creative commons

COMMONS DEED

저작자표시-비영리-동일조건변경허락 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.
- 이차적 저작물을 작성할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:

저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.

동일조건변경허락. 귀하가 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공했을 경우에는, 이 저작물과 동일한 이용허락조건하에서만 배포할 수 있습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 이용허락규약(Legal Code)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

Disclaimer

dCollection

[UCI]I804:24011-200000232791

2006년 2월
교육학석사(국어교육)학위논문

고려가요에 나타난 화자 인식 연구

조선대학교 교육대학원
국 어 교 육 전 공
정 자 종

고려가요에 나타난 화자 인식 연구

A Study about recognition of speaker on the KoryeoKayo

*2005*년 *2*월

조선대학교 교육대학원
국 어 교 육 전 공
정 자 종

고려가요에 나타난 화자 인식 연구

지도교수 김 정 주

이 논문을 교육학석사(국어교육)학위 청구논문으로 제출합니다.

*2005*년 *10*월

조선대학교 교육대학원
국 어 교 육 전 공
정 자 종

정자종의 교육학 석사학위 논문을 인준합니다.

심사위원장 조선대학교 교수 인

심사위원 조선대학교 교수 인

심사위원 조선대학교 교수 인

*2005*년 *12*월

조선대학교 교육대학원

목 차

Ⅰ. 서론 1
1. 연구사 검토 및 문제의 제기 1
2. 연구 목적 및 방법 4

Ⅱ. 고려가요의 형성 배경 6
1. 사회적 배경과 서민들의 삶 6
2. 서민들의 인식과 고려가요 8

Ⅲ. 대상의 긍정과 존재에 대한 부정적 화자 인식 11
1. 임과 기다림에 대한 화자 인식 11
2. 시・공간에 대한 화자 인식 31

Ⅳ. 현실 속에서의 性的 관념과 삶에 대한 화자 인식 46
1. 성에 대한 화자 인식 46
2. 삶에 대한 화자 인식 58

Ⅴ. 결론 68

참고문헌 71

ABSTRACT

A Study about recognition of speaker on the KoryeoKayo

Jeong Ja-jong
Advisor : Prof. Kim Jeong-ju Ph.D.
Major in Korean Language Education
Graduate School of Education, Chosun University

You can classify speakers' recognition towards their circumstances in Koryeokayo roughly into two viewpoints. One viewpoint is speakers' acceptance of objects and negative recognition of their existence in the works of Koryeokayo. Among the works of Koryeokayo, female speakers in these works, Seokyeongbyulkok, Kasiri and Dongdong are not self-reliant and tend to think that they are subject to somebody else. Affirming definitely that there is Im, the object of their love, the female speakers allow somebody else to shape themselves and show us their existence negatively. But their stances of waiting for Im are highlighted positively. Although their waiting attitudes in each work are slightly different, those are caused mostly by seeking love from Im and show us common emotion consistently.

Among works of Koreyokayo, Manjeonchunbyulsa and Isangkok are the works which show us speakers' negative recognition of objects. The world which the speakers experience in these works, especially speakers' recognition towards their relationship with the world shows in negative aspects. You can say that this characteristic is caused basically by the absence of Im.

On the other hand, another viewpoint is sexual conception and speakers' recognition of life in the works of Koryeokayo. Understanding to sex and life is easily revealed through real experiences in their life. You can even

say that sexual conception and expression of sexual action are closely related to their life.

Expression of the speaker's sexual desire in the work, Ssanghwajeom is exceptional even when we consider it in terms of present-day sexual conception. Considering that the speaker's recognition of sex shows openly, you can see what women's viewpoints towards love were like and how they expressed their sexual desire at that time.

And you can see the situation of how badly the last period of the Koryeo dynasty was riddled with corruption through the work, Cheongsanbyulkok. You can say the speaker's life in this work, who lives in Cheongsan, is exactly the same as the life of common people who could not help live in despair at that time. The speaker's recognition in this work, Cheongsanbyulkok shows very openly and involves kind of indetermination. Although the speaker admits that he can't help leave for another world which is different from the one he gets used to, he also show us the attachment to his daily life.

Ⅰ. 서론

1. 연구사 검토 및 문제의 제기

고려가요에 대한 연구는 작자층에 관한 연구[1], 형식과 구조에 관한 연구[2], 내용에 관한 연구[3], 사회배경에 관한 연구[4], 해석에 관한 연구[5] 등 다방면의 연구가 진행되어 왔으나, 특히 고려가요의 주석에 관한 연구는 괄목할 만한 것이다. 이러한 기존 논의의 방향과 성과물들을 바탕으로 하여 본고에서는 고려가요에 나타난 화자의 인식을 살펴보고자 한다.

고려가요의 화자에 관한 연구는 여성 화자에 주목한 것이 대부분이다. 물론 고려가요에서 보이는 화자가 대부분 여성이거나 여성적 어조를 사용하는 화자이기 때문에 그럴 것이다. 지금까지 고려가요의 화자에 대한 연구[6] 가운데, 특히 한정

---

1) 최동원, 「고려가요의 향유계층과 그 성격」, 김열규·신동욱 편, 『고려시대의 가요문학』, 새문社, 1982.
김학성, 「고려가요의 작자층과 수용층」, 『국문학의 탐구』, 성균관대학교출판부, 1987.
차순자, 「고려속요의 생성자 연구」, 계명대학교 석사학위논문, 1993.

2) 임동규, 「高麗歌謠의 餘音 硏究」, 단국대학교 석사학위논문, 1989.
이돈균, 「고려가요의 형태 연구」, 조선대학교 석사학위논문, 1982.
정기호, 「고려가요의 형태 연구」, 동국대학교 석사학위논문, 1988.
전기한, 「청산별곡의 구조에 관한 연구」, 인하대학교 석사학위논문, 1980.

3) 이광우, 「고려가요의 미학적 접근」, 전북대학교 석사학위논문, 1982.
임성규, 「고려속요에 나타난 애정관」, 전남대학교 석사학위논문, 1981.
한상돈, 「高麗歌謠 중 男女相悅之詞의 性格硏究」, 인하대학교 석사학위논문, 1990.

4) 고형규, 「고려속요의 배경과 분석적 고찰」, 중앙대학교 석사학위논문, 1991.
차일성, 「고려속요의 사회적 공간 연구」, 한국교원대학교 석사학위논문, 1998.
송희복, 「고려가요의 사회학적 관점」, 『민족과 문학』 통권 2호, 민족과문학사, 1990.

5) 서재극, 「여요해석에 따른 몇가지 문제」, 『국어국문학』 64, 국어국문학회, 1974.
_____, 「옛 시가 해석에 있어서의 문체론적 조감」, 『국어국문학』 97, 1987.
임동권, 「동동의 해석」, 『고려시대의 가요문학』, 새문社, 1982.

수의 「고려속요의 화자에 관한 연구」는 고려가요의 생명력과 문학성을 가지게 된 바탕을 내용적 측면에서 찾아 각 작품에 내재하여 서정적 사연들을 토로하고 있는 화자의 위치와 정서, 대상과의 관계를 파악하려고 하였으나, 본론의 구성이 허술하고, 화자의 위치와 대상과의 관계를 파악하기보다는, 이미 잘 알려진 화자의 정서를 열거하는 수준에 머무르고 있다. 그리고 정남희의 「고려속요에 나타난 여성의식」은 고려가요 중에서 淫詞로 분류되는 작품들을 분석하고, 당시 사회와 문화의 지배 아래, 여성들의 性愛觀念을 재조명한다는 목적으로 논의를 시작했으나, 종래의 연구 성과의 틀을 크게 벗어나지 않은 채 동어 반복의 수준에서 머무르고 있다. 그러나 양은희의 「고려속요 여성화자 연구」는 문학의 소통구조 입장에서 화자인 '나'와 청자인 '임(남)'과의 관계를 분석하였다. 그는 소통구조에 따른 여성 화자 속요의 유형을 나-임의 관계 구조형(A), 나-남의 관계 구조형(B), 또 A와 B의 관계구조 혼합형으로 파악하여 고려속요의 작품 내적 연구를 한층 더 깊게 했으나 필자가 주목한 것은 박혜숙의 「고려가요의 여성화자」이다. 이 논문에서는 여성 화자의 말하기 방식을 '여성으로서 말하기', '여성에 빗대어 말하기', '여성인 체 말하기' 등으로 구분하여 '여성으로서 말하기' 형식을 통해 구현되는 여성적 정체성과 여성적 정서의 특징이 무엇인지, 남성시인들이 '여성에 빗대어 말하기'와 '여성인 체 말하기'를 어떻게 자신들의 문학적 전략으로 삼는지를 살펴보았다. 대개의 연구물에서는 고려가요의 화자를 여성 화자,

---

6) 이동주, 「고려속요 연구 - 화자의 태도유형에 따른 내용적 특성을 중심으로」, 충북대 대학원 석사학위논문, 1992.
남광우, 「고려속요에 나타난 여성에 관한 연구」, 중앙대 교육대학원 석사학위논문, 1996.
박태성, 「고려가요의 시적자아유형과 역할」 임기중 엮음 『고려가요의 문학사회학』, 경운출판사, 1993.
박혜숙, 「고려가요의 여성화자」, 『고전문학연구』 제14집, 한국고전문학회, 1998.
양은희, 「고려속요 여성화자 연구」, 이화여대 대학원 석사학위논문, 2000.
전혜정, 「속요에 나타난 여성 화자 연구」, 안동대학교 대학원 석사학위논문, 2002.
정남희, 「고려속요에 나타난 여성의식」, 조선대 교육대학원 석사학위논문, 1989.
한정수, 「고려속요의 화자에 관한 연구」, 한남대 교육대학원 석사학위논문, 1991.
한채영, 「고려속요의 텍스트 내적 소통구조」, 『국어국문학 』제21집, 부산대 국어국문학회, 1983.
황영미, 「古俗謠의 여성화자 연구」, 부산외국어대학교 대학원 석사학위논문, 1995.

여성적 화자라 칭하면서, 은연중에 드러나는 남성 화자(또는 남성 작자)의 모습을 최대한 배제시키는 게 일반이었는데, 박혜숙은 남성 작자의 '여성인 채 말하기', '여성인 체 말하기'까지를 연구의 대상으로 삼아 고려가요 화자 연구의 폭을 더 넓혀주었다.

고려가요의 작중 화자가 대부분 여성인 점을 감안했을 때, 그 연구 대상이 여성 화자에만 치우쳐 있는 것은 당연한 결과다. 그러나 은연하게 드러나는 남성 화자의 목소리를 아예 무시한 채, 여성 화자의 목소리에만 천착하는 것은 옳지 않다. 따라서 본고에서는 여성 화자의 목소리와 그에 담긴 화자의 인식은 물론이고, 남성 화자의 목소리가 비교적 강한 <청산별곡>을 통해 남성 화자의 목소리와 그의 삶에 대한 인식까지 두루 살펴보고자 한다.

2. 연구 목적 및 방법

고려가요는 신라 향가와 밀접한 인과 관계를 가지면서 생성된 문학인 동시에, 후대의 시가문학과 전통적 관계로 이어지게 된다. 따라서 우리의 시가문학은 시대별로 분화된 것이 아니라, 계속적으로 영향을 주고받으며 계승·발전해 온 것이다. 소월의 <진달래꽃>에서 보여주는 恨의 원형을 고려가요의 <가시리>에서 찾으려고 하는 노력도 그러한 인식에서부터 비롯되었다.

고려가요에는 당대 서민들의 감정이 진솔하게 담겨 있어, 인간의 가장 보편적 정서인 恨, 사랑, 그리움 등의 내면 의식이 잘 표출되어 있다. 고려가요는 어느 특정한 계층만의 노래가 아니라, 서민들이 주체가 되는 노래였기 때문에 강한 생명력을 가지고 전파될 수 있었던 것이다. 서민들이 스스로 작가가 되었고, 화자가 되었으며, 청자가 되었고, 독자가 되었다.

현대시 연구에서 화자가 차지하는 비중에 비해, 고려가요를 포함한 고시가 연구에서 화자의 비중은 상대적으로 빈약하다. 그것은 현대시가 갈수록 철저하게 개인화되어, 화자의 표정이나 양상도 더욱 복잡해지기 때문이라고 볼 수 있는데, 그렇다고 해서 고시가 속의 화자를 경시할 수는 없는 일이다. 어찌되었든 화자는 작품 속의 주인공이며 작품을 이끌어가는 가상의 작가이기 때문이다.

시적 화자는 작품에서 일정한 위치와 정서를 확보하며 존재한다. 그 밑바탕을 이루는 게 바로 화자의 '인식'이라 할 수 있는데, 이 인식은 광의의 의식작용으로서 지각하고 또는 기억하며 이해하고 판단하는 의식 작용의 총체라고 할 수 있다. 의식이 하나의 고정되어 있는 사유의 틀이라 할 때, 인식은 그 고정되어 있는 사유의 틀을 벗어나 발현되는 사고의 작용이라 할 수 있다. 물론 그 의미 차이는 미미하고, 혼용해서 사용한다 하여도 크게 문제될 것은 없겠지만 본고에서는 '인식'의 의미를 그렇게 규정하고자 한다.

어떤 작품을 막론하고 작품에 위치하고 있는 화자는 하나 또는 둘 이상의 다수의 인식을 갖고 있게 마련이다. 그 인식은 행위로써 표현되기도 하고, 말로써 기술되기도 한다. 화자 인식은 작품의 통일성이라든가, 객관성, 또는 관점이나 극

적 긴장감을 부여한다.

이 화자 인식은 작품 안에서 독립적인 것이 아니라, 실제 삶을 살아가면서 만들어지는 인식 구조와 깊은 관련을 갖는다. 그래서 당대 서민들의 실제 생활에 따른 사상과 정서 등의 인식을 살펴보는 것도 의미가 있을 것이다.

본론에서는 당대 사회상을 통해 서민들의 삶과 사회적 인식이 어떠했는지 간략하게 살펴본 후, 그것을 토대로 하여 작품 속에 나타난 화자의 인식을 살펴보게 될 것이다. 고려가요에서는 여성화자, 또는 여성적 화자가 주류인 바, 작품 속에 나타난 화자 인식을 살펴볼 때에는 여성화자의 애정관과 기다림의 표정을 살펴보고, 작품 속에 나타난 性에 대한 인식과 태도를 <쌍화점>을 중심으로 살펴볼 것이다. 마지막으로 고려시대의 사회상과 가장 밀접한 관련을 맺고 있다고 판단되는 <청산별곡>을 통해서 그 시대상을 반추해보고, 작품 속의 화자가 내포하고 있는 삶에 대한 인식을 살펴볼 것이다.

Ⅱ. 고려가요의 형성 배경

1. 사회적 배경과 서민들의 삶

고려시대는 전기와 후기로 나누어볼 수 있는데, 전기는 太祖때부터 제16대 睿宗까지(919～1122) 약 200년간이고, 후기는 제17대 仁宗때부터 제34대 恭讓王까지(1122～1389) 약 270년간이다. 고려시대는 11대 文宗으로부터 16대 睿宗에 이르는 80여 년간 정치제도가 완비되고 문화가 발달하여 문물의 절정을 이룬 고려의 황금기라 할 수 있다. 그러나 한편으로는 고려 4대 光宗 9년에 과거제도와 함께 문치(文治)를 지향하는 사회적 분위기가 형성되면서부터 문신의 지위가 무신들보다 높아지게 되고 17대 仁宗을 정점으로 무신에 대한 천대와 멸시가 극에 달하여 내부적 변란인 무신의 亂을 유발시켰다.

毅宗 24년(1170년) 정중부의 난을 계기로 임금의 세력이 약해졌으며, 상대적으로 신하들의 세력은 강화되는 한편 거란·여진족 등 외적의 침입에 의해 나라가 혼란스럽게 되었다. 특히, '太平好文之主'라는 별칭을 얻기도 했던 의종은 놀이를 위해 경치 좋고 이름난 곳을 골라 離宮과 樓亭을 지어 온갖 향락과 풍류를 일삼았다. 의종의 이와 같은 행락에는 항상 문신들이 뒤따랐으며, 무신들은 온갖 수모와 멸시 속에서 하루하루를 보냈다. 그러나 의종은 지나친 무신멸시와 지나친 문신우대 정책을 쓴 나머지 결국 보현원의 난을 당하여 정중부 등 무신 일파에 의하여 척출되었다. 그 후부터 약 100년 동안 무신의 무단정치에 의하여 고려는 암흑시대를 맞이했다. 이 시기에는 문신들이 무신체제의 검에 의해 도륙 당함으로써 많은 문신들이 산중에 은거하는 풍조가 팽배하였다. 그러나 이규보나 최자, 이인로 등 일부 문인들은 당시의 최씨 정권에 부합하여 그들로부터 관직을 받아 일상의 생활을 어렵지 않게 영위하기도 했다.

무신난 이후 무신들은 重房政治를 통하여 막강한 권력을 행사했으며 그들의

정권의 유지를 위해 사병까지 양성하였다. 사병들을 양성하고 그 체제를 유지하는 데 필요한 자금과 물량은 모두 농민들의 몫이었다. 토지의 수탈은 집권자들뿐만 아니라 왕실도 사적으로 농장을 가졌으며, 元의 침입 후에는 더욱 심해져서 마침내 농민·천민들은 자생의 길을 모색하기 위하여 반란을 일으키게 되었다.

무신난 이전에는 권문세족을 중심으로 하는 당시의 권세가들이 광대한 토지를 소유하여 계속 부를 축적하였으며, 부당하게 소유한 농지는 농장의 확대로 이어져 농민들은 급기야 토지를 잃고 流民化하거나 노비로 전락하게 되었다. 그러나 무신난 이후에는 무신들에 의해 그러한 착취와 수탈이 더욱 심해져 더 많은 농민들이 유민화, 노비화하였고, 그들은 국가의 통제에서 벗어나게 되고, 이에 따라 나라의 체제가 붕괴되었으며 국가는 그 밑바탕부터 흔들리게 되었다.

고려 전기 사회에서는 田柴科에 의해 정부기관이나 문무 관료들이 각기 토지를 분배받아 재원과 생활토대를 마련할 수 있었으며, 백성들도 자기 소유의 민전(民田)을 확보하여 생활을 영위하는 한편 國用을 지탱해 주었다. 그러나 이와 같은 체제가 정중부의 무신난(1170) 이후에 붕괴되었고 무신들의 사적인 대토지 소유와 더불어 농장이 성립하거니와 이는 몽고가 고려를 간섭하면서부터 더욱 확대되어 전국의 대부분 토지가 농장으로 바뀌면서 여러 가지 경제적, 사회적 문제를 야기하였다.[7] 이들 농장주들은 조세를 포탈하는 등 불법을 자행하였고, 농장에 흡수되어 들어간 농민들 역시 私民化되어 일체의 조세를 납부하지 않게 되었다. 그래서 나라의 재정은 큰 어려움을 당하게 되어 군수가 고갈되었으며 국가의 일상적인 예산도 항상 부족하게 되었다.

특히, 1231년부터 28년 동안이나 7차례에 걸쳐 몽고침입이 계속 되었는데 몽고는 강동성의 거란 토벌을 계기로 고려로부터 많은 공물을 받아갔다. 몽고의 과중한 공물 요구에서 비롯된 몽고와 고려의 갈등은 최우의 반감을 사게 되어 이행되지 않기도 하였다. 이즈음 몽고는 남송 정벌에 앞서 고려에 대한 견제가 필요하였는데, 마침 몽고 사신 저고여가 귀국 도중에 피살된 사건이 발생하자 이를 구실로 삼아 고종 18년(1231), 대대적인 고려 침입에 나서게 된다.

이와 같은 상황에서 민생고는 더욱더 도탄에 빠지고 말았다. 어떤 사상도, 체

7) 박용운, 『高麗時代史』(하), 일지사, 1989, 671쪽.

제도, 제도도 그들의 현실적 생존을 보장해줄 수 없었다.

고려가 40여 년 동안의 대몽항쟁을 그치고 개경으로 환도한 것은 1270년 5월의 일이다. 고려의 조정이 강화도로 옮겨 있는 동안 내륙의 상황은 최악이었다. 고려의 행정력이 미치지 못하였기 때문에 백성들은 몽고군의 침탈을 그대로 감내해야만 했다. 수많은 문화재가 소실되었고, 헤아릴 수 없을 정도의 사람들이 목숨을 잃거나 유린을 당하고 포로가 되었다. 이와 같은 상황에서 백성들이 정상적인 경제생활을 유지하기란 기대할 수 없었다.

고려를 개국한 太祖이래 스물네 번째로 왕위에 오른 元宗은 무신난을 계기로 무단정치를 자행해 오던 무신들의 강력한 반발을 물리치고 친히 세자와 함께 원나라에 들어가 원 世祖와 대면하고 고려를 鮒馬國으로 대우할 것을 약속받았다. 원나라 황실의 공주를 고려의 세자에게 하가 시킨 것은 특별한 일이었으며, 그만큼 원에 있어서 고려국의 위상이 남달랐다고 볼 수 있다. 그렇지만 한편으로는 이로부터 원나라의 고려국에 대한 간섭이 본격화되었다고 하겠다. 이렇게 시작된 원 간섭기는 원이 명나라에 멸망한 1367년(공민왕 16)까지 대략 100년 동안 지속되었다. 이 기간에 고려는 정치·경제·사회·문화 등 모든 방면에 있어 원과의 관계는 밀접한 관련을 가질 수밖에 없었다.

앞에서 살핀 것처럼 고려왕조는 오랫동안에 걸친 외국의 간섭으로 인해 고려사회의 내부에서는 분열과 대립, 암투가 조성되었고 불교의 부패와 유교의 발흥으로 신앙과 사상의 갈등이 누적되어 사회적 불안이 조장되었다. 또한 왜구의 심한 침탈과 田制의 문란으로 국가의 재정과 국민생활의 궁핍으로 고려는 쇠망하게 되었다.

2. 서민들의 인식과 고려가요

고려의 후기는 정치적으로나 대외적으로 혼란의 와중에서 허덕였고, 사회·경제적으로 토지제도의 문란, 농장의 확대, 지방 관리의 횡포와 가렴주구, 고려사회의 내부적 동요와 타락은 사회의 불안을 가져와 적지 않은 민란과, 무신의 난으

로 이어졌고, 급기야 몽고의 침입 등으로 인하여 극도의 불만과 불신과 무질서가 난무한 혼돈의 사회가 계속되었다. 또 사상적으로 불교와 유학의 이념적 대립에 의해 사상의 일치를 보이지 못한 결과 두 사상은 갈등 관계에 놓이게 됨으로써 반목과 대립을 거듭하였으며 정신적 지주로서의 역할이 퇴색되었다. 이런 가운데 무교는 고려시대 서민사회의 정신세계에서 민간신앙으로서 매우 중요한 역할을 수행하고 있었다.

고려가요는 이처럼 정치적으로나 사회·경제적으로나 사상적으로 매우 무질서하고 혼란했던 사회 속에서 잉태된 노래로서 고려시대 서민들의 삶의 애환이 투영된 결과물로 여겨지며, 고려가요를 통하여 당시의 삶의 모습을 조명할 수 있다.

고려 후기 궁중의 도덕적 윤리는 귀족정치로 인한 인습적 부패와 원나라와의 주종관계에서 발생했던 정치적 갈등으로 인하여 퇴폐적 경향으로 흘렀다. 고려시대의 많은 시가들은 임의 부재로 인한 여인들의 그리움을 반영하고 있다. 고려의 여인들이 이토록 임과의 헤어짐을 많이 겪었으며 가슴 아파야 했고, 원치 않는 이별을 감수할 수밖에 없는 원인을 내우외환 및 元에 바치는 공녀제 때문[8]이라고 지적하고 있다.

고려가요의 화자의 태도에 나타난 갈등을 보면 모두가 이성과의 사이에 일어난 사건인데 그 결과를 받아들이는 화자의 태도를 고독과 불안으로 나눌 수 있다. 고독은 이미 이별이 기정사실화되었기 때문에 갈등의 성격이 비교적 단일한 반면 화자를 불안에 처하게 하는 갈등의 성격은 보다 복잡하다. 언젠가는 자신이 버려질 것이라고 상상하는 데에서 불안이 생기는가 하면 정당한 임과의 사랑이 아니기 때문에 자신의 입지나 태도를 확정짓지 못하는 데서 오는 불안이 생기기도 한다. 이 고독 또는 불안의 반응은 화자의 상태가 이미 혼자인가 아닌가에 따라 다르다고 할 수 있는데 양자의 접점, 즉 이별의 순간이 갈등으로 구성된 것은 질투와 인내로 반응이 각기 달리 나타난다. 여기서 보듯 갈등의 존재는 임 또는 사랑이며, 화자의 상태는 <쌍화점>을 제외하고는 모두가 혼자의 상태이거나 혼자가 되는 순간이다.[9]

---

8) 박요순, 「고려속요에 나타난 女心의 特質과 그 原因考」, 『숭전어문학』3, 숭전대, 1974.

이상의 논의들은 작품의 표면을 통해 나타난 고려가요의 내용적 특질과 정서를 살핀 것으로 고려가요에는 사랑을 위주로 한 화자가 주류를 이루고 있다. 그리고 화자의 상태는 임이 사랑과 생명의 원천으로서의 역할이 아니라 이별이 이미 결정되어 있어 화자에게 좌절과 고통에 빠지게 함으로써 원망의 대상이 되게 하는 역할을 하고 있다. 그러나 임과의 이별에 따른 좌절과 고통에 대하여 작중 화자가 어떤 인식을 가지고 해결하려 하는가 하는 것은 작품을 구체적으로 분석해보면서 알아보도록 하자.

고려시대에 여성 화자가 상당히 다양한 태도로 사랑을 노래한 것들이 많은데 이것은 여성에 대한 사회적 분위기가 억압적이지 않고 자유스러운 사회적 분위기에서 기인한 것이라 생각되며 궁중에서 여성 화자의 사랑노래가 많이 불려 질 수 있었던 것은 고려의 임금 광종 때에도 속악을 즐겼다는 기록을 통해서도 알 수 있듯이 일반적인 사회 분위기의 영향과 宋에서 수입된 敎坊樂, 즉 궁중에 소속된 기녀들이 부른 노래가 가세되어 더욱 번성하게 된 것이라 본다.

9) 최미정, 『고려속요의 전승연구』, 계명대학교출판부, 1999, 66-67쪽.

Ⅲ. 대상의 긍정과 존재에 대한 부정적 화자 인식

1. 임과 기다림에 대한 화자 인식

시적화자의 성별과 작가의 성별은 일치할 수도 있고 다를 수도 있다. 그러나 고려가요에 나타난 화자는 대부분 여성 화자이거나 여성적 화자이다. 그들이 내는 목소리는 남성 화자의 그것에 비해서 더 간절하고 절실하며, 정서의 수위를 한층 더 높여준다. 실제 작가가 여성일 수도 있겠지만, 작품의 표현적 효과를 극대화시키기 위해 여성 화자인 것처럼 설정했을 수도 있다.

서정시는 일반적으로 특정 시적화자의 독백이나 자기고백적 목소리로 이루어진다. 서정시의 텍스트는 시적화자의 정체성이 구축되는 장(場)이기도 하다. 독자는 시적화자의 목소리를 통해 그의 성별이나 신분, 노소뿐 아니라 그가 처한 상황을 인지하게 된다.[10)]

화자가 작품 속에서 차지하는 비중은 말할 수 없이 크다. 그의 목소리는 작품 안으로 독자를 불러들이는 주술이기도 하고, 작품을 소리 없이 읽어주는 代讀이기도 하고, 작품이 갖는 의미의 讀音이기도 하다. 그만큼 중요한 역할을 하는 화자의 대부분이 여성이라면 그것은 한 번쯤 진지하게 생각해봐야할 문제이다.

셔경(西京)이 아즐가
셔경(西京)이 셔울히 마르는
위 두어렁셩 두어렁셩 다링디리

---

10) 박혜숙, 「고려속요의 여성화자」, 『고전문학연구』제14집, 한국고전문학회, 1998, 5쪽.

닷곤딕 아즐가
닷곤딕 쇼셩경 고ᄋᆞ마른
위 두어렁셩 두어렁셩 다링디리

여힌므론 아즐가
여힌므논 질삼뵈 ᄇᆞ리고
위 두어렁셩 두어렁셩 다링디리

괴시란딕 아즐가
괴시란딕 우러곰 좃니노이다
위 두어렁셩 두어렁셩 다링디리

구스리 아즐가
구스리 바회예 디신돌
위 두어렁셩 두어렁셩 다링디리

긴히ᄯᆞᆫ 아즐가
긴히든 그츠리잇가 나ᄂᆞᆫ
위 두어렁셩 두어렁셩 다링디리

즈믄힌를 아즐가
즈믄힌를 외오곰 녀신돌
위 두어렁셩 두어렁셩 다링디리

信잇든 아즐가
信잇든 그즈리잇가 나ᄂᆞᆫ
위 두어렁셩 두어렁셩 다링디리

大洞江 아즐가
大洞江 너븐디 몰라셔
위 두어렁셩 두어렁셩 다링디리

빈내여 아즐가
빈내여 노흔다 샤공아
위 두어렁셩 두어렁셩 다링디리

네가시 아즐가
네가시 럼난디 몰라셔
위 두어렁셩 두어렁셩 다링디리

널빈예 아즐가
널빈예 연즌다 샤공아
위 두어렁셩 두어렁셩 다링디리
大洞江 아즐가
大洞江 건넌편 고즐여
위 두어렁셩 두어렁셩 다링디리

빈타들면 아즐가
빈타들면 것고리이다 나는
위 두어렁셩 두어렁셩 다링디리

<서경별곡>

<서경별곡>의 화자는 말할 것도 없이 여성 화자이다. 작가의 성별과 일치하느냐, 일치하지 않느냐의 문제는 밝힐 수도 없을뿐더러, 밝혀진다 해도 일정한 의미 이상은 가질 수 없기 때문에, 원작자의 성별의 문제는 제쳐두고 작품의 화자에만 시선을 모으기로 한다.

<서경별곡>의 여성 화자는 적극적인 자세로 사랑하는 임을 곁에 두고 싶어 한다. 끝내는 직접적인 상관도 없는 뱃사공에게 탓을 돌리며 그를 원망한다. 이러한 적극적인 여성 화자에 의해서 여성 화자의 순종적 이미지는 반감된다. 한편, 이 여성 화자는 자신을 버림받은 존재로 인식한다. 여성 화자는 임이라는 주체에 의해 버림받은 하나의 대상인 셈이다. 이는 자신의 객체성, 대상성에 대한

인식이라 할 수 있다. 즉, 자신을 하나의 주체로서 인식하지 못하고, 누군가의 대상으로 인식하고 있다. 다른 사람에 의해 대상화된 자신의 모습을 스스로의 모습으로 받아들이고 있는 것이다. 이러한 여성 화자의 인식은 <가시리>나 <동동>에서도 드러난다.

가시리 가시리잇고 나ᄂᆞᆫ
ᄇᆞ리고 가시리잇고 나ᄂᆞᆫ
위증즐가 대평성대(大平盛大)

날러는 엇디살라ᄒᆞ고
ᄇᆞ리고 가시리잇고 나ᄂᆞᆫ
위증즐가 대평성대(大平盛大)

잡ᄉᆞ와 두어리마ᄂᆞᆫ
선ᄒᆞ면 아니올셰라
위증즐가 대평성대(大平盛大)

셜온님 보내ᄋᆞᆸ노니 나ᄂᆞᆫ
가시ᄂᆞᆫᄃᆞᆺ 도셔오쇼셔 나ᄂᆞᆫ
위증즐가 대평성대(大平盛大)

<가시리>

<가시리>의 여성 화자도, 임을 잡아두고 싶지만 그랬다가 혹시 임의 마음을 상하게 하여 영영 돌아오지 않을까 걱정하고 있는 모습을 확인할 수 있다. 이별하는 데에는, 화자의 잘못보다는 임의 변심이 더 크게 작용했을 것이 뻔한데도 여성 화자가 정신적 수세에 몰려있는 것을 보면, <서경별곡>에서도 확인할 수 있었던 '타자성의 자기인식'을 <가시리>에서도 볼 수 있다.

<서경별곡>이나 <가시리> 등의 노래에서 여성 화자는 자기를 인식하기 전에,

임이라는 대상을 먼저 인식한다. 임이 주는 사랑만 있다면 어디든 따라가겠다는 생각, 생업인 길쌈베를 버려두고 임을 따라가겠다는 생각(<서경별곡>)을 종용하는 대상에 대한 화자의 인식은 강한 의지를 불러일으키고, 관계의 믿음을 형성시키고, 주체할 수 없는 원망을 만들게 된다.

正月ㅅ 나릿 므른
아으 어져 녹져 ᄒᆞ논ᄃᆡ
누릿 가온ᄃᆡ 나곤
몸하 ᄒᆞ올로 녈셔
아으 動動다리 <動動> 제2연

<동동>의 여성 화자도 자기 인식의 측면에서는 <서경별곡>이나 <가시리>의 여성 화자와 다를 바가 없다. 제2연에서 화자가 존재하는 세계는 새로운 변화를 맞고 있다. 생명의 탄생 혹은 부활의 발단으로 볼 수 있는 '물'이 긴 冬眠에서 깨어나 흘러가는 게 바로 그것이다. 그러나 화자는 그러한 새로운 변화에 편승하지 못하고 동면의 상태, 고독의 상태에 머물러 있다. 그 이유는 임이 부재한 상태에서 홀로 있기 때문이다. 이것은 곧 화자의 세계는 임을 중심으로 하여 존재하며, 이 임을 통하여 화자는 자신의 정체성을 확인하고, 삶의 의미를 찾는다는 것을 뜻한다.

임은 여성 화자에 비해 상대적으로 강력한 입지를 고수하고 있다. 앞서 살펴보았던 <서경별곡>과 <가시리>는 물론이거니와, '임에 대한 사랑'과 '임과의 이별로 인한 슬픔'을 노래한 대부분의 고려가요가 그러하다.

'님'은 어떤 존재인가? 그는 마음대로 여성화자를 버릴 수도 있고, 언제든 다시 돌아올 수도 있다. 여성화자가 애원하고 매달리면 오히려 더 멀어질 수도 있다. 울면서 붙잡는 여성화자를 뿌리치고 떠날 수도 있고, 곧바로 다른 여성과 새로운 관계를 맺을 수도 있다.[11]

이와 같은 맥락에서 "몸하 ᄒᆞ올로 녈셔"라는 구절이 갖는 의미는 매우 크다.

11) 박혜숙, 앞의 논문, 13쪽.

우선, 여성 화자가 자신을 하나의 주체로서 인식하지 못하고, 임의 대상성으로 인식하고 있음을 보여주고 있다는 데서 그렇고, 여성 화자에 비해 우월적 위치를 점하고 있는 임의 상황을 암시적으로 드러내주고 있다는 데서 또한 그렇다. 여성 화자는 현재 홀로 외롭게 살아가고 있다. 물론 그 원인은 임에게 비롯된 것이다. 여성 화자가 외롭고 슬픈 삶을 보내고 있다는 것을 역으로 생각해 볼 때, 그 맥락 상, 임은 여성 화자만큼 외롭지 않음을 알 수 있다. 임은 여성 화자에게 절대적인 존재이나, 임에게 여성 화자는 그렇지 않다. 만약 여성 화자만큼의 사랑이 임에게도 있었다면, 여성 화자는 절대 "호오로 녈셔"라고 말하지 않았을 것이다. 그 사랑을 전제로 임을 완전히 신뢰했을 것이며, 혼자 있는 시간에도 외롭다는 생각을 하지 않았을 것이 분명하다.

<動動>은 고려 때부터 구전되어 오다가 조선조에 『樂學軌範』권5 성종조 鄕樂呈才 圖儀 중에 연희의 놀이 절차와 함께 노랫말이 수록되어 있으며, 『大樂後譜』권7에는 악보가 전하고 있다. 그리고 <動動>에 대한 해설이 『고려사』악지 俗樂條에 실려 전하고 있다.[12] 『고려사』악지나 『악학궤범』의 기록을 통해 <動動>이 頌禱之詞로 불렸다는 걸 알 수 있다. 그러나 이것은 <動動>의 본래 성격이 아니다. 표면적 주제는 송도라고 할 수 있지만, 이것은 후대에 궁중으로 유입되는 과정에서 충신연주적 서사가 첨가되어 나타난 것이지, 민간에 유행했을 때부터 그러한 내용을 띤 건 아니었다. 그 첨가된 연이 바로 <동동>의 1연이다.

德으란 곰빅예 받줍고
福으란 림빅예 받줍고
德이여 福이라 호놀
나ᄉᆞ라 오소이다
아으 動動다리 <動動> 제1연

<動動>이 궁중음악으로 유입되면서 전면적인 개작이 이뤄졌다는 가정 하에서 살펴본다면, 다른 연에서도 송축을 의도하고 표현했을 법한 부분들[13]이 눈에 띄

12) 김정주, 『高麗歌謠』, 조선대학교출판부, 2002, 41쪽.
13) "노피 현 燈ㅅ 블 다호라"(제3연), "즈믄힐 長存ᄒᆞ샬 藥이라 받줍노이다"(제6연) 등.

는 게 사실이다. 그러나 임을 향한 연가에서도 충분히 사용될 수 있는 표현이기 때문에 작품 개작의 범위를 1연을 벗어난 내용으로까지는 확대시키지 않기로 한다.

제1연은 <動動>의 전체적인 구성에서 이질적인 성격이 강하다. 우선, 다른 연과 달리 계절의 특성이나 정서에 빗대어 화자의 감정이나 상황을 표현하고 있지 않고, 그 내용 또한 단순한 축원에 그치고 있다. 다만 "아으 動動다리"의 후렴구가 붙었다는 데서 <動動>이라는 내용 안에 묶여 있을 뿐이다. 그래서 자연스럽게, 여성 화자의 인식을 이야기하는 이 부분에서는 제외 대상이 될 수밖에 없다.

二月ㅅ 보로매
아으 노피 현
燈ㅅ 블 다호라
萬人 비취실 즈ᄉᆡ샷다
아으 動動다리

三月ㅅ 나며 開ᄒᆞᆫ
아으 滿春 ᄃᆞᆯ욋고지여
ᄂᆞᄆᆡ 브롤 즈슬
디녀 나샷다
아으 動動다리

四月 아니 니저
아으 오실셔 곳고리새여
므슴다 錄事니ᄆᆞᆫ
녯나ᄅᆞᆯ 닛고신뎌
아으 動動다리 <動動> 제3-5연

다시 논의의 중심으로 돌아와 <動動>에 나타난 여성 화자의 인식을 살펴보기로 하자. 3연에서 임은 연등제의 등불로 묘사되고 있다. 게다가 아주 높은 위치에 있는 등불로 나타나 있다. 그 위치는 많은 사람들의 선망과 기원이 가 닿아

있는 곳이라 할 수 있다. 실제로 임의 위치가 그런 건지는 알 수 없지만, 확실한 건 화자에 의해서 임이 한층 더 고결한 존재로 비춰지고 있다는 것이다. 그러나 여성 화자는, 임을 선망과 기원으로 올려다보는 많은 사람들 속에 묻혀 있다. 그 군중의 틈에서 일 대 일로 시선을 맞추지 못한다는 것은, 임과 화자의 관계가 대등하지 못한 것임을 암시한다. 앞서 지적한 바 있듯이 임의 대상성으로 자신을 인식하는 여성 화자의 모습이 드러나는 부분인 것이다. 만약, 여성 화자가 임의 존재와는 상관없이 자신을 인식하고 정체성을 규정하는 존재였다면, 임이 어느 위치에서 무엇을 하든지 자신의 존재에 미치는 영향은 적었을 것이다. 그러나 <動動>의 여성 화자는 그런 자존감이 절대적으로 부족하고 오직 임을 통해서만 자신의 존재를 확인하고 삶의 의미를 찾는 존재일 뿐이다. 3연에서 직접적으로 언급되지 않은 여성 화자의 외로움이나 쓸쓸함이 비교적 뚜렷하게 다가오는 것도 그것 때문이다.

4연도 3연과 비슷한 이치에서 설명될 수 있다. 임은 화사한 봄날에 핀 진달래꽃[14]으로 비유하면서 임의 모습을 미화시키고 있다. 3연에서 임을 등불과 같다고 표현한 것처럼 임을 순결하고 존귀한 존재로 그리고 있다. 여기서의 화자 인식은 3연의 연장선상에서 같이 살펴볼 수 있기 때문에 생략하기로 한다.

5연에서의 화자 인식은 3-4연의 그것보다 훨씬 더 극명하게 나타난다. 자연 현상과 결부시키면서 임의 부재를 한층 효과적으로 그려내고 있는 5연에서는, 오직 임을 향하여 자신의 정서와 행위의 폭을 열어두는 화자의 모습을 더 자세히 알 수 있다. "四月 아니 니저 아으 오실셔 곳고리새여"에서, 여성 화자가 임이 부재한 시간의 흐름을 헤아리고 있었다는 사실을 알 수 있고, "므슴다 錄事니문 녯나롤 닛고신뎌"라는 부분을 통해 여성 화자가 줄곧 임에 대한 기다림을 위하여 자신의 정성을 쏟았다는 것 또한 유추할 수 있다. 이와 같은 여성 화자의 태도는 앞서 살폈던 <서경별곡>과 <가시리>의 여성 화자의 인식과 다르지 않다. 여성

---

14) "만춘돌욋고지여"에 대한 어석에 대한 논의는 아직까지 정립되지 않은 상태이다.
· 3월달의 오이꽃이여. - 양주동, 『여요전주』, 을유문화사, 1947, 94-95쪽.
· 3월달의 오얏꽃이여. - 전규태, 『論註高麗歌謠』. 정음사, 1983, 37-38쪽.
· 늦봄(晩春) 달래꽃이여. - 박병채, 『高麗歌謠의 語釋硏究』, 삼우사, 1976, 86-87쪽.

화자가 자신의 존재의 의미를 부여할 수 있는 방법은 임의 귀환, 또는 사랑의 회복에 있다.

五月 五日애
아으 수릿날 아춤 藥은
즈믄힐 長存ᄒᆞ샬
약이라 받줍노이다
아으 動動다리

六月ㅅ 보로매
아으 별해 ᄇᆞ룐 빗 다호라
도라보실 니믈
젹곰 좃니노이다
아으 動動다리

칠월ㅅ 보로매
아으 百種 排ᄒᆞ야 두고
니믈 ᄒᆞᆫᄃᆡ 녀가져
願을 비숩노이다
아으 動動다리

八月ㅅ 보로문
아으 嘉俳나리마론
니믈 뫼셔 녀곤
오ᄂᆞᆯ낤 嘉俳샷다
아으 動動다리

九月 九日애
아으 藥이라 먹논
黃化고지 안해 드니
새셔 가만ᄒᆞ얘라

6-10연에서 나타난 여성 화자의 인식도 작품 면면에 나타난 여성 화자의 그것에서 크게 벗어나지 않고 있지만, 임에 대한 태도가 다소 이질적인 연이 있다. 제6연에서는 임에 대한 간절한 기다림이나 자신의 처지에 대한 한탄의 내용을 찾아볼 수 없다. 다만 임에게 천년을 살 수 있는 藥을 바치는 행위가 나타나 있을 뿐이다. 그러나 이 행위 또한 임에 대한 사랑으로 연결되는 것이, 임이 장수하길 바라고 그 약을 바쳤으며 '임의 장수'는 곧 '임과의 영원한 사랑'의 기본 조건이기 때문이다.

<動動>에서 여성 화자의 '임의 대상성'으로서 인식이 잘 드러나는 부분 중의 하나가 7연이다. 7연에서는 여성 화자가 사물화된 존재로 나타난다. 누차 언급했듯이 그 이유는 여성 화자가 스스로를 의존적인 존재, 임의 대상적 존재로 인식하기 때문이다. '빗'은 머리를 손질하는 데 쓰인다. 일회성이 강한 사물은 아니지만 그래도 어느 정도 사용하여 낡게 되면 버려야 한다. 현재 여성 화자는 그 빗을 통해 '훼손된 것', '낡은 것'으로 비유되고 있다. "별해 ᄇᆞ룐 빗 다호라"라고 스스로의 상황을 비관하며 스스로를 사물화시켜 표현하면서도, "도라보실 니믈 젹곰 좃니노이다"라며 임과의 사랑을 끝까지 포기하지 않을 것이라고 말하고 있다. 끝까지 타자(임)로서의 자기 인식을 하는 여성 화자의 습성은 현대사회에서는 환영받지 못할 일이긴 하지만, 여성 화자가 보여주는, 집착과 소유욕의 한계선을 넘어선 임에 대한 사랑의 자세만큼은 각박하고 이기적인 시간을 보내고 있는 우리에게 어떤 깨달음을 줄 수도 있을 것이다.

그 외 8연에서는 임과 끝까지 함께 하고 싶다는 여성 화자의 기원, 9연에서는 임을 향한 깊은 사랑, 제10에서는, 임의 부재로 인한 고독 등이 나타나 있는데 이것들도 모두 임과 그 사랑 때문에 나타나는 것이고, 이와 같은 여성 화자의 태도와 발화는, 임이 독립적인 존재로 여성 화자에게 직·간접적으로 관여하는 날까지는 변함없을 것이다.

十月애
아으 져미연 ᄇᆞᆺ 다호라

것거 ᄇᆞ리신 後에
디니실 ᄒᆞᆫ부니 업스샷다
아으 動動다리

十日月ㅅ 봉당 자리예
아으 汗衫 두퍼 누워
슬흘ᄉᆞ라온뎌
고우닐 스싀옴 녈셔
아으 動動다리

十二月ㅅ 분디남ᄀᆞ로 갓곤
아으 나술盤잇 져다호라
니믜 알(피) 드러 열이노니
소니 가재다 므ᄅᆞ숩니노이다
아으 動動다리 <動動> 제11-13연

위에서 언급했던, 여성 화자가 자신을 하나의 사물화된 존재로 바라보는 타자성이 11연과 13연에서도 보인다. 11연에서 'ᄇᆞ롯'은 산나무 열매[15]로 보는 것이 적절할 것이다. 색이 붉고 대추알보다 작지만 단맛이 있어 초동들이 즐겨 따먹었다고 하는 그 산나무 열매는, 익었을 때는 사람들이 관심을 두지만 칼로 베어버리면 쓸모가 없어진다. '칼로 저며놓은 열매'가 바로 그것이다. <서경별곡>의 화자가 자신을 '꺾인 꽃'으로 인식한 것과 이치가 같다. 여성 화자가 스스로를 '칼로 저며놓은 열매'라고 말하는 것은 자신도 이미 버려진 존재라는 것을 인식했다는 뜻이다. 그리고 "디니실 ᄒᆞᆫ부니 업스샷다"라고 말한 것은, 임에게 버림받은 상황에서 자신은 어느 누구에게도 사랑을 받을 수 없다는 한탄과 자조를 담고 있다.

11연의 한탄과 자조가 12연에서는 감정의 직접적 표출로 드러난다. "슬흘ᄉᆞ라온뎌"가 바로 그것이다. 임과 떨어져 홀로 살아가는 처지가 여성 화자에겐 슬픔

15) 임동권, 「동동의 해석」, 김열규·신동욱 편, 『고려시대의 가요문학』, 새문社, 1982, 53쪽.

으로 다가올 수밖에 없지만, 임은 여성 화자만큼, 상대방이 부재한 상황의 공백을 느끼고 있지 않다. 그렇기 때문에 여성 화자의 처지가 더 가련하게 보이는 것이다.

13연에서 '분디남ᄀᆞ'는 가시가 많은 나무이다. 여성 화자는 그 나무를 깎아 저(箸)를 만든 게 바로 화자 자신이라고 말하고 있다. 이것은 화자의 자학일 수도 있고 임을 위한 희생일 수도 있다. 그러나 내용의 흐름과 다른 연에서 보이는 여성 화자의 태도를 눈여겨 볼 때, 임을 위한 정성과 희생으로 생각하는 게 옳을 것이다. 즉, 임을 위하여 정성스럽게 상을 차려놓고 '분디남ᄀᆞ'로 만든 저를 가지런하게 놓은 화자의 모습을 떠올릴 수가 있는 것이다.

이러한 여성 화자의 정성과 사랑이 임에게 어떻게 작용하는가의 문제는 "소니 가재다 므ᄅᆞ숩니노이다"라는 난해한 구절에서 모호성을 띠게 된다. "손(客)이 가져다 입에 무는군요."[16]라고 보거나, "손이 (분디나무)가지에 다 진물러졌습니다."[17]라고 보는 등의 해석이 있는데 문맥상 자연스러운 건 후자가 될 것이다. 임이 箸를 사용할 수 있을지, 사용할 수 없을지도 불확실한 부재 상황 속에서도 그 임을 위하여 손이 불어터지도록 저를 깎았다는 것은 그만큼 임에 대한 정성과 사랑이 지극함을 뜻한다. 마지막 연에서까지 여성 화자는 임에 대한 일방적인 사랑을 포기하지 않고 있다. 그 사랑이 임과의 수평적인 관계 속에서 이루어지는 게 아닌, 수직적인 관계 속에서 이뤄지고 있다는 데에 초점을 맞춰 <動動>을 살펴보았다. 여성 화자의 모든 행위를 지배하면서도 정작 여성 화자의 근경에는 모습을 보이지 않는 독립적인 존재인 임, 그럼에도 불구하고 그 임에게 종속되길 간절히 원하고 임의 존재를 통하여 자신의 정체성을 확인하는 여성 화자의 모습이 작품 속에서 일관되게 나타나는 것은 아니었지만, <動動>이 <서경별곡>이나 <가시리> 등에서도 나타나는 여성 화자의 '임의 대상성'을 잘 살펴볼 수 있는 작품인 것만은 분명하다.

지금까지는 고려가요 속에서 여성 화자가 인식하는 대상에 초점을 맞춰 간략하게 살펴보았을 뿐이다. 위에서 언급한 3편의 고려가요 외에도 여성 화자, 또는 여성화된 화자의 모습을 살필 수 있는 다른 노래가 있지만, 이후에서 조금 다른

16) 양주동, 『麗謠箋注』, 을유문화사, 1947, 137쪽.
17) 최미정, 앞의 책, 221쪽.

방향으로 언급할 필연성이 있기에 그대로 두기로 한다.

고려가요의 의미 구조를 이해함에 있어 작가가 화자를 통해 나타내고자 하는 본질적인 정서가 무엇인가를 확인하는 일은 매우 중요하다. 그것은 작품의 생명인 동시에 문학 작품으로서의 가치 판단과 연계될 수 있기 때문이다.

고려가요에서 흔히 제기될 수 있는 정서의 문제는 화자의 체념이나 울분의 토로, 혹은 그 내면에 자리하고 있는 기다림의 정서가 될 것이다. 우리는 일원화된 체념이나 울분의 표정보다는 기다림의 모습에 시선이 갈 수밖에 없다. 기다림이란 것은 극한적 상황 속에서도 미련의 감정을 버리지 않고, 끊임없는 시련의 반복을 정신적으로 극복하면서 얻는 '고통 속의 평정'이기 때문이다.

김현은 기다림의 의미에 대하여 헤어진다고 하더라도 다시 만날 것을 기다리는 것, 임이 돌아올 때까지 기다린다는 것을, 정신의 동요와 혼란을 막는 길이라고 설명한 다음, 여인의 처참한 生은 그 기다림 속에서 어느 정도 보상된다고 하였다.[18] 현실적으로 다가오는 고통과 시련 속에서 기다림을 이뤄내기란 어려운 게 사실이다. 그러나 현실적으로는 체념을 해야 할 일임에도 불구하고 마음으로는 도저히 체념할 수 없다는 미련을 갖게 된다. 이 체념과 미련의 복합적인 감정이 바로 恨이다.[19] 이 恨이 고려가요 속으로 투영되면서, 그 모습은 한층 더 여과된 情恨, 여백이 있는 恨으로 승화된 모습을 우린 확인할 수 있다. 恨의 이러한 변화가 체념적 상황에서도 기다림이라는 것을 더 돋보이게 해주는 것이다.

돌하 노피곰 도ᄃᆞ샤
어긔야 머리곰 비취오시라
어긔야 어강됴리 아으 다롱디리

全져재 녀러신고요
어긔야 즌ᄃᆡ를 드ᄃᆡ욜세라

어느이다 노코시라

---

18) 김현, 『한국문학의 가능성』, 민음사, 1976, 50쪽.
19) 오세영, 『한국 낭만주의 시 연구』, 일지사, 1980, 333-336쪽.

어긔야 내가논딕 졈그롤셰라
어긔야 어강됴리 아으 다롱디리[20]

<井邑詞>

<정읍사>는 임의 부재에서 오는 현실의 상황적 조건을 기다림의 정서로 노래하고 있다. <정읍사>에서 여성 화자가 기다리는 임은, 여성 화자가 발원하는 희망 속에서 위치한다. '全져재를 다니는' 힘들고 위험한 상황은, '달'에 투영된 여성 화자의 간절하고 애틋한 희망으로 말미암아 안전해질 수 있을 것처럼 보인다. 그만큼 여성 화자가 달에게 기원하는 마음과 자세가 절실하다는 것이다. <정읍사>에서 '달'은 구조적으로 매우 중요한 기능을 담당하고 있다. 이 노래의 모든 것은 '달'에 집중되어 있고, 그것은 삼장에 고루 내재되어 있으면서 전체를 하나로 엮는 초점이 된다.[21] 또한 <정읍사>의 '달'은 '소원으로서의 달'이며, '기원으로서의 달'이다. '달'이 여성 화자가 기다리는 임을 지켜주고 있으며, 여성 화자의 기원을 받아들이면서 그 기원을 현실화시키는 것이다. 김명수는 이 달에 대하여, 달은 종종 현실 조건의 초월의식으로서 존재하게 되며, 절대자를 상실한 공간에서 인간과 맞닿는 마지막 기항지로 나타난다고 말한 바 있다.[22] 그러나 <정읍사>에서 '달'이 그만큼의 의미를 가질 수 있었던 것은 여성 화자가 안고 있는 기다림의 무게 때문일 것이다. 그 기다림의 힘으로 인하여 여성 화자는 달의 능력을 믿게 되고, 기다림의 태도도 희망적이고 긍정적으로 변화할 수 있는 것이다.

제2연에서 여성 화자는 임의 귀가가 늦어지자 초조한 마음에 사로잡혀, 혹시 남편이 어떤 해를 입지 않을까하는 지극한 정성의 마음을 볼 수 있다. 임의 안위를 확인할 수 없는 상황에서 여성 화자가 할 수 있는 유일한 행위는, 그저 임이 무사하기만을 바라는 것뿐이다.

---

20) 김정주, 앞의 책, 65-66쪽. - <정읍사>는 『고려사』樂志의 기록에 따르면 백제의 노래로 보는 게 마땅하나, 고려가요의 형태로 재편되는 과정을 거치면서 고려시대 일반 서민들에게 향수되었던 점을 참작하여, 많은 학자들이 대체로 고려가요에 포함하여 다루고 있다.
여기에서도 위의 사항과, 문헌에 정착된 시기(성종 대 - 대부분의 고려가요가 문헌에 정착된 시기임.)를 고려하여 <정읍사>를 고려가요의 범주에 두고 살피기로 함.

21) 정병욱, 『韓國古典 詩歌論』, 신구문화사, 1980, 103쪽.

22) 김명수, 「한국詩와 달의 이미지」, 『현대문학』1979년 9월, 324-325쪽.

제3연에서 '어느이다 노코시라'는 당부와 우려의 마음이 표현된 구절이 있다. 돌아오는 길에 물건이 많아서 힘이 들면, 아무 데나 그 짐을 놓고 쉬라는 의미로 해석할 수도 있지만, 한편으로는 어느 여자에게 임의 마음을 놓고 있느냐는 의구심으로 볼 수도 있다. 임이 혹시 '즌ᄃᆡ'를 디딜까봐 불안해하던 여성 화자의 심리가, 여성 화자의 간곡한 기다림 속에 그런 의심과 불안을 불러오는 것이다. 그러나 비록 그런 우려와 의구심이 표현되어 있기는 하지만, 어려운 상황 속에서도 임에 대한 따뜻한 시선과, 임에 대한 간절한 사랑을 잃지 않는 기다림의 아름다움이 돋보인다.

<정읍사>에서 여성 화자의 정서는, 임을 기다리는 여인들이 갖는 공통의 정서를 잘 대변해주고 있고, 불확실한 세계 속의 불안을 암담함 속에 방치시키는 게 아니라, 긍정적인 '밝음'의 세계를 통해 갈등을 해결하고, 임에 대한 사랑을 끝까지 포기하지 않는 중후한 기다림의 정서라고 할 수 있다.

딩아돌하 當今에 계샹이다
딩아돌하 當今에 계샹이다
先王聖代예 노니ᄉᆞ와지이다

삭삭기 셰몰애 별헤 나ᄂᆞᆫ
삭삭기 셰몰애 별헤 나ᄂᆞᆫ
구은밤 닷되를 심고이다
그바미 우미도다 삭나거시아
그바미 우미도다 삭나거시아
有德ᄒᆞ신 님믈 여히ᄉᆞ와지이다

玉으로 蓮ㅅ고즐 사교이다
玉으로 蓮ㅅ고즐 사교이다
바회우희 接柱ᄒᆞ요이다
그고지 三同이 퓌거시아
그고지 三同이 퓌거시아
有德ᄒᆞ신 님여히ᄉᆞ와지이다

므쇠로 텰릭을 몰아 나ᄂᆞᆫ
므쇠로 텰릭을 몰아 나ᄂᆞᆫ
鐵絲로 주름바고이다
그 오시 다 헐어시아
有德ᄒᆞ신 님여히ᄉᆞ와지이다
므쇠로 한쇼를 디여다가
므쇠로 한쇼를 디여다가
鐵樹山애 노호이다
그ᄉᆡ 鐵草를 머거아
그ᄉᆡ 鐵草를 머거아
有德ᄒᆞ신 님여히ᄉᆞ와지이다

구스리 바회예 디신돌
구스리 바회예 디신돌
긴힛든 그츠리잇가
즈믄히롤 외오곰 녀신돌
즈믄히롤 외오곰 녀신돌
信잇든 그츠리잇가

<鄭石歌>

<정석가>는 艶情歌詞가 아닌, 頌禱歌)로 볼 수도 있다. 그러나 본고에서는 민요적 성격의 가요가 후에 송도가로 전이된 것이라는 일반적인 견해[23]를 따르기로 한다. 그 대강은 <정석가>가 민간 차원에 머물러 있을 때는 분명 염정의 대상으로서의 임이었으나, 이 노래가 궁중으로 유입되면서 임은 '군왕'의 의미로 전이된 것이다.

<정석가>는 임과의 합일을 대전제로 설정하여, 임과 함께 오랜 시간을 보내고 싶은 소망을 표출하면서, '유덕하신 님'과 헤어지기 싫다는 것을, 작품 전반에 걸

23) 김상억, 「정석가고」, 정병욱 편, 『고려시대의 가요문학』, 새문사, 1987, 155-192쪽. / 박노준, 「정석가의 민요적 성격과 頌禱歌로서의 전이양상」, 위의 책, 62-89쪽. / 김선기 외, 『한국문학개론』, 경인문화사, 1996, 108-109쪽.

쳐 강한 의지로 표출하고 있다. 임에 대한 태도와 어조로 미루어 보아 <정석가>의 화자도 여성으로 보아야 하며, 그래야만이 남성적인 '유덕하신 님'과의 관계망에 적절하게 포진할 수가 있는 것이다.

<정석가>의 2연부터 5연까지 동일한 구조와 모티프의 반복으로 절대적으로 불가능한 상황을 전제로 하여, 그 불가능한 상황이 현실화되면 임과의 이별을 허락하겠다는 역설의 의미를 지닌다. 그만큼 화자는 임과의 이별을 원치 않는다는 의지를 드러내고 있다. 그러나 화자는 어느 정도 이별에 대비하고 있다. 구슬이 바위에 떨어진다 해도 끈만은 떨어지지 않는다는 구절을 통해서 이미 화자가 이별을 가정하고 있다는 것을 알 수 있고, 그 상황 속에서도 임에 대한 변함없는 사랑을 확인시켜주고 있다. 또 아주 오랜 세월을 떨어져서 지낸다고 해도, 임에 대한 믿음만은 변하지 않을 것이라는 의지 속에 화자의 진정한 기다림의 자세가 담겨 있다. 마지막 행의 信은 곧 '기다림'이다. 그것은 임과 이별할 수밖에 없는 현실이 온다 해도, 임을 사랑하는 마음만은 끊어지지 않을 것이라는 믿음이며, 그 믿음을 간직하고 있으면 다시 만날 수 있으리라는 부정적 인식 속의 희망이자, '기다림'인 것이다. 그러한 믿음과 기다림은, 현실 속에서는 전혀 실현될 수 없는 '모래 벼랑에 심은 군밤에 싹이 나고', '옥으로 만든 연꽃이 三同이 피는' 상황을 설정한 것과 무관하지 않다. 실현 불가능한 그 일들이 혹시라도 실현되어, 임과 헤어지게 되더라도, 임에 대한 사랑의 끈과 믿음을 놓지 않겠다는 화자의 의지는 이미 그 불가능한 한계선을 초월하고 있기 때문이다.

셔경(西京)이 아즐가
셔경(西京)이 셔울히 마르는
위 두어렁셩 두어렁셩 다링디리

닷곤ᄃᆡ 아즐가
닷곤ᄃᆡ 쇼셩경 고ᄋᆞ마른
위 두어렁셩 두어렁셩 다링디리

여ᄒᆡᄆᆞ론 아즐가
여ᄒᆡᄆᆞ논 질삼뵈 ᄇᆞ리고

위 두어렁셩 두어렁셩 다링디리

괴시란딕 아즐가
괴시란딕 우러곰 좃니노이다
위 두어렁셩 두어렁셩 다링디리

<서경별곡> 제1-4연

<서경별곡>은 창작연대와 작자에 대한 기록은 보이지 않지만, <정석가>와 노래의 일부분이 동일하고, 『익재난고』 소악부에 그 부분이 한역되어 전하며, 조선 성종조에 남녀상열지사의 대표적인 노래로 거론되었던 점[24] 등으로 보아 고려시대의 노래임을 알 수 있다.

<서경별곡>은 주제소나 시적 분위기, 어조 등에 있어 다소 이질적인 요소로 배합되어 있다. 그러나 이러한 이질적인 요소들도 어떤 당위성에 의해 배합되었을 것이며, 이면적으로는 한 주제를 표방하고 있을 것이라는 전제 하에 <서경별곡>을 바라보아야 한다. 여러 노래를 하나로 묶을 때는 일정한 구성의 원리가 존재하게 된다. 둘 이상의 독립가요가 합성되거나 기존의 가요에 어떤 가요가 삽입 수용될 때는, 심층적으로 의미적 유사성을 지닌 것끼리 합성 내지는 편사가 이루어질 것이기 때문이다. 별로 연관성이 없는데, 단지 이별을 노래한 것이라고 해서, 노래에 등장하는 장소가 동일하다고 해서 하나의 노래로 묶었을 것이라고 추측하는 것은 당시의 편사자와 향유자들, 그리고 문화수준을 무시하는 것이라고 생각된다.

<서경별곡>의 기다림은 <정읍사>나 <정석가>와는 다른 의미를 내포하고 있다. <정석가>의 6연과 동일한 연을 제외하면, 여성 화자의 기다림이 직접적으로 표출되어 있는 내용은 찾아볼 수가 없다. 그러나 작품 기저에는 여성 화자의 기다림에 대한 자세가 면면이 스며들어 있음을 파악할 수 있다.

1연에서 여성 화자는 서경이라는 공간이 자신에게 있어 얼마나 중요한지에 대하여 언급하고 있다. 즉, 서경은 서울이고, 새로 닦은 작은 서울이며, 자신은 이

24) 傳日 宗廟樂 如保大平 定大業則善矣 其如俗樂 如西京別曲 男女相悅之詞 *不可 樂譜則不可卒改 依曲調別製歌詞何如 (『성종실록』 권215 19년 4월 4일)

곳을 사랑한다는 것이 그것으로서, 반복적 발화를 통해 자신의 의도를 강조하고 있다. 예컨대, '닷곤ᄃᆡ 쇼셩경 고ᄋᆞ마른'은 새로 닦은 곳임과 사랑하는 곳임을 강조하는 것인데, '닦은 곳'은 小城京을 修築(수축)했다는 의미와 함께 조상 대대로 생활의 터전을 닦아 왔다는 뜻이 내포되는[25] 소중한 장소라는 의미로서 이를 사랑한다는 진술이 첨가되어 그곳이 화자에게 얼마나 중요한 곳인지를 강조하는 것이다. 이는 여성 화자가 얼마나 자신의 고향을 사랑하는지를 밝히려는 것인데, 궁극적으로는 그렇게 자신에게 소중한 곳이지만 '사랑하는 임을 위해서라면 포기하겠다'를 말하려고 하는 것이다. 심지어는 아주 중요한 삶의 방식인 길쌈, 베까지 모두 포기하겠다고 덧붙이고 있다. 그러나 대부분의 논자들은 이런 소중한 것도 '님이 사랑해 주신다면'이라는 전제조건이 붙어서, '임이 나를 사랑해주신다면, 자신이 이렇게 아끼는 것도 포기하고 임을 따라가겠다'라고 해석한다. 박노준은 떠나는 임에게 모든 것을 포기하고 당신만을 좇겠다는 이 적극적인 태도와 단호한 진술을 과연 얼마나 신뢰할 수 있는가를 문제삼으면서, 이별의 현장에서 연약한 여인이 토해내는 이 말은 상투적인 '입말'로, 결코 행동으로 옮겨질 수 없는 虛言에 불과한 진술일 가능성이 매우 높다[26]라고 주장한다. 그러나 이러한 주장은 그 가능성에 의존한 것일 뿐, 어떠한 근거를 바탕에 두고 파악한 것은 아니다. 우리는 작품에서 보여주는 대로, 자신에게 중요한 것들을 버리고도 임을 따르겠다는 적극적인 의지를 읽어내면 된다. 그 의지의 이면에는 임에 대한 믿음과 기다림의 정서가 배어있다. 임이 자신을 사랑해준다면 어디까지라도 따라나서겠다는 말은, 임이 자신에게 주는 사랑의 표현을 기다리는 것이 되기 때문이다. 물론 단호하게 조건을 내세우는 모습에서, 여성 화자의 다른 모습을 살필 수도 있겠지만, 그 여성 화자의 내면을 들여다보면, 다른 고려가요 작품들만큼의 간절한 기다림이 스며들어 있음을 알 수가 있는 것이다.

여성 화자는 이미 임이 나를 떠날 것이라는 걸 알고 있다. 그런 상황에서 임에게 건네는 말은, 임을 붙잡아두려는 의도에서 하는 말이 아니다. 임이 자신을 떠날 것이고, 이별은 예정되어 있다는 것을 알고 있는 상황에서 여성 화자가 자신

25) 박종태, 「청산별곡과 서경별곡의 구조」, 『국어교육』 46・47, 한국국어교육연구회, 1985, 140쪽.

26) 박노준, 「<서경별곡>의 구조와 화자의 태도」, 김열규・신동욱 편, 『고려가요연구』, 새문사, 1982, 273-274쪽.

의 사랑을 임에게 다시 한번 알리기 위한 의도로 볼 수 있다.

구스리 아즐가
구스리 바회예 디신돌
위 두어렁셩 두어렁셩 다링디리

긴히ᄯᆞᆫ 아즐가
긴힛ᄯᆞᆫ 그츠리잇가 나ᄂᆞᆫ
위 두어렁셩 두어렁셩 다링디리

즈믄힉를 아즐가
즈믄힉를 외오곰 녀신돌
위 두어렁셩 두어렁셩 다링디리

신(信)잇ᄃᆞᆫ 아즐가
신(信)잇ᄃᆞᆫ 그츠리잇가 나ᄂᆞᆫ
위 두어렁셩 두어렁셩 다링디리 <서경별곡> 제5-8연

<서경별곡>의 여성 화자의 기다림과 임에 대한 사랑은 위의 부분에 와서 훨씬 더 구체화된다. 이 구슬 단락에 대해 신은경은 소망의 주체를 쌍방으로 보고 의도를 사랑의 확인이라고 말한 바 있다.[27] 오랜 시간이 흘러서 임이 자신을 떠난다 해도, 임에 대한 사랑만은 끝까지 간직하겠다는 여성 화자의 의지 속에는 자신의 기다림을 굳건히 하겠다는 인식이 내포되어 있다. 그 기다림의 숭고함이 임에 대한 사랑을 변함없이 이어주는 '끈'이 되는 것이다.

한편, 김명준은 '구슬'을 '임의 나에 대한 사랑', '구슬이 바위에 떨어짐'을 '임의 나에 대한 배신'으로, '끈'은 '나의 임에 대한 사랑'으로 해석하였다.[28] 즉, 임이 나를 배신하여 나에 대한 사랑이 깨어졌다고 하더라도, 나의 임에 대한 사랑은 영

27) 신은경, 「서경별곡과 정석가의 공통 삽입가요에 대한 일고찰」, 『국어국문학』 96, 1986.
28) 김명준, 「<西京別曲>의 구조적 긴밀성과 그 의미」, 『한국시가연구』8, 한국시가학회, 2000, p.68.

원하다는 것이다. 그 의미는 임과 나를 이어주는 신의의 끈은 천 년을 떨어져 살아간다 해도 끊어지지 않는다는 일편단심의 의지가, 임과 여성 화자의 사랑과 믿음으로, 새로운 희망과 삶의 의지로 전환된다는 것이다.

2. 시 · 공간에 대한 화자 인식

<만전춘별사>는 『악장가사』에 <만전춘별사>라는 제목으로 전편이 실려 있으며, 『악학편고』에는 <만전춘 5章>이라는 제명 아래 동일한 가사 전편이 실려 전하고 있다. 그리고 『세종실록』권 146에는 <만전춘>이라는 제명 아래 <봉황음>의 가사를 약간 줄여 사용하고 있으며, 『대악후보』에는 가사 없이 악보만 전하고 있다. 또한 『성종실록』에도 <만전춘>이라는 제명이 보이며 '비리지사(鄙俚之詞)'라 하여 배척하였으며 또한 김수온의 『述樂府辭』에도 <만전춘>의 일부가 한역되어 있다.[29]

<만전춘별사>의 내용은 고려가요 중에서도 정감과 관능을 가장 솔직하게 나타내 보이는 전형적인 연가로 에로티시즘의 극치,[30] 또는 유녀의 정감적, 관능적, 희학적 정감을 노래한 것으로 한 폭의 춘화,[31] 용솟음치는 정염이 사문 절정에 이른 느낌이라고 하여[32] 대부분의 학자들이 <만전춘별사>의 성격을 性的 욕망을 진솔하게 발산하고 있는 작품으로 보고 있다. 작품의 내용은 임과의 性的 융합에 대한 희구와 온전한 사랑에 대한 소유욕으로 치중되어 있다.

<만전춘별사>는 크게 자연과 서정적 자아인 인간의 대립으로 구분할 수 있다. 이러한 자연과 인간의 대립은 각 장으로 이어지면서 시간의 이동을 보이고 있다.

---

29) 김수온, 『述樂府辭』國祖詩刪 卷一
十月層氷上 시월 달 겹겹이 언 얼음 위에
寒凝竹葉累 그 찬 얼음에 댓잎 자리 보아
與君寧凍死 임과 함께 얼어 죽을망정
遮莫五更鷄 뜨는 해를 가려서 새벽닭 울음을 막아줬으면

30) 성현경, 「滿殿春別詞의 構造」, 『高麗時代의 言語와 文學』, 형설출판사, 1975, 377쪽.

31) 박병채, 『高麗歌謠의 語釋硏究』, 삼우사, 1976, 285쪽.

32) 전규태, 『論註高麗歌謠』, 정음사, 1983, 216쪽.

이와 같은 대립적 구조는 <만전춘별사>는 '3절 6단'으로 된 '노래극'의 대본이었다.[33]는 연구를 낳기도 하였다. 또한 <만전춘별사>의 작품을 분석해 보면 그 내면에서 비유와 상징, 반어와 역설, 감각적 언어의 적절한 구사 및 조화, 모순과 대립의 갈등을 통한 팽팽한 긴장 관계의 유지 및 융화 등을 발견할 수 있다. 이러한 관계는 작품 속에서 <만전춘별사>를 淫詞 이상의, 고려 서민들의 진솔한 호흡 속에서 이해해야 할 필요성도 있음을 인지하게 한다.[34]

어름우희 댓닙자리보와 님과나와 어러주글만뎡
어름우희 댓닙자리보와 님과나와 어러주글만뎡
情(뎡)둔 오놀밤 더듸새오시라 더듸새오시라

耿耿孤枕上애 어느ᄌᆞ미 오리오
西窓을 여러ᄒᆞ니 桃花ㅣ 發ᄒᆞ두다
桃花는 시름업서 笑春風ᄒᆞᄂᆞ다 笑春風ᄒᆞᄂᆞ다

넉시라도 님을 ᄒᆞᆫᄃᆡ 녀닛景너기다니
넉시라도 님을 ᄒᆞᆫᄃᆡ 녀닛景너기다니
벼기더시니 뉘러시니잇가 뉘러시니잇가

올하 올하 아련 비올하
여흘란 어듸두고 소해 자라온다
소콧얼면 여흘도 됴ᄒᆞ니 여흘도 됴ᄒᆞ니

南山애 자리보와 玉山을 벼여누어
錦繡山 니블안해 麝香각시를 아나누어
南山애 자리보와 玉山을 벼여누어
錦繡山 니블안해 麝香각시를 아나누어
藥든 가슴을 맛초ᄋᆞᆸ사이다 맛초ᄋᆞᆸ사이다

---

33) 여증동, 「만전춘별사 연구」, 『古典詩歌論』, 새문社, 1984, 241쪽.
34) 김정주, 앞의 책, 119쪽.

아소님하 遠代平生에 여힐술 모르옵새

<만전춘별사>

1연에서 여성화자는 임에 대한 강렬한 사랑을 표출하고 있다. 얼음 위의 댓자리와 같은 혹독한 조건이라도 임과 함께하고자 하는 적극적인 열정과 임과 함께하는 시간이 영원하길 바라는 간절한 염원이 담겨져 있다.

2연은 임이 없는 외로운 밤을 노래한 것으로 1연의 불안이 현실로 나타난 것이라 볼 수 있다. 기존 연구 중에는 도화와 춘풍을 상징적인 것으로 해석하여 도화는 에로티시즘을 표상하는 꽃, 춘풍은 남자, 도화는 요염한 여자, 도화꽃이 바람 속에서 흔들리는 이 접촉은 남녀간의 정사를 상징하는 것으로 풀이하고 있다.[35] 그렇다면 춘풍과 도화의 사람은 임이 다른 여자와 사랑하는 모습을 묘사한 것으로 생각할 수 있으며, 화자는 그러한 광경을 연상하므로 인해 고독과 시름은 더욱 깊어질 수밖에 없다고 본 것이다. 이처럼 상징적인 해석을 하기도 하였으나 화자가 처해진 상황은 전전반측하며 홀로 지내는 독수공방, 봄이 되어 만물이 생동하는데 임의 부재에서 고독을 느끼며 잠을 이루지 못하던 화자는 서창을 열게 된다. 그러자 이질적인 자연의 모습을 목격하게 되고, 이것으로 인하여 화사한 봄에 느끼는 화자의 고독은 더욱 진하게 다가오는 것으로 보아야 할 것이다. 즉 봄을 맞이하여 고독과 시름이 깊어 가는 것을 단순하게 표현한 것이라고 볼 수 있다. 1연과 2연의 시간적 배경은 모두 밤이다. 그러나 1연의 밤과 2연의 밤이라는 무대는 본질적으로 다른 것으로 1연의 밤은 임과 함께하는 밤이요, 2연의 밤은 임과의 단절에서 오는 고독과 좌절의 밤이다.

3연은 헤어지기보다는 차라리 죽어 혼백이라도 임과 함께 하겠다는 합일의 심경과 약속을 지키지 않는 임에 대한 원망의 노래다. 넋이라도 서로 떨어지지 말자고 맹세한 사람은 누구였습니까 하는 것은 화자의 절규다. 생과 사를 초월하여 합일을 약속했던 과거였다. 그 약속의 주체는 임이었으나 스스로의 맹세를 어기고 현실은 生과 死의 거리만큼 떨어져 있는 것이다.

---

35) 정병욱, 『古典의 바다』, 현암사, 1977, 93쪽.

4연은 임의 여성편력에 대한 원망이 나타나고 있다. '비오리'는 바람둥이의 속성을 지닌 임이요, '沼'는 화자며 '여흘'은 다른 여인을 비유한 것이다. 그러므로 "여흘란 어듸두고 소해 자라 온다"라고 묻는 것은 변절한 임에 대하여 완강한 거부나 기쁨의 표현이 아니라 임의 자유분방한 행동을 비아냥거리는 투로 말한 것이라 본다. 그러나 또한 그 이면에는 '沼'인 화자가 '여흘'이라는 다른 여인과의 동류의식을 느끼면서 '여흘'에 대해 동정하는 의미도 내포되었다고 본다. 단절의 상황에서 화합의 상황으로 전환되는 과정에서 화자는 여성편력의 야유를 임에게 보냄과 동시에 마음의 여유를 보이고 있으며 대화형식으로 형성되었다. 다른 한편으로는 임이 떠나버린 후에 작중화자는 여울과 소를 번갈아 오고가는 오리의 모습을 보고 그렇지 못하는 자신의 처지를 비유해서 표현한 것이라고도 생각할 수 있다.

5연은 1~4연까지 보였던 대립과 갈등이 해소되며 가상 속에서 임과 나와의 합일을 기원하고 있다. 이는 화자가 대립과 갈등에서 벗어나 안정을 구하려는 보상행위로 보아야 한다.

6연에서는 "아소 님하 원대평생애 여힐술 모르옵새"와 같이 임과의 영원한 생활을 희구하며 끝맺음하는 결사로서 1~4연에 보이는 대립과 갈등을 부정하고 해소하며 이별 없는 사랑을 다짐한다. 그리고 5연의 의미를 강화시키고 있다. 임과의 합일을 끝까지 포기하지 않고 영원한 화합을 갈망하고 있음을 볼 때, 고려 여인의 질긴 생명력을 볼 수 있다.

제1연에서 화자 인식은 객관적 시간인 '오늘 밤'이 다른 날과는 달리 더디게 샐 것을 간절히 소망하고 있다. 아니, 어쩌면 임과 함께 한 오늘 이 밤 시간이 아예 흐르지 않고 정지되기를 바라는 것인지도 모른다. 이는 작중 화자의 소망이 시간의 연장이라는 구체적 염원으로 표현된 것이다. 비록 사회적으로 보장받은 안온한 잠자리가 아니라, 모두에게 소외받은 바깥의 찬 공간에서 부여받은 사랑의 시간일지라도 서정적 자아는 애절하도록 연연한 집착을 갖는다. 임과 하나가 되어 정둔 오늘 이 시간이 흘러가는 데 대해 안타까움을 금치 못한다.

화자의 시간에 대한 의식에는 기본적으로 흘러지나가 버린다는 소멸의 아픔이 내재하고 있다. 그래서 시간의 흐름에 대한 인간의 시선은 슬픈 것이다. <만전춘별사>의 경우 시간에 대한 이런 슬픔과 비애 의식은 현재의 충만한 기쁨을 영원

한 것으로 체험할 수 없다는 데 있다. 이별에 당면한 절박한 상황에서 느끼는 불안 의식이다.

이 작품에서 나타난 사랑은 시작부터가 불안한, 이별을 암시하는 상황에서 이루어진 것이었다. 차디찬 겨울밤 '어름우희 댓닙자리'에서 얼어 죽을망정 사랑을 불태우고 있지만, 이는 불안정한공간에서 이루어진 것인 만큼 내일이 없는 단절 가능성을 강하게 내포하고 있는 것이다.

'情둔 오ᄂᆞᆯ밤'에 긴밀히 이루어지는 사랑이 극히 제한된 것임을 깨달았을 때 화자는 현실을 부정적인 대상으로 인식한다. 임과 헤어져야만 하는 현실을 받아들이기 싫어 그는 죽음을 각오한다. 그리고 이 때 죽음도 사랑 앞에서는 더 이상 절대적일 수 없는 무가치한 존재로 전락하고 마는 것이다. 이 밤만 지나면 정둔 임과 헤어져야만 하는 현실에 대해 그는 죽음도 불사하고 거부하려는 부정적인 인식을 갖게 되는 것이다.

넉시라도 님을 한데 녀닛景 너기다니
넉시라도 님을 한데 녀닛景 너기다니
벼기더시니 뉘러시니잇가 뉘러시니잇가 <만전춘별사> 제3연

화자는 오늘밤이 마지막인 절박한 이별의 상황을 뒤로 하고 화자는 잠시 임과의 지난날을 회상한다. 임과 함께 했던 사랑의 시간에서 화자는 '죽어서 넋이라도 한 곳에 함께 가자고 우기시던' 임에 대해 강한 怨望을 드러낸다. 차라리 먼저 그렇게 우기지나 말았더라면 지금의 배신감은 덜 했을지도 모른다. 그렇게 영원한 사랑의 약속을 함께 하고 믿었던 임의 변심으로 인해 현재의 나는 괴로워하고 있다. 그러나 어쩔 수 없이 임과 헤어져야만 하는 이런 좌절과 실망의 시간에서 화자는 애써 과거의 기억을 되살리고 싶어 한다. 화자 인식은 분명 님과 행복했던, 그리고 기꺼이 영원을 맹세했던 과거를 지향하고 있다.

현재의 기억 속에 남아 있는 이 과거는 현실과 유기적으로 결합하여 새로운 의미를 지니게 된다. 화자에게 있어 과거의 시간은 이미 있었던, 사라진 과거가 아니라 아직도 기억 속에 생생히 살아 있는 되돌리고 싶은 과거이다. 임과 앞날을 맹세할 수 있었던 지난 시간이 화자에겐 더할 수 없는 축복의 시간이요, 영원

히 지속하고 싶은 시간인 것이다. 그래서 화자 인식은 과거를 긍정적 대상으로 보고 이를 지향함으로써 견디기 어려운 이별의 상황에서 벗어나고자 한다.

<만전춘별사>에 나타난 화자의 미래에 대한 인식은 긍적적인 것으로, 불안과 우려를 내포하기보다는 기대를 표명하는 희망적인 미래로 제시된다. 아직 오지 않은 시간이지만 화자는 그렇게 다가오기를 기원하는 소망의 시간이다. 화자는 시간을 분명히 흐르는 것으로 파악한다. 따라서 임과의 이별이 닥친 현재 상황을 부정적으로 인식하면서 화자는 미래에의 간곡한 기원을 표명하는 것이다.

시적 화자의 모든 갈등은 임의 부재로부터 출발한다. 그래서 화자가 처한 공간은 근심스럽고 외로운 잠자리를 배경으로 한다. 임이 없는 이 공간, 나 홀로 남아 있는 바로 이 방은 화자에게는 분명 상실의 공간이다. 대개 방은 그 축소된 응집성에 의해 평온한, 친밀의 공간으로 인식되어져 왔다. 그러나 임이 없는 이 공방(空房)은 화자에게 임, 곧 삶의 궁극적인 의미로부터 차단되고 격리된 단절의 공간으로 인식된다.

그러나 죽음을 무릅쓸 정도의 욕망을 지닌 시적 화자는 이런 단절과 차단의 상황에 그대로 머물러 있지 않는다. 시름과 근심이 가득 찬 외로운 침상에서 화자의 인식은 1연에서와 같이 새로운 삶의 가능성을 내보인다. 혼자 있는 기다림의 공간에서 화자는 창을 열어 보임으로써 안과 밖이 교섭할 수 있는 가능성을 암시하기도 한다. 그러나 그 결과가 언제나 자신이 지향하는 밖과 하나가 되는 상황의 회복을 의미하는 것은 아니다. 창은 오히려 작중 화자의 시름과 외로움을 배가시키는 부정적 역할을 한다. 창문 밖의 '桃花가 笑春風'하는 풍경은 화자가 처한 상황과 대조를 이룸으로써 임에 대한 화자의 그리움을 더욱 절실히 느끼게 하기 때문이다.

이렇게 화자는 창을 여는 행위를 통해 현재 단절된 상황으로 인한 고독감과 그리움을 달랬고, 나아가 자신의 내적 갈등을 해소해 보고자 한다. 이런 상황에서 창은 곧 답답하고 외로운 내적 심경으로부터 탈출을 의미하는 정서의 매개체 역할을 하는 것이다.

올하 올하 아련 비올하
여흘란 어듸 두고 소해 자라온다

소와 여흘로 설정된 공간은 현실적인 괴로움을 상징하는 가변적 상황으로 '비올하'가 남성이라면 '소'와 '여흘'은 여성을 의미한다. 겨울에는 결빙되는 폐쇄적인 거부의 性으로서의 늪과 언제나 오리가 자러 올 수 있는 개방적이며 수용적인 성으로서의 여울은 무절제한 성을 상징하고 있다. 그러면서 늪이 얼면 여울도 좋다는 남성과 상응되어 流轉의 법칙인 남성의 원리를 확인[36]시키기도 한다. 이런 임의 행위 때문에 화자는 절망하며 괴로워한다. 그러나 사랑의 장소로 설정된 소와 여흘은 지상의 현실적 사랑만이 불만과 질투 속에 성취되는 가변적인 공간으로서, 절대적인 영원의 인식이 결여된 공간이다. 그리고 이 때 임과의 사랑이 이루어지는 공간으로서의 소와 여흘은 이곳과 저곳을 마음껏 배회할 수 있는 무절제한 속성을 지님으로써 이것은 분명 공허와 허무를 동반한 불안정한 공간의 의미를 지니게 된다.

임과의 합일에 대한 원망은 결국 질타와 야유로 변하면서, 화자는 불확실한 공간에서 진실을 상실한 자가 느끼는 불행의식을 갖게 된다. 그러나 이런 비탄의 상황에서 화자는 모든 것을 훨훨 털고 일어나 다시 님과의 합일을 지향한다. 화자 인식은 세속적인 유한한 사랑이 영원한 합일의 사랑으로 바뀔 것을 소망하면서, 불안정하며 불확실한 공간을 넘어 화자는 지극한 가치를 지닌 절대적 공간을 지향한다.

<만전춘별사>의 화자 인식은 수평적 공간에서 수직적 공간으로 자신의 의식세계를 투사하고 있다. 山[37]으로 대표되는 수직적 공간은 천상과 가장 가까운 장소로서, 화자는 이곳(山)에 자신과 임을 위치시켜 타인과 외부의 영향력을 벗어난 상태에 귀속시킨다. 즉, 특수한 공간으로 형상화된 산은 자신과 임만을 위한 공간이며 그곳에서는 '벼기더시니'도 '여흘'도 그 절대적 공간에서의 사랑을 방해할 수 없는 것이다.

얼음 위에 댓잎을 깔은 비천하고 좁은 공간에서 벗어나 화자 인식은 남산이라

36) 성현자, 「만전춘별사에 나타난 葉婦모티브에 관한 연구」, 『동방학지』 제33집, 연세대학교 국학연구원, 1983, 67쪽.
37) 5연에서 이 '山'이 집중적으로 보인다. (남산에 자리보아 옥산을 벼여누어……)

는 웅장한 공간을 지향한다. 다른 곳, 무한한 것에의 지향에서 그는 내밀한 공간의 팽창을 경험한다. 이렇게 상향된 원망의 실체로서의 공간인 산은 시적 자아와 임이 공존하는 합일의 공간이 되는 것이다. 즉 '어름 우희 댓닙자리'를 '南山의 錦繡山 이부자리'로 대치시키면서 화자는 따뜻하고 화려한 공간을 마련한다. 그리고 밤이 더디 새기를 바라면서, 임의 부재로 불면의 밤을 보내던 화자는 사랑이 가득한 향기로운 가슴을 가진 여인으로 변화한다. 현실이 아닌 원망의 공간에서 화자는 결핍되었던 사랑이 충만해지기를 기원하고 있는 것이다.

어름 우희 댓닙자리 보와 님과 나와 어러주글만뎡
어름 우희 댓닙자리 보와 님과 나와 어러주글만뎡
情둔 오늘밤 더듸 새오시라 더듸 새오시라 <만전춘별사> 제1연

南山에 자리보와 玉山을 벼여 누어
錦繡山 니블안해 麝香각시를 아나 누어 <만전춘별사> 제5연

<만전춘별사>의 1연과 5연이다. 화자의 애정관은 정신적이거나 이지적이지 않고 뜨거운 열정을 동반한 육감적인 것에 근거하고 있다. 얼음위에 임과 함께 얼어 죽더라도 날이 더디 새기를 바라는 부분에 이르러 화자의 욕망은 노골적이다. 특히 남산(아랫목)에 자리를 보아 옥산(옥베개)을 베고 누워 금수산 이불(비단이불) 안에서 가슴을 맞추고자 하는 부분에 이르면 여성 화자의 거친 숨소리가 곧 터져 나올 듯하다. 이런 욕망을 지닌 화자에게 임과 더불어 凍死하는 것은 아무런 장애가 안 된다. 임과 함께 얼어 죽을망정 이 밤이 더디 새기를 바랄 뿐이다. 남성을 향한 화자의 이러한 인식은 "은촛대에 불을 켜고 연지곤지 고운 얼굴 이리보고 저리보고 밤새도록 마주보자"[38]는 후대 민요의 화자가 점잖게 앉아 있는 것과 커다란 차이가 있다. 임과 함께 있더라도 소극적으로 행동할 수밖에 없었던 후대 민요의 화자와 임과 함께 동사를 각오했던 <만전춘별사>의 화자가 지닌 애정관은 그만큼 거리가 큰 것이다.

<만전춘별사>에서 시적 화자는 자신이 처해있는 시간과 공간에 대해 모두 부

38) 임동권, 「여성과 민요」, 집문당, 1984, 50쪽.

정적 인식을 하고 있다. 현실을 벗어나야 할 부정적 대상으로 인식함으로써 그는 시간과 공간 의식에서 모두 '여기'가 아닌 '저기'를 지향하는 것으로 볼 수 있는데 이는 근본적으로 임의 부재라는 현재의 부정적 상황에서 기인하는 것이다.

한편, <이상곡>에서의 화자의 시·공간에 대한 인식은 <만전춘별사>에서의 그것보다 추상적으로 나타난다. <이상곡>에서는 '어름 우희 댓닙자리'와 같은 임과 함께 하는 구체적 공간이나, '情둔 오ᄂᆞᆯ밤'과 같은 임과 함께 보내는 구체적 시간이 제시되어 있지 않다. <이상곡>에서는 '조본 곱도신 길'이나 '열명길'처럼 지시적 공간이 분명하지 않은 공간을 통해서 화자의 인식이 드러나고 있다. 작품을 잠깐 살펴보도록 하자.

<이상곡>은 <쌍화점>이나 <만전춘별사>와 더불어 '男女相悅之詞'로 취급되는 대표적인 작품으로 알려져 왔으나, 해독이 곤란한 난해구의 삽입, 그리고 작품의 앞부분과 뒷부분의 정서의 흐름이 매끄럽게 연결되지 않는다는 점 등으로 인하여 연구가 소홀하였다.

『악장가사』에 실려 전하는 이 노래는 전 13구로 구성되어 있는데, 문맥상 의미에 따라 크게 세 단락으로 나눌 수 있다. 즉, 제1단락은 1~5구, 제2단락은 6~10구, 제3단락은 11~13구이다. 각 단락별로 구체적인 내용을 살펴보자.

비오다가 개야 아 눈 하 디신 나래
서린 석석사리 조본 곱도신 길헤
다롱디우셔 마득사리 마득너즈세 너우지
잠짜간 내니믈 너겨
깃둔 열명길헤 자라오리잇가
죵죵霹靂生도墮無間
고대셔 ᄉᆡᆼ여딜 내모미
죵죵 霹靂아 生도墮無間
고대셔 ᄉᆡᆼ여딜 내모미
내님 두ᄉᆞᆸ고 년뫼를 거로리
이러쳐 뎌러쳐
이러쳐 뎌러쳐 期約이잇가

먼저 제1단락(1~5구)은 임을 여읜 화자가 임을 생각하며 외롭게 살아가는 고통과 고독을 형상화했다. 제1·2구는 "비가 오다가 개고 눈이 많이 온 날"에다가 "서리가 내린 좁고 굽은 길"을 제시하여 화자가 처한 상황을 표현했다. "조븐 곱도신 길"은 "좁고 굽어 도는 험한 길"로 임이 묻혀 있는 지리적 공간인 산길을 뜻한다.[39] 그러나 구체적 공간을 직접적으로 제시하진 않고 있는데, 임이 위치해 있는 공간의 의미가 화자에게는 그만큼 '가기 힘든 길' 혹은 '갈 수 없는 길'의 의미로 인식되고 있기 때문이다. 제3구는 눈을 밟는 의성어로 노래에 리듬감을 부여하면서, 나아가 화자의 처참한 심리 상태를 나타내는 기능을 한다. 제4·5구는 "잠을 앗아간 임을 생각하며 내가 열명길에 자려고 오겠는가?"라고 반문하면서, 홀로 살아가야 하는 힘든 생활에 대한 고통이 탄식으로 나타난다. '열명길'은 불전어 "十忿怒明王"의 약칭 "十明"에서 생긴 말로, '무서운 길'을 뜻한다.[40] 여기서 '무서운 길'이란 곧 임이 묻혀있는 산길로, 화자와 대상 사이의 공간적 단절을 뜻함과 동시에 화자와 대상이 연결될 수 있는 최후의 수단으로서의 길이기도 하다.

제2단락(6~10구)에서는 화자 자신의 몸은 무간지옥으로 그대로 사라질 것이라면서, 임을 두고 다른 뫼를 걸을 수 없다고 했다. 다른 뫼를 걸을 수 없다는 것은 다른 사람의 유혹에 빠질 수 없다는 뜻으로, 임의 뒤를 따르겠다는 화자의 각오이다. 즉, 제6구는 무간지옥의 형상화며, 제6~10구는 결국 임을 만나기 위해서는 무간지옥에라도 가겠다는 내용으로,[41] 제6·7구가 반복되어 아주 강렬한 인상을 준다. 제1단락 제5구에 보이는 반문과 탄식이 제2단락에서는 반전을 일으키며, 임을 만나기 위해서는 어디라도 가겠다는 화자 인식으로 심화되었다.

---

39) 이임수는 2행의 "조븐 곱도신 길"을 "좁고 굽은 험한 산길"로 보고, 여기서의 산은 남편이 묻혀 있는 지리적 산을 의미하기도 하며 남편 자신을 想像하기도 하며 현재의 고통이 있는 삶을 상징하기도 한다고 했다.
이임수,「이상곡에 대한 문학적 접근」, 『어문학』41, 한국어문학회, 1981, 113쪽.

40) 박병채는 "열명"을 이 노래의 불교적 성격으로 보아 "十忿怒明王"의 약칭 "十明"으로 보는 것이 타당하다고 하고, "열명길"을 "무서운길"로 풀이하였다.

41) 박진태, 『고전시가의 탐구』, 대구대학교재출판사, 1991, 89-91쪽. 이 책에서 작자는 <이상곡>의 구조를 분석하여 <정과정>과의 공통점을 밝히고 있다.

제3단락(11～13구)에서는 시적화자와 임이 떨어져 있는 상황을 나타내고, 임과 함께 있기를 기약하는 말로 끝맺고 있다. 제11·12구의 “이러쳐 더러쳐/ 이러쳐 더러쳐”는 독수공방에 전전반측하는 모습을 형상화한 것이며, 제13구의 “ᄒᆞᆫᄃᆞᆫ 녀젓 기약”은 임과 함께 있기를 염원하며 임과의 재회를 기약한 것이다.

이상을 바탕으로 볼 때 <이상곡>의 이별 상황은 대상의 죽음에 의한 사별이며, 창작 시기는 대상과의 사별 이후이며, 이별의 대상은 亡夫가 된다.

첫째 단락에서의 날씨와 지리적 상태를 예사롭게 넘겨서는 곤란하다. 이를 통해 화자의 감춰져 있는 실체와 깊은 내면의 세계를 통찰할 필요가 있다. ‘雨-晴-雪’의 변덕스런 기상 변화는 곧 화자 자신의 거듭된 변심으로 의미를 넓혀서 해석해도 좋다. 그러한 변심은 恒心의 결여에서 비롯된다. 양식이 있는 인간으로서는 취할 만한 행동이 아니다. 임에 대한 배신이기 때문에 우선, 임이 환영할 바가 못 되고 일반 상식으로도 용납될 수 없기 때문에 지탄의 대상이 된다. 이런 윤리에서 어긋난 행위를 자행하는 동안에는 행위자는 무감각하거나, 무감각하려고 애를 쓴다. 그러나 본심을 되찾아 항심으로 회귀한 뒤에는 그 이전까지의 자신의 행동이 떳떳치 못한 반도덕적인 것임을 깨닫고 자괴하게 된다. “비오다가 개야 아 눈하 디신나래”라는 화자의 진술은 자신의 변절을 변덕스런 날씨에 비유하여 그대로 인정하면서도 또 한편으로는 스스로 반성하는 목소리까지도 석여 있다. 그 목소리가 없다면 진술 자체가 가능할 수 없을 터이다. 이렇게 부끄러워하고 있지만 과거의 행적을 계속 마땅치 않게 생각한다면 “임이 자러오겠는가, 아마도 자러오지 않을 것이다.” 라고 풀이할 수 있고, 그렇기 때문에 화자의 반윤리성에서 싹튼 고민은 심각한 것이 아닐 수 없다.

‘길’은 원칙적으로 개방적인 공간적 속성을 지니고 있다. 언제든지 왕래할 수 있는 이른바 열려 있는 그런 특징을 가지고 있다는 뜻이다. 그런데 <이상곡>에서의 길은 그런 보편성과는 전혀 다른 성향을 띠고 있다. ‘수림-협-곡의 열명길’이라고 하였으니 이것은 곧 인적이 사라진 산속의 고립되고 닫힌 길이요, 삭막하고 무서운 길이다. 이런 길에 화자가 놓여 있다함은 바로 화자 자신이 철저하게 고립되어 있다는 의미가 된다. 바깥 세계와 완전히 차단된 채 고립되어 있는 화자의 참담한 내면이, 협소한 개방조차 허용하지 않고 있는 공간으로서의 길로 묘사되어 있는 것이다. 길이 단순한 의미의 길이 아님은 “깃든 열명길헤 자라오리

잇가”를 통해서도 알 수 있다. ‘잠을 잘 수 있는’ 처소로서의 공간은 ‘집’이지 ‘길’은 아니다. 그럼에도 화자는 ‘열명길’이라고 하였다. 이것은 분명한 비유적 의미로써 의미망을 넓힐 수 있는 여지를 제공해 준다.

임이 보기엔 十忿怒明王인 열명과 같이 무섭고 두려운 존재인 ‘나에게’라는 뜻이 가능하다. 藪林은 단순치 않고 복잡함을, 峽은 옹졸함을, 曲은 곧지 못하고 비뚤어진 생각과 처신을 상징한다 하겠다.

화자는 왜 이처럼 외부와 단절된 채 고립되어서 임으로부터 무서움과 기피의 대상이 되었는가. 앞부분에서 밝혀진 화자의 거듭된 변신을 생각하면 쉽게 풀린다. 결국 화자는 윤리에서 어긋난 변신 때문에 건전한 상식의 세계와 차단되어 있고, 무엇보다도 임으로부터 고립되어 있다. 모든 것으로부터 기피의 대상이 되어 있음을 이제 자각하게 된 화자는 임을 그리워하지만 결코 임은 자신에게 돌아오지 않을 것이라는 절망적 확신과 그로 인한 비애를 갖게 된다. 화자의 고통스런 심정이 여기에 또 겹겹으로 보태지고 있는 것이다.

이렇게 의미를 확장시켜 볼 수 있는 첫째 단락에서 고립을 초래한 화자의 반윤리적 변절의 내용이 무엇인지는 명시되어 있지 않다. 그것은 사설이 진행됨에 따라 다음 단계에서 화자 스스로 고백하게 될 성질의 것이다.

둘째 단락은 반윤리적 자세에서 정상적 자세로의 회귀를 임에게 다짐하는 간절한 내용으로 되어 있다. 반복법이 두 번에 걸쳐서 나오는 것으로 보아 화자의 심정이 아주 절실하다는 인상을 강하게 풍겨주고 있다.

“죵죵霹靂生도墮無間/고대셔 쇠여딜 내모미”의 구절은 단순히 유한한 인간의 운명을 강조하기 위해 진술된 말이 아니다. 화자의 인식이 그렇게 범상치가 않고, 따라서 여기에는 깊은 의미와 내력이 함축되어 있다고 보인다. 하늘의 형벌을 들먹이며 극단적인 표현까지 불사한 것을 보면 지금 화자는 임에게 어떤 죄의식을 가지고 있음이 분명하다. 그 죄값 때문에 마침내 벼락을 맞아 無間地獄에 떨어져서 곧 죽을 순간에 처해 있다고 화자는 스스로를 규정하고 있는 것이다. 이 대목에서도 지금 화자가 겪고 있는 엄청난 윤리적 갈등과 고통의 그림자를 엿볼 수 있다.

화자의 인식이 이처럼 죄의식에 사로잡혀서 번민하게 된 까닭을 이어서 나오는 “내님 두숩고 년뫼 거로리”라는 대목에서 암시를 받게 된다. ‘내 님을 제쳐 놓

고 어찌 년뫼(다른 사람)를 사랑할 수 있으랴'는 뜻의 이 대목은 결코 문면에 나타난 바에만 의존해서 풀이해서는 안 된다. 뒤집어서 생각하여야 하고, 그리하여 화자의 윤리적 위배와 죄의식의 원인을 찾아내야 한다. 문면 그대로라면 현재 이전의 '과거'에 놓여 있다. 화자가 이런 진술을 하게 된 까닭은 과거에 임에게 등을 돌리고 '년뫼'를 걸었기 때문이다. 그렇지 않고서는 '년뫼'가 굳이 나올 필요성이 없다. '년뫼'를 거론함이 없이 순수하게 '내 님'만을 그리워하여야 과거의 행적에 대해 의심을 받지 않게 되고 순수성이 입증된다. 과거의 허물이 없이도 임에 대한 연모를 선명하게 밝히기 위해서는 효과적인 표현 기법의 하나로 짐짓 '년뫼'를 끌어들일 수 있다. 그럴 경우 앞에서 '벼락'이니 '무간지옥'이니 하는 천형에 해당되는 어휘가 현재나 미래의 시간 위에 놓여 있지 않아야 그 입지를 확보하게 된다. 노래에 나타난 현상이 그렇지 않은 이상 위에서와 같은 이상적이 생각은 성립될 수 없다.

화자는 지난날 '년뫼'를 걸었음이 확실하고 그로 인해 '벼락-무간지옥-곧 죽어버릴 몸'으로 연결되는 죄의식에 휩싸여 지금 괴로움의 깊은 수렁에 빠져 있다. 그러면서도 과거의 잘못을 참회하면서 다시는 '년뫼'를 걷지 않고 '님'만을 사모하겠다는 윤리성 회복의 굳은 의사를 표명하고 있다. 그 다짐을 거듭 부연하기 위해서 없어도 좋을, 어찌 보면 구차스런 사설인 "이러쳐 뎌러쳐 이러쳐 뎌러쳐 期約이잇가(다른 임을 따르고자 하는 마음은 추호도 없습니다)"라는 내용을 덧붙이고 있다. 임에게 다시 접근하기 위한 시도를 통해 화자는 반윤리적 행위에서 비롯된 번뇌와 고통에서 탈피하려고 안간힘을 쓰고 있다.

화자의 진실된 고백을 그대로 받아들이면서, '이러쳐 뎌러쳐…'에서도 또한 과거의 아름답지 못한 흔적을 발견하게 된다. 현재 이후 임을 따르고자 하는 마음 이외 다른 생각은 추호도 없다는 뜻으로 이런 고백을 하고 있지만 현재 이전인 과거에는 분명 임과 '년뫼' 사이에서 이렇게 저렇게 정결하지 못한 불미스런 행동을 하였음을 암시하고 있다. "내님 두숩고 년뫼를 거로리"에 담겨 있는 이중적인 의미와 서로 다름이 없는 구절인 것이다.

표면적으로는 평범한 노래인 듯싶지만 따지고 보면 지금까지의 분석이 입증하듯 고도의 수사법을 구사하면서 깊은 뜻을 함축하고 있는 <이상곡>은 그 마무리를 '아소 님하 혼ᄃᆡ 녀젓 期約이이다'로 장식하고 있다. 신라 가요로 치면 결

사에 해당하는 이 대목에 화자의 인식이 결론적으로 집약되어 있다. <가시리>에서처럼 '가시는듯 도셔오쇼셔'식의 일방적으로 하소하는 어투가 아니라 화자 자신이 스스로에게 맹세하는 語法의 색채가 강하면서 '님하'라는 호격의 삽입이 말해주고 있듯이 상대방에게도 호소하는 간접적인 방법도 얼마쯤은 가미시켜 놓고 있는 구절이다. 특히 '아소 님하'는 서정적 분위기를 조성하는 자기표출의 기능, 자기 자신에의 독백에서 상대방에의 고백으로 변화시키는 대상의 전환기능, 강조와 축약제시의 종합적 전환기능을 발한다.

이런 투의 마무리는 열렬한 연가류의 기법과는 일정한 거리를 두고 있다. <가시리>의 경우도 그렇지만 <정과정곡>도 '아소 님하 도람 드르샤 괴오쇼셔'로 끝맺고 있는데 이들 모두는 화자의 강렬한 열정이 적극적으로 표출되고 있다는 점에서 성격을 같이 하고 있다. 화자의 소망이 이렇듯 거리낌이 없이 밖으로 튀어나오는 것과 견주어 볼 때 <이상곡>의 마무리는 매우 미지근하고 소극적이다. 그 목소리의 대부분은 안으로 움츠러들고 있다. '기약' 운운하고는 있지만 연가의 기약치고는 자신감이 너무 빈약한 것이다. 물론 화자 자신은 지금 뜨거운 열정과 적극적인 소망으로 불타고 있겠지만 청자의 귀에 들려오는 그의 육성은 심금을 울릴 정도의 것은 아니다. 이런 수준의 언사가 과연 화자가 기대하고 있는 것처럼 어떤 효과를 얻을지는 적어도 작품상으로는 미지수다. 그렇다고 이 결말 부분에 담겨있는 화자의 충정을 소홀이 다룰 수는 없다. '임과의 一體'를 통하여 아름답지 못한 과거를 극복하고 해소하고자 하는 화자의 염원은 청순하고도 고결한 것으로 평가되어야 한다.

그러나 '길'에다 비유하자면 탄탄대로가 아닌 마치 '조븐 곱도신 길'과도 같은 이 작은 목소리의 발성의 원인만은 확실히 밝혀야 한다. 이것 또한 윤리성의 논리로 해명될 수 있는 문제이다. 외길을 걷지 못하고 변덕스런 날씨처럼 한동안 '년뫼'를 걸었던 부끄러운 체험을 지니고 있는 화자가 이제 비록 본마음을 되찾고 임에게 접근하더라도 그의 입에서 나오는 소망의 하소연이 일정한 무게를 지닌 당당한 목소리일 수는 없을 것이다. 반윤리적 죄책감과 수치심에서 완전히 탈피하지 못한 채 願望의 뜻만 겨우 실은 작은 음성이 나온 연유가 여기에 있다고 생각된다.

두 번째 단락에서는 고백의 형식을 취하고 있는데 두 번에 걸쳐서 나오는 반

복법은 화자의 굳은 의사를 천명하는 데 기여하고 있다고 보았다. 이 둘째 단락을 逆의 논리에 입각해서 검토한 결과 화자가 과거 한때나마 임이 아닌 다른 사람과 아름답지 못한 관계를 유지하였다는 잠복된 사실이 드러난다고 해석하였다. '년뫼'니 '이러쳐 뎌러쳐'니 하는 것이 그러한 풀이를 가능케 하는 단서가 되며 또 '벼락', '함타무간'이라는 표현도 윤리성에서 어긋난 행위를 한 화자의 죄의식이 그대로 반영되어 노출된 진술이라고 보았다 이처럼 불미스런 처신 때문에 自愧에 빠져있는 화자이지만 뉘우친 끝에 거기서 벗어나 다시 윤리성을 되찾기 위한 그의 본심이 간절한 語法을 통하여 표면화되고 있다고 해석하였다. 이 둘째 단락은 그 앞의 첫째 단락과의 연계를 통해서 관찰할 때 의미 파악이 더욱 자연스럽고 순조롭게 이루어질 수 있다는 점도 지적하였다.

마지막 단락에서는 임에게 접근하여 그와 일체가 되기를 희원하는 화자의 간절한 소망을 나타내고 있다. 화자 자신에 대한 다짐의 성향이 강한 반면, 임에게 하소연하는 목소리는 상대적으로 매우 약하다. 화자가 그처럼 안으로 움츠러드는 작은 목소리를 낼 수밖에 없는 까닭은 떳떳치 못한 과거의 반윤리적 행위의 잔영이 그를 계속 짓누르고 있기 때문이다.

Ⅳ. 현실 속에서의 性的 관념과 삶에 대한 화자 인식

1. 性에 대한 화자 인식

고려가요 중에서 性에 대한 화자의 인식을 잘 살펴볼 수 있는 작품은 바로 <쌍화점>이다. 그리고 <쌍화점> 이외에도 性에 대한 화자 인식을 부분적으로 살펴볼 수 있는 작품들이 있다. <만전춘별사>가 그 대표적인 경우인데, <만전춘별사>는 性에 대한 화자 인식이 전면적으로 부각되지 않는다는 것이 <쌍화점>과 대별된다. 물론 <쌍화점>을 사회 풍자의 노래로 보고 淫詞로서의 성격을 배제시키는 논의도 없었던 게 아니지만, 앞서 지적했듯이 <쌍화점>을 사회 풍자적 성격의 노래라고 단정하는 것은, 텍스트를 배제하고 사회적 배경에만 치중하여 노래의 본래적 의미를 제대로 파악하지 못한 결과라고밖에 생각할 수 없다.

다음 장에서 <만전춘별사>가 性에 대한 인식의 측면이 아닌 다른 주제로 언급되기 때문에 여기서는 작품의 1-2연만을 들어 간략하게 살펴보기로 한다.

어름우희 댓닙자리보와 님과나와 어러주글만뎡
어름우희 댓닙자리보와 님과나와 어러주글만뎡
情(뎡)둔 오늘밤 더듸새오시라 더듸새오시라

耿耿孤枕上애 어느ᄌᆞ미 오리오
西窓을 여러ᄒᆞ니 桃花ㅣ 發ᄒᆞ두다
桃花는 시름업서 笑春風ᄒᆞᄂᆞ다 笑春風ᄒᆞᄂᆞ다 <만전춘별사> 제1-2연

"어름우희 댓닙자리보와 님과나와 어러주글만뎡"이라는 구절이 性的 정황을 함

축하고 있는 것은 사실이다. 그러나 여기서 화자가 중요하게 인식하는 대상은 '임과 나누는 정사의 행위'가 아니라 '임과 함께 있는 시간'이다. 즉, 임과 함께 있는 시간이 영원하길 바라는 화자의 절실한 마음이 드러나 있는 것이다. 굳이 <만전춘별사>를 작품에 나타난 性的 정황에 천착해서 그에 따른 화자의 인식을 살펴보아야 한다면 불가능한 것도 아니다. 하지만 분명 화자는 임과 함께 하는 시간과 그 공간 속에서의 의미를 중시하고 있다. 작품에서 나타난 性的 장면과 그에 대한 화자의 직접적 감정 표출은 결국 자신이 진정으로 성취하고자 하는 것을 이루기 위한 과정일 뿐이지, 그 자체가 화자에게 목적이 되지 않는 것이다. 그러나 <쌍화점>에서는 淫事의 직접적 체험과 그 전달이 화자의 목적 자체로서 설정되어 있다. 그래서 <쌍화점>이 작품 속에 나타난 性에 대한 화자 인식을 살펴보기에 적절하고, 작품 또한 그런 측면을 잘 반영하고 있는 게 사실이다.

2연의 '도화'나 '춘풍'에 상징적인 의미를 부여하여 '도화'가 '봄바람'에 흔들리는 것을 남녀간의 정사로 풀이하는 경우[42]도 있었으나, 이는 자연스럽지 못한 해석이라 할 수 있다. '耿耿孤枕上'은 화자가 인식하는 쓸쓸한 공간으로서, '밤'은 화자가 처한 상황과 심경을 대변해주는 시간적 의미로서 작품에 나타나고 있다. 이를 통해 볼 때, <만전춘별사>를 화자의 性的 인식의 측면에서 접근하기보다는 시·공간적 인식의 측면에서 살펴보는 게 더 적절할 것이다.

그렇다면 고려가요 <쌍화점>에서 性에 대한 화자의 인식이 어떻게 드러나는지 자세하게 살펴보기로 한다.

<쌍화점>이 씌어졌을 당시의 고려 사회를 살펴보면, 지방의 기생들이 궁중으로 진출하기도 하고, 혹은 중앙에서 지방으로 옮기기도 했음을 알 수 있다. 이러한 기생들의 교류로 인하여 민중 사이에 전파·유행되었던 지방의 노래들이 城中으로 혹은 궁중으로 전파되었을 것으로 추정된다. 그리하여 궁중의 악공과 기생들에 의하여 집성되고 다듬어져서 궁중 歌樂으로 승화된 것이라 여기며, 특히 이러한 현상은 고려 충렬왕 이후 元의 지배기에 더욱 번성하였다.[43]

쌍화뎜(雙花店)에 雙花사라 가고신딘

---

42) 정병욱, 『古典의 바다』, 현암사, 1977, 93쪽.
43) 김정주, 앞의 책, 93쪽.

휘휘(回回)아비 내손모글 주여이다
이말슴미 이 店밧긔 나명들명
다로러거디러
죠고맛감삿기광대 네마리라 호리라
더러둥셩다리러디러다리러디러다로러거디러다로러
긔자리예 나도자라가리라
위위다로러거디러다로러
긔잔ᄃᆡᄀᆞ티 덦거츠니없다 <쌍화점> 제1연

<쌍화점> 제1연의 공간은 쌍화점이다. 쌍화점에서 회회아비에게 손목을 잡혔는데도 화자는 특별한 거부반응을 보이지 않는다. 이 화자의 행위를 통해서, 性에 대한 화자의 인식을 살필 수가 있는데, 그 전에 분명히 해두어야 할 문제가 있다.

<쌍화점>의 내용에 대한 견해를 잠깐 언급해보기로 한다. <쌍화점>을 사회 각계각층의 타락성을 풍자한 노래로,[44] 종족·기성도덕·권력·계급을 초월한 인간평등과 인간성의 세계를 노래한 것으로,[45] 肉情的인 음란 가극의 대본으로,[46] 세인의 이목을 두려워하지 않고 荒淫(황음)에 극했던 당시의 사회성을 너무나도 잘 반영하고 있는 작품으로,[47] 사랑의 소문이 입에서 입으로 통해 퍼져 가면서 많은 사람들의 은밀한 선망의 대상이 되는 과정을 소박하고 꾸밈없이 표현하고 있으며, 그런 한편으로는 이를 질타하는 구조로 짜여 있다는 견해,[48] 등등이 있다.

고려 말기의 사회적 상황은 아주 혼란스럽고 부패하였기 때문에, 술집이나 사원, 그리고 황실에서조차 도덕윤리가 붕괴된 것은 이상한 일이 아니다. 그런 음란하고 무질서한 사회상을 풍자했다고 보는 의견에도 일리가 있으나, 작품의 흐름과 구조, 표현의 적나라함 등을 미루어보았을 때, <쌍화점>을 사회상을 풍자

44) 정병욱, 앞의 책, 113-123쪽.
45) 윤경수, 「雙花店에 나타난 人間姿勢」, 『현대문학』 통권 98호, 1963, 2월, 232-247쪽.
46) 여증동, 「雙花店 考究」, 其三, 『국어국문학』 53호, 1971, 27쪽.
47) 전규태, 『한국고전문학의 이론』, 정음사, 1974, 214쪽.
48) 최철, 「쌍화점」, 『고려 국어가요의 해석』, 230쪽.

한 노래로 보는 의견에는 어느 정도의 비약 논리가 개입되었음을 부인할 수 없다. <쌍화점>은 혼란을 비판하기 위한 노래가 아니라 '혼란을 위한 노래'라고 보는 것이 더 합당하다. 즉, <쌍화점>은 혼란한 사회의 바깥에서 지어진 노래가 아니라, 그 난잡한 사회의 안쪽에서 지어진 노래라는 것이다.

이 노래에서 등장하는 회회아비의 유혹에 여성 화자는 별다른 거부반응을 보이지 않고, 그에게 이끌린다. 고려 충렬왕 이후 원 복속기에 고려 조정은 원의 간섭 아래 모든 일들이 좌지우지되었는데, 이 회회아비는 色目人이라 불리기도 하였으며, 수는 그리 많지는 않았지만 그들이 고려 조정에 미친 영향력이란 아주 막강했다. 김정주는 <쌍화점> 제1연에서 보이는 회회아비와 여성 화자간의 성적 교합이 가능한 이유를, 색목인들은 고려인들과 전혀 다르기 때문에 여자들에게 호기심의 대상이 될 수도 있었을 것이며 아울러 색목인들은 고향으로부터 멀리 떨어져 나와 생활을 하기 때문에 대부분 혼자의 몸이었을 것이고 기혼한 몸이라도 일부다처의 풍속을 갖고 있기 때문에 애정 행각이 용이하였고, 따라서 고려의 여인들 특히 젊은 과부들에게는 쌍화점 주인이 상당한 성적매력의 대상이 되었을 것이다[49]고 보고 있다.

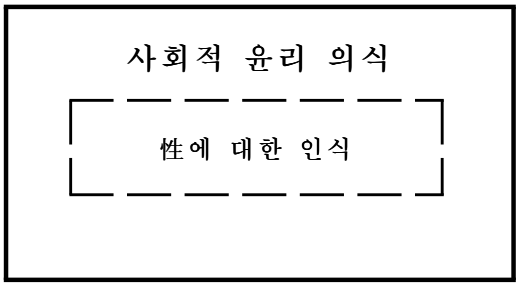
여성 화자는 작품 속에서 혼란스러운 현실의 울타리에서 벗어나지 않은 채로 노래하고 있다. 이 여성 화자의 性에 대한 인식은 어느 정도 자유스러움을 알 수가 있다. 性에 대한 자유스럽고 적극적인 인식은 행위로 즉각 표출되게 마련이다. 1연에서 보이는 화자의 행위를 보면 그것을 쉽게 알 수 있다. 회회아비가 손목을 잡자, 여성 화자는 거부하지 않은 채로 상황을 수용한다. 그러나 아무 것도 고려하지 않고, 淫事를 즐기는 것은 아니다. 화자는 '삿기광대'의 존재를 의식하고 그에게 위협을 가한다. 그것으로 보아 자신의 행동이 비윤리적이라는 것을 인식하고 있고, 혹시라도 은밀한 행위가 누설되었을 때의 상황을 걱정하고 있다는 걸 알 수 있다. 그렇다면 여성 화자의 자유로운 성적 욕구를 견제하는 '삿기광대'는 누구인가.

삿기광대는 말 그대로 어린 광대이다. <쌍화점>에서는 주변 인물로서 존재하지만 그 역할에 대해서는 비중을 두는 게 일반적이다. 허남춘은 삿기광대가 비밀

49) 김정주, 앞의 책, 96쪽.

을 알아내고 그것을 폭로하는 <쌍화점>의 보조역으로서, 비록 주역에게 위협을 당하는 존재이지만, 한편으로는 그들의 우위에 서서 그들의 권위에 도전하는 인물이다[50]고 정의한다. 그러나 본고에서는 사회 비판으로서의 <쌍화점>은 배제하기로 한 바 있다. 중심인물이 행하는 비리와 비윤리적 행위들을 알고 비판하는 관찰자라 한다지만, 그것은 나름의 장면맥락을 만들어 추론한 것에 불과하다. 그런즉, 삿기광대는 화자가 있는 공간에서 우연히 화자를 발견한 관찰자로 보는 게 무리가 없을 것이다. 그러한 이치로 보면 <쌍화점>에서 보이는 淫事는 일상에서도 제3자의 시선에 쉽게 노출되었다는 것을 알 수 있다.

다시 본론으로 돌아와서, <쌍화점>의 여성 화자에 주목해보자. 화자가 인식하고 있는 性의 관념은 앞서 말했듯이 사회적 윤리의식에 그다지 제약을 받지 않는다.



여성 화자의 인식의 틀을 간단하게 도식화하면 위와 같다. 즉, 거시적인 틀은 사회적 윤리 의식이지만, 구체적으로 작용하고 발현되는 화자의 인식은 性에 대한 인식이다. 그러나 거시적이고 규범화된 인식은 性에 대한 인식을 잠재울 만큼 영향력이 크지 않다. 상황에 따라서는 性에 대한 인식이 사회 윤리 의식을 지배하고 잠식시킬 수도 있다는 것이다. 1연에서 그 부분을 들자면, “이 말슴미 이 店 밧긔 나명들명 죠고맛감 삿기광대 네마리라 호리라”의 구절이 될 것이다. 자신을 규제하고 있는 사회적 윤리 의식을 따르지 않기 위해 화자는 ‘삿기광대’를 위협하는데, 그것은 화자의 性에 대한 인식이 이미 사회의 제도나 규범, 도덕과 윤리

50) 허남춘, 「쌍화점의 우물용과 삿기광대」, 『양교어문연구』 제2집, 양교어문연구회, 1990, 175쪽.

를 뛰어넘고 있다는 이야기가 된다. <쌍화점>의 나머지 연을 보면서 계속 살펴보기로 하자.

삼장ᄉᆞ(三藏寺)애 블혀라 가고신ᄃᆡᆫ
그ᄃᆞᆯ 샤쥬(社主)ㅣ 내손모글 주여이다
이말ᄉᆞ미 이 ᄃᆞᆯ 밧긔 나명들명
다로러거디러
죠고맛간 삿기上座ㅣ 네마리라 호리라
더러둥셩다리러디러다리러디러다로러거디러다로러
긔자리예 나도자라가리라
위위다로러거디러다로러
긔잔ᄃᆡᄀᆞ티 덦거츠니없다

드레우므레 므를길라 가고신ᄃᆡᆫ
우믓 龍이 내손모글 주여이다
이말ᄉᆞ미 이 우믈 밧끼 나명들명
다로러거디러
죠고맛간 드레바가 네마리라 호리라
더러둥셩다리러디러다리러디러다로러거디러다로러
긔자리예 나도자라가리라
위위다로러거디러다로러
긔잔ᄃᆡᄀᆞ티 덦거츠니없다

술푤지븨 수를 사라가고신ᄃᆡᆫ
그짓아비 내손모글 주여이다
이말ᄉᆞ미 이 집밧끼 나명들명
다로러거디러
죠고맛간 ᄉᆡ구비가 네마리라 호리라
더러둥셩다리러디러다리러디러다로러거디러다로러
긔자리예 나도자라가리라
위위다로러거디러다로러

김대행은 <쌍화점>이, 원초적 성정과 순화된 성정 사이에서 순화된 성정 쪽으로 질서화해가는 과정을 보이는 노래, 계속된 반전 속에서 자신에 대한 성찰이 이루어지고, 그 시적 진실 속에서 현실적 질서를 지향하기까지 본능과 규범 사이의 갈등이 계속되는 우수를 정서로 한 시가[51]라 하였다. 그러나 오히려 '원초적 성정'이 '순화된 성정'을 불식시키면서 상승곡선을 그리고 있다고 보아야 한다. 작품 속에 등장하는 또 다른 여성화자(제2의 화자)가 "그 자리에 나도 자러 가리라"라고 말하는데, 여성 화자가 경험한 淫事를 자신도 겪어보고 싶은 충동을 느꼈다는 뜻이 된다. 제2의 화자를 그렇게 자극시킬 정도의 표현이라면, 적어도 여성 화자의 발화는 '원초적 성정'에 의해 행해졌다는 것을 충분히 짐작할 수 있는 것이다. 이처럼 작품 속의 맥락대로 작품을 바라보면, 여성 화자의 인식은 愛慾의 울타리를 벗어나지 못하고 있음을 알 수 있다. 어떻게 보면 김대행이 언급한 '순화된 성정'이란 애초부터 여성 화자의 인식 안에 끼어들 수 없는 것이다.

<쌍화점> 제2연의 공간은 三藏寺라는 절이다. 『고려사』에 보면 士女들의 사찰 출입과 관련된 다음과 같은 기록이 있다.

營五百羅漢堂干普濟寺 極其壯麗 大設會以落之 達魯花赤及兩府皆會 都人士女坌至 識者譏之[52]

또 고려시대 후기로 내려오면서 사원은 부의 축척을 추구하여 술·소금·가축·파·마늘 등을 생산·판매함으로써 여자들의 사원 출입은 더 빈번했을 것이다. 그리하여 결국 고려 여인과 승려들의 애정행각이 문제가 되어 국가가 사찰 출입 금지령을 발하기에 이른 것은 인종 때의 일이다.[53]

---

51) 김대행, 「쌍화점의 반전의 의미」, 『고려시가의 정서』, 개문사, 1990, 206-207쪽.

52) 『고려사』 권104 열전17 김방경.
오백나한당을 보제사에 지었는데 그 매우 장엄하고 화려하였고 크게 법회를 열어 이를 낙성하니 달로화적 및 양부가 모두 여기에 참석하였고 서울 안의 인사들과 사녀들이 모여드니 식자가 이를 조소하였다.

53) 김정주, 앞의 책, 99쪽.

城中婦女 無尊卑老少 結爲香徒 設齋點燈 群往山寺 私於僧人者 閒惑有之 其齋民 罪坐其子 兩班之家 罪坐其夫[54]

위와 같은 기록으로 보아 불교의 타락상이 극에 달했다는 것을 알 수 있고, <쌍화점> 제2연에서 보이는 삼장사 중과의 性的 행위가 재미를 위하여 만들어진 것만은 아님을 알 수가 있다.

2연의 구조도 1연과 같고 다만 장소와 대상만이 이동한다. 쌍화점에 있었던 1연의 여성 화자가 2연에서는 삼장사로 이동한 것으로 생각하면 될 것이다. 그래서 2연에서 확인할 수 있는 여성 화자의 性에 대한 인식도 1연과 다를 바가 없다. 그러나 공간이 사원이라는 점에 주목할 필요가 있다. 여기서 잠깐 당시의 종교적 상황에 대해서 잠깐 살펴보기로 한다.

고려시대는 불교와 유학이 공존하는 시기였다. 표면적으로는 유학이 자리를 잡고 있었으나, 이면적으로는 불교 숭배가 지배적이었다. 신라시대부터 유입된 유학은, 고려시대에 들어와 안향에 의해 송의 주자학이 수입됨으로써 이론적 체계를 갖춘 철학으로 발전하게 되었다. 한편 고려의 불교는 국교로서 크게 발전하여 王室佛敎의 기능을 담당하였는데 불교만이 가질 수 있는 사회적·경제적 특권이 부여되었다. 사원에 토지와 노비가 주어지고 승려에게는 면역의 혜택과 더불어 귀족적 신분이 주어졌다. 이리하여 불교는 왕실과 귀족의 보호막 속에서 지주로서의 발전이 가능하였고 승려는 정계에까지 진출하기에 이르렀다. 이러한 가운데 불교는 불교가 가지는 본래의 의의, 즉, 사상 지도의 역할을 점차 상실하고 현실 문제에 접근하게 되었으며, 유교는 이러한 불교에 대항해 도전하기에 이르렀다. 불교 사원과 승려에 대한 도전은 성리학의 전래와 함께 더욱 격화되었다. 뒤이어 집정자들은 불교전반에 대한 재검토를 시작하기에 이르렀고 이에 따라 사원 설치의 금지와 寺院田의 환수, 寺奴 및 승려 수 증가의 금지, 기타 신분상의 금지 등 여러 정책이 단행되기에 이르렀다. 이는 불교사상이 더 이상 고려 사회를 이

54) 『고려사』 권85 志第三十九 刑法二 禁令
성안의 부녀들이 존·비·노·소를 가리지 않고 향도가 되어 재를 올리고 불을 켜며 떼를 지어 산사에 가서 중들과 사통하는 자가 간혹 있으니 평민은 그 아들까지 죄를 주고 양반의 집은 그 남편에게까지 죄를 줄 것이다.

끌어 갈 정신적 지주로서 가치를 차차 잃어 가고 있음을 말해주는 것이다.

<쌍화점>에서 등장하는 삼장사도 위에서 살펴본 불교 쇠퇴기 때의 현장이라 생각한다. 그러나 절의 지주와 자연스럽게 性的 관계를 맺을 수 있었다는 것은 충격이 아닐 수 없다. 이는 여성 화자의 性에 대한 인식이 이미 종교적 교리까지도 뛰어넘었다는 것을 보여주는 것이다. 종교는 단순한 규범이 아니다. 한때는 고려인들의 민심을 지배하는 근간이었으며 정신적인 기둥 역할을 담당했던 교리를 아무렇지도 않게 내팽개쳐버린 여성 화자의 이러한 인식과 행위는 비단 그의 것만이 아니다. 제2의 화자를 포함한 작품 밖에 존재하는 무수한 화자들 또한 性에 대한 인식과 행위 사이의 거리를 좁히면서 자신들의 愛慾을 발산시켰을 것이 분명하다. 그러한 性행위에 대한 인식이 직접적으로 표현된 또 다른 구절이 각연, 마지막 행에 위치하고 "긔잔ᄃᆡᄀᆞ티 덦거츠니없다"이다. 이 구절의 '덦거츠니'는 그 어석에 있어서 아직까지도 많은 논란의 여지를 남기고 있는 부분이다. 잠깐 언급해보자면, 양주동은 鬱(답답하다 울)의 訓을 따서 '답답한 데가'라고 보았으며[55] 김형규는 '憂鬱(우울)한 것이' 또는 '안타까운 것이'라고 보았다.[56] 이처럼 '덦거츠니'의 해석을 '답답하다'나 '우울하다' 등으로 해석하게 되면, 여성 화자의 심리가 부정적으로 다가온다. 그러나 작품의 정황으로는 부정적인 느낌을 제2의 화자에게 전달하려는 것이 아니라, 긍정적인 느낌을 전달하려고 하는 것이 분명하다. 이기문은 '茂'를 '울창하다', '무성하다'로 규정한 바 있고,[57] 서재극 또한 『百聯抄解』의 어석을 들어 "덦거츨 茂"를 밝혀낸 바 있다.[58] 그것은 곧 '그 잔데 같이 무성한 곳이 없다'의 의미가 되는데, 작품의 정황을 살려서 재해석하면 '무성하고 하늑하게 둘러 쌓인 기분을 느낄 수 있게 해주는 곳이 없다'와 같이도 볼 수 있다. 그러나 '(그 淫事의)열기로 인해 덥고 (호흡이) 거친 곳이 없다'고 해석해도 큰 무리는 없을 듯하다. 그렇게 본다면 여성 화자는 자신이 겪었던 그 性的 현장에 대해서 충분한 만족감을 느끼고 있는 것으로 볼 수 있다.

---

55) 양주동, 『麗謠箋注』, 을유문화사, 1960 , 226쪽.
56) 김형규, 『고가주석』, 백영사, 1955, 202쪽.
57) 이기문, 「한자의 석에 관한 연구」, 『동아문화』11, 서울대학교 동아문화연구소, 1972, 250쪽.
58) 서재극, 「백년초해의 석에 대하여」, 『한국학논집』1, 계명대학교 한국학연구소, 1973, 113쪽.

이처럼 <쌍화점>에 나타난 화자의 욕구표출은 현재의 관점에서 보아도 파격적이다. 화자의 性에 대한 인식은 주위의 시선을 의식하여 자신을 욕망을 우회적으로 드러내기보다 있는 그대로 직접 나타냈다는 점에서 당대 여성들의 애정이나 性에 대한 표출양상을 엿볼 수 있다. 여성 화자가 이런 인식을 지니게 된 배경에는 산물과 재화를 중심으로 이루어진 시정의 분위기와 결부되어 있다. 당대의 시정은 "분별없이 사랑하고, 재물을 중히 여기며 남자와 여자의 혼인에도 경솔히 합치고 헤어지기를 쉽게 하는"[59]분위기였다.

몽고와의 오랜 전쟁은 경제적으로 생활을 궁핍하게 하였을 뿐만 아니라 항상 불안한 생활 속에 조정과 일반 국민에게까지 파급되어 안녕을 도모하기 위해 무속신앙이 크게 유행할 수밖에 없었다. 그렇게 무격들의 활동이 활발함에 따라 고려여인들의 무당집 출입이 더욱 빈번하게 되었고 그에 따라 그곳에서 무당과 부정한 행동이 나타나기에 이른다. 그러한 모습이 <쌍화점> 제3연에 여실히 나타나 있는 것이다. 실제로 고려 후기 무당들의 타락과 폐해가 어느 정도였는지는 다음의 내용으로서 알 수 있다.

무격의 무리가 요언으로 중인을 유혹하고 사대부의 집에서 가무를 하며 신을 제사하니 비루함이 막심하도다. 수제에 무격은 성내에 살지 못하게 하였으니 각 부에서는 모두 추쇄하여 성 밖으로 물리치도록 하라.[60]

그런데 무당들이 모시는 신에는 人格神 외에도 동해용왕이나 서해용왕 등 바다의 용왕 신들을 모시고 있는 점으로 미루어 볼 때 고려시대 무속신앙에서도 용신들이 신앙의 대상으로 모셔졌던 것으로 볼 수 있다. 그리고 무격들 스스로가 동해용왕과 같은 용신의 자격으로 자처하던지 아니면 그들을 영매자로 하여 의식을 가졌기 때문에 일반인들에게는 무격이 용왕과 연관된 신분으로 이해될 수 있었을 것이다.[61] 따라서 제3연에 나오는 우물용은 용왕의 아들이라 자처하고 용신신앙과 관련이 있는 무격으로 볼 수 있다. 그러므로 제3연의 무대는 士女들이

59) 『고려도경』 권19, 민서.
60) 『고려사』 권84. 志39. 刑法2. 禁令
61) 최규성, 「고려 속요를 통해 본 고려 후기의 사회상」, 『사학연구』 제61호, 2000, 129쪽.

무상출입할 수 있고, 집안에 우물이 있는 무당집이라 생각할 수 있고, 남자 주인공은 남자 무당으로 보는 것이 타당하다.[62]

마지막으로 이 노래의 4연 공간 배경은 술집이다. 고려시대에는 일찍이 술집이 있었다고 생각되며 술집, 즉 주막은 술을 팔기도 하지만 여행자들에게 숙식과 편의를 제공하는 곳으로 주막이 활성화되기 시작한 것은 목종 때부터였다고 본다. 술집은 남성들의 사교장 역할을 하였을 것이고 여자들은 술을 사러 술집을 출입하다 보면 술집의 퇴폐적인 분위기에 젖어 음란한 행동도 하였을 것이고 자연 술집 주인과 사랑을 나눌 수도 있었을 것이다. 그뿐 아니라 충렬왕 시대의 고려 사회는 몽고와의 오랜 전쟁과 삼별초의 난 등으로 많은 과부들이 생기게 되었고 그들은 의식주의 해결을 위해 자연히 매춘행위도 행해졌을 것이다.

이처럼 주막은 술만 팔지 않고 젊은 과부들을 매춘에 끌어들여 성행위를 강요했을 가능성은 충분히 있다. 한편, 충렬왕 때에는 술의 피해가 심각하여 금주령이 내려지기도 한다.[63] 이러한 것으로 보아 고려시대에도 많은 술집들이 있었다고 생각되며 화자 인식은 술집에서 자신의 손목을 잡히는 행위에 대해 별다른 거부반응을 보이지 않고 단지 소문이 밖에 나도는 것만을 두려워하고 있다. 따라서 제4연 역시 충렬왕 시대에 주막의 문란한 性的 행위를 보여주는 것이라 할 수 있다.

<쌍화점>의 주요 인물은 '나'로 표현(내 손모글 주여이다)된 여성 화자와, 그 여성 화자의 '손목'을 잡는 행위자, 그리고 관찰자 네 명, 또 다른 '나'로 표현(나도 자라 가리라)된 '제2의 여성 화자'이다. 따라서 이 작품을 살필 때에는 두 여성 화자의 말과 행위에 주목하면서, '손목'을 잡는 행위자와 관찰자들이 두 화자의 인식에 관여하는 정도를 살펴보는 게 좋을 것이다. 제시하는 표를 통해 그들의 관계와 여성 화자의 인식을 재정리해보기로 한다.

---

62) 김정주, 앞의 책, 102쪽.

63) 『고려사』 권85. 志39. 刑法2 禁令

충렬왕 4년 3월에 도병마사가 임금의 명령에 의거하여 공문을 내려 이르기를 중국에서는 각 지방에 금주령을 내렸으니 우리나라에서도 마땅히 행해야 할 것이며 임금의 생신에 중국사신을 잔치에 영접하거나 연등·팔관회에서는 가히 술이 없을 수 없으므로 양온서로 하여금 공급하도록 하고 나라에서 행하는 제향에 사용되는 술도 양온서가 또한 따로 조양도제고를 세우고 소전색을 따로 설치하여 거기서 제공하게 하고 이 외에는 공사간에 일체 모두 금지한다.

<table>
<tr><td rowspan="3">구분</td><td colspan="3">담화1</td><td colspan="2">담화2</td></tr>
<tr><td colspan="3">등장 인물</td><td colspan="2">등장 인물</td></tr>
<tr><td>주체적
행위자</td><td>객체적
행위자</td><td>관찰자</td><td>제2의 화자</td><td>여성 화자</td></tr>
<tr><td>1연</td><td>회회아비</td><td rowspan="4">여성 화자</td><td>삿기광대</td><td rowspan="4">긔 자리예
나도 자라
가리라</td><td rowspan="4">긔잔ᄃᆡᄀᆞ티
덦거츠니없다</td></tr>
<tr><td>2연</td><td>社主</td><td>상좌</td></tr>
<tr><td>3연</td><td>우물용</td><td>드레박</td></tr>
<tr><td>4연</td><td>술집주인</td><td>ᄉᆡᆺ구박</td></tr>
</table>

64)

<쌍화점> 전체를 두고 볼 때, 회회아비나, 社主, 우물용, 술집주인에 대한 여인의 심정적인 관심과 태도는 직접적으로는 표출되지 않는다. 다만 여성 화자에 대한 남성의 거친 행동은 노골적으로 표출되어 있어 여성 화자가 수동적으로 이끌려 남성의 性的 행위를 수용하게 되는 것으로 보일 뿐이다. “손모글 주여이다”는 결국 남성이 여성의 손목을 덥석 잡았다는 뜻의 표현이면서 반대로 여성은 그러한 남성의 강압적인 행위에 말려들었다는 뜻이 된다. 한 쪽은 손목을 쥐고 다른 한 쪽은 손목을 잡힌 이 광경은 결국 두 남녀의 육체적인 결합을 강력히 시사하는데, 또 다른 여성, 제2의 화자가 등장하여 “긔자리예 나도 자라 가리라”라고 의사를 표명함에 따라 앞에서의 손목을 쥐고 잡히는 행위가 마침내 남녀의 육체적 결합으로까지 발전되었음을 알 수 있다. 이 남녀간의 육체적인 결합을 통해 우리는 여성 화자의 남성에 대한 인식을 간취할 필요가 있다. 정조관념이 제대로 서 있는 여인이었다면 겁탈당할 위기에 처하여 발휘되는 여성특유의 저항이 존재하였다면 잡힌 손목을 뿌리칠 수도 있었고 나아가 여인의 순결성도 지켜졌을 것이다. 그러나 손목을 잡혔다는 것은 그 사실 자체가 그렇게 완강하게 항거하지 않았다는 것을 뜻함이요, 남성의 유혹에 자신을 맡겼거나, 심하면 여자 편에서

64) 정태성, 「高麗俗謠에 나타난 女性話者의 意識硏究」조선대학교 석사학위논문, 2002, 29쪽. (제시된 표를 본고의 내용에 맞춰 재구성함.)

먼저 남성으로 하여금 성적인 호기심을 유발케 하여 남성이 행동을 취하게 분위기를 형성한 뒤 마치 자신은 못 이기는 척 이끌려 들어간 것으로도 해석할 수 있다.

회회아비를 비롯한 남성들과 관계를 맺은 여성 화자는 현장의 목격자인 삿기광대, 상좌, 드레박, 쇠구박 등에게 소문이 나지 않도록 일러둔다. 소문을 두려워한 여인의 불안한 심리는 은근한 협박의 색채까지 가미된 부탁의 말로 발화되기에 이른다. 그 두려움은 사회적 도덕률과 규범으로부터 쏟아질 지탄이 될 것이다. 아무리 방종한 여인이라도 사회의 구성원으로 존재하고 있는 한, 그리고 고려 사회 전체가 성도덕의 전면 파괴에 직면해 있지 않는 한, 성행위의 문란으로 인하여 주위로부터 받는 눈총과 비난만은 피할 수도 없고 두려워하지 않을 수도 없다는 것이다. 그것은 행위의 잘못 또는 수치심 여부를 떠나 당장 감수하여야 할 정신적인 고통이 되기 때문이다.

제2의 여성 화자는 앞의 여성 화자보다 더 적극적이다. 제2의 여성 화자는 남성과의 동침을 원하는 적극성을 보여준다. 호기심에 끌려서가 아니라 진심에서의 욕망으로 표출되고 있는데, 당시의 여성들의 性에 대한 인식은 이미 일정한 수위를 넘어 자유스럽고 적극적이었다는 것을 알 수 있는 부분이다.

2. 삶에 대한 화자 인식

고려가요 중에서 <청산별곡>만큼 당대 서민들의 고단한 삶과 뼈아픈 한의 정서를 현실적으로 노래한 것은 없다. 물론 대부분의 고려가요가 현실적인 측면과 맞닿아 있는 의미가 많긴 하지만, 임에 대한 사랑이나 기다림의 정서로 일관하고 있는 게 사실이다. 그러나 <청산별곡>에서는 보다 사실적으로 그들의 애환이 드러나 있으며, 이를 통해서 당대 서민들에겐 그때의 삶이 어떻게 다가왔는지 능히 알 수 있는 것이다. 그래서 이 장의 '삶에 대한 화자 인식'에서는 <청산별곡>을 중심으로 하여 작품에 나타난 화자의 삶에 대한 인식을 종합적으로 살펴볼 것이다. 그러나 <청산별곡>에 나타난 한 서민으로서의 화자 인식을 정의하기 위해서

는 그 작자층을 서민 쪽으로 정립하는 작업이 우선시되는바, 그 작자층에 대한 논의부터 언급하고자 한다.

<청산별곡>을 창작가요가 아닌 민요로 이해하는 견해[65]가 있긴 하지만, 논의의 비중은 창작가요로 보는 쪽으로 기울어져 있어 민요로 파악하는 견해에 대한 구체적인 언급은 피하기로 한다. <청산별곡>의 작자층에 대한 견해를 살펴보자.

이승명은 외척, 권신의 발호, 외적의 침입 등 겹치는 내우외환으로 민생은 도탄에 빠져 피폐해질 대로 피폐해진 고려인들이 언젠가 훗날 좋은 때를 기다리면서 청산과 바다로 피하며 부른 노래가 <청산별곡>이라고 한 후, 작자계층은 정치적인 까닭으로 시의 낙향하였거나, 현직에 있으면서도 신분을 감춘 귀족계급이었을 것이라고 하였다.[66]

신동욱은 농토를 잃었거나 농사일을 할 수 없는 불행한 농민, 구체적으로 말해서 지배계급의 가혹한 수탈로 인하여 삶의 터전을 빼앗긴 유민이 외로움과 괴로움을 떠돌아다니는 사람의 심정에 실어 토로한 노래가 바로 <청산별곡>이라고 하였다.[67]

김학성은 <서경별곡>등과 같은 <남녀상열지사>가 아닌데도 다른 각도에서 금기가 되어 조선 초에 <납씨가>의 가사로 대치시켜 궁중악으로 사용한 점을 전제로 삼아서, 이 노래가 평상적인 삶을 갈망하나 허용되지 않는 긴박한 상황에서 청산과 바다로 이동하고 쫓기는 처지의 사람이 지은 노래라고 하였다. 묘청·무신란 이후 계속적인 일련의 사태에 참여한 무리들, 삼별초의 항쟁과 그에 호응한 전라·경상도 민중들로 추정해 볼 수 있다고 하였다. 결국 <청산별곡>은 민란에 가담한 농민, 어민, 노예, 광대 중 어느 하나나 또는 혼합집단이 지은 노래일 것이고 이런 반란민들의 노래이기 때문에 조선왕실에 의해서 금기되었을 것이라고 결론을 내리고 있다.[68]

---

65) 정동화, 『한국민요의 사적 연구」, 일조각, 1981, 226-231쪽.
여기에서는 <청산별곡>을 민요로 보는 근거로, 구비문학이라는 점, 작자와 연대를 알 수 없다는 점, 후렴구가 쓰였다는 점, 형식적인 특징으로 음수·음보·句數律에 통일성이 없다는 점, 반복어가 쓰였다는 점, 연장체라는 점, 일상용어에 의한 구어체 문장이라는 점 등을 들고 있다.

66) 이승명, 「靑山別曲 硏究」, 『고려시대의 언어와 문학』, 형설출판사, 1981, 134쪽.

67) 신동욱, 「청산별곡과 평민적 삶의식」, 『고려가요연구』, 1982, 1-35쪽.

68) 김학성, 『한국고전시가의 연구』, 원광대학교출판국, 1980, 321-322쪽.

박노준은 고종 때의 산과 바다로 난리를 피하며 헤매던 힘없는 평민 피난민이 지은 노래이라고 보았고[69] 이 밖에도 성현경은 궁중에 잡혀온 관기나 관비들이 지은 작품이라는 견해[70] 외에도 다수의 논의가 있었지만, 설득력이 없는 게 대부분이다.

이상에서 열거한 것들 중에서 신동욱과 박노준의 견해가 가장 타당성이 있지 않을까 한다. 특히 몽고 침입으로 인한 피난민 중의 한 남성이 지었을 것이라고 보는 박노준의 견해가 더 설득력을 갖는다. 작품은 당대 사회상을 반영할 수밖에 없는 필연성을 지니고 있다. <청산별곡>의 핵심어인 청산과 바다는, 6차에 걸친 몽고의 침입 가운데 2차 강화 천도 때에 난리를 피하여 목숨을 부지하던 그 '청산'과 '바다'로 필연적으로 결합하게 되는 것이다. 그리하여 그곳에서 생활하면서 자신들의 참담한 생활을 읊은 노래가 바로 <청산별곡>이라고 볼 수 있다.

『고려사』를 보면 고종 19년(1232) 몽고의 2차 침입 때 강화로 천도하면서 "又遣使諸道徙民山城海島"[71]라 하여 이주를 명한 사실이 있다. 박노준의 견해도 그러한 기록을 반영한 것일 테다. 그러니까 기록에서 보이는 '산성'과 '해도'를 작품 속에서의 '청산'과 '바다'와 연결시켜 생각해보면 왜 화자가 청산과 바다에서 살아갈 거라고 하는지 쉽게 이해할 수 있다. 작품에 반영된 고독과 한의 정서 또한 피난민으로서의 고충이 표현된 것으로 이해할 수 있으며 당시의 처참한 현실은 다음을 통해서도 미루어 알 수 있다.

時 霖雨彌旬 泥濘沒脛 人馬僵仆 達官及良家婦女 至有跣足負戴鰥寡孤獨失所 號哭者不可勝計[72]

이상, 위에서 언급한 내용을 토대로 생각했을 때, <청산별곡>의 작자는 산과 바다를 향하여 피난길을 가던 서민, 또는 그곳에서 피난생활을 하고 있는 서민으

---

69) 박노준, 「청산별곡의 재조명」, 『고려가요의 연구』, 새문사, 1990, 93-102쪽.
70) 성현경, 「靑山別曲 考」, 『국어국문학』 58-60합집, 국어국문학회, 1972, 242쪽.
71) 『고려사』, 券129, 列傳 第42, 叛逆3, 崔忠獻條.
72) 『고려사』, 券129, 列傳 第42, 叛逆3, 崔忠獻條.
때에 장맛비가 10일이나 계속하여 진흙에 정강이까지 빠져서 사람과 말이 쓰러졌으며 높은 벼슬 및 양가 부녀자들도 발을 벗고, 지고 이고 하기에 이르렀으며 환과고독은 갈 바를 잃고 통곡하는 자가 이루 헤아릴 수 없었다.

로 상정할 수 있다. 이를 기반으로 하여 <청산별곡>에 나타난 한 서민으로서의 화자 인식을 살펴보기로 하자.

고려는 일찍부터 문치주의에 입각한 귀족정치를 시행함으로써 상대적으로 무신의 사회적 열세를 초래했다. 열세가 지나쳐 천대에 이르자 마침내 정중부를 비롯한 무신의 반란이 있어났다. 그 후 정권은 무신의 손으로 넘어가고 많은 문신들이 죽음을 당하였다. 그 후 계속되는 무인 정치로 인해 사회는 극도로 혼란스러워졌다. 이어 30여년에 걸친 여섯 차례의 몽고 침입 등으로 말미암은 난세 속에서 우리 서민들은 고달픈 생활을 영위해나갈 수밖에 없었다.

살어리 살어리랏다
靑山애 살어리랏다
멀위랑 ᄃᆞ래랑 먹고
靑山애 살어리랏다
얄리얄리 얄랑셩 얄라리 얄라 <청산별곡> 제1연

<청산별곡>의 제1연에서 주목해서 봐야할 구절은 '살어리랏다'이다. 이것이 미래의 의지적 표현인 '살아가겠다'로 볼 것인가, 아니면 과거 願望인 '살아야했다'로 볼 것인가, 또는 미래에 대한 추측 표현인 '(어쩔 수 없이) 살아가게 될 것이다'로 볼 것인가는 단정할 수 없다. 화자를 누구로 설정하느냐에 따라 그 어석은 달라질 것이다. 중요한 것은 개인적인 이유든, 사회적인 이유든 화자가 현실에서의 도피와 탈출을 갈망하여 자연에서 살아가겠다는 것도 아니고, 안식처로서의 이상적인 청산이나 정신적 도피처로서의 청산에 살겠다는 것도 아니다. 1연에서는 침탈과 부조리한 상황으로 점철된 고려후기의 시대 정황 속에서 어떤 불가항력에 이끌려서 청산에서 살아야만 하는 화자 자신의 심정을 표출한 것으로 보는 게 타당하다. 따라서 '살어리랏다'에 대한 해석은 다양한 견해[73]가 있으나 '살아갈 것이다'처럼 미래의 의미를 내포하고 있는 어구로 봐야할 것이다. 그러나 어

73) '살어리랏다' 어석에 대한 견해에는 다음과 같은 것들이 있다.
· 살고 싶도다. - 양주동, 앞의 책, 309쪽.
· 살으리라. - 전규태, 앞의 책, 106쪽.
· 살으리로다, 살아갈 것이다. 박병채, 앞의 책, 217쪽.
· 살아야 했을 것을. - 정병욱 · 이어령, 『고전의 바다』, 현암사, 1981, 83쪽.

쩔 수 없는 선택에서의 '살아갈 것이다'의 의미이다. 만약에 화자가 낙천적이고 희망적인 願望으로서 청산에 살아가겠다고 말했다면 제2연과 같은 비극적 인식이 보이지 않았을 테니 말이다. 따라서 화자의 현실에 대한 인식 속에는 억울함과 한탄, 즉 체념적 인식이 자리를 잡고 있다고 볼 수 있다.

불가항력적인 시세에 밀려 존명할 수 있는 날까지는 살아볼 수밖에 없지 않느냐는 식의 화자의 자조 섞인 체념적 내면 표출은, 당시 사회 속에서 일반서민들의 생활이 어떠했는가를 잘 보여준다. 생활의 터전을 하루아침에 잃고 나서 그들이 행할 수 있는 대처방법은 아무 것도 없었을 것이다. 다만 자신의 목숨을 부지하기 위해 '청산'으로 떠나는 것이다. 이때 '멀위'와 'ᄃᆞ래'는 화자의 체념적 목소리를 더 부각시키는 소재가 된다. 비록 '청산'이 새로운 삶의 공간이라고는 하지만, 그 '새로움'이란 것은 화자에게는 고통의 '새로움'이다. '멀위'와 'ᄃᆞ래'는 화자가 고통스러운 현실인, '청산'에서 살고 있다는 것을 인식시켜주는 삶의 소재가 되는 것이다.

1연에서의 화자의 자조적 목소리가 끝난 뒤 그 限은 2연에서 '새'에게 감정이입된다.

우러라 우러라 새여
자고니러 우러라 새여
널라와 시름한 나도
자고니러 우니로라
얄리얄리 얄랑셩 얄라리 얄라 <청산별곡> 제2연

2연은 화자의 심정을 '새'와 관련시켜서 그려놓았다. 2연에서 '우러라'에 대한 해석은 대부분 '울어라(鳴)'로 보고 있으나 '지저귀어라, 노래를 불러라'[74]의 뜻으로 해석하기도 한다. 그러나 후자의 해석은 시상의 전개를 고려했을 때 자연스럽지 못하다.

1연에서의 '한숨'은 '통곡'으로 전환되어 화자의 감정은 폭발하게 된다. '울음'은

74) 정병욱・이어령, 앞의 책, 86쪽.

체념의 직접적 표출이면서, 자신의 처지에 대한 한스러움을 더 절실하게 느끼게 해준다. '새'에게 "우러라 우러라"라고 말하는 것은 화자 자신이 그만큼 울고 싶은 것이고, 그만큼 자신이 처한 상황에 대해 한스러워 하고 있다는 것이다. 실제로 그 '새'가 슬픔에 의한 울음을 울고 있는 건지, 즐거움에 겨운 노래를 부르는 건지는 알 수 없겠지만 화자 자신이 안고 있는 슬픔 때문에 '새'의 울음소리가 슬프게 느껴지는 것이다.

"널라와 시름한 나도/ 자고니러 우니노라"라는 구절을 통해서 우리는 화자가, 자신과 새를 똑같이 시름이 많은 존재로 보고 있다는 사실, 그리고 그 시름 때문에 지금 울고 있다는 사실을 확인할 수 있다. 이 두 사실 중에서 중요한 것은 새를 보는 화자의 시각이다. 자신의 처지와 새의 처지를 같은 것으로 인식한 것은 화자의 착각에 지나지 않는다. 새는 얼마든지 자유스럽게 공중을 날 수도 있고 날다가 숲 속의 보금자리를 찾아 들 수도 있다. 어쩌면 화자는 새와 함께 울면서 나름대로의 위안을 받으려고 "우러라"라고 말했을지도 모른다. 그런 작품 속의 맥락을 고려했을 때, 우리는 화자가 얼마나 깊이 체념하고 있는지 알 수 있는 것이다. 또 그 체념 속에는 보이지 않게 자조가 내재되어 있는데, 이것은 자신의 처량한 신세에 대한 절망과 체념의 농도가, 결국 자기 자신을 책망하게 만들었을 정도로 진했다는 것을 알 수 있다.

세계와 자아와의 괴리가 일어남에 따라 화자의 고립은 더욱 두드러지게 되었고 절망의 늪, 고독의 심연은 빠른 속도로 화자에게 접근하게 된다.

가던새 가던새 본다
믈아래 가던새 본다
잉무든 장글란 가지고
믈아래 가던새 본다
얄리얄리 얄랑셩 얄라리 얄라

이링공 뎌링공ᄒᆞ야
나즈란 디내와손뎌
오리도 가리도 업슨
바므란 ᄯᅩ엇디 호리라

얄리얄리 얄라셩 얄라리 얄라

<청산별곡> 제3-4연

3연은 직접적인 서정의 표출 없이 담담하게 서술되어 있는 것 같지만, 1, 2연보다 더 큰 상실감을 내포하고 있는 연이다. '가던 새'[75]는 2연에서 화자와 함께 울던 새일 수도 있고 또 다른 새일 수도 있다. '가던 새', 즉, 날아가는 새는 화자에게 존재적 인식을 부여한다. 그것이 바로 고독이다. 화자는 철저하게 홀로 고립되어 있는 상황인 것이다. 화자는 어디론가 날아가는 새를 보면서 자신은 '갈 수 없음'과 '가고 싶음'을 느낀다고 볼 수 있는데, 이것은 화자가 새를 자유로운 존재로 파악하고 있다는 것을 보여주고, 화자에게 '청산'이라는 공간은 가고 싶지 않는 곳임을 다시 한번 알게 해준다. 화자의 그런 인식부터가 고독이 아닐 수 없다.

과거의 정상적인 삶과 현재의 고통이 날카롭게 대조되는 선상에 '이끼 묻은 쟁기(잉무든 장글란[76])'가 개입되면서 무정하게 흘러간 슬픈 세월의 감각을 느끼게 한다. 쟁기에 이끼가 껴 있다는 것은 일상적인 삶의 전면적인 정지가 이미 오래전부터 계속되어 왔음을 알려준다. 평화로운 삶은 지나온 시간 저편에 있고, 화자는 그곳을 떠나 아주 멀리 왔다. 그 평화로운 삶 속엔 자신의 가족들도 있을 것이고, 안식처가 있을 것이고, 정겨운 이웃들이 있을 것이다. 그러나 그 울타리로부터 떠밀려 나온 현재는 아무도 없는 곳에서 홀로 '이끼 묻은 쟁기'를 보면서 과거 저편의 삶을 그리워하고 있는 것이다. 그러한 화자의 내면의 고독은 4연에서 훨씬 구체화된다.

4연에서는 낮과 대조되는 밤의 시간을 통하여 화자의 내면세계가 잘 표출되고

---

75) '가던새'의 어석에 관한 견해도 분분하지만 대부분의 논자들이 '날아가던 새'로 보고 있다. [본고에서도 이 견해를 따르기로 한다. : "갈던 사래"는 '갈던'이 '가던'으로, '사래'가 '새'로 음운변화가 될 수 없고, "가던 사이"는 가던 도중에 무엇을 보는 대상물이 없기 때문에 2연의 새와 연결하여 "날아가는 새"로 보는 게 타당하다.(김정주, 앞의 책, 147쪽.) 그러나 "갈던 사래"로 보았을 경우, 뒤이어 이어지는 "잉무든 장글란"과 유기적으로 결합하게 되어 구성력을 갖추게 된다.]

・갈던 사래 - 서재극, 「麗謠語釋의 問題點 分析」, 『어문학』 제19호, 한국어문학회, 1968, 8쪽.

・가던 도중 - 장지영, 「옛노래 읽기」, 『한글』 105호, 1955, 15쪽.

76) "잉무든 장글란"을 '이끼 묻은 쟁기(잉(台) 무든)'로 보는 게 통설이다.

・이끼 묻은 병기 - 양주동, 앞의 책, 314쪽.

있다. 그럭저럭 소일하며 낮은 지내왔지만 올 사람도 갈 사람도 없는 산중의 밤은 또 어떻게 지낼 것인가 하는 화자의 독백 속에는 삶의 비애와 고독이 서려있다.

밤이라는 시간은 일회적인 시간이 아니다. 한 번을 견딘다고 해서 끝나는 것이 아니라 두 번, 세 번 계속하여 다가오는 고통의 시간인 것이다. 밤이라는 '시간'이 주는 괴로움은, 현실로부터 유리된 세계 속에서 화자가 감당해야 할 고독의 부피라고 볼 수 있다. 빛이 존재하는 낮의 생활도 물론 화자에게는 고독의 시간이고 괴로운 순간이겠지만, '밤'이라는 시간 속에서 화자에게 부여되는 고독은 화자를 또다시 절망의 수렁으로 빠뜨리게 하는 아픔인 것이다. 화자는 이 잔인한 고통 앞에서 '바므란 또엇디 호리라'라고 말하면서 절망적인 순간의 임박을 두려워하게 된다.

가다가 가다가 드로라
에졍지 가다가 드로라
사ᄉᆞ미 짒대예 올아셔
ᄒᆡ금을 혀거를 드로라
얄리얄리 얄랑셩 얄라리 얄라

가다니 비브른 도긔
설진 강수를 비조라
조롱곳 누로기 와
잡ᄉᆞ와니 내엇디 ᄒᆞ리잇고
얄리얄리 얄랑셩 얄라리 얄라

<청산별곡> 제7-8연

화자의 고독한 내면은 7, 8연에서도 드러난다. '바다'를 향하면서 듣는 소리, 그 소리가 존재하는 세계로부터 화자는 격리되어 있다. 바다를 향해 가다가, '에졍지[77]'를 향해 가다가 그 소리가 나는 쪽을 향하여 고개를 돌리는 화자의 모습은

77) '에졍지'에 대한 다른 용례를 찾을 수 있는 문헌은 없기 때문에 작품의 문맥을 고려하여 추정할 수밖에 없다.
· 외딴 부엌 - 양주동, 앞의 책, 325쪽.

자아 상실이나 허탈감으로 인한 무감각의 상태로 파악할 수 있다. 화자가 듣고 있는 소리는(보고 있는 장면은) '사슴이 장대에 올라 해금을 켜는 것'이다. 그것은 산대잡희 놀이로 볼 수 있는데[78], 화자의 심정과는 아무렇지도 않게 벌어지는 유희가 화자의 비극적 심정을 더 부추기고 있다.

8연에서 화자가 끝내 자신의 내면의 절망과 고독을 이기지 못하고 주저앉아버리는 모습을 볼 수 있다. <청산별곡>을 두고 바다에도 미처 가지 못하고 끝나버린 미완성품의 노래라고 지적한 견해도[79] 이 8연을 두고 나온 것이다. 자신의 암담한 현실을 잊기 위하여 술을 마실 수밖에 없다고 하는 화자의 말에는 그 상황이 자의적인 게 아닌 타의적인 것이라는 암시가 담겨 있다.

화자가 산대놀이를 구경하던 사람들과 함께 술을 마신 건 아닐 것이다. 그곳으로부터 한참 더 이동하여, 다른 곳의 술집에서 마셨다고 보아야 한다. 연과 연을 경계로 화자는 이미 다른 곳에서의 상황을 전달하고 있기 때문이다. 좀더 가다가 이른 술집에서 술 냄새가 자신의 걸음을 멈추게 하니 술을 마시지 않을 수 없다고 한 것이다. 화자가 술을 마시는 것은 자신의 괴로움을 잊고자 하는 의도도 있겠지만, 혼자라는 인식 속에 자리한 고독을 해소하기 위해서라고 봐야 할 것이다. '술집'은 화자 혼자만 있는 공간이 아니다. 누군가와 함께 하는 자리이며, 이야기를 나눌 수 있는 소통의 공간이다. 결국 화자는 '바다'로 가는 길을 중도에 포기하고 다른 사람과 교합할 수 있는 장소에서 자신의 고통과 고독을 위안받으려고 하는 것이다.

화자는 어쩔 수 없이 '청산'과 '바다'를 향해 나섰으나, 화자가 인식하고 있는 자신의 삶, 그 속에서의 자신의 모습은 견디기 힘든 고통으로 다가온다. 그래서

· 마당 또는 벌판 - 전규태, 앞의 책, 116-117쪽.

· 특수한 지명이거나 아니면 당시에 관용되었던 어떤 생활공간으로서 화자에게 인식된 장소 - 김쾌덕, 「고려속요의 사회배경적 연구」, 부산대학교 박사학위논문, 1987.

· 에지랑 날(저물녘) - 서재극, 「여요해석에 따른 몇 가지 문제」, 『국어국문학』 64호, 1974, 8쪽.

그러나, '에정지'는 작품 전체적인 맥락으로 볼 때, 화자가 가고 있는 목표지(예정지)로 파악하는 게 옳다.(김정주, 앞의 책, 151쪽.) 본고에서도 이 견해에 맞춰 작품을 파악하기로 한다.

78) 김완진, 「청산별곡에 대하여」, 김열규 편, 『고전문학을 찾아서』, 문학과지성사, 1976, 158쪽.

79) 이승명, 앞의 책, 132쪽.

화자는 '술집'에 주저앉아버리고 만다. '술집'은 화자 자신이 살아온 현실이요, 속세인 것이다. 화자의 삶에 대한 인식은, 문면에 드러나 있지 않지만 원점, 즉 인간세계 속으로 복귀하고 있는 것이다. 그러한 인식은 인간은 사회적 동물이라는 진리에 대한 순응일 것이다.

<청산별곡>에 나타난 화자의 인식은 지극히 진솔한 가운데 어떤 순환성을 내포하고 있다. 다시 말하면 일상적 삶을 어쩔 수 없이 이탈하여, 새로운 생활이 시작되는 이질적 공간으로 떠날 수밖에 없는 상황은 인정하지만, 도저히 융합할 수 없는 이질적 공간을 포기하고 자신의 일상적 삶으로 돌아오려고 하는 삶에 대한 애착을 보이고 있는 것이다.

Ⅴ. 결론

지금까지 고려가요에 나타난 화자의 인식을 구체적인 작품을 통해서 살펴보았다.

우선, 화자 인식을 정의하면서, 작품 속에서 화자의 위치와 정서의 근간을 이루는 게 바로 '화자 인식'이라 하였으며, 이것을 광의의 의식작용으로서 지각하고 또는 기억하며 이해하고 판단하는 의식 작용의 총체로 받아들였다. 의식이 하나의 고정되어 있는 사유의 틀이라 할 때, 인식은 그 고정되어 있는 사유의 틀을 벗어나 발현되는 사고의 작용이라고 정의하였다.

어떤 작품을 막론하고 작품에 위치하고 있는 화자는 하나 또는 둘 이상의, 다수의 인식을 갖게 마련인데, 그 인식이 행위로써 표현되고, 또는 말로써 기술됨을 살펴보았고, 그 화자 인식이 작품의 통일성이라든가, 객관성, 또는 관점이나 극적 긴장감을 부여한다는 데서 화자 인식의 당위성을 찾았다. 그리고 본론에 이르러 당대의 사회상을 살펴보았다. 이것은 고려가요에 나타난 화자 인식을 파악하는 데 꼭 필요한 것이기 때문이다.

고려의 후기는 정치적으로나 대외적으로 혼란의 와중에서 허덕였고, 사회·경제적으로 토지제도의 문란, 농장의 확대, 지방 관리의 횡포와 가렴주구, 고려사회의 내부적 동요와 타락은 사회의 불안을 가져와 적지 않은 민란과, 무신의 난으로 이어졌고, 급기야 몽고의 침입 등으로 인하여 극도의 불만과 불신과 무질서가 난무한 혼돈의 사회가 계속되었다. 또 사상적으로 불교와 유학의 이념적 대립에 의해 사상의 일치를 보이지 못한 결과 두 사상은 갈등 관계에 놓이게 됨으로써 반목과 대립을 거듭하였으며 정신적 지주로서의 역할이 퇴색되었다. 고려가요는 이처럼 정치적으로나 사회·경제적으로나 사상적으로 매우 무질서하고 혼란했던 사회 속에서 잉태된 노래로서 고려시대 서민들의 삶의 애환이 투영된 결과물로 여겨지며, 이를 통하여 당시의 삶의 모습과 서민의 인식을 조망할 수 있다.

우선 고려가요에 나타난 화자 인식을 크게 두 가지 관점으로 대별할 수 있었

다. 그 중 한 가지 관점이 Ⅲ장의 “대상의 긍정과 존재에 대한 부정적 화자 인식”이다. 고려가요 작품 중, <서경별곡>이나 <가시리>, 그리고 <동동>에서는 여성 화자가 자신을 하나의 주체로서 인식하지 못하고, 누군가의 대상으로 인식하는 양상을 보였다. 이처럼 다른 사람에 의해 대상화된 자신의 모습을 스스로의 모습으로 받아들이고 있는 여성 화자는 임이라는 대상을 절대적으로 긍정하면서 자신의 존재를 부정적으로 드러낸다. 그리고 이 여성 화자들이 추구하는 임에 대한 기다림의 자세 또한 긍정적으로 부각되었다. 여성 화자의 기다림의 자세는 각 작품마다 약간의 차이가 있으나, 대개 그 기다림이란 임에게의 사랑을 희구하는 데서 비롯된 것이었고, 임을 기다리는 자세에 있어서는 공통된 정서로 일관하고 있음을 알 수 있었다.

<만전춘별사>와 <이상곡>은 대상에 대한 부정적 화자 인식을 구체적으로 보여주는 작품이었다. 작품 속에서 화자가 경험하는 시·공간, 특히 그 관계 속에서 화자가 인식하고 있는 것들을 조망해보았다. 이때의 화자 인식은 대개 부정적 양상으로 전개되었다. <만전춘별사>에서 시적 화자는 자신이 처해있는 시간과 공간에 대해 모두 부정적 인식을 하고 있었다. 현실을 벗어나야 할 부정적 대상으로 인식함으로써 그는 시간과 공간 의식에서 모두 ‘여기’가 아닌 ‘저기’를 지향하는 것으로 볼 수 있는데 이는 근본적으로 임의 부재라는 현재의 부정적 상황에서 기인하는 것이라고 볼 수 있다.

또, <이상곡>에서의 ‘길’은, ‘길’의 일반적 보편성과는 전혀 다른 성향을 띠고 있음을 보았다. ‘수림-협-곡의 열명길’이라고 하였으니 이것은 곧 인적이 사라진 산속의 고립되고 닫힌 길이요, 삭막하고 무서운 길이다. 이런 길에 화자가 놓여 있다함은 바로 화자 자신의 위상이 그렇다는 의미가 된다. 외계와 완전히 차단된 채 고립되어 있는 화자의 모습과 참담한 내면의 세계가 험하고 어둡게만 묘사되어 있는 ‘길’로 비유되어 있음을 확인하였다.

Ⅳ장에서는 현실 속에서의 性的 관념과 삶에 대한 화자 인식을 살펴보았다. 性이나 삶에 대한 인식은 현실 속에서의 실제적 경험을 통해 구체적으로 드러날 수밖에 없다. 오히려 性的 관념이나 행위의 표출은 현실과 밀접한 관계에 있는 것이다.

우선 性에 대한 화자 인식은 <쌍화점>을 통하여 살펴보았다. 특히, <쌍화점>

에서 화자가 보여준 성적 욕구 표출은 현재의 관점에서 보아도 파격적이었는데, 화자의 性에 대한 인식은 주위의 시선을 의식하여 자신을 욕망을 우회적으로 드러내기보다 있는 그대로 직접 나타냈다는 점에서 당대 여성들의 구체적 애정관이나 性에 대한 표출양상을 엿볼 수 있었다.

그리고 <청산별곡>을 중심으로 하여, 그 속에 나타난 화자의 삶에 대한 인식을 살펴보았는데, '화자의 체념적 인식'과, '고독한 세계 속의 화자'가 바로 그것이다. 당시 침탈과 부조리한 상황으로 점철된 고려후기의 시대 정황 속에서 어떤 불가항력에 이끌려서 청산에서 살아야만 하는 화자 자신의 심정을 표출한 聯들을 토대로 화자의 현실 인식 속에 자리잡고 있는 억울함과 한탄, 즉 체념적 인식을 알 수 있다. 불가항력적인 시세에 밀려 존명할 수 있는 날까지는 살아볼 수밖에 없지 않느냐는 화자의 자조 섞인 체념적 내면 표출을 통해, 당시 사회 속에서 일반서민들의 인식이 어떠했는가를 잘 알 수 있었다.

한편, 화자의 고독한 내면을 들여다보면서 '밤'이라는 시간이 주는 괴로움에 주목했다. 밤이라는 '시간'이 주는 괴로움은, 현실로부터 유리된 세계 속에서 화자가 감당해야 할 고독의 부피라고 볼 수 있다. 빛이 존재하는 낮의 생활도 물론 화자에게는 고독의 시간이고 괴로운 순간이겠지만, '밤'이라는 시간 속에서 화자에게 부여되는 고독은 화자를 또다시 절망의 수렁으로 빠뜨리게 하는 아픔이었던 것이다.

<청산별곡>에 나타난 화자의 인식은 지극히 진솔한 가운데 어떤 순환성을 내포하고 있다. 다시 말하면 일상적 삶을 어쩔 수 없이 이탈하여, 새로운 생활이 시작되는 이질적 공간으로 떠날 수밖에 없는 상황은 인정하지만, 도저히 융합할 수 없는 이질적 공간을 포기하고 자신의 일상적 삶으로 돌아오려고 하는 삶에 대한 애착을 보이고 있는 것이다.

參考文獻

1. 자료

『高麗史』, 연세대학교 東方學硏究所, 경인문화사, 1972.
『高麗史節要』, 민족문화추진위원회 편, 경인문화사, 1977.

2. 단행본

김대행 편, 『고려시가의 정서』, 개문사, 1990.
김선기 외, 『한국문학개론』, 경인문화사, 1996.
김열규 편, 『고전문학을 찾아서』, 문학과지성사, 1976.
김열규・신동욱 편, 『고려가요연구』, 새문社, 1982.
김열규・신동욱 편, 『고려시대의 가요문학』, 새문社, 1982.
김정주, 『高麗歌謠』, 조선대학교출판부, 2002.
김학성, 『한국고전시가의 연구』, 원광대학교출판국, 1980.
김학성・권두환 편, 『古典詩歌論』, 새문社, 1984.
김학성, 『국문학의 탐구』, 성균관대학교출판부, 1987.
김현, 『한국문학의 가능성』, 민음사, 1976.
김형규, 『고가주석』, 백영사, 1955.
박노준, 『고려가요의 연구』, 새문社, 1990.
박병채, 『高麗歌謠의 語釋硏究』, 삼우사, 1976.
박용운, 『高麗時代史』(하), 일지사, 1989.
박진태, 『고전시가의 탐구』, 대구대학교재출판사, 1991.
성현경 외, 『高麗時代의 言語와 文學』, 형설출판사, 1975.

양주동, 『麗謠箋注』, 을유문화사, 1960.
오세영, 『한국 낭만주의 시 연구』, 일지사, 1980.
임동권, 『여성과 민요』, 집문당, 1984.
전규태, 『한국고전문학의 이론』, 정음사, 1974.
전규태, 『論註高麗歌謠』, 정음사, 1983.
정동화, 『한국민요의 사적 연구』, 일조각, 1981.
정병욱, 『한국고전시가론』, 신구문화사, 1980.
정병욱・이어령, 『古典의 바다』, 현암사, 1977.
정병욱 편, 『고려시대의 가요문학』, 새문社, 1987.
최미정, 『고려속요의 전승연구』, 계명대학교출판부, 1999.
최철, 『고려국어가요의 해석』, 연세대학교출판부, 1996.

3. 학위논문

고형규, 「고려속요의 배경과 분석적 고찰」, 중앙대학교 석사학위논문, 1991.
김쾌덕, 「고려속요의 사회배경적 연구」, 부산대학교 박사학위논문, 1987.
남광우, 「고려속요에 나타난 여성에 관한 연구」, 중앙대학교 교육대학원 석사학위논문, 1996.
양은희, 「고려속요 여성화자 연구」, 이화여자대학교 석사학위논문, 2000.
이광우, 「고려가요의 미학적 접근」, 전북대학교 석사학위논문, 1982.
이돈균, 「고려가요의 형태 연구」, 조선대학교 석사학위논문, 1982.
이동주, 「고려속요 연구 - 화자의 태도유형에 따른 내용적 특성을 중심으로」, 충북대학교 석사학위논문, 1992.

임동규, 「高麗歌謠의 餘音 硏究」, 단국대학교 석사학위논문, 1989.

임성규, 「고려속요에 나타난 애정관」, 전남대학교 석사학위논문, 1981.

전기한, 「청산별곡의 구조에 관한 연구」, 인하대학교 석사학위논문, 1980.

전혜정, 「속요에 나타난 여성 화자 연구」, 안동대학교 석사학위논문, 2002.

정기호, 「고려가요의 형태 연구」, 동국대학교 석사학위논문, 1988.

정남희, 「고려속요에 나타난 여성의식」, 조선대학교 교육대학원 석사학위논문, 1989.

정태성, 「高麗俗謠에 나타난 女性話者의 意識硏究」, 조선대학교 석사학위논문, 2002.

차순자, 「고려속요의 생성자 연구」, 계명대학교 석사학위논문, 1993.

차일성, 「고려속요의 사회적 공간 연구」, 한국교원대학교 석사학위논문, 1998.

한상돈, 「高麗歌謠 중 男女相悅之詞의 性格硏究」, 인하대학교 석사학위논문, 1990.

한정수, 「고려속요의 화자에 관한 연구」, 한남대학교 교육대학원 석사학위논문, 1991.

황영미, 「古俗謠의 여성화자 연구」, 부산외국어대학교 석사학위논문, 1995.

4. 학술지

김명수, 「한국詩와 달의 이미지」, 『현대문학』1979년 9월호, 현대문학, 1979.

김명준, 「<西京別曲>의 구조적 긴밀성과 그 의미」, 『한국시가연구』8, 한국시가학회, 2000,

박요순, 「고려속요에 나타난 女心의 特質과 그 原因考」, 『숭전어문학』 3, 숭전대, 1974.

박종태, 「청산별곡과 서경별곡의 구조」,『국어교육』46・47, 한국국어교육연구회, 1985.

박혜숙, 「고려속요의 여성화자」, 『고전문학연구』 제14집, 한국고전문학회.

서재극, 「백년초해의 석에 대하여」, 『한국학논집』1, 계명대학교 한국학연구소, 1973.

서재극, 「麗謠語釋의 問題點 分析」, 『어문학』 제19호, 한국언문학회, 1968.

서재극, 「여요해석에 따른 몇 가지 문제」, 『국어국문학』64호, 1974.

서재극, 「옛 시가 해석에 있어서의 문체론적 조감」, 『국어국문학』97, 1987.

성현경, 「靑山別曲 考」, 『국어국문학』 58-60합집, 국어국문학회, 1972.

성현자, 「만전춘별사에 나타난 葉婦모티브에 관한 연구」, 『동방학지』 제33집, 연세대학교 국학연구원, 1983.

송희복, 「고려가요의 사회학적 관점」, 『민족과 문학』통권 2호, 민족문학사, 1990.

신은경, 「서경별곡과 정석가의 공통 삽입가요에 대한 일고찰」, 『국어국문학』96, 1986.

여증동, 「雙花店 考究」, 其三, 『국어국문학』53호, 1971.

윤경수, 「雙花店에 나타난 人間姿勢」, 『현대문학』통권 98호, 1963, 2월.

이기문, 「한자의 석에 관한 연구」, 『동아문화』11, 서울대학교 동아문화연구소, 1972.

이임수, 「이상곡에 대한 문학적 접근」, 『어문학』41, 한국어문학회,

1981.

장지영, 「옛노래 읽기」, 『한글』 105호, 1955.

최규성, 「고려 속요를 통해 본 고려 후기의 사회상」, 『사학연구』 제61호, 2000.

한채영, 「고려속요의 텍스트 내적 소통구조」, 『국어국문학』 제21집, 부산대 국어국문학회, 1983.

허남춘, 「쌍화점의 우물용과 삿기광대」, 『양교어문연구』 제2집, 양교어문연구회, 1990.