

특집 3

한국 대중가요의 수사와 표현 양식

- 심수봉 노래의 은유와 환유 -

박진수

가천대학교 동양어문학과 교수

1. 머리말

백 년이 넘는 한국의 대중가요사에 수많은 노래들이 있지만 한 시대를 풍미한 곡에는 대개 해당 시기의 대중적 감성과 욕망에 잘 부합하는 가사가 붙여져 있다. 이 글에서는 널리 알려진 대중가요 가사에 사용된 수사(修辭, rhetoric)적 기법을 분석하고 그 표현 양식의 특징을 파악하여 언어 표현과 일상적 인식, 나아가 사회 및 시대와의 관련 방식에 관해 사유해보고자 한다. 분석 대상은 한국 대중음악을 대표하는 특징적 장르인 ‘트로트’의 인기곡이며 당대 거의 유일한 여성 싱어송라이터 심수봉(沈守峰, 1955~)이 직접 작사·작곡하고 부른 〈그때 그사람〉¹(1978)과 〈남자는 배 여자는 항구〉(1984)이다. 1970년대 말과 1980년대 초에 크게 유행한 이후로 많은 사람들의 사랑을 받아온 이 두 곡의 공통된 소재는 ‘이별’인데, 내용의 구성이나 수사법의 면에서는 각각 다른 특징이 있다. 여기서는 특히 가사에 내재된 은유와 환유의

¹ 1979년 처음으로 발매된 레코드의 가사지에 ‘그때 그사람’으로 ‘그’와 ‘사람’을 띄어 쓰지 않고 붙여서 표기했다. 가사에도 마찬가지로 ‘그사람’으로 되어 있다. 1984년에 발매된 『심수봉 신곡 1집』에도 ‘그사람’으로 되어 있고, 2005년에 상영된 영화 『그때 그사람들』의 제목도 마찬가지이다. 오늘날의 맞춤법에는 맞지 않지만 이 글에서는 이와 같이 원제목이나 원가사의 텍스트에 대해서는 작품으로서의 고유성을 존중하여 원래의 표기를 그대로 따랐다.

구체적인 양상에 주목하도록 하겠다.

직유(直喻, simile), 은유(隱喻, metaphor), 환유(換喻, metonymy), 제유(提喻, synecdoche)와 같은 말들²은 모두 서양의 수사학 전통에서 내려오던 비유(比喻, trope) 표현의 분류 체계에서 비롯된 번역어이다. ‘사과 같은 내 얼굴’에서 보듯 ‘~처럼’(as), ‘~와 같다’(like) 등의 유사 상태를 나타내는 표현이 직접 드러나 있으면 직유이다. 이에 반해 ‘내 마음은 호수요.’와 같이 명시적 비유 표현 없이 ‘A=B’의 형식으로 이미지적 혹은 개념적 유사성(類似性)을 표현하는 것을 은유라고 한다. 환유는 ‘안경이 걸어왔다.’와 같이 어떤 존재의 한 측면(안경)이 인접한 존재(안경 쓴 사람)로 의미를 확장하는 경우이다. 은유의 근거가 유사성이라면 환유의 근거로는 인접성(隣接性)을 들 수 있다. 환유의 인접성은 ① 전체와 부분, ② 용기와 내용물, ③ 산지와 산물, ④ 원인과 결과, ⑤ 주체와 속성(특징), ⑥ 작자와 작품, ⑦ 소유자와 물건의 관계³ 등으로 설명하는 경우가 있다.

제유는 ‘꽃구경’처럼 상위 개념(꽃)을 통해 하위 개념(벗꽃)을 가리키거나 ‘빵만으로 살 수 없다.’와 같이 개별(빵)이 일반(먹을 것)을 대표하는 것을 말한다. 그런데 은유가 환유를, 또 환유가 제유를 포함한다고 보는 견해도 있고 실제 발화에서는 서로 겹치기도 한다. 특히 앞서 말한 환유 ①과 제유의 구분이 쉽지 않다. 예를 들어 ‘차 한잔하자.’고 하면 실제 마시는 것은 차(茶)를 우려낸 홍차나 녹차가 아닌 커피, 주스 등 음료수 일반을 포괄하기도 하므로 이는 개별(차)이 일반(음료)을 대표하는 ‘제유’이다. 그러나 음료가 아닌 케이크 등 가벼운 음식을 먹게 될 수도 있고, ‘잠깐 이야기 나눌 시간을 낸다.’는 정도의

² 한국과 일본에서 공통으로 쓰이는 이들 ‘직유’, ‘은유’, ‘환유’, ‘제유’ 등의 한자어는 19세기 말과 20세기 초에 일본에서 만들어진 것으로 보인다. ‘은유’는 철학자 오니시 하지메(大西祝, 1864~1900)가 쓴 『리겐론(俚諺論)』(1897), 나머지 ‘직유’, ‘환유’, ‘제유’는 문인 시마무라 호개쓰(島村抱月, 1871~1918)의 『신미사학(新美辭學)』(1902)에 최초의 용례가 보인다. 그런데 같은 한자권이지만 중국에서는 명유(明喻), 암유(暗喻), 차유(借喻, 또는 전유(轉喻)), 약유(略喻) 등의 용어를 더 많이 사용한다.(『日本国語大辞典』, 『百度百科』)

³ 野内良三(2000), 『レトリックと認識』, 日本放送出版協会, 43~46쪽 참조.

사교적 의미를 갖기도 한다. 이는 오히려 인접한 행위로 의미가 확장된 ‘환유’라고 할 수 있다.⁴ 이러한 확장성과 애매함 때문에 전통적인 수사학이나 오늘날의 인지언어학에서 비유는 포괄적 의미의 은유를 중심으로 이론화되었다. 이러한 맥락 위에서 논의를 전개하겠다.

2. 은유와 환유의 문화기호론

수사 또는 수사학이란 고대 그리스어 레토르(ρήτωρ)에서 온 말로 연사, 강연자, 응변가 등의 뜻이 있었다. 그러다가 청중을 설득하는 언어 사용 기술을 의미하게 되었고, 중세 유럽에서는 리버럴 아츠(liberal arts)의 자유 7과(septem artes liberales)⁵를 구성하는 3학(trivium) 중 하나였다. 또 ‘修辭(수사)’라는 한자어는 《역경(易經)》의 〈문언전(文言傳)〉 ‘제1건괘(第一乾卦)’에 최초의 용례가 보이는데 예의 바르고 점잖은 말을 쓴다는 뜻이었다.⁶ 서양어 ‘rhetoric(레토릭)’을 ‘수사(또는 ‘수사학’, ‘수사법’)’로 번역하여 사용한 것은 메이지 시대 일본에서부터였다. 번역어 ‘수사’는 일본의 수학자 기쿠치 다이로쿠(菊池大麓, 1855~1917)의 《백과전서 수사급화문(百科全書 修辭及華文)》(1879)에 처음 등장해 20세기 들어 일반화되었다.⁷ 근대 이전 일본

⁴ ‘내가 밥 살게.’ 도 마찬가지이다. 실제로는 반드시 쌀을 익혀서 만든 ‘밥’ 만이 아니라 국수나 파스타, 만두나 빵, 라면이나 떡, 난(nan) 혹은 모든 음식을 의미하는 것이 될 수도 있다(제유), 또 밥만 먹는 것이 아니라 반찬과 국도 같이 먹을 수 있고 만약 저녁 시간이라면 술을 곁들일 수도 있을 것이다. 사교적인 의미를 갖는 것은 물론이다(환유).

⁵ 문법학(grammar), 논리학(logic), 수사학의 3학과 산술(arithmetica), 기하(geometrica), 천문학(astronomia), 음악(musica 또는 harmonia)의 4과(quadrivium)로 사람이 갖추어야 할 실천적 지식과 학문의 기초로 이루어졌다. 오늘날의 관점에서 보면 전자는 언어를 위주로 한 인문계의 기초과목, 후자는 계측과 관련된 자연과학의 기초과목이다.

⁶ ‘修辭立其城, 所以居業也(말을 닦고 그 정성을 세우는 것은 업에 있기 위함이요).’ [金敬琢 역자(2011), 《周易》, 明文堂, 576~580쪽 참조.]

⁷ 1874년에 나온 《메이로쿠(明六雜誌)》 잡지 25호에는 니시 아마네(西周, 1829~97)가 grammar(그래머)를 ‘語學(어학)’으로 rhetoric(레토릭)을 ‘文學(문학)’으로 번역하기도 했다.(《日本国語大辞典》 참조.)

에서는 언어를 잘 다듬어 표현하는 것을 문채(文彩)⁸라 했는데 이 ‘수사(修辭)’라는 번역어가 표현을 아름답고 다채롭게 하는 기법을 총칭하게 되었다.

수사학에 대한 전통적 분류 개념에서 벗어나 은유와 환유의 문제에 대해 문화기호론적 의미를 부여한 것은 구조주의 언어학자 로만 야콥슨(Roman Jakobson, 1896~1982)이었다. 그는 <언어의 두 측면과 실어증의 두 유형>⁹이라는 논문⁹에서, “말을 한다는 것은 어떤 언어적 단위들에 대한 ‘선택(selection)’과 더욱 복잡한 언어적 단위들로의 ‘결합(combinaison)’”¹⁰이라는 두 측면이 있다고 지적했다. 그런데 문제는 전자가 은유적 절차(procès métaphorique)에 의한 것이라면 후자는 환유적 절차(procès métonymique)와 관련된다는 것이었다. ‘선택’과 ‘결합’은 원래 페르디낭 드 소쉬르(Ferdinand de Saussure, 1857~1913)가 제시한 기호 활동의 두 축인 파라디금(paradigme)과 상타금(syntagme)¹¹을 개별 발화자의 입장에서 발화 행위의 작동 체계에 적용한 것이다.

예를 들면 발화자가 ‘말이 달린다.’고 말할 경우, 주어인 ‘말’ 대신에 ‘소’나 ‘사람’을 떠올릴 수 있고 주격 조사 ‘-이’ 말고도 ‘-가’나 ‘-도’를 쓸 수 있으며 동사 역시 ‘달린다’가 아닌 ‘간다’나 ‘걷는다’로 바꿀 수 있다. 언어 활동에

⁸ 문장(文章)의 광채(光彩)라는 뜻으로, 당(唐)의 시인 두보(杜甫, 712~770)가 위무제(魏武帝) 조조(曹操, 155~220)의 자손으로서 당대 최고의 화백이었던 조폐(曹霸, 8세기 무렵?)를 만나 그의 영락한 모습을 보고 읊은 <단청인증조장군파(丹青引贈曹將軍霸)>에 ‘英雄割據雖已矣 文采風流今尚存(영웅의 할거는 그쳤으나 문체와 풍류는 아직 남았도다)’이라 한 데에서 비롯되었다. 일본에서는 무로마치(室町) 시대의 선승(禪僧) 젯카이 주신(絶海中津, 1334~1405)의 한시문집(漢詩文集)인 『쇼겐코』(蕉堅藁, 1403)에 현재 확인할 수 있는 가장 오래된 예가 보인다. (《日本国語大辞典》 참조.)

⁹ 원제는 “Deux aspects du langage et deux types d’aphasie”: “Two aspects of language and two types of aphasic disturbances”이며, A. Adler와 N. Ruwet의 공동 번역으로 《Fundamentals of Language》(The Hague, 1956)의 제2부에 실려 있다.

¹⁰ 로만 야콥슨, 권재일 역(1989), 《일반언어학 이론》, 민음사, 47~48쪽 참조.

¹¹ 이 용어에 대한 번역어로서 연합(聯合)과 연사(連辭), 계열(系列)과 결합(結合) 또는 계열과 통합(統合), 선택(選擇)과 연쇄(連鎖), 계사(系辭)와 연사(連辭) 등이 쓰인다. 일본에서는 연합(連合)과 통합(統合)이 주로 쓰이는데 범례(範例)와 연사(連辭, 또는 통사(統辭))라 하기도 한다. 페르디낭 드 소쉬르, 샤를 바이·알베르 세슈에 편, 권재일 역(2006), 《일반언어학 강의》, 민음사, 170~175쪽, フェルディナン・ド・ソシュール, 小林英夫 訳(1972), 《一般言語学講義》, 岩波書店, 172~177쪽 등 참조.

있어서 유사성(類似性)을 변별하여 해당 항에 기호를 대체할 때 이러한 기호들 간의 관계를 파라다임이라고 한다. 이에 대해 ‘말’+‘이’+‘달린다’와 같이 ‘주어(명사)+주격 조사+동사’라는 언어의 선적(線的) 인접성을 통해 기호를 배열하는데 이때 기호와 기호 간의 관계가 상타금이다. 그래서 실어증(失語症, aphasia)도 단어를 선택하고 대체하는 능력이 손상된 ‘유사성의 장애’와 통사 체계에 적합하게 문장을 결합하지 못하는 ‘인접성의 장애’로 나누어진다는 것이다.

야콥슨은 여기서 한 걸음 더 나아가 이를 단지 언어뿐만 아니라 예술 장르 전반과 인간의 의식과 욕망으로까지 확장한다. 이를테면 서정시, 낭만주의 및 자연주의 소설, 초현실주의 회화, 프로이트가 말하는 꿈의 상징은 유사성의 발견에 바탕을 둔 은유적 절차가 우위를 갖는다. 반면 서사시와 사실주의 소설, 입체파 회화, 인간 욕망의 작용 방식은 인접성에 기반한 환유적 절차가 우세하다는 것이다. 이렇게 야콥슨은 인간의 언어 활동과 문화의 영위 방식을 은유와 환유로 모델화했다. 그에 이어 클로드 레비스트로스(Claude Lévi-Strauss, 1908~2009)는 예술과 과학을, 롤랑 바르트(Roland Barthes, 1915~1980)는 패션·요리·가구·건축 등에 있어서의 취향과 통일성에 은유와 환유를 결부시키고 있다.

그런데 1980년대 아래 인지언어학의 창시자로 꼽히는 조지 레이코프(George P. Lakoff, 1941~)는 마크 존슨(Mark L. Johnson, 1949~)과의 공저 『삶으로서의 은유』¹²를 통해 일상적 언어활동에 있어서의 은유(특히 개념적 은유)의 중요성을 다음과 같이 강조하고 있다.

¹² 나인주·노양진 역(2006), 『삶으로서의 은유』, 박이정. 원저명은 ‘우리가 살아가는 수단으로서의 은유’이다. George P. Lakoff·Mark Johnson(1980), 『Metaphors We Live By』, The University of Chicago 참조.

은유의 본질은 한 종류의 사물을 다른 종류의 사물의 관점에서 이해하고 경험하는 것이다. … 중요한 것은 은유가 단순한 언어의 문제, 즉 낱말들의 문제가 아니라는 것이다. 오히려 우리는 인간의 사고 과정의 대부분이 은유적이라고 주장하려고 한다. 이것이 인간의 개념 체계가 은유적으로 구성되고 규정된다는 말의 의미이다. 언어적 표현으로서 은유가 가능한 것은 바로 인간의 개념 체계 안에 은유가 존재하기 때문이다.¹³

인간의 언어 활동뿐만 아니라 인식 자체의 밑바닥에 은유의 원리가 관여하고 있다는 레이코프의 주장은 당시로서는 매우 과감한 것이었다. 그는 우리의 일상적인 언어와 사고와 경험 속에 관습적으로 은유가 스며들어 구조화된 수많은 예를 들고 있다. ‘논쟁은 전쟁(ARGUMENT IS WAR)’이라는 개념적 은유에 의해 ‘너의 주장을 방어될 수 없다(Your claims are *indefensible*).’, ‘나는 그의 주장을 격파했다(I demolished his argument).’와 같은 표현이 일상화될 수 있다는 것이다. 그 외에도 ‘시간은 돈(TIME IS MONEY)’이라든지 ‘삶은 도박(LIFE IS GAMBLING GAME)’ 역시 모두 개념적 은유가 구조화된 결과이다. 레이코프의 은유론은 이후 «인지의미론»¹⁴, «시와 인지»¹⁵로 이어지는 일련의 저서들을 통해 심화되면서 학계의 광범위한 지지를 얻었다.

나아가 인간의 추상적 개념 능력은 경험에 기반한 구체적 신체적 인지로부터의 은유적 확장에 의해 가능하다고 보고 심신이원론(心身二元論)에 기반한 서양철학의 전통을 비판했다.¹⁶ 또 사회·정치적 의제에 대한 개인의 경험과

13 위의 책, 24~25쪽.

14 이기우 역(1994), «인지의미론-언어에서 본 인간의 마음», 한국문화사. 원저명은 ‘여자, 불, 그리고 위험한 것-범주화가 마음에 관해 말해주는 것’이다. George P. Lakoff(1987), «Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal About the Mind», University of Chicago Press. 참조.

15 이기우·양병호 역(1996), «시와 인지», 한국문화사. 원저명은 ‘쿨한 이유보다 더-시적 은유로의 안내’이다. George P. Lakoff·Mark Turner(1989), «More Than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor», University of Chicago Press. 참조.

태도는 언어 구조 안에서 프레임(frame)을 부여받아 형성된다는 것을 밝히고 정치적 담론에 은유가 끼치는 영향을 분석했다.¹⁷ 인간의 상상력을 통해 인식 대상들 간의 보이지 않는 내적 관련을 찾아낼 필요와 가치를 인정한다면 은유뿐만 아니라 다른 방식의 비유도 세상을 인식하고 구성하는 데에 밀접한 관계가 있다고 볼 수밖에 없다. 그렇다면 환유와 제유 역시 우리 삶의 전개 방식과 닮아 있으며 환유적·제유적 인식에 의해서도 우리의 욕망이 지배되고 있다고 보아야 할 것이다. 오늘날 강조되는 것은 이러한 수사적 기법이 세상을 ‘표현’하는 수단으로서보다도 세상을 ‘인식’하는 수단으로서 더 주목받고 있다는 점이다.

3. <그때 그사람>의 여백과 환유적 상상력

이제 대중가요 가사의 수사 기법을 살펴보도록 하겠다. <그때 그사람>은 1978년 문화방송(MBC) 제2회 대학가요제에 출전한 당시 명지대 학생 심수봉(본명 심민경)의 자작곡이었다. 직접 피아노를 치며 비성(鼻聲)이 섞인 흥얼거리는 듯하는 트로트풍의 창법으로 부른 이 노래는 포크 송과 록 음악 위주의 대학가요제에서 이채를 발했다. 대학생다운 순수함과 건강함이 주요 채점 기준이었기에 비록 입상은 못했지만 청중의 반응은 뜨거웠고 1979년도 최고의 히트곡이 되었다. 전체 가사는 13행으로 구성되어 있는데, 크게 ‘제1행~제5행 / 제6행~제9행 / 제10행~제13행’의 세 부분으로 나뉜다. 이 세 부분의 끝은 모두 ‘그때 그사람’으로 맺으며 전체 가사가 ‘그사람’을 수식하는 형식

¹⁶ 임지룡 역(2002), <몸의 철학>, 박이정, 원저명은 ‘육체에 내재된 철학-구체화된 마음과 서구 사상에 대한 도전’이다. George P. Lakoff·Mark Johnson(1999), <Philosophy In The Flesh: the Embodied Mind and its Challenge to Western Thought>, Basic Books 참조.

¹⁷ 유나영 역(2006), <코끼리는 생각하지 마>, 삼인. George P. Lakoff(2004), <Don't Think of an Elephant: Know Your Values and Frame the Debate>, Chelsea Green Publishing 참조.

이다. 다음은 가사의 원문이다.

비가오면 ④생각나는 ①그사람 언제나 ⑤말이없던 ②그사람
⑦사랑에 괴로움을 몰래감추고 떠난사람 못잊어서
⑥울던③그사람 그어느날 차안에서 내게 물었지
세상에서 제일슬픈게 뭐냐고 ⑧사랑보다 더슬픈건
정이라며 고개를 ④떨구던 ④그때 그사람
외로운 병실에서 기타를 쳐주고 외로워하며
⑨다정했던 ⑩사랑한⑤사람 안녕이란 단한마디 말도없이
지금은 어디에서 행복할까 어쩌다 한번쯤은
생각해줄까 지금도 ①보고싶은 ⑥그때 그사람
외로운 내가슴에 살며시 다가와서 언제라도
감싸주던 ⑧다정한 ⑦사람 그러니까 미워하며는
안되겠지 다시는 생각해서 안되겠지 철없이
⑩사랑인줄 알았었네 이제는 ⑪잊어야할 ⑧그때 그사람¹⁸

내용은 화자¹⁹인 ‘나’의 ‘그사람’에 대한 추억과 그리움이 서사적으로 펼쳐진 것으로 하나의 이야기가 담긴 작품 세계를 이루고 있다. 첫 부분은 ‘그사람’의 등장이다. 제1행이 ‘비가오면 생각나는 그사람’으로 시작되는데 비(雨)를 매개로 하여 과거의 ‘그사람’을 떠올린다. 이어서 그의 과묵한 특징을 지적하고 제2, 3행에서는 그가 지나간 사랑으로 괴로워했음을 간접적으로 시사한다. 다음 제5행까지는 차 안에서의 대화이다. ‘그사람’은 ‘나’에게 이별이 슬픈 이유는 사랑보다 정(情) 때문이라는 취지의 말을 한다. 제6, 7행은

¹⁸ 『78년mbc대학가요제 입賞曲 심수봉(旧名:심민경)★최현군 그때 그사람·백팔번뇌·젊은太陽』의 <그때 그사람>(MBC대학가요제출품작, 7901-644) 가사지. 오늘날의 맞춤법 및 띄어쓰기와는 차이가 있음. 제6행 ‘외로워하며’는 ‘외로하여’의 오자로 보임. 밑줄과 일련번호 ○는 필자 추가.

¹⁹ 대중가요는 가수의 목소리로 일반에 인식되지만 개별 가수의 물리적 음성의 특징과 상관없이 노래 가사를 텍스트로 하여 문학적으로 혹은 언어적으로 투명하게 분석할 때에는 시(詩)의 언어를 분석할 때와 마찬가지로 ‘시적 화자’(詩的話者) 또는 ‘화자’(話者)라는 용어를 범용할 수 있을 것이다.

그와의 추억인데, ‘나’는 입원을 한 상황에서 기타를 쳐주며 다정하게 위로해 주는 그를 사랑하게 된다. 제8, 9행은 이별 이후 소식이 없는 그가 행복할지를 상상하면서 그리워한다. 제10, 11행은 다시 그와의 추억에 대한 회상, 제11행 후반부부터 마지막 제13행은 ‘칠없이 사랑인줄 알았’지만 이제는 잊겠다는 미래형 다짐이다.

이와 같이 <그때 그사람>의 서사적 특징은 기본적으로 과거 회상을 통한 현재의 감정과 생각을 서술하되 이야기의 초점은 ‘대과거 → 과거 → 현재 → 과거 → 현재 및 미래’의 시간적 순서로 옮겨지고 있다. 화자의 서술이 줄곧 ‘그사람’에 초점을 맞추고 있다는 것도 중요한 특징이다. 인용 부분의 ①~⑧에서 보듯 일관되게 ‘그사람’이나 ‘그때 그사람’ 또는 ‘사람’으로 의미 단위를 맺는 ‘체언으로 끝내기’²⁰의 문장 구조가 반복적으로 나타나고 있다. 또한 이 경우 그 체언 앞에서 수식하는 용언의 형태를 통해 서술 내용의 시간이 드러난다. 이를테면 ②와 ①는 단순 서술의 현재, ⑥는 당위적 미래임에 반해 나머지 ⑤, ⑦, ⑧, ⑨는 모두 과거 회상의 ‘-던’을 사용하고 있다. 전체를 요약하자면 결국 과거에 ‘말이없던’ ‘울던’ ‘고개를 떨구던’ ‘다정했던’ ‘그사람’이 지금은 ‘생각나’고 ‘보고싶은’데 이제 앞으로는 ‘잊어야 할’ 사람이라는 것이다.

이러한 시간적 흐름과 관련하여 ‘사랑’이라는 어휘의 쓰임새도 살펴볼 필요가 있다. ‘사랑’은 ⑦~⑨ 모두 4회 언급되는데 조금씩 그 의미가 다르다. ⑦은 ‘그사람’이 겪은 괴로움의 원인으로서의 사랑이다. ⑧은 슬픔의 정도가 ‘정’ 보다는 약한 것으로 언급될 때의 사랑이다. ⑨은 ‘그사람’에게 ‘내’가 느낀 감정으로서의 사랑이다. ⑩은 ‘내’가 품어 온 착각으로서의 사랑이다. 앞서 ⑦과 ⑩을 통해 사랑이 괴로운 이유는 사랑 그 자체보다는 정으로 인해 더 슬프기

²⁰ 문말(文末)을 용언의 종지형이 아닌 체언으로 맺음으로써 그 체언을 강조한다든지 여운을 남기는 문장 표현 기법이다. 이는 한국어나 일본어 등 동사가 문말에 오는 주어-목적어-동사(SOV) 형식의 어순을 가진 교착어에서 효과적이다. 일본어로는 다이겐도메(体言止め)라고 하는데 일본의 하이쿠(俳句)나 단카(短歌)에서 자주 쓰인다.

때문임을 알았다. ②에서 ‘내’가 ②의 감정이 ‘사랑인 줄’ 안 것은 ‘절없’는 생각이었고, 사실은 ‘정’의 문제였기에 헤어진 사람을 마음에 붙잡아두고 있는 것 역시 사랑이 아님을 깨닫는 것이다. 이 부분은 노래의 중심 메시지이기도 하다. 이렇게 해서 화자는 비로소 특정한 시간을 넘어서서 ‘그사람’의 과거와 현재와 미래 그리고 대과거(제2~5행)까지를 이해하는 따뜻한 마음으로 지난 일들을 추억할 수 있게 되는 것이다.

남녀 간의 사랑을 소재로 한 다른 많은 노래들과 달리 이 곡에는 만나는 순간의 설렘이나 짜릿함 그리고 헤어지는 상황의 애달픔이나 안타까움은 직접적으로 그리지 않고 있다. 또 결정적인 관계의 변화 등은 일일이 표현하지 않고 건너뛰는 전개 방식을 취한다. 이를테면 왜 비가 오면 그가 생각나는지에 대한 설명이 없다. 매개로서의 비가 과거의 어떤 기억과 관련된 비인지, 아니면 단지 눈앞의 비로 인해 추억을 떠올리기 좋은 심리 상태가 된 것인지 는 알 수가 없다. 또 어떻게 하다가 화자 자신이 ‘외로운 병실’에 입원을 했는지에 대해서도 아무런 정보가 없다. 그리고 차 안의 대화에서 ‘그사람’은 “세상에서 제일 슬픈 게 뭔지 아느냐?”라고 묻고 나서 “사랑보다 더 슬픈 건 정”이라고 했는데, 그가 자문자답한 것이 아니다. 그의 질문에 대해 중간에 ‘나’는 대답을 “사랑”이라고 했을 것으로 유추된다. 그러나 화자는 그 대답을 생략하고는 굳이 명시하지 않았다.

또 제7행에서 ‘안녕이란 단한마디 말도없이’ 다음에 곧바로 제8행의 ‘지금은 어디에서 행복할까’로 이어지는데, 여기서도 중간에 뭔가가 빠진 느낌이다. 아무런 말도 없이 헤어졌다는 뜻인지 또는 헤어진 후에 아무런 말도 없이 지냈다는 뜻인지 불분명하지만 전체 맥락은 그러한 그에게 ‘지금은 어디에서’ 지내며 ‘행복할까’ 하는 관심을 갖는다는 것이다. 화자에게 더욱 중요한 것은 ‘그사람’이 지금의 ‘내’가 그를 생각하는 만큼 ‘어쩌다 한번쯤은’ ‘나’를 생각해줄지의 여부이며 지금도 ‘나’는 그를 보고 싶어 한다는 사실이다. 이와 같은 생략으로 생겨난 공백들은 모두 수용자 스스로가 상상을 통해 메꾸어

가게 되고 개연성 있는 스토리가 저절로 만들어지기 때문에 아무도 그 이상을 크게 궁금해하지 않는 것이다. 오히려 이러한 빈틈이 서사의 진행에 경쾌함과 박진감을 더하는 효과를 가져왔다고도 볼 수 있다.

〈그때 그사람〉이 발표될 당시는 물론 오늘날까지도 꾸준히 많은 사람들의 사랑을 받으며 불리고 있는 이유는 무엇인가? 음악적인 면에서 멜로디가 대중을 사로잡는 매력을 갖추고 있기 때문이기도 하겠지만 가사 역시 많은 사람들의 공감을 얻었다는 점을 지적하지 않을 수 없다. 그렇다면 그러한 공감력의 근원은 무엇인가? 이에 대한 적절한 대답 중의 하나로서 필자는 이 곡의 가사가 환기하는 어떤 환유의 힘에 주목해본다. 다시 말해 환유적 연상이 가능하도록 적절한 여백을 두고 수용자의 상상력을 자극한다는 것이다. 인접성에 기반한 환유적 연상은 수용자가 쉽게 작품의 세계로 빠져들게 하고 자신의 경험과 지식을 동원하여 빈 곳을 메꾸면서 스스로 텍스트를 완성하여 작중세계를 재구성하게 하는 것이다. 이 노래의 경우 환유적 연상이 자연스럽게 펼쳐지도록 어휘가 배열되어 있다는 점도 지적하지 않을 수 없다.

환유는 사물을 직접 가리키는 대신 그 사물이 가진 속성이나 공간적 또는 시간적으로 인접한 관계에 있는 것을 사용하는 표현임은 앞서 말한 대로이다. 이러한 인접성이 은유가 갖는 유사성과는 달리 서사적 전개 방식과 관련된다 는 것은 이미 로만 야콥슨이 갈파했다. 이 노래에서는 ‘비’를 통해 ‘그사람’을 불러들이고 ‘차’ 안에서의 대화 끝에 ‘고개를 떨구’며 탄식하는 모습을 제시 한다. 그 대화는 ‘사랑’과 ‘정’을 대비시키면서 헤어짐의 슬픔을 설명한다. 또 ‘병실’과 ‘기타’는 얼핏 보기에도 인접성의 정도가 낮아 보이지만 병렬해 놓고 보니 묘하게도 상당한 설득력을 갖는다. ‘외로운 내가슴’은 ‘허전한 내 마음’의 환유적 표현이지만 이 대목에는 과거와 현재가 착종되어 있다. 왜냐하면 ‘살며시 다가와서’ ‘감싸주던 다정한’ 행위는 과거의 어느 한 시점이었겠지만 ‘언제라도’라는 표현이 환기하는 ‘그사람’의 부재 상황이 더욱 두드러짐으로써 현재적 바람을 짙게 호소하고 있다.

마지막 부분인 제11행 후반부 이하는 이때까지 이야기한 서사를 벗어나서 ‘이제는 잊어야’ 하는 ‘그때 그사람’으로 맷으며 마음으로부터 ‘그사람’을 놓아주자는 결론에 다다른다. 여기서 <그때 그사람>의 가사는 이 서사의 서술을 통해 화자 스스로가 한 단계 성숙한 심적 상태로 고양될 수 있도록 구성되었다는 것을 알 수 있다. 이 곡은 수용자에게 서사적 비약을 제공하여 환유적 상상력을 자극하고 이를 통한 작중세계의 완성과 미적 충일감을 향유하게 했다고 본다. 심수봉은 이 곡의 대히트 직후 10·26 사건에 휘말리면서 박정희(朴正熙, 1917~1979) 대통령 암살 현장을 목격했다는 이유로 당국의 감시를 받기도 하고 방송 활동 금지 조치를 당하기도 했다. 더구나 이 노래가 그 현장에서도 불렸다는 사실이 세간에 알려지면서 당시를 기억하는 대중들은 ‘그때 그사람’과 ‘10·26’과 ‘박정희’라는 기호를 환유적 상상력으로 연결시켰다. 영화 <그때 그사람들>(2005)의 제목도 그 하나의 예이다.

4. <남자는 배 여자는 항구>의 대중성과 노골적인 은유

시나 대중가요의 가사에 있어서 은유적 표현은 사실상 일일이 열거할 수 없을 정도로 많다. 이러한 은유에는 세 가지 형식이 있을 수 있다. 하나는 원관념과 보조관념이 둘 다 드러난 경우, 또 하나는 원관념만 드러나고 보조관념은 감춰진 경우, 또 다른 하나는 보조관념만 드러나고 원관념은 감춰진 경우이다. 이를 정리하여 필자 나름대로 명명하면 다음과 같다.

- ① 명시적 은유 A=B
- ② 추상적 은유 A=(B)
- ③ 상징적 은유 (A)=B (A는 원관념, B는 보조관념)

김용만(金用萬, 1933~)이 부른 〈청춘은 꿈〉(1960)의 ‘청춘=봄, 봄=꿈나라’나 최희준(崔喜準, 1936~2018)이 노래한 〈하숙생〉(1964)의 ‘인생=나 그네길’, 이진관(1960~)이 노래한 〈인생은 미완성〉(1984)의 ‘인생=미완성(작품), 인생=쓰다가 마는 편지’ 등은 ①에 속한다. 또 ‘~은 ~이다(A=B)’의 형식 말고도 원관념과 보조관념을 단순히 병치(A B)하거나 수식관계로 동격을 나타내는 경우(A의 B)도 ①에 속한다. 남인수(南仁樹, 1918~1962)가 노래한 〈무너진 사랑탑〉(1942)의 ‘사랑=탑’이나 최진희(崔辰熙, 1957~)가 노래한 〈사랑의 미로〉(1988)의 ‘사랑=미로’가 그러하다. 이렇게 ①의 명시적 은유는 형식이 지극히 단순하고 명쾌해서 알기 쉽다. 이에 반해 전영록(1954~)이 노래한 〈사랑은 연필로 쓰세요〉(1983)의 ‘사랑=(지우개로 지울 수 있는) 글’ 같은 것이 ②에 해당한다. 이 경우 보조관념은 원관념과 관련된 다른 표현을 매개로 논리적 추론을 통해 간접적으로 찾아낼 수 있다.

그런데 ③의 경우는 원관념을 찾기가 쉽지 않다. 예를 들어 김민기(金敏基, 1951~) 작사·작곡의 〈상록수〉(1978) 첫 구절 ‘저 들에 푸르른 솔잎을 보라’에서 ‘솔잎’이 보조관념이라면 원관념은 무엇인가? 우선 이 자체가 은유인지 아닌지조차 맥락 없이는 이해하기 어렵다. 이러한 경우는 1970~1980년대의 운동권 가요들에 많이 나타나는 특징이기도 하다. 감춰진 원관념을 찾아내기 위해서는 고도의 상징성을 파악해야 하는 경우도 있으며 시대적 상황과 사회적 환경 및 문화적 맥락을 살펴야 할 수도 있는데 문제는 정확한 답이 없을 수도 있다는 점이다. 그래도 ‘솔잎’의 원관념은 ‘어려움 속에서도 변하거나 굽하지 않는 굳은 의지(또는 그러한 의지를 가진 존재)’라고 받아들여졌다. 그런데 시나 노래와 같은 예술적 창작은 사실상 그때까지 존재하지 않던 새로운 작중세계가 창조된다는 점에서 그 자체가 세상에 대한 은유일 수도 있다.

〈남자는 배 여자는 항구〉는 제목 자체에 명시적 은유를 담고 있다. ‘남자는 배 여자는 항구’는 제목일 뿐만 아니라 이 노래의 가사에서 가장 핵심적인 부분이다. 1984년 방송 활동 금지 조치가 해제되고 가요계에 복귀한 직후 심수봉

스스로 작자·작곡한 이 곡이 제4집(신곡 1집) 음반에 발표되어 세상에 나왔을 때 사람들은 한편으로 놀라고 또 한편으로 고개를 끄덕였을 것이다. 그것은 당시 남녀 관계의 통념상 누구나 수긍할 수 있는 ‘남자=배 / 여자=항구’라는 등식이 너무나도 당당하게 표면화되었기 때문이다. 항구에서의 이별 장면과 떠나는 남자 그리고 보내는 여자의 눈물과 기다림 같은 것은 대중가요 특히 ‘트로트’ 장르의 전통적인 소재였다. 남자는 주로 떠나가는 존재로서 여자는 늘 보내고 기다리는 존재로 굳어져왔다.²¹ 그런데 그 고정 관념을 끄집어내어 새삼스럽게 담론화한다는 것이 묘하게도 새로웠던 것이다.

이 곡이 크게 히트하고 그 이후로도 꾸준히 인기를 누리면서 심수봉은 ‘트로트의 여왕’, ‘국민 가수’와 같은 별명을 얻게 되었다. 이제 그 가사를 구체적으로 살피면서 검토해보자. 다음과 같이 1절과 2절이 있고 각 절은 7행 씩이며 같은 멜로디가 반복된다. 1절과 2절 모두 끝부분은 ‘남잔 다 그래’로 맺고 있다.

1. 언제나 찾아오는 부두의 이별이 아쉬워 두손을 꼭 잡았나
눈앞에 바다를 평계로 헤어지나 ①남자는 배 ②여자는 항구
③보내주는 사람은 말이 없는데 ④떠나가는 남자가 무슨 말을 해
뱃고동 소리도 울리지 마세요 하루하루 바다만 바라보다
눈물지으며 힘없이 돌아오네 ③남자는 ④남자는 다
모두가 그렇게 다 아 이별의 눈물보이고 돌아서면 잊어버리는
⑤남잔 다 그래
2. 매달리고 싶은 이별의 시간도 짧은 입맞춤으로 끝나면
잘가요 쓰린마음 아무도 몰라주네 ⑥남자는 배 ⑥여자는 항구

²¹ 예외도 있다. 남진(南珍, 1946~)의 <가슴 아프게>(1967) 경우는 고국 방문차 왔다가 사귀게 된 재일 교포 여인을 일본으로 떠나보내는 남자 주인공의 안타까운 이별을 다룬 영화 <가슴 아프게>(1967)의 주제곡이기도 하여 남자가 여자를 떠나보내는 부두의 이별로 받아들여졌다.[이진원(2007), 『한국영화 음악사 연구』, 민속원, 226쪽 참조.] 그러나 1976년 이성애가 일본에서 불러서 크게 히트한 일본어 번역곡 <가슴 아프게(カスマップル)>는 여성 화자가 남자를 떠나보내고 아쉬움에 우는 내용이다.

⑩아주가는 사람이 약속은 왜해 눈멀도록 바다만 지키게 하고
 사랑했었던말은 하지도 마세요 못견디게 ⑦네가 좋다고
 달콤하던말 그대로 믿었나 ⑦남자는 ⑧남자는 다
 모두가 그렇게 다 아 쓸쓸한 표정짓고 돌아서선 웃어버리는
 ⑨남잔 다 그래²²

이 노래에는 무슨 사연인지는 모르지만 남자를 떠나보내고 홀로 남겨져서 바다만 바라보며 오지 않는 남자를 기다리는 여자의 눈물짓는 모습이 시각적으로 그려지고 있다. 그런데 가사를 음미하다 보면 첫 부분인 1절 제1행부터 고개를 겨우뚱하게 된다. ‘언제나 찾아오는 부두의 이별이 아쉬워 두 손을 꼭 잡았나’에서 ‘언제나 찾아오는’이 무엇을 의미하는가? 문자 그대로 읽으면, 부두에서의 이별이 처음이거나 일회적인 것이 아니라 늘 있는 일이라는 뜻이다. 그리고 ‘아쉬워 두 손을 꼭 잡았나’에서는 ‘잡았나’라는 문말에 유의해야 한다. 의문의 형태를 취하지만 몰라서 묻는 것이 아니라 ‘두 손을 꼭 잡’은 이유를 추측하면서 혼잣말처럼 중얼거리는 것이다. 그렇다면 이 혼잣말은 누구의 발화인가? 남자? 여자? 아니면 제3자? 가사 텍스트의 정합성과 시적 화자의 통일성을 고려하면 이 부분의 발화 주체는 남자를 떠나보내는 여자의 입장에 가까운 존재로 봐야 할 것이다.

14행으로 구성된 이 노래는 인칭 사용 방식이 특징적이다. 복수 인칭 ‘모두’를 제외한 단수 인칭은 ‘떠나는 남자’와 ‘보내는 여자’로 대별되는데, 남자에 해당하는 인칭은 총 10회 언급된다. ‘남자(①~⑨)’가 9회인데 ‘아주가는 사람(⑩)’까지 합해서이다. 이에 반해 여자가 텍스트에 표면화되는 것은 ‘여자(ⓐ~ⓑ)’ 2회 ‘보내주는 사람(ⓒ)’과 2인칭 ‘네(ⓓ)’가 각각 1회로 4회뿐이다. 1절의 제3행에서는 ‘보내주는 사람(ⓒ, 여자)’과 ‘떠나가는 남자(②)’가

²² 《심수봉 신곡 1집》제2면 <남자는 배 여자는 항구>(8403-1504)의 가사지. 밑줄과 일련번호 ○는 필자 추가. 오늘날의 맞춤법 및 띄어쓰기와는 차이가 있음.

대비되는데 2절의 제3행에서는 그 남자가 ‘아주가는 사람(⑩)’으로 지칭된다. ‘아주가는 남자’가 아니고 ‘아주가는 사람’인 이유는 서술 시점(時點)에서 볼 때 ‘아주’ 가벼렸다는 것을 이미 알기 때문에 ‘여자’에게 있어서 더 이상 ‘남자’가 아닌 그냥 ‘사람’인 것이다. 이를 통해 중심 소재는 이별이고 서술의 초점은 기본적으로 ‘남자’에 맞춰져 있지만 시적 화자는 여자에 가까운 존재라는 것을 알 수 있다. 전체를 통해 화자는 ‘여자’의 입장에서 그 ‘남자’의 언행과 이에 대한 스스로의 심경을 서술하고 있다.

1절 제1행의 구문은 주어가 드러나지 않고 술어 위주로 구성되어 있다. 기본적으로 ‘형용사+해서 동사+했나(‘~아쉬워서 ~잡았나’)’의 ‘인과관계를 추측’하는 구조이다. 그 ‘추측의 주체’도 바로 ‘여자’인 화자이므로, 이별이 ‘아쉬워 두 손을 꼭 잡’은 ‘행위의 주체’는 바로 그 상대역인 ‘남자’이다. 따라서 추측 내용은 ‘늘 있는 이별이 뭐가 아쉬워서 새삼스럽게 두 손을 꼭 잡나’ 하는 식의 비꼬는듯한 냉소적 태도에서 비롯된 것임을 알 수 있다. 이러한 관점은 제2행으로 이어지는 가사 ‘눈앞에 바다를 평계로 헤어지나’까지를 연결하면 좀 더 분명해진다. 바다는 그저 헤어지기 위한 평계에 불과한 것 아닌가 하는 점을 콕 집어 지적하는 것이다. 그래서 남자는 배와 같이 떠나는 존재이고 여자는 항구처럼 기다리기만 하는 존재임을 ‘남자는 배 여자는 항구’라는 명시적 은유로 간명하게 요약했다. 그러한 점에서 이 짤막한 대구(對句)는 노래 전체를 대표하는 표어적 문구이며 제목이 되기에 손색이 없었던 것이다.

그리고 1절 제3행의 경우 ‘보내주는 사람은 말이 없는데 떠나가는 남자가 무슨 말을 해’라며 남자가 떠나면서 하게 되는 위로나 변명 혹은 약속 등의 모든 언사에 대한 못마땅함을 표명한다. 그러한 이유로 제4행에서는 아예 ‘뱃고동’ 소리도 올리지 말라고까지 경고한다. ‘뱃고동’은 배에서 신호를 하기 위한 경적 소리이다. ‘남자’를 ‘배’에 비유했으므로 ‘뱃고동’은 남자가 내는 소리 즉 말(言)에 해당한다. ‘떠나가는 사람이 무슨 할 말이 있는가. 차라리 아무 말도 하지 말고 조용히 가라’는 원망 섞인 아쉬움의 강조 표현으로 볼 수

있다. 이는 2절 제3행에 나오는 ‘약속’에 대한 반감과도 호응한다. 그래서 이제는 어디 가서 ‘사랑했었단말은 하지도’ 말라는 강력한 질타로 이어진다. 화자는 결국 ‘바다를 핑계’ 삼는 변명과 ‘돌아서면 잊어버리’는 무심함, ‘못견디게 네가 좋다’던 달콤한 거짓말, ‘쓸쓸한 표정’ 뒤에 숨은 위선, 그리고는 ‘웃어버리’는 배신에 더 이상 휘둘리지 않고자 이의를 제기하는 것이다.

그런데 이러한 것을 다 알면서도 1절 제4, 5행과 같이 ‘하루하루 바다만 바라보다 눈물지으며 힘없이 돌아오’거나 때로는 2절 제3행처럼 ‘눈멀도록 바다만 지키’는 자신을 돌아본다. 그저 ‘매달리고 싶은’ 심경과 이별할 때의 ‘쓰린 마음’은 그 ‘남자’를 위시하여 이 세상에서 ‘아무도 몰라주’고 있다는 고독감에 휩싸인 심적 상태를 표현한 것이기도 한다. 그래서 ‘남자’는 ‘모두가 그렇게 다’, ‘다 그래’라며 ‘남자란 그저 여자를 두고 쉽게 떠나가는 존재들이야’라는 일반화의 과정을 거쳐서 체념적 극복 상태로 넘어가는 것이다. ‘이별의 눈물보이고 돌아서면 잊어버리’는 남자에게 더 이상 진정성을 기대하지 않는다는 것이다. 당시 이 노래가 신선했던 것은 너무나 전형적이고 판에 박힌 내용을 소재로 했으나 그 전형성을 극대화하면서 상황을 객관화하는 한편 시점(視點)을 여성 중심으로 바꾸어 솔직한 심경을 읊었다는 점에 있다.

1930년대부터 1970년대까지 40~50년간 항구를 매개로 한 남녀 간의 이별은 한국 대중가요의 단골 소재였다. 이별이라는 공간적 이산(離散)의 슬픈 감정을 집약하여 극적으로 형상화하기에 적합한 곳이 바로 선박이 머물고 떠나는 항구였기 때문이다. 그래서 남녀 간의 사랑을 노래한 수많은 곡이 있지만 ‘항구’가 나오면 일단 ‘이별’을 연상하기에 이르렀다. 이 역시 환유에 의한 집단적 상상이 빚어낸 결과라 하겠다. 그런데 이들 중 대부분은 일종의 고정적인 패턴을 보이고 있다는 인상을 지울 수 없다. 여성 화자²³인 경우

²³ 이난영(李蘭影, 1916~1965)이 부른 <목포의 눈물>(1935)과 장세정(張世貞, 1921~2003)이 부른 <연락선은 떠난다>(1937) 등이 있다.

기다리는 여심(女心)의 수동적 관점을 취하는데, 남성 화자²⁴는 마음은 아프지만 여인들의 순정을 뒤로한 채 ‘잘 있거라. 다시 오마.’를 외치고 다소 ‘쿨’하게 떠난다는 것이다. 이와 같이 기다리게 되는 또는 기다려야만 하는 자신의 처지를 숙명으로 받아들이고 상황에 순응하면서 겪게 되는 고통스러운 감정을 억누르는 것이 과거의 한국 대중가요에서 여성 화자들이 취하는 입장이었다.

이에 반해 <남자는 배 여자는 항구>에서는 아쉬움과 원망과 반감 등 여성 화자 스스로의 관점에서 진솔한 감정을 거침없이 적극적으로 표현하여 당시의 여성은 물론 남성들의 공감까지도 이끌어냈던 것이다. 한국 대중가요사에서 여성 화자의 주제적 서술이 확고해진 것은 대략 이 무렵부터로 보이며 이 곡은 그러한 점에서도 하나의 획기적 전환을 이루었다고 할 수 있겠다. 또 하나 이 곡에서 주목할 점은 무엇보다도 멜로디 및 가사가 대중들에게 친근하게 느껴 지도록 구성되어 누가 들어도 대단히 쉽고 재미있게 느껴진다는 사실이다. 남녀 관계의 파탄과 이별을 당사자인 여성의 입장에서 바라보면서도 지나치게 진지하거나 심각하지 않고 스스로의 처지에 약간의 거리를 두고 객관화함으로써 체념을 통해 극복하고 승화시키는 여유를 갖는 것이다. 이러한 여유는 어디에서 나오는가? 사실상 이러한 문제는 이 노래 자체를 단독으로 수용하기보다는 상호텍스트성(intertextuality)의 차원에서 바라볼 때에 답을 구할 수 있을 것 같다.

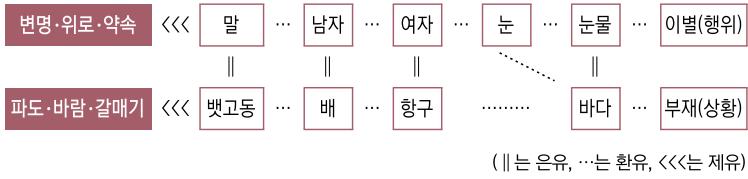
수십 년간 형성된 한국 대중가요사의 정서적 맥락에서 다른 곡들의 가사와 그 텍스트가 빛어내는 세계 및 이에 대한 대중들의 이미지를 훌륭하게 활용한, 매우 성공적인 실천적 사례가 바로 <남자는 배 여자는 항구>이다. 이것은 은유와 환유의 기술적 배합이 깊게 관련되어 있어서 가능한 것으로 보인다. 다시

²⁴ 박경원(朴慶遠, 1931~2007)이 부른 <이별의 인천항>(1954)과 백야성(白夜城, 1934~2016)이 부른 <잘 있거라 부산항>(1957)과 같은 마도로스(외항선 선원)를 소재로 한 곡들이다.

말하자면 ‘남자’와 ‘배’ 그리고 ‘여자’와 ‘항구’를 각각의 유사성을 통해 은유로 엮어내는 과감하고도 노골적인 시도가 전체 수사의 중심축을 만들었다. 그 위에 여자의 눈물과 인접한 ‘행위로서의 이별’, 항구나 바다라고 하면 연상되는 모종의 격리감이 환유적 상상력의 고리를 형성한다. 덧붙여서 남자의 말이라는 상위 개념이 다름 아닌 변명·위로·약속이라는 하위 개념을 지시하고 뱃고동 소리는 바다에서 들리는 모든 소리 즉 파도 소리와 바람 소리와 갈매기 소리 등을 제유적으로 대표하고 있다.

뿐만 아니라 남자의 말과 뱃고동은 소리, 여자의 눈물과 바다는 물이라는 유사성으로 각각 포착되어 은유로 작용한다. 눈과 눈물의 관계는 인접한 환유적 관계이다. 사실상 이러한 수사 기법 간의 관계와 그 효과는 따져보자면 한이 없다. 왜냐하면 그것은 작자도 생각하지 못한 파생적 효과를 낳을 수 있어서이다. 은유와 환유에 관해 수용자의 수용 방식에 따른 생산성의 끓이라 는 측면도 분명히 있기 때문이다. 작사가 심수봉은 〈남자는 배 여자는 항구〉에서 전통적 이미지를 절묘하게 활용하여 일종의 요약적 패러디를 전개한 것 인지도 모른다. 그래서 지금 생각해보면 ‘언제나 찾아오는’이라는 첫 부분이 당사자들에게 있어서의 구체적인 정황이 아니라 이별의 당사자들을 다루고 있는 시점인물의 원경(遠景) 포착일 수도 있겠다는 생각이 듈다. 작사자나 수용자에게 있어서 ‘보편적으로 늘 있을 법한’ 이야기로서의 ‘항구의 이별’에 관해 관찰하여 전하고 의견을 제시한다는 중의적 의미가 잠재되어 있다는 생각도 가능한 것이다.

결국 ‘남자’, ‘배’, ‘여자’, ‘항구’라는 네 가지 기호는 서로 종으로 횡으로 구조화되어 가사 텍스트의 언어에 수사적 기반을 제공하는데 이를 단순화해서 표현하자면 다음과 같다. 물론 이와 같은 도식은 이 노래가 가진 극히 부분적인 측면에 불과하다.



놀라운 것은 은유와 환유, 제유가 그물망처럼 짜인 가운데 ‘남자는 배 여자는 항구’라는 다소 속화(俗化)된 비유의 촌스러움이 부각되면서 오히려 국면을 한 발짝 물러서서 바라보는 여유와 세련미를 유발한다는 역설이 성립되는 것이다. 항구의 이별과 관련된 이전까지의 대중가요 텍스트를 섭렵하고 소화하여 발효까지 시킨 후 고정적인 유형(stereo type)으로 만들어 내어 이를 강조함으로써 거두어들이는 미학적 효과, 이를 ‘유형화(類型化)의 미학’이라고 감히 이름 붙여봄 직하다.

5. 맷음말

이 글은 1970, 1980년대의 한국 사회에서 대중적 인기를 누렸고 아직까지도 많은 사람들의 사랑을 받고 있는 대중가요 <그때 그사람>과 <남자는 배 여자는 항구>의 가사를 수사 기법의 면에서 평석(評釋)해 보았다. 한국 대중 가요사에서 가수로서의 심수봉은 독특한 음색과 음악적 역량을 지닌 존재인데 작사가로서의 심수봉 또한 그 이상의 번뜩이는 언어 감각으로 자신의 작품을 ‘불후의 명곡’으로 조탁(彫琢)했다고 평가된다. 지금까지의 분석을 통해 다음과 같은 것을 알게 되었다. <그때 그사람>은 내용적 건너뜀(여백)을 통해 환유적 상상력을 자극했고 그것은 작품 세계의 서사적 전개에 동력을 제공했다. 그리고 <남자는 배 여자는 항구>에서는 과감하고도 진솔하여 노골적이기 까지 한 은유의 사용으로 시어(詩語)들 간의 유기적 연결 구조를 구축한 점이

작품의 완성도를 높이는 데에 기여했다. 이는 나아가 전통적 이미지를 세속화하여 활용한 요약적 패러디로서 독특한 미학적 효과를 거두었다고 할 수 있다.

이와 같이 두 곡 모두 은유와 환유, 제유를 비롯한 수사적 기법을 활용하여 대중에게 다가갔고 대중은 노래 가사가 지닌 이러한 매력에 환호하고 공감했던 것이다. 은유와 환유는 우리 삶의 인식 구조 그 자체이며 잘 만들어진 노래 가사에는 삶에 대한 새로운 인식적 지평이 전개되고 반영되어 적절한 시적 효과를 발휘한다. 은유와 환유는 언어의 표현 기법이면서 인식의 틀 자체이기도 하고 삶의 일부이면서 전부이기도 한 것이다.

참고문헌

- G, 레이코프, 이기우 역(1994), 『인지의미론-언어에서 본 인간의 마음』, 한국문화사.
- G, 레이코프, 이기우·양병호 역(1996), 『시와 인지』, 한국문화사.
- G, 레이코프, 임지룡 역(2002), 『몸의 철학』, 박이정.
- G, 레이코프·M, 존슨, 나익주·노양진 역(2006), 『삶으로서의 은유』, 박이정.
- G, 레이코프, 유나영 역(2006), 『코끼리는 생각하지 마』, 삼인.
- 이진원(2007), 『한국영화음악사 연구』, 민속원.
- 페르디낭 드 소쉬르, 사를 바이·알베르 세슈에 편, 권재일 역(2006), 『일반 언어학 강의』, 민음사.
- 로만 야콥슨, 권재일 역(1989), 『일반언어학 이론』, 민음사.
- 金敬琢 역자(2011), 『周易』, 明文堂,
- フェルディナン・ド・ソシュール, 小林英夫 訳(1972), 『一般言語学講義』, 岩波書店.
- 野内良三(2000), 『レトリックと認識』, 日本放送出版協会.
- George P. Lakoff·Mark Johnson(1980), 『Metaphors We Live By』, The University of Chicago.
- George P. Lakoff(1987), 『Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal About the Mind』, University of Chicago Press.
- George P. Lakoff·Mark Turner(1989), 『More Than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor』, University of Chicago Press.
- George P. Lakoff·Mark Johnson(1999), 『Philosophy In The Flesh: the Embodied Mind and its Challenge to Western Thought』, Basic Books.
- George P. Lakoff(2004), 『Don't Think of an Elephant: Know Your Values and Frame the Debate』, Chelsea Green Publishing.