

억압의 보상, 妓女와 妓女時調

김상진*

〈국문초록〉

본 논문은 문학의 보상성을 기초로 한다. 즉 妓女와 妓女時調를 대상으로 그들 집단이나 작품의 중심에 있는 애정의 문제를 문학의 보상성에 근거하여 파악해 보려는 것이다. 구체적으로는 기녀라는 집단의 특성에서 야기되는 母性的 억압과 이에 대한 보상의 관계에서 기녀시조를 조망하였다.

본격적인 논의에 앞서 여성과 모성의 관계를 고전시가 전반을 통하여 살펴보았다. 그 결과 향가에서부터 고려속요, 규방가사와 개화기 가사 및 민요에 이르기까지 다양한 장르의 작품에서 모성이 발현되거나 모성을 주지로 삼고 있음을 알 수 있었다. 하지만 여성이면서도 여성의 지위를 온전히 획득할 수 없는 기녀들은 모성 표현의 기회를 상실했거나 억압하며 살 수 밖에 없는 처지였다. 이것은 기녀시조 창작에도 일정부분 영향을 미쳤을 텐데, 이러한 억압의 보상으로 말미암아 기녀시조는 몇 가지 특징을 지니게 된다.

억압의 보상이란 측면에서 봤을 때 기녀시조가 지니는 특성은 세 가지로 범주화 할 수 있다. 애절한 사랑의 헌신, 대담한 욕망의 표현, 재기발랄한 언어유희가 그것이다. 애절한 사랑의 헌신은 기녀시조에서 일반적으로 찾아볼 수 있는 모습으로, 현실에서의 애달픔으로 인해 그만큼 간절하게 사랑을 희구하는 것이다. 대담한 욕망의 표현은 사랑을 주지로 삼는다는 점에서는 전향과 일치하지만 전자가 소극적인데 반하여, 내재된 욕망의 대담함을 드러내며 적극성을 띤다는 점에서는 상반된다. 재기발랄한 언어유희는 수사적 표현과 관련되는 것인데, 중의적 표현이나 동음이의어가 여기에 포함된다.

요컨대 기녀집단에게 모성의 억압은 發憤의 계기가 되었을 것으로 추측할 수 있다. 그래서 사대부의 유배체험이 유배문학으로 발전하였듯이 이 또한 기녀시조의 발전에 일조하였을 것이라고 본다.

주제어 : 妓女, 妓女時調, 문학의 보상성, 母性, 억압, 헌신, 욕망, 언어유희, 發憤

* 한양대학교 한국언어문학과 교수.

I. 시작하는 말

‘妓女’는 양가적 의미를 지닌 용어이다. 사회적 위치로 볼 때는 賤出로서 賤民의 지위에 머무는 미천한 신분이지만, 문화적 관점에서 본다면 시조를 창작하고 歌樂에 뛰어난 문화 예술인이다.¹⁾ 그렇게 기녀집단은 시조의 창작자로 자리매김을 하고 있고 이에 대해 어떤 의문도 제기되지 않는다. 왜냐하면 黃眞伊나 梅窓을 비롯한 다수의 기녀들이 창작한 시조가 전해지면서 ‘기녀시조’가 시조의 하위범주로 자리하고 있기 때문이다. 익숙해서 당연한 것처럼 여겨지는 이러한 상황을 시조의 장르적 특성에서 바라본다면 여간 흥미롭고 이채로운 현상이 아니다.

기녀시조의 상징처럼 일컬어지는 황진이가 활동했던 시기는 조선시대의 역사를 통틀어 성리학이 가장 흥성했던 시기로, 男尊女卑나 女必從夫 등의 용어가 힘을 발휘하던 때이기도 하다. 그래서 신분의 구별이 뚜렷하고 男性과 女性이라는 성역할의 차이가 가장 첨예했던 대립되기도 하였다. 이러한 시대에, 사대부 남성 중심의 장르인 시조에 천민 여성인 기녀계층이 작자로 참여하였다는 것은 주목할 만한 일이다.

기왕으로도 기녀시조에 대한 논의는 지속적으로 이어왔다. 그럼에도 여전히 기녀시조가 매력적인 연구 대상이 되는 것은 기녀집단에 대한 호기심, 남성 일변도인 시조 작가 중에서 유일한 여성이라는 희소성, 이와 더불어 남성 작가의 작품과는 변별되는 서정적이거나 哀傷美를 표현한 작품의 아름다움 등이 그 이유일 것이다. 본고에서는 기녀시조가 지니고 있는 이러한 성향이 나 기녀시조에 대한 기왕의 업적을 수용하면서, 기녀시조의 주제적 특성이나 표현에 좀 더 주목하고자 한다.

1) 정우봉, 『조선시대 妓生 詩帖의 존재양상과 문화사적 의미』(『한국고전여성문학연구』 18집, 한국고전여성문화회, 2009, 421~454쪽)에서는 문화 예술인으로서 기녀의 모습을 발견할 수 있다.

현전하는 기녀시조 대부분의 작품이 사랑, 또는 사랑에서 파생되는 다양한 감정을 그 주제로 삼고 있다. 문학 작품은 작가에 의해 창출된다. 다시 말하면 문학 작품에는 작가의 총체적 삶이 담겨 있다. 그들의 의식과 무의식, 가치관이나 이념, 소망 등은 물론 그들이 처한 환경이나 시대적 상황 등이 총체적으로 담기게 된다. 따라서 동일 집단 내에서는 서로 간에 많은 유사성을 지니게 된다. 이런 맥락에서 볼 때 기녀시조에서 발견되는 유사성은 집단적 특성에서 비롯된다고 할 수 있다.

하지만 작가의 총체적 삶에는 시대적 상황도 한 몫 하게 된다. 그래서 동일한 집단이라 하더라도 그들이 처한 시대에 따라 작품의 주제는 달라진다. 예컨대 동일한 사대부 집단이라 하더라도 조선 전기시조에서는 태평성대를 주제로 삼는 시조가 주류를 이루면서 시대의推移에 따라 節義를 다짐하기도 하고 당쟁을 비판하기도 하며 사림과 문인들에 의해 강호자연을 노래하기도 한다. 하지만 조선 후기사회로 접어들며 도시 유흥이 발달함에 따라 京華士族에 의한 풍류 시조가 등장하게 된다. 또한 동일 계열로써 하나의 흐름을 형성하는 四時歌系 연시조의 경우를 보더라도 시대에 따라 강호에 대한 인식이 바뀌고 있음을 알 수 있다.

사대부 시조에서 발견되는 흐름을 기녀시조에 그대로 적용시킨다면 이 또한 시대에 따른 변화가 있어야겠지만, 기녀시조에서는 시대적 변화를 발견할 수 없이 시종일관 애정의 문제를 테마로 삼는다. 이것은 그만큼 집단의 성향이 강한 때문이라고 할 수 있다. 그렇다면 시대적 상황과 무관하게 울분이 그 집단을 결속시킬 수 있는 힘은 과연 무엇일까 생각해 봐야 할 것이다. 본고의 논의는 여기에서 야기되는 궁금증으로부터 출발한다.

II. 고전시가와 母性, 그리고 妓女·妓女時調

일반적 의미로의 모성은 '여성이 어머니로서 지니는 의지나 감정, 이성'²⁾이라고 정의된다. 이에 근거하면 모성은 여성이 어머니가 되면서 자연스럽게 발생하는 것으로서, 이 땅의 여성 또는 인류의 존재와 그 역사를 함께 한다고 할 수 있다. 모성의 형성은 '임신·출산·수유의 생물학적 요소, 양육의 사회역할의 요소, 이미지적인 가치요소 등으로 말미암는'³⁾다고 할 수 있다. 즉 여성에게 모성은 자연스러운 것이면서 여성이 여성으로서 지녀야 할 생물학적, 사회학적, 이미지적 요소를 두루 지닌 가치라고 할 수 있다.

이러한 모성의 표현을 시가 작품에서도 찾을 수 있는데, 그 대표작으로 고려 속요인 〈思母曲〉을 꼽을 수 있다. 『樂章歌詞』에 전하는 〈思母曲〉은 대부분의 고려 속요가 남녀 간의 情念을 노래한 것과는 달리 어머니에 대한 지극한 사랑을 표면화함으로써 여느 속요와는 다른 모습을 보이고 있다. 작품에서 화자는 어머니의 사랑을 낮의 예리함으로 묘사한다. 화자의 진술처럼 자식을 사랑하는 마음은 아버지라고 해서 어머니와 다르지 않을 것이다. 하지만 호미와 낮의 비유처럼 그 역할이나 표현은 다를 수 있다. 요컨대 아버지의 사랑과는 달리 날카로운 낮처럼 섬세하고 예리한 것, 그것이 바로 어머니의 사랑이다.

〈사모곡〉이 모성을 대표하는 작품으로 인식되고 있지만, 엄격하게 말하면 〈사모곡〉은 자식이 어머니의 사랑을 기리는 효성을 노래한 것일 뿐 모성을 노래한 것은 아니다. 다만 작품에 표현된 화자의 태도로써 어머니의 모성을 감지할 수 있을 뿐이다. 실제로 어머니의 모성이 표현된 대표적 작품으로는 향가인 〈禱千手大悲歌〉를 꼽을 수 있다. 〈도천수대비가〉에서는 어머니의 힘

2) 최원오, 『모성의 문화에 대한 신화적 담론 : 모성의 기원과 원형』, 『한국고전여성문학』 14집, 한국고전여성문학회, 2007, 190쪽.

3) 조성숙, 『모성 이데올로기에 관한 연구』, 이화여대 석사논문, 1985, 4쪽.

으로 놀라운 기적을 만들어냄을 시적 주제로 삼으면서 전형적인 모성을 노래하고 있다. 즉 앞 못 보는 어린 자식을 위하여 천수관음께 그 아이가 눈을 뜨게 해 줄 것을 노래로써 간청했고, 모성의 발현으로 그것이 이루어진 것이다.⁴⁾ 자식을 위해서는 어떤 희생도 감수할 수 있는 것이 어머니이다. 그만큼 강한 모성이 있기 때문이다.

그 밖에도 조선시대의 규방가사나 계몽가사, 민요 등에서도 모성 형상을 찾아볼 수 있다. 〈祭先妣孫夫人文〉⁵⁾에서는 유배지에서 모부인의 임종을 보지 못한 한을 노래하는 가운데 헌신적인 어머니의 모습이 형상화되고 있다. 여기에 등장하는 모성은 유교의 가부장적 가족 윤리에 근거하여 도덕적이면서도 강인한 어머니의 모습을 보이고 있다.⁶⁾ 그러나 규방가사에 등장하는 모성은 하위 유형에 따라 모성 형상에도 차이가 있어서 신분탄식류의 가사에서는 원초적인 모성의 모습도 보이고 있다. 작품에 따른 편차는 존재하지만 규방가사의 모성은 '이타적 사랑'이라는 점에서 공통된다.⁷⁾

그런가 하면 민요에서는 규방가사에서 보이던 유교적 규범으로부터 벗어난 어머니의 모습을 보인다. 즉, 모성으로의 환원되기를 거부하고 性的, 육체적

4) 신재홍, 『신라 사회의 모성과 향가』(『한국고전여성문학연구』 14집, 앞의 책, 53~79쪽)에서는 〈도천수대비가〉에 나타난 모성에 대하여, 김상진, 『고전시가에 나타난 모성 형상』(『동아시아 여성문학의 지평』, 보고서, 2008, 13~31쪽)에서는 〈도천수대비가〉와 〈사모곡〉의 모성에 대하여 논의하고 있다. 두 작품의 모성성에 대한 좀 더 상세한 논의는 두 논문을 참조한다.

5) 이 작품의 작자에 대하여 이동영, 『晦齋의 '祭先妣孫夫人文'-'한글祭文'은 讖案作이다』(『가사문학논고』, 부산대출판부, 1987, 326~336쪽)에 따르면 원작은 漢文 祭文으로, 이언적이 평북 강계에서 유배생활을 하던 중 그의 母夫人이 별세하고 나서 그 이듬해(명종4년, 1549년)에 지었다고 한다. 이후 그의 후손이 한글로 가사체 제문형식으로 이를 변안하였을 것으로 추측한다.

6) 이형대, 『규방가사·민요·계몽가사의 모성 형상』, 『한국고전여성문학연구』 14집, 앞의 책, 2007, 156~166쪽.

7) 위의 논문, 167쪽.

주체로서 본능적 욕구를 추구한다.⁸⁾ 계몽가사에서는 모성의 표현도 개인적 감정보다는 국가적 차원에서 이루어졌다고 볼 수 있다. 『대한매일신보』의 〈시사평론〉란에 실린 계몽가사에 표상된 모성은 ‘구국의 모성’이라는 말로 요약된다. 이상으로 볼 때 문학작품에서 모성의 형상화는 여성이 어머니로서 지니게 되는 본능적 가치와 더불어 그가 처한 시대나 사회의 영향도 받게 됨이 일반적이다.

이러한 모성은 문학과도 불가분의 관계를 형성하게 된다. 모성이 보다 강조되던 조선시대의 여성가운데 詩文에 능했던 인물로 申師任堂(1504~1551)과 許蘭雪軒(1563~1589), 그리고 黃眞伊(1546~1582로 추정) 등을 꼽을 수 있다. 주지의 사실로 신사임당과 허난설헌은 사대부家 여성이었으며, 황진이는 기녀였다. 이들 중에서 文人으로서의 명성은 황진이와 허난설헌이 높지만, 조선시대를 대표하는 여성으로는 신사임당이 으뜸이며 그 영향력은 현대에까지 미치고 있다. 황진이는 신분적 차이가 있기 때문에 뒤로 하더라도, 허난설헌은 신사임당과 마찬가지로 양반가의 여성이었음에도 불구하고 신사임당을 더 숭앙한다는 것은 그녀가 훌륭한 어머니였다는 점과 무관하지 않다.⁹⁾ 그만큼 조선시대의 모성은 여성에게 있어서 가장 중요하고 한 숭고한 가치였다.

한편 모성 표현이 아예 차단된 일부 여성들도 존재하게 되는데, 바로 기녀 집단이다. 기녀들은 시조 작자층으로 참여한 유일한 여성 집단이기도 하

8) 그러나 이들은 모성이 주체가 되기보다는 도덕적 책무(사대부가 여성들의 규방가사)나 자기 연민(민요와 평민 및 이하계층 여성들의 규방가사)과 혼재되어 나타나는 양상을 보인다(위의 논문, 153~154쪽 참조).

9) 본고의 중심 논지는 아니지만 허난설헌은 딸과 아내의 지위만 획득했을 뿐 어머니는 되지 못하였다. 이에 대해 김명희, 『조선시대 모성성 연구-허난설헌과 신사임당을 중심으로』(『한국문화와 모성성』, 태학사, 1998, 38~64쪽)에서는 허난설헌은 ‘좌절한 어머니상’으로, 신사임당은 ‘성공한 어머니상’으로 설명한다. 그리고 이 둘은 모두 가부장적 모성 이데올로기가 빚어낸 비극이라고 보고 있다.

다.¹⁰⁾ 여성, 더욱이 조선시대의 여성이라고 했을 때 떠오르는 용어는 貞節이나 烈女, 또는 헌신적인 어머니 상을 요구하는 母性 등이 될 것이다. 대부분의 여성들에게는 당연하게 여겨질 수 있는 이러한 것들이지만 기녀집단과는 거리가 있어서, 그들은 이러한 의무에서 자유롭거나 배제될 수 있다. 정절이나 열녀는 유교사회의 한 성격을 표현하는 용어으로써 ‘一夫從事’를 전제로 한 개념이다. 하지만 현실적으로 결혼이 불가능한 기녀들로서는 일부종사의 기회조차 가질 수 없었고, 이것은 어머니가 될 수 있는 기회 즉 母性 발현의 기회가 허락되지 않음을 의미한다. 이들은 여성이 획득할 수 있는 ‘딸, 아내, 어머니’의 지위 중에서 딸로서의 역할만 온전히 주어졌을 뿐이다.¹¹⁾ 요컨대 여성이면서도 여성 집단에 온전히 소속될 수 없는 한계를 지녔다. 다음에 소개할 洪娘(조선 선조조)의 시조는 그러한 기녀들의 상황과 흡사하다.

뿔버들 곁히 것거 보내노라 님의손더
 자시는窓 ㅅ긔 심거 두고 보쇼셔
 밤비에 새넙곳 나가든 날인가도 너기쇼셔. (洪娘)¹²⁾

10) 여성 시조 작가로 李賢輔의 모친인 안동 권씨, 盧穰의 모친인 정부인 권씨 등을 거론하지만 이들의 작품은 시조의 형식에서 상당히 이탈되었다. 또 鄭夢周 모친의 작품이 한 수 전하고 있지만 작가 신빙성의 문제가 제기되고 있다 (성기옥, 『고전시가의 여성작가와 작품』, 『한국고전여성 작가연구』, 태학사, 1999, 122~127쪽). 시조에서 기녀를 제외한 여성작가의 가능성에 대한 관심은 이전에도 있어왔다. 이에 대한 연구로는 이상보, 『여류시조작가론』(『국어국문학』 14집, 국어국문학회, 1955, 70~80쪽) 김지용, 『여성문학의 질량』(『국어국문학』 61집, 국어국문학회, 1973, 75~85쪽) 최동원, 『고시조의 여류작가』(『한국문학논총』 3집, 한국문학회, 1980, 39~58쪽) 나정순, 『시조와 여성 작가층』(『문학과 사회집단』, 집문당, 1995, 131~160쪽) 등을 꼽을 수 있다. 이들의 견해를 종합하자면 시조의 여성 작가는 기녀 이외에 궁녀, 무명씨 여성, 사대부 여성 등을 포함시킬 수 있지만, 성기옥의 논의에서 검토되었듯이 그것의 확실성 여부는 논란의 대상이 되고 있다.

11) 김옥순, 『기녀시조에 나타난 사랑의 레토릭』, 『한국 페미니즘의 시학』, 동화서적, 1996, 98쪽.

12) 본고에서 시조의 인용은 박을수편, 『한국시조대사전』(아세아문화사, 1992.)을 중심으로

함경도 홍원의 기녀 홍량은 三唐詩人 가운데 한 사람으로 널리 알려진 孤竹 崔慶昌(1539~1583)과의 로맨스로 유명하다. 최경창은 과거에 합격하여 북도평사가 되어 함경도로 부임하며, 여기서 관기였던 홍량과의 만남이 이루어진다.¹³⁾ 하지만 이듬해 최경창은 임지를 떠나게 되고, 최경창과 이별을 맞이한 홍량은 애절한 사랑의 마음을 시조로 표현하였다. 시조에서 화자는 버드나무, 또는 버들잎과 자신을 병치시킨다. 요컨대 시조에서 화자는 죽음과 부활을 맞는다. 초장에 등장하는 꺾인 버드나무는 죽음의 상태이다. 그럼에도 화자가 뿔뿔을 갈라 꺾어 보낸다는 것은 죽음을 불사할 만큼, 입에 대한 그리움이 간절하다는 것으로 해석할 수 있다. 하지만 죽음도 마다않고 입에게 갔지만 화자가 머물 수 있는 곳은 '창밖'이다. 창밖에 심겨진 뿔뿔들은 閨房에 머물지 못하고 妓房에 머물러야하는 화자를 포함한 기녀들의 처지라고 흡사하다.¹⁴⁾

이렇게 여성이면서 규방에 거처하지 못하고 창 밖 뿔뿔들과 같은 신분으로 살아야만 했던 기녀들은 모성을 표현할 수 있는 기회조차 갖지 못한 채 억압하여 살아야 했을 것이다. 더불어 모성의 억압은 그것을 보상할 만한 또 다른 가치가 필요할 텐데, 이러한 억압의 보상이 기녀시조에서 어떻게 형상화 되는지 살피기로 한다.¹⁵⁾

하고 김홍규외, 『고시조대전』(고려대학교 민족문화연구원, 2012.)을 참조하였다.

13) 최경창과 홍량의 관계는 이미 다수의 연구에서 논의되었다. 특히 권순렬, 『최경창과 홍량 연구』(『고시가연구』 16집, 한국고시가문학회, 2005, 5~25쪽)에서는 두 사람의 문학 작품이 아닌 인물에 초점을 두면서 이들의 관계에 주목했다.

14) 南鶴鳴(1654~?)의 문집인 『晦隱集』에서는 최경창과 홍량의 기록을 상세히 적으면서 둘 사이에 '아들이 하나 있었다 [有一子]'고 적고 있다(崔孤竹贈洪娘詩序曰萬曆癸酉秋…(中略)…死仍葬孤竹墓下 有一子(下略)…). 그러나 여타의 기록이 존재하지 않아 사실 여부는 확인할 수 없으며, 다만 최경창의 둘째 아들 '즙'이 서자란 기록으로 미루어, 홍량의 아들로 추측한다. 이러한 추측은 꽤 신빙성이 있어 보이는데 기녀였음에도 불구하고 홍량의 묘는 최경창 부부의 묘 아래에 위치하고 있다. 하지만 이것은 흔한 경우는 아니며 유일한 것이라 할 수 있다.

Ⅲ. 妓女時調와 억압의 보상

문학의 보상적 기능은 '發憤著書'란 용어으로써 설명할 수 있다.¹⁶⁾ 즉, 억울한 일을 당하고 이에 분발하여 문학으로 형상화됨을 일컫는다. 우리나라를 대표하는 文人인 松江 鄭澈이나 孤山 尹善道の 詩作이 대부분 유배지에서 이루어졌다는 것은 이와 무관하지 않다. 기녀집단에서 모성 표현의 기회상실 또한 발분저서와 동일 맥락으로 볼 수 있을 것이다. 오랜 세월 동안 여성들은 자신의 정체성을 일차적으로 어머니라는 사실에서 찾아왔다.¹⁷⁾ 그만큼 여성에게 있어서 어머니, 모성은 중요한 가치를 지니고 그러한 모성은 한 시대를 이끌어가는 원동력이 될 수 있다. 하지만 기녀들은 이렇게 자연스러울 수 있는 여성의 순리와 위배되는 삶을 살아야만 했다.

주지하다시피 기녀시조는 대남성적 시조가 절대다수를 차지하며¹⁸⁾ 다수

15) 여성의 모성이 선천적으로 타고 나는 본능인지, 혹은 후천적으로 생겨난 관습인 지는 논란의 대상이다. 즉 여성은 어머니가 될 수 있는 권리와 어머니가 되지 않을 권리를 동시에 지니고 있다고 하여 여성의 모성은 선천적이 아님을 주장하기도 한다 (서강여성문학연구회편, 『한국문학과 모성성』, 앞의 책, 5~25쪽). 모성이 선천적인 경우는 물론 후천적인 경우라 하더라도 시조를 창작했던 기녀집단은 모성에서 자유롭지 못했을 것으로 보인다. 그녀들이 생활했던 조선사회는 婦德이 강조되며 '규범적 모성'이란 개념이 지배적인 사회이었기 때문이다.

16) 燕巖 朴趾源은 『熱河日記』 『答蒼厓』에서 후세가 司馬遷의 『史記』를 '發憤著書'의 정신을 높이 기림을 설명한다. 한편 심경호, 『문예심리학적 관점에서 본 '發憤著書'-屈原과 司馬遷을 중심으로-』(『중국어문학』 29집, 1997, 53~76쪽)에서는 발분저서와 문예창작 심리의 관계를 논의하며 錢鍾書의 견해를 빌어 '울분, 원한, 憂愁 등 歡樂에 대칭되는 정감의 심리적 요인이 마음속에 더 많은 것을 축적할 수 있어서 예술적 보다 효과가 뛰어난 작풍창작에 유효하다고 보았다. 즉 '憤'이 삶에 진지한 자세를 지니는 역량을 제공한다'고 하며 발분저서에 주목하였다.

17) Gerda Lerner, 『역사속의 페미니스트』(김인성 옮김), 평민사, 1993, 162쪽.

18) 현전하는 기녀시조 56수를 대상으로 볼 때, 상사의 정을 노래한 작품은 모두 36수에 해당된다. 설령 애정의 문제가 아니더라도 대남성적 감성을 노래한 작품이 53수에 달하고 있다. 이에 대해서는 성기옥, 『기녀시조의 감성특성과 시조사』, 『한국고전여성문학』 1집, 한국고전여성문학회, 2000, 27~54쪽 참조.

의 시조에서 사랑을 노래한다. 일반적으로 동일 집단이라 하더라도 시대에 따른 주제적 변화는 있게 마련이다. 하지만 기녀시조는 시대와 무관하게 대체적으로 주된 테마는 사랑이 되고 있다. 이렇듯 기녀시조가 사랑 일변도로 치닫게 되는 것은 다름 아닌 모성의 억압, 좌절, 결핍 등에 대한 보상에서 비롯된다고 볼 수 있다. 즉 여성으로서 누려야 할 지위를 제대로 누리지 못함에 대한 보상심리가 맹목적인 사랑의 추구로 나타날 수 있다. 또한 그 사랑을 형상함에 있어서 동시대의 사대부 시조와는 다른 방식을 취하거나 여타의 여성 문학에서 볼 수 있는 모습과 변별되어 주목된다. 이에 본고에서는 이러한 기녀시조에서 보이는 이러한 특성을 억압의 보상이라는 측면에서 세 가지로 범주화 하였다.

1. 애절한 사랑의 헌신

기녀시조하면 가장 먼저 떠오르는 것은 바로 사랑의 이미지이다. 그런 만큼 다수의 기녀시조가 사랑을 테마로 삼는다. 하지만 기녀시조의 사랑은 만남과 기쁨의 형상이 아닌 슬픔과 그리움으로 점철된다. 슬픔과 그리움은 눈물, 불면, 그리고 질병이나 삶과 죽음으로 형상화된다.

- ① 울며불며 잡은 사뭇 떨떨이고 가들 마오
그되는 丈夫라 도라가면 잊건마는
소첩은 아녀자라 못늬 있씀에. (桂娘)
- ② 남은 다 자는 밤에 너 어이 홀로 썩야
玉帳 김푼 곳에 자는 님 생각는고
千리에 외로운 꿈만 오락가락 흥노라. (松伊)

- ③ 平生에 밋을 님을 글러 무삼 病 들손가
 時時로 相思心은 지기히는 타시로다
 두어라 알들헌 이 心情을 님이 어이. (晉州妓 梅花)

위의 시조 3수는 각각 눈물과 불면, 그리고 병을 소재로 삼고 있다. 눈물을 소재로 삼은 시조①은 梅窓이란 自號로 더 유명한 桂娘(1573~1610)의 所作이다. 화자는 임과의 이별을 받아들이지 못한다. 그래서 초장에서부터도 화자는 이별의 슬픔을 노래한다. 그래서 울며불며 떠나는 입을 저지하고자 한다. 시조의 구성은 초장에서 詩想을 전개하고 종장으로 향하며 종결하고 있지만 ①은 반대로 구성되어 있다. 즉 초장에서 작품의 主旨라고 할 수 있는 화자의 심경을 전달하고, 이어지는 중장과 종장에서는 그것의 이유를 설명한다. 요컨대, 입은 장부라 쉽게 잊을 수 있지만 자신은 아녀자라 잊지 못한다는 것이다. 초장에서부터 주지를 표현함으로써 전달력은 그만큼 강화되는데, 입을 떠나보내고 나서 힘겨운 시간을 보낼 자신의 아픔을 강조하고자 함이다.

18세기에 활동했던 것으로 추정되는 기녀 松伊의 작품인 시조②의 詩的 소재는 불면이고, 불면의 주체는 역시 입을 향한 그리움이다. 그리움은 이별을 전제로 하는데 화자의 입은 천리, 또는 그만큼 먼 거리에 있다. 그래서 꿈에서조차도 임과의 만남은 여의치 못하다. 반면에 입은 睡眠의 밤을 보낸다. 그것도 옥으로 장식한 아름다운 장막이 드리운 곳에서 깊은 잠을 잔다고 하여 화자의 현실과는 전혀 반대되는 상황으로 묘사하였다. 그만큼 화자의 외로움은 깊어진다.

병을 소재로 삼고 있는 시조③은 19세기의 인물인 晉州妓 梅花의 작품이다.¹⁹⁾ 시조③은 이별의 상황이 아니다. 초장에서 화자는 입을 일컬어 ‘평생

19) 시조 작가로서 매화는 平壤妓와 晉州妓의 二人이 등장한다(윤영옥, 「기녀 매화의 시조」,

에 믿을 입'이라고 하며 신뢰를 보인다. 하지만 그럼에도 불구하고 화자는 '무슨 병이 들겠느냐'고 반문하면서 여전히 불안한 기색을 내비춘다. 때때로 상사의 마음이 드는 것 역시 그럴 만한 낚새가 있기 때문이라고 하여 화자의 불안이 결코 근거 없는 것이 아님을 암시한다. 하지만 이렇듯 지극한 화자의 심정을 입은 알지 못하니 그 불안은 더욱 깊어진다.

이처럼 세 시조의 소재는 서로 다르지만 입을 향한 애절한 사랑의 마음을 노래한다는 점에서 동일하다. 그런가하면 『大東風雅』에 기록된 매화의 시조에서 삶과 죽음을 소재로 삼아 더욱 강렬한 사랑의 감정을 표현한다.²⁰⁾

④ 죽어 니저야 흐라 살아 글여야 흐라
죽어 닛기도 얼엽소 살아 글익이도 얼여왜라
저 任아 흐말씀만 흐소라 死生決斷 흐리라. (平壤妓 梅花)

시조④는 英祖朝 해주 곡산의 기녀였던 매화와 그곳 신관사또 洪時裕와 사랑으로 유명하며, '再嫁烈女'로 불릴 정도로 특별한 사랑의 양상을 보이기도 하였다.²¹⁾ 시조에 등장하는 화자의 그리움은 生死를 걸만큼 중요한 문제

『여성문제연구』 11권, 대구가톨릭대학교 사회과학연구소, 1982, 85~94쪽). 이들은 각기 18세기와 19세기의 인물로 시조에서도 차이를 보여, 진주기의 시조는 時調唱이 불리던 시기의 작품임을 알 수 있다.

20) 이 시조의 작자는 다수의 가집에서 작자미상으로 전하며 『樂府』(高大本)와 『大東風雅』에서 '梅花'라고 기록하고 있다. 이에 대해 李能和의 『朝鮮解語花史』(동문선, 1992)에서는 '平壤妓 梅花'라고 보고 있다. 하지만 윤영옥, 위의 논문, 89~91쪽에서는 평양기 매화의 다른 시조와의 차이를 들어 평양기 매화의 작품이 아닐 것으로 추정한다. 이능화의 의견대로 '평양기 매화의 작품이라면 여기서의 시적 대상은 해주 감영의 신관 사또 洪時裕가 되는데, 둘의 로맨스로 미루어 볼 때, 홍시유 死後의 작품이라면 충분히 가능할 수 있는 詩想이다. 비록 평양기 매화의 작품이 아니라 하더라도 기녀의 작품으로 보기에 큰 무리는 없는 것으로 보인다.

21) 丙申獄死로 홍시유는 참형을 당하고, 그의 부인 또한 목을 뺐다. 이후 매화는 홍시유 부부의 장례를 치른 후, 그의 무덤 곁에서 목숨을 끊었다고 전한다.

이다. 죽어서 잊어야 할지, 살아서 계속 그리워해야 할지를 묻는 초장의 표현에서 임을 쉽게 잊지 못하는 화자의 간절함이 표현되고 있다. 초장의 갈등은 중장에서도 계속된다. 초, 중장으로 볼 때 화자에게 있어서 그리움이란 죽음과 맞먹는 죽음의 등가물이다. 중장에서는 그 결정을 임에게 미루며 임의 결정에 따라 생사를 결단하겠다고 한다. 여기서 엿볼 수 있는 화자의 마음은 포기할 수 없는 사랑, 또는 그리움이다. 그리움의 이면에는 남아있는 사랑, 재회의 기대감이 등이 포함된다. 그리고 그것은 화자가 살아가는 힘이 된다. 그런데 그것조차 허락되지 않는다면 더 이상의 삶은 의미가 없다. 애잔함을 넘어 섬뜩할 정도의 사랑을 묘사하고 있다.

그런가 하면 다음 시조에서는 둘 이상의 소재가 함께 등장하는 경우이다.

⑤ 기러기 우는 밤에 너 홀로 잠이 업서
 殘燈 도도 히고 輾轉不寐 ㅎ는 츠에
 窓 ㅂㅂ기 ㅂㅂ근 비소리에 더욱 茫然 ㅎ여라. (康江月)

⑥ 님이 가신 後에 消息이 頓絶 ㅎ니
 窓 ㅂㅂ기 櫻桃花가 몇 번이나 피엇는고
 밤마다 燈下에 ㅎ노 안즈 눈물계워 ㅎ노라. (松臺春)

⑦ 夜深 五更도록 잠못일워 輾轉헐 제
 구즌비 聞鈴聲이 相思로 斷腸이라
 ㄴ이라서 이 行色 ㄴ러다가 님의 압혜. (晋州妓 梅花)

세 시조는 각각 康江月(18세기, 平壤妓)과 松臺春(18세기, 平壤妓)²²⁾

22) 강강월과 송대춘은 정확한 생몰연대는 알 수 없지만 18세기 평안도 孟山에서 활동했던 것으로 알려졌다. 기녀에 대한 정보는 이능화, 『朝鮮解語花史』(앞의 책)를 비롯한 기왕의 도서를 참조한다.

그리고 매화를 작자로 하고 있다. 이들은 모두 입에 대한 그리움으로 불면의 밤을 보내는 상황을 노래한다. 또 불면의 상황을 더욱 극대화하기 위하여 시조⑤에서는 기러기의 울음과 빗소리, 시조⑥에서는 눈물, 시조⑦에서는 ‘구즌비’와 더불어 斷腸 등의 소재를 등장시킴으로써 화자의 아픔을 더욱 강렬하게 표현하고 있다.

예컨대 시조⑤에서 화자는 자신이 처한 밤의 시간을 두고 ‘기러기 우는 밤’이라고 표현한다. 문학적으로나 문화적 상징으로의 기러기는 다양한 의미를 함의한다. 가을, 겨울에 우리나라를 찾아오는 철새의 속성으로 말미암아 소식을 전하는 傳言의 상징이 되기도 하고, 떼 지어 다니는 특성으로 인하여 부부의 화합이나 형제를 일컫기도 한다. 그러다보니 반대로 외기러기는 외로움의 상징이다. 이런 맥락에서 볼 때 ‘기러기 우는 밤’은 쓸쓸한 가을밤의 이미지를 형상화 한다. 기러기의 등장이 쓸쓸한 밤의 분위기를 강조한다면, 빗소리는 그러한 외로움을 더욱 촉발시킨다.

시조⑥은 오랜 시간이 흘러도 소식조차 알 수 없는 입에 대한 그리움을 절절이 토로한다. 창밖의 櫻花와 桃花가 몇 번 피었느냐는 중장의 진술로써 임과의 이별한지가 여러 해가 지났음을 알 수 있다. 화자는 긴 세월 동안 밤잠을 이루는 대신 등잔불 아래서 눈물로 보낸다고 하여 입을 그리는 처절한 심경을 묘사한다. 시조⑦의 시간은 五更, 즉 새벽 3시에서 5시까지의 시간을 일컫는다. 결국 화자는 임 생각으로 고스란히 밤을 지새운 상태이다. 그런 화자에게 굶은비가 내리는 소리는 처량함을 증폭시킨다. 그렇게 화자는 相思의 마음으로 斷腸의 고통마저 느낀다.

이러한 일련의 시조에서는 작자는 다르지만 한 목소리로 입을 그리워하면서 유사한 모습을 보인다. 이렇게 눈물, 불면 등의 어휘를 등장시키며 애절한 화자의 심경을 노래함으로써 기녀시조의 전형적인 유형이 되고 있다.

2. 대담한 욕망의 표현

억압의 보상이란 관점에서 볼 때 발견되는 기녀시조의 또 다른 특징은 그녀들의 욕망을 대담하게 표현한다는 점이다. 이것은 사랑을 주제로 삼음으로써 범박하게는 앞에서 보았던 시조들과 일치하면서도, 소극적이고 가녀린 모습이 아니라 적극적으로 행동한다는 점에서 차별된다. 이러한 모습은 조선조 여성이라고 했을 때 일괄적으로 떠오르는 수동적이거나 他者的 이미지와는 일정부분 거리가 존재하여 주목된다.

- ⑧ 내 思郎 남 주지 말고 남의 思郎 탐치 마라
 우리 두 思郎에 형여 雜思郎 첫길세라
 一生에 이 思郎 가지고 꺾야 살려 ㅎ노라. (松伊)

시조⑧은 18세기 중반에 생활한 것으로 추정되는 기녀 松伊의 작품이다. 화자는 입과 함께하는 사랑의 즐거움을 주제로 삼는다. 화자는 오직 입과 둘만의 사랑에 집중한다. 그래서 둘 사이에 또 다른 존재가 개입하여 둘의 사랑이 방해받을까 염려한다. 이렇게 자신과 입의 사랑을 지키려는 화자의 태도는 무척 적극적이며 결연한 의지마저 보이면서, 슬픔과 불면으로 일관하던 여타의 기녀시조와 변별된다. 하지만 시조⑧은 적극적이고 능동적이기는 하지만 아직 욕망으로까지 이어졌다고는 할 수 없다. 이에 비하여 다음에 보게 될 작품들은 화자의 욕망이 詩化된 경우이다.

- ⑨ 冬至스달 지나긴 밤, 한 허리를 베어내어
 春風 이불아래 서리서리 넣었다가
 어른님 오신날 밤이어든 서리서리 꺾리라. (黃眞伊)

- ⑩ 돌아 우지마라 일우노라 자랑마라
 半夜秦關에 孟嘗君 아니로다
 오늘은 님 오신 날이니 아니 우다 엇더리. (松伊)

기녀시조 가운데 여성의 욕망을 시화한 작품으로 시조⑨를 꼽을 수 있다. 조선 중기의 기녀시인 황진이의 所作인 시조⑨는 섬세하고 세련된 비유로써, 화자의 욕망을 문학적으로 훌륭하게 형상화 하였다. 기왕의 연구에서 ‘서리서리’ ‘구비구비’의 의태어 사용, 밤이라는 시간에 인격을 부여하여 깊은 밤을 묘사한다든지 또는 물리적인 시간을 인간의 의지대로 재단하는 등, 비슷한 시기에 창작된 사대부의 시조에서는 거의 찾아볼 수 없는 탁월한 수사법으로 말미암아 자주 거론되는 작품이기도 하다.

이러한 수사법과 더불어 시조⑨에서 주목되는 것은 화자의 욕망이다. ‘동짓달 긴 밤, 한 허리, 춘풍 이불 아래’는 모두 어른 님 오신날 밤을 위한 준비물이다. 화자는 ‘밤의 허리’라고 하여 밤에게 인격을 부여한다. 동짓달 밤은 일년 가운데 밤이 가장 긴 때이며, 허리는 인간의 신체에서 중심이 되는 곳이다. 결국 동짓달 밤의 허리를 잘라낸다고 하는 것은 가장 깊은 밤의 의미와 함께 요염한 여성의 이미지를 창출한다. 그렇게 가장 길고 깊으며 아름다운 밤을 춘풍 이불 아래 넣어 더욱 사랑스럽고 따뜻한 밤으로 재탄생시킨다. 그리고 이 모든 것들은 중장의 ‘어른님 오신날 밤’을 지향한다. 요컨대 작품에서 보이는 탁월한 수사법은 다름 아닌 화자의 욕망, 즉 입과 함께 하는 밤의 시간을 가장 황홀하고, 가급적 길게 보내고 싶은 욕망을 위함이다.

이에 비하면 송이의 작품인 시조⑩은 표현은 다분히 직설적이다. 닭이 운다는 것은 아침이 밝았음을 의미한다. 그런데 화자는 닭이 울지 말 것을 명령하고, 또 일찍 운다고 자랑하지 말라고 질책한다. 이어지는 중장에서는 齊나라의 인물인 孟嘗君과 관련된 ‘鷄鳴狗盜’의 故事를 인용하며²³⁾ 초장의 명

령을 한 번 더 강조한다. 종장은 그 명령에 대한 이유이다. 즉, 임이 오신 날이기 때문에, 임과의 밤을 연장하여 아침을 맞고 싶지 않은 마음으로 애꿎은 닭 울음을 탓한다. 이렇듯 시조⑩은 표현이나 기교는 별반 세련된 것이 없이 맹상군의 고사를 인용하여 한갓 닭에게 울지 말라고 명령하는 것이 고작이다. 하지만 임과의 황홀한 밤을 꿈꾸며 아침을 맞이하고 싶지 않은 욕망은 시조⑨와 매 한 가지이다.

두 시조에서 보이는 화자의 욕망은 조선 중기 여성에게서 요구되는 貞淑한 여성 이미지와는 위배된다. 특히 시조⑨는 섬세하고 뛰어난 수사적 표현은 욕망조차도 사랑스런 여성의 모습으로 느끼게 만든다. 하지만 임과 함께 보내는 밤이 단지 함께 있음의 의미가 아닌 남녀 간의 교합을 상정할 수 있다는 점에서 오히려 욕망은 극대화 된다.

이러한 욕망의 표현은 松江 鄭澈(1536~1593)의 첩실로 알려진 眞玉의 시조에서 정점을 이룬다.

⑩ 鐵이 鐵이라커늘 섭철만 너겨서니
이제야 보아흐니 正鐵일시 분명흐다
내게 골풀무 잇더니 너겨 불가 흐노라. (眞玉)

시조⑩은 松江 鄭澈(1536~1593)의 첩실로 알려진 眞玉의 시조이다.²⁴⁾ ⑩은 표면적으로는 금속인 쇠[철] 이야기를 하고 있지만 실제적으로는 성적 담론을 늘어놓고 있다. 다만 언어유희를 사용함으로써 전혀 노골적이지 않고

23) 시조⑩의 초장과 증장은 孟嘗君(중국 戰國時代 齊나라)의 故事[鷄鳴狗盜]를 바탕으로 한다. 제나라의 신하였던 맹상군이 秦에서 모반죄로 잡혔다가 도망 나오는데, 밤중에 함곡관에 이르렀지만 城門이 닫혀있었다. 이에 그의 식객 중 하나가 닭울음소리를 흉내 내고, 이에 수문장이 날이 밝은 줄 알고 성문을 열어 도망하였다는 고사가 전한다.

24) 박을수, 『詩話 사랑 그 그리움의 샘』, 아세아문화사, 1994, 113~126쪽 참조.

오히려 재기 발랄한 웃음을 주고 있다. 물론 ⑪은 송강이 먼저 진옥의 이름을 차용하여 언어유희를 하며 ‘眞玉’ ‘살송곳’ 등의 비유적 언어를 사용하여 진옥에 대한 자신의 性的 욕망을 시조화 하였다.²⁵⁾ 시조⑪은 바로 이러한 송강의 시조에 應酬한 것이다. 즉 眞玉에 대하여 ‘正鐵’을, 살송곳에 대하여 ‘골풀무’를 등장시키고 있다.

요컨대 대장장이도 아닌 화자가 굳이 철 이야기를 하고 또 대장간에나 있는 골풀무를 지니고 있다고 함으로써, 시조에 등장하는 어휘들은 있는 그대로의 의미가 아니라 성적 욕망을 상징화한 것임을 알 수 있다. 물론 시조⑪이 송강의 시조(玉을 玉이러커늘 燹玉만 너겨셔니)에 응수한 것이기는 하지만, 사대부의 희롱에 전혀 주눅 들이 없이 맞장구치며 여성으로서의 성적 욕망을 표현한다는 것은 상당한 용기와 대담함을 필요로 한다.

그런가하면 개인적인 욕망의 발화에서 더 나아가, 남성과의 관계에서 오히려 기녀계층인 여성이 주도가 되어 상대 남성을 유혹하는 경우도 발견된다.

⑫ 靑山裏 碧溪水 | 야 수이 감을 자랑마라
一到滄海하면 도라오기 어려오니
明月이 滿空山하니 쉬여 간들 엇더리. (黃眞伊)

⑬ 酒色을 삼간 後에 一定百年 살작시면
西施를 관계하며 千日酒를 마실소나
아마도 참고 참다가 兩失홀가 호노라. (松伊)

시조⑫와 ⑬도 황진이와 송이의 所作이다. 앞선 두 작품에서 보이던 美學的 형상화의 차이는 두 시조에서도 동일하게 나타난다. 즉 황진이의 작품인

25) 『檀花樂府』 391 : 玉을 玉이러커늘 燹玉만 너겨셔니 / 이제야 보아하니 眞玉일시 적실 호다 / 내게 슬송곳 잇던니 쩌러 불가 호노라. (鄭澈). 김홍규외, 앞의 책, 739쪽.

시조⑫에서는 고도의 수사법을 활용함으로써 문학적 완성도를 꺾고 있는데 반해, 송이의 시조⑬는 故事를 인용하여 시조의 주지를 직접적으로 진술하는 방식을 취한다.

중의적 표현으로 유명한 시조⑫에 등장하는 明月은 황진이, 碧溪水는 종실의 인물 碧溪守를 일컫는 것임을 널리 알려져 있다. 즉 화자는 明月의 밝음을 내세워 벽계수에게 쉬어갈 것을 제안한다. 벽계수의 자라는 쉬지 않고 흘러가는 부단함이다. 그렇게 부지런히 흘러가는 이유는 푸른 바다에 도달하기 이름이다. 하지만 아이러니컬하게도 벽계수가 바다에 도달하는 순간 벽계수는 더 이상 벽계수가 아니다. 즉 그의 생명을 다한 것이다. ⑫의 화자는 이러한 자연의 이치를 들어 인생의 유한함을 노래하며 碧溪守에게 쉬어 가라고 유혹한다.²⁶⁾

남성을 유혹한다는 점에서 시조⑬도 시조⑫와 다르지 않다. 다만 ⑫가 자연의 이치를 끌어들이 중의적으로 품격 있게 노래했다면 ⑬에서는 직설적이고 노골적으로 표현한다. ⑬은 酒色을 멀리하는 선비를 대상으로 삼는다. 주색을 멀리한다고 해서 백 년을 살 것도 아니고, 또 백년을 산다고 한들 중국의 전설적인 미인인 西施를 만날 것도 아니다. 이러한 초장과 중장은 결국 삶의 유한함과 함께 시간의 불가역성, 또는 고정성을 주지고 있다. 하지만 ⑫가 인생의 유한함을 자연의 이치를 끌어들이 노래한 것과는 달리 ⑬에서는 酒色을 전면에 내세우며 유혹하는가 하면, 이것을 참고 살다가 오히려 모두 잃을 것이라며 험박도 마다않는 대담함을 보인다.

3. 재기발랄한 언어유희

기녀시조에 등장하는 억압에 대한 보상의 또 다른 모습으로 시조에 등장하

26) 시조⑫에 대한 구체적인 분석은 김상진, 『〈청산리 벽계수〉와 〈텐미니즈〉에 나타난 여성 이미지』, 『16·17세기 시조의 동향과 경향』, 국학자료원, 2006, 252~259쪽 참조.

는 언어표현을 꼽을 수 있다. 이것은 주로 기녀 자신이나 상대의 이름을 가지고 언어유희를 하고 있는데, 그 중에는 사대부와 酬酌한 시조가 여러 수 포함 되어 있다.

예컨대 앞에서 살펴보았던 진옥의 작품인 시조⑩이 그것이다. 시조⑩은 眞玉이 松江 鄭澈과 주고받은 것으로 알려졌다. ⑩은 동음이의어를 활용하고 있다. 송강의 성씨인 鄭과 바름을 나타내는 正은 글자와 의미는 다르지만 모두 ‘정’으로 발음이 되고, 송강의 이름인 ‘澈’과 광물질인 ‘鐵’도 의미는 다르지만 둘 다 ‘철’로 발음되고 있음에 착안하여 鄭澈과 正鐵을 빗대어 상대의 이름을 가지고 언어유희를 하였다. 골풀무 역시 중의적 언어유희로써 대장간에서 사용하는 풀무이면서 여성의 성기를 의미하게 된다. 이렇게 사대부와 수작을 한 것으로 다음의 시조를 거론할 수 있다.

- ⑭ 어이 얼어 잘어 므스 일 얼어 잘어
 駕鴛枕 翡翠衾을 어디 두고 얼어 잘어
 오늘은 찬비 맞자신이 녹아 잘까 흐노라. (寒雨)

일명 〈寒雨歌〉로 알려진 시조⑭의 寒雨는 동음이의어이기 보다는 중의적 표현에 근거한다. 중의적 표현은 앞에서 보았던 황진이 작품, 시조⑫가 대표적이다. 이 시조에서 明月은 황진이, 碧溪水는 宗室의 인물 碧溪守를 일컬음이란 것은 널리 알려진 사실이다. 즉 寒雨를 문자 그대로 해석하면 ‘찬비’가 되지만 이것은 교묘하게도 시조를 읊은 기녀의 이름이기도 하다. 기녀 한우는 문인 林悌(1549~1587)와의 로맨스로 유명한데, 임제는 宣祖朝에 예조정랑을 지낸 인물로 대표적인 풍류문인으로 알려졌다. 시조⑭는 임제의 所作인 일명 〈寒雨歌〉의 答歌로 알려져 있는 만큼, 이 시조에 앞서 임제의 시조가 있었음을 알 수 있다. 즉 임제가 먼저 “北天이 뭍다커늘 雨裝 업씨

길을 난이 / 山 에는 눈이 오고 들에는 촌비로다 / 오늘은 촌비 맞았시니 얼어잘까 흐노라”라며 기녀 한우를 희롱하였고²⁷⁾, 한우는 답가로 시조¹⁴⁾를 부른 것이다.

이처럼 기녀시조에서 기녀들이 자신의 이름을 가지고 언어유희를 한 것은 다음의 몇몇 시조에서도 그 예를 볼 수 있다.

- ⑮ 술이 술이라 흔히 드슨 술만 녀어는다
千尋絶壁에 落落長松 내 괴로다
길 아래 樵童이 접낫시야 걸어 줄 잇시라. (松伊)
- ⑯ 長松으로 비를 무어 大同江에 찍어 두고
柳一枝 휘여다가 굿이굿이 밋앗는되
어디셔 妄伶엿 거슨 소혜들라 흐는이. (求之)
- ⑰ 梅花 넷 등결에 봄절이 도라오니
넛뿔던 柯枝에 피얌죽 흐다마는
春雪이 亂紛紛흐니 필동말동 흐여라. (平壤妓 梅花)

시조¹⁵⁾는 앞에서도 거론되었던 松伊의 시조이다. 시조에서는 ‘술이’라고 호명하고 있는데 이것 역시 松伊를 일컫음이다. 송이는 千尋絶壁에 있는 落落長松과 자신을 동일시한다. 소나무는 그 자체만으로도 지절이나 절개, 또는 고고함을 상징한다. 더욱이 그것이 위치한 곳은 천 길 낭떠러지이다. 요컨대 자신을 아무나 함부로 접근할 수 없는 곳에 심겨진 소나무와 같은 존재라고 설명한다. 화자는 그럴 만큼 자신에 대한 자긍심이 높다. 그러니 길 아래 樵童의 작은 낫과 같은 존재는 감히 자신을 넘볼 수 없다고 하여 스스로를

27) 또한 임제 시조에서 ‘얼어자다’라고 한 것 역시 언어유희이다. ‘얼다’는 일반적으로 ‘얼음이 어는 것’[氷]으로 해석할 수 있지만 ‘얼우다’[嫁]란 의미를 동시에 지닌다.

더욱 격상시킨다.

시조⑩은 求之의 유일한 작품이다. 구지에 대해서는 별반 알려진 것이 없다. 다만 『海東歌謠』에서 ‘平壤名妓 柳一枝愛夫’라고 기록되어 있어서 平壤妓였다는 사실과 柳一枝와 사랑하는 사이였다는 정도만 알 수 있다. 이렇게 시조⑪에서는 구지와 유일지를 언어유희의 대상으로 삼는다. 시조에서의 ‘곳’이 구지의 음차이긴 하지만, 큰 소나무로 만든 배 또한 화자의 등가물이다. 화자의 등가물인 배를 만들어 대동강에 띄어두고 입과 등가물인 ‘버드나무 한 가지’를 휘어서 ‘굳게’ 매었다는 것은 입에게만 예속되고 싶은, 또는 화자에게만 예속되길 바라는 마음의 표현이다. 하지만 이런 화자의 바람과는 달리 그 배를 유혹하는 세력이 등장하여 화자는 노심초사 한다. 즉 ‘妄伶의 것’이라고 표현한 대상은 말하자면 화자와는 경쟁관계에 있는 대상일 것이며, 그런 존재가 등장하여 그 배[입]를沼에 들라고 유혹함을 경계한다.²⁸⁾

이름에 대한 언어유희는 시조⑪에도 등장한다. 시조의 작자가 ‘梅花(平壤妓)’이어서 초장의 매화가 꽃과 화자의 중의적 표현이라는 것은 알 수 있지만 또 다른 언어유희는 쉽게 발견되지 않는다. 그런데 시조⑪을 수록하고 있는 가집에 “柳春色 再莅西伯時 親狎春雪故作此歌”²⁹⁾라고 기록되어 있고, 『歌曲源流』에서는 작자를 ‘평양기 매화’라고 표기하고 ‘春雪’에 대해서도 ‘春雪亦妓’라고 기록하고 있다. 즉 종장의 춘설은 또 다른 기녀를 나타내는 언어유희인 것이다.³⁰⁾ 뿐만 아니라 평양감사가 柳春色임을 감안하면 초장에서 ‘춘

28) 윤영옥, 「기녀시조의 고찰」, 『여성문제연구』 12집, 대구가톨릭대학교 사회과학연구소, 1983, 194~195쪽에서는 大同江과 沼를 대립이 아닌 입의 안정된 공간, 곧 歸鄉處로 보고 있다. 또한 ‘妄伶’을 妄靈과 동일하게 보아 기녀 자신으로 보며, 분에 넘친 것이 ‘妄靈든 것’이라고 보았다.

29) 柳春色이 평양감사로 다시 부임하여 지낼 때, 기녀 ‘春雪’과 친하게 지냈다.

30) 시조⑪에 대한 구체적인 내용은 윤영옥, 「기녀 매화의 시조」, 『여성문제연구』 11집, 대구효성가톨릭대학교 사회과학연구소, 1982, 91~92쪽 참조.

절이 돌아온다’는 것 또한 유춘색이 다시 평양감사로 온 것을 의미하는 것으로 춘절 또한 春色의 언어유희임을 짐작할 수 있다. 그렇다면 결국 시조⑰은 평양감사 유춘색을 두고 벌이는 매화와 춘설의 사랑다툼, 더욱 정확하게는 유춘색을 춘설에게 빼앗길까 전전하는 매화의 질투어린 노래라고 하겠다.³¹⁾

시조⑰의 정서는 아래에 있는 송대춘의 시조에서도 유사하게 표현되고 있다.

⑱ 漢陽서 씨온 나뭇 百花叢에 들거고나
 銀河月에 잠간 쉬여 松臺에 올라 안저
 이다감 梅花 春色에 흥을 계워 흥노라. (松臺春)

시조⑱은 표면적으로만 본다면 나비와 꽃, 혹은 자연물을 노래하고 있다. 하지만 주지하다시피 나비와 꽃의 관계는 자주 남녀의 관계를 의미한다. 위의 시조 역시 나비와 꽃의 일반적 비유를 그대로 대입한다. 초장에 등장하는 ‘한양에서 온 나비’란 화자의 입으로 봄직하다. 그런데 그 입은 불행하게도 여러 기녀들을 편력하는 남성이다. 한양의 나비가 입의 은유였다면, 이후에 등장하는 백화총, 은하월, 송대, 매화는 중의적 표현에 의한 언어유희로, 모두 기녀의 일컬음이다. 여러 기녀를 섭렵하고 화자를 의미하는 송대[송대춘]에 올라왔다고 하였지만 이내 매화와 더불어 춘색을 흥겨워하며 풍류에 탐닉하는 모습을 보인다.

31) 시조에서 ‘봄이 돌아왔다’는 표현은 평양감사로 ‘다시 부임한 유춘색’의 표현으로 볼 수도 있다.

IV. 맺음말

지금까지 기녀시조의 특성을 모성의 억압, 또는 신분의 결핍이란 측면에서 조망하였다. 어떤 것에서의 억압이나 결핍은 다른 것에서의 보상을 필요로 하게 된다. 조선시대 기녀 계층이 여성이면서도 여성의 지위를 온전히 차지할 수 없었고, 여성으로서 자연스러울 수 있는 감정인 모성 표현은 상당부분 억압당할 수밖에 없었다. 기녀시조가 애정일변도로 흐르면서 대체적으로 정절의 이미지를 표방하는 것 역시 이러한 맥락에서 이해할 수 있다.

이에 본고에서는 애정을 노래한 기녀시조를 대상으로 억압과 결핍의 보상이 어떻게 형상화되는지 살펴보고 그 특성을 세 가지로 범주화하였다. 애절한 사랑의 헌신과 대담한 욕망의 표현, 그리고 재기발랄한 언어유희가 그것이다. 애절한 사랑의 헌신이나 대담한 욕망의 표현은 양자 모두 강렬한 사랑의 추종이라는 점에서 동일하면서도 전자가 貞節을 지키며 가녀린 여성의 이미지를 표방 하는데 반하여 후자는 愛慾을 추구하는 당찬 여성의 이미지를 구가하며 전혀 상반되는 모습을 보이기도 한다. 이처럼 사랑을 추구하는 모습이 서로 간에 극단적일 수 있다는 것은 그만큼 그들에게 사랑의 문제가 절실했다는 것으로 볼 수 있다.

첫째와 둘째 특징이 주제적인 요소였다면 세 번째 특징은 표현의 문제로써 층위를 달리하지만, 억압의 보상이라는 점에서 맥락을 함께 한다. 기녀시조에서는 여느 평시조와는 달리 재치 있는 언어유희가 등장한다. 기녀시조의 작자층 또한 소극적이고 수동적으로 여겨지는 조선시대 여성의 여성이라는 사실을 환기하면, 기녀시조에서 보이는 이러한 모습은 상당히 이채로운 것이라고 하겠다.

한편 '보상'의 측면에서 본다면 대담한 표현이나 언어유희가 보다 유효할 것이다. 왜냐하면 사랑의 헌신이 소극적이며 수동적인 태도를 견지하는데 반

해, 이 둘은 능동적이며 적극적인 양상을 지니기 때문이다. 기녀시조에서 보이는 대담성이나 언어유희는, 애정을 주제로 삼지 않은 여타의 시조에서도 찾아볼 수 있다. 예컨대 成宗朝의 기녀로 알려진 笑春風은 현전하는 세 수의 시조를 통하여 당시의 文武 大臣들을 귀락파락 하는 대담함을 보인다.³²⁾ 세 수 가운데 첫 수에서는 文臣을 일컬어서는 ‘通古今 達士理 訥는 明哲士’라고 예찬하면서 武臣에 대해서는 “저 설디 歷歷히 모르는 武夫를 어이 조차리”라며 희롱해 놓는가 하면, 또 다음 수에서는 “前言은 戲之耳라 내 말씀 허물마오 // 두어라 赴赴武夫를 안이 좃고 어이리”라고 하며 오히려 무신의 용맹스러움을 칭찬한다.

그런가 하면 光海朝에 평안도 관찰사였던 朴燁이客과 더불어 장기를 두며 기녀 小栢舟(平壤妓)에서 시조를 짓게 하였고³³⁾, 이에 소백주는 “相公을 뵈은 後에 事事를 밋조오나 / 拙直 訥 ㅁ음의 病들가 念慮 | 러니 / 이리마 저리차 訥니 百年同抱 訥리이다”며 노래하였다. 일견 상공을 연모하는 것처럼 보이는 시조는 기실은 장기판의 모습을 묘사함이다. 즉 시조에 등장하는 ‘相(公), 事(事), 拙(直), 病, (이리)마, (저리)차, (百年同)抱’는 모두 언어유희로 각각 ‘象(宮), 士, 卒, 兵, 馬, 車, 包’를 의미하는 것으로³⁴⁾, 소백주의 재기발랄한 시적 재능을 유감없이 발휘하였다.

이처럼 婦德을 중하게 여기며 ‘다소곳한 여성상’을 종용하던 시대에 본고에서 거론한 일련의 기녀시조에서는 그러한 시대의 한계를 넘어서는 듯한 모습

32) 조선 중기의 문신 車天輅(1556~1615)의 『五山說林草藁』에 의하면 소춘풍은 모두 3편의 시조를 남기고 있다. (황재군, 177쪽에서 재인용)

33) 『樂府』(서울대본)에서는 이 시조의 창작 경위를 두고 “朴燁西伯時 使小栢舟作歌博奕”이라고 기록하고 있어서 박엽이 소백주에게 짓도록 하였음을 알 수 있다(박을수편, 『한국시조대사전』(상), 아세아문화사, 1992, 593쪽).

34) 『海東歌謠』(一石本, 周氏本)에 “朴燁爲西伯也 與客博奕 命作此歌 象宮相公 士兵 卒事病拙 馬車차包抱”라는 기록이 보인다(위의 책, 593쪽).

을 보이기도 하였다. 이들이 이토록 자유로울 수 있는 것은 가족관계에 얽매이지 않은 신분의 자유로움과 더불어 모성 표현의 기회상실이 빚어낸 결과라고 할 수 있다.

이런 맥락에서 볼 때 기녀시조 또한 發憤의 문학이 될 수 있다. 다소 과하지만 사마천이 宮刑의 아픔을 겪고 『史記』를 저술한 것처럼, 사대부 문인들이 겪은 유배의 아픔이 ‘流配文學’을 탄생시킨 것처럼 기녀들에게 모성의 억압은 기녀시조의 문학적 형상화에 일정부분 기여하였다고 하겠다.

〈참고문헌〉

- 김흥규 외, 『고시조대전』, 고대 민족문화연구원, 2012.
 박을수, 『한국시조대사전』, 아세아문화사, 1992.
 한국학중앙연구원, 『한국민족대백과사전』, 1996.
 南鶴鳴, 『晦垠集』 (한국학종합DB, <http://db.mkstudy.com>)
- 권순렬, 「최경창과 홍량 연구」, 『고시가연구』 16집, 한국고시가문학회, 2005, 5~25쪽.
 김명희, 「조선시대 모성성 연구-허난설헌과 신사임당을 중심으로」, 『한국문학과 모성성』, 태학사, 1998, 38~64쪽.
 김상진, 「고전시가에 나타난 모성 형상」, 『동아시아 여성문학의 지평』, 보고서, 2008, 13~31쪽.
 _____, 「〈청산리 벽계수〉와 〈텐미니츠〉에 나타난 여성이미지」, 『16·17세기 시조의 동향과 경향』, 국학자료원, 2006, 244~271쪽.
 김옥순, 「기녀시조에 나타난 사랑의 레토릭」, 『한국 페미니즘의 시학』, 동화서적, 1996, 78~109쪽.
 김용찬, 「기녀시조의 미의식과 여성주의적 성격」, 『남도문화연구』 25집, 순천대학교 남도문화연구소, 2013, 221~251쪽.
 김지용, 「여성문학의 질량」, 『국어국문학』 61집, 국어국문학회, 1973, 75~85쪽.
 나정순, 「시조와 여성 작자층」, 『문학과 사회집단』, 집문당, 1995, 131~160쪽.

- 박을수, 『詩話 사랑 그 그리움의 샘』, 아세아문화사, 1994.
- 배은경, 『구술생애사를 통해 본 산업화 시기 한국 어머니의 모성 경험』, 『페미니즘연구』 8권1호, 한국여성연구소, 2008, 69~123쪽.
- 서강여성문학연구회편, 『한국문학과 모성성』, 태학사, 1999.
- 성기옥, 『고전시가의 여성작가와 작품』, 『한국고전여성 작가연구』, 태학사, 1999, 88~149쪽.
- _____, 『기녀시조의 감성특성과 시조사』, 『한국고전여성문학』 1집, 한국고전여성문학회, 2000, 27~54쪽.
- 신재홍, 『신라 사회의 모성과 향가』, 『한국고전여성문학연구』 14집, 한국고전여성문학회, 2007, 53~79쪽.
- 심경호, 『문예심리학적 관점에서 본 ‘發憤著書’-屈原과 司馬遷을 중심으로-』, 『중국어문학』 29집, 1997, 53~76쪽.
- 윤영옥, 『妓女 梅花의 時調』, 『여성문제연구』 11집, 대구효성가톨릭대학교 사회과학연구소, 1982, 85~94쪽.
- _____, 『기녀시조의 고찰』, 『여성문제연구』 12집, 대구가톨릭대학교 사회과학연구소, 1983, 177~205쪽.
- 이능화, 『朝鮮解語花史』, 동문선, 1992.
- 이동영, 『晦齋의 ‘祭先妣孫夫人文’-‘한글祭文’은 讖案作이다』, 『가사문학논고』, 부산대출판부, 1987, 326~336쪽.
- 이상보, 『여류시조작가론』, 『국어국문학』 14집, 국어국문학회, 1955, 70~80쪽.
- 이형대, 『규방가사·민요·계몽가사의 모성 형상』, 『한국고전여성문학연구』 14집, 한국고전여성문학회, 2007, 153~184쪽.
- 정우봉, 『조선시대 妓生 詩帖의 존재양상과 문화사적 의미』, 『한국고전여성문학연구』 18집, 한국고전여성문학회, 2009, 421~454쪽.
- 조성숙, 『모성 이데올로기에 관한 연구』, 이화여대 석사논문, 1985.
- 최동원, 『고시조의 여류작가고』, 『한국문학논총』 3집, 한국문학회, 1980, 39~58쪽.
- 최원오, 『모성의 문화에 대한 신화적 담론:모성의 기원과 원형』, 『한국고전여성문학』 14집, 한국고전여성문학회, 2007, 185~222쪽.
- 황제근, 『한국 고전 여류시 연구』, 집문당, 1985.
- Gerda Lerner, 『역사속의 페미니스트』, 김인성 옮김, 평민사, 1993.

〈Abstract〉

The Compensation of Oppression, *Ginyeo*(妓女) & *Ginyeo-sijo*(妓女時調)

Kim, Sang-Jean

This paper is based on the compensation of the literature. In other words, the problem of affection *Ginyeo* & *Ginyeo-sijo* would review that to be considered compensation of the literature. Specifically, the relationship between maternal oppression and *Ginyeo* & *Ginyeo-sijo*.

Prior to the detailed discussions looked at the relationship between women and motherhood, through the overall *Classic-siga*(古典詩歌). As a result, it took the theme of motherhood from a variety of genres, as it were, *Hyangga*(향가), *Goryeo-Sokyo*(고려속요), *Gasa*(가사), Folk songs etc. But *Ginyeo* groups position was different. The *Ginyeo* groups was limited or no chance of maternal expressions. This also affects creative *Sijo*. So the *Ginyeo-sijo* has a few characteristics.

In terms of the compensation of oppression, characteristics of the *Ginyeo-sijo* can be categorized into three types. These are dedication of a plaintive love, bold expression of desire, wittily linguistic playfulness. Dedication of a plaintive love is a very passive, and the general pattern of the *Ginyeo-sijo*. Bold expression of desire, this is the love the theme is the same. But this is a positive. And then, wittily linguistic playfulness is a rhetorical expression. It was used as a method of ambiguous and homophone.

In short, for *Ginyeo* groups would have been a chance of roused to action(發憤), that is oppression of motherhood. And this would contribute to the development of *Ginyeo-sijo*. As the experience of exile literature developed in isolation of the Scholar-official(사대부).

Key words : *Ginyeo*, *Ginyeo-sijo*, compensation of the literature, motherhood, oppression, dedication, desire, linguistic playfulness, roused to action

이 논문은 2015년 6월 14일까지 투고 완료되어,
2015년 7월 9일부터 2015년 7월 13일까지 심사를 하고
2015년 7월 14일에 편집위원회에서 게재 결정된 논문임.