

고려속요의 개작성

이 노 형

- 1. 서론
- 2. 울격의 유동성
- 3. 사설의 팽창성
- 4. 결론을 대신하여
- * 참고 자료

1. 서 론

국문가사로 전하는 이른바 고려속요의¹⁾ 갈래는 대개 일반 민요로만 이해되어 왔다. 그러나 근래에 이르러 그간의 통념적 인식에 대한 반성적 견해가 대두하였다. 그같은 반성적 연구의 핵심은 속요의 갈래적 특성을 민요에 기반한 것이면서도 민요와 변별되는 것으로 이해하고자 하는 데에 있다. 가령 이러한 입체적 견해는 속요의 내적 구조와 외적 배경의 양면에서 동시적으로 제시되었는 바. 우선 내적 특성에 대한 새로운 견해를 들어보면 다음과 같은 경우이다. 즉 국문 속요를 민요, 궁중무악, 개인 창작곡 등으로 세분하고자 하되 이중 궁중무악계열의 속요는 민요의 개작형으로 보고자 하는 쪽과, 속요의 전체를 민요의 개작형으로 논의할 수 있다는 입론이 그것이다.²⁾

속요가 민요적이면서도 독자적인 특성을 지님은 속요의 담당층, 구연공간의

- 1) 주지하다시피 고려조에 나온 노래들의 갈래적 이질성은 실로 복잡하고 또한 각 갈래의 타당한 명명법도 아직 확정된 것이 아니다. 예컨데 통칭의 고려가요 가운데에는 민요, 속요, 경기체가, 시조, 가사, 무가, 불가 등의 여러 종의 갈래 혹은 갈래 명 등이 있을 수 있다. 본고는 이러한 난문제들을 논의하지는 않겠다. 다만 본문의 명명 갈래 '고려 속요'는 고려조의 현전 국문가요들을 대상으로 하되 무가, 경기체가, 시조, 가사 등을 제외한 국문 서정시가 일반을 뜻하는 것임을 밝혀 둔다.
- 2) 김명호, 김학성 교수가 각각 두 입장에 대변하고 있는 분들이라고 할 수 있다. 그런데 두 분이 다루고 있는 대상은 사실상 국문 고려속요 뿐만 아니라 고려가요 전

배경에 대한 연구에서도 이미 강력하게 시사되었다. 즉 속요는 왕, 행신 등 의 상층귀족이 애초에 지방의 민요를 가장하였을 기녀 및 악공 등의 전문적 가장집단과 궁중의 속악무대를 중심으로 결합되므로써 그 특수한 수용층 혹은 개작층, 가장층과 특수한 구연공간을 획득하게 되었다고 하는 입론들이 그것이다.³⁾ 속요의 갈래적 특성을 입체적으로 해석코자 한 이러한 견해들은 세부적인 편차를 지니고 있는 것이긴 하나 이전의 단선적인 견해에 비하면 전체적으로 한층 발전된 논의로 생각된다.

본고에서는 현전하는 고려시대의 국문 가요 중에서 경기체가와 무가계열 및

체를 대상으로 하고 있다. 그러나 속요의 일부 내지는 전체를 민요의 개작형으로 파악하고자 함에서는 서로 유사한 견해를 제시하고 있다.

다만 본고에서 다루고자 하는 소위 속요의 세부적 갈래 규정에 있어 두 분의 견해는 어느 정도 편차를 보이고 있다. 속요의 갈래에 대하여 전자가 포괄적이고 입체적인 논의의 방향을 제시하고 있다면, 후자는 이를 더욱 적극적으로 검토하여 속요의 대부분을 민요의 개작형으로 처리할 것을 개진하고 있다. 후자의 경우, 혼존 국한문 경기체가 유형이나 무가와 도이장가 정도를 제외한 모든 국문 속요를 민요의 개작형으로 파악하고 있는 것이다. 그럼에도 불구하고 전제적으로 두 분의 시각은 속요에 대한 기왕의 민요적, 창작적 갈래 견해들에 비하여 한층 구체적이고 진전된 입론으로 수용될 수 있다고 본다. 조동일 교수도 일찌기 율격적 측면에서 속요의 발생적 모태를 민요에서 모색할 수 있음을 간파하였다. 국문 속요만을 다루고자 하는 본고는 이러한 유형을 민요에 기반하였으면서도 대체로 민요의 개작형으로 보고자 한 김학성 교수의 견해를 적극 수용하여 이를 심화시키고자 한다. 김명호, 고려가요의 전반적 성격 (한국시가문학연구, 정병우 선생 환갑기념논총2, 신구문화사, 9 3 - 김학성 공편, 고전시가론, 새문사 984 재수록) 김학성, 고려가요의 착자 총과 수용자층 (한국학보 31집 9 3 여름호) 및 조동일, 한국시가의 전통과 율격 (한길사 9) 참조

한편 정병욱 님은 속요의 일부인 쌍화점, 청산별곡을 창작 유형으로 검토하고 있고, 여중동 교수는 쌍화점과 만전춘과 서경별곡 등을 아예 일종의 회곡 갈래로 처리하고 있다. 두 분의 관점도 일단 속요의 독자성을 선행적으로 제시한 데서 종전 까지의 타성적 견해에 비하여 새로운 시각이다. 다만 두 분의 시각은 상기한 후속 연구사에 의하여 지양될 수 있다고 보여진다. 정병욱, 한국고전시가론 (신구문화사 977) 05 - 3면, 여중동, 쌍화점 노래 연구 (고려시대 가요문학, 새문사, 9) 90- 03면 및 한국문학역사 (형설출판사 9 3) 7 - 58면 참조.

한편, 이임수 교수도 속요의 독자성을 창작적 측면에서 더욱 확고히 논의하고 있어 참신한 시각을 제시하고 있다. 다만 본고에서는 역시 민요적 기반과 관련한 개작적 수준을 주로 살펴 보고자 한다. 이임수, 여가연구 (형설출판사 9) 76- 0 면 참조

- 3) 최동원, 고려가요의 향유계층과 그 성격 (고려가요연구, 새문사 9) 및 김학성, 위의 논문 참조

도이장가 정도를 제외한 나머지의 노래들은 일단 민요의 개작형으로 처리될 수 있다고 보아 이들을 대상으로 민요적 성격과 개작성을 동시에 살펴 보고자 한다. 물론 이러한 시각은 속요를 입체적으로 검토한 기왕의 업적에 기반한 것이다.⁴⁾ 다만, 본고의 논의는 주로 갈래 내적 형식만을 중심으로 속요의 민요적 기반과 개작성을 집중적으로 조명하고자 한다. 그런데 이미 이들 노래들의 개작성의 일부에 대해서는 검토되었다. 즉 개작의 내적 증거로서 도출된 조홍성의 악기구음 및 감탄사의 존재와 내용면의 송도성의 존재 등이 그것이다.⁵⁾ 그러므로 여기서는 이 부분 이외에 울격과 사설의 존재양상을 중심으로 속요의 민요적 기반과 개작성을 집중적으로 살펴보고자 한다.

그런데 이 두 형식적 측면에 나타나는 개작성을 미리 단적으로 제시하면, 울격의 유동성과 사설의 팽창성이라고 할 수 있다. 울격의 유동성과 사설의 팽창성은 분명히 일반 민요와 변별되는 속요의 일반적인 특징이라 할 수 있다. 즉 이 점은 바로 속요가 민요를 배경으로 하고 있으면서도 개작된 갈래임을 증명할 수 있는 매우 중요한 형식적 특성이 될 것이다. 물론 속요의 민요적 기반은 주지하듯이 이른바 애정과 같은 통속적 내용과⁶⁾ 병렬과 같은 형식에서⁷⁾ 찾을 수도 있다. 속요의 민요적 기반에 대해서는 이미 일반적으로 갈파된 것이기에 여기서 특별히 조명할 필요는 없을 것이다. 다만, 본고는 기왕의 논의된 민요적 성격을 기본적으로 수용하면서도, 여기서는 속요의 민요적 기반을 특히 선후창이나 교환창 형식 등의 민요적 형식을 더욱 구체적

4) 그러나 속요의 상당수가 민요적 기반을 지니고 있는가 하면, 일부는 그 발생적 뿌리를 단순히 민요로만 처리할 수 없는 작품들이기도 하다. 특히 정과정곡과 같은 노래는 유기적이거나 종결적 구성을 갖추고 있는 등 오히려 개인 창작의 삼충적 사뇌가계열에 해당될 수도 있다. 따라서 속요의 갈래적 입체성에 대한 논의는 특히 이 향가적 요소까지를 아울러야만 무난해질 것이다. 그러나 본고의 논의는 이점에서 일단 한계를 가질 수밖에 없고 더욱 구체적이고 입체적인 논의는 다음으로 미루도록 한다. 정과정곡의 향가적 기반은, 정재호, 정과정에 대하여 (고려가요연구, 새문사 I: 88~94면 및 김선풍, 고려가요의 형태적 고찰 (같은 책 II: 33면, 42면 및 김병국, 시조 발생의 문학사적 의의 (같은 책 II: 6면 참조

5) 김병성, 위의 논문 참조. 한편 정병욱 님이 분석한 악기구음에 대해서도 김 교수는 이를 개작의 증거로 논의하고 있는 바, 이러한 입론도 일반 민요에 견준다면 설득력을 지닌 입론이 될 것이다.

6) 김병국, 위의 논문 II: 8면

7) 김대행, 한국시의 전통 연구 (개문사 980 9-92면

으로 예시하여 속요의 민요적 기반과 특수한 개작성을 재확인 및 구체화해 가도록 하겠다.

한편 속요의 언어체계가 아직 완벽히 해명되지 않고 또한 관련 문헌 정보가 미흡한 연구조건으로 인하여, 노랫말의 내용은 물론 형식까지도 명확히 해명되지 않는 부분이 있을 수 있다. 이 경우 특히 노랫말의 형식 구성의 애매성에 대해서는 근래 진전되어 온 노랫말과 악곡의 상관관계에 대한 기존 연구로부터 때로는 긴요한 정보를 얻을 수 있으리라 본다. 따라서 음악적 견해를 선별적 수준에서 적극 수용하기로 하겠다.⁸⁾ 또한 본고는 속요가 애초에 민요에서 출발한 것이라는 기왕의 전제에 입각하여 전형적인 민요의 유형과 민요적 구조를 직접 제시하여 속요와 비교하므로써 속요의 민요적 바탕과 개작적 측면을 한층 구체화하고자 한다.

본고에서 논의할 국문 속요의 구체적인 작품 범주를 확정하면 다음과 같다. ‘동동, 가시리, 청산별곡, 서경별곡, 만전춘, 정석가, 정과정곡, 사모곡, 유구곡, 쌍화점, 정읍사, 이상곡, 상저가’ 이상 13편을 논의 대상으로 하겠다.

2. 율격의 유동성

속요와 민요의 가장 중요한 형식적 공통점들의 하나는 둘 다 율문이라는 데에 있을 것이다. 이 점에 착안하여 두 갈래의 율격양상을 살펴서 율격적 공통점과 차이점을 살펴 보도록 하겠다. 물론 이 공통점과 차이점은 속요의 민요적 기반과 개작성을 각각 알려주는 징표가 될 것이다. 그리고 여기서 사용될 율격 개념은 우리 시가의 기본 율격단위로 구성되는 음보격인 바, 부수적

8) 속요의 음악적 측면에 대해서는 일찍이 장사훈 교수에 의하여 부분적으로 논의되어 왔지만, 이후 노랫말과 악곡의 상관관계에 대해서는 최근 양태순 교수에 의하여 본격 논의되고 있다. 문학과 음악 구조의 대응관계는 논의의 심화에 따라서 성과 여부가 결정되겠으나, 거시적인 구조 가령 속요 노랫말의 연장 구성과 악곡상의 약절 구성은 상당히 긴밀한 것으로 이해될 수 있다고 본다. 음악적 견해에 대한 구체적 수용 내용은 본론에서 밝히겠다. 본고에서 참고한 두 분의 해당 논문은 다음과 같다. 장사훈, 고려의 속요 (국악논고, 서울대학교 출판부, 9) 및 양태순, 고려 속요와 악곡과의 관계 (청주사대논문집 5. 985)

으로 음량율과⁹⁾ 행율을 포괄하는 개념임을 밝혀둔다.

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

선후창 (논매기요)¹⁰⁾

하늘에는 별도 총총/(후렴)쾌지나침침 나네//강변에는 찬돌도 많다/(후렴 동일)
//술밭에는 웅이도 많다(후렴 동일)

선후창 (쾌지나침침나네)¹¹⁾

서경이 아즐가 서경이 서울히 마르는/위 두어령성 두어령성 다렁디리//닷꼰대
아즐가 닷꼰대 쇼성경 고외마른/(후렴 동일)//(중략)//배타들면 아즐가 배타들면
것고리이다 나난(후렴 동일)

앞의 두 작품은 민요이고 마지막 작품은 고려속요 ‘서경별곡’이다. 제일 앞의 민요는 ‘선후창 노동요’인데, 노동요는 민요의 가장 최고 형태이자 특히 농경사회에서 가장 널리 생산 수용된 노래로서 민요의 하위 유형들의 모태가 되는 이른바 민요의 전범에 해당한다.¹²⁾ 다만 노동요 중에서 논매기요의 현장 조건으로서 논매기 작업이 고려시기에 이미 등장하고 있었는가 하는 문제가

9) 여기서 음량율이라 함은 시가의 음보단위를 구성하는 동시적인 소리의 규칙적 지속 량을 뜻하는 것이다. 즉 음보는 음절의 갯수와 장정음이 결합된 소리량에 의하여 이루어진다고 하겠다. 지금까지 음보의 기저자질에 대해서는 음수율, 강약율, 고저율, 율격휴지율, 장단율 등으로 논의되어 왔으나, 이러한 율격 논의를 최종적으로 정리하여 반성적 대안을 제시하고 있는 성기옥 교수는 율격의 기저자질을 구성자질과 경계자질로 세분하여 구성자질을 음절수와 장정음이 결합된 소리량으로 개념화하고 있다. 가령, 음량율을 기준할 경우 . 3. 4음절의 음보는 동일한 음량의 동량음보로 5음절은 이질적인 총량음보로 분류될 수 있는 있는 바, 전자의 세 종류 음량의 동량성 여부에 대한 논란 가능성은 있겠으나, 일단 본고에서 사용할 음량율의 개념은 이러한 개념임을 밝혀 두겠다. 성기옥, 한국시가율격의 이론 (세문사, 8 . 84-99면 참조

10) 성균관대학술조사단, 안동문화학술조사보고서(성균관대학교 출판부, . 56면

11) 정병우, 앞의 책, 45면

12) 장덕순 공저, 구비문학개설 (일조각, . 85면

있고, 후자의 노래인 비노동요로서의 유희요와 같은 유형이 민요의 최고 형태라고 하는 견해도 있기 때문에 노동요로서 논매기요와 더불어 유희요 쾌지나칭칭나네도 들어보았다.¹³⁾ 어쨌든 이 두 노래와 같은 노동요와 유희요는 농경사회로 지탱해 온 우리나라 최고의 보편적 전승 형태의 민요임에는 틀림이 없을 것이다.

그러면 속요 서경별곡을 염두에 두면서 두 민요의 율격적 특징을 검토해 보기로 하자.

주지하듯이 민요의 율격은 역시 규칙성으로 일관하고 있다. 먼저 ‘논매기요’의 경우 어느 행이든지 2음보로 일관하고 있다. 나아가서 논매기요의 율격적 규칙성은 기본적 율격체계로서 음보격에서 뿐만 아니라 음보단위를 구성하는 요소인 음량율에서도 일치하고 있다. 즉 논매기요의 음보단위는 모두 3 혹은 4음량이라고 하는 동일한 길이의 음량으로 이루어져 있고, 예외적으로 총량음보에 유사한 5음량의 이질적인 음보단위(‘우리할일은’) 하나가 들어있을 뿐이다.¹⁴⁾ 음보격과 음량율에서 이러한 거의 완벽에 가까운 규칙성은 후렴

13) 논매기요의 현장을 대체로 조선후기 이양 농사법의 발전으로 성립되는 논매기 작업현장이라고 본다면, 이러한 민요의 가창시기를 조선후기 이후로 볼 수도 있을 것이다. 그러나 고려시대 훨씬 이전부터 이미 논농사와 작업 공동체로서 두레조직이 성립되어 있고, 또한 유사한 형태의 공동체적 작업이 있었을 것으로 본다면 식민지 이후 채록된 논매기요와 같은 노동요는 매우 일찍부터 있었던 것으로 이해할 수도 있을 것이다. 다만, 논매기요의 가창 시기가 논란이 될 수 있으므로 혼존 민요의 최고 형태로 논의되어 온 유희요 쾌지나칭칭도 함께 예시하였다. 고려시대 이전의 농농사와 두레조직 및 공동체적 노동조건의 성립에 대해서는, 신용하, 두레공동체와 농악의 사회사(한국 사회연구 2, 한길사 9 4)를, 쾌지나칭칭나네의 원시적 발생성에 대해서는 정병욱, 앞의 책 45면 참조

14) 총량음보란 5자 음절 즉 5음량을 지닌 음보를 뜻하는 바, 이는 일반적으로 4자 음절과 장정음으로 구성되는 동량음보(4음량의 음보)에 비하여 매우 이질적인 음보단위이다. 5자 음절의 총량음보가 3 혹은 4자의 일반적인 동량음보에 비하여 전혀 이질적인 음보단위로 규정될 수 있는 근본적 배경은 바로 다음과 같이 그 구성과정상에서 이미 분명하게 나타나는 것으로 논의되고 있다. 즉 총량음보는 사실상 3자 혹은 4자와 같은 음절수로 이루어진 동량음보의 두 개가 축약형태로 결합된 것이기 때문이다. 그러나 이 총량음보의 율격적 이질성의 근거는 매우 제한되어 있다. 즉 총량음보의 율격적 기능은 단지 4음격+5음격의 2음보격과 4음격+4음격+5음격으로 구성된 3음보격에서만 발휘될 뿐, 기타의 음보격 가운데의 5음절-가령 본문 예문의 예외적인 5음절 음보 ‘우리할일은’ 등의 경우 -에는 적용되지 않는다고 하겠다. 따라서 총량음보의 율격적 실현 조건에는 위치가 특히 주목되고

에서도 그대로 적용되고 있음을 목격할 수 있을 것이다. 논매기요 율격의 규칙성은 다음의 유희요에서도 적용된다.

'쾌지나칭칭나네'의 음보격은 3음보로도 2음보로도 볼 수 있는 여지를 지니고 있는데, 3음보로 볼 경우 본사설의 율격은 어느 행과 연이든 3음보격 규칙을 지키고 있다. 후렴도 모두 한결같이 2음보격 규칙을 고수하고 있다.

다만, 이 유희요의 율격은 2음보로 볼 경우 일단 문제의 소지를 지닐 수가 있다. 즉 2음보격으로 율독하고자 할 경우, 5음량이라고 하는 이질적 음보단위들이 (즉 '잔돌도 많다'와 '옹이도 많다') 4자 음량과 혼재되어 있는 것이 그것이다. 이른바 이러한 4음격+5음격으로 구조화된 5음절음보는 총량음보에 해당한다. 따라서 이 노래의 율격은 총량음보의 개입으로 인하여 논매기요에 비하면 한층 유동적인 양상을 띠고 있다. 그러나 이러한 유동성도 일정 부분에서만 인정될 수 있을 뿐 전체적인 율격체계의 규칙성을 크게 흐뜨리는 경우는 아니라고 할 수가 있다. 왜냐하면 본사설의 음보격을 2음보격으로 읽을 경우, 이 2음보는 후렴의 동량 2음보격과 본사설의 나머지 동량 2음보격과도 일치되면서 결국 전체 음보격 체계의 일관된 규칙을 지탱해주기 때문이다.¹⁵⁾ 또한 매 연이 2음보격 1행 단연으로 이루어져 있어 이와 같은 간결한 단연 내부의 유동성은 전체적 율적 규칙성에 큰 지장을 초래하지 않는다고 할 수 있다. 그리고 기존 논의에서도 '쾌지나칭칭나네'나 '강강수월래'와 같은 원초적 노래의 율격을 동량 2음보격의 규칙적인 것으로 파악하고¹⁶⁾ 있어 일단 이 노래의 음보격은 3음보격이든 총량이 개입된 2음보격이든간에 대체로 규칙적인 율격으로 이해할 수 있는 것이다. 따라서 유희요 '쾌지나칭칭나네'의 율격도 논매기요와 마찬가지로 매우 규칙적인 속성을 확보하고 있다. 우리는 두 노래가 지닌 율격의 이러한 규칙성을 적어도 선후창 민요 일반이 지닌 그 전형적인 율격 속성인 것으로 간주해도 좋을 것이다.

있는 바, 대체로 그 위치가 마지막 음보에 있음을 알 수 있다. 구성자질 및 경계 자질, 동량음보 및 총량음보의 각각에 대한 자세한 상론은, 성기옥, 앞의 책,

7- 5면 및 50- 53면 36- 39면 및 54- 56면을 참조

15) 행의 앞에 위치한 5음절은 총량음보와 동일한 음량 조건을 가지고 있더라도, 이질적 율격 기능은 지니지는 않는 것으로 되어 있다. 위의 주석 참조

16) 성기옥, 앞의 책 67면 참조

‘서경별곡’의 짜임새를 보면 그 발생 토대는 분명히 민요이다. 본사설과 후렴이 한 연을 이루어 반복 전개되고 있다는 점은 선후창 민요에 일치하고 있다. 또한 음보격과 행율도 일단은 매우 규칙성을 견지하고 있다. 본사설과 후렴이 각각 2음보격, 3음보격 2행(혹은 5음보격 1행)과 4음보격 1행으로 일관되고 있음이 그것이다. 이 노래는 음악적으로도 동일한 가락으로 반복 전개되고 있는 이른바 유절양식으로 되어 있어 선후창 민요의 악곡형식에 일치한다.¹⁷⁾ 따라서 속요의 선행한 시가사에서 이러한 종류의 형식을 구비한 노래는 역시 민요밖에 없을 것이고, 서경별곡과 같은 속요는 일단 민요에서 유래한 것이라 이해될 수 있다.

그러나 고려속요가 비록 발생적 토대는 민요임에도 불구하고, 그와 동시에 속요로서의 고유한 속성을 획득하고 있음에도 틀림이 없다. 가령, 악기의 구음(즉, ‘두어령성 다링디리’) 및 조홍적 감탄사(‘위’)의 개입 현상 등은 민요를 비롯한 다른 시가들에서 찾아볼 수 없는 속요 고유의 속성인 것이다.¹⁸⁾

그런데 이 노래는 악기 구음과 조홍구 형식에서 나아가 율격 형식에도 민요와 구별되는 독자적 자질을 내포하고 있다. 율격 형식의 독자성을 한마디로 말한다면 그것은 바로 유동성에 있다고 할 수 있다.

율격적 유동성은 바로 2음보격과 3음보격이 한 연에 병존하고 있다는 점에서 드러난다. 물론 이 2음보격의 출현은 매 연의 첫머리에 반복되는 어휘(가령 ‘서경이’)와 조홍적 감탄사(‘아즐가’)의 결합에 의하여 실현되고 있다. 종래의 연구시각과 같이 이 2음보 부분을 단순한 음악적 반복구로 계산할 뿐, 율격적 고려를 하지 않는다면, 이 노래의 음보격은 3음보격 전형으로 이루어질 수 있다. 그러나 이러한 기준 시각에 문제제기를 하고 있는 최근의 연구 동향도 있듯이, 이 부분은 엄연히 사설이 존재하고 있는 이상 절대적인 해석 대상이 될 수밖에 없다.¹⁹⁾ 따라서 2음보격을 함께 고려한다면, 서경별곡

17) 유절양식이란 악곡상으로 ‘같은 곡조에 다른 가사를 바꾸어 가면서 부르는 노래 형식’으로 선후창 혹은 교환창 민요형태를 의미한다고 하겠다. 다만 서경별곡은 후렴 형식으로 보아 선후창 민요에 근접한다고 할 것이다. 유절양식에 대해서는, 송방송, 한국음악통사 (일조각 84 77면 참조, 민요가락의 단순 반복구조에 대해서는, 장사훈, 국악총론 (정음사 76 334면 참조

18) 정병욱, 악기의 구음으로 본 별곡의 여음구, (고려가요연구, 새문사 11: 91면. 김학성, 앞의 논문 8면

의 음보격은 다분히 유동적임에 틀림이 없다.²⁰⁾ 따라서 서경별곡의 이러한 유동성은 앞서 검토한 선후창 민요나 유희 민요의 규칙성에 비해서 커다란 편차를 보여주는 중요한 특성이다.

그러나 이 노래가 단순히 유동적 율격의 일색인 것만은 물론 아니다. 전체적으로 보면 엄연히 율격적 규칙이 존재하고 있기 때문이다. 즉 매 연이 한 결같이 2음보와 3음보의 순차적 짜임새에 의하여 동일하게 반복 전개되고 있다. 후렴의 율격도 비록 본사설의 음보격과 달리 4음보격임에도 불구하고 한 결같이 동일한 어휘의 동일한 4음보격으로 반복되고 있다. 이와 같이 서경별곡의 율격은 유동적이기는 하나 전체적으로는 율격적 규칙성을 견지하고 있는 것이다. 다만, 이 노래의 율격적 규칙성은 선후창의 민요에 비하여 훨씬 뚜렷한 유동성을 전제로 한 규칙성이다. 물론 서경별곡의 비민요적 율격성은 다른 속요에서도 나타나는 속요의 일반적인 속성이라 할 수 있다. 다음 작품을 들어 계속 논의해 본다.

목마르면 술을주고/(후렴) 워어 달케//배고프면 밥을준다/(후렴 동일)//완악같은 집을짓고/(후렴 동일)//천년만년 살리로다/(후렴 동일)//잘하시오 잘하시오(후렴 동일)

선후창(달구요)²¹⁾

텃밭팔아 옷사주랴/강강수월래//아니아니 그말싫고/(후렴 동일)//장지밖에 매여둔소/(후렴 동일)//황소팔아 임사주소(후렴 동일)

선후창(강강수월래)²²⁾

19) 김대행 교수는 서경별곡을 포함한 속요 일반에 대하여 현전의 사설 일부를 배제 논의해온 종래의 관행이 오류임을 지적하였는데 필자도 전적으로 이에 동감한다. 김대행, 고려가요의 율격 (고려가요연구, 새문사, 1982)

20) 물론 매 연은 5음보격으로 유통될 소지도 지니고 있다. 그러나 5음보격으로 보아도 선후창 민요의 일반적인 음보격인 2 혹은 3 음보격에 비하면 크게 변별된다. 다만, 여기서는 기준의 3음보격 견해를 중시하여 일단 2음보격과 3음보격으로 구분 유통하도록 하겠다. 문법적 호흡적 율격휴지에 의한 음보 경계에 의하여서도 2,3음보격의 구분이 일단 무난하다고 할 것이다. 율격휴지는, 조동일, 한국시가의 전통과 율격 (한길사, 1982), 50-54면 참조.

21) 임동권, 한국민요집2 (집문당, 1974), 104면

22) 문화재관리국, 한국민속종합조사보고서 전남 편 (1969), 709면

들을동 방해나 디히히애/게우즌 바비나 지이히애/아바님 어마님끼 받잡고 히야
해/남거시든 내머고리 히야해/(후렴) 히야해

달하 노피곰 도다샤/어괴야 머리곰 비취오시라/(후렴) 어괴야 어강됴리 아으 다
롱디리//져재 너러신고요/어괴야 즐대랄 드대울세라//(후렴 동일)//어느이다 노코
시라/어괴야 내가논대 점그랄세라

앞의 작품 둘은 선후창 노동요와 선후창 유희요인 ‘달구요’와 ‘강강수월래’이다. 이들 민요의 울격도 예외없이 완벽한 규칙성을 지니고 있다. 전자와 후자의 매 연이 공히 2음보격의 1행으로 짜여지고 있어, 음보격의 완벽한 규칙성을 보이고 있다. 후렴의 음보격도 거의 규칙적이다. 더구나 본사설과 마찬가지로 2음보격으로 이루어져 있기도 하다. 다만, 강강수월래의 경우 후렴이 1음보격으로 되어 있어 본사설의 2음보격과 다르지만, ‘강강수월래’가 ‘강강 수월래’와 같이 2음보격으로의 울격적 분개도 전혀 불가능한 것만은 아님을 인정한다면, 이 노래들은 본사설과 후렴의 음보격이 일체 완벽한 규칙성에 기반하고 있는 것이다.

이에 비하여 고려속요인 ‘상저가’와 ‘정읍사’의 울격은 민요의 그것에 비하여 규칙적인 한편 다분히 불규칙적인 면모도 노출하고 있다. 이 점에 대하여 다음에서 검토해 보기로 하자.

검토에 앞서 두 속요를 예문과 같이 선후창 형식으로 분석해놓은 것은 문제 시될 수가 있다. 따라서 이에 대한 해명이 앞서야 할 것 같다. 이 두 노래는 일반적으로 그냥 한편의 민요 정도로만 이해되어 왔다. 더 이상의 혼존하는 사설이 전하지 않고 위와 같은 간결한 분량의 사설만 전해오고 있기에 단편 소곡의 민요로만 보아온 것은 어쩌면 당연한 것인지도 모른다.²³⁾ 그러나 노래

23) 한편 정읍사의 갈래적 성격은 여러가지로 논의되어 왔다. 그런데 이 노래가 악지 해설과 같이 백제의 민요라고 하더라도, 일단 현전 노래의 갈래적 성격은 몇 가지 추론을 허용할 수가 있다. 가령, 정읍사는 우아한 수사 형식 등으로 미루어 애초부터 향가일 수가 있고, 혹은 민요의 변형인 향가일 수도 있고, 아니면 민요로 지속되어 오다가 고려조에 이르러 민요의 변형인 속요가 되었을 수도 있을 것이다. 그도 저도 아니면 이 몇 가지 갈래들이 상호 흡합된 형태일지도 모른다. 다만, 본고는 이 노래가 민요의 변형인 속요일 것이란 전제를 하고서 이를 본문에서 확인해 가도록 하겠다. 정읍사의 향가적 측면과 속요일 가능성에 관한 각각의 견해는, 정병욱, 한국고전시가론 02면 및 김학성, 앞의 논문 - 4면 참조.

가 선후창인지 교환창인지 아니면 독창의 형태인지를 판단하는 근거는 문학적 사설구조 자체로서도 판단 가능하겠지만, 이와 같이 사설 자체가 그에 관한 구체적인 정보를 제공해주지 못할 경우, 우리는 일단 악곡적 정보에 도움을 받을 수가 있을 것이다. 특히 시가 일반의 존재양태와 마찬가지로 이 속요도 가창을 전제로 한 것임에서도 그러하다.

최근의 상세한 음악적 분석 결과에 의하면, 두 노래 중 상저가는 창법 형태에 있어서 선후창법을 지닌 것으로 파악되고 있다. 즉 선후창과 교환창과 같은 민요적 악곡형식인 유절형식으로 이루어져 있다는 점이다.²⁴⁾ 그렇다면 유절양식의 상저가는 한 악절(마루)의 단순한 반복형식에다 매 악절의 가사만 바꾸어 부르는 선후창이나 교환창의 민요 일반의 창법과²⁵⁾ 거의 유사한 노래라고 할 수 있을 것이다. 따라서 이 노래는 일단 선후창이 아니면 교환창의 민요에서 출발하고 있는 노래라고 할 수 있다. 그런데 두 창법 중에서도 선후창으로 파악될 수 있다. 즉 음악적으로 악절이나 악절 내부의 구성 양상(본사설과 후렴의 구성)을 파악하는 결정적 요소인 이른바 종지법과 여음의 위치로 미루어 본사설과 후렴으로 구분되고 있는 것이다.²⁶⁾ 따라서 상저가는

24) 상저가와 유구곡의 유절적 악곡성에 대한 상론은 양태순, 앞의 논문, 18-19면 참조

25) 장사훈, 국악총론, 334면 참조

26) 노랫말 구성의 이해가 애매할 경우 음악적 정보는 참으로 긴요하게 이용될 수 있는 바. 상저가와 같은 경우가 그러하듯이, 특히 연장의 설정이 모호한 노랫말의 경우에 악곡적 종지법과 여음의 위치는 연장의 설정에 아주 결정적인 것 같다. 악절을 구분하거나 악절과 후렴을 구분하는 종지법은 예문에서와 같이 전체 노랫말의 끝과, 연속된 두 개의 '히야해'와 '히야해'의 중간에 각각 위치하고 있다. 따라서 현존 상저가의 사설은 동일한 가락이 반복되면서 가사만 바꾸어 부른 유절양식 음악의 여러 가사들 중에서 한 연에 해당하는 노랫말이고, 마지막 '히야해'는 매 연의 후렴이 된다고 할 수 있다.

한편 상저가에 대하여 양태순 교수는 후렴으로 마지막 '히야해' 두 개를 모두 포함하는 것으로 설정하고 있는 바. 본고는 일단 종지의 위치를 중시하여 유구곡처럼(양 교수에 의하면 유구곡의 악곡 종지 표시는 마지막 두 개의 노랫말인 '벼곡당이야 난묘해' 사이와 작품의 맨 끝에 설정되어 있으므로서 마지막 노랫말 하나만 후렴으로 설정되고 있음) 두 개의 '히야해' 중에서 작품의 맨 끝의 '히야해'만을 후렴부분으로 설정하고자 한다.

그런데 종지법이나 여음이 서로 동시적 위치에 함께 나타날 때 이것은 연장 구분의 결정적 요소가 될 수 있지만, 상저가나 유구곡에서와 같이 여음은 없고 종지만이 나타나거나, 혹은 여음만 있고 종지가 없는 경우에는 노랫말 구분이 애매할 수도 있는 것 같다. 다만, 여기서는 양태순 교수의 논의를 수용하여 상저가가 종지법만을 지니고 있음에도 불구하고 단순한 반복적 악절로 된 유절양식일 것이란 점

일단 선후창 형태라고 할 수 있고, 그렇다면 음악적으로 선후창 민요계열의 속요라고 할 수 있다. 따라서 선후창의 창법에 의하여 문학적 사설의 짜임새도 역시 상기한 바와 같이 선창되는 본사설 부분과 후창되는 후렴 부분으로 구분될 수 있다고 할 것이다.

상저가가 선후창 계열의 민요를 바탕으로 하고 있음은 율격적 측면에서도 확인될 수가 있다. 즉 상저가의 율격은 일단 1개 행(제 3행)과 후렴 부분을 예외로 한다면 보다시피 대체로 3음보가 기본이 되어 있음이 그것이다.

그러나 제 3행의 음보격은 4음보격으로 되어 있다. 이 점은 이 노래의 3음보격 기본 율격으로 하여금 파격을 지향하게 하는 것이다. 이러한 유동성은 악곡적 구조에 의거한 음보격의 분석 결과를 두고 보더라도 마찬가지로 나타나고 있다. 가령, 이 노래의 음보격을 악곡적 측면에 의하여 분석할 경우, 전체 음보격은 4음보격 2행에 3음보 2행이 결합되어 있는 구조를 취한다. 따라서 악곡에 근거하여 도출된 율격 양상은 더더욱 유동적인 속성을 지향한다 하겠다.²⁷⁾ 따라서 이 노래의 율격은 3음보격을 기본 율격으로 하나 다분히 파격적 성향을 내포하고 있음에는 틀림이 없는 것이다. 이러한 율격의 유동성도 민요와 다른 속요의 독자성이다.

정읍사의 사설구성은 일단 예문과 같이 3개 연으로 구분될 수 있고, 무의미한 반복구가 각 연의 후렴을 이루면서 각 연을 구분해주고 있다. 따라서 이 노래의 사설구성은 일단 선후창계열의 민요에 기반하고 있다. 정읍사가 문학적으로 이와 같이 3개 연으로 구분될 수 있고, 선후창적 사설구성을 취하고 있음은 음악적 악곡형식에 의하여서도 그대로 확인될 수 있다. 즉 이

과 그에 따라서 현전 사설도 반복적 노랫말의 1개 연에 해당하는 것으로 이해하고자 한다.

한편 근래 학계 동향을 보아 음악형식에 대한 논의가 노랫말의 음보격 논의에 까지 연장되고 있으나, 음보격에 관한 한 음악과 문학의 논리는 별개의 것이라 생각하고, 본고에서는 다만 보다 거시적 단위인 노랫말의 연장형식과 악곡적 종지 및 여음 형식은 서로 대응적 관계에 있는 것으로 보고자 한다. 이상 상저가와 음악, 속요의 노랫말과 음악과의 상관성에 대한 상론은 양태순, 앞의 논문 참조

27) 물론 본고는 문학적 음보격에 대한 악곡적 영향력에 관한 한 부인하고 있는 바, 본문에서는 이 노래의 음보격이 지닌 불안정성을 방증하는 참고사항으로만 기술하였다. 악곡적 구분에 의한 음보격의 불안정성에 대한 논의는 양태순, 앞의 논문, 19면 참조

노래의 악곡형식이 세틀양식으로 분류되고 있음이 그것이다.²⁸⁾ 다만, 이 세틀양식이 유절양식과 달리 악곡의 진행에 따라 점차적으로 변주형식을 취하고 있기 때문에, 민요와 상저가와 같이 특정한 선율의 반복만으로 이루어지는 유절양식과 구별되고 있다. 그래서 한 연 내부의 본사설과 후렴의 경계를 설정하기가 쉽지가 않을 것 같다. 그러나 세틀양식이란 것이 악간의 변주를 수반하면서도 동일한 가락의 반복형식으로 이루어진 것을 감안한다면, 결국 세틀양식과 정읍사의 악곡적 기본은 동일한 가락의 반복형식으로 이루어진 선후창 내지는 교환창 민요에 있음에는 변함이 없을 것으로 생각된다.²⁹⁾ 그러므로 이와 같은 형식은 일단 선후창계열의 민요에 매우 근접한 것으로 이해된다.³⁰⁾

28) 양태순, 앞의 논문, 20-21면

29) 이 노래의 악곡이 세틀양식임에도 불구하고 동일 가락의 반복형식으로 된 동동과 매우 밀접한 관련성이 있다는 점도 민요로부터 전혀 동떨어진 악곡은 아님을 증명해 주고 있다. (정읍사와 동동의 악곡적 상사성은 양태순, 앞의 논문, 23-24면 참조) 결국 이 노래의 기본 배경은 민요이기는 분명하나, 그것이 선후창과 교환창 계열 중에서 어느 것이냐가 문제가 된다 하겠다. 이 경우에도 문학적 사설 및 음악적 악곡의 존재양상을 함께 고려한다면 정읍사는 선후창으로 이해될 수가 있다. 우선 정읍사의 노랫말은 동일한 음절과 동일한 길이의 어구들이 (즉 '어귀야 어강 도리 아으 다롱디리') 규칙적으로 노랫말 가운데에 세 부분으로 배치되어 있는 것이다. 그런데 악곡적 종지와 여음의 위치를 사설의 위치와 대조해 보면 전자의 악곡적 표시는 모두 사설에서 세번 반복되는 동일 귀절 중의 한 유형인 '아으 다롱디리'의 바로 직전과 직후에 위치해 있다. (양태순, 앞의 논문, 20-22면) 이러한 음악형식 중에서 노랫말인 '아으 다롱디리'의 직후의 것은 바로 연장 경계 표시일 것이다. 직전의 것은 한 연 내부의 본사설과 후렴의 경계 표시에 해당될 것이다. 양태순 교수는 '어귀야 어강 도리' 짜리를 후렴구로 계산하고 있어 – 같은 논문, 30면 –, 이는 본고의 계산과 어긋나고 있다. 다만, 한 악절 내부의 경계 즉 본사설과 후렴의 경계 표시에서도 악곡적 종지와 여음의 위치가 결정적인 인자임을 인정할 경우 – 같은 논문, 10-12면 참조 –, '아으 다롱디리' 만을 후렴으로 계산해야 되지 않을까 한다.

한편 주지하듯이 악학궤범에 전하는 정읍사의 가사는 사실상 '아으 다롱디리' 귀절이 중간 부분에서 하나 생략되어 있다. 그러나 이 부분은 동일악곡과 동일사설의 생략형태인 것으로 이해되고 있는 바. 가령 논란되어온 後腔全의 '全'은 그러한 과정을 대신 알으켜주는 지시어로 해석되고 있다. 따라서 '아으 다롱디리'라고 하는 귀절의 종갓수는 두 개가 아닌 세개로 판명될 수 있겠다. 이상에 대한 상론은 지현영, 정읍사의 연구 (고려가요연구, 정읍사, 1985), 330-331면 참조- 이 논문의 원제재지는, 아세아연구 4권 1호 (아세아문제연구소, 1961)임. 양태순, 앞의 논문, 21면 참조.

30) 다만 정읍사는 전후절로 분개되지만 단련형으로서 항가적 내용의 분위기를 유지하

다만, 이 노래가 악곡적으로 유절양식의 변주형태로서의 세틀양식을 취하고 있음은 선후창 민요를 바탕으로 하였으되 이를 일정 부분 변주시킨 유형으로 이해할 수 있을 것이다. 따라서 정읍사는 문학적으로나 음악적으로나 선후창 민요를 바탕으로 개작된 유형이라 하겠다.

사설 자체로 보면, 이러한 개작성은 일단 조홍적 감탄사(‘어거야’)가 본문에 개입하고 있는 데서 나타나고 있다 할 것이다. 나아가서 정읍사의 개작성은 율격에서도 반영되고 있음을 주목해 볼 수가 있다. 예문에서와 같이 율격을 구분하고 보면, 3음보격이 기본 율격으로 규칙성을 이루고 있어 대체로 민요의 율격적 규칙성에 근접하고 있다. 다만, 음보격의 유형에 있어서는 정읍사가 3음보격이라면 민요가 2음보격을 취하고 있어 서로 이질적이지만, 그러나 율격의 규칙성 자체는 서로 동질적이다. 그런데 정읍사의 3음보격은 민요의 완벽한 규칙성에 비하여 사뭇 유동성을 내포하고 있다. 바로 2음보격의 혼재 현상이 그것이다. 즉 제 2연과 제 3연의 첫 행들(각각 ‘져재 너려신고요’와 ‘어느이다 노코시라’)이 2음보격을 취하고 있는 것이다. 물론 이 유동적인 행들이 전혀 3음보로서의 소지를 거부하는 것은 아닐 것이다. 가령 ‘져재 너려신고요’와 같이 3음보 구분이 전혀 불가능한 것만은 아니다. 그러나 ‘너려신고요’ 혹은 ‘노코시라’ 부분은 문법적으로나 호흡상으로나 내부에 또 하나의 음보경계를 내포하기에는 아무래도 어색한 것일 수밖에 없다. 정읍사의 율격이 민요에 비하여 유동적 성향을 내포하고 있음은 다음과 같은 예에서도 발견될 수 있다.

그 유동성의 두 번째 근거는 바로 몇몇 행들의 마지막 음보단위가 총량음보

고 있어 향가의 잔존형태로 논의될 수도 있으나, 여기서는 발생사적 갈래 축을 일단 민요로 보고자 한다. (향가적 측면에 대해서는 정병욱, 앞의 책 02면 참조) 한편, 양태순 교수는 정읍사의 악곡을 동동의 개작형으로 보고, 감탄사와 더불어 후렴 부분까지를 원래의 정읍사에는 없었다가 개작과정에서 악곡의 영향을 받아 첨가된 것으로 보고 있는 바, 본고에서는 이와 달리 이 노래의 후렴부분은 원래 선후창 민요의 후렴형태로 존재하던 것이 개작 수준에서 변개된 것으로 파악하고자 한다. 기존의 입장이 악곡에 의거한 섬세한 분석과정을 취하고 있음에 비하여 본고의 입장은 다분히 일반론적인 가설에 의존하고 있는 셈인데, 그러나 가령 평시조가 조선후기에 이르러 음악적 문학적으로 민요적 영향을 받으면서 사설시조 따위로 변화하는 과정에서 후렴이 첨가되는 경우가 거의 전무한 사정을 고려한다면 후렴이 없던 원래의 정읍사에 후렴이 첨가된 것으로 이해하는 관점은 일단 유보하고 싶다.

로 되어있다는 점이다. 즉 5자음절이 그것이다. 우리 시가의 음보를 구성하고 있는 일반적 음량단위이자 이 정읍사의 일반적 음량단위이기도 한 4음량에 견주어 보아 이 5자 음절은 아무래도 이질적인 율격 차질일 수밖에 없는 것이다. 물론 민요의 경우도 이 총량음보를 내포하는 경우도 흔히 발견된다. 그러나 민요의 총량음보의 위치는 속요와 사뭇 다르다. 그 차이점은 바로 이 총량음보의 율격적 위치에 놓여있다. 속요 정읍사의 총량음보의 위치는 모두 행의 마지막에 설정되어 있다. 그러나 민요의 총량음보는 이와 달리 거의 행의 처음이나 중간에 올 뿐이다.³¹⁾ 특히 민요의 총량음보의 위치가 행의 끝을 피하고 있는 점은 어느 자료를 보아도 마찬가지 현상으로 나타나는데, 이러한 차이점은 아마도 각각의 갈래가 지닌 기능의 차이에서 유래하는 것으로 이해될 수 있다. 즉 선후창 민요의 기능은 어디까지나 집단적인 노동의 호흡을 통일하는 데에 있음에 반하여 속요는 궁중을 주변으로 향유된 유희요로서 속악에 속하는 이상 노동의 호흡과는 무관한 기능을 지닌데서 유래한 것으로 이해될 수 있는 것이다. 즉 집단적인 행동통일을 위해 불리는 선후창이나 교환창의 경우, 앞에서 선창하거나 뒤에서 후창하는 과정이 특히 규칙을 필요로 할 것이고, 이러한 규칙적인 짜임새를 유지하기 위해서는 특히 행이나 연의 끝부분에서 정형을 견지하는 것이 효율적일 것이기 때문이다.

요컨대 속요 정읍사의 율격도 민요에 비하면 여타의 속요와 같이 유동성을 지향한다 하겠다. 이와 같이 속요는 민요를 개작한 것이 분명한 바, 선후창 이외에 교환창 민요를 바탕으로 개작된 것으로 추정되는 속요들에서도 유동성은 분명하게 나타나고 있다. 다음에서 교환창 민요와 속요를 비교하여 속요적 율격에 내포된 유동성을 확인토록 하자.

한강에다 모를부어/모찌기도 난감하다/하늘에다 목화심어/목화따기도 난감하네
 (중략)//한강에다 모를부어/잡나래이 절반이네/성안에성밖에 첨을두니/기생첩이
 절반이네//바대정곁은 이못자리/장기판만큼 남았구나//장기판이사 좋건마는/둘이
 없어 몬두겠네

교환창(모찌기노래)³²⁾

31) 가령, ‘해다쳤네 해다쳤네/양산땅에도 해다쳤네/방실방실 웃는애기/본다보고도 해다쳤네’ – 울산대학교 인문과학연구소, 울산울주지방 민요자료집 (울산대학교 출판부 990) 73면

어름우희 땃님자리 보와/님과 나와 어려주글만명/어름우희 땃님자리 보와/님과 나와 어려주글만명/정둔 오늘밤 더듸새오시라 더듸새오시라//경경 고침상에 어느 잠이 오리오/서창을 열어하니 도화발하도다/도화는 시름업시 소춘풍하나다 소춘풍하나다//(중략)//남산에 자리보아 옥산을 벼어누어/금슈산 이불안에 사향각시를 아나누어/약든 가슴을 맛초압사이다 맛초압사이다

앞의 작품은 ‘교환창 민요’인데, 율격구조가 교환창 민요의 전형 그대로이다. 즉 앞소리꾼과 뒤소리꾼이 각각 서로 주고 받는 대목들로 매 연이 구성되고 있다. 이 때 매 연의 행수는 짹수를 이루고 있어 행율의 규칙성을 보이고 있을 뿐만 아니라 각 행의 음보격도 2음보격의 완벽한 규칙성을 견지하고 있다. 음보단위를 규칙적으로 구성해주는 음량율의 경우도 예외의 몇몇을 (‘목화따기도, 성안에성밖에, 바대정곁은, 장기판만큼’) 제외한다면 거의 완벽한 규칙성을 유지하고 있다. 음량율의 경우 선후창 민요에서와 같이 특히 행 끝에서는 과격을 회피하고 있다는 규칙성을 보이고 있기도 하다. 이와 같이 교환창 민요의 율격도 선후창 민요처럼 완전한 규칙성을 견지하고 있다 하겠다.

뒤에 인용된 작품은 속요 ‘만전춘별사’이다. 율격 검토에 앞서 만전춘별사의 토대적 갈래도 민요로 이해될 수 있다. 우선 다음과 같은 몇 가지 근거를 제시할 수가 있다. 첫째 사설의 전체적인 짜임새가 몇 연으로 분개될 수 있다는 점이다. 이 점에 대해서는 이미 선학들에 의하여 누누히 지적되어 온 바이듯이, 가령 사설의 구성이 긴밀한 유기성을 결여하거나 전래가요의 이질적 합성으로 이루어져 있다고 하는 점이다.³²⁾ 이러한 견해에 의하면 만전춘의 사설구성은 우리 시가사에서 일단 민요의 비유기적이고 개방된 사설구성에 근접하고 있다. 그러나 이것만으로는 만전춘이 민요 중에서 교환창, 선후창, 독창의 어느 형태에 근접한 것인지를 아직 알 수는 없다. 따라서 다음과 같은 근거를 들어보아야 할 것이다. 둘째 만전춘의 사설구성은 선후창의 후렴

32) 울산대학교 인문과학연구소, 앞의 자료집, 32면, 34면, 36면. 그런데 예문의 제 1, 2연과 제 3, 4연과 제 5, 6연은 본 자료집에서 순차대로 크게 세편의 독립된 작품의 형태로 채록된 것이긴 하나, 교환창 민요임을 감안하여 본고에서는 예문과 같이 합성한 것임을 밝혀둔다.

33) 최정여, 고려의 속악가사논고 -115면 및 141면

형식이 나타나지 않는다는 점을 주목해 볼 수가 있다. 즉 서경별곡이나 청산별곡 등에서 전형적으로 나타나는 후렴구가 매 연 사이에 개입되지 않고 있다는 점이다. 그래서 만전춘은 일단 선후창이 아니고 교환창 혹은 독창 형태의 민요에 근접한 모습을 지니고 있는 셈이다. 그런데 세째 이 노래의 음악적 구성을 보면 교환창의 바탕을 가지고 있다. 우선 이 노래의 악곡형식은 종지법과 여음이 함께 위치하여 악절이 총 6개로 이루어져 있다. 그런데 이 여섯 악절이 모두 부분적 변주를 지향하나 전체적으로 맨 처음의 두 유형의 악절을 동일하게 반복하는 것으로 구성되어 있다.³⁴⁾ 이는 곧 음악적으로 두 악절만 가지고도 전체 노래가 구성되고 있음을 의미해 주고 있다. 즉 교환창 민요가 앞 뒤 두 패로 갈라져 두 가락을 주고 받으면서 이루어지듯이 만전춘도 동일한 두 악곡형식만을 가지고 일관되게 전개되고 있는 것이다.³⁵⁾ 그러므로 만전춘은 문학적으로나 음악적으로나 교환창 민요를 기본 바탕으로 하고 있는 노래임에 틀림이 없다 하겠다.

그러나 만전춘은 민요에 비하면 역시 속요다운 독특성을 획득하고 있다. 기왕에 지적되었듯이 그 결정적 근거가 바로 마지막 연의 첨가 현상에 나타나고 있다.³⁶⁾ 즉 마지막 연은 궁중 속악상의 필요에 의해서 첨가된 것이 그것이다. 이 연의 첨가적 성격은 이 연의 사설분량이 나머지 연들에 비하여 현저히 간결한 단 행으로만 되어 있다는 점에서도 확인되고 있는 것이다. 또한 만전춘의 비민요적 측면은 울격적 파격성에서도 나타나고 있다. 가령, 이 노래의 음보격과 행율은 이상곡과 함께 주로 4음보격에 기반하고 있으면서도 다분히 유동적인 방향으로 나아가고 있는 것이다.³⁷⁾ 여기서는 아직 이 노래의

34) 장사훈, 국악논고, 93면 및 양태순, 앞의 논문, 26면

35) 민요의 독창곡은 가창이 아닌 음영에 의존함이 특징이다. 따라서 만전춘별사는 음 영형식의 독창 민요가 아니라 가창형식에 바탕한 교환창 악곡의 민요에 근접한 것으로 파악된다. 독창의 창법이 가창이기는 하되 음영에 준한 것임에 대해서는, 장덕순 공저, 앞의 책, 92면 참조

36) 즉, 마지막의 '아소 님하 원대평생에 여힐살 모라압세' 부분이다. (김학성, 앞의 논문, 234면) 음악적으로도 이 부분은 동일한 선율을을 유지하면서도 변주가 가장 심한 부분에 해당한다. 양태순, 앞의 논문, 26면 참조

37) 정병옥 님은 속요 중에서 특히 이 만전춘과 이상곡을 변격형으로 처리하여 이 노래들의 울격이 특히 심한 파격성을 지니고 있음을 검토하였다. 정병옥, 앞의 책, 00면

율격이 지닌 유동성이 대한 구체적 분석과정이 유보되고 있고, 또한 이러한 유동성이 정도 차이를 지닐 뿐 사실상 고려속요 전체에 해당되는 일반적인 속성임을 밝히기 위하여, 다음에서 구체적인 검토를 해보고자 한다.

인용된 부분은 제 1, 2, 5연이다. 우선 제 1연의 경우 음보격은 네 개의 3음보격과 한 개의 4음보격이 혼재되어 있는 파격성을 노출하고 있다.³⁸⁾ 제 2연의 음보격은 두 개의 4음보격과 한 개의 1음보격으로 구성되고 있다. 여기서도 음보격이 파격적이다. 제 5연의 음보격은 세 개의 4음보격으로만 되어 있어 일단 규칙적인 구조를 취하고 있는 듯이 보이기도 한다. 그러나 마지막 행의 음보 두 개('맛초압사이다')의 음량의 크기는 매우 이질적이다. 즉 우리 시가의 음보가 지닌 일반적인 음량인 4음량에 비하면 엄청나게 확대된 음량으로 되어 있다. 이와 같은 음량의 확대 현상은 사실상 다른 언들에서도 거의 일반적으로 나타나고 있다. 제 1연의 '어러주글만녕, 더듸새오시라'와 제 2연의 '도화발하도다, 소춘풍하나다' 따위가 모두 일반적인 음량을 초과하고 있는 것이다.³⁹⁾ 특히 이러한 초과적인 음량의 음보단위가 행의 끝에 위치하고 있는 현상은 민요의 경우에 비하여 매우 대조적인 특성이 되고 있다. 만전춘의 이러한 율격적 파격성은 각 연의 행수가 서로 이질적인 데서도 발생한다. 가령, 인용 부분을 두고 보더라도 차례대로 5행, 3행, 3행으로 구성되고 있어 이른바 행율의 파격성을 노출하고 있는 것이다. 이와 같이 속요 만전춘은 음보격과 행율로부터 음보격의 내부에까지 다양한 율격적 파격성을 내포하고 있는 것이다.

38) 첫 연의 행수는 총 5개로 계산되는데, 이러한 계산 결과는 통상적인 계산과 상당히 다르다. 통상적인 계산으로 하면 첫 연의 행수는 총 3개가 되어 본고의 계산보다 2개나 줄어든다. 그러나 종래의 3개 연으로의 계산 결과는 반복되는 부분(즉 '어름우희 댁님자리 보와/님과 나와 어러주를만녕')을 제외한 데서 온 것이라 하겠다. 그러나 이 반복되는 부분이 문현상(악장가사)에 염연히 기록되어 있는 이상이 부분도 반복적인 형태로 가창되었던 동등한 자격의 사설로 이해할 수 있어야 하고, 따라서 당연히 율격적 분석 대상으로도 삼아야 할 것이라 본다.

39) 이러한 6음절 이상의 음보단위나 6음보 이상의 음보격에 대하여 성기옥 교수는 각각 부정음격과 부정음보격으로 처리하여 우리 시가율격의 기본 율격단위에서 제외한 바, 이유는 바로 이들의 속성이 매우 불안정하고 특이한 것이기 때문이다. 성기옥, 앞의 책 9면 7면

내니를 그리아와 우니다니/산집동새 난이솟 하요이다/아니시며 거츠리신달 아으/
잔월 효성이 아라시이다//넉시라도 니른 한데녀저라/아으 벼기더시니 뉘러시니잇가

‘정과정곡’은 개인 창작의 유형으로서 의미전개상의 통일적 유기성과 완결된 종결성을 상당히 획득한 작품으로 이해되고 있다.⁴⁰⁾ 주제구성이 순차적으로 구성되어 군주에 대한 충성심과 자신의 결백성, 그리고 신세한탄과 총애에의 소망을 표출한 것으로 이루어지고 있다 하였다. 따라서 정과정곡은 그 배경적 노래를 민요로 하여 민요의 개작으로 보기에는 상당한 난점을 안고 있는 작품임에 틀림이 없다. 따라서 정과정곡은 정서 개인의 순수한 창작시 가로 이해될 수가 있다. 그러나 순수 창작으로만 보기에는 다음과 같은 문제점도 지니고 있다.

우선 반복형식이 빈번하게 출현하고 있다는 점을 들 수 있다. 즉 ‘아으’라고 하는 감탄사가 거의 일관되게 반복되게 있다는 점이다. 물론 이러한 종류의 감탄사는 민요적인 것이 아닌 개인 창작 사뇌가의 낙구적 감탄사에 틀림이 없지만⁴¹⁾ 향가와 달리 일관되게 반복하고 있는 반복형식 자체는 민요적 속성에 근접하는 요소일 것이다. 또한 다른 노래에서 사용된 것과 유사한 형태의 어구를 구사하고 있다는 점을 들 수 있다. 이른바 ‘넉시라도 님은 한데녀저라’와 ‘벼기더시니 뉘러시니잇가’와 같은 용례는 만전춘에서도 유사하게 사용되고 있기 때문이다. 이러한 애용구는 원래 민요와 같은 데서 일반적으로 구사되고 있던 구비적 공식구 정도로 이해될 수 있는 부분들인 것이다.⁴²⁾

40) 정재호, 앞의 논문, 188-192면 참조

41) 김선풍, 앞의 논문, 33면, 42면 참조

42) 즉 만전춘별사의 ‘넉시라도 님을 한데 너낫景 너기다니’, ‘벼기더시니 뉘러시니잇가 뉘러시니잇가’가 그것이다. 한편 김학성 교수는 만전춘의 이 대목의 ‘景’을 주목하여 경기체가와의 관련성을 논한 적이 있다. 다만, 여기서는 이러한 표현형식들이 구비시가에 애용되는 공식구 정도로 이해하고자 한다. 민요와 같은 구비시가의 공식구적 표현들은 민간 양식인 판소리사설에서 뿐만 아니라 분명한 창작 시가인 시조에까지 깊이 영향을 미치고 있음을 감안한다면, 창작시가 발생의 저충에서 작용하는 민간 양식의 영향을 십분 인지할 수 있다. 시조양식에 비하여 정과정곡과 만전춘 혹은 서경별곡과 정석가 등이 각각 거의 동일한 형태의 구비적 공식구를 더욱 노골적으로 구사하고 있음은 속요 전반의 기본적 배경이 민간양식에 깊이 뿌리를 두고 있음의 중요한 한 징표가 될 수 있을 것이다. 판소리와 시조 갈래의 공식구 표현 양상에 대한 상론은, 각각 김병국, 구비서사시로 본 판소리사설의 구

그런데 이 노래는 주제상의 전개과정이 상당한 유기성을 갖추고 있음에는 틀림이 없음에도 불구하고, 의미상의 분단을 다른 쪽에서 결정지우는 요건인 악곡적 특성에서 몇 개의 악절로 구분되고 있음을 내비치고 있기도 하다. 가령, 노랫말에 해당하는 ‘내니를 그리아와 – 효성이 아라시이다’ 부분이 제 1 악절로, ‘녀시라도 남은 – 뉘러시니잇가’ 부분이 제 2악절로 분단되어 있는 것이다.⁴³⁾ 따라서 정과정곡은 음악적으로 일단 한 곡으로 완결되는 형식이 아닌 것으로 이해할 수 있다. 이 점은 동일한 선율을 단순히 반복해가는 선후창이나 교환창 민요와 다르면서도 어느 정도 개방된 영역을 공유하고 있는 것으로 이해할 수 있을 것이다.

이와 같은 조건은 이 노래로 하여금 순수한 창작성의 작품이라고만 확정짓기를 유보케 하듯이, 사설로서의 의미적 유기성에 있어서도 문제의 소지가 내포될 수 있다. 가령, ‘내니를 그리아와 우니다니 산 접동새 난 이슷하요이 다 아니시며 거츠리신달 아으 잔월 효성이 아라시이다’라고 한 첫 부분은 화자의 간절한 충정과 군주의 오해에 대한 변명으로 일단 유기적 해석이 가능한 대목이다. 그런데 다음 대목인 ‘녀시라도 남은 한대 너저라 아으 벼기더 시니 뉘러시니잇가’ 부분은 전후문맥과의 유기적 연관에서 상당한 난점을 안고 있다. 이 부분의 내용은 나(화자)는 남을 향한 간절한 충정을 지니고 있지만 남은 안타깝게도 계속 오해를 하고 계십니다와 같이 풀이될 수 있다. 그러나 ‘벼기더시니’의 발언에 내포된 의식의 주체는 남인 셈인데 앞뒤의 화자적 주체와의 연결에서 주체의 전환이 다분히 비약성을 내포하고 있다. 또한 남의 오해 다음에 ‘뉘러시니잇가’의 발언 주체는 다시 화자로 돌아가는데 여기서는 큰 비약이 발견되지 않는다 할지라도 다음 이어진 문맥과 비약을 야기하고 있다. 즉 ‘과도 허들도 천만 업소이다’는 화자 자신의 결백의 의지를 담고 있는 것이다. 이 부분도 남의 오해를 제시한 직후에 이어질 문맥으

성방식 (한국학보 27, 서울 일지사, 1982 여름) 및 최재남, 구비적 측면에서 본 시조의 시적 구성방식 (서울대학교 석사학위논문, 1983) 참조. 속요의 애용구와 그 민요적 속성에 대해서는 최정여, 앞의 논문 0-141면을, 경기체가와 만전춘의 관련성을 포함한 속요 전반의 민요적 기반에 대해서는, 김학성, 앞의 논문, -233면 참조

43) ‘과도 허들도 –’ 이하 부분은 제 3악절로 분석되고 있다. 이해구, 한국음악서설 (서울대학교 출판부 5), 187면 참조.

로서는 상당한 비약을 안고 있다 하겠다. 특히 그 다음 대목인 ‘말헛 마려신 더 살았븐더’를 님의 말씀은 말짱한 거짓말이었구나 나는 사라지고(죽고싶고) 싶습니다로 해석할 경우, 이 부분의 의미도 직전의 결백의 주장에 바로 이어지기에는 비약을 지니고 있을 것이다. 이 노래의 창작동기가 분명함에도 불구하고 부분적인 대목들이 여전히 논란거리가 되고 있는 것과⁴⁴⁾ 더불어 문맥상의 비약이 개재되어 있다는 점은 역시 정과정곡으로 하여금 완벽한 유기적 작품으로 보게 하는데 유보 조향을 야기하고 있다 하겠다.⁴⁵⁾ 특히 음악적으로도 악절이 몇절로 분단 반복되고 있고, 기타 상기한 민요적 혼적들을 함께 고려한다면 순수한 창작성의 작품으로만 볼 수 없는 것이다. 결국 이 노래도 원래 있던 민요를 개작한 것으로 봄이 무난할 것 같다. 비록 정서의 개인작이지만, 창작동기가 군주에게 자신의 심정을 전하기 위하여 민중들의 입을 빌리기 위하여 지은 데에 있는 것으로 볼 경우 당시의 인기있는 민요를 개작 내지는 재창작한 것으로 이해함이⁴⁶⁾ 타당할 것이다.

정과정곡이 이와 같이 민요에서 유래한 노래로 일단 논의될 수 있는가 하면, 그와 동시에 역시 속요로서의 개작성도 내용과 형식의 양면에서 동시에 확인될 수 있다. 무엇보다도 내용적 특징의 하나인 이른바 충신연주지성으로서의 송도적 내용은 속요의 일반적 주제를 대변하고 있다. 이러한 내용은 작자의 신분이나 창작 배경에서도 드러난 바이듯이 특수한 담당층인 상층집단의 이념적 지향에 일치하는 것이다. 이점은 순수한 민요 갈래가 지닌 경험적 내용에 비하여 대조적인 것이라고 하겠다. 정과정곡의 개작성은 다음과 같이 형식에서도 그대로 나타나고 있다.

형식적 개작성은 먼저 감탄사의 존재양상에서 드러나고 있다. 즉 사뇌가적 감탄사 ‘아으’가 작품의 도처에서 빈번하게 개입되고 있는 것이다. 이와 같이 사뇌가적 감탄사가 빈번하게 도처에 출현하고 있는 점은 민요와 다른 속요의 일반적 특성의 하나인 것이다.

율격에서도 개작의 혼적이 강하게 나타나고 있다. 우선 인용된 부분의 행을

44) 가령, ‘아니시며, 말헛마려신더’와 같은 대목이 논란되고 있다 하겠다.

45) 그렇다고 이 작품의 유기성을 전적으로 부정하는 것은 아니며, 다만 여타의 속요나 민요와 상대적 수준에서의 유기성은 인정해야 할 것이다.

46) 김학성, 앞의 논문, 2 -214면 참조

부터 살펴 보자. 악절에 의하여 구분된 첫째 연의 행수는 모두 4개 행이고, 둘째 연은 2개 행으로 구성되고 있다. 이와 같이 두 연의 행수가 서로 편차를 가지고 있음은 각 연의 행율이 어긋나고 있음을 의미한다. 민요의 경우 앞서 예에서 보았듯이 각 연의 행율은 거의 정형을 이루고 있었다. 따라서 행율에서 정과정곡은 민요와 변별되고 있는 것이다. 음보격은 정확한 분석에 의한 것은 아니라고 하더라도 위의 예시 결과에 의할 때 행율에서와 달리 상당히 규칙성을 견지하고 있다. 즉 어느 연이든 3음보격이 일단 성립되고 있다. 그러나 각 연의 끝 행의 끝 음보단위의 음절수는 불규칙적이다. 즉 5음 절 이상으로 초파적 음보단위가 존재하고 있는 것이다. ‘아라시이다, 한데녀 저라, 뉘러시니잇가’ 등과 같은 충량보격이 그것들이다. 이처럼 정과정곡의 율격은 상당히 파격적이라 할 수 있다.⁷⁾

이러한 비민요적 측면으로서 개작성이 발견되는 것은 사설 분량에서도 마찬 가지로 나타난다. 둘째 연의 분량은 민요의 한 연의 분량 정도에 그치고 있지만 첫째 연의 경우는 다분히 사설이 확대되고 있다. 즉 3음보격 혹은 4음보격의 행의 숫자가 4개에 이르고 있음은 민요의 2음보격의 2개 혹은 4개 행 정도의 분량을 넘어서고 있다. 특히 인용되지 않은 나머지 제 3연의 부분은(‘과도 허들도 천만 업소이다’ 이하에서 끝 부분까지) 사설이 더욱 확대되고 있다.⁸⁾ 이 마지막 부분의 행구분을 부정확하게나마 대략 설정해 보더라도

-
- 47) 음보격도 작품 전체를 대상으로 하면 반드시 규칙적인 것만은 아니다. 예를 들어 본문의 인용된 부분의 바로 다음에 이어지는 대목인, ‘과도허들도천만업소이다말히마려신더살앗분더아으니미나랄하마니즈시니잇가’와 같이 연결된 원문 형태를 대상으로 음보격을 분석해 보자. 전반부는 ‘과도 허들도 천만 업소이다.’ 와 ‘과도 허들도 천만업소이다’ 등으로 율독될 소지들을 지니고 있고, 후반부는 ‘말히 마려신더 살앗분더 아으’ 혹은 ‘말히 마려신더 살앗분더아으’로도 율독될 수가 있을 것이다. 이와 같이 음보격이 3음보와 4음보 사이를 넘나들고 있는 현상 자체가 이 노래의 음보격조차 완전한 규칙과는 거리가 먼 것임을 보여준다 하겠다.
- 48) 여기서 제 3연이라 함은 굳이 문학적 분개의 문제와 관계없이 악절에 의해 구분된 것을 일컫는 것이다. 문학적으로 과연 이 나머지 부분이 변별적 연으로서 분개될 수 있느냐 하는 문제는 논란거리가 될 수 있을 것이다. 그러나 본고는 문학적 구분 중에서 특히 이 노래처럼 연 혹은 장의 설정이 애매한 경우에는 음악 악절에 의해 분배된 특정한 노랫말들은 일단 문학적 연과 장에 대응하는 것으로 보고자 한다. 정과정곡이 문학적 구성의 유기성에서도 상당한 문제점을 지니고 있듯이, 3개의 악절로 구성된 음악적 정보도 민요와의 관련성에 상당한 시사점을 제공해 줄 수 있을 것이다.

3음보격과 4음보격의 행들이 4개 정도에 이른다. 따라서 한 연의 이러한 분량 규모는 행의 내적 성격이나 갯수에 있어서 선후창 내지는 교환창 민요의 각 연이 지난 2음보격 2개 혹은 4개 행 정도의 분량에 비하면 크게 확대된 것이다. 이러한 사설의 확대 현상도 율격의 파격성 등의 요건과 함께 속요 일반에 나타나는 비민요적 속성이자 개작성을 대변해주는 중요한 요소인 바, 사설 확대 현상은 다음 장에서 후속 논의하기로 한다.

그러므로 정과정곡도 원래는 민요로 불리던 것이 결국 개작된 것이라 하겠다. 반복형식이나 공식구의 흔적으로부터 문학적 음악적 구조의 개방적 흔적 등에서 민요적 바탕이 발견되고 있다. 그러나 이것이 연주지사로 개편되고 또한 감탄사의 빈번한 개입 이외에도 율격 형식이 유동성을 내포하고 사설이 확대되는 방향으로 개작된 것으로 이해할 수 있는 것이다.

이상 속요의 율격을 살펴본 바, 속요는 선후창이나 교환창 민요를 바탕으로 하고 있으면서도 완전히 개작된 민요인 것이다. 이는 이미 감탄사와 악기 구음과 같은 조홍구 형식의 출입 현상과 송도적 내용의 첨가 현상에서도 드러나고 있듯이, 율격적 유동성에서도 명확히 반영되고 있는 것이다. 속요의 개작성은 이외에도 사설구성상에 나타난 사설의 팽창 현상에서도 분명히 노출되고 있는 바, 이점에 대해서는 다음 장에서 논의하겠다.

3. 사설의 팽창성

속요는 사설 구성상에 있어서 민요의 그것과 변별된다. 그 차이는 구체적으로 사설 구성의 분량 면에 나타난다. 곧 사설의 분량에 있어서 민요가 간결성을 지향한다면, 속요는 다분히 확대된다고 하겠다. 작품을 예로 들어 논의를 진행하겠다. 다만 민요의 경우 작품 예시는 앞장에서 든 작품들을 중심으로 하고 일부만을 새로이 들겠고, 속요의 작품 예시는 최대한 예를 들지 않았던 작품들을 새로이 든다.

무슨띠를 띠고왔노/관대띠를 띠고왔네//무슨바지 입고왔노/진주바지 입고왔네//
무슨버선 신고왔노/타래버선 신고왔네

교환창(놋다리밟기요)⁴⁹⁾

딩아돌하 당금에 계상이다/딩아돌하 당금에 계상이다/선왕 성대에 노니아와지이
다//삭삭기 세몰애 별해나난/삭삭기 세몰애 별해나난/구은밤 닷되를 심고이다//그
바미 우미도다 쑥나거시아/그바미 우미도다 쑥나거시아/유덕 하신님을 여해아와지
이다//옥으로 련싸고줄 사교이다/옥으로 련싸고줄 사교이다/바회우희 접주 하요이
다//그고지 삼동이 뛰거시아/그고지 삼동이 뛰거시아/유덕 하신님 여해아와지이다

앞 작품은 ‘교환창 민요’인데 역시 매우 규칙적인 율격을 견지하고 있다. 2음보로 조직되어 있는 음보격은 물론이거니와 각 음보를 구성하고 있는 음량율도 모두 4음량으로 규칙적이고, 각 행 끝 음보의 음량이 동일한 것도 마찬가지이다. 그런데 민요는 율격이 규칙적인 특성 이외에도 사설의 분량이 매우 간결하다. 물론 민요의 전체적 사설은 매 연의 반복에 의하여 얼마든지 확대될 수 있음을 주지의 사실이다. 그러나 매 연 내부 분량 만을 본다면, 민요적 사설의 분량은 지극히 간결하다고 하겠다. 위의 놋다리밟기 유형의 경우, 매 연은 어느 것이고 가릴 필요없이 각각의 분량이 모두 2음보격 두 행으로 이루어지고 있다. 이러한 간결성은 앞 장에서 예시한 선후창과 교환창 모두에서 일관되게 발견되고 있다. 따라서 민요의 사설구성은 매우 간결한 분량으로 이루어지는 일반성을 지니고 있다 하겠다.⁵⁰⁾

이에 비한다면 속요의 매 연이 지난 사설 분량은 상당히 확대되고 있다. ‘정석가’로부터 몇 작품을 들어 이 점을 확인토록 하겠다.

우선 정석가도 민요에서 유래한 것이라고 할 수 있다. 농경생활의 직접적 체험과 관련된 소박한 심상들을 이용하고 있고, 애용구와 같은 유사한 사설들이 여러 속요에 넘나들고 있다는(가령, 서경별곡과 정석가의 ‘구스리 바회 예 -’ 등등) 점이 일반적인 민요와 동일한 것이다.⁵¹⁾ 그런데 이 노래의 악곡

49) 김사엽 공편, 조선민요집성 (정음사, 1948), 189면

50) 주지하다시피 민요의 사설 구성법은 개방되어 있다. 즉 한 연을 부르고 말 수도 있고, 무한히 연을 개방할 수도 있다. 민요의 사설 구성법이 지난 이러한 특성은 곧 민요의 각 연이 한 편의 독립된 작품일 수 있음을 뜻하는 것이다. 특히 사설의 패창성을 조사하기 위한 기준으로서 임의적 가변성을 지난 이러한 사설 전체를 대상으로 함은 부적절한 논리이다. 따라서 본고는 속요와 민요의 사설 구성 양상의 비교 대상을 각 연으로 이루어진 작품 전체가 아니라 전체를 이루는 각 연을 대상으로 함을 밝혀 둔다.

51) 김명호, 앞의 논문 334면 주석7 및 죄정여 2 - 22면

형식은 분명히 선후창이나 교환창 계열의 민요에 유사하다. 우선 가창된 노래로서 악곡까지 유지되고 있었음은 일단 음영에 근접하는 독창형태는 아닌 것으로 보인다. 그런데 악곡형식이 동일한 선율이 반복 가창되는 유절형식에 속한다고 하더라도,⁵²⁾ 악곡만으로는 선후창인지 교환창의 어느 형태인지를 분명히 이해하기는 어렵다. 따라서 일단 악곡을 떠나 노랫말 자체의 구조를 주목한다면 더욱 구체적인 정보를 제공받을 수 있다. 노랫말을 보면, 일정한 후렴구가 있는 듯 하면서도 없는 듯도 하다. 즉 매 연의 끝에 동일한 구절이 ('유덕하신 님 여해아와지이다') 있어 이것이 후렴을 대신하는 듯 하나, 첫째와 마지막 연의 끝 구절(각각 '선왕성대에 노니아와 지이다', '신잇단 그 츠리잇가')은 나머지 연들의 후렴구와 매우 다르다. 물론 첫 연은 개작 이후에 참가된 것으로 이해해야 하기에⁵³⁾ 개작 이전의 원래 노래와 상관없는 것이라 하더라도, 마지막 연의 끝은 일단 나머지 연들의 후렴과 다른 양상을 지니고 있다. 따라서 이 부분은 가령 서경별곡이나 청산별곡과 같은 후렴에 비교한다면, 후렴이 아니거나 혹은 후렴이더라도 특이한 후렴으로 이해될 수 밖에 없다 하겠다. 아무튼 이 노래의 원래 바탕이 교환창인지 선후창인지 분명하지 않은 것은 사실임을 인정하더라도 사설구성으로 보아 대체로 교환창 민요에 근접하고 있음을 확인할 수 있다.

그런데 속요 정석가의 매 연의 사설의 분량은 교환창 민요의 그것에 비하면 일정 부분 양적 팽창성을 보여준다. 가령 각 연이 모두 3음보격 3개 행으로 되어 있어 일단 예시된 민요의 각 연 2음보격 2개 행의 규모에 비한다면 일정 분량이 확대되어 있다.

다만 교환창 민요의 매 연이 지닌 사설 분량이 굳이 2음보격 2개 행 정도에서만 그치는 것은 아니다. 즉 짧게는 2음보격 1행으로부터 길게는 4음보격 3행의 유형도 있고, 나아가 한 연의 분량이 무제한한 것도 있을 수 있다. 그러나 대체로 일반적인 유형은 역시 4음보격 2개 행의 유형이거나⁵⁴⁾ 그 이하 행

52) 양태순, 앞의 논문, 17면

53) 김명호, 앞의 논문, 207면 및 김학성, 앞의 논문, 232면

54) '달거리요' 와 같은 민요의 매 연은 4음보격 3개 행의 분량으로 구성되어 있어 오히려 정석가에 비하여 긴 연을 지니고 있다. 그러나 이 노래는 교환창이 아닌 선후창으로 가창되고(임기중, 고려가요와 구전민요-고려가요연구-새문사 II-115, 6면), 나아가서 근래 채록된 달거리요와 잡가집의 달거리요가 과연 민요의 전

의 유형이라 할 수 있을 것이다. 따라서 교환창 민요의 매 연이 4음보격 2행의 분량으로 구성된다면 정석가의 3음보격 3행은 그다지 양적 팽창을 보이진 않는 셈이다. 단지 사설 분량에 있어서 정석가는 민요에 비하여 미세한 수준의 팽창 경향만을 보여줄 뿐이다. 그러나 정석가의 양적 팽창이 미세한 수준의 것일지라도 이것이 바로 속요 전반에 내포한 사설 팽창성을 대변하는 것은 아니다. 이점에 대하여 논의를 계속하겠다.

사실상 본고에서 논의 대상으로 삼은 속요 13편 중에서 교환창곡으로 되어 있는 것은 몇 작품에 지나지 않는다. 예컨데 만전춘별사, 정석가, 이상곡 정도가 모두이다. 이 중에서 정석가의 경우가 가장 간결한 연들을 내포한 작품이다. 이러한 정석가에 대하여 앞서 예 든 만전춘별사의 사설 분량은 2행 혹은 3음보격의 교환창 민요에 비한다면 전체적으로 매 연의 사설이 상당히 팽창되어 있다. 이상곡 역시 마찬가지이다.⁵⁵⁾ 따라서 정석가의 사설 분량이 민요에 비하여 현격한 수준의 변별성을 확보하지 못하는 것이 곧 속요 전체에 그대로 적용되는 것은 아니라 하겠다. 더구나 교환창 속요 중에서 정석가가 가장 짧은 연들로 이루어진 작품이라면, 정석가는 그에 대응되는 민요에 비교되어야 할 것이다. 그래서 간결한 유형의 교환창 민요에 비교한다면 정석가의 매 연은 좀더 뚜렷한 사설 팽창성을 지닌 것으로 이해될 수 있을 것이다. 또한 정석가는 일부 음보단위의 크기에 있어서도 미세하나마 확대 지향적 성향을 지니고 있어 민요에 대하여 팽창적이다.⁵⁶⁾ 정석가에 비하여 다음과 같은

법으로 간주될 수 있을지는 상당한 의문으로 남는다. 왜냐하면 이 노래는 민요의 전범이라 할 선후창 노동요에 비하여 본사설도 4음보격 3행 이상으로 길어지기도 하는가 하면, 또한 후렴도 거의 유의미한 사설로 엮어지면서 길어지기도 하기 때문이다(임동권, 한국민요집 I, 집문당, 9 0, 03- 09면 자료 참조) 따라서 달거리 요가 순수한 민요로 처리될 수 있을지에 대한 확정적인 해답을 여기서 내릴 수는 없다고 하더라도, 일단 여기서는 순수 선후창 민요의 전형의 범주에서는 제외하고 논의하기로 한다.

한편 교환창 민요의 매 연이 지닐 수 있는 사설 분량의 정도에 대해서는, 장덕순, 앞의 책, 94면 참조.

55) 이상곡의 현격한 사설 팽창성을 뒤에서 논의하겠다.

56) 즉 상당수 음보단위의 크기가 일반적인 4음량 규정을 벗어나 초과된 형태를 취하고 있다. 즉 '노니아와지이다, 싹나거시아, 여해아와지이다' 등이 5음절 이상으로 확대 지향적이다. 이는 전형적인 교환창 민요 사설의 정형적 음보격에 비하면 역시 미세한 차이를 보이는 현상이다. 정석가의 상당수 음보단위들이 이와 같이 규정량의 크기를 벗어나고 있다면, 이는 울격적 파격을 뜻하는 동시에 그에 수반하

속요는 좀더 뚜렷한 팽창 현상을 내포한 예에 해당한다.

살어리 살어리 랏다/청산에 살어리 랏다/멸위랑 다래랑 먹고/청산에 살어리 랏다/(후렴) 알리알리 알랑성 알라리알라//(중략)//가다가 가다가 들오라/애정지 가다가 들오라/사사미 점대에 올아서/해금을 헉거를 드로라

속요 ‘청산별곡’도 개작 이전의 원형적 갈래는 민요라고 할 수 있다. 사설과 후렴이 한 연을 이루어 전개되는 모습은 민요 중에서도 특히 선후창 민요의 전형에 그대로 일치한다고 하겠다. 음악적으로도 두 노래는 모두 동일한 악절로 반복 전개되는 유절양식으로서⁵⁷⁾ 민요와 동일하다.⁵⁸⁾

우선 청산별곡의 매 연의 크기를 민요에 견주어 보면 분명한 차이점이 발견될 수가 있다. 즉 매 연이 3음보격 4개 행과 3음보격 1개 행의 후렴으로 구성되어 있다. 그런데 선후창 민요는 각 연의 짜임새가 2음보격 2개 행으로 매 연의 길이가 간결하게 한정되어 있다. 이에 비교할 때 청산별곡의 각 연은 확실히 확대된 것임에 틀림이 없다. 2음보격 2개 행에 대한 3음보격 4개 행이 이루는 사설 분량은 큰 것일 수밖에 없을 것이다. 물론 선후창에서도 이 정도 길이의 연장체는 발견될 수 있을지도 모른다. 그러나 선후창 민요의 각 연이 지난 규모는 어느 채록집의 자료를 막론하고 2음보격 2행 전후의 매우 간결한 것이 일반적인 유형이다.⁵⁹⁾ 따라서 청산별곡 각 연의 사설도 민요에 비하면 상당히 팽창된 것이라 할 수 있다.

그런데 청산별곡의 울격은 예문과 같이 분석될 경우 상당히 규칙적이다. 따

여 전체 행과 연의 크기의 확대에도 일정 부분 영향을 미치고 있는 것이다.

57) 양태순, 앞의 논문, 14면

58) 다만, 청산별곡에 대하여 장사훈교수는 후렴이 없는 노래로 처리하고 있으나 – 장사훈, 국악논고, 51면 – 여기서는 양태순 교수의 음악적 분석 결과를 일단 받아들이기로 하겠다. 문학적 짜임새에 비추어 보아도 후자의 견해가 더욱 설득력이 있다.

59) 그 예로 ‘안동문화권조사 보고서’ 와 ‘한국민요집’ 그리고 ‘울산울주지방 민요자료집’의 달구요, 논매기요 등을 보아도 이러한 원칙은 그대로 적용될 수 있다. 선후창 민요의 전형들인 논매기요 작품 예는 앞장에서 들었고, 참고로 달구요 한 편을 예시해 본다. ‘목마르면 술을주고/워어 달깨//배고프면 밥을준다/(후렴)//완악같은 집을짓고/(후렴)//천년만년 살리로다/(후렴)’ (임동권, 한국민요집, 04면 자료)

라서 청산별곡의 율격 성격은 앞서 검토하였듯이 속요 일반이 내포한 율격적 유동성과 다분히 상반된다. 그래서 이러한 경우의 작품의 개작성은 바로 사설의 팽창 현상에서 나타나고 있다 하겠다.⁶⁰⁾

가시리 가시리 잇고나난/바리고 가시리 잇고나난/(후렴)위 증즐가 태평성대//
(중략)//설온님 보내압 노니/가시난듯 도서 오쇼셔나난

비두로기 새난/비두로기 새난/우름을 우루되/버곡당이야 난도해/(후렴) 비곡당
이야 난도해

이 두 노래는 속요 중에서 특히 단편의 전형에 해당하는 노래이다. 그래서 이러한 유형은 언뜻 보아 사설의 확대 현상과 전혀 무관한 노래인 듯도 하다. 그러나 이들 속요는 앞의 작품들과 달리 다른 차원에서 사설의 팽창 현상을 보이고 있다.

즉 이 두 노래의 본사설의 경우 분명히 사설이 선후창 민요처럼 간결하다. 그러나 후렴을 투시하면 사설이 일정 확대되고 있음을 목격할 수가 있다. 민요 후렴의 경우 거의 무의미한 음절이 거의 일반적이다. 특히 민요의 효시적 형태인 선후창은 애초의 발생 무렵에는 무의미한 음절로 구성될 뿐인 후렴 정도의 사설만을 가지고 가창하다가 점차 유의미한 사설의 비중이 높아져 간 것이 세계 어디서나 보편적인 형태인 것 같다.¹¹⁾ 그러나 이후 후대에 널리 전승 가창되는 선후창을 볼 때 후렴의 경우만은 여전히 무의미한 음절로 구성되어 있음이 일반적이라 할 수 있다.²¹⁾ 그런데 두 노래의 후렴들은 분명히 일

60) 한편, 청산별곡의 율격은 일반적으로 3음보가 거의 일관된 것으로 이해되고 있음에도 불구하고, 반드시 규칙적인 것만도 아닌 것 같다. 가령, 청산별곡에 오히려 일반적으로 나타나고 있는 2개의 음보단위들은 (첫째 연의 제 , 2행의 '살어리 랫다', 제 3행의 '다래랑 먹고' 등등) 실제 2개의 음보로 구분할 것이 아니라 1 개의 5음절 총량음보로 처리될 가능성도 내포하고 있기 때문이다. 이와 같이 5음절 총량음보를 인정하고 보면, 이 노래는 이질적인 총량 2음보와 동량 3음보('가다가 가다가 드로라'와 같은 행들)로 혼재되어 있는, 다분히 파격적인 율격체계를 지니고 있는 것이다. 나아가서 청산별곡과 가시리와 정읍사 등의 율격은 오히려 이 총량보격이 더욱 지배적인 것으로 분석될 수도 있다 하겠는 바, 이점에 대한 상론은, 성기우, 앞의 책, 237면 참조

61) 장덕순 공저, 앞의 책, 0면

정한 의미를 투영한 사설로 이루어지고 있다. 즉 ‘위 증즐가 태평성대’와 ‘버곡당이야 난묘해’라고 하는 후렴들은 각각 왕이나 국가를 감격적으로 송도하거나 신하의 충간을 소망하는⁶³⁾ 일정한 의미를 담고 있는 것이다. 이와 같은 현상은 결국 이 속요들이 본사설 자체의 확장을 피하고 있지는 않음에도 불구하고, 다른 양상으로 즉 후렴을 사설화하므로써 사설의 팽창을 피하고 있음을 보여주는 것이다.

다음과 같은 노래들의 사설은 한결 첨예한 팽창 현상을 보여주고 있는 예들이다.

창화엽에 창화사라 가고신댄/휘휘아비 내손모글 주여이다/이말삼미 이덤밧괴 나
명들명/다로러거디리 조고맛감 삿기광대 네마리라 호리라/(후렴) 더러둥성 다리리
디리 다로러거디리 다로리/거자리에 나도자라 가리라/위위 다로러거디리 다로리/
그 잔대가터 넘거츠니 업다

비오다가 개야아 눈하 디신나래/서린 석석사리 조분 꼽도신길해/다봉디리 우셔
마득 사리마득 넌즈세너우지/잠마간 내니를 너겨/깃단 열명길해 자라오리잇가//종
종벽력 생함타무간 고대셔 쇠여덟내모미/내님 두압고 넌뫼를 거로리

‘쌍화점’은 사설 구성에서 선후창이나 교환창으로 일단 이해할 수 있다. 음악적 악곡의 구성이 세틀형식으로서, 한 악곡의 단순한 반복형식으로 전개되는 선후창 혹은 교환창의 민요와 다름에도 불구하고 원래는 한 악곡의 단순한 반복형식에다 노랫말만 바꾸어 부른 것이었으리란 추정을 일단 받아들인다면⁴⁾ 이 노래의 원래의 기본 형태는 민요였음에 틀림이 없는 것 같다. 그리

62) 이노형, 잡가의 유형과 그 담당층에 대한 연구 (서울대학교 석사논문, 1987, 85
면. 다만, 본고에서 앞서 예든 일부 선후창의 후렴들은 유의미한 음절들로 - ‘우야
후 자로하리’ 혹은 ‘워어 달께’ - 이루어지고 있으나 이들은 대개 노동과 관련한
의미를 지니고 있어 속요와는 역시 양상이 다른 모습을 하고 있는 것이다. 뿐만
아니라 민요 후렴의 유의미한 사설은 어떤 의도적인 내용을 지닌다기 보다는 오히려
집단적 노동의 호흡을 맞추기 위한 관행적 수사 형식 정도에 해당한다고 볼 수
있을 것이다. 그러나 속요 후렴의 그것은 분명히 내용적 의도를 고려한 결과임에
틀림이 없다. 가령 ‘송도’와 같은 의도가 그것인데 이 점에 대해서는 본문에서 후
속 논의하겠다.

63) 권영철, 유구곡고 (고려가요연구, 정음사, 152-153면

고 대체로 ‘더러등성’ 이하 부분을 여음 혹은 후렴으로 처리하고 있는 선례에 따른다면 원래의 민요는 후렴을 지닌 선후창계열로 이해할 수가 있을 것이다.⁶⁵⁾

물론 이 쌍화점에 대해서는 개인 창작 내지는 개작 등의 몇 가지 견해가 있다.⁶⁶⁾ 다음과 같은 몇 가지 근거에 의한다면, 이 노래는 원래 선후창 민요였지만, 궁중 속악가사로 개작된 것으로 봄이 타당할 것 같다.

쌍화점의 개작적 속성은 우선 율격적 측면에서도 확인하게 나타나고 있다. 즉 선후창 민요의 율격적 조건에 비한다면 이 노래의 율격은 매우 유동적이다. 인용된 첫째 연의 본사설(즉 ‘네마리라 호리라’ 까지 부분)의 지배적인 율격형식은 대체로 3음보격인듯 하다. 그러나 마지막의 ‘다로러거디러 - 호리라’ 행은 3음보격으로 유통하기가 어려운 곳이다. 즉 4음보격이 충분히 가능한 곳이다. 그리고 후렴 부분의 첫째 음보 역시도 3음보격으로 끊기 보다는 4음보격이 무난한 곳이기도 하다. 그 근거는 바로 우리 시가의 일반적 음보단위의 음량 기준을 4음량에 둘 경우⁶⁷⁾ 이러한 행들의 음보격은 음량에서 대폭 초과되어 있기 때문이다. 이와 같이 율격적으로도 이미 쌍화점은 다분히 파격을 지향하고 있는 노래이다. 이는 민요의 규칙적 율격에 비하여 분명히 다른 양상에 해당한다고 할 것이다. 그러나 이 노래의 비민요적 측면으

64) 양태순, 앞의 논문, 9-10면

65) 정병욱 님은 이 부분을 악기 구음이 삽입된 여음으로 처리하고 있음에 비하여 양태순 교수는 그냥 후렴으로 이해하고 있다. 음악적으로도 종지법과 여음에 의한 후렴 경계를 분명히 하고 있는 것은 아니라서 후자의 견해를 일반화하기에는 더이상의 상론이 요구되는 것 같다. 그러나 본고는 음악적 측면까지를 아울러서 속요 일반의 성격을 구명하고자 한 후자의 입론을 가설적이나마 일단 수용하여 이 노래의 원 바탕을 선후창 민요로 이해하겠다. 정병욱, 앞의 책, 115-116면 및 양태순, 9면

66) 정병욱 님은 이를 상충 행선들의 창작으로, 김학성 교수는 전자의 견해를 더욱 구체화하여 민요의 개작일 것으로 추정하였다. 그리고 최미정 교수도 쌍화점을 민요의 개작일 것으로 추정하고 있다. 본고에서는 일단 후자의 가설적 입론들이 더욱 진전된 것으로 보아 이를 전제로 그 구체적 개작 정도를 율격과 사설구성을 통하여 살펴 보겠다. 한편 여중동 교수는 쌍화점을 비롯하여 만전춘, 서경별곡 등의 속요 일반을 대체로 가곡 대본으로 규정하고 있기도 하다. 그러나 국적 갈등이 가사상에 구체화되지 않은 점을 중시한다면 이러한 입론은 일단 유보하도록 하겠다. 가곡 대본으로의 인정을 유보하고 있음에 대해서는 조동일, 한국문학통사 (지식산업사 3), 140면 참조

67) 성기옥, 앞의 책, 150면

로서의 개작성은 사설의 확대에서 더욱 선명하게 부각된다.

사설의 팽창 현상은 본사설과 후렴 양면에서 동시에 나타나고 있다. 우선 본사설이 3음보격 3개 행과 4음보격 1개 행으로 이루어져 있다. 이것은 민요의 간결한 분량에 비하여 매우 확대된 유형에 해당하는 것이다. 그리고 후렴도 4개 행으로 구성되고 있는데, 이러한 분량은 선후창 민요의 간결한 후렴에서는 거의 나타날 수 없는 팽창적 분량이다. 뿐만 아니라 특히 후렴 부분은 민요와 달리 유의미한 사설이 대거 개입되어 있기도 하다. 이점은 바로 후렴이 상당히 사설화되었음을 의미하는 바, 곧 사설의 확대 현상을 노출시키고 있는 것이다.

따라서 쌍화점의 사설 확대 현상은 본사설과 후렴의 양면에서 동시에 노정되고 있는 것이다.

사설 팽창성이나 율격의 유동성이 쌍화점의 비민요적 측면 즉 개작성을 나타내주고 있지만, 악기 구음과 감탄사의 개입 현상(즉 '다로로거디리' 등과 '위위' 등)도 이 노래의 개작성을 십분 드러내주는 징표라 하겠다. 쌍화점 다음에 예시한 이상곡도 다음과 같은 근거에서 개작된 노래라 할 수 있다.

먼저 '이상곡'도 민요적 바탕을 배경으로 한 노래임에는 틀림이 없다. 문학적 유기성에 있어서도 분명하지 않은 흔적을 지니고 있다. 여음이 곳곳에 ('다롱디우서 마득사리 마두너즈 세너우지', '종종' 등) 출현하고 있는가 하면 표기상의 부정연성도 이 작품의 유기성을 상당히 흐트리고 있는 증좌임에 틀림이 없을 것이다. 이러한 비유기적 구성은 주지하듯이 사설의 첨가 변화가 자유자재인 민요의 전형적 특징이다.

그리고 음악적으로도 이상곡은 대체로 몇 단으로 구분되고 있다. 즉 종지법과 여음이 중간 중간에 개입하여 매 악절을 구분하고 있다. 이러한 음악적 표시에 의할 경우, 가령 노랫말에 있어서 첫 악절과 둘째 악절 및 그 이하의 경계는 각각 '깃단 열명길에 자라오리잇가'에서 첫째 악절이 끝나고 있고, '내님 두압고 년뵈랄 거로리'에서 둘째 악절이 끝나고 있다.⁶⁸⁾ 이와 같이 한 노랫말이 몇 개의 경계지워진 악절들로 가창되고 있는 현상은 상기한 비유기적 구조와 더불어 일단 이 노래가 독창형태가 아닌 선후창 내지는 교환창 민

68) 양태순, 앞의 논문, 30-31면

요임을 짐작케 해준다.

또한 이 두 악절의 배분된 노랫말들 사이에는 일정 의미적 비약이 개재해 있기도 하여 음악적 악절과 문학적 연의 대응관계가 설정될 가능성도 있다. 즉 첫 악절에 분배된 노랫말의 ('비오다가 개야아 - 자라오리잇가') 내용을 '독수공방 여인네의 일탈적 고뇌'로 해석하고, 두번째 악절의 노랫말을 ('종종 - 년뫼랄 거로리') 자신의 일탈적 상상에 대한 극단적인 (천벌을 받을) 후회로 해석할 경우, 이 두 부분의 의미적 연결은 무난한듯 하면서도 역시 비약적이라 할 수 있다. 부정행위를 상상했다가 금방 벼락맞아 죽을 봄이라고 한 것은 가능한 시적인 문맥으로 해석해주더라도 비약이 개재되어 있는 것 같다.⁶⁹⁾ 이 부분의 노랫말은 각각 독자적으로 분리될 가능성을 농후하게 지니고 있다 하겠다. 이것은 이 두 부분의 노랫말에 각각의 독립된 악절이 배당되어 있음을 상기할 경우 더욱 분명해진다고 하겠다. 따라서 이상곡은 음악과 문학 양면에서 다분히 몇 개의 연들이 반복되는 노래 즉 민요에서 유래한 것으로 이해될 수 있다. 그리고 후렴이 붙는 선후창이라기 보다는 교환창 민요를 원래의 갈래 바탕으로 하고 있었던 것으로 이해할 수 있을 것이다.

이상곡이 교환창을 바탕으로 하였으되 개작되었음의 흔적은 율격과 사설구성에서 동시적으로 나타나고 있다. 인용된 부분만을 두고 보더라도 이러한 현상은 분명히 드러나고 있다. 우선 율격에 있어서 첫째 연의 경우는 분명히 분석되지 않을 정도로 불규칙하다. 예시와 같이 끊어보면 첫연은 순차적으로 4, 4, 4, 3, 3음보격으로 일단 구분되더라도 쉽게 확정할 수 없는 음보격으로 구성되고 있다. 둘째 연은 이보다 좀더 쉽게 율독될 수 있어 대체로 4, 4 음보격으로 되어 있다. 그러나 둘째 연의 음보격에서 첫 행의 끝 음보는 상당히 초파적 음보로 되어 있기도 하지만, 첫째와 둘째 연 모두 민요의 율격과 같은 규칙성에 비하면 파격을 지향하고 있는 것으로 이해될 수 있을 것이다.

69) 이임수 교수는 이상곡의 의미구성을 상당히 유기적인 것으로 분석하고 있다. 본고는 유기성을 일정 부분 인정하면서도 비약도 개재된 것으로 이해하고자 한다. 이상곡의 유기적 해석에 대한 상론은 이임수, 이상곡에 대한 문학적 접근 (앞의 책), 219-224면 참조 (본논문의 원제재지는 어문학41, 1981임)

사설의 분량이 확대된 것은 더욱 분명하다. 물론 둘째 연의 사설은 별반 변화가 없으나 첫 연은 5개행으로 민요의 간결한 사설 분량에 비하면 상당히 확대되고 있는 것이다. 이와 같이 이상곡의 율격과 사설은 각각 파격과 확대를 지향하고 있어 이른바 비민요적 특성을 보이고 있는 것이다. 이러한 특성이야말로 속요가 민요를 바탕으로 하였으면서도 속요 나름의 고유한 속성을 획득하고 있음을 뜻한다고 하겠다. 이는 즉 속요가 민요에서 출발하였으면서도 개작된 것임을 보여주는 증거이다. 이외에 조홍적 감탄사나 악기 구음의 일반적 개입 현상도 속요의 개작성을 단적으로 보여주고 있는 증좌들일 것이다.

이상 속요의 사설 구성상의 특징적 양상을 팽창 현상이란 차원에서 검토해 보았다. 이러한 사설의 확대 현상은 속요 형식의 일반적 특성의 하나라고 해도 좋을 것이다. 따라서 사설의 확대는 속요를 민요와 변별시켜주는 중요한 요건으로 작용한다 하겠다.

지금까지 속요의 형식을 율격과 사설 구성의 양상을 중심으로 논의하였다. 그 결과 속요의 율격은 유동성을 내포하고 있었으며, 또한 사설구성은 팽창 현상을 지향하고 있었다. 따라서 율격의 파격성과 사설의 확대는 속요 일반에 나타나는 중요한 형식적 특성으로 규정해도 좋을 것이다. 특히 이 두 특성은 속요와 민요의 변별성을 확인시켜주는 결정적인 갈래 요건이라 할 수 있었다. 즉 이 두 요건은 속요가 민요에 바탕하고 있으면서도 민요를 개작한 형태에 놓여있음을 증명해주고 있는 것이다.

물론 속요의 개작적 특성에는 이 두 요건만이 있는 것은 아니다. 즉 악기 구음 및 감탄사 등의 조홍형식과, 특히 내용면의 송도성도 속요의 결정적 갈래 요건들이다. 따라서 율격의 파격성과 사설의 확대현상은 여타의 축면들과 더불어 속요의 개작적 특성을 증명해주는 형식적 특성으로 이해할 수 있는 것이다.

다만, 이러한 요건들이 특정 속요 작품에 동시적으로 투영되어 있지는 않다. 그러나 이 중 어느 요소가 누락되어 있더라도 나머지의 다른 요소들이 반드시 개입하고 있는 것이 일반적 현상이라 할 수 있다. 가령, 청산별곡의 경우 율격의 파격적 요건이 부재하더라도 다른 요건들 즉 사설의 확대 현상

이나 악기 구음성의 조홍구가 개재하고 있어 속요로서의 특성을 부여하고 있는 것이다. 마찬가지로 본고에서 직접 거론하지 못한 몇 작품의 경우도 그런 방식으로 이해할 수 있을 것이다. 가령, 동동은 율격과 사설이 규칙적이고 단형의 연들로 전개되는 반면에 송도적 내용이 첨가되거나 조홍적 감탄사와 악기 구음이 일반화되어 있다. 그리고 사모곡도 율격과 사설구성상에서는 속요적 특성이 별로 부각되지 않음에도 불구하고 역시 조홍적 악기 구음과 감탄사가 개재되어 있다.⁷⁰⁾ 이와 같이 속요는 율격과 사설구성, 조홍성의 악기 구음 및 감탄사에서 특징적 면모를 지니고 있는 바. 이런 것들이 송도적 내용과 더불어 속요의 속요다운 개작성을 대변해준다 하겠다.

다만, 여기서 전제해야 할 점은 율격의 파격성과 사설의 확대에 있어 그 정도가 어느 수준인가 하는 문제이다. 속요의 파격성이 율격의 기본적 규칙성 마저 거부하는 수준의 것인가 하는 것과 사설 확대가 무한한 것인가 하는 문제이다. 그러나 본고의 논자가 이러한 데에 있지는 않음을 분명히 밝혀둔다. 가령 쌍화점의 율격이 파격을 지향하고 사설이 확대되었다고 하였지만, 이러한 논리는 어디까지나 선후창이나 교환창 민요를 기준으로 한 비교·결과였을 뿐이었다. 다만, 본고에서 논의된 내용들은 속요의 지배적 음보격이 3음보냐 2음보냐 하는 물음에 있는 것이 아니라 민요에 대한 속요적 율격의 유동성을 추적하고자 한 데에 있을 뿐인 것이다. 따라서 속요의 율격적 파격성과 사설구성의 팽창성은 모두 민요에 대한 상대적 특징으로 검토된 것으로 이해해주기 바란다.

4. 결론을 대신하여

요약하면 속요의 개작성은 조홍적 악기 구음 및 감탄사의 개입 형식과 송도적 내용과 같은 측면 이외에도 율격의 유동성과 사설구성의 팽창 현상으로서도 나타난다고 하는 점이다. 그리고 이러한 특성들은 속요와 민요를 변별시켜 주는 결정적 갈래 요건들이었다.

70) 사모곡과 동동의 개작적 특성은 김학성 교수의 앞의 논문 참조

그러면 민요와 변별되는 이러한 속묘적 특성들의 발생 배경은 무엇인가. 이 점은 바로 속묘와 민요를 둘러싸고 있는 각각의 외적 조건들에 놓여있다 하겠다. 구체적으로 각 갈래를 향유한 담당집단과 구연상황의 편차가 결정적 요인이 되고 있다.

원칙적으로 민요의 생산 수용은 토지노동이나 생활 현장에서 이루어진다. 그리고 담당집단은 노동이나 생활 현장에 있는 공동체적 서민집단들이다. 물론 이 경우 서민들의 노동과 생활의 기본 바탕은 토지노동과 농촌생활이 일반적일 것이다. 따라서 현장에서 생산 수용되는 민요는 현장적 서민들의 의식과 감정을 담고 현장 노동의 기능을 지향한다. 특히 민요적 기능은 공동체적 토지노동의 행동통일을 기하는 데에 놓여있다고 하겠다. 즉 민요가 경험적인 내용을 지니고 있고, 울격이 규칙적이며, 각 연의 사설이 단형이고, 또한 갑탄사나 악기구음의 일반적 출현을 회피하고 있는 점 등은 모두 서민층의 집단적인 노동이나 생활 현장에서 생산 수용되는 노래이기 때문이다.

이에 비하여 속묘는 어디까지나 궁중이라는 특수한 공간의 노래이다. 즉 궁중의 임금이나 행신들과 같은 소수 상층귀족이 전문적 기녀와 악공들의 가창을 통하여 향유한 특수한 시가인 것이다.⁷¹⁾ 특히 수용층이 상층계층이고 생산층은 이들을 비롯한 전문적 가창집단들이다.

또한 노래의 구연공간과 기능적 성격이 집단적 토지노동의 행동통일과 무관하며, 오직 생활 및 노동 현장과 분리된 궁중 속악무대라고 하는 유흥공간의 정서적 욕구만을 충족시키는 데에 있을 뿐인 것이다.

속묘가 지닌 비민요적 자질들은 바로 속묘 담당층과 구연상황이 지닌 데서 형성된 것이라 하겠다. 무엇보다도 속묘는 집단적 노동의 호흡을 통일하는데 신경쓰지 않아도 된다. 속묘 울격의 유동성은 바로 여기에서 유래하는 것이다. 그리고 사설이 팽창되는 것도 집단적 노동의 박자를 맞출 필요가 없다는 점에서 기인한다고 보면 될 것이다. 이 경우 노동의 효율적 기능의 여부와 무관한 사람들이라면 그들은 나름의 방식으로 노래를 즐길 수가 있다. 따라서 울격이 파격되더라도 사설을 늘이거나, 무의미한 음절로 된 민요적 후렴에까지 유의미한 사설 내지는 조홍성의 악기구음 등을 투입하여 자신들이 요

71) 이에 대해서는 최동원, 김학성 두 분의 앞의 논문 참조

구한 정서 발산의 효과를 기도할 것이다. 또한 조홍성의 감탄사를 통하여 자신들의 정서를 직정적이고 충동적으로 풀어낼 수도 있는 것이다. 즉 비교적 유동적인 율격형식과 사설 확대를 통하여 애정과 같은 본능적 정서를 흥겹고 분방하게 충족하고자 한 것이다. 물론 송도적 내용도 수용총의 일원에 군주가 위치하고 있다는 테에서 기인한 것이라 하겠고, 따라서 이는 군주의 기호를 충족시키기 위하여 첨가된 것이라 하겠다.

이렇게 볼 때 민요의 개작형태로서 속요가 획득하고 있는 제반 특성들의 결정적 배경은 외적 조건 중에서도 바로 담당총의 신분과 구연상황의 특성에 상응한 것으로 이해할 수 있다. 즉 민요에 비하여 담당총의 비현장적이고 상충적인 신분성과 구연공간의 오락성이 속요적 개작의 결정적 배경이 되는 것이다. 따라서 적어도 상기한 속요적 특성의 결정적 배경은 이러한 외적 조건에 의해서 일차적으로 해명되어진다고 하겠다.

이상 본고는 고려속요의 개작성을 주로 율격과 사설구성의 측면에서 파악해 보았지만, 섬세하고 입체적인 논의를 하지는 못하였다. 특히 속요의 감탄사나 종결구에서 흔히 나타나는 사뇌가적 낙구나 종결법 등을 주목하여 속요 발생과정을 입체적으로 논의하지를 못하였다.

예컨대 정과정곡과 같이 내용 전개에 비약이 개재되어 있음에도 불구하고 다분히 유기적 구성과 완결된 종결 구조를 지향하고 있는 작품의 경우 단순한 민요적 개작으로만 논의하기에 상당한 난점이 수반된다. 더구나 문학사의 일반론을 상정한다면 속요시대에도 염연히 그 저류에는 사뇌가적 전통도 면밀히 흐르고 있었음을⁷²⁾ 전제한다면 특히 속요에 영향을 미치고 있는 사뇌가적 혼적도 입체적으로 논의되어야 할 것이다. 다만 본고는 단선적이고 소략한 차원의 논의에서 일단 만족키로 하고 나머지 부분을 포함한 더욱 입체적 논의는 다음 기회로 미루도록 하겠다.

72) 김병국, 앞의 논문, 155면

참 고 자 료

1. 권영철, 유구곡고 (국어국문학회편, 고려가요연구, 정음사, 1985)
2. 김명호, 고려가요의 전반적 성격 (한국시가문학연구, 정병욱선생 환갑기념논총 2, 신구문화사, 1983) (권두환 공편, 고전시가론, 새문사, 1984
재수록)
3. 김대행, 한국시의 전통 연구 (개문사 0)
고려가요의 율격 (정병욱 해설, 고려가요연구, 새문사, 1982)
4. 김병국, 시조 발생의 문학사적 의의 (정병욱 해설, 고려가요연구, 새문사, 1982)
구비서사시로 본 판소리사설의 구성방식 (한국학보 7, 서울 일지사,
1982 여름)
5. 김사엽 공편, 조선민요집성 (정음사, 1948)
6. 김선풍, 고려가요의 형태적 고찰 (정병욱 해설, 고려가요연구, 새문사,
1982)
7. 김학성, 고려가요의 작자총과 수용자총 (한국학보 31집, 1983 여름)
8. 성균관대학교 학술조사단, 안동문화학술조사보고서 (성균관대학교 출판부
67)
9. 문화재관리국, 한국민속종합조사보고서 전남편 69)
10. 성기옥, 한국시가율격의 연구 (새문사 6)
11. 신용하, 두레 공동체와 농악의 사회사(한국사회연구 2, 1984)
12. 양태순, 고려 속요와 악곡과의 관계 (청주사범대학 논문집 15, 1985)
13. 울산대학교 인문과학연구소, 울산울주지방 민요자료집 (울산대학교 출판부
0)
14. 이노형, 잡가의 유형과 그 담당층에 대한 연구 (서울대학교 석사학위논
문 7)
15. 이임수, 여가연구 (형설출판사, 1988)
16. 이해구, 한국음악서설 (서울대학교 출판부 75)
17. 임동권, 한국민요집 2 (집문당 74)
18. 장덕순 공저, 구비문학개설 (일조각 71)

19. 장사훈, 국악논고 (서울대학교 출판부, 1966)
국악논총 (정음사, 1976)
20. 정재호, 정과정에 대하여 (정병욱 해설, 고려가요연구, 새문사, 1982)
21. 정병욱, 한국고전시가론 (신구문화사, 1977)
악기구음으로 본 별곡의 연구 (정병욱 해설, 고려가요연구, 새문사, 1982)
22. 조동일, 한국시가의 전통과 율격 (한길사, 1982)
23. 지현영, 정읍사의 연구 (국어국문학회 편, 고려가요연구, 정음사, 1985)
24. 최동원, 고려가요의 향유계층과 그 성격 (정병욱 해설, 고려가요연구, 새문사, 1982)
25. 최재남, 구비적 측면에서 본 시조의 시적 구성방식 (서울대학교 석사학위논문, 1983)
26. 최정여, 고려의 속악가사논고 (국어국문학회 편, 고려가요연구, 정음사, 1985)