

## 四歌 合成의 관점에서 본 <靑山別曲>의 의미

임재욱\*

1. 서 론
2. 四歌 合成의 관점에 따른 <靑山別곡>의 해석
3. 작품의 전체적 의미
4. 결 론

### <국문초록>

전체 8개 연으로 이루어진 <靑山別곡>에는 구조적으로 대응되는 연들의 짝이 존재한다. 대응되는 연들을 둘씩 묶으면 8개의 연은 다시 4개의 단락으로 나뉜다. 본고는 이 점에 착안하여 이 작품이 둘씩으로 묶이는 네 편의 서로 다른 노래가 합성되어 이루어졌을 가능성이 있다고 보고, 짝이 되는 연끼리의 대응양상에 초점을 맞추어 <靑山別곡>의 의미를 해석해 보았다. 이러한 관점에서 살펴본 결과, 이 작품의 제1연과 제6연은 공허 이상적 혹은 가상의 공간을 노래하고 있고, 제2연과 제5연은 현실적 비애와 그 근원 노래하고 있으며, 제3연과 제7연은 환시과 환청을 통해 불가능한 상황 혹은 환상의 세계를 노래하고 있고, 제4연과 제8연은 현실적 고독과 그 근원을 노래하고 있는 것으로 해석된다.

구절 및 연의 의미와 관련하여 본고는 다음과 같은 점 등을 확인할 수 있었다. 즉 제2연에 표현된 ‘시름’은 제1연에 표현된 산 속 생활에서의 고독에서 비롯된 것이 아니라 제5연에 표현된 ‘세계와 자아의 불일치’에서 비롯된 것으로 볼 수 있다. 또 제3연의 ‘영무든 장글란 가지고 물 아래 가던

\* 서울대학교 기초교육원 전임대우강의교수.

새'와 제7연의 '사슴이 깊대에 올라서 희금을 허거를'은, 그것들이 공히 불가능한 상황을 노래하고 있는 것으로 본다면, 어구와 표현을 있는 그대로 두고도 자연스럽게 해석할 수 있다. 아울러 제4연의 고독은 제8연에 표현된 남녀관계, 곧 제3자에게 연인을 빼앗긴 상황에서 비롯된 것으로 볼 수 있다.

핵심어 : 고려가요, 속요, 청산별곡, 합성, 악장가사, 시용향약보

## 1. 서론

『악장가사』와 『시용향약보』에 노랫말이 전하고 있는 <청산별곡>의 해석에 대해서는 지금까지 구절의 의미에서부터 작품의 전체적 구조에 이르기까지 여러 각도에서 다양한 견해가 제기되어 왔다. 작품 구조의 측면에서는, 제1연에서 제8연까지를 하나의 일관된 시상의 전개로 보고 전체 작품을 하나의 통일체로서 다루기도 하지만, 작품을 구성하는 연들이 2개씩의 대응되는 짝으로 이루어져 있다는 점에 주목하여 제5연과 제6연이 교체된 것으로 보거나<sup>1)</sup> 8개의 연을 다시 몇 개의 분장으로 나누어 파악하기도 한다.<sup>2)</sup>

- 
- 1) 정병욱, 『한국 고전시가론』, 신구문화사, 1975, 105~113면. 김상억에 의하면 제5, 6연 교체설은 이희승이 1961년 東洋研究大會에서 제기했다고 한다.(김상억, 「<청산별곡> 연구」, 『국어국문학』 30, 국어국문학회, 1965, 137면) 그 외에 5, 6연 교체설을 지지하는 관점으로 성현경, 「<청산별곡> 고」, 『국어국문학』 60, 국어국문학회편, 1972, 237~238면; 권재선, 「<청산별곡> 어석고」, 『한국사회사업대학논문집』 7, 한국사회사업대학, 1977, 203면; 최용수, 「<청산별곡> 고」, 『어문학』 49, 한국어문학회, 1988, 293면; 김명호, 「<청산별곡>의 속악적 이중성」, 『한국고전시가 작품론 1』, 집문당, 1992, 306면; 엄국현, 「<청산별곡> 연구」, 『인제논총』 12, 인제대학교, 1996, 21면; 박진태, 「<청산별곡>과 <서경별곡>의 구조」, 『국어교육』 46, 한국국어교육연구회, 1985, 131~132면; 윤호병, 「<청산별곡> 연구」, 『육사논문집』 21, 육군사관학교, 1981, 37면; 최철, 『고려 국어가요의 해석』, 연세대학교 출판부, 1996, 216면 등이 있다.
- 2) 8개의 연을 몇 개의 분장으로 나누어 파악하는 관점에도 2분장설에서 8분장설에 이르기까지 다양한 학설이 제시되어 있다. 2분장에서는 제1연에서 제4연까지를 하나의 시상으로, 제5연에서 제8연까지를 또 하나의 시상으로 파악하고(김상억, 전계논문, 137면), 8분장설에서는 작품을 구성하고 있는 8개의 연 각각이 독립성을 가진 것으로 간주한다(정재호, 『靑山別曲』론 서설, 『고전과 해석』 2, 고전문학한문학회, 2007, 157~166면). 이에 관한 제

본 논의에서는 이 노래를 구조적 통일체로 보거나 8개 연을 기록된 순서에 따라 몇몇 단위로 구분하는 관점을 지양하고, 작품을 구성하는 전체 연을 대응이 뚜렷한 두 연씩 묶어 네 개의 쌍으로 나누고 이 네 쌍이 각각 서로 다른 노래로 간주될 수 있음을 살펴보고자 한다. 곧 <청산별곡>이 네 노래의 합성으로 이루어져 있다고 보고, 짝이 되는 연끼리의 대응양상에 초점을 맞추어 작품을 구성하는 구절과 연들의 의미를 해석해 보고자 하는 것이다.

고려시대의 속악에 사용된 가사로서 우리말로 된 노래를 고려속요라고 하는데 이러한 노래들은 대부분 민요에서 재료를 얻은 것이며 악곡에 맞추기 위해 합성, 편사, 개작되는 과정을 거쳤다고 한다. 고려속요의 생성과정을 이렇게 이해할 경우 다음과 같은 점에 유의해야 할 것이다.

첫 번째는 고려속요가 합성되었다고 하는 점으로부터 파생되는 문제이다. <서경별곡>과 <정석가>가 “구슬이~”로 시작되는 대목을 공통적으로 포함하고 있으며, <만전춘별사>와 <정과정>이 “녁시라도~뉘러시니잇가”의 대목을 공유하고 있다는 사실은 속요가 합성·편사되었다고 하는 사실을 지지하는 논거이기도 한데, 이러한 관점으로 속요를 이해할 경우 합성의 흔적이 발견되는 노래에 대해서는 그것을 일관된 의미를 가진 노래, 즉 하나의 유기적 통일체로 다루는 것이 어렵게 된다. <서경별곡>을 상대적 독립성을 지닌 세 개의 노래가 합쳐져서 된 노래로 파악하려는 견해는, 그것을 하나의 통일된 작품구조로 파악했을 때에는 그 형식상의 불일치와 각 부분이 나타내는 의미의 무관련성을 설명하기 어렵기 때문에 어쩔 수 없이 나타난 것이기도 하다. 하나의 작품을 그 연원이 다른 몇 편의 노래가 합성된 것으로 보고 각 부분에 상대적인 독립성을 부여해 주는 이러한 관점은 <서경별곡>, <정석가>, <만전춘별사>, <정과정>뿐만 아니라 <청산별곡>에도 적용될 수 있을 것인 바, 이는 고려속요를 이해하는 하나의 타당한 방법이 된다고 본다. 몇 편의 노래가 합성된 것으로 볼 수 있는 작품은 이러한 관점으로 파악해야 할 것인데, 그것은 합성의 흔적이 있는 작품을

학설은 정계호, 상계논문, 같은 곳에 잘 정리되어 있다.

하나의 통일된 구조로 파악하고자 하면 그 설명이 건강부회적인 것이 되기 쉽기 때문이며 또 그러한 설명은 향유자의 향유 의식을 파악한 데에 지나지 않을 수도 있기 때문이다.

다음으로 주목해야 할 점은 고려속요가 음악에 맞추어 지어졌다고 하는 점이다. 속요의 가사에 맞추어 악곡이 붙여졌다는 설명이 불가능한 것은 아니지만 악곡에 맞추어 가사가 붙여졌다는 일반론이 타당하다고 한다면, 속요에서 추출되는 공통적인 형식이 그 가사 자체의 형식적 공통성에 근원을 두고 있다고 하기보다는 음악적 공통성에 근원을 두고 있다고 해야 할 것이다. 고려속요에서는 그 악곡이 주가 된 것이고 그 가사는 부가 되는 것이다. 곧 가사는 악곡에 종속되는 것이며, 고려속요의 형식적 일관성은 그것을 엮어 부르던 악곡의 일관성에 기인한다. 일정한 악곡에다가 가사를 붙여 노래하려고 하니 악곡과 가사가 잘 맞지 않아 여음구, 후렴구, 조흥구 등을 붙여 가사가 악곡에 맞도록 했다고 하는데, 그렇게 본다면 연원이 다른 노래를 합성하여 하나의 노래로 만들고 보니 각 노래의 형식이 일정치 않아 같은 곡조에 맞추어 부르기가 곤란하므로 그 형식을 일정한 모양으로 바꾸어 악곡에 맞도록 재조정할 수밖에 없었다고 말할 수도 있다. 이렇게 보면, 분연되는 고려속요 한 작품의 각 연에서 공통된 형식이 추출된다고 하더라도, 그것을 한 작품으로 보지 않고 몇 개의 노래가 합성되면서 악곡에 맞도록 재조정되는 과정을 거친 것으로 볼 가능성이 마련된다고 하겠다.

## 2. 四歌 合成의 관점에 따른 <청산별곡>의 해석

### 2.1. 작품 구조 분석

<청산별곡>을 구성하고 있는 8개의 연은 구조적으로 대응되는 연들끼리 묶어 4쌍으로 재편할 수 있다. 제1연과 제6연, 제2연과 제5연, 제3연과 제7연, 제4연과 제8연이 각각 구조적으로 적절히 대응된다고 하는 것은 이미 잘 알려진 사실인데 이러한 사실에 비추어 제5, 6연이 교체되었다고 하

는 견해가 제기되기도 했다. 그러나 이러한 4쌍의 구조적 대응을 인정하면서도 <靑山別곡>을 하나의 통일된 구조(또는 두 개의 구조)로서 파악하려고 하는 관점이 지배적이다. 그 형식상의 통일성과 정제성으로 인해 <靑山別곡>은 연원이 다른 몇 개의 노래가 합성되었다고 하는 관점을 취하기가 어려운 측면도 있으나, 방법론에서 제기한 것과 같이 악곡에 맞추기 위해 형식이 일정치 않은 몇 편의 노래를 합성하면서 그 형식의 통일을 기했음 수도 있다는 가능성을 인정한다면 이 노래를 합성된 노래로 파악하지 못할 것도 없다고 본다.

본 논의에서는 <靑山別곡>을 구조적 대응이 뚜렷한 4쌍의 서로 다른 노래가 합성된 것으로 파악하고자 한다. 즉, 제1연과 제6연, 제2연과 제5연, 제3연과 제7연, 제4연과 제8연을 각각 연원이 서로 다른 노래로 보고 각 쌍의 구조적 대응을 형식과 내용 양면에 걸쳐 도출함으로써 4쌍의 노래가 각각 민요적 특성을 지니고 있는 별개의 노래로 간주될 수 있다는 점을 밝혀 보고자 한다.

구조적 대응을 도출하기에 앞서 작품을 인용해 보자.

- |                  |                  |
|------------------|------------------|
| 1. 살어리 살어리 랏다    | 3. 가던 새 가던 새 본다  |
| 靑산에 살어리 랏다       | 믈 아래 가던 새 본다     |
| 멀위랑 드래랑 먹고       | 잉무튼 장글란 가지고      |
| 靑산에 살어리 랏다       | 믈 아래 가던 새 본다     |
| 알리 알리 알랑성 알라리 알라 | 알리 알리 알라성 알라리 알라 |
| 2. 우리라 우리라 새여    | 4. 이렁공 더렁공 훗야    |
| 자고니러 우리라 새여      | 나즈란 디내와 손더       |
| 넬라와 시름한 나도       | 오리도 가리도 업슨       |
| 자고니러 우니로라        | 바르란 쏘 엇디 호리라     |
| 알리 알리 알라성 알라리 알라 | 알리 알리 알라성 알라리 알라 |

- |  |   |
|--|---|
| <p>5. 어디라 더디던 돌코<br/>         누리라 마치던 돌코<br/>         피리도 괴리도 업시<br/>         마자서 우니노라<br/>         알리 알리 알라성 알라리 알라</p>     | <p>7. 가다가 가다가 드로라<br/>         예정지 가다가 드로라<br/>         사스미 값대예 올라서<br/>         혁금을 허거를 드로라<br/>         알리 알리 알라성 알라리 알라</p>              |
| <p>6. 살어리 살어리 랫다<br/>         바르래 살어리 랫다<br/>         느므자기 구조개랑 먹고<br/>         바르래 살어리 랫다<br/>         알리 알리 알라성 알라리 알라</p> | <p>8. 가다니 빅브른 도기<br/>         설진 강수를 비조라<br/>         조롱곳 누르기 미와<br/>         잡스와니 내 엇디 흐리잇고<br/>         알리 알리 알라성 알라리 알라<sup>3)</sup></p> |

먼저 이 노래의 제목부터 살펴보자.

‘청산별곡’이라는 이 노래의 제목이 그 가사와 큰 관련이 없다고 하는 점은 이미 주지의 사실이다. 이 노래의 첫 연에 ‘청산에 살어리 랫다’라는 노랫말이 나오기 때문에 제목을 ‘청산별곡’이라고 했을 뿐이라는 것은, <서경별곡>이 ‘서경이~’로 시작되기 때문에 ‘서경별곡’이 되었고 <鄭石歌>가 <딩아돌하>로 시작되기 때문에 ‘딩(釘)과 돌(磬)’<sup>4)</sup>을 따서 ‘정석가’라고 한 것이며 <가시리>가 ‘가시리 가시리 잇고’로 시작되기 때문에 ‘가시리’로 곡명이 붙은 것과 같은 이치이다. 즉, ‘청산별곡’이라는 제목과 그 가사 사이에는 위와 같은 것 이상의 관련은 없다. 청산에서의 삶을 노래하기 때문에 ‘청산별곡’이라는 곡명이 붙었다고는 볼 수 없는 것이다.

또 <청산별곡>이 원래는 현재와 같은 제목의 가요가 아니었으며, <강

3) 『악장가사』, 원본영인 한국고전 총서(복원판), 대제각, 1973, 37~38면. 『악장가사』에는 연의 구분만 되어 있고 행의 구분도 띄어쓰기도 되어 있지 않으나 율독의 편의상 행을 구분하고 띄어쓰기를 한 전례를 따라 인용한다. 제8연의 ‘미와’는 『악장가사』에 원래 ‘미와’로 되어 있으나 이것을 ‘미와’에서 ‘·’가 脫刻된 것으로 보고 그 의미를 ‘땀다’로 해석하는 것이 일반적이다.(박병채, 『고려가요의 어석연구』, 선명문화사, 1974, 236면) 그러나 여기서는 『악장가사』에 나온 대로 ‘미와’로 인용하고 양주동의 견해에 따라 “隨尾來”(양주동, 『여요전주』, 을유문화사, 1947, 330면)의 의미로 해석한다.

4) 김상익, 『정석가 考』, 『고려시대의 가요문학』, 새문사, 1982, 1-162면.

강술래>나 <꽤지나칭칭나네>처럼 그 여음에서 따든지 <가시리>처럼 가사의 첫 구절에서 따서 편의적으로 이름을 붙여 부르던 것이 민요가 궁중 속악으로 개편되고 문헌에 오르는 과정에서 <가시리>나 <엇노리>가 ‘歸乎曲’과 ‘思母曲’으로 불린 것처럼 ‘靑山別曲’으로 고쳐 불리게 되었을 가능성도 있다고 한다.<sup>5)</sup> 결국 제목 때문에 작품 해석에 구애를 받을 일은 없는 것이다.

그러면 네 쌍의 노래를 구조적 대응 속에서 살피고, 각 쌍이 반복과 병치라는 민요적 속성을 지니고 있음을 살피도록 하자. 민요의 문체나 운율의 특징으로 반복 형식이 많이 쓰인다는 것과 후렴구가 현저하다는 것을 든다. 민요의 반복은 형식적 통일을 이루고 기억과 이해를 돕는 구실을 할 뿐 아니라 내용적으로도 정서 및 선율적 효과에 의한 미적 쾌감을 유발시키거나 그 의미를 강조하기도 한다. 이러한 반복율은 하나의 음절의 반복에 의한 押韻法으로부터 음보를 이루는 음군의 동일반복 또는 변환반복에 의한 疊韻法에 이르기까지 다양한 형식으로 나타난다.<sup>6)</sup> 민요의 특징으로서의 반복과 병치의 원리는 고려속요 중에는 <사모곡>에 잘 구현되어 있지만 <청산별곡>의 노랫말에서도 같은 원리를 발견할 수 있다. 이점을 염두에 두고 각 쌍의 구조적 대응을 살피 그것들 각각이 한 편의 민요일 수 있을 가능성을 살펴보자.

제1연의 첫째 행에서 ‘살어리’가 두 번 반복되고 있으며 제6연의 첫째 행에 다시 나타나고 있다. 둘째 행에서 ‘살어리랏다’가 다시 반복되고 이것은 제6연에 그대로 되풀이된다. 넷째 행에서도 ‘살어리랏다’가 다시 나오니 이 ‘살어리랏다’는 제1연과 제6연에서 각각 같은 자리에 3번씩 반복된다. 제3행에서도 ‘먹고’가 같은 자리에 나온다. 제1연과 제6연을 통해 다른 것이라

5) 김명호, 전개논문, 303면.

6) 이영식, 『서정민요의 시학적 구조』, 『민요론집』 3, 민요학회편, 민속원, 1994, 234~235면. 그 예로 “-달 떠온다 달 떠온다 / 동해 동천 달 떠온다(강강술래), -왜 왔던고 왜 왔던고 / 울고 갈 길을 왜 왔던고(진도아리랑), -구름 구름 가는 구름 / 경상도로 가는 구름(강강술래)” 등을 들고 있다.

7) ‘호미도 놀히언 마르는 날ㄱ티 들리도 업스니이다 / 아바님도 어이어신 마르는 어마님ㄱ티 피시리 업세라’(『악장가사』, 전게서) 이 노래는 짧은 가운데 구조적 반복과 병치를 완벽하게 구현하고 있다.

고는 ‘청산애’와 ‘바르래’, 그리고 ‘멀위랑 드래랑’과 ‘느므자기 구조개랑’밖에 없으나 그것마저 대립적으로 조응하고 있어서 제1연과 제6연은 완벽하게 대응되고 있다. 반복과 병치라는 민요의 표현방식을 그대로 실현하고 있음을 보게 된다.

그리고 여기서 되풀이되어 나타나는 ‘먹고’와 ‘산다’는 말의 의미를 생각해 보면 ‘먹고산다’는 것은 곧 민중적 삶의 기본 틀이라는 것을 깨닫게 된다. 먹지 않으면 죽는 것이니 산다는 것은 곧 먹는 것이다. ‘먹는다’는 것과 ‘산다’는 것 자체가 이미 서민적인 생활의 근본을 보여주는 것이라 하겠다. 먹는 것 중에서도 ‘멀위’, ‘드래’, ‘느므자기’, ‘구조개’ 같은 것을 먹는다고 했으니 이것 또한 상층민의 식생활이 아닌 하층민의 식생활을 그대로 보여주는 것이라고 할 수 있다. 민요적 표현 방식인 반복과 병치를 제대로 실현하고 있고 게다가 민중적 삶의 모습까지 보여주고 있으니 제1연과 제6연으로 묶이는 한 쌍은 그것 자체로 족히 하나의 민요라고 할 수 있을 것이다.

제2연과 제5연, 제3연과 제7연 그리고 제4연과 제8연으로 묶이는 쌍에서도 제1연과 제6연에서와 마찬가지로 반복과 병치가 적절히 나타나고 있다. 즉, 제2연과 제5연에서는 각 연의 제1, 2행에 ‘새여’와 ‘돌코’가 대응되고 있다. 또 제3연과 제7연에서는 제3연의 제1, 2, 4행에 ‘본다’가 나오고 제7연의 제1, 2, 4행에 ‘드로라’가 나와 ‘본다’고 하는 시각적인 감각과 ‘듣는다’고 하는 청각적 감각이 대립되어 있다. 각 행의 같은 자리에 감각을 나타내는 어휘가 병치되어 있는 것이다. 그리고 제4연과 제8연에서는 각 연의 제4행에 ‘또엿디 호리라’와 ‘내엿디 호리잇고’가 나와 ‘한탄과 체념의 어조’<sup>8)</sup>가 반복되고 있다.<sup>9)</sup>

구조적으로 대응되는 각 쌍에 민요적 표현 방식과 민중적 삶의 양식이

8) 양주동은 8연의 ‘내엿디 호리잇고’를 ‘체념적 소극적인 듯하나 기실 함축적 달관적인 정조를 표박한 것으로서 우리 선민의 근저 깊은 인생관의 저류를 보인 것’이라고 하였다.(양주동, 전계서, 331면)

9) 이러한 구조적 대응은 이희승(1961), 김상억(전계논문, 1965), 성현경(전계논문, 237~238면), 정병욱(전계서, 105~113면), 김명호(전계논문, 306면) 등이 모색하여 5, 6연의 교체 가능성을 주장한 바 있으나, 본 논의에서는 작품 전체를 하나의 구조(정병욱) 또는 두 개의 구조(김상억, 성현경)로 파악하는 관점을 지양하고 대응되는 4쌍의 연들을 각각 서로 다른 노래로 보고자 하는 것이다.

서려 있어 네 개의 쌍을 각각 독립된 노래로 볼 수 있다면<sup>10)</sup> <靑山別곡>은 다음과 같은 형성 과정을 거친 것으로 볼 수 있다. 즉, 이 노래는 같은 형식의 연이 여러 개 중첩되어 있는 네 개의 민요 각각에서 특정한 두 연씩을 선별하여 다시 하나의 노래로 합성함으로써 8개의 연을 갖춘 노래로 볼 수 있다는 것이다. 다시 말해, 제1연과 제6연은 ‘살어리랏다’로 시작과 끝을 맺어 하나의 연이 이루어지는 연장체 민요의 두 연으로 볼 수 있으며, 제2연과 제5연은 각 연의 제1, 2행에 특정한 명사를 병치하고 제4행에 ‘우니노라’를 배치해 각 연의 끝을 맺는 연장체 민요의 두 연으로 볼 수 있겠고, 제3연과 제7연은 제1, 2, 4행에 ‘본다’나 ‘드로라’ 등의 감각적 심상을 제시하여 한 연을 이루는 연장체 민요의 두 연으로 볼 수 있으며, 제4연과 제8연은 제1, 2, 3행에서 시상을 자유로이 전개해 나가다가 제4행에서 ‘또 엇디호리라’ 내지는 ‘내 엇디 호리잇고’를 반복하여 체념적 정서의 표출로 각 연을 마무리하는 연장체 민요의 두 연으로 볼 수 있다는 말이다.

같은 형식의 연을 되풀이하는 방식은 고려속요 중에서 <쌍화점>에도 잘 나타난다. 전체 4개 연으로 구성되어 있는 이 노래의 제1, 2연만 들어보면 다음과 같다.

쌍화덤에 쌍화사라 가고신던  
 휘휘아비 내 손모글 주여이다  
 이 말슴미 이 덩 밧귀 나명들명  
 쪼고맛감 샷기광대 네 마리라 호리라  
 기 자리에 나도 자라 가리라  
 기 잔더기티 덮거츠니 업다

삼장스애 불을 혀라 가고신던  
 그 털 샤쥬 내 손모글 주여이다  
 이 말스미 이 털 밧귀 나명들명

10) 물론 이렇게 볼 수 있으려면 각 쌍의 형식적인 측면에서의 대응뿐만 아니라 내용적인 측면에서의 대응도 살펴야 할 것인데 이 점에 관해서는 다음 장(2.2. 구절과 연의 의미)에서 자세히 논하도록 하겠다.

죠고맛간 샷기상좌ㅣ 네 마리라 호리라  
 기 자리에 나도 자라 가리라  
 기 잔디ㄱ티 덮거츠니 업다<sup>11)</sup>

<청산별곡>에 쓰인 반복과 병치의 수법이 이 노래에도 그대로 나타남을 보게 된다. <쌍화점> 제1행의 ‘가고신던’, 제2행의 ‘내 손모글 주여이다’, 제3행의 ‘이 말슴미 이 덩 밧귀 나명들명’, 제4행의 ‘죜고맛감’과 ‘네 마리라 호리라’, 후렴구인 제5, 6행의 ‘기 자리에 나도 자라 가리라’와 ‘기 잔디ㄱ티 덮거츠니 업다’는 이 작품의 매 행에서 반복된다. 그뿐만 아니라 제1연과 제2연의 같은 자리에 병치되어 있는 ‘상화덤에 상화사라’와 ‘삼장스애 불을 혀라’, ‘휘휘아비’와 ‘그 털 샤쥬’, ‘샷기광대’와 ‘샷기상좌ㅣ’는 각각 작품 내에서 같은 기능과 의미를 담당하는 표현들이다. 다만 <쌍화점>은 네 개의 연이 連章되어 있는데 반해 <청산별곡>의 각 쌍은 두 연씩밖에 나타나지 않는다. 또한 전자의 후렴구가 의미를 띠고 있는 데 반해, 후자의 후렴구에는 특별한 의미가 담겨 있지 않기도 하다. 그러나 반복과 병치라라고 하는 노랫말 구성 방식의 측면에서 볼 때 두 작품은 동일한 양상을 띤다고 할 수 있다. 고려속요에 <쌍화점>과 같은 작품이 존재한다는 사실은, <청산별곡>의 각 쌍도 원래는 같은 형식의 연을 몇 개고 달아 나갈 수 있는 개방적 형태의 노래였을 수 있다는 점을 말해준다.

## 2.2. 구절과 연의 의미

<청산별곡>을 위와 같이 네 쌍의 노래가 합성된 것으로 보아 네 단락으로 나누면 각 단락의 내용은 먼저 단락 내부의 구조적 대응에 의해 밝혀야 할 것이다. 각 연은 작품 전체와의 유기적 연관하에서가 아니라 그것과 대응되는 연과의 관계하에서 검토되어야 한다. 마찬가지로 각 연에 포함되어 있는 행, 구절, 어휘의 의미도 그것들과 대응되는 행, 구절, 어휘와의 관련

11) 『악장가사』, 전게서, 43~44면. 행 구분, 띄어쓰기는 <청산별곡>의 방식과 같으며 후렴구는 생략했다.

아래에서 살펴야 할 것이다. 즉, 작품 전체적인 거시적 관련보다는 작품 부분적인 미시적 관련에 중점을 두어야 하고 상호 대응되는 동류항끼리의 관련에 초점을 맞추어 어휘와 구절과 행의 의미를 밝히도록 해야 한다. 이렇게 하는 것이 <청산별곡>을 네 개의 노래가 합성된 것으로 보고자 하는 방법론에 부합하고, 이 작품을 통일된 의미 구조로 파악할 경우에 피할 수 없는 건강부회적인 설명을 끌어들이 필요성을 제거하는 길이라고 본다.

먼저 제1연과 제6연을 보자. ‘살어리랏다’는 ‘살아갈 것이로다’로 해석되는데, 이 구절에서 ‘리’가 미래시제를 나타내는 선어말어미로 쓰이고 있다.<sup>12)</sup> 즉, 이 대목에서 화자는 ‘청산’이나 ‘바탈’에 가서 살고자 하는 것이 지 ‘청산’과 ‘바탈’에 가서 살고 있는 것은 아니다. 몸은 속세에 있으면서 마음만 ‘청산’이나 ‘바탈’을 그리는 가상세계에 대한 회구와 의지의 표백이다. ‘청산’과 대응되는 ‘바탈’ 그리고 ‘멸위’, ‘드래’와 대응되는 ‘느므자기’, ‘구조개’는 각각 서로 동류항의 관계에 있는 것이고, 그것들이 상징하는 바는 같은 것으로 볼 수 있다. 다시 말해, ‘청산’과 ‘바탈’은 속세 또는 현실세계와 대립되는 개념으로서의 이상적 공간을 의미한다고 볼 수 있겠고,<sup>13)</sup> ‘멸위’, ‘드래’, ‘느므자기’, ‘구조개’는 밥이나 고기 등의 세속적 음식에 대립되는 개념으로서의 천연 양식을 의미한다고 볼 수 있겠다.<sup>14)</sup> 이 대목은 해석에 어려움이 없으며 구조적 대응이 완벽하고 현실세계에 대립되는 ‘가상의 공간’인 ‘청산’과 ‘바탈’을 보여준다는 데 주목할 필요가 있다.

다음 제2연과 제5연을 보자. 제2연의 ‘우러라 우러라 새여’에서 ‘우러라’는 감탄형으로 볼 수 있다.<sup>15)</sup> 이 연에서 화자는 시름에 싸여 있다. 새보다 시름한 화자는 자나 깨나 울고 있는 것이다(3-4행). 화자의 시름은 어디서 오는 것인가? 종래는 제2연을 제1연과 관련시켜 청산에서의 시름이라고 하

12) 박병채, 전계서, 217면; 김형규, 『고가요 주석』, 일조각, 1965, 309면.

13) 성현경은 이 노래를 5, 6연 교체를 통해 청산 편과 바다 편으로 나누어 두 편의 노래로 보고 각 노래가 기, 승, 전, 결의 唐詩의 구조를 가진다고 하면서 각 편의 수련에서 현실세계와 상반되는 가상의 세계를 표현한다고 했다.(성현경, 전계서, 239면)

14) 정병욱은 머루와 다래가 야생적 식물로서 쌀, 보리와 대립되는 개념을 지닌다고 하고, 그것들이 있는 청산은 쌀이나 보리와 관계없는 비세속적인 세상을 의미한다고 했다.(정병욱, 전계서, 16면)

15) 양주동, 전계서, 310면.

였다.<sup>16)</sup> 청산에서의 고통이 시름의 원인이라는 논리이다. 그러나 이런 식으로 제2연을 제1연과 연결시킨다면 비약이 심한 감이 없지 않다. 제1연에서 화자는 청산에 있는 것이 아니고 속세에 있으면서 다만 ‘청산’을 그리워할 뿐인데,<sup>17)</sup> 제2연에서는 청산에 들어가 ‘새’<sup>18)</sup>와 함께 시름에 겨워 울고 있는 것이라고 한다면 이는 상식적인 논리로는 이해가 어렵다. 물론 논리적인 사고를 거부하고 비약을 허용하는 곳이 시의 세계라고는 하지만, 제2연을 제1연과 연계하여 해석할 경우에는 그 두 연 사이에 정서적 단절이 개입하게 되는 것을 피할 수 없다.

그러니 제2연은 차라리 구조적 대응이 뚜렷한 제5연과 연결시키는 것이 낫겠다. 제5연(어디다 더디던 돌코 / 누리라 마치던 돌코 / 미리도 괴리도 업시 / 마자서 우니노라)에서는 미워하는 사람도 사랑하는 사람도 없는데 어디서 날아 왔는지 돌이 날아와 나를 맞추고 나는 그 돌에 맞아 온다고 했으니, 여기서 표현된 정서는 ‘세계와 자아의 불일치’라고 할 만하다.<sup>19)</sup> 제5연에 표현되어 있는 이러한 ‘세계와 자아의 불일치’야말로 제2연의 ‘시름에 겨워 자고 일어나 우는’ 상황 즉 서정적 자아의 우수의 근원이라고 할 수 있다. 이렇게 보면 제2연과 제5연은 앞서 지적한 바와 같이 형식적으로 대응될 뿐 아니라 내용상으로도 긴밀한 연관하에 놓여 있다고 하겠다. 어석에

16) 정병욱, 전제서, 106면; 이승명, 『<청산별곡> 연구』, 『고려시대의 언어와 문학』, 한국어문학회편, 형설출판사, 1975, 126~127면; 이동근, 『<청산별곡> 재고』, 『관악어문연구』 9, 서울대 국어국문학과, 1984, 265면 등 다수.

17) 제1연을 속세에서 ‘청산’을 그리워하며 부른 노래가 아니라, 이미 ‘청산’에 들어온 상태에서 부른 노래로 볼 수도 있다. 그러나 그렇게 볼 경우에도 제2연에 표현된 ‘시름’은 자연스럽게 이해되기 어렵다. 화자에게 ‘청산’은 자연 그대로의 양식인 ‘별위’, ‘드레’가 있는 위안의 장소이다. 그렇게 볼 때, 자신이 희망하던 장소에 들어와서 그곳에 살겠노라고 하며 ‘청산’을 찬미하는 노래(제1연)와 ‘시름’에 겨워 울면서 지낸다고 하며 슬픔을 토로하는 노래(제2연) 사이에는 정서적 단절과 시상의 부조화가 드러날 수밖에 없는 것이다.

18) 제2연에 나오는 ‘새’가 화자를 청산과 연결시키는 고리역할을 하는 듯하나, ‘새’에는 산새만 있는 것이 아니라 들새도 있고 바다새도 있고 집새도 있으니 ‘새’가 있다고 해서 화자를 굳이 ‘청산’으로 테러갈 필요는 없을 것이다.

19) 김학성은 이 대목이 석전을 연상시킨다고 하면서 ‘돌에 마자서 온다’는 석전에서 부상당한 것의 직서적 표현으로 추정할 수 있다고 하였다.(김학성, 『한국 고전시가의 연구』, 원광대학교 출판국, 1980, 138면) 이렇게 볼 수 있다면 제5연은 석전에서 소재를 가져와 표면적으로는 석전을 연상시키면서도 심층적으로는 세계와 자아의 불일치를 말하고 있으니 중의적 표현이라고 하겠다. 이러한 ‘세계와 자아의 불일치’의 정서를 표출하고 있는 노래는 현대에도 많은데, 대표적 작품으로 김수영의 <달나라의 장난> 등을 들 수 있다.

는 별로 어려운 점이 없는 편이다.

다음, 제3연과 제7연을 보자. 이 대목은 해석이 어려운 구절이 한 두 곳이 아니다. 제3연의 ‘가던 새’, ‘본다’, ‘물아래’, ‘임무든 장글랑’, ‘가지고’의 주체 등이 그렇고 제5연의 ‘예정지’, ‘사스미 값대에 올라서 奚琴을 혀거를 드로라’가 그렇다. 어휘와 단어의 해석이 분명치 않으니 연 전체에 대한 해석도 다양한 각도에서 제기되었다.<sup>20)</sup>

그러나 제3연을 제7연과 관련지어 이해해 본다면 그 해석의 다양성은 범위가 좁아질 수 있을 것이다. 제3연과 제7연에서는 시각적 심상과 청각적 심상이 대립되어 나타난다고 이미 지적하였거니와, 여기서 더 나아가 제3연은 환시, 제7연은 환청을 표현한 것으로 보고 두 연이 공히 어떤 ‘불가능한 상황’ 즉 환상의 세계를 노래하고 있는 것으로 파악할 수 있다.

‘사슴’을 ‘사슴’으로 보고 ‘값대’를 ‘장대’로 본다면<sup>21)</sup> ‘사스미 값대에 올라서 奚筋을 혀거를 드로라’는 ‘사슴이 장대에 올라가서 해금을 켜는 소리를 듣는다’로 해석될 것인데 이는 현실적으로 불가능한 일이다.<sup>22)</sup> 제3연에서도 제7연과 같이 불가능한 상황을 묘사하고 있다고 볼 수 있다. ‘물 아래’의 뜻을 글자 그대로 ‘물의 아래’ 즉 ‘물 속’<sup>23)</sup>으로 본다면 ‘물 아래 가던

20) 제3연에 대해서 박영환은 “가던 새가던 새 본다. 냇물 아래쪽으로 날아가던 새를 본다. 부리에 이끼나 풀뿌리 따위를 물고서 하류 쪽으로 날아가던 새를 본다.”고 보았고(박영환, 『<청산별곡> 연구』, 『어문논집』 23, 고려대 국어국문학연구회, 1982, 451면), 이동근은 “산중 생활이 계속되자 근심을 털어 버리는 방법으로 山中卜居를 위하여 발을 일구어야 했으리라. 그러다 보니 이끼가 잔뜩 낀 쟁기를 메고 산중의 발을 갈려고 집을 나서게 되었으며 그 때 물아래 동네로 날아가는 새를 보았다”고 설명한다(이동근, 전제논문, 263면). 또 정병옥은 “늑스늑 무기를 들고서 화자가 평원지대로 날아가는 새를 본다”로 해석하며(정병옥, 전제서, 107면), 서재극은 ‘가던 새’를 ‘갈던 새’로 본다(서재극, 『여요 주석의 문제점 분석』, 『어문학』 19, 1968, 8면). 7연에 대해서는 양주동이 “... 全聯이 諧謔이니 ... 자신의 무능을 自嘲함인가. 혹은 嘲世 傲人の 諧謔語인가”라고 했고(양주동, 전제서, 327~328면), 김완진은 이 대목을 山台雜戲의 百獸戲와 관련시켜 사슴으로 분장한 사람이 장대 끝에 올라가 해금을 켜는 것으로 보았다(김완진, 『<청산별곡>의 ‘사슴’에 대하여』, 『문학과 언어』, 탑출판사, 1980, 32~36면). 또 정병옥은 이 대목이 기적을 뜻한다고 하며 기적 없이는 살 수 없는 작중화자의 절박한 심정을 강조한 것으로 해석하고 있다.(정병옥, 전제서, 111면)

21) 양주동은 ‘사스미’를 ‘사슴(鹿)’의 주격형으로 보았고, ‘값대’를 ‘長竿’의 뜻으로 해석했다.(양주동, 전제서, 325면)

22) 정병옥, 전제서, 111면.

23) ‘물아래’를 ‘귀신들이 사는 세계’로 보아 작중화자가 발 딛고 있는 이쪽 세계가 아닌 저쪽 세계로 이해한다면(서대석의 견해) 제3연을 불가능의 세계, 환상의 세계를 노래한 것으로 파악

새 본다'24)는 '물 속으로 가던 새를 본다'로 풀이된다. 물 위로 날아가야 할 새가 물 속으로 날아간다고 했으니 이것은 사슴이 장대에 오르는 것만큼이나 불가능한 일이라고 할 것이다. 게다가 사람이 지녀야 마땅할 '이끼 묻은 兵器'25)를 새가 가지고 간다고 했으니 이는 사슴이奚琴을 켜는 것만큼이나 있을 수 없는 일이라고 하겠다. 兵器나 奚琴은 사람이 소유해야 할 물건이지 '새'가 가지고 날아다니거나 '사슴'이 연주할 물건이 아니기 때문이다. 따라서 제3연과 제7연은 공히 불가능한 상황 즉 환상의 세계를 노래하고 있다고 볼 수 있다.

'잉무든 장글란 가지고'에서 '가지고'의 주체가 무엇인가 하는 점이 문제된 바 있다. 제3연만 놓고 본다면 '가지고'의 주체는 '새'로 볼 수도 있고 '화자'로 볼 수도 있다. 그러나 이것 역시 제7연의 대응되는 구절과 연관지어 고려해야 할 것이다. '잉무든 장글란 가지고 물아래 가던 새 본다'에 대립되는 제7연의 구절은 '사스미 값대에 올라서 희금을 혀거를 드로라'이므로 두 부분을 대조시켜 본다면, '사스미'에서 '혀거를'까지의 주체가 '사슴'이고 '드로라'의 주체가 화자이듯이 '잉무든'에서 '가던 새'까지의 주체가 '새'이고 '본다'의 주체가 화자임을 알 수 있을 것이다. 제3연에서는 '본다'가, 제7연에서는 '드로라'가 제1, 2, 4행에 각각 제시되어 주체가 통일되어 있으니, 제3행도 그 주체를 대응시켜야 전체적인 대응이 보다 선명해지리라 하고 본다.

이러한 주체의 대응은 제3-7연에서뿐만 아니라 다른 쌍에서도 뚜렷하다. 제1-6연에서는 전체적으로 주체가 화자임으로써 대응되고, 제2-5연에서는 각 연의 제1, 2행이 그 주체가 화자가 아니고 각 연의 제3, 4행이 그 주체가 화자이며, 제3-7연에서는 앞서 말한 바와 같이 각 연의 제1, 2, 4행이 주체가 화자임으로써 대응되고 각 연의 제3행은 그 주체가 3연에서는 '새'이고 7연에서는 '사슴'이니 화자가 아닌 것으로써 대응된다. 제4-8연에서도 각 연의 제1, 2, 4행은 주체가 화자이고 각 연의 제3행은 주체가 화자가 아닌

한 본 논의의 심증이 더욱 굳어진다.

24) '물아래 가던 새 본다'를 '물에 비친 새의 그림자를 본다'로 해석하는 견해도 있다.(서수생, 『<청산별곡> 소고』, 『교육연구지』 1, 경북대학교 사범대학, 1963, 8면)

25) 박병채, 전제서, 223면. '잉무든 장-기'을 '이끼 묻은 兵器' 또는 '쟁기'로 보고 있다.

것이다.<sup>26)</sup>

마지막으로 제4연과 제8연을 보자. 제4연은 해석이 무난하나 제8연은 어려운 구석이 많다. ‘가다니’, ‘설진 강술’, ‘조롱곳 누룩’, ‘잡스와니’의 주체와 객체 등이 난해한 부분이다.

제8연부터 보자. 제8연 또한 여러 가지로 해석이 되고 있으나 본 논의에서는 일관된 방법에 따라 먼저 제4연과 관련지어 보기로 한다. 제8연의 제1, 2행 ‘가다니 배부른 도끼 설진 강수를 비조라’는 제4연의 제1, 2행 ‘이링공 더링공 호야 나즈란 디내와 손더’와 연결시켜 해석해야 한다. 제4연 제1, 2행의 주체가 화자이듯 제8연 제1, 2행의 주체 또한 화자가 될 것임<sup>27)</sup>은 어렵지 않게 짐작할 수 있다. ‘가다니’의 의미가 애매하나 ‘(살아) 가다가’<sup>28)</sup> 정도의 의미로 이해하고, ‘설진 강술’<sup>29)</sup>을 ‘농도가 진한 술’로 해석한다면 제8연의 제1, 2행은 ‘(살아) 가다가 배부른 독에다가 농도가 진한 술을 빚었노라’로 풀이된다. 술을 빚는 것은 여자가 하는 일이니 제1, 2행의 화자를 여자로 보아 무리가 없다. 이렇게 보면 제4연의 제1, 2행의 화자도 여자로 볼 수 있고, 결국 제4·8연 전체의 화자는 여자가 된다.<sup>30)</sup>

제3행의 ‘조롱곳 누르기 미와’<sup>31)</sup>는 ‘조롱꽃 같은 누룩이 뒤를 쫓아와서’로 해석한다. 제4행의 ‘잡스와니’<sup>32)</sup>는 ‘(내 입을) 잡으니’로 해석할 수 있고,

26) 제4·8연에 대해서는 뒤에서 다시 살펴본다.

27) 김완진은 ‘강수를 비조라’를 ‘강술을 빚더구나’로 해석하던 종래의 견해(양주동, 김형규)를 반대하고 이 대목 ‘비조라’의 주체를 여성화자인 ‘나’로 보면서 ‘가다니’의 주체도 ‘비조라’의 주체와 동일한 것으로 보았다. 또 그 시체를 과거로 잡아 ‘빚었노라’로 해석하고 있다.(김완진, 『<청산별곡> 결연에 대한 일고찰』, 『문학과 언어』, 탑출판사, 1980, 43~44면)

28) 박병채는 ‘가다니’를 ‘가(行, 去)’에 과거회상보조어간 ‘다’에 어미 ‘니’가 붙은 것으로 풀었다.(박병채, 전계서, 234면) 김완진은 ‘가다니’를 <정과정곡>의 ‘내 니를 그리스와 우니다니’에서 ‘우니다니’와 비교하여 일인칭에도 호응된다고 하였다.(김완진, 『<청산별곡> 결연에 대한 일고찰』, 전계서, 44~45면) 여기서는 ‘가다니’를 제4연의 제1, 2행과 관련지어 ‘그러저럭 살아 가다가’ 정도의 의미로 이해하고자 한다.

29) 양주동은 ‘설진’을 ‘술진(肥)’의 의미로 보고 ‘강술’을 ‘强酒’ 즉 ‘농도가 강한 술’로 보았다.(양주동, 전계서, 328~329면)

30) 김완진은 여기서 더 나아가 이 노래 전체를 여성화자의 노래로 보았다.(김완진, 『<청산별곡> 결연에 대한 일고찰』, 전계서, 46~47면)

31) 양주동은 ‘조롱’을 ‘작은 밖’으로, ‘곳’을 ‘花’로, ‘누룩’을 ‘누룩’으로 해석했다. 또, ‘미’가 ‘꿈무니, 뒤’를 의미한다고 하여 ‘미와’가 ‘隨尾來’의 의미라고 하였다.(양주동, 전계서, 329~330면)

32) 김완진은 ‘잡스와니’의 ‘습’이 객체존대선어말어미로서 그 목적으로 ‘나’를 취할 수 없다고 하여 ‘내’가 존경할 만한 존재인 ‘입’을 목적으로 상징하였다. 즉, 뒤를 쫓아 온 누룩이 ‘나’를

‘내 엇디 흐리잇고’<sup>33)</sup>는 ‘내가 어떻게 하겠는가’로 풀이되니 한탄과 체념의 어조가 섞여있는 표현이다. 다시 말해, 제8연은 다음과 같이 풀이될 수 있다. ‘(살아) 가다가 (내가 입을 위해) 배부른 독에다가 진한 술을 빚어 놓았는데, 조롱꽃 같은 누룩이 뒤를 쫓아와서 (내 입을) 잡으니 내 어찌 하겠는가’

이 제8연은 제4연과 대응시켜 파악해야 하는 것도 중요하지만 이 연 자체 내부의 대립적 어휘에도 주목해야 한다. 일단 ‘비브른 독’과 ‘조롱’은 그 모양이 상반됨으로써 대립적이다. 배가 불룩한 독과 허리가 잘룩한 조롱박은 대조적인 형상을 띠고 있다. 그 뿐만 아니라, 이것들은 기능상으로도 대립된다. 독은 술을 담아 두는 것이요 조롱은 독에 담긴 술을 떠먹는 바가지로 사용하는 것이다.<sup>34)</sup> 독은 술이건 튀건 가득 차 있어야 제격이나 조롱박은 독이나 항아리에 담긴 것을 퍼내어야 그 기능을 다하는 것이니, 독이 충만을 의미한다면 조롱은 고갈을 의미한다고 하겠다. 또 ‘설진 강술’과 ‘누룩’도 그 미감이 상반됨으로써 대립적이다. 잘 익어 농도가 진한 술과 아직 익지 않아 술맛이 나지 않는 누룩은 그 맛이 확연히 구분된다고 하겠다. 술을 만드는 데는 누룩을 사용한다. 누룩은 재료이고 술은 완성품이다. 재료인 누룩이 미숙을 의미한다면 완성품인 술은 완숙을 의미한다고 할 수 있다.

‘비브른 도귀 비즌 설진 강술’과 ‘조롱꽃 누룩’은 그 이미지가 대립되는

---

잡는 것이 아니고 ‘입’을 잡는 것이다.(김완진, 『<청산별곡> 결연에 대한 일고찰』, 전계서, 40~42면) ‘가시리’의 ‘잡스와 두어리마는 선후면 아니 올세라(『악장가사』)’에 나타나는 ‘잡스’와도 그 객체는 ‘입’이다. 오늘날에도 ‘잡는다’는 표현이 남녀사이에 추상적인 의미로 쓰일 때는 보통 그 주체가 여자이고 객체는 남자이다. ‘발목 잡는다’ 또는 ‘발목 잡힌다’는 표현을 생각해 보자.

33) 양주동이 ‘내엇디 흐리잇고’를 체념적 달관적 어조로 본 것은 앞서 인용한 바 있다. 관련 대목을 좀 더 인용하면 다음과 같다. “이 대목을 결사로 함은 사늬가 중 ‘처용가’의 말구가 그 濼(瀾)인대 후대에 『엇더하료』(시조), 『그 엇더흐니잇고』(한림별곡) 등으로 분화되어...羅代 이래 가요의 한 전통적 형식이니...”(양주동, 전계서, 331면)

34) 독이나 항아리에 술을 담아 두고 거기에 조롱박으로 만든 바자지를 띄워 두고 술을 마신다는 것은 술을 마셔본 사람이라면 누구나 알 것이다. 이것은 아마 고려시대 아니 그 이전부터 오늘날에까지 이어지는 음주관습이 아닐까? 술상에는 항상 조롱박이 따라다니기 마련인 것이니 제8연에서 ‘독에 빚은 강술’에 이어 ‘조롱’이 등장하는 것이 시상전개에 무리가 없음을 알겠다.

것이니, 전자가 풍요로운 생산의 심상을 나타낸다면 후자는 빈약한 불모의 심상을 나타낸다. 배가 불룩하니 모양은 사나워도 그 맛은 진하고 감칠맛 도는 것이 ‘비브른 도끼 비즌 설진 강술’이요, 허리가 잘록하니 모양은 고와도 제대로 익지 않아 맛이 불품없는 것이 ‘조롱곳 누룩’이라 하겠다.

즉, 여기서 화자는 자신을 ‘비브른 도끼 비즌 설진 강술’에 비유하고 있고, ‘조롱곳 누룩’으로는 제3의 여자를 비유하고 있음을 알게 된다.<sup>35)</sup> 그 제3의 여자가 자신의 입을 앓아(잡스와) 간 것이리라. ‘내 엇디 흐리잇고’<sup>36)</sup>에는 입을 잃은 여인의 한탄과 체념이 배어 있다. 제8연을 이렇게 해석하면 제4연과의 연결이 자연스럽게 이루어진다. 제4연의 ‘울 사람도 갈 사람도 없는 밤(오리도 가리도 업슨 밤)’에 표현된 외로움의 근원은 바로 제8연에 표현된 입을 잃은 상황에 있는 것이다.<sup>37)</sup>

제4-8연은 형식상으로 잘 대응될 뿐만 아니라<sup>38)</sup> 내용상으로도 연결이 매끄러우므로, 이 대목은 그 자체로 한편의 노래로 간주하더라도 어색함이 없으리라 본다. 이러한 제4-8연의 관계는 제2-5연의 관계와 흡사하다. 즉, 제2연에서의 자아의 슬픔(자고니러 우니노라)이 그 근원을 제5연(세계와 자아의 불일치)에 두고 있듯이, 제4연에서의 외로움(바브란 ㅈ그 엇디 호리라)은 그 근원을 제8연(입을 잃은 상황)에 두고 있는 것이다. 또한 슬픔(제2연)

35) ‘조롱곳’의 ‘곳’ 즉 ‘꽃’이 여자를 상징한다고 하는 것은 ‘서경별곡’에도 그 예가 보인다. ‘대동강 건너편 고졸여 빗 타 들면 것고리이다’에서도 ‘꽃’은 제3의 여인을 비유한다. 이렇게 ‘조롱곳 누룩’을 ‘조롱꽃 같은 누룩’으로 해석하면서 의인화된 표현으로 이해하면 ‘미와(뒤를 쫓아와)’와도 연결이 자연스럽게 이루어지게 된다.

36) 이것은 관습적인 표현이 이 노래에 수용된 것으로 볼 수 있다. 그 뿌리가 <처용가>에 닿는다는 양주동의 견해에 첨가하여 <공무도하가>의 마지막 구절에서 이 표현의 기원을 찾는 견해도 있다. 실제로 이 대목은 양주동의 지적대로 <처용가>의 마지막 대목과 상황이 비슷하다. ‘엇디 흐리잇고’라는 한탄과 체념 섞인 표현이 같을 뿐 아니라 자신의 이성을 제3자에게 빼앗긴 상황도 같은 것이다.

37) 제4-8연에 나타나는 바와 같은 ‘입을 잃은 여인의 한탄과 외로움’이라는 정서는 고려속요에 자주 등장하는 주제이다. 고려속요에 속하는 대부분의 작품들은 남녀 간의 연정을 노래하고 있는데, 그 중 <서경별곡>, <가시리>, <동동> 등에서 이러한 정서가 잘 표현되어 있다. 장덕순도 <청산별곡>을 <동동>과 함께 남녀의 연정을 읊은 노래라고 언급한 바 있다. (장덕순, 『국문학통론』, 신구문화사, 1988, 129면)

38) 제4연과 제8연은 각 연의 마지막 행에 ‘또 엇디 호리라’와 ‘내 엇디 흐리잇고’라는 유사 구절이 반복되고 있는 점에서뿐 아니라 각 연의 제1·2·4행의 주제는 화자이고 제3행의 주제는 화자가 아니라는 점에서도 대응된다.

과 외로움(제4연), 세계와 자아의 불일치(제5연)와 임을 잃은 상황(제8연)은 각각 표출된 정서와 주제에 있어서도 서로 무관하지 않다.

이렇게 제2-5연과 제4-8연은 각 쌍이 맺는 관계가 유사할 뿐 아니라 정서적으로도 상통하기 때문에 같은 차원으로 묶여 제1-6연과 제3-7연에서 표출된 정서와 대비될 수 있는데, 이 점은 다음 장에서 계속 다루도록 한다.

### 3. 작품의 전체적 의미

지금까지 8개 연으로 구성된 <청산별곡>을 4개의 쌍으로 나누고 각 쌍에 포함된 2개씩의 연들이 형식 및 내용에서 구조적으로 대하고 있다는 점과 각 쌍들이 독립된 민요였을 수 있다는 점 등에 대해 살펴보았다. 또 대응되는 연들의 내부적 대응에 주목하여 구절과 연의 세부적 의미를 탐색하여 보기도 했다. 그러나 여기서 머물러서는 작품의 진모를 알아보기에 미흡하므로 한 걸음 더 나아가 각 쌍이 다른 쌍과는 어떤 관련을 맺는지 살펴 작품의 전체적 의미를 도출해야 할 것이다.

<청산별곡>이 비록 연원이 다른 네 개의 노래가 합성된 것이라고 하더라도, 일단 하나의 작품으로 재조립된 이상 각 단락은 나머지 단락과 무관하지 않은 분위기와 정조를 띠고 있는 것으로 볼 수 있고 또 그렇게 봐야 한다. 그것은, 편집자가 어떤 의도를 가지고 하나의 작품을 편집할 때 연원이 다른 소재를 합성한다고 하더라도 거기에 편집자의 의도가 투영되지 않을 수 없겠고, 또 어떤 식으로든 일단 하나로 합성된 노래를 그 향유자가 대할 때는 작품 전체를 하나의 정조로 의식하는 것이지 합성되기 이전의 노래로 환원하여 의식할 리 없겠기 때문이다. 그리고 실제로 <청산별곡>은 둘씩으로 이루어진 네 개의 단락이 비슷한 유형의 정서와 의미를 지니고 있는 것으로 파악되기도 하기 때문이다.

이러한 의미에서, 네 개의 단락 각각의 상징적 의미를 파악하면서 나머지 단락과의 정서적 연관을 고려해 보는 것은 가능하고 또 네 개의 노래가 합성되어 이루어 졌다는 형성 원리에 대한 논리에 크게 구애받지 않을 것

이라고 본다. 그것은 형성 과정 또는 형성 원리에 대한 논의라기보다는 편집자의 의도와 향유자의 의식을 살피는 것에 해당하기 때문이다.

앞에서도 언급한 바 있지만, 제1연과 제6연의 ‘청산’과 ‘바를’이라는 가상세계는 제3연과 제7연에 나타난 환상세계의 이미지와 연결되어 두 단락이 공히 현실세계에 대립되는 공간 개념을 나타낸다. 이런 의미에서 이 두 단락은 같은 차원으로 묶일 수 있을 것이다. 또 제2-5연과 제4-8연도 그 표출된 정서가 유사하다는 점에서 같은 차원으로 묶인다. 즉, 제2-5연에서 나타나는 ‘세계와 자아의 불일치’와 거기서 비롯되는 ‘비에’는 제4-8연에서 나타나는 ‘임을 잃은 상황’과 거기서 유발되는 ‘외로움’이라는 정서와 잘 연결될 수 있는 것이다.<sup>39)</sup>

제1-6연과 제3-7연은 비현실적 세계로의 갈망과 몰입을 표현하고 제2-5연과 제4-8연은 현실세계에서의 비애와 고독을 그리고 있다. <청산별곡>의 전체 8연은 이렇게 비현실과 현실의 대립이라고 하는 이분법적 구도를 취하고 있는 것이다. 작품이 전체적으로 제1-6연, 제3-7연의 비현실적 이미지와 제2-5연, 제4-8연의 현실적 이미지로 대립되어 이분법적 구도를 보이는 것은 역시 편집자의 배려라고 하지 않을 수 없다. <청산별곡>의 편집자는 이러한 배려를 통해, 비애와 고독으로 가득 찬 현실세계에서 소외와 혐오를 느낀 나머지 ‘청산’이나 ‘바를’ 등의 가상세계를 갈망하고 또 환상의 세계로 몰입하려고 했던 고려시대 민중들의 심경을 표현하고자 했던 것이다.

그러나 이러한 대칭적 구도는 네 개의 쌍에 표출되어 있는 정서의 유사성에 의거한 것이지 구조적인 통합에 의거한 것은 아니다. 네 개의 쌍은 어디까지나 느슨하게 결합되어 구조적 긴밀성을 결여하고 있는 것이다. <청산별곡>이 취한 이러한 개방적 구조는 네 개의 노래가 합성된 데 따른 당연한 결과라고 할 수 있다. 전체 작품이 표출된 정서에 있어서는 대립적 구

39) 제1-6연과 제3-7을 하나로 묶을 수 있고 제2-5연과 제4-8연을 하나로 묶을 수 있는 것은 표출된 정서의 유사성이라는 것 이외에 각 쌍들에 포함된 두 개의 연이 맺는 관계 양상에도 그 근거가 있다. 즉, 제2-5연이 ‘비에’와 ‘비에의 근원’을 말하듯이 제4-8연은 ‘외로움’과 ‘외로움의 근원’을 말하고 있으며, 제1-6연이 ‘청산’과 ‘바를’이라는 가상의 세계를 병렬적으로 제시하듯이 제3-7연은 ‘환시’와 ‘환정’이라는 환상의 세계를 병렬적으로 제시하고 있다.

도를 보이면서도 개방적 구조로 되어 있는 것은, 각 쌍의 두 연들이 표현에 있어서는 구조적 대응을 보이면서도 열린 구조로 되어 있는 것과 같다고 하겠다. 말하자면, 개방적 구조는 합성의 결과요 대칭적 구조는 편집자의 의도가 개입된 흔적이라고 할 것이다.

지금까지의 논의를 알아보기 쉽게 도식화해 보면 다음과 같다.

<1-6 연> (가상의 세계를 병렬적으로 제시)

- |  |  |
|--|--|
| 1. <u>살어리 살어리 랫다</u><br>청산에 <u>살어리 랫다</u><br><b>멀위랑 드래랑</b> 먹고<br><b>청산에</b> <u>살어리 랫다</u> | 6. <u>살어리 살어리 랫다</u><br>바르래 <u>살어리 랫다</u><br><b>늑뜨자기 구조개랑</b> 먹고<br><b>바르래</b> <u>살어리 랫다</u> |
|--|--|

<2-5 연> (현실적인 비애가 그 근원을 제시)

- |  |  |
|--|--|
| 2. <u>우러라 우러라 새어</u><br>자고니러 <u>우러라 새어</u><br>널라와 시름한 나도<br>자고니러 <u>우니로라</u> | 5. <u>어되라 더디던 돌코</u><br>누리라 <u>마치던 돌코</u><br>피리도 피리도 업시<br>마자셔 <u>우니노라</u> |
|--|--|

<3-7 연> (환상의 세계를 병렬적으로 제시)

- |   |  |
|---|--|
| 3. 가던 새 가던 새 <b>본디</b><br>물아래 가던 새 <b>본디</b><br>잉무든 장글란 가지고<br>물아래 가던 새 <b>본디</b> | 7. 가다가 가다가 <b>드로라</b><br>예정지 가다가 <b>드로라</b><br>사스미 값대에 <u>올아셔</u><br>희금을 <u>혀거를</u> <b>드로라</b> |
|---|--|

<4-8 연> (현실적인 고통과 그 근원을 제시)

- |  |  |
|--|--|
| 4. 이링공 더링공 <u>햏아</u><br>나즈란 디내와 <u>손더</u><br><u>오리도 가리도 업슨</u><br>바므란 <u>쏘엇다 호리라</u> | 8. 가다니 <u>빚브른 도괴</u><br>설진 강수를 <u>비조라</u><br><u>조롱곳 누르기 미와</u><br>잡스와니 <u>내엇디 흐리잇고</u> |
|--|--|

- ▶ 청산별곡 : 반복.
- ▶ 청산별곡 : 병치.
- ▶ 청산별곡 : 주체가 화자.
- ▶ 청산별곡 : 주체가 화자가 아님.
- ▶ 청산별곡 : 비현실의 차원.
- ▶ 청산별곡 : 현실의 차원.

#### 4. 결 론

전체 8개 연으로 이루어진 <청산별곡>에는 구조적으로 대응되는 연들의 짝이 존재한다. 대응되는 연들을 돌씩 묶으면 8개의 연은 다시 4개의 단락으로 나뉜다. 본고는 이 점에 착안하여 이 작품이 네 편의 서로 다른 노래가 합성되어 이루어졌을 가능성이 있다고 보고, 짝이 되는 연끼리의 대응양상에 초점을 맞추어 <청산별곡>의 의미를 해석해 보았다. 이러한 관점에서 살펴본 결과, 이 작품의 제1연과 제6연은 공히 이상적 혹은 가상의 공간을 노래하고 있고, 제2연과 제5연은 현실적 비애와 그 근원 노래하고 있으며, 제3연과 제7연은 환시과 환청을 통해 불가능한 상황 혹은 환상의 세계를 노래하고 있고, 제4연과 제8연은 현실적 고독과 그 근원을 노래하고 있는 것으로 해석된다.

구절 및 연의 의미와 관련하여 본고는 다음과 같은 점을 확인할 수 있었다. 즉 제2연에 표현된 ‘시름’은 제1연에 표현된 산 속 생활에서의 고독에서 비롯된 것이 아니라 제5연에 표현된 ‘세계와 자아의 불일치’에서 비롯된 것으로 볼 수 있다. 또 제3연의 “잉무든 장글란 가지고 물 아래 가던 새”와 제7연의 “사스미 깊대에 올라서 희금을 혀거를”은, 그것들이 공히 불가능한 상황을 노래하고 있는 것으로 본다면, 어구와 표현을 있는 그대로 두고도 자연스럽게 해석할 수 있다. 아울러 제4연의 고독은 제8연에 표현된 남녀관계, 곧 제3자에게 연인을 빼앗긴 상황에서 비롯된 것으로 볼 수 있다.

문학 작품의 수준은 그 해석의 다양성이 결정한다고 해도 틀린 말이 아

니다. 명작과 고전의 반열에 드는 작품이 대개 그러하듯이 <청산별곡>도 다양한 관점과 방법으로 접근할 수 있다. 그렇기 때문에 <청산별곡>을 일관된 의미 구조로 보지 않고 시적 정서가 유사한 서로 다른 네 개의 노래가 합성되었다고 보는 본 논의의 관점이 <청산별곡>에 대한 해석에서 가능한 유일한 방법이라고 할 수는 없을 것이다. 본고의 시도는 지금까지 다양한 각도에서 연구가 시도되어 온 <청산별곡> 해석의 한 가지 새로운 가능성을 짚어 봄으로써 그 이해의 지평을 넓히고자 한 것이며, 바로 그러한 점에서 연구사적 의의를 지니는 것으로 볼 수 있지 않을까 한다.

본 논의의 초점은 통합보다는 분할, 그리고 작품의 전체적 맥락보다는 구성 요소들 사이의 부분적 연관에 놓여 있다. 이것은 물론 작품 형성 과정 내지 형성 원리에 관한 논의 및 구절 의미의 해독을 위해 필요한 관점이다. 이와 달리 작품을 구성하고 있는 네 부분들 간의 의미적 연관을 고려해서 각 부분의 상징적 의미와 작품의 전체적 의미를 파악하고자 할 때에는 분할보다는 통합의 관점에 서야 하고 또 작품 부분적 연관보다는 작품 전체적 연관에 주의하여야 하는데, 이렇게 할 경우 두 가지 접근법과 그에 따라 도출한 결론이 다소 상충하는 것처럼 보이기도 한다. 그러나 편집자의 의도와 향유자의 의식을 고려한다면 본고에서 취한 연구 방법의 타당성을 보장할 수 있으며 서로 동떨어진 것처럼 보이는 연구 결과를 아울러 이해할 수 있는 길이 열릴 것으로 본다.

또한 본고는 <청산별곡>이 네 개의 노래가 결합하여 이루어졌다고 하는 데에 대한 근거를 작품 안에서만 찾은 셈인데, 이것은 본 논의의 커다란 약점이 될 줄로 안다. 본고에서 설정한 가설이 보다 타당한 결론이 되게 하려면 작품 안에서만 맴돌지 말고 작품외적 근거<sup>40)</sup>를 확충하는 후속 연구를 수행할 필요할 것으로 본다.

40) 박노준은 高麗史 列傳 卷第四十二 叛逆三 崔忠獻傳에 나오는 “又遣使諸道 徙民山城海島”의 대목을 작품외적 근거로 들어 <청산별곡>을 해석한 바 있다.(박노준, 『<청산별곡>의 재조명』, 『한국어논집』 7, 한양대학교 한국학 연구소, 1985, 35면)

## 참고문헌

### 1. 자료

『時用鄉樂譜』.

『樂章歌詞』.

### 2. 단행본

김학성, 『한국 고전시가의 연구』, 원광대학교출판국, 1980, 1~381면.

박병채, 『고려가요의 어석연구』, 선명문화사, 1974, 1~411면.

백철·이병기, 『국문학전사』, 신구문화사, 1975, 1~557면.

양주동, 『여요전주』, 을유문화사, 1947, 1~436면.

임주탁, 『강화전도 그 비운의 역사와 노래』, 새문사, 2004, 1~277면.

장덕순, 『국문학통론』, 신구문화사, 1988, 1~428면.

정병욱, 『한국 고전시가론』, 신구문화사, 1984, 1~531면.

조운제, 『국문학사』, 동국문화사, 1949, 1~572면.

최철, 『고려 국어가요의 해석』, 연세대학교 출판부, 1996, 1~305면.

### 3. 논문

권재선, 「<청산별곡> 어석고」, 『한국사회사업대학논문집』 7, 한국사회사업대학, 1977, 199~226면.

김명호, 「<청산별곡>의 속악적 이중성」, 『한국고전시가 작품론 1』, 집문당, 1992, 301~312면.

김상익, 「정석가 考」, 『고려시대의 가요문학』, 새문사, 1982, 155~177(I)면.

김상익, 「<청산별곡> 연구」, 『국어국문학』 30, 국어국문학회, 1965, 131~150면.

김완진, 「문학과 언어」, 탑출판사, 1980, 1~137면.

김형규, 「고가요 주석」, 일조각, 1965, 1~531면.

박노준, 「<청산별곡>의 재조명」, 『한국어논집』 17, 한양대학교 한국학연구소, 1985, 29~57면.

박영환, 「<청산별곡>의 연구」, 『어문논집』 23, 고려대 국어국문학회, 1982, 445~458면.

박재민, 「<청산별곡(靑山別曲)>의 어석(語釋)에 대한 재고(再考)」, 『한국시가연구

- 』 32, 한국시가학회, 2012, 191~221면.
- 박진태, 『〈청산별곡〉과 〈서경별곡〉의 구조』, 『국어교육』 46, 한국국어교육연구회, 1985, 131~142면.
- 서수생, 『〈청산별곡〉 소고』, 『교육연구지』, 경북대학교 사범대학, 1963, 27~48면.
- 서재극, 『〈청산별곡〉의 ‘잡스와니’』, 『여성문제연구』 12, 한국여성문제연구소, 1983, 157~162면.
- 서철원, 『〈청산별곡〉의 구성 방식과 향가와 속요의 전통』, 『批評文學』 38, 한국비평문학회, 2010, 6~24면.
- 성현경, 『〈청산별곡〉 고』, 『국어국문학』 60, 국어국문학회, 1972, 237~242면.
- 염국현, 『〈청산별곡〉 연구』, 『인제논총』 12, 인제대학교, 1996, 9~34면.
- 윤호병, 『〈청산별곡〉 연구』, 『육사논문집』 21, 육군사관학교, 1981, 23~38면.
- 이동근, 『〈청산별곡〉 재고』, 『관악어문연구』 9, 서울대 국어국문학과, 1984, 255~271면.
- 이영식, 『서정민요의 시학적 구조』, 『민요론집』 3, 민요학회편, 민속원, 1994, 227~259면.
- 이인모, 『〈청산별곡〉 내용의 재검토』, 『국어국문학』 62~63, 국어국문학회, 1973, 116~122면.
- 이승명, 『〈청산별곡〉 연구』, 『고려시대의 언어와 문학』, 한국어문학회편, 형설출판사, 1975, 121~134면.
- 이등룡, 『〈청산별곡〉 후렴구-알리알리 알라성 알라리 알라-의 어휘적 의미 연구』, 『대동문화연구』 19, 성균관대학교 대동문화연구소, 1985, 87~109면.
- 정재호, 『〈靑山別曲〉론 서설』, 『고전과 해석』 2, 고전문학한문학회, 2007, 143~187면.
- 최용수, 『〈청산별곡〉 고』, 『어문학』 49, 한국어문학회, 1988, 287~303면.
- 허남춘, 『청산별곡의 당대성과 현재성』, 『한국언어문화』 28, 한국언어문화학회, 2005, 495~521면.

The Meaning of <Cheongsanbyeolgok(靑山別曲)> from the Synthetic Point of View  
- Regarding it's composed with four different songs -

Yim, Jae-Wook

<Cheongsanbyeolgok(靑山別曲)> which is one of the songs of Goryeo(高麗) dynasty is composed of eight stanzas. And the eight stanzas can be divided into four pairs, and two stanzas of every pairs correspond structurally with each other. In this respect, the stanzas and phrases of <Cheongsanbyeolgok(靑山別曲)> can be interpreted according to the counterpart. The results of interpretation based on this point of view are as follows. The first and sixth stanza represent the ideal or imaginary space, the second and fifth express the grief in the real world and the cause of it, the third and seventh represent the impossible situation or fantasy world, and the fourth and eighth express the loneliness and the cause of it.

About the meanings of the phrases and stanzas I could confirm such facts as follows. That is to say, the grief expressed in second stanza originated not from the loneliness arising out of the life in deep mountains but from the disagreement between the world and the self expressed in fifth stanza. And the third and seventh stanza can be interpreted smoothly leaving the words and expressions as it is, if we think that they represent some impossible situations in common. In addition the loneliness in the fourth stanza originated from the relationships between men and women, in other words the situation that the poetic narrator lost her lover to another woman.

Keywords : songs of Goryeo(高麗) dynasty, folk songs, <Cheongsanbyeolgok(靑山別曲)>, synthesis, Akjanggasa(樂章歌詞), Siyonghyangakbo(時用鄉樂譜)

접수일자: 2013. 8. 31  
심사기간: 2013. 8. 31~2013. 11. 20  
게재결정: 2013. 11. 20