

고려속요와 잡가의 상관관계

이 노 형

- | | |
|------------|------------|
| 1. 머릿말 | 4. 수사의 독특성 |
| 2. 율격의 유동성 | 5. 맺음말 |
| 3. 사설의 팽창성 | *참고문헌 |

1. 머릿말

고려속요와 잡가는 엄청난 시대적 거리를 지니고 있다. 두 시가는 고려와 조선후기라고 하는 공간을 서로의 시대배경으로 지니고 있기 때문이다. 따라서 두 갈래의 상관관계를 따져본다는 것은 모순될 것 같기도 하다. 해당 연구사의 일천함도 그러한 심증을 갖게 한다. 그러나 잡가의 속요적 지속성을 다룬 한편의 연구는 이 방면의 연구에 중요한 시사를 해주고 있다. 즉 속요가 잡가까지 지속되고 있음을 논의한 근래의 연구가 그것이다.¹⁾

본고는 속요와 잡가의 구체적인 지속성의 문제를 직접적으로 다루고자 하는 것은 아니다. 다만, 두 갈래의 상관관계를 공통점과 차이점의 차원에서 논의하고자 하며, 또한 형식구조만의 논의를 통하여 이러한 특징들을 살펴보고자 할 뿐이다.

참고로 속요의 작품범주는 이하 13편임을 밝혀둔다. 즉 '서경별곡, 청산별곡, 정읍사, 쌍화점, 만전춘, 동동, 정석가, 가시리, 이상곡, 정과정곡, 사모곡, 유구곡, 상저가'이다. 또한 해당 잡가로는 민요계열의 잡가를 대상으로 한다. 그리고 여기서는 여건상 모든 작품들을 다룰 수는 없고 대표적인

1) 최미정, 고려속요의 수용사적 연구, 서울대 박사논문, 1990 참조. 이 논문은 고려속요의 기본주제를 '사랑'으로 설정하여, 동일한 주제가 조선후기 시조, 가사, 잡가에까지 지속되고 있음을 밝혀주고 있다.

몇 작품만을 중심으로 논의하기로 한다.

2. 율격의 유동성

속요와 잡가의 형식적 상관관계 즉 율격을 비롯한 사설과 수사 형식의 공통점과 차이점을 살펴보자면 우선 민요를 주목해 볼 수가 있다. 왜냐하면 두 갈래 모두 발생모태가 민요이기 때문이다.²⁾

- 2) 속요의 갈래적 발생모태에 대해서는 다양한 견해가 있다. 우선 속요의 민요적 개작설을 논의한 대표적인 두 분은 김명호, 김학성 교수이다. 물론 두 분이 다루고 있는 대상은 사실상 국문 속요 뿐만 아니라 고려시대 시가 전체를 대상으로 하고 있다. 한편 본고에서 다루고자 하는 소위 국문속요의 세부적 갈래 규정에 있어 두 분의 견해는 어느 정도 편차를 보이고 있다. 속요의 갈래에 대하여 전자가 포괄적이고 입체적인 논의방향을 제시하였다면, 후자는 더욱 적극적인 시각으로서 국문속요의 대부분을 민요의 개작형으로 처리하고 있다. 그럼에도 불구하고 전체적으로 속요에 대한 기왕의 갈래론에 비하여 한층 구체적이고 새로운 입론을 제시했다고 할 수 있다.

그리고 김병국 교수는 완만한 문화사적 변화를 배경으로 일찌기 저층의 위치에 머물러 오던 민간가요가 속요로 부상하였기 때문에, 속요의 기본 내용은 남여성일의 정서에 뿌리박고 있을 뿐만 아니라 그 형식도 두루 병렬형식을 취하고 있는 등, 속요는 민요적 바탕을 견고하게 지니고 있다고 하였다. 이에 앞서 김대행 교수는 형태의 병렬과 의미의 병렬이라고 하는 민요적 요소들이 속요에 깊게 각인되어 있음을 논의하였다. 조동일 교수도 일찌기 율격적 형식에서 속요의 발생적 모태를 민요에서 모색하였다. 국문속요만을 다루고자 하는 본고는 위의 여러 분이 논의한 속요의 민요적 발생론을 모두 수용하면서, 특히 이러한 유형을 민요에 기반하였으면서도 개작형으로 보고자 한 김학성 교수의 적극적 논의를 수용하기로 하였다. 김명호, 고려가요의 전반적 성격 (한국시가문학연구, 정병욱선생 환갑기념논총2, 신구문화사, 1983 - 김학성 공편, 고전시가론, 새문사, 1984 재수록), 207-209면. 김학성, 고려가요의 작자총과 수용자층 (한국학보 31, 1983 여름호), 225-234면 및 김대행, 한국시의 전통 연구 (개문사, 1980), 59-92면. 김병국, 시조 발생의 문학사적 의의 (고려가요연구, 새문사, 1982), 155-158면 및 조동일, 한국시가의 전통과 율격 (한길사, 1982), 41면 참조

한편 국문속요의 발생론에 대한 이견을 제시한 분들로 속요 일부를 창작과 회곡의 갈래로 처리할 것을 각각 주장한 정병욱님과 여중동 교수가 있다. 근래에는 창작설을 더욱 적극적으로 논의한 이임수 교수가 있다. 정병욱, 한국고전시가론 (신구문화사, 1977), 105-123면. 여중동, 쌍화집 노래 연구 (고려시대 가요문학, 새문사, 1982), 90-103면 및 한국문학역사 (형설출판사, 1983), 72-158면. 이임수, 여가연구 (형설출판사, 1988), 176-180면 참조

두 갈래의 갈래적 모태가 민요라고 한다면 우리는 두 갈래를 직접 비교하기 이전에 원래의 모태인 민요와 더불어 이 두 갈래를 비교하면 서로의 상관관계를 더욱 분명히 할 수가 있을 것이다.

한편 속요와 민요의 형식적 상관관계에 대해서는 어느 수준의 논의가 이미 이루어졌다. 논의 결과 고려 속요는 민요의 형식을 기반으로 하고 있으면서, 그와 동시에 속요적인 독특한 형식을 확보하고 있었다.

이를테면 속요는 민요처럼 선후창형식의 비교적 규칙적인 울격형식을 바탕으로 간결한 사실과 후렴이 반복하는 형식으로 이루어진 것을 중심으로 하여, 교환창형식의 비교적 규칙적인 울격형식을 바탕으로 간결한 사실이 연을 이루어 반복하는 형식으로 되어 있는 것이다.³⁾ 속요의 이러한 속성은 적어도 형식적인 측면에서는 선행시가 중에서 전통민요를 바탕으로 이루어진 갈래임을 확인시켜주는 것이었다. 이에 반하여 속요는 단순히 민요 자체가 아니었다. 속요는 우선 악기구음과 조흥구라고 하는 특수한 형식을 지니고 있으며, 또한 울격이 자유롭고 사실이 팽창되어 있는 것이다.⁴⁾ 이러한 특징들은 속요로 하여금 민요와 변별되게 하는 중요한 형식요소이었다. 말하자면 고려속요는 민요를 갈래적 모태로 하여 새로운 갈래로 개작된 갈래인 것이다.

그런데 조선 후기 잡가도 민요를 모태로 하여 이루어진 새로운 갈래이다. 그러면서도 민요와 변별되는 특징을 지닌 갈래가 잡가이기도 하다. 이에 대해서는 기왕에 어느 정도 논의되었기에 여기서의 요약은 생략하고, 그 대신에 본장에서는 그를 재확인할 겸 구체적인 논의를 다시 하기로 한다.

그리고 잡가의 발생은 원래 선행하는 특정의 갈래에 국한되어 있지는 않다. 가령, 잡가의 발생모태가 되는 선행갈래에는 민요, 가사, 판소리, 장시조의 네 갈래를 설정할 수가 있다. 따라서 민요적 잡가는 사실상 네 유형 중의 한 유형에 불과하다. 그러나 나머지 유형의 잡가도 직접적 모태는 가사, 판소리, 장시조라고 하더라도 민요의 영향을 많이 입은 것이었다. 잡가의 네 유형과 민요계 잡가, 그리고 민요적 영향에 대해서는 필자, 잡가의 유형과 그 담당층에 대한 연구(서울대 석사논문, 1987), 36-53면 및 64-67면 참조

- 3) 조동일, 앞의 책, 같은 면 및 김학성, 앞의 논문, 223면 참조. 한편 필자는 조동일, 김학성 교수의 논의를 바탕으로 더욱 이를 더욱 구체화해 보았다. 필자, 고려속요의 개작성(울산어문8, 울산대 국어국문학과, 1992) 참조
- 4) 악기구음과 조흥구에 대해서는 정병욱, 악기의 구음으로 본 별곡의 연구(고려가요연구, 새문사, 1982), 88-94면 및 김학성, 228-231면. 울격과 사실의 양상은 필자, 앞의 논문, 참조

이와 같이 속요와 잡가는 다같이 민요에 기반하고 있으면서도 그와 동시에 속요적, 잡가적 독특성을 각각 확보하고 있다. 이점으로부터 속요와 잡가는 충분히 비교 가능한 갈래들임을 암시받을 수가 있을 것이다.

즉 민요에 비추어 보아 속요와 잡가는 적어도 형식측면에서 어떠한 공통점과 차이점을 지니고 있는지를 비교해 볼 수가 있다. 이하에서는 두 갈래의 형식구조 중에서 율격, 사설, 수사의 형식이라고 세 측면을 중심으로 그 상관관계에 대한 논의를 진행해 본다.

민요 두 편과 속요 한 편을 인용해서 두 갈래의 율격형식에서 나타나는 공통점과 차이점을 비교해 보기로 하자.

우야후 자로하리/(후렴) 우야후 자로한다//잘하시리 잘하시리/(후렴 동일)//우야후 자로하리/(후렴 동일)//우리할일은 태산이다/(후렴 동일)//이그리고 자로하세/(후렴 동일)

민요 '논매기요'⁵⁾

하늘에는 별도 총총/(후렴) 꿰지나칭칭 나네//강변에는 잔들도 많다/(후렴 동일)//숭밭에는 웅이도 많다/(후렴 동일)

민요 '꿰지나칭칭나네'⁶⁾

서경이 아즐가 서경이 서울히 마르는/위 두어령성 두어령성 다렁디리//닷곤디 아즐가 닷곤디 쇼성경 고외마른/(후렴 동일)//(중략)//디타들면 아즐가 비타들면 것고리이다 나눈/(후렴 동일)

속요 '서경별곡'⁷⁾

속요와 잡가의 율격 비교에 앞서 먼저 민요와 속요의 율격을 비교하여 속요가 민요에서 유래하였는지, 그와 동시에 어떠한 수준으로 속요적 개작을 하였는지를 검토해 보기로 하자. 다만, 이 문제에 대한 논의는 사실상 기존에 이루어졌기 때문에 중복된 논의를 피하기 위하여 몇 작품만을 대상으로 하여

5) 성균관대학술조사단, 안동문화학술조사보고서 (성균관대 출판부, 1967), 56면 인용

6) 정병욱, 한국고전시가론, 45면 인용

7) 악장가사 (대제각 영인본, 1985), 42면 인용

기존논의를 간략하게 요약 소개하는 것으로 대신하고자 한다.⁸⁾

인용 작품은 순서대로 선후창 노동요인 ‘논매기요’, 유희민요인 ‘쾌지나칭칭나네’ 그리고 속요 ‘서경별곡’이다. 앞의 두 민요는 우리의 가장 보편적이고 최고의 민요로 간주되는 노래들이라고 할 수 있다.⁹⁾

민요의 울격을 살펴 보자. ‘논매기요’의 울격은 어느 행이든 2음보로 일관하고 있다. 이 노래의 이러한 울격적 규칙성은 음보격에서 뿐만 아니라, 음량율에서도 마찬가지로 구현되는 현상이다. 각 음보단위를 구성하는 음량율은 거의 4음량이라고 하는 일반적인 음량으로 이루어져 있고, 예외적으로 총량음보에 유사한 5음량의 이질적인 음보단위가 하나 들어있을 뿐이다.¹⁰⁾ 이러한 울격적 규칙성은 보다시피 후렴에서도 동일한데 구체적인 논의는 생략하기로 하자.

‘쾌지나칭칭나네’의 음보격은 3음보격으로도, 2음보격으로도 분석할 수 있는 애매한 보격형태를 취하고 있다. 그러나 어느 쪽이든 이 노래의 울격도 매우 규칙적임에는 틀림이 없다. 본사설을 3음보격으로 본다면 일체의 사설

8) 필자, 앞의 논문, 126-145면 참조.

9) 노동요는 민요의 가장 전범이라고 할 수 있다. 인용한 민요가 반드시 가장 전형적인 민요일 것인가에 대한 의문이 제기될 수도 있다. 다만, 여기서는 민요의 발생 터전인 농업노동이 우리나라의 가장 최고이자 보편적인 노동형태였고, 그 중에서도 논농사와 같은 생활양식이 가장 기본적이고 전형적인 것이라는 전제하에 해당 민요를 인용하였다. 노동요의 민요적 전범성에 대해서는, 장덕순 공저, 구비문학개설 (일조각, 1971), 85면 참조. 한편 ‘쾌지나칭칭나네’를 민요의 가장 원초적인 형태로 보는 가설도 있다. 따라서 오해를 덜기 위하여 유희요를 함께 인용하였음을 밝혀 둔다. 이에 대해서는 정병욱, 앞의 책, 45면 참조.

10) 총량음보란 5자 음절 즉 5음량을 지닌 음보를 뜻한다. 이는 우리시가의 일반적인 음량인 4음량으로 이루어진 동량음보에 비해서 이질적인 음량으로 구성된 음보이다. 따라서 총량음보격이라 함은 기본적으로 동량음보+총량음보의 울격 짜임새로 이루어진다고 할 수 있다.

그러나 총량음보격의 실현은 매우 제한된 조건에서만 가능하다. 즉 총량음보격은 언제나 4음격+5음격의 2보격, 그리고 4음격+4음격+5음격의 3보격이라고 하는 울격 배열과 2,3보격에서만 실현되는 것이다. 따라서 기타의 음보격에 내포된 5음량이나 혹은 배열의 원칙에서 벗어난 5음량의 개입 현상은 총량보격을 실현하지 못한다. 가령, 본문의 5음량(‘우리할일은’)은 음량과 보격의 유형(2보격)까지를 구비하고 있음에도 불구하고 배열의 조건에서 벗어나고 있다. 즉 5음량의 음보가 행 끝이 아닌 행 머리에 와 있기 때문에 총량보격을 이룰 수가 없는 것이다. 이상의 내용과 구성자질 및 경계자질, 동량음보, 총량음보의 자세한 상론은 성기옥, 한국시가율격의 연구 (새문사, 1986), 117-125면, 136-139면, 150-153면을 참조.

이 3음보격의 동일한 보격형태로 율독될 수 있고, 2음보격으로 율독을 하더라도 규칙성에는 변함이 없을 것이다. 다만 2음보격 율독의 경우, 음량울에서 불규칙성이 예견될 듯도 하다. 즉 5음량이라고 하는 이질적 음량들(‘잔돌도 많다, 웅이도 많다’)들이 나타나기 때문이다. 그러나 이 경우도 매 연이 너무나 간결한 분량으로 구성되어 있으므로 전체적인 율적 규칙성에 큰 지장을 초래하지는 않는다고 할 수 있다. 본사설에 이어 후렴 부분도 1, 2 음보격의 어느 형태로도 분개될 수가 있는 애매한 보격을 취하고 있다. 그럼에도 불구하고 어느 쪽 보격이든 동일한 규칙적 보격 즉 1음보격 혹은 2음보격으로 일관할 것임에는 틀림이 없을 것이다.

속요 ‘서경별곡’은 민요와 유사한 바탕과 변별적 속성을 동시에 가지고 있다. 우선 유사한 측면을 살펴 보자. 그 점은 첫째 사설의 구성상에서 분명하게 구현되어 있다. 서경별곡의 사설은 짧은 본사설과 후렴으로 매연을 구성하고, 매 연이 반복되는 형식으로 구성되어 있다. 이는 서경별곡이 민요와 동일한 형식적 기반을 공유하고 있음을 뜻하는 일차적 관건이 된다. 왜냐하면 민요의 보편적 형식의 하나가 곧 이와 같은 모습을 지니고 있기 때문이다. 즉 선후창 노동요가 바로 그것이다. 인용된 논매기요와 같은 민요가 전형적인 예가 될 것이다. 한편 서경별곡의 민요적 유사성은 율격에서도 농후하게 배어있다. 가령 이 노래의 매 연의 본사설은 2음보격+3음보격 2개 행(혹은 5음보격 1개 행)으로 구성되어 있는데, 각 연은 모두 더욱 구체적 분석을 예외로 할 경우, 일단 규칙적이고 동일한 율격으로 반복하고 있다. 즉 2행율로 분개되든 1행율로 분개되든 행율에서 규칙적인 일관성을 보여주고 있다. 후렴 또한 마찬가지로 4음보격 1행율로서 행율은 물론이거니와 음보격에서도 완벽한 규칙성을 보여준다. 서경별곡이 민요적 바탕을 지니고 있음은 음악적으로 이른바 유절양식, 즉 같은 곡조에 다양한 가사를 바꾸어 가면서 부르는 노래형식으로 가창되었음에서도 확인된다. 유절양식은 바로 선후창 혹은 교환창 민요의 악곡이다.¹¹⁾ 따라서 우리는 서경별곡이 후렴을 동반하고

11) 유절양식이란 악곡상으로 ‘같은 곡조에 다른 가사를 바꾸어 가면서 부르는 노래 형식’으로서 선후창 혹은 교환창 민요의 악곡형식이 이에 해당한다. 서경별곡은 후렴이 붙어 있어서 선후창 민요에 근접한다고 할 수 있다. 단순 반복조의 유절양식 및 민요가락에 대해서는, 각각 송방송, 한국음악통사(일조각, 1984), 77면과 장사훈, 국악총론(정음사, 1976), 334면 참조.

있는 점을 함께 고려할 때 이 노래가 적어도 선후창계 민요에 기반하고 있음을 확인할 수 있다.

그럼에도 불구하고 서경별곡이 민요 그 자체인 것은 물론 아니다. 우선 서경별곡의 속요적 독자성은 수사형식에서 역력하게 나타나고 있다. 가령, 속요 일반이 그렇듯이 서경별곡 역시도 민요와 달리 악기구음(‘두어령성 다령디리’)과 감탄사(‘위’)라고 하는 특수한 수사어휘들을 동원하고 있기 때문이다.

이 노래의 속요적 독자성은 울격에서도 나타나고 있다. 예컨대 앞서 규칙적 울성을 지니고 있다고 논의하였던 행울을 주목해 보자. 앞에서 우리는 서경별곡의 울격에 대하여 매 연 본사설의 기본울격을 2음보격+3음보격 2개 행 혹은 5음보격 1개 행이라고 하여 일단 규칙적이라고 논의하였다. 그러나 울격의 규칙성은 행울을 이루는 음보격 차원에서는 상당한 문제점을 야기하고 있다. 즉 각 연 내부 음보격은 2+3이라고 하는 이질음보격으로 이루어져 있음이 그것이다. 이 점은 민요의 논매기요나 꿰지나칭칭나네의 완벽한 규칙성에 비하여 꺾이나 이질적인 것이다. 그리고 서경별곡의 보격을 5보격으로 파악하여도 민요의 2음보격에 비하여 이질적인 점에서는 변함이 없을 것이다. 이와 같이 서경별곡은 민요에 대해 동질성과 이질성을 동시에 내포하고 있는 것이다. 요컨대 동질성은 이 노래로 하여금 민요적 발생기원을, 이질성은 속요적 독자성 혹은 개작성을 확인케 하는 속성이라고 하겠다.¹²⁾

그렇다면 민요, 속요에 비추어 볼 때 잡가적 속성은 어떠한가.

에헤이에/차문주가 하쳐지요 목동이요지가 행화촌이라/(후렴) 엘화노와라 못노
 캣구나 열네번죽어도 못뜻기구나//에헤이에/장풍뿔해 금너어가는다 이리금실 저리
 금실 술안주잡이로다/(후렴 동일)//에헤이에/당명왕의 양귀비라도 죽어지면 허사
 로구나/(후렴 동일)//에헤이에/아야왜야 내어티사나 오강삼포 나여기산다/(후렴
 동일)//강변살면 네무엇하나 고기낙가서 싱익를한다

잡가 ‘양산도’¹³⁾

12) 이상 민요와 속요의 울격 논의는 민요에 비추어 속요와 잡가의 울격을 구체적으로 비교하기 위해서 앞서 밝혔듯이 기존연구를 요약한 것이다. 기존연구의 구체적 내용은 필자, 고려속요의 개작성 (울산어문 8집, 울산대 출판부, 1992), 127-131면 참조

13) 정재호 편, 잡가집 제4권 (계명문화사, 1984), 81면 인용

인용된 잡가 ‘양산도’는 민요계열의 잡가에 해당하는 노래이다.¹⁴⁾ 잡가 ‘양산도’의 민요적 기반은 무엇보다도 사설구성이 선후창 즉 선창의 본사설과 후창의 후렴으로 이루어져 있다는 점에 있다. 이는 논매기요, 꿰지나칭칭나네와 같은 노동요와 유희요의 일반적인 형식과 동일한 기반을 지니고 있음과 함께, 곧 노래의 발생모태가 선행하는 선후창 민요임을 뜻해 주는 것이다.¹⁵⁾ 그러나 양산도는 여타의 민요계 잡가와 동일하게 민요를 바탕으로 하였으면 서도 나름의 변신, 즉 잡가적 변신을 꾀하고 있다. 그러기에 잡가는 잡가이고 민요는 민요일 따름이다.

양산도의 잡가적 독자성은 무엇보다도 율격형식에서 전형적으로 나타나고 있다. 먼저 행울을 보자. 행울의 기본은 본사설 2행울, 후렴 1행울로 파악될 수가 있다. 그러나 파격 행울이 나타나기도 한다. 즉 인용부분 제 5연의 행은 1개로서 나머지 연의 2개 행과 구별되므로써 어느 정도 파격성향을 노출한다.¹⁶⁾

음보격도 민요에 비해 어느 정도 파격적이다. 다만 이 노래의 대부분의 연이 1음보격+4음보격으로 반복되는 일관된 규칙성을 지니고 있기도 하다. 그럼에도 불구하고 각 연 내부의 음보격의 양상인 1+4는 이질적 율격형태일 수밖에 없을 것이다. 특히 율격의 파탄은 제 2연, 제 5연의 보격에서 나타나고 있다. 즉 제 2연은 1음보격+5음보격, 혹은 6음보격으로 이루어져 있으며, 제 5연은 4음보격으로 전개되고 있다. 이와 같은 보격들은 1+4 보격의 나머지 연의 율격양상에 비해 상당히 이질적인 형식들이다. 따라서 잡가 양산도의 음보격은 민요인 논매기요와 꿰지나칭칭나네에 비해서는 상당히 유동

14) 양산도 처럼 민요계열의 잡가에 해당하는 노래는 모두 62개로서, 이들 민요계 잡가는 음악상의 유형으로 볼 경우에는 12잡가를 비롯하여 12가사와 경서남도창에 널리 분포되어 있다. 이점은 필자, 잡가의 유형과 그 담당층에 대한 연구, 40면, 45-52면 참조

15) 잡가 일반의 내용도 사대부계층 혹은 중세 지배층 시가의 내용과 달리 조선후기 서민층의 경험적 사고와 정서로 이루어져 있기 때문에 섬세한 분석을 논외로 할 경우 기본적으로는 민요와 동일한 차원에 놓여 있다. 필자, 위의 논문, 41-54면 참조

16) 물론 양산도의 나머지 연들을 1행울로 율독하여 제 5연을 포함하여 전체적으로 1행울로 파악할 수도 있다. 그러나 각 행 첫부분 사설 ‘에헤이에’를 뒷 사설에 붙여 읽을 경우 율독상의 부담이 크기 때문에 본문처럼 구분하였다.

적임을 알 수 있다.

다음 음보단위를 반복적으로 구성해가는 음량율의 경우는 훨씬 비민요적 유동성을 부각시키고 있다. 그것은 바로 대부분 음보단위들의 음량들에서 4음량이라고 하는 일반적인 음량들이 예외적인양 오히려 이질적 음량들이 난무하고 있기 때문이다. 가령 총량성 5음량 내지는 6음절 이상의 음량들의 일반적 존재들이 그것들이다. 이들은 대부분 초과적 음량의 속성을 지니고 있지만, 아무튼 양산도의 음량율은 행율과 음보격 보다도 더더욱 비민요적 유동성을 표현하고 있는 것이다.

따라서 양산도는 율격형식에서 민요적 기반을 공유하고 있으면서도 잡가적 독특성 즉 유동성을 지니고 있다 하겠다. 그리고 이러한 율적 유동성은 속요의 그것과 유사하다고 할만 하다. 그러나 잡가 양산도는 속요와 구별되기도 한다.

율격형식에서 잡가의 속요에 대한 차이점은 미세하나마 우선 행율에서 나타나기 시작한다. 서경별곡의 행율은 본사설과 후렴 각각에서 거의 완전한 규칙성을 지니고 있었다. 본사설과 후렴이 각각 2행율(혹은 5보격 1행율), 1행율로 반복되었다. 그런데 양산도의 행율은 일정 파격되었다. 즉 제 5연의 행율이 나머지 연의 행율에 비해 파격적인 것이다. 이처럼 행율에서 양산도는 서경별곡에 비해 일정 수준에서나마 유동적인 것이다.

잡가 양산도의 음보격은 서경별곡에 비해 한결 유동적이다. 물론 서경별곡의 보격도 섬세하게 보아 2+3 보격이라고 하는 유동성을 내포하고 있었다. 그리고 양산도의 보격도 1+4 보격이라고 하는 유동성을 지니고 있어, 동일한 갯수의 이질 보격의 병존이라고 하는 차원에서 서경별곡과 동일한 유동적 보격을 보여주고 있다. 그러나 양산도의 보격은 한층 유동적이다. 그점은 제 2연과 제 5연에서 분명하게 나타난다. 가령 제 2연의 1+5 음보격(혹은 6음보격), 제 5연의 4음보격은 또 하나의 첨가된 파격 보격의 예들인 것이다.

음량율에서는 양산도의 율적 유동성이 극명하게 표상되고 있다. 서경별곡이 대체로 일반적인 3, 4 음량을 견지한다면, 양산도는 오히려 초과적이고 파격적인 5, 6 음절 이상의 음량을 일반화하고 있는 것이다. 따라서 잡가 양산도는 속요 서경별곡에 비해 율적 유동성을 공유하고 있으면서도, 그와 동시에 훨씬 더 파격적인 율적 유동성을 획득하고 있음을 확인케 해주는 것이다.

속요와 잡가의 율적 비교 논의를 예문을 통해 한번만 더 진전해 보기로 한다.

목마르면 술을주고/(후렴) 워어 달래//배고프면 밥을준다/(후렴 동일)//완악같은
짐을짓고/(후렴 동일)//천년만년 살리로다/(후렴 동일)//잘하시오 잘하시오/
(후렴 동일)

민요 '달구요'¹⁷⁾

덧발팔아 옷사주랴/강강수월래//아니아니 그말싫고/(후렴 동일)//장지밖에 매어
둔소/(후렴 동일)//황소팔아 임사주소/(후렴 동일)

민요 '강강수월래'¹⁸⁾

달호 노피곰 도드샤/어기야 머리곰 비취오시라/(후렴) 어기야 어강도리 아으 다
롱디리//저재 너러신고요/어기야 큰디물 드티올세라/(후렴 동일)//어느이다 노코
시라/어기야 내가논디 점그톨세라/(후렴 동일)

속요 '정읍사'¹⁹⁾

인용작품은 선후창 민요인 노동요 '달구요'와 유희요 '강강수월래', 그리고 속요 '정읍사'이다.

'달구요'와 '강강수월래'의 율격은 완벽한 규칙에 기반하고 있다. 두 노래 모두 본사설의 매 연은 2음보격 1행율로, 그리고 후렴은 각각 2음보격, 1음보격의 간절한 율격으로 전개되고 있다. 모두 완벽한 보격과 행율로 짜여져 있고, 음량율도 마찬가지로 완벽한 규칙성을 지향하고 있다.²⁰⁾ 따라서 행율, 보격, 음량율에서 두 노래 모두 규칙성을 획득하고 있어 민요 전형의 규칙적 율성을 표상하고 있다 하겠다.

속요 '정읍사'도 일단은 민요와 동질적 기반을 지니고 있다. 우선 사설구성이 민요적 형태 즉 선후창 민요형태를 취하고 있다. 즉 선창의 본사설과 후

17) 임동권 편, 한국민요집 제2권 (집문당, 1974), 104면 인용

18) 문화재관리국 편, 한국민속종합조사보고서 (전남편, 1969), 709면 인용

19) 악학계법 (대제각 영인본, 1984), 303-304면 인용

20) 강강수월래의 후렴부분은 5음량으로 일반적 음량을 넘고 있지만, 후렴끼리의 규칙적 반복율에서는 큰 지장을 초래하지 않는 율격구조를 이루고 있다.

창의 후렴이 결합되어 매 연을 반복 구성하고 있는 달구요와 강강수월래와 동질적 기반을 지니고 있다.²¹⁾

그리고 율적 규칙성도 민요적이다. 즉 본사설과 후렴의 행율이 각각 2행율과 1행율의 반복이라고 하는 규칙성을 지니고 있다. 또한 음보격도 대체로 본사설과 후렴에서 각각 3보격과 4보격으로 전개되고 있기도 하다. 그러나 정음사가 반드시 민요와 동질적인 것만은 아니다. 그점은 율격형식에서 확인될 수가 있다.

가령, 정음사의 기본 음보격을 3음보격이라고 하자. 그러나 3보격 내부를 투시해 보면 비3보격이 출현하고 있다. 제 2연과 제 3연의 첫 행들의 2보격(‘저재 너러신고요’와 ‘어느이다 노코시라’)이 바로 그것들이다. 또한 몇개 행들의 최종 음보단위를 구성하고 있는 음량율도 파격율을 드러내고 있다. 이른바 5자 음절들(‘비취오시라’, ‘드티올세라’, ‘점그톨세라’)이 출현하고 있다. 따라서 음보격에서는 총량율로 이루어진 총량보격도 곳곳에 산재해 있는 셈이

21) 정음사가 단연의 작품인가 본연의 작품인가, 혹은 후강전(全)의 ‘전’의 문제에 대해서는 많은 논란이 있어 왔다. 필자가 본문처럼 분석 인용한 이유는 선후창 형식이라고 하는 사설구성의 존재양상과, 특히 악곡에 대한 기존의 논의와 연관하여 파악한 데에 있음을 밝혀 둔다.

정음사의 악곡 형식은 이른바 ‘세틀양식’이라고 하는 것인데, 이 형식은 노래 악절이 세 토막으로 되어 있으며 둘째와 셋째 악절은 첫째 악절을 반복하거나 조금 변조하는 형식을 뜻한다. 이에 대해서는 양태순, *고려 속요와 악곡과의 관계* (청주사대 논문집 15, 1985), 13면과 18-24면 참조. 그리고 ‘전’의 개념은 악곡과 사설의 지시어라고 하는 설을 따르기로 한다. 즉 전이라는 용어는 현전 사설에서 누락된 부분(후강의 ‘아으 다롱디리’ 부분)은 원래 전강의 해당부분(‘아으 다롱디리’)으로 대신하라고 하는 악곡적, 사설적 지시어이다. 그러므로 본문에서는 현전 사설의 중간부분에서 생략되어 있는 ‘아으 다롱디리’를 다시 삽입하였다. 또한 기왕의 논의에서도 이 부분을 삽입하여 논의하고 있기도 하다. 후강전의 문제는 지현영, *정음사의 연구* (고려가요연구, 정음사, 1985), 330-331면 참조하고, 아으 다롱디리를 첨가한 논의는 정병욱, 앞의 책, 102면 참조.

한편, 정음사의 후렴구가 구체적으로 어느 부분일까도 문제시될 수 있다. 가령 악곡상의 구분기준인 종지 및 여음의 위치에 의하여 파악할 경우 후렴부분은 각 연의 ‘아으 다롱디리’만을 의미하게 된다. 물론 각 연의 다른 부분은 본사설이 되는 것이다. 따라서 본문의 후렴 설정 방식은 잘못 된 것이라고도 할 수 있다. 그러나 여기서는 특정위치에서 동일한 어휘로 반복되고 있는 사설구성 양상과 또한 기존의 암시적 견해를 근거로 하여 일단 본문처럼 후렴부분을 각연의 ‘어귀야 어강도리 아으 다롱디리’로 설정하였다. 악곡의 상론과 후렴에 대한 암시적 견해는 양태순, 위의 논문, 10-12면과 20-24면 참조.

다. 이와 같이 속요 정음사의 율격은 민요적 규칙성에 바탕하고 있으면서도 그와 동시에 속요적 독특성 즉 율적 유동성을 지향하고 있는 것이다.²²⁾

그렇다면 잡가는 어떠한가.

성주본향이 어디며뇨/경상도 안동쌍에 제비원이 본일네라/그성쥬 술씨를바다 양
 누지평에 던졌더니/그술이 점점자라 소부동이 되엿구나/소부동이 점점자라 티부동
 이 되엿구나//(후렴)엘화만수/니나누뇨 니나누뇨 니일니일 니리루나리소서//
 죽장집고 망해신고 천리강산 드러가/폭포도장이 쫓타마는 여산이 여기로다/비루직
 하 삼천적은 넷말삼아 들었드니/의시은하 낙구천은 과연허언이 아니로다//(후렴
 동일)/// 망망한 창호는 탕탕한 물결이라/빚빈주 갈매기는 흥노면 나라들세/오랑
 한 남은소릭 수성어덕이 쓴쳐졌다//(후렴 동일)

잡가 '성주풀이'²³⁾

인용작품은 민요계열의 잡가 '성주풀이'이다. 성주풀이는 원래 무가였던 것이 이와 같이 민요형의 잡가로 전환한 노래이다.²⁴⁾ 민요적 기반은 우선 매 연이 모두 본사설과 후렴이 한 연을 이루어 반복되고 있다는 점에서도 확인된다.²⁵⁾ 그리고 이와 같은 사실구성은 전체적인 음량이 4음량으로 울둑 가능하고, 본사설 보격이 대체로 4음보격으로 일관되고 있기도 하는 민요적 규칙성에 바탕하고 있다. 또한 후렴은 1+4 보격의 내부적 이질성을 내포하고 있음에도 불구하고 일단 후렴 나름의 차원에서는 각 연 반복의 율적 규칙성을 획득하고 있는 셈이다.

그러나 잡가 성주풀이는 민요와 다른 특성도 내포하고 있다. 율격형식을 주목해 보자. 먼저 음량의 규칙성은 후렴부분의 구음이 노출하고 있는 초과적

22) 민요와 정음사의 율적 특성과 비교적 특성에 대한 구체적 상론은 필자, 고려속요의 개작성, 131-137면 참조.

23) 정재호 편, 잡가집 4, 121면 인용

24) 성주풀이는 원래 성조신에게 인간의 여러가지 소원을 축원한 무가였다. 장덕순 공저, 한국구비문학개설, 123-124면 참조. 이 노래의 잡가적 속성에 대한 간략한 논의는 필자, 잡가의 유형과 그 담당층에 대한 연구, 104면 및 127면 참조.

25) 잡가집 소재 성주풀이의 본사설과 후렴의 경계는 상당히 애매하다. 그러나 현행 전창 성주풀이는 '엘화만수' 이하를 후렴으로 표시하고 있기 때문에 본문에서도 그를 참고하여 분개했음을 밝힌다. 현행 작품은 이창배 편, 가요집성 (홍인문화사, 1987), 345면 참조

음량을 예외로 한다면 분명히 4음량의 일관된 반복형태를 지향하고 있음을 인정할 수 있다. 그런데 음보격은 상당한 유동성을 내포하고 있다. 우선 제 1연 제 1행이 2음보격으로 되어 있어 전체 4보격에서 이탈하고 있기도 하지만, 후렴부분은 지적인 것처럼 1+4 보격으로 이루어져 있다. 따라서 후렴부분의 보격은 특히 울적 유동성을 지니고 있다.

나아가서 행율은 양산도에서 거의 발견하기가 힘들 정도로 분방하다. 오히려 분방한 행율 자체가 이 노래의 기본 행율이라고 할 수 있을 정도로 분방하여 규칙적인 행율은 부재한 것이나 마찬가지이다. 예컨대 제 1연의 본사설이 5개 행이라면, 제 2연과 제 3연의 본사설은 각각 4, 3개 행으로 분방하게 이탈하고 있다.

그러므로 잡가 성주풀이의 이러한 유동적 울성은 민요 보다는 속요적 울성에 닮아있다고 할 수 있다. 그러나 성주풀이의 유동성은 속요에 비해서도 한결 심화되어 있기도 하다.

성주풀이가 속요 정음사에 비해 한결 심각한 유동적 울성을 지니고 있음은 바로 행율에서 전형적으로 구현되어 있다. 즉 정음사의 행율은 본사설 2행율과 후렴 1행율로 어김없이 견지되고 있다. 그러나 성주풀이의 행율은 부재한 것과 다름없을 정도로 자유분방하다. 이 점에서 두 노래는 대단한 편차를 드러내고 있는 것이다. 다만 울적 유동성의 경우, 음보격에 있어서 정음사는 총량음보격을 산재하고 있어 오히려 더욱 유동적 울성을 보여주고 있기도 하다. 그럼에도 불구하고 성주풀이는 또 하나의 울적 단위인 행율에서 거의 무한정한 분방성을 보여주고 있기 때문에 정음사의 총량보격의 유동적 혼재현상에 비할 바 아니라고 할 수 있다.

이상 민요, 속요, 잡가를 비교해 본 결과 속요와 잡가는 민요적 기반을 공유하고 있으면서도, 그와 동시에 차이점도 지니고 있다고 하겠다. 그 공통점은 우선 사설구성 형식과 울적형식에서 나타났다. 즉 선후창 형의 사설구성과 비교적 기본적인 울적형태를 내포하고 있음에서 삼자는 공통점을 지니고 있는 것이다. 그러나 울적에 있어서 민요가 가장 규칙적인 면모를 지니고 있다면, 속요와 잡가는 유동적 울성을 지향하고 있다는 점이다. 따라서 속요와 잡가의 이러한 유동적 울성은 민요에 비하여 서로가 동질성을 지닌 갈래임을 확인시켜 주는 것이라고 하겠다.

그러나 그와 동시에 속요와 잡가는 차이점도 지니고 있었다. 즉 둘 다 유동적 율성을 공유하고 있음에도 불구하고 그 유동의 정도에 있어서 서로 편차를 지니고 있었다. 요컨대 속요의 유동성이 소폭에 그친 것이라면, 잡가의 그것은 대폭적인 것이라고 하겠다.

민요, 속요, 잡가의 동질성과 차이점, 그리고 특히 속요와 잡가의 차이점에 대하여 이번에는 사실의 분량을 통하여 확인하도록 하겠다.

3. 사실의 팽창성

본장의 작품 예시로는 속요와 잡가만 하기로 하고 민요는 앞서 인용한 작품들로 대신하기로 하겠다.

살어리 살어리 랏다/청산에 살어리 랏다/멀위랑 다래랑 먹고/청산에 살어리 랏다/(후렴) 알리알리 알랑성 알라리알라//(중략)//가다가 가다가 들오라/예정지 가다가 들오라/사사미 집대에 올라서 해금을 혀거를 드로라

속요 '청산별곡'²⁶⁾

속요 '청산별곡'이다. 이 노래는 주지하듯이 전체 8개 연으로 이루어진 노래이다. 그런데 사실의 길이를 앞서 인용한 민요 '논매기요, 꿰지나칭칭나네'나 '달구요, 강강수월래'와 비교해 보자.

한편 사실 길이를 비교하기 위해서는 비교할 대상 사실을 설정해야 한다. 가령 대상 사실을 노래 전체 차원으로 비화할 경우 민요의 사실 길이는 엄청나게 방대할 수도 있고 혹은 반대로 아주 간결할 수도 있다. 왜냐하면 민요는 종결형식 보다는 개방된 형식을 지향하기 때문이다. 따라서 본고의 비교대상인 사실은 민요, 속요, 잡가의 전체 노래 사실이 아니고 매 연 내부 차원의 사실 범주이다. 그 이유는 비교 대상을 연의 차원으로 범주화하여야만 선명한 비교논의가 가능하기 때문이다.

'민요'의 사실은 가장 간결한 것이 특징이라고 말할 수 있다. 앞서 인용한

26) 악장가사 (대제각 영인본), 40면 인용

논매기요, 꿰지나칭나네 등의 모든 민요가 본사설 2음보격 1개행 전후 길이로 한정되어 있다. 후렴의 길이도 매우 같결한 점에서는 마찬가지이다. 인용 민요의 사설길이가 이와 같이 간결한 속성은 사실상 민요 일반의 특징이라고 할 수 있을 것이다.

민요에 비하여 속요 '청산별곡'의 사설 길이도 언뜻 보아 대차없다고 할만하다. 그러나 미세한 수준이라고 하더라도 청산별곡의 사설은 더욱 확장되어 있다. 즉 청산별곡의 매 연은 3음보격 4개 행의 본사설과 1개 행의 후렴으로 구성되어 있다. 여기서 후렴의 길이는 민요의 그것과 거의 동일하다고 하겠으나 본사설의 길이는 확장되어 있다. 즉 민요의 본사설 2음보격 1개행 전후에 비교하여 청산별곡의 3음보격 4개행의 길이는 분명히 긴 것이라고 할 수 있다.

그러면 잡가의 사설 길이를 살펴 보자.

일론산 이강경이요 삼포주 사법성은 여산포로만 에들넛다//(후렴) 에에에헤에헤에 헤에헤에헤 어야지로구 산이로구나//여초목이 동남풍에 거리심벽 우논소릭/장부에 열네촌간장이 다녹아넛다//(후렴) 에나무넛만 쓱쓱 찌러져도 한병인가 의심하고/신만잘으릭 나라드러도 자룡에 삼지창만너겨 의심한다///(중략)///영천수라 말근물에 귀울깃노라고 안자스니/연넛흔 숙어지고 방초방초 옥엇넛티/제비만 잘으릭 나라든다//(후렴) 에아하져거시 밍냥하구나 아하요거시 밍냥하구나/여봐라 아회야 너내말 드러보와라/너넛엇던넛년에 계집이관티 장부장짚지을 시당고통만넛여/앗씩밧씩 다녹여넛고/너넛엇던넛년에 귀공자관티 사람에간장을 다녹여넛다

잡가 '중거리' 27)

인용 잡가는 '중거리'이다. 중거리의 본사설과 후렴이 민요에 비하여 확장되어 있음은 굳이 대조하지 않아도 명명백백할 것이다. 그래서 민요에 비추어 보아 중거리는 속요의 사설 길이와 일단 유사한 성향을 지니고 있다고 하겠다. 물론 유사성은 사설의 확장성에 있다.

그러나 중거리는 속요와 언뜻 유사하면서도 많은 편차를 보이고 있다. 이러한 편차는 특히 후렴 부분에서 완연하다. 청산별곡의 후렴은 3보격 1개 행의

27) 정재호 편, 잡가집4, 70면 인용

길이로 구성되어 있다. 그러나 증거리의 후렴은 엄청난 길이로 구성되어 있을 뿐만 아니라, 나아가서 일체의 후렴이 모두 유의미성의 사설로 전개되고 있다. 즉 후렴의 표면적 측면의 길이와 후렴의 사실화에서 기인한 사설의 확장은 청산별곡이 따라올 수가 없게 되어 있다.

본사설의 경우도 표면상으론 유사한 길이로 보이지만 내부를 자세히 보면 그렇지도 않다. 즉 청산별곡의 본사설에는 동일한 어휘들이 유난히 빈번하게 출현하고 있다. 예컨대 ‘살어리 살어리’와 같은 표현들이다. 이러한 반복 어휘들은 사실상 사설의 길이를 단축시키는 데 일조를 하고 있는 것들이라고 할 수도 있다. 이것들이 노동현장 혹은 유희공간에서 일과 놀이의 호흡을 맞추기 위한 민요의 흔적이든 아니든 간에 사설이 평면성을 띄고 있음은 부인할 수가 없을 것으로 보인다. 이처럼 동일 어휘들의 평면적 나열은 그만큼 사설의 팽창과는 역방향으로 가는 것이라고 할 수 있을 것이다.

논의의 진전을 위해 실례를 더 들어 보기로 하자.

쌍화점에 쌍화사라 가고신디/휘휘아비 내손모글 주여이다/이말숨이 이뎃밧긔 나
 명들명/다로러거디러 조고맛감 샷기광대 네마리라 호리라/(후렴) 더러동성 다리러
 디러 다리러디러 다로러거디러다로러/긔자리에 나도자라 가리라/위위 다로러거디
 러 다로러/긔잔디긔티 덤거츨니 업다

속요 ‘쌍화점’²⁸⁾

옛다 조쿠나/뒷동산 로송지에 울고가는 저황묘며/후원초당 킷화중에 놀고가는
 저봉점야/그립던 님에소식을 엘화전하여 주렴마//(후렴) 에헤에헤요 엘화우여라 방
 에로구나/년당에 노든학이 날아든다 엘화춘당 디로다///(중략)///옛다 조쿠나/천
 천히 완보올하여 박석티리를 넘어서니/긔사청형 류식신은 니나귀밧고 노든데요/오
 초동남 뉘은쓸은 우리님단니든 길이로다/오작교야 잘잇든나 광활루야 엘화네무사
 튼나//(후렴) 에헤에헤요 에헤야 엘화우여라 방헤로구나/세월아 세월아 가지올마라
 /장안 호걸이 엘화다늘거간다///옛다 조쿠나/남산밧헤 남도령야 온갓화초을 다뵈
 여도/금사오죽은 뷔지올마라/금년자라 킷년자라 삼사오륙년 잠간자라/낙시나점딧
 을 뷔여다놋코 낙그면 능사요 못낙그면 상사라/상사능사로 밧둑올밧자/그밧둑 풀

28) 약장가사 (대제각, 영인본), 47면 인용

니도록 너하고나하고 놀자//(후렴)에헤에헤요 에헤야 엘화우여라 방에로구나/너논
 뉘며 나논뉘나/상산짜에 엘화도자롱 이르다

잡가 '긴방아타령'²⁹⁾

작품은 속요 '쌍화점'과 잡가 '긴방아타령'이다. 민요에 비하면 쌍화점이나 긴방아타령 모두 사실이 매우 확장되어 있다. 본사설과 후렴의 어느 것이든 간에 민요의 그것들에 비교가 안될 정도로 팽창되어 있다고 하겠다. 따라서 이점에서 쌍화점과 긴방아타령은 민요에 비추어 서로 닮아있다고 하겠다.

그러나 긴방아타령의 사실 길이는 민요에 비추어 속요와 유사하지만, 편차도 동시에 지니고 있다. 두 노래의 사실 길이를 비교해 보기로 하자.

쌍화점 본사설 1개 연의 길이는 3음보격 3개 행과 4음보격 1개 행으로 이루어져 있다. 그리고 후렴도 4개 행 정도의 분량으로 되어 있다. 이러한 분량은 분명히 선후창계열 민요의 그것에 비하면 확장된 것이라고 할만 하다. 그러나 쌍화점의 이러한 팽창성도 긴방아타령에 비하면 훨씬 간결한 것이 된다.

잡가 긴방아타령의 후렴 부분의 길이는 쌍화점의 후렴의 그것에 비하여 대차없다고 할 수 있다. 물론 표면상으론 오히려 후자가 전자보다 길어 보이기도 한다. 즉 쌍화점 후렴의 4개 행은 긴방아타령 후렴의 2개 혹은 3개 행에 비하여 오히려 긴 것에 해당한다. 그러나 쌍화점의 후렴은 주지하듯이 작품 전체의 후렴을 통해서 울격이 동일할 뿐만 아니라 후렴의 어휘들이 모두 한결같이 동일하게 되어 있다. 반면에 긴방아타령의 후렴들은 분방한 울격을 바탕으로 하여 어휘들을 다채롭고도 신축성있게 전개하고 있다. 그렇기 때문에 두 노래의 후렴은 어느 것이 특히 더욱 길다고 할 수 없을 정도이고, 어쩌면 분방한 울격적 조건을 바탕으로 다채로운 사실을 자유자재로 전개하고 있는 긴방아타령의 후렴의 길이가 더욱 팽창적이라고도 할 수 있을 것이다.

그런데 두 노래의 사실의 장단은 본사설의 길이에서 특히 현격한 편차를 보이고 있다. 쌍화점 본사설은 4개 행으로 되어 있다. 이에 대해 긴방아타령의 몇 개 행은 한층 팽창되어 있다. 가령 인용된 부분에서 제 1연은 큰 차이가 없다 하겠으나, 제 2, 3연은 쌍화점에 비하여 확실히 편차를 보이고 있다. 즉 제 2연은 5개 행이고 제 3연은 7개 행이다. 이는 곧 쌍화점의 4개 행에

29) 정재호 편, 잡가집4, 67면 인용

비하여 한층 팽창된 길이임을 뜻하는 셈이다.

이와 같이 잡가와 속요는 다같이 사실 길이가 민요에 비하여 확장되는 유사성을 지니고 있으면서도 동시에 편차를 지니고 있는 것이다. 즉 잡가가 속요보다도 한층 긴 사실을 지향하고 있다. 이는 곧 율격에서 잡가가 속요에 비하여 더욱 심화된 유동성을 획득하고 있음에 비견되는 현상이다.³⁰⁾

4. 수사의 독특성

수사형식의 개념적 정의는 여러가지로 할 수 있겠으나 여기서는 시어의 조립 형식을 뜻하는 정도로만 이해하겠다. 그리고 이 수사형식의 개념적 범주에 대하여 특히 속요와 잡가에서 흔히 노출되는 악기구음과 감탄사의³¹⁾ 같은 시적 어휘들의 조직형식이라고 하는 것에 한정하고자 한다.

앞서와 같이 속요와 잡가의 몇 작품들은 각각 다시 예시하기로 하고, 민요의 재예시는 생략기로 하겠다. 그리고 속요와 잡가는 악기구음및 감탄사를 가장 일반화하고 있는 것으로 인정되는 작품들을 대표적으로 인용해 본다. 다만 잡가는 선후창계열의 작품으로 한정하기로 하겠다. 기타의 잡가에 대해서는 선행연구를 참고하는 것으로 대신한다.³²⁾ 한편 잡가의 경우는 논의에 필요한 정도의 사실만 인용하고 연장 구분 수준에서만 인용하겠다. 왜냐하면 율격체계가 분방하기도 하지만 특히 사실이 대거 팽창되어 있어서 시어들의 정확한

30) 그런데 쌍화점의 매 연은 선후창계열의 속요 중에서도 가장 긴 분량의 사실을 지닌 연에 해당한다고 할 수 있을 것이다. 그러나 쌍화점은 선후창계 잡가 중의 가장 긴 작품의 하나인 '배따라기'에 비교하면 사실 팽창의 정도가 도저히 따라올 수가 없이 오히려 간결하기만 하다. 배따라기 사실 인용은 생략하나, 해당 작품은 정재호 편, 잡가집4, 95면을 참조 바란다.

31) 정병욱 님은 속요의 여음 등에서 악기구음이 일반화되어 있음을 논의하였는 바, 더불어 잡가에서도 악기구음 혹은 악기의 의성어가 흔히 노출되고 있음도 논의하였다. 한편 주지하듯이 속요에는 감탄사, 가령 '아으, 위, 위위' 등의 시어도 일반적으로 출현하는데, 잡가 역시 그러하다. 잡가의 경우는 본장에서 상세히 논의하기로 하는데, 그와 동시에 두 갈래의 감탄사를 함께 비교하고자 한다. 정병욱, 악기의 구음으로 본 별곡의 여음구 (고려가요연구, 새문사, 1982), Ⅱ-85면에서 Ⅱ-94면까지를 참조.

32) 잡가의 악기구음에 대한 상론은 정병욱, 앞의 논문, Ⅱ-81 및 82면 참조.

추출을 위해 불필요한 부분은 생략하는 것이 오히려 선명한 논의에 도움이 되기 때문이다.

달하 노피곰 도드샤/어기야 머리곰 비취오시라/(후렴) 어기야 어강도리 아으 다
 룡디리//저재 너러신고요/어기야 존대톨 드티을세라/(후렴 동일)//어느이다 노코
 시라/어기야 내가논대 점그롤세라/(후렴 동일)

(전렴) 나니나, 에씨나아 에어야지로구나//일론산 이강경이요 삼포주 사법성은
 여산포로만 에들렀다/(후렴) 에에에 헤에헤에 헤에헤에헤 어야지로구 산이로구나
 // 여초목이 동남풍에 거리심벽 우눈소틱 장부에 열네촌 간장이 다 녹아닌다/(후
 렬) 에 나무넙만 **쑹쑹** 써러저도 한병인가 의심하고 식만 잘으럭 나러드러도 자롱
 에 삼지창만 너겨 의심한다 // 바람이 불냐는지, 만수산에 구름이 평 퍼졌다/(후
 렬) 에 엄지 당가락은, 에 오마니 알면 뒤통간네 //, 제비만 잘으럭 나라든다/(후
 렬) 에 아하 저거시 밍냥하구나 아하 요거시 밍냥하구나, 장부 장판지를 식당고통
 만 녀여 왓씩뽕뽕 녹여니고, //, /(후렴)에 일락 서산에 헤써러지고, 달만 몽게몽
 게 소사온다, //, /에 널로 하여서 얻은 병은, // 동수문박 석 나셔서, /(후렴)
 에아하 저거시 무위시나, //, /(후렴) 에 바람이 장차 부시라는지, 구름이 평 퍼
 졌다

잡가 ‘중거리’³³⁾

속요의 정음사는 악기구음과 감탄사를 일반적으로 표출하고 있다. 각 연의
 본사설과 후렴 일체에서 악기구음과 감탄사를 구사하고 있는 바, 즉 첫대의
 구음인 ‘다룡디리’, 감탄사 ‘아으, 어기야’가 그것들이다.³⁴⁾

속요의 이러한 특성은 민요 일반의 수사형식에 비해서는 역시 차별성을 보
 여주는 것이다. 다만 앞의 민요 논매기요와 달구요의 ‘우야후, 워어’와 쾌지
 나칭칭나네의 ‘쾌지나칭칭’을 각각 감탄사와 악기구음으로 볼 수도 있어 속
 요와의 변별성이 문제시 될 수가 있을 것이다. 그러나 쾌나칭칭나네와 같은

33) 정재호 편, 잡가집4, 70면 인용. 쉼표들은 모두 ‘중략’부분을 표시하는 부호들이
 다.

34) ‘어강도리’의 정체는 아직 확실하게 밝혀져 있지 않다. 본문의 내용 및 이에 대해
 서는 정병욱, 앞의 논문, II-93면 참조.

작품 말고는 구음을 내포한 민요가 흔하지 않고, 논매기요, 달구요의 감탄사는 격정적 정서를 반영한 감탄사 자체라기 보다는 역시 관행적인 무의미성 음절로 보는 것이 무난하지 않을까 한다.³⁵⁾ 설혹 감탄사라고 하여도 속요 감탄사의 다채로운 모습에 비해 아주 단순한 모습을 하고 있을 뿐이다. 왜냐하면 정읍사의 악기구음은 논매기요나 달구요에서와 같이 후렴에서만 반복되지는 않는다. 즉 정읍사의 구음은 본사설과 후렴 전편을 통해서 전개되고 있을 뿐만 아니라, 유형도 2개(‘어기야, 아으’)나 된다. 즉 출현빈도에서나 유형의 다채로움에서 역시 정읍사가 민요보다 앞서고 있다고 하겠다. 한편 꿰지나칭칭나네의 후렴부분(‘꽤지나칭칭’)을 악기구음으로 인정할 경우도 이러한 예가 민요의 일반적 현상이라고는 할 수가 없다. 또한 속요의 경우에는 악기구음이 보편화되어 있기 때문에 민요의 부분적 구음 출현 현상을 속요의 일반적 현상과 동렬에 놓을 수는 없을 것이다. 요컨대 속요의 악기구음과 감탄사는 민요에 비하여 매우 다채롭고도 보편적인 수사적 현상이라고 할 수 있다.

논의에 불필요한 사실을 생략한 채 인용한 잡가 ‘중거리’의 수사형식도 민요보다는 속요와 유사하다. 특히 피리의 구음으로 보이는 악기구음(‘나니나’)을 비롯하여 특히 ‘에, 씨나아, 어야지로구나, 에에에, 아하’ 등의 감탄사들이 무한히 출현하고 있음은 민요가 아닌 속요의 수사형식에 상당히 근접하고 있다.

그러나 잡가의 악기구음과 감탄사가 속요의 그것들에 유사함에도 불구하고 그와 동시에 많은 차이점도 내포하고 있다. 차이점들을 구체적으로 논의해 보자.

그 차이점은 무엇보다도 속요가 악기구음과 감탄사를 거의 끌고루 지니고 있음에 비하여 잡가는 악기구음보다는 감탄사를 훨씬 더 빈번하게 사용하고 있는 점에 있다. 정읍사에서 보듯이 속요는 악기구음(‘다롱디리’)과 감탄사(‘어기야, 아으’)를 동시에 지니고 있다. 그러나 중거리 등의 잡가는 사뭇 대조적인 모습을 지니고 있다. 즉 잡가의 악기구음은 한번 밖에 나타나지 않는다. 인용부분의 첫머리 ‘나니나’라고 피리 구음이 한번 나타날 뿐인 것이

35) 다만, 이 점에 대한 상론은 과제로 남겨두고 논의를 진행하기로 하겠다.

다. 그리고 오히려 작품 전체에 일관하고 있는 수사적 어휘들은 감탄사들이라고 할 수 있다. 가령 ‘에, 어야지로구나, 에에에, 헤헤헤헤헤, 아하’ 등의 감탄사가 출현빈도로 보아 거의 15회 이상이나 출현하고 있다. 이처럼 잡가의 수사는 악기구음보다는 감탄사를 훨씬 갖게 사용하고 있으며 속요에 비해서 악기구음은 상당히 약화되어 있다고 할만 하다.³⁶⁾

잡가가 속요에 비해 악기구음 보다는 감탄사를 더욱 기호하고 있는 현상은 감탄사의 유형에서도 나타나고 있다. 정음사의 감탄사 유형은 두 가지(‘어기야, 아으’)이다. 이에 비해 잡가의 감탄사는 ‘에, 씨나아, 어야지로구나, 에에에, 헤헤헤헤헤, 아하’ 등의 여섯 개 전후에 이르고 있다. 이와 같이 감탄사의 종류에서도 잡가는 속요에 비해 매우 다양한 유형을 지니고 있다.

또한 감탄사의 위치에서도 두 갈래는 변별되고 있다. 우선 속요의 경우 감탄사의 위치는 규칙적인 위치에 고정된 채 반복되고 있다. 감탄사 ‘어기야’는 본사설과 후렴에 일반화되어 있음에도 불구하고 그 위치는 본사설의 경우 두번째 행의 첫머리에, 후렴의 경우 첫번째 행의 첫머리라고 하는 규칙적인 자리에 고정된 채 반복되고 있는 것이다. 그리고 감탄사 ‘아으’도 모든 후렴의 세번째 음보라고 하는 고정된 자리에서 반복되고 있다. 그러나 잡가의 감탄사의 위치는 분방하다고 할 수 있을 정도로 자유롭다. 예컨대 첫번째 후렴의 감탄사 ‘에에에’는 이후 출현하지 않고 있으며, 대신 그 자리에 ‘에’(이하의 후렴들)가 대신하고 있다. 그리고 감탄사 ‘에헤헤헤, 헤헤헤헤헤’라든가 ‘어야지로구나’, 혹은 ‘아하’ 등이 자유롭게 교체하면서 특정 위치에 구애받지 않은채 반복되고 있는 것이다. 또한 보다시피 특정 후렴들의 감탄사의 빈도수도 비교적 자유롭다. 가령 첫, 둘, 셋째 후렴들의 각각의 감탄사 수는 차례대로 4, 1, 2 개로 되어 있음이 예증이 될 것이다.

36) 그렇다고 하여 잡가에서 악기구음이 예외적인 현상이라는 말은 아니다. 왜냐하면 잡가 길군락, 죽지사, 수양산가, 산천초목, 중거리, 성주পুর이, 영변가 등에서도 흔히 악기구음이 나타나기 때문이다. 가령, 길군락의 ‘노우오나 너니나루 노우오나니 니루너이루너’, 죽지사의 ‘니니나노 나니나노 나니’, 성주풀이의 ‘니나느니 니일니일니리루’ 등은 피리의 구음이고, 영변가의 ‘살가당지루 당살’은 거문고 구음 혹은 의성어이며, 경사거리의 ‘쌍당’은 행과리 구음일 수가 있다. 따라서 잡가도 악기구음을 어느 정도로 기호하고 있는 노래라고 하겠다. 길군락, 죽지사, 수양산가의 구음은 정병욱, 앞의 논문, Ⅱ-81면 및 82면 참조하고, 나머지 노래의 구음은 잡가집 4권 121, 116, 72면 작품 참조.

이와 같이 수사형식의 특징적 현상을 두고 볼 때 속요의 경우 악기구음과 감탄사가 균형된 분포와 단순한 유형, 그리고 고정되고 규칙적인 위치와 빈도수를 특징으로 하고 있음에 비하여 잡가는 많은 차이점을 지니고 있었다. 이러한 차이점을 확인하기 위하여 한 예만 더 들어보기로 하자. 그리고 잡가의 인용은 앞서와 마찬가지로 불필요한 사실을 배제하고 감탄사 중심으로 간략하게만 인용하기로 한다.

창화됨에 창화사라 가고신딘/휘휘아비 내손모글 주여이다/이말숨이 이덤빱기 나
 명들명/다로러거디러 조고맛감 사기광대 네마리라 호리라/(후렴) 더러둥성 다리러
 디러 다리러디러 다로러거디러다로러/기자리에 나도자라 가리라/위위 다로러거디
 러 다로러/괴잔딧기티 덩거츠니 업다

(진립) 에헤헤요 엘화우여라 방에로구나, 에헤라, //엣다 조쿠나, 점점히 날아스
 니, 에헤라, /에헤에헤요 엘화우허라 방헤로구나, 에헤, //엣다 조쿠나, 엘화, /에헤에
 헤요 엘화우여라 방에로구나, 엘화, //엣다 조쿠나, 강촌이 막막 주루룩 짹짹, 가지
 덩덩히, /에헤에헤요 엘화우여라 방헤로구나, 에헤, //엣다 조쿠나, 기사 청청, 엘화, /
 에헤에헤요 에헤야 엘화우여라 방헤로구나, 엘화, //에사 조쿠나, 엘화, /에헤에헤요
 에헤야 엘화우여라 방에로구나, 엘화, //엣다 조쿠나, 우즐우즐이 엘화, /에헤에헤요
 에헤야 엘화우여라 방에로구나, 막, //엣다 조쿠나, 새파라케, /에헤에헤요 에헤야 엘
 화우여라 방헤로구나, 달 밝은밤에, //엣다 조쿠나, 엘화, /에헤에헤요 에헤야 엘화우
 여라 방헤로구나, 엘화, //엣다 조쿠나, 엘화, /에헤에헤요 에헤야 엘화우여라 방헤로
 구나, 에헤라, //엣다 조쿠나, 에헤라, /에헤에헤요 에헤야 엘우여라 방헤로구나, 막,
 //엣다 조쿠나, 강상에 둥둥, 에헤라, /에헤에헤요 엘화우여라 방에로구나, 도리 둥
 둥, 에엘화, //엣다 조쿠나, 거드러 거리고, /에헤에헤요 에헤야 엘화우여라 방에로구
 나, 에헤라, //엣다 조쿠나, 다시울줄, /에헤에헤요 에헤야 엘화우여라 방헤로구나, 에
 헤라,

잡가 '긴방아타령'³⁷⁾

속요 '쌍화집'을 보자. 주지하듯이 쌍화점도 악기구음과 감탄사를 함께 사
 용하고 있다. 즉 젓대와 북 소리의 구음('다로러거디러 더러둥성 다리러디

37) 정재호 편, 잡가집4, 73면 인용. 쉽표들은 모두 '중략' 부분을 표시한다.

러' 등)을 비롯하여 감탄사(‘위위’)까지 포용하고 있음이 그것이다. 쌍화점의 이와 같은 속성도 정음사에서 처럼 일반 민요에 변별되는 속요다운 수사적 특징이라고 할 것이다.

그러나 잡가에 비교하면 쌍화점의 이들 수사적 어휘들도 비교적 단순한 유형들로 이루어져 있으며 또한 반복되는 위치가 고정되어 있고 반복되는 빈도수가 고정되어 있는 규칙성을 드러내고 있다. 이러한 유형적 단순성과 위치 및 빈도수의 고정적 규칙성도 정음사와 같은 것이다. 물론 악기구음은 후렴을 중심으로 본사설에까지 분포되어 있으며 ‘다로로거디러’, ‘더러동성, 다리러디러, 다로러거디러다로러’ 등의 다채로운 유형으로 구성되고 있다. 그러나 악기구음의 반복 위치 및 빈도수는 어느 사설과 후렴을 막론하고 일체 동일한 자리에 고정되어 있는 규칙성을 향하고 있다. 나아가사 감탄사 ‘위위’의 경우는 단일한 유형일 뿐만 아니라 위치와 빈도수도 일정한 규칙성을 지니고 있다.

이런 측면에서 잡가 ‘긴방아타령’은 속요에 비해 상기한 비민요적 독특성의 유사성과 더불어 동시에 상당한 차이점도 지니고 있다.

우선 긴방아타령은 악기구음을 거의 사용하지 않고 그 대신에 역시 감탄사를 집중적으로 구사하고 있다. 이 점은 앞서 보았던 정음사에 대한 중거리의 특징에 일치하는 것이다.

다음으로 감탄사의 유형에서도 긴방아타령이 훨씬 다채롭다. 긴방아타령이 오직 한개의 감탄사(‘위위’)로 시종일관하고 있다면, 긴방아타령은 여러 개의 감탄사를 구사하고 있다. 예컨대 ‘에헤에헤요, 엘화, 우여라, 옛다, 조쿠나, 에헤’ 등등을 그 예로 들 수가 있다.

그리고 감탄사의 위치에 있어서도 긴방아타령은 한결 개방적이다. 개방적 측면을 예로 들어보면 다음과 같다. 이 노래의 감탄사는 본사설과 후렴을 통하여 전체적으로 분포하고 있는데, 우선 본사설의 경우를 살펴 보자. 본사설의 감탄사 중에서 나머지 감탄사의 위치는 대체로 무난한 규칙성을 지니고 있다. 즉 첫째 사설의 ‘옛다, 조쿠나’는 어느 사설을 막론하고 전렴만 예외로 한다면 일체 동일한 자리로서 사설 첫머리에서 규칙적으로 반복되고 있다. 그러나 감탄사 ‘엘화, 에헤라’를 주목해 보자. 먼저 ‘엘화, 에헤라’는 특정 위치에 관계없이 들쭉날쭉 출현하고 있음을 알 수 있다. 즉 ‘에헤라’는

제1연의 본사설에서 출현하고 난 이후로 한참 뒷부분인 제 10, 11연의 본사설에서 드디어 출현하고 있다. 그리고 에헤라의 부재한 자리에는 대신 ‘엘화’가 구사되고 있다. 이와 같이 두 감탄사는 들숙날숙 서로 자리를 교체하고 있다. 뿐만 아니라 제 3, 7, 12, 13연의 본사설에는 이 두 감탄사는 보다시피 별안간 자취를 감추고 있기도 하다.

감탄사 위치가 개방적인 것은 후렴부분에서도 마찬가지이다. 즉 ‘우여라’의 경우는 나머지 후렴에서는 모두 나타나고 있으나, 제 2, 3연 등에서는 사라졌다. 그리고 ‘에헤라, 엘화’의 자유로운 교체현상도 본사설의 그것과 동일한 차원에 있다. 다만 후렴의 감탄사 위치가 고정되어 있는 것은 ‘에헤에헤요’ 정도에 한정되어 있다고 하겠다. 이와 같이 긴방아타령의 감탄사의 위치는 쌍화점의 그것에 비교하여 아주 자유롭게 개방되어 있는 것이다.

그리고 감탄사의 빈도수에서도 잡가 긴방아타령이 쌍화점에 비해 더욱 높다고 할 수 있다. 두 노래의 본사설을 보자. 쌍화점의 사설의 감탄사는 한번도 나타나지 않는다. 이에 비해 긴방아타령 본사설의 감탄사는 2회 이상으로 출현하고 있다. 매 후렴의 감탄사도 쌍화점의 경우 1회에 그치고 있으나, 긴방아타령은 3회 이상으로 출현하고 있다.

이와 같이 속요와 잡가는 악기구음, 감탄사 형식이라고 하는 수사형식을 비교해 볼 때 서로 유사한 측면을 가지고 있으면서도, 그와 동시에 많은 차이점도 노출하고 있다. 즉 속요나 잡가는 악기구음과 감탄사를 두로 구사하고 있으나 잡가는 악기구음보다는 감탄사 쪽에 훨씬 더 비중을 두고 있다. 구체적으로 잡가는 악기구음에 비하여 감탄사를 더욱 보편화하고 있으며, 이러한 보편화의 결과 매우 다채로운 감탄사의 유형들을 지니고, 감탄사 위치를 개방하고 있으며, 또한 매우 잦은 빈도수를 지니고 있다 하겠다.

요컨대 두 갈래의 유사성은 모두 민요에 대한 갈래적 독특성을 지니고 있음을 뜻하나, 차이점은 두 갈래의 갈래적 이질성을 뜻해주는 것이기도 하다고 하겠다. 이러한 차이점과 그 의미는 앞서 논의한 속요와 잡가의 울격과 사설 길이에서의 그것들과 동일한 차원에 놓여 있다고 하겠다. 즉 속요에 비하여 잡가의 울격이 한층 유동적이고, 사설 길이가 한층 팽창되어 있음도 두 갈래의 성격이 변별되고 있음을 뜻해주는 것이다. 물론 이 경우도 민요에 대해서는 두 갈래 모두 독특성을 공유하고 있지만 말이다.

3. 결 론

민요를 바탕으로 형성된 고려 속요와 조선후기 잡가는 시대적 거리에도 불구하고 유사성을 지니고 있다. 그리고 그와 동시에 많은 차이점도 가지고 있었다. 본고는 이러한 유사성과 이질성을 형식 측면 즉 율격, 사설길이, 수사 형식을 통하여 살펴 보았다.

유사성과 이질성은 다음과 같다.

율격에서 속요와 잡가는 민요에 비하여 매우 유동적이었다. 그러나 잡가의 율격 유동성은 속요보다도 한층 더 심화되었다.

사설길이에서 두 갈래 모두 민요에 비하면 팽창된 길이를 지니고 있었다. 이러한 팽창현상은 본사설의 확장을 비롯하여 후렴의 사설화 혹은 사설의 다양화라고 하는 현상을 통하여 이루어졌다. 그러나 잡가의 사설길이는 속요에 비해서도 훨씬 팽창되었다.

악기구음, 감탄사 등의 독특한 수사형식을 두 갈래 모두 사용하고 있는 점은 민요에 대해 변별적 측면이었다. 그러나 속요가 악기구음과 감탄사를 일반적으로 균형된 분포차원에서 구사한다면, 잡가는 악기구음도 부분적으로 사용하나 오히려 감탄사를 훨씬 더 일반적으로 구사하고 있다는 점에서 속요와 변별되었다. 예컨대 잡가의 감탄사는 분포상에서의 비중 뿐만 아니라 유형의 다양성, 위치의 개방성, 출현의 빈도수에서 속요를 훨씬 앞지르고 있었던 것이다.

그러나 본고의 논의는 주로 형식을 위주로 하고 내용을 논의하지 않았으며, 또한 각 갈래 전체를 모두 비교 논의하지 못한 한계를 지니고 있다. 그리고 속요와 잡가의 형식에서 나타난 동질성의 근본배경에 대해서도 전혀 논의하지 못하였다. 이후 계속적 작업을 기약하면서, 일단 여기서는 속요와 잡가 두 갈래가 민요를 모태로 하였으면서도 민요와 다른 갈래적 독특성을 지니고 있으며, 그와 동시에 서로 이질적인 속성도 함께 지니고 있음을 밝혀두는 것으로 논의를 마무리하겠다.

참고문헌

1. 김대행, 한국시의 전통 연구 (개문사, 1980)
2. 김명호, 고려가요의 전반적 성격 (한국시가문학연구, 정병욱선생 환갑기념논총 2, 신구문화사, 1983)
3. 김병국, 시조 발생의 문학사적 의의 (고려가요연구, 새문사, 1982)
4. 김학성, 고려가요의 작자층과 수용자층 (한국학보 31, 1983)
5. 문화재 관리국, 한국민속종합조사보고서 (전남편, 1969)
6. 성균관대 학술조사단, 안동문화학술조사보고서 (성균관대 출판부, 1967)
7. 성기옥, 한국시가율격의 연구 (새문사, 1986)
8. 송방송, 한국음악통사 (일조각, 1984)
9. 악장가사 (대제각, 영인본, 1985)
10. 악학궤범 (대제각, 영인본, 1984)
11. 양태순, 고려 속요와 악곡과의 관계 (청주사대 논문집 15, 1985)
12. 여증동, 한국문학역사 (형설출판사, 1980)
13. 울산대 인문과학연구소, 울산울주지방 민요자료집 (울산대 출판부, 1990)
14. 이노형, 잡가의 유형과 그 담당층에 대한 연구 (서울대 석사논문, 1987)
고려속요의 개작성 (울산어문 8, 울산대 국어국문학과, 1992)
15. 이입수, 여가연구 (형설출판사, 1988)
16. 이창배 편, 가요집성 (흥인문화사, 1987)
17. 임동권 편, 한국민요집 제2권 (집문당, 1974)
18. 장덕순 공저, 구비문학개설 (일조각, 1971)
19. 장사훈, 국악총론 (정음사, 1976)
20. 정병욱, 한국고전시가론 (신구문화사, 1977)
악기의 구음으로 본 별곡의 여음구 (고려가요연구, 새문사, 1982)
21. 정재호 편, 잡가집 제1, 2, 3, 4권 (계명문화사, 1984)
22. 조동일, 한국시가의 전통과 율격 (한길사, 1982)
23. 지현영, 정음사의 연구 (고려가요 연구