

사늬가 양식의 삶의 자리와 역사적 변화*

엄 국 현**

차 례

I. 머리말	3. 영산류
II. 사늬가 양식의 유형과 역사적 변화	3.1 영산제의 재의식과 음악의 관련성
1. 향가류	3.2 ‘염불+타령’의 연행 형태와 영산회의 후대적 변모
1.1 <찬기과랑사늬가>와 사늬창법	3.3 판염불, 놀랑, 타령과 영산회
1.2 <모죽지랑가>와 상장제례	4. 메나리류
1.3 <제망매가>와 전통사상의 불교적 변모	III. 맺음말
2. 도솔가류	

국문초록

한국의 고대가요는 죽음이라는 통과의례와 밀접한 관련성이 있다. 鄕歌의 ‘鄕’은 제사지낸다는 뜻을 지니고 있다는 점에서 향기는 만가라 할 수 있고, 사늬가는 ‘차사사늬격’이란 말에서 알 수 있듯이 말을 탄식하는 것이므로 창법과 관련된 말이라 할 수 있다. 국악계에서는 상여소리를 메나리조라고 부르고 있는데, 이 메나리란 말의 역사적 변화과정을 살펴

* 이 논문은 2012학년도 인제대학교 학술연구조성비의 지원을 받은 것이다.

** 인제대학교 한국학부 교수

보면 사뇌가에서 온 말이라 여겨진다는 점에서 사뇌가는 메나리와 마찬가지로 상여소리와 같은 뜻을 지닌 말이라 할 수 있다.

한국시의 역사적 전개는 이 사뇌가 양식과 밀접한 관련성이 있다. 향가, 즉 만가의 울부짖는 창법에서 나온 시가양식에는 우선 향가가 있다. 이 향가가 궁정악으로 삶의 자리를 옮기면서 나타난 노래가 도솔가다. 향가의 사뇌창법은 팔관회를 통해 불교의 범패와 융합하게 되는데, 그것이 영산회상이다. 그리고 향가가 민요화한 것이 메나리인 것이다.

도솔가류는 신라의 궁정에서는 왕의 통치사상을 드러내는 데 사용되었으며, 고려에서는 왕의 만수무강과 나라의 태평성대를 기원하는 송도지사로 나타난다. 이 송도지사가 조선에 이르러 송도가류라는 새로운 장르를 만들어내는데, 그것이 가곡과 시조다.

영산류는 향가의 사뇌창법과 불교의 범패창법이 융합하며 나타난 노래 양식을 말한다. 팔관회의 ‘樂’의 시작부분에 불렀던 <보림>, 전통적인 굿의 천도제와 불교의 천도제가 융합한 영산회의 영산회상 절차에서 부르던 영산회상의 성악곡, 염불과 타령 절차에서 부르던 불교가사 화청, 타령 절차에서 불렀던 각종 타령조의 노래들이 그것이다.

유교적 이념에 따라 고려의 궁정악을 개편한 것이 조선의 궁정악인데, 이 궁정악 절차에 포함된 노래인 가곡과 가사, 시조는 정가라는 이름을 얻게 되며, 음사라는 이유로 배제된 노래, 예컨대 타령이나 군악의 절차에서 불리던 흥겨운 노래는 잡가로 불리게 된다.

메나리류란 향가가 민요화한 것이다. 오늘날의 상여소리나 민요 메나리는 메나리조로 이루어져 있는데, 이 메나리조는 사뇌가의 창법과 선율에서 비롯된 것이다. 사뇌가는 민요화되면서 지역적 특징을 지닌 이름으로도 불리게 되는데, 메나리토리(경상도), 육자배기토리(전라도), 수심가토리(함경도와 평안도)가 그것이다. 팔관회의 영산회가 조선에 이르러 폐지되면 팔관회에서 놀이와 노래를 담당하던 화랑의 후예인 거사 사당패는 사찰이나 굿당, 그리고 민간으로 흘러들게 된다. 이 과정에서 ‘겹재’

나 ‘겹곳’이라는 새로운 천도재 형식이 나타난다. 민간에 전해진 사당패 소리는 잡가(입창)로 불리게 되거나 민요로 수용되기도 한다.

주제어 : 사뇌가, 향가류, 도술가류, 영산류, 메나리류, 사당패소리

I. 머리말

한국시가의 역사는 신라의 향가, 고려의 속악가사와 경기체가, 조선의 악장 등과 같은 우리말 노래가 각 시대마다 독특한 양식으로 전개되었다고 보거나, 민요에서 향가, 여요, 시조, 가사, 판소리 등이 나타났다고 보기도 한다. 한국시가의 역사적 전개에 대한 이러한 이해는 무엇보다 사뇌가나 향가의 개념 및 신라 유리왕 때 시작된 궁정악, 특히 진흥왕 때 시작된 팔관회에 대한 연구가 충분하지 못한 데서 비롯된 것이라 할 수 있다.

월명사의 도술가조에 “죽은 누이동생을 위해서 齋를 올릴 때 鄉歌를 지어 제사지냈다”고 했고, 또 향가를 ‘詩頌之類(시경의 송 같은 것)’라고 하였다.¹⁾ 시경의 ‘頌’은 제사노래를 뜻하며,²⁾ 향가의 ‘鄉’은 갑골문과 금문에서 제사지낸다는 뜻을 지닌 ‘饗’과 같은 말이라는 점에서³⁾ 향가는 시경의 송과 마찬가지로 제사노래 혹은 만가란 뜻을 지닌 것으로 볼 수 있다. 그리고 『삼국사기』, 『삼국유사』, 『증보문헌비고』, 『고려국 영취산 대자은 현화사 비음기』, 『평산 신씨 고려태사 장절공 행장』 등 만가가 지어졌던 기록을 살펴보면, 사람이 죽으면 그를 애도하고 찬양하는 노래

1) ‘시송지류’는 흔히 ‘시송과 같은 것’, ‘시가와 송가 같은 것’으로 해석하는데, ‘시경의 송 같은 것’으로 번역한 것은 이가원·허경진이 유일하다.(이가원·허경진 옮김, 『삼국유사』, 한길사, 2006, 420쪽.)

2) 김학주, 『중국문학서설』, 동화출판공사, 1986, 70쪽.

3) 白川 靜, 『字統』, 平凡社, 1984, 196쪽.

를 지어 불렀고, 가면무 특히 검무가 추어졌으며, 팔관회에서는 죽은 사람의 행적이 극으로 꾸며지기도 하였다.⁴⁾

사뇌가에 대해 양주동은 사뇌를 시(東)와 니(壤)의 결합으로 보고 동방고유의 노래 혹은 신라의 노래를 뜻하며, 그 轉義가 鄉이므로 사뇌가는 향가를 손뿔寫한 것에 불과하다고 하였다.⁵⁾ 홍기문은 삼국유사 저자가 ‘차탄의 말’이라고 일컫은 사뇌란 것은 감동사를 가리키는 말일 것으로 보았다.⁶⁾ 조동일은 『현화사 비음기』의 기록을 토대로 향가와 사뇌가는 같은 말이라 보며,⁷⁾ 성호경은 사뇌가에 대해 찬양, 축하, 불교적 이치를 깨달아 아는 성격을 지닌 노래로 본다.⁸⁾ 필자는 이와 달리 사뇌가를

-
- 4) 엄국현, 『향가의 개념에 대한 연구』, 『인제논총』 10권 1호, 1994, 10-20쪽 참조.
 5) 양주동, 『조선고가연구』, 박문서관, 1942, 38-49쪽 참조.
 6) 홍기문, 『향가해석』, 조선민주주의인민공화국과학원, 1956, 21쪽.
 7) “8대 현종은 불행하게 세상을 떠난 부모를 추모하기 위해서 재위 12년 되던 해인 1021년에 현화사를 창건했다. 채충순에게 명해서 짓게 한 그 글에 의하면, 절이 완공되어 낙성식을 거행할 때 현종 자신이 먼저 鄉風體歌를 짓고, 이어서 신하들로 하여금 경축하고 찬양하는 詩腦歌를 바치게 했더니 모두 열한 사람이 지었다고 했다. 향풍체가와 시뇌가는 물론 둘 다 향가를 일컫는 말이다.”(조동일, 『한국문학통사』1, 지식산업사, 1994, 3판2쇄, 316쪽.) 필자가 보기에 『현화사 비음기』의 ‘향풍체’와 ‘시뇌가’는 죽은 사람을 추모하고 찬양하기 위한 노래라는 뜻을 지니고 있다고 생각된다.
 8) ‘사뇌’의 정체에 대해 성호경은 <찬기파랑사뇌가>, <신공사뇌가>, <기사뇌가>, <경찬시뇌가>, 『균여전』의 ‘사뇌’ 등 사뇌가 관련 기록을 통해 사뇌가는 찬양, 축하 또는 불교적 이치를 깨달아 앎의 성격을 지닌 시가로 본다. 그는 원성대왕이 지었다는 <신공사뇌가>에 대해 신공사뇌가(785-798)는 ‘빈궁과 영달의 변함을 알게 되었기 때문에 지었다’는 관련 기록에서 사뇌가가 불교적 이치와 관련된 것이며, 10구체 향가는 이런 내용을 표현하는 데 적합하였을 것으로 해석한다.(성호경, 『사뇌가의 성격과 그 변천에 대한 시론』, 『시학과 언어학』 10호, 2005, 12, 18-19쪽.) 『균여전』을 살펴보면 혁련정은 ‘사뇌’를 “지은이의 생각이 가사에 정교히 표현되었으므로 腦라 한다”는 주를 달고 있으나, 이에 대해 향찰표기인 사뇌를 한자어의로 보고 해석한 것이라는 역주자의 견해가 옳다고 보며, 최행귀가 균여의 향가를 한시로 번역하면서 그 서문에 ‘사뇌’를 ‘世人戲樂之具’라고 말한 것에 대해 필자는 사뇌가는 원래 만가에 사용되던 노래였으나, ‘世人戲樂之具’로도 전용되고 있었음을 보여주는 것으로 본다.(『역주 균여전』, 혁련정, 최철·안대회 역주, 새문사, 1986, 44-45쪽 참조.) <신공사뇌가>와 혜심의 <기사뇌가>, 균여의

향가의 탄식하는 창법을 뜻하는 말로 본다. 그래서 <도솔가>에 ‘차사사녀격’이 있다는 『삼국유사』의 기록에 대해서 신라 최초의 악장인 <도솔가>가 향가의 탄식하는 창법을 지녔다는 것으로 이해한다.⁹⁾ ‘차사사녀’의 ‘嗟辭’를 기존의 해석처럼 ‘阿也’와 같은 감탄사로 보게 되면 월명사의 <도솔가>에는 감탄사가 나오지 않기 때문에 월명사의 <도솔가>는 유리왕 때의 도솔가와 달리 사녀격조의 노래가 아니라는 문제가 나타나게 된다. 이 문제를 해결하는 방법은 ‘차사’를 감탄사가 아니라 <도솔가> 노랫말 전부와 관련된 말로 이해하면 해결의 방도가 나오게 된다. 『삼국유사』의 기록 그대로 말씀을 탄식하듯이 한다는 표현이 노래와 관련된 것에 유의한다면, ‘차사사녀’는 노래를 탄식하듯이 부르는 것으로 이해할 수 있다. 노랫말을 탄식하듯이 부른다면 그것은 창법을 지칭하는 말로 볼 수 있는 것이다.¹⁰⁾

신라에서 고려 때까지 이어진 팔관회에서는 죽은 병사의 영혼을 위로하기 위해 영산회가 베풀어졌는데, 이때 신라의 전통적인 향가의 사녀창법과 불교의 범패 창법이 융합되어 염불조의 노래가 나타나게 되었다고 생각된다.¹¹⁾

신라 유리왕 때의 악장인 <도솔가>는 향가의 사녀격조에서 만들어진 것이다. 이 향가의 사녀격조는 월명사의 ‘散花歌’와¹²⁾ ‘山有花歌’를 거쳐

<보현십중원왕가>는 사녀가 양식에 따라 불교 이치를 노래한 것으로 볼 수 있다. 균여가 사녀가를 통해 불교의 이치를 노래한 것은 사람들이 즐겨 부르는 노래를 통해 불교의 이치를 쉽게 외우도록 하기 위함이 아니었을까 생각된다.

9) 엄국현, 『도솔가 연구』, 『한국민족문화』 43집, 2012. 5, 117-123쪽 참조.

10) 엄국현, 『아리랑과 한의 미학』, 215-216쪽 참조.

11) 전사한 군사들의 영혼을 위로하는 팔관회에 승려와 화랑이 함께 하였다는 것은 『동환록』에서 찾아볼 수 있다.(三品彰英, 『新羅花郎의 研究』, 이원호 역, 집문당, 1995, 234쪽 참조.)

12) <도솔가>의 산문기록에 따르면 <도솔가>는 ‘散花功德’에 해당하는데, 이때의 ‘散花’는 불교의식의 꽃 뿌리는 공덕이 아니라 노래를 ‘불러 뽑는’ 공덕이다. 굿에서 신을 모시는 방법 가운데 하나가 노래를 불러서 신에게 기도하는 것이다. 월명사의 <도솔가>는 신이 화랑에게 미륵좌주를 모시도록 명령하고 있는데,

오늘날의 상여소리에까지 전하고 있을 뿐만 아니라 민요화되어 메나리로 불리기도 한다는 점에서 사뇌가는 다양한 장르의 노래를 포괄하는 양식으로 볼 수 있다. 기존의 연구에서 사뇌가는 향가의 하위장르에 속하는 것으로 보고 있으나,¹³⁾ 향가는 앞에서 살펴본 것처럼 도술가, 영산회상, 메나리와 마찬가지로 사뇌격조의 노래 가운데 하나며, 이 사뇌격조에서 향가뿐만 아니라 가곡, 가사, 시조 등 한국시가의 다양한 양식이 발생했다는 점에서 한국시가는 무엇보다 사뇌가 양식의 역사적 전개와 관련되어 있다고 할 수 있다.

한국시가는 통과의례 때 불린 비극적인 노래와 계절제의 때의 놀이에서 불린 희극적인 노래의 두 가지 양식으로 나누어 볼 수 있는데, 이 논문에서는 죽음과 관련된 喪·葬·祭禮에서 부른 사뇌가 양식의 역사적 변화 과정을 통해 다양한 장르의 노래가 어떻게 발생하는지 살펴보고자 한다.

지금까지 살펴본 것처럼 사뇌가 양식은 네 가지로 나눌 수 있다. 상장

이 노래에 나타나는 신불습합 현상은 전통적인 종교를 가진 화랑에게 불교를 받아들일도록 하는 왕의 정치적 의도가 반영된 것이 아닐까 생각된다. 일연스님이 세간에서 도술가를 산화가로 부르고 있는 것을 잘못이라고 지적하며 도술가와 산화가를 구분한 것은 비록 도술가가 사뇌격조를 지니고 있기 때문에 산화가의 일종으로 볼 수도 있겠으나 일반적인 산화가와 달리 도술가는 궁정악의 악장이다. 이에 비해 ‘글이 번다한 산화가’는 서사적인 굿노래로 여겨진다는 점에서 이 두 노래는 그 성격이 전혀 다르기 때문에 구분하였다고 생각된다.(엄국현, 『도술가 연구』, 126-128쪽 및 엄국현, 『한국시가의 양식비평적 연구』, 12-13쪽 참조.) 『삼국유사』의 <도술가> 관련 기록에 대해서는 다음과 같이 읽을 수도 있다. 즉 도술가와 산화가(사뇌가)를 구별한 일연스님을 통해 악장 도술가와 말이 긴 사뇌가를 구별할 수 있으며, 또한 세상사람들의 말을 통해 다양한 장르와 형태의 노래가 사뇌가라는 말로 싸잡아 불리고 있었다는 사실도 알 수 있다. 사뇌가는 다양한 장르의 노래를 포괄할 수 있는 명칭으로 사용되었던 것이다.

13) 김동욱은 향가의 하부적 장르로 제신가, 사뇌가, 민요가 있다고 하였으나(김동욱, 『국문학개설』, 민중서관, 1970, 30쪽.), 佛事謠의 일종인 鄉讚이라고 보기도 했다.(김동욱, 『향가의 하위장르』, 『신라시대의 언어와 문학』, 형설출판사, 1974, 320쪽.)

제례에서 부르는 노래인 향가류, 상장제례 때의 종교적인 가무악이 예술적인 궁정악으로 변모되면서 나타나는 도솔가류, 향가류의 노래가 불교와 융합하면서 나타나는 염불조의 노래인 영산류, 그리고 이들 노래가 민요화되면서 나타난 메나리류가 그것이다.

II. 사뇌가 양식의 유형과 역사적 변화

1. 향가류

삼국유사에 전하는 14수의 향가 가운데 상장제례에서 불린 노래는 <찬기파랑사뇌가>와 <모죽지랑가>, 그리고 <제망매가>의 세 수를 들 수 있다. 이들 노래 가운데 <찬기파랑사뇌가>와 <제망매가>는 죽음과 관련된 노래라는 데 대해서는 큰 이견이 없다. <모죽지랑가>에 대해서는 죽지랑 생시의 노래와 사후의 노래라는 두 견해로 나뉘어져 있으나, <모죽지랑가> 역시 죽음과 관련된 노래로 볼 수 있다.

1.1 <찬기파랑사뇌가>와 사뇌창법

울부짖으며
 나타난 달이
 환구를 따라 떠간 마음이어.
 역새 우거진 물가에
 기랑의 얼굴이 있으시도다.
 수모넷가 자갈벌에서
 낭이 지니시던
 마음의 언저리를 따르고 싶구나
 아야
 잣나무 가지가 높아
 서리 모를 고깔이어.(<찬기파랑사뇌가>)¹⁴⁾

14) <찬기파랑사뇌가>의 원문은 다음과 같으며 모두 11행이다. “咽鳴爾處米/露曉邪

모두 11행으로 나누어진 <찬기과랑사뇌가>의 해독에서 가장 어려운 것이 ‘啞鳴爾處米’이다. ‘啞鳴’가 목메어 탄식한다는 뜻이고,¹⁵⁾ 이에 해당하는 옛말은 호통치다, 꾸짖다, 소리를 지르다, 부르짖다는 뜻을 지닌 ‘우리치다’, ‘우리티다’란 점에서¹⁶⁾ 첫 행은 ‘울오이치매’ 혹은 ‘울이티매’로 읽을 수 있다. 현대어로 ‘울부짖다’로 옮길 수 있는 이 말은 사뇌가 양식의 가장 큰 특징인 슬피 울부짖는 창법과 관련된 말로 볼 수 있다. <찬기과랑사뇌가>의 내용과 ‘차사사뇌격’을 함께 고려하여 ‘사뇌’가 뜻하는 바가 무엇인지 추리해 보면, 기과랑의 죽음을 슬피하며 탄식하는 목소리로 노래하는 것이 ‘사뇌’의 정체라고 할 수 있다. ‘사뇌’는 노래의 창법을 뜻하는 말이며, 『三代目』이란 책도 ‘사뇌목’으로 부르는 노래를 모은 책이라 할 수 있다. <찬기과랑사뇌가>의 탄식하며 울부짖는 모습은 신라의 명기에서도 살펴볼 수 있다.

신라의 明器는 토우가 많이 알려져 이체를 띠고 있는데, 독립된 인물형 토우 이외에 高杯의 뚜껑에다 인물·동물상의 토우를 부착한 것도 많다. (중략) 독립된 인물형 토우의 모양은 신라인들의 일상생활을 그대로 나타내고 있음을 알 수 있는데, 특히 가야금이나 비파를 뜯는 것 같은 주악상과 함께 두 손을 가슴에 대고 슬픈 얼굴을 하늘로 향해 치켜든 남자상들은 마치 弔歌라도 부르는 듯한 모습으로 무덤에 넣은 부장

隱月羅理/白雲音逐于浮去隱安支下/沙是八陵隱汀理也中/耆郎矣兒史是史戴邪/逸烏川理叱磧惡希/郎也持以支如賜烏隱/心未際叱盼逐內良齊/阿耶/栢史叱枝次高支好/雪是毛冬乃乎尸花判也”(이동환, 『교감 삼국유사』, 민족문화추진회, 1982, 수정삼판, 124쪽.) 이 <찬기과랑사뇌가>에 대해 필자는 『찬기과랑사뇌가 연구』(『인제논총』 3권 1호, 1987. 6), 『한국시가의 양식비평적 연구』(『한국문학논총』 23집, 1998. 12), 『향가의 개념과 한국시의 구조』(『신라학 연구』 3집, 1999), 『삼대목을 어떻게 읽을 것인가』(『한국민족문화』 19·20집, 2002. 10)란 논문에서 해독한 바 있다.

15) 서재극은 ‘목메티매’로 읽는다. 서재극, 『증보 신라 향가의 어휘 연구』, 형설출판사, 1995, 29쪽.

16) “우리치다. 꾸짖다. 우리티다: 叱罵하다 *뺨은 우리티시는 소리라<월십 93>”(劉昌惇, 『이조어사전』, 연세대 출판부, 1977, 593쪽.)

품의 성격을 깊이 느끼게 한다.¹⁷⁾

<찬기파랑사녀가>는 기파랑이 생전에 지냈던 자갈이나 잣나무와 같은 영원한 삶의 자세를 찬양하고 있는데, 이 노래의 제목에 보이는 ‘사녀가’와 첫 행의 ‘울부짖으매’라는 표현은 기파랑의 죽음을 슬퍼하며 울부짖는 것이 ‘사녀가’의 정체와 밀접한 관련성이 있다는 것을 보여준다.

1.2 <모죽지랑가>와 상장제례

간 봄 그리매
못 잊어 울 이 시름
아들음(흄, 허물어짐) 나타내신
모습이 했수 나아감에 혈어가는구나
눈 내두르칠 사이에
만남을 어찌 지으리
낭이여 그릴 마음에
갈 길
쭉구렁에 목을 밤 있으리.(<모죽지랑가>)¹⁸⁾

<모죽지랑가>는 죽지랑 생시의 노래로 보느냐 아니면 사후의 노래로 보느냐에 따라 시의 해석이 달라진다.¹⁹⁾ 필자는 <모죽지랑가>에 대해

17) 최호림, 『우리나라 明器에 관한 일고찰』, 『한국학논집』 14집, 1988, 70쪽.
18) <모죽지랑가>의 원문은 다음과 같으며 모두 9행이다. “去隱春皆理米/毛冬居叱沙哭屋尸以憂音/阿冬音乃叱好支賜烏隱/兒史年數就音墮支行齊/目煙廻於尸七史伊矣/逢烏支惡知作乎下是/郎也慕理尸心未/行乎尸道尸/蓬次叱巷中宿尸夜音有叱下是”(『교감 삼국유사』, 119쪽.)
19) 이도흠은 <모죽지랑가>에 대한 학계의 치열한 논쟁을 소개하고, 실증적 방법으로 향가 텍스트와 서사맥락을 합일시키는 것은 한계가 있다고 본다. 그는 향가 연구가 좀더 총체적인 상에 접근하려면 텍스트의 객관적 분석과 함께 당대의 세계관과 사회문화의 더 큰 구조와 견주어 의미를 해석해야 하며 세계의 분열을 거부하는 화쟁의 방법처럼 우리의 패러다임과 이론과 방법론으로 향가를 읽어야 한다고 본다.(이도흠, 『향가 연구의 쟁점과 전망』, 『고전문학연구의 쟁점적 과제와 전망』 下, 월인, 2003, 22-43쪽 참조.) 필자는 이도흠과 달리 향가 텍스트

죽지랑 생시의 노래로 해석한 바 있다.²⁰⁾ 그러나 <모죽지랑가>를 향가가 만가라는 관점에서 새롭게 해석하는 가운데, 기존의 <모죽지랑가>해독에 문제점이 있다는 것을 알게 되었다. 이에 따라 이 논문에서는 죽지랑 사후의 노래로 보는 김준영의 작업을 주로 참조하되, ‘毛冬 居叱沙’의 ‘沙’가 ‘사’ 혹은 ‘샤’로도 읽을 수 있고,²¹⁾ ‘居’는 원래 있다는 뜻이지만, 이 시에서의 ‘있다’는 ‘잇다’라는 말을 나타내기 위한 표기로 본다. 다시 말하면 ‘毛冬 居叱沙’를 김준영의 해석처럼 ‘못 있어, 살 수 없어, 참고 견딜 수 없어’의 뜻이 아니라 ‘못 이자’, 즉 ‘못 잇어’란 우리말의 발음을 살리기 위한 표기로 본다.²²⁾ 김준영은 ‘阿冬音’을 ‘아들음’으로 읽고 ‘애달픔’의 뜻으로 읽는데, 필자는 김준영과 달리 죽지랑의 시신이 점점 허물어져서 뚜렷했던 생전의 모습이 무너져가는 것을 뜻하는 말이라 본다. 그리고 ‘宿尸夜音’도 ‘잘 밤’이 아니라 ‘목을 밤’이라 읽는다. ‘宿尸夜音’을 ‘잘 밤’이라 읽으면 죽지랑 생시의 노래로 볼 수도 있고, 죽지랑의 사후에 쓴 시라고 보더라도 죽지랑을 그리워하는 시적 화자가 “나도 장차 무덤에 들 날(저승에 갈 날)이 있으리다”²³⁾ 해석할 가능성이 있기 때문이다.

지나간 봄을 그리워하는 것처럼 죽지랑을 잊지 못해 울며 시름을 해보지만, 죽지랑은 이미 죽어²⁴⁾ 그 모습이 변해가고 있다. 시신은 2, 3년

와 서사 맥락은 반드시 일치하는 것은 아니며, 향가 해석에서 가장 중요한 것은 무엇보다 향찰 해독의 정확성에 있다고 본다. 그리고 <모죽지랑가>에 나타난 ‘혈어간다’나 ‘쑤구렁’, ‘목을 밤’과 같은 상징은 신라의 상징례를 잘 알 때 그 의미가 보다 확실히 드러난다고 본다.

20) 엄국현, 『모죽지랑가 연구』, 『인제논총』 5권 1호, 1989. 6 참조.

21) “‘沙’는 근고문헌엔 ‘샤’를 썼다.”(양주동, 『조선고가연구』, 박문서관, 1942, 90쪽.)

22) “잇다(忘) *어덜틀 이즈면(忘善則), 박동냥을 잇디 못홀소이다, 漁舟에 누엇신들 이즌적 이실쏘냐”(유창돈, 『이조어사전』, 연세대학교 출판부, 1977, 3판, 629쪽.)

23) 김준영, 『향가문학』, 형설출판사, 1983 개정2판, 74-91쪽 참조.

24) 김승찬은 모죽지랑가의 창작년대를 죽지가 화랑일 때로 본다. 그는 죽지랑의 사거한 해를 어립잡아 효소왕 5년(696)으로 잡고, 그때 그의 나이를 80여세일 것으로 보았다.(김승찬, 『신라 향가론』, 부산대학교 출판부, 1999, 121-123쪽 참조.)

했수가 지나면 혈어서 마침내 뼈만 남게 된다는 점에서, ‘아들음’이란 말은 시신이 점차 혈어가는 현상과 관련된 말로 볼 수 있다. <모죽지랑가>는 사람이 죽은 뒤 시체가 육탈하는 과정을 거친 뒤 뼈를 모아 매장하는 상장례와 관련된 시라고 할 수 있다.²⁵⁾

중국 위진 시대의 만가에는 시체가 변하는 모습을 구체적으로 표현하고 있는 시가 있다.繆襲(186-245)의 <만가>라는 제목의 시는 들관에 버려진 시체가 시간이 지나면서 얼굴이 없어지고 이빨과 머리카락이 떨어지는 등 ‘죽음 후의 변화’를 묘사하고 있다.²⁶⁾

한편 서정목은 모죽지랑가를 추모가로 보는 김완진의 해독에 따라 이 노래는 죽지랑의 사후 만 2년이 지나고 3년이 시작되는 대상 날을 맞아 탈상을 하는 추모제에서 지은 만가라고 보고 있다.(서정목, 『모죽지랑가의 형식과 내용』, 『시학과 언어학』 25호, 2013. 09, 122-124쪽 참조.) 또한 그는 죽지랑이 세상을 떠난 것은 효소왕 중기 695년쯤일 것으로 본다.(서정목, 『모죽지랑가의 창작 동기와 정치적 배경』, 『서강인문논총』 37집, 2013. 8, 205쪽.)

25) 『삼국유사』에 나타난 신라의 전통적인 장례법은 풍장이다. 혁거세왕은 죽은 뒤 “몸뚱이가 땅에 흩어져 떨어졌다”고 하였고, 탈해왕은 “疏川丘에 장사지냈더니 그 후에 神이 명하기를 내 뼈를 조심해 묻으라 했다 한다.” 승려인 진표율사도 화장을 하지 않고 풍장을 했다. “율사가 세상을 떠날 때는 절 동쪽 큰 바위 위에 올라가서 떠나니, 제자들이 그 시체를 옮기지 않고 그대로 공양하다가 해골이 흩어져 떨어질 즈음에 이르러서 이에 흙으로 덮어 묻고 무덤으로 삼았다.”(『삼국유사』, 이재호 역, 서울출판사) 참조.

권오영은 3세기 동북아시아 여러 종족 사이에서 殯(1차장)과 본장(2차장)을 치르는 이중장제, 즉 복차장이 널리 행해졌음을 확인할 수 있는데, 신라에서는 비록 설화적 형태이기는 하지만 혁거세와 탈해의 전승에서 복차장의 모습을 보이고 있다고 본 바 있다. 이 논문에 대해 지정토론자인 김세기 교수는 자료의 한계에서 오는 것이겠지만, 이차장적 요소는 백제와 고구려의 일부 장법에서 보이는 상장의례의 한 방법이지 신라나 가야의 고분에서 보이는 장법은 아니라고 생각된다고 지적하였다. 이에 대해 권오영은 고구려나 백제의 경우 매장에 3년이 걸렸다고 답변하고 있다.(권오영, 『고대 한국의 상장의례』, 『한국고대사연구』 20, 2000. 12, 10-35쪽 참조.) 권오영의 답변에서 신라가 빠진 것은 신라의 경우 삼년상을 치렀다는 자료를 찾을 수 없었기 때문일 것이다. <모죽지랑가>는 고구려나 백제와 마찬가지로 신라에서도 매장을 하기까지 3년이 걸렸다는 것을 보여주는 자료로 볼 수 있다. 이는 상장을 간략히 할 것을 당부한 문무왕의 장례와 달리 죽지랑의 상장례는 전통적인 3년상을 치렀다는 것을 의미한다.

살아서는 수도를 유람했지만, 죽어서는 들뜬에 버려졌네
 아침에 고당 위를 떠나 저녁이면 황천 아래에 묵는다네
 빛나는 태양은 우 연못으로 들어가고, 수레를 매달어 말들을 쉬게 하네
 천지간의 조화가 비록 신기하다한들, 어찌 나를 다시 살릴 수 있겠는가?
 얼굴은 점점 없어지고 이빨과 머리카락도 곧 다 떨어져 버리겠지
 예부터 모두 그러했는데 누가 이것에서 벗어날 수 있겠는가!(縹襲의
 <만가>)

이 <만가>라는 시에 나타난 죽음 후의 변화는 <모죽지랑가>의 난해 어인 ‘阿冬晡’의 의미를 추리하는 데 도움이 된다. 서재극은 이 ‘阿冬晡’에 대해 ‘아드름’이라 읽고, 아득함, 노쇠함을 뜻하는 말이라고 보았다.²⁷⁾ 필자는 그러나 이 ‘아드름’을 늙어서 아득한 모습이 아니라 살아 있을 때의 뚜렷한 모습이 죽어서 지워져 가는 모습을 나타내는 말이라 본다.

죽음 뒤의 시신은 햇수가 지남에 따라 살이 문드러지고 마침내 혈어 뼈만 남게 된다. 이런 풍장의 과정을 거친 뒤 남은 뼈를 모아 무덤을 만드는 것이 이중장이다. <모죽지랑가>의 시적 화자는 빈소에서 죽지랑을 그리워하며 묘지인 ‘쑤구렁’에 가서 그의 장례를 치를 것을 다짐한다. ‘宿尸夜晡’이란 말은 장례가 하루에 끝나지 않는다는 것, 다시 말하면 신라 때의 장례는 무덤을 만들기 위해서 묘지에서 밤을 새워 일해야 했다는 것을 보여준다. 따라서 ‘잘 밤’이라 읽으면 안 되고 ‘묵을 밤’이라 읽어야 한다.

1.3 <제망매가>와 전통사상의 불교적 변모

생사로는
 여기 있으며 머무르고

26) 류혜영, 『죽음에 대한 문학적 관조-위진 만가시의 특성과 문학적 의의』, 『중국 문화연구』 12집, 31쪽 참조. <만가>의 원문은 다음과 같다. “生時遊國都, 死沒棄中野. 朝發高堂上, 暮宿黃泉下. 白日入虞淵, 懸車息駟馬. 造化雖神明, 安能復存我. 形容稍歇滅, 齒髮行當墮. 自古皆有然, 誰能離此者.”

27) 서재극, 『증보 신라 향가의 어휘 연구』, 형설출판사, 1995, 14쪽.

나는 간다 말도
 못 이르고 가는 것인가
 어느 가을 이른 바람에
 여기 저기 떨어지는 잎과 같이 한 가지에 나고
 가는 곳을 모름이여
 아야
 미타찰에서 만날래 도 님아 기다리고자 하노라.(〈제망매가〉)²⁸⁾

2행의 ‘次盼伊遣’은 ‘次’를 양주동처럼 음독하여 두려워한다는 말로 보지 않고, 서재극처럼 혼독하여 ‘머무르다’를 뜻하는 말로 읽고자 한다. 혼독한다고 하더라도 이 ‘次盼伊遣’은 ‘머무리고’로 읽어야 하기 때문에 서재극처럼 ‘영가를 머무르게 하거니와’²⁹⁾ 해석할 수도 있으나, 필자는 이 ‘머무리고’라는 말을 ‘머무르고’의 경상도식 발음이라고 본다. 9행의 중간 부분에 나오는 ‘逢乎吾’의 ‘吾’는 양주동처럼 혼독하되 ‘나’가 아니라 주격조사를 생략한 ‘내’³⁰⁾ 나타내기 위한 것으로 보되, 이 ‘吾’는 원래 주어인 나를 의미하던 말이 아니라 앞으로 할 일에 대해 자기의 의사를 잘라 말하는 뜻을 나타내는 ‘-크래’라는 어미를³¹⁾ 나타내던 말이었을 것이다. 즉 입말투인 ‘만날래’를 의미하던 말이었는데, 노래가 전승되고 향찰로 정착되는 과정에서 마치 주격조사 ‘내’란 말로 들렸기 때문에 ‘吾’란 한자로 표기한 것이 아닐까 생각된다. 주격인 ‘내’가 시행의 중간에 나오는 것은 자연스러운 말투로 보이지 않는다.

28) 제망매가의 원문을 보면 제망매가는 모두 9행의 노래로 되어 있다. “生死路隱/此矣有阿米次盼伊遣/吾隱去內如辭叱都/毛如云遣去內尼叱古/於內秋察早隱風未/此矣彼矣浮良落尸葉如一等隱枝良出古/去奴隱處毛冬乎丁/阿也/彌陀刹良逢乎吾道修良待是古如”(『교감 삼국유사』, 400-401쪽.)

29) 서재극, 같은 책, 55쪽.

30) 양주동, 『조선고가연구』, 박문서관, 1942, 559쪽. “근고어법에서 나(吾)의 주·목적·지·방위 등 각 형은 ‘내·날’ 혹은 ‘내·나를·나이’ 등으로”(같은 책, 225쪽.)

31) 이희자·이중희, 『텍스트 분석적 국어 어미의 연구』, 한국문화사, 1999, 212쪽 참조.

<제망매가>는 한국의 전통적인 만가가 불교와 만나면서 ‘미타찰’이란 영원의 세계를 통해 죽음을 극복하고자 한다. 이는 <찬기과랑사늬가>에서 사계절 시들지 않는 잣나무라는 자연의 상징을 통해 죽음을 극복하는 것과 달라진 것이다. 월명사는 하늘에 제사를 지내는 화랑으로서 불교사상을 받아들였기 때문에 이 시에는 전통사상과 불교사상이 함께 나타나고 있지만, 범패를 모른다고 했기 때문에 전통적인 사늬창법으로 이 노래를 불렀으리라 생각된다. 그러나 진흥왕 때 팔관회가 도입되면서 화랑이 승려와 함께 위령제인 영산회를 치르게 되면 범패의 영향을 받아 창법에 변화가 오게 된다. 이는 영산류를 설명하는 곳에서 살펴보고자 한다.

사늬가 양식은 11행(<찬기과랑사늬가>), 9행(<모죽지랑가>), 9행(<제망매가>)³²⁾ 등 노래의 마디가 일정하지 않으며, 노래의 마디가 문학적인 의미단락과 일치하지도 않는다. 이것은 사늬가가 문학적으로 고정된 형식을 지녔던 것은 아니라는 것을 뜻한다.

그런데 향가는 제사의식에서 불려진 노래다. 고대의 제사의식은 노래뿐만 아니라 춤과 음악을 동반한다. 망자의 넋을 위로하기 위해 추는 춤을 살풀이라고 한다. 춤과 노래가 동반된 살풀이는 신라 유리왕 때 궁정악으로 삶의 자리가 바뀌면서 왕이 정사를 돌보던 도당에서 춤을 추는 도당 살풀이가 된다. 종교적인 살풀이가 악가무로 이루어진 예술적인 궁정악으로 바뀌게 되었는데, 도술가는 이 궁정악의 시작부분(“樂之始”)에 부르는 노래로 볼 수 있다. 신라 유리왕 때 이루어진 궁정악은 고려를 거쳐 조선말까지 이어진다.³³⁾

고대의 제사의식은 유리왕 때의 궁정무대인 ‘가배’에서 펼쳐진 ‘가무백회’인 회소곡에서 비록 변형된 형태이기는 하지만 살펴볼 수 있다. 여인

32) 향가의 분절은 이동환 교감, 이병도 감수, 『교감 삼국유사』, 민족문화추진회, 1982를 따랐다. 서재극이 이 분절방식에 따라 향가의 마디를 나누고 있다.(서재극, 『증보 신라 향가의 어휘 연구』, 형설출판사, 1995 참조.)

33) 엄국현, 『도술가 연구』, 『한국민족문화』 43집, 2012. 5. 113-134쪽 참조.

이 슬프고 아름다운 목소리로 ‘會蘇 會蘇’(마소 마소) 노래하며 춤추던 <회소곡>에서 살풀이의 원래 모습을 찾아볼 수 있다. 마디의 길이와 수가 서로 다른 향가의 노래 마디는 춤과 음악이 동반된 시대의 가창방식, 예컨대 노래 한 마디가 끝나면 춤을 추는 연행방식을 반영한 것으로 볼 수 있다.³⁴⁾ 신라의 궁정악은 고대의 제사방식을 보다 예술적인 방식으로 변형시켜 보존하고 있다. 감 3인 · 금척 1인 · 무척 2인 · 가척 2인으로 이루어진 정명왕 9년(689년)의 ‘上辛熱舞’가 그러하다. 이 상신열무는 유리왕 때 만든 ‘辛熱樂’를 이어받은 것이라 생각된다.³⁵⁾ 노래와 춤과 음악으로 제사하는 방식은 오늘날의 굿에서 여전히 볼 수 있다.³⁶⁾

‘차사사녀격’과 ‘찬기파랑사녀가’란 말에서 추리할 수 있듯이 죽은 자를 애도하며 울부짖는 향가의 사녀창법은 신라의 궁정악인 도솔가뿐만 아니라 오늘날의 상여소리의 메나리조와 무속음악인 구름시나위에 이르기까지 변함없이 이어진다.³⁷⁾

34) “향가의 형식적 특징 가운데 하나는 분절이 있다는 것이다. 향가의 분절, 다시 말하면 띄어쓰기에 대해 小倉進平 · 양주동 · 이병기는 의미와 관련시키거나 아니면 자구와 구절의 잘못이나 빠짐이 많아 믿을 수 없다고 보았으나, 최정여는 가창상에서 이루어진 가절로 보았다. 최정여의 주장처럼 향가의 분절이 가절이라면 향가는 일정한 선율형에 맞추어 불러졌을 것이다. 향가는 원래 제사노래였다. 고대사회의 제사노래가 연행되던 방식을 고려할 때, 향가는 가무악이 종합된 형태로 연행되었을 것이고, 가절, 즉 띄어쓰기가 있는 곳에서는 노래는 쉬고 그 대신 춤과 악기 반주가 있었을 것으로 볼 수 있다.”(엄국현, 『한국시의 리듬을 어떻게 읽을 것인가』, 『문창어문논집』 37집, 2000. 12, 7-8쪽 참조.)

35) 엄국현, 『도솔가 연구』, 124쪽 참조.

36) 전남 지역 셋김굿을 살펴보면 노래 한 마디를 한 뒤 음악 반주에 맞추어 길게 춤을 춘다. 김혜정이 조사 채보한 유점자의 망자환갑굿이나 고틀이를 보면 ‘에라만세 에라 대신아 대활연으로 설설이 나립소사’라는 노래 한 마디가 끝나면 삼현 반주에 맞추어 길게 춤을 추며, 이어서 또 다른 노래 한 마디와 춤이 계속 되는 ‘노래-삼현-노래-삼현-노래-삼현’의 형태로 노래되고 있다.(김혜정, 『셋김굿에 나타난 성주풀이의 사용 양상과 의미』, 『한국음악연구』 51집, 76-77쪽 참조.)

37) 한국시가의 특징인 사녀창법은 판소리 박타령에 다음과 같이 포착된다. “한 높은 시조청으로 울고, 한 높은 산타령으로 울고, 한 높은 방아타령으로 울고, 한

2. 도솔가류

궁정악의 시작 부분에서 부르던 노래인 <도솔가>를 살펴보고자 하는 것은 이 노래가 굿음악인 사뇌가 양식과 관련되어 있을 뿐만 아니라 가곡, 시조의 발생과도 연관되어 있기 때문이다. 궁정악이 굿음악에서 비롯되었다는 것은 신라의 <도솔가>뿐만 아니라 고려의 진작이나 북전에 서도 찾을 수 있다. 왕의 통치이념을 나타내던 신라의 악장은 고려에 이르러 송도지사로 변모하게 되며, 이 고려의 송도지사에서 가곡과 시조가 발생하게 된다. 가곡과 시조의 뿌리는 신라의 <도솔가>에까지 거슬러 올라갈 수 있다는 것을 보여주는 것이 도솔가류라고 할 수 있다.

오늘 이에 散花(사뇌가) 불러 뽑아 사된 꽃아 너는
곧은 마음의 명을 받들어
미륵좌주 모셔라.(월명사의 <도솔가>)³⁸⁾

군은 아비요
신은 사랑하시는 어미요
민은 어리석은 아이고 하실 것이면 민이 사랑할 것이도다.
구물거리는 데를 벌손 못사리를 먹도록 다스려
이 땅을 버리고 어디로 가겠느냐
할 것이면 나라를 지니
일 것이도다, 아아!
군답게 신답게 민답게
한다면 나라가 태평하리다.(월명사의 <안민가>)³⁹⁾

늪은 하 울어서 목이 조금 쉬었기로 목은 아예 아니 쓰고 잤은모리 안이리로 남을 일췌 웃기것다. 애고애고 막동아, 기운없어 못살겠다.”(강한영 교주, 『신재효 판소리 사설집』, 보성문화사, 1978, 437쪽.)

38) <도솔가>의 원문을 보면 도솔가는 모두 3행의 노래다. “今日此矣散花唱良巴寶白乎隱花良汝隱/直等隱心音矣命叱使以惡只彌勒座主陪立羅良”(『교감 삼국유사』, 399쪽.)

39) <안민가>의 원문은 모두 9행으로 되어 있다. “君隱父也/臣隱愛賜尸母史也/民焉狂尸恨兒孩古爲賜尸知民是愛尸知古如/窟理叱大盼生以支所音物生此盼喚惡支治

<도술가>에 한국의 전통종교와 불교를 통합하고자 하는 왕의 통치이념이 담겨 있다면, <안민가>에는 불교의 연기론과 유교의 명분론의 융합을 통해 국가를 태평하게 다스리고자 하는 왕의 통치이념이 담겨 있다. 이 도술가류가 고려에서는 다음과 같이 나타난다.

당하돌하당금에계상이다
선왕성대에노니와지이다(<정석가>의 서사)

상래소수공덕해요/회향삼처실원만을/봉위주상전하수만세요/왕비전하
수제년을/세자전하수천추요/선왕선후원왕생/제공종실진충량/도내방백
위익고/성주합하증일품/국태민안에법륜전이라/나무천룡지신님네(<보
림>의 서사)

진국명산만장봉에 청천삭출금부용(<관염불>의 서사)

良羅/此地份捨遣只於冬是去於丁/爲尸知國惡支持以/支知古如後句/君如臣多支民
隱如/爲內尸等焉國惡大平恨音叱如”(『교감 삼국유사』, 123-124쪽.) 향가의 마디
는 앞에서 살펴본 것처럼 4·8·10구의 짝수 마디로 이루어진 것이 아니라, 3·
9·11구의 홀수 마디로 이루어져 있다. 향가의 형식에 대해서는 小倉進平이 향
가는 4구 또는 8구로 이루어지며, 8구로 이루어진 향가는 끝에 2구로 된 후구가
첨가되어 있다고 본 이래, 조윤제도 향가에는 4·8·10구체의 세 형태가 있다고
하였다. 小倉進平은 『郷歌及び吏讀の研究』의 제1편 4장에서는 『삼국유사』의 향
가분절을 그대로 따르지만, 7장 향가의 형식에서는 감탄구를 괄호 안에 넣어 비
독립구로 처리한다. 小倉進平은 향가를 일본의 단가와 같은 정형시로 보고 4구
체, 8구체, 10구체로 나누었으나, 이는 향가의 감탄구를 인정하지 않을 때 성립
되는 이론이다. 한국의 시가를 노래로 부를 때 감탄구는 다른 구와 마찬가지로
상당히 긴 시간이 소요된다는 점에서 감탄구는 무시될 수 없는 형식적 요소다.
양주동은 <도술가>의 첫 행을 두 마디로 나누어 4구체의 노래로 만들어 놓고
있는데, 이는 원문을 무시한 잘못된 분절이다. 9행으로 된 <안민가>에는 후구
가 독립되어 있지 않고, 또 의미단락과 무관하게 분절된 경우도 있는데, 이는 월
명사가 기존의 노래 곡조에 맞추어 노랫말을 만들었기 때문에 나타난 현상이라
생각된다. 향가의 곡조를 빌어 노랫말을 만든 것이라 생각되는 <정과정>도 11
행의 마디로 되어 있으며, 후구가 독립되어 있지 않다.(엄국현, 『안민가에 나타
난 서술방식과 정치철학』, 79쪽, 엄국현, 『풍요의 해석학적 연구』, 259쪽, 엄국현,
『도술가 연구』, 126쪽 참조.)

고려의 궁정악 악장의 서사는 <정석가>처럼 짧은 것도 있지만, <보림>처럼 가사가 긴 형태도 있다. <판염불>의 서사는 가곡 편삭대엽 <진국명산> 노랫말의 시작부분과 일치한다. <판염불>의 서사가 가곡 편수대엽 <진국명산>과 단가 <진국명산>의 시작부분과 같다는 점에서 <판염불>의 서사는 한국시가의 역사적 전개를 파악하는 데 긴요한 작품이다. 조선 후기의 악보인 『유예지』(정조·순조간)와 『삼죽금보』(고종시)에 나타나는 편삭대엽은 대엽 가운데 가장 빠르게 연주되는 음악이란 점에서 <판염불>의 서사는 조선 후기의 가창 상황이 반영된 것이라 생각되지만, 노랫말에 염불이 나오는 것을 보면 그 연원이 오래된 노래로 보아야 하며, 적어도 고려의 팔관회까지 거슬러 올라갈 수 있지 않을까 생각된다.

<판염불>이 원래 고려의 팔관회에서 불려진 노래일 가능성이 있는 것은 노래의 앞부분인 ‘진국명산’에 이어 ‘음도로 음도로 시범이라’와 같은 염불이 나오고, 이어서 타령의 노랫말이 나오고 있기 때문이다. 또한 영산회상은 원래 고려의 팔관회에서 연주된 음악이라는 점에서 염불과 타령은 불교와 밀접한 관련성이 있는 음악명칭이라 생각된다.

만약 <판염불>이 고려의 팔관회에서 불려진 노래라면, <판염불>의 앞부분에서 ‘진국명산’이란 노랫말이 나오는 것은 중요한 의미를 지닌다. 나중에 살펴보게 되겠지만, 고려의 궁정악의 시작부분에서 불리던 송도 지사에서 가곡과 시조뿐만 아니라 단가(판소리 허두가, 영산)라는 서로 유사하면서 상이한 장르가 형성되고 있기 때문이다. 그렇지만 <판염불>이 어떤 경로를 거쳐서 『무쌍신구잡가』라는 노래책에 실렸는지 잘 알 수 없기 때문에, 가곡 등의 송도가류가 어떤 경로를 통해서 도술가류에서 발생하는지 다른 노래를 통해 그 경로를 추적할 필요가 있다. 그 노래는 바로 고려시대의 노래인 <북전>이다.

<북전>은 세종실록에 ‘후진진작’이란 이름으로 나오고, ‘淫樂’이라는 주장 때문에 노랫말이 바뀌게 되는데, 『악학궤범』에 개사된 전문이 나온

다. 이것이 이른바 ‘장가 북전’이다. 그리고 『금합자보』(1572년)와 『양금신보』(1610년)에 짧은 노랫말을 지닌 ‘단가 북전’이 나온다. 고려의 장가 북전이 조선 중기에 이르러 단가북전이 된 셈이다. 이것은 어떤 의미를 지니고 있는 것일까?

조규익은 심방곡으로도 불리는 대엽과 후전진작으로도 불리는 북전은 같은 진작 계통의 노래이고, 후대에 가곡으로 정착한 점, 양자의 근원이 송도가로 인식되었다는 점에서 심방곡과 북전은 가곡창사의 발생에 중요한 단서를 지니고 있으며, 가곡창사가 고려 이래의 속악가사에서 나왔다고 보았다. 그리고 가곡에서 시조가 나온 것이 아니라 북전에서 나왔다는 음악적인 측면에서의 주장에 대해 조규익은 만대엽과 북전의 음악이 후사하다는 『현금동문류기』의 해당 기록과 조선 후기에 가곡의 한 창조로 편입되어 있다는 점을 감안할 때 북전이 일단 가곡장르로 포섭된 다음 그 가곡으로부터 시조가 나왔다고 보는 것이 합리적이라고 하였다.⁴⁰⁾

조규익의 주장은 음악적인 측면에서 타당한 것일까? 또 진작에서 대엽이 나오고, 진작의 대엽과 부엽이 독립하여 대엽곡 또는 만·중·삭대엽을 이루었다는 황준연의 주장은⁴¹⁾ 어떤 의미를 지니고 있는 것일까? 또 이러한 음악의 변화는 어떤 사회역사적 변화와 관련된 것일까?

악장의 역사적 전개라는 측면을 고려할 때 고려의 음악인 진작은 조선에 이르러 대엽이란 음악으로 변모하는데,⁴²⁾ 이것은 조선의 건국과

40) 조규익, 「초창기 가곡창사의 장르적 위상에 대하여」, 『국어국문학』 112, 1994. 12, 192-195쪽 참조.

41) 대엽은 향가의 곡조 가운데 대엽과 부엽이 따로 독립되어 성립된 곡인데, 이 대엽에서 가곡과 시조가 발생되었을 가능성에 대해서는 황준연과 권두환에 의해 이미 검토된 바 있다.(황준연, 「대엽에 관한 연구」, 『예술논문집』 24집, 1985, 125쪽 및 권두환, 「시조의 발생과 기원」, 『관악어문연구』 18집, 1993, 33-34쪽 참조.)

42) 『양금신보』에 ‘時用大葉慢中數 皆出於瓜亭三機曲中’이라는 말이 나온다.(조규익, 「초창기 가곡창사의 장르적 위상에 대하여」, 192쪽에서 재인용.)

관련된 현상이 아닐까 생각된다. 조선의 건국에 따라 사대부들이 조선을 찬양할 필요가 생겼고, 이것이 송도가류라는 새로운 장르를 만들게 된 계기가 되었을 것으로 여겨지기 때문이다.

송도지사는 고려의 악장의 시작부분에서 이미 사용되고 있었기 때문에 이것을 따로 떼어 노래를 만들면 곧바로 새로운 장르의 송도가류, 즉 가곡과 시조가 된다. 그런데 문숙희에 따르면, 고려의 음악 가운데 느린 음악인 진작1류의 음악을 축소하면 가곡이 되고,⁴³⁾ 보다 빠른 음악인 진작3류의 음악, 즉 북전의 음악을 축소하면서 진작1류의 음악 가운데 봉황음1, 자하동1, 횡살문의 선율과 시김새, 장단, 가사붙임을 참조하면 시조가 된다고 보았다.⁴⁴⁾ 그렇다면 진작1류에서 가곡이 나왔고, 진작1류와 3류를 두루 참조한 음악에서 시조가 나왔다고 할 수 있다.

북전은 후진진작으로 불려진 만큼 정과정 삼기곡처럼 진작음악의 일종이다. 음악적인 면에서 장가북전의 선율은 진작3과 관련한 악곡이란 점에서⁴⁵⁾ 북전은 진작1류의 음악보다 빠른 음악이다. 그런데 『한금신보』에 평조북전은 속칭 뒤던, 혹은 후정화라고 하였으며, 『현금동문류기』에 만대엽과 북전이 흡사하다는 말이 나온다는 점,⁴⁶⁾ 그리고 학연화

43) “진작1류의 진작1은 가곡과 많은 부분을 공유하고 있다. 양덕수가 쓴 『양금신보』에 만·중·삭대엽이 정과정 삼기곡(진작)에서 나왔다고 한 것으로 봐서 진작1의 이와 같은 시김새와 어단성장 등이 가곡의 근원이 된 것임을 짐작할 수 있다. 그러나 가곡과 진작의 리듬은 다르다. 가곡의 리듬은 3소박 16박자이고 진작의 리듬은 3소박 4박자이다.”(문숙희, 『진작류 악곡의 리듬해석과 음악』, 『한국음악연구』 50집, 104쪽.)

44) “봉황음1, 자하동1, 횡살문의 선율 및 시김새는 훗날 시조에 근원적인 영향을 준 것으로 생각된다. 한편, 황준연은 시조의 근원을 북전으로 보았으나, 북전은 청산별곡 등과 같은 일반적인 노래로 되어 있다. 장단은 청산별곡의 고요편상 장단으로 되어 있고, 가사붙임에는 어단성장이 나타나지 않으며, 선율은 일직선으로 뻗지 않고 위아래로 움직이는 굴곡진 선율로만 되어 있다. 따라서 주어진 고악보만 고려한다면 시조는 북전보다는 진작1류의 봉황음1과 자하동1 그리고 횡살문에 더 가까운 것으로 볼 수 있다.”(문숙희, 같은 논문, 105쪽.)

45) 이지선, 『진작4에 관한 연구』, 서울대 석사학위논문, 1993, (황준연, 『시용향악보향악곡의 연대』, 『한국시가연구』 4집, 105쪽에서 재인용.)

대처용무의 반주음악이 처용 만·중·삭-삼진작-정읍 급기-북전 급기의 순서로 연주된다는 점, 음악이 의례의 반주에 사용되었다는 점을 고려할 때, 북전은 원래 의례의 뒷부분에서 진작1류보다 빠르게 연주되던 음악이라 할 수 있다. 굿이 청신-오신-송신의 절차로 이루어져 있다는 점에서 북전은 원래 굿의 송신 절차와 관련된 음악이라 할 수 있다. 그렇다면 고려의 후전진작, 즉 ‘뒤던’은 오늘날 무교의 위령제의 뒷부분에서 무당이 잡귀를 먹이고 위로해 보내는 ‘뒷전’과⁴⁷⁾ 같은 말일 것이다. 북전의 원래 말인 ‘뒤던’은 北殿이나 後殿의 의미가 아니라 ‘뒷奠’ 혹은 ‘뒷祭奠’으로 볼 필요가 있다.

<보림>이나 <관염불>을 살펴볼 때 고려 악장의 시작부분에서 불리는 노래는 송도지사가 그 특징이다. 그런데 <관염불>의 서사가 바로 송도가류인 가곡 편수대엽 <진국명산>이라는 점을 고려할 때 장가북전이 단가북전이 되었다는 것은 고려시대의 노래인 장가북전의 서사 부분에서 나오는 송도지사가 따로 떨어져 나와 단가북전의 짧은 노랫말로 변화되었다는 것을 의미하며, 앞에서 이미 살펴본 것처럼 이 단가북전에 사용된 음악은 장가북전을 축소한 음악이다. 이 점은 송도가류의 발생을 이해하는 데 대단히 중요한 것이므로 장가북전과 단가북전의 노랫말을 통해 보다 구체적으로 살펴볼 필요가 있다.

- ① [전강] 山河千里壯에 宮殿에五雲高이로다나
 [중강] 輝輝瑞日은 明蟾陞어늘 冉冉香烟은 繞袞袍이로다나
 [후강] 積德百年에 興禮樂호시니 垂衣一代 煥文章이로다
 [부엽] 雍熙之治여 邁虞唐이로다
 [대엽] 慶雲深處에 仰重瞳호니나는 一曲南薰에 解慍風이로다나
 [부엽] 鳳凰이 來舞호니 九成中이로다
 [이엽] 大有年호니 禾稼이 與雲連이로다

46) 조규익, 『초창기 가곡창사의 장르적 위상에 대하여』, 193-195쪽 참조.
 47) 이보형, 『영산회의 천도의식 연행행위에 대한 비교종교학적 해석』, 『공연문화연구』 12집, 53쪽.

[삼엽] 紅腐之粟이오 貫朽錢이로다
 [사엽] 陰陽이 順軌호야 雨露均호니
 [부엽] 萬家烟火이여 太平民이로다
 [오엽] 撫五辰호시니 聖壽無疆호샤 千萬春이쇼셔(『악학궤범』 소재 북전)⁴⁸⁾

②오느리 오느리나/미일에 오느리나/점쁘디도 새디도/오느리 새리나/
 미일당상의/오느리오쇼셔(『금합자보』 소재 평조 만대엽)

③호리누거 괴어시든/어누거 좃니져어/전츠 전츠로/번니피 전츠로/설
 면जू 가시론듯/범그러셔 노니져(『금합자보』 소재 평조 북전)

④ 空房을 꺾고릴동/聖德을 너표릴동/乃終 始終을/모르읍건 마르나/
 땡시론 괴실시/좃좁노이다(『금합자보』 소재 우주 북전)

⑤ 누은들 잠이 오며 기드린들 넘어 오랴/이제 누위신들 어느 잠이
 호마 오리/출하로 안즌 곳에서 긴 밤이나 새오자(일석본 『해동가요』 초
 북전)

⑥ 으자 내 黃毛試筆 墨을 못쳐 窓밖기 디거고/이제 도라가면 어들
 법 잊거마는/아르나 어더 가더셔 그려보면 알리라(진본 『청구영언』 이
 북전)⁴⁹⁾

48) 장가북전의 번역은 다음과 같다. “산하 천리 씩씩한 곳에/궁전에 오색 구름이
 높도다/번쩍번쩍 빛나는 상서러운 해는/궁전 섬돌에 밝거늘/길게 뻗은 향 연기
 는/곤룡포를 두르도다/덕을 쌓기 백년에/예악을 일으키시니/태평한 일대가/문
 채 나도다/화락하게 다스려진 지극한 정치여/요순 때에 짝하도다/경사로운 구
 림 깊은 곳에/임금 얼굴 우러르니/남훈 한 곡에/불평을 푸는 바람이로다/봉황이
 오니/아홉 곡이 다 끝나가도다/크게 풍년드니/벼가 구름에 잇닿도다/씩도록 많
 은 곡식이요/녹슬도록 흔한 돈이로다/음양의 운행이 순하여/우로가 고르니/만
 백성 집의 연기여/태평 세대의 백성이로다/계절을 순하게 하시니/성수 무강하
 시어/천만세를 누리소서”(『국역 악학궤범』Ⅱ, 정연탁 번역, 민족문화추진회,
 1983, 39-40쪽.)

49) 단가북전을 풀이하면 다음과 같다. ② 오늘이 오늘이여 매일이 오늘이여 저물거
 나 새더라도 오늘이여 새려거든 매일 늘 오늘이옵소서. ③ 녹신녹신해지도록 사
 랑하시면 녹신녹신하여 좃아가고져 까닭 까닭으로 벗님의 까닭으로 (우리 사이
 가 밥이 설듯 덜 익어) 어색하면 모습 변한듯이 뒤범범으로 노닐고져. ④ (나의)
 空房을 살필 것인지 (임금의) 聖德을 넓힐 것인지 從來(乃終은 來終을 소리나는
 대로 표기한 듯)와 시종을 모르거나 아니거나 오히려 (신이) 사랑하시므로 좃습
 니다. ⑤ 누은들 잠이 오며 기다린들 넘어 오랴 이제 누위신들 어느 잠이 장차

②의 만대엽은 복전이 아니고 평조 만대엽이지만 복전과 함께 인용한 것은 만대엽과 복전은 혹사하다는 『현금동문류기』의 기록이 있고, 또 만대엽과 복전을 비교함으로써 복전에 대한 올바른 이해가 가능하다고 보기 때문이다.

평조 만대엽이 오늘이라는 시간의 영원성을 통해 태평성대를 기원하는 송도가라면, 평조 복전과 우조 복전은 신과 인간의 관계를 사랑으로 일체화하기를 바라는 종교적인 노래라 생각된다. 사랑으로 하나가 되는 관계는 축제의 정신이 작동한 것으로 유교적 질서관념에 어긋난다. 이 뒤범벅이 되어 노닐고자 하는 축제정신 때문에 유학자들이 복전을 ‘음사’로 본 것이 아닐까 생각된다.

조규익은 “평조 만대엽은 대엽으로부터 얼마간 진전을 보인 단계의 곡조인 듯하다”라고⁵⁰⁾ 보고 있으나, 『금합자보』 이전의 고려시대에 이미 진작1·2·3, 처용 만기·중기·축기, 영산회상 상령산·중령산·세령산·가락덜이가 있었다는 점을 고려할 때 이 당시 대엽에 만대엽뿐만 아니라 중대엽, 삭대엽도 있었을 것이며, 다만 악보에 채록될 때 편의상 만대엽만 수록하였던 것이 아닐까 추정된다. 다시 말하면 진작1·2·3·4와 처용 만기·중기·축기 등을 앞뒤로 이어서 연주했던 고려시대의 연주방식이 조선시대에 그대로 이어졌고, 이러한 연주방식을 『금합자보』보다 후대의 가집인 『현금동문류기』와 『금보신증가령』에서 온전

오리 차라리 앉은 곳에서 긴 밤이나 새우자. ⑥ 아아 내 황모시필에 목을 문혀 창 밖에 떨어뜨리고 이제 돌아가면 얻을 법 있건마는 아무나 얻어 가져서 그려 보면 알리라.(노랫말이란 붓을 들어 곧바로 쓴다고 해서 나오는 것이 아니라 어느 정도 시간이 지나야 얻을 수 있는 것이니 누구나 이렇게 해 보면 창작의 묘한 이치를 알게 된다. 시의 창작을 고민할 정도로 가사에 대한 수요가 많았기 때문에 이와 같은 시가 나왔던 것은 아닐까.) “황모시필: 쪽집이 털로 만든 좋은 붓. 황모시필을 음사로 보아 남자의 생식기를 상징하는 것이라고 하는 사람도 있다. 이상 복전 이수(<호리누거>와 <황모시필>)는 강한 은유법을 쓰고 있는 것 같은데, 앞으로 더 더욱 연구의 대상이 될 문제다.”(정주동·유창균 교주, 『진본 청구영인』, 명문당, 1957 초판, 1987, 중판, 17-18쪽.)

50) 조규익, 『초창기 가곡창사의 장르적 위상에 대하여』, 197쪽.

히 수록했던 것으로 볼 수 있다. 그래서 “장가북전에서 단가북전이 파생되면서 비로소 북전은 대엽의 한 부분으로 합류했다고 볼 수 있”⁵¹⁾ 조규익의 주장을 다음과 같이 이해하고자 한다. 즉 장가북전의 음악을 이용하여 단가북전을 만들 때 진작의 음악을 축약하여 대엽을 만들었고,⁵²⁾ 이 대엽 혹은 만·중·삭대엽을 통해 만대엽을 연주할 때 만대엽에 이어 중대엽과 북전(삭대엽)도 함께 연주하였다고 보는 것이다. 앞에서 이미 살펴본 것처럼 만대엽이 의례의 시작부분에 연주되는 느린 음악이라면, 북전은 의례의 뒷부분에 연주되는 빠른 음악이기 때문이다. 그렇다면 『현금동문류기』에 만대엽과 북전의 음악이 흡사하다는 기록은 이 두 음악이 음악형식에서 서로 유사하지만 빠르기가 서로 다르다는 뜻으로 이해할 필요가 있다.

장가북전이 단가북전이 된 것은 장가북전의 송도지사를 이용해 새로운 송도가를 만들려고 한 의도와 관련되어 있을 것이며, 이를 위해 장가북전의 음악을 축소하여 새로운 송도가류인 가곡과 시조를 만들었을 것이라 생각된다.

그런데 19세기의 궁정의 악장을 가곡 형식으로 짓고 있다는⁵³⁾ 사실은

51) 조규익, 같은 논문, 195쪽.

52) 황준연은 “진작의 대엽과 부엽이 독립하여 대엽곡 또는 만·중·삭대엽을 이루었다”고 본 바 있다.(황준연, 『대엽에 관한 연구』, 『예술논문집』 24집, 1985, 125쪽.) 그리고 문숙희는 진작의 음악형식은 제1악절(기본부)이 전강-중강-후강-부엽, 제2악절(축소부)이 대엽-부엽, 제3악절(변화부)이 이엽-삼엽-부엽, 종결구인 오엽으로 되어 있는데, 같은 진작음악인 북전(후진진작)의 음악형식은 제1악절이 전강-중강-후강-부엽, 제2악절이 대엽-부엽, 제3악절이 이엽-삼엽-사엽-부엽, 종결구인 오엽으로 되어 있고, 제2악절은 제1악절의 축소부이며, 제3악절은 다른 선율을 구성하는 구의 수 등은 진작과 같으나 제3악절에서 두 구가 하나의 악구를 이루는 점과 오엽이 새로운 장단에서 시작하는 점은 진작과 다르다고 하였다.(문숙희, 『고려말 조선초 시가와 음악형식』, 학고방, 2009, 215-228쪽 참조.) 그렇다면 단가북전은 장가북전의 제2악절인 축소부에 해당하는 악곡이라 할 수 있다. 다시 말하면 장가북전의 축소부에 해당하는 악곡으로 단가북전의 음악을 만들었다고 할 수 있다.

53) 신경숙, 『19세기 궁중연향 한글악장』, 『시조학논총』 20집, 188쪽.

가곡이 사대부가 즐기던 음악이란 점에서 악장의 창작과 관련하여 문제가 제기될 수 있다. 왜냐하면 19세기 궁정연향에서 사용된 악장에 가곡과 시조의 노랫말이 사용된다는 것은 사대부와 여향인들 사이에 널리 보급된 가곡이 악장으로까지 영역을 확대하고 있었다고 볼 수도 있을 것이기 때문이다.⁵⁴⁾

그러나 이 문제는 궁정악의 역사를 살펴보면 풀리게 된다. 신라의 궁정악의 시작부분에 <도솔가>가 불려지던 전통은 고려의 궁정악에서도 그대로 이어져서 도솔가류인 송도지사가 궁정악의 앞부분에서 불려지며, 이것은 조선 후기에까지도 변함없이 이어진다.⁵⁵⁾ 이러한 악장의 역사적 측면을 고려할 때, 19세기 궁정연향에서도 신라와 고려, 그리고 조선으로 이어진 악장 창작의 전통에 따라 악장가사를 만들었을 것으로 볼 수 있다. 19세기의 궁정연향의 악장가사가 가곡과 시조의 노랫말의 형태를 지니게 된 것은 고려의 악장이라 생각되는 <관염불>에 가곡의 노랫말인 <진국명산>이 나온다는 점과 고려의 악장인 <만전춘>이 이미 시조의 형태를 지니고 있었다는 점에서⁵⁶⁾ 고려의 악장 창작의 전통이 조선 후기까지 이어진 것으로 볼 수 있다. 따라서 19세기에 이르러 가곡의 노랫말이 궁정악의 악장으로 도입되었다고 보기는 어렵지 않을까 생각된다. 앞에서 이미 살펴본 것처럼 궁정의 악장, 특히 송도지사가 사대부 계층에 영향을 끼치게 되면서 나타나게 된 장르가 가곡과 시조였으며, 이 송도가류는 시대의 변화와 함께 다양한 주제로 변화해 갔던 것이다.⁵⁷⁾ 이 점을 단가북전의 작품들이 잘 보여주고 있다. 위에서 인용

54) 신경숙, 같은 논문, 194쪽 및 조규익, 「시조와 궁중 악장의 관계」, 『시조학논총』 25집, 170쪽.

55) 엄국현, 『도솔가 연구』, 125-134쪽 참조.

56) 정병욱은 만전춘의 2연과 5연은 시조형태에 아주 가깝다고 본 바 있다.(정병욱, 『국문학산고』, 신구문화사, 1960, 71쪽 참조.)

57) 권오경은 19세기 가곡사설의 주제별 분포를 파악한 바 있다. 그에 따르면 19세기 가곡사설은 강호가류와 상사가류가 양대 축을 형성하고 있으며, 격양가류(송축연군)는 총 80편의 가곡 가운데 6편(8%)에 불과하다. 19세기 후반으로 갈수록

한 단가복전 작품들 가운데 『금합자보』의 평조 복전과 우조 복전은 송도지사로 볼 수 있지만, 『해동가요』와 『청구영언』에 실린 초복전과 이복전은 그 주제가 송도가류에서 이미 벗어나 사랑(초복전)과 노랫말 창작의 방법(이복전)을 노래하고 있다고 생각되기 때문이다.⁵⁸⁾

앞에서 이미 살펴본 것처럼 <관엽불>에 나오는 편삭대엽 <진국명산>은 원래 고려의 팔관회에서 불리던 악장의 서사(송도지사)였다. 그런데 팔관회가 폐지되면서 음악이 의례와 분리되었으며, 이에 따라 고려의 궁정악 가운데 특히 송도지사에 사용되던 노래와 음악이 조선 중기에 가곡과 시조라는 새로운 장르를 형성하였고, 조선 후기에 다양한 주제로 변화하게 되었던 것이다. 이것은 영산회상의 성악곡이 17세 후반에 기악곡으로 바뀌고 18세기 전기에 이르러 풍류방에서 널리 연주되는⁵⁹⁾ 현상과 무관한 것은 아닐 것이다. 신라와 고려의 팔관회의 가무백희가 조선의 불교 탄압 정책 때문에 오히려 궁정이라는 닫힌 공간을 넘어 각 계층으로 확산되기 시작하였고, 이것이 조선 후기에 이르러 다양한 문화의 꽃을 피우게 되었던 것이라 할 수 있다.

도덕윤리를 강조하는 작품이 줄어들고 상사가류가 가곡계를 평정하는 현상을 보인다. 19세기 후반에 이를수록 가곡문화가 고급문화라는 인식에서 후퇴한 것으로 여겨진다.(권오경, 『19세기 고악보 소재 가곡 연구』, 『시조학논총』 17, 303-306쪽 참조.)

58) 성호경은 장가복전이 해체되었으나 그 해체된 노랫말이 후대의 악보집에 수록되었을 것으로 보기 때문에 ③-⑤-④-⑥의 차례로 장가복전의 1, 2, 3, 4연이 되며, 5연은 고려시가의 종결부와 유사한 노랫말이 있었을 것으로 본다.(성호경, 『고려시대 시가 연구』, 태학사, 2006, 389-417쪽 참조.) 그러나 필자는 단가복전은 모두 장가복전의 서사에 해당하는 것이며, 또 시대가 다른 노랫말이기 때문에 이들을 이어서 장가복전을 복원할 수는 없다고 본다. 게다가 고려가요는 서사와 본사가 다른 경우가 많기 때문에 유사한 내용의 노랫말을 엮어서 하나의 노래로 만들 수는 없다는 것이 필자의 생각이다.

59) 송방송, 『한국음악통사』, 1985, 중판, 431쪽 참조.

3. 영산류

사녀가 양식의 역사적 전개에서 빠뜨릴 수 없는 것이 영산류의 노래다. 이 영산류의 노래를 살펴보기 위해서는 무엇보다 먼저 이들 노래가 불려진 팔관회가 복원될 필요가 있지만, 조선조에서 편찬된 『고려사』를 통해 팔관회의 가무백회를 복원하는 것은 쉽지 않다. “태악령이 잡기(백회)가 등장할 것을 아뢰자 잡기를 모두 연기하다가 조금 지나 협률량이 휘를 높이면 잡기들이 모두 물러간다”거나, “왕(덕종)은 신봉루에 행차하여 백관들에게 큰 연회를 베풀고 이튿날 대회에도 큰 연회를 베풀고 풍악을 관람하였는데(觀樂)”처럼 단편적인 언급이 있을 뿐 자세한 내용은 기술하고 있지 않기 때문이다. 그렇지만 태조의 팔관회 관련 기록은 팔관회의 연회(樂)의 윤곽을 어느 정도 살펴볼 수 있게 한다.

원년 11월에 해당기관에서 “전 임금은 매년 중동에 팔관회를 크게 배설하여 복을 빌었습니다. 그 제도를 따르시기를 바랍니다”라고 하니 왕이 그의 말을 좇았다. 그리하여 구정에 윤등(輪燈) 하나를 달고 향등(香燈)을 그 사방에 달며 또 2개의 채봉을 각 5장 이상의 높이로 매고 각종 잡기와 가무를 그 앞에서 놀리었다. 그 중 4선악부와 용·봉·상·마·차·선 등은 다 신라 때 옛 행사였다. 백관들은 도포를 입고 홀을 가지고 예식을 거행하였는데 구경꾼이 거리에 쏟아져 나왔다. 왕은 위봉루에 좌정하고 이것을 관람하였으며 이로써 매년 전례로 하였다.⁶⁰⁾

태조 왕건의 훈요십조에는 “짐이 지극히 바라는 바는 연등과 팔관에 있다. 연등은 부처를 섬기기 위한 것이고 팔관은 하늘과 5악·명산·대천·용신을 섬기기 위한 것이다”라고 하였다. 고려의 팔관회는 신라의 팔관회를 계승한 것인데, 위의 두 기록을 통해서 복을 비는 대상이 하늘과 5악·명산·대천·용신이며, 이들에게 복을 빌기 위해 백회가무를 바쳤다는 것을 알 수 있다.

60) 『북역 고려사』(제6책), 사회과학원 편집부, 신서원, 1992, 편집재판, 415쪽.

하지만 위에서 살펴본 고려의 팔관회에는 신라가 팔관회를 개최한 이유 가운데 중요한 것 하나가 빠져 있다. 신라 진흥왕 33년 겨울에 죽은 병졸들을 위해 외사에서 팔관연회를 베풀어 이레만에 마쳤다는 기록이 그것이다. 팔관회의 목적 가운데 하나는 위령제이고,⁶¹⁾ 이를 위해 전통 종교의 사제인 화랑과 부처를 모시는 승려가 만나 함께 만든⁶²⁾ 의례가 팔관회의 ‘영산회’⁶³⁾라고 할 수 있다.⁶⁴⁾

팔관회의 ‘樂’, 즉 백희가무에 대한 정보는 『고려사』보다는 오히려 고려 말의 학자인 이색의 시에서 더 정확하고 자세한 것을 얻을 수 있다.

-
- 61) 류동식은 팔관회의 내용을 세 가지로 보았다. 첫째 기복제로서의 팔관회, 둘째 수호제로서의 팔관회, 셋째 위령제로서의 팔관회가 그것이다.(류동식, 『한국무교의 역사와 구조』, 연세대학교출판부, 1985, 5판, 135-137쪽 참조.)
- 62) 엄국현, 『보림의 양식과 삶의 자리 연구』, 『한국민족문화』 47집, 2013. 5, 45-54쪽 참조.
- 63) 팔관회 때의 위령제를 사찰의 천도재인 영산재와 음악 영산회상, 그리고 판소리 허두가로 알려진 단가 ‘영산’과 구별하기 위해 영산회라는 명칭을 사용하기로 한다. 이영숙의 조선 후기 패불탱 연구에 따르면 영산재의 선행 명칭으로 영산회, 영산대회, 영산작법 등의 용어가 사용되었다.(심효섭, 『조선전기 영산재 연구』, 동국대 대학원 박사학위논문, 2004, 12쪽 참조.)
- 64) 영산회에서 喪家樂이 펼쳐졌다는 것은 『고려사』 열전 최승로 조의 “偶人(꼭두각시)은 凶禮가 아니면 사용하지 않는다”란 기록을 통해 알 수 있다. 고려 예종 때 우상의 잡희(우리의 전통민속인형극인 꼭두각시놀이)가 喪家樂의 일종이라는 것에 대해서는 심우성, 『남사당패연구』, 동화출판공사, 1980, 중판, 191쪽 참조. 그리고 서울 새남굿에 나오는 ‘영산’(이상순, 『서울새남굿 신가집』, 민속원, 2011, 63쪽. “영산축원 시위들 하소사/아무 가중 아무 시 편에/산에 올라 호영산들로 내려 거리의 객사 영산/만경창과 뜬 영산 물에 빠져 수살영산/목을 매어 자결 영산 약을 먹고 자살 영산 운운”), 진도의 상가에서 밤에 노는 장례놀이인 ‘다시래기’(이두현, 『한국무속과 연희』, 서울대학교출판부, 1996의 제5장 「장례와 연희고」, 205-212쪽 참조.), 제주도의 장례 전날 상여를 들고 마을을 돌아다니면서 부르는 ‘꽃염불소리’(좌혜경, 『민요시학 연구』, 국학자료원, 1996, 259쪽), 추자도의 사자의례인 ‘산다위’(전경수, 「사자를 위한 의례적 윤간:추자도의 산다위」, 『한국문화인류학』 24집, 15쪽. “한쪽에서는 죽음을 애도하는 곡소리가 나고, 다른 한쪽에서는 윤간당하는 남자의 숨넘어가는 소리와 윤간하는 여자들의 쾌락소리가 나는 장례식”)를 통해서도 찾을 수 있을 것이다. 추자도의 ‘산다위’는 ‘산대’가 변화한 말이라 생각된다.

팔방의 壤奠(땅에서 난 제사 물건)은 산봉우리보다 높는데/향로의 한
심지 향은 임금에 내려준 것이네.(〈팔관회〉)

구정에서 크게 외쳐 拜舞하고 일어나서/재신들은 술 따라서 강릉(임
금에게 축복하는 말)으로 축복하고/광대들이 외쳐 불러 仙郎들이 들어
오고/양부의 음악 연주엔 화기가 진진하여라.(〈부계에서 하례를 올리
다〉)

불전이랑 神臺에 분향하고 치성하여/빛어낸 화기가 하늘땅에 가득한
지라(〈태조가 팔관 양회를 설치한 뜻이 어디에 근본했는지 모르겠으나
혹자는 말하기를 주립전의 ‘八邪를 금한다’는 말에서 비롯되었다고 한
다. 그 다음날에는 눈이 오므로 기뻐서 짓다〉)

八臺(山臺)가 오늘 구정을 좌우로 낀 가운데/남쪽 둔덕에 열악청이
바야흐로 열렸도다./승선이 뒤에 오니 위엄이 이미 진동했고/재신이 단
좌하니 체모가 더욱 안정됐네/묘한 곡조 연주하자 귀신도 깜짝 놀라고/
허공 위의 줄타기에 달과 별도 흔들려라(〈무제〉)

양부가 서로 만나 예법이 틀리지 않았나니/구정의 열악은 예로부터
전해오는 바이나라/정재와 잡극은 동이와 중국이 합쳐졌고(〈열악〉)

산대를 엮어 만든 것이 봉래산과 흡사하니/과일 바치는 仙人이 바다
속에서 오겠구나/잡객의 북소리 징소리 땅을 온통 뒤흔들고/처용의 소
맷자락 바람에 날리며 돌아가네/긴 장대 위의 사나이는 땅에서처럼 노
닐고/하늘로 치솟은 폭죽은 번갯불처럼 빠르도다(〈동대문에서부터 대
궐 문 앞에 이르기까지 산대잡극의 무대가 펼쳐졌는데 예전에는 보지
못하던 것들이었다〉)⁶⁵⁾

궁궐의 구정에서 산대를 치고 제사음식을 차려놓고 백희가무를 한다.
불전과 신대에 분향한다는 것은 승려·와 화랑(선랑)이 함께 제사를 지
낸다는 것을 뜻하며, 귀신도 깜짝 놀랄 묘한 곡조(영산회상)가 연주되는
제사를 마치면 양부(사선악부와 용·봉 등의 악부)에서 펼치는 정재와 잡
극(처용희, 줄타기 등), 그리고 폭죽놀이 등이 이어진다.⁶⁶⁾

65) 『목은고』, 『문헌으로 보는 고려시대 민속』, 국립문화재연구소, 2005, 228-345쪽.

66) 팔관회에서 백희가 펼쳐진 소회의에 대해서 이혜구는 행향, 수하, 백희, 예향으
로 구분하고 백희에 대해서는 다음과 같이 본 바 있다. “이 백희가 팔관회와 연
등회에만 있고, 대관전 寔群臣儀 기타에는 없기 때문에 그것을 별개항목으로 독

팔관회는 크게 제사와 놀이로 이루어져 있고, 제사의례인 영산회는 승려와 선랑이 함께 지내는 것이므로 사찰의 천도의례인 영산재와 다르게 곳의 위령제와도 다르다. 물론 서로 유사하거나 영향을 주고받은 점도 있겠지만, 이들을 서로 구분해서 살필 필요가 있다. 이 팔관회의 영산회를 통해 전통적인 곳과 불교의식이 서로 영향을 주고받게 되었을 것이다. 영산회를 복원하기 위해서는 이런 점에 유의하여 접근할 필요가 있다.

3.1 영산재의 재의식과 음악의 관련성

팔관회의 樂 가운데 영산회의 절차는 원래부터 영산회상-염불-타령-군악의 순서로 되어 있었을 것이라 생각된다. 왜냐하면 영산회상이 상령산-중령산-세령산-가락덜이 순으로 연주되는 것은 영산회의 의례와 관련이 있을 것이기 때문이다. 오늘날의 영산재의 의식구조와 음악적 짜임새에 대한 장휘주의 연구는⁶⁷⁾ 영산회를 복원하는 데 큰 도움이 된다.

수록재와 예수재의 설회인유에서 소청상위, 소청중위, 소청하위에 이

립시켰다. 이 백회는 팔관회의 대회의에는 없고, 소회의에만 있고, 또 소회의에서도 이 부분에만 庭中에서 행하여졌다. 따라서 팔관회 잡기와 팔관회 王觀雜戲의 그 잡기와 잡히는 소회의의 이 부분 백회 이외에서는 演하여질 수 없다. 교방여악은 殿上에만 있고, 백회는 庭中에서만 행하여졌다.”(이혜구, 『의례상으로 본 팔관회』, 『한국음악서설』, 서울대학교출판부, 1985 5판, 284쪽.) 또 도광순은 백회의 내용에 대해 다음과 같이 말한 바 있다. “행사의 내용은 다음과 같다. 양일 모두 왕의 친립하에 행사가 진행되는데, 연회는 양일에 걸쳐서 행하고 대제 일에는 성대하고도 화려한 장식을 한 식장에서 백회와 가무를 연출함으로써 군신이 동락했다. 그리고 거기에는 사선악부의 출연이 있을 뿐만 아니라, 김락·신승겸 등 공신의 우상과 용·봉새·코끼리·말·수레·배 등의 가장행렬도 등장하고 또 교방 제자에 의한 포구락이나 구장기별기 등의 연주도 있었다. 그리고 거기에는 후세의 산대회의 가무와 같은 것도 있었던 것으로 추측된다.”(도광순, 『팔관회와 풍류도』, 『한국학보』 21권 2호, 1995, 14쪽.)

67) 장휘주, 『영산재의 재의구조와 음악적 짜임새』, 『공연문화연구』 12집, 2006. 2, 89쪽.

르는 절차는 영가와 직접적인 연관성이 있는 절차이다. 그런데 영가를 위한 하단의식은 불교의 삼단법에서 상단과 중단의식에 선행할 수가 없다. 즉 상위신인 석가모니불을 모시는 상단의식(영산작법)이 먼저 선행되고, 그 다음 중위신인 십대왕을 모시는 중단의식(각배)이 설행되고, 마지막으로 영가를 비롯한 잡귀를 모시는 하단의식이 이뤄져야 하는 것이다. 이렇게 본다면 수록재형은 시련에서 신중작법, 패불이운 등의 준비의식을 거쳐 상단의식(영산재), 중단의식(각배), 하단의식(수륙재와 예수재)을 설행하고, 재도량에 초청된 모든 신들과 영가들을 봉송하는 마무리 의식까지가 삼단법에 따른 하나의 완결구조를 갖는다.⁶⁸⁾

음악이 의식의 반영이라는 점을 고려할 때 영산회는 불보살과 시왕, 망자의 넋을 모시고 놀리고 보내는 삼단구조를 지니고 있다고 볼 수 있다. 다시 말하면 영산회상의 상령산·중령산·세령산·가락달이와 진작 1·2·3·4 음악은 원래 부처와 보살·시왕·망자의 넋을 모시는 절차와 관련된 음악이었을 가능성이 있다.

그런데 영산회상이란 음악을 고악보가 편찬된 역사적 시기에 따라 살펴 피게 되면 영산회상은 역사적인 발전과정을 거쳐 형성된 것으로 이해하게 될 가능성이 있다. 다시 말하면 오늘날 기악합주곡으로 연주되는 영산회상은 “시작부터 대곡이었던 것이 아니라 조선 후기에 이르러 시대의 변천과 함께 조금씩 발전되어 이루어졌던 것”이라고⁶⁹⁾ 보게 된다. 그러나 팔관회가 신라에서 태봉을 거쳐 고려말에 이르기까지 이어졌고, 조선 태조 8년 도당의 청에 따라 폐지되기까지 오랫동안 열렸다는⁷⁰⁾ 점을 고려할 때 영산회상 음악은 원래부터 영산회상 상령산-중령산-세령산-가락달이-염불-타령-군악의 절차에 따라 연주되던 대곡의 형태를 지니고 있었을 가능성이 있다. 그런데 영산회라는 의식절차의 반주음악으로

68) 장휘주, 『재의 절차와 성격으로 본 재의 유형』, 『동아시아불교문화』 7집, 동아시아불교문화학회, 2011, 9쪽.

69) 송방송, 『한국음악통사』, 일조각, 1985 중판, 429쪽.

70) 안계현, 『팔관회고』, 『동국사학』 4호, 1956, 51쪽.

사용되던 영산회상 음악이 조선 초기의 정치적 상황에 따라 팔관회 의식과 분리되면서 17세기 후반에는 성악곡을 잃고 기악화되기에 이르렀을 것이다. 영산회상만 수록된 17세기 후기의 『금보신증가령』과 달리 18세기 말기의 『유예지』와 19세기의 『삼죽금보』에는 영산회상 상영산-중령산-세령산-가락더리-환입-염불-타령-군악의 순서로 연주되고 있는데,⁷¹⁾ 이것은 영산회상 음악의 역사적 성장과정을 보여주는 것이 아니라, 의식과 분리된 음악의 시대적 변모양상을 보여준다고 할 수 있다. 다시 말하면 영산회가 폐지되면서 17세기까지는 영산회상만 따로 연주되다가 조선 후기에 이르러 비록 의식과는 분리되었지만, 기악만으로 고려 때의 영산회의 반주음악을 되찾고자 하였던 것은 아닐까 생각된다.

영산회가 조선 초기에 어떻게 해체되었던가 하는 것은 『악학궤범』에 나타나는 학연화대처용무합설의 반주음악을 통해 살펴볼 수 있다. 『악학궤범』의 학연화대처용무합설은 전도와 후도로 나누어져 있고, 전도의 음악은 처용 만기-봉황음 중기-봉황음 급기-삼진작-정읍 급기-북전 급기의 순서로 연주되고, 후도의 음악은 영산회상 만기-영산회상 영-보허자 영-처용 만기-미타찬-본사찬-관음찬의 순서로 연주된다. 학연화대처용무합설은 고려의 궁정악을 토대로 하되, 전도는 고려의 궁정악과 그것을 변주한 조선 초기의 음악을 융합하여 만들었고, 후도는 고려의 궁정악 가운데 특히 영산회의 모습을 부분적으로 남겨 두면서 고려의 향악과 당악을 융합하고 있다. 조선 초기의 궁정악은 유교와 불교, 당악과 향악의 융합을 통해 새로운 음악을 ‘형성’⁷²⁾하였다고 할 수 있다.

제사와 축제라는 양의적인 측면을 간직하고 있었던 고려의 영산회는

71) 송방송, 『한국음악통사』, 429-435쪽 참조.

72) “조선조 초기의 창작방법은 기존 선율을 중심으로 한 변주선율로써 새로운 악곡을 만들었다. 따라서 이러한 방법이 완전히 새로운 창조의 독창성을 가진 모습으로서의 태어남을 의미하는 작곡의 개념과 방법이 다르다는 논쟁에서 한국 전통음악에서의 창작행위를 형성(形成, FORMATION)이라 규정하며 주장한다.”(이성천, 『한국전통음악 형성론』, 민속원, 2005, 초판2쇄, 152쪽.)

조선 초기에 유교사상에 입각하여 두 갈래로 해체되었을 것으로 판단된다. 첫째, 위령제는 고려 때부터 있었던 사찰의 수록재에 넘기고,⁷³⁾ 둘째, 축제적인 성격은 궁정악을 만들 때 유교사상에 적합하거나 조선사회에서도 필요하다고 여겨지는 것은 받아들이고 그렇지 않은 것은 배제하는 것이다. 앞에서 살펴본 학·연화대·처용무합설에서 이런 모습을 발견할 수 있다. 조선 초기의 궁정악을 형성했던 사상적 기초는 이후 한국음악을 나누는 하나의 계급적 기준으로 작동하였을 것으로 생각된다. 즉 고려의 궁정악 가운데 조선의 궁정악에 포함된 음악은 정악이 되고, 배제된 음악은 잡가나 민속악이 되었던 것이라고 할 수 있다.

조선 초기에 해체되었던 팔관회의 樂은 조선 후기에 이르러 사대부 집안의 과거 급제 축하잔치인 문희연에서 그 모습을 다시 드러낸다.

송만재의 관우회는 문희연에서의 여러 연회를 가장 자세하게 묘사하고 있다. 이 시에 의하면, 문희연에서 재인들이 산봉도 설치하고, 영산회상, 가곡, 십이가사, 어룡만연지희, 불토해내기, 포구락, 사자무, 처용무, 유자희, 요요기, 판소리 단가, 판소리, 땅재주, 검무, 줄타기, 솟대타기, 흥패고사 등을 연행했다고 한다.⁷⁴⁾

춘방 나고 곧바로 광대를 가려 뽑아/명창을 데려다가 좋은 밤을 택한
다네/
영산 마치고 연회가 벌어지니,/기이하고 빼어났구나 춘향가 한 마당

73) 심효섭은 조선 건국 후에 수록재에 대한 관심이 증대되고 있는가에 대해 의문을 표한 바 있다. “고려 왕실의 수록재 개최가 매우 빈약한 점과는 달리 조선 건국 이후에 국가와 왕실을 중심으로 수록재의 개최가 빈번하게 이루어지고 이러한 사실이 실록에서 쉽게 찾아진다는 점에서 주목된다. 물론 조선을 건국한 태조 이성계가 호불군주였던 것에 연유하여 불교의식을 옹호하였으며, 문화의 속성상 급격한 변화가 용이하지 않았을 것이라는 점에서 이해할 수도 있겠으나 그렇다고 하더라도 조선 건국 후에 수록재에 대한 관심이 증대되고 있는가에 대한 의문은 여전히 남게 된다.”(심효섭, 『조선전기 영산재 연구』, 동국대학교 대학원 박사학위논문, 2004, 66쪽.)

74) 전경욱, 『한국의 전통연희』, 학교재, 2012 초판 3쇄, 272쪽.

(류만공의 세시풍요에 나타난 문희연)⁷⁵⁾

팔관회 樂의 후대적 변모인 문희연을 살펴보면 영산회상 이후에 가곡과 12가사, 판소리 단가, 판소리를 부른다. 영산을 마치고 춘향가를 부르는 기록에 따라 영산, 즉 판소리 단가는 판소리를 부르기 전에 목을 푸는 판소리 허두가로 알려지게 되지만, 판소리 단가는 판소리 바로 앞에서 불려지는 노래가 아니라 영산회의 시작부분에서 부르는 영산회상의 성악곡이 향악화하면서 나타난 소리로 볼 필요가 있다.

변승환은 관우회의 기록 체재는 서사, 영산, 타령, 환희, 장기, 총론으로 짜여져 있다고 하면서 문희연의 연행 구조에 대해 다음과 같이 말하고 있다.

당시의 문희연을 그대로 담고자 했던 관우회에서는 영산, 타령(판소리), 환희(줄타기), 장기(땅재주) 등 네 가지로 이루어진 것으로 기술하고 있다. 이러한 ‘영산+판소리’의 연행 구조는 연행 환경의 변화에 따라서 ‘영산’ 본래의 의미는 퇴색되고 연행 구조는 유지되면서 ‘단가(허두가)+판소리’의 구조로 변모되었다고 볼 수 있다.⁷⁶⁾

연행 환경의 변화에 따라 ‘영산+타령’의 연행 구조는 ‘판소리 단가(허두가)+판소리’의 구조로 변모되었다는 것을 알 수 있다. 또한 변승환은 단가 <진국명산>에 대해 다음과 같이 말하고 있는데, 이는 단가의 발생과 관련하여 주목할 필요가 있다.

단가 진국명산은 일찍이 송만재의 관우회(1810)에 “진국명산만장봉”이란 시구가 인용되는 것으로 보아 19세기 이전부터 불렸을 것으로 보이나, 전체 노랫말은 알 수 없으므로 현행 단가와 동일한 것으로 보기는 어렵다. 그런데 단가 진국명산을 보면 ‘진국명산~’, ‘남산송백~’, ‘부귀

75) 손태도, 『광대의 가창 문화』, 집문당, 2007, 3쇄, 392쪽에서 재인용.

76) 변승환, 『판소리 단가의 개념과 범주』, 『어문학』 97집, 2007. 9, 328-332쪽.

와 공명을~'의 세 부분으로 나눌 수 있는데, 각각의 부분이 국악원본 『가곡원류』에 편삭대엽 조에 순서 그대로 실려 있다. 그런 점에서 적어도 현행 단가 중 진국명산은 편삭대엽 '진국명산~'과 관련있음을 알 수 있다. 이를 근거로 한다면 단가의 또 다른 범주는 '가곡'의 연장형태라고 할 수 있다.⁷⁷⁾

단가 <진국명산>이 가곡의 연장형태라는 주장은 단가의 발생이 가곡과 관련되어 있다는 것을 의미한다. 다시 말하면 단가는 원래 판소리의 허두가가 아니라 궁정악의 시작부분에 부르는 송도가류와 관련된 것이다. 도술가류의 노래를 고찰할 때 이미 살펴본 것처럼 가곡은 신라 때부터 궁정악의 시작부분에서 부르는 노래인 도술가류에서 나온 노래다. 악장의 역사적 전개과정을 살펴볼 때, 단가는 판소리의 전통을 잇고 있는 것이 아니라 송도가의 전통을 잇고 있는 것이다. 단가의 다른 이름인 영산은 이 점을 잘 보여주는 것이다. 그런데 연행 환경의 변화 때문에 '영산+타령'의 구조가 '단가(허두가)+판소리'로 바뀌게 되면서 '영산'은 마치 판소리를 부르기 전에 목을 푸는 노래처럼 인식되었던 것이다. '영산'이 조선 후기에 이르러 '단가'(『교방가요』)나 '허두가'(신재효)로 불리게 되었던 것은 '영산'의 역사적 변화과정과 관련되어 있다. 그런데 이 점을 제대로 이해하지 못하면 '영산'의 본래의 모습을 오해할 수도 있다. '영산'은 판소리의 허두가가 아니라 영산회상의 시작부분에 부르던 영산회상의 성악곡을 가리키는 말이었다.

그렇다면 가곡의 연장형태인 단가 <진국명산>은 가곡의 곡조에 맞추어 노랫말을 3번 바꾸어 가면서 부른 노래일까? 필자는 그렇지 않다고 본다. 첫째, '영산'이란 이름은 영산회상의 성악곡이며, 둘째, '영산'은 영산회상의 절차에 따라 불렸을 것이므로, 단가 <진국명산>은 영산회상의 음악에 맞추어 부르던 노래라 할 수 있다. '영산'의 가창방식은 전남 화순의 세습 무가 집안의 무부인 조도화의 증언을 통해서 확실히 알 수 있

77) 변승환, 같은 논문, 336쪽.

다.

조도화: 진양조로 단가를 했습니다.

필자(손태도): 단가를 진양조로도 했습니까?

조도화: 그럼요. 진양조로 시작해서 나중에는 중모리로 바뀌지요.⁷⁸⁾

단가, 즉 ‘영산’의 음악은 진양조로 느리게 시작했다가 중모리로 점차 빨라지는데, 이는 영산회상의 기악곡의 연주방식과 같다. 단가 <진국명산>이 진양조에서 중모리로 점차 빨라지는 영산회상의 가창방식을 지녔다는 것은 대단히 중요한 의미를 지닌다. 왜냐하면 ‘영산’의 존재는 영산회상의 성악곡과 관련되어 있기 때문이다.

이해구에 따르면 영산회상의 성악곡은 영산회상이 기악화되면서 잃어버린 것으로 되어 있다. 그러나 이 영산회상 성악곡은 판소리 허두가로 알려진 단가, 즉 ‘영산’을 통해 그 성악이 이어지고 있었다. 잃어버린 영산회상의 성악곡을 복원할 수 있는 길이 여기서 열리게 된다.

‘영산회상 불보살’이란 일곱 글자는 영산회상 음악의 시작부분이 아주 느리기 때문에 하나의 글자를 굉장히 길게 불렀을 가능성이 있다. 어쩌면 ‘영산회상 불보살’이란 일곱 글자를 범패의 창법을 이용하여 아주 길게 불렀을지도 모르겠다. 그렇다면 영산회상 성악곡의 노랫말인 ‘영산회상 불보살’과 <보림>의 ‘상래소수 공덕해’와 <관염불>의 ‘진국명산 만장봉’이 똑 같은 일곱 글자라는 점은 무엇을 의미하는가?⁷⁹⁾ ‘영산회상 불보살’에 이어 부르는 미타찬-본사찬-관음찬-한문현토체의 노래 절차

78) 손태도, 『광대의 가창 문화』, 207쪽에서 재인용.

79) 보림과 관염불이 ‘상래소수 공덕해’와 ‘진국명산 만장봉’ 다음에 7언 혹은 8언의 한시현토체의 노랫말이 이어지고 있다는 점에서 영산회상 성악곡의 ‘영산회상 불보살’ 다음에도 7언의 한시가 이어졌을 가능성이 있고, 이 노래가 끝난 다음에 ‘서방대교주 나무아미타불’로 시작하는 미타찬의 노랫말이 이어졌던 것이 아닐까 생각된다. 노랫말의 앞부분만을 수록하는 방식은 『악학궤범』 뿐만 아니라 『시용향악보』나 『교방가요』에서도 찾아볼 수 있다.

가 ‘진국명산 만장봉’에 이어 놀랑-앞산타령-뒷산타령-자진산타령의 노래 절차와 동일하다는 것은 영산회상의 성악곡과 <보렴>, <관염불>이 동일한 계통의 노래라는 것을 보여주는 것이다. 그런데 이 영산회상의 성악곡이 지니고 있었던 범패의 창법은 조선 시대의 송도가류인 가곡에 이르면 약간의 흔적만을 남기고⁸⁰⁾ 향악화된다는 점을 고려할 때 영산회의 시작부분에 부르던 ‘영산회상 불보살’은 지금의 단가보다 훨씬 느리고 또 창법도 오늘날의 단가보다 범패의 영향이 아주 많았을 것으로 생각된다.

영산회에서 부르던 노래인 영산회상의 성악곡에서 오늘날의 단가가 나왔고,⁸¹⁾ 또 궁정악을 시작할 때 부르는 도솔가류의 송도지사에서 송도가류인 가곡이 나왔다는 것을 살펴보았다. 팔관회를 시작할 때 왕과 나라를 송축하던 노래인 보렴이나 영산회에서 부르던 송도가류의 긴 노래 양식이 후대의 가사나 12가사와 유사하다는 점은 무엇을 의미할까? 고려의 궁정악에서 부르는 악장이 상당히 긴 노랫말을 지니고 있다는 점을 고려할 때, 이 송도가류의 예술 양식을 사대부가 향유하게 되면 歌辭가 되고,⁸²⁾ 전문음악인이 풍류방을 통해 도시 유흥음악으로 만들면 十二歌詞가 되는 것이 아닐까 생각된다.⁸³⁾ 팔관회에서 부르던 노래가

80) 범패를 가르쳤던 범공은 가곡의 우조초삭대엽 ‘동창이’와 여창의 우락 중 ‘바람은’이 범패와 흡사하다고 말한 바 있다.(이혜구, 『한국범패의 연혁』, 『한국음악서설』, 서울대학교출판부, 1985, 348쪽.)

81) 단가에 ‘군불견동원도리’(<君不見東園桃李>)의 7언이나, ‘공도라니 백발이요/못 면할 손 죽음이라’(<공도라니>)의 8언은 고려 악장의 노랫말과 밀접한 관련성이 있다고 생각된다. 그런데 ‘공도라니’를 ‘公道難離: 공평한 도는 떠나기가 어렵다’로 해석하고 있는데,(김진영·이기형 교주, 『단가집성』, 2002, 50쪽 각주 460) 참조.) 이 ‘공도라니’는 원래 ‘空道러니’에서 온 말이 아닐까 생각된다.

82) 가사의 발생에 대한 기존의 주장을 살펴보면, 1. 경기체가에서의 발생설, 2. 시조에서의 발생설, 3. 용비어천가와 월인천강지곡 같은 악장체에서의 발생설, 4. 한시현토체에서의 발생설, 신라가요의 불교시에서의 발생설이 있다.(최강현, 『가사문학의 발생시기를 살핌』, 『어문론집』 26호, 1986, 370-373쪽.)

83) 김은희는 12歌詞에 대해 다음과 같이 보고 있다. “18세기 이후 여러 문화의 다양한 접촉현상과 도시 유흥문화의 발달은 지방의 공식적 행사나 궁중의 정제에

양반 계층에 수용되면 송도가류인 가곡과 시조, 가사로 바뀌고, 전문음악인 계층에 수용되면 12가사나⁸⁴⁾ 단가(영산), 그리고 판소리로 바뀌게 되었던 것이라 할 수 있다. 그리고 판소리의 선행 형태가 타령이라는 점을 고려할 때, 판소리는 광대들이 타령 절차에서 불려지던 여러 노래를 문희연 등의 잔치자리에서 서사적으로 발전시킨 노래라 생각된다.⁸⁵⁾ 조

쓰였던 음악이 당대의 중간계층에게 수용되는 계기가 된다. 이들 음악이 여항의 풍류방 문화와 상호 교섭하거나, 사대부가 창작한 歌辭가 풍류방 문화 안에서 가창 유행되면서 시정에서도 사랑받게 됨으로써 그 대중성이 확대되는 양상을 확인할 수 있다. 그리고 이와 같은 연행환경의 변화를 주도하는 것은 풍류방 문화의 참여자로서 사대부 및 궁중과 여항을 넘나들며 음악문화를 연행했던 女妓들과 군악대로서 음악을 맡았던 세악수들 그리고 전문 예인들임을 알 수 있다. 십이가사 중, 18세기에 이러한 사회 문화적 변화와 관련되어 그 존재 양상을 직접적으로 드러내는 작품에는 어부사와 춘면곡, 상사별곡과 권주가가 있다. (중략) 十二歌詞는 조선 후기에 갑자기 대두된 새로운 시가 양식이 아니라 歌辭 향유 방식의 하나로 오랜 전통을 지닌 가창 전통과 관련을 맺고 있다.”(김은희, 『十二歌詞의 문화적 기반과 양식적 특성』, 성균관대학교 대학원 박사학위논문, 2002, 11-12쪽 및 33쪽.)

- 84) “‘타령’이라 불려지더라도 이 속에는 12가사, 판소리, 재담소리, 서사민요 등도 있다는 실제적 여건을 고려해서, ‘타령’은 민중들이 즐긴 유희적 노래로 3분박 4박의 타령 계통의 장단을 계속 사용하여 사설을 전문적으로 엮어 나가는 경향이 있는 노래”(손태도, 『광대의 가창 문화』, 189쪽.)
- 85) “판소리의 초기 명칭은 ‘타령’이었다. 판소리가 오늘날과 같은 고도의 성악으로 발전하는데 판소리보다 먼저 있었던 광대 소리 영산은 음악적으로 결정적인 역할을 한 것이다. 12마당 시절만 하더라도 판소리는 재담 소리적 성격이 강하며, 판소리의 직접적 선행 광대 소리는 재담소리인 것이다. 판소리가 문학적으로 광대 서사시로 발전하자, 판소리는 간단한 서사적 전개 과정에 기존의 타령들을 삽입가요로 일정하게 활용하던 재담 소리의 단계를 넘어, 우리나라에 있어 기존의 서사시였던 무속 서사시인 서사 무가에서 많은 서사시적 요소를 가져다 쓰게 된다.”(손태도, 『광대의 가창 문화』, 239-254쪽.) 판소리의 발생에 대하여 세습무계에서 판소리 광대가 나왔다고 하는 것이 일반적인 견해인데, 이에 대해 김헌선은 “판소리가 곳에서 유래했다고 하는 기존의 견해는 타당하며, 그 가설의 유력성은 이미 입증된 터이다. 그러나 그러한 판소리가 어떻게 비롯되고 유래하였는지 아직은 설득력 있게 해명되지 않았다고 보인다. 판소리의 발생론이나 영향론은 곳과 판소리의 관계를 다차원으로 관련지을 수 있는 논의라 할 수 있다”고 한 바 있다.(김헌선, 『판소리의 발생론과 영향론』, 『판소리연구』 2,

선 후기의 문희연에서 볼 수 있는 다양한 노래와 놀이하는 절차(영산+판소리)는 팔관회의 樂과 영산회의 영산회상-염불-타령-군악의 절차를 이어받은 것이라고 할 수 있다.

3.2 ‘염불+타령’의 연행 형태와 영산회의 후대적 변모

영산회는 영산-염불-타령-군악의 절차에 따라 연행되었고, 이러한 연행 흔적은 후대의 각종 문화를 통해 찾아볼 수 있다. 고려의 영산회는 무엇보다 사찰의 영산재를 통해 그 흔적의 일부를 찾을 수 있을 것인데, 그것은 불교가사 화청이다.

영산재의 의식절차는 음악적으로 여러 성으로 구분되는 안채비소리를 비롯해서 바깥채비인 깃소리와 훗소리, 이 밖에 화청 등의 범패로 진행이 되는데, (중략) 범패에는 그 음악적 스타일로 보아 안채비들이 부르는 안채비소리와 겉채비(또는 바깥채비)가 부르는 훗소리 및 깃소리, 이 밖에 축원을 하는 화청이나 회심곡 등 이렇게 4가지가 있다. (중략) 범패승들이 말하는 화청은 망자의 축수발원을 내용으로 하는 사설을 굿거리 형으로 “공덕 공덕~”으로 시작하는 축원화청을 말하는데, 여기에는 상단축원화청, 중단축원화청(지장축원화청), 육감화청(예수재에서 십

1991. 12, 170-172쪽.) 이에 대해 이보형은 “판소리와 광대소리는 공연문법이 같다. 광대소리가 판소리 이전에 이미 고려시대부터 있었던 것이니 판소리 공연문법은 광대소리 공연문법에서 나온 것이라 하는 것이다. 그리고 광대소리 공연문법은 화랑이가 무당을 대신해서 巫儀式을 하는 데서 발생하였다고 할 수 있고 그 시기는 조선시대가 아니라 고려 초기 이전으로 보인다.”고 하였다.(이보형, 『창우집단의 광대소리 형성에 관한 고찰』, 판소리학회 42차 학술발표회, 2003. 5, 99쪽.) 판소리의 발생이란 문제는 사늩가 양식의 역사적 전개라는 측면에서 볼 필요가 있다는 것이 필자의 관점이다. 사늩가 양식의 역사적 전개라는 측면에서 볼 때, 판소리는 원래 무의식, 특히 무교의 위령제와 관련된 소리였을 것이지만, 신라 진평왕 이후 불교의례와 결합한 팔관회의 영산회에서 불리게 되었고, 팔관회가 폐지되면서 팔관회에서 놀이와 노래를 하던 화랑의 후예인 거사가 굿당으로 들어가게 된다. 이 세습무계 출신의 광대가 문희연 등에서 팔관회에서 부르던 타령과 같은 노래를 토대로 오늘날의 판소리를 발전시켰다고 생각된다. 따라서 판소리의 선행형태는 팔관회의 타령이라고 볼 수 있다.

대왕에게 발언) 세 종류가 있고, 어장들이 화청으로 가르치는 것은 이것이라고 한다. 즉 “걸청걸청~”으로 시작해서 부모은중경을 노래하는 회심곡은 어장이 가르치지도 않을 뿐 아니라 범패승의 학습 레파토리에 없는데, 이것을 재에서 부르는 이유는 대중의 지루함을 달래기 위해서라는 것이다.⁸⁶⁾

장휘주는 화청의 종류를 범패승이 상단이나 중단의 재의식절차에서 부르는 축원 화청과 불교교리를 내용으로 한 4·4조의 우리말로 된 장편가사인 불교가사 화청으로 나누고 있다.⁸⁷⁾ 그런데 불교가사 화청 가운데 <회심곡>은 ‘염불+회심곡’의 형태로 부른다고 한다.⁸⁸⁾ ‘염불+회심곡’으로 부르는 불교가사 화청은 영산회의 ‘염불+타령’의 순서와 같다는 점을 고려할 때 <회심곡>은 원래 팔관회의 영산회에서 망자의 넋을 위로하는 노래로 불리다가⁸⁹⁾ 영산회가 해체되어 <회심곡>을 부르던 화청승들이 사찰에 머물게 되면서 이들의 노래가 사찰의 영산재에 덧붙여진 것이 아닐까 생각된다.⁹⁰⁾ 또 이들 화청승들이 절의 걸림을 위해 부른

86) 장휘주, 『영산재의 재의구조와 음악적 짜임새』, 『공연문화연구』 12집, 2006, 91-99쪽 참조.

87) 장휘주, 『화청의 두 유형: 축원 화청과 불교가사 화청』, 『이화음악논집』 10권 2호, 2006, 127쪽.

88) “회심곡은 문전염불이나 고사염불로 불려질 경우, ‘염불+회심곡’의 연계된 형태로 가창되었다.”(김동국, 『회심곡 연구』, 고려대학교 박사학위논문, 2004, 38쪽.)

89) “전체적으로 보아 회심곡 연행의 특징은 喪祭와 긴밀한 관련을 맺고 있는 점이라 할 수 있다”(김동국, 같은 논문, 134쪽.)

90) 손인애는 과거 개성 신도들이 화청을 매우 좋아했고, 개성식으로 재를 하면 재가 끝날 때 개성 신도들의 강력한 요청으로 화청, 회심곡을 꼭 불러야 했다는 구해스님의 증언을 토대로 화청이 개성지역 범패와 밀접한 관련이 있을 것으로 추정하였다. 또 최근 헤일스님에 의해 현행 한글 가사의 민요가락 화청과 연계되는 소리는 조선시대의 공식적인 재의식절차를 수록한 한국불교의례자료총서에는 없다는 것이 밝혀졌다고 한다. 손인애는 이에 따라 현행의 화청은 회중들과의 보다 적극적인 소통 또는 포교를 위해 그다지 오래지 않은 시기에 재 의식에 도입된 것으로 보인다고 하였다.(손인애, 『불교음악 화청의 음악적 연구』, 『한국음악사학보』 50집, 2013, 92-94쪽.) 필자가 보기에 회심곡과 같은 화청은 고려시대의 영산회에서 불려졌으나, 영산회가 해체된 조선시대에는 절걸림패에

노래가 ‘걸립 회심곡’이며, 이 ‘걸립 회심곡’이 민요화한 것이 ‘민요 회심곡’이라 생각된다.⁹¹⁾

영산재에서 범패를 부르되 안채비소리, 걸채비소리, 축원화청, 불교가사 화청(회심곡)을 겹쳐서 부르는⁹²⁾ 영산재의 겹재(만약 이런 용어가 가능하다면)의 구조는 굿의 ‘겹굿’과 그 구조가 같다는 점에서 영산회를 복

의해 탁발시에 민간에서 주로 불려지다가 불교에 대한 탄압이 느슨해지자 회중들의 요청에 의해 사찰의 재 의식에 포함된 것이 아닐까 생각된다.

- 91) “<회심곡>이 불승들의 권시주 행각에서 불려질 경우, ‘일심정념 극락세계/남무아미타불-’로 시작되는 평염불(평조염불)에 이어져서 가창되든가, 행사 나갈 때 발인시 불려질 경우 ‘나무아미타불/남방의화주 중이나중생도제요/방징보리극락세계미로다-’의 형식으로 시작되는 오조염불의 사설에 이어져서 불려졌다. 이처럼 <회심곡>보다 선행되어 불려진 염불은 회심곡의 연행목적에 따라 여러 가지 형태로 나타나지만, 대개 불승의 입장에서 시주를 축원하거나 권계하는 내용으로 이루어져 있다. 사찰 외에서 연행되는 <회심곡>이 이런 염불류의 노래와 분리되어 독립된 곡으로 불려진 것은 동령승이나 절걸림패와 연행의 배경을 공유하고 상호교류한 낭걸림패의 입장에서 선행되는 염불 부분을 제외하고 부른 이후의 현상으로 생각된다.” “‘염불+회심곡’의 혼합형태가 동냥·걸림의 목적으로 불려진 경우에 한하여 ‘걸림 회심곡’으로 지칭하고, 이를 학습한 경·서도 소리꾼의 연행물로 불려진 경우 ‘민요 회심곡’으로 보기로 한다.”(김동국, 『회심곡 연구』, 13쪽 및 14쪽 각주 37) 참조.)
- 92) “영산재의 제2단계는 상단과 중단 등 큰 의식이 있는 만큼 음악적으로도 가장 많은 범패가 불려진다. 제2단계에서 부르는 범패는 활향, 연향계를 비롯해서 훗소리가 사십 네 곡, 특사가지, 오관계 등 짓소리가 열 곡, 그리고 축원화청과 회심곡이 불려진다. 따라서 제2단계의 의식은 안채비소리를 비롯하여 짓소리, 훗소리, 화청과 회심곡 등 모든 종류의 범패가 불리는 특징이 있다.” “한편 제2단계의 중요한 특징 중 하나는 몇 종류의 축원화청이 쓰이는 점이다. 즉 영산작법의 회향의식에서 회심곡과 축원화청이 쓰이고, 중단권공의 각배상단에서 상단 축원화청, 각배중단에서 중단축원화청이 그것이다. 이러한 사실은 화청이 재의 끝에 대중을 위해 불린다는 주장과 배치된다. 화청이 쓰이는 영산작법과 각배상단 및 각배중단 절차는 영산재의 끝이 아니라 중간단계에 해당하는 의식절차이다. 다음으로 화청의 쓰임은 재의 끝에 한번만 불리는 것이 아니라 절차에 따라 몇 번씩 반복적으로 불리기도 한다는 사실이다. 화청은 재의 끝이 아니라 영산작법, 각배상단 및 각배중단과 같이 높은 신을 모시는 절차의 끝부분마다 여러 번 불리는 소리로 이해해야 할 것이다.”(장휘주, 『영산재의 재의구조와 음악적 짜임새』, 102쪽 및 103쪽.)

원하는 하나의 중요한 자료라 생각된다.

고려의 영산회가 지니고 있었던 ‘염불+타령’의 절차는 회심곡의 연행에서도 발견된다. 김동국은 회심곡이 문전염불이나 고사염불로 불려질 경우 ‘염불+회심곡’의 연계된 형태로 가창되었는데, 염불에 수용된 사설에는 평조염불(걸승타령), 오조염불, 반백이 등이 있고, 이와 같은 염불에 이어지는 회심곡의 사설에는 『부모은중경』을 비롯하여 <백발가>, <맹인덕담가>, <제전> 등의 사설이 유입되기도 한다고 하였다.⁹³⁾

회심곡이 ‘염불+회심곡’의 형태로 가창되는 것은 고려 영산회의 절차가 반영되었을 가능성이 있다. 특히 염불 가운데 오조염불은 상례 과정에서 발인시 불려진 염불을 지칭한다고 하나,⁹⁴⁾ 가창되는 절차나 내용을 고려할 때 원래 고려의 영산회에서 불려지던 노래가 아닐까 생각된다. 김동국에 따르면 오조염불의 구성은 염불-재물의 무상함-상례의 모습-인생무상-탄생의 순서로 되어 있다. 이 가운데 상례에서 불리는 노랫말을 살펴보면 다음과 같다.

열손걸어서 배위에 앉구 두눈감구 한숨쉬구 스슬피 돌아가면 육진장포로 매를 묶어 칠성관위에 모셔놓구 소방산에 소틀이며 대방산에 대틀인데도 육문갑사 내려닫이 칠성단줄 벌려메고 앞에군병 열두군병 뒤에군병 열두군병 스물네군병 발맞춰라 연방군아 불밝혀라 북망산천에 돌아가니 인간의 목적이 험하구나 세상의 사람이나 사각을 그저자잠간 하십소사 나무아미타불⁹⁵⁾

오조염불의 상례의 모티프는 진도씻김굿의 녀풀이의 노랫말에 ‘우리 같은 초로인생/아차 한번 죽어지면/죽진장포 일곱매/상하로 질끈 묶어/소방산 대뜰 우에/덩시렇게 올려메고/북망산을 행할 적에/산토로 집을 짓고/송죽으로 문을 삼어/두견 짝꿍 우실 때야/산은 첩첩 밤 깊은데/처

93) 김동국, 『회심곡 연구』, 38쪽.

94) 김동국, 같은 논문, 40쪽 참조.

95) 김동국, 같은 논문, 39쪽에서 재인용.

량한건 뉘이더라'에⁹⁶⁾ 보이기도 하고, 정철의 가사작품인 <장진주사>에도 '한 잔 먹새 그려 또 한 잔 먹새 그려/꽃 것거 산 노코 무진무진 먹새 그려/이 몸 주근 후면/지계 우해 거적 더퍼 주리혀 매여 가나/뉴소보장의 만인이 우리네나/어육새 속새 덩가나모 백양 수페 가기곳 가면/누른해 흰 달 가는 비 굴근 눈 쇼소리 바람불 제/뉘 한 잔 먹자할고/하물며 무덤 우해 켜나비 파람 불 제야/뉘우친들 엇디리'의 권주가 형태에 변용되어 들어가기도 한다.

정철의 <장진주사>에 대해 윤덕진은 이 노래를 권주가 계열로 보고, 그 성립 요인으로 송강의 시조시나 고려 속가 가운데 이런 중간 형식이 원류로 파악될 만한 작품(<蛇龍> 등)이 확인되며, 장형 시가인 가사 쪽이나 중국 한시사부인 이백의 <장진주>나 이하의 <장진주>의 가창에서도 그 요인을 찾고 있다.⁹⁷⁾ 그런데 윤덕진은 <장진주사>가 가곡 가집에 지속적으로 실려 있음으로써 가곡 가창을 조건으로 하는 연행에 기반하고 있다고 하면서, <장진주>의 연주방식에 대해 다음과 같이 말하고 있는데, 필자가 보기에 이 점이 <장진주사>의 생성문제를 푸는 데 도움이 된다고 본다.

19세기 이후의 거문고 악보인 『삼죽금보』에 실린 <장진주>를 보면 초장·이장(흔 잔 먹셔이다/또 흔 존 먹셔이다)까지는 계면조의 느린 곡태로 진행되다가 삼장부터는 계면조와 우조가 번갈아 가면서 빠른 곡태로 진행되고 있다. 삼장 이하의 내용이 주로 죽음에 대한 인식이라는 점을 생각하면 곡조의 반복이나 빠른 절주는 전체적으로 변화 많은 인생의 무상감을 표출한 것으로 볼 수 있다. 말이 많아짐으로써 곡조에 굴곡을 가져오게 되는 이런 기법은 가곡의 농·낙·편 같은 데에서 재확인되거나 그 경우도 감정의 심한 굴곡을 악조의 변화로 표상하는 방법은 동일하게 적용되고 있다.⁹⁸⁾

96) 박미경, 『한국의 무속과 음악』, 윤희중 역, 세종출판사, 1996, 267쪽 참조.

97) 윤덕진, 『조선조 장가 가사의 연원과 맥락』, 보고사, 2008, 60-65쪽 참조.

98) 윤덕진, 같은 책, 보고사, 2008, 62-63쪽.

<장진주사>의 음악이 계면조의 느린 곡태로 진행되다가 빠른 곡태로 진행되는 것은 영산회상의 연주방식과 동일하다. 느린 반주로 노래를 부르다가 갑자기 속도가 빨라지는 것은 한국음악의 근본구조다. 이것은 영산회상뿐만 아니라 가곡, 시조, 단가에서도 나타나고, 굿에서도 동일하게 나타난다는⁹⁹⁾ 점에서 정철의 <장진주사>는 무엇보다 상례와 밀접한 관련성이 있으며, 특히 영산회의 오조염불과 같은 불교가사와 음악의 영향을 받은 작품이라 할 수 있다.

그런데 죽음을 모티프로 한 시는 죽음을 초월하는 방식에서 서로 구분된다. 향가는 ‘잣나무’가 상징하는 자연의 영원성(<찬기파랑사늬가>)이나 ‘미타찰’이 상징하는 불교적 세계관(<제망매가>)을 통해 극복하며, <산타령>이나 <길군악>은 사랑을 통해 극복하며, 송강의 <장진주사>는 술이 상징하는 도가적 세계관을 통해 극복하고자 한다.¹⁰⁰⁾

99) 엄국현, 『보림의 양식과 삶의 자리 연구』, 38-41쪽 참조.

100) 송강과 술의 관련성에 대해서는 박영주의 『송강 정철평전』에 자세히 나온다. 그는 <장진주사>에 대해 다음과 같이 평가하고 있다. “이 노래는 인생이 허무하다든가 무상하다는 느낌을 전하고는 있지만, 술이 어우러진 담담한 풍류의 흥취를 통해, 우리를 슬픔의 바다에서 건져내어 살며시 어루만져 준다. 그것이 비록 새로운 슬픔으로 안내하는 것이라 할지라도...”(박영주, 『송강 정철 평전』, 중앙M&B, 1999, 258쪽.) 도가와 술이 도취, 혹은 초월 및 자유와 관련되어 있다는 것에 대해서는 다음의 인용문을 참조. “도가적 은일자에게는 취락적 일면이 있다. 송강의 장진주사에는 취락적 일면을 보이고 있다. 이런 취락사상은 어디까지나 ‘무위’의 사상에서 연유한 자연애호와 결합된 취락이요, 또 풍류와도 일맥상통한다.”(이종은, 『한국시가상의 도교사상연구』, 보성문화사, 1978, 78-80쪽.) “취함을 노래하는 시들에서 그저 마신다 흥낸다거나 취한다 따위와 똑같은 뜻이 포함되어 있는 것이 아니라 그것은 오히려 일상적 몰두로부터 정신적 면으로 빠져들어가는 상태를 의미하고 있다. 유행과 같은 시인들은 현재의 암담함과 자신의 개인적 번민으로부터 빠져나가는 상징으로서 ‘醉’를 추구했다. 도가의 유명한 음주시의 하나에서 이러한 도피자의 태도를 명확히 찾을 수 있다.”(유약우, 『중국시학』, 이장우 역, 동화출판공사, 1984, 91쪽.) “도교가 중국 고전문학에 제공한 여러 가지 이미지 속에 공통된 정신이란 것이 존재할까? 그것은 바로 자유에 대한 추구이다.”(葛兆光, 『도교와 중국문화』, 심규호 역, 동문선, 1993, 495쪽.) “현대성이란 일시성, 순간성, 우연성이다. 그것은 예

한만영에 따르면 회심곡은 특히 삼년상이 끝나지 않은 집에 가서 주인의 특별한 요청에 의하여 빈소에서 부르기도 한다고¹⁰¹⁾ 하였고, 손인에 따르면 20세기 전반 민요 회심곡은 현행처럼 부모은중경의 내용이 중심이 되지 않고, 평염불(걸승타령)처럼 집안과 후세 축원 및 인생무상을 통한 덕담 내용이 주를 이루며 불법과 복의 이치를 전한다는 점에서 민요 회심곡은 본래 평염불 계통의 걸승타령을 토대로 형성된 것으로 판단되며, 민요가락으로 된 불교음악 화청계통과 회심곡은 모두 서도음악권에서 발생한 사실이 확인되어, 과거 이 지역 불교음악의 영향력을 가늠케 한다고 하였다.¹⁰²⁾ 이와 같은 사실은 고려 영산회의 후대적 변모와 관련된 것으로 볼 수 있다.

고려의 영산회는 영산재뿐만 아니라 굿을 통해서도 그 흔적을 찾을 수 있다. 고려의 영산회가 폐지되면서 영산회를 담당하던 화랑의 후예인 거사들이 사찰이나 굿당, 그리고 민간으로 흘러들어가 걸승패나 거사사당패, 화랭이나 유랑예인이 된다.¹⁰³⁾ 이들이 기존의 굿과 어떻게 습합하

술의 절반을 이루며, 나머지 절반에 해당하는 것은 영원성과 불멸성이다(보들레르). 깨달음의 철학은 눈뜸의 철학이다. 깨달음에 관한 위대한 사색의 소산인 노장의 세계도 새로운 눈뜸을 통해 실현된다. 도취는 존재를 짓누르는 그 끔찍한 의식으로부터 달아날 수 있는 유일한 길이다. 도취의 날아오르는 힘, 그것은 어디에서 오는가? 몽상에의 의지로부터, 의지미래로 표현되는 동사적 힘으로부터, 존재의 내적 집중으로부터 온다. 술과 아편이 그러하듯이, 향기는 보들레르의 몽상에의 의지, 몽상의 힘의 표현이다. 온갖 존재들 속으로 스며들어 그 존재들을 하나로 결합시키는 향기는 무한에 대한 그의 상상적 힘을 확대시킨다. 그것은 일종의 무궁함이다.”(심재상, 『노장적 시각에서 본 보들레르의 시세계』, 도서출판 살림, 1995, 21-198쪽 참조.)

101) 한만영, 『한국불교음악연구』, 107쪽.

102) 손인에, 『20세기 전반기 회심곡의 전승 양상』, 『한국민요학』 37집, 2013. 4, 128-129쪽 및 151쪽.

103) 절결립패와 거사패는 화랑의 후예라 생각된다. 그런데 이들은 어떤 노래를 장기로 하느냐에 따라 구별될 수 있다고 본다. 절결립패는 불교에 보다 가까운 화랑의 후예로서 주로 불교적인 놀이, 즉 나비춤 바라춤 범고춤 기타 희학(산이?) 고수 포수 화동 무동들의 놀이를 하거나(한만영, 『한국불교음악연구』, 101-102쪽), 불교가사인 화청을 장기로 했다면, 거사패는 유오산수하던 화랑의

느냐에 따라 동해안 오구굿처럼 ‘엄불+타령’의 형태를 지니거나,¹⁰⁴⁾ ‘겹
굿’의 형태로 나타나기도 한다.

곳에서 화랭이들이 등장해서 변화된 것 가운데 가장 주목해야 할 사실은 구전서사시의 개척에 있다. 굿 자체에 존재하는 균용굿을 미지가 주관하면, 이어서 화랭이 2인이 등장해서 균용노정기를 연행한다. 화랭이가 곳에서 변형시킨 또 다른 요인은 화랭이가 전담하는 굿거리를 확보한 점이다. 순전히 화랭이에 의해 주도되는 굿거리로 경기도 도당굿의 균용노정기, 뒷전, 터벌림 등과 동해안 지역의 거리굿 방심굿 등이 이에 적절한 사례이다.

창부거리는 신이 내리지 않은 기예 무당에 의해서 진행되는 굿거리이다. 이 굿거리는 본디 무속의 굿거리와는 차이를 갖는다. 광대 스스로 등장해서 무녀의 굿거리와는 다르게 자신들의 말을 하고 자신들의 문제

전통을 지키던 화랑의 후예로서 사당패 소리가 장기이다. 봉산탈춤에서 사상 좌춤, 팔목중춤, 노장춤 이외에 사당춤 과장이 따로 나오는데, 사당패는 그들의 장기인 놀랑, 앞산타령, 뒷산타령, 경발림을 부른다는 점에서 회심곡 등의 화청을 부르던 절걸림패와 서로 구분되었던 것은 아닐까 생각된다. 그런데 김동국에 따르면 걸림패의 우두머리인 화주가 사당패를 조직하여 모갑(거사의 우두머리)이나 거사로 전환하기도 한다는 점에서 절걸림패와 거사패는 유기적인 관계로 보고 있는데(김동국, 『회심곡 연구』, 123쪽 참조), 절걸림패와 사당패가 서로 구분되면서도 유기적인 관계인 것은 이들이 비록 화랑의 후예지만, 서로 다른 집단의 길을 걸었던 것과 관련된 것은 아닐까 생각된다.

- 104) 김석출 오구굿에 판염불과 꽃노래 등이 이어지는 절차가 나온다. 오구굿에 다양한 엄불이 나오는 것에 대해 김현선은 다음과 같이 말한다. “엄불소리가 전국적으로 나타나는 사실은 곳에서 특히 사람이 죽어서 하는 곳에서 흔하게 발견되는 현상이다. (중략) 판염불은 판염불 장단에 의해서 엄불을 읽는다. 불교의 영향을 가장 많이 받은 거리가 이 거리라고 할 수 있다. 꽃노래, 뱃노래, 등노래, 원등노래 등은 예사 별신굿판의 의미와는 다르게 구성되는 것을 확인하게 된다. 망자가 반야용선을 타고 극락으로 가기 때문에 이것을 축원하면서 극락으로 보내는 것이 이 거리의 요점이라고 할 수 있다.”(김현선, 『동해안 화랭이 김석출 오구굿 무가 사설집』, 월인, 2006, 31쪽 및 45쪽.) 필자는 판염불은 고려 팔관회의 영산회에서 비롯된 것이라고 본다. 따라서 오구굿의 엄불이 불교의 영향을 받았다고 하기보다는 팔관회 영산회의 영향을 받았다고 하는 것이 더 정확하다고 본다.

를 소재로 삼아 독자적 굿거리를 확립한 것이다. 창부거리 무기는 판소리 형성기를 암묵적으로 보여준다. 창부거리의 핵심적 대목 가운데 창부타령이 확산력을 발휘하여 전국에 민요로 급속하게 전파된 점도 잊을 수 없는 중요한 사실이다.¹⁰⁵⁾

서울새남굿의 핵심거리로 중디박산을 들 수 있다. 중디박산을 하고 나서 중디청배를 다시금 선굿의 형식으로 새남굿에서 반복하여 진행한다. 앓은 청배에 이어서 선 청배를 겹으로 하게 된다. 그것은 겹굿이다. 중디박산은 뒤에 바로 이어서 새남굿에서는 재반이 스님을 데려와서 이 과정에서 화청을 치기도 하고 작법도 하며 여러 가지 번다한 놀이를 했다고 한다. 중디박산은 망자의 넋을 저승으로 옮겨가는 대목에서 핵심적으로 기능을 하는 굿거리이다.¹⁰⁶⁾

49재와 진진오기굿은 묘한 공존의 관계를 가지고 있다. 재반이 승려들과 만신이 서로의 영역을 침범하지 않는 범위에서 하는 것이 새남굿이다. 진오기굿에서 소박한 형태로 되어 있던 저승관념이나 의례적인 절차를 확대해서 복합화한 것이 새남굿이다. 재반이 승려들이 굿에 동참함으로써 굿이 필요 이상으로 확장되고 복합화되었음이 분명하다. 특히 새남굿의 경우에 불교의 의례와 관련을 맺으면서 진오기굿과 재례를 복합하는 특별한 창조가 이루어졌다. 무속적 세계관과 불교적 저승관이 체계적으로 결합했다. 서울 진오기굿과 불교의 49재인 상주권공재 또는 영산재와 비교 연구하는 것이 이제 필요하다.¹⁰⁷⁾

굿의 의례에 화랭이가 참여하거나 재반이 승려와 함께 동참하는 것은 팔관회의 영산재에서 이미 이루어졌던 것이다. 김헌선의 주장처럼 서울 진오기굿과 불교의 영산재를 비교 연구할 필요가 있는데, 이와 같은 연구는 무엇보다 팔관회가 복원되어야 굿과 영산재가 어떻게 변모했는지 파악할 수 있고, 타령이란 노래에서 나온 광대소리인 판소리에¹⁰⁸⁾ 대해

105) 김헌선, 『한국 화랭이 무속의 역사와 원리』1, 지식산업사, 1997, 62-87쪽.

106) 김헌선, 『서울새남굿 중디박산 거리의 전승, 구조, 제의적 의의』, 『중앙민속학』 13호, 2008, 119-145쪽.

107) 김헌선, 『서울 진오기굿-바리공주 연구』, 민속원, 2011, 154-213쪽 참조.

서도 이 타령을 팔관회의 백희가무와의 관련 속에서 고찰할 때 타령이란 말의 개념이나 판소리에 대한 올바른 연구방향을 갖게 된다는 것이 필자의 관점이다.

여기서 『고려사』 악지에 수록된 고려가요를 살펴볼 필요가 있다. 왜냐하면 고려가요 가운데 굿과 관련된 노래가 나오기 때문이다. 이들 노래에 대해 필자는 원래 고려 궁정의 무속의례인 별기은이라는 기도행사에서 불렸을 것이지만, 궁정의 잔치자리에서도 부르게 되면서 노랫말에 궁정악과 관련된 말이 들어가거나 노래 제목도 한자로 바뀌는 등의 변화가 있게 되었다고 보았다.¹⁰⁹⁾ 굿이 청신-오신-송신의 절차를 가졌다는 점을 고려하면 ‘진작’(<정과정>)은 무녀가 신에 대한 사랑을 노래하며 신이 오는 길을 닦아 모시는 청신절차에서 부르던 노래라 생각되고,¹¹⁰⁾

- 108) “적어도 판소리 이전에도 이 타령이란 노래는 민간화되어 광대들의 대표적인 노래 갈래의 하나였음은 분명하다. 초기의 판소리가 후대에도 지속되는 명칭이 아닌 ‘타령’이란 잠정적인 명칭으로 불렸던 것으로도 그러한 사실을 알 수 있다.”(손태도, 『광대의 가창 문화』, 2007, 188쪽.)
- 109) 엄국현, 『고려궁정잔치노래와 무녀의 사랑노래』, 『한국문학이론과 비평』 33집, 2006. 12, 16-37쪽 참조.
- 110) <정과정>의 원래 이름은 ‘眞勺’이다. 이 노래에 나오는 ‘도람’은 무녀가 사용하는 특수한 용어라는 점에서 <정과정>은 원래 무녀가 부른 노래라 할 수 있다. 이런 점을 고려할 때, <정과정>, 즉 <眞勺>은 오늘날 서울굿의 진적거리와 관련이 있는 것이 아닐까 생각된다. 서울 새남굿에서 진적은 안당사경가망노랫가락과 안당사경상산노랫가락 사이에서 신과 인간과 만신이 합일되는 절차다.(이상순, 『서울새남굿 신가집』, 민속원, 2011, 80쪽.) 서울 재수굿의 제차는 부정청배-가망청배-본향노랫가락-진적-상산노랫가락-불사거리...뒤틀전의 순으로 이루어져 있는데, 부정에서 상산노랫가락까지를 부정거리로 묶고 있다는 점에서(이명숙, 『서울 재수굿의 부정거리 연구』, 『서울굿의 이해』, 민속원, 2007, 387쪽 참조), 진적은 청신절차에 해당된다. 김현선에 따르면 진적은 ‘進爵’에서 온 말로 촛불을 켜고 잔을 바치고, 산 갔다 온 진적과 잔을 바치는 것이다. 진적굿은 주당물림-부정-가망-청계배웅-진적-만신말명-불사천궁맞이-산바라기-전안거양-조상-성주/군웅-창부-뒤틀전-제당배웅의 제차로 구성되어 있는데, 부정에서 진적까지는 신의 강림을 위해 굿판을 정화하는 과정이며, 신에게 노래와 음악 및 춤을 바치면서 신에게 굿판에 청좌할 것을 구현하는 과정이다.(김현선, 『서울굿의 다양성과 구조』, 『서울굿의 이해』, 민속원, 2007, 69-70쪽 참조.) 만

‘엇노리’(<사모곡>)는 말 그대로 신을 놀리는 엇장단의 굿노래라는 점에서 오신절차에서, <가시리>는 신의 세계로 돌아가는 님을 보내면서 다시 돌아오기를 바라는 노래라는 점에서 송신절차에서 부르던 노래로 볼 수 있다. 이 궁정의 무속의례와 불교의 천도재를 융합한 것이 신라 진흥왕 이래 승려와 화랑(거사)이 함께 만든 영산회라고 할 수 있다.

고려의 영산회에서 부르던 엽불소리는 민요에서도 발견할 수 있다. 손인에 따르면 사당패소리가 향토민요에서 발견되는 것은 산타령, 산천초목, 녹양방초, 꺾음 엽불, 방아타령, 오독도기, 양산도, 도화타령, 매화타령, 개구리타령, 산염불, 길군악, 배꽃타령, 지화자타령 등인데, 꺾음 엽불은 곡명이 엽불계통에 해당하고 20세기 전반 고음반에 불교소리로 수록된 바도 있어, 이는 엽불조의 흔적이 아닐까 생각되며, 길소리인 길군악은 풍장소리로 부르기도 하지만, 해남에서는 상두꾼이 장례를 치르고 마을로 돌아오며 부르기도 하였다고 하며, 서도 사당패의 산염불로 추정되는 소리는 제주도 제주시 건입동에서 행상소리로 전승된 꽃엽불과 북제주군 조천읍에서 행상소리로 전승된 엽불소리라고 하였다.¹¹¹⁾ 이 민요화된 사당패 소리 가운데 특히 해남의 길군악 소리와 제주도의 행상소리인 엽불소리는 나중에 다시 살펴보겠지만 영산회의 뒷전인 군악의 절차에서 부르던 소리로 여겨진다는 점에서 주목할 필요가 있다. 이처럼 향토민요에서 사당패소리가 발견되는 것은 고려의 영산회가 해체되면서 영산회에서 소리와 놀이를 담당하던 거사사당패가 민간으로 흘러들었기 때문이라 할 수 있다.

3.3 판염불, 놀랑, 타령과 영산회

팔관회의 영산회와 백희가무는 사당패소리¹¹²⁾ <판염불>을 통해서도

약 <정과정>이 신에게 잔을 바치는 굿의 진작의 절차에서 부르던 노래에서 온 것이라면, 眞勻이란 進爵의 의미를 이해하지 못하여 소리나는 대로 표기한 것은 아닐까 생각된다.

111) 손인에, 『향토민요에 수용된 사당패소리』, 25, 92, 193, 246쪽.

112) “사당패소리는 크게 판염불 같은 엽불소리와 놀랑, 산타령, 산천초목, 녹양방

그 모습을 복원할 수 있다. <판염불>의 노랫말을 살펴보면 다음과 같다.

①진국명산만장봉에 청천삭출금부용 ②음도로 음도로 시범이라 누무
어 살바에 동너라 안산이라 주산이라 좌우라도 청룡 누무살바 누무라도
살바 누무살바 흥청도라 니포산에 두루두루 혼량님니 와계신디 막걸니
열달동의 길너스니 즈시거는 말거는 누무라도 살바 누무살바 일세동방
에 결도량 이세남방에 득청량 삼세서방에 구정토 스세북방에 영안강 도
량청정에 무화례 삼보천룡에 강츠지 아금지송에 묘진언 나무라서살바
나무살바 ③산천초목이 성님어 나에 구경가기에 좃쿠나 에에헤디여 너
로구는 나에에헤야 에헤씩여 네헤에야 어어디이이이얼네로구나 말을
네에야 어이이이얼 말드러바라 노양버든 길로 평양감영 쑥드러간다 에
에 에헤이어 네로구나 아모려도 네로구나 락락장송 느러진 가지 다 부
러져 즐거리만 남어 지와자 죠홀시고 어이놈 말드러 바라 청산지영에
올라 황운을 검쳐잡고 에에이얼네로구나 어린양즈 고흔소리 눈에암암
귀에쟁쟁 비는이다 하늘님전에 님 싱겨 달나지이다하고 비는이다 락락
장송 느러진가지 혼마리는 남게 안꼬 또혼마리 들어 안져 체어다 보며
우름을 울고 니려구버보며 우름을 운다 헉당화 그늘속에 비만마즌 제비
식기 즐줄흐늘거려 거드러겨려서 노는스랑 어화둥둥 니스랑이야 어화둥
둥 니간간이로구나¹¹³⁾

<판염불>의 노랫말은 ①②③이 마치 하나의 노래처럼 이어져 있다. 그러나 팔관회의 절차를 고려할 때 이들 노래는 서로 다른 절차의 노래였을 것이다. 이것을 보다 잘 이해하기 위해서는 불교의 고사소리 가운데 선염불소리의 각 거리를 어떤 스님이 부르느냐에 따라 이어 부르기도 하고, 따로 따로 부르기도 한다는¹¹⁴⁾ 점과 연관해서 살펴볼 필요가

초, 방아타령, 오독도기, 양산도, 갈까부다 같은 속요들이다. 그런데 사당패소리는 염불소리가 아닌 속요라 할지라도 과거 사당패가 불교집단으로써 축원 및 의식 가창 행위를 하고 다닌 영향으로 ‘염불’이라 일컬어졌다.”(손인애, 『향토민요에 수용된 사당패소리』, 18-19쪽.)

113) 『무쌍신구잡가』, 『한국잡가전집』2, 정재호 편저, 계명문화사, 1998, 90쪽. 노랫말은 한만영, 『산타령에 관한 연구』, 125쪽의 표기를 따랐다.

114) “고사선염불은 그 내용이 직성풀이-삼재풀이-달거리-별상풀이-노정기-과거풀

있다.

팔관회의 의례를 고려할 때 ①은 의례의 시작부분에서 불리는 송도지 사라면, ②는 엽불이고, ③은 타령이다. 영산회의 절차인 영산회상-엽불-타령-군악 가운데 영산회상-엽불-타령의 노랫말이 마치 하나의 노랫말처럼 이어져 있다. 이 타령의 시작하는 노래를 ‘놀량’이라고도 한다. 왜 타령에서 부르는 노래를 놀량이라고도 하였을까? 또 이 노래는 왜 ‘판엽불’이라는 이름으로 불렸던 것일까?

사당패들이 소리(<산타령>)할 때는 반드시 <보림>을 먼저 부른다고 하였는데,¹¹⁵⁾ <보림>은 그 내용이 불보살에 대한 찬탄 및 나라의 태평과 임금의 만수무강을 기원하는 송도가류에 해당한다는 점에서¹¹⁶⁾ 팔관회의 백회가무를 펼칠 때 가장 먼저 불렀을 것이라 생각된다. <판엽불>의 ①이 이에 해당하는 노래라 할 수 있다.

송도가류가 끝나면 ②의 절차가 시작된다. 영산회의 시작이다. 영산작법과 함께 불보살과 시왕, 망자의 넋을 영산회상 상령산, 중령산, 세령산의 연주에 따라 모신다. 영산회상의 가락덜이에 해당하는 것이 진작4일 것인데, 진작4는 진작1, 2, 3의 가락을 반 정도 축소한 것이고 노랫말이 없다는 점을¹¹⁷⁾ 고려할 때, 흠향하는 절차에서 연주되었던 것은 아닐까?¹¹⁸⁾ 불보살을 찬양하는 범패가 불려졌을 것이고, 망자의 넋을 위로하

이-비단풀이-옷마른게질-농사풀이로 되어 있다. 특기할 사항은 혜경이 각 거리들을 따로 따로 부른데 대하여 칭해는 이것들을 이어서 불렀다.”(한만영, 『한국불교음악연구』, 서울대학교출판부, 1984, 100쪽.)

115) 한만영, 『산타령에 관한 연구』, 『한국전통음악연구』, 도서출판 풍남, 1991, 143쪽.

116) 엄국현, 『보림의 양식과 삶 의 자리 연구』, 18-19쪽.

117) 이성천, 『한국전통음악 형성론』, 178쪽.

118) 이보형에 따르면 영산제는 시련-대령-관육-조전점안-신중작법-괘불이운-상단권공(영산작법)-중단권공-관음시식-봉송 소대의식의 절차로 이루어져 있는데, 이 가운데 관음시식은 하단의식이라고도 하며, 천도되어 가는 망자에게 시식하는 것으로 보이며, 무교의 위령제에서도 서울 진오기굿에서와 같이 상식이라 하여 저승에 가는 망자에게 제상을 올리는 의식이 보인다고 하였다.(이

는 염불이 있었을 것이다.

③의 절차는 신을 놀리는 타령의 절차에서 부른 노래로 보인다. 그런데 타령이 원래 팔관회의 의례와 관련되어 있다는 점을 고려할 때, ‘판염불’,¹¹⁹⁾ ‘판노름’,¹²⁰⁾ ‘판소리’¹²¹⁾ 등에서 나타나는 ‘판’이란 말은 팔관회의

보형, 『영산재의 천도의식 연행행위에 대한 비교종교학적 해석』, 『공연문화연구』 12집, 2006. 2, 51-52쪽.)

- 119) 판염불에는 사당패소리 판염불과 오구굿 곳거리의 일종인 판염불이 있다. 동해안 오구굿에 나오는 판염불 거리는 화랭이가 염불을 외는 거리이다. 염불은 원래 승려가 하는 것이다. 그런데 화랭이가 염불을 외는 것은 영산회의 염불절차와 관련이 있지 않을까 생각된다. “판염불: 불교의 염불을 외는 거리이다. 천수경을 중심으로 외고, 지옥풀이를 부른다. 먼저 영가의 거주와 성명을 부르고, 좋은 곳으로 가라는 말을 서서 한다. 화랭이 김용택은 작은 상 앞에 앉아 꿩과 리를 얹어놓고 치며, 또 책을 넘겨가며 천수경을 읊기 시작한다. 천수경을 마치고 화랭이는 일어서고, 평복 차림의 무녀들도 양 옆으로 서서 삼공쟁이 장단에 지옥풀이를 한다. 장이 바뀌면서 둥그렇게 돌며 춤을 추기도 하고, 흥겹게 노래와 춤을 끝낸 화랭이는 마지막으로 망자와 이별을 고하면서 그간 참아왔던 눈물을 흘린다. 흐느낌을 어찌할 수 없어 유난스레 꿩과리 소리를 높여 힘겹게 반야심경을 외는 것으로 판염불을 끝낸다.”(김헌선, 『동해안 화랭이 김석출 오구굿 무가 사설집』, 318쪽.)
- 120) 판소리 변강쇠가에 다음과 같은 사설이 나온다. “움생원이 불리, 이에 사등들아, 너의 長技대로 한 마디씩 잘만 하면 맛 좋은 상관 담배 두 구뭇씩 줄 것이니 쉬어 가 어떠하냐. 이것들이 담배라면 밥보다 더 좋거든, 그리 하옵시다. 판노름 차린 듯이 가는 길 건너 편에 일자로 늘어앉아 결사들은 소고 치며, 사당의 재차대로 연계사당 먼저 나서 발림을 곱게 하고, ‘산천초목이 다 성립한데 구경가기 즐겁도다. 이야어, 장송은 낙락 (이하 생략)”(강한영 교주, 『신재효 판소리 사설집』, 보성문화사, 1978, 607쪽.)
- 121) “황해도 사리원 권번 출신의 김금순 할머니는 어릴 적 권번의 학습 내용 가운데 ‘놀랑사거리’ 즉 ‘서도 선소리산타령’과 ‘서도 좌창’이 제일 비중이 있는 노래라는 증언을 했다. 그는 권번 학습 시 반드시 ‘판소리’를 배운다고 했는데 이때 ‘판소리’란 ‘놀랑·사거리·중거리·경발림 등과 같이 하나의 판으로 짜인 소리’ 또는 ‘제전·초한가·공명가 등 규모 있게 짜인 소리’의 의미로, 이와 같은 좌창과 입장을 당시 서도에서 ‘판소리’라고 했다고 전했다.”(김인숙, 『서도소리의 문화제 지정과 전승의 문제점』, 『한국민요학』 36집, 2012. 12, 124-125쪽.) 권번에서 배우는 소리를 ‘판소리’라고 했다는 것은 중요한 증언이라고 생각된다. 이들 소리 가운데 놀랑은 팔관회의 타령에서 부르던 소리이며, 김동국에 따르면 제전은 박수무당인 김관준 명창이 지은 것으로, 불교가사인 회심곡의

놀이판을 지칭하는 말이었을 가능성이 있고, ‘타령’이란 말도 ‘판’이란 말과 마찬가지로 영산회와 관련된 말이었을 가능성이 있다. 만약 그렇다면 ‘타령’이란 말의 정체는 영산회의 타령의 절차와 관련된 말로 볼 수 있다. 타령의 절차가 지닌 특징적인 모습이란 도대체 어떤 것일까?

한만영에 따르면, 불교음악인 화청은 태징을 반주 악기로 하며 서도소리조로 엇모리 장단에 맞추어 소리하며, 회심곡은 일정한 장단이 없이 사설에 맞추어 적당히 북을 쳐 반주하고, 고사염불에는 평염불, 고사선염불, 뒷염불, 오조염불, 반매이 등이 있는데, 이것들은 모두 쟁과리로 반주하고 일정한 장단이 없이 사설에 맞추어 ♩ ♪ ♫의 리듬으로 소리하는 점이 공통이다.¹²²⁾ 만약 화청, 회심곡, 고사염불 등의 불교음악이 원래 영산회와 관련된 것으로 볼 수 있다면, 타령이란 말은 영산회의 타령 절차에서 징, 쟁과리, 북, 목탁 등의 악기로 반주하며 소리하던 영산의 절차를 가리키는 말이었을 가능성이 있다. 그렇다면 타령이란 치는 영산이었을 가능성이 있고, 이 치는 영산을 줄인 말인 ‘打靈’이 팔관회가 폐지되면서 그 뜻을 알 수 없게 되어 ‘打令’(교방가요)이나 ‘打詠’(송만재의 관우회) 혹은 ‘安靈’¹²³⁾으로 표기되었던 것이라 생각된다.

만약 타령이란 말이 원래 팔관회의 영산회에서 악기를 흥겹게 치는 영산이란 절차를 가리키는 말에서 나온 것이라면, 놀량은 ‘놀령’이라고도 한다는¹²⁴⁾ 점을 고려할 때 노는 영산, 다시 말하면 신을 놀리는 영산에서 나온 말일 가능성이 있다. 놀량이란 말 자체가 굿과 불교의례가 융합

사설을 차용하여 만든 소리이다.(김동국, 『회심곡 변이양상 고찰』, 『우리문학연구』 16, 2013. 12, 178-179쪽.) 팔관회의 영산회의 타령 절차에서 부르던 회심곡이 의례에서 분리되면서 잡가가 되거나 輓歌로 쓰이거나 민요화되는데, 이에 대해서는 김동국, 같은 논문, 169-202쪽 참조.

122) 한만영, 『한국불교음악연구』, 96-111쪽.

123) 손태도는 조선 시대의 문헌 기록에 ‘安靈’이란 말이 나온다는 점 등을 고려하여, 타령이란 노래는 무당이 신을 즐겁게 모시는 安靈을 할 때 부른 노래에서 나와 민간화된 노래라고 보았다.(손태도, 『광대의 가창 문화』, 182-188쪽 참조.)

124) 장사훈, 『국악대사전』, 세광음악출판사, 1984, 202쪽.

한 것이라고 할 수 있다.

타령이란 말이 영산회의 흥겨운 타령 절차에서 온 말일 가능성이 있는 것은 오늘날 향토민요 길군악에서 그 실마리를 찾을 수도 있다. 손인애는 향토민요 길군악 사설이 놀량 특유의 흥겨운 사설과 상통한다는 사실은 길군악이 사당패와 밀접한 관련성이 있는 것이라고 하였는데,¹²⁵⁾ 이것은 길군악과 사당패, 그리고 놀량의 흥겨운 사설이 밀접한 관련성이 있고, 사당패가 원래 팔관회에서 노래와 놀이를 담당하던 화랑과 거사의 후예란 점을 고려하면, 길군악·사당패·놀량의 관련성은 영산회의 타령이나 군악의 절차와 관련되어 있을 것이란 점은 어렵지 않게 추정할 수 있다. 진양조의 ‘진양’이 ‘긴 영산조’에서 온 말일 가능성이 있는 것처럼,¹²⁶⁾ ‘타령’은 원래 치는 영산, ‘놀량’은 노는 영산, 신을 놀리는 영산이었을 것이다. 그러나 팔관회가 폐지되면서 타령이나 놀량은 원래의 뜻을 잃게 되었을 것이다. 조선 후기에 정현석이 편찬한 『교방가요』에서 사당패소리 산타령을 ‘雜謠 山打令’이라고 위에 적고, 그 아래에 작은 글씨로 ‘遊令놀양’이라고 적은 것은¹²⁷⁾ ‘타령’과 ‘놀량’의 차이가 없어져서 두 노래를 같은 것으로 인식하고 있던 시대를 반영하는 것이라고 할 수 있다.

<판염불>은 1920년대 이후의 잡가집에 놀량-사거리-중거리-경발림, 혹은 판염불-앞산타령-뒷산타령-자진산타령의 4거리 등의 노래 이름으로 수록된다.¹²⁸⁾ 이 때문에 판염불과 놀량은 동일한 곡으로 보고 있다. 이에 대해 손인애는 “교방가요에는 사당패소리로 산타령과 방아타령이 기록되어 있다. 산타령은 그 아래에 작은 글씨로 놀량이라는 아명이 함

125) “향토민요 길군악 사설이 놀량 특유의 흥겨운 사설과 상통한다는 사실은 길군악이 사당패와 밀접한 관련성이 있음을 반증해 주는 것이라 생각된다.”(손인애, 『향토민요에 수용된 사당패소리』, 55쪽.)

126) 손태도는 ‘진양조’라는 말이 ‘긴영산조’에서 나온 것으로 추정한 바 있다.(손태도, 『광대의 가창 문화』, 210쪽 참조.)

127) 성무경 역주, 『교방가요』, 보고사, 2002, 84쪽.

128) 이진원, 「선소리산타령 관련 자료에 대한 재검토」, 『한국전통음악학』 10호, 2009. 12, 494쪽.

께 써 있어 산타령과 놀량이 동일 곡으로 간주되어 있다. 그런데 예전에는 놀량, 앞산타령, 뒷산타령, 경발림을 사거리 또는 놀량 사거리라고 하였으므로 이 기록은 산타령과 놀량을 동일 곡으로 본 것이라기보다는 같은 범주의 소리로 본 것이라 생각된다”고 하였다.¹²⁹⁾ 한편 신현남은 “판염불에는 불가어 부분이 있기 때문에 사당패의 장기인 염불이라는 악곡명을 사용하고 놀량에는 불가어 부분이 없기 때문에 놀량이라는 악곡명을 사용하는 것으로 보인다”고¹³⁰⁾ 하였다. 필자는 이와 달리 앞에서 살펴본 것처럼 ‘판염불’이란 말은 팔관회의 놀이판에서 부르는 염불소리를 뜻하는 말이며, ‘놀량’은 놀이하는 영산에서 나온 말일 것으로 본다.

‘판염불’, ‘놀량’, ‘타령’ 등의 말은 전승되는 과정에서 원래의 의미를 잃게 되었다. 그러나 팔관회나 영산회와 관련된 말로 보게 되면 원래의 의미를 찾는 것은 그렇게 어렵지 않다고 본다. ‘판염불’은 팔관회의 놀이마당인 ‘판’에서 부르는 소리를 지칭하는 말이었을 것이다. 이 판소리에는 진국명산만장봉과 같은 노래와 염불과 타령, 그리고 군악의 소리가 모두 포함되었을 것이다. 그런데 이들 소리는 염불소리가 그 특징이었기 때문에 팔관회에서 부르는 소리는 ‘판염불소리’나 ‘판염불’ 혹은 더 줄여서 ‘염불’이라고 하였을 것이다.¹³¹⁾ 이런 관점에서 볼 때, 조선 후기에 타령에서 나온 판소리는 자신의 기원이 팔관회의 소리판에 있다는 것을 스스로 밝히고 있는 명칭이라고 할 수 있다.

앞에서 살펴본 것처럼 ‘놀량’은 영산회의 절차 가운데 하나인 타령을 달리 표현한 말이었다. 그런데 타령의 노랫말에 나오는 ‘헤 헤 에헤이히’와 같은 입타령은 범패 창법에서¹³²⁾ 온 것이라 생각된다. 범패 창법의

129) 손인에, 『향토민요에 수용된 사당패소리』, 25-26쪽.

130) 신현남, 『산타령 사설의 변화양상』, 239쪽.

131) 판소리 흥부가에 “너의 절 장기대로 염불이나 잘 하여라”라는 말이 나온다. 사당패가 하는 소리를 ‘염불’이라고 부른 데 대해 이보형은 “세속적인 소리이지 만 공연집단이 불교집단이기 때문에 염불이라 이른다”고 설명한 바 있다.(이보형, 『오독도기소리 연구』, 『한국민요학』 3집, 1995, 127쪽 참조.)

132) 범패에는 홑소리와 겹소리가 있다. 홑소리의 갖는 소리에는 ‘에헤에야’, ‘아호아

영향을 받은 노래, 특히 타령의 절차에서 부르던 노래가 팔관회가 폐지된 후 사당패에 의해 민요화되면서 나타난 말이 ‘산타령’이란 말이 아닐까 생각된다.¹³³⁾

<산타령>의 ‘산’은 서울 일원의 산을 노래한다고¹³⁴⁾ 보기도 하지만, 산타령의 ‘산’은 노랫말에 ‘허루 산이로구나’에서 나온 말로서, 이 산타령의 ‘산이로구나’는 산을 가리키는 말이 아니라, 사거리와 육자박이에 나오는 ‘산하지로구나’, 그리고 전남지역의 민요 가운데 하나인 ‘산아지타령’에 나오는 ‘이이야 뒤여 뒤어로 산아지로구나’¹³⁵⁾와 같은 계열의 말로서 ‘산아지’가 줄어든 말이라 생각된다. 필자는 ‘산아지’라는 말은 향가의 ‘사뇌조’에서 온 말로 보는데, 만약 그렇다면 산타령은 ‘사뇌조 타령’이 줄어든 말로서, 염불조 노래인 타령을 우리의 전통적인 창법인 사뇌조로 부른다는 뜻을 지닌 말이라고 할 수 있다.

타령의 사설 내용은 산천경개와 사랑이다.¹³⁶⁾ 이 타령의 사설에서 인상적인 것은 락락장송의 가지가 부러졌다거나 해당화 그늘에서 비 맞은 제비새끼가 흐늘거린다는 데서 볼 수 있듯이 자연에 대한 생생한 묘사

에호어’, ‘아오아 아아오아’, ‘에히에’의 4종이 있고, 짓소리는 길고 장엄하다. 구성지고 부드럽게 자비성으로 내는 훗소리에 비해 짓소리는 거세고 억세며 꺾끗하다. 훗소리의 ‘오아’ ‘어아’에 대하여 ‘우아’ ‘우오’ ‘히에’로 부르는 짓소리는 넓은 대양을 연상시키며, 심산유곡에 울려 퍼지는 범종의 소리인양 장대한 맛을 풍겨준다.(한만영, 『한국불교음악연구』, 31-51쪽 참조.)

133) 경기 선소리 산타령의 근원과 유래에 대해 이보형은 다음과 같이 말하고 있다. “五江에서 관염불을 연행하던 사당패 소리의 영향으로 의택이 종대와 같은 소리꾼들이 선소리 산타령을 만든 것이 선소리 산타령의 시원이라고 짐작하는 것이 우세하다. 선소리 산타령의 발생은 조선 말기인 것으로 보인다.”(이보형, 『선소리 산타령의 전승 유래와 무형문화재 정책』, 『한국전통음악학』 11호, 2010. 12, 194쪽.)

134) 한만영, 『산타령에 관한 연구』, 133쪽.

135) 나경수에 따르면 진도아리랑은 산아지타령으로부터 영향을 받아 만들어진 곡이다.(김혜정, 『산아지타령 계열 악곡의 음악적 존재양상과 의미』, 『한국민요학』 21집, 2007.12, 56쪽 참조.)

136) 신현남, 『산타령 사설의 변화양상』, 242쪽.

라고 할 수 있다. ‘유오산수’하던 화랑의 모습이 이런 데서 잘 드러난다고 할 수 있다.

이 타령의 노랫말을 타령조로 길게 반복하여 노래하면 가사체의 노래가 될 것이라 생각된다.¹³⁷⁾ 산천경개와 사랑을 노래하던 이 타령의 노랫말을 누가 어떤 용도로 수용하느냐에 따라 새로운 시가장르가 만들어질 가능성이 있다. 승려가 불교적인 내용을 노래하면 불교가사류인 <서왕가>, <백발가>, <회심곡> 등의 노래가 나올 것이며, 사대부가 자연친화적이거나 기행의 체험을 담으면 강호가사나 기행가사가 될 것이다. 뿐만 아니라 타령의 단순한 음악을 전문음악인이 보다 예술적으로 만들면 12가사류나 판소리가 될 것이라 생각된다.

영산회의 타령 절차 뒤에는 원래 군악의 절차가 있었을 것이다. 그러나 판염불의 노랫말에는 타령까지의 노랫말만 나올 뿐 군악 절차에 해당하는 노래는 빠져 있다. 군악의 절차에서 부르던 노래는 어떤 것일까? 길군악이 원래 사당패소리이고, 놀량의 흥겨운 사설과 관련되어 있다는 점, 그리고 쌍화점과 오늘날의 길군악의 악곡구조가 서로 상통한다는¹³⁸⁾ 점을 고려하면, 군악에서 부르던 노래는 쌍화점이나 사당패소리인 길군악과 밀접한 관련성이 있지 않을까 생각된다. 여기에서 다음과 같은 추

137) 최강현은 전통적인 3마디형의 노래가 4마디형의 노래로 변형된 것은 한문학의 영향이며, 한문으로 된 시와 가 및 송에 우리말 토를 달아 영송하면 그대로 가사나 시조 형태로 바뀌며(최강현, 『가사문학의 발생시기를 밝힘』, 378쪽.), 윤덕진은 “한시사부를 우리 음악에 맞추어 가창하기 위해서는 우리말로 현토해야 했던 것을 십이가사나 시창에서 그것을 확인할 수 있는데, 이 현토식 발성이야말로 한시사부 가창의 뚜렷한 표지”라고 하였다.(윤덕진, 『조선조 장가 가사의 연원과 맥락』, 20쪽.) 필자는 한시사부의 가창은 고려궁정악 악장이었던 영산회상의 성악곡에서 이미 한문현토체로 노래한 바가 있다는 점에서 영산회상의 성악곡이나 보령, 판염불의 7언시에 토를 달아 타령조에 맞추어 부르면 가사체가 발생한다고 본다.

138) “고악보에 나타난 쌍화점과 현전의 길군악이 수백년이란 시간적 거리를 두고 있음에도 그 악곡구조가 서로 상통하는 면을 가진 듯 하다.”(황준연, 『쌍화점과 길군악(折花)』, 『한국민족학』 15호, 1992, 1쪽.)

리가 가능하다. 고려 궁정굿음악인 ‘뒤던’에서 한 편으로는 궁정연향악인 북전과 쌍화점이 나오고, 또 다른 편으로는 팔관회의 제향악인 영산회의 군악이 나왔는데, 이 군악을 화랑의 후예인 사당패가 민간에 전한 것이 오늘날의 길소리 길군악이라 할 수 있다. 그런데 북전(후진진작)을 비롯한 진작음악에서 가곡과 시조가 나왔으니, 북전·쌍화점·군악·길군악·가곡·시조는 모두 ‘신방곡’(진작)에서 나온 것이라 할 수 있다.¹³⁹⁾

오늘날의 길군악 노래에는 자진산타령과 마찬가지로 사랑 또는 임을 그리는 사설이 자주 등장한다. 그런데 길군악 제2형으로 추정되는 소리는 대부분 풍장소리로 부르지만, 해남에서는 상두꾼이 장례를 치르고 마을로 돌아오면서 부르기도 했다고 한다.¹⁴⁰⁾ 해남의 상두꾼소리는 고대의 상장례나 고려의 북전(뒤던), 혹은 영산회의 뒷부분과 연관되어 있을 가능성이 있다. 상두꾼들이 장례를 마치고 길을 행진하며 부르는 ‘집단의 행진에 쓰이는 음악’인¹⁴¹⁾ 길군악은 그 흥겨운 음악과 함께 사랑의

139) “이익은 성호사설 국조악장조에서 ‘만중삭 삼대엽조를 심방곡’이라 하였고, 처용지회에서 神房曲을 연주하였다 한다. 더구나 이 기록에서 북전을 연주하기 직전에 심방곡을 연주하게 되어 있다는 점을 감안한다면 두 노래의 밀접한 상관성은 저절로 입증된다. 안민영도 통소 신방곡의 명창을 만났다는 기록을 남기고 있다. 이때의 심방곡 역시 시나위를 의미할 것이다. 옛 문헌에 나오는 心方曲·神方曲·神房曲·尋芳曲 등은 모두 ‘심방곡’을 나타내는 표기들이다. 시간이 흐르면서 심방곡이 지니고 있던 무가적 성향이 탈색되면서 가곡의 독자성은 확보될 수 있었다.”(조규익, 『초창기 가곡창사의 장르적 위상에 대하여』, 203-204쪽.) 이혜구는 “용재총화 제1권 처용희(處容之戲)에 나오는 만기·중기·축기·神房曲·북전의 순서에 비추어 진작이 일명 신방곡인 것 같다”고 하였다.(이혜구, 『국역 악학궤범』Ⅱ, 38쪽.)

140) 손인애, 『향토소리에 수용된 사당패소리』, 195-198쪽. 해남 문내면의 길군악 사설을 살펴보면 다음과 같다. “받는 소리: 아하하 헤헤헤야 예헤 헤헤 헤헤야 아하 허-헐싸 지화자자 절싸 좋다. 메기는 소리: 1. 가면 가고 말면 말었제 저야 잡음을 따라서 아이고 내돌아 갈까나 2. 사람이 살면은 몇 백 년이나 허허 사느냐 죽엄에 들어서 헐싸 술 한 잔으로 허허 논다 3. 물밑에 잉어는 굼실굼실 허허 논는데 이리굼실 저리굼실 헐싸 술 한 잔 값으로 허허 논다 4. 오동추야 달이 등실 밝고 임의 생각이 밝아이로구나 5. 일락서산에 해는 떨어지고 월출동정에 일싸 달만 솟아온다.”

노랫말을 통해 죽음의 무거운 분위기를 가볍게 바꾸고 무상한 삶을 찬양하는 종교적 기능을 수행하였으리라 생각된다. 님 생겨 달라고 비는 사랑노래는 새로운 탄생을 예고하기 때문이다. 이 흥겨운 음악과 남녀상열지사 때문에 조선의 유학자들은 북전을 ‘淫樂’ 혹은 ‘淫詞’라고 비난하였던 것은 아닐까 생각된다.

뒷산타령과 자진산타령의 노랫말에 나오는 ‘락락장송 늘어진 가지가 다 부러진 청산지영에 올라 황혼을 검쳐잡는다’는 것은 삶의 무상함을 상기시키는 풍경이라고 할 수 있다. 그러나 황혼의 이 무상한 풍경 속에서 시적 화자가 어린 모습과 고운 소리를 지닌 님을 생기게 해 달라고 빌면서 분위기가 반전된다. 락락장송 늘어진 가지는 갑자기 두 마리의 새가 서로 놀며 울음을 우는 곳으로 전환된다. 함께 노는 두 마리의 새처럼 시적 화자의 사랑도 곧 이루어질 것이라 기대하게 된다. 오늘날 길소리(길군악)에 나오는 사랑노래는 판염불의 타령과 군악에 붙었던 사랑노래를 이어왔던 것이라 할 수 있다.

산천경개와 사랑이 연결되어 있던 타령의 노랫말이 조선조에 이르러 자연을 예찬하는 사대부의 강호가사나 기행가사가 되면 이 두 주제가 분리되거나 변화한다. 직접적인 지각으로 자연을 노래하는 풍경미 대신에 자연을 심미의 대상으로(‘유미적 성격의 자연미’) 인식하거나 이념을 표상하는 매개체로(‘규범적 성격의 자연미’) 인식하는 산수미가 나타나게 된다. 그리고 남녀의 사랑을 노래하는 대신 선정의 의지를 다짐하는 관장으로서의 애민의 정신이나 유자적 덕목과 합치되는 정신적 자연이 표상되며, 18세기 후반의 기행가사에서 비로소 인간적인 풍경이 나타나기 시작한다.¹⁴²⁾ <판염불>에 나타난 자연인식은 자연을 직관하는 성격

141) 손인에, 『향토민요에 수용된 사당패소리』, 54쪽.

142) 이형대에 따르면 산수와 풍경의 차이는 다음과 같다. “사람들이 귀일해 가고자 하는 우주 대자연의 원리로서의 세계가 산수라면, 풍경은 원리적인 인식이기보다는 직접적인 지각이며, 자연과의 합일·일체화라기보다는 일종의 어울림이다. 그렇다면 이러한 풍경의 속성은 기행가사의 장르적 특성과 의외로 부합하

과 산수를 유람하는 기행적인 성격, 그리고 인생무상을 사랑으로 초월하고자 하는 신화적이고 종교적인 성격이 두루 섞여 있는 것이었다. 그런데 이것이 <상춘곡>이나 <관동별곡>에 이르면 심미적이거나 이념적이고 형이상학적인 성격으로 바뀌게 된다. ‘유오산수’하며 산천에 기도하던 화랑의 ‘고사소리’가¹⁴³⁾ 불교집단의 ‘고사염불소리’와¹⁴⁴⁾ 판염불의 ‘타령’

는 면이 많다.”(이형대, 『17·18세기 기행가사와 풍경의 미학』, 『민족문화연구』 40호, 2004, 119쪽.) 기행가사에 나타난 자연의 성격이 시대에 따라 달라진다는 것에 대해서는 이형대의 같은 논문 120-143쪽 참조. ‘유미적 성격의 자연미’와 ‘규범적 성격의 자연미’에 대해서는 박영주, 『강호가사에 형상화된 산수풍경과 생활풍경』, 『한국시가연구』 10집, 2001, 311-316쪽 참조.

143) 손태도에 따르면 오늘날의 ‘광대 고사 소리’는 명산대천에 종교적 의식을 행하던 신라 화랑의 노래에까지 거슬러 올라갈 수 있다. 화랑의 산천기도가 팔관회의 명산대천을 환열케 하던 신앙의식으로 이어지고, 고려시대에는 별기은이라는 무당에 의한 산천제로 이어지기도 했다. 무당의 별기은이 폐지된 조선에 와서도 무당에 의한 산천제인 별기은에 관한 기사에서 ‘광대’(배우와 무격, 산천제에 무당과 같이 있는 이 배우들은 무당 집안의 남자들이나 화랑이로서 경기 이남의 광대들이다.)들이 거론된다. 조선 중기 이래 산천에서의 굿이 폐지되자 신라 이래 화랑이나 무당들이 산천의 굿의식에 불렀을 ‘천지배판놀이’ ‘산천풀이’ ‘치국 풀이’ 등으로 시작되는 소리들은 이후 광대 고사 소리나 무당의 지두서의 형태로 남게 된다.(손태도, 『광대의 가창 문화』, 163-169쪽.)

이 고사소리의 천지조판이나 산세풀이의 내용은 정철의 관동별곡이나 산타령에 그 흔적을 남긴다. 이에 대해서는 배연형의 다음의 인용문을 참조할 것. “홍패고사소리는 방응교의 방송을 끝으로 전승이 끊어졌고, 소리의 내용에 대해서는 구체적인 기록이 전혀 남아있지 않다. 관우회에서 영산의 내용 중에서 고사소리를 묘사한 듯한 것이 있다. 관우회의 제 5, 6수에 이런 내용이 보인다. 5. 山祖崑崙水祖黃(산지조종은 곤륜산, 수지조종은 황하수라), 6. 關東八景好排鋪逐境聲聲一畫圖 牙舌津津籠萬物 博通端不讓酸儒(관동팔경을 잘도 엮으니/경계 쫓는 소리마다 한 폭의 그림/입심도 끝이 없어 만물을 퍼 담을 듯/아는 것도 많구나 씩은 선비에 지랴). 고사소리는 무속의 고사소리, 불교의 고사염불, 남사당의 비나리 등 다양한 형태가 있지만, 본래 굿에서 나와서 광대들이 발전시킨 것으로 보인다. 이 고사소리는 무속에서는 인간의 길흉화복을 물리치는 내용으로 엮고, 불교에서는 회심곡과 같이 인과업보를 엮는다. 상황과 장소에 따라 다양한 형태로 변형되지만, 대체로 기복의 내용을 담는 것이다. 고사소리는 갖추어진 전판으로 부를 때 대부분 천지조판, 치국잡기, 산세풀이로부터 시작하며, 뒷부분은 상황에 따라 역살을 물리치는 내용, 액살을 풀어내는 내용, 재

을 거쳐 자연을 사랑하고 우주 대자연의 원리를 노래하는 ‘산수시’로 바

물을 기원하는 내용 등 다양하게 엮을 수 있다. 그 가운데 과거풀이는 과거급제를 기원하는 내용으로 짜여 있는데, 홍패고사가 남긴 흔적이다. 관우희의 ‘산조곤륜수조항’이나 ‘관동팔경호배포’는 고사소리의 천지조판이나 산세풀이의 내용과 가깝다. 혹 관동팔경을 정철의 관동별곡과 관련지어 해석해 볼 수도 있겠으나 ‘아설진진통만물’이 입심 좋게 온갖 이름을 주워섬긴다는 말로 보면 고사소리를 엮는 것에 훨씬 더 근사해 보인다. 산타령의 경사거리(경발림)에도 이러한 흔적을 볼 수 있다.”(배연형, 『근대 이전 공연 자료 및 향유층 자료의 재조명-영산 기록을 중심으로-』, 『관소리연구』 36집, 2013. 10, 180-193쪽 참조.)

- 144) “고사소리가 본디 무속집단에서 나온 것인데 무속집단에서는 고사소리라 이르지만 절 걸림패와 같은 불교집단에서는 고사염불이라 이른다. 그래서 무속집단에서는 앞 고사소리, 뒷 고사소리라 이르던 것을 불교집단에서는 고사선염불, 뒷 염불이라 이르는 것이다.”(이보형, 『통속민요 성주풀이 발생에 대한 고찰』, 『한국민요학』 34집, 2012. 4, 167쪽.)

고사염불소리는 전승자에 따라 그 차례나 분류에 차이가 있다. 혜경은 고사선염불-뒷염불-회심곡-평염불-화청으로, 청해는 화청-고사반 즉 고사선염불-뒷염불-평염불-오조염불-반백이로, 이수영은 선고사(염불 또는 선염불)-후불(뒷염불)-반백이-오조염불-천수경으로 분류하고 있다.(한만영, 『한국불교음악연구』, 99-101쪽 참조.) 고사염불소리의 절차는 영산회의 절차를 반영한 것이라 생각되는데, 영산회의 절차에 따라 고사선염불에서 평염불, 오조염불, 뒷염불(반백이, 회심곡)에 이르기까지의 보다 정확한 절차가 복원되어야 할 것이다. 김동국의 회심곡과 이보형의 성주풀이에 대한 다음 설명을 참조할 것. “회심곡은 문전염불이나 고사염불로 불려질 경우, ‘염불+회심곡’의 연계된 형태로 가창되었다. 염불에 이어지는 회심곡의 사설 내에는 부모은중경을 비롯하여 백발가, 맹인덕담경과 제전 등의 사설이 유입되기도 한다. 동남승의 탁발시 평염불 이후에 회심곡이 이어져 불려지며, 이런 형식을 ‘평염불 회심곡’이라 지칭하기도 한다. 오조염불에 이어서 회심곡이 불려졌는데, 이러한 형식을 오조회심곡이라 부르기도 한다. 반백이는 충청, 강원, 경기 지역의 고사염불로서, 노인들을 위해 따로 부르거나 고사선염불(고사덕담)에 이은 뒷염불 대신에 불려진 염불이다. 국역된 부모은중경은 회심곡과 별개로 부모은중경 화청으로 불려지기도 하며, 고사염불에서 뒷염불로 활용되기도 한다. 부모은중경의 사설은 ‘염불+회심곡’의 중간고리로서 개입되어, 확장 강조되며 회심곡과 이어져 불렸기 때문에 회심곡을 대표하는 특성으로까지 인식되기에 이른 것으로 보인다.”(김동국, 『회심곡 연구』, 38-43쪽.) “치악산제 뒷염불은 ‘반백이’라 하는데”(이보형, 『통속민요 성주풀이 발생에 대한 고찰』, 172쪽.)

뀌게 된 것이라고 할 수 있다.

지금까지의 고찰을 참조하여 팔관회의 백희가무를 복원하면 다음과 같다.

보림-영산회(영산회상 상령산·중령산·세령산·가락덜이-염불-타령(회심곡, 산타령 등)-군악), 정재 및 산대잡극(처용희, 줄타기, 땅재주), 폭죽놀이 등

그런데 이 팔관회의 악의 절차에는 팔관회를 복원하기 위해서는 반드시 들어가야 할 절차가 빠져 있는데, 그것이 앞에서 잠시 언급한 고사소리와 춤, 즉 하늘에 제사를 지내던 화랑의 가무다. 화랑의 제천의 가무는 삶의 자리의 변화에 따라 사방신무에서 사상좌무로,¹⁴⁵⁾ 고사소리에서 고사염불소리를 거쳐 흥패고사소리 및 각 지역 풍물패의 마을굿 고사소리로¹⁴⁶⁾ 변해 갔을 것이다. 화랑은 하늘뿐만 아니라 오악, 명산, 대천, 용신에 이르기까지 제사를 지냈을 것이므로, 화랑의 제천가무에는 사방신무 이외에 ‘남산신무’(‘어무상심’ 혹은 ‘어무산신’, ‘상염무’)와 ‘북악신무’(‘옥도금’), 그리고 ‘지신무’(‘지백급간’) 등도 있었을 것이며,¹⁴⁷⁾ 이 제천가무의 절차 다음에 보림이 불렸을 것이고, 이어 영산회가 베풀어지면서 불보살과 시왕, 망자의 넋을 부르는 절차가 나오지 않았을까 생각된다. 그래서 팔관회는 다음과 같은 절차로 樂이 베풀어졌을 것이라 생각된다.

145) 양주별산대놀이에 고사를 하고 상좌춤을 추고 목중춤으로 이어지는데, 봉산탈춤에서는 사상좌무에서 시작하여 팔목중춤으로 이어진다.(이두현, 『한국가면극』, 서울대학교출판부, 1994, 248쪽 및 301쪽 참조.) 사상좌춤이나 팔목중춤은 원래 사방과 팔방의 신을 상징하던 춤에서 비롯된 것이 아닐까 생각된다.

146) “경기지역에서 채록된 고사소리들은 화랭이패, 마을 풍물패의 상쇠, 남사당패를 비롯하여 스님 등에 이르기까지 여러 집단에 의해 불려졌다.”(최지운, 『경기지역 고사소리 연구』, 『한국민요학』 16집, 2005, 329쪽.)

147) 『삼국유사』 제2 기이편 처용랑 망해사조 참조.

팔관회[제천가무(고사, 고사소리, 사방신무 등)]-보림-영산회[고사선
염불소리-영산회상-염불(뒷염불, 오조염불 등)-타령(회심곡, 산타령
등)-군악], 정재 및 산대잡극, 폭죽놀이 등.

고대의 제사를 집대성하여 새롭게 변화시킨 신라와 고려의 팔관회가 폐지됨에 따라 의례에서 분리된 백회가무는 사찰이나 굿당의 의례에 겹재 혹은 겹굿의 형태로 편입되거나,¹⁴⁸⁾ 절걸립패와 사당패에 의해 민간에 유입되면 절걸립패와 마을 풍물패의 비나리가 되고, 사당패소리가 민간의 소리꾼에 전해져서 <산타령>과 같은 잡가가¹⁴⁹⁾ 되거나 민요인 메

148) 성주풀이의 연원에 대해 이보형은 육자배기토리권 창우집단의 광대고사 걸립패의 뒷고사소리에서 나온 것이라고 하였고, 김혜정은 남도 삼현의 굿거리에서 기원한 것으로 본다. 필자는 이 남도 삼현의 굿거리는 영산회의 놀이와 노래를 담당하던 화랭이의 굿거리에서 비롯된 것으로 본다. 예컨대 전남지역의 씻김굿을 보면 성주풀이 계열 악곡은 씻김굿의 절차에서 무녀에 따라 각기 달리 활용된다. 경기도 도당굿이나 서울새남굿에 화랭이가 전담하는 굿거리가 이어지는 이른바 ‘겹굿’의 형태가 나타나듯이, 전남지역의 씻김굿에 보이는 성주풀이도 원래의 씻김굿에 화랭이의 성주풀이가 겹굿의 형태로 끼어든 것이 아닐까 생각한다. 이에 대해서는 김혜정의 다음 인용문을 참조할 것. “성주풀이는 굿거리장단을 사용하고 있는데, 굿거리장단은 텅실거리는 느낌이 강하여 춤추기에 적절하다. 본래 씻김굿 무가 가운데 굿거리장단을 사용하는 악곡은 성주풀이 계열 악곡 이외는 드물다. 이러한 성주풀이의 음악적 특성과 오신 및 송신의 성격으로 인해 서울·경기의 창부타령이 그러했듯, 성주풀이는 광대들의 고사소리로, 잡가꾼들의 통속민요로의 장르적 전환을 쉽게 해내었던 것으로 생각된다. 이보형은 광대 고사소리가 성주풀이의 연원으로 주장하고 있으나 광대 고사소리로 성주풀이 뿐 아니라 액막이타령이나 중천매이 등 씻김굿 무가들이 자주 활용되며, 성주풀이가 본래 채수굿이나 성주굿에서 자주 활용되던 무가였음을 상기할 때 광대 고사소리에서 무가를 차용한 것이 아닐까 생각한다. 씻김굿을 비롯한 남도의 기층음악에 보이지 않는 굿거리장단으로 되어 있다는 점 등으로 보아 성주풀이는 남도 삼현의 굿거리라는 기악곡에서 연원한 성악곡일 것으로 추정된다.”(김혜정, 『씻김굿에 나타난 성주풀이의 사용 양상과 의미』, 『한국음악연구』 51집, 2012. 6, 80-82쪽 참조.)

149) 궁정악의 노래가 잡가화되는 과정은 두 가지의 경로가 있다. 첫째, 가곡·가사·시조가 평민가객 집단인 사계축 소릿꾼에게 전해져서 긴잡가·휘모리잡가 등 서울좌창이 형성되는 것과 둘째, 사당패소리가 서강지역을 중심으로 활

나리류로 변모한다.

4. 메나리류

메나리류란 사뇌가가 민요화된 것을 말한다. 신라의 사뇌가는 두 가지의 경로를 거쳐 오늘날까지 그 이름이 전해진 것으로 생각된다. 하나는 사뇌가라는 우리말을 전승하여 ‘시나위목’¹⁵⁰⁾ 혹은 ‘산아지’(사뇌조가 변한 말로 생각됨)¹⁵¹⁾ 전해지는 경우와 또 다른 하나는 사뇌가가 불교적인 용어인 ‘산화가’(散花歌)로 표기된 이래, 이 散花歌가 불교와의 관련성을 잃게 되면 山花歌로 인식되었을 것이고, 이 山花歌에서 ‘산유화가’(山有花歌)가 나오고, 이 산유화가에서 다시 우리말 ‘메나리’(메너리, 미나리)로 바뀌는 경우가 그것이다.¹⁵²⁾ 이보형에 따르면 강원도의 강원도 아리랑 · 정선아리랑 · 한오백년 · 발메는 소리 · 아라리타령, 경상도의 메

동했던 선소리패들에게 전해져서 입창이 되는 것이다.(신경숙, 『사계축 소릿꾼 발생에서의 지역적 특성』, 『한성어문학』 29집, 2010, 65-67쪽 참조.)

- 150) ‘三代目’은 ‘사뇌목’의 향찰표기로 생각된다. 오늘날 천근소리목, 굿거리목, 육자백이목 등에 사용되는 ‘목’이란 말은 선법을 뜻하는 말로 쓰이고 있으나, 원래는 창법을 뜻하는 말로 생각되며, ‘사뇌목’이란 만가, 즉 오늘날의 상여소리에 사용되는 창법을 뜻하는 말이라 생각된다.(엄국현, 『삼대목을 어떻게 읽을 것인가』, 79-80쪽 참조.)
- 151) ‘사뇌가’와 ‘산유화가’와 ‘산아지’의 관련성에 대해서는 양주동이 『조선고가연구』에서 처음 주장한 바 있다. 그런데 양주동은 이 견해를 책 뒤의 보유에서 철회하고 말았는데, 아마 이들의 관련성을 밝혀줄 단서를 찾을 수 없었기 때문이 아니었을까 생각된다. 한국고대가요 연구가 제 길을 찾을 수 없었던 요인 가운데 하나가 이런 데 있다고 할 수 있다. 한편 이혜구는 사뇌를 오늘날의 시나위와 같은 것이라고 본 바 있다.(엄국현, 『아리랑과 ‘한’의 미학』, 『일하 이원기선생 순국50주년 추모논총』, 부산대 출판부, 1993, 208-209쪽 참조.) 필자는 도술가의 ‘散花’나 ‘산타령’의 ‘산’과 ‘산아지’ 등을 통해 사뇌가와 산유화가, 그리고 메나리의 관련성을 찾을 수 있다고 본다.
- 152) 『해동죽지』의 『속악유희』에 산유화라는 슬픈 곡을 ‘메너리’라고 한다고 하였다.(황폐강 · 윤원식, 『한국고대가요』, 새문사, 1986, 109쪽 참조.) ‘悽惋激切’한 음조를 지닌 <산유화가>(『부여지』)는 ‘詞極悽惋’(『고려사』 악지)하다는 <정과정>의 정서와 통하는데, 이들은 모두 만가풍의 노래라 할 수 있다.

나리·쾌지나칭칭·초부가·지신밟기·모내기 소리, 충청도의 김메기 소리·맞물소리, 전라도의 산야, 제주도의 따비놀이 등 메나리조는 남부 지방민요에 널리 퍼져 있다고 하였다.¹⁵³⁾ 판소리 심청가에서도 심청 모친이 출상하는 대목의 상여소리는 메나리조로 불리고 있으며,¹⁵⁴⁾ 한국을 상징하는 노래로 알려진 <아리랑> 역시 메나리조로 불리고 있다. 이 메나리조는 향가의 사늬창법에서 나왔다는 점에서 <아리랑>은 만가의 울부짖는 창법을 이어받은 노래라 할 수 있다.

그런데 메나리조인 산유화가는 원래 슬픈 노래지만, 장지에서 무덤을 만들거나 장례를 마치고 내려올 때 상여소리나 달구소리 등의 노동요나 길소리를 할 때는 흥을 돋우기 위해 유희적인 노래로도 불려진다. 슬픈 사늬창법의 노래도 빨리 부르게 되면 흥겨운 노래가 되기 때문에 노동이 놀이로 바뀔 수가 있다. 사늬가의 기능이 놀이로 바뀐 데서 나온 말이 '산유가'(山遊歌)일 가능성이 있고, 이 山遊歌에서 '피놀이'가 나왔을 것이라 생각된다.¹⁵⁵⁾ 메나리는 '피놀이'이기도 한 것이다.

강릉 학산리에 수용된 사당패소리 가운데 길소리로 전승된 <영산홍>은 현지에서 '산유가'로 불리기도 하는데,¹⁵⁶⁾ 이 <영산홍>은 신라의 사

153) 이보형, 『메나리조(산유화제)』, 『한국음악연구』 2집, 1972, 125-127쪽 참조.

154) 이보형, 같은 논문, 112쪽.

155) 이재욱은 산유화가와 미나리의 교섭에 착목하여 山有→山遊→피놀이→미나리로 변한 것으로 보았다.(고정옥, 『조선민요연구』, 수선사, 1949, 183쪽 참조.)

156) 강릉 학산리에 수용된 사당패소리 가운데 길소리로 전승된 <영산홍>은 학산 마을의 迎神歌로 불려진다. 이 노래에 대해 손인애는 다음과 같이 말한다. “영산홍은 학산 마을에서 전승되는 영신가로, 현지에서 ‘산유가’라고 부르기도 한다. 이 소리는 음력 4월 보름날 강릉지역의 수호신인 대관령국사서낭을 모시고 강릉시 흥제동에 자리 잡고 있는 여서낭당으로 가는 과정에서 행렬을 지어 대관령을 내려오면서 대개 불렀다고 한다. 사실 및 음악적 특징으로 볼 때, 사당패 길소리 중 하나인 지화자타령과 상통하여 이것이 전파된 것으로 밝혀졌다.”(손인애, 『강릉 학산리 민요에 수용된 사당패소리 연구』, 『강원민속학』 23집, 2009. 9, 54-55쪽.) 손인애가 채집한 <영산홍>이란 노래에 ‘이야에 예헤야 에이야 얼싸 기화자자 영산홍/영산홍로 봄바람에 가지가지가 꽃피었네 기화자자 영산홍/꽃밭일레 꽃밭일레 사월 보름날 꽃밭일레 기화자자 영산홍’이란 노

녀가가 사당패의 길소리를 거쳐 민요화된 노래로 볼 수 있다는 점에서 ‘영산홍’ 즉 ‘산유가’는 사녀가의 역사적 변화를 추적할 수 있는 단서를 지니고 있는 노래라 생각된다. 손인애는 사설 및 음악적 특징을 살펴볼 때 ‘산유가’는 사당패의 길소리인 지화자타령이 전파된 것으로 보는데, 앞에서 이미 살펴본 것처럼 사당패의 길소리가 장례 절차와 관련된 소리라는 점에서, ‘산유가’는 원래 팔관회의 영산회에서 불려지던 <길군악>, <배꽃타령>, <지화자타령> 등의 길소리가 전승된 것이 아닐까 생각된다. 그렇다면 ‘산유가’는 원래 고대사회의 상장제사노래인 향가의 사녀가였을 것이고, 이 사녀가가 팔관회를 통해 불교와 만나면서 영산회의 길소리로 바뀌어 불리게 되었을 것이다. 그리고 이 영산회의 길소리가 사당패에 의해 민간에 전승된 것이 길소리인 ‘산유가’라 할 수 있다. 그렇다면 ‘산유가’는 사녀가→산화가→산유화가→산유가(영산홍)→메나리(뫼놀이)로 변화되는 과정에서 나온 말이라고 할 수 있다.

사녀가가 원래 창법을 뜻하는 말이었다는 것은 신라 진성여왕이 향가를 수집하여 편찬한 『三代目』(사녀목)이라는 책이름에서도 찾아볼 수 있다. 오늘날 천근소리목, 굿거리목, 시나위목, 육자백이목 등에 사용되는 ‘목’은 선법을 뜻하는 말로 이해되고 있으나, 원래 향가나 사녀가에서 사용되는 ‘목’이란 말은 만가의 창법을 뜻하는 말이었을 가능성이 있

랫말이 나온다. 이 학산마을의 <산유가>에 나오는 ‘영산홍로’와 ‘영산홍’은 『조선잡가집』 소재의 <영산가>와 마찬가지로 영산회의 ‘영산’에서 나온 말이겠지만, 이 ‘영산’이 원래의 삶의 자리를 떠나 전승되는 과정에서 ‘산유화’와 마찬가지로 꽃이름으로 인식되었을 것이라 생각된다. 한편 배연형은 잡가 <영산가>에 대해 다음과 같이 말한 바 있다. “영산으로 불리는 노래로 대표적인 사설이 영산홍록이다. 곡목 ‘영산’과 ‘영산홍록’으로 시작되는 사설은 우연의 일치인 것 같고, 본래 영산이란 곡조에서 나온 말로 보인다.”(배연형, 『근대 이전 공연 자료 및 향유층 자료의 재조명』, 『관소리연구』 36, 2013. 10, 195쪽.) 필자가 보기에 ‘영산가’의 ‘영산’은 이미 곡목 ‘영산’(영산회상의 성악곡)을 뜻하는 말이 아니라 ‘滿山紅綠’(유산가)의 ‘만산’이나 ‘令山홍록’의 ‘영산’처럼 산을 지칭하는 말로 변한 것이라 생각된다. 잡가 ‘영산가’의 ‘영산’이 산을 가리키는 말이라면, 학산마을의 ‘영산홍’의 ‘영산’은 꽃이름으로 바뀌고 있다.

다.¹⁵⁷⁾ 오늘날 시나위목은 원래의 뜻과 달리 전라도의 육자배기토리를 지칭하는 말로 사용되고 있으며, 산유화가에서 나온 말인 메나리는 경상도의 메나리토리를 지칭하는 용어로 사용된다. 서도지역(황해도와 평안도)의 음악적 토리는 수심가조라고 부르는데, 이들은 모두 사뇌가 혹은 사뇌조에서 온 말이라 할 수 있다.

앞에서 산타령은 사뇌조 타령이라고 본 바 있는데, 염불소리가 의례와 분리되어 민간에서 불려지게 되면 우리의 고유한 창법인 사뇌조로 변하게 된다는 것을 보여주는 것이라고 할 수 있다. 타령조가 산타령조로 변하는 것은 외래음악인 범패가 향악화되는 과정과 같은 것이라고 할 수 있다.

한만영에 따르면 중국 산둥반도의 적산원이라는 신라의 절에서 거행된 의식에서 불려진 범패에 당풍, 향풍(즉 신라풍), 당 이전에 반도를 거쳐 일본으로 건너간 고풍의 세 종류가 있었는데, 진감국사가 중국에서 배워온 범패란 당풍이고, 현행 훗소리는 그 선법이 옛날 신라의 영토였던 반도의 동부 지방의 민요의 그것과 같기 때문에 향풍의 범패는 지금의 훗소리와 같은 것으로 추측된다고 하였다.¹⁵⁸⁾ 부처님이 위에서 사뿐히 날라 내려 오듯이 부른다는 훗소리는 한만영의 추측처럼 짓소리가 향악화한 것인데, 범패의 향악화가 계속 진행되어 민요화되면 범패소리를 지칭하는 ‘어산’은¹⁵⁹⁾ 오늘날 메나리조와 구분하기 어려운 메나리조 ‘어사용’이 되고 만다. 이에 대해 이보형은 다음과 같이 말한다.

예부터 국악인들이 쓰던 음악용어 메나리조라는 말은 ‘메나리목’ 혹은 ‘산유화제’라고도 불리우는데, 메나리조는 경상도 민요 메나리와 같

157) 엄국현, 『三代目を 어떻게 읽을 것인가』, 『한국민족문화』 19·20집, 2002. 10, 80쪽.

158) 한만영, 『한국불교음악연구』, 14-15쪽.

159) 인도의 범패가 중국에 오면 중국화되는데, 조식이 魚山에서 만들었다고 해서 범패를 어산이라고도 부른다.(박범훈, 『한국불교음악사연구』, 장경각, 2002, 180-181쪽 참조.)

은 선율적 특징을 말한다. 메나리는 일명 산유해로 불리우는데 국문학자들이 산유해는 고문헌에 여기저기 보이는 山有花歌로써 산유화가는 현존 메나리이며 초부가에 든다고 말해왔다. 산유해와 같은 말로 생각되는 전라도 ‘산야’, 초부가 중에서 지리산 초부가의 선율을 살펴보니 음악적 특징이 메나리와 같았다. 넓은 의미에서 메나리로 통칭되는 미나리·산유해·산야·열사영·초부가·맛물소리 따위는 명칭·사설·선율이 제각각 달리된 것으로 보이나 이것들은 모두 메나리조로 되었고, 자유리듬이며, ‘이후후’ ‘헤헤헤’와 같은 사설로 장식음이 붙는 선율형으로 된 점에서는 서로 일치하고 있다. 심청가 수궁가 춘향가의 길소리 및 초부가는 본래 메나리조를 섞어 부르던 것이 판소리 명창들에게는 부르기도 어렵고 소리로도 경망스럽게 들리므로 메나리조를 계면조로 바꿔 불렀던 것 같고 오직 비교적 古制를 간직한 강산판 심청가에만 남아 있는 것을 볼 수 있겠다. 또 한 가지는 불가의 염불소리이다. 춘향가의 옥중가에는 염불소리가 메나리조로 불리워지는 것을 말하고 있다. ‘중 죽은 귀신 하나 먹장삼 고깔 쓰고 옥창 밖에 비껴서서 老壯 山有花로 울음 운다. 나무아미타불 홀연히 간 곳 없네’(김연수: 창본춘향가). 김연수씨 및 박봉술씨의 창을 들어보니 이 ‘나무아미타불’ 하는 대목은 메나리조로 불렀다. 화청은 혹은 회심곡이라고 불리기도 하는 염불은 여러 가지 종류가 많아서 음악적 특징도 다른 것이 있지만, 대부분이 메나리조와 비슷하고 어떤 것은 메나리조로 된 경상도 민요 모심기 선율을 그대로 옮겨 부르는 것도 있다. 범패도 근본적으로 메나리조와 음악적 특징이 같은 점이 많다. 어떤 이는 강원도·경상도의 민요·무가는 범패와 염불의 영향을 많이 받았다고 말하고 있으나 나는 범패와 염불의 근원은 어디서 왔건간에 현존 범패와 염불은 메나리조라는 경상도·강원도의 음악언어로 되었다고 말하고 싶다.¹⁶⁰⁾

‘어산’(범패)과 산에서 나무꾼들이 부르는 소리 ‘어사용’은 발음도 비슷하고 선율형태도 흡사하지만,¹⁶¹⁾ 어사용은 속도가 빠르고 범패는 아주

160) 이보형, 『메나리조(산유화제)』, 『한국음악연구』 2집, 1972, 127-129쪽.

161) 어사용과 범패의 선율에 대해서는 백일형의 『어사용의 선율분석』, 『민족음악학』 10집, 1988, 21-36쪽 참조. 그런데 백일형은 범패와 어사용이라는 두 노래가 선율이 흡사한 이유는 이 ‘전혀 다른 장르’의 노래가 서로 영향을 주고 받았

느린 곡이기 때문에 범패가 민요화한 것이 어사용이라 생각된다. 그런데 범패가 향악화되어 훗소리가 된 것처럼 범패소리의 영향을 받은 어사영은 메나리조와 교섭하면서 명칭·사설·선율이 서로 다름에도 불구하고 두 노래가 서로 구분하기 어려운 노래로 바뀌고 만다는 것을 알 수 있다.¹⁶²⁾ 고려의 영산회에서 불려졌던 염불소리는 손인애가 이미 밝힌 것처럼 사당패가 불교의 염불소리를 민간에 전하면서 민요화되었다고 하겠는데, 과거 사당패소리의 전문적인 창법이나 어려운 곡조는 향토민요로 수용이 여의치 않아, 안타깝게도 대부분 단절되거나 변화가 많이 이루어졌다고 한다.¹⁶³⁾

Ⅲ. 맺음말

한국시가의 역사적 전개는 사늬가 양식과 밀접한 관련성이 있다. 사늬가 양식의 삶의 자리는 상장제례인데, 이때 부르는 노래를 향가(만가)라고 하였으며, 이 향가의 창법이 말을 탄식하는 사늬창법이었다.

사늬가 양식은 원래 향가에서 비롯되었고, 이에 해당하는 노래를 향가류라고 부를 수 있다. 이 향가류는 오늘날의 상여소리나 메나리로 이어진다. 사늬가 양식이 궁정악으로 삶의 자리를 옮긴 도솔가류는 신라의

기 때문이라고 보았다. 이와 달리 필자는 범패가 민요화한 것이 어사용이라고 본다.

162) 이보형은 초부가의 장식음이 메나리와 같다고 하였으나, 메나리의 장식음은 길소리나 달구소리에 사용되는 ‘어너어너’, ‘어넌차 어너’, ‘어이나 가리 어허’, ‘얼털러 상사뒤’와 같은 소리일 것이고, 어사용은 ‘이후후’, 혹은 ‘이리 후후야 에이’, 혹은 ‘어디 후후야’이므로 메나리와 어사용의 장식음은 원래 달랐을 것이다. 그러나 이 두 노래가 서로 교섭하면서(이보형이 채보한 메나리에 ‘오호호호’, ‘우후후후’와 같은 장식음이 사용되고 있다. 이보형, 『메나리조』, 117쪽 참조), 메나리와 어사용의 장식음이 혼용되었던 것이 아닐까 생각된다.

163) 손인애, 『향토민요에 수용된 사당패소리』, 93쪽.

궁정악의 시작부분에 불리는 노래를 말하는데, 역사의 흐름과 함께 고려 때는 악장의 시작부분에 나오는 송도지사가 되고, 이 송도지사는 조선 초기에 가곡과 시조라는 새로운 양식을 낳게 된다. 향가와 범패가 융합하면서 나타난 영산류는 영산회상의 성악곡이나 보림 뿐만 아니라 회심곡 등 타령조의 염불소리를 낳게 된다. 이 영산류는 조선시대에 영산회가 폐지되면서 새로운 양식의 노래로 변모된다. 영산회상의 성악곡은 이후 판소리 허두가로 알려진 단가로 변모하기도 하고, 염불조의 타령은 판소리로 발전하기도 하며, 타령조의 소리가 사당패에 의해 민간에 전해지면 산타령이란 잡가로 변모한다. 메나리류는 사뇌가 양식이 민요화된 것을 말한다. 범패가 향악화된 것이 훗소리인데, 이 훗소리의 향악화가 계속 진행되면 경상도 민요와 같은 메나리조가 된다. 영산회의 놀이와 소리를 담당하던 절결립패, 와 거사 사당패가 사찰이나 굿당으로 들어가게 되면 겹재나 겹굿의 형식을 낳게 되고, 민간으로 흘러 들어가면 민요가 된다.

팔관회의 樂의 후대적 변모인 문희연을 살펴보면 영산회상 이후에 가곡과 12가사, 판소리를 부른다. 팔관회의 시작부분에서 부르는 송도지사에서 가곡이 나왔다면, 보림 등의 노래나 영산회의 타령의 절차에서 부르던 노래를 사대부가 향유하게 되면 歌辭가 되고, 전문음악인이 풍류방을 통해 도시 유흥음악으로 만들면 歌詞가 되는 것이 아닐까 생각된다. 또 판소리 허두가로 알려진 단가는 ‘영산’이란 명칭으로 불리기도 하고, 가곡 진국명산과 노랫말이 거의 같다는 점을 고려할 때, 팔관회의 시작부분에서 부르던 영산회상의 성악이 전문음악인인 광대 계층에 수용되어 단가(영산)로 바뀌게 되었던 것이라 할 수 있다. 그리고 판소리의 선행 형태가 영산회의 타령이라는 점을 고려할 때, 판소리는 영산회를 하던 화랑의 후예인 거사 출신의 광대들이 여러 가지 타령 노래를 문희연 등의 잔치자리에서 서사적으로 발전시킨 노래라 생각된다. 조선 후기의 문희연에서 볼 수 있는 다양한 노래와 놀이 절차는 팔관회의 樂과 영산

회의 영산회상-염불-타령-군악의 절차를 이어받고 있었던 것이라 할 수 있다.

영산회를 복원하면서 영산회상 음악은 영산회상 상령산의 음악이 과생되어 형성된 것이 아니라 원래부터 영산회상 상령산-중령산-세령산-가락덜이-염불-타령-군악의 절차를 지닌 것임을 알게 되었다. 이에 따라 진작1·2·3·4와 진작에서 나온 음악인 대엽이 원래부터 만·중·삭이 이어지면서 연주되었을 것으로 추정하였다. 다시 말하면 악보에 따라 만대엽만 수록되기도 하고, 중대엽만 수록되는 경우도 있으며, 만·중·삭대엽이 함께 수록되는 경우도 있는데, 한국음악의 연주실상을 반영하는 것은 오히려 후대의 악보라는 사실도 알게 되었다. 영산회라는 전체적 맥락에 따라 한국음악이나 고악보를 읽을 필요가 있다고 하겠다.

사늩가 양식의 역사적 전개과정을 통해 알 수 있는 것은 문화는 시대의 변화에 따라 변모된 방식으로 전통을 보존한다는 것이다. 살풀이가 도솔가로, 향가의 사늩창법이 시나위목이나 메나리로, 팔관회의 놀이와 노래가 문희연의 잔치자리의 놀이와 노래로, 영산회의 위령제가 사찰과 굿의 천도재의 겹재나 겹굿의 형식으로, 영산회상의 성악곡이 영산(단가)의 노래로, 영산회의 의례가 영산회상의 기악곡으로, 범패의 창법이 영산회상의 성악곡과 판염불과 가곡의 일부에, 가곡·가사·시조가 잡가에, 화랑이 거사와 사당패 혹은 화랭이로 바뀌면서 이어진 것이 바로 그것이다. 영산회상과 북전과 판염불과 상여소리 등은 이 점을 잘 보여주는 귀중한 자료다. 우리에게 남은 과제는 전승되어 오는 전통을 살리면서 잃어버린 문화유산을 복원하는 일이라고 할 수 있다.

참고문헌

1. 기본자료

- 『국역 악학궤범』, 정연탁 역, 민족문화추진회, 1983.
『문헌으로 보는 고려시대 민속』, 국립문화재연구소, 2005.
『북역 고려사』, 사회과학원 편집부, 신서원, 1992.
『삼국유사』, 이재호 역, 솔출판사, 2006.
『삼국유사』, 이가원·허경진 옮김, 한길사, 2006.
『삼국유사』, 이동환 교감, 민족문화추진회, 1982.
『역주 균여전』, 혁연정, 최철·안대회 역주, 새문사, 1986.
『진본 청구영언』, 정주동·유창균 교주, 명문당, 1987.
『한국잡가전집』2, 정재호 편저, 계명문화사, 1998.
『단가집성』, 김진영·이기형 교주, 도서출판 월인, 2002.
『서울새남굿 신가집』, 이상순, 민속원, 2011.
『字統』, 白川 靜, 平凡社, 1984.

2. 단행본 및 논문

- 고정옥, 『조선민요연구』, 수선사, 1949.
권두환, 「시조의 발생과 기원」, 『관악어문연구』 18집, 서울대학교 국어국문학과, 1993, 21-45.
권오경, 「19세기 고악보 소재 가곡 연구」, 『시조학논총』 17, 한국시조학회, 2001. 12, 287-314.
권오영, 「고대 한국의 상장의례」, 『한국고대사연구』 20, 한국고대사학회, 2000. 12, 5-43.
김동국, 「회심곡 연구」, 고려대학교 박사학위논문, 2004.
김동국, 「회심곡 변이양상 고찰」, 『우리문학연구』 16, 우리문학회, 2003.

12, 169-205.

- 김동욱, 『국문학개설』, 민중서관, 1970.
- 김동욱, 『향가의 하위장르』, 『신라시대의 언어와 문학』, 형설출판사, 1974.
- 김승찬, 『신라 향가론』, 부산대학교 출판부, 1999.
- 김은희, 『십이가사의 문화적 기반과 양식적 특성』, 성균관대학교 대학원 박사학위논문, 2002.
- 김인숙, 『서도소리의 문화재 지정과 전승의 문제점』, 『한국민요학』 36집, 한국민요학회, 2012. 12, 113-133.
- 김준영, 『향가문학』, 형설출판사, 1983.
- 김학주, 『중국문학서설』, 동화출판공사, 1986.
- 김현선, 『판소리의 발생론과 영향론』, 『판소리연구』 2, 판소리학회, 1991. 12, 161-173.
- 김현선, 『동해안 화랭이 김석출 오구굿 무가 사설집』, 월인, 2006.
- 김현선, 『한국 화랭이 무속의 역사와 원리』1, 지식산업사, 1997.
- 김현선, 『서울굿의 다양성과 구조』, 『서울굿의 이해』, 민속원, 2007.
- 김현선, 『서울새남굿 중디밧산 거리의 전승, 구조, 제의적 의의』, 『중앙민속학』 13호, 중앙대학교 한국문화유산연구소, 2008. 12, 119-152.
- 김현선, 『서울 진오기굿-바리공주 연구』, 민속원, 2011.
- 김혜정, 『산아지타령 계열 악곡의 음악적 존재양상과 의미』, 『한국민요학』 21집, 한국민요학회, 2007. 12, 53-78.
- 김혜정, 『씻김굿에 나타난 성주풀이의 사용 양상과 의미』, 『한국음악연구』 51집, 한국국악학회, 2012. 6, 65-85.
- 도광순, 『팔관회와 풍류도』, 『한국학보』 21권 2호, 1995, 2139-2161.
- 류혜영, 『죽음에 대한 문학적 관조-위진 만가시의 특성과 문학적 의의』, 『중국문화연구』 12집, 중국문화연구학회, 2008. 6, 23-49.

- 류동식, 『한국무교의 역사와 구조』, 연세대학교출판부, 1985.
- 문숙희, 『진작류 악곡의 리듬해석과 음악』, 『한국음악연구』 50집, 한국국악학회, 2011. 12, 85-114.
- 문숙희, 『고려말 조선초 시가와 음악형식』, 학고방, 2009.
- 박미경, 『한국의 무속과 음악』, 운화중 역, 세종출판사, 1996.
- 박범훈, 『한국불교음악연구』, 장경각, 2002.
- 박영주, 『고전시가 텍스트 이해의 기본시각』, 『반교어문연구』 18집, 반교어문학회, 2005, 83-116.
- 박영주, 『송강 정철 평전』, 중앙M&A, 1999.
- 박영주, 『강호가사에 형상화된 산수풍경과 생활풍정』, 『한국시가연구』 10집, 한국시가학회, 2001, 303-330.
- 배연형, 『근대 이전 공연 자료 및 향유층 자료의 재조명』, 『판소리연구』 36집, 판소리학회, 2013. 10, 165-209.
- 백일형, 『어사용의 선율분석』, 『민족음악학』 10집, 서울대학교 동양음악연구소, 1988, 19-58.
- 변승환, 『판소리 단가의 개념과 범주』, 『어문학』 97집, 한국어문학회, 2007. 9, 315-346.
- 서재극, 『증보 신라 향가의 어휘 연구』, 형설출판사, 1995.
- 서정목, 『모죽지랑가의 형식과 내용, 창작시기』, 『시학과 언어학』 25호, 2013, 87-130.2013.
- 서정목, 『모죽지랑가의 창작 동기와 정치적 배경』, 『서강인문논총』 37집, 서강대학교 인문과학연구소, 2013. 8, 165-213.
- 성호경, 『사뇌가의 성격과 그 변천에 대한 시론』, 『시학과 언어학』 10호, 2005. 7-30.
- 성호경, 『고려시대 시가 연구』, 태학사, 2006.
- 손인애, 『불교음악 화청의 음악적 연구』, 『한국음악사학보』 50집, 한국음악사학회, 2013, 65-124.

- 손인애, 『20세기 전반기 회심곡의 전승 양상』, 『한국민요학』 37집, 한국민요학회, 2013. 4, 121-165.
- 손인애, 『향토민요에 수용된 사당패소리』, 민속원, 2007.
- 손인애, 『강릉 학산리 민요에 수용된 사당패소리 연구』, 『강원민속학』 23집, 강원도 민속학회, 2009. 9, 39-61.
- 손태도, 『광대의 가창 문화』, 집문당, 2007.
- 송방송, 『한국음악통사』, 일조각, 1985.
- 신경숙, 『사계축 소릿꾼 발생에서의 지역적 특성』, 『한성어문학』 29집, 한성대학교 한성어문학회, 2010, 49-71.
- 신경숙, 『19세기 궁중연향 한글악장』, 『시조학논총』 20집, 한국시조학회, 2004. 1, 173-195.
- 신현남, 『산타령 사설의 변화양상』, 『한국전통음악학』 11집, 한국전통음악학회, 2010. 12, 231-275.
- 심우성, 『남사당패 연구』, 동화출판공사, 1980.
- 심재상, 『노장적 시각에서 본 보들레르의 시세계』, 도서출판 살림, 1995.
- 심효섭, 『조선전기 영산재 연구』, 동국대 대학원 박사학위논문, 2004.
- 안계현, 『팔관회고』, 『동국사학』 4, 동국사학회, 1956, 31-84.
- 양주동, 『조선고가연구』, 박문서관, 1942.
- 엄국현, 『찬기과랑사녀가 연구』, 『인제논총』 3권 1호, 1987, 7-29.
- 엄국현, 『향가의 개념에 대한 연구』, 『인제논총』 10권 1호, 인제대학교, 1994. 8, 9-47.
- 엄국현, 『모죽지랑가 연구』, 『인제논총』 5권 1호, 인제대학교, 1989. 6, 9-38.
- 엄국현, 『향가의 개념과 한국시의 구조』, 『신라학연구』 3집, 1999, 357-388.
- 엄국현, 『한국시의 리듬을 어떻게 읽을 것인가』, 『문창어문논집』 37집, 문창어문학회, 2000. 12, 233-275.

- 엄국현, 「三代目を 어떻게 읽을 것인가」, 『한국민족문화』 19·20집, 부산대학교 한국민족문화연구소, 2002. 10, 63-93.
- 엄국현, 「안민가에 나타난 서술방식과 정치철학」, 『한국문학논총』 41집, 한국문학회, 2005. 12, 77-104.
- 엄국현, 「고려궁정잔치노래와 무녀의 사랑노래」, 『한국문학이론과 비평』 33집, 한국문학이론과비평학회, 2006. 12, 13-40.
- 엄국현, 「풍요의 해석학적 연구」, 『한국민족문화』 33집, 2009. 3, 241-268.
- 엄국현, 「도술가 연구」, 『한국민족문화』 43집, 2012. 5, 109-140.
- 엄국현, 「보림의 양식과 삶의 자리 연구」, 『한국민족문화』 47집, 2013, 3-62.
- 유창돈, 『이조어사전』, 연세대학교출판부, 1977.
- 윤덕진, 『조선조 장가 가사의 연원과 맥락』, 보고서, 2008.
- 이도흙, 「향가 연구의 쟁점과 전망」, 『고전문학연구의 쟁점적 과제와 전망』 하, 월인, 2003.
- 이두현, 『한국무속과 연회』, 서울대학교출판부, 1996.
- 이두현, 『한국가면극』, 서울대학교출판부, 1994.
- 이명숙, 「서울 재수곳의 부정거리 연구」, 『서울곳의 이해』, 민속원, 2007.
- 이보형, 「선소리 산타령의 전승 유래와 무형문화재 정책」, 『한국전통음악학』 11호, 2010. 12, 193-198.
- 이보형, 「메나리조(산유화제)」, 『한국음악연구』 2집, 한국국악학회, 1972, 111-131.
- 이보형, 「오독도기소리 연구」, 『한국민요학』 3집, 한국민요학회, 1995. 10, 119-187.
- 이보형, 「창우집단의 광대소리 형성에 관한 고찰」, 42차 학술발표회, 판소리학회, 2003. 5, 92-99.
- 이보형, 「영산재의 천도의식 연행행위에 대한 비교종교학적 해석」, 『공

- 연문화연구』 12집, 한국공연문화학회, 2006, 27-61.
- 이보형, 『통속민요 성주풀이 발생에 대한 고찰』, 『한국민요학』 34집, 한국민요학회, 2012. 4, 147-186.
- 이상순, 『서울새남굿신가집』, 민속원, 2011.
- 이성천, 『한국전통음악형성론』, 민속원, 2005.
- 이종은, 『한국시가상의 도교사상연구』, 보성문화사, 1978.
- 이진원, 『선소리산타령 관련 자료에 대한 재검토』, 『한국전통음악학』 10호, 한국전통음악학회, 2009. 12, 479-515.
- 이형대, 『17·18세기 기행가사와 풍경의 미학』, 『민족문화연구』 40호, 고려대학교 민족문화연구소, 2004, 117-145.
- 이혜구, 『한국음악서설』, 서울대학교출판부, 1985.
- 이희자·이종희, 『텍스트 분석적 국어 어미의 연구』, 한국문화사, 1999.
- 장휘주, 『화청의 두 유형: 축원화청과 불교가사 화청』, 『이화음악논집』 10권 2호, 이화여자대학교 음악연구소, 2006, 125-159.
- 장휘주, 『재의 절차와 성격으로 본 재의 유형』, 『동아시아불교문화』 7집, 동아시아불교문화학회, 2011, 3-30.
- 장휘주, 『영산재의 재의구조와 음악적 짜임새』, 『공연문화연구』 12집, 한국공연문화학회, 2006, 89-110.
- 전경수, 『사자를 위한 의례적 윤간: 추자도의 산다위』, 『한국문화인류학』 24집, 한국문화인류학회, 1992, 301-322.
- 전경욱, 『한국의 전통연희』, 학고재, 2012.
- 정병욱, 『국문학산고』, 신구문화사, 1960.
- 조규익, 『초창기 가곡창사의 장르적 위상에 대하여』, 『국어국문학』 112, 국어국문학회, 1994. 12, 191-210.
- 조규익, 『시조와 궁중 악장의 관계』, 『시조학논총』 25집, 한국시조학회, 2006. 7, 145-174.
- 조동일, 『한국시가의 전통과 율격』, 한길사, 1982.

- 조동일, 『한국문학통사』1, 지식산업사, 1994.
- 좌혜경, 『민요시학 연구』, 국학자료원, 1996.
- 최강현, 「가사문학의 발생시기를 살핌」, 『어문론집』 26호, 민족어문학회, 1986, 369-387.
- 최자운, 「경기지역 고사소리 연구」, 『한국민요학』 16집, 한국민요학회, 2005, 329-351.
- 최호림, 「우리나라 明器에 관한 일고찰」, 『한국학논집』 14집, 한양대학교 한국학연구소, 1988, 67-92.
- 한만영, 『한국불교음악연구』, 서울대학교출판부, 1984.
- 한만영, 『한국전통음악연구』, 도서출판 풍남, 1991.
- 홍기문, 『향가해석』, 조선민주주의인민공화국과학원, 1956.
- 황준연, 「대엽에 관한 연구」, 『예술논문집』 24집, 대한민국예술원, 1985, 101-138.
- 황준연, 「시용향악보 향악곡의 연대」, 『한국시가연구』 4집, 한국시가학회, 1998, 99-119.
- 황준연, 「쌍화곡과 길군악」, 『민족음악학』 15호, 서울대학교 동양음악연구소, 1992, 1-21.
- 황폐강·윤원식, 『한국고대가요』, 새문사, 1986.
- 葛兆光, 『도교와 중국문화』, 심규호 역, 동문선, 1993.
- 劉若愚, 『중국시학』, 이장우 역, 동화출판공사, 1984.

<Abstract>

A Study on Background and Historical Change of the Sanaega Style

Eom, Kook-Hyeon*

Korean poetry is characterized by Sanaega style, a style of funeral song. It is divided into four types, Hyangga type, Dosolga type, Yeongsan type, Maenari type.

Hyangga means a funeral song, and Sanaega means its way of singing. The background of the Hyangga is mourning decorums, funeral rites, memorial services.

According to the organization of a nation, Hyangga came to change to the nation's song which is called the Dosolga which was changed into the Gagok and Sijo.

The Hyangga came to accept the Buddhist music Beompae. It is named a Yeongsan. The Koryo dynasty gave a performance the Yeongsan music in an assembly of the Palgwan for the dead soldiers.

When the assembly of the Palgwan has abolished in the Choseon dynasty, the Sadangpae who was a descendant of the Wharang delivered the plays and songs of the Palgwan into the peoples until its transformation into the folk customs and folk song.

Maenari means folk song. Hyangga, Yeongsan came to change into the folk song according to the historical change. The function of Maenari is in the funeral song, labor song, play song.

* Inje University

The distinguishing mark of Korean songs is in the sound of weeping.

Key Words : Sanaega Style, Hyangga Type, Dosolga Type, Yeongsan Type, Maenari Type, Sadangpaesori.

- 논문접수 : 2014년 3월 15일
- 심사완료 : 2014년 4월 15일
- 게재 확정 : 2014년 4월 23일