

고려가요와 예악사상

허남춘*

목 차

1. 序
2. 俗謠는 民謠인가
3. 俗謠는 淫詞인가
4. 俗樂과 禮樂思想
5. 結

1. 序

속요는 민요와 긴밀한 상관성을 갖는다. 속요는 언어, 표현, 율격, 정서 면에서 민요를 빼닮았다. 그러나 대부분의 시가도 민요와 긴밀한 상관성을 갖는다. 민요와 시가는 끊임없는 상호작용을 통해 서로가 서로를 붙들고 있는 관계이다. 주로 민요가 역사적 시가장르에 영향을 준다고 하지만, 일방적인 것은 아니어서 시가도 민요의 변모에 영향을 주고 있다. 역사적 시가장르가 시대적 소임을 다하지 못하고 활력을 잃게 되면 이를 대체할 새로운 시가장르가 뒤를 잇게 되는데, 이때 민요에서 많은 자양분을 흡수하게 된다. 민요에서 수집하여 재구성된 골격은 후에 문인들의 분식과 창작으로 그 형태를 서서히 마련하게 된다. 그 후 전성기를 구가하는 시가장르는 역으로 민요에 장식적 미와 세련된 표현미를 주기도 한다.

이처럼 민요와 시가장르는 상호 밀접한 관계를 지니고 있지만, 상호 대립적인 면도 있다. 구비성과 기록성의 차이는 말할 것도 없고, 민중성과 귀족성의 차이도

*제주대 교수

존재한다. 특히 민요의 구비적 공동성과 보편성은 시가장르의 개인적 개성적 창작성과 크게 대립되는 면모를 보인다. 그래서 시가장르가 민요의 영향과 자극 속에서 발생하고 성장하게 된다 하더라도 민요의 속성을 그대로 유지하지 않고, 다양하고 복잡한 변형이 전개되며 하나의 시가가 발생하고 성장하는 것이다. 민요를 차용하는 단계에서 서서히 벗어나게 되면 시가의 작가는 그들의 개인적 개성적 미감을 담게 되고, 특히 중세 시가의 작가가 대부분 귀족들이나 귀족적 세계관이 담기게 되어 민요의 공동성과 민중성과는 동떨어진 모습을 보이게 된다.

그러나 구비성과 기록성의 상호대립은 고착된 대립의 상태가 아니라 항상 자기 변화의 가능성을 유지하는 일종의 대기 상태이다. 민요가 끊임없이 변모하듯이, 시가도 고정된 형식으로 남아 있지 않고 자기 변모를 계속한다. 하나의 시가장르는 그 동질성이 유지되는 한계 내에서 형태적·내용적·주제적 변모를 거듭하고 있는데, 이때 기층장르인 민요의 음악성이나 대중성의 영향을 받게 된다. 그러니 민요와 시가의 관계는 친연성과 대립성이 교직되어 있다고 해야 옳을 것이다.

그런데 유독 '속요는 민요 그 자체'라고 단정하는 이유는 무엇인가. 속요에는 민요적 속성이 있지만 민요와 대립적 요소도 적지 않은데 말이다. 그리고 속요를 민요라 단정하고 나니 속요의 주제나 정조가 민요의 사랑·이별·음사의 속성을 그대로 유지한다고 해석한다. 그래서 '속요=음사' 혹은 '속요=남녀상열지사'라 지칭한다. 본고는 우선 이 두 가지 맹신적 견해를 불식시키고자 한다. 그리고 속요가 갖는 민요와의 변별성·대립성을 제시하고, 궁중악으로의 특성을 논하며 그곳에 담긴 예악사상을 밝히려 한다. 속요는 아악과 당악에 변별되는 속악의 가사다. 그러므로 속요가 수용되는 데에는 지배계층의 이념 즉 예악사상을 염두에 두어야 한다. 이것은 상식이다.

2. 俗謠는 民謠인가

속요의 민요적 속성은 부인할 수 없다. 속요의 도처에 산재하는 관용구, 서민적 어휘, 주제의 친근감, 율격적 동질성, 반복과 병렬의 구성방식 등에서 그 친연성을 발견할 수 있다." 그래서 많은 학자들이 속요와 민요의 관계를 논하고, 나아가

고려가요와 예악사상

한국 시가에서 유독 속요만이 민요에서부터 유래하였다는 고정관념을 확대하여 속요는 민요라는 등가적 가치를 반복하여 역설하고 있다. 속요를 제외한 우리의 역사적 시가장르는 모두 민요와 무관한가. 민요의 영향이라는 것이 가시적인 영역에서의 수수관계라면 그렇게 말할 수도 있겠다. 그러나 문학의 계기성이란 것이 문체·운율·구성·화소·소재 등의 가시적 일치를 동반하지 않는 기저층의 연속이 있을 수 있듯이, 민요와 시가장르 사이에는 가시적·비가시적 영향관계가 수없이 존재한다.¹⁾ 그러므로 모든 시가장르는 민요의 영향 속에서 발생하고 성장한다고 해도 문제가 없을 줄 안다.

그런데 속요는 민요의 영향관계가 가시적으로 크다. 그 이유는 속요가 俗樂의 歌詞이기 때문이다. 예로부터 樂을 만들 때는 우선 민요를 채집하여 악곡에 올리는 전통이 강하였다. 이런 예를 중국의 漢 樂府에서 들겠다.

서한 무제 때에 조정의 종묘 제사의 제도를 확립하였는데, 악부 관서를 설립하여 대량으로 각지의 민간가요를 채집하여 분식을 더하고, 문인이 작사하고 악공이 악에 배열하여 조정의 제사와 연향 때에 쓰일 악으로 제공되었다.²⁾

한무제 때에 설립된 관서에서 趙·代·秦·楚의 民歌를 채집하였고, 그 목적은 종묘 제사의 악을 짓기 위한 것이었다. 여기서 民歌(民間歌謠)란 민요와 巫歌와 佛歌 등 민중의 현실적 삶을 담은 노래이다. 한무제 이전에도 樂府의 명칭이 쓰이고 악부적인 기능이 보였다고는 하지만 모두 종묘의 악장에 치중해서 민중의 풍미는 보이지 않았었다. 무제부터 백 년 동안 악부 관서 안에 829명의 民歌 채집원을 두어 각지의 민가를 수집하고 그를 창하게 했는데 황하와 장강 유역이 그 범주에 들었다고 한다.

- 1) 이에 대한 자세한 논의는 신은경, “시가의 민요 수용양상”, 『한국민요론』, 집문당, 1986, pp.265~269.
- 2) 김홍규, 『한국문학의 이해』, 민음사, 1986, p.201. 여기에서 可視的·線型的 연속과 대비되는 非可視的 연속성을 “問題的 連續性”이라 하고 있다.
- 3) 西漢武帝時 朝廷宗廟祭祀制度的確立 成立樂府官署 大量採集各地民間歌謠 加以增飾 由文人作詞 樂工配樂 以供朝廷祭祀宴享時用樂之需(中華文化復興運動推進委員會, 『中國文學講話』四 兩漢時代, 臺北 巨流圖書, 民國75年, p.411)
- 4) 허세욱, 『중국고대문학사』, 법문사, 1986, p.149.

민가를 수집하여 궁중악에 쓰는 악부의 이런 전통은 詞에까지 이어진다. 주지하다시피 속요의 형성과 발전에는 고려 당악의 가사인 중국의 詞가 큰 영향을 주었는데, 민가를 채집하여 궁중악에 맞게 재편하는 측면에서 둘은 상통한다. 특히 주목할 것은 詞의 '노래부르는 전통'이다. 시가 노래불리는 명맥이 평민들에 의해 유지되는데, 사대부들의 작품이 극히 형식화하여 인간 감정을 노래하기에 알맞지 않게 되면 민중들의 노래에서 다시 참신한 형식과 생명을 공급받아 그 쇄신을 꾀하였다. 즉 근체시가 읊는 시로서의 성격이 뚜렷해지자 노래부르는 전통을 민가에서 가져다가 詞를 창도한 것이다.⁵⁾

民歌를 채집하여 민풍을 살피고 風化를 수립하고자 하는 의도와, 민간의 노래 부르는 전통을 가져다 시가에 새로운 활력을 부여하려는 의도에서 민가가 궁중악으로 (혹은 역사적 시가장르) 상승되었듯이, 우리나라에서도 이런 의도로 다수의 민가가 채집되어 궁중악으로 상승되었다. 그런데 민가 그대로의 상승은 아니다. 중국의 악부를 통해 유추한다면, 처음에는 민가를 가져다 악곡에 編詞하는 단계에서 일부의 가사를 분식하는 단계, 그 후에는 문인이 창작하는 단계에까지 이른 것으로 보인다. 그렇기에 오늘날 전하는 속요는 민가 바로 그것은 아니다. 일찍이 최동원 교수도 이 문제를 지적한 바 있다.

이는 대부분 너무나 세련되어 있다. 민요란 본래 그 향유계층인 대중 속에서 유동되면서 …… 특히 고려 속요는 그 향유계층이었던 서민과 민중의 것에서 고도로 발달된 궁중가악의 가사로 승화되었다는 사실을 고려할 필요가 있다. …… 따라서 이것들이 궁중가악의 완전한 가사로 등장되기까지에는 민중 속에서 전파·유행되었던 때에 개작되어 온 것과는 성질을 달리하는 변개와 집성이 이루어지고, 민요적인 성격이 가시어지면서 하나의 가사로 완성되어 갔을 것이다.⁶⁾

민요가 궁중악으로 상승하며 다양한 변개와 집성이 있었다고 하며, 그 세련된 점을 들어 민요와 속요와의 변별성을 강조하였다. 그러면서 세련성과 개성적인 면을 들어 작가 존재의 가능성을 가늠한 점은 본고의 논지와 상통한다. 민요적 속성을 가지면서 민요와 변별되는 속성을 함께 지니고 있으니 그 '다층적 복합

5) 김학주, 『중국문학서설』, 동화출판공사, 1983, pp.131~132.

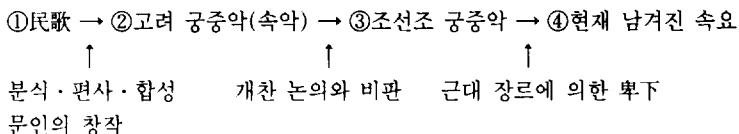
6) 최동원, "고려속요의 향유계층과 그 성격", 『고려시대의 가요문학』, 새문사, 1982, II-99.

고려가요와 예악사상

성' 7)을 인정해야 옳을 것이다. 그러나 속요가 민요 그 자체만은 아니다. 아니 좀 더 정확히 말한다면, 민요 대신 민간가요란 용어로 대체한다면, 속요는 민간가요 그 자체는 아니다. 김학성 교수는 민간가요란 용어 대신에 민속가요란 명칭을 사용하며, 속요는 순수한 민요·무가·불가 등의 민속가요와는 일정한 거리를 가지며 궁중문학으로서의 장르적 특성을 가진다고 하며, “속요는 암울하고 비극적인 어조와 주제를 중심으로 하는 민요나, 신성성과 주술성을 중심기조로 하는 무가나, 사변성과 초월성을 중심기조로 하는 불가 본래의 성격에서 일탈하여 궁정문학으로서의 송도성·호화성·장엄성·탐락성·낙천성·儀典性을 새로이 갖게 된다”⁸⁾고 했다. 속요는 민요가 아니라는 사실과 더불어, 민요·무가·불가 등의 민속가요와는 다른 속요의 궁중악으로서의 특성을 명확히 밝히었다. 다만 본고는 중국 악부의 형성기반이 되었던 민간의 여러 노래를 민간가요라 칭하는 데 유의하여, 우리 궁중악의 형성 기반이 된 민요·무가·불가 등을 ‘민속가요’ 대신 ‘민간가요’란 용어로 사용하고자 한다.

민간에서 채집된 노래는 단순한 민요만이 아니다. 『악장가사』 『악학궤범』 『시용향악보』 등에 남아 있는 속요를 살펴 보더라도 민요와 무가와 불가를 망라하고 있으니, 민요보다 넓은 범주의 민간가요 혹은 민가란 용어의 사용이 더 적절할 것이다. 그러면 민가에서 고려 궁중악으로, 다시 조선조 궁중악으로 수용되는 과정을 살펴 보고자 한다. 이 수용과정에 대한 면밀한 관찰은 속요의 본모습을 좀더 명료하게 보여줄 것이며 아울러 속요가 민요와 어떻게 변별되는지를 드러낼 것이다.

〈표1〉



7) 조규익 교수는, 민중의 기층문화를 반영하고 있긴 하지만 상층문화로 상승하여 모차 등의 양식으로 재편된 이상 나층적 복합성을 본질로 지니게 된 것은 당연하다고 했다(『고려속악가사·경기체가·선초악장』, 한샘, 1994, p.6).

8) 김학성, “속요란 무엇인가”, 『고려가요·악장연구』, 태학사, 1997, p.19.

①에서 ②로의 변모에는 관현방이나 대악서의 악공, 그리고 일부 문인이 편사와 창작에 가담하였다. ②에서 ③으로의 변모에는 조선조 사대부들이 깊이 관여하는데, 조선조의 예악적 기준과 미학적 기준에 어긋나는 것들을 대거 개찬하고 미처 개찬되지 않은 것들에 대해서는 淫辭라는 비판을 거세게 하고 있다. ③에서 ④로의 이행에는 큰 변모는 없다. 그러나 서구적 근대성의 잣대 아래에서 서구적 근대문학만이 그 의의를 인정받고, 근대적 서정시만이 참된 시문학의 영역을 차지하게 되자, 속요는 천대받는 과거의 시가로 전락하고 만다. 그 주역은 우리 모두이다. 우리는 속요가 민요에서 왔다고 단정하고, 속요가 俗된 노래의 줄임말이라 정의하며, 근대 서정시의 미적 준거로 본다면 음난하고 비천한 노래에 지나지 않는다는 평가를 내리고 있다. 대다수 우리가 그 自己卑下의 주역이었다.

그런데 ③의 입장에서 ②를 비판하던 조선조 사대부들은 ②가 민요라고 하지 않았다. 물론 모두 俚語를 쓰고 있다고 하거나 卑俚하다고 했지만, 이는 중세 보편문어인 한자를 쓰지 않고 우리말을 쓰고 있다는 평가에 불과하고, 그들의 미적 준거로 보아 비루하다는 평가를 내린 것뿐이지 ②를 민요라고 하지는 않았다. 결국 우리는 ②를 두고 평가를 내려야 함에도 불구하고 ①을 바라보고 있는 잘못을 저지르거나, ③의 입장에서 ②를 바라보던 조선조 사대부의 시각을 크게 벗어나지 못하고 말았다.

지금 우리가 속요라 일컫는 것은 ②의 단계에서 ③의 단계로 옮겨간 것들이다. 『고려사』 악지에 전하는 30여 편의 속악 중에서 단지 몇 편만이 조선조의 궁중악으로 남게 되었다는 사정을 알 수 있다. 그리고 조선조 초기에 『고려사』 악지를 편찬하며 고려악 전부를 신지 않았음도 ③의 단계 초기(15c 후반~16c 전반)에 엮은 『악학궤범』 『악장가사』 『시용향악보』를 통해 알 수 있다. 그런데 ②의 단계에서 ③의 단계로 옮겨가며 얼마 만큼의 개작과 윤색이 있었는지는 미지수이나, 『악학궤범』 등에는 고려악이 그대로 온전하게 전한 것으로 사료된다.

『악학궤범』 『악장가사』 『시용향악보』 소재의 무가를 제외한 속요 14편은 그 나름의 공통적이며 독자적인 특성을 공유하고 있다. 궁중 속악의 가사인 이들 노래를 관례상 속요라 지칭하는데, 이들의 형성과정을 다양한 각도에서 살펴 보면 <표2>와 같다.

고려가요와 예악사상

〈표2〉

外來文學의 영향, 당대의 미의식과 현실인식



前代 詩歌 → 속요 → 발전·변모



民歌

우선 민가의 영향을 들 수 있지만, 속요의 창출에 크게 기여한 것은 前代 시가의 형식과 내용과 미의식이었을 것이다. 향가에서부터 나타나기 시작한 전대절·후소절의 형식을 계승하였고, 향가의 미의식을 부정적으로 계승하였다. 향가는 숭고한 미의식이 있다면, 이런 근엄한 미의식에 대한 반발의식에서 세속적이고 향락적인 미의식의 속요가 출현하였다고 할 수 있다. 이런 계승과정은 앞에 든 김홍규 교수의 소론으로 말한다면 비가시적 연속성 혹은 문제적 연속성이라 할 수 있을 것이다.⁹⁾

그 다음 주목할 것은 외래문학의 영향이다. 고려시대 초기의 궁중악은 좌방악에 당악, 우방악에 향악이 편제되어 있었다. 그런데 예종조에 대성악이 전래되면서 좌방악에 대성악, 우방악에 당악과 속악을 편제시켰다. 그런 가운데 속악은 당악의 많은 영향을 입게 된다. 당악의 가사 중 대부분이 詞였는데, 이 詞의 주제나 정조를 답습하고 詞의 填詞方式을 좇아 속요의 변개도 있게 되었다. 그러니 詞문학의 영향도 소홀히 취급할 수 없다.

그리고 당대의 문학은 그 시대의 현실과 괴리될 수 없고, 그 시대 향유층의 미의식을 반영하는 것이기에 재론의 여지가 없다. 속요는 특히 전환기의 역동적 현실을 담고 있는데, 향락적이면서도 저속하지 않고 현실체념적이면서도 낙천적인 미의식을 구가하였다. 민가가 채록되더라도 변개와 집성의 과정에서 당대 향유층 즉 귀족층의 현실인식과 미의식이 가미되어 속요가 등장하는 것이다. 그러므로

9) 김홍규, 『한국문학의 이해』, pp200~202. 김학성 교수는 시조의 발생을 속요의 현실 충동(세속적·향락적 미의식)을 거부하면서 사뇌가 장르의 전통을 잇는 가운데 생겨났다고 하면서, 祖父장르 계승설을 주장한다(김학성, “시조”, 『한국문학개론』, 새문사, 1992, p132). 한국시가를 계기적인 연속성으로 살피려는 김학성 교수의 견해도 크게는 문제적 연속성을 치밀하게 살핀 해안이다. 모든 시가장르는 민요에서 왔다는 단편적이고 단절적인 견해를 불식시킬 수 있는 대안이 제시되었다고 하겠다.

아래로부터의 민가 영향, 위로부터의 향유층 인식·외래문학의 영향, 앞 시대 시가로부터의 영향을 두루 논해야만 속요의 온당한 형성과정과 장르 변모과정을 설명할 수 있을 것이다.

현전 속요에서 민가와 변별되는 궁중악적 요소를 찾기 위해서는 우선 그 언어성과 頌禱的 주제성에 주목할 필요가 있다. 송도라 함은 궁중의 의식에서 신의 공덕을 찬양한다거나, 왕의 덕을 칭송하고 만수무강을 비는 찬가적 특성을 의미한다.

德으란 곰비에 받좁고
福으란 림비에 받좁고
德이여 福이라 호놀
나수라 오소이다 (動動 序聯)

딩아돌하 當今에 계상이다
딩아돌하 當今에 계상이다
先王聖代에 노니와지이다 (鄭石歌 序聯)

아소 님하 遠代平生에 여힐솔 모라옵새 (滿殿春 6聯)

가시리 가시리잇고 나는
브리고 가시리잇고 나는
위 증즐가 太平盛代 (가시리 1聯)

동동의 서연에서 보이는 '德과 福'을 바치는 행위나, 정석가의 서연에서 보이는 '先王聖代'의 어휘는 대부분의 학자들이 지적하듯이 궁중 찬가적 요소들이다. 동동의 '곰비림비'나 정석가의 '딩아돌하'는 '神靈과 祖靈', '先王·祖靈'의 뜻¹⁰⁾이라고 하니 신의 공덕을 찬미하고 선왕을 송축하는 의미가 더욱 강화된다. 궁중악에서 왕 혹은 왕조를 칭송하는 말로써 '聖壽萬年' '慶曆千秋' '天下太平'이란 관용구가 많이 쓰이는데, 만전춘에서의 '遠代平生'과 가시리에서의 '太平盛代'도 왕조의 무궁을 찬미하는 내용으로, 그 궁중악적 특성을 드러내는 부분이라 하겠다.

10) 최용수, 『한국고시가』, 태학사, 1996, p.251, p.289 참조.

고려가요와 예악사상

노이다, 소이다, 샷다, 널서 (동동)
호샷다, 호시란디, 호샤 (처용가)
호요이다, 시리이다, 시니잇가, 쇼서 (정과정곡)
노이다, 리잇가 (서경별곡)
샤이다, 지이다, 리잇가 (정석가)
리잇가, 이이다 (이상곡)
잇고, 쇼서 (가시리)
니이다 (사모곡)
시라, 시니잇가, 읍사이다 (만전춘)

이들은 일상에서 보이는 평상적인 결말법은 아닌 듯하다. 속악의 연행자가 女妓나 家婢였기 때문에 여성화자에 의한 존칭적 표현이 추가 된다는 해석¹¹⁾이 있지만, 그렇게 자기비하적인 표현이라 여겨지지 않는다. 기녀들이 연행자라 해서 그들의 언어나 감정이 그대로 궁중에서 표출될 수도 없는 것이다. 민간의 노래가 궁중에 연행되기 위해서는 관현방이나 대악서의 악공들이 가사를 다듬어 악곡에 얹고 궁중의 여러 절차에 맞게 다듬어서야 가능하다. 속요에 보이는 이 존칭적 표현들은 궁중에서 사용되는 근엄한 언어로 분석된 특이한 결말법이다. 여기에 존칭 보조어간 '시'가 수시로 삽입되어 있고, 겸양보조어간 '읍' '술'이 자주 사용되는 것을 보더라도 민요의 어투가 아님을 알 수 있다. 특히 위의 결말법은 찬양·호소·환호·追隨를 위주로 하는 讚歌의 어법과, 절대적인 대상에게 무언가를 간절하게 비는 祈禱의 어법으로 이루어져 있다. 그러므로 속요의 서민적 어투나 주제, 관용구나 반복구의 빈번한 사용을 예로 들어 그 민요적 속성을 논할 수는 있지만, 민요 그 자체가 아니다. 속요는 민요적 속성을 어느 정도 간직한 채 궁중에서 새로이 분석되고 개편되어, 궁중의 어투와 찬가적 요소를 위주로 하는 궁중 속악적 특성을 드러내고 있다. 속요는 궁중악이다.

3. 俗謠는 淫詞인가

고려 후기에는 무신란과 몽고란으로 국토가 피폐해지고, 권문세족의 사치와 향락이 극에 달하고, 그들의 수탈로 인해 민중이 도탄에 빠져, 자연 그 시대의 노래

11) 조규익, 『고려속악가사·경기체가·선초악장』, p.46.

는 이별과 생의 고뇌, 相思나 相悅, 체념과 체관에 흐를 수밖에 없었다고 말한다. 대부분의 논자들은 고려 후기의 사회상과 속요의 주제를 연관시키고, 당대의 삶과 노래를 비극적 한의 정조로 규정하고 있다. 고려속요는 불행히도 현재 전하는 작품이 10여 수에 불과하다고 안타깝게 여기는 논자도, 속요는 퇴폐적이고 향락적이거나, 염세적이고 비애요 감상·원한이라고 정의하고 있다.¹²⁾ 속요가 퇴폐적이고 향락적이며, 염세적이고 체념적이라는 말을 듣노라면, 속요는 남아 있는 것 자체가 수치이고 문학사에서 거론하는 것도 큰 의미가 없다는 말로 들린다. 그래서 현전 작품이 10여 수에 불과한 것이 '불행'이 아니라 '다행'일 수도 있겠다. 속요에 대한 부정적인 평가가 너무 보편화된 현실에서는 그나마 적은 숫자만이 남아 있어서 참 다행일 수 있고, 10여 편의 속요가 남아 있는 것 자체가 불행일 수 있다. 이처럼 속요는 천대받고 있다.

어름우회 댕넙자리 보와 님과 나와 어러주글 만덩
 어름우회 댕넙자리 보와 님과 나와 어러주글 만덩
 情둔 오늬밤 더디 새오시라 더디 새오시라 (만전춘 1연)

이 노래 역시 퇴폐적인 노래로 손꼽히고 있다. 잠자리가 나오기 때문에 남녀의 불륜이 주제라는 것이다. 그러나 이 노래에서 우리가 주목해야 할 바는 잠자리가 아니다. 얼음 위의 댕자리와 같은 혹독한 조건이라도 님과 함께 하고자 하는 강렬한 열정을 느껴야 하고, 제한된 시간이 영원하길 비는 간절한 염원을 찾아내야 한다. <오관산>에서 병풍 위의 나무로 깎은 닭이 꼬기오 울 때 어머니 늬으세요 하는 심정이나, <정석가>에서 구운 밤이 움이 나고 싹이 날 때 님을 이별하겠다는 심정과 같이, 현재의 제약된 시간을 극복하고 영원히 함께 하고자 하는 '간절한 염원'이 중심인데, 우리는 늘 잠자리 타령이나 하고 있다. '죽음을 각오한 열정'을 음난과 퇴폐로 비하하는 데 익숙하다. 우리는 속요를 보는 시각을 바꿔야 한다. 자기비하의 열등감을 벗어나야 한다.

속요를 이별, 비애, 감상, 원한의 노래로 규정하는 점도 문제이다. 이를 규명하기 위해 『고려사』 악지의 唐樂을 든다. 앞의 <표2> 설명에서 언급하였듯이 속요

12) 최동원, "고려속요의 향유계층과 그 성격", p.Ⅱ-105, 108. 그는 속요와 민요의 거리를 명쾌하게 설명하고 속요의 궁중악으로의 특성을 밝힌 바 있다.

고려가요와 예악사상

의 주제나 정조는 당악의 詞의 영향을 많이 받았다. 당악에는 대체로 宋代 教坊의 각종 坐立部伎가 보존되어 있는데, 獻仙桃 등의 大曲은 군왕을 축수하는 데 쓰이고, 그의 小曲(散詞)은 백관이 연향을 할 때에 쓰인다. 이 散詞의 대부분은 괴로워하는 정서, 閨怨, 戀情, 취흥, 색정, 思佳人의 심경을 읊고 있다.¹³⁾

무심히 발에 의지하여 버들개지 털며
앞만 보고 시름없이 앉았노라
꽃을 뜯어 눈물 씻고
날아오는 기러기를 향하여 물었노라
'너 오는 길에 우리 님 만났느냐, 못 만났느냐' (落陽春)

천리 밖 계신 님 생각하니 기다리기 안타깝다
술이나 취하도록 마시어 이 수심 잊어볼까
다만 건디기 어렵기는
이 밤 지나면 또 한 해 지나니 한이로다 (月華清)

님의 손목 잡고 이별주 권하노니
눈물 섞여 금잔에 방울지네
문노라 님이여 오늘 밤 떠나시면
어느 때쯤 돌아오실지 (感恩多)

하루 속히 서로 만나 거듭 맹세코 하리라
좋은 경치 좋은 시절 버리지 말자고
함부로 이별 말고 원앙 장막 속 원앙금침에
원앙 베개 같이 베고 원앙새처럼 천년 만년 살고지고 (千秋歲)

당악 詞의 일부를 다소 장황하게 인용해 보았다. <낙양춘>에서는 봄 피꼬리 노래가 들리고 봄비가 내려 을씨년스런 날에 눈물 흘리며 님을 기다리는 정서가, <월화청>에서는 中秋의 달밤에 달을 보며 님 생각하는 고독의 정서가, <감은다>에서는 이별의 비애가, <천추세>에서는 님을 떠나 보내고 눈물 흘리다 다시 만나

13) 박노준, 『고려가요의 연구』, 새문사, 1990, p.27. 박노준 교수도 속요의 형성과정에서 당악의 영향이 컸음을 논하고 있고, 속요의 모태가 민요에 국한되지 않고 고려 이전부터 전승된 民歌에까지 선이 닿는다고 한다.

면 이별하지 않겠다는 다짐이 드러나 있다. <가시리>나 <서경별곡>, <만전춘>의 정서를 느끼게 한다. 특히 <천추세>는 원앙금침에서의 재회를 꿈꾸고 있는데, 이별 후 금수산 이불 안에 사향각시를 안아 눕는 사랑을 성취하고자 하는 <만전춘>의 사상과 흡사하다. 이처럼 대부분의 詞는 이별, 우수, 비애, 고독을 주제로 한다. 그러나 이를 두고 중국문학의 특성이라 하지 않는다. 또한 恨의 정서라고 대서특필하지 않는다. 그런데 우리는 속요를 두고 우리 민족의 정서이자 민족문학의 특징인 '恨의 비애'라는 강조를 거듭한다. 이런 무모함에 대해 최진원 교수는 "恨은 우리에게만 있는 것이 아니다. 누구에게나 다 있는 한을 자기만의 것인 양 여기는 것은 자학이다. 漢樂府詩는 애수를 많이 담고 있지만, 중국문학사는 그것을 중국문학의 특성(기본 정조)으로 치부하지는 않는다. 악부시나 고려가요는 궁중 악장으로서의 공통 성격을 지니고 있다. 그것은 美論(예악사상)의 입장에서 해명되어야 할 것이다. 樂志 唐樂에 실려 있는 詞는 그 내용의 太半이 애수다. 他山之石으로 삼아야 할 것이다"¹⁴라 했다. 우리가 우리 문학을 두고 벌이는 자학과 자기비하를 반성해야 할 것이다.

속요의 주제가 이별과 비애라고 하는 연장선상에 '相思·相悅'의 주제론이 있다. 역시 남녀간의 애정을 제재로 삼다 보니 이별·비애의 주제가 두드러진다고 논하기도 하고, 만남·歡情의 쾌락의 주제가 두드러진다고 논하기도 한다. 그래서 속요는 남녀의 퇴폐적인 사랑이 주가 된다고 하거나, 조선조 사대부의 속요에 대한 평가를 가져다 '男女相悅之詞'나 '淫詞'라 정의한다. 정말 속요는 조선조 사대부의 평가처럼 '淫詞'인가.

1) 조선조의 改撰과 士大夫의 인식

속요를 淫詞라 인식하게 된 이유는 첫째, 이것들이 궁중의 향락적 퇴영적인 宴享에서 애호된 가사였다는 점, 둘째 이것들이 조선조에 배척되었다는 사실에서 기인한다. 고려 후기 궁중의 향락적·퇴영적 영향을 자주 벌인 시기로는 충렬왕대를 손꼽고 있다. 충렬왕과 오잠 등의 倖臣들이 悅樂에 빠져 오락거리를 찾게 되었고, 충렬왕의 취향을 충족시키기 위해 오잠 등이 쌍화점과 같은 음난한 노래를 지어 바쳤다고 한다. 그래서 충렬왕 때를 전후하여 궁중악에 퇴폐적 淫詞가

14) 최진원, 『고려가요 연구의 현황과 전망』, 집문당, 1996, p.19.

고려가요와 예악사상

기승을 부렸다는 견해가 일반적이데, 고려 말의 혼란기로 말미암아 음난·퇴폐·방탕을 표방하는 음악도 있었을 것이다.

그러면 조선조의 속요에 대한 비판은 어떠한 것이었을까. 속요에 대한 비판은 대개 '淫詞' '男女相悅之詞' '褻慢' '鄙俚之詞'란 평가와 함께 이루어지며, <世宗實錄> <成宗實錄> <中宗實錄>을 중심으로 나타난다. 조선조 건국 초기부터 세종 연간까지는 개찬에 대한 논의는 더러 있었지만 전 왕조 고려의 악을 정리·수용하는 데 심혈을 기울인 듯하다.

성정의 바름에서 나와 人倫世教에 관심을 둔 것을 正風이라 하고, 그 남녀가 서로 기뻐하여 음탕하게 놀고 간특하며 욕심을 다하여도 부끄럽지 않아 삼강오륜에 부끄러운 것을 變風이라 한다.¹⁵⁾

세종 대에 '男女相悅'의 노래는 그리 심하게 공격당하지 않고, 詩經의 패풍에서 빈풍까지의 135편의 國風과 유사하다는 상식적 논의에 그친다. 아마도 세종은 구악의 개찬에 온건한 태도를 취한 듯하다. 그러나 성종 대에 오면 속요에 대한 개찬의 논의가 활발해지는데 주목할 만한 몇 기사를 적어 본다.

宗廟樂에서…… 서경별곡같은 것은 男女相悅之詞라서 매우 좋지 못하다.¹⁶⁾

지금의 음악은 거의 남녀상열지사를 쓰고 있는데, 曲宴 觀射 行幸을 하실 때 같으면 그것을 써도 무방하겠지만 正殿에 나가서어 群臣에게 임하실 때에는 이러한 우리말 노래를 씀이 事體에 어떨지요? …… 진작은 비록 우리말 노래이지만 바로 충신연주지사니 써도 무방하겠으나 다만 사이사이에 後庭花 滿殿春의 類 같은 鄙俚한 가사를 노래함이 또한 많으니……¹⁷⁾

쌍화곡·이상곡·북전가 중의 음난하고 외설한 말을 刪改하게 하였다.¹⁸⁾

15) 發於性情之正 有關於人倫世教者 以爲正風 其男女相悅 淫遊姦慝 逞欲無恥 有愧於綱常者 以爲變風 (<世宗實錄> 卷47, 12年 2月 庚寅)

16) 宗廟樂……如西京別曲 男女相悅之詞 甚不可 (<成宗實錄> 卷215, 19年 4月 丁酉)

17) 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……真勻雖俚語 乃忠臣戀主之詞 用之不妨 但聞歌鄙俚之詞 如後庭花 滿殿春之類亦多 (<成宗實錄> 卷219, 19年 8月 甲辰)

18) 刪改雙花曲履霜曲北殿歌中淫褻之辭 (<成宗實錄> 卷240, 21年 5月 壬申)

성종 19년 4월에 서경별곡과 같은 속악은 남녀상열지사라 하여 곡조는 그냥 두되 가사는 개찬하여야 한다는 논의가 있었고, 19년 8월에는 우리말 노래 중에 정과정곡 같은 노래는 아무 때나 써도 무방하겠으나, 후정화·만전춘 같은鄙俚한 노래는 격식을 갖춘 의례 때에는 쓰지 말고 연회 때나 행차시에만 썼으면 좋겠다는 견해를 임금에게 올리고 있다. 사실 속악은 고려 때부터 圓丘와 社稷에 제사하고 太廟와 先農 文宣王廟에 제향드릴 때 亞·終獻 및 送神의 절차에 쓰였는데, 成宗 연간까지 正殿의 의례에 쓰였음을 알 수 있다.

그러나 사정은 달라져 21년 5월에는 쌍화점·이상곡·북전의 가사가 刪改되기에 이른다. 그리하여 <時用鄉樂譜>에 실린 쌍화곡은 전대의 가사와는 전혀 다른 “궁전 옆에 쌍으로 핀 꽃 우거져 향기로우니 우리 왕에게 상서로움이 내려 향기 진하다”(寶殿之傍 雙花薦芳 來瑞我王 馥馥其香)이라 하여 왕을 칭송하고 萬壽無疆을 비는 가사로 바뀌어진다. 후에 만전춘도 봉황음에 맞추어 개작되었다. 이렇듯 성종 연간을 전후로 많은 속악의 가사들이 개작됨을 볼 수 있다.

그 후 중종 대에 오면 동동을 음사라 하여 궁중악에서 폐지하고 新製樂章으로 代用하게 되고¹⁹⁾ 이후에도 개찬의 논의가 가장 왕성하게 제기되고 있다. 그러나 중종 대를 지나면 이러한 개찬의 논의가 거의 없는 점으로 보아 정과정곡, 처용가, 정음사 등 몇 작품을 제외한 많은 작품들이 이때 개사되거나 소멸된 듯하다.

그러면 조선조 사대부의 속요 인식에 대해 살펴보자. 조선 전기 세종 때에 편찬된 <高麗史> 기록에서부터 ‘褻慢’이라는 말이 심심치 않게 등장하여, 중종대까지 그런 논의가 있었다.

*與群小日夜歌舞褻慢 無復君臣之禮 (<高麗史> 俗樂 條)

*天補等 張幕宮側 各私名妓 日夜歌舞褻慢 (<高麗史> 吳潛 條)

*不正之樂 不宜用也 閭巷男女相悅之樂 禁之何如……前朝褻慢之曲 甚多 (<中宗實錄> 卷25, 11年 5月 乙亥)

위의 설만의 의미는 ‘외설, 난잡함(때로는 음난함)’이라 하겠는데, 이 설만하다는 평가는 속요에 국한되지 않는다. ‘한림별곡’도 퇴계에 의해 “설만회합(외설적이고 친압함)하여 군자의 숭상할 바가 아니다”²⁰⁾란 평가를 받는데, 고려의 노래들

19) 動動之語 涉男女間淫辭 代以新都歌(<中宗實錄> 卷32, 13年 4月)

20) 如翰林別曲之類 出於文人之口 而矜豪放蕩以褻慢戲狎 尤非君子所宜尚(陶山十二曲 跋)

고려가요와 예악사상

은 한결같이 조선조 사대부에 의해 ‘褻慢’ 혹은 ‘淫詞’로 비판된 듯하다. 그 이유는 무엇일까. 김학성 교수는 이런 평가에 대해 조선조 사대부의 시적 태도를 들어 설명하고 있다.

사대부 계층은 서정을 우리가 알고 있는 바의 서정으로 인식하지 않았다는 점을 들 수 있다. 이를테면 그들은 대상세계를 내면화하여 주관적 감흥을 개성적으로 詠發하고자 하지 않는다. 그러한 주정적 가요는 淫靡하다 하여 사대부의 취할 바가 못 된다는 태도를 명백히하고 있다. 주관적 감흥 혹은 정서의 무절제한 발산은 그네들에게는 용납될 수 없는 시적 태도인 것이다.²¹⁾

‘性情之正’을 추구하는 시적 태도이어야만 올바른 서정의 표출인 것이고, 주관적 감흥을 개성적으로 詠發하는 - 예를 들어 남녀 간의 相思의 정이라거나 이별 또는 酒宴의 흥을 읊는 - 주정적 가요는 조선조 사대부들에게 ‘음난하고 난잡한 것’으로 비춰질 수밖에 없다는 것이다. 최진원 교수는 ‘褻慢’에 대해 자세히 논하고 있는데, 한림별곡류가 배척된 것이 풍류와 밀접한 관계가 있다고 하며 주제 인식의 차이를 설명한다.

‘풍류’는 일반적으로 멋을 의미하거나 그 의미 내포는 시대에 따라 생활에 따라 달라질 수 있다. 때로는 ‘享樂的 抒情’으로서의 멋일 수도 있고 때로는 ‘精神的 沈潛’으로서의 멋일 수도 있다.²²⁾

즉 고려인은 풍류를 ‘향락적 서정’으로 조선인은 ‘정신적 침잠’으로 인식하였다는 차이 때문에 한림별곡과 같은 고려인의 풍류가 난잡한 것으로 평가된다는 것이다. 그리하여 酒, 歌, 舞를 매개한 관능적 즐거움과 “남녀의 情歡을 은유한 노래”를 전통적 시 해석에서 淫奔이라 하니 퇴계는 이런 것을 가리켜 褻慢戲狎하다고 했을 것이다.

결국 고려 士人들은 관능적 향락을 어느 정도 서정으로서 마땅하게 생각하였고, 조선 士人은 그것을 전적으로 서정으로서 못마땅하게 생각한 것이다.²³⁾ 그

21) 김학성, “가사의 실현화와 근대적 지향”, 『근대문학의 형성과정』, 문학과지성사, 1983, p.238.

22) 최진원, 『한국고전시가의 형상성』, 성균관대학교출판부, 1988, p.8.

23) 최진원, 위의 책, p.15.

러니 자연에서 규범을 발견하고 이를 서정으로 노래하는 조선조 사대부의 태도와 그들의 載道論的 시각에서 속요는 배척과 비판의 대상이 될 수밖에 없었을 것이고, 유교적 교화를 통해 건전한 풍속을 이룸으로써 사회를 다스려 나가고자 하는 조선조 사대부의 이념에 배치되는 것이 배격됨은 당연하다.²⁴⁾ 그러므로 <高麗史>를 비롯한 조선조의 왕조실록에서 속요에 대해 '음사, 음설, 남녀상열지사, 鄙俚之詞' 라는 평가가 나오게 된 것이다.

이런 이유 말고도 고려의 속요를 폄하할 이유는 얼마든지 있는 듯하다. 조선 왕조의 정당성 제창을 위해 충렬왕과 같은 고려 후기 왕의 타락성과 승려들의 타락성을 제기하였듯이, 고려 속악의 음난성을 제기하였을 것이라는 점은 충분히 추측하고도 남는다. 조선조의 사대부와 史家들은 예악사상에 입각하여, 전대 왕조의 악이 타락과 말기적 증세를 거듭하고 결국은 고려 왕조가 붕괴될 수밖에 없는 사정을 <高麗史> 악지나 조선 초의 왕조실록에 은연중 암시적으로 적게 되었을 것이다. <세종실록>에서 남녀상열을 노래하는 것은 正樂에서 일탈된 變風의 악이라고 은근히 논한 것도 이와 같은 사가들의 고려 속악에 대한 비판의 시작이었다.

우리는 조선조의 이와 같은 이념적 지향과 이에 근거한 비판을 염두에 두고 '속요=음사·남녀상열지사' 라는 평가를 받아들여야 옳을 줄 안다. 한편 淫詞로 평가되던 속요의 대부분은 그 문면에 애정가요적인 성격을 담고 있다는 것은 사실이다. 하지만 이러한 속요가 宴享을 비롯한 여러 절차에 쓰였다고 한다면 이런 소용은 曲調의 관습적 사용이란 이유와 전통적 악곡절차의 답습이란 이유를 뛰어넘어, 확장적인 기능을 가진 노래였을 가능성이 있다.

淫詞로 지탄받던 속요 중 몇몇은 남녀의 情歡을 그리는 '향락적 서정의 멋' 을 간직하고 있으며, 몇몇은 비정상적인 남녀의 정을 그리고 있다. 이 비정상적인 향락적 서정은 때로 정상적인 것이 표현하지 못하는 세계를 환기할 수 있는 것이 아닐까. 쌍화점은 남녀의 정을 비정상적으로 표출하는 노래이다. 이 일탈이 가지는 확장적 기능은 무엇이었던가 하는 의문이 제기될 만하다.

24) 이와 같은 조선조 사대부의 인식에 대한 논의로 다음의 논문이 있다.

정요일, "한국고전문학이론으로서의 도교론 연구", 서울대 박사학위논문, 1985, pp.128~137.

성호경, "16세기 국어시가의 연구", 서울대 박사학위논문, 1986, p.84.

2) 淫詞의 본래적 기능

조선 사대부들의 비판과 궁중에서의 개찬의 논의에도 불구하고 쌍화점을 비롯한 속요들이 고려 후기 충렬왕대를 즈음하여 조선 전기 성종 연간 까지 약 200여년 동안 궁중악으로 쓰인 연유는 어떠한 것일까. 우리말로 된 속악은 “積習已久 不可遽革”이라 하여 갑자기 개혁할 수 없다고 논의된 적이 있는데, 이것이 개찬의 작업을 지연시킨 이유만은 아닐 것이다. 여기에 잠시 세종의 향악에 대한 태도를 인용한다.

아악은 본시 우리나라의 성음이 아니고 실은 중국의 성음인데, 중국 사람들은 평소에 익숙하게 들었을 것이므로 제사에 연주하여도 마땅할 것이다. 그런데 우리나라 사람들은 살아서 향악을 듣고, 죽은 뒤에는 아악을 연주한다는 것은 과연 어떨까 한다.²⁵⁾

중국의 풍류를 쓰고자 하여 향악을 다 버리는 것은 단연코 불가하다.²⁶⁾

박연이 중국계 음악인 朝會樂을 바로 잡으려 하나 어려울 것이다. …… 우리나라 음악이 비록 盡善은 못 되나 中原에 비하여 부끄러움이 없을 것이며 중원의 음악이라고 해서 또한 어찌 바르다고 하겠는가.²⁷⁾

여기서의 향악은 속악의 다른 이름이다. 조선조의 왕들은 재위 시 향악을 즐겼는데 죽은 후에는 아악을 듣는 것이 어색하다는 이유를 빌어, 제례의식에 아악 대신 향악을 쓰는 것이 좋겠다는 세종의 견해이다. 한편 그는 궁중의 宴樂(회례의식)에서도 아악을 사용하려는 맹사성 이하 여러 신하들의 움직임에 대해 “향악을 다 버리는 것은 단연코 불가하다”는 강경한 입장을 보이자 맹사성 등이 “먼저 아악을 연주하고, 향악을 곁에 쓰는 것이 옳습니다”라고 후퇴하고 만다. 이와 같이 세종대왕의 저지로 향악이 회례연에 쓰였다는 사실은 주목할 만하다.²⁸⁾ 그리

25) 雅樂本非我國之聲 實中國之音也 中國之人 平日聞之孰矣 奏之祭祀宜矣 我國之人 則生而聞鄉樂 歿而奏雅樂 何如(《世宗實錄》卷49, 12年 9月 己酉)

26) 欲用中朝之樂 而盡棄鄉樂 斷不可也(《世宗實錄》卷53, 13年 8月)

27) 今朴堧欲正朝會樂 然得正爲難……我朝之樂雖未盡善 必無愧於中原 中原之樂 亦豈得其正乎(《世宗實錄》卷50, 12年 12月 癸酉)

28) 송방송, 『한국음악통사』, 일조각, 1984, pp.261~267 참조.

고 중국계 음악인 조희악에 우리의 악이 가끔 끼어들어 연주되었던 듯한데, 세종은 우리의 음악이 盡善은 못 되나 중국에 비해 부끄러움이 없는 것이라는 태도를 보인다. 위의 기록들을 통해 세종의 자주의식을 느낄 수 있다. 이런 정황 하에 조희의식에서도 향악을 쓰려 하였고(사실 성종 연간까지 쓰인 듯하다) 연회에는 향악이 쓰였음을 볼 때 고려시대로부터 전승되어 온 궁중악의 관습이 세종 초기까지 그대로 답습된 것으로 믿어진다.

속악은 당시까지 가치성 있는 악장이었던 듯하다. 그 가치성을 밝히기 위해서는 첫째, 일반적으로 향악을 배척하고 중국 음악을 숭배하는 풍토에 젖어 있던 조선조 사대부의 시각을 정확히 비판하고, 둘째 조선조 사대부의 시각에 견인된 채 속요를 음사roman만 보는 태도를 지양하고 각 작품을 면밀 검토해야 할 것이다.

그렇다면 속요와 같이 '남녀 간의 사랑'을 적극적으로 표현하고 있는 것이 어떻게 궁중악으로 쓰였을까. 그 실마리를 일본 궁중악의 예를 통해 찾아보려 한다. 우리의 궁중악은 조선조 초기 큰 변혁을 겪었던 데 반해 일본의 궁중악은 큰 변화 없이 후대에 이어진 것으로 보여지기 때문에 고대의 궁중악의 전통을 파악하는 데 한 단서가 될 것 같다.

궁중찬가는 원래 祭神行事에서 神을 찬송하던 관습에서 근원하였던 것이 후대에 와서 왕을 찬양하는 관습으로 변화한 것이라 할 수 있다. 왕권이 至嚴한 만큼 왕에게 바치는 찬가는 그 原形的 전통성이 매우 보수적으로 지켜져 왔기 때문에 찬가의 내용과 형식은 다른 종류의 가요들 보다 시대의 변천에 따른 변화가 적었던 것으로, 일본 고대 장가의 원형이 잘 보존된 것으로 이해된다.

그러나 이 讚歌(神語歌 : 임금찬양의 궁중찬가)의 내용을 살펴보면 정작 찬가로서 지녀야 할 神聖性이라든지 英雄性을 담은 것이 희박하며, 오히려 男女間의 애정이나 風物의 묘사를 위주로 매우 인간적인 정서를 주제로 하고 있는 것으로 보아, 이 찬가는 원래 민간과 궁중에 전해오는 전승 가요가 궁중의 歌人들이나 詞人들에 의해 손질이 가해지면서 궁중의 사연에 附屬되어 발전한 궁중가요의 찬가에 속하는 것으로 볼 수 있다.²⁹⁾

원래 祭神行事에 쓰이던 궁중찬가가 왕을 찬양하는 관습으로 변화하여 그 내용과 형식에서 거의 변화를 거치지 않고 전래되었다고 한다. 즉 祖靈을 찬송하는

29) 김중규, "사극가와 神語歌의 형식 비교", 『어문논집』 제21집, 중앙대 국어국문학과, 1989, p.72.

고려가요와 예악사상

전통이 당대 임금을 송축하고 獻壽하는 의식으로 거행되는 것이다. 이 祭神行事의 찬가는 신성성 등이 나타나지 않고 오히려 '남녀 간의 애정이나 風物의 묘사'가 주로 나타난다고 하니 우리의 속요도 이런 일본 궁중 찬가와 같은 전통을 가졌던 것인데 후에 그 전통이 단절되거나 화석화되어 우리의 기록 속에서 잊혀진 것은 아닐까 한다. 더욱 이 찬가도 '민간과 궁중에서 전해오는 전승가요'가 궁중의 歌人에게 손질되고, 그 내용면에서 궁중의 사연에 附會되었다 하니 속요가 궁중악으로 수용되는 과정과 일맥상통함을 발견하게 된다.

이와 같은 정황을 볼 때 제의와 관련된 내용은 중세 가요에서 화석으로 굳어져 불리워졌다고 보는데, 이 '化石화된 노랫말의 의미'를 밝히는 일이 중요하리라 생각된다. 제의의 폐지와 더불어 제의에서 불리던 가요는 퇴조할 수밖에 없다. 설사 제의에 불리던 가요가 가창된다 해도 그 '의미와 기능'은 판이하게 달랐을 것이다. 원래는 신을 찬양하는 관습에서 기원하였던 송축의 노래가 그 근원적인 의미를 상실하고 나면 多産과 풍요의 性是 '외설과 허황된 방탕'이 되고 무질서, 거칠음의 표상이 되고 만다. 이런 이유 때문에 속요가 궁중의 난잡한 놀이에서 불려진 노래로 평가되기도 한다. 하지만 우리는 노닐과 방탕, 무질서와 세속성을 거슬러 올라가 그 근원적인 의미와 기능을 재구해야 하리라 생각한다.

이민홍 교수는 제의에서 불리던 속요와 같은 가요의 퇴조에 대해 "祭天歌謠가 중국 禮樂思想과 접촉될 경우, 금지되었거나 아니면 폄하되어 鄙俚之詞로 인식된 것이다. 제천은 중국에서 볼 때 분명히 淫詞였다. 여기서 말하는 '淫'은 참람하여 정도나 분수를 벗어났다는 의미이다."³⁰⁾라고 하여 제의 중 특히 제천의례와 관련된 가요는 금지되고, '속되고 천한 노래'로 폄하되었다고 한다. 그리고 '淫'이란 것은 참람하여 정도에 지나쳤다는 의미이지, 표면에 남녀의 정이 주제로 드러난다고 해서 '음란한 노래'로 보았다는 의미는 아니라고 한다.

조선조 초기에 속요가 淫詞로 비판된 과정을 정리하면 다음과 같다. 첫째, 고려인과 조선인의 서정에 대한 인식의 차이 때문에 고려의 '향락적 서정을 못마땅히 여긴 것이다. 둘째, 불교가요나 巫歌나 祭天歌謠와 같이 이념적 격차가 큰 노래들의 경우나 중국의 예악사상에 어긋나는 노래일 경우 금지되거나 음사로 폄하되었다. 셋째, 쌍화점·만전춘 등 비정상적인 남녀의 정을 표출하는 일탈성이 고려 궁중악에서는 어느 정도 허용되었으나 조선조에서는 비난의 표적이 되었고

30) 이민홍, "中世歌謠와 祭天", 『도남학보』 12집, 도남학회, 1990, p.42.

刪改·改撰되기에 이른다.

4. 俗樂과 禮樂思想

속요를 정의하면 다음과 같다. 속요는 궁중찬가이다. 신과 왕을 예찬하는 시선의 찬가와 인간적 공감의 시선으로 드러나는 서정과는 상당한 친연성이 있기 때문이다. 속요는 예악사상에 의해 만들어진 속악의 가사이다. 속악의 가사를 채집하는 과정 자체가 정치적 목적을 띄고 이루어짐을 보아도 알 수 있다. 속요는 祭禮나 그 뒤의 유흥에서 불리는데, 그 내용은 神聖性을 드러내기보다는 남녀간의 정과 같은 인간적인 정서를 주제로 한다.³¹⁾

무릇 악은 民心·民風을 교화하고, 自然(造化)의 공덕을 象(상징)하는 바이다.³²⁾

〈高麗史〉악지의 첫머리에는 악의 효용성을 설명한다. 교화를 수립한다는 말에서 〈시경〉의 ‘風’이, 공덕을 象한다는 데에서는 盛德을 칭송하여 신명에게 고한다는 ‘頌’이 연상된다. 악을 통해 인간사회를 바로 하고 조화로운 자연의 질서를 형성한다는 이 말은 음악을 통해 사회질서와 인체심신과 우주만물이 상호 연계되고 감응하여 조화롭게 존재하는 세상의 추구, 즉 예악사상의 응축된 표현이다.

국가의 체제를 정비할 때는 의당 먼저 악을 정비하였고, 국가의 위기에 봉착하였을 때에도 악의 정비를 통해 국가적 안정을 도모하였다. 고려 후기 혼란된 국가 체제를 바로잡기 위해서 악을 정비한 흔적이 엿보인다.

31) 조선조 지식인들이 이들 노래(속요)를 사랑노래 일변도로 규정한 것은, 민족의 正統樂이 남녀의 애정에 대비시켜 왕과 국가에 대한 충성심을 고취한 탁월한 표현 기법을 간과한 까닭이 아닌가 한다. …… 고려조의 향악악장과 달리 조선조의 악장들이 지나치게 頌禱의 주제가 노출되는 형식을 취했기 때문에 그 효과가 반감되는 점과 비교할 때, 고려조의 향악악장들이 갖는 의미는 매우 클 뿐 아니라, 현재나 미래에도 존재하고 또한 존재해야 할 악장의 성격에 참고가 될 것이다.(이민홍, “고려조 악무와 예악사상”, 『韓國 民族樂舞와 禮樂思想』, 집문당, 1997, pp.247~248)

32) 夫樂者所以樹風化象功德者也(〈高麗史〉卷70, 樂1) 위의 해석은 최진원, “고려가요 연구의 현황과 전망”, p.13의 해석을 따랐다. 차주환 교수는 ‘祖宗의 공훈과 은덕을 형상하는 것이다’라 해석하였다(『高麗史樂志』, 을유문화사, 1972, p.62).

고려가요와 예악사상

“수도를 옮긴 이후 악공들이 분산되었으며 음악이 없어졌으니 유관 관리들에게 명하여 새로운 악기를 제작케 하는 것이 좋겠습니다” 하니 왕이 그 의견을 좇았다.³³⁾

위기 수습의 차원에서 악을 정비하고 국가적 질서를 새롭게 도모한 흔적이다. 고려 명종 때에도 악공들이 소속 부서에서 도피하여 자기 마음대로 다른 부서에 소속된 사람들을 본업에 돌려보내라는 왕의 명령이 있었는데, 그때 史臣이 ‘樂之缺亂甚矣’라고 하여 국가적인 혼란과 더불어 악의 혼란이 심하였음을 지적한 바 있다. 악지에는 악의 정비에 관한 자세한 서술은 더 이상 보이지 않는다. 그러나 아악과 당악과 향악(속악)이 쓰이는 법도에 대해서는 몇몇 언급이 있고, 속악의 쓰임새가 우리가 상상하듯 술자리나 파행적인 놀이에 연주된 것이 아닌, 아악과 당악과 함께 당당하게 연주되었다는 점을 확인할 수 있다.

향악은 나라의 풍습을 보여주는 것이므로 모든 제사에는 처음부터 끝까지 이것으로 주악해야 할 것이며, 현재 아헌과 종헌 때에만 이것을 주악하니 편파스럽다는 비난을 면치 못할 것이다. …… 여름 제체를 드리는 데 대성악을 썼으며, 초헌에는 악·적을 쓰고 아·종헌에는 간척의 무를 쓰면서 향악과 향무를 더하여 썼다.”³⁴⁾

원구와 사직에 제사하고 태묘·선농·문선왕묘에 제향을 드릴 때 아·종헌 및 송신에는 다 향악을 번갈아 연주한다.”³⁵⁾

모든 제사에는 속악이 처음부터 끝까지 연주되어야 함에도 불구하고 고려 명종 연간 즈음에는 아종헌에만 연주되었다고 하며 그것의 편파성을 지적하고 있다. 중국 제사인 禘祭는 제천의례에 시조를 배향하는 제사인데, 여기에서야 대성악을 위주로 쓰고 속악은 아헌과 종헌에 쓰는 것이야 당연하다고 하겠으나, <고려사>는 우리 제사에는 속악을 쓰고 중국식 제사에는 대성악이나 당악을 쓴다는 상식을 뛰어 넘어, 모든 제사에 속악을 쓰는 것이 당연하다고 했다. 고려 전기에

33) 恭愍王八年六月辛卯 御史臺上言 自國都遷徙之後 樂工散去 聲音廢失 宜令有司 新製樂器 從之(《高麗史》卷70, 樂1, 軒架樂獨奏節度)

34) 鄉樂土風也 凡祭自始事奏之 以迄於終 今乃至於亞終獻奏之 未免有偏舉之失……夏禘用大晟樂 酌獻以箛翟 亞終獻並用干戚之舞 加以鄉音鄉舞(軒架樂獨奏節度)

35) 祀闕丘社稷 享太廟先農文宣王廟 亞終獻及送神 並交奏鄉樂(《高麗史》卷71, 樂2, 用俗樂節度)

는 속악이 모든 제사에 쓰였는데, 예종대(1116년) 대성악이 전래된 후 모든 제사의 초헌에는 속악이 쓰이지 못하고 그 자리를 대성악이 대신한 것으로 여겨진다. 그러나 속악은 宴享이나 퇴폐적인 자리에서만 쓰인 악이 절대 아니다. 속악은 제사나 빈객의 접대, 궁중 의식이나 술자리 모든 곳에 두루 쓰인 악이다. 술자리에 쓰이기 위해 속악은 음난과 퇴폐로 치달았다는 해석은 우리 악과 문학을 열등한 것으로 격하시키는 자학일 뿐이다. 속악은 당당하게 의식 등 모든 곳에 쓰인 악이다. 속악은 음난이 아니다. 음난한 것이라면 어찌 제사 등의 의식에 쓰였겠는가.

그리고 속악은 圃丘 제사 즉 하늘 제사에도 쓰였다. 아마도 우리의 전통적인 祭天儀式이 중국의 제도로 변한 것일 듯한데, 고려왕은 하늘 제사를 드리며 혹은 하늘 제사에 시조를 배향하는 의식을 드리며 왕권이 하늘에서 품부받은 바라는, 왕권의 신성성과 왕조의 정당성을 드러내고자 하였다. 고려인의 자주성이 드러나는 부분이다.

〈高麗史〉禮志에는 고려 태조가 혼요십조로 중시했던 八關會 儀式이 실려 있는데, 이 팔관회의 구호는 '千萬歲壽酒 奏山呼'라 하여 天子의 禮를 드린 흔적이 역력하여 역시 고려의 자주적 기상을 엿보게 한다. 〈高麗史〉악지 속악조의 '風入松'에서도 '聖壽萬歲'의 구호를 볼 수 있다. 그러나 이 팔관회의 구호는 충렬왕 때에 이르러 聖壽萬年가 慶曆千秋로, 萬歲가 千歲로 바뀌게 되고, 왕의 수레가 다니는 길에 황토를 퍼는 것도 금지된다.³⁶⁾ 고려가 천자의 나라에서 제후의 나라로 전락하는 좌절을 경험하는 것이다. 그리고 자주성의 상실과 더불어 나타나는 현상은 중국의 예악이 중시되고, 전통적인 제례의식이나 속악이 배제되거나 폄하되는 점이다. 그러한 배제나 폄하는 조선조 건국 후에 더욱 가속화된다.

〈고려사〉악지에서 확인할 수 있듯이, 궁중의 여러 절차에서 속악은 중시되었고, 이런 전통은 조선조 악에까지 연장된다. 그래서 조선 전기에는 속악이 어느 정도 온전하게 궁중악으로 잔존한 듯하다. 그러나 조선조는 고려와 여러 면에서 차별성을 강조하였고, 그럴 필요성도 있었다. 그런 배경 속에서 조선조는 고려조의 지배 이념을 부정한다. 고려사에 대한 부정적 서술과 고려의 예악에 대한 부정적 견해를 강하게 내비친다. 우선 조선조 유학자들은 불교·도교·무교를 경멸

36) 忠烈王元年十一月庚辰幸本闕 設八關會 改金龍山額 聖壽萬年四字 爲慶曆千秋……天下太平等字 皆改之 呼萬歲爲呼千歲 蓋路禁鋪黃土(〈高麗史〉卷 69, '中冬八關會儀')

고려가요와 예악사상

했다. 그들이 보여 주었던 다른 종교에 대한 탄압과 멸시는 학문체계와 비합리적 종교를 몰아내는 과정이라기보다는, 하나의 종교가 다른 종교를 억압하고 몰아내면서 그 자리를 대신한 것일 뿐이다.³⁷⁾ 통치 기반인 예악을 정비하면서 조선조 유학자는 고려의 예악 전통을 계승하고, 한편으로는 그들의 합리적 세계관에 어긋나는 것들을 과감히 개선한다. 그 중에서 유교란 종교성에 배치되는 불교나 무교, 그리고 팔관회와 같은 仙風 등을 철저히 억압하고 배격하는 것이다.

이런 과정에서 속악도 개찬의 대상이 된다. 속악 중에 불교적·무속적 사유가 있다면 우선 개찬의 대상이 되었을 것이고, 악의 표준에서 어긋나는 것도 개찬의 대상이 된다. 그리고 인격신에 대한 예찬이라거나 경외의 자연을 숭배하는 사유가 담겼거나, 고대적 전통의 천신숭배가 있는 경우 가차없이 배격의 대상이 되었다. 고려조에는 유교가 통치이념으로 자리잡았다 하더라도 지배이념은 불교였고, 여타의 무속이나 전통적인 천신숭배가 국가적인 의례에 포함되어 있었다. 그러나 조선은 유교를 통치이념이자 지배이념으로 수용하여, 새로운 국가적 통치질서를 마련하고 중세전기와는 다른 중세후기의 패러다임을 구축하였던 것이다. 그러므로 고려의 예악과 조선의 예악은 많은 차이를 드러낸다.

조선조는 합리적 원리에 따라 국가의례를 재구성하였다. 그것은 미토스의 상실과 후 중심의 논리로 집약되는데, 신들에 대한 이야기가 의례절차 속에서 제거된 것을 의미하고, 의례 대상인 각종 기능신을 人鬼의 차원으로 환원시키고 의례를 문화영웅 중심으로 편성하였다.³⁸⁾ 인격신의 신앙을 철저히 배격하고 유가의례의 기본인 비인격신적 사유를 강화하였으며, 전통적 제의(禮)와 더불어 전통악(俗樂)을 비판하고 개찬의 논의를 하기에 이른 것이다. 그 과정에서 고려악은 ‘亡國之音’이라 여겨진 듯하다.

고려조는 신라악을 전폭적으로 수용 또는 계승한 것 같지는 않다. 왜냐하면 亡國의 樂舞라는 인식이 고려의 지배층에게 있었기 때문인지도 모른다. 신라가 亡國 伽倻의 악무를 수용할 당시에 보였던 ‘亡國之音’의 인식과 同軌이다.³⁹⁾ 이런

37) 조성윤, “정치와 종교 : 조선시대의 유교의례”, 『사회와 역사』 53집, 문학과지성사, 1998, p.13.

38) 정진홍, “국조오례의의 종교성”, 『한국 종교문화의 전개』, 집문당, 1986.

39) 이민홍, “고려조 팔관회와 예악사상”, 『韓國 民族樂舞와 禮樂思想』, p.195. 그는 ‘加耶亡國之音 不足取也’란 <三國史記> 악지의 기록을 옆두에 두고 유추하였다.

연장선상에서 생각해 본다면 조선조가 고려악을 전폭적으로 수용 또는 계승한 것 같지 않다. <高麗史>가 충렬왕 이후의 역사에 대해 특히 부정적이었던 것처럼, 충렬왕 이후의 음악에 대해서 부정적이었던 것 같다. 그래서 조선조 건국 후 '治世之音'을 구축하고자 악을 대대적으로 정비하였다.

樂의 본질은 인간의 정감의 표현이고, 그것은 환락의 즐거움인데, 환락의 정감은 예의에 의해서 절제될 때 참다운 즐거움이 되고, 거기에서 도를 얻을 수 있다고 하였다.⁴⁰⁾ 유가 예악에서는 쾌락적 요구를 만족시킬 뿐만 아니라, 동시에 그것을 절제하는 '조화'를 요구한 것이다. 특히 중국의 유가 미학에서는 애상·분노·우수·환열과 모든 반이성적 정욕의 드러냄을 배척하였다.⁴¹⁾ '樂'의 본질은 환락의 즐거움이고 쾌락적 요구의 만족이지만 절제되어야 참된 즐거움과 조화의 미가 발휘된다고 한다. 조선조 율학자들은 이런 미학을 철저히 신봉하여, 이에 어긋나는 속악의 '애상·분노·우수·환열'이나 정감의 무절제한 드러냄을 배척하여 '淫詞'라 했던 것 같다.

그런데 앞에서도 거론하였듯이 詞는 그 내용의 태반이 애수이다. 이별과 고독, 기다림과 환열이 주제인 詞는 유가 미학에 위배되는 것인데 어떻게 존재할 수 있었을까. 詞의 애수는 '반 쯤 삼키고 반 쯤 토하고, 말을 하고 싶으나 아직 하지 않는(半吞半吐 欲語還休)' 정서를 내보여, 처연한 정조를 절제하고 낙천적으로 변이시켰다고 변호하는데, 정말 그럴까. 그렇다면 속악의 애수도 당대에 그런 이유로 수용되지 않았을까.

유가 미학의 표준 척도는 '樂而不淫 哀而不悲 怨而不怒'의 溫柔敦厚이다. 樂·哀·怨의 어느 정도까지는 긍정한다. 그러나 지나침을 경계한다. 그런데 그 지나침의 기준은 무엇인가. 상식인가. 결국 조선조 사대부의 기준만이 속요를 판단하는 잣대일 뿐이다. '쾌락적 요구를 만족시킬 뿐 아니라 동시에 그것을 절제'하는 수준이란 조선조 사대부와 같이 엄격한 기준으로 속악을 못마땅하게 여기는 것일 수도 있고, 속악을 마땅한 것으로 수용한 고려조의 궁중처럼 느슨한 기준일 수도 있는 것이다. 조선조가 '정을 통제하여 억압하는 미'를 중시하였다면, 고려조는 '情을 발산케 하고 그것을 조절하는 미'를 중시하였다고 하겠다.

40) 이는 荀子の 악론에 대한 요약이다. 여기현, 『墨子の 非樂과 荀子の 駁非樂』, 『반고어문연구』 8집, 반고어문학회, 1997, p.30.

41) 이택후, 권호 역, 『華夏美學』, 동문선, 1990, p.37.

고려가요와 예악사상

그렇다고 속악의 모든 것이 '情의 발산'이나 '애수'는 아니다. 조선조의 검열에 통과한 도덕적 합격품도 있다. 속악의 주제는 다양하다. 고려조 대성악이 전래하면서 속악이 위축되고 '이성적' 요소에 속한다고 말하는 사고방식이나 이념들이 번성하여 기세를 떨치더라도, 그를 보완하여 줄 '감성적' 요소에 해당하는 가치나 감수성도 중요하다. 유가의 예악이 모든 의례의 중심이 되더라도 전통적 속악은 감성적 가치나 감수성으로 그 존재 의의를 갖고 고려를 건너 조선 전기까지 그 명맥이 유지된 것으로 여겨진다.

5. 結

본고는 속요의 궁중악적 특징을 위주로 고찰되었다. 속요는 관용구·서민적 어휘·율격과 형식 면에서 민요와 친연성을 갖지만, 송도성·궁중의 전아한 어법·찬가적 요소 등을 간직한 궁중악의 가사이다. 속요의 다층적 성격을 규명하기 위해 민요에서 고려 궁중악, 다시 조선조 궁중악으로의 변모과정을 살폈다. 속요는 前代詩歌의 영향, 民歌의 영향, 외래문학의 영향 하에서 생성되었으며, 당대의 미의식과 현실인식을 반영하여 발전·변모한다.

조선조 사대부가 앞 시대의 俗樂을 두고 내린 평가는 '淫詞' '男女相悅之詞'였고, 현대를 살아가는 우리도 그렇게 평가한다. 그러나 여기서의 '淫'은 조선조 사대부의 미적 기준으로 볼 때 주관적 정서가 무절제하게 발산되어 '지나치다(過)'의 의미이지, 꼭 음란을 적시한 것은 아니다. 고려조에는 향락적 서정을 풍류로 여겼지만, 조선조에는 규제된 미의식과 규범적 자연미를 풍류의 당연한 것으로 여겼기 때문에, 그 미의식의 차이에서 속요가 폄하된 것이다.

속요를 궁중악의 측면에서 살펴보면, 앞의 '속요는 민요인가', '속요는 음사인가'란 의문이 명백히 풀린다. 속요는 궁중악의 가사이니 민요 그 자체가 아니며, 궁중에서 다수의 음란한 노래를 허용하였을 리 없기 때문이다. 고려의 속악은 공식적인 의례와 연향의 모든 절차에 당당히 쓰였으나, 조선조에 들어서며 공식적인 의례절차에서 서서히 배제되고, 성종·중종 연간에 이르르면 속악 전반에 걸친 개찬의 논의가 활발해진다. 그 이유는 속악이 유가적 예악에 위배되기 때문이다. 특히 불교나 무속의 사유를 담고 있거나, 인격신에 대한 예찬·자연숭배·전통적인 천신숭배의 사유가 있는 경우에 가차없이 배격의 대상이 되었다. 그리고 유가 예

악은 쾌락적 욕구를 만족시키면서도 동시에 절제하는 조화를 추구하였기에 이에 위배되는 속악을 비판하기에 이른 것이다.

자식이 돈을 벌어서 아버지를 봉양한다고 아버지가 자식의 비위를 맞춰야 할까. 속요가 항상 조선조 사대부의 유교 이념에 맞아야 존재의의가 있는가. 이제 또한 시대가 지나 근대란 아들이 중세란 아버지를 비난하고 있다. 속요가 조선조 사대부에 의해 향락적이라 비난되었듯이, 조선조 문학도 근대의 학자들에게 관념적이란 비난을 받고 있다. 더 나아가 고려문학도 조선문학도 중세 봉건성이라 폄하되고 있다.

문학을 바라보는 우리의 관점은 정말 대단한가. 문학사 속에서 우리는 참된 가치를 지향하고 발견하는가. 우리의 진화론적 사고에서 과거(고대와 중세)는 폐기 처분되거나 극복의 대상이 아니었던가. 지금의 우리는 숭고하고 고귀한 가치를 문학 속에 담고 있는가. 많은 의문이 앞선다. 과거의 문학에 대해 그 나름의 가치가 있음을 인정해야 하고 할 때이다. 속요도 그 나름의 온당한 가치가 인정되어야 한다. 이 글은 속요의 당대적 가치를 발견하고자 하는 시도였다.