

「獻花歌」에서 성적 메시지의 전송과 응답 맥락에 대하여

조용호*

<차 례>

1. 문제 제기
2. 어휘 해독을 통한 토대의 마련
3. 메시지 전송 맥락으로서의 배경 설화
4. 노랫말과 응답 메시지의 문맥
5. 결론

<국문초록>

이 연구의 목적은 「헌화가」 맥락에 숨은 성적 메시지를 파악하는 데 있었다. 방법 상으로는 노랫말을 해독하고, 설화를 분석한 다음, 설화와 연결하여 노래의 의미를 해석하는 과정을 거쳤다.

노랫말은 ‘紫布岩乎’와 ‘母牛’를 중심으로 다시 해독했다. ‘紫布岩乎’를 자줏빛 바위 혹은 검붉은 바위라는 의미를 가진 색채어가 아닌, 지붕 모양을 지칭하는 어휘로 해독하고 남근석이라고 간주했다. 그리고 ‘母牛’는 객관적이고 가치중립적인 지시어인 ‘암소’가 아니라 ‘어마소’라고 해독하고, 생식력과 성적인 욕망을 담고 있는 은유로 이해했다. 그리고 ‘等’은 연결어미 ‘-니’로 보아 문장의 결속성 문제를 해결했다.

이어서 배경 설화를 분석하고 그 결과를 노랫말 해석의 토대로 삼았다. 이를 통하여 설화는 수로부인이 노인에게 던진 성적 메시지를 포함하고 있으며, 노래는 노인이 그 메시지에 긍정적으로 반응한 화답가라고 해석할 수 있었다. 그런 점에서 「헌화가」는 남녀의 성적 메시지가 코드화된 수수께끼 문답이며, 한국문학사에서 최초로 확인되는 남녀상열지사라 할 수 있다.

주제어 헌화가, 남근석, 성적 코드, 남녀상열지사.

* 목포대학교 국문과 교수

1. 문제 제기

「헌화가」는, 그 언어 해독을 위한 논문을 제외하면, 노래 자체보다는 오히려 그 노래를 담고 있는 설화 때문에 많은 해석이 나오게 된 향가이다. 『삼국유사』 「수로부인」조에서 「헌화가」와 직접 관련되는 원문은 100자를 넘지 않지만, 연구자들은 설화 속에 탐구욕을 자극할 만한 암시들이 숨겨져 있다고 생각하고 여러 방향에서 접근하여 다양한 견해들을 제시하였다.¹⁾ 근래에는 연구가 공간·지리적인 측면으로까지 확대되기도 하였다.²⁾

그동안의 연구 현황을 검토하면, 제의·신앙·주술 등 광의의 종교적인 측면에서 접근한 논문이 큰 비중을 차지하는 것을 확인할 수 있다.³⁾ 이런

- 1) 21세기 이전의 연구 경향에 대해서는 최용수와 김수경이 잘 정리하였다(최용수, 「〈헌화가〉에 대하여」, 『한민족어문학』 25집, 한민족어문학회, 1994, 242~245쪽 및 김수경, 「남성성과 여성성의 대립으로 본 헌화가」, 『이화어문논집』 17집, 이화어문학회, 1999, 8~11쪽 참조). 최근에 황병익은 「수로부인」 설화에서 연구자들이 쟁점으로 삼아왔던 문제들을 정리하는 방식으로 기존연구를 요약하였다(황병익, 『삼국유사』 「수로부인」조와 「헌화가」의 의미 재론, 『한국시가연구』 22집, 보고서, 2007, 7~20쪽).
- 2) 예컨대 전영권은 신라 시대의 교통로 및 순정공 일행의 규모와 하루에 이동 가능한 거리까지 고려하여 「헌화가」와 「해가」가 발생한 지역을 각각 경북 영덕의 골곡포와 울진의 월송정으로 특정하였고(전영권, 『삼국유사』 기이편 「수로부인」조에 근거한 헌화와 해가의 배경지 추정에 관한 연구, 『한국지역지리학회지』, 20권 1호, 한국지역지리학회, 2014, 92~100쪽), 이주희는 수로부인이 성덕왕 때 해상교통로를 관장하던 水路(순정공)의 부인을 지칭하는 것으로 보고, 수로 일행은 뱃길을 이용해서 강릉으로 갔을 것이며 노래가 창작된 공간은 울진-삼척 사이의 어느 어촌일 것이라고 추정하였다(이주희, 「수로」부인 설화 창작의 시공간, 『어문논집』 55집, 중앙어문학회, 2013, 195~215쪽).
- 3) 이런 접근법은 최근까지도 빈번하게 채택되곤 했다. 예컨대 최선경은 「헌화가」가 神婚의 모의적 행위가 행해지는 과정 중에 내린 공수에 해당한다고 보았고(최선경, 「헌화가」에 대한 제의적 고찰, 『인문과학』 84집, 연세대 인문과학연구소, 2002, 25~45쪽), 현승환은 제주도의 기자 의례인 불도맞이 및 기호지방의 소놀이굿을 토대로 「헌화가」를 기자 의례에서 불리는 노래로 보았으며(현승환, 「헌화가」의 배경 설화의 기자 의례적 성격, 『한국시가연구』 12집, 한국시가학회, 2002, 27~52쪽), 이동철은 수로부인 설화를 기우제 상황과 관련시키고 「헌화가」가 입무 의례적 성격을 지닌다고 보았다(이동철, 「수로부인 설화의 의미」, 『한민족문화연구』 18집, 한민족문화학

방식으로 접근한 대개의 연구자는 「헌화가」를 해석하면서 「해가」 맥락까지 포함한 수로부인 설화 전체를 긴밀하게 연결된 텍스트로 간주하며 논리를 전개하였다.⁴⁾ 하지만 제의·주술·종교적인 관점에서 접근한 논의들은 모두 중대한 문제를 안고 있다.⁵⁾ 노랫말의 해독이 설화의 현실 맥락과 괴리 없이 잘 부합하는지, 그리고 그 제의나 종교적 행위에서 어떻게 노래가 분명한 의미를 유지하며 기능과 효력을 다하고 있는지, 그 구체적인 관련성에 대해서는 정연하게 설명하지 못하였기 때문이다.

이런 생각에서 나는 작품 외적인 여러 맥락을 끌어오는 방식을 지양하고, 노랫말 자체와 그 문맥에 집중하면서 텍스트를 해독·분석·해석하고자 한다. 이 과정에서 줄곧 다음 기조를 유지할 것이다. 첫째, 「해가」의 맥락은 제외하고 「헌화가」의 맥락과 노랫말만을 대상으로 삼는다. 두 노래는 다른

회, 2006, 223~253쪽). 또한 구사회는 「헌화가」의 처음에 나오는 ‘紫布岩乎’에 주목하여 이 노래를 성기 신앙의 측면에서 바라보았는데(구사회, 「〈헌화가〉의 ‘자포암호(紫布岩乎)’와 성기 신앙’, 『국제어문』 38집, 국제어문학회, 2006, 201~221쪽), 하경숙은 그 견해를 토대로 「헌화가」에는 풍요와 번영을 기원하는 신라인의 성 의식이 담겨 있다고 하였다(하경숙, 「향가 〈헌화가〉에 나타난 기원의 표출양상」, 『문화와융합』 37권 2호, 한국문화융합학회, 2015, 431~452쪽).

- 4) 일연은 수로부인이 ‘姿容絶代’하여 深山大澤을 지날 때마다 지주 神物들에게 납치되었다고 했고 또 「해가」 맥락은 바로 그 사실을 담고 있어서, 솔직히 「수로부인」조를 연구하는 사람은 「해가」 맥락까지 관심을 가질 가능성이 높다. 그러나 두 사건 사이에는 분명한 연결고리가 보이지 않는다. 수로부인의 ‘姿容絶代’를 원인으로 놓고 보자면, 건우노인이 보여준 행위는 해룡이 저지른 행위보다 인과성 측면에서 현저하게 취약하다. 비록 한 인물이 가까운 시간차를 두고 경험한 특이한 사건이라고 해도, 「헌화가」와 「해가」 그리고 그것을 둘러싼 사건의 존재 양상과 발생 맥락은 사뭇 다르기 때문에, 동일한 관점으로 두 노래를 묶어서 해석하는 것은 적절치 않다는 것이 내 입장이다.
- 5) 이런 사실에 대하여 최선경은 「헌화가」를 제의가로 보는 연구자들의 문제점으로 ‘하나」는 「헌화가」 배경 설화와 제의의 관계를 설명하는 데에는 상당한 치밀함을 보이면서도 정작 「헌화가」가 제의 속에서 어떻게 불렸고 어떤 기능을 했는가에 대해서는 별 관심을 기울이지 않았다는 것이고, 다른 하나는 「헌화가」 배경 설화가 제의 문맥으로 해석되고 「헌화가」가 제의에서 불린 노래이니만큼 「헌화가」는 呪歌로 볼 수 있다는 소박한 결론을 내리고 있다는 것으로 정리한 바 있다. 최선경(2002), 앞의 논문, 40쪽.

날 다른 상황 맥락에서 불린 것이며, 관련 맥락과 인물 행위가 전자에서는 자발적이고 후자에서는 타발적이란 측면에서 상이하기 때문이다.⁶⁾ 둘째, 「헌화가」와 그것을 둘러싼 맥락은 신라 성덕왕 시기에 실재했던 제의나 신앙의 흔적이 화석화된 사료가 아니라, 그 자체로 자족적인 의미를 지닌 단일한 문학적 텍스트이다.⁷⁾ 따라서 문맥에서 직접 추론할 수 없는 외부적

6) 이런 경향에 대해서는 박일용이 잘 정리하였다. 그러면서 그는 동일한 맥락에서 조망해야 한다는 점을 강조하고, 「헌화가」는 「해가」의 역대칭으로 보며 상징 체계를 논하였다. 하지만 나는 앞의 각주 4)에서 말한 바와 같은 이유를 둘을 분리하여 해석하려 한다. 박일용, 「<수로부인>의 상징체계와 『헌화가』 <해가>의 의미」, 한국고전문학 교육학회, 『고전문학과 교육』 31, 2016, 145~178쪽. 한편 여기에서 사용한 자발과 타발이란 용어는 행위의 시작이 자신인가 아니면 외적인 상황이나 인물인가에 따라 나는 개념임을 밝힌다.

7) 「헌화가」 맥락이 독립적으로 존재하며 해석해야 하는 텍스트라고 보는 생각의 반대편에는, 그것이 『삼국유사』의 「紀異」 편에 수록된 기사라서 다른 기사들과 더불어 神異란 관점에서 일관되게 해석할 수 있다는 생각들이 존재한다. 「수로부인」조에 등장하는 견우노인을 불교적 신성한 인물로 보려는 생각이 그 연장선에 있다. 이런 생각은 「기이」편의 첫머리에 실린 일연의 「서」와 관련이 깊어 보인다. 하지만 엄밀히 말해서 일연이 서에서 한 말은 맥락상 삼국의 건국과 관련된 기사에만 한정되는 것이다. 「기이」편에서 쓰인 「異」라는 어휘를 신이라는 동일한 잣대로만 해석할 수 없는 것은, 異가 신이·기이·특이·괴이를 모두 포함하는 말이며 실제로도 그런 차이를 보이는 이야기들이 수록되어 있기 때문이다. 심지어 평범하고 일상적인 사건 기사도 있다. 이를테면 건국신화들은 신이한 이야기이고, 「미추왕죽염군」·「사금갑」·「만파식적」은 기이한 이야기이며, 「지철로왕」·「선덕왕지기삼사」·「조설」은 특이한 이야기이고, 「경문대왕」·「효공왕」·「경명왕」 같은 것은 괴이한 이야기이다. 그리고 「실성왕」·「진흥왕」·「성덕왕」 등은 평범한 이야기에 가깝다. 그런데도 이런 모든 이야기를 망라해서 「기이」편에 실린 기사들을 모두 신이라는 일관된 원리나 맥락에서 분석하고 해석하려는 논의들이 있다. 예컨대 이강엽은 「기이」편의 서를 검토하고, 그 신이함은 이야기 주인공의 「영웅적인 행위」와 함께 「하늘의 표지와」와 「땅의 변화조짐」이 함께 일어나는 것으로 정리할 수 있다며, 그것으로써 「기이」에 실린 이야기들의 서술 원리를 설명하였다. 하지만 이런 설명에서는 부합하는 일부의 기사는 설명할 수 있을지언정 전체의 기사를 포괄할 수는 없다. 어느 편에 일관하는 서술 원리라면 그 원리는 모든 이야기를 설명할 수 있는 만능열쇠가 되어야 한다. 그러나 실제로 그것이 불가능한 이상, 나는 異의 스펙트럼이 전혀 다른 기사들을 하나의 서술 원리로 꿰려는 시도가 오히려 무모하다고 본다. 『삼국유사』 「기이」편의 서술 원리에 대해서는 이강엽, 『삼국유사』 「기이」편의 서술원리, 『열상고전연구』 26, 열상고전연구

인 측면에 대해서는 논의에 끌어들이지 않는다. 셋째, 「헌화가」는 특정한 청자를 겨냥하고 부른 의도성 짙은 노래이다. 따라서 해독과 해석에서는 그 상황적 맥락과 시·공간적 배경을 적극적으로 고려한다.

이런 과정을 통해 노랫말 및 관련 맥락을 성적인 메시지의 전송과 응답이라는 관점으로 온전하게 설명할 수 있기를 기대한다.

2. 어휘 해독을 통한 토대의 마련

1) 紫布岩乎过希: 딘뵤바호 겨티

「헌화가」의 해독에서 의견이 가장 분분하게 제기된 어휘이면서, 쉽사리 견해차가 좁혀지기 어려운 것이 바로 ‘紫布’이다. ‘자포’에 대한 그간의 해독은 색깔을 지칭하는 말과 모양을 지칭하는 말로 양분된다. 그중에서는 색채어로 보는 견해가 주류를 형성했고, 소수지만 모양을 뜻하는 말로 해석한 견해들도 있었다.⁸⁾

색채어로 해석된 말은 『계림유사』에 나오는 ‘紫曰質背’에 의거하여 해독한 ‘질배’·‘딤배’·‘진뵤’·‘질뵤’ 등으로 제시되었는데,⁹⁾ 이는 여러 해독 가운데 가장 많은 지지를 받은 견해이기도 하다. 자주색을 뜻하는 死語인 ‘質背’의 정확한 당대 발음을 알 수 없어 해독음의 표기에서 차이를 보인 것은 불가피한 일이었지만, 이 말을 색채어로 보는 견해 자체에는 연구자

구회, 2007, 481~519쪽.

8) 특이하게 정렬모는 이 부분을 ‘부븐’으로 해독하고, 그 뜻은 ‘부픈, 큰, 붉다, 붉다’라고 하면서 색깔과 크기를 모두 포함하는 의미로 이해하였다. 정렬모, 『신라향가주해』, 한국문화사 재간행, 1999, 39~42쪽.

9) 해독에 관한 기왕의 해독어는 주로 양희철의 저서에서 도움을 받았다. 다만 당해 저서의 출간 뒤에 나온 견해나 꼭 인용할 필요가 있는 논저는 원저자의 글에서 직접 인용할 것임도 아울러 밝힌다. 양희철, 『삼국유사 향가연구』, 태학사, 1997, 304~338쪽.

들 간에 큰 이견이 없었다. 그런데 해독음에 관한 한, 『계림유사』에는 ‘布曰背’라는 말도 있으므로 이를 채용하여 ‘紫布’를 읽으려 하면 엄밀히 ‘딤뵤뵤’ 정도가 되어야 한다. 하지만 ‘布’는 말음 첨기 기능을 한다고 볼 수 있으므로, 연구자들이 ‘質背’의 해독음으로 ‘딤뵤’ 등을 제시한 데에는 큰 문제가 없다고 본다.¹⁰⁾

그러나 정작 중요한 문제는 그간 크게 주목하지 않았던 사안, 즉 ‘紫布’라는 말이 정말로 바위의 색깔을 지칭하는 어휘인지에 대해 먼저 판단해야 한다는 것이다. 일반적으로 바위는 색깔보다는 모양으로 변별된다. 설화 내용을 검토하면 실제로 수로부인도 색깔보다는 생김새에 흥미를 느끼고 자기 주변과 꼭대기에 철쭉이 활짝 피어있는 병풍 모양의 바위를 바라보았을 가능성이 높다. 서술자의 시선이 인물의 시선을 대변한다고 보면, 설화에 바위 모양에 대한 설명이 먼저 나온다는 사실을 이런 판단의 근거로 삼을 수 있다.¹¹⁾ 이것은 해당 어휘의 해독은 물론 노랫말 전체의 해석에서도 매우 시사적이라고 본다.

나는 ‘紫布’의 해독에서 『계림유사』에 나오는 ‘質背’를 인용했던 선학들의 방식을 그대로 수용하려 한다. 다만 수로부인의 눈길은 바위 위에 핀 꽃의 색깔보다 바위 자체의 모양에 먼저 닿았을 것이라는 판단에 기초하여,

10) ‘紫布’를 색채어인 ‘딤뵤’ 등으로 해독한 것은 『계림유사』가 짙게 끼친 영향이다. 이런 해독은 대개 『계림유사』에 나오는 ‘紫曰質背’에 해독의 근거를 기대고 그 이전의 말로 소급하여 ‘紫’를 ‘딤뵤’라고 읽은 다음, ‘布’는 말음 첨기에 해당하는 표기라고 간주한다.

11) 설화에서 바위에 대해 기록된 내용은 ‘傍有石嶂 如屏臨海 高千丈 上有躑躅花盛開’에 그친다. ‘嶂’은 병풍 모양의 높고 가파른 산을 뜻한다. 여기에서 확인할 수 있는 바위에 대한 정보는, ‘그것이 병풍 모양으로 바다까지 이어져 있는데 꼭대기에는 철쭉이 활짝 피어 있었다’는 것이 전부이다. 그런데도 여러 연구자가 바위의 색깔에 집중된 관심을 가지고 의미를 해석해 왔다. 그것은 바위 꼭대기에 피어있는 철쭉에서 연상되는 색깔과 노래에 있는 글자인 ‘紫’를 동일시했기 때문이었다. 그러나 바위와 그 꼭대기에 피어있는 꽃 색깔을 연결하려 한다면, 정확하게는 ‘철쭉 빛깔의 바위’ 즉 ‘자춧빛 바위’가 아니라 ‘꼭대기에 철쭉이 만개한 바위’로 해석해야 한다.

‘紫布’는 색깔이 아닌 모양을 나타내는 어휘라고 간주한다. 우선 ‘質背’에서 ‘質’은 ‘덜’이라고 읽고, 그것을 ‘집’과 동시대에 사용된 어휘인 ‘짓’이 구개 음화되기 이전의 형태라고 이해한다.¹²⁾ 또 『계림유사』 기록을 근거로 ‘紫曰質背’의 ‘背’와 ‘紫布’의 ‘布’는 모두 ‘뵤’로 읽는다.¹³⁾ ‘背’의 의미는 ‘뒤, 등지다’를 뜻하기도 하는 한자 ‘北’가 ‘背’와 발음과 뜻이 같다는 사실로부터 유추할 수 있다.¹⁴⁾ ‘등’은 ‘뵤등·발등’처럼 사물 윗부분의 둥근 형태를 지칭하므로, ‘質背’의 ‘背’는 ‘北’와 똑같이 가옥의 둥근 지붕을 가리키는 의미로 사용되었다고 보려는 것이다. 그렇다면 ‘質背’의 뜻은 ‘집등’이 되고 이는 곧 ‘지붕’을 가리키게 된다.¹⁵⁾ 이런 생각을 토대로 ‘紫布’를 ‘덜뵤’라고

12) 실제로 『악장가사』에 나오는 「쌍화집」의 4절에는 「집」과 「짓」이 함께 나온다. 나는 「짓」이 「집」보다는 선행하지만 고려 말에서 조선 초기까지는 변화 과정에서 공존하고 있었을 것이며, 그 이전에는 「짓」이 단독으로 쓰였을 것이라 본다.

13) 중국 송나라 때(1066) 출간된 음운서인 『集韻』에는 ‘布’가 ‘博故切’로 되어 있어서, 그 글자의 당시 발음이 ‘보’였음을 알 수 있다. 하지만 우리나라에서의 현실적인 발음은 ‘보’와 ‘배’의 중간쯤인 ‘뵤’ 정도가 되지 않았을까 한다.

14) 『集韻』에는 ‘背’와 ‘北’가 모두 ‘補昧反’으로 나와, 그 발음이 일치했음을 알 수 있다. 중국인들이 외국어 발음을 표기할 때 사용할 수 있는 글자로 ‘背’와 ‘北’ 어느 것이나 동원될 수 있는데, 『계림유사』를 지은 孫穆이 그 가운데 전자를 썼을 뿐이라는 것이 내 판단이다.

15) 전통적인 기와집의 지붕 형태에 ‘맞배지붕’이라는 것이 있다. 옆에서 보면 사람 인(人)자 모양으로 서로 등(혹은 배)을 맞대고 있는 지붕이라는 뜻인데, 여기에서 ‘맞’과 ‘지붕’은 토착어가 확실한데 ‘배’의 어원은 확실치 않다. ‘등’을 뜻하는 한자 ‘背’인지, 배(腹)라는 말인지, 한자어에서 유래했으나 그 둥근 형태 때문에 ‘지붕’과 유사어로 쓰이던 어휘였는지 분명치 않다는 말이다. 배(腹)를 지칭한다면 문제가 없어 보이지만, 그 경우에도 ‘뵤배를 봐주다’의 ‘배’라는 말도 있어서 간단치 않다. 그 문장에서 ‘배’가 신체적 한 부분을 지칭한다면, 그것은 ‘배(腹)’보다 ‘등(背)’에 가깝기 때문이다. 기왕에 예시한 김에 ‘맞배집’이라는 말을 더 살펴보자. 이는 ‘맞배지붕집’ 즉 ‘등(배)’을 맞댄 지붕을 얹은 집이라는 뜻인데, 이 말에 지붕이라는 명시적 표현이 없어도 ‘배’에 이미 그 뜻이 포함된 것으로 볼 수 있다. 이런 방식의 추론이 성립할 수 있다면 ‘진뵤’는 ‘집의 지붕’이 되는데, 그것을 축약하여 ‘지붕’으로 해석하는 것도 가능하다. 따라서 의미상으로는 ‘質背’를 지붕으로 해석해도 무방하다는 것이 내 판단이다.

해독하고, ‘지춧빛’이나 ‘검붉은색’이 아닌 ‘지붕’ 모양을 뜻하는 어휘로 해석한다.¹⁶⁾

‘岩乎’는 크게 ‘바회’로 읽는 경우와 ‘바호’로 읽는 경우로 나뉜다. 고려가요 「정석가」에 ‘바회’라는 용어가 나오므로, 이것을 ‘바회’로 읽는 데는 큰 문제가 없어 보인다. 하지만 나는 ‘乎’의 음가를 적극적으로 고려하여 ‘바호’로 해독한다.

‘過希’에서 ‘過’는 ‘邊’의 속자로 보는 견해와 ‘過’의 속자로 보는 견해가 있다. 이 중에서 나는 위치상 처격 기능을 하는 ‘希’를 고려하여 ‘邊’을 선택하였다.¹⁷⁾ 처격으로 ‘希’가 붙은 것은 바로 앞에서 석독해야 할 명사가 ሙ곡 용어였기 때문일 것이다. ‘邊’의 뜻과 가까운 고어로는 ‘ᄃᆞ·ᄃᆞ·ᄃᆞ’ 등을 들 수 있는데, 그 어휘들 가운데 종성의 음가가 이어지는 ‘希’에 반영되었을 만한 것은 ‘ᄃᆞ’와 ‘ᄃᆞ’이다. 그런데 ‘ᄃᆞ’는 사물이나 형상의 맨 꼭대기나 제일 바깥쪽을 의미하는 반면, ‘ᄃᆞ’는 가까운 주변을 의미한다는 점에서 차이가

16) 기왕에 「헌화가」를 해독한 연구자들 가운데 이택은 이 어휘를 ‘지븐’이라고 해독하고 지붕이라고 해석한 적이 있다. 김완진은 어휘 자체는 ‘지뵈’라고 해독하였으나, 해석은 ‘지붕’이 아닌 ‘지춧빛’이라고 하였다. 이런 해독에 대해서는 연구자들이 그다지 주목하지 않았는데, 그간 ‘紫’자와 철쪽의 색깔을 자동적으로 연결해 온 관성도 있겠지만, 이들의 풀이는 해독 자체를 위주로 한 것이며 노래에 대한 해석으로 긴밀하게 연결하지 않았기 때문일 것이다. 이택, 「향가 신 해독」, 『한글』 116, 한글학회, 1956, 13쪽. 김완진, 『향가해독법 연구』, 서울대 출판부, 1980, 68~70쪽.

17) 설령 ‘過’가 ‘過’의 속자라고 하더라도, 문맥상 ‘希’는 처격 어미 ‘-혜(-해), -의’ 정도가 되어야 하므로 그 ‘過’는 명사여야만 한다. 그러나 ‘過’는 장소를 의미하는 적절한 명사 어휘를 가지고 있지 않다. 이 때문에라도 ‘過’는 ‘邊’으로 읽을 수밖에 없다. 한편 ‘過’를 ‘過’의 속자로 읽은 연구자 가운데는 최재남의 것이 가장 독특한데, 그는 ‘過希’를 제1행의 끝이 아닌 제2행의 처음에 놓고 ‘디나회’라고 읽은 다음, 1차적으로는 ‘지나는 사람’이며 2차적으로는 오랜 세월을 보낸 ‘노인’으로 해석하였다. 말하자면 소를 끌고 가다가 노래를 부른 노인의 존재를 적극적으로 부각함으로써, 다른 논의들과는 차별되는 해독을 한 셈이다. 하지만 이것은 국어사적으로 수용하기 어려운 견해다. 최재남, 「민요계 향가의 구성 방식과 사랑의 표현」, 『반교어문연구』 29집, 반교어문학회, 2010, 174~177쪽.

있다. 소를 끌고 오다가 고삐를 놓는 노인의 움직임의 상상해 보면, 소를 바위의 끝까지 끌고 가서 고삐를 놓아주고 돌아온다기보다는 자신이 서 있는 바위의 곁에 풀어놓는다고 보는 것이 훨씬 자연스럽다. 이런 점을 고려하여 ‘过希’를 ‘겨퇴’로 해독한다.

이렇게 해독한 ‘紫布岩乎过希’는 ‘딛뵤바호 겨퇴’인데, ‘지붕 바위 곁에’란 뜻이 된다.

2) 執音乎手毋牛放教遣: 쥐몬 손 어마쇼 노히시고

‘執音乎’에서 ‘執’자의 새김은 크게 ‘잡다’와 ‘쥐다’로 양분되는 가운데, ‘잡다’로 해석하는 견해가 압도적으로 많다. 어느 것으로 보든지 간에 글자 자체의 의미에서는 벗어나지 않지만, 정확한 해독을 위해서는 사람이 어떻게 소를 끌며 그 소를 묶은 고삐는 어떠한 것인지 생각할 필요가 있다. 코뚜레를 채우고 훈련을 시킨 암컷 성우는 뒤에서 고삐를 쥔 채 따라가면 허리를 팔지 않고 길을 따라 곧장 전진할 만큼 온순하다. 그래서 소를 끄는 사람은 일반적으로 앞에서 고삐를 꽉 잡은 채 힘껏 당기며 가지 않고, 고삐를 살짝 쥐고 앞에서 천천히 걷거나 뒤에서 따라가게 마련이다. 구태여 굵고 단단한 밧줄을 고삐로 쓸 필요가 없다. 따라서 고삐를 ‘執’한다고 할 때, 그 글자는 살짝 ‘쥐다’로 새기는 것이 힘을 주어 ‘잡다’로 새기는 것보다 실상에 잘 부합한다.¹⁸⁾ 이런 근거에 의해 나는 ‘執’을 ‘쥐다’의 어간 ‘쥐’로 해독한 다음, 받침 ‘口’을 표시하는 ‘音’을 연결하고 ‘집’으로 읽는다. ‘乎’는 다수의 견해를 좇아 ‘온’으로 읽는다. 그러면 ‘執音乎’는 ‘執音+乎’, 즉 ‘집+온>쥐몬’으로 해독되고, 현대어 풀이로는 ‘(내가 고삐를) 쥐고 몰아온’이

18) 내 언어 직관으로는 ‘고삐를 잡는다’고 하는 것이 ‘고삐를 쥔다’고 하는 것보다 손아귀에 힘이 훨씬 더 들어가는 것으로 느껴진다. 또한 ‘잡는 것’은 ‘쥐는 것’보다 더 크거나 굵거나 단단한 것을 움키고 있는 것처럼 느껴지기도 한다. 고삐로는 그리 굵거나 뻗뻗하지 않은 줄을 쓰기 때문에, 보통은 둥근 모양으로 쉽게 손에 ‘감아쥘’ 수 있다. 이것이 ‘執’을 ‘쥐’로 석독한 이유이다.

된다.

‘母牛’는 대체로 ‘암소’로 읽어 왔다. 그러나 성별로 암컷을 뜻하고자 했다면, ‘牝牛’·‘牯牛’·‘犂牛’ 등 암소를 뜻하는 여러 단어가 있음에도 불구하고 굳이 ‘母牛’라고 쓴 이유는 무엇인지가 해명되어야 한다. ‘母牛’라는 말을 사용한 데에는 뚜렷한 의도가 개재되어 있다고 보는 것이 온당하다. 그 단서는 설화의 ‘牝牛’라는 어휘에서 찾을 수 있다. ‘牝牛’의 ‘牝’는 암소라는 뜻과 어미 소라는 뜻을 공통으로 갖는 글자이다. 즉 노래에서는 ‘母牛’라고 표기했으므로, ‘牝牛’는 어미 소라고 불릴 만한 조건도 가져야 한다는 말이다. 그런데 설화에서는 송아지에 대한 언급이 없었으므로, 노래에서 ‘모우’로 불린 설화 속의 ‘자우’는 새끼를 낳을 때가 임박한 암소를 지칭하는 것이라고 보아야 이치에 맞다.¹⁹⁾ 우리나라에는 본래 젓소가 없었기 때문에, 암소가 배가 부르고 젓이 크게 팽창해 있다면 당연히 출산이 임박해 있다고 생각했을 것이다. 그런 상태의 소를 몰고 가던 시골 노인이기에, 당연히 노래를 부르면서 ‘모우’라고 정확하게 표현할 수 있었다고 보아야 한다.

그렇다면 ‘母牛’도 당연히 암수 구별만을 지시하는 단어인 ‘암소’가 아니라, 새끼를 뱉거나 거느리고 있다는 의미까지 더한 ‘어미 소’라는 뜻을 가진 단어로 정확하게 풀어줘야 옳다.²⁰⁾ 기왕의 해독들에서 ‘모우’의 축자적인

19) 김사엽은 설화의 ‘牝牛’와 향가 가사 중의 ‘母牛’를 구별하여 전자를 ‘새끼 뺨 소’, 후자를 ‘어미 소’라고 하였다. 이는 ‘모우’에 대한 적극적인 해독으로, 후대의 연구자들은 별로 호응하지 않았지만, 주목할 만한 가치가 충분하다. 김사엽, 『향가의 문학적 연구』, 계명대 출판부, 1979, 314쪽.

20) 이렇게 해독하는 이유는 소를 희생물로 보는 해석을 부정하기 위해서이기도 하다. 예컨대 김문태는 수로부인은 기우제를 지내는 사제이며 바위는 제단이고 암소는 제물이라는 주장을 폈다(김문태, 「〈헌화가〉·〈해가〉와 제의문맥」, 『삼국유사의 시가와 서사문맥 연구』, 태학사, 1995, 71~94쪽). 『논어』 「雍也」편의 「子謂仲弓曰 犂牛之子 騂且角 雖欲勿用 山川其舍諸」라는 말을 보면, 제물로 쓰는 소는 무늬가 잡되게 섞이지 않고 뿔이 일정한 크기로 자란 성우였을 가능성이 높다. 그런데 기우제에서 사용했다는 희생물인 ‘牝牛’나 ‘牯牛’는 단지 암소나 거세한 수소를 지칭하는 데 불과하여, 새끼 뺨 소를 제물로 썼는지는 바로 확인할 수 없다. 그러나 일반적으로

의미를 살린 어휘로는 ‘어미쇼’·‘엄쇼’·‘어시쇼’를 들 수 있다.²¹⁾ 그 가운데 어떤 것도 해독어로 가능한 것으로 보이지만, 나는 이들과 달리 ‘母’를 ‘어마’로 읽으려 한다. 고려속요 「사모곡」에도 나오는 어휘인 ‘아바님’·‘어마님’에서 존칭을 생략한 말 ‘아바’·‘어마’는 신라 시대에도 존재했을 가능성이 높기 때문이다. 소는 사람이 아니므로 객관적인 호칭인 ‘어미쇼’라고 부르는 것이 온당해 보이기도 하지만, 예전에는 소에 대한 친근함이 남달랐다는 점도 고려하였다. 소를 가족처럼 여기며 우대하던 전통적 농경사회에 서라면, ‘모우’를 ‘어마쇼’라고 부르는 것이 얼마든지 가능했을 듯하다.

‘放教遣’에서 ‘放’과 ‘遣’을 각각 ‘놓다’의 어간 ‘놓-’과 연결어미 ‘-고’로 해독하는 데는 별다른 문제가 없어 보인다. 사동의 표지인 ‘教’는 고어에서 대개 신분적으로나 지적으로 우위에 있는 사람이 아랫사람에게 시킬 때 쓰였다. 또한 노인이 수로부인을 고귀한 존재로 여기고 경어를 사용했을 것이라 판단하여 주체 존대의 표현인 ‘놓이시고>노히시고’로 해독한다.

이렇게 해서 해독한 ‘執音乎手母牛放教遣’은 ‘쥐면 손 어마쇼 노히시고’이고, ‘쥐고 몰아온 손에서 어미 소를 놓게 하셨고’란 뜻이 된다.

3) 吾勝不喻慚勝伊賜等: 나흘 안디 붓그흘이시든

여기에서는 ‘勝’의 해독음을 어떻게 할 것인가 정도가 먼저 문제 된다. 하지만 이 글자에 대한 견해는 대략 표기 형태상에서만 약간의 차이를 보

동물이 새끼를 배는 시기에는 사냥도 삼가는 법이므로, 새끼를 뺨 것이 분명한 소(새끼를 거느린 어미 소라고 간주하더라도)를 죽여 제물로 썼다고 생각하기는 어렵다. 따라서 ‘자우’를 희생 제물이라고 보면서 「헌화가」를 제의적 맥락에서 해석하는 논의는 받아들일 수 없다.

21) 홍기문, 김대식, 김사엽, 황폐강, 양희철 등이 그렇게 읽은 연구자들이다. 홍기문, 『향가해석』, 평양: 조선민주주의 인민공화국 과학원, 1956(양희철(1997), 앞의 책에서 인용). 김대식, 「〈헌화가〉 해독의 의미론적 접근」, 『성대문학』 28, 성대 국문과, 1992, 19~37쪽. 황폐강, 「헌화가에 대한 일고찰」, 석정 이승욱선생 회갑기념논총간행위원회, 『석정 이승욱선생 회갑기념논총』, 1991, 684쪽.

일 뿐, 의미상 심대한 차이로 이어지지 않는기에 그다지 큰 문제는 아니다. 문제는 오히려 그동안 ‘조건’으로 해석하여 문장의 결속성 *cohesion*이 깨지게 만든 ‘等’의 해독에 있다. 그런데 다행히 이 문제는 박재민의 논의를 통해 명쾌하게 해결할 수 있게 되었다. 그는 조선 초의 언해와 이두 자료를 검토하여 그 글자가 ‘-니’·‘므로’로 해석할 수 있는 어미임을 증명했기 때문이다.²²⁾ 이것은 노랫말 해석에서 비약을 방지하는 데 결정적인 역할을 할 수 있는 유의미한 발견이다.

이렇게 해서 해독한 ‘吾盼不喻慚盼伊賜等’은 ‘나홀 안디 붓그홀이시든’이고, ‘나를 아니 부끄러워하시니’로 이해한다.

4) 花盼折叱可獻乎理音如: 꽃홀 것가 드리오림다

여기에서는 ‘獻乎理音如’를 제외한 나머지 부분에서 의미의 차이가 크게 벌어질 만한 해독상의 쟁점이 없다. ‘獻乎’는 ‘받즈보’·‘드리오’로 해독한 연구자가 가장 많다. 그런데 중세국어에서 ‘받즈다’는 ‘주다’가 아닌 ‘받다’의 상대 존대형으로 쓰였으므로, 주체에 대한 오해와 혼동을 피하기 위해서는 ‘받즈보’류의 해독을 제외한다. 또한 견우노인은 수로부인과 직접적인 상하관계에 있는 신분이 아니었으므로, ‘바치다’라는 극존칭보다는 ‘드리다’라는 일상적 존칭으로 해독하는 것이 더 적절하다고 생각한다. 이런 이유로 ‘獻乎理音如’를 ‘드리오림다’로 해독한다.

이렇게 해서 해독한 ‘花盼折叱可獻乎理音如’는 ‘꽃홀 것가 드리오림다’이고, ‘꽃을 꺾어 드리겠습니다’란 뜻이 된다.

22) 현재로서는 박재민이 찾아낸 결과가 향가의 시대까지 소급될 수 있는 국어사적인 현상인지는 판단하기 어렵다. 하지만 조선 초기의 자료에서 그 가능성을 확인한 것만으로도 「헌화가」 해석에 심대한 기여를 한 것이라고 할 수 있다. 박재민, 「〈헌화가〉해독 재고」, 『국문학연구』 19, 태학사, 2009, 205쪽.

이제까지 풀이한 원문과 해독문, 그리고 현대어 풀이를 제시하면 다음과 같다.

원문	해독문	현대어 풀이
紫布岩乎过希	딛뵈바호 겨퇴	지붕 바위 곁에
執音乎手母牛放教遣	쥐문 손 어마쇼 노히시고	쥐고 몰아온 손에서 어미 소를 놓게 하셨고
吾盼不喻慚盼伊賜等	나홀 안디 붓그홀이시든	나를 아니 부끄러워하시니
花盼折叱可獻乎理音如	꽃홀 것가 드리오립다	꽃을 꺾어 드리겠습니다.

3. 메시지 전승 맥락으로서의 배경 설화

지금까지의 해독과 현대어 풀이로 「헌화가」의 시상이 자연스러운 흐름으로 전개되는 노래임을 확인하게 되었다. 그런데 현대어로 풀은 노랫말을 보면 노인의 반응을 이끌어 낸 것은 수로부인임을 추론할 수 있다. 2행에서 노인이 소고삐를 놓게 된 행동은, 그것이 직접적인 명령이든 알아서 하도록 만든 암묵적 지시나 요구든 간에, 수로부인이 보인 어떤 것에 대한 반응이다. 수로부인은 어떤 식으로든 노인을 움직이게 한 사역의 주체인 셈이다. 3행에서 노인은 그렇게 시킨 수로부인이 자신과의 관계를 부끄러워하지 않는다는 사실을 인지했음을 밝혔다. 부끄러워하지 않는다는 말은 수로부인의 지체가 높아서 시골 노인에게 무람없이 행동해도 된다는 뜻이 아니라, 수로부인이 노인과 동등한 수준으로 움직여 평등한 관계를 만들었다는 뜻이다. 그러니 2, 3행에 드러나는 두 인물의 관계에서 주체가 수로부인이라는 사실은 명확하다. 수로부인은 적극적이고 능동적인 인물이며, 관계를 주도하는 행위 주체이기도 하고, 노인과의 관계에서 내면적·외형적으로 평등한 존재인 것이다.

하지만 사실 노랫말만 가지고는 그 수수께끼를 속속들이 알아낼 수 없

다. 그렇다면 설화의 분석을 통해 그 해답을 찾아낼 수밖에 없으니, 이제 설화를 분석하면서 이어지는 노랫말을 해석할 단서를 찾기로 하자.

純貞公赴江陵太守 行次海汀①晝膳 ②傍有石嶂 如屏臨海 高千丈 上有躑躅花盛開 公之夫人水路見之 謂左右曰 ③折花獻者其誰 從者曰 非人跡所到 皆辭不能 傍有老翁牽犂牛而過者 ④聞婦人言折其花 亦作歌詞獻之 (순정공이 강릉태수로 부임하여 가던 차에 바닷가에서 점심을 먹게 되었다. 그 근처에 높고 가파른 바위가 있었는데, 병풍처럼 바다에까지 이어졌고 높이는 천 길이나 되었으며 위에는 철쭉이 활짝 피어있었다. 공의 부인인 수로가 보고 종자들에게 말하였다. “꽃을 꺾어 바칠 사람이 그 누구냐?” 종자들은 ‘사람의 발길이 닿을 수 있는 곳이 아닙니다’라고 말하면서 모두가 못한다고 발뺌하였다. 근처로 새끼 뺨 소를 끌고 지나가던 어떤 노인이 꽃을 꺾어달라는 부인의 말을 듣고서 또한 노랫말을 지어 바쳤다.)

순정공 일행은 강릉태수로 부임하러 가던 길에 바닷가에서 점심을 먹었다. 점심 식사는 밑줄 친 ①처럼 ‘晝膳’이라고 나온다. 이에 대하여 신하나 일반인의 음식을 두고 지칭한 것이 아니라, 왕에 있어서나 혹은 천자와 동계인 신에게 祭儀式을 행할 때 바치는 음식이란 뜻으로 쓰였다고 본 견해가 있다.²³⁾ 이런 견해는 같은 문헌에 나오는 ‘식사를 의미하는 다른 어휘들과 비교하여 증명해야만 확실성을 보장받게 되는데, 애초부터 비교의 기반 자체가 존재하지 않으므로 논증이 불가능하다는 치명적인 문제를 안고 있다. 실제로 『삼국유사』에서 「기이」편의 「太宗春秋公」·「萬波息笛」·「水路夫人」 3곳에 나오는 ‘晝膳(膳)’을 빼면, 왕이든 일반인이든 식사를 의미하는 어휘가 등장하지 않는다. 따라서 순정공 일행의 행차 목적이나 움직임을 볼 때, 원문의 ‘晝膳’은 그냥 ‘(부임지로 가는 도중에) 점심을 먹었다’라고 번역하는 것이 가장 자연스럽다.

23) 김광순, 「헌화가」, 김승찬 편저, 『향가문학론』, 새문사, 1989, 267~273쪽.

②에는 병풍처럼 가파르고 넓게 펼쳐져 있는데 그 위에는 철쭉이 만개한 바위인 ‘石嶂’이 나온다. 이 바위를 형용할 때 그 높이가 천 길이라고 한 점은 상투적인 과장적 표현이기에 그다지 중요하지 않지만, 그것에 대해 색깔이 아니라 모양으로 언급된다는 사실은 주목할 필요가 있다. 설화에는 오로지 위에 철쭉이 활짝 핀 바위의 규모와 생김새만 언급되어 있을 뿐이다. 철쭉에서 연상되는 분홍색 이외에는 바위의 색깔을 논할 만한 단서가 아무 것도 없기에, 노랫말의 ‘紫布岩乎’를 바로 자줏빛 바위라고 해석하는 것은 사실 선입견이 작용한 판단이라고 하지 않을 수 없다. 철쭉의 색깔로 보려 했다면, 우리나라의 야산에서 자라는 재래종 철쭉은 모두 분홍색인데 왜 구태여 붉은색이 아니라 자주색이라고 했는지도 선결했어야 할 문제다.

나는 이런 문제를 수로부인 눈에 먼저 들어왔던 것은 꼭대기에 만개해 있는 철쭉이 아니라, 바로 노인의 노래에 나오는 바위 모양이었다는 식으로 발상을 전환해서 풀어가려고 한다. 수로부인 일행이 점심을 먹은 곳 근처에 있었을 그 바위는 아마도 절벽의 중간 어딘가에 삐죽 튀어나온 처마나 촛대처럼 돌출되어 있거나, 지붕처럼 위가 둥글면서도 땅 위에 곧추선 버섯이나 지붕 모양으로 생겼을 것이다. 나는 그 지역 사람들은 이런 모양을 두고 자지 바위 혹은 좃 바위라 불렀으리라 추정하는데,²⁴⁾ 만일 그렇다면 수로부인이 이 바위를 보면서 발기한 남근과 거기서 연상되는 성행위를 떠올릴 수도 있겠다고 생각하는 것도 충분히 가능한 가정이라고 판단한다.²⁵⁾ 게다가 그 바위 주변에 분홍색 철쭉이 활짝 피어 무성한 陰毛를 연상

24) 여기에서 바위의 모양과 색깔을 함께 나타내는 말이라고 본 구사회의 견해를 언급할 만하다. 그는 정약용이 『雅言覺非』에서 언급한 말을 근거로 ‘紫布岩’을 단순한 자줏빛 바위가 아니라 ‘자지 바위(좃 바위)’라고 보았다. 그가 비록 ‘紫布’를 ‘자지’로 읽어 야 하는 어학적 근거는 전혀 제시하지 않았지만, 나는 그 생각 자체는 충분히 고려할 만한 여지가 있다고 생각한다. 구사회(2006), 앞의 논문, 206쪽.

25) 삼척에서 동해 방면으로 가는 바닷가에는 현화로라는 길이 있는데, 거기에서 내륙 쪽으로 2km 정도를 가면 ‘함궁굴’이라는 곳이 나온다. 여기에는 여성이 벌거벗고 아랫도리를 벌린 채 사타구니를 드러내 보이는 모양의 바위 계곡이 있고, 그 앞에는

케 하는 데까지 나아갔다면, 잠재된 성적 욕망을 깨우는 것은 충분히 가능하다고 본다.²⁶⁾

이런 바위를 본 수로부인의 반응은 ③으로 나타난다. 꽃을 꺾어다 줄 사람이 누구인지 묻는 것 말이다. 수로부인의 말을 독자적으로만 읽으면 문학에 투영된 인간의 심리와 욕망을 읽어내지 못한다. 수로부인의 요구는 표면과 이면에 각기 다른 의도가 깔린 이중적 발화이기 때문이다. 수로부인의 발화에 담긴 표면적 의미는 ‘누가 저 바위 위에 있는 꽃을 꺾어다 줄 것이냐?’지만, 이면적 의미는 ‘저 아릿하게 생긴 바위 위에 활짝 핀 철쭉을 보면서 갑자기 성욕이 동하는데 누가 내 이런 욕망을 채워줄 수 있느냐?’였다는 말이다.²⁷⁾ 물론 수로부인의 마음속에 있는 진정한 의도가 아니

발기한 남근 모양으로 우뚝 선 2m가 넘는 차돌 바위가 있다. 마치 성교를 하기 직전 흥분한 남녀의 성기를 닮은 바위 때문에 합궁굴이라는 명칭이 붙었을 것이다. 아마도 신라 시대에 삼척과 강릉을 연결하는 길은 바다 바로 옆의 깎아지른 바위를 넘는 험로가 아니라 내륙의 평탄한 쪽으로 더 들어와 있었을 것인데, 그 길이 합궁굴과 가까운 곳으로 지났을 가능성은 얼마든지 있다고 본다. 비록 수로부인이 점심을 먹은 곳이 바로 이곳이라고 단정할 수는 없지만, 이런 자연물이 있다는 것은 설화가 만들어지는 데 일조했을 것이고, 따라서 노래의 해석에 시사하는 바도 있다고 본다.

26) 3장에서는 향가의 해독이 아니라 앞에서 한 해독을 바탕으로 노래를 해석하는 과정이 이어진다. 내 연구는 해독 자체에 목적이 있는 것이 아니라, 해독을 바탕으로 설화와 노래를 분석하고 해석하는 데에 목적을 두고 수행하는 것이다. 따라서 상상력을 많이 가미할 수밖에 없는데, 이에 대하여 혹자는 설사 ‘紫布岩乎’를 지붕 바위라고 해독했다라도, 왜 그것을 굳이 남근석으로 해석하느냐며 내 접근 방식을 거부할지도 모른다. 하지만 문학작품을 해석하는 데, 그 접근법부터 받아들일 수 없다고 하는 것은 다른 연구자의 자유로운 시각 자체를 부정하는 독단적이고 교조적인 태도이다. 자기의 생각과 다르다고 다른 연구자의 견해를 무시하거나 무의미한 것으로 치부하는 것도 올바른 자세가 아니다. 문학작품에는 모든 것이 담길 수 없기에, 그 해석을 놓고 옳고 그름의 문제로 재단할 수는 없다. 나는 상징 체계는 복잡한 데 반해 연구자의 논지를 뒷받침할 직접적인 문헌 자료는 부족한 고전시가 연구에서, 상상력의 발휘는 연구자의 필수적인 덕목이라고 생각한다.

27) 「헌화가」를 수로부인을 향한 노인의 순수한 사랑 노래로만 읽으려는 독자라면 이런 해석에 대하여 심한 거부감을 느낄지도 모른다. 수로부인이 곁에 남편이 있음에도 불구하고 다른 사람과의 성교를 욕망했다고 생각하기는 쉽지 않기 때문이다. 사실

라 바위 위에 있는 꽃만 본 시종들은 ‘사람의 발자취가 이를 수 있는 곳이 아니’라며 발뺌한다. 수로부인은 어찌면 주인을 바로 곁에 둔 종자들의 이런 반응도 이미 충분히 예측했을지 모른다. 이쯤에서 ‘꽃을 꺾다’는 말이 함유하고 있는 성적인 의미를 떠올려도 무방하다. 다만 그 발언의 주체가 남성이 아닌 여성이라는 점에서, 수로부인은 범상한 여인이 아니라는 사실은 자명하다.

사실 바다까지 이어져 있는 높고 가파른 바위 옆이라면 사람들이 자주 왕래하는 변화한 곳이라고 보기는 어렵다. 그러나 수로부인은 견우노인이 자기 옆을 지나가는 때에 맞추어 종자들에게 말을 꺼냈다고 보는 것이 가장 합리적이다. 그렇다면 노인은 수로부인 옆에서 그녀가 꽃을 꺾어 달라는 말을 꺼낼 때부터 종자들이 거절하기까지의 전 과정을 지켜본 셈이 된다. 그래야만 ‘노인이 수로부인의 말을 들었다’라는 서술과 종자들이 모두 거절한 뒤에 곧바로 노래를 지어 부르기까지 일련의 사건들이 정합적으로 설명된다. 만일 종자들이 모두 연달아 발뺌하고 있을 때 지나가게 되었다고 보면, 수로부인은 이미 그 전에 종자들에게 꽃을 꺾어달라고 했을 것이므로, 可聽距離 밖에서 걸어오고 있었을 노인이 꽃을 꺾어 달라는 수로부

그런 의심의 이면에는 순정공 일행이 점심을 먹은 자리가 꼭대기에 만개한 철쭉이 가득한 바위 바로 옆이라는 개방된 장소였고, 순정공은 계속해서 부인의 일거수일투족을 보고 있었을 것이며, 순정공과 수로부인의 관계도 남성 위주의 수직적인 것이었고, 수로부인도 남편만 아는 아름답고도 지고지순한 여성이었다고 믿고 싶은 욕망과 의식이 내재해 있다. 그러나 그것은 상황에 대한 한 독자의 견해이지 명시된 사실이 아니다. 또한 「헌화가」 맥락에서 숨어 *covert* 있거나 부재하는 *absent* 인물인 순정공을 굳이 견우노인과 수로부인의 관계 속으로 끌어들이 해석할 필요는 없다는 것이 내 판단이다. 나의 해석이 지나치게 주관적인 상상의 산물이라고 비판한다면, 가령 순정공 일행이 먹은 점심을 신에게 드리는 음식 공양이라고 생각하면서 제의적 관점에서 행한 해석은 상상력을 배제하고 오로지 확인된 사실에 바탕을 두고 도출한 결론인가 되묻고 싶다. 연구자가 자기 생각만 옳다고 고집하는 경직된 사고와 고정관념에 빠져 타인의 견해를 바라보면, 문학에 형상화된 인물들의 특이한 언행과 내면 심리를 다양한 관점에서 해석하려는 시도들이 용인될 수 없다. 「헌화가」 문맥은 해석이 필요한 문학 텍스트이지, 사실 여부를 고증해야 하는 역사 기록이 아니다.

인의 말을 처음부터 끝까지 분명하게 들었을 가능성은 크지 않다. 물론 종자들이 왈차지껄하게 말하는 것을 듣고 짐작하거나, 이유를 물어서 이전 상황에 대해 전부 다시 들었을 가능성도 없지는 않다. 하지만 설화 전체의 맥락을 보면 수로부인은 아주 다소곳하거나 수동적인 여인이라고 보기 어려우므로, 그가 노인이 지나는 때에 맞추어 종자들에게 요구했을 가능성을 더 높게 본다.

그러면 수로부인이 왜 하필 노인이 지나갈 때를 타서 저 말을 했는지 궁금하지 않을 수 없다. 나는 이 발화는 매우 의도적이고 계산된 것으로 이해한다. 수로부인은 현실적으로 노인이 자신의 욕망을 충족시켜 줄 수 있으리라고 판단했지만, 과연 노인이 자신의 의도를 간파했을지는 아직 모를뿐더러 설사 간파했다라도 긍정적으로 반응할지는 미심쩍었기에, 메시지를 매우 간접적이고 제한된 방식으로 전송했다는 뜻이다. 그래야 노인마저도 종자들과 똑같이 반응했을 때 안전장치로 삼아 아무 일 없던 것처럼 변명할 수도 있을 것이었다. 수로부인의 내면 심리와 욕망을 읽어낼 수 있는 근거는 사건이 벌어지는 공간적 배경 말고는 이 수수께끼 같은 발화밖에 없다. 수로부인의 심리와 욕망을 포함한 메시지는 바로 ‘折花獻者其誰’라는 한 문장에 고스란히 응축되어 있는 셈이다.

그런데 사실 수로부인이 만개한 철쭉과 남근석을 보고 성적인 욕망이 발동하였을 것이라고 추론하는 견해가 받아들여질 수 있으려면, 여성도 남성과 똑같은 인간으로서 음탕한 상상을 하고 성욕을 느끼기도 한다는 선행조건이 충족되어야 한다. 이런 바위를 바라본다면 남성은 야릇한 웃음을 흘리겠지만, 일반적으로 여성은 속으로야 그렇지 않을지언정 겉으로는 얼굴을 붉히고 민망함을 감추려 고개를 돌리게 마련이다. 하지만 신라 시대가 조선 시대처럼 여성의 성적 욕망을 억압했었는지는 매우 의심스러울뿐더러,²⁸⁾ 설화에 형상화된 수로부인은 보통의 인물과는 다른 여성이라는 점도 간과해서는 안 된다. 다분히 성적인 의미가 내포된 말인 물길(水路)이

라는 뜻의 수로부인이라는 이름 자체나 전체 기사의 내용으로 볼 때, 그녀는 성욕을 민감하게 느끼고 욕구를 적극적으로 표현하며 자유로운 성생활을 즐겼을 가능성이 농후한 여성이라는 말이다.

그렇게 판단하는 단서는 수로부인이 해룡에게 잡혀갔다가 돌아와서 바닷속의 일을 묻는 순정공에게 하는 말에서 찾을 수 있다. 그녀는 남편을 향해 당당하게 바닷속에 ‘칠보로 된 궁전이 있었는데, 거기에서 주는 음식은 맛있고 향기로우 사람이 불을 때서 만든 음식이 아니’라고 말한다. 또 해룡에게 납치되었다가 돌아온 ‘수로부인의 옷에서는 세상에서 맡아본 적이 없는 이상한 향기가 나’기도 하였다. 이런 사실로부터 수로부인은 낮선 사람과의 정사에 대하여 수치심을 느끼거나 거부하는 인물이 아니라, 적극적으로 받아들여 즐기고 기꺼이 선물까지 받아 챙기는 여성이었을 가능성을 확인하게 된다. ‘매번 깊은 산과 큰 연못을 지날 때면 자주 神物들에게 납치되곤 했다’라는 설화 서술자의 진술로부터, 수로부인이 낮선 장소에서 보통 사람이라고 하기 어려운 외간 남성과 자주 성교를 하곤 했으며 또 그런 행실에 대해 전혀 거리낌이 없었다는 사실도 유추할 수 있다.

스스로의 의지와 선택에 따라 외도를 했건 누군가에게 납치되어 원치 않게 능욕을 당했건 간에, 배우자가 아닌 타인과 성교를 한 유부녀라면 부정하고 발뺌하거나 극심하게 자책하면서 남편에게 잘못을 비는 것이 일차

28) 이런 판단은 『화랑세기』에 등장하는 미실을 통하여 충분히 증명 가능하지만, 『삼국유사』 「기이」편의 기사들에서도 어느 정도 근거가 제시되어야 수용될 수 있을 것이다. 일단 「선덕왕지기삼사」의 玉門池 이야기가 한 사례가 될 수 있다. 여기에서 선덕여왕은 왕이기 이전에 여성임에도 불구하고, 남자인 신하들에게 ‘남근이 여근 속에 들어가면 반드시 죽게 된다’는 말을 거리낌 없이 한다. 「사금갑」과 「처용랑 망해사」에서 여성의 간통이 문제 된다는 점, 「지철로왕」이나 「경덕왕」에서 남성의 성기 길이가 주된 화소가 된다는 점, 「문무왕법민」에서 사비 남쪽에서 나온 여인의 시체에 대해 말하면서 키와 발 길이와 함께 구태여 음부의 길이를 언급한다는 점, 「도화녀 비형랑」에서 귀신과 인간의 성교를 이야기한다는 점 하는 것도 유관한 사례로 언급할 만하다. 이를 통하여 신라에서 성과 관련된 말과 행위는 절대적인 금기가 아니었다는 사실을 확인할 수 있다.

적으로 예측할 수 있는 사건의 전개 과정이다. 대개는 여성이 저자세로 남편의 눈치를 보면서 수세적인 처지에 설 수밖에 없는 형국이라는 말이다. 하지만 수로부인은 자신이 보고 경험한 것을 당당하게 진술하거나 드러내 보임으로써, 납치되어 수모를 당하는 여성이라는 사실이 무색할 만큼 성역할에서 순정공과의 위치가 역전되어 있다. 이처럼 자신의 아름다운 외모에 자부심이 있었고 또 언제나 성적인 자기 결정권을 당당하게 행사했던 수로부인이라면, 위에 꽃이 만개한 남근석을 보면서 곧바로 성욕을 느꼈으며 남편의 눈치를 보지 않고 즉시로 욕구를 해결하고 싶어 하는 태도를 보였다고 해도 전혀 이상하지 않다.²⁹⁾

④ ‘聞婦人言折其花 亦作歌詞獻之’에 대하여, 기왕에는 대개 ‘聞婦人言’과 ‘折其花’를 끊어 읽고 ‘부인의 말을 듣고는 그 꽃을 꺾고 또 노랫말도 지어 바쳤다’는 정도로 번역해 왔다. 그러나 이렇게 번역하면 꽃을 꺾는 행위가 ‘꽃을 꺾어 드리겠습니다.’라고 미래형으로 발화된 노랫말보다 시간상으로 앞서게 된다는 문제가 발생한다.³⁰⁾ 그러나 이 문제는 ‘折其花’를

29) 문제는 유부녀인 수로부인이 근처에 남편을 두고 과연 이처럼 성욕을 느끼면서 적극적으로 그런 의도를 표출할 수 있었는지에 있다. 나는 부부간에 성적인 주도권이 역전되어 있거나, 혹은 남편이 성적 기능에 문제가 있어 아내의 외도에 눈감을 수밖에 없거나, 여성에 대한 성적 억압이 심하지 않은 사회에서라면 충분히 가능할 수 있었다고 본다. 실제로 20세기 말에 학계에 소개된 『화랑세기』에는 신라 사회의 여성들이 펼친 다양한 성적 관계들이 등장한다. 또한 신라는 왕실과 귀족사회에서 근친혼이 일상적으로 행해졌던 것이 사실이기도 하다. 경주박물관에 전시된 토우들에 남녀의 성기가 극단적으로 부각되거나 강조된 것이 흔한 것도 같은 맥락이다. 이처럼 신라 사회에서는 성이 그다지 금기 사항이 아니었다면, 신라에는 오로지 경건하고 거룩한 노래만 있었다고 보는 것이 오히려 비상식적이다. 신라 사회의 인간관계와 현상을 논하면서 조선조적인 경직된 성리학적 시각으로 바라보는 것은 부적절한 태도가 아닐 수 없다. 『화랑세기』의 이런 내용과 관련해서는 이종욱과 신재홍의 다음 논저를 참조할 것. 이종욱, 『화랑세기로 본 신라인 이야기』, 김영사, 2000, 91~117 및 387~393쪽; 신재홍, 「신라 귀족의 사랑과 향가의 일상성」, 『국문학연구』 14호, 태학사, 2006, 2~13쪽.

30) 이런 문제를 해결하기 위해 여러 설이 제기되었다. 예컨대 이재선은 이 부분을 가리

‘言’ 뒤에 바로 붙여 하나의 절로 읽고, ‘꽃을 꺾어달라는 부인의 말을 듣고서 또한 노랫말을 지어 바쳤다’는 식으로 번역하면 말끔히 해소된다. 즉 ‘折其花’가 ‘言’을 수식하는 형태의 안긴문장이라고 이해하면, 시간의 착종이라는 문제는 깔끔하게 정리된다는 뜻이다. 이때 ‘亦’은 ‘꽃도 꺾고 또 노랫말도 지어 바쳤다’의 ‘또(且·又·更)’가 아니라, 앞 문장에 연결해서 잇는 말(承上之辭也)인 ‘또한’으로 번역된다.

그런데 이런 식으로 번역하면 시간의 착종이라는 문제는 해소되지만, 노인이 분명하게 행한 일은 노랫말을 지어 바친 것에 한정되고 실제로 꽃을 꺾어서 바쳤는지에 대해서는 확인하지 못하게 된다는 문제가 새로 생긴다. 하지만 수로부인이 성욕을 풀고 싶다는 뜻을 담아 수수께끼를 출제했다고 보는 나의 독법에서는 그것이 전혀 문제 되지 않는다. 딱 텍스트에 명시된 만큼인, 노인이 수로부인의 발화에 담긴 이면적인 의도를 간파하고 노래를 불렀다는 사실 자체가 중요한 것이지, 나중에 수로부인에게 꽃을 꺾어다 주었는지 더 나아가 실제로 성행위를 했는지의 여부까지 확인하는 것은 본질적인 문제가 아니기 때문이다. 그보다는 왜 하필 수로부인이 그 노인이 그곳을 지나고 있을 때 거절할 것이 뻔한 종자들에게 요구했는지에 더 관심을 가져야 한다.

나는 주도적으로 성적 자기 결정권을 행사한 수로부인은 남편 순정공과 주종관계에 있는 종자들이 거절할 것을 예상했으리라 본다. 그래서 이해관계가 없는 사람이 지나는 때를 타서 말을 꺼냈을 것이다. 그런데 하필 그 노인이 끌고 오던 새끼 밴 소는 수로부인의 욕망을 더욱 부채질하는 효과를 산출했다. 출산이 임박하여 유방이 크게 팽창한 암소였기 때문이다. 새

켜 ‘가정법 내의 직설법의 서정’이라는 말을 사용했고(이재선, 「신라가요의 어법과 수사」, 김열규 외, 『향가의 어문학적 연구』, 서강대 인문과학연구소, 1972, 177쪽), 양희철은 「헌화가」는 관련 설화의 내용을 그대로 노래한 것이 아니라고 보았다(양희철(1997), 앞의 책, 335쪽).

끼를 뺀 상태의 암소는 결과적으로 수소와의 교미를 전제하므로, 암소를 임신시켰을 수소의 커다란 생식기는 노인이 아직도 남성으로서의 생식 능력을 지니고 있다는 사실을 뜻하는 숨은 은유로 작용한다. 동시에 암소의 팽창한 유방은 수로부인의 농염한 관능미를 의미하는 환유이기도 하다. 성적 욕망을 환기하는 남근석, 무성한 음모를 연상시키며 욕정을 자극하는 만개한 철쭉, 관능적인 분위기를 강화하는 새끼 뺀 소의 풍만한 유방, 그리고 암소를 잉태시킨 행위의 도구가 되었을 수소의 커다란 생식기는 즉흥적으로 분출된 수로부인의 성적 욕망을 중층적으로 강화하는 은유들이다.

4. 노랫말과 응답 메시지의 문맥

이상에서 분석한 설화의 도움을 받으면 노랫말의 의미를 훨씬 선명하고도 입체적으로 해석할 수 있게 된다. 노래는 비록 주어도 없이 한 문장으로 구성된 모양새를 띠지만, 그 속에는 간단치 않은 의미가 담겨 있다. 이것이 화자의 반응 이면에 있는 심리와 내면의 움직임에 주목해야 하는 까닭이다. 이제 앞에서 행한 해독과 설화 분석을 바탕으로 노랫말을 분석하고 해석하기로 한다.

- | | |
|----------------|-------------------------|
| (가) 紫布岩乎过希 | 지붕 바위 곁에 |
| (나) 執音乎手母牛放教遣 | 쥐고 몰아온 손에서 어미 소를 놓게 하셨고 |
| (다) 吾盼不喻慚盼伊賜等 | 나를 아니 부끄러워하시니 |
| (라) 花盼折叱可獻乎理音如 | 꽃을 꺾어 드리겠습니다. |

(가)는 공간적 배경이 소개되는 부분이다. 그 공간은 현재 사건이 일어나고 있으며 앞으로 사건이 일어날 곳이기도 하다. 인물들 사이를 연결하는 매개체인, 위에 가득 핀 철쭉을 이고 있는 남근석 옆이 바로 그곳이다.

거기는 이미 야릇한 분위기를 물씬 풍기는 장소이면서 노인과 수로부인 사이에 신체적 접촉과 감정의 교류가 시작될 여건을 공유한 공간이기도 하다. 소를 끌고 일행 옆은 지나던 노인은 수로부인의 아름다움에 반했고, 꽃을 꺾어달라는 그녀의 말에 내재한 성적인 욕망을 대번에 읽어냈다. 그래서 물고 오던 소를 세우고 거기에서 종자들이 수로부인의 말을 어떻게 해석하고 반응하는지 지켜보고 있었을 것이다.

그 바위에서 멀지 않은 곳에 거주하거나 농토를 두고 농사를 지었을 것으로 여겨지는 노인³¹⁾은 이미 바위의 이름(지봉 바위보다는 자지 바위나 좃 바위라는 이름으로 더 자주 불렸을 듯한)도 잘 알고 있었다고 보아야 한다. 그렇기에 노인은 바위 위에 있는 철쭉을 꺾어달라는 수로부인의 의도를 단번에 정확하게 짚어낼 수 있었을 것이다. 노인의 노래와 행위를 통하여 그가 투박하기만 한 시골의 무지렁이가 아니라, 세상 돌아가는 이치도 잘 알고 인간에 대한 이해력이 높은 사람이라는 사실을 짐작할 수 있다.

‘결’은 두 남녀가 언제나 마음을 열고 함께 일을 꾸밀 수 있는 가까운 공간에 있다는 사실을 보여주는 말이다. 단지 바위 옆이라는 장소적 의미만을 전달하기 위해 사용한 시어가 아니다. ‘결에 있다, 결을 주다’ 따위의 말은 통상 물리적으로는 물론 심리적으로도 가까운 사람들 사이에서 쓴다.

31) 기왕의 논의들에서 老翁의 정체에 대해서 여러 견해가 있었다. 여러 연구자가 배경 설화에 언급된 견우노인이 ‘不知何許人’이었다는 말에 큰 의미를 부여하고 또한 제의·주술·신앙·종교적인 관점에서 접근하고 해석해 왔다. 그리고 많은 이들이 노옹의 정체를 신에 버금가거나 신비한 인물로 보기도 하였다. 그러나 소를 물고 있으니 佛家와 관련된 인물이고 어느 곳 사람인지 모른다고 했으니 신비성을 지닌 인물이라고 한다면, 이는 마치 집에 말이 있으니 주인이 장수일 것이라거나 칼을 들고 있으니 살인범일 것이라고 규정하는 것과 다를 바 없는 일반화다. 그런데 「헌화가」 맥락에서 그 노인을 신비한 인물로 볼 직접적인 단서는 전혀 찾을 수 없다. 따라서 나는 상식선에서 소를 물고 가는 그 노옹은 근방에서 농사를 짓는 사람이며, 세상 물정을 알고 인간사에 대해 충분히 이해할 수 있는 평범한 노인이라는 정도에서 이해하고자 한다. 이런 견해는 박노준의 생각과 궤를 같이한다. 박노준, 『신라가요의 연구』, 열화당, 1982, 201쪽.

그리고 그 속에 미묘하게 성적인 뉘앙스가 내포된 경우도 드물지 않다. 그래서 ‘결’은 수로부인의 욕망을 촉발한 그 바위 옆에서 그 욕망을 바로 충족해 줄 수 있는 노인이 가까이 있다는 사실, 그리고 노인이 일면식도 없는 수로부인에 대해 어떤 거부감이나 거리낌이 없이 다가갈 수 있다는 사실을 내포한다. 노인은 이미 수로부인의 내면적 욕망을 읽고 있었기에, 실제의 공간적 배경에 그런 욕망을 감지했다는 신호까지 추가한 시어인 ‘결’을 사용했을 공산이 크다.

(나)는 화자의 처음 행위와 관련된 내용이다. 여기에서는 화자의 행동이 무엇이며 왜 하게 되었는지가 제시된다. 노인은 소를 몰고 오다가 그 자리에 멈춰 서서 수로부인과 종자들 사이에 오가던 수작을 처음부터 다 보고 들었다. 순전히 축자적으로만 읽자면, 노인으로서의 처음부터 종자들의 대응을 모두 목격했기에 수로부인의 소망이 이루어질 수 있도록 거절하던 종자들에게 바위 꼭대기로 올라갈 방법을 알려주는 것이 가장 손쉽고도 과분하지 않은 해결책일 수 있다. 노인은 그 지역에 대해 살살이 알고 있었을 것이고, 우회하여 바위 꼭대기까지 갈 수 있는 방법은 충분히 알려줄 수도 있었을 테니 말이다. 그런데 수로부인의 내면을 읽어낸 노인이 보기에는, 그녀의 요구는 가까이에 바깥주인이 있는 상황에서 종자들이 결코 응할 수 없는 것이었다. 인적이 닿을 수 없는 곳이라는 종자들의 강력한 반발은 그런 상황에 대한 우회적인 표현인 셈이다.

그래서 노인은 자기가 종자들을 대신하여 꽃을 꺾어 드리겠다는 마음을 먹는다. 그것은 수로부인의 발화가 시작되는 순간부터 그녀의 내적인 욕망을 읽어냈기 때문에 생겨난 반응이다. 그러므로 겉으로 보기에는 종자들이 거절하므로 할 수 없이 대신 나선 것이지만, 노인과 수로부인 사이에는 이미 물밑에서 교감이 이루어지고 있었다고 보아야 한다. 더구나 상황이 전개되는 것으로 보아 그 요구는 결국 옆에서 있는 자신을 향한 것으로 이해할 수밖에 없었기에, 노인은 ‘소고삐를 놓게 하셨고’라고 분명하게 표현하

였다. 이것은 자기의 행동을 촉발한 원인 제공자는 수로부인이니, 그 언행에 책임을 지라고 압박한 것과 진배없다. 노인의 이런 반응은 가녀린 여인에 대한 연민이거나, 단지 아름다운 여인에게 대한 순수한 끌림이거나, 귀족 여인에 대한 복종심과 같은 수동적인 반응이 아니라 적극적으로 다가가는 대응 방식이다. 또한 수로부인의 남편인 순정공과 아무런 종속관계에 있지 않았으며, 아직은 남성으로서의 욕망과 능력에 대한 자신감을 유지하고 있었기에 이런 반응이 가능했을 것이다.

일반적으로 쟁기나 수레를 끄는 암소는 성질이 온순하고 순종적이다. 특히 새끼를 뺀 암소는 더욱더 온순하여 고삐가 풀려 있어도 결코 뛰어나거나 멀리 달아나지 않는다. 주인 옆에 서서 풀을 뜯거나 앉아서 되새김질하며 주인의 다음 지시를 기다릴 뿐이다. 소를 몰고 가던 노인이 멈춰 서서 수로부인 일행의 대화에 끼어들게 되었으니, 주인을 앞서서 가거나 따라가던 소도 당연히 멈춰 서 있을 수밖에 없다. 노인은 그 소가 멀리 달아날 염려가 없기에 수로부인이 소를 ‘묶어두게 하였다’고 하지 않고 ‘놓아두게 하였다’고 했다. 노인은 소를 바위 가장자리까지 끌고 가서 나무에 고삐를 매어 놓지 않고, 그 자리에서 바로 손에 쥐고 있던 고삐를 놓았다. 소를 옆에 그대로 풀어놓는 것은 수로부인의 욕망에 즉각 반응했다는 뜻이지만, 여기에서 노인이 그녀와의 소통에서 그 소를 매개물로 사용하려는 의도를 내포한 행위를 하고 있다는 사실까지 간취할 수 있다. 새끼 뺀 소의 풍만한 유방은 노인의 성적인 능력과 수로부인의 농염한 관능미, 그리고 그 둘의 욕망을 동시에 암시하는 완벽한 장치이기 때문이다.

또한 소고삐는 단지 노인과 소를 연결하는 줄이라는 의미만 갖지 않는다. 그것은 마음을 붙잡아두는 끈이라는 의미까지 동시에 지니는 상징물이다. 따라서 고삐를 놓은 노인의 행동은 결국 자신을 움아매고 있는 윤리와 도덕의 고삐를 놓았다는 뜻, 즉 수로부인과의 성적인 교감을 자연스럽게 받아들이기로 했다는 뜻으로 읽어도 무방하다. 이는 스스로 자신을 용사하

고 정당화하기로 했으며 그런 결정에 대하여 어떤 거리낌이나 자괴감도 없다고 천명한 것과 다름없다. 노인은 처음부터 수로부인의 언행에 숨은 내면의 의도를 읽고 있었기 때문에 곧바로 반응 행동을 보였으며, 소를 때고 있던 고삐를 놓음과 동시에 자신을 속박하던 도덕적인 무장까지 해제해 버렸다.

(다)는 화자에게 행동을 하도록 유발한 사역 주체의 내면을 문제 삼는 부분이다. 여기에서는 스스로 마음을 열고 수로부인에게 다가서기로 결정한 노인의 자신감이 한층 증폭된다. 수로부인은 남편을 따라 부임지로 가는 길에 바닷가에서 점심을 먹었고, 병풍 바위의 근처에 서서 꼭대기에 만개한 철쭉꽃을 이고 있는 남근석을 보며 성욕을 느꼈다. 하지만 욕망을 채우기 위해 얼른 남편을 찾아가 관계를 요구하지도 않았고, 종자 가운데 누구 하나를 지목하여 으스스한 곳으로 끌고 가지도 않았다. 단지 진정한 의도는 언표 속에 감추고, 적당한 사람이 지나가기를 기다렸다가 때에 맞춰 종자들에게 누가 꽃을 꺾어줄 수 있는지를 물었을 뿐이다. 수로부인은 단지 육체적인 능력만이 아니라 마음 씀씀이와 지혜까지 갖춘 사람과의 사랑을 원했기에 그런 방식을 썼을 수도 있다.

이때 선택된 사람이 바로 소를 끌고 가던 노인이었다. 노인은 수로부인이 골라서 선택한 것이 아니라, 하필 그 시점에 지나다 선택된 것일 뿐이다. 그렇다고 해서 수로부인이 하필 운이 없게도 어쩔 수 없는 상황에서 만나게 된 늙은이는 아니었다. 그 노인은 촌 무지렁이가 아니라 세상과 인간에 대해 깊이 이해하고 있는 데다가, 아직 육체적 능력까지 감퇴 되지 않은 사람이었다. 이런 사실은 그의 자신감 있는 언행에서 짐작할 수 있다. 더구나 수로부인에게 노인의 용모나 행색은 처음부터 관심 밖의 일이었기 때문에 문제 될 것은 전혀 없었다. 그녀에게는 처음부터 노인과의 관계 맺음에서 부끄러운 마음이 존재하지 않았다. 다만 노인이 자신의 의도와 욕망을 읽어낼 수 있는지만 궁금했을 뿐이었다. 그래서 종자들에게 ‘折花獻’을 요

구하는 우회적 방식을 빌어 노인에게 수수께끼 형태의 간접적인 메시지를 전송한 것이다.

다행스럽게도 노인은 수로부인의 욕망에 대해 바로 알아차렸다. 그렇기에 당당하게 ‘내가 시골의 불품 없어 보이는 늙은이임에도 불구하고, 부인께서 나를 만나는 사실에 대해 부끄러워하지 않으시니’라는 뜻의 말을 하면서 수로부인 곁으로 다가갈 수 있었다. 그의 행동에는 ‘당신은 내가 어떤 반응을 보일지 모르고 내면에 욕망을 감춘 채 날 떠보았지만, 나는 그 속뜻을 분명하게 이해했고 요구에도 적극적으로 응하겠다는 뜻이 담겨 있다. 그런데 온전한 합일이 되려면 둘 사이에 아무런 부끄러움이 없어야 한다. 부끄러움은 외형적인 조건에서도 생겨나지만, 심리적인 위축감이나 열등감이나 자신감의 결여에서도 온다. 부끄러움을 느끼지 않으려면 마음과 몸, 안과 밖이 아무런 거리낌 없는 자신감으로 충만해 있어야 한다. 다행히 수로부인은 자기 자신을 부끄러워하지 않았다. 이는 수로부인이 노인의 외형적인 조건을 개의치 않았을 뿐만 아니라, 자기 내면에서도 자신의 그런 욕망에 대해 자괴감을 느끼지 않았다는 뜻이기도 하다. 수로부인에게 부끄러운 마음이 없으니, 노인이 당당하게 나서는 것은 당연한 추이였다.

객관적으로 보면 당연히 부끄러움은 노인의 몫이라 생각하기 십상이다. ‘王京人:海汀人’·‘귀족:농민’·‘화려함:투박함’·‘젊음:늙음’·‘아름다움:누추함’ 등 수로부인에 대하여 노인이 객관적으로 가지고 있을 법한 외형상의 열등한 자질을 먼저 떠올릴 것이기 때문이다. 그러나 노인의 내면에 부끄러움이란 전혀 개재되어 있지 않으며, 노인의 어투는 오히려 수로부인이 부끄러워할까를 걱정하는 모양으로 역전돼 있다. 노인은 전혀 부끄러워하지 않는데 수로부인이 오히려 자신의 행동을 부끄러워하며 소심하게 다가온다면, 모든 외형적인 조건을 초월한 평등한 관계가 만들어질 수 없을 것이기 때문이다. 그래서 ‘당신은 나와 관계 맺음에서 당신의 행동을 부끄러워하지 않는다는 사실을 내가 안다.’라고 명시적으로 말한 것이다. 동시

에 이는 절대로 부끄러워하지 말라는 당부이기도 하다. 노인이 볼 때 부끄러움은 자기가 아니라 상대인 수로부인의 몫임에도 불구하고, 수로부인이 그런 부끄러움을 갖지 않고 다가왔기에 자신감을 가지고 적극 호응할 수 있었다. 이처럼 노인은 이미 수로부인과 이성 간의 만남이라는 관계 속으로 들어오면서부터 자신이 가진 모든 불리한 조건을 초월했고, 온 마음과 정성을 다하여 수로부인에게 마음을 열었다. 수로부인이 먼저 자기에게 보여준 부끄러워하지 않는 모습도, 노인으로 하여금 적극적으로 다가가게 만든 요인이 되었던 셈이다.

(라)는 화자의 행동이 가장 적극적이고 구체적으로 표명된 부분이다. 앞의 2,3행에서 수로부인의 행동과 마음을 분명하게 읽고 역으로 책임 소재와 내면에 대한 다짐까지 요구하면서, 노인은 이미 은연중 마음의 합일을 이루었으니 적극적으로 원하는 바를 들어주겠다고 밝혔다. 노래에서는 비록 꽃을 꺾어다 드리겠다는 평이한 말로 표현하였지만, 여기에는 결국 당신과 몸과 마음이 하나가 된 정사를 나눌 수 있다는 심장한 의미가 담겨 있다. 그런데도 두 사람의 발화와 노래에서 겉으로 그런 뜻이 잘 드러나지 않는 것은, 이처럼 일상적으로 구사된 평범한 어투 속에 메시지를 깊이 감춰둔 채 말을 주고받았기 때문이다.

설화에서 수로부인은 직접적인 청자인 종자들과의 대화 형태에 은폐된 성적 메시지를 담아 견우노인에게 우회적으로 전승하였다. 이에 노인은 그 메시지를 바로 해독하고 그 사실을 밝히며 수로부인만이 이해할 수 있는 의미를 담아 ‘꽃을 꺾어 드리겠다’고 직접적이고도 분명하게 응답하였다. 이처럼 수로부인과 견우노인은 성적인 의미를 지닌 요구와 그것에 대한 긍정적인 응답이 함의된 수수께끼를, 꽃을 매개로 한 메시지로 만들어 은밀하게 주고받았다. 그 메시지는 겉으로 ‘꽃을 꺾어 달라, 꽃을 꺾어 주겠다’라는 행위만을 담은 평이한 말들로 이루어져 있지만, 그 말의 이면에는 겉으로 드러나지 않은 미묘한 뜻 즉 심신이 혼연일체가 되는 경지를 만들

어가지는 약속이 내재된 비밀의 메시지가 담겨 있었던 것이다.

5. 결론

지금까지 「헌화가」의 노랫말을 해독하고 이어서 설화를 분석한 다음, 설화에 나타난 사실을 바탕으로 노래의 의미를 해석하였다. 노랫말을 해독할 때는 문자에 매몰되지 않고 그 노래가 불린 상황과 맥락을 충분히 고려하고자 하였다. 그래야 노래를 입체적이고 복잡한 의미체계로 해석할 수 있는 토대가 마련된다고 믿었기 때문이다. 「헌화가」를 둘러싼 맥락과 노래 자체는 지속적인 존재 의미를 지닌 문학적 텍스트라고 생각하여 되도록이면 「해가」의 맥락과는 연결 짓지 않으려고 하였고, 수로부인 개인의 성향을 언급할 때를 제외하면 「해가」 부분에 나오는 내용에 대해서는 언급을 지양했다. 또한 설화와 노래를 분석하고 해석하면서 외부에 있는 문헌적 근거를 가져와 방증으로 삼는 방식은 거부했다. 모든 것은 텍스트 내에서 해석되고 뒷받침되어야 한다는 지론 때문이었다. 그러다 보니 혹자에게는 논리의 비약이 심한 것처럼 여겨질 수도 있을 것이다. 그러나 이는 어쩌면 고전시가 연구자가 늘 당면해야 하는 숙명일지도 모르니 어쩔 수 없다.

연구 과정에서 처음으로 수행한 작업은 노랫말의 해독이었다. 4구체의 「헌화가」는 이미 많은 해독이 이루어졌기에, 아직 문제의 소지가 있는 어휘만을 집중적으로 다시 검토하였다. 해독을 하면서 가장 고심한 부분은 1구의 ‘紫布岩乎’와 2구의 ‘母牛’와 3구의 ‘等’이었다. 지금까지 거개의 연구자들은 ‘紫布岩乎’에 대해서 자줏빛 혹은 검붉은 바위라는 의미로 해석해 왔다. 하지만 나는 배경 설화에 나타난 바위에 대한 묘사를 근거로 이어휘는 바위의 색깔이 아니라 모양을 지칭하는 말로 해석하는 것이 타당하다고 보았다. 그리고 ‘母牛’에 대해서는 그간 대개 ‘암소’라고 해석해 왔는

데, 나는 그것을 가치중립적인 지시어인 ‘암소’가 아니라 어미 소를 지칭하는 말로 정확하게 풀어야 한다고 생각했다. 또한 ‘等’은 그간 노랫말의 결속성을 막는 해독으로 치우쳐 연구자들의 노랫말 해석을 가장 방해하던 글자인데, 다행스럽게도 박재민의 해독을 통해 그 난점을 해결할 수 있었다. 이런 결과에 따라 ‘紫布岩乎’는 ‘지붕 바위’라고 해독하고 남근석을 지칭한다고 보았다. 또 ‘母牛’는 ‘어마쇼’라고 해독하고 새끼를 배어 출산이 임박하여 쫓이 크게 팽창한 암소로서 성적인 욕망과 관능성을 함축한 말이라고 판단하였다. 그리고 ‘等’은 조건이 아닌 인과관계의 연결어미 ‘-니’로 보아, 화자의 행위를 촉발하고 합리화하게 만드는 인자로 해석할 수 있었다.

다음으로는 배경 설화를 분석하고, 이를 토대로 다시 노랫말을 해석하는 과정을 밟았다. 견우노인이 부른 노래의 가사는 어떤 물음이나 행동에 대한 반응의 형태를 띠므로, 노래가 나오게 된 맥락을 이해하려면 설화 속에 나타난 수로부인의 의도를 파악해야만 했기 때문이었다. 이런 과정을 통하여 「헌화가」 맥락은 배경 설화와 노래가 각기 수로부인과 노인 사이에 오간 성적인 메시지를 담아 주고받은 수수께끼 문답에 해당한다는 결론을 내렸다. 겉으로는 종자들을 향해 꽃을 꺾어달라고 한 수로부인의 말에 대해 노인이 자기가 대신 하겠노라고 응수하는 지극히 평범한 문답이었지만, 실상은 남근석을 보고 갑자기 성욕을 느낀 수로부인의 요구에 대해서 노인이 바로 들어주겠다고 화답한 의미심장한 수수께끼였다는 것이 그 요지이다.

「헌화가」는 수로부인은 수동적이고 소극적으로 멈춰 서 있는데 노인이 부끄러움을 무릅쓰고 무모하게 다가가는 일방적인 노래가 아니라, 주도적으로 행동하는 수로부인의 의도가 간접적인 방식으로 노인에게 먼저 전달되었고 이 메시지를 정확히 해독한 노인이 노래와 행동으로 보여준 화답이라고 규정할 수 있다. 실로 「헌화가」는 단지 시골 노인이 경주에서 오는 아름다운 귀부인에게 반하고 헤벌쭙하여 꽃을 꺾어다 드리겠다고 무모하게 나선 밋밋하고 평면적인 노래가 아니라, 외형상의 조건으로는 전혀 격이

맞을 수 없어 보이는 남녀 간에 이뤄진 의사소통의 매개이자 비밀스러운 메시지를 담은 매우 입체적인 노래였다. 그러므로 「헌화가」 맥락은 배경설화와 노랫말이 불가분리의 관계에 있을 뿐만 아니라, 반드시 함께 상보적으로 거론될 때만 온전한 의미를 지니게 되는 불완전한 텍스트라 할 수 있다.

이렇게 보면, 「헌화가」 맥락은 고전문학사에서 매우 주목할 만한 위상을 지니게 된다. 비로소 남녀상열지사가 신라의 향가에도 존재한다는 사실을 확인할 수 있기 때문이다. 신라의 왕족과 귀족들 사이에서 근친혼이 많았고 성적으로 자유분방한 삶을 살았던 사람들이 적지 않다면, 그런 사람들을 중심으로 향유되었을 문학에 남녀가 서로 그리워하거나 사랑을 표현하는 노래가 없다는 것이 오히려 이상하다. 신라의 분위기가 일부라도 고려로 이어졌다면, 이른바 남녀상열지사가 고려 중엽 이후에 갑자기 평지돌출격으로 출현했다고 생각하는 것이 더 이상한 일이다. 따라서 「헌화가」 자체의 문학사적 위상은 훨씬 강조되어야 마땅하다고 하겠다.

참고문헌

『삼국유사』, 『계림유사』, 『악장가사』, 『화랑세기』, 『논어』, 『集韻』.

구사회, 「〈헌화가〉의 ‘자포암호(紫布岩乎)’와 성기신앙」, 『국제어문』 38집, 국
제어문학회, 2006, 201~221쪽.

김광순, 「헌화가」, 김승찬 편저, 『향가문학론』, 새문사, 1989, 267~273쪽.

김대식, 「〈헌화가〉 해독의 의미론적 접근」, 『성대문학』 28, 성대 국문과, 1992,
19~37쪽.

김문태, 「〈헌화가〉·〈해가〉와 제의문맥」, 『삼국유사의 시가와 서사문맥 연구』,
태학사, 1995, 71~94쪽.

김사엽, 『향가의 문학적 연구』, 계명대 출판부, 1979, 1~362쪽.

김수경, 「남성성과 여성성의 대립으로 본 헌화가」, 『이화어문논집』 17집, 이화
어문학회, 1999, 5~28쪽.

김완진, 『향가해독법 연구』, 서울대 출판부, 1980, 1~285쪽.

박노준, 『신라가요의 연구』, 열화당, 1982, 1~356쪽.

박일용, 「〈수로부인〉의 상징체계와 『헌화가』 〈해가〉의 의미」, 『고전문학과
교육』 31, 한국고전문학교육학회, 2016, 145~178쪽.

박재민, 「〈헌화가〉 해독 재고」, 『국문학연구』 19, 태학사, 2009, 197~227쪽.

신재홍, 「신라 귀족의 사랑과 향가의 일상성」, 『국문학연구』 14호, 태학사, 2006,
2~13쪽.

양희철, 『삼국유사 향가연구』, 태학사, 1997, 1~830쪽.

이강엽, 「『삼국유사』 「기이」편의 서술원리」, 『열상고전연구』 26, 열상고전연구
회, 2007, 481~519쪽.

이동철, 「수로부인 설화의 의미」, 『한민족문화연구』 18집, 한민족문화학회, 2006,
223~253쪽.

이재선, 「신라가요의 어법과 수사」, 김열규 외 『향가의 어문학적 연구』, 서강대
인문과학연구소, 1972, 125~183쪽

이종욱, 『화랑세기로 본 신라인 이야기』, 김영사, 2000, 1~525쪽.

이주희, 「수로부인 설화 창작의 시공간」, 『어문논집』 55집, 중앙어문학회, 2013,
195~215쪽.

이탁, 「향가 신 해독」, 『한글』 116, 한글학회, 1956, 1~49쪽.

- 전영권, 「『삼국유사』 기이편 ‘수로부인’조에 근거한 헌화가와 해가의 배경지 추정에 관한 연구」, 『한국지역지리학회지』, 20권 1호, 한국지역지리학회, 2014, 92~100쪽.
- 정렬모, 『신라향가주해』, 한국문화사 재간행, 1999, 1~182쪽.
- 최선경, 「『헌화가』에 대한 제의적 고찰」, 『인문과학』 84집, 연세대 인문과학연구소, 2002, 25~45쪽.
- 최용수, 「〈헌화가〉에 대하여」, 『한민족어문학』 25집, 한민족어문학회, 1994, 242~245쪽.
- 최재남, 「민요계 향가의 구성 방식과 사랑의 표현」, 『반교어문연구』 29집, 반교어문학회, 2010, 174~177쪽.
- 하경숙, 「향가 <헌화가>에 나타난 기원의 표출양상」, 『문화와융합』 37권 2호, 한국문화융합학회, 2015, 431~452쪽.
- 현승환, 「헌화가의 배경설화의 기자의례적 성격」, 『한국시가연구』 12집, 한국시가학회, 2002, 27~52쪽.
- 황병익, 「『삼국유사』 ‘수로부인’조와 <헌화가>의 의미 재론」, 『한국시가연구』 22집, 보고서, 2007, 7~20쪽.
- 황패강, 「헌화가에 대한 일고찰」, 『석정 이승욱선생 회갑기념논총』, 석정 이승욱선생 회갑기념논총간행위원회, 1991, 671~688쪽.

ABSTRACT

On the Context of Transmission and Response of Sexual Messages
in *Heon-hwa-ga*

Cho, Yong-ho

The purpose of this study is to comprehend the meaning of *Heon-hwa-ga*. For this purpose, I firstly deciphered the lyrics and analyzed the tale of the song. Then I interpreted the meaning of it by connecting with the tale.

I tried to decipher the lyrics of the song by focusing on 'Ja-po-am-ho'(紫布岩乎) and 'Mo-woo'(母牛) differently from existing researchers. I thought that an important point of 'Ja-po-am' was not a color that was a base of the meaning of a purple or dark red rock, but a shape that represented to the male sexual organs. In this point of view, I regarded 'Ja-po-am' as 'Jibung-bawi'(Roof rock, which is penis-like figure). In addition, I construed 'Mo-woo' not as a cow that was an objective and value neutral word, but as 'Eo-ma-so' that referred a mother cow. It means that pregnant cow with a full breast.

In the next step, I minutely analyzed the background tale and lyrics of *Heon-hwa-ga* in the order written in *Sam-guk-yu-sa*. By this analysis, I verified that the tale included the message of Madam Suro's sexual desire for the old-man and the lyrics contained the old-man's positive reaction to the message of Madam Suro. As a result, I concluded that *Heon-hwa-ga* was intrinsically the song of love affair.

Key Words *Heon-hwa-ga*, phallic stone, sexual code, song of love affair.

논문투고일: 2024.09.25.

심사완료일: 2024.11.06.

게재확정일: 2024.11.17.