



원왕생가(願往生歌)의 작가고(作家攷)

A Study on the Author of Wonwangsae-ga

저자
(Authors) 나경수

출처
(Source) [국어국문학 110](#), 1993.12, 67-90 (24 pages)
[The Korean Language and Literature 110](#), 1993.12, 67-90 (24 pages)

발행처
(Publisher) [국어국문학회](#)
The Society of Korean Language and Literature

URL <http://www.dbpia.co.kr/journal/articleDetail?nodeId=NODE00075026>

APA Style 나경수 (1993). 원왕생가(願往生歌)의 작가고(作家攷). 국어국문학, 110, 67-90.

이용정보
(Accessed) 삼성현역사문화관
183.106.106.***
2021/10/22 10:46 (KST)

저작권 안내

DBpia에서 제공되는 모든 저작물의 저작권은 원저작자에게 있으며, 누리미디어는 각 저작물의 내용을 보증하거나 책임을 지지 않습니다. 그리고 DBpia에서 제공되는 저작물은 DBpia와 구독계약을 체결한 기관소속 이용자 혹은 해당 저작물의 개별 구매자가 비영리적으로만 이용할 수 있습니다. 그러므로 이에 위반하여 DBpia에서 제공되는 저작물을 복제, 전송 등의 방법으로 무단 이용하는 경우 관련 법령에 따라 민, 형사상의 책임을 질 수 있습니다.

Copyright Information

Copyright of all literary works provided by DBpia belongs to the copyright holder(s) and Nurimedia does not guarantee contents of the literary work or assume responsibility for the same. In addition, the literary works provided by DBpia may only be used by the users affiliated to the institutions which executed a subscription agreement with DBpia or the individual purchasers of the literary work(s) for non-commercial purposes. Therefore, any person who illegally uses the literary works provided by DBpia by means of reproduction or transmission shall assume civil and criminal responsibility according to applicable laws and regulations.

願往生歌의 作家攷

羅 景 洙*

目 次

| | |
|-------------------|-------------------------|
| I. 序 論 | IV. 說話와 鄉歌를 통해 본 作家의 問題 |
| II. 既存의 主張에 대한 檢討 | 1. 願往生의 方法과 作家의 身分 |
| 1. 問題의 原文과 그 論點 | 2. 詩的 自我와 作家 |
| 2. 一德의 問題 | 3. 話素의 機能的 構造과 作家 |
| 3. 嘗有歌의 問題 | V. 結 論 |
| III. 原文의 再檢討 | |

I. 序 論

특정 작품이 문학적 생명력을 가지고 노래되던 당시의 상황을 고려하지 않을 경우 그 작품의 이해를 그르치기 쉽다는 해석학적 전제를 존중할 필요가 있다고 생각된다. 고전문학의 연구는 더우기 그렇다. 이런 점에서 향가의 작가 문제는 단순히 작가론적인 연구 대상에 한정되지 않고, 문학의 본원적인 연구와 맞닿아 있다고 할 수 있다. 향가의 작가 문제란 ‘크게는 그 시가의 향유계층문제, 그 작품의 배경사상문제, 그 양식의 역사적 전개 문제 등에 깊이 관련되고, 나아가서는 개별작품의 올바른 해석으로 원작의 진면목에 접근하는데 있어서 하나의 기점이요, 좌표의 축이 되는 기본 문제’¹⁾일 수 있기 때문이다. 『삼국유사』에 들어있는 신라의 향가 14수 중 風謠와

* 전남대

1) 成鎬周, “鄉歌의 作家와 그 周邊問題”, 『鄉歌文學論』(金承燦 編著)(서울: 새문사, 1986), p.151.

獻花歌를 제외하고는 12수 모두 그 작가의 이름이 배경설화에 나와 있다. 그렇지만 이들 작가에 대한 문제는 그렇게 단순하지가 않다. 향가 작가에 대해 논란이 되고 있는 문제들을 유형화시켜 보면 다음과 같이 세 가지로 크게 유별될 수 있다.

첫째, 향가 작가를 설화적 인물로 보려는 견해, 둘째, 『삼국유사』의 원문 해석의 차이에서 제기되는 이설, 셋째, 향가의 작가를 역사상의 다른 실존 인물에서 찾으려는 움직임 등이다. 이렇듯 지금에 와서, 기존에 향가 작가로 당연시되어 왔던 인물들에 대한 재평가 작업이 여러모로 수행중에 있다. 위 세 가지 이설들이 전체 향가에 다 해당되는 것은 아니고 일부 작품에만 관련되는 문제도 있지만 작가를 다루는 데 있어서는 매우 핵심적인 문제의 제기다.

한편 본고에서 다루고자 하는 원왕생가의 작가문제는 그간 향가 작가의 문제 중에서도 가장 다채롭게 연구되어 왔다고 보아진다. 원왕생가의 작가가 광덕이나 아니면 광덕처나 하는 주장이 있는가 하면, 여기에 그치지 않고 원효라고까지 그 작가가 추정되고 있고, 또 구전되던 전승가요로 성격을 규정짓는 등 매우 흥미로운 연구가 수행되고 있다. 앞서 세 가지 유형의 향가 작가연구에 대한 경향을 소개한 바 있지만, 특히 원왕생가 작가의 경우는 이들 세 가지 문제 유형과 모두 관련되고 있다는 데 특징이 있다. 이에 필자는 단지 이러한 논의에 하나의 의견을 더 첨가할 뿐인 연구가 될런지도 모르지만, 또한 지금까지 주장된 것 중 어느 하나를 결과적으로 선택하는 정도에 불과할지 모르지만 방법론상의 문제점을 들어 원왕생가의 작가에 대한 나름대로의 소견을 제시해 보고자 한다.

원왕생가에 대한 연구는 그간 작가문제에 너무 치중해 온 나머지 작품 자체에 대한 문학적 이해는 비교적 소홀히 되었던 감이 없지 않다. 작가연구가 작품연구를 떠나서 따로 독립해버려서는 곤란하다. 작가론은 궁극적으로 작품론에 수렴되어야만 문학연구에 들 수 있다. 말할 필요조차 없지만 작가가 문제되는 것은 바로 작품 때문이다.

본고는 바로 이러한 문제점을 제기하는 것으로부터 출발하며, 따라서 작가의 연구에 있어서 만큼은 설화만으로도 또는 시만으로는 부족할 수 밖에 없기 때문에 양자의 내적 관련성을 충분히 고려하는 선에서 원왕생가의 작가를 찾아 보고자 한다.

II. 既存의 主張에 대한 檢討

1. 問題의 原文과 그 論點

『삼국유사』에 실린 원왕생가의 배경설화 원문 해석이 정밀해지면 서 작가문제가 다양하게 논의되고 있다. 원문에는 광덕과 엄장, 그리고 광덕의 처에 대한 이야기를 소개하고 나서 맨 뒤에 향가를 부기해 놓고 있다. 여기에서 문제가 되는 핵심 대목은 다음의 내용이다.

“其婦乃芬皇寺之婢 盖十九應身之一德嘗有歌云 〈이하 향가〉”

위 원문에서 문제되는 바는 밑줄이 그어진 부분이다. 이는 다시 두 가지 문제로 나뉘는데, 하나는 一德의 문제로 一과 德을 띄어 읽느냐 붙여 읽느냐의 문제고, 다른 하나는 嘗有歌로 그 뜻이 소위 作歌라는 말과 어떤 의미차가 있느냐 하는 것이다.

먼저 띄어 읽기 문제로 원문을 다음과 같이 정리하면 문제의 양상이 선명해진다.

- ① 盖十九應身之一德，嘗有歌云 ② 盖十九應身之一，德嘗有歌云

①은 광덕의 부인이 ‘십구응신의 한 분인데 일찌기 노래를 불렀으니 운운(盖十九應身之一德，嘗有歌云)’으로 읽는 것이고, ②는 광덕의 부인은 ‘십구응신의 한 분이다. 광덕이 일찌기 노래를 불렀으니 운운(盖十九應身之一，德嘗有歌云)’으로 읽힌다. 여기에서 결국 德字를 어디에 붙여 읽느냐가 문제가 된다.

다른 하나의 문제는 嘗有歌라는 구절이다. 광덕이나 광덕처가 작가라면 당연히 이 구절은 그들 중 누군가가 일찌기 불렀던 노래가 있었다는 뜻으로 해석되겠지만, 앞의 내용과 독립시켜버리면 단지 일찌기 이리이러한 노래가 있었다는 대목으로 읽게 되어 원왕생가는 광덕이나 광덕처에 의해서 지어진 노래가 아니라는 주장이 성립한다.

이상과 같이 원왕생가 작가문제에 대한 이설들은 향가 바로 앞의

원문기록의 해석상의 차이에서 비롯되고 있는 바, 지금까지 제기된 주장들에 대해서 간략하게 검토해 보고자 한다.

2. 一德의 問題

먼저 작가가 광덕이나 아니면 광덕치나 하는 문제는 앞에서 말했듯 원문을 어떻게 띄어 읽느냐에 따라 달라지게 된다. 광덕치가 작가라는 주장은 그녀를 십구옹신의 한 분(一德)으로 해석하고, 다음 구절의 주어 역시 광덕처로 보는 것이다. 이 주장은 小倉進平²⁾과 梁柱東³⁾에 의해서 주장되었다. 한편 權相老⁴⁾, 김동욱⁵⁾ 등은 德字를 광덕이라는 이름의 줄임자로 보고 광덕이 일찌기 노래를 불렀다는 뜻으로 해석하였다. 이에 대한 사적 검토는 김사엽에 의해서 충분히 이루어졌다고 보기 때문에 거기에 미룬다.⁶⁾

『삼국유사』에는 실제로 이름을 줄임자로 쓰는 예가 매우 흔하다. 신충을 충으로, 월명사를 명으로 기록하고 있고, 해석가의 작가 읍천사에 대해서는 단지 師라는 말로 줄여 인명으로 쓰고 있다. 또 表訓大德의 경우도 단지 훈으로, 원효를 효로, 설총을 총으로만 줄여 이름자를 표기하는 등 그 예는 많다. 오히려 『삼국유사』에서 인명을 약칭으로 쓰는 방식이 보다 일반적이라 해도 좋을 듯 싶다. 문제가 되고 있는 광덕 엄장조만 하더라도 광덕을 덕으로 쓴 예가 네 번⁷⁾, 엄장을 장이라고만 쓰고 있는 예가 다섯 번 나오고 있다.

그러나 인칭의 약칭 사례에 비해서 매우 드물기는 하지만, 『삼국유사』에 德字가 인칭접미사로 쓰인 예가 전혀 없는 것은 아니다. 경덕왕 때의 표훈대사를 大德이라 했다. 광덕의 처를 십구옹신의 一이 아니라, 一德으로 불 수도 있다는 근거를 뒷받침할 수 있는 일례다. 덕자를 광덕의 약칭으로 보면 광덕이 원왕생가의 작가요, 이를 인칭

2) 小倉進平, 『郷歌及び吏讀の研究』(京城:京城帝國大學, 1929), p.202.

3) 梁柱東, 『增訂 古歌研究』(서울:一湖閣, 1973(6판)), p.498.

4) 權相老, “三國文學史”, 『朝鮮文學史』(서울:일발프린트사, 1947). 최철의 『향가의 문학적 연구』에서 개인용.

5) 金東旭, “新羅 淨土思想의 展開와 願往生歌—郷歌의 佛敎文學的 考察(續)”, 『論文集』 2, 中央大學校, 1957, pp.263~264.

6) 金思樺, “元曉大師と願往生歌”, 『朝鮮學報』 第27輯, 1963, pp.18~21.

7) 여기 네 번은 문제의 대목을 합한 숫자이다. 이 대목 외에도 “德隱居芬皇西里, 德果亡矣, 德既乃爾” 등에서 나오고 있다.

접미사로 보면 광덕의 처가 작가가 된다. 약칭으로 인명이 기록되는 경우는 덕이 인칭접미사로 쓰인 사례에 비하면 압도적으로 많다. 하지만 이러한 문제가 단지 사용의 빈도수에 따라 결정될 수는 없다. 인문 현상에서는 통계의 빈도수가 결정론적으로 받아들여질 수 없는 예도 많기 때문이다. 따라서 一德이라는 말을 붙여 읽느냐 아니면 떼어 읽느냐 하는 결과에 따라 작가가 달라지게 된다고 할지라도, 위와 같은 이유로 해서 결론을 내리기란 쉽지 않다. 따라서 이 문구만으로 작가를 결정하기는 사실상 어려운 일이다.

3. 嘗有歌의 問題

嘗有歌라는 문맥을 일찌기 노래가 있었다는 뜻으로 해석하여, 원왕생가는 광덕 이전부터 전해 왔거나 다른 사람에게 의해서 이미 지어진 노래라는 설이 주장되고 있다. 특히 이와 관련되어서는 다시 두 가지로 그 주장이 나뉘고 있는데, 하나는 전승가요로 보는 것이요, 다른 하나는 원효의 작으로 보는 설이다.

먼저 사제동, 최철, 윤영옥 등은 원왕생가를 전승가요라고 했다. 사제동은 일찌기 노래가 있었다는 문구를 중시하여 광덕이나 광덕 처를 단지 가창자일 뿐이라 하고, 원래의 작가는 따로 있었을 것이며, 따라서 원왕생가를 구비전승되어 오던 노래로 보았다.⁸⁾ 최철 역시 作歌라는 말과 有歌라는 말을 엄격히 구분하면서 이에 嘗자를 더해서 원왕생가는 민요와 같은 전승가요라 했다.⁹⁾ 윤영옥은 이들의 의견에 동조하는 한편 원왕생가를 呪的 祈願歌로 규정하고 나서 이를 일 개인의 작품이라기 보다는 집단공유의 작품이라 했고, 따라서 광덕이나 광덕처, 그리고 어떤 제삼자의 창작일 수 없다고 하였다.¹⁰⁾

반면에 김사엽은 원효에 의해서 원왕생가가 지어졌다는 주장을 폈다. 원효가 신라시대 미타정토사상을 발흥시켰던 큰 스님이며, 또 그가 무애가를 지었던 행적, 그리고 엄장이 원효의 도움으로 극락세계에 왕생하게 되었다는 사적, 또 노래의 내용이 매우 높은 뜻을 함의하고 있어 원효와 같은 큰 스님이 아니면 짓지 못했을 것이라는

8) 史在東, “鄉歌作家에 대한 新考察”, 『靑苑』 제8집, 大田商高, 1964.

9) 崔喆, 『新羅歌謠研究』(서울: 開文社, 1979), p.119~120.

10) 尹榮玉, “願往生歌”, 『鄉歌文學論』(金承燮 편저)(서울: 새문사, 1986), p.232.

점 등을 들어 원왕생가의 작가를 원효라고 추정했다.¹¹⁾

이렇듯 嘗有歌라는 말을 근거로 하여 원왕생가의 작가를 설화적 인물로 보려는 관점과 역사적 실존인물에서 찾으려는 노력이 제기되어 왔다. 하지만 전자의 경우는 향가의 작가를 전반적으로 설화적 인물로 보려는 태도에서 유추된 감이 짙고, 후자는 영웅화 또는 전설화라는 건강부회식의 논리적 결합이 문제될 수 있다.

상당수의 향가연구자들은 대부분의 향가 작가가 설화적 사실과 일치하는 이름을 가졌다는 이유를 들어 전설적 인물로 보아야 한다고 주장하고 있다.¹²⁾ 물론 인명이 그의 행적과 일치하는 경우는 많다. 하지만 이는 향가작가에 한정되는 것은 아니고 실제로 『삼국유사』나 『삼국사기』의 인물명이 설화적 사실과 일치되는 예는 흔하다. 이들의 논지에 따르면, 인물명과 설화 사실이 일치되는 경우에는 모두 설화인물로 치부되어야 마땅할 터지만, 그들 모두가 설화적 인물로 규정되는 것은 아니다. 단적인 예를 들면, 원효나 장보고의 경우가 그에 해당될 수 있다. 이들은 설화적 사실과 일치되는 이름을 가졌지만 설화적인 가공적 인물이 아니라 엄연한 역사적 실존인물인 것이다.

김선기가 서동요의 작가를 원효로 추정하는 예도 역시 김사엽의 경우와 같은 영웅화 또는 전설화의 한 방식일 것이다. 다른 예를 들면, 거북선이나 강강술래를 이순신장군이 만들었다고 하는 것이나, 씨 없는 수박을 우장춘박사가 만들었다는 것 등이 이와 유사한 사례일 수 있다. 관련이 있을 성실은 어떤 사실을 역사적으로 이름난 인물에 결부시켜버리는 것이 곧 영웅화요 전설화다. 김사엽의 경우처럼 원왕생가의 작가가 광덕이나 광덕처가 아니라는 판단이 서면 그를 부정하기 위해서도 다른 어떤 인물을 설정해야 할 것이다. 이때 막상 실증적인 자료를 제시한다는 것은 지금의 자료 현실로 보아 거의 불가능하리라고 본다. 그래서 유추나 확대해석이 불가피할 수도 있고, 따라서 원효라는 제 삼의 인물을 작가로 추정하는 고심이 이렇듯 역력하게 드러난 것이 아닌가 싶다.

11) 金思樺, *op. cit.* p.60.

12) 최철, “향가의 형성배경과 작가”, 성호주, “향가의 작가와 그 주변문제”, 『향가분학론』(김승찬 편저)(서울: 새문사, 1986), pp.140~165.

III. 原文의 再檢討

문제가 되고 있는 “蓋十九應身之一德嘗有歌”라는 기록을 다시 검토해 보고자 한다. 먼저 일덕의 문제로서 一德이나 德이나 하는 것이 문제지만, 이는 거의 종결이 되고 있는 느낌이 든다. 한 예로 초기의 향가연구에서는 일덕이 우세했으나, 그후 계속되었던 연구에서는 오히려 一과 德을 떼어 읽는 쪽으로 기울고 있다. 이런 분위기 때문인지 근래에 출간되는 『삼국유사』 번역본은 대부분 일과 덕을 떼어 덕을 광덕의 약칭으로 보고 해석하고 있다. 윤영옥도 지적했다시피 굳이 관음보살을 인간에게나 붙일 덕으로 표기하는 것도 그렇지만¹³⁾, 本身이 아닌 化身으로 보더라도 분황사의 노비를 덕으로 표기하는 것은 부자연스럽다. 이 문제에 관해 김동욱과 양주동의 논쟁이 일차적으로 있었지만, 그 이후 후학들에게서 더이상 이에 관해 큰 논란은 없다.

하지만 이 문제는 종결된 것이 아니다. 오히려 다른 문제와 맞물려 있다. 앞에서 말한 바 있지만, 원왕생가의 작가를 설화적 인물로 보는 관점과 원효로 보는 관점이 다시 제기되고 있는 바, 바로 이 문제의 연장에서 이차적인 논쟁 여지를 남긴 것이다. 김사엽은 오히려 一德으로 보았기 때문에 원효설을 주장하게 되었고, 설화인물설을 주장하는 일군의 연구자들은 반대로 덕을 광덕의 약칭으로 보는 것에서 출발하여 논의를 전개하고 있다. 이들의 논의를 검증하기 위해 『삼국유사』에서 향가의 作歌 관련 기사를 뽑아 검토할 필요가 있다.

| | |
|-------|-----------------------|
| 囀童謠 | 作謠誘群童而唱之 |
| 慧星歌 | 師作歌 |
| 風謠 | 城土女爭運泥土風謠云 |
| 願往生歌 | 其婦乃芬皇寺之婢 蓋十九應身之一德嘗有歌云 |
| 慕竹旨郎歌 | 初得烏谷慕郎而作歌 |
| 獻花歌 | 作歌詞獻之 |

13) 尹榮玉, *op. cit.* p.223.

| | |
|-------|------------------|
| 怨歌 | 忠怨而作歌 帖於栢樹 |
| 兜率歌 | 明乃作兜率歌賦之 |
| 祭亡妹歌 | 作鄉歌祭之 |
| 讚耆婆郎歌 | 朕嘗聞師讚耆婆郎詞腦歌 |
| 理安民歌 | 爲朕作理安民歌 僧應時奉勅歌呈之 |
| 千手大悲歌 | 作歌讚之遂得明 |
| 遇賊歌 | 作歌 其詞曰 |
| 處容歌 | 唱歌作舞而退 |

위에서 보듯 願往生歌를 비롯하여 風謠와 讚耆婆郎歌, 그리고 處容歌 등에 ‘作’이라는 말이 없다. 그러나 찬가과랑가는 문맥으로 보아 충분히 충담사가 지은 노래라는 뜻을 알 수 있으므로 제외시켜야 하고, 또 풍요는 작가를 양지로 보는 사람도 있으나, 풍요라는 명칭이 시사하듯 민요였다는 사실이 명확하므로 작가를 굳이 찾을 필요가 없다. 따라서 축자적으로만 본다면, 작가가 문제되는 것은 원왕생가와 처용가 뿐이다. 원왕생가는 아예 작이라는 말이 없고, 처용가에서는 唱歌作舞라고 했으므로 作歌를 한 것은 아니다.

위에 인용된 내용들 중에서 作歌라고 하는 말이 빈번하게 나오지만, 여기서 歌의 함의는 엄밀한 의미에서 두 가지 사실을 전제로 하고 받아들여야 한다. 하나는 曲調가 아니라 歌詞를 지었다는 뜻으로 보아야 하며, 다른 하나는 가명의 약칭으로 보아야 한다는 사실이다.

향가란 노래를 부르는 음곡이 이미 고정소로 있었고 거기에 맞춰서 노랫말을 지어 붙였던 가요문학이었을 것이다. 음곡은 고정소, 가사는 가변소인 셈이다. 따라서 여기에서 作歌란 굳이 따진다면 작곡을 의미하는 것이 아니라 작사를 뜻하는 말이다. 엄밀하게 쓰인 예를 보면 현화가의 기사 ‘作歌詞獻之’ 뿐이다. 신충이 노래를 지어서 잣나무에 붙였다고 하였지만, 노래를 나무에 붙일 수는 없고 사실상 붙일 수 있는 것은 바로 노래의 사설이다. 우적가의 기사에서는 ‘作歌 其詞曰’이라 하였다. 위 두 예는 가라는 말이 사설이라는 의미를 함의하고 있다는 사실을 단적으로 보여 주고 있다. 이들 외에도 단지 作歌라고만 표기되어 있는 작품일지라도 이들은 모두 향가의 사설을 지어 붙였다는 의미로 볼 수 있겠는데, 여기에서의 歌란 이런 의미에서도 불특정의 노래를 지시하는 뜻은 분명 아닌 듯

싶다.

“월명사가 도솔가를 지어 바쳤다(明乃作兜率歌賦之)”

“짐을 위하여 이안민가를 지어달라고 하자 스님은 어명을 받들어 노래를 지어 바쳤다(爲脫作理安民歌 僧應時奉勅歌呈之)”.

위 두 예문에서 ‘作兜率歌’의 부분을 ‘作(兜率)歌’, 作理安民歌를 ‘作(理安民)歌’ 라고 표기하고 보면, 여기서 가란 가명의 생략 형태로 쓰이고 있다는 사실이 드러난다. 결국 여기서 유추되는 사실은 대부분 作歌라고만 되어 있는 부분도 기실은 일언이 가명의 생략 형태를 취해 적고 있다는 사실이다. 이렇듯 생략 형태는 그 문맥에서 지시되고 있는 작품명을 뜻하기 때문에 이러한 용법대로라면 원왕생가의 ‘嘗有歌’는 ‘嘗有(願往生)歌’로 표기될 수 있다.

이제 여기에서 문제의 낱말은 바로 ‘有’자다. 있을 유자이기 때문에 광덕 이전에 일찌기 원왕생가가 있었다는 뜻으로 해석될 수 있다. 앞에서 예거했듯 이렇게 해석하는 논자들이 있다. 이와 더불어 일찌기(嘗)라는 말이 있으므로 해서 이 말을 광덕이나 광덕의 처 이전으로 돌리는 해석이 주요한 듯 싶다. 하지만 嘗과 有가 문맥적 상황(context)을 떠나 사전적인 의미로만 해석되고 말아도 좋을지에 대해서는 여러가지 점에서 회의적이다. 이러한 문제와 매우 근사한 예 하나를 다시 들어 본다. 『三國遺事』 卷2 元聖大王條에 다음의 기록이 있다.

“대왕이 막히고 통하는 변화의 이치를 진실로 깨달았으므로 신공사뇌가를 지었다.(大王誠知窮達之變 故有身空詞腦歌(歌亡未詳))”

원성왕의 부전향가인 신공사뇌가에 대한 기사다. 여기에서 ‘有身空詞腦歌’란 ‘有(身空詞腦)歌’로 표기될 수 있어, 신공사뇌가를 염두에 두고 보면 단지 ‘有歌’라고만 하여도 좋겠다. 원왕생가를 염두에 두고 ‘有歌’라 했던 것과 동계의 기술 양식으로 제정리를 해 보면 그렇다는 말이다. 여기에서 有字는 이미 지어졌다는 사실을 전제로 하여 문맥상의 주어인 그가 지은 무슨 노래가 있다는 뜻이다. 그런 身空詞腦歌의 경우는 당연히 元聖王이겠고, 願往生歌의 경우 역시 문맥상의 주어인 廣德이 그에 해당한다.

한편 管字가, 혹자가 이야기하듯 막연한 과거의 시기를 가리키는 일찌기라는 뜻으로 사용되었는지도 의심스럽다. 문장에서 인격체가 주어라 되었을 때 일반적으로 管자는 주어가 경험했던 시간대에 한정된다. 管有歌라는 글은 문맥상 주어 없이 쓰였을 리 없으며, 인격체로서 주어가 있다면 그가 경험했던 시기를 포함하여 ‘○○가 일찌기 지었던 무슨 노래가 있다’라는 해석이 옳다.

결국 이상의 검토를 통해 결론적으로 “其婦乃芬皇寺之婢 蓋十九應身之一德管有歌云”은 “그(광덕)의 부인은 분황사의 노비인데 십구화신의 하나인가 싶다. 광덕이 일찌기 노래했던 작품이 있으니 云云”으로 해석된다.

IV. 說話와 鄉歌를 통해 본 作家의 問題

1. 願往生의 方法과 作家의 分身

우리말에 죽음을 뜻하는 ‘돌아가시다’라는 말과 불교의 왕생사상은 매우 근사하다. 돌아가다는 말은 왔던 곳으로 되돌아간다는 말이요, 왕생 역시 말 뜻은 거의 같다. 우리의 돌아가시다라는 말이, 불교 유입 이전부터 있었는지, 아니면 그 영향을 받아서 생긴 말인지는 속단할 수 없다. 하지만 이 말은 불교의 영향을 입지 않고도 충분히 생성되었을 수 있는 말로도 보인다.

보편적으로 신화의 타계관은 프로메니우스가 말했듯 회귀의 법칙을 기저로 한다. 회귀의 법칙이란 신화적 인물이 하늘에서 내려오면 죽어서 다시 하늘로 오르고, 땅 속에서 솟았으면 죽어 다시 땅으로 돌아가게 되는 것을 말한다.¹⁴⁾ 이는 거의 세계 보편 현상이다. 우리나라의 건국신화에서도 이 점은 확인된다.¹⁵⁾ 한국 건국신화에 이러한 회귀의 법칙이 찾아진다는 것은 불교가 우리나라에 들어오기 이전에 이미 돌아가간다는 타계관이 믿어졌고, 그 믿음이 있었다면 그를 지시하는 돌아가시다라는 말이 불교와 상관없이도 이미 나왔을 가능성을 접쳐 볼 수 있다.

14) 大林太良, 『神話學入門』(東京:中公新書, 1974), p.104 참조.

15) 拙稿, “韓國建國神話의 他界觀”, 『語文論叢』 第12, 13, 號, 全南大學校 國語國文學研究會, 1991, pp.53~70.

우리의 이승과 저승이라는 말 역시 兩界의 왕래 가능성을 전제하고 있는 공간적 장치다. 이승은 현세요, 저승은 내세다. 저승이란 물론 타계관을 기저로 하여 설정된 공간이다. 우리의 기층적인 타계관을 보여주고 있을 것으로 보이는 건국신화에는 천상타계, 지하타계, 수중타계, 해양타계 등이 있고, 그것이 수직적이든 수평적이든 타계로의 이동을 가능하게 하는 방법 등이 제시되어 있다.¹⁶⁾ 건국신화에 투영된 타계관과는 달리 우리 민속에서 보면 흔히 저승을 서방세계라고 부른다. 이때의 서방세계는 서방정도를 뜻하는 것이겠고, 그것은 다름아닌 아미타사상의 극락처를 말하는 것이다. 불교의 타계관 중 하나인 극락왕생사상에 영향을 받아서 우리의 민속에 또 다른 하나의 타계가 수용된 예다.¹⁷⁾ 하지만 불교의 왕생 사상과 우리 고유의 타계관이 공간 구조상 큰 차이가 없다고 하더라도 타계에 이르는 방법은 서로 다르다. 특정한 종교는 그 나름의 고유한 믿음체계를 가진다. 타계관 역시 그 체계에서 결코 이탈될 수 있는 문제가 아니다. 불교의 경우에 죽은 후 영생을 얻기 위해서는 그 종교에서 규정하고 있는 일정한 수행과정을 반드시 거쳐야 하는 믿음체계를 가진다. 우리의 민간신앙은 그렇지 않다. 이승에서 원과 한이 없는 한 저승에 간다. 저승은 영생의 공간이다. 따라서 영생을 얻는 방법을 인위적으로 장치하고 있느냐 없느냐 하는 것이 이들 두 종교를 구분하는 중요한 척도일 수 있다.

우리 민간신앙의 사생관을 반영한 속담 중 하나가 “개똥밭에 굴러도 이승이 낫다.”는 말이다. 자연종교의 속성인 현세주의가 이러한 속담으로 표현된 것이다. 반면에 고등종교는 내세 지향이 강하며, 따라서 내세종교라고도 부른다. 불교는 대표적인 고등종교의 하나다. 불교의 최고 이상은 열반이다.¹⁸⁾ 생사의 고통 벗어나 영생하기를 고대하는 인간의 가장 본원적인 이상을 목표로 하고 있는 것이다.

불교의 내세관이라 할 수 있는 정토사상의 출기는 다양하다. 미륵

16) *ibid.*

17) 우리 민족이 천상, 지하, 해양, 수중 등 여러 공간을 타계로 믿게 된 원인은 원시시대로부터 문화의 영향수순관계가 복잡했기 때문일 것으로 생각된다. 이런 차원에서, 불교의 유입으로 또 다른 하나의 타계 공간인 서방극락세계가 우리 민족이 믿고 있는 他界에 추가된 것이다.

18) 徐京保, 『佛敎哲學概論』(서울: 明文堂, 1977(제4판), p.131.

불, 아미타불, 약사여래불, 관음보살 등의 불보살에 의해서 정도에 이르게 되는 것으로 믿는 여러 계통의 정도사상이 대승불교의 확산과 더불어 다채롭게 전개되어 왔다. 그러나 우리 나라에서는 소위 정도교라는 것이 확고한 종파를 형성하지 못했다. 오히려 혼합종파나 초종파적인 양상으로 전개되어 왔다.¹⁹⁾ 비근한 예의 하나로 상여소리에 불교적인 염불이 많이 차용되고 있는데, 그중에서도 가장 널리 쓰이는 것이 바로 “나무아미타불 관세음보살”이다. 저승길에서 이렇듯 아미타불과 관음보살이 함께 불리는 현상은 곧 초종파적인 우리 불교의 정도관을 전형적으로 보이는 한 예다. 광덕과 엄장은 극락왕생을 회구했고, 그 극락왕생은 바로 아미타정토교의 요체다. 그럼에도 불구하고 그들의 극락왕생에 관음보살의 화신인 광덕처가 조력자 또는 원조자로서 기여하고 있다는 사실은 한국 불교사에서 보이는 초종파적 현상의 반영일 것으로 생각된다.

불교에서 열반에 이르는 길을 行道라 하는데, 이는 두 가지 길이 있다. 하나는 難行道요, 다른 하나는 易行道다. 난행도는 자력으로 수도하여 佛果를 증득하려 하므로 많은 난행을 겪어야 한다. 반면에 이행도는 淨土門이라고도 하는데 염불의 덕에 의하여 타력으로 정도에 왕생하여 불과를 이루게 되는 쉬운 길이다.²⁰⁾ 대승불교에서는 신도들에게 쉬운 행도를 밟아 왕생할 수 있도록 이행도의 장치를 해 놓았다. 열반과 극락왕생을 동일한 것으로 해 두고 신도를 위해 쉬운 行道의 방법을 제시해 준 것이다.

광덕과 엄장을 『삼국유사』에서는 沙門이라 했다. 조지훈은 여기에 의거해서 광덕을 帶妻僧으로 보았다.²¹⁾ 하지만 전통적인 한국의 불교에서는 대처 또는 대처승이라는 말 자체도 없었다. 이는 단지 일제시대 일본의 불교관습에서 받아들인 것이기 때문에 광덕을 대처승으로 보는 것은 잘못이다. 신라시대 在家僧 유무에 관해 불교사에서 아직 해명되고 있지는 않지만, 어찌보면 광덕은 유마와 같은 소위 재가승에 해당될 수도 있겠다. 하지만 이 역시 확인이 어려운 문제다.

19) 徐京保, *op. cit.* p.131.

20) 李鏡益, 『佛敎思想概論』(서울: 寶蓮閣, 1985), p. 379.

21) 趙芝荊, “新羅歌謠研究 論攷”, 『鄉歌麗謠研究』(황폐장 외 2인 공편)(서울: 이우출판사, 1985), p.53.

신라와 같은 불교국가에서 사문이란 사회적으로 높은 신분에 해당한다. 그러나 광덕과 엄장의 경우는 불교제도권에 들어 있거나 국가로부터 신분상의 보장을 받고 있던 사람들로 보기는 어려울 것 같다. 광덕은 신을 삼는 것을 생업으로 하고, 엄장은 화전민의 생활을 하였다. 더구나 광덕이 분황사의 노비와 결혼해서 함께 살았던 사람이었다는 점에서 보면 그가 결코 당시 높은 신분은 아니었다는 사실이 자명해진다. 그들은 평민이나 천민으로 간주되는 것이 옳을 듯싶다.

더구나 불교의 정도 이념에 근거한 설화의 내용으로 보아서도 그들은 난행도를 닦는 전문적인 승려가 아니라, 이행도를 통해 극락왕생을 고대하는 신도들이다. 설화의 구조는 설화에 들어 있는 단어보다 결정도가 높다. 사문이라는 일개 단어에 의해 광덕과 엄장의 신분을 결정하는 것보다는 설화의 구조를 통해 판단하는 것이 훨씬 신빙성이 높다. 그들은 아미타불이라는 타력에 의존하고, 광덕의 처와 원효를 원조자로 하여 불과를 완수했던 사람들이다. 본문에 있듯 광덕은 밤마다 아미타불을 염송했다. 그 과정에서 광덕이 취한 16관이나 엄장이 취한 삼관법은 모두 이행도의 功德三昧法이다. 따라서 광덕과 엄장의 신분은 전문적인 승려가 아니라 이행도의 수행을 통해 극락에 왕생하기를 고대했던 일반 불교신도였을 것으로 생각된다.

2. 詩的 自我와 作家

행도 방식과 관련지어 광덕 엄장이 불교의 신도였을 뿐, 승려는 아니었다는 사실을 앞에서 추론해 보았다. 본고의 중심 과제인 원왕생가의 작가 문제가 바로 이 점과 밀접한 관계를 지닌다. 왜냐하면 앞으로 고구될 문제는 원왕생가의 시적 자아를 찾는 일인데, 여기서 말하는 시적 자이란 곧 원왕생가의 작가일 것이므로 그 신분에 따라 제한이 가능할 수 있기 때문이다. 만일 원왕생가의 시적 자아가 난행도를 수행했던 사람이라면 작가가 원효일 수 있고, 이행도를 수행한 사람이라면 작가가 광덕이나 엄장일 것이다.

배경설화에서 광덕과 엄장은 왕생극락하기를 고대했다. 광덕의 처는 그들의 왕생 소원을 도와주는 관음보살의 화신이다. 원왕생을 기대했던

실제의 주체는 광덕의 처가 아니라 바로 광덕과 엄장이었다.²²⁾

김동욱은 배경설화에 기초하여 이같이 말하였다. 물론 이 주장에 대해서 필자 역시 이른다. 그러나 정작 중요한 과제는 원왕생가 작가에 대한 것이기 때문에 배경설화는 다만 그 윤곽만을 제시해 줄 수 있을 뿐, 결정력을 가지기에는 미흡하다는 것이다. 노래 자체에 대한 검토가 병행되어야 한다는 것은 이런 점에서 논리적 필연성을 가진다. 결국 시적 자아가 확인되어야만 배경설화에서 얻은 결론이 검증될 수 있다.

月下伊底亦
西方念丁去腸里遣
無量壽佛前乃
惱叱古音多可支白遺賜立
誓音深史隱尊衣希仰
兩手集刀花乎白良
願往生願往生
慕人有如白遺賜立
阿邪此身遣也置遣
四十大願成遺賜去

달하 이떼
西方사장 가샤리고
無量壽佛前에
닌곰다가 숭고샤셔
다딤 기프산 환어허 울위러
두손 모도호솔바
願往生 願往生
그럴사롬 잇다 숭고샤셔
아으 이몸 기터 두고
四十大願 일고살까
(양주동 해독)

위 원왕생가의 대체적인 내용은, 시적 화자가 극락왕생하고자 하는 본인의 소원을 무량수불에게 전달해 줄 것을 달에게 청원하는 것이다. 화자는 시인이요, 청자는 달이다. 그러나 여기서 달은 매개 청자인 뿐이다. 목적 청자는 물론 무량수불이다. 화자가 전령(매개 청자인 달)을 통해 청자에게 메시지를 전하고자 하는 화술방식으로 원왕생가는 노래되고 있다. 이승과 저승이 서로 이질적인 공간인 관계로 직접 통화가 불가능하다. 양계의 교통을 위해서는 靈媒가 필요하다. 민간신앙에서는 점쟁이나 무당이 그 역할을 맡는다. 원왕생가에서는 달이 영매로 선택되었다. 달이 선택될 수 있었던 것은 서쪽으로 간다는 것 때문이었을 것이다. 아미타교에서 말하는 극락세계

22) 金東旭, *op.cit.* p.261.

는 서방세계다. 서천서역의 극락에 있는 아미타불에게 왕생을 원한다는 메시지를 전하고자 하는 간절함에서 달을 활유하여 영매로 삼았다.

원왕생가는 三章構成을 가졌다. 1~4행이 제1장, 5~8행이 제2장, 9~10행이 제3장에 해당한다. 1장에서는 먼저 달에게 호적조사를 붙여 대화상대로 끌어들인 다음 서방세계로 가거든 무량수불에게 무엇을 아뢰어 달라고 청원한다. 그 무어는 다음 2장에 제시된 往生이라는 소원이다. 이를 하나의 문장으로 보면, 1장에서는 간접목적어를 제시하고, 2장에서는 직접목적어를 제시한 간접화법의 문형이다. 1장과 2장이 모두 “畵고샤셔(白遣賜立)”로 각기 종결되고 있다는 사실을 주목해야 한다. ‘달님이시여 무량수불에서 극락왕생의 제 소원을 아뢰어 주소서’라는 한 문장으로 표현될 수 있는 내용을 ‘달님이시여 무량수불에서 아뢰어 주소서, 극락왕생의 제 소원을 아뢰어 주소서’라는 두 개의 문장으로 나누었다. 이렇게 해서 ‘아뢰어 주소서’라는 말을 두번에 걸쳐 배치함으로써 자신의 소원이 간절함을 점층시키고 있다. 그리고 나서 3장에 가서는 이제 독백체로, 아미타불이 결코 왕생극락의 대원 성취에서 자신을 배제하지는 않을 것이라는 강한 믿음을, 직설적으로 표현하는 대신에 의도적으로 설의법 방식을 취해 토로하고 있다.

이상의 내용을 참고하면 원왕생가의 좀더 구조적인 진술 양식이 찾아진다. 이는 일종의 종교적 커뮤니케이션 방식에 의탁하고 있다. 종교적 커뮤니케이션은 세 가지 방식이 있다. 祈禱, 儀禮, 占이 그것이다. 기도는 언어적 커뮤니케이션이고, 의례와 점은 비언어적 커뮤니케이션이라는 점에서 양분되기도 한다.²³⁾ 원왕생가는 언어적 방식으로 진술된 일종의 기도문 성격을 가졌다. 한편 언어적 방식으로 수행되는 종교적 커뮤니케이션은 다시 두 가지 양식으로 구분될 수 있는데, 하나는 사적인 기도(individual prayers)고, 다른 하나는 공공적인 기도(communal prayers)다.²⁴⁾ 아미타정토교의 염불은 대표적인 공공적 기도일 것이다. “南無阿彌陀佛”이라는 六字名號를 전념으로 稱念하면 반드시 정토에 왕생하여 아미타불에게 授記를 받고 성

23) A. D. W. Malefijt, *Religion and Culture*(New York : The Macmillan Company, 1968), pp. 196~197.

24) *ibid.* p.202~203.

불하게 된다는 믿음이 이 정도왕생신앙의 요체다.²⁵⁾ 南無阿彌陀佛에서 南無란 귀의한다는 뜻이므로 그 내용은 無量壽 無量光의 속성을²⁶⁾ 가진 아미타불에게 歸依 歸命한다는 뜻이다. 일반 신도들은 부단히 염불공덕을 쌓음으로서 아미타불의 영력에 의탁해서 극락세계로 인도받을 수 있다고 믿는다. 南無阿彌陀佛은 공공적으로 사용되는 기도문임에 반해 원왕생가는 일종의 개인적인 기도문이다. 작가일 시적 화자가 매개 화자인 달을 통해 신에게 원왕생을 기원하고 있는 것이다. 원왕생가에서 가장 주목해야 할 점은 바로 이 점이다.

자연종교와 고등종교간에 보이는 타계관의 차이는 타계의 구성이다. 자연종교의 타계는 저승이라는 단일 공간이다. 그러나 고등종교의 타계는 여러 층위로 나뉜다. 대표적인 예가 천당과 지옥이다. 이러한 타계구성과 관련하여 고등종교에서는 망자가 타계에 갈 때 반드시 거쳐야 할 심판이라는 하나의 과정을 장치하고 있다. 여기서 심판의 기준은 윤리다. 그러나 정작 중요한 것은 일반적인 윤리가 아니라 종교적 윤리가 기준이 된다는 것이다. 일반 윤리의 측면에서 아무리 착하게 살았을지라도 죽어 저승에 갈 때는 심판과정에서 이 점이 전혀 고려되지 않는다. 소위 구원을 받기 위해서는 종교적 윤리에 충실해야 한다. 종교적 윤리란 곧 믿음이다.²⁷⁾ 자연종교가 현세 종교임에 비해, 고등종교는 내세종교로 분류된다. 기독교, 회교, 불교는 모두 고등종교로서 믿음이라는 철저한 자기윤리를 강제하며 이를 전제하여 내세를 구성하고 있다는 점이 일치한다. 아미타정도교에서 나무아미타불을 염송하는 속뜻도 믿음을 강화하는 하나의 방편이다.

이렇듯 타계 구성에 따라 종교적 윤리를 강제하는 고등종교는 동일체계 속에서 또 다른 하나의 요소를 장치하고 있다. 구원자가 그것이다. 아미타불은 중생을 서방극락세계에 이르게 하는 구원자요 인도자로 믿어진다. 따라서 그를 믿지 않고서는 구원될 수 없다는 논리가 당연히 전제되어 있다. 아미타불은 극락세계의 주인이기 때

25) 서경보, *op. cit.* p.137.

26) 阿彌陀佛은 無量壽佛 또는 無量光佛이라는 이칭을 가졌다. 무량수란 시간의 무한대, 무량광은 공간의 무한대를 뜻하는 말이다. 서방극락세계는 영생의 시간과 장엄의 공간으로 그려지는데, 그 서방극락의 주인인 아미타불 역시 그러한 속성을 가진 것으로 믿어져 그를 이칭으로 얻게 된 것이다.

27) A. D. W. Malefijt. *op.cit.*, p.169.

문이다.

결국 원왕생가는 일종의 사적인 기도문이자, 시인과 아미타불 사이에 이루어진 종교적 커뮤니케이션이다. 여기서 달은 이들 둘 사이의 대화를 매개해 주는 역할이 기대되고 있는 증개자다. 시인은 인간이고, 아미타불은 신이기 때문에 이들의 직접대화는 불가능하다. 직접 대화가 가능하기 위해서는 이들 중 누군가가 신격화 또는 인격화로의 인격전환(initiation)을 경험하든지, 그렇지 못하면 제3의 매개자를 필요로 한다. 이것이 바로 종교적인 심속의 변증법적 원리다. 여기서는 매개자로 달이 선택되었다.²⁸⁾

원왕생가가 종교적 대화의 한 방식인 기도문이며, 특히 사적인 기도문이라는 사실을 우선 여기서는 파악했다. 이는 향가의 기능적 이해라는 점에서 문학 외적 문제일 수도 있겠으나, 작가 문제와 관련되는 한에서는 유의한 근거를 제공해 줄 것으로 믿어진다. 주지의 사실이지만 원왕생가의 시적 화가가 그 작가임은 두말할 여지가 없다. 그렇다면 여기의 시적 화자란 원왕생을 기도하는 사람이라는 점에 착안해야 할 것이고, 그렇다면 기존의 주장 중에서 자연스럽게 광덕의 처와 원효대사라는 설은 제외되고 만다. 설화 속에 나오고 있는 인물로 보면 이제 남은 것은 광덕과 임장뿐이다. 하지만 여러 가능한 사람 중에서 광덕과 임장으로 작가를 압축할 수 있다는 것은 앞서 작가의 신분을 논의하는 과정에서도 동일한 결과를 얻은 바 있어 새삼스러울 것이 못된다.

작가의 신분 문제는 설화를 중심으로 살핀 것에 반해, 시적 화자는 원왕생가를 대상으로 하여 파악된 것이다. 그러나 결과는 다소

28) 종교적 커뮤니케이션의 일종인 의례와 점의 경우 역시 기도와 동일한 구조를 가진다. 의례의 祭物과 점의 占具는 모두 성과 속의 세계 또는 인간과 신의 대화를 교통하도록 하는 매개자적인 기능을 가진다. 단적인 예의 하나가 기독교의 경우에 찾아진다. 기도의 말미에 반드시 “예수님의 이름으로 기도하옵나이다”라는 말을 덧붙인다. 이는 예수가 인격화와 신격화를 모두 경험했다는 점에서 신과 인간의 종교적 커뮤니케이션을 매개할 수 있을 것으로 기대되기 때문에 선택된 것이다.

종교적 커뮤니케이션이란 따라서 일종의 화학적 작용이라고도 할 수 있다. 화학적 변화가 이루어지기 위해서는 반드시 촉매가 필요하듯, 두 이질적인 성격간의 대화와 교통을 위해서는 이러한 화학적 변화에 따른 촉매가 필요한 것이다. 원왕생가의 달은 따라서 화학적 작용에서 필요로 하는 일종의 촉매 역할을 하고 있다고 할 수 있다.

가능성을 압축시켰을 뿐 여전히 문제를 남기고 있다. 두 사람 중의 하나라는 선택의 문제를 남긴 것이다. 따라서 설화만으로도 또 향가만으로도 작가 문제는 해결될 수 없다는 사실을 지금까지 확인했던 것에 지나지 않는다. 이런 결과는 이제 대상과 방법의 전환을 촉구하고 있다고 할 수 있다. 남은 방법은 설화와 향가를 따로따로 살필 것이 아니라, 이 양자가 연관될 수 있는 요소를 찾아내서 그 관련된 요소를 통해 작가를 결정할 수 있는지를 검토해 보는 일이다.

지금까지 보아 왔던 대로 향가를 불렀을 작가는 이행도를 수행했을 신도며, 향가 속에서 달은 시적 화자와 목적 청자 사이에서 전령자의 역할이 기대되고 있다는 사실들을 기억하면서, 이제는 이와 유관할 것으로 보이는 요소들을 설화와 향가 속에서 찾아 그들간의 관련성을 통해 작가문제를 고찰해 보고자 한다.

3. 話素의 機能的 構造와 作家

앞에서 보았듯이 달은 향가에서 핵심적인 화소였다. 그런데 이는 향가만 아니라 설화 속에서도 중심화소로 채택되어 있고, 또한 중요한 역할을 수행하고 있다. 이미 박노준은, 달이 향가와 설화에 공통적으로 나타나는 화소며, 이들 달과 친연성을 가질 수 있는 유일한 인물은 광덕일 뿐이라는 사실을 지적한 바 있다. 또 이러한 논거를 바탕으로 광덕이 원왕생가의 작가라는 점을 결정적으로 확정하는데 췌기를 박았다. 더 나아가 식상할 정도로 논란이 거듭된 원왕생가의 작가문제를 또 다시 논의해 보았자 혼란만 야기시킬 뿐이라 하여 이 문제는 더 이상 거론하지 않음이 좋을 듯싶다는 제안도 하고 있다.²⁹⁾ 경청해야 할 필요가 있는 의견이며 제안이라고 생각된다. 이미 사실로 확인 판명된 것을 다시 거론하는 것은 일종의 낭비다.

한편 사실을 지탱해 주는 이론적이며 논리적인 바탕이 다층 다양할수록 더 견고한 사실성을 확보할 수 있음 역시 주지의 사실이다. 광덕이 달과 매우 친숙한 사이라는 박노준의 지적은 대단히 직접적이며 생생한 표현으로서 일거에 합리성을 확보해 버렸다. 그러나 인상적인 표현에 의존하는 것도 좋지만, 향가와 산문전승의 문맥적 상황을 면밀하게 비교 검토하는 가운데, 작가 또는 시적 자아와 관련

29) 박노준, 『新羅歌謠』(서울 : 悅話堂, 1982), p.52.

된 달의 機能的 構造를 확인해야 한다는 과제는 아직 남기고 있는 것으로 보인다.

광덕의 처가 자기를 범하려 들었던 입장을 꾸짖으며 들려 주었던 광덕의 수도 방법은 다음과 같은 것이었다.

“다만 밤마다 몸을 단정히 하고 앉아 오로지 아미타불의 이름만 염송하였습니다. 또 十六觀을 지어서 원숙해져자 밝은 달빛이 방안에 들어올 때 그 빛을 타고 올라가 달 위에 가부좌를 하고 앉아 있었습니다. (但每夜端正身坐 一聲念阿彌陀佛號 或作十六觀 觀既熟 明月入戶時 昇其光 加趺於上)”

이 말은 광덕이 염불공덕에 진념했다는 것과 마침내 十六觀³⁰⁾에 익숙해져자 이제는 달빛을 타고 하늘로 올라가 달 위에 앉게까지 되었다는 두 가지 사실을 전하고 있다. 염불공덕이란 앞에서 이미 밝혔던대로 전문적인 승려가 아니라 불교 신도가 닦는 이행도다. 그리고 역시 신도의 수행 방식인 심육관에 익숙해진 광덕이 마침내는 달빛을 타고 올라가 달 위에 가부좌를 틀고 앉게 되었다는 말의 속뜻은 달을 타고 이제는 그 달이 어르게 될 서방세계로 옮겨가는 모습을 擬似한 내용이다. 바로 이런 속뜻을 유추할 수 있게 한 근거는 계속 이어지는 광덕처의 다음 말이다.

그 정성이 이와 같으니 비록 서방으로 가려하지 않은들 어디로 가겠습니까. 무릇 천리를 가는 사람은 그 첫걸음부터 알 수 있는 것인데 지금 선생의 모습으로 보아 동으로는 간다 할지언정 서로는 가지 못하겠습니다.(踴誠若此 雖欲勿西奚往 夫適千里者 一步可規 今師之觀 可云東矣 西卽未可知也)

약사여래정도교는 내세가 동쪽에 있다고 하고, 미륵정도교에서는 도솔천에 있다고 한 반면, 아미타정도교에서는 서방극락에 내세를 두고 있다.³¹⁾ 광덕의 처가 말하는 서방이란 곧 아미타정도교의 서방극락을 뜻한다. 원앙생가에서 달이 매신저로 선택된 동기가 서쪽으

30) 十六觀이란 중생이 죽어 정도에 가기 위해 닦아야 한다는 16종의 수행이다.

31) 徐京保, *op. cit.* p.133.

로 가기 때문이라고 했는데, 설화에서 역시 삼육관이 완속해진 광택이 달을 타고 왔게 되었다는 것도 달이 서방으로 간다는 사실에서 선택된 것으로 보인다. 그 달을 비히클로 하여 서방극락에 이르게 될 것이라는 사실을 시사하고 있는 내용이다.

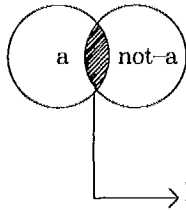
원왕생가는 화자의 직접 발화인 반면에 위 설화 내용은 관찰자의 진술이다. 하지만 이러한 외형상의 차이에도 불구하고, 두 사실은 매우 내밀한 상관성을 지니고 있을 것으로 이해된다. 원왕생가에서 화자와 청자간의 대화가 달을 매개로 하고 있듯, 설화에서는 현세와 극락이라는 두 공간 사이의 이동이 달을 통해 가능할 것으로 그려지고 있다. 향가와 설화 모두에서 달이 가지는 기능은 특정화되어 있으며, 이러한 특정화는 의도적인 장치라고 밖에는 생각되지 않는다. 향가와 설화 속에서 달이 각기 전인자와 탈것의 역할을 맡고 있는 것을 가시화하면 아래와 같다.

| | | | | | |
|--------|----|---|-----|---|----|
| 〈원왕생가〉 | 話者 | → | 〈달〉 | → | 聽者 |
| 〈설화〉 | 現世 | → | 〈달〉 | → | 來世 |

이미 앞에서 원왕생가가 종교적 커뮤니케이션의 일종으로 노래되고 있다는 사실을 설명한 바 있다. 한편 설화 내용에 들어 있는 서방극락은 일반화하면 내세(또는 타계)인 셈이므로 이 역시 종교적인 인생관과 세계관을 근거로 하고 있다는 사실은 차명하다. 따라서 향가와 설화 모두가 종교적인 점에 있어서 일치한다. 종교적 문맥 속에서 화자와 청자가 인간과 佛神으로 설정되며, 현세와 내세는 세속적 공간과 성스러운 공간으로 대별된다.

불교라는 개별 종교에서 말해지는 열반이나 극락왕생도 종교일반의 한 양식으로 수렴하고 보면 일종의 내세관에 해당한다. 그리고 이러한 내세관이란 모든 종교가 공유하고 있는 통과의례의 원리적인 지배를 받게 된다. 성과 속의 두 이질적인 성격은 시간, 공간, 그리고 인식의 結界(liminal zone)를 구성한다. 여기서 말하는 결계란 리치의 용어를 차용한 것이다. 리치는 아래와 같은 그림으로 결계구성을 설명하고 있다.³²⁾

32) Edmund Leach, *Culture and Communication*(London : Cambrige University Press, 1976)



a : 現世(이승)
 not a : 來世(저승)
 liminal zone : 通過儀禮

모든 종교적 제의, 특히 통과의례는 위 그림으로 개괄적인 설명이 가능하다. 원왕생가와 그 詩話의 내용 역시도 내세관의 반영물인 이상 위 그림으로 설명이 가능할 것으로 보인다. a와 not-a는 서로 이질적이어서 직접 교통은 불가능하다. 반드시 매개적인 요소가 필요하다. 그것이 바로 liminal zone이며, 가장 일반적으로는 제의가 그 역할을 맡는다. 그러나 모든 것이 제의에 의해서 성취되는 것은 아니다. a와 not-a가 인격과 신격으로 대별된다면 liminal zone은 점쟁이나 무당과 같은 매개 화자일 것이며, a와 not-a가 이질적 공간이라면 liminal zone은 양계의 교통을 가능하게 할 비히클이 될 것이다. 전자의 예는 원왕생가에 해당하고, 후자는 그 설화에서 보았던 광덕의 수행양상을 닮았다. 우리 나라 신화에서 보면 단군신화에서의 신단수, 주몽신화에서 오룡거, 혁거세신화에서 백마, 수로신화에서 붉은 줄 등이 모두 천상과 지상의 교통을 가능하게 하는 비히클이다.³³⁾ 원왕생가의 작가가 극락왕생하는 것은 이승에서 저승으로의 천도요, 세속 공간에서 성스러운 공간으로의 이동이다. 이 경우 종교적인 커뮤니케이션이 매개 화자를 필요로 하듯, 역시 양계의 교통을 가능하게 하는 비히클이 필요하다.

원왕생가의 달과 설화의 달은 각기 메신저와 비히클이라는 점에서 차이가 있지만, 양자가 모두 종교적 원리에서 매개자의 역할을 수행하고 있다는 점에서 보면 동일하다. 한편 이렇듯 역할 전체는 원리적으로 보아 동질적임에 반해서, 메신저와 비히클로 각기 다르게 사용된다는 구체적인 용도상의 차이가 어떻게 설명될 수 있느냐 하는 문제가 다시 제기될 수도 있겠다. 하지만 이것은 그다지 복잡한 문제는 아닐 것으로 본다. 두 가지 가능성이 이러한 논지를 돕는

33) 拙稿, “韓國建國神話研究”, 全南大學校 大學院 博士學位論文, 1988, p.65.

다. 하나는 對話의 문맥 속에서는 메신저가 되고, 移動의 문맥 속에서는 비히클이 되는 것이기 때문에 문맥적 상황에 대한 병렬적인 적용의 양식일 뿐, 근본적인 성격상의 차이는 없을 것으로 보인다. 다른 하나는 보다 직접적인 것으로서 시간의 선후에 따라 선택된 것으로 보인다. 다른 하나는 보다 직접적인 것으로서 시간의 선후에 따라 광덕이 이행을 수행하던 앞 과정에서는 달을 통해 그의 비원을 전하려 했고, 수행이 완숙한 단계에 이른 다음 단계에서는 비로소 달을 탈것으로 하여 서방 극락세계로 갈 수 있을 만큼의 경지에 이른 것으로 볼 수 있다. 설화에서 광덕의 처가 말하고 있는 상황은 이미 광덕이 심육관이 완숙해진 단계에 이르렀을 때의 이야기다. 광덕이 달을 타게 되었다는 말 앞에 심육관이 완숙해지고 나서야(觀既熟) 그렇게 할 수 있었다는 전체적인 조건이 제시되고 있다. 그 이전에는 달빛을 타고 달에 오르지 못했다는 말이기도 하다. 그래서 처음에는 단지 달을, 소원의 말을 전해 줄 메신저로 활용해서 시를 읊었지만, 다음 단계에 가서 수행 공덕이 완숙해지자 그 달을 직접 타고서 하늘을 날아 서방세계로 이동할 비히클로 사용하기에 이른 것이다.

여기서 예의 일찌기(嘗)라는 말이 다시 한번 상기될 필요가 있다. 일찌기라는 말은 그 문장의 주어가 직접 경험했던 과거의 어떤 때를 지시할 때 쓰인다. 따라서 설화에서 말하고 있는 심육관이 완숙되기 전의 어떤 때가 곧 일찌기라는 시간대로 제시되어 있고, 또 嘗有歌 역시 그 이전에 행도를 수행하는 과정 중에 있을 때 광덕이 지어 불렀던 노래가 있었다는 뜻으로 해석된다.

짧은 詩話 속에서 달이 특정화되어 있으며, 그 특정화는 매개자라는 것이었다. 설화 속의 등장인물 중에서 유일하게 광덕만이 그 달과 관련되고 있다. 한편 향가에서 달을 빼고나면 시가 성립조차 될 수 없다. 향가에서의 달이나 설화에서의 달이 모두 願往生이라는 조건을 충족시키기 위해 선택된 모티프인 이상은 이를 선택했을 당사자가 곧 향가의 작가일 것임은 자명하다. 따라서 광덕과 달의 밀착관계가 이미 설화에서 직접적으로 진술되고 있었고, 원왕생가의 시적 화자 역시 그 달과 관련된 인물일 것으로 미루어 볼 때 광덕만이 그 자리를 차지할 수 있는 인물이다. 반면에 엄장의 경우는 달과의 관련성을 어디에서도 읽을 수 없다. 따라서 이상에서 검토했던 바에 의거해 보면, 원왕생가는 광덕이 그의 심육관이 완숙되기 이전

의 일정 시기에 그의 비원을 달에 의탁하여 노래했던 작품일 것으로 추론된다.

V. 結 論

그간 원왕생가의 작가 문제는 시화나 향가 자체의 문학적 연구보다도 오히려 더 많은 논의가 되어 왔다. 그러는 과정에서 작가를 광덕, 광덕의 처, 원효대사, 또는 설화적 인물로 보기도 하는 등 다양한 결론이 얻어지기도 했다. 하지만 지금까지의 논의가 보인 한계는 설화나 향가의 분석을 통해서 작가문제가 고구되었다기 보다는, “一德嘗有歌”라는 몇 자 문구 해석에 집착해 왔던 것이 사실이다. 본고는 이러한 논거를 비판적으로 극복하기 위해서는 작품 자체인 설화와 향가를 통해서 그 작가가 확인되어야 한다는 사실을 전제로 하여 출발하였다.

먼저 “一德嘗有歌”에 대해서는 여러가지 근거를 들어 “광덕이 일찌기 불렀던 노래가 있었으니”로 해석했다. 그리고 이것을 확인하기 위해 작가의 신분, 시적 화자, 그리고 향가와 설화의 관계 속에서 중심 모티프인 달과 작가의 상관성을 탐색해 보았다.

작가의 신분은 원왕생을 수행하는 행도의 양식으로 볼 때 분명히 전문적인 불교의 승려가 아니라 일개 신도였을 것으로 결론을 내렸다. 따라서 광덕과 엄장이 이에 해당되는 인물이다.

다음으로는 시적 화자가 곧 서정적 자아며, 그가 작가일 것이라는 점을 들어 노래를 불렀을 인물로서 광덕과 엄장만이 이에 해당되는 인물임을 밝혔다. 그러나 앞서 설화를 통한 결론과 동일하게 광덕과 엄장 중 그 누구일 것이라는 선택의 문제를 남기게 되어 일단 한정된 시켰지만, 이 단계에서는 완전한 문제 해결은 어려웠다. 따라서 방법의 전환을 통해서 향가와 설화의 상관성을 바라보게 되었던 것이다.

향가에서의 달은 전언자며, 설화에서의 달은 탈것이다. 선후의 시차를 들어 말하면, 처음에 광덕이 이행도를 수행할 당시 자신의 소원을 달에 빌어 노래했던 것이 향가의 내용이고, 수행이 완속해졌을 때 달을 비히클로 하여 서방으로 옮겨갈 수 있게 되었을 때의 사실을 보여 주는 것이 설화의 내용이다. 시간의 선후에 따른 이런 기능적 관련 속에서 동일한 달이 설화와 향가에 채택되고 있다고 보아

진다. 향가와 설화 속에서 달이 가지는 이런 기능적 유관성을 고려하여 달과 관련된 인물이 원왕생가의 작가일 것으로 판단의 근거를 세웠다. 결국 설화와 향가 모두에서 공히 광덕과 달의 관계가 밀착되어 있다는 사실을 들어 원왕생가의 작가는 광덕일 것이라는 결론을 내리게 되었다.