

〈사모곡〉의 전승 과정과 주제에 대한 재검토

정기선*

— <차 례> —

1. 서론
2. <사모곡>의 전승 과정
3. <사모곡>의 주제와 표현 방식
4. 결론

〈국문초록〉

대부분의 연구에서는 고려시대 시가인 <사모곡>을 『고려사』 악지 삼국속악조의 <목주가>와 동일한 작품으로, 아버지를 원망하며 어머니를 그리워하는 노래로 이해해 왔다. 그러나 <사모곡>의 전승 과정을 재검토하면서 <목주가>와의 연관성을 찾을 수 없었다. 다만 『악학편고』의 기록을 통해 <사모곡>이 악장이라는 문화적 관습 속에서 조선 후기까지 지속적인 전승과 향유가 이루어진 작품임을 새롭게 확인할 수 있었다. 그런데 궁중은 만인의 아버지인 왕과 왕위를 안정적으로 잇기 위하여 계비나 후궁과 같은 여러 명의 어머니들이 상존하는 특별한 공간이기도 하다. 이곳에서 아버지를 원망하고 어머니를 그리워하는 주제의 노래가 끊임없이 전승, 향유된다는 것은 쉽게 납득하기 어려운 일이다. <사모곡>의 주제를 해명하기 위해 시의 종결부에 해당하는 제3행의 탄사 '아소 님하'에 주목하여 이 구절이 사용된 다른 작품들과의 비교를 통해 <사모곡>의 주제를 모성애로 상징되는 완전하고 절대적인 사랑을 임에게 갈구하는 작품으로 새롭게 해석했다.

사모곡, 목주가, 악장, 전승, 주제, 연구

* 서울대학교 박사과정 수료

1. 서론

고려시대 시가 작품들은 노래로 구비전승되다가 그 후대에 들어 음악 관계 문헌들에 기록·전승되었다.¹⁾ 작품이 창작되고 한참의 시간이 지났지만 작품의 전승이 계속해서 이루어지고 후대에도 향유되었다는 사실은 이들 작품들의 문화적 관습과 시적 호소력이 그리 간단히 취급될 성질이 아님을 말해준다.

<사모곡>의 경우, 『시용향악보(時用鄕樂譜)』(16세기?)²⁾와 『금합자보(琴合字譜)』(1572년) 같은 악보와 『악장가사(樂章歌詞)』(17세기 말)³⁾와 『악학편고(樂學便考)』(18세기 초엽)⁴⁾ 같은 가사집 등의 문헌에 수록되어 있다. 이를 통해 우리는 <사모곡>이 조선 전기는 물론 후기에도 지속적으로 전승·향유되었음을 알 수 있다. 그렇다면 <사모곡>이 오랜 세월 동안 향유될 수 있었던 원천은 무엇이었을까? 구체적으로 <사모곡>은 어떠한 문화적 관습 속에서 향유되었으며, 작품 자체가 가지고 있는 시적

- 1) 고려시대 시가 작품들이 언제부터 문헌에 기록되었는지는 정확히 알 수 없다. 그러나 조선 세종 25년(1443)에 훈민정음이 창제된 이후에 기록이 가능했기 때문에, 적어도 15세기 초엽까지는 노래함의 방식에 의하여 이들 작품들이 구비 전승되었을 것이다. 성호경, 『고려시대 시가 작품의 시적 형태 복원』, 『고려시대 시가 연구』, 태학사, 2006, 30쪽 참조.
- 2) 정확히 판단하기는 어렵지만 연산군조(1500년경)부터 명종조 또는 선조조(16세기 후반)에 이르는 어느 시기에 간행된 것으로 추정된다. 황준연, 『『시용향악보』 향악곡의 연대』, 『한국시가연구』 4, 한국시가학회, 1998, 109쪽.
- 3) 『악장가사』의 이본 3종(일본 경도대학 부속도서관 소장 봉좌문고본·전남 해남 윤선도 종택 소장 윤씨본·한국학중앙연구원 장서각 소장 장서각본)을 검토한 김명준은 봉좌문고본은 17세기 말에, 윤씨본은 18세기 초에, 장서각본은 19세기(초)에 편찬된 것으로 추정했다. 김명준, 『악장가사 주해』, 다운샘, 2004, 11~27쪽 참조.
- 4) 권영철은 숙종 38년(1707)에서 영조 1년(1725) 사이로, 강전섭은 이형상(李衡祥)의 만년에 해당하는 영조 초년(1725~1733)에 편찬된 것으로 추정했다. 권영철 해제, 『악학편고』, 형설출판사, 1976, 4~6쪽 참조; 강전섭, 『필사본 『악학편고』에 대한 관건』, 『한국고전문학연구』, 대왕사, 1982, 347쪽 참조.

호소력은 무엇이었을까? 그러나 <사모곡>의 경우, 이러한 검토가 다소 소홀하게 이루어져 왔다. 기존의 연구들에서는 <사모곡>과 『고려사』 권 71 악지(樂志) 삼국속악(三國俗樂)조 <목주가(木州歌)>⁵⁾를 동일한 작품으로 보고 <사모곡>의 창작 시기를 고려 이전 특히 신라 시대로 막연히 추정하고 있을 뿐이며, 이와 같은 추정을 통해 작품의 주제도 아버지에 대한 원망과 어머니에 대한 그리움으로 설명해 왔다.⁶⁾ 하지만 <사모곡>과 <목주가>의 관계는 물론 <사모곡>의 전승 과정은 충분한 검토가 이루어지지 못했으며, 표현 방식을 비롯해 작품의 주제도 다르게 해석될 여지가 있다.

본고에서는 <사모곡>과 직간접으로 관련된 자료들을 종합적으로 검토하여 <사모곡>의 전승 과정을 재고하고, 이를 토대로 <사모곡>의 주제와 표현 방식 등을 새롭게 규명하고자 한다.

2. <사모곡>의 전승 과정

대부분의 연구들은 <사모곡>을 고려 이전 특히 신라 시대에 창작된 작품으로 추정해 왔다.⁷⁾ 이러한 추정은 일찍이 이병기로부터 시작된 듯

5) 『고려사』 권71 악지 삼국속악조에는 <목주(木州)>라고 되어 있으나 편의상 <목주가>로 부르도록 하겠다.

6) 선행 연구에 대한 검토는 논의를 진행하는 과정에서 언급하도록 하겠다.

7) 한편 이종출, 최용수, 임주탁 등은 <사모곡>의 성격을 향가와 관련성 속에서 파악하고 있다. 그러나 현재로서는 향가와 관련된 뚜렷한 증거를 찾기 어려워 보인다. 이종출, 『사모곡 신고』, 『한국고시가연구』, 태학사, 1989, 156~187쪽 참조; 최용수, 『고려가요연구』, 계명문화사, 1996, 74~81쪽 참조; 임주탁, 『향가 전통에서 본 <사모곡>의 주제』, 『한국민족문화』 21, 부산대학교 한국민족문화연구소, 2003; 재수복, 『옛노래 연구와 교육의 방법』, 부산대학교출판부, 2009, 277~298쪽 참조.

한데, 많은 연구자들이 별다른 검토 없이 다음과 같은 이병기의 견해를 수용해 왔다.⁸⁾

“思母曲은 전하기를 新羅 때 노래라 하던 바 高麗史 三國俗樂 羅條 木州에 ‘木州孝女所作 女事父及後母⁹⁾以孝聞 父惑後母之讒 逐之 女不忍去 留養父母 勤不怠 父母怒甚 又逐之 女不得已 辭去 至燕山中 見石窟有老婆 遂言其情 因請寄寓 老婆哀其窮而許之 女以事父母者事之 老婆愛之 嫁以其子 夫婦協心 勤儉致富 聞其父母甚貧 邀致其家 奉養備至 父母猶不悅 孝女作是歌以自怨’이라는 木州歌의 事由가 적혀 있다. 木州는 木川의 古號요, 木川은 忠南 天安郡 木川面 木川里요, 木川邑誌에는 이 事由가 記載되었으며, 이 木川地方의 老軀들은 이 노래를 口傳하기도 한다. 木川은 百濟서는 大木岳, 新羅서는 大麓, 高麗서는 木州라 하였으나, 高麗史 三國俗樂에 이 노래를 新羅條에 編入한걸 보더라도 그 까닭이 있었던 것 아닌가! 위에 적은 木州歌의 事由가 이 思母曲의 辭緣과 과연 合하지 않은가! 이 지극한 孝女가 그 頑惡한 後母의 譖言으로 하여 쫓겨나 山中 石窟의 老婆의 아들과 結婚하여 致富하고, 그 父母를 모셔다가 갖

- 8) 김광순·장성진 등을 제외한 대부분의 연구자들이 그러하다. 한편 『한국민족문화대백과사전』에서는 “<사모곡>이 대부분의 고려 속요가 지니고 있는 3음보 율격의 반복 어구와 맺구의 사용, 여음(餘音)의 사용, 단연체(單聯體)의 시상을 연장체(聯章體)의 형식으로 구성하고 있다는 점에서 비록 원형상으로는 <목주가>와 관련이 있음을 고려해 본다 하더라도 악보로 정착된 <사모곡>은 <목주가>와는 달리 완전히 고려 속요로 전환한 작품으로 인정받고 있다.”고 되어 있다. 김광순, 『목주가에 관한 몇 가지 문제점 연구』, 경북대학교 교육대학원 논문집 3집, 1972; 채수록: 김광순, 『목주가 설화에 관한 몇 가지 문제점』, 『한국고전문학사의 쟁점』, 새문사, 2004, 291~308쪽; 장성진, 『<사모곡>의 의미와 변용』, 『문학과 언어』 20, 문학과 언어학회, 1998, 157~186쪽; <사모곡>, 한국민족문화대백과사전 편찬부 편, 『한국민족문화대백과사전』, 한국학중앙연구원, <<http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=578509&cid=46661&categoryId=46661>>, 2017. 9. 29. 검색.
- 9) 본문에는 ‘卍’로 되어 있으나 『고려사』 권71 악지 삼국속악조에는 ‘母’로 되어 있다. 『고려사』를 기준으로 해당 글자를 정정했다.

으로 奉養을 하였으나, 오히려 기꺼하지 아니하므로, 이 孝女는 자기를 낳은 그 어머니를 생각하고 지은 것 아닌가! (중략) 그러면 思母曲은 본시 木州歌이던걸 後人이 이렇게 改題를 하였으며 가장 알기 쉬우며, 그 曲譜까지 전하매 이 曲譜를 풀어 읊겨 現代 譜表로도 읽을 수 있는 과연 안타까운 노래다.”¹⁰⁾

<사모곡>과 <목주가>를 동일한 노래라고 보는 이병기는 주요한 논거로 ‘목천읍지(木川邑誌)¹¹⁾를 제시했지만, 양자 간에 어떠한 공통점과 차이점이 있는지에 대해서는 자세히 설명하지 않았다. 이에 대하여 김광순은 <목주가>에 등장하는 지명인 목주의 연혁을 『삼국사기』 및 『고려사』 지리지를 비롯한 여러 문헌들을 검토하여, 목주 지역이 백제 때에는 대목악(大木岳)으로, 신라 경덕왕 때에는 대록군(大麓郡)으로 불리다가 고려 때에는 목주(木州)로 불렸으며, 조선 태종 때에는 목천(木川)으로 개명되었기 때문에 만일 <목주가>가 신라 시대 작품이라면 당시의 지명인 ‘대목악가’ 혹은 ‘대록가’로 기록되었을 것이라고 주장했다.¹²⁾ 최용수도 김광

10) 이병기, 「시용향약보의 한 고찰」, 『한글』 113, 한글학회, 1955, 14~15쪽.

11) 이병기는 단순히 “木川邑誌”라고 했지만, 『국문학전사』에서는 “木川邑誌(大麓誌 安鼎福 抄)”라고 했다. 그런데 안정복이 편찬한 원래의 목천읍지 곧 『대록지(大麓誌)』는 현재 전하고 있지 않다. 한편 김광순은 안정복이 초한 『대록지』와 『목천현지』를 동일한 것으로 보고 상하 2책의 목판으로 간행된 『대록지(목천현지)』가 현존한다고 설명했다. 이병기·백철, 『국문학전사』, 신구문화사, 1972, 71쪽 참조; 김광순, 앞의 책, 303~304쪽 참조.

12) 김광순은 『고려사』 수찬관들이 목주는 신라의 옛 땅이므로 <목주가>도 삼국 중 신라의 속악일 것으로 생각하고, 삼국속악 중 신라의 것으로 간주한데서 온 오류라고 보았다. 박병채는 김광순과 마찬가지로 『삼국사기』 지리지를 검토했지만, 『고려사』 권71 악지 삼국속악조의 <목주가>의 사연과 <사모곡>의 사연이 부합되기 때문에 <사모곡>은 <목주가>를 개제(改題)한 것이며 일찍이 신라 때부터 애송되어 구전되다가 조선조에 와서야 문자로 정착되었다고 보았다. 김광순, 위의 책, 291~298쪽 참조; 박병채, 『고려가요의 어석연구』, 삼우사, 1976, 296~297쪽 참조.

순의 주장에 동의하여 『고려사』 권71 악지 삼국속악조의 <목주가>를 신라시대가 아니라 고려시대의 가요라고 보았다.¹³⁾

이병기를 비롯해 <사모곡>과 <목주가>가 동일한 노래라고 주장하는 입장에서 주요한 논거로 활용하고 있는 자료인 ‘목천읍지’에는 몇 가지 문제가 있다. 목천 지방의 읍지 곧 ‘목천읍지’의 이본인 『목천현읍지(木川縣邑誌)』¹⁴⁾와 『대록지(大麓誌)』¹⁵⁾를 검토해 보면, 이들 모두 ‘목주효녀’라는 항목을 설정하고 있으나 『목천현읍지』에서는 “高麗史樂志曰”로, 『대록지』에서는 “麗史樂志曰”이라고 하여 『고려사』 권71 악지의 내용과 대동소이한 내용을 싣고 있다.¹⁶⁾ 다시 말해 목천 지방의 읍지에 <목주가>와 관련된 내용이 있지만 이는 『고려사』 권71 악지의 내용을 전재(全載)하고 있는 것에 불과하다. 결국 『목천읍지』를 근거로 하는 모든 논의들은 일종의 순환논리(petitio principii)에 빠진 셈이다.¹⁷⁾ 이 점을 고려한다면

13) 그러나 최용수는 <목주가>와 <사모곡>은 주제가 동일하며 전승되는 과정에서 작자의 성분이 실명(失名)될 수 있기에 별개의 작품은 아니라는 입장을 견지했다. 최용수, 앞의 책, 66~74쪽 참조.

14) 『목천현읍지』(규 17382)는 필사본으로 안정복의 『대록지(大麓誌)』를 발췌하고 항목의 이름과 배열 순서를 바꾸어 편집한 것이다. 표제는 『목천현읍지』이지만 읍지의 첫 부분은 “木川邑誌”로 시작하고 있다. 마지막 쪽에는 “大麓誌 下 補遺”라고 되어 있다. 서울대학교 규장각 편, 『충청도읍지』 2, 서울대학교 규장각, 2001, 17~19쪽 참조.

15) 『대록지』(규 3259)는 1718년(순조 17) 조국인(趙國仁)이 안정복의 『대록지』를 수정 증보하여 간행한 것으로, 상하 2권 2책의 목활자본이다. 책의 첫 부분에는 조국인의 서문과 안정복의 서문(1779년, 정조 3)이 있다. 본문은 안정복의 『대록지』를 바탕으로 하면서 조국인에 의하여 보완된 내용은 속(續), 증(增) 등으로 구분해 표시되어 있으며 표제는 『대록지』, 내제는 『목천현지(木川縣誌)』로 되어 있다. 위의 책, 19~22쪽 참조.

16) 위의 책, 100~288쪽.

17) 순환논리는 ‘선결문제요구(先決問題要求)의 오류’(begging the question, circular argument)라고도 하는데, 이 오류는 결론에서 주장하고자 하는 바를 전제로 제시하는 오류를 의미한다. 김광수, 『논리와 비판적 사고』, 쇄신관, 철학과 현실사, 2007, 282~284쪽 참조.

<사모곡>의 전승 과정을 설명하기 위해 『목천읍지』를 비롯한 자료들을 활용하는 방식은 충분한 설득력을 갖추었다고 보기 어렵다.¹⁸⁾

한편 『시용향악보』의 “思母曲 俗稱엇노리○界面調”의 ‘俗稱’이라는 부제와 그에 따른 노래 제목의 가변성에 주목하여 비록 창작 당시에는 <목주가>이었지만, 이것이 민요화되면서 <엇노리>로 제목이 변했고, 다시 <사모곡>이라는 한자어식 제목으로 정착되었다고 보는 의견도 제기되었다. 주지하다시피 『시용향악보』에 수록된 여러 작품들 중에서 <유구곡>·<사모곡>·<귀호곡>·<쌍화곡>에만 ‘속칭’이라는 부제가 붙어 있다. ‘별곡조·엇노리·가시리·쌍화점’이 바로 그것이다. 이러한 현상에 대하여 권영철은 <서경별곡>·<청산별곡>·<상저가> 3개 작품은 이미 고려시대에 정착되어 표제의 불변성을 가지고 있었지만, <유구곡>·<사모곡>·<귀호곡>·<쌍화곡> 4개 작품은 역사적 의식에 의한 표제의 가변성을 가지고 있었기 때문에 ‘속칭’이라는 부제가 붙었다고 보았다.¹⁹⁾ 특히 <목주가>는 창작 당시의 개성을 가지고 있었던 시기의 제목이지만, 이것이 민요로 불렸을 때에는 창작 당시의 개성을 잃고 <엇노리>라는 제목을 가

18) 한편 이병기는 『국문학전사』에서 『목천읍지(木川邑誌)』 곧 안정복(安鼎福)이 초한 『대록지(大麓誌)』에도 이 가사(歌詞)가 실려 있다고 했는데, 위에서 언급한 목천 지방의 읍지의 이본들에서는 가사가 전혀 확인되지 않는다. 이미 김광순이 『목천읍지』에서 목주 설화 다음에 <사모곡>이 전혀 수록되어 있지 않다는 사실을 지적한 바 있다. 만약 안정복이 최초로 편찬한 ‘목천읍지’가 발견되고 거기에 <목주가>의 노랫말이 전한다면, 필자의 주장은 도로에 그칠 수도 있다. 그러나 안정복이 최초로 편찬한 ‘목천읍지’가 새롭게 발견된다는 것은 불가능에 가까운 일이며 설령 그 원본을 발견한다 할지라도 읍지를 한문으로 편찬하는 관습을 고려할 때 <목주가>의 노랫말 곧 국문 가사가 실려 있을 가능성은 거의 없어 보인다. 이러한 사정을 고려할 때 <사모곡>과 <목주가>의 관계에 관한 논의는 현전하는 자료를 중심으로 보다 치밀하게 이루어져야 한다. 이병기·백철, 앞의 책, 70~71쪽 참조; 김광순, 앞의 책, 304쪽.

19) 권영철, 『<유구곡>고』, 정병욱 해설, 『고려시대의 가요문학』, 새문사, 1982, I-132~133쪽 참조.

지게 되었고, 다시 한자어식 제목인 <사모곡>이 되었을 때에는 <목주가>라는 본래의 명칭은 소멸된 상태였다고 추정했다.²⁰⁾ 김학성 역시 노래의 명칭이 3단계의 변모 과정을 거치면서 노래의 성격도 함께 변했다는 의견을 제시했다.²¹⁾ 그러나 <사모곡>과 『고려사』 권71 악지의 <목주가> 간의 관련성을 입증할 만한 확실한 증거는 없다. 더욱이 ‘속칭’이라는 명칭의 중의적 성격²²⁾ 등을 고려한다면, 이들의 가설은 쉽게 납득하기 어렵다. 결국 <사모곡>의 전승 과정은 『고려사』 권71 악지 삼국속악조의 <목주가>가 아니라 보다 신뢰할 수 있는 자료와 개연성 있는 가설을 통하여 설명되어야 한다. 이러한 조건들이 충족되지 못하는 이상, <사모곡>

20) 위의 글, I-149~150쪽 참조.

21) 김학성은 다음과 같이 노래의 변모와 그에 따른 성격 변화를 상정한 바 있다. 먼저 『고려사』 권71 악지의 <목주가> 단계는 아직 노래의 제목조차 만들어지지 않은 창작 초기로서 목주라는 특정 지방에서만 전승되던 지방 민요의 성격을 가졌으나 <옛노리> 단계로 넘어오면서 앞서의 지역적 한계를 넘어 인접 지역은 물론 전국적 규모로 확산된 보편적 민요의 성격이 가지게 되었다고 보았다. 그리고 이들은 모두 민요의 성격을 가지고 있으며 민중을 수용자로 한다는 점에서 텍스트의 개변이 거의 일어나지 않았으나 노래의 제목이 <사모곡>이라는 한자조어로 바뀐 단계에 이르러 민중에서 유식계층으로 수용자층이 변화하였고 이들의 문화적 요구에 의하여 우리말 노래 제목이 한자조어야, 순수한 민요적 성격의 가요가 아니라 궁중무악으로 개편되었는데 이 과정에서 오잠(吳潛)·김원상(金元祥), 지방의 관기(官妓)·무녀(巫女)·관비(官婢)들이 개입하였을 것으로 추측하였다. 김학성, 『고려가요의 작자층과 수용자층』, 『한국학보』 31, 일지사, 1983; 재수록: 김학성, 『국문학의 탐구』, 성균관대학교출판부, 1987, 30~32쪽 참조.

22) 여기에서 ‘속칭’이 정확히 무엇을 의미하는 것인지 알 수 없다. 이들의 견해처럼 ‘속칭’이 오래 전에 불린 명칭일 수도 있으나 ‘세속에서 보통 이르는 말’이라는 사전적 의미를 고려한다면 그러한 의미로만 해석할 수는 없다. 한자식 명칭과 동시에 불린 명칭을 ‘속칭’이라고 할 수도 있고, 한자식 명칭과 동시에 불린 명칭이 있었으나 한자식 명칭으로 기록해야 했기 때문에 부제 곧 ‘속칭’을 적었을 가능성도 있다. ‘속칭’이라는 명칭이 갖는 중의성을 고려한다면, ‘속칭’에 대한 단정적 해석은 피해야 할 것이다. 임주탁 역시 ‘속칭’은 민중이 쉽게 이해할 수 있는 이름일 뿐, 노래의 생성 기반을 보증하는 것은 아니라고 보았다. 임주탁, 앞의 책, 278~279쪽 참조.

과 <목주가>는 서로 별개의 작품으로 봐야 할 것이다.

지금까지의 <사모곡>의 전승 과정에 대한 논의들은 대부분 <목주가>와의 관련성을 중시하여 이루어져 왔으나 충분한 근거를 갖추었다고 보기 어렵다. 하지만 <사모곡>의 전승 과정은 독자(또는 청중)들이 그것을 어떻게 수용했느냐는 문화적 관습과 직결된다는 점에서 결코 간과할 수 없는 중요한 문제이다. 따라서 <사모곡>의 전승 과정에 대한 논의는 <목주가>와의 동일성이 아니라 어떠한 문화적 관습 속에서 <사모곡>의 전승과 향유가 이루어졌는지로 그 시각을 전환할 필요가 있다.

먼저 <사모곡>이 수록된 문헌의 성격을 검토하면서 문제의 실마리를 풀어보도록 하자. 아래는 각각의 문헌에 수록된 <사모곡>의 노랫말과 그 부대 기록이다. 문헌들의 편찬 시기를 확정할 수는 없지만 대략적인 편찬 시기를 추정하여 아래의 순서대로 배열해 보았다.

思母曲 俗稱엇노리○界面調 (『시용향악보』, 16세기?)

호미도 / 늘히어신 / 마르논 / 날ㄴ티 / 들리도 / 업쓰새라 // 아바님도 / 어이어신 / 마르논위 / 덩터동성 / 어머님ㄴ티 / 괴시리어빼라 // 아소님하 / 어머님ㄴ티 / 괴시리어빼라

思母曲 界面調 (『금합자보』, 1572년)

호미도 / 늘히어신 / 마르논 / 날ㄴ티 / 들리도 / 업쓰새라 // 아바님도 / 어이어신 / 마르논위 / 덩터동성 / 어머님ㄴ티 / 괴시리어빼라 // 아소님하 / 어머님ㄴ티 / 괴시리어빼라

思母曲 (『악장가사』, 17세기 말)

호미도늘히언마르논날ㄴ티들리도업스니아다아바님도어이어신마르논위 덩터동성어마님ㄴ티괴시리업세라아소님하어마님ㄴ티괴시리업세라

思母曲 自步虛子至此 今之樂院行用刊布 (『악학편고』, 18세기 초엽)
 호미도늘리어마르논날ㄱ티들리도업스니이라아바님도어이어신마르논 偉
 덩더등성어머님ㄱ티괴시리업세라아소님하어머님ㄱ티괴시리업세라

먼저 악보의 성격을 갖는 『시용향악보』와 『금합자보』에는 ‘계면조(界面調)’라는 곡조가 표시되어 있다. 또 『시용향악보』에는 ‘俗稱엇노리’라는 명칭이 따로 표기되어 있다. 반면 가사집의 성격을 갖는 『악장가사』와 『악학편고』에는 곡조가 전혀 표시되어 있지 않다. 다만 『악학편고』에는 <사모곡>의 곡명 옆에 “보허자부터 이것(필자: <사모곡>)까지는 지금도 악원(필자: 장악원)에서 간포한 것을 행용한다(自步虛子至此 今之樂院行用刊布)”라는 기록이 부기되어 있다.²³⁾ 『악학편고』의 편찬 시기를 확정할 수는 없지만 대략 18세기 초엽으로 추정할 수 있다. 따라서 이 기록은 조선 후기에도 여전히 <사모곡>이 궁중에서 악장(樂章)으로 전승·향유되었음을 말해준다.²⁴⁾

23) 이 기록에 최초로 주목한 연구자는 『악학편고』의 해제를 작성한 권영철이다. 권영철은 <보허자>의 곡명 옆에 부기된 “步虛子令 見下”와 함께 <사모곡>의 곡명 옆에 부기된 이 기록을 다음과 같이 해석했다. “高麗俗樂章인 步虛子令에서부터 始作하여 이의 思母曲에 이른 各種의 俗樂들은 現在 樂院에서 行用刊布한 것을 臺本으로 하여 記錄하였다.” 권영철 해제, 『악학편고』, 형설출판사, 1976, 22쪽.

24) 권영철은 『악학편고』의 편찬 시기를 숙종 말로 추정했는데, 이 같은 추정과 더불어 <사모곡>에 부기된 기록을 고려한다면 <사모곡>은 분명 조선 후기까지 전승, 향유되었다. 김명준도 <사모곡>이 조선시대 궁중과 민간의 연향에서 꾸준히 사용되었다고 보았다. 그 근거로 <사모곡>의 악조가 『시용향악보』에는 계면조로, 『금합자보』에는 평조로 되어 있으므로 조선시대 악곡으로서 <사모곡>이 파생을 거듭했다고 해석했다. 그러나 『금합자보』를 확인해보면 <사모곡>의 악조도 『시용향악보』처럼 계면조로 되어 있음이 확인된다. 따라서 악조 간의 변화로 <사모곡>의 전승을 입증할 수는 없다. 다만 『악학편고』를 비롯한 이들 문헌의 편찬 시기를 고려할 때 <사모곡>이 조선 전기부터 후기까지 지속적으로 전승, 향유된 것은 명백한 사실이다. 권영철, 위의 책, 같은 쪽; 김명준, 『악장가사 연구』, 다운샘, 2004, 124~126쪽 참조; 『금합자보, 시용향악보, 동대금보, 동대가야금보, 동대울보』 한국음악학자료총서 제22집, 국

<사모곡>을 비롯한 다수의 고려시대 시가 작품들은 본래 민요로서의 성격을 가지고 있었지만 궁중에 유입되어 약장 문학에 편입되면서 나름의 변개와 운색을 거치게 되었다. 그 중요한 표지가 바로 경어법이다. <사모곡>에서도 ‘-시-’ 또는 ‘-이이다’와 같은 경어법이 사용되었다. 특히 『시용향약보』와 『금합자보』를 통해 농기구인 호미와 낫에도 경어법이 사용되었음을 확인할 수 있다. 이는 <사모곡>의 연행이 경어법을 사용해야만 하는 대상이나 공간(또는 상황)에서 이루어졌으며, 호미와 낫이 단순히 농기구만을 의미하는 게 아니라는 것을 말해준다.²⁵⁾

특히 호미와 낫은 <사모곡>의 비유 체계를 형성하는 매우 핵심적 소재로, 이들 소재가 사용된 방식을 분석하는 일은 <사모곡>의 본질을 이해하는 것과 밀접히 관련되어 있다.²⁶⁾ 현대인의 관점에서 아버지의 사랑을 호미와 낫의 관계로, 특히 그것들의 날에 비유하는 방식은 매우 낯설게 느껴진다. 이 때문에 제주도의 낫과 호미를 참고하여 작품 속 낫은 긴 낫이며, 호미는 일반적인 호미[鋤]가 아니라 풀 베는 낫이라고 봐야 한다는 의견도 있었다.²⁷⁾ 그러나 <사모곡>에 나타난 발상과 비유는 농경 생

립국악원, 1987, 60~74쪽 참조

25) 고려시대 시가의 중요한 장르적 표지로 경어 표현을 든 김대행에 따르면 고려시대 시가는 발화의 대상을 면전에 있는 것으로 설정하는 직접 화법을 사용하는데 이는 발화의 상대가 경어를 사용해야만 하는 대상임을 의미하며, 이러한 문체적 장치로 말미암아 고려시가는 호소적 장르로서의 성격을 갖게 된다고 한다. 김대행, 『노래와 시의 세계』, 역락, 1999, 189~190쪽 참조

26) 작품 전체 혹은 일부분에서 소재원(素材源)이 이용되는 방식을 분석하는 일은 작품은 물론 시적인 면의 본질, 작가와 문예사조, 시대에 대한 풍부한 인식을 약속해 준다고 한다. 불프강 카이저, 김윤섭 역, 『언어예술작품론』, 예림기획, 1999, 83쪽 참조

27) 강현규는 각기 용도가 다른 호미와 낫의 날을 비교하는 것이 적절하지 못하기 때문에, 제주도의 낫과 호미를 참고하여 <사모곡>에서의 낫은 긴낫이며, 호미는 일반적인 호미[鋤]가 아니라 풀 베는 낫이라고 보기도 하였다. 강현규, 「고려가요 사모곡 신고」, 『국어국문학』 84, 국어국문학회, 1980, 238~240쪽 참조

활에 뿌리를 둔 민요적 상상력으로 이해해도 별무리가 없다.²⁸⁾

아래와 같이 호미와 낫을 통하여 아버지의 사랑을 노래한 민요들이 여러 지역에서 채록되었는데, 이들 민요는 <사모곡>과 마찬가지로 호미와 낫의 관계를 아버지와 어머니의 관계로 대등하게 설정하고 있다.²⁹⁾ <사모곡>을 포함한 이들 노래가 비유 체계를 공유하고 있다는 사실은 <사모곡>의 원형이 되는 민요가 이들 민요들과 유사한 정서를 내포했을 가능성을 시사한다.

낮은피여 청산되고 꽃은피어 화산되어
 청산화산 넘어간게 이상스른 새가얏어
 아배아배 저새보소 어매같은 새얏았네
 아가아가 그말마라 일촌간장 다녹는다
 가세가세 장애가세 넘에서랑 장애가세
 오만것은 다났는데 어매장은 안났던가
 호미도 연장이른 낫과같이 싹득할가
 아부지도 부모런만 어매같이 사랑올가³⁰⁾

어매어매 고동어매

28) 정병욱·이어령은 <사모곡>에서 부모의 사랑을 호미와 낫에 비유한 점을 특이하게 보았으나 이러한 기상적(奇想的) 비유는 민중들의 노래에서 많이 보인다고 하였다. 정병욱·이어령 대담, 『한국일보』, 1976. 9. 18; 제수록: 정병욱, 『한국시가문학의 탐구』, 신구문화사, 1999, 210~218쪽 참조.

29) 이와 같이 동일한 의미나 상황을 나란히 제시하는 방법은 2행짜리 민요에서 흔히 사용되는 작시 공식이라고 한다. 강등학, 『한국 민요의 사적 전개 양상』, 한국구비문학회 편, 『한국 구비문학사 연구』, 박이정, 1998, 112쪽 참조.

30) 송석하, 『전승노리의 유래, 전남지방 강강수월래』, 『조광』 46, 조선일보출판부, 1938, 6월호, 90쪽. 이 자료는 윤영옥과 임주탁에 의해 이미 인용된 바 있다. 윤영옥, 『쌍화집』, 『고려시가의 연구』, 영남대학교출판부, 1991, 164쪽; 임주탁, 앞의 책, 286쪽.

거먹창은 엇다두고 흰창으로 나를보나
나를보기 실커들랑 올라버지 배반하소
호미쇠도 쇠언마는 낮쇠만큼 선뜻헌가
밭부모도 부모건만 안부모같이 사랑할까
하늘이라 쳐다보니 따지지가 곱어보데
영금산 바위밑에 어머니를 불러보니
어머니는 대답얏고 구만석이 대답하네³¹⁾

첫 번째 민요는 어머니를 잃은 자식이 아버지와 함께 어디론가 가던 중에 한 마리 새를 보며 어머니를 떠올리고 그리워하지만 함께 있던 아버지가 자식의 심정을 위로해주지 못하자 어머니의 부재로 인한 상실감을 토로하고 있다. 두 번째 민요는 자신을 구박하는 고동어매 곧 의붓어머니 대신 자신을 선택하지 못하는 아버지에 대한 원망과 이제는 고인이 되어 산에 묻힌 어머니를 더 이상 만날 수 없는 슬픔을 노래하고 있다. 이들 민요들은 모두 화자의 아픔이 어머니의 부재에서 비롯되었으며 아버지의 사랑으로 도저히 해결될 수 없음을 공통적으로 말하고 있다. 그런데 중요한 것은 <사모곡>이 이들 민요에서 사용된 원망의 사실을 전혀 공유하고 있지 않다는 사실이다.

<사모곡>이 앞의 민요들과 호미와 낮의 관계를 통한 비유 체계를 공유하면서도 슬픔과 원망 같은 정서는 물론 극적 상황을 공유하고 있지 않

31) 서영숙은 <목주가> 또는 <사모곡>이 오랜 세월 동안 충청 지역에서 전승되었으며 그 증거로 <사모곡>의 사실과 유사한 이 민요를 제시하였다. 그런데 이 민요는 일찍이 임동권에 의하여 다루어진 바 있다. 최문휘 편저, 『충남민요집』, 한국예술평화단체총연합회 충남지회, 1990, 510쪽; 서영숙, 『서사민요의 지역문화적 성격: 충청 지역을 중심으로』, 『한국시가학회』 32, 한국시가학회, 2012, 138~140쪽 참조; 임동권, 『정혼과 모녀를 노래한 부요』, 『아세아여성연구』 6, 숙명여자대학교 아시아여성연구소, 1968; 채수록: 임동권, 『한국부요연구』, 집문당, 1982, 186쪽 참조.

은 것은 <사모곡>이 민요가 아니라 악장이라는 특수한 성격의 문학으로서 완전히 전환되었기 때문이다. 또한 위의 민요들은 호미와 낫을 비교할 때 ‘싼득함’과 ‘선뜻함’ 같은 외양에 대한 인상을 기준으로 삼았지만 <사모곡>은 보다 근본적으로 낫의 기능을 기준으로 삼고 있다. 지역에 따라서 호미와 낫의 외양은 다를 수도 있고, 시간이 지나면서 시어의 음운이 변화될 수 있다. 하지만 낫이 얼마나 잘 드는지의 문제는 낫의 근본적 속성으로 지역과 시대를 초월하는 성질의 것이다. 여타의 민요가 가변적 요소를 비교의 척도로 내세웠다면 <사모곡>은 불변적 요소를 비교의 척도로 제시하고 있다. 이와 같은 노랫말의 삭제와 변개는 하층 문화인 동시에 지역 문화적 특징이 강한 민요가 상층 문화인 악장으로 유입·향유되면서 나름의 보편성을 획득하기 위한 과정을 반영하는 결과로 해석할 수 있다.³²⁾

대부분의 고려시대 시가 작품들은 궁중 정재(呈才)의 부산물이다. 이들 노래가 연행된 궁중은 온 백성의 아버지를 상징하는 임금의 거주하는 공간으로, 왕위를 안정적으로 잇기 위하여 새로운 어머니 곧 계비(繼妃)나 후궁(後宮)을 두어야 하는 공간이기도 하다. 이러한 공간에서 <사모곡>의 원형이라고 추정되는 원망어린 민요를 연행하는 것은 사실상 불가

32) 김홍규는 <사모곡>과 <상저가>에서 궁정문학으로서의 호화성이나 탐락성이 드러나지 않는다면 이들 작품들이 시적 원질에 별다른 변개가 이루어지지 않은, 민요적 속성을 유지한 작품이라고 보았다. 비록 궁정과 귀족 사회의 현실과는 거리가 멀지만 화락함과 효친의 정은 국민민안을 송도하고 상하동락의 기쁨을 확인하는 시적 매개체가 되기 때문에 소박한 민간가요인 이들 노래가 궁중악에 채용, 존속할 수 있다고 본 것이다. 그러나 <사모곡>의 핵심적 비유 체계를 공유하는 앞서의 민요들과 비교한다면 오히려 <사모곡>은 원래의 텍스트보다 변개의 정도가 아주 심한 작품으로 이해해야 하지 않을까 한다. 김홍규, 『고려속요의 장르적 다원성』, 『한국시가연구』 1, 한국시가학회, 1997; 재수록: 김홍규, 『고려속요의 장르적 다원성』, 『육망과 형식의 시학』, 태학사, 1999, 102~103쪽 참조.

능하다. 물론 사친의 정에 관한 노래를 궁중에서 향유하지 못할 이유는 없다. 그러나 한 명의 아버지와 여러 명의 어머니가 상존하는 공간인 궁중에서, 아버지와 어머니의 사랑을 비교하고 아버지를 원망하며 어머니를 그리워하는 노래를 지속적으로 부르고 즐기는 일 또한 자연스러운 일이라고 보기 어렵다. 이러한 점에서 <사모곡>의 주제를 검토하는 작업은 무엇보다 <사모곡>이 민요가 아닌 궁중 정재 곧 악장이라는 문화적 관습 속에서 연행되었음을 인식하고 이루어져야 하며, 이 같은 인식 속에서 현전하는 <사모곡>의 노랫말을 면밀하게 따져보고 작품의 주제와 표현 방식을 새롭게 해석해야 할 것이다.

3. <사모곡>의 주제와 표현 방식

기존의 연구들에서는 <사모곡>과 <목주가>의 관계 속에서 <사모곡>의 주제를 해석해왔다. 먼저 <사모곡>과 <목주가>를 동일한 작품으로 보는 입장에서는 <사모곡>의 주제를 아버지에 대한 원망으로³³⁾ <사모곡>과 <목주가>를 동일한 작품으로 인정하지 않는 입장에서는 작품의 주제를 어머니 사랑에 대한 강조로 해석하고 있다.³⁴⁾ 한편 <사모곡>과

33) 신동익은 효녀가 아버지를 기쁘게 해드리지 못한 자탄 때문에 <사모곡>을 불렀고 그러다보니 자연히 아버지를 원망하여 어머니를 그리워한 노래가 되었다고 보았다. 신동익, 『<사모곡> 소고』, 백영 정병욱 선생 10주기추모논문집 간행위원회, 『한국고전시가작품론』 1, 집문당, 1992, 234~237쪽 참조.

34) 김광순은 <목주가>와 <사모곡>을 비교하면서, <목주가>는 자탄가(自嘆歌)·자원가(自怨歌)의 성격을 가진 것으로 유추되지만, <사모곡>은 이러한 정서가 보이지 않고 대신 아버지의 사랑보다는 어머니의 사랑이 더욱 섬세하고 지중함을 강조하고 있다고 보았다. 그리고 성기열은 <사모곡>이 어머니의 사랑이 아버지의 사랑보다 더 깊음을 강조한 것일 뿐, <목주가>와 같이 '자원(自怨)적' 표현은 없다고 하였다. 김광순, 앞의 책, 300~303쪽 참조; 성기열, 「고려가사중 부전가요의 문제」, 정병욱

<목주가>를 동일한 작품으로 보지는 않지만, <사모곡>의 주제를 아버지
에 대한 원망으로 보는 견해도 있다.³⁵⁾ 그런데 이들의 차이는 아버지
에 대한 원망과 어머니에 대한 사랑 중 무엇을 강조하느냐의 차이일 뿐 <사
모곡>의 주제에 대한 심각한 이견을 보이지 않는다. 이들 모두 자식이 느
끼는 아버지와 어머니의 사랑을 작품의 주제로 보기 때문이다. 한편 <사
모곡>을 향가 전통 속에서 적극적으로 해석한 연구에서는 작품 속 아버
지를 군주로, 어머니를 신하로 보고 <사모곡>이 신하의 역할을 강조하는
노래라고 해석하기도 하였다.³⁶⁾

앞서 <사모곡>의 전송 과정을 검토하면서, <목주가>와의 관련성이나
향가 전통과의 연관성을 찾기 어려웠다. 대신 확인할 수 있었던 것은 <사
모곡>이 조선 전기에서부터 후기에 이르기까지 궁중에서 악장으로 전송,
향유되었다는 사실이다. 그런데 기존의 견해처럼 <사모곡>의 주제를 아
버지와 어머니의 사랑을 비교해 아버지를 원망하고 어머니를 그리워하는
것이라고 본다면 송축과 찬양을 주된 목적으로 하는 악장 문학의 일반적
성격에도 부합하지 않는다. <사모곡>의 주제와 표현 방식을 고찰하는 일
은 현전하는 노랫말을 면밀히 따지는 데에서부터 시작해야 한다.

<사모곡>은 미상 또는 난해 어구가 특별히 발견되지 않으며 각각의

해설, 앞의 책, II-147쪽 참조

35) 윤영옥은 <사모곡>의 정서(情緒)와 <목주>의 정황(情況)이 비슷하기에 이 둘을 동
일화할 수 있는 확증이 없음에도 불구하고, 정황적인 측면만을 고려해서 ‘사모곡=목
주’로 간주하는 입장이 있지만 <목주가>를 <사모곡>이라고 단정할 수는 없다고 하
였다. 그러나 <사모곡>의 주제에 대해서는 단순히 어머니만을 노래한 것이 아니라
어머니 사랑에 비교된 아버지 사랑의 무답을 노래하였기 때문에 아버지에 대한 원망
을 포함하고 있다고 보았다. 한편 최용수는 <사모곡>에서 어머니 사랑의 지중함은
표면적인 것이지만, 내재화된 것은 원부(怨父)라고 보았다. 윤영옥, 앞의 책, 161~
166쪽 참조; 최용수, 앞의 책, 66~84쪽 참조.

36) 임주탁, 앞의 책, 295~298쪽 참조.

문헌에 수록된 내용도 큰 차이를 보이지 않는다. 다만 노랫말 “괴시리”의 경우 작품에 나타난 병치(parallelism) 구조와 문법 현상 등을 고려할 때 기존의 어석처럼 “사랑하실 이”가 아니라 “사랑하실 리”로 해석해야 한다.³⁷⁾ 이러한 어석을 고려하여 <사모곡>을 현대어로 옮기면 아래와 같다.

호미도 날이건마는 낮같이 들 리 없어라.
아버님도 어버이시건마는 어머님같이 사랑하실 리 없어라.
아소³⁸⁾ 님이시여 어머님 같이 사랑하실 리 없어라.

여기에서 가장 문제가 되는 것은 제2행의 어석이다. 기존 연구들에서는 <사모곡>의 주제를 주로 아버지에 대한 원망을 노래하는 것으로 이해해 왔다. 그것은 제2행을 ‘아버님도 어버이시지만 어머님같이 사랑하실 이 (사람) 없어라’로 어석하였기 때문이다. 그러나 앞서 언급한 것처럼 병치 구조와 문법 현상 등을 고려할 때 제2행은 ‘아버님도 어버이시건마는 어머님같이 사랑하실 리 없어라’로 어석해야 한다.

<사모곡>은 제1행과 제2행이 의미상의 병치를 이루는 구조이다. 제1행에서의 호미와 낮의 관계가 제2행에서의 아버지와 어머니의 관계와 서

37) <사모곡>은 ‘호미’와 ‘아버지’, ‘날’과 ‘어버이’, ‘낮’과 ‘어머니’, ‘들다’와 ‘사랑하다’가 병치 구조를 이루고 있으며, ‘없어라’가 반복하여 나타나고 있다. 이들 대응은 매우 정교하게 병치 구조를 이루고 있다. 그렇다면 제1행과 2행에서 ‘들리도’와 ‘괴시리’도 형태적 대응이 서로 일치해야 할 것이다. 또한 <사모곡>은 공통적으로 ‘없어라’가 반복 사용되었는데, ‘없다’에 호응하는 부정 표현으로 ‘-리 수 없다, -리 턱 없다, -리 리 없다’를 들 수 있으므로 ‘들리도’와 ‘괴시리’의 ‘-리’는 까닭을 의미하는 의존명사 ‘-이’로 해석해야 한다. 자세한 내용은 다음 논문을 참조할 수 있다. 최호철, 『<사모곡> ‘괴시리’의 해석 재고』, 한국어학연구회 편, 『한국어학의 신연구』, 한신문화사, 1990, 587~603쪽 참조.

38) 미상(未詳). 양주동은 ‘아야’로, 김형규는 ‘아서라(禁止辭)’로 해석하였다. 고영근·남기심, 『중세어 자료 강해』, 집문당, 2006, 444쪽 참조.

로 병치하기 때문이다. 제2행 ‘아버님도 어버이시건마는 어머님같이 사랑 하실 리 없어라’에 나타난 화자의 의도는 제1행의 ‘호미도 날이건마는 낮 같이 들 리 없어라’를 통하여 유추할 수 있다. 제1행은 호미와 낮 모두 날이 있지만 호미의 날이 낮의 날만큼 예리하지 못하다는 것을 말하고 있다. 호미와 낮 모두 날이 있다는 것은 아버지와 어머니 모두 자식에 대한 사랑이 있다는 것을 의미한다. 다만 호미의 날이 낮의 날과 비교해 예리하지 못한 것처럼, 아버지의 사랑은 어머니의 사랑에 미치지 못할 뿐이다. 이러한 점을 고려한다면 현전하는 <사모곡>의 노랫말 속 아버지를 원망의 대상으로 해석할 이유는 특별히 없다.

앞에서 살펴본 <사모곡>과 유사한 비유 체계를 가진 민요들은 모두 호미와 낮의 관계를 아버지와 어머니의 관계로 대등하게 설정하는 구조로 이루어져 있었다. 강등학은 이와 같이 동일한 의미나 상황을 나란히 제시하는 구조는 2행짜리 민요에서 흔히 사용되는 작시 공식으로, <사모곡>이 원래 2행으로 구성되어 있었지만 궁중으로 유입되면서 제3행이 추가되었을 가능성을 제기했다.³⁹⁾ 기존에 없던 새로운 내용이 추가된 것은 그 내용이 악장 문학의 필수적 요소이기 때문일 것이다. 더욱이 이 부분은 <사모곡>의 종결부에 해당한다. 일반적으로 시의 종결부(poetic closure)는 결말·해결·안정의 효과를 성취하는 기능을 담당하며 특히 시의 전체 구조에 대한 독자의 인식을 결정짓는다고 한다.⁴⁰⁾ 이러한 점에서 <사모곡>의 주제를 해석하는 관건은 시의 종결부인 제3행에 달려 있다고 해도 과언이 아니다.

39) 강등학, 앞의 책, 112쪽 참조.

40) B. H. Smith, "Closure", Alex Preminger and T. V. F. Brogan ed., *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1993), p. 221.

<사모곡>의 제3행은 ‘아소 님이시여 어머니 같이 사랑하실 리 없으라’라는 감탄문의 형태를 띠고 있다.⁴¹⁾ 감탄문은 사실이나 명제에 대한 화자의 느낌이나 감정 등이 두드러진 문장 유형으로서⁴²⁾ 어느 문장 유형보다도 정서적 표현에 효과적이다. 아마도 <사모곡>의 화자가 이러한 어법을 사용한 것은 자신의 정서를 직접적으로 호소하고 전달하기 위해서였을 것이다. 특히 감탄법 종결어미 ‘-에라’가 독백적 상황에서는 잘 사용되지 않음에도 불구하고⁴³⁾ 이러한 표현이 반복(repetition)되었다는 사실은 <사모곡>의 화자가 표현하고자 하는 정서가 굉장히 강렬한 것임을 짐작하게 한다.

무엇보다 제3행에서 주목할 내용은 ‘아소 님하’라는 고려 속요 특유의 탄사가 삽입되어 있다는 것이다. ‘아소 님하’의 탄사는 <사모곡>을 비롯하여 <정과정(鄭瓜亭)>, <이상곡(履霜曲)>, <만전춘 별사(滿殿春 別詞)> 등에서 주로 마지막 행에 나타나 노래 전체를 매듭짓는 종결의 기능을 수행하고 있다.⁴⁴⁾ 이러한 점을 고려할 때 <사모곡>의 주제를 보다 정확하게 파악하기 위해서는 ‘아소 님하’라는 탄사가 공통적으로 사용된 작품들을 비교·검토할 필요가 있다.

<정과정>의 종결부 “(상략) (附葉) 니미 나를 흥마 니즈시니잇가 / (五葉) 아소 님하 도람드르샤 괴오쇼셔”에서 화자는 입을 부르며 임의 사랑을 염원하고 있다. 구체적으로 화자는 임이 벌써 자신을 잊은 것은 아

41) 박병채, 앞의 책, 302쪽 참조; 양주동, 『여요전주(麗謠箋注)』, 을유문화사, 1954; 재수록: 양주동, 『여요전주』, 양주동전집 2, 동국대학교출판부, 1995, 359쪽.

42) 비록 감탄문은 정보 전달 기능도 있지만, 정서적 표현이 주를 이루며 일반적으로 사실이나 명제를 처음으로(새롭게) 지각했을 경우에 주로 쓰인다고 한다. 정재영, 『국어 감탄문의 변화』, 『진단학보』 92, 진단학회, 2001, 317~318쪽 참조.

43) 위의 글, 311쪽 참조.

44) 성기옥, 『『악학궤범』의 시문학 사료적 가치』, 진단학회 편, 『한국고전심포지엄시리즈 악학궤범』, 일조각, 2001, 169쪽 참조.

닌지 다시금 자신에 대한 임의 사랑이 회복되기를 바라고 있다. 자신의 의사를 ‘-쇼셔’라는 호쇼셔체의 명령문 형태로 전달하고 있는 것은 화자가 임의 사랑을 절실하게 원하고 있음을 의미한다. 작품 전체에 미상 어구가 많아 해석이 쉽지 않지만 <이상곡>도 임의 사랑을 갈구한 작품으로 이해된다. <이상곡>의 종결부 “(상략) 이러쳐 더러쳐 / 이러쳐 더러쳐 기약(期約)이잇가 / 아소 님하 혼디 녀젓 기약(期約)이이다”에서 화자는 임을 부르며 임과 함께 어느 곳이든지 가겠다고 굳게 다짐하고 있다. 비록 작품이 수록된 『악장가사』에서는 공손을 표시하는 선어말어미 ‘-이-’가 명확히 표시되지 않았지만 <정과정>과 마찬가지로 상대높임법상 화자가 청자를 아주 높이는 호쇼셔체를 사용하였다고 판단된다. 결국 <이상곡>의 화자는 임과 함께 가겠다는 약속을 말함으로써, 임과 헤어지지 않겠다는 의지를 피력하고 있다. 그리고 <만전춘 별사>의 종결부 “(상략) 아소 님하 遠代平生애 여힐새 모르옵새”에서 화자는 임과의 이별을 거부하고 있는데 객체높임법 ‘-옵-’을 사용하여 임이 화자보다 존귀한 존재임을 드러내고 있다. <이상곡>과 마찬가지로 <만전춘 별사>에서도 화자는 임을 부르는 방식을 통해 임의 존재를 상정하고, 임과의 이별을 거부하는 발화를 통해 자신의 의지를 표현하고 있다.

이처럼 ‘아소 님하’라는 탄사가 사용된 작품들은 공통적으로 연군 의식을 주제로 하고 있으며 임에게 간절히 호소하는 어조와 경어법상 화자가 청자를 아주 높이는 어법을 공통적으로 사용하고 있음이 확인된다. 이러한 시적 장치들은 ‘아소 님하’라는 탄사가 사용된 노래들을 충신연주지사로 전환시킴으로써 이들 노래가 궁중이라는 특수한 공간에서 지속적인 전승과 향유가 이루어질 수 있도록 기능하고 있다. <사모곡>을 비롯하여 ‘아소 님하’라는 탄사가 사용된 작품들에서 이 같은 현상이 공통적으로 발견된다는 것은 결코 우연의 일치로 보기 어렵다.

그렇다면 <사모곡>의 제3행에서 하필 어머니의 사랑을 말했는지가 문제가 될 수 있다. 어머니의 사랑 곧 모성애는 절대적이면서도 완전한 사랑을 상징한다. 화자가 어머니처럼 임이 자신을 사랑할 리 없다고 진술한 것은 자신을 향한 임의 사랑이 모성애와 같은 완전한 사랑이 아니기 때문이다. 그럼에도 불구하고 화자가 임의 사랑을 어머니의 사랑에 비교한 것은 자신을 향한 임의 사랑이 모성애로 상징되는 완전한 사랑이기를 바라기 때문이다. 따라서 제3행은 표면적으로 임이 어머니처럼 자신을 사랑할 리 없다는 원망으로 보이지만, 그 이면에는 모성애로 상징되는 완전한 사랑을 임에게 호소하는 화자의 간절한 마음이 있다. 이러한 점을 고려할 때 <사모곡>의 주제는 ‘아소 님하’라는 탄사가 사용된 <정과정>, <이상곡>, <만전춘 별사> 등의 작품들처럼 연군 의식이라고 해석할 수 있다.

4. 결론

기존의 연구에서는 <사모곡>과 부전가요인 『고려사』 악지 삼국속악조에 수록된 <목주가>와의 관련성을 중시해 <사모곡>의 주제를 아버지를 원망하고 어머니를 그리워하는 작품이라고 이해해 왔다. 그러나 <사모곡>과 관련된 자료들을 종합적으로 검토한 결과, 두 개의 작품이 동일한 작품이라고 볼 증거는 찾아보기 어려웠다. 오히려 이 과정에서 두 작품은 별개의 작품이며, 『악학편고』의 기록을 통해 <사모곡>이 조선 후기까지 궁중에서 지속적인 전승과 향유가 이루어진 작품임을 확인할 수 있었다.

<사모곡>이 악장 문학으로 전승 및 향유되었다는 점에 주목하여 작품의 주제를 결정짓는 종결부의 감탄사 ‘아소 님하’를 공통적으로 사용한 <정과정>, <이상곡>, <만전춘 별사> 등과 비교한 결과, 이들 작품은 임

에게 간절히 호소하는 어조와 경어법상 화자가 청자를 아주 높이는 어법이 공통적으로 사용되었음을 확인할 수 있었다. 이들 작품들은 모두 악장 문학의 문화적 관습 속에서 남녀 간의 사랑을 군신 간의 사랑으로 치환시킨 작품들이다. <사모곡> 역시 ‘아소 님하’라는 탄사가 사용된 여타의 작품들처럼 그 노랫말을 충신연주지사로 전용한 작품으로 해석할 여지가 충분하다. 특히 작품의 종결부로서의 기능을 담당하는 제3행의 ‘아소 님이시여 어머니 같이 사랑하실 리 없어라’라는 표현은 어머니의 사랑 곧 모성애로 상징되는 완전한 사랑을 임에게 갈구하는 표현으로 이해된다. 이러한 점에서 <사모곡>의 주제는 연군의식이라고 판단된다.

조흥구를 포함해 62자에 불과한 매우 짧은 노래인 <사모곡>의 주제를 해명하기 위해 다양한 자료들을 검토하면서 <사모곡>을 비롯한 고려시대 시가들이 하나의 시대에 갇힌 노래가 아니었음을 다시금 확인할 수 있었다. 그것은 모두 악장이라는 문화적 관습이 있었기에 가능한 일이었다. 악장 문학으로서의 문화적 관습을 나침반 삼아 궁중 정재의 산물인 고려시대 시가들에 관한 후속 연구를 기약하고자 한다.

참고문헌

1. 자료

『고려사』

『금합자보』

『시용향악보』

『악장가사』

『악학편고』

서울대학교 규장각 편, 『충정도읍지』 2, 서울대학교 규장각, 2001.

『금합자보, 시용향악보, 동대금보, 동대가야금보, 동대울보』 한국음악학자료총서 제22집, 국립국악원, 1987.

<사모곡>, 한국민족문화대백과사전 편찬부 편, 『한국민족문화대백과사전』, 한국학중앙연구원, <<http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=578509&cid=46661&categoryId=46661>>, 2017. 9. 29. 검색.

2. 논저

강등학, 「한국 민요의 사적 전개 양상」, 한국구비문화학회 편, 『한국 구비문학사 연구』, 박이정, 1998, 1~338쪽.

강전섭, 「필사본 『악학편고』에 대한 관견」, 『한국고전문학연구』, 대왕사, 1982, 1~406쪽.

강현규, 「고려가요 사모곡 신고」, 『국어국문학』 84, 국어국문학회, 1980, 238~243쪽.

고영근·남기심, 『중세어 자료 강해』, 집문당, 2006, 1~474쪽.

권영철 해제, 『악학편고』, 형설출판사, 1976, 1~401쪽.

권영철, 「<유구곡>고」, 정병욱 해설, 『고려시대의 가요문학』, 새문사, 1982, 1~446쪽.

김광수, 『논리와 비판적 사고』, 철학과 현실사, 2007, 1~495쪽.

김광순, 「목주가에 관한 몇 가지 문제점 연구」, 경북대학교 교육대학원 논문집 3집, 1972; 채수록: 김광순, 「목주가 설화에 관한 몇 가지 문제점」, 『한국고전문학사의 쟁점』, 새문사, 2004, 1~527쪽.

김대행, 『노래와 시의 세계』, 역락, 1999, 1~381쪽.

김명준, 『악장가사 연구』, 다온샘, 2004, 1~335쪽.

- 김명준, 『악장가사 주해』, 다운샘, 2004, 1~224쪽.
- 김학성, 「고려가요의 작자층과 수용자층」, 『한국학보』 31, 일지사, 1983; 재수록: 김학성, 『국문학의 탐구』, 성균관대학교출판부, 1987, 1~384쪽.
- 김흥규, 「고려속요의 장르적 다원성」, 『한국시가연구』 1, 한국시가학회, 1997; 재수록: 김흥규, 「고려속요의 장르적 다원성」, 『육망과 형식의 시학』, 태학사, 1999, 1~338쪽.
- 박병채, 『고려가요의 어석연구』, 삼우사, 1976, 1~411쪽.
- 송석하, 「전승노리의 유래, 전남지방 강강수월래」, 『조광』 46, 조선일보사출판부, 1938, 1~370쪽.
- 서영숙, 「서사민요의 지역문화적 성격: 충청 지역을 중심으로」, 『한국시가학회』 32, 한국시가학회, 2012, 138~140쪽.
- 성기열, 「고려가사중 부전가요의 문제」, 정병욱 해설, 『고려시대의 가요문학』, 새문사, 1982, 1~446쪽.
- 성기욱, 『『악학궤범』의 시문학 사료적 가치』, 진단학회 편, 『한국고전심포지엄시리즈 악학궤범』, 일조각, 2001, 1~237쪽.
- 성호경, 「고려시대 시가 작품의 시적 형태 복원」, 『고려시대 시가 연구』, 태학사, 2006, 1~468쪽.
- 신동의, 「<사모곡> 소고」, 백영 정병욱 선생 10주기추모논문집 간행위원회, 『한국고전시가작품론』 1, 집문당, 1992, 1~407쪽.
- 양주동, 『여요전주(麗謠箋注)』, 을유문화사, 1954; 재수록: 양주동, 『여요전주』, 양주동전집 2, 동국대학교출판부, 1995, 1~463쪽.
- 윤영옥, 「쌍화점」, 『고려시가의 연구』, 영남대학교출판부, 1991, 1~280쪽.
- 이병기, 「시용향약보의 한 고찰」, 『한글』 113, 한글학회, 1955, 14~15쪽.
- 이병기·백철, 『국문학전사』, 신구문화사, 1972, 1~557쪽.
- 이종출, 「사모곡 신고」, 『한국고시가연구』, 태학사, 1989, 1~487쪽.
- 임동권, 「정혼과 모녀를 노래한 부요」, 『아세아여성연구』 6, 숙명여자대학교 아시아여성연구소, 1968; 재수록: 임동권, 『한국부요연구』, 집문당, 1982, 1~233쪽.
- 임주탁, 「향가 전통에서 본 <사모곡>의 주제」, 『한국민족문화』 21, 부산대학교 한국민족문화연구소, 2003; 재수록: 『옛노래 연구와 교육의 방법』, 부산대학교출판부, 2009, 1~560쪽.

- 장성진, 「<사모곡>의 의미와 변용」, 『문학과 언어』 20, 문학과 언어학회, 1998, 157~186쪽.
- 정병욱·이어령 대담, 『한국일보』, 1976. 9. 18.; 재수록: 정병욱, 『한국시가문학의 탐구』, 신구문화사, 1999, 1~492쪽.
- 정재영, 「국어 감탄문의 변화」, 『진단학보』 92, 진단학회, 2001, 293~325쪽.
- 최문휘 편저, 『충남민요집』, 한국예술문화단체총연합회 충남지회, 1990, 1~831쪽.
- 최용수, 『고려가요연구』, 계명문화사, 1996, 1~443쪽.
- 최호철, 「<사모곡> ‘괴시리’의 해석 재고」, 한국어학연구회 편, 『한국어학의 신연구』, 한신문화사, 1990, 1~613쪽.
- 황준연, 『시용향악보』 향악곡의 연대』, 『한국시가연구』 4, 한국시가학회, 1998, 99~119쪽.
- 불프강 카이저, 김운섭 역, 『언어예술작품론』, 예림기획, 1999, 1~733쪽.
- B. H. Smith, "Closure", Alex Preminger and T. V. F. Brogan ed., *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1993), pp.1~1383.

ABSTRACT

Study on the tradition process and theme of the *Samogok*(思母曲)

Jung, Ki-sun

In most studies, it is the same work as the poetry of the Koryo dynasty, *Samogok*(思母曲), which is the same work as the *Mokjuga*(木州歌) of *The History of Korea*(高麗史). However, it was hard to find a connection with the *Samogok*(思母曲) and *Mokjuga*(木州歌). *Samogok*(思母曲) was able to confirm newly that it is the work which consisted of the court literature, by the late Joseon Dynasty. I focused on common phrase, '아소 님하' in the third line, which corresponds to the end of the poem, and compared it with other works using this passage. Through this, the theme of this work is a work appealing to the complete and absolute love symbolized by maternal love.

Key Words Samogok(思母曲), Mokjuga(木州歌), Court-literature(樂章), tradition process, theme, loyalty(戀君)

논문투고일 : 2017.10.15

심사완료일 : 2017.11.09

게재확정일 : 2017.11.15