

고려말 소악부 창작과 고려가요의 정서

어강석*

- I. 서언
- II. 고려말 소악부 창작의 의의
 - 1. '事一而語重'의 의미
 - 2. 소악부 창작의 의도
- III. 소악부와 고려가요의 정서
 - 1. 창작 방식과 원가의 추정
 - 2. 남녀상열(男女相悅)과 음(淫)·란(亂)의 문제
- IV. 결론

<국문초록>

본고는 고려말 익재와 급암에 의해 창작된 '소악부'의 창작 방식과 의도를 알아보고, 소악부 창작의 소재가 된 고려가요가 음(淫)과 란(亂)의 정서로 언급되는 것이 과연 올바른 해석인가에 대해 의문을 제기한 논문이다. 고려말 <소악부>는 우리말로 불리는 가요와 민요를 소재로 악부소시의 7언절구의 형태로 창작되었는데, 주로 원나라에서 오랫동안 체류하였던 문사들 중심으로 이루어졌던 새로운 시형식이다.

고려말 화(華)와 이(夷)가 다르지 않다는 다원주의적 관점이 보편화되었고, 다양한 문화에 관심을 가지던 원의 문사들이 고려의 시문을 보고 싶어 하였다. 아울러 고려의 문화도 세계의 중심을 이룰 수 있음을 보여주고자 하는 의도를 가지고 <소악부>를 창작하였다.

또한 <소악부> 창작의 소재가 되었던 고려가요가 조선시대 조정에서 악

* 충북대학교 국어국문학과 조교수

장으로 사용되면서 남녀상열(男女相悅之詞), 음사(淫詞), 음성(淫聲) 등이라는 이유로 개작되거나 한문가사로 대체되었다고 보고, 이에 대한 고려가요의 정서를 음란성(淫亂性)에 초점을 맞추어 연구하였다. 그러나 ‘음’과 ‘란’이라는 용어는 바른 음악(正樂)의 상대 개념을 나타내는 용어로 사용되어서 악곡의 빠르기와 높낮이를 지칭하는 것으로 보는 것이 더 타당할 것으로 보인다.

핵심어: 익재 이제현, 급암 민사평, 목은 이색, 소악부(小樂府), 고려가요(高麗歌謠), 남녀상열지사(男女相悅之詞), 정악(正樂).

1. 서언

우리나라에서의 소악부는 고려말 익재 이제현(1287~1367)과 급암 민사평(1295~1359)에 의해 처음 창작되었다. 소악부는 고려가요와 민요 등 우리의 말로 가창되는 노래를 소재로 하였으며, 악부한시의 형식으로 창작된 시가문학이다. 따라서 한문학으로서는 물론 국문시가로서의 가치가 인정되어 연구자들의 많은 관심을 받아왔다. 이와같은 소악부의 전통은 조선후기 자하 신위(1769~1845)나 굴산 이유원(1814~1888) 등으로 이어져 독특한 시가 형식으로 정착되었다.

지금까지 고려말 소악부에 대한 연구는 크게 네 가지 문제로 구분될 수 있다. 첫 번째는 명칭과 형식 등 개념에 대한 것이고, 두 번째는 창작시기에 대한 것이며, 세 번째는 소악부 창작의 근원이 되는 원가 추정 문제이며, 네 번째는 창작의도가 무엇인가에 대한 것이다. 이와 같은 문제는 그동안의 소악부 논의에서 개별적으로 또는 종합적으로 언급되었다. 소악부의 개념에 대한 논의는 초기단계부터 주목을 받았다. 이제까지 소악부라는 명칭에 대한 논의는 대체로 세 가지로 대별될 수 있다. 첫 번째는 서수생¹⁾으로 가장 이른 시기의 논의이다. 그는 소악부를 사대사상의 전형으로 파악하였으며, 자기편하의 시각에서 중국의 악부를 의식하고 소중화를 회구하

1) 서수생, 『高麗歌謠 研究-益齋小樂府에 限하여』, 『論文集』 5, 경북대학교, 1962, 227~326면.

는 우리나라의 악부시라 하여 ‘소악부’라 지칭하였음을 주장하였다. 두 번째는 이우성의 논의²⁾로, 그는 대체로 궁정악(宮廷樂)이 아닌 민간의 노래-속요를 시로 옮긴 것이므로 소악부로 명명한 것이라고 하였다. 세 번째는 이종찬의 논의³⁾이다. 그는 소악부의 ‘소(小)’자는 절구시를 말하는 ‘소’자로 파악을 하여 ‘소악부’를 절구적 소시(小詩)의 악부라고 주장하였다. 이 이종찬의 논의는 이후의 소악부의 명칭에 대한 논의에 그대로 수용되고 있다.⁴⁾ 그러나 여기에서 소악부가 짧은 형식의 악부라는 주장은 틀림이 없으나, 절구로 이루어진 ‘악부’가 곧 소악부라는 견해는 문제가 있다. ‘소’자를 ‘짧다’ 혹은 ‘단형의 양식이다.’로 본 황위주의 견해⁵⁾가 가장 타당성이 있다.

최근의 연구에서는 광의의 개념으로 ‘중국과 우리나라에 다 존재 했던 절구체 악부’라고 규정하고, 여기에는 7절뿐만 아니라 5절도 포함하는 개념으로 확대시키기도 하였다. 또한 우리나라의 특수성을 고려하여 ‘우리말 노래를 역해(번역)한 절구체 한시’라는 협의의 개념을 제시하고, <한송정>, 『고려사』 『악지』의 <삼장>과 <사룡>, 목은 이색의 <추천> 3수 중 제3수, <고풍백일장(告風伯一章)> 등도 소악부에 포함시켜야 한다고 하였다.⁶⁾ 익재와 급암이 지은 소악부로 한정되어 있었던 개념을 한시 전체의 영역으로 확대시켰다는 데 큰 의의가 있기는 하지만, <고풍백>을 소악부로 볼 수 있을지는 의문이 된다. 소악부는 전통적 악부의 모든 음률과 내용을 가지고 있으나 그 형식상 악부의 연장체에 상대되는 하나의 짧은 형식을 지닌 악부라는 뜻으로 창작⁷⁾ 되었다고 보기도 하였다. 이러한 논의들을 종합해 보면, 소악부는 이미 존재하는 악부 중에 일부분을 소재로 창작된 ‘짧은 절구체 형식의 악부’를 말하는 것이라고 할 수 있다.

고려말 소악부 연구에 있어 기초가 되는 다른 하나는 바로 창작시기를

2) 이우성, 『高麗末期의 小樂府』, 『韓國漢文學研究』 1, 한국한문학회, 1976, 9~11면.

3) 이종찬, 『小樂府 試考』, 『東岳語文論集』 1, 동아어문학회, 1965, 11~17면.

4) 신철수, 『小樂府 研究-益齋와 及菴作品을 中心으로』, 건국대 석사논문, 1982.

황위주, 『朝鮮後期 小樂府 研究』, 한국정신문화연구원 석사논문, 1983.

손팔주, 『申紫霞의 小樂府 研究』, 『釜山大論文集』 6, 부산여대, 1987.

박혜숙, 『高麗末 小樂府의 樣式的 特性과 形成經緯』, 『韓國漢文學研究』 14, 한국한문학회, 1991.

5) 황위주, 앞의 논문, 14면.

6) 여운필, 『高麗時代의 漢詩와 國文詩歌』, 『韓國漢詩研究』 16, 한국한시학회, 2008, 10~13면.

7) 어강석, 『益齋 李齊賢의 東國關聯 詩 創作과 意圖』, 『語文研究』 38, 한국어문교육연구회, 2010, 427~428면.

밝히는 것이다. 그동안 충혜왕 3년(1342) 전후에 『역옹패설』과 함께 지어졌으리라는 추정,⁸⁾ 이후 급암이 익재를 ‘종백(宗伯)’이라 지칭한 것에 주목하여 충선왕 5년(1318)부터 충숙왕 2년(1320) 사이에 지어졌으리라는 주장,⁹⁾ 1340년 이후라는 추정,¹⁰⁾ 『익재난고』에 수록된 소악부 전후의 시들을 고려하여 공민왕 6년(1357) 4월 이후, 공민왕 7년(1358)으로 추정,¹¹⁾ 익재의 <후유선가(後儒仙歌)> 창작 시기와 『급암시집』의 편차 등을 고려하여 익재의 소악부는 정유년(1357) 말, 급암의 소악부는 무술년(1358)으로 추정¹²⁾ 등이 이어졌다. 여기에 급암 소악부의 경우는 『목은시고』 권5에 수록된 동국관련 시의 창작시기를 살펴보면 1358년(공민왕 7, 무술) 여름¹³⁾으로 범위를 좁혀 볼 수도 있겠다.

소악부의 원가 추정에 대한 문제도 대부분 해결이 되었으나, 가사가 전하지 않는 가요에 대한 추정 부분에 있어서는 논란의 여지가 여전히 남아 있으며, 더구나 마지막 창작의도에 대한 연구는 아직 좀더 논의를 해 보아야 할 부분이 있다.

본고에서는 이와 같은 연구 상황을 바탕으로 이미 해결된 부분들에 대해서는 종합·정리하고, 아직 논의가 미진한 부분이나 더 확장될 필요가 있는 부분에 대해서는 새로운 방향성을 제시하고자 한다.

II. 고려말 소악부 창작의 의의

1. ‘事一而語重’의 의미

익재는 1357년 말에 동국관련 시와 <소악부>를 지었으며, 다음 해인

8) 서수생, 앞의 논문, 191면.

9) 성호경, 『益齋·及庵 小樂府의 제작시기에 대하여』, 『韓國學報』 16, 일지사, 1990, 2~21면.

10) 박현규, 『李齊賢·閔思平 小樂府에 관한 研究』, 『韓國漢文學研究』 18, 한국한문학회, 1995, 175~178면.

11) 임주탁, 『李齊賢 小樂府의 製作時期』, 『冠岳語文研究』 28, 서울대학교 국어국문학과, 2000, 355~375면.

12) 여운필, 앞의 논문, 14~15면.

13) 어강석, 앞의 논문, 420~421면.

1358년 초에는 <후유선가>를 짓고, 1346년에 지은 <보개산지장사(寶蓋山地藏寺)> 시까지 합하여 금암과 목은에게 보냈으며, 그들에게 화답하도록 하였다. 이에 금암과 목은은 1358년 여름에 화답의 시를 지어 보냈는데, 금암은 <소악부>도 6수 지었으나, 목은은 <소악부>를 짓지 못하고 나머지 시에만 화답하였다. 익재와 금암, 목은이 지은 관련 시의 제목과 순서를 보이면 다음과 같은데, 이러한 사정을 확인할 수 있다.

순서	『益齋亂藁』卷4	순서	『及菴詩集』卷3	순서	『牧隱詩藁』卷5
45	樂軒李侍中 在通津山齋 金百鑑 李松縉兩學士 皆卓然師往謁	1	右金李兩學士 山人卓然師 謁李侍中山齋詩	5	樂軒李侍中在通津山齋 金百鑑, 李松縉兩學士 偕雲游子卓然往謁 路人見者曰 江都地勢 一日東傾
46	許文敬公 李判樞尊庇 俱以東征事 出慶尙道 共訪其同年朴秀才祿之宜春田舍 各留詩一篇	2	右許文敬公 李樞相 同訪宜春君 同年朴秀才詩	6	許文敬公, 李判樞尊庇 俱以東征事出慶尙道 共訪同年秀才朴於宜春田舍 各留詩一篇
47	洪南陽奎聞妙蓮寺無畏國師善吹笛 自袖中琴 入方丈請之國師 爲作數弄	3	右洪南陽自袖中琴 謁無畏國師 國師爲之數弄詩	7	洪南陽奎 聞妙蓮無畏國師善吹笛 自袖中琴 入方丈請之 師爲作數弄
48	宋樞相和過華嚴六具僧統於興王寺 具公欲觀其弄杖 宋幅巾躍馬 爲之移日	4	右興王云具僧統 請宋樞相弄毬詩	8	宋樞相和過華嚴云具僧統於興王寺 具欲觀其弄杖 宋幅巾躍馬 爲之移日
22	寶蓋山地藏寺 用小陵龍門奉先寺韻	5	右地藏寺詩老杜韻	9	寶蓋山地藏寺
		6	右金李相青嶺莊詩 仁衍(2수)	10	過金二相青巖莊二首
		7	右雪後寄林掾詩 傑	11	雪後寄林掾 名傑 江南人
53	後儒仙歌 爲崔拙翁作 示及菴	8	右儒仙歌 崔拙翁	12	後儒仙歌 歌拙翁次韻
49	小樂府	9	右小樂府 六章	13	

<표 1> 동국관련 시 창작 목록

처음 익재가 금암에게 보내자 금암은 <소악부>에 대하여 화답하기 주저하였고, 이러한 사정을 곽충룡에게 토로하였으며, 곽충룡은 이를 익재에게 알렸다. 그러자 익재는 다시 민요를 소재로 하는 <소악부> 2편을 추가로

지어 보내면서 재촉하였다.

어제 곽충룡(郭翀龍)을 만났는데, 급암이 소악부에 화답을 하려고 하였으나 일은 하나인데 말이 중복되기 때문에 하지 못한다고 하였다. 나는 그에 대해서 ‘유빈객(劉賓客)이 지은 죽지가(竹枝歌)는 기주와 삼협 지역의 남녀들이 서로 사랑하는 말이고, 소동파는 이비(二妃), 굴원, 초희왕, 항우의 일을 엮어서 장가를 지었는데, 어찌 옛사람의 것을 답습한 것이었던가? 급암은 별곡 중에서 마음에 느낀 바를 취하여 변해하여 새로운 가사를 지으면 될 것이다.’하고, 두 편을 지어 도발한다.¹⁴⁾

여기에서 ‘일은 하나인데 말이 중복된다(其事一而語重)’라는 언급을 주목할 필요가 있다. 이 언급에 대하여 이우성은 ‘동일한 제재를 두고 중복으로 쓰기 쉽지 않기 때문’이라고 하면서, 화답이라는 것은 반드시 동일한 형식과 내용으로 국한시킬 것이 아님을 보여준 것이라고 하였다.¹⁵⁾ 만약 그렇게 이해한다면 익재가 다시 두 편을 지어 예시한 것이 형식과 내용이 다른 모습을 보여야 할 것이다. 하지만 제주민요 소재의 소악부 2장의 형식은 앞서 지었던 9장과 동일한 형식을 보이고 있으며, 이에 화답한 급암의 <소악부>도 내용은 익재 <소악부>와 다르지만 형식은 익재나 급암이나 동일하게 창작하고 있다. 여운필은 ‘하나의 일이라고 한 것은 같은 이치를 지닌 일이라는 뜻’이라고 하면서, 정서적·도덕적 효용이 같은 시에 대한 두 사람의 감흥이 같을 수밖에 없음을 한 가지 일이라고 하였다고 설명하였다.¹⁶⁾ 그러나 왕화와 풍속의 찬미와 규계 등과 같은 시가의 기능과 효용이 같고 다름으로 인해 <소악부>를 창작하기 어렵다고 말하기 어렵다.

이것은 급암이 익재가 보내준 소악부들을 보고서 이 소악부에 대한 화답을 지으려하면서 부딪히게 된 어려움을 토로한 것이다. 위에서 살펴본 바와 같이 익재는 <소악부>와 함께 다양한 형식의 동국관련 시를 함께 보냈다. 그런데, 그 중에서 급암은 <소악부>만을 한정하여 화답하기 어렵다고

14) “昨見郭翀龍，言及菴欲和小樂府，以其事一而語重，故未也。僕謂劉賓客作竹枝歌，皆夔狹間男女相悅之辭，東坡則用二妃屈子懷王項羽事，綴長歌，夫豈曩前人乎？及菴取別曲之感於意者，翻爲新詞，可也。作二篇挑之。”(李齊賢, 『益齋亂藁』卷4)

15) 이우성, 앞의 논문, 14면.

16) 여운필, 앞의 논문, 26면.

말하고 있다. 즉, 근체시인 동국의 고사를 소재로 지은 절구와 <보개산지장사>와 같은 율시, 그리고 <후유선가>와 같은 고체시에 대해서는 화답에 어려움이 없었다는 말이다. 목은도 사정은 비슷하였다. <익재선생의 시운에 받들어 화답하다(奉和益齋先生詩韻)>라는 제목아래 근체 절구 7수와 율시 1수, 고체시 1수만을 화답하고 있으며, <소악부>는 짓지 않았다. 이것은 급암과 목은이 똑같이 <소악부> 창작에 동일한 어려움을 느꼈다는 것을 말하고 있는 것이며, 그 이유가 바로 ‘其事一而語重’인 것이다.

급암과 목은에게 근체시나 고체시에 대한 화답은 그리 어려운 일이 아니다. 왜냐하면 평소에 익숙한 것이기 때문이다. 당시 사람들 사이의 교류에는 화답시가 중심에 있었다. 일반적인 화답시는 보내온 시에 대해 동일한 운을 사용하여, 대체로 동일한 시체로, 내용도 동일한 주제에 대하여 자신의 시각에서 보고 느낀 점으로 시를 지어 보내면 되는 것이다. 동일한 줄용 취해를 소재로, 그 중에서도 유선(儒仙) 최치원의 후손이라는 점과 이미 저 세상으로 먼저 갔다는 것을 중심으로 익재와 급암과 목은이 <후유선가>를 창작하는 것이다. 각각의 <후유선가>는 매구마다 용운을 하는 백량체로 되어 있으며, 운자도 동일하게 사용하고 있다. 그러나 내용은 각각의 개성과 경험에 따라 달리고 있다. 이러한 사정은 근체인 절구와 율시도 동일하다. 이것이 일반적인 화답시이다.

선생(楊維禎)이 스스로 말하기를, “나는 세 가지 체로 영사(詠史)하였는데, 7언 절구체를 사용했던 것이 3백수이고, 고악부체를 사용했던 것이 2백수이며, 고악부 소절구체를 사용했던 것이 40수이다. 절구체는 사람들이 쉽게 이를 수 있으며, 내 문생인 장목(章木)이 이에 능하다. 고악부는 쉽게 이를 수 없지만 내 문생인 장헌(張憲)이 능하다. 소악부에 있어서는 그들이 능하지 못하고 오로지 나만 능하다.”고 하였다.¹⁷⁾

이 내용은 양유정의 제자인 장완(章琬)이 스승의 문집을 정리하며 주석한 것이다. 여기에서 보면, 소악부의 창작은 일반적인 절구체나 고악부체와

17) “先生自言，予用三體詠史，用七言絕句體者三百首，古樂府體者二百首，古樂府小絕句體者四十首，絕句人易到，吾門章木能之。古樂府不易到，吾門張憲能之。至小樂府，二三子不能，惟吾能之。”(楊維禎, 『鐵雅先生復古詩集』 卷2(國學基本叢書 472, 臺灣商務書館, 中華民國 57年))

는 다른 창작 방식이 있음을 알 수 있다. 근체시에서의 차운이나 화운은 일상적인 창작이라고 할 수 있으며, 고악부체는 까다로운 작법이 있어 절구체보다 어렵다고 하였다. 소악부는 이런 고악부체와는 다른 방식으로 창작되며, 결코 쉽지 않은 작법이 있음을 말하고 있다.

고악부체는 특히 의고악부의 경우에는 근체시처럼 고악부 시체에 따라 원가의 형식과 내용을 수용하여 자기 나름대로의 가사를 창작하면 된다. 따라서 고악부체는 동일한 시체를 가지고 있더라도 작자에 따라 전혀 다른 시사를 짓는 것이다. 그러나 소악부는 작가 임의대로 가사를 창작할 수 없다. 이미 우리말로 고정되어 있는 가사를 소악부의 형식에 맞추어 한시의 형태로 번역하는 것이다. ‘나를 버리고 가시는 님은 십리도 못가서 발병난다’라는 민요 가사를 7언으로 변해하는데, 이미 익제가 변해한 것에 대하여 급암이 다시 동일한 가사를 자신의 시각과 느낌으로 달리 표현할 방법이 없게 되는 것이다. 즉, 급암은 익제가 보내준 <소악부>에 대한 화답도 근체시나 고체시를 차운하여 화답하는 것과 같이 접근 하려고 하면서 어려움이 생긴 것이다. 일이 고정된 하나여서 동일한 내용을 같은 운으로 표현하게 되면 결국 동일한 말을 반복할 수밖에 없어지는 것이다.

그러자 익제는 ‘급암은 별곡 중에서 마음에 느낀 바를 취하여 변해하여 새로운 가사를 지으면 될 것이다.(取別曲之感於意者 翻爲新詞 可也)’라고 하면서, 자신이 보내준 가요에 대해 화답을 요구하는 것이 아니라 다른 별곡들 중에서 마음에 드는 것을 선택해서 새로운 가사로 변해하면 된다고 하여 그 창작의 폭을 넓혀 주었다. 또한 그 폭은 가요뿐만 아니라 민요에게 까지도 넓힐 수 있다는 것을 보이기 위해 제주민요를 대상으로 2수를 다시 창작한 것이다. 급암은 익제의 깨우침에 6수의 <소악부>를 창작하였지만, 목은은 결국 <소악부>만은 창작하지 못하였다.

2. 소악부 창작의 의도

고려의 사회는 몽골과의 오랜 전쟁과정을 거치면서 민족주의적 경향을 보이기 시작하였다. 우리 민족이 유구한 역사적 전통을 지니고 있으며, 빛나는 문화를 영위하였음을 보임으로써 국난을 극복할 수 있는 역량을 결집

시킬 수 있었다. 그러나 몽골이 원(元)이라는 대제국을 세우자, 고려는 국가가 존립하고 있지만 독자적인 주권을 가지지 못하고 원의 간섭을 받는 처지에 놓이게 되었다. 또한 이미 원의 간섭이 안정화 된 이후에 태어난 사람들의 경우에는 이전에 가지고 있었던 미개한 오랑캐라는 인식도 자연스럽게 없어졌으며, 있는 그대로 중원의 지배자로 인식할 수밖에 없었다.

그러나 아시아는 물론 아라비아와 유럽의 문화까지 혼합되어 형성된 원의 다원주의적 문화는 전통적으로 한족에 의해 형성된 것만이 중화의 문화가 아니며, 각 지역의 문화도 중화의 문화가 될 수 있다는 인식의 변화를 가져오게 되었다. 특히 오랫동안 원의 문화를 직접 체험한 고려의 인물들을 중심으로 이러한 변화가 더욱 강하게 나타나고 있음을 확인할 수 있다.

대개 강하(江河)와 명발(溟渤)이 대소(大小)는 다르나 그 속에서 배를 타기는 마찬가지다. 돛대에 돛을 다는 것은 진진하려는 것이요, 닻줄과 닻을 다는 것은 정박하려는 것이요, 또한 반드시 의여(衣櫛)를 지님은 물이 새는 것을 대비하려는 것이다. 왕국은 강하와 같고 천자의 나라는 명발과 같은데, 신후(辛侯)의 배가 강하에서 명발로 가게 되었으니 진실로 능히 의(義)로 돛대를 삼고, 신(信)으로 돛을 삼고, 예(禮)로 닻줄을 삼고, 지(智)로 닻을 삼고, 경신(敬愼)과 염근(廉勤)으로 의여를 삼는다면, 어느 무거운 짐인들 감당하지 못하겠으며, 어느 먼 곳엔들 가지 못하겠으며, 통하지 못하는 어느 곳엔들 건너가지 못하겠는가?¹⁸⁾

이 언급은 익재 이제현이 원외랑으로 元에 들어가는 신후(辛侯)에게 준 서문이다. 여기에서 익재는 강하(江河)를 왕국(王國)에 비유하고, 명발(溟渤)을 천자국(天子國)에 비유하여 천자국이나 왕국이 규모면에서 크고 작고의 차이는 있을지 모르지만 모두 물이고, 그곳으로 배가 운행하는 것은 동일하다는 점을 강조하고 있다. 명발과 같은 규모의 원과 강하와 같은 규모의 고려가 그 크기가 다르고 존재하는 방식이 다르더라도 기운과 원리는 동일함을 강조하는 것이다. 이는 원의 다양한 문화를 경험한 고려인들의

18) “夫江河之與溟渤，大小則殊舟於其中者同也。櫓而帆之，所以進也，纜而碇之，所以止也，又必有衣櫛焉，所以備漏濡者也。王國，江河也，天子之邦，溟渤也，侯之舟由江河而溟渤之之也，苟能櫓其義，帆其信，纜其禮，碇其智，衣櫛其敬愼廉勤，何重之不任，何遠之不致，何不通之不濟乎。”(李齊賢, 『送辛員外北上序』, 『益齋亂藁』 卷5)

세계관을 말하고 있는 것이라고 할 수 있다. 역사적으로 북방의 오랑캐로 천시되던 몽골의 문화가 중화의 중심을 형성하였으며, 그들의 풍속과 언어, 문화가 중화의 본체로 바뀌었음을 목도하였기 때문이다.

이와 같은 화이관의 변화는 익재의 제자인 목은 이색에 이르면 더욱 선명하게 나타난다.

원(元)나라가 천하를 차지하여 사해가 이미 하나가 되니 삼광(三光)과 오악(五嶽)의 기운이 어울려 넓고 크게 움직이고 퍼져 중화나 변방의 차이가 없게 되었다. 그런 까닭에 한 세상의 뛰어난 인제가 그 사이에 섞여나서 스며들어 더욱 두텁고 번성하여 그 정수를 건어잡아 문장으로 펼쳐 내어 당대의 치세(治世)를 아름답게 장식하였으니 성대하다고 하겠다.¹⁹⁾

목은의 이 언급은 스승인 익재 이제현의 문집에서 한 말이다. 목은이 말하는 삼광(三光)과 오악(五嶽)의 기운은 곧 천지의 기운을 말한다. 목은은 원이 천하를 통일함으로써 광악의 기운이 사해에 동일하게 퍼지게 되었다고 하였다. 즉, 특별히 중화만을 위해서 일·월·성신이 존재하는 것이 아니며, 고려에서 뜨는 해와 달과 별이 원을 비추는 해와 달과 별과 다르지 않다는 인식의 변화를 보여준 것이다. 그렇기 때문에 화와 이로 우열을 구분할 수 없으며, 다원적 세계 문명 속에서 한 부분으로 동등하게 자리할 수 있다고 한 것이다. 삼광오악의 기운이 사해에 동일하기 때문에 동국에서 태어나 자랐더라도 그 정수를 얻기만 하면 세계의 중심이 될 수 있음을 말한 것이다.

그렇다면 세계 문화의 중심이 되는 정수를 얻는다는 말은 무엇을 의미하는 것일까? 이것은 보편적 세계 질서 속에서 검증된 외형을 지니고 있어야 하며, 누구나 인정할 수 있는 내실을 가지고 있어야 한다는 말이다. 시인에게 보편적으로 인식되는 외형은 중원에서 유행하는 절구, 율시, 악부 등과 같은 시 형식이라고 할 수 있다. 그렇다면 그 속에는 어떤 것을 채워야 구나가 인정하는 정수가 될 수 있는가? 중화의 전형이 없어지고 각 지역적

19) “元有天下，四海既一，三光五嶽之氣，渾淪磅礴，動盪發越，無中華邊遠之異。故有命世之才，雜出乎其間，沈浸醞郁，攬結粹精，敷爲文章，以貴飾一代之理，可謂盛矣。”(李穡, 『益齋先生亂藁序』, 『牧隱文藁』 卷7)

특성들이 모여 형성된 다원주의 문화인 원의 문명에서는 바로 고려의 특수성을 간직하고 잘 발현할 수 있는 것이라고 할 수 있다.²⁰⁾

중화의 문화에서의 악부시는 모든 시가의 원류로 보아도 무방하다. 시가의 명칭으로 등장한 것은 한대(漢代) 이후이지만, 공자가 산삭한 『시경』도 결과적으로는 악부시라고 할 수 있다. 『시경』은 ‘풍·아·송’을 기본으로 하고 있는데, ‘풍’은 민풍의 노래이고, ‘아’는 정치를 말하는 노래이며, ‘송’은 신에게 제사하는 노래이다. 이후 악의 범주에서 벗어나 ‘불가이송(不歌而誦)’에 이르러 ‘음송(吟誦)’하는 문학이 주류를 이루는 상황으로 변화되었다. 그러나 여전히 ‘樂’의 전통과 함께하는 문학으로 ‘악부’가 존재하였으며, 『시경』과 직접적인 계통을 이루고 있는 것이다.²¹⁾

이와 같이 가장 정통성을 지니고 있는 ‘악부’의 형식과 전통을 바탕으로 동국의 내용을 담아내면 화와 이가 다르지 않은 하나의 문화가 되는 것이다. 남방 초나라의 노래를 내용으로 담아낸 것이나 운남의 노래를 내용으로 담아낸 것이나 고려의 노래를 내용으로 담아낸 것은 동등한 가치를 지니는 문학으로 존재하게 되는 것이다. 이것이 바로 화와 이의 경계가 없는 다원적 사고의 결과라 할 수 있다. 이러한 의제의 인식은 악부뿐만이 아니라 화문학(華文學)의 근간을 이루는 근체시인 절구나 율시, 그리고 고체시에도 동국의 내용을 담아내려는 노력을 하였으며,²²⁾ 이러한 실천을 가장 가까운 동지(同志)로 생각된 급암과 목은에게 전파하고자 하였다고 볼 수 있다.

이처럼 고려말 <소악부> 창작을 주도하였던 의제 이제현은 충선왕의 부름으로 원도(元都)에 세웠던 만권당에서 중원의 우수한 문사들과 교류할 기회를 얻었다.

충선왕이 원나라 인종을 도와 내란을 평정하고 武宗을 맞이하여 옹립했기 때문에, 무종과 인종 두 조정에 걸쳐 비할 데 없는 은총과 예우를 받았다. 왕이 마

20) 어강석, 『牧隱詩에 나타난 故鄉意識과 世界認識』, 『開新語文研究』 39, 개신어문학회, 2014, 98~100면.

21) 이종찬, 앞의 논문, 3면.

22) 어강석, 『益齋 李齊賢의 東國關聯 詩 創作과 意圖』, 『語文研究』 38, 한국어문교육연구회, 2010, 421~433면.

침내 원나라에 청하여하여 충숙왕에게 전위하고, 자신은 태위로 경사에 있으면서 만권당을 짓고 학문을 연구하는 것으로 낙을 삼았다. 그리고 말하기를, “경사의 문학하는 인사는 모두 천하에서 선발한 사람들인데, 우리의 부중에는 아직 이런 사람이 없으니, 이것이 우리의 수치이다.” 하고 공을 불렀는데, 공이 경사에 이른 것은 바로 연우(延祐) 갑인년(1314) 정월이었다. 당시 원나라의 요목암(姚牧菴)·염자정(閻子靜)·원복초(元復初)·조자양(趙子昂) 등이 모두 왕(王)의 문학에 놀랐는데, 공도 그들과 공유하면서 학문이 더욱 진보되었으므로 제공(諸公)이 칭찬하고 탄복해 마지않았다.²³⁾

여기에서 익재는 목암 요수, 염복, 원명신, 조맹부 등 원나라의 최고 문사들과 만권당에서 학문을 논하였다. 이 과정에서 익재의 학문도 큰 진전이 있었다고 하였다. 익재는 고려를 대표하는 문인으로서 이들과 교류하였으며, 고려의 문화 수준을 견줄 수 있었다. 이 때 원의 문인들이 고려의 시문과 문화에 관심을 많이 가졌을 것이고, 이를 확인하고 싶어했을 것으로 보인다. 이러한 사정은 같은 시기의 문인으로 원의 제과에도 급제하였던 졸옹 최해의 언술에서 찾을 수 있다.

나처럼 얇은 재능으로도 일찍이 과거에 응시해 외람되어 합격되어 이름을 금방(金榜)에 걸고 중원의 재자와 더불어 서로 접촉할 기회를 얻었다. 간혹 동인의 문자를 보기 원하는 자가 있었는데, 나는 다만 만들어진 책이 있지 않다고 대답하고는 물러나 부끄럽게 여겼다. 이에 비로소 유사(類書)를 편찬할 뜻을 두고 동으로 돌아와서 10년을 두고 일찍이 읽은 적이 없었다.²⁴⁾

이것은 졸옹이 『동인지문』을 편찬하면서 쓴 서문이다. 여기에서 졸옹은 원의 과거에 급제하고 원의 문사들과 교류를 할 때, 그들이 동인들의 시문을 보여주기를 원하였음을 말하고 있다. 이러한 요구에 대하여 졸옹은 동

23) “忠宣王佐仁宗定內難，迎立武宗，故於兩朝，寵遇無對。遂請傳國于忠肅，以太尉留京師邸，構萬卷堂，考究以自娛。因曰 京師文學之士，皆天下之選，吾府中未有其人，是吾羞也。召至都，實延祐甲寅正月也。姚牧菴，閻子靜，元復初，趙子昂 咸游王門。公周旋其間，學益進，諸公稱歎不置。”(李穡, 『鷄林府院君謚文忠李公墓誌銘』, 『牧隱文集』 卷16)

24) “願以予之疎淺，亦嘗濫竊掛名金榜，而與中原俊士得相接也。間有求見東人文字者，予直以未有成書對，退且恥焉。於是始有撰類書集之志，東歸十年，未嘗忘也。”(崔灌, 『東人之文序』, 『拙稿千百』 卷2)

인의 시문이 책으로 이루어진 것이 없었다고 하면서 크게 부끄러웠으며, 이것이 『동인지문』 편찬의 직접적인 원인이었다고 하였다. 이처럼 원의 문사들은 동국의 시문에 많은 관심을 가지고 있었으며, 원에서 오랫동안 생활하였던 사람들은 누구나 이러한 경험을 하였고, 그 중에는 동국의 시문을 원의 문인들에게 보일 수 있도록 준비하였던 것이다. 익재도 졸옹과 같은 맥락에서 동국의 인물이나 고사, 가요 등을 소재로 다양한 동국시를 짓고 이를 주위의 문사들에게 권유하였던 것으로 생각되며, 그 중에서 소악부의 창작이 동국의 문화적 특징을 가장 잘 나타낼 수 있는 시체로 인식하였다고 하겠다.

이러한 인식은 악부가 가지는 의의 중에 중요한 것이 바로 ‘관풍(觀風)’이었음과도 관련을 가진다. 단순히 관청의 명칭이었던 ‘악부’가 하나의 시체를 지칭하는 용어로 정착될 만큼 꾸준하게 문인들의 애호를 받을 수 있었던 것도 ‘관풍’을 이유로 국가적 차원의 지원이 있었기 때문이다. 따라서 ‘악부시’의 전통 속에는 ‘관풍’의식이 깊이 자리하고 있다.

근래에 어떤 고관(高官)이, 봉지련(鳳池蓮)이란 늙은 기생을 희롱하면서 ‘너희들이 돈 많은 중은 따르면서 사대부가 부르면 왜 그렇게 늦게 오느냐?’ 하니 그 기생은 ‘요즈음 사대부들은, 돈 많은 장사치의 딸을 데려다가 두 살림을 꾸리거나 아니면 그 종으로 쫓아 삼는데, 우리가 진실로 높고 낮음을 가린다면 어떻게 아침 저녁을 지내란 말이오?’ 하므로 온 좌중이 부끄러운 표정을 지었다. 선우추의 서호곡에, “서호의 화방에 누집 여자던고, 전두를 탐내어 억지로 가무하고 있네.(西湖畫舫誰家女, 貪得纏頭強歌舞.)” 하였고 또, “어떻게 해야 천금을 버리는 장사를 만나, 상간(桑間)과 복상(濮上)에서 행로(行露)를 노래할 수 있을는지.(安得壯士擲千金, 坐令桑濮歌行露.)” 하였는데, 송 나라가 망하자 사족들이 이러한 식으로 생활을 하기 때문에 슬퍼한 것이다. 탐라의 이러한 곡은 아주 비루하지 만 그러나 백성의 풍속을 보아 세태의 변화를 알 수 있다.

.....

탐라는 지역이 좁고 백성들은 가난하였다. 과거에는 전라도에서 자기(瓷器)와 도미(稻米)를 팔러 오는 장사꾼이 때때로 왔으나 숫자가 적었는데, 지금은 관가와 사가의 소와 말만 들에 가득하고 개간은 없는데다가 오가는 벼슬아치들의 행차가 북같이 드나들어서 전송과 영접에 시달리게 되었으니 그 백성의 불행이었다. 그래서 여러 번 번고가 생긴 것이다.²⁵⁾

이 내용은 익재가 먼저 9수의 <소악부>를 지어 급암에게 보냈는데, 급암이 짓기를 어려워하자 제주의 민요를 소재로 2수를 더 지어 보내며 덧붙인 것이다. 여기에서 익재는 악부가 가지는 중요한 의의인 ‘관풍’의 의식을 명확하게 나타내고 있다. 원가인 탐라의 민요는 비록 아주 비루하지만 백성의 풍속을 보아 세대의 변화를 알 수 있다고 하여 <소악부> 창작의 의의를 밝히고 있다.

이처럼 익재가 <소악부>를 창작하고, 또 주위의 문인들에게 화답하도록 독려한 노력은 단순한 기호로서 즐기기 위한 것만이 아니라 강한 의도를 지니고 있었음을 알 수 있다. 그것은 바로 동국의 문화전통이 세상의 중심이 될 수 있기를 바라는 의도를 가진 실천이었다는 점과 함께, 동국의 문화전통을 주제로 창작된 시문을 보고 싶어 하는 중원 문사들의 요구도 하나의 원인으로 작용하였던 것으로 생각해 볼 수 있다.

III. 소악부와 고려가요의 정서

1. 창작 방식과 원가의 추정

고려말의 소악부가 고려가요와 민요를 대상으로 하여 창작된 것이며, 한대의 악부에서 관풍을 하려는 의도를 가지고 채가(採歌)를 한 것과 같이 익재와 급암의 소악부도 백성들의 생활과 세대의 변화를 알기 위한 의도를 가지고 창작하였음을 알 수 있다.

우리가 당시(남북조시대) 문인들이 소시(小詩)를 창작할 때를 살펴보면, 십중 팔구는 악부의 옛 제목을 사용했으며, 아울러 작품의 편집 상에 있어서 이들 시들은 또한 악부의 부분에 들어 있는 것이 많이 있다.²⁵⁾

25) “近者有達官戲老妓鳳池蓮者曰 爾曹惟富沙門是從, 士大夫召之, 何來之遲也? 答曰 今之士大夫, 取富商之如爲二家, 否則妾其婢子, 我輩苟擇縑素, 何以度朝夕, 座者有愧色. 鮮于樞西湖曲云 西湖畫舫誰家女, 貪得纏頭強歌舞. 又曰 安得壯士擲千金, 坐令桑濮歌行露. 宋亡, 士族有以此自養者, 故傷之也. 耽羅此曲, 極爲鄙陋, 然可以觀民風知時變也. …… 耽羅, 地狹民貧, 往時全羅之賈販, 瓷器稻米者時至而稀矣. 今則官私牛馬蔽野, 而靡所耕墾, 往來冠蓋如梭, 而困於將迎, 其民之不幸也. 所以屢生變也.”(李齊賢, 『昨見郭狷龍 …… 作二篇挑之, 『益齋亂藁』 卷4)

위의 언급에서 보면 중국의 소악부[小詩]도 이미 널리 전해진 악부시를 바탕으로 파생된 것이며, 악부의 일부분만을 모범으로 사용하여 창작된 것임을 알 수가 있다.

『고금악록』에 보면 양(梁)나라 천감 11년(512)에 무제가 서곡(西曲)을 고쳐서 <강남상운악(江南上雲樂)> 14곡과 <강남릉(江南弄)> 7곡을 지었다. … 심약(沈約)도 또한 4곡을 지었다.²⁷⁾

이것은 양나라 무제가 지은 <강남릉>이라는 소시를 설명하는 부분이다. 중국의 문학사에서는 이 <강남릉>으로부터 악부소시의 형식이 정립되었다고 주장을 하고 있다.²⁸⁾ 여기에서 우리는 소악부의 창작 방식을 알 수 있다. 즉 이미 존재하는 ‘서곡’이라는 악부시를 고쳐서 지었다는 것이다. 서곡은 형주·변주·등주 등의 지역에서 불리던 곡으로 모두 34곡이다. 이 중에서 양무제의 <강남릉>은 상인들의 노래인 <삼주가(三洲歌)>를 따라서 지은 것이다.

이처럼 중국에서의 소악부는 각 지역에서 유행하여 불렸던 악부를 짧은 소시의 형태로 고쳐 지으면서 시작되었다. 고려말 익재와 급암의 소악부도 당시 유행하던 고려가요나 민요를 바탕으로 짧은 7언절구의 형식으로 창작하였다. 또한 고려가요나 민요의 내용과 소악부가 지니고 있는 내용사이에는 큰 차이가 없다. 그러나 문학적인 조어와 시어의 선택에 있어서 작가의 특징적인 면을 지니고 있기 때문에 새로운 시로써 창작된 것으로 보아야 할 것이다.

급암 소악부와 『악장가사』에 전하고 있는 <쌍화점> 한글 가사, 그리고 『고려사』, 『악지』의 역시(譯詩)를 대비하여 살펴보면 소악부 창작의 방식을 확연히 살필 수 있다.

26) “我們試看當日文人創作少詩的時候，十之八九是用樂府古題，並且在作品的編纂上，這些詩亦多入於樂府部分。”(劉大杰, 『中國文學發展史』, 294면)

27) “江南弄七首，古今樂錄曰 梁天監十一年冬，武帝改西曲，製江南上雲樂十四曲，江南弄七曲。… 又沈約作四曲。”(郭茂倩, <江南弄 上>, 『樂府詩集』 卷50, 『清商曲辭』 7)

28) 劉大杰, 앞의 책, 531면.

<급암 소악부>

三藏精廬去點燈
 執吾纖手作頭僧
 此言若出三門外
 上座閑談是必應

<악장가사>

三藏寺에 브를 혀라 가고신던
 그덜 社主 | 내 손모글 주여이다
 이말스미 이덜 밧기 나명들명
 다로러거디러
 죠고맛간 샷기 上座 | 네 마리라
 호리라

<고려사 악지>

三藏寺裏點燈去
 有社主兮執吾手
 倘此言兮出寺外
 謂上座兮是汝語

위의 시들을 살펴보면 『고려사』 『악지』의 역시가 급암의 소악부보다 『악장가사』에 실려 있는 가사와 훨씬 더 근접해 있음을 볼 수가 있다. ‘三藏寺’나 ‘社主’와 같은 명칭이 그대로 등장하고 있어 <쌍화점> 제2장을 번역해 놓은 것이다.

반면에 급암의 소악부를 보면, 『악지』의 역시와는 다른 면을 볼 수 있다. 우선 내용상에 있어서는 『악장가사』의 한글가사와 『악지』의 역시와 차이가 없이 충실하게 담고 있다. 그러나 이 내용을 담고 있는 용어의 선택에 있어서는 많은 차이가 있음을 볼 수 있다. 『악장가사』의 한글가사와 역시에서는 단순히 ‘삼장사(三藏寺)’로만 표현한 것을 급암 소악부에서는 ‘삼장정려(三藏精廬)’로 표현을 하고 있으며, ‘사주(社主)’를 ‘작두승(作頭僧)’으로 나타내고 있다. 그 외 역시의 3구에서 ‘사의(寺外)’라고 ‘덜 밧기’를 옮겨 놓았으나 소악부에서는 ‘삼문의(三門外)’로, 『악장가사』의 둘째 구에서 ‘내 손모글 주여이다’라는 것을 역시에서는 ‘집오수(執吾手)’로만 옮겨 놓고 있는데 반하여 급암은 ‘집오섬수(執吾纖手)’라는 비유로 좀더 수사적인 용어를 선택하여 사용하고 있다.

이와같은 표현은 현재 한글가사가 전해지고 있는 익재의 소악부에서도 똑같이 찾아 볼 수가 있다.

<익재소악부>

憶君無日不霑衣
 政似春山蜀子規
 爲是爲非人莫問
 只應殘月曉星知

<악장가사>

내님을 그리스와 우니다니
 山 접동새 난 이숯호요이다
 아니시며 그즈르신들 아으
 殘月曉星이 아르시리이다

여기에서 익제도 또한 ‘山 접동새’를 ‘춘산축자규(春山蜀子規)’로 표현하고 있으며, 첫구 ‘내님을 그리스와 우니다니’로 되어 있는 『악장가사』의 <정과정>을 익제는 ‘憶君無日不霑衣’로 표현하여 ‘하루라도 옷깃을 적시지 않은 날이 없다’고 하였다.

이처럼 급암과 익제는 고려의 속요와 민요들 중에서 한부분만을 선택하여 소악부를 창작하고 있다. 민가들을 채집함으로써 관풍을 할 수 있다는 취지로 인하여 대상이된 속가의 내용에 대하여는 아무런 변거나 변형없이 담고 있다. 그러나 이것을 표현하는 시어들에 있어서나 조어에 있어서는 작자들의 시적기교를 적극 사용하고 있음을 볼 수 있다. 그렇기 때문에 소악부는 속요나 민요를 ‘역시(譯詩)’하는 차원을 넘어서 하나의 온전한 시로써 새롭게 創作한 것으로 보아야 할 것이다.

익제의 소악부는 모두 11수이다. 이 중에서 이른바 후편이라고 하는 제주민요를 원가로 하는 것을 제외하면 9수가 남는다. 이 중 『고려사』 『악지』에 역시로 인용된 것이 7수, 『악장가사』를 통해 확인되는 것이 1수이다. 따라서 익제 <소악부 5>만 원가를 알 수 없다. 급암의 소악부는 모두 6수로 이 중에서 『고려사』 『악지』에 설명이 있는 <삼장>과 <안동자칭>으로 확인되는 것이 2수이며, 원가의 추정이 필요한 것이 4수이다.

익제 이제현	원가추정(추정자)	문헌	급암 민사평	원가추정(추정자)	문헌
소악부 1	<장암>	『고려사』	소악부 1	후전진작(이우성)	×
소악부 2	<거사편>	『고려사』	소악부 2	추정불가	×
소악부 3	<제위보>	『고려사』	소악부 3	정음사(박혜숙)	×
소악부 4	<사리화>	『고려사』	소악부 4	<쌍화점>	『악장가사』
소악부 5	양주(박혜숙)	×	소악부 5	<안동자칭>	『고려사』
소악부 6	<처용가>	『고려사』	소악부 6	<월정화>(이우성)	×
소악부 7	<오관산>	『고려사』			
소악부 8	<정석가>	『악장가사』			
소악부 9	<정과정곡>	『고려사』			
소악부 10	제주민요	『익제난고』			
소악부 11	제주민요	『익제난고』			

위의 표에서 보는 바와 같이 원가의 추정이 필요한 것은 민사평의 인생

무상을 노래하고 있는 <소악부 2>를 제외하고는 그동안 논의를 통해 모두 이루어졌다. 그러나 앞에서 살펴본 바와 같이 소악부의 창작 방식에 비추어 보자면 원가의 추정은 신중하게 이루어져야 한다. 특히 <정읍사>로 비정된 급암의 <소악부 3>은 현재 『악학궤범』에 가사가 전하고 있어 비교해 볼 수 있다.

<정읍사> 둘하 노괴곰 도드샤 어기야 머리곰 비취오시라 저재 너리신고요 어기야 즌 디롤 드디올세라 어느이다 노코시라 어기야 내 가는 디 점그롤세라	급암 <소악부 3> 먹구름에 다리도 끊겨 더욱 위태롭고 (黑雲橋亦斷還危) 은하수 물결조차 고요한 이 때 (銀漢潮生浪靜時) 이처럼 깜깜하고 깊은 밤에 (如此昏昏深夜裏) 미끄러운 진창길에 어디로 가려는가? (街頭泥滑欲何之)
---	--

위의 두 시가를 살펴보면 내용이나 시상이 상통하는 면이 있기는 하다. 그러나 앞서 살펴본 <정과정곡>을 소악부로 창작한 익재 <소악부 9>나 <쌍화점>의 제2장을 원가로 하는 급암 <소악부 4>의 상황과 비교해 본다면 전혀 관련이 없는 것임을 알 수 있다. 앞선 두 개의 소악부는 원가의 내용을 어휘와 구성면에서 충실하게 따르고 있는 반면에 위의 시는 마지막 구의 ‘진창길’과 ‘즌 디’를 제외하고는 어느 곳도 관련성을 찾을 수 없다. <정읍사>의 내용 중에서 달에게 높이 떠서 멀리 비취달라는 기원이 가장 핵심적인 부분인데, 급암 <소악부 3>에서는 달에 대한 언급이 전혀 없다. 또한 ‘저자’ ‘점그롤세라’와 같은 핵심 어휘들도 찾아볼 수 없다. 따라서 <정읍사>로 추정된 급암 <소악부 3>은 전면 재고되어야 할 부분이라고 볼 수 있다.

이처럼 소악부의 창작이 우리말로 되어 있는 원래의 가사를 전혀 훼손하지 않고 있는 점을 본다면, 가사가 전하지 않는 소악부에 대한 원가의 추정

도 좀 더 신중하게 접근해야 할 것으로 생각된다.

2. 남녀상열(男女相悅)과 음(淫)·란(亂)의 문제

고려말 소악부는 대체로 고려가요를 대상으로 창작되었다. 장편 악부인 고려가요 중에서 일부분을 대상으로 소악부를 창작하였다. 물론 민요를 대상으로 한 것도 있다. 그러나 대체로 고려가요의 일부분을 소악부로 번제한 것이다. 소악부의 대상이 되었던 고려가요에는 <쌍화점>, <정과정> 등과 같이 조선시대 남녀상열지사나 음사로 지목되었던 것도 있다. 그렇다면 익제나 급암과 같은 고려시대 문인들도 과연 음사로 이해하였을까 하는 의문이 생긴다. 또한 조선시대의 유학자들의 생각과는 차이가 있었을까 하는 문제가 제기될 수 있다.

고려가요에 대한 성격을 규정함에 있어 등장하는 평어는 ‘남녀상열지사(男女相悅之詞)’, ‘음사(淫辭)’, ‘음성(淫聲)’, ‘음사(淫詞)’, ‘난성(亂聲)’, ‘음설지사(淫褻之詞)’ 등등이 일반적이다. 이러한 경향은 양주동이 『여요전주』에서 “그 생활 이면에 침투된 생활 감정은 의연(依然)히 체념적 애조와 자위적(自慰的) 해학(諧謔)을 띄운 불교적 인생관이 아니면 순간의 열락(悅樂)을 추구하여 남녀의 정사(情事)에 몰두하는 애정지상(愛情至上)의 인생관이었다”²⁹⁾라고 정의하면서 이를 증명하기 위한 연구들이 이어지고 있다. 이를 위해서 조선시대 전반에 걸쳐 이루어진 고려가요에 대한 변형과정으로 들어 설명하고 있다.

그러나 고려가요에 대한 이와 같은 연구 경향에 대하여 왜곡될 가능성을 강하게 제기하기도 하였다.

문제점은 음사나 남녀상열지사 등의 용어를 오늘의 개념으로 받아들이면서 이러한 관점에서 개별작품들을 분석하게 되므로 지금까지 행해진 어석(語釋) 중 가장 음란하다고 여겨지는 것들을 채택하게 되는 점이다. 이것은 고려가요의 수용에 또 하나의 왜곡이 가해지는 것으로, 이 용어의 의미범주와 용례가 확실하게 규정되어야 할 필요성을 강력하게 시사하고 있다고 할 것이다.³⁰⁾

29) 양주동, 『麗謠箋注』, 을유문화사, 1950, 34~35면.

최미정의 위의 언급은 앞으로 고려가요 연구의 올바른 방향성을 제시하고 있다고 볼 수 있다. 그동안의 연구에서는 조선시대 성리학자들의 시각으로도 완곡하게 표현한 평어들에 대하여 오늘날의 개념으로 받아들여 ‘음란’, ‘저속한 음사’, ‘퇴폐적 정사’ 등의 자극적이고 적극적인 해석에 치중하고 있다. 이로 인하여 고려가요는 곧 ‘남녀상열지사’이며, ‘남녀상열지사’는 다시 ‘음사(淫詞)’라는 인식이 상당히 고착화되어 있다고 하겠다.

그러나 고려가요가 주로 남녀간의 사랑을 노래하고 있는 것은 사실이나 이를 ‘淫亂’이라고 단정하는 것은 받아들이기 어렵다. 적어도 소악부가 창작되었던 고려 말에는 ‘남녀상열’의 노래를 부정적으로 인식하지는 않았음은 확실하다.

나는 그에 대해서 ‘유빈객(劉賓客)이 지은 죽지가(竹枝歌)는 기주(夔州)와 삼협(三峽) 지역의 남녀들이 서로 사랑하는 말이고, 소동파는 이비(二妃), 굴원(屈原), 초희왕(楚懷王), 항우(項羽)의 일을 엮어서 장가(長歌)를 지었는데, 어찌 옛사람의 것을 답습한 것이었던가? 급암은 별곡 중에서 마음에 느낀 바를 취하여 번해(讎解)하여 새로운 가사를 지으면 될 것이다.’하였다.³¹⁾

익재가 급암에게 재차 소악부 2수를 지어 보내며 함께 한 말이다. 여기에서 익재의 ‘남녀상열지사’는 유우석의 <죽지사>를 직접 지칭하고 있다. 또한 <죽지사>를 음란한 노래로 생각하지 않았다. 이러한 <죽지사>에 대한 인식은 조선시대 성현, 허난설헌 등은 물론 조선 후기까지 지속적으로 사랑을 받았으며, 이를 의고한 악부들이 끊임없이 창작되었음에서 확인할 수 있다. 이것은 ‘남녀상열지사’라는 지칭이 ‘음란함’을 말하는 것이 아니라, 단지 ‘남자와 여자가 서로 사랑하는 내용’이라는 의미를 벗어나지 않는다고 해야 할 것이다.

이와 같은 인식은 조선시대에 들어서도 변함이 없다.

요사이의 음악은 거의 남녀상열지사(男女相悅之詞)를 쓰고 있는데 이는 곡연

30) 최미정, 『詞俚不載歌謠에 대한 研究』, 『韓國學論集』 16, 계명대학교 한국학연구원, 1989, 5면.

31) “僕謂劉賓客作竹枝歌, 皆夔峽間男女相悅之辭, 東坡則用二妃屈子懷王項羽事, 綴長歌, 夫豈襲前人乎? 及菴取別曲之感於意者, 翻爲新詞, 可也.”(李齊賢, 『益齋亂藁』 卷4)

(曲宴)이나 관사(觀射)에 거동하실 때는 써도 무방합니다만, 정전(正殿)에 자리하시어 군신을 대할 때 이러한 이어(俚語)를 쓰는 것이 사체(事體)에 어찌하겠습니까?³²⁾

이것은 당시 장악원제조로 있던 이세좌(李世佐)가 성종에게 올린 계이다. 여기에서 궁중의 음악으로 남녀상열지사(男女相悅之詞)가 일반적으로 쓰이고 있음을 말하고, 작은 연회나 관사에서는 써도 되지만 정전에서 군신들과 공식적인 모임을 행할 때 쓰는 것은 옳지 않음을 주장하고 있다. 남녀상열지사인 <후정화>, <만전춘>과 같은 것은 쓰지 말고, 조종(朝宗)의 공덕을 칭송하는 <치화평>, <보태평>, <정대업> 등의 음악을 쓰자는 것이다. 이와 같은 언급은 이때까지 왕의 공식 업무를 보던 정전에서, 종묘제례에서조차 <후정화>나 <만전춘> 등이 사용되었다는 것을 의미하고 있으며, 이후 중종대에도 이와 같은 논의가 꾸준히 이어지고 있다.

이러한 논의가 나오는 것은 당연하다 생각할 수 있다. 정전에서 공식적으로 열리는 예연(禮宴)은 국가적 차원의 거창한 규모와 엄격한 절차에 따라 진행된다. 예연에는 왕이 친림을 하고, 때로는 왕비, 대비까지도 참여하기도 한다.³³⁾ 따라서 개인적이고 비공식적인 자리에서는 상관이 없지만, 엄숙하고 공적인 자리에서 열리는 연회에는 ‘남녀간의 사랑이야기’는 적절치 않음을 말한 것이며, 매우 온당한 지적이라고 할 수 있다. 그러나 이 언급에서 ‘남녀상열지사’가 ‘음란’하기 때문에 사용하지 말자는 의미는 전혀 없어 보인다. 종묘제례나 예연에서는 사용하지 말고, 곡연(曲宴)이나 관사(觀射) 등의 연회에서는 여전히 사용해도 무방함을 말하고 있다. 이렇게 본다면, ‘남녀상열지사’는 ‘음란(淫亂)’한 내용을 말하는 것이 아니라 ‘사랑’의 내용을 지칭한다고 하겠다.

그렇다면 <정과정>, <만전춘>, <동동>, <정석가>, <정읍사>, <쌍화점>, <가시리>, <서경별곡>, <이상곡> 등 가사가 전하는 고려가요가 “남녀상열지사, 음사(淫詞), 음성(淫聲), 사리부재” 등의 시비가 있었던 노래³⁴⁾

32) “方今音樂率用男女相悅之詞，如曲宴·觀射，行幸時，則用之不妨，御正殿臨群臣時，用此俚語，於事體何如?”(『成宗實錄』 卷219, 成宗 19年(1488) 8月 13日 甲辰)

33) 김광조, 『高麗歌謠 비평에 나타난 ‘男女相悅之詞’의 用例와 意味』, 『開新語文研究』 33, 개신어문학회, 2011, 204면.

34) 최미정, 앞의 논문, 20면.

로 평가되면서 ‘음란(淫亂)’이 대표적 정서로 자리하고 있는데, 이것이 올바른 평가일가에 대한 의문이 들지 않을 수 없다. 이와 같은 고려가요에 대한 과도한 해석은 용어에 대한 해석이 올바르지 않아서 오는 것은 아닐까 생각된다. 즉, 남녀상열지사, 음사, 음성, 난성 등의 평어들이 현재 사용되는 의미가 아닐 수 있는 가능성이 있다. 고려가요와 같은 음악에서 사용되는 ‘음(淫)’과 ‘난(亂)’이라는 평어는 일반적인 가사가 가지는 의미를 말하는 용어가 아니라 바로 음악에 대한 전문적 평어로 볼 수 있다는 것이다.

공자께서 말씀하시기를, 『시경』의 <관저편>은 즐거우면서도 지나치지 않고, 슬프면서도 조화를 해치지 않는다.³⁵⁾

여기에서 공자는 『시경』의 <관저>를 ‘불음(不淫)’이라고 평가하고 있다. 이에 대하여 주자는 다음과 같이 주석하고 있다.

<관저>는 주남 국풍이니, 『시경』의 첫 편이다. 음(淫)은 즐거움이 지나쳐 그 바름을 잃는 것이요, 상(傷)은 슬픔이 지나쳐 조화를 해치는 것이다. <관저>의 시는 후비(后妃)의 덕이 마땅히 군자에 짝할 만하니 구하여 얻지 못하면 자나깨나 생각하며 몸을 뒤척거리는 근심이 없을 수 없고, 구하여 얻으면 금슬과 종교의 악기로 즐거워함이 마땅하다고 말하였다. 그 근심이 비록 깊으나 조화를 해치지 않고, 그 즐거움이 비록 성대하나 그 바름을 잃지 않았다. 그러므로 부자께서 칭찬하시기를 이와 같이 하셨으니, 배우는 자들이 그 말을 음미해 보고 그 음을 살피서 성정의 바름을 인식할 수 있게 하고자 하신 것이다.”³⁶⁾

이처럼 ‘음(淫)’은 가사의 음란함을 말한 것이 아니라 즐거움이 지나쳐서 바름을 잃은 것을 말한다. “지금의 기생들은 오랜 습관에만 공고롭고 익숙하여 정악(正樂)을 버리고 음악(淫樂)을 좋아하니 아주 바람직하지 않습니다.”³⁷⁾

35) “子曰 關雎 樂而不淫, 哀而不傷.”(『論語集註』, 『八佾』 第三)

36) “關雎, 周南國風, 詩之首篇也. 淫者, 樂之過而失其正者也. 傷者, 哀之過而害於和者也. 關雎之詩, 言后妃之德, 宜配君子. 求之未得, 則不能無寤寐反側之憂. 求而得之, 則宜其有琴瑟鐘鼓之樂. 蓋其憂雖深, 而不害於和, 其樂雖盛, 而不失其正. 故夫子稱之如此, 欲學者玩其辭, 審其音, 而有以識其性情之正也.”(『論語集註』, 『八佾』 第三)

37) “今妓工狃於積習, 舍正樂而好淫樂, 甚爲未便.”(『成宗實錄』 卷219, 成宗 19年(1488) 8月 13日 甲辰)

에서 보는 바와 같이 ‘음악(淫樂)’은 ‘정악(正樂)’의 상대가 되는 말이다. 마찬가지로 ‘음성(淫聲)’은 ‘정성(正聲)’의 상대개념으로 사용되는 것이다.

신 등이 삼가 고전을 상고하건대, ‘음(音)을 살펴서 악(樂)을 알고, 악(樂)을 살펴서 정사(政事)를 안다.’ 하고, 또 말하기를, ‘악(樂)을 합하여 신지(神祇)를 이르게 하며 나라를 평화하게 한다.’ 하고, 또 말하기를, ‘정성(正聲)은 사람을 감동시키되 기운이 융합을 순하게 하고, 간성(姦聲)은 사람을 감동시키되 기운이 융합을 거슬리게 한다.’고 하였습니다. 그러므로 주관 대사악이 음성(淫聲)·과성(過聲)·흉성(兇聲)·만성(曼聲)을 금하였습니다. … 신 등이 삼가 양부의 악(樂)에서 성음(聲音)이 약간 바른 것을 취하고 풍아(風雅)의 시를 참조하여 연향의 음악으로 삼아서 신화와 백성에 이르기까지 통하여 행하는 음악으로 하고자 원편에 갖추어 늘어놓았으니, 임금께서 보시고 시행하여 올바른 성음으로 화기를 부르소서.³⁸⁾

여기에서도 ‘음성(淫聲)’은 ‘정성(正聲)’의 상대 개념으로 인식하고 있으며, 가사의 개념이 아니라 악곡의 개념을 말하고 있다. ‘정성(正聲)’은 말 그대로 ‘성음(聲音)이 바른 것’을 말한다. 따라서 ‘음성(淫聲)’은 ‘성음(聲音)이 바르지 않은 것’을 말하게 되며, 가사가 아닌 곡조의 화기를 부를 수 없는 음악이라고 할 수 있다. 즉, “성(聲)은 음악을 말할 뿐 시사(詩詞)는 아니다. 또 음(淫)은 지나치다는 뜻이지 남녀간의 음욕만을 지칭하는 말은 아니라고 생각한다. 상도(常道)에 지나친 것을 음(淫)이라고 한다면, 음악의 성조가 중정화평(中正和平)을 잃고 미만침닉(靡曼沈溺)한 생각을 일으키게 하는 것”³⁹⁾으로 보는 것이 온당할 듯하다.

이렇게 본다면 ‘음사(淫詞)’, ‘음성(淫聲)’은 음탕하다거나 음란하다는 현대적 의미로 볼 것이 아니라, 조선시대 성리학적 관점에서의 ‘바르지 않은 내용’, ‘중정화평하지 않은 소리’를 말한다고 볼 수 있다.

38) “臣等謹按古典, ‘審音以知樂, 審樂以知政’, 又曰 ‘合樂以致神祇, 以和邦國.’, 又曰 ‘正聲感人而順氣應, 姦聲感人而逆氣應’, 是以『周官』大司樂, 禁其淫聲過聲侷聲曼聲. … 臣等謹於兩部樂, 取其聲音之稍正者, 參以風雅之詩, 定爲朝會宴享之樂, 以及臣庶通行之樂, 具列于左. 上鑑施行, 以正聲音, 以召和氣.”(『太宗實錄』卷3, 太宗 2年 6月 5日 丁巳)

39) 조규익, 『조선조 시가 수용의 한 측면-『남녀상열지사』論, 『국어국문학』 98, 국어국문학회, 1987, 88면.

계미이후에 만조(慢調)가 크게 유행하여 이에 세상이 어지럽기에 이르렀다는 것도 또한 그렇지 않은 듯하다. 근년에 숭상하는 바는 만대엽(慢大葉)이 아니라 다른 양상의 악조이다. 느린 듯하면서 느리지 않아서 느린 가운데 음성(淫聲)이 있으며, 고른 듯하면서 고르지 않아서 고른 가운데 상가(傷感)가 있으며, 오르락 내리락 갈마들어 변풍(變風)의 태(態)가 많으니, 오늘날의 북전사조(北殿斜調)가 이것이다.⁴⁰⁾

위에서 볼 수 있는 바에서도 ‘음(淫)’은 가사를 지칭하는 것이 아니라 곡조의 고르지 않음을 말하고 있음을 알 수 있다. 이러한 ‘음(淫)’한 음악으로 대별된 것이 바로 고려 후기에 유행하였던 ‘<북전>’을 들고 있다. <북전>은 고려 후기의 ‘망국지음(亡國之音)’으로 평가되고 있다. <북전>을 아예 ‘후정화’라는 이름으로 지칭하기도 했는데,⁴¹⁾ 진나라 후주의 ‘옥수후정화’와 견주어 붙여진 명칭이다. 여기에서 ‘옥수후정화’도 가사를 보고 ‘망국지음’이라고 한 것은 아니고, 악곡에 대한 평가로 보는 것이 적절할 것으로 생각된다. 국가적 공식행사에서 연주되는 중정화평(中正和平)한 악곡에 대하여 ‘음(淫)’하고 ‘난(亂)’한 음악은 즐거움이 훨씬 더할 수밖에 없고, 깊이 빠져들 수밖에 없는 것이다. 대체로 ‘음(淫)’한 음악은 빠르기가 훨씬 빠름을 뜻하고, ‘난(亂)’한 음악은 높고 낮음이 서로 갈마드는 것을 지칭하는 것으로 이해할 수 있다.

고려 후기에 유행하였던 ‘<북전>’도 ‘정성(正聲)’에서는 얻을 수 없는 ‘음성(淫聲)’만의 신선함과 흥미로움으로 인해 조선시대의 사대부들까지 특별히 애호하였음을 확인할 수 있다.⁴²⁾ 어느 특정한 하나의 가사가 좋아서 ‘망국지음’까지 될 수 있기는 쉽지 않다. 하나의 곡조에 여러 가지 가사를 바꾸어 부를 수 있는 ‘대엽’은 조선시대 전체를 대표하는 가곡 곡조이다. 이처럼 후주의 ‘옥수후정화’나 고려 후기의 ‘<북전>’도 곡조를 두고 평가한 것으로 보아야 할 것이다.

40) “癸未以後，慢調大行，仍致世亂者，亦恐未然也。近年所尚，非慢大葉，乃是別樣調也。似慢而不慢，慢中有淫，似和而不同，和中有傷，低昂回互，多有變風之態，今之北殿斜調是也。”(李得胤, 『玄琴東文類記』(『韓國音樂學資料叢書』, 국립국악원, 1984))

41) 김태환, 『短歌의 範疇와 그 樂曲에 對한 考察』, 『韓國音樂史學報』 23, 한국음악사학회, 1999, 69면.

42) 길진숙, 『조선 전기 시가예술론의 형성과 전개』, 소명, 2002, 306면.

물론 조선시대에 들어서 <쌍화곡>, <이상곡>, <북전가> 등을 음설지사(淫褻之辭)라고 하여 산개하도록 하였으며,⁴³⁾ 악장의 가사로 사용되었던 <동동사>, <정읍사>를 ‘음사(淫詞)’라고 하여 정도전의 <신도가>와 <오관산>으로 대신하도록 하기도 하였다.⁴⁴⁾ 그러나 세종이 용비어천가를 관현에 올려 느리고 빠름을 조절하여 음악을 제작하여 악보를 만들 때, <동동>, <정읍>, <진작>, <이상곡>, <만전춘> 등의 곡도 평상시에 쓰는 속악으로 악보를 만들고 있다.⁴⁵⁾ 또한 음사(淫詞)도 바르지 않다는 의미이지 음란한 가사로 인식하지 않고 있다.

아악을 행하는 것은 진실로 아름다운 것입니다. 우리나라는 어음(語音)이 바르지 못하니, 거행하기 어려울 것 같습니다. 예악(禮樂)은 조정에서만 쓸 것이 아니라, 잠시라도 한 몸에서 떠날 수 없습니다. 성종조에서도 음사(淫詞)를 폐지하고 정악(正樂)을 지었습니다.⁴⁶⁾

위의 언급에 따르면 우리나라의 어음(語音)이 ‘부정(不正)’하여 우리나라 말로는 아악을 행하기 어려우며, 그래서 성종 때에 ‘음사(淫詞)’를 폐지하고 ‘정악(正樂)’을 지었다고 하였다. 바로 앞서 살펴본 <쌍화곡>, <이상곡>, <북전가>를 산개한 것을 두고 하는 말이다. 이는 가사의 음란성을 문제삼은 것이 아니라 우리나라 말로 된 가사여서 아악에 적합하지 않았기 때문에 고쳤다고 이해할 수 있다.

또한 ‘음사(淫辭)’라는 어휘도 음란성과는 상관없는 의미로 사용되고 있다.

서울과 지방에 함께 불사(佛事)를 금하게 하셨으니, 일국의 신민들이 모두 기

43) “先是，命西河君 任元濬，武靈君 柳子光，判尹魚世謙，大司成成倪，刪改雙花曲履霜曲北殿歌中淫褻之辭，至是，元濬等撰進。”(『成宗實錄』卷240，成宗 21年 5月 21日 壬申)

44) 『中宗實錄』卷32，中宗 13年 4月 1日 己巳。

45) “初，上以龍飛御天歌被管絃，調其緩急。作致和平，醉豐亨，與民樂等樂，皆有譜，致和平譜五卷，醉豐亨，與民樂譜各二卷。… 動動，井邑，眞勺，履霜曲，鳳凰吟，滿殿春等曲，爲時用俗樂，有譜一卷。”(『世宗實錄』卷116，世宗 29年 6月 4日 乙丑)

46) “雅樂之行，固已美矣。我國語音不正，舉行似難。禮樂非徒用之於朝廷，不可斯須去之於一身。成宗朝，亦廢淫詞著正樂。”(『中宗實錄』卷10，中宗 5年 1月 21日 戊寅)

빼하여 함께 이르기를, ‘이단을 배척하고, 음사(淫辭)를 물리쳐서 선성(先聖)의 계통을 잇고 상서(庠序)의 교육을 삼가이 하여 효제의 도리를 밝힌다.’고 하였다.⁴⁷⁾

이이의 학문이 김장생에게 전해졌고, 김장생의 학문이 송시열에게 전하여졌습니다. 그러므로 윤증이 송시열을 헐뜯고 나서 또 이이를 침노하였고, 지금 또 김장생을 무욕(誣辱)함으로써 연원의 시초에까지 미쳤습니다. 이는 바로 송조의 간사한 무리들이 주자를 헐뜯으면서 정씨(程氏)를 공격한 것과 같습니다. 옆드려 원하건대 사정(邪正)을 엄히 가리고 호오(好惡)를 분명히 보여서 음사(淫辭)가 지어지지 않게 하면 사문의 다행이겠습니까.⁴⁸⁾

위의 예에서 알 수 있는 바와 같이 ‘음사(淫辭)’라는 어휘도 ‘바르지 않은 말’로 이해할 수 있다. 앞의 인용문은 세종 23년 성균관 대사성 김반(金泮)의 상소이다. 태종이 불교를 멀리하고 사문을 흥성하게 하였음을 말하면서 그 결과 이단을 배척하고 음사를 물리쳐 유가의 교육이 흥성하게 되었다고 하였다. 또한 뒤의 인용문은 숙종 11년 유생 서문환(徐文煥)의 상소문으로 이이와 김장생, 송시열을 공박하는 윤증의 행태를 비판하는 내용이다. 여기에서도 ‘음사(淫辭)’는 바르지 않은(邪) 말로 사용하고 있다.

그러나 고려가요의 가사에는 농도가 짙은 남녀의 사랑 이야기가 담겨있는 것도 있다. <쌍화점>, <이상곡>, <만전춘> 등의 가사는 보는 사람에 따라 ‘음란(淫亂)’의 느낌을 받을 수 있다. 하지만 고려시대와 조선시대의 향유자들에게는 연행의 환경에 따라 체감되었던 정도가 전혀 달랐다고 볼 수 있다. 즉, 곡연(曲宴)이나 관사(觀射)와 같은 사적인 성격이 강한 연행에서는 아무런 부정적인 인식없이 당연하게 연주되고 불려졌다. 이러한 사정은 앞서 언급한 성종 19년 8월의 기사에서 확인할 수 있다. ‘음사(淫詞)’라는 어휘에는 어느 정도의 ‘음란성(淫亂性)’이 포함되어 있지만, 이것은 당시 향유자들에게는 연행의 성격에 따라 허용되는 범위의 것이었다고 하겠다.

이렇게 본다면 ‘음(淫)’, ‘난(亂)’이라고 평가되는 고려가요에 대한 일반적

47) “令京外並禁佛事，一國臣民罔不歡欣，咸曰闕異端放淫辭，以承先聖之統，而謹庠序之教，申孝悌之義。”(『世宗實錄』卷94, 世宗 23年 閏11月 18日 辛巳)

48) “珥之學，傳於長生，長生之學，傳於時烈。故拯既誣時烈，又侵珥，而今又誣長生，以及淵源之所自。此正如宋朝奸壬，誣朱子而並攻程氏也。伏願痛別邪正，明視好惡，使淫辭不得作，斯文幸甚。”(『肅宗實錄』卷16, 肅宗 11年 5月 26日 乙酉)

인 인식은 현대적 개념으로가 아닌 음악 비평용어로서의 개념으로 재인식 되어야 할 것이며, 당시 연향되었던 환경과 향유자들의 인식들을 종합하여 의미를 정립하여야 할 것으로 생각된다. 그렇게 되면, 고려가요가 가지고 있는 순수한 사랑의 정서를 읽어낼 수 있고, 고려가요가 가지는 또다른 의의와 문학세계를 찾을 수 있을 것으로 기대할 수 있다.

IV. 결론

이상에서 살펴본 바와 같이 고려말 익재와 급암에 의해 창작된 ‘소악부’는 중국의 제(齊)·양(梁)시대부터 등장하는 ‘악부소시’와 동계의 것으로, 장형이나 연장의 형식으로 창작된 고악부체를 바탕으로 그 내용과 운율 중에서 특정부분만을 이용하여 창작한 악부를 지칭하는 것이다. 즉, 기존의 고악부와 형식상 대칭되는 명칭이라고 할 수 있다. 창작시기에 대해서도 다양한 의견이 있었지만, 『익재난고』와 『급암시집』, 『목은시고』의 편집 순서를 살펴볼 때, 익재의 소악부는 1375년(공민왕 6, 정유) 말에, 급암의 소악부는 1358년(공민왕 7, 무술) 여름으로 추정할 수 있다.

또한 소악부의 성격은 민간가요를 채집·정리함으로써 당시의 민중과 백성들의 생활상을 알 수 있게 하려는 관풍찰속(觀風察俗)의 의도를 지니고 있다. 그렇기 때문에 우리말로 되어있는 민간가요를 한문을 빌어 정착할 때 작자의 개인적인 의도를 가지고 내용상의 변개는 하지 않았으며 충실하게 원가요를 변해하였고, 다만 같은 내용에 대해 작자의 개성에 따라 새로운 사(詞)로 표현하고 있음도 살펴보았다. 따라서 원가의 추정에 있어 대략적인 내용의 동일성만으로 이루어져서는 안되며, 철저히 창작 방식에 따라 동일한 어휘의 사용과 구조를 지니고 있음을 바탕으로 이루어 져야 할 것으로 생각된다.

마지막으로 그동안 고려가요를 설명하면서 ‘남녀상열지사’, ‘음사(淫詞)’, ‘음성(淫聲)’ 등의 조선시대 비평용어를 바탕으로 일부의 가요에 대하여 ‘음란성(淫亂性)’을 밝히고자 하는 노력이 있었다. 그러나 고려 당대의 익재가 ‘남녀상열지사’에 대하여 전혀 부정적인 인식이 없었으며, 이미 오래전 『시

경』으로부터 사용되던 일반적인 용어였음을 볼 때, 이것은 단순한 남녀의 사랑을 노래하는 주제적 측면을 설명한 것으로 이해할 수 있겠다. 또한 ‘음(淫)’과 ‘난(亂)’의 평어는 현재 일반적으로 사용되는 의미로 해석하기보다는 음악 악곡에 대한 전문적 비평용어로 보는 것이 더 적절할 것으로 생각된다. 그렇게 되면 ‘음성(淫聲)’은 ‘정성(正聲)’의 상대개념으로 중정화평(中正和平)한 소리를 가진 악곡이 아니라 사람들의 마음을 격동시킬 수 있는 음률을 가진 악곡으로 이해할 수 있겠다.

요컨대 고려말 의제와 급암에 의해 창작된 소악부는 비록 한 부분이지만 고려시대 가요들을 가장 잘 간직하고 있으며, 그러면서도 하나하나가 독립된 새로운 시로써 존재하고 있다. 이러한 일련의 작업들은 우리말로 된 노래를 정착시켰다는 것 이외에 고려후기의 지식인들이 가졌던 사고의 축이 점차 변해가는 과정을 짐작하게 한다는 데에서도 큰 의의가 있다. 또한 고려가요에 대한 고려후기 문인들의 인식을 통해 고려가요 전반에 대한 새로운 연구의 방향성을 제시할 수 있는 계기가 될 것으로 생각한다.

참고문헌

1. 자료

- 李齊賢, 『益齋亂藁』
閔思平, 『及菴詩集』
李穡, 『牧隱文藁』
李得胤, 『玄琴東文類記』
『太宗實錄』
『世宗實錄』
『成宗實錄』
『中宗實錄』
『肅宗實錄』
『論語集註』
郭茂倩, 『樂府詩集』
楊維禎, 『鐵雅先生復古詩集』
梁柱東, 『麗謠箋注』
劉大杰, 『中國文學發展史』

2. 논저

- 길진숙, 『조선 전기 시가예술론의 형성과 전개』, 소명, 2002.
김광조, 『高麗歌謠 비평에 나타난 ‘男女相悅之詞’의 用例와 意味』, 『開新語文研究』 33, 개신어문학회, 2011, 191~214면.
김태환, 『短歌의 範疇와 그 樂曲에 對한 考察』, 『韓國音樂史學報』 23, 한국음악사학회, 1999, 47~83면.
여운필, 『高麗時代의 漢詩와 國文詩歌』, 『韓國漢詩研究』 16, 한국한시학회, 2008, 5~36면.
박현규, 『李齊賢·閔思平 小樂府에 관한 研究』, 『韓國漢文學研究』 18, 한국한문학회, 1995, 157~180면.
박혜숙, 『高麗末 小樂府의 樣式的 特性과 形成經緯』, 『韓國漢文學研究』 14, 한국한문학회, 1991, 29~56면.
서수생, 『高麗歌謠 研究-益齋小樂府에 限하여』, 『論文集』 5, 경북대학교, 1962, 277~326면.
성호경, 『益齋·及庵 小樂府의 제작시기에 대하여』, 『韓國學報』 16, 일지사, 1990,

2~21면.

- 손팔주, 『申紫霞의 小樂府 研究』, 『釜山女大論文集』 6, 부산여자대학교, 1987, 41~67면.
- 신철수, 『小樂府 研究-益齋와 及菴作品을 中心으로』, 건국대학교 석사학위논문, 1982.
- 어강석, 『牧隱詩에 나타난 故鄉意識과 世界認識』, 『開新語文研究』 39, 개신어문학회, 2014, 95~123면.
- _____, 『益齋 李齊賢의 東國關聯 詩 創作과 意圖』, 『語文研究』 38, 한국어문교육연구회, 2010, 415~440면.
- 이우성, 『高麗末期의 小樂府』, 『韓國漢文學研究』 1, 한국한문학회, 1976, 5~18면.
- 이중찬, 『小樂府 試考』, 『東岳語文論集』 1, 동악어문학회, 1965, 165~194면.
- 임주탁, 『李齊賢 小樂府의 製作時期』, 『冠岳語文研究』 28, 서울대학교 국어국문학과, 2000, 345~376면.
- 조규익, 『조선조 시가 수용의 한 측면-『남녀상열지사』論』, 『국어국문학』 98, 국어국문학회, 1987, 77~99면.
- 최미정, 『詞俚不載歌謠에 대한 研究』, 『韓國學論集』 16, 계명대학교 한국학연구원, 1989, 19~55면.
- 황위주, 『朝鮮後期 小樂府 研究』, 한국정신문화연구원 석사학위논문, 1983.

Writing of Soakbu in the Late Goryeo and the Sentiment of Goryeo Songs

Eo, Kang-Seok

The aim of this study is to investigate the way and intention of composition of Soakbu written by Ikjae Geupam, and the propriety of the meanings of Um(淫) and Ran(亂) referred to as the representative sentiment of the Goryeo songs(gayo).

Soakbu in the late Goryeo period was written with Goryeoga andyo and folksongs and in the form of a quatrain with seven-word lines in the short Akbu. It is one part of the composition of Dongkuksi written by poets who stayed long in Won dynasty.

As the viewpoints of the pluralism that Haw(華) and Lee(夷) are not different were getting widespread in the late Goryeo, the intention that culture of Goryeo can be the center of the word led Soakbu to be created.

Also, as Goryeo songs that are the themes of Soakbu were used Akjang in Joseon court, they were adapted or replaced by words of Hanja for the reason of Namnyeosangyeoljisa.

Studies on the Goryeo songs have focused on the sentiment of 'lewdness' so far. However, this paper shows that Um(淫) and Ran(亂) were the musical terms indicating the opposite concept of the right music(Jungak) and referred to the speed and the high and low of the music.

keywords: Ikjae Lee Jae Hyon, Geupam Min Sa-Pyeong, Mogeun Lee-saek, Soakbu, Goryeogayo, Namnyeosangyeoljisa, Jungak.

접수일자: 2017. 3. 31.
심사기간: 2017. 3. 31.~2017. 5. 10.
게재결정: 2017. 5. 10.

