

향가와 속요의 사이*

- 시형 구성과 어조, 정서의 대칭을 중심으로

서철원**

1. 문제 제기
2. 시형 구성과 어조의 대비
3. 어조와 정서의 대칭
4. 향가의 대칭 장르로서 속요의 연원
5. 맺음말

<국문초록>

향가와 속요의 사이는 그 연속적 계승관계를 전제하거나, 작품과 배경의 차이에 주목하는 방식으로 논의되어 왔다. 양자는 시형 구성과 정서의 측면에서 대비되는 차이점을 지니고 있지만, 오히려 그 차이점 덕분에 이루어진 어조와 정서의 대칭 양상이 후대 시가사의 두 축이 될 수 있었다고 본다. 향가는 짧은 첫 행 또는 중간을 지나치게 긴 행을 통해 작가의 의도와 관습에 따른 비교적 자유로운 시형 구성을 시도하는 반면, 속요는 비슷한 분량과 패턴의 행과 연을 반복 배치함으로써 악곡의 자장 안에서 한결 규칙적인 구성을 취한다. 어조 및 정서를 놓고 보면 향가는 단일한 어조와 감탄사를 통해 하나의 정서에 깊이 침잠하지만, 속요는 이리저리 진동하는

* 이 글은 국문학회·서울시립대 도시인문학연구소 학술대회(서울시립대 강촌수련원, 2014.8.19. ~20) 발표문을 수정·보완한 것이다. 생산적인 지적을 많이 해주신 지정토론자 이주영 선생님과 좌장 조세형 선생님께 감사드린다.

** 서울대학교 국어국문학과 조교수.

입체적인 목소리를 시도한다. 특히 <정읍사>의 3단 구성은 분연체 속요와 유사한 구성의 초기형을 연상케 하는데, 속요의 연원이 백제가요와 관련되었다면 이로부터 향가와 속요의 병존 가능성을 떠올릴 만하다. 향가와 속요는 시행 구성과 어조, 정서뿐만 아니라 지역적 기반과 화자의 성격, 세계관 등의 많은 부분에서 대칭점이 많다. 이들 자질을 보다 체계화하여 초기 시가사의 문제를 해명하는 것이 앞으로의 과제라 할 것이다.

핵심어: 향가, 속요, 시행 구성, 어조, 형식, 초기 시가사

1. 문제 제기

본고는 향가와 속요의 ‘사이’를 논하고자 한다. 여기서 ‘사이’란, 향가와 속요의 사이를 문학사적 계승 관계로 본다고 할 경우 또는 향가와 속요 사이에 정서적 거리가 있다고 할 경우와 같은 두 가지 측면을 포괄하는 것이다. 우선 전자는 향가와 속요를 신라와 고려의 시대 변천에 따른 연속적 계승 관계로 바라보았던 관점이다. 시가사 또는 음악사를 다루면서 향가와 속요의 형식을 단일 원리에 따라 인식하려 했던 시도가 그러한 사례이다.¹⁾ 반면에 후자는 양자 간의 장르적 전환에 따른 거리감으로서 ‘사이’에 주목했던 관점이었다. 향가의 정서는 ‘평담’인 것에 비해 속요의 정서는 ‘격정’이라는 대조가 그렇다.²⁾ 또한 향가에서 역사학 특히 사상사 연구와 보조를 맞추어 주술과 종교를 내세우는 반면, 속요에서는 국악 연구와의 연계 또는 협조³⁾를 통해 애정과 현실성·민중성 등을 찾으려 했던 그간의 연구도 그 연장선상에 놓인다. 이를 테면 사적 전개 맥락에서는 향가와 속요를 연속적 계승 관계로 보려는 희망이 있었음에도, 이와는 달리 작품론과 배

1) ‘향가계 속요’라는 명칭을 포함하여 이러한 인식의 압력은 은연중에 꽤 남은 듯하다. 양태순, 『삼국유명의 새로운 뜻풀이』(1)~(3), 『한국고전시가의 종합적 고찰』 민속원, 2003. 54~144면은 속요의 음악적 연구 성과를 향가에까지 소급하고자 한 의욕적 시도였다.

2) 박노준, 『향가와외의 대비로 본 속요의 정서』, 『향가여요의 정서와 변용』, 태학사, 2001. 62~94면.

3) 양태순, 『고려가요의 음악적 연구』, 이회, 1997에서 <정과정>을 필두로 속요 전체의 음악과의 관련 양상과 율격, 형식 등과 관련한 논의가 다채롭게 이루어졌다.

경론을 중심으로 했던 각론에서는 이들 각자의 차이점을 주목해 왔던 것이다.

앞으로 살펴볼 ‘사이’에 대한 논점은 바로 이 두 관점의 사이에서 시작한다. 향가와 속요는 그 시행 구성과 정서의 측면에서 차이점이 있지만, 그 차이점 덕분에 이루어진 어조와 정서상의 대칭이 후대 시가사의 두 축을 이루며 밑거름이 되었다는 가설을 제기하고자 한다. ‘사이’에 대한 논점을 부각시키기 위해, 시행 구성⁴⁾과 어조를 중심으로 향가와 속요의 차이점을 살피고자 한다. 향가 원전은 매우 짧거나 긴 행이 뒤섞인 불규칙한 부분이 자주 나타난다. 반면에 속요는 일정한 모양을 갖춘 시행 구성을 매 연마다 패턴처럼 되풀이하고 있다. 이러한 원전에서의 시행 구성 차이가 양자의 어조를 비롯한 정서, 주제와 맺는 관련성을 논의함으로써 속요를 향가의 후속물이 아닌, 여러 가지 측면에서 대칭을 공식적으로 이루었던 작품군으로 이해할 가능성을 개진하려는 것이다.⁵⁾

특히 향가 원전의 분절이 다소 특이하여 한 행이 지나치게 길더라도, 원전 그대로의 시행 구성을 존중하자는 입장을 취했다. 이는 지나치게 긴 1행을 2행으로 나누었던 연구사의 관행이 오류였다는 뜻은 아니다. 그보다는 거의 매 작품마다 보였던 ‘지나치게 긴 1행’을 모두 원전 전사과정의 착오 또는 사라진 악곡의 알 수 없는 영향으로 판정하기보다는, 그것을 변경하지 않는 차원에서의 독법이 가능할지 시도한 것이었다. 그리고 이것이야말

4) 여기서는 시가 연구에서 관행적으로 쓰여 온 ‘句’ 또는 ‘章’이라는 용어 대신 ‘행’과 ‘연’이라는 용어를 썼다. ‘구’와 ‘장’이라는 용어를 쓰면 텍스트의 분단과 분절을 문학적 측면뿐만 아니라 음악적 측면까지 고려하여 살피게 되는 장점이 있다. 그럼에도 불구하고 문학적 측면에 국한된 ‘행’과 ‘연’이라는 용어를 선택한 이유는 다음과 같다. 일단 음악적 측면까지 함께 고려하지는 못했기에 ‘구’와 ‘장’을 선택 쓸 수가 없기도 했지만, ‘문학적’ 자질로서 향가와 속요의 분단, 분절이라는 논제에 더 집중하고 싶었기 때문이었다. 그리고 향가의 경우는 ‘句’와 ‘名’의 문제까지 얽혀 있어, ‘구’를 분단, 분절의 단위로 삼는다면 용어의 혼란을 피해야 하는 부담이 더욱 커진다.

5) 논점이 다소 산만하지만 이에 대한 정리는 다음의 성과에서 이루어져 왔다. 서철원, 『향가와 고려속요의 장르적 차이를 통해 본 전변 양상의 단서』, 『한국 고전문학의 방법론적 탐색과 소묘』, 역락, 2009. 219~258면; 서철원, 『향가에서 속요로, 두 가지 서정성의 대칭과 융회』, 『한국 고전문학의 방법론적 탐색과 소묘』, 역락, 2009. 239~285면; 서철원, 『고려속요의 어조를 통해 본 장르 관습의 양상』, 『한국 고전문학의 방법론적 탐색과 소묘』, 역락, 2009. 307~325면; 서철원, 『향가의 분절과 음보율의 양상을 통해 본 율격의 관습』, 『향가의 유산과 고려시가의 단서』, 새문사, 2013. 65~89면.

로 속요의 시행 구성이 갖는 패턴의 규칙적 반복과 대조적인, 향가에自在한 특질이 아닌지를 검토하겠다.

2. 시행 구성과 어조의 대비

이 논의에서는 율격, 형식 등의 비교적 널리 쓰이는 용어 대신 ‘시행 구성’이라는 용어를 취한다. 이는 율격·형식은 규칙적으로 딱 짜여 고정된 모양새를 부르는 말에 가깝다고 판단했기 때문이다. 향가와 속요의 시행과 연은 그렇게 고정된 규칙보다는 연행 환경이나 다소 느슨한 관습, 작가 또는 화자의 의도에 따른 선택과 수용자의 기호에 따른 기대 등에 따라 이루어졌을 가능성이 크다고 보았다. 이러한 이유에서 ‘시행 구성’이라는 다소 범박한 용어를 선택했다.

실상 이러한 형식적 느슨함 탓에 한국 시가 율격론의 주조를 이루는 음보율로는 향가 율격의 정형성을 밝힐 수 없었다. 근래에 현존 향가는 80% 이상이 2음보로 이루어졌다는 주장이 있으며,⁶⁾ 이는 향가 원전을 꼼꼼히 따져 후대의 장르와 견주어낸 미덕을 보여주었다. 그러나 율격 특히 음보는 하나의 행 또는 그에 가까운 분절 단위를 기준 삼아 밝혀져야 작품의 시학적 근거로서 의미가 있을 것이다. 이 주장은 해당 논문의 주 대상인 <普賢十願歌>의 분절에는 의미가 있을지 몰라도, 시행 구성 양상이 다채로운 신라 향가에까지 소급하기 위해서는 과연 향가의 1행은 어떻게 구성되는지에 대한 입장을 더 보완해야 한다.

그동안 향가의 시행 구성과 관련하여 주목했던 요소는 크게 두 가지였다. 첫째는 첫 행의 길이가 다른 행의 절반 정도 밖에 되지 않는다는 점과, 둘째는 詩想을 마무리하기 직전 부분의 감탄사가 지닌 역할이었다. 여기서는 원전의 분절 양상 자체를 고려하여 이들 문제를 살펴 본다.

10구체 향가의 첫 행은 다른 행의 절반 정도 밖에 되지 않는다. 따라서 이를 근거로 10수체 향가에 2음보로 시작하는 관습이 있었다고 말해도 무

6) 박재민, 『향가 음보율고 - 보현십원가를 중심으로』, 『번역시의 운율』, 소명, 2012. 292면.

리는 없다. 그리고 이렇게 첫 행이 유독 짧다는 특징은, 속요에서는 찾아내기 어려운 점이다. 속요에서 각각의 행의 길이에 2배 가까운 차이가 나는 경우는 흔치 않다. 속요의 경우는 분단의 단위가 비교적 일정한 악곡에 얽어 붙었을 것이기 때문에, 향가처럼 다른 행의 절반 정도밖에 되지 않는 사례가 지속적으로 나타날 수는 없었을 것이다.

그런데 향가는 첫째 행이 반절 정도의 짧은 분량으로 나타나기도 하지만, 각 작품마다 중간 부분에 두어 배 정도 긴 행이 나타나기도 한다. 그렇다면 향가는 가장 짧은 행과 가장 긴 행의 차이가 산술적으로 4배 가까이 되는 셈이다. 그런 경향이 가장 두드러지게 눈에 띄는 작품은 <안민가>인데, 『삼국유사』 원전에 따른 분절 양상은 다음과 같다.⁷⁾

君隱父也	君은 아버지
臣隱愛賜尸母史也	臣은 드스실 어시어
民焉狂尸恨阿孩古爲賜尸知民是愛尸知古如	민은 어릴흔 아히고 흐실다 민이 드술 알고다
窟理叱大盼生以支所音物生此盼喚惡支治良羅	구릿 하늘 살이기 바라물썩 이를 치악 다스릴러라
此地盼捨遣只於冬是去於丁	이 싸홀 버리곡 어드리 가늘더
爲尸知國惡支持以*(支)支知古如後句	홀디 나락 디니기 알고다
君如臣多支民隱如	君다 민다히 민다
爲乃尸等焉國惡太平恨音叱如	흐늘든 나락 太平흐눔싸
	- <안민가>.

『삼국유사』 원전의 분절 양상에 따르면 <안민가>의 3행과 4행은 지나치게 길다. 가장 짧은 1행이 현대적 기준으로는 2어절로 되어 있는 것에 비해, 3·4행은 각각 7어절로 되어 있어, 어절 수를 기준으로 3.5배의 차이가 난다. 1행을 제외하면 보통 3~4어절로 되어 있는 편이 읽기에는 자연스러

7) 향가 어석은 큰 무리가 없는 한 김완진, 『향가해독법연구』, 서울대 출판부, 1980와 김완진, 『향가와 고려가요』, 서울대 출판부, 2000을 따랐다.

을 것이다. 이 때문에 “흐실디”, “바라물씩”의 뒤에서 끊어 2개 행으로 보는 관점이 일반적이었다. 그러나 시행 구성의 ‘다리걸침(enjambement)’을 고려하면 인용문이 끝나는 부분에서 끊어 “흐실디”, “바라물씩”이 각 행의 앞자리에 오게 나누어야 한다는 견해도 있었다.⁸⁾ ‘다리걸침’을 고려하여 행을 나누는 관점이 더 타당한 근거는 5~6행이 “홀디” 앞에서, 7~8행이 “흐늘든” 앞에서 분절되었다는 것에도 있다. 가령 7~8행의 시행 구분은 설정된 상황인 “君다 臣다히 民다”를 1개 행으로 두고, 그 상황을 假定한다는 표지인 “흐늘든”부터는 다른 행으로 구분하는 방식이었다. 그렇다면 3행의 “民은 어릴흔 아히고”, 4행의 “구릿 하늘 살이기”라는 상황에 의미를 부연하는 “흐실디”, “바라물씩” 역시 마지막 2개 행과 같은 방식으로 나누어야 한다는 것이다. 지나치게 긴 행을 둘로 나누어 읽는 것은 향가의 시행 구성을 기형적인 것으로 보이지 않게 하며, ‘다리걸침’이라는 시행 구성 원리도 제기할 수 있었다는 점에서 적절하다.

그러나 이렇게 두 차례 연속되는 ‘지나치게 긴 행’을, 두 차례 연속된 『삼국유사』의 착오라고 단정하기는 좀 석연치 않아 보인다. 게다가 ‘지나치게 긴 행’이 <안민가>에만 있는 것도 아니다. 아래의 사례들을 보면 ‘지나치게 긴 행’은 현존 10구체 8수 중 4수에, 총 5차례에 걸쳐 지속적으로 나타나고 있다.

- ① <혜성가(3행)> : 倭理叱軍置來叱多烽燒邪隱邊也藪耶
(여릿 軍도 왓다 해 티안 어여 수프리아)
- ② <원왕생가(6행)> : 兩手集刀花乎白良願往生願往生
(두 손 모도 고조솔바 願往生 願往生)
- ③ <제망매가(6행)> : 此矣彼矣浮良落尸葉如一等隱枝良出古
(이에 더에 뿌러딜 님곶 흐든 가지라 나고)
- ④ <제망매가(9행)> : 彌陀刹良逢乎吾道修良待是古如
(彌陀刹아 맛보올 나 道 닷가 기드리고다)

8) 김완진(2000). 114면에서 이렇게 나누었다.

이러한 정황이라면, <안민가>의 3·4행을 각각 2개로 나누는 시도의 적절성과 근거를 인정하더라도, 다른 한 편으로는 이런 긴 행이 본래부터 있던 어떤 관습의 흔적이었을 가능성을 열어두어야 하지 않을까 싶다. 여기서 이와 같은 자간 분절의 문제에 주목하고, 그것을 오늘날 알 수 없게 된 악곡상의 특질로 파악했던 견해⁹⁾를 떠올릴 필요가 있다. 다만 그 견해는 이 분절을 “곡조별 분단”으로 한정하고, 율격 단위로서 시행 구분은 새로이 시도하였는데, 일단 음악상의 분단이 문학적 시행 구성과 꼭 별개로 이루어져야 하는지는 더 생각해볼 문제이다. 이상적인 생각이겠지만 형식과 내용을 두루 고려한 단위 구분이라면, 문학과 음악 양편에 걸쳐 두루 의미를 지닐 것이다. 그리고 이런 현상을 현존하지 않은 악곡상의 특징으로 간주하고 넘어가기 어려운 이유는 따로 있는데, 위의 사례들을 보면 ‘지나치게 긴 행’이 출현하는 위치가 작품에 따라 제각각이다. <혜성가>는 3행에 있지만 <원왕생가>는 6행에 등장한다. <안민가>는 3·4행에 연이어 나타났지만, <제망매가>는 6행과 9행으로 떨어져 이루어졌다. 또한 분량도 일정치 않은데, 앞서 살핀 <안민가>의 경우는 가장 짧은 행보다 3.5배나 길었지만, <혜성가> 3행의 경우는 그 앞의 행보다 그리 많이 긴 편도 아니라서, 굳이 현행처럼 2개 행으로 나누어야 할 필요가 없어 보이기도 하다. 이러한 불규칙성은 향가의 악곡이 매우 다채로웠거나, 악곡의 제약이 거의 없을 때만 나타날 수 있는 것이 아닐까 한다.

이와 같은 ‘지나치게 긴 행’의 출현 조건을 선불리 추론, 단정할 수는 없다. 다만 한 가지 눈에 띄는 점은 대체로 인용문 또는 조건문과 관련한 상황에서 자주 보인다는 점이다. 앞서 <안민가> 3·4행은 특정한 상황을 가정하는 조건문에서 나타났는데, 이는 <제망매가> 6행도 마찬가지이다. 그리고 <혜성가> 3행과 <원왕생가> 6행은 인용문을 포함하고 있다. <제망매가>의 9행의 사례 1개를 제외하면, 2~3개씩 엮일 뿐이기는 하지만 ‘지나치게 긴 행’은 인용문 또는 조건문을 대개 포함하고 있다. 그러나 더 찾아보면, 역으로 인용문과 조건문이 나온다고 해서 반드시 행이 길어지는

9) 성호경, 『향가 분절의 성격과 시행구분 및 율격에 대한 시론』, 『백영정병욱선생 환갑기념논총』, 신구문화사, 1982. 293면.

것은 아니었다. 요컨대 현재로서는 10구체 향가에서 ‘지나치게 긴 행’이 나타나는 조건을 단언하기 어렵지만, 그것이 언어적 나아가 문학적 고려와 전혀 무관한 것만은 아니었다는 추정은 가능하다.

이에 비하면 이른바 4구체 향가에 나타나는 ‘지나치게 긴 행’은 어느 정도 일관된 기능을 문면에서 맡은 것처럼 보인다. 아래의 인용문을 보면 <서동요>를 제외한 『삼국유사』의 단형 향가는, 기실 3행시의 모습을 갖추었다.

善化公主主隱	善化公主니은
他密只嫁良置古	눔 그속 어러 두고
薯童房乙夜衣夕口乙抱遣去如	薯童 방을 바매 알홀 안고 가다

- <서동요>.

紫布岩乎邊希執音乎手母牛放教遣	지뵈 바회 2새 자뵈문손 암쇼 노히시고
吾盼不喻慚盼伊賜等	나를 안디 붓그리샤든
花盼折叱可獻乎理音如	고졸 것거 바도림다

- <현화가>.

今日此矣散花唱良巴寶白乎隱花良汝隱	오늘 이에 散花 불러 보보솔본 고자 너는
直等隱心音矣命叱使以惡只	고든 므스미 命人 브리이악
彌勒座主陪立羅良	彌勒座主 모리서 별라

- <도솔가>.

3개의 사례가 나타나는 위치는 첫 행 또는 마지막 행으로 서로 다르기는 하지만, 2인칭 또는 대상으로서 상대방의 행동과 관련되었다는 공통점을 지니고 있다. <서동요>에서는 이 작품의 대상이 되는 선화공주의 행동을, <현화가>에서는 청자인 수로부인의 행동을, <도솔가>에서는 명을 듣는 대상인 꽃의 행동을 말하는 부분에서 ‘지나치게 긴 행’을 활용하고 있다. 여기서 ‘지나치게 긴 행’이 나타나는 조건은 10구체에 비하면 한결 뚜렷한 셈이다.

『삼국유사』에 오류가 없다는 태도 역시 위험하지만, 향가 관련 기록만

매번 오류를 범했다고 볼 까닭도 없다. 여기서는 ‘지나치게 긴 행’이 첫 행의 ‘지나치게 짧은 행’과 마찬가지로 시행 길이를 배분하려는 작자의 의도에 따라 형성된 결과로 볼 가능성을 개진하였다. 이것이 악곡상의 특징인지 여부를 단정할 수는 없다. 그러나 설령 악곡상의 특징이라 해도, 문학적 자질과 전연 무관하다고 치부할 일도 아니다. 악곡이 失傳되었다고 원전의 명백한 분절 양상에 대한 논의의 진전을 포기하는 것도 바람직한 일은 아닐 것이다.

한편 이들과는 달리 행의 길이가 비교적 고른 작품도 있는데, <안민가>를 지었던 충담사의 <찬기과랑가>가 그러하다.

咽鳴爾處米	늦겨곰 브라매
露曉邪隱月羅理	이슬 불간 드라리
白雲音遂于浮去隱安支下	흰 구름 조초 떠간 언저레
沙是八陵隱汀理也中	물이 가른 들서리여히
耆郎矣兒史是史藪邪	耆郎의 즈시올시 수프리야
逸鳥川理叱磻惡希	逸鳥나릿 지벼기
郎也持以支如賜鳥隱	郎이여 디니더시온
心未際叱吩逐內良齊	마슴미 ㄹ술 좃느라져
阿耶	아야
栢史叱枝次高支好	자싯가지 노포
雪是毛冬乃乎尸花判也	누니 모들 두플 곳가리여

- <찬기과랑가>.

<찬기과랑가> 어석에는 합의되지 않은 부분이 있다. 따라서 해독 이전의 향찰 문자의 분량에 한정하여 말하자면, 해독하지 않는 指定文字를 더 고려해야겠지만, 대체로 3행까지 길어지다가 4행에서부터 거의 같은 글자수를 보인다. 같은 작자의 <안민가>에 비해 규칙적인 시행 구성이다. <찬기과랑가>를 포함한 10구체 향가 4수에는 ‘지나치게 긴 행’은 등장하지 않는다. 이는 향가에 악곡이 존재했다면, 한 분단의 분량에 큰 차이가 있거나

별로 차이가 없는 것들 사이에 큰 편차가 있었으리라는 가설을 세울 수 있게 한다. 그리고 이와 같은 분절이 시행 구성으로서 유의미하다면, 시행 구성의 長短과 그에 따른 정서의 제 양상을 더 고려할 필요가 있게 된 셈이다.

단적으로 말하자면 향가에서 1개 행의 길이는 자유도의 편폭이 매우 크다. 이 자유도를 인용문, 조건문 등의 언어적 조건과 상대방의 행동이 나타날 때 등의 詩想 전개상의 조건 등으로 세분하여 검토할 수도 있겠지만, 보다 주목할 점은 작가의 뜻에 따라 시행의 분량을 조절할 수 있었다는 점이다. 이것을 향가의 시행 구성이 지닌 특징으로 짚고 넘어간다.

향가의 분절 또는 字間 공백이 지닌 유의미성은 실상 후반부의 감탄사에도 잘 드러나고 있다. 이 감탄사는 고려 초 균여의 작품을 제외한 신라 향가에 한정하여, ①‘阿耶(阿也)’, ②‘阿邪(阿邪也)’와 ③‘後句’의 세 가지 유형이 있다. 이 가운데 阿耶(阿也) 3작품은 앞뒤로 분절이, 阿邪(阿邪也) 2작품은 뒤에만 분절이 되어 있어 앞줄에 붙어 있는 것처럼 보인다. 그런데 後句는 <원가>의 “後句 亡”을 제외하면 2작품이 있지만 <안민가>는 앞줄에 붙었고 <혜성가>는 앞뒤로 분절되어 규칙성이 없다. 따라서 이 감탄사 역시 『삼국유사』의 분절이 지닌 유의미성을 보여주는 근거가 된다.

향가의 시행 구성이 작자의 뜻을 어느 정도 반영하여 자유로운 편폭을 지녔던 것과는 달리, 속요는 분연체의 경우 일정한 분량의 행을 패턴처럼 되풀이 하는 모습을 띤다. 예컨대 <서경별곡>은 각 연 사이의 행 길이에 일정한 패턴이 있으며 이는 작품 전체에 걸쳐 해당된다. <서경별곡>이 합성가요일 가능성이 크다는 점을 감안한다면, 본 작품의 재구성 과정에서 이러한 연과 연 사이의 유사성이 섬세하게 고려되었을 가능성이 있다. 이는 악곡을 의식해야 한다는 점을 고려하면 당연한 일이기도 하다.

西京이 아즐가

구스리 아즐가

西京이 서울히 마르는

구스리 바회에 디신돌

위 두어령성 두어령성 다령디리

위 두어령성 두어령성 다령디리

빅타들면 아즐가

비타들면 것고리이다 나는
 위 두어렁성 두어렁성 다령다리

- <서경별곡>, 부분.¹⁰⁾

위의 <서경별곡>을 보면 각 연마다 아래 행이 그 위의 행보다 조금은 길어지는 사다리꼴을 되풀이하고 있다. 이러한 연 단위에서의 패턴의 반복은 동일한 악곡을 반복하며, 노랫말이 악곡의 제약 또는 영향을 강하게 받는 장르의 일반적인 모습이다. 인용 부분의 원전은 ‘○’표기를 기준으로 각각의 연이 나뉘고 있는데, ‘이즐가’, ‘나는’ 등의 조흥구는 『시용향악보』의 분절 양상과 함께 <서경별곡>의 행 구분에 異說이 없게 한다. 이 시행 구성은 이른바 ‘서경노래’라는 첫 부분에서 시작하여, ‘구슬노래’라는 둘째 부분으로 이어져 마지막 ‘사공노래’ 부분까지 지속된다. 하나의 작품에서도 1개 행의 분량이 심하면 3.5배까지 차이가 났던 향가에 비하면, 이렇게 분명하게 정형화된 규칙성은 사뭇 이질적이기까지 하다.

<동동> 역시 3개의 단위로 나누면, 각각의 단위 안에서는 대체로 같은 도형이 반복된다고 볼 만하다.¹¹⁾ <동동>의 정연한 시행 구성 반복에 눈길이 가는 이유는, 이러한 구성의 양상은 이 작품 전체의 내용 구성을 꿰뚫을 만한 정서의 원리를 아직 찾지 못한 정서 분석의 정황¹²⁾과 대조적이기 때문이다. 시적 화자의 정서의 흐름은 일관된 맥락으로 재구성하기 어려운 반면에, 시행 구성의 패턴은 뚜렷한 규칙적 반복과 변형을 보이고 있다.

正月入 나릿 브른	四月 아니 니저
아으 어저 녹저 흥논디	아으 오실셔 곳고리새여

10) 속요 원전은 이혜구, 『신역 악학궤범』, 국립국악원, 2000과 김명준, 『악장가사 주해』, 다운샘, 2002의 봉좌문고본 및 주해를 활용했다.
 11) 다만 <동동>은 원전 『악학궤범』에서 그 분절상이 뚜렷이 나타나지 않는다는 문제가 있다. 여기서는 “아으 動動다리” 정도의 분량에 가깝게, 통사적 분절과 어긋나지 않도록 각 행을 구분했고, 그 결과는 기존 연구의 관행과 전혀 다르지 않았다.
 12) 최미정, 『죽은 님을 위한 노래-動動』, 국어국문학회 편, 『고려가요·악장 연구』 태학사, 1997. 283~285면에서 12월과 1월의 인과 관계에 대한 분석은 설득력이 크지만, 2~11월에 대한 서술은 상대적으로 간략하게 이루어졌다.

누릿 가운데 나곤
 몸하 흥올로 녀셔
 아으 動動다리

므슴다 錄事니몬
 넷나를 닛고신더
 아으 動動다리

서사와 2월령을 제외한 8월까지의 위와 같이 2행이 약간 길어진 오각형에 가까운 모습을 지니고 있다. 그러나 9월에는 3행이 가장 길어지더니 10월이 되면 짝수 행이 더 길어진 시행 구성이 된다.

九月 九일에
 아으 藥이라 먹논
 黃花고지 안해 드니
 새셔 가만흥애라
 아으 動動다리

十月에
 아으 저미연 브릇 다호라
 것거 브리신 後에
 디니실 흥부니 업스샷다
 아으 動動다리

그러다가 11월은 특이하게 첫 행도 길어졌는데, 이는 12월의 큰 변화를 예견하는 것처럼 보이기도 한다. 이 때문에 <동동>의 12월령은 그간의 분석에서 많이 주목받아 왔다.

十一月 八 봉당 자리에
 아으 汗衫 두퍼 누워
 슬홀스라운더
 고우닐 스식옴 녀셔
 아으 動動다리

十二月 八 분디남기로 갖곤
 아으 나솔 盤잇 저다호라
 니피 알퐁 드러 열이노니
 소니 가재다 므르습노이다
 이으 動動다리

- <동동>, 부분.

12월은 각 행의 길이가 거의 비슷해져, 오각형보다는 사각형에 가깝다. 따라서 행의 길이 또는 연의 모양을 기준으로 보면 <동동>은 ①서사, ②1~8월, ③9~11월, ④12월로 나눌 수 있다. 이러한 시행 구성은 그간 <동동>의 일관된 정서를 문학적으로 논의하기 까다로웠던 것과는 대조적으로

간명한 모습이다. 그리고 속요의 노랫말이 정해진 악곡에만 얽매이기보다는 문학적 변주에 따른 시학적 전개를 어느 정도는 추구했음을 보여주는 증거가 되지 않을까 한다.

시행의 길이를 기준으로 삼았을 때 향가는 작가 또는 기록자의 의도에 따라 어느 정도 자유로운 구성이 가능하다. 반면에 속요는 행 단위에서의 변화와 연 단위에서의 반복이 맞물려지는 관습을 지니고 있다. 그런데 이것은 단순히 차이점으로서만 의미가 있는 것은 아니다. 이러한 구성과 관습은 향가와 속요의 어조를 만들어가는 방향과도 긴밀한 관계가 있다. 다음 절에서 이에 대한 논의를 이어가겠다.

3. 어조와 정서의 대칭

여기서는 향가와 속요의 문장 종결 양상을 중심으로 개별 작품을 분석, 대비하고자 한다. 문장의 종결어미에 주목한 근거는 그것이 화자의 정서를 드러내는 중요한 표지라는 점에도 있다. 하지만 우리의 논의 방향과 관련하여 더 중요한 점은 감탄사와 조흥구 등을 제외하면 향가와 속요에서 대개의 ‘시행 구분’은 종결어미 부분에서 이루어진다는 것에 있다. 말하자면 종결어미는 시행과 시행을 나누는 기준이 되는 것인데, 2장에서 다룬 시행 구성 역시 종결어미의 위치에 영향을 받는 부분이 있었다.¹³⁾ 먼저 <원왕생가>와 <제망매가>를 본다.

月下伊底亦

西方念丁去賜里遣

無量壽佛前乃

드라리 엇데역

西方々장 가시리고

無量壽佛前的

13) 2장에서 이룬 시행 구분과 구성을 직접 활용해서 논지를 전개하면 더욱 좋았겠지만, 발표와 토론을 거치면서 그것이 아직은 자의적 해석의 불안한 모험을 크게 동반한다는 점을 깨달았다. 이에 따라 시행 구성 자체보다는, 시행 구성에 영향을 끼치는 표지 중 하나인 종결어미와 관련된 논의에 일단 주력하였다. 시행 구성 방식 자체와 관련된 심화된 논의는 추후의 과제로 삼겠다.

腦叱古音多可支白遣賜立	꺄곰 함죽 <u>숯고쇼셔</u>
誓音深史隱尊衣希仰支	다딤 기프신 므룩웃 브라 올위러
兩手集刀花乎白良願往生願往生	두 손 모도 고조술바 願往生 願往生
慕人有如白遣賜立阿邪	그리리 잇다 <u>숯고쇼셔</u> 아사
此身遣也置遣	이 모마 기터 두고
四十八大願成遣賜去	四十八大願 <u>일고실가</u>

- <원왕생가>.

위의 <원왕생가>에서 화자의 목소리는 ‘숯고쇼셔’라는 간청·청유를 2회 연속한 다음, ‘일고실가’라는 의문으로 이어지고 있다. 그런데 이 의문은 실상 48대원을 이루고 싶다면 화자를 보살피달라는 뜻의 간청·청유를 내포하고 있다. 따라서 세 개의 문장은 실상 일관된 어조를 되풀이하며 화자 자신의 마음이짐을 되새기는 셈이다. 일관된 목소리를 통해 자신의 마음을 되새기는 것은 종교시와 찬송가에서 흔히 나타나는 기법이다.

역시 종교적 요소와 관련이 깊은 <제망매가>에서도 이런 기법이 나타나는지 확인해 본다.

生死路隱	生死 길흔
此矣有阿米次盼伊遣	이에 이사매 머뭇그리고
吾隱去內如辭叱都	나는 가느다 말사도
毛如云遣去內尼叱古	몰다 니르고 <u>가느넛고</u>
於內秋察早隱風未	어느 ㄱ술 이른 브락매
此矣彼矣浮良落尸葉如一等隱枝良出古	이에 더에 브러덜 넙글 흐든 가지라 나고
去奴隱處毛冬乎丁	가는 곧 <u>모드론더</u>
阿也	아야
彌陀刹良逢乎吾道修良待是古如	彌陀刹아 맞보올 나 道 닷가 <u>기드리고다</u>

- <제망매가>.

<제망매가>는 “가느넛고”, “모드론더” 등의 탄식과 의문을 되풀이하다

가, “기드리고다”라는 의지의 표현으로 끝맺고 있다. 마지막 문장의 기다림에 대한 의지는 “가느뇨고”, “모드론더” 등의 탄식과 의문에 대한 응답이다. 이러한 전환이 종교적 귀착점인지, 정서적 전환인지, 또는 양쪽 모두인지는 쉽게 검증할 수 없는 문제다. 오히려 그와 같은 해석의 다양한 가능성에 <제망매가>의 시적 가치가 존재할 수 있다. 보다 중요한 것은 <제망매가>의 화자가 누이의 요절이라는 개인적 체험에서 출발하여, 나무와 나뭇가지 비유로써 그 체험을 모든 존재자의 숙명에 연결한 다음, “미타찰”과 “도”를 제시하여 종교의 영역으로 나아갔던 사고의 일관된 맥락이다. 여기서 “미타찰”과 “도”가 추상적 개념과 덕목에만 머물지 않고, 애초에 제기되었던 누이와 화자의 문제로 돌아온다는 점은 본 작품의 화자가 단일한 문제에 대한 일관된 마음을 결국 끝까지 놓지 않았다는 사실을 보여준다. 이는 <원왕생가>가 간청과 의문의 목소리를 통해 왕생을 향한 자신의 일념을 끝까지 몰고 갔던 점과 상통하는 일면이 있다.

정리하면 종교적 주제를 다룬 향가의 경우, 그 어조는 일관된 방향으로 깊이 천착해가는 화자의 마음을 보여주고 있다. 종결어미는 주로 감탄, 탄식, 의문 등의 표현을 통해 화자의 단일한 목소리를 연속함으로써, 究極의 종교적 경지에까지 이르렀던 시상 전개 수법을 추구한다.

그런데 속요에는 향가처럼 일관된 목소리를 끝까지 지속했던 사례가 흔치 않다. 앞서 논의했던 <서경별곡>과 <동동>의 화자는 - 그들이 단일 인물이든 복수 화자든 간에 - 일관된 목소리의 단일한 태도를 끝까지 보여준다기보다는, 임에 대한 믿음과 의심 사이에서 진동하는 마음을 보여주고 있다. 따라서 각 연마다의 독립성이 크고, 문장과 문장 사이의 연계 또한 향가에 비하면 긴밀하지 않아 보인다.

그러나 <정석가>와 <쌍화점>처럼 동일한 서사적 플롯이 반복할 경우에는, 1개 연의 독립성은 크더라도 각 연마다 되풀이되는 어조의 패턴은 동일할 것이다. <정석가>의 경우 불가능한 상황의 묘사와 그에 따르는 의지적 표현은 동일하게 되풀이되고 있으며, <쌍화점>은 손목 잡는 상황에 대한 평서문과 소문 퍼뜨린 사람을 단정하고 질책하는 목소리에 이어 나도 자러 가리라는 의지를 보이는 반응의 반복 등이 규칙적으로 나타난다. 그

러나 이러한 반복은 이들 작품의 연행 환경, 극적 구성에 따라 나타나게 된 것일 수도 있기에, 복합적인 요인을 고려하여 더 살펴야 할 것이다.

지금까지의 논의를 정리하면 문장 종결형을 기준으로 보았을 때, 향가의 어조는 작품 전체의 문장이 단일한 정서를 토대 삼고 있다. 그것은 감탄사 이전에는 동질적인 종결형의 연속으로, 이후에는 그 문제의식을 침잠·심화하는 하나의 방향으로 나타난다. 이러한 특성은 신앙의 문제를 비롯한 삶과 죽음에 대한 존재론적 의문을 동기로 이루어진 작품에서 여러 차례 보였다. 속요는 향가에 비하면 여러 개의 연으로 이루어질 수도 있었고, 각 연을 단위로 특정한 어조의 패턴을 반복함에 따라 입체적 정서의 표현이 가능했다. 따라서 <서경별곡>, <동동>처럼 두 가지 정서가 진동하거나, <정석가>, <쌍화점>처럼 특정한 플롯을 반복하는 시도를 보일 수 있었다. 이는 특히 좋아졌다가 싫어지거나, 그림다가도 미련을 떨치려 하는 등의 여러 마음의 갈래를 한꺼번에 표현해야 하는 애정 주제와 관련한 문제의 표현에 한결 적합해 보인다.

향가와 속요의 시행 구성과 어조를 대비해 보았다. 그 결과 향가는 종교적 주제와 연관되었을 경우에, 속요는 애정 주제를 표현할 때 양자의 차이점이 더욱 분명하게 드러나는 것이 아닌가 하는 느낌이 들었다. 향가는 선시처럼 초절적이지도, 불교가사만큼 대중적이지도 않다. 속요 역시 극단적 사례를 제외하면 일부 사설시조만큼 노골적이지도, 노동층의 민요처럼 소박하지도 않다. 시가사의 전개에 따라 빚어진 우연일지 몰라도, 향가와 속요는 후대의 시가에 비해 ‘그런 정도’의 중간적인 온당한 정서를 지녔다는 점에서, 후대 장르의 종교성과 애정성을 판단할 시금석 비슷한 역할을 할 수도 있을 것이다. 이러한 온당함의 공유에서 향가와 속요의 문학사적 가치를 발견할 수 있기를 바란다.

4. 향가의 대칭 장르로서 속요의 연원

향가와 속요의 대칭¹⁴⁾은 특정한 시기에 한 경향이 우세해졌다가 다른 시

기에 그 반대편 경향이 우세해지는 그런 식의 문제는 아닌 것으로 보인다. 우선 죽음과 사랑이라는 주제는 어느 시기의 서정시에서도 동전의 양면처럼 함께 다루어져온 문제였다. 어느 시대라 할지라도 이 두 주제에 시달리지 않을 인간은 없을 것이다. 신라인이라고 하여 모두 세속오계의 임전무퇴의 신념이 투철하여서 사랑을 직접 제재로 삼은 향가가 적고, 고려인이라고 해서 모두 애정지상주의자여서 내세에 대한 고민을 담은 속요를 남기지 않은 게 아니었다. 현존 작품의 정서적 편중 현상은 차라리 이들 작품이 수록된 문헌이 각각 종교문화와 음악문화에 바탕을 둔 탓일 것이다. 그러나 그것이 신라와 고려의 시가사적 차이는 아니라고 해서, 그저 『삼국유사』와 樂書類의 차이만으로 단정할 필요는 없다. 이들 문헌으로부터 해당 시기 문화사의 편린을 접하고 그 전반을 복원해낸 성과가 많이 있기 때문이다.

현존하는 속요 가운데 <정읍사>¹⁵⁾는 백제 무렵의 노래였을 것으로 추정되기도 하는 등 속요 가운데 비교적 오랜 연원을 지닌 것으로 평가받는다. 이를 테면 ‘향가의 시대’에 가장 가까운 속요였을 가능성이 있다. 그런데 여음구의 일관성에 다소 문제점이 있어 다른 속요에 비하면 그 구성이 혼란스러워, 이를 테면 古形에 가까운 느낌을 주기도 한다. 2·3장에서 분석 방법을 원용하여 <정읍사>의 시행 구성 방식과 문장 종결어미를 살펴본다.

돌하 노피곰 도드샤

어기야 머리곰 비취오시라

어기야 어강도리

14) 향가와 속요는 시행 구성과 어조, 그리고 그 어조에서 말미암은 정서까지 대칭을 이루고 있다. 양자 사이의 강·약이 다른 한편의 약·강을 담보해야 하는 것은 아니기에 대립보다는 대칭이라는 말로 부르코자 한다.

15) <정읍사>가 백제 시대 작품인지 여부는 분명치 않다. 여기서는 『고려사·악지』 삼국속악조 백제 부분의 다른 작품 배경 기록이 후기 신라의 정황을 반영하고 있음으로부터 유추하여 신라 후기에 『백제 문화권』에서 이루어진 것으로 추정한다. 그렇게 보더라도 향가계 속요보다는 <정읍사>가 시기적으로 앞설 것이 분명하다. 이에 대해서는 서철원, 『주제론을 중심으로 한 속요와 『만엽집』 비교 시론』, 『향가의 유산과 고려시가의 단서』, 새문사, 2013. 232~236면 참조.

아으 다롱디리

저재 너러신고요

어기야 즌디를 드디올세라

어기야 어강도리

어느이다 노코시라

어기야 내 가는 디 점그를세라

어기야 어강도리

아으 다롱디리

- <정읍사>.

<정읍사>는 대략 2행 간격으로 의미 부분과 그렇지 않은 부분이 교차하고 있다. 그런데 “어기야 어강도리 / 아으 다롱디리”라는 총 3회 등장하는 여음구의 두 번째 등장에서 “아으 다롱디리”가 생략되었다. 그리하여 구성에 파괴가 일어났으며, 이는 첫 부분의 “달하”라는 호격¹⁶⁾과 더불어 본 작품의 구성을 더욱 혼란스럽게 한다.

주목할 점은 6개의 종결형이 둘씩 짝을 이루는 것으로 볼 수 있다는 것이다. 말하자면 ‘달하-비취오시라’는 달을 부르며 기원하는 모습이다. 뒤의 두 쌍과는 그 성격이 다르다. 뒤의 두 쌍을 보면 ‘너러신고요-드디올세라’, ‘노코시라-점그를세라’라 하여 상대방에게 말을 거는 의문 또는 청유에 화자의 걱정이 이어지는 모양새다. 또한 ‘너러신가요-노코시라’ 자체가 문답형 구성의 쌍을 하나 갖추었다고 볼 수도 있다. 다만 “너러신가요”라는 의문이 “저재”라는 비교적 확정된 공간과, “노코시라”라는 청유가 “어느이다”라는 미확정된 공간과 연결된 점이 흥미롭다. ‘즌디’를 두 가지 의미로 풀어왔음을 상기한다면, 화자의 걱정에 남편의 안위에 대한 불안과 그의 비행에 대한 의심이라는 두 가지 곁이 있음을 기억할 수 있다. 의문과 확정,

16) “달하”를 1행으로 독립시켜 적기도 하는데, 여기서는 다른 속요와 마찬가지로 첫 행을 짧게 적었다.

청유와 미확정의 묘한 연결은 그래서 화자의 정서와 연관하여 흥미롭다.

그렇다면 <정읍사> 자체는 분연체가 아니지만, 이와 같은 3단 구성을 분연체 속요의 구성 모형의 초기 시행 구성 방식으로 볼 수도 있지 않을까? 앞에서 신에게 말을 걸고, 뒤에서 연 단위 문장 구성의 묶음을 반복하면서 다시 그 단위끼리 연결되는 구성은 송축의 서사에 이어 동질적인 연 단위의 내용을 반복하며, 다시 그 연끼리 일정한 방식으로 연결되는 분연체 속요의 관습을 연상시킨다. <정읍사>에서 이러한 구성이 연원한 것인지, 역으로 다른 분연체 속요의 축소형으로 <정읍사>가 나타난 것인지는 더 시간을 두고 생각할 문제이다. 그러나 비교적 오래된 속요 작품인 <정읍사> 역시 향가와는 대척적인 시행 구성과 문장 종결 방식을 시도했다는 점은, 향가와 속요의 문학사적 ‘사이’를 온전히 파악할 단서가 될 것이다.

그런데 <정읍사>가 백제 시대의 작품이라는 주장에 전적으로 동의할 수는 없다는 점을 밝히고자 한다. <정읍사>의 존재가 보이는 가장 오랜 문헌인 『고려사·악지』 『삼국속악』 조의 백제시가가 모두 백제 당대의 것들은 아니었기 때문이다. 그러나 백제 당대는 아닐지라도, 이들 작품에는 백제였던 지역의 정체성은 남아있었던 것으로 보인다. <정읍사>가 백제 작품이라고 할 때 ‘백제’는 시대라기보다 지역, 권역에 해당하는 의미이다. <정읍>을 제외한 『고려사·악지』 『삼국속악』 조 백제 부분의 기사를 보겠다.

① <선운산(禪雲山)> : 장사 사람이 부역을 나갔는데, 기한이 지났는데도 돌아오지 않았다. 그의 아내가 그리워하여 선운산에 올라가 바라보며 부른 것이다.

② <무등산(無等山)> : 무등산은 광주의 진산이며, 광주는 전라도의 큰 고을이다. (A)이 산에 성을 쌓아서 백성들이 의지하며 편안하게 여겼으니 이를 기뻐하여 노래한 것이다.

③ <방등산(方等山)> : 방등산은 나주의 속현이며 장성의 경계에 있다. (B)신라 말에 도적떼가 크게 일어나서 이 산을 근거지로 삼았다. 양가의 자녀들이 납치되어 끌려온 바가 많았는데 장일현에 사는 여자가 이 노래를 지어 남편이 즉시 와서 구해주지 않음을 풍자한 것이다.

④ <지리산(智異山)> : 구례현 사람의 딸이 얼굴이 고왔고 지리산에 살았는

데 집은 가난했으나 부녀자의 도리를 다했다. 백제왕이 그 미모를 듣고는 거두어 들이고자 하였으나 여자가 이 노래를 지어 죽기를 맹세하고 따르지 않았다.

여기서 (A)의 무등산성은 신라 후기 양식으로 이루어졌으며, (B)의 신라말 도적떼 운운한 기록과 함께 읽으면 이 작품들은 ‘백제 시대’보다는 ‘백제 지역’의 노래였다는 것이 아닐까 하는 생각이 든다. 신라는 경위와 외위에 대한 차별이 심하고 지방 이주는 곧 족장으로 이어졌던 사회였다. 따라서 백제 유민 출신의 진표가 호남과 영서 지역을 중심으로 전파했던 미륵신앙이 훗날 후백제와 후고구려 건국의 토대가 됐으리라는 설도 있었다.¹⁷⁾ 그리고 호남지역의 백제계 석탑 역시 고려 전기와 중엽까지 꾸준히 만들어진다. 따라서 ‘백제문화권’이라는 지역적 정체성은 백제 멸망 이후에도 지속되었을 가능성이 크고, <정읍사>의 성격과 성과 역시 그런 맥락에서 보아야 하지 않을까 한다.

그렇다면 백제 속악이 여러 지역에 고루 기반을 둔 여성화자의 노래라는, 속요와의 공통점은 단순히 넘어갈 문제가 아니다. 물론 대개 남편 있는 여성 화자라는 점에서 속요와 큰 차이가 있기는 하지만, 애정을 신의의 문제로 파악(<서경별곡>, <정과정>의 구슬 노래 부분)하거나, 죽음을 두려워하지 않는 애정(<이상곡>, <만전춘별사>) 등에 상통하는 요소가 더러 있다. 애정이 보편적 주제라는 점에서는 백제와 고려에만 한정된 것이 아니지만, 초기 시가사를 이루는 여성화자들이라는 점에서는 건주어 살필 필요가 있다.

한편으로 향가의 배경과 정서, 주제는 이들과 사뭇 다르다. 우선 <헌화가>를 제외한 신라 향가는 거의 수도 경주에서 창작된 것으로 보인다. 작가가 경주인이 아닌 것으로 된 <처용가>는 분절이 하나도 되어 있지 않아, 『삼국유사』 편찬자가 장르를 구별했을 가능성이 있다. 향가는 백제 속악과 속요처럼 다양한 지역 기반을 갖추지 않았다. 이는 경위와 외위를 구분하고 수도와 지역을 차별했던 정황과 무관하지는 않았을 것으로 보인다.

17) 조인성, 『미륵신앙과 신라사회-진표의 미륵신앙과 신라말 농민봉기와의 관련성을 중심으로』, 『진단학보』 82, 진단학회, 1996. 35~52면.

다음으로 향가의 작가와 화자는 거의 남성이라는 점에서 구별된다. 여성은 <서동요>와 <헌화가>처럼 전승담의 내용과 관련되었을 때만 비중 있게 나타난다. 그러나 <서동요>는 참요의 성격을 지녔고, <헌화가>는 해당 여성의 신비로움을 권능처럼 묘사했기에 여성성 자체에 비중을 둔 것인지는 숙고해야 한다. <도천수관음가>의 작가를 보기에 따라서는 여성으로 볼 수도 있다. 그러나 모성으로서의 여성은 역시 속요의 것과는 다소 차이가 있다.

끝으로 향가는 이 세상과 이계와의 세계 단위의 소통을 추구하였다. 이는 『삼국유사』가 추구한 것으로도 볼 수 있는데, 차안과 피안, 사람들 세상과 귀신의 세상, 이땅과 바다 저편의 나라가 수평적으로 연결되어 있다고 한다. 이는 애정 제재의 속요에서 입과 나의 사이라는 사람과 사람 사이의 소통에 더 집중한 것과는 구별된다. 어떤 의미에서는 종교와 애정 주제의 상의 의미를 갖는 차이점일 수도 있다.

<정읍사> 한 편만으로 속요가 백제문화권에 기반을 두었다고 바로 주장하려는 것은 아니다. 다만 속요의 기원이 향가와는 여러 가지로 대비, 대칭되는 국면이 있다는 점과, 내세와의 초월과 현세에서의 사랑이 병행되었던 抒情詩史 일반의 전개를 고려하여, 향가와 속요의 ‘사이’를 병존과 상보적인 것으로 이해하자는 것이 여기서 제기하려는 가설이다.

5. 맺음말

지금까지의 논의 결과를 요약하면 다음과 같다.

첫째, 향가와 속요의 ‘사이’에 대한 논점은 그 연속적 계승관계를 바라보려는 희망과 그 대립적 차이에 주목했던 탐색, 그리고 양자의 공존 속에서 그 ‘사이’의 입체성에 주목하기 위한 시도 등 세 가지로 나누어 이해할 수 있다.

둘째, 시행의 길이를 기준으로 삼았을 때 향가는 작가 또는 기록자의 의도에 따라 어느 정도 자유로운 구성이 가능하다. 반면에 속요는 행 단위에서의 변화와 연 단위에서의 반복이 맞물려지는 관습을 지니고 있다. 그런

데 이것은 단순히 차이점으로서만 의미가 있는 것은 아니다. 이러한 구성과 관습은 향가와 속요의 어조를 만들어가는 방향과도 긴밀한 관계가 있다.

셋째, 문장 종결형을 기준으로 보았을 때 향가의 어조는 작품 전체의 문장이 단일한 정서를 토대 삼고 있다. 이는 종교신앙 또는 존재론적 의문을 동기 삼아 창작한 시에서 두드러진다. 속요 역시 그러한 방향을 취하지 못하는 것은 아니지만, 분연체의 경우 특정한 어조의 패턴을 연 단위로 반복함에 따라 향가에 비하면 입체적인 정서를 표현할 수 있다. 이는 특히 애정 주제처럼 한 개체의 내면에도 여러 가지 방향성을 띠는 문제의 표현에 한결 적합하다.

넷째, <정읍사>는 백제에 기원을 두고 속요의 음악적 양식으로 구성된 작품인데, 이를 통해 속요의 정서와 구성을 갖춘 작품군이 비교적 오랜 연원을 두고 향가의 작품세계와 대칭을 이루었을 가능성을 떠올려 보았다. 이러한 양상은 양자 사이의 배경과 화자, 세계 또는 개체간의 소통을 추구하는 양상에서 보인 대칭점에서도 찾을 수 있다.

지금 남아있는 향가와 속요가 그 당시의 것 전부는 아니다, 향가 또는 속요가 단일 장르였다고 보기 어렵다는 관점에는 수긍하면서도, 여전히 우리는 이들이 신라 또는 고려의 모든 것이라 전제하고 군집화하고 있다. 이제는 향가와 속요보다는, 종교적 배경과 애정의 주제, 죽음을 대비하고 사랑을 그리워하는 두 가지 서정성의 발현이라는, 결과적으로 똑같은 지라도 그 의도는 더 발전한 새로운 ‘사이’의 발견이 향가와 속요 사이에서 이루어져야 하지 않을까 조심스레 생각해본다. 이것은 이들의 사이를 이들의 사이를 신라와 고려의 차이보다는, 종교와 애정, 죽음과 사랑이라는 영속적 제재의 병존으로 이해하는 것이다.

참고문헌

『三國遺事』.
『樂章歌詞』.
『樂學軌範』.

김명준, 『악장가사 주해』, 다운샘, 2002.

김완진, 『향가와 고려가요』, 서울대 출판부, 2000.

김완진, 『향가해독법연구』, 서울대 출판부, 1980.

양태순, 『고려가요의 음악적 연구』, 이회, 1997.

이혜구, 『신역 악학궤범』, 국립국악원, 2000.

박노준, 「향가와와 대비로 본 속요의 정서」, 『향가여요의 정서와 변용』, 태학사, 2001.

박재민, 「향가 음보율고 - 보현십원가를 중심으로」, 『번역시의 운율』, 소명, 2012. 292면.

서철원, 『한국 고전문학의 방법론적 탐색과 소묘』, 역락, 2009.

서철원, 『향가의 유산과 고려시가의 단서』, 새문사, 2013.

성호경, 「향가 분절의 성격과 시행구분 및 율격에 대한 시론」, 『백영정병옥선생 환갑기념논총』, 신구문화사, 1982.

양태순, 「삼구육명의 새로운 뜻풀이」(1)~(3), 『한국고전시가의 종합적 고찰』 민속원, 2003, 54~144면.

조인성, 「미륵신앙과 신라사회-진표의 미륵신앙과 신라말 농민봉기와의 관련성을 중심으로」, 『진단학보』 82, 진단학회, 1996, 35~52면.

최미정, 「죽은 님을 위한 노래-動動」, 국어국문학회 편, 『고려가요·악장 연구』 태학사, 1997.

Between Sokyō and Hyangga

Seo, Cheol-won

Between Sokyō and Hyangga, have been discussed in a manner that you can assume that Relation, focus on the differences in the background of the work. This article has a variance that is comparison from the side of Sokyō and configuration of line, but rather, it is a point that there be a two axis poetry history by the action of the difference. Hyangga while trying to relatively free Shigyō configuration based on customs and meaning of writers through the line too long or intermediate line of short first, Sokyō iterative Len row and quantity similar by placing, and a configuration more regular in the field of Music. If you look at the Sokyō and word length, Hyangga attempt to voice stand deeply sinking vibrates to Sokyō. On the other hand, Jeongeupsa is composed of 3 stages, there is a current affairs in conjunction with the personality of Baekjegayo as Engen of Sokyō.

keywords: Hyangga, Sokyō, configuration of line, tone, form, early history of poetry

접수일자: 2014. 9. 30. 심사기간: 2014. 10. 1. ~ 2014. 11. 10. 게재결정: 2014. 11. 10.
