

時用鄉樂譜 所載 巫歌類詩歌研究

林 在 海

〈목 차〉

- | | |
|----------------------|---------------------|
| 1. 문제의 실마리 | 5. 무가의 성격과 시가와와의 비교 |
| 2. 가집으로서의 성격과 무가류 시가 | 6. 무속의례의 내용과 시가의 검토 |
| 3. 궁중의식과 장악원의 음악활동 | 7. 문제의 마무리 |
| 4. 가집의 형성시기와 무가류 시가 | |

1. 문제의 실마리

時用鄉樂譜는 편자와 편찬연대 미상의 조선시대 악보집으로서 시가의 사실도 함께 수록되어 있다.¹⁾ 총 26편의 시가 가운데에는 樂學軌範이나 樂章歌詞에 수록되어 있지 않는 고려 가요와 조선조의 시가들이 상당수 포함되어 있으므로 국악 및 국문학, 국어사 연구의 귀중한 자료가 되고 있다. 뿐만 아니라, 다른 가집에서는 찾아 볼 수 없는 이른바 “무가류 시가”²⁾들이 여러 편 전하고 있으므로 민속 연구의 자료로도 주목할 만하다. 그러나, 본 향악보는 어디까지나 악보를 중심으로 한 가집이기 때문에, 사실의 표기법만을 문제삼는 국어사 연구를 제외한다면 악보의 음악적인 성격을 고려하지 않고서는 온전한 연구를 하기 어려운 사정이다.

국악 또는 음악적인 연구는 물론 악보를 중심으로 가집에 실려 있는 시가가 검토되어야 마땅할 것이지만, 문학적인 연구나 민속학적 연구에 있어서도 악보를 전혀 도외시하고 사실만으로는 시가의 의미나 기능을 구체적으로

1) 時用鄉樂譜는 李謙魯 소장본이 1954년 연세대학교 동방학연구소에서 영인본으로 옮긴 뒤로써 널리 알려졌다. 이 글에서는 대제각의 원본 영인본을 자료로 한다. 原本影印 韓國古典叢書 詩歌類 時用鄉樂譜 (大提閣, 1973).

2) 이 글에서 “무가류 시가”란 지금까지의 연구에서 무가로 규정되었던 儺禮歌, 雜處容, 城皇飯, 內堂, 大王飯, 三城大王, 軍馬大王, 大國, 九天, 別大王 등을 통칭한다.

해명할 수 없을 것이다. 그러므로, 악보를 오늘날의 음계에 따라 다시 採譜하고 이를 연주하여, 재생된 생생한 가락을 통해서 직접 공명을 받고 그 사실의 의미를 검토하는 것이 바람직하다. 이러한 음악적 조작이 향악보 소재시가 연구에서 가장 우선되어야 할 작업이지만, 이는 국악 연구자의 손을 빌지 않고서는 당장 불가능하다. 따라서, 이 글에서는 음악적인 선행 작업을 미루어 두고 미흡한대로 무가류 시가의 성격과 의미, 기능 등을 단면적으로 살피는 데 그칠 수밖에 없다.

시용향악보 소재 시가의 연구는 李秉岐, 金東旭 교수에 의해서 시가의 해설을 위한 배경적 연구 및 가집의 문헌적 고찰³⁾ 등으로 비롯되었다. 이들 연구는 書誌學的 검토와 고문헌에서 보이는 巫俗儀禮의 검토를 통해서 시가의 이해에 접근함으로써 구체적인 작품 연구를 위한 큰 디딤돌을 마련했다. 그러나, 시가를 하나의 자립적 형식체로서 검토하기 보다는 작품 외적 사실에 주로 관심을 기울이거나 작품의 부분적인 사실에 대한 실증적인 연구에 몰두한 나머지 작품 자체에 대한 분석적인 연구 및 의미 검토에 대해서는 자연히 소홀할 수밖에 없었다. 이어서, 朴晟義 교수는 이들 시가의 창작 연대를 각기 검토하고 그 형식과 내용을 함께 살피려고 했으나, 실제의 연구는 이 가집에서 처음 소개되는 시가들의 내용에 대한 간단한 해설 또는 부분적인 어휘 풀이에 머물렀다.⁴⁾ 향악보 시가의 語釋研究로는 朴炳采 교수의 업적을 들 수 있다.⁵⁾ 어석연구는 문학적 연구의 바탕을 마련해 주었다는 점에서 중요한 기여를 하고 있지만, 그 자체로서 시가의 민속학적, 문학적 연구일 수는 없다. 그리고, 몇몇 시가를 무가로 보는 선행연구의 결과를 그대로 받아들여서 무속과 무리하게 관련지워 어석한 부분도 없지 않다. 지금까지 이루어진 연구의 방향들이 반드시 일치하는 것은 아니지만, 공통된 경향을 지적할 수 있다. 시가의 작품 자체에 대한 연구는 소홀히 하면서 작품 외적 문제나 부분적 귀절 해석을 실증적으로 검토하는 데 관심을 쏟았다는 점과 한결같이 이들 시가를 무가로 규정하거나 무가라는 전체 속에서 다루었다는 점이 전체적 경향이다.

이러한 연구 동향에서 발견되는 문제점은 시가를 하나의 작품으로서 인정

3) 李秉岐: “時用鄉樂譜의 한 考察”, 한글 113호(한글학회, 1955).

金東旭: “時用鄉樂譜 歌詞의 背景의 研究”, 震檀學報 17호(진단학회, 1955). 韓國歌謠의 研究(울유문화사, 1961)에 제 수록, 이 글에서는 한국 가요의 연구에 실린 글을 참고했다.

4) 朴晟義: “時用鄉樂譜 所載 麗謠攷”, 국어국문학 53호(국어국문학회, 1971),

5) 朴炳采: 高麗歌謠의 語釋研究(선명문화사, 1973),

하고 작품 자체로서 연구할 필요가 있다는 점이다. 다음으로 문제되는 것은 과연 이들 시가를 의심없이 무가로 받아들일 수 있겠는가 하는 사실이다. 따라서, 이 글은 이미 이루어진 연구의 성과를 바탕으로 하여 무가로 알려진 향악보 소재 시가들을 작품 자체로서 다루고 새로운 해석을 시도하되, 이들 시가들이 무가의 본질적 성격과 기능을 지니고 있는가 하는 데 관심을 모으고자 한다. 그러기 위해서는 가정으로서의 향악보가 지닌 성격과 무가류 시가의 위치, 그리고 본 가정의 성립 시기와 무가류 시가의 관계가 먼저 살펴져야 할 것이다.

2. 가정으로서의 성격과 무가류 시가

시용 향악보는 그 명칭에서 보이는 바와 같이 唐樂이나 宋樂과 같은 외래악이 아닌 우리의 향악을 정리한 악보집이다. 향악은 고대로부터 전래하는 한국 고유의 음악을 가리켜 말한다. 그러나, 崔致遠의 “鄉樂雜錄” 5수에서 보는 바와 같이, 金丸과 같은 중국의 雜戲와 月顯, 大面, 東毒, 狻猊와 같은 西域系의 무악까지도 향악이라고 한 사실을 고려 한다면, 당 이전에 들어온 외래 음악은 향악에 포함시키기도 한다. 고려 때에는 향악을 俗樂이라고도 했다. 그러므로, 향악보 소재의 가락은 우리 고유의 향악일 뿐 아니라, 記譜에 있어서도 중국의 기보법을 그대로 숭상하거나 옮겨 쓰지 않고 上下宮譜와 井間譜法 등 특유의 악보를 창제하여 국악의 신경지를 개척하였다. 특히 정간보법이 창안되기 전에는 口音으로 기보하는 肉譜와 중국에서 들어온 律子譜와 工尺譜만이 있었다. 이들 세 기보법은 음의 높이를 지시할 수는 있으나 음의 길이, 즉 장단을 표시할 수는 없다.

정간보법은 세종이 처음으로 창안하였다. 한 행을 32 정간으로 나누고 그 칸 속에 律名을 써서 음의 높낮이를 나타내며, 그 옆줄에 鼓法, 拍法, 歌詞 등을 차례로 적어 넣어서 總譜(Orchestra Score)를 만든 것이다. 세종의 정간보는 악보의 두 가지 요소인 음의 높낮이와 장단을 동시에 표시할 수 있는 有量樂譜로서 세종 29년(1447)에 간행되었으니, 실제로 정간보가 창안된 시기는 물론 이보다 훨씬 앞선다. 중국의 유량악보는 세종의 정간보보다 1세기 뒤에 나왔으며, 일본에서는 2세기나 뒤에 나왔다. 따라서 세종의 정간보는 동양 최고의 유량악보이며, 서양의 5선보와 거의 동시대에 나온 것이다.

세종은 이 정간보를 사용하여 향악인 “定大業” 15聲 “保太平” 11聲, “鳳凰吟” 3聲, “滿殿春” 등 다수의 악곡을 기보하였다. 따라서, 이 정간보는

향악을 기보하기 위하여 창안한 악보라고 할 수 있다. 뒤에 세조는 이 32정간의 정간보를 개량하여 1행을 16정간으로 하고, 그 16정간을 다시 3.2.3 3.2.3정간으로 6분하고 이것을 6大綱으로 축소하였다. 시용향악보는 16정간 6대강에 궁상하보를 채용하였으므로, 세조 이후에 편찬된 것으로 추정할 수 있다.⁶⁾ 이러한 악보는 어느 것이나 대개 세습되는 악공에 의하여 전승되며, 악보의 성격상 궁중을 중심으로 하여 특수한 귀족사회에 한정되어 유통되던 문헌이라는 것을 알 수 있다.

우선 정간보에 의하여 기보된 향악의 하나인 “정대업”과 “보태평”의 경우를 살펴보면 향악보들의 쓰임새와 향악보에 의하여 기보되고 연주되던 노래들의 성격이 쉽게 드러난다. “보태평”은 세종이 祖考의 文德을 찬양한 노래이고 “정대업”은 조고의 武功을 노래한 것이다. 악곡의 형식은 대체로 起・承・轉・結의 4단계로 되어 있으며 樂章이라는 한문 가사가 따른다. 연주시 “보태평”은 文舞와 大佾舞가 따르며, “文廟”의 그것처럼 左籥右翟이며 “정대업”은 武舞로써 前三列執劍이요 後三列秉槍이다. “文廟樂”과 비교할 때 향악가가 첨가된 것이 특색이며, “정대업” 軒架의 太平籥가 특이하다.

이들 노래는 宗廟祭禮樂으로서 초헌례 때 “보태평” 金曲이 연주되고 아헌례와 중헌례 때 “정대업” 전곡이 연주된다.⁷⁾ 따라서, 향악보에 의한 노래들은 왕실의 위업을 찬양한 내용이면서 그 기능상 종묘 제례악으로서 아악 못지 않는 구실을 하게 됨을 짐작할 수 있다. 그러므로, 시용향악보와 같은 가집은 궁중의 음악기관 및 여기에 종사하는 악공들에 국한되어 전승되었을 것이다.⁸⁾

이러한 가집의 전승을 가능하게 할 수 있는 사람은 典樂・樂士・樂生의 신분이거나 양반으로서 掌樂院에 비속한 사람이어야 하며, 또한 장악원을 중심으로 한 敎坊과, 이 교방에 관련된 특수한 사회에만 한정되는 것이다. 그러므로, 여기에 실려 있는 가사는 이런 제약으로 말미암아 궁중의 향연에서 불렸으리라는 상식적인 전제에 서지 아니하면 안 될 것이다. 이 점은 가락의 平調, 羽調의典雅한 귀족성이 증명하고도 남음이 있다.⁹⁾

향악보의 시가가 궁중에서 불려지던 것이라면 궁중음악 내지 귀족문화이라 할 수 있다. 그러나 엄격한 의미에서 이것을 부른 사람들은 장악원의 妓

6) 韓萬榮: “世宗의 音樂的 業績”, 世宗祖文化의 再認識(한국정신문화연구원, 1982) 58쪽 참고.

7) 朴洪煥: 國樂通論(형설출판사, 1981), 69~70쪽.

8) 그러나, 뒤에 밝혀지겠지만 시용향악보에 수록된 시가들은 다른 향악보와는 달리 종묘 제례악으로 연주되지 않은 것 같다.

9) 김동욱: 주(2)의 책, 174쪽.

女나 歌童과 같은 絃首·巫女 등이기 때문에 귀족을 위한 음악, 또는 문학 일 수는 있어도 귀족의 것 그 자체로는 보기 어렵다.¹⁰⁾ 궁중에서 향악을 부른 현수나 무녀는 일반 무당처럼 무의를 담당하는 곳의 사제자라기 보다는 무당 출신의 악공으로서 악기의 연주나 노래의 가창에 뛰어난 기능을 지닌 사람일 것이다. 따라서, 이들은 신분이 무당이긴 하되 무당으로서 기능하지 않은 장악원의 악공으로 생각된다. 시용향악보의 성격을 검토하기 위해서는 이를 전승해 온 장악원의 조직과 역할이 더 자세히 밝혀져야 하겠지만, 본 가집에 수록되어 있는 시가들을 분류해 볼 필요도 있다.

김동욱 교수는 이들 시가를 문학 장르별로 분류하고 그 특성을 정리한 바 있다.¹¹⁾ 이를 간추려 본다.

- (1) 類似樂章: 가사가 오직 한문으로만 되어 있고 우리 말의 이미가 들어가지 않은 것이다. 문장형식이나 음악적 형식에서나 가장 고도로 淡化된 것이며, 모방과 이식의 문학형식이라 할 수 있다. 雙花曲과 笙歌寥亮이 여기에 속한다.
- (2) 詞: 가사가 한문으로 되어 있으며 우리 말의 이미가 들어있다. 宋詞의 이식으로 이루어진 것으로서 직접 음조에 통하지 않고는 사를 지을 수 없을 정도로 특이한 문학성을 내포하고 있다. 夜深詞, 風入松이 여기에 속한다.
- (3) 短歌: 七言絶句의 懸吐形에 단가 중장형을 덧붙인 것이다. 이를 근거로 시조의 원류를 쫓 수도 있으며, 형식상으로 보아 향가형과 시조형과의 교량으로서도 중요한 의의가 있다. 橫殺門이 유일한 단가 형태이다.
- (4) 歌詞: 향악보 가사 중 국문 가사만을 좁혀서 말한다. 보다 구체적으로 다음과 같이 나눌 수 있다.

가) 창작가사: 納氏歌, 儒林歌(조선 초에 창작되었다)

나) 민요: 西京別曲, 靑山別曲, 鄧石歌, 思母曲, 歸乎曲은 고려의 전래 민요이고 離鳩曲은 창작민요이며, 相拌歌는 농요에 속한다.

다) 무가: 離禮歌, 雜處容은 나라가사이면서 무가적 경향을 띠고, 城皇飯, 內堂, 大王飯, 三城大王, 軍馬大王, 大國, 九天, 別大王 등은 純然한 무가이다.

여기서 무가가 향악의 한 장르로 두드러지게 나타난 것은 향악보가 궁중의 향연에 쓰인 음악이었다는 점을 생각할 때 아주 특이하다. 왜냐하면, 고려 시가의 내용을 男女相悅之詞라 하거나 淫辭나 妄誕이라 하여 기록에서 제외하여 문헌에 남기지 않았고, 무속이나 불교, 도교 등을 左道로 규정하여 금지하고 억압하던 시기에 무가류의 시가가 향악보에 수록되어 궁중의 장악원 관리에 의하여 궁중 의식에서 연주되었다는 결과에 이르기 때문이다.

10) 김동욱: 같은 책, 117쪽.

11) 김동욱: 같은 책, 178~182쪽 참조.

그러므로, 무가로 규정한 일부 시가들이 무가의 본래적 기능을 지닌 채 궁중향연에서 또는 궁중의 무속의례에서 불려졌는가 하는 점은 상당히 의심스럽다. 따라서, 향악보의 전승 담당자였던 장악원의 조직과 역할 및 궁중의 의례와 음악과의 관계가 보다 자세히 검토될 필요가 있다.

3. 궁중의식과 장악원의 음악활동

장악원은 六曹 중에서 禮曹에 속해 있으면서, 예조에서 거행하는 궁중의식에 필요한 모든 음악과 춤을 제공하였다. 예조의 소임 중 장악원과 직접적으로 관계 있는 궁중 의식들은 祭禮, 宴享, 朝儀, 待使客 등이었다.

궁중에서 입금이 문무백관을 거느리고 주최하는 의식을 행할 때는 물론, 궁중에서 열리는 각종 잔치 때에도 그 규모나 주최 기관에 따라 장악원에서 적절하게 음악과 무용을 제공하였으며, 이웃 나라의 사신을 위한 잔치 때에도 같은 역할을 담당했다.

장악원에 소속되어 있으면서 음악연주와 畧才 같은 궁중 공연에 관련된 사람들은 樂工, 樂生, 管絃盲 또는 管絃盲人, 歌童, 舞童, 女妓 등이었다. 이 가운데 악공과 악생은 장악원의 역사와 함께 궁중 음악의 대표적인 연주자로서 500년 동안 음악활동을 맡았던 궁중 음악인의 총칭이다. 악공은 향악과 당악을 담당했던 음악인이고, 악생은 아악을 맡았던 음악인으로서, 조선초기부터 악생은 良人 중에서 뽑혔고, 악공은 公賤 가운데서 뽑혔지만 양인이 원하면 악공이 될 수도 있었다. 成宗(1469~1494) 때에 이르러서는 장악원의 우방 악공은 공천으로 充用하고, 좌방 악생은 양인으로 채용한다는 것을 법으로까지 규정하였다.¹²⁾

이처럼 악공의 신분은 천민으로 한정되어 있었다. 악공 가운데에는 양인의 丁吏들도 있었지만 집장이, 관수, 무당의 자식들도 상당수 있었다. 그러나, 무당이 직접 악공으로 뽑혔거나 장악원에서 활동했다는 기록은 없다. 악공으로 뽑힐 수 있는 연령은 13세 이상 20세 이하로¹³⁾ 그 나이가 한정되어 있었기 때문에 이들이 무당일 수 있는 가능성은 더욱 희박하다. 무당의 자식들이 악공으로 뽑혔었던 것은 무당으로서의 주술적 기능을 지녔기 때문이 아니라, 기녀의 자식들과 마찬가지로 비천한 신분이면서 악기 연주의 소질을 타고 났을 것으로 생각되었기 때문이다. 따라서, 이와 같은 악공의 출신 성분을 근거로 장악원에서 무가를 익히고 연주했을 것이며, 그 결과

12) 宋芳松: 樂掌謄錄研究(영남대학교 민족문화연구원소, 1980), 70~75쪽.

13) 世宗實錄 11년 3월. 송방송: 주(12)의 책, 73쪽에서 참고.

시용향악보에 무가가 상당수 수록되었을 것이라는 주장은 무리일 수 있다. 비록 무당이 장악원에 들어가서 악공이 되었더라도 자신이 무당의 신분으로 있으면서 굿을 할 때 불렀던 무가를 궁중 의식에서 함부로 부를 수도 없거니와, 사사로이 부르는 것이 허용되었다 하더라도 시용향악보와 같은 가집에 그 악보와 함께 사설이 실려서 널리 보급될 수는 없었을 것이다. 궁중의식에서 불리어지는 노래의 배열과 악보집의 편찬은 미천한 악공에 의해서 주도될 수 있는 일이 아니기 때문이다.

장악원의 직제를 간단히 살펴보면, 정 3품의 正 1명, 종 4품의 僉正 1명, 종 6품의 主簿 1명, 종 7품의 直長 1명 등 科擧 출신의 문관 4명으로 그 직제를 구성하고 있다. 이들 문관 4명이 음악교육에 관한 행정사무를 맡아서 처리하였다.¹⁴⁾ 그리고 장악원 관리의 우두머리인 提調가 2명 있었다. 이와 같은 장악원의 직제는 크게 변동되지 않고 존속되다가 영조(1725~1776) 때 약간 개정되었다. 그때 개정된 것은 주부가 1명에서 2명으로 1명이 증원되었고, 그 대신 직장 1명이 없어진 점이다. 장악원의 우두머리인 제조 2명은 堂上官일 뿐 아니라, 직접 음악교육과 장악원의 행정사무를 두루 수행하고 있는 郎官 4명도 과거 출신의 문관이므로, 장악원의 악생과 악공들로 하여금 궁중의식 때 무가를 연주하게 하고, 또 이들 노래를 악보집에 수록하여 편찬하였으리라고 보기는 어렵다.

시용향악보에 무가류 시가가 상당한 비중으로 실려 있다면, 무가도 공식적인 궁중의식에 널리 연주되고 가창되었다고 봐야 할 것이다. 그렇다면, 장악원에 속해 있는 악공들의 출신 가운데에 무녀의 子姪들이 있다는 사실을 근거로, 본 가집에 실려 있는 다수의 시가가 무가에 속한다고 주장하는 것 보다는 장악원에서 담당하는 궁중의식을 통해서 그 근거를 찾는 것이 더욱 설득력을 지닐 수 있다. 장악원이 담당하는 궁중의식 가운데서 무가가 불리어질 수 있는 의식은 제례에 국한된다. 무가는 주술성과 신성성을 지닌 노래이기 때문에 향연이나 대사객, 조의 등의 의식에서 연주되거나 불리어질 노래가 아니기 때문이다. 무가는 歌舞娛神하는 제의적 기능이 요구될 때에만 불리어질 수 있다. 그러므로, 장악원에서 관여했던 궁중 제의에 한정해서 무가와 관련성 여부를 검토할 필요가 있다.

조선조 궁중에서 지낸 제사는 그 규모나 중요성에 따라서 大祀, 中祀, 小祀로 나뉘어져 있었다. 宗廟, 永寧殿, 社稷에 대한 제사는 대사에 속했으며,

14) 經國大典, 권 1, 25쪽. 송방송: 같은 책, 67쪽에서 참고.

風雲雷雨 先農¹⁵⁾, 先蠶¹⁶⁾, 雩祀¹⁷⁾, 文宣王의 제사는 중사에 들고, 馬祖¹⁸⁾, 명산대전 중의 제사는 소사에 들었다. 대사 때에는 백관이 7일 전부터 誓戒를 받고 4일 동안 제사의식을 미리 연습을 하며, 중사 때에는 1일동안 연습을 하였다. 뿐만 아니라, 英祖 때는 종묘나 사직과 같은 대제에 임금이 직접 참가할 경우에 4일동안 散齋하고¹⁹⁾ 3일 동안 致齋²⁰⁾를 하였다²¹⁾ 하니 얼마나 제계를 엄격하게 하였는가를 알 수 있다.

. 장악원에서는 대사, 중사와 같은 제사의 규모에 관계 없이 제사의 성격에 따라 음악을 분별해서 연주했다. 즉 종묘, 영녕전, 文昭殿, 延恩殿, 昭敬殿 등에 모신 人神을 위한 제례의식 때에는 俗部祭樂을 연주하였고 풍운뇌우, 우사, 사직에 모신 天神이나 선농, 선잠, 문선왕 등 인신을 위한 제사의식에서는 雅部祭樂을 연주했다.²²⁾ 만약 무가가 이러한 제의의 의식 수행을 위하여 연주되었다면, 속부 제악을 연주한 인신을 위한 제사에 국한된다. 왜냐하면 무가는 아부 제악에 속하지 않기 때문이다. 속부 제악을 연주하는 인신들은 모두 先王이거나 선왕의 妃들이다. 따라서, 제의의 절차나 의식이 종묘 제례와 같은 범주에 속할 수 있다. 종묘 제례악으로서 “정대업”과 “보태평”과 같은 향악을 연주했으나, 무가를 연주한 흔적은 어디에도 없다. 속부 제악을 연주하는 제사의식에서, 제의의 대상이 되는 인신의 성격상 祖考의 文德과 武功을 찬양한 노래가 연주되는 것은 당연하나, 무가가 불리어지는 것은 부당하기 때문이다.

시용향악모에 실려 있는 노래들 가운데에는 종묘제례악이나 문묘제례악으로 연주된 것이 하나도 없다. 그렇다면, 이 가집은 궁중의 다른 의식, 즉 朝儀나 宴會 및 待使客의 의식에서 불리던 노래를 정리한 것으로 볼 수 있다. 즉, 궁중의 제례악들은 이미 악학체범과 같은 다른 가집에 실려서 널리 유통 전승되고 있기 때문에, 따로 악보집을 만들 필요가 없었을 것이다. 제례악이 실려 있지 않은 가집에서 무가류 시가들이 실렸을 것으로 생각하는 것은 처음부터 무리일 것 같다.

15) 神農氏와 后稷에게 지내는 제사의식.

16) 양잠하는 법을 시작했다는 西陵氏에게 지내는 제사의식.

17) 비를 오게 하는 기우제 의식.

18) 말을 수호하는 신에게 드리는 제사의식.

19) 제사를 지내기 전 4일간 女色이나 음악을 가까이 하지 않는 일을 뜻한다.

20) 제사를 지내기 전에 3일 동안 亡者의 거처 및 평소의 뜻을 생각하는 것을 뜻한다.

21) 송방송: 같은 책, 82~83쪽 참고.

22) 송방송: 같은 책, 83쪽.

4. 가집의 형성시기와 무가류 시가

향악보의 성립시기는 서지학, 음악사, 국어사, 시가사의 고찰 등에 의하여 다각적으로 논의될 수 있다. 지금까지 거론된 주장들을 우선 정리해 보면²³⁾ 성립시기의 상한선과 하한선이 드러날 수 있다.

가) 白樂潛 : 세조—연산군²⁴⁾

나) 李秉岐 : 명종—선조²⁵⁾

다) 金東旭 : 연산군²⁶⁾

라) 朴晸義 : 성종²⁷⁾

마) 朴炳采 : 중종—명종²⁸⁾

정리된 바와 같이, 그 상한선은 세조이며 하한선은 선조이다. 그러나 가)의 주장을 제외하면 그 상한선이 성종대를 올라가지 않는다. 본 가집의 성립시기에 대하여 보다 구체적인 논의를 한 다)를 중심으로 다시 검토해 본다.

다)에서는 고문헌의 기록이나 언어 표기의 변천을 자료로 본 가집의 형성시기를 조선조 성종에서부터 선조대까지로 폭넓게 잡고서 다시 그 시기를 구체적으로 한정하고 있다. 즉, 성종 실록 21년 5월조에 의하여, 任元濬, 柳子光, 魯世謙, 成偁 등이 雙花店 北殿 歌詞를 改撰한 연대를 성종 21년 5월(1490)로 한다면 이 노래의 최고 추정은 이를 넘나들지 못할 것이며,²⁹⁾ 따라서 본 가집 역시 그 상한선은 성종 대가 되는 것이다. 나음 향악보 형성의 최하 연대를 잡기 위해서는 언어 표기의 변천을 살필 필요가 있다.

△음의 존재, 방점의 존재, ○음의 존재, 모음조화의 규칙성 등을 살필 수 있다. △음 소실을 임란으로 잡으면 선조 25년을 최하한기로 잡을 수 있다. 그러므로, 상한기와 하한기의 기간은 성종, 연산군, 중종, 인종, 명종, 선조로 약 백년이 된다. 그러나, 다)의 논의는 여기에 그치지 않고 이

23) 박성의 교수는 주 (4)의 글 119 쪽에서, 본 가집의 형성시기에 대한 주장들을 거론하면서 金亨奎 교수의 성종조 설을 따른다고 했으나, 그 근거는 확실하지 않다.

24) 白樂潛 : “影印本 序文”, 시용향악보(연세대학교 동방학연구소, 1954)

25) 이병기 : 주 (3)의 글, 7~9쪽.

26) 김동욱 : 같은 책, 176쪽.

27) 박성의 : 같은 글, 119쪽.

28) 박병채 : 같은 책, 23쪽.

29) 김동욱 : 같은 책, 175쪽.

른바 무가를 중심으로, 본 가집의 형성시기를 연산군 시대로 구체화시키고 있다. 즉, 연산조에 이르면 儺戲에 連平樂이나 廣熙樂을 쓰지 않고 絃首(무당)를 썼으니, 이때야말로 향악에 무가를 공공연하게 부를 수 있었을 것으로 본 때문이다³⁰⁾. 실제로 연산군은 무시로 彩棚儺禮를 설치하고 處容舞 등을 대궐의 잔치 때 연희하도록 하는가 하면, 왕 자신이 巫覡의 祈禱하는 일을 좋아하여 스스로 무당이 되어 노래를 짓고 歌舞한 기록이 남아 있다.³¹⁾

본 가집의 성립시기를 연산조로 보는 것은 오직 무가류 시가를 근거로 하고 있다. 만일 이들 시가가 무가가 아니라면 이러한 논의는 객관성을 상실하게 되며, 상대적으로 다른 근거에 의하여 본 가집이 연산조에 형성된 것이 아니라는 사실이 밝혀지면 본 가집에 실린 시가들은 무가일 수 없다는 결론에 이르게 된다. 그 까닭은 연산조 前代인 세종대와 성종대, 그리고 그 後代인 중종대는 조선조의 정치이념이었던 유교주의가 가장 굳게 뿌리 내렸던 시기이기 때문이다.

세종은 불교와 무속을 극도로 억압함으로써 조선을 儒教國化한 분이었다. 그는 사찰의 수를 제한하고 그 토지를 몰수하였으며, 연례 행사였던 經行을 금하였고, 심지어는 승려들의 都城 출입마저 금하였다. 아울러 지금까지 있었던 國巫堂 제도의 停罷에 관한 司諫院의 상소가 있었으며,³²⁾ 세종 13년에는 “무적은 본시 성밖, 외딴 곳에 별거하여 巫覡里라 했는데, 근래에 와 (1431)서는 雜居하니 司憲府의 啓를 따라 주기를 금하고 또한 양반 부녀들이 무적집에 드나드는 것을 금한다”고 했다.³³⁾ 성종 역시 고려때부터 내려오던 불교식 喪祭法을 폐지하고 유교식 의례를 택하도록 했으며, 승려들의 度僧法을 폐지했다. 중종은 또한 新進士類 趙光祖를 등용하여 유교정책을 강화해서, 경주의 銅佛像을 거두어서 兵器를 만들고 승려를 동원하여 제방 공사를 하게 하는 등 排佛崇儒의 전통을 세웠다. 그리고, 성종 2년(1470), 중종 12년(1518)에는 각각 성내를 출입하는 무적에 대한 처벌령은 내리기까지 했다.³⁴⁾ 그러므로, 유교를 탄압했을 뿐 아니라, 오히려 무당굿과 무가를 즐겼던 연산조가 아니면 향악보와 같은 궁중 전승의 가집에 좌도로 규정되어 禁脔되던 무가류 시가가 실릴 수 없는 것이다.

30) 燕山君日記 10년 12월 29일. 김동욱: 같은 책, 176쪽에서 참고.

31) 燕山君日記 12년 3월조, 11년 2월조. 김동욱: 같은 책, 176쪽에서 참고.

32) 世宗實錄 8년 11월조. 柳東植: 韓國巫敎의 歷史와 構造(연세대학교 출판부, 1975), 168쪽에서 참고.

33) 世宗實錄 13년 7월조. 유동식: 같은 책, 169쪽에서 참고.

34) 成宗實錄 2년 6월조, 中宗實錄 12년 9월조. 유동식: 주(33)과 같은 곳.

그러나, 무가류 시가들(실제로 무가인가 하는 점은 의심스럽지만) 만으로 한정해서 가집의 형성시기를 추정하는 것은 그만큼 논거의 기반이 약화된다. 다른 시가들도 함께 거론되어야 할 뿐 아니라, 가집의 紙質, 墨色, 板式, 字體, 板本 등과 같은 書誌學的 측면도 함께 고려되어야 한다. 이미, 이와 같은 서지학적 고찰과 더불어 철자법, 그리고 당시에 이름을 떨치던 律客들에 의하여 피리나 거문고 등의 악보가 널리 지어지던 점이 고려되어 명종조나 선조조 무렵이 본 가집의 형성시기로 추정된 바 있다.³⁵⁾ 그렇다면, 고대 광범위한 논거로 이루어진 명종조나 선조조의 전해가 더욱 설득력을 지닐 수 있다.

그리고, 본 가집에 수록된 노래들의 성격 및 편찬경향을 중심으로 그 형성시기를 생각해 볼 수 있다. 앞서 정리한 마와 같이 본 가집에 수록된 시가들은 한문으로 된 類似樂章에서부터 국문가사로 된 민요에 이르기까지 다양한 성격을 지녔다. 따라서, 이들 시가들을 일일이 검토하는 것은 번거롭기만 하므로, 樂章歌詞 등 기타 문헌에 실려 있던 시가들이 본 가집에 제 수록되면서 어떻게 바뀌었는가 하는 점을 검토해 보면 쉽게 본 가집의 편찬경향을 포착할 수 있을 것이다.

시가의 歌名이 한자로 된 것과 함께 “속칭 000”라 하여, 순 우리말로 된 원래 가명이 나란히 기록되어 있다. 즉, “歸乎曲”은 “속칭 가시리”라 하였고, “維鳩曲”은 “속칭 비두로기”라 하였으며, “思母曲”은 “속칭 엇노리”라 하여서, 순 우리말로 된 원래의 노래 제목을 한자명으로 바꾸는 것과 동시에 “속칭”으로 격하시켜 버린 것이다. 그만큼 漢化되었으며 儒敎化되었다고 볼 수 있다.

보다 중요한 변화를 보인 것은 “雙花曲”과 “處容歌”이다. 이 두 노래는 “쌍화곡”이 “속칭 雙花店”으로 “처용가”는 “雜處容”으로 그 가명이 바뀌었을 뿐 아니라, 내용까지도 크게 달라졌다. “쌍화곡”은 남녀상열지사로 되어 있는 악장가사의 것을 漢詩 四言體로 형식을 바꾸어 왕의 덕을 칭송하고 聖壽無疆을 노래한 頌祝詞로 改作하여 완전히 상반된 성격을 지니도록 하였다. 성종이 임원준, 유자광, 노세겸, 성현 등을 시켜 이들 가사 중 淫辭에 속하는 것을 제거하고 고쳐서 장악원으로 하여금 이를 익히도록 하였던 것이다.³⁶⁾ 우리말로 된 속요가 四言絶句 漢詩體로 그 형식이 탈바꿈했을 뿐 아니라, 적나라한 표현의 사랑 노래였던 것이 왕의 덕을 기리는 송축사로 개작되었

35) 이병기 : 같은 글, 9쪽 참조.

36) 成宗實錄 21년 5월조. 이병기 : 같은 글, 4쪽에서 참고.

으니, 고도로 한화되고 유교화된 모방과 이식의 문학으로 변질되었다 아니 할 수 없다.

“잡처용”의 경우도 마찬가지이다. 그러나, “잡처용”의 경우는 “속칭 처용가”라는 기록이 없으므로, “처용가”를 개작하여 수록한 것으로 보기는 어렵다. 그렇지만, “쌍화점”과 함께 「악장가사」에 실려 있던 “처용가”가 본 가집에 수록되지 않고, “잡처용”이 수록된 것은 개작이 아니라고 하더라도 편찬 경향을 일정하게 반영하고 있는 것이다. 우선 가명에서부터 “잡처용”이라 하여, 처용과 같은 巫俗神을 격하시켰을 뿐 아니라, 가사의 내용에서도 처용을 격하시키는 방향으로 크게 바뀌었다. 「악장가사」에 전하는 “처용가”는 新羅聖代의 밝음과 천하의 태평을 노래하는 것을 서누로 하여, 처용의 화려하고 위엄 있는 모습을 칭송하면서 그 위력으로 역신을 쫓아내고 三災八難을 소멸하도록 기원하는 노래이다. 그러나, “잡처용”에서는 中門 안에 서 있는 처용을 外門 밖으로 밀어내고 그 자리에 太宗大王이 殿座를 하도록 기원하는 내용의 노래인 것이다. 따라서 疫神을 쫓는 의식에서 처용 가면을 쓰고 춤출 때 부르던 “처용가”가 태종대왕과 같은 王神의 전좌를 기원하면서 처용을 외문 밖으로 몰아내는 “잡처용”으로 바뀐 것이다. 신라 憲康王 때부터 비롯되어서 고려를 거쳐 조선조의 驅難의식 때까지 불리우던 처용의 노래가 시용향악보에서는 왕실에 밀리어 “잡처용”으로 격하된 것을 보면, 무속의 타파와 유교의 숭상을 내세우던 조선조의 정치이념이 가집의 편찬 방침으로 크게 작용했다고 볼 수 있다.

이와 같이 漢化와 儒敎化의 방침 아래 편찬된 가집이라면, 연산조에 편찬될 가능성이 희박하므로 명종조—선조조의 실이 한층 타당성을 지니는 동시에, 본 가집에 무가류 시가가 수록되었을 가능성은 더욱 회의적으로 받아들여지게 된다. 뿐만 아니라, 이를 뒷받침하는 것으로 「악장가사」의 편찬연대를 들 수 있다. 「악장가사」의 편찬연대 역시 편자와 함께 미상이나, 학계에서는 조선 중종에서 명종 연간의 사람 朴濬이 편찬한 것으로 추정되고 있다.³⁷⁾ 따라서, 시용향악보에 수록된 시가들 중에는 「악장가사」에 실려 있는 시가들이 그 명칭이나 내용에 있어서 개제, 또는 개작된 것이 다수 있으므로, 시기적으로 중종에서 명종대를 앞설 수 없다. 그렇다면, 시용향악보의 형성이 연산조에 이루어졌다고 하는 설은 여러 모로 부정될 수밖에 없고, 아울러 연산조에 편찬되었으므로 무가류 시가가 실릴 수 있다는 설 또한 부정되

37) 金亨奎: 古歌謠註釋(일조각, 1968)에서는 오히려 선조조 이후가 아닌가 추정하고 있다.

기 마련이다. 실제로 중종 13년 4월에는 대제학 南袞이 장악원 提調 및 음물에 밝은 樂師와 더불어 몇 가지 노래의 사실을 개찬하였다. 즉, 淫詞 또는 異端이라 생각되는 것에 한하여 가락은 그대로 두고 사실만 바꾸어 부르게 하였던 것이다.³⁸⁾

5. 무가의 성격과 시가와 의 비교

시용 향악보의 편찬시기를 악보의 정리가 활발하게 이루어지던 명종—선조조에 이르는 16세기로 본다면, 여기에 수록된 무가류 시가들이 어떻게 악보로 형성되었고, 또 궁중에서 전승되는 악보집에 실릴 수 있었는가 하는 점이 문제된다. 이 때에는 무속에 관한 것과 남녀의 적나라한 사랑에 관한 것이 함께 철폐되던 시기였을 뿐 아니라, 이미 살핀 바와 같이 “쌍화점” 같은 남녀상열지사가 왕의 성덕을 기리는 송수의 노래로 바뀌었고, 무가로 볼 수 있는 “처용가” 대신에 “잡처용”과 같은 왕신에 관한 노래가 그 자리를 차지한 점으로 보아, 이 가집에 무가류 시가가 수록되었으리라고 생각하기 어렵다. 더우기 음사나 무가로 알려진 시가들이 그대로 수록된 「악장가사」의 경우도 무가류 시가들이 수록되지 않았는데, 이들 시가를 유교적으로, 또는 한시 형태로 완전히 개작하여 수록한 본 가집에 무가류 시가가 실렸다는 것은 더욱 납득이 가지 않는다.

이러한 의문을 풀기 위해서, 이들 무가류 시가들이 구체적으로 어떤 노래인가 하는 것이 여러 각도로 검토되어야 할 것이다. 우선 무당이 굿을 하면서 부르던 무가인가? 아니면 무가중의 挿入歌謠인가? 또는 궁중에서, 또는 기타의 제의에서 행하여지던 무속의례를 보고 궁중의 악공이나 장악원의 관리들이 지은 창작시가인가 하는 점이 검토되어야 할 것이다. 지금까지의 연구는 어느 것이나 한결같이 무가 또는 무가 중의 삽입가요로 보고 가사의 해설과 말뭉치를 시도하였다. 그러나, 시가의 가락이나 사실의 내용을 전체적으로 살펴보면 무가나 무가중의 삽입가요라기 보다는 무의를 소재로 하였거나 무가의 영향을 받아서 연회악에 알맞도록 창작한 것으로 보는 것이 타당할 것 같다. 개별적인 작품 검토에 앞서 무가류 시가의 전체적인 성격을 살펴본다.

여기서 논의의 대상이 되는 무가류 시가의 가락은 대부분 평조와 계면조로서 典雅한 귀족성을 지니고 있을 뿐 아니라, 향악으로서 궁중의 연회석상

38) 張師勛: “韓國音樂史”, 韓國文化史大系 8(고려 대학교 민족문화연구원, 1976년 저판), 1061~1062쪽.

에서 연주되었던 것들이다. 이는 고려 향악의 가락이 조선시대까지 어떻게 전승되었는가 하는 맥락에서도 살필 수 있다. 고려 향악의 “紫霞洞”(제면조) 가락의 일부를 발췌하거나 그 일부와 같은 가락이 조선 초의 “橫殺門”으로, 이어지고 병조의 “靑山別曲”과 같은 가락이 조선 초의 “納氏歌”, “大國 1·2·3”, “敬勤曲”으로 이어졌다. “자하동”은 國王宴 宗親 兄弟樂과 一品 이하 大夫와 士의 公私宴樂으로 채택된 것이다³⁹⁾. 본 향악보에 실려 있는 “횡살문”도 그 가락이 동질하므로 이와 같은 연악으로 쓰였을 것으로 믿어진다. “횡살문”의 사실을 검토해 보면 풍자 연악의 성격이 더욱 뚜렷하다.

“횡살문”의 사실은 唐 杜甫의 시구에 우리말로 현토한 다음 “아은 太平曲 調를 奏明君하옵노이다”를 덧붙인 것으로 되어 있다. 사실의 내용은 이조의 건국과 더불어 융성한 官衙와 태평성대의 기상을 상징한 것이므로, 그 가락과 함께 국왕연 및 종친의 연악으로 적 어울리는 노래인 것이다. “횡살문”이라고 하는 가명 역시 관아의 소재지를 표시하는 紅箭門에서 取音한 것이라면⁴⁰⁾ 가락, 사실, 노래의 이름이 함께 공통성을 지니고 있는 셈이다.

무가로 알려진 “대국 1·2·3”의 가락이 종지구만 다르고 “청산별곡”의 가락을 그대로 반복했다는 사실은⁴¹⁾ 이들 노래가 무가일 수 없다는 보다 구체적인 예가 될 것이다. “청산별곡”의 내용에 대해서는 가) 유랑민의 처지를 나타낸 민요, 나) 절연한 사람의 사랑노래, 다) 지식인의 슬 노래 등의 서로 다른 견해가 표명되고 있지만, 어느 쪽이든 무가와와 관련성은 없다. 특히 다음과 같은 “청산별곡”에 관한 평가는 이 글의 견해를 크게 뒷받침해 준다.

“이상의 분석을 통하여, 우리는 이 노래가 결코 민중 속에서 굴러다니면서 때가 묻은 俗謠일 수 없다는 확신을 얻을 수 있으리라 믿는다. 그 이미지에 있어서 관용적인 것이 없고, 構文에 있어서 動的이면서 논리성을 일관하고 있고, 고도한 상징성까지 지니고 있는 완전 무절한 일련의 창조적인 시이다. 그 깊은 철학과 집요한 삶의 추구, 이 시의 작자는 분명히 한림별곡의 작자들에 못지 않은 지식층임이 분명하기 때문이다.”⁴²⁾

또한 무가는 일정한 가락을 지닐만큼 整齊되어 있지 않다는 점에서도 향악보 소재 무가류 시가는 무가가 아닐 가능성이 높다. 무가는 판소리와 같

39) 장사훈 : 한국음악사(정음사, 1976), 59쪽.

40) 이병기 : 같은 글, 120~121쪽.

41) “청산별곡”과 “대국 1·2·3”은 가락만 같은 것이 아니라, “알리알리알라 알라성 알라”라고 하여 후렴귀도 거의 일치한다.

42) 鄭炳昱 : “韓國詩歌文學史 上”, 韓國文化史大系 10(고려대학교 민족문화연구소 1979년 제판), 812~813쪽.

이 땀과 아니리로 이루어져 있고, 그 사실도 다분히 서사적이어서 악보로 그 가락을 기보하기 어렵다. 무가는 굿을 하는 동안 계속해서 불리어지므로, 길이 또한 굿이 시작되어서 끝날 때까지 끊이지 않고 불릴 수 있을 정도로 길어야 한다. 그러자니, 자연 무가의 사실은 장편 서사시에 가까운 만큼 풍부한데 반하여, 가락은 吟詠에 가까운 만큼 단조롭다. 이는 장편의 서사민요가 사실이 풍부한 반면 가락이 단조로운 것과 마찬가지로이다.

이처럼 무가는 가락 중심이기 보다는 사실 중심의 노래이다. 즉, 무가의 주술성은 가락을 중심으로 한 음악성을 통해서 기능하는 것이 아니라, 사실을 중심으로 한 언어의 의미를 통해서 기능하는 것이기 때문이다. 따라서 미리 가락이 정해져 있고, 그 가락에 맞추어 무가의 사실이 이어지는 것이 아니라, 굿의 진행상 인간인 주제자의 뜻을 신에게 전하고 신의 뜻을 인간에게 전하기 위한 사실이 필요한 것이며, 이 사실들을 자연스럽게 口演하기 위해서 가락이 필요한 것이다. 그러므로, 무가에서는 사실이 문제가 되는 만큼 가락이 중요시되지 않는다. 굿의 진행상 필요한 사실을 읊는 정도이면 그만이다. 특별한 악보에 의하여 정확하게 연주되거나 가창되어야 하는 것은 무가의 음악성이 아니다. 시용향악보는 사실보다 가락을 중심으로 한 악보집임에 유의한다면 무가가 여기에 실릴 까닭이 없는 것이다.

만일 본 가집에 실린 일련의 시가들을 무가로 본다면, 무가의 형식에 대한 새로운 견해가 마련되어야 한다. 즉, 무가는 아주 간단하게 정리된 가락이 되풀이 되면서 사실만 바뀌어져 불리우는 노래로 인정되어야 한다.⁴³⁾ 사실은 노래의 절에 따라서, 또는 시가의 형식처럼 聯 구분에 의해서 계속 바뀌지만 그 가락은 일정하여 절이 바뀌거나 연이 달라지더라도 고정적으로 되풀이 되는 노래가 무가일 수는 없다. 무가는 사실에 따라 그 가락이 얼마든지 바뀔 수 있으므로 일정한 길이의 악보로 기보될 수 있는 고정된 가락을 지니지 않기 때문이다. 그러나 무가중의 삽입 가요는 사정이 다르다. 무가의 삽입 가요는 그 가락과 사실을 다른 노래에서 그대로 차용할 수 있기 때문에 이상의 검토로서 무가류 시가들이 무가의 삽입가요가 아니라는 단정은 할 수 없다.

그러나, 무가 중의 삽입가요는 그 자체로서 무가가 될 수 없다. 굿을 하면서 무가를 부르는 과정에 무가가 아닌 다른 노래, 즉 민요나 잡가, 또는 시조 등을 그대로 부르는 것이 삽입가요인 것이다. 현존하는 무가에서의 삽입가

43) 본 가집의 머리에 실린 “納氏歌” 註에 “歌詞只第一章 其餘見歌詞冊 他樂倣此”라 하여 詩歌의 사실이 가락의 반복에 따라 노래의 2, 3절 처럼 2장, 3장이 계속될 수 있다는 사실을 지적하고 있다.

요는 후대적인 가요의 차용이므로 조선시대 초기의 무가에 삼입가요가 있었는지, 또는 있었다면 어떤 노래가 불리어졌는지는 확실하지 않다. 그러나 삼입가요의 성격상 차용되어서 불리어진 노래이기 때문에 무가 속에 포함되어 있지 않으면 그 자체로서는 무가와 무관한 노래이며, 歌舞娛神의 주술적 기능도 지니지 않는다. 무가의 삼입가요의 예로서 대표될 만한 것이 “노래가락”, “창부터령” 등인데 이들을 그 자체로 두고 무가라고 할 수 없는 것과 같은 이치이다.

일반적으로 무가에는 고정적인 가명이 없다. 그러나, 본 가집의 무가류 시가에는 다른 시가와 마찬가지로 일정한 가명이 모두 붙어 있다. 무속에서 굿의 명칭이 곧 무가의 명칭이 됨으로, 굿의 명칭과 일치하지 않는 무가의 명칭을 따로 지니지 않는 것이 보편적이다. 손님굿을 할 때에는 손님굿 무가를 부르는 것처럼, 조상굿, 성주굿, 군웅굿, 제석굿, 오구굿을 할 때는 각기 그에 따른 무가를 부른다. 제석굿과 오구굿에서는 각기 “당금애기”와 “바리테기”라는 서사무가를 부르나, 이들의 가명 역시 “제석본풀이”와 “오구풀이”라는 굿의 명칭과 같은 본래의 가명을 두고 있다. “당금애기”나 “바리테기”라고 하는 명칭은 사실의 서사적 주인공의 이름을 따서 붙인 것으로, 무가로서의 의미보다는 실화로서의 의미가 강화된 명칭인 것이다. 시용향약보에서 보이는 “나레가”, “대왕만”, “삼성대왕”, “대국”등의 가명은 무가에서 쉽게 발견할 수 있는 것이 아니다. 근본적으로 굿의 명칭과 관계없는 별도의 가명을 지닌 무가는 없다고 보아도 좋겠다.

무가류 시가로 알려진 노래의 말미에 후렴귀가 따르는 것도 무가적 성격으로 보기 어렵다. 왜냐하면, 무가는 언어의 주술성을 바탕으로 이루어진 노래이기 때문이다. 언어가 주술성을 가지는 것은 어휘적인 차원에서 의미를 지니기 때문이다. 따라서, 일정한 의미를 지니지 않는 후렴귀는 가락에 의한 음악적인 효과를 나타내며, 시가의 연을 바뀌게 하거나 노래의 절을 바뀌게 하는 구실을 한다. 그러므로 무가류 시가에서 보이는 후렴귀들은 무가로서의 주술적 기능을 하기 보다는 음악으로서 가락의 흥을 돋우는 데 더 큰 구실을 한다. 오늘날 전승되고 있는 무가에서 일정한 간격으로 가락이 되풀이 됨에 따라 후렴귀가 반복되는 경우를 찾아 볼 수 없는 것도 무가가 지니는 주술성 때문이다. 특히 “대국”과 “청산별곡”의 후렴귀는 그 시설과 가락이 아울러 같다는 사실을 보더라도 후렴귀의 음악적 기능을 짐작할 수 있다.

무가류 시가로 알려진 12편의 시가 중에서 후렴귀를 지니고 있지 않은 것은 한편도 없다. 오히려, “군마대왕”, “구천”, “별대왕”은 의미를 지닌 사

설은 한 마디도 없고 모두 후렴귀에 해당되는 餘音으로만 이루어져 있다. 그러나 여음도 의미를 지닐 수 있다. 이 때의 의미는 언어 차원이 아닌 음성 차원 또는 소리의 차원에서 의미인 것이다. 이병기 교수는 여음을 眞言과 같은 것으로서 이를 부르며 辟邪도 하고 逐鬼도 한다고 했다.⁴⁴⁾ 이처럼 여음이 소리의 차원에서 의미를 지니고, 또 그 의미가 주술성을 지닐 수 있어도 그 자체로서 무악일 수는 있으나 무가일 수는 없다. 즉, 음악적인 차원에서 무악은 될 수 있으나, 시가적인 차원에서의 무가는 될 수 없기 때문이다.

무가는 사설이 지닌 문학성과 가락이 지닌 음악성을 함께 지닌 노래이다. 따라서, 본 가집에 실려 있는 무가류 시가들이 무가의 가락, 즉 무악으로서의 음악성을 지니고 있는 가 하는 점도 함께 검토되어야 한다.⁴⁵⁾ 이미 밝힌 바와 같이 이 작업은 국악자의 연구를 기다리는 수 밖에 없다. 여기서는 사설에 한정된 검토를 하고자 한다.

무가의 사설은 주술성을 지니기 때문에 굿판에서 실제로 降神, 治病, 공수, 액연 등을 행하고 주술의 효과를 나타낸다. “잡처용”에서 “太宗大王이 殿坐를 하시란디”는 태종의 神位를 모시는 請神呪術로 볼 수 있다. 그러나, 이 때 모셔지는 신위는 巫神이 아니라 태종의 신위이다. 그러므로, 무가가 지닌 주술성과 같은 것으로 논의할 수 없다. 유교적인 제사의식에도 강신의례가 있고 그 때마다 의례의 대상이 되는 혼백의 위패를 모신다. 이 때의 강신의례는 무가의 강신주술과는 구별되는 것이다. 한편 “城皇飯”에서 “東方에 持國天王님하／南方에 慶日天子天王님하”라고 하는 것은 사방의 무신들을 칭하는 강신주술로 볼 수 있다.

무가는 주술성과 아울러 神聖性을 지니고 있다. 무가의 신성성은 굿의 성격상 무가의 聽者가 신이 된다는 점에서 찾을 수 있다. 무가는 신을 대상으로 하여 그 권능을 찬미하기도 하고 인간의 소원을 빌기도 한다. 이처럼 인간의 의사를 신에게 전달하기도 하고 공수를 통해서 신의 응답을 인간에게 전달하기도 하는 신과 인간의 매개이므로 신성성을 지니는 것이다. “三城大王”에서 “瘴マ스실가 三城大王／일 오스실가 三城大王”은 무신의 권능을 칭송하는 祝詞의 성격을 띠고 있다.

44) 이병기: 같은 글, 19~20쪽.

45) 박기환: 같은 책, 104쪽에 보면, 무악에는 장단은 “전마치기, 만수받이, 율림채 장단 등이 특이하며, 굿거리, 만굿거리, 중모리, 잇모리, 타령, 당악 장단 등이 쓰인다.”고 하였으나, 지금까지 시용향악보 소재 무가류 시가들이 이와 같은 장단을 지니고 있는지 검토된 바 없다. 무가라고 판단하는 근거는 사설에 있는 것이다.

이상과 같이 무가류 시가들은 그 사설에 있어서 부분적으로 무가적 성격을 지니고 있다. 그러나, 이런 부분적인 귀결만으로는 무가라고 단정하기 어렵다. 무가는 請拜, 굿의 경과 보고, 娛神, 公수 축원 등 몇 가지 요소를 두루 갖추어야 한다. 본 가집의 무가류 시가에는 이러한 요소를 두루 갖춘 것이 없으며, 다만 이러한 요소의 편린만 보일 따름이다.

무가의 또 다른 특징으로는 본풀이성을 들 수 있다. 상고대의 신화에서부터 오늘날의 무가, 즉 무속신화에서 보이는 본풀이성은 무가의 기저 형태로 볼 수 있다. 본풀이성은, 상고대의 국조신화에서 시조가 태어나서 나라를 세우고 왕이 되기까지의 과정을 전기적 형식으로 엮어 놓은 것처럼, 무속신화에서도 무신이 어떻게 태어나서 어떤 과정을 거쳐 드디어 무신이 되었는가에 대하여 말하는 것이다. 이것이 상고대에서 지금까지 이어지는 무가의 기저 형태라면, 본풀이성 여부에 따라서도 무가의 성격을 지녔는가 하는 점을 살필 수 있다. 그러나, 향악보 소재 무가류 시가들에는 이와 같은 본풀이성을 찾아 볼 수 없다. 지금까지 무가의 여러 가지 특성을 중심으로 무가류 시가들을 다각도로 살펴 보았으나, 무가의 성격과 일치하는 국면이 거의 없다. 작품 하나씩을 구체적으로 검토할 필요가 있다.

6. 무속 의례의 내용과 시가의 검토

1) 儺禮儀式과 “儺禮歌”, “雜處容”

나례는 잡귀를 물리치기 위해 거행되는 모든 의식을 뜻하나, 특히 궁중에서 설달 그믐날 밤에 거행하는 歲末儺禮를 말한다. 나례는 고려 초에 시작되어 조선시대로 이어지면서 이를 관장하는 나례도감이 있었으며, 영조 이후에 중단되었다. 나례 형사는 周 이래로 중국에서 행하던 방식을 수입한 것으로서 黃金四目的 方相氏 가면을 쓴 사람을 비롯하여 일단의 振子라는 이름의 군중이 무기를 들고 주문을 외어 잡귀를 물리치는 시늉을 했다. 이 때 處容戲도 아울러 거행되었다. 처용희는 한국의 전통적인 나례라 할 수 있다. 이 외에도 여러 가지 놀이가 베풀어졌는데, 내용은 山臺戲와 비슷한 것들이었다. 차차 나례가 산대희와 같은 성격을 띠게 되어 산대나례라는 명칭도 사용되었다. “나례가”와 “잡처용”을 나례 때 부르던 무가로 보고 있으므로, 나례 의식과 관련지워 고찰할 필요가 있다.

먼저 “나례가”의 경우부터 살펴보기로 한다. “나례가”가 나례때에 잡귀를 물리치기 위해서 불렀던 무가인가는 상당히 의심스럽다. 무가는 신을 대하는 방식에 따라 두 가지로 구분할 수 있다. 신을 찬미하고 경배함으로써 신

령스런 힘을 발휘하여 복을 내리도록 하는 “淮慶의 무가”와 위협적인 주문과 행위로서 신을 퇴치하는 ‘辟邪의 무가’로 나누어진다. 진경의 무가는 선한 신의 힘을 빌어서 인간의 고난을 해결하고자 하는 歌舞娛神型의 祈福儀禮에 불려지고 벽사의 무가는 악한 신이 붙어서 인간을 괴롭힐 때 이를 쫓아내고자 하는 위협적인 逐鬼儀禮에 불려진다. 특히 개귀와 같은 잡귀를 물리칠 때 축귀의례를 행한다.

나례는 험상궂은 가면을 쓰고 무기를 든 사람이 위협적인 행위와 주문을 통해서 잡귀를 물리치는 축귀의례의 하나이다. 그러므로, 나례시에 불려지는 무가는 벽사의 무가이어야 할 것이다. 그러나, “나례가”에는 어디에도 그와 같은 위협적인 주문은 찾아 볼 수 없다. 노래의 가락이 평조로서, 외침과 지주에 가까운 비음악적인 주문과 같은 범주에서 논의할 성질의 것이 아니지만 사실의 내용도 주문과는 판이하다. “나례가”의 사실은 羅令公宅의 나례에 등장하는 광대의 차림이나, 산곳에 쓰이는 귀신옷이 화려하다는 것을 나타내고 있다. 이는 신을 대상으로 한 노래가 아니다. 나례나 산곳의 가면과 의상이 화려함을 서정적으로 노래한 것이므로 신을 찬미하거나 위협한 노래가 될 수 없다. 그러므로, 무가적인 성격을 띠었다기 보다는 무속의례를 玩賞하면서 지은 서정시가로 볼 수 있겠다. 이는 崔致遠이 “鄉樂雜詠五首”에서 金丸, 月顯, 大面, 束葦, 狻猊의 五伎를 차례로 읊고 李穡이 驅離儀式을 보고 “驅離行”이라는 시를⁴⁶⁾ 지은 것과 같다. 이들 노래는 한결같이 오기 또는 구나의식을 감상하고 이를 시적으로 묘사한 것이지, 노래 자체가 그와 같은 연희와 의식을 하면서 불리어진 것은 아니다.

“창악잡영 5 수” 가운데 大面만을 살펴보면 “누런 금빛 탈을 썼다 바로 그 사람/방울채를 손에 쥐고 귀신을 쫓네/쫓은 물이 느린가락 한바탕 춤은/너울 너울 봉황새가 날아드는 듯”⁴⁷⁾이라 하여, 금색 가면을 쓴 주술사가 邪鬼를 물리치는 驅離儀式을 그대로 연상하게 한다.⁴⁸⁾ 그러나, 구나의 식때 부르는 무가는 아닌 것이다. 마찬가지로, “나례가” 역시 나례풍매의 나례에서 화려한 몸차림을 한 것을 보고 부러워하는 넉두리일 수는 있어도⁴⁹⁾ 나례 때 불리어지는 무가는 아닌 것이다. 즉, “羅令監宅에서는 山곳의 鬼衣도 金線 일진대 廣大도 金線두른 옷을 입읍시다그러”와 같은 하나의 기정사실을 회

46) 李惠求: “牧隱先生の 驅離行”, 韓國音樂研究(국립음악연구소, 1957), 294~295쪽.

47) 李杜鉉, 韓國의 假面劇(일지사, 1979), 59쪽 참조.

48) 崔南善, 朝鮮常識單答續編(삼성문화재단, 1972), 197쪽 참고.

49) 박병치, 같은 책, 345쪽.

망과 소원 또는 영광으로 둘러 노래하고 있는 것이다.⁵⁰⁾

“잡처용”은 처용회와 관련된 무가로 알려져 있다. 그러므로, 잡처용은 가면과 노래의 사실 및 민족적인 구나의식, 그리고 처용설화와 아울러 고려되어야 할 것이다. 우선 사실의 내용을 보면 “中門 안에 서계신 雙處容아바／外門 바의 둥덩 다리로러마／太宗大王이 殿坐를 하시란디”라고 하여, 태종대왕이 전좌를 하려고 하니 중문 안에 있는 쌍처용 아바는 외문 밖으로 자리를 옮기라는 말이다. 쌍처용 아바는 처용의 象이나 가면으로서 평시에 궁중의 중문 안에서 구나의 부직 기능을 하다가 태종대왕의 신위를 모시고 제사를 올릴 때에는 일단 외문 밖으로 내모내는 것이 아닌가 한다.

따라서, 잡처용은 신라 처용가나 고려 처용가와와는 달리 처용회와 함께 구나의 의식에서 불려졌던 노래가 아니고, 궁중의 종교 제사 때 태종대왕의 신위를 모시면서 그 주위를 경호시키기 위해 처용의 화상을 제거시키려고 불렀던 노래이거나 아니면 궁중인회에서 태종을 칭송하는 寢樂으로 불렀던 노래인 것 같다. 가명에서도 “잡처용”이라 하여 처용의 권위를 비하시켰을 뿐 아니라, 노래의 내용에 있어서도 처용가의 본래 기능인 역전에 관련된 내용은 전혀 없다. 특히 고려 처용가에서는 위협 있는 처용의 모습이 자세히 묘사되고 역전에 대한 처용의 분노가 절실하게 나타나 있는 것을 생각한다면, “잡처용”은 처용기처럼 구나의례에서 불려지던 무가는 아닐 것이다.

2) 城隍祭와 “城皇飯”, “三城大王”, “大王飯”

성황제는 성황신을 모시는 의례이다. 성황은 원래 중국의 城池 수호신으로서, 일찌기 고려조에 우리 나라에 들어와 재래 교유의 무속인 산신, 무락신 등의 수호신과 결합되어 전국에 널리 퍼진 민간신앙의 대표적인 것이다. 중국의 성황신앙이 우리나라의 민간신앙인 天王堂, 仙王堂, 山神堂, 또는 國師堂 신앙과 결합됨으로써 중국 본래의 城池神이 아닌 우리나라 제래의 천신, 산신, 무락신을 그 대상으로 하는 서낭 또는 서낭당이란 명칭으로 굳어졌다. 서낭신앙의 대상이 되는 형태는 “堂山”이란 이름의 돌무더기와 “당나무”란 이름의 神樹와 “당집”이라고 하는 神堂으로, 그 흔적이 아직도 자지에서 찾아 볼 수 있다⁵¹⁾. 성황제 때 불려지던 무가로 “城皇飯”, “三城大王”, “大王飯”을 들고 있는데 차례로 검토해 보기로 한다.

“성황반”은 서낭신의 의례로서 서낭당에 서낭상을 차려 놓고 고제하는 노래라고 한다. 즉, 사망의 성황신을 불러서 치성을 드리는 무가로 규정한 셈

50) 박병채, 같은 책, 같은 곳.

51) 박병채: 같은 책, 354~355쪽 참조.

이다. 이 노래에서 모셔지는 사방 성황은 각기 그 명칭과 형상, 기능 등이 다르다. 그 기능만 살펴보면, 東方의 持國天王님은 나라를 지키는 수호신이며, 南方의 廣目天王은 통설에 의하면 西方의 수호신인데 입을 벌리고 눈을 부릅떠 위엄으로 나쁜 것들을 물리치므로, 廣目 또는 惡目이라 한다. 西方의 增長天王은 통설에 南方의 수호신으로 알려져 있는 신으로서 自他の 善根을 증진하다. 그리고 북방의 毘沙門天王은 북방의 수호와 세상 사람들에게 복덕을 주는 신이다. 이들 四天王은 帝釋의 外將으로서 위로는 帝釋天을 섬기고 아래로 八部衆을 지배하여 佛法에 歸依한 중생을 수호한다.

따라서, 사천왕을 불러 치성을 드리는 것은 바로 불교의례와도 관련성을 지닌다. 그러므로, “성황만”은 순전히 서낭신앙의 의식요라기 보다는 중국의 성황신앙과 불교의 사천왕이 결합된 성황제의 의식과 관련성을 지닌 노래인 것이다. 성황제 때 무당이 동원되어 굿을 한 경우는 있으나⁵²⁾ 이는 무락단 위의 성황제이므로, 이때 끌리던 무가가 궁중의 향악보에 수록될 수 없으며, 동시에 장악원의 악공이 무락의 성황제에 음악을 제공했을 리 없다. 그렇다면 “성황만”이 성황제의 의식과 관련성을 지닌 노래이긴 하지만 무가라고는 할 수 없다. “성황만”이 궁중의 향악으로 정착된 것은 무가적 기능과 관계 없이, 성황제가 國行官祭로 제사하게 됨에 따라 祭禮樂으로 정제된 다음인 것이다.⁵³⁾

“三城大王”은 성황신의 하나로써 삼성대왕으로 하여금 瘴難의 제거를 기원하는 呪歌이다. 나쁜 어느 노래보다 주술성을 강하게 지닌 노래이다. 처음에는 瘴과 難을 제거할 수 있는 삼성대왕의 신성한 힘을 청송한 뒤에 (瘴マ스승길가 三城大王/일 오스승길가 三城大王) 瘴毒과 재난이 없으니 이를 제거해 달라는 기원을 하고 (瘴이라 難이라 쇼세란디/瘴難을 지차쇼시), 이어서 삼성대왕을 다시 찬미하며 (다롱다려 三城大王/다롱다려 三城大王), 마지막으로 옛보다 더욱 사랑해 줄 것을 기원한다(비리와 피소시).

이는 창난의 재앙을 퇴치하려고 삼성대왕의 신령스런 힘을 청송하는 진경의 무가와같이 전형적인 祈禱型의 구조를 지니고 있다. 이처럼 전형적인 무가의 형식을 취하고 있지만 무당이 굿을 하면서 부르는 무가로 보기는 어렵다. 이는 향악으로 정리되어 악보화하였다는 점에서도 그러하지만, 극도로 간략하게 정제되어 있기 때문에 무당이 巫儀를 행하면서 부르는 노래로는 걸맞지 않다. 다만 궁중에서 무당이 이와 같은 무의를 직접 담당할 수

52) 柳東植: 韓國巫敎의 歷史와 構造(연세대학교 출판부, 1925), 132쪽.

53) 유동식: 같은 책, 180쪽 참조.

없기 때문에 악공들이 무가를 궁중악곡에 맞게 정리하여 궁중의 벽사의식 등 필요할 때 연주한 무가의 變異型으로 볼 수 있겠다.

“太王飯”은 “八位城隍” 여덟 위를 모시고 굿을 하는 무가, 또는 여덟 성황신이 성 안에서 그들을 따르는 여인들과 노는 모양을 노래한 것으로 알려져 있다. 이에 대해 김동욱 교수는 가사의 내용으로 보아, “坊廂이 있고 또한 흑목단골(黑木段骨?)이 있고, 못뚝(汀邊) 가솔(荻)이 장화(莊花)로서 에워싸고 있는 궁중이나 屋觀이 있는 고장이니, 굳이 추측을 가한다면 연산군이 경회루 池邊에 萬壽山과 火山臺를 이룩하고 山上에 月宮을 만들고 綵花를 配設하고 龍舟를 만들어 池邊에 띄우고, 運平 3천 餘人을 笙歌沸騰케 한 시대의 소산이나 아닌지?”⁵⁴⁾하고 의문을 제기한 바 있다.

박병채 교수와 김동욱 교수의 상이한 견해는 노래의 대상이 되는 주체를 누구로 보느냐에 따른 차이로 보인다. 따라서, 이를 분명히 할 필요가 있다. 노래의 주체는 8위 성황일 수도 있고 대왕일 수도 있다. 대왕이 성황신과 같은 동격일 수도 있지만 “성황반”과 “대왕반”이라는 가명에서 이미 양자는 차이를 보이고 있으며, “성황반”에서 성황신의 호칭은 天王이었다. 성황과 대왕이 다른 존재라면 이 노래의 주체는 성황이 아니라 대왕이다.

박병채 교수는 “八位城隍 여덟位런 놀으시오”를 “판위성황 여덟 성황님은 놀고 쉽니나 그러”로 語釋하고 있어서, 성황신이 노래의 주체가 되어 물가에서 계집질을 하고 성 안에 가득 차 있는 여인들과 즐기는 모양을 노래한 것으로 보았다. 따라서, 마지막 귀절의 “노니실 대왕아”는 성황신과 동격으로 간주되었다. 이렇게 되면 성황신이 성 안에서 계집질이나 하며 못여인들과 어울려 노는 것을 묘사한 사랑의 노래가 되어서 무가라고 한 앞서의 주장과 어긋난다.

어석부터 재고해야 한다. “판위성황 여덟위런 놀으시오”에서 “런”을 주격으로 보았기 때문에 성황이 주체가 되어 버렸다. 박병채 교수는 “런”을 여격접미사 “란”의 ablut형, 즉 <랑> 란> 런” 형으로 설명하면서, 해석시에는 이를 주격접미사 “은”으로 보았다. “런”을 여격접미사로 바르게 적용하여 어석하면 “8위성황 여덟 위와 놀고 쉬오”가 되어서 노래의 주체는 성황이 아니라, “노니실 대왕아”의 대왕이 된다. 즉, 8위성황과 더불어 놀기도 하고 물가에서나 성 안에서 계집질과 꽃(흑목단)놀이로 하는 대왕의 풍류생활을 읊은 노래인 것이다.

대왕을 연산군과 관련지워 생각한다면 더욱 타당성을 지닌다. 연산군은

54) 김동욱: 같은 책, 209~210쪽.

스스로 “巫覡 祈禱事를 좋아하여 몸소 覡이 되어 作樂 歌舞했으며, (연산군 일기 11년 9월 초) 장악원을 圓覺寺에 옮기고 假興清 2백, 蓮平 1천, 廣熙 1천을 여기에 상주시켜 기악을 교습시켰다(연산군일기 11년 2월조)”⁵⁵⁾는 기록을 참조한다면, 연산군의 무절제한 무속놀음과 여색놀음을 위하여 지은 것이 아닌가 생각할 수 있다.⁵⁶⁾ 특히 “내왕반”의 가락이 정육을 갈구하는 음사 형식의 “내당”의 가락과 일치하는 점에서도 이러한 추정을 할 수 있다. 그러므로, “내왕반”은 성황신을 대상으로 한 무가라기 보다는 대왕의 무속놀음과 여색놀음의 여흥을 돋우기 위한 주연악으로 보는 것이 타당할 것이다.

3) 기타 무속의례와 “內堂, “大國一, 二, 三”

지금까지 다룬 것 외에 무가로 규정된 노래로는 “內堂”, “大國一, 二, 三” “軍馬大王”, “九天”, “別大王” 등이 있다. 이 글에서는 일정한 사실을 지닌 “內堂”과 “大國”만 검토하기로 한다.

“內堂”의 경우는 내당을 굿하는 장소로 보고, 원래 불교적인 노래가 굿관에서 불리어진 것으로 알려져 있다. 박병채 교수는 이 노래를 비록 염불이기는 하나 “內堂” 또는 內佛堂에서 무당들이 굿을 할 때 부르던 “무가”로 보고⁵⁷⁾ 어색을 시도하였다. 김동욱 교수는 “본 악보의 詞意는 祈命的인 것이 더 앞서지만 內佛堂 醮齋堂이나, 제석을 주신으로 하는 내당 굿이나, 祈子·冥福을 비는 것으로는 상통하는 바 있다.”고 하며, 애초의 불교적인 祈願이 무속의 淫祀와 결부된 것으로 보았다⁵⁸⁾. 이상의 제 견해는 어느 것이나 불교적인 면과 무속적인 면의 결합으로 보고 있다는 점에서 일치한다. 불교적인 요소로 보는 근거는 가명의 내당을 내불당으로 보았기 때문이며, “道場”이나 “聖人無上兩山大勒”과 같은 불교적 용어 때문이다. 내당을 곧 내불당으로 보는 것도 무리이지만 용어만을 근거로 노래의 성격을 말할 수 없다.

이 노래의 전체적인 줄거리는 여인이네 산수 맑은 도랑에 와서, 자기를 수행하여 온 여러 남종들이 지치기를 기다렸다가 님을 모시고 사라지고자 하는 내용이다. “니를 뵈서 슬화지”에서 여인의 강한 욕정이 드러나 있다. 만약 이것이 염불이거나 불교적인 노래라면 이와 같은 자신의 욕정을 노골

55) 김동욱: 같은 책, 176쪽 참고.

56) 이 노래가 연산군 때에 지어진 것이라고 하여 본 가집의 편찬시기를 연산조로 볼 수는 없다. 성종조에 雙花店이 雙花曲으로 개작되었고 “思母曲”, “鄭石歌”, “西京別曲”, “靑山別曲”, 과 같은 고려가요가 실렸지만 가요의 창작연대가 가집의 편찬 연대일 수는 없기 때문에 보다 후기로 추정하는 것이다.

57) 박병채: 같은 책, 359쪽.

58) 김동욱: 같은 책, 212쪽.

적으로 드러낼 수 없을 뿐더러 “山水清涼소리와／清涼애사두스리를 어디새라．／道場에서 오시노니”와 같은 절의 경관이나 자신의 염불하러 온 경과를 구대여 밝힐 필요가 없다. 부처님의 성덕을 칭송하고 자신의 소망을 빌면 그만일 것이다. 제다가 수행하여 온 열 세 남종을 저주하는 말은 더욱 할 수 없을 것이다. 사설의 내용이 불교적인 祈子, 冥福의 내용과는 너무나 거리가 멀다.

“내당”은 곳을 할 때 무당이 부른 노래로 보기도 한다. 무당은 곳을 주관하는 主祭者의 입장이 되어 무가를 부르기도 하고, 제 3자의 입장에서 곳을 하는 사람의 사정을 말하기도 한다. 이 노래의 앞 부분은 여인이 산수 좋은 절을 찾아와 염불을 하게 된 경과를 제 3자의 입장에서 묘사한 것이라면, 중간 부분은 여인의 입장에서 열 세 남종이 지쳐 쓰러지기를 빌고 끝으로 님을 모시고 사라지고 싶다는 강한 욕망을 묘사하고 있다. 이렇게 노래의 주체가 바뀌어 있으나 무가의 형식으로는 어긋나지 않는다. 그러나 무가의 성격상 기자 축복이나 질병의 퇴치, 家内の 泰平, 특히 여인의 입장에서 남편의 無事와 功名, 이별한 님과의 相逢 등을 기원할 수 있을지 모르지만 절에 가서 수행한 남종들이 지치기를 기다렸다가 님과 함께 어울려 볼래 사라지겠다는 축원은 합당하지 않다. 이 노래를 무가라는 전체 아래서 살폈기 때문에 “안당굿”이나 “내당굿”과의 무리한 관련을 지우게 된 것이다.⁵⁹⁾

“내당”은 이상에서 살펴 바와같이 불교적인 노래가 섞인 무가가 아니라, 내당 여인네의 사찰 출입의 생태를 빗대어서 그네들이 발산할 수 없는 정욕을 표현한 사랑노래로 볼 수 있다. 물론 이 노래는 규방의 귀부인들 스스로 지은 것은 아닐 것이다. 장악원에 소속되어 있는 관리들이 지은 노래로서 궁중의 연회악으로 사용된 사랑노래가 아닌가 한다. “내당”은 무가로서의 주술적인 기능이 아닌 酒興을 돋우는 연회악의 기능을 지녔기 때문이다.

“大國一”에서 “大國三”까지는 별대왕이나 천자대왕 등의 무신에게 치성을 드리는 노래로 알려지기도 하고, 서낭신께 나라의 泰安을 축원하는 무가로⁶⁰⁾ 알려지기도 했다. 그리고 대국당에 모셔진 각 신격을 받드는 大國祭時에 불려진 무가로 보는 견해도 있다.⁶¹⁾

이 노래의 구체적인 성격은 신격의 내용에서 드러난다. “대국1”에는 별대왕이 들어서 4백 창난을 제거하고 “대국2”에서는 천자대왕과 수량대왕이 와서 命福을 마련해 준다. 별대왕이 창난의 재앙을 쫓는 위협적인 신이라면,

59) 김동욱: 같은 책, 211쪽.

60) 박병채: 같은 책, 380쪽.

61) 김동욱: 같은 책, 326~327쪽.

천자대왕은 명복을 마련해 주는 축복신이라 할 수 있다. 김동욱 교수는 “슈여 天子・天子大王・別大王 등은 스랑대왕을 중심으로 한 소위 神聖家族이며, 오부상서, 비상서 등은 그 隨從神”으로 보기도 한다.⁶²⁾

이들 신의 이름이나 기능은 “대국”이라는 가명과 함께 살펴야 할 것이다. 太宗實錄 11년 7월 甲戌條에 “大國則中國北方之神”이라는 기록이 있으니, 중국의 신임에 틀림없을 것 같다. 한편 대국은 중국을 뜻하기도 한다. 따라서, 별대왕이나 천자대왕 등도 중국의 신 혹은 중국과 관련지어서 생각해야 할 것이다. 유일하게, 대왕의 호칭을 지닌 신이 등장하지 않는 “대국 3”에서는 “大國도 小國이로다／小國도 大國이로다” 하여, 대국과 소국이 함께 등장한다. 이때 대국과 소국은 서로 상대되는 말이다. 그러면서, 소국이나 대국은 서로 같을 수 있다는 말이다.

대국이 중국지방의 어떤 신이라면 소국 또한 어느 지방의 신이어야 할 것이다. 대국이 중국의 어떤 신인지도 확실하지 않지만, 소국이 어떤 신인지는 더욱 분명하지 않다. 그렇다면, 중국과 君臣之國의 관계를 맺고 있던 당시의 사정을 고려한다면 대국은 중국이고 소국은 조선을 일컫는 것이 아닌가 한다. 따라서, 대국도 소국이고 소국도 대국이라고 하는 것은 중국이나 조선이 군신지국의 관계에 있는 동맹국임을 뜻하는 동시에 裏面的으로는 동등한 위치에 있는 善隣國임을 은근히 드러내고 있다. 특히, 마지막 귀절에서 “小盤의 다모산紅牡丹／섯니여 노니저”하는 대목에서는 이러한 의도가 더욱 절실하게 드러난다. 소반에 담겨져 있는 홍복단처럼 대국 소국 구별없이 한데 어울려서 허물없이 지내자는 것이다.

대국을 중국으로 생각한다면 이 노래는 무가라기 보다 중국의 사신을 영접할 때 사용하던 연회악이 아닐까 한다. 무가로 생각했을 때는 별대왕이나 천자대왕 등은 신격으로 의식되었으나, 연회악이라면 별대왕은 중국의 사신을, 수여천자나 천자대왕은 중국의 천자를 상징한 것으로 의식할 수 있다. 이를 무가로 보고 있는 이병기 교수도 “대국 2”의 “오부상서 비상서 슈여天子”를 해석하면서 이와 같은 주장을 뒷받침하고 있다. 즉 “尙書는 官名으로 秦時로부터 시작되었다가 明에 이르러 六部尙書가 되었다. 그러면 五部尙書非尙書란 전 六部尙書지 五部尙書는 아니라 함이고, 明의 初葉에도 成祖가 明太祖의 아들로서 22년을 纂位하였고, 또 成祖의 曾孫 英宗이 禪讓도 하고 復位도 하여, 23년을 在位하였으니 수여 天子란 말은 이를 이룬 바 授與天子란 말이 아닌가” 하였다.⁶³⁾

62) 김동욱 : 같은 책, 266쪽.

63) 이병기 : 같은 글, 24쪽.

따라서, “대국 1”은 천자의 병을 받고 온 사신에게 술과 안주를 권하면서 조선의 국내 어려움을 헤아려서 덜어 줄 것을 희망하는 노래이고, “대국 2”는 천자의 사신이 오셨으니 우리 대왕도 나와 맞이해서 나라의 큰 복을 도모할 것을 바라는 노래이다. “대국 3”에서는 앞의 내용과 같이 나라의 어려움을 덜어주고 백성들이 복을 누리게 된다면, 두 나라는 한 나라처럼 대국 소국 구별 없이 선린관계를 맺을 수 있다는 뜻이다.

이상의 검토에서, “대국”은 서낭상에 제물을 차려 놓고 서낭신께 나라의 평안과 백성의 축복을 비는 무가가 아니라, 대국의 사신을 맞이하는 연회에서 사신과 천자의 성덕을 칭송하면서 양국의 우호를 증진하려는 연회악으로 밝혀졌다. 이러한 면모는 이 노래의 가락에서도 찾을 수 있다. 즉, 가락이 청산별곡의 가락과 종지구만 다르므로 두 노래의 樂想이 동일하다고 볼 수 있다. 청산별곡이 실연한 사람의 사랑노래이거나 지식인의 술 노래라면 이 가락을 그대로 이어받은 “대국”이야말로 중국의 사신을 모신 자리에서 술과 안주를 권하며 부른 연회악의 성격을 분명히 지녔을 것이다. “술도 도터라 드로라／고기도 도터라 드로라”는 거의 연회석상에서 불리어지는 권주가의 성격을 띠기도 한다.

그런 한편, “四百瘴癘를 아니 저차실가”, “命엿 福을 저미쇼서”등의 귀절은 다분히 무가적 요소를 띠고 있다고 아니할 수 없다. 그 까닭은 이들 노래를 짓고 부른 악공등의 영향도 있을 수 있지만, 특히 우리나라 음악의 원류를 무가에서 찾는 만큼 향악의 경우에도 무가의 영향을 크게 받았을 것이다. 그러므로, 향악보 소재 시가들 가운데 선비들이 지은 詞나 樂章이 아니고 농민들이 전승하는 전래 민요도 아닌, 무가에 바탕을 두고 창작된 시가는 본의 아니게 무가로 취급되어지는 경향이 있을 수 있다.

7. 문제의 마무리

지금까지 시용향악보가 지닌 가집으로서의 성격과 그 성립시기 및 궁중음악기관인 장악원의 조직과 역할을 검토함으로써, 무가류 시가들이 본 가집에 실릴 수 있고 장악원의 음악인들이 무가를 궁중 의식에서 연주했을까 하는 문제들을 살폈다. 그리고, 무가의 본질적 성격과 특징을 중심으로 무가류 시가들의 형식과 내용들을 관련지워 고찰하고, 각 시가들을 개별적으로 검토함으로써 그 내용이나 기능을 무가와와는 다른 측면에서 새롭게 밝힐 수 있었다. 이러한 결과를 정리하는 것으로 마무리 짓는다.

시용향악보는 궁중의 음악기관인 장악원을 중심으로 궁중 및 귀족 [사회

에 한정되어 유통되던 악보집으로서, 여기에 수록된 시가들은 장악원 관리들에 의하여 궁중의 각종 의식에서 연주되던 것이다. 따라서, 무속을 좌도로 규정하여 탄압하던 시기에 궁중에서 굿과 같은 巫儀를 했으리라고 믿기 어렵고 혹 굿을 했다고 하더라도 국가적인 음악기관인 장악원에서 무가를 제공했을 리 없다. 무가는 무당이 부르는 것이기 때문이다. 장악원의 악공들 가운데에는 무당의 자식들이 상당 수 있었으나 궁중의식에 필요한 음악을 익히서 정해진 관례에 따라 제공했을 뿐 굿을 직접 담당하거나 무가를 부르는 일은 없었고, 또 이들의 지위가 궁중의식에 필요한 음악을 자의에 따라 무가로 대체할 수 있을 만큼 확보되지 않았으며, 물론 악보집의 편찬도 직접 담당할 수 없었다. 이와 같은 일들을 직접 담당할 수 있는 장악원의 관리들은 유학을 숭상하던 과거 출신의 문관이므로 궁중의 각종 의식 때 무가를 연주하도록 하거나, 무가를 악보집에 수록하여 편찬한 인물들이 아니다.

무가가 가집에 수록될 수 있는 가능성을 지닌 시기는 巫覡祈禱事를 줄인 연산조 뿐이다. 실제로 무가류 시가들을 예로 들어 연산조에 이 가집이 편찬되었을 것으로 보는 견해도 있으나, 서지학적 고찰이나 시가가 개작되어 제 수록된 점을 고려한다면, 본 가집의 편찬시기는 악장가사가 편찬된 이후인 명종조—선조조로 보는 것이 더욱 타당하다. 노래가 지어진 시기와 가집이 만들어진 시기는 반드시 일치하지는 않는다. 그러나, 무가류 시가들을 들어 이들 시가가 가집으로 편찬된 시기를 연산조로 한정하는 경우, 본 가집의 형성시기가 명종조—선조조라는 것이 입증됨에 따라 본 가집에 무가류 시가는 실릴 수 없다는 결과로 뒤집어지게 된다.

본 가집에 실린 다른 시가들을 함께 살펴보면 본 가집의 편찬방향이 어느 정도 드러나면서, 무가가 이 가집에 수록되었을 가능성은 더욱 희박해진다. 그것은 종래 다른 가집에 실렸던 상당수의 시가들이 그 제목이나 내용에 있어서 漢文化와 儒敎化로 대폭 개작되어 원래의 모습을 찾아보기 어려운 정도인 까닭이다. 이처럼 이미 있던 노래들도 한문화와 유교화로 완전히 개작하여 수록하는 악보집에, 다른 가집에도 없던 무당의 노래들을 새로 지어 함께 수록한 이유가 없기 때문이다.

무가류 시가들의 전체적인 성격 역시 무가의 그것과 일치하지 않는다. 이들 시가의 대부분이 平調로서 典雅한 귀족성을 지니고 있고, “紫霞洞”, “靑山別曲”과 같은, 國王宴에 쓰이던 노래나 지식인에 의하여 창작된 시가들의 가락과 동일한 가락을 지니고 있으며, 일정한 악보로 가락이 정제되어 있는

것들이 무가의 성격과 상당히 다르다. 무가는 '사설이 길고 풍부한 반면에 가락은 吟咏에 가까울 만큼 소박하고 단조롭다. 또한 무가는 일정한 가락이 되풀이 되면서 거기에 따라 사설이 1,2절로 덧붙여지는 가락 중심의 노래가 아니라, 사설이 제속됨에 따라 적당한 가락이 요구되는 사설 중심의 노래인 것이다. 그리고, 무가는 굿의 이름과 다른 별도의 가명을 따로 갖지 않으며 노래의 말미에 후렴구가 고정적으로 따르지 않는데 비하여 이들 시가는 다른 시가와 마찬가지로 고유한 가명이 따로 있고, 후렴구가 규칙적으로 따르고 있다. 무가의 사설은 주술성을 지니면서 諸拜과정으로부터 祝願과정에 이르기까지 순서를 갖추어야 하며, 본풀이성도 무가의 중요한 특징이 된다. 그러나, 무가를 시가들은 어느 것도 이와 같은 요건을 갖추지 않고 있고 있어 무가다운 양식으로 인정하기 어렵다.

그간 기울인 학계의 관심과 연구는 서지학적 측면과 배경적 문제 및 무속에 관련된 어휘의 검토에 집착한 나머지 이들 시가를 한결같이 무가로 단정하기에 이르렀다. 무가로 단정되었던 것은 무가의 영향으로 보이는 어휘들 때문이거나 무가라는 전제로 해석이 시도되었기 때문이다. 이들 시가는 무가로서의 기능이나 성격을 제대로 갖추지 않고 있을 뿐 아니라, 가락과 사설이 창작가요처럼 정제되어 있는 점으로 보아, 무가의 편편을 지닌 궁중 연회악 또는 궁중의례악으로 인정된다.

이들 시가의 성격, 의미, 기능 등과, 서로 관계될 만한 무속의례를 함께 살핌으로써 지금까지 무가로 인정되었던 시가들은 무당들이 굿을 하면서 부른 무가가 아니라, (1) 離禮와 같은 무의를 禱(祈)하면서 부른 서정시가(離禮歌) (2) 태종대왕과 같은 先王의 제사 때 부르는 제례악(雜處容), (3) 나라에서 올리는 성황제 때 부르는 의례악(城皇飯) (4) 무가의 변이형태로 이루어진 궁중연회악(三城大王), (5) 왕의 풍류를 돋우기 위한 주연악(大王飯), (6) 내당 여인네의 사랑 노래(內堂), (7) 중국의 사신을 맞이하여 베푸는 연회악(大國一, 二, 三) 등으로 밝혀졌다. 그러나, 이와 같은 해석이 보다 설득력을 지니기 위해서는 음악적인 검토가 뒤따라야 할 것이다.