

계승적 관점에서의 향가— 고려가요 형식 고찰

박 경 주

1장 서 언

향가와 고려가요 형식에 대한 이제까지의 논의는 그 둘을 연결짓기보다는 분리하는 경향을 나타냈다. 향가의 형식은 《삼국유사》와 《균여전》에서 향가를 기록할 때 ‘띄어 쓰기’한 것을 시행 구분의 기준으로 삼아, 이에 따라 4구체 8구체 10구체로 나누는 것이 일반적이다. 이와 더불어 《균여전》에서 최행귀가 말한 ‘3구 6명’의 실체를 파악하려는 노력 끝에 10구체 향가를 셋으로 분단할 수 있다는 결과를 얻어냈다. 이러한 3분단의 특성과 ‘나구’ ‘후구’ ‘차사’ 등으로 불리는 감탄적 표지가 시조 종장 첫구의 감탄사와 비슷한 성격을 지닌다는 점에서 향가는 시조로 그 맥을 이어갔다고 논의되었다.

고려가요의 경우 현재 전하는 대부분의 작품이 궁중 음악으로 재편된 것이므로 재편 과정에서 나타난 변화에 주목하여 연구되었는데 특히 연장체라는 특징, 여음의 사용등이 주요 연구 대상이 되었다. 고려가요의 경우 〈정과정곡〉은 연장체가 아닌 單詩型이라는 점과 행의 수가 비슷하다는 점, 또 끝부분에 감탄사가 있다는 점 등으로 인해 향가의 후속 작품으로 연구되기도 했으나 고려가요 작품이 전반적으로 향가와 연결선 상에서 논의되지는 못하였다 이러한. 문제의식 아래 이 글에서는 ‘3구 6명’을 재해석한 결과를 통해 향가의 형식을 살펴보고, 또한 여음의 성격 분류를 통해 고려가요의 형식을 살펴본 후 그 결과를 비교하

여 향가의 전통이 고려가요에 어떤 모습으로 이어졌는가를 밝혀보고자 한다.

2장 향가의 형식

1. 띄어 쓰기

서언에서 말한 것처럼 향가의 형식을 살펴볼 때 기준이 되는 것은 ‘띄어 쓰기’와 ‘3구 6명’이라 할 수 있다. ‘띄어 쓰기’는 《삼국유사》와 《균여전》에서 향가 작품을 어떻게 띄어 썼는가 하는 점이다. 《균여전》의 경우는 11개의 작품이 예외 없이 다음과 같은 띄어 쓰기를 보인다.

_____ 이것은 우리가 일반적으로 말해온 10구체 형가
 _____ 의 전형이다. 그러나 《삼국유사》의 경우 띄어 쓰
 _____ 기는 불규칙적으로 나타난다. 《삼국유사》에 실린
 _____ 14수 향가의 띄어 쓰기 모습을 살펴보면 <헌화
 _____ 가> <서동요> <도솔가>의 경우는 3도막으로, <풍
 _____ 요>는 4도막으로, <우적가>는 7도막으로, <모죽
 _____ 지랑가> <원왕생가> <제망매가>의 경우 9도막으
 _____ 로 <혜성가> <안민가> <천수관음가> <원가>의 경
 _____ 우는 10도막으로 <찬기파랑가>는 11도막으로 되어 있고 <처용가>는 띄
 _____ 어 쓰기 없이 죽 이어 썼다. 이를 두고 옮길 때 誤記했다고도 하고 향
 _____ 가를 가창하기 위한 악곡상의 분절이라고도 하는데 아직 정설은 없
 _____ 다.

그러나 어찌되었든 《삼국유사》의 띄어 쓰기가 향가 형식의 기본적인 준거가 될 수밖에 없다는 점은 분명하다. 이렇게 띄어 쓰기가 일률적이지 못한 작품을 놓고 기존 연구자들은 균여가 지은 11수의 향가를 10구체의 기준으로 삼고, 《삼국유사》에 실린 향가 중 낙구가 있는 것은 10줄로 의미 단락을 나누고 10줄 형식에서 낙구가 떨어져 나간 것이 8구체이며 그 밖에 짧은 노래는 따로 4구체로 본 것이다. 결국 향가의 형식 구분은 작품의 길이와 낙구의 有無를 기준으로 해서 가능했다. 이를 통해 《삼국유사》 소재 14수의 향가를 분류하면 다음과 같다.

<표 1>

	(1)	(2)	(3)	
낙 구	무		유	
	서동요(25) 현화가(34) 풍요(29) 도솔가(37)	모죽지랑가(80) 처용가(61)	혜성가(104) 찬기파랑가(87) 천수관음가(94) 우적가(90)	원왕생가(79) 안민가(98) 제망매가(79) 원가(79)
길 이	단	중	장	

()안은 글자 수¹⁾

2. '3구 6명'의 재해석

먼저 《균여전》 제 8 '譯歌現德分者', 최행귀 譯歌序의 해당 부분을 살펴보자.

彼漢地則 有傳公將賈氏湯師 濫觴江表 賢首及澄觀宗密 修蘊關中 或皎然無可之流 爭雕麗藻 齊己貫休之輩 競鑣芳詞 我仁邦則 有摩訶兼文則體元 鑿空雅曲 元曉與薄凡靈爽 張本玄音 或定猷神亮之賢 閑飄玉韻 純義大居之後 雅著瓊篇 莫不綴以碧雲 清篇可玩 傳其白雪 妙響堪聽

(저 중국에서는 傳公과 賈氏, 湯師가 강남에서 시작했고, 賢首와 澄觀, 宗密은 관중에서 강단을 벌였다. 혹 皎然, 無可의 무리는 아름다운 시문을 다루어 지었으며, 齊己 貫休의 무리도 꽃다운 문사를 다루어 지었다. 우리 동방에서는 摩訶와 文則, 體元이 아곡을 관통했고 元曉와 薄凡, 靈爽은 현음을 벌려 놓았다. 혹 定猷, 神亮과 같은 어진이는 玉韻을 드날렸고 純義, 大居와 같은 뛰어난 중은 경편을 지었다. 모두 벽운으로서 위지 않은 것이 없었으니 청편은 완상할만하고 白雪곡을 전했으니 묘향은 들을만했다.)

然而詩構唐辭 磨琢於五言七字 歌排鄉語 切礎於三句六名 論聲則隔若參商 東西易辨 據理則敵如矛盾 強弱難分 一(中略)一 矧復唐文如帝網交羅 我邦易讀 鄉札

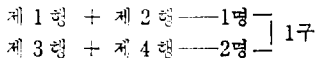
- 1) 작품이 향찰 표기로 되어 있으므로 글자 수와 음절 수가 동일한 것은 아니나 해독한 것을 기준으로 하면 연구자마다 음절 수가 약간씩 차이가 나고, 또한 길이의 짧고 긴 것을 보이는 데는 글자 수로도 무리가 없다고 생각되어 글자 수로 계산했다. <원가>의 경우는 '後句亡'이라 하였기에 낙구가 있었던 것으로 보아 (3)계열에 넣었다.

似梵書連布 彼土雜語

(그러나 詩는 중국말로 엮어매어 5언 7자로 같고 다듬으며, 歌는 우리말로 배열하여 3구 6명으로 끊고 가다듣는다. 성음으로 논하던 參星과 商星처럼 떨어져 있으므로 동방과 서방은 쉽사리 분별할 수 있으나 이치에 외거하면 창과 방패처럼 실력이 맞서므로 강하고 약함을 분간하기 어렵다. —(중략)— 하물며 唐文은 帝網이 서로 잘 짜여진 것과 같아서 우리나라 사람들도 쉽사리 읽지마는, 향찰은 梵書가 잇달아 펼쳐진 것과 같아서 중국 사람은 알기 어렵다.)

윗글에서 알 수 있듯이 최행귀는 불교시가의 전통을 중국과 우리나라로 나누어 말하면서 중국시와 우리나라 노래의 구성이 달라서 우리나라 사람은 중국의 시를 이해하지만, 중국인은 우리 노래를 알지 못함을 말하고 있다. 즉 중국시의 구성방식이 5언 7자라면 우리 노래의 구성방식은 3구 6명이라는 것이다.

이 3구 6명에 대한 기왕 연구자들의 견해를 간단히 살펴보기로 하자.²⁾ 제가의 의견을 크게 두갈래로, 즉 (1) 3구와 6명을 관련 체계로 보는 견해와 (2) 3구와 6명을 별개 체계로 보는 견해로 나눌 수 있다. (1)에는 a) '구'와 '명'을 모두 '字'로 보아 3구 6명이 '3자 6자'를 의미한다는 견해, b) '구'를 '聯'으로 '명'을 '단어'로 보고 3구 6명을 '3연 6단어'로 파악하는 견해, c) '명'을 뜻덩이로 보고 뜻덩이 2개가 모여 1개의 '구'가 된다고 하여 3구 6명을 '3장 6구'로 보는 견해가 포함된다. 다음 (2)에는 a) '구'와 '명'을 차사, 즉 낙구로 보는 견해, b) '3구'와 '6명'을 각각 별개의 詩型으로 보는 견해, c) '3구'는 형식 '6명'은 해석으로 보는 견해 등이 있다. 이 가운데 학계에서 가장 유력시된 것은 (1) c) 3장 6구설이다.³⁾ 이를 그림으로 나타내보면 다음과 같다.



2) 더욱 자세한 내용은 김학성, <3구 6명의 해석>, 《한국문학사의 쟁점》, 집문당, 1986과 김승찬, 권두환, 《고전시가론》, 한국방송통신대학교재, 1988을 참조하기 바란다.

3) 유창균, <한국시가형식의 기초>, 《가람이병기박사 송수기념논문집》, 1966. 홍재효, <3구 6명고>, 《국어국문학》 78, 1978.

금기창, <3구 6명에 대하여>, 《국어국문학》 79/80, 1979.

양희철, <3구 6명에 관한 검토>, 《국어국문학》 88, 1982.

제 5행 + 제 6행	—3명	2구
제 7행 + 제 8행	—4명	
嗟辭	—5명	3구
제 9행 + 제 10행	—6명	

곧 10구체 향가의 경우 일단 3도막으로 분단되고 각 분단이 다시 두도막으로 나뉜다는 것이다. 이 주장은 향가와 시조와의 연관성을 전제할 때 흥미로운 설이기는 하지만, ‘3구=3장’에는 무리가 없어도 ‘6명=6구’에는 문제가 있다. ‘名’은 《辭源》이나 중국 문헌 《儀禮》중 ‘聘禮’의 註에서 볼 때 분명 ‘文字’ 즉 글자를 뜻한다. ‘名’의 字義 어디에도 ‘句’의 뜻을 도출해낼 수는 없다. 또한 ‘詩構唐辭 磨琢於五言七字’가 중국시의 대표적 두 양식인 5언시와 7언시를 의미하므로 ‘歌排鄉語 切磋於三句六名’도 우리나라 시가의 대표적 두 양식을 말한 것으로 파악해야 할 것이다. 더불어 위의 견해는 10구체 향가만을 대상으로 3구 6명을 성명했는데, 최행귀가 말한 우리 노래가 10구체만을 의미한다고는 말할 수 없으므로 현존하는 향가 작품 모두를 포괄하는 의미에서 3구 6명을 파악해야 하리라 본다.

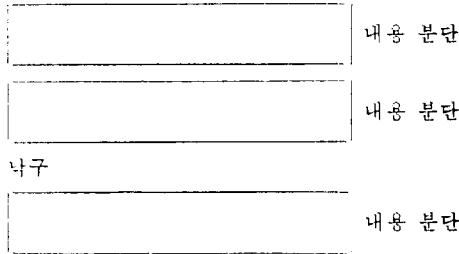
‘名’을 ‘字’로 파악하며, 현전 향가 작품 모두를 포괄하여 3구 6명을 두가지 시가 양식으로 본 점에서 (2) b) ‘3구’와 ‘6명’을 별개 시형으로 본 견해가 주목된다. 이는 성호경에 의해 주장되었는데, 그는 향가를 ‘3구형 시가’와 ‘6명형 시가’로 나누어 전자는 종래의 10구체 향가로 후자는 매행 6자를 기본으로 하는 민요라 하여 〈풍요〉 〈서동요〉를 6명형 시가의 예로 들었다.⁴⁾ 그의 견해는 앞에서 말한 점에서는 타월하나, 그의 말대로 할 경우 〈도술가〉 〈헌화가〉 〈처용가〉 〈모죽지랑가〉는 제 위치를 찾지 못하게 된다. 〈도술가〉 〈헌화가〉는 분명 3구형 시가는 아니나 그렇다고 매행이 6자로 되어 있지도 않다. 또한 〈처용가〉 〈모죽지랑가〉 역시 3구형도 아니고 6명형도 아니므로 고민거리이다. 더군다나 그가 6명형 시가로 예로 든 〈풍요〉 〈서동요〉에서조차 6자가 아닌 5~8자 사이의 글자로 된 행이 다수 보이고 있는데 이에 대한 해명이 따로 되어 있지 않다.

성호경도 지적했듯이 3구 6명의 해석은 (1) ‘구’와 ‘명’의 본뜻에 충

4) 성호경, 〈3구 6명에 대한 고찰〉, 《국어국문학》 86, 1981.

실할 것 (2) 실제 작품에서 보편적으로 적용될 수 있을 것이라는 두가지 조건을 모두 충족시켜야 한다. 이에 의거하여 필자는 향가를 '3구형 향가'와 '6명형 향가'로 나누되, '6명형 향가'를 '시의 첫 행이 6자로 된 작품'으로 정의한다. 이 가운데 '3구형 향가'는 익히 우리가 알고 있는 바이므로 여기서 간단히 다루고 '6명형 향가'는 장을 달리해서 논의하고자 한다.

'3구형 향가'는 《삼국유사》나 《균여전》에 나타난 띄어 쓰기를 기본으로 하여 내용에 따라 작품을 3도막으로 분단할 수 있는 작품으로, 중요한 것은 감탄사 즉 '낙구'의 존재이다. 3구형 향가는 다음 그림과 같은 구조를 갖는데 여기에는 《균여전》 소재 11수의 향가와 <표 1>의 (3) 계열 작품이 모두 포함된다.



어디까지나 내용 분단이므로 일정한 행에서 분단이 나뉘어야 한다는 원칙은 없다. 3구형 향가에서 낙구는 앞의 두 분단에서 전개된 내용을 총괄하여 3분단의 압축된 정서로 연결시켜주는 역할을 하는 '총괄적 감탄표지'라고 할 수 있다. 균여의 11수의 향가가 정확히 낙구를 포함해서 11행으로 분절되어 있다고 앞에서 말했는데, 내용 분단에 있어서도 이들은 정확히 4행+4행+낙구+2행으로 분단되고 있다. 《삼국유사》 소재 3구형 향가의 경우를 보면, 다른 작품에서는 기존 연구자들이 나눈 행을 기준으로 하여 4행+4행+낙구+2행으로 나누어지지만 <찬기과랑가>의 경우만은 5행+3행+낙구+2행으로 나뉜다. 이렇게 볼 때 3구형 향가는 4행+4행+낙구+2행을 기본으로 하되 간혹예외도 인정했음을 알 수 있다.

3장 6명형 향가

1. '6명형 향가'의 실증

'6명형 향가'에는 '3구형 향가'를 제외한 모든 작품이 포함된다. 즉 <표 1>의 (1) (2) 계열 작품이 해당된다. 이들 6작품의 첫 행을 살펴보도록 하자.

<서동요>: 善花公主主隱 (선화공주니문)

<헌화가>: 紫布岩乎邊希/執音乎手母牛放教遣 (딤배바회 쵸히/자뵤은손암쇼노 히시교)

<풍요>: 來如來如來如 (오다오다오다)

<도솔가>: 今日此矣散花唱良/巴賣白乎隱花良汝隱 (오늘이에산화블어/썸슬븐 고자너는)

<모죽지랑가>: 去隱春皆理米 (간봄물오리매)⁵⁾

<처용가>: 東京明期月良/夜入伊遊行如可- (시뵤불기 드래/밤드리로니다가-) 띄어 쓰기 없이 계속 이어짐

/표시는 연구자의 자의적인 행 구분임.

《삼국유사》의 띄어 쓰기를 그대로 따를 때 <서동요> <풍요> <모죽지랑가>는 첫행이 6자로 되어 있으므로 아무런 문제가 없다. 또한 <헌화가> <처용가>의 경우는 《삼국유사》에서 붙여쓴 첫행을 연구자들이 誤記로 보아 분절하여 6자로 첫행을 만들었으므로 큰 무리가 없다. <도솔가>

5) 해독시 다른 5작품은 연구자마다 약간의 차이는 있어도 그 음절 수에서는 별 차이 없이 6자를 보인다. 여기서는 그 중에 양주동의 해석을 주로 했다. 그러나 <모죽지랑가>의 경우만은 예외로 소창진평은 '가는 봄이 다 다 소리매'로, 양주동은 '간봄 그리매'로, 김완진은 '간봄 물오리매'로 읽었다. 이 가운데 소창진평의 경우 과거형인 '去隱春'을 '가는 봄'의 현재형으로 읽었다는 점, 양주동의 경우 '皆理米'를 모두 음독했으며 같은 '그리다'라는 뜻의 말이 뒤에 '慕理戶'로 보이는 점을 볼 때 둘 다 타당하지 않은 것으로 보인다. 김완진의 경우는 이 둘의 단점을 극복해 '뱌'를 '모도'로 훈독했는데 이 의견이 가장 타당한 것으로 보인다.

소창진평, 《향가 및 이두의 연구》, 경성제대, 1929.

양주동, 《증정 고가연구》, 일조각, 1965.

김완진, 《향가해독법연구》, 서울대출판부, 1980.

의 경우는 연구자들이 8자로 첫행을 분절했는데 내용상은 물론 8자에서 끊는 것이 바람직하나 좀 더 작품을 살펴보면 다르게 볼 수도 있게 된다.

1, 2행 : 今日此矣散花唱良/巴寶白乎隱花良汝隱(오늘 이에 산화 불어/색솔본 고자 너는)

3행 : 直等隱心音矣命叱使以惡只(고든 님수리 명사 브리옵디)

4행 : 彌勒座主陪立羅良(미륵좌주 피서라)

(양주동, 앞 책)

해석 : 오늘 이에 산화가를 불러 뵈힌 꽃아 너는 참다운 마음의 시키는 그대로 부처님 모시어라

위 노래 앞에 표시한 행 구분은 논의를 위해 편의상 붙인 것이다. 여기서 2행을 보면 ‘花良(꽃아)’라는 말에서 내용이 끊기는 것을 알 수 있다. 뒤의 ‘汝隱(너는)’은 문맥으로 보면 당연히 뒷말의 주어가 되어 3행에 연결되는 것이 합리적이다. 이것을 굳이 2행에 올려 어색하게 띄어 쓴 것은 誤記라고 보기 보다는 시적 장치 혹은 악곡상의 분절로 보는 것이 좋을 듯하다. 이와 마찬가지로 1행의 ‘唱良’도 문맥은 1행과 연결되나 2행으로 돌려 끊어볼 수 있지 않을까 한다. 그렇게 되면 1행은 ‘오늘 이에 산화(오늘 이에 산화가를)’로 되어 목적으로 끝나게 되고, 2행은 ‘불어 색솔본 고자 너는(불러 뵈힌 꽃아 너는)’으로 된다. 목적으로 행이 끊나는 것은 「보현십원가」중 「참회업장가」의 7행에서 ‘今日部頓部叱儂悔(오늘 주비 돈부스참회—오늘날 세간의 깨달은 참회를)’에도 나타난다. 「도솔가」를 위와 같이 본다면 앞의 6작품이 6자를 첫행으로 한다는 점에서 공통점을 가진다는 사실이 분명해진다.

그렇다면 이렇듯 첫 행을 6자로 하는 4행의 노래는 어디에 기원을 두고 있는가. 필자는 그 원형을 <구지가>에서 찾을 수 있다고 본다. <구지가>는 현재 다음과 같은 4행의 한역시로 남겨져 있다.

龜何龜何 首其現也 若不現也 燭灼而喫也

이 노래의 첫 행은 ‘거북아 거북아’의 6자로 불렀을 것이다.⁶⁾ 그러나

6) 김사염은 ‘龜旨’를 ‘구지(神)’의 音寫이며 ‘旨’를 ‘말’을 첨기로 보아 ‘龜何’를 ‘구지하’ 또는 ‘구시하’로 읽어야 한다고 했는데 그렇게 보아도 첫 행이 6자가 되는 것은 변함이 없다.

김사염, 《향가의 문학적 연구》, 계명대출판부, 1979.

2, 3, 4행의 경우는 우리 말로 바꿀 때 음절 수가 늘어날 것을 예상할 수 있다. 한역시를 우리 말로 바꾸는 것은 어차피 정확할 수는 없지만 대강 번역을 해본다면 다음과 같을 것이다.

거북아 거북아
머리를 내놓아라
내놓지 않는다면
구워서 먹으리라⁷⁾

즉 <구지가>의 1행이 6자로 불린다는 것은 분명하지만 2, 3, 4행은 최소한 6자 이상으로 불렸을 것이라 추정할 수 있다. 이러한 노래 형식은 <구지가>의 성격상 민요풍임을 짐작할 수 있는데 현재 전하는 민요에도 3, 3의 음수로 첫 행을 이루는 4행 형식의 노래가 많음을 볼 수 있다.⁸⁾ 위에서 6명형 향가로 분류된 노래 가운데에서도 <서동요> <풍요>는 민요라고 보는 것이 일반적인 학계의 의견임을 볼 때 <구지가>에서 나타난 6명형의 형식이 향가에까지 이어졌음을 알 수 있다. <흰화가>의 경우도 민요로 보는 연구자들이 많은 것 같으므로 <서동요>나 <풍요>와 같은 선상에서 논의될 수 있을 것이다. 이 세 노래 역시 4행이며 첫행은 6자, 2~4행은 최소한 6자 이상을 기본으로 하고 있다.⁹⁾ <서동요>와

7) 물론 2, 3, 4행을 ‘머리를 내어라/내놓지 않으면/구워서 먹으리’와 같이 최소한으로 간략화하여 6자씩으로 볼 수도 있다. 그러나 6자 이하로 번역하기는 힘들 것 같다.

8) 그러한 민요의 예를 몇 개만 들면 다음과 같다. 이들 민요는 대부분 연장체로 되어 있으며 첫 행이 6자인 4행 형식이 반복되는데 여기서는 각 첫 연단을 들어본다.

<모내기 노래>

물채도 좋구나/논자리도 좋구나/번개제솜씨로/금년모 내여보세

<물레타령>

물레야 돌아라/가락아 싸러라/시어머님 보시면/물매를 맞는다

<청춘가 1>

산천에 초목은/푸르러서나 좋고요/요내나 인생은/좋다 젊어서나 좋구나

<청춘가 2>

가노라 간다네/내가 돌아가누나/어딜떨거리고/나 돌아가네

김태갑, 조성일 편주, 《민요집성》, 연변인민출판사, 1981.

9) 이 세 노래의 모든 행 가운데 <서동요>의 3행만이 ‘麤童房之(닷동바을)’로 6자 이하를 보이고 있다.

〈풍요〉는 많은 논문에서 그 형식을 보였으므로 여기서는 〈현화가〉만을 제시한다.

紫布岩乎邊希 (딜배 바회 2회)

執音乎手母牛放教遣 (자복은 손 암소 노히시고)

吾勝不喻慚盼伊賜等 (나홀 안디 붓하리샤든)

花盼折叱可獻乎理音如 (꽃홀 것가 받조보리이다)

(양주동, 앞 책)

그러나 〈도솔가〉의 경우는 민요라고 보기가 힘들다. ‘월명사’가 전문적 작가라는 점과, 그가 승려로서 산화공덕을 하기 위한 노래로 〈도솔가〉를 지었다는 점에서 볼 때 이 노래는 불교를 바탕으로 깔고 있는 창작 노래이다. 일찍이 3구형 향가인 〈제망매가〉를 지을 정도로 향가에 소양이 깊은 월명사이기에 민요로서 내려오던 6명형 향가의 형식을 받아들여 불교적인 노래를 짓는 것은 어쩌면 지극히 당연한 일이라 할 수 있겠다. 〈도솔가〉를 통해 6명형 향가는 민요 계열에서 벗어나 폭을 더 넓힐 수 있었는데 이러한 과정을 방증하는 자료로 고려시대 懶翁和尚 慧勤(1320~1376)이 지은 三歌를 들 수 있다. 신라 경덕왕 19년(760년)에 〈도솔가〉가 지어졌으니 시간적인 거리는 꽤 있지만, 《삼국유사》가 편찬된 시기(1270~79년 사이)¹⁰⁾를 고려할 때 고려 중기까지는 향가가 불린 것을 확인할 수 있으므로 〈도솔가〉와 나옹의 3가를 연결시켜 볼 가능성은 충분하다고 생각된다. 나옹화상의 3가는 《나옹화상歌頌》에 실려 있는데 《나옹화상가송》에는 이 3가 외에도 頌 부분에 291題 300수의 한시가 실려 있다. 우선 나옹이 이렇게 가와 송을 나누어서 작품을 실을 정도로 가와 송에 대한 인식을 달리 하고 있다는 점은, 앞에서 살펴본 균여의 〈보현십원가〉에 최행귀가 〈보현십원송〉을 붙인 사실과의 관련하에서 살펴볼 필요가 있다. 〈보현십원가〉가 백성들에게 좀 더 쉽게 불교의 교리를 알리기 위해 향가의 형식을 빌어서 지은 노래라는 것은 균여가 직접 붙인 序에도 잘 나타나 있다.¹¹⁾ 즉 향가는 보잘 것 없는 것이기는

10) 일연의 생년(1206~1289)과 활동을 참고로 하여 《삼국유사》의 편찬 연대를 추정한 것이다.

11) 夫詞腦者 世人戲樂之具 願王者 井修行之樞 故得涉淺歸深 從近至遠 不憑世道 無引劣根之由 非寄陋言 莫現普因之路 今托易知之近事 還會難思之遠宗

하나 진리를 찾기 위해 수단으로 사용한다는 것이다. 이를 통해 당대 승려들이 偈頌을 짓는 것은 보편적이었지만 균여와 같이 향가를 짓는 것은 예외적인 것이었음을 알 수 있다. 포교를 위해 향가를 지었던 균여의 의식이 나옹에게도 그대로 엮보인다. 나옹 역시 불교의 道가 담긴 가도 짓고 송도 지었는데 송은 자신의 심경을 토로하거나 다른 승려와의 교우를 위해 지었고¹²⁾, 가는 백성들에게 불교의 진리를 알리기 위해 지었던 것이다. 월명사의 경우가 위에서 살펴본 균여와 나옹의 경우와 완전히 같다고 보기는 힘들다. 월명사는 자신이 범패는 모르고 향가는 알고 있다는 사실을 자신있게 말할 정도로 향가에 대한 자부심을 갖고 있었기 때문이다. 그러나 노래를 통해 불교의 진리를 나타내고자 한 점에서 월명사, 균여, 나옹이 지은 노래가 비슷한 성격의 것이라고 볼 수는 있을 것이다. 그러면 나옹의 3가는 어떤 형식을 취하는지 살펴보기로 하자.

〈翫珠歌〉

這靈珠極玲瓏	저 영특한 구슬 극히 영롱하구나
體偏河沙內外空	恒河沙에 두루 찬 본체 안팎이 비었다
人人俗裡堂堂有	사람마다 마음 속에 뿔뿔이 가지고도
弄去弄來弄莫窮	슬쩍 갔다 슬쩍 와서 끝이 없구로

〈百納歌〉

這百納最當然	백 번 꿰맨 장삼 당연도 하지
冬夏長被任自便	여름 겨울 내내 입어도 그제 편하다
袒袒縫來千萬結	꿰매고 꿰매 천만 번 엮어 땀어도
重重補處不後先	거듭 거듭 기운 곳 앞뒤는 안 바꿨다

依二五大願之文 課十一荒歌之句

(무릇 사녀란 것은 세상 사람의 회회더거리고 즐거워하는 것이요, 원왕이란 것은 보살들의 행을 닮는 요점이다. 그러므로 얇은 곳을 건너서 깊은 데로 돌아가고자 함이며, 가까운 곳을 따라서 먼 곳에 이르고자 함이다. 세도를 의지하지 않고는 졸렬한 根氣를 끌어낼 수가 없고, 누추한 말을 붙이지 않고는 넓은 인연을 나타낼 길이 없다. 이제 흔히 아는 가까운 일에 의탁해서 도리어 생각하기 어려운 먼 宗旨를 알게 하려고, 10가지 大願의 글에 의지하여 11가지 노래의 글귀를 짓는다.)

- 12) 나옹이 지은 頌에는 자기 성찰의 내용을 담은 작품이 많이 보이고, 다른 승려에게 法名이나 堂號를 내리면서 지은 시가 절대 다수를 차지한다.

〈枯骸歌〉

這枯骸幾千生	저 마른 뼈 몇 천 번 태어났다
橫形堅像妄勞形	죽어서나 살아서나 망녕된 그 도습
如今落在泥坑裡	지금 진흙 속 떨어졌은
必是前生錯用情	필시 생전에 잘못된 정 때문이리라

〈나옹화상가송〉

위에는 4행씩만을 들었으나 실제 작품은 이러한 4행을 계속 반복하고 있어, 〈완주가〉는 15회 이어지고 〈백납가〉는 10회 〈고루가〉는 13회 이어진다. 그러나 매 4행은 변함 없으며 특히 4행의 음수가 6, 7, 7, 7로 이루어지는 것도 변함 없다. 4행의 전통은 불교 선시인 계송이 4행을 기준으로 하므로 굳이 6명형 향가에서 따 온 형식이라 말할 수는 없지만, 일반적인 계송의 자수는 7언을 유지한다는 사실과 첫 행만이 6자로 된 계송은 전혀 보이지 않는다는 사실을 고려할 때 유독 나옹의 3가에만 첫 행이 6자로 되어 있는 것은 그냥 보아 넘길 문제가 아니라고 생각된다.¹³⁾ 내용을 보면 이 세 노래가 佛性이나 佛道를 보여 실행하도록 하는 것임을 잘 알 수 있는데, 이는 李穡이 쓴 〈懶翁三歌後〉에 간략히 요약되어 있다.

珠隨方映色 人之所迷也 而其清淨則表佛性 枯骸氣散肉收 人之所遺也 而其生存則行佛道 百衲却錦繡綴破爛 掩肌膚禦寒署耳 然非此無以莊嚴威儀 安處徒衆 入佛道見佛性矣

(구슬은 방향에 따라 빛을 반사하기 때문에 사람들이 미혹되는 것이다. 하지만 그 맑고 깨끗한 것이 불성을 표징한 것이다. 다른 뼈는 영기가 흩어지고 육체가 썩어 사람이 내다 버린 것이지만 생존했을 때에는 불도를 행하던 것이다. 턱납은 비단을 버리고 헤어진 것을 꿰매어 살을 가리고 더위 추위를 막을 뿐이

13) 이상보는 나옹의 3가가 變文의 형태로 寶卷이나 彈詞의 율조를 취하고 있다고 보았고 이중찬은 이색의 발문에 있는 ‘倣永嘉句法’이라는 말을 근거로 해 중국의 永嘉(玄覺禪師)의 〈證道歌〉 형식을 딴 것이라고 보았다. 그러나 변문의 경우 7언을 위주로 하되 간혹 3언, 5언, 6언이 끼어 들어가는 형식이므로 나옹의 3가와는 형식이 밀접하지 못하며, 《영가집》의 〈중도가〉 역시 7, 7의 자수가 기본이 되고 있어 이들이 나옹의 3가에 직접적인 영향을 주었다고 보기는 힘들 듯하다.

이상보, 《한국가사문학의 연구》, 형설출판사, 1974.

이중찬, 《한국의 선시-고려편》, 이우출판사, 1985.

다. 그러나 이것이 아니면 장엄한 위의로써 도증을 안치시키고 불도에 들어 불성을 보지 못한다.)

《나옹화상가송》

윗 글을 통해서 나옹의 3가가 불성이나 불도를 보여 실행하도록 하는 내용을 담고 있음이 확인되었다.

이미 나옹의 시기는 향가의 제작이 거의 끝난 시기라 그의 3가 역시 향찰이 아닌 한시로 되어 있지만 백성들에게는 아직도 향가의 전통이 남아 있어 그때까지도 향가를 불렀다고 볼 때, 나옹이 그러한 상황을 활용할 가능성은 충분히 있다고 하겠다. 이상에서 6명형 향가 중 〈서동요〉 〈풍요〉 〈현화가〉 〈도솔가〉에 대해 논의해 보았다. 〈모죽지랑가〉와 〈처용가〉 역시 민요에서 영역이 확대된 6명형 향가라고 할 수 있는데, 이 두 노래는 4행이 아닌 8행으로 되어 있어 또 다른 논의를 필요로 하므로 이에 대해서는 다음 절에서 살펴보고자 한다.

2. '6명형 향가'의 확장

앞에서 6명형 향가에 포함된 6작품이 〈표 1〉에 나타나듯 길이에 있어 확연하게 돌로 나뉜다는 점을 주목할 필요가 있다. 이에 대한 해명을 위해 고려시대 향가 작품인 예종의 〈도이장가〉를 살펴보고자 한다. 〈도이장가〉는 《壯節公行狀》에 실려 있는데 원문은 전혀 띄어 쓰기가 되어 있지 않다. 양주동의 견해를 참고로 하여 이 작품의 행 구분을 해보도록 하자.

- 1행 : 主乙完乎白乎 (니물 울오슬은)¹⁴⁾
- 2행 : 心聞際天乙及昆 (마스민 조하늘 밋근)
- 3행 : 魂是去賜矣中 (넥시 가샤터)

14) 이 노래의 해석은 대부분 양주동의 것을 따랐으나 1행만은 지현영의 것을 따랐다. 양주동과 김완진은 1행을 '니물 오을오슬븐'으로 보고 있으나, 김완진도 인정하듯이 '完'의 음이 훈민정음 초기 문헌에 '오을오-'와 '울오-'가 같이 文證되므로 둘이 시대적 변화를 함께 겪었다고 볼 수 있을 것이다.

지현영, 《향가여요신석》, 경음사, 1948.

양주동, 《여요전주》, 일조각, 1947.

김완진, 앞 책, 1980.

4행 : 三鳥賜教職麻又欲 (사드산 벼슬마 또 학저)

5행 : 望彌阿里刺 (바라며 아리라)

6행 : 及彼可二功臣良 (그 벼 두 공신여)

7행 : 久乃直隱 (오라나 고든)

8행 : 跡鳥隱現乎賜丁 (자취는 나토산더)

위에 보이듯 <도이장가> 전체는 8행으로 구성되고 첫행이 ‘니물 올오
숭은’ 5행이 ‘바라며 아리라’로 각각 6자로 되어 있음을 알 수 있다.¹⁵⁾
또한 4행에서 한 차례 내용이 분단되고 있다. 이와 관련하여 같은 《장
절공행장》에 실려 있는 다음과 같은 기록이 주목된다.

上悄然感慨 問二功臣之後—(중략)—仍賜御製四韻—絕短歌二闕

(임금이 초연히 느끼어 두 공신의 후손에 대해 물었다. —(중략)— 이에 4운
시 1절과 단가 2절을 지어 내렸다.)

이 기록에서 4운시는 5언 율시 한편을 말하며, 단가 2절은 곧 <도이
장가>를 말한다. 그렇다면 왜 <도이장가> 하나를 놓고 2절이라는 말을
썼는가에 의문이 간다. 김동욱은 이를 두고 이 행장을 작성한 사람이
조선 초기의 사람이라면 이때 이미 생소해진 이두 용법을 잘 이해하지
못하고 옛 기록에 남아 있는 <도이장가> 속의 내용 중 ‘一職麻又欲’
의 ‘又’字에 이끌리어 2절로 했을지도 모른다고 했으나 이는 향가와 시
조의 형식을 연결시키고자 한 지나친 주장이 아닌가 한다.¹⁶⁾

필자는 이 노래의 첫 행과 5행이 6자로 끊어지고 4행에서 내용 분단이
이루어지는데 근거를 두고 <도이장가>를 6명형 향가의 하나로 보면서,
<서동요>나 <풍요> 같은 짧은 노래가 두배로 확장되어 <모죽지랑가>나
<처용가> <도이장가> 같은 긴 노래가 되지 않았을까 생각한다. <도이장
가>를 단가 2절로 표현한 것이 이러한 긴 노래로의 확장을 말해주는 증
거라고 생각된다. 여기서 ‘단가’라는 말을 시조의 명칭으로서 보는 것

15) 김완진은 전체를 8행으로 보는 데서는 양주동과 일치하는 해석을 보이나,
첫행은 ‘主乙完乎白乎心聞’까지 보고 있어 차이를 보인다. 그러나 예종이
<도이장가>와 함께 지은 5언 율시를 보면 ‘見爾功臣像 丸瀾有所思’로 시작
되고 있어 ‘心聞’은 둘째 행으로 보는 것이 좋을 듯하다. 김완진 역시 뒷
부분에서 첫행을 6자로 볼 수도 있다고 언급하였다. 김완진, 앞 책, 1980.

16) 김동욱, ‘도이장단가에 대하여’, 《한국가요연구(속)》, 선명문화사, 1973.

은 무리가 있으며 단지 ‘짧은 노래’로 해석해야 할 것이다.
그러면 <모죽지랑가>와 <처용가>를 살펴보자.

<모죽지랑가>

去隱春皆理米	간 봄 문 오리매
毛冬居叱沙哭屋尸以憂音	모든 것아 우리 시름
阿多音乃叱好支賜烏隱	아름 나토샤온
兒史年數就音墮支行齊	즈시 살쥬 디니저
目煙廻於尸七史伊依	눈 돌칠 스이에
逢烏支惡知作乎下是	맛보옵디 지소리
郎也慕理尸心未行乎尸道尸	郎이여 그릴 무수리 너울 길
蓬次叱巷中宿尸夜音有叱下是	다북 무솔히 잘 밤 이소리

<처용가>

東京明期月良	식불 불기 두래
夜入伊遊行如可	밤드리 노니다가
入良沙寢矣見毘	드리샤 자리 보곤
脚烏伊四是良羅	가르리 네허어라
二盼隱吾下於叱古	둘흔 내헤엇고
二盼隱誰支下焉古	둘흔 뉘헤언고
本矣吾下是如馬於隱	본더 내헤다마른
奪叱良乙何如爲理古	아사놀 엇디헛릿고

위에서 보듯 이 두 노래 역시 1행과 5행이 각각 6자로 되어 있고 4행에서 내용 분단이 이루어지고 있음을 볼 수 있다. 이렇듯 <모죽지랑가>와 <처용가>에서 보이는 6명형 향가의 두배 확장형은 고려시대까지도 이어져 <도이장가>의 모습으로 나타났다. 앞에서 살펴본 나옹의 3가가 4행의 형식을 10회 이상 갖고 있는 것을 볼 때, 6명형 향가의 확장이 2배, 3배 그 이상 확대되어 나옹의 3가와 같은 형식까지 낳은 것이 아닌가 생각해 볼 수도 있겠으나 나옹의 3가는 향가 작품이 아니기에 더 이상의 추론은 피하고자 한다.¹⁷⁾

17) 주 (8)에서 살폈던 민요들도 처음에는 한 연의 형식만으로 불리다가 점차로 확장되어 연장체가 된 것으로 볼 수 있겠는데 이 역시 6명형 향가의 확장을 방증한다고 하겠다. 그러나 민요에서는 각 연이 독립된 내용인데 비

6명형 향가에서 나타난 이러한 ‘두배 확장’의 형식의 중요성은 참으로 크다고 생각된다. 종래 향가는 하나의 작품이 반드시 하나의 노래로서만 인식되었는데 이러한 확장을 통해 향가에서도 聯의 형태를 찾아볼 수 있게 된 것이다. 3구형 향가에 나타난 ‘분단’이 결국에는 제 3분단에서 낙구와 함께 총괄적 감탄으로 결집되는 작은 의미의 분단이라면, 6명형 향가에 나타난 ‘확장’은 총괄적 결집 없이 같은 형태가 비슷하게 반복되는 큰 의미의 분단이다. ‘3구형 향가’와 ‘6명형 향가’에 나타나는 이 두가지 서로 다른 분단의 특성이 고려가요에는 어떤 모습으로 이어지는지 살피는 것이 다음 장의 과제이다.

4장 고려가요의 형식

여기서 다루는 고려가요 작품은 《악학궤범》《악장가사》《시용향악보》에 전하는 14편이다. 〈한림별곡〉은 넓게는 고려가요로도 보지만 대개 경기체가로 다루므로 제외했고 《시용향악보》에 실려 있는 巫歌 계열 가요도 성격이 다르므로 제외했다. 이 14편의 형식을 보면 10구체 향가나 시조와 같은 정형성은 찾아볼 수 없다. 그러나 얼마간의 공통적 특질을 추출하여 형식 분류를 한 기존 논의를 살펴볼 수는 있다.¹⁸⁾ 이들 논의에서 기준이 된 것을 보면 후렴구의 유무, 長歌化 경향 여하, 율격과 연의 중첩 여하, 낙구 또는 후렴구 첨가 유무, 감탄사의 유무 등을 들 수 있다. 이렇게 볼 때 고려가요 형식의 핵심이 되는 것은 여음이라고 할 수 있겠다.

1. ‘餘音’의 성격

이 글에서 말하는 ‘여음’이란 후렴구, 반복구, 조흥구, 감탄사를 모

해 6명형 향가나 나옹의 3가는 연속되는 내용을 담고 있다는데서 빈요를 기원으로 하고는 있지만 그로부터 영역을 넓혀 참음을 알 수 있다.

18) 그 가운데 몇가지만 살펴보면 다음과 같다.

이종출, 〈고려가요의 형태적 고구〉, 《고려가요연구》, 정음사, 1979.

김선훈, 〈고려가요의 형태적 고찰〉, 《고려시대의 가요문학》, 새문사, 1982.

이봉원, 〈고려가요의 歌型에 대한 문체론적 일고찰〉, 《고려시대의 가요문학》, 새문사, 1982.

두 부르는 말이다. 이렇게 고려가요에 여음이 많이 들어가게 된 것은 원래 민요나 창작가요였던 노래가 궁중의 속악가사로 채용되면서 악곡의 형식에 맞추어 개편되었기 때문이다.

어떤 연구자는 고려가요의 형식을 문학적 측면에서 추출해내려면 속악의 악곡에 의해 일어난 반복구 현상이나 여음 첨가 현상 등은 일체 배제해야 한다고 주장한다. 그러나 고려가요의 현존 상태가 궁중음악의 가사로 되어 있는 한 그 상태 그대로를 존중해야 한다고 생각한다. 우리의 관심은 글로 된 문학적 텍스트에 있는 것이 아니라 연행된 상태의 부르는 노래에 있기 때문이다.

여음 가운데 형식적 차원에서 가장 중시할 대상은 감탄사이다. 고려가요에서 쓰인 감탄사로는 ‘위’ ‘아오’ ‘아소님하’ ‘어와’ ‘어기야’ ‘아’ 등이 있는데, 그 가운데 하나의 노래에서만 쓰인 감탄사를 제외하고 빈도 수가 많은 것을 고른다면 ‘아소님하’ ‘아오’ ‘위’를 들 수 있다. 이들은 감탄적 기능을 하면서도 그 역할에 차이가 있다.

〈정과정곡〉

내님물 그리수와 우니다니	—
산정동새 난 이숫하요이다	—
아니시며 거츠르신돌	—
아오 殘月朧星이 아르시리이다	—
덕시라도 님은 홀더 녀져라	—
아오 버기더시니 뉘러시니잇가	—
過도 허물도 千萬 업소이다	—
물헛 마러신더 슬웃브더	—
아오 니미 나롤 허마 니즈시니잇가	—
아소 님하 도람 드르샤 괴오쇼셔	—

이 노래에는 ‘아오’와 ‘아소님하’ 두개의 감탄사가 들어 있다. ‘아소님하’는 마지막 행에 나타나고, ‘아오’는 중간에 각각 세번 나타난다.¹⁹⁾ 그 위치와 빈도 수에서 알 수 있듯이 ‘아오’는 감탄적 기능이 ‘아소님하’에 비해 약하고 대신 노래를 분단하는 또 하나의 기능을 하고 있다.

19) 실제 악보상으로는 ‘아오’가 어떤 행의 앞이나 끝에 오는 것이 아니라 두 행 사이에 오고 있다. 그러나 내용의 흐름에서 보면 다음 행의 앞에 온다고 보는 것이 좋다.

‘아소님하’는 향가의 낙구와 같이 앞 내용을 총괄적으로 결집시켜 마무리 부분에 이어주는 총괄적 감탄 표지로서 기능하고 있다.

〈사모곡〉

호리도 놀히언마르논
 날ㄱ티 들리도 업스니이다
 아바님도 어이어신마르논
 위 덩더등성 어마님ㄱ티 괴시리 업세라 —
 아소 님하 어마님ㄱ티 괴시리 업세라

이 노래에는 ‘위’와 ‘아소님하’ 두개의 감탄사가 들어 있다. ‘아소님하’는 역시 마지막 행에 나타나고 ‘위’는 그 앞의 행에 나타난다. 마지막 행이 반복되고 있음에서 알 수 있듯이 노래는 ‘위’로 시작되는 4행으로 일단 종결된 것인데 거기에 ‘아소님하’와 마지막 행이 반복되면서 강조되고 있다. ‘아소님하’는 ‘위’보다 분명 더 큰 감탄적 표지로 쓰였다. 즉 총괄적 감탄 표지인 것이다. 결국 ‘아소님하’의 등장으로 인해 ‘위’는 감탄적 표지로서의 기능은 약해지고 분단의 기능을 부여받게 되었다.

〈만전춘〉

이 노래는 다음과 같은 재미 있는 구조를 보인다.

- A 어름우희 댕넙자리 보아 님과 나와 어러주글만덩
 A 어름우희 댕넙자리 보아 님과 나와 어러주글만덩
 BCC 情든 오눈밤 더의 새오시라 더의 새오시라
 D 耿耿 孤枕上애 어느즈미 오리오
 E 西窓을 여러흐니 桃花 | 發호두다
 FGG 桃花는 시름업시 笑春風호는다 笑春風호는다
 A 녀시라도 님을 혼더 녀넛景 녀기다니
 A 녀시라도 님을 혼더 녀넛景 녀기다니
 BCC 벵기더시니 뉘러시니잇가 뉘러시니잇가
 D 울하 울하 아련 비울하
 E 여홀란 어되두고 소해 자라온다
 FGG 소곳 얼뵈면 여홀도 도호니 여홀도 도호니

- A 南山에 자리보와 玉山을 베틀어
錦繡山 니블안해 麝香작시를 아나누어
- A 南山에 자리보와 玉山을 베틀어
錦繡山 니블안해 麝香작시를 아나누어
- BCC 藥든 가슴을 맛초옵사이다 맛초옵사이다
- 아소님하 H 아소 님하 遠代平生애 여힐술 모릅세

‘아소님하’는 여견히 마지막 행에 위치하여 총괄적 감탄 표지로서 기능한다. <정과정곡>과 <사모곡>에서 각각 ‘아으’와 ‘위’가 맡았던 분단의 기능을 여기서는 {BCC-FGG-BCC-FGG-BCC}로 이어지는 반복구가 하고 있다.

이상에서 살펴본 노래는 ‘아소님하’라는 감탄사가 제 1기능(기본적 기능)을 하고 ‘위’ ‘아으’ ‘반복구’ 등이 제 2기능(부수적 기능)을 하는 것들이었다. 이와는 달리 ‘위’ ‘아으’ ‘반복구’ 등이 제 1기능을 하는 작품들도 고려가요에는 다수 보인다. 이들 작품을 ‘아소님하’ 계열 작품에서 분리해 묶어볼 때, ‘위’ ‘아으’ ‘반복구’의 기능이 뚜렷이 나타날 것이다.

2. 고려가요 형식의 두 갈래

앞에서 ① ‘아소님하’ 계열과 ② ‘위’ ‘아으’ ‘반복구’ 계열의 둘로 고려가요의 형식을 나누는 기준을 마련해 보았다. ① 계열에는 앞에서 다룬 세 작품 외에 「이상곡」을 더 들 수 있다. 앞의 세 작품이 ‘아소님하’라는 총괄적 감탄 표지에 의해 묶이기 전에 작은 분단들을 보인데 반해 <이상곡>은 그러한 분단 없이 ‘아소님하’ 하나만으로 노래를 완성시키고 있다.

<이상곡>

비오다가 개야 아 눈 하 디신나래
서린 석석사리 조본 곱도신 길헤
다롱디우서 마득사리 마두너즈세 너우지
잠싸간 내니물 너겨
깃든 열명길헤 자라오리잇가
중중露露 아 生 陷墮無間

고대서 식여덜 내모미
 종종 靛靛 아 생 陷墮無間
 고대서 식여덜 내모미
 내님 두음고 년되를 거로리
 이리쳐 더리쳐
 이리쳐 더리쳐 期約이잇가
 아소 님하 흘더 너졌 期約이이다

이 노래를 보면 중간에 ‘다롱디우셔 마득사리 마두너즈세 너우지’라는 조흥구가 보이고, ‘종종 靛靛 아 생 陷墮無間 고대서 식여덜 내 모미’와 ‘이리쳐 더리쳐’가 반복되고 있으나 이는 흥을 돋구거나 강조하는 기능을 할 뿐 분단의 기능을 갖지는 못한다.

이제 ‘위’라는 감탄사가 제 1기능을 하는 노래를 살펴보자.

〈가시리〉

가시리 가시리잇고 나는
 버리고 가시리잇고 나는
 위 중즐가 太平盛代
 날리는 엇디 살라하고
 버리고 가시리잇고 나는
 위 중즐가 太平盛代
 잡스와 두어리 마는는
 선후면 아니올세라
 위 중즐가 太平盛代
 설은님 보내옵노니 나는
 가시는듯 도서오쇼셔 나는
 위 중즐가 太平盛代

이 노래에서 알 수 있듯이 ‘위’는 제 1기능을 할 경우 역시 감탄기능과 분단기능을 한다. 따라서 ‘아소님하’의 감탄이 ‘총괄적 감탄’이라면 ‘위’의 감탄은 ‘반복적 감탄’이다. ‘위’가 제 1기능을 하는 작품에는 〈가시리〉 외에 〈서경별곡〉 〈쌍화점〉²⁰⁾이 있다. 이러한 ‘위’의 기능은

20) 〈쌍화점〉의 경우, ‘위’의 역할이 작아 단순한 반복구에 의해 분절된다고 볼 수도 있다.

‘아으’에서도 마찬가지로 나타난다.

〈동동〉

이 노래에는 두 종류의 ‘아으’가 보인다. 분단 내부에 있는 ‘아으’와 매 분단 끝에 위치한 ‘아으’이다. 전자는 순수하게 감탄적 기능만을 하므로 여기서 증시할 것은 후자의 아으이다.

德으란 품비에 받좁고
 福으란 림비에 받좁고
 德이여 福이라호호
 나으라 오소이다
 아으 動動다리

正月入 나릿 므른
 아으 어저 녹저 호논더
 누릿 가운데 나곤
 음하 호올로 널서
 아으 動動다리

二月入 보로매
 아으 노피 현
 燈入 불 다호라
 萬人 비취실 즈시샷다
 아으 動動다리 (이하 생략)

이 노래에서 분단 끝에 위치한 ‘아으’는 〈가시리〉의 ‘위’와 마찬가지로 감탄과 분단의 두 기능을 함께 하는 ‘반복적 감탄’을 보인다. ‘아으’가 제 1기능을 하는 작품에는 〈동동〉 외에 〈처용가〉와 〈정읍사〉가 있다. ‘위’나 ‘아으’처럼 감탄사를 쓰지 않고 단지 구절의 반복이나 조흥구, 후렴구 등이 분단의 기능을 하는 작품도 있다.

〈정석가〉

딩아돌하 當今에 계상이다
 딩아돌하 當今에 계상이다
 先王聖代에 노니으와지이다

삭삭기 세물애 별헤 나는
 삭삭기 세물애 별헤 나는
 구은밤 닳되틀 심고이다
 그바미 우미도다 삭나겨시아
 그바미 우미도다 삭나겨시아
 有德_하신 님을 여히_오와지이다

玉으로 蓮_하고글 사교이다
 玉으로 蓮_하고글 사교이다
 바회우회 接_하株_하요이다
 그고지 三_하同_하이 뛰겨시아
 그고지 三_하同_하이 뛰겨시아
 有德_하신 님 여히_오와지이다

므쇠로 털릭을 몰아 나는
 므쇠로 털릭을 몰아 나는
 鐵絲로 주름 바고이다
 그오시 다 헐어시아
 그오시 다 헐어시아
 有德_하신 님 여히_오와지이다

(이하 생략)

여기서는 ‘有德_하신 님 여히_오와지이다’라는 구절의 반복으로 분단을 표시한다. 이 밖에 <청산별곡>은 ‘알리알리 달라성 알라리 알라’라는 후렴구의 반복으로 분단을 표시한다. <상저가>와 <유구곡>의 경우는 현재 남은 부분은 單聯으로 되어 있으나 이 두 작품이 《시용향악보》에만 실려 있고, 《시용향악보》<납씨가>의 註에 ‘歌詞只錄第一章 其餘見歌冊 他樂倣此’라 한 것을 볼 때 연장체 시가였을 가능성이 높다. <정석가> <청산별곡> <서경별곡> <가시리> 등의 작품이 《시용향악보》에는 1연만 수록되어 있음을 보면 그 가능성은 더욱 높아진다. 그렇다고 할 때 <상저가>는 ‘히야해 히야해’라는 조흥구의 반복으로 <유구곡>은 ‘버곡당이 아 난도해(1연의 경우)’와 같은 구절의 반복으로 분단을 표시했을 가능성이 높다.

이상에서 고찰한 바를 바탕으로 고려가요를 두 갈래로 나누어 볼 수 있다.

〈표 2〉

-
- (1) 총괄형—‘아소님하’계열 : 〈정과정곡〉 〈사모곡〉 〈이상곡〉 〈만전춘〉—총괄적 감탄
- (2) 분단형—① ‘위’계열 : 〈서경별곡〉 〈가시리〉 〈쌍화점〉—반복적감탄
 ② ‘아으’계열 : 〈처용가〉 〈정읍사〉 〈동동〉—반복적감탄
 ③ ‘반복구, 조흥구, 후렴구’계열 : 〈정석가〉 〈청산별곡〉 〈상저가〉 〈유구곡〉
-

〈표 2〉의 (2) 분단형은 분단 표지에 따라 나눈 것이고 이를 다시 작품 내용에 따라 ‘연장체’와 ‘분절체’로 나눠 볼 수 있다. ‘연장체’란 ‘개별적인 노래가 비슷한 형식으로 여러 개 계속 이어져 나가는 형식’을 말하며, ‘분절체’란 ‘하나의 노래가 몇개의 절로 분단된 형식’을 말한다. 이 기준에 의해 다시 (2)의 분단형을 나눠 보면 다음과 같다.

〈표 3〉

-
- (2) 분단형—연장체 : 〈쌍화점〉 〈정석가〉 〈청산별곡〉 〈동동〉
 분절체 : 〈서경별곡〉 〈가시리〉 〈정읍사〉 〈처용가〉
 *〈상저가〉 〈유구곡〉은 제외
-

이제 위의 〈표 2〉 〈표 3〉을 앞에서 살핀 향가의 분류(〈표 1〉 참고)와 연결지어 생각해 보자. ‘3구형 향가’에 나타난 ‘낙구’가 고려가요 ‘총괄형’의 ‘아소님하’로 이어진다는 것은 쉽게 생각할 수 있다. 고려가요의 ‘총괄형’이 셋으로 분단된다고는 할 수 없지만 총괄적 감탄표지가 존재하는 한, 분명히 ‘3구형 향가’의 전통을 이었다고 할 수 있다.

또한 ‘6명형 향가’ 중 확장형을 고려가요의 ‘분단형’과 연결지어 본다면, 고려가요의 ‘분단형’이 만들어지는 단초가 ‘6명형 향가’ 확장형에서 이미 나타난 것이 아닌가 생각해 볼 수 있다.²¹⁾ 물론 고려가요에 분단형이 나타난 것은 본래 민요적 특성에서 기인한 것일 수도 있고, 궁

21) 6명형 향가가 연속되는 내용을 한개의 형식을 반복하여 표현한다는 점에서 고려 가요 분단형 중에서도 연장체보다는 분절체 쪽에 더 깊은 연관을 가진다고 볼 수 있을 것이다.

중음악으로 개편되는 단계에서 변화한 것일 수도 있다. 그러나 ‘민요’라는 장르도 신라시대의 경우로 본다면 향가에 포함될 수 있는 것이므로 그 원초적 기원을 향가에 둔다고 말할 수 있을 것이고, 궁중음악의 경우 그 성격이 중국 음악이 아닌 속악인 이상 역시 신라시대 향가 악곡의 영향을 받았을 것이다.

때로 연장체 형식을 중국 음악의 영향으로 보는 연구자도 있는데, 그 영향관계를 인정한다 해도 우리 시가 내부의 자생적인 기초가 있고서야 외부의 영향력이 그 힘을 발휘할 수 있었을 것이라 생각된다. 이러한 입장에서 볼 때, 고려가요는 향가의 두 갈래 형식을 이으면서 새롭게 고려시대에 걸맞는 특성을 부여해 만들어진 장르라 할 수 있겠다.

5장 결 언

이상에서 향가와 고려가요의 형식적 특징을 고찰하고 그 상관 관계를 찾아 보았다. 그 결과 향가는 셋으로 내용이 분단되는 ‘3구형 향가’와 첫행이 6자로 짜여진 ‘6명형 향가’로 나눌 수 있었고, ‘6명형 향가’ 가운데 확장형의 존재를 확인할 수 있었으며, 고려가요는 여음의 성격에 따라 총괄형과 분단형으로 나눌 수 있었다. 또한 3구형 향가에 나타나는 ‘낙구’가 고려가요 총괄형에서 나타나는 감탄사 ‘아소님하’와 총괄적 감탄표지로서 그 성격이 일치한다는 점, 6명형 향가의 확장형에서 고려가요 분단형의 시초를 찾을 수 있다는 점을 확인해 보았다. 이를 통해 향가와 고려가요는 형식면에서 밀접한 관련을 지니고 있으며, 고려가요가 향가의 전통을 이은 노래라는 점을 알 수 있었다.

이 글에서는 ‘형식’을 기준으로 하여 우리 노래를 연구해 보았는데, 이러한 형식에 대한 연구만으로는 각 장르의 실체를 밝혀내는 데 미흡하다. 우리 시가의 실체를 밝힌다는 것은 그 총체적 연행상황을 밝혀낼 것을 의미한다. 우리 시가는 글로 된 시가 아니라 부르는 노래였기에, 어떤 상황에서 어떤 악곡에 붙여 어떤 방식으로 노래가 불러졌는가 하는 점이 밝혀져야만 노래의 실체에 보다 가까이 다가갈 수 있을 것이다. 이를 위해서는 이러한 형식 연구 외에도 당대 역사 자료와 악곡에 대한 검토가 포괄적으로 이루어져야 할 것이다.