

<鄭石歌>의 編詞에 對한 樣式批評的 考察

柳鍾國(전북과학대)

I. 緒論

일정한 의미를 지닌 완결된 말/글이라고 한다면 무엇이든지 내적 구조 혹은 외적 형식상에 있어서 확고한 양식으로서의 특징을 看取해낼 수 있다. 文字를 통하여 어떤 목적을 이루려는 사람은 불가피하게 일정한 글 양식을 이용하게 된다. 알고 보면 그 양식이란 것은 이미 형성된 傳來的인 것이다.

만일 기존의 樣式을 이용하지 않고 新奇한 樣式을 發明해서 그것을 사용할 수 있다고 想像할 수는 있다. 그러나 그것이 최소한 의미체계를 가진 意味化된 文章으로 독자에게 전달되는 것이라면 그것은 이미 독창적인 것이 아니다. 傳來의 글 양식을 應用하지 않을 수가 없기 때문이다. 사실상 神奇한 것을 創造했다고 하더라도, 그것은 기껏해야 既存 類型의 派生形이거나 混合形에 不過하다. 사이드(E. W. Said)가 말한 바와 같이 오직 기존의 것의 반복(repetition)과 그에 따른 다소의 차이(difference)만 있을 뿐이다.¹⁾

모든 완결된 말이나 글에는 반드시 樣式이 있다. 곧, 관습에 의해 어느 정도 고정된 구체적인 표현의 방식이나 형태가 있다는 말이다. 明나라 徐師曾도 그 점을 언급한 바 있다. 그는 유명한 『文體明辯』과 『詩體明辯』을 편찬하고서 글이라면 어느 정도 일정한 樣式的인 體制가 있음을 역설하였다.²⁾

문학 연구에 있어서 樣式에 대한 관찰은 어디까지나 글의 구조를 투명하게 한다. 또한 보다 근거 있는 해석을 가능케 한다. 陳述 內容이 樣式을 決定하는 것이 아니라, 樣式이 陳

1) E. W. Said,(1983), pp. 111-139. 참조.

2) 무릇 글에 체제가 있는 것은 마치 宮室에 制度가 있고 器皿에 法式이 있는 것과 같다. 堂은 반드시 트여야 하고 室은 반드시 깊숙이 있어야 하며, 臺는 네모나고 높아야 하고 樓는 좁고 굽어진 데 있어야 한다. 簾은 반드시 밖이 둥글어야 하고 簾은 모나야 하며, 簾는 밖이 둥글고 안이 모나야 하고, 簾는 밖이 모나고 안이 둥글어야 한다. 이래야만 무릇 진실로 마땅함이 있다. 진실로 制度와 法式을 버리고 마음대로 하면 識者들의 비웃음을 당하지 않을 자가 드물 것이다. 향차 文章에서라.

述言 內容을 限定한다. 작품 안에서의 陳述에 내포된 뜻(implication)이 내재적 장르 (intrinsic genre), 즉 양식에 의해 결정된다. 그렇기 때문에 텍스트에 대한 정확한 이해는 그 작품에 적용하는 최후의 확고한 장르 개념의 영향 아래 이루어진다.³⁾ 양식에 대한 연구는 최종적으로 텍스트의 장르 규정에까지 관여한다.

高麗俗謠가 高麗/朝鮮 時代에 宮中の 呈才나 宴會 때 演奏/歌唱되던 이른바 俗樂歌詞로 取用되었다.⁴⁾ 이 때 宮中 樂士는 民間 俗謠를 改作하게 되면, 노래의 형태와 의미까지 바뀌 진다. 이것은 民間의 俗謠의 삶의 자리(sitz im leben)가 바뀌면서 노래의 형태와 의미까지 바뀐 사실을 단적으로 보여준다.⁵⁾ 문학 양식의 변화는 그 삶의 자리의 바뀔에 기인하는 경우가 허다하다.

高麗時代 民衆들에 의해 부른 원형 俗謠가 진승 民謠가 그러하듯이 기본적으로 4구체 형태였다는 점은 두루 인정하는 바다. 그것의 歌唱方式도 民謠의 그것처럼 대체로 주고받는 和答式 혹은 여럿이 돌려가며 부르는 돌림노래式이었으리라고 생각해 볼 수 있다.

俗謠는 그 본질이 民謠이니만큼 그것의 享有者 역시 民衆이다. 어떤 이는 俗謠 작품 가운데 몇 작품을 개인 창작이라고 보기도 하지만, 그것은 短見이다. 그것은 俗謠가 곧 民謠라는 점을 미처 감안하지 못한 채, 民謠에서는 그 노래의 작자가 누구인가 하는 것이 별반 중요치 않다는 사실조차 알지 못하고 한 말이다.

高麗俗謠는 高麗時代 원래 民間의 歌謠, 곧 民謠였다. 그것이 采詩官이나 才士들에 의해 民間의 노래를 宮中奏樂을 위한 俗樂歌詞로 取用된 시점부터 그 노래가 宮中 奏樂의 노래가 되었다. 이것을 궁중에서는 백성들의 노래라는 뜻으로 “俗樂歌詞”라고 하고서 宮中 樂書인 『樂學軌範』, 『樂章歌詞』, 『時用鄉樂譜』 등에 실어 놓았다.

이 때 백성들의 노래를 원문 그대로 宮中音樂으로 取用하지 아니하고 여러 가지 형태로 變改시켜 宮中 樂書에 실었다. 이로 말미암아 백성들의 노래가 지닌 언어적 의도, 곧 양식 비평이서 발하는 이른바 언어지향성이 달라지고, 노래의 길이, 형태, 빠르기, 율조도 달라지게 되었다.⁶⁾ 우리가 현재 익히 알고 있는 고려의 노래, 곧 宮中 樂書 속에 실려 있는 노래는 고려시대 당시 民間에서 부르던 원문과는 다소간의 차이가 있다. 곧, 길이, 형태, 빠르기, 율조가 다르거나 언어지향성이 달라진 것이다. <鄭石歌>는 크게 변화한 대표적인 경우이다.

<鄭石歌>는 백성들의 노래에서 궁중 음악으로 그 삶의 자리(sitz im leben)를 옮기면서 그 형식과 내용이 확연히 바뀌진 대표적인 작품이다. 궁중음악으로 취용되면서 노래의 형태도 6구체 잇달은 형식으로 바뀌고 내용도 유덕하신 임금에 대한 송축의 의미로 바뀌었지만, 본래의 民間에서 부른 俗謠 <鄭石歌>는 4구체 분절형, 혹은 잇달아 나아가는 형식에 남녀간의 사랑하는 님과의 영원불변한 사랑의 의지를 표현한 것이다.

이와 같은 저간의 사정을 고려하지 않은 채, <鄭石歌>를 있는 그대로 해석하여 이 노래를 頌祝歌라고 보고 “님”을 “有德한 임금”으로 해석하기도 하고⁷⁾ 有德하신 님을 사랑하는 “郎君 혹은 父母, 君主”를 칭하는 것일 수 있다고 보기도 하였다.⁸⁾

본고는 <鄭石歌>가 宮中音樂으로 取擇되면서 形態는 어떻게 바뀌었고 意味內容이 어떻게

3) E. D. Hirsch Jr.(1978), p. 77.

4) 俗樂歌詞라는 말의 뜻 자체가 백성들이 부르던 노래 가사라는 뜻이다. 백성들의 부르던 노래를 궁중에서 징발하여 궁중 음악으로 썼다는 사실을 알 수 있는 단초이기도 하다.

5) 유종국(1988), p. 16. 참조.

6) 양식, 언어지향성, 삶의 자리 등에 양식비평에서 쓰는 용어는 유종국(1985), pp.75-98에서의 논의 참조.

7) 김상억(1983), p.[I] 175.

8) 최철(1996), p. 241.

바뀌어졌는지를 살피는 데에 그 목적을 두고 있다. <鄭石歌>가 民間의 俗謠였다가 궁중음악으로 채택되는 과정에서 改作이 이루어져 형태와 의미가 변화한 것이며, 그러므로 원래의 民間 俗謠로서의 이 노래는 4구체 分節形(혹은 잇달은 形)에 남녀간에 사랑하는 님과의 영원불변한 사랑의 의지를 표현한 내용이라는 점을 밝히고자 한다.

II. 本論

1. <鄭石歌>를 궁중음악으로 取用한 이유

民間의 高麗俗謠가 高麗時代 혹은 朝鮮時代に 宮中 奏樂을 위한 노래로 징발되었다는 사실을 증명할 수 있는 논거를 제시하면 이러하다.

첫째, 宮中 樂書인 『樂學軌範』, 『樂章歌詞』, 『時用鄉樂譜』에 高麗의 노래들이 다소 변형된 형태로 실려 있는 점이다. 高麗時代의 대표적인 俗謠인 <動動>, <井邑詞>, <가시리>, <西京別曲>, <靑山別曲>, <思母曲>, <鄭石歌>, <履霜曲>, <滿殿春>, <雙花店>, <維鳩曲> 등이 이들 樂書에 실려 전한다. 또한 『大樂後譜』나 『琴合字譜』에도 高麗의 俗謠 작품이 실려 있는바, 이것 역시 개인적인 목적에서 만든 樂書가 아니라 국가의 奏樂으로 필요해서 만든 것이다. 이와 같이 궁중 樂書에 高麗 때의 노래가 실려 있다는 사실은 그것이 궁중 음악으로 채용했음을 알려주는 단적인 예이다.

둘째, 『經國大典』 鄉樂工 取才 曲目 가운데 <動動>, <履霜曲>, <滿殿春> 등이 들어 있어 樂工, 특히 鄉樂工을 선발할 때 시험을 치르는 필수과목이라는 사실이 이를 증명해 준다.

셋째, 朝鮮時代に 편찬한 『高麗史』를 보면, 그 안에 樂志 俗樂 조에 <動動>, <西京別曲>, <井邑詞> 등을 실어 놓은 사실과 그곳에 작품 제목과 노래에 얽힌 사연을 기술해 놓은 사실이 또한 그것을 증명해 준다.

넷째, 『成宗實錄』에 <西京別曲>과 같은 高麗時代의 男女相悅之詞를 궁중에서 부르는 일에 대한 是非 論議 記錄이 그것을 증명해 준다.⁹⁾

다섯째, 『成宗實錄』에 궁중에서 取用한 俗謠 작품으로서 어떤 노래는 본래의 曲이 아니라 宮中 曲에 맞춰 연주되기도 하고, 어떤 노래는 후대에 들어와서 그 曲만 취하고 詞는 다른 작품의 것으로 바꾼 일도 있었으며, 나중에 만들어진 문헌에는 다시 원가사가 복원되기도 한 노래도 있었다는 사실이 이를 증명해 준다.

여섯째, 『太宗實錄』과 『世宗實錄』에 보이는바, 高麗 末에 淫亂한 노래를 조회 연향 때 사용했다는 비판 기록이 이를 증명해 준다.¹⁰⁾

이러한 기록으로 보아 民間의 노래인 高麗俗謠가 宮中音樂으로 징발되어 쓰였다는 점을 능히 확인할 수 있다. <鄭石歌> 역시 다른 俗謠와 마찬가지로 『樂章歌詞』에 실려 전하는 바와 같이 宮中音樂으로 取用되었음은 물론이다. 궁중 樂書에 실린 고려의 노래들 이름에 목에 “別曲”(곡 따로), “別詞”(사 따로)가 많이 붙은 이유도 曲을 따로 만들어 붙이기도 하고 詞를 따로 만들어 붙이기도 하였기 때문이다. 이를테면, <西京別曲>, <滿殿春別詞> 등이

9) 『成宗實錄』 卷 215. 二十九年 四月.

10) 『成宗實錄』 卷 215. 二十九年 四月.

그것이다.

高麗俗謠로서 高麗時代에나 朝鮮時代에 宮中音樂으로 취용한 노래 가운데는 이른바 男女相悅之詞, 혹은 淫詞라고 할 수 있을 만한 노래들이 있다. <滿殿春>, <雙花店>, <履霜曲>, <가시리>, <西京別曲> 등이 그 대표적인 노래이다. 이런 노래들을 高麗 왕실이나 朝鮮 왕실에서 불렀을까 하는 의문을 품을 수 있다.

高麗 中葉 이후에는 淫亂한 내용의 노래가 王室에서도 많이 제작, 가창되었다. 高麗 忠烈王代에 <三藏>, <蛇龍>, 忠肅王代에 <紫霞洞>, <冬栢木>, 忠惠王代에 <後殿>이 제작/가창되었다.¹¹⁾ 가사는 不傳하지만 이 노래들의 제작과정이나 노래에 얽힌 사연으로 보아 비록 宮中音樂이긴 할지라도 실상은 淫亂한 내용이다. 이를테면 <三藏>, <蛇龍>에 대한 『高麗史』樂志 俗樂의 기록을 보면 이렇하다.

<三藏>, <蛇龍>은 충렬왕 때에 지어진 노래이다. 왕이 群小輩를 친근히 하고 宴樂을 좋아했다. 倖臣 吳祈와 金元祥, 內療 석천보와 석천경 등이 聲色으로 왕을 기쁘게 해주기를 힘썼다. 管絃房의 太樂才人으로도 부족하다 하여 여러 고을에 倖臣을 보내서 官妓로 姿色과 技藝가 있는 자를 고르고, 또 城中에 있는 官婢와 巫堂으로 歌舞를 잘하는 자를 골라다가 궁중에 등록해 두고는 비단 옷을 입히고 마중립을 씌워서 따로 한 隊를 만들어 男裝이라 칭하여 이 노래들을 가르쳐서 群小輩들과 밤낮으로 歌舞를 하고 난잡하게 구니 君臣 사이에 禮가 전혀 없었다. 또 그 뒤를 대어 賞給을 내려주고 하는 비용이 기록할 수 없을 정도로 많았다.¹²⁾

충숙왕대 <紫霞洞>에 대한 기록은 이렇하다.

侍中 蔡洪哲이 지은 것이다. 홍철은 자하동에 살면서 그의 堂을 中和라고 하고 매일같이 元老들을 맞아 극도로 즐기고야 끝내곤 하였다. 이 노래를 지어 家婢에게 노래하게 했다.¹³⁾

忠烈王, 忠肅王, 忠惠王 시절은 한 마디로 중국 元나라 지배 아래에서 부패한 왕실과 권문귀족들이 향락적인 생활을 추구하면서 그런 淫亂한 노래를 불렀던 것이다. 麗末에 궁중에서 그들이 부른 노래 가운데는 백성들이 부른 노래로부터 取用한 것이 많다.

『高麗史』樂志 俗樂에 실린 노래들이 백성들이 집단적으로 부른 노래가 대부분이다. 楊州 人民의 작품 <楊州>, 晉州 사람들의 작품 <月精花>, 長湍 백성들의 작품 <長湍>, 定山縣 사람의 작품 <定山> 開京 사람들의 작품 <金剛城>, 長生浦 軍士들의 작품 <長生浦>가 대표적인 예이다. 그밖에 <西京>, <大同江>, <沙里花>, <松山> 등도 일반 백성들의 노래라고 보아야 한다.

高麗 王室은 백성들의 노래를 수용하여 부르되 특히 퇴폐적이고 淫亂한 노래나 戀情歌를 수용하였다. 이러한 수용은 비단 高麗 왕실이 퇴폐 향락 풍조가 만연하였기 때문만은 아니다. 물론 퇴폐 향락적인 분위기도 있었지만, 高麗時代에는 남녀간의 이성교제나 사랑의 표현이 아주 자유스러웠기 때문이기도 하다. 또 高麗時代에 있어서는 그러한 노골적인 戀情의 表現이 인간 심정의 자연스러운 發露라고 여기기도 하였다. 그래서 세속의 民間에서나 궁중 귀족간에도 거리낌 없이 그런 노래를 부를 수 있었다. 麗末의 享樂的 霧圍氣, 남녀간의 戀情을 天機의 發露로 여겼던 思想. 이 두 가지로 말미암아 高麗의 民間 노래를 국가에서 宮

11) 『高麗史』樂志에 이런 내용의 노래들이 실려 전함.

12) 『高麗史』志 卷第二十五 樂二.

13) 『高麗史』志 卷第二十五 樂二.

中音樂으로 受容할 수 있었다고 볼 수 있다.

朝鮮時代 들어와서는 그와 같은 분위기와 사정이 좀 달라졌다. 朝鮮 初期 유학자 신료들은 노골적인 戀情의 표현이 인간 심정의 자연스러운 發露라고 여기기도 하였지만, 그들은 다소 虛禮虛飾에 물들어 高麗조의 音樂이 淫蕩하다고 크게 배척하였다.¹⁴⁾ 그럼에도 불구하고 조선 왕조 초기에 高麗 왕조의 음악을 대부분 受容/踏襲하여 曲宴, 觀射, 行幸 뿐 아니라 임금의 거처하는 宮闕 正殿에서도 사용하였다. ¹⁵⁾

朝鮮 初期 유학자 신료들은 공자가 편찬한 『詩經』에 나타나는 詩精神을 본받으려 해서 거기에 나오는 風, 雅의 詩를 참조하여 連響의 음악으로 삼아 임금과 신하와 백성에 이르기까지 통하는 음악으로 삼고자 하였다.¹⁶⁾

『詩經』에 風(國風)이 절반 정도 되는데, 國風은 여러 나라의 백성들의 노래인데 백성들의 삶의 애환이 솔직하고도 여실하게 드러나 있다.¹⁷⁾ 그 가운데 鄭나라에서 수집한 鄭風과 衛나라에서 수집한 衛風은 비교적 淫蕩하다고 할 정도로 戀情을 적나라하게 드러내고 있다.¹⁸⁾ 그럼에도 불구하고 孔子는 그것을 淫亂하다고 하지 아니하고 『詩經』의 詩를 한마디로 평하여 思無邪라고 하였다.¹⁹⁾ 음란한 戀情歌라고 하지 아니하고 그것을 思無邪라고 理由는 비록 그것이 男女間의 戀情을 노골적으로 표현했다고 할지라도 인간의 自然스런 天機의 眞實한 發露로 이해한 것이라고 볼 수 있다. 그것이 또한 『詩經』의 정신이기도 하다.

『詩經』에는 風으로 많은 작품이 宮中 演奏曲으로 실려 있고, 雅·頌으로도 105편의 儀式曲도 있으며 宗廟 祭禮 때 연주된 40편의 舞蹈曲도 실려 있다. 중국과 우리나라 뿐 아니라 일본에서도 역사상 똑같은 일이 있었다. 일본에는 현전하는 『風俗四譜』라는 노래책이 있다. 그것은 고대 일본의 각 지방의 민요를 채집하여 이룩된 것인데, 이 중에는 戀情歌와 淫

14) 『成宗實錄』卷 215. 二十九年 四月 기록과 『太宗實錄』卷 3. 二年 六月 기록과 『世宗實錄』卷 116. 二十九年 六月 乙丑 기록 등의 기록에 淫亂한 俗謠 노래 같은 것을 宮中音樂으로 채용한 것에 대한 조정 중신들의 시비 토론이 기술되어 있고 그 가운데는 民間 노래 취용을 인정하는 말들도 들어있다.

15) 張師助 『世宗朝音樂研究』(1982), pp.49-9.에서, “제향에 쓰이는 樂章에 한하여 새로 制定하거나 改作한 것이고, 이러한 제향에 연주되는 음악은 高麗 말의 음악을 그대로 이어받고 있다.(중략).... 이와 같이 唐宋에 치중하였음은 實錄의 기록을 보아서도 알 수 있다.”고 하였다.

16) 『太宗實錄』卷 3. 二年 六月.

17) 『詩經』에 실린 시들은 원래 백성들이 부르던 노래가 대부분이다. 『詩經』에는 모두 305편의 시가 실려 있다. 그 중 160편이 風(國風)이고 그 나머지가 小雅 80편, 大雅 31편, 頌 40편으로 311편인데, 小雅 6편이 제목만 실려 있어 305편이라 한다. 여러 나라의 風이 國風이다. 그것은 백성들의 노래이다. 『漢書』藝文志에 기록에 따르면 國風은 각국의 采 詩官이 거리에서 백성들의 노래를 수집한 것이라 한다. 백성의 노래를 수집하는 周나라의 전통은 漢나라 이후에도 이어져 樂府라는 관청에서 백성들의 詩歌를 수집하게 하였다. 『詩經』의 詩는 殷末周初인 기원전 12세기 말부터 春秋 中葉인 기원전 6세기까지 약 600년간의 詩와 歌를 모아 기원전 6세기경에 편찬한 것으로 알려진 세계 最古의 詩이다. 『詩經』에는 國風 이외에 宮中에서 演奏된 105편의 儀式曲도 있으며 宗廟 祭禮 때 연주된 40편의 舞蹈曲도 실려 있다.

18) 『詩經』鄭衛風의 예를 들면 이러하다. 鄭風 <襄裳> 子惠思我 襄裳涉溱 子不我思 豈無他人 狂童之狂也 子惠思我 襄裳涉洧 子不我思 豈無他士 狂童之狂也(<치마를 걷고> 당신이 진정 나를 사랑한다면 치마 걷고 진수라도 건너가리라. 당신이 나를 사랑하지 않는다면 세상에 남자가 그대뿐이라. 바보 같은 사나이 멍청이 같은 사나이. 당신이 나를 진정으로 사랑한다면 치마 걷고 유수라도 건너가리라. 당신이 나를 사랑하지 않는다면 어찌 사내가 어찌 그대 뿐이라. 바보 같은 사나이 멍청이 같은 사나이.)

衛風 <木瓜> 投我以木瓜 報之以瓊琚 匪報也 永以為好也. 投我以木桃 報之以瓊瑤 匪報也 永以為好也. 投我以木李 報之以瓊玖 匪報也 永以為好也. (<모과> 나에게 모과를 던져주기에 나는 아름다운 패옥으로 갚았지. 보답이 아니라 뜻 깊은 만남을 위해서라오. 나에게 복숭아를 던져주기에 나는 아름다운 패옥으로 갚았지. 보답이 아니라 변함없는 우정을 위해서라오. 나에게 오얏을 던져주기에 나는 아름다운 패옥으로 갚았지. 보답이 아니라 영원한 사랑을 위해서라오.)

19) 『論語』에서 “子曰 詩三百篇 一言以蔽之曰 思無邪” ‘思無邪’는 “생각에 사특함이 없다”는 뜻이다. 사특함이 없다는 뜻은 물론 거짓이 없다는 뜻이다. 시인의 생각에 거짓이 없는 것으로 읽기도 하고 시를 읽는 독자의 생각에 거짓이 없어진다는 뜻으로도 볼 수 있다. 거짓 없는 마음을 만나기 위해서 시를 읽는다는 뜻이다.

詞가 많으며, 이것들 역시 宮中 宴會나 儀式 때 演奏, 歌唱되었다.²⁰⁾

『詩經』에 실린 노래는 비록 그것이 戀情歌라 할지라도 宮中에서 宴饗 때 奏樂, 歌唱하였고, 日本에서도 그러했고, 朝鮮 왕실도 民間의 노래를 궁중에서 奏樂/歌唱하였다. 朝鮮 宮中에서도 중국이 그러했던 바처럼 그 思無邪의 詩精神을 본받으려 함과 동시에 王의 民情 探知라든지 王의 與民同樂하려는 자세가 그것을 宮中音樂으로 取用하게 하는 名分이었을 수도 있다.

당시 사람들은 왕이든 백성이든 간에 巷間의 民謠가 백성들의 자연스런 감정 발로로서 그 가운데는 여러 가지 意味內容, 이를테면 國泰民安하여 느끼는 백성의 鼓腹擊壤, 孝悌忠信의 美德, 貪官汚吏의 苛斂誅求로부터 받는 苦痛과 그에 관련한 批判, 戀人이나 夫婦간의 離別로부터 나오는 슬픔과 怨恨 등의 感情이 眞率하게 담겨져 있다는 점을 認識하고 있었다. 民間의 노래 또한 그와 같았던 것이 사실이다.

君王은 예로부터 백성을 잘 다스리기 위해서 자주 백성들의 소리에 귀를 기울여 民心을 잘 살펴야 했다. 당시의 백성들의 노래, 곧 民謠는 당대의 民心이 가장 잘 반영하고 있다. 따라서 君王은 그것을 채집하여 궁중 행사 때 奏樂/歌唱하게 되기에 이른 것이다. 그러한 향간의 민요를 정치의 참고 자료로 삼았고 民情에 귀를 잘 기울이는 임금으로서의 면모를 보이고자 하였다. 이것이 중국이나 일본이나 우리나라에서 그것을 국가 儀式 때 부르는 宮中音樂으로 취용하게 된 것이다. 그것은 民情에 대한 探知인 동시에 與民同樂의 마음가짐이라고 볼 수 있다.

2. <鄭石歌>, 삶의 자리 변화에 따른 형태 변화

- 句의 反復과 프롤로그·에필로그의 添加-

국가에서 民間의 노래를 宮中音樂으로 取用하게 되면, 民間의 노래 俗謠는 그 삶의 자리 (sitz im leben)가 바뀌었다. 民間의 노래에서 궁중의 음악으로 그 삶의 자리의 바뀐 노래의 의미 변화와 더불어 형태의 변화를 가져올 수 있다. 俗謠가 바로 그런 예이다. 俗謠는 民間의 노래 자리에서 궁중의 노래 자리로 위치 바꿈으로 인하여 의미와 형태 변화가 불가피했다.

民間의 俗謠 작품을 宮中音樂으로 취용하려니 자연히 다소간에 음악상의 문제가 따랐다. 高麗 民間 俗謠의 가사는 기본적으로 4구체 민요 형식이다.²¹⁾ 民間의 俗謠는 기본적으로 4구체 단형이거나 4구체를 반복적으로 잇달아 부르는 형식이 주종을 이루고 있다. 또한 民間의 俗謠는 비교적 빠른 템포의 노래였다고 할 수 있다. 물론 宮中音樂에 비하자면 상대적으로 빠른 템포의 노래인 셈이다. 그것은 후대 민요적 전통으로 이어나가기도 했지만, 당시 高麗時代 俗謠의 특징이었다.

그에 반하여 朝鮮時代의 宮中樂曲은 서장악과 중국 唐宋의 宮中音樂을 도입하여 民謠에 비하면 상대적으로 아주 유장하고 느린 템포의 길게 늘어진 曲이었다. 韓, 中, 日 세 나라는 宮中에서는 국가의 음악이 템포가 빠르고 促急하²²⁾ 망국적이고 경박하다고 여겨 그러한 느

20) 김준영(1980), pp.38-41.

21) 우리나라 最古의 노래라고 보는 漢譯歌 <公無渡河歌>, <龜旨歌>, <黃鳥歌>로부터 시작하여 4구체 향가 <風謠>, <獻花歌>, <薯童謠>, <兜率歌> 등으로 보아 문학사적으로 4구체가 우리나라 민요의 형식상의 전통이었다. 8구체 향가도 형식상으로 보면 4구체의 반복형이며, 10구체 향가 역시 4구체 반복에 후렴 2구를 더한 형식이다. 특히 속요는 우리나라 민요적인 전통의 맥을 잇는 것으로 4구체 형식이 우세하다.

린 곡을 사용하였다. 이와 같은 까닭으로 궁중에서는 民間 俗謠의 詞만을 取할 뿐 俗謠의 템포 빠른 그 곡은 取하지 않았다.

民間 俗謠의 詞가 短形인데 반하여 宮中音樂의 曲은 길고 느린 까닭에 당시의 樂士들은 부득이 宮中 曲에 맞추어 民間의 노래 詞를 改作/編詞하지 않을 수 없었다.²³⁾

이런 까닭으로 그들은 民間 노래의 詞를 가지고 동일 구절을 反復하거나 특수한 餘音을 添加하였던 것이다. 여러 차례 反復과 餘音의 挿入만이 오로지 民間 노래의 詞와 宮中音樂의 曲 간에 아귀가 맞게 할 수 있었다.

이제, 이와 같은 입장을 고려하여 <鄭石歌>의 改作/編詞 과정을 추적해 보기로 한다. 다음은 『樂章歌詞』에 실려 있는 <鄭石歌>이다.

<鄭石歌>

[도입] 덩아 돌하 當今에 계상이다
덩아 돌하 當今에 계상이다
先王聖代에 노니으와지이다

1절 삭삭기 세물애 별헤 나는
삭삭기 세물애 별헤 나는
구은밤 닷되를 심고이다
그바미 우미 도다 삭나거시아
그바미 우미 도다 삭나거시아
有德호신 님물 여히으와지이다

2절 玉으로 蓮이고즐 사교이다
玉으로 蓮이고즐 사교이다
바회우회 接柱호요이다
그고지 三同이 휘거시아
그고지 三同이 휘거시아
有德호신님 여히으와지이다

3절 므쇠로 털릭을 몰아 나는
므쇠로 털릭을 몰아 나는
鐵絲로 주름 바고이다
그 오시 다 혈어시아
그 오시 다 혈어시아
有德호신님 여히으와지이다

4절 므쇠로 한쇼를 디여다가
므쇠로 한쇼를 디여다가
鐵樹山애 노호이다
그쇼 鐵草를 머거아

22) 이른바 繁音促節이라 하였는데, 노래가 “유장하지 않고 음이 빈다하고 촉급한 마디”로 이루어짐을 이렇게 표현하기도 했다.

23) 본고의 제목에도 “編詞” 라는 말이 있다. 이 말은 필자가 논의의 전개상 부득이하게 사용한 용어로, 음악에서 曲을 편집하는 것을 編曲이라 한다면 詞를 편집하는 것을 編詞라고 할 수 있음직하다고 여겨서 사용한 어휘이다.

그쇠 鐵草를 머거아
有德호신님 여히으와지이다

5절 구스리 바회에 디신들
구스리 바회에 디신들
긴히든 그츠리잇가
즈믄 히를 외오곰 녀신들
즈믄 히를 외오곰 녀신들
信잇든 그츠리잇가

(『樂章歌詞』)

<鄭石歌>는 어떠한 改作 過程을 거쳐 형식이 이처럼 변모했는가를 살펴보기로 한다. 우선 1절에서 5절까지의 의미 내용을 먼저 살펴면서 앞부분 도입절이 갖는 儀禮的인 意味를 파악하도록 한다.

(1)의미 전환을 위한 의례적인 도입절

1절에서 5절까지의 언어지향성은 한결같다. 그것은 곧, 님과 나 사이에 사랑의 신뢰는 영원하다는 것이다. 1절은 가는 모래 벼랑에 구운 밤 닻 되를 심어 그것이 움이 돌아서 싹이 나아만 님과 이별하겠다는 의지 표현이요, 2절은 玉으로 연꽃무늬를 새겨 그것을 바위에 접목을 시켜 세 묶음의 꽃이 피거든 이별하려 한다는 의지 표현이요, 3절은 무쇠로 철릭을 마르 재어 철사로 주름을 박아 옷을 만들어 그 옷이 더 떨어진 뒤에야 님과 이별하겠다는 의지 표현이요, 4절은 무쇠로 큰 소를 만들어 철로 된 나무들만 있는 산에 갖다 놓아 그 소가 철로 된 풀을 뜯어 먹어야 님과 이별하겠다는 의지 표현이요 5절은 구슬이 바위에 떨어져도 끈이 끊어지지 않을 것이고 천 년을 홀로 지낸다고 하여도 믿음은 끊어지지 않으리라는 굳센 믿음을 표현한 것이다.

딩아 돌하 當今에 계상이다
딩아 돌하 當今에 계상이다
先王聖代에 노니으와지이다

다만 앞부분 도입절의 다음과 같은 내용은 1절에서 5절까지의 언어지향성과 형태가 다르다. 그것은 “님에 대한 사랑의 굳센 의지”라기보다는 “임금에 대한 頌祝”의 언어지향성을 지니고 있다. 詳考하면 여기서 民間 노래에서 남녀간에 사랑하는 “戀人으로서의 님”이 宮中 音樂으로 바뀌면서, 즉 그 改作過程에서 “君王으로서의 님”으로 轉移되었음을 看取할 수 있다.

도입절 外形은 여타의 6구체의 節과는 달리 3구체 형태이다. 이 부분은 民間의 노래가 궁중에 들오면서 改作되었다고 보아야 한다. 이 도입부는 宮中 樂士가 民間의 詞를 궁중의 曲에 맞추기 위함과 동시에 그 의미를 “사랑하는 님”을 “유덕하신 임금님”으로 의미 전환을 꾀하기 위해 새로 만들어 삽입시킨 儀禮的인 도입절이라고 할 것이다.

(2) 보충한 에필로그의 마지막 節

1절에서 5절까지 詞를 반복하여 改作하였다. 우선 1절만 보기로 한다.

- (a) 삭삭기 세몰애 별헤 나눈
- (a') 삭삭기 세몰애 별헤 나눈
- (b) 구은밤 닷되를 심고이다
- (c) 그바미 우미 도다 삭나거시아
- (c') 그바미 우미 도다 삭나거시아
- (d) 有德ᄃᆞ신 님를 여ᄃᆞ와지이다

民間 노래의 짧은 詞를 길고 느리고 曲에 맞추려다 보니 부득이 (a)句와 (c)句를 반복하여 (a'), (c')처럼 반복구를 써서 전반적으로 詞를 늘이고 다른 節들과 전체적인 균형을 맞추는 수밖에 없었다. 그 이외에 결코 다른 방도가 없었다고 보아야 한다.

2절의 改作 형태 역시 위의 1절과 같다.

- (a) 玉으로 蓮入고즐 사교이다
- (a') 玉으로 蓮入고즐 사교이다
- (b) 바회우회 接柱ᄃᆞ요이다
- (c) 그고지 三同이 꺾거시아
- (c') 그고지 三同이 꺾거시아
- (d) 有德ᄃᆞ신님 여ᄃᆞ와지이다

3절과 4절도 마찬가지이다. 5절도 글의 서술 형태만 다를 뿐, 반복에 따른 형태의 변화는 마찬가지이다. 1절에서부터 4절까지는 순차적으로 이와 같은 내용으로 結構되어 있다.

- 1절 사각 사각 가는 모래 벼랑에
구운 밤을 심어
그 밤이 움이 돌아 싹이 난다면
님과 이별하겠다.
- 2절 옥으로 연꽃을 새겨
바위 위에 접을 붙여
그 꽃이 세 묶음이 피어나면
님과 이별하겠다.
- 3절 무쇠로 철릭을 마르 재어
철사로 주름을 박아 옷을 만들어
그 옷이 더 떨어진 뒤에라야만
님과 이별하겠다.
- 4절 무쇠로 큰 소를 만들어
철로 된 나무들만 있는 산에 갖다 놓아
그 소가 철로 된 풀을 뜯어 먹어야만
님과 이별하겠다.

이 1절 - 4절은 다음과 같은 서술 형태로 일반화할 수 있다.

- ①비상한 상황 설정
- ②실현 불가능한 행위 설정
- ③절대 불가능한 일의 실현 조건
- ④그 조건이 실현되어야만 님과 이별하겠다는 의지 표현

이것은 실현 불가능한 일정한 조건을 제시하고 그 조건이 성립되지 않으면 이별하지 않겠다는 굳센 의지를 표현하는 방식이다. 표면상으로는 님과 이별하겠다는 것이지만, 그 이면의 의미는 결코 이별하겠다는 것이 아니다. 님과의 이별은 결코 불가하다고 강조하고 있는 서술 방식이다.

그러나 5절은 이와 다른 형태를 띠고 있다. 5절은 구슬이 바위에 떨어져도 끈이 끊어지지 않을 것이고 천 년을 홀로 지낸다고 하여도 믿음은 끊어지지 않으리라는 굳센 믿음을 표현한 것이다. 비유적으로 힘든 역경이 있어도 사랑이 불변하듯이, 실제로 홀로 오랫동안 지내더라도 믿음은 버리지 않을 것이라는 것이니, 그 언어지향성은 다짐이요 맹세이다.

民間의 고려하지時代 俗謠가 4구체 분절형 혹은 4구체 잇달은 형이어서 그 가창 방식도 주고받는 식, 혹은 베키고 답하는 식, 혹은 돌림노래 식으로 불렀으리라는 것은 現傳하는 民謠를 보아서도 능히 짐작할 수 있다. 그런데 5절은 앞의 1절 - 4절과 서술 형태나 언어지향성이 다르고, 高麗 노래가 지닌 민요적 가창 방식에 합당치 않는 형태를 취하고 있어서, 이것 또한 樂士들이 宮中音樂으로 改作하면서 새로 지어 편집해 넣은 것이라 할 수 있다.

- (5절) 구스리 바회에 디신들
구스리 바회에 디신들
긴히든 그츠리잇가
즈믄히를 외오곰 녀신들
즈믄히를 외오곰 녀신들
信잇든 그츠리잇가

특히 <鄭石歌>의 5절은 <西京別曲>에서도 삽입, 인용한 부분이라서 詞를 첨가하였을 가능성이 짙다. <西京別曲>에다가 삽입, 인용한 부분은 이와 같다.

- <西京別曲> 一部
구스리 아즐가
구스리 바회에 디신들
위 두어령성 두어령성 다령디리
긴히쑤 아즐가
긴히쑤 그츠리잇가 나는
위 두어령성 두어령성 다령디리
즈믄히를 아즐가
즈믄히를 외오곰 녀신들
위 두어령성 두어령성 다령디리
信잇든 아즐가

信잇든 그츠리잇가 나는
위 두어렁성 두어렁성 다렁디리

<西京別曲>은 이렇듯이 <鄭石歌>와는 서술 방식이 사뭇 다르다. 궁중 曲이 어떤 曲이나에 따라 그에 맞추어 民間 노래의 詞를 고쳐 넣어야 했기 때문에 後斂句를 添加하는 등 그 서술과 전개가 다소 다르게 할 수밖에 없다. 그렇지만 詞의 의미 내용은 그대로 두 작품에 실린 그대로 동일 내용이다.

이상에서 볼 수 있는 바와 같이 <鄭石歌>는 改作 過程을 거쳤다. 그리하여 도입절의 삽입한 프롤로그와 마지막 부분을 보충한 에필로그로가 그 나름대로 首尾雙關을 이루게 改作했던 것이다.

(3) 反復句를 사용한 理由

<鄭石歌>에서 1절 -5절까지 각 절마다 句를 반복한 이유는 前述한 바와 같이 曲에 맞추어 짧고 빠른 民間 노래의 詞를 맞추기 위해서 反復句나 後斂을 사용하다고 할 수 있다. 그리하여 兩者間에 길이와 템포를 맞추었다고 할 것이다.

- (1절) (a) 삭삭기 세몰에 별헤 나는
(a') 삭삭기 세몰에 별헤 나는
(b) 구은밤 닷되를 심고이다
(c) 그바미 우미 도다 삭나거시아
(c') 그바미 우미 도다 삭나거시아
(d) 有德호신 님물 여히으와지이다
- 2절 (a) 玉으로 蓮入고즐 사교이다
(a') 玉으로 蓮入고즐 사교이다
(b) 바회우회 接柱호요이다
(c) 그고지 三同이 휘거시아
(c') 그고지 三同이 휘거시아
(d) 有德호신 님 여히으와지이다

<鄭石歌>에서 도입절을 제외한 각 절은 4구씩인 것을 句의 反復을 통하여 6구씩으로 늘였다는 점을 알 수 있었다.

- (a) 삭삭기 세몰에 별헤 나는
(a') 삭삭기 세몰에 별헤 나는
(c) 그바미 우미 도다 삭나거시아
(c') 그바미 우미 도다 삭나거시아

이같은 句의 동일 반복을 통한 句數의 늘임은 유장한 리듬과 느린 템포와 시간적으로 길게 연주되는 宮中音樂의 속성에 맞추어 詞를 늘이기 위한 부득한 수단이었던 것이다.

반복은 수사기교법상 강조의 일환이다. 즉, 반복법이란 강조법의 일종이다. 정작 강조하고자 하면 문학작품 가운데 가장 주요한 詩語나 詩句를 반복함이 이치에 맞다. 그러려면 節의 주요 핵심 句인

(d) 有德호신 님물 여히오와지이다

를 강조하여 반복법을 썼어야 옳다. 그러나 것처럼 하지 않았다. 결코 그렇게 할 수 없었다. 그 이유는 오로지 시간적으로 길게 연주되는 宮中音樂의 속성에 맞추어 詞를 보다 더 늘여야 했기 때문이다.

이런 까닭으로 <鄭石歌>에 다소 부자연스럽게 句의 同一한 反復을 볼 수 있는 것이다. 다소 부자연스러운 句의 반복은 <鄭石歌>이외에도 <維鳩曲>24), <處容歌>25) <滿殿春 別詞>26) 등에서도 엿볼 수 있다. 民間의 俗謠에서 詞를 늘이기 위한 수단으로 후렴구를 만들어 삽입하기도 한다. 그렇게 후렴구 삽입으로 詞를 늘인 사례는 <가시리>에서 현저하게 드러난다. <가시리>의 후렴구 삽입은 주지하는 바와 같이

나는 위 증즐가 太平聖代

라고 하는 후렴구가 그것이다.27) <가시리> 노래가 남녀간에 離別의 情恨을 노래하다 말고 부자연스럽고 엉뚱하게도 이와 같은 후렴구를 만들어 삽입한 이유도 宮中音樂 노래의 曲에 맞추어 노래의 詞를 늘여야 했기 때문이다.

가시리 가시리잇고/ 나는 버리고 가시리잇고/ 나는 위 증즐가 太平聖代/ 날리는 엇디 살라 호고/ 버리고 가시리 잇고/ 나는 위 증즐가 太平聖代/ 잡스와 두어리 마는논/ 선흐면 아니올세라/ 위 증즐가 太平聖代/ 설온님 보내옵노니/ 나는 가시는듯 도셔오쇼셔/ 나는 위 증즐가 太平聖代

<西京別曲>은 句의 反復과 後斂 插入이 함께 이루어졌는데, 그것 역시 다소 부자연스럽기는 역시 마찬가지이다.28)

24) <維鳩曲> 비두로기 새논/ 비두로기 새논/ 우루를 우루디/ 버곡당이사 난 도해/ 버곡당이사 난 도해

25) <處容歌> (前腔) 新羅聖代 昭聖代/ 天下太平 羅侯德/ 處容아바/ 以是人生에 常不語호시란디/ 以是人生에 常不語호시란디/ (附葉) 三災八難이 一時消滅호쌌다/ (中葉) 어와 아비즈이여 處容아비 즈이여/ (附葉) 滿頭插花 계오(우)샤 기울어신 머리에/ (小葉) 아오 壽命長願(遠)호샤 넘거신 니마해/ (後腔) 山象이웃 강어신 눈썹에 / 愛人相見호샤 오올어신 누네/ (附葉) 風入盈庭호샤 우글어신 귀에(중략)....(前腔) 누고 지어세니오 누고 지어세니오/ 바도 실도 어찌(업시) 바늘도 실도 어찌/ (附葉) 處容아버를 누고 지어 세니오/ (中葉) 마아만 마아만 호니여

26) <滿殿春別詞> 어름우희 땃넙자리 보와 님과 나와 어려주글만딩/ 어름우희 땃넙자리 보와 님과 나와 어려주글만딩/ 情둔 오늬밤 더디 새오시라 더디 새오시라/ 耿耿孤枕上에 어느 즈미 오리오/ 西窓을 여러호니 桃花 | 發호두다/ 桃花는 시름업서 笑春風호는다 笑春風호는다/ 녁시라도 님을 혼디 녀닛景 너기다니/ 녁시라도 님을 혼디 녀닛景 너기다니/ 버기더시니 뉘러시니잇가 뉘러시니잇가/ 올하 올하 아련 비울하/ 여홀란 어디 두고 소해 자라 온다/ 소곳 얼면 여홀도 도호니 여홀도 도호니/ 南山에 자리보와 玉山을 비여 누어/ 錦繡山 니블안해 麝香각시를 아나 누어/ 南山에 자리보와 玉山을 비여 누어/ 錦繡山 니블안해 麝香각시를 아나 누어/ 藥든 가슴을 맞초옵사이다 맞초옵사이다/ 아소 님하 遠代平生에 여힐술 모르옵새.

27) <가시리> 가시리 가시리잇고/ 나는 버리고 가시리잇고/ 나는 위 증즐가 太平聖代/ 날리는 엇디 살라 호고/ 버리고 가시리 잇고/ 나는 위 증즐가 太平聖代/ 잡스와 두어리 마는논/ 선흐면 아니올세라/ 위 증즐가 太平聖代/ 설온님 보내옵노니/ 나는 가시는듯 도셔오쇼셔/ 나는 위 증즐가 太平聖代

28) <西京別曲> 西京이 아즐가/ 西京이 서울히 마르는/ 위 두어령성 두어령성 다링디리/ 닳곤디 아즐가/ 닳곤디 쇼성경 고외마른/ 위 두어령성 두어령성 다링디리/ 여히므론 아즐가/ 여히므론 질삼뵈 버리시고/ 위 두어령성 두어령성 다링디리/ 괴시란디 아즐가/ 괴시란디 우러곰 좃니노이다/ 위 두어령성

이상에서 살펴본 바와 같이 <鄭石歌>의 句의 反復과 프롤로그와 에필로그의 添加는 民間俗謠의 詞를 宮中音樂의 曲에 맞추다 보니, 그 改作過程에서 부득이 이루어진 사건이다.

3. <鄭石歌>, 삶의 자리 변화에 따른 意味의 변화 - “사랑하는 님”에서 “有德하신 임금님”으로 -

앞서 살펴본 바와 같이 <鄭石歌>는 民間의 俗謠의 詞를 宮中音樂의 曲에 맞추다 보니 부득이 각 절에서 句의 동일한 반복으로 改作하였다. 이 노래는 삶의 자리(sitz im leben)의 바뀔에 따라 노래의 형태와 의미가 현저하게 바뀌었다.

<鄭石歌>의 改作 과정은 사뭇 異例的이다. 그것은 바로 改作者가 民間 俗謠 <鄭石歌>의 詞를 늘일 때 詞를 늘임과 동시에 王에게 충성심을 조성하려는 의미내용을 노래에 삽입했다 점이다.²⁹⁾

<鄭石歌> 노래의 改作 過程에서 改作者가 의례적인 도입절(프롤로그)을 지어 넣은 것은 노래의 의미내용 전환을 위한 계획적인 수단이다. 앞서 <鄭石歌> 1절 - 4절의 서술 형태가 ①비상한 상황 설정/ ②실현 불가능한 행위 설정/ ③절대 불가능한 일의 실현 조건/ ④그 조건이 실현되어야만 님과 이별하겠다는 의지 표현이라고 분석한 바 있다. 이것은 이별하지 않겠다는 굳센 의지를 표현하는 방식이다.

결코 님과 이별할 수 없다는 의지를 강조해서 力說하는 이 노래에서의 님은 과연 누구일까. <鄭石歌>는 원래 民間의 노래이다. 民間의 俗謠는 이성간의 사랑을 주제로 하고 있는 작품이 많은 것은 동서고금이 다 마찬가지이다. 民間의 노래 <鄭石歌>에서 이별하기 싫은 우리 님은 사랑하는 戀人이다. 결코 임금님이 아니다. 이와 같이 改作者는 남녀간에 이별하지 않겠다고 力說하는 民間의 노래를 가져다가 그 의미를 “임금에 대한 충성”으로 전환하려고

딩아 돌하 當今에 계상이다/ 덩아 돌하 當今에 계상이다/ 先王聖代에 노니오와지이다

라는 프롤로그를 만들어 넣었다.

또한 노래의 마무리로 마지막 節 가운데서 특히 “끈이 끊어지지 않으리라”와 “信이야 그 치겠느냐”는 句節를 만들어 넣어 대단원의 막을 내리는 식으로 改作한 것도 임금에 대한 충성심을 드러내게 하기 위한 作爲的인 에필로그이다.

두어령성 다령디리/ 구스리 아즐가/ 구스리 바회예 디신들/ 위 두어령성 두어령성 다령디리/ 긴히쑤 아즐가/ 긴히쑤 그즈리잇가 나눈/ 위 두어령성 두어령성 다령디리/ 즘흔히를 아즐가/ 즘흔히를 외오곰 녀신들/ 위 두어령성 두어령성 다령디리/ 信잇돈 아즐가/ 信잇돈 그즈리잇가 나눈/ 위 두어령성 두어령성 다령디리/ 大同江 아즐가/ 大同江 너븐디 몰라셔/ 위 두어령성 두어령성 다령디리/ 빈내여 아즐가/ 빈내여 노흔다 샤공아/ 위 두어령성 두어령성 다령디리/ 네가시 아즐가/ 네가시 럼난디 몰라셔/ 위 두어령성 두어령성 다령디리/ 널빅예 아즐가/ 널빅예 연즌다 샤공아/ 위 두어령성 두어령성 다령디리/ 大同江 아즐가/ 大同江 건넌편 고즐여/ 위 두어령성 두어령성 다령디리/ 비타들면 아즐가/ 비타들면 것고리이다 나눈/ 위 두어령성 두어령성 다령디리.

29) 왕에게 충성심을 조성하려는 의미내용을 노래에 삽입하려는 改作者의 의도가 여타의 몇몇 작품에서도 발견된다. <가시리>에서 문맥 의미(context meaning)에 맞지 않게 “위 중즐가 太平聖代”를 후렴구로 삽입시킨 예라든가 <處容歌>에서 의도적으로 “新羅聖代 昭聖代 天下太平 羅侯德”을 삽입시킨 예가 그 대표적이라 할 것이다.

처음과 끝을 改作하여 先王聖代의 有德하신 임금님에 대한 충성과 믿음으로 의미 전환을 꾀했다고 볼 때, 본문 1절에서부터 4절까지에 절마다 反復해서 나오는 “有德하신 님”은 俗謠 본래의 “사랑하는 님”으로부터 의미 전환을 꾀한 것이라고 보아야 할 것이다. 따라서 民間의 俗謠 <鄭石歌>에 담긴 “님”의 의미내용은 “남녀간에 사랑하는 님”이라고 보아야 할 것이다. 앞서 지적한 바와 같이 여러 학자들이 이 노래를 임금에 대한 頌祝歌라거나 남녀간의 사랑하는 님일 수도 있고 부모일 수도 있고 임금일 수도 있다는 해석은, 이와 같은 저간의 사정을 고려하지 않은 宮中 樂書 記錄을 문자 그대로 해석(literal interpretation)한 것이다.

高麗時代 民間의 노래 <鄭石歌>와 조선 궁중음악 <鄭石歌>는 이처럼 相異하다. 高麗時代의 民間의 俗謠로서의 <鄭石歌>는 남녀간에 영원불변의 사랑을 노래한 것으로 이해해야 한다. 유덕하신 임금님으로 이해한다는 것은 곧 조선 宮中音樂으로서의 그것을 이해한 셈이다. 노래의 형태도 마찬가지로이다. 6구체 형태에다가 반복구가 있고 프롤로그가 있고 에필로그가 있는 것은 조선 궁중음악 <鄭石歌> 노래이다. 4구체 기본형에 分節形(혹은 잇달은 形)이 진정 高麗時代의 노래 <鄭石歌>이다.

III. 結論

이상에서 필자는 양식비평적인 방법을 援用하여 高麗 俗謠 <鄭石歌>를 분석하였다.

現傳하는 朝鮮時代 宮中 樂書에 전하는 <鄭石歌>는 궁중 음악으로 演奏/歌唱하기 위한 樂士의 의도적인 改作의 결과물이다. 조선시대에도 중국이나 일본에서와 같이 流傳하는 民間 노래를 王室에서 演奏/歌唱하였다. 民間의 노래야말로 자연스러운 백성들의 天機의 發露라고 보고 민심을 헤아리고(民情探知) 백성과 더불어 즐기고자 하는(與民同樂) 생각에서 民間의 노래를 宮中에서 取擇한 것이다. 이로 말미암아 고려 노래 <정석가>가 조선 궁중음악 <정석가>로 그 삶의 자리를 바꾸게 된 것이다.

그러나 당시 民間의 <鄭石歌>는 노래는 가사는 단형이고 템포가 비교적 빨라서 宮中音樂으로 取擇하는 과정에서 改作/編詞를 거치지 않으면 안 되었다. 이로 말미암아 宮中音樂으로서의 <鄭石歌>는 노래 가사는 빈번히 반복되고 프롤로그와 에필로그가 삽입된 것이다.

<鄭石歌>는 노래의 형태가 바뀌면서 노래의 언어지향성 역시 바뀌었다. 高麗 民間의 노래 <鄭石歌>는 남녀간의 영원불변하는 사랑의 의지를 표현한 것인데, 궁중 음악으로 바뀌어 마침내 임금에 대한 송축, 유덕하신 임금에 대한 頌禱的인 의미로 변화한 것이다.

이와 같은 저간의 사정으로 본다면, 본래의 高麗時代 백성들의 노래 <鄭石歌>는 그 형태가 4구체 分節形(혹은 잇달은 形)이 진정 그 원형일 것이고, 의미 내용도 임금에 대한 頌祝이나 忠誠心이 아니라 남녀간의 영원불변한 사랑의 의지를 含意한다고 보아야 한다.

<참고문헌>

『三國史記』

『三國遺事』

『文心雕龍』
 『文體明辯』
 『詩體明辯』
 『詩經』
 『論語』
 『高麗史』
 『朝鮮王朝實錄』

- 김상익(1982), <鄭石歌>考. 『高麗歌謠研究』 한국문학연구총서 고전문학편 2. 새문사
- 김준영(1980), “韓. 日의 古代 俗樂歌詞에 대한 考察” 『인문논총』 제 8집, 전북대 인문과학연구소.
- 김준영(1989), “俗樂歌詞의 취택 名分” 『송하이중출박사회갑기념논총』.태학사.
- 서인석(1984), 『성서와 언어과학』.성바오로출판사.
- 성기옥(1985), 『國文學新講』 “樂章”. 새문사
- 성호주(1988), 『景幾體歌의 形成 研究』. 부산 :제일문화사.
- 宋芳松(1988), 『韓國音樂通史』. 일조각.
- 유종국(1985), “양식비평의 방법과 원리에 대한 고찰” 『一山 金 선생정년기념논총』, 형설출판사.
- 유종국(1988), “高麗俗謠 원형 재구” 『국어국문학』 제99호, 국어국문학회.
- 유종국(1989), “향가 <풍요>의 원형 고찰” 『국어문학』 제 27집, 전북국어국문학회.
- 이기동(2004), 『시경강설』. 성균관대학교출판부.
- 이기우 역(1989), “Folk Song 서설” 『민족음악학보』 제4집, 한국민족음악협회, 전주 : 신아출판사. Maud. Karpeles(1973), *An Introduction to English FolkSong*. Oxford Univ. Press.
- 이정민 외 공역(1982), 『언어과학이란 무엇인가』. 문학과 지성사.
- 장사훈(1982), 『世宗朝音樂研究』. 서울대출판부.
- 정동화(1981), 『한국민요의 사적 연구』. 일조각.
- 최철(1996), 『고려국어가요의 해석』. 연세대출판부.
- 허혁 옮김(1975), 『성서주석의 제방법』. 분도출판사.
- 황성규 옮김(1981), 성서연구방법론, 한국신학연구소출판부.
- Dubois, J. et al(1981), *A General Rhetoric*. tr. Burell, Paul B. et al. The Johns Hopkins Univ. Press.
- Hirsch Jr, E. D(1978), *Validity in Interpretation*. Yale Univ. Press.
- Said, Edward W. (1983), *The World, the Text, the Critics*, Harvard Univ. Press.

논제: <鄭石歌>의 編詞에 對한 樣式批評的 考察

영문논제: A Formcritical Approach to Transformation "Jeongsukga"

성명: 柳鍾國

영문성명: Yoo jong kook

주민등록번호: 561027- 1481410

소속: 전북과학대학

핵심어: 고려속요, 編詞, 삶의 자리, 언어지향성, 宮中音樂, 改作, 民間音樂, 반복, 차이

영문핵심어: folksong, tranformation, variation, a Royal Court music, context meaning, repetition, difference, *Sitz im leben*.

[국문초록]:

본 연구는 양식비평적인 방법을 원용하여 고려속요 <정석가>를 분석한 것이다. 현전하는 조선시대 궁중 악서에 전하는 <정석가>는 궁중 음악으로 연주/가창하기 위한 악사의 의도적인 개작이다. 조선시대에도 중국이나 일본에서와 같이 민간 노래를 왕실에서 연주/가창하였다. 그러나 고려 민간의 노래 <정석가>는 노래는 가사는 단형이고 템포가 비교적 빨라서 궁중음악으로 취택하는 과정에서 개작/편사를 거치지 않으면 안 되었다. 이로 말미암아 궁중음악으로서의 <정석가>는 노래 가사는 빈번히 반복되고 프롤로그와 에필로그가 삽입된 것이다.

<정석가>는 노래의 형태가 바뀌면서 노래의 언어지향성 역시 바뀌었다. 고려 민간의 노래 <정석가>는 남녀간의 영원불변하는 사랑의 의지를 표현한 것인데, 궁중음악으로 바뀌어 마침내 임금에 대한 송축, 유덕하신 임금에 대한 송도적인 의미로 변화한 것이다.

이와 같은 저간의 사정으로 본다면, 본래의 고려시대 백성들의 노래 <정석가>는 그 형태가 4구체 분절형(혹은 잇달은 형)이 진정 그 원형일 것이고, 의미 내용도 임금에 대한 송축이나 충성심이 아니라 남녀간의 영원불변한 사랑의 의지를 함의한다고 보아야 한다.

[영문초록]

This is a formcritical approach to tanformation "Jeongsukga". A koryo folksong put on a Court music books of the Yi-dynasty period on reformed record. "Jeongsukga" is a work of koryo folksong. "Jeongsukga"put on a Court music books of the Yi-dynasty period on reformed record. this is a change of *Sitz im Leben*.

An original koryo folksong "Jeongsukga" is transformed into a Court musics by a music master of the Yi-dynasty. According to his an intentional transformation, an original koryo folksong "Jeongsukga" is reformed not only form but also meaning. Original "Jeongsukga" consists of a verse in four line, but a Court musics of the Yi-dynasty consists of a verse in six line. A Court musics of the Yi-dynasty "Jeongsukga" is put in an epilogue and a prorogue. It is repeated a line of a poem.

Such as repetition exist in all verse.

According to his an intentional transformation, there is change in the meaning of contents. The context meaning of original koryo folksong "Jeongsukga" consist in endless love the other sex, but transformational Court musics "Jeongsukga" consist in Royalty to one's sovereign.