엇더니 // 관동(關東) 팔빅 니(八百里)에 방면(方面)을 맛디시니 // 어와 셩은(聖恩)이야 가디록 망극(罔極)ᄒᆞ다"('이선본')라고 했던 <관동별곡(關東別曲)>의 첫머리를 떠올리게 하는 시상이라고 할 수 있다. 그런데 <관동별곡>에서는 관찰사의 소임을 맡게 된 까닭에 자연을 사랑하여 죽림에 누워 있던 일은 과거의 것이 될 수밖에 없었고 그에 따라 망극한 "셩은"으로 초점이 전환될 수밖에 없었다. 하지만 성#073에서는 "죽님"에서 "숑근"을 베고 누워 있는 것이 지금, 이 순간의 일이다. 따라서 자연에서의 생활 그 자체에만 몰입할 수 있었던 것이다.

초장에서는 아이마저 고사리를 캐러 갔기에 죽림이 비어 있다고 했다. 무엇도 방해할 수 없는 공간에서 오로지 자연과 나만이 대면하는 상황에 서게 된 것이다. 중장에서는 헤쳐 놓은 바둑을 뉘라서 정리할 것인가 하고 물었다. 그러나 주위에 아무도 없다는 것은 이미 언급된 사실이다. 여기에서 애당초 그것을 정리할 마음이 없는 화자의 태도가 드러난다. "헤친 긔국"은 어쩌면 정리할 필요조차 없었던 것일 수도 있다. 이어서 종장에서는 취하여 소나무 뿌리를 베고 누워 있으니 날 새는 줄을 모르겠다고 진술한다. 소나무에 기대 누운 순간의 정감을 나타내면서도 "날 새는 줄"을 모르겠다고 표현함으로써 취하여 누운 그 순간이 지속하길 바라는 소망을 표출한 것이다.

따라서 여기에 포착된 대상, 즉 "아히"나 "치미", "죽님", "긔국" 및 "숑근" 등은 인접 관계에 따라 확산될 뿐이며 어느 하나가 다른 대상을 규정하지 않는다고 할 수 있다. 물론, "죽님"에 홀로 있기에 "긔국"도 정리할 필요가 없고 "숑근"에 기댈 수 있으며 취한 술을 깨지 않아도 된다는 점에서 "죽님"이 의미를 수렴하는 것 아닌가 하는 반론이 제기될 수 있을 것이다. 그러나 여기에서 "죽님"은 인간적 가치나 정서가 투사되지 않은, 혹은 그러한 것들이 배제된 텅 비어 있는 공간으로

이상을 보면 주로 초장에 수식어가 덧붙는 방식으로 변개가 이루어진 것이 확인된다. 확산적 언술을 통해 순간의 정감을 재현하는 방식은 심오한 의미 체계를 좇는 것이 아니라 재현하는 언술 그 자체에 초점이 맞추어지므로 이러한 변개가 가능하지 않았을까 한다.

형상화될 따름이다.[66] 다시 말해 다른 대상이 본연의 모습 그대로 있을 수 있도록 하는 포용력을 지닌 자연 공간이라는 것이다.

이상과 같이 성#073의 서정 주체는 세상 모든 것을 품을 수 있는 자연과 홀로 대면하기에 어떤 일이나 사람도 거리낄 것 없이 자유로운 경지를 맛보게 된다고 할 수 있다. 스스로도 어떤 대상을 규정하거나 동화할 필요를 느끼지 못한다. 자신이 취하여 널브러져 있는 만큼 자연도 생긴 그대로 있기를 바라는, 바둑알이 표상하는 바와 같은 인공적인 대상이라도 지금 그렇게 되어 있는 것처럼 그대로 있기를 바라는 마음을 표현했다는 것이다. 따라서 이 시조는 수평적 언술을 활용하여 소나무 뿌리에 기대 누운 순간의 정취를 재현한 작품이며 취하여 아무것도 하지 않으면서 아무것도 하지 않아도 되는, 아무것도 하지 않고자 하는 자유를 지향한 작품이라고 해석할 수 있다.

쇠나기 한 줄기미 년닙페 솟ᄃᆞ로개
믈 무ᄃᆞᆫ 흔젹은 젼혀 몰라 보리로다
내 ᄆᆞᅀᆞᆷ 더 ᄀᆞᄐᆞ야 덜믈 줄을 모ᄅᆞ고져 <성#053>

본 절의 제일 앞에 제시한 성#062와 같이 “년닙”을 포착한 시조이다. 소나기가 한줄기 세차게 들이치면 빗방울이 연잎에 스며들 법도 하지만, 빗방울은 연잎을 파고들지 못하고 한데 엉켰다가 다시 하나의 물줄기가 되어 연잎에서 흘러내린다. 그 장면을 “년닙페 솟ᄃᆞ로개”라고 표현한 것으로 보인다. 대개 이파리에 물이 떨어지면 “믈 무ᄃᆞᆫ 흔젹”이 남게 마련인데 연잎에는 그러한 흔적이 나타나지 않는다. 초·중장에서는 확산적 언술을 활용하여 연잎의 이러한 모습을 재현했다. “쇠나기”나 “년닙”, “믈” 그리고 “흔젹”이라는 시어를 인접 관계에 따라 배열하여 자연 현상을 세심하게 관찰하고 묘사한 것이다.

종장에서는 물 묻은 흔적도 보이지 않는 연잎의 속성을 자신의 마음과 비교하는 바, 시상이 “내 ᄆᆞᅀᆞᆷ”으로 수렴된다고 할 수 있다. 곧 “년닙”과 “내 ᄆᆞᅀᆞᆷ”이 등가

66) 김대행, 『시조 유형론』, 이화여자대학교 출판부, 1986, 204-209쪽. 이 책에서는 “강호 자연에 대한 공간으로서의 인식은 그것이 독립된 미적 대상으로 인식될 경우 순수한 이미지의 표출과 더불어 아름다움이라는 순수 의식으로 인식”됨을 논의했다. 그 내용에 따르면 성#073의 “죽님”은 어떤 정서나 관념이 투사된 공간이라기보다 비어 있는 이미지를 환기하는 순수 자연에 가깝다고 할 수 있다

관계에 놓이면서 확산적 언술이 수렴되는 것이다. 하지만 여기에서 “내 ᄆᆞᅀᆞᆷ”은 여타의 대상을 수렴하는 위치에 있는 다른 시어들과 비교할 때 의미 장악력이 그렇게 강하지는 않다. 예를 들어 성#057의 종장, 즉 “첫ᄆᆞᅀᆞᆷ 가ᄉᆡ디옷 아니면 도라셜 법 인ᄂᆞ니”에 사용된 “첫ᄆᆞᅀᆞᆷ”이 다른 대상의 의미를 규정한 것을 상기해 보면 성#053의 “내 ᄆᆞᅀᆞᆷ”은 “쇠나기”나 “년닙”의 의미를 제한하지 못한다는 것이 드러난다.

따라서 이 시조는 소나기가 들이치는 날, 빗방울을 움켜서 뱉어내는 연잎의 모습을 보면서 자신도 저 연잎과 같아서 “덜믈 줄을”, 즉 물이 들 줄을 바라게 된 순간의 정취를 표현했다고 할 수 있다. 물론 위에서 논의한 것처럼 이 절에서 다루고 있는 다른 시조와 비교할 때 확산적 언술을 전형적으로 구현한 것으로 보기는 어렵다. 하지만 대상이 지닌 의미를 자기 뜻대로 한정하지 않고 대상을 세심하게 관찰함으로써 그 모습을 있는 그대로 묘사하는 서정 주체의 면모를 보여 준 점에서는 확산의 구조가 나타난 여느 작품과 같은 지향을 드러낸 것으로 보아도 무방할 것이다.

한편 성#053은 심성 수양을 통해 내면의 완성을 추구하고 정계로의 재진출을 준비한 작품으로 해석되기도 했고,[67] 여성 화자를 설정하여 연모의 정과 정절의 의지를 표명한 작품으로 해석되기도 했다.[68] 그런데 이상의 논의에 따르면 이 작품은 물들지 않는 연잎의 모습을 통해 “덜믈 줄을 모ᄅᆞ”는, 즉 순수한 마음의 상태를 지향하는 서정 주체의 면모를 부각한다. 나아가 내면의 순수를 추구한 것이 정계 복귀를 준비한 것일 수도 있고 변치 않는 정절을 강조한 것일 수도 있지만, 수렴적 언술로써 자신과 세계를 돌아본 서정 주체에게 내면의 순수는 심리적 귀착점이 될 수도 있다. 곧 정철 시조의 서정 주체는 마음의 평온이 필요했을 수 있다는 데서도 그 의의를 찾을 수 있다는 뜻이다.

아래의 시조는 수렴적 언술을 구현한 작품이지만, 서정 주체의 순수 지향과 관련하여 주목할 필요가 있기에 여기에서 다루어 보고자 한다.[69]

---

67) 신영명, 「16세기 강호시조의 연구: 정치적 철학적 성격을 중심으로」, 고려대학교 박사학위논문, 1990, 153-154쪽.

68) 최규수, 앞의 논문, 2000, 359-360쪽.

69) 성#053과 성#076은 연작성을 지닌 것으로 논의되기도 했다. 그러나 ‘덞다’라는 동사를 활용하여 내면의 순수를 지향한 것 외에는 연작이라 할 만한 요소가 없으므로 두 작품이 연작성을 지녔다고 할 수 있을는지 의문이다. 최규수, 앞의 논문, 1996, 97-98쪽.

쳥산의 부흰 빗발 긔 엇디 날 소기는
되롱 갓망 누역아 너는 엇지 날 소기는
엊그제 비단옷 버ᄉᆞ니 덜믈 거시 업서라 <성#076>

위 시조는 강호에 돌아왔으나 좀처럼 편하지 못한 심사와 정이 붙지 않는 환경 따위를 노래한 것으로 해석되기도 했다. 이로써 비단옷을 입고 호기롭게 행세할 수 있는 벼슬 생활을 부러워하는 인간 정철의 세속적 면모를 부각한 작품이라는 것이다.[70] 지금껏 제기된 견해는 대부분 속인다는 말을 주목한 까닭에 이러한 해석을 시도하고 있는 것으로 파악된다. 그런데, "쳥산의 부흰 빗발"과 "되롱 갓망 누역"이 자신을 속인다는 것은 어떤 의미일까? 단정할 수 있는 것은 아니겠지만 청산에 떨어지는 빗발은 맑디맑아 "덜믈 거시" 없을 줄 알았으나 그렇지 않다는 뜻으로, "되롱 갓망 누역"을 착용하면 비에 젖지 않을 줄 알았으나 그렇지 않다는 뜻으로 해석할 수 있다. 곧 돌아온 "쳥산"은 이상적 공간일 것이라 예상했지만 그곳도 여전히 사람 사는 공간이어서 완전무결할 수는 없더라는 인식을 드러냈다는 것이다.

종장에서는 "엊그제"라는 시어로 시간적 간극을 만들면서 시상의 전환을 꾀한다. 그리고 이미 "비단옷"을 벗은 뒤이니 더러워질 것이 없다고 진술한다. 여기에서는 "쳥산의 부흰 빗발"이 예상한 것과 다르게 맑디맑지 않아도, "되롱 갓망 누역"이 기대한 것과 달리 빗방울을 완전히 막지 못해도 크게 개의치 않겠다는 뜻이 반영되어 있다. 다시 말해 자신은 이미 비단옷을 벗었기에 더러워질 것도 없이 홀가분한 몸이므로 "쳥산"이란 공간이 머릿속에 그리던 것처럼 완전한 이상향은 아닐지라도, 혹은 예상 밖의 사소한 어려움이 있을지라도 그런 것들에 연연하지 않으려는 의지를 나타냈다는 의미이다. 아울러 초·중장의 시어는 종장에 이르러 반전을 이루면서 의미가 전환되므로 이 작품은 등가 관계에 기초한 수렴적 언술을 구현했다고 할 수 있다.

정리하자면 성#076은 비단옷을 벗고 청산에 돌아와도 삶이 극적으로 바뀌지 않는다는 인식, 사람 사는 세상인 것은 여기나 저기나 별반 다르지 않다는 인식을 드러낸 시조이다. 나아가 이 시조에서는 애당초 완벽할 수 없는 삶이니 주어진 현실과 사소한 문제를 탓하는 것보다 자신을 다잡는 것이 중요하다는 삶의 자세가

70) 김석회, 「학의 이미지를 통해 본 송강 문학의 주제적 특성」, 『선청어문』 24, 서울대학교 국어교육과, 1996, 374쪽.

엿보인다. 따라서 “덜믈”지 않는다는 것은 Ⅲ장의 다른 절에서 논의한 것처럼 서정 주체가 자기와 세계를 성찰한 결과 다다르게 된 결론이라고 할 수 있다. 자신이 할 수 있는 가장 중요한 일은 내면의 순수를 지키는 것임을 깨닫게 되었다는 것이다. 심미적 대상을 섬세히 관찰하고 이로써 획득한 표상을 확산적 언술을 통해 있는 그대로 재현하면서 애상적 정취에 젖기도 하고 내면의 순수를 좇기도 하는 것은 서정 주체의 이상과 같은 자기 인식과 세계 인식을 반영한 것이라 하겠다.

> 　　ᄒᆞᆫ 잔 먹새 그려 ᄯᅩ ᄒᆞᆫ 잔 먹새 그려 곳 것거 산 노코 무진 무진 먹새 그려
> 　　이 몸 주근 후면 지게 우ᄒᆡ 거적 더퍼 주리혀 ᄆᆡ여 가나 뉴소보 댱의 만인이 우러 녜나 어욱새 속새 덥가나무 ᄇᆡᆨ양 수페 가기곳 가면 누른 ᄒᆡ 흰 ᄃᆞᆯ ᄀᆞᄂᆞᆫ 비 굴근 눈 쇼쇼리 ᄇᆞ람 불 제 뉘 ᄒᆞᆫ 잔 먹쟈 ᄒᆞᆯ고
> 　　ᄒᆞ믈며 무덤 우ᄒᆡ ᄌᆡᆫ나비 ᄑᆞ람 불 제 뉘우ᄎᆞᆫᄃᆞᆯ 엇디리
> 　　(『송강가사』 이선본, <장진주사>)

<장진주사>는 죽음의 표상을 재현함으로써 삶을 노래한 작품이다. 한잔 또 한잔 비우며 무진 무진 먹자고 운을 띄운 뒤 “주근 후”에 대해 이야기한다. 여기에는 죽고 나면 상여가 좋든 나쁘든, 많은 사람이 따르든 안 따르든 다를 바가 없을진대 살아서 더 많은 것을 갖고자 하고 더 높은 데에 오르고자 하는 삶에 대한 성찰적 태도가 반영되어 있다. 겉으로 죽는 것을 말하는 이면에 사는 것에 대한 인식을 담아 놓지 않았나 하는 것이다. 지게 위에 거적을 덮고 졸라서 매고 가나, 화려하게 꾸민 상여에 만인의 조문을 받으며 가나 일단 한번 가게 되면 한잔 먹자고 권할 사람이 없는 것은 마찬가지라는 의미로 해석된다.

그 뒤로 나열된 시어는 무덤 주변의 경관을 재현한다. 억새로부터 속새를 거쳐 떡갈나무와 사시나무로 이어지는 시어의 연쇄는 어떤 필연적 연관에 기반을 두는 것이 아니라 인접성에 기반을 두는 것이다. 누른 해나 흰 달, 가는 비나 굵은 눈, 소소리바람이 연쇄된 것도 마찬가지이다. 이렇듯 인접한 것으로 시어가 연쇄되는 확산적 구성은 관습적 연상 작용을 전제로 한다.[71] 다시 말해 무덤 주변에 있으면서 스산한 분위기를 자아내는 것들을, 그리고 스산한 분위기를 더욱 고조시키는 일기 현상을 연상하게 한다는 것이다. 그뿐만 아니라 풀이나 나무는 어쨌든

71) 권혁웅, 앞의 책, 2010, 356쪽.

산 것의 감각을, 천체나 기상은 시간의 감각을 지닌 것인데 여기에서 그것은 죽은 것이나 멈춘 것의 감각을 환기하기에 비극성을 더욱 심화한다고 할 수 있다.

종장에서는 의미의 집약을 이룰 것으로 기대되지만, "ᄒᆞ믈며"라는 시어를 첫 음보에 배치하여 하나의 감각을 덧붙일 따름이다. 곧 무덤 위에서 "ᄌᆞᆫ나비"가 "ᄑᆞ람"을 부는 시/청각적 심상을 첨가할 뿐이라는 것이다. 사람과 비슷한 모습을 하고 있으나 사람은 아닌, 휘파람을 불어 스산한 정감을 강화할 수는 있으나 한 잔 먹자고 권할 수는 없는 원숭이의 형상을 재현함으로써 무덤 아래 누운 뒤에는 아무리 뉘우쳐도 소용이 없다는 뜻을 부각했다. <장진주사>를 접하여 사는 것과 죽는 것에 관한 상념에 젖게 되는 이유 중 하나는 이상에서 논의한 것처럼 대등한 관계로 배열된 시어를 따라가는 사이에 자기도 모르게 죽음의 스산한 정경에 몰입하게 되는 데에서 찾을 수 있을 것으로 보인다.

그러나 대상을 인접 관계에 따라 배열하여 죽음의 표상을 감각적으로 재현한 것만이 전부는 아니다. 이미 드러난 것처럼 사는 것과 죽는 것이 반복하여 대립하면서 하나의 의미 체계를 형성하기 때문이다.[72] 한잔 또 한잔 무진 무진 먹는 것은 사는 것의 표상이다. 그런데 그 의미는 죽는 것에 의해 선명해진다. 곧 사람은 누구나 죽을 수밖에 없고 언젠가 떠나야 할 세상이라면 살면서 연연하게 되는 것들은 사소한 일에 지나지 않는바, 더 많은 것을 소유하거나 더 높은 지위에 오르는 데에 집착할 것 없이 한 잔의 술로 무상한 인생을 달래나 보자는 뜻을 담았다는 것이다. 반면 중·종장에 표상된 죽음의 의미는 사는 것에 의해 구체화된다. 죽은 뒤에는 아무리 뉘우친들 한 잔 술을 권할 사람이 없고 무엇에 연연하는 것조차 불가능하다. 그러니 일단은 살아 보는 것도, 살아서 현재를 즐기려는 자세도 필요하다는 것이다.

이상과 같이 죽는 것으로 사는 것을, 사는 것으로 죽는 것을 이야기하는 담화 구조는 사는 것과 죽는 것이 완전히 분리될 수 없다는 서정 주체의 인식을 대변한다. 우리의 인생은 삶의 의지나 죽음의 허무 어느 한 면이 아니라 생과 사의 양면을 바라볼 수 있을 때 더욱 건강할 수 있다는 의미를 내포한 것이기도 하다. <관동별곡>이 페르소나(persona)와 아니마(anima) 사이의 상보적 관계를 노래한 것, 즉 인생의 "목적과 추구와 방황과 회귀"를 하나로 얽은 것과 비슷한 양상을

72) 따라서 <장진주사>의 작시 원리를 "환유적 원형을 은유화한 것"이라 규정한 논의에 주목할 필요가 있다. 고정희, 앞의 논문, 2001, 139-140쪽.

보인다고 할 수 있을 것이다.[73] 나아가, 이렇듯 대립적인 것을 포착해 내는 언술 방식과 삶의 양면성을 노래하는 주제 의식은 정철 시가가 이룬 문학적 성과임과 동시에 정철 시조의 서정 주체가 자신과 세계를 깊이 성찰한 결과라고 할 수 있다.

본 절에서는 내부 지향적 담화에 속한 정철의 시조 가운데 확산적 언술이 구현된 작품을 분석했다. 이 경우, 서정 주체와 시적 대상은 대등한 관계를 맺는다. 대상들 사이의 관계도 마찬가지라 특정 대상이 여느 대상을 수렴하거나 그 의미를 한정하지 않는다. 덕분에 확산적 언술은 여러 대상이 촉발하는 감각적 표상을 있는 그대로 재현할 수 있다. 화자가 포착한 시적 대상, 즉 연잎이나 빗방울, 거문고나 종소리 등이 심미화되는 이유도 여기서 찾을 수 있을 것이다. 한편, 화자의 언술은 텍스트 바깥을 향하지 않고 텍스트 내부에 포착된 대상을 향하는데 이로부터 심미적 대상을 섬세히 관찰하되 자신의 관념을 투사하지 않는, 나아가 대상과 우연히 마주친 순간의 정취에 몰입하여 순수한 마음과 평온한 삶을 되찾고자 하는 서정 주체의 면모가 드러난다. 아울러 인접 관계에 따라 확산/배열된 시어를 좇다가 보면 자기도 모르는 사이에 순간의 정취에 탐닉하게 되는 것은 정철의 시조가 지닌 또 하나의 묘미라고 할 수 있을 것이다.

Ⅲ장은 내부 지향적 담화에 속한 정철의 시조를 대상으로 화자의 언술이 짜이는 방식을 분석하고 그것이 내포한 서정 주체의 성격을 고찰하는 데에 논의의 목적을 두었다. 내부 지향적 담화란 화자의 언술이 텍스트 내부에 포착된 대상과 그것이 그리는 세계 및 그 세계에 대한 화자의 반응을 표현하는 데에서 그치는 담화를 일컫는다. 아울러 언술의 짜임은 등가 관계에 기초한 수렴적 언술과 인접 관계에 기초한 확산적 언술 사이에서 다단한 양상을 드러낸다. 내부 지향적 담화의 경우 화자의 언술은 서정 주체와 대상/세계의 관계에 따라서 달라질 것으로 예상했다. 곧 언술의 짜임을 파악한다면 서정 주체가 직면한 대상/세계의 성격과 그에 대한 서정 주체의 대응 방식을 이해할 수 있을 것이라 기대한 것이다.

실제로 내부 지향적 담화에 속한 정철의 시조는 다루는 대상에 따라서 화자의 언술이 다르게 배열되는 것을 확인했다. 임과의 관계를 다룬 시조에서는 떠나간 임이 여타의 대상과 화자에 비해 의미상 우위에 있는바, 임이나 임과의 이별을 표상한 시어가 다른 것을 표상한 시어를 수렴하는 수렴적 언술이 나타난다. 등가

73) 김병국, 「가면 혹은 진실: 「관동별곡」 평설」, 『한국 고전문학의 비평적 이해』, 서울대학교 출판부, 1995, 34-35쪽; 57쪽.

관계에 기초한 수렴적 언술이 진행될수록 절대적 존재인 임의 위상과 버려진 화자의 처지가 부각된다. 여기에서 세계는 떠나간 임을 중심으로 재편된다. 그리고 서정 주체는 임에게 버려진 까닭에 세계와 조화를 이루지 못하는 존재로 그려진다. 임과의 관계에 비추어 세계 밖으로 밀려난 자신의 위치를 새삼 인식하고 그것을 계기로 자기와 세계를 반성/성찰하는 서정 주체의 면모가 드러나는 것이다.

현실과의 관계를 노래한 시조에서도 현실의 한 단면이 의미의 중심에 있으므로 그것을 표상한 시어가 여느 시어를 수렴한다. 수렴적 언술로 형성된 텍스트 내부의 의미 체계는 덧없는 세상과 비정한 세태를 빗댄 것이다. 아울러 그 의미가 드러날 때마다 화자의 결핍과 불안이 함께 깊어진다. 이로써 불확실하고 부정한 세계의 모습을 감지할 수 있고 이러한 세계에 부딪혀 한편으로는 자신을, 한편으로는 세계를 돌아보는 서정 주체의 면모를 파악할 수 있다. 현실을 우회적으로 성찰하면서 그에 대한 비판을 표명하기도 하고 독자의 공감과 판단을 유도하기도 하는 것은 서정 주체가 불안한 세계에 비추어 자신의 위치를 정립하고 자신의 목소리를 다듬은 결과로 해석된다.

반면 심미적 대상을 노래한 시조에서는 어떤 대상이 다른 대상과 화자에 비해 의미상 우위에 있을 수 없다. 따라서 시상이 특정 시어로 수렴하지 않고 도리어 인접 관계에 있는 다른 시어로 확산한다. 여기에서 화자는 자신의 감정과 판단을 절제하며 다양한 대상이 촉발하는 감각적 표상을 생생하게 재현할 뿐이다. 이로부터 대상을 섬세히 관찰하되 자신의 관념을 투사하지 않는, 나아가 우연히 마주친 순간의 정취를 탐닉하며 순수한 마음과 평온한 삶을 되찾고자 하는 서정 주체의 면모가 드러난다. 그런데 이와 같은 내면의 순수는 절대적 임이나 불안한 현실에 비추어 자기와 세계를 돌아본 서정 주체에게 심리적 귀착점이 된다는 점에서 앞에서 논의한 서정 주체의 성격과 상통하는 면이 없지 않다고 하겠다.

결론적으로 내부 지향적 담화가 구현된 정철의 시조에서는 끊임없이 자신을 밖으로 밀어내는 현실에 부딪혀 자기와 세계를 돌아보고 자신의 위치와 태도를 정립하는 자기 응시의 서정 주체가 발견된다고 할 수 있다. 이러한 결론은 당시의 정치 현실에 적극 참여한, 따라서 격한 부침을 겪어야 했던 정치인으로서 확고한 정철의 모습이 아니라 세계와의 관계를 섬세히 인식하고 그 안에서 자신의 위치와 태도를 부단히 성찰한 시인으로서 갈등하는 정철의 상을 그려 보도록 한다. 다음 장에서는 외부 지향적 담화를 표방한 정철의 시조가 서정 주체와 내포 독자를 어떻게 매개하는지 고찰할 예정이다.

Ⅳ. 외부 지향적 담화: 집단 결속의 서정 주체

외부 지향적 담화란, Ⅱ장에서 논의했듯, 텍스트 내부에 나타난 화자의 언술과 화/청자의 관계가 텍스트 바깥에 자리한 서정 주체나 내포 독자의 존재를 지향하는 담화를 일컫는다. 이 담화 유형도 내부 지향적 담화와 같이 화자가 포착한 대상이나 대상이 그리는 세계 및 세계에 대한 화자의 관계를 언표한다. 하지만 그것을 다루는 것 자체에 관심을 두는 것이 아니라 그것을 전언 삼아 내포 독자를 향해 말을 건네는 데에 관심을 둔다. 따라서 언술의 짜임에 반영된 서정 주체와 세계 사이의 관계뿐만 아니라 서정 주체와 내포 독자 사이의 관계도 함께 물어야 할 필요가 있다.[1] 다시 말해 외부 지향적 담화에 나타난 화자의 언술을 분석하여 서정 주체가 자신의 의도를 어떻게 전달하는지, 이로써 내포 독자와 어떤 관계를 형성하는지 고찰하는 것이 본 장의 목적이라는 것이다.

목판본 『송강가사』에 수록된 83수의 시조 중 44수(53.0%)가 외부 지향적 담화에 속한다. 그 목록은 아래와 같다. 여기에서도 판본 간 편차가 크게 나타나는데 그 차이에 대해서는 Ⅴ장에서 상론할 예정이다.

'이선본'에도 수록: 이#001, 이#002, 이#003, 이#004, 이#005, 이#006, 이#007, 이#008, 이#009, 이#010, 이#011, 이#012, 이#013, 이#014, 이#015, 이#016, 이#017, 이#018, 이#019, 이#020, 이#022, 이#023, 이#024, 이#025, 이#026, 이#027, 이#028, 이#029, 이#030, 이#031, 이#033, 이#034, 이#035, 이#036, 이#038, 이#039, 이#040, 이#041, 이#047, 이#048. (40수).

성주본에만 수록: 성#054, 성#056, 성#058, 성#070. (4수).

---

1) 물론 독자에게 수용될 것을 상정하지 않는 작가는 없을 것이다. 하지만 암묵적으로 가상의 독자를 상정하거나 자기 독백을 내포 독자가 엿듣게 하는 것이 아니라 실제로 시조를 듣거나 부를 법한 청자 혹은 청중을 상정하고 그들을 고려한 흔적이 나타나므로 눈여겨볼 필요가 있다. 가창/연행된 장르로서 시조의 성격과 그 향유 현장에 가까이 있었던 작가의 개성이 맞물려 이러한 유형의 작품이 산출된 것으로 추정되는데 이 점은 다음 장에서 더욱 상세히 논하도록 한다.

이 장에서는 위 목록에 제시된 시조를 대상으로 화자의 언술이 짜이는 방식을 분석하고자 한다. Ⅲ장에서처럼 등가 관계에 기초한 수렴적 언술과 인접 관계에 기초한 확산적 언술을 극단에 두면서 어떻게 다양한 양상을 드러내는지 검토할 것이다. 다만, 외부 지향적 담화는 서정 주체나 내포 독자의 존재를 시사하며 서정 주체와 내포 독자의 관계 형성을 추구하는바 담화의 의도가 비교적 명확히 드러난다. 따라서 어떤 대상과 세계를, 즉 무엇을 다루었나 하는 것은 물론 그것을 누구에게 어떻게 전달했나 하는 데에도 초점이 있는 것이 내부 지향적 담화와 다른 점이다. 여기에 속한 작품을 일별한 결과 사대부 계층이 공감할 만한 정서를 표출한 것과 동류 집단 내에서 자신의 내적 갈등을 드러낸 것 그리고 백성을 감화할 수 있는 체험 윤리를 제시한 것으로 분류할 수 있음이 확인된다. 이제는 외부 지향적 담화가 구현된 정철 시조의 전달 방식과 소통 관계를 염두에 두면서 화자의 언술이 어떻게 배열되는지 고찰할 차례이다.

1. 연쇄와 생략의 구성을 통한 정서적 유대

<훈민가(訓民歌)>를 제외할 때 정철의 시조라 하면 주흥이나 연군을 주제로 한 작품을 떠올리게 될 것이다. 하지만 Ⅲ장에서는 어떤 작품이 술이나 임을 소재로 했다고 한들 그 주제가 반드시 주흥이나 연군이 아닐 수 있음을 논의했다. 반면 본 절에서는 실제로 취흥과 연모에 몰입한 시조를 다루고자 한다. 이러한 작품은 외부 지향적 담화에 속한 44수 가운데 약 11수(25%)가 확인된다.[2] 그런데 취흥과 연모는 비단 정철만 느끼는 감정이 아니고 내면에 침잠할 감정도 아니다. 사대부 계층은 누구나 느낄 수 있는 것이요 그들과 나눠야 할 것이 아닌가 한다. 따라서 취흥과 연모를 노래한 방식을 파악한다면 화자의 언술이 텍스트 외부를 지향한 이유가 무엇인지, 서정 주체가 내포 독자와 어떤 관계를 맺고자 했는지 이해할 수 있을 것으로 예상된다.

취흥과 연모를 노래한 시조에서는 인접 관계에 기초한 확산적 언술이 두드러진다. 다시 말해 화자와 대상 혹은 대상들 사이에 의미상 위계 관계가 형성되지 않으며 위계 관계가 나타나더라도 Ⅲ장의 1·2절에서 논의한 시조에 비해 의미

2) 작품 목록은 다음과 같다: 이#019, 이#020, 이#033, 이#034, 이#035, 이#047, 이#048, 성#054, 성#056, 성#058, 성#070.

장악력이 약하다고 할 수 있다. 아울러 Ⅱ장에 따르면 대등한 위상을 지닌 대상이 확산적으로 배열될 경우, 시상이 전개될수록 화자의 언술이 재현하는 감각은 더욱 선명해진다. 본 절에서는 확산적 언술의 이러한 성격을 염두에 두면서 외부 지향적 담화에 속한 정철의 시조가 취흥과 연모의 정서를 어떻게 노래했는지 분석하고자 한다.[3] 이로써 내포 독자의 공감과 참여를 유도하려 한 서정 주체의 태도를 파악할 수 있을 것이다.

광화문 드리ᄃᆞ라 ᄂᆡ병조 샹딕방의
ᄒᆞᄅᆞ밤 다ᄉᆞᆺ 경의 스믈석 뎜 티ᄂᆞᆫ 소ᄅᆡ[4]
그 더ᄃᆡ 딘적이 되도다 꿈이론 듯ᄒᆞ여라 <이#019>

인용한 시조는 “광화문”에서 “ᄂᆡ병조”를 거쳐 “샹딕방”으로 이어지는 공간적 연쇄와 “ᄒᆞᄅᆞ밤”에서 “다ᄉᆞᆺ 경”을 거쳐 “스믈석 뎜 티ᄂᆞᆫ 소ᄅᆡ”로 이어지는 시간적 연쇄를 토대로 시상을 전개한다. 인접한 대상으로 시상을 확산하여 “샹딕방”으로 시선이 쏠리게 하고 “스믈석 뎜 티ᄂᆞᆫ 소ᄅᆡ”에 귀를 기울이게 한 것이다. 여기에서는 시어들 사이의 등가 관계나 위계 관계가 발견되지 않기 때문에 그것들이 내포하고 있는 보편적 의미를 발견하기 어려운 것이 사실이고 의미의 새로운 지평을 여는 것이 아니라서 긴 여운이 남지 않는 것도 사실이다.[5] 그 대신 인접한 관계에 있으며 대등한 위상을 지닌 시어를 배열하여 시·청각적 심상을 재현했다고 할 수 있다.

인접 관계에 기초한 확산적 연쇄는 사회적 관습과 맥락을 전제한다.[6] “광화문”, “ᄂᆡ병조”, “샹딕방”으로 이어진 시어의 연쇄 또한 사회적으로 허용된 생략과 비약에 근거해 형성된 언술로, 광화문을 거쳐 근정문 앞에 이르면 병조에 딸린

3) ‘무엇을’ 노래했나 하는 것보다 ‘어떻게’ 노래했나 하는 데에 관심을 두려는 것이다. 권두환, 「송강 정철 문학의 특질」, 『인문논총』 30, 서울대학교 인문과학연구소, 1993.
4) 스믈석 뎜 티ᄂᆞᆫ 소ᄅᆡ: 스물세 번째 점 치는 소리. 오경삼점(五更三點) 치는 소리. 당시에는 하룻밤을 다섯 경(更)으로 나누고 각 경을 다시 다섯 점(點)으로 나누어 시각의 표준으로 삼았다. 아울러 새벽 4시경인 오경삼점이 되면 종을 33번 쳐서 파루(罷漏)를 알렸는데 이때가 되면 도성의 문이 열리고 통금이 해제된다. 오경삼점이 스물세 번째 점이어서 이렇게 표현한 것으로 보인다.
5) 김욱동, 『은유와 환유』, 민음사, 1999, 266-296쪽.
6) 권혁웅, 『시론』, 문학동네, 2010, 417-419쪽.

관청이 있고 그곳에 있는 상직방에서 당직을 섰던 당시의 관습과 맥락에 의해 그 연상의 경로가 드러난다는 것이다. 따라서 연쇄의 기반이 공유되지 않은 사람에게는 어떤 의미를 전하기 어려운 언술인 반면, 그것이 공유된 사람에게는 의미 전달이 용이할 뿐만 아니라 생략되거나 비약된 부분을 자신의 경험과 기억에 비추어 채울 수 있도록 하여, 즉 해석 작용에 활발히 참여할 수 있도록 하여 더욱 풍부한 감상을 가능하게 하는 언술이라고 할 수 있다. 곧 이#019는 관습과 맥락을 공유한 정도에 따라 감흥이 다를 수 있는 작품이다.

이처럼 이#019는 작가가 병조에 근무한 29~31세 즈음 당직을 서면서 밤새우던 시인의 체험과 당시의 관료 집단이 공유할 수 있었던 사회적 관습을 감각적으로 재현한 시조라고 할 수 있다. 이 시조는 긴 여운 끝에 얻는 감동과 새로운 의미 지평에 초점을 둔 것이 아니라 청중의 빠른 이해와 공감 및 적극적 해석에 초점을 둔 것으로 파악된다. 곧 이미 형성된 의미를 전달/공유하고 청중을 설득/감화하는 데에 유리한 담화 구조가 나타난다는 것이다. 나아가 '광화문' → '니병조' → '샹딕방'으로 이어지는 연쇄를 따라가면 궁궐을 출입하며 당직을 서던 당시의 기억이 재현될 것이며 연쇄의 끝에 '스믈석 뎜 티ᄂᆞᆫ 소리'라는 청각적 심상에 다다르면 그 시절에 대한 그리움의 부피가 커지게 될 것임을 예상할 수 있다. 확산적 언술에 기초한 연쇄적 구성은 정서적 부피를 부풀리는 역할을 하는 것이다.

흥미로운 것은 "그 더ᄃᆡ"라는 시어이다. Ⅲ장에서 언급했듯 정철의 시조는 종장 첫 음보에서 허사(虛辭)보다 실사(實辭)를 선호하는 경향이 있는데 이 작품도 그에 해당한다. 일반적으로 시조는 '주제(theme) - 부차적 주제(side motif) - 정서적 귀결(an emotional conclusion)'의 3단 구성을 이룬다고 할 수 있다.[7] 종장의 첫 음보에 나타난 허사는 시상 종결의 예비 단계로 정서를 집약하는 역할을 하는 것이다. 하지만 위 시조의 "그 더ᄃᆡ"는 "스믈석 뎜 티ᄂᆞᆫ 소리"로 이어진 시어의 연쇄를 중단시킨다. 당직을 서던 시절과 이 노래를 부르는 순간의 시간적 간극을 언표하여 당시와는 시·공간적으로 단절되어 버렸음을 부각하는 것이다. 이렇듯 팽창된 정서를 터뜨리는 반전의 구조를 통해 이전의 관료 생활이 "딘젹"이 되어 버린, "꿈이론 듯" 느껴지는 현재의 결핍과 당시에 대한 그리움을 강조, 공유한 것이 위 작품의 묘미라고 하겠다.

---

7) 김병국, 「시조 발생의 문학사적 의의」, 『한국 고전문학의 비평적 이해』, 서울대학교 출판부, 1995, 246쪽.

선행 연구에서는 정철이 동사 시학을 구현한 작가임을 논하면서 환유 원리에 근거한 시행의 연속성과 작품의 표상성이 정철 시가의 주요한 작시 원리임을 규명한 바 있다. 아울러 이러한 동사 시학은 정제된 형식의 시조보다 긴 호흡의 가사에 적합한 것이라 평가하기도 했다. 이와 같은 문체로는 시적 대상을 개체적/순간적으로만 포착할 수 있을 뿐이지 긴 여운을 남기거나 보편적 의미를 형성하기 어려워 짧은 서정시를 창출하는 데에는 명백한 한계가 있다는 것이다.[8] 그런데 이상의 논의에 따르면 긴 여운 끝에 얻는 감동과 새로운 의미 지평에 초점을 맞추지 않고 인접한 대상의 연쇄와 비약을 통해 순간의 정감을 재현하는 데에 초점을 두는 것이 사회적 관습과 맥락을 공유한 집단 내에서는 효과적인 정서 공유의 수단이 될 수도 있을 듯하다. 이처럼 이#019는 사대부 계층의 공감과 참여를 유도한 서정 주체의 면모가 드러나는데 정통 서정시의 서정 주체와 거리가 있을는지 몰라도 이 역서 서정 주체가 보일 수 있는 하나의 단면이 아닐까 한다.

봉ᄂᆡ산 님 겨신 ᄃᆡ 오경 ᄐᆡᆫ 나믄 소ᄅᆡ
셩 넘어 구름 디나 ᄀᆡᆨ창의 들리ᄂᆞ다
강남의 ᄂᆞ려옷 가면 그립거든 엇디리 <이#020>

이#020은 “님”을 향한 연모의 정을 다루었음에도 “님”이라는 시어가 지닌 의미 장악력은 그렇게 강하지 않다고 할 수 있다. “봉ᄂᆡ산 님 겨신 ᄃᆡ”에서 흘러나오는 “소ᄅᆡ”에 집중하고 있기 때문일 것으로 보인다. 이러한 성격은 Ⅲ장에서 논의한 이#021의 종장, 즉 “다만당 님 그린 타ᄉᆞ로 시ᄅᆞᆷ계워 ᄒᆞ노라”와 비교할 때 더욱 선명하게 드러난다. 이#021의 종장은 먹는 것, 자는 것 등 외적 조건은 어떻게든 감내할 수 있지만 “님”을 그리는 데서 비롯한 내적 슬픔은 견딜 수 없다고 진술하여 “님”이 다른 대상에 비해 우위에 있고 의미 체계의 중심에 있음을 부각했다. 반면 위 시조에서 “님”은 그리움의 대상일 뿐, 다른 대상의 의미를 장악하거나 여느 대상보다 우위에 서지 못한다는 것이다.

잘 알려진 것처럼 “봉ᄂᆡ산(蓬萊山)”은 삼신산(三神山) 가운데 하나로 일컬어지던 곳이다. 그런데 당나라의 궁궐 이름 곧 봉래궁(蓬萊宮)에 차용된 이후 보통명사처럼 사용되면서 궁궐을 지칭하는 관습적 표현이 된 것으로 추정된다.[9] 두보(杜

8) 고정희, 「윤선도와 정철 시가의 문체시학적 연구」, 서울대학교 박사학위논문, 2001.
9) 정병욱 편저, 『시조문학사전』, 신구문화사, 1966, 226쪽; 628쪽.

甫)의 「막상의행(莫相疑行)」에 다음과 같은 용례가 보인다: “저 옛날 봉래궁에 세 대례부 바쳤던 일 생각하니, 하루아침에 명성이 빛남 스스로 괴이하게 여겼노라(憶獻三賦蓬萊宮, 自怪一日聲輝赫).”[10] 위 시조에서 “봉ᄂᆡ산”이 궁궐을 지칭하는 시어로 활용된 것인지는 확증할 수 없다. 다만, “님”이 있는 곳이면서 “오경 틴 나믄 소ᄅᆡ”, 즉 경치고 남은 소리가 들려 오는 곳으로 그려지는 것이 사실이다. 그러므로 이상과 같은 관습적 맥락에 비추어 해석해야 할 필요가 있다.

그런데 “님”이나 “봉ᄂᆡ산”이 여타의 대상을 장악할 수 없는 까닭은 어떤 의미 체계를 형성하는 데에 초점을 두는 것이 아니라 “오경 틴 나믄 소ᄅᆡ”가 흘러가는 자취를 재현하는 데에 초점을 두고 있기 때문일 것으로 추론된다. 여기에서는 “셩”을 넘고 “구롬”을 지나 “ᄀᆡᆨ창”으로 흘러드는 공간의 연쇄가 감지되고, 이러한 시어의 연쇄를 토대로 촉급한 리듬이 형성된다. 다시 말해 인접한 시어를 잇따라 배치함으로써 경치는 소리가 다다를 수 있는 공간의 범위를 시각적으로 나타냈다는 것이다. 따라서 “봉ᄂᆡ산”은 비록 “님 겨신 ᄃᆡ”라고 할지라도 “셩”이나 “구롬”, “ᄀᆡᆨ창”과 함께 경치는 소리가 미치는 범위 안에 있는 공간 중 하나로 의미화될 뿐이라고 할 수 있다.

반면 “강남”은 “소ᄅᆡ”가 미치는 곳이 아니라 화자 자신이 “ᄂᆞ려옷 가”는 곳이다. 초·중장에 나타난 연쇄와 리듬은 중장과 종장의 경계에 이르러 중단된다. “강남”이라는 멀리 떨어져 있는 대상, 즉 공간의 연쇄라는 큰 틀 안에 있으면서도 그 속성이 완전히 달라진, 이접(離接)한 대상 때문에 “ᄀᆡᆨ창”과 “강남” 사이에 시·공간적 간극이 발생하는 것이다. 한편 “강남(江南)”이라는 곳은 쫓겨난 신하의 비감을 함축하는 비극적 공간으로, 누대에 걸쳐 경저(京邸)와 별서(別墅)를 중심으로 생활한 서울 양반들의 서울 밖 세계에 대한 심상을 드러낸다고 한다.[11] 여기에 비추어 보면 “강남” 역시 관습적 의미를 지닌 시어임을 알 수 있다. 나아가 연쇄와 리듬이 끊어지고 이접한 대상으로 전환되는 그 자리에 간단치 않은 사연을 담아 놓은 언술 구조가 확인된다고 할 것이다.

따라서 이#020은 “ᄀᆡᆨ창”에 앉아 경치는 소리를 듣는 관료로서의 체험 및 “봉ᄂᆡ산”과 “강남”이라는 공간 구도에 반영된 사회적 관습에 기초하여 시어를 배열한 점이 두드러지는 작품이라고 할 수 있다. “봉ᄂᆡ산”에서 “셩”과 “구롬”을 거쳐

10) 성백효 역주, 『고문진보 전집』, 전통문화연구회, 2001, 375-376쪽.
11) 김창원, 「고전시가에서 “江南”이라는 공간의 상징성과 역사성에 대하여」, 『한국고전연구』 28, 한국고전연구학회, 2013, 65-74쪽.

“긱창”으로 연쇄될 때 상기되는 그리움과 “강남”이라는 이접한 대상으로 시상이 전환될 때 환기되는 슬픔을 감각적으로 재현하는 데에 초점이 있는 시조라는 것이다. 나아가 연쇄된 대상 뒤에 숨겨져 있는 생략/비약된 무엇을 독자 자신의 체험과 공유된 관습을 통해 구체화할 수 있게 한 시조이기도 하다. “님”이라는 표현도 쓰고 “그립”다는 말도 했으나 어느 하나에 시상을 집약하여 끝 모를 설움을 표출하지 않은 것은, 아울러 확산적 언술로 시어를 배열하여 순간의 정취를 재현한 것은 이렇듯 서정 주체가 연군의 정서를 다른 사람들과 공유하고자 한 데에서 비롯한 것으로 추론할 수 있겠다.

한편, 벗들과 함께 하는 흥취를 노래한 작품에서도 확산적 언술에 기반을 둔 시어의 연쇄와 생략, 비약이 중요한 역할을 한다는 것을 확인할 수 있다.

재 너머 셩궐롱 집의 술 닉닷 말 어제 듯고
누은 쇼 발로 박차 언치 노하 지즐 ᄐᆞ고
아히야 네 궐롱 겨시냐 뎡좌슈 왓다 ᄒᆞ여라 <이#047>

“셩권롱”과 “뎡좌슈”라는 시어를 사용하여 우계(牛溪) 성혼(成渾, 1535~1598)과의 관계를 부각한 점이 흥미로운 시조이다. 작가인 정철은 고양 새원에 별서가 있었고 성혼은 10세 때인 1544년부터 파주 우계에 살았으므로 이와 같은 추론이 가능하다.[12] 물론, “셩권롱”이 성혼을 지칭한 것이라 특정할 수 없는 것도 사실이지만, 실제로 성혼을 지목한 것이 아니어도 작품을 새기는 데에는 별다른 지장이 없다. 분명한 것은 텍스트 내부에 있는 화자와 텍스트 외부에 있는 작가의 거리를 좁힌 것이고, 텍스트 외부에 있는 어떤 인물을 텍스트 내부로 불러들인 것이기 때문이다. 따라서 이 시조의 담화는 텍스트 바깥을 지향한다고 할 수 있으며 성혼이든 아니든 시인과 어떤 인물 사이의 특수한 관계를 부각한다고 할 수 있다.

한편, 선행 연구는 연속된 리듬에 담긴 시인의 갈급한 심리를 잘 포착하였다. 단숨에 재 너머까지 가서 아이를 부르며 술을 찾는 거동을 선명하게 표현하여 생동감 넘치는 흥취를 노래했다는 것이다.[13] 실제로 “술 닉닷 말 어제 듯고”에서 “누은 쇼 발로 박차”를 거쳐 “언치 노하 지즐 ᄐᆞ고”까지 이어지는 시구의 연쇄를

12) 박성의, 『송강·노계·고산의 시가문학』, 현암사, 1966, 116-117쪽.
13) 조동일, 『제4판 한국문학통사 2』, 지식산업사, 2005, 350-351쪽.
고정희, 앞의 논문, 2001, 57-58쪽.

따라서 읽다가 보면 자기도 모르는 사이에 익은 술을 기대하며 한달음에 달려가는 듯한 느낌에 사로잡히게 된다.[14] 그뿐만 아니라 “아히”에게 건넨 말은 마치 화자의 목소리를 직접 듣는 것 같은 감각을 유발하기도 한다. 대등한 위상을 지닌 시어들이 연속된 리듬을 이루는 연쇄 속의 일부로 참여하여 술을 찾는 갈급한 언행과 심리를 나타낸 것으로 파악된다.

따라서 이#047은 화자의 심리를 직접 표출하지 않고 화자의 행동과 말을 재현함으로써 텍스트 바깥에 있는 어떤 인물과 함께한 흥취를 드러낸 시조라고 할 수 있다. 그런데 특수성을 띤다고 할 수 있는 이 작품이 다양한 가집에 실릴 정도로 인기를 끌었던 이유는 무엇일까?[15] 물론, 선행 연구가 포착한 흥겨운 리듬은 부정할 수 없는 인기 요인이었을 것이다. 아울러 초장의 “어제 듯고”와 중장의 “지즐 ᄐᆞ고”, 종장의 “네 궐롱 겨시냐” 사이에는 시간적 간극이 존재한다. 한달음에 닿은 듯한 언술의 이면에는 생각보다 긴 시간이 함축되어 있고, 그렇게 축약/비약된 틈은 독자의 체험과 상상으로 메워져야 할 빈칸이다. 심지어 “뎡좌슈 왓다 ᄒᆞ여라”라는 말이 끝난 뒤의 반갑고 기쁘고 신나는 회합을 그려 보는 것도 독자의 몫이다.

李座首ᄂᆞᆫ 암쇼를 ᄐᆞ고 金約正은 질쟝군 메고
南勸農 趙堂掌은 취ᄒᆞ여 뷔거르며 杖鼓 舞鼓에 둥더럭궁 춤추ᄂᆞᆫ괴야
峽裏에 愚氓의 質朴天眞과 太古淳風을 다시 본 듯ᄒᆞ여라

<청김#524>

孫約正은 點心 출히고 李風憲은 酒肴를 쟝만ᄒᆞ소
거믄고 伽倻ㅅ고 奚琴 琵琶 笛 觱篥 杖鼓 舞 工人으란 禹堂掌이 ᄃᆞ려 오시
글 짓고 노래 부르기와 女妓女花看으란 내 다 擔當ᄒᆞ리다

<청김#525>

---

14) 김태준은 이에 대해 “소를 눌러 타자마자 成勸農집의 아이를 부르는 <속도>를, 우리는 머리에 넣지 않을 수 없으며”라고 논의하기도 했다. 김태준, 「단가상으로 본 송강」, 『새국어교육』 11, 한국국어교육학회, 1968, 22쪽.

15) 이#047은 『고시조대전』을 기준으로 약 33종의 가집에 실려 있다. 김흥규 (외) 편저, 『고시조대전』, 고려대학교 민족문화연구원, 2012, 898쪽.

두 작품은 이#047과 착상이나 표현, 언술 구조가 유사한 사설시조이다. 물론 이#047의 직접적인 영향을 받았다고 말하기는 어렵다. 다만 이#047과 비교할 때 "뎡좌수" 자리에 "李座首"가, "셩궐롱" 자리에 "南勸農"이 대입되었음을 발견할 수 있다는 것이다. 그밖에 "金約正"이나 "孫約正"을, "趙堂掌"이나 "禹堂掌"을 첨가하여 시행을 늘어뜨린 것이 확인된다. 그뿐만 아니라 "아히야 네 궐롱 겨시냐 뎡좌슈 왓다 ᄒᆞ여라"라는 말이 끝난 뒤의 회합과 주연을, 즉 이#047에서는 생략/비약한 내용을 자기들의 체험과 상상에 비추어 채워 넣었다고 할 수 있다. 이렇듯 "셩권롱"과 "뎡좌수" 자리에 자기 집단을 투사하거나 생략/비약된 빈칸을 각자의 사정에 맞게 해석한 것은 이#047이 과연 어떻게 향유되었을지 가늠하게 한다.

정리하자면 이#047은 술을 찾는 갈급한 심리를 흥겨운 리듬에 맞춰 감각적으로 재현했을 뿐만 아니라 텍스트 외부의 특수한 관계를 표상하되 그 정체를 적절히 감추고 인접성의 원리에 따라 시어를 연쇄하되 일부는 생략/비약함으로써 노래를 듣는 사람들이 마치 자신의 노래인 것처럼 함께 즐기고 해석에 동참할 수 있도록 한 시조라고 할 수 있다. 이렇듯 다른 사람과 흥취를 공유한 것이 이 시조의 묘미이고 성혼과의 특수한 관계를 드러낸 하나의 시조로 무수한 사람과 숱한 연회를 대변한 것이 작가 정철의 역량이다. 나아가 외부 지향적 담화와 확산적 언술에 내재한 재현의 효과를 가장 극적으로 구현한 작품 가운데 하나일 것이다.

남산 뫼 어ᄃᆞ메만 고학ᄉᆞ 초당 지어
곳 두고 ᄃᆞᆯ 두고 바회 두고 믈 둔ᄂᆞ이
술조차 둔ᄂᆞᆫ 양ᄒᆞ야야 날을 오라 ᄒᆞ거니 <성#056>

성#056은 "고학ᄉᆞ"라는 시어를 통해 제봉(霽峰) 고경명(高敬命, 1533~1592)과의 관계를 시사한 것으로 알려져 있다.[16] 홍문관(弘文館) 수찬(修撰), 교리(校理) 등을 지낸 고경명을 "고학ᄉᆞ"라고 지칭하여 텍스트 바깥의 관계를 끌어들인 것으로 이해된다. 그렇게 한 뒤, "초당"을 짓고 "꽃"과 "ᄃᆞᆯ"과 "바회"와 "물"을 두고 "술"까지 준비한 양하며 자신을 초대하는 "고학ᄉᆞ"의 모습을 재현했다. 여기에 나열된 것들은 "고학ᄉᆞ 초당"을 이루는 구성 요소로서 대등한 위상을 지닐 뿐 별다른 의미 체계를 형성하지 못한다. 특별히 어려울 것 없이 시상을 따라갈 수

16) 정병욱 편저, 앞의 책, 1966, 97쪽.

있도록 단순하게 표현한 것이며, 반복된 리듬을 따라 펼쳐진 시어를 따라갈수록 초대된 이의 흥취가 고조되는 것이다. 꽃 두고 달 두고 바위 두고 물 두고 술까지 두는 체하는 틈새에서 초대한 이의 느꺼운 마음과 고아한 취향이 함께 드러난다.

하지만 이 시조는 『병와가곡집(甁窩歌曲集)』에 수록되었을 따름이다.[17] 널리 인기를 얻지는 못한 것이다. 수평적 언술을 활용하여 주흥을 바라는 심리를 감각적으로 나타낸 것은 앞에서 검토한 여느 작품과 다르지 않다. 꽃에서 술까지 잇따라 나가는 연쇄가 흥취를 점점 돋우는 것이다. 단 고경명과의 특수한 관계가 도드라지는 면이 있다. 아울러 단순한 리듬과 반복된 표현은 꽃이나 달, 바위, 물 대신에 다른 것을 상상하기 어렵게 하며 오로지 술로만 관심을 유도한다. 물론 이 작품이 대단한 관심을 받지 못한 이유는 아마도 성주본 자체가 활발히 수용되지 못했기 때문일 가능성이 크다.[18] 그러나 앞에서 검토한 이#047과 비교할 때 비슷한 언술 방식을 활용하면서도 청중의 공감과 동참을 유도할 만한 요소가 부족한 것이 작품 수용에 적게나마 영향을 미쳤을 것으로 추론된다. 그렇지만 창작의 의도가 흥취를 공유하는 데에 있었던 것만은 분명하다.

ᄀᆞᆺ 쉰이 져믈가마ᄂᆞᆫ 간 ᄃᆡ마다 술을 보고
닛집 드러내여 웃ᄂᆞᆫ 줄 므스 일고
젼젼의 아던 거시라 몬내 니저 ᄒᆞ노라 <성#058>

이 시조는 앞에서 논의한 작품들과 달리 특정 인물을 지목하지 않았다. 그 대신 "ᄀᆞᆺ 쉰"이라는 시어를 사용하여 텍스트 안에 있는 화자와 텍스트 밖에 있는 서정 주체 사이의 거리를 좁혔다. 아울러 '-ㄹ고'와 같은 의문형 어미와 '-노라'와 같은 선언형 어미를 통해 작가 정철이 담화에 참여하여 말을 건네고 있음을 전경화함으로써 정철의 목소리를 직접 듣는 것 같은 느낌을 자아냈다.[19] 따라서 적지 않은

17) 김흥규 (외) 편저, 앞의 책, 2012, 175쪽.
18) 성주본 『송강가사』의 수용 양상에 대해서는 다음 장에서 상론할 예정이다.
19) 김대행, 『시조 유형론』, 이화여자대학교 출판부, 1986, 127-129쪽. 여기에서는 '-노라' 류의 어미를 "화법형"이라고 규정한 바 있다. 그것은 불특정 다수라 할지라도 구체적인 누군가를 향해 말을 던지고 있다는 징표라는 것이다. 나아가 이러한 "화법형" 어미가 시조에 나타난 종결어미의 전형을 이루는 것은 시조 연행의 관습과 관계가 있음을 논의했다.
에밀 벵베니스트, 『일반언어학의 여러 문제 2』, 김현권 역, 지식을 만드는 지식, 2013, 125-142쪽. 이 책에서는 언술 행위라는 개념을 사용하여 주체가 언어를 개인적으로 사용

나이에도 간 데마다 술을 보면서 잇몸을 드러내고 웃는 화자의 모습과 전부터 즐겨 온 것이라 못내 잊을 수 없다는 화자의 발화는 텍스트 외부에 있는 서정 주체의 존재를 상기하게 한다고 할 수 있다.

위 시조의 담화 구조는 일상적 발화에 가깝게 여겨질 정도로 직접 말을 건네는 양상이어서 시어들 사이의 위계적 관계가 감지되지 않는다. 오히려 "간 ᄃᆡ마다 술을 보고"에서 "닛집 드러내여"를 거쳐 "웃ᄂᆞᆫ 줄 므스 일고"로 이어지는 확산적 언술을 따라가다 보면 술을 반기는 정철의 모습이 그려질 따름이다. 잇몸을 드러내어 웃는다는 거침없고 꾸밈없는 표현이 웃음을 유발하기도 한다. 이처럼 술을 반기며 웃는 자신의 모습을 제시한 뒤 나이가 들어서도 그렇게 하는 것은 무엇 때문인가 하고 물으며 생각에 잠기는 것 같더니 종장에 이르러 "젼젼의"라는 시어를 통해 중장과의 시간적 간극을 벌리면서 전부터 즐겨 온 것이라 잊을 수가 없다고 답하는 것이다. 그런데 이 대답은 자신이 제기한 물음을 무마하려는 듯한 태도를 드러낸다.

선행 연구는 잇몸을 드러내어 웃는 자신에 대한 조소가 매우 아프게 다가올 수 있는 작품이라는 해석을 제기한 바 있다.[20] 천명(天命)을 안다는 나이에 술이라면 사족을 못 쓰는 자신이 비루하게 느껴진 것일까? 그러한 생각이 없지도 않았을 듯하나 정말로 자신을 조소한 것이라면 전부터 좋아한 것이라 잊을 수 없다고 답하기도 쉽지는 않았을 듯하다. 오히려 이 답은 다음 절에서 검토할 예정인 <주문답(酒問答)>의 다음과 같은 진술, 즉 "머흔 일 구ᄌᆞᆫ 일 널로 ᄒᆞ야 다 닛거든 // 이제야 ᄂᆞᆷ 괴려 ᄒᆞ여 녯 벗 말고 엇디리"와 유사하다. 곧 궂고 험한 일을 다 잊을 수 있게 하는 술을 떨칠 수가 없었던 것이 아닌가 하는 것이다. 실제로 정철은 술을 즐기는 자신의 모습을 스스로 조소하지 않았던 것으로 파악된다.[21]

할 때 자신의 발화가 담화 내에서 적절히 기능할 수 있도록 조절하는 작용에 대해 고찰했다. 곧 언술 행위의 주체는 담화 상황과 담화 관계 등 다양한 요소를 지표화하여 언술 행위를 전경화한다는 것이다.

20) 최규수, 「성주본 『송강가사』 소재 시조의 특징과 의미」, 『시조학논총』 16, 한국시조학회, 2000, 366쪽.

21) 정철은 「병중에 우연히 읊다」에서 다음과 같이 진술한 바 있다: "나이는 오십을 넘고 지위는 정승이라 이제 죽어도 팔십 노인보다 낫네. 다만 세상에 못다 마신 술이 있으니 몇 년만 더하면 소원을 이루련만(壽逾知命位三公, 雖死猶勝八十翁. 唯有人間未盡酒, 數年加我願天同)." 鄭澈, 「病中偶吟」, 『松江續集』 卷1, 한국문집총간 46, 182쪽.

그러므로 중장에서 종장으로 비약된 틈, 즉 “므스 일고”와 “젼젼의” 사이에 형성된 시간적 간극 속에는 험한 일, 궂은일 다 잊게 만드는 술을 떨치려야 떨칠 수 없었던 사연이 함축되어 있다고 할 수 있다. 적지 않은 나이에도 간 데마다 술을 보며 웃는 것은 무슨 일인가 하고 물은 다음, 무슨 말을 하려다가 머뭇거리고 한 발을 빼면서 전부터 즐기던 것이라 답변을 무마한 것은 복잡한 사연을 이루 다 말할 수 없는, 자신의 사연을 있는 대로 말하기보다 못내 잊을 수 없다면서 술자리를 이어가려 한 서정 주체의 면모를 드러낸다는 것이다. 겉으로 드러난 화자의 익살스러운 말과 행동에 주목하여 함께 술자리를 즐길 수도, 그렇게 웃는 모습 뒤에 감춰진 복잡한 심경에 공감할 수도 있는 시조라고 하겠다.

이상과 같이 벗들과 함께 즐기는 흥취를 노래한 시조가 있는가 하면, 이런저런 사정 때문에 함께 하기 어려운 아쉬움을 토로한 작품도 있다.

신군망 교리 적의 내 마춤 슈찬으로
샹하번 ᄀᆞ초와 근정문 밧기러니
고은 님 옥ᄀᆞᆺ튼 양ᄌᆡ 눈의 암암ᄒᆞ여라 <이#033>

“군망(君望)”은 백록(白麓) 신응시(辛應時, 1532~1585)의 자이므로 위 시조는 신응시와의 관계를 표상한 작품이라고 할 수 있다. “교리(校理)”나 “슈찬(修撰)”은 모두 왕조실록과 관련된 직책이다. 정철이나 신응시는 1568년부터 1571년 사이에 낭청(郎廳)에 소속되어 『명종실록(明宗實錄)』을 편찬하는 일에 관여했으므로 당시의 인연을 회고한 시조로 볼 수 있을 듯하다.[22] 이렇듯 이#033도 텍스트 내부에 있는 화자와 텍스트 외부에 있는 서정 주체 사이의 거리를 좁혀 놓음으로써 작가의 목소리를 부각했다. 다시 말해 작가 정철이 담화에 참여하고 있다는 것을 전경화하여 텍스트 외부의 대화적 관계를, 즉 서정 주체가 내포 독자를 향해 직접 말을 건네고 있는 관계를 상정하게 한다는 것이다.

22) 『명종실록』 권 34, 「부록(附錄)」에 다음과 같은 내용이 전한다: “융경 5년(1571년) 4월 20일, 춘추관에서 삼가 왕명을 받들어 펴내었다. 전후의 관원을 아울러 기록한다. …(중략)… 봉렬 대부 행 이조 정랑 지제교 신 신응시 …(중략)… 봉렬 대부 행 홍문관 부교리 지제교 겸 경연 시독관 신 정철(隆慶五年四月二十日, 春秋館奉敎撰進, 前後官竝錄. …(중략)… 奉列大夫行吏曹正郎知製敎 臣辛應時. …(중략)… 奉列大夫行弘文館副校理知製敎 兼經筵侍讀官 臣鄭澈).”

한편 “신군망”에서 “교리”와 “슈찬”을 거쳐 “샹하번”, “근정문”으로 이어지는 시어의 연쇄는 신응시와 정철이 낭청에 소속되어 상하번(上下番) 짝을 이루고 사초를 기록하던 지난날의 추억을 재현한다. 시어의 연쇄가 진행될수록 과거의 기억이 뚜렷해지고 애잔한 마음도 나란히 깊어져 간다고 할 수 있다. 나아가 이러한 기억을 공유하거나 낭청의 일을 알고 있는 사람들은 흩어진 나날에 대한 서정 주체의 그리움에 공감할 수 있었을 것이고 연쇄를 거듭할수록 공감의 깊이를 더할 수 있었을 것으로 추정된다. 반면 그렇지 않은 사람들은 작품에 몰입하거나 함께 즐기기가 쉽지 않은 시조이기도 하다. 곧 정서의 공유를 꾀하고 있으나 일부의 독자는 배제할 수밖에 없는, 통합과 배제의 양상이 감지된다는 것이다.

다음 장에서 논의하겠지만, ‘이선본’에 실린 시조는 거의 그대로 김천택 편『청구영언』에 수록되었다. 덕분에 해당 시조는 서울 중심의 연행 현장에 유통될 수 있었고 후대의 가집에도 활발히 수용될 수 있었던 것으로 보인다. 하지만 이#033은 그다지 인기를 얻지 못한 듯하다. 가람본(嘉藍本)『청구영언』이나『근화악부(槿花樂府)』, 규장각본(奎章閣本)『해동가곡(海東歌曲』 등에만 실렸기 때문이다. 그나마『해동가곡』은 이선본을 필사한 것인바,[23] 이선본 수록 시조 중 가장 제한적으로 향유된 작품이라고 할 수 있다. 이렇듯 별다른 주목을 받지 못한 이유는, 위에서 논의한 것처럼, 신응시와의 특수한 관계를 부각하여 공감의 폭이 좁았던 데에서도 찾을 수 있지 않을까 한다. 다만, 정철이나 신응시와 가까운 어떤 집단 내에서는 깊은 공감을 유도할 만한 요소를 지닌 시조라고 할 수 있을 것이다.

ᄃᆡ 우ᄒᆡ 심근 느ᄐᆡ 몃 ᄒᆡ나 ᄌᆞ란ᄂᆞᆫ고
ᄡᅵ 디여 난 휘초리 저ᄀᆞ티 늙ᄃᆞ록애
그제야 ᄯᅩ ᄒᆞᆫ 잔 자바 다시 헌슈ᄒᆞ리라 <이#035>

학은 어ᄃᆡ 가고 뎡ᄌᆞᄂᆞᆫ 븨엿ᄂᆞ니
나ᄂᆞᆫ 이리 가면 언제만 도라올고
오거나 가거나 듕의 ᄒᆞᆫ 진[24] 자바 ᄒᆞ쟈 <성#054>

23) 신경숙 외,『고시조 문헌 해제』, 고려대학교 민족문화연구원, 2012, 67-68쪽.
24) ‘ᄒᆞᆫ 잔’의 오기인 듯하다.『병와가곡집』에는 ‘ᄒᆞᆫ 잔’으로 표기되어 있다.

두 시조는 앞에서 논의한 작품과 달리 특정 인물을 지목하지 않았다. 그런데 이#035는 “ᄃᆡ 우ᄒᆡ 심근 느ᄐᆡ”를 통해, 성#054는 비어 있는 “뎡ᄌᆞ”를 통해 텍스트 밖 세계와의 연관을 시사한다. 곧 실제로 어떤 대상을 눈앞에 둔 듯이 표현했다는 것이다. 그뿐만 아니라 상대를 향해 말을 건네는 듯한 특유의 구어(口語)적 진술은 텍스트 안에 있는 청자와 텍스트 밖에 있는 독자의 거리를 가깝게 한다. 앞에서 논의한 성#058처럼 말하는 행위 자체를 전경화한 것인데 이러한 특징은 시행의 종결 방식을 통해 확인할 수 있다.[25] 예를 들어 이#035는 ‘-ㄴᄂᆞᆫ고’와 같은 의문형 어미와 ‘-리라’와 같은 의지형 어미를, 성#054는 ‘-ᄂᆞ니’와 같은 감탄형 어미와 ‘-ㄹ고’와 같은 의문형 어미, ‘-쟈’와 같은 청유형 어미를 사용하여 상대와 대화를 하는 듯한 느낌을, 텍스트 안에 있는 화자의 목소리를 텍스트 밖에 있는 내포 독자가 직접 듣는 것 같은 효과를 자아낸다는 것이다.

담화의 지표가 대화 상황을 지시할 뿐만 아니라 언술한 내용도 청자가 노래를 들으며 즉각 이해할 수 있을 만큼 담박(澹泊)하다. 이#035는 몇 해나 자랐는지 알 수 없을 정도로 큰 “느ᄐᆡ”와 갓 씨가 떨어져 난 “휘초리”를 포착했다. 이어서 갓 난 “휘초리”가 저 “느ᄐᆡ”만큼 자라면 또 “ᄒᆞᆫ 잔” 잡아 “헌슈(獻壽)”하겠다고 말한다. 먼 훗날 다시 한잔 올릴 것을 기약하는 이면에 다시 만날 날을 기약할 수 없는 사연을 감추어 둔 것이다. 그때까지 건강히 지낼 것을 기원한 것이기도 하다. 한편, 성#054는 “뎡ᄌᆞ”의 주인을 “학”에 빗대어 벗을 만나지 못한 아쉬움을 드러냈다. 여기에서도 “오거나 가거나”하는 가운데 마주하여 한잔할 것을 기약해 보지만 다시 만날 날을 기약할 수 없는 형편이 더욱 부각된다. 이렇듯 두 작품은 말로 할 것을 노래로 했다고 할 만큼 단순한 착상과 비유에 기반을 뒀다고 할 수 있다.

실제로 두 시조의 초장과 중장, 종장은 각각 일상적 담화, 즉 상대에게 건네는 한마디 말에 가깝다. 다시 말해 대상들 사이의 위계 관계를 통해 어떤 의미 체계를 지시하는 것도 아니고 대등한 관계에 있는 시어의 연쇄와 생략을 통해 순간의 정취를 재현하는 것도 아니며 청자를 향한 전언의 연쇄만이 나타난다는 것이다. 이러한 전언의 연쇄는 수평적 언술의 극단을 이룬다고 할 수 있는데, 정철의 시조가 그다지 볼 만한 것이 없다는 평가를 받게 된 요인 중 하나일 것으로 판단

25) 인성기, 「시조: 독자와의 소통을 위한 대화적 서정시」, 『코기토』 67, 부산대학교 인문학연구소, 2010, 94-95쪽.

된다. 물론, 긴 여운을 남기거나 새로운 의미를 제시할 수 없는 언술인 것이 사실이다. 하지만 두 작품에 비추어 보건대 말 대신 노래로 마주한 사람과의 관계를 돈독히 하는 데에는 충분히 기여할 수 있었을 언술로 보이기도 한다. 따라서 이 #035의 종장 "ᄡᅵ 디여 난 휘초리 저ᄀᆞ티 늙ᄃᆞ록애"를 정철의 독창적 표현이라 하면서 "卽事的(卽物的)"이라고 논한 선행 연구에 주목할 필요가 있다. 정철을 두고 일상적 언어를 예술적 표현으로 승화한 작가라고 평가한 것은 노래로서 시조의 일상적 가치에 주목한 작가라는 뜻으로 이해할 수 있을 것이다.[26]

그뿐만 아니라 정철 시조 중에는 상대의 풍류를 송축하고 그의 건강과 안녕을 기원한 작품도 있다.

남극 노인셩이 식영뎡의 비최여셔
창히 상뎐이 슬ᄏᆞ장 뒤눕ᄃᆞ록
가디록 새 비출 내여 그믈 뉘롤 모론다 <이#034>

Ⅲ장에서 언급했듯 식영정(息影亭)은 서하(棲霞) 김성원(金成遠, 1525~1597)이 장인인 석천(石川) 임억령(林億齡, 1496~1568)을 위해 건립한 정자이고 여러 문인이 모여서 풍류를 즐기고 시를 주고받은 장소이다. 위 시조는 "남극 노인셩(南極老人星)"이 이와 같은 "식영뎡"을 비추는 모습을 포착했다. 남극노인성은 "창히 상뎐(滄海桑田)"이 한껏 바뀌도록 오랜 세월이 흘러도 갈수록 새 빛을 낼 뿐 저물줄은 모른다는 것이다. 여기에서 남극노인성과 창해상전은 변하지 않는 것과 변하는 것이라는 대비적 관계를 이루고 있다. 앞에서 논의한 작품들과 달리 시어들 사이의 위계 관계가 감지되는 듯하다는 것이다. 하지만 그것은 남극노인성이 계속하여 식영정을 비춰 주길 바라는 화자의 마음을 대변할 뿐, 심오한 의미망을 형성하지 못한다.

한편 남극노인성은 남쪽 하늘에 뜨는 남극성(南極星)을 지칭하는 것으로, 수명을 관장하는 별이라 하여 수성(壽星)이라 칭하기도 한다. 『사기(史記)』의 「천관서(天官書)」에는 다음과 같은 내용이 전한다: "낭성의 아래쪽, 지평선과 접하는 곳에 큰 별이 있으니 남극노인성이다. 그 별이 나타나면 세상이 평온하고 그렇지 않으면 전란이 생긴다(直狼, 狼比地有大星, 曰南極老人. 老人見, 治安, 不見, 兵起)." 여기에

26) 최진원, 「송강 시가의 풍류와 그 표상」, 『대동문화연구』 22, 성균관대학교 대동문화연구원, 1988, 95쪽.

비추어 보면 남극노인성이 식영정을 비추는 장면을 포착한 것은 식영정이 평온하기를, 식영정 주인과 그 주변 사람들이 천수(天壽)를 누리기를 바라는 마음을 표현하기 위한 것임을 알 수 있다. 곧 남극노인성이 촉발하는 감각적 표상과 그 별이 지닌 관습적 의미를 의미 전달의 주요한 수단으로 활용했다는 것이다.

따라서 이#034는 식영정 주인 임억령의 풍류를 송축하고 그의 건강과 안녕을 기원한 작품이라고 할 수 있다.[27] 그러나 텍스트 바깥의 어떤 인물을 특정하지 않고 "남극노인셩"과 "식영뎡"으로 은근하게 지시했을 뿐이어서 향유의 폭이 넓어질 가능성도 없지 않다. 그뿐만 아니라 관습적 시어와 단순한 비유, 감각적 표상 및 구어적 표현 등은 심오한 의미 체계를 이루지 못하는 대신 의미 전달과 공감 유도의 효과를 제고한다. 다시 말해 기본적으로 임억령의 풍류와 건강을 노래한 작품일 수 있겠지만, 식영정을 중심으로 한 풍류 문화에 참여하거나 이러한 문화를 동경하는 사람들이라면 누구나 쉽게 공감할 수 있도록 한 시조라는 것이다. 이 작품이 후대의 가집에 비교적 활발히 수용된 점이나 박효관(朴孝寬)이 자기 시대의 노래로 패러디한 것을 보면 꼭 식영정과 관련된 인물이 아니어도 자기 노래처럼 즐길 수 있었던 작품으로 파악된다.[28]

그밖에 문중 내 행사에서 소용되었을 것으로 추정되는 시조도 있다. 아래의 성#070은 정월에 연을 날려 보내면서 새해의 액을 물리치고자 한 노래로 보인다.[29]

우리 집 모든 익을 네 혼자 맛다이셔
인간의 디디 마오 야슈의 걸렷다가
비 오고 ᄇᆞ람 분 날이어든 ᄌᆞ연 쇼멸 ᄒᆞ여라 <성#070>

---

27) 정철은 한시에서도 다음과 같이 읊은 바 있다: "언젠가 석천 노인이 빼어난 안목으로 정자를 세웠네. 인간의 모습으로 잠깐 쉬다가 날아올라 천상의 별이 되었구나(何年石川老, 具眼起高亭, 乍息人間影, 翻爲天上星)."

28) 이#034는 『고시조대전』을 기준으로 약 22종의 가집에 수록되어 있다. 김홍규 (외) 편저, 앞의 책, 고려대학교 민족문화연구원, 2012, 170쪽.

한편, 박효관의 시조는 아래와 같다.

南極 老人星이 四敎齊에 드리오셔
우리 님 壽富貴를 康寧으로 도으셔든
우리도 德蔭을 무르와 太平燕樂 하노라

29) 정재호·장정수, 『송강가사』, 신구문화사, 2006, 350-351쪽.

이 노래는 권필(權韠, 1569~1612)의 『석주집(石洲集)』에 한역되어 전한다.[30] 단 그 제목에 "세상에 전하는(俗傳)"이라는 표현을 사용한 것으로 보아 정철이 창작한 작품은 아니고 민간에 전하던 노래를 수용한 것으로 추정된다.[31] 그런데 위 시조는 『송강별집추록(松江別集追錄)』에 다음과 같이 수록되어 있다: "내 집의 모든 익을 네 홀노 가저다가// 인가의 전치 말고 야슈의 걸녀다가// 비 오고 ᄇᆞ람 불 제 ᄌᆞ연 쇼멸 ᄒᆞ여라//"[32] 성#070은 "ᄇᆞ람불 제"를 "ᄇᆞ람 분 날이어든"이라고 표기했는데 시조 종장의 율격에 비추어 보면 이렇게 표현하는 편이 더욱 적합하다고 할 수 있다. 곧 민간의 노래를 수용하되 시조의 관습과 율격에 맞게 바꾸고자 한 고민의 흔적이 드러난다는 것이다.

그뿐만 아니라 성#070은 『송강별집추록』에서 "내 집의"라고 한 것을 "우리 집"이라고 표현했다. "우리"라는 포함의 지칭을 사용하여 듣는 사람을 불러들이고 공감대를 이룸으로써 관계를 형성한 것이다.[33] 아울러 이인칭 대명사 "네"를 사용하여 연을 지칭하고 연을 향해 말을 건넨다. 초장과 중장은 '-셔'와 같은, 중장과 종장은 '-다가'와 같은 연결 어미로 이어져 전체 작품이 하나의 통사로 된 전언임을 알 수 있다. 앞에서 논의한 성#054처럼 일상 언어에 가까운 전언의 연쇄가 나타나는 것이다. 그런데 연을 날리며 무탈하길 기원하는 관습적 정황과 듣는 사람을 불러들이는 포함의 지칭, 일상어에 가까운 전언의 연쇄는 "우리 집" 구성원들이 하나의 목소리를 내는 것과 같은 효과를 유발한다.

따라서 일상 언어에 가까운 언술로 기원의 대상인 연을 향해 말을 건네는 방식은 문중 사람들이 함께 노래할 수 있도록 하는 데에 유리한 담화라고 평가할 수 있다. 곧 성#070은 집안이 무탈하게 한해를 나길 바라는 자신의 소망을 담박하게 표현하는 동시에 집안의 성원들이 쉽게 공감하고 동참하게 하는 언술 구조를 활용한 시조라는 것이다. 민간의 노래에 관심을 두면서 그것을 시조로 개작한 의도도 여기에 있었을 것으로 추론된다. 이렇듯 집안 내에서 통용된 듯한 이 작품에서도 시조의 역할이 자신의 내면에 침잠하는 것으로 한정되는 것이 아니라 다른

---

30) "우리집 모든 액을 너 혼자 맡아 가서 인가에 떨어지지 말고 야수에 걸렸다가 봄 하늘에 비 오고 바람 불거든 자연 소멸하여 찾을 곳도 없어라(我家諸厄爾帶去, 不落人家掛野樹, 只應春天風雨時, 自然消滅無尋處)." 權韠, 「翻俗傳紙鳶歌」, 『石洲集』 卷7, 한국문집총간 75, 73쪽.

31) 신용대, 「송강 정철 시조의 연구」, 『인문학지』 4, 충북대학교 인문학연구소, 1989, 29-31쪽.

32) 鄭澈, 「翻俗傳紙鳶歌」, 『松江別集追錄』 卷2(『국역 송강집』, 송강유적보존회 영인, 1988, 892쪽).

33) 김대행, 『시가 시학 연구』, 이화여자대학교 출판부, 1991, 60-61쪽.

사람과 어떤 정서를 공유하는 데까지 확장되는 면모가 드러난다. 정철 시조의 서정은 공적인 성격을 포괄할 만한 요소를 지니고 있다는 것이다.

한편 담화가 텍스트 외부를 지향하는 가운데 확산적 언술이 하나의 시어로 수렴될 경우, 현실에 대한 비판적 태도가 드러난다는 것을 확인할 수 있다.

> 듕셔당 빅옥비를 십 년 만의 고텨 보니
> 묽고 흰비츈 어제론 듯 ᄒᆞ다마ᄂᆞᆫ
> 엇더타 사ᄅᆞᆷ의 ᄆᆞᅀᆞᆷ은 됴셕 변ᄒᆞᄂᆞᆫ요 <이#048>

잘 알려진 것처럼 "듕셔당(中書堂)"은 홍문관의 다른 이름이고 "빅옥비"는 임금이 홍문관에 하사한 은배(銀杯)를 일컫는다.[34] "듕셔당 빅옥비"를 십 년 만에 다시 보았다는 언술을 통해 텍스트 내부에 있는 화자와 텍스트 외부에 있는 작가 사이의 거리를 좁혔다. 이어서 십 년의 세월이 무색할 만큼 여전히 "묽고 흰" 빛을 자랑하는 "빅옥비"의 모습을 나타냈다. 초·중장은 "빅옥비"를 십 년 만에 다시 본 순간의 정취를 재현한 것으로 시어들이 위계 관계를 형성하지 않는다. 그런데 종장 첫 음보의 "엇더타"는 시상의 전환을 꾀하여 "사ᄅᆞᆷ의 ᄆᆞᅀᆞᆷ"에 초점을 맞추게 한다. 이로 인해 십 년이 지나도 변하지 않는 "빅옥비"와 시시각각 변하는 사람의 마음이 대비적 관계를 이루게 된다. 초·중장에 나타난 확산적 언술이 종장에 이르러 수렴되는 것이다.

이#048의 언술 구조는, 신응시와 함께 홍문관에 재직할 당시를 회고한 이#033과 비교할 때 더욱 선명해진다. 이#033에서 "고은 님 옥 ᄀᆞᆺ튼 양ᄌᆡ"는 단지 "눈의 암암"한 대상일 뿐, 다른 시어를 장악하거나 의미 체계를 형성하지 못한다. 그러나 이#048에서는 "듕셔당 빅옥비"와 "사ᄅᆞᆷ의 ᄆᆞᅀᆞᆷ"이 대비적 관계에 놓이면서 변하지 않는 것과 변하는 것이라는 의미 체계를 부각한다. 다시 말해 이#033은 신응시와 함께 한 과거를 재현하고 그리운 심정을 환기하는 언술을 구현한 반면 이#048은 과거의 기억 자체를 재현하는 것이 아니라 과거로부터 이어져 온 것을 통해 지금의 인정과 세태를 경계하려는 의도를 강조하는 언술을 활용했다는 것이다.

---

34) 19세기 초에 그려진 <동궐도(東闕圖)>에는 홍문관 앞마당에 ㄱ자 모양으로 낮은 돌담을 두르고 그 안에 두 개의 어떤 물건을 넣어 둔 모습이 보이는데, 그 물건은 임금이 홍문관에 하사한 은배(銀杯)로 추정된다고 한다. 한영우, 『조선의 집, 동궐에 들다』, 열화당·효형출판, 2006, 60-66쪽.

정철이 홍문관에서 일한 시기는 1566년 31세 이후부터 1570년 35세 때까지 즉 수찬·교리 등을 역임한 30대 초반과, 1575년 40세 이후부터 1578년 43세 때까지 즉 부응교(副應敎)·직제학(直提學) 등을 역임한 40대 초반이다. 선행 연구에서는 40대 초반에 30대 초반을 돌아본 작품으로 보고 있으나,[35] 50대 초반에 40대 초반을 돌아본 작품일 수도 있다. 반드시 홍문관에서 벼슬을 해야만 "빅옥빈"를 접할 수 있었던 것은 아닐 것으로 보이며 1570년 2월 교리가 되고 1575년 10월 이전 직제학이 된 것을 고려하면 이 시기에 홍문관을 떠난 것은 채 5년이 안 되기 때문이다. 게다가 당시에는 부친상(1570년)과 모친상(1573년)을 당했을 때여서 사람의 마음을 운운할 시기가 아닌 듯하다.

이상에 비추어 본다면 이#048은 오랜만에 궐내에 들어와 "빅옥빈"를 다시 본 순간의 정취를 재현하는 듯했으나, 순간의 정취 자체에 몰입하지 못하고 아침저녁 달라지는 "사룸의 ᄆᆞᅀᆞᆷ"을, 즉 한결같지 못한 인정과 세태에 대한 부정적 인식을 드러낸 작품이라고 할 수 있다. 특히, 임금이 하사한 은배를 십 년 만에 다시 보며 시시각각 달라지는 인정과 세태를 경계했기 때문에 독자는 정철이 홍문관을 떠난 사이에 겪었을 정치적 부침을 상기할 수밖에 없다. 곧 서정 주체와 화자 사이의 거리를 좁히는 외부 지향적 담화와 대상들 사이의 관계를 위계적으로 재배치하는 수렴적 구조가 맞물리면서 시인의 경험과 당시의 현실을 배제하기 어려운 작품이 되었고 텍스트 바깥의 세계에 대한 서정 주체의 태도가 강하게 드러나는 작품이 되었다는 것이다. 앞서 논한 작품들이 독자의 공감과 참여를 유도한 것과는 다른 면모를 드러냈다고 하겠다.

본 절에서는 외부 지향적 담화가 구현된 정철의 시조 가운데 취흥과 연모를 노래한 작품을 분석해 보았다. 여기에서는 인접 관계에 기초한 확산적 언술이 두드러진다. 그 이유는 Ⅲ장의 3절에서 논의한 것처럼 대등한 위상으로 펼쳐진 시어를 따라가다가 보면 자기도 모르는 사이에 순간의 정취에 몰입할 수 있다는 데에서 찾아야 할 것이다. 그뿐만 아니라 확산적 언술은 시어의 연쇄와 생략 및 비약을 통해 내포 독자가 의미 작용에 적극적으로 참여할 수 있도록 하며 일상 언어에 가까운 말 건넴을 통해 서정 주체가 내포 독자와 직접 관계를 맺을 수 있도록 한다. 다시 말해 외부 지향적 담화가 확산적 언술로 실현될 때 서정 주체와 내포 독자는 텍스트에 재현된 정서에 함께 젖어 들게 된다고 할 수 있다.

---

35) 김사엽, 『송강가사』, 문호사, 1959, 177-178쪽.

나아가 취흥과 연모를 노래한 시조에 나타난 화자의 언술은 내포 독자나 시적 대상과 대등한 관계를 이루며 그들과 더불어 웃고 울기를 바라는 서정 주체의 면모를 드러낸다. 아울러 서정 주체는 자신의 체험과 독자의 공감을 매개하는 사회/문화적 관습 내에서 자기 위치를 조절하기도 한다. 비록 사대부 계층 내부로 한정된 것이기는 하나 타인과의 소통을 지향한다고 할 수 있고 다른 사람의 공감과 참여를 유도하여 정서적 유대 관계를 맺으려 한다고 할 수 있다. 이로써 시조의 서정은 우리가 예상한 것보다 그 지평이 넓어서 공적이거나 대화적인 것도 포용 가능한 서정임이 밝혀졌다. 다음 절에서는 취흥과 연모가 아니라 자신의 내적 갈등을 독자와 공유한 방식에 대해 논의하고자 한다.

2. 텍스트의 결속을 통한 내적 갈등의 공유

그런데, 시조를 통해 내포 독자와 대화를 시도한 정철 시조의 서정 주체는 단순히 취흥과 연모의 정서를 나누는 데에서 그칠 수 없었던 듯하다. 외부 지향적 담화가 구현된 정철의 시조 가운데에는 조금 더 내밀한 자신의 갈등을 노래한 작품도 적지 않기 때문이다. 뒤에서 상론하겠지만, 여기에 표출된 내적 갈등은 작가 정철에 관한 세간의 부정적 평가를 반영한 까닭에 사대부 계층 누구나 공감할 만한 내용은 아닐 것으로 추정된다. 정철과 가까운 동류 집단 내에서 반향을 일으킬 만한 작품이 아닐까 한다. 이렇듯 내적 갈등을 표현한 작품은 외부 지향적 담화에 속한 44수 가운데 15수(34.1%)가 발견된다.[36] 이 시조들은 내적 갈등을 다루고 있기에 화자의 언술이 자신의 내면을 표상한 특정 시어나 시구로 수렴한다.

문제는, 텍스트 내에서 종결된 듯했던 화자의 언술이 다른 텍스트와 서로 결속되어 더 큰 담화를 이룬다는 데에 있다.[37] 따라서 독자는 텍스트 내부에 있는

36) 작품 목록은 다음과 같다: 이#022, 이#023, 이#024, 이#025, 이#026, 이#027, 이#028, 이#029, 이#030, 이#031, 이#036, 이#038, 이#039, 이#040, 이#041.

37) 앤터니 이스톱, 『시와 담론』, 박인기 역, 지식산업사, 1994, 27쪽. 여러 언술이 집적되어 하나의 텍스트를 이루는 것처럼 하나의 텍스트가 다른 텍스트와 상호 결속되어 더 큰 담화를 이루기도 한다는 것이다. 여기에서는 하나의 언술이 다른 언술과, 혹은 하나의 텍스트가 다른 텍스트와 관계를 맺는 과정에서 의미가 형성되거나 조정되기도 하고 새로운 의미 구조가 만들어지기도 한다는 인식을 전제하고 있다. 곧 분석의 단위를 고정된

화자뿐만 아니라 텍스트와 텍스트의 관계를 조율한 존재를 상정하게 된다. 곧 하나의 텍스트에 주목할 때에는 감지할 수 없는 서정 주체의 존재가 드러난다는 것이다. 자연스럽게 화자의 언술이 텍스트 내부에 머무는 것이 아니라 텍스트 외부를 향하는 것으로 판명된다. 한편, 이상의 현상은 개별 텍스트 내에서 수렴된 언술이 다른 텍스트와 결속되어 확산하는 것이라 할 수 있다. 결속된 두 텍스트는 서로 대등한 관계에 놓이기 때문이다. 그렇다면 본 절에서는 텍스트가 상호 결속되는 양상을 분석하면서 화자의 언술이 더 큰 담화를 지향하는 이유가 무엇인지 고찰하도록 한다.

이바 이 집 사ᄅᆞᆷ아 이 셰간 엇디 살리
솟벼 다 ᄯᅳ리고 죡박 귀 다 업괴야
ᄒᆞ믈며 기울 계 대니거든 누를 밋고 살리 <이#023>

인용한 시조는 “이바 이 집 사ᄅᆞᆷ아”라고 청자를 호명하면서 시상을 연다. 청자가 명시된 전언의 형태를 띠는 것이다. 여기에서는 청자를 향한 전언의 연쇄가 나타날 뿐, 대상들 사이에 어떤 의미 체계가 형성되지 않는다. 단, 점층적 연쇄를 이루는 화자의 말을 따라가다 보면 솥 따위도 없고 쪽박 쪼가리도 없어 넉넉지 못한 “셰간”으로 생활하고 있는 청자의 형편이 드러난다. 하물며 기울[麩]이나 겨[糠]조차 다 떨어지면 어디에도 의지할 수가 없는 신세로 전락하고 말 것임이 드러나는 것이다. 그뿐만 아니라 시구의 연쇄가 이어질수록 청자를 걱정하는 화자의 마음이 점차 강하게 전달된다고 할 수 있다.

하지만 이#023에 대해서는 더 이상의 자세한 해석이 불가능하다. 텍스트 내부에 제시된 내용만으로는 “이바 이 집 사ᄅᆞᆷ아”라고 호명된 인물이 왜 그토록 가난한 처지에 놓이게 되었는가, 화자와 청자의 정체는 무엇이며 둘 사이의 관계는 어떠한가, 화자는 정말로 청자를 염려하고 있는 것인가 하는 등의 물음에 답할 수가 없기 때문이다. 다만, 알 수 있는 것은 화자가 청자를 향해 걱정하는 말을 늘어놓고 있다는 것일 따름이다. 주어진 내용만 가지고 위 시조를 이해하려면 추측에 추측을 거듭할 수밖에 없다.

실체로 보는 것이 아니라 다른 것과의 관계 속에서 변화를 거듭할 수 있는 것, 즉 운동성을 띤 것으로 간주한다는 것이다.

기울 계 대니거니ᄯᆞᆫ나 죡박 귀 업거니ᄯᆞᆫ나
비록 이 셰간 판탕홀만졍
고온 님 괴기옷 괴면 그를 밋고 살리라 <이#024>

그런데 이#023은 이#024와 서로 결속되어 있어서 해석의 실마리를 마련할 수 있다. 이 #024의 초장은 이#023의 "기울 계"와 "죡박 귀"를 받아서 그것이 있으나 없으나 괘념치 않는 화자의 태도를 나타낸다. 중장에서도 이#023의 "이 셰간"을 받아서 그것을 탕진하는 것조차 자신에게는 그다지 중요한 사안이 아니라는 것을 부각한다. 끝으로 종장에서는 이#023의 초장에 제기된 물음, 즉 "이 셰간"으로 어떻게 살겠는가 하는 물음과, 이#023의 종장에 제기된 물음, 즉 누구를 믿고 살겠는가 하는 물음에 답한다. 자신에게는 "고온 님"의 사랑만 있으면 그만이라는 것이다. 이렇듯 두 작품은 시어의 반복과 맥락의 변이를 통해 서로 결속되었다고 할 수 있다.

두 작품을 따로따로 분석할 때는 알 수가 없었으나 하나의 담화로 놓고 보면 이#023이 "이 집 사롬"에게 건네는 염려 섞인 물음이고 이#024는 그에 대한 "이 집 사롬"의 답변이라는 사실이 드러난다. 전자의 경우 청자를 향한 전언의 형태이고 후자의 경우 화자와 청자가 명시되지 않은 독백의 형태지만, 두 시조가 결속 관계를 맺게 되면서 담화 상황 안에 놓이게 된다. 곧 이#023의 청자는 이#024의 화자가 되고 이#024의 청자는 명시하지 않았으나 이#023의 화자로 볼 수 있는바 화자와 청자의 자리가 바뀌면서 대화적 관계를 형성하기에 이른다는 것이다. 아울러 독립된 작품인 이#023과 이#024는 하나의 담화로 결속되면서 대등한 위상을 지니게 된다고 할 수 있다.

선행 연구에서도 두 작품이 연작성(連作性)을 지니며 대화체적 성격을 드러낸다고 논의한 바 있다. 그런데 연작성에 초점을 두거나 연시조로 파악할 경우, 두 작품은 하나의 주제를 향해 치닫는 것으로 해석될 수밖에 없다. 곧 작가 정철의 의식을 대변한 시조는 이#024이며 이 작품을 통해야 비로소 두 작품의 주제가 연정임을 이해할 수 있게 된다는 결론에 이르는 것이다.[38] 하지만 창작의 의도가 연정을 노래하는 데에 있고 이#023이 그것을 위한 부차적 작품에 지나지 않는다면 굳이 이 시조를 지어야 했을는지 의문이다. 이#024만으로도 임의 절대성과 그에 대한 연모의 정은 충분히 드러낼 수 있기 때문이다.

---

38) 최태호, 「송강의 연시조 작품에 대하여」, 『새국어교육』 50, 한국국어교육학회, 1993, 270-272쪽. 최규수, 「송강 정철 시가의 미적 특질 연구 : 작품 수용 양상을 중심으로」, 이화여자대학교 박사학위논문. 1996, 101쪽.

오히려 두 시조는 어느 한 작품이 다른 작품을 부각하는 위계적 관계에 놓인 것이 아니라 대등한 위상을 지닌 개별 작품으로서 복합적 담화를 형성한다고 할 수 있다. 다시 말해 “이 셰간” 따위 없을망정 “고온 님”의 사랑만 있으면 그만이라고 한 이#024의 주제에 못지않게 “이 셰간”을 운운하며 생활의 안위를 염려하고 있는 이#023의 주제도 중요하게 다루어야 할 필요가 있었을 것으로 추론된다는 것이다. 나아가 두 작품은 다른 목소리와 상반된 의식을 지닌 두 화자를 내세운 텍스트 바깥의 어떤 존재, 즉 서정 주체를 감지하게 한다. 따라서 텍스트의 상호 결속을 통해 형성되는 담화 관계와 이와 같은 담화 구조를 형성한 서정 주체의 성격을 문제 삼지 않을 수 없다.

데 가는 뎌 각시 본 듯도 ᄒᆞᆫ뎌이고
텬샹 빅옥경을 엇디ᄒᆞ야 니별ᄒᆞ고
ᄒᆡ 다 뎌 져믄 날의 눌을 보라 가시는고
… (중략) …
글란 싱각 마오 ᄆᆡ친 일이 이셔이다
… (중략) …
어드러로 가쟛말고
… (중략) …
각시님 ᄃᆞᆯ이야ᄏᆞ니와 구존 비나 되쇼셔 (‘이선본’ <속미인곡>)

한편, 인물들 간의 대화적 관계를 제시한 것은 <속미인곡>에서도 발견되는 언술 특징이라고 할 수 있다. 선행 연구에서는 이 대화가 작가의 심리적 갈등을 드러내기 위한 보조적 장치에 불과한 것인가,[39] 아니면 이질적 관념을 지닌 인물들 사이의 완전한 대화를 지향한 것인가 하는 문제가 논란이 되었다.[40] 그런데 이른바 갑녀와 을녀의 대화를 소통 불능이나 소통 단절의 대화로 해석한 견해가

39) 김광조, 「조선전기 가사의 장르적 성격연구 - 시적 담화의 유형 분석을 중심으로 -」, 서울대학교 석사학위논문, 1987, 79-81쪽.

40) 조세형, 「송강가사의 대화전개방식 연구」, 서울대학교 석사학위논문, 1990, 26-37쪽. 이 논문에서는 갑녀와 을녀 외에 병녀를 상정하기도 했다. 다른 발화와 비교할 때 “글란 싱각 ~ 이셔이다”나 “각시님 ~ 되쇼셔”는 경어법이 다르고 유독 논쟁적 입장을 드러낸다는 뜻이다. 그런데 “가시는고”와 “되쇼셔”가 새로운 인물을 상정해야 할 만큼 다른 표현인지 의문이다. 또한, 같은 인물도 대화의 맥락에 따라 다른 태도를 드러낼 수 있는바 병녀를 상정한 점에 대해서는 재고의 여지가 있다고 판단한다.

제기되기도 했다.[41] 이 논의는 갑녀에 의해 어쩌다 말할 기회를 얻게 된 을녀의 청자를 고려하지 않는 장황한 하소연과 그 말을 들을 준비가 되지 않은, 혹은 그의 입장에 동조하지 않는 갑녀의 간략하고 차가운 반응에 주목한다. 인용한 것처럼 갑녀의 말은 짧은 대꾸에 지나지 않아 공감과 위로의 말을 건넨 것으로 보기에 의아한 점이 없지 않다는 것이다. 특히 갑녀의 이러한 태도는 "낙월(落月)"이 되어 임 계신 창 안을 "번드시" 비추고 싶다는 을녀의 말에 달은커녕 궂은 비나 되라며 비아냥거리는 데에서 확연하게 드러난다.

나아가 갑녀의 발화는 단순히 을녀의 하소연을 보조하는 것이 아니라 체직(遞職)을 당하여 창평(昌平)으로 물러나 <속미인곡>을 지을 당시에 정철이 의식할 수밖에 없었던 타인의 시선을 대변하는 것으로 해석했다. 아울러 을녀의 발화에서는 소외된 상태로 전락하여 타인의 시선을 의식한, 하지만 타인의 시선에 비친 자신을 인정할 여유를 갖지 못한, 결국은 자기를 합리화하거나 자기 신세를 하소연할 따름인 서정 주체의 면모가 드러나는 것으로 보았다. 그런데 타인의 시선을 수용하지 못한 채 합리화와 하소연만 늘어놓는 것은 서정 주체의 방어 기제에 불과한 것으로 소외된 자신을 더욱 소외시킬 뿐이다. 따라서 <속미인곡>은 타인의 시선을 통해 자신을 반성하고 새로운 관계를 맺는 데까지 이르지 못하는, 자신의 소외로 탄식하면서도 자신을 소외시킨 세상에 문제를 제기하지 못하는 서정 주체의 모습을 드러낸다고 할 수 있다.[42]

타인의 시선에 비친 자기 모습을 의식하는 것은 <속미인곡>뿐만 아니라 정철의 시조에서도 확인할 수 있는 특징이다.

> 뉴령은 언제 사름고 진 적의 고시로다
> 계함은 긔 뉘러니 당디예 광싱이라
> 두어라 고ᄉᆞ 광싱을 무러 므슴ᄒᆞ리 <이#022>

이 시조에서는 정철 자신의 자(字)인 "계함(季涵)"을 시어로 활용하여 텍스트 안과 밖의 간격을 좁히고 작가가 담화에 개입하고 있음을 넌지시 드러낸다. 그리고 죽림칠현(竹林七賢) 가운데 한 사람인 유령과 자신을 대비했다. 유령과 정철은 모두 술을 몹시 즐긴 것으로 알려져 있는데 유령은 진(晉)나라 고사(高士)로 칭송

41) 최미정, 「충신연주지사에서의 주체와 타자」, 『국문학연구』 18, 국문학회, 2008, 85-87쪽.
42) 위의 논문, 88-91쪽.

되는 반면, 자신은 “당ᄃᆡ예 광ᄉᆡᆼ(狂生)”에 지나지 않는다는 것이다. 이렇듯 유령을 운운한 것은 은근한 자부심을 나타낸 것으로, 광생을 운운한 것은 어디에 얽매지 않는 호방한 성격을 나타낸 것으로 해석되었다.[43] 그러나 “고ᄉᆞ 광ᄉᆡᆼ”을 물어 무엇하겠느냐는 종장의 진술을 고려하면 단순히 자신의 호방한 성격을 자랑하기 위해 지은 노래는 아닐 것으로 파악된다.

대북의 영수로 서인에 맞선 이이첨(李爾瞻)이 편찬을 주도한 『선조실록(宣祖實錄)』 1593년 12월 21일 기사 중 정철의 졸기(卒記)에는 다음과 같은 내용이 전한다: “사신은 논한다. 정철은 성품이 편협하고 말이 망령되고 행동이 경망하고 농담과 해학을 좋아했기 때문에 원망을 자초했다(史臣曰, ‘澈, 褊性妄言, 輕踈浮躁, 喜調好謔, 自招怨尤’).” 반면, 인조반정 후 『선조실록』의 기록에 왜곡이 많다 하여 이식(李植)의 주도로 『선조수정실록』이 나왔는데 정철의 졸기를 수정한 대목에 다음과 같은 내용이 있다: “정철은 중년 이후로 주색에 병들어 자신을 충분히 단속하지 못한 데다가 탐사(貪邪)한 사람을 미워하여 술이 취하면 곧 면전에서 꾸짖으면서 권귀(權貴)를 가리지 않았다(澈中年以後, 病于酒色, 自檢己不足, 而又憤嫉貪邪之人, 醉輒面叱, 不避權貴).”[44]

『선조수정실록』에서도, 물론 탐욕스럽고 간사한 사람을 미워한 데에서 비롯한 행동이라며 옹호하기는 했으나, 중년 이후로 주색에 빠져 자신을 충분히 단속하지 못했다고 평가한 것을 보면 술을 좋아한 그의 성품에 대한 당시의 비판적 담론을 무시할 수 없었던 것으로 짐작된다. 아울러 “당ᄃᆡ예 광ᄉᆡᆼ”은 이러한 담론을 반영한, 즉 타인의 시선에 비추어 자신을 규정한 시구로 이해할 수 있다. 하지만 종장에서는 “두어라”라고 하면서 “고ᄉᆞ 광ᄉᆡᆼ”을 따지는 태도와 거리를 벌리고 “무러 므슴ᄒᆞ리”라고 하면서 그에 대해 반문한다. 이 물음은 고사와 광생을 따질 필요가 없다는 뜻을 드러낸 것으로, 그것을 따지는 세간의 시선에 문제를 제기하는 것일 뿐만 아니라 그러한 평가를 의식하고 내면화한 자신의 태도를 돌아보는 것이기도 하다.

따라서 이#022의 서정 주체는 <속미인곡>의 서정 주체와 조금은 다른 태도를 나타낸 것으로 볼 수 있다. 타인의 시선에 비친 자기 모습을 인정하지 못한 채

---

43) 김갑기, 「송강의 문학사상 연구」, 『동악어문논집』 10, 동악어문학회, 1977, 228쪽.

44) 위에서 논의한 내용은 “오항녕, 『유성룡인가 정철인가 - 기축옥사의 기억과 당쟁론』, 너머북스, 2015, 43-47쪽”을 참고한 것이다. 다만, 번역문은 한국고전종합DB를 인용하되 일부 수정했다.

자신을 합리화하거나 자신의 하소연만 늘어놓는 것이 아니기 때문이다. 오히려 이#022의 서정 주체는 고사와 광생을 따지는 것이 그렇게 중요한 일인가 하고 반문하여 고사와 광생을 운운하는 세간의 평가가 자기 삶의 본질을 규정할 수 없다는 인식과 “광싱”이라 부른다면 얼마든지 “광싱”으로 살면서 타인의 시선에 개의치 않겠다는 뜻을 표명한다. 타인의 시선을 수용하고 자신의 태도를 성찰함으로써 생긴 대로 살겠다는 결론에 다다르는 서정 주체는 <속미인곡>의 서정 주체에 비해 건강한 모습을 드러낸다고 할 수 있을 것이다.

이바 이 집 사름아 이 셰간 엇디 살리
솟벼 다 ᄯᆞ리고 죡박귀 다 업괴야
ᄒᆞ믈며 기울 계 대니거든 누를 밋고 살리 <이#023>

기울 계 대니거니ᄯᆞ나 죡박귀 업거니ᄯᆞ나
비록 이 셰간 판탕홀만졍
고온 님 괴기옷 괴면 그를 밋고 살리라 <이#024>

효과적인 논의를 위해 이#023과 이#024를 재차 인용하여 나란히 제시했다. 이#022에 잇따라 수록된 두 작품은 상호 결속되어 대화 관계를 형성한다고 했는데 해당 담화 구조가 지니는 의미는 이상의 논의에 비추어 구체화할 수 있다. “이 셰간”을 운운하며 생활의 안위를 염려하는 이#023의 내용과 “이 셰간” 따위 없어질망정 “고온 님”의 사랑만 있으면 그만이라는 이#024의 내용은 얼핏 보기에 모순되는 것처럼 보인다. 하지만, 위에서 논의한 바에 따르면, 전자의 경우 자신을 향하는 타인의 시선을, 후자의 경우 타인의 시선에 대한 자신의 반응을 나타낸 것으로 해석된다. 이#022의 서정 주체가 느끼는 내적 갈등과 유사한 면이 발견되는 것이다.

솥 따위는 물론 쪽박 쪼가리도 없을 뿐만 아니라 기울이나 겨조차 다 떨어져 가는, 의지할 데 없는 신세로 전락해 가는 모습은 타인의 시선에 비친 자신의 모습이다. 반면, 그것이 부족하든 어떻든, 살림이 탕진되든 어떻든 괘념치 않고 “고온 님”의 사랑만 있으면 그만이라고 말하는 것은 자신의 의식 속에 이상화되어 있는 자기 모습에 가깝다. 따라서 인용한 두 작품은 타인의 시선에 비친 자기 모습과 자신이 바라는 자기 모습 사이의 갈등을 드러낸다고 할 수 있다. 만약

이#024만 있었더라면 소외된 처지로 전락했으나 자신이 직면한 현실을 받아들이지 못한 채 자신의 의지만 강변하는 자기 연민에 지나지 않았을 것이다. 하지만 타인의 시선을 수용하여 자신이 느끼는 내적 갈등을 있는 그대로 보여 주기에 조정과 화해의 가능성이 마련된다. 다만 두 시조는 조정과 화해의 과정을 그려내지는 않았다.

한편, 이#023과 이#024 바로 뒤에 실려 있는 <주문답(酒問答)>에서는 서정 주체의 내적 갈등과 조정 및 화해의 과정을 비교적 상세히 다루고 있다.

무ᄉᆞ 일 일우리라 십년지이 너를 조차
내 ᄒᆞᆫ 일 업시셔 외다 마다 ᄒᆞᄂᆞ니
이제야 졀교편 지어 젼송호ᄃᆡ 엇더리 <이#025, 酒問答 幷下三首>

일이나 일우려 ᄒᆞ면 처엄의 사괴실가
보면 반기실ᄉᆡ 나도 조차 ᄃᆞᆫ니더니
진실로 외다옷 ᄒᆞ시면 마ᄅᆞ신들 아니랴 <이#026>

‘술과의 문답’이라는 제목 덕분에 이#025의 청자인 “너”나 이#026의 화자인 “나”의 정체가 술임을 어렵지 않게 파악할 수 있다. 이#025에서는 “무ᄉᆞ 일”을 이루겠다고 “십년” 가까이 술을 좇아 “내 ᄒᆞᆫ 일” 없어서 그르다 싫다 하는가 하며 자책했다. 그리고 이제는 “졀교편(絶交篇)”을 지어 전송한들 어떠리 라면서 술을 끊으려는 뜻을 넌지시 내비쳤다. 한편, 이#026은 그에 대한 술의 답이다. “엇더리”라고 한 #025의 화자에 비해 단호한 어조로 말한다. “일”이나 이루는 게 목표였다면 처음부터 사귀었겠는가 하고 반문한 다음, 보면 반기기에 자기도 따른 것일 뿐이니 그만하라 하면 그 뜻을 아니 따르겠는가 하면서 재차 반문했다. “진실로 외다옷” 할 것인지, 즉 정말로 그릇된 일인지 다시 새겨 보라는 의미이다.

나는 벼슬을 그만두고 물러나 쉬면서 다섯 번이나 임금의 특지를 받았다. 이번 봄에는 어쩔 수 없이 병든 몸으로 조정에 나아가 상소를 올려 물러날 것을 구했다. 뜻이 구학에 있으면 마땅히 문을 닫고 종적을 감추어 언행을 삼가야 하니 동정이 일정치 않거나 실언을 하는 등 온갖 망령된 일들이 다 술에서 비롯한다. 술에 취했을 때는 마음이 내키는 대로 행동하다가 깨고 나면 미혹된 탓에 깨닫지 못하여 남들이

혹 그에 대해 말하면 처음에는 믿지 않다가 실상을 알고 나면 부끄러워 죽고 싶을 지경이다. 오늘이 이와 같고 내일도 이와 같아 뉘우침이 산처럼 쌓여도 바로잡을 때가 없으니 사이가 좋은 사람들은 슬퍼하고 그렇지 않은 사람들은 침을 뱉는다. 하늘의 명을 더럽히고 인륜의 기강을 무너뜨려 명교의 버림을 받게 된 것이 적지 않다.[45]

「술을 경계하는 글(戒酒文)」은 42세 때인 1577년에 지은 것으로, 술로 인해 곤경에 처하곤 하는 자기 잘못을 돌아본 글이다. 자기와 사이가 좋은 이들은 자신의 주사(酒邪) 때문에 슬퍼하고 자기와 소원한 이들은 그것을 탓하며 침을 뱉는다고 진술한 데에서 다른 사람들의 비판적 담론을 의식한 면모가 드러난다. 게다가 "천명(天命)"과 "인기(人紀)", "명교(名敎)"에 준하여 자신을 반성하는바 당대의 질서와 규범이 작동하는 것을 확인할 수 있다. 다시 말해 술을 끊겠다는 결론에 다다른 것은 사회적 질서와 타인의 시선을 내면화하고 그것에 비추어 자기를 성찰한 결과라는 것이다.

이상에 따르면 이#025의 화자가 "졀교편"을 운운하면서 술과의 절연을 선언한 것은 사회적 질서와 타인의 시선을 내면화한 서정 주체의 존재를 시사한 것으로 볼 수 있다. 중장에서 "내 ᄒᆞᆫ 일 업시셔 외다 마다 ᄒᆞ"는 주체가 화자 자신인지 아니면 다른 사람인지 모호하게 진술한 것도 서정 주체가 "외다 마다" 판단하는 준거를 자기 밖에서 찾고 있기 때문일 것으로 추론된다. 따라서 "진실로 외다 옷" 할 것인지 반문한 술의 답변이 범상치 않게 느껴진다. "처엄"부터 원했던 것이 타인의 좋은 평가를 받는 것이었는지, 세상의 질서와 규범이 만들어 놓은 테두리 안으로 들어서는 것이었는지, 즉 "일이나 일우려" 하던 것이었는지 묻는 까닭이다. 술은 질서나 시선을 떠나 진정 원하던 것을 묻는다.

내 말 고텨 드러 너 업ᄉᆞ면 못 살려니
머흔 일 구존 일 널로 ᄒᆞ야 다 닛거든
이제야 ᄂᆞᆷ 괴려 ᄒᆞ여 녯 벗 말고 엇디리 <이#027>

45) 鄭澈, 「戒酒文」, 『松江原集』 卷1, 한국문집총간 46, 156쪽. "余休官退處, 五承恩旨, 到今年春, 迫不得已, 力疾趨召, 陳疏乞退. 志在丘壑, 則當杜門斂跡, 愼言與行可也, 而動靜無常, 言語失宜, 千邪萬妄, 皆從酒出. 方其醉時, 甘心行之, 及其醒也, 迷而不悟, 人或言之, 則初不信然, 旣得其實, 則羞媿欲死. 今日如是, 明日又如是, 尤悔山積, 補過無時, 親者哀之, 疏者唾之. 褻天命, 慢人紀, 見棄於名敎者不淺焉."

이#027은 술의 반문에 대한 답으로, “너” 없으면 못 산다면서 이#025와 다른 태도를 드러낸다. 술의 말을 계기로 자신을 돌아본 결과 술 덕분에 “머흔 일 구즌 일” 잊으며 평생을 지내 온 자신의 과거를 다시 인식하게 되었다. 그리고 종장에서는 사회적 질서와 타인의 시선을 “ᄂᆞᆷ”으로 규정하며 이제 와 남을 좇으며 옛 벗을 마다하면 어찌하겠느냐고 묻는다. 여기에는 “머흔 일 구즌 일”에 더욱 시달려 “무ᄉᆞ 일”을 이루기는커녕 제대로 살 수도 없을 것이라는 인식이 반영되어 있다. 따라서 이#027은 사회적 질서와 타인의 시선에 의해 규정된 자기 모습과 자신이 바라는 자기 모습 사이에서 갈등하는 서정 주체의 면모를 보여 주는 동시에 자신을 속박하는 틀에서 벗어나 생긴 대로 살기를 바라는 소망을 표출한 작품이라고 할 수 ᄋᆞ 있을 것이다.

일뎡 빅년 산들 긔 아니 초초ᄒᆞᆫ가
초초ᄒᆞᆫ 부ᄉᆡᆼ이 므ᄉᆞ 일을 ᄒᆞ랴 ᄒᆞ야
내 자바 권ᄒᆞᄂᆞᆫ 잔을 덜 먹으려 ᄒᆞᄂᆞᆫ다 <이#028>

이#028은 <주문답>의 일부로 볼 것인가 아닌가 하는 것이 논란이었다. 이#025 뒤에 “酒쥬問문答답 幷병下하三삼首슈”라는 제목이 붙어 있는데 그 의미가 다음과 같이 셋으로 풀이되어 모호하기 때문이다: ‘① 주문답은 이#025와 아울러 아래의 3수, 즉 4수이다. ② 주문답은 이#025와 아래를 아울러 3수이다. ③ 주문답은 아래의 3수를 아우르는 것이다.’『송강별집추록(松江別集追錄) 유사(遺詞)』(이하 『추록 유사』)에서는 ③과 같은 해석을 취함으로써 <酒듀問문答답>이라는 제목 아래 이#026, 이#027, 이#028 3수를 수록했다. 그런데 “졀교편”을 지어 전송한다면서 술을 향해 말을 건넨 이#025를 배제하는 것은 납득하기 어렵다.『추록 유사』의 경우 후손인 정운오(鄭雲五, 1846~1920)가 정철의 유고를 정리/필사한『문청공 유사(文淸公遺詞)』를 저본으로 한 것인데 정리하는 과정에서 착오가 있었던 것으로 파악된다.

②라고 본 견해는 아마도 이#028이 문답 형식을 취하고 있지 않아서 <주문답> 안에 들기 어렵다고 판단한 듯하다.[46] 그런데 이선본을 거의 그대로 수용한

46) 김사엽, 앞의 책, 1959, 166쪽. “第25번째 短歌 다음에 위와 같은 말(酒問答 幷下三首)이 들어 있는 것으로 보아 다음에 나오는 2首와 합해서 第25, 26, 27의 3首는 모두 술을 두고 문답식으로 부른 노래임을 알 수 있다.”

김천택 편『청구영언』에서는 “幷下三章 酒問答”으로 제목을 바꾸었다. 본래의 제목이 오해의 소지가 있기에 수정할 필요를 느낀 것 같지만 제대로 보완되지 않았다. 이후의 가집은 4수를 함께 싣거나 이#028를 따로 실었지 이#026, 이#027, 이#028 3수만 수록한 경우는 보이지 않는다.[47] 이러한 수록 양상에 비추어 보면 4수를 하나로 인식하되 이#028을 따로 향유하기도 한 것으로 추정할 수는 있겠으나 이#026 ~ 이#028만을 하나로 인식한 것으로 추정하기는 어렵다고 할 수 있다. 따라서 ①처럼 해석하는 편이 설득력이 있는 것으로 판단된다.[48]

이#028을 <주문답> 마지막 수로 보는 까닭은 술과의 문답 끝에 마음의 평온을 되찾은 서정 주체의 상태를 드러내기 때문이다. 여기에서는 어차피 백 년도 못 살겠지만 정말로 백 년을 산다고 한들 “초초(草草)”할 수밖에 없는 것이 인생임을 자각하고 있다. 덕분에 “무ᄉᆞ 일”을 이루겠다고 “십년” 가까이 “너”를 좇았는가 하던 회한의 어조(이#025)는 이#028에 이르러 “초초ᄒᆞᆫ 부ᄉᆡᆼ”이 “므ᄉᆞ 일”을 이루겠다고 “내 자바 권ᄒᆞᄂᆞᆫ 잔을 덜 먹으려 ᄒᆞ”는가 하는 담담한 어조로 바뀌었다. 그리고 이 말은 술을 향한 애착을 표출하는 데에 초점을 두는 것이 아니라 덧없이 흐르는 인생을 규범적 질서나 타인의 시선에 얽매어 허비하지 않겠다는 뜻을 드러내는 데에 초점을 두는 것으로 해석된다.

한편, 이#028에서 내 잡아 권하는 잔을 덜 먹으려 하는가 하고 묻는 주체는 누구인가? 술과의 문답을 염두에 둔다면 해당 언술은 술이 술을 권하는 말이 되거나 술을 향해 술을 권하는 말이 되어 어색하게 느껴진다. 이 점은 아마도 이#028을 <주문답>의 일부로 보기 어렵게 만드는 이유 중 하나였을 것이다. 그런데 문답의 맥락을 고려하면 위 시조는 술이 했을 법한 언술이다. 다만, 서정 주체는 사회적 질서나 타인의 시선에 자신을 동화하는 것이 아니라 술이 대변한 내면의 울림에 귀를 기울였다. 따라서 내적 갈등의 끝에 주체와 술의 목소리가 동화된 것으로 볼 수 있고 대화를 끝내면서 한결 여유로운 어조로 자신은 물론 세상의 모든 “부ᄉᆡᆼ(浮生)”들에게 술을 권할 수 있게 된 것으로 볼 수 있다. 이렇듯 평정을 되찾은 마음의 상태는 여러 가집이 특별히 이 노래를 따로 수용하는 동력 가운데 하나였을 것이다.

---

47) 다음 장에 제시할 표에서 자세한 양상을 확인할 수 있다.

48) 정재호·장정수, 앞의 책, 2006, 302-306쪽.

최규수, 앞의 논문, 1996, 83-84쪽. 이 논문에서는『추록 유사』의 방식을 따라 <주문답>을 이#026 ~ 이#028의 3수로 파악했으나 이#025가 <주문답>과 연작성을 띠는 것으로 보아 4수를 함께 다루었다.

선행 연구는 대체로 <주문답>을 술 노래로 다루어 왔다. 금주(禁酒)를 처절히 고심하다가 결국은 광생(狂生)으로 돌아와 호방한 모습을 드러낸 작품으로 보는 견해가 일반적이다. 여기에서는 호방한 모습도 단선적으로 표현하지 않은 정철의 작가적 역량에 주목했다.[49] 그런데 술과의 문답을 구성한 서정 주체는 자신에 대한 비판적 담론을 의식하고, 이로 인해 술을 끊는 것과 세사를 잊는 것 사이에서 내적으로 갈등하는 존재이다. 아울러 상반된 의식을 대변하는 술과의 대화 끝에 "초초혼 부싱"으로서 우리네 삶을 인식하고 자기 삶의 방향을 정립해 나가는 존재이기도 하다. 이러한 인식 전환 덕분에 한 잔의 술을 권하는 것으로 대화를 맺을 수 있었을 것이다. 따라서 <주문답> 4수는 단지 술 노래일 뿐만 아니라 자신을 둘러싼 세간의 담론에 대한 문학적 대응이라고 평가할 수 있다.

위의 논의에 비추어 보면 자신의 포부를 펼치고자 하는 이상과 그러한 이상이 빚어낸 현실적 갈등을 나타낸 노래라는 해석을 더욱 주목할 필요가 있다. 이 논의는 이상과 현실의 괴리를 부각한 대화적 구성이 유한한 삶을 사는 인간으로서 "무ᄉᆞ 일"을 이루겠다는 생각 또한 부질없다는 결론에 이르게 한다고 보았다.[50] <주문답>에 나타난 내적 갈등을 섬세하게 분석한 것으로 파악되지만, 이 작품에 그려진 것은 단순히 이상과 현실의 갈등이 아니라 서정 주체가 직접 부딪쳐야 했던 당시의 질서와 시선에 의한 갈등이라는 것을 염두에 두어야 한다. 질서와 시선에 자신을 옭아매는 것을 경계한 것이지 제 몫을 다하려는 포부 자체를 경계한 것은 아니라는 의미이다. <주문답>의 서정 주체가 이#025와 이#026를 통해 자신의 내적 갈등을 형상화하는 데에서 그치지 않고 이#027에서 조정을 시도한 다음, 이#028에서 화해에 이르고 평정을 되찾는 과정까지 노래한 이유도 이와 같은 맥락에서 이해할 수 있다.

이상과 같이 텍스트가 상호 결속될 경우, 상반된 의식이 나란히 제시되어 타인의 시선에 비친 자기 모습과 자신이 지향하는 자기 모습 사이에서 갈등하는 서정 주체의 면모가 드러난다. 반드시 사회적 질서나 타인의 시선을 내면화한 데에서 비롯한 갈등을 다루지는 않아도 정철 시조의 서정 주체는 자기와 세계의 관계를 정립하기 위한 내면의 방황을 지속한다.

---

49) 최진원, 「송강단가의 풍격」, 『한국시가문화연구』 3, 한국시가문화학회, 1995, 56-58쪽.
50) 최규수, 앞의 논문, 1996, 83-84쪽.

청텬 구름 밧긔 놉히 쓴 학이러니
인간이 됴터냐 므스 므라 ᄂᆞ려온다
댱지치 다 뼈러디도록 ᄂᆞ라갈 줄 모ᄅᆞ는다 <이#036>

댱지치 다 디게야 놀애를 고텨 드러
청텬 구름 속애 소소 뼈 오른마리
ᄉᆡ훤코 훤츨ᄒᆞᆫ 셰계를 다시 보고 말외라 <이#038>

이#036은 화자가 “학”에게 묻는 것 같기도 하고, “학”이 나직이 혼잣말을 내는 것 같기도 하여 담화 구조가 모호한 작품이다. 그리고 이#038은 청천(靑天) 구름 속으로 솟아올랐다는 내용에 비추어 화자가 “놀애”를 지닌 존재이거나 새에게 자신을 투사한 인물임을 예측할 수 있지만, 그 의미가 분명하게 드러나지는 않는다. 그런데 이#036은 “댱지치”로 시상을 맺고 있고 이#038은 “댱지치”로 시상을 열고 있어 상호 결속된다. 따라서 두 텍스트의 관계를 토대로 담화 구조를 파악하고 작품의 의미를 논할 수 있다. 이#036에 따라 이#038의 화자는 “학”으로 특정되고 이#038에 따라 이#036의 모호한 목소리는 서정 주체와 “학”의 목소리가 중첩된 것으로 파악된다는 것이다.

이#036에서는 청천 구름 밖의 높이 뜬 학이더니 인간 세상이 좋더냐, 무엇 하러 내려왔느냐, 긴 깃이 다 떨어지도록 날아갈 줄을 모르느냐 하는 연속된 질문을 던지고 있다. 그런데 이#038에서는 직접적으로 답을 하지 않는다. 그 대신, 청천 구름 속으로 솟아올라 “ᄉᆡ훤코 훤츨ᄒᆞᆫ 셰계”를 다시 보고 말았다는 언술로 답변을 대신할 따름이다. 전자의 경우 천상에서 지상으로 내려온 “학”의 형상을, 후자의 경우 지상에서 천상으로 오른 “학”의 형상을 제시하여 대비적 관계를 구축했다고 할 수 있으며 앞에서 논의한 작품들처럼 상호 결속을 통해 대화적 관계를 형성했다고 할 수 있다.

선행 연구는 이#038에 나타난 학의 날갯짓을 정치적 소외를 극복하려는 권력 의지의 표상으로 해석했고,[51] 시원코 훤칠한 세계는 정철이 지향하는 궁극적 가치 즉 경국제민의 이상을 실현할 수 있는 세계로 해석했다.[52] 그런데 이렇게 해석할

51) 김석회, 「학의 이미지를 통해 본 송강 문학의 주제적 특성」, 『선청어문』 24, 서울대학교 국어교육과, 1996, 369~374쪽.
52) 박영주, 「송강 문학에 나타난 출처관」, 『반교어문연구』 11, 반교어문학회, 2000, 121~123쪽.

경우 구름 위로 솟아 떠야만 자신의 소외를 극복할 수 있고 이상을 실현할 수 있다는 뜻이 되므로 이#036의 중장에 언급된 “인간”은 좌절과 소외의 공간으로 전락할 수밖에 없다. 물론, “인간”에 내려온 학은 긴 깃이 다 떨어져 지친 기색이 역력하다. 하지만 긴 깃이 다 질 때까지 날아갈 줄 모르는 것도 사실인바, “인간”이 그렇게 부정적인 공간만은 아닐 것으로 판단된다. 오히려 “인간이 됴터냐”하고 묻는 데에서 인간 세상에 대한 애정이 엿보인다고 할 수 있다.

이#038의 화자는 “ᄉᆡ훤코 훤츨ᄒᆞᆫ 셰계”를 다시 보고 말았다고 했는데 이 “셰계”는 아마도 이#036에 언급된 “인간”도 아우르는 것이지 “인간”을 배제하는 것은 아닐 듯하다. 그렇다면 이 시조에 함축된 것은 권력을 향한 의지나 정치적 포부가 아니라 더 높고 자유로운 곳에서 세상과 우주를 조망하고자 하는 소망일 것이다. 따라서 이 언술은 <관동별곡>의 화자가 “天根을 못내 보와 望洋亭의 올은말이// 바다 밧근 하ᄂᆞᆯ이니 하ᄂᆞᆯ 밧근 므서신고”라고 물은 것과 상통한다고 할 수 있다. 이 의문에 대해 “ᄀᆞᆺ득 노ᄒᆞᆫ 고래 뉘라셔 놀내관ᄃᆡ// 블거니 ᄲᆞᆷ거니 어즈러이 구ᄂᆞᆫ디고”라면서 파도를 답으로 제시한 것은 초현실에 빠지는 진리 탐색자에게 현실을 잘 관찰하는 것이 인식 완성에 이를 수 있는 길임을 암시한 것이라 하는데,[53] 이#036에서 “인간”에 대한 애착을 버리지 못하는 것도 같은 맥락에서 이해가 가능하다.

정리하자면 이#036과 이#038의 결속을 통해 구축된 담화는 한편으로 지치고 힘들어도 인세에 머물면서 삶을 영위하려는 애착과 다른 한편으로 세상을 벗어나 더 높고 자유로운 경지에서 그것을 조망하려는 소망 사이의 내적 갈등을 드러낸다. 긴 깃이 다 떨어질 만큼 지치고 힘든 세상에 매몰되면 사는 것이 맹목적일 수밖에 없고 청천 구름 속으로 올라가 세상을 관조하기만 하면 그 인식은 공허할 수밖에 없다. 긴 깃이 다 질 때까지 세상을 충실히 살다가 “댱지치 다 디게야” 날개를 “고텨 드”는 것은 맹목과 공허 사이의 간극과 그것이 빚어낸 결핍을 메워 보고자 하는 노력의 일환일 것이다. 따라서 이#036과 이#038의 서정 주체는 맹목과 공허 사이에서 방황하고 화해하는 모습을 보여 준다고 할 수 있다.

새원 원쥐 되어 널 손님 디내옵ᄂᆡ
가거니 오거니 인ᄉᆞ도 하도 할샤
안자셔 보노라ᄒᆞ니 슈고로와 ᄒᆞ노라 <이#039>

53) 조세형, 앞의 논문, 1990, 87-89쪽.

새원 원쥐 되어 되롱 삿갓 메오 이고
셰우 샤풍의 일간듁 빗기 드러
홍뇨화 빅빈쥐졔의 오명가명 ᄒᆞ노라 <이#040>

새원 원쥐 되어 ᄉᆡ비롤 고텨 닷고
뉴슈 쳥산을 벗 사마 더뎟노라
아히야 벽데예 손이라커든 날 나가다 ᄒᆞ고려 <이#041>

이#039, 이#040, 이#041은 모두 “새원 원쥐 되어”로 시상을 열고 있으나 세 작품의 주지는 각기 다르다. 앞 절에서 언급한 것처럼 “새원(新院)”은 정철의 별서가 있었던 곳이고 1570년 부친상을, 1573년 모친상을 치른 곳이다. “새원”이라는 이름은 한양(漢陽)에서 의주(義州)를 거쳐 중국(中國)으로 이어지는 관서대로(關西大路)가 지나는 길목에 그 길을 오가는 사람들을 위해 새롭게 원을 설치한 데에서 유래했다고 한다.[54] 아울러 원주(院主)는 원에서 숙직하면서 원을 관리하는 관리를 일컫는데 실제로 정철이 원주가 되었던 것처럼 논하는 경우가 많지만 “새원”이라는 마을 이름을 단서로 자신을 원주에 가탁했다고 보는 편이 옳을 듯하다.[55] 고향과 다를 바 없는 새원에 있어도 많은 손님을 치러야 했던 자신의 처지를 나타낸 것으로 보인다.

이#039는 “녈 손님”을 전별해야 하는 사정을 노래하면서도 “안자셔 보노라 ᄒᆞ”는 성찰의 시선을 드러낸 것이 특징인 시조이다. 가거니 오거니 인사가 많아 분주한 가운데 잠깐 나와 앉아서 무리 지은 사람들을 보니 으레 나누는 인사가 수고롭게 여겨진 듯하다. 그러나 그것을 완전히 외면할 수도 없어서 화자는 그저 물끄러미 바라볼 따름이다. 종장에서는 “ᄒᆞ니”와 “ᄒᆞ노라”를 사용하여 자신의 행위와 느낌을 거듭 간접화하고 수고롭지만 어찌할 도리가 없는 자신의 모호한 심리를 표출한다. 이러한 심리는 이#040에 다다라 더욱 분명해진다. 비 내리는 틈을 타 “되롱 삿갓”에 “일간듁”을 차리고 물가로 왔으나 자연에 몰입하지 못한 채 서성이는 까닭은 수고로운 일들을 완전히 내려놓을 수 없기 때문일 것이다. 따라서 “오명가명”은 비단 화자의 행위를 묘사한 시어일 뿐만 아니라 원주라는 역할에 몰입할 수도 없고 그것을 버리고 자연에 몰입할 수도 없는 화자의 내적 갈등을 함축한 시어임을 알 수 있다.

54) 고양시사편찬위원회 편, 『고양시사』 3, 고양시사편찬위원회, 2005, 32쪽.
55) 김천택, 『청구영언』, 신경숙 외 주해, 국립한글박물관, 2017, 57쪽.

이#040에서 물가로 간 것은 다시 돌아올 수밖에 없는 잠깐의 외출이었다. 반면 이#041에서는 “싀비(柴扉)”를 완전히 닫는다. “안자셔 보노라 ᄒᆞ”면서 분주한 모습을 돌아보고 “오명가명 ᄒᆞ노”라 하면서 삶의 방향을 고민한 결과, 자연을 벗삼고 “인사”를 던지기로 마음의 결정을 내린 것이다. “벽뎨(碧蹄)”로 어떤 큰 손님이 오가도 만나고 싶지 않다는 뜻을 표명했다고 할 수 있다. 그런데, “아ᄒᆡ”더러 손님이 왔다 하거든 날 나갔다 하라고 말했지만, 언제까지 나갔다고 답할 수만은 없는 일이다. 결국은 여기에서도 마음 문을 확 닫았으나 언젠가 다시 열고 나올 수밖에 없는 화자의 처지가 드러난다고 하겠다. 그래도, 즉 마음 내키는 대로 삶의 방향을 정할 수 없는 처지여도, 자신의 마음이 세사를 향하지 않고 유수와 청산을 향하고 있다는 것을 노래로나마 불러 봄으로써 지친 삶의 위안을 얻었던 것으로 파악된다.

정철 시조 중에는 자연을 노래한 작품이 보기 드문데 위의 세 작품은 유일한 자연시로 꼽힌 바 있다.[56] 그렇지만 겉으로 유수와 청산을 표방한 “새원 원쥐 되어 …”조차, 이상에서 논의한 것처럼, 수고로운 세사로 인한 내면의 갈등을 다루었다. 한편, 이#040과 이#041의 순서를 바꾸어 해석한 견해는 직무에 충실한 단계에서 자연을 즐기는 단계로 점차 이행해 가는 과정이 그려진 것으로 보았다. 이#041에서 세속과 인연을 끊었으면 하는 심정을 토로한 다음, 이#040에서 자연을 즐기는 흥취를 표현했다는 뜻이다.[57] 그러나 세속과 인연을 끊을 수 있는 처지였는지, 이#040은 자연에서 노니는 즐거움을 나타냈는지, 직무를 버리고 자연만 탐닉하는 것은 이기적 태도가 아닌지 하는 의문이 들기도 한다. 오히려 이#039와 이#040, 이#041은 하나의 방향으로 주제를 심화하여 내적 갈등이 해소되는 과정을 보여 주는 것이라기보다 인세와 자연 사이에서 방황하는 서정 주체의 내적 갈등 자체를 있는 그대로 보여 주는 것이라고 할 수 있다.

물론, 텍스트가 결속될 때 서정 주체의 심리적 갈등을 드러내는 것이 아니라 주제를 심화하는 데에 초점을 두기도 한다. 그런데 서정 주체의 내적 갈등을 나타내기 위해 상반된 것으로 보이는 두 가지 의식을 병치한 것처럼 하나의 주제를 강조하기 위해 대립적이라 할 수 있는 두 가지 요소를 병치한 것이 흥미롭다.

---

56) 최진원, 앞의 논문, 1995, 62-64쪽.
57) 최규수, 앞의 논문, 1996, 97쪽.

이 몸 허러내여 낸믈의 씌오고져
이 믈이 우러녜여 한강 여흘 되다ᄒᆞ면
그제야 님 그린 내 병이 헐ᄒᆞᆯ 법도 잇ᄂᆞ니 <이#030>

내 ᄆᆞᅀᆞᆷ 버혀내여 뎌 ᄃᆞᆯ을 밍글고져
구만리 댱텬의 번ᄃᆞ시 걸려 이셔
고은님 게신 고ᄃᆡ 가 비최여나 보리라 <이#031>

이#030의 “이 몸 허러내여”와 이#031의 “내 ᄆᆞᅀᆞᆷ 버혀내여”는 두 작품을 서로 결속하는 요소이다. 이#030의 화자는 헐어 낸 몸을 냇물에 띄우고 그 물이 울어 가서 한강 여울이 되기를 바란다. 헐린 몸을 싣고 흐르는 물이 울어서 소리를 내면 혹여나 임이 자신의 존재를 알아챌 수 있지 않을까 하는 소망을 드러냈다. 그렇게 해서 임이 자기를 알아주기만 하면 임을 그리는 자신의 병도 나을 법하다는 뜻이다. 하지만 두 시조의 서정 주체는 “몸”을 헐어 냇물에 띄우는 데에서 그칠 수 없었던 것 같다. 이#031의 화자는 다시 자신의 마음을 베어 내어 저 달을 만들어서 높은 하늘에 번듯이 걸어 둘 것을 기원하기 때문이다. 여기에는 달빛이 되어 임 계신 곳을 훤하게 비추었으면 하는 바람이 깃들어 있다.

이상에 따르면 이#030은 자신의 병을 씻는 데에, 이#031은 임의 안위를 염려하는 데에 초점을 둔다. “몸”에서 그치지 않았던 것은 자신의 병을 씻어 내는 것만이 다가 아닌 탓이었을 것이다. 다시 말해 “ᄆᆞᅀᆞᆷ”을 베어 내어 “뎌 ᄃᆞᆯ”을 만들고자 하는 것은 자신은 임을 그리는 병으로 인해 괴로워도 임은 예전과 같이 잘 지내길 바라는 서정 주체의 심경을 대변한다. 한편으로는 어떻게든 소리를 내서 자신의 존재를 알리고 싶고 한편으로는 말없이 비추며 떠서 임을 지키고 싶은 양가의 감정을 표출한 것으로 파악된다. 따라서 이#030과 이#031을 결속한 것은 몸과 마음이나 청각과 시각, 내 병과 임의 안위 및 그리움과 염려를 상보적으로 나타냄으로써 임을 향한 연모의 정을 부각하는 담화 구조를 형성한다고 할 수 있다.

이 절의 목적은 외부 지향적 담화에 속한 정철의 시조 중, 동류 집단이 공감할 법한 내적 갈등을 노래한 작품의 언술을 분석하여 그것에 반영된 서정 주체와 내포 독자의 소통 관계를 고찰하는 것이었다. 여기에서는 자신의 내면을 표상한 시어로 수렴하는 듯한 화자의 언술이 텍스트 내에서 온전한 종결을 이루지 못하고 다른 텍스트와 결속되어 확산하는 양상을 드러낸다. 이렇듯 둘 이상의 텍스트가

대등한 관계로 배열될 경우, 각각의 텍스트는 상반된 의식을 대변한다는 사실이 밝혀졌다. 대체로 한쪽은 사회적 규범과 질서의 안쪽에 있고 다른 한쪽은 그 바깥에 있는데 이러한 언술은 둘 사이에서 방황하는 서정 주체를 시사한다. 따라서 하나의 시조로 다 담을 수 없는 내면의 갈등을 표출하기 위한 담화 방식을 마련했다고 할 수 있다.

그런데 대립적 의식 사이에서 어느 한쪽으로 결론을 내리는 것이 아니라 판단을 유보한 채 자신의 내적 갈등을 있는 그대로 표현한 것은 독자로 하여금 해당 갈등에 몰입하고 스스로 판단케 하는 요소였을 것으로 추정된다. 아울러 자신에 대한 세간의 평가 등 민감한 문제를 노래하면서도 자신의 갈등과 방황을 인간이라면 누구나 겪게 될 법한, 따라서 명쾌한 답을 내리기 어려운 숙명의 문제로 다루어 내포 독자가 마치 자신의 문제인 것처럼 함께 고민하게 했다. 한편, 이와 같이 상반된 의식을 지닌 노래를 이어서 부른다면 자신의 내적 갈등을 공유할 뿐만 아니라 연행 현장의 레퍼토리를 더욱 복합적이며 긴장감 있게 구성할 수 있었을 듯한데 이 점은 다음 장에서 조금 더 논의하기로 한다. 다음 절에서는 <훈민가>를 지어 백성의 공감과 실천을 유도한 방식을 궁구할 것이다.

3. 집단 체험의 형상화를 통한 백성의 감화

외부 지향적 담화가 구현된 정철의 시조는 백성에게 윤리적 덕목을 제시하기도 한다. <훈민가> 16수와 그 뒤에 잇따라 실려 있는 2수, 모두 18수로 이 유형에 속한 44수 가운데 40.9%의 비중을 차지하는 것이 확인된다.[58] 여기에서는 당대의 질서에 기반한 윤리적 덕목을 전하려 하는바 대상들 사이의 위계적 관계가 두드러진다. 화자의 언술이 질서와 덕목을 집약한 시어나 시구로 수렴하는 것이다. 그리고 본 절의 대상 작품은 목민관으로서 작가 정철이 강원도 백성을 향하여 말을 건네는 소통 관계를 상정하게 한다. 따라서 이 절은 등가 관계에 기초한 수렴적 언술이 어떤 윤리를 어떻게 전하는지, 강원도 백성의 공감과 실천을 어떻게 유도하는지 분석하는 데에 논의의 목적을 둔다.

58) 작품 목록은 다음과 같다: 이#001～이#018.

어버이 사라신 제 셤길 일란 다 ᄒᆞ여라
디나간 휘면 애둡다 엇디 ᄒᆞ리
평싱애 고텨 못ᄒᆞᆯ 일이 잇뿐인가 ᄒᆞ노라 <이#004>

이#004는 어버이가 살아 계실 때 정성껏 섬기라는 화자의 목소리가 강조된 시조이다. “셤길 일”은 지나간 뒤에는 애달파도 어찌할 수 없는 일이며 “평싱애 고텨 못ᄒᆞᆯ 일”이라고 진술한다. 이렇듯 목소리를 높일 수 있는 이유는 “사라신 제”와 “디나간 후”가 표상하는 시간의 흐름에 바탕을 둔 말이기 때문이다. 흘러간 시간을 돌이킬 수는 없는바 살아 계실 때 정성껏 섬기지 못한 안타까움은 누구나 겪을 수밖에 없는, 아무도 부정할 수 없는 감정이다. 따라서 화자의 언술은 “평싱애 고텨 못ᄒᆞᆯ 일”로 수렴한다고 할 수 있다.

선행 연구에서는 이 작품이 집단 체험에 근거하여 정서적 공감의 폭을 넓혔다는 점에 주목했다.[59] 이 견해에 따르면 <훈민가>가 전하는 윤리적 덕목과 질서는 이념적, 추상적 층위에 놓인 무엇이 아니라 현실적, 구체적 체험에 기반한 무엇이라고 할 수 있다. 나아가 서정 주체가 자신은 물론 다른 사람도 체험했을, 혹은 언젠가 체험할 집단 체험에 기초하여 실천적 지침을 제시한 것은 자신의 감정을 표출하거나 정화하려는 것이 아니라 다른 사람, 즉 강원도 백성의 마음을 움직여 그들의 실천을 유도하려는 의도였을 것으로 추론된다. 그러므로 <훈민가>를 논의할 때에는 교화 작용에 초점을 두기 이전에 정서적 감화 작용에 초점을 두어야 할 필요가 있을 것이다.[60]

---

59) 최재남, 「체험시의 전통과 시조의 서정미학」, 『한국시가연구』 15, 한국시가학회, 2004, 86-87쪽. 이 논문은 체험시의 전통에 비추어 시조의 서정 미학을 고찰했는데, 그것은 서정 주체가 집단적/사회적 성향을 보이기도 하는 정철의 시조를 다시 평가하는 계기가 된다고 할 수 있다.

60) 한편, 훈민 시조의 진술 양상을 교화(敎化), 동화(同化), 감화(感化)로 분석한 논의가 제출되기도 했다. 여기에서는 훈민 시조를 분석하기 위한 단서를 제시하고 있으나 종결 어구에 천착한 나머지 진술 양상을 단순화한 아쉬움도 있다. 예컨대, “ᄒᆞ여라”와 같은 명령형 어미와 “잇뿐인가 ᄒᆞ노라”와 같은 단정적 진술 활용한 것을 근거로 이#004의 진술 양상을 교화 혹은 훈계라고 규정한 것은 그렇게 진술할 수 있었던 내적 동력을 파악하지 못한 것으로 보인다. 권정은, 「훈민시조의 창작기반과 다원적 진술양상」, 『국문학연구』 9, 국문학회, 2003, 219-223쪽.

아바님 날 나흐시고 어마님 날 기ᄅᆞ시니
두 분곳 아니시면 이 몸이 사라시랴
하늘 ᄀᆞᄐᆞᆫ 은덕을 어ᄃᆡ다혀 갑ᄉᆞ오리 <이#001>

인용한 시조는 낳아 주신 “아바님”의 사랑과 길러 주신 “어마님”의 사랑을 노래한 작품이다. 종장의 “하늘 ᄀᆞᄐᆞᆫ 은덕”이라는 시구에 의미를 집약하여 보답할 길 없는 사랑이라는 것을 강조했다. 특히, 종장 첫 음보에 “하늘”이라는 실사(實辭)를 사용한 것은 정서적 귀결을 이루는 것보다 의미를 전달/부각하는 데에 초점이 있음을 드러낸다. 아울러 화자는 자기를 지칭하면서 “이 몸이 사라시랴”라고 진술하는데 이러한 진술은 독자로 하여금 부모의 은덕으로 자라난 자신의 모습을 상기하게 한다. 덕분에 화자의 삶과 독자의 삶은 동질의 것이 되고 화자가 느끼는 것은 독자도 똑같이 느낄 수 있는 것이 된다. 부모의 은덕 자체가 보편적 가치를 지닌 것이라 규범적으로 진술할 수도 있었을 듯하나 그렇게 하지 않고 각자의 생애와 기억을 환기함으로써 자신이 말하는 내용에 공감할 수 있도록 했다. 바로 앞의 이#004와 같이 강원도 백성을 감화하기 위한 노력을 소홀히 하지 않았다고 할 수 있다.

ᄒᆞᆫ몸 둘헤 ᄂᆞᆫ화 부부를 삼기실샤
이신 제 ᄒᆞᆷᄭᅴ 늙고 주그면 ᄒᆞᆫᄃᆡ 간다
어ᄃᆡ셔 망녕의 ᄭᅥ시 눈 흘긔려 ᄒᆞᄂᆞ뇨 <이#005>

夫婦 삼길 적의 하 重케 삼겨시니
夫唱 婦隨ᄒᆞ야 一家天地 和ᄒᆞ리라
날마다 擧顔齊眉을 孟光ᄀᆞᆺ게 ᄒᆞ여라 <노#018>

이#005는 “몸”의 측면에서 “부부”에 접근하여 살아서 함께 늙고 죽으면 같은 곳으로 가는 동반자적 관계를 부각했다. 그리고 “어ᄃᆡ셔”라며 초점을 바꾸어 부부를 시샘하는 망령된 존재를 꼬집는다. 노#018은 노계(蘆溪) 박인로(朴仁老, 1561~1642)의 <오륜가(五倫歌)> 중 부부유별(夫婦有別) 항목의 네 번째 작품인데,[61] 이#005의 특징은 이 작품과 비교할 때 더욱 선명하게 드러난다. 노#018은 “重”이라는 가치의

61) 朴仁老, <五倫歌>, 『蘆溪先生文集』 卷3, 한국문집총간 65, 255쪽.

측면에서 “夫婦”에 접근했다. 이로 인해 “一家天地”의 조화를 이루는 데에 기초가 되는 단위적 관계를 부각할 수밖에 없었고 “夫唱婦隨”와 “擧顔齊眉”를 내세울 수밖에 없었다. 이#005가 남녀를 거론하지 않은 것과 달리 노#018은 남편을 섬기는 부인의 덕목을 강조하는 방향으로 흘러갔다.

이상으로 보건대 두 작품은 서로 다른 독자를 상정한 것으로 짐작된다. 이#005는 강원도 백성을 독자로 상정한 덕이겠지만 향유의 폭을 제한할 만한 요소가 그다지 많지 않다. 상하와 남녀를 막론하고 부부 생활을 영위하는, 혹은 그들을 둘러싼 모든 사람이 독자가 될 가능성이 열려 있다. 반면, 노#018은 “一家天地”를 사유의 단위로 삼았던, “擧顔齊眉”를 화평의 시작이라 여겼던 사대부 남성으로 독자가 한정될 수밖에 없다. 이러한 추정은 이른바 선가자(善歌者)로서 박인로가 거유(巨儒), 현관(顯官)들과 교유하면서 대작(代作)/명작(命作)의 방식으로 여러 작품을 남겼던 것과도 상통한다.[62] 따라서 전자가 현실적, 구체적 체험에 기반한 부부 관계를 노래하고 후자가 이념적, 추상적 가치에 기반한 부부 관계를 노래한 것은 각자가 염두에 둔 독자를 몰입하게 하는 방식이었다고 할 수 있다.

님금과 빅셩과 ᄉᆞ이 하ᄂᆞᆯ과 ᄯᅡ히로ᄃᆡ
내의 셜운 이ᄅᆞᆯ 다 아로려 ᄒᆞ시거든
우린ᄃᆞᆯ 술진 미나리ᄅᆞᆯ 혼자 엇디 머그리 <이#003>

ᄂᆞᆷ으로 삼긴 듕의 벗ᄀᆞᆺ티 유신ᄒᆞ랴
내의 왼 이ᄅᆞᆯ 다 닐오려 ᄒᆞ노매라
이몸이 벗님곳 아니면 사ᄅᆞᆷ되미 쉬올가 <이#010>

위의 두 시조는 앞에서 논한 작품들처럼 오륜(五倫)의 덕목을 다루고 있다. 이#003은 군신유의(君臣有義)를, 이#010은 붕우유신(朋友有信)을 노래했다. 전자의 경우 “술진 미나리”를 중심으로, 후자의 경우 사람됨을 중심으로 시어가 위계화된다. 먼저, 이#003은 ‘의’라는 가치를 임금은 백성의 설움을 돌보려 하고 백성은 살진 미나리를 먹으며 임금을 생각하는 것으로 해석했다. 백성이 체험할 수 있는 것, 느낄 수 있는 것으로 재해석하여 백성으로 하여금 해당 덕목을 자기 삶

62) 최현재, 「박인로 시가의 현실적 기반과 문학적 지향 연구」, 서울대학교 박사학위논문, 2004, 49-59쪽.

과 관련된 문제로 인식하게 함으로써 이해와 공감의 폭을 넓혔다. 반면, 벗과의 관계는 백성의 삶과 거리가 멀지 않은 탓인지 사람됨이라는 가치를 강조하는 방향으로 나아갔다. 하지만 자신의 잘못을 고쳐 주는 벗이 좋은 벗임을 알면서도 벗의 충고를 받아들이지 못하는 보편적 심리를 포착하여 공감과 개선을 유도한 것은 이#003과 다르지 않다. 이처럼 <훈민가>는 윤리적 가치와 덕목을 백성의 정서와 체험에 기반하여 재해석했다고 할 수 있다.

형아 아이야 네 술흘 문져 보와
뉘 손딕 타나관딕 양지조차 ᄀᆞᄐᆞ손다
ᄒᆞᆫ 졋 먹고 길러나이셔 닷ᄆᆞᆷ을 먹디 마라 <이#002>

간나히 가ᄂᆞᆫ 길흘 ᄉᆞ나히 에도ᄃᆞ시
ᄉᆞ나희 네ᄂᆞᆫ 길흘 계집이 ᄎᆡ도ᄃᆞ시
제 남진 제 계집 아니어든 일흠 뭇디 마오려 <이#006>

이#002는 형우제공(兄友弟恭)을, 이#006은 남녀유별(男女有別)을 노래했다. 전자의 경우 "형아 아이야"라는 부르는 말로 독자의 관심을 환기한 다음, "네 술"을 만져 보라며 말을 건넨다. '友'와 '恭'의 가치를 당위적으로 논하지 않고 자기 살을 만져 보면서 체감할 수 있도록 감각적으로 진술한다. 이처럼 살을 만져 보면 모습조차 같은 것을 확인하게 되고 "ᄒᆞᆫ 졋" 먹고 자라난 덕이라는 것을 깨닫게 된다. 결국은 다른 마음을 먹지 말아야 한다는 결론에 이르게 되니 이 시조에 구현된 수직적 언술은 "술"에서 시작된 감각을 종합하는 쪽으로 나아간다고 할 수 있다. 후자의 경우 "간나히 가ᄂᆞᆫ 길"은 "ᄉᆞ나히"가, "ᄉᆞ나희 네ᄂᆞᆫ 길"은 "계집"이 멀리 피하여 둘러 가는 장면을 제시했다. 마찬가지로 '有別'해야 한다는 뜻을 직접 표현하지 않고 "간나히"와 "ᄉᆞ나히"의 행위를 통해 스스로 느낄 수 있게 한 것이다. 나아가 "일흠 뭇디 마오려"라고 타이르면서 시상을 맺는다. 두 작품은 모두 감화 작용을 통해 윤리적 가치의 실천을 유도한 것으로 파악된다.

집단 체험에 근거한 정서적 감화를 꾀하면서도 다루는 내용에 따라 화자의 어조가 달라지고 있는 점도 눈에 띈다.

비록 못니버도 ᄂᆞᄆᆡ 오술 앗디 마라
비록 못머거도 ᄂᆞᄆᆡ 밥을 비디 마라
ᄒᆞᆫ 적곳 ᄠᅥᆨ 시른 휘면 고텨 ᄡᆡᆺ기 어려우리 <이#014>

상뉵 쟝긔 ᄒᆞ디 마라 숑ᄉᆞ 글월 ᄒᆞ디 마라
집 배야 므슴ᄒᆞ며 ᄂᆞᄆᆡ 원슈 될 줄 엇디
나라히 법을 셰우샤 죄 인ᄂᆞᆫ 줄 모로ᄂᆞᆫ다 <이#015>

강원도 ᄇᆡᆨ셩들아 형뎨 숑ᄉᆞ ᄒᆞ디 마라
죵ᄭᅱ 밧ᄭᅱᄂᆞᆫ 엇기예 쉽거니와
어ᄃᆡ 가 ᄯᅩ 어들 거시라 흘긧할긧 ᄒᆞᄂᆞᆫ다 <이#017>

이제껏 논의한 작품과 달리 훈계의 어조가 강하게 부각된 시조들이다. '-디 마라'라는 금지의 표현과 '-ㄴ다'와 같은 의문형 어미를 통해 언술 행위를 전경화하여 강원도 백성들에게 직접 말을 건네는 듯한 담화 관계를 형성했다. 실제로 이#017은 텍스트 밖에 있는 "강원도 ᄇᆡᆨ셩"을 호명하고 있다. 한편 이#014는 "ᄠᅥᆨ"라는 시어로, 이#015는 "법"이라는 시어로 의미를 수렴한다. 여기에서는 못 입고 못 먹는 처지에서 도적질을 범하여 때가 한번 묻으면 씻어 내기가 어렵고 도박과 송사로 집도 잃고 사람도 잃고 죄까지 않으면 회복하기가 어려운 백성의 처지에 대한 연민이 드러난다. 이#017도 "형뎨 숑ᄉᆞ ᄒᆞ디 마라"라면서 강한 어조로 시상을 열었으나 다시금 차분한 어조로 돌아와 종이나 밭과 달리 형제는 다시 얻을 수 없다는 뜻을 전한다. 따라서 규범적 문제 등 돌이킬 수 없는 잘못을 범하지 말아야 한다고 노래할 때에는 서정 주체의 목소리가 높아지기도 하는 것으로 이해할 수 있다.

그런데 관점을 달리하면, 서정 주체는 두 작품에 나타난 바와 같이 시종일관 금지하고 명령하는 어조로 노래할 수도 있는 위치였다. 왜냐하면 <훈민가>에서 주체의 자리는 정철 개인에 의해 마련된 것이 아니라 "ᄠᅥᆨ"를 규정하는 당대의 윤리적 가치와 "나라"와 "법"이 표상하는 사회적 질서에 의해 마련된 것이기 때문이다. 다시 말해 윤리적 가치와 사회적 질서를 정점에 놓고 그것을 내면화한 목민관으로서 서정 주체와 동화해야 할 대상으로서 백성 사이의 관계가 맺어지는바 동화나 교화의 언술이 강화될 수 있다는 뜻이다. 그렇지만, 이와 같은 관계

때문에 백성의 공감과 실천을 유도하기 위한 감화의 언술이 중요해지는 측면도 있다. 백성에게 때가 묻거나 그들이 죄인이 되면 서정 주체 역시 자신의 이상과 가치를 실현할 수 없다.

ᄆᆞᆯ 사ᄅᆞᆷᄃᆞᆯ아 올ᄒᆞᆫ 일 ᄒᆞ쟈ᄉᆞ라
사ᄅᆞᆷ이 되여나셔 올티옷 못ᄒᆞ면
ᄆᆞ쇼ᄅᆞᆯ 갓 곳갈 ᄉᆡ워 밥머기나 다ᄅᆞ랴 <이#008>

따라서 인용한 시조에 나타난 “사ᄅᆞᆷ”과 “ᄆᆞ쇼”의 대립은 범상히 볼 것이 아니다. 옳다는 가치를 두 번이나 반복했는데, <훈민가>에서 이렇듯 가치 판단이 반영된 시어를 반복하는 경우는 드물다. 아울러 해당 가치를 “사ᄅᆞᆷ”과 결부한 뒤 “사ᄅᆞᆷ”과 “ᄆᆞ쇼”를 대비하여 백성에게 올바른 사람이 되어야 한다는 뜻을 강조했다. 여기에는 백성이 “ᄆᆞ쇼”로 전락하지 않고 “사ᄅᆞᆷ”으로 바로 서기를, 백성 또한 옳은 것을 구분하고 실천하는 주체가 되기를 바라는 소망이 반영되어 있다. 이#008을 주목해야 할 이유는 <훈민가>의 다른 작품과 달리 서정 주체의 의도가 가장 선명하게 드러나기 때문이다. 수직적 언술을 통해 “올ᄒᆞᆫ 일”과 “사ᄅᆞᆷ”에 의미를 집약한 것도 같은 맥락에 있는 것으로 이해된다.

ᄑᆞᆯ목 쥐시거든 두 손으로 바티리라
나갈 ᄃᆡ 겨시거든 막대들고 조ᄎᆞ리라
향음쥬 다 파ᄒᆞᆫ 후에 뫼셔가려 ᄒᆞ노라 <이#009>

백성 또한 옳은 것을 알고 행하는 주체로 세워야 자신의 이상과 가치를 실현할 수 있었던 서정 주체의 고민을 염두에 두면 이#009가 유독 다르게 다가온다. 이 시조는 본 절의 서두에서 논의한 작품들처럼 오륜의 덕목, 즉 장유유서(長幼有序)를 다루었다. 그런데 어떤 하나의 시어로 의미가 수렴하지 않는다. 초장과 중장 및 종장은 각각 하나의 통사를 이루는 독립된 언술이다. 세 차례에 걸친 아이의 언술을 대등한 관계로 배열했다. 이로써 우리는 아이의 한 형상을 얻게 된다. 곧 어른이 “ᄑᆞᆯ목”을 잡고 일어나면 “두 손으로 바”치고 어디로 나가려 하면 “막대들고” 좇는, “향음쥬”가 다 끝날 때까지 기다렸다가 다시 모시고 돌아가는 아이의 모습을 재현했다고 할 수 있다.

이#009는 장유의 질서를 아이의 행위로 표현했다. 여기에는 어른을 공경하는 마음이 있다면 그것은 행위로 드러날 수밖에 없다는 생각이 전제되어 있다. 다시 말해 마음의 문제를 행위의 문제, 즉 몸의 문제로 재해석한 것이다. 나아가 몸은 도덕적 인식과 감정을 전하는 매개로 작용한다. 독자 역시 몸을 지닌 존재이기에 아이와 똑같이 말하고 행동할 수 있는바, 작품에 묘사된 언행을 보면서 어른을 모시는 아이의 마음을 헤아리게 되고 혹여 아이처럼 행동하지 않으면 양심의 가책을 느끼게 된다. 장유라 하여 늙은 육신과 괴로운 심정을 강조하는 것이 아니라 오히려 그러한 어른을 생각하는 아이의 행위와 내면에 공감하게 하여 독자가 스스로 느끼고 실천하는 계기를 마련했다는 뜻이다. 따라서 확산적 언술로 몸의 형상을 재현한 것은 집단 체험에 근거한 정서적 감화 작용을 극대화할 뿐만 아니라 백성을 주체로 이끌고자 한 서정 주체의 고민을 드러낸다고 할 수 있다.

이고 진 뎌 늘그니 짐 프러 나를 주오
나ᄂᆞᆫ 졈엇쩌니 돌히라 므거올가
늘거도 셜웨라커든 지믈조차 지실가 <이#016>

인용한 것은 '반백자불부대(斑白者不負戴)'라는 덕목을 표현한 시조로, 바로 앞의 이#009와 유사한 시상을 구현한다. 잘 알려진 것처럼 이 작품은 "짐을 이고 진 늙은이와 돌이라 한들 무거운 줄 모를 젊은 나"의 관계를 설정하여 "젊은이의 미더운 人情"을 표현했다.[63] 독특한 점은 젊은 "나"가 "이고 진 뎌 늘그니"를 향해 말을 건네는 구조로 되어 있지만, 이 담화가 향해야 할 주요 대상은 나이 많은 사람이 아니라 "나"로 표상된 젊은 사람이라는 것이다. '반백자불부대'라는 덕목을 몸소 실천해야 할 사람은 젊은 사람일 것이기 때문이다. 그러나 젊은 사람을 향해 해당 덕목을 전한 것이 아니라 젊은 사람에게 목소리를 부여하여 그가 말을 하도록 하고 독자로 하여금 그 말을 엿듣게 했다.

따라서 위 시조는 젊고 건장한 "나"가 짐을 진 늙은이를 마주쳐 그에게 말을 건네는 장면을 재현한다고 할 수 있다. 이때 "나"가 건넨 말은 늙은 것도 서러운데 짐까지 져야 하는 늙은이의 처지와 심정을 헤아린 결과이다. 곧 '반백자불부대'라는 덕목을 있는 그대로 전달하는 것이 아니라 해당 덕목과 관련하여 있을 법한 체험

63) 권두환, 「송강의 「훈민가」에 대하여」, 『진단학보』 42, 진단학회, 1976, 163쪽.

즉 길을 걷다가 짐을 이고 진 노인을 마주하게 되는 상황을 묘사하는 것이다. 나아가 이러한 담화 구조는 작품을 접한 독자로 하여금 그 안에 제시된 관계를 미루어 짐작게 하고 젊고 건장한 "나"에게 자신을 투사하여 한 번쯤 늙은이의 처지와 심정을 헤아려 보게끔 한다. 이#009와 마찬가지로 독자가 지닌 윤리적 감정을 자극하여 실제로 짐을 진 노인을 만났을 때 차마 그냥 지나칠 수 없도록 한 시조라고 하겠다.

오늘도 다 새거다 호믜 메오 가쟈스라
내 논 다 미여든 네 논 졈 미여주마
올 길히 뽕따다가 누에먹켜 보쟈스라 <이#013>

이#013에서도 "내"라고 표상된 화자가 "네"라고 표상된 청자를 향해 말을 건네고 있다. 세 개의 통사는 농촌의 일과에 기반한 시간의 흐름을 시사할 뿐, 어떤 위계적 관계를 이루지 않는다. 초장에서는 "오늘도 다 새거다"라면서 "호믜"를 메고 들로 나가는 새벽녘의 모습을, 중장에서는 내 논을 다 매면 네 논도 함께 맬 것이라면서 한창 일하고 있을 낮의 모습을, 끝으로 종장에서는 "올 길히"라면서 뽕잎을 따다가 누에를 먹이는 저물녘의 모습을 나타냈다. 따라서 이 작품은 청자를 향한 전언의 형식임에도 어떤 가치나 덕목을 직접 말하지 않고 하루를 꽉 채워 근면히 일하면서 다른 사람과 함께 하고 그를 도우려 하는 건강한 농부의 형상을 만들어 냈다고 할 수 있다.

선행 연구에서는 이#013이 청유형 어미를 활용하여 나와 너의 관계를 반목과 갈등이 아니라 우리로 승화한 작품이라고 평가했다.[64] 그런데 이렇게 해석할 수 있는 이유는 비단 청유형 어미를 활용한 것뿐만 아니라 생기 넘치는 농부의 형상을 제시한 데에서도 찾을 수 있다. 이 시조의 독자는 자연스럽게 농부의 건강한 모습을 자신과 동일시하게 되고 힘겨운 노동을 견뎌 낼 방법이 무엇인지 다시 생각하게 될 것이기 때문이다. 곧 이#013의 언술 효과는 화자가 권한 대로 "호믜"를 메고 들로 나서거나 "올 길히 뽕"을 따게 되는 것이 아니라 본보기가 될 법한 인물의 언행과 생각에 자기를 투사하여 그의 말과 행동, 생각을 모방하면서 농부로서 자신의 삶을 꾸리게 되는 것이다.

64) 신용대, 앞의 논문, 1989, 27-29쪽.

남진죽고 우는 눈물 두 져지 ᄂᆞ리흘러
졋 마시 ᄯᆞ다ᄒᆞ고 ᄌᆞ식은 보채거든
더 놈아 어ᄂᆡ 안흐로 게집되라 ᄒᆞ는다 <이#018>

이 작품은 이미 몸짓이나 행위 묘사를 통해 독자의 도덕 감정을 환기한 것으로 평가된 바 있다.[65] 초·중장에서는 남편이 죽어 울고 있는 과부의 처지를 나타냈다. 남편은 죽었고 눈물은 흘러 두 젖에 나리고 눈물 섞인 젖을 먹은 아이는 짜다며 보채는 장면의 연쇄가 비극성을 고조한다. 종장에서는 "더 놈아"라는 부르는 말로 장면의 연쇄를 중단시키면서 그 속도 모르고 아내가 되라며 보채는 남자를 불러세웠다. 젖먹이 자식이 보채는 것이야 어찌할 수 없는 노릇이지만 알 만한 사람이 이렇게 보채는 것은 그대로 둘 수 없는 것이므로 "더 놈"이라고 꼬집으면서 "어ᄂᆡ 안"으로 아내가 되라고 하느냐며 말을 건넸다.

상기 연구에서는 일말의 동정도 없이 아내로 삼으려 하는 철면피의 한 사내를 비판함으로써 주제를 선명하게 한다고 보았다. 반면, "죽은 남편 대신에 새로운 남편을 만나 살아가는 것"도 불가피한 선택이므로 그렇게 날 선 비판을 제기한 것이 아닐 수 있다는 견해가 제기되기도 했다.[66] 그런데 이 작품은 과연 "더 놈"을 비판하는 데에 역점을 두고 있는가, 여기에서 주목해야 할 것이 정말 비판의 강도인가 하는 의문이 들기도 한다. 종장의 "어ᄂᆡ 안"이라는 시구는 무슨 속, 내지는 어떤 마음이라는 뜻으로 해석되는바, "더 놈"이라고 호명된 대상 역시 마음을 지닌 존재로 그려진다는 점을 재고해 보아야 할 필요가 있다고 판단한다.

앞에서 논의한 이#009와 같이 위 시조는 두 젖에 흐르는 눈물과 젖을 물고 보채는 아이를 통해 남편을 잃은 여인의 형상을 그려냈다. 그렇게 한 다음, "더 놈"으로 하여금 마음을 지닌 인간으로서 이 여인과 마주 서게 한다. 나아가 도대체 무슨 속으로 아내가 되라고 하느냐며 묻는다. 흐르는 눈물과 보채는 아이를 보면서도 느끼는 바가 없는가 하는 뜻으로, 상대의 마음을 한 번 더 헤아려 볼 것을 촉구한 것이다. 물론, 여인의 슬픔을 헤아리지 못한 것을 꼬집은 것이지만 반대로 그렇게 할 수 있다는 인식을 전제한 것이기도 하다. 서정 주체의 의도가 단지 "더 놈"을 비판하려는 데에 있지 않다는 것이 드러난다.

---

65) 이형대, 「정철 시조의 감성 표현 양상」, 『한국시가연구』 27, 한국시가학회, 2009, 112-113쪽.
66) 조동일, 앞의 책, 2005, 350쪽.

그러므로 이#018 또한 인간의 몸을 매개로 감화의 가능성을 타진하고 도덕적 감정을 자극한 시조라고 할 수 있다. 약한 존재의 처지와 마음을 헤아려 차마 외면할 수 없게 함으로써 비단 “뎌 놈”뿐만 아니라 국외자(局外者)의 위치에서 바라보는 독자까지도 공감, 연민에 이르게 하고 인식과 실천의 변화를 촉구한다. 위 논의에 비추어 보면 이 작품에 나타난 표상적 언어는 사회 공공의 책임 의식을 유발한다고 한 견해가 설득력을 얻는다.[67] 나아가 정철 시조의 서정 주체는 윤리적 실천이 도덕적 감정에 기반을 둔다고 인식한 것으로 보이며, 백성이 자신의 공감 능력을 발휘하게 하는 것이 그들을 윤리적 주체로 세우는 발판이 된다고 인식한 것으로 보인다.

한편, 오랫동안 <훈민가>는 백성의 절실한 인간관계를 설정하고 그들의 문제를 그들의 사고와 어휘 속에서 나타낸 작품으로 논의되어 왔다.[68] 여기에서는 관계 설정의 효과와 의의를 염두에 두면서 해당 시조의 담화 방식을 다시 음미하고자 한다.

어와 뎌 족하야 밥 업시 엇디 홀고
어와 뎌 아자바 옷 업시 엇디 홀고
머흔 일 다 닐러ᄉᆞ라 돌보고져 ᄒᆞ노라 <이#011>

이#011에서는 숙질(叔姪) 관계를 노래했다. 초장은 아저씨가 조카를 향해, 중장은 조카가 아저씨를 향해 건넨 말이다. 그런데 종장은 조카를 걱정하는 아저씨의 마음을 표현한 것이기도 하고 아저씨를 걱정하는 조카의 마음을 표현한 것이기도 하다. 곧 종장은 숙질 모두를 대변한 서정 주체의 언술로 파악된다. 따라서 이 시조는 텍스트 내부에 상정된 인물들 사이의 대화적 언술과 텍스트 외부를 향하는 서정 주체의 언술을 결합하여 복합적 담화 관계를 구축한다고 할 수 있다. 서정 주체가 강원도 백성을 향해 말을 건네는 한편, 그들로 하여금 서로를 돌보려 하는 아저씨와 조카의 대화를 엿듣게 했다.

서정 주체의 이러한 언술은 아저씨의 마음과 조카의 마음이 서로 다르지 않다는 의미를 내포하는 것이기도 하다. 아저씨는 조카를 돌보려는 자신의 마음에 비추어 조카의 마음을 헤아릴 수 있고 조카 역시 자신의 마음에 비추어 아저씨의

67) 고정희, 앞의 논문, 2001, 83-84쪽.
68) 권두환, 앞의 논문, 1976.

마음을 헤아릴 수 있을 것이다. 그뿐만 아니라 내포 독자도 이 시조에 그려진 숙질의 관계를 헤아려 보면서 자기 아저씨, 자기 조카의 마음을 헤아려 보게 된다. 그러므로 초·중장에서 확산적 언술을 활용하여 숙질의 관계를 재현한 것은 자신의 마음을 미루어 상대의 마음을 헤아리면 서로 돌보지 않을 수 없을 것이라는 인식을 전제로 한다고 할 수 있다.

네 집 상ᄉᆞ둘흔 어도록 출호손다
네 ᄯᆞᆯ 셔방은 언제나 마치ᄂᆞ손다
내게도 업다커니와 돌보고져 ᄒᆞ노라 <이#012>

네 아ᄃᆞᆯ 효경 닑더니 어도록 비환ᄂᆞ니
내 아ᄃᆞᆯ 쇼학은 모릭면 ᄆᆞ출로다
어닉 제 이 두 글 빅화 어딜거든 보려뇨 <이#007>

이웃 간의 관계를 다룬 두 작품에서도 텍스트 내부에 상정된 인물들 사이의 대화적 언술과 텍스트 외부를 향하는 서정 주체의 언술이 복합된 담화 구조가 확인된다. 먼저, 이#012를 보면 초장의 화자는 “상ᄉᆞ”를, 중장의 화자는 혼사를 묻는다. 어느 쪽은 “상ᄉᆞ”만 챙기고 어느 쪽은 혼사만 챙기는 것이 아닐 테니 사실은 서로의 “상ᄉᆞ”와 혼사를 묻는 이웃 관계를 재현한 것으로 이해할 수 있다. 나아가 없는 처지에도 상대를 돌보려 하는 마음은 서로 다르지 않다는 뜻을 드러낸다. 한편 이#007의 초장과 중장은 “내”라는 시어로 표상된 화자의 전언일 뿐 대화적 언술은 아니다. 초장에서 “네 아ᄃᆞᆯ”은 “효경”을 얼마나 배웠는가 하고 물은 다음, 중장에서는 “내 아ᄃᆞᆯ”은 “쇼학”을 모레면 마칠 듯하다고 말한다. 따라서 종장도 화자의 언술로 볼 수 있겠으나 이상의 논의에 따르면 “효경”과 “쇼학”을 배워 어질게 된 모습을 보았으면 하는 마음은 비단 화자의 것만이 아닐 것이다. 곧 청자의 반응이 생략되어 있어도 종장은 화자와 청자의 마음을 모두 대변한 서정 주체의 언술로 볼 수 있고 이를 통해 자식 키우는 고민을 함께 나누는 이웃 간의 관계를 나타낸 것으로 해석할 수 있다. 나아가 이러한 담화 구조는 서로 비슷한 처지에 있는 이웃의 마음을 헤아리게 하고 어려운 처지에 놓여 있더라도 서로를 돌보며 함께 고민을 나누게 하려는 서정 주체의 의도를 드러낸다.

<훈민가>가 송(宋)나라 진양(陳襄, 1017-1080)이 지은 「선거권유문(仙居勸諭文)」에 바탕을 뒀다는 것은 잘 알려진 사실이다. 강원도 관찰사로 재직할 당시에 이 글을 치민(治民)의 모범으로 삼고자 한 것은 정철이 쓴 「유읍재문(諭邑宰文)」에 잘 드러난다. 아래에 인용한 것은 그 가운데 일부이다.

> 옛날에 밀학 진공이 선거 고을의 재가 되어 부의, 모자, 형우, 제공으로 백성을 가르치니 사람들이 감동하여 따랐다고 한다. 예나 지금이나 백성의 천성은 같은데 어째서 과거에는 되고 지금은 안 되는가? 생각건대, 백성을 박하게 대하지 않으면 백성도 차마 스스로 박하게 할 수 없을 것이니 이것이 내가 바라는 것이다. 그러나 자신을 바루는 도가 지극하지 않고 사람을 아끼는 뜻이 미덥지 않으면 아무리 가르치는 글이 있어도 백성들이 따르지 않을 것인바, 나는 각자가 네 가지 일에 스스로 힘쓰고 열 가지 해를 물리칠 것을 원한다.[69]

고을을 맡은 관료들에게 당부한 글인데 백성의 "천성(天性)"은 고금이 같다고 한 것이 눈에 띈다. 여기에는 사람은 누구나 윤리적 자질을 품부한다는 인식이 전제되어 있다. 따라서 다스리는 자가 "백성을 박하게 대하지 않으면 백성도 차마 스스로 박하게 할 수 없을 것"임을 강조한다. 관료들이 자신을 바르게 하고(正己), 백성을 아끼면(愛人) 백성이 스스로 따르게 될 것이라는 뜻이다. 다른 글에서도 "사람의 정은 본디 선하니 떳떳한 본성을 잃지 않으면 모자의 은혜와 형제의 우애, 남녀의 구분을 저들이 어찌 모르겠습니까(人情本善, 秉彝罔墜, 母子之恩, 兄弟之愛, 男女之別, 彼豈不知)."라고 진술한다.[70] 백성은 본디 선한 본성과 마음을 지니고 있으며 정철 자신을 포함한 관료의 역할은 백성이 지닌 본성과 마음이 발현되도록 돕는 것임을 강조한다고 할 수 있다.

그렇다면 정철은 <훈민가>를 지으면서 자신의 사명을 다하기 위해 어떠한 노력을 하고 있는가? 이 물음에 답하려면 진양의 「선거권유문」에 비추어 <훈민가>의 담화 구조와 그 의미를 다시 평가해 보아야 할 필요가 있을 것이다. 다음은 『경민편언해(警民編諺解)』에 실려 있는 언해본 전문이다.

---

69) 鄭澈, 「諭邑宰文」, 『松江別集』 卷1, 한국문집총간 46, 236쪽. "昔密學陳公襄爲仙居宰, 敎民以父義母慈兄友弟恭, 而人化服焉. 古今之民, 同一天性, 豈有可行於昔, 而不可行於今. 惟毋以薄待其民, 民亦將不忍以薄自待矣, 此某之所望也. 然而正己之道未至, 愛人之意不孚, 則雖有敎告, 而民未必從. 故某願各以四事自勉, 而去其十害."

70) 鄭澈, 「江原監司時陳一道弊瘼疏」, 『松江續集』 卷2, 한국문집총간 46, 200쪽.

내 빅셩 되연는 이는 ①아비는 올히 ᄒᆞ고 어미는 어엿비 너기며 ②형은 ᄉᆞ랑ᄒᆞ고 아ᄋᆞᆫ 공슌ᄒᆞ며 ③ᄌᆞ식은 효도ᄒᆞ며 ④ 남진과 겨집이 은혜이시며 ⑤ᄉᆞ나ᄒᆡ와 간나ᄒᆡ ᄀᆞᆯᄒᆡ요미 이시며 ⑥ᄌᆞ데 ᄒᆞᆨ문홈이 이시며 ⑦ᄆᆞᄋᆞᆯᄒᆡ 네법이 이시며 ⑧가난ᄒᆞ며 어려온 일에 권당이 서ᄅᆞ구ᄒᆞ며 ⑨혼인이며 상ᄉᆞ애 이우지 서르 도으며 ⑩녀름지이ᄅᆞᆯ 게을이 말며 ⑪도젹을 ᄒᆞ디 말며 ⑫박(博)으로 더느기ᄅᆞᆯ ᄇᆡ호디 말며 ⑬ᄃᆞ토와 숑ᄉᆞᄅᆞᆯ 즐기디 말며 ⑭사오나옴으로ᄡᅧ 어딘이ᄅᆞᆯ 업쇼이 너기디 말며 ⑮가옴여롬으로ᄡᅧ 가난ᄒᆞᆫ 이ᄅᆞᆯ 뫼호디 말며 ⑯길 녜리 길ᄒᆞᆯ ᄉᆞ양ᄒᆞ며 ⑰밧 갈리 ᄀᆞᆯ ᄉᆞ양ᄒᆞ며 ⑱반만 셰니 길헤 지며 이디 아니ᄒᆞ면 곳 네의옛 풍쇽이 되리라.[71]

「선거권유문」은 인용한 바와 같이 18개의 덕목을 나열했을 뿐이다. 이 가운데 ⑭~⑰의 네 가지 덕목은 빼고 ⑫와 ⑬은 하나로 합친 다음, ‘군신’과 ‘장유’ 및 ‘붕우’ 세 덕목을 추가하여 <훈민가> 16수를 이루었다.[72] 본 절의 논의에 따르면 이러한 덕목을 시조로 옮기는 방식은 몇 가지로 분류할 수 있다. 먼저, ①/②/③/④/⑤나 ‘붕우’ 등 사람으로서 마땅히 지켜야 할 도리를 노래할 경우 수렴적 언술로 주요 가치를 부각하되 각자의 체험과 기억을 환기하는 방식으로 백성을 감화한다. ‘군신’처럼 백성의 일상과 거리가 멀게 느껴질 수 있는 덕목은 백성이 실천 가능한 것으로 재해석하여 백성의 동참을 유도하기도 했다. 또한, ⑪~⑬과 같이 반드시 지키지 않으면 백성의 삶을 일거에 망칠 수 있는 규범을 노래할 경우 명령하고 금지하는 어조를 활용한 것이 드러났다. ⑦은 여타의 덕목을 실천에 옮겨야 하는 이유를 제시한 것으로 해당 조목을 노래할 때 서정 주체의 의도가 가장 선명하게 파악된다. 반면, ⑥/⑧/⑨/⑩/⑱이나 ‘장유’ 등 향촌 내에서 마주하는 관계를 다룰 때에는 확산적 언술로, 말하고 행하는 인물의 형상을 재현하여 서로의 마음을 헤아리고 상대를 차마 외면할 수 없게 했다.

---

71) 陳襄, 「古靈陳先生仙居勸諭文」, 李厚源 諺解(1658), 『警民編諺解』, 규장각 소장, 도서 번호: 奎 2541. “爲吾民者는 父義母慈ᄒᆞ며 兄友弟恭ᄒᆞ며 子孝ᄒᆞ며 夫婦ㅣ 有恩ᄒᆞ며 男女ㅣ 有別ᄒᆞ며 子弟ㅣ 有學ᄒᆞ며 鄕閭ㅣ 有禮ᄒᆞ며 貧窮患難애 親戚이 相救ᄒᆞ며 婚姻死喪에 隣保ㅣ 相助ᄒᆞ며 無惰農業ᄒᆞ며 無作盜賊ᄒᆞ며 無學賭博ᄒᆞ며 無好爭訟ᄒᆞ며 無以惡陵善ᄒᆞ며 無以富呑貧ᄒᆞ며 行者ㅣ 讓路ᄒᆞ며 耕者ㅣ 讓畔ᄒᆞ며 斑白者ㅣ 不負戴於道路ᄒᆞ면 則爲禮儀之俗矣리라.”

72) 정익섭, 「경민편과 훈민가」, 『한국언어문학』 3, 한국언어문학회, 1965, 40-43쪽.
박성의, 「「경민편」과 「훈민가」 소고」, 『어문논집』 10, 안암어문학회, 1967, 168-169쪽.

본 절은 백성에게 윤리적 덕목을 전달한 작품의 언술 구성을 분석하는 데에 목적을 두었다. 여기에서는 당대의 가치와 윤리적 덕목을 표상하는바, 등가 관계에 기초한 수렴적 언술이 두드러진다. 하지만 <훈민가> 16수와 그 뒤로 잇따라 실린 2수에 표상된 가치와 덕목은 누구나 경험할 법한 집단 체험에 기반한 것임을 알 수 있다. 때로는 확산적 언술을 활용하여 서로의 마음을 헤아려 차마 외면할 수 없게 하는 관계 윤리를 재현하는데 이 역시 집단 체험에 근간을 둔 것으로 파악된다. 이로써 백성의 윤리적 실천은 백성들 자신이 지닌 도덕 감정을 발현하는 데에서 비롯한다고 인식한, 따라서 집단 체험에 기반한 감화 작용을 통해 백성의 공감과 실천을 유도하려 한 서정 주체의 면모가 드러난다.

그런데 송나라 진양의 「선거권유문」부터 <훈민가>를 거쳐 『경민편』으로 이어진 전개는 비단 정철만이 백성의 공감과 실천을 이끌기 위해 노력한 것은 아니었음을 시사한다. 다시 말해 집단 체험에 기반한 감화 작용에 주목한 것은 목민관으로서 자신의 역할을 다하고자 한 작가 정철의 상을 조명할 뿐만 아니라 당시의 사회적 질서와 윤리적 가치가 자기를 실현해 나가는 과정을 나타낸다는 것이다. 정철을 중심에 놓으면 정철과 백성 사이에 간극이 있을 수밖에 없으나 당대의 질서와 가치의 측면에서 보면 크게 다를 바 없는 사회의 구성원일 뿐이다. 따라서 신분과 정도의 차이는 있을는지 몰라도 백성이 도덕적 주체의 대열에 합류할 수 있어야 해당 가치와 질서도 완성에 다다를 수 있고 큰 주체를 대변하는 작은 주체로서 서정 주체의 의도도 실현에 이를 수 있다. 곧 인간의 선한 본성과 마음이 발현되기를 바라는 서정 주체의 면모는 스스로도 가치와 질서를 내면화한 존재이면서 그 실현을 고민한 작가 정철의 상이라고 하겠다.

Ⅳ장의 목적은 외부 지향적 담화에 속한 정철의 시조를 대상으로 화자의 언술이 짜이는 방식을 분석하여 그것에 반영된 서정 주체와 내포 독자의 관계를 고찰하는 것이다. 외부 지향적 담화란 화자의 언술이 텍스트 바깥에 있는 서정 주체나 내포 독자의 존재를 시사하는 담화를 일컫는다. 역시나 언술의 짜임은 등가 관계에 기초한 수렴적 언술과 인접 관계에 기초한 확산적 언술 사이에서 다단한 양상을 드러낸다. 외부 지향적 담화에서 화자의 언술은 서정 주체와 내포 독자 사이의 관계에 따라서 달라질 것으로 예상했다. 다시 말해 화자의 언술을 분석한다면 서정 주체가 자신의 의도를 누구에게 어떻게 전달하는지, 이로써 내포 독자와 어떤 관계를 형성하는지 파악할 수 있을 것으로 기대한 것이다.

외부 지향적 담화가 구현된 정철의 시조는 누구에게 어떤 말을 건네는가 하는 데에 따라서 화자의 언술이 달라지는 것을 확인했다. 사대부 계층이 공감할 만한 취흥과 연모의 정서를 노래한 시조에서는 순간의 정취에 몰입하게 하는 확산적 언술이 두드러진다. 그것은 시어의 연쇄와 생략, 비약을 통해 내포 독자가 의미 작용에 적극적으로 참여할 수 있도록 하며 일상 언어에 가까운 말 건넴을 통해 서정 주체와 내포 독자가 직접 관계를 맺을 수 있도록 한다. 여기에서는 사대부 계층 내부로 한정된 것이기는 하나 타인과의 소통을 지향하는, 다른 사람의 공감과 참여를 유도하여 정서적 유대 관계를 맺으려는 서정 주체의 면모가 드러난다. 시조로써 함께 웃고 우는 관계를 맺고자 한 것이다.

작가 정철과 가까운 동류 집단 내에서 반향을 일으킬 만한 내적 갈등을 표현한 시조도 적지 않다. 여기에서는 자신의 내면을 표상한 시어로 수렴하는 듯한 화자의 언술이 텍스트 내에서 온전한 종결을 이루지 못하고 다른 텍스트와 결속되면서 확산하는 양상을 드러낸다. 이렇듯 수렴적 언술이 확산할 경우, 둘 이상의 텍스트가 대등한 관계로 배열됨에 따라 상반된 의식이 병치된다고 할 수 있다. 대개 한쪽은 사회적 규범과 질서의 안쪽에 있고 다른 한쪽은 그 바깥에 있는데 이러한 언술은 둘 사이에서 방황하는 서정 주체를 시사한다. 이를 통해 세상사 때문에 흔들리는 자신의 내적 갈등을 가까운 이들과 나누려 한 작가 정철의 모습을 그려 볼 수 있을 것이다.

한편, 사대부 계층 내부가 아니라 백성에게 말을 건넨 시조도 발견된다. 여기에 속한 작품은 당대의 가치와 윤리적 덕목을 표상하는바, 앞에서 논의한 시조가 확산적 언술을 구사한 것과 다르게 화자의 언술이 수렴하는 양상을 띤다. 하지만 이러한 언술이 표상한 가치와 덕목은 누구나 경험할 법한 집단 체험에 기반한 것이다. 때로는 확산적 언술을 통해 서로의 마음을 헤아려 차마 외면할 수 없게 하는 관계 윤리를 재현하는데 이 역시 집단 체험에 근간을 둔다. 이렇듯 집단 체험에 근거한 윤리를 형상화한 이유는 백성을 감화하여 그들의 공감과 실천을 유도하려 한 데에서 찾을 수 있다. 이로부터 백성의 선한 본성과 마음이 발현되길 바라는, 백성의 윤리적 실천은 그들이 지닌 본성과 마음에서 비롯한다고 인식한 작가 정철의 상이 드러난다.

결론적으로 화자의 언술이 텍스트 바깥을 지향한 정철의 시조에서는 노래로써 다른 사람과 소통하면서 정서적 유대 관계를 맺고 내적 갈등을 공유하며 백성을

감화하려 한 집단 결속의 서정 주체가 발견된다고 할 수 있다. 이러한 결론은 말로 할 것을 노래로 대신한 당시의 문화/예술적 소통 환경 및 개인의 주관과 정서는 물론 집단의 인식과 감정도 대변한 시조의 서정적 지평을 다시 생각하게 한다. 나아가 풍류 문화에 가까이 있으면서 그것을 주도한 가인(歌人)으로서 작가 정철의 상을 구체적으로 담아낸다. 자신의 내면을 일방적으로 표출하는 것이 아니라 다른 사람과 소통할 수 있도록 그것을 조율하고 전달의 방법을 모색한 정철의 작가적 고민과 역량을 드러낸다는 뜻이다.

Ⅲ장에서 내부 지향적 담화를 분석한 결과 자기 응시의 서정 주체가, Ⅳ장에서 외부 지향적 담화를 분석한 결과 집단 결속의 서정 주체가 조명되었다. 이어서 Ⅴ장에서는 논의의 결과에 비추어 정철 시조의 서정적 특징을 궁구한 뒤 그것이 정철 자신과 당대인에게 어떤 의미였을지, 후대인들은 그것을 어떻게 받아들였는지 추론하고자 한다.

Ⅴ. 정철 시조의 서정적 특징과 전승 의식

지금까지는 정철 시조의 담화 특성을 분석하여 그것에 반영된 서정 주체의 담화 지향을 규명하는 데에 중점을 두었다. 정철의 시조에서는 화자의 언술이 텍스트 안에 머무는 내부 지향적 담화가 39수(46.98%), 텍스트 밖을 향하는 외부 지향적 담화가 44수(53.0%)로 비등한 비중을 차지하는 것이 확인된다. 전자는 특정 대상을 중심으로 시상이 집약되어 해당 대상과 다른 대상이 의미상 등가 관계를 형성하는 수렴적 언술이 두드러진다. 이로써 대상/세계와의 관계에 비추어 자신의 위치와 태도를 정립하는 자기 응시의 서정 주체를 부각한다. 후자는 대등한 위상을 지닌 대상을 향하여 시상이 펼쳐질 따름인 확산적 언술이 주를 이룬다. 여기에서는 자신의 정서와 갈등을 다른 사람과 나누며 관계를 맺고자 하는 집단 결속의 서정 주체가 드러난다. 다만, 전자도 확산적 언술을, 후자도 수렴적 언술을 구현하므로 위 내용은 담화의 특징적 국면을 정리한 것으로 이해할 필요가 있다.

한편, 이 논문에서 담화 특성에 주목한 까닭은 텍스트에 반영된 서정 주체의 성격이나, 서정 주체와 시적 대상 혹은 서정 주체와 내포 독자 사이의 관계를 객관적/언어적 층위에서 분석함으로써 정철의 시조가 작가 정철과 세계/독자를 어떻게 매개했는지 고찰하기 위함이었다. 따라서 본 장에서는 Ⅲ, Ⅳ장의 논의를 염두에 두면서 정철 시조의 서정적 특징과 전승 의식을 궁구하고자 한다. 정철 시조에 내재한 서정이 무엇을 지향했는지, 후대인들이 그것을 어떻게 수용했는지 파악할 수 있다면 정철의 시조가 작가 자신과 당대인 사이에서, 나아가 오랜 세월 지속하는 과정에서 어떤 역할을 담당했는지 가늠할 수 있을 것으로 기대되기 때문이다. 먼저 시조에 관한 전통적 인식에 비추어 정철 시조의 서정적 방향을 갈무리한 다음, 『송강가사』의 판본별 차이와 후대 가집의 수용 양상을 토대로 정철 시조의 전승 의식을 추론할 예정이다.

1. 시조의 두 방향: 시의 풀림과 노래의 울림

『서경(書經)』「순전(舜典)」에는 다음과 같은 말이 전한다: “詩는 뜻을 말하는 것이요 歌는 말을 길게 읊는 것이다(詩言志, 歌永言).” 이 진술은 시와 노래가 본디 하나라는 것을 밝히는 데에 초점이 있다. 시는 마음이 가는 바[志]가 말로

나타난 것이고 노래는 그 말이 장단의 절(節)을 갖추는 것[永]인바, 둘은 모두 마음에서 비롯한다는 뜻이다.[1] 또한, 「시경(詩經)』의 「모서(毛序)」에서도 같은 입장을 드러냈다: "詩는 뜻이 가는 바이니, 마음속에 있는 것을 志라 하고 말로 나타내면 詩라 한다. … 중략 … 말로 부족하여 嗟歎하고 차탄으로 부족하여 詠歌하고 영가로 부족하면 자신도 모르게 손으로 춤을 추고 발로 뛰는 것이다(詩者, 志之所之也, 在心爲志, 發言爲詩. … 中略 … 言之不足, 故嗟歎之, 嗟歎之不足, 故詠歌之, 詠歌之不足, 不知手之舞之足之蹈之也)."

그런데 흑와(黑窩) 정래교(鄭來僑, 1681~1759)는 「청구영언서(靑丘永言序)」에서 "옛날에 노래는 반드시 시를 사용했다. 노래를 글로 옮기면 시가 되고 시를 관현에 올리면 노래가 되니 노래와 시는 본디 하나이다. 『시경』 300편으로부터 변하여 고시가 되고, 고시가 변하여 근체시가 되면서 노래와 시가 둘로 갈라진 것이다(古之歌者必用詩, 歌而文之者爲詩, 詩而被之管絃者爲歌, 歌與詩固一道也. 自三百篇變而爲古詩, 古詩變而爲近體, 歌與詩分而爲二)."라고 진술한다.[2] 『시경』 이전에 시와 노래는 본질상 하나였지만, 근체시 형식이 성립하면서 나뉘어 둘이 되었다는 시가일도(詩歌一道)의 시각을 드러낸 것이다.[3] 나아가 노래의 가치를 옹호하기 위해 시에서 분화된 노래의 효용이 시보다 못하지 않음을 강조하기도 했다. 아래의 인용문은 같은 글의 다른 부분이다.

> 남파 김백함[金天澤]은 … 중략 … 우리나라의 이름난 분들과 선비들이 지은 작품 및 여항의 노래 가운데 음률에 맞는 수백여 수를 수집하고 잘못된 것을 바로잡아 책 한 권을 이루었다. 나에게 글을 구하여 서문으로 삼고 그것을 널리 퍼뜨릴 생각을 했으니 그 뜻이 근실하다. 내가 가져다가 보니 그 노랫말은 곱고 아름다워 즐길 만했고 그 의미는 화평하고 즐거운 것도 있고 슬프고 괴로운 것도 있다. 은근하고 완곡

1) 성백효 역주, 『(현토완역) 서경집전 (상)』, 전통문화연구회, 1998, 68-71쪽. "마음이 가는 바를 志라 한다. 마음이 가는 바가 있으면 반드시 말에 나타나므로 詩는 뜻을 말한 것이라 하였고, 이미 말에 나타나면 반드시 長短의 節(리듬)이 있으므로 歌는 말을 길게 읊는 것이라 하였으며, 이미 장단이 있으면 반드시 高下와 淸濁의 구분이 있으므로 聲은 길게 읊음에 의지한 것이라 하였으니, 聲은 宮·商·角·徵·羽이다(心之所之謂之志. 心有所之, 必形於言, 故曰詩言志, 旣形於言, 則必有長短之節, 故歌永言, 旣有長短, 則必有高下淸濁之殊, 故曰聲依永, 聲者宮、商、角、徵、羽也)."

2) 鄭來僑, 「靑丘永言序」, 『(金天澤編) 靑丘永言』(국립한글박물관 영인, 2017, 7쪽).

3) 김대행, 『시조 유형론』, 이화여자대학교 출판부, 1986, 13-18쪽.

한 것은 경계의 뜻을 머금었고 격하고 고조된 것은 사람을 움직여 한 시대의 번성과 쇠퇴, 풍속의 좋고 나쁨을 징험할 만하다. 따라서 詩家와 표리를 이루어 병행할 수 있으니 서로 없어서는 안 될 것이다.

아! 무릇 이 노랫말을 지은 것은 오직 그 생각을 서술하고 울적함을 펴려는 데에만 있는 것이 아니라 사람들로 하여금 보고 느껴 선한 마음을 일으키게 하는 것 또한 그 가운데에 깃들어 있으니 그렇다면 악부에 올려 향인이 부르게 하는 것도 풍속의 교화에 얼마간 도움이 될 것이다. 노랫말이 꼭 詩家의 공교함 만하지는 못하겠지만 세도에 이로운 것이 오히려 많은데, 세상의 군자들이 버려두고 채록하지 않은 것은 무엇 때문인가? 음률을 아는 자가 적어 그것을 살피지 못한 것인가?[4)]

여기에서는 詩와 詞를 구분하여 시와 노래가 분화된 시대임을 나타낸 다음 노래가 어떤 가치를 지니고 있는지 이야기한다. 노랫말을 짓는 이유가 한편으로는 "그 생각을 서술하고 울적함을 펴려는 데에" 있으며 다른 한편으로는 "사람들로 하여금 보고 느껴 선한 마음을 일으키게 하"려는 데에 있다는 것이다. 그리고 "악부에 올려 향인이 부르게 하"면 비록 시처럼 "공교"하지는 못해도 "풍속의 교화에 얼마간 도움이 될 것"이라며 부연하기도 했다. 전자의 경우는 마음이 가는 바를 말로 표현[詩言志]하는 시의 본령에 가깝고 후자의 경우는 말하거나 차탄하는 것으로 부족하여 길게 읊는 노래의 효용[歌永言]에 가깝다. 노래하는 이가 자신의 마음을 풀어낸 것은 결국 듣는 이의 마음을 움직이는 데까지 이어진다는 의미로 해석된다.

시가를 논할 때 시의 본령과 노래의 효용을 나누는 것은 무리일 수 있다. 그 둘은 떼려야 뗄 수 없는 관계에 있기 때문이다. 오히려 "시는 음악의 마음이고 소리는 음악의 몸이다. … 중략 … 음악의 마음은 시에 있기에 군자는 마땅히 자신의 글을 바르게 해야 한다(詩爲樂心, 聲爲樂體 …중략… 樂心在詩, 君子宜正

4) 鄭來僑, 앞의 글(앞의 책, 2017, 7-8쪽). "南坡金君伯涵 … 中略 … 因又蒐取我東方名公碩士之所作,及閭井歌謠之自中音律者數百餘闋, 正其訛謬, 裒成一卷, 求余文爲序, 思有以廣其傳, 其志勤矣. 余取以覽焉, 其詞固皆艶麗可玩, 而其旨有和平惟愉者, 有哀怨悽苦者, 微婉則含警, 激昂則動人, 有足以懲一代之衰盛,驗風俗之美惡, 可與詩家表裏, 並行而不相無矣. 嗚呼! 凡爲是詞者, 非惟述其思, 宣其鬱而止爾, 所以使人觀感而興起者, 亦寓於其中, 則登諸樂府, 用之鄉人, 亦足爲風化之一助矣. 其詞雖未必盡如詩家之巧, 其有益世道, 反有多焉, 則世之君子置而不採, 何哉? 豈亦賞音者寡而莫之省歟?" 번역문은 "신경숙 외 주해, 『(金天澤編) 靑丘永言』, 국립한글박물관, 2017, 12-13쪽"을 참고하되 일부를 수정한 것이다.

其文)."[5]라는 말처럼 하나의 근원을 갖는 것으로 보아야 할 듯하다. 단, 오늘날 시가 연구는 노랫말의 내용과 형식에 주목한 시학적 접근과 그 악곡과 연행에 주목한 문화론적 접근이 이분화되어 "시의 내면"과 "노래의 울림"이 어떻게 맞닿아 있는가 하는 물음에 소홀한 경향이 없지 않다.[6] 본 장에서는 이러한 물음에 답하기 위하여 그 둘을 기술적으로 구분할 것이다. 하지만, 궁극적 목표는 시의 본령과 노래의 효용이 본디 하나임을 밝히는 데에 있다는 것을 밝혀 둔다.

> 이 늙은이가 본시 음률은 잘 모르지만 그래도 세속의 음악을 듣기 싫어할 줄은 알았다. 한가하게 병을 돌보는 여가에 성정에 느끼는 바가 있을 때마다 매번 시로 표현했다. 그러나 지금의 시는 옛날의 시와 달라서 읊조릴 수는 있으나 노래할 수는 없다. 만약 부르고자 한다면 반드시 우리말로 옮겨야 하니 대개 우리 노래의 음절이 그렇게 하지 않을 수 없는 것이다.
>
> 그러므로 일찍이 이별의 <육가>를 모방하여 <도산육곡>을 지은 것이 둘이니 첫 번째는 뜻을 말한 것이고 두 번째는 학문을 말한 것이다. 아이들로 하여금 아침저녁으로 익혀 노래하게 하고 안석에 기대어 들으려 했다. 또한 아이들로 하여금 스스로 노래하고 춤추게 하면 비루한 마음을 씻어 버리고 감발/융통할 수 있을 것이니 부르는 자와 듣는 자에게 서로 유익함이 없을 수 없을 것이다.[7]

인용문은 퇴계(退溪) 이황(李滉, 1501~1570)의 「도산십이곡발(陶山十二曲跋)」 중 일부이다. 널리 알려진 것처럼 이 글의 서두에서는 <한림별곡(翰林別曲)>이나 이별(李鼈)의 <육가(六歌)> 등을 거론하면서 "우리 동방의 가곡은 대개 음란한 것이 많아 족히 말할 것이 못된다(吾東方歌曲, 大抵多淫哇不足言)."라고 진술한다. 우리 노래를 언급하면서 "음란[淫哇]"을 문제 삼은 데에는 다양한 이유가 있

---

5) 劉勰, 「樂府」, 『文心雕龍』 권2("김대행, 앞의 책, 1986, 15-16쪽"에서 재인용).

6) 최재남, 『노래와 시의 울림과 그 내면』, 보고사, 2015, 15-27쪽.

7) 李滉, 「陶山十二曲跋」, 『(金天澤編) 靑丘永言』(앞의 책, 2017, 20-21쪽). "老人素不解音律, 而猶知厭聞世俗之樂, 閑居養疾之餘, 凡有感於情性者, 每發於詩. 然今之詩, 異於古之詩, 可詠而不可歌也. 如欲歌之, 必綴以俚俗之語, 蓋國俗音節, 所不得不然也. 故嘗略倣李歌, 而作爲「陶山六曲」者二焉, 其一言志, 其二言學. 欲使兒輩, 朝夕習而歌之, 憑几而聽之, 亦令兒輩自歌而自舞蹈之, 庶幾可以蕩滌鄙吝, 感發融通, 而歌者與聽者不能無交有益焉." 번역문은 "신경숙 외 주해, 앞의 책, 2017, 37쪽"을 참고하되 일부를 수정했다.

겠지만, 시와는 다른 노래의 효용을 인식한 것도 그 가운데 하나일 것으로 추정된다.[8] 위 발문에서 이황은 “성정에 느끼는 바가 있을 때마다 매번 시로 표현했”으나 그것을 읊조릴 수는 있어도 노래할 수는 없다는 것을 절감한다. 우리말의 성격상 시와 노래가 분화될 수밖에 없음을 이야기했다고 할 수 있다.

그렇다면 논의의 초점을 노래에 두면서 노래할 수 없음을 아쉬워한 까닭은 무엇일까? 인용문에 보이는 것처럼 이황은 “부르는 자[歌者]와 듣는 자[聽者]”의 관계에 주목하여 “비루한 마음을 씻어 버리고 감발/융통”하게 하는 노래의 기능을 부각한다. 다시 말해 시조는 노래를 부르는 사람이 올바른 뜻을 갖추게 하거나 그것을 듣는 사람이 감발/융통하도록 하는 데에 일조할 수 있음을 강조했다는 것이다. 이렇듯 노래의 효용을 중시했기에 노래할 수 없다는 점은 아쉬운 점이 아닐 수 없다. 아울러 마음에서 나와서 마음을 움직이는바 노래의 내용을 도외시할 수 없었을 것으로 보인다.

淳風이 죽다 ᄒᆞ니 眞實로 거즛말이
人性이 어지다 ᄒᆞ니 眞實 올흔 말이
天下의 許多 英才를 소겨 말슴ᄒᆞᆯ가 <言志 3, 청김#029>

靑山은 엇졔ᄒᆞ여 萬古에 프르르며
流水ᄂᆞᆫ 엇졔하여 晝夜애 긋지 아니ᄂᆞᆫ고
우리도 그치지 마라 萬古常靑ᄒᆞ리라 <言學 5, 청김#037>

실제로 <도산십이곡>에서는 노래의 효용을 증대하기 위한 장치를 활용한 것이 발견된다. 청김#029에서는 인용의 방식을 통해 “淳風이 죽”었다 하는 세간의 말과 “人性이 어지다 ᄒᆞ”는 성현의 말을 텍스트 내부로 끌어들인다. 이어서 “天下의 許多 英才”라는 시구를 사용하여 내포 독자를 텍스트 안으로 불러세운다.[9] 끝으로 “소겨 말슴ᄒᆞᆯ가”와 같은 설의적 표현을 활용하여 듣는 이에게 말을 건넴으로써

8) 박연호, 「‘노래’로서의 <陶山十二曲> 연구」, 『한국시가연구』 42, 한국시가학회, 2017, 121-124쪽.
9) “天下의 許多 英才”는 이황의 제자들이 아니라 “朱子를 포함하여 2000여 년이 넘는 기간 동안 孟子의 학문을 계승 발전시킨 뛰어난 유학자들”이라는 해석이 제기되었다. 그런데 시구의 의미 측면에서는 빼어난 유학자 전체를 지칭하는 반면, 시구의 기능 측면에서는 이 노래를 듣는 사람을 불러세운다고 할 수 있다. 따라서 두 뜻을 배타적으로 이해할 필요는 없을 것으로 판단한다. 위의 논문, 130쪽.

세간의 말이 틀렸고 성현의 말이 옳다는, 텍스트 외적 요소에 대한 내포 독자의 판단을 유도한다. 한편, 청김#037에서는 처음부터 묻는 말로 시상을 연다. “靑山은 엇졔ᄒᆞ여 萬古에 프르”른지 “流水ᄂᆞᆫ 엇졔하여 晝夜애 긋지 아니” 하는지 묻는 것이다. 그다음 “우리”라는 대명사로 내포 독자를 호명하여 “萬古常靑ᄒᆞ”겠다는 자신의 다짐에 동참하게 한다.[10] Ⅳ장에서 논의한 외부 지향적 담화 유형의 특징을 얼마간 공유하고 있으며 이와 같은 속성이 노래의 효용을 높이려는 작가의 의도와 맞닿는다고 할 수 있다.

상촌(象村) 신흠(申欽, 1566~1628)도 시와 노래의 관계를 고민했으나 그 방향은 이황과 조금 달랐다: “중국의 노래는 風雅를 갖추어 책에 실었다. 그런데 우리나라에서 노래라 일컫는 것은 단지 잔치 자리의 즐거움을 위해 쓰일 뿐 風雅를 갖추어 책에 싣지는 않으니 대개 말소리가 다르기 때문이다(中國之歌, 備風雅而登載籍, 我國所謂歌者, 只足以爲賓筵之娛, 用之風雅載籍則否焉, 盖語音殊也).”[11] 이황이 읊조릴 수는 있어도 노래할 수는 없음을 절감했다면 신흠은 노래가 風雅를 갖추지 못하며 책에 실려 전하지 않음을 개탄했다. 전자의 경우는 노래할 수 없는 시를, 후자의 경우는 글로 쓰일 수 없는 노래를 문제 삼았다.

신흠의 위와 같은 진술은 글로 쓰인 것과 그렇지 않은 것 사이에 차등을 부여하는 것으로 해석될 여지가 없지 않다. 게다가 “마음에 맞는 것이 있으면 문득 시로 표현하고 그러고도 남는 것이 있으면 우리말로 옮겨 곡조에 올리고 언문으로 기록했다(有所會心, 輒形詩章, 而有餘, 繼以方言而腔之, 而記之以諺).”[12]라면서 시여(詩餘)라는 표현을 후세에 남겼으니 먼저 시를 짓고 여운이 있어야 비로소 노래를 부른 사대부 계층의 시가관을 드러낸 것으로 보일 수 있다. 하지만 위 진술은 마음이 가는 바를 한시만으로 다 풀어낼 수 없기에 그 나머지[詩餘]를 우리말로 다시 읊지 않을 수 없는 사정을 함축한 것이기도 하다.[13] 곧 한편으로는 시와

---

10) 질문과 호명 등은 상대의 반응을 유도하기 위한 언술 행위로, 생생하고 즉각적인 담화 관계를 부각한다. 에밀 벵베니스트, 『일반언어학의 여러 문제 2』, 김현권 역, 지식을 만드는 지식, 2013, 134-135쪽.

11) 申欽, 「放翁詩餘序」, 『(金天澤編) 靑丘永言』(앞의 책, 2017, 45쪽).

12) 위의 글. 이어서 아래와 같은 말을 덧붙였다: “이것은 다만 세속의 노래에 지나지 않아 시단 일반에는 들 수 없다. 그러나 유희에서 나왔어도 혹 볼 만한 것이 없지는 않으리라(此僅下里折楊, 無得騷壇一班, 而其出於遊戲, 或不無可觀).”

13) 조윤제, 「신상촌의 「시여」에 대하야」, 『문장』 1-2, 문장사, 1939. 여기에서는 “詩餘”라는 술어에 우리말 노래의 필요성을 절감하면서도 “漢學者라는 優越感 때문에 그를 第二次的에

노래에 차등을 두는 듯하면서도 한편으로는 본디 하나로 보는 듯한, 오히려 시로도 못 푸는 무엇을 노래로 풀 수 있다는 생각이 엿보인다는 뜻이다.

노래 삼긴 사롬 시름도 하도 할샤
닐러 다 못 닐러 불러나 푸돗든가
眞實로 풀릴 거시면은 나도 불러보리라 <청김#144>

따라서 노래가 풍아를 갖추지 못하고 책에 실리지 못함을 아쉬워한 것은 노래도 시에 못지않은 가치를 지닌다는 인식에 바탕을 둔다고 할 수 있다. 아울러 청김#144는 신흠의 이러한 인식을 단적으로 드러낸다. 말로는 "다 못 닐러 불러"서 푼다는 언술은 앞에서 검토한 "詩는 뜻을 말하는 것이요 歌는 말을 길게 읊는 것이다(詩言志, 歌永言)."라는 명제를 전제로 하여 노래의 가치를 부각한다.[14] 다시 말해 시와 노래는 모두 마음에 맺힌 바를 푼다는 점에서 같은 곳을 지향하며 도리어 이 점에서는 한시보다 우리말 노래가 제 몫을 충실히 해낼 수 있다는 것이다. 신흠이 노래를 詩餘라 한 것이나 청김#144에서 "시름" 풀이를 강조한 것은 이와 같은 맥락 위에 있는 것으로 추론된다.

이황이 부르는 사람과 듣는 사람 사이의 감발/융통이라는 노래의 효용에 주목했다면 신흠은 마음에 맺힌 시름을 푼다는 시의 본령에 주목했다. 신흠의 이와 같은 태도는 "계축옥사로 느닷없이 억울하게 당한 정치적 좌절감, 풀어낼 길 없는 정치적 응어리를 노래로써 흩어 내려"한 것[15]과도 관계가 있을 것으로 추정된다. 그래서인지 <방옹시여(放翁詩餘)>에는 자연과 화자 혹은 "아히"만이 등장할 뿐이다. 어쩌다 보이는 임도 그리움과 착각, 상상 속에나 존재하고,[16] 텍스트 밖에 있을 법한 인물도 "날 ᄎᆞᄌᆞ 리 뉘 이시리"(<청김#116>)라거나 "世間餘子"(<청김#143)라는 언술로 배척된다. 더 상세히 살펴야 하겠으나 외부 지향적 담화보다는

두워 늘 消極的 態度를 固執"할 수밖에 없었던 신흠의 고민이 담겨 있다고 보았다.
14) 최재남, 앞의 책, 2015, 19쪽.
15) 성기옥, 「신흠 시조의 해석 기반」, 『진단학보』 81, 진단학회, 1996, 240-241쪽.
16) 아래의 작품이 그 대표적 사례이다.

窓 밧긔 워석버석 님이신가 니러 보니
蕙蘭蹊徑에 落葉은 무스 일고
어즈버 有限ᄒᆞᆫ 肝腸이 다 그츨가 ᄒᆞ노라 <청김#134>

내부 지향적 담화를 활용하여 소외된 처지에서 비롯한 자신의 “시름”과 그것을 푸는 과정에 몰입했다고 할 수 있다.

한편, 조선 후기에는 예술 환경과 소통 구조에 변화가 일기 시작한다. 18세기 이전에는 사대부 동류 집단이나 향촌 공동체 사이에서 이루어지는 예술의 자족적 소통 영역이 중요한 역할을 담당했으나 18세기 이후로는 예술 수요가 증대되고 민간의 전문 예능인이 성장하면서 예술의 상품경제적 소통 영역이 대두한 것이다.[17] 19세기의 여창가곡이 “별리의 상태에서 뿜어지는 비애의 정조로 채색되”거나 “과장된 슬픔의 형태로 발전”한 것도 자족적 예술 소통을 위한 것이 아니라 “일정한 연행 무대를 통해 향유층의 집단적 공감을 얻어내는 예술”이었기 때문이라고 한다.[18] 예술의 생산과 수용이 비교적 제한된 소통 환경 내에서 이루어진 과거와 달리 상품경제가 발달하면서 예술 스스로 구매력을 갖추기 위해 전문화되고 수요자의 요구에 반응하게 되었다.

> 노릐갓치 죠코 죠흔 줄을 벗님네 아돗든가
> 春花柳 夏淸風과 秋月明 冬雪景에 弼雲 昭格 蕩春臺와 漢北 絶勝處에 酒肴爛慢ᄒᆞᆫ듸 죠흔 벗 가즌 稽笛 아름다온 아모가히 第一 名唱들이 次例로 벌어안ᄌᆞ 엇결어 불을 쩍에 中한닙 數大葉은 堯舜禹湯文武갓고 後庭花 樂時調는 漢唐宋이 되엿는듸 搔聲이 編樂은 戰國이 되야이셔 刀槍劒術이 各自騰揚ᄒᆞ야 管絃聲에 어릐엿다
> 功名도 富貴도 나몰릐라 男兒의 이 豪氣를 나는 죠화 ᄒᆞ노라
> <해주#548>[19]

이 시기에 수반된 현상 가운데 하나는 동호인적 예술 취미 집단의 활동이 양적으로 증가하고 질적으로 발전한 것이다.[20] 알려진 것처럼 김수장(金壽長, 1690~?)은 노가재가단(老歌齋歌壇)의 주요 인물로, 1760년부터 약 10년 동안 화개동(花開洞)에 근거지를 두고 시인/가객들과 교유하며 시조를 창작하고 가창했다.[21] 해주#548은

---

17) 김흥규, 「조선 후기 예술의 환경과 소통 구조」, 『한국 고전문학과 비평의 성찰』, 고려대 출판부, 2002, 2-24쪽.
18) 신경숙, 「19세기 여창가곡의 세계」, 권두환·김학성 편, 『신편 고전시가론』, 새문사, 2002, 347-354쪽.
19) 周氏本 『海東歌謠』(홍문각 영인, 2002, 90-91쪽).
20) 김흥규, 앞의 책, 2002, 18-21쪽.
21) 권두환, 「조선후기 시조가단 연구」, 서울대학교 박사학위논문, 1985, 65-66쪽.

“벗들과 함께 갖은 악기를 갖추어 차례로 노래를 부르”는 당시의 정경을 그리고 있다. 아울러 부귀와 공명을 마다한 채 마음이 맞는 벗들과 노래를 즐기는 “男兒의 호기야말로 작가 자신이 사랑하는 것”임을 노래한다.[22] 그런데 인용한 시조의 진가는 연행에 동참하거나 그 문화적 관습을 공유한 사람들, 혹은 노래를 듣는 사람의 공감을 유도하는 방식에서 드러난다.

먼저 “벗님네”를 향해 노래같이 좋고 좋은 것을 아느냐고 말을 건넴으로써 텍스트 바깥에 있는 내포 독자를 텍스트 안으로 불러들인다. 이어서 생략과 비약에 기초한 시어 및 시구의 연쇄를 진행했다. “弼雲”에서 “昭格”을 거쳐 “蕩春臺”로 잇따른 연쇄는 노가재가 있던 화개동 일대를 연상하게 하며 그 사이에 있는 생략과 “漢北 絶勝處”로 가는 비약은 화개동 일대의 풍경을 그려 보게 한다. 아울러 춘하추동 사계를 나열한 것은 노래가 끊이지 않던 노가재의 나날을 함축하고 있다. 게다가 “中한닙 數大葉”, “後庭花 樂時調”, “搔聳이 編樂” 등 곡조의 연쇄는 연행이 어떻게 무르익어 가는가 하는 상상으로 이끈다. 내포 독자는 자신의 체험과 인식에 비추어 저 공간, 저 시간을 해석할 것이며 작가의 의도는 이렇듯 독자를 노래에 참여하게 하여 자신의 호기로운 풍류를 함께 즐기도록 하는 데에 있었을 것이다.

이상의 논의에 비추어 보면 시의 본령은 자신의 마음에 맺힌 시름을 푸는 작용에 가깝고 노래의 효용은 타인의 마음에 울림을 일으키는 작용에 가깝다. 그러므로 다소 추상적인 시의 본령과 노래의 효용이라는 말을 시의 풀림과 노래의 울림이라는 말로 구체화할 수 있다.[23] 나아가 시조는 시의 풀림과 노래의 울림 중 어느 편에 무게를 두는가 하는 점에 따라서 그 서정의 방향이 달라질 수 있는 장르인 것으로 파악된다. 곧 풀림과 울림의 작용은 동전의 양면과 같이 병존할 수밖에 없지만, 마음의 시름을 푸는 데에 서정의 지향을 두는가 아니면 마음의 울림을 일으키는 데에 서정의 지향을 두는가 하는 것은 다를 수 있다는 의미이다.

이로부터 서구 근대의 서정시 개념이 포괄할 수 없는 시조의 복합적 성격이 드러난다. 물론, 서정적 자아의 독백을 전제할 때에도 내포 독자의 감화는 중요한 문제 가운데 하나일 것이다. 작품은 언제나 독자를 향하는바 작가와 독자 사이

22) 권두환, 「김수장 연구」, 서울대학교 석사학위논문, 1973, 18쪽.

23) 최재남, 앞의 책, 2015, 15-27쪽. 앞에서도 언급한 것처럼 이 책에서는 “시의 내면”과 “노래의 울림”이 맞닿아 있음을 고찰하고 있다. 이러한 시각은 정철 시조의 서정적 특징을 논하는 데에 유효하다. 아울러 ‘시의 풀림’과 ‘노래의 울림’이라는 말은 이황과 신흠의 사례뿐만 아니라 이 책의 논의에도 기반을 둔 것이다.

에는 소통 관계가 설정될 수밖에 없기 때문이다.[24] 하지만 독백의 담화는 텍스트 내부를 지향하는 까닭에 내포 독자는 그것을 엿듣는 위치에 놓이게 된다. 자연스럽게 서정시는 서정적 자아가 고독한 순간의 감정을 시 자체를 향해 일방적으로 고백하는 것이라는 정의를 획득한다.[25] 이 경우, 작가의 강한 개성과 고양된 감정이 다른 무엇에 비해 우위에 놓인다.

반면, 타인의 감화를 의도할 때에는 작가의 개성이나 감정 자체를 부각하기 어렵다. 여기에서 서정 주체는 독립된 개인으로서 작가의 존재를 대변하는 것이 아니라 타인과의 소통을 염두에 둔 사회적 존재로서 작가의 존재를 대변하기 때문이다. 나아가 텍스트 내부에 나타난 화자의 언술이나 화/청자의 관계는 텍스트 외부를 향한다. 담화가 텍스트 바깥을 지향하므로 텍스트 안과 밖의 거리가 좁아지고 텍스트 바깥의 존재나 그와의 관계가 드러난다. 곧 사회적 존재들 사이의 대화가 이루어지는 것이다.[26] 따라서 독자의 공감과 참여를 유도하는 방식, 즉 어떻게 하면 의미를 효과적으로 전달할 수 있으며 독자에게 영향을 미칠 수 있을까 하는 효용의 문제가 중요해진다.

정리하자면 "詩歌一道"의 자장 안에 있는 시조는 시의 풀림과 노래의 울림이 복합적으로 작용한 까닭에 여러 자리에서 다양한 기능을 수행할 수 있었던 장르라고 할 수 있다. 그 서정의 방향이 풀림에 기울 때 서정 주체는 자신의 내면에 몰입하여 남다른 인식과 정서를 추구하는 사적 성격을 드러낸다. 반대로 그것이 울림에 기울 때 서정 주체는 다른 사람의 감화에 설득에 역점을 두고 의미 전달의 방식을 모색하는 공적 성격을 표방한다.[27] 앞에서도 논의한 것처럼 풀림과 울림은 양립할 수 없는 것이 아니며 어디에 어떻게 중점을 두는지에 따라 시조 서정의 방향이 달라진다. 시조의 이러한 복합적 성격을 충분히 이해한 정철은 그것을 제대로 활용한 작가로 파악된다.

---

24) 권오현, 「문학소통이론 연구」, 서울대학교 박사학위논문, 1992, 12-13쪽.

25) 허버트 F. 터커, 「극적 독백과 서정시 엿듣기」, C. 호제크·P. 파커 편, 『서정시의 이론과 비평』, 윤호병 역, 현대미학사, 2003, 393-394쪽.

26) 인성기, 「시조 독자와의 소통을 위한 대화적 서정시」, 『코기토』 67, 부산대학교 인문학연구소, 2010.

27) 김우창, 「관습시론 : 그 구조와 배경」, 『서울대학교 논문집』 10, 서울대학교, 1964. 이 논문에서는 관습시(慣習詩)가 독자와의 긴장 관계 속에서 창작되며 회화미(繪畫美)와 수사미(修辭美)를 지향함을 규명했다. 여기에 따르면 외부 지향적 담화를 구현한 시조는 관습시적 성격을 갖는다고 할 수 있다.

홍망이 수 업스니 ᄃᆡ방셩의 츄최로다
나 모론 디난 일란 목뎍의 븟텨 두고
이 됴흔 태평연화의 ᄒᆞᆫ 잔 호ᄃᆡ 엇더리 <이#032>

재 너머 셩궐롱 집의 술 닉닷 말 어제 듯고
누은 쇼 발로 박차 언치 노하 지즐 ᄐᆞ고
아ᄒᆡ야 네 궐롱 겨시냐 뎡좌슈 왓다 ᄒᆞ여라 <이#047>

이#032와 이#047의 화자는 모두 술을 찾는다. 그런데 Ⅲ, Ⅳ장에서 논의한 바와 같이 이#032는 내부 지향적 담화를 구현한 작품으로 덧없이 변하는 세상과 그 속에서 갈피를 잡지 못한 채 사는 자신을 돌아보는 서정 주체의 모습을 드러낸다. 반면, 이#047은 외부 지향적 담화가 나타난 시조로 다른 사람과 함께 주흥을 즐기고자 하는 서정 주체의 면모를 그려낸다. 따라서 이#032의 술은 풀림을 바라는 술이고 이#047의 술은 울림을 바라는 술이다. 하지만 풀림을 위한 술도 화자의 언술을 엿듣는 내포 독자의 마음을 울릴 수 있고 울림을 위한 술도 서정 주체의 마음에 맺힌 시름을 풀 수 있다. 다만, 각 작품의 담화 특성은 그 서정의 지향이 어디에 있는지 부각한다는 뜻이다.

정철이 살았던 시대의 예술 환경과 소통 구조는 사대부 동류 집단 내부에, 혹은 향촌의 공동체 생활에 기반한 서민들 사이에 마련된 것이었다. 어느 쪽이든 제한된 범위 내에서 소통이 이루어진바, 당시의 예술 소통은 자족적 성격을 띨 수밖에 없었다. 다시 말해 시조는 교양 있는 선비로서의 심회와 감흥을 스스로 표현하여 즐기고 때로는 뜻이 맞는 동일 계층의 사람들과 나누는 “개인적, 집단적 자기확인의 문화적 제도” 가운데 하나였다는 뜻이다.[28] 정철 또한 경기와 호남을 오가며 교유한 문사들과 함께 시조를 짓고 부르는 등 예술적 소통 관계를 맺었다는 것은 잘 알려진 사실이다.[29] 특히, 식영정을 중심으로 한 풍류 문화에 적극적으로 참여한 것은 앞에서 논의한 이#034와 같은 작품에 그려져 있다.

28) 김흥규, 앞의 책, 2002, 4-7쪽.
29) 정익섭, 「호남가단연구 - 면앙정가단과 성산가단을 중심으로 -」, 동국대학교 박사학위 논문, 1974.

이바 이 집 사름아 이 셰간 엇디 살리
솟벼 다 ᄯᅳ리고 죡박귀 다 업괴야
ᄒᆞ믈며 기울 계 대니거든 누를 밋고 살리 <이#023>

기울 계 대니거니ᄯᅳ나 죡박귀 업거니ᄯᅳ나
비록 이 셰간 판탕ᄒᆞᆯ만졍
고온 님 괴기옷 괴면 그를 밋고 살리라 <이#024>

사대부 동류 집단 내에서 이루어진 예술적 소통에 주목한다면 상호 결속된 텍스트의 문학적 효용을 다시 평가할 수 있다. Ⅳ장에서 논했듯, 이#023과 이#024는 타인의 시선에 비친 자기 모습과 자기가 바라는 자기 모습 사이의 갈등을 다루었다. 여기에 제시된 "판탕"의 이미지는 이#022에 나타난 "광싱"의 이미지와 중첩되는데, 그것은 실록 등에도 거론될 만큼 담론화된 세간의 평가를 표현한 것으로 해석된다. 이렇듯 의지할 데 없는 처지로 전락한 자기 모습에 대한 세간의 평가를 수용/갈등하면서도 자신이 좇는 이상적 삶의 태도를 포기하지 않는 것은 사회적 관계 속에서 자신의 자아를 정립해 나가는 과정으로 볼 수 있을 듯하다.

그런데 이 노래가 동류 집단 내에서 향유된다면 비단 정철 개인의 정체성을 확인하는 데에서 그치는 것이 아니라 그가 속한 집단의 정체성을 확립하는 계기가 되었을 것임을 추론할 수 있다. 반대로 말하면 어떤 어려움에 직면하더라도, 세상과 부딪치는 한이 있더라도 "고온 님"을 믿고 살겠다는 정체성을 공유할 수 있는 집단 내에서 소통이 가능한 작품들이다. <주문답> 등 결속된 텍스트는 대개 상반된 의식을 병치하는데 여기에 병치된 의식은 사대부 동류 집단 내에서 고민할 수 있을 법한, 고민의 끝에 집단의 정체성을 모색하고 서로 간의 유대를 강화하는 데에 일조할 법한 것으로 파악된다.

한편, 정철은 사대부 동류 집단 내에서 풍류 생활을 즐기고 내적 갈등을 나누었을 뿐만 아니라 강원도 관찰사를 지내면서 향촌 공동체에 기반한 백성의 생활을 살피기도 했다.

> 신이 엎드려 道內를 살피건대 자식이 어미를 고발한 자, 종이 상전을 간통한 자, 아내가 남편을 배신한 자, 한 이랑 밭 때문에 형제끼리 소송을 한 자와 수절한 여자를 강제로 더럽힌 자 및 친족 사이에

쟁송을 한 자까지 이루 다 말할 수 없는 지경입니다. 신이 처음에는 놀라서 혹은 방을 붙여 깨우치기도 하고 혹은 말로 타이르기도 하며 혹은 글을 지어 효유하기도 했는데 오늘 이러한 것이 내일도 또 이러하고 가는 고을마다 모두 이러하니 말만으로 다잡을 수 없음을 이제야 알았습니다.

아! 태평성세에 어찌 이런 일이 있을 수 있습니까? 사람의 성정은 본디 선한 것이므로 그것을 잃지만 않는다면 모자의 은혜와 형제의 우애, 남녀의 분별을 저들인들 어찌 모르겠습니까? 참으로 굶주림과 추위가 저들을 해하여 예의를 돌아볼 겨를이 없는 것입니다. 따라서 풍족하게 한 뒤에야 가르친다는 성인의 말씀이 있는 것입니다.[30]

정철이 "'人心'과 '世事'를 대"비하여 "밝고 깨끗하며 나날이 새"로운 인심을 긍정한 것은 주목할 필요가 있다. 바르기만 한 도심과 그릇될 뿐인 인심을 대비한, 따라서 도심으로 인심을 제한해야 한다고 주장한 주희(朱熹)와 달리 인심을 그 자체로 긍정하여 새로운 윤리의 방향을 모색했기 때문이다.[31] 윗글에서도 "사람의 성정은 본디 선한 것(人情本善)"이라고 진술하여 "인간이라면 누구에게나 동등한 윤리적 가능성이 구비되어 있다"는 인식을 드러냈다. 나아가 정철은 인심에 갖추어져 있는 윤리적 가능성, 그것을 발현할 수 있도록 돕는 것이 자신의 사명이라 여겼던 것으로 파악된다.[32] 백성이 예의를 돌보지 못하는 원인은 굶주림과 추위에 있다고 진단하고 "풍족하게 한 뒤에야 가르친다(旣富乃敎)"는 말을 들어 간한 것은 이러한 사명감의 발로일 것이다.

또한, 말이나 글로는 선한 인심을 발현케 하는 것이 어려움을 인식한 정철이 <훈민가>를 창작한 까닭은 노래가 백성의 마음에 울림을 일으킬 수 있다고 믿

30) 鄭澈, 「江原監司時陳一道弊瘼疏」, 『松江續集』 卷2, 한국문집총간 46, 200쪽. "臣伏見道內, 有子訴母者, 奴烝主者, 妻背夫者, 爭田一畝而兄弟訟者, 有女守身而强暴汚者, 至於姑姊叔姪骨肉宗黨之爭訟者, 不可勝言. 臣始焉駭之, 或散榜曉之, 或進言告之, 或作文諭之, 及其今日如此, 明日又如此, 諸邑到處比比有之, 然後知不可口舌爭之. 噫! 聖明之世, 寧有此乎? 人情本善, 秉彝罔墜, 母子之恩, 兄弟之愛, 男女之別, 彼豈不知. 諒以飢寒害之, 而禮義有不暇顧, 此聖人有旣富乃敎之言也."

31) 조동일, 『철학사와 문학사 둘인가 하나인가』, 지식산업사, 2000, 340쪽. 이 책에서는 시인 정철이 <성산별곡(星山別曲)>에서 "人心이 ᄂᆞᄌᆞᄐᆞ야 보도록 새롭거ᄂᆞᆯ // 世事ᄂᆞᆫ 구름이라 머흐도 머흘시고"(『송강가사』 '이선본')라고 한 데에 주목하여 道心에서 人心으로 나아간 철학적 변화를 논의했다.

32) 고정희, 「윤선도와 정철 시가의 문체시학적 연구」, 서울대학교 박사학위논문, 2001, 165-167쪽.

었기 때문일 것이다. Ⅳ장에서 본 것처럼 이 작품에서는 집단 체험에 기반한 감화 작용을 통해 백성의 공감과 실천을 유도한다. 특히, 숙질 관계(<이#011>)나 장유 관계(<이#016>) 등 향촌 공동체 내에서 일상적으로 마주할 수밖에 없는 관계를 다룬 시조들은 특정 행위나 장면을 형상화함으로써 서로의 심정을 헤아려 보게 하는 것을 확인했다. 여기에는 독자가 지닌 윤리적 감정을 자극하여 차마 그냥 지나칠 수 없도록 하려는, 그 마음을 움직여 스스로 실천하도록 하려는 의도가 내포되어 있다. 아울러 이와 같은 방식은, 위에서 논했듯, 백성의 성정이 본디 선하다는 인식을 전제로 하며 그것이 잘 발현될 수 있도록 돕고자 하는 태도를 바탕에 둔다고 하겠다.

이렇듯 정철은 시조를 통해 사대부 동류 집단이나 향촌의 백성들과 소통하기 위해 노래의 울림을 활용했다고 할 수 있다. 이 경우, 다른 사람과 함께 하려는 공적 성격과 그들을 감화/설득하려는 수사학적 언술이 부각된다. 동시에 정철은 일생을 정치적 부침 속에 살면서 세상과 불화를 겪은 인물이기도 하다. Ⅲ장에서 논의한 시조들은 대체로 마음이 가는 바를 말로 표현하여 마음에 맺힌 시름을 풀고자 하는 지향을 드러냈다. 곧 자신을 밖으로 내모는 세상은 어떤 형상을 하고 있는가, 내몰린 자신은 어떤 곳에서 어떤 모습을 하고 있는가, 불안한 세상에 자신은 어떻게 대처해 나가야 할 것인가 하는 질문을 던짐으로써 세계와 자기의 관계를 돌아본 것이다. 여기에서는 자신의 내면에 몰입하는 사적 성격과 남다른 인식 및 태도를 표현하는 의미론적 성격이 감지된다.

정철이 목판본 『송강가사』에만 83수에 달하는 많은 시조를 남길 수 있었던 동력이나 사설시조와 연시조를 위시한 다양한 형식을 실험할 수 있었던 동력은 무엇일까? 그 답은 자신의 내면을 충실히 응시할 수 있게 하면서도 다른 사람과 효과적으로 소통할 수 있게 하는 시조의 두 방향, 즉 시의 풀림과 노래의 울림을 충분히 이해한 가운데 다양한 담화 방식을 모색한 데에서 찾을 수 있다. 나아가, 이상의 논의에 따르면 정철은 가사뿐만 아니라 시조에서도 시인의 재주를 여실히 드러낸 작가라고 평가할 수 있을 것이다.[33] 그렇다면 정철 시조의 서정적 특징은 정철과 가까운 시대의 사람들에게 어떻게 받아들여졌을까? 다음 절에서는 정철 시조의 담화 특성과 『송강가사』의 전승 맥락을 결부하여 이 물음에 답하려 한다.

---

33) 마음을 푸는 것과 독자를 울리는 것은 본디 하나이지만, 정철은 시조에 내재한 풀림과 울림 모두를 풍부히 하는 가운데 경우에 따라 각기 다른 역할을 할 수 있도록 조율한 시인이라는 점을 효과적으로 논하기 위해 기술적으로 분별한 것임을 다시 한번 밝힌다.

2. 판본별 수록 양상과 담화 방식의 상관관계

내부 지향적 담화가 구현된 시조는, Ⅲ장에서 논의한 것처럼, 자신의 내면에 침잠한다. 여기에서 서정 주체는 세계와 조화를 이루지 못한 채 세상 밖으로 밀려난 자신의 불안과 결핍을 노래한다. 소외된 처지에 놓인 자기 모습을 응시하면서 세계와의 관계를 돌아보고 반성하는 것이다. 이처럼 이 유형의 작품은 세계가 어떠한 질서를 이루고 있는가, 세계 속에서 자신은 어떠한 위치에 있는가 하는 문제에 주목했기 때문에 주체와 대상, 대상과 대상 사이의 관계를 다룰 수밖에 없었다. 수렴적 언술로 시어들 사이의 의미 체계를 부각한 까닭도 이러한 맥락에서 이해할 수 있다. 시의 풀림이 조금 더 우세하여 작가의 마음과 현실의 모습에 관한 의미론적 성격이 두드러진다.

반면, 외부 지향적 담화가 나타난 시조는 자신의 정서와 갈등을 다른 사람과 공유하는 데에 주력한다. 담화의 지표를 제시하여 대화 상황을 지시할 뿐만 아니라 언술의 내용도 청자가 노래를 들으며 즉각 이해할 수 있도록 했다. 특히, 시어의 연쇄와 생략 및 비약은 사회적 관습과 맥락을 공유한 사람들, 즉 동일한 정체성을 지닌 집단 내의 독자가 의미 작용에 적극적으로 참여할 수 있게 하는 요소였다. 그뿐만 아니라 텍스트 결속을 활용하여 상반된 의식의 존재와 그로 인한 갈등을 드러냈다. 판단을 유보한 채로 함께 고민하고자 한 것이다. 끝으로 <훈민가>에서는 추체험을 형상화하여 백성의 공감과 참여를 유도한다. 정철의 시조가 이렇듯 다양한 언술 방식을 모색한 까닭은 다른 사람을 감화하려는 노래의 울림을 지향했기 때문이라고 할 수 있다. 감화/설득을 위한 수사학적 표현이 부각된다.

정철 시조의 담화 특성은 『송강가사』 판본과도 유의미한 관계가 있는 것으로 추정된다. Ⅱ장에서는 『송강가사』가 여러 차례 간행된 바 있으나 의성본 계열과 황주본 계열로 나누어 볼 수 있음을 확인했다. 의성본 계열로 현전하는 것이 '이선본'과 관서본이고 황주본 계열로 현전하는 것이 성주본이다. 뒤에서 자세히 논하겠지만, 83수의 시조 가운데 '이선본'과 성주본에 공통으로 수록된 것이 49수이고 '이선본'에만 수록된 것이 3수, 성주본에만 수록된 것이 31수이다. 그런데 성주본에 실려 있는 31수 중 27수(87.1%)가 내부 지향적 담화에 속하고 '이선본'에만 실리거나 '이선본'에도 실린 52수 중 40수(76.9%)가 외부 지향적 담화에 속한다. 그렇다면 이러한 차이를 보이는 까닭은 무엇인가? 물음에 답하기 위하여 『송강가사』의 전승 경로를 추적해 보고자 한다.

Ⅱ장에서 논의했듯 황주본 계열은 정철의 손자인 정양의 명으로 베껴서 가문 내에서 전승한 것이다. 조부에 이어 해당 사본을 소장한 정천은 황주본 계열이 선본임을 주장할 수밖에 없었을 듯하나 이 계열은 시간이 지날수록 선본의 지위를 잃어 가는 추세에 있다. 최근에는 성주본이 '이선본'에 비해 문학적 가치가 떨어진다는 견해가 제출되었는데, 이는 정천이 의성본에 오류가 많다고 진술한 것과 반대로 성주본에서 더 많은 오류가 나타나는 것에 기인한다. 예컨대 성주본에 실린 <속미인곡>에서는 "출하리 ᄉᆡ여디여 落낙月월이나 되야이셔 // 님 겨신 窓창 안히 번드시 비최리라"라는 대목이 보이지 않는다. 주지하듯 대화체로 구성된 이 작품에서 해당 대목은 을녀의 하소연이 절정에 달하는 부분이다. 이어서 나오는 "각시님 돌이야ᄏᆞ니와 구즌 비나 되쇼서"라는 낙구는 차라리 죽어 "낙월"이나 되었으면 하는 을녀의 하소연에 대한 갑녀의 답변이지만, 성주본에서는 상기 대목이 빠져 있어 낙구의 의미가 드러나지 않고 시상이 급작스럽게 종결되는 듯한 인상을 자아내는 것이다. 시조의 경우 누락된 구절은 없으나 시어가 다른 것으로 대체되면서 작품의 의미가 단순해진 경우가 몇 군데 발견된다.[34] 오히려 의성본 계열에서는 이러한 오류를 찾기가 쉽지 않다.

<표 1>은 『송강가사』 각 계열에 수록된 글의 목록을 정리한 것이다.[35] 부분적 오류나 어학적 차이를 논외로 할 때 황주본 계열이 의성본 계열과 다른 점은 크게 두 가지가 확인된다. 하나는 정철의 작품과 발문을 제외한 다른 사람의 글은 싣지 않았다는 점이다. 이렇게 여타의 글들을 배제한 것은 정천의 진술과 같이 가문 내에서 전승된 계열임을 방증하는 것이며 그 편찬의 의도가 정철의 시가만으로 이루어진 순수 작품집을 만들어 내는 데에 있었음을 드러내는 것으로 볼 수 있다. 다른 하나는 「단가」에 더 많은 시조를 싣고 있다는 점이다. 수록된 순서에

34) 김진희, 「송강가사의 선본 재고」, 『열상고전연구』 61, 열상고전연구회, 2018, 126-131쪽. 이 연구에서는 성주본이 '이선본'과 다른 지점을 검토한 다음 그것이 작품 해석에 미치는 부정적 영향에 대해 논의했다. 본문에서 확인한 것처럼 주요 대목이 빠져 있고 시어가 다른 것으로 대체되어 있는데, 이 경우 의미 파악이 어려워지거나 풍부한 해석이 불가능하게 된다는 것이다. 단순히 표기 방식이 다른 곳도 적지 않은데 이를 통해 성주본이 '이선본'에 비해 후대에 성립된 것임을 알 수 있다고 했다.

35) 성주본은 「단가(短歌)」라는 제목 아래 79수의 시조를 싣고 있으나 '이선본'과 관서본은 제목을 따로 두지 않았다. <표 1>에서는 이해를 돕기 위해 성주본에 있는 제목을 빌려 와 표기했다. 그뿐만 아니라 발문과 추기는 판본을 막론하고 제목을 달지 않았다. 곧 「跋」이나 「追記」 역시 이해를 돕기 위해 붙인 제목이라는 것이다. 「追記」는 정관하 자신이 쓴 표현을 차용했다.

따라 번호를 붙인다면 성주본 #049부터 #079까지의 31수는 의성본 계열에 실려 있지 않은 독자적인 작품이다. 따라서 황주본 계열에서 선본으로서의 가치를 찾을 수 있다면 집안에 묻혀 있던 시조 31수를 세상에 내놓은 것이 아닐까 한다. 이외의 부분은 큰 차이가 없을 뿐만 아니라 오히려 의성본 계열보다 오류가 많으며 후대의 표기를 사용했다고 할 수 있다.

<table>
<tr><th colspan="2">의성본 계열</th><th>황주본 계열</th></tr>
<tr><th>‘이선본’ (1696~1698)</th><th>관서본 (1768)</th><th>성주본 (1747)</th></tr>
<tr><td rowspan="2"><關東別曲>
<贈關東按使尹仲素履之>
(金尙憲)
<贈楊理一> (權韠)
「李芝峯睟光嘗論…」(未詳)
<思美人曲>
<續美人曲>
<聽松江歌辭> (李安訥)
<星山別曲>
<將進酒辭>
<過松江墓> (權韠)
「短歌」(51首)
「跋」(李選, 1690年 1月)</td><td><關東別曲>
<贈關東按使尹仲素履之>
(金尙憲)
<贈楊理一> (權韠)
「李芝峯睟光嘗論…」(未詳)
<思美人曲>
<續美人曲>
<聽松江歌辭> (李安訥)
<星山別曲>
<將進酒辭>
<過松江墓> (權韠)
「短歌」(51首)
「跋」(李選, 1690年 1月)
「跋」(鄭宋, 1768年 2月)</td><td>上

<關東別曲>
<思美人曲>
<續美人曲>
<星山別曲>
<將進酒辭></td></tr>
<tr><td>下

「短歌」(79首)
「跋」(鄭洊, 1698年 3月)
「追記」(鄭觀河, 1747年 3月)</td></tr>
</table>

<표 1>『송강가사』 판본별 수록 목록

「단가」 부분은 좀 더 상세히 논해야 할 필요가 있다. 의성본/황주본 두 계열 모두 #001부터 #016까지는 <훈민가>를 수록했다. 이때 ‘이선본’의 경우 “이 단가 16수는 『경민편』에 실려 있다(右短歌十六載見『警民編』).”라고 하고 성주본의 경우 “이 16수는 『경민편』에 실려 있다(右十六載見『警民編』).”라고 하여 그 출전을 밝히고 있다. 그런데, 앞에서 검토했듯, 이후원이 『경민편』과 <훈민가>를 합편하여

『경민편언해(警民編諺解)』를 간행한 것은 1658년이고 황주본의 초고를 이루게 한 포옹 정양의 몰년은 1668년이다. 다시 말해 정양의 명으로 필사한 것인데 <훈민가>의 출전이 『경민편』에 있다면 1656년에서 1668년 사이에 새로운 판본이나 사본이 이루어졌을 가능성이 있다는 것이다. 하지만 이것을 두고 집안에서 오래 소장해 왔다고 진술하지는 않았을 듯하며 1632년생인 이선 등이 그 존재를 언급하지 않은 것을 보면 이 시기에 새로운 무언가가 만들어졌다고 하기에는 무리가 있을 것으로 판단한다.

또, 의성본 계열의 이#017부터 이#049까지와 성주본의 성#017부터 성#048까지는 거의 같다. 의성본 계열에 실려 있는 #018이 성주본에서 누락된 것을 제외하면 수록 작품과 순서까지 동일한 것이다. 실질적으로 성주본은 앞부분(#001～ #048)이 의성본 계열과 흡사하고 그 뒤에 #049～#079의 31수를 덧붙여 둔 형태를 나타낸다. 의성본 계열에만 실려 있는 작품은 이#018과 이#050, 이#051의 3수이다. 이렇듯 가문 내에서 전승해 왔다는 진술과 다르게 <훈민가>의 출전을 『경민편』에 두고 있는 것이나 의성본 계열과의 중복 여부에 따라 작품들을 정연하게 배열하고 있는 것은 의아한 면이 없지 않다. 황주본 계열을 판각할 때 집안에 남아 있는 초고를 이미 간행된 의성본 계열에 근거하여 다시 편집한 것이 아닌가 하는 의심을 가능케 하는 것이다.

반면, 의성본 계열은 흩어져 있는 자료를 취합한 흔적이 역력하다. 정철의 작품뿐만 아니라 다른 사람의 글에 대해서도 개방적인 태도를 드러내기 때문이다. 여기에 수록된 글들은 정철의 작품이 그의 사후에도 구전되고 있음을 증언한 것으로, 누군가가 '가창'하거나 '암송'한 것을 접한 소회를 표현하여 정철과 그의 작품에 대한 추모의 정을 나타내고 있다.[36] <양이일에게 보내다(贈楊理一)>와 <송강가사를 듣다(聽松江歌辭)> 등이 대표적 사례이다. 이 글들은 편찬 과정에서 삽입된 것일 터이므로 의성본 계열은 정철의 시가와 함께 그것을 향유한 자취까지 수집하려 한 노력의 성과로 볼 수 있다는 것이다. 또한, 표기 체계가 일정치 않은 것도 산재한 것을 모은 근거가 된다. <관동별곡>부터 <송강의 묘를 지나면서(過松江墓)>까지는 "江강湖호애 病병이 깁퍼 竹듁林님의 누엇더니"처럼 국한문 혼용체를 사용하고 단가 51수는 "광화문 드리ᄃᆞ라 ᄂᆡ병조 상딕방의"처럼 한글 전용체를

36) 최규수, 「송강 정철 시가의 미적 특질 연구: 작품 수용 양상을 중심으로」, 이화여자대학교 박사학위논문, 1996.

사용했다. 이렇듯 표기 체계가 다른 것은 그 초고가 서로 다른 환경에서 산출된 것임을 의미한다고 할 수 있다.[37]

> 지봉 이수광은 우리나라의 가곡에 대해 다음과 같이 말했다: "<퇴계가>, <남명가>, 판중추부사 송순의 <면앙정가>, 평사 백광홍의 <관서별곡>, 송강 정철의 <관동별곡>, <사미인곡>, <속미인곡>, <장진주사> 등이 세상에 널리 유행한다. 그런데 우리나라의 가사는 방언을 섞어 지은 까닭에 중국의 악부와 비교할 수 없다. 근래에는 송공과 정공의 작품이 가장 좋으나 사람들의 입에 오르내리다가 그치는 것에 불과하니 애석하다."[38]

의성본 계열에 수록된 「지봉 이수광이 일찍이 논하기를…(李芝峯睟光嘗論…)」은 여타의 글과 달리 제목이나 저자를 명시하지 않았다. 따라서 편찬자 자신, 즉 정호가 작성한 글이 아닌가 하는 의심이 들기도 한다. 여기에서는 지봉(芝峯) 이수광(李睟光, 1563~1628)의 글을 인용했는데 자신의 견해를 더하지는 않았으나 문맥을 바꾸어 놓아 글의 강조점이 달라졌다.[39] 다시 말해 가사의 역사를 간략히 개괄하려 한 원작과 달리 이 글은 송순과 정철의 작품이 많은 사람의 입에 오르내릴 뿐, 문자로 정착되지 못한 상황을 개탄하는 데에 초점이 있다는 것이다. 앞에서 논의한 이선의 발문 역시 정철의 장단 가곡이 제대로 수습, 전승되지 못하는 상황에 대한 안타까움을 드러낸 글이었음을 고려하면 두 글은 의성본 계열을 편찬한 의도, 즉 세상에 널리 구전되고 있는 정철의 작품을 책으로 새겨 후세에 전하려 한 의도를 반영한 것으로 이해할 수 있다.

---

37) 황주본 계열은 일관되게 국한문 혼용체를 사용하고 있다.

38) 未詳, '이선본' 『송강가사』. "李芝峯 睟光嘗論東方歌曲曰: "「退溪歌」、「南冥歌」、宋判樞純「俛仰亭歌」、白評事光弘「關西別曲」、鄭松江澈「關東別曲」、「思美人曲」、「續思美人曲」、「將進酒詞」, 盛行於世. 而我國歌詞, 雜以方言, 故不能與中國樂府比並. 如近世宋公、鄭公所作最善, 而不過膾炙口頭而止. 惜哉."

39) 李睟光, 『芝峯類說』 卷14, 「文章部七」, <歌詞>에 다음과 같은 내용이 전한다: "我國歌詞, 雜以方言, 故不能與中朝樂府比並. 如近世宋純、鄭澈所作最善, 而不過膾炙口頭而止, 惜哉. 長歌則「感君恩」、「翰林別曲」、「漁父詞」最久. 而近世「退溪歌」、「南冥歌」、宋純「俛仰亭歌」、白光弘「關西別曲」、鄭澈「關東別曲」、「思美人曲」、「續思美人曲」、「將進酒詞」, 盛行於世. 他如「水月亭歌」、「歷代歌」、「關山別曲」、「古別離曲」、「南征歌」之類甚多. 余亦有朝天前後二曲, 亦戲耳."

따라서 의성본 계열과 황주본 계열은 북관본이 실전된 이후 서로 다른 환경에서 전승되다가 간행된 판본이라고 할 수 있다. 전자의 경우 정철의 장단 가곡이 널리 구전되고 있으나 문자로 새겨지지는 못한 현실을 타개하는 데에 간행의 목적이 있었던 것으로 보인다. 이를 위해 편찬 과정에 개입한 인물들은 자신의 주변에서 구할 수 있는 자료를 수습하려고 애썼다. 예를 들어 이선은 「관동별곡」, 「사미인곡」, 「속미인곡」을 얻어 선사했고 정호는 『경민편』에서 <훈민가>를 가져 왔다. 또한, 정호는 정철의 작품을 향유한 문인들의 글까지 수집했다. 이로써 사대부 사회에서 전승되다가 수습, 간행된 경로를 상정할 수 있을 것이다. 반면, 후자의 경우 정철의 손자인 정양의 명으로 베낀 뒤 가문 내에서 소장해 온 사본이 진본에 가까움을 밝히는 것이 간행의 목적이었다. 여기서는 가문 내에서 전승되던 것이 사대부 사회를 포함한 가문 바깥으로 확산된 경로가 포착된다.[40]

『송강가사』 두 계열의 전승 경로와 간행 경위에 비추어 보면 정철 시조의 전승 맥락은 아래와 같이 나누어 볼 수 있을 것이다. 첫째, 『경민편』을 매개로 세상에 전하다가 『송강가사』에 편입된 <훈민가> 16수이다. 둘째, 두 계열에 공통으로 실려 있는 32수와 의성본 계열에만 실려 있는 3수, 모두 35수이다. 이상의 두 부류는 거듭된 병란 탓으로 북관본이 망실된 이후에도 사대부 사회에 유전된 경우라고 할 수 있다. 비교적 이른 시기에 세상에 알려진 다음, 끊이지 않고 향유된 것으로 추정된다. 셋째, 황주본 계열에만 수록된 31수이다. 이 작품들은 어느 시점부터 향유의 폭이 축소되어 가문 내에서 전승되다가 해당 판본의 간행을 계기로 다시 세상의 빛을 보게 된 듯하다.

흥미로운 것은 위와 같은 경향이 정철의 시조가 후대 가집에 수용된 양상을 통해서도 드러난다는 점이다. 의성본 계열에 실려 있는 시조와 그렇지 않아서 황주본 계열에만 실려 있는 31수의 시조가 판연히 다른 양상으로 수용되었음을 확인할 수 있다.[41] 우선 의성본 계열의 「단가」 부분은 김천택 편 『청구영언』(『청김』)에 거의 그대로 수록되었다. 사설시조인 #043이 「만횡청류(蔓橫淸類)」로 옮겨져 익명화된 것이나 #047과 #048의 순서가 뒤바뀐 것을 제외하면 수록 작품과 순서가 모두 동일한 것이다. 이선이 쓴 발문도 함께 실렸다. 다만, "이 <관동별곡>, <사미인곡>, <속미인곡> 세 편은 송강 상국 정문청공이 지은 것이다(右<關東

40) 윤덕진, 「송강가사 전승사실의 맥락」, 『열상고전연구』 26, 열상고전연구회, 2007, 438-439쪽.
41) 다음 절의 <표 2>를 참고.

別曲>、<思美人曲>、<續美人曲>三篇, 卽松江相國鄭文淸公之所著也)."라고 한 첫 머리를 "이것은 송강 상국 정문청공이 지은 것이다(右松江相國鄭文淸公之所著也)."라고 바꾸어 시조에 대한 발문으로 읽을 수 있게끔 했다.[42]

의성본 계열에 실려 있는 52수는 1728년 편찬된 『청김』에 수록된 이후 같은 계열의 가집인 홍씨본(洪氏本, 『청홍』)/가람본1(嘉藍本, 『청가』)/가람본2(『청영』)/육당본(六堂本, 『청육』) 등에 지속적으로 수용되었다. 물론 수록된 작품은 가집에 따라 편차가 있다. 그리고 1755년 처음 제책(製冊)된 것으로 알려진 『해동가요(海東歌謠)』 계열[박씨본(朴氏本, 『해박』)/주씨본(周氏本, 『해주』)/UC본(『해U』)/일석본(一石本, 『해일』)]에 수용된 점이 눈에 띈다. 여기에 실린 작품은 21수로 『청김』에 비해 적지 않게 줄어들었다. 그뿐만 아니라 18세기 중반 가집의 특성을 드러내는 『가조별람(歌調別覽)』(『가조』)과 그것을 저본으로 하되 작품을 추가한 것으로 보이는 박씨본(朴氏本) 『시가(詩歌)』(『시박』) 및 두 가집의 축약본으로 밝혀진 권순회본(權純會本) 『가사(歌詞)』(『가권』)에도 정철의 시조가 실렸다.[43] 여기에 수록된 작품은 대체로 『청구영언』 계열보다 적고 『해동가요』 계열보다 많다.

이상과 같이 의성본 계열에 수록된 시조가 『청김』을 필두로 한 18세기 가집에 비교적 활발히 수용된 것은 눈여겨볼 필요가 있는 지점이다. 잘 알려진 것처럼 권두환은 『청김』이 김천택을 위시한 경정산가단(敬亭山歌壇)의 주요 성과이고 노가재가단(老歌齋歌壇)에 의해 계승되어 『해박』이 만들어지는 데에 일조했음을 규명한 바 있다.[44] 나아가 김용찬은 『청김』을 출간한 것이 김천택의 독자적 작업이 아니라 당대의 사대부들과 의견을 수렴한 결과라는 것을 구체화했고,[45] 이를 토대로 논의를 확장한 신경숙은 18, 19세기의 가집이 여항인뿐만 아니라 서울의 풍류 문화를 주도한 문인, 벌열의 취향도 담아냈다는 것을 논증했다.[46] 여기에 따르면 『청구영언』이나 『해동가요』 계열에는 안동 김씨를 중심으로 한 서인-노론계 인사들의 풍류와 감성이 반영되어 있다고 한다.[47]

---

42) 강혜정, 「김천택의 교유와 『청구영언』의 편찬 과정 검토」, 『한국시가문화연구』 26, 한국시가문화학회, 2010, 12-17쪽. 그밖에 "公以"를 "以公"으로, "庚午"를 "庚子"로 쓴 것이 있는데 이는 단순한 오기인 듯하다. 특히 "경자(庚子)"로 볼 경우 이선이 해당 발문을 작성한 해가 1660년이 되는데 이는 기장에 유배된 시점이 1689년인 것과 모순된다.

43) 신경숙 외, 『고시조 문헌 해제』, 고려대학교 민족문화연구원, 2012, 31-43쪽.

44) 권두환, 앞의 논문, 서울대학교 박사학위논문, 1985, 94-97쪽.

45) 김용찬, 「18세기 가집 편찬과 시조문학의 전개 양상」, 고려대학교 박사학위논문, 1996.

46) 신경숙, 「18·19세기 가집, 그 중앙의 산물」, 『한국시가연구』 11, 한국시가학회, 2002, 31-37쪽.

여기에서 의성본 계열과『청김』등 18세기 가집 사이의 접점이 드러난다. 앞에서 의성본 계열은 북관본이 망실된 이후 사대부 사회를 중심으로 구전되고 있던 정철의 시가를 수습한 것임을 논한 바 있다. 이것이 다시『청구영언』등 후대의 가집으로 수용된바, 의성본 계열 자체가 사대부 풍류 문화의 산물이면서 그것이 다시 서울의 풍류 문화에 영향을 미쳤다는 것이다. 그리고 의성본 계열에는 정철의 시가를 향유한 서인-노론 계 인물들의 글이 실려 있음을 검토해 보았다. 예컨대 <관동 안사 윤이지에게 주다(贈關東按使尹仲素履之)>를 지은 김상헌은『청김』에 많은 작품이 실려 있는 김창업의 증조부이다. 이렇듯 서울의 풍류 문화와 서인 노론 계열의 의식을 반영한 데에서『청김』등 18세기 가집과 의성본 계열『송강가사』의 접점이 드러난다.

정철 당대의 시조 향유를 추적할 단서는 없지만, 의성본 계열에 실린 작품들이 사대부 사회 내에서 전승되다가 수습/간행된 것임을 고려하면 텍스트 외부 지향적 담화를 표방한 시조가 연행의 현장에 더욱 밀착해 있었음을 추론할 수 있다. 앞에서 논의한 것처럼, 해당 시조는 정철과 정체성을 공유한 집단 내 인물들을 결속하는 데에 일정한 역할을 했을 것으로 보인다. 그것이 다시 수습되어『청김』을 통해 18세기 서울의 풍류 문화에 영향을 미치면서 문중 사람들과 서인-노론 계 인사로 하여금 정철을 기리게 하는 계기가 되었다. 반면, 황주본 계열에만 실린 시조는 가문 내에서 전승된 것으로 연행의 현장에 그다지 밀착해 있지는 않았던 것으로 추정된다. 정철이 혼자서 내면을 달래는 데에 소용했거나 사대부 사회 내부로 수용되지 못한 것으로 볼 수 있다. 이렇게 된 데에는 다른 요인도 있겠지만, 정철이라는 인물이 사대부 사회 내에서 갖는 특수한 지위와 시조에 구현된 담화 특성이 영향을 미치기도 했을 것이다.

그렇다면『청김』이후의 수용은 어떻게 이루어졌는가? 다음 절에서는『청구영언』이후 가집의 전승 방식과 태도를 추적하여 이러한 물음에 답할 예정이다.

---

47) 상기 두 논문은『청김』유명씨(有名氏) 조에 일로당(佚老堂) 김성최(金盛最, 1645~?)나 노가재(老稼齋) 김창업(金昌業, 1658~1721) 등의 작품이, 무명씨(無名氏) 부분에 서당(西堂) 이덕수(李德壽, 1673~1744)나 관양(冠陽) 이광덕(李匡德, 1690~1748) 등의 작품이 수록되어 있음을 주목했다. 이들은 대개 안동 김씨 집안이거나 그들과 교유한 인물이라는 것이다. 아울러 서문을 쓴 완암(浣巖) 정내교(鄭來僑, 1681~1757)나 발문을 쓴 마악노초(磨嶽老樵) 이정섭(李廷燮, 1688~1744) 등도 이 집안과 긴밀한 관계를 유지하는 가운데 편찬 작업에 관여했다고 한다. 그뿐만 아니라『해동가요』계열에는 노론 계 인사인 삼주(三洲) 이정보(李鼎輔, 1693~1766)의 취향이 반영되어 있음을 논하기도 했다.

3.『靑丘永言』이후의 전승 양상과 태도

본 절에서는 정철의 시조가 정철과 후대의 사람들을 어떻게 매개했는지, 후대의 사람들은 정철의 시조를 통해서 무엇을 보고자 했는지 논의하고자 한다. 19세기의 대표 가집인『가곡원류(歌曲源流)』계열로 오면 그 수용의 폭이 현저하게 축소된다. 하합본(河合本,『원하』, 전체 849수)이 12수로 가장 많은 작품을 실은 것이다. 가람본(嘉藍本,『원가』, 전체 449수)은 1수로 수록된 작품이 가장 적다. 후자의 경우 축약본이라 적은 것일 수 있으나 다른 경우에도 국악원본(國樂院本,『원국』, 전체 856수) 5수, 규장각본(奎章閣本,『원규』, 전체 855수) 5수 등으로 그다지 많지 않다. 그뿐만 아니라 일부 작품은 작가가 정철이라는 것을 명시하지 않았다. 따라서 의성본 계열에 실려 있는 52수의 시조는 18세기에 정철의 작품으로 활발히 수용되다가 19세기가 되면서 수용의 폭이 좁아지고 익명화되는 양상을 드러낸다고 할 수 있다.

반면, 황주본 계열에만 수록된 31수 가운데 11수는 후대의 가집에 전혀 실리지 않았다. 또 다른 11수는『병와가곡집(甁窩歌曲集)』(『병가』)에만 실려 있다. 그밖에 성#070은『병가』를 포함한 3종의 가집에, 성#078은『병가』를 포함한 2종의 가집에 실려 있을 따름이다. 그러므로 31수 중 나머지 7수만이 비교적 활발하게 수용되었을 뿐이라고 할 수 있다. 아울러『병가』를 제외한 대부분이 작가가 정철임을 밝히지 않았고 더러는 다른 작가의 작품임을 명시했다는 점이 눈에 띈다. 다시 말해 황주본 계열에만 실린 작품들은 의성본 계열에도 실린 작품들과 달리 후대의 가집에 거의 수용되지 않았으며 수용되었다고 하더라도 정철의 작품이라는 것이 부각되지 않았다는 것이다. 나아가 이러한 수용 양상은 18세기든 19세기든 비슷하므로 시대에 따른 편차를 보이지는 않는 것으로 파악된다.

위와 같은 수용의 양상을 <표 2>로 정리했다. <표 2>는『고시조대전』을 참고하여 정철 시조의 수록 현황을 표기하되 <훈민가>를 별도로 수용한『경민편(警民編)』계열과 강복중(姜復中)의『청계가사(淸溪歌詞)』를 제외하고 관서본『송강가사』를 필사한 규장각본『해동가곡(海東歌曲)』을 제외한 것이다. 또한, 시조창 가집은 정철의 시조를 거의 싣지 않았다. 성#071, 성#072, 성#073, 성#075, 성#077 등 5수를 대개는 1수씩 많게는 3수를 익명의 것으로 전했을 뿐이다. 원제를 알기 어려운 탓에 박재연본(朴在淵本)『시조집』이라고 부르는 가집은 유독 이#048을

○ : 鄭澈作 ● : 無記名 ▲ : 他人作

	청김	해박	해주	해U	해일	해수	고명	시박	고금	가조	가권	시단	시장	병가	청홍	영류	가단	악서	동가	청장	청가	영종	객악	청영	청연	동국	가보	영규	시김	산양	시권	청육	악나	금악	지음	홍비	가연	오금	원국	원동	원육	원불	원연	원하	원황	해악	화률	원규	원가	원일	원서	원김	성악	원박	시음	여요	여이	여양	동명	금고	대동	시요	악고	가선
장진주사	○	●						●											○	●	●		●					●				○	●	○		●			○		○	●	●	●	●	●		●	○	●			●		●		●	●	●			●	●	●	
이#001	○													○							○	○																																				●					
002	○													○							○	○																																									
003	○	○	○	○	○	○		○		○	○			○	○	●					○																																											
004	○	○	○	○	○	○		○	●	○	○	○		○	○				○		○	○										○	○	●		●																													
005	○								●					○		●					○	○												●																															
006	○													○							○	○																																										
007	○	○	○	○	○			○	●	○	○			○	○						○	○												●																															
008	○	○	○	○	○			○	●	○	○	○		○	○						○	○												●																															
009	○													○							○	○																																										
010	○					●			●					○							○	○												●																															
011	○																				○	○																																									
012	○																				○	○																																									
013	○													○							○	○																																										
014	○													○							○	○																																										
015	○													○							○	○																																										
016	○							○	●	○				○	○						○	○										○		●	○				●	●	●	●	●	●	●	●	●	●		●	●	●		●										●
017	○																				○													○																														
018	○																				○													○																														
019	○																				○													○																														
020	○							○		○	○			○	○		○				○			○								○											○		○					○														
021	○							○		○				○	○	○		●			○		●					●				●		○	●				○	○	○	○	○	○	○	○	○	○		○	○	○		○										○
022	○							○		○	○			○							○			○																			○		○						○													
023	○																				○													○																														
024	○																				○													○																														
025	○							○		○	○			○	○						○																																											
026	○							○		○	○				○						○																																											
027	○							○		○	○			○	○	●					○			○										○																															
028	○					●		○	●	○	○			○	○	●	●	○			○											○		●																									○					
029	○	○	○	○	○			○		○	○			○	○						○											○																																
030	○	○	○	○	○			○		○	○			○	○						○			○								○		○											○		○					○												
031	○							○		○	○	○		○	○			●			○			○								○		○					○	○	○	○	○	○	○	○	○	○		○	○	○		○						○					○
032	○	○	○	○	○			○		○	○			○	○						○													○																														
033	○																				○													○																														
034	○	○	○	○	○			○		○	○				○	○		●			○											○		○																														
035	○													○							○													○																														
036	○	○	○	○	○			○		○	○			○	○						○											○	○	○					○	○	○									○													○
037	○													○							○													○																														
038	○	○	○	○	○			○		○				○	○						○			○								○		○										○		○					○												
039	○	○	○	○	○			○		○	○				○						○			○																																							
040	○	○	○	○	○			○		○			○	○	○		○				○			○								○		○																														
041	○	○	○	○	○			○		○	○			○	○						○			○										○																														
042	○													○							○			○										○										○		○					○												
043	●													○		●					○								○		●			○																														○
044	○	○	○	○	○			○		○	○			○	○	●					○			○				●				○		●										○		○					○												
045	○	○	○	○	○	○		○		○	○	○		○	○	●		○			○			○	▲	●	●	●			●	○	○	○		●	○		●		○	○	●	○	●	●		●	●	●		○		●		●	●	●	●				
046	○	○	○	○	○			○	●	○	○			○	○			○			○				○								○	●																														
047	○	○	○	○	○			○		○	○			○	○						○		○	○	○	●	●	●			●	○	○	○		●																									○			
048	○	○	○	○	○			○		○	○		▲	○	○	●		○			○			○	●	●						○				●			●		○	○		●	●	●		●	●			●	●	●		●					○				
049	○	○	○	○	○			○		○	○										○												○																														
050	○	○	○	○	○			○		○	○			○	○						○			○								○											○		○					○													
051	○	○	○	○	○			○		○	○			○	○						○													○						○	○	●								○														
성#049														○																																																	
050																																																														
051																																																														
052																																																														
053																																																														
054														○																																																
055																																																														
056														○																																																
057																																																														
058														○																																																
059																																																														
060																																																														
061																																																														
062														○																																																
063																																																														
064	●	▲	▲	▲	▲			▲		▲	▲		▲	▲	▲	●	●		▲		▲			▲				▲				▲	▲	●		●			▲	▲	▲	▲	●	▲	▲	●	▲	▲	▲	▲	▲		▲					▲					▲
065														○																																																	
066														○																																																
067														○																																																
068														○																																																
069														○																																																
070								●						○																																			●													
071					●			●		●				○			●	●			●		●	●	●		●	●	●	●	●	●			●	●		●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●		●							●			●	●
072	●	●			●	●		●		●				●		●	●			●	●		●		●	●	●	●		●	●	●	●		●			●		●	●	●	●	●	●	●	●		●		●	●	●	●				●			●	●
073	●	●			●	●		●	●	●				○	●						●	●		●		●			●				●		●	●			●		●	●		●		●	●	●	●	●	●		●			●							●	●
074																																																														
075					●			●	●	●	●	●		●							●											●	●	●					●		▲	▲	●	●	●	●		●	●			●	●	●		●	●				●	●		●
076														○																																																	
077	●				●	●	●	●		●				○			●	●			●	●		●	●	●	●	●	●		●	●	●	●	●	●		●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●		●	●					●	○		●	●
078														○							●																																										
079								●	●							●							●									●		●	●			●		●	●		●		●	●	●	●	●	●		●											●

<표 2> 정철 시조의 가집 수록 양상(『고시조대전』 기준)

정철의 시조로 소개했으나 성#075를 익명의 시조로 수록하고 이외의 정철 시조는 싣지 않았다. 동양문고본(東洋文庫本)『가요(歌謠)』도 이#045, 이#048을 익명으로 실었을 따름이다. 이렇듯 시조창 가집은 정철 시조와 관계가 적어 <표 2>에서 제외했다. 하지만 이 점 역시 정철 시조가 수용된 하나의 경향이라고 할 수 있다.[48]

<표 2>에 따르면 황주본 계열에 실린 시조 중, 비교적 활발히 수용된 작품은 다음과 같다: 성#064, 성#071, 성#072, 성#073, 성#075, 성#077, 성#079. 여기에서 성#064는 면앙정(俛仰亭) 송순(宋純, 1493~1582)의 작품으로 알려져 있기에 논외로 하면, 나머지 6수는 모두 임과의 관계를 다루거나 심미적 대상을 포착한 시조이다. 예를 들어 "인간에 니별을 모ᄅᆞ니 그ᄅᆞᆯ 불워 ᄒᆞ노라"라고 한 성#079는 정철의 시조가 이룬 담론에서 벗어나 익명화된 것으로 보인다. 다시 말해 임과의 관계를 다룬 여느 작품과 달리 임의 절대성이 부각되지 않은 작품인바, 연군의 맥락을 완전히 벗어나 연정의 노래로 해석되었을 가능성이 높다는 뜻이다. 탈속의 경지를 노래한 성#072 역시 정철 시조의 서정 주체가 보인 내적 갈등과 무관한 방향으로 수용되었을 가능성이 있다.[49]

---

48) 김흥규 외,『고시조대전』, 고려대학교 민족문화연구원, 2012. 가집의 약칭도 이 책을 따랐다. 단, 진본(珍本)『청구영언』의 약칭『청진』은 최근의 성과를 반영하여 김천택 편『청구영언』의 약칭『청김』으로 대체했다. 한편, <표 2>에서 제외된 시조창 가집의 목록과 해당 가집의 수록 작품은 아래와 같다.

경대본(慶大本)『시조(時調)』: 성#072, 성#073, 성#077.
『남훈태평가(南薰太平歌) 단(單)』: 성#073.
이씨본(李氏本)『시여(詩餘)』: 성#073.
『남훈태평가 상(上)』: 성#073.
박재연본『시조집』: 이#048, 성#075.
장서각본(藏書閣本)『사설시조』(원제 미상): 성#071.
『방초록(芳草錄)』: 성#071.
지씨본(池氏本)『시조(時調)』: 성#073.
하씨본(河氏本)『시조(時調)』: 성#075.
『시조연의(時調演義)』: 성#073, 성#075.
동양문고본(東洋文庫本)『가요(歌謠)』: 이#045, 이#048.
『무명시조집가본(無名時調集가本)』: 성#075.
단대본(檀大本)『시조(時調)』: 성#075.

49) 믈 아래 그림재 디니 ᄃᆞ리 우히 듕이 간다
더 중아 게 잇거라 너 가ᄂᆞᆫ ᄃᆡ 무러보쟈
막대로 흰 구름 ᄀᆞᄅᆞ치고 도라 아니 보고 가노매라 <성#072>

<표 2>에서는 결속된 텍스트가 해체되어 가는 양상을 발견할 수 있다. Ⅳ장에서 논의한 것처럼 이#036과 이#038은 서로 결속되어 한편으로 지치고 힘들어도 인세에 머물면서 삶을 영위하려는 애착과 다른 한편으로는 세상을 벗어나 더 높고 자유로운 경지에서 그것을 조망하려는 바람 사이의 내적 갈등을 드러낸다. 만일 사대부 동류 집단 내에서 두 노래가 잇달아 불렸다면 복합적 의미를 형성하는 동시에 비슷한 고민을 하는 사람들로 서로를 결속하는 계기가 될 수 있었을 것이다.[50] 그런데 <표 2>에 나타난 바와 같이 18세기까지는 두 노래가 한 짝을 이루다가『가곡원류』계열로 오면서 어느 한 작품만 남게 된다. 본래 지녔던 의미 관계가 해체되고 현실과 이상 가운데 어느 한쪽을 노래한 것으로 단순화되어 후대에 수용된 것으로 파악된다.

비슷한 사례로 이#030과 이#031을 들 수 있다. 두 시조도 18세기의 가집에서는 짝을 이루는 경향이 보인다. 그런데 19세기의『가곡원류』계열로 오면 이#031이 더 활발히 수용된 것으로 파악된다. 오히려『해동가요』계열에서는 이#030을 따로 싣고 있으나 후대로 가면서 수록 양상이 달라진 것이다. 내용을 보면 이#030은 "이 몸"을 헐어서라도 자신의 존재를 알림으로써 마음에 맺힌 병을 씻었으면 하는 바람을 나타낸 작품이고 이#031은 "내 ᄆᆞᅀᆞᆷ"을 베어 내어 "더 둘"을 만듦으로써 말없이 비추며 임을 지켰으면 하는 염려를 표현한 작품이다.[51] 본디 몸과 마음, 청각과 시각, 내 병과 임의 안위, 그리움과 염려가 상보적 관계를 이루어 복합적 의미를 구현했으나 임의 안위와 염려를 노래하는 쪽으로 단순화되었다. 그밖에 <주문답>의 경우는 마지막 작품인 이#028이 간헐적으로 수용되어 내적 갈등을 푸는 과정이 드러나지 않는다.

---

50) 신경숙,「연창에서의 작품 구성 원리와 묘미」,『조선후기 시가사와 가곡 연행』, 고려대학교 민족문화연구원, 20011, 43-85쪽. 이 책에서는 "가곡 연창방식 중에는 '두 노래를 한 짝'으로 부르는 독특한 방식이 있"음을 구체화했다. 이 논의에 따르면 '의미의 짝'을 맺는 방식은 다양했다고 한다. 다시 말해 대가(臺歌)는 원곡의 주제를 부연하기도 하고 이어받기도 하며 반전하기도 한다는 것이다. 정철 시조에 나타난 텍스트 결속은 연창의 방식이 정식화되기 이전의 형태이거나, 연창을 염두에 둔 정철 나름의 시도일 가능성이 있다.

51) 이 몸 허러 내여 낸믈의 씌오고져
이 믈이 우러 녜여 한강 여흘 되다 ᄒᆞ면
그제야 님 그린 내 병이 헐ᄒᆞᆯ 법도 잇ᄂᆞ니 <이#030>

내 ᄆᆞᅀᆞᆷ 버혀 내여 더 둘을 밍글고져
구만리 댱텬의 번ᄃᆞ시 걸려 이셔
고은 님 계신 고ᄃᆡ 가 비최여나 보리라 <이#031>

한편, 『고시조대전』에 따르면 정철을 작가로 표기한 시조는 모두 117수이다. 『송강가사』에 수록된 83수에 비하면 약 34수가 많은데, 후대에 이르러 정철의 시조로 부회했다고 할 만한 작품이 적지 않게 발견된다. 예컨대 『송강별집추록유사(松江別集追錄遺詞)』에는 다음과 같은 작품이 실려 있다.

> 강호 둥실 빅구로다
> 우연이 밧튼 츔이 지거구나 빅구 등에
> 빅구야 셩ᄂᆡᄃᆡ 마라 셰샹 더려 ᄒᆞ노라 <셩은가(聖恩歌)>

이른바 <셩은가>는 더러운 "셰샹"에 대한 거리감을 노골적으로 표현했다. 앞에서 논의한 정철의 시조와 비교할 때 화법과 태도가 사뭇 거칠다. 자연과 현실을 노래할 때에는 <새원 원쥐 되어>(이#039~이#041) 등에 나타난 것처럼 그 사이에서 갈등/방황하는 모습이 포착될 뿐이고 불안한 현실을 노래할 때에도 그 안의 일상을 영위하되 이#050 등과 같이 "모다 조심ᄒᆞ"라고 이야기할 따름이다. 물론 정철의 것이 아니라 단정할 수는 없을 것이다. 다만, 인용한 작품이 정철의 시조로 전승된 사실을 확인할 수 있다. 아울러 <셩은가>라는 제목이 붙은 데에 비추어 보면 위 시조가 정철의 충절을 반영한 것으로 읽히길 바라는 수용층의 의도가 드러난다고 하겠다.

『송강별집추록유사』뿐만 아니라 여타의 가집에서도 위와 같은 경향이 포착되는데 특히 주목할 만한 가집은 학계에 연민본(淵民本) 『청구영언(靑丘永言)』이라고 알려진 이한진 편(李漢鎭 編) 『청구영언』(이하 『청이』)이다.[52] <표 2>에 보이듯 판본에 실린 시조는 6수를 수용했을 뿐이고 이#047을 제외한 이#048, 성#071, 성#073, 성#077은 익명 처리했다. 또한, 이#045는 백호(白湖) 임제(林悌, 1549~1587)의 작품이라 소개했다. 반대로 유독 이 가집에서만 작가를 정철로 표기한 시조도 9수가 있어서 눈길을 끈다. 석탄(石灘) 이존오(李存吾, 1341~1371)의 시조로 알려진 <구룸이

52) 이 가집은 김천택 편 『청구영언』과 제목이 똑같지만, 가집의 체제나 수록 작품은 확연히 다른 양상을 드러낸다. 따라서 그 독자성을 부각하기 위해 이미 통용되고 있는 연민본 『청구영언』이라는 명칭을 사용하지 말고 이한진 편 『청구영언』이라는 명칭을 사용하자는 제안이 있었다. 이 논문에서도 그 제안에 따라 이한진 편 『청구영언』이라고 지칭하고자 한다. 김종화, 「이한진 편 『청구영언』 연구」, 고려대학교 고전문학·한문학연구회 편, 『19세기 시가문학의 탐구』, 집문당, 1995, 23쪽.

無心탄 말이 …>(청이#0204)나 백사(白沙) 이항복(李恒福, 1556~1618)의 시조로 알려진 <鐵嶺 놉흔 재예 …>(청이#256)를 정철의 것으로 명시[53]한 데에서는 작가 정철과 충절의 상이 결부된 사정을 엿볼 수 있다.

> 靑驄이 타고 보라미 밧고 白羽長箭 千斤角弓 허리의 ᄎᆞ고
> 山 너머 구름 밧게 ᄭᅪᆼ 산양ᄒᆞᄂᆞᆫ 져 사람아
> 우리도 聖恩을 갑흔 후면 너를 좃녀 놀니라 <청이#181>

위 시조는 청총마를 타고 "보라미"를 받치고 크고 멋진 활을 허리에 찬 채 "ᄭᅪᆼ 산양ᄒᆞᄂᆞᆫ 져 사람"을 좇아 노닐고 싶은 풍류객으로서의 지향과 "聖恩"이 지중하니 그것을 "갑흔 후"라야 노닐 수 있는, 일단은 자신의 책무를 다하느라 무엇도 기약할 수 없는 신하로서의 책무를 노래한 작품이다. 대개의 가집은 작가를 밝히지 않았으나『청구가요(靑邱歌謠)』등 일부 가집은 김묵수(金默壽)의 작품임을 명시했다. 김수장이 자신과 함께 활동한 가객의 작품을 기록한 데에 주목하면 신뢰할 수 있는 정보라고 할 수 있다. 그런데『청이』에서는 청이#181을 정철의 작품으로 보았고 마침 이 시조는 오랫동안 정철을 수식해 온 호방한 기질과 충신의 면모를 동시에 드러냈다. 정철에 대한 편찬자의 인식을 시사하는 것이다.

경산(京山) 이한진(李漢鎭, 1732~1815)은 앞 절에서 언급한 청음 김상헌에서 삼연(三淵) 김창흡(金昌翕, 1653~1722)으로 이어지는 안동 김씨 가문과 인척 관계에 있었으며 노론 당론에 협력/참여한 인물로 알려졌다. 또한, 북악산(北岳山) 취미대(翠微臺) 부근에 거처를 마련하고 연암(燕巖) 일파의 문인들과 교유하며 시와 노래를 즐겼다고 한다.[54] 말년인 1814년『청이』를 완성한 것은 이와 같은 활동의 성과일 것이다. 아울러『청이』는 전문 가객이나 일반 대중이 아니라 당시 사대부 계층의 인식을 반영했다는 점에서 가치를 지닌다.[55] 그런데 정철이 호방한 기질과 충신의 면모를 드러낸 시조의 작가로 기록된 것을 보면『청김』이 편찬되고 80여 년이 지나는 사이에 그의 내적 갈등이나 소통 의지 등이 담긴 시조가 그전과 같은 역할을 담당할 수는 없었고 그에 대한 희미한 기억만이 남은 것으로 추론된다.

---

53) 李漢鎭 編『靑丘永言』(한국어문학회 영인, 1961).
54) 조지형,「경산 이한진의 생애와 문예 활동」,『대동문화연구』71, 성균관대학교 대동문화연구원, 2010.
55) 김종화, 앞의 책, 1995, 54쪽.

한편, 『동국명현가사집록(東國明賢歌詞集錄)』(이하 『동명』, 계명대본 『청구영언』)은 해남에서 태어나 강진에서 말년을 보낸 박양좌(朴良左)라는 인물이 편찬한 가집이다. 선행 연구는 1877년 누군가 18세기의 어떤 가집을 재필사하여 '昌寧家' 소장 가집을 만들었고 박양좌가 이 가집에 자작 시조 53수와 발문을 추록하여 현재의 형태를 이룬 것으로 추정했다. 아울러 궁벽한 도서 지역에 우거한 인물의 시조 창작 및 가집 편찬 과정을 보여 준 것으로 평가했는데,[56] 이 논문에서 『동명』에 주목하는 까닭도 여기에 있다. 『청이』와는 편찬 연대가 달라 직접 비교할 수 없겠지만, 시조 연행의 중심이 된 서울이 아니라 지방에서 정철에 대한 인식은 어떠했는지 엿볼 수 있기 때문이다.

屛風에 그려 안즌 ᄉᆞ름 술병 노코 醉한 셩상
劉伶니 아니면 李太白이 的實ᄒᆞ다
屛風에 그린 ᄉᆞ름도 醉ᄒᆡ여시니 사라셔 아니 醉할가 <동명#077>[57]

어와 虛事로다 주그면 다 虛事ㅣ로다
東風 百五節에 子孫이 祭享ᄒᆞᆫ들
자최 업슨 靈魂이오 난 줄 먹는 줄 뉘 알이 <동명#078>

동명#077은 "뉴령은 언제 사ᄅᆞᆷ고 진 적의 고ᄉᆡ로다 // … 중략 … 두어라 고ᄉᆞ 광ᄉᆡᆼ을 무러 므ᄉᆞᆷᄒᆞ리"라고 한 이#022를 연상하게 한다. 고사와 광생을 따지는 세간의 평가에 그것이 자기 삶의 본질을 규정할 수 없다고 말하는 성찰적 태도가 사라지고 "屛風에 그려 안즌 ᄉᆞ름"을 따라서 취하는 풍류가 남았다. 『청이』에도 나타나는바, 취하여 술을 찾는 정철의 이미지가 굳어진 것이다. 동명#078은 <장진주사>가 속화된 듯한 느낌을 자아낸다. 죽는 것으로 사는 것을, 사는 것으로 죽는 것을 이야기한 인식은 소거되고 오로지 사는 데에만 집착하고 있기 때문이다. "자최 업슨 靈魂이" 되면 "子孫이 祭享"한들 나인 줄, 먹는 줄 누가 알겠느냐고 묻는 것은 "뉘 ᄒᆞᆫ 잔 먹쟈 ᄒᆞᆯ고"라고 묻는 것의 세속적 형태라고 할 수 있다.

56) 권순회, 「계명대학교 동산도서관 소장 국문시가 자료의 가치」, 『한국학논집』 37, 계명대학교 한국학연구원, 2008, 156-164쪽.
57) 朴良左, 『東國明賢歌詞集錄』(계명대학교 출판부 영인, 2009).

본 장에서는 정철 시조의 서정적 특질과 그것이 매개한 소통 관계를 고찰하고자 했다. 시조는 詩歌一道의 자장 안에 있는 것으로 시의 풀림과 노래의 울림이 복합된 장르이다. 여기에서 시의 풀림과 노래의 울림은 시조의 서정이 작용하는 두 방향을 함축한 용어이다. 그것은 정철로 하여금 소외된 처지에 놓인 자기 모습을 응시하고 자신의 결핍과 불안을 노래하여 마음에 맺힌 시름을 풀 수 있게 하는 동시에 자신의 정서와 갈등을 다른 사람과 나누며 그들과 유대 관계를 형성할 수 있게 한다. 이상에 따르면 정철은 시조 서정의 두 방향을, 즉 시의 풀림과 노래의 울림을 충분히 이해하는 가운데 다양한 담화 방식을 모색했다고 할 수 있다. 시인으로서 자신의 재주와 능력을 여실히 발휘한 것이다.

한편, 시의 울림과 노래의 울림은 동전의 양면과 같아서 떼려야 뗄 수 없으나 내부 지향적 담화를 구현한 정철의 시조는 상대적으로 풀림의 방향을 추구하고 외부 지향적 담화를 구현한 정철의 시조는 상대적으로 울림의 방향을 추구한다. 그런데 전자는 주로 가문 내에서 전승된 정황이 드러나고 후자는 주로 연행의 현장에 밀착해 있었던 정황이 드러난다. 이로써 전자는 정철이 자신의 시름을 달래는 데에 소용되면서 그것을 엿듣는 내포 독자의 마음을 울렸을 것으로, 후자는 정철이 자기와 비슷한 정체성을 지닌 집단을 결속하는 데에 소용되면서 호방한 풍류객이자 충성스런 신하의 이미지를 구축했을 것으로 추론된다. 아울러 후자는 『청김』을 통해 서울의 풍류 문화에 재진입했고 문중 구성원들과 서인-노론 계 인사에 의해 추숭되었다고 할 수 있다.

서론에서 논의한 것처럼 '고산의 시조/송강의 가사'라는 구도는 정철을 시조보다 가사에 뛰어난 작가로 평가했으며 작가에 대한 전기적 고찰은 정철에게 호방한 풍류객이자 충성스런 신하의 이미지를 부여했다. 그러나 풀림을 지향한 내부 지향적 담화는 정치인으로서 확고한 정철의 모습이 아니라 세계와의 관계를 섬세히 인식하고 그 안에서 자신의 위치와 태도를 부단히 성찰하는 정철의 상을 조명한다. 아울러 풀림과 울림의 사이에서 시조의 다양한 담화 방식을 모색한 것은 가사뿐만 아니라 시조에서도 자신의 재주와 능력을 발휘한 시인으로 정철을 재평가할 수 있도록 하는 근거가 된다. 결론적으로 정철의 시조는 시조 서정의 두 방향을 풍성하게 구현한 까닭에 정철 당대와 현재를 매개하고 그 과정에서 우리가 기대한 것보다 다양한 역할을 수행하면서 지금껏 전승되었다고 할 수 있다.

Ⅵ. 결론

이 논문에서는 정철 시조의 서정적 특질과 문학적 효용을 재조명하고자 했다. 선행 연구는 교훈가가 많고 너무 즉흥적이며 세련미를 갖추지 못해 문학적 가치가 떨어진다는 이유로 정철의 시조를 소홀히 다루었다. 게다가 작가에 대한 전기적 고찰이 활발한 성과를 내면서 당쟁으로 인한 정치적 부침, 연군 의식과 애민 정신, 도가적 취향과 풍류 생활 등이 작품 해석의 준거로 부상했다. 그 결과 <장진주사>나 <훈민가> 정도를 제외한 정철의 시조는 독자적 논의의 대상이 될 기회를 좀처럼 얻기가 어려웠다. 혹시나 작품을 음미할 여유도 없이 평가가 이루어져 그 가치를 평가할 기준을 마련하지 못한 것은 아니었나 하는 의문이 이 논문의 출발점이었다. 따라서 일단은 여타의 요소를 배제한 채 텍스트에 나타난 언어를 분석하려 한 것이다. 각각의 언술이 하나의 담화를 이루는 방식에 주목한 이유도 여기에 있다.

Ⅱ장에서는『송강가사』의 간행 경위와 정철 시조의 자료 현황을 정리했다. 발문 등에 따르면『송강가사』는 여섯 차례 이상 간행되었는데 현전하는 것은 '이선본', 성주본, 관서본 등 세 가지이다. 이 가운데 '이선본'과 관서본은 같은 계열로 파악된다. 한편, 17세기 말과 현재의 전승 상황은 크게 다르지 않아서 지금도 두 가지 계열이 전하는 것처럼 당시에도 의성본과 황주본 두 가지 계열이 전한 것으로 이해하면 쉽다. 의성본 계열과 황주본 계열이 서로가 선본임을 주장하며 현재에 이른 것이다. 현전하는 것 중에는 '이선본'이 의성본 계열을, 성주본이 황주본 계열을 대표한다. 아울러 '이선본'은 52수를 수록해 작품 수가 적지만 고어에 가깝고 오류가 드물며 성주본은 79수를 수록해 작품 수가 많지만 후대의 표기이고 오류가 많다. 전자에만 있는 작품은 3수, 후자에만 있는 작품은 31수이다.

이어서 시조 연행의 관습과 담화 분석의 의의를 구체화했다. 자료로 전하는 시조 연행의 장면은 말로 할 것을 노래로 한 경우가 많은데 이방원의 <하여가>와 정몽주의 <단심가>는 이러한 성격을 잘 드러낸다. 시조는 가창과 연행을 전제로 하는바, 그것을 둘러싼 사람들 사이의 소통 관계를 매개할 때가 많은 것이다. 한편, 담화는 개별 언술이 연속된 질서를 이루는 방식을 일컫는다. 담화의 개념을 연행의 관습에 적용해 볼 때 그것은 담화의 주체와 그들이 맺는 소통 관계의 층위 및 주체들 사이를 오고 간 전언과 그 구성의 층위로 나누어 분석할 수 있음을

파악했다. 곧 담화 주체와 소통 관계의 층위에서는 화자의 언술이 텍스트 안에 머무는 내부 지향적 담화와 화자의 언술이 텍스트 밖을 향하는 외부 지향적 담화를, 전언 구성의 층위에서는 등가 관계에 기초한 수렴적 언술과 인접 관계에 기초한 확산적 언술을 준거로 삼을 수 있다는 것이다.

Ⅲ·Ⅳ장에서는 이상의 준거를 토대로 정철 시조의 담화 특성을 분석했다. 먼저 Ⅲ장에서는 내부 지향적 담화에 속한 시조를 다루었다. 여기에서는 등가 관계에 기초한 수렴적 언술이 두드러진다. 화자의 언술은 대상과의 관계를 반영하는바 떠나간 임과 불안한 현실을 다룬 시조에서는 임과 현실을 표상한 시어를 중심으로 시상이 수렴한다. 이러한 언술은 세계와 조화를 이루지 못하고 세상 밖으로 밀려난 서정 주체의 면모를 드러낸다. 한편, 내부 지향적 담화가 구현된 정철의 시조에서 확산적 언술이 나타날 경우, 심미적 대상이 촉발하는 순간의 정취에 몰입하여 자신이 느끼는 결핍과 불안을 달래는 서정 주체의 상이 그려진다. 따라서 내부 지향적 담화에서는 끊임없이 자신을 밖으로 밀어내는 현실에 부딪혀 자기와 세계를 돌아보고 자신의 위치와 태도를 정립하는 자기 응시의 서정 주체가 발견된다고 할 수 있다.

이어서 Ⅳ장에서는 외부 지향적 담화에 속한 정철의 시조를 다루었다. 여기에서는 인접 관계에 기초한 확산적 언술이 두드러진다. 대상과 세계가 촉발한 의미 체계를 구축하는 것보다 자신의 정서와 갈등을 다른 사람과 공유하는 데에 초점을 두기 때문이다. 확산적 언술에 기반한 연쇄와 생략의 구성 및 텍스트의 결속의 방식은 사회적 관습과 맥락을 공유한 사람들, 즉 동일한 정체성을 지닌 집단 안에 있는 내포 독자와 친밀한 관계를 이루게 한다. 아울러 외부 지향적 담화에서 수렴적 언술이 나타날 경우, 집단 체험을 형상화하여 백성의 감화와 실천을 유도한다. 결국 외부 지향적 담화는 시조로써 다른 사람과 소통하면서 정서적 유대 관계를 맺고 내적 갈등을 공유하며 백성을 감화하려 한 집단 결속의 서정 주체를 드러낸다고 할 수 있다.

Ⅴ장에서는 정철 시조의 서정적 특질과 그것이 매개한 소통 관계를 고찰하고자 했다. 시조는 詩歌一道의 자장 안에 있는 것으로 시의 풀림과 노래의 울림이 복합된 장르이다. 여기에서 시의 풀림과 노래의 울림은 시조의 서정이 작용하는 두 방향을 함축한 용어이다. 그것은 정철로 하여금 소외된 처지에 놓인 자기 모습을 응시하고 자신의 결핍과 불안을 노래하여 마음에 맺힌 시름을 풀 수 있게 하는

동시에 자신의 정서와 갈등을 다른 사람과 나누며 그들과 유대 관계를 형성할 수 있게 한다. 이상에 따르면 정철은 시조 서정의 두 방향을, 즉 시의 풀림과 노래의 울림을 충분히 이해하는 가운데 다양한 담화 방식을 모색했다고 할 수 있다. 시인으로서 자신의 재주와 능력을 여실히 발휘한 것이다.

한편, 시의 울림과 노래의 울림은 동전의 양면과 같아서 떼려야 뗄 수 없으나 내부 지향적 담화를 구현한 정철의 시조는 상대적으로 풀림의 방향을 추구하고 외부 지향적 담화를 구현한 정철의 시조는 상대적으로 울림의 방향을 추구한다. 그런데 전자는 주로 가문 내에서 전승된 정황이 드러나고 후자는 주로 연행의 현장에 밀착해 있었던 정황이 드러난다. 이로써 전자는 정철이 자신의 시름을 달래는 데에 소용되면서 그것을 엿듣는 내포 독자의 마음을 울렸을 것으로, 후자는 정철이 자기와 비슷한 정체성을 지닌 집단을 결속하는 데에 소용되면서 호방한 풍류객이자 충성스런 신하의 이미지를 구축했을 것으로 추론된다. 아울러 후자는 『청김』을 통해 서울의 풍류 문화에 재진입했고 문중 구성원들과 서인-노론 계 인사에 의해 추숭되었다고 할 수 있다.

서론에서 논의한 것처럼 '고산의 시조/송강의 가사'라는 구도는 정철을 시조보다 가사에 뛰어난 작가로 평가했으며 작가에 대한 전기적 고찰은 정철에게 호방한 풍류객이자 충성스런 신하의 이미지를 부여했다. 그러나 풀림을 지향한 내부 지향적 담화는 정치인으로서 확고한 정철의 모습이 아니라 세계와의 관계를 섬세히 인식하고 그 안에서 자신의 위치와 태도를 부단히 성찰하는 정철의 상을 조명한다. 아울러 풀림과 울림의 사이에서 시조의 다양한 담화 방식을 모색한 것은 가사뿐만 아니라 시조에서도 자신의 재주와 능력을 발휘한 시인으로 정철을 재평가할 수 있도록 하는 근거가 된다. 결론적으로 정철의 시조는 시조 서정의 두 방향을 풍성하게 구현한 까닭에 정철 당대와 현재를 매개하고 그 과정에서 우리가 기대한 것보다 다양한 역할을 수행하면서 지금껏 전승되었다고 할 수 있다.

정철 시조의 담화 특성은 개별적 존재의 독백과 사회적 존재의 대화를 모두 구현하는바, 정철의 시조는 사적인 기능과 공적인 기능을 아울러 수행했다고 할 수 있다. 서구 근대의 서정시 개념은 집단의 정서를 노래한 것은 서정이 아닌 것처럼 이야기했으나 우리 시조의 서정은 함께 노래하는 것까지 아우를 수 있는 서정이었다. 자료가 없는 까닭에 더 구체적 장면을 포착할 수 없는 것은 아쉽지만 정철 시조의 경우, 연행의 현장에 밀착해 있으면서 백성을 교화하거나 집단을

결속하는 등 사회/문화적 효용을 발휘한 것으로 추정된다. 그뿐만 아니라 자신의 결핍과 불안을 응시하면서 세계와의 관계를 정립해 나가는 개인적 서정의 역할을 하는 데에도 손색이 없었다. 따라서 문학적 가치가 떨어진다는 평가는 서구 근대의 서정시 개념이 시조의 서정적 편폭을 포괄할 수 없었던 데에서 비롯한 혹평이라고 할 것이다. 본 논문의 의의는 정철의 시조가 지닌 문학적 가치와 시조 작가로서 정철의 위상뿐만 아니라 시조 장르의 서정적 편폭과 그 사회/문화적 역할까지 재조명할 토대를 마련한 데에서 찾을 수 있을 것이라 판단한다.

후속 연구를 위해 남은 과제를 정리하면 다음과 같다. 첫째, 시조의 담화 특성과 풀림/울림의 작용을 구체적으로 논하기 위해서는 연행의 현장을 더욱 정밀하게 포착해야 할 필요가 있다. 후대로 갈 수밖에 없더라도 연행과 향유 및 음악에 관련된 자료를 모아서 그 상관 관계를 파악해야 할 것이다. 둘째, 다른 장르나 다른 시인의 작품과 비교하는 가운데 정철 시조의 위치를 비정할 필요가 있다. 그래야 시조 일반의 장르 특질과 그 안에 놓인 정철 시조의 위상을 파악할 수 있을 것이기 때문이다. 궁극적으로는 시가사 속에서 그 의의를 찾을 수 있도록 논의가 보완되었으면 한다.

참고문헌

1. 자료

姜　銑,『燕行錄』(이종묵 역, 국립중앙도서관, 2009).

權　韡,『石洲集』(한국문집총간 75).

金壽長,『(周氏本) 海東歌謠』(홍문각 영인, 2002).

金壽恒,『文谷集』(한국문집총간 133).

金麟厚,『河西全集續編』(규장각 소장).

金天澤,『靑丘永言』(국립한글박물관 영인, 2017).

김흥규 (외) 편저,『고시조대전』, 고려대학교 민족문화연구원, 2012.

朴良左,『東國明賢歌詞集錄』(계명대학교 출판부 영인, 2009).

朴仁老,『蘆溪先生文集』(한국문집총간 65).

宋　純,『俛仰集』(국립중앙도서관 소장).

沈光世,『海東樂府』(국립중앙도서관 소장).

李　縡,『陶菴先生集』(한국문집총간 195).

李漢鎭,『靑丘永言』(한국어문학회 영인, 1961).

李厚源,『警民編諺解』(규장각 소장).

李喜朝,『芝村先生文集』(한국문집총간 170).

林億齡,『石川詩集』(한국문집총간 27).

鄭　澈, 關西本『松江歌辭』(국립중앙도서관 소장).

_____, 星州本『松江歌辭』(통문관 영인, 1954).

_____, '李選本'『松江歌辭』(대제각 영인, 1988).

_____,『松江原集』(한국문집총간 46).

_____,『松江續集』(한국문집총간 46).

_____,『松江別集』(한국문집총간 46).

_____,『松江別集追錄』(송강유적보존회 영인, 1988).

鄭　澔,『丈巖先生集』(한국문집총간 157).

2. 단행본

고려대학교 고전문학·한문학연구회 편, 『19세기 시가문학의 탐구』, 집문당, 1995.

고정희, 『한국 고전시가의 서정시적 탐구』, 월인, 2009.

권혁웅, 『시론』, 문학동네, 2010.

김대행, 『시조 유형론』, 이화여자대학교 출판부, 1986.

_____, 『시가 시학 연구』, 이화여자대학교 출판부, 1991.

김병국, 『한국 고전문학의 비평적 이해』, 서울대학교 출판부, 1995.

김사엽, 『정송강연구 - 생애와 예술 -』, 계몽사, 1950.

_____, 『송강가사』, 문호사, 1959.

김욱동, 『은유와 환유』, 민음사, 1999.

김준오, 『시론(제4판)』, 삼지원, 2002.

김흥규, 『한국 고전문학과 비평의 성찰』, 고려대학교 출판부, 2002.

박성의, 『송강가사』, 정음사, 1956.

_____, 『송강·노계·고산의 시가문학』, 현암사, 1966.

방종현, 『송강가사』, 정음사, 1948.

서동욱, 『차이와 타자』, 문학과지성사, 2000.

성백효, 『(현토완역) 서경집전 (상)』, 전통문화연구회, 1998.

_____, 『(역주) 고문진보 (전집)』, 전통문화연구회, 2001.

신경숙, 『조선후기 시가사와 가곡 연행』, 고려대학교 민족문화연구원, 2011.

신경숙 외, 『고시조 문헌 해제』, 고려대학교 민족문화연구원, 2012.

신은경, 『사설시조의 시학적 연구』, 개문사, 1992.

심재완, 『역대시조전서』, 세종문화사, 1972.

오항녕, 『유성룡인가 정철인가 - 기축옥사의 기억과 당쟁론』, 너머북스, 2015.

이종묵, 『한국 한시의 전통과 문예미』, 태학사, 2002.

정병욱 편저, 『시조문학사전』, 신구문화사, 1966.

정인보, 『담원국학산고』, 문교사, 1995.

정재호·장정수, 『송강가사』, 신구문화사, 2006.

조동일, 『철학사와 문학사 둘인가 하나인가』, 지식산업사, 2000.

_____, 『한국문학통사 2』(제4판), 지식산업사, 2005.

조윤제, 『조선시가사강』, 동광당서점, 1937.
한영우, 『조선의 집, 동궐에 들다』, 열화당·효형출판, 2006.

괴 테, 『잠언과 성찰』, 장영태 역, 유로서적, 2014.
디이터 람핑, 『서정시: 이론과 역사 - 현대 독일시를 중심으로』, 장영태 역, 문학과지성사, 1994.
로버트 숄즈, 『기호학과 해석』, 유재천 역, 현대문학, 1988.
시모어 채트먼, 『이야기와 담론』, 한용환 역, 푸른사상사, 2008.
에밀 벵베니스트, 『일반언어학의 여러 문제 2』, 김현권 역, 지식을 만드는 지식, 2013.
월터 J. 옹, 『구술문화와 문자문화』, 이기우·임명진 역, 문예출판사, 1995.
캐테 함부르거, 『문학의 논리』, 장영태 역, 홍익대학교 출판부, 2001.
폴 드 만, 『독서의 알레고리』, 이창남 역, 문학과 지성사, 2010.
폴 리쾨르, 『해석 이론』, 김윤성·조현범 역, 서광사, 1998.
Alex Preminger and T.V.F. Brogan eds., *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1993.
Booth Wayne, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago: The University of Chicago Press, 1961.
C. 호제크·P. 파커 편, 『서정시의 이론과 비평』, 윤호병 역, 현대미학사, 2003.
Easthope Antony, (e-book) *Poetry as Discourse*, London; New York: Routledge, 2003.
Jakobson Roman, “Linguistics and Poetics”, in Krystyna Pomorska and Stephen Rudy ed., *Language in Literature*, Cambridge: Harvard University Press, 1987.

3. 논문

강전섭, 「<단심가>와 <하여가>의 소원적 연구」, 『동방학지』 35, 연세대학교 국학연구원, 1983.
강혜정, 「김천택의 교유와 『청구영언』의 편찬 과정 검토」, 『한국시가문화연구』 26, 한국시가문화학회, 2010.

고양시사편찬위원회 편,『고양시사』3, 고양시사편찬위원회, 2005.
고정희,「윤선도와 정철 시가의 문체시학적 연구」, 서울대학교 박사학위논문, 2001.
권두환,「김수장 연구」, 서울대학교 석사학위논문, 1973.
_____,「송강의「훈민가」에 대하여」,『진단학보』42, 진단학회, 1976.
_____,「조선후기 시조가단 연구」, 서울대학교 박사학위논문, 1985.
_____,「송강 정철 문학의 특질」,『인문논총』30, 서울대학교 인문과학연구소, 1993.
권순회,「계명대학교 동산도서관 소장 국문시가 자료의 가치」,『한국학논집』37, 계명대학교 한국학연구원, 2008.
권오현,「문학소통이론 연구」, 서울대학교 박사학위논문, 1992.
권정은,「훈민시조의 창작기반과 다원적 진술양상」,『국문학연구』9, 국문학회, 2003.
김갑기,「송강의 문학사상 연구」,『동악어문논집』10, 동악어문학회, 1977.
_____,「송강의 국한문시가 대비」,『동악어문논집』17, 동악어문학회, 1983.
_____,「송강·고산 시조의 용사고」,『교육과학연구』5, 청주대학교 교육문제연구소, 1991.
김경수,「조선후기 주자학 근본주의자 정호의 생애와 현실인식」,『중앙사론』26, 중앙대학교 중앙사학연구소, 2007.
김광조,「조선전기 가사의 장르적 성격연구 - 시적 담화의 유형 분석을 중심으로 -」, 서울대학교 석사학위논문, 1987.
김대행,「시조의 화자와 청자」,『이화어문논집』8, 이화어문학회, 1986.
김문기,「송강·노계·고산의 가집 판본 및 책판 연구」,『국어교육연구』21, 국어교육학회, 1989.
김병국,「가면 혹은 진실 - 송강가사 관동별곡 평설 -」,『국어교육』18, 한국국어교육연구회, 1972.
김사엽,「이조시대의 가요 연구: 초·중기 가요의 형식을 주로」, 서울대학교 박사학위논문, 1956.
_____,「송강가사 신고 - 새로 발견된 문헌을 중심으로 해서 -」,『논문집』2, 경북대학교, 1958.
김상진,「송강 시조에 나타난 화자의 모습과 차별 양상」,『온지논총』8, 온지학회, 2002.
_____,「연시조 성격의 대비적 고찰」,『시조학논총』22, 한국시조학회, 2005.
_____,「자기 표현으로서의 시조 - 송강시조에서 아니마의 문제를 중심으로 -」,『시조학논총』33, 한국시조학회, 2010.

김석회, 「정철 문학 연구 - 시대적 상황과 개인적 체험을 중심으로 -」, 서울대학교 석사학위논문, 1981.
_____, 「학의 이미지를 통해 본 송강 문학의 주제적 특성」, 『선청어문』 24, 서울대학교 국어교육과, 1996.
김선기, 「고시조에 나타난 '기러기'의 이미지」, 『성심어문논집』 6, 성심어문학회, 1982.
김선자, 「송강의 시세계 - 그의 한시와 시조작품을 통해 본 -」, 『한국언어문학』 30, 한국언어문학회, 1992.
김성기, 「송순의 면앙정단가 연구」, 『한국시가문화연구』 1, 한국고시가문학회, 1993.
김성진, 「하서 김인후의 생애와 시문학적 성향」, 『한문고전연구』 16, 한국한문고전학회, 2008.
김열규, 「송강의 역사성과 텍스트」, 『한국시가문화연구』 3, 한국시가문화학회, 1995.
김용직, 「정철과 박인로의 문학의식 대비연구」, 『한국문화』 13, 서울대학교 규장각 한국학연구원, 1992.
김용찬, 「18세기 가집 편찬과 시조문학의 전개 양상」, 고려대학교 박사학위논문, 1996.
김우창, 「관습시론 : 그 구조와 배경」, 『서울대학교 논문집』 10, 서울대학교, 1964.
김주한, 「송강의 생애」, 『한국시가문화연구』 3, 한국시가문화학회, 1995.
김진욱, 「정철 시조의 문학적 특성 연구」, 『한국고시가문화연구』 12, 한국고시가문학회, 2003.
김진희, 「송강가사의 수용론적 연구」, 연세대학교 박사학위논문, 2009.
_____, 「송강가사의 선본 재고」, 『열상고전연구』 61, 열상고전연구회, 2018.
김창원, 「고전시가에서 "江南"이라는 공간의 상징성과 역사성에 대하여」, 『한국고전연구』 28, 한국고전연구학회, 2013.
김태준, 「단가상으로 본 송강」, 『새국어교육』 11, 한국국어교육학회, 1968.
김호동, 「조선 전기 실록 사료에 나타난 정몽주상」, 『포은학연구』 6, 포은학회, 2010.
노요한, 「심광세 해동악부의 사료출처와 형식에 대한 연구」, 고려대학교 석사학위논문, 2014.
문홍구, 「송강의 연군시가 연구」, 『새국어교육』 62, 한국국어교육학회, 2001.
박규홍, 「단가 정형의 발생기 재고」, 『한민족어문학』 15, 한민족어문학회, 1988.
박삼서, 「한국문학과 도교사상(11)_송강시가에 나타난 학의 표상」, 『선청어문』 17, 서울대학교 국어교육과, 1988.

박상영, 「시조의 세계관적 구조와 그 시학적 의미」, 『한국시가연구』 20, 한국시가학회, 2006.
박성의, 「한국근세 삼대시가인의 작품대비론(완) - 송강·노계·고산의 문학 -」, 『아세아연구』 5-2, 고려대학교 아세아문제연구소, 1962.
_____, 「<경민편>과 <훈민가> 소고」, 『어문논집』 10, 안암어문학회, 1967.
박연호, 「'노래'로서의 <陶山十二曲> 연구」, 『한국시가연구』 42, 한국시가학회, 2017.
박영주, 「송강 문학에 나타난 출처관」, 『반교어문연구』 11, 반교어문학회, 2000.
박준규, 「송강시에 나타난 자연관 연구」, 『국어문학』 20, 국어문학회, 1979.
_____, 「송강 정철의 누정제영고」, 『한국시가문화연구』 2·3, 한국고시가문학회, 1995.
성기옥, 「신흠 시조의 해석 기반」, 『진단학보』 81, 진단학회, 1996.
신경숙, 「18·19세기 가집, 그 중앙의 산물」, 『한국시가연구』 11, 한국시가학회, 2002.
신경숙 외 주해, 『(金天澤編) 靑丘永言』, 국립한글박물관, 2017.
신영명, 「16세기 강호시조의 연구 - 정치적 철학적 성격을 중심으로 -」, 고려대학교 박사학위논문, 1990.
신용대, 「송강 정철 시조의 연구」, 『인문학지』 4, 충북대학교 인문학연구소, 1989.
_____, 「정철 시조의 비판적 현실인식」, 『인문학지』 5, 충북대학교 인문과학연구소, 1990.
_____, 「정철 시조의 성격 연구 - 이기론적 접근 -」, 고려대학교 박사학위논문, 1990.
심경호, 「해동악부체 연구」, 서울대학교 석사학위논문, 1981.
원용문, 「송강 정철론」, 『청람어문교육』 20, 청람어문교육학회, 1998.
유예근, 「송강의 경민문학」, 『인문학연구』 11, 충남대학교 인문과학연구소, 1984.
_____, 「송강 정철 문학연구 - 한시문을 중심으로 -」, 경희대학교 박사학위논문, 1985.
윤덕진, 「송강가사 전승사실의 맥락」, 『열상고전연구』 26, 열상고전연구회, 2007.
윤지영, 「시 연구를 위한 시적 주체(들)의 개념 고찰」, 『국제어문』 39, 국제어문학회, 2007.
이병기, 「송강가사의 연구(3)」, 『진단학보』 7, 진단학회, 1937.
이형대, 「정철 시조의 감성 표현 양상」, 『한국시가연구』 27, 한국시가학회, 2009.
이화형, 「송강의 시조에 나타난 정치철학의 특성」, 『시조학논총』 11, 한국시조학회, 1995.
_____, 「정철과 윤선도의 대비적 고찰-시조에 나타난 실존적 사고를 중심으로」, 『한국시가연구』 4, 한국시가학회, 1998.

인성기, 「시조 독자와의 소통을 위한 대화적 서정시」, 『코기토』 67, 부산대학교 인문학연구소, 2010.
임주탁, 「송강 시조의 우의적 관습」, 『인문학지』 9, 충북대학교 인문학연구소, 1993.
전재강, 「정철 시조에 나타난 현실 지향과 풍류의 성격」, 『시조학논총』 21, 한국시조학회, 2004.
정소연, 「한문과 국어의 양층언어성(diglossia)을 중심으로 본 송강 정철의 한시와 시조 비교연구」, 『한국학연구』 38, 고려대학교 한국학연구소, 2011.
정익섭, 「경민편과 훈민가」, 『한국언어문학』 3, 한국언어문학회, 1965.
_____, 「호남가단연구 - 면앙정가단과 성산가단을 중심으로 -」, 동국대학교 박사학위논문, 1974.
_____, 「성산가단 연구」, 『호남문화연구』 7, 전남대학교 호남문화연구소, 1975.
조강석, 「서정시의 목소리는 누구/무엇의 것인가?-누구/무엇의 목소리인가-」, 『현대문학의 연구』 39, 한국문학연구학회, 2009.
조규익, 「송강 문학의 국문학사적 위상 - 국문 노래를 중심으로 -」, 『송강문학연구』, 국학자료원, 1993.
_____, 「송강 정철의 단가 - 장르적 관점과 의식세계를 중심으로 -」, 『고시가연구』 2·3, 한국고시가문학회, 1995.
조세형, 「송강가사의 대화전개방식 연구」, 서울대학교 석사학위논문, 1990.
조윤제, 「신상촌의 「시여」에 대하야」, 『문장』 1-2, 문장사, 1939.
조지형, 「경산 이한진의 생애와 문예 활동」, 『대동문화연구』 71, 성균관대학교 대동문화연구원, 2010.
조해숙, 「시조에 나타난 시간의식과 시적 자아의 관련 양상 연구 - 《청구영언》과 《가곡원류》의 비교 검토를 중심으로 -」, 서울대학교 박사학위논문, 1999.
진태하, 「송강의 국어국문학사상 위상 재조명」, 『새국어교육』 50, 한국국어교육학회, 1993.
최규수, 「송강 정철 시가의 미적 특질 연구 : 작품 수용 양상을 중심으로」, 이화여자대학교 박사학위논문, 1996.
_____, 「성주본 『송강가사』 소재 시조의 특징과 의미」, 『시조학논총』 16, 한국시조학회, 2000.
_____, 「송강 시가에서 자의식의 비유적 형상화와 여성 화자의 의미」, 『한국고전

여성문학연구』 5, 한국고전여성문학회, 2002.
최미정, 「충신연주지사에서의 주체와 타자」, 『국문학연구』 18, 국문학회, 2008.
최재남, 「시조 종결의 발화상황과 화자의 태도」, 『고전문학연구』 4, 한국고전문학회, 1988.
_____, 「체험시의 전통과 시조의 서정미학」, 『한국시가연구』 15, 한국시가학회, 2004.
_____, 「<훈민가> 보급의 경과와 그 의미」, 『한국시가문화연구』 21, 한국고시가문학회, 2008.
_____, 『노래와 시의 울림과 그 내면』, 보고사, 2015.
최진원, 「송강 시가의 풍류와 그 표상」, 『대동문화연구』 22, 성균관대학교 대동문화연구원, 1988.
_____, 「송강 단가의 풍격」, 『새국어교육』 50, 한국국어교육학회, 1993.
_____, 「송강 단가의 풍격」, 『한국시가문화연구』 3, 한국시가문화학회, 1995.
최태호, 「정송강 문학 연구」, 인하대학교 박사학위논문, 1985.
_____, 「송강의 연시조 작품에 대하여」, 『새국어교육』 50, 한국국어교육학회, 1993.
_____, 「송강 만년의 생애와 작품」, 『어문학연구』 7, 목원대학교 어문학연구소, 1998.
최현재, 「박인로 시가의 현실적 기반과 문학적 지향 연구」, 서울대학교 박사학위논문, 2004.
하윤섭, 「17세기 송강 시가의 수용 양상과 그 의미」, 『민족문학사연구』 37, 민족문학사학회, 2008.
_____, 「조선후기 노론의 학맥과 송강시가의 전승」, 『우암논총』 7, 충북대학교 우암연구소, 2013.
허남춘, 「송강 시조의 미의식」, 『반교어문연구』 10, 반교어문학회, 1999.

Abstract

A Study on Discourse and Acceptance of Jeong Cheol's Sijo

Park Yeongmin
Dept. of Korean Language and Literature
The Graduate School
Seoul National University

Jeong Cheol's Sijo has been neglectfully treated because it had many lessons, was too improvised, and lacked sophistication such that it led to poor literary values. In addition, as the biographical review of the artist has been successful, political uprisings caused by the conflict, consciousness of the army and the spirit of sympathy, and the taste of Taoism have emerged as the standard for interpreting the work. As a result, Jeong Cheol's Sijos except for <Hunminga(訓民歌)> or <Jangjinjusa(將進酒辭)> were difficult to obtain an opportunity to be the subject of independent discussion. The starting point of this paper was the question of whether the evaluation was made without any room for tasting the work and failed to prepare criteria for evaluating its value. To answer this question, the researcher would like to first analyze the language in the text, excluding other elements, and then consider what social/cultural communication it mediates. This is why the purpose of the study is to understand conversational characteristics and succession consciousness of Jeong Cheol's Sijo.

Chapter Ⅱ summarizes the proceedings of the publication of『Songgang Gasa(松江歌辭)』and the data of Jeong Cheol Sijo. According to the foreword『Songgang Gasa』has been published more than six times, and there exist three copies including Leeseon Copy, Seongju Copy, and Gwanseo Copy. Among these, Leeseon Copy and Gwanseo Copy are identified as the same affiliations. On the other hand, the situation of succession at the end of the 17th century and the present situation are not very different, so it is easy to understand that two affiliations were delivered at that time as Uiseong Copy and Hwangju Copy are succeeded. Uiseong Copy affiliation and Hwangju Copy affiliation have reached the present, claiming that each other is an earlier copy. Among the existing copies, Leeseon Copy represents Uiseong Copy affiliation, and Seongju Copy represents Hwangju Copy affiliation. In addition, Leeseon Copy contains 52 Sijos, but the number of Sijos is small, but they are close to archaic words and have little errors. Seongju Copy has many works containing 79 Sijos but they are writings in the later generations and have many errors. The former has 3 works and the latter has 31 works.

In addition, this paper materialized the custom of Sijo's suggestion and the significance of conversation analysis. The scenes of Sijo suggestion delivered by data are often represented by song instead of words, but Lee Bang-won's <Hayeoga(何如歌)> and Jung Mong-ju's <Dansimga(丹心歌)> reveal this character well. Sijo presupposes the song and suggestion, and often mediates the communication relationship between the people surrounding it. On the other hand, conversation refers to the way that individual discourse forms a continuous order. When applying the concept of conversation to the custom of suggestion, it was found that it can be analyzed in two ways: the layer forming the communication relationship and the layer forming the messages coming and going between them. In other words, in terms of communication, discourse can be used as the basis for the conversation that aims inside the text and the conversation that aims outside the text, and in terms of message composition, the discourse that diffuses into an equal relationship with the discourse converging according to the hierarchical relationship.

Chapters Ⅲ-Ⅳ analyzed the conversation structure of Jeong Cheol's Sijo based on the above criteria. First, Chapter Ⅲ dealt with Sijo, which belongs to an internally oriented conversation. Here, the discourse converging according to the hierarchical relationship is prominent. Conversation and discourse reflect the relationship with objects, and in Sijo, which dealt with an absolute and uneasy world, they are found to be superior to other objects as well as lyric subjects. Therefore, the poetic word or poetic row converges around the absolute king and the unstable reality, and accordingly the lyric subject reveals the aspect of being pushed out of the world without being in harmony with the world. The lyric subject at this time gazes at himself in an alienated position, complaining of deficiency and anxiety. On the other hand, when a poetic word or poetic row spreads in an internally oriented conversation, the lyric subject faces an aesthetic object. It is understood that the sensation triggered by an aesthetic object is expressed and the mood of the moment is revealed, soothing the deficiency and anxiety that one feels. Either way, a lyric subject of self-gaze appears to sink toward the inside.

Subsequently, Chapter Ⅳ dealt with Sijo which belongs to an external-oriented conversation. Discourse spreading in an equal relationship is prominent here. This is because they focus on sharing their emotions and conflicts with others rather than forming a system of meaning. By presenting the indicators of the conversation, not only the conversation situation was indicated, but also the content of the discourse was made so that the listener could immediately understand the song. In particular, the chains, omissions, and leaps of poetic words were factors that enable people to share social customs and contexts, that is, readers in groups with the same identity to actively participate in semantic action. Moreover, rather than unilaterally delivering his subjectivity by utilizing text binding, he revealed the existence of conflicting consciousness and the resulting conflict. It seems that he was trying to worry about together withholding the judgment. It can be said that the lyric

subject reveals a more comfortable appearance while forming a bond with others. Finally, <Hunminga> embodies the people's empathy and participation by embodying experiences. In an externally oriented conversation, a lyric subject of group cohesion, which is related to others as a song, is found.

Chapter V attempted to analyze the lyric characteristics of Jeong Cheol's Sijo revealed through the analysis of the works and the communication patterns through them. Within the concept of "Poem and song are in the same genre," Sijo is a genre that puts identity as a poem and identity as a song on two extremes and reveals various aspects in between. In other words, the identity as a poem focuses on expressing one's own meaning, and it has a personality immersed in one's inner self and a semantic intention to pursue different perceptions and emotions, and the identity as a song aims at appeal, influence, and persuasion. It is to represent the rhetorical intention to find a way to deliver the public character and meaning of singing with others. However, the results of the discussions in Chapters III-IV suggest that Jeong Cheol's Sijo evenly showed two directions. In the type of conversation in text, the semantic orientation was revealed, and in the type of conversation outside text, the rhetorical orientation was strongly demonstrated.

On the other hand, various personalities of Jeong Cheol's Sijo tend to come into contact with aspects of each copy. In Chapter Ⅱ, it was understood that the publication of 『Songgang Gasa』 could be divided into Uiseong Copy affiliation and Hwangju Copy affiliation, and according to various statements, Uiseong Copy affiliation was collected in song copy without being delivered by 『Songgang Gasa』, a summarized copy. In addition, it is believed that it was influenced by the romantic culture in the center of Seoul as it was accommodated in <CheongGu Youngeon>. On the other hand, the main affiliation is presumed to be a succession in the literature. Therefore, the work recorded in Uiseong Copy affiliation was relatively close to the suggestion site while the work recorded in Hwangju Copy affiliation was not. Coincidentally, 76.9% of the

works in Leeseon Copy showed a rhetorical orientation belonging to an out-of-text conversation, and 87.1% of works in Seongju Copy revealed semantic orientation belonging to an in-text conversation. In the former case, it was advantageous to bind people in the field of suggestion, and in the latter case, it was immersed in the inside, so that the structure was advantageous to soothe deficiency and anxiety.

Since the 19th century, the accommodation of Jeong Cheol's Sijo has deteriorated. The work included in Leeseon Copy significantly narrows the scope of accommodation and reveals the anonymization of some works. And the bound text is also broken and does not represent a complex meaning. The Sijo included in the Seongju Copy was not distributed in the first place, and only works that can be interpreted as songs of romantic feeling and songs that sing unworldly stage are accommodated in the later generations. It is far from the context of alienation, anxiety, and deficiency of the lyric subject reviewed in Chapter III. On the contrary, it was often the work of another writer, but when adding as Jeong Cheol's work, it often sang loyalty as a servant. As time passed, the accommodation of Jeong Cheol's Sijo ceased, and the versatile aspect of the concept that Poem and song are in the same genre disappeared, and it seems that the image of the loyal subject remained.

In conclusion, the conversation structure of Jeong Cheol's Sijo embodies both the monologue of individual beings and the dialogue of social beings, so it can be said that Jeong Cheol's lyrical characteristics encompass both private and public. The concept of lyrical poems in the Western modernity speaks as though it was not lyric to sing a group emotion, but our Sijo's lyric was a lyric that could encompass singing together. It is unfortunate that it is impossible to capture more specific scenes due to the lack of data, but Jeong Cheol's Sijo, on the other hand, is believed to have exerted cultural utility by adhering to the suggestion site and cultivating people or uniting groups. Not only that, he was also good at acting as a personal lyric who

established his relationship with the world while staring at his lack and anxiety. Therefore, the evaluation that the literary value is inferior can be seen as a criticism, including that the concept of lyric poetry in the western modern world could not cover the lyric space of Sijo. Rather, we believe that the value of Sijo should be re-examined.

keywords : Songgang, Jeong Cheol, Sijo, Lyric, Lyric Subject, Discourse, Acceptance

Student Number : 2011-30839