

2026 제 55회 한국어문화연구소 정기 학술대회

일 시

2026년 1월 9일 (금) 14:00~18:00

장 소

숙명여자대학교 미래창조관 202호

제55회 한국어문화연구소 정기학술대회

일 시 : 2026년 1월 9일 (금)

시 간 : 14:00~18:00

장 소 : 미래창조관 202호

숙명여자대학교 한국어문화연구소

정기학술대회

13:30~14:00		접 수
		사회: 한경란(숙명여대)
14:00	개회사	권성우(한국어문화연구 소장)
14:10~14:50	송삼종매경계가 연구	발표: 이민규(연세대) 토론: 도연우(서울대)
14:50~15:30	<임호은전>의 여성 욕망 형상화와 의미	발표: 노연서(숙명여대) 토론: 성아사(용인대)
15:30~16:10	김유정 소설 창작판소리화의 한 사례 연구 : 예술단 농음의 <산골나그네>	발표: 이해진(경희대 인문학연구원) 토론: 김선현(숙명여대)
16:10~16:30	중간 휴식	
16:30~17:20	종합토론	좌장: 전상욱(숙명여대)
17:30	폐회	사회: 한경란

목 차

1. 송삼종매경계가 연구 이민규(연세대)	1
2. <임호은전>의 여성 욕망 형상화와 의미 노연서(숙명여대)	13
3. 김유정 소설 창작판소리화의 한 사례 연구 : 예술단 농음의 <산골나그네> 이해진(경희대 인문학연구원)	31

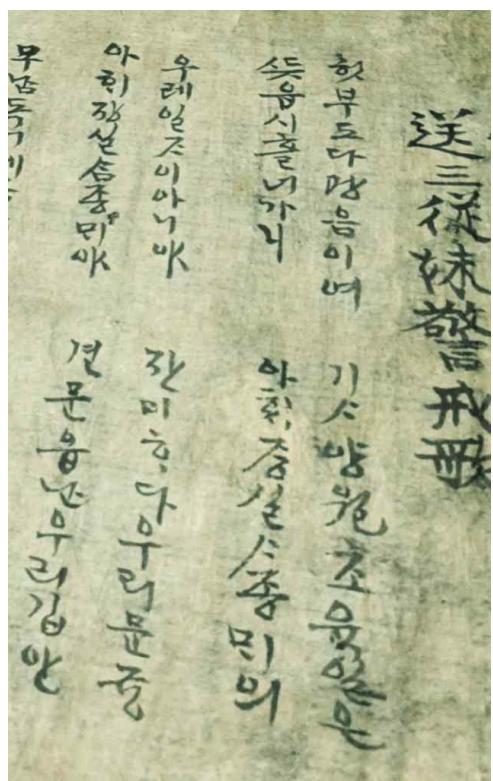
<송삼종매경계가> 연구

이민규(연세대)

『 목 차 』

- I. 머리말
- II. 삼종매를 향한 혈연적 애정과 이별의 고뇌
- III. 혈연적 본분과 유교적 부덕의 강조
- IV. 두루마리를 통한 가족애의 공고화
- V. 결론

I. 머리말



시집가는 여성에게 행실을 조심하고 경계하라는 내용을 담은 가사를 보통 경계가(警戒歌) 또는 계녀가(誠女歌), 계녀가사(誠女歌辭)라고 부르며, 계녀가사는 크게 신행교훈류, 행실교훈류, 복선화음류, 신교육계동류 등으로 나누어볼 수 있다.¹⁾ 이 계녀가사들은 남성 또는 여성 작자가 지었으며 여성을 대상으로 유교적 윤리를 학습시킴과 동시에 가정적인 내밀한 애정과 충고를 담은 규방가사라고 볼 수 있다.²⁾

신출자료 <송삼종매경계가(送三從妹警戒歌)>는 삼종매 즉 팔촌여동생에게 보내는 경계가라는 뜻의 작품으로, 계녀가사에 속한다. <송삼종매경계가>는 총 2109자로 가로 17cm, 세로 255cm 정도 되는 두루마리 규방가사이다. <송삼종매경계가>는 크게 삼종매를 시집보내는 팔촌 오라버니이자 가족 구성원으로서의 안타까움, 무남독녀로서 삼종매가 결혼생활을 잘 이어가길 바라는 소망, 결혼생활을 잘 이어나가기 위해 여필종부(女必從夫)의 유교적 윤리를 준수하라는 당부 등으로 구성되어 있다. <송삼종매경계가>의 작자에 대한 것은 후술하고자 한다.

1) 최연(2016), 『계녀가류 규방가사 연구』, 학고방, 63~105쪽.

2) 권영철 소장본 700여편 중 480여편이 계녀가에 속한다고 하는데(권영철(1980), 『규방가사연구』, 이우출판사, 167쪽.), 그의 자료만으로 계녀가사의 총량을 아는 것은 불가능하겠지만, 그만큼 계녀가사의 비중이 전체 가사문학에서 막대함은 짐작해볼 수 있을 것이다.

계녀가사를 다룬 여러 훌륭한 선행연구들이 있지만, <송삼종매경계가>에 대한 선행 연구는 아직 존재하지 않는다.³⁾ <송삼종매경계가>는 삼종매, 즉 팔촌 손아랫누이를 대상으로 한다는 점에서 남성 작자가 자신의 딸이나, 가까운 여동생에게 지어주는 규방가사의 일반적 경향과는 다르다고도 볼 수 있다. <송삼종매경계가>처럼 다소 머나먼 친척인 삼종매를 가르치기 위해 창작된 계녀가사로는 <준별가>가 있는데, 전형적인 계녀가사가 유교적 교훈서 가르침의 순서에 부합하게 구성되어 있는 반면, <준별가>는 삼종 형제 간인 오라버니가 누이동생을 떠나보내는 ‘이별’의 정황에서 사적 정감과 소회가 주된 내용을 이룬다는 특징이 있다.⁴⁾ <송삼종매경계가>도 이와 유사하다고도 볼 수 있다. <송삼종매경계가>도 서사(序詞), 사구고(事舅姑), 사군자(事君子), 목친척(睦親戚), 봉제사(奉祭祀), 접빈객(接賓客), 태교(胎教), 육아(育兒), 어노비(御奴婢), 치산(治產), 출입(出入), 항심(恒心), 결사(結詞)로 계녀가사의 완성된 형태를 취하고 있다기보다는, <준별가>처럼 작자 및 화자의 삼종매에 대한 감정 기술이 상당한 분량을 차지하고 있다.

본고는 학계에 아직 소개되지 않은 <송삼종매경계가>의 사설을 분석하며 계녀가사로서의 성격과 함의를 논하고자 한다. <송삼종매경계가>가 계녀가사의 문학적 전통을 어떻게 답습하면서도, 작자와 대상이 처한 특별한 가족관계, 그로 인해서 품게 되는 작자의 감정을 층위별로 세세하게 분석하고자 한다. 그리하여 <송삼종매경계가> 모암본⁵⁾의 문학적 의의와 학술적 가치를 체계적으로 조명하고자 한다.⁶⁾

II. 삼종매를 향한 혈연적 애정과 이별의 고뇌

<송삼종매경계가>는 삼종매를 시집보내며 삼종매와 헤어져야 하는 팔촌 오라버니로서의 안타까움, 무남독녀인 삼종매에 대한 걱정과 혈연적 애정, 혼인으로 새로운 가정을 잘 이루길 바라는 소망, 원만한 가정생활을 위해 여필종부를 다하라는 당부의 순서로 전개된다. 본고도 최대한 이 순서에 맞게 작품 사설을 분석하고자 한다.

헛부도다 마음이여 쫓읍시흘너가니 / 기수양월초육일은 아히중실슴종미의 / 우귀일주이아니야 아히장실슴종미야 / 잔미호다우리문증 견문읍난우리집안 / 무낙독녀네몸호느 부모읍시잘아날제 / 고싱인들오작호며 눈물인덜오작호리 <송삼종매경계가>⁷⁾

3) 대표적인 계녀가사 연구들을 아래에 인용한다.

장덕순(1953), 『계녀가사 시론』, 국어국문학 3, 국어국문학회. ; 이정옥(1990), 「계녀가에 나타난 조선 시대 여성교육관」, 『여성문제연구』, 18, 효성여대 한국여성문제연구소. ; 서영숙(1996), 「여성가사의 형성과 변이연구」, 『한국 여성가사 연구』, 국학자료원. ; 박춘우(2009), 「계녀가류 규방가사의 교훈전 달방식과 교육적 활용방안 연구」, 『우리말글』 45, 우리말글학회. ; 최규수(2009), 「계녀가류 규방가사에서 <貴女歌>의 특징적 면모와 '貴女'의 의미」, 『한국시가연구』 26, 한국시가학회. ; 최연(2015), 「계녀가류 규방가사의 공간적 성격 연구」, 『한국문학과 예술』 17, 한국문학과 예술 연구소. ; 최연(2016), 「계녀가류 규방가사의 시간성 연구」, 『온지논총』 46, 온지학회. ; 조태성(2011), 「차별의 표방, 욕망의 충돌 - <계녀가>류 가사를 중심으로-」, 『한국문학이론과 비평』 53, 한국문학이론과 비평학회. ; 정기선(2022), 「자료적 특성으로 본 계녀가류 규방가사의 주제구현 방식」, 서울대 박사학위논문. ; 윤병용(2023), 「화답형 가사 <나부가(2)>와 <남자답가라> 연구 - 계녀 담론에 대한 대항적 글쓰기를 중심으로」, 『한국시가문화연구』 52, 한국시가문화학회.

4) 박애경(2003), 「신발굴 자료를 통해 본 가사문학의 재인식 ; 신출 가사 『준별가』, 『효열가』와 규방가사의 전통」, 『민족문학사연구』 22, 민족문학사학회, 65쪽.

5) 이전 소장자의 요청에 따라서 이전 소장자의 거주지명을 본따서 이본명을 짓고자 한다.

6) 가칭이며 정확한 명칭은 현재 고려 중이다.

7) <송삼종매경계가> 모암본

<송삼종매경계가>의 서사는 화자가 시집가는 삼종매의 모습에 삼종매가 한 명의 어엿한 부녀자로서 성숙했음을 기뻐하기보다는 ‘헛부도다 마음이여’라며 삼종매가 집을 떠나 다가온 적적함을 이겨내지 못하는 표현으로 시작된다. 화자는 어린 나이에 부모를 잃어 ‘부모읍시’ 자라난 자신의 삼종매가 우귀 즉 신행(新行)을 가게 되었으니 그 신행에 고생과 눈물이 오죽 앞을 가리지 않겠냐며 안타까워한다.

조 ”손” 네몸하나 견문읍시잘아나서 / 우귀를하고보면 구고봉양엇지할고 / 군주공궤엇지
하며 쇠미접디어이할고 / 종적서어네의식곳 면목잉소네의소곳 / 산도설고물도서니 어리석
은네의소견 / 범벅가지모든일이 엊지슬미읍스리요 / 무익후온오라비 누 곰 ”솜” 싱각하니
/ 명문거족네의식덕 디가문도네의식덕 / 시방에미파노와 현부를구하다가 / 견문업난네몸
의게 천생연분도라와서 <송삼종매경계가>⁸⁾

이어서 화자는 삼종매가 부모가 없다보니 견문 없이 자랐다, 제대로 배우지 못하고 자랐다고 말한다. 하지만 이는 유교적 윤리를 깨우치지 못한 삼종매의 어리석음을 꾸짖는 것이라기보다는 그저 삼종매가 시집살이를 잘 이겨낼 수 있을까를 염려하는 걱정에 가깝다. 시댁으로 시집 가서 산과 물이 낯선 곳에서 모든 것에 적응하기 쉽지 않을 삼종매가 어리석으니 어찌 백 가지 일을 잘 할 수 있겠냐고 말하지만, 실상 시댁에서 삼종매가 실수라도 저지를까 걱정하며 그 실수가 삼종매의 악의에서 비롯된 것이 아니라고 변호하고 있는 것이다. 즉 삼종매와의 혈연적 애정에 기초해 향후 발생할 시댁의 삼종매를 향한 불만을 차후에 방지하고자 하는 것이다.

특히 삼종매가 시집간 시댁이 ‘명문거족’이기에 그 지위만큼이나 화자의 걱정 또한 크다. 이 ‘명문거족’은 좋은 며느리를 얻고자 매파로 하여금 사방을 누비며 조사해 현모양처감의 처녀를 구하도록 했다. 기대가 큰 만큼 실망도 큰 법일 것이다. 그러니 화자는 시댁의 클 수도 있는 실망을 조금이라도 줄이고자 삼종매에게 어리석다, 견문 없다 등, 그녀의 자존심을 길들이는 표현을 거듭하고 시댁에 비해 그녀의 가치를 평가절하하여 시댁의 심기를 거스르지 않게 하여, 삼종매가 시댁 식구와 갈등을 일으키지 않도록 돋는 것이다. 즉 화자는 곁으로는 삼종매를 꾸짖지만 그 내심은 자신이 아끼는 삼종매가 시댁 식구에게 부녀자로서의 의무를 다하지 않아 시댁으로부터 꾸지람을 듣지 않을까 하는 걱정에 가까운 것이다.

또한 <송삼종매경계가>의 화자는 계녀가사의 화자들이 사구고의 윤리적 방안을 일방적으로 설파하는 것과는 달리, 시종일관 삼종매에 대한 걱정만을 드러낸다. 화자는 계속해서 삼종매를 정서적으로 염려하는 마음과 삼종매를 윤리적으로 교육시켜야 한다는 남성 친족적 의무 사이에서 번민하는 모습을 보인다. 그래서 그는 삼종매 주변의 유일한 남성 친족으로서 혼례길을 함께 하면서도, 그 혼례길 내내 감정적으로 슬퍼하는 면모를 드러낸다. 그러나 화자는 팔촌 오라버니로서 신부의 부모 대신 혼례를 주관하는 처가이자 친정식구의 일원인 만큼 마냥 삼종매의 혼례에 슬퍼하는 자신의 감정에 빠져들 수만은 없었다. 그래서 화자는 과하주와 돼지고기, 맛있고 좋은 음식을 장만한 시댁식구의 혼례를 위한 철저한 준비에 기뻐하기도 하는데, 그 감정을 드러낸 구절이 아래의 인용문이다.

인지디륜미준후에 인후후신네의식덕 / 너하나를마즐나고 진슈성찬장만할제 / 김천명산과

8) <송삼종매경계가> 모암본

하쥬와 귀례소산큰도야지 / 맛이잇고조흔음식 만이 ” ” 장만하야 / 원근에속빈할제 운무초
일눕히히고 / 손슈병풍둘너쳐고 화문석고흔살이 / 여괴저괴널이실아 만좌빈킥오신손임 /
신부횡초맞이하고 종일토록지길로다 <송삼종매경계가>⁹⁾

위의 인용문 같이 화자는 화려한 잔치상에 삼종매가 시집을 잘 갔다며 기뻐한다. 그리고 화자는 삼종매에게 시집을 잘 갔으니 시댁 식구를 잘 모시라고 말하며 기쁜 마음으로 자신의 슬픈 마음을 애써 덮어보려고 한다. 그러나 삼종매가 집을 떠난 후에 화자는 다시금 삼종매의 부재를 느끼게 된다. 화자는 부모를 잃고 자신과 자신의 노모에게 왔던 삼종매의 과거를 회상하며, 그 과거 속 삼종매의 처량한 모습과 혼례의 화려한 모습을 대조시키며 자신의 슬픔에 다시 감정적으로 침잠하게 된다.

여제장실숨종미야 조실부모호온후로 / 혈 ” 단신네일신이 노경조모조이�다 / 어는닻시장
승하야 초래일이다 ” 르미 / 청수촉룡불발캐서 서동부서에필후에 / 원잉록슈작를지어 봉황
오동깃들일제 / 노경조모조흔마음 희불조승춤츄드니 / 무정세월뜻읍싸와 춘츄절이중간이
라 / 우귀일조도라오니 혀부고도슬푸도다 / 칠십당년네의조모 너보니고슬퍼할제 / 일 ” 평
균열두시에 씨 ” 마다눈물이라 <송삼종매경계가>¹⁰⁾

‘혀부고도 슬프도다’라는 표현과 눈물이 멈추질 않는다는 표현이 사설의 전반부 중간에 나오는 것은 그만큼 화자가 삼종매에게 윤리적으로 엄격한, 남성 친족으로서의 본분을 다하려고 애쓰지만, 한편으로는 삼종매를 떠나보내기 싫어하는 가족애 사이에서 범민하고 있음을 보여준다. 설날과 추석도 금세 지나가고 슬픔은 극대화된다. 삼종매의 조모조차도 열 두시마다 삼종매를 그리워하며 울자 결국 화자는 남성 친족으로서의 본분과 가족애가 충돌하는 내면의 슬픔을 이기지 못하고 삼종매를 만나러 삼종매의 시댁으로 떠나게 된다.

즈나찌나나노싱각 네의계로도라간다 / 춘하츄동수시절에 눈물마를날이옵니 / 짤이가는즈
동초에 조모님계흐직하고 / 고흉순천리별할제 네심순들오작흐리 / 김순짜에 싱장하니 금
은옥빅산과갓고 / 귀례짜에출가흐니 례의령치알이로다 / 오룡순이눕하서니 오륜을몰을소
냐 / 숨도봉이소스스니 숨당를알이로다 / 반곡촌에 고흔숙너 반깅절초몰를소냐 / 춘천리
애처훈군조 춘하츄동탁평이라 / 연지직고분발으니 곱고고흔네의얼골 / 얼명들명누수로다
<송삼종매경계가>¹¹⁾

잠에 들어서도 잠에서 깨어나도 오로지 삼종매 생각으로 가득한 화자가 삼종매의 시댁에 이르면서, 이 작품의 창작시기와 향유장소를 추정해볼 수 있는 근거가 제시된다. 화자는 ‘조동초’를 타고 가기애 이로 보아 이 작품은 근대, 적어도 1920~30년대 이후에 쓰였음을 알 수 있다.¹²⁾ 또한 ‘김순’은 김천의 옛 지명이며 ‘오룡순’과 ‘숨도봉’도 김천에 있는 지명이다. 즉

9) <송삼종매경계가> 모암본

10) <송삼종매경계가> 모암본

11) <송삼종매경계가> 모암본

12) 1920년대 후반은 자동차시대라고 일컬어질 정도로 자동차가 확산되던 시기로 “자동차시대”, “자동차 확산시대”라는 표현도 등장하게 되었다.(김도경, 「1920년대 후반 조선의 자동차시대와 계층화의 문제」, 『한국학논집』 94집, 계명대학교 한국학연구원, 2024, 315~347쪽.)

“자동차를 대접하여 이리저리 소풍하니 / 내 힘으로 걷는 걸음 어찌하여 당할손고” <자녀훈계록>

화자와 삼종매는 근대 일제강점기의 김천에서 살았던 것이다.

지금까지 본고는 <송삼종매경계가> 전반부를 살펴보았는데, 이 전반부에서 화자는 근엄하게 삼종매를 훈육하고 유교적 교훈을 교육시켜야 할 남성 친족으로서, 가부장의 대리자로서 행세 하지 못하고 자신의 감정에 휩쓸린 모습을 보여왔다. 이는 화자가 남성 친족으로서의 본분에 충실하며 규범적 질서를 준수하기보다는 삼종매를 가족으로서 아끼고 사랑하는 자신의 개인적 감정에 몰입했기 때문이었다.

이 <송삼종매경계가>의 전반부는 전체 분량의 47%에 해당한다. 그리고 작품의 절반 정도를 지나서야 삼종매의 혼례에 기뻐해야 함을 알면서도 슬퍼할 수밖에 없는, 그리움에 사무쳐 마냥 모질게 삼종매를 훈계하지 못하고 자신의 감정에 빠져드는 화자의 태도는 자동차를 타고 삼종매의 시댁에 가서 삼종매를 다시 만나게 되면서 비로소 달라진다. 삼종매가 곁에 부재했을 때에는 삼종매를 그리움의 대상으로 여겼지만, 정작 삼종매와 대면하게 되면서 화자 자신이 남성 친족으로서의 혈연적 본분을 각성하게 된 것이다. 하지만 이 각성조차도 온전한 것은 아니었다.

III. 혈연적 본분과 유교적 부덕의 강조

<송삼종매경계가>의 전반부가 삼종매에 대한 화자의 걱정이었다면, 후반부에서는 교훈적인 내용들이 제시되기 시작한다. 전술했듯이 계녀가사는 일반적으로 사구고, 사군자, 목친척, 봉제사, 접빈객, 태교, 육아, 어노비, 치산, 출입, 항심의 순서로 전개되며, 이 <송삼종매경계가>도 후반부는 사구고, 즉 시부모를 모시는 윤리적 방법에 대한 설명으로 시작된다.

헛부다솜종미야 무익훈니말이나 / 등한^흐다^흐지말고 주세 ["] "드려두라 / 까시세다식집살이 말도만타식집살이 / 이러^흐온세상말은 기순영기별근곤에 / 소부허유짜라가서 말근물에 귀를씨라 / 주이^흐신네의식덕 그런법이잇슬소냐 / 부디 ["] "장실민아 우귀를^흐기되면 / 솜 일이지난후에 쥬^흐에드르가서 / 공구감지장만^흐야 구고를봉양^흐라 / 구고를섬길적에 동온 하정네일이라 / 혼정신성결치말고 문하식음^즈조^흐라 <송삼종매경계가>¹³⁾

<송삼종매경계가> 후반부에서 화자는 삼종매에게 근대에 변화하는 세태에 휘둘리지 말고 유교적 윤리를 준수할 것을 당부한다. 시집살이에 고난이 있다고 하지만, 이는 세간의 말에 불과하니 맑은 물에 귀를 씻고 자애한 시댁의 말을 따르라고 화자는 삼종매에게 조언한다. ‘공구감지(供具甘旨)’란 『명심보감(明心寶鑑)』 「부행(婦行)」편에 나오는 말로서¹⁴⁾ 좋고 맛있는 음식을 의미한다. ‘동온하정(冬溫夏清)’과 ‘혼정신성(昏定晨省)’이란 『예기(禮記)』¹⁵⁾, 『사자소학(四字小學)』에도 나오는 기본적인 유교 용어로서 겨울에는 따뜻하게, 여름에는 시원하게 해드리고 저녁에는 잠자리를 챙기고 새벽에는 살펴 문안인사 드리라는 의미이다. ‘동온하정’은 <계여가(誠女歌)>¹⁶⁾에 등장하며, ‘혼정신성’은 <초당문답가>¹⁷⁾, <青春과부조단가>¹⁸⁾, <훈가이담>

계녀가사라고 할 수 있는 <자녀훈계록>에서도 자동차로 인해 달라진 세태를 언급하기도 한다. 이에 대해서는 관련 발표문에서 논한 바 있다.

13) <송삼종매경계가> 모암본

14) “婦工者，專勤紡績，勿好量酒，供具甘旨，以奉賓客，此爲婦工也。”『명심보감』「부행」

15) “凡爲人子之禮，冬溫而夏情，昏定而晨省。”『예기』

16) “동온하정 씨을마좌 한서업시 봉양^흐라” <계여가>

17) “昏定晨省 못하거든 遊必有方 부디 하소” <초당문답가>

(訓家俚談)>¹⁹⁾, <경계사(警戒辭)라>²⁰⁾ 등에도 등장한다. 이렇게 주로 양반층 부녀자를 대상으로 한 계녀가사에서 폭넓게 쓰이는 용어가 <송삼종매경계가>에서는 등장한다는 것은 삼종매의 친정 역시 부유하지는 않더라도 기본적으로 삼종매를 교육시킬 수 있을 정도의 교육 수준을 갖춘 양반가문임을 알려준다.

나갈찌에문부하고 드르올찌알리여라 / 계명성이들이거든 머리벗고세슈호야 / 구고바에나
와가서 문의욱한호온후에 / 침금를개여쓴고 방안를발게씨라 / 며나리의호눈도리 이에서드
할소냐 / 며느리의호눈직분 효도효조제일이라 / 사람마다효부라 칭촌을하리로다 <송삼종
매경계가>²¹⁾

이어 화자는 삼종매에게 집을 나설 때에나 들어올 때 항상 시부모에게 문안인사를 드리고, 새벽이 되면 며느리의 도리를 다해 시부모를 섬겨 효부가 되라고 일러준다. 사구고를 다하도록 효부의 자세를 강조하며, 삼종매를 교육적으로 훈계하는 것이다. 전반부에서의 삼종매를 향한 혈연적 애정을 거두고 여성을 훈계하는 남성 친족으로서의 혈연적 본분을 다하려고 하는 것이다.

군조를슴길적애 필경필계조심호라 / 여고실금길기며는 부모안락호시리라 / 지어미의호눈
직분 이에서드할소냐 / 지어미라호눈굿은 비울렬조웃듬이라 / 스람마다다렬녀라고 일의지
안이하랴 / 다정호다솜종미야 앗초훈변줄못히면 / 욕급선조욕이하야 친정부모욕먹인다 /
일여지초지난뒤에 종신인들 곳칠소냐 / 부디 ” ” 조심하라 아히장실솜종미야 / 물호훈쥬하
지말고 침선방직힘을써고 / 공구감지장만하야 이봉부모밧들어라 <송삼종매경계가>²²⁾

화자는 지어미란 ‘烈’자를 새길 뿐일지니 누구에게나 열녀라고 칭찬받으며, 한 번의 실수로 열녀의 명성이 무너지지 않도록 살아갈 것을 주문한다. ‘물호훈쥬(勿好葷酒)’는 ‘공구감지’와 마찬가지로 『명심보감』에 나오는 표현으로 고기와 술을 먹지 말라는 뜻이며, ‘침선방직’은 바느질에 힘써 시부모를 정성스레 공양하라는 뜻이다. 특히 화자는 삼종매에게 네가 실수하면 친정 부모가 욕을 먹을 것이니 주의하라고 말하는데, 이는 삼종매와 자기 가문의 명예를 걱정하는 남성 친족으로서의 혈연적 본분에 입각한 발언이기도 하다.

여기서 화자는 ‘지어미’로서 지아비를 섬길 적에도 시부모를 모시기를 잘하라고 말한다. 즉 열녀와 효부의 윤리, 사구고와 사군자가 혼잡하게 섞여서 제시되는 것이다. 이러한 면은 이 작품이 계녀가사의 전형을 준수해 체계적으로 교훈을 전달한다기보다는, 그 교훈 전달에 화자가 규범적으로 강박되어 있다기보다는 다소 유연한 자세를 취하고 있음을 알려준다. 이는 화자가 삼종매를 윤리적으로 교육시켜야 하는 혈연적 본분에 충실하고자 하지만, 거듭 삼종매를 향한 혈연적 애정이 그로 하여금 이성적 판단보다 감정적 염려를 하도록 하기 때문이다. 화자는 사구고와 사군자를 명확하게 제시하는 가부장의 대리자로서 행세하지 못하고, 가부자의 대리자로서 행세해야 하는 의무 속에서 방황하고 있는 것이다.

18) “언실손야 솔피보니 父母님께 혼정新誠” <青春과부조탄가>

19) “財產의 沿溺호여 晨昏定省 自廢호니” <훈가이담>

20) “부모으게 조석문안 혼정신성 잊지말고” <경계사라>

21) <송삼종매경계가> 모암본

22) <송삼종매경계가> 모암본

구고명령물역하고 군주명령순종하라 / 전 ”궁” 조심하고 동 ”촉” 지닐셔여 / 여림심연갓
히하고 여리박명갓치하라 / 착훈부인쁜을밧고 악훈부인경계하라 / 포선온히한씨부인 화쥬
기랑안히들면 / 착하고도어리도다 이런스람쁜을밧고 / 왕상계모쥬씨부인 포영안히횡실보
라 / 악하고도모지도다 이런스람경계하라 / 슬푸도다솜종미야 빼오지못하나냐 / 지즈우귀
도라가서 의기가인이라하니 / 이런글을주시보고 거리 ” ”횡해야라 / 횡실를삼가하고 언어
을조심하고라 <송삼종매경계가>²³⁾

그 다음 구절에서야 화자는 사군자의 방법을 제시한다. 화자는 군자 즉 지아비의 명령에 거역하지 말고 오로지 복종하라고 말하면서 선한 부인을 본받고 악한 부인을 경계하라고 화자는 말한다. 화자는 선한 부인의 예시로 포선(鮑宣)에게 시집가 청빈하게 살라는 지아비의 명령에 따라 종들과 사치스러운 옷들을 다 버리고 부도를 실천한 환소군(桓少君)²⁴⁾과 그에 대비되는 자신에게 효도를 다하는데도 왕상에게 독주를 먹여 죽이려고 했던 왕상 계모²⁵⁾, 시어머니 앞에서 개를 함부로 꾸짖어 쫓겨난 포영(鮑永)의 아내²⁶⁾를 언급하며, 선처와 악처를 분별해 배울 것을 삼종매에게 주문한다.

이처럼 화자는 삼종매에게 사군자, 지아비를 섬길 의무를 설파하는 자신의 혈연적 본분에 충실히려고 하지만, 정작 후반부에서도 말미를 향할수록 다시 삼종매를 향한 혈연적 애정에 기초한 염려를 표현한다. 결국 삼종매를 사랑하는 혈연적 애정과 삼종매를 교육시키는 혈연적 본분이란 완전히 분리될 수 없는 것이기 때문이었다.

헛부도다솜종미야 미수를엇지할가 / 까음디로하지말고어른의계품부하라 / 부모구고스랑하
도 드욱 ” ”조심하라 / 부귀영화누리고서 안락가정되고보면 / 무익하온오라비나 송무박열
읍슬소냐 / 부디 ” ”조심하라 조심하면탈이읍다 / 다정하온우리남미 암만비록심종미나 /
정하나일제일이니 원근이다르리요 / 이니말이슈다하나 각골명심하야두라 / 천견박식이스
람의 슈집하온규문요람 / 여조할일만수보니 여가 ” ”피람하라 / 단문단필지언가수 쓸디읍
난말일망정 / 일거보고횡히보면 유익함이읍슬소냐 <송삼종매경계가>²⁷⁾

화자는 삼종매와 자신이 함께 자라온 사이라서 ‘정하나’는 제일이니 ‘원근’ 즉 머나먼 팔촌의 거리, 촌수가 뭐가 중요하겠느냐며, 이처럼 자신과 삼종매가 가까운 관계이니 삼종매에게 자신의 윤리적 가르침을 되새기라고 말한다. 즉 혈연적 애정과 혈연적 본분에 기초해 이 가사 작품을 지었음을 밝히는 것이다.

<송삼종매경계가>의 후반부는 전반부와 분량이 비슷하다. 이 후반부에서 화자는 사구고와 사군자의 윤리를 섞어서 논하기도 하며, 윤리적 교육과 가족적 염려가 혼재되어 있기도 하다.

23) <송삼종매경계가> 모암본

24) “漢鮑宣妻桓氏，字少君，宣嘗就少君父學，父奇其清苦，以女妻之。將送資賄甚盛，宣不悅，謂妻曰，少君生富驕，習美飾，而吾貧賤，不敢當禮。妻曰，大人以先生修德守約，故使賤妾侍執巾櫛。既奉承君子，惟命是從。宣笑曰，能如是，是吾志也。妻乃悉歸侍御服飾，更著短布裳，與宣共挽鹿車，歸鄉里，拜姑禮畢，提甕出汲，修行婦道。鄉邦稱之。”『소학(小學)』

25) “祥喪父，後漸有時譽。朱深疾之，密使酙祥。覽知之，徑起取酒，祥疑其有毒，爭而不與。朱遽奪反之。”『몽구』

26) 이를 두고 권근은 포영이 자신의 아내를 배려한 것이라고 해석하기도 했다.
“尊丈之前不叱狗，此禮之小節也。今鮑永之婦，叱狗於母前，是不知禮而犯小節，宜若可恕也。永遂去之，是其敬母之心重矣。”『효행록』

27) <송삼종매경계가> 모암본

결정적으로 화자는 사구고, 사군자, 목친척, 봉제사, 접빈객, 태교, 육아, 어노비, 치산, 출입, 항심 중 사구고, 사군자만을 가르칠 뿐이며, 그 외의 유교적 윤리들은 <송삼종매경계가>에서는 언급되지 않는다.

<송삼종매경계가>는 변형 계녀가로서, 개인적이며 미시적인 가족애로부터 집단적이며 거시적인 유교적 윤리로 그 주제의식이 상향식으로 전개되는 구조를 갖추고 있다. 그러나 이 상향식 구조가 완전한 것은 아니다. 화자는 혈연적 본분에 따라 작품의 주제를 윤리적인 것으로 높이려 하지만, 거듭 개인적으로 품고 있던 혈연적 애정으로 하강하는 면을 보였다. 따라서 그의 가르침은 엄격한 읊법보다도 완만한 조언에 가까운 것에 그칠 수밖에 없었다. 그러나 <송삼종매경계가>의 이러한 면모는 오히려 화자의 혈연적 애정과 혈연적 본분이 결착(結着)된 것임을 보여주었다. 그리고 <송삼종매경계가>의 이러한 변형 계녀가적인 성격은 두루마리가 갖는 가족애적인 매체적 성격 때문이기도 했다.

IV. 두루마리를 통한 가족애의 공고화

기수십월초륙일에 다정호온솜종옵바 / 김천짜에김경옥은 이만붓을뜯지오니 / 부디 ” ” 장
실인아 낫 ” ” 디잇지말고 / 이겨로힝하야리 장실솜종미야 / 기사년 양지월 초육일 己巳年
陽之月 初六日 다정옵바서 多情兄嫗書 우백십솜절 右百拾參節 <송삼종매경계가>²⁸⁾

<송삼종매경계가>의 말미에서 화자는 자신을 ‘다정호온솜종옵바’라고 자칭하며 자신의 이름이 ‘김경옥’임을 밝힌다. 그리고 말미를 보면 이 가사 작품이 창작된 날짜는 기사년 양지월 초육일로 1929년 6일임을 알 수 있지만, 몇 월인지를 정확하게 알기가 불가능하다. 다만 <송삼종매경계가>의 전반부와 후반부를 연결하는 중반부를 보면 이 양지월이 몇 월인지를 어느 정도 유추해볼 수 있다.

부디 ” ” 솜종미야 지레골안봄니마을 손증이라이런디도 / 봄철이라도라오면 압뒤손미쏠히피
고 / 여름이라도라오면 나무 ” ” 록음이라 / 가을이라도라오면 곳 ” 마다붉은단풍 / 계을이
라도라오면 골작 ” ” 빅슬이라 / 손도좆코물도조며 정조짜지다조흐니 / 알그라봄니마을 스
람살기유명흐다 / <송삼종매경계가>²⁹⁾

<송삼종매경계가>의 중반부에서 화자는 자신이 살아온 지레골 안 봄내마을에 대해 말한다. 그곳은 봄철이 돌아오면 산에 꽃이 피고 여름이면 나무가 푸르고 가을이면 붉은 단풍이 곳곳에 가득하고 겨울이면 골짜기마다 백설로 하얗게 아름다운 곳으로, 이렇게 사람 살기 좋은 봄내마을에서 같이 살았던 삼종매가 그립다고 표현한다. 그러면서 전술했던 후반부가 시작된다.

이 중반부에서 화자는 사시사철의 아름다움을 표현하며 그 뒤에 삼종매를 만나러 가겠다고 말한다. 이러한 서술로 보아 화자는 겨울을 보낸 뒤 봄을 맞이하던 시기, 또는 봄이 지나가고 있지만 완전히 끝나지는 않은 시기에 삼종매를 만나러 간 것으로 보인다. 따라서 중반부의 ‘양지월’은 정양지월, 음력 4월 정도로 추정된다. 정양지월에서의 ‘정(正)’은 생략해서 표기하는 경우가 있다는 점에서 <송삼종매경계가>의 창작시기는 1929년 음력 4월 6일이라고 볼 수 있을 것이다.

28) <송삼종매경계가> 모암본

29) <송삼종매경계가> 모암본

한편 이 중반부는 작자이자 화자인 김경옥이 <송삼종매경계가>를 삼종매와 다시 만나면서 건네기 위해 쓴 편지의 일종으로 창작했음을 알려주기도 한다. 그렇다면 이 편지를 과연 삼종 매만 읽었을까? 수신자는 삼종매이지만 그 수신자가 편지를 보관한 후에 다른 시댁 식구들이 읽었을 가능성은 없을까? 그리고 작자이자 화자인 김경옥이 그 가능성을 고려하지 않았을까? <송삼종매경계가>는 모암본 외에 다른 이본들도 있다. <송삼종매경계가> 이본들은 김경옥이나 삼종매, 또는 그 주변인들이 필사했을 것으로 추정되며, 이는 <송삼종매경계가>가 수신자인 삼종매의 자녀, 그 삼종매의 시댁 식구 중 여성 친족들에 의해서 전승되었을 가능성도 있음을 의미한다. 즉 <송삼종매경계가>는 작자 김경옥과 삼종매만 가족애를 통해 결집시키는 것이 아니라, 삼종매가 속한 시댁 식구와 그 시댁 식구의 여성 친족들도 가족애에 기반해 결집시키는 맥개체였던 것이다.

책이 종이를 겹쳐놓은 매체적 형태를 갖추고 있기에 여러 사람이 함께 읽기에는 불편하다면 두루마리는 펼치기만 하면 여러 사람들이 함께 읽기에 무리가 없는 매체적 형태를 갖추고 있다. 두루마리는 음영의 공유가 가능하며 음영의 공유는 감정의 공유로도 이어진다. 두루마리를 음영하며 내는 소리는 청각적으로도 사설의 의미를 전달해주며 그 소리를 듣는 가족 구성원이 같은 시공간에서 같은 감정을 공유하는 경험을 갖도록 해준다. 즉 <송삼종매경계가>에서 김경옥의 가족애가 두드러지는 것은 삼종매가 자신을 걱정해주는 팔촌 오라버니에게 감동해 그 뒤에 제시되는 교훈적 내용을 원만하게 받아들이도록 유도함과 동시에, 삼종매 이후의 예상 독자인 시댁 식구들에 속하는 여성들이 김경옥과 삼종매에게 경계심을 품지 않고 심리적 장벽을 허물며, 자신들의 친정식구들을 떠올리고 그 친정식구와 시댁식구를 가족애를 통해 연결시킬 수 있도록 짜여진 수사적 전략인 것이다.

근대에 두루마리로 계녀가사가 쓰인 것이 <송삼종매경계가>만의 고유한 특성은 아니겠지만, <송삼종매경계가>를 통해 근대 가사 문학과 두루마리의 향유 양상을 확인하며 규방가사 두루마리의 문학적 가치와 역할이 근대에도 유효했음을 확인할 수 있을 것이다. 바로 이러한 지점에서 <송삼종매경계가>의 편지 글쓰기를 통한 교육적 기능까지도 고찰할 수 있을 것이다.

V. 결론

지금까지 본고는 <송삼종매경계가>에 대해 살펴보았다. <송삼종매경계가>는 김천지방에 거주 하던 김경옥이 자신의 삼종매를 시집보낸 후 그리움에 사무쳐 삼종매를 보러가며 삼종매에게 건네주기 위해 창작한 작품이다. 작자이자 화자인 김경옥은 작중에서 부모 없이 조모와 살며 팔촌 사이에도 정을 나누던 가족 사이, 삼종매가 시집가게 된 정황, 시집간 후 삼종매의 공백으로 인한 그리움 등을 세세하게 작품을 통해 표현하였다.

이 작품은 제목에서 삼종매에게 보내는 계녀가사임을 표방하고 있지만 작품 사설을 구체적으로 살펴보면, 가족애에 기반한 충고와 조언, 그리고 그리움의 감정이 큰 비중을 차지하고 있다. 또한 삼종매에게 ‘送’에게 작품을 보낸다는 의미의 제목처럼 이 작품은 삼종매에게 보내는 일종의 편지로서, 복수의 이본을 통해 가족 공동체의 가족애를 다지는 수단이 되기도 했다.

사촌 사이도 점점 서먹해지고 있는 오늘날에 팔촌 사이란 결코 가까운 사이라고 볼 수는 없을 것이다. <송삼종매경계가>가 창작되던 1929년에는 비록 팔촌 사이가 가까웠다고 할지라도 보통 딸을 시집보내는 부친이나 모친이 계녀가사를 창작한다는 점을 감안한다면, <송삼종매경계가>의 작자와 대상의 관계는 특별한 것이었다. 그러나 <송삼종매경계가>는 계녀가사로서 여전히 여성을 유교적 윤리에 복속시키려는 의도에 의해 창작되었다는 점을 부정하기란 힘들 것

이다. 비록 사설 속 화자가 드러낸 다양한 감정적 면모가 이 윤리적 의도의 강박성을 부분적으로 희석시키기는 하지만, 시댁과 친정이라는 부계 혈족 위주의 가족적 구도란 크게 바뀐 것이 없으며 결국 가족애 또한 부계사회의 산물이었기 때문이다. 그 이상의 가족관을 변형 계녀 가사 작품인 <송삼종매경계가>에게 기대하는 것은 무리한 기대일지도 모르겠지만, 근대 가사가 맞이한 새로운 세태와 연애관과 가족관의 혼적이 <송삼종매경계가>에서는 부재하다는 것 만큼은 이 작품이 시대와 맺는 관계 속에서 확인할 수 있는 분명한 한계일 것이다.

「<송삼종매경계가> 연구」에 대한 토론문

도연우(서울대학교)

이민규 선생님의 발표는 아직 연구되지 않은 계녀가사 작품인 <송삼종매경계가>를 조명하여 그 내용과 함의를 면밀히 분석하고 있습니다. 특히 작자이자 화자인 김경옥의 감정을 중심으로 작품의 복합적 성격을 살피고 있어 무척 재미있게 읽었습니다. 본 작품 연구의 필요성과 의의에 십분 공감하면서도 계녀가사에 관한 지식과 조예가 부족하여 생긴 몇 가지 의문점을 질의해 보고자 합니다.

1. 혈연적 본분, 혈연적 애정 층위 이분과 그 경계에 관하여

발표자께서는 <송삼종매경계가>에 드러난 화자의 태도를 혈연적 본분, 혈연적 애정의 층위로 이분하여 설명하고 있으며, 이러한 층위 이분을 논지의 핵심으로 삼고 있습니다. 전자는 삼종매를 윤리적으로 교육한다는 의무의 층위이며, 후자는 삼종매에 대한 애정을 기반으로 한 염려의 층위로 제시됩니다. 그런데 두 층위가 과연 명확하게 이분될 수 있는 것인지에 대해서는 조금 의문이 듭니다. 가족으로서 시집가는 삼종매를 위해 윤리와 예절을 가르쳐 주는 것 또한 삼종매를 향한 애정을 기반으로 한다고 볼 수 있으며, 누이가 잘 적응할 수 있을까 염려하는 태도에는 가족으로서 윤리적 본분을 다하기 위한 경계 또한 포함될 수 있습니다. 즉, 두 층위는 그 경계가 모호하여 명확히 분리되기 어렵다는 생각이 듭니다. 이에 두 층위를 분리해서 논하고자 한 발표자의 의도가 따로 있는지 궁금하여 의견을 여쭙니다.

이와 관련하여, 발표문에서는 <송삼종매경계가>에서 화자가 체계적인 질서를 갖추어 교훈을 전달하기보다는 여러 윤리가 자유롭게 제시되는 “유연한 자세”的 전달 방식을 취하고 있다고 언급하며 이를 윤리적 본분보다 감정적 염려를 우선한 화자의 “방황”으로 표현하고도 있습니다. 토론자의 짧은 소견이긴 하나, 교훈의 전달 방식이 비체계적이라는 점이 윤리적 의무보다 애정적 염려를 우선한다는 해석으로 이어질 수 있는 것인지, 이러한 방식으로 이분되는 두 층위의 구분이 다소 작위적이지는 않은지 염려되어 보충 설명이 필요해 보입니다. 이에 대한 발표자의 고견 또한 듣고 싶습니다.

2. 두루마리 형태 편지의 향유자 확장 가능성 문제

발표자께서는 또한 작자가 상정한 <송삼종매경계가>의 예상 독자를 편지 수신자인 삼종매뿐만 아니라 그녀가 혼인함으로써 맺어진 시댁 식구들에까지 확장하여 이해하고 있습니다. 이는 나아가 발표문에서 작자 김경옥의 서술 의도와 수사 전략의 전제로 활용되기도 합니다. 그런데 해당 전제는 어디까지나 수신자 개인의 편지를 시댁 식구들도 함께 읽었을 것이라는 “가능

성”에만 기반한 것입니다. 오히려 이 작품이 수신자가 명확한 개인적인 편지의 일종이라는 점을 고려하면, 김경옥의 누이가 받은 편지를 시댁 식구들과 공유하며 읽는 상황, 이러한 상황을 발신자 또한 염두에 두고 집필했다는 전제 쪽이 좀 더 어색하지 않은가 싶기도 합니다. 따라서 향유자가 확장되었을 “가능성”만을 기반으로 작자의 서술 의도와 수사 전략을 논하는 것, 나아가 두루마리 형태의 가사 문학 향유 양상과 그 문학적 가치 및 역할까지도 확인하고자 하는 것은 다소 비약의 여지가 있어 보입니다. 해당 결론을 위해서는 여타 두루마리 계녀 가사의 향유 사례를 활용하는 등 향유자 확장에 대한 추가적인 논증이 더 필요해 보이는데, 혹시 생각하신 바가 있는지 여쭈어봅니다.

이전까지 연구가 이루어지지 않았던 작품인 만큼, 계녀가사 중에서도 독특한 작품인 <송삼종 매경계가>에 주목한 본 연구는 매우 의미가 크다고 생각합니다. 토론자의 소양이 부족하여 오독하거나 이해가 불충분한 부분이 있었다면 너그러이 일깨워주시기를 바라며, 유익하고 의미 있는 발표에 다시금 감사드립니다.

〈임호은전〉의 여성 인물에 나타난 욕망의 층위와 그 사회적 의미

노연서 (숙명여대)

《 목 차 》

1. 서론
2. 여성 인물에 나타난 욕망의 층위
 - 1) 타자의 욕망을 반영하는 정처(正妻)들
 - 2) 타자의 질서에 종속된 기녀들의 개인적 욕망
 - (1) 노기의 양자양육
 - (2) 부유한 기녀의 적극적 구혼
 - 3) 하층 여성들의 발화되지 못한 욕망
3. 사회적 의미: 개인의 욕망이 증가하는 과도기
4. 결론

1. 서론

〈임호은전〉은 애정담과 영웅담이 결합된 작품으로, 전반부에서는 임호은과 여성들의 결연과정이 주로 그려져 있고, 후반부에서는 임호은이 신이한 힘으로 적을 물리치는 서사가 중심이 된다. 이 논문에서는 임호은을 둘러싼 여려명의 여성 인물들이 임호은을 어떻게 도와주고 있는지에 중점을 두고, 그들의 내면에 자리잡고 있는 욕망이 무엇인지 탐구해보고자 한다. 소설 속 인물들의 행동 속에 내재된 욕망을 탐구해봄으로써 당대인들의 삶과 가치관을 엿보고자 한 것이다.

〈임호은전〉에 대한 연구는 매우 미진하다. 초기 연구를 한 김태준³⁰⁾은 〈임호은전〉이 〈구운몽〉에 영향을 끼친 것 같다고 하였으나, 김기동³¹⁾과 성현경³²⁾은 〈임호은전〉이 〈구운몽〉이나 〈옥루몽〉 등을 모방하여 쓴 것 같다고 하였다. 세 사람의 연구는 〈임호은전〉과 〈구운몽〉의 영향관계를 밝혔을 뿐이고, 이후 김종천, 민선애가 작품 전체를 본격적으로 연구했다.

김종천³³⁾은 활자본 〈임호은전〉을 연구대상으로 삼고, 작자와 창작시기에 대해서는 국립중앙도서관본과 비교하여 선후관계를 밝혔다. 그 결과 창작 시기는 〈구운몽〉과 〈옥루몽〉사이로 판단했고, 〈임호은전〉이 〈구운몽〉에서 소재를 얻은 것은 분명하지만, 그 구조는 매우 다르다고 보았다. 즉 〈구운몽〉은 ‘꿈이전-꿈-꿈이후’의 환몽구조인데, 〈임호은전〉은 ‘천상계-지상계-천

30) 김태준,『증보 조선소설사』, 한길사, 1990, 103~107쪽.

31) 김기동,「이상소설 임호은전」,『한국 고전 소설 연구』, 교학사, 1981, 496~499쪽.

32) 이상택 · 성현경,「조선조 몽자류 소설연구」,『한국 고전 소설 연구』, 새문사, 1983.

33) 김종천,「임호은전 연구」, 고려대학교 교육대학원 석사학위논문, 1979.

상계’로 구분되어 현실세계에 중심을 두었기에 몽적구조가 성립되지 않았다고 보았다. 이후 <임호은전>의 영향을 받아 <옥루몽>이 창작되었다고 밝혔다. 민선애³⁴⁾는 <임호은전>의 이본, 구조와 의미, 갈등으로 인한 고난의 전개 양상과 극복의 의미, 다른 작품과의 관계 및 소설사적 의의를 고찰하였다. 2종의 활자본과 3종의 필사본을 대상으로 서지사항과 특색을 비교하였다. <구운몽>과의 관계를 밝힌 점에서는 <구운몽>의 영향을 받았으나 현실 세계의 중요성과 가족의 화합을 강조했다는 차이를 보인다고 하였다. 적극적인 여성상과 다양한 인물이 등장하여 당시의 사상과 사회상을 담았으며 부귀영화의 실현과 애정성취라는 인간의 욕구도 충족시킨 작품이라고 평가하였다.

신태수³⁵⁾는 남녀 주인공의 수가 5인이 등장하는 택민 김광순 소장필사본 <임호은전>을 대상으로 공간론을 전개하여 심화연구를 하였다. <임호은전>이 영웅소설의 유형구조를 수용하였지만, 주인공이 효윤리를 구현하기 위해 많은 공간을 떠돌면서 인물보다 현실과 갈등을 겪는 독특한 성향을 보여준다고 파악하였다. 따라서 이 소설은 주인공이 길 위에서 많은 체험을 하는 것이 특징이고, 이에 <임호은전>을 ‘길 위의 영웅에 대한 보고서’라고 정의하였다.

선행 연구들은 <임호은전>의 전체적인 내용 파악, <구운몽>·<옥루몽>과의 구조적 유사성에 치중하여 구체적인 연구가 부족하였다. 신태수가 공간론을 전개하여 심화연구를 진행하기는 하였지만, 주인공인 임호은이 중심이었다. 물론 주인공을 중심으로 연구를 진행하는 것도 중요하지만, <임호은전>은 여성인물과의 결연과정이 소설의 전반부를 다 차지할 정도로 분량이 많다. 또한 이 여성인물들 중 일부는 단순히 임호은의 애정대상이 아니라 임호은을 도와주는 역할까지 한다. 이에 이 논문에서는 기존 연구가 다루지 않았던 <임호은전>의 여성인물들을 연구대상으로 삼아 여성인물들의 행동과 그 내면에 자리잡은 그들의 욕망을 분석하고, 이를 토대로 작품의 사회적 의미를 도출하고자 한다. 이를 위하여 라캉의 욕망개념을 적용하여 <임호은전>의 여성인물들을 분석하고자 한다.

라캉은 욕망을 결핍에서 시작된 것으로 보았고, 결핍을 가진 주체는 타자와의 관계를 통해 존재한다고 하였다. 따라서 라캉은 “욕망은 타자의 욕망이다”라는 명제를 남겼다. 이 명제는 여러 가지로 해석될 수 있는데, 이 논문에서 타자는 “욕망을 야기시키는 상징적 질서”라고 정의하고자 한다. 이때 타자는 모든 상징적 질서로 금지와 명령, 허용과 제한 등을 설정하는 것으로 지칭되고, 주체인 ‘나’의 욕망은 타인이 욕망하는 것을 욕망함으로써 타인에게서 인정받고자 하는 욕망이다.³⁶⁾ 따라서 <임호은전>에 나타난 타자는 유교국가 조선이다. 엄격한 신분제도와 유교라는 보수적 이념은 조선 사람들로 하여금 욕망을 야기시키는 질서가 될 수 있기 때문이다. 조선사람들은 이 질서 안에서 내가 하는 생각과 행동이 인정받을 수 있는지 생각해야만 했고, 이 과정에서 자신들의 내면적 욕망을 억누르기도 했을 것이다.

<임호은전>에 등장하는 여성 인물들은 신분이 다양하기 때문에 라캉의 욕망개념을 적용하기에 용이하다. 왕실과 양반 여성, 기녀, 하위층 여성들이 등장하고, 그들의 신분에 따라 욕망의 차이가 ‘욕망의 층위’라는 구조로 설명될 수 있기 때문이다. 이를 통해 작품이 단순한 개인적 영웅담을 넘어, 조선후기 사회의 욕망 구조와 여성 위치를 보여주는 소설임을 증명하고자 한다.

연구대상으로 삼은 주요 저본은 숙대본이고, 택민본과 활자본을 참고로 한다.³⁷⁾ 숙대본은 2

34) 민선애, 「임호은전(林虎隱傳) 연구」, 한국교원대학교 교육대학원 석사학위논문, 2007.

35) 신태수, 「『임호은전』의 공간 구성과 그 미학적 특징」, 『국학연구론총』 20, 택민국학연구원, 2017.

36) 권택영, 『자크 라캉 욕망 이론』, 문예출판사, 1994, 15~21, 89쪽.; 이지혜, 「오정희 소설의 내면의식 연구 : 주체와 타자의 욕망을 중심으로」, 경희대학교 석사학위논문, 2018, 22쪽, 재인용.

권 2책이 온전히 보존되어 있는 필사본으로, 단정한 글씨로 씌여져 있고, '무오 오월'이라는 필사연대와 '심박사액'이라는 소장자의 정보가 표기되어 있어 선본으로 판명된다. 현재까지 발굴된 필사본 중 2권 2책이 온전히 보전된 필사본은 택민본뿐이었는데, 숙대본은 택민본과 내용이 조금 달라 연구대상으로서 가치가 있으나 아직 학계에 소개된 적이 없다. 택민본과 비교해 봤을 때, 어린시절 고아가 된 임호은을 양육하는 사람이 택민본에서는 유수도사이나 숙대본에서는 늙은 기녀 소매라는 점, 처첩의 등장인물 수가 택민본은 네명의 정처들만 등장하지만 숙대본은 삼처삼첩이라는 점이 내용상 가장 큰 차이점이다. 이외에도 숙대본에서는 일처 이선옥과의 결연서사가 확대되어 있고, 택민본에서는 미애가 첩이 아니라 처로 나오고 정절을 지키려고 손목을 베는 서사가 후반부에 나온다.

2. 여성 인물에 나타난 욕망의 층위

1) 타자의 욕망을 반영하는 정처(正妻)들

<임호은전>에서 임호은의 정처들은 일처 이선옥, 이처 장정옥, 삼처 태평공주이다. 이들은 모두 상류층 여성들로 왕족과 사대부층이다. 이들의 사회적 위치는 당대 여성들이 도달하고자 하는 자리이며, 남자주인공 임호은의 욕망을 완성시키는 상징적 위치로 등장한다. 따라서 세 여성들은 타자의 욕망을 반영하는 인물들이다. 세 여성들은 타자라는 유교적 가부장적 제도 안에서 사회가 원하는 의식과 행동을 하기 때문이다. 그러나 그 정도와 양상을 동일하지 않다. 이에 타자의 욕망의 범위 안에서 형성되는 여성 인물 간의 위계적 차이를 검토하고자 한다.

태평공주는 임호은이 가장 마지막에 만나는 여성으로 삼처로 등장한다. 조선후기 영웅소설에서 영웅과 공주가 혼인하는 서사는 빈번하게 등장한다.³⁸⁾ <임호은전>에서 공주가 삼처가 된 경위에는 공주의 태몽이 계기가 되었다.

공쥬曰 노신이 녀아 잉턱시에 일몽을 어드니 춘몽이 사람을 인도하여 옥경의 올나간즉 상제 몬져 다섯부인을 불너 진주훈기식 주시고 노신을 불너 진유 일기를 주시며 曰 “각” 간슈호연다가 후일 차질찌 드리라” 하옵기로 바다가지고 도라오난 길에 훈 션관을 만나니 그 션관이 진쥬림지라 하고 진쥬를 달나호오미 다섯부인은 공순이 주되 노신은 안니 쥬려호온즉 그 션관이 위령으로 탈취호오미 놀니 씨다르니 침상일몽이라

숙대본, 41a면.

공주의 어머니인 수성공주는 태몽에서 보던 선관이 임호은인 것을 확신하고, “만일 천정일진

37) 민선애의 연구에서 필사본 3종(국립중앙도서관 소장본, 한중연 소장본2종)과 활자본 2종(세창서관본, 회동서관본)의 이본을 개괄적으로 소개하여 이본 전반의 내용을 파악하는데 도움이 된다. (민선애, 앞의 논문.) 이 논문에서는 숙대본과 필자 소장 활자본을 추가로 발굴하였는데, 필자 소장 활자본은 다른 활자본들과 내용상 차이가 없어 회동서관본을 (김기동, 『임호은전』, 서문당, 2001.에 현대역으로 출간됨)을 기준으로 삼아 살펴보았다. 필자 소장 활자본은 1~8장이 낙장이고, 한쪽에 17줄, 1줄 35자로 구성되어 있으며 제목에서 임호은이 누락된 '적강칠선'만 적혀 있다. 간행연도는 대정12년(1923)이다.

택민본은 김광순 소장 필사본으로, 현대어역으로 출간된 택민국학연구원 연구총서 38권(신태수 역주, 『임호은전』, 박이정, 2017.)을 살펴보았다. 이하 회동서관본은 활자본, 김광순 소장 필사본은 택민본으로 지칭하고자 한다.

38) 대표적으로 <구운몽>에서는 양소유와 난양공주가 결혼한 것, <소현성록>에서는 명현공주와 결혼한 것, <유씨삼대록>에서는 진양공주와 혼인한 서사가 있다.

디 엊지 숨취를 혐의 헤오릿가”라는 말을 하며, 공주를 임호은과 혼인시킨다. 그런데 공주의 어머니가 천자의 고모라는 것에서 알 수 있듯이, 공주는 천자의 딸이 아니라 조카이다. 공주의 아버지인 소상군이 죽자, 천자가 그 딸을 태평공주로 봉하고 혼처를 알아보게 된 것이다. 공주가 천자의 친혈육이 아니라 공주라는 지위만을 부여받은 황족으로 설정된 점은, 서사에서 그녀가 황족임에도 삼처의 위치를 차지하는 점을 일정 부분 합리화한다.

공주와의 만남은 임호은이 최고의 사회적 위치에 도달했을 때 이루어진다. 천자가 임호은의 장계를 보고 일품대사도라는 벼슬을 제수하고, 임호은의 부모에게는 각각 태상후와 공열부인이라는 직첩을 내린다. 이후 공주와의 혼인이 이루어지게 된 것이다. 그러나 임호은은 공주와의 혼인을 달가워하지 않고, 공주가 현숙하지 못할까 잠 못 이루고 걱정을 한다. 이에 임호은의 다섯 부인들은 공주가 현숙하다고 들었으며, 자신들이 잘 공경하겠다며 혼인을 적극적으로 지지한다.

이렇듯 임호은은 다섯 부인들과 다르게 공주와의 결연과정에서만은 수동적이다. 공주와의 결연서사도 다른 여성인물들에 비하여 분량이 매우 짧고, 공주가 임호은에게 자신의 욕망을 발화하는 장면이나 삼처로 자리하게 된 감정을 토로하는 장면도 전혀 등장하지 않는다. 따라서 공주와의 혼인 서사에 드러나는 욕망의 주체는 공주와의 혼인을 주도한 천자, 공주의 어머니인 수성공주라고 말할 수 있다. 능력있는 임호은을 지배 질서 내부로 포섭하려는 최상위 권력층의 정치적 욕망이 작용한 것이다.

공주의 혼인이 개인적 사랑이나 단순한 가문 간 결합을 넘어 정치적 관계망 속에서 기능한다는 점에서, 공주는 <임호은전>에서 최상위 지배층의 욕망을 상징하는 인물로 설정된다. 이러한 맥락에서 공주는 작품에 제시된 다양한 욕망의 층위 가운데 가장 높은 사회적 위상을 점유한다.

이처인 장선옥은 ‘효’를 수행하는 인물로 형상화된다. 조선후기 양반가 여성에게 효녀·효부의 명예는 열녀와 마찬가지로 중요했으며, 이를 통해 여성은 제한적이나마 사회적 인정을 획득할 수 있었다. 남성처럼 전장에 나가서 공을 세우거나, 정치에 참여하거나, 상업활동을 못하는 상황에서 효의 수행은 유교사회라는 상징적 질서 속에서 자신의 존재를 승인받고자 하는 욕망을 내포한다. 이러한 맥락에서 장선옥의 욕망은 인정욕망으로 규정할 수 있다.

임호은과 처첩들이 부모에 대한 효를 행한 서사는 후반부에 등장한다. 임호은은 어릴 적 부모를 잃고 국가에 공을 세운 후 부모와 상봉하기 때문이다. 임호은의 효를 대리수행한 인물은 장선옥이었다. 임호은의 부모가 장선옥의 집에 우연히 방문하여 같이 살게 되는 설정은 장선옥의 효부적 성격을 구축하는 서사적 장치로 기능한다. 임호은의 부인이 혼인전부터 자신도 모르게 시부모를 봉양하는 장면을 자연스럽게 형성한 것이다. 사실 장선옥은 효부이기 이전에 효녀였다. 임호은과 결연하게 된 계기가 임호은이 귀신을 물리쳐 부모의 원수를 갚아주고, 장례를 치루어 준 것에 대한 보답이었기 때문이다. 따라서 장선옥은 그에 대한 보답으로 그의 처가 되기를 먼저 청한다.

소제 옥안의 습식을 씌고 ”기을 슈겨 묵” 히 안져 싱각히되 이 사람이 부모의 원수를 갚고 나의 간명을 구하엿시니 은혜 빅골난망이라 니 비록 박명하고 불민하나 ”의 일신으로써 은인군주의 건지를 밟들어 은덕을 만분지일이라도 갑푸리라 헤고 고기 들어 체읍 왈 “박명흔 이 몸을 더럽다 아니 헤실진디 부모의 숨향을 지니고 군주의 건지를 밟들어 은덕의 만분지일이라도 갑흘가 헤나이다”

숙대본, 11a~b면

장선옥의 청을 받아들인 임호은은 장선옥에게 자신의 모친의 수품(手品)을 주고 장선옥과 헤어진다. 그리고 이 신물은 훗날 임호은의 부모가 장선옥과 결연을 맺고 간 사람이 자신의 아들인 임호은이라는 것을 알 수 있는 단서가 된다. 훗날 장선옥과 다시 만나게 된 임호은은 자신 대신 부모를 잘 모신 장선옥에게 고마움을 표하고, 장선옥을 이부인으로 맞아들인다. 그리고 황제도 ‘공렬부인’이라는 직첩을 하사하여 그녀의 효성과 정절을 칭송한다. 장선옥이 아직 혼인도 하지 않는 임호은의 부모를 모실 수 있게 된 배경에는 장선옥의 부모가 존재하지 않기 때문이다. 즉, 장선옥은 임호은이 못다 한 효를 대리수행하기 위해 설정된 인물이다. 유교사회가 이상적인 여성상으로 제시한 효부와 효녀의 역할을 모두 수행함으로써, 사회적 인정을 획득한 인물로 형상화된 것이다.

장선옥이 타자의 질서에 순응함으로써 자신의 존재를 드러내는 인정욕망의 주체로 형상화된다면 이정옥은 타자의 질서내에서 개인의 욕망을 제한적으로 실현하는 인물이다. 이선옥은 임호은과 두 번째로 만난 여성이며, 공주보다 신분도 낮음에도 일처가 되었다. 앞서 살펴본 것처럼 <임호은전>에서 공주가 삼처가 되는 것은 천정으로 설명되고 있으며, 이 과정에서 이선옥 세력과 공주의 세력인 왕족간의 갈등은 존재하지 않았다. 이는 이선옥 가문의 높은 권세를 드러내는 장치로 기능하며, 동시에 당대 양반 여성들이 지향하던 욕망이 이선옥 서사에 반영되어 있음을 보여준다.

그들의 커진 욕망 만큼 이선옥과 임호은과의 결연 서사는 다른 여성들보다 분량이 길다. 서사의 대부분은 신분적 위계로 인해 이정옥에게 쉽게 접근하지 못하는 임호은이 관계 형성을 위해 반복적으로 노력하고 어려움을 겪는 과정에 집중되어 있다. 조선시대 사대부들은 ‘수신제 가치국평천하(修身齊家治國平天下)’라는 이념하에, 가정과 국가를 건립해왔다. 그런데 임호은은 어릴 적 부모를 잃고 기녀의 손에 양육되었기에, 집안 배경이 한미했던 것이다. 임호은은 자신의 이런 처지를 한탄하며, 이정옥에게 쉽게 다가갈 수 없음을 아쉬워한다.

초시에 풍밍이 낭조에 봉치를 어드미 천금을 으든듯 旱나 낭조을 훈번 본후로 심사를 정치 못 旱
더니 씨는 마침 녹양춘술월이라 만물이 음양을 짜라 춘흥을 자아니니 풍밍도 낭조의 싱각이 날노
정” 旱여 잊고져 旱나잇기 어렵고 허쳐바리고져 旱나 바리기 어려운지라 스사로 병이 되는 줄 아
지 못 旱고 자탄을 마지 아니 旱더라

숙대본, 14a면

이정옥과 만나기 전의 결연했던 장선옥도 상층신분의 여식이기는 했지만, 귀신들에게 가솔들을 모두 잃어 집안이 몰락한 여인이었다. 또한 임호은이 가지고 있는 신이한 능력으로 장선옥의 어려움을 쉽게 해결해주었기에 장선옥이 먼저 임호은과 결연하기를 청한다. 즉, 장선옥은 임호은이 가지고 있는 능력으로 충분히 얻을 수 있는 여인이었다.

그러나 미모와 재능, 높은 신분을 갖춘 이정옥과의 결연은 쉽지 않다. 이에 임호은은 이정옥과 결연하기 위해 여장을 한다. 남녀칠세부동석(男女七歲不同席)이라는 말이 있을 정도로, 조선 시대에 성인 남녀가 서로 얼굴을 마주하고 대화하는 것은 금기시되어 왔다. 따라서 작품 속 임호은이 남성임이 드러났을 때, 이정옥은 자결하려는 마음까지 먹지만, 이내 임호은의 설득에 임호은을 남편으로 맞아들일 결심을 한다. 고귀한 신분의 이정옥이 미천한 남자에게 속아 결국 혼인을 약속한다는 내용은, 여성의 정절을 매우 중요시하는 당대 사회 분위기가 반영된 것으로 타자라는 범위에 종속된다.

임호은이 이정옥을 얻으려고 노력하는 것도 타자의 범위 안에서 행해지는 노력이다. 특히 임호은의 여장은 이정옥의 미모에 반한 남성의 욕정(欲情)으로만 해석할 수 없다. 조선 시대 남성은 여성이 주로 생활하는 공간인 부엌과 안채에 함부로 출입할 수 없었다. 남자와 여자가 생활하는 공간이 분리되어 있고, 하는 일이 다르다는 관습적 금기가 있었던 것이다. 그럼에도 임호은이 여자의 옷을 입고 규방에 출입했다는 점은 남성으로서의 자존심과 체면을 어느 정도 버렸다는 것을 의미한다. 또한 임호은은 단순히 여자로만 변한 게 아니라, 이정옥의 집안시녀로 잠입했다. 한미한 임호은이 재상가의 사위가 되기 위해서 하층 여성으로의 변장이 필요했던 것이다. 결국 임호은이 이정옥을 일처로 취하는데 성공한 것은 원하는 여성을 얻고 재상가의 사위라는 타자의 욕망안에 들어선 것이다.

그러나 임호은이 이정옥과의 혼인을 위해 보이는 노력은 이정옥의 주도성을 전제로 한다.³⁹⁾ 이정옥은 임호은이 과거에 합격하기 위해 노력하도록 동기를 부여하는 역할을 하기 때문이다. 임호은이 여장을 통해 이정옥에게 결연 약속은 받아냈지만, 사대부가의 여식이었기에 함부로 혼인할 수 없었다. 이정옥과 결혼하기 위해서는 아버지인 이승상의 승인이 절대적으로 필요했고, 이를 위해서는 과거를 통해 벼슬을 제수받는 것이 중요했다. 이에 이정옥은 임호은과 훗날을 기약하며 시를 지어 전하고, 은자 백냥도 함께 내어준다.

풍밍이 曰 “공명은 남주의 찰비라 조만이 읍거이와 우리 가 약은 旱번에 기오면 다시 만니기 어려오니 복월 낭주는 천의를 어기지 마옵고 인연을 맺즈와 후기를 정호사니다” 낭주 曰 “너 들으니 남주 나미 상호 봉시로써 사방을 쏘고 장부 장성호미 입신양명호여써 부모를 현달케 훈다 旱오니 만일 공조 등과호여 일흘이 혁혁호오면 첨갓튼 인물이 쳐”에 만을지라 조곰도 꽤련치 마시고 공명을 도모호옵소셔” 풍밍曰 “공명은 네게 잇거이와 부궐써 빈천지의를 져바리지 마옵소셔” 낭주 변식디 왈 “첩이 정조는 아지 못호오나 부싱모혹호여 길은 일신을 가지고 설마 오늘” 괴약을 져바리오릿가” 旱며 슈작이 난만호더니

속대본, 19b~20a면

이정옥의 주도성은 타자의 범위 내에서 개인의 욕망이 제한적으로 발현된 양상으로 이해할 수 있다. 공주를 제치고 일처의 지위를 획득하는 서사는 최고 권력자인 왕이 타자로 설정된 상징적 질서 속에서 양반가 여성의 욕망이 가시화되는 지점을 보여주며, 임호은을 입신양명의 길로 이끄는 역할 역시 유교적 가부장 질서 내부에서 여성이 선택할 수 있는 최선의 행동방식이기 때문이다.

세 여성들의 욕망의 층위는 공주, 장선옥, 이정옥의 순서대로 지배층의 위계질서와 맞물린다. 이들의 욕망은 유교적 이데올로기 범위 안에 자리잡고 있기 때문에 타자의 욕망이라고 말할 수 있다. 타자라는 유교적 상징질서 안에서 태평공주와의 결연서사에는 자신들의 지배체제가 흔들리지 않기를 바라는 최고권력자의 욕망이, 장선옥과의 서사를 통해서는 유교사회로부터 인정을 받고자 하는 상층여성의 욕망이, 이선옥에게서는 타자라는 유교 질서내에서 제한적이 나마 개인적 욕망을 발현하는 여성주도적 욕망이 드러나 있기 때문이다.

39) 최어진은 <구운몽>의 양소유가 여장을 함으로써 정경패를 속였기에, 정경패가 희생양이라고 밝힌다. 그리고 이를 통해 남성이 여성보다 우위에 있다는 의미를 지닌다고 하였다. (최어진, 「고전장편소설의 복장전환 화소 연구」, 서울대학교 석사학위논문, 2013, 32쪽.) <구운몽>에서 정경패는 자신이 속은 것에 대한 분풀이로 자신 대신 가춘운을 양소유와 동침하게 한다. 이는 정경패가 자신이 패한 것을 서사내에서 공식적으로 승인하는 것이다. 그러나 <임호은전>의 임호은이 여장을 하는 화소는 남성의 우위라고만 해석할 수는 없다. 비록 이정옥이 임호은이 남성인 것을 알고 자결하려 하였지만, 이내 그의 입신양명에 대한 동기를 부여하는 사람이기 때문이다.

2) 타자의 질서에 종속된 기녀들의 개인적 욕망

기녀들은 고전소설에서 시와 노래, 언어를 통해 자신의 감정과 재능을 드러낼 수 있는 드문 여성 주체로 등장한다. 따라서 기녀는 타자의 범위 안에서 욕망을 발화할 수 있는 주체이다. 상류층 여성들이 자신의 욕망을 공식적으로 말한다면, 사회질서에 위배되는 인간형이 되었다. 하지만 기녀들은 공적인 공간에서 상류층 남성들과 교류하며, 대화, 음악, 시 등을 통해 자신들의 마음을 표현할 수 있는 존재였다. 즉, 상류층 여성들에 비해 욕망의 표출이 비교적 자유로웠기 때문에 개인적 욕망이 타자라는 유교적 상징질서 속에서 부분적으로 이탈하여 드러났다. <임호은전>에 등장하는 기녀 소매와 미애도 의식과 행동이 자유롭다. 소매는 임호은의 처첩이 아니라 5살 때 고아가 된 임호은을 양육해준 어머니와 같은 존재이고, 미애는 임호은의 과거합격을 위하여 물심양면으로 지원해주는 기녀이다.

(1) 노기(老妓)의 양자 양육

노기(老妓)인 소매가 영웅의 어린시절을 양육하는 서사는 특이하다. 일반적 영웅소설에서는 도사나 지인지감이 있는 승상이 고아된 된 영웅을 양육한다. 그리고 이들은 영웅에게 문무를 가르쳐 나라의 인재로 성장하게 돋는다. 그러나 <임호은전>의 소매는 신분이 천한 기녀임에도 영웅의 어린 시절을 안정적으로 양육한다.

기녀의 양자 양육 서사는 공식 기록에 존재하지 않는다. 또한 조선후기 소설 속에서도 사례를 찾기 힘들다.⁴⁰⁾기녀는 국가에 소속된 노비였기 때문에 유교적 지배질서 체제 내에서 최하위 계층에 위치한 신분이다. 따라서 영웅이 어릴 때 기녀에게 컸다면 근본을 의심받는 것이 현실이었다. 그럼에도 <임호은전>에서는 기녀 소매의 공이 작지 않게 그려졌다. 소매 모녀는 임호은이 훗날 부귀해지자 확실한 보상을 받고, 또한 임호은이 위기에 빠졌을때는 시체를 거두어달라는 부탁까지 받게 되는 중요한 사람이 되기 때문이다. 이는 양자 양육이라는 개인의 욕망이 타자라는 유교적 상징질서 내에서 인정받는 지점이다. 그러나 소매의 양자 양육 욕망과 그를 통해 기대하는 자신의 보상은 타자의 범위를 벗어나지 못한다. 노기 소매의 욕망이 상류층 여성들보다는 직접적으로 드러나지만 타자의 질서를 전복하지는 못하는 것이다.

소매가 임호은을 양자로 들위게 된 경위는 “주식이 읍셔 한”하기 때문이다. 그러나 소매에게는 이미 딸 류잉이 있었다. 그럼에도 자식이 없어서 한스럽다고 한 점은 이 시기 딸이 자식 역할을 충분히 못했다는 점을 말한다.

여주 성 중 협직과 미인들이 방화수류호야 도라오난 길에 호은을 보고 왈 제 아히 필시 난중의 부모을 일코 동셔에 쥬루호눈도다 그러나 괴상을 보니 장뇌에 영귀히 필지니 우리 흥중의 주식 읍난 스룹이 다려더가 슈양호미 무방타호니 그 중의 훌 늘근 기싱이 ” 말을 듣고 반기며 호은의 손을 잡고 가기를 청호니 이 기승에 일흠흠은 쇼미라 아달이 읍고 다만 일여을 두엇스니 일흠흠은 류 잉이오 자는 귀녀니 성질이 온화호야 관부 출일과 연회에 별노 참예치 아이호더라 잇찌 쇼미 호

40) 조광국은 기녀가 등장한 소설로, <운영전>, <구운몽>, <옥루몽>, <춘향전>, <옥단춘전>, <월하선전>, <동선기>, <왕경룡전>, <정향전>, <종옥전>, <오유란전>, <배비장전>, <지봉전>, <삼선기>, <이춘풍전>, <장경전>, <이진사전>, <유록전>, <낙천등운>, <오선기봉>, <유화기몽>, <화옥쌍기>, <남강월전>, <정진사전>, <양기손전>, <월영낭자전>을 언급하였다. (조광국, 앞의 책, 10쪽.)

이 중 기녀가 주인공과 애정관계를 형성하여 주인공의 출세를 도와주는 내용을 가진 소설은 <옥단춘전>, <월하선전>, <장경전>이다. 그러나 애정관계 없이 남자주인공을 양육하는 역할로 등장한 기녀는 <임호은전>이 유일하다.

은을 보고 왈 닌 일즉 주식이 읍셔 한하든 터이려니 너를 보미 즐긴 마음에 잇셔니 너를 다려더
가 슈양코져 흐노니 네 마음에 엊더흐요

숙대본, 4b.

조선시대 양반들의 가계계승은 『경국대전』의 <禮典> <奉祀>條와 <立後>條를 근거로 법제화 되었다.

<奉祀>條: “만약 적장자에게 아들이 없으면 중자(衆子)가, 중자가 그러하면 첨자(妾子)가 봉사(奉祀)한다.”라고 명시한다.

<立後>條: “적처(嫡妻)와 첨(妾)에게 모두 자가 없으면 관에 신고하여 동종(同宗)의 지자(支子)를 세워 후사(後嗣)로 삼는다.”라고 명시하였다.⁴¹⁾

반면 평민층에서는 제사승계나 가계계승과는 전혀 상관없이 혈연의 제한을 받지 않는 양자인 ‘법외양자(法外養子)’가 성행하였다. 특히 일찍 과부가 된 여자들이 친정이나 시집의 조카를 양육하여 사실상 자식으로 삼은 경우가 있었다.⁴²⁾

17세기 이전까지만 해도 남자가 혼인 후 여자집에서 사는 ‘남귀여가혼(男歸女家婚)’이 일반적이었다. 따라서 여자들은 며느리보다 딸로서 사는 경우가 더 많았다.⁴³⁾ 하지만 양란 이후 위계질서가 붕괴되자 조선사회는 충·효·열을 강조하여 가문의 결속력을 강화하는 분위기가 형성되었다. 따라서 가장인 남성의 역할이 강조되었고, 여자들은 혼인 후에 아들을 출산하여 가문의 대통을 잇는 것이 미덕이 되었다.⁴⁴⁾ 소매의 딸 류앵도 조선후기의 일반적인 혼인 풍조에 따라 혼인 후 시집에 가서 살 확률이 컸을 것이다. 딸 류앵이 시집을 가면 소매는 혼자 생활해야 하기 때문에 남아를 양자로 들여 노후를 대비하고자 했던 것으로 보인다.

그런데 소매와 류앵 모녀는 기녀신분이다. 그럼에도 이들의 의식과 생활은 양반가 여성들과 크게 다르지 않다. 소매는 이미 늙어 기녀 생활을 할 수 없었고, 류앵은 어머니의 신분에 따라 기녀였지만 성질이 온화하여 관부출입과 연회에 참석하지 않는다고 서술되어 있다. 즉 소매와 류앵 모녀는 기녀이지만 양반가 여성들처럼 집안에서만 생활하는 정숙한 여성으로 표현되었다. 따라서 이들 모녀가 어린 임호온을 데려다가 양육하는 것도 단순히 “낙을 보기 위해서”가 아니라 양반가 여성들처럼 아들이 입신양명하여 자신들의 부귀공명을 기대하는 것으로 보인다. 이는 임호온의 범상치 않은 기상을 알아보고 양자로 데려다가 키우는 것에서 시작한다. 숙대본에서는 소매와 류앵이 정성껏 양육하고, 활자본에서는 스승까지 붙여준다. 이후 임호온이 소매의 집을 떠난다고 하니 훗날 입신양명하면 자신들의 공을 잊지 말고 찾아달라고 당부하며 은자 100냥도 내어준다.

조선시대에 관직에 나갈 수 있는 것은 상층 남성이었고, 벼슬을 하여야 가문의 명예가 올라갔다. 마찬가지로 기녀들에게도 최고의 신분 상승은 고관대작의 소실이 되어, 그 아들을 낳는 것이었다. 실제로 기녀들의 삶을 기록한 『소수록』에서 기생 명선은 첨이 되어 안락하게 살아가는데, 기녀들은 그녀의 삶을 선망하고 있다.⁴⁵⁾ 소매는 경제적으로 부유하기 때문에 양반의

41) 정금식, 「조선시대의 가계승계법제」, 『서울대학교 법학』51, 서울대학교 법학연구소, 2010, 78쪽, 재인용.

42) 정금식, 위의 논문, 88쪽.

43) 이순구, 「조선전기 ‘딸에서 며느리로’ 정체성 변화와 재산권-경주 양동마을을 중심으로-」, 『여성과 역사』23, 한국여성사학회, 2015, 37~63쪽.

44) 이미진, 「조선시대, 딸에서 며느리로 살아가기 - 知守齋 愈拓基(1691~1767)의 사례를 중심으로 - 」, 『대동한문학』53, 대동한문학회, 2017.

소실이 되지 않아도 노년을 대비할 수 있었다. 그럼에도 임호은의 범상함을 알아보고, 경제적으로 뒷받침을 해준다는 것은 임호은으로 인해 아들 양육 욕망을 충족하고, 더 나아가 신분상승 욕망이 투영된 것이다.

남주인공과 육체적 관계없이 단지 선행에 대한 보답으로써 신분상승을 한 것은 <임호은전>에서 주목할 만한 서사구조이다. 이는 고관대작의 첩이 되지 못한 노기(老妓)소매처럼 양자라도 잘 기르면, 노후가 보장되고 편안히 살 수 있기를 바라는 인간의 기본적인 욕망이 기생에게도 있었음이 표출된 것이다. 또한 그 양자가 벼슬을 하게 되면 덩달아 자신도 직첩을 받을 수 있을 것이라는 신분상승 욕망이 내재되어 있는 것이다.

한편으로는 양육을 맡은 하층 계층들이 모성의 위상과 공을 인정받고 싶은 마음도 반영된 것으로 보인다. 실제로 조선시대 양육을 맡았던 유모들은 자신들이 유모의 역할을 열심히 할수록 남편과 자신의 자식들과는 멀어져 갔다. 이에 자신들의 희생을 보상받기 위해 자신들이 양육하는 아이의 성공을 바란 경우가 많았다.⁴⁶⁾ 소설은 당대 여성들이 즐겨 향유했던 장르이기 때문에 개작이 되면서 향유층의 기호에 맞게 변형된다. 소매와 같은 기녀 혹은 양육을 주로 담당했던 유모와 같은 하층계층들에게 임호은과 같은 양육 대상은 자신들의 바램을 충족시켜 줄 수 있는 대상이었다. 그러나 경제적 능력이 있는 여성들일지라도 신분상승을 하기 위해서는 남편이나 아들에게 기대여야만 했던 현실의 한계가 작품 내 투영되어 있다.

(2) 부유한 기녀의 적극적 구혼

기녀 미애는 임호은의 일첩으로 등장한다. 기녀들은 나이가 들면 더 이상 손님들이 찾지 않기에, 그 전에 남성과 혼인하기를 바랬다. 그렇다고 아무 남성과 혼인한 것은 아니다. 자신의 마음에 들어야 했기에 때를 기다리는 기녀들도 있었다. 『녹파잡기』난임의 경우는 <임호은전>의 미애와 같이 몸가짐을 단정히 하며 임을 기다리는 기녀이다.

“인생이란 틈으로 달리는 말을 보는 것과도 같고 아침 이슬과도 같아. 나는 규중 여자로 태어나지 못해서 정숙한 여자가 한 남자를 따르는 올바른 길을 죽을 수가 없어. 그렇다고 답답하게 청춘을 슬퍼하며 한평생 묻혀 지낼 수야 없지 않겠어? 다만 남자들을 많이 겪어봤어도 내 마음에 드는 사람은 없었어. 그래서 그 사람을 기다리고 있을 뿐이야. 만약 마음에 둔 사람을 만나기만 한다면 그 사람이 월헌 같은 가난뱅이일지라도 마땅히 몸을 던져 그를 섭길 거야.”⁴⁷⁾

그러나 미애는 <녹파잡기>의 난임이 기방에 앓아 임을 기다리는 것과 다르게 상층 남성들의 모임에서 임호은을 만나고, 첫눈에 임호은이 뛰어난 사람이라는 것을 알아본다. 그리고 임호은의 능력을 확인한 후에는 자신의 남편으로 낙점한다.

문득 싱의 말을 듯고 정신이 쇄락하여 추파를 잠간 보니 혼 소년이 초” 혼 헹식으로 말석에 안져 제직을 안??고 안겼스니 당시 영웅이라 미이 싱각하되 ‘너 풍진에 싱장하엿스나 져런 스람은 처음보왓도다 ’후더니

45) 조경은, 「근대 전환기의 기생 인식과 소외 양상 연구-『녹파잡기』, 『소수록』, 『장한』을 중심으로-」, 숙명여자대학교 박사학위논문, 2022, 98~99쪽.

46) 서경희, 「조선후기 남성지식인의 유모 기록에 나타난 대리모성에 대한 인식」, 『한국고전여성문학연구』 35, 한국고전여성문학회, 2017, 363쪽.

47) 한재락 · 신위, 안대희 옮김, 『녹파잡기』, 휴머니스트, 2017, 81쪽.

숙대본, 23a면.

(중략) 이날 미이 림싱에 이려흔 지죄를 아지 못하고 심하에 이달나홈을 마지 아니하다가 비로소 림싱의 영웅지지를 보고 크게 깃거흔 야 좌중에 나아가 청가묘무로 종일토록 질기다가 좌중의 청 흐야 몸이 불편함을 칭탁하고 몬져 도라가를 청훈디

숙대본, 25a면

미애가 교방에서 성장한 경위는 알 수 없지만, 상층 남성들의 모임에 자의적이든 타의적이든 자주 내비치면서 자신의 짹을 만나고자 노력했음을 알 수 있다.

미애가 임호은과 같은 영웅을 만나고 싶은 내면에는 영웅에 기대어 살고 싶은 심리가 아니라 자신의 삶을 주도하고 싶은 욕망이 반영된 것이다. 미애가 임호은과 결연하는 과정이 다른 영웅소설에서 보이는 기녀들보다 적극성이 두드러지기 때문이다. 우선 임호은을 자신의 짹으로 만들기 위하여 동자를 보내 임호은을 데려오고, 바로 동침하여 연을 맺는다.

제 집의 도라와 방수를 쇄쇼하고 동조를 불너 분부 월 “너는 청승루하에 가 디휴흐얏다가 묘양이 여초 ” 혼 상공이 루에 니리시거던 영접흐여 길을 인도하여 오라 이난 소쥬 스르시는 림상공이니 라” 흐니 시동이 청령하고 가니라

숙대본, 25a면

또한 임호은이 과거 합격을 위하여 과장제구를 마련해달라고 청하자 물심양면으로 지원하고, 과거에 합격한 후에는 연회까지 마련해주며, 이후 관직에 올라 정실을 들이겠다고 하니 기뻐하며 허락한다.

이런 적극적 태도는 미애의 경제적 부와 재능이 뒷받침 되었기 때문에 가능했다. 기녀들은 조선 시대에 흔하지 않는 경제적 활동을 하는 여성이다. 물론 교방에 속해 있을 때는 본인이 그 뜻을 다 가져가지 못했지만, 사적인 기방을 운영하면 경제적 부를 축적할 수 있었다.『녹파 잡기』에는 활발하게 사적기방을 운영하는 평양 기생들이 나오는데, 그들의 집은 대부분 깨끗하고 운치가 있는 풍류의 공간으로 묘사된다.⁴⁸⁾ 미애의 집도 “분벽수창이 찬란흐더라”라고 표현되어 화려하다는 점을 알 수 있다. 또한 심부름을 하는 동자 한 명까지 거느리고 있는 것으로 보아 사적기방일 확률이 크다. 택민본에서 미애가 거처하는 곳의 이름이 ‘풍류당’이라고 기재되어 있으며, 활자본에는 미애의 집이 매우 화려하게 묘사되어 있어, 미애가 운영하는 기방의 명칭이라는 것에 힘을 실어주고 있다.⁴⁹⁾

생이 동자를 따라 수리를 나아가니, 동자 손을 들어 가리켜 월, “이는 미낭자의 복거(卜居)하는 집이니이다.” 생이 눈을 들어 자세히 살펴보니, 배산임수(背山臨水)한 곳에 삼색도화(三色桃花) 만발하고, 늘어진 양류는 청사장(靑紗帳)을 드리워 바람을 쫓아 가볍게 불리며 모연(暮煙)이 의연 (依然)한데 일좌채각(一坐彩閣)이 연기 속에 들었거늘, 생이 동자를 따라 들어가니 사창에 초영이 영롱하고 향연(香煙)이 비비(斐斐)하더라.

활자본, 93~94쪽.

48) 『녹파잡기』에는 현옥의 오성관, 영희의 쌍희관, 희임의 반향실, 국희의 담향관 등 기녀들의 기방이름이 기재되어 있다. (한재락 · 신위, 앞의 책, 51 · 56 · 67 · 118쪽.); 박영민, 「老妓의 경제 현실과 섹슈 얼리티」, 『한국고전여성문학연구』23, 한국고전여성문학회, 2011, 165쪽.

49)

미애의 집이 사적기방일 것이라는 추정은 미애가 사는 곳이 ‘임공(臨邛)’이라는 것과도 연관된다.⁵⁰⁾『녹파잡기』에서도 평양기생들이 사적 기방을 운영할 수 있었던 이유는 평양이 사신행차, 상인행차 등이 많이 오고 가는 경제 규모가 큰 지방이기 때문이었다.⁵¹⁾ 마찬가지로 ‘임공(臨邛)’은 예로부터 경제가 발달한 곳이었다.『사기열전』<사마상여>편에서 ‘임공’이 공간적 배경으로 등장하는데, 이곳은 탁문군의 아버지 탁왕손(卓王孫)이 전한 촉군의 화폐제조와 구리 그릇을 만드는 영업권을 따내 거부가 된 장소이다.⁵²⁾ 고사에 등장하는 경제 규모가 큰 지역을 소설 속에 삽입하여 평양처럼 물자가 선행하는 큰 지방이라는 점을 강조한 것이라고 보인다. 따라서 미애가 임공에 살면서 사적 기방을 운영하고, 재물을 축적한 과정이 현실성을 획득할 수 있었다.

미애의 사적 기방이 성공할 수 있었던 이유는 미모뿐만 아니라 황후의 인정을 받을 정도로 뛰어난 그녀의 가무 실력도 한 몫 했다. 미애가 공자와 왕손들의 풍류에 참석할 수 있던 이유는 그녀가 임공 창기로 미모와 재능을 겸비했기 때문에 초청된 것이다.

그 미인의 일홈은 미이요 자는 적선이라 일즉이 임공창기로 절식뿐 아니라 가무 제일이미 황후 그 가무를 괴특히 역여 금박을 만히 상수호시니 일품 공조 왕손이라도 구경치 못호엿더니 맛참 훈가호기로 청호엿시니 차연은 진실로 미이를 위홈이러라 미이 본디 성질이 도” 호야 평성의 원호는 바는 석일 동산 유기호든 사안색 갓거나 흥불기토종호든 리정갓흔 사람을 만니지 못호면 홀로 늘기를 맹세터니 이날 동유권유에 못 이기여 연색의 참예호 앗스나 영옹지지 읍슴으로 동낙지 안이 호니 연회가 장무미호더라

숙대본, 22b면

경제적 도시였던 임공에서 뛰어난 가무 실력을 가진 미애는 쉽게 부를 축적했을 것이고, 이런 경제적 기반을 토대로 한 남자를 적극적으로 차지하려고 마음먹었을 것이다. 그럼에도 미애의 신분은 기녀였기 때문에 욕망이 펼쳐지기에는 한계가 존재한다. 이 한계는 택민본에서 더욱 두드러지게 나타난다.

택민본에서 미애의 서사가 확대되어 있으니 기녀라는 신분적 한계에서 벗어나지 못한다. 임호은이 정적의 모함으로 위기에 빠진 후, 태수의 눈에 든 미애는 정절을 지키다 죽었으나, 결국 국 환생하기에 이른다. 이미 임호은의 첨이 되어 황제에게 직첩까지 받은 미애를 태수가 기생 취급하며 수청을 받으려 하는 장면은 기생의 신분이 결코 바뀔 수 없다는 현실을 반영한 것이기도 하다. 미애와 같은 기생들은 누군가의 소실이 된다면 면천이 되는 것이 아니라 기생안에서 탈안만 될 뿐이다. 또한 기녀를 첨으로 삼는 일은 금지되어 있었으므로, 임호은이 미애를 첨으로 삼은 일은 적법이라고 할 수 없다.⁵³⁾ 따라서 임을 잊은 미애는 다시 기생이 될 수 밖에 없는 현실을 반영한 것이다.

조선후기 기녀들은 욕망의 발화가 예외적으로 허용된 여성들이다. 앞서 말한대로 상류층 여성들이 자신의 욕망을 공식적으로 말한다면, 사회질서에 위배되는 인간형이 되었다. 하지만 기녀들은 공적인 공간에서 상류층 남성들과 교류하며, 대화, 음악, 시 등을 통해 자신들의 마

50) “그 미인의 일홈은 미이요 자는 적선이라 일즉이 임공창기로 절식뿐 아니라 가무 제일이미 황후 그 가무를 괴특히 역여 금박을 만히 상수호시니” (숙대본, 22b면)

51) 박영민, 위의 논문, 165쪽.

52) 사마천 저음, 김원중 옮김, 『사기열전』2, 민음사, 2019, 477쪽.

53) 박영민, 앞의 논문, 170쪽.; 조광국, 앞의 책, 46쪽.

음을 표현할 수 있는 존재였다. 욕망이 상류층 여성들에 비해 비교적 자유로웠다고 볼 수 있다. 그러나 기녀들의 욕망이 말해지는 것은 허용되었지만, 그 욕망이 완전히 실현되기 위해서는 남성에 기대어야만 하는 것이 현실이었다. 소매는 아들을 양육하고, 미애는 남편이 있어야 유교적 사회질서 내에서 지위를 차지할 수 있었기 때문이다. 따라서 기녀들의 욕망은 사회적 질서 속에서 제한적으로 나타나는 개인의 욕망이다.

3) 하층 여성들의 발화되지 못한 욕망

<임호은전>의 첨들 중 미애 이외의 인물은 서계화와 조운섬이다. 이들과 임호은과의 결연서는 공주와의 결연서보다 더 많은 분량을 차지하지만 다른 여성들에 비해서는 매우 짧다. 계화는 계모로부터 구받을 받다 자살을 시도하는 여성으로 임호은이 그를 구해주는 것에서 인연이 시작된다. 이후 임호은이 못된 계모를 혼내주고 벌을 주려하자, 계화는 법적으로는 자신의 어머니이니 벌하지 말라고 간청하고, 이에 감동을 받은 임호은이 계화에게 같이 살자고 하며 본색에 데리고 온다.

서계화는 청혼하는 임호은에게 “천가의 성장후와 례횡을 빼운비 업”이며 자신의 신분이 보잘 것 없음을 토로한다. 따라서 계화는 하층여성이라는 점을 알 수 있다. 하층 여성들은 기녀와 달리, 기본적인 삶의 영위가 힘들다. 따라서 그들은 생존을 위한 욕망이 가장 크다고 할 수 있다. 계화 역시 자신을 살려준 임호은에게 몸을 의탁한다. 물론 그 이전에 한 도사가 생년월시가 같은 임씨 사람을 만나면 무사하다는 말을 했다는 점도 임호은을 믿게 만들었을 것이다. 조운섬과의 만남은 더 특별할 것이 없다. 초당에서 글을 읽다가 임호은을 만나며, 첫눈에 그가 꿈에서 본 선관이 배필이라고 일러준 임호은임을 알아차린다. 그리고 이내 혼인을 하기 이전에 동침을 먼저한다. 육례를 치르지 않고 동침을 먼저하는 조운섬의 행동은 그를 상류층 여성으로 볼 수 없게 만든다.

이들도 다른 여성들처럼 다양한 욕망을 지닐 수 있다. 그렇지만 서사내에서 이들의 욕망은 구체적인 언어로 드러나지 않는다. 계화는 자신의 기구한 삶을 토로할 뿐이고, 운섬 역시 꿈에서 계시받은 남자만을 이유로 임호은을 조건없이 받아들인다. 이들이 하층여성이라는 신분적 위계질서가 그들의 욕망이 발화되기를 가로막고 있는 것이다.

3. 사회적 의미: 개인의 욕망이 증가하는 과정

김만중(金萬重, 1637~1692)이 17세기에 창작한 <구운몽>과 19세기 남영로(南永魯, 1810~1857)가 지었다는 <옥루몽> 사이에는 약 200여년간의 간극이 있다. 두 작품은 남성주인공과 여러명의 처첩들이 등장하고, 천상계의 인연이 지상계에서도 이어진다는 기본적인 구조가 비슷하다. 그러나 <구운몽>의 여성인물들이 양소유의 애정관계의 대상으로 기능한다면, <옥루몽>의 여성인물들은 여성영웅에 버금갈 정도로 적극적이고 강인하다. 따라서 두 작품 사이에 생성된 군담소설이나 여성영웅소설이 여성인물 형상변화에 영향을 끼친 작품군으로 보여진다.⁵⁴⁾

<임호은전>은 <구운몽>과 <옥루몽>보다 이본의 수가 적다는 점에서 당대 독자들에게 소설적 흥미도가 상대적으로 떨어진 작품으로 평가받는다.⁵⁵⁾ 그러나 두 작품과 기본적인 구조가 비슷

54) <임호은전>이 <구운몽>과 <옥루몽> 사이에 창작되었으리라는 전제는 이미 선행 연구들에서 다수 밝혀졌기에, 이 논문에서도 창작 시기의 순서를 그대로 따르고자 한다.

하여 영향을 주고받았다는 점을 분명해보인다. 특히 주인공 남성과 여려명의 처첩들이 천상계의 인연을 바탕으로 지상계에서 맺어진다는 공통점은 세 작품의 연관성을 강하게 시사한다.

서양에서 개인의 욕망이 타자의 욕망을 앞서기 시작한 기점은 16~18세기 근대 계몽주의 시기이며, 18~19세기 자본주의 시대가 되면서 개인의 욕망은 타자의 욕망보다 우선시되었다. 그러나 조선은 서양과 다르게 시대의식이 후퇴하였다. 후대로 갈수록 타자의 욕망이 더욱 강해지는 사회였기 때문이다. 조선전기까지만 해도 여성들은 혼인 후 친정에서 살기도 하고, 재산도 동등하게 분배받는 존재였다. 여성들의 지위가 낮아진 시점은 17~18세기 전란 이후이다. 임진왜란과 병자호란은 지배층의 질서를 흔들리게 하였고, 조선의 지배층들은 충효열을 내세워 유교적 지배질서를 바로잡고자 하였다. 이에 따라 사회는 남성 중심으로 재편되었고, 여성들의 욕망은 더욱 더 설 자리가 없어진 것이다.

여성들이 개인적 욕망을 표출할 수 있는 수단 중의 하나는 소설 읽기와 창작이었기 때문에 소설 속 여성들의 욕망을 읽어내는 작업은 당대의 사회변동을 알아낼 수 있는 지표가 된다. 앞장에서 살펴본 <임호은전>의 여성 욕망층위는 이런 작업의 일환에 해당된다. <구운몽>과 <옥루몽>도 여성인물들의 욕망에 비추어본다면 세 작품의 상관관계는 순차적인 흐름을 형성할 것이라고 보여진다. 개인이 새로운 욕망을 가지면 사회가 변동되고, 이 변동은 문학작품에 도 반영되기 때문이다. 이를 위하여 이 장에서는 일처와의 결연 과정, 여성의 경제력, 작품의 거시적 구조에 중점을 두어 <임호은전>이 두 작품 사이의 간극을 메우는 과도기적 작품이라는 점을 확인하고자 한다.

앞장에서 임호은과 태평공주와의 결연은 타자의 상징이며, 이정옥이 공주를 제치고 일처의 자리를 차지하는 것은 타자의 범위내에서 발현되는 양반가 여성의 욕망으로 해석하였다. 공주는 타자라는 유교질서의 상징인데, <임호은전>에서는 상징질서가 크게 작용하지 않은 것이다. 다만, 임호은이 공주와 혼인을 치를 때 하늘에서 선녀가 내려와 도왔다는데 이를 추가하여 공주의 권위를 조금 살려줬을 뿐이다.

<구운몽>에서는 공주와 결연과정에서 타자의 권위가 돋보인다. 난양공주는 이 작품에서 절대적 권력을 지닌 존재이다. 양소유가 난양공주와 혼인하라는 명을 거절하자, 공주의 어머니 태후는 화가 나 그를 귀양까지 보내버린다. 그러나 이 갈등을 봉합한 이는 난양공주였으며, 그녀는 정경패의 인품을 알기 위하여 이소저로 변하여 살핀다. 그 결과 정경패가 자신의 죽은 친언니와 닮았다고 좋아하고, 어머니 태후에게 정경패를 양딸로 삼으라고 추천한다. 이이 태후는 영양공주 직위를 받게 만든다. 난양공주는 정경패가 자신보다 언니라는 이유때문에 그녀에게 일처의 자리를 양보까지 한다. 난양공주는 이처의 자리에 위치하게 되었지만 정경패의 사회적 지위를 올려준 장본인이다. 정경패의 직위를 자신의 의지대로 처리할 수 있는 사회적 위치를 가지고 있는 여성인물인 것이다.⁵⁵⁾ <옥루몽>은 공주라는 신분이 등장인물로 나오지도 않는다. 대신에 공주의 권력에 버금가는 재상가의 딸인 황부인이 악녀로 등장한다. 공주라는 타자의 상징이 <구운몽> · <임호은전> · <옥루몽>의 순서로 악화되고 있다는 점을 확인할 수

55) <구운몽>이 조선후기의 인기소설이었다는 점은 주지의 사실이고, <옥루몽> 역시 인기에 힘입어 <강남홍전>, <벽성선>과 같은 작품이 파생되었고, 심지어 <구운몽>의 인기를 밀어낼 정도였다. (조동일, 『한국문학통사』3, 지식산업사, 2008, 529쪽.)

56) 이미 선행 연구에서 공주혼 모티프가 왕실과 사대부 가문의 관계가 수평적으로 설정되는 것을 보여주는 하나의 수단으로 해석되어 왔다. (이수희, 「공주혼 모티프의 모티프 결합 방식과 의미 - <구운몽> · <소현성록> · <유씨삼대록>을 중심으로-」, 『한국고전연구』19, 한국고전연구학회, 2009.) 그리고 <구운몽>의 난양공주도 사대부 가문에 밀린 여성으로 해석되는 경향이 있었다. 이 논문에서는 난양공주가 일처의 자리를 자발적으로 양보했다는 점에 주목하여 아직은 사대부 가문과 왕실이 대등한 긴장관계를 형성하고 있는 것으로 보고자 한다.

있는 것이다.

이런 서사의 변화는 당대 조선후기의 정치권력의 이동을 반영하는 것이다. 숙종 시대는 당쟁이 극심했지만, 이후 서인들은 정권의 주도권을 잡게 된다. 순조 이후에는 안동김씨를 중심으로 세도정치가 시작된다. 후대록 갈수록 강해지는 사대부들의 권력은 당대 작품인 소설속에서도 반영되기 마련이다. 비록 소설이 상층남성부들이 향유했던 장르는 아니지만, 상층남성들과 가족관계를 형성하고 있던 처첩들과 가솔들로 인하여 그들이 향유하는 소설에 영향을 미칠 수 있기 때문이다. 이정옥이 상층여성을 상징하는 인물이기는 하지만, 왕족은 아니기 때문에 유교적 상징질서내에서 최상위 권력층으로 대표될 수는 없다. 이는 왕족이 대타자라면, 사대부는 상대적으로 개인이라는 점을 말하는 것이다. <임호은전>에서 이정옥이 일처의 지위를 확보할 때 왕족의 병해 서사가 없고, <옥루몽>에 이르러서는 아예 소거되었다는 점은 개인의 욕망이 점차적으로 증가하고 있음을 보여주는 것이다.

고전소설에서 경제력을 지니는 여성의 등장도 개인의 욕망을 보여주는 지표이다. 조선후기는 자본주의의 태동이 시작되던 시기였다. 상공업이 발달하면서 경제력을 갖춘 하층계층이 늘어났고, 이들 중 기녀들도 다수 있었기 때문이다. 조선후기 사회 변동은 지배층이 주도한 것이 아니었다. 전란으로 지배층의 질서가 붕괴되고, 상공업이 발달하면서 양반보다 부유해진 평민이 나타났다. 따라서 이 시기 사회 변동은 피지배층의 의식이 성장하여 나타난 결과이다. 특히 여성, 더 나아가 하층 여성들에게서 변화의 폭이 크게 보이는데, 이는 그들이 변화를 주도하는 이들이라서가 아니라 변화앞에 가장 먼저 노출된 존재들이었기 때문이다. 양반 남성은 국가제도가 보호하고, 양반 여성은 가문이 보호한다. 하층 남성은 그가 노동력을 제공한 집안이나 기관으로부터 보호받는다. 그러나 하층 여성은 보호해 줄 장치는 하층남성에 비하여 미약하다. 따라서 하층 여성들은 생존을 위하여 경제활동을 해야 했다.⁵⁷⁾

<임호은전>의 여성 인물들 중 경제력 있는 여성이 다수 등장한다. 특히 기녀들의 경제력이 돋보인다. 양모인 소매는 임호은을 부족함 없이 키워주고 임호은이 떠날 때 은자 백냥을 준다. 일첩인 미애는 임호은과 연을 맺은 후 같이 살면서 과거시험을 위한 장중제구까지 갖추어 준다. 첫 번째로 만나는 여성인 장선옥에게서도 떠날 때 은자 오십냥을 받고, 두 번째로 만나는 여자 이선옥에게서는 은자 백냥을 받기도 하지만 이들에게는 돈만 받는다. 기녀들의 경제력이 돋보이는 이유는 이들이 공식적으로 경제활동을 할 수 있는 계층이기도 했지만, 타자의 질서내에서 비교적 자유로운 활동을 할 수 있기 때문이다.

그러나 경제력을 지닌 여성의 욕망은 타자의 범위를 완전히 벗어나지는 못하였다. 기녀들의 욕망이 아들양육이나 남편의 입신양명과 같은 남성중심에 치중되어 있고, 임호은도 여성의 경제력과 보살핌으로 성장하지만, 영웅의 권위가 전혀 실추되지 않기 때문이다. 오히려 소설의 후반부에서는 임호은의 용맹무쌍한 전투 장면이 그려지며 더욱 더 강화되기도 한다.

<구운몽>의 여성주인공들이 경제력을 지니지 않고, 양소유의 애정관계의 대상으로만 등장한다는 점은 더욱 타자지향적이다. 그렇다고 그들의 능력이 없는 것은 아니다. 기녀 적경홍이 전장에서 나가는 적극성을 보이거나, 백능파와 같이 동정호 용왕의 딸이나는 신이한 신분을 내세워 신비한 재주를 부린다는 점에서 여성들의 능력이 드러난다.

<옥루몽>에서 여성들의 경제력이 드러나지는 않는다. 그러나 소설 주인공이 양창곡이 아니라 강남홍으로 보일 정도로 여성들의 능력이 강화되어 나타난다. 정처인 윤소저와 황부인은 전형

57) 이 시기에 여성들의 경제력이 증가하는 원인은 다양하다. 17세기 이후 상평통보가 확대되고, 대동법이 시행되어 농업 구조가 변화되었으며, 전쟁의 후유증으로 과부가 급증했다. 이런 변화는 부를 갖춘 평민과 여성들이 사회에서 자신들의 목소리를 내게 만들었다.

적인 조선시대 여인형상이지만 첩들은 개성적 면모가 돋보인다. 강남홍은 정절이 깔릴 위기를 겪은 후 남장을 하고 전장에 나가는 변모를 보여주고, 벽성선은 연약한 여자이지만 음률로 양창곡의 마음을 사로잡는 여성임이 드러난다. 일지련은 이민족 여장수로서의 능력이 돋보인다. 더 나아가 양창곡은 이들을 한 인격체로 대하여 애정의 대상으로만 기능했던 <구운몽>의 팔선녀와 확연히 대비가 된다.

<구운몽>에서는 여성들의 이상적인 능력이, <임호은전>에서는 여성인물들의 현실적인 능력으로 경제력이 그려지고, <옥루몽>에서는 남성과 견줄정도로 사회적 힘을 지니는 여성인물로 변화되는 흐름을 엿볼 수 있는 것이다. 이런 변화는 여성의 주인공으로 나오는 여성영웅소설과 기녀들이 재물로 양반들을 먹여 살리는 고전소설 서사에 밑거름이 된다.⁵⁸⁾

마지막으로 세 작품의 구조적 차이도 <임호은전>이 과도기적 작품이라는 점을 보여준다. <구운몽>의 환몽구조는 이 작품이 타자의 질서내에서 결코 벗어날 수 없다는 점을 보여준다. 진채봉과 적경홍, 심요연의 모습은 다소 적극적이고, 인물들의 서사도 <임호은전>보다 구체적으로 서술되어 있지만, 이 모든 것이 결국 꿈이었다는 구조로 환원되기 때문이다. 꿈속에서 펼쳐지는 서사는 양소유와 처첩들의 개인적 욕망이 구현되고 있는 것이다. 그런데 이것이 헛된 꿈이었다는 설정은 개인의 욕망이 타자의 욕망을 넘어서지 못한다는 구조적 한계를 보이는 것이다.

<임호은전>은 환몽구조를 완전히 탈피하여 임호은과 여러 여성인물들의 예시적 꿈만이 등장할 뿐이다. <옥루몽>도 문창성이라는 천상 신선의 꿈속에서 일어나는 양창곡의 일생이 그려진 소설로 환몽구조이다. 다만 <구운몽>과 달리 각몽 단계의 서술이 존재하지 않아 완전한 환몽구조를 이루지 못하고 있다. 이는 꿈 이전의 천상계에서 전개되는 내용이 작품에서 중요하지 않다는 점을 시사하는 것⁵⁹⁾으로 작품에 그려진 여성인물들의 개인적 욕망을 더 부각시키고 있다. <임호은전>과 <옥루몽>은 꿈이라는 서사적 장치가 존재하기는 하지만, 이 장치가 인물들끼리의 결연과정에 대한 예언역할을 하는 것 뿐이다. <구운몽>보다 현실적 세계관을 중요시 여기고 있는 것이다.

<임호은전>의 서사의 중심은 남성 영웅 임호은에 두고 있으나, 여성 인물의 형상화는 <구운몽>에 비해 개인의 욕망이 확대된 모습을 보인다. 또한 <옥루몽>과 비교했을 때는 여성인물들의 적극성과 강인함이 부족하기에 <옥루몽>보다 타자의 욕망이 더 부각되는 양상을 보인다. 여성 인물의 욕망을 기준으로 할 때, <임호은전>은 개인의 욕망이 제한적으로 확대되는 전환 단계에 해당하는 것이다.

4. 결론

<임호은전>은 소설사적으로 크게 주목받는 작품이 아니다. <구운몽>의 파생작으로 여겨져, 작품간의 관계를 밝히는 작업에서 언급되는 정도였다. 따라서 선행연구들에서 심화연구가 진행되지 못했다. 그러나 비교대상으로 자주 거론되는 <구운몽>과 <옥루몽>은 작품의 안정적인 인기만큼 이본수가 많아, 다양한 방면에서 연구가 진행되었다. 그 중 주인공인 남성뿐만 아니라 여성인물들을 조명하는 연구도 다수 존재하여 작품의 심화연구가 일정정도 성과를 이룩하

58) 대표적으로 판소리계 소설 <계우사>에서는 기녀가 양반을 먹여 살리고, 이로 인하여 양반의 권위가 실추되는 양상이 노골적으로 표현되어 있다. <삼선기>에서는 기녀의 축재와 속량 행위가 긍정적으로 그려지기까지 하였다.

59) 심치열, 「고소설에 나타나는 꿈」, 『돈암어문학』 6, 돈암어문학회, 1994, 62쪽.

였다. <임호은전>도 두 작품처럼 남성영웅과 여성인물들이 결연하는 서사가 작품의 전반부를 차지할 정도로 분량이 크다. 그러나 여성인물들에 대한 심화연구가 없어 이 논문에서는 연구의 필요성을 제기하고자 하였다.

그에 대한 일환으로 여성인물들의 욕망이 신분적 질서에 따라 위계구조를 드러내고 있다고 보았다. 숙대본에는 삼처삼첩이 등장하는데, 여성인물들의 모습이 다른 양상을 보이고 있기 때문이다. 그리고 이들의 형상은 타자라는 유교적 상징질서를 상징하거나, 완전히 순응하거나, 일정부분 일탈하는 경향을 보였다.

태평공주는 공주의 신분임에도 삼처의 지위를 가지고 있었고, 서사내에서 분량이 가장 짧고 임호은과의 대사도 거의 없다. 이는 태평공주가 타자라는 유교적 질서를 상징하는 존재로 기능한다는 점을 보여준다. 이처 장정옥은 효부와 효녀 타이틀을 거머쥐고, 유교적 질서에 완전히 순응하는 여성상이다. 일처 이선옥은 재능 미모 가문을 모두 갖춘 여성으로 공주를 제치고 일처가 되어 양반가 여성의 승리를 보여주며, 아울러 임호은의 입신양명에 동기를 부여하는 인물이 되어 주도성을 드러내는 여성이다. 그러나 여성영웅과 같은 굽진적인 형상은 보이지 않기 때문에 타자의 질서내에서 부분적으로 일탈하는 면모를 보인다고 판단하였다.

기녀 소매와 미애의 서사는 타자라는 유교적 상징질서 내에서 개인적 욕망의 발화가 일처 이선옥보다 두드러지게 나타난다. 특히 소매의 양자 양육은 이 작품에서만 볼 수 있는 특이한 서사이다. 또한 미애는 경제력을 갖춘 인물이라는 점이 강조되어 그려져 있다. 그러나 아들 양육과 남편의 입신양명이라는 최종적 목표는 타자의 범위안에 종속되는 형태를 보이고 있었다.

첩 계화와 운섬서사는 개인적 욕망이 전혀 발화되지 않았고 분량도 짧았다. 따라서 이들의 개인적 욕망도 발화되지 않았다. 그저 도사의 예언과 꿈에 의지하여 임호은을 수동적으로 받아들일 뿐이었다. 이들은 생존의 압박에 놓여 욕망을 말할 의지조차 보이지 않는 것이다.

여성인물들에 나타난 욕망의 층위는 사회 변동과 연관된다. 특히 조선후기는 전란 이후 사회 구조가 재편되었다. 이를 확인하기 위하여 <구운몽> <임호은전> <옥루몽>의 상관관계를 여성 인물들의 욕망에 비추어 해석해보았다. 그 결과 후대로 갈수록 공주라는 타자의 상징이 약화되었고, 기녀를 중심으로 하는 여성인물들의 경제력과 능력이 증가하는 점을 밝혀내었다. 아울러 꿈이라는 서사장치가 여전히 세 작품에 보이기는 하지만 후대로 갈수록 현실세계에 중점을 두는 경향이 보였다. 이는 <임호은전>이 타자의 욕망에서 개인적 욕망으로 이행하는 과도 기적 작품으로 규정될 수 있음을 보여준다.

「<임호온전>의 여성 인물에 나타난 욕망의 층위와 그 사회적 의미」에 대한 토론문

성아사(용인대)

노연서 선생님의 발표는 기존 연구가 간과했던 숙명여대에서 소장하고 있던 새로운 이본을 발굴하여 학계에 보고하고, 이를 바탕으로 남성 영웅 중심이었던 <임호온전>의 해석 지평을 여성 인물의 욕망이라는 측면으로 확장했다는 점에서 의미있는 발견이었습니다. 특히 라캉의 욕망 이론을 접목하여 여성 인물들을 신분적 위계에 따라 유형화하고, 이를 조선 후기 사회 변동과 연결하려 한 시도는 도전적이면서도 시의적절한 접근이었다고 생각합니다.

발표문을 읽으며 연구의 의의에 깊이 공감하는 한편, 몇 가지 방법론적 적용과 서지학적 기초, 그리고 텍스트 해석의 구체적인 지점에 대해 질의를 드리고자 합니다.

1. 라캉 이론 적용의 범주화와 유효성에 대하여

발표자께서는 라캉의 “욕망은 타자의 욕망이다”라는 명제에서 ‘타자’를 “욕망을 야기하는 상징적 질서”, 즉 ‘유교 국가 조선’으로 정의하고 논의를 전개하셨습니다. 이에 따라 여성 인물이 유교적 질서에 순응하면 ‘타자의 욕망’, 일탈하면 ‘개인의 욕망’으로 구분하셨습니다.

그러나 이러한 적용은 라캉의 복합적인 타자(Autre) 개념을 다소 도식적으로 단순화하여, 텍스트 분석이 ‘체제 순응 vs 저항’이라는 전통적인 이분법으로 회귀할 우려가 있어 보입니다. 공주가 말이 없는 것을 단순히 타자의 상징이기 때문이라고 해석하거나, 장선옥의 효행을 인정 욕망으로만 환원하는 것이 과연 인물의 심층 심리를 온전히 설명해주는지, 이론이 텍스트의 고유한 의미망을 오히려 축소하고 있는 것은 아닌지 견해를 여쭙고 싶습니다.

2. 문학사적 발전 논리에 대한 재고

<임호온전>을 <구운몽>과 <옥루몽> 사이의 과도기적 작품으로 규정하고 <구운몽>의 여성들은 타자 지향적이었으나 <임호온전>에 와서 개인의 욕망이 확대되었다고 평가하셨습니다. 하지만 <구운몽>의 진채봉이나 가춘운 같은 인물들이 보여준 주체적인 애정 성취 노력을 고려할 때, 이들을 단순히 남성 주인공의 대상이나 타자 지향적인 인물로만 평가절하할 수 있을지 의문입니다. 단순히 경제력의 유무나 활동 구조의 약화만을 근거로 이를 욕망의 진보나 확대로 도식화하는 것은 문학사를 지나치게 선형적인 발전론으로 해석하는 위험이 있지 않을까요? 이에 대한 보충 설명을 부탁드립니다.

3. 숙대본의 서지적 위상 확립과 창작 시기 재고의 필요성

본 연구는 숙대본이라는 새로운 이본을 발굴하여 분석 대상으로 삼았다는 점에서 자료적 가치가 매우 큽니다. 그러나 본격적인 작품론으로 나아가기에 앞서, 숙대본의 서지적 특징과 창작 시기에 대한 검증이 필요하다 여겨집니다.

첫째, 기존 연구의 시기 설정을 숙대본에 그대로 적용할 수 있는가 하는 문제입니다. 발표문에서는 선행 연구를 따 <임호은전>을 <구운몽>과 <옥루몽> 사이의 작품으로 전제하고 있습니다. 그러나 <옥루몽>의 작가 남영로(1810~1857)의 활동 시기를 고려할 때, <옥루몽>은 1850년 즈음의 작품으로 추정됩니다. 숙대본 필사기에 적힌 “무오년(戊午年) 오월”을 가장 가까운 시기로 잡더라도 1858년인데, 이는 남영로 사후 1년 뒤이자 <옥루몽> 창작 시기와 거의 겹칩니다. 이 경우 숙대본이 <옥루몽>보다 앞선 시기의 모본(母本)을 필사한 것인지, 아니면 <옥루몽> 이후에 파생된 것인지를 불분명해집니다. 따라서 단순히 기존 논의에 따라 <구운몽>과 <옥루몽> 사이에 <임호은전>이 창작되었다고 하고 넘어가기 보다는, 이 ‘무오년’이 1858년인지, 혹은 1918년인지에 대한 검증이 필요합니다. 참고로 한국학중앙연구원이 펴낸 『한국민족문화대백과사전』의 <임호은전> 항목에는 “국립중앙도서관에 소장된 1권1책 「림호은전」, 한국학중앙연구원 장서각에 소장된 1권1책 「림호은전」, 2권2책 「림호은전」이 있고, 이들 필사본 3종의 필사기를 통해 이들 필사본은 1900년 전후에 필사되었음을 유추할 수 있다.”고 제시하고 있습니다. 이외에도 김광순 소장(택민본), 조동필 소장본의 원문과 필사기 여부를 확인하고 활판본 이본들-회동서관(1923/1926), 영인서관(永寅書館, 1949), 세창서관(1952)-과의 친연성도 살펴보아야 할 것입니다.

4. 공간적 배경 ‘임공(臨邛)’의 문학적 상징성과 인물 형상화

마지막으로 텍스트의 구체적인 해석과 관련하여 제언을 드리고자 합니다. 발표자께서는 기녀 미애가 거주하는 공간인 ‘임공’을 대부호 탁왕손(卓王孫)과 연결하여, 미애가 부를 축적하고 사적 기방을 운영하는 것에 현실성을 부여하는 장치로 해석하셨습니다. 이는 작품의 리얼리즘적 측면을 부각한 흥미로운 분석입니다.

다만 문학적 맥락에서 볼 때 ‘임공’은 탁왕손의 부(富)뿐만 아니라, 사마상여와 탁문군(卓文君)의 고사가 깃든 공간이기도 합니다. 탁왕손의 딸인 탁문군은 과부임에도 사마상여의 거문고 소리를 알아보고, 야반도주를 감행할 정도로 대범하고 주체적인 여성이었습니다. <임호은전>의 미애 또한 연회에서 임호은의 비범함을 한눈에 알아보고, 먼저 동침을 청하며, 과거 급제를 물심양면으로 지원합니다.

작가가 굳이 임공이라는 지역을 배경으로 설정한 것은, 미애의 경제력과 배경을 설명하는 동시에 고사 속 탁문군을 겹쳐보이게끔하여 남성을 스스로 선택하고 운명을 개척하는 재녀(才女)의 전형으로 형상화하려는 의도는 아니었을지 생각해보았습니다. 주목하신 ‘경제적 욕망’에 이러한 문학적 전거(典據)를 통한 욕망의 주체성을 더한다면, 미애라는 인물의 입체감이 훨씬 더 살아나고 주체적 여성상에 대한 논거도 강화될 것으로 보입니다.

새로운 자료의 발굴과 여성주의적 시각의 접목이라는 의미 있는 연구에 대해 다시 한번 깊은 감사를 드리며, 이상의 질의가 선생님의 연구를 더욱 정교하게 다듬는 데 작은 보탬이 되기를 바랍니다.

김유정 소설 창작판소리화의 한 사례 연구 : 예술단 농음의 <산골나그네>

이해진(경희대)

- 1. 머리말
- 2. 예술단 농음의 <산골나그네> 공연 및 작창 양상
 - 1) 소리북을 대신하는 밴드 반주, 앉아서 연행하는 판소리
 - 2) 적극 보존된 김유정의 언어, 듬뿍 덧입혀진 판소리 어법
- 3. 창작판소리 <산골나그네>의 의의와 과제
- 4. 맷음말

1. 머리말

김유정 소설과 우리 소리, 판소리의 친근한 관계는 비교적 잘 알려져 있는 편이다.¹⁾ 유인순 교수는 일찍이 김유정 문학 속에 자주 등장하는 술, 여성과 더불어 노래에 주목하여 김유정이 즐겨 듣고 부르던 우리 소리와 김유정 작품들에 등장하는 소리 곡목들 및 그 역할에 대해 논한 바 있다. 그에 의하면, “눈으로 읽기보다 소리 내어 읽기에 더욱 적합한 김유정의 소설들, 그 소설 작품 속에 배어 있는 유장한 가락, 그 가락 속에 스며든 민초들의 한과 신명, 삶에 대한 끈질긴 욕망들, 이들은 바로 김유정이 온몸으로 듣고 부르던 그의 소리 보따리로부터 옮겨져 삶의 가락으로 피어난 것”²⁾이다. 또 전신재 교수는 김유정의 소설에 드리워진 판소리의 그림자를 집중 추적한 바 있는데, 그 역시 김유정 소설은 “읽히기 위한 소설이라기보다는 들려주기 위한 이야기”³⁾라고 평하면서, 판소리의 언어 및 정서와 많이 닮아 있음을 지적하였다. 전신재 교수의 지적을 좀 더 구체적으로 요약하면 다음과 같다. 먼저 서민사회의 비속한 언어를 그들 발음 그대로 표기해 사용한 점, 운율이 담긴 언어의 청각적 쾌감을 추구한 점, 요설체 문장을 구사한 점, ‘~겠다’, ‘~렸다’, ‘~구나’, ‘~느냐’ 등의 말건넴 어투와 서민들의 관용어 구 등을 사용한 점은 김유정 소설이 판소리의 언어를 차용한 양상이다. 한편, 가난한 서민들의 삶을 울음과 웃음을 섞어 형상화해 낸 점은 김유정 소설이 판소리의 정서를 차용한 양상이다. 다만 김유정 소설에서 울음과 웃음을 결합시키되 독자가 겉으로 웃으면서 속으로는 울게 끔 하여, 감정이입을 차단하고 그에 따라 현실을 냉철히 관찰하게 한 것은 판소리의 정서를

-
- 1) 김유정이 박록주에게 집착에 가까운 열렬한 구애를 했던 일화는 유명하거나와, 그가 평소 남도소리 또는 육자배기를 즐겼다는 점 또한 판소리와 김유정 소설의 친연성을 암시해 준다. 다음의 인용문들이 참조된다: 이렇듯이 자신의 말대로 매력도 없는 그 여인임을 분명코 알고 있으면서도 뜨겁게 사랑했던 것입니다. “그렇지만 남도소리만큼은 잘했지.” 그는 술이 얼크레하면 콧노래식으로 한마디 하는 척했습니다.(김영수, 「김유정의 생애」, 『김유정전집』, 현대문학사, 1968, 397~8쪽.) “무슨 레코－드를 좋아하십니까?” “육자배기 같은건 자다 들어도 싫지 않습니다.”(『조광』, 조선일보사, 1937.2, 197쪽.)
 - 2) 유인순, 「김유정 문학의 부싯깃: 술·여자·노래를 중심으로」, 『강원문화연구』 22, 강원대학교 강원문화연구소, 2003, 19쪽.
 - 3) 전신재, 「판소리와 김유정 소설의 언어와 정서」, 김유정문학총 편, 『김유정 문학의 재조명』, 소명출판, 2008, 172쪽.

계승하면서도 다른 방식으로 정서를 조직하였음을 알려주는 특징이기도 하다.⁴⁾

이렇게 선학들의 지적대로 김유정의 소설이 ‘소리 내어 읽기에 더욱 적합’하며, ‘들려주기 위한 이야기’를 지향했다는 점, 그리고 그 가운데 판소리의 언어와 정서를 적극적으로 차용하고 변주했다는 사실은, 달리 이해해 보자면 김유정 소설이 다시금 판소리로 매체 변환을 하기에도 매우 적합한 텍스트일 수 있음을 시사한다. 그동안 김유정 소설과 판소리의 관계에 대한 연구는 김유정 소설이 전통적인 판소리를 어떻게 계승하고 변주했는지를 탐구하는 것에 초점이 맞추어져 있었는데, 이제 시선의 방향을 바꾸어서 김유정 소설이 어떻게 판소리로 새롭게 계승되고 변주될 수 있는지에 대해서 역시 탐색에 나서볼 필요가 있다고 생각한다. 무엇보다 오늘날 콘텐츠 향유에 있어서 글보다 말이 다시금 더 친숙하게 선호되고 있는, 새로운 구술성 시대를 맞이해⁵⁾ 김유정 소설의 판소리화는 김유정 소설 세계의 저변 확대와 관련해서도 관심을 기울여 볼 만한 부분이라고 본다. 최근 국악을 비롯해 우리 전통문화유산들에 대한 대중들의 관심이 높아지면서 다양한 크로스오버 콘텐츠들이 등장하고 있는 분위기 또한 고무적이다.

이에 이 글은 현재 강원도 지정 전문예술단체로 활발히 활동중인 ‘예술단 농음’이 김유정의 소설 <산골나그네>(1933)⁶⁾를 창작판소리화한 양상을 살펴보고, 그 의의와 과제에 대해 생각해보려고 한다.

예술단 농음(이하 ‘농음’으로 약칭함)에서 농음이라는 명칭은 국악에서 ‘꾸밈음’을 뜻하며 ‘농익은 소리’, ‘농촌 소리’라는 뜻도 담고 있다. 2004년 결혼과 동시에 강원도 횡성에 귀농하여 터를 잡은 국악인 김지희가 2008년 창단한 전통공연예술단으로, 2013년에는 전문예술단체로 인정받았다.⁷⁾ 현재 단체 대표이자 소리꾼인 김지희를 비롯해 음악감독이자 기타리스트인 심상민(고놈요한), 피아니스트 윤지훈, 드러머 전찬성 등이 주요 멤버이며, 전통문화를 전승하고 활성화하기 위한 노력, 그리고 지역 역사와 현안들을 작품화하는 데 앞장서고 있다.⁸⁾

창작판소리 <산골나그네> 역시 이같은 농음의 활동 취지와 긴밀하게 연관된 작품이라고 할 수 있다. <산골나그네>는 2020년 10월 31일(토) 횡성에 위치한 카페 자연비에서의 공연을 시작으로, 지난 5년여 간 김유정문학촌 안팎에서 꾸준히 공연되어 왔고 비교적 최근의 공연으로는 2024년 6월 29일(토) 김유정문학촌 주말상설공연에서의 야외무대, 그리고 같은 해 7월 7일(일) 클럽노크 라이브페스타에서의 실내무대 공연이 있었다. 아울러 농음은 올해 5월 18일(일)에는 김유정문학촌 주말상설공연에서 소설 <만무방>을 각색한 창작판소리 <만무방>을 새롭게 선보이기도 한 만큼,⁹⁾ 김유정 소설을 판소리화하는 작업을 의욕적이고 지속적으로 이어

4) 위의 글, 170~183쪽.

5) 책 읽기를 오디오북을 통해 듣는 것으로 대체하는 현상, 책 내용을 말로 풀어 설명하거나 시청각으로 재구성한 영상콘텐츠가 유행하면서 독서를 대신하고 있는 현상이 이를 잘 대변한다.

6) 김유정 소설 <산골나그네>를 단독으로 깊이 있게 논의한 최근 연구로는 임보람, 「김유정의 「산골 나그네」에 나타난 소리의 수사학」, 『인문과학연구논총』 42(1), 명지대 인문과학연구소, 2021, 13~38쪽 이 참조된다. 이 연구는 김유정의 등단작 <산골나그네>가 작가의 소설 기법이나 세계관의 방향성을 분명히 드러낸 작품이라고 보고, 소설 속에서 반복적으로 사용되는 물소리, 침묵, 늑대소리가 서사구조에 있어 어떤 효과와 의미를 발휘하는지를 논하였다. 논자에 따르면 이들 3가지 소리는 작중인물들이 처한 환경을 적극적으로 환기하면서 독자들이 그들의 아픔과 고통에 공감하고 이해하게끔 유도하는 동시에, 식민지 현실을 함께 살아가는 공동체로서의 윤리적 갑각을 일깨우는 역할을 한다.

7) 이상의 내용은 「[Story &...] 횡성 귀농 김지희 예술단 ‘농음’ 대표」, 『강원도민일보』, 2014.8.9. 참조 <https://www.kado.net/news/articleView.html?idxno=693340>

8) 「[6월 29일 공연 안내] 2024 김유정문학촌 주말 상설공연」, 김유정문학촌 네이버 블로그, 2024.6.26. 의 ‘예술단 농음’ 공연 소개 부분 참조. https://blog.naver.com/tivo_kimyoujeong/223491891771

9) 이 작품은 이어서 지난 7월 5일(토) 횡성문화예술회관, 9월 6일(토) ‘2025 광명마당극축제’에서 <소리로 듣는 김유정의 만무방>이라는 제목으로 2차례 더 공연되었다. 이중 7월 5일자 공연은 김지희의 유튜브 채널에 공연 실황 영상이 올라와 있다. 「소리로 듣는 김유정의 만무방」, 지희소리 YouTube,

가고 있다는 점에서 주목되는 예술단체이다. 이 글에서 처음 시도되는 창작판소리 <산골나그네>에 대한 비평적 연구를 시작으로, 향후 <만무방>까지를 포함하여 농음의 김유정 소설 판소리화 작업들에 대한 관심과 연구가 활성화됨으로써 김유정 소설 세계 및 김유정 연구의 외연 확장에 보탬이 되었으면 한다.

2. 예술단 농음의 <산골나그네> 공연 및 작창 양상

이 글에서 농음의 창작판소리 <산골나그네>를 분석하기 위한 대상 텍스트로는 유튜브 채널 ‘지희소리’에 업로드되어 있는 2020년 공연 실황 영상(2020.10.31, 횡성 카페자연비)¹⁰⁾을 기준으로 삼되, 역시 같은 채널에 올라와 있는 2023년 공연 실황 영상(2023.5.18, 춘천 석사천),¹¹⁾ 그리고 유튜브 채널 ‘올라이브어바웃’에 업로드되어 있는 2024년 공연 실황 영상(2024.7.7, 인천 클럽노크)¹²⁾을 보조적으로 참고해가며 논의를 진행하고자 한다. 현장에서 연행되는 판소리는 기본적으로 정해진 대본(사설)을 바탕으로 하되, 소리판에 모인 청중과 소리꾼의 상호작용에 따라 매번 약간씩 다른 양상을 띠므로, 가능한 한 여러 공연을 검토하는 것이 작품에 대한 입체적인 이해와 평가에 도움이 될 것이라는 판단에서다.

1) 소리북을 대신하는 밴드 반주, 앉아서 공연하는 판소리

농음의 <산골나그네>는 약 38분 길이의 창작판소리로, 각색은 임동호·김지희, 작창은 김지희, 작곡/편곡은 고놈요한(심상민)·윤지훈이 맡았으며, 2020년 10월 31일 첫 공연에서는 김지희(소리), 고놈요한(기타), 윤지훈(건반)이 출연하였다.



- 2025.7.29. <https://www.youtube.com/watch?v=sNyJPLnIO5w>
- 10) 「창작판소리 김유정의 산골나그네」, 지희소리 YouTube, 2020.11.26.
<https://www.youtube.com/watch?v=C5bj5ujzxyk> 이하 이 텍스트 인용 시에는 “창작판소리 <산골나그네>, 2020.10.31. 공연영상”이라고 표기하기로 한다.
- 11) 「창작판소리 산골나그네」, 지희소리 YouTube, 2023.5.23.
<https://www.youtube.com/watch?v=Ox5jEeLg9uM> 이하 이 텍스트 인용 시에는 “창작판소리 <산골나그네>, 2023.5.18. 공연영상”이라고 표기하기로 한다.
- 12) 「예술단 농음 . 김유정 소설 [산골 나그네].클럽노크. 라이브 페스타. 2024.07.07.」, 올어바웃라이브 YouTube, 2024.7.9. <https://www.youtube.com/watch?v=F4V66OJS7c8> 이하 이 텍스트 인용 시에는 “창작판소리 <산골나그네>, 2024.7.7. 공연영상”이라고 표기하기로 한다.

[사진] 예술단 농음의 창작판소리 <산골나그네> 공연 장면¹³⁾

전통적으로 판소리는 한 명의 소리꾼이 고수의 북장단에 맞추어 말, 노래, 몸짓을 섞어가며 연행하는 예술임을 감안할 때, 농음의 창작판소리 공연에서는 소리북이 없고, 그 자리를 기타와 건반이 대체하고 있는 점을 가장 먼저 특기할 만하다.¹⁴⁾ 또한 소리꾼이 중앙에 앉고 기타와 건반을 맡은 멤버가 소리꾼 양 옆에 나란히 앉아 세 사람이 보면대를 하나씩 앞에 두고 공연이 진행된다는 점도 전통 판소리와는 확연히 구별된다. 고수는 바닥에 앉아 북을 치고 소리꾼은 기본적으로 서서 연창하는 것[一人立唱]이 전통 판소리의 연행 문법이기 때문이다.

이렇게 농음이 채택한, ‘소리북을 대신하는 밴드 반주’ 그리고 ‘앉아서 연행하는 판소리’를 통해 기존의 전통적 판소리 연행 문법을 고수할 때와는 다른 두 가지 효과가 생겨난다고 판단된다.

첫째, 북 대신 우리 일상에 가까이 자리한 서양악기들을 활용함으로써 오늘날 청중들에게 보다 친숙하게 다가갈 수 있고, 또 다채로운 음악적 경험을 제공할 수 있다는 점이다.

#M/NO.1	테마곡 ('산골나그네')	00:00'~03:44'
#M/NO.2	주막집 (적막한 시골 주막집 묘사)	03:45'~08:24'
#M/NO.3	외상술값 (주막집 주인 덕돌어미가 외상술값을 받으러 가는 길)	08:25'~10:53'
#M/NO.4	술꾼들 (나그네의 소문을 듣고 몰려드는 술꾼들)	10:54'~16:15'
#M/NO.5	청혼 (나그네에게 용기를 내 청혼하는 덕돌이)	16:16'~18:59'
#M/NO.6	혼인잔치 (나그네와 덕돌이의 혼인잔치)	19:00'~20:39'
#M/NO.7	품앗이 (덕돌이와 동무들의 품앗이)	20:40'~24:23'
#M/NO.8	도망 (덕돌이의 옷만 챙겨 남편에게로 가는 나그네)	24:24'~29:13'
#M/NO.9	떠나는 길 (나그네와 남편이 떠나는 길)	29:14'~33:59'
#M/NO.10	테마곡 ('산골나그네')	34:00'~38:20'

[표] 예술단 농음의 창작판소리 <산골나그네>의 구성¹⁵⁾

실제로 농음의 창작판소리 <산골나그네>는 위의 표에서처럼 총 10개 대목(Music Number)으로 구성되어 있는데, 각 대목마다 다르게 구성된 건반과 기타 연주의 선율이 소리꾼의 성음 변화를 이끌어내면서 때로는 쓸쓸하고 애절하게, 때로는 즐겁고 흥겹게, 또 때로는 격정적으로 연주됨으로써 장면 전개와 인물 내면을 효과적으로 형상화하는 데 크게 기여하고 있다.

몇 가지 구체적인 예를 들어 보면, 먼저 '#M/NO.2 주막집'은 한겨울 적막한 시골 주막집에서 밤을 지새우는 덕돌어미(주막집 주인)와 그곳을 찾아든 나그네의 만남이 그려지는 대목으로, 여기서는 쓸쓸한 분위기의 기타 연주를 매개로 “밤은 깊어 고적하고 메주같은 쇠끼한 냄새 방안은 괴괴헌데-”라는 소설 속 구절로 소리꾼의 구슬픈 창이 이어진다. 또한 '#M/NO.4 술꾼들'은 한 여인이 주막집에 와 있다는 소문을 듣고 젊은 술꾼들이 몰려드는 대목인데, 이

13) 창작판소리 <산골나그네>, 2020.10.31. 공연영상.

14) 2023년 공연에서부터는 드럼 반주(전찬성)가 추가되었음을 확인할 수 있다(창작판소리 <산골나그네> 2023.5.18. 공연영상). 한편, 2024년 7월 7일 공연에서는 건반과 드럼 없이 기타 반주로만 공연이 진행되기도 했다(창작판소리 <산골나그네> 2024.7.7. 공연영상). 이로 보아 농음의 창작판소리에서 소리북 역할을 대신하는 핵심적인 악기는 기타라고 하겠다.

15) 김유정문학촌 네이버 블로그 2024년 6월 29일자 공연소개 게시글에 삽입되어 있는 표를 참조하되, 창작판소리 <산골나그네>, 2020.10.31(카페그린비) 공연영상을 기준으로 하여 필자가 시간별로 재정리한 것이다. 2023.5.18(석사천) 공연에서는 '#M/NO.7 품앗이' 대목이 생략되었고, 2024.6.29(김유정문학촌) 공연에서는 '#M/NO.7 품앗이' 대목이, 2024.7.7(클럽노크) 공연에서는 '#M/NO.6 혼인잔치', '#M/NO.7 품앗이' 대목이 생략되었음이 확인된다.

때는 즐거운 분위기의 기타와 건반 연주를 시작으로 “술꾼들이 몰려든다. 처음에는 하나가 오더니 다음에는 세놈 두놈, 동네 젊은 술꾼들이 모여, 모여, 들어온다!”와 같은 소리꾼의 흥겨운 창이 이어진다. 그런가 하면 '#M/NO.5 청혼'은 덕돌이가 남몰래 나그네 방에 들어가 청혼하며 첫날밤까지 지내는 대목으로, 여기서는 특히 덕돌이와 나그네의 첫날밤 장면을 묘사함에 있어서 크고 빠른 리듬의 기타 연주가 소리꾼의 소리를 대신하고 있음이 특징적이다.¹⁶⁾ 이밖에도 혼인 후 한층 힘이 붙어 농사일에 열심인 덕돌이와 그 동무들의 품앗이 대목(#M/NO.7)에서는 흥겹고 정겨운 건반과 기타 연주가, 나그네가 신방에서 덕돌이의 옷을 가지고 도망가는 대목(#M/NO.8)에서는 처량한 기타 연주와 노래가 이어진다.

한편, 농음의 창작판소리 <산골나그네>에서 밴드 음악의 역할과 관련하여 특별히 주목해 볼 것은 판소리가 아닌 가요로 분류될 법한 곡들의 존재다. 그중 가장 대표적인 것이 '#M/NO.1'과 '#M/NO.10'에 수미상관 형태로 배치된 테마곡 '산골나그네'¹⁷⁾다. 장르상으로는 일종의 포크송인데, 기타리스트인 심상민(고놈요한)이 건반 반주에 맞추어서 또는 직접 기타를 연주하며 부른다. 이 노래가 작품 첫머리에서 불릴 때에는 그 서정적 가사와 선율이 귀를 익숙하게 사로잡으면서 청중을 이야기세계로 자연스럽게 진입하도록 이끌고, 작품 끄트머리에서 이 노래가 다시금 불릴 때에는 청중이 가사를 재음미하면서 작품의 주제를 상기해 보게끔 하는 역할을 하고 있다.

- 건반 연주 -

[노래]

(1절) 길은 끊어질 듯 이어져 산모퉁이로 접어들고
붉은 해는 지친 몸을 산어깨에 기대는데
물드는 갈잎 사이 풀꽃은 등불인 양 흔들리고
나지막한 초가 위로 연기가 피어나네
우우우우우- 우우우우우- 우우우우우- 우우-
(후렴) 그 무슨 사연으로 떠나 왔을까
끊어질 듯 끊어질 듯 길은 이어져도
어쩌다 고향을 떠나 왔을까
어디로 가야할지 알지 못하네

- 건반과 기타 연주 -

[노래]

(2절) 가을 삭풍은 불어와 뗏속에 스미고
때때마다 가슴 속에 슬픔이 휘몰아쳐
어스름 산자락이 수목으로 번지면

16) 소리꾼 김지희는 덕돌이와 나그네의 첫날밤 묘사를 거의 기타 연주에 맡기면서, 청중에게 익살스러운 표정으로 “상상하고 계시지요?”라고 말을 건넨다. 그런 다음 한동안 크고 빠른 선율로 이어지는 기타 연주가 끝나자, 이제는 “끝났어요.”라고 익살스럽게 말을 건넨다. 이렇게 소리꾼이 건네는 말에 여기저기 웃음으로 반응하는 청중들의 목소리도 확인할 수 있다. 창작판소리 <산골 나그네>, 2020.10.31. 공연영상, 18:22'~18:59'.

17) 이 테마곡 '산골나그네'(노래: 고놈요한, 작사: 임동호, 김지희, 작곡/편곡: 고놈요한)는 2020.10.29. 일자 음원으로도 출시되어 있으며, 다음 링크를 통해서 역시 청취 가능하다. 「산골나그네」, 고놈요한 - 주제 YouTube, 2024.3.1. <https://www.youtube.com/watch?v=GeHTyYykHMo>

그리운 그대 얼굴 낙옆처럼 흘날리네
 우우우우우- 우우우우우- 우우우우우- 우우-
 (후렴 반복)
 언제나 고향을 다시 보려나

위의 노랫말은 소설 <산골나그네>에 등장하는 구절을 활용한 것이 아니라, 소설 전체를 관통하는 주제를 놓음 멤버들의 언어로 새로 각색해 짜넣은 것인데, ‘붉은 해는 지친 몸을 산어깨에 기대는데’, ‘물드는 갈잎 사이 풀꽃은 들불인 양 흔들리고’와 같은 시적 표현들이 눈길을 끈다. 아울러 한겨울 고향을 떠나와 정처없이 길을 헤매다 인가(주막집)를 하나 발견한 나그네의 시점과 그를 맞이하는 주막집 주인(덕돌어미)의 시점이 교차하고 있는 시점 운용 방식도 주목해 볼 만하다. 나그네와 덕돌어미는 소설 속에서 초점화되고 있는 두 주요 여성인물이자 이 두 사람의 관계윤리가 주제의식 형성에 크게 관여하기 때문이다. 이외에도 놓음의 창작판소리 <산골나그네>에서는 중간중간 기타리스트 심상민이 짤막하게 포크송 형식으로 노래하는 부분이 '#M/NO.4 술꾼들'¹⁸⁾과 '#M/NO.8 도망'¹⁹⁾ 대목에 한 차례씩 더 마련되어 있는데, 이로써 총 4번의 포크송 가요 삽입은 현대 청중에게 익숙한 음악적 감각을 충족시키면서 작품에 대한 몰입과 주제의식에 관한 성찰을 촉진시키는 역할을 하고 있음을 알 수 있다.

둘째, 소리꾼과 건반, 기타를 연주하는 멤버들이 나란히 의자에 앉아 공연함으로써 보면대를 보며 연창, 연주하는 방식이 자연스럽게 느껴진다는 점도 주목해 볼 부분이다. 사실, 창작판소리의 경우 작창을 한 소리꾼의 입장에서도 자주 공연을 하지 않는 한 입에 착 붙기가 어렵다. 외워서 하는 것이 보기 좋다고 해서 무작정 대본(악보)을 보지 않고 공연할 경우 사설 실수나 벼벽임이 발생해 청중의 몰입을 깨 수 있다. 또 그렇다고 보면대를 앞에 두고 서서 공연을 하면 눈높이며 동작에 부자유함이 생기면서 역시 청중의 몰입에 방해가 된다.

필자가 지난 해 연말에 관람한 임진택의 창작판소리 <안중근>에서는 임진택 명창이 무대에 놓인 보면대를 두고서 “보면서 하면 된다고 보면대라고 일컫는 것”이라는 익살을 발휘하기도 하였으나, 청중 입장에서는 어딘가 소리꾼이 사설을 장악하고 있다는 느낌을 받지 못해 다소 아쉬움을 자아내는 것이 사실이다.²⁰⁾ 반면에, 놓음의 공연처럼 소리꾼이 건반, 기타를 담당하는 멤버들과 나란히 앉아서 연창을 하는 경우, 이들 앞에 각기 보면대가 놓여 있는 것이 별로 이상하게 느껴지지 않고, 또 소리꾼과 다른 멤버들, 청중들, 보면대 사이의 눈높이가 잘 맞아 소리꾼의 자연스러운 시선 이동 및 처리가 가능해진다는 장점이 있다.

실제로 창작판소리 <산골나그네> 공연영상들 속의 소리꾼 김지희는 사설 전체를 통째로 외

18) [기타 연주+노래] 그럴 수 있다면 땅처럼 아니 며느리처럼 / 살 수 있다면 그럴 수 있다면 좋으련만 - (창작판소리 <산골나그네>, 2020.10.31. 공연영상, 15:38'~16:04') 나그네와 며칠 지내면서 그녀를 진심으로 아끼게 되고 이에 한 식구로 삼았으면 하는 덕돌어미의 간절한 심경을 노래한 것이다.

19) [기타 연주+노래] 마을 어구(어귀) 우거진 숲 사이 언덕길 / 그 밑 석벽을 낀 웅뎅이는 / 겹겹 산을 돌아 흘러내리고 / 세월에 묻힌 큰 바위가 내를 싸네 / 좀체 걷지 못할 재갈길(자갈길) 내를 건너 / 혐산궂은 산을 비켜 흘러가는 / 뜯 몸들의 하룻밤 숙소/ 으으음- 음- 음 (창작판소리 <산골나그네>, 2020.10.31. 공연영상, 27:40'~29:10') 나그네가 밤중에 덕돌이의 옷을 챙겨서 남편에게 도망하는 길의 혐난한 산골 풍경을 노래한 것이다.

20) 그렇다고 이를 공연 준비 미흡이라고 할 수는 없을 것 같다. 임진택 명창은 최근까지 창작판소리 12바탕 작창에 한창이었던바, 이들 12바탕 작품을 전부 외워서 부르기란 불가능에 가까운 일이기 때문이다. 임진택 창작판소리 12바탕을 각각 담시/증언/위인 판소리로 범주화하여 종합적으로 논한 연구로는 이정원, 「임진택 창작 판소리에 대한 문학적 접근 1: 담시 판소리를 대상으로」, 『판소리연구』 58, 판소리학회, 2024; 이정원, 「임진택 창작 판소리에 대한 문학적 접근 2: 증언 판소리를 대상으로」, 『판소리연구』 59, 판소리학회, 2025; 이정원, 「임진택 창작 판소리에 대한 문학적 접근 3: 위인 판소리를 대상으로」 『판소리연구』 60, 판소리학회, 2025가 참조된다.

우지 않은 상태에서도 보면대-멤버들-청중을 향해 시선을 자유자재로 오가는 가운데 아니리 와 창을 능숙하게 진행하면서 청중의 몰입을 이끌어나가고 있다. 그리고 이로부터 오는 여유는 그때그때 소리판의 성격에 맞게 청중에게 즉흥적인 호응을 유도하거나 청중의 반응을 살피는 재치 또한 발휘하게끔 돋고 있기도 하다. 이 점에서 농음이 전통 판소리에서의 소리북 대신 서양악기를 활용하고, 또 이를 통해 앉아서 연행하는 판소리 공연을 시도한 것은 전통 판소리 연행문법이 창작판소리 공연에 주는 제약을 극복하고 공연에 한층 자연스러움과 여유를 확보하는 데 성공적으로 기여한다는 점에서 주목해 볼 만하다.

2) 적극 보존된 김유정의 언어, 듬뿍 덧입혀진 판소리 어법

농음이 김유정의 <산골나그네>를 창작판소리화한 양상을 살피는 데 있어서 역시 가장 주목해 볼 부분은 소설의 언어를 어떻게 판소리의 어법과 조응시켰는가 하는 점이 될 것이다. 이와 관련해 소설의 각색(공동작업) 및 판소리 작창을 담당한 소리꾼 김지희는 2024년 7월 7일 <산골나그네> 공연 초반부 '#M/NO.3 외상술값' 대목이 끝나고 잠깐 다음과 같이 말한 바 있어 참조해 볼 만하다.

이야기가 들리시나요? (청중: 네!) 다행입니다. 이 가사들은 김유정의 글에서 거의 많이 따왔어요. 그래서 그 맛깔스러운 단어들을 제가 어떻게 음(音)으로 좀 표현을 해볼까 고민을 많이 했습니다. 그래서 이야기? 그럼? 이런 쪽으로 많이 생각해 주시면 더 재미있게 들으실 수 있을 것 같아요.²¹⁾

즉, 농음의 창작판소리 <산골나그네> 속 가사는 원 텍스트인 김유정의 소설 <산골나그네>에 많이 기반하고 있으며, 자신은 그 안에 사용된 '맛깔스러운 단어들'을 음악으로 표현하는데 주력했다는 것이다. 아울러 청중이 '이야기'나 '그림'처럼 공연을 감상한다면 재미가 더해질 것이라는 이야기도 덧붙이고 있는데, 이는 김유정 소설 <산골나그네>가 애초에 듣는 이야기나 보는 그림처럼 청각성과 회화성을 많이 함유하고 있는 텍스트임을 시사하고 있다.

실제로 김유정의 <산골나그네>에는 인물들의 대사와 서술자의 내면 심리 묘사가 구체적으로 잘 드러나고, 그 가운데 맛깔스런 구어체 표현들이 배어 있는 것이 특징이다. 또 인물의 모습이나 행위, 그들이 놓인 환경을 묘사할 때에는 직접 듣고 보는 듯 싶은 실감나는 의성어와 의태어가 활용되고 있기도 하다. 그리하여 이러한 요소들이 바로 김유정 소설을 독자의 시청각적 상상력을 한껏 자극하는 '이야기'이자 '그림'처럼 느끼게 하는 원동력이자, 김유정 소설이 판소리화하기에 적합한 텍스트라는 점을 입증하는 부분이기도 하다. 판소리야말로 말, 소리, 몸짓으로써 들려주는 이야기이자 보여주는 그림이기 때문이다.

(A) 밤이 기퍼도 술ㅅ군은 역시 들지 않는다. 메주 쓰는 냄새와 가티 쇠쇠한 냄새로 방안은 괴괴하다. 웃간에서는 쥐들이 씩씩어린다. 훌어머니는 쪽 써러진 화로를 써고 안저서 쟁쟁한대로 곰곰 생각에 젓는다. 갓득이나 침침한 반싹등ㅅ불이 북쪽지게문에 뚫린 구멍으로 새드는 바람에 반득이며 빗을 일는데. 훈버선싹으로 구멍을 틀어 막는다. 그러고 등잔 미트로 반짓그릇을 쓸어댕기며 슬음업시 바늘을 집어든다.

산ㅅ골의 가을은 왜이리 고적할싸! 압뒤울타리에서 부수수하고 썰닙은 진다.²²⁾

21) 창작판소리 <산골나그네>, 2024.7.7. 공연영상, 9:24'~9:50'.

22) <산ㅅ골나그네>, 전신재 엮음, 『일본 김유정 전집』(개정증보판), 강, 2012, 17~18쪽(가독성을 위해 원문의 띄어쓰기는 필자가 새로 함. 이하 인용 시에도 마찬가지 방법을 따른다.)

(B) -기타 연주 -

[창]

밤은 깊어 고적하고 메주같은 퀴퀴한 냄새 방안은 괴괴헌데-
웃간에서는 쥐들이 찍찍찍, 울타리 떨잎은 부수수수수수수.
쓸쓸한 홀어머니 화로를 안고 생각에 젓는다.
침침한 반짝등불 문구멍 바람에 흔들리니
버선으로 구멍을 막고 시름없이 바늘을 집을 제²³⁾

각각 김유정의 소설 <산골나그네>의 도입부와 농음의 창작판소리 <산골나그네>의 도입부에서 가져온 인용문 (A)와 (B)를 비교해 보면, 소설에서 단어들을 많이 따왔다는 소리꾼의 말이 과장이 아니라는 것을 금방 알 수 있다. ‘고적’한 밤, ‘퀴퀴’한 메주냄새, ‘괴괴’한 방안, ‘찍찍’거리는 쥐소리, ‘부수수’한 떨잎소리, ‘쓸쓸’한 홀어머니, ‘침침’한 반짝등불 등 농음의 판소리 사설 속에 사용되고 있는 다채로운 의성어와 의태어들은 이미 김유정 소설에서부터 마련되어 있었던 것이고, 이를 판소리화하는 데 있어서는 판소리의 기본 율격인 4음보격으로 조정하면서 단어들 간 위치 이동이 일어났을 뿐이다. 이러한 작창 방식은 농음의 사설 전반에 걸쳐 유지되는데, 이번에는 김유정의 언어를 살리면서도 4음보 율격을 좀 더 적극적으로 덧입혀 사설화한 또 다른 사례를 한 대목 들어본다.

(C) 밥들을 먹고 나서 안젓으랴니깐 갑자기 ①술스꾼들이 몰려든다. 이거 웨일인가. 처음에는 하나가 오드니 다음에는 세 사람 쪼 두 사람. 모다 짚은 축들이다. 그러나 각각들 먹일 방이 업슴으로 주인은 좀 망설이다가 그 연유를 말하였으나 뭐 한 동리 사람인데 어쩌냐 한테서 먹게 해달라 하는 바람에 얼씨구나 하였다. 이제야 운이 트나 보다. ⑤양푼에 막걸리를 짤코어 나그네에게 주며 소테 넛코 좀 속히 데워달라 하였다. 자기는 치마스고리를 휘둘러가며 잽싸게 안주를 장만한다. 짠지 동치미 고추장. 특별한 안주로 삶은 밤도 노았다. 사촌동생이 맛보라고 멋칠 전에 갖다준 것을 애써둔 것이었다.

방안은 써들석하다. ⑦벽을 두다리며 아리랑 찾는 놈에 건으로 너털웃음 치는 놈 혹은 죽은숙덕 하는 놈…… 가즌각색이다.²⁴⁾

(D) - 기타 연주로 시작해서 건반 연주 가미 -

(소리꾼이 반주에 맞춰 박수를 치며 청중에게 동참 유도)

[창]

①술꾼들이 몰려든다! 처음에는 하나가 오더니 다음에는 세놈 두놈, 동네 짚은 술꾼들이 모여, 모여, 들어온다! (청중 추임새: 으이! 잘한다!) 주인이 깜짝 놀라.
“어쩌나, 방이 따로 없는데……”

“아, 우리가 남이여? 동네사람인디 같이 먹읍시다!”

이제야 운이 트이는가 어깨가 들썩이고 입꼬리가 찔룩하며 ‘얼씨구’가 절로 난다.

- 흥겨운 건반 연주 -

⑤양푼에 막걸리를 딸딸딸딸 딸코어, 짠지 동치미 송송 썰어 고추장에 무쳐놓고 애껴놨던 삶은 밤도 무심하게 담어내어 술상을 받쳐들고 방안으로 들어간다.

⑦‘아리랑 아리랑 아라리요’ 목자랑 허는 놈, 호롱불에 담배 부처 뻐끔뻐끔 피우는 놈, 육지거리 하는 놈, 수근숙덕 하는 놈, 웃는 놈, 우는 놈! 방안이 떠들썩 하구나!²⁵⁾

23) 창작판소리 <산골나그네>, 2020.10.31. 공연영상, 3:46'~5:57'.

24) <산골나그네>, 전신재 엮음, 앞의 책, 20쪽.

25) 창작판소리 <산골나그네>, 2020.10.31. 공연영상, 10:54'~12:50'

위 인용문 (C)는 소설 <산골나그네>에서 한 여인(나그네)이 주막집에 와 있다는 소문을 듣고 젊은 술꾼들이 몰려들자, 요사이 수입이 거의 없었던 주인 덕돌이미가 즐거워하면서 방안으로 술상을 들여가는 부분이다. 농음의 <산골나그네>에서 가져온 인용문 (D)를 보면, 소설 속 장면 전개를 그대로 따라가되 4음보 율격에 따른 약간의 문장 수정이 일어나고 있음을 알 수 있다. 인용문 (C)의 ①는 (D)의 ②'에서 “술꾼들이 / 몰려든다 / 처음에는 / 하나가 오더니 / 다음에는 / 세놈 두놈 / 동네 젊은 / 술꾼들이 / 모여, 모여, / 들어온다!”라고 하여 4 음보 율격으로 끊을 수 있는 표현으로 바뀌었다. 이때 ‘모여 들어온다!’라고 하지 않고 ‘모여, 모여, 들어온다!’라고 한 것 역시 창으로 부르기에 용이한 4음보 율격을 맞추기 위함이다.

인용문 (D)의 ⑥' 역시 인용문 (C)의 ⑥와 비교해 볼 때 4음보 율격을 지향함에 따라 약간의 변형이 일어났음을 알 수 있다. 양푼에 막걸리를 따르는 모습을 묘사하는 데 있어서 ‘딸딸 딸딸’과 같은 의성어가 추가되었고, “짠지 동치미 고추장” 또한 “짠지 / 동치미 / 송송 썰어 / 고추장에 / 무쳐놓고”와 같이 표현이 수정된 것이다.

그런가 하면, 인용문 (D)의 ⑦'는 전통 판소리 사설에 자주 활용되는 나열식 어법을 활용한 것으로,²⁶⁾ 인용문 (C)의 ⑦에서 “벽을 두드리며 아리랑 찾는 놈에 건으로 너털웃음 치는 놈, 혹은 수근숙덕 하는 놈……가지각색”이라고 했던 서술이 “‘아리랑 / 아리랑 / 아라리요’ / 목자랑 / 하는 놈, / 호롱불에 / 담배 붙여 / 빼끔빼끔 / 피우는 놈, / 욕지거리 / 하는 놈, / 수근숙덕 / 하는 놈, / 웃는 놈, / 우는 놈!”으로 더욱 부연, 확장되었다. 방안에 모인 술꾼들의 다양한 인물군상을 판소리의 전형적 어법으로 표현한 것이다.

이렇게 김유정 소설의 맛깔스런 언어를 그대로 보존하면서 거기에 판소리 어법을 덧입혀 사설화한 농음의 작창 방식은, 소설 <산골나그네>에 나오는 “끅! 끕! 끕! 찍어라 굴려라 끕! 끕!”이라는 대사를 ‘받는 소리(뒷소리)’로 삼아 해당 장면 전체를 선후창(先後唱) 형식의 노동 요로 재구성한 데서도 잘 나타난다. 주지하듯 판소리에는 한시, 민요, 잡가, 가사 등 다양한 삽입가요가 들어 있는데, 그중에서도 큰 비중을 차지하는 것이 민요다. 조금 길지만 비교를 위해 각각 소설과 사설에서의 해당 대목을 제시해 본다.

(E) 삼십을 바라보자 동굿을 썰러보니 제불에 멋이 질려 비드름하다. 덕돌이는 첫날을 치르고 붓석붓 석 괴운이 난다. 남이 두 단을 텔 제면 그의 벗단은 석단스재 풀쳐나간다. 연방 손스바닥에 침을 배타 부치며 억개를 웃습어린다.

①“끅! 끕! 끕! 찍어라 굴려라 끕! 끕!”

동무의 품아시 일이다. 겉으무툭툭한 젊은 농군 댓이 ②~~벗단을 번차례로~~ 집어 든다. 열에 쓴 사람갓

26) 이러한 나열식 어법의 절정을 보여주는 것은 <적벽가>의 ‘적벽대전’에서 패전한 조조의 병졸들이 갖 가지 죽음에 이르는 장면이다: “적벽강 수전군사 화령중에 다 죽는다. 숨막히고 기막히고 살도 맞고 불에 타고 물에 빠져 일시에 다 죽는다. 앉어 죽고 서서 죽고 올다 죽고 자다 죽고 꿈꾸다 죽고 말하다 죽고 밥숟갈 들고 죽고 술통 들고 죽는 놈과 돈세다 죽는 놈, 달려들다 죽는 놈과 재조념다 죽는 놈, 오사 급사 전사 만사 횡사 수사 몰시할 제, 한 군사는 저 죽을 일을 생각하고 비상덩이를 손에 들고 ‘남의 손에 죽을 제기를 할 놈이 없구나’ 입에 넣고 아드득 깨물어 사약하여 죽고, 어떤 군사는 적벽강 물에가 풍 빠지면서 ‘아이고 용왕님 나는 오대독신이요 살려주오’ 하고 죽고, 어떤 군사는 앞으로 나오니 대강이요 뒤에는 화령이 충천하니, 갈 곳이 바이 없어 뚱대 끝끄트리 올라가서 고향을 바라보며, ‘아이고 어머니 나는 죽소’ 하고 물에 가 풍 빠져죽고, 어떠한 군사는 뱃전을 부여잡고 ‘님아 님아 정든 님아, 북당에 학발양진 젊은 처를 어찌하고 죽드란 말이냐’ 물에 가 풍, 거품이 뿌그르르, 사람을 모두 다 국수가닥 풀듯 풀어 적벽강이 빽빽. 일등명장이 쓸데 없고 날랜 장졸이 무용이다.” 「박동진 창본 적벽가」, 김진영·김현주·이원걸·안영훈·김지연·김태희 편저, 『적벽가 전집』 1, 박이정, 1998, 373~374쪽(필자가 맞춤법을 일부 수정하고 구두점 추가함).

치 ①식식어리며 세차게 벼알을 절구통배에서 주룩주룩 흘러 나린다.

“⑧ 얘! 장가들고 한 턱 안내니?”

“⑨ 일색이드라 짹짠히 먹자 닭이냐? 술이냐? 국수냐?”

“웬 국수는? 너는 국수만 아느냐?”

저의끼리 씻코 따분다. (...) 갈기질하든 ①얼굴 넓적이가 갈키를 노코 쟁긋 하드니 달겨든다. 작란스 군이다. 여러 사람의 힘을 빌리어 덕돌이 입에다 흔 집신짝을 물린다. 버들쌩거린다. 다시 량 귀를 두 손에 잔뜩 훔켜잡고 씰고와서는 털어노흔 벼무덕이 우에 머리를 틀어박으며 동서남북으로 큰절을 식힌다.

“야아! 야아! 아!”

“아니다 아니야 장갈 갓스면 산신령에게 이러하다 말이 잇서야지 괜실이 산신령이 노하면 눈쌀망난 이(호랑이) 나려보낸다.”

웃우음이 터져오른다.²⁷⁾

(F)

[아니리]

삼십이 다 되어 상투를 튼 덕돌이는 나그네와 첫날밤을 치르고 부썩부썩 기운이 나는 것이었다. 남이 벗단 두 단을 털제, 덕돌인 벗단 석 단을 털고, 양 손바닥에다 침을 ‘퉤퉤’ 뺏어가며 어깨를 으쓱이며 (옆에 놓여 있던 젬베를 들어 옆구리에 낀다) 일을 허는다!

[창]

④ “꼭! 꼭! 꼭! 찍어라 굴려라 꼭 꼭! 굴려라.” 네, 요게 이제 원본에, 김유정 소설 원본에 나와 있는 대목입니다. (옆구리에 낀 젬베를 두드리면서) “꼭! 꼭! 꼭! 찍어라 굴려라 꼭 꼭! 굴려라.” 눈치껏 한번 해보시기 바랍니다. 시작! (...소리꾼과 청중이 함께 합창을 반복한다...) 하하하하. 좋습니다. 여러분들이 너무 소리를 잘하시면 제가 먹고살기 힘드니까. 그렇게 제가 한마디를 하면 뒷소리. (...잠깐 눈 마주친 청중과 여담...) 하하하하. 해보겠습니다!

“꼭! 꼭! 꼭! 찍어라 굴려라 꼭 꼭! 굴려라.” (청중: 꼭! 꼭! 꼭! 찍어라 굴려라 꼭! 꼭! 굴려라.)

“꼭! 꼭! 꼭! 찍어라 굴려라 꼭 꼭! 굴려라.” (청중: 꼭! 꼭! 꼭! 찍어라 굴려라 꼭 꼭! 굴려라.)

“⑥ 벗단을 번쩍 들어 절굿통 옆에 내려라.” (청중: 꼭! 꼭! 꼭! 찍어라 굴려라 꼭 꼭! 굴려라.)

“⑦ 찍씩거리며 세차게 벼알을 훔어 내려라.” (청중: 꼭! 꼭! 꼭! 찍어라 굴려라 꼭 꼭! 굴려라.)

“⑧ 이놈아, 장가를 들었으면 한턱 거하게 내어라.” (청중: 꼭! 꼭! 꼭! 찍어라 굴려라 꼭 꼭! 굴려라.)

“⑨ 일색이더라, 일색이여. 단단히 한 턱 내어라.” (청중: 꼭! 꼭! 꼭! 찍어라 굴려라 꼭 꼭! 굴려라.)

① 갈퀴질 하던 넓적이가 싱긋 하더니 달려든다. (청중: 꼭! 꼭! 꼭! 찍어라 굴려라 꼭 꼭! 굴려라.)

짚신짝을 기대 물고 양 귀를 두 손에 움켜잡고 (청중: 꼭! 꼭! 꼭! 찍어라 굴려라 꼭 꼭! 굴려라.)

한 무더기 위에 머리를 박으며 동서남북으로 큰절을 시키니. (청중: 꼭! 꼭! 꼭! 찍어라 굴려라 꼭 꼭! 굴려라.)

동무들의 장난질에 웃음이 터져버린다. (청중: 꼭! 꼭! 꼭! 찍어라 굴려라 꼭 꼭! 굴려라.)

“꼭! 꼭! 꼭! 찍어라 굴려라 꼭! 꼭! 굴려라.” (청중: 꼭! 꼭! 꼭! 찍어라 굴려라 꼭 꼭! 굴려라.)

아유, 애쓰셨어유!²⁸⁾

인용문 (E)와 (F)를 비교해 보면, 김유정 소설에서 나그네와 혼인 후 한층 더 기운이 샘솟는 덕돌이의 농사일과 품앗이 장면을, 농음의 판소리에서는 노동요 형식으로 재구성했음을 알 수 있다. 먼저 소설 속 대사 “꼭! 꼭! 꼭! 찍어라 굴려라 꼭! 꼭!”(@)에다가 운율감을 살리기 위해 끝에 ‘굴려라’를 한마디 더 삽입하여 “꼭! 꼭! 꼭! 찍어라 굴려라 꼭 꼭! 굴려라.”(@')로 만

27) <산골나그네>, 전신재 엮음, 앞의 책, 25쪽.

28) 창작판소리 <산골나그네>, 2020.10.31. 공연영상, 21:02'~24:24'

들었고, 이를 마치 작중 덕돌이의 농사꾼 동무들이 된 듯 청중들이 다같이 합창할 수 있는 ‘받는 소리(뒷소리)’로 삼았다. 그리고 ‘메기는 소리(앞소리)’는 소설 속에 묘사된 “젊은 농군 땃(다섯)”이라는 말에 부합하도록 다섯 명(⑧, ①, ⑥, ⑤, ①)의 것으로 마련하여 소리꾼이 선창하는 방식으로 사설이 짜여져 있다. 이를 통해 청중들은 <산골나그네>에 묘사된 한가을 추수철의 농사 현장을 감각해 볼 수 있을 뿐 아니라, 소리꾼과 청중이 함께 참여하여 완성되는 소리판²⁹⁾을 직접 체험해 보는 기회도 얻을 수 있게 된다.

이 외에도 ‘~하고, ~헌데, ~할 제, ~거늘, ~헌디, ~이라, ~겼다, ~하지’와 같이 판소리에 자주 사용되는 전라도 사투리에 기반한 종결어미를 취한 점은 물론이고, “걸어간다 걸어간다, 어두운 밤길을 걸어간다. 쌀쌀히 흘러가는 달빛 사이로, 연신 뒤틀어보며 걸어간다.”³⁰⁾에서 보듯이 ‘A A B A’ 구조의 문장 패턴을 구사하고 있는 점도 김유정 소설의 언어를 보존하되 판소리 어법을 덧입힌 작창 방식으로 꼽을 만한 부분이다. ‘갈까부다 갈까부다, 임 따라서 갈까부다’, ‘들어가세 들어가세, 내 방으로 들어가세’, ‘군로사령이 나간다, 사령 군로가 나간다. 산수털 벙거지 남일광단 안 올려 날랠 용자를 떡 붙이고 거덜거리고 나간다’와 같이 A A B A의 운율이 담긴 문장 패턴은 판소리 사설에서 자주 관찰되는 바이기 때문이다.³¹⁾

끝으로 농음의 <산골나그네>에는 기존의 판소리에 친숙한 청중이라면 전승 5가(춘향가, 심청가 등)의 주요 대목들과 겹쳐서 떠올려 볼 만한 장면들이 배치되어 있다는 점도 흥미로운 부분이다. 예를 들어, 덕돌이와 나그네의 혼인잔치 장면에서 덕돌어미가 “얼씨구나 절씨구, 얼씨구 절씨구, 얼씨구 좋구나, 지화자 좋네. 얼씨구나 절씨구, 은비녀 은가락지 사오너라. 우리 며느리 선물로 주자. 어이 남산댁 뭐허느냐~ 어서 국수 놀러! 내 평생 소원이 우리 아들 장개려니, 산신님이 감동허사 오늘에야 소원 푸네. 술을 드세, 축배를 드세! 오늘 같이 좋은 날에 안 마시고 무얼 헐거나, 얼씨구나 절씨구!”³²⁾라고 하는 대사가 나오는데, 이는 <춘향가> 속 춘향 모친인 월매가 거지가 된 줄만 알았던 이몽룡이 실은 암행어사였고 그가 어사또로 출두하여 춘향을 구출했다는 소식을 듣고 동현마당에 찾아와 ‘궁둥이춤’을 추는 광경을 떠올리게 한다. 또, 덕돌이가 밤중에 나그네의 도망을 알아차리게 되는 장면에서는 서술자의 “이불 속 품안이 허전하여, 침침한 방안을 찬찬히 보니 나그네가 가고 없지.”³³⁾라는 설명과 새신부를 잊은 덕돌이의 황망한 모습이 실감나게 묘사되는데, 여기서 우리는 <심청가> 속 빵덕어미가 심봉사 몰래 몸을 내빼는 장면과 후에 이를 알게 된 심봉사의 통곡과 분노를 떠올려 볼 수도 있다. 물론, 이때 인물들이 보이는 행위는 곁보기엔 서로 비슷해도, 작품 속 인물이 처한 환경을 떠올려 본다면 그 함의가 새삼 다르다. 그래서 이러한 전통 판소리 작품과의 비교를 통해 청중들은 <산골나그네>만의 주제의식을 사유해보는 순간 또한 만날 수 있다.

3. 창작판소리 <산골나그네>의 의의와 과제

29) 소리판의 미학을 설명할 때 ‘일고수 이명창’을 넘어 ‘일청중 이고수 삼명창’이라는 말이 쓰이곤 하는데, 이는 그만큼 청중의 참여가 소리판에서 필수적이고 중요하다는 것을 의미한다. 최동현 교수도 이 말을 소개하며 “판소리는 그 누구를 위해서도 아니고, 청중을 위해서 존재하고, 청중 때문에 존재한다”고 지적하였다. 최동현, 「소리판의 구성」, 『판소리 이야기』, 인동, 1999, 20쪽 참조.

30) 작품 후반부에 나그네가 자신을 찾을 것이 분명한 덕돌이와 덕돌어미를 뒤로하고 도망하는 장면을 묘사한 것이다. 창작판소리 <산골나그네>, 2020.10.31. 공연영상, 30:10'~30:50'.

31) 김현주, 「구술성과 기술성의 관련양상과 판소리 서사체」, 『구술성과 한국서사전통』, 월인, 2003, 223~224쪽 참조.

32) 창작판소리 <산골나그네>, 2020.10.31. 공연영상, 19:15'~20:10'

33) 창작판소리 <산골나그네>, 2020.10.31. 공연영상, 24:48'~24:55'.

이상으로 농음이 김유정의 소설 <산골나그네>를 판소리화한 양상을 크게 공연과 작창의 두 측면으로 나누어 살펴보았다. 여기서는 앞서 논의한 내용을 바탕으로 농음의 창작판소리 <산골나그네>의 의의를 정리하고, 남은 과제에 대해 생각해 보고자 한다.

우선 소리판이란 청중 없이는 성립될 수도 없고 의미도 없다는 점을 상기해 보자. 그런 점에서 오늘날 창작판소리의 과제 중 첫째는 우선 사람들에게 친숙하게 다가감으로써 많은 청중들을 불러들이는 데 있다고 할 수 있을 것이다. 사람들에게 친숙하게 다가간다고 함은 다양한 접근이 가능하겠지만 일단 ‘음악적 친숙함’의 확보를 첫째로 꼽지 않을 수 없다. 전통 판소리는 오늘날 우리 일상에서 잘 쓰이지 않는 창법과 악기, 그리고 소리꾼 한 사람과 고수 한 사람의 단출한 공연 형태를 지니고 있어서 여려모로 현대인들에게 호소력을 발휘하기가 어려운 것이 사실이기 때문이다. 이 점에서 우선 농음의 창작판소리 <산골나그네>는 소리북 대신 현대인들에게 익숙한 서양악기(기타, 건반 등)를 풍부하게 활용하여 오늘날 청중들에게 익숙한 음악적 감각을 충족시킨다는 점에서 의의가 있다.

소리꾼 김지희가 전통적 판소리 창법을 유지하며 이야기를 전개해 나가되 기타와 건반의 다채로운 반주가 소리의 틈새를 메우는 것은 물론이고, 중간중간 기타리스트 심상민이 부르는 포크송의 존재 또한 신선하게 느껴진다. 이러한 포크송의 존재를 두고 판소리에서 이탈한 것이라 보는 시각도 있을 수 있으나, 필자의 생각은 조금 다르다. 판소리는 17세기 후반 태동기와 이후 18세기 성장기, 19세기 전성기를 거칠 때까지 수많은 동시대 장르들과 교류하며 다양한 문학적·음악적 양식들을 폭넓게 수용하면서 성장해나간 장르였다. 김현주 교수는 판소리 사설의 상호텍스트성에 대해 연구한 글에서 이러한 판소리의 특성을 두고 ‘공기방울 속의 유영(遊泳)’이라는 개념으로 풀어낸다. 즉, 크고 작은 수많은 공기방울들이 바닥에서 뿜어져 나와 천정으로 이동, 소멸하는 하나의 ‘수족관’이 있고, 그 수족관 속을 유영하면서 공기방울들을 먹고 사는 하나의 ‘아메바 같은 생명체’가 있는데, 이 생물체는 공기방울들이 삼투할 수 있는 표면을 갖고 있다. 그래서 공기방울들은 생물체를 그대로 통과하기도 하지만 생물체의 일부가 되어 그 안에 잔존하며 자신의 것으로 소화시킬 수도 있다. 바로 여기서 이 아메바 같은 생물체는 ‘판소리’를, 그리고 크고 작은 공기방울들은 다양한 ‘전통 문예 양식들’이라는 것이 그의 견해다.³⁴⁾ 이 점에서 <산골나그네>에서 오늘날 동시대 음악 장르인 포크송을 과감히 작창에 활용한 것은 21세기형 판소리 상호텍스트성의 실현이라고 할 만하다.

다음으로, 오늘날 창작판소리의 과제 중 둘째로 꼽을 만한 것은 표현과 내용 양 측면에서 많은 이들을 아우르는 보편성과 작품성을 지녀야 한다는 점이다. 본래 판소리의 정신은 어느 특정한 집단의 취향에 복무하는 것이 아니라, 풍류좌상(風流座上), 남녀노소(男女老少)를 모두 아우르는 데 있다.³⁵⁾ <춘향가>, <심청가>, <홍보가> 등이 오랜 동안 사랑을 받고 또 끊임없이 이본들을 산생하며 새롭게 해석되어 올 수 있었던 것 또한 이들 작품이 지닌 보편성과 작품성 때문이다. 그런 점에서 창작판소리는 이미 널리 그 문학적 가치를 인정받은 작품을 가지고 대중들에게 접근하는 것이 효과적이다. 따라서 이미 작품성을 인정받았으면서 그 안에 맛깔스런 구어체 표현과 풍부한 의성어, 의태어를 풍부하게 보유하여 청각성과 회화성을 두루 갖춘 김

34) 김현주, 「판소리 사설의 상호텍스트성」, 『한국문화연구』 1, 경희대 민속문화연구소, 1998, 18~19쪽.

35) 19세기에 판소리 작가(개작자), 후원가, 이론가, 연행중개자, 연출가 등 다방면으로 활약한 신재효(申在孝, 1812~1884)는 가사 <광대가(廣大歌)>에서 “좌상의 풍류호걸 구경하는 노소남녀 울게 하고 웃게 하는 이 구성 이 맵시가 어찌 아니 어려우며”라고 하여 판소리의 청중은 사회 구성원들 전체를 아울러야 하는 것임을 분명히 했다. 신재효 <광대가>, 강한영 교수, 『신재효 판소리 사설집(全)』, 민중서관, 1971, 669쪽(가독성을 위해 필자가 원문을 현대어로 바꾸고 띄어쓰기를 새로 함).

유정의 소설은 판소리화하기 매우 적합한 텍스트다. 이 점에서 농음의 창작판소리 <산골나그네>는 원 텍스트의 담화, 스토리, 메시지에 대한 멤버들의 세밀한 이해를 바탕으로 하여, 소설 속 언어를 적극 보존하는 가운데 판소리 어법을 자연스럽게 덧입혔다는 데 의의가 있다. 여기에는 무엇보다 소리꾼 김지희의 작창 역량이 큰 역할을 했다고 본다.

다만, 농음의 <산골나그네>를 비롯한 창작판소리화 작업이 더욱 많은 사람들에게 알려지고 사랑받으며 영향력을 발휘하기 위해서는 좀 더 생각해 보아야 할 과제도 있다고 본다.

첫째는 역시 가사 전달을 어떻게 효과적으로 할 것인가 하는 문제다. 전신재 교수의 지적대로, 김유정은 책에서 배운 언어 대신 사람들(대부분 가난하고 글을 잘 모르던 사람들)에게서 들은 언어를 사용해 소설을 썼고, 그래서 그의 소설은 거의 한자가 쓰이지 않았고 한글 위주로 쓰여져 있다.³⁶⁾ 그래서 농음의 창작판소리 <산골나그네> 역시 1930년대 소설 속 김유정의 언어를 적극 보존하면서도 단어나 표현상의 난해함을 많이 피해야 할 수 있었다. 그럼에도 반짝 등불, 삼승포, 각수, 짚새기와 같이 현대인에게 익숙하지 않은 단어가 사설에 여전히 포함되어 있는 것이 사실이고, 또 말에 음정이 실렸을 때의 제약상 청중들이 단번에 알아듣기 어려운 가사들도 종종 있기 마련이다. 전통시대의 청중들은 반드시 가사 내용을 다 알아듣지 못해도 운율에서 오는 청각적 쾌감을 즐기거나, 이미 익히 알고 있는 이야기(춘향가, 심청가, 흥보가 등)를 여러 창자에게 서로 다른 버전으로 듣는 데서 만족감을 느낄 수 있었다. 그러나 오늘날의 청중들은 다르다. 가볍게 보는 영화나 드라마, 심지어 랩을 감상하는 데 있어서도 ‘딕션(diction)’을 중시한다. 또한 이미 관람한 공연을 재관람하는 경우는 그렇게 흔하지 않을 뿐더러, 김유정의 <산골나그네>를 소설로 먼저 접하고 판소리 공연을 보려 오는 경우 역시 그리 많을 것으로 기대하기 어렵다. 오히려 대다수의 청중들은 농음의 창작판소리를 통해 김유정의 <산골나그네>를 처음 접한다고 전제해야 실상에 가까울 것이다.

사정이 이러하다면 공연을 진행할 때 무대 측면의 영상 또는 공연 패플릿을 통해서 가사를 함께 제공하는 것이 적극적으로 필요한 일이라고 본다. 그리고 만약 그것이 용이하지 않다면 공연 실황 영상을 업로드할 때 자막을다는 방법도 생각해 볼 수 있다. 그렇게 하면 공연을 되새기고자 하는 청중들, 그리고 아직 실제 공연을 관람한 적 없는 청중들도 공연에 관심을 갖거나 이 공연이 갖는 매력을 느끼는 데 큰 도움이 될 것이다. 아울러 공연에 대한 매력을 많은 사람들이 느끼게 된다면, 이들이 원전인 김유정의 <산골나그네>를 찾아 읽는 효과까지도 기대할 수 있다는 점도 함께 덧붙이고 싶다.

다음으로는 김유정 소설의 메시지를 좀 더 잘 전달하기 위해서 공연자가 적극적으로 전문 연구자의 자문을 거칠 필요도 있다고 생각한다. 예컨대 필자가 비교해 본 결과, 농음의 <산골나그네>에서는 나그네가 덕돌이의 겹옷을 챙겨 도망가버린 후, 그 흔적을 애타게 찾던 덕돌이가 그녀의 배개 밑에서 은비녀를 발견한다. 그리고 필연 무슨 일이 생겼으리라 짐작하며 그녀를 찾아 나서는 주체도 덕돌이다. 반면에, 원 텍스트인 김유정 소설에서는 나그네의 도망 후 배개 밑에서 은비녀를 발견하는 것이 덕돌이미이고, 아들을 데리고 나그네를 찾아 나서는 주체도 덕돌이미이다. 이는 사소한 차이지만 사실은 덕돌이미와 나그네 사이의 관계와 이를 통해 작가가 말하고자 하는 바를 이해하는 데 매우 중요하기에 짚어보아야 할 부분이다.

① “도적년!”

모자는 광술스불을 켜들고 나섰다. 벽과 잿간을 뒤졌다. 그리고 쓸 압 숨풀 속도 낫낫치 차저빛스나 흔적도 업다.

36) 전신재, 앞의 글, 170쪽.

(⑯흘어미는 굿해야 며누리를 도적년으로싸지는 생각하고 싶지 않았다. 거반 올상이 되어 허벙저벙 방안으로 들어왔다. 마음을 가라안쳐 들쳐보니 아니면 다르랴 며누리 벼개 밋해서 은비녀가 나온다. 다라날 계집 갓트면 이 비싼 은비녀를 그냥 두고 갈 리 없다. 두말 업시 무슨 병폐가 생겼다.
흘어미는 아들을 데리고 덜미를 잡히는 듯 문밖으로 차져 나섰다.³⁷⁾

김유정의 소설에서 위의 ①는 덕돌이의 발화다. 아내에 대한 배신감의 표출이다. 그러나 나그네와 며칠을 함께 지내며 그의 인간됨을 보아왔던 덕돌어미는 ⑯에서 보듯 덕돌이와 생각이 다르다. 그녀는 “구태여 며느리를 도적년으로싸지는 생각하고 싶지 않”아 한다. 그리고 “아니면 다르랴 며느리 벼개 밋에서 은비녀가 나온” 것을 발견한다. 그리고는 “아들을 데리고 덜미를 잡히는 듯 문밖으로 찾아 나선”다. 그 이후의 일은 농음의 창작판소리에서도 동일하게 그려내고 있듯이 나그네가 덕돌이의 옷을 가지고 달아난 이유가 반전처럼 제시된다.³⁸⁾ 그녀에게는 병든 남편이 있었고 덕돌이의 옷을 훔쳐 달아난 것은 남편을 입하기 위해서였던 것이다.

우리는 여기 김유정 소설에서 덕돌어미의 내면심리와 행동 묘사를 통해서 그녀가 나그네에게 같은 식민지 현실을 살아가는 여성으로서 보이는 연대의 마음을 포착할 수 있다. 그리고 이로써 덕돌이네(덕돌어미, 덕돌이)와 나그네 부부(나그네, 그의 남편)가 결코 대립된 존재들이 아니라는 것 또한 알 수 있다. 이러한 논의는 연구자들에 의해 좀 더 풍부한 이해에 도달할 수 있는 부분이기에, 작창자와 연구자 사이의 긴밀한 소통이 수반되어 사설 완성이 이루어지면 좋을 부분이라 생각된다. 창작판소리는 다양한 주체들의 관심과 협업이 요청되는 영역임을 새삼 함께 확인할 수 있다.

4. 맷음말

안녕하세요? 우선 오늘 공연을 찾아주신 여러분들에게 진심으로 감사드립니다. 요번 저희가 준비한 공연은 그냥 일회성 행사로 끝나는 공연이 아니라, 좀 주제도 있고 이야기도 있고, 앞으로도 지속이 가능한 작품으로 여러분들을 만나고 싶었고요. 그래서 김유정의 단편소설 <만무방>, 그 이야기 전달이 용이한 소리의 형식으로 만들어 봤어요. 그래서 오늘 같이 저를 도와서 오늘 공연을 만들어 줄 소리에 김지희, 드럼에 전찬성, 건반에 윤지훈. 저희가 만든 이야기를 들려드리려고 합니다. ‘만무방’이라는 말은 염치없이 막 되먹은 사람이라는 뜻이랍니다. 1930년대 농촌을 배경으로 한 소설 <만무방>에서 김유정은 어떤 이야기를 하고 싶었을까요. 오늘 그 책 속으로 들어가 보겠습니다.³⁹⁾

위 인용문은 지난 7월 5일 <소리로 듣는 김유정의 만무방> 공연에서 막이 올랐을 때 예술단 농음의 멤버 심상민이 청중을 맞이한 인사말이다. 밑줄 친 부분에서 ‘일회성 행사로 끝나는 공연이 아닌, 주제가 있고 이야기도 있는, 그래서 앞으로 지속이 가능한 작품을 만들고자’ 하는 농음의 의지와 노력이 잘 엿보인다. 그런데 사실 이는 이미 <산골나그네>에서부터도 해당되었던 농음 멤버들의 가치관이요 지향점이었다고 판단된다. 창작판소리 <산골나그네>는 아직 널리 알려지지 않았지만, 본문에서 살펴본 것처럼 김유정 소설과 판소리 어법에 대한 심도 있는 이해, 그리고 21세기형 판소리 모습에 대한 고민이 깊숙이 녹아들어 있는 ‘잘 만들어진

37) <산골나그네>, 전신재 엮음, 앞의 책, 27쪽.

38) 이러한 반전을 전신재 교수는 ‘속고 속이는 이야기’로 보고 김유정 소설의 한 문법으로 설명한다. 전신재, 「속고 속이는 이야기의 두 유형-판소리와 김유정 소설」, 『도남학보』 22, 도남학회, 2008, 184~198쪽.

39) 「소리로 듣는 김유정의 만무방」, 저희소리 YouTube, 2025.7.29. 00:30'~02:10'

(well-made)' 창작판소리라고 본다.

이 글은 김유정의 소설과 판소리의 친연성에 대한 논의가 과거의 시간에만 국한되어 있었던 것에서 아쉬움을 느끼고, 김유정 소설이 현재의 판소리와 어떻게 만날 수 있는지, 예술단 농음의 창작판소리 <산골나그네>를 한 사례로 하여 살펴보았다. 그리고 이를 통해 앞으로 좀 더 생각해 볼 문제를 몇 가지 덧붙여 보았다. 예술단 농음은 <산골나그네> 말고도 위에 언급한 <소리로 듣는 김유정의 만무방>을 비롯해 그동안 다양한 창작판소리 작품들을 틈틈이 선보이고 공연해왔는데, 이들과 충분한 비교를 해가면서 논의를 진행하지 못한 점이 이 글의 한계다. 농음의 여타 작품들에 대한 더 깊이 있는 탐구를 보충하여 연구를 보완해 나가겠다.

참고문헌

<1차 자료>

- 강한영 교주, 『신재효 판소리 사설집(全)』, 민중서관, 1971.
김진영·김현주·이원결·안영훈·김지연·김태희 편저, 『적벽가 전집』 1, 박이정, 1998.
전신재 엮음, 『원본 김유정 전집』(개정증보판), 강, 2012.
『창작판소리 김유정의 산골나그네』, 지희소리 YouTube, 2020.11.26.
『창작판소리 산골나그네』, 지희소리 YouTube, 2023.5.23.
『산골나그네』, 고눔요한 - 주제 YouTube, 2024.3.1.
『예술단 농음 . 김유정 소설 [산골 나그네].클럽노크. 라이브 페스타. 2024.07.07.』, 올어바
웃라이브 YouTube, 2024.7.9.
『소리로 듣는 김유정의 만무방』, 지희소리 YouTube, 2025.7.29.

<2차 자료>

- 김영수, 「김유정의 생애」, 『김유정전집』, 현대문학사, 1968.
김현주, 「판소리 사설의 상호텍스트성」, 『한국문화연구』 1, 경희대 민속문화연구소, 1998.
_____, 『구술성과 한국서사전통』, 월인, 2003.
유인순, 「김유정 문학의 부싯깃: 술·여자·노래를 중심으로」, 『강원문화연구』 22, 강원대학교 강
원문화연구소, 2003.
이정원, 「임진택 창작 판소리에 대한 문학적 접근 1: 당시 판소리를 대상으로」, 『판소리연구』
58, 판소리학회, 2024.
_____, 「임진택 창작 판소리에 대한 문학적 접근 2: 증언 판소리를 대상으로」, 『판소리연구』
59, 판소리학회, 2025.
_____, 「임진택 창작 판소리에 대한 문학적 접근 3: 위인 판소리를 대상으로」 『판소리연구』
60, 판소리학회, 2025.
임보람, 「김유정의 「산골 나그네」에 나타난 소리의 수사학」, 『인문과학연구논총』 42(1), 명지
대 인문과학연구소, 2021.
전신재, 「판소리와 김유정 소설의 언어와 정서」, 김유정문학총 편, 『김유정 문학의 재조명』,
소명출판, 2008.
_____, 「속고 속이는 이야기의 두 유형-판소리와 김유정 소설」, 『도남학보』 22, 도남학회,
2008.

최동현, 『판소리 이야기』, 인동, 1999.

『조광』, 조선일보사, 1937.2.

「[Story &...] 횡성 귀농 김지희 예술단 ‘농음’ 대표」, 『강원도민일보』, 2014.8.9.

「[6월 29일 공연 안내] 2024 김유정문학촌 주말 상설공연」, 김유정문학촌 네이버 블로그,
2024.6.26.