2011년 8월

교육학석사(국어교육)학위논문

고려가요 <쌍화점>의 연구

조선대학교 교육대학원

국어교육전공

임 현 석

[UCI]I804:24011-200000241887

고려가요 <쌍화점>의 연구

A study of <Ssang-hwa-jeom> on the songs of the Goryeo dynasty

2011년 8월

조선대학교 교육대학원

국어교육전공

임 현 석

고려가요 <쌍화점>의 연구

지도교수 김 정 주

이 논문을 교육학석사(국어교육)학위 청구논문으로 제출함.

2011년 4월

조선대학교 교육대학원

국어교육전공

임 현 석

임현석의 교육학 석사학위 논문을 인준함.

심사위원장 조선대학교 교수 김 수 중 (인)

심사위원 조선대학교 교수 이 상 원 (인)

심사위원 조선대학교 교수 김 정 주 (인)

2011년 6월

조선대학교 교육대학원

【목차】

ABSTRACT

Ⅰ. 서론 1

1. 연구 목적 1

2. 연구사 및 방법 3

Ⅱ. 고려가요의 생성배경과 그 향유층 8

1. 고려가요와 현실인식 8

2. 고려가요의 민요와의 연관성 15

3. 고려가요를 즐긴 향유층 19

Ⅲ. <쌍화점>의 제작시기 및 궁중 이입과정 23

1. <쌍화점>의 제작시기 23

2. <쌍화점>의 궁중악으로의 이입과정 37

Ⅳ. 『악장가사』 소재 <쌍화점>의 해석 43

1. 어휘 해석 45

2. 구조 분석 49

3. 내용 분석 54

Ⅴ. 결론 58

<참고문헌> 61

【표목차】

<표1> 고려가요 문학의 소통구조 ····· 20
<표2> <쌍화점>의 구조분석 ····· 50

ABSTRACT

A study of <Ssang-hwa-jeom> on the songs of the Goryeo dynasty

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

Untill now this study tried to consider comprehensively about <Ssang-hwa-jeom>, a popular song of late Goryeo period.

The song describes social background of late Goryeo period when an economic and ideological base collapsed due to internal and external conflicts, corruption of the ruling class, and wandering farmers without their own land after the nation was subjected to Yuan Dynasty.

The public frankly resolved their suffering and sorrow through songs sung by a woman, a poetic speaker in the song.

Such kinds of songs were very popular as a sort of folk song among the public, but in the process of its being introduced to court music, popular songs had diverse themes and more refined composition of each stance.

In assuming, popular songs of Goryeo period might have been extensively loved by common people, musicians, Giseng, shamans, and eunuch in a middle-ranking government official, and influential families in a people of the highest ranks including royal families.

In relation of <Samjang> and <Ssang-hwa-jeom> as a popular song of Goryeo period, the two songs were separated first, but in the process of <Ssang-hwa-jeom>'s introduction into court music, <Samjang> was combined with it to meet musical needs.

Then, in respect to the author of <Ssang-hwa-jeom>, it has two hypotheses based on the grounds mentioned above : a popular song and a popular song refined by influential families.

Meanwhile, <Ssang-hwa-jeom> is recorded as words of four stances in Korean in the 『Aak-jang-ga-sa』. Settings are changed from stance 2 to stance 4(Samjangsa Temple, a well and a bar) and characters are replaced(temple owner, a monk who is first in line to succeed his master, the dragon of the well and a well bucket, a bar owner and a wine bucket), but the contents and additional phrase for fun are the same as the first stance.

All the four stances implicitly reveal blame and sexual humiliation a women of Goryeo period as a poetic speaker felt from low fellows to men of the ruling class although spatial backgrounds were different.

As above, <Ssang-hwa-jeom> a popular song of Goryeo period, intended to express and parody sorrow of the public frankly through a piece of song rather than escape from corrupted reality of late Goryeo period under the governance of Yuan dynasty.

Ⅰ. 서론

1. 연구 목적

국문학사상 귀중한 위치를 차지하고 있는 고려시대의 대표적인 시가문학으로 고려가요(高麗歌謠), 시조(時調), 경기체가(景幾體歌)를 들 수 있다.

특히 고려가요는 민중 사이에서 널리 유행하던 민요로써 각 지방에서 발생, 전파되어 구전(口傳)되다가 이것이 궁중가악(宮中歌樂)의 가사로 승화(昇華)되는 과정에서 왕실과 권문세족들의 취향에 맞도록 가사를 개작(改作), 변개(變改)시켰던 민요적 성격의 노래라 하겠다.[1)]

현재 전하는 고려가요는 구전의 범주에서 벗어나지 못하다가 조선 초에 이르러서야 문자가 만들어지면서 『악학궤범』, 『악장가사』, 『시용향악보』 등의 악서(樂書)에 채록되었는데,[2)] 이처럼 오랜 기간 동안 인멸되지 않은 것은 궁중가악으로 전창(傳唱)되어 온 덕도 있지만 더 큰 이유는 민중들의 취향에 맞아 널리 민간에 전승되었기 때문이다.[3)]

고려시대에 산출(産出)된 우리 문학유산의 대부분이 상층 귀족, 사대부에 의해 한자로 창작, 전수(傳授)될 때, 고려가요는 한글로 기록, 전수되면서 당시 일반 민중들 삶의 희로애락이 진솔, 담백하게 담겨져 있다는 점에서 국문학사적 가치가 있다고 하겠다.

그런데 이렇듯 고려가요가 우리의 값진 문화유산임에도 불구하고 조선조에 이르러서 구악(口樂)을 정리함에 있어 한글로 된 가사를 '비리(鄙俚)'니, '리어(俚語)'니 하여 폄시(貶視)하였으며, 남녀의 애정문제가 조금만 섞여도 '음사(淫詞)'라고 하여

---

1) 김명호, 「고려가요의 전반적 성격」, 『한국시가문학 연구』, 신구문화사, 1983, 67~80쪽.
최동원, 「고려속요의 향유계층과 그 성격」, 『고려시대의 가요문학』, 새문사, 1982. Ⅱ-95~109쪽.
김학성, 「고려가요의 작자층과 수용자층」, 『국문학의 탐구』, 성균관대출판부, 1987, 11~40쪽.

2) 『악학궤범』에 <동동>, <처용가>, <정과정> 등 3편, 『악장가사』에 <서경별곡>, <청산별곡>, <쌍화점>, <정석가>, <만전춘별사>, <이상곡>, <사모곡>, <가시리> 등 8편, 『시용향악보』에 <유구곡>, <상저가> 등 2편이 실려 있다. 여기에 백제시대 이후 고려시대까지 면면히 불리어 왔던 <정읍사>까지 합하면 모두 14편에 이른다.

3) 이상보 외, 「국문학개론』, 정화출판사, 1985, 73쪽.

독단적으로 산삭(刪削)하거나 한문으로 개작하였다. 그 중에서도 특히 <서경별곡>, <쌍화점>, <이상곡>, <만전춘별사> 등은 '남녀상열지사(男女相悅之詞)'라 하여 더욱 큰 시련을 겪었다. 그것은 순전히 고려가요의 내용이 조선시대를 지배한 유교적 도덕관에 맞지 않는다는 이유에서였다.

그러나 '남녀상열지사'[4]라는 그 자체가 결코 문학적 가치를 비하(卑下)시킬 수 있는 요소는 아니며, 설사 지나친 성애(性愛)의 감정 표출이라 하더라도 그것은 어쩔 수 없는 고려 민중들의 솔직한 심정이요, 적나라한 사회적 현실이며 오히려 문학적 가치는 더욱 높이 평가될 수도 있을 것이다.

특히 다른 어느 시대보다도 대내·외적으로 혼란이 극심했던 고려조의 특수한 시대적·사회적 상황을 고려해 볼 때, 작품 생성 당시의 노래 속에 응축(凝縮)되어 있는 고려인들의 애환(哀歡)과 그 표현 양상을 작품 속에서 규명(糾明)해 보는 것도 문학사적으로도 큰 의미가 있을 것이다.

따라서 본고에서는 고려가요 <쌍화점> 작품 전체 연(聯)의 외적 구조와 내용 분석을 통해 이 노래가 성행(盛行)한 고려 후기의 사회·역사·경제적 배경은 물론 그것을 향유했던 계층이 누구였는가를 조명(照明)해 볼 것이다. 또한 고려후기 충렬왕대 전국적으로 유행하던 민요 중 하나였던 <쌍화점> 노래가 어떻게 궁중악으로 이입되었는지도 그 과정을 고찰해 보면서, 아울러 <쌍화점> 노래에 함축되어 있는 시적화자인 여성의 애환, 그리고 그것이 고려가요 <쌍화점>이 탄생하는데 어떤 동력원으로 작용했는가도 함께 밝혀 볼 것이다.[5]

이렇듯 한편의 노래를 통해 당시 고려인들의 진솔한 내면 의식세계를 엿봄으로써 그 시대 우리 민족이 지닌 보편적 정서를 이해함은 물론, 궁극적으로 고려가요

---

4) '남녀상열지사'라는 용어는 조선조 유학자들이 고려적인 것, 즉 고려조의 유풍 및 폐단을 극복하고 바로잡아야 한다는 현실적 요구와 시가를 風化的 차원에서 인간 성정의 도야로 본 주자학적 사고 체계를 정착시키는 과정에서 부차적으로 나타난 것이다. 조선조 유학자들은 고려가요에 나타난 일부의 노래를 그들의 집단이념에 어긋날뿐더러 신분질서를 와해시킬 수도 있는 지극히 퇴폐적이고 음란한 것으로 간주했다. 왜냐하면 남녀상열의 음란한 내용을 지녔다고 본 고려가요가 자신들의 정치적 이념에도 부합하지 않고 사회질서를 확립하는 데도 부정적으로 작용할 수 있기 때문이었다.(조규익, 「조선시가 수용의 한 측면」, 『선초 악장 문학 연구』, 숭실대학교출판부, 1990, 317~339쪽.)

5) 몽고의 침입 등 국란으로 야기(惹起)됐던 대량 유민과 국토상실, 원(元)의 가혹한 수탈과 공녀(貢女) 문제, 무능한 지배층의 탐관횡포에 따른 고려 민중들의 고통 등 사회・역사적 상황이 고려가요의 형성배경으로 깊게 작용했던 것이다.(김쾌덕, 『고려노래 속가의 사회배경적 연구』, 국학자료원, 2001, 57~58쪽.)

가 서정시가로서 훌륭한 우리 국문학 자료로 후대까지 이어져 올 수 밖에 없었던 그 문학적 당위성을 찾아가는데 이 연구의 목적을 둔다.

2. 연구사 및 방법

고려가요에 대한 연구는 국문학을 학문적 연구 대상으로 체계화하기 시작한 1920년대부터이다.

고시가 중 향가(鄕歌) 관련 저서가 350여 책이 넘고 연구 논문이 2400여 편이나 되지만, 고려가요에 대한 연구는 전문저서 17책을 포함하여 관련 저서가 86책, 일반론이 370항목, 개별 작품론이 308항목 남짓할 정도로 그 연구 성과물이 상대적으로 적다. 동시에 연구사 정리와 논저 목록작성도 아직 미미(微微)한 실정이다.[6)]

그렇지만 자료의 영성(零星)함에도 불구하고 많은 학자들에 의해 고려가요의 다양한 접근이 이루어져 왔고, 현저할만한 성과물도 나왔다. 주로 문헌·고증학적 방법을 통한 작품의 어석 및 문헌연구, 형태론적 연구를 시작으로 작품의 장르 및 생성배경, 작자 및 향유계층 문제, 문학사적 정서 문제, 그리고 작품 내용 각론에 이르기까지 역사학, 문학사회학, 철학, 심리학, 민속학, 문화인류학, 미학, 음악, 연극 등 다각적 이론을 원용(援用)한 연구 시도가 있었고, 형식주의 비평, 신비평, 분석비평, 구조주의 등 서구의 문학비평 방법이 적용되기도 했다.[7)]

그렇다면 과연 우리의 고려가요 중 <쌍화점>에 대한 연구 성과는 어느 단계까지 발전해 왔는가?

먼저 고려가요 <쌍화점> 노래에 관한 기존 연구로는 어석적인 연구와 문학적인 연구로 대별하여 고찰해 볼 수 있다. 어석 연구로는 양주동[8)] 박사가 선편을 잡은 이래 김형규[9)], 박병채[10)] 교수 등이 뒤를 잇고 있다.

---

6) 최용수, 『고려가요연구』, 계명문화사, 1996, 7쪽.
7) 김학성, 『국문학의 탐구』, 성균관대학교출판부, 1987, 69쪽.
8) 양주동, 『여요전주』, 을유문화사, 1947.
9) 김형규, 『고가요주석』, 백영사, 1968.

이에 반해 문학적인 연구로는 이 작품과 관련된 제반 문헌 기록을 검토하여 작자와 작품의 생성 배경, 당대 충렬왕과의 관련 사실 등을 밝힌 역사주의적이고 실증주의적인 연구와 함께 작품 분석에 이르기까지 포괄적으로 이루어져 왔다.

기존 연구 성과를 쟁점별로 정리하면 다음과 같다.

첫째, 작자 문제를 들 수 있다.

양주동 박사는 "당시 京都 부근에 유행된 俗謠"[11]라 하여 민중 유행 속요로 보았고, 장덕순[12], 서수생[13], 전규태[14] 교수 등이 이와 동궤를 같이한다.

정병욱[15] 교수는 양주동 박사의 속요설을 반박한 "충렬왕대의 행신인 오잠·김원상·석천보·석천경의 합작이거나, 그 중 어느 한 사람의 작임에 틀림없다."고 하였다.

여증동[16] 교수는 『고려사』 열전의 '新聲'이란 어휘에 주목하여 '행신 오잠의 소작'이라고 단정하였는데, 이후에 송정헌[17] 교수, 이성주[18] 교수 등이 이와 의견을 같이 하고 있다.

한편 박노준[19] 교수가 <쌍화점>은 閭巷에서 불러지던 노래를 오잠·김원상 등이 전국에 파견한 행신들에 의해서 채집되어 편사·편곡된 노래로 그 작자 추정이 어렵다고 보면서, 이른바 작자 미상설을 제시하였다.

둘째, <쌍화점>의 공연 형태가 가요(歌謠)인가, 아니면 가극(歌劇)인가 하는 문제가 깊이 있게 논의되어 왔다.

여증동[20] 교수는 <쌍화점>을 연극적 관점에서 극가(劇歌)로 보고 당시의 무대 조건 '향각(香閣)'과 배우 '남장별대(男裝別隊)'에 관해서 자세히 설명하였다.

---

10) 박병채, 『고려가요의 어석연구』, 선명문화사, 1964.
11) 양주동, 앞의 책, 253쪽.
12) 장덕순, 『국문학통론』, 신구문화사, 1960, 125쪽.
13) 서수생, 「고려가요연구」, 『경북대 논문집』, 제5집, 경북대학교, 1962, 28쪽.
14) 전규태, 『한국고전문학의 이론』, 정음사, 1974, 214쪽.
15) 정병욱, 『한국고전시가론』, 신구문화사, 1997, 114~119쪽.
16) 여증동, 「쌍화점고구(其一)」, 『어문학』, 제19호, 어문학회, 1968, 28쪽.
17) 송정헌, 「쌍화점 연구」, 『충북대논문집』, 충북대학교, 1979, 37쪽.
18) 이성주, 「고려가요의 연구」, 세종대 대학원 박사논문, 1988, 106쪽.
19) 박노준, 「쌍화점고」, 『한국학논집』 제11집, 한양대 한국학연구소, 1987, 17쪽.
20) 여증동, 「쌍화점고구(Ⅰ)」, 『국어국문학』 제47호, 국어국문학회, 1970.
_____, 「쌍화점고구(Ⅱ)」, 『국어국문학』 제53호, 국어국문학회, 1971.
_____, 「고려 처용 노래 연구」, 『고려시대의 언어와 문학』, 1975.

전규태[21] 교수도 '남장별대'의 존재에 주목하면서 <쌍화점>은 관객[충렬왕]과 연출자[오잠], 배우의 무대적 컨벤션(convention)이 충족된 음란가극인 요소가 있다며, 여증동의 의견을 수용하고 있다.

정혜원 교수는 이 견해를 받아들이면서도 "한 사건을 두 사람의 시점에서 조명함으로써 극적 효과를 돋운다."며 배우나 무대의 문제보다 '詞'의 극적 요소에 관심을 두었다.[22]

반면에 박노준[23] 교수는 여증동 교수가 가극으로 보는 데 중요한 근거로 제시한 '교열(敎閱)'이란 어의를 '본다'가 아닌 단순히 '가르친다'라는 뜻일 뿐이라 해석하고 있다.

조동일[24] 교수는 "배역을 나누어서 노래를 불렀으리라는 것까지는 가능한 추정이지만, 갈등이 제시되고 해결되는 연극적인 전개를 갖추었다고 하기는 어렵다."며 절충적인 입장을 취하고 있다. 여기에 여운필[25] 교수도 의견을 같이하고 있다.

셋째, 이 작품에 등장하는 인물들은 누구인가 하는 문제도 논란이 되어 왔다.

이 작품의 주도적인 인물로는 제1연의 회회아비, 제2연의 사주, 제3연의 우믓龍(우물용), 제4연의 짓아비(술집주인) 등이고, 부수적인 인물로는 삿기광대, 삿기상좌, 드레박, 승구비(승구박) 등이 등장하고 있다.

정병욱[26] 교수는 이들을 각각 사회적 계층을 상징한 것으로 해석하여 '회회아비'는 충렬왕조에 다수 등장했던 '몽고 점령군'을, '사주'는 '승려'를, '용'은 '군왕'을, '술집 주인'은 '상인'으로 보고, 이 개념을 보편적으로 정리하여 제1연은 '외국군대'를, 제2연은 '종교계'를, 제3연은 '궁정'을, 제4연은 '일반 민가'를 상징한 것으로 보았다.

김대행[27] 교수는 여기에 등장하는 인물들은 문면 그대로 이해하여 '외국인, 중, 용, 술장사' 정도로 보는 것이 타당하다는 것이다. 여기에 박노준, 여운필[28] 교수도 같은 견해를 보였다.

---

21) 전규태, 『한국고가연구』, 고려원, 1986, 363쪽.
22) 정혜원, 「무악으로서의 고려가요고찰」, 『정병욱 선생 환갑기념논총』, 신구문화사, 1982, 353쪽.
23) 박노준, 앞의 논문, 25~32쪽.
24) 조동일, 『한국문학통사』 2(제2판), 지식산업사, 1989, 138쪽.
25) 여운필, 「쌍화점 연구」, 『국어국문학』, 제92호, 국어국문학회, 1984. 79쪽.
26) 정병욱, 앞의 책, 120~121쪽.
27) 김대행 외, 『고려시가의 정서』, 개문사, 1985, 195~198쪽.
28) 박노준, 앞의 논문, 50~59쪽.

이 밖에도 기존 연구에서는 충렬왕과 이 작품과의 관련 여부 및 궁중 이입시기, <삼장>과 <쌍화점>과의 관계, 각 연에 등장하는 부수적이 인물(목격자)들의 역할, 여음의 문제, 작품의 음란성 여부와 주제, 음악과의 관련성[29], 제의적(祭儀的) 송도(頌禱)노래 등 다양한 논의가 활발하게 있어 왔다.

이렇듯 고려가요는 문학의 시가(詩歌)이면서 동시에 음악의 가사(歌詞)이므로 국악의 지식과 이해를 갖고 접근함도 필요하다. 또한 고려가요의 원가(原歌)는 대개가 민중들의 생활 정서가 진솔하게 살아있는 민중문학이므로, 구비문학이나 민속학적 접근[30]도 필요하다. 특히 고려가요의 문학사회학적인 측면에서의 사회적 배경과 관련한 고찰[31]이나 우리 민족의 전통적 정서인 한(恨)과 관련한 서정적 논의[32]도 필요할 것이다.

이미 서두(序頭)에서 밝혔듯이 고려시가 중 고려가요야말로 형식, 내용면에서 고려후기 사회현실을 적극적으로 반영(反映)하면서 민중의 삶과 현실에 대한 인식, 개인적인 정서 등을 진솔하게 담아낸 적층문학(積層文學)의 백미(白眉)라 할 수 있다.

본고는 고려가요의 이러한 생성배경의 특수성에 착안(着眼)하여 문학사회학 연구방법 이론의 선두주자인 골드만과 아도르노의 이론에 근거, 혼란한 고려후기의 사회상이 고려가요 작품 속에서 어떻게 투영·표출되고 있는가에 주안점(主眼點)을 두고 접근할 것이다. 아울러 고려가요가 등장한 그 당시 사회현실과 작품과의 상관관계를 실상(實狀)에 접근시켜 재해석해 보겠다.

이와 관련하여『악장가사』규장각본 歌詞 上에 실린 작품 고려가요 <쌍화점> 전문을 주 자료로 삼고,『악학궤범』,『시용악보』,『악학편고』등 악서(樂書)에 전하는

---

29) 이혜구,「쌍화점 : 대악후보와 시용향악보와의 비교」,『음대학보』제2집, 서울대, 1962.
30) 김쾌덕, 앞의 책, 42쪽.
31) 김쾌덕, 앞의 책, 47~61쪽.
임기중,『고려가요의 문학사회학』, 경운출판사, 1993.
이성주,『고려시대의 가요』(증보판), 민속원, 1998.
조기봉,「<만전춘별사>의 문학사회학적 고찰」,『어문연구』제31호, 어문연구학회, 1999.
_____,「<청산별곡>의 문학사회학적 고찰」,『어문연구』제33호, 어문연구학회, 2000.
32) 김쾌덕,「고려속가와 한(恨)」,『한국문학논총』제12집, 한국문학회, 1991.
_____,「고려 속가에 나타난 한의 양상과 생성배경」,『한국문학논총』제25집, 1999.
박춘우,「고시가에 나타난 한의 맺힘과 풀림」,『대구어문논총』, 대구어문학회, 1993.

고려가요 가사 및 『고려사』 악지, 『고려사절요』, 익재 <소악부>, 급암 <소악부>를 보조 자료로 활용하고자 한다.

따라서 필자는 본고를 기술하면서 제1장에서는 이 논문의 연구 목적 제시 및 선행 연구사를 검토한 후 그 연구방법 및 범위를 규정지을 것이다.

제2장에서는 고려가요가 당대 사회와 역사적 배경에서 탄생된 하나의 유기체임을 전제로 할 때, 그 생성배경을 당대 정치·사회·경제·사상적 측면에서 고찰해 볼 것이다.

다음으로 고려가요의 생성이 일반 민중들 사이에 유행하던 민요계통의 노래가 구전(口傳)되는 과정에서 부단히 개작·편사되어 궁중속악(宮中俗樂)의 가사로 승화(昇華)된 것으로 추정해 볼 때, 민요의 고려가요와의 연관성도 규명해 볼 것이다. 아울러 고려가요 <쌍화점> 노래를 즐겼던 향유층에 대해서도 생성 당시의 시대적인 배경을 통해 추정해 볼 것이다.

다음 제3장에서는 가요 <삼장>을 합성한 고려가요 <쌍화점>의 배경을 문헌을 통해 살펴보고, 이 둘 사이의 관계를 밝혀 <쌍화점> 노래의 제작시기와 작자층을 추정해 볼 것이며, 더 나아가 충렬왕조 가무환경에서 연희 궁중악의 형태를 띠고 궁중으로 이입된 과정도 살펴보기로 한다.

제4장에서는 『악장가사』 소재 <쌍화점>을 중심으로 하여 전문(全文) 가사 중 쟁점이 되고 있는 어휘를 해석하고, 아울러 작품의 외적 구조를 분석하고, 작품의 내용을 밝혀 이 노래에 담겨진 문학사적 의미를 음미해 보기로 하겠다.

이러한 문학사회학적 분석과정을 통해 당시 고려인들의 의식세계 전반을 이해하고, 그 저변(底邊)에 침전(沈澱)되어 사상과 정서를 추정해 봄으로써 궁극적으로는 우리 조상들이 지켜온 삶의 방법 또는 삶의 지표를 이해하고자 한다.

Ⅱ. 고려가요의 생성배경과 그 향유층

1. 고려가요와 현실인식

(1) 문학과 사회

‘문학 작품은 당대 사회를 비추는 거울이다.’라고 할 때, 문학은 단순히 교시적(敎示的) 기능이나 쾌락적(快樂的) 기능을 주는 것만이 아닌, 그 작품이 창작된 당시의 정치·사회·문화·종교적 분위기를 총체적으로 반영한다고 할 수 있다.

사회 현실이 문학의 직접적인 소재가 되고 내용이 되며 사상(思想)으로 등장하게 된다. 그러므로 모든 문학 작품에 시대와 사회의 모습이 반영된 것은 당연할 수밖에 없고, 사회성을 배제한 문학은 실제로 성립되기가 어렵다. 작자는 자기가 살았던 당시의 모든 것, 말하자면 그가 살아 있는 동안 느끼었고 인상 깊었던 일들, 그리고 그런 모든 사항에 대하여 생각했던 것들을 자기만의 문체(文體)와 어조(語調)로 총체적이고도 정확하게 표출해서 남기게 된다.

작품이 상상적 산물이어서 아무리 개성적이고 독창적이라 하더라도 거기에는 문학 속성 중의 가장 뚜렷한 보편성[33]이 언제든지 존재한다. 그리고 문학 작품은 이 보편성으로 인하여 공감대를 형성하고 시대를 초월한 생명력을 유지한다. 따라서 우리는 문학 작품 속에서 그 시대와 사회의 제도·풍습·사상·정서·행위·지혜·사고방식을 읽게 되는 것이다.

이러한 문학이 사회·문화적인 의미와 효과를 가진다는 인식 아래 발생한 학문이 이른바 문학사회학이다. 즉 문학사회학은 문학이 시대나 사회에 따라 변했다면 어떻게 변했으며 그것의 문학적 의미는 무엇인가를 따지는 동시에 집단의 여러 세계관이 문학 작품 속에 어떻게 드러나 있는가를 밝히는 작업이다.

역사가 짧긴 해도 문학사회학이란 용어가 우리 문단에 처음 나타나기 시작한 것

---

33) 이 보편성이라는 것은 한 시대나 한 사회를 특징적으로 관류(貫流)하면서 그것을 얼고 있는 정서나 사상을 밑바탕으로 하여 형성된 공동의 인식 내지는 이해 영역이므로 정도의 차이는 있을지라도 문학 작품이 역사성과 사회성을 띠고 있음을 말해주게 된다.(김쾌덕, 앞의 책, 48쪽)

은 1979년 김치수의 『문학사회학을 위하여』와 한국사회과학연구소가 편집한 『예술과 사회』가 출간되면서 부터이다.[34]

문학이 사회나 역사와 깊게 관련되어 생성된다 함은 르네 웰렉·오스틴 웨렌 등에 의하여 일찍이 주장되어 온 터다. 이들은 "문학은 사회의 소산인 언어를 매체로서 이용하고 있는 사회적 제도이다. 그러므로 상징과 운율과 같은 전통적인 문학 장치들은 오로지 사회에서만 생겨날 수 있었던 관습들이며 규범들이다. 그리고 문학은 '인생'을 모방(模倣)한다."[35]라고 지적한 바 있다. 그런가 하면 김현은 "모든 문학적 활동은 사회적 활동이기에, 이는 사회적 관점에서 이해될 수 있고, 모든 사회적 현상은 문학적으로 이해되고 문학 형식 속에 가두어 둘 수 있다."[36]라고 하면서 문학이 갖는 사회적 성격을 강조하고 있다.

한편 문학사회학을 한층 더 발전시킨 것이 골드만과 아도르노인데, 이들은 작품의 구조와 사회집단의 의식구조는 깊은 상관관계를 맺고 있다고 지적하면서 발생론적 구조주의 입장에서 문학사회학을 접근함으로써 특히 현대에 와서 참여문학, 리얼리즘문학 논쟁의 시발(始發)이 되었다.[37]

이처럼 문학과 사회는 밀접한 관계를 지니고 중요한 사회의 변동을 문학 속에서 어떻게 수용하고 표현하였는가를 밝히는데 그 목적을 두게 된다. 문학 속에서 당시 삶의 의식구조가 어떻게 다루어졌고, 어떻게 반영되었나를 고찰하는 것은 작품 분석의 중심과제로서 문학을 통한 삶의 지표를 설정하는 데에도 도움이 된다. 이는 작품을 해석하는데 어느 한 관점에만 집중할 때, 이미 그 작품은 철저하게 왜곡(歪曲)될 수밖에 없음을 반증(反證)한다.

고려가요 <쌍화점> 역시 그 당시 내우외환의 상처로 황폐화된 국토에서 짓밟히

---

34) 김치수, 「문학사회학을 위하여』, 문학과 지성사, 1979.
한국사회과학연구소, 『예술과 사회』, 민음사, 1979.

35) R.웰렉, A.웨렌, 『문학의 이론』, 김병철 번역, 을유문화사, 1982, 139쪽.

36) 김현, 『문학사회학』, 민음사, 1983, 11쪽.

37) 골드만은 "문학작품은 계층간의 구조적 활동체인 사회를 표현해내는 또 하나의 독자적인 구조체이다. 따라서 문학작품은 그 내부에 사회구조와 상동(相同)한 구조를 갖게 된다."고 언급했다. (골드만, 『소설사회학을 위하여』, 조경숙 번역, 청하출판사, 1982, 21쪽.)
이와 견해를 같이하는 아도르노도 "문학과 사회와의 관계는 문학의 자율적 구조 속에 사회성이 어떻게 내재하고 있는가 하는 인식회로를 통해 탐구되며 사회성의 존재론적 존재양상이 문제된다."고 보았다. (아도르노, 『아도르노의 문학이론』, 김주연 번역, 민음사, 1985, 168쪽.)

고 버림받은 고려인들의 도탄(塗炭)과 절망(絶望)의 삶, 생(生)에 대한 기쁨과 의욕을 잃고 방향성을 상실한 채 원한(怨恨)과 비애(悲哀)의 감정을 지니고 유랑(流浪)하던 당시 민중들의 표정과 숨소리를 들을 수 있어야 한다. 왜냐하면 사회제도로서 시대가 안고 있는 사회구조와 조직, 그리고 그것이 이루어지게 된 배경은 수세기 전 고려인들의 삶과 의식세계를 면밀히 들여다 볼 수 있는 중요한 열쇠가 되기 때문이다.

(2) 고려가요의 시대적 배경

1) 정치·사회경제적 배경

고려사회의 역사적 변천은 대체로 무신란(武臣亂, 1170)을 분수령으로 하여 전기와 후기로 나누어 구분할 수 있는데, 전기는 태조부터 제16대 예종대까지 약 200년간이며, 후기는 제17대 인종부터 제34대 공양왕대까지 약 270년간이다.

고려전기는 문벌귀족(門閥貴族)의 집권기로 안팎으로 정치·경제·사회체제를 완비(完備)하여 국가기반을 다지고, 송(宋)과의 활발한 상호 문물교류를 통해 그 위에서 화려한 고려문화를 꽃피웠던 태평의 시대였다.

그러나 한편으로는 집권층 문벌귀족들의 지나친 성장과 비대(肥大)로 정치·경제적인 파벌(派閥)이 조성되고 사치(奢侈) 및 향락(享樂)의 풍조가 사회전반에 만연(蔓延)해졌고, 광종대에 과거제 시행, 문치주의(文治主義)와 무신(武臣)을 차별대우하는 사회적 분위기가 형성되면서 사회의 내부적 갈등이 점차 고조(高潮)되었다.

급기야 인종대를 정점으로 문벌귀족들의 부정부패와 전횡(專橫)의 폐단이 심화되면서 토지를 빼앗긴 많은 농민들이 유망(流亡)하거나 소작전호(小作佃戶) 혹은 노비로 전락하는 사례가 더욱 빈번해지는 등 지배층에 의한 수탈이 최고조에 이르렀다.[38] 게다가 평소 문신들과 왕실의 무신들에 대한 천대(賤待)와 멸시(蔑視) 또한

---

38) 예종 즉위년(1105년)에 내린 조의 교서(敎書)에 "今諸道州郡可牧 淸廉憂恤者 十無一二 慕利釣名 有傷大體 好賄營私 殘害生民 流亡相繼 十室九空 朕甚通焉."(『고려사』 권12 즉위년 갑신.)으로 보아 지방 관리들의 백성에 대한 가렴주구가 심하여 많은 유이민이 발생하고, 그 시기 백성들의 생활이 극도로 궁핍하였음을 알 수 있다.

가혹할 정도로 그 한계에 다다랐다.

그리하여 마침내 의종 24년(1170)에 보현원(普賢院) 행차에서 황음연악(荒淫宴樂)을 즐기던 문신들과 왕이 정중부, 이의방, 이고 등 무신과 군인들에 의해 살해되고 폐위(廢位)되는 무신란이 일어났다. 그 이후 무신들의 무단독재는 약 100년(1170~1270) 동안 계속되었고, 고려사회는 극심한 혼란에 빠졌다. 밖으로는 몽고의 잇따른 침입과 안으로는 사회 피지배 하급계층(하급군인, 농민, 천민)의 반란이 끊이질 않았다.

이러한 반란들은 정권을 장악하고 있던 무신들에 의해 평정이 되었으나, 특히 고종 18년(1231)에 시작하여 원종 11년(1270) 개경환도까지 계속되었던 몽고의 7차에 걸친 침입 동안 자행됐던 몽고의 과중한 공물요구와 양민수탈 등으로 민중들은 이루 형언할 수 없을 만큼 극심한 민생고에 시달려야 했다.[39]

개경환도 이후 고려는 결국 원종 11년에 원(元)의 속국(屬國)으로 전락하고 말았다. 무엇보다 고려는 원의 부마국(駙馬國)이 되어 충렬왕부터 공민왕에 이르기까지 원 황실과 인척관계를 맺음으로써 비록 왕권의 안정은 허락받았으나, 자주권은 상실한 채 완전히 변태적인 왕조로서 존립하게 되었다.[40]

이처럼 원은 고려 복속(服屬) 후 통치기구인 정동행성을 중심으로 지나친 내정간섭과 공물의 강요 및 수탈, 일본정벌을 위한 원병 등을 통해 고려를 유린(蹂躪)하였다. 그리고 이러한 과정에서 환관, 역관을 비롯해 원의 세력에 기대어 자신들의

---

39) 『고려사』 권24 고종 41년 12월조.
"況今一年之間 餓莩已滿於閭巷……是歲 蒙兵所虜男女 無慮二十萬六千八百餘人 殺戮者不可勝計."(몽고의 침략으로 당시 고려에는 굶어죽는 사람이 마을과 길거리에 찰 정도였으며, 포로로 잡히 백성이 한 해에 20만 6천 8백 여명이나 되었으니, 살육당한 자를 셀 수가 없을 정도였다.)

40) 『고려사절요』의 기록에 의거하여 그 당시 각 왕들의 변태 성욕적인 타락상을 살펴보면 대략 다음과 같다.
① 충렬왕 23년에는 "移御金方慶第 自是移幸非一所."의 기록으로 보아, "(왕이) 김방경의 집으로 거처를 옮겼다. 이로부터 옮긴 것이 한 군데만이 아니었다."고 하니 왕이 자주 여염집 여자를 음행하여 충렬왕의 황음(荒淫)이 극에 달했음을 말해주고 있다.(『고려사절요』 권21 충렬왕 23년 5월조.)
② 충선왕 2년에는 "王多愛男色 忠有龍陽之寵."의 기록에 "왕은 남색을 많이 사랑했는데, 특히 20세 청년 원충을 총애하여 성명을 하사하기도 했다."라고 하여 왕이 성도착행위까지도 한 변태성욕자였음을 보이고 있다.(『고려사절요』 권23 충선왕 2년 10월조.)
③ 충혜왕 또한 4년의 "有一嬖人白正曰 知人室家 莫若盲人巫女 上若求美女 當問此輩 王卽命惡小 侵虐盲巫." 기록에서, "충혜왕은 내시 전자유의 집에 행차하여 그의 아내 이씨를 강제로 간음했으며, 남의 집안 일을 잘 아는 장님과 무당에게 미모가 뛰어난 여자가 있는 집을 가르쳐 달라고 못살게 굴기도 했다."라고 하니 황음에 깊이 빠졌음을 짐작할 수 있는 대목이다.(『고려사절요』 권25 충혜왕 4년 7월조.)

권력유지와 막대한 토지겸병(농장)으로 부(副)를 축적한 권문세족들과 원나라 공주를 따라온 사속인(私屬人)들에 의해 농민들에 대한 가혹한 수취[41]가 자행되면서 그 혹독함을 견디다 못한 농민들이 대거 유민화하거나 노비화 되었고, 그리하여 결과적으로 역(役)체제가 붕괴되면서 국가재정이 고갈되어 이에 따라 왕권은 날로 약화되었다.

또한 왕실의 퇴폐·향락적인 황음연악(荒淫宴樂),[42] 그리고 고려 왕실과 근신(近臣)·양반계급에서 널리 성행한 동성혼 내지는 근친혼, 여기에 몽고식 이름과 몽고어 상용, 변발호복(辮髮胡服), 손님과 자기 아내를 동침케 하는 몽고식 성문화와 같은 몽고식 생활방식과 풍습이 유행하면서 점차 국가기강이 극도로 문란(紊亂)해지고 고려인들에게 변질된 성도덕을 조장함으로써 미풍양속이 크게 변질되어 민생고는 더욱더 도탄의 수렁에 빠지게 되었다.

한편 고려가 80년간 원의 속국으로 내정간섭을 받는 동안 가장 가혹했던 것이 바로 공녀제(貢女制)였다. 원의 공녀 요구로 인한 고려 여인들의 수난은 충렬왕 때 대부경 박유가 "다른 나라(몽고) 사람이 와서 처를 취함이 한량이 없으니 인물이 모두 북쪽으로 흘러갈까 두렵다."[43]라 개탄한 것이나, 고려 말 학자 이곡이 "원에서 온 공녀 사신을 만나면 개나 닭까지도 편하지 못했다"[44]라고 한데서 얼마나 처절했는지 알 수 있다.

이와 같이 고려후기에는 남녀 사이는 물론 사회 전체에 불가항력적인 헤어짐(이

---

41) 특히 원(元)의 제국대장공주를 따라왔던 겁령구(怯怜口)의 토지와 재물에 대한 약탈은 대단히 극심하였는데, 이에 대한 기록은 『고려사』에 잘 나타나 있다.
"첨의부에서 왕에게 공주의 겁령구(怯怜口) 및 내료(內僚)가 광점(廣占)과 양전(良田)을 산천으로써 경계를 표시하였으며 많은 사패(賜牌)를 받았으나, 조세를 내지 않으므로 사패를 환수하기를 아뢰었으나 (왕이) 듣지 않았다."(『고려사』 권28 충렬왕 3년 2월조.)

42) 그 당시의 궁중에서 얼마나 퇴폐·향락적 생활을 하였던가는 『고려사』 권71 악지2 속악조의 <삼장>과 <사룡>의 해설에 아주 잘 나타나 있다.
소위 "충렬왕은 군소배(群小輩)를 친근히 하고 연악(宴樂)을 좋아했으며 행신(倖臣)들은 성색(聲色)으로 왕을 기쁘게 하기에만 힘썼다는 것이다. 그리하여 연악을 위하여 행신들을 여러 고을에 보내어 관기(官妓)로서 자색(姿色)과 기예(技藝)있는 자를 골라 궁중에 적을 두고 머무르게 하였으며, 밤낮으로 가무(歌舞)를 하고 난잡하게 구니 군신(君臣) 사이에 예가 전혀 없어지고 여기에 드는 비용이 엄청나 이루 기록할 수 없을 정도로 많았다."고 하니, 충렬왕이 남장별대(男裝別隊)와 어울려 얼마나 황음(荒淫)에 빠져 난잡하게 놀며 가무를 즐겼는가는 가히 짐작이 가고도 남음이 있다.

43) "異國人之來者 則娶無定限 恐人物皆祿北流."(『고려사』 권106 열전 19.)

44) "一遇使臣 國中騷然 雖鷄犬 不得寧焉."(『고려사』 권106 열전 22.)

별)이 많았던 만큼, 이로 인한 아픔은 그 어느 시대보다 컸을 것이다.

그렇기에 고려의 이러한 분위기와 정황은 고려사회 민중들 사이에서 사랑과 이별, 실연의 정서를 제재로 한 <청산별곡>, <쌍화점>, <만전춘별사>, <서경별곡> 같은 많은 애정가요를 자연스럽게 창작시켰을 것이며, 이 애정의 길이 결코 평탄치 못하여 이의 좌절에서 오는 한(恨)을 그 주제로 삼았음은 너무나도 당연하다.

2) 사상적 배경

고려사회는 사상면에서 그 이면(裏面)에는 이미 신라시대부터 민간신앙의 주류를 형성해 왔던 불교를 정신세계의 지도이념으로 삼았고, 표면적으로는 사대부 문학을 낳게 한 현실적, 유교적 전통도 보존시켰다. 그러면서도 고려시대는 중국의 당·송시대에 성행했던 신선-도교적 문화와 그 청신한 기풍이 그대로 도입되어 문화의 폭을 넓혔기 때문에 시문학에 반영된 사상도 그만큼 다양해졌다.[45]

먼저 고려의 불교는 태조의 숭불정책과 훈요십조(訓要十條), 광종 때의 승과(僧科) 설치와 왕사, 국사제도의 시행을 통해 국교(國敎)로서 크게 발전하였다. 왕자 및 귀족의 자제들까지 출가하는 풍속이 생겨날 만큼 불교는 왕실 귀족들의 두터운 보호 아래 호국불교, 왕실불교로서의 기능을 담당하기도 했지만, 폐해 또한 적지 않았다. 잦은 불사(佛事)로 국가의 재정이 많이 낭비되었지만, 사원의 부(富)는 날로 확대되어 갔다.

그러나 더 큰 문제가 된 것이 승려들의 타락과 세속화였다. 승려 중에는 사찰에 공을 빌러 간 부녀자나 규수들과 음란한 행동을 벌이는 등 파계(破戒)를 저질러 비난을 받은 자가 많았다.[46] 이미 고려사회에는 상층 지배계급으로부터 하층 민중들에 이르기까지 모두 향락적, 퇴폐적, 찰나적 행태를 즐기는 등 불교가 사상으로서 더 이상 제 역할을 하지 못했다.

---

45) 김동욱, 「고려기문학의 개념과 그 문제점」, 『고려시대의 언어와 문학』, 형설출판사, 1982, 213쪽.

46) 특히 공민왕 4년 6월에 영욱(英旭)이라는 승려가 남의 처를 간음(姦淫)하였으므로 대관(臺官)이 이를 벌하려 하니, 영욱이 이르기를 "나를 벌주려 한다면 반드시 종문을 파해야 할 것이며, 지금 종문 승려 중 누가 나와 같지 않겠는가"한 것에 관한 기록으로 볼 때, 그 당시 승려들의 퇴폐적 음란상을 여실히 증명하고 있다.(『고려사』 권38 공민왕 4년 6월조.)

이 같은 사정이었으므로 현세적인 쾌락만을 쫓았던 불교에 대해 점차 환멸을 느꼈던 고려인들 사이에서는 자연스레 승려들의 음란행위를 조롱, 비난하는 노래가 유행하게 되었는데 <쌍화점> 제2연[47] 가사에 여실히 잘 표현되어 있다.

이와는 다른 상황으로 고려는 한문학의 융성으로 유학(儒學)이 성행한 사회였다. 불교와 더불어 고려인들의 민심을 지배하는 정신적 두 기둥으로서 병행, 발전해 갔고, 고려 말에는 현실문제에만 관심을 두는 불교사원과 승려의 부패와 타락이 극에 달하자 이에 대항하면서 서로 대립하기에 이른다. 그렇지만 유교 또한 과거제도에 편승(便乘)하여 귀족층의 전유물이 되었을 뿐 고려인들에게 사상적 구도이념으로 활력소를 제공하지는 못했다.

결국 승려집단과 귀족집단의 타락은 정신적 지주로서 고려의 혼탁한 사회에 하나의 등불이 되지 못하고, 오히려 하층민들에게 극도의 곤궁(困窮), 유리표박(流離漂迫)의 고통을 안겨 주었을 뿐만 아니라 이러한 괴로움 속에서 빚어진 자포자기식 체념의 인생관은 고려인들로 하여금 그들의 삶의 지표를 상실케 하는 결과를 가져왔다.

다음으로 빼놓을 수 없는 것이 무교(무속)이다. 선사시대부터 전해내려 오는 무교(巫敎)는 고려시대에 있어서도 문화의 기층을 형성하여 불교와 함께 일반 민중들의 삶과 생활 속에 용해되어 전해 내려오는 토착신앙으로서 대중화되었다.

무교적 세계관의 기저에는 신령이 세계와 인생을 지배하고 있다는 것인데, 자연의 변화와 길흉(吉凶), 인생의 생사화복(生死禍福)까지 신령의 지배에 따라 좌우된다고 믿었다.[48] 이것으로 보아 고려시대에는 민간에서 무속신앙이 매우 성행했다

---

47) [제2연]
三藏寺애 블혀라 가고신딘
그뎔 社主ㅣ 내손모글 주여이다
이말ᄉᆞ미 이뎔밧긔 나명들명
다로러거디러 죠고맛간 삿기 上座ㅣ 네 마리라 호리라
더러둥셩 다리러디러 다리러디러 다로러거디러 다로러
긔자리예 나도 자라 가리라
위 위 다르러거디러 다로러
귀 잔ᄃᆡ ᄀᆞ티 덦거츠니 업다 -『악장가사』 규장각본 歌詞 上. -

48) 가령 고종 때 몽고병을 온수군에서 물리치자 이것을 그곳의 성황신의 공이라 일컫고 신호(神號)를 가봉(加封)한 것이나, 거란병이 패하자 경기도 감병산(紺兵山) 산신으로 가호(加號)한 것, 그리고 고종이 병들었을 때 여러 신사(神祠)에 제사지낸 것도 모두 무교적 세계관에 기인한 것이다.(이용범, 「고려 귀족

는 것을 어렵지 않게 짐작할 수 있으며, 연등회, 팔관회와 같은 각종 의례(儀禮)나 종교의식에 있어서도 무속이 차지하는 비중이 컸음을 알 수 있다.

끝으로 불교 못지않게 고려인들의 정신세계를 지배한 것이 도교(道敎)이다. 무신의 전제집권과 몽고의 침입이라는 내우외환을 겪는 동안 고려의 도교사상은 허무주의적 성향을 띠면서 향락주의와 취락사상(醉樂思想)을 양성했다. 이는 내일을 기약할 수 없는 사회혼란 속에서 방황하는 고려인들로 하여금 무상(無常)한 인생이기에 사는 동안만이라도 번민(煩悶)을 잊고서 찰나적인 성(性)을 통한 최대의 쾌락과 향락을 누리자는 쾌락주의적 성향으로 변질되어 갔다.

이러한 시대성은 불교의 제행무상(諸行無常)과도 맥을 같이하는데, 이러한 가운데 <쌍화점>, <만전춘별사>, <이상곡> 등의 남녀상열지사류의 노래가 나오게 된 것이다.

고려가요는 이처럼 정치·사회경제·사상적으로 매우 무질서하고 혼란한 고려후기에 잉태하여 고려 민중들의 삶으로부터의 실의와 좌절, 비애와 한탄, 애환을 담아내는 그릇이 되었다. 비록 현실에 도무지 안주할 수 없는 상황이지만 늘 새로운 삶의 원천을 찾고자 갈구(渴求)하면서 그들 가슴 속 깊이 묻어 두었던 현실의 애절함을 노래로써 함께 불렀던 것이다.

2. 고려가요의 민요와의 연관성

고려가요의 장르적 성격으로 가장 많이 언급된 대부분의 견해는 고려가요를 일종의 민요나 민요적인 성격의 노래로 취급하고 있다는 것이다.[49]

사회의 문화」, 『고려사』 권6, 국사편찬위원회, 탐구당, 1983, 468쪽.)

49) 다음 학자들은 대체로 고려가요가 민요나 민요적 성격의 노래라는데 견해를 같이한다.
① 고정옥, 『조선민요연구』, 수선사, 1949, 30~31쪽.
② 이병기 외, 『국문학전사』, 신구문화사, 1968. 104쪽.
③ 박성의, 『국문학사』, 국문학개론회, 선명문화사, 1974, 360쪽.
④ 전규태, 『한국고전문학사』, 서문당, 1977, 144쪽.
⑤ 조윤제, 『한국문학사』, 탐구당, 1978, 78~88쪽.
⑥ 정동화, 『한국 민요의 사적 연구』, 일조각, 1981, 263쪽.

대부분의 고려가요는 그 제작연대와 작자가 다 같이 불분명하다. 그리고 고려가요는 여항(閭巷)의 노래인 민요에서 비롯되어 각 지방에서 널리 유행·전파되다가 이것이 궁중으로 들어와 궁중음악(속악)이 되면서 여기에 궁중 향유층(왕실 및 권문세족)들의 성향에 맞도록 가사의 변개 및 왕실 악곡에 의한 반복구와 후렴구가 삽입되는 과정에서 생성, 발전되어 갔다.[50]

일찍이 이임수[51] 교수는 논저에서 문자가 없이 구비전승한 문학이라는 점, 작자와 창작연대를 거의 알 수 없다는 점, 형태상 연이 중첩되어 한 노래를 이루고 후렴을 가지고 있다는 점, 반복형의 가사와 관용어구의 쓰임이 많다는 점, 시가의 내용이 진솔한 표현이고 남녀상열지사나 음사(淫詞)가 많아 평민의 사상과 감정을 노래했다는 점, 고려가요의 가창자가 악공(樂工), 여기(女妓), 무녀(巫女) 등 천민이라는 점 등을 들어 고려가요를 민요의 일종으로 추정한 바 있다.

그러나 오늘날 현전하는 고려가요는 민요 그대로가 아니다. 특히 현전하는 고려가요는 대부분 이것들이 궁중음악으로 채택되면서 민요적인 성격이 점차 퇴색되고 한층 세련된 궁중속악 가사로 완성되었던 것이다.

그렇다면 고려가요가 어떤 점에서 당대 전승민요와 거리를 두고 있는가? 이 물음에 대한 해답은 그 전승과정을 통해 추측해 볼 수 있다.

첫째, 내용면에서 고려가요는 그 작품 수에 비해 주제와 내용이 매우 다양하다. 최동원[52] 교수의 논문에 의거 고려가요를 주제별로 분류하면 다음과 같다.

① 연정(戀情)- <이상곡>, <만전춘>, <쌍화점>, <동동>

② 이별(離別)- <가시리>, <서경별곡>

③ 생의 고뇌(苦惱)- <청산별곡>

④ 부부애(夫婦愛)- <정읍사>

⑤ 모정(母情)- <사모곡>, <상저가>

⑥ 연주(戀主)- <정과정곡>

---

50) 문헌『고려사』악지,『고려사』열전,『고려사절요』의 기록으로 보아, 충렬왕대에 자색과 기예가 뛰어나 각 도에서 뽑혀온 관기·관비·무당 등과 함께 고려 당대 유행하던 전승민요가 궁중으로 대거 유입되었을 것으로 추정된다.

51) 이임수,『여가연구』, 형설출판사, 1989, 71쪽.

52) 최동원, 앞의 책, Ⅱ-107~108쪽.

⑦ 송도(頌禱)- <정석가>

⑧ 무축(巫祝)- 고려<처용가>

⑨ 풍유(諷諭)- <유구곡>

이렇듯 이들 작품 속에는 끈질긴 생명력으로 민중 속에서 전파되어 왔던 '비애(悲哀)'와 '원한(怨恨)'의 공통 정서가 은연중에 깔려 있다. 특히 '이별, 생의 고뇌, 연주(戀主)' 등을 노래한 작품에서 더욱 뚜렷하게 투영되어 있고, '연정'이 주제가 된 이른바 남녀상열의 노래에서도 그 기저에 흐르고 있다. 고려가요 <서경별곡>에서는 서경(西京)과 대동강(大同江)을 배경으로 도시 남녀의 사랑과 음락(淫樂)을 중심 정서로 담고 있다.

둘째, 형식면에서 고려가요는 민요[53]에 비해 그 이미지 형성이라든가, 형식의 정제성, 연과 연의 조화 등에서 개작·윤색의 과정을 거치면서 더 세련된 모습으로 바뀌었다.

가령 고려가요 <사모곡>을 살펴보면,

호미도 놀히어신 마ᄅᆞᄂᆞᆫ
낟ᄀᆞ티 들리도 어ᄡᆞ새라
아바님도 어ᄉᆡ어신 마ᄅᆞᄂᆞᆫ
위 덩더둥셩
어마님ᄀᆞ티 괴시리 어ᄡᅦ라
아소 님하 어마님 ᄀᆞ티 괴시리 어ᄡᅦ라 -『악장가사』-

고려가요 <사모곡>은 '①목주가(木州歌) → ②엇노리 → ③사모곡(思母曲)'의 3단계를 거치면서 궁중속악으로 수용된 고려 노래이다.

원래 신라의 '목주(木州)'라는 특정 지방에서 불러지던 제목도 없는 노래(가칭 <목주가>)였던 것이, 전국으로 확산됨에 따라 <엇노리>라는 제목의 보편성을 띤

53) 조동일 교수는 민요의 형식에 대해 ①줄 수가 제한되어 있는 짧은 노래, ②여음이 삽입되어 있는 긴 노래, ③여음이 삽입되어 있지 않는 긴 노래로 나뉘어져 있다고 하고, 이 세 가지 기본 형식은 민요에서만 찾아볼 수 있는 것이 아니고 ①은 향가나 시조에서, ②는 고려가요에서, ③은 가사에서 볼 수 있다고 했다.(조동일, 『한국 시가의 전통과 율격』, 한길사, 1982, 32쪽.)

노래로 1차 변모를 거친다. 다시 순수 민요적 성격에서 벗어나 그 당시 각 지방에서 뽑혀 온 관기, 무녀, 관비들의 도움을 받아 오잠, 김원상, 석천경, 석천보 등의 행신과 같은 유식계층이 즐겨 수용하는 노래로 탈바꿈하게 된다. 그리고 다시 <사모곡>이라는 한자어 제목으로 바뀌면서 고려 궁중연악으로 채택되었을 것이다.[54]

이는 신라시대의 지방민요가 공간적으로 널리 확산되고 시간적으로도 고려에까지 전승되었음을 확인할 수 있는 것이다.

또한 형식면에서 원래 <사모곡>은 제1행과 2행, 제3행과 5행의 반복·병치에 의한 대응구조로 이루어진 4구체 민요였다. 그러던 것이 궁중의 속악가사로 채택되면서 제4행에 '위 덩더둥셩'이라는 경쾌하고 발랄한 여음구가 삽입됨으로 해서 서정민요 본래의 비극적인 사랑의 주제에서 벗어나 궁중의 호화스러운 연향 분위기에 걸맞게 분위기를 반전시키고 있으며, 다시 제6행에 '아소 님하'라는 차사(嗟辭)를 둠으로써 역시 공동작의 민요적 성격에서 탈피한 개인 창작시가에서 흔히 볼 수 있는 서정적 완결구(낙구)가 되도록 개작·윤색된다.

그러다가 고려중기 예종대 이래로 중국의 아악(雅樂)인 대성악(大晟樂)과 더불어 대거 들어온 송나라 사악(詞樂)의 영향, 무신란과 원 복속기를 거치면서 고려가요 중 상다수가 외래 악곡(송사악)에다 기존 지방 전승민요의 사설을 대입하여 노래의 주 향유층이었던 권문세족과 고려 왕실의 황음연악(荒淫宴樂)에 부응하기 위해 더 적극적으로 윤색·개작하는 과정을 거친다.

가령 고려가요 <쌍화점>은 <삼장>, <사룡>을, <서경별곡>은 <서경(西京)>, <구슬>, <대동강(大同江)>을,[55] <청산별곡>은 <청산곡>, <바를노래>와 같은 당시 유

---

54) 박노준, 『고려가요의 연구』, 새문사, 1993, 10~11쪽.

55) 작품 <서경별곡>은 반복구·후렴구·여음 등을 소거하고 사설을 재구성해 보면 3편의 4구체 민요로 구성되었음을 알 수 있다(단, ③은 원래 원가가 4구체였던 것이 고려가요로 재편되는 과정에서 6구로 연장된 것으로 추정됨).

① 西京이 셔울히 마르는
닷곤ᄃᆡ 쇼셩경 고ᄲᅵ마른
여힌므론 질삼뵈 ᄇᆞ리시고
괴시란ᄃᆡ 우러곰 좃니노이다

② 구스리 바히예 디신ᄃᆞᆯ
긴히ᄯᆞᆫ 그츠리잇가 나ᄂᆞᆫ

행하던 지방민요의 사설을 궁중속악의 악곡에 맞추어 합성·편사하거나 반복구, 여음구, 후렴구, 투식어를 이용하여 부연하였던 것이다.

결국 고려가요는 원래 특정 지방의 유행 민요 사설을 고려왕조의 궁중연희나 의식(儀式)에 걸맞은 송도성(頌禱性), 호화성(豪華性), 장엄성(莊嚴性), 탐락성(耽樂性), 태평성(太平性), 의전성(儀典性)을 갖도록 민요, 무가, 불가, 한시까지도 폭넓게 수용하여 내용과 형식면에서 한층 더 세련된 궁중문학으로 재탄생되었던 것이다.

3. 고려가요를 즐긴 향유층

고려가요의 작자층이나 향유층(또는 수용자층)의 관계를 설정하고 이들에 대한 일련의 관계를 검토하는 일은 결코 간단치 않다.

우선 이들의 관계를 레이먼 셀던(Raman Seldon)이 제시한 문학적 소통구조의 과정[56]에 따라 적용해 보면, 고려가요 역시 다른 문학 장르처럼 '작자-작품-독자'라는 문학적 구조 속에서 '생산-중개-수용'의 소통과정으로 이루어져 있음을 알 수 있다.

즈믄힌를 외오곰 녀신돈
신잇돈 그츠리잇가 나ᄂᆞᆫ

③ 大同江 너븐디 몰라서
빅내여 노흔다 샤공아
네가시 럼난디 몰라서
널빅예 연즌다 샤공아
대동강 건너편 고즐여
빅타들면 것고리이다 나ᄂᆞᆫ　　-『악장가사』-

작품 <서경별곡>은 전체가 3음보인데, ②의 2·4행과 ③의 6행은 원래 2음보였으나 합성할 때에 의도적으로 '나ᄂᆞᆫ'이라는 투식어를 첨가시켜 3음보로 통일시키고자 했다. 또한 전체 14연에서 동일 후렴이 14번이나 반복되는 것으로 보아, 이 점도 합창으로 부를 수 있게 합성할 때 첨가시킨 것으로 보인다.

56) 레이먼 셀던(Raman Seldon, 「A Rdader's guide to contamporary Literary theory」, The university press of Kentucky, 1985, 4쪽.)이 제시한 문학적 소통구조의 도식은 문학에 있어서 '생산과 수용'이라는 사회적 의의와 구조, 영향관계를 파악하는 데 도움이 된다.

문맥(Context)
작자(Writer) ———— 작품(Writing) ———— 독자(Reader)
규약(Code)

구임모[57]는 각 주체들의 관계가 상호 종속적이며, 역동적인 관계에 놓여 있고, 모든 예술 형식과 같이 '생산-중개-수용'의 일련 과정을 갖고 있어 고려가요 역시 생산자, 중개자, 수용자를 상정(上程)할 수 있다고 피력한다.

이러한 소통과정을 도식화(圖式化)해 보면 다음과 같다.

<표1> 고려가요 문학의 소통구조

㉮		㉯		㉰
작자 (생산자)	작품 (작자미상) ①	중개자	작품 (개인작, 작자미상) ②	독자 (수용자)
(제1작자) (제1향유층)		(개작자) (제2향유층)		(제3향유층)
민중	삼국의 속악 민간가요 개인창작가요	악공, 기녀 권문세족 (행신)	<3대 가요집> 『고려사』 악지 익재・급암<소악부> 기타 문헌	왕 권문세족 (행신) 민중

특히 고려가요의 경우는 그 복합적 특성으로 인하여 처음 생산주체인 제1작자층이자, 향유층이었던 민중들에게서 유행했던 노래 작품이 일정한 매개자나 중개자 역할을 담당한 악공, 기녀, 행신 권문세족을 통해 1차적으로 수용되면서 최종적으로 고려의 시대적 배경과 왕실, 귀족 등의 기호에 맞도록 일종의 변개와 개작을 거쳐 최종 독자층에게 수용되는 구조를 지니고 있다는 것이다.

학계에서는 현존하는 고려가요의 작자층과 향유층을 규정함에 있어 대개는 양분된 입장을 취하고 있다.

그 하나가 민중층 중심설이다. 고려가요를 단순히 민요적인 성격의 가요로 규정하여 그것을 고려시대의 민중층으로만 이해하려는 경향이다. 또 다른 부류는 상층 지식인 중심설이다. 이들 가요들이 궁중연악의 악장으로 불려졌음을 중시하여 국왕 혹은 그 주변인물에 한정하여 이를 접근하려는 태도가 그러하다.[58]

57) 구임모, 「고려가요의 생산과 수용」, 『동국대 대학원 연구논집』 제19집, 1989.
58) 먼저 민중층 중심설은 초창기 양주동, 이병기, 조윤제의 지배적인 학설로, 후에 이능우(「고려가요의 성

이에 본고에서는 고려가요를 즐긴 향유층을 규정함에 있어 위의 두 이론을 수용한 민중, 권문세족[행신], 그리고 전문 예술인인 악공, 기녀, 무녀, 왕실과 그 측근의 상층 지식인인 귀족 등도 포함한 폭넓은 의미로 접근하고자 한다.

고려사회에서 민중들은 잦은 외침과 지배계층의 부패와 문란, 종교 사상의 타락 등으로 말미암아 그 고통과 비참함은 극에 달하였고, 고려 사회는 이미 그 사회적 기능을 상실한 지 오래되었다. 그 결과 이 같은 병폐된 현실 상황을 잊기 위해 민중들이 할 수 있는 유일한 수단이 노래를 만들어 부르는 일이었을 것이고, 대체로 이 시기에 많은 고려가요가 자연스럽게 생성되었던 것이다.

이렇듯 자연스럽게 생성되어 지방 민중들 사이에서 전파, 유행되던 노래가 궁중가악(宮中歌樂)으로 수용되어지는 데에 결정적인 역할을 담당한 이들은 당시 악공과 음악 연주와 가무를 행하던 교방기녀들이었다.[59] 기녀들은 가악(歌樂)의 창자였으며 민요를 수집하여 궁중가악의 창사(唱詞)로 등장시킨 매개자였을 것이다.

『고려사절요』 충렬왕 5년 11월 기록 중 "命 選州郡倡妓有色藝者 充敎坊."[60]라는 대목은 충렬왕 5년에 교방(敎坊)이 확충되면서 지방의 기녀들이 궁중으로 진출하기도 하고, 혹은 중앙에서 지방으로 옮기기도 했음을 알 수 있다. 따라서 이러한 기녀들의 교류로 인하여 민중 사이에 전파, 유행되던 지방의 노래들이 궁중으로 유입되었을 것이다.

이렇게 하여 들어온 각기 지방적이고 조잡했던 원가(原歌)는 기녀들의 궁중가악의 습득과 아울러 다듬어져서 좀 더 세련된 가사로 바뀌었을 것이다. 특히 이러한 현상은 고려 충렬왕 이후 원의 지배하에 더욱 번성하였으리라 추정된다.[61]

격」, 『고려가요연구』, 정음사, 1979, 52~60쪽.), 최동원(앞의 책, Ⅱ-95~109쪽.), 김학성(앞의 논문, 211~214쪽.), 김쾌덕(앞의 책, 21~25쪽.)에서 보다 구체화된다.

반면 상층지식인 중심설은 여증동(『한국시가연구』, 형설출판사, 1981, 101~104쪽.), 이임수(앞의 논문, 80~84쪽.)의 학설을 들 수 있다.

59) 김정주, 『고려가요』, 조선대학교출판부, 2002, 92쪽.

60) "州郡의 倡妓 중에 인문과 재예가 뛰어난 사람을 선발하여 敎坊을 확충하였다."
(『고려사절요』 권29 충렬왕 5년 11월.)

61) 최동원 교수는 논문에서 '고려가요의 성행시기와 향유층'에 대해 언급하면서, "기녀들은 속악 가사의 직접적인 작자로 생각하기도 하나, 오히려 그들은 가사의 채집자요, 그것을 궁중 가악의 창사(唱詞)로 등장시킨 매개자다."라고 보았다. 한편 고려가요의 발달은 고려 후기 원 지배 하에서 지배층, 즉 왕실과 권문세족들에 의하여 향유되었던 문학으로 규정할 수 있다고 본다.(최동원, 앞의 책, Ⅱ-100~105쪽.)

반면, 이임수 교수는 '고려가요의 향유층 및 작가의식'에 대해 언급하면서, 지금까지 고려가요를 민요나 민요로부터 비롯된 문학이라고 전제를 둔 연구 방법에 근본적인 오류가 있다고 인식하면서 고려가요의

그런데 현실의 괴로움은 민간 부녀자들보다는 아마도 남성들이 더 많았을 것이고, 따라서 이들은 이러한 괴로움을 잊으려고 술자리가 필요하였을 것이다. 이러한 술자리에 남성들의 흥을 맞춰주기 위한 소위 '해어화(解語花)로서의 기녀'[62]가 있었는데, 이들 또한 고려가요의 대표적인 향유층이라 할 수 있다.

그리고 최종 수용주체인 권문세족, 왕실 등 지배계층들도 일반 평민들처럼 기녀들과 동락했을 것이다. 물론 고려가요는 『고려사』 악지 '속악조'를 비롯하여 궁중악을 수록한 문헌 『악학궤범』, 『악장가사』, 『시용향악보』 등의 가집에 채록되어 있으므로 그 담당층은 왕실과 그 주변인물인 권문세족을 중심으로 하는 상층지식인 계층임에 틀림없다. 특히 충렬왕처럼 황음방탕(荒淫放蕩)한 임금은 그의 성정(性情)에 맞도록 개작을 하여 궁중에서 즐겼을 것으로 추정된다.

결론적으로 말하면 고려가요의 주된 향유층은 평민 대중으로부터 시작되어 악공, 기녀, 무녀집단, 그리고 지배계층인 행신 권문세족과 왕실까지 상승됨으로써 고려사회 전체 계층에서 불리어진 국민가요가 되었던 것이다.

향유층이 민중, 특히 여기(女妓)나 악공 등이라는 주장에 이의를 제기한다. 오히려 고려가요가 궁중 연희악이었기 때문에 향유층이 궁중을 중심으로 생활할 수 있었던 왕실이나 귀족들이었다."고 논하고 있다. (이임수, 앞의 논문, 80~84쪽.)

62) 김용숙, 「한국여류문학의 특질」, 『아세아여성연구』 제14집, 아세아여성연구소, 1977, 48쪽.

Ⅲ. <쌍화점>[63]의 제작시기 및 궁중 이입과정

1. <쌍화점>의 제작시기

(1) <삼장>과 <쌍화점>의 관계

충렬왕조에 유행했을 것으로 보이는 가요 <삼장>, 고려가요 <쌍화점>의 기록은 문헌『고려사』악지 '속악조'와『고려사』열전 '오잠조',『고려사절요』충렬왕조,『악장가사』규장각본 歌詞 上.을 통해 살펴볼 수 있다.

먼저 <삼장>은『고려사』권71 악지2 '속악조'에 다음과 같이 적혀 있다.

<三藏>

三藏寺裏點燈去	三藏寺 안에 등불을 켜러 갔더니,
有社主兮執吾手	社主가 있어 내 손을 잡았네.
倘此言兮出寺外	만약에 이 말이 절간 밖으로 새어 나간다면,
謂上座兮是汝語	上座에게 네가 한 말이라고 이르겠노라.

<蛇龍>

有蛇含龍尾	뱀이 용의 꼬리를 물고서,
聞過太山岑	태산의 봉우리를 지나갔다고 들었노라.
萬人各一語	萬人이 각각 한마디씩 하여도,
斟酌在兩心	짐작하는 것은 두 마음에 달려 있노라.

<배경 해설>

右二歌 忠烈王朝所作 王狎群小 好宴樂 倖臣吳祈金元祥 內僚石天補天卿等 務以聲色容悅 以管絃房太樂才人 爲不足 遣倖臣諸道 選官妓有姿色伎藝者 又選城中官婢及女巫 善歌舞者 籍置宮中 衣羅綺 戴馬鬃笠 別作一隊 稱爲男粧 敎閱此歌 與群小 日夜歌舞褻慢 無復君臣之禮 供億賜與之費

63) 본고에서 인용하려는 고려가요 <쌍화점> 가사의 全文은 문헌『악장가사』에 수록된 <쌍화점>의 전문이다. 이는『악장가사』소재 <쌍화점>이 조선 유학자들에 의해 '淫詞'니 '詞俚'니, 심지어는 '남녀상열지사'니 하면서 배척당했던 문학사적 멸시 속에서도 비교적 산개(刪改)되지 않은 원가(原歌)의 모습을 그대로 갖추고 현전해 온데 그 문학사적 의미를 두기 때문이다.

不可勝記.[64](『고려사』 권71 악지2 속악조.)

이는 『고려사』 열전 '오잠조'에도 제목 없이 한역된 가사만 전해져 내려온다.

吳潛初名祈 同福懸人 父璿 官至贊成事 潛忠烈朝登第 累官至承旨 王狎昵群小好宴樂 潛與金元祥 內僚石天補天卿等爲嬖倖 務以聲色容悅 以管絃房大樂才人不足 分遣倖臣 選諸道妓有姿色藝者 又選京道巫及官女婢善歌舞者 籍置宮中 衣羅綺 戴馬尾笠 別作一隊 稱爲男粧 敎以新聲 其詞云,(…<쌍화점> 2연의 일부와 <사룡>의 한역가 생략…)高低緩急 皆中節簇 王之幸壽康宮也 天補等 張幕宮側 各私名妓 日夜歌舞褻慢 無復君臣之禮 供億賜與之費 不可勝記.(『고려사』 권125 열전38 간신1 오잠조.)[65]

또 『고려사절요』 권22 충렬왕 25년 5월조에도 이와 유사한 내용이 실려 있다.

幸壽康宮 王狎昵群小 嗜好宴樂 倖臣吳祈 金元祥 內僚石天補 天卿等 務以聲色容悅 謂管絃房大樂才人 猶爲不足 分遣倖臣諸道 選官妓有色藝者 又選城中官婢 及巫善歌舞者 籍置宮中 衣羅綺戴馬鬃笠 別作一隊 稱爲男粧 敎以新聲 其歌云…(중략)…其高低緩急 無不中節 王之幸壽康宮也 天補輩 張幕其側 各私名妓 日夜歌舞褻慢 無復君臣之禮 供億賜與之費 不可勝記[66](『고려사절요』 권22 충렬왕 25년 5월조.)

---

64) 위의 두 노래(<삼장>·<사룡>)는 충렬왕조에 지어진 노래이다. 왕이 群小輩를 친근히 하고 宴樂을 좋아했다. 倖臣 오기와 김원상, 內僚 석천보와 석천경 등이 聲色으로 왕을 기쁘게 해주기에 힘썼다. 관현방의 太樂才人으로도 부족하다 하여 여러 고을에 倖臣을 보내서 官妓로 姿色과 伎藝가 있는 자를 고르고, 또 城中에 있는 관비와 무당으로 가무를 잘하는 자를 골라다가 궁중에 등록해서 두어두고는 비단옷을 입히고 馬鬃笠을 씌워서 따로 한 隊를 만들어 男粧이라 칭하여 이 노래를 가르쳐 군소배들과 밤낮으로 가무를 하고 난잡하게 굴고 君臣 사이에 禮는 없어졌다. 그 뒤를 대어 상금 등을 내려주고 하는 비용이 이루 기록할 수 없을 정도로 많았다.

65) 吳潛의 初名은 祈요 同福懸人이니 父 璿은 벼슬이 贊成事에 이르렀다. 오잠은 충렬왕조에 登第하고 累官하여 承旨에 이르렀다. 왕이 뭇소인을 친압하여 宴樂을 좋아하였으므로 오잠이 金元祥 內僚 石天補 天卿 등과 더불어 嬖倖이 되어 聲色으로써 임금을 즐거워하도록 힘써 管絃房大樂에 才人이 부족하다고 하여서 倖臣을 나누어 보내어 諸道의 妓로 色과 藝가 있는 자를 뽑고, 또 서울의 무당 및 官婢로 歌舞 잘하는 자를 뽑아 궁중에다 登籍하여 두고 羅綺를 입히고 馬尾笠을 씌워 따로이 一隊를 지어 男粧이라고 일컬으며 새로운 소리를 가르치니 그 詞에 이르기를(…<쌍화점> 2연 일부와 <사룡>의 한역가 생략…)고저와 완급이 모두 곡조에 맞았었다. 왕이 壽康宮에 행차하매 석천보 등이 궁 곁에 장막을 베풀고 각각 名妓를 私通하면서 밤낮으로 노래하고 춤추매 음란하여 다시 군신의 禮가 없고 供億과 상주는 비용을 가히 헤일 수 없었다.

66) (충렬왕이) 수강궁에 행차하였다. 왕이 여러 소인들을 가까이 하여 유흥을 즐기니 행신 오기, 김원상과 환관 석천보, 석천경 등이 소리와 여색으로 환심을 사기에 힘써 관현방의 대악과 재인이 오히려 부족하다 하여 행신들을 각도로 보내어 관청 기생으로서 인물과 재예가 있는 자를 뽑고 또 도성 안의 관비나 무당으로서 노래와 춤을 잘 추는 자를 선발하여 籍을 궁중에 두었다. 그리고는 비단옷을 입히고 말총 모자를 씌워 따로 한 무리를 만들어 신성을 가르쳤다. 그 노래에 이르기를 …(<쌍화점> 2연 일부 및

다음은『악장가사』규장각본 歌詞 上.에 국문가사로 실려 있는 <쌍화점> 제2연의 내용이다.

<雙花店>

[제2연][67]

三藏寺삼장ᄉᆞ애 블혀라 가고신ᄃᆡᆫ

그뎔 社主샤쥬ㅣ 내손모글 주여이다

이말ᄉᆞ미 이뎔밧긔 나명들명

다로러거디러 죠고맛간 삿기 上座샹좌ㅣ 네마리라 호리라

더러둥셩 다리러디러 다리러디러 다로러거디러 다로러

긔자리예 나도 자라 가리라

위위 다르러거디러 다로러

긔잔ᄃᆡ ᄀᆞ티 덦거츠니 업다 -『악장가사』규장각본 歌詞 上. -

위의『고려사』악지 '속악조' 기록을 살펴보면, "右二歌忠烈王朝所作"이라고 적혀 있어 <삼장>은 충렬왕대에 지어져 가창된 작품임을 추측해 볼 수 있다.

그러나 작자에 대한 언급은 없기 때문에 <삼장>의 작자는 누구인지는 모르나, 다만 행신 오잠, 김원상 무리가 깊게 관련돼 있었음은 짐작할 수 있다. 오잠 등이 '敎閱此歌'나 '敎以新聲' 혹은 '務以聲色容悅' 했다는 것은 이 사실을 뒷받침해 준다. 그리고 <삼장>을『악장가사』소재 <쌍화점> 제2연과 비교한다면, <삼장>은 전소절의 여음과 후소절 전부가 제거되어 있다.

<사룡> 한역가 생략)… 그 높고 낮음과 느리고 빠른 것이 곡조에 맞지 않는 것이 없었다. 왕이 수강궁에 행차하면 천보의 무리들은 그 곁에 장막을 치고 각기 명기를 끼고는 밤낮으로 노래하고 춤추며 희롱거리어 군신 간에 예의를 다시 찾아 볼 수 없었으며 공궤하고 하사하는 경비가 이루 기록할 수 없이 많았다.

67) [제2연]
三藏寺에 불을 켜러 가 있는데,
그 절 중이 내 손목을 쥡니다.
이 말이 이 절 밖에 나고들면,
다로러거디러 조그만 새끼상좌 네 말이라 하리라.
더러둥셩 다리러디러 다리러디러 다로러거디러 다로러
그 자리에 나도 자러 가리라.
위 위 다로러거디러
그 잔 데같이 지저분한 곳이 없다.

과연 이것이 <쌍화점> 제2연의 축역(縮譯)인지, 아니면 원래 독립적으로 존재하던 민요의 한역인지에 대해서는 정확히 알 길이 없다. 즉 민요-<쌍화점>-<삼장>인지, 아니면 민요-<삼장>-<쌍화점>인지 정확히 알 수 없다.[68]

그런데, <삼장>을 <쌍화점> 제2연의 한역으로 보는 입장(<삼장>과 <쌍화점>을 同歌로 봄)의 선두에 있었던 양주동[69] 박사는 "京都 부근에 유행된 속요를 採한 것"이라 하여 민요에 접근시켰고, 정병욱[70] 교수는 "<쌍화점>은 명백히 고려조 충렬왕대의 작품임을 알 수 있고, 그 작자는 충렬왕대의 행신들인 오잠, 김원상, 석천보, 석천경의 합작이거나 그 중 어느 한 사람의 작임에 틀림없다."고 하여 창작가요임을 주장했다. 그리고 여증동[71] 교수는 오잠의 창작가요라 단정하기도 했다.

이에 본고에서는 <삼장>과 <쌍화점> 두 노래의 유행 범위를 '京都'라고 하는 특정 지방에 국한시키지 않는 충렬왕 당시의 민간 유행 가요로 규정하고자 한다. 그 이유를 몇 가지로 나누어 논하면 다음과 같다.

첫째, <삼장>은 승려의 파계행위 등 불미스런 세속화가 주 내용이다. 즉 "三藏寺裏點燈去 有社主兮執吾手(三藏寺 안에 등불을 켜러 갔더니, 社主가 있어 내 손을 잡았네.)"는 권력과 결탁한 승려의 비행과 음란행위가 대상임을 말해 준다.

이 당시 불교 사원은 왕 및 권력층으로부터 극진한 보호를 받아 왔는데, 그 특권을 이용하여 대토지를 소유하게 되었고, 심지어는 고리대금업, 양조업, 상행위까지 하는 등 왕실의 비호를 받으면서 부패상이 극에 달했다. 이는 문헌기록[72]을 통해서도 잘 알 수 있다.

그러므로 가요 <삼장>은 불교의 타락이 연원이 되어 형성된 민요라 할 수 있으며, 충렬왕대에 오잠 등 행신들에 의하여 악장으로 채택되어 가창된 것이라 본다. 이점에서 <삼장>은 사원과 승려들의 타락과 부패상을 노래를 통해 고발하고 있는 것이다.

---

68) 신영명, 「<쌍화점>의 어조와 미의식」, 『우리어문연구』 제8호, 우리어문학회, 1994, 203쪽.
69) 양주동, 앞의 책, 253쪽.
70) 정병욱, 앞의 책, 117쪽.
71) 여증동, 「쌍화점연구」 1 , 『어문학』, 한국어문학회, 1968, 17쪽
72) 왕실이 불사와 결탁하여 고리대를 하지 말라는 내용이 최충헌이 제출한 개혁안 10개조에 나오는데, 이는 궁정과 사원이 깊게 밀착되어 있음을 말해 주는 대목이다.

둘째, 충렬왕은 노래와 춤을 즐겨 행신(倖臣)들로 하여금 연회석상에서 자주 춤을 추게 했으며, 왕 자신도 같이 춤을 추곤 했다.

간신들은 왕의 이런 성향을 출세의 도구로 삼아 저속하며 음란한 유행 가요를 연주케 하여 왕의 비위를 맞추었다. 충렬왕 6년 감찰사의 장계에 대장군 윤수와 대선사 조영의 음란하며 무례한 행위를 규탄하면서 "음악을 연주할 때엔 항간의 저속한 노래는 물리쳐라."[73]는 내용도 있었다. 여기에 나오는 '항간의 저속한 노래(巷之俚音)'란 리요(俚謠)로서 유행가요이다. 이는 충렬왕 당시 민간에 유포된 노래가 궁정으로 많이 유입되었음을 알려 주는 대목이라 하겠다.

이렇게 볼 때 충렬왕 6년에 감찰사에 의해 폐지가 제기되었던 민간의 저속한 노래처럼 <삼장>, <사룡> 등의 노래도 오잠 등이 채집하여 남장별대에게 가르친 민중의 저속한 유행가요라 해도 무방할 것이다.

셋째, <삼장>의 부대기록에는 오잠이나 기타 어떤 인물도 이 가요를 창작했다고는 되어 있지 않은 점으로 보아, 굳이 창작가요라 주장할 필요는 없을 것이다.

가령 <삼장>, <사룡>과 함께 충렬왕 앞에서 가창된 <태평곡>은 간신 김원상이 직접 창작한 것인바, 이에 대한 기록으로 "元祥製新調太平曲"[74]이라 하여 작자 문제에 관한 한, 논란의 여지를 주지 않는다. 만일 <삼장>과 <태평곡>이 모두 창작가요라면, 왜 <태평곡>에는 '製'[75]자를 써서 창작가요임을 뚜렷이 밝히고, <삼장>에는 그렇지 않은 채 '敎閱此歌' 내지는 '敎以新聲'이라 했겠는가? 이런 점에서 볼 때 '신성(新聲)' <삼장>은 어느 개인에 의하여 새로 창작된 가요가 아니라, 그 당시 유행했던 새로운 형식의 민요로 보는 것이 더 타당할 것이다.

그렇다면 <삼장>과 <쌍화점> 이들 두 노래는 서로 어떤 관계에 있는가? 이를

---

73) "…聲樂則斥委巷之俚音進敎坊之法曲一國望之…."(『고려사절요』 권20 충렬왕 6년 3월조.)

74) 『고려사』 권125 열전 38 간신1 김원상조.

75) "王命典理正郎閔漬 國學直請趙簡製新曲 左副承旨安珦 亦製詩以進."
(『고려사절요』 권21 충렬왕 14년 5월조.)
"丙子入京張樂雜戲 學生獻歌謠 上王命止之."
(『고려사절요』 권23 충선왕 5년 6월조.)
"又於第南 作中和堂 邀國老八人 爲耆英會 作紫霞洞新曲 今樂府有譜."
(『고려사절요』 권25 충혜왕 후원년 1월조.)
위의 기록으로 추정하건데, 가요를 창작할 경우에는 '製' 를, 새로운 가요에는 '新曲' 을, 그리고 기존의 노래에는 '歌謠' 라는 말로 표기했음을 알 수 있다.

규명하기 위해 지금까지 여러 先學들에 의한 많은 연구논문이 쏟아져 나왔다. 그럼에도 불구하고 학계에서는 아직도 학자 간 서로 견해를 달리한다.

<삼장>과 <쌍화점>의 관계에 대한 기존 연구는 크게 세 가지 관점에서 진행되어 왔다. 하나는 이 두 노래가 동일한 노래라는 것이며, 다른 하나는 서로 다른 노래로 전해지다가 어느 시점에 이르러 가요화 내지는 한역화 되어 같은 내용을 가지게 되었다는 관점이다. 이밖에 두 견해를 절충한 입장도 있다.

먼저 이 두 노래가 처음부터 같은 노래라는 입장이다.

지금까지 많은 학자들이 <삼장> 노래를 고려가요 <쌍화점> 제2연의 한역(漢譯)으로 보아 동일가요로 취급해 왔다.[76] 제 학자들에 따르면 <삼장>은 <쌍화점>이라는 노래인데, 구비 전승되다가 조선시대에 와서 한글로 정착되었으며, 『고려사』 악지 및 『고려사절요』, 『서포집』, 『성호선생전집』 등 다른 문집에 제명(題名), 해설 또는 번역시(飜譯詩)로 기록되어 왔다는 것이다.

이렇듯 <삼장>을 고려가요 <쌍화점> 제2연의 한역으로 간주하고 이 둘을 처음으로 동일시 한 학자가 양주동 박사이다. 그는 논저 『여요전주』 '쌍화점조(雙花店條)'[77]에서 <삼장>을 리어체(俚語體) 한역가로 간주하면서 <삼장>과 <쌍화점>을 동일한 노래로 보았다. 학계에서도 그의 이론은 조윤제, 정병욱 등에 의해 전적으로 수용되면서 한동안 통설로 인정받아왔다.

특히 정병욱[78] 교수는 <쌍화점>을 <삼장>과 관련시켜 동일한 노래로 규정하고 <삼장>이 충렬왕대에 창작되었다는 기록에 근거하여 <쌍화점>을 창작가요로 규정하였다.

또한 여증동[79] 교수도 정병욱 교수의 창작가요설을 받아들이면서 <쌍화점> 노

---

76) 양주동, 앞의 책, 253쪽.
김형규, 앞의 책, 322쪽.
박노준, 앞의 논문, 155쪽.
박을수, 『한국시가문학사』, 아세아문화사, 1997, 92쪽.
전규태, 앞의 책, 124쪽.

77) 양주동 박사는 저서 『여요전주』 '쌍화점조'에서 "樂章歌詞 素材 麗史樂志 및 列傳 吳潛(券125 列傳 38)에 漢譯 記載된 <三藏>은 本歌 제2연이니 本歌가 忠烈王朝 소산임을 확지할 수 있다. 本歌(雙花店)의 명칭은 麗史樂志엔 제2연만을 취하였기 때문에 <三藏>이라 하였으나 樂章歌詞에는 전편의 首聯 <雙花店>으로써 이를 命名하였다." 라고 하였다.(양주동, 앞의 책, 253쪽.)

78) 정병욱, 앞의 책, 119쪽.

래가 충렬왕을 위해 무대에서 상연된 극가였다는 주장을 펼치면서 이 둘의 관계를 동일한 노래로 간주하였다.

이와는 달리 <쌍화점>과 <삼장>이 본래부터 동일한 노래라는 견해에 처음으로 반론을 제기한 학자가 박준규 교수이다. 박준규[80] 교수는 『고려사』 악지 '속악조' 서문(序文)의 "高麗俗樂 考諸樂譜載之 其動動及西京以下 二十四篇 皆用俚語[81]"라는 기록을 자세히 분석하여 31편 속악 중 리어체(우리말) 24편과 한어체 7편이라고 추론하면서, 이 중 <삼장>은 원래 한어체 노래로서 <쌍화점>과는 별개의 노래라는 것이다. 즉 <쌍화점>은 국문시가이고 <삼장>은 절구체 한시인 별개의 노래로, 두 작품이 달리 전승되어 오다가 충렬왕대에 <삼장>의 내용을 일부분으로 삼고, 당시 유행되던 여음을 삽입하면서 이루어진 노래가 <쌍화점>이라는 것이다.

최용수[82] 교수도 "<삼장>과 <쌍화점>은 처음에는 별개의 작품이던 것이 <쌍화점> 생성 당시 <삼장>이 합성된 것으로 볼 수 있다."고 하여 이전까지는 서로 다른 노래였다가 어느 시점에 <삼장>을 토대로 <쌍화점>이 제작되었다고 견해를 밝히고 있다.

한편 김학성[83] 교수는 궁중속악가사와 관련된 기록 가운데 新聲·新調·新詞라는 기록에 주목하면서 민요에 해당하는 <쌍화점>이 처음부터 있었고, 이를 순한시체로 완전히 개작한 노래가 <삼장>이라는 것이다.

또한 강석중[84] 교수도 『고려사』 악지와 열전에 '敎閱此歌', '敎以新聲'이라는 기록에 주목하여 논의를 진행하면서 <삼장>은 민요로 존재하던 <쌍화점>을 음악적 요구에 맞게 한시체로 개작한 작품이므로 <삼장>과 <쌍화점>을 동일시해서는 안된다고 보았다.

한편 위의 두 견해를 절충한 입장을 펼친 학자가 최동원 교수이다. 최동원 교수는 <삼장>은 <쌍화점> 제2연의 '解詩'인데, "이 역시 당시에 널리 구송 전파되어

79) 여증동, 「쌍화점고구」, 『향가여요연구』, 반도출판사, 1985, 553쪽.
80) 박준규, 「고려가요 31편에 대하여」, 『고려가요 연구』, 국문학연구총서 2, 정음사, 1984, 162~164쪽.
81) "고려의 속악은 그것이 실려 있는 악보를 모두 살펴보면, 동동에서 서경별곡까지 24편 노래 모두 리어체로 쓰여있다."
82) 최용수, 앞의 책, 252~253쪽.
83) 김학성, 앞의 책, 23쪽.
84) 강석중, 「<쌍화점> 소고」, 『한국고전시가작품론』 1, 집문당, 1992, 314쪽.

있던 독립된 노래일지도 모를 일이다."[85]라고 하여 민요인지 창작가요인지에 대한 확실한 결론을 유보하고 있다.

또한 조동일[86] 교수도 민요와의 관련성과 오잠, 충렬왕 등의 관련성을 동시에 인정하는 절충적 입장을 취하고 있다.

이상에서 제론한 바와 같이 초창기 학계에서는 <삼장>과 <쌍화점>이 같은 노래라는 것을 전제로 출발하여 작품 해석 및 작자 추정에 상당한 기여를 해왔다. 그런데 최근에 이르러 이 두 노래는 별개이며 <삼장>의 기록은 단지 <삼장>에만 해당할 뿐 <쌍화점>과는 무관하다는 주장과 <쌍화점> → <삼장>의 한역관계가 아니라 <삼장> → <쌍화점>으로 '가요화'되었다는 견해가 꾸준히 제기되고 있는 상황에서 이 두 노래의 관계에 대한 보다 명확한 규명이 요청된다고 할 것이다.[87]
『고려사』 악지에 한문으로 실려 있는 <삼장>과 가집 『악장가사』에 한글가사로 실려 전하는 <쌍화점>은 다음 몇 가지로 둘의 관계를 규정지을 수 있다.

첫째, <삼장>은 <쌍화점>의 모태가 되는 기본연이라 할 수 있다. 즉, 제2연을 포함한 <쌍화점>의 전 4연은 <삼장> 형식에 맞추어 읊어진 가요이며, 시기적으로도 <삼장>의 생성 이후에 형성된 것이라 보겠다.

<삼장> 형성의 배경인 불교 타락은 그 여건으로 보아 충렬왕 때까지 <삼장>을 충분히 탄생시킬 수 있었을 것이다.

이렇게 볼 때, 새로운 유행 민요인 <삼장>이 행신 오잠 등에 의해 채집되어 일차적으로 악장 형식의 한시체로 기록, 정착된 후, 이를 다시 궁중의 속악에 어울리도록 확대·개편한 것이 바로 현존 <쌍화점>인 것이다. 결국, 이 둘의 관계는 '민요-<삼장>-<쌍화점>'순으로 연결된다.

둘째, 한문으로 기록된 <삼장>은 <쌍화점>의 발췌 한역이 아닌 '신성음사(新聲淫詞)'였던 원가(原歌)를 한시체로 옮겨 적은 것이다.
이에 대해 최정여 교수는 "쌍화점 제2연의 三藏寺句는 麗史樂志에 <三藏>·<蛇龍>이라 하여 독립된 가요였음을 알 수 있고, 또 譯歌에 있는 歌意와 일치한 것으로

85) 최동원, 앞의 책, Ⅱ-98쪽.
86) 조동일, 앞의 책, 140쪽.
87) 김상철, 「<쌍화점>과 <삼장>의 관계 고찰」, 『고려시대 시가의 탐색』, 경인문화사, 2004, 220쪽.

보아 타 가요와의 합성물이 즉 쌍화점임을 인지할 수 있다."[88]라고 주장하였다.

이렇게 볼 때, 『고려사』 악지와 『고려사절요』 등 기록은 시대성을 고려하여 처음 사용된 당시의 가요 <삼장>만을 한문으로 기록하였다고 보겠고, 이와는 달리 『악장가사』는 편찬 당시에 악장으로 사용된 가요 전부 그대로를 악부에 실었다고 추정할 수 있을 것이다. 만일 현전 <쌍화점>이 처음부터 악장으로 전부 사용되었다면, 굳이 제2연에 해당하는 <삼장> 내용 부분만 편의상 발췌되지는 않았을 것이다. 그렇게 되면 『악장가사』 소재의 명칭 <쌍화점>도 오히려 <삼장>으로 바뀌어 불렸을 것이다.

셋째, <삼장> 노래가 <쌍화점>의 제2연으로 합성되었음을 유추할 수 있다. <삼장>이나 <쌍화점> 모두 첫 어절에 있는 단어로 제목을 썼다는 것에 유의할 필요가 있다.

최정여[89] 교수는 논저를 통해 "본래 <정과정>, <정읍사>, <만전춘> 등과 같은 고려가요도 그 원형은 삼국 이래 내려오면서 사용되었던 단형의 속악가사들이 소악부에 직역될 당시에는 독립된 원형으로 존재하다가, 궁중악으로 수용·전승되는 과정에서 음악적 요구에 맞도록 후렴이나 다른 가사가 합성되었을 것이다."라고 하는 견해를 밝히고 있다.

이런 부류는 고려가요 가운데도 많이 있다. 예를 들어 <서경별곡>은 제2연에 해당하는 부분에서, <만전춘>은 제1연에서, <정석가>는 끝연 부분에 해당하는 단형의 속악가사들이 한시체로 기록되어 있다. 이는 원래 독립 원가였는데 뒤에 타 가요와 합성되면서 전체 가요의 일부가 되었을 뿐이다.

따라서 <삼장>과 <쌍화점>의 관계도 이와 같은 시각에서 이해하면 좋을 것이다. <삼장>과 <쌍화점>은 둘 다 고려 충렬왕대에 불러진 것으로 추정된다. 그러나 <삼장>이 <쌍화점>의 부분은 될 수 있어도 <쌍화점>이 <삼장> 그대로 일수는 없다. 이는 앞 장에서 『고려사』 악지 '속악조' 기록에 <삼장> 제목으로 그 배경이 해설되어 있는 것으로 추정할 수 있었다.

결론적으로 말하면 <삼장>과 <쌍화점> 두 노래 사이의 생성시기 문제를 논함에

88) 최정여, 「고려의 속악가사 논고」, 『청주대 논문집』 제4집, 1963, 9쪽.
89) 최정여, 앞의 논문, 43쪽.

있어서 <삼장>이 <쌍화점>의 제2연을 한역한 동일시가로서의 입장을 취하기보다는, <삼장>과 <쌍화점>은 처음에는 별개의 작품으로 민간의 유행가요로 존재했다가 <쌍화점>이 궁중의 속악으로 이입되는 과정에서 <쌍화점> 노래의 제2연으로 <삼장> 노래가 음악적 요구에 맞도록 합성된 것으로 보는 입장이 더 타당하다고 하겠다.

(2) 제작시기

지금까지 고려가요 <쌍화점>의 제작 연대는 확실치 않지만, 『고려사』 악지 '속악조'의 기록으로 미루어 볼 때, 고려 충렬왕조의 소산이라는 설이 가장 설득력을 갖는다.

일반적으로 작자와 사회는 서로 불가분의 관계에 있어서, 자신의 작품 속에 그 당시 사회현실을 반영하려는 경향이 짙다. 고려가요 <쌍화점> 역시 원나라 황제의 부마국으로 전락한 후 고려왕실의 잦은 음란·외설의 향연 행사와 친원 권문귀족들의 실정, 불교 사원과 승려들의 타락, 농토를 빼앗긴 민중들의 유민화 현상 등 사회경제적·사상적 기반이 무너져 버린 당시 사회상이 고스란히 투영된 산물인 것이다.

특히 평소 음란한 극가와 연희를 즐기기 좋아했던 충렬왕의 성행으로 인하여 행신 오잠 등이 충렬왕을 위해 각도에 행신들을 보내 자색과 기예가 출중한 관기들과 도성 안에서 가무에 뛰어난 관비와 무당을 뽑아 궁내에 따로 '남장별대'를 조직하여 여러 소인배들과 밤낮으로 가무를 즐겼다는 기록들이 이를 입증한다고 하겠다.

양주동[90] 박사도 <쌍화점>을 논하면서 충렬왕조 소산임을 밝혔는데, 그 주장 근거로 문헌 『고려사』 악지와 『고려사』 열전의 기록을 제시하였다.

여증동[91] 교수는 『고려사』의 기록에서 해기(該記)를 통해 <쌍화점>과 <삼장>, <사룡> 노래가 충렬왕대 소작이라고 보았다. 그 근거로 충렬왕은 평소 군소배를

90) 양주동, 앞의 책, 253쪽.
91) 여증동, 앞의 책, 553쪽.

친압하면서 호연호락(好宴好樂)을 즐겼는데, 이 같은 충렬왕의 비위를 맞추기에 급급한 행신 오기(潛'의 初名) 김원상과 내관 석천보, 석천경 등이 제작한 작품일 것이라고 주장한다.

정병욱[92] 교수도 오잠 등의 합작이거나 그들 중의 한 사람이 작자일 것이라는 주장을 통해 제작 연대를 추정하고 있다.

『고려사』 권71 악지2 '속악조'의 기록에는 "右二歌忠烈王朝所作"이라고 적혀 있다. '右二歌'의 속가 중에 가요 <삼장>이 현전하는 『악장가사』 소재 고려가요 <쌍화점> 제2연과 내용상 가장 흡사한 바, <삼장>을 중심 연으로 하여 충렬왕의 성행에 맞도록 나머지 세 개 연이 반복구 및 후렴구 삽입 등 변개와 개사를 거쳐 합성·추가되었을 것으로 추정된다. 이로써 <쌍화점> 전체 4연의 제목은 자연히 첫 연의 공간배경이 되는 '쌍화점'을 그대로 노래 제목으로 썼을 것이다.

이상에서 열거한 학자들의 견해에 따를 때 <쌍화점>은 충렬왕 대의 소산이며, 특히 황음연악이 절정을 이루고 있던 충렬왕 21년(1295)부터 25년(1299)까지의 4년 사이로 그 제작 시기가 추정된다. 현전 <쌍화점>이 처음부터 이토록 음탕한 노래로 불러진 것은 아닌 듯 하며, 점차 농후해 진 것이 충렬왕 말기인 21년(1295) 이후일 것으로 여겨진다.

(3) 작자층

고려가요 <쌍화점> 연구에서 작자층을 밝히는 문제는 매우 중요하다. 그만큼 작자 규명 문제가 <쌍화점> 작품의 성격, 생성 과정, 궁중으로의 유입시기 및 충렬왕과의 관계, 연창 형식, 국문학사적 가치 등 제반 사항을 해명하는 중요한 단서를 제공하기 때문이다.

지금까지 작자를 둘러싼 선학들의 연구를 검토해 보면 대략 다섯 가지 정도로 정리해 볼 수 있다.

첫째, 민중 속요설의 입장이다.

이는 양주동 박사가 "어느 한 행신의 소작이라기보다는 당시 京都 부근에 유행

92) 정병욱, 앞의 책, 119쪽.

된 속요를 그대로 채집한 것이다."[93]라고 주장한 이래 대부분 그렇게 인정돼 왔다. 장덕순 교수는 "고려가요의 대다수는 그 작자가 遊女君이라는 것은 그 작품자체로 보나 여러 문헌을 통해서 가히 추측할 수 있다."[94]면서 이들 유녀들은 노류장화(路柳檣花)와 같은 오늘날 기녀와 유사한 천민들이라고 언급하였다. 서수생 교수는 "<쌍화점>(삼장), <사룡>, <태평가> 등은 모두 당시에 유행하던 노래였으며 이조에 와서는 가장 음사로 배척당한 노래다."[95]라고 밝혔다. 전규태 교수는 "내용으로 보아 당대의 행신이 지었다기보다도 일찍이 노류장화가 지은 노래가 당시에 널러 유행된 것을 채취하여 궁중악으로 연주된 것 같다."라고 논하면서 장덕순 교수와 동궤를 이루고 있다.

둘째, 오잠 1인 창작설의 입장이다.

여증동 교수에 의하면 "고려가요 <쌍화점>은 항간 유행 속요가 아닌 '신성'으로 충렬왕의 행신 오잠 1인에 의해 창작되었다."[96]는 것이다. 이능우 교수는 "쌍화점의 新聲을 가르칠 오잠의 인물은 아래와 같이 못되어 왕부자를 이간시킨, 심히 姦佞卑賤한 바가 있는 것."[97]이라고 하여 오잠 창작설을 말하고 있다.

셋째, 오잠 등의 합작이거나 그들 중의 한사람이 작자일 것이라는 입장(행신 합작설)이다.

정병욱 교수는 "이 <쌍화점>은 명백히 고려 충렬왕대의 작품임을 알 수 있고, 그 작자는 충렬왕대의 행신들 즉 오잠, 김원상, 석천보, 석천경의 합작이거나 그중 어느 한 사람의 작임에 틀림없는 사실을 밝힐 수 있었다고 생각한다."[98]라고 하여 이른바 행신들의 합작(창작)설로 보고 있다. 김명호 교수도 "후세 유자들에 의해 '新聲淫詞'로 규탄받은 이러한 노래들은 왕 측근의 폐행들에 의해 창작된 것으로 본다."[99]고 하였다. 송정헌[100] 교수도 『고려사』 열전에 밝혀진 행신인 오잠, 김원

93) 양주동, 앞의 책, 253쪽.
94) 장덕순, 『국문학통론』, 박이정, 1995, 112쪽.
95) 서수생, 「고려가요 연구」, 『경북대논문집』 제5집, 1962, 28쪽.
96) 여증동, 「쌍화점 노래연구」, 『고려시대의 가요연구』, 1982, 1~103쪽.
97) 이능우, 「고려가요의 성격」, 『고려가요연구』, 국어국문학회, 정음사, 1979, 40쪽.
98) 정병욱, 앞의 책, 118쪽.
99) 김명호, 「고려가요의 전반적 성격」, 『고전시가론』, 김학성·권두환 편, 새문사, 1984, 40쪽.
100) 송정헌, 「쌍화점의 우뭇龍에 대한 연구」, 『충북대논문집』 제20집, 1980, 31~32쪽.

상, 석천보, 석천경, 박윤재 등으로 보아 정병욱 교수의 견해에 공감을 하고 있으며, 김정주[101] 교수도 <쌍화점>의 작자를 오잠, 김원상, 석천보, 석천경 등으로 보고 있다.

넷째, 오잠 소편설(편집설)의 입장이다.

조윤제 교수는 "각도 색예 명기와 경도의 무녀와 관비로 조직된 남장의 가무생활에는 幾多의 가요가 발생하였을 것이고, 또 오잠 등의 所編歌謠는 <쌍화점>만이 아닐 것 같다. 그리고 편자와 작자는 근본적으로 다른바, 종전에 <쌍화점>을 아는 사람이 아무도 없었으므로 오잠이 가르친 것으로 보아 그가 작자임을 추측케 한다."[102]고 하였다. 최미정 교수는 "구전 민요인 <쌍화점>이 오잠 등을 통하여 궁중에 들어가 刪改되었을 것"[103]으로 생각하였다.

다섯째, 귀족 제작설의 입장이다.

이명구 교수는 "속요의 대다수가 귀족사회에서 위치를 차지하고 있다는 것과, 작자도 역시 귀족사회인에 속한다는 것"[104]을 들고 귀족계급의 소작이라 보았다.

이 외에 독특한 입장으로 최동국 교수는 무속과 관련하여 논하면서, "작자는 개인이든 민중의 작이든 문제 삼지 않는다."[105]라고 하였다. 그리고 박노준[106] 교수는 <쌍화점> 노래가 오잠 등의 상급 행신의 명을 받고 여러 지방으로 파견된 하급 행신들이 관기, 관비, 무녀 중 기예자(技藝者)와 선가무자(善歌舞者)의 선발은 물론 지시받은 속된 노래(왕의 취향에 맞는)를 채취하였음은 물론, 이렇게 채취·재구성된 <쌍화점> 노래를 남장별대에게 교습시킨 실무자들로 볼 수 있으므로, 결국 이 노래의 작자는 임자를 알 수 없는 가요로 간주함이 옳다고 주장하고 있다.

이상에서 상술한 바와 같이 작자에 대한 학계의 제론(諸論)을 토대로, 본고에서는 <쌍화점>의 작자를 규명하는데 우선 고려 충렬왕대에 행신 오잠, 김원상, 석천보, 석천경 등의 합작으로 보고자 한다.

---

101) 김정주, 앞의 책, 87쪽.
102) 조윤제, 『한국시가사강』, 을유문화사, 1958, 113쪽.
103) 최미정, 「쌍화점의 해석」, 『한국문학사의 쟁점』, 장덕순 외, 집문당, 1987, 259쪽.
104) 이명구, 「고려가요론」, 『성대문학』 제2호, 1956, 120~181쪽.
105) 최동국, 「쌍화점의 성격연구」, 『문학과 언어』 제5집, 문학과 언어연구회, 1984.
106) 박노준, 「쌍화점고」, 『한국학논집』 제11집, 한양대한국학연구소, 1987, 17쪽.

여기에 오잠 등이 각 지방에 파견한 하급 행신들에 의해 채집된 지방 유행 속요에다가 속요 <삼장>을 합성하여 궁중악의 음악적 형식에 맞도록 새롭게 고쳐서 이를 '남장별대'로 하여금 충렬왕 앞에서 외설적인 음사가무와 함께 부르게 했던 것이 현전『악장가사』소재 <쌍화점>이라 여겨진다.

이에 행신 합작설과 함께 민중 속요설의 입장도 일부 취하는 바, 후자의 견해에 있어서는 그 유행 지역을 '경도지방'을 벗어나 여러 타 지방의 민중 유행 노래로까지 그 범위를 확대하고자 한다. 이는 문헌『고려사』권125 열전38 '간신1 오잠조'[107]에서 그 추정 근거를 찾을 수 있다.

그 내용을 통해 충렬왕이 연악을 좋아하여 행신 오잠, 김원상, 석천보, 석천경 등이 노래와 여색으로 은총을 받들기 위해 관기들 중에서 기예가 뛰어난 자를 고르고, 또 성중의 관비나 무녀 중에서 노래를 잘하는 자를 골라 남장(男粧)이라 결성하여 노래를 가르쳤다고 하는 것으로 봐서 그들은 노래를 가르칠만한 자신과 실력이 있는 자라고 여겨진다. 이는『고려사』권125 열전 38 '간신1 김원상조'[108]에서 행신 김원상과 박윤재가 괴이한 수법으로 벼슬길에 오르게 된 경위와 충렬왕의 호락성(好樂性)을 들춰낸 기록을 통해서도 확인되어지는 바, 따라서 고려가요 <쌍화점>의 작자는 분명 오잠, 김원상, 석천보, 석천경 등 행신들일 것이다.

그러나 이들에 의한 순수창작이라기 보다는 각 지방에서 채집해 온 속요를 중심으로 그 당시 음란, 퇴폐적인 궁중 잔치 놀이에서 즐겨 부르도록 새롭게 형식을 편사·편곡했을 가능성이 짙다.

저간에서 유행된 민중 속요와 비슷하기는 하나, 군왕인 충렬왕의 성행에 부합하기 위한 행신들의 아첨성이 강한 노래였다는 점을 고려할 때, 여항 차원에서 단조

---

107) 주 70번 참고.

108) "金元祥 忠烈朝登第 稍選注簿 有妓謫仙來 得幸於王 元祥與內侍朴允材 俱爲妓同里閭 相往來 元祥製新調太平曲 令妓習 一日 內宴歌之 王妬且變色曰 此非能文者不能 誰所爲耶 對曰 妾兄元祥允材所製 王喜曰 有才如此 不可不用 以元祥爲通禮文祗候 允材爲權務官."
(金元祥은 충렬왕 때에 등제하여 벼슬이 점점 올라 注簿가 되었다. 謫仙來라는 기생이 있어 왕의 사랑을 받았다. 김원상은 내시 朴允材와 더불어 모두 기녀의 동리안에 있어 서로 왕래하였다. 김원상은 新調인 <太平曲>을 지어 기녀에게 익히게 하여 하루는 內宴에서 부르게 하였다. 왕이 질투 변색하며 말하기를 "이 노래는 능히 글하는 사람이 아니면 짓지 못하는데 누가 지었느냐" 하니, 대답해 아뢰기를 "첩의 형제인 元祥·允材의 소작입니다." 왕이 기뻐 말하기를 "재주가 이와 같으니 不用치 못할지라"하고, 김원상으로써 通禮文祗候로 삼고 박윤재로 權務가 되게 하였다.)

롭게만 불러지던 곡조보다는 농도가 좀 더 짙었으리라 여겨진다. 궁중의 흥겨운 잔치 분위기에 맞추어서 가락도 고치고 여음구도 다듬거나 새로 삽입하였을 것이다.

또한 거기에 현전『악장가사』소재 <쌍화점>의 각 연 후반부마다 뒤따르고 있는 '긔자리예 나도 자라 가리라/ 긔잔ᄃᆡᄀᆞ티 덦거츠니 업다'의 대목과 같은 음사가 아마도 의도적으로 궁중 편사과정에서 후첨 되었거나 고쳐졌을 것이다. 이 때문에 아무리 각 지방에서 가무와 기예에 뛰어나서 뽑혀 와 '남장별대'에 등록된 관기, 관비, 무녀일지라도 새로운 형식으로 편사·편곡된 노래를 새로 배워야 했을 것이다. 설령 이들 각자가 출신 지방에서 <삼장>류 또는 <쌍화점>류 같은 노래를 이미 알고 있었고, 불러왔다고 할지라도 말이다.

결국 문헌『고려사』열전 '오잠조'에 기록되어 있듯이, 오잠 등의 행신들에 의해 <쌍화점> 노래가 '敎以新聲' 되었고, 그래서 고저와 완급이 모두 곡조에 들어맞았던 것(高低緩急 皆中節簇)이다.

2. <쌍화점>의 궁중악으로의 이입과정

(1) 충렬왕과 <쌍화점> 노래의 궁중 이입

충렬왕이 가무(歌舞)와 잡희(雜戱)에 빠져 국사를 소홀히 하였다는 기록은『고려사』와『고려사절요』의 여기저기에서 보인다. 그가 가(歌)·무(舞)·희(戱)에 열중하게 되는 과정은 대체로 세 시기이다.

첫 시기는 즉위 5년부터 11년까지이다. 즉위 5년 11월 "주군에 명해 인물과 재예를 지닌 창기를 뽑아 교방(敎坊)을 충원했다."[109]고 했고, 6년 10월의 "군대가 출동 중이었음에도 궁인으로 하여금 음악을 연주하게 하여 사람들의 빈축을 샀다."[110]는 기록으로 보아, 즉위 5년경부터 가무에 열중한 것으로 볼 수 있다. 9년 8월의 "元에서 남녀 창우가 오니 왕이 쌀 석 섬을 내렸다."[111]는 기록으로 보아 잡

109) "命選州郡 倡妓有色藝者 充敎方."(『고려사절요』 권24 충렬왕 5년.)
110) "令宮人奏樂笙簫歌吹聲 聞於外 國人以東征故 皆有蹙額之嗟."(『고려사』 권29 세가 충렬왕 6년.)
111) "元倡優男女來 王賜米三石."(『고려사』 권29 세가 충렬왕 9년.)

희에도 힘썼음을 알 수 있으나, 11년 8월 “왕이 음률에 뜻을 두어 내시와 행신들로 하여금 음악을 연주하게 했으나, 공주가 이를 간하자 그만두었다.”[112]고 한 것으로 보아 정도가 그리 심하지 않았던 것으로 보인다.

충렬왕이 가무에 좀 더 심하게 빠진 두 번째 시기는 대체로 즉위 12년부터 20년 사이로 보인다. 12년에는 “뭇 신하들과 연희를 하는데 술이 취하자 왕과 신하가 모두 아주 즐겁게 춤추어 밤늦게 끝났다.”[113]하고, 14년 정월에는 “내전에서 연희를 하는데 술이 취하자 왕이 자주 춤을 추어 공주가 제지하였으나 듣지 않았다.”[114]는 기록이 있다. 이 시기에는 왕 스스로 가무에 참여하고, 공주의 만류도 듣지 않을 만큼 정도 심했던 것으로 볼 수 있다.

충렬왕의 이러한 가무 탐닉 성향이 극치를 이룬 시기가 통치 21년부터 25년 사이다. 21년 4월에는 “꽃놀이를 위한 연희를 향각에서 열었는데, 향각 뒤에 장막을 친 전각을 따로 열어 여악을 크게 베풀었다.”[115]고 하였다. 왕의 이러한 행적은 관직의 승진에까지 이어져 김원상이 신조(新調) <태평곡>을 짓고 기녀 적선래(謫仙來)로 하여금 부르게 하여 지후(祗侯)로 승진하게 된 것도 22년 7월이었다.[116] 더구나 이 시기에 충렬왕과 불편한 관계였던 왕비 제국대장공주가 죽었고, 후술할 오잠, 김원상 등과 함께 ‘남장별대’와 난잡하게 황음에 빠졌다고 한다.

그렇다면 이러한 시대적 환경에서 고려가요 <쌍화점>이 언제 어떤 형태로 궁중으로 이입되었으며, 어떻게 구연되었는가? 결론부터 말하면 그 이입 시기는 충렬왕 통치 22년 7월~25년 5월 사이로 추정된다.

우선 문헌『고려사』열전 ‘김원상조’를 통해 <쌍화점> 궁중 정착의 하한선을 추측할 수 있다. 김원상이 충렬왕을 위한 <태평곡>을 지어서 그가 통례문지후(通禮門祗侯)의 벼슬을 얻은 것은 충렬왕이 환갑을 맞이하던 22년 7월의 일이다. 즉 22년 이후부터 왕의 총애를 받기 시작하여 이후 측근 행신의 자리에 오르게 된 것이

112) “王留意音律 嘗使內竪與伶人鼓樂 公主貴人告王曰 以絲竹而理國家非所聞也 逐罷之”
(『고려사절요』권24 충렬왕 11년 8월.)
113) “宴君臣 酒酌 君臣皆極歡擧手 夜分乃罷.”(『고려사절요』권30, 충렬왕 12년.)
114) “宴于內殿 王數舞 公主之止 不聽.”(『고려사절요』권20 충렬왕 14년.)
115) “設嘗花宴 干香閣 閣後 別開帳殿 大帳女樂.”(『고려사』권29 충렬왕 21년.)
116) “以汪薄金元祥 爲 通禮門祗侯 內侍朴允材 爲權務梁州.”(『고려사절요』권20 충렬왕 21년.)

다.[117]

이는 문헌『고려사』악지 '속악조'와『고려사』열전 '오잠조'의 기록 "潛與金元祥內僚石天補天卿等爲嬖倖"과 관련지어 해석해 볼 수 있다. 김원상이 행신 오잠, 내관 석천보, 석천경 등과 함께 의기투합하여 남장별대를 조직해 활동했던 시기가 김원상이 통례문지후의 벼슬에 오른 이후부터임을 가정할 때, <쌍화점>의 궁중 정착 시기는 아무리 잡아도 22년 7월 이전에는 이루어지지 않았을 것이다.

한편, 문헌『고려사』및『고려사절요』의 기록에 의하면, 왕의 비호 속에 지도첨의사사의 벼슬을 지내며 온갖 부귀영화를 누리던 오잠이 충렬왕 29년 8월 호군 오현량에게 체포되어 원으로 압송되었던 사건과 내관 석천보, 석천경 형제가 그의 아버지 석주와 함께 원에 압송된 것 역시 29년 8월의 일이다.

따라서 <쌍화점>과 관계있는 이 세 인물의 행적이 위와 같으므로 이 노래의 궁중이입은 아무리 늦춰 잡아도 29년 8월을 넘지는 않았을 것이다. 요컨대 1단계로 <쌍화점>은 22년 7월 이후부터 29년 8월 이전 사이에 여항으로부터 궁중에 흘러 들어간 노래라는 결론이 자연스럽게 얻어진 셈이다.

그렇다면 고려가요 <쌍화점>의 정확한 궁중이입 시기는 언제인가? 이에 대해서는 문헌『고려사절요』'충렬왕조'[118] 기록에 명확한 근거가 있다.

충렬왕 25년 5월에 왕이 수강궁에 행차하였다는 설명이 끝난 뒤 곧 이어서『고려사』열전 '오잠조'와 똑같은 내용의 기록이 그대로 기록되어 있다. 이른바 이는 <쌍화점>이 수강궁 유흥자리와 관련이 있음을 인지할 수 있는 대목이라 하겠다.

따라서 <쌍화점>은 충렬왕이 수강궁에 행차하던 25년 5월에 행신 오잠, 김원상, 석천보, 석천경 등이 의기투합하여 소리와 여색에 혹해 있는 왕을 즐겁게 해주기 위해서 자신들의 출세를 위해 남장별대를 조직하여 농도 짙은 <쌍화점> 노래로 음란한 놀이판을 벌였을 것이다. 또한 이때의 놀이판은 그동안 충렬왕이 즐겨 왔던 궁중 놀이판과는 또 다른 형태의 향연이었을 것이다.[119]

---

117) '김원상'이라는 이름이 그 이전에는 史書에 나오지 않는다.

118) 주 71번 참고.

119) 박노준 교수는 논저에서 '新聲'의 개념을 규정함에 있어 "新聲의 의미는 충렬왕이 즐기던 놀이판의 계속성 위에서 살펴야 한다. 그 놀이판에서는 여러 해에 걸쳐서 여러 종류의 노래가 가창 되었을 것이다. 자주 가창 되던 노래 이외에 궁중 놀이판 밖에서 새로 들어온 여항의 노래일 경우, 그것도 新聲이 될

비록 처음으로 창작된 노래는 아니지만, 이미 항간에 유행하고 있는 속가를 모태로 하여 새롭게 다듬거나 보완되어 새로운 형식으로 궁중에서 처음 불러졌기에 '신성(新聲)'에 해당함에 틀림없다. 따라서 <쌍화점>의 정확한 궁중 이입 시기는 22년 7월~25년 5월 사이로 결론지어진다.[120]

이렇듯 충렬왕조에는 <삼장>과 <사룡>, <태평곡>, <쌍화점>, <만전춘별사> 등 제작연대가 불분명하고 작자 미상인 남녀상열지사류 작품들이 이 시기에 유독 많이 유행했던 것이다.

(2) 연희 궁중악으로서 <쌍화점>

이 작품에 대해 선학들 대부분이 그동안 속요 내지는 가요로 보아 왔으나, 일부에서는 <쌍화점> 노래 속에서 극적 요소를 찾으려는 움직임이 일고 있다.

일찍이 여증동 교수는 "<쌍화점> 노래는 고려 충렬왕 때 궁중악의 하나로 상연되었던 가극의 대본이었다."[121]라고 주장했다. 특히 극 형태를 강조하여 <쌍화점>을 왕 1인을 위해 노래하는 극으로 원나라 희곡의 영향을 입은 바 크다고 설명하면서 당시의 무대조건[香閣], 배역 등가지 자세히 논하였다.

전규태[122] 교수도 남장별대의 존재에 주목하면서 <쌍화점>은 관객(충렬왕)과 연출자(오잠), 배우의 무대적 '컨벤션(convention)'이 충족된 음란가극적인 요소가 있다면서 여증동 교수의 의견을 수용하고 있는 바, 이들은 모두 <쌍화점>을 시가극(詩歌劇)으로 보고 있다.

반면에 박노준[123] 교수는 여증동 교수가 가극으로 보는 데 중요한 근거로 제시

수 있다."라고 논하고 있다.(박노준, 앞의 논문, 14쪽.)

120) 이에 반해 여증동 교수는『고려사절요』권24, 충렬왕 5년 11월에 관한 기록 중 "命選州郡 倡妓有色藝者 充敎方(州郡의 창기 중에 인물과 재예가 뛰어난 사람을 선발하여 敎坊을 확충하였다.)"을 근거로 제시하면서 '남장'이 충렬왕 5년 11월에 처음 편성되었으며, <쌍화점>은 오잠에 의해 이 시기에 지어졌다고 언급하였다.(여증동, 앞의 책, 568~576쪽.)

그러나 상기 견해에 대해 박노준 교수는 " '敎坊'은 '男粧'과는 엄격히 구별되어야 하며, 교방은 충렬왕 이전부터 조선조 말기까지 유지되어 온 일종의 음악 교습소 역할을 했던 곳이었을 뿐이며, 결정적으로 '남장별대'의 조직이 기존의 교방이었다면 기록상 '別隊'라 지칭하지 않았을 것이다."(박노준, 앞의 논문, 21~23쪽.)라는 반론을 제시했다.

121) 여증동,「<쌍화점>고구(其三)」,『국어국문학』제47호, 국어국문학회, 1970, 334쪽.

122) 전규태,『한국시가연구』, 고려원, 1986, 363쪽.

한 '교열(敎閱)'이란 어의(語義)를 '본다'로 해석함은 잘못된 것이며, 이는 단순히 '가르치다'라는 뜻일 뿐이라고 주장하면서 정면으로 반박하고 나섰다. 조동일[124] 교수는 "배역을 따로 나누어서 노래를 불렀으리라는 것까지는 가능한 추정이지만, 갈등이 제시되고 해결되는 연극적인 전제를 갖추었다고 하기는 어렵다."고 하면서 절충적인 입장을 취하였다. 여기에 여운필[125] 교수도 의견을 같이 하고 있다.

이상의 제가(諸家)들의 논의대로 <쌍화점>이 별난 모습으로 구연되었으리라고 전제는 하겠으나, 그 자세한 내용을 알아낸다는 것은 결코 쉽지가 않다. 그저 문헌『고려사』악지'속악조'와『고려사』열전 '오잠조'의 기록에 의존해서 대략적으로 추정할 뿐이다.

첫째, 춤을 동반한 노래였을 것이다. 이는 무엇보다도'남장'의 성격을 통해서 알 수 있다.

경도(京都)의 무녀와 관비 중에서 빼어난 자를 선발하여 조직한 것이 남장별대이었으니,[126] 무녀는 주로 춤을 추었을 터이고 관비는 춤에다 노래까지 불렀을 것이다.

둘째, 충렬왕을 비롯하여 <쌍화점> 가무의 놀이판에 동석한 신료들도 경우에 따라서는 가기(歌妓), 무희(舞姬)들과 뒤엉켜서 에로틱한 장면을 연출하며 즐긴 이른바 개방된 형태의 고려가요였을 것이다.

이 점은 "왕이 수강궁에 행차했을 때 천보 등이 장막을 치고 각자 명기를 끼고 주야로 가무를 즐겼는데 외설스럽기 짝이 없었다."[127]라고 기록한『고려사』열전 '오잠조'의 문헌을 통해 잘 알 수 있다.

셋째, 이 가무는 궁중의 정상적인 유희와는 거리가 먼 좀 더 파격적이고 향락적인 색채를 띠고 연희되었을 것이다.

교방이 있는데도 궁내에 따로 '남장별대'를 구성하였다는 것부터가 비정상적인 가무를 즐기기 위한 것이었다. 술과 여자가 뒤엉켜서 색정감을 뿜어내는 퇴폐적이

---

123) 박노준, 앞의 논문, 25~32쪽.
124) 조동일, 앞의 책, 138~139쪽.
125) 여운필, 앞의 논문, 79쪽.
126)『고려사』권125 열전 38 간신1 오잠조.
127) "王之幸壽康宮也 天補等 張幕宮側 各私名妓 日夜歌舞褻慢…."

고도 타락적인 환경, 거기에 춤을 곁들여가며 <쌍화점>을 불렀던 것이다.

이에 본고에서 필자가 내린 결론은 <쌍화점>은 궁중으로 이입되는 과정에서 왕실 및 권문세족의 기호에 맞도록 예쁘고 무희가 뛰어난 남장별대를 조직해가면서 연희를 했다고 해서 여증동 교수처럼 이것이 오늘날의 연극형태와 비슷하다고 보기에는 다소 무리가 있을 듯하다. 엄밀하게 말해 <쌍화점>은 고려사회 전체에서 유행했던 당시 유행가에 춤을 추가한 형태의 고려노래였던 것이다. 그리고 여러 경로를 거쳐 궁중으로 이입되었고 왕과 권문세족들의 술자리 향연 앞에서 연희되었던 것이다.

Ⅳ. 『악장가사』 소재 <쌍화점>의 해석

본고에서는 『악장가사』 규장각본 歌詞 上에 소재된 고려가요 <쌍화점>을 그 대상으로 삼는다. 전체 4연으로 구성된 전문(全文) 가사는 다음과 같다.[128]

<雙花店>

[제1연][129]

雙花店솽화뎜에 雙花솽화사라 가고신딘

回回휘휘아비 내손모글 주여이다

이말솜미 이店뎜밧긔 나명들명

다로리거디러 죠고맛감 삿기광대 네마리라 호리라

더러둥셩 다리러디러 다리러디러 다로러 거디러 다로러

긔자리예 나도 자라 가리라

위위 다로러거디러 다로러

긔잔딕 ㄱ티 덦거츠니 업다

[제2연][130]

三藏寺삼장ᄉᆞ애 블혀라 가고신딘

그뎔 社主샤쥬ㅣ 내손모글 주여이다

이말ᄉᆞ미 이뎔밧긔 나명들명

다로러거디러 죠고맛간 삿기 上座샹좌ㅣ 네마리라 호리라

더러듕셩 다리러디러 다리러디러 다로러거디러 다로러

긔자리예 나도 자라 가리라

---

128) 전문해석은 박병채 교수의 『(새로고친) 고려가요의 어석 연구』, 국학자료원, 1994, 257~258쪽에 의함.

129) [제1연]
雙花店에 쌍화 사러 가 있는데, 회회아비가 내 손목을 쥡니다.
이 말이 이 가게 밖에 나고들면, 다로러거디러 조그만 새끼광대 네 말이라 하리라.
더러둥셩 다리러디러 다리러디러 다로러거디러 다로러 그 자리에 나도 자러 가리라.
위 위 다로러거디러 그 잔 데같이 지저분한 곳이 없다.

130) [제2연]
三藏寺에 블을 켜러 가 있는데, 그 절 중이 내 손목을 쥡니다.
이 말이 이 절 밖에 나고들면, 다로러거디러 조그만 새끼상좌 네 말이라 하리라.
더러둥셩 다리러디러 다리러디러 다로러거디러 다로러 그 자리에 나도 자러 가리라.
위 위 다로러거디러 그 잔 데같이 지저분한 곳이 없다.

위위 다르러거디러 다로러

긔잔ᄃᆡ ᄀᆞ티 덦거츠니 업다

[제3연][131]

드레우므레 므를 길라 가고신ᄃᆡᆫ

우뭇龍룡이 내손모글 주여이다

이말ᄉᆞ미 이우믈밧ᄭᅴ 나명들명

다로러거디러 죠고맛간 드레바가 네마리라 호리라

더러듕셩 다리러디러 다리러디러 다로러거디러 다로러

긔자리예 나도 자라 가리라

위위 다르러거디러 다로러

긔잔ᄃᆡ ᄀᆞ티 덦거츠니 업다

[제4연][132]

술ᄑᆞᆯ 지븨 수를 사라 가고신ᄃᆡᆫ

그짓아비 내손모글 주여이다

이말ᄉᆞ미 이집밧긔 나명들명

다로러거디러 죠고맛간 ᄉᆡ구바가 네마리라 호리라

더러듕셩 다리러디러 다리러디러 다로러거디러 다로러

긔자리예 나도 자라 가리라

위위 다르러거디러 다로러

긔잔ᄃᆡ ᄀᆞ티 덦거츠니 업다

---

131) [제3연]
드레우므레 물을 길러 가 있는데, 우물용이 내 손목을 쥡니다.
이 말이 이 우물 밖에 나고들면, 다로러거디러 조그만 두레박아 네 말이라 하리라.
더러둥셩 다리러디러 다리러디러 다로러거디러 다로러 그 자리에 나도 자러 가리라.
위 위 다로러거디러 그 잔 데같이 지저분한 곳이 없다.

132) [제4연]
술파는 집에 술을 사러 가 있는데, 그 집 남자 내 손목을 쥡니다.
이 말이 이 집 밖에 나고들면, 다로러거디러 조그만 술바가지야 네 말이라 하리라.
더러둥셩 다리러디러 다리러디러 다로러거디러 다로러 그 자리에 나도 자러 가리라.
위 위 다로러거디러 그 잔 데같이 지저분한 곳이 없다.

1. 어휘 해석

고려가요에 대한 어휘 해석 연구는 양주동 박사가 선편(先便)을 잡은 이래 지헌영, 전규태, 박병채, 김형규, 최철 교수 등이 뒤를 이어왔다.[133] 그러나 학자에 따라 '雙花', '回回아비', '덮거츠니', '우믓龍' 등의 어휘 해석에 대한 시각이 달라 작품 전체의 의미 해석에까지 다양한 의견 가능성을 제기하고 있다.

이에 본고에서는 선학들의 연구를 토대로 하여 『악장가사』에 수록된 전문 가사를 중심으로 문제되는 어의(語義)를 재해석해 보도록 하겠다.

(1) 솽화(雙花)

'솽화(雙花)'는 본래 상화(霜花)[134]로 쌀가루나 밀가루를 발효하여 그 속에 속을 넣어 찌는 떡으로 오늘날의 '만두'를 말함이며,[135] 이는 '霜花, 상화, 솽화' 등으로 표기되기도 한다.

이러한 해석은 양주동 박사가 인용했던 『동국세시기』의 '流頭條'에서의 '수단'과 상화'에 대한 서술에서 비롯되는데, 그는 "밀가루를 물에 버무려 콩(팥)이나 깨를 쌓아 꿀을 더하여 쪄내니, 일러 '상화병(霜花餠)'이라 한다."[136]고 해석하였다. '상화'가 '만두'라는 양주동식 주석은 전규태, 박병채, 김형규, 임기중[137] 교수 등으로 이어져 왔다.

이에 반해 이병기 박사는 『酒方文』에서 '상화'는 '만두'와는 다르다고 역설했고, 김태준 교수는 '꽃파는 가게'로 해석했다. 최철 교수는 '쌍화'를 '만두'라고 해석하면, 새끼광대와의 연결이 부자연스럽기 때문에 '쌍화점'은 광대들의 연희와 관련된

---

133) 양주동, 앞의 책, 1947.
지헌영, 『향가여요신석』, 정음사, 1947.
전규태, 『고려가요』, 정음사, 1984.
박병채, 앞의 책, 1994.
김형규, 앞의 책, 1995.
최철, 『고려국어 가요의 해석』, 연세대출판부, 1996.
134) 이퇴계는 『퇴계집』 권43 '書漁父歌後'에서 '霜花店'으로 기록하고 있다.
135) 이성주, 앞의 책, 110쪽.
136) "以小麥麵溲而包豆荏, 和蜜蒸之, 曰霜花餠."(『東國歲時記』 '流頭條')
137) 임기중, 『옛 노래 시로 읽기』, 이회출판사, 2002, 235쪽.

쌍화를 파는 상점쯤으로 보아야 한다고 주장했다.

그러나 이는 지금도 평안도 지방에 '상화떡'이라는 독특한 떡이 있으며, 삼별초의 토벌과 몽고군이 상당수 주둔했던 제주도에 '상왜떡'이라는 이름의 빵이 있는 것으로 보아 당시에 이 '쌍화점'이 꽤 널리 분포되었으리라 추정되므로, '쌍화'를 '만두'로 해석하는 것이 더 타당하리라 본다.

(2) 回回(휘휘)아비

그동안 '回回아비'의 해석을 둘러싸고 몽고인, 색목인(色目人), 아라비아 상인, 외국군대에 이르기까지 다양한 논란들이 제기되어 왔다.

우선 양주동 박사는 『여요전주』에서 "당시 宋京에 來往하던 色目人(蒙古人·回紇人) 老翁"으로 보아, 부연하여 "…雙花가 回回人專造였음을 알 수 있다."고 하였다. 전규태, 김태준 교수도 이 의견에 동조하였다.

박병채 교수는 중국계 서역인으로 중국 음식인 쌍화를 팔아 생계를 유지했던 사람으로 풀이하였고, 김형규 교수도 이와 비슷한 몽고를 통해 들어온 서역인, 특히 오늘날 터키인 정도로 보았다. 김완진, 이성주, 김정주 교수 등은 回回敎를 믿는 회회인(아라비아인)으로 해석[138]하였다.

이에 반해 정병욱 교수는 외국군대[139]로, 여증동 교수는 충렬왕의 왕비 제국대장공주가 시집올 때 수행한 하인[140]으로 보았다. 그리고 최철 교수는 '回回탈'과 관련시켜 '回回아비'를 '回回가면을 쓰고 공연하던 떠돌이패의 首長'으로 보았다.

그리고 독특한 견해를 제기했던 이병기 교수는 단순히 '회회'는 고유명사로 아이의 이름이며, 따라서 '회회아비'는 회회의 아비를 지칭한다고 피력했다.

이렇듯 선학들의 다양한 연구 논의가 있어왔지만, 본고에서는 '회회아비'는 이슬람교와 직결되는 회회교의 '회회' 명칭 그대로이며, 원나라 제국대장공주가 고려로

---

138) 김완진, 『향가와 고려가요』, 서울대학교출판부, 2001, 262쪽.
이성주, 앞의 책, 111쪽.
김정주, 앞의 책, 94쪽.
139) 정병욱, 앞의 책, 113~124쪽.
140) 여증동, 앞의 책, 54쪽.

시집올 때 따라와 귀화해서 개명(改名)까지 한 장순룡 또한 회회인 중 한사람이었을 것으로 본다. 이 회회인들이 개경에 자리잡고 쌍화점(雙花店) 가게를 열고 장사를 하는 자도 있었다는 기록을 볼 때,[141] '회회교를 믿는 아라비아인' 쯤으로 해석함이 옳을 듯싶다.

(3) 덮거츠니

<쌍화점> 전체에서 가장 논란이 많은 대목이다. 이를 논자에 따라 각각 '답답한 것이 없다(양주동)', '우울한(안타까운) 것이 없다(김태준, 김형규)', '험난하고 음란한 것(지저분한, 거친) 것이 없다(정병욱, 박병채, 최철, 김정주)' 등등으로 다양하게 해석하고 있다. 이처럼 모두 '덮거츠니'를 좋지 않는 기분이나 상황을 나타내는 어휘로 해석하여 부정적인 의미를 부여하고 있다.

그러나 전규태, 이기문[142], 서재극[143] 교수는 '울창한(빽빽한, 무성한) 것이 없다'로 해석하였는데, 이는 '그 잔 데 같이 무성한 곳이 없다'를 '무성하며 아늑하게 둘러 쌓인 기분을 느끼는 곳이 따로 없다'라고 풀이함으로써 그 악의 현장을 긍정적으로 인식하고 있다.

본고에서는 '지저분한 것이'로 해석하여 부정적인 입장을 취하고자 한다. <쌍화점> 노래에서 '덮거츠니 업다'는 노래의 전후 맥락이나 의미 전개상 어떤 상황에 대한 부정적인 의미를 지니는 것으로 받아들여야 한다.

시적화자인 여인은 정사하기 전에는 정사 행위 그 자체로 인하여 모든 사리 판단이 마비되어 분별력이 없었던 상황이었으나, 정사가 끝나고 나서는 수치를 느꼈을 것이다. 그런데 이 소문이 밖에 나돌기 시작했고, 이 소문을 들은 제2의 여인은 오히려 그것을 동경하여 '나도 그 자리에 자러 가겠다'라고 소망한다.

그렇지만 고려후기 사회가 성적인 쾌락에 다소 개방적이었긴 하지만 정사 후 당사자의 입장에서 이성을 갖고 그 자리를 보니 그 경상(景狀)은 비록 자신이 자고난

141) 고병익, 앞의 책, 433쪽.
142) 이기문, 「한자의 석에 관한 연구」, 『동아문화』 제11호, 서울대 동아문화연구소, 1972, 250쪽.
143) 서재극, 「백년초해의 석에 대하여」, 『한국학논집』 제1집, 계명대학 한국학연구소, 1973, 113쪽.

잠자리이긴 하나 지저분하게 보였던 것이다. 이런 정황에서 볼 때 잔 곳이 답답하다든가, 우울하다든가 또는 안타깝다 등의 해석은 부적절하다고 여긴다.

(4) 우뭇龍

'우물용'이란 실존동물이 아닌 이상 은유로 표현된 것임에는 틀림없다.

정병욱[144] 교수는 '龍床, 龍袍, 龍眼, 龍淚, 龍旗' 등의 용례로 볼 때 이것이 '군왕'을 상징한다고 하였다. 여증동[145] 교수도 용이 임금을 나타내는 것이기에 충렬왕을 은유한 것으로 보고 두레박은 그 임금의 시중을 드는 내시를 나타낸다고 보았다.

그러나 이 노래가 충렬왕 앞에서 불러진 것을 전제로 할 때, 그의 앞에서 직접 충렬왕의 방탕함을 노래하였다는 것은 상식에 맞지 않는다. 또 행신들이 충렬왕에게 아부하기 위한 목적으로 이 노래를 유입한 것인데 그 목적과 정반대로 왕을 풍자하였다는 것도 이치에 어긋난다.

이에 대해 송정헌[146] 교수는 우물이라는 배경이 부녀자가 자유로 드나들 수 있는 곳이라는 점에 착안하여, '우물용'은 평민, 나아가 하인이나 과객 정도라고 보았다. 최철, 이성주, 이도흠 교수는 용은 실지의 실물이 아닌, 사람에 대한 비유로 '미꾸라지 용되었다', '개천에서 용났다 등의 표현으로 보아 출중하고 준수한 '낯모르는 남자'[147]로 비유될 수 있다고 하였다.

반면 허남춘[148] 교수는 상술한 提論과 견해를 조금 달리하여 <쌍화점>을 제의적인 내용으로 해석하여 '우물용'은 민간신앙의 용신사상과 관련 있는 신격화된 수신(水神) 혹은 풍요신격(豊饒神格) 존재를 상징한다고 보았다.

그렇다면 '우물용'을 어떻게 해석해야 하는가? 고려시대에는 불교 못지않게 민간

---

144) 정병욱, 앞의 책, 120쪽.
145) 여증동, 앞의 책, 1982, 1~97쪽.
146) 송정헌, 앞의 논문, 38쪽.
147) 최철, 『향가의 문학적연구』, 연세대출판부, 1990, 237쪽.
이성주, 앞의 책, 114~115쪽.
이도흠, 「고려가요의 구조분석과 수용의미 해석」, 『한국시가연구』, 한국시가학회, 1997, 368쪽.
148) 허남춘, 『고전시가와 가악의 전통』, 월인, 1999, 238쪽.

신앙으로서 무속신앙이 크게 유행하여 민중들의 삶 깊은 곳까지 자리 잡고 있었다. 특히 충렬왕 시대에 무당들의 활동이 더 활발해서 고려 여인들의 무당집 출입이 더욱 빈번하였고, 그에 따른 부정한 행동이 여기저기서 나타났을 만큼 고려후기 무당들의 타락과 폐해가 컸다.149)

그런데 무당들이 모시는 신에는 인격신(人格神) 외에도 용왕신(龍王神)들을 모시고 있었던 점으로 미루어 볼 때, '우물용'은 용왕신의 아들을 자처하며 영매자로서 부녀자들에게 의식을 행했던 남자무당이었을 것이다. 그리고 드레박은 무당집에서 드레박을 사용하는 심부름꾼이었을 것이다.

2. 구조 분석

(1) 외적 구조

<쌍화점>은 여타의 고려가요보다 정연한 형식미를 갖고 있으며 그 형식이 동일 패턴으로 4번 반복되어 이루어진 노래이다.

[제1연]

雙花店솽화뎜에 雙花솽화사라 가고신딘
回回휘휘아비 내손모글 주여이다
이말솜미 이店뎜밧긔 나명들명
다로리거디러 죠고맛감 삿기광대 네마리라 호리라
더러둥셩 다리러디러 다리러디러 다로러 거디러 다로러
긔자리예 나도 자라 가리라
위위 다로러거디러 다로러
긔잔ᄃᆡ ᄀᆞ티 덦거츠니 업다

149)『고려사』권84 지39 형법2 금영.
"巫覡之輩 妖言惑衆 士大夫家 歌舞祀神 汚染莫甚 舊制 巫覡 不得居城內 仰各部 盡行推刷 黜諸城外."
(무격의 무리가 요언으로 중인을 유혹하고 사대부의 집에서 가무를 하며 신을 제사하니 비루함이 막심하도다. 구제에 무격은 성내에 살지 못하게 하였으니 각 부에서는 모두 추쇄하여 성 밖으로 물리치도록 하라.)

첫 연이 이렇게 시작되는 <쌍화점>은 2연 이하 4연까지 공간이 바뀌고(삼장사, 우물, 술집), 인물이 교체되어 등장할 뿐(社主와 새끼 上座, 우물 龍 과 두레박, 술집 아비와 술바가지) 사설의 내용과 조흥구는 첫 연과 다름이 없다.

<쌍화점>은 전 4연은 다음과 같이 공식화할 수 있는 통사구조를 갖는다.150)

(1) (A)에 (B)하러 가고신딘
(2) (C)가 (D)내손모글 주여이다
(3) 이말솜미 이 (A')밧씌 나명들명
㉮ 다로러거디러
(4) 죠고맛감 (E)네 마리라 호리라
㉯ 더러둥셩 다리러디러 다리러디러 다로러 거디러 다로러
(5) 긔자리예 나도 자러 가리라
㉰ 위위 다로러 거디러 다로러
(6) 긔잔ᄃᆡ ᄀᆞ티 덦거츠니 업다

이러한 구성에 따라 4연의 핵심적인 요소를 나열해 보면 <표2>와 같다.

<표2> <쌍화점>의 구조분석

구분 / 연	개 별 요 소				공 통 요 소	
	(A)장소	(B)의도	(C)상대방	(E)매개자	(D)행위	전행공통
제1연	雙花店	쌍화사러	回回아비	삿기광대	내손모글 주여이다	(4)(5)(6) ㉮ ㉯ ㉰
제2연	三藏寺	브를혀라	그덜社主	삿기상좌		
제3연	드레우믈	므를길라	우믓 龍	드레박		
제4연	술풀집	수를사라	그짓아비	쇠구박		

위의 구조에서 (A), (B), (C), (E)의 요소들이 각 연을 결정짓는 작용을 하며, 나머지 (4), (5), (6), ㉮, ㉯, ㉰는 각각 1행을 이루어 전편에 공통으로 적용됨을 알 수 있다. (D)도 각 연에서 공통이지만 이 작품 속에서 화자의 신변에 충격을 던져

150) 김대행, 「<쌍화점>과 반전의 의미」, 『고려가요·악장연구』, 국어국문학회 편, 태학사, 1997, 239~241쪽.

서 심리적인 갈등과 사건의 실마리를 가져다주는 계기가 되는 행위이므로 독립해서 다루려 한다.

<쌍화점>은 고도로 정제된 형식으로 하나의 틀을 잡고 그 개별적인 공간에 몇 마디의 의도적인 시어나 구를 삽입하기만 하면 듣는 이도 이를 금방 따라서 흥얼댈 수 있는 구조를 갖는 노래이다. 고려시대에 널리 유행했던 것도 바로 이러한 특성 때문일 것이다. 그리고 <쌍화점>은 그 당시 여타의 민요들처럼 가창 형식에 맞춘 가요로 추정된다. 제 1연의 구조를 가창 형식에 맞추어 분석해 보면 다음과 같다.

(가) : 雙花店솽화뎜에 雙花솽화사라 가고신딘
回回휘휘아비 내손모글 주여이다
이말솜미 이店뎜밧긔 나명들명
(나) : 다로리거디러
(가) : 죠고맛감 삿기광대 네마리라 호리라
(나) : 더러둥셩 다리러디러 다리러디러 다로러 거디러 다로러
(다) : 긔자리예 나도 자라 가리라
(나) : 위위 다로러거디러 다로러
(가·다 또는 가·나·다): 긔잔딕 ㄱ티 덦거츠니 업다

(가)는 창의 주체가 되는 화자로서 노래의 가사를 메기며, (나)는 중간 중간에 조흥을 넣는 자이고, (다)는 (가)의 말을 받아서 응답하는 자로 본다면, (가), (나)는 선후창의 관계가 되고, (가), (다)는 교환창의 방식을 취하며, 노래 종결부의 '긔잔딕 ㄱ티 덦거츠니 업다'는 (가)와 (다) 또는 (가)·(나)·(다)가 함께 부르게 되어 혼합창의 가창방식이 된다.

위에서 상술한 <쌍화점>의 외적 구조를 더 상세히 분석해 보기로 하자.

우선 (1)~(6)은 마치 한편의 드라마를 연출하는 느낌을 갖게 한다. (1), (2)가 사건의 발생이고, (3)은 갈등, (4)는 화자의 심리적 방어기제, (5)는 상황에 대한 수용태도, (6)은 자기성찰의 과정으로 볼 수 있다.

(1)과 (2)는 <쌍화점>에서 문제가 제기되는 계기로서 '사건'의 발생이다. 제1연

에서 쌍화점에 만두를 사러간 제1화자인 여인에게 돈을 받고 만두를 건네주는 매매행위가 자연스럽게 성립되었으면 아무런 문제도 없지만, 만두꾸러미 대신 화자의 손을 잡는 행위는 돌발적인 사건이며, 이는 사회 관습으로 볼 때 화자인 여인에게는 대단히 걱정거리였을 것이다.

(3)의 서술로 보아 일단 '모종의 행위'는 종결되었으며 우발적이고 부도덕한 행위에 근심과 후유증을 극소화시키려는 의도가 많이 드러나 있으며, 이 소문이 누군가에 의해 남들에게 알려 질까봐 걱정이 가득하다. 그런 다음 맨 먼저 비교적 단순한 중간 여음인 ㉮가 나타난다. 이 중간 여음이 갖는 기능[151]은 단지 전체적인 조흥이나 악기의 音寫가 아닌,[152] 화자에게는 갈등의 소강상태와 정리, 부도덕한 행위에 대한 방어기제를 제공하는 것으로, 청자에게는 주관적인 가치정립의 기회제공, 호기심 유발의 효과를 동시에 주게 된다.

다음에 이어지는 (4)의 '죠고맛감 삿기광대 네마리라 호리라'는 ㉮의 여음을 통하여 자신의 부도덕한 행위에 대한 소문의 책임을 삿기광대에게 전가시킴으로써 불안한 심리상황을 해소하려 할뿐, 정녕 (C)한테 당했다고 하는 피해의식은 전혀 찾아볼 수 없다. 또한 ㉯의 여음은 ㉮, ㉰의 여음에 비해 길게 지속되고 그 가락의 변화도 다양하다.

㉯의 긴 여음 뒤에 오는 (5)는 (2)의 행위가 화자 이외의 다른 사람들에게도 공통적인 호기심을 불러일으키기에 충분하며 일반화시키는 계기를 제공한다. 이렇게 볼 때, ㉯의 여음은 앞부분까지 조성되고 있던 심리적 갈등과 불안이 점차 질서화되면서 (5)에서 '긔자리예 나도 자라 가리라'라고 하는 또 다른 여성의 호기심을 유발시킴으로써 심리적 반전양상을 고조시키고 있다. 그리고 (5)에서는 지금까지의 사건에 대한 심리적 갈등이 모두 해소된 듯하나, 사실 종결된 것이 아니다. 이때 (5)에서는 또 다른 여성인 제2화자가 등장한다.

---

151) 여음의 기능에 대해 정병욱 교수는 각종 악기의 구음과 의성어로 이루어진 복잡한 소리들의 구성에 불과하며, 여증동 교수는 <쌍화점>이 가극을 위한 대본임을 전제할 때, 여음 부분은 다음 액션을 준비하기 위한 휴식과 작중 인물의 성격 부여에 기여한다고 보았다. 이에 반해 김대행 교수는 행이 바뀌면서 사건이나 의미의 반전이 생길 경우, 실사적인 의미만으로는 설명이 어려운 갈등과 대립의 심리적 동향들을 여음이 대행하여 드러내고 있는 바, 그의 견해가 다른 두 교수의 견해보다 타당하리라 여겨진다.

152) 김대행 외, 앞의 책, 203쪽.

<쌍화점> 노래는 2개의 화자로 구성되어 있는데, 그 하나는 (A)장소에서 행위를 당한 사람으로 제1화자이고, 제2화자는 그곳에 갔으면 하고 바라는 사람이다. 제1화자는 단순하게 손을 잡히는 행동만을 당하지만, 제2화자는 제1화자의 행동을 부러워하며 함께 동참하기를 은근히 바라고 있다. 이처럼 이 노래가 음탕함의 대명사로 불리게 된 연유가 제2화자의 역할이 크게 작용했기 때문이며, 제2화자로 인하여 우리는 당대의 타락함과 퇴폐성을 엿볼 수 있는 것이다.

그리고 ㉰의 마지막 여음은 (5)에 대한 성찰의 과정으로, 일시적인 유혹이나 호기심에 이끌려서 자신도 모르게 빠져들었던 상황에 대한 자기발견과 이성에의 복귀를 의미한다. 비로소 도덕성이 부여되면서 심리적인 안정상태를 찾아가게 된다.

마지막 결구인 (6)은 <쌍화점> 전체에 중대한 의미를 부여하는데, 이 행이 없으면 이 작품은 '음설지사'라는 호색물(好色物)로 영영 낙인이 찍혔을 것이다.

(2) 중심 제재

이제는 <표2>에서 (A)~(E)에 해당되는 각 연의 개별 조건과 행위를 중심으로 작품 <쌍화점>을 구성하고 있는 중심 제재에 대해 고찰해 보고자 한다.

각 연의 (A)에 나타나는 '쌍화점', '삼장사', '드레우물', '술집'들은 각 연을 이끄는 주된 배경 공간인데 , 이들은 (D)의 행위가 일어날 가능성이 가장 농후한 장소이면서 동시에 당시에 여염의 부녀자들이 일상생활 속에서 자주 활동하는 공간이기도 하다.

우선 제1연의 (C)에 해당하는 '回回아비'는 당시 도회지에 살면서 만두가게를 운영하는 외국인이었을 것이며, (A)에 소속된 대상인 (E)의 삿기광대가 (D)의 행위를 (A)라는 공간에서 곁눈질하여 왔을 것이다.

제2, 3, 4연도 이와 마찬가지로 '삼장사:삿기광대', '우물:드레박', '술집:쇠구박'이라는 직접적인 연결의미를 맺고 있었을 것이다. 제2연에서 '삼장사'는 중이 거처하는 곳으로, 제3연의 '드레우물'은 용왕신을 모시는 신당으로, '술집'은 주점 정도의 의미로 파악하면 될 것이다.

이렇게 볼 때 (A)에 해당하는 공간적 배경은 고려의 여인들이 언제든지 자유롭

게 출입할 수 있는 장소이면서 호기심을 불러일으키는 개방적인 환경이라는 것이다.

(B)는 화자의 의도적이고 일상적인 행위로써 '쌍화사러', '술사러'는 모두 실생활에 관계되는 행위이고, '물길러', '블켜러'는 신앙생활과 관계된 일상이라고 하겠다.

(C)는 화자의 손목을 잡는 행위자로서 화자인 여성보다는 우위에 있는 인물일 것이다. '回回아비'는 그 당시 고려에서 머물던 외국인이었고, '社主'는 특혜와 권력을 가진 중의 신분이었으며, '우믓龍'은 용왕신의 아들임을 자처하며 부녀자들에게 의식을 행해왔던 무당의 신분으로, '그짓아비'는 술집의 주인이나 손님 정도로 생각할 수 있다.

그리고 (D)의 사건을 계기로 하여 상황이 전개되고 갈등이 야기되며, 화자의 심리적 기제에 변화를 유발시킨다.

(E)는 (D)의 상황을 타인에게 전파시킬 역할을 수행하는 매개자로서 설정되어 있다. '삿기광대', '삿기상좌', '드레박', '쇠구박'들은 모두 그 장소에서 가장 별 볼일 없는 자, 또는 사물이라는 유사성을 갖는다.

그러나 이들은 이 노래에서 정보 전달자라는 비중 있는 역할을 맡고 있는, 즉 시적화자가 자신의 행위에 대해 소문을 낸 당사자로 지목하여 책임 전가성 위협을 가하고는 있지만 결국엔 협상의 대상자인 것이다.[153]

3. 내용 분석

고려가요 <쌍화점> 작품의 내용 분석은 60년대 초 정병욱 교수를 시작으로 하여 여증동, 김상억, 윤경수, 양태순 교수 등을 거쳐 꾸준히 이어져 왔다.

정병욱[154] 교수는 사회 각계각층의 타락상을 풍자한 노래로, 여증동[155] 교수는 음란가극의 대본이라 하여 남녀상열을 읊은 노래로 해석했다. 윤경수[156]교수는 인

153) 여증동 교수는 (C)와 (E)를 '주동세력 : 반동세력'의 관계라고 규정하고 있다. (앞의 책, 1~97쪽.)
154) 정병욱, 앞의 책, 113~124쪽.
155) 여증동, 앞의 책, 90~103쪽.
156) 윤경수, 「쌍화점에 나타난 인간자세」, 『현대문학』 통권 제98호, 1963, 244쪽.

종 차별과 연령과 사회계급을 초월한 사랑을 노래한 것으로, 전규태[157] 교수는 세인의 이목을 두려워하지 않고 황음에 극했던 당시의 사회성을 너무나도 잘 반영한 작품으로 평가했다. 양태순[158] 교수는 작품에 등장하는 네 인물과 그들의 행위와 연관지어 애정지상주의적인 삶을 그린 작품, 부도덕한 행위에 따른 심적 고통을 그린 작품, 자유분방한 삶의 고통을 그린 작품, 타락한 사회상을 풍자 고발한 작품 등 넷으로 나누어 해석하고 있다.

이처럼 고려가요 <쌍화점> 작품에 대한 내용 해석에 있어 고려 말 사회의 타락상과 부패상이 만연했던 점으로 미루어 볼 때, 노래 속에 다분히 풍자적인 내용을 담은 것으로 해석했다.

본고는 <쌍화점> 노래의 내용 분석에서 그 당시의 시대상과 그것을 반영하려는 제작 환경을 고려하는 사회학적인 접근을 시도하고자 한다.

첫째, <쌍화점> 제1연의 내용을 살펴보기로 하겠다.

제1연의 공간 배경은 '쌍화점'이다. 쌍화점에서 화자의 행위는 의도된 것이 아니며 갑작스런 행위에 대한 거부반응도 일으키지 않는다. 그것은 쌍화점의 주인이 '回回아비'이기 때문이다. 작품에 나오는 '回回아비'는 이슬람교와 직결되는 회회교의 회회 명칭 그대로이며 이슬람교도의 한사람인 三哥는 장순룡으로 개명하였는데 그 또한 회회인 중 한 사람이었다.

그렇다면 장순룡이 몽고인들의 주식인 霜花餠(오늘날의 '만두'를 지칭)을 만들어 파는 음식점을 경영했을 가능성도 쉽게 이해되고, 또한 이 음식점에는 자연히 회회인들이 자주 드나들었을 것이다. 그리고 이들의 외모는 고려 여항의 부녀자들에게 고려인, 몽고인과는 색다른 매력으로 작용했을 것이며, 특히 젊은 과부들에게는 쌍화점 주인이 상당한 성적 호기심의 대상이었을 것이다. 그래서 '回回아비'로부터 손잡히는 행위에 대해서 별다른 저항을 하지 않았던 것이다.

한편 이 둘의 정사 장면을 목격한 새끼광대는 쌍화점에서 기식하며 심부름을 하던 자였는데, 어느날 주인과 고려 여인과의 음탕한 행위를 목격하게 되었을 것이고 이를 발설하지 말 것을 부탁받았을 것이다. 그런데 소문이 나고 이 소문을 듣게 된

157) 전규태, 앞의 책, 209쪽.
158) 양태순, 「고려시대의 시가연구」, 서울대 석사논문, 1982, 52~57쪽.

제2의 여인이 자기도 그 자리에 자러가고 싶다는 의사를 밝히자 화자는 '그 잔 곳 같이 지저분한 곳이 없다'고 하는 위선적인 포즈를 취하고 있다.

결국 <쌍화점>은 충렬왕 시대에 회회인과 고려 여인들과의 관계를 풍자적으로 노래한 것이라 하겠다.

둘째, <쌍화점> 제2연의 내용을 살펴보자.

제2연의 공간 배경은 사원이다. 고려는 건국하면서 불교를 국교로 삼아 고려인들의 문화적, 사상적인 면은 물론 일반 생활에까지 미쳤으니 승려는 사회적으로 우대를 받고 서민들은 사찰을 찾아 열심히 불공을 들이며 삶의 전부를 의지할 만큼, 불교가 민간생활 깊숙이 침투하고 있었다.

그러나 고려시대 후기로 내려오면서 사원은 부의 축적을 추구하여 술, 소금, 가축, 파, 마늘, 유봉밀 등을 생산, 판매함으로써 여항의 부녀자들의 사원 출입은 더욱 빈번하였다.

속계를 벗어나야할 승려가 여인과 정을 통하고 또한 신앙을 위해 절을 찾아가는 것이 아니라 승려와의 쾌락을 즐기려고 절을 찾는 고려 여인들이 많았음을 볼 때 이 노래를 통해 고려사회 성의식 혼란의 일면을 엿볼 수 있다. 따라서 삼장사 사주가 점등하러 온 여인과 간음했다는 제2연의 내용은 이러한 사회상을 비판한 것이다.

셋째, <쌍화점> 제3연의 내용을 살펴보면 다음과 같다.

제3연의 공간 배경은 우물이다. 이 연의 내용 연구에 있어서 가장 문제시 되는 부분이 '용'에 대한 해석인데, 이는 앞서 어휘해석에서 언급한 바 있기에 재론하지 않는다.

고려시대에는 불교 못지않게 민간신앙으로서 무속신앙이 민중들에게 뿌리 깊게 자리 잡고 있었기 때문에 여항의 부녀자들이 자연스럽게 무당들에게 찾아다녔을 것이다. 그리고 이들 무당들이 신의 영매자로서의 역할을 담당하고 있었음을 감안할 때, 고려 여인들과 남자 무당들 사이에 특별한 교감이 있었을 것이다.

넷째, <쌍화점> 제4연의 내용을 살펴보자.

제4연의 공간 배경은 술집이다. '그짓아비'는 술파는 집 아저씨로 해석할 수 있

으며, 고려시대에 술집은 남성들의 사교장 역할을 하였을 것이고, 여기에 여자들이 술을 사러 술집을 출입하다보면 술집의 퇴폐적인 분위기에 젖어 음란한 행동도 하였을 것이므로, 술집 주인 뿐 아니라 그곳에 드나드는 남성들과도 음란한 애정행각을 벌였을 것이다.

시적화자인 여성은 술집에서는 자신의 손목을 잡히는 행위에 대해 별다른 거부반응을 보이지 않다가 단지 소문이 밖에 나도는 것에 대해서만 두려워하고 있다. 따라서 제4연 역시 충렬왕 시대에 주막에서의 이루어지고 있는 음란한 성행위를 풍자한 것이다.

Ⅴ. 결론

지금까지 본고에서는 고려후기 일반 민중들로부터 시작하여 중간 채집자였던 악공, 관기, 무녀 그리고 행신 및 내관 등 폐행 중간 지배층, 최상위 귀족세력인 권문세족 및 왕실에 이르기까지 널리 유행된 고려가요 <쌍화점>에 대해서 종합적으로 고찰해 보았다.

먼저 고려가요 <쌍화점>은 고려가 원나라 황제의 부마국으로 전락한 후 고려왕실의 잦은 음란, 외설의 향연 행사, 친원 권문세족들의 실정과 부패, 정신적 지주였던 불교 사원과 승려들의 타락, 그리고 농토를 빼앗기고 유랑할 수밖에 없었던 민중들의 유민화 현상 등 이미 사회경제적·사상적 기반을 상실했던 고려사회 당시의 시대상이 자연스럽게 녹아든 노래였다.

이들 노래는 처음에는 민중들 사이에서 널리 유행했던 민요 성격의 속가들이었으나, 그것이 민요 그대로가 아닌 궁중악으로 점차 이입되는 과정에서 내용적으로는 주제가 다양해지고, 형식면에서도 한층 세련된 연의 구성을 이루었던 것이다.

여기에 충렬왕의 평소 성행(性行)에 맞도록 오기, 김원상, 석천보, 석천경 등 폐행들이 직접 나서서 각 지방에 하급행신들을 파견했고 그곳에서 채집된 노래 가사와 곡조들을 궁중 향연에 어울리도록 새로 다듬거나 여음과 후렴을 첨가하여 훨씬 더 음란, 퇴폐적인 내용으로 편사·편곡했을 것이다. 그리고 춤과 노래, 외모가 빼어난 예쁜 남자들로 구성된 '남장별대'에게 가르쳤을 것이며, 궁중 향연 놀이판에서 모두가 즐겨 불렀을 것이다.

추정하건데 고려가요의 주된 향유층은 평민대중으로부터 시작되어 악공, 기녀, 무녀집단, 그리고 지배계층인 행신 권문세족과 왕실로까지 상승됨으로써 고려 사회 전 계층에서 불리어진 대중가요가 되었던 것이다.

지금까지 많은 선학들이 『고려사』 악지에 한문으로 실려 있는 <삼장> 노래를 『악장가사』에 한글가사로 실려 있는 고려가요 <쌍화점> 제2연의 한역(漢譯) 쯤으로 보아 동일가요로 취급해 왔다. 그러나 <삼장>과 <쌍화점>은 처음에는 별개의 작품으로 민간 유행되었던 것이 <쌍화점>이 궁중의 속악으로 이입되는 과정에서

<쌍화점>의 제2연으로 <삼장> 노래가 채택되어 반복구 및 후렴구 삽입 등 충렬왕의 음악적 성행에 맞도록 변개와 개사를 거쳐 합성·추가된 것으로 보여진다.

다음으로 고려가요 <쌍화점>의 작자에 관한 문제이다. 민중속요설, 오잠 1인 창작설, 오잠 등 행신합작설, 오잠 편집설, 상층 귀족 제작설 등 제론(諸論)이 있지만, 필자는 본고에서 전술한 근거들에 의거 민중속요설과 행신합작설을 절충하기로 한다.

특히 사회적으로 충렬왕대에는 지극히 향락적이고 병폐적인 가·무·희에 집착하는 왕의 성행(性行)을 위한 아첨성 궁중향연이 잦았으며, 이러한 가무환경 속에서 음설지사의 내용을 담고 있는 고려가요들이 많이 불러졌던 환경이었다. 그리고 이런 향락적인 분위기에서 춤과 노래가 혼합되어 궁중 연희되었던 것이다. 그런 이유로 <삼장>, <사룡>, <태평곡>, <쌍화점>, <만전춘별사> 등 제작연대가 불분명하고 작자 미상인 남녀상열지사류 노래들이 유독 많이 유행했다.

한편 문헌 소재 『악장가사』 규장각본 가사(歌詞) 上에 고려가요 <쌍화점>이 전체 4연의 한글가사로 실려 있다. 그런데 이 <쌍화점> 노래 한편을 제대로 음미하려면, 어의해석에서부터 형태론적 구조분석, 내용분석, 주제 및 정서문제, 문학사회학적 배경연구, 음악적 접근 등 종합적인 접근이 필요하다.

먼저 본론에서 어휘해석을 논하면서 '雙花'는 '만두'로, '回回아비'는 '회회교를 믿는 아라비아 상인' 쯤으로, 가장 논란이 된 '덦거츠니'는 부정적 의미의 '지저분한 것이'로, '우믓龍'은 '남자 무당'으로 해석했다.

그리고 구조에 있어서도 2연 이하 4연까지 공간이 바뀌고(삼장사, 우물, 술집), 인물이 교체되어 등장할 뿐(社主와 새끼 上座, 우물 龍 과 두레박, 술집 아비와 술바가지) 사설의 내용과 조흥구는 첫 연과 다름없다.

내용면에서는 전 4연 모두 공간적 배경이 쌍화점, 사원, 우물, 술집으로 다를 뿐 시적화자인 고려 여성이 암울한 외부환경 속에서 항간의 시정잡배에서부터 상층 지배계층의 억압적인 남성들에 이르기까지 받게 되는 성적 모멸감과 수치스러움을 암유적(暗喩的)으로 폭로하면서 희학적(戱謔的)으로 한탄하고 있다.

이런 점에서 볼 때 더 이상 고려가요 <쌍화점>은 조선시대 사대부들에게서 천시

받던 저속한 남녀상열지사류 노래가 아닌 것이다. 오히려 윤리적, 도덕적으로 방일했던 고려시대 여러 계층의 남성들에 의해 성적으로 착취당하고 희생된 고려 여성들의 속내를 풀어낸 노래였던 것이다.

이와 같이 <쌍화점>은 고려후기 원 복속기 혼탁한 사회현실에 마냥 도피하기보다 시적화자로 등장하는 여성이 부르는 한편의 노래를 통해 애절한 그들 삶의 애환을 진솔하고 가식 없이 풍자적으로 풀어내고자 했던 고려시대 순수 우리 문학인 것이다.

【참고문헌】

Ⅰ. 문헌자료

『고려사』

『고려사절요』

『성종실록』

『시용향악보』

『악장가사』

『악학궤범』

『퇴계집』

Ⅱ. 단행본

강석중, 「<쌍화점> 소고」, 『한국고전시가작품론』 1, 집문당, 1992.

고정옥, 『조선민요연구』, 수선사, 1949.

김대행 외, 『고려시가의 정서』, 개문사, 1985.

_____, 「<쌍화점>과 반전의 의미」, 『고려가요·악장연구』, 태학사, 1997.

김동욱, 「고려기문학의 개념과 그 문제점」, 『고려시대의 언어와 문학』, 형설출판사, 1982.

김명호, 「고려가요의 전반적 성격」, 『한국시가문학연구』, 신구문화사.

_____, 「고려가요의 전반적 성격」, 『고전시가론』, 새문사, 1984.

김상철, 「<쌍화점>과 <삼장>의 관계 고찰」, 『고려시대 시가의 탐색』, 경인문화사, 2004.

김완진, 『향가와 고려가요』, 서울대학교출판부, 2001.

김정주, 『고려가요』, 조선대학교출판부, 2002.

김치수, 『문학사회학을 위하여』, 문학과 지성사, 1979.

김쾌덕, 『고려노래 속가의 사회배경적 연구』, 국학자료원, 2001.

김학성, 「고려가요의 작자층과 수용자층」, 『국문학의 탐구』, 성균관대출판부.

_____,『국문학의 탐구』, 성균관대학교출판부, 1987.
김현,『문학사회학』, 민음사, 1983.
김형규,『고가요주석』, 일조각, 1968.
박노준,『고려가요의 연구』, 새문사, 1993.
박병채,『고려가요의 어석연구』, 선명문화사, 1964.
박성의,『국문학사』, 국문학개론회, 선명문화사, 1974.
박을수,『한국시가문학사』, 아세아문화사, 1997.
박준규,「고려가요 31편에 대하여」,『고려가요연구』, 국문학연구총서 2, 정음사, 1984.
양주동,『여요전주』, 을유문화사, 1947.
여증동,「고려 처용 노래 연구」,『고려시대의 언어와 문학』, 1975.
_____,「쌍화점 노래연구」,『고려시대의 가요연구』, 1982.
_____,「쌍화점고구」,『향가여요연구』, 반도출판사, 1985.
이능우,「고려가요의 성격」,『고려가요연구』, 국어국문학회, 정음사, 1979.
이병기 외,『국문학전사』, 신구문화사, 1968.
이상보 외,『국문학개론』, 정화출판사, 1985.
이성주,『(증보) 고려시대의가요』, 민속원, 1998.
이임수,『여가연구』, 형설출판사, 1989.
임기중,『옛 노래 시로 읽기』, 이회출판사, 2002.
_____,『고려가요의 문학사회학』, 경운출판사, 1993.
장덕순,『국문학통론』, 박이정, 1995.
_____,『국문학통론』, 신구문화사, 1960.
전규태,『고려가요』, 정음사, 1984.
_____,『한국고가연구』, 고려원, 1986.
_____,『한국고전문학의 이론』, 정음사, 1974.
_____,『한국시가연구』, 고려원, 1986.
_____,『한국고전문학사』, 서문당, 1977.
정동화,『한국 민요의 사적 연구』, 일조각, 1981.

정혜원, 「무악으로서의 고려가요고찰」, 『정병욱선생 환갑기념논총』, 신구문화사, 1982.
조규익, 「조선시가 수용의 한 측면」, 『선초 악장 문학연구』, 숭실대학교출판부, 1990.
조동일, 『한국문학통사』 2(제2판), 지식산업사, 1989.
조윤제, 『한국시가사강』, 을유문화사, 1958.
_____, 『한국문학사』, 탐구당, 1978.
지헌영, 『향가여요신석』, 정음사, 1947.
최동원, 「고려속요의 향유계층과 그 성격」, 『고려시대의 가요문학』, 새문사, 1982.
최미정, 「쌍화점의 해석」, 『한국문학사의 쟁점』, 집문당, 1987.
최용수, 『고려가요연구』, 계명문화사, 1996.
최 철, 『고려국어 가요의 해석』, 연세대출판부, 1996.
_____, 『향가의 문학적연구』, 연세대출판부, 1990.
한국사회과학연구소, 『예술과 사회』, 민음사, 1979.
허남춘, 『고전시가와 가악의 전통』, 허남춘, 월인, 1999.
골드만, 『소설사회학을 위하여』, 조경숙 번역, 청하출판사, 1982.
아도르노, 『아도르노의 문학이론』, 김주연 번역, 민음사, 1985.
R.웰렉, A.웨렌, 『문학의 이론』, 김병철 번역, 을유문화사, 1982.

Ⅲ. 논문

김용숙, 「한국여류문학의 특질」, 『아세아여성연구』 제14집, 아세아여성연구소, 1977.
김쾌덕, 「고려 속가에 나타난 한의 양상과 생성배경」, 『한국문학논총』 제25집, 1999.
_____, 「고려속가와 한(恨)」, 『한국문학논총』 제12집, 한국문학회, 1991.
구임모, 「고려가요의 생산과 수용」, 『동국대 대학원 연구논집』 제19집, 1989.
박노준, 「쌍화점고」, 『한국학논집』 제11집, 한양대 한국학연구소, 1987.
박춘우, 「고시가에 나타난 한의 맺힘과 풀림」, 『대구어문논총』, 대구어문학회, 1993.
서수생, 「고려가요연구」, 『경북대 논문집』 제5집, 경북대학교, 1962.
서재극, 「백년초해의 석에 대하여」, 『한국학논집』 제1집, 계명대 한국학연구소, 1973.
송정헌, 「쌍화점 연구」, 『충북대 논문집』, 충북대학교, 1979.

_____, 「<쌍화점>의 '우뭇龍'에 대한 연구」, 『충북대 논문집』 제20집, 1982.
신영명, 「<쌍화점>의 어조와 미의식」, 『우리어문연구』 제8호, 우리어문학회, 1994.
양태순, 「고려시대의 시가연구」, 서울대 석사논문, 1982.
여운필, 「쌍화점 연구」, 『국어국문학』 제92호, 국어국문학회, 1984.
여증동, 「쌍화점고구(其一)」, 『어문학』 제19호, 어문학회, 1968,
_____, 「쌍화점연구(1)」, 『어문학』, 한국어문학회, 1968,
_____, 「쌍화점고구(Ⅰ)」, 『국어국문학』 제47호 , 국어국문학회, 1970.
_____, 「쌍화점고구(Ⅱ)」, 『국어국문학』 제53호, 국어국문학회, 1971.
윤경수, 「쌍화점에 나타난 인간자세」, 『현대문학』 통권 제98호, 1963.
이기문, 「한자의 석에 관한 연구」, 『동아문화』 제11호, 서울대 동아문화연구소, 1972.
이도흠, 「고려가요의 구조분석과 수용의미 해석」, 『한국시가연구』, 한국시가학회, 1997.
이명구, 「고려가요론」, 『성대문학』 제2호, 1956.
이성주, 「고려가요의 연구」, 세종대 대학원 박사논문, 1988.
이혜구, 「쌍화점 : 대악후보와 시용향악보와의 비교」, 『음대학보』 제2집, 서울대학교, 1962.
조기봉, 「<청산별곡>의 문학사회학적 고찰」, 『어문연구』 제33호, 어문연구학회, 2000.
최동국, 「쌍화점의 성격연구」, 『문학과 언어』 제5집, 문학과 언어연구회, 1984.
최정여, 「고려의 속악가사 논고」, 『청주대 논문집』 제4집, 1963.

저작물 이용 허락서

학 과	국어교육	학 번	20028160	과 정	석사
성 명	한글: 임현석 한문 : 林炫錫 영문 : Im Hyeon-Seok				
주 소	전남 나주시 청동 262번지				
연락처	E-MAIL : limsama75@empal.com				
논문제목	한글 : 고려가요 <쌍화점>의 연구 영어 : A study of <Ssang-wa-jeom> on the songs of the Goryeo dynasty				

본인이 저작한 위의 저작물에 대하여 다음과 같은 조건아래 조선대학교가 작물을 이용할 수 있도록 허락하고 동의합니다.

- 다 음 -

1. 저작물의 DB구축 및 인터넷을 포함한 정보통신망에의 공개를 위한 저작물의 복제, 기억장치에의 저장, 전송 등을 허락함
2. 위의 목적을 위하여 필요한 범위 내에서의 편집・형식상의 변경을 허락함. 다만, 저작물의 내용변경은 금지함.
3. 배포・전송된 저작물의 영리적 목적을 위한 복제, 저장, 전송 등은 금지함.
4. 저작물에 대한 이용기간은 5년으로 하고, 기간종료 3개월 이내에 별도의 의사 표시가 없을 경우에는 저작물의 이용기간을 계속 연장함.
5. 해당 저작물의 저작권을 타인에게 양도하거나 또는 출판을 허락을 하였을 경우에는 1개월 이내에 대학에 이를 통보함.
6. 조선대학교는 저작물의 이용허락 이후 해당 저작물로 인하여 발생하는 타인에 의한 권리 침해에 대하여 일체의 법적 책임을 지지 않음
7. 소속대학의 협정기관에 저작물의 제공 및 인터넷 등 정보통신망을 이용한 저작물의 전송・출력을 허락함.

동의여부 : 동의(○) 반대( )

2011년 6월 일

저작자 : 임현석 (서명 또는 인)

조선대학교 총장 귀하