

# 作·唱·詞를 중심으로 본 鄉歌의 특성

-고대 일본시가와의 비교를 중심으로-

최정선\*

<차 례>

1. 문제제기
2. 鄉歌의 표현 : 作歌曰, 唱, 詞를 중심으로
3. 靈異記 歌謠의 표현 : 作歌曰, 詠言, 歌言을 중심으로
4. 기술 표현 방식으로 본 향가의 특성
5. 남은 문제들

## 1. 문제제기

향가를 동아시아 문학사의 관점에서 비교 분석하여 향가의 보편성과 특수성을 밝혀내고자 하는 연구가 최근 활발하게 진행되고 있다. 일찍이 향가와 『萬葉集』의 만엽가요의 비교를 통해 일본의 萬葉歌謠에 미친 고대 신라의 영향과 불교 사상을 밝힌 연구와<sup>1)</sup> 동아시아 공동문어시인 한시에 대응하는 자기 민족어시의 율격을 마련한 근거와 변이 양상을 살핀 연구가 있었다.<sup>2)</sup> 이러한 성과를 토대로 중국의 문자인 한문을 공동문어로 하

\* 동덕여자대학교

1) 宋哲來, 『韓日古代歌謠의 比較研究』, 학문사, 1983.

는 동아시아 문학권내에서 한국의 시가가 일본, 중국과 달리 어떠한 본질적 특색을 모색하였나를 밝히거나<sup>3)</sup>, 한국·일본·월남의 단형시가의 작품 비교,<sup>4)</sup> 향가는 일본의 和歌와 월남의 國音詩와는 달리 僧俗 두 세계를 긴밀하게 연결시키고, 두 세계의 팽팽한 긴장관계가 작품으로 실현되는 독특한 특질이 있음을 밝힌 연구<sup>5)</sup>의 성과들이 이어져 향가의 동아시아 문학권내에서 위치를 판조하는데 일조하고 있다. 이러한 문제의식은 일본의 『萬葉集』 가요에는 고대 삼국에서 건너간 渡來人의 영향이 많이 남아 있으며<sup>6)</sup>, 신라 향가 대부분이 불교사상을 반영하고 있는데 반해 『萬葉集』의 경우는 불교적인 작품이 극소수일 뿐만 아니라 내용 역시 골계적인 수단이나 성적인 것<sup>7)</sup>이라는 사실을 밝혀내기도 하였다<sup>8)</sup>. 아울러 최근에는 『삼국유사』에 사용된 ‘遊’의 개념을 일본의 고대 기록을 중심으로 비교하여 고대 한국의 ‘遊’는 세속적, 향락적 성격이 강한 일본의 개념과는 달리 정치, 제의·포교, 장례로까지 확산되는 매우 광의의 개념이었음을 논증하기도 하였다.<sup>9)</sup>

2) 조동일, 「민족어시의 대응 방식」, 『하나이면서 여럿인 동아시아 문학』, 지식산업사, 1999.

3) 박경주, 「한문명권 문학으로서 한국 시가문학의 특질 고찰」, 『古典文學研究』 21집, 韓國古典文學硏究會, 2002. 6.

4) 최귀목, 「한국, 일본, 월남 短型詩歌의 작품 세계 비교」, 『古典文學研究』 22집, 韓國古典文學硏究會, 2002. 12.

5) 최귀목, 「동아시아 문학사에서의 향가의 위상」, 『국어교육』 108호, 한국어교육학회, 2002. 6.

6) 송석래, 앞의 책.

7) 이연숙, 「향가와 『만엽집』의 불교가 비교연구」, 박노준 편. 『고전시가 읽어 읽기』, 태학사, 2003.

——, 「“遊”의 개념에 대한 연구 -한국과 일본의 고대기록을 중심으로-」, 『비교문학』, 한국비교문학회, 2005. 2.

8) 이들 연구는 동아시아 문학권 내에서 향가가 고대적 면모와 중세적 지향을 가진 중간적인 특질을 가졌다는 특질을 도출하였다. 전반적인 특색을 도출하여 동아시아 시가문학사의 전체적인 조망을 가능하게 하였다는 점에서 의미가 있다. 이러한 거시적 작업과 함께 미시적 연구가 수반된다면 향가의 독특한 미감과 기능을 설명하는 데 균형감을 얻을 수 있으리라 기대한다.

이러한 비교 연구는 동아시아 문학권 내에서 향가의 위치와 의미를 거시적으로 조망할 수 있는 지형도를 그려나가고 있다는 점에서 분명 유용한 성과이다. 하나 연구의 균형 발전을 위해서는 거시연구와 맞물려 미시연구가 병행되어야 한다. 숲 속의 개별 수목의 특성을 파악하는 일은 숲 전체의 조망을 멀리서 보는 일 못지 않게 중요한 것처럼 말이다. 향가 개별 작품을 유사한 작품과 비교한다든지 표현론적 측면에서 면밀하게 분석, 비교한다든지 하는 미시적 연구는 향가의 독특한 특성을 드러내는 데 유용할 것이다.

따라서 이 글에서는 향가관련 기술 가운데 作·唱·詞의 표현에 주목하고 이를 비교 문학적 관점에서 접근하려고 하는데 이와 같은 비교 연구가 가능한 근거는 다음과 같다.

우선, 鄉歌의 가창 연유내지 유래를 설명하는 기술 표현 양상에 주목해야 하는 이유는 편찬자 一然의 기술태도 때문이다. 그는 『삼국유사』 편찬을 위해 지방 구석구석을 다니며 구전, 문헌 자료들을 수집했다. 설화의 출처를 밝히는 것은 물론 이분간의 차이까지 분별하여 기술하는 등 고증에 세심한 주의를 기울였다. 철저한 고증을 바탕으로 한 일연의 치밀한 기술태도는 향가 관련 기록을 검토하는 데도 충분히 고려되어야 하는 요소이다. 일연은 향가의 유래를 기술할 때 역시 자구(字句) 하나하나를 정밀하게 선택하여 의미 내용을 명료하게 전달하려 했을 것이다. 향가의 성격, 유래, 가창 방식 등 향가의 본질적인 특성을 포괄적으로 내포하고 있는 어휘를 선택하는데 고심하였을 것이다. 따라서 기록 부분에 대한 천작과 비교는 향가의 특성을 드러내는 데 유효한 수단이다<sup>10)</sup>. 둘째, 동아시아 문학

9) 이연숙, 앞의 논문, 2005.

10) 예를 들어 『高麗史』樂志의 기술의 경우, 한문을 전용하였으므로 한문체 작품은 기록 가능하였으나 우리말 가사는 기록이 불가능하였다. 그러므로 국어체 작품은 가사를 수록하는 대신 해설문을 실고 거기에 번역이나 ‘作歌之意’를 소개하는 방식을 취하였다. 즉 설화가 시가의 유래를 설명하는 배경담으로 기능하고 있는데 이는 한문으로는 우리 말 시가를 온전하게 기술할 수 없었으므로 자세한 설명을 배경담의 형식으로 병기 기록한 문학 양식이라고 하겠다.

전통의 유사점이다. 한자를 공동 문어로 사용하는 한편 독특한 자국어 시가를 창작, 향유하였던 동아시아 문학의 보편성이라는 문학 토양 위에 자생했다. 한문 문명권에 속한 양국은 한문을 자유롭게 활용한 상층부의 문학과 함께 자국어 시가를 창작, 향유한 대척 지점의 문학이 공존했다. 자국어 구비시가는 오랜 전승을 거쳐 한자의 음과 훈을 빈 표기체계인 향찰, 가나(假名)로 정착되게 된다. 구비 전승의 자국어 시가가 문자(한자의 자주적 변용)로 기록화 되었다는 일치점은 양국 고대 문학의 비교가 가능하고 필요한 주제임을 환기시킨다. 셋째, 고대 한국과 일본의 시가 문학은 그것을 설명해 주는 설화와 함께 기술되어 전한다는 문학 서승(書承)관습을 공유하고 있다. 이는 ‘설화-시가’ 틀이 고대 문학 전승<sup>11)</sup>의 양식이었음과 동시에 구비전승성과 기록서승성의 연원을 포괄하는 고대 한·일 양국의 독특한 문학적 현상이기도 하다. 자국어를 기록할 표기문자가 없었던 시대의 문학은 대부분 향유자의 기억력에 의존할 수밖에 없었다. 이 때 구전의 효과를 높이고 생명력 확장을 가능하게 한 장치가 노래와 함께 짝을 이룬 이야기였을 것이다. 따라서 노래는 이야기와 더불어 시·공간 파급력을 확보해 나갔을 것이다. 이러한 유동적 문학 형태가 일정한 시기에 문자화되었다. 따라서 구비 전승의 기록화에는 수많은 변이는 물론 구비 전승을 가능하게 했던 원동력, 구승의 힘(power of oral literature)이 내재되어 있다. 따라서 기술 표현 양식에는 원래 노래가 유통되던 상황에 관한

11) ‘설화-시가’ 형식은 고대 한국, 일본에 공통적으로 나타나는 문학 전승 양식이다. 향가 집인 『三代目』의 실전으로 향가의 존재 양상에 대해 단언하기 어려우나, 『고려사』 악지, 『삼국사기』의 가요 관련 기록이 모두 ‘설화-시가’ 양식임을 고려하면 이는 고대시기 시가의 보편적 기록 양상이었음을 어렵지 않게 추론할 수 있다. 시가와 함께 설화가 기록되어 전승된 이유는 다양한 시각에서 설명될 수 있겠으나 추론 가능한 가장 큰 이유는 시가의 생명력을 강화시켜 주는 것으로서 시가의 유래를 설명해 주는 설화의 틀이 필요했기 때문으로 생각된다. 자국어를 기록할 수 없는 문자가 없던 시기에 자국어시가를 전승시키기 위해서는 시가가 노래에 얹혀 구전될 필요가 있었을 것이다. 설화-시가의 형식 틀은 기억의 강화를 통한 시가 확산의 시공의 폭을 넓히기 위한 수단으로서 매우 유효한 방식이었다고 생각된다.

많은 정보가 함축되게 마련이다. 결론적으로 표현을 주시해야 하는 까닭은 자국어에 노래되던 것을 새로운 표기체계(향찰, 가나)로 기술하는 데는 미진함이 있었을 터이니 이를 보충하는 설명이 노래를 도입하는 한문 기록 표현에 정치한 방식으로 드러날 가능성이 높기 때문이다.

이러한 맥락에서 이 글에서는 고대 한·일 양국의 시가 양상을 기술(記述) 표현의 측면에서 비교하는 미시 연구를 통해 고대 양국의 시가 전승 문학 관습의 공통 문법을 규명하고 개별 시가 양상의 특질을 고찰해 보고자 한다<sup>12)</sup>. 분석의 대상은 『삼국유사』의 향가 관련 기술 표현이고 이를 일본의 『日本靈異記』<sup>13)</sup>를 중심으로 하고 『日本書紀』, 『古事記』의 용례를 참고하여 비교하고자 한다. 오랜 구비전승을 거쳐 특정 편자에 의해 기록된 향가 기록의 書承慣習을 유사한 역사적 전승경로를 가진 고대 일본의 기록과 비교하는 일은 고대 문학의 구비적 속성과 기록의 서사적 관습을 밝혀 향가의 성격을 규명하는 하나의 방안이 될 수 있을 것이다.

## 2. 鄉歌의 표현 : 作歌曰, 唱, 詞를 중심으로

『삼국유사』에 기록되어 있는 향가는 모두 14수이다. 이들 향가를 개별 조목 안에서 소개하는 기록 부분을 정리하면 다음과 같다.

12) 고대 한, 일 양국의 시가 문학에 대한 분석은 내용과 형식, 후대 시가와 연계성을 고려한 위에 총체적으로 이루어져야 할 것이다. 그러나 한국의 대표적 국어시가라고 할 수 있는 향가(삼국유사 소재)가 고작 14수인데 비해 일본의 시가는 민요가요로만 한정해도 4,500여수에 이른다. 비교 대상의 수적인 불균형은 자칫 과장된 분석으로 인한 확대해석의 오류를 범할 수 있으므로 정밀한 비교 기준이 요구되는 일이다.

13) 『삼국유사』와 『일본영이기』관음설화와 시가의 비교를 통한 각각의 독자적인 특성 규명은 줄고(『三國遺事』觀音說話와 그 詩的 變容에 관한 研究 -『日本靈異記』와의 비교를 중심으로, 연세대학교 대학원, 1998.)를 참조.

- ① 孝昭王代 竹旨朗(亦作竹曼.亦名智官.)  
初得烏谷慕郎而作歌曰.
- ② 水路夫人  
亦作歌詞獻之.....老人獻花歌曰.
- ③ 景德王 忠談師 表訓大德  
朕嘗聞師讚耆婆郎詞腦歌... 然則爲朕作理安民歌...安民歌曰.....
- ④ 朕嘗聞師讚耆婆郎詞腦歌....讚耆婆郎歌曰
- ⑤ 處容郎 望海寺  
乃唱歌作舞而退歌曰.
- ⑥ 武王  
乃作謠誘群童而唱之云
- ⑦ 芬皇寺千手大悲 盲兒得眼  
令兒作歌禱之 遂得明 其詞曰
- ⑧ 良志使錫  
風謠云
- ⑨ 廣德嚴莊  
德嘗有歌云
- ⑩ 月明師兜率歌  
明乃作兜率歌賦之 其詞曰..
- ⑪ 作鄉歌祭之...歌曰
- ⑫ 融天師 彗星歌 眞平王代  
天師作歌歌之.. 歌曰
- ⑬ 信忠掛冠  
忠怨而作歌 帖於栢樹...得歌獻之...歌曰..
- ⑭ 永才遇賊  
乃命□□作歌..其辭曰

향가 관련 기록을 분석하여 보면, 가장 일반적인 표현은 ‘作歌’이다. 이외에 주목할 만한 표현법으로 노래하는 행위를 기술하는 ‘唱’과 노래 말의 성격을 암시하는 ‘詞’, ‘辭’, 노래의 가창 방식을 드러내는 ‘謠’, 노래의 말

을 전달하는 형식인 ‘曰’, ‘云’이 있다. 향가를 도입하여 설명하는 기술상의 다양성은 일연의 시문학적 취미로 인한 노래에 대한 관심<sup>14)</sup>, 예민한 감각과 맞닿아 있다. 게다가 노래의 구비적 속성과 가창 양식, 노래의 성격에 관한 엄정한 시선을 기록자로서 확보하고자 하였음을 의미하는 것이기도 하다. 따라서 향가를 도입하는 기술 양식의 다양성을 분류, 분석하는 일은 향가의 본원적 성격을 규명하는 일에 도움이 될 것이다.

우선 ‘作歌’로 표현된 향가 기술 양상을 살펴본다. ‘作歌曰’의 기술 양식은 <慕竹旨郎歌>를 비롯한 대부분의 향가 기록에 나타난다. ‘作’의 의미는 ① 造也 ② 作成也 ③ 始 ④ 爲 로 풀이된다.<sup>15)</sup> 사전적 일차 의미는 ‘짓다’이지만 ‘이루다’, ‘비롯하다’, ‘하다’와 같은 다양한 의미를 내포하고 있다. 따라서 ‘作歌’는 ‘노래를 짓다’는 의미를 위시하여 ‘노래가 시작(비롯)되다’, ‘노래하다’와 같은 의미로 폭 넓게 해석될 수 있다. 이런 까닭으로 ‘作’의 용례를 노래를 지은 작가를 기술하는 표현으로 한정하여 향가를 해석하는 것은 편협한 접근방식이다. ‘作’으로 기술된 향가의 공통점을 추출하고 ‘作’의 기술을 사용하지 않은 향가의 특성, 둘 사이의 차별성을 밝혀내는 일은 기술 표현 양상을 통해 향가의 양상을 도출해 내는 것이다.

‘作歌’의 표현이 사용되지 않은 향가는 <찬기과랑가>, <처용가>, <풍요>, <원왕생가>의 네 수이다. <찬기과랑가>는 ‘景德王 忠談師 表訓大德’조에 <안민가>와 함께 소개되어 있다. 충담사에게 백성을 편안하게 다스

14) 고운기는 (『일연의 세계인식과 시문학 연구』, 연세대학교 대학원 박사학위논문, 1993.) 일연은 시에 대한 독특한 관심과 안목을 가지고 있었으며 수준 높은 한문 구사력을 소지하고 있었다고 보았다. 시에 대한 탁월한 안목과 활용능력은 향가의 수집과 찬시로 귀결되었다는 것이다. 또한 정천구(景德傳燈錄) 과의 대비를 통해 본 『三國遺事』의 詩의 특성. 한국문학논총, 28집 2001.6)는 일연은 언어의 관습성을 과감하게 떨쳐버리고 『삼국유사』에서 언어의 본질인 시적 특성을 찾아내었다고 하였다. 이와 같은 연구는 일연이 『삼국유사』를 편찬하면서 여러 자료들을 알뜰하게 고증, 활용하였을 뿐만 아니라, 기술에 있어서도 엄정하고 정밀한 태도를 견지하였음을 증명한다.

15) 『漢韓大字典』.

릴 노래를 해 줄 것을 청하면서 왕 자신이 이미 충담의 고결함과 높은 수행의 경지, 詩才를 알고 있음을 나타내는 예시로 등장하는 것이 <찬기과랑가>이다. 경덕왕이 충담사에게 노래를 청해 받는 이야기가 중심이며 백성을 편안하게 다스리는 지혜를 알리는 <안민가>가 핵심이다. <찬기과랑가>는 뜻이 고상하다는 것 이외에 기과랑에 대한 어떠한 정보도 언급되어 있지 않다. <찬기과랑가>에 ‘作歌’의 표현이 사용되지 않은 이유는 일차적으로 노래에 충담이 관련되어 있음이 자명하기 때문일 것이다. 아울러 문학적 구성력에서 보면 <안민가>가 중심이 되고 <찬기과랑가>는 忠談의 시 재주를 증명하는 노래로 인용된 기과랑과 관련된 설화가 없는 자족적인 노래라는 점이다. 향가의 연원을 설명하는 이야기가 없는 노래라는 점에서 <찬기과랑가>는 특수한데 향가와 이야기를 연결해 주는 고리가 필요없다는 점에서 ‘作歌’의 표현이 사용되지 않은 것으로 분석된다.

<처용가>는 “...乃唱歌作舞而退歌曰”이라 하여 作歌 대신 唱歌로 기술되었다. 이어지는 표현이 作舞이므로 唱歌로 기술하여 作의 중복 표현을 피하고자 한 문장 기술상의 문제로 볼 수 있다. 아울러 <처용가>는 노래와 함께 춤을 동반한 것으로 노래의 의미 못지않게 춤의 역할도 중요하다<sup>16)</sup>. 의미 재현의 측면에서 볼 때 ‘作舞’라고 한 것은 노래보다 오히려 춤의 의미를 강조하려는 의도로 볼 수 있다. 또한 <처용랑 망해사>의 이야기는 중층적이기는 하나 처용이 중심에 있는 이야기라기보다는 신들의 노골적인 경계에도 불구하고 놀이에만 열중한 헌강왕과 몰락에 얽힌 이야기라고 할 수 있다. 핵심서사는 헌강왕의 도덕적 타락과 해이이며 처용은 삽화적 성격을 지닌다고 할 수 있다.

<풍요>는 여러 사람들이 장육존상 조상을 위해 흠을 나르면서 부른 노래이므로 민요적 성격이 강한 노래이다.<sup>17)</sup> 공동의 노래인 민요이기 때문

16) <處容郎 望海寺>에는 여러 산신과 지신들이 나타나 춤을 추었다는 사실이 강조되고 이것은 나라의 멸망을 춤으로 경계한 것이라고 해석하고 있다. <처용가> 노래 못지 않게 춤의 의미가 이야기의 핵심을 이루고 있으니 기술 표현에 있어서도 ‘作舞’의 표현에 의미 중심이 놓여 있다고 하겠다.

에‘作’의 기술을 사용할 필연성이 희박하다고 생각할 수 있으나, 민요적 성격의 <서동요>는 ‘作謠’로 기술하고 있다는 점에서 주목할 필요가 있다. 두 노래는 민요적 속성을 가지고 있으나 <서동요>는 서동이 미천한 신분을 벗어나 고귀한 왕으로 신분 변이를 하는데 결정적 계기가 되는 선화공주를 얻는 노래로 기능하고 있다는 점에서 노래의 역할이 매우 강조되고 있다. 따라서 향가와 관련 이야기 맥락 안에서 노래가 문제 해결의 중요한 기능을 하는 핵심요소일 경우 ‘作’의 표현을 사용하고 있음을 알 수 있다.

마지막으로 <원왕생가>는 광덕, 업장이 서로 권면 수행을 하여 서방정토로 왕생하기를 회구하는 노래이다<sup>18)</sup>. 노래의 작가(가창자)를 광덕이라고 하면 광덕이 서승하기 전에 불렀던 노래가 <원왕생가>이다. 이 노래를 기술함에 있어 ‘有’를 사용하고 있다. 향가 14수 가운데 ‘作’ 대신 ‘有’를 사용한 유일한 경우이다<sup>19)</sup>. 이는 노래가 문제해결의 결정적 계기가 되는 것과 차별화하기 위한 기술 방식으로 볼 수 있다. <원왕생가>는 여타의 향가와는 달리 노래가 문제해결의 궁극적 계기가 되지 않는다는 점에서 이질적이다. 노래를 부름으로 인해 왕생을 이루게 된 것이 아니다. 노래는 광덕의 일념으로 정진한 엄정한 수도행위를 보조적으로 증명하는 예시이다. 즉, ‘有’로 기술한 것은 ‘기존에 있었던 노래의 차용, 민요과 같은 전승가요의 성격’을 의미하는 것이라기보다는 광덕이 가창한 노래이지만 왕생을 견인한 결정적 요인은 아니었음을 암시하는 표현이라고 할 수 있다.

지금까지 상당수의 향가 연구자들은 ‘作’의 의미를 ‘노래를 짓다, 창작하다’로 읽어 이를 통해 향가의 작가를 밝혀내는 일에 천착하였다. 향가에는

17) <풍요>의 민요적 성격에 관해서는 줄고(민요의 불교적 수용으로서의 <風謠> 연구, 『韓國民族學』 16집, 2005. 6.) 참조.

18) <원왕생가>의 작가, 작품에 관한 논의는 줄고(『극락왕생의 발원으로서의 <왕생가> 연구, 『한민족문화연구』 12집, 2003.12.) 참조.

19) <원왕생가>의 作과 有에 대한 해석은 홍기삼(『향가설화문학』, 민음사, 342~345쪽) 참조.

물론 다소 개인 창작의 서정시적인 면모와 대중 민요적인 성격이 복합하여 얽혀져 있기 때문에 향가의 개인 창작성을 인정, 작가를 규명하는 일은 향가의 면모를 밝히는 하나의 방편이기도 하다. 그러나 이러한 중요성에도 불구하고 향가 작자의 실존 여부를 논증하기에 장애요인이 상당하다. 우선 『三國遺事』와 『均如傳』, 『三國史記』의 역사 기록의 극히 일부분을 제외하면 향가 작자의 실존성을 추정할만한 단서가 거의 없기 때문이다. 향가의 작가로 지목한 작가들의 다른 작품들을 발견할 수 없을 뿐만 아니라 향가의 작가로 알려진 인물의 전기를 알기도 어렵기에 작가의 실존성에 의문을 가질 수밖에 없는 실정이다. 또한 향가의 작가로 지목된 작가의 대부분이 향가와 그를 둘러싼 관련설화의 문맥과 일치하는 방식으로 명명된 경우가 대부분이고<sup>20)</sup> 실존 인물로 단정<sup>21)</sup>하기에는 역사적 사실이 일치하지 않는 경우도 있어 향가의 작가를 생존했던 실존인물이라고 확증하기에는 논거가 불충분하다. 게다가 개인서정의 성격이 두드러진다고 하는 몇몇 향가들 예컨대 <모죽지랑가>, <원가>, <찬기파랑가>와 같은 향가도 결국은 내면 감정을 진솔하게 드러내는 개인 서정시와는 거리감이 있다. 이들 향가는 개인의 목소리를 내고 있지만, 이 때 개인은 개체화된 개별체로서의 개인이 아니라 집단을 대표하는 목소리를 내는 집체적 대표격으로서의 개인이다. 다시 말하면, 시적 자아의 독특한 개인적 감상을 노래하는 개인서정시라기보다는 집단 공동체의 합의된 인식 기반 위에 창자의 공감을 획득한 공동체의 감정을 싣고 있는 서정시라고 하겠다. 영웅서사시에 나타나는 영웅의 운명과 활약에 대한 서술의 자리를 공동체적 찬탄과 흠모의 서정이 대신하게 된 자리에 향가의 서정가요가 있다. 일본의 개인서정시인 와카가 이별, 사랑, 자연의 아름다움, 계절감과 같은 주제를 통해 서정적

20) 최철(『新羅歌謠와 그 作者研究』, 『人文科學』 27, 28 합집, 1972.)은 향가 작자의 재명 명성을 들어 향가 작가는 이야기 속의 주인공으로 설화 상에서 형성된 작위적인 가공인물일 가능성이 높다고 보았다.

21) 서동요의 작가를 무왕, 원성왕, 동성왕에, 원왕생가의 작가를 원효, 원가를 이순과 같이 실존인물로 환치시키는 연구들이 이에 해당한다.

자아 표출에 탁월한 미감을 보인 것과 비교하면 향가는 특정인을 추모하거나 찬탄하고 기리는 마음을 드러내어서 동일 집단에 속한 사람들과 공유가능한 공감대를 형성하고 있다는 점에서 분명 차이가 있다. 이 때 찬미의 대상이 되는 것이 사적 감정에 기반한 정신적 교류가 아니다. 오히려 숭고한 정신, 신의, 배려와 같은 공적인 영역의 덕목이다.<sup>22)</sup> 향가는 개인 서정시의 외연을 입고 집단 공동체의 목소리를 내며 정서적 공감대를 형성했다고 볼 수 있다. 마지막으로 향가의 실존 인물의 개인 창작성을 인정하기 어려운 근거는 고대 가요에 대한 당대인들의 인식과 부분적으로 겹쳐진다. 대부분의 고대가요가 제의, 축제 혹은 노동의 현장에서 발생하여 구비 전승된 특징<sup>23)</sup>을 고려하면 비록 처음 노래를 만들어 낸 작가가 있었던 노래였다고 하더라도 고대인들의 노래에 대한 인식만큼은 집단적이었을 것이다.<sup>24)</sup> 다시 말하면 노래의 작가가 누구이든 상관하지 않고 노래를 불러야 하는 현장 상황이 노래의 말과 일치하거나 약간의 변용이 가능한 경우 적극적으로 노래를 차용해서 불렀을 것이라고 짐작할 수 있다.

이러한 상황을 종합적으로 고려하면 고대 시기 노래에 대한 기술 표현 가운데 ‘作’은 ‘노래를 짓다(造也)’라는 의미에 국한되어 작가를 명시하는 표현이라기보다는 노래 그 자체를 지칭하거나 ‘노래하다(爲也)’의 강조된 표현으로 해석하는 것이 타당하다. 우선, ‘作歌’라고 기술된 10수의 향가의 경우, 노래를 짓거나 부르게 된 목적이 분명한 경우가 대부분이다<sup>25)</sup>. 이는

22) 향가와 일본 와카, 월남의 국음시에 관한 비교는 최귀목(앞의 논문.2002)를 참고,  
 23) 고대가요의 기원에 관한 다양한 견해는 古橋信孝(『古代歌謠論』, 冬樹社, 1979.), 吉本隆明(『初期歌謠論』, 河出書房新書, 1977.)에 자세하다.  
 24) 김사엽(『日本の 萬葉集』, 민음사, 1983.125쪽)은 고대인들은 자신의 처지에 적합한 기존의 노래가 있다면 그것을 빌려와 자신의 심정을 표현하였다고 보았다. 노래에 대한 인식이 이와 같았으니 작가명이 밝혀져 있다고 해도 반드시 그 작자의 창작이라야만 하는 법도 없고, 기존에 있던 노래의 차용 내지는 변용이었을 것이라고 보았다.  
 25) 조지훈(『新羅歌謠研究論巧』, 황패강, 박노준, 임기중, 『鄉歌麗謠研究』, 이우출판사, 1985. 65~72쪽)에서 가요의 발상을 분석을 통해 <모죽지랑가>, <헌화가>, <찬기파랑가>, <풍요>, <원왕생가>의 5수는 창작자 내지는 가창발상의 목적이 분명하지 않다고 했다. 나머지 향가들은 주가적 효험이 분명히 나타나므로 주가적 발상에 의하여 창작, 가

향가가 설화 맥락 안에서 매우 중요한 역할을 하기 때문에 노래를 짓거나 부른 목적에 대한 설명이 합리적으로 이루어지고 노래의 역할이 매우 분명하게 드러나는 경우, 이러한 사실을 강조하는 표현으로 ‘作歌’를 사용하였음을 의미한다. 향가의 적극적 실천 기능, 예를 들어 문제해결력을 강조하는 방법 즉, ‘~~이러한 상황에서 ~~한 노래를 하다’의 표현이 ‘作歌’로 기술된 것이다. 요약하면, 향가 관련 기술 방식에서 ‘作’은 작가 명시에 국한된 표현이 아니다. 오히려 향가의 가창자를 소개하고 향가를 지어 부른 ‘동기와 목적’을 강조하여 향가의 기능적 측면을 효과적으로 기술하는 고대적 문학 서사 관습이었음을 추정할 수 있다.

아울러 ‘作’은 향가와 관련 설화를 연결하는 매개 표현법이다. 설화 없이 향가 단독으로 전승되는 경우, 作의 기술 표현을 사용하지 않았음을 확인할 수 있었다. 특정 상황에서 향가를 불렀음을 설명하는 배경 설명과 노래의 유착관계가 ‘作’을 통해 구체화되고 있다. 이는 또한 고대 문학의 서승 관습에서 ‘노래-시가’의 양상이 보편적이었으며 양자는 서로 긴밀하게 연결된 유기체였음을 증명하는 기술 양식이다.

다음으로 주시해야 하는 표현은 ‘땀’이다. 이는 노래를 부르는 방식과 관련된 표현인데 <처용가>, <서동요>를 도입하는 부분의 설명으로 사용되었다. ‘땀’은 ① ‘소리 내어 노래 부르다(發歌)’거나 ② ‘먼저 노래를 불러 가르쳐 인도함(導歌)’<sup>26)</sup>의 뜻이 있다. ‘唱歌’는 ‘곡조에 맞춰 노래를 부르다’의 의미가 있다. 따라서 이들 노래는 적어도 읊거나 읽는 방식이 아닌 곡조에 맞추어 크게 소리를 내어 부르는 방식이었음을 의미한다. <서동요>의 경우, 서동이 아이들을 꺾어 가르쳐 부르게 하였고, 아이들(群童)이 함께 소리를 내어 불렀을 것이므로 ‘땀’이라는 표현은 노래의 가창 양식을

창되었다고 보았다. 여기서 주가적 관념이라고 한 것은 향가의 문제 해결력으로 대표되는 노래의 권위라고 풀이할 수 있다. 노래의 힘에 주목하고 이를 실용적으로 활용한 가창자를 ‘作歌’의 주체로 이해해야 한다.

26) 『漢韓大字典』.

선명하게 표출한다. <처용가>의 경우는 ‘唱歌作舞’라고 기술되어 있으니 노래와 함께 춤이 어울린 형태로 가창되었으며 이는 고려 때 궁중에서 駒儺, 조선시대에 궁중놀이로 계속 유지될 수 있었던 가창, 극적 요소를 설명하는 것이기도 하다.

향가의 가사를 전하는 것 가운데 ‘詞’를 사용한 것은 <헌화가>, <맹아득안가>, <도술가>의 세 수이다<sup>27)</sup>. ‘詞’의 사전적 의미는 ① 말(言也) ② 글(文也) ③ 고하다, 알리다(告也)<sup>28)</sup>이다. ‘신에게 고하거나 알리는 말 또는 글’이라는 뜻이니 기도하거나 기원하는 노래 말을 의미한다. <맹아득안가>는 천수관음에게 빌어 눈을 뜨게 해달라는 기원문의 내용이고 <도술가>는 해가 두 개씩 떠오른 위기상황을 극복하기 위하여 미륵보살에게 기도하고 노래하는 내용이다. 따라서 두 노래 말은 기원하는 내용이므로 노랫말을 일컬어 ‘詞’로 지칭함은 매우 정당한 기술방식이다. 그러면 <헌화가>는 소를 끌고 지나가는 노인이 절세가인인 수로부인에게 꽃을 꺾어 바치면서 부른 연정시에 가까운 노래인데 왜 ‘詞’로 표현되었을까? 이에 대한 답은 역으로 추론하여 <헌화가>의 노래말이 ‘詞’의 성격을 가지고 있었으므로 그리 표현한 것으로 이해할 수 있다. <헌화가> 관련 서사 기록의 晝鑑, 龍, 躑躅花 海汀 과 같은 공간적, 시간적 배경과 소재는 향가 <헌화가>의 祭儀歌적인 성격을 뒷받침하고 있다.<sup>29)</sup> 향가의 노래말을 ‘詞’로 기록한

27) 세 수의 노래 이외에 ‘詞’로 기술된 것은 <桃花女, 鼻荊郎>(『三國遺事』紀異 第二) “.. 鄉俗帖此詞以辟鬼”라고 하여 글을 써서 귀신을 물리친 사실을 이야기하고 있다. 또 다른 표현은 ‘詞腦歌’이다. ‘詞’의 의미는 신에게 기도하는 말, 대상을 찬미하는 말의 의미가 함축되어 있다고 판단된다.

28) 『漢韓大字典』.

29) <헌화가>를 제의의 현장에서 부른 꽃길 노래였을 것이라는 추정은 조동일(『한국문학 통사』, 지식산업사, 1982. 153~156쪽.) 이래 꾸준히 제기되어 왔다. 그는 수로부인을 심한 기근을 제압하기 위해 파견된 무당으로 보았고 <헌화가>의 배경을 곳의 현장으로 치환하였다. 또한 최선경(『鄉歌의 祭儀歌의 性格研究』, 연세대학교 대학원, 2001.)은 <헌화가>를 제의 절차의 진행양상과 대응하여 공수의 노래로 파악하였다.

<도술가>, <헌화가>, <맹아득안가>는 문어체로 말을 옮겨 자신의 소망을 신에게 기도하는 말이며 제의적인 성격을 가진 노래로 분류할 수 있다.

노래 말을 ‘辭’로 기술한 것은 <우적가>가 유일하다. ‘辭’의 사전적 의미에는 ① 말씀(言也) ② 사양하다(辭讓) ③ 글(文章) ④ 타이르다(諄也)와 같은 의미가 있다. ‘辭’는 ‘사상을 말과 글로 나타내다. 타이르다’의 의미소를 내포하고 있다. 영재가 노래를 지어 읊자 도둑들은 노래에 감동되어 비단을 바쳤다고 기록되어 있으므로 영재가 가창한 <우적가>는 자신을 사상을 나타내어 사리를 깨우쳐 알게 하는 역할을 한 것임에 틀림없다<sup>30)</sup>. 향가가 천지와 귀신을 감동케 한다더니<sup>31)</sup> 영재는 향가를 불러 황폐한 도적들의 마음을 움직여 예물까지 바치도록 유도한 것이다. 헛된 삶을 버리고 깊은 깨달음을 향해 나가려는 굳은 결심이 향가의 지배소를 이루고 있다.<sup>32)</sup>

마지막으로 향가를 소개하면서 ‘曰’이라는 일반적인 표현 이외에 ‘云’이라고 쓴 표현이 보인다. ‘云’은 ‘曰’과 크게 다른 표현은 아니나 ‘남의 말을 간접적으로 말하거나 발언자가 확실하지 않을 때’ 쓰는 표현이다. 노랫말을 기록하면서 ‘云’을 사용한 것은 <풍요>, <서동요>와 <원왕생가>의 세 경우이다. <풍요>는 승 양지의 신묘한 예술적 천분과 신이한 불교적 힘에 마음이 움직여 성안의 남녀들이 모여들어 흠을 나르면서 부는 노래로 가명에서 알 수 있듯이 민요에 속하는 노래이다. 따라서 특정 작가에 의한 노래가 아닐 뿐만 아니라 구비적 속성이 강하므로 ‘云’으로 노래를 소개하였다. <서동요> 역시 서동이 선화공주를 얻기 위해 아이들에게 가르쳐 부르게 한 노래이지만 서동 개인의 창작이 아닌 민요적 성격이 강한 노래였으므로 ‘云’으로 기술되었다. 여기서 문제가 되는 것은 <원왕생가>이다. 원왕생가는 원문을 어디서 끊어 읽느냐하는 문제와 맞물려 작가에 대한 논

30) 장덕순(『國文學通論』, 신구문화사, 1960)은 영재가 이 노래를 불러 도둑들이 회개하였으므로 設道の 노래라고 하였는데 이러한 노래의 기능은 ‘辭’의 어의와 일치하고 있다.

31) …往往能感動天地鬼神者非… 『三國遺事』 卷 五, 感通, 月明師兜率歌

32) 홍기삼, 『향가설화문학』, 민음사, 1997. 484쪽.

의가 오랫동안 거듭되어 왔다. 작가 논의는 크게 광덕의 아내, 광덕, 제 삼자로 나뉜다<sup>33)</sup>. <원왕생가>의 성격을 추정할 수 있는 단서는 노래 도입을 기술하는 ‘云’과 ‘有’이다. 이미 살펴본 것처럼 노래를 지은 동기가 명확하며 노래가 설화 문맥 안에서 문제해결의 기능을 할 경우 ‘作’이라고 명시한다. 그러나 <원왕생가>의 의미 맥락에서는 ‘作’대신 ‘有’가 사용되었으니 노래의 실상에 차이 나는 변별성이 있다고 해석하여야 한다. 기술 표현의 문제와 관련하여 살펴보면 <원왕생가>는 광덕이 왕생하기 전에 자신의 소망을 담아 자력으로 왕생극락할 수 있도록 스스로를 격려하면서 마음을 다잡던 노래로 파악된다. ‘作’으로 기술하지 않은 이유는 노래가 왕생의 일차적이고 근본적인 동인으로써 작용하지는 않았기 때문이다. 노래가 극락왕생을 보장하거나 왕생을 가능하게 한 직접적인 계기가 아니었다는 말이다. 단지 광덕은 자신의 수행 과정의 하나로 노래를 사용한 것이다. 이러한 상황으로 미루어 보면 <원왕생가>는 광덕이 불렀지만 그 자신의 창작에 의한 것이라기보다는 현세의 미진함을 내세우며 내세에까지 끌고 가서 복락을 누리보겠다는 당대인들의 소망 내역에 부합하는 염불왕생가였을 것이다<sup>34)</sup>. 일연은 창작가가 확실하지 않고 노래의 문제해결력이 절대적이지 않은 <원왕생가>의 가요적 특질을 ‘有’와 ‘云’의 표현으로 나타냈다.

### 3. 靈異記 歌謠의 표현 : 作歌曰, 詠言, 歌言을 중심으로

33) <원왕생가>의 작가를 해명하기 위한 그간의 논의는 홍기삼(『향가설화문학』, 331~332쪽)에 자세하게 설명되어 있다.

34) 이도흠(『신라인의 사랑의 양상과 의미』, 『국제어문연구』 22집, 국제어문학회, 2000, 57~59쪽.)은 신라 통일 이후 정토사상이 신라에 뿌리를 내리면서 현실의 복락보다는 내세의 왕생을 더욱 중요한 삶의 목표로 삼았다고 했다. 원효나 의상 같은 고승대덕이 미타정도와 화엄사상을 발전시키고 널리 포교하여 내세를 지향하는 불교가 굳건한 뿌리를 내리게 되었다고 했으니 <원왕생가>와 같은 노래가 백성들 사이에서 널리 유포되어 유행가처럼 가장되었을 사정을 충분히 짐작할 수 있다.

일본의 고대 시가는 크게 한시, 와카(和歌), 렌카(連歌), 하이카이(俳諧), 교카(狂歌), 셴류(川柳), 가요와 민요로 나뉜다.<sup>35)</sup> 한문 문명권의 공동문어 시인 한시와 민족구어시가가 동시에 존재하였으나 후대로 갈수록 와카와 렌카 같은 자국어어를 토대로 하는 민족어 시가가 큰 비중을 차지하며 적극적인 기능을 수행하게 된다.<sup>36)</sup> 이러한 시가 문학의 발달 과정 가운데 주목을 요하는 것은 상대 가요의 존재 방식이다. 자국어가 부재했던 시기에 민족어로 향유된 구어시가를 전달 기록했던 문학적 양식을 의미한다.

상대 일본시가 문학의 특징이라 할 수 있는 것은 <歌物語> 혹은 <歌語り>라고 하는 형식이다. 이는 ‘記載된 노래에 관련된 口承의 설화’를 지칭하는 것으로 구비 전승의 기록화라는 특수한 속성을 지닌 고대 가요문학의 특질을 설화-시가의 양식으로 범주화하는 매우 유용한 정의이다.<sup>37)</sup> 설화-시가가 결합된 양상은 『日本書紀』, 『古事記』, 『萬葉集』을 비롯한 『日本靈異記』 등의 역사, 시가, 설화집에 산견된다. 일본 시가의 가장 오랜 형식은 기기가요(記紀歌謠)로 대표되는 가요이며 다음이 『萬葉集』의 와카이다. 앞의 두 사서는 역사적, 설화적 성격이 강한 사서이고, 『萬葉集』은 본격적인 와카집으로서 4,500여수에 해당하는 방대한 가요를 수록하고 있다<sup>38)</sup>. 이에 반해 『日本靈異記』는 불교설화집으로서 기본적으로 불교 설화에 집중하고 있지만, 『今昔物語』와 달리 ‘설화-시가’의 양식을 적절하게 활용하면서 구비전승의 시가를 기록하고 있고, 불교설화와 이에 상응하는

35) 麻生磯次, 李榮九 譯, 『日本文學概論』(教學研究社, 1983), 70~75쪽에서 일본 고전 시가사의 흐름을 일별할 수 있다.

36) 일본시가에서 민족어시가 우세하게 된 원인은 한국과 같이 과거제가 실시되지 않아 한문을 익히고 외우는데 힘을 쏟지 않은 결과 한문학을 담당할 수 있는 층이 상당히 제한되어 있었다는 점과 일본어 문자체계가 10세기에는 이미 정비되어 모국어어를 사용하여 문학 활동을 할 수 있는 기반이 일찍부터 마련되었다는 점을 들 수 있다.

37) 室伏信助, 『歌物語における 歌の 意味』, 『國文學』, 學燈社, 1992. 4, 44~49쪽.

38) <歌語り>라고 할 때 만엽가요는 그 중심에 놓인다. 그러나 신라 향가의 존재 양상과 비교하면 만엽의 노래들은 설화적 맥락 속에 긴밀한 연관을 가지고 위치하는 것이라기보다는 노래를 설명하기 위한 소략한 기술이 있고 노래가 중심이 되는 양식이라고 할 수 있다. 향가가 관련 서사와 비등한 무게를 가지고 기술되는 것과는 차이가 있다.

노래를 수록하고 있다는 유사성으로 인해 『삼국유사』와 세밀한 비교 분석이 요구된다.

『日本靈異記』에는 모두 116편의 설화가 있는데 그 가운데 가요를 포함하고 있는 것은 5편이며, 5편의 설화에는 모두 10수의 노래가 기록되어 있다. 이들 가요를 불교 설화의 서사 맥락 내에서 도입하고 있는 기술부분을 살펴보면 다음과 같다.

- |              |         |
|--------------|---------|
| ① 夫視去容戀歌曰    | (上.二)   |
| ② 唯作歌書以立墓戶歌言 | (上.四)   |
| ③ 大德哭詠作歌曰    | (中.二)   |
| ④ 舉國歌詠之謂     | (中.三十三) |
| ⑤ 舉天下國而歌詠言   | (下.三十八) |
| ⑥ 舉天下國而歌詠言)  | (下.三十八) |
| ⑦ 又詠言        | (下.三十八) |
| ⑧ 詠言         | (下.三十八) |
| ⑨ 舉天下國而歌詠言   | (下.三十八) |
| ⑩ 舉國歌詠云      | (下.三十八) |

①의 노래에 사용된 ‘歌曰’의 표현은 가요와 설화를 연결해주는 가장 일반적인 표현양식이다<sup>39)</sup>. 이 노래는 『萬葉集』 卷十一, 十二에 유사한 것이 있지만 각각의 설화 내용과 가요가 완전히 일치하지는 않는 사실로부터 이 노래가 『日本靈異記』에 수록되면서 설화 기록에 맞추어 어느 정도의 변이를 거친 후 삽입된 것으로 추정하고 있다.<sup>40)</sup> 또한 만엽가와 비교할 때 상당 부분 유사한 구절이 있는 것으로 미루어 『靈異記』 이전 시기에

39) ‘歌曰’의 표현은 『古事記』 기재가요 112수 중 107수, 『日本書紀』 128수 가운데 49수, 『日本靈異記』 10수의 노래 가운데 2수에서 발견된다. 서사 문맥 안에서 가요로 전환되는 기점을 나타내는 역할을 한다.

40) 中野猛, 『日本靈異記』, 日本古典文學全集, 小學館. 1975. 22쪽.

이미 존재했던 노래임이 분명하다. 상당히 알려진 노래를 채록하면서 歌物語 구성 방법에 의해 노래를 설화화하고 있는 것인데 노래가 중심이 되고 설화를 그 내용에 부합하는 방식으로 가감했다는 것을 의미한다. 설화보다 연원이 오래 되었을 가요를 효과적으로 설명하기 위해 가요를 중심에 놓고 설화를 이에 합리적으로 일치하는 방식으로 정돈했다는 것이다. 이와 같은 구성법을 설명할 수 있는 근거는 고대 가요에 자료가 풍부하게 남아 있어 동일한 시상과 시어를 구사한 가요를 비교하기 쉬우며, 설화와의 넘나듦의 경계를 추론 가능하기 때문이다.

②의 노래의 경우, ‘歌言’이라는 표현을 사용하고 있는데 이는 『日本書紀』, 『古事記』에는 나타나지 않는 독특한 기술 양식이다. 이는 記紀歌謠는 ‘言’ 즉 읽거나 읊는 양식의 노래가 아니라 부르는 노래였음을 반영하는 기술법이다. 일본 가요 역시 발생초기에는 노래 부르는 가창방식이었으나 和歌로 분화 발전되는 과정 속에서 가창이 아닌 읊는 방식으로 향유되는 방법론적인 변이를 겪게 되었다는 사실을 확인할 수 있다<sup>41)</sup>. 한문을 공동문어로 하는 한국과 일본에서 상층에서는 한시창작을 하는 동시에 다른 편에서는 국어 시가를 가창하는 방식으로 향유함으로써 노래를 통해 익힌 솔직한 감정 표현과 삶의 대응적 표현의 문학화를 전개해 나간 점이 의미가 있다.

이 노래 역시 『上宮聖德法王帝設』에 유사한 노래가 실려 있는 것을 통해 구비 전승되던 노래가 후대에 기록된 과정을 보여 준다. 유사한 노래가 존재했지만 설화적 맥락이 전혀 다르다는 사실은 설화와 가요가 반드시 함께 발생, 전승된 것이 아니라는 사실을 반증한다. 노래의 기원이 역사적 현장성 속에 기술되었다고 해도 어느 순간 역사적 사실과 결별하고 자유롭게 유리, 전승되다가 또 다시 노래의 의미와 적절한 연관성의 고리를 찾아 흡수, 정돈되게 된 사실을 보여 주고 있다.

41) 김사엽(앞의 책, 1983)은 일본의 시가를 문학으로서 읽고 음영하는 노래와 음악적인 요소를 중심으로 가창하는 가요의 두 범주로 크게 나누어 설명하였다.

③의 ‘作歌曰’의 표현은 ‘歌曰’처럼 일반적인 표현은 아니지만, 『日本書紀』 128수의 가요 중 3수의 가요를 설명하는 데 사용되었다. 구체적으로 살펴보면 다음과 같다.

悲涙目に盈てり遂に歌を作りて曰はく (슬픔의 눈물이 넘치니 이에 노래를 지어 말하기를...)	(遂歌作曰)	武烈即位前紀
八佾の 舞をす遂に歌を作りて曰はく (八佾舞를 추고 이에 노래를 지어 말하기를...)	(遂歌作曰)	皇極紀
時の人便ち歌を作りて曰はく (이때 사람들이 곧 노래를 지어 말하기를...)	(便作歌曰)	皇極紀

비통한 눈물이 흘러내려 노래를 지었다는 사람은 影媛으로 기록되어 있고 그 다음 기록은 蘇我大臣蝦夷이다. 마지막 노래는 당시 사람들이 지어 부른 것으로 기재되어 있다. 그렇지만 기록상의 작자를 실제로 알려진 인물, 역사상 실존했던 실작자가 아닌 설화 상의 주인공으로 파악하고 있다.<sup>42)</sup> 따라서 이 때 ‘作歌’는 노래를 지은 작가를 초점 맞춘 표현이 아니라 노래를 불렀다는 사실과 어떤 동기에 의해서 노래가 만들어져 불렀다는 현상을 강조하는 표현으로 볼 수 있다. 아울러 이 노래 역시 一, 二句가 매우 유사한 것이 『萬葉集』에 실려 있는데, 이와 같은 사실은 노래와 설화가 각각 다른 구비전승경로를 가지고 있다가 기록자에 의해 채록되면서 설화와 현실세계를 모순 없이 통일시키기 위해서 가사를 설화적 맥락에 부합하도록 합리화하였음을 의미하는 것이기도 하다<sup>43)</sup>. 오랜 시간 구비전승되던 노래가 기록화되면서 역사성을 확보해 믿을만한 사실로 고정되어야 했는데 이것을 가능하게 해 주는 것이 작가의 명시화이다. 그러나 이것은 문학적 장치의 일환이다. 역사 사실의 기록은 아닌 것이다. 설화와 가요를 엮되 상호 밀접한 연관성을 가지도록 재배치하고 노래의 가창자를

42) 木俣修, 『萬葉集』, N.H.K, 1966. 12쪽.

43) 宮岡薫, 『古代歌謠の構造』, 新典社, 1987. 330쪽.

작가로 내세워 노래의 힘에 무게를 실어 주는 문학양식인 것이다<sup>44)</sup>.

따라서 ‘作歌’의 기술 양식은 설화의 주인공이 자신의 심정이나 주제적인 이야기를 서정적인 양식으로 이야기하는 장면의 전환, 노래가 어떠한 특별한 동기에 의해 지어졌다는 구연동기를 강조하는 것으로 해석된다. 노래와 설화가 이질감 없이 조화되도록 조정하며 설화 안에서 노래의 서정성이 유효한 기능을 하도록 조력하는 요소가 ‘作歌’로 이어지는 문학적 기술 양식이다.

하권 38화에는 7수의 노래가 차례대로 실려 있다. 38화는 서사적 성격이 강한 이야기로 노래의 역사성이 중요한 실존 요소이다. 노래를 거론하는 표현 중 눈에 띄는 것이 ‘擧’이다. 이는 ‘國’, ‘天下’, ‘天下國’이라는 표현과 같이 사용되어 노래의 공간성을 확보한다. 동시에 현장성을 보증하여 기록된 노래가 전승성과 역사 속으로 환원되는 힘을 부여 받게 된다. 이러한 노래의 성격으로 인해 『日本靈異記』의 ‘童謠<sup>45)</sup>’라고 호칭하는 원인이 되고 있다.

#### 4. 기술 표현 방식으로 본 향가의 특성

한문을 공통어로 하는 고대 동아시아 문학권에서는 한문을 공동문어로 사용하면서<sup>46)</sup> 동시에 각 나라 문학만의 독자적인 문학 양식을 향유하여

44) 최근 김창원(『三國遺事』 감통의 서사적 특수성 속에서 모색해 본 향가의 접근논리, 『국제어문연구』 29집, 국제어문학회, 2004.)은 향가와 설화의 결합은 동아시아의 오랜 서사문학의 전통아래서 다양하게 발달해 온 서사 양식들에 따라 쓰인 이야기들이 특수한 주제 의식과 서사양식으로 나타났다고 보았다. 이 때 설화는 서구적 소설이나 설화의 개념이 아니므로 차별화된 방식으로 이해하여야 한다고 했다. 동아시아의 문학 전통 속에서 역사와 허구가 적절히 혼용되었으나 역사적 진실을 확보하는 장치로 역할하고 있는 점에 주목하였다는 점은 의미가 있다.

45) 일본시가가사에서 동요(わぎょうた)는 아이들의 노래를 지칭하는 것이 아니라, 사건의 징후나 전조를 알리는 예시적 성격을 노래를 의미한다.

왔다. 고대 한국과 일본만을 독립시켜 이야기한다면 한문으로 된 한시를 창작, 문학 활동을 하는 반면 한편에서는 자국어로 된 노래를 지어 고유의 토착성과 정서적 공동체로서의 특질을 개성화하였다. 자국어 시가는 고대 한국의 경우에는 향가로, 일본은 와카로 꽃을 피웠다. 그런데 자국어를 기록할 수 있는 문자 수단이 부재했던 까닭에 자국어 시가는 오랜 기간 구비 전승되는 역사적 경로를 거친 후 문자화되었다. 이 때 전승의 힘을 강화하기 위한 방법으로 설화는 유효한 기능을 한다. 이는 가요의 기록에 설화가 동반되어 기록되는 형상으로 나타난다. 아울러 자국어 시가는 공동문어인 한자의 음과 훈을 빌어 기록되게 되는데 이는 鄉札, 假名와 같은 독창적인 표기 기록 체계에 얹히게 된다. 노래를 표현하는 향찰, 가나는 한자의 음과 훈을 효과적으로 이용하여 자국어 시를 가능한 한 생생하게 전달할 수 있도록 고안되었다. 이와 함께 노래를 도입하고 설명하는 한문 기술 역시 노래의 특성과 가창과 관련된 독특한 양식을 명징하게 표상하는 기록의 방식을 취했다.

따라서 고대 한일 양국의 가요 관련은 동아시아 공동 한자 문화권 내에서 자국의 독자적인 국어 시가를 향유하고 유지 발전시키려는 노력을 하였다는 점에서 일치한다. 때문에 충분히 비교하여 무엇이 같고 다른지를 밝혀 낼 의미가 있다. 이런 작업은 아울러 궁극적으로 향가의 실상을 조밀한 탐색과 비교를 통해 밝혀내는 미시 연구라는 데 의미가 있다.

우선, 일본의 고대 가요 기록에는 ‘歌言’, ‘咏言’이라는 표현이 사용되고 있다. 『삼국유사』의 향가 관련 기록에는 발견되지 않는 기술이다. 이는 고대 일본 가요의 경우, ‘詠む’가 ‘歌を作る’(노래하다)와 같은 의미로 사용되었으며 노래가 악곡에 맞추어 연주 가창되는 방식이 아니라, ‘읽거나 읽는’ 방식으로 향유되는 경우가 현저하게 많았음을 의미한다. 이는 일본의 상대

46) 한문으로 통치의 위업을 실무를 처리하고 국가적인 위업을 나타내는 비석을 세우고 역사를 편찬하거나 시를 짓는데 힘썼다.

(上代) 와카가 5음, 7음을 서로 교차 반복하면서 5.7.5.7.7의 안정적이고 간결한 단가 형식을 만들어 내게 되는 시가사의 역사적인 연원과도 관련이 있다. 일본의 시가 역시 발생 당시에는 음악과 연계된 노래로서 불렀다. 그러나 문학사의 전개에 따라 어느 시기에서부터는 음악과의 고리를 놓아버리고 음영(吟詠)이나 읊는 방식으로 바뀌고 더 후대에 이르러서는 내용을 음미하는 형태의 읽는 시로 전환되어 가는 양상<sup>47)</sup>을 보이게 된다. 이러한 시가사의 전개를 가늠할 수 있는 단초가 ‘歌言’, ‘咏言’의 기록이다. 노래 말을 읊는 방식으로 향유하였고 정해진 음수율 안에서 정서를 표출했어야 함으로 노래의 말과 뜻이 두드러진 역할을 할 수밖에 없었다. 따라서 읽는 노래로서의 노래 말이 적극적인 문학 기능을 수행했고 그것을 표현하는 방식이 ‘言’으로 표현 기술되었던 것이다.

결론적으로 일본의 자국어 시가는 가창이 아닌 읊는 방식으로 향유되었으며 그 결과 한시보다는 자국어시가 위주로 시가사가 전개되었음을 가요를 기술하는 표현 방식을 통해 확인할 수 있다.

이에 반해 고대 한국의 자국어 시가인 향가는 ‘言’을 통해 설명되지 않았다. 오히려 ‘唄’, ‘歌曰’, ‘作歌曰’과 같은 표현을 통해 노래로서 역할하던 상황을 직접적으로 드러내고 있다. 일본의 고전 시가가 읊거나 읽는 방식이었던 데 비해 한국의 향가는 노래하는 양식<sup>48)</sup>이었음을 기록 표현 양식의 대비를 통해 추론해 낼 수 있다. 이는 향가가 일본의 와카(和歌)처럼 단순히 노랫말 위주의 읊조리는 노래가 아니라, 악곡의 가사였음을 의미하는 것이다. 가장하는 우리나라 시가의 전통은 향가를 위시로 고려가요, 경

47) 박경주, 「한문문명권 문학으로서 한국 시가문학의 특질 고찰」, 『古典文學研究』 21집, 韓國古典文學研究會, 2002. 6, 339~340쪽.

48) 향가는 짓대, 가야금, 향비파와 같은 선율 악기를 동원한 세련된 고급가악이었을 것이라고 추정한다. 이는 월명사가 향가를 잘 했을 뿐만 아니라 피리를 잘 불어 그의 피리 소리에 달이 가지를 멈추었다는 일화, 도술가가 樂의 시초(此歌樂之始也)의 기록 등을 통해 알 수 있다. 향가의 음악과의 관련성, 악장적 성격은 이민홍(「신라 악무에서 향가의 위상과 <도술가>의 악장적 성격」, 『고전시가 읽어 읽기』(박노준 편) 태학사, 2003, 68~94쪽)을 참고할 만하다.

기체가, 시조, 악장, 사설시조, 잡가에까지 이어진다. 향가는 우리 시가 발생의 첫 단계에 있는 노래로서 음악과 밀접한 관계를 가지며 후대에 이어지는 시가의 구연, 향유 방식에도 영향을 미친 것으로 이해할 수 있다.

고대 양국의 자국어 시가가 일본은 읊거나 읽는 방향으로, 한국은 음악과 함께 가창의 성격을 강화해 나간 사실을 가요 관련 기록들을 통해 확인할 수 있다.

둘째, 한문 문명권 내에서 한문을 이용한 문학행위는 상층부에 한정되어 있었고 대다수 사람들은 자국어를 통해 문학을 생산 향유하였다. 이러한 과정에서 노래는 감정을 진솔하게 반영하며 적극적으로 표출한다는 양식적 용이함으로 인해 폭넓게 이용되었다. 그러나 국어의 섬세한 표현과 생동감 넘치는 언술의 힘을 표현할 수 있는 표기 수단이 없었던 까닭에 노래는 구비 전승되는 동안 여러 변이를 겪게 되었을 것이다. 이 때 구비 전승의 가요는 기억의 힘에 의해 생명력을 유지해 오게 되었을 터인데 오래 지속되는 생명력은 기억 가능한 사고방식에 의해서이다.<sup>49)</sup> 노래를 기억가능하게 만들어 오랜 기간 전승되도록 하는 전승의 힘은 설화에 있었다고 추론할 수 있다. 이러한 연유로 인해 고대 시가는 설화와 함께 기록, 전승된다. 고대 한국과 일본의 시가가 설화적 맥락과 함께 기술되어 생명력을 확보하고 있는 것은 자국어를 기록할 표기체계가 부재하였던 문학사회적 상황과도 관련이 있다. 고대 시기 노래는 입에서 입으로 전해지면서 생명력을 확산해 나갔을 터인데, 이 때 노래의 믿음체계를 공고화하여 생명력을 강화시켜 준 장치가 노래와 관련된 이야기였다. 따라서 이야기는 노래와 합리적으로 부합하는 방향으로 지속적인 변이를 거듭할 수밖에 없었다. 이러한 사정은 동일하거나 유사한 노래가 『日本書紀』, 『古事記』, 『萬葉集』을 비롯한 『日本靈異記』에 실려 있으나, 완벽하게 일치하는 예는 없고 설화의 맥락에 약간의 변이가 있음을 통해 확인할 수 있다. 즉, 설화와 가요가 발생초기부터 밀접한 관련을 가지고 동시 발생한 것이 아니라는 사실

49) 윌터 J 옹, (이기우 편 역)『구술문화와 문자문화』, 문예출판사, 1995, 52~57쪽.

이다. 대부분의 고대 가요는 설화와 시가가 별개의 것으로 구비 전승되다가 어느 순간 같은 맥락으로 결연관계를 맺으면서 이질적인 요소들을 합리적으로 통일하는 과정을 거치게 된 것이다<sup>50)</sup>. 설화와 가요의 결연 방식은 설화의 주인공과 노래의 창자를 일치하도록 만드는 것으로 나타나게 되는데, 이를 통해 가요는 역사성을 얻어 믿을만한 실존으로서의 권위를 획득하게 되는 것이다. 노래는 ‘作歌’라는 표현을 통해 존재감과 역할이 강조되었다. 이 때 ‘作’은 노래의 창작자를 지목하는 기술 방식이 아니다. 오히려 노래가 어떤 특별한 목적에 의해 불렸다는 ‘동기’와 노래의 ‘역할’을 강조하는 기술 형식이다. 동시에 노래의 역할에 강조점이 놓이면서 노래를 부른 가창자를 드러내는 기술 표현 방식이라고 파악하는 것이 타당한 듯 보인다.

문학 전승에서 유사한 경로를 겪은 고대 한국의 경우 역시 ‘作歌’의 문제를 논의하는데 일본의 문학 전승과 기록 과정은 요긴한 정보를 제공한다. 왜냐하면 『삼국유사』 기록에서 향가의 작가를 전부 실명으로 거론하고 있는 것이 아닐 뿐만 아니라, 이들 작가를 실존인물이라고 단정하기에는 역사적 근거가 빈약하기 때문이다. 물론 향가의 작가가 모두 가공된 허구의 인물이라고 볼 수는 없다. 그렇지만, 역사적으로 명료하게 작가를 확증할 수 없고, 향가 작가 대부분의 명명이 설화의 내용과 일치하도록 의도적으로 재명명된 사실을 환기하면 향가 작자의 실존 여부를 밝히기 위해 사적 논거를 구하는 일은 용이해 보이지 않는다. 고대 문학의 전승과 기록의 역사적 상황, 그리고 고대인들의 노래에 대한 인식을 바탕으로 접근해 보면 향가 기록의 ‘作歌’는 노래를 새로이 창작한 사람이라는 의미보다는 ‘노래의 효과적인 기능’과 ‘노래의 힘을 믿었던 사람’인 가창자에 대한 특별한 강조이며 그런 사람들에 의해 널리 가창되었다는 사실에 오히려 주목하여

50) 일본의 경우 <歌物語>의 전통이 매우 강하여 중세의 일기문학과 설화문학에도 영향을 지대하게 미치게 되는데, 이는 자국어 시가 전통이 매우 강한 일본의 문학현실을 반영하는 것이다.

야 할 것이다.

고대 한·일 양국의 유사한 문학 전승의 환경은 ‘설화-시가’의 전승 양상을 만들었고 ‘作’의 기술 양상은 시가와 관련 설화를 연결하는 고리 역할을 하는 동시에 노래의 적극적인 기능을 강조하는 것임을 확인할 수 있었다. ‘作’이 노래를 지은 창작자를 지목하는 표현에만 국한된 것이 아니라 훨씬 폭넓은 방식으로 노래의 기능과 역할에 대한 강조의 의미까지 포괄하고 있는 것이다. 고대인들의 노래에 대한 주술적 믿음은 노래의 생생력과 연관되며 이와 같은 소망화된 신념이 ‘作’안에 내재되어 있다.

셋째, 향가의 다양성에 대한 발견이다. 노래와 관련된 표현을 비교해 본 결과 일본보다 한국의 용례가 훨씬 다양하였다. 이는 향가의 실질적 기능이 매우 폭넓었다는 사실을 증명한다. 그리고 노래를 즐기고 노래의 힘을 믿었던 신라인들의 사고와 불교가 일반 백성들에게 깊이 뿌리 내리면서 불교적 사고가 신념화되었던 당대 사회상의 반영이기도 하다. 향가는 기원, 찬탄, 호소, 훈계, 주술적 제의와 같은 다채로운 내용을 수용하였다. 그러나 이러한 다양성은 사적인 영역은 넘어서는 대사회적 의미망 속에서 포착되는 집단적 의미를 가지고 있다는 점에서 역시 차별화된다.

일본의 고대시가가 주로 내부의 관심사를 계절감각, 남녀 관계를 통해 읊어 내는데 주력하였던 반면 한국의 시가는 개인의 서정성의 표출 못지않게 상·하층의 유대를 다지고 대사회적이며 집단적인 힘을 발휘하는 방향으로 노래의 힘이 응축되어 나타나고 있는 차이를 발견할 수 있었다. 이러한 전통이 후대 가요들에 어떻게 반영되는가 하는 것 역시 고전 시가사의 지형도를 그려 본다는 의미에서 필요한 작업이 될 것이다.

## 5. 남은 문제들

향가에 대한 기존의 연구 성과는 요약하기도 벅찰 정도로 질적 양적인

축적을 거듭하여 왔다. 이제 그동안 쌓여 온 연구를 바탕으로 하여 질적인 도약을 모색해야 할 시점에 왔다. 다행히 향가를 한문 문명권이라는 공통된 문학 자양분을 가진 범주 안에서 위상을 재정립해 보려는 연구가 시도되고 있어 동아시아 문학권 내에서 향가의 위상이 드러나고 있다.

본 연구는 이러한 비교 연구의 일환으로 향가 관련 표현 양상을 탐구하였다. 비교의 대상으로 한 것은 일본의 영이기에 실린 노래들이다. 각각은 불교설화집이며 향가의 향유시기와 유사한 때 유포되었으며 구비전승기간을 거쳐 문자로 기록되었다는 동일성으로 인해 비교의 대상이 될 수 있다. 비교의 결과 향가는 매우 다양한 주제를 내포하며 사회적, 공적인 기능이 상대적으로 강화된 노래라는 사실을 확인할 수 있었다.

기술 표현에 주목해야 하는 이유는 일연의 기록태도와 거시연구와 균형을 이뤄야 하는 미시 연구의 필요성에 기인한다. 일연은 향가에 관심을 가지고 채록하면서 개별 작품들을 매우 엄정하게 성격을 구분 정치하게 설명하려 하였다. 기록자로서 일연의 정밀함과 책임감이 이와 같다면 향가를 해석하여 문학적 기능과 본질적인 아름다움을 밝혀내는 연구자의 태도 역시 정밀하지 않으면 안 될 것이다. 아울러 거대 담론 속에 동아시아적 안목을 갖추는 일은 개별 작품에 대한 세밀한 비교가 동반되지 않으면 안 된다.

마지막으로 『삼국유사』를 비롯한 동일 시대 기록인 『삼국사기』나 음악 관계 기록에 집중되어 있는 『고려사』 악지의 용례들과의 비교를 통해 향가의 기술 표현 양상을 비교하여 서사 관습을 면밀하게 추적하는 일은 추후의 과제가 되어야 할 것이다. 아울러 중국, 일본의 고대 가요 기록에 쓰인 용례들을 비교하여 동아시아 문학권 내에서 향가의 보편성과 독자성을 조명하는 일 역시 이어지는 연구 과제가 될 것이다.

## 참고문헌

- 『漢韓大字典』.  
『三國遺事』.  
『日本靈異記』.  
『日本書紀』.  
『古事記』.
- 고운기, 「일연의 세계인식과 시문학 연구」, 연세대학교 대학원 박사학위논문, 1993.
- 김사엽, 『日本の 萬葉集』, 민음사, 1983.
- 김창원 「『三國遺事』 감동의 서사적 특수성 속에서 모색해 본 향가의 접근논리」, 『국제어문연구』 29집, 국제어문학회, 2004.
- 宋哲來, 『韓日古代歌謠의 比較研究』, 학문사, 1983.
- 박경주, 「한문문명권 문학으로서 한국 시가문학의 특질 고찰」, 『古典文學研究』 21집, 韓國古典文學研究會, 2002. 6.
- 이도흠, 「신라 향가의 문화기호학적 연구」, 한양대학교 대학원 박사학위논문, 1993.  
「신라인의 사랑의 양상과 의미」, 『국제어문연구』 22집, 국제어문학회, 2000.
- 이민홍, 「신라 악무에서 향가의 위상과 <도솔가>의 악장적 성격」, 『고전시가 엮어 읽기』(박노준 편), 태학사, 2003.
- 이연숙, 「향가와 『만엽집』의 불교가 비교연구」, 박노준 편. 『고전시가 엮어 읽기』, 태학사, 2003.
- \_\_\_\_\_, 「“遊”의 개념에 대한 연구, -한국과 일본의 고대기록을 중심으로-」, 『비교문학』, 한국비교문학회, 2005. 2.
- 장덕순, 『國文學通論』, 신구문화사, 1960.
- 조동일, 『한국문학통사』, 지식산업사, 1982.
- \_\_\_\_\_, 「민족어시의 대응 방식」, 『하나이면서 여럿인 동아시아 문학』, 지식산업사, 1999.
- \_\_\_\_\_, 『공동문어문학과 민족어 문학』, 지식산업사, 1999.

- 조지훈, 「新羅歌謠研究論巧」, 황폐강, 박노준, 임기중, 『鄉歌麗謠研究』, 이우출판사, 1985.
- 정천구, 「『景德傳燈錄』과의 대비를 통해 본 『三國遺事』의 詩的 特性」, 『한국문학논총』 28집, 2001. 6.
- 최귀목, 「한국, 일본, 월남 短型詩歌의 작품 세계 비교」, 『古典文學研究』 22집, 韓國古典文學研究會, 2002. 12.
- \_\_\_\_\_, 「동아시아 문학사에서의 향가의 위상」, 『국어교육』 108호, 한국어교육학회, 2002. 6.
- 최선경, 「鄉歌의 祭儀歌的 性格研究」, 연세대학교 대학원, 2001.
- 최정선, 「『三國遺事』 觀音說話와 그 詩的 變容에 관한 研究, -『日本靈異記』와의 비교를 중심으로」, 연세대학교 대학원, 1998.
- \_\_\_\_\_, 「극락왕생의 발원으로서의 <왕생가> 연구」, 『한민족문화연구』 12집, 2003. 12.
- \_\_\_\_\_, 「민요의 불교적 수용으로서의 <風謠> 연구」, 『韓國民謠學』 16집, 2005. 6.
- 최 철, 「新羅歌謠와 그 作者研究」, 『人文科學』 27, 28 합집, 1972.
- \_\_\_\_\_, 『향가의 문학적 해석』, 연세대학교 출판부, 1990.
- 황폐강, 『향가문학의 이론과 해석』, 일지사, 2001.
- 황폐강, 박노준, 임기중, 『鄉歌麗謠研究』, 이우출판사, 1985.
- 홍기삼, 『향가설화문학』, 민음사, 1997.
- 宮岡熏, 『古代歌謠の構造』, 新典社, 1987.
- 古橋信孝, 『古代歌謠論』, 冬樹社, 1979.
- 吉本隆明, 『初期歌謠論』, 河出書房新書, 1977.
- 中野猛, 『日本靈異記』, 日本古典文學全集, 小學館, 1975.
- 麻生磯次, 松田武夫, 市古貞次 共著, 『日本文學概論』(李榮九 譯), 敎學研究社, 1983.
- 木俣修, 『萬葉集』, N.H.K, 1966.
- 室伏信助, 「歌物語における 歌의 意味」, 『國文學』, 學燈社, 1992. 4.
- 월터 J 옹, 『구술문화와 문자문화』(이기우 편역), 문예출판사, 1995 .

<투고일 : 2006. 1. 15. 심사일 : 2006. 2. 3. 심사완료일 2006. 2. 15.>

<Abstract>

**A characteristic of *Hyangga* through comparison in the form of writing expressions.**

**Choi, Jung-sun**

A research about *Hyangga* has been accumulated almost for half-centuries. Now, it is the exact turning point that can leads a jump for another step for *Hyangga*. Fortunately, a new and striking research which discuss of universality and individuality of *Hyangga* is tired.

This thesis are focused on revealing characteristic of *Hyangga* through by comparison in the form of writing expression that introduce *Hyangga* into the context of story. Research conclusion are listed up as followings.

Firstly, *Hyangga* was a song which was accompanied by musical tunes while Japanese one was recited and read. This unique character was expressed by the words like ‘曰’, ‘云’ and ‘唱’ in compare with ‘言’, ‘詠’ in Japanses writing expressions. It's special quality of *Hyangga* was inherited to next following Korean poetry such as *Koryokayo*, *Shijo*, *Kyounggichega*, and *Akjang*.

Secondly, writer of *Hyangga* who is explained in the context of *Hyangga* is not a actual poet alive. Therefore the expression ‘作歌曰’ rather shows and put an emphasises on the fact that the song was sung by a specific purpose and then played active and practical role. Most ancient people did believe a power of song and then they gave an authority to song. That's why they have borrowed and sang a song that would match with their personal emotions regardless of who the writer was.

Finally, *Hyangga* covers variety aspects of functions. For example, it

expresses not only personal level of missing and caring but also pathetic pray and wishes. These various practical role was represented by the words like ‘辭’and ‘詞’.

Ilyon put an great effort on writing Samgukyusa especially in terms of picking a exact word and writing expressions. By examine writing expression carefully, the specific features of Hyangga must be exposed.

**Keywords** : Hyangga, writing expressions, Nihonryoiki, song-story, singer, power of transmission of oral song, solving troubles, multiful function, sing, recite.

K C I