

고시가 감탄사의 성격 고찰*

정종진**

<차 례>

1. 서론
2. 감탄사의 범주와 시적 성격
3. 장르별 감탄사의 유형과 특성
4. 고시가 감탄사의 지속상과 변화상
5. 결론

<국문초록>

본고는 우리 고시가 작품들에서 빈번히 나타나는 감탄사의 성격 일반을 살펴본 것이다.

감탄사는 시의 형식과 내용에 모두 기여하는데, 시적 언어로서 그리고 시적 담화의 화용적인 측면으로서의 의미작용뿐 아니라, 그 자체가 하나의 형식 혹은 형식적 지표가 되고 있음을 살펴보았다. 특히 감탄사는 자의성이 적고 구어적으로 제각기 실현되는 것이지만 시가 작품 내에서는 문어처럼 일정하게 통일된 기호표현으로 나타나는데, 이는 감탄사가 향유집단에 의해 학습되고 공유되어 관습화되는 것임을 밝혔다.

다음으로 장르별로 감탄사의 양상과 특성을 살펴보면서 이를 바탕으로 고시가 감탄사의 지속상과 변화상을 살펴보았다. 지속적인 성격으로는 감탄사 본연의 정서의 표백이란 성격 외에, 형식구성과 의미작용 그리고 리듬효과에 기여하고 있음을 밝혔다. 변화상으로는 두 가지가 지적되었다. 첫째는 구어적 성음과 유사한 형태의 감탄사가 후대로 내려올수록 문어적 실사의 형태를 보인다는 점, 둘째는 장르의 변천에 따라 감탄사의 사용 빈도가 낮아지는 경향을 보인다는 점 등이다.

* 이 논문은 2017학년도 홍익대학교 학술연구진흥비에 의하여 지원되었음.

** 홍익대학교 세종캠퍼스

□ 감탄사, 고시가, 시적 성격, 유형, 지속과 변이

1. 서론

한편의 시는 구체적 뜻을 지닌 어휘들로만 구성되는 것은 아니다. 감탄사나 여음과 같이 의미가 불명확하거나 의미론적 자질이 없어 보이는 요소들도 시에서는 중요한 구실을 한다. 기실 시가의 원류는 느낌을 토로하는 외침이거나 무언가를 부르는 말로 시작되었을 것이다. 감탄사는 말하는 이의 본능적인 감정 표현의 의성어적 모방이 언어화 된 것이다. 서정의 요체가 감정을 주관적으로 나타낸다는 것이라거나 시가 일시적인 정조의 표출이라고 할 수 있는 것이라면, 감탄사는 서정시의 가장 핵심적인 자리를 차지하고 있다고 보아도 될 것이다.

그런데 감탄사에 대해 학문적으로 접근하는 일은 쉽지 않다. 우선 문법적으로 감탄사의 개념이 정확히 규정되어 있지 못하다. “모든 단어들어 어떤 부류에든지 반드시 속해 있어야만 하는 품사론적 특성상 모든 품사 부류들에는 이질적인 존재들이 다소간 있기 마련이지만 감탄사만큼 이질적인 단어들의 집합인 것은 없다.”¹⁾는 말은 감탄사 개념 규정 어려움을 대변해준다. 국어학계에서 감탄사 연구는 주목받지 못하는 분야였는데, 이는 감탄사가 통사적으로 문장과 관련성이 가장 적어 문장론 위주의 문법 연구에서 주목받기 어려웠고, 또 감탄사란 것이 일상 생활언어 중에서 구어(입말)로 실현되는 것이기 때문이었다. 특히, 감탄사의 개별적 실현은 문어적으로는 잘 반영이 되지 않고 바로 이 때문에 감탄사가 나타나는 오래 전의 문헌자료를 구하기 힘든 측면도 있을 것이다.

1) 신지연, 『감탄사의 의미구조』, 『한국어어미학』 8, 한국어어미학회, 2001, 242쪽.

우리 고시가 작품들 속에서 나타나는 감탄사에 대한 고전문학계의 관심은 향찰 해독과 함께 이른 시기에서부터 시작되었으나, 감탄사 자체보다는 여음의 한 부분으로 다루거나 양식적 특성을 이루는 여러 자질들 중의 하나로 다루는 등 독자적인 연구의 대상이 되지 못한 채 부분적으로 언급되어 왔다.

이 같은 문제의식을 지니면서, 이 글에서는 먼저 감탄사의 개념과 일반적 성격을 살펴보고, 이를 바탕으로 우리 고시가 장르별 감탄사의 특성이 어떠한지를 추출해 보려고 한다. 이의 결과는 고시가의 사적 전개에 따라 감탄사가 지니는 지속적인 측면의 성격과 변모되는 양상의 몇 가지 단초를 드러낼 수 있을 것으로 본다. 차근차근 체계적으로 탄실하게 연구를 꾸려나가야 하는 것이 마땅하지만, 우선은 감탄사를 중심으로 고시가 전반을 훑어보아 대략적으로나마 우리 고시가 작품들에서 사용된 감탄사의 전반적 성격을 드러내 보고자 하는 데 의의를 두고자 한다.

2. 감탄사의 범주와 시적 성격

1) 감탄사의 개념

감탄사는 “불현듯 일어나는 느낌이나 정서를 간단히 나타내는 말”²⁾로서 감정표현과 관련된다는 의미적 특질에 의해 하나의 품사로 분류된 것으로 생각된다.³⁾ 그런데 문법적인 실상을 살펴보면 감탄사의 범주로 묶이는 것은 “의미적 기반이 아니라 선후행 문장에 대해 독립적이라는 구문 관계에 있어서의 기능적 특징”⁴⁾으로서이다. 즉 감탄사는 문장성분상 독

2) “감탄사” 항목, 『국어국문학자료사전』, 한국사전연구사, 1998.

3) 신지연, 「감탄사의 의미구조」, 『한국어의미학』 8, 한국어의미학회, 2001, 244쪽 참조.

립어로서 문장의 통사적 구조와 관련 맺지 않는 독립적인 단어들의 집합을 지칭하고 있다.

이러한 감탄사들은 다른 어떤 품사들보다 강한 맥락 의존적인 성격을 지닌다. 가령 ‘아!’라는 독립발화로서의 감탄사가 왔을 때, 감탄사가 지니는 의미적 자질은 그 뒤에 잇따르는 문장의 의미가 어떠하냐(슬프다/그립다/기쁘다)에 따라 결정된다. 이는 감탄사의 발화가 담화상황에 의해 결정되며, ‘감탄사의 의미는 그만큼 상황 의존적’⁵⁾임을 보여준다.

이러한 특성은 감탄사가 지닌 담화 표지적 성격⁶⁾과 함께 간투사라는 용어와 혼돈될 여지를 안게 된다. 실제 적지 않은 사전들에서 감탄사를 간투사와 뒤섞어 설명하고 있고⁷⁾, 영미권에서는 감탄의 의미가 강한 ‘Exclamation’보다 기능적이고 화용론적인 측면이 강조된 ‘Interjection’을 더 많이 사용하고 있는 것으로 보인다. 하지만 간투사는 정서를 표현하는 감탄 뿐 아니라 “문장 구성에 관여하지 않고 문장과 문장 사이에 끼어”⁸⁾드는 모든 단어들⁹⁾을 가리키므로 감탄사와 간투사는 구별되어야 할 것이다.

그런데 여기에서 혼란스러운 점은 감탄사를 통한 감정의 표현은 개인

4) 신지연(2001), 앞의 논문, 245쪽.

5) 신지연(2001), 위의 논문, 249쪽.

6) 담화표지는 ‘담화에 쓰인 어떤 표현이 정제된 글말에서는 쓰이지 않는 표지’로서 ‘담화변화사’, ‘간투사’, ‘디담말’, ‘입버릇’, ‘덧말’ 등의 용어가 있다.(허재영, 『감탄사 발달사』, 『한국어 의미학』 9, 한국어의미학회, 2001, 89~90쪽 참조)

7) 『영어학사전』(조성식 편, 신아사, 1990)과 『언어학사전』(이정민, 배영남, 박영사, 1987)의 “interjection” 항목 등.

8) 오승신, 『담화상에서의 간투사의 기능』, 『외국어로서의 한국어교육』 22, 연세대 언어연구교육원, 1997, 53쪽.

9) ‘아’, ‘아이구’ 등 감탄표현 외에도 ‘글쎄’, ‘뭘’, ‘네’, ‘저기’, ‘어’ 등 담화의 보조기능을 수행하는 단어들.

의 정서표출로 마감되기도 하지만 동시에 청자의 반응을 유도하거나 발화자의 의지를 표명하기도 한다는 것이다. 또한 담화의 시작이나 마감을 알리는 기능을 내포하기도 한다. 이렇게 되면 감탄사는 의미론적으로 묶였지만 다시 기능적인 측면에 의하여 간투사와 혼동된다. 이런 문제 때문에 기존의 감탄사를 다루는 연구들에서 그 용어가 포함하는 의미는 매우 복잡하게 쓰이게 되었다고 생각한다. 하지만 이 같은 분류의 문제제기나 새로운 범주화에 대한 노력들이 있으므로¹⁰⁾ 국어학계에 개념과 범주의 규정과 정리를 맡겨둘 수밖에 없겠다. 다만 본고에서는 감탄사라는 용어 사용에 이같은 난점이 있음을 지적하면서¹¹⁾ 감탄사와 관련된 연구들에서 용어들의 사용이 좀 더 엄밀해지기를 기대한다.

위와 같은 점을 유념하면서, 본고에서는 감탄사의 개념을 ‘독립어로 쓰이면서, 화자의 정서나 태도를 나타내는 어휘’로 정의하며, 그 하위의 감탄사 유형으로 국어학계의 관습적인 분류를 따라¹²⁾ ‘감정감탄사’, ‘의지감탄사’, ‘운율감탄사’들을 포함하는 것으로 본다. 이 같은 감탄사는 후행 문장에 대해 기능상 독립적이며, 그 자체로 하나의 소회발화를 이룬다. 감정

10) 서태용, 『감탄사의 담화 기능과 범주』, 『동악어문학』 35, 동악어문학회, 1999 ; 신지연 (2001), 앞의 논문 ; 오승신(1997), 앞의 논문 등.

11) 감탄사와 관련되어 사용되고 있는 용어는 매우 다양한데, 면밀히 구분하여 사용할 필요가 있다. 우선 ‘감탄어’라는 용어는 ‘감탄의 말’ 정도의 의미로 감탄사와 감탄표현 모두를 포함하는 편리한 용어이나 문장성분을 지칭하는 말도 아니고 품사의 이름도 아니니 너무 느슨한 표현이다. ‘조흥구’나 ‘투어’ 등의 용어는 담화표지적 측면이 강조된 용어이다. ‘여음’의 범주 속에 감탄사를 포함시키는 경우도 있는데, 이는 노래의 실사부와 의미상 직접적인 관련이 없는 뜻이 없는 ‘허사’의 의미로 보는 것이다. 후구, 낙구는 노래의 형식에서 감탄사가 나타나는 위치를 지정하는 말로서 감탄사 외에도 다양한 어구나 문장이 포함될 수 있는 광범위한 표현이다. 다만 ‘님빠’나 ‘아희야’ 등의 경우는 체언과 호격조사가 결합된 독립어로서 감탄의 의미가 강하게 들어있고 감탄사처럼 굳어져 쓰이고 있다 하더라도 그대로 감탄사라고 간주하여서는 안 되고 감탄표현으로서 구별하여 기술되어야 할 것이다.

12) 최현배, 『우리말본』, 정음문화사, 1961, ;유창돈, 『어휘사연구』, 집문당, 1980 참조.

감탄사는 느낌을 나타내는 것이며, 의지감탄사는 세계에 대한 태도를 나타내는 것이다. 전자가 청자를 상정하지 않은 단독적 장면에서 발화되는데 반해 후자는 청자를 상정해야 하는 상관적 장면에서 발화된다는 특징을 갖는다. 운율감탄사는 시가의 형식과 리듬상의 필요에 의해서 혹은 흥을 돋우는 구실을 수행하기 위한 것인데 문법적으로는 형식감탄사와 상응되는 면이 있다.

2) 감탄사의 시적 성격

시가의 원초적인 모습은 순간적인 감정을 표출하는 무의미한 말들의 나열이거나 말의 주술적 사용을 통해서 이루어졌을 것으로 생각된다. 곧 감탄과 명령(기원)은 시적 형식에 앞선 인간 언어의 첫 형태였을 것이다. 이러한 의미없는 자연성음으로서의 감탄사들에 정서적 강세가 수반되어 말의 형용을 이루어¹³⁾ 시가와 같은 노래의 형식이 만들어지게 되었을 것으로 본다. 즉 애초에는 희노애락의 인간 감정에서 결과된 단순한 탄성(歎聲) 혹은 규음(叫聲)이 점차 언어가 발달함에 따라, 일정한 의미를 포함하는 감탄사로 모아지고 그것이 시가 속에서 특별한 형식적이고 의미적인 기능을 수행하게 되었을 것이다. 이렇게 보았을 때 감탄사는 인간 정서 표현의 원류라 할 수 있으며, 한편의 서정시는 감탄사로 요약된다고도 말할 수도 있을 것이다.

감탄사는 고양된 감정의 언어적 표현로서 호격을 통하여 대상을 부르는 돈호법과도 매우 친연성이 있다. 돈호법은 갑작스런 정서적 충동이나 고양된 심적(心的) 상태를 나타내는 영탄의 한 특수형태로서, 격정(激情) 혹은 ‘돌연한 정서적 기동(起動)’에 의해 채택되는 것으로, 자주 감정의

13) 外山卯三郎, 崔正錫 金斗漢 譯, 『詩形態學序說』, 學文社, 1990, 49~50쪽.

강조를 위해 사용되기도 한다.¹⁴⁾ 감탄사가 있을 자리를 종종 이 부름의 소리가 차지하는 것은 부름이 응결된 감정의 표백(表白)일 수 있기 때문이다. 그런 면에서 서정시의 기본이 정조의 표출이고 보면 감탄사는 그러한 역할을 수행하는 가장 기초적인 시적 어휘라 할 것이다.

한편, 감탄사는 담화 상황에서 구어적으로 실현되는 어휘이기에 문어에서 이를 그대로 드러내지는 않는다는 점은 감탄사가 지니는 시적 성격의 또 하나의 중요한 측면으로 작용한다.

감탄사는 기본적으로 문자로보다는 소리로써 기표화 된다. 이는 감정이나 태도를 기표화한다는 측면에서, 뜻을 지닌 단어의 배열에 의한 의미의 기표화와 등가를 이룬다고 할 수 있겠는데, 평상적으로는 청각이미지로써 실현되는 것이지만 시가 작품에서는 문자기호로 소리를 표시하게 된다. 개별적인 발화 실현으로서 감탄사의 소리는 음운적인 지위를 갖지 못하는 것이어서, 상보적 분포를 보이는 식으로 나타나는 것이 아니라 저마다 다르게 실현된다. 그러나 이렇게 차이 나게 실현되는 것이지만 노래의 가사로 공식화되어 청중 앞에서 가창할 때나, 문자기호로 기록할 때에는 일정한 기호로 통일하게 된다. 이 말은 곧 감탄사는 집단에 의해 학습되고 공유되고 관습화된다는 것을 의미한다.

감탄사는 의성어적인 성격이 크다. 이는 인간 언어의 가장 큰 특징으로 논의되어 온 자의성과는 거리가 멀다는 것을 뜻한다. 그럼에도 감탄사는 언어적 분류과정의 결과물이므로 다른 단어들과 언어적 정의를 공유해야 마땅하다. 그래서 인간의 언어로서 감탄사가 되기 위해서는 “적어도 해당 개별 언어에 속하는 분절음으로 발음되고 인식될 수 있어야 한다는 ‘언어

14) 돈호법의 감정표현과 관련된 설명은, H. Steinberg ed., *Cassell's Encyclopedia*, Cassell's Company LTD, 1973, :M. H. Abrams, 최상규 譯, 『문학용어사전』, 대방출판사, 1985. 참조.

화, 규약화(conventionalized)'의 조건이 충족되어야 한다. ... 또한 감탄사는 언어 의식을 가지고 의도적으로 발화되어야 하며, 학습에 의해 습득되는 것"¹⁵⁾이라고 할 수 있는 것이다.

따라서 고시가 작품들에서 나타나는 '아야(阿也)'나 '아쇼', '어즈버' 등은 당대의 언중들의 언어적 관습의 결과이며 작품의 지은이의 경우, 다른 시가작품들을 경험해 본 학습된 결과로서 쓰게 되는 감탄사로 보아야 하는 것이다. 가령 '어즈버'의 경우를 예로 들어보면, 차탄(嗟歎)의 감정의 목소리를 통한 발성이 '어즈버'로 실현되었다고 보기 힘들고, 비슷하더라도 실제 발성과는 다를 것이다. 그리고 개별 실현마다 다 차이가 있을 것이다. 그러나 이를 '어즈버'(혹은 '어줍어')로 통일하여 기재한다는 것은 이 감탄사의 소리가 학습과 경험에 의해 습득된 것이며, 이런 점에서 시조의 '아회야'와 같은 감탄표현은 그 자체가 감탄사는 아닐지라도 감탄사의 성격을 다분히 지니고 있는 말이라고 할 수 있다.

감탄사는 청중을 앞에 두고 실제 구술 연행되는 노래에 더 적합한 형태의 시적 어휘이다. '오', '아아', '신이여' 등 인간 보편의 영탄적 표현이 듣는이의 자연스런 정서적 동참을 이끌기 좋기 때문이다. 특히 우리 고시가 작품들이 청중 앞에서 구연된 것이었음을 상기하면, 고시가 작품들에서 감탄사가 자주 나타나게 되는 것은 자연스러운 현상이라 하겠다.

감탄사는 장면 전환적 기능을 수행하기도 한다. 시적 화자는 혼자서 자신의 감정을 토로하는 듯하다가 감탄사를 통하여 청중과의 교감을 통한 공동적 관계를 이루거나, 갑자기 청중을 향하여 발화하는 양상으로 바뀌게 만든다. 서정시의 화자는 청중으로부터 등을 돌리지만 청중은 엿듣는 방식을 취하는 것¹⁶⁾이 서정시의 기본적인 제시방식이기에 감탄사의 이러

15) 신지연(2001), 앞의 논문, 248쪽.

16) N. Frye, *Anatomy of Criticism*, 임철규 譯, 『批評의 解剖』, 한길사, 1982. 348쪽.

한 성격은 서정시에 적합한 요소가 된다. 감탄사를 통하여 시적 화자는 청중을 앞에 놓고 있지만 없는 듯이 혼자 독백하는 방식으로 진행하기도 하고 또 그 반대의 방향으로 전환하게 만들기도 하여 시상을 역동적으로 전환한다.

시의 형식과 내용은 유기적 관계를 지닌다. 한 편의 시가 작품은 하나의 구조를 이룬다고 하겠는데, 감탄사는 형식과 내용 모두에 기여한다, 감탄사는 시가의 내용적 범주에 속하는 것이지만 그 자체로 형식을 형성하는 중요한 요소가 된다. 감탄사는 어휘로서 그리고 시적 담화의 화용적인 측면으로서의 의미작용 뿐 아니라, 그 자체가 하나의 형식 혹은 형식적 지표가 되고 있는 것이다. 그런 면에서 감탄사는 시적 형식에 기여한다고 할 수 있고, 특정 장르나 양식의 양식적 지표로서 작용하는 면이 있다는 점에서 형식 구성에 기여하는 요소가 실사보다 더 강하다고 할 만하다.

우리 고시가 대다수 작품에서 감탄사는 전절과 후절로 한 편의 시형식이 분절되도록 하는 데 기여하고 있다. “감탄사는 그 자체가 독자적이면서 전절과 후절의 시상의 환기 내지는 엄한 구별을 하는 역할을 한다고 볼 수 있으니”¹⁷⁾ 이러한 모습은 향가, 단연체 고려속요, 경기체가 등에서 확인할 수 있는 바이며 시조 역시 그런 성격을 지적할 수 있을 것이다. 이 같이 감탄사가 지니는 형식구성의 기여 요소로 인해 한편의 시가 작품은 형식적 변화와 역동성을 가져오고, 또 동시에 전체 구조적인 측면에서 안정감과 시적 정제미를 취할 수 있게 한다.

또, 감탄사는 시가 작품들에서 리듬감을 높여주고 의미를 지닌 실사(實辭) 부분과 교체되어 나타나면서 의미상의 농담(濃淡)을 이루고 역할효과를 돋우는 역할을 한다. 이를 통하여 감탄사는 형식상이나 의미상의 전환을 가져오는 고정점이 될 뿐 아니라 작품의 리듬구조를 특징짓는 요소

17) 이진, 「고시가 중장의 감탄사 연구」, 『새국어교육』 37, 한국국어교육학회, 1983, 499쪽.

가 되기도 한다. 특히 고려속요에서는 ‘아으’, ‘어기야나 ‘나는’ 등의 감탄사가 행과 연의 첫머리나 끝에서 나타나, 감탄사가 두운이나 각운처럼 운을 요소로 기능하기도 한다.

동시에 감탄사는 의미전달체의 역할도 한다. 왜냐하면 감탄사 자체가 충분히 정서적인 흥분을 기표화할 수 있기 때문이다. 감탄사는 지속되던 실사부의 의미상의 휴지(休止) 역할을 하게 되는데, 이 휴지의 의미는 “주위의 맥락과 합쳐져서 결정되는 것이어서 명백히 의미와 동등한 것”¹⁸⁾ 이 된다고 할 수 있다. 따라서 감탄사는 시가가 하나의 문학작품이란 측면에서 뚜렷한 의미를 지닌 일반 실사 대신, 감탄사를 통한 의미의 휴지를 마련하는 것은 의미의 의도적 자리바꿈(혹은 의미의 등가적 교체반복)이라 해도 좋을 것이다.

3. 장르별 감탄사의 양상과 특성

1) 고대가요와 향가

다음의 기록들은 향가시대 및 그 이전 시기의 노래에서 감탄사가 있었으며, 노래에서 차지하는 위상도 중요하였음을 보여준다.

是年民俗歡康 始製兜率歌 此歌樂之始也¹⁹⁾

(이 해에 민속이 환강하여 처음으로 도솔가를 지으니, 이것이 가악의 시작이다.)

18) Jan Mukarovsky, “On Poetic Language”, *The Word & Verbal Art: Selected Essays by Jan Mukarovsky*, New Haven: Yale U.P., 1977, p.74.

19) 『삼국사기』 신라 제3대 유리왕(儒理王)

始作兜率歌 有嗟辭詞腦格²⁰⁾

(도솔가를 처음으로 지으니 차사사녀의 격이 있었다.)

於是歌舞百戲皆作 謂之嘉俳 是時負家一女子 起舞歌曰 會蘇會蘇 其音哀雅 後人因其聲而作歌 名會蘇曲²¹⁾

(이때 가무백희를 모두 연행하였는데 가배라 불렀다. 이때 진 편에서 한 여자가 일어나 춤을 추면서 노래하기를 ‘會蘇會蘇’라 하였는데, 그 소리가 구슬프면서도 우아하였으므로 뒷사람이 그 소리로 인하여 노래를 지어 ‘회소곡’이라 이름하였다.)

또, 진본인가의 문제는 있지만, <규원사화(揆園史話)> 임진해부루(壬儉解夫婁) 조(條)에는 <어아지락(於阿之樂)>에 대한 언급이 있다. 황희영은 여기서 “於阿者 喜悅之詞也”라고 한 것과 神歌류에서 등장하는 “어아어아”와 상통하는 것으로 보고 있다.²²⁾ 이로써 본다면 <어아지락(於阿之樂)>의 ‘어아’라는 감탄사는 기쁘고 즐거운 감정을 표현하는 것으로 이른 시기에 시가 작품에서 사용되고 있었음을 알 수 있겠다.

이 외에 <황조가>나 <공무도하가>의 경우에 있어서도 노래의 가사나 관련 기록물을 참고해 보면, 애초 노래가 구구전승 되면서 사람들의 입에서 불리었을 당시에는 감탄사가 들어 있었을 가능성도 배제하기 어렵다. 초창기의 구전 시가에서는 감탄적 의성 표현이 자주 사용되었으리라 추측되고 이는 민요의 경우를 살펴보아도 그러하다. 또한 한역되는 과정에서 감탄사는 종종 생략되기 때문이다.²³⁾

20) 『삼국유사』 권1, 노래왕(弩禮王)

21) 『삼국사기』 신라본기 유리이사금

22) 황희영, 『한국시가여음고』, 『국어국문학』 18, 1957, 56쪽.

23) 실제 한역시들에서는 원시의 감탄사가 생략되는 경우가 많다. 익제 소악부나 급암 소악부, 이유원의 해동악부 등에서 감탄사의 흔적을 보기 어렵고, 익제 소악부의

신라향가에서 보이는 감탄사의 종류를 정리해 보면 다음과 같다.

| | |
|------------------|-------------------|
| 阿也: <제망매가> | 阿耶: <찬기파랑가> <우적가> |
| 阿邪: <원왕생가> | 阿邪也: <도천수관음가> |
| 後句: <안민가>, <혜성가> | 後句亡: <원가> |

균여의 고려시대 향가인 보현시원가 작품들에서는,

| | |
|--------------------------------------|-------------|
| 阿耶: <광수공양가>, <충결무진가> | 歎曰: <예경제불가> |
| 打心: <항순중생가> 病吟: <보개회향가> 城上人: <상수불학가> | |
| 隔句: <칭찬여래가> 落句: <참회업장가>, <청불주세가> | |
| 後言: <청전법륜가> 後言: <수회공덕가> | |

등의 감탄사(혹은 감탄사가 있었을 것으로 추정토록 하는 표현)가 나타나는데 모두 노래의 후구 첫 소절에서 보이는 것들이다.

향가 감탄사의 성격에 관하여는

“隻句는 嗟辭鄉歌가 지닌 特殊型이라 할 수 있는데 이는 모두 開音節로 이루어졌으므로 音樂的으로도 正句에 相當할 幅을 지녔으며 또한 嘆辭라는 點으로 보아 意味上으로도 無言中の 有言이라 할 수 있으므로 正句의 內容量을 감당할 뿐 아니라 詩意를 一轉하는 契機가 되어 詩意의 結構上 重要한 몫을 차지하는 것”²⁴⁾

<정과정> 한역은 원시 ‘아으’ 이하가 생략되기도 하였다. 또한 시조 한역시에서도 그러한 사정은 비슷하다. 선조 악장 <文德曲>도 한역에서는 감탄사 ‘아으’는 나타나지 않는다.

24) 홍재휴, 『三句六名攷』, 『국어국문학』 78권, 1978, 205쪽, 이진, 498쪽에서 재인용.

이라거나, “사뇌가는 전편이 세 단락으로 구성되어, 앞의 네 구에서 시상을 일으키고 다음 네 구에서 이를 심화 혹은 확장시킨 뒤 감탄사로 시작하는 낙구에 와서 이를 서정적으로 전환, 완결하는 견고한 짜임을 지니고 있다.”²⁵⁾는 언급은 향가 장르에서 감탄사가 차지하는 의미를 말하고 있는 것으로 기존 연구 일반의 논의의 대종을 이루고 있는 것이다.

그러나 향가 후구의 감탄사들은 다양하게 음차 표기되고 있는 바, 이에 대한 본고의 생각은 기존이 논의와 다소 다르다. 대부분의 향찰해석에서는 ‘歎曰, 打心, 病吟, 城上人’ 등을 ‘아으’ 정도로 해석하고 있다. 양주동은 ‘歎曰, 打心, 病吟, 城上人’은 ‘阿耶, 阿邪, 阿也, 阿邪也’를 의차(義借)한 것으로 보았으나²⁶⁾, 음차를 하고 있으면서 또 굳이 의차를 하였다 는 것은 무언가 다른 의도가 있을 것이라 생각된다. 이에 대한 가능한 추정 하나는 가창상의 표지로 보는 것이다. 이연숙은

「歎曰, 打心, 病吟」 등의 표현은 감탄사의 義借에 그치는 것이 아니고, 이와 아울러 鄉歌의 音樂形式에서 前8分節과 後2分節의 中間에 伴奏만으로 演奏되는 부분이 있다는 특징과 그 부분의 樂曲이 매우 嗟歎的인 것임을 나타낸 것²⁷⁾

이라는 최동원의 말에 주목하면서, 당시 향가가 악기로 연주되면서 불렀 으리라 보기는 어렵기 때문에 “악기 연주 표시되는 상관이 없으며 다만 그 부분을 표시한 내용대로 감정을 충분히 살려서 차탄적으로 부르라는

25) 김창원, 「시조의 종장 운율 구조의 의미에 대한 통시적 이해-사뇌가로부터 시조까지의 감탄사를 중심으로 하여」, 『우리문학연구』 42, 우리문화회, 2014, 47쪽.

26) 양주동, 『고가연구』, 일조각, 1974, 363쪽.

27) 최동원, 「신라가악고」, 『부산대학교 논문집』 15, 1973, 22쪽 ; 이연숙, 「향가와 『萬葉集』 작품의 표현 비교 연구」, 『비교문학』 47, 2009, 73쪽에서 재인용.

뜻'으로 보았다.²⁸⁾

이 말은 그렇다면 다른 음차한 부분들은 감정을 살리지 않고 불러도 좋다는 뜻은 아닐 것이다. 이는 향가 후구의 감탄사의 형태가 매우 다양했음을 의미하는 것이라 보는 것이 타당할 것이다. 특히 <보현시원가> 11수 내에서도 저같이 다양한 8가지로 따로 감탄사 부분을 구분하고 있다는 것은, 적어도 몇 가지의 서로 변별적인 감탄사 표현을 지시하고 있다고 보는 것이 더 낫지 않을까 한다.²⁹⁾ 후구나 후언, 낙구, 격구 등으로 표현한 것을 통하여 당대의 향가 감탄사가 이 정도로 세밀하게 분화되어 인식되고 또 정확히 구분, 기술되었다고 보기는 쉽지 않겠으나, 명백히 음차(音借)로 보이는 ‘阿也’, ‘阿耶’, ‘阿邪’, ‘阿邪也’ 등을 <삼국유사> 한 권 안에서 서로 다르게 표현되고 있는 것을 놓고 우연히 그리 된 것이라 보는 것은 무리가 아닌가 한다. 향찰 표기상에 있어서도 음차와 훈차는 일정한 규칙을 따르기 때문이기도 하다. 이로써 추정해 보면, 신라대의 시가들에서는 일반 구어와 친연적인 의성적 감탄사류가 다양하게 사용되었고 향가 작품 내에서도 감탄의 표현은 다양하였으나, 다만 그 나타나는 위치는 일정하였다고 해석 가능하겠다.

한편, 향가 후구의 감탄사는 대개 ‘아으’(양주동), ‘아야’(김완진)로 현대역 되고 있으며 이들 감탄사의 담화 맥락적 의미는 부처를 따르려는 마음과 관련되고 것이 많다. 불교적 숭고를 나타내는 <원왕생가>나 <제망매가>, <보현시원가> 외에 <찬기파랑가>도 기파랑의 숭고함을 따르려는 마음을 노래하고 있다. <혜성가>는 혜성의 변괴를 물리치는 노래이다,

28) 이연숙, 「향가와 『萬葉集』 작품의 표현 비교 연구」, 『비교문학』 47, 한국비교문학회, 2009, 73쪽.

29) 흥기문은 양주동이 ‘城上人’이 “아으”의 戲借라 한 것을 억측이라 하면서, 이는 수직하는 이의 특수한 음성일 가능성을 제기하고 있다.(흥기문, 『향가해석』, 상수불학가)

<안민가>는 치리가의 일종으로 임금된 이의 도리를 노래하고 있는 것으로 역시 그 뜻이 자못 높다. 따라서 향가의 감탄사는 매우 근엄하고 숭고한 정서의 표백으로서 숭고미를 드러내는 표현방식으로 양식화된 것으로 볼 수 있을 것이다.

2) 고려가요

고려속요에서 보이는 감탄사들을 정리하여 제시하면 다음과 같다.

아으: <정읍사>, <동동>, <처용가>

위: <서경별곡>, <가시리>, 경기체가 공통

위위: <쌍화점>

아소: <이상곡>, <정과정>, <사모곡>, <만전춘별사>

-이상, 후구 위치 감탄사

어기야 <정읍사> 아으: <정과정>, <동동> 야: <이상곡>

어와: <처용가> 위: <사모곡>

나는: <서경별곡>, <가시리>, <정석가>

-이상, 본사 중에 나타나는 감탄사³⁰⁾

고려 속악은 당악과 함께, 연향(宴享時) 연주 순서나 제향시(祭享時) 신격(神格)에 따라 구분되어 연주되는 데에서, 아악과는 대조되는 성격을 지니고 있다. 특히 당악과 속악은 교대로 연주되는 경우가 흔하였다.³¹⁾

30) 안축의 <관동별곡>에 나오는 '我也足'도 최준규는 감탄사로 포함시키고 있다.(최준규, 『한국 고시가의 여음 고찰』, 『전남대 논문집』 8, 1963, 65쪽.)

31) 송방송, 『한국음악통사』, 일조각, 1984, 167쪽 참조.

당악이란 송사악(宋詞樂)을 말하는 것으로, 이것은 예종대 이후 대성아악(大成雅樂)의 수입과 함께 대거 유입되어 각종 제·연향(祭·宴享)에 사용되었다. 그래서 당악(唐樂)의 대거 수입과 향당교주(鄉唐交奏)는 자연히 고려속요에도 영향을 주게 될 소지를 품고 있었다.³²⁾

당악 즉 송사악이 민요에 그 발생기반을 두고 그 주제도 민요적 보편적 정서를 노래한 것이었다는 것은, 속악에 있어서도 민요를 대거 수용하여 악곡화하는 것과 그 궤를 같이 하는 것이다. 따라서 속악은 본래 민요의 악곡화에 의한 것이었지만, 송사악의 영향으로 민요의 고려속요화는 더욱 촉진되었고,³³⁾ 이때 민요를 악곡화하는 양적인 측면뿐 아니라, 민요의 개찬(改纂)방식에서 전사(填詞)의 영향을 받았을 것으로 보인다. 이 외에도 당악정재(唐樂呈才)의 영향으로, <동동>, <정석가>, <처용가> 등에서 보이는 송도(頌禱)의 뜻을 지닌 서사(序詞) 결사부(結詞部)가 당악정재의 구호(口號)나 치어(致語)의 기능을 담당하는 형식으로써 생긴 것으로 보인다. <가시리>의 여음 ‘위 증즐가 大平盛代’도 이런 당악정재의 구호와 치어의 송도성에 영향을 받아 이루어진 것으로 볼 수 있을 것이다.

그런데 이런 악곡화의 과정 때문에 필연적인 문제가 발생하는데, 그것은 바로 민요 사설의 길이와 악곡이 들어맞지 않는다는 것이다. 곡 자체가 민요사설의 길이가 감당할 수 없을 만큼 길거나, 짧은 악절이 반복되

32) 김학성은 당악 즉 송사악의 창작원리인 가락에 맞추어 글자를 메워놓는 填詞(小令 이후의 慢詞에 있어)와, 그 보편적 주제의 동질성을 들고 속요의 작시법, 주제등에 상당한 영향을 주었다고 설명하고 있다.('속요 장르상의 계문제', 『천봉이능우박사 七旬記念論叢』, 1990, 90쪽; 박노준, 『속요의 형성과정』, 『고려가요의 연구』, 새문사, 1990, 25쪽 참조.

33) 박노준은 민요의 속악화를 가져온 환경조건으로 당악의 영향력을 들면서, 당악의 흡인력이 없었던들 민요의 궁중이입은 것처럼 활발할 수 없었다고 단언하고 있다.(박노준(1990), 앞의 책, 25쪽.)

어 계속되는 곡의 경우가 그렇다. 이렇게 곡장사단(曲長詞短)과 같은 경우 때문에 반복과 여음이 생기게 되었을 것이다. 특히나 악보 상에서 노랫말을 배분할 때, 일정한 정형의식을 가지고 있었으며 악곡상의 단락에서 노랫말의 의미단락이 충분히 고려되었던 것으로 보인다.³⁴⁾ 따라서 한 악절에서 곡에 비해 노랫말이 짧게 끝나는 경우, ‘나’는, ‘위’, ‘아’ 등의 흥을 돋우는 감탄사가 첨가되었고, 악곡 전체에 있어 곡(曲)과 사(詞)가 서로 잘 맞아 떨어지지 않은 경우에는 노랫말의 반복이나 여음구가 필요하게 되었다. 이런 이유 때문에 생긴 감탄사와 여음들은 차차 양식성을 이루게 되어서, 비슷한 주제를 지닌 짝막한 노래들을 모아서 하나의 노래를 이룬 합성가요의 경우 그 구성의 완결성을 위해 사용 되는 등, 반복과 함께 개작의 원리가 된 것으로 보인다.

참고로 중국에서 사와 악부가 악곡으로 올려질 때의 경우도 위와 닮은 점이 있어 살펴 볼 만하다. 당(唐)에서 절구(絶句)를 관현管絃에 올려서 부를 때, 화성(和聲)이나 투성(偷聲)이 생겨나게 되고, 또한 악부(樂府)의 기본적인 절주(節奏) 외에 화성(和聲)·산성(散聲)·투성(偷聲) 등의 방법이 행해졌다.³⁵⁾ 투성은 소리를 훑쳐다 글자를 메꾸는 것이고 화성은 끄는 소리를 이르며 산성은 장단맞추기나 손뻑치기 같은 것을 말한다. 이를 통해 보면, 고려속요의 궁중 악곡화 과정에서도 그 원래의 가사가 개편되는 과정에서 위의 화성(和聲)·산성(散聲)·투성(偷聲) 등과 비슷한 감탄사와 여음들이 많이 생겨났을 것으로 보인다. 특히 흥을 돋우는 역할을 하는 ‘위’와 같은 조흥감탄사도 이 과정에서 덧붙여졌을 가능성이 큰 것으로 짐작된다.

34) 이에 대한 상론은 양태순, 「고려속요와 악곡과의 관계」, 『청주사대논문집』 15, 1985; 양태순, 『정과정(眞勻)의 연구』, 서울대 박사논문, 1991, 53~66쪽 참조.

35) “詞” 항목과 “樂府” 항목, 『문예대사전』, 학원사, 1969.

이같이 민요가 궁중악곡의 가사로 수용되는 과정에서 원래 민요에 있었던 감탄사 등이 그대로 남아 있기도 했지만, 또한 위와 같은 악곡화의 사정으로 인하여 다양한 형태의 감탄사와 여음이 나타나게 되었다. 그런데 속요의 감탄사의 양상은 전대 향가의 그것에 비해 매우 다양하고 전하는 작품 수에 비해 출현하는 빈도가 높다. 향가의 경우 한 작품 안에서 감탄사가 한 번 정도 나타나거나 없는 경우도 있는데 비해, 속요 작품 중에서 감탄사가 나타나지 않는 작품이 없으며 한 편의 작품 안에서도 여러 형태가 중복적으로 나타나고 있는 것은 속요 감탄사의 한 특징이다.

다음으로, 속요에서 나타나는 감탄사들 몇을 개별적 살펴보기로 하겠다.

먼저, ‘아소님하’의 경우인데, ‘아소’라는 감탄사와 ‘님하’라는 호격을 포함한 영탄형 독립어가 결합된 형태로 <사모곡>, <정과정>, <만전춘별사>, <이상곡> 등 네 편에서 공히 나타나는 것이다. 양주동은 ‘아소’에 대해서, “‘아소’는 取去, 除去의 原義이니, 그 명령형인 ‘아소’, ‘아서라’가 ‘집어치우라, 그만두라’의 義로 轉하여 禁止의 辭로 된 것은 그 所以然이 있다”³⁶⁾고 해서 여음으로 보지 않았다. 김형규도 ‘아소’는 ‘아’에다 명령형 ‘소’가 붙은 것으로 ‘그만두라’의 뜻에서 금지(禁止)의 말로 변했던 것이라 보았다.³⁷⁾ 이상 두 분의 견해를 따르다면 아소는 금지(禁止)의 뜻을 가진 어구語句로서, 이것이 ‘님하’와 연결되어 쓰이고 있는 것이다. 그렇다면 ‘아소님하’는 ‘마소서 님이시여’ 정도의 의미를 가진 것이라 하겠다. 그러나 이 여음이 나타나는 네 편의 고려속요에서 작품 전체의 의미맥락 하에서 살펴보면, ‘아소님하’라는 어구를 ‘마소서, 님이시여’의 뜻으로만 보아서는 의미가 자연스럽게 연결되지 않는 경우가 더 많다. 따라서 이 ‘아소님하’는 원래 ‘마소서, 님이시여’의 뜻을 가지는 것이었으나, 노래의

36) 양주동, 『여요전주』, 을유문화사, 1987(중판), 222쪽.

37) 金亨奎, 『古歌註釋』, 백영사, 1955, 149쪽.

특정 위치에서 자주 사용됨에 따라 원래의 의미와는 달리 관습화되고 공식화 되어간 것으로 본다. 이는 시조 종장 첫 구의 감탄사처럼 전환적 구실을 하는 여음으로서 관용적으로 쓰이게 되어, 원래의 뜻과는 그만큼 거리가 있게 된 채 감탄사화 된 것과 비슷하다.

황희영은 정음사의 여음 “어귀야 어강도리 아으 다롱디리”는 南方 古代民謠의 獨特한 語感的情趣를 잘 들어내는 古雅한 맛을 돋구는 바 크다.³⁸⁾고 하면서 ‘아으’는 사뇌가와 여요 등에서 ‘아으’, ‘위’ 등으로 나타난 감탄적(感歎的) 성음여음(聲音餘音)으로 파악하고, ‘어귀야’ 역시 감탄적 성음여음으로 보면서 현 <배따라기> 민요들이나 노동 중 물건 운반시의 합성(合聲) 등에서도 들을 수 있는 것이라 하였다. 또, <잡은 배따라기>의 ‘지화자 좋다 이에이에 어구야 더구야 지화자 좋다’³⁹⁾에서의 ‘어구야 더구야’와 <잡은 뱃노래>의 ‘어야디야 어야디야 어기야디야 어기야디야 에헤에헤 에헤에헤 에헤에헤야’⁴⁰⁾의 ‘어기야디야 어기야디야’라는 감흥을 돋우는 감탄사는 <정음사>의 ‘어귀야와’ 관련을 가지는 여음이라 볼 수 있겠다. 이밖에 민요에 자주 나타나는 ‘에헤라’, ‘어허야’, ‘흥’, ‘이여이여’ 등도 ‘어귀야’류의 감탄사의 형태로 견주어 볼 수 있을 것이다.

‘나느’은 <정석가>, <가시리>, <서경별곡> 등 총 12곳에서 나타나고 있다. 박준규는 “원래 <나(我)는>이란 有意的 語辭였을 것이나, 시가마다 애용 가창됨에 따라 단순한 조흥助興역을 하였던 여음”⁴¹⁾이라 한 바, 유의미한 어사가 시가 속에서 원 뜻에서 멀어진 채 쓰이고 있음을 말한 것이다. 김상억도 “‘나느’이 어원은 그대로 유지하되 卽次的 어휘의미에

38) 황희영(1957), 앞의 논문, 60쪽.

39) 이창배 편저, 『歌謠集成』, 흥인문화사, 1976, 139~142쪽.

40) 위의 책, 142~143쪽.

41) 박준규, 앞의 논문, 24쪽.

서 벗어나, 감탄적 의미를 그 가요문학면에 실현하고 있다고 믿게 한다”⁴²⁾고 단정하였으니, 감탄사는 영탄적 구어의 의성적 모방에서 비롯되는 것이지만, 유의미 어사가 감탄사의 형으로 굳어지기도 함을 보여준다.

한편 김대행은 <쌍화점>의 ‘위위 다로러거디러다로러’의 여음부가 반전과 역접의 기능을 가지는 것으로 설명하고 있다. 특히 ‘위위’라는 감탄사에 주목하여, 흔히 향가의 감탄사와 고려가요의 ‘아소’라는 감탄사가 대체로 종합적 전환의 기능을 갖는 것처럼 <쌍화점>의 ‘위’가 두 번 반복된 ‘위위’는 “노래 전체의 종합적 전환을 이루는 기능에서 ‘아소’계의 감탄사와 상통하는 것으로 볼 수 있다.”⁴³⁾고 한 것은 속요 감탄사가 감정을 표출하고 흥을 돋우는 기능 외에 노래의 의미구조에도 관여하고 있음을 시사한다.

참고로, 『고려사절요(高麗史節要)』 25권 충혜왕(忠惠王) 5년조나 『증보문헌비고(增補文獻備考)』 11권 『상위고(象緯考)』 등에서 기술되고 있는 <아야가(阿也歌)>에 대한 기록을 보면, 이 시기 ‘아야’라는 감탄사가 들어간 노래가 널리 불리었음을 알 수 있다. 이는 향가 감탄사의 영향이 지속되고 있음을 보여주는 것이기도 하다. 또 <아롱곡>, <동동> 같은 작품들은 노래의 허사 여음(‘아롱’, ‘동동’)을 노래의 제목으로 삼을 정도로 여음이 매우 인상적으로 수용되고 있었음을 알 수 있는데, <아야가(阿也歌)>의 감탄사 역시 그런 일환으로 볼 수 있겠다.

고려가요 중 경기체가(景幾體歌)에서는 ‘위’로 굳어진 하나의 공통된 감탄사가 등장한다. 감탄사 ‘위’는 노래의 전반부와 후반부에서 한 번씩 등장하는데 다음과 같이 실현되는 것이 일반적이다.

42) 김상억, 『高麗歌詞 原典上 套語 ‘나’ 解析에 대하여』, 『국어국문학』 46, 1969.

43) 김대행, 『雙花店과 반전의 意味』, 『高麗詩歌의 情緒』, 개문사, 1990, 205쪽.

위 試場(시당)入景(경) 귀 엇더히니잇고

琴學士(금학사)의 玉莢門生(옥순문생) 琴學士(금학사)의 玉莢門生(옥순문생)

위 날조차 몇부니잇고

- <翰林別曲>, 樂章歌詞

경기체가에서의 감탄사 ‘위’는 향가 낙구의 감탄사 못지않게 작품의 형식적 정형성에 기여하고 있다. 경기체는 속요와는 달리 그 작자층이 양반사대부이면서 각 경기체의 작품은 그들의 지적 창작의 소산이기에 속요와는 성격이 많이 다르다. 즉 속요에서 보이는 민요적 구어투어의 감탄사나 여음들보다는 문어(文語) 중심이고 감탄사가 절제되어 있다. 경기체가에서는 감정이나 리듬감의 표현은 감탄사나 여음보다는 음보율의 반복과 병렬 및 변화들로 대신하고 있는 것으로 보이며, 허사보다는 의미를 지닌 어휘들을 통한 소재 자체나 주제의 강조에 노래의 무게가 더 치우쳐 있는 것으로 보인다.

2) 시조

시조에서 자주 등장하는 감탄사는 ‘어즈버’, ‘엇더타’, ‘두어라’, ‘모쳐라’, ‘아희야’ 등이다. 최수영의 조사에 따르면⁴⁴⁾, 『역대시조전서』⁴⁵⁾의 3,335수 중 감탄사로 시작된 종장은 다음과 같다.

아마도(321수) 두어라(140수) 아희야(兒孩아, 동자야 등 포함, 135수)

44) 최수영, 『시조의 종장 연구-감탄사로 시작된 종장을 중심으로』, 숙명여대 석사논문, 1987, 7쪽.

45) 심재완 편, 『역대시조전서』, 세종출판사, 1972.

어즈버(어줍어 어지버 등 포함, 79수) 엇지타(엇더타 포함, 76수)

진동혁도 ‘아희야’, ‘아마도’, ‘두어라’, ‘어즈버’ 넷을 시조 종장 기구起句의 장르상의 특성을 드러내는 감탄사로 보고 있다.⁴⁶⁾ 그런데 김창원은 ‘어즈버’ 정도만이 실질적인 의미의 감탄사라 할 수 있고, 그 외 ‘아마도’, ‘아희야’, ‘두어라’ 등은 감탄사라기보다는 감탄적 의미를 내포하고 있는 말⁴⁷⁾이라 하면서 감탄사와 감탄형 표현을 구분하고 있다.

감탄사와 관련하여 시조 작품들이 보이는 특징은 ‘어즈버’ 외에 실질적인 감탄사가 없다고 할 정도로 감탄사의 사용이 확연히 줄었다는 것이 고⁴⁸⁾ 또 한 가지는 자체로 감탄사가 아닌 것을 감탄사처럼 쓰는 형태가 현저히 늘어났다는 것이다.

시조에서 감탄사 자체가 줄어들게 된 이유로 생각해 볼 수 있는 것은 첫째, 근엄한 형식이라는 점과 둘째, 짧은 시형이라는 점이다. 시조가 원래 유교 사대부의 교양과 여기의 성격으로 창작되던 것이어서 그 담당층의 성격상 구어체의 문투가 그다지 선호되지 못하고 전아한 문어체 풍이 성격의 대중을 이루는 것에서 기인한다고 볼 수 있겠다. 감탄사는 일상 대화의 입말과 매우 비슷하기 때문에 시조처럼 세계를 관념적, 개념적으로 인식하는 장르적 성격에 부합하기 힘든 면이 있다. 다음으로 짧은 시형으로서의 문체는 시조가 세 줄짜리 45자 내외의 짧고 엄격한 정형이 요구되는 형식이기에 감탄사나 여음과 같은 의미 없는 허사를 늘어놓을 여유를 갖지 못했다는 측면을 생각해 볼 수 있다. 또 하나 더 보탠다면, 시

46) 秦東赫, 『古時調終章起句片考』, 『어문논집』 2, 민족어문학회, 1958.

47) 신창원, 『시조의 종장 운율 구조의 의미에 대한 통시적 이해』, 『우리문학연구』 42, 우리문화회, 2014, 65쪽.

48) 이는 작품 수 대비 감탄사의 사용 빈도 면에서도 전대 장르와는 큰 차이를 보이는 것이다.

조 종장 첫 구가 3음절을 통상 요구하는데, 이에 걸맞은 3음절의 적절한 감탄사가 드물었다는 점도 말할 수 있을 것이다.

대신 시조에서는 감탄사 자체는 아니더라도 감탄적 기능을 수행하면서 감탄사처럼 쓰이는 표현을 발달시켰다. ‘아희야’가 대표적인데 이 ‘아희야’는 이어지는 문장의 ‘이로다’, ‘하노라’ 등의 감탄형 서법의 종결어미와 연결되어 감탄의 의미가 더욱 강화되어 쓰인다. ‘아희야’는 시조에서 매우 자주 사용될 뿐 아니라 가사 작품들에서도 보이는 것이어서 관습화되어 하나의 전형성을 이룬 표현임을 알 수 있다.

그런데 시조에서 ‘아희야’가 압도적이기는 하지만 대상을 부르는 식으로 종장 첫 구에서 영탄의 느낌을 갖도록 하는 모습은 다채롭게 나타난다. 호격을 통해 대상을 불러들이는 돈호법은 시적 공간 안에서 대상을 환기시켜 화자와의 직접적 관계를 가상적으로 설정하는 수사법이다. 그리고 이는 동시에 대상에 대한 화자의 함축된 정서가 표출되는 부름이 된다. 따라서 시조에서 이 같은 이유로 ‘아희야’ 외에도 ‘저님야’, ‘두견야’, ‘백구야’, ‘대붕야’, ‘기력야’, ‘백발야’, ‘사공야’, ‘백로야’, ‘닭야’, ‘솔야’, ‘미암야’, ‘바람야’, 더 나아가 ‘꿈야’, ‘사랑야’ 등 추상적인 관념까지를 영탄적으로 부르는 표현이 많은 것이 아닌가 한다.

한편, 감탄사 자체이든 관용화된 감탄표현이든 이들이 종장 첫 구에 나타나면서 작품 전체의 의미구조에 기여하며, 하나의 장르표지적인 성격을 갖는 측면이 있다는 점에서는 향가나 여요의 그것과 크게 다르지 않다.

조선의 악장에서는 <문덕곡(文德曲)>과 <신도가(新都歌)>에서 ‘아으’(아으 我后之德이 興舜同 ㅎ샏다, 아으 다롱디리/알픈 漢江水여 뒤흔 三角山이여)와 가 보이고, <유림가>에서의 ‘야’(아 궁차락 궁차궁차락 我窮且樂 窮且窮且樂) 외에는 감탄사 사용이 별반 보이지 않는다.

4) 가사

다음은 가사 작품에서 감탄사가 나타나는 대표적인 예들이다.

| | |
|-----------------------|--------|
| 이바 니웃드라 山水구경 가자스라 | <賞春曲> |
| 이보소 저 각시님 설운 말씀 그만 하오 | <別美人曲> |
| 어와 내 병이야 이 님의 타시로다. | <思美人曲> |
| 어와 너여이고 이내 스설 드러 보오. | <續美人曲> |
| 어와 聖성恩은이야 가디록 罔망極극하다. | <關東別曲> |

가사 작품에 나타나는 감탄사는 크게 ‘어와’와 ‘이바’ 둘로 대별된다. 이보소, 이보시오, 여보소 등의 변이형이 있지만 ‘이바’가 대표적이다. 어와는 ‘어화’의 형태로도 나타난다. 가사 작품들에서는 위 두 감탄사 중 하나 이상이 사용되고 있는 경우가 많다. 그리고 가끔씩 시조에서 종장 첫 구 감탄표현으로 사용되던 ‘아모타’, ‘아해야’, ‘두어라’, ‘아마도’, 등도 보이며, 가사에서만 보이는 감탄사로서 ‘嗟哉 後生들아(<獨樂堂>), ‘阿阿阿 錯錯子야(<歸山歌>), ‘슬프다 농부들아(<農家月令歌>) 등의 감탄표현도 보이거나 그 빈도는 미미하다.

“갑자기 청자를 필요로 하거나 담화를 시작해야 하는 상황이라면 감정 감탄사는 아주 효과적인 표현 수단⁴⁹⁾이다. 감정감탄사는 통보를 목적으로 하지 않고 감정의 강렬한 표현을 위해 청자를 상정하지 않은 단독적 장면에서 주로 나타나는 ‘-commucative⁵⁰⁾의 개념이기 때문이다. ‘어와’가 이에 해당한다고 할 수 있다. 의지감탄사는 “상관적 장면에서 청자를

49) 서태용, 「감탄사의 담화 기능과 범주」, 『동악어문학』 35, 1999, 23쪽.

50) 신지연, 「국어간투사의 위상 연구」, 『국어연구』 83, 1988, 25~27쪽.

상정하고, 그에게 자신의 의사를 전달하려는 통보를 목적으로 발화하는 ‘+commucative’⁵¹⁾ 류의 감탄사이다. 가사의 ‘이바’는 여기에 해당한다고 볼 수 있다. 이와 관련하여 시조에서 ‘아회야’ 등은 구체적인 대사는 아니더라도 개념화되거나 추상화된 특정 대상에게 말을 건네는 것인데 비해, 가사의 ‘이바’는 불특정 대상이 청자가 된다는 차이가 있다는 점도 언급될 수 있겠다.

허재영은 ‘이바’를 부름을 나타내는 감탄사로 보고 있는데, 용례들을 통하여 16세기 전후로 ‘이바’는 하나의 낱말처럼 쓰이고 있음을 보여준다. ‘이바’는 ‘이(여기)-보야’의 의미를 지닌 것으로 생각되지만 이 시기에 와서는 ‘그바, 저바’와 같은 말은 생성되지 않고 ‘이바’만 존재하기 때문에, “이 같은 어휘가 부름말로 쓰인다는 것은 독립된 어휘로 감탄사가 생성되었음을 의미한다.”⁵²⁾고 하고 있다.

또 가사에서 자주 등장하는 감탄사 ‘이바’나 ‘어와’는 이전 장르에서와 같이 함축적인 정서 표현보다는 자신의 말을 들어줄 상대방을 불러 환기 시키거나 ‘어와 벗님네야 산수구경 가즈스라’처럼 운율을 맞추는데 기여하거나 흥을 돋우는 기능 등 단순한 반복되어 마치 구술 공식어구처럼 쓰이고 있다.

가사에서는 시조 종장 첫 구에서 자주 쓰이던 감탄사 혹은 감탄형의 표현은 거의 사라졌다. 정격가사의 경우 맨 마지막 한 행 만큼은 시조 종장과 같은 음수율이 지켜졌음에도 시조와 같은 영탄적 표현은 <상춘곡>의 ‘아모타 百年行樂이 이만한들 잊지하리’의 ‘아모타’ 외에는 찾아보기 어렵게 되었다.

51) Loc. cit.

52) 허재영, 『감탄사 발달사』, 『한국어 의미학』 9, 한국어의미학회, 2001, 86쪽.

4. 고시가 감탄사의 지속상과 변화상

1) 지속상

우리 고시가 작품들에서 나타나는 감탄사는 장르의 교체에도 불구하고 일정한 지속적 성격을 지니고 있다. 감탄사 본연의 감정 표출의 성격 외에 3가지 측면을 들 수 있겠는데, 형식구성에의 기여의 측면과 의미작용에의 기여의 측면 그리고 리듬효과에 기여하는 측면들이다.

(1) 형식구성에의 기여

감탄사가 작품의 형식에 있어서 중요한 요소로 작용하고 있다는 점은 이미 기존의 많은 연구들에서 성과를 축적해 놓고 있는 바이다. 향가나 고려가요, 시조의 일부 작품들에서는 감탄사를 제하고 나면 그 노래의 틀이 해체되어 버린다. 그만큼 감탄사는 작품의 양식성을 단적으로 드러내는 부분이며, 실사(實辭)의 경우보다 형식적 요소를 더 강하게 드러낸다.

특히 감탄사는 작품의 말미에 고정적으로 나타나 시상을 압축하거나 전환시키는 구실을 맡아 왔다. 이와 같은 後句型(혹은 落句型) 감탄사는 10구체 향가에서의 8구체 첫머리에서 나타나서 ‘아으나’ ‘아야’ 등으로 해독되는 차사(嗟辭)들과 ‘城上人’, ‘病吟’, ‘落句’ 등의 차사지시어(嗟辭指示語)들에서부터, 고려속요의 ‘아소남하’뿐 아니라 시조 종장 첫 구에서 보이는 ‘어즈버’ 등으로 이어지는 것이다. 즉, ‘아소남하’로 종지형을 만드는 형식은 향가를 계승한 것이고, 이러한 형식적 특질은 시조에 영향을 주게 된 것으로 볼 수 있다. 이런 측면에서 후구형 감탄사는 우리 시가의 보편적, 자기동일적인 형태적 특징이 되는 것이라 할 수 있다. 이것은 감탄사가 한 장르의 양식적 지배인자가 되는 것일 뿐 아니라 동시에 여타 시가장르들과의 비교에서 변별성을 부여해 주는 표지가 된다.

(2) 의미작용에의 기여

시가(詩歌) 작품 내에서 감탄사는 대개 응결된 감정의 표출로 나타난다. 그런데 이것은 다른 방식으로 의미를 다시 한번 반복하는 셈이다. “시인은 의미상으로 분명하게 경계를 정하는 단어들을 피하고 이미지 면에서 정서적으로 연상작용이 풍부한 표현을 택한다.”⁵³⁾ 그래서 감탄사는 동질의 의미를 지닌, 비슷한 기호의미의 다른 기호표현이라고 볼 수도 있다. 이런 측면에서 그 자체로 무의미해 보이는 성음의 형태인 감탄사는 어떤 특정 상황의 심리적, 정서적 상태의 재창조의 표현이라 할 수 있다.

감탄사는 앞선 실사부(혹은 본사부) 내용의 정조나 주지(主旨), 정서, 심리 상태 등을 반추하고 음미하기를 유도하고 다음에 올 것에 대한 기대를 불러일으킨다. 그런 점에서 감탄사는 일종의 의미상의 휴지가 되는 부분이라고도 할 수 있겠는데, 이 기대가 충족되는 과정에 의해서 하나의 시가작품은 청자에게 온전히 경험된다. 그 기대는 <제망매가>의 후구 감탄사 이후에 얻게 되는 종교적 고양감일 수도 있고, 시조의 ‘어즈버’ 이후에 예상된 결과로서 얻게 된 망국의 비탄감일 수도 있다. 혹은 ‘아소님하’의 경우처럼 반전된 의미일 수도 있다. 그러나 청중에게 있어 이 모두는 장르 관습상 이미 예측된 것이고 경험한 결과이기에 예상된 의미나 정서를 다시 확인하는 셈이 된다, 이러한 청중의 기대가 충족되기 위해서는 감탄사는 낯익은 형태여야 하고 고정되고 반복된 것일 필요가 있다.

(3) 리듬효과에 기여

우리 고시가에는 한시처럼 성조에 의한 리듬감이나 평측법도 없고 서양시처럼 강약율도 상정하기 어려우니 자칫 무미건조해 지기 쉽다. 감탄

53) Jan Mukarovsky, op. cit. p.55.

사는 노래의 특정 부분이나 노래 중간에 나타나 반복되기도 하면서 리듬감을 주고 억양효과를 일으키면서 율조의 부족함을 대신해 준다. 특히 감탄사를 구성하는 음성자질들은 대부분 유연성을 지니고 지속감을 느끼게 하며 모음조화와 같은 음성상징적 요소도 있어서 리듬효과에 기여하게 한다. 고려속요의 경우, ‘어괴야’, ‘아으’, ‘위’, ‘나는’과 같은 감탄사는 행과 연의 처음이나 끝에서 반복적으로 나타나 마치 두운과 각운과 같은 압운 역할을 한다. 또 ‘아소님하’와 같은 단연체 시형에서 나타나는 감탄사는 형식상이나 의미상의 전환을 가져오는 고정점이 될 뿐 아니라 리듬구조를 특징짓는 요소가 된다. 즉 계속되던 음보율격이나 연단위로 반복되던 리듬이 이 감탄사로 인해 이제부터 종결될 것임을 지시해 주며, 전대절부터 계속되어 온 리듬패턴에 파격을 주면서 강조, 집중시키는 역할을 한다.

2) 변화상

감탄사는 우리 고시가 작품들 속에서 자주 나타나면서 일정한 시적 기능을 수행하고 있는데, 시간의 흐름과 장르의 변화와 함께 변모해 가는 모습도 보인다. 여기에서는 앞선 논의를 바탕으로 장르의 교체에 따른 감탄사의 양상과 성격 변화의 모습에 대해 살펴 보고자 한다. 현재 전하는 향가나 고려가요의 작품 수가 충분히 많지 않고 따라서 오래 전 시기의 감탄사의 면모를 단정적으로 말하기는 무리함이 적지 않을 터이지만, 우선 드러나 있는 실상을 토대로 지적해 본다면 다음의 두 가지를 들 수 있겠다.

첫째는 구어적 성음과 유사한 형태의 감탄사가 후대로 내려올수록 문어적 실사(實辭)의 형태를 보인다는 점이다. 앞서 언급한 바처럼 감탄사는 인간 언어이지만 언어 보편적 성질인 자의성이 매우 낮다. 이 말은 위

낙 감탄사는 자연스런 감정 표출시 소리의 모방형태에 가까운 의성어로 서의 성격이 짙다는 것이다. 시가의 가장 원초적인 모습이 감정의 직접적인 발로로서의 외침의 소리였을 것이므로, 이른 시기의 시가에서는 이 같은 감탄사가 더 자주 사용되었을 것으로 추정할 수 있다.

향가 낙구의 감탄사들을 대개 ‘아으’나 ‘아야’로 해독하고 하고 있는 것처럼 오래 전의 시가들에서는 의성어의 친연형태로 감탄사가 사용되었다. 그런데 고려속요에서 보이는 ‘아소님하’의 ‘아소’나 ‘나느’와 같은 감탄사는 그대로 감탄사로 보기 어렵고, 자주 쓰임에 따라 감탄사로 굳어진 형태로 파악되었다. 그러나 이 속요시대에는 여전히 ‘야’, ‘아으’, ‘위’ 등 의성어 형태의 감탄사들도 빈번히 사용되고 있다. 시조에 이르게 되면 그 형식상의 정형성에 기인함을 고려해야 하겠지만, ‘어즈버’ 외에 의성어적인 감탄사는 보이지 않고 ‘아회야’나 ‘엇더타’, ‘두어라’ 등 뚜렷한 의미를 담지하고 있는 어휘로써 감탄사의 자리를 대체하고 있음을 볼 수 있다. 이렇게 변하게 된 연유는 짧은 정형시란 점과 3음절이 요구되는 종장 첫구의 운율적 측면 등도 있겠으나, 희로애락의 정서를 직설적으로 표현하기보다 간접화하고 구체화하고자 하는 지적 태도 변화와 인식의 변모도 그 이유로 들 수 있을 것이다.

둘째, 통시적으로 보아, 장르 전체를 통해서 그리고 장르 내의 개별 작품에 있어서도 감탄사의 사용 빈도가 낮아지는 경향이 있다는 점이다. 현전 향가 25수 중 감탄사가 있는 것이 19수이니 향가 작품의 대부분은 감탄사를 쓰고 있다 할 것이다. 그리고 ‘유차사사뇌격(有嗟辭詞腦格)’이란 기록은 차사사뇌격의 향가작품들에서는 모두 감탄사가 사용되었다고 보게 하는 것이니, 향가에서 감탄사 사용의 사정을 말해 준다. 고려속요로 오면 악곡화 등의 연유로 모든 작품에서 다양한 감탄사들이 다양한 위치에서 나타남을 본다. 감탄사와 의성어적인 성격에서 매우 닮은 여음들과

특히 약기의성여음이 노래의 상당부분을 차지할 정도로 자주 사용되는 중에서도 감탄사는 여전히 자주 등장하여, 이 여음과 함께 감탄사는 고려 속요의 장르표지라고 해도 좋을 정도이다.

그러나 시조에 이르면 ‘어즈버’와 같은 감탄사는 말할 것도 없고 감탄사의 친연형태를 보이는 ‘아희야’, ‘두어라’와 같은 감탄표현도 이전시대와 비교할 때 현저히 줄어들었음을 확인할 수 있다. 감탄표현이 사용된 작품이 많은 것처럼 보일지 모르나 전체 시조작품 수에 견주어 보면 이전 장르에서의 사용 빈도에 턱없이 미치지 못한다. 가사에서는 ‘이바’, ‘어와’ 등 두 가지 정도의 감탄사가 주로 나타나고 이들이 여러 작품들에서 반복적으로 사용되는데, 그나마 이에 감탄사가 나타나지 않은 작품도 많다. 특히 감탄사가 지나는 시적 위상을 고려해 보면, 가사 장르에서 감탄사는 형식 측면에서나 의미구조의 측면에 있어서도 이전 장르와 비견할 바가 못 된다.

5. 결론

이상에서 본고는 우리 고시가 작품들에서 빈번히 나타나는 감탄사의 성격 일반을 드러내 보려고 하였는데 다음과 같은 내용들을 논구하였다.

먼저 감탄사의 개념 규정이 어학 쪽에서도 명확하지 못하여 연구의 어려움이 있음을 지적하면서 감탄사라는 용어 사용에 좀 더 신중할 필요가 있음을 피력하였다. 더불어 기존 선학들의 성과가 크지만 감탄사 자체를 중심으로 우리 고시가 전반을 다뤄보는 연구는 없어서 이를 본 연구의 한 의의로 삼았다.

시적 성격으로서 감탄사는 시의 형식과 내용에 모두 기여하는데, 시적 언어로서 그리고 시적 담화의 화용적인 측면으로서의 의미작용뿐 아니라,

그 자체가 하나의 형식 혹은 형식적 지표가 되고 있음을 살펴보았다. 특히 감탄사는 자의성이 적고 구어적으로 제각기 실현되는 것이지만 시가 작품 내에서는 문어처럼 일정하게 통일된 기호표현으로 나타나는데, 이는 감탄사가 향유집단에 의해 학습되고 공유되어 관습화되는 것임을 밝혔다.

다음으로 장르별로 감탄사의 양상과 특성을 살펴보았다. 향가에서 감탄사는 매우 중요하게 사용되었고 근엄하고 숭고한 정서의 표백으로서 숭고미를 드러내는 표현방식으로 양식화되었음을 보였다. 고려속요에서 나타나는 매우 다양한 형태의 감탄사들은 민요의 궁중 악곡화 과정의 특징 때문인데, 이 시기에는 의미자질이 적은 일반 감탄사와는 달리 ‘아소님하’와 같은 유의미 어사(語辭)가 감탄사처럼 굳어져 관습화되어 가는 특징적인 감탄사형들이 나타났다. 시조에서는 실질적인 감탄사의 사용이 확연하게 줄었고 동시에 자체로 감탄사가 아닌 것을 감탄사처럼 쓰는 형태가 현저히 늘어났다. 가사에서는 ‘이바’와 ‘어와’류의 두 감탄사가 두루 쓰였지만 의미구조나 형식구성에 기여하는 정도는 전대에 비해 현저히 약해졌다.

마지막으로 고시가 감탄사의 지속상과 변화상을 살펴보았다. 지속적인 성격으로는 감탄사 본연의 정서의 표백이란 성격 외에, 형식구성과 의미작용 그리고 리듬효과에 기여하고 있음을 밝혔다. 변화상으로는 두 가지가 지적되었다. 첫째는 구어적 성음과 유사한 형태의 감탄사가 후대로 내려올수록 문어적 실사의 형태를 보인다는 점, 둘째는 장르의 변천에 따라 감탄사의 사용 빈도가 낮아지는 경향을 보인다는 점 등이다.

모두에서 말한 바처럼 감탄사를 중심으로 하여 우리 고시가의 공시적이고 통시적인 면모의 대강을 드러내 보는 데 의의를 둔다 하였으나, 성글고 넘치는 부분이 많다. 학계의 질정을 바라면서 이제까지의 논의를 정리하는 것으로 결론을 갈음한다.

참고문헌

- 김상억, 「高麗歌詞 原典上 套語 ‘나’ 解析에 대하여」, 『국어국문학』 46, 1969, 9~18쪽.
- 김열규, 「향가의 어문학적 연구 일반」, 『향가의 어문학적 연구』, 서강대학교 인문과학연구소, 1972, 1~198쪽.
- 김창원, 「시조의 종장 운율 구조의 의미에 대한 통시적 이해-사녀가로부터 시조까지의 감탄사를 중심으로 하여」, 『우리문학연구』 42, 우리문학회, 2014, 43~66쪽.
- 김학성, 「속요 장르상의 제문제」, 『천봉 이능우박사 七旬記念論叢』, 1990, 1~451쪽.
- 박노준, 『고려가요의 연구』, 새문사, 1990, 1~382쪽.
- 서태용, 「감탄사의 담화 기능과 범주」, 『동악어문학』 35, 동악어문학회, 1999, 21~50쪽.
- 신지연, 「감탄사의 의미구조」, 『한국어의미학』 8, 한국어의미학회, 2001, 241~259쪽.
- 양주동, 『고가연구』, 일조각, 1974, 1~1002쪽.
- 양주동, 『여요전주』, 을유문화사, 1987(중판), 1~480쪽.
- 양태순, 「고려속요와 악곡과의 관계」, 『청주사대논문집』 15, 1985, 9~45쪽.
- 오승신, 「담화상에서의 간투사의 기능」, 『외국어로서의 한국어교육』 22, 연세대 언어연구교육원, 1997, 53~86쪽.
- 이연숙, 「향가와 『萬葉集』 작품의 표현 비교 연구」, 『비교문학』 47집, 2009, 68~91쪽.
- 이진, 「고시가 종장의 감탄사 연구」, 『새국어교육』 37권, 한국국어교육학회, 1983, 494~511쪽.
- 秦東赫, 「古時調終章起句片考」, 『어문논집』 2권, 민족어문학회, 1958, 55~68쪽.
- 최준규, 「한국 고시가의 여음 고찰」, 『전남대 논문집』 8, 1963, 37~72쪽.
- 허재영, 「감탄사 발달사」, 『한국어 의미학』 9, 한국어의미학회, 2001, 65~96쪽.
- 황희영, 「한국시가여음고」, 『국어국문학』 18, 1957, 42~76쪽.
- 外山卯三郎, 崔正錫 金斗漢 譯, <詩形態學序說>, 學文社, 1990, 1~206쪽.
- Frye, N, Anatomy of Criticism, 임철규 譯, 『批評의 解剖』, 한길사, 1982, 1~706쪽.

ABSTRACT

Consideration of the Nature of the Exclamation That Often Appears in
Korean Old Poetry

Jeong, Jong-jin

This study considered the general character of the exclamation that often appears in Korean old poetry.

The exclamation contributes both to the form and content of poetry. Not only the meaningful function of poetic discourse, but also itself is a formal indicator. The exclamation is basically realized spoken. However, it appears in the work as a unified symbolic expression. This means that the exclamation is learned and customized by the enjoying group.

Next, I looked at the aspects and characteristics of exclamation by genre. Based on this, I examined the continuing and changing aspects of korean old poetry.

The continuing character is that the exclamation has contributed to the formal composition, meaning, and the rhythmic effect of the poem. Two aspects of change have been pointed out. First, the exclamation of a form similar to a spoken vowel changes over time as a form of vocabulary that has real meaning. Second, the frequency of use of the exclamation tends to decrease with the change of genre.

Key Words exclamation, classical poetry, poetic properties, types, continuance and change

논문투고일 : 2017.07.15

심사완료일 : 2017.08.08

게재확정일 : 2017.08.15