이세보 애정시조의 성격과 작품 이해의 시각

손정인*

‖ 차 례 ‖

1. 머리말
2. 이세보 애정시조의 성격
3. 이세보 애정시조의 독법
4. 맺음말

【국문초록】

본 연구는 104수에 이르는 이세보의 애정시조를 작품 이해의 새로운 시각이라는 측면에서 살펴보고자 하는 것이다. 이를 위해 먼저 이세보 애정시조의 성격을 이해한 다음, 그 독법을 해명하고자 하였다.

이세보의 애정시조는 그의 풍류정신의 산물이다. 이세보는 유배되기 전에는 지방의 풍류마당을 주도하면서, 유배에서 풀려난 뒤에는 서울의 풍류방을 중심으로 풍류를 즐겼다. 이세보는 풍류마당에서는 주로 풍류남아의 호방함을 노래했고, 풍류방에서는 주로 풍류염정을 노래했다. 이세보는 풍류공간의 흥을 고조시키기 위해 시조창사로서 애정시조를 지었으며, 시조창의 음악적 측면을 중요시하였다.

기왕의 연구에서는 이세보의 애정시조에는 일부 작품 사이에 내용의 연대성이나 시적 상황의 관련성 등이 있음을 지적하였다. 그러나 극히 일부 작품에 대한 이러한 단순한 지적만으로는 이세보 애정시조의 독법을 제대로 해명했다고 보기는 어렵다. 이세보의 애정시조는 어휘의 동일성이나 내용의 유사성 등에 의해서도 배열되어 있지만, 상당수의 작품이 내용의 유기적 관계에 의해서도 배열되어 있다. 그러므로 이세보 애정시조의 실상을 제대로 이해하려면 작품들 사이의 유기적 질서를 파악하여 읽어야 할 것이다.

* 대구한의대학교 한국어문학부 교수

이세보는 애정시조 한 편 한 편이 지닌 이야기성을 바탕으로 하되, 작품들 사이의 상황과 사건을 관련지어 더 큰 서사적 맥락으로 연결하고자 하였다. 이리하여 풍류공간에서 일정한 스토리(story)를 지닌 일련의 애정시조가 연속적으로 노래될 때, 흥은 더욱 고조될 것이다.

주제어 : 이세보, 애정시조, 풍류정신, 풍류공간, 시조창사, 독법, 유기적 질서, 시적 화자.

1. 머리말

李世輔(1832~1895)의 시조는 그 내용의 다양성[1]과 함께 작품의 양이 400수를 넘는다는 점에서 우리 시조문학사에서 각별한 의의를 지닌다. 그 사이 이세보 시조를 전반적으로 다룬 연구나 그 문학적 특성을 이해하고자 연구, 현실비판시조 등을 다룬 연구도 있었지만, 104수에 이르는 애정시조를 다룬 연구가 주류를 이루었다. 작품의 양적인 면에서나 문학사적인 의의라는 면에서 볼 때 애정시조가 이세보 시조의 중심을 이루고 있다고 보았기 때문이다.

이제 이세보 애정시조를 직접적인 연구 대상으로 삼은 논문들을 살펴 그 사이의 연구 동향을 파악하고자 한다.

진동혁 교수는 이세보는 조선조 시조사상 가장 많은 애정시조를 지은 작가라는 점에 주목하면서, 그 시조사적 의의나 창작동기를 추정하고, 그의 애정시조를 애정시조와 이별시조로 대별한 다음, 내용별로 19항으로 세분하여 간략하게 살폈다.[2] 박노준 교수는 애정시조를 다작한 이세보의 창

1) 진동혁 교수는 이세보의 시조의 내용을 현실비판시조, 유배시조, 애정시조, 도덕시조, 기행시조, 월령체시조, 稽古시조, 유람 유흥시조, 농사시조 등 9가지로 나누어 이해했다. 진동혁, 『이세보 시조연구』(집문당,1983)

2) 진동혁 교수는 이세보의 애정시조를 애정시조와 이별시조로 대별한 뒤, 애정시조를 相思, 愛難, 待消息, 現夢, 嘆無情, 換位比喩, 羨花蝶, 路柳墻花, 難愛約, 待人難,

작 행위를 두고, “체험을 토대로 시적인 상상의 세계 속에서의 허구적 작위적인 창작인 점을 고려한다면 ‘애정시조 만들기’라는 표현이 가장 적절한 것”[3]이라고 하였다. 정홍모 교수는 시적 상황, 시점의 다양함이라는 각도에서 이세보의 애정시조의 특징을 몇 가지 점에서 검토한 결과, 그 바탕에는 여성취향적 정서가 깔려 있어 당대의 기생들에게 단연 인기가 있었다고 하였다.[4] 윤정화 교수는 이세보가 사대부 일원으로 애정시조를 창작하게 된 배경 및 작가의 의식세계를 통해 이세보의 애정시조의 상당 부분이 ‘연군’을 두고 창작된 것이라고 파악하였다.[5] 고은지 교수는 이세보가 애정시조 창작에 집중한 것을 풍류 현장과 연결시켜 이해하였다. 그리고 왕족으로서 최고급의 문화를 향유할 수 있었던 이세보가 가곡창이 아닌 시조창을 그의 창작활동의 기반으로 삼고 있다는 사실에 주목하였다.[6] 이동연 교수는 이세보 애정시조의 특징을 몇 가지로 나누어 살핀 다음, 이세보가 애정시조를 창작하면서 가장 염두에 둔 것이 풍류판의 흥을 고조시키는 것이었고, 자신의 세계관을 드러내는 일은 아니었다고 추측하였다.[7] 박지선 교수는 이세보 애정시조 작품을 비롯하여 그의 애정관련 작품의 다양한 형상성

輕薄愛警戒, 老境愛, 其他의 愛情時調 등 13항으로 나누고, 이별시조를 嘆離別, 離別防止, 羨鳥, 嘆靑春離別, 緣分·離別, 離別·相逢 등 6항으로 나누었다. 진동혁, 「이세보 애정시조 고찰」, 『동양학』 제12집(단국대학교 동양학연구소, 1982). 진동혁, 위의 책에 재수록.

3) 박노준, 「이세보 애정시조의 특질과 그 시조사적 위상」, 『어문논집』 제33집(민족어문학회, 1994), p.254.

4) 정홍모, 「이세보 애정시조의 특징과 유통양상」, 『어문연구』 통권 88호(한국어문교육연구회, 1995), p.161.

5) 윤정화, 「이세보 애정시조의 성격과 의미」, 『한국문학논총』 제21집(한국문학회, 1997), pp.166~167.

6) 고은지, 「이세보 시조의 창작 기반과 작품세계」, 『한국시가연구』 제5집(한국시가학회, 1999), p.400.

7) 이동연, 「이세보 기녀등장 시조를 통해 본 19세기 사대부의 풍류양상」, 『한국고전연구』 제9집(한국고전연구학회, 2003), p.28.

과 애정의 진정성 여부를 분석해, 그것이 지니는 미시적 미감과 어법 및 성격을 진단해 보고자 하였다.[8] 박규홍 교수는 이세보의 특별함은 그가 누린 일상의 일들(기녀와의 애정행각을 포함)을 많은 시조에 담았다는 데에서 찾아야 한다고 하면서, "이세보는 일류의 예인들이 모인 자리를 기웃거리기보다는, 격이 낮더라도 자신의 노래로 자신이 주관하는 풍류공간을 선호했다"고 보았다.[9]

이상의 연구 성과를 통해 이세보의 애정시조에 대한 이해는 이미 상당한 경지에 이르렀다고 볼 수 있다. 그러나 한편으로 생각하면, 조금 더 천착해야 할 문제들이 상당히 많이 남아 있는 것도 사실이다. 그 가운데 하나로서 작품의 讀法을 들 수 있겠다. 그것은 이세보의 애정시조 한 수 한 수를 독립된 작품으로 보고 주제를 따지면서 읽는 외에 다른 독법은 없는 것인지 하는 문제이다. 필자는 이세보의 애정시조들이 어떠한 '작품적 질서'에 의해 배열되어 있다면, 그 질서에 따라서 작품을 읽어야 된다고 본다. 또 그렇게 하는 것이 이세보의 애정시조를 그 성격에 맞게 제대로 이해하는 것이 되리라고 생각한다. 기왕의 연구에서는 이와 관련된 연구는 별로 없었다.[10] 그러므로 본 연구에서는 이세보 애정시조의 성격을 이해한 다음, 작품 이해의 새로운 시각이라는 측면에서 그 독법에 주목하여 논의를 전개하고자 한다.

---

8) 박지선, 「이세보 애정관련 작품 진정성 문제와 표현기법」, 『반교어문연구』 제25집(반교어문학회, 2008), p.152.

9) 박규홍, 「이세보 애정시조와 가집편찬 문제」, 『한민족어문학』 제55집(한민족어문학회, 2009), p.183. p.204.

10) 박노준 교수는 "연대성을 강화시키는 어떠한 질서"를, 성무경 교수는 "연작적 질서"를 말한 바 있지만, 이것들은 필자가 말하고자 하는 '작품적 질서'와는 의미상 상당한 차이가 있다. 구체적인 내용은 3장에서 살펴보고자 한다.

2. 이세보 애정시조의 성격

이세보의 애정시조는 그의 풍류정신의 산물이다. 그러므로 이세보의 애정시조를 이해하려면 우선 그 바탕에 깔려 있는 풍류성을 살펴보아야 할 것이다. 이세보의 풍류에 대한 인식과 그의 풍류적인 모습은『薪島日錄』의 다음과 같은 기록을 통해서 어느 정도 짐작할 수 있다.

> 길리 젼쥬지경(全州地境)으로 지나가니 이 곳즌 풍픽고읍(豊沛古邑)이요 가친(家親)이 통판(通判)을 지니여 계시고 나도 또한 칠팔년(七八年) 시이에 왕닉(往來)ᄒᆞ든 곳이라. 승금졍(勝金亭)과 한벽당(寒碧堂)이 문득 풍뉴(風流) 마당을 년년(年年)이 지엿쓰미 비록 여염부녈(閭閻婦女)지라도 닌즐른다 알더라.[11]

이세보는 29세(만 28세) 때인 1860년(철종 11년) 11월 유배지인 薪智島로 가는 도중에 전주를 지나가게 되자, 승금정과 한벽당에서 해마다 펼쳤던 풍류마당을 떠올린다. 인용문에서 보듯이 전주는 이세보의 부친이 통판으로 있던 곳으로서, 이십대 초반 7,8년 풍류를 즐기기 위해 자주 왕래하였다. “여염부녀자들도 다 낸 줄 알더라.”란 말을 통해서, 그는 일대에 이름을 떨쳤던 풍류남아였음을 충분히 짐작할 수 있다. 그는 자기가 주도한 풍류마당에 대해 상당한 자부심을 가졌던 것 같다. 그러나 이 기록만으로는 그 당시의 풍류마당의 모습을 잘 알 수는 없다. 이제 이세보가 주도한 풍류마당의 대강을 짐작할 수 있는 시조를 중심으로 살펴보자.

> 귀릭졍 달 밝앗스니 틱빅과 놀나가셰
> 젼필언 황계 빅쥬 니둉현 쇼ᄉᆞ날반
> 그즁의 날낭은 풍뉴와 기싱이나. (풍대 73)[12]

---

11) 「신도일록」, 진동혁,『주석 이세보시조집』(정음사, 1985), p.253.

니둉현 거문고 타고 젼필언 양금치쇼
화션 연홍 미월드라 우됴 계면 실슈 업시
그즁의 풍뉴쥬인은 뉘라든고. (풍대 84)

이세보는 <73번>[13]에서, 전남 순창군에 있는 귀래정에 달이 밝았으니 놀러가고 싶다고 하면서, 유람에 동행한 악공인 전필언과 이종현에게 술과 안주를 준비하라고 이른다. 그 중에서 자기는 풍류와 기생이나 맡아보겠다고 했다. 이어서 이세보는 풍류마당에서 자신이 맡아본, 아름다운 미모와 재주를 갖춘 기녀들을 줄줄이 거명하는 妓名時調를 여러 수 지었다. 기생 보애에게서는 "무궁츈졍"<76번>을, 미월에게서는 "무한다졍"<77번>을, 연홍에게서는 "담담향긔"<78번>를 느꼈다고 했다. 그리고 "풍뉴의 귀도 밝고 가곡의 멋도 잇"는 자홍을 두고는 "알심 잇다"<79번>고 했으며, 강선을 두고는 "오는 젹셩"<80번>이라고 했으며, "쓰른 노릭 긴 곡됴를 ᄉᆞ양업시" 부른 매홍을 두고는 "가셩 둉다"<81번>고 했다. 이세보는 이런 시조를 통해 풍류주인으로서의 자신의 여성 편력이 화려했음을 과시하고자 했을지도 모르겠다.[14] 이처럼 이세보의 풍류마당에는 반드시 기생이 있었으니, 이세보는 이러한 풍류마당에서 풍류주인을 자처하였던 것이다.

위의 두 시조는 전형적인 지방의 풍류마당의 모습을 보여준다. 이 점은 다음의 시조와 그 내용이 유사함을 통해서도 확인할 수 있다.

---

12) (풍대 73)은 이세보의 대표적인 시조집인『風雅(大』)에 수록된 73 번째 작품을 가리키며, 작품과 가번은 진동혁의 같은 책에서 인용하였음. 이하 같음.

13) 본문에서 이세보의 시조집인『風雅(大)』에 수록된 작품을 가리킬 때에는 번호만 밝혀 둔다. 이하 같음.

14) 연정가사의 경우, 아름다운 미모와 재주를 갖춘 기녀들을 줄줄이 거명한 것을 두고, 그들의 이름과 특징을 기억할 만큼 작자의 여성 편력이 화려하였음을 과시하려는 측면도 있을 것으로 지적된 바 있다. 김팔남,「조선조 연정가사 연구」, 충남대학교 대학원 박사학위 논문, 1999, p.129.

김약정(金約正) 자네는 점심을 차리고 노풍헌(盧風憲)으란 안주 많이 장만하소
해금 비파 적(笛) 피리 장고란 우당장(禹堂掌)이 다려오소
글 짓고 노래 부르기 여기(女妓) 화간(和間)으란 내 아무쪼록 다 담당하리라.[15]

여기에 나오는 약정, 풍헌, 당장은 모두 지방의 행정 실무를 보는 말직들이다. 이들이 서로 분담하여 기생놀음을 벌이는 것이다. 점심을 차리고 술과 안주를 준비하게 하고 악공과 기생을 불러 놀음을 준비한다. 놀음에는 술 마시고 노래 부르기는 것 외에 글짓기도 빠지지 않는다.[16]

이와 마찬가지로 기생에다가 악공까지 동원된 이세보의 풍류의 현장에 노래가 빠질 리가 없다. 이때 기생들은 "술 부어 손에 들고 권주가"를 부르기도 하지만,[17] 이세보의 애정 노래를 가장 많이 불렀을 것이다. 이러한 풍류의 현장을 이세보의 애정을 노래한 작품들의 창작활동과 상관지어 본다면,[18] 이세보의 애정 노래를 가장 많이 불렀을 것이다.[19]

<81번>에서 "가셩 됴흔" 매홍이 부른 "쓰른 노릭"는 '시조창'을, "긴 곡됴"는 '가곡창'을 가리킨다. 이때 기녀들이 부른 시조창의 가사, 즉 '시조창사'는 그 당시 유행하던 가사이기도 하겠지만, 상당수는 이세보가 지은 애정시조라고 보아 큰 무리가 없을 것이다.

---

15) 정병설, 『나는 기생이다-『소수록』 읽기』(문학동네, 2007), p.146. 작자는 미상임.
16) 정병설, 같은 책, 같은 곳.
17) "아미를 다스리고 녹의홍샹 고은 틱도/슐부어 숀의들고 권쥬가 불넛스니/아마도 무한다졍헌 미월인가." (풍대 77)
18) "이세보가 시조 창작을 통해서 집중했던 것은 애정을 노래하는 것이었고, 그것은 풍류의 현장과 연결되면서 이세보의 창작 활동을 추동해 가는 중요한 요인이었다고 보여진다.", 고은지, 앞의 논문, p.400.
19) 이세보는 "자신이 조성한 연행 공간(풍류공간)에서 자신이 지은 노래를 듣고 싶어 했다." 박규홍, 앞의 논문, p.197.

고은지 교수는

> 풍류객으로서의 이세보의 면모는 19세기 후반 時調唱의 양식이 확보하고 있었던 폭넓은 대중적 기반을 확인시켜 준다. 왕족으로서 최고급의 문화를 향유할 수 있었던 이세보가 가곡창이 아닌 시조창을 그의 창작활동의 기반으로 삼고 있다는 사실은, 19세기말에 이르러 시조창이 최상층의 문화담당층에 이르기까지 그 영역을 확대시켰음을 증거한다 하겠다.[20]

라고 하여, 이세보의 작품은 시조창을 위한 가사임을 분명히 했다. 다시 말해 이세보의 작품은 모두 時調唱詞로 지어졌다는 것이다.

윤영옥 교수는 이세보의 작품으로 一石本『歌曲源流』(원명 靑丘永言)에 6수[21]가 실려 있음을 두고

> 이를 두고 볼 때, 이세보의 작품은 시조창으로 유행하여 이렇게 그 가사가 채록되었음을 짐작할 수 있다. 이렇게 보면 이세보는 우리가 아는 전문적인 시조창사의 작가요 가객이라고 할 수 있을 것이다.[22]

라고 하였다.

그러면 이때 지방의 풍류마당의 주인임을 자처하던 이세보가 지은 애정시조는 어떠한 내용의 것이었을까. 앞에서 妓名時調를 통해서 살펴보았듯이, 이세보는 '풍류남아'임을 자처하거나 여성 편력이 화려한 '貪花狂蝶'임을 내세우는 노래를 주로 지었을 가능성이 짙다. 이세보가 자신을 두고 '탐

---

20) 고은지, 앞의 논문, p.400.

21) 一石本『가곡원류』에는 이 시조들이 李仁應의 작으로 되어 있다. 이인응은 고종 5년(1868, 37세)에 대원군의 명에 의해 이세보가 개명한 이름이다. 이 6수는 심재완, 『교본 역대시조전서』(세종문화사, 1972) 969, 1160, 359, 2313, 2344, 199번. 이 6수는 모두 애정시조이다.

22) 윤영옥, 「時調와 時調唱詞」,『한국시가연구』 제7집(한국시가학회, 2000), p.53.

화광접'임을 노래한 시조는 여러 수 있는데, 한두 작품만 들어보면 다음과 같다.

나는 쏫보고 말ᄒᆞ고 쏫츤 날보고 당긋 웃네
웃고 말ᄒᆞ는 즁의 나와 쏫치 갓ᄎᆞ웨라
아마도 탐화광졉은 나뿐인가. (풍대 89)

썩고 썩ᄌᆞ 벼른 쏫츨 긔약업시 썩거 들고
촉ᄒᆞ의 ᄉᆞ랑ᄒᆞ니 다졍헌 말리로다
아마도 공 드려 썩근 쏫시 의ᄉᆞ 만어. (풍대 92)

그런데 이세보의 풍류마당에 참여한 기생들이라고 해서 모두가 매홍처럼 노래를 잘한 것은 아닌 모양이다. 다음의 작품을 보자.

니둉현 거문고 타고 젼필언 양금치쇼
화션 연홍 미월드라 우됴 계면 실슈 업시
그즁의 풍뉴쥬인은 뉘라든고. (풍대 84)

쳐치 우됴 드른 후의 ᄃᆡ염쇼릐 한가ᄒᆞ다
슈창ᄒᆞ는 져 가인아 졈슈 세여 실슈 마라
그즁의 못익은 쟝단은 남우셰쉬워. (풍대 85)

이세보는 <84번>에서 화선, 연홍, 미월과 같은 기녀들에게 "우됴 계면 실슈 업시" 부를 것을 당부한다. <85번>에서는 "점슈 세여 실슈 마라"고 했다. 羽調, 界面調, 長短 點數 등의 용어는 모두 시조의 음악적 특징을 나타내주는 용어들이다.[23] 이세보가 20대 초반에 벌인 풍류마당은 어디까

23) 장사훈, 『시조음악론』(서울대학교출판부, 1986), 제5장, 제8장 참조.

지나 지방의 풍류마당이었다. 풍류판에 참여한 사람도 기생 몇 사람과 악공 등 그렇게 많지 않았던 것 같다. 그러나 한편으로, <85번>의 종장에 나오는 "못익은 쟝단은 남우세쉬워"라는 표현을 통해서, 더러 다른 가객들이 참석했음을 알 수 있다. 이세보는 '남'들인 그들의 시선을 의식했던 것이다. 노래의 내용이야 주로 자기가 지었으니 그렇다고 하더라도 부를 때 실수하는 것까지는 용납할 수 없었던 것이다. 이세보는 그만큼 시조의 음악적인 측면을 중요시하였다.

이세보는 1864년 12월에 해배되어, 34세 되던 1865년(고종 2년) 5월부터 관직생활을 시작하게 된다. 이때부터는 지방의 풍류마당이 아닌 서울의 풍류방을 중심으로 한 풍류공간에 참여하게 된다. 서울의 풍류방의 수준은 지방의 풍류마당의 그것과는 차원이 달랐을 것이다. 풍류공간에서 불려지는 노래의 가사는 물론 그 노래를 부르는 창자의 수준에 있어서도 확연한 차이가 있었을 것이다. 이에 따라 이세보는 좀 더 품위 있는 애정시조를 짓기 위해 많은 노력을 경주했으며, 기생들에게는 자신의 노래를 잘 불러주기를 기대하였다.

앞에서 지적했듯이, 一石本『가곡원류』에 이세보가 지은 애정을 노래한 시조창사 6수가 실려 있다. 또『조선해어화사』에는 그 당시 기생들 사이에 애창되는 시조라고 하여 1수가 실려 있는데,[24] 이 작품은『풍아(대)』의 102번의 작품과 거의 같은 것으로 보아 이세보의 작품이라고 본다. 이런 몇 가지의 사례만 보더라도, 이세보의 애정시조는 풍류방에서 꽤나 호응을 받았음을 충분히 짐작할 수 있다.

이세보는 자신이 지은 노래가 어떻게 불려질 것인가 하는 점, 즉 연행에 대해서 상당한 관심을 갖고 있었다. 이런 점은 앞에서 본 <84번>, <85번>

24) "不親이면 無別이오 無別이면 不相思라/相思不見相思懷는 不如無情不相思라/엇지타 靑春人生 이 일로 白髮.", 이능화 저 · 이재곤 역,『조선해어화사』(동문선, 1992), p.244.『풍아(대)』의 <102번>의 종장은 "아마도 주고청춘이 일노 빅발"로 되어 있다.

외에 다음의 작품을 통해서도 알 수 있다.

> 노릭가 빅편이면 쟝단은 몃졈되고
> 쵸즁둉쟝 분별ᄒᆞ면 ᄉᆞ셜은 몃곡됴니
> 지금의 다시 보니 삼빅편이 넘엇구나. (풍대 414)

> 격모르고 지은 가ᄉᆞ 삼빅여편 되단 말가
> 놉힐 데 못 놉히고 낮출 데 못 낫쳣스니
> 아마도 훗ᄉᆞ롬의 시비를 못 면할가. (풍대 415)

이세보는 <414번>에서 자신의 시조를 '노래'라고 했다. 이세보는 자신의 '노래'를 '長短 點數'를 의식하면서, "쵸즁둉쟝"으로 사설하여 시조창으로 노래 불렀던 것이다. 이처럼 이세보는 자신의 작품 전부를 노래 부를 수 있는 시조창사로 보았다. 그러면서 이세보는 <414번>에서 자신이 지은 가사, 즉 시조창사를 격을 모르고 지은 것이라고 하여 자신의 비전문성을 인정하고 있다.

이세보는 이처럼 자신의 시조에서의 음악성을 상당히 의식하고 있다. 특히 이세보는 자신의 애정시조만을 들어 시조창사로서의 '음악성'을 언급한 것이 있어 주목된다. 이세보가 기생 경옥에게 준 『(을축)풍아』의 첫 페이지에는 '序'에 해당되는 다음과 같은 기록이 실려 있다.

> 口誦心商 艶歌低唱 日日萬回 錦上添花 異日逢場 撫刮目相對 非復吳下阿蒙是求是求[25]

---

25) 신경숙, 「이세보가 명기 경옥에게 준 시조집 『(을축)풍아』」, 『고전과 해석』 제1집(고전문학한문학연구학회, 2006), p.214의 그림 3. 『(을축)풍아』의 '序'. 신경숙 교수는 이 기록을 "口誦心商 艶歌低唱 日日萬回 錦上添花 異口逢場 拾刮目相對 非後吳下阿蒙□□□□"라고 읽고 있다. 신경숙, 같은 논문, p.193.

마지막 페이지에 기록된 刊記의 내용은 다음과 같다.

> 乙丑榴月下澣書贈絶代名妓瓊玉[26]

을축년(1865)[27] 5월 하순에 절대명기인 경옥에게 (이 가집을) 써서 준다는 내용이다. 경옥은 어떤 기생이었기에 이세보가 시조집을 써서 줄 정도인가. 이세보가 경옥을 두고 지은 다음의 妓名時調를 보자.

> 이원악 풍뉴즁의 신방급졔 연분 밋고
> 번화헌 고은 틱도 턱일ᄒᆞ여 관네ᄒᆞ니
> 아마도 졀ᄃᆡ명기는 경옥인가. (을축풍아 74)

이 시조에서 우선 관심을 갖고 보아야 곳은 "신방급제"라는 말이 들어 있는 초장이다. 진동혁 교수는 여기에서의 '신방'을 '새로 과거에 급제한 사람의 성명을 게시하는 일'인 '新榜'으로 보고, 초장을 "梨園 樂士들의 風流 소리가 연주되는 중에 新榜及第와 같은 어려운 연분을 맺고"로 주석했다.[28] 이 구절에 대해 박규홍 교수는

> '이원악 풍류를 즐기는 가운데 신방급제의 연분을 맺었다'는 것은 그 문맥으로 보아야 의미가 파악된다. 교방에서 풍류를 즐기는 가운데 이뤄지는 신방급제의 '신방'이란 '新榜'이 아니라 동음이의어인 '新房'일 것이 자명하다. 즉 이세보와 신방을 같이 할 기녀가 선택[급제]되어 연분이 맺어졌다는 이야기

---

26) 신경숙, 같은 논문, p.212의 그림 4. 『(을축)풍아』의 '刊記'.

27) 1865년(고종 2년)은 이세보가 34세(만 33세)가 되던 해이다. 이세보는 이해 5월 4일에 趙大妃의 特差로 同敦寧이 되었고, 5월 7일에는 刑曹參判에 임명되었다. 그리고 6월 10일에는 副摠管에 임명되었고, 또 6월 17일에는 宗正卿이 되었으며, 6월 22일에는 漢城府右尹이 되었다. 진동혁, 앞의 책(1983), pp.74~75.

28) 진동혁, 앞의 책(1985), p.71.

다.[29]

라고 하여, 이세보가 “신방을 같이 할 기녀가 선택[급제]되어 연분을 맺은 것”으로 보았다. 필자는 ‘신방급제’를 기생들의 글짓기와 관련하여 이해해야 된다고 생각한다. 앞에서 인용한 시조에도 나타나 있듯이,[30] 기생놀음에는 술 마시고 노래 부르는 것 외에 글짓기도 빠지지 않았다. 지방 기생놀음의 현장을 잘 보여주는 자료인 『艶謠』에는 기생잔치의 현장에서는 기생들을 모아 백일장을 열어 시조, 가사를 짓게 하고 ‘二上’이니 ‘三上’이니 하고 과거시험처럼 등수를 매겨져 있다고 한다. 기생들의 백일장에서 그 성적을 적은 것을 ‘花案’이라고 하며, 또 등수를 정해 장원을 뽑고 결과를 발표하는 것을 과거시험을 흉내 내어 ‘花榜’이라 하였다.[31]

이러한 사례를 통해서 볼 때, 위의 <을축풍아 74번>은 기생잔치와 관련된 작품일 것이라고 생각한다. 여기에 나오는 ‘신방’은 바로 ‘花榜’이고, ‘신방급제’는 기생 경옥이 ‘花榜’에서 급제하였다는 것이다. 풍류판을 주도한 이세보는 기생백일장에서 급제한 기녀와 연분을 맺기로 한 모양인데, 경옥이 급제하자 뒤에 택일하여 관례를 한 것이다. 이세보는 시조를 잘 짓고 태도까지 고운 경옥을 ‘절대명기’라고 극찬하였다. 그런데 ‘절대명기’인 경옥도 시조창에는 좀 부족하였던 모양이다. 시조를 잘 짓는 경옥이 시조창까지 잘 할 수 있다면 그야말로 ‘錦上添花’일 것이다. 『(을축)풍아』 ‘序’에 나오는 ‘금상첨화’의 의미는 바로 이런 뜻일 것이다.

이세보는 『(을축)풍아』 ‘序’에서, 경옥에게 자신의 시조를 소리 내어 외되 마음으로 헤아리면서 외라고 했다. 여기에서 이세보가 ‘艶歌’라고 한 것

29) 박규홍, 앞의 논문, p.194.
30) 주 15) 작품의 종장 “글 짓고 노래 부르기 여기(女妓) 화간(和間)으란 내 아무쪼록 다 담당하리라.”
31) 정병설, 앞의 책, p.147.

은 자신의 애정시조를 두고 한 말이다. 자신의 시조는 艶歌이기 때문에 그 애절한 사연을 마음으로 헤아리면서 낮은 목소리로 노래 부르라고 하였다. 그렇게 노래하기를 매일 만 번씩 반복한다면 금상첨화일 것이라고 하였다. "日日萬回"라는 표현은 과장적인 것이지만, 그만큼 매일 반복 연습하기를 요구한 것이다. 그렇게 하여 다른 날 풍류공간에서 다시 만났을 때, 시조창의 실력이 놀랍도록 향상된다면 吳나라의 阿蒙과 같다고 하지 않겠느냐고 하였다. 이세보는 이러한 말을 통해, 경옥이 시조창에서 '괄목상대'할 정도가 되어주기를 바라는 자신의 마음을 전하고자 하였다. 이세보는 관례를 하고 '절대명기'라고까지 하였지만, 시조창에는 좀 부족한 경옥이 시조창에서도 뛰어나 진정 '절대명기'가 되어주기를 바라고 있다. 이처럼 이세보는 『(을축)풍아』 '序'를 통해, 경옥에게 자신의 이러한 기대를 전하고자 한 것이다. 그러면서 사랑을 주제로 한염정시인 '艶歌'만을 별도로 모은 시조집을 써서 아끼는 기생에게 줌으로써 風流艶情의 시인으로서의 면모를 보여주고 있다.

3. 이세보 애정시조의 독법

기왕의 연구에서, 이세보 애정시조의 독법과 관련하여 관심을 보인 연구는 더러 있었다. 박노준 교수는 <136번>, <133번>, <134번>, <352번>, <375번>, <385번>의 여섯 작품을 <19>에서 <24>까지로 번호를 매겨 차례로 인용한 뒤,

> <19>에서 <24>까지 이어지는 이별가는 무작위로 뽑아서 아무렇게나 배열해 놓은 것이다. 그럼에도 이들 노래 사이에는 연대성을 강화시키는 어떤 질서가 가로 놓여져 있음을 발견하게 된다. 이 말은 결국 그의 노래 한편 한편

> 이 각기 독립성을 유지하면서도 전체를 집합시켜서 하나의 큰 덩어리를 만들 때에는 각 편이 그 속의 한 분자로 작용한다는 뜻에 다름 아니다. <19>는 이별하는 현장에서 울고 있는 여인을 남성 화자가 달래는 형식으로 되어 있다. <…> 이 노래를 전체의 序詞로 가정한다면 나머지 다섯 편은 本詞가 된다.[32]

라고 하였다. 이처럼 이세보의 애정시조 한 편 한 편을 독립적인 것으로 보면서도, 연대성을 강화시키는 어떤 질서를 의식한 것은 의미 있는 일이다. 문제는 이세보의 시조집에서 "무작위로 뽑아서 아무렇게나 배열해 놓은 것"에서 어떤 질서를 발견했다고 했을 때, 과연 그것을 '질서'라고 할 수 있느냐 하는 점이다. 무작위로 뽑아서 아무렇게나 배열해 놓았다고는 하지만, 자의적인 배열이라는 느낌이 든다. 또 거기에서 어떠한 '질서'를 발견했다고 하는 것은 좀 무리한 해석이 아닐까 생각한다.

이세보의 시조를 이해하는 한 방편으로 '질서'라는 말을 사용한 연구자 중에는 성무경 교수도 있다. 성 교수는 박 교수와는 달리 시조집의 수록 순서를 헝클지 않은 상태에서 질서를 찾고자 했다. 성 교수는 그것을 '연작적 질서'라는 말로 설명하면서

> 83번~140번까지는 유흥과 애정을 노래한 다양한 소회의 풍류시조라 할 수 있는데, 전체적으로는 청춘행락으로부터 백발풍류에 이르기까지 일견 순차가 보이는 듯도 하지만, 뚜렷하지는 않다. 다만 세부적으로는 連作的 구도는 여기서도 지속된다.[33]

라고 하면서, 그 사례로서 '꽃(기녀)'이란 어휘에 의한 連作, '동일한 한 문투 어휘'에 의한 連作, '밤'이란 어휘에 의한 連作, '한자의 음·훈을 이용

32) 박노준, 앞의 논문, p.267.

33) 성무경, 「19세기 축적적 문학담론과 이세보 시조의 작시법」, 『한국시가연구』 제27집 (한국시가학회, 2009), p.158.

한 언어유희'에 의한 연작 등을 들고 나서, 이세보의 시조는 모두 連作時調로서의 면모를 보여준다고 하였다.[34] 이세보의 시조집에는, 성 교수가 지적한 것과 같은 유의 애정시조들이 군데군데 연이어 나타나는 것은 사실이다. 그런데 겉으로 드러난 이러한 현상은 작품의 연작적 구도(질서)에 의한 것이 아니고, 작품을 유별로 묶어 재배치하면서 나타난 현상이다.

그리고 정홍모 교수는 일부 작품들을 시적 상황에 의한 관련성에 의해 이해하려 하였다. 즉 <130번>과 <131번>을 "한 가지 상황을 두고, 대립적인 두 인물의 시점에서 각각의 심정을 대변하는 작품"[35]으로, <127번>과 <128번>을 "한 상황을 시간적인 순서에 따라 분리해서 작품화한 것"[36]으로 보았다. 그러나 극히 일부 작품에 대한 이러한 지적을 두고 이세보 애정시조의 독법을 운위하기는 어렵다.

이처럼 기왕의 연구에서는 이세보 애정시조의 일부 작품 사이에 내용의 연대성, 어휘의 동일성, 시적 상황의 관련성 등이 있음을 지적하였다. 그러나 극히 일부 작품에 대한 이러한 단순한 지적만으로는 이세보 애정시조의 독법을 제대로 해명했다고 보기는 어렵다. 이세보의 애정시조는 어휘의 동일성이나 내용의 유사성 등에 의해서도 배열되어 있지만, 상당수의 작품들이 내용의 유기적 관계[37]에 의해서도 배열되어 있다. 그러므로 작품의 실상을 제대로 이해하려면 작품들 사이의 유기적 질서를 파악하여 읽어야 할 것이다.

이제부터 이세보 애정시조의 독법의 문제를 구체적으로 논의하고자 한다. 우선 기존의 연구에서 주목받아 온 다음의 작품을 대상으로 논의를 시

34) 성무경, 같은 논문, 같은 곳.
35) 정홍모, 앞의 논문, p.150.
36) 정홍모, 같은 논문, p.151.
37) 문학비평에서 말하는 '유기적 관계'에 대해서는 이상섭, 『문학비평 용어사전』(민음사, 2001), pp.256~257. 참조.

작해 보자.

> 히도 가고 봄도 가고 샴ᄒᆞ가 ᄯᅩ 지나니
> 졍녕이 오만 긔약 몃광음을 허숑인고
> 엇지타 ᄲᅳᆺ안닌 한 이별리 샹봉 느져. (풍대 354)

박노준 교수는 이 작품에 대해, "이 작품의 사연도 바로 이세보가 처해 있던 실제적인 환경에서 비롯되었다고 보아야 할 것이다."라고 하면서, 이렇게 판단할 수 있는 단서가 바로 작품 속에 내재해 있음을 간파할 수 있다고 했다. 이어서

> 여기서 관심의 대상이 되는 대목은 의연 '샴하(三夏)'다. 앞에서도 지적한 바와 같이 신지도에서의 그의 유배생활은 3년간이었다. 따라서 이 노래는 작자인 이세보가 해배되던 직전에 적소에서 읊은 시조임이 어렵지 않게 밝혀진다[38]. <…> 이런 식으로 따져볼 때 이 두 편의 시조와 앞서 살펴본 한 묶음의 시조들은 발화자가 곧 작자요, 작품에 담겨 있는 정서가 다름 아닌 작자의 체험에서 나온 것이라는 점에서 수평선상에 놓여질 노래들이다.[39]

라고 하였다.

박노준 교수가 이 작품의 창작시기를 이세보가 신지도에서 유배생활을 했던 때로 본 것은, 인용하고 있듯이, 진동혁 교수의 학설에 따른 것이다. 문제는 <354번>의 '샴ᄒᆞ'의 의미를 '여름 석 달'로 볼 것이냐, 아니면 진 교수와 박 교수처럼 '3년'으로 볼 것이냐 하는 것이다. 작품 자체의 전개나 앞뒤 작품과의 내용의 유기성이라는 면에서 볼 때, 이 작품에서의 '샴ᄒᆞ'는 '3년'이 아니라 그저 '여름 석 달'이라고 보는 것이 온당하다. 이 점은 이세

38) 진동혁, 앞의 책(1983), p.206.
39) 박노준, 앞의 논문, pp.252~253.

보의 다음의 작품에 나오는 ‘샴츄’의 의미를 생각해 보면 더욱 분명해진다.

여름을 ᄉᆞ라쓰니 샴츄를 어이ᄒᆞ리
가을을 샨다헌들 엄동셜한 ᄯᅩ 잇구나
엇지타 명일이 니무진ᄒᆞ야 닉 근심을. (薪島日錄 83)

이 작품의 초장에 나오는 ‘샴츄’는 ‘3년’이 아니라 ‘가을 석 달’이다. 이 점은 이 작품에서의 계절의 추이가 ‘여름→가을(샴츄)’이고, 이어서 ‘가을→겨울(엄동셜한)’이라는 사실을 통해서 알 수 있다. 이처럼 이 작품에서의 ‘삼추’의 의미는 작품에 나타난 계절의 추이에 의해 분명해졌다. 그렇다면 <354번>의 ‘샴ᄒᆞ’의 의미도 작품에 나타난 계절의 추이에 의해 해석해 볼 수 있을 것이다. 이번의 경우에는 해당 작품만이 아닌 앞뒤 작품까지를 함께 고려해 보기 위해 작품을 순서대로 인용해 본다.

오동이 낙금졍ᄒᆞ니 젹벽츄월경기로다
비취금 샹ᄉᆞ몽은 알니로다 네나닉나
엇지타 임그려 난 병은 약도 업셔. (풍대 353)

히도 가고 봄도 가고 샴ᄒᆞ가 ᄯᅩ 지나니
졍녕이 오만 긔약 몃광음을 허숑인고
엇지타 뜻안닌 한 이별리 상봉 느져. (풍대 354)

임아 야쇽ᄒᆞ다 날더럴낭 말를 마쇼
단풍이 다 진토록 일ᄌᆞ셔신 업단말가
밤즁만 우는 홍안 번연이 날 쇽인가. (풍대 355)

옛ᄉᆞ롬 이른 말리 어안이라 ᄒᆞ엿건만

고금이 부동ᄒᆞ니 건들 둉둉 쉬울숀가
아마도 고진감닉라 ᄒᆞ니 슈히 볼가. (풍대 356)

이상의 네 작품은 연속된 작품으로서 相思의 깊은 정을 읊고 있다. <353번>의 계절적 배경은 '오동'과 '츄월'을 통해서 알 수 있듯이 가을이다. <354번>의 계절적 추이는 '겨울(히)→봄→여름(샴ᄒᆞ)'이다. <354번>의 초장은 "히도 가고"로 시작하고 있다. "한 해가 간다"는 것은 계절의 순환이라는 면에서 볼 때, 봄에서 시작한 한 해가 여름과 가을을 거쳐 겨울을 끝으로 가버린 것을 말한다. 그러므로 이때 "히도 가고"는 겨울이 지나감을 말한 것이다. 그러므로 이어지는 내용인 "봄도 가고 샴ᄒᆞ가 ᄯᅩ 지나니"에서 '샴ᄒᆞ'는 '3년'일 수 없다. 그리고 '샴ᄒᆞ'를 '3년'으로 볼 경우에는 "ᄯᅩ 지나니"라는 표현이 적절치 못하다. 왜냐하면 이세보가 신지도에서 유배생활을 한 것은 3년이기 때문에, 3년이 '한 번' 지나가 버린 것을 두고 "3년이 또 지나니"라는 표현은 적절치 못하기 때문이다. 그러므로 '샴ᄒᆞ'를 '여름석 달'로 볼 때, 네 작품은 계절적 순환이라는 면에서 '가을(오동, 츄월)→겨울(히)→봄→여름(샴ᄒᆞ)→가을(단풍, 홍안)'로 자연스레 이어진다.

이처럼 이세보의 애정시조를 앞뒤에 있는 작품과의 유기적 질서 안에서 이해함으로써 독립된 작품으로 이해할 경우에 생겨날 수 오해를 불식할 수 있었다. 이상의 사례는 이세보의 애정시조는 앞뒤 작품과의 관련성을 고려하며 읽어볼 필요가 있음을 시사해준다.

이번에는 작품의 유기적 질서라는 면에서 다음의 작품들을 살펴보자.

밤은 샴경ᄉᆞ경 되고 오만 임은 쇼식업다
이 ᄋᆡ를 알냥이면 졔 정녕 오련마는
엇지타 무졍가인이 남의 쇽 몰나. (풍대 105)

침침야샴경의 등일코 길이른 안과
젹젹키 홀노 안져 그린 임 못 보는 안을
지금의 싱각ᄒᆞ면 뉘나은지. (풍대 106)

빅셜분분 황혼시의 미화쟝의 퓌는 ᄭᅩᆺ과
샴경촉ᄒᆞ 싱각즁의 긔약업시 오는 임은
아마도 알심업고 모르련이. (풍대 107)

쵸경의 오마든 임이 샴ᄉᆞ경의 도라드니
디인난 칙망 ᄭᅳᆺ헤 슐취코 화회로다
엇지타 청누가인이 정어려워. (풍대 108)

이상의 네 작품에는 각각 밤을 나타내는 어휘인 三更, 四更이 공통적으로 나온다. 이 점으로 해서 네 작품은 상호관련성을 지닌다. 먼저 시적 화자의 면부터 살펴보자. <105번>의 화자는 종장에 나오는 "'無情佳人"에 의하면 '남성' 화자이다. <107번>의 화자는 초장에 나오는 "梅花粧에 피는 꽃"이라는 표현에 의하면 '남성'이다. <108번>의 화자는 종장에 나오는 "靑樓佳人"에 의하면 역시 '남성'이다. <106번>의 화자는 이 작품의 내용만으로는 분명치 않으나 <105번>→<108번>에 이르는 시적 상황의 전개를 고려한다면 '남성'으로 보는 게 적절하리라고 본다. 이 일련의 작품의 시적 화자는 남성화자이며 동일인이다.

그럼 <105번>→<108번>에 이르는 시적 상황의 전개를 고려하면서 작품을 살펴보자. 三更이란 시간은 밤 11시에서 새벽 1시 사이를 가리킨다. 조선 후기에는 삼경이면 통행이 금지되는 야심한 시간이다. <108번>에 의하면, 시적 화자의 상대방은 여염의 여인이 아닌 靑樓의 기녀이다. 그 기생은 시적 화자에게 기생으로서의 일과를 마치는 대로 초경에 찾아가겠노라고 약속했을 것이다. <105번>에서는 삼경을 지나 사경이 가까이 오도록

기생으로부터 소식이 없자 화자는 애를 태우고 있다. <106번>에서는 임이 야심토록 소식 없는 상황에 처해 혹시 등을 잃고 길을 잃은 것은 아닐까 하는 분심이 든다. 화자는 적적하게 홀로 앉아 그리운 임을 애타게 기다리고 있다. 화자는 이 두 가지 상황 중에서 어느 쪽의 상황이 견디기 나은지 자문한다. 답답하기란 침침한 야삼경에 등 잃고 길 잃은 쪽이 당연히 더하겠지만, 적적히 홀로 앉아 그리운 임을 못 보는 상황도 그 못지않다고 말한다. 이처럼 <106번>에서는 상황의 대비를 통해 그리움을 강조하고 있다.

<107번>에서 화자는 백설이 분분하던 어느 겨울 황혼 무렵 곱게 梅花粧을 하고 찾아왔던 임의 모습을 떠올린다. <108번>을 통해서 알 수 있듯이, 임이 초경에 오마 약속하였으니 만약 삼경에 온다면 기약 없이 오는 셈이 된다. 이제 시간상으로 삼경이 되었으니 임이 오기란 어려워 보인다. 또 이때까지 오지 않는 임을 하염없이 기다린다는 것은 남자로서 줏대 없는 짓임을 안다. 그러면서도 이 짓이 줏대 없는 짓인지 아닌지 모르겠다고 말해버리는 데에서 임을 기다려보겠다는 심리를 내비친다.

<108번>에서는 임이 삼경을 지나 사경이 되어서야 당도한 상황을 두고 노래했다. 그야말로 '待人難'이다. 초경부터 사경에 이르도록 사람을 기다리기란 참 어렵다. 이 사람이 누구인가. 청루가인, 즉 기녀가 아니던가. 화자는 이 시간까지 마음 졸이며 기다리고 있는데, 그녀는 웃으며 들어선다. 늦게나마 찾아준 그녀가 반갑지만, 웃으며 들어서는 그녀를 보는 순간, 책망한다. 그러나 이 책망은 겉으로 드러난 책망일 뿐이다. 사실은 반가운 마음이 그렇게 역으로 표출된 것이다. 늦은 시간 동안 접객하느라 손님들 앞에서 웃음을 팔았을 그녀를 생각하면 마음 아프다. 이때쯤이면 탐화광접이니 뭐니 하면서 호기롭던 모습은 어디로 가버리고 일개 기녀와 情 다툼하는(사랑에서 헤어나지 못하는) 시적 화자를 보게 된다. 술을 마시며 화해하면서 청루가인(기생)과의 사랑의 어려움을 절감한다.

기왕의 연구에서는 이상의 각 작품의 주제를 '嘆無情'<105번>, '愛

難'<106번>, '待人難'<107번>, '難愛的'<108번> 등으로 파악하였다.[40] 그러나 위에서는 이 작품들을 한 수 한 수 떼어 읽지 않고 유기적 관계를 의식하면서 읽어 보았다. 그 결과, 이상의 네 작품은 일정한 스토리, 즉 시적 화자와 청루가인(기생)과의 사랑의 어려움을 노래한 것임을 알 수 있었다.

풍뉴ᄌᆞ약시의 짠말 ᄒᆞ는 그 ᄉᆞ룸과
샴경쵹ᄒᆞ세우즁의 술취ᄎᆞ 가는 임은
아마도 다시 보면 졍 어려워. (풍대 112)

벽공의 두렷헌 달리 쥭챵의 도라들고
빅학은 츔을 츄어 칠현금을 지촉한다
동ᄌᆞ야 져 부러라 영샨회샹. (풍대 113)

오는 친구 디졉ᄒᆞ니 ᄌᆞ연이 겨를 업고
각딕 쏙지픽 무셔워 ᄋᆡ걸구걸 ᄒᆞ고나니
지금의 단야샴경 느진 ᄉᆞ졍 닌들 어이. (풍대 114)

오경샴졈 첫마치의 가노라 이러나니
품안의 다졍튼 임이 다시 보니 무졍ᄒᆞ다
아마도 보닌 후의 쟘 들기 어려. (풍대 115)

품안의 임 보닌 후의 펼친 이불 모와 덥고
다시 누워 싱각ᄒᆞ니 허황헌 일리로다
아마도 인간지란은 남의 님인가. (풍대 116)

님이 갈ᄶᅥ 오마더니 비오고 번기 친다

40) 진동혁, 앞의 책(1983), 제4장 제3절 '애정시조' 해당 부분 참조.

제 정녕 참정이면 불피풍우 오련마는
엇지타 알심도 젹고 ᄉᆞ정도 몰나. (풍대 117)

정녕이 가마고 와셔 비온다고 나 안 가면
기다리든 임의 마음 뎐뎐반측 못ᄌᆞ련이
아희야 교군 도녀라 갈 길 밧버. (풍대 118)

<112번>의 시적 화자는 기녀이다. 이 시적 화자의 상대로 초장, 중장에 설정된 '사람'과 '임'은 동일 인물이 아니다. 초장의 대상은 풍류를 제대로 즐길 줄 모르는 그저 그런 '사람'이다. 풍류는 흥취이다. 진정한 풍류객이라면 풍류판의 흥취에 열중해야 한다. 그런데 초장의 '사람'은 풍류가 한창 무르익었을 때 딴말(엉뚱한 말)을 하여 흥을 깨거나 풍류를 제대로 즐길 줄 모르는 사람이다. 이에 비해 중장의 '임'은 어느 정도 풍류를 즐길 줄 아는 사람인 듯하다. 그러니 삼경이 되도록 촛불 아래에서 화자와 다정히 술을 마신 것이며, 화자는 이러한 대상에게서 '情'을 느끼게 된 것이다. 그러니 이 대상은 화자에게 그저 그런 '사람'이 아니고 '임'으로 인식된다. 그러나 삼경이 넘어서자 이 '임'은 비가 내리는 궂은 날씨에 그것도 술에 취한 상태임에도 불구하고 굳이 자기 집으로 가버린다. 밤늦은 시각, 기방의 술 분위기도 한창 무르익었고 비마저 내리는 데 일어나 가버리는 것이다. 설마 이런 상황에서 가겠느냐는 화자의 예상이 좋게 빗나가 버렸다. 그러므로 작품에서는 '임'이라고 표현했지만, 실제로는 '나의 임'이 아닌, 화자의 기대를 저버린 '남의 임'인 것이다. 이런 임은 아마 다시 보아도 정을 주기는 어렵다고 하였다. 종장은 '야속한 임'에 대한 결연한 의지를 표현한 것 같지만, 실제적으로는 일종의 넋두리이고 자기 위안이다. 이 작품에는 '남의 임'을 두고 마음을 쓰거나, 그런 임을 사랑할 수밖에 없는 기녀들의 아픔이 배어있다.

<113번>과 <114번>은 얼핏 보면, <112번>과 무관한 것 같지만, 일정한 관련성을 지닌다. 시적 화자의 성별과 시적 상황에서 볼 때, <113번>과 <114번>은 <112번>과는 반대적이다. <112번>의 화자가 기녀임에 비해, <113번>과 <114번>의 화자는 양반 사대부이다. <113번>과 <114번>에서는 <112번>에서 노래한 상황과는 반대적인 상황을 노래하였다. 그러나 오히려 이러한 점으로 해서 이 작품들은 상호관련성을 지닌다. <112번>의 초장에서는 풍류가 작약할 때 딴 말하는 '사람'을, 중장에서는 삼경 촛불 아래 가랑비 내리는 중에 술 취해 집에 가는 '임'을 노래하고, 종장에서는 이런 사람들은 다시 보아도 정을 주기는 어렵다고 하였다. <113번>에서 화자는 <112번>의 초장과는 반대되는 상황, 즉 "백학은 춤을 추어 칠현금을 재촉하는" 무르익은 풍류판을 노래하였다. <114번>에서는 <112번>의 중장과는 반대되는 상황을 노래하였다. <112번>의 '임'은 삼경에 자기 집으로 돌아갔음에 비해, <114번>의 화자는 삼경에 기녀를 찾아온 것이다. 그렇게 와서는 늦은 사정, 즉 찾아온 친구를 대접하고, 여러 집안의 청탁건을 처리하러 다니느라 늦었다고 하면서 기녀의 이해를 구한다.

<112번>과 <114번>의 두 작품만 갖고 살펴보면, <112번>의 화자인 기녀와 <114번>의 대상인 기녀가 처한 시적 상황은 상반된다. 그리고 <112번>의 대상인 '임'과 <114번>의 화자인 '나'는 삼경에 가고 온다는 면에서 역시 상반된다. 그러나 스토리의 전개라는 면에서 보면, <112번>과 <113번>, <114번>은 결코 무관하지 않다. 그리고 시적 상황의 연속성이라는 면에서 볼 때, <114번>의 시적 상황은 <118번>까지 이어진다.

<115번>의 시적 화자는, <114번>의 시적 상황과의 연속성을 고려하면, 기녀이다. 오경삼점 첫 종소리에 간다고 일어나는 사람은 삼경에 도착한 <114번>의 '나'일 것이고, 이런 '나'를 보내고 잠들기 어려운 쪽은 기녀일 것이다. 화자인 기녀의 입장에서 보면, 임도 품안에 있을 때 다정한 임이지, 오경삼점 첫 종소리에 간다고 일어나는 임은 무정한 임이다. 그러나 화자

는 그러한 임이지만 결코 자기에게 정이 없는 것이 아님을 알고 있다. 그러니 임을 보낸 후에는 잠들기 어려울 것임을 안다.

<116번>은 화자인 기녀가 임을 보낸 뒤의 상황을 노래한 것이다. 삼경에 도착해 늦음을 변명하던 임이 오경삼점 첫 종소리에 일어나 가버렸다. 품안의 임을 보낸 후, 다시 누워 생각해 보아도 참 허황한 일이다. 화자는 인간사 어려움이 많지만, '남의 임'을 사랑하기란 참으로 어려운 일임을 절감한다. 이처럼 '남의 임'을 사랑하는 것이 어려운 일임을 알지만, 기다릴 수 있는 것은 갈 때 다시 오마고 약속한 것이 있기 때문이다.

이어지는 <117번>을 보자. 임이 갈 때 오마고 약속한 그날 그 시간이 되자 얄궂게도 비오고 번개 치는 것이 아닌가. 화자인 기녀는 임이 정녕 참된 정이 있다면 오기로 약속한 날에 아무리 비 오고 번개 치더라도 피하지 않고 오기를 고대한다. 그러나 어쩐 일인지 임은 오지 않는다. 이에 화자는 알심도 적고 남의 사정을 모르느냐고 임의 무정을 노래한다.

<117번>의 시적 상황은 <118번>으로 이어진다. <117번>과 <118번>은 <114번>에서부터 <116번>에 이르기까지 전개된 시적 상황을 고려할 때 이해할 수 있다. <115번>에서의 임은 오경삼점 첫 종소리에 일어나 가면서 기녀에게 어느 날 어느 때(밤 시간인 듯) 다시 오겠노라고 약속을 한 모양이다. 그것은 <117번>의 초장을 통해서 짐작할 수 있다. 그런데 오마고 약속한 그 시간이 되니 비오고 번개가 치는 것이 아닌가. 그냥 가랑비가 아니다. 천둥 번개치고 폭풍우가 몰아치는 험악한 날씨이다. 오마고 한 말이 그저 허투루 한 말이 아니고 진정에서 한 말이라면 비바람을 피하지 않고 오겠지만, "알심도 적고 (남의) 사정도 몰라주니" 가슴 아프다.

<118번>의 시적 화자인 '나'는 <114번>의 시적 화자인 '나'와 동일인으로 보인다. 이 '나'는 <117번>의 화자인 기녀가 자기의 사정을 몰라줄 것이라고 걱정(체념)하고 있음을 알고 있는 듯이 말한다. '나'는 진정 간다고 해놓고선 비 온다고 안가면 기다리던 임이 전전반측 잠 못 잘 것을 염려한

다. 그리하여 퇴청 후에 자기 집으로 향하던 가마를 기녀의 집(기방)으로 바삐 돌리라고 교군에게 명한다.

기왕의 연구에서는 이상의 각 작품의 주제를 '換位比喩'<112번>, '難愛約'<114번>, '嘆無情'<115번>, '嘆無情'<117번>, '難愛約'<118번> 등으로 파악하였다.[41] 그러나 위에서는 이 작품들 한 수 한 수 떼어 읽지 않고 유기적 관계를 의식하면서 읽어 보았다. 그 결과, 이상의 네 작품은 일정한 스토리, 즉 풍류객과 기생 사이의 사랑의 이야기를 노래한 것임을 알 수 있었다.

늙고 병든 나를 무정이 ᄇᆡ반ᄒᆞ니
가기는 가련이와 나는 너를 못 잇노라
엇지타 홍안이 ᄇᆡᆨ발를 이다지 마다. (풍대 122)

당쵸의 몰나쩌면 이별이 웨잇스며
이별될쥴 아럿스면 당쵸의 졍 업스련이
엇지타 셰샹인심이 시둉이 달나. (풍대 123)

이팔시졀 고은ᄐᆡ도 과이 밋고 ᄌᆞ랑 마라
광음무졍 네 홍안이 ᄇᆡᆨ발공도 쟘간이라
아마도 동원도리편시츈인가. (풍대 124)

후ᄉᆞ를 위ᄒᆞ미요 원심은 아니연만
가면 몹슬년 되니 다시 돌녀 못 가리라
두어라 이도 ᄂᆞ팔ᄌᆞ니 든 졍 어이. (풍대 125)

ᄇᆡᆨ발낭군 날 보니고 나 ᄌᆞ든 방 홀노 안져

41) 진동혁, 앞의 책(1983), 제4장 제3절 '애정시조' 해당 부분 참조. <113번>과 <116번>의 주제에 대해서는 별도의 언급이 없음.

노든 형용 싱각ᄒᆞ고 업는 잠 더 업스련이
아마도 녀힝은 한번 허신 어려운가. (풍대 126)

<122번>에서 <126번>까지는 늙고 병든 '백발의 노인'과 이팔청춘인 '홍안의 기녀'와의 이야기이다. <122번>에서 <124번>까지의 시적 화자는 백발의 노인이고, 시적 상대는 홍안의 기녀이다. <122번>에서 화자는 홍안의 기녀가 늙고 병든 자기를 무정히 배반하였다고 했다. 그러면서 화자는 '홍안'이 결국 자신을 떠나가겠지만 잊지 못하겠노라고 한다. "어찌하여 '홍안'이 '백발'을 이다지 마다하느냐"라는 종장의 표현은 늙은데다가 병까지 든 백발노인의 말이기에 더욱 애달프다.

<122번> 종장에서 보인 시적 화자의 애달픔은 <123번>으로 이어진다. <123번>에서 화자인 백발노인은 '홍안'의 떠남을 두고 이별이라고 했다. 그 이별도 예고 없이 찾아 온 이별이기에 더욱 원망스럽다. 당초에는 정을 주고받던 '홍안'이 예고도 없이 자기를 마다하고 떠남을 두고, 세상인심이 시종 다름을 한탄한다. '홍안'의 이러한 마다함을 '배반'이라고까지 한 '백발노인'이지만, '홍안'인 기녀에게 인생의 덧없음을 깨우쳐 주고자 한다. '홍안'도 자기처럼 늙고 병들어 보면 현재의 심사를 이해할 것이라는 말이다.

<124번>에서 화자인 '백발노인'은 자기를 배반하고 떠나는 기녀에게 이팔시절 고운 태도를 지나치게 믿고 자랑하지 마라고 했다. 세월이 무정하여 홍안도 잠깐 사이에 백발이 될 것이라고 했다. 이어서 "東園桃李片時春"이라는 시구를 내세운다. 젊음의 무상함을 비유한 이 구절은 늙은 기생이 일생에서 청춘의 덧없음을 말하거나 자탄할 때 자주 나오는 것[42]으로

42) "ᄆᆡ양 쟝츈(長春) 알아더니 이십 숨십 잠간이라/東園桃李片時春을 날로 두고 이르미라/식틱 밋고 驕動타가 인심조차 일어구나/紛紛胡蝶過墻去라 어닉 친구 날 차즈리/구십월 젹막 草屋에 소슬 寒風 참도 ᄎᆞ다.", 「녹의ᄌᆞ탄가」, 정병설, 앞의 책, p.308.

보아, 관습적이지만 적절한 표현이라고 하겠다.

<125번>과 <126번>의 시적 화자는 '홍안'의 기생이다. '백발노인'은 <122번>에서 자기를 마다한 기생을 두고 "무정히 배반하였다"라고 했다. 그러나 기생의 말은 다르다. 後事를 위한 것일 뿐이지 怨心 때문은 아니라고 했다. 이렇게 변명하거나 해명할 수도 있겠지만, 일단 떠나오면 몹쓸 여자가 될 것이니 다시는 못 돌아가겠노라고 했다. 그러면서도 이렇게 된 것도 다 자기 팔자이니 든 정을 어찌할 수 있겠느냐고 한다.

<126번>은 시적 화자인 '홍안'이 자신이 떠나 온 후의 '백발낭군'의 모습을 떠올리면서 느끼는 심사를 표현한 것이다. 기왕의 연구에서는 이 작품의 작자를 "老境임에도 불구하고 한없는 애정을 갈망하는 작자"[43]로 보았다. 즉 이 작품의 시적 화자를 노인으로 본 것이다. 이러한 견해에 따르면, 초장의 "백발낭군 날 보내고"에서의 '백발낭군'과 '나'는 동인인물이 되어 "(홍안이) 백발낭군인 나를 보내고"로 해석하게 된다. 이렇게 해석하면, "나 자던 방 홀로 앉아, 놀던 형용 생각하고 없는 잠 더 없으려니"에서의 '나'는 '백발노인'을 가리키게 되고, 이 구절의 주체는 '홍안'이 되어버린다. 필자는 이 작품의 시적 화자는 어디까지나 '홍안'의 기녀라고 본다. 그것은 일차적으로 '백발낭군'이라고 했을 때의 '낭군'의 사전적 의미가 "젊은 아내가 자기 남편을 사랑스럽게 이르는 말"[44]이기 때문이다. 이렇게 보면, 초장은 "백방낭군이 (홍안인) 나를 보내고"가 된다. 그리고 시적 의미상으로 보더라도 젊은 여자가 백발노인의 '놀던 형용'을 생각하고 잠 못 이룰 것이라고 보는 것은 자연스럽지 못하다. "(홍안의) '놀던 형용'을 생각하고 없는 잠 더 없을" 사람은 '백발노인'이 되어야 자연스럽다. 이렇게 보아야만 <122번>에서 '홍안'을 못 잊겠노라는 한 '백발노인'과 자연스레 이어질 수

43) 진동혁, 앞의 책(1983), p.217.
44) 이희승 편저, 『국어대사전』(민중서림, 1990), p.655.

있다. '홍안'은, 아무리 '後事'를 위해서라고 했지만, 떠나온 뒤 혼자 남아 가슴 아파할 '백발낭군'을 안타깝게 생각하는 자신을 깨닫고서 허신하기 어려운 여자의 입장을 절감한다.

기왕의 연구에서는 이상의 각 작품의 주제를 '老境愛'<122번>, '연분·이별'<123번>, '그 외의 애정시조'<124번>, '換位比喩'<125번>, '老境愛'<126번> 등으로 파악하였다.[45] 그러나 위에서는 이 작품들을 한 수 한 수 떼어 읽지 않고 유기적 관계를 의식하면서 읽어 보았다. 그 결과, 이상의 네 작품은 일정한 스토리, 즉 백발노인과 홍안인 기생 사이의 사랑의 어려움을 노래한 것임을 알 수 있었다.

이세보의 애정시조는 시조창사로서 주로 풍류공간에서 기생들에 의해 노래 불려졌다. 진동혁 교수는 이세보의 애정시조의 특징으로, "애정으로 인해 파생되는 어려움과 갈등을 묘사한 것"과 "실제 애정에서 오는 여러 가지 고뇌의 정을 사실적으로 읊은 것"[46]을 들고, 이에 따라 이세보 애정시조의 주제를 19항으로 세분하였다.[47] 이처럼 이세보의 애정시조 한 편 한 편에는 각각의 주제가 있다. 마찬가지로 각각의 작품에는 시적 화자가 있고, 그 시적 화자가 처한 상황과 그 상황에서 취하는 태도 등이 진술된다. 이를 통해 애정으로 인해 파생되는 어려움과 갈등은 한 편의 작품으로도 어느 정도 그려낼 수 있을 것이다. 그러나 그러한 고뇌의 정을 사실적으로 읊고자 한다면, 구체적인 인물(백발노인이나 홍안의 기녀 등)이 일으키는 어떤 사건을, 그 전개 과정에 따라 순차적으로 보여주는 것이 보다 더 효과적일 것이다. 다시 말해, 애정시조 한 편 한 편이 지닌 이야기성을 바탕으로 하되, 작품들 사이에서 상황과 사건을 관련지어 봄으로써 이를 더 큰 서사적 맥락으로 연결할 수 있을 것이다. 이리하여 풍류공간에서 일정한

45) 진동혁, 같은 책, 제4장 제3절 '애정시조' 해당 부분 참조.
46) 진동혁, 앞의 책(1983), p.197.
47) 주 2) 참조.

스토리를 지닌 애정시조가 노래될 때, 청자인 풍류객들의 흥미를 자극하고, 흥을 돋우며, 청자는 물론 창자인 기생에게도 호소력을 지니게 될 것이다.

4. 맺음말

본고에서는 104수에 이르는 이세보의 애정시조를 작품 이해의 새로운 시각이라는 측면에서 살펴보고자 하였다. 이를 위해 먼저 이세보 애정시조의 성격을 이해한 다음, 그 독법을 해명하고자 하였다. 이상에서 살펴본 내용을 정리하면 다음과 같다.

이세보의 애정시조는 그의 풍류정신의 산물이다. 이세보는 유배되기 전에는 지방의 풍류마당을 주도하면서, 유배에서 풀려난 뒤에는 서울의 풍류방을 중심으로 풍류를 즐겼다. 이세보는 자기가 주도한 풍류공간에서 자신의 노래가 불려지기를 바랐다. 이세보는 풍류마당에서는 주로 풍류남아의 호방함을 노래했고, 풍류방에서는 주로 풍류염정을 노래했다. 이세보는 풍류공간의 흥을 고조시키기 위해 시조창사로서 애정시조를 지었으며, 시조창의 음악적 측면을 중요시하였다. 그러면서 사랑을 주제로 한 염정시인 '艶歌'만을 별도로 모은 시조집을 써서 아끼는 기생에게 줌으로써 風流艶情의 시인으로서의 면모를 보여주었다.

기왕의 연구에서는 이세보 애정시조에는 일부 작품 사이에 내용의 연대성이나 시적 상황의 관련성 등이 있음을 지적하였다. 그러나 극히 일부 작품에 대한 이러한 단순한 지적만으로는 이세보 애정시조의 독법을 제대로 해명했다고 보기는 어렵다. 이세보의 애정시조는 어휘의 동일성이나 내용의 유사성 등에 의해서도 배열되어 있지만, 상당수의 작품이 내용의 유기적 관계에 의해서도 배열되어 있다. 그러므로 이세보의 애정시조의 작품적 실상을 제대로 이해하려면 작품들 사이의 유기적 질서를 파악하여 읽어야

할 것이다.

이세보는 애정시조 한 편 한 편이 지닌 이야기성을 바탕으로 하되, 작품들 사이의 상황과 사건을 관련지어 더 큰 서사적 맥락으로 연결하고자 하였다. 이리하여 풍류공간에서 일정한 스토리(story)를 지닌 일련의 애정시조가 연속적으로 노래될 때, 청자인 풍류객들의 흥미를 자극하고, 흥을 돋우며, 청자는 물론 창자인 기생에게도 호소력을 지니게 될 것이다.

【참고문헌】

1. 기본자료

심재완, 『교본 역대시조전서』, 세종문화사, 1972.

진동혁, 『주석 이세보시조집』, 정음사, 1985.

2. 논문

고은지, 「이세보 시조의 창작 기반과 작품세계 」, 『한국시가연구』 제5집, 한국시가학회, 1999, p.400.

김팔남, 「조선조 연정가사 연구」, 충남대학교 대학원 박사논문, 1999, p.129.

박규홍, 「이세보 애정시조와 가집편찬 문제」, 『한민족어문학』 제55집, 한민족어문학회, 2009, p.183. p.194. p.197. p.204.

박노준, 「이세보 애정시조의 특질과 그 시조사적 위상」, 『어문논집』 제33집, 민족어문학회, 1994, pp.252~254. p.267.

박지선, 「이세보 애정관련 작품 진정성 문제와 표현기법」, 『반교어문연구』 제25집, 반교어문학회, 2008, p.152.

성무경, 「19세기 축적적 문학담론과 이세보 시조의 작시법」, 『한국시가연구』 제27집, 한국시가학회, 2009, p.158.

신경숙, 「이세보가 명기 경옥에게 준 시조집 『(을축)풍아』」, 『고전과 해석』 제1집, 고전문학한문학연구학회, 2006, p.212. p.214.

윤영옥, 「時調와 時調唱詞」, 『한국시가연구』 제7집, 한국시가학회, 2000, p.53.

윤정화, 「이세보 애정시조의 성격과 의미」, 『한국문학논총』 제21집, 한국문학회, 1997, pp.166~167.

이동연, 「이세보 기녀등장 시조를 통해 본 19세기 사대부의 풍류양상」, 『한국고전연구』 제9집, 한국고전연구학회, 2003, p.28.

정홍모, 「이세보 애정시조의 특징과 유통양상」, 『어문연구』 통권 88호, 한국어문교육연구회, 1995, pp.150~151. p.161.

진동혁, 「이세보 애정시조 고찰」, 『동양학』 제12집, 단국대학교 동양학연구소, 1982, pp.53~83.

3. 단행본

이능화 저 · 이재곤 역,『조선해어화사』, 동문선, 1992, p.244.
이상섭,『문학비평 용어사전』, 민음사, 2001, pp.256~257.
장사훈,『시조음악론』, 서울대학교출판부, 1986. 제5장, 제8장.
정병설,『나는 기생이다-『소수록』 읽기』, 문학동네, 2007, pp.146~147. p.308.
진동혁,『이세보 시조연구』, 집문당, 1983, p.71. pp.74~75. pp.194~228.

Abstract

Character and Perspective on Lee Sebo's Love Affair Poems

Shon, Jung-in

The study is aimed to look through to Lee Sebo's Love Affair Poems over 100 pieces in new perspective for understanding his poems. To achieve this, we should first understand the nature of Lee Sebo's Love Affair Poems and explain the way of reading of the poems.

Lee Sebo's Love Affair Poems are a product of his Pung-Ryu spirit. He took the lead in Pungryumadang of his region before he was exiled, in addition; he loved and enjoyed Pungryu through Pungryubang after releasing from exiling. He sang about magnanimous spirit of man who loved and enjoyed Pungryu on Pungryumadang and the beauty of Pungyu in Pungryubang. He composed Love Affair Poems as Sijo-Changsha to add to the amusement at place where loved and enjoyed Pungryu and put emphasis on Sijo Chang's musical aspects.

For this study, we saw Lee Sebo's Love Affair Poems showed content's solidarity as well as poetic relation among his works. However, with this simple insight, it was hard to decide we explained the way of Lee Sebo's Love Affair Poems properly. Lee Sebo's Love Affair Poems were arranged according to not only identity of vocabulary and similarity of contents, but also organic relationship in his works. Therefore, for understanding the actual state in his works, the readers need to understand organic order among his works. When we sequentially sing a series of Sijo-Changsha with regular story at place where loved and enjoyed Pungryu, we are more excited.

Key-words : Lee Sebo, Love Affair Poems, Pung-Ryu spirit, place where loved and enjoyed Pungryu, Sijo-Changsha, the way of

reading, organic order, a poetic narrator

손정인
소속 : 대구한의대학교 한국어문학부 교수
주소 : (712-715) 경북 경산시 한의대로 1번지
전화번호 : (053) 819-1313 016-655-5914
전자우편 : sji@dhu.ac.kr

이 논문은 2011년 11월 15일 투고되어
2011년 12월 16일까지 심사 완료하여
2011년 12월 26일 게재 확정됨.