

한국시가의 양식비평적 연구

엄 국 현**

차 례

I. 머릿말	2.2 鄉歌의 개념·삶의 자리·양식적 특징 및 장르사적 고찰
II. 한국시가의 장르와 삶의 자리	2.2.1 향가의 개념·삶의 자리·양식적 특징
2.1 굿노래의 삶의 자리와 양식적 특징	2.2.2 향가의 장르사적 고찰
2.1.1 도솔가의 삶의 자리와 청신가	2.3 서정시의 삶의 자리와 실존적 삶의 세계
2.1.2 삶의 자리의 변화와 고려궁정 잔치노래 가운데의 굿노래	2.4 고려궁정잔치노래의 삶의 자리와 '矜豪放蕩'한 사대부의 세계
2.1.3 서사적인 굿노래의 양식적 특징	2.5 風謠의 삶의 자리와 건강한 민중의 세계
2.1.4 서정적인 굿노래의 양식적 특징	III. 맺음말
2.1.5 극적인 굿노래의 양식적 특징	
2.1.6 장르혼합적인 굿노래의 양식적 특징	
2.1.7 굿놀이노래의 삶의 자리와 양식적 특징	

I. 머릿말

고대가요는 구체적인 삶의 현장 속에서 불러졌기 때문에, 고대가요를 연구

* 이 논문은 1997년도 한국학술진흥재단의 공모과제 연구비에 의하여 연구된 것이다.

** 인제대학교 국어국문학과 교수

하기 위해서는 고대가요가 불려진 삶의 자리 Sitz im Leben, 다시 말하면 특정한 생활영역이나 규칙적으로 반복되는 삶의 사건들과 욕구들, 문화의 관습과 같은 사회적인 정황을 알 필요가 있다. 모든 문학장르는 독특한 생활영역에서 각기 독자적으로 자라났기 때문에, 모든 장르에는 거기에 상응하는 독특한 삶의 자리가 있다. 이처럼 모든 장르는 사회학적 사실을 서술하기 때문에, 양식사학적 연구에서는 문예학과 사회학이 서로 접촉한다. 양식사학적 방법은 문학장르가 그 독자적인 삶을 영위하는 한 모든 개체 문학장르에는 특정한 내용들이 특정한 표현 양식들과 관계 결합되어 있다는 사실에 근거를 두고 있다.¹⁾ 모든 문학장르는 삶의 자리에 따라 그 양식 Form²⁾이나 기능³⁾이 달라지는 것이다. 양식사학적 연구방법에 따르면 한국고대가요를 제대로 이해하기 위해서는 이들 노래가 불려진 삶의 자리, 다시 말하면 사회 역사적인 삶의 배경⁴⁾을 알 필요가 있고, 노래의 배경을 파악하기 위해서는 고대인의 생활, 다시 말하면 언어, 종교, 예술 등의 문화적 관습에 대한 이해가 선행되어야 한다. 이 논문은 한국고대인의 문화, 다시 말하면 노래가 불려지는 삶의 자리에 대한 이해 및 노래의 양식이나 기능에 대한 이해를 통해 한국시가의 정체를 파악하고자 하는 데 그 목적이 있다. 그런데 한국고대가요의 경우 노래가 불려지는 사회역사적인 삶의 배경에 대한 기록이 부족하며 또 정확하지 않다는 문제점이 있다. 한국시가의 배경을 전해주는 기록으로는 『삼국사기』나 『삼국유사』를 들 수 있

-
- 1) K. 코호, 『성서주석의 제방법-양식사학이란 무엇인가?』, 허혁 역, 분도출판사, 1984/재판, 54-55면 참조.
 - 2) '양식'이 단편적이고 개별적인 텍스트의 구문, 다시 말하면 구체적인 표현의 방식을 지칭한다면, '장르'는 자주 반복되는 전형적인 양식들, 다시 말하면 구체적인 표현방식의 여러 개의 집합을 지칭한다.(K. 코호, 『성서주석의 제방법』, 22-23면 및 게르하르트 로핑크, 『당신은 성서를 어떻게 이해하십니까?-평신도를 위한 양식비평학』, 허혁 옮김, 분도출판사, 1985/4판, 56면 참조.)
 - 3) "외형양식의 정의만으로는 아직 양식비평을 위해 충분하지 않다는 것이다. 한 양식과 그 상이한 생의 자리의 기능도 규정되어야 한다. 이 경우에 언제나, 양식이 본래의 목적과 달리 이용될 수 있다는 것, 그것이 전혀 새로운 생의 자리를 얻을 수 있을 만큼 여유를 가진다는 것을 헤아려야 한다."(게르하르트 로핑크, 『당신은 성서를 어떻게 이해하십니까?-평신도를 위한 양식비평학』, 56면.)
 - 4) 김정우는 Sitz im Leben을 '삶의 정황' 혹은 '삶의 배경'으로 번역하고 있다.(김정우, 『시편 89편 : 그 문학과 신학』, 총신대학출판부, 1994/2쇄, 15면 및 41면 참조.)

는데, 이들 기록이 한국시가의 배경을 파악하는 데 도움이 되는 경우도 있지만 설화와 함께 전해지는 노래의 경우 설화의 속성 때문에 그 배경이 원래의 삶의 자리와 달라져 있는 경우가 많다. 이 때문에 한국시가를 올바르게 연구하기 위해서는 인류학이나 민족지적 연구, 고고학, 역사학, 종교학, 음악학 등과 같은 주변 학문의 도움은 물론이고, 시가 자체에 대한 정확한 분석이 필수적이다. 시가를 정확하게 분석할 수 있다면 이와 같은 분석을 토대로 노래의 양식이나 기능을 알 수 있고 나아가 노래가 불러진 삶의 자리를 복원할 수도 있기 때문이다. 이 논문은 주변 학문의 도움과 시가에 대한 분석을 통해 한국고대가 요가 불러진 삶의 자리를 복원하고, 이를 통해 한국시가의 장르Gattung⁵⁾를 분류하고, 이들 장르가 지니고 있는 양식적 특징⁶⁾과 역사적 전개 및 변천을 파악하고자 한다. 오랜 세월을 변하지 않고 영향을 주는 문학 양식은 하나도 없으며, 설화나 시가와 같은 장르들은 어떤 내재적인 법칙에 의해 변천하기 때문에 장르에 대한 관찰은 필연적으로 장르사에 이르게 된다.⁷⁾ “문학이 그 민족의 역사로부터 어떻게 생겨났으며, 그의 정신생활의 표현이 어떠한가를 문학사가 보여줄 수 있을 때에만 문학사는 있을 수 있다”는 궁켈의 말처럼⁸⁾ 장르 및 장르사적 고찰은 문학사의 서술을 위해서도 반드시 필요한 작업이라 할 수 있다.

5) 장르genre를 양식style(장덕순, 『국문학통론』, 신구문화사, 1988), 유형Gattung(허혁 역, 『성서주석의 제방법』, 분도출판사, 1984), 갈래(김수업, 『배달 문학의 갈래와 흐름』, 현암사, 1992 및 조동일, 『한국문학통사1』, 지식산업사, 1994)라는 말로 번역하거나 고쳐 사용하고 있는데, 용어상의 혼란을 피하기 위해 장르란 말을 사용하기로 한다.

6) 양식적 특징이란 구체적 장르가 지니고 있는 내적 구조 혹은 외적 형식에 있어서 확고한 외적인 분장Aufmachung을 의미하는 것이다. K. 코호, 『성서주석의 제방법』, 20-21면 참조.

“장르는 이론적으로 볼 때 외적인 형식(특수한 운율 혹은 구조)과 또한 내적인 형식(태도, 어조, 목적, 더욱 노골적으로 말하자면 주제와 독자)에 입각한 문학 작품들의 분류로서 생각돼야 한다.”(르네 웰렉·오스틴 워렌, 『문학의 이론』, 이경수 역, 문예출판사, 1995/초판7쇄, 344면.)

7) K. 코호, 『성서주석의 제방법』, 40면 참조.

8) K. 코호, 『성서주석의 제방법』, 52면 참조.

II. 한국시가의 장르와 삶의 자리

고대 한국인의 삶에서 가장 두드러진 문화로는 무엇보다 천신이나 조상에 대한 제사를 들 수 있다.⁹⁾ 제사 가운데 제천의례의 삶의 자리를 전해 주는 기록으로 『삼국지』 동이전과 『후한서』 동이전 등이 있다.

臘月に 지내는 祭天行事에는 연일 크게 모여서 마시고 먹으며 노래하고 춤추는데, 그 이름을 迎鼓라 한다. 이때에는 刑獄을 중단하고 죄수를 풀어준다. 전쟁을 하게 되면 그 때에도 하늘에 제사를 지내고, 소를 잡아서 그 발굽을 가지고 길·흙을 점친다. 밤낮없이 길에 사람이 다니며, 노래하기를 좋아하여 노래 소리가 끊이지 않는다.(『後漢書』東夷列傳 夫餘國조)

거처하는 좌우에 큰 집을 건립하고 (그곳에서) 귀신에게 제사지낸다. 또 靈星과 社稷에도 제사를 지낸다. (중략) 그 백성들은 노래와 춤을 좋아하여, 나라안의 촌락마다 저물어 밤이 되면 남자가 떼지어 모여서 서로 노래하며 유희를 즐긴다. (중략) 10월에 지내는 祭天行事는 國中大會로 이름하여 '東盟'이라 한다. (중략) 그 나라의 동쪽에 큰 굴이 있는데 그것을 隧穴이라 부르며, 10월에 온 나라에서 크게 모여 隧神을 맞이하여 나라의 동쪽 江위에 모시고 가 제사를 지내는데, 나무로 만든 隧神을 神의 좌석에 모신다. (중략) 장례를 성대하게 지내니 금·은의 재물을 모두 장례에 소비하며, 들을 쌓아서 봉분을 만들고 소나무·잣나무를 그 주위에 벌려 심는다.(『三國志』魏書 東夷傳 高句麗조)

濊의 풍속은 山川을 중요시하여 산과 내마다 각기 구분이 있어 함부로 들어가지 않는다. 同姓끼리는 결혼하지 않는다. 꺼리는 것이 많아서 병을 앓거나 사람이 죽으면 옛집을 버리고 곧 다시 새 집을 지어 산다. (중략) 해마다 10월이면 하늘에 제사를 지내는데, 주야로 술마시며 노래부르고 춤추니 이를 舞天이라 한다. 또 호랑이를 神으로 여겨 제사지낸다.(『三國志』魏書 東夷傳 濊조)

해마다 5월이면 씨뿌리기를 마치고 귀신에게 제사를 지낸다. 때를 지어 모여서 노래와 춤을 즐기며 술 마시고 노는데 밤낮을 가리지 않는다. 그들의

9) 『삼국사기』 제사지는 맨 처음 시조묘·신궁·오묘·사직 등 신라의 종교와 사직에 대해 기술하고, 그 다음 팔사(八柁)·선농(先農)·중농(中農)·후농(後農)·풍백(風伯)·우사(雨師)·영성(靈星) 등 농경제외에 대하여 기술한 다음 3산 5악 이하 명산대천에 대한 제사를 기술하고 있다.”(최광식, 『고대한국의 국가와 제사』, 한길사, 1994, 300면.)

춤은 수십명이 모두 일어나서 뒤를 따라가며 땅을 밟고 구부렸다 치켜들었다 하면서 손과 발이 서로 장단을 맞추는데, 그 가락과 울동은 (중국의) 탁무와 흡사하다. 10월에 농사일을 마치고 나서도 이렇게 한다. 귀신을 믿기 때문에 국읍에 각각 한 사람씩을 세워서 천신의 제사를 주관하게 하는데, 이를 천군이라 부른다. 또 여러나라에는 각각 별읍이 있으니 그것을 소도라 한다. (그 곳에) 큰 나무를 세우고 방울과 북을 매달아 놓고 귀신을 섬긴다. (『三國志』 魏書 東夷傳 韓조)¹⁰⁾

부여의 영고나 고구려의 동맹, 예의 무천 및 삼한의 계절제를 살펴보면 하늘에 제사 지낼 때 노래와 춤이 따랐던 바, 한국시가 가운데 가장 두드러진 것이 바로 이 제사의례(굿)와 관련된 歌舞인 것이다. 제사 이외에도 노래가 불러지는 삶의 자리로는 노동과 같은 일상생활이나 사교적인 모임인 잔치자리, 그리고 개인적인 발화의 자리를 들 수 있다. 한국고대가요는 특히 조상숭배의례에서 발생되었다고 생각되며, 이들 조상숭배의례 이외의 각종 삶의 자리에 따라 그 기능이 다른 여러 종류의 노래가 불러졌을 것으로 생각해 볼 수 있다. 한국시가는 이처럼 삶의 자리나 기능에 따라 특정한 장르의 노래가 형성되고 또 발전되어 왔을 것으로 생각되므로, 한국시가는 삶의 자리나 기능에 따라 노래를 분류할 때 가장 적절한 분류가 되는 것이 아닐까 생각된다.¹¹⁾ 굿은 크게

10) 『국역 中國正史朝鮮傳』, 국사편찬위원회, 1986, 15-50면 참조.

11) 서양에 있어서 장르 분류의 기준은 언표 양태(플라톤과 아리스토텔레스)에서 내용과 같은 주제적인 요소 혹은 인생과 우주를 파악하는 세 가지 기본적 태도(헤겔 등 낭만주의 및 그 이후의 구분) 등으로 전환되어 왔으며, 장르 체계의 가능한 주요 변수는 주제·양태mode·형식forme이라는 세 가지 결정 요인들로 요약된다.(제라르 쥬네트, 『원텍스트 서설』, 104-118면 참조) 국문학 장르 분류의 기준으로는, 형식(이병기), 형태(고정옥, 조운제, 김동욱), 내용과 형식을 아울러 고려한 양식적 분류(장덕순), 작품에 나타난 자아와 세계의 관계(조동일)를 들 수 있다.(장덕순, 『국문학의 장르』, 『한국문학사의 쟁점』, 집문당, 1993/6판, 26-28면 및 조운제, 『한국시가의 연구』, 을유문화사, 1984/중판, 61면 및 김동욱, 『국문학개설』, 민중서관, 1970/5판, 3면 및 조동일, 『한국문학의 갈래 이론』, 집문당, 1992, 281면 참조.) 이 이외의 국문학 장르 분류로는 문학 작품을 만들어 내는 말의 쓰임 곧 말하는 처지의 차이에 따른 분류(김수업, 『백달 문학의 갈래와 흐름』, 현암사, 1992, 168-169면), 전수방법(기록된 문자에 따른 분류와 음악에 따른 분류)이나 표현방법 및 표현도구에 따른 분류(이임수, 『국문학사 기술에 있어서의 장르 문제』, 『문학과 언어』, 19집, 문학과 언어학회, 1997.12, 12면 및 27면 참조), 삶의 자리에 따른 분류(유종국, 『고시가양식론』, 계명문화사, 1990) 등이 있다. 이 가운데 유종국의 분류는 양식사학의 방법을

계절제의와 통과례로 나눌 수 있겠는데, 이러한 의례에서 부르는 노래는 굿노래¹²⁾, 통과례 가운데 특히 喪禮와 관련된 노래는 鄕歌(나중에 밝히겠지만 鄕歌는 挽歌다)라고 하여 구분하고자 한다. 그렇다면 한국시가는 굿노래와 향가, 그리고 잔치 가운데 특히 고려궁정의 사교적인 모임에서 불려지던 고려궁정잔치노래, 노동 등 일상의 삶의 현장에서 불려지는 풍요(민요) 및 개인의 사사로운 영역에서 불려지는 개인적인 감정의 발화인 서정시로 나눌 수 있다. 한국시가는 제사, 장례, 사교적인 모임, 노동 등 일상적인 생활영역, 개인의 사사로운 영역이라는 삶의 자리에 따라 굿노래, 만가, 고려궁정잔치노래, 민요, 그리고 서정시와 같은 하위 장르를 설정할 수 있다. 이들 가운데 한국시가의 발생과 밀접히 관련되어 있는 굿노래부터 살펴 보기로 하겠다.

2.1 굿노래의 삶의 자리와 양식적 특징

굿은 본풀이(신화의례)와 놀이(성극의례), 그리고 맞이(영신의례)가 각각 서로 합쳐서 구성된다. 본풀이는 신화를 노래하여 소원을 비는 의례고, 맞이는 신령을 맞이하여 모시는 의례며, 놀이는 청신을 하면 신령으로 분장한 심방이 직접 신령으로 나타나 연극적으로 의례를 실연해 가는 것이다.¹³⁾ 신화의례에서 불려지는 본풀이는 신의 내력과 행적을 노래하기 때문에 이야기적인 요소

적용했음에도 불구하고, 향가를 '중국의 노래나 범패에 대한 우리의 노래'로 보거나, 이른바 고려가요를 '고려시대에 민중들의 노래 곧 민요로 보고 있다는 점에서(유종국, 『고시가양식론』, 162면 및 233면 참조), 기존의 분류와 다른 점이 없으며 양식사학의 방법을 제대로 활용할 수 없었다고 할 수 있다. 필자가 양식사학적 방법을 국문학 장르 분류에 적용하게 된 것은 향가가 만가라는 사실을 알게 되면서 비롯된 것이었다. 향가는 장송의례라는 삶의 자리에서 죽음이란 문제를 해결하기 위해 불려졌던 만가를 지칭하는 용어라는 사실을 알게 됨에 따라, 이른바 고려가요도 고려가요가 불려졌던 삶의 자리와 기능을 고려하여 고려궁정잔치노래로 부르게 되었던 것이다.(엄국현, 「향가의 개념에 대한 연구」, 『인제논총』 10권 1호, 1994. 8., 29면 각주 29) 참조.)

12) 巫歌가 巫堂이 부르는 노래로서 司祭者를 중시한 용어라면, 굿노래는 굿이라는 말 자체가 祭儀라는 삶의 자리를 나타내는 말이므로 삶의 자리를 중시한 용어다. 한국시가는 삶의 자리에 따라 분류할 수 있고, 또 鄕歌가 삶의 자리에 따른 명칭이라는 점을 고려하여 巫歌보다는 굿노래라는 용어를 사용하고자 한다.

13) 현용준, 『제주도 무속 연구』, 집문당, 1986, 260-261면 참조.

와 함께 길다는 양식적 특징이 있고, 신화적인 사실을 행동으로 재연하는 성극 의례에서 불러지는 노래는 극적이고 이야기적인 요소를 지닐 뿐만 아니라 짧다는 양식적 특징이 있다.

본풀이와 놀이, 그리고 맞이가 합쳐서 구성되어 있는 곳에서 불러지는 굿노래는 두 가지의 기준에 따라, 즉 모방의 방식mode 및 굿노래가 지닌 작품의 양상에 따라 서사적인 굿노래, 극적인 굿노래, 서정적인 굿노래, 장르혼합적인 굿노래의 네 범주로 나눌 수 있다. 먼저 모방의 방식에 대해 살펴 보면, 주지하는 바와 같이 플라톤은 『국가』에서 시인이 그 자신의 자격으로 말하느냐(순수서술, 디티람부스) 아니면 등장인물로 가장한 시인이 말하느냐(모방서술, 비극이나 희극) 아니면 순수서술과 모방서술이 혼합된 것인가(혼합적 서술, 서사시) 하는 모방의 방식에 따라 세 범주로 나눈 바 있지만, 쥘레트가 이미 지적한 바와 같이 플라톤은 서정적인 양식을 제외시켜 놓고 있기 때문에, 시인 자신이 직접적으로 그리고 자신의 이름으로 말하는(서정시와 같은 일인칭 서술) 서정적인 굿노래를 포함시켜 네 범주로 나눌 수가 있다. 시인이 사건을 이야기하는 경우는 플라톤의 서술diegesis에 해당하며, 시인이 등장인물로 가장하여 이야기하는 것은 플라톤의 모방mimesis, 즉 극적 재현에 해당하는 것이다. 그런데 아리스토텔레스는 플라톤의 혼합적 서술을 단순히 서술적인 것으로 보기 때문에 플라톤의 삼분법(서술적-혼합적-극적)은 아리스토텔레스에게 있어서는 이분법(서술적-극적)으로 대체된다.¹⁴⁾ 다음에 작품의 양상에 따른 분류는 작품을 장르로 분류할 때의 난점을 극복하기 위해 장르보다는 각 작품이 지닌 장르적 특징, 다시 말하면 인생과 우주를 파악하는 세 가지 근본적 방식에 따라 서정적, 서사적, 극적이라는 형용사에 의해 분류하는 방식을 말한다.¹⁵⁾ 독

14) 제라르 쥘레트, 『原텍스트 序說』, 53-76면 참조.

15) “서정적 극’lyric drama과 같은 장르적 범주는 ‘접근에서 오는 모순’이라는 딜레마를 나타낼 필요는 없다. 왜냐하면 그 두 낱말의 명칭은 연구중인 작품의 여러 양상을 가리키기 때문이다. 즉 ‘서정적 극’이란 용어에서 명사는 작품의 대화 형식을 가리키는 데 반하여 형용사는 언어의 음악적 의미로 작품의 ‘基調’Tonart를 기술한다. 슈타이거의 생각으로는 비평은 서정시, 서사시, 극 등 양식상으로 그리 적절하지 못한 ‘장르들’에 집중할 것이 아니라 ‘기조들’-서정적, 서사적, 극적-의 본질에 집중해야 한다.”(폴 헤르나디, 『장르론』, 김준오 옮김, 문장사, 1983, 37면.)

일의 미학자 율리우스 페테르센에 따르면, 서사란 한 사람에 의한 행동의 서술이며, 극이란 여러 사람에 의한 행동의 재현, 서정이란 한 사람에 의한 상황의 재현이다. 따라서 서사장르의 특성은 서술이며, 극장르의 특성은 대화며, 서정장르의 특성은 상황(주제)이다. 그리고 서정과 극의 공통점은 시인 또는 인물에 의한 생각과 감정들의 직접적 표현, 즉 재현이며, 서정과 서사의 공통점은 한 사람에 의한 언표행위 즉 독백이며, 서사와 극의 공통점은 대상이 되는 행동이다. 이와 같은 정의는 서사와 극은 형식적 특징(서술·대화)에 의해 정의되는 반면, 서정의 특징적 정의는 주제적(행동이 아니라 상황을 대상으로 한다는)이라는 문제점이 있으나,¹⁶⁾ 작품이 지닌 장르적 특징을 파악하는 데는 도움이 된다. 서정적인 것의 특징은 내면적 상황이나 감정의 재현이며, 서사적인 것의 특징은 서술자에 의한 행동의 서술이며, 극적인 것의 특징은 등장인물에 의한 행동의 재현이다. 필자는 굿노래를 모방의 방식 및 작품의 양상에 따라 서사적인 굿노래, 서정적인 굿노래, 극적인 굿노래, 장르혼합적인 굿노래(서사적인 것, 서정적인 것, 극적인 것의 특징이 혼합되어 있는 작품)의 네 가지 하위 장르로 나누어 살펴 보고자 하는데, 이처럼 장르적인 측면에서의 연구는 한국고대가요를 올바르게 주석하기 위한 필요불가결한 전제가 되며,¹⁷⁾ 또 작품의 양상에 대한 연구는 굿노래를 비롯한 한국고대가요의 장르적 특징을 보다 잘 드러낼 수 있게 할 것으로 생각된다.

그런데 극적인 굿노래 가운데 시인이 서술하는 극적인 굿노래(서술자인 시인, 즉 무당이 노래하는 경우)와 등장인물이 말하는 극적인 굿노래(서술자인 시인은 없고 등장인물이 무대에 나와서 노래하는 경우)는 삶의 자리가 굿이라는 점에서는 같지만, 모방의 수단means이 말과 몸짓(행동)이라는 서로 다른 창작 요소elements를 지니고 있기 때문에¹⁸⁾ 구분할 필요가 있다. 시인이 서술

16) 제라르 주네트, 『원텍스트 서설』, 96면 참조.

17) K. 코호, 『성서주석의 제방법-양식사학이란 무엇인가?』, 33면 참조.

18) 아리스토텔레스는 예술의 근본 원리를 모방으로 보고, 모방의 형식은 모방의 수단(매체), 모방의 대상, 모방의 방식(양태, 양식)에 따라 서로 다르다고 보고 있다. 모방의 수단means에 따라 문학, 미술, 음악 등이 구분되고, 모방의 대상object(무엇을?)의 문제에 따라 비극과 희극이 구분되고, 모방의 방식mode, manner(어떻게?)의 문제, 플라톤의 'lexis=말할 방식'에 해당하는 것으로, 이야기를 하느냐 아니면 인물들을 등장시키느냐의 문제. mode를 양태, 양식으로 번역

하는 극적인 굿노래가 본풀이(신화의례)에서 불려지는 노래라면, 등장인물이 말하는 극적인 굿노래는 성극의례, 다시 말하면 신화를 연극적으로 실현하는 굿놀이에서 불리는 극적인 양식의 노래를 의미한다. 필자는 굿놀이에서 불리는 노래를 시인이 서술하는 극적인 굿노래와 구분하여 굿놀이노래라 부르고자 한다. 그렇다면 굿노래에는 시인이 허구적인 행위를 모방하는 서사적인 굿노래와 극적인 굿노래, 시인(무당)의 개인적인 정서를 노래하는 서정적인 굿노래 및 이들 형식이 혼합되어 있는 장르혼합적인 굿노래, 그리고 굿놀이에서 등장인물이 무대에 나와 직접 노래하는 굿놀이노래의 다섯 범주로 나눌 수 있다. 이들 굿노래가 각각 어떤 양식적 특징을 지니고 있는지 알아 보기로 하겠는데, 우선 굿노래의 양식적 특징 가운데 하나인 청신가와 굿노래의 삶의 자리가 변화하는 문제부터 살펴보기로 하겠다.

2.1.1 도술가의 삶의 자리와 청신가

굿노래의 양식적 특징 가운데 하나는 序詞, 즉 請神歌를 노래의 서두에 지니고 있다는 것이다. 굿의 기본형식은 청신-축원-송신의 세 단계로 이루어져 있다. 始-次-終의 세 단계로 이루어지는 굿의 시작부분에서 불려지는 청신가의 존재는 신라 유락왕 5년(서기 28년)에 도술가라는 이름으로 처음 나타나고 있으며, 경덕왕 19년(서기 760년)에도 월명사의 도술가를 볼 수 있고, 이후 고려공정간치노래 가운데 동동, 청산별곡, 정석가, 처용가, 서경별곡의 서사에서 다시 찾아볼 수 있다.

是年 民俗歡康 始製兜率歌 此歌樂之始也(『三國史記』 권1, 신라본기 유리왕5년)

朴髻禮尼師今 · · · 改定六部號 仍賜六姓 始作兜率歌 有嗟辭詞腦格(『三國遺事』 권1 제3노래왕)

하기도 하는데, 필자는 이 용어가 말하는 방식을 뜻하는 말이라는 점을 고려하여 ‘방식’으로 번역하고자 한다.)에 따라 서정시, 서사시, 극시로 구분된다.(리온 골든의 원본영역 · O.B. 하디슨의 해설, 『아리스토텔레스의 시학』, 최상규 역, 도서출판 인의, 1989, 123-147면 및 제라르 주네트, 『원텍스트 서설』, 『장르의 이론』, 59-62면 참조.)

경덕왕 19년 경자 4월 1일에 해 둘이 나란히 나타나 열흘 동안이나 없어 지지 않았다. 일관이 아뢰기를 연승을 청하여 산화궁덕을 지으면 재앙을 물리치리라 하였다. 이에 조원전에 깨끗한 단을 세우고 청양루에 나가 연승을 기다렸다. 때에 월명사가 천택시의 남쪽길을 가르므로 왕이 사자를 보내 불러 단을 열고 기도문을 지으라 하였다. 월명이 아뢰기를 승은 국선의 무리에 속하여 단지 향가를 알 뿐이요 범성에는 익숙치 못하다 하니, 왕이 이르되 이미 연승으로 뽑혔으니 향가라도 좋다고 하였다. 이에 월명이 도술가를 지어 바쳤다. 그 가사에 . . . 도술가 본문 . . . 라 하였다. 지금 속에 이것을 散花歌라 하나 잘못이고 마땅히 兜率歌라고 해야 할 것이다. 散花歌는 따로 있으나 글이 번다하여 신지 않는다.(『三國遺事』 권5 월명사 도술가조)

위의 인용문에서 도술가의 삶의 자리를 추정하는 데 도움이 되는 기록은 민속이 즐겁고 편안하여 도술가를 지었다는 『삼국사기』의 기록이나 육부의 이름을 고쳐 정하고 육성을 내려 주었다는 등 유리왕(노례왕) 당시의 문물제도의 정비 작업과 관련되어 있는 『삼국유사』의 기록보다는 재앙을 물리치기 위해 도술가를 지어 붙였다는 『삼국유사』의 기록이다. 왜냐하면 ‘해 둘’, 다시 말하면 가뭄이라는 재앙을 물리치기 위한 조원전에서의 굿이야말로 굿노래가 불러질 수 있는 가장 적절한 배경이 되기 때문이다. 비를 부르기 위한 기우제에서 비의 신인 용신을 부르기 위해 불러진 청신가가 바로 도술가인 것이다.

오늘 이에 散花(사뇌가) 불러 뽑아 사뵐 꽃아 너는
곧은 마음의 명을 받들어
미륵좌주 모셔라(兜率歌의 현대어 풀이)¹⁹⁾

굿에서 제사 지내는 방법 가운데 하나가 바로 노래를 불러 뽑아 올려서 신에게 기도하는 것이다. 도술가는 용신이 월명사를 통해 자신을 모시도록 월명사에게 명령하는 대목, 다시 말하면 공수를 주는 대목에서 불린 노래다.²⁰⁾ 물론 도술가 원문의 ‘미륵좌주’는 불교사상의 영향으로 미리가 미륵으로 바뀐 것에 불과하다.

필자는 위의 기록 가운데 『삼국사기』 권1의 ‘此歌樂之始也’를 ‘이 노래는 굿(樂)의 첫머리(始: 시작부분)에서 불리는 것이다’로 이해한 바 있고, ‘兜率歌’는

19) 엄국현, 「동동 연구」, 『인제논총』 13권, 1997, 20면.

20) 엄국현, 「동동 연구」, 20-21면 참조.

곳의 청신부분에 불리는 두레소리, 『삼국유사』 권1의 ‘詞腦’는 탄식하듯이 부르는 창법을 지칭하는 말, 『삼국유사』 권5의 ‘散花歌’는 불교의식에 사용되는 산화가와 달리 한국의 전통적인 창법으로 불리는 사녀가를 음차한 말인데, 이 ‘散花歌’가 ‘山有花歌’로 바뀌어 불리다가 다시 ‘메나리’라는 말로 바뀌어 전해지고 있으며, ‘항가’는 사녀창법, 다시 말하면 메나리조로 불리는 만가임을 밝힌 바 있다.²¹⁾ 또 ‘글이 번다한 사녀가’는 서사적인 무가를 지칭하는 말로 본 바도 있다.²²⁾

일연스님의 용어 가운데 ‘도술가’는 두레소리를 음사한 향찰표기이므로 굿노래의 청신가를 지칭하는 말로는 그렇게 적절한 말이라 할 수 없다. 아마 굿을 할 때 여러 사람이 함께 불러야 신을 불러 올 수 있는 힘이 있다고 믿었기 때문에 청신가를 두레소리로 부르지 않았을까 생각된다. 사실상 龜旨歌는 『삼국유사』 가락국기에 따르면 구간들과 마을사람들 2, 3백명이 모여 부른 것이므로 일종의 두레소리인 것이다.²³⁾ 또 글이 번다한 ‘산화가’는 사녀가를 뜻하는 말이므로 도술가는 일연스님의 주장처럼 ‘도술가’라고 부르기보다는 그 당시 ‘俗’의 명명방식처럼 ‘산화가’라고 부르는 것이 더 적절한 것이라 할 수 있다. 다시 말하면 도술가는 글이 번다한 산화가의 맨 앞에 두레소리로 불리는 청신가인 것이다.

2.1.2 삶의 자리의 변화와 고려궁정잔치노래 가운데의 굿노래

굿노래의 양식적 특징은 첫머리에 신을 부르기 위한 講神歌가 序詞로서 불러진다는 데 있는 바, 이 청신가는 동동 등과 같은 이른바 고려가요에서도 찾아볼 수 있다. 필자는 이 이른바 고려가요를 고려궁정잔치노래라 부른 바 있는

21) 엄국현, 「아리랑과 ‘한’의 미학」, 『一荷 李源祺先生 순국50주년 추모논총』, 부산대학교 출판부, 1993.12, 209-223면 참조.

22) 엄국현, 「동동 연구」, 19면.

23) “『三國史記』 樂志에 ‘會樂及辛熱樂 儒理王時作也’라고 되어 있는데, 會樂의 會가 무리의 모임을 지칭한다고 본다면 會樂이란 곧 두레소리를 뜻하는 말이라고 하겠다. 앞에서 兜率歌가 두레소리로 밝혀졌던 것을 감안한다면, 이 두레소리를 음차한 것이 兜率歌요 의역한 것이 會樂이 아닐까 생각된다. 두레소리=兜率歌=會樂인데, 兜率歌에 嗟辭詞腦格이 있다고 했으니 會樂 역시 일종의 辛熱樂인 것이다.”(엄국현, 「아리랑과 ‘한’의 미학」, 237면.)

데, 그것은 이들 노래가 고려궁정의 잔치자리에서 불려졌기 때문이다. 그런데 이 고려궁정잔치노래를 분석해 본 결과 이들 노래의 대부분이 굿노래라는 사실을 알게 되었다. 예컨대 청산별곡은 낙원인 청산을 찾아가는 샤만의 점신여행을 모티프로 한 환상적인 여행의 편력문학으로서 원래는 샤만의 입문의례, 즉 입무의례 때 불려졌던 노래였으며,²⁴⁾ 동동은 원래 용왕궁에서 불려진 희극적이며 관능적인 연가풍의 노래였던 것이다.²⁵⁾ 그렇다면 고려궁정잔치노래 가운데 이른바 서사를 지닌 노래로 알려진 청산별곡, 동동, 정석가, 처용가, 서경별곡 등은 모두 굿노래로 볼 수 있는 것이다. 이들 노래 가운데 동동의 서사와 서해안 배연신굿의 청신절차에서 불려지는 청신가를 살펴보면 다음과 같다.

德을랑 고물배에 받고 福을랑 이물배에 받고
德이여 福이라 하는 것을 나아가라 (명령하며) 오소서 아오 동동다리(動動의 현대어 풀이)²⁶⁾

에라만세/받아와요/고물용신/이물용신/이배의 허릿간을/넘나들던용신/달가지
지 즐가지 시외는 용신/이배 오른 뱃동사의 조상 용신/이배에서 간 용신/
이 뱃임네의 조상 용신/썰물 밀물에/물결 따라 왔다갔다 하는 용신/기창나
무(기에 꽂는 나무) 엿보던 용신/이름 모르는 모든 용신들/동동화 소리를
듣고 왔던 용신들 뒤지간에서 받아가지오/고물에서 받아가지오/서남에 길
을 열어/석을 잡아 왔던 용신/받아먹고 가지오/(용왕궁 가운데 하나인 서
해안 배연신굿의 청신절차에서 불려지는 노래인 날만세만이)²⁷⁾

동동의 서사는 서해안 배연신굿의 청신절차에서 불려지는 날만세만이처럼 굿의 첫머리에서 신의 강령을 빌며 부른 청신가로서, 동해안 별신굿의 용왕거리에서처럼 용선과 같은 배를 만들어 놓고, 그 배의 고물과 이물에 복과 덕을 상징하는 어떤 상징물을 싣고 나아가게 하는 놀이를 하면서 부른 노래였으리라 생각된다.

이들 굿노래가 원래의 삶의 자리를 떠나 고려궁정의 잔치자리에서 불려지게 된 것은 고려궁정의 음악기관인 관현방 등에 소속된 무녀들이 원래는 굿에

24) 엄국현, 「청산별곡 연구」, 『인제논총』 12권 1호, 1996.8, 9-34면 참조.

25) 엄국현, 「동동 연구」, 11-52면 참조.

26) 엄국현, 「동동 연구」, 43면.

27) 김금화, 『김금화의 무가집』, 문음사, 1995, 255면.

서 불러지던 노래를 고려궁정의 향악정재의 창사로 사용했기 때문이다.²⁸⁾ 이처럼 노래의 삶의 자리는 변화할 수 있는 것이다. 이른바 우리말로 불러진 노래는 『고려사』 악지를 통해 볼 때 ‘俚語’, 즉 속된 말이라고 해서 내용만 요약해서 실는 등 그 가사를 알 수 없게 되는 수난을 겪게 되는 경우가 많았는데, 이들 동동과 같은 고려궁정잔치노래는 다소 음란한 내용의 우리말로 불러진 굿노래임에도 불구하고 『악장가사』, 『악학궤범』, 『시용향악보』 등에 기록될 수 있었던 것은 이들 굿노래가 원래의 삶의 자리를 떠나 고려궁정의 잔치자리에서 불러졌기 때문이다. 고려궁정의 잔치노래로 불러졌던 몇 편의 굿노래를 통해 한국고대가요의 실상을 재구성할 수 있게 된 것은 참으로 다행스러운 일이라 아니할 수 없다.

2.1.3 서사적인 굿노래의 양식적 특징

고려궁정잔치노래 가운데 서사적인 굿노래로는 처용가를 들 수 있다. 서사적인 굿노래의 양식적 특징은 환유적인 언술배열방식과 연의 구분 없이 어떤 사건을 길게 서술하는 통절양식에서 찾을 수 있다. 로만 야콥슨은 언어행위에 이용되는 두 가지 근본적인 배열방식을 구분하고, 하나의 화제거리가 의미론적으로 유사한 화제거리로 이어지는 경우를 은유적 방식, 의미론적으로 인접한 것으로 이어지는 경우를 환유적 방식으로 부르고 있는데,²⁹⁾ 고려궁정잔치노래를 야콥슨의 언술배열방식에 따라 구분해 보면 은유적 배열방식, 환유적 배열방식, 은유적이면서 환유적인 배열방식의 세 가지 배열방식이 있는데, 은유적 배열방식은 서정적인 굿노래, 환유적 배열방식은 서사적인 굿노래, 은유적이면서 환유적 배열방식은 장르혼합적인 굿노래가 된다고 할 수 있다. 또 고려궁정잔치노래에서 은유적 방식은 몇 개의 연이 중첩되어 한 가요를 이루는 유절양식 혹은 연장체로 나타나고, 환유적 방식은 연의 구분 없이 어떤 사건을 길게 서술하는 통절양식으로 나타난다. 유절양식과 통절양식은 굿노래의 전형적인 구성방법인데,³⁰⁾ 유절양식이 시인의 비전이나 자아와 세계에 대한 느낌

28) 엄국현, 「동동 연구」의 VI. 동동의 형성사, 47-48면 참조.

29) 로만 야콥슨, 『문학 속의 언어학』, 신문수 편역, 문학과학사, 1994/3쇄, 110면 참조.

30) 장사훈·한만영, 『국악통론』, 한국국악학회, 1975, 179-180면 참조.

을 이미지로 제시하는 서정시에 적합한 구성방법이라면, 통절양식은 인과관계가 있는 사건을 서술하는 서사시에 적합한 구성방법이라 할 수 있다. 처용가는 환유적인 언어배열방식과 통절양식을 지니고 있는 서사적인 굿노래라 할 수 있다.

『악학궤범』에 따르면 처용가의 삶의 자리는 선달 그믐 하루 전날 궁중에서의 나례다. 궁중의 나례에서 역귀를 쫓는 의식을 한 뒤 궁 안의 뜰에서 지당구를 설치하는 등 무대를 차려놓고 처용무를 출 때 악공들이 연주하는 처용만기에 맞추어 女妓가 부르는 노래가 처용가인 것이다.

처용가는 처용에 대한 찬양, 처용에 대한 머리부터 발끝까지의 환유적인 묘사, 바늘도 실도 없이 처용아비를 마름질하고 코를 매어 마무리하여³¹⁾ 지어 세운 이에 대한 찬양, 열병신을 사로잡기 위한 諛計인 머즌말, 열병신의 항복의 차례대로 서술되어 있는 서사적인 굿노래다. 일반적으로 서사무가로 알려져 있는 처용가를 모방의 방식이란 측면에서 살펴보면 서술diegesis과 모방mimesis이 혼합되어 있는 혼합적인 서술의 서사적인 굿노래라고 할 수 있다. 왜냐하면 서사에서부터 '아니웃미시면나리어다머즌말'까지의 처용에 대한 묘사는 시인의 순수서술이지만, 머즌말에 해당하는 '동경'에서 '들흔늬해어니오'까지는 등장인물인 처용의 말을 시인이 모방한 서술이고, 머즌말 다음에 나오는 '이런저기처용아비웃보시면열병신이사'가 시인의 순수서술이지만, 그 다음의 '천금을주리여처용아바칠보를주리여처용아바'는 서술자인 시인의 대화를 모방한 것이어서 서술과 모방이 혼합된 서술이고, 그 다음의 '천금칠보도 말오열병신을날자바주소서'는 처용의 대화를 모방한 것이고, 그 다음의 '산이여미히여천리외에처용아비롤어려겨져'는 열병신이란 등장인물의 대화를 모방한 것이라면 결사의 마지막 행인 '아열병대신의발원이샀다'는 시인의 서술이 나오는 등 서술과 모방이 혼합되어 있기 때문이다.

지금까지의 처용가 연구에서는 흔히 『삼국유사』의 설화를 통해 처용가를 이해하려는 경향이 있었다. 그러나 필자가 보기에 『삼국유사』의 설화는 노래

31) 처용가 노래말의 '마아만'이 '마름질하다'는 뜻이고, '내신고'의 '고'가 끈의 매듭을 뜻하는 '코'라는 것에 대해서는 엄국현, 「한국고대가오와 어릿광대의 세계」, 『한국문학논총』 20집, 1997.6, 206면 참조.

가 불려진 원래의 삶의 자리를 떠나 설화화되었기 때문에 조심할 필요가 있다. 실제로 『삼국유사』에서는 처용을 동해용의 아들이라고 보고 있으나 이는 안자산이 이미 지척한 바와 같이 처용가를 토대로 소설로 만든 설화에 지나지 않으며,³²⁾ 처용가를 분석해 보면 처용은 처용가의 서사에 '天下太平羅侯德'이라는 말에서 알 수 있듯이 道敎의 星神 가운데 하나인 나후직성을 인격화한 인물인 것이다.³³⁾

2.1.4 서정적인 굿노래의 양식적 특징

오늘날 전하는 굿노래 가운데 서정적인 노래로는 대감거리 중의 대감타령, 창부거리 중의 창부타령, 가망거리 중의 가망노래가락, 상산거리 중의 상산노래가락 등을 들 수 있다.³⁴⁾ 이와 같은 서정적인 굿노래는 고려궁정잔치노래에 이미 나타나고 있는데, 이상곡, 가시리, 사모곡이 바로 그러한 노래다. 이상곡, 가시리, 사모곡은 일반적으로 민요로 알려져 있는데, 이들 노래가 민요가 아니라 신에 대한 사랑을 노래한 서정적인 굿노래란 사실을 밝히기 위해서는 『시용향악보』에 전하는 굿노래인 內堂을 살펴볼 필요가 있다.

山水淸涼소리와 淸涼애사
 두스리 물어디새라
 道場애사
 오시느니 혼 남종과 두 남종과 열세남종
 주서 썬라 바회예 나르새라
 다로림 다리러
 열세남종이 다 여위실터드런
 니물 피서 슬와지
 聖人無上兩山大勒하
 다로림 다리러(內堂)

이 내당이라는 굿노래는, 사랑을 노래한 한국의 서정시가 무녀의 신에 대한

32) 권오성·이태진·최원식 편, 『자산 안확 국학논저집(4)』, 여강출판사, 1994, 477면 참조.

33) 엄국현, 「처용가의 序詞와 巫佛仙 융화현상」, 『韓國詩歌의 思想的 摸索』, 寶軒李東英교수 정년기념논총간행위원회, 1998, 74-78면 참조.

34) 김태곤, 「巫歌의 形態의 類型」, 『국어국문학』 58-60합집, 1972, 147면 참조.

사랑의 노래에서 비롯된다는 사실을 밝혀줄 수 있는 대단히 중요한 노래임에도 불구하고 지금까지 이 노래를 연구한 것으로는 이병기의 「시용향악보의 한 고찰」과 박병채의 『고려가요의 어석연구』 단 두 편밖에 없으며, 그것도 내당의 내용을 제대로 이해하고 있지 못한 실정이다. 예컨대 이병기와 박병채는 내당의 '남종'을 남자인 종,³⁵⁾ 다시 말하면 奴僕³⁶⁾으로 풀이하고 있는데, 이럴 경우 내당은 불타는 정옥의 대상을 갈구하는 음탕한 노래가 되고 만다.

내당의 '남종'의 종은 노복을 뜻하는 것이 아니라 부스럼의 한자말인 腫에서 온 말이며, 이 腫에 대한 우리말이 바로 고어사전에도 나오지 않는 말인 '두술'인 것이다. 이 '두술'을 무너지게 하는 것이 산수 청량소리며, 미륵님이 계시는 청량한 도량이다. 산수 청량한 도량에서는 부스럼이 무너지는 것이다. 그 뿐만 아니라 이 굿노래의 시적 화자는 부스럼을 주워 빨아 바위에 넣어 말리는 것이다. 이렇게 해서 부스럼이 다 없어지면 대미륵님을 모시고 살고 싶다는 것이 내당의 내용이다. '瘡難'(三城大王)과 같은 病과 惡을 물리치고자 하는 전형적인 굿노래인 내당을 현대어로 풀이하면 다음과 같다.

산수 청량소리와 청량에야
 부스럼이 무너지는구나
 도량에야 (부스럼이 무너지는구나)
 오시나니 한 男腫과 두 남종과 열세남종
 주워 빨아 바위에 너는구나
 다로럼 다리러
 열세남종이 다 여위실 때일랑
 님을 모시고 살고 싶습니다
 聖人無上兩山대미륵이여
 다로럼 다리러(內堂의 현대어 풀이)

내당은 신을 연인처럼 '님'으로 부르고 있다는 것과 부스럼을 남성으로 보고 있다는 데 그 특징이 있다. 이것은 내당의 시적 화자가 여성이기 때문일 것이다. 무녀가 신을 '님', 즉 연인으로 보는 것은 샤마니즘에 있어서 신은 '천상의 배우자'이기 때문이다.³⁷⁾ 부스럼을 다 없애고 님을 모시고 싶다는 것은 병을

35) 이병기, 「시용향악보의 한 고찰」, 『가람문선』, 신구문화사, 1966, 402면.

36) 박병채, 『고려가요의 어석연구』, 이우출판사, 1984, 362면.

없애는 것이 신의 소명이기 때문이다. 신의 소명을 완수할 때 신의 사랑을 받을 수 있기 때문이다. 질병과 싸우는 '투사로서의 사탄'³⁸⁾의 모습을 잘 보여주는 노래다. 『시용향약보』에 전하는 굿노래 가운데 신과의 사랑을 노래하는 서정적인 굿노래로는 내당 이외에도 삼성대왕을 들 수 있다.

療³⁷⁾스실가 三城大王
 일으스실가 삼성대왕
 療이라難이라쇼셔란디
 療難을 저차쇼셔
 다롱다리 삼성대왕
 다롱다리 삼성대왕
 네라와 괴쇼셔(三城大王)

이 삼성대왕 역시 내당과 마찬가지로 그 뜻이 제대로 풀이되어 있지 못한 실정인데, 그것은 '일으스실가'를 '일을 빼앗으실까'로 보거나,³⁹⁾ '療이라難이라 쇼셔란디'를 '災難이라소서일진대'라고⁴⁰⁾ 보고 있는데, 이와 같은 풀이로는 아무래도 문맥과 어울리지 않기 때문에 노래의 뜻이 통하지 않는 것이다.

'쇼셔'는 존칭청원형종결어미라고 볼 때 그 앞에 나오는 '이라'는 '서술격형'의 어미로⁴¹⁾ 풀이할 것이 아니라 장과 난을 어떻게 해 달라는 뜻을 지닌 말의 어간에 해당하는 말로 보아야 할 것이다. 그것은 '일으스실가'의 '일으-'와 같은 뜻을 지닌 말이 아닐까. 이 말은 삼성대왕의 문맥으로 미루어볼 때 '스실가'나 '저차쇼셔'와 같은 의미를 지닌 말일 것이다. 고려궁정잔치노래 가운데 굿노래로 밝혀진 동동의 10월노래에 나오는 '저미연'이나 11월노래의 '스식음'이 음식을 만들거나 씻고 닦는 이른바 살림살이와 관련된 말이 쓰이고 있음을 고려할 때,⁴²⁾ 삼성대왕의 '일으-'나 '이라'는 여성들의 살림살이와 관련된 말이 아닐까 생각해볼 수 있다. 여성들의 살림살이와 관련되면서 제거하다, 없애다

37) 이부영, 『분석심리학』, 일조각, 1998/개정증보판 1쇄, 89면 참조.

38) 미르치아 엘리아데, 『샤머니즘』, 이윤기 옮김, 까치, 1992, 431면 참조.

39) 이병기, 『시용향약보의 한 고찰』, 404면 및 박병채, 『고려가요의 어석연구』, 370면.

40) 박병채, 『고려가요의 어석연구』, 371면.

41) 박병채, 『고려가요의 어석연구』, 371면.

42) 엄국현, 『동동연구』, 37면 참조.

는 뜻을 지닌 말은 그렇다면 그것은 ‘쌀을 일다’는 표현에서 보듯이 불순물을
가려내거나 골라 낸다는 뜻을 지닌 ‘일다’일 것이다.

반물 이로부터 드물 저기 가르라(淘米少汲水) <杜初八 32>
밭 이다(도미) <譯上 48>
콩 조히 이로나와 <救간一 19>
밭 일 박이 업서 <癸卅p.217>⁴³⁾

지금까지 살펴 본 것과 함께 박병채의 풀이를 참조하면서 삼성대왕을 현대
어로 풀이해 보면 다음과 같다.

瘡을 끊으실까 삼성대왕
(瘡을) 일으킬까(가려내실까) 삼성대왕
瘡(을) 일어(가려내) 難(을) 일어소서(가려내소서)라고 할진대
瘡難을 제치소서(제거하소서)
다롱다리 삼성대왕
다롱다리 삼성대왕
옛날보다 사랑하소서(三城大王의 현대어 풀이)

삼성대왕은 성황신의 하나⁴⁴⁾라고 하며, 고려 문종 때 중국의 성황신앙을 받
아 들었다고 하니,⁴⁵⁾ 삼성대왕은 고려 문종대 이후의 작품이라 할 수 있겠다.
삼성대왕 역시 내당과 마찬가지로 신에 대한 사랑은 질병의 제거와 관련되어
있다. 삼성대왕과 내당의 경우 ‘님’에 대한 사랑은 질병의 제거와 관련되어 있
기 때문에 이들 노래를 굿노래로 보는 것은 그렇게 어려운 일이 아니다. 그러
나 이상곡·가시리·사모곡에 나타나는 ‘님’은 질병과 무관하기 때문에 이성의
연인에 대한 사랑을 노래한 민요로 볼 수도 있을 것이다. 그러나 가시리를 민
요로 보기에는 어려운 점이 있다. 정혜원의 지적처럼 태평성대를 구가하는 즐
겁고 흥겨운 후렴구는 절망적 이별의 분위기와 어울리지 않기 때문이다.⁴⁶⁾ 가

43) 劉昌惇, 『이조어사전』, 연세대학교 출판부, 1977/3판, 622면.

44) 이병기, 『시용향악보의 한 고찰』, 404면.

45) 이능화, 『조선무속곡』, 이재곤 옮김, 동문선, 1995/초판2쇄, 184면 및 조지훈,
『한국학연구』, 나남출판, 1996, 223면 참조.

46) 정혜원, 『가시리 소고』, 『한국고전시가작품론1』, 집문당, 1992, 289면 참조.

시리의 애절한 실사 부분과 '위 증즐가 대평성덕'란 이질적 후렴구의 공존에 대해 정혜원은 태평성대라는 후렴구는 당악정재의 군왕에 대한 예의를 표했던 것과 같은 송덕의 창사로 해석하고 있으나,⁴⁷⁾ 이와 같은 해석은 가시리를 비롯한 고려궁정잔치노래가 대부분 굿노래에서 왔다는 사실을 모른 데서 나온 것이라 할 수 있다. 가시리에서 님과의 이별을 노래하면서 '대평성덕'라는 이별에 어울리지 않는 말을 사용하였던 것은 이 님이 인간이 아니라 슬프게 호소하면 대평성대를 가져다 줄 것으로 믿어졌던 신이기 때문일 것이다. 또 이상곡에서 님과 함께 살기를 바라면서 '종종벽력생함타무간'이란 불교용어가 나오는 것도 이 노래가 종교적인 노래, 다시 말하면 불교의 영향을 받은 굿노래기 때문일 것이다. 그렇다면 어머니와 같은 사랑을 해 주기를 바라는 사모곡의 님도 인간이 아니라 신일 것이다. 남성에게 어머니와 같은 사랑을 해 주기를 바라는 여성이 있을까. 사모곡은 신이 어머니같이 사랑을 베풀어 주기를 기원하는 굿노래일 가능성이 있는 것이다. 신과의 사랑을 노래하는 굿노래 가운데 질병과 무관한 노래는 연인에 대한 사랑을 노래하는 서정적인 노래로 쉽게 바뀔 수 있음을 알 수 있다. 고려가요 가운데 님과의 사랑이나 이별을 노래하는 서정적인 굿노래는 님에 대한 찬양과 기원이라는 굿노래의 전형적인 문체(이른바 頌禱體)와 함께 짝다는 양식적 특징이 있다.

2.1.5 극적인 굿노래의 양식적 특징

고려궁정잔치노래 가운데 극적인 굿노래로는 쌍화점을 들 수 있다. 쌍화점이 극적인 양식의 노래인 이유는 두 가지다. 첫째, 말하는 방식(플라톤의 형식 *lexis*, 아리스토텔레스의 모방의 방식 *mode*)이란 측면에서 볼 때 극적이다. 쌍화점은 두 등장인물의 대화로 진행된다는 점에서 플라톤의 이른바 모방 *mimesis*, 다시 말하면 극적 재현에 해당하는 작품이다. 둘째, 구성에 있어서 극적인 전환을 보여준다는 점에서 극적인 양식의 작품이다. 사내에게 손목을 잡혀 소문이 날까 걱정하고 있는 한 여성등장인물에게 그 자리에 나도 자리 가고 싶다, 그 잔 데 같이 엉켜 있는⁴⁸⁾ 데가 없다고 다른 여성등장인물이 대답

47) 정혜원, 「가시리 소고」, 290-291면 참조.

48) '덥거흔'이라는 말이 남녀가 서로 뒤얽혀 있는 모습을 식물의 덩굴이 무성하게 엉켜 있는 모습에 비유한 말이란 것에 대해서는 엄국현, 「동동 연구」, 30면 참조.

하는 것은 걱정하는 상황 자체를 뒤집어 엎는다는 점에서 전혀 엉뚱한 대답이며, 숨기고 싶은 성에 대한 욕망, 그것도 여성의 성에 대한 욕망을 까발리고 있다는 점에서 희극적인 극적 전환을 보여준다.⁴⁹⁾ 이와 같은 희극적인 극적 전환은 쌍화점이 고려시대의 사회상을 있는 그대로 드러내는 노래가 아니라, 성적 방종에 의해 사회질서가 전복되는 창조적인 혼돈을 통해 사람을 웃기고 자 하는 축제적 성격의 노래라는 것은 보여주는 것이다. 쌍화점의 성적 방종은 방종 그 자체에 목적이 있는 불건강한 방종이 아니라, 방종에 의해 웃음과 사회적인 활력을 가져오기 위한 것이기 때문에 건강한 방종이다. 고려궁정잔치 노래에서 볼 수 있는 '男女間 淫辭'⁵⁰⁾는 퇴폐적인 음사가 아니라 생산적인 음사인 것이다. 쌍화점이 '희극적인 난장판'⁵¹⁾의 노래라는 것은 쌍화점이나 술집과 같은 경제적 공간이나 쌍화점에 나타나는 등장인물을 통해서도 파악할 수 있다. 휘휘아비, 삼장스의 덜사쥬, 우뚝롱, 술짓아비는 일상적인 존재가 아니라 공동체의 외부에 존재하는 비일상적인 존재며 '이색적인 인물'⁵²⁾이다. 이들 인물은 술병을 차고 있는 백수광부, 처용이나 견우노옹, 선훈공주 등과 마찬가지로 공동체의 질서와 일상성에 혼돈을 가져오는 축제 때의 카오스적인 '이방인'들이다.⁵³⁾ 공동체에 웃음을 가져오기 위해 의도적으로 선택된 비일상적인 희

49) 엄국현, 「한국고대가요의 서사성과 서술방식」, 210면 참조.

50) “如牙拍星才動動詞語涉男女間淫辭 代以新都歌”(『중증실록』 권32, 13년 4월조)

51) 희극적인 난장판에 대해서는 엄국현, 「한국고대가요와 어릿광대의 세계」, 210면 참조.

52) 김대행, 「쌍화점과 반전의 의미」, 『고려시가의 정서』, 개문사, 1986, 197면.

53) “공간과 시간은 모두 이원론적 구조를 갖추고 있다. 공간과 시간의 이원성은 어디에서 비롯되는 것일까? 인간 존재의 근원에 있는 ‘과잉’에서다. 정신분석학은 인간이 ‘과잉’을 잉태한 존재고, 미친 본능 즉 충동을 지닌 동물이라는 인식에서 출발한다. 性的 문제나 공격성의 문제에 입각해서 살펴보면 이 사실이 가장 분명하게 드러날 것이다. ‘상상계’의 혼돈에서 ‘상징계’의 질서로 이행하기 위해서는 상호관계를 매개하는 초월적인 중심의 추출이 불가결하다. 그 결정적인 첫걸음은 모든 과잉된 힘을 한 몸에 집어넣은 희생양이 직접적 상호관계의 그물 바깥으로 방출되는 것으로 시작된다. 무매개적인 융합이 초래한 혼돈을 대신하여 차이의 질서 혹은 차이의 구조가 들어서는 것이다. 카오스가 모습을 드러내는 것은 구조의 경계선 내지는 주변에 있는 항, 양의적이고 기묘한 표시된 marked 항을 통해서다. 구조의 외부로 방출된 카오스는 경계선상에 있는, 양의적인 이러한 표시된 항을 통해 때때로 분출함으로써 구조를 일시적으로 해체한다. 이것이

극적 인물이다. 쌍화점의 1연을 후렴을 빼고 읽어보면 쌍화점이 지닌 극적인 특성이 잘 드러날 것이다.

- ㉠ 상화점에 상화 사라 가고신던 휘휘아비 내 손모글 주여이다
이 말숨미 이 덩 밧기 나명들명 조고맛감 샷기광대 네 마리라 호리라
- ㉡ 괴 자리에 나도 자러 가리라 괴 잔디 7티 덮거츠니 업다(雙花店의 1연)

휘휘아비가 손목을 쥐었다는 것은 직설법이 아니라 성행위를 비유적으로 표현한 것이다. 성행위의 일부분인 손목을 쥐는 것으로써 성행위를 나타낸다는 점에서 환유의 수법이다. ㉠이 말하는 손목을 쥐는 행위가 직설적인 표현이 아니라는 것은 ㉡이 '나도 자러' 간다고 말하는 데서 보다 분명히 드러난다. 이것은 ㉠의 화자가 단순히 손목만 잡은 것이 아니라 함께 자기도 했다는 것을 암시하는 표현이다. ㉡의 '나도 자러' 간다는 말은 말 그대로 잠을 자러 간다는 뜻이 아니라 남녀가 잠자리('잔디')에서 한데 엉킨다는('덮거츠니') 것, 다시 말하면 성행위를 뜻하고 있기 때문에, ㉠의 손목을 쥐는 것과 ㉡의 자러 가는 것은 성행위를 환유적으로 표현한 것이라 할 수 있다.

쌍화점의 모방의 방식은 앞에서 살펴본 것처럼 극적이다. 그러나 '제시의 방식'⁵⁴⁾이라는 점에서 볼 때는 등장인물이 무대에 나와서 연행한 것이 아니라 무당이라는 서술자에 의해 서술된 노래라는 점에서 쌍화점은 모방시가 아니라

바로 축제를 통한 침범의 핵심이다. 혈연관계도 없고 언어도 통하지 않는 '이방인'과 마주칠 때 그 공동체는 거기서 카오스의 출현을 보게 된다. 이는 스스로의 심층에서 소용돌이 치는 혼돈을 그 '이방인'에게 투사하는 것이라 말해도 좋다. 그렇게 보면 그러한 '이방인'과 거래하는 장이나 그에 종사하는 사람들이 표시된 존재가 되는 것은 당연한 일이다. 시장market place야말로 전형적인 표시된 장소marked place이며, 거기서 활동하는 상인은 비유적으로 말해 모두 '유태인'이다. 거래가 종종 축제 때 열린다는 것, 그러한 기회에 시장 안팎으로 딱지 붙은 방랑 연예인들이 모여들어 묘기를 보인다”(아사다 아키라, 『구조주의와 포스트구조주의』, 이정우 옮김, 새길, 1995, 151-156면의 요약.)

54) “극, 서사시 그리고 서정시라는 말의 기원을 생각하면, 장르의 중심적인 원리는 매우 간단한 것이 아닐까. 문학에서의 장르의 구별은 기본적인 제시presentation의 방식에 의거하고 있는 것처럼 여겨진다. 그 방식이란 말이 관객 앞에서 演行되는 경우, 듣는 사람 앞에서 얘기되는 경우, 노래로서 읊조려지거나 詠唱되는 경우, 또는 독자를 위해서 글로 쓰여지는 경우이다.”(N. 프라이, 『비평의 해부』, 임철규 역, 한길사, 1982, 345면.)

서술시에 속하는 노래라 할 수 있다.⁵⁵⁾ 이 점에서 극적인 서술시는 다음 2.1.7에서 살펴 보게 될 굿놀이노래의 극적인 양식과 구별할 필요가 있다.

2.1.6 장르혼합적인 굿노래의 양식적 특징

굿노래의 장르적 특징은 서사적 요소, 서정적 요소, 희곡적 요소, 傳述的 요소가 합성되어 있는 ‘미분화의 상태’나 ‘양식적 종합성’에 있다고 볼 때,⁵⁶⁾ 장르혼합적인 굿노래는 원형적인 굿노래의 모습을 보여주는 노래라 할 수 있다.

고려궁정잔치노래 가운데 장르혼합적인 굿노래로는 청산별곡과 서경별곡을 들 수 있다. 청산별곡은 낙원을 찾아가는 서사적인 여행의 모티프를 지닌 노래면서 동시에 고독한 인간의 정서라는 서정적인 요소, 고독에서 웃음으로 전환되는 극적인 플롯, 등장인물의 대화를 모방하고 있는 대화적인 요소, 모험여행을 계속할 것인가 아니면 술의 유혹에 굴복할 것인가 의사를 부리는 장면에서의 갈등이 보여주는 극적인 요소 등 서사적인 여행의 노래에 서정적인 요소와 극적인 요소가 혼합되어 있는 장르혼합적인 현상을 보여주고 있다.⁵⁷⁾

서경별곡은 구성적인 측면에서 볼 때 서정시의 구성원리라 할 수 있는 은유적 배열방식(병치)과 서사의 구성원리라 할 수 있는 환유적 배열방식(연속성)이 혼합되어 있는 작품이다.

- ㉠ 서경이아즐가서경이서울히마르느위두어령성두어령성다령다리
- ㉡ 닷곤더아즐가닷곤더쇼성경고외마르느위두어령성두어령성다령다리
- ㉢ 여히므른아즐가여히므른질삼희버리시고위두어령성두어령성다령다리
- ㉣ 괴시란더아즐가괴시란더우러곰죃니노이다위두어령성두어령성다령다리

55) 필자는 한국고대가요를 모방의 방식에 따라 등장인물이 말하는 모방시와 시인, 즉 서술자가 말하는 서술시의 두 가지로 나눈 바 있다.(엄국현, 『한국고대가요의 서사성과 서술방식』, 190-191면 참조.)

56) “무가는 종교를 중심으로 음악, 무용, 문학, 삼자의 요소가 미분화된 채 분화 이전의 종합체로 남아 있으며, 이 중에서도 문학적 요소인 무가 가사의 표현 양식은 더욱더 미분화의 상태에 있다. 그래서 무가의 서사적 형태의 유형 속에 서정적 요소, 희곡적 요소, 사건의 내용을 평면적으로 서술 전달하는 전술적 요소 등이 미분화된 채 그대로 섞여 있다.”(김태곤, 『무가의 형태적 유형』, 『국어국문학』 53-60합집, 1972, 139면 및 김태곤, 『무가의 전승변화체계』, 『한국민속학총서3 무속신앙』, 교문사, 1989, 93면 참조.)

57) 엄국현, 『청산별곡 연구』, 29면 참조.

- ㉔ 구스리아즐가구스리비회예디신돌위두어렁성두어렁성다렁디리
- ㉕ 긴히싼아즐가긴히싼그츨리잇가나는위두어렁성두어렁성다렁디리
- ㉖ 즈른히를아즐가즈른히를의오곰녀신돌위두어렁성두어렁성다렁디리
- ㉗ 신잇돈아즐가신잇돈그츨리잇가나는위두어렁성두어렁성다렁디리
- ㉘ 대동강아즐가대동강너른디플라셔위두어렁성두어렁성다렁디리
- ㉙ 비내여노훈다샤공아위두어렁성두어렁성다렁디리
- ㉚ 네가시아즐가네가시럼난디플라셔위두어렁성두어렁성다렁디리
- ㉛ 널빅에연즌다샤공아위두어렁성두어렁성다렁디리
- ㉜ 대동강아즐가대동강건넌편고즐여위두어렁성두어렁성다렁디리
- ㉝ 비타들면아즐가비타들면것고리이다나는위두어렁성두어렁성다렁디리
(西京別曲)

서경별곡의 노랫말 가운데 나오는 ‘쇼성경’은 이 노래의 시적 화자가 여성이라는 점을 고려할 때, ‘질삼비’와 함께 여성화자가 사랑하는 물건들 가운데 하나로서, 신선이 새겨진 작은 거울이라는 뜻의 小仙鏡이 아닐까 생각된다. 또 ‘네가시럼난디’는 대동강이 얼마나 넓고 험한데 배를 띄우려 하느냐고 사공을 협박하는 것과 같은 목적을 지닌 말이다. 다시 말하면 뱃사공의 각시가 넘쳐난다고 뒤집어 씌워서 뱃사공이 님을 신고 떠나지 못하게 막기 위한 수사적 목적을 지니고 있다.⁵⁸⁾ 협박과 뒤집어 씌우기는 한국고대가요에서 흔히 사용되는 수사법인 것이다.⁵⁹⁾

서경별곡의 구성을 살펴보면 크게 ㉑-㉖의 서경노래와 ㉗-㉛의 대동강노래가 병치되어 있는데, 서경노래는 다시 ㉑-㉒의 거울노래와 ㉓-㉖의 구슬노래로 병치되어 있고, 대동강노래는 다시 ㉗-㉘의 사공노래와 ㉙-㉛의 건넌편 꽃노래가 연속되어 있다. 서경노래(거울노래와 구슬노래)가 서로 병치되어 있는 서정적인 구성으로 이루어져 있다면, 대동강노래(사공노래와 건넌편 꽃노래)는 서로 연속되어 있는 서사적인 구성으로 이루어져 있다. 다시 말하면 서경별곡

58) 엄국현, 「한국고대가요의 서사성과 서술방식」, 『한국 서술시의 시학』, 208-209면 참조.

59) “한국의 고대가요의 특징 가운데 하나는 구지거나 공무도하가, 그리고 원가나 동동, 처용가, 서경별곡, 정과정처럼 상대를 협박하고 탄압하며, 비난하거나 잔양하고 고발하며, 뒤집어씌워 움아매고, 자신을 변호하기도 하는 각종의 변론술을 통해 상대를 설득하려고 하는 수사적 목적이 두드러지게 나타난다는 점이다. 한국고대가요는 설득조로 되어 있다는 점에서 시와 수사법이 밀접한 관련성을 맺고 있는 것이다.”(엄국현, 『동동 연구』, 32면.)

은 서정적인 구성과 서사적인 구성이 서로 병치되어 있는 서정적인 양식의 노래라 할 수 있다.

서경별곡의 장르상의 특징을 살펴보면, 사랑하는 님과의 이별을 노래한다는 점에서는 서정적인 성격을 지니고 있다. 또 사공노래가 보여주는 모방적인 서술, 다시 말하면 사공과의 대화를 모방하여 서술하고 있다는 점과 사공노래에서 전년편 꽃노래로 이어질 때 플롯이 회극적으로 전환된다는 점(서경별곡의 서술자는 사건의 마지막에서 돌연히 님이 난봉꾼이라는 사실을 폭로한다. 이 느닷없는 전환 때문에 서경별곡은 회극적인 성격을 지니게 된다.)에서는 극적인 성격을 지니고 있다. 뿐만 아니라 대동강노래는 대동강이라는 배경, 사공과 님이라는 인물, 사건이 순차적으로 서술되는 서사적 플롯을 지니고 있다는 점에서는 서사적인 성격을 지니고 있다. 서경별곡은 이별을 슬퍼하는 서정적인 노래에 서사적인 요소와 극적인 요소가 혼합되어 있는 장르혼합적인 굿노래인 것이다.

2.1.7 굿놀이노래의 삶의 자리와 양식적 특징

굿놀이노래는 계절제의 때의 굿놀이에서 불리는 극적인 양식의 노래를 말한다. 극적인 양식의 노래란 등장인물이 무대 위에서 말하고 행동하는 양식의 노래, 다시 말하면 등장인물이 무엇을 보고, 어떻게 생각하고, 무엇을 느끼는지에 대한 직접적인 지시는 주지 않고 가져다 주는 정보가 대체로 등장인물의 행위나 발화에만 한정되는 양식을 말한다.⁶⁰⁾ 극적 요소로 구성되고 진행되는 의례를 현용준은 성극의례라 부른 바 있는데,⁶¹⁾ 이들 굿놀이에서는 어릿광대 trickster가 나타나 기존 사회의 통념이나 가치관, 사회질서, 특히 사회적 신분의 계층질서를 전도시킴으로써 웃음을 불러 일으키는데, 공연performance의 형태를 취하는 이 공적인 위반의 사회극social drama⁶²⁾을 통해 사회적 결핍이나 갈등을 해소하고 보다 완전한 사회로 나아가고자 하는 것이다.

60) 세럴드 프린스, 『서사론사전』, 이기우·김용재 옮김, 민지사, 1992, 70면 참조.

61) 현용준, 『제주도 무속 연구』, 집문당, 1986, 279면.

62) 빅터 터너는 세계 도처의 여러 사회들 속에 존재하는 통과의례에서 발견되는 상징들, 문화적 양식들을 '사회극'이라 부른 바 있다.(빅터 터너, 『제의에서 연극으로』, 이기우·김익두 옮김, 현대미학사, 1996 참조.)

한국고대가요 가운데 굿놀이에서 불린 노래로는 구지가, 해가, 공후인, 황조가, 서동요, 현화가를 들 수 있는데, 이들 노래를 굿놀이노래로 볼 수 있는 이유는 이들 노래에 극적인 등장인물과 이야기, 그리고 극적인 양식이 나타나고 있기 때문이다. 이들 노래에 대해서는 구지를 제외하고는 이미 다룬 바 있으므로,⁶³⁾ 이 논문에서는 구지가만을 다루고자 한다.

구지가의 배경설화를 살펴보면 알 수 있듯이 봄의 계절제의 때는 우주와 인생의 재생, 그리고 풍요를 기원하는 노래가 불려지는데, 이와 같은 노래에는 축제의 창조적인 혼돈에서 비롯되는 웃음으로 자연의 마비상태를 일깨워 왕성한 생식력을 되찾게 하기 위해 性を 소재로 한 회극적인 노래가 불려지게 마련이다.

龜何龜何	거북아 거북아
首其現也	'머리'(⁶⁴⁾ 머리 ⁶⁵⁾ 를 내놓아라
若不現也	내놓지 않으면
燔灼而喫也	구워 먹으리(龜旨歌)

구지가는 性を 소재로 한 회극적인 노래다. 구지가를 이렇게 읽을 수 있는 것은, 봄의 계절제의 때 불려지는 굿놀이노래에는 性を 소재로 한 회극적인 노

63) 엄국현, 『한국고대가요와 여릿광대의 세계』, 181-255면 참조.

64) 박지홍은 首, 首露, 水路는 같은 말로서, 우리말 '머리'의 향찰이라고 본 바 있다. 박지홍, 『국문학의 연구』, 문성출판사, 1976, 81-82면 참조.

65) 필자는 구지가의 '머리'를 구지가가 우두머리를 내놓으라고 할 때 불려진 노래라는 점, 海歌의 '水路'도 여자라는 인간을 내놓으라는 노래라는 데 착안하여 우두머리를 뜻하는 말로 본 바 있다.(엄국현, 『구지가 연구』, 『어문논총』 27호, 1993.12., 160면 및 엄국현, 『수로부인 설화의 고대의례적 성격』, 『송암정교환박사화갑기념논총』, 창원대학교, 1995, 269면.) 그러나 이와 같은 추론은 구지거나 해가가 회극적인 노래라는 것을 알지 못했고, 또 해가의 '水路'도 여자를 가리키는 말이 아니라 거북의 머리를 가리키는 말이란 것을 알지 못했기 때문에 나온 잘못된 해석이었다. 해가는 거북의 머리를 내게 하기 위해 거북이 남의 부녀를 잡아가는 죄를 저질렀다고 뒤집어 씌운 수사법의 노래라 할 수 있다. 이것은 처용가에서 연신을 물리치기 위해 미인계를 이용하여 머슴말로 협박한 것과 같은 수법의 노래라 하겠다. 그렇다면 『삼국유사』 권2 수로부인조의 설화는 해가의 '水路'를 '남의 부녀를 앗아간 죄'(掠人婦女罪)라는 말에 이끌리어 거북의 머리가 아니라 여자를 뜻하는 말로 읽게 되면서 나타난 설화라고 할 수 있다.

래가 불려진다는 것, 그리고 거북의 머리는 남근을 상징하기 때문이다.⁶⁶⁾ 거북의 머리가 남근을 상징하는 구체적인 예로서는 『삼국유사』 권2 만파식적조에서 찾을 수 있다.

동해 안에 있는 작은 산이 퍼서 잠은사로 향해 오는데 물결을 따라 왔다 갔다 합니다. (중략) 산 생긴 형세는 거북의 머리(龜頭)와 같은데 위에는 한 줄기의 대나무가 있어 낮에는 돌이 되고 밤에는 합하여 하나가 되는 것이었다. (중략) 왕은 돌아와서 그 대나무로 피리를 만들어 월성의 천존조에 간직해 두었다. 이 피리를 불면 적병이 물러가고 질병이 낫고, 가을 때는 비가 오고, 비를 때는 비가 개이고, 바람이 가라앉고, 물결은 평온해졌다. 이 피리를 만파식적이라 부르고 국보로 삼았다.(『삼국유사』 권2 만파식적조)

樂器緣起談이라 할 수 있는 이 이야기에서 성상징을 찾는 것은 그리 어려운 일이 아니다. 동해가 여성상징이라면, 산과 거북의 머리는 남성상징이다. 낮에는 돌이 되고 밤에는 하나가 되는 것은 성적 결합을 상징한다.⁶⁷⁾ 남성과 여성이 결합된 대나무로 만든 피리는 상반된 원리의 결합으로 조화를 가져오는 것의 상징이다. 신성한 국보인 피리의 유래를 엉뚱하게도 성을 소재로 한 우스갯소리로 풀어내고 있는데, 이와 같은 이야기는 피리에 대한 사실적인 유래담이 아니라 봄의 계절제에 어울리는 희극적인 상상에서 비롯된 악기연기담이라고 보는 것이 옳지 않을까 생각된다. 『삼국유사』에는 이 피리 유래담 뿐만 아니라 탈해왕조나 선덕왕의 지기삼사조, 원효불기조의 이야기처럼 어린애가 어른을 속여 이기거나 성적인 농담으로 고상한 인간의 이미지를 파괴하는 등 상식을 파괴하는 뒤집혀진 세계에서 비롯되는 놀라움과 웃음을 주는 꾸머넌 이야기를 쉽게 찾아볼 수 있다.

66) “구지봉에 대한 전설을 김해 사람들에게 들어 보면, 이 산은 김해김씨의 발생지인데, 산이 귀두(龜頭)같이 생겼으므로 구지봉이라고 했다고 설명한다. (중략) 龜頭로 표기하려다가, 龜頭는 상스러우니, 같은 발음인 龜旨로 바꾸어 베낀 것 같다.”(박지홍, 『구지가 연구 변명』, 『국문학의 연구』, 91면.)

“거북의 목은 남자의 성기를 은유한 것이라고 보고자 한다.”(정병욱, 『한국고전 시가론』, 신구문화사, 1978, 49면.)

67) “이 설화 속에 보이는 거북이 머리는 예로부터 용의 머리와 함께 남성 상징으로 일컬어져 왔다. 따라서 이 설화에 대한 전체적인 해석은 성적인 것과 유관한 것이 아닌가 여겨진다.”(조희웅, 『설화학강요』, 새문사, 1993/2쇄, 180면.)

해가, 처용가, 현화가, 서동요 등 성을 소재로 한 회극적인 노래는 익살스럽게 읽을 필요가 있는 것과 마찬가지로 구지가는 비록 겉으로는 주술적인 명령조의 협박을 하고 있지만, 실제로는 봄의 축제에서 불러지는 회극적인 노래인 만큼 익살스럽게 읽을 필요가 있다. 이것은 황조가의 끝 행인 ‘누구와 더불어 돌아갈꼬’라는 탄식을 말 그대로의 탄식조로 읽을 것이 아니라, 황조가의 배경이 회극에 적합한 계절인 봄이고 회극은 보통 해피 엔드를 향해서 움직이며 플롯이 역전됨으로써 끝날 뿐만 아니라, 황조가처럼 처첩의 갈등을 소재로 한 굿놀이인 제주도의 농경의례인 입춘굿이 회극이라는 점을 고려할 때⁶⁸⁾ 익살스럽게 읽을 필요가 있는 것과 마찬가지로 할 것이다.

구지가는 지금까지 명령조의 주술적인 노래로 연구되어 왔다. 그러나 그 삶의 자리인 봄의 계절제를 고려할 때, 구지가는 풍요를 도모하기 위해 베풀었던 봄축제의 굿놀이에서 불러졌던 性을 소재로 한 회극적인 노래라고 할 수 있다.

2.2 鄉歌의 개념·삶의 자리·양식적 특징 및 장르사적 고찰

2.2.1 향가의 개념·삶의 자리·양식적 특징

향가는 挽歌다. 향가가 만가라는 것은 『삼국유사』 권5 월명사 도솔가조에 “월명은 또 일찍이 죽은 누이동생을 위해서 재를 올릴 때 향가를 지어 제사지냈다”(明又嘗爲亡妹營齋 作鄉歌祭之)는 말에서 알 수 있다. 향가의 기능은 제사를 지내는 데 있었던 것이다. 향가가 제사를 지내는 데 쓰이는 만가라는 사실을 밝혀줄 수 있는 근거가 되는 기록이 『삼국유사』와 『삼국사기』에 나타나고 있다.

말을 마치고 그 아이는 지팡이를 끌고 두 종을 데리고 토함산 위에 올라가서 돌무덤을 만들었다(登吐含山作石塚留七日). (그곳에) 7일 동안 머무르면서 성중에 살 만한 곳이 있는가 바라보았다. …(중략)… 우리는 본래 대장장이였는데, 잠시 시골에 나간 동안(我本冶匠作出隣鄉) 다른 사람이 빼앗아 살고 있으니 땅을 파서 조사해 봅시다.(『삼국유사』 권1, 탈해왕조)

68) 엄국현, 「한국고대가요와 어릿광대의 세계」, 12-14면 참조.

우리 동이민족은 다른 민족과 달리 돌을 가지고 무덤을 만들었는데, 그것이 바로 돌무덤이다. 그런데 탈해왕조에 나타나는 ‘鄉’이란 말을 위의 인용문에서는 ‘시골’로 해석하고 있으나 본문을 자세히 검토해 보면 탈해가 간 곳은 시골이 아니라 토함산 위의 돌무덤이 있는 곳이다. 이는 향의 개념이 돌무덤, 다시 말하면 죽음과 관련되어 있다는 것을 보여주는 대단히 중요한 기록임에도 불구하고 탈해왕조에 대한 지금까지의 해석은 모두 향을 시골로 해석하고 있다.

향은 시골이 아니라 돌무덤이 있는 곳으로 보게 되면 『삼국사기』 권37, 잡지의 三國有名未詳地分 가운데 나오는 “調駿鄉 神鶴村 對仙宮 接仙鄉 積善鄉 接靈鄉” 등의 鄉은 돌무덤이 있는 종교적 聖所를 지칭하는 말로 볼 수 있게 된다. 탈해왕조에서 쓰인 향은 향의 의미가 시골로 변하기 전의 향의 의미를 지닌 말일 가능성이 있다. 이것은 일연이 『삼국유사』를 쓸 때 참조했던 책 가운데 하나인 『古本』에 나오는 탈해왕조에 대한 기록을 그대로 인용했기 때문에 나타난 현상이 아닐까 생각된다.⁶⁹⁾ 탈해왕조의 앞부분에 “南海王時(古本云…)”이라고 되어 있는 만큼 일연이 탈해왕조를 기록할 때 고본을 참조했음을 알 수 있는데, 『고본』에 쓰인 향은 시골이 아니라 돌무덤이 있는 종교적 성소를 뜻하는 말이었을 것이다.

『고본』에서의 향의 의미는 돌무덤이 있는 종교적 성소로 볼 수 있었는데, 鄉이란 말의 어원을 살펴보면 鄉은 嚮과 같은 발음을 알 수 있다.

祭祀嚮宴을 神이 향유하는 것을 嚮이라 하고, 또 神意에 의해 사람이 도움을 받는 것을 嚮이라 한다. 金文에는 祭祀나 儀禮 때 嚮宴·嚮饗가 행해지는데, 글자는 모두 鄉을 사용한다.⁷⁰⁾

嚮과 鄉은 모두 제사와 관련된 말이었음을 알 수 있다. 『삼국유사』 권3, 원종홍법 염축멸신조에도 이차돈의 죽음과 관련된 기록에서 鄉이란 말을 볼 수 있는데, 이 기록은 『鄉傳』이란 옛 기록을 참조한 것이다.

69) “삼국유사는 대부분인 古文(金石及載籍)의 인용과 극소본인 전문의 수록으로써 成하니 …(중략)… 삼국유사는 실로 一句의 中과 一字의 末에도 洋洋 中대한 배경과 내용이 잇음을 짐작할지니라.”(최남선, 「삼국유사 해제」, 최남선 편, 『삼국유사』, 서문문화사, 1988, 14-29면.)

70) 白川 靜, 『字統』, 平凡社, 1984. 202면 참조.

또 鄉傳에는 鄉老들이 매양 그의 죽은 날 아침이면 社를 만들어 扈飡사에 서 모였다고 하였으니 이 달 8월 5일은 숨인이 목숨을 버리고 불법에 순응하던 날이다.(『三國遺事』 권3 원종홍법 열축멸신조)

옛 기록에 나타나는 鄉이나 鄉老는 제사와 관련된 말임을 알 수 있는데, 앞에서 살펴본 『삼국유사』나 『삼국사기』에 나타난 예로 미루어 볼 때 鄉이란 말은 제사 뿐만 아니라 제사와 관련된 장소에도 사용했던 것은 아닐까 생각된다. 돌무덤이 있는 종교적 성소인 향에서 탈해가 7일간 머물러 있었다는 것은 무엇을 의미하는 것일까. 혹 단군신화의 굴 속에 있었던 곰의 경우처럼 죽음-재생의 의례가 그곳에서 행해졌던 것은 아닐까.

향가가 죽은 사람을 제사 지내는 노래기 때문에 향가의 삶의 자리는 조상에 대한 제사라고 할 수 있고, 따라서 원래는 제사와 관련된 굿노래였을 것이다. 월명사의 제망매가에 대한 기록은 향가의 원래의 삶의 자리를 잘 보여주는 것이라 하겠다. 고대한국인에게 있어서 가장 중요한 의례는 조상에 대한 제사였던 만큼, 이 조상숭배의례에서 불리는 노래인 향가는 고대한국인에게 가장 익숙한 노래였을 것이고, 시간의 흐름과 더불어 挽歌를 지칭하던 말이 어느덧 노래 일반을 지칭하는 말로 그 의미가 바뀌어 사용되기에 이르렀던 것이다. 흔히 향가를 우리나라의 노래, 혹은 신라의 노래로 해석하는 것은 노래 일반을 의미하는 말로 사용되었던 향가를 두고 말하는 것이라 하겠다.

향가는 죽음이라는 인간실존의 결핍된 상황을 슬퍼하면서도 탐색을 통해 그것을 극복하고자 하기 때문에 결핍-탐색-해결의 구조를 지니고 있다는 점과, 사뇌창법이라는 음악형식을 지니고 있는 점이 그 양식적 특징이라 할 수 있다. 향가는 『삼국유사』 권2 경덕왕 총담사 표훈대덕조의 ‘찬기파랑사뇌가’라는 기록에서 볼 수 있듯이 사뇌가인데, 이것은 굿노래의 첫머리에서 불리는 청신가인 도솔가의 ‘사뇌격’(『삼국유사』 권1 제3노래왕조의 ‘始作兜率歌 有嗟辭詞 腦格’)과 마찬가지로 탄식하듯이 부르는 사뇌창법의 격조로 불렀기 때문에 향가와 굿노래는 원래 제사의례에서 비롯된 동일한 창법의 노래임을 알 수 있다.⁷¹⁾

71) 김동옥은 迎神歌舞와 送死歌舞가 공통적인 神樂體制를 가지고 있다고 본 바 있다. “神 앞에서 행해지는 굿은 바로 神樂이 된다. 이 신악은 오늘의 恩山別神祭

향가가 원래는 종교적인 의례가에서 비롯된 노래라는 것은 굿노래와 향가의 구조를 비교해 봄으로써 확인할 수 있다. 낙원인 청산을 찾아가는 사단의 점신여행의 노래인 청산별곡은 입무의례 때 불린 노래라 생각되는데, 이 청산별곡은 서사-결핍-탐색-해결의 구조를 되풀이하면서 노래가 길게 이어지고 있다. 이 청산별곡이란 굿노래의 서사가 없어진 이른바 결핍-탐색-해결의 구조가 향가의 구조와 같다는 것은 무엇을 의미하는 것일까. 청배와 타령으로 구성된 서정적인 굿노래 등등에서 서사에 해당하는 침배 부분이 빠지고 타령 부분만 남은 것이 민요인 달거리노래가 되었다는 사실에 비추어볼 때,⁷²⁾ 향가는 굿노래가 원래의 삶의 자리를 떠나 민요화되면서 나타난 서정적인 노래라 할 수 있다. 향가는 한국시가를 대표하는 장르라는 점에서 향가의 장르가 역사적

나 江陵端午祭가 한국에 있어서의 전형적인 것이 되겠으나, 이런 굿의 전형적인 형태를 추심하려면 일본의 것을 참조하지 않을 수 없다. (중략) 이것은 한국의 오늘날의 巫樂과 별로 다를 바가 없다고 본다. 이것은 고구려에서 고려까지 행한 國東岩窟에서 隨神, 木鼓, 東神, 夫餘神, 女神을 모신 祭天과 飲食歌舞하는 마지굿(迎鼓)과 같은 형태이며, 이것은 또한 送死歌舞에도 그대로 仍用되고, 隋書 東夷傳에 나오는 「初終哭泣 葬則鼓舞作樂 以送之」와 연관을 가지고 있고, 일본 古事記에 나오는 天稚彦이 죽었을 때, 그 친척들이 모이어서 喪葬禮에 日八日夜八夜를 놀았다고 하였으니, 여기의 놀음은 管絃歌舞의 樂을 연주하였고, 日本書紀 允恭記에 允恭帝가 죽었을 때, 新羅王이 樂人 80명을 보내어 鼓吹歌舞하였다는 것도 당시 喪葬禮에 이런 神樂을 연주하였다는 증거로서 충분한 것이다. 이것은 근세조선에까지 일부 지방에 그대로 남아 있었으니. 成宗實錄 20년 5월 丙寅조에, 「論慶尙道· · · 全羅道· · · 忠清道· · · 本道民俗 於葬親之時 多辨酒食 廣聚鄉閭俳優 百戲靡所不爲· · ·」라 있어, 장례 때에 여염의 광대를 불러 百戲하였고, 그것도 경상도·전라도·충청도 등 馬韓·弁韓의 전역에 현저로부터 500년까지 광범위하게 행하여졌음을 말하여 주고 있다. 그러므로 이것은 三韓의 古俗인 것이다. 이런 迎神歌舞나 送死歌舞가 공통적인 神樂體制를 가지고 있다는 것은 여러 신격을 즐겁게 하기 위하여, 또는 惡神을 물리치고 善神을 饗應하는 방식은 일본이나 우리나라나 별로 차이가 없다는 것을 인식할 필요가 있다고 생각한다. 이런 神樂에는 노래가 따르기 마련이다. 이것이 우리나라의 巫歌요, 일본에 있어서는 소위 祝詞라고 하는 것이다. 현존하는 것으로 500년전의 형태가 時用鄉樂譜의 무가요, 그 원시적인 형태가 각 始祖傳說에 나오는 請拜歌요, 禡洛의 龜旨歌, 신라 鄉歌 중의 海歌, 處容歌 같은 노래인 것이다. (金東旭, 「新羅의 祭典」, 『新羅民俗의 新研究』, 서경문화사, 1991, 22-24면.)

72) 엄국현, 「동동연구」, 17면 참조.

으로 어떻게 변천했는지 살펴 보는 것은 韓國詩歌史의 주된 흐름을 개관하는 것이라 해도 지나치지 않은 것이다.

2.2.2 향가의 장르사적 고찰

조상의 영혼을 위로하는 종교의례가로서의 향가는 역사의 흐름과 함께 만가로서의 원래의 모습을 유지하며 오늘날까지 이어 내려오기도 하고, 민요화하기도 했으며, 전문적인 예술인에 의해 예술화의 길을 밟기도 했다.

종교의례가로서의 향가는 신라의 해론가(奚論의 죽음을 슬퍼하여 부른 長歌), 양산가(김흠운의 죽음을 슬퍼하여 부른 노래), 치술령곡(신라 때 박계상이 왜국에서 죽자 그 처가 치술령에 올라가 통곡하다 죽자 그를 슬퍼하여 부른 노래), 찬기파랑가, 제망매가, 고려 현종의 鄉風體歌(玄化寺 碑陰記에 따르면 고려 8대 현종은 불행하게 세상을 떠난 부모를 추모하기 위해 재위 12년 되던 해인 1021년에 현화사를 창건했다. 절이 완공되어 낙성식을 거행할 때 현종 자신이 먼저 향풍체가를 짓고, 이어서 신하들로 하여금 경축하고 찬양하는 詩腦歌를 바치게 했다.),⁷³⁾ 예종의 도이장가(왕건을 대신해서 죽은 신승겸과 김탁 두 공신을 추모하여 부른 노래)를 거쳐 오늘날의 상여소리에까지 이어지고 있다.

민요화된 향가는 哀雅한 창법으로 불린 회소곡에서 그 첫 모습을 찾을 수 있다. 회소곡은 중추절에 불렀던 노래인 만큼 원래는 조상숭배의례 때 조상의 영혼을 위로하거나 찬양하기 위해 부른 사뇌가였을 것이다. 이 노래가 배를 짜는 내기를 하고 나서 술 먹고 노래하고 춤 추는 즐거운 자리에서 불려졌다는 것은 신라의 유리왕대에 이미 향가는 종교의례가로서의 원래의 삶의 자리를 떠나 유희요로 불릴 정도로 민요화하였다고 여겨지는 바, 이를 통해 향가의 진통이 얼마나 오래 되었으며 또 사람들에게 친숙하였던 것인지 짐작할 수 있다. 민요화된 사뇌창법의 향가는 『德思內 河西郡樂也, 石南思內 道同伐郡樂也』란 『삼국사기』 악지의 기록을 통해서 확인할 수 있다.

『증보문헌비고』에는 山有花歌라는 노래가 백제가곡이라 하였고, 또 『孚齋日

73) 조동일, 『한국문학통사1』, 지식산업사, 1994/3판 2쇄, 316면 참조.

記』에는 산유화가가 재가를 거부하며 낙동강에 몸을 던져 죽은 香娘이란 여자가 지은 노래라 하였는데, 이 산유화가의 音調가 悽惋하다고 하였으니,⁷⁴⁾ 이는 백제유민이나 향량이 스스로의 슬픔을 향가의 애원치창한 사뇌창법에 담아 노래한 것이 아닐까. 백제가곡 산유화구나 향낭의 산유화가는 모두 향가가 민요화하면서 나타나게 된 슬픈 음조의 노래였으리라 생각된다.

후백제의 가요인 완산요에서도 향가가 민요화되고 있는 현상을 찾아 볼 수 있다. 『삼국유사』 권2, 후백제 건원조에 전하는 동요는 아버 잃은 슬픔을 노래하고 있다는 점으로 미루어 볼 때 향가의 슬픈 사뇌창법으로 불려지지 않았을까 생각된다.

可憐完山兒(가엾은 완산 아이
失父涕連酒(아비를 잃고 울고 있다)⁷⁵⁾

민요화된 향가는 고려시대에는 세인회락지구라 불릴 만큼 대중적으로 오락화된 모습을 보이게 된다. 균여가 사뇌를 ‘世人戲樂之具’라고 해서 향가를 일종의 유행가로 보았던 것은 그 당시 향가가 그만큼 민요화되어 유희요로 불리고 있었기 때문일 것이다.

향가의 창법을 지칭하는 말이었던 사뇌가는 그 원래의 뜻을 모르는 후인들에 의해 散花歌라는 불교식 명칭으로 불리기도 하고, 山有花歌라는 詩經식의 명칭으로도 불리다가 오늘날에는 메나라라는 말로 불리게 되었다. 이 메나라는 들에서 일할 때나 모심기할 때 흔히 불리는 노동요로 알려져 있는데, 이것은 향가, 즉 단가의 사뇌창법이 민요화되어 일노래로도 불리게 되었다는 것을 뜻한다.

향가가 지배계층에 받아들여지게 되면 예술화의 과정을 밟게 되어 잔치자리에서 불려지게 된다. 고려궁정잔치노래, 경기체가, 가곡, 시조가 그렇다. 정과정곡은 향가의 노랫말과 곡조와 창법을 빌어 만들어진 노래인데,⁷⁶⁾ 『梁琴新譜』에 따르면 정과정곡에서 大葉조가 나왔고,⁷⁷⁾ 이 대엽조는 가곡과 시조의

74) 양주동, 『조선고가연구』, 박문서관, 1942, 47면 참조.

75) 이재호 역, 『삼국유사』(中), 명지대학교 출판부, 1993/8판, 113면.

76) 엄국현, 「향가의 개념에 대한 연구」, 41-42면 참조.

원형이라는 점에서,⁷⁸⁾ 정과정곡은 가곡과 시조가 향가의 영향하에서 만들어졌다는 것을 증명해 주는 노래인 것이다. 또 청산별곡과 시조의 형식을 통해 알 수 있는 것은 향가가 지식인 계층에 받아 들여지게 되면 漢詩와 같은 일정한 자수를 지닌 정형화된 형태를 지향하게 된다는 것이다.⁷⁹⁾

향가라는 장르의 역사를 살펴본 결과 우리나라 시가는 鄉歌 즉 挽歌에서 비롯되었으며, 이 만가가 그 원래의 모습을 지니고 이어지거나 민요화되어 일노래로 불려지거나 예술화되어 지식인 계층에서 잔치노래로 불리기도 하는 등 우리 시가의 큰 줄기는 바로 이 향가에 있다는 것을 알 수 있다.

2.3 서정시의 삶의 자리와 실존적 삶의 세계

서정시란 시인이 자신을 개체로서 느끼고 자기자신에 대하여 노래하는 시, 다시 말하면 시인의 개성이나 인격이 두드러지게 나타나는 시를 말하며,⁸⁰⁾ 독백적·주관적·구조적으로 단순한 개별발화를 서정적인 시라고 할 수 있다.⁸¹⁾ 한국시가에서 서정시는 만가인 향가나 서정적인 굿노래와 같은 서정적 종교시에서 비롯된 것으로 볼 수 있다. 향가 가운데 단가는 죽은 사람에 대한 추모의 정을 두드러지게 드러내고 있다는 점에서 서정적인 요소가 강하다고 할 수 있다. 향가는 원래 조상의 무덤 앞에서 가무악극으로 제사를 올리며 부른 노래였다. 우리 동이민족의 제사유적의 방사선 측정연대가 기원전 3,500년으로 나오고 있기 때문에, 죽음을 슬퍼하는 이른바 진혼의 노래는 기원전부터 불려졌던 것이 아닐까 생각된다. 현전하는 한국고대가요 가운데 향가, 즉 만가의 내용을 잘 간직하고 있는 노래로는 신라 경덕왕대(742-765)의 제망매가와 찬기파랑사녀가를 들 수 있다.

(사녀가를) 소리쳐 부르매

77) 황준연, 「대업에 관한 연구」, 『예술논문집』 24집, 1985, 124면 참조.

78) 장사훈, 『시조음악론』, 서울대학교 출판부, 1986, 148-157면 참조.

79) 엄국현, 「청산별곡 연구」, 26면 참조.

80) 브루노 스티븐, 『정신의 발견』, 김재홍 옮김, 까치, 1994, 100-102면 참조.

81) 디이터 람핑, 『서정시: 이론과 역사』, 장영태 옮김, 문학과지성사, 1994, 103-104면 참조.

나뭇잎은 달이
 흰구름 따라 떠간 마음이어
 억새 우거진 물가에
 기랑의 얼굴이 있으시구나.
 일오내 자갈벌에서
 낭이 지니시던
 마음의 언저리를 따르고 싶구나.
 아야
 잣나무 가지가 높아
 서리 모를 고깔이어. (讀耆婆郎詞腦歌)

위에 해독한 노래는 필자가 이미 해독한 바 있는 찬기파랑사뇌가 가운데 일부분을 고친 것이다. 제 3행의 '마음이어'는 '安支下'를 새롭게 해독한 것인데, '安'을 혼독하여 '安支下'를 '어디에'로 보았던 이전의 해독은⁸²⁾ '下'가 음독 혼독 어느 쪽이든 '에'로 읽을 수 없다는 점에서 이치에 닿지 않는 해독이었다. 서재극은 향가에 나타나는 선어말어미와 부사어 접미사의 '支'를 모두 혼독하여 '히'로 읽은 바 있는데,⁸³⁾ '安'을 음독할 경우 '安支'는 '안하'으로 읽을 수 있고, '안하'는 마음을 나타내는 고어인 '안하'이 아닐까 생각해 볼 수 있다.

空山에 落木聲 들릴제 내 안 들의 업세라 <靑 p.80>
 그 안들이 엇더흐리오 <계축 p.64>
 어니 안호로 계집되라 흐논다 <청 p.15>⁸⁴⁾

'安支下'의 '下'는 원왕생가의 '月下'('달하')의 '下'처럼 호격조사로 볼 수 있다. 찬기파랑사뇌가 첫 행의 사뇌가를 소리쳐 부르는 것은 달이 흰구름 따라 떠 가는 것과 관련되어 있다. 달과 구름은 떠간다는 것, 다시 말하면 우주적 시간을 상징한다. 우주적 시간은 인간에게 죽음을 가져다 주는 것이고, 사뇌가는 만가의 창법을 뜻하는 말이므로 찬기파랑사뇌가의 시작 부분은 죽음을 슬퍼하여 만가를 부르는 모습이 나타나 있다고 할 수 있다. 기파랑의 죽음을 슬

82) 엄국현, 「향가의 개념에 대한 연구」, 『인제논총』 10권1호, 1994. 8., 30면.

83) 서재극, 『증보 신라 향가의 어휘 연구』, 형설출판사, 1995, 150면. 서재극은 '安支下'의 '칠 북(支)자를 '필 지(支)자와 같은 자로 보고 있다. 서재극의 같은 책, 185면 참조.

84) 유창돈, 『이조어사전』, 523면.

파함과 동시에 죽음이라는 인간의 실존적 한계상황을 극복했던 생전의 기파랑이 지녔던 영원한 마음을 찬양하는 찬기파랑사뇌가는 시적 화자의 정신적인 깊이와 높이를 잘 보여주는 서정적인 노래라 할 수 있다.

만가인 제망매가, 찬기파랑사뇌가 이외에도 모죽지랑가, 원가, 우적가는 독백적이고 주관적이며 구조적으로 단순하다는 점에서 개별발화의 구성요소를 잘 보여주고 있는 서정적인 시다. 이들 노래 가운데 원가는 시인 자신의 고통스러운 내면을 독백으로 발화하고 있다는 점에서 영혼적-정신적인 깊이가 드러나 있는 서정시라고 하겠다.⁸⁵⁾

물 좋은 잣이
가을에 아니 이울어지매
너 어찌 잊어 말썸하신
우러러던 낮이 가시온 줄이야
달 그림자 내린 못에
이는 물결
(달 그림자) 앓아 일렁이듯이
(님의) 모습이야 바라지만
누리도
짓달린 때야 (어찌하리요). (怨歌)⁸⁶⁾

『삼국유사』 권5 신충패관조에 따르면, 원가는 신충이 효성왕을 원망하여 지은 것이다. 노래를 지어 잣나무에 붙였더니 나무가 갑자기 말라 버렸다는 기사에서 알 수 있듯이 한국고대가요는 비록 서정적인 노래라 할지라도 제의와 밀접한 관련이 있으며, 원가와 같은 개인적인 탄식시의 삶의 자리는 공적인 의례가 아니라 사적인 의식에 속하였으리라 추정할 수 있다. 도천수대비가의 삶의 자리가 분황사 북쪽 벽의 천수관음 앞(『삼국유사』 권3 분황사 천수대비 맹아득안조 참조)에서의 사적인 제의였던 것과 마찬가지로 원가의 삶의 자리는 어느 못가의 잣나무 앞이다. 님이 나를 잊어버린 데 대해 원망하면서도, 연못에 비친 달그림자를 물결이 일렁거리 이지러뜨리듯이 님을 바라며 그리워해도 세

85) “산문기록에 의하면 ‘원가’는 주사적 성격을 지닌 노래라 하겠으나, 노래 자체를 산문기록에서 독립시켜 놓고 보면 서정적인 노래다.”(김승찬·권두환 공저, 『고전시가론』, 한국방송통신대학, 1990/4판, 67면.)

86) 엄국현, 「정과정 연구」, 『한국문학연구』 15집, 한국문화회, 1994.12, 73-74면.

월이 짓달려 님이 나를 잊고 말았는가 하고 물결과 누리의 상호연관성을 통찰하고 있다는 점에서 원가는 명상적인 성격이 강한 노래다. 님에게 호소하는 등의 대화적인 성격보다는 개인의 내면적인 정서에 눈길을 둔 채 정신적인 삶의 깊이를 드러내고 있는 원가의 삶의 자리는 주술-종교적인 사회적 삶의 자리를 벗어난 개인적 개별발화에 있다고 할 수 있다.

신에 대한 사랑을 노래하는 서정적인 굿노래는 연인에 대한 사랑을 노래하는 서정적인 시로 쉽게 바뀔 수 있다. 고려궁정잔치노래 동동은 서정적인 굿노래가 어떻게 서정시로 바뀌게 되는지 잘 보여준다. 동동의 서정성은 동시성의 비유, 은유적인 배열방식, 감성을 그 대상으로 삼고 있는 연가란 점에서 찾을 수 있으며, 특히 동동의 2월노래나 7월노래에 나타나는 서정적인 연가의 송도체는 종교적인 청신가의 송도체를 본따 만든 것이다. 동동의 송도체는 신에 대한 송도가 연인에 대한 송도로 쉽게 바뀔 수 있음을 보여주고 있는데, 개인의 연정을 독백적인 발화를 통해 드러내는 동동의 짧은 유편형식은 고대사회에서 서정시가 어떻게 발생하게 되는지 잘 보여주고 있다.

만가인 찬기파랑사되가와 원가, 그리고 서정적인 굿노래인 동동을 살펴볼 때 한국의 서정시는 서정적인 종교사에서 자라난 것임을 알 수 있는데, 고려궁정잔치노래 정과정은 만가의 형식을 통해 님에 대한 사랑을 노래하는 연가라는 점에서 한국시가에서 새로운 서정시의 흐름을 보여준다.

내 님을 그리워하여 울고 지나나니
 산적동새와 나는 비슷하오이다.
 (울음을) 아니 쉬며 (울음소리가) 지치른 줄을 아으
 찬월효성이 알으시리이다.
 낯일망정 님과 함께 살고 싶어라 아으
 우기시던 이 누구셨나이까.
 잘못도 허물도 천만 없소이다
 마르게 하지 마시는구나
 사루게 하는구나 아으
 님이 나를 벌써 잊으셨나이까
 아소 님아 노래 들어시어 사랑하소서.(鄭瓜亭)⁸⁷⁾

87) 엄국현, 「정과정 연구」, 78면 참조.

정과정은 향가가 지배계층에 받아 들여지게 되어 예술화의 과정을 거친 것이다. 정과정은 향가의 곡조인 眞勻(三)에 노랫말을 얹어 부른 것인데, 4행의 '넋일당정 님과 함께 살고 싶으라'는 죽음에 의한 이별의 통환을 표현하고 있다는 점에서 挽歌적인 내용과 형식을 지니고 있으나, 정과정의 시적 청자인 '님'은 죽은 님이 아니라 살아 있는 님이며, 그것도 신이나 연인이 아니라 임금이라는 점에서, 정과정은 만가가 서정적인 사랑의 노래로 새롭게 바뀌어 불리게 되는 과정을 잘 보여주는 노래라 할 수 있다.

한국고대가요 가운데 서정시는 서정적 종교사에서 비롯되었다고 할 수 있는데, 이들 노래는 죽음이나 원망, 그리고 사랑의 감정을 드러내는 등 개인의 내면적인 삶의 높이와 깊이를 보여주고 있다는 점에서 실존적 삶의 세계를 노래하는 작품이라 할 수 있다.

2.4 고려궁정잔치노래의 삶의 자리와 '矜豪放蕩'한 사대부의 세계

고려궁정잔치노래에는 민요(정읍사), 굿노래(처용가, 청산별곡, 동동, 단전춘별사, 쌍화점, 정석가, 이상곡, 서경별곡, 가시리, 사모곡), 창작가요(정과정, 한림별곡)의 세 종류의 노래가 궁정악으로 수용되어 불려지고 있었는데,⁸⁸⁾ 이 가운데 궁정악이란 음악형식에 걸맞는 내용을 지닌 노래는 궁정지식인이 창작한 가요인 한림별곡이라 할 수 있다. 왜냐하면 한림별곡은 임금과 고위직에 있는 관료들이 모이는 잔치에서 불렀을 뿐만 아니라 그 내용에 있어서도 작품 전체에서 흥겨운 잔치의 분위기가 풍기고 있으며, 관료층에 적합한 찬양곡시의 성격을 지니고 있기 때문이다.⁸⁹⁾ 퇴계가 도산십이곡 발문에서 한림별곡을 '矜豪放蕩'하고 '褻慢戲狎'한 노래로,⁹⁰⁾ 다시 말하면 교만하고 방탕하며 비루하게 희

88) 지금까지의 이른바 고려가요에 대한 연구를 살펴보면 민요나 귀족층에 속하는 개인의 창작가요가 궁중음악으로 수용되었다고 보고 있다.(김명호, 「청산별곡의 속악적 이중성」, 『한국고전시가작품론1』, 집문당, 1992, 301면 참조.) 그러나 필자는 이른바 고려가요, 필자의 용어로는 고려궁정잔치노래의 대부분은 굿노래에서 비롯되었음을 밝힌 바 있다.(엄국현, 「청산별곡 연구」, 『인제논총』 12권 1호, 1997.6 및 엄국현, 「동동 연구」, 『인제논총』 13권, 1997.12 참조.)

89) 박경주, 「한림별곡의 연행 방식과 향유층」, 『한국고전시가작품론1』, 377-379면 참조.

통하며 남녀가 서로 어울린 음란한 기풍을 지닌 노래로⁹¹⁾ 보았던 것은 한림별곡의 성격을 정확하게 파악한 것이라 할 수 있다.

정병욱은 고려가요의 형태적 특성을 연구한 결과 이른바 한림별곡류와 청산별곡류는 얼른 보기에 전연 다른 계통의 시가군처럼 보이지만, 따져 놓고 보면 전연 동일 계통의 성격을 띠고 있다고 본 바 있다. 그래서 이 두 가지의 시가군을 하나의 역사적 형태로 규정하여 '별곡'이라는 명칭으로 부른 바 있다.⁹²⁾ 사실상 한림별곡은 형태적 특성 뿐만 아니라 구성에 있어서도 고려궁정잔치노래와 동일한 성격을 보이고 있다. 한림별곡은 하나의 화제거리가 의미론적으로 유사한 다른 화제거리로 이어지는 은유적인 배열방식을 지니고 있는데, 이와 같은 배열방식을 보여주는 노래로는 만전춘별사를 들 수 있다. 고려궁정잔치노래에서 은유적 배열방식은 몇 개의 연이 중첩되어 한 가요를 이루는 유절형식 혹은 연장체로 나타나는데, 이와 같은 유절형식은 굿노래의 전형적인 구성방법이라는 점에서,⁹³⁾ 한림별곡은 형태적 특성이나 구성방법에 있어서 한국시가의 창작방식을 따르고 있는 노래라 할 수 있다.

한림별곡의 작자에 대해 『고려사』 악지에서 '翰林諸儒'라 본 이래 한림별곡의 작자에 대한 연구를 보면 이들 한림제유가 권문세족에 속하는 관료층인가 아니면 신흥사대부 계층인가 하는 논의가 있을 뿐 한림별곡의 작자를 한림제유로 본다는 점에서는 같다고 볼 수 있다. 필자는 그러나 한림별곡의 제8장의 이른바 그네놀이하는 한림제유의 작품이 아니라 이들과 잔치자리에 어울린 기생의 작품이 아닐까 보고 있다.

唐唐唐 唐楸子 淸莢남괴
紅실로 紅글위 디요이다
혀고시라 밀오서라 鄭少年하
위 내 가는 더 늘 갈세라
(葉) 削玉纖纖 雙手스길헤 削玉纖纖 雙手스길헤
위 携手同遊스景 괴 엇더흐니잇고(翰林別曲 제8장)

90) 윤영욱, 『고려시가의 연구』, 영남대학교출판부, 1991, 255면 참조.
91) 조동일, 『한국문학통사2』, 지식산업사, 1994, 3판 3쇄, 201면 참조.
92) 정병욱, 『한국고전시가론』, 신구문화사, 1978, 101면 참조.
93) 업국현, 『동동 연구』, 30-31면 참조.

이 그네놀이에 대해 대부분은 조동일이 지적한 바와 같이 “남녀가 손을 잡고 함께 그네를 타고 노는 광경을 그렸다”⁹⁴⁾고 보는 반면에, 성호경은 “남자들 간의 동성애(남색·계간)를 표현한 것”⁹⁶⁾으로 보았다. 그네놀이의 내용을 남색으로 본 것은 정소년을 ‘동성애 상대자로서의 소년’으로 읽었기 때문인데,⁹⁶⁾ 이와 같은 해석은 한림별곡 제8장의 시적 화자를 남자로 보았기 때문에 나온 것이다. 필자는 그러나 그네놀이노래가 한림별곡의 1장에서 7장까지의 노래에서 볼 수 있는 열거법에 의존한 다소 단순한 창작수법의 노래와 달리, 한자를 사용하면서도 리듬감을 살리는 등 노래에서 리듬감이 살아 있고(당당당 당추자, 혀고시라 밀오시라), ‘정소년’이라고 부름으로써 딱딱한 문어체를 벗어나고 있다든지, 그네놀이를 구체적으로 묘사하고 있는 등 세련된 창작수법을 보여 준다는 점에서 서로 구별된다. 또 7장까지의 노래가 ‘위 ○○景 기 엇더흐니잇고’의 ‘○○’에 해당되는 것들은 元淳文, 唐漢書, 眞卿書, 黃金酒, 紅牡丹, 阿陽琴, 蓬萊山처럼 사대부들에 의해 그 가치가 객관적으로 인정되어 있는 사물인 반면에, 8장의 그네놀이는 사대부들이 즐기는 놀이가 아니며 오히려 붉은 실, 붉은 그네, 옥을 짚은 듯 부드러운 손길과 어울리는 것은 여성이다. 뿐만 아니라 7장까지의 노래가 사물과 일정한 거리를 두고 있는 남성의 객관적 어조를 지니고 있는 반면에 8장의 그네놀이는 ‘혀고시라 밀오시라’처럼 고려궁정잔치 노래 가운데 시적 화자가 여성인 작품에서 흔히 볼 수 있는 존칭어를 사용하고 있다는 점에서⁹⁷⁾ 부드러운 여성의 서정적인 어조를 띠고 있다. 만약 그네놀이의 시적 화자가 사대부라면 소년에게 존칭어를 쓸 필요는 없는 것이다. 이와 같은 점을 고려할 때 한림별곡의 제8장 그네놀이는 한림제유와 잔치자리에 동석한 기생의 작품으로 볼 수 있다. 잔치자리에서 마치 개오동나무나 쥐엄나무처럼 한 곳에 앉아서 점잖게 놀고 있는 사대부들에게 섬섬옥수를 지닌 여성들과 손을 잡고 그네처럼 이리저리 움직이며 놀기를 권유하는 붉은 실과 같은 기생의 노래가 한림별곡 제8장의 내용인 것이다.

94) 조동일, 『한국문학통사2』, 195면.

95) 성호경, 『한국시가의 유형과 양식 연구』, 영남대학교출판부, 1995, 119면.

96) 성호경, 『한림별곡의 창작시기 논변』, 『한국시가의 유형과 양식 연구』, 119면의 각주 12) 참조.

97) 엄국현, 『정과정 연구』, 『한국문학논총』 15집, 1994. 12, 75면 참조.

그네놀이의 시적 화자인 여성 화자가 왜 그네를 미는 소년을 ‘鄭少年’이라고 한 것일까. 성호경이 추정한 것처럼 중국 춘추시대에 정나라가 그 성풍습이 가장 문란하였다는 데서 유래한 것일까.⁹⁸⁾ 고려궁정잔치노래 가운데 하나인 정석가의 ‘딩하 돌하’의 ‘딩’이 징이라는 악기를 의인적으로 호격화한 것이라 볼 때,⁹⁹⁾ 정소년은 그네놀이에 필요한 징을 들고 있는 소년을 지칭한 말이 아니었을까. 여러 기생들이 그네를 타는 모습을 사대부들이 즐겼다고 본다면, 징은 그네를 바꾸어 타는 데 필요한 신호도구가 아니었을까.

고려궁정잔치노래 가운데 한림별곡은 사대부들의 잔치자리라는 삶의 자리를 잘 반영하고 있는 유희적인 성격의 노래다. 이 유희적인 성격의 한림별곡은 역사의 흐름과 함께 이른바 경기체가라는 사대부 집단에 어울리는 장르를 형성하게 된다. 이 경기체가란 그 삶의 자리가 원래는 궁정관료들의 잔치였으나 관동별곡에서는 ‘마음에 맞는 손님 몇 사람을 맞아 들여 즐기는 형식의 잔치’로 바뀌게 되고, 또 독락팔곡에서는 전원에서 혼자 부르는 노래로 바뀌게 됨에 따라 그 성격이 ‘共樂’에서 ‘獨樂’으로, 다시 말하면 유희적인 성격에서 다소 교술적인 성격을 띠게 되고 마침내는 개인의 정서에 충실한 서정적인 성격의 노래로 변하면서 소멸된다.¹⁰⁰⁾

2.5 風謠의 삶의 자리와 건강한 민중의 세계

風謠는 세간에 떠돌아 다니는 노래로서 민요를 뜻한다. 풍요의 풍은 시경의 장르 가운데 하나인 풍에서 나온 말이므로, 풍요란 고유한 한 작품의 이름이 아니라 시가의 한 부류인 민요 장르를 지칭하는 말이다.¹⁰¹⁾ 풍요는 신라 선덕

98) 성호경, 『한국시가의 유형과 양식 연구』, 119면, 각주 12) 참조.

99) 양주동, 『여요전주』, 을유문화사, 1963/7판, 335면. “鄭은 鉦의 戲借이다.”

100) 경기체가의 연행 방식의 변화와 그에 따른 장르적 성격의 변화 및 경기체가 장르의 소멸에 대해서는 박경주, 『경기체가 연구』 이회, 1996, 57-125면의 3장. 경기체가의 연행방식 참조.

경기체가의 장르적 특성이 공락에서 독락으로 바뀌게 되면서 경기체가 장르가 해체되고 연시조가 확립된다는 것에 대해서는 최재남, 「독락팔곡과 한거십팔곡의 정서적 연관」, 『사립의 향촌생활과 시가문학』, 국학자료원, 1997, 319-353면 참조.

101) 최 철, 『향가의 문헌적 연구』, 새문사, 1985/재판, 243-245면 참조.

왕 때 城中의 남녀들이 진흙을 나르며 불렀다고 했고, 또 고려 충렬왕 때는 시골에서 부녀들이 맞질구질할 때 불렀다고 했으니, 그 삶의 자리는 민중의 노동의 현장이다.

오라 오라 오라
오라 서럽더라
서럽다 우리들여
공덕 닦으러 오라(風謠; 김준영 해독)¹⁰²⁾

‘오라’가 연속적으로 반복되어 있는 풍요는 한국민요의 원형적인 짧은 양식을 보여주고 있는데, 이 풍요에 대해 김준영은 “본시 방아노래였던 것을 釋良志가 丈六尊像을 만들 때 士女들 중 누가 일부 가사를 바꾸어 부른 것이 아닌지 모른다. 그것은 ‘오다 오다 오다=쿵덕 쿵덕 쿵덕’, ‘功德=쿵덕’이 방아의 擬聲을 연상케 하기 때문이다”¹⁰³⁾라고 하여 원래는 방아노래였으리라 보았다. 그런데 풍요에 나타나는 서러움을 원하지 않는 노동에 동원되는 괴로움을 해소시킨 것으로 보는 견해가 있으나,¹⁰⁴⁾ 풍요에는 노동과 관련된 사실은 없고, 오히려 ‘서럽다’는 말은 ‘공덕’과 관련되어 있을 뿐이다. 다시 말하면 풍요에는 인생의 본질은 고통(‘서럽다’)이므로 ‘공덕’을 닦아 고통에서 구원되어야 한다는 불교의 이데올로기만 나타나고 있기 때문에, 풍요의 양식과는 달리 그 내용에서는 민중의 세계를 찾기 어렵다.¹⁰⁵⁾ 풍요는 그 양식으로 볼 때 원래 민중의 방아노래였을 것인데, 이것이 신라 때는 상층계급의 불교이데올로기를 전하는데 사용되었다가, 고려 때는 다시 시골사람들이 방아를 찧을 때나 다른 일을 할 때 불려진 것이다. 그렇다면 고려 때 불려진 풍요는 민중적 양식에 상층계급의 내용이 결합된, 이른바 기능과 가사가 일치하지 않는 유동적인 민요라고 할 수 있다.¹⁰⁶⁾

102) 김준영, 『향가문학』, 형설출판사, 1983/개정2판, 135-136면.

103) 김준영, 『향가문학』, 형설출판사, 1983/개정2판, 136면.

104) 조동일, 『한국문학통사1』, 지식산업사, 1994, 3판 2쇄, 153면 참조.

105) 엄국현, 「시에 있어서의 사물인식」, 부산대학교 박사논문, 1990.2, 32면 참조.

106) “민요는 기능·창곡·가사로 성립되며, (중략) 기능·창곡·가사는 어느 특정 민요에서 고정적으로 결합되어 있을 수도 있고 유동적으로 결합되어 있을 수도 있다.”(장덕순·조동일·서대석·조희웅, 『구비문학개설』, 일조각, 1976, 79면.)

한국고대가요 가운데 민요에 속하는 노래로는 풍요 이외에 정음과 방아 짚을 때 부르는 노래인 상저거를 들 수 있다.

정음은 『고려사』 악지에 따르면 행상인의 처가 부른 노래인데, 후렴구를 제외하면 6구의 짧은 민요 양식의 노래다. 정음의 ‘즌디’를 여자의 음소를 비유하는 말로 보기도 하는데,¹⁰⁷⁾ 『고려사』 악지에서도 “정음 사람이 행상을 나가서 오래 되어도 돌아오지 않자 그 처가 산 위의 들에 올라가 바라보면서, 남편이 밤길을 가다 해를 입을까 두려워함을 진흙물의 더러움에 부쳐서 이 노래를 불렀다”고 했음을 볼 때, ‘즌디’를 비유로 해석한 역사는 오래 되었다고 할 수 있다. 필자는 그러나 이 ‘즌디’는 달빛과 관련하여 해석해야 한다고 보기 때문에 땅이 진 곳 이외의 뜻으로 보기는 어렵다고 본다. 다시 말하면 ‘즌디’는 여자의 음소나 해를 입을까 두려워함을 비유하고 있는 복합심상이 아니라 직설적인 단순심상이라는 것이다.¹⁰⁸⁾ 이것은 정음이란 노래를 여자의 질투나 의구심이 표현된 비유적인 노래로 풀이해서는 안되며, 지아비를 지극히 사랑하고 기다리는 아내의 가룩한 마음이 담겨진¹⁰⁹⁾ 직설적인 노래로 보아야 한다는 것을 뜻한다.

정음의 노랫말 풀이는 ‘後腔쫄져재’와 특히 過篇의 ‘어느이다노코시라’라는 노랫말에 대한 풀이에서 일치된 견해를 보이지 못하고 있는데, 필자 나름으로 풀이하면 다음과 같다.

前腔	달넘어서여 높이금 돌으시여 어기야 멀리곰 비추어 주십사오 어기야 어강도리
小葉	아으 다롱디리

107) “『진대』를 『犯害』로 보느냐 혹은 여자의 陰所로 보느냐에 따라 이 시가 로맨티시즘이 되느냐 리얼리즘이 되느냐를 판가름하는 것이 되는데 아무래도 후자 쪽이 유리합니다.”(정병욱·이어령, 『고전의 바다』, 현암사, 1977, 69면.)

108) “단순심상은 다른 사물을 내포함이 없이 육체적 감각을 불러들이거나 정신적 형상을 불러일으키는 수사적 표현이고, 복합심상은 두 사물의 병치나 비교, 혹은 한 사물을 다른 것으로서 대치, 혹은 일종의 경험을 다른 것으로 전의하는 것 등을 포함하고 있다.”(유약우, 『중국시학』, 이장우 역, 동화출판공사, 1984/개정판, 138면.)

109) 허소라, 『정음사 주석고』, 『국어문학』20집, 1979. 12, 575-583면 참조.

後腔全 저자에 가 계십니까
 어귀야 진테를 디디올세라
 過篇 어느 곳이든 (모두) 다 (달빛을) 놓아 주십시오
 金善調 어귀야 내가 가는 데 저물세라
 어귀야 어강도리
 小葉 아으 다롱디리(井邑)

‘後腔全’의 ‘全’이 곡조와 관련된 말이란 것은¹¹⁰⁾ 논문을 달리 하여 논의해야 되겠지만, 과편의 ‘어느이다’를 ‘어느 곳이든 (모두) 다’로, 그리고 ‘노코시라’를 ‘(달빛을) 놓아 주십시오’로 풀이한 것은 기존의 해석과 다른 필자 나름의 풀이라 할 수 있다. 정음은 달에 대한 기원의 노래라는 점에서 과편은 기존의 관점처럼 님에 대한 기원으로 볼 것이 아니라, 님이 저자에 가 있든 아니면 그 어느 곳에 가 있든지 간에 달빛을 비추어 달라는 달에 대한 기원의 표현으로 보아야 한다는 것이 필자의 관점이다. 그래서 ‘어느이다’의 ‘이’¹¹¹⁾는 달빛이 비치는 장소, ‘다’는 모두를 뜻하는 말이 될 수밖에 없는 것이다.

정음과 마찬가지로 상저가도 민중의 소박하고 건강한 삶의 자세를 보여주고 있다.

듣기동 방해나 디히히애
 게우즌 바비나 지서히애
 아바님 어마님의 받죽고 히야해
 남거사든 내 머고리 히야해 히야해(相杵歌)

4구의 짧은 양식으로 되어 있는 상저가는 부모에 대한 자식의 사랑을 진솔하게 드러낸 효의 노래다.¹¹²⁾

110) “제1절인 전강과 제3절인 과편은 다 1절이 4구로 되었는데 제2절인 후강만은 3구로 되었으며 이 가사를 읽는 이들은 이 절은 혹은 1구를 탈실한 것이나 아닌가 하고 의아하기 쉬우므로 이를 열려하여 이것은 탈실된 것이 아니라 이것으로 완족하였다는 뜻을 보이기 위하여 曲名인 후강 2자하에 全字를 써붙여 표시함인 듯 싶다.”(장지영, 「옛 노래 읽기(井邑詞)」, 『한글』 111호, 한글학회, 1955년 6월, 7면.)

111) “「이」는 현재 「하는 이」, 「노는 이」 등 사람을 뜻하는 추상명사로 사용되나 일찍이는 「物·人·事·處」, 등을 두루 나타내는 말로 사용되었으며”(박병채, 『고려가요의 어석연구』, 이우출판사, 1984, 55면.)

112) 조해숙, 「상저가의 의미구조 분석」, 『한국고전시가작품론1』, 225면.

짧은 민요 양식의 노래인 정읍과 상저가는, 지아비에 대한 오롯한 기다림의 정을 노래하거나, 자식이 부모를 생각하는 진솔한 마음이 드러나 있다는 점에서, 한국민중의 소박하고 건강한 세계를 보여주는 작품이라 할 수 있다.

Ⅲ. 맺음말

한국문학의 장르 분류의 기준을 살펴보면 형식(이병기), 형태(고정옥·조윤제·김동욱), 내용과 형식(장덕순), 작품에 나타난 자아와 세계의 관계(조동일) 등이 있다. 그러나 이들 기준은 노래가 불려지던 사회역사적 삶의 배경이나 기능을 충분히 고려하지 못한 것이었다. 향가의 개념이 장송의례라는 삶의 자리에서 불려졌던 挽歌라는 사실이 밝혀지게 됨에 따라, 한국시가는 노래가 불려지는 사회역사적 배경, 다시 말하면 삶의 자리를 중시하는 양식비평의 관점에서 살펴볼 필요가 있게 된 것이다.

양식비평에 따르면 모든 문학장르는 삶의 자리에 따라 그 양식이나 기능이 달라진다. 그렇다면 한국시가는 노래가 불려지는 사회역사적인 삶의 배경, 다시 말하면 삶의 자리에 따라 특정한 장르의 노래가 형성되고, 또 발전해 왔다고 볼 수 있다. 이와 같은 관점에서 볼 때 한국시가는 삶의 자리에 따라 다음과 같은 다섯 가지의 하위장르로 분류할 수 있다.

한국시가는 굿할 때 부르는 노래인 굿노래, 통과례 가운데 喪禮와 관련된 노래인 鄉歌(挽歌), 고려궁정의 사교적인 모임에서 불려지던 고려궁정잔치노래, 민중의 일상적인 삶의 현장에서 불려지는 風謠(민요), 개인의 사사로운 영역에서 불려지는 개인적인 감정의 발화인 서정시로 나눌 수 있다.

본풀이와 놀이, 그리고 맞이가 합쳐서 구성되는 굿에서 불려지는 굿노래는 모방의 방식과 작품의 양상에 따라 서사적인 굿노래, 서정적인 굿노래, 극적인 굿노래, 장르혼합적인 굿노래, 그리고 굿놀이에서 불리는 굿놀이노래의 다섯 가지 범주로 나눌 수 있었다.

굿노래의 양식적 특징 가운데 하나는 序詞, 즉 請神歌를 노래의 서두에 지니고 있는데, 도술가가 바로 그러한 노래였다. 또 굿노래는 삶의 자리가 바뀌

어 고려궁정의 잔치노래로 불려지기도 하였다.

서사적인 굿노래로는 처용가를 들 수 있다. 서사적인 굿노래의 양식적 특징은 환유적인 예술배열방식과 연의 구분 없이 어떤 사건을 길게 서술하는 통절양식에서 찾을 수 있으며, 모방의 방식이란 측면에서 보면 서술과 모방이 혼합되어 있는 혼합적인 서술을 보여주고 있다.

서정적인 굿노래로는 이상곡, 가시리, 사모곡을 들 수 있다. 이들 노래는 흔히 민요로 알려져 있다. 그러나 『시용향악보』 소재 굿노래인 內堂과 三城大王을 살펴보면 이들 노래 역시 신을 연인처럼 부르고 있다는 점, 가시리의 경우 님과의 이별을 노래하면서 '대평성터'라는 이별과는 어울리지 않는 후렴구를 사용했던 것은 이 님이 '대평성터'를 가져다 줄 것으로 믿어졌던 신이기 때문일 것이라는 점, 이상곡의 경우 '生陷墮無間'이란 불교용어가 나오는 것도 이 노래가 불교의 영향을 받은 종교적인 노래일 가능성이 있다는 것 등을 고려할 때 이들 노래는 굿노래일 가능성이 있다. 신과의 사랑을 노래하는 이들 서정적인 굿노래는 신을 마치 연인처럼 '님'으로 부르고 있기 때문에 내당이나 삼성대왕과 달리 질병의 제거라는 굿노래의 목적이 드러나지 않을 경우 사랑의 노래로 여겨지기 쉬운 것이다. 서정적인 굿노래의 양식적 특징은 님에 대해 찬양하고 기원하는 이른바 頌禱體를 지니고 있다는 것과 또 짧다는 것이다.

극적인 굿노래로는 쌍화점을 들 수 있다. 쌍화점은 두 등장인물의 대화로 구성되어 있다는 점에서 극적인 양식의 작품이다. 그러나 제시형식이라는 점에서 볼 때는 등장인물이 무대에 나와서 연행한 것이 아니라 무당이라는 서술자에 의해 서술된 노래로 여겨진다는 점에서 쌍화점은 모방시가 아니라 서술시에 속하는 노래라 할 수 있다. 성적 방종에 의해 사회질서를 전복시키는 창조적 혼돈을 통해 사람을 웃기는 쌍화점의 수법은 희극적인 굿노래의 전형적인 수법이라 할 수 있다.

장르혼합적인 굿노래는 서사적인 요소, 서정적인 요소, 극적인 요소가 혼합되어 있는 노래를 말하는데, 청산별곡과 서경별곡이 그러하다. 굿노래 가운데 원형적인 것일수록 여러 장르적인 요소가 종합되어 있는 이른바 '미분화의 상태'나 '양식적 종합성'을 보여준다는 점에서 볼 때, 이들 노래는 굿노래의 원형적인 모습을 지니고 있는 작품이라 할 수 있다.

굿놀이노래는 계절제의 때의 굿놀이에서 부르던 극적인 양식의 노래인데, 흔히 性을 소재로 한 희극적인 노래가 불려졌다. 구지가는 노래가 불려졌던 계절이 봄이고, 또 노래 속의 거북의 머리가 남근을 상징하기 때문에 겉으로는 비록 명령조의 주술적인 노래인 것처럼 보이지만 사실은 性을 소재로 한 희극적인 노래로서, 그 삶의 자리는 봄의 계절제의 때의 굿놀이가 아니었을까 여겨진다. 이들 굿놀이노래는 극적이며 짧다는 양식상의 특징이 있다.

鄉歌의 삶의 자리는 조상에 대한 제사로서, 죽은 사람의 영혼을 위로하고 찬양하는 挽歌다. 향가는 곁핍-탐색-해결의 구조와 詞腦唱法을 지니고 있는데 그 양식적 특징이 있다. 향가의 장르사를 살펴보면, 만가로서의 원래의 모습을 유지하며 어어 내려오기도 했고, 민요화하기도 했으며, 전문적인 예술인에 의해 고급예술의 길을 밟기도 했다.

서정시는 서정적인 종교시에서 비롯된 것이며, 죽음이나 원망, 사랑과 같은 인간의 내면적인 감정을 드러내고 있었다. 모죽지랑가, 우적가, 원가 등의 노래는 독백적이고 주관적이며 구조적으로 단순하다는 점에서 서정시의 특징인 개별발화의 요소를 잘 보여주는 작품이었다. 특히 고려궁정잔치노래 정과정은 만가의 형식을 통해 님에 대한 사랑을 노래하는 연가라는 점에서 한국시가의 새로운 서정시의 흐름을 보여주는 노래였다.

고려궁정잔치노래 가운데 한림별곡은 궁정악이란 음악형식에 어울리는 내용을 지닌 창작가요로서, 임금과 고위직에 있는 관료들의 잔치에서 불려진 만큼 유희적인 성격이 강한 이른바 '矜豪放蕩'한 노래였다.

風謠는 민요로서, 그 삶의 자리는 노동과 같은 민중의 삶의 현장이다. 4구라는 짧은 민요양식을 지닌 정읍과 상저가는 한국민중의 소박하고 건강한 삶의 자세를 보여주고 있었다.

삶의 자리에 따라 한국시가의 장르를 분류해 본 이 논문은 그러나 한국시가의 삶의 자리를 모두 다룰 수는 없었다. 예컨대 균여의 보현십종원왕가는 기존의 장르 분류에서는 향가로 다루고 있지만, 향가는 우리나라의 노래가 아니라 만가이므로 불교의 교리가 그 내용으로 되어 있는 노래를 향가(만가)로 다룰 수는 없다. 따라서 원효의 무애가나 균여의 보현십종원왕가와 같은 불교를 포교할 목적으로 지어진 노래는 그 삶의 자리가 포교에 있으므로 포교의 노래라

는 새로운 장르를 설정할 필요도 있으리라 생각된다. 한국시가에 대한 연구가 진행됨에 따라 또 다른 삶의 자리가 나타날 수도 있을 것이다. 그리고 각 장르의 변천사에 대해서도 충분히 다루지 못했다. 이 논문에서 미비하거나 잘못된 점에 대해서는 앞으로 계속 기워 나가야 할 것이다.