

‘오느리’ 노래의 무가적 전통과 「심방곡」과의 관련 양상

강 경 호*

차 례

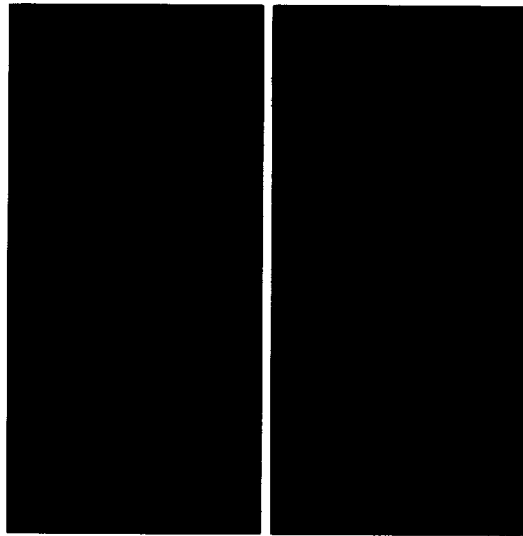
1. 기원과 소망의 노래, ‘오느리’
2. ‘오느리’ 시조의 다양한 전승 양상
3. ‘오느리’ 노래와 무속 문화의 관련 양상
4. 「심방곡」의 의미와 중대엽 ‘오느리’의 성격
5. 맺음말

1. 기원과 소망의 노래, ‘오느리’

이상적인 삶을 소망하며 기원하는 사람의 마음은 예나 지금이나 별반 다르지 않다. 그것을 표현하는 방식은 지금과 조금 달랐겠지만, 그러한 선인들의 마음은 노래와 춤, 그림과 같은 여러 예술 작품에 다채롭게 형상화되어 남아있다. 그 중 조선후기의 「평생도」는 이러한 그들의 소망이 잘 나타나 있는 예술품 가운데 하나다. 여기에는 돌잔치, 과거공부, 장원급제, 혼인, 관직생활, 회혼례 등 평생 동안 이루고자 하는 일과 소망, 축하받을 일들이 그려져 있다. 이 그림은 실제 개인의 자전적 모습을 화폭에 담아

* 덕성여자대학교 강사

낸 것이라기보다는
 이상적 삶을 형상
 화한 소망하는 도
 상¹⁾이다. 따라서 그
 들의 실제적 삶의
 모습과는 다소 거
 리가 있지만, 여기
 에는 이러한 그림
 을 병풍(屏風) 속에
 담아 늘 자신들 가
 까이 두며 이상적
 삶의 행로가 펼쳐
 지기를 기원하는 당
 대인들의 염원이 잘
 드러나 있다고 할 수 있다.



『담와평생도(淡窩平生圖)』, 19세기
 정승행차(왼쪽)와 회흔례(오른쪽)

이러한 화제(畫題)를 화폭에 담아 즐겼던 당대인들은 소망과 기원하는
 날에, 혹은 소망과 기원이 이루어진 날에 어떤 노래를 불렀을까. 흥겹고 즐
 거운 연석(宴席)상에서 아마도 그들은 “오늘 같이 좋은 날, 앞으로도 매일
 오늘처럼만 좋은 날이어라”라고 소망과 축복의 노래를 불렀을 것이다. ‘오
 느리’ 노래는 바로 그러한 대표적인 소망과 기원의 노래라고 할 수 있다.
 “오늘이 오늘이쇼셔 毎日에 오늘이쇼셔 / 덤그디도 새디도 마르시고 / 새
 라난 민양 장식에 오늘이쇼셔”(진본(珍本) 『청구영언』 1번, 초중대엽). 시
 조 작품으로 널리 알려진 이 노래는 조선 중후기 폭넓게 향유되며 여러
 향연(饗宴)과 축하의 공간에서 기원과 소망의 노래로 유행되었다.²⁾ 또한

1) 평생도(平生圖)에 대해서는 최성희의 「19세기 평생도 연구」(『미술사학』16, 한국미
 술사교육학회, 2002)에 자세히 소개되어 있어 이를 참고하였다.

2) ‘오느리’ 노래의 향유와 전승에 대해서는 다음과 같은 논의들에서 상세히 다뤄진
 바 있다.

김기형, 「「오느리」 유형의 기원과 전승 양상」, 『한국민속학』30, 한국민속학회,

이와 유사한 노래들이 조선 전후기에 걸쳐 나타나는 것으로 보아 이러한 노래의 연원이 오래되었음을 짐작하게 한다.

그렇다면 ‘오느리’ 노래는 언제부터, 어떻게 해서 이렇게 보편적인 조선의 축가(祝歌)로 불리게 된 것일까. ‘오느리’ 노래에 대한 연구는 다방면에서 이루어졌지만 그 성격 규명은 그리 쉽지 않아 보인다. 이 노래에 대한 문제는 국문학·국악학과 관련된 다양한 분야의 문제와 맞물려 있다.

노래의 내용과 성격 면에서 볼 때, ‘오느리’ 노래는 무가(巫歌)에서 출발했을 것으로 보인다. 이보형³⁾은 일찍이 “濟州巫歌, 江陵 城主告詞소리, 日本九州苗代川 韓國人陶工 神歌”에 ‘오느리’ 노랫말이 보인다고 언급하면서 “慢大葉과 中大葉 平調를 心方曲이라 이른 것은 巫歌內容을 담은 歌詞 때문”이라고 하여 그 무가적 성격을 진단한 바 있다. 이후 여러 연구를 통해 ‘오느리’ 노래와 무가의 상관성에 대해 논의되었지만, ‘오느리’ 노래가 갖는 무가로서의 본연적 의미나 특징에 대해서는 아직까지 소략하게 다뤄진 수준이라 할 수 있다.⁴⁾ 따라서 본고에서는 일차적으로 ‘오느리’ 노래가 무속 문화 또는 무가의 전통 속에서 향유·전승된 양상과 그 특징에 대해 살펴보고자 한다.

또한 이 노래는 시조사(時調史), 더 정확하게는 가곡사(歌曲史)를 살펴보는 데에도 중요한 위치에 놓여 있다. 왜냐하면 이 노래가 시조의 발생과 관련하여 가곡 출발기에 놓인 작품으로 평가되기 때문이다.⁵⁾ 이 작품

1998. / 이상원, 「조선시대 생일노래의 성격과 전승 연구」, 『국제어문』26, 국제어문학회, 2002.

3) 이보형, 『韓國巫儀式的 音樂』, 『한국무속의 종합적 고찰』, 고려대학교 민족문화연구원, 1982, 211~212쪽.

4) ‘오느리’ 시조와 무가의 관계에 대해서는 최근에 신연우의 「시조와 서울 굿 노랫가락의 관계」(『동방학지』132, 연세대 국학연구원, 2005)에서 검토되었다.

5) 이에 대한 대표적 논의로는 다음의 연구들을 들 수 있다.

권두환, 「시조 발생과 기원」, 『관악어문연구』18, 서울대국어국문학과, 1993. / 조규익, 「초창기 가곡창사의 장르적 위상에 대해서」, 『국어국문학』112, 국어국문학회, 1994. / 양태순, 「정과정(진작) 연구」, 『고려가요의 음악적 연구』, 이희문화사, 1997. / 이상원, 「초기 시조의 형성과 전개」, 『민족문학사연구』17, 민족문학사학회, 2000. / 김영운, 「가곡 연창형식의 역사적 전개양상」, 민속원, 2005.

은 여러 고악보(古樂譜)에서 만대엽(慢大葉)과 중대엽(中大葉)의 악곡에 수록되어 있는데, 이것이 시조의 초기적·원형적 형태와 관련이 있을 것이라는 데는 대체적으로 합의를 보고 있다. 그러나 “중대엽 속칭 심방곡(心方曲)”⁶⁾에서 ‘심방곡’의 의미나 중대엽으로 정착하게 된 ‘오느리’ 노래의 성격에 대해서는 상세히 다루이지 않은 실정이다. 그러므로 무속적 전통에서 파생된 ‘심방곡’이라는 용어가 가곡창 문화권에서 정착하게 된 과정이나 ‘중대엽 오느리’와의 관련 양상에 대한 검토가 필요하다 할 수 있다.

‘오느리’ 노래에 대한 연구는 기본적인 자료의 한계로 인해 논의에 많은 어려움이 따른다. 지금까지 여러 선행 연구들을 통해 ‘오느리’ 노래에 대한 많은 특징적인 면들이 밝혀졌지만 아직까지 해결되지 않은 과제들이 남겨진 것도 이러한 연구의 어려움이 반영된 결과가 아닌가 한다. ‘오느리’ 노래와 관련된 여러 문제에 대해 다시 한 번 짚어보고 이에 대한 새로운 모색 방안을 제시해 보고자 하는 것이 이 글의 주된 목적이라 할 수 있다.

2. ‘오느리’ 시조의 다양한 전승 양상

주지하듯 ‘오느리’ 노래는 시조(가곡창) 작품으로 널리 알려져 있고 여러 유형의 노랫말이 전하고 있다. 이 노래는 특히 조선 중후기에 폭넓은 향유가 이루어졌는데, 기원하고 소망하는 축원의 공간에서 다양한 유형의 작품으로 불리고 향유되었던 것 같다. 이 노래와 관련된 초기의 문헌 기록을 통해 그 일면을 살펴해보도록 하겠다.

중중 때의 일이다. 자암은 옥당에서 당직하게 되면 반드시 의관을 정제하고 밤이 되어도 벗지 않았다. 하루는 달밤에 촛불을 켜 놓고 강목을 읽고 있

6) 『양금신보』, 『한국음악학자료총서』14, 국립국악원, 1984.

었다. 문득 문을 두드리는 소리가 들려 누구냐고 물었으나 대답이 없었다. 괴이하게 여겨 내다보니 임금께서 궁으로부터 나와 청상(廳上)에 계시고 별 감이 주찬을 가지고 시립해 있었다. … 임금께서 말씀하시기를 “글 읽는 소리가 청아하니 필시 가곡에도 능할 것이다. 나를 위하여 노래를 불러다오.” 라고 하셨다. 자암이 꿇어 앉아 대답하기를 “오늘과 같은 성은은 고금에 드문 일이오라 옛 노래를 부르는 것도 또 지금의 노래를 부르는 것도 불가합니다. 원컨대 신이 스스로 지어 부르겠습니다.”하고는 이 노래를 불렀다.

나온다 今日이야 즐거운다 오늘이야
古往 今來에 類 업슨 今日이여
每日의 오늘 갓터면 므슴 성이 가시리⁷⁾

위 기록은 자암(自菴) 김구(金球, 1488~1534)가 임금[중종] 앞에서 새로운 노래를 지어 불렀다고 알려진 유명한 일화다. 그 노래에는 임금을 모시게 된 기쁨과 그 성은에 대한 축원이 그대로 드러나 있다. 특히 종장에서는 “매일 오늘날 같기를” 기원하며 임금에 대한 충정(忠情)을 간접적으로 잘 보여주고 있다. 이 기록에서 주목할 점은 김구가 임금 앞에서 가곡(歌曲)을 새롭게 지어 불렀는데, 옛 노래[古之歌]도 아니고 지금의 노래[今之曲]도 아닌 새로운 노래를 직접 지어 불렀다는 것이다. 이는 김구가 지어 부른 노래와 유사한 기원과 축원의 노래가 당시에 있었고 이전에도 이미 있었음을 말해 준다. 다시 말해 ‘오느리’ 유형의 노래가 조선 초기에 서부터 계속해서 전승되고 있었다는 것이다.

그렇다면 이 ‘옛 노래’와 ‘지금의 노래’는 어떤 노랫말의 작품이었을까. 시기적으로 약간 후대적 모습이긴 하지만 이에 대한 흔적을 고악보(古樂譜) 소재 작품에서 찾을 수 있다.

7) 『短歌』, 『自菴集』권2. “中廟朝 先生坐直玉堂 居常必正冠帶 至夜亦不敢脫 一日月夜 明燭讀綱目 忽有叩戶聲 問而不答 怪而視之 乃上步出自宮 立於廳上 別監持酒饌以從 … 上曰 誦聲清雅 必善歌曲 其爲予歌之 先生跪而對曰 此日聖恩 迥出今古 不可以古之歌奏 又不可爲今之曲 臣願自製以奏 遂爲之歌曰” (권두환, 앞의 논문, 1993, 38쪽 참조).

오느리 오느리나 미일에 오느리나
점므디도 새디도 오느리
새리나 미일 당상의 오느리 오쇼셔

—『금합자보』 平調 慢大葉⁸⁾

오느리 오느리쇼셔 미일에 오느리쇼셔
점그디도 새디도 마르시고
새라난 (나는) 미양 당식에 오느리쇼셔

—『양금신보』 中大葉 俗稱 心方曲⁹⁾

먼저 이 노래들이 수록된 고악보에 대해 알아보면, 『금합자보(琴合字譜)』는 선조 5년(1572)에 안상(安瑒)이 편찬한 것으로, 그가 명종 대(1561) 장악원(掌樂院) 첨정(僉正)으로 있을 때 당시의 악보들을 취합해 수정·편찬한 것이다.¹⁰⁾ 『양금신보(梁琴新譜)』는 1610년 악사(樂師) 양덕수(梁德壽)가 임진란을 피해 남원(南原)에 우거(寓居)했을 때 거문고의 악보가 단절되지 않게 하기 위하여 편찬한 것이다.¹¹⁾

여기에 수록된 ‘오느리’ 시조들은 16세기 중후반의 모습을 담고 있는 것으로 생각된다. 앞서 김구의 노래가 새로 지어진 시점이 16세기 초반이고 그의 노래와 비교해 볼 때 노랫말들의 형태가 다소 차이나는 하지만, 이 노래들은 모두 기원과 축원의 노래라는 점에서 같은 의미 지향을 담고 있는, 다른 유형의 노래임을 짐작할 수 있다.

김구의 일화에서 ‘옛 노래[古調]’와 ‘지금의 노래[今調]’는 임금[중종] 역시 알고 있었던 노래였을 가능성이 크다. 김구가 의미가 유사한 두 유형의 노래가 전하고 있다고 언급한 것은 이미 임금도 알고 있는 노래들이었

8) 『금합자보』, 『한국음악학자료총서』22, 국립국악원, 1987).

9) 『양금신보』, 『한국음악학자료총서』14, 국립국악원, 1984).

10) 성경린, 『금합자보 해제』, 『한국음악학자료총서』22, 국립국악원, 1987, 3쪽.

11) 이혜구, 『양금신보 해제』, 『한국음악학자료총서』14, 국립국악원, 1984, 10쪽.

기 때문이었을 것이다. 임금에게 노래를 바치면서 민간에 회자(膾炙)되던 노래를 변형시켰을 것 같지는 않고, 아마도 그 노래는 이미 궁중 또는 상층 사대부들 사이에서 향유되던 ‘오느리’ 유형의 노래였을 것이다. 따라서 이 노래들은 궁중에서 불렀던 악곡과 노랫말을 악보에 담아낸 『금합자보』와 『양금신보』의 ‘오느리’ 노랫말과 유사한 작품이었을 것이라고 추정할 수 있다.¹²⁾ 특히 『금합자보』의 만대엽 작품은 김구가 ‘오느리’ 노래를 재창작한 시기와 가까운 것으로 볼 때 그가 지칭한 ‘지금의 노래’에 가까운 형태가 아니었을까 생각된다. 『양금신보』의 ‘오느리’는 그 이후 중대엽의 악곡에 실리면서 약간의 노랫말이 변형된 경우로 볼 수 있을 것이다.

이 시기 궁중에서 혹은 상층에서 향유되던 ‘오느리’ 노래는 사대부들에 의해 재창작 되면서 그 향유의 범위가 점점 넓혀진 것으로 보인다. 임금 앞에서 다시 지어 바칠 정도의 노래인 것으로 볼 때, ‘오느리’ 노래가 갖는 기원과 축원의 의미는 당시의 상층 사회에서 어느 정도 공감대를 형성하는 보편적인 축하(祝歌)의 의미로 자리 잡았다고 할 수 있다.

이 노래가 당시 상층 사대부의 음악으로 애호되었다는 사실은 조선 중기의 문신 이귀(李貴, 1557~1633)의 일화를 통해서도 확인된다.

이귀는 유생 시절부터 상소문 쓰기를 좋아했다. 그 첩이 노래를 잘 불렀는데, 노래를 할 때마다 반드시 “오늘이야, 오늘이야” 하는 노래를 불렀다. 이귀가 “너의 ‘오늘이야’ 노래는 그만둘 때도 되었는데”라고 하자, 그 첩이 “나으리의 성황성공(誠惶誠恐)은 어떻고요”라고 했다.¹³⁾

이 일화는 이귀가 평소 상소를 자주 올렸다는 것을 소재로 그것을 빗

12) 『금합자보』에는 평조 만대엽에 ‘오느리’ 노래가 수록되고 이후에 정석가(鄭石歌), 한림별곡(翰林別曲), 감군은(感君恩), 여민락(與民樂), 사모곡(思母曲) 등 궁중 악장 작품들이 수록되어 있다. 따라서 ‘오느리’ 노래도 궁중 악장으로 소용된 노래임을 알 수 있다.

13) 李頤命, 『漫錄』, 『疎齋集』권12 雜著, “延平自儒生喜陳疏 其妾有歌者 每歌必唱今日今日之曲 公曰 爾今日之曲尙可已矣 妾曰 何如主公之誠惶誠恐” (전경욱, 『한국의 전통연희』, 학고재, 2004, 275쪽 참조).

대어 회화시킨 이야기 중 하나다. 이귀의 첩은 '오늘이야 노래'[今日今日之曲]를 잘 불렀는데, 그것을 그만두라고 하자 첩이 이귀가 상소문을 자주 쓰는 것을 비꼬아서 대답했다는 것이다. 여기서 말하는 '오늘이야 노래'는 '오느리' 노래를 가리키는 것으로 볼 수 있다. 이귀가 자주 상소문을 올린 것만큼이나 '오늘이야' 노래가 빈번하게 불렸다는 것은 당시 '오느리' 노래가 상층 사대부들 사이에 널리 퍼져있었음을 말해주는 좋은 사례라 할 수 있다.

이렇듯 '오느리' 유형의 노래는 조선 중후기에 걸쳐 생일·회갑·회혼 등 여러 축하의 자리에서 널리 향유되었다.¹⁴⁾ 김구의 노래를 약간 개작한 김현성(金玄成, 1542~1621)의 시조 작품¹⁵⁾은 「청진」, 「해일」, 「해주」, 「병가」¹⁶⁾ 등을 비롯하여 19세기 후반 「가곡원류」계 가집까지 20여 가집에 수록 되면서 폭넓은 향유 양상을 보인다. 또한 「양금신보」 소재 노랫말과 같은 작품이며 '오느리'의 대표적인 시조 작품¹⁷⁾ 역시 「청진」, 「해일」, 「해주」, 「병가」, 「시가」, 「근악」 등 여러 가집에 수록·전송되는 모습을 보인다. 특히 「근악」에 수록된 '오느리' 작품에는 '연음(宴飲)'이라는 주제소가 기록되어 있고, '오느리' 노래의 변형 작품¹⁸⁾이 「고금가곡」에 실려 역시 '연음(燕飲)'이라고 주제소 표기가 이루어진 것을 볼 수 있는데, 이를 통해 볼 때 이 노래의 향유 범위가 조선 후기에 들어서는 단순히 축하와 축원

14) 이에 대해서는 이상원의 「조선시대 생일노래의 성격과 전송 연구」(앞의 책, 2002)에서 논의되었다.

15) “樂只야 오늘이여 즐거운자 今日이야 / 즐거운 오늘이 헝허 아니 저물세라 / 每日에 오늘 ㄱㅌ면 므슴 시름이시라”, 「청진」 92번, 이삭대엽.

16) 가집명의 약칭은 심재완의 「교본 역대시조전서」(세종문화사, 1972)의 표기를 따랐다.

17) “오늘이 오늘이쇼셔 每日에 오늘이쇼셔 / 덤그디도 새디도 마르시고 / 새라난 미양 장식에 오늘이쇼셔”, 「청진」 1번, 초중대엽.

18) 「고금가곡」에는 '연음'이라는 주제 분류 하에 '오늘'이라는 어휘로 시작되는 노래 세 편이 연이어 수록되어 있다. “오늘 오늘이야 즐거운 오늘이여 / 즐거운 오늘이 헝허 수이 저물세라 / 白日이 이 뜻 알으셔 더디 가게 호소서”.(윤덕진·성무경 주해, 「18세기 중·후반 사곡(詞曲) 가집, 「고금가곡」, 보고서, 2007, 327쪽에서 인용).

의 공간을 넘어 흥겨운 잔치와 유흥의 공간으로 확대되어 갔음을 짐작할 수 있다.

그런데 이 ‘오느리’ 노래는 사대부들의 시조 작품 이외에도 여러 무가(巫歌) 계열 노래에서도 나타남이 확인된다. 이에 대해서는 이미 여러 논의에서 소개되어 확인된 바 있지만, 그 중 대표적인 몇 노래를 인용해 다시 한 번 살펴보도록 하겠다.

來日今日 每日如今日 오느리 오느리라 밋일이 오느리라
日者暮亦 日晷益如今日 날은 저물어도 새도록 오느리라
今日如今日 何世如也 오느리 오느리 굴으면 무슨 세(世)로 굴으랴
—「鶴龜舞ノ歌(학과 거북이 춤의 노래)」¹⁹⁾

오늘 오늘 오늘이라 돌도 좋아 오늘이여.
오늘 오늘 오늘이라 날도 좋아 오늘이여.
매일 장삼 오늘이민 성도 언말 가실서냐.
오늘 날은 날이 좋아 돌 중에도 상돌이여 날 중에도 상날이여 ...
—「세민황제본풀이」²⁰⁾

첫 번째 노래는 임진왜란 시 남원(南原)에서 일본으로 끌려가 나에시로가와[苗代川]에 정착한 조선 도공들이 불렀던 노래로, 단군(檀君)을 모시는 옥산신사(玉山神社)에 전해져 오는 「鶴龜舞ノ歌(학과 거북이 춤의 노래)」고, 두 번째 노래는 제주도에서 전해오는 서사무가 「세민황제본풀이」다. 이 노래들의 노랫말을 살펴보면, 얼핏 보아도 ‘오느리’ 시조의 그것과 거의 흡사함을 알 수 있다. 이 노랫말들은 어떻게 해서 여기에 남겨 있는 것일까.

19) 이 노래를 비롯하여 「조선가(朝鮮歌)」, 「신무가(神舞歌)」 등 일본에 전하는 ‘오느리’ 유형의 노래들의 전승과 향유 과정에 대해서는 정광의 「「오나라」攷」(「문학과 언어의 만남」, 신구문화사, 1996)에서 자세히 설명되었고, 이후 김기형(앞의 논문, 1998)에 의해서도 검토 되었다.

20) 진성기, 「제주도 무가본풀이사전」, 민속원, 2002, 611쪽.

「학과 거북이 춤의 노래」는 해마다 단군을 위한 제(祭)를 올리는 의식에서 불린다고 하는데, 일본에 끌려가 정착하게 된 조선 도공들이 어떻게 해서 이 노래를 신가(神歌)로 만들고 후손들에게 전했는지는 정확히 알 수 없다. 임란 당시 이미 남원의 도공들에게도 ‘오느리’ 시조가 알려졌었기에 이들이 계속해서 부를 수 있었을 것이라는 추정이 가능하긴 하지만, 단순히 그러한 이유 때문만으로 이 노래가 신가(神歌)로 불렸을 것 같지는 않다. 고향으로 돌아가자 하는 염원을 담은 신가라면 굳이 이 ‘오느리’ 노래가 아니더라도 그들 스스로 얼마든지 만들 수 있었을 것이다. 이는 아마도 ‘오느리’ 노랫말이 갖는 본연적 성격이 신가(神歌)·무가(巫歌)적 성격과 관련되었기 때문이 아니었겠는가 하는 추정을 하게 한다.

한편 제주도 무가에도 다양한 ‘오느리’ 노래가 전해지는데, 그 중 잘 알려진 무가로는 기존에 학계에서 주로 소개되었던 「세민황제본풀이」를 들 수 있다. 무가 초반부에 수록된 이 ‘오느리’ 노랫말이 시조의 영향으로 인한 것인지 아니면 원래 무가였던 것인지는 알 수 없지만, 앞의 노래처럼 무가 계통의 노래에서 ‘오느리’ 노래를 확인할 있다는 점은 주의 깊게 볼 만하다. 특히 제주도 무가에서 ‘오느리’ 노래가 보이는 것은 「양금신보」의 ‘속칭 심방곡’이라는 부기(附記)와 함께 생각해 볼 때 적지 않은 의미를 지닌다고 할 수 있다. 왜냐하면 ‘심방곡’의 ‘심방’²¹⁾은 제주 지역에서 ‘무당’을 말하고 ‘심방곡’은 ‘무당의 노래’를 가리키는 것으로 보이기 때문이다. 이러한 의미들을 종합해 볼 때, ‘오느리’ 노래는 무가 계통의 노래와 모종의 연관이 있음을 추정할 수 있다.

지금까지 ‘오느리’ 시조의 다양한 전승 양상을 살펴보았는데, 일차적으로 이 노래가 궁중 혹은 상층 사대부층에서 널리 회자되고 향유되었음을 확인할 수 있었다. 그런데 무가에서도 이 유형의 노랫말이 발견되는 바 이에 대한 이해가 필요하다 할 수 있다. 왜냐하면 ‘오느리’의 시조의 궁극적 의미인 기원과 소망의 성격은 무속 문화의 기원(祈願)과 축원(祝願)의

21) ‘심방’은 “신방(神房), 심방(尋房), 신의 성방” 등으로 이해된다. (현용준, 『제주도 무속자료사전』, 신구문화사, 1980, 885쪽과 진성기, 앞의 책, 2002, 776쪽 참조).

성격과도 일맥상통하는 것이기 때문이다.

3. ‘오느리’ 노래와 무속 문화의 관련 양상

3.1. ‘오느리’ 노래의 무가적 전통

‘오느리’ 노래와 무가의 관련성에 대해서는 여러 논의들에서 언급되어 왔지만 단편적인 수준에서만 논의 됐을 뿐 무속 문화 속에서 전승된 ‘오느리’ 노래에 대한 심도 있는 논의는 아직 이루어지지 않았다고 할 수 있다.

‘오느리’ 노래는 여러 지역의 무가 중 특히 제주도 지역 무가에 다양한 ‘오느리’ 노랫말이 전하고 있어 주목할 필요가 있다. 또한 앞서 언급했듯 가곡창 중대엽을 지칭하는 「심방곡」의 ‘심방’이라는 용어 역시 지금까지 제주도의 무속 문화에 남아있어 그 연관성을 고려해 볼만 하다.²²⁾ 여기에서는 다른 지역에 비해 다양한 ‘오느리’ 노랫말이 남아있는 제주도 무가들을 중심으로 ‘오느리’ 유형의 노래들을 살펴봄으로써 ‘오느리’ 노래와 무속 문화의 관련 양상과 이 노래의 본연적 의미를 재고해 보고자 한다.

제주도 무가에서 ‘오느리’ 노랫말을 찾기란 그리 어렵지 않다. 앞서 본 「세민황제본풀이」, 서사무가로 잘 알려진 「삼공본풀이」와 「세경본풀이」, 그리고 몇몇 조상신 본풀이들에서도 ‘오느리’ 노랫말을 확인할 수 있다. 그 중 시조 작품에서처럼 기원과 축원의 주제를 내포하고 있는 것은 다음과 같은 무가들이라 할 수 있다.

(가) 덕담 : [장고 장단에 맞추어] 녀셔로다. 어어야 에어야—. 오늘 오늘

22) 17세기의 초반 궁중 악사 출신에 의해 만들어진 「양금신보」의 ‘심방곡’이라는 용어가 제주도에서 무당을 가리키는 용어인 ‘심방’과 직접적인 관련이 있다고 보기는 어렵지만, ‘오느리’ 노래와 ‘심방’이라는 용어가 모두 현재까지 전하고 있다는 점에서 제주도 무속 문화와의 관련성을 간과할 수는 없을 것이다.

오늘이여 날도 조아 오늘이여. 돌(月)도 조아 이 오늘이로구나. 이 오
날로 놀자하니 성도 언만 조을선가. 송도리도 내 촛지라. 오늘 가져
닐 가져 성도 언만 가실서냐.

—「석살림, 균웅덕담」²³⁾

(나) 다 풀려 놀자. 야, 이거 옥황천신 불도연맞이로 헤여 이거, 제삼 석사
가 웨였습네다. 잡단 잡페는 다 버려두고, [그러죠] 조상이 웨연, 연유
말 올리라는구나.

균웅본판 : 오닐 오닐 오닐은 오닐이라. [좋다.] / 날도 좋아 오닐이
라. [좋다.] / 달도 좋아 오닐이요. [좋다.] / 신의 자성 들영오라. [좋
다.] / 성도나 언만 가신서낭 [좋다.] / 청드려 오가는 청시 [좋다.] /
청산도 올고 가자. [좋다.] / 구름산도 쉬고 가자. [좋다.] / ...

—「눈미 와산 본주집 삼당클긋 조상신본풀이」²⁴⁾

(가)는 제주도 큰 곳에서 균웅일월 조상을 모셔 위하는 「석살림」이라는
제차(祭次)에서 불리는 무가이고, (나)는 조상신본풀이로 분류되는 무가다.
제주도 무가에서 ‘오느리’ 노래는 「석살림, 제차(祭次)의 ‘균웅덕담」이나
‘균웅본판’에서 주로 나타나는 것으로 보이는데, 다소 호방한 목소리로 이
부분을 부른다고 한다.²⁵⁾ 「석살림」은 청신(請神)한 신들을 모셔 즐겁게
놀리고 기원하는 제차로, 심방[무당]은 노래와 춤으로써 향축(香燭)을 올
리며 주잔(酒盞)을 권하고, 참여한 사람들이 모두 즐겁게 춤을 추어 놀며
기원하는 의식을 행한다.²⁶⁾ 다시 말해 ‘오느리’ 노래는 신을 모시고 의례
가 진행되는 과정에서 신에게 기원하고 함께 즐기는 오신(娛神)의 노래로
기능한다는 것이다.

이러한 ‘오느리’ 노래의 특징은 앞서 시조 작품들에서도 확인할 수 있었

23) 현용준, 앞의 책, 1980, 91쪽.

24) 김현선·현용준·강정식 저, 『제주도 조상신본풀이 연구』, 보고서, 2006, 360쪽.

25) 곳의 현장에 대한 유용한 정보들은 영주어문학회 학술대회(2008년 10월 31일)에
서 필자의 토론을 맡아주신 강소전 선생께서 제공해 주셨다. 토론을 통해 많은
조언을 해주신 선생께 감사드린다.

26) 현용준, 앞의 책, 1980, 18쪽 및 880쪽.

던 이 노래의 성격과도 유사하다고 할 수 있는데, 무가에서도 이 노래의 궁극적 의미인 기원과 소망, 축원의 주제 안에서 불리고 향유된다는 공통된 특징을 갖고 있음을 알 수 있다. ‘오느리’ 노래가 불린 공간이나 향유된 목적이 다르더라도 이 노래가 갖는 본질적 성격을 내포한 채 공통된 의미망 속에서 향유·전승되고 있었음을 확인할 수 있다.

제주도 무가에 나타나는 ‘오느리’ 노래의 특징적인 면은 그 의미가 보다 구체적 형상으로 드러나기도 한다는 것이다.

(다) 연령은 얼마이나, 나회도 몰음니다. 이러저러 사람들이, 너는 나혼 날을 몰으니 오날은 나혼 날로 하여 일음을 오날이라고 허라 여러 백성들에게 일음을 지어 어더 ... 저 도령님은 누구시입니까. 나는 장상이라고 하는 사람인데, 옥황의 분부가 여기 안저 언제든지 글만 넘어야 한담니다. ...가다보면 매일이라는 사람을 만날 터이니 그 사람에게 무리 보시여. 여긔서 작별하고 가다보니 매일이는 거번의 청의 동자 모양으로 ... 부모하는 말이 장상이와 매일이는 부부가 되면 만년영화를 누릴 것이요 ...

—「원천강본푸리」²⁷⁾

제주도 무가 중 특수본풀이로 분류되는 「원천강본풀이」에서는 독특하게도 ‘오날이’, ‘매일’, ‘장상’이 모두 등장인물로 나온다. 이와 유사한 형태로 「세민황제본풀이」에서도 ‘매일’과 ‘장삼’(혹은 ‘매일장삼’²⁸⁾)이 본풀이 속 인물로 등장한다.²⁹⁾ 「원천강본풀이」에 등장하는 ‘오날이’는 “하늘존재 및 인간을 포함하여 동물, 식물에 이르기까지 모든 살아 있는 것들이 보

27) 赤松智城·秋葉隆, 「조선무속의 연구」, 조선인쇄주식회사, 1937. (이 글에서는 심우성 옮김, 동문선, 1991을 참고하였다. 292~299쪽).

28) 「조선무속의 연구」에 수록된 「세민황제본푸리」에서는 “매일장삼”이라는 인물로 나온다.

29) 이 두 본풀이의 경우, 제주도 무속의 범위에서 보면 일반신 본풀이와는 달리 특수한 경우의 본풀이여서 제주도 무가의 특성으로 함께 일반화하기에는 애로점이 없진 않지만, 무속문화의 자장 안에서 파생된 사례라는 점에서 ‘오느리’의 다양한 전승상을 확인하는 데는 문제가 없을 것으로 생각된다.

다 생기있고 활력있게, 그리고 복되게 살아갈 수 있도록 해 주는 신”³⁰⁾으로 풀이된다. 이런 의미에서 본다면 「원천강본풀이」는 현실[오늘]을 더욱 가치 있게 살아가고자 하는 당대인들의 삶의 염원이 담겨있는 무가다.

이러한 맥락에서 볼 때 ‘오느리’ 노래의 주제는 더욱 선명하게 다가온다. 무속은 현실의 복락(福樂)을 기원하는 현실기복(現實祈福)적 성격이 강한 신앙 체계며, 또한 이 무속에서는 여러 날 중에서 무엇보다 현재를 뜻하는 ‘오늘’이 중시된다.³¹⁾ 이는 지나간 과거나 먼 미래보다는 바로 앞에 놓인 ‘현실[오늘]’에서 삶의 가치를 찾아야 한다는 소박한 사고의 발로(發露)다. 오늘이 없이는 내일도 없고 오늘을 살아갈 수 없다면 내일 또한 존재하지 않는다. 이것이 “매양 장삼 오늘만 같아라”는 ‘오느리’ 노래의 궁극적인 주제인 것이다. 이는 조선시대 ‘오느리’ 유형의 시조들이 전국적으로 향유되면서 보편적 축가로 향유되게 된 이유에 대해 알게 해준다.

한편, 제주도 무가에는 앞서 본 ‘오느리’ 무가와는 주제적 의미가 다소 다른 ‘오느리’ 노래도 전하고 있다. 이러한 유형의 ‘오느리’ 노래는 본고에서 다루는 기원과 축원의 노래로서의 ‘오느리’ 노래와는 다른 성격의 노래들로 생각되지만, 무속 문화 속에서 다양한 양상으로 파생된 ‘오느리’ 노래의 전변(轉變)을 살필 수 있다는 점에서 짚고 넘어가야 할 부분이라 생각한다.

(라) “할망넨 느냥 동녕을 홑디가? 전인 잘 살아남디가? 살아난 말이나 홑서.” “들은 말도 본 말도 웃수다. 주연이나 ㄱ릅서.” “오늘 오늘 오 놀이여 매일 장삼 매일이민 성도 열만 가실서냐, 옛날 옛적 느려스민 웃상실과 젓상실이 아방국은 웃상실 어멍국은 젓상실 …

—「삼공본풀이」³²⁾

30) 이수자, 「무속신화 「원천강본풀이」의 신화적 의미와 위상」, 『남도 민속학의 진전』, 태학사, 1998, 791쪽.

31) 이수자, 위의 논문, 1998, 804쪽 참조.

32) 진성기, 앞의 책, 2002, 102쪽. / 현용준(앞의 책, 1980, 203쪽 및 375쪽)의 자료 「삼공본풀이」와 「삼공맞이」에도 ‘오느리’ 노랫말 구절이 수록되어 있다.

(마) 즈청빈 돌은 보난 초싱돌이 반돌이난 놀래를 지여 불림구나. “오늘
오늘 오늘이야 돌도 곱긴 곱다마는 초싱돌이 반돌이여, 원천강이 스주
런가 원천강이 팔제런가, 아방국은 짐진국에 어명국은 조진국에 …
—「세경본풀이」³³⁾

(라)와 (마)는 제주도의 대표적 서사무가로 잘 알려진 「삼공본풀이」와 「세경본풀이」다. 이 무가에서 나타나는 '오느리' 노래는 제주도 무속에서 '놀래'라는 가창 방법으로 불린다고 한다.³⁴⁾ 다소 처연(淒然)한 느낌을 주는 대목에서 불리는 이러한 방식은 무가의 내용적으로 볼 때 과거 회상의 장면이나 쓸쓸한 분위기가 연출되는 장면에서 주로 나타나는 것으로 보인다.

소망과 기원의 노래로 자주 나타나는 '오느리' 노래가 이처럼 다른 상황에서 불리는 정확한 이유에 대해서는 가늠하기 어렵다. 단지 내용의 전개 상에서 처연한 분위기와 노래가 구연되는 부분에서 마치 구비 공식어구처럼 사용되고 있다는 점을 확인할 수 있다. 이러한 부분에 대해서는 앞으로 무속 문화와 연관된 '오느리' 노래의 전승과 관련하여 보다 면밀한 고찰이 필요한 부분이라 생각된다.

제주도 여러 무가들에 남아 있는 '오느리' 노래들을 통해 확인할 수 있는 사항은 조금씩 성격을 달리하는 여러 계통의 무가들에서 '오느리' 노랫말이 다양하게 나타난다는 점이다. 제주 지역에 남아있는 '오느리'가 다른 지역의 무가에 비해 구체적이고 다양하게 나타나는 것은 무속 문화의 원형적 특성이 잘 보존되어 남아있기 때문이 아닌가 생각된다. 섬이라는 특수성으로 인해 다른 지역과 자연적으로 차단되는 지리적 특징은 다른 외래문화의 영향으로부터 고유의 신앙 체계를 유지하는데 도움이 되었을 것이고, 이는 다른 지역에 비해 무속 문화의 원형성이 보다 더 잘 간직될 수 있었던 요인으로 작용했을 것이다.

33) 진성기, 앞의 책, 2002, 297쪽.

34) '놀래'라는 가창 방식은 현재 제주도 고향에서는 보기가 쉽지 않다고 한다.

이러한 특성은 제주 민요에 남아 있는 ‘오느리’ 노랫말을 통해서도 알 수 있다. 도남(陶南)에 의해 1930년대에 채록된 제주 대정지역의 ‘제초가(除草歌)[사대소리, 김매는 소리]³⁵⁾에도 ‘오느리’ 노래가 전해진다. 이 민요의 마지막 부분에는 앞서 살펴본 김구의 시조 종장(“每日의 오늘 굿뜨면 므슴 성이 가시리”)과 유사한 대목이 나오는데, 이것이 다른 지역에서 불린 ‘오느리’나 시조의 영향이라고 보기에는 정황상 어색한 감이 없지 않다. 이는 제주도 무가의 영향에서 파생된 것으로 볼 수 있는데, 김매는 노래에 ‘오느리’ 노랫말이 나타나는 것은 바로 세경신[농경신]인 자청비가 ‘오느리’ 노래를 불렀고[세경본풀이 참고], 풍농(豐農)을 기원하며 흥겹게 풀어낸 「세경놀이」에서도 이미 김매는 노래가 불렸었기 때문이다.³⁶⁾ 노동의 고통과 자신의 힘든 처지를 위로하는 민요의 분위기는 처연한 상황에서 불리는 「세경본풀이」의 그것과 많이 닮아있다. 이러한 노랫말이 민요에서도 보인다는 것은 무가가 일상생활에서 보편적으로 나타날 만큼 무속 문화의 원형성이 잘 간직되었기 때문에 일어날 수 있는 현상으로 볼 수 있을 것이다.

‘오느리’ 노래는 제주도 지역 이외에 다른 여러 지역의 무가에서도 다양하게 전승된다. 앞서 본 일본 옥산신사의 신가(神歌)에는 온전한 형태의

35) “압뎨보소 泰山이요 / 뒤엔보소 平地로다 / 압뎨야 들어 오라 / 뒤뎨야 물너가라 // 겹질짓고 골느진밭데 / 고분새로나 메영가자 / 사디소리 즈즈가면 / 겹질손도 즈즈간다 // 이런날 이런일 하기 / 성이 언만 가실소냐 / 오날 오날 오날 이면 / 每日잠성 오날일가”.

조용제, 『도남조용제전집』4, 태학사, 1988. (이 책에 수록된 민요들은 원래 도남이 1930년 6월에 채록한 노래들로, 그 중 일부분이 1941년에 『文化朝鮮』3권, 4호에 일문(日文)으로 소개된 바 있다. 그 전문은 『도남학보』 제4집(1981)에 수록되었다. 『도남조용제전집』4, 281쪽 참조).

36) 현용준·현승환 역주, 『제주도 무가』(한국고전문학전집 29), 고려대학교 민족문화연구소, 1996, 487쪽.

“(女裝小巫) [사설] 밭을 돌아보니 조가 삭이 나고 있더라. 두 번째 밭을 돌아보니 삭이 두 잎 되었다, 세 잎 되었다, 네 잎 되었다. 야, 김을 매게 되었다. 첫 김을 매자, 두 번째 김을 매자. / (小巫들) [창] 아아여 나아여 사테로고나. 앞뎨야랄 들어오꼭 뒷뎨야랄 물너가라. 동뎨야로 서뎨야로 서뎨야로 동뎨야로. 아아여 나아여 사테로고나. [김매는 노래하며 김매는 시늬한다.]”, 「세경놀이」.

‘오느리’ 노래가 전하고 있고, 남해안 거제도 통영 중심의 별신굿 제석노래, 전남 화순 곳의 선부리[조상굿]에 불린 노래, 진도 셋김굿에 등장하는 후렴 부분 등 다양한 형태의 ‘오느리’ 노랫말들이 무속 문화 속에 스며들어 전하고 있다.³⁷⁾ 이는 ‘오느리’ 유형의 노랫말이 단순히 특정 지역의 몇 무가에만 전승된 것이 아니라 전국적인 광포성(廣布性)을 띠고 전승되었음을 말해주는 것이라 하겠다.

어느 지역의 무가는 ‘오느리’ 노랫말에서 나타나는 공통적 특징은 조금씩 변형되어 서로 다른 모습으로 무가 속에 습합되어 남아있다는 데 있다. “오늘이 오늘이야~ 매양 장천 오늘이야~”라는 공식어구는 모두 갖고 있지만 어느 것이 원형인지 알 수 없을 만큼 다양한 형태의 노랫말로 나타나며, 제주도 무가에서도 볼 수 있었듯이 그 분위기도 상황에 따라 다르게 나타난다. 이러한 변화상은 ‘오느리’ 노래가 무속 문화 속에서 오랜 세월에 걸쳐 구비전승(口碑傳承)되며 향유되었다는 것을 말해주는 것이라 생각된다. 따라서 “오늘이 오늘이야~ 매양 장천 오늘이야~”라는 노랫말은 무가 본연의 것일 가능성이 크다. 이것이 시조의 영향에 의해 후대적으로 재생산된 노랫말이라고 하기엔 무가 노랫말의 다양성의 편폭이 너무나 넓고 크게 나타난다. ‘오느리’ 노랫말이 온전하지 않으면 앓을 수록 이는 이 노랫말들이 오랜 세월동안 여러 지역의 무속 문화 속에서 전승되며 부침을 거친 결과를 보여주는 반증이 아닌가 생각된다.

3.2. 무가와 시가(詩歌)의 교섭 양상

앞서의 논의들을 통해 ‘오느리’ 노래가 무가적 전통 속에 놓여 있음을 알 수 있었는데, 무가로 향유된 ‘오느리’ 노래는 불린 목적이나 상황에 따라 다양한 유형의 노랫말이 전하고 있었고, 시조 ‘오느리’처럼 기원과 소망의 의미를 간직한 채 불린 노래들도 존재하고 있었음을 확인할 수 있었

37) ‘오느리’ 노래가 있는 무가에 대해서는 김기형(앞의 논문, 1998)과 신연우(앞의 논문, 2005)의 논의에서 자세히 다루어졌다.

다. 이는 시조로 불린 '오느리' 노래의 연원(淵源) 역시 무속 문화의 연장선상에서 파악할 수 있는 근거를 마련해 주었다고 할 수 있다.

그렇다면 '오느리'류 같은 무가적 전통의 노래들이 시조를 비롯한 여러 시가(詩歌) 장르와 교섭하며 전승되는 사례에 대해 살펴볼 필요가 있다. 왜냐하면 무가와 여러 시가의 교섭 양상은 무가의 '오느리' 노랫말이 가곡창의 중대엽 「심방곡」으로 정착되어 간 과정을 이해하는 데 도움이 될 것으로 생각되기 때문이다.

이러한 교섭 양상을 살피는 데는 시조와 무가(巫歌) 노랫가락의 관계를 검토한 기존의 논의들이 좋은 참고가 된다. 무가 노랫가락에는 다양한 모습의 시조형 노랫말이 나타나는데, 시조 3장이 그대로 들어있는 것에서부터 적게는 몇 구절이 들어 있는 형태까지 여러 유형의 모습으로 나타난다.³⁸⁾ 이러한 현상에 주목하여 일찍이 '시조의 무가 기원설'이 제기되기도 하였다.³⁹⁾ 이에 대해 장사훈⁴⁰⁾은 무가의 노랫가락은 시조의 가사만을 가져다가 무당 소리에 곡을 맞추어 부른 것이고, 이는 고종 때에 궁중을 드나들던 무녀에 의해 시작된 것이라고 논의하였다. 하지만 최근 신연우⁴¹⁾는 이육(李鈺, 1760~1812)의 「봉성문여(鳳城文餘)」에 실린 무속 관련 자료와 신위(申緯, 1769~1845) 「소악부(小樂府)」의 한역시 등의 기록을 통해 무가 노랫가락은 이미 18세기 말~19세기 초에 존재했었고, 또한 이 노랫가락은 시조의 단순한 변주가 아니며 무가의 필수적 요소로 기능하고 있음을 밝힌 바 있다. 이러한 논의는 무가에서 볼 수 있는 여러 시조형의 노랫말이 단순히 시조나 다른 시가에서 차용되었다고 보기 보다는 오랜 무속 문화의 전통과 여러 가창 장르와의 상호 교섭 양상을 통해 파악해야

38) 무가 노랫가락에 나타난 시조 사실에 대해서는 조홍욱의 「서정무가 노랫가락 사실의 형성과 전승양상에 대한 소론」(『한신논문집』12, 한신대출판부, 1995)에서 다루었다.

39) 시조와 무가 노랫가락의 형식적 유사성에 주목하여, 시조의 기원은 노랫가락에서 찾아야 할 것이라는 견해가 이회승에 의해 제기되었다.(이회승, 「시조 기원에 대한 일고」, 『學燈』제2호, 한성도서, 1933).

40) 장사훈, 「시조와 무녀시조와의 관계」, 『시조음악론』, 서울대학교 출판부, 1986.

41) 신연우, 앞의 논문, 2005.

함을 지적했다는 점에서 의미 있다고 할 수 있다.

다음의 작품들을 통해 무가 노랫말과 다른 시가와외의 상호 교섭 양상을 검토해 보도록 하겠다.

(바) 본향양산 오시는 길에 가야고로 다시 늦소
가야고 열 두 줄에 어느 줄 마당 서게우서
줄 아래 덩기덩 소리 논이라고

—「가망노래가락」 중⁴²⁾

(사) 마루라 어디가오 남산 밋헤 송림가오 뵈비단 장옷세 솔님이 듯아 청
청기로 하월이라 호노라
마루라 오시는 길에 거문고로 다리 노아 가야금 열 두 줄노 동기 등
당실 느리소스
엘화만수 나나나나요 나나나나요 니일니리루 느리소스

—잡가 「성주푸리」 중⁴³⁾

(아) 양구 양천 흠으는 물에 어라 등실 쩌 썩여라 ... 이물에는 이 사공아,
저물에는 저 사공아 허릿간의 화장아히 물재가 느저가느니라 쩌 썩여
라 쩌 썩여라 이 밥지여 설흔세명 역군들 헛참하고 ...북을 등등 치며
압사공아 쩌를 대라 느저 가느니라 ... 성주대도감 거동을 보소 밤이
면은 못데 나려 잠을 자고 낮이면은 쩌를 타고 여울여울 고사하고 나
려올제 평반에 물을 담은듯이 외방 돌아주실 황제 대활례로 늘으소사
...

—「황제푸리」⁴⁴⁾

(자) 물우희 沙工 물알엿 沙工놈들이 三四月 田稅大同 실라갈쎌
一千石 잇는 大重船을 작위다혀 솜여너야 三色 寶果 머리 가즌것 갓
초와 필이 巫鼓를 등등 침여 五江城隍之神과 南海龍王之神에 손곳초와
告祀홀제 全羅道 | 라 慶尙道 | 라 蔚山바다 羅州바다 七山바다 휘도라

42) 赤松智城·秋葉隆, 앞의 책, 1991, 57쪽.

43) 「명정 증보신구잡가」, 光文冊肆, 1914.(「한국잡가전집」1, 계명문화사, 1998).

44) 赤松智城·秋葉隆, 앞의 책, 1991, 145쪽.

安興목이라 孫孛목 江華스몸 감들아들제 平盤에 물담듯시 萬里滄波에
 가는 듯 돌아오게 고스레 고스레 事望일게 ㅎ오소서
 어어라 어어라 저어 어어라 비 썩여라 至匆惹 南無阿彌陀佛
 —주씨본 『해동가요』 393번, 李鼎輔

(바)와 (아)는 무가에서 인용한 것으로, 여러 무가에서 공식어구로 사용 되는 “~오시는 길에 가야고로 다리를 놓소”와 “평반에 물 담은 듯이~” 라는 노랫말이 있는 것을 가져온 것이다. 이러한 노랫말들은 지역을 넘어서 전국적으로 다양한 무가에서 여러 변형적 형태로 나타나고 있는데, 이는 이러한 노랫말들이 다른 시가와 관계없이 무가 본래의 것임을 보여주는 동시에 차용에 의한 것이 아니라 무가의 본질적 부분에 해당되는 것임을 말해준다 하겠다.⁴⁵⁾ 특히 “~오시는 길에 가야고로 다리를 놓소”라는 노랫말은 18세기 말 이옥(李錡)의 기록⁴⁶⁾에서도 나타나는데, 이러한 노랫말이 온전한 무악(巫樂) 속에서 이 시기까지 전승되었다는 것은 이러한 음악적 틀이 그 이전 시기부터 오랜 세월을 걸쳐 다듬어져 갖춰졌기 때문에 가능한 것이라 할 수 있다.⁴⁷⁾

(사)의 잠가 「성주푸리」인 경우 이미 제목에서 알 수 있듯이 무속적 전통의 영향이 강하게 감지되는 작품으로, 그 노랫말의 대부분에서 무가적

45) 신연우, 앞의 논문, 2005, 237~238쪽 참조.

46) 이옥, 「巫歌之訛」. “일찍이 월파정(月波亭)에 올라 큰무당이 오신(娛神)하는 소리를 들었는데 그 소리가 맑고 뛰어나며 또한 기이한 말이 많았었다. 그 말이 “백비단 장삼이요 공작깃 옷깃이라” 하고 또한 말하기를 “마마신 멀리서 오시니 가야금으로 다리 놓소 가야금 열두 줄에 어느 줄을 좇아 뛰노실까”라고 하는 것이었다. 장고는 느린 장단이었고 쇠방울은 부서지듯 딸랑거렸다. 나이 어리고 목청 좋은 자가 소리를 받아 번갈아 가며 부르는 것이 자못 구가(九歌)의 뜻이 있어 가히 사람을 즐겁게 하기에 족했었다.”(嘗登月波亭 聽大巫娛鬼 則其音清越 亦多奇語 其曰 白飛緞兮長衫 孔雀羽兮爲領 又曰虎口神兮遠來 伽耶琴兮爲梁 琴絃兮十二 從何絃兮翱翔 腰鼓緩節金鈴如碎 而年韶喉清者互唱以迭和 則頗有讀九歌之意 足以娛生者). 박경신, 「『鳳城文餘』에 실린 巫歌관계 자료의 의의」, 『구비문학연구』2, 한국구비문학학회, 1995, 283~284쪽 및 실시학사고전문학연구회 역, 『역주 이옥전집』2, 소명, 2001, 82쪽 참조.

47) 신연우, 앞의 논문, 2005, 249~250쪽 참조.

형태가 고스란히 남아있음이 확인된다. 이 잡가 「성주पुर」는 20세기 초 잡가문화권에서 불린 상황을 보여주는 하지만, 그 원형은 대부분 무가 「성주풀이」에서 그대로 가져온 것이라고 할 수 있다.

(아)의 무가에서 볼 수 있는 “평반에 물 담은 듯이~” 노랫말도 여러 시가에서 확인된다.⁴⁸⁾ 여기서는 이정보(李鼎輔, 1693~1766)의 시조 작품을 인용하였는데, [(자)] 이 작품은 조세(租稅) 물품으로 대동미(大同米)를 견여가는 대중선(大重船)이 다시 돌아가기를 바라는 백성들의 마음을 해학적으로 표현한 작품이다. 여기에는 사공들이 뱃길을 나갈 때 지내던 고사(告祀) 장면이 그려져 있는데, (아)의 무가와 비교해 보면 그 노랫말들이 유사함을 알 수 있다. 「황제पुर」⁴⁹⁾에는 강원도 양구에서 짐짓는 데 쓰일 재목(材木)을 물길로 나르는 장면이 묘사되어 있는데, 여기서 쓰인 노랫말들이 시조에서는 부분적으로 재편되어 사용되고 있음을 볼 수 있다. 무가에서 쓰인 노랫말이 다른 시가 장르에서 활용되더라도 무속 문화에 기인한 전통은 그대로 유지한 채 활용되고 있음을 확인할 수 있다.

간략하게나마 무가와 다른 시가와와의 관련 양상에 대해 살펴봤는데, ‘오느리’ 이외의 다른 무가 계통의 노랫말들도 시조, 잡가 등의 여러 시가 장르에서 향유되고 있음을 확인할 수 있었다. 이러한 노래들은 무속 문화에 강하게 전인되어 그 잔영이 유지된 채 불리고 있었는데, 이러한 노래들이 ‘오느리’처럼 폭넓은 전승 양상을 보이지는 않지만 대체적으로 ‘오느리’와 유사한 향유·전승되는 과정을 겪었을 것으로 생각된다.

48) 잡가에서는 「땃인덕담경」에서 찾아볼 수 있다. ‘박춘지 소리’로 기록된 것으로 보아 무가의 노랫가락이 20세기 초 잡가로 유행하며 노랫가락으로 불린 과정을 알게 해준다.

「땃인덕담경」, “무쇠 목숨에 돌쓴다라 천만세를 점지허라 이땃가중에 금년 신수 더통홀적에 동결문을 다든드시 오륙월 문을 여든드시 시웃 입은듯이 날신 몸이 되게 점지호고 평반에 물을 담은드시 물의 물탄드시 술의 술탄드시 옥반의 진주 담은드시 낮지며는 물이 말고 밤이여는 불이 밝아 …”, 「무쌍신구잡가」, 博文書館, 1915. (『한국잡가전집』2, 계명문화사, 1998).

49) 황제(黃帝)는 토목에 관계된 신이다. 경기지역 무속에서는 「성주풀이」 무가를 「황제풀이」라 한다. (김태곤, 『한국무가집』 I, 집문당, 1971, 102쪽).

明堂의 집을 지어 東편의 馬廐 짓고 西편의 庫間 짓고 陽地의 방하 걸고
 陰地의 우물 펴고 길알의 논을 갈고 길 우회 밧출 갈고 물은 더 조홀 갈고
 큰 더 피 심고고 … 뒤뜰의 개를 노코 압들의 뚝을 노고 매 노하 山行하고
 白馬 밧 짓겨 뒷 東山 松亭의 바 느려고 거러미여 노코 종호여 밧 갈니고
 계집종 잔 부이고 술 길너 亭子하고 대 길너 竹亭 짓고 … 울벼쭈 술을 빗
 고 靑梁米 썩을 치고 어우리 송치 잡고 먼 권당 근 이웃을 주주리 請한 후
 의 어리나 濁子닐망정 물 마초아 잘 걸너 一盃式 혼 연後的 풀독춤 코놀내
 를 興계워 노닐적의 오늘이 오늘이요 미일의 오늘이요 두어라 三公不換 此
 江山일가 호노라

—「明堂歌」, 「權花樂府」⁵⁰⁾

이 작품은 가집 『근화악부』에 수록된 가사 「명당가」다. 이 「명당가」는 『청영』에도 수록되어 있는데, 『근악』의 텍스트가 좀 더 명확하다. 이 「명당가」에는 명당 터에 집을 짓고 그곳에서 소박하게 살아가고자 하는 삶의 모습이 다채롭게 펼쳐져 있다. 이 작품에 표현된 모습들을 당대인들의 실제적 삶의 모습이라기보다는 풍요롭고 행복한 삶을 영위하고자 하는 그들의 기원과 소망이 형상화된 모습들이다. 그런 점에서 이 가사는 「평생도」에서 읽어낼 수 있었던 것처럼 소망하는 도상(圖像)이라 할 수 있다. 명당에 집을 짓고 이상적인 향촌사회의 사대부적 삶을 구가(謳歌)하는 화자가 “풀독춤 코놀내를 興계워 노닐 적의 오늘이 오늘이요 미일의 오늘이요”라 하였으니, ‘오느리’ 노래는 더할 나위 없이 즐겁고 흥겨운 날에 일상적으로 불린 축하(祝歌)였음을 보여준다. 그런데 이 가사의 내용과 노랫말들은 무가 「성주풀이」에서도 쉽게 접할 수 있는 것들이다.⁵¹⁾ 앞서 무가에서 자

50) 『근화악부』는 이능우 선생 소장본이었는데, 현재 성균관대학교 존경각에 소장되어 있다. 가집자료총서를 기획중인 성무경 선생이 이 자료를 제공해주었다. 더불어 ‘오느리’ 노래에 대해 여러 조언을 아끼지 않은 성무경 선생의 후의에 감사드린다.

51) 명당에 터를 잡고 풍요롭게 살기를 바라는 염원은 무가 「성주풀이」에도 잘 나타나 있다. 「성주풀이」에서는 「명당가」보다 그 내용이 삶의 전체적 형상으로 확장되어 나타나는 특징을 보인다. 대표적 무가로는 赤松智城·秋葉隆의 「조선무속의 연구」(동문선, 1991, 142~157쪽)에 수록된 「황계푸리」와 서대석 편, 「구비문학」(한국문학총서3, 해냄, 1997, 366~389쪽)에 수록된 「고사터담」을 들 수 있다.

주 볼 수 있었던 ‘오느리’ 노랫말이 여기에서도 눈에 띄는데, 가사 결구(結句)에 보이는 ‘오느리’ 노랫말은 그들의 기원과 소망의 바람을 한층 더 강화시켜주는 역할을 하고 있다.

무속 문화의 영향력이 감지되기는 하지만, 이 작품에서 나타나는 이러한 소망과 바람이 비단 무속적 세계에만 기댄 것이라고 말할 수는 없을 것이다. 좋은 터에 자리 잡고 행복하게 살아가고픈 마음은 시대를 초월한 인간들의 보편적인 마음이기 때문이다. 「명당가」는 무속 문화의 자장 속에서 파생한 ‘오느리’가 다양한 시가 장르에서 정착되며 보편적 의미로 자리매김하는 과정을 잘 보여주는 작품이라 할 수 있다.

4. 「심방곡」의 의미와 중대엽 ‘오느리’의 성격

그간 ‘오느리’ 노래가 주목받았던 가장 큰 이유는 이 노래가 시조의 발생과 관련하여 가곡(歌曲) 출발기의 작품으로 평가받았기 때문이다. 이에 대해서는 ‘오느리’의 원형적 노래가 만(慢)·중대엽(中大葉)의 대엽조(大葉調)로 정착되었고, 중대엽에서부터 현재의 가곡창의 형식에 맞게 변화되었을 것이라는 추정이 대체적으로 합의를 이루고 있다.⁵²⁾ 다만 ‘오느리’가 대엽조에서부터 시작되었는지 아니면 그 이전 시기부터 궁중 악장적 성격을 갖고 있었던 것이 대엽조로 정착하게 된 것인지에 대한 시각 차이가 존재한다. 결론적으로 말하자면, 필자는 무가적 전통 속에서 파생된 노래 ‘오느리’가 궁중에서 소용되면서 향악(鄉樂) 계통의 음악으로 향유되었을 것이라는 입장에 있다. 여기에서는 ‘심방곡’의 의미 변화와 ‘오느리’ 노래가 무속문화 전통의 연장선상에서 가곡창 중대엽 「심방곡(心方曲)」의 의미로 자리매김하게 된 과정에 대해 살펴보도록 하겠다.

‘심방곡’이라는 용어가 갖는 역사적 함의를 파악하는 것은 그렇게 간단한 것 같지는 않다. 왜냐하면 ‘심방곡’과 관련된 ‘심방’(혹은 ‘신방’)⁵³⁾이라

52) 시조의 기원과 발생, 변천에 대한 대표적 논의는 각주 5번에서 소개하였다.

는 용어는 이른 시기인 신라 시대에서부터 조선 후기까지 그 용례가 보이고, 그에 따라 각각 조금씩 다른 의미로 사용된 것으로 판단되기 때문이다. 따라서 '심방곡'이 갖는 다층적(多層的) 의미를 읽어내는 작업이 이루어져야 할 것으로 보인다.

'심방'이라는 용어의 연원은 신라 시대까지 거슬러 올라간다. 『삼국유사』의 「처용랑 망해사」조에는 '신방사(新房寺)'라는 사찰명이 보이는데, 주지 하듯 '신방사'는 헌강왕(憲康王)이 동해 용의 신령스러움을 보고 이를 위해 지은 망해사(望海寺)의 다른 이름이다.⁵⁴⁾ 「처용 설화」와 관련된 '신방'이라는 용어가 이후 조선 초 「처용회(處容戲)」를 설명하는 기록에서도 나오는 것을 감안한다면, 두 기록에서 나타나는 '신방'이라는 용어를 단순한 우연의 결과로 보기는 어려운 것 같다. 조선 초 성현(成俔, 1439~1504)의 『용재총화(慵齋叢話)』 「처용회」에는 '신방곡'이 나오는데, 궁중 정재 「학연화대처용무합설(鶴蓮花臺處容舞合設)」의 연행 과정을 설명하면서 “만기(幔機), 중기(中機), 촉기(促機), 신방곡(神房曲), 북전(北殿), 관음찬(觀音贊)” 등의 순서로 진행되는 과정에 '신방곡'이 있음을 기록하고 있다. 이러한 문헌 기록들을 참고해 보면, '신방'이라는 용어는 초기에 벽사진경(辟邪進慶)의 무속 문화 속에서 「처용 설화」와 함께 전승되다가 어느 시기에서부터 무악(巫樂)적 전통 안에 포함되어 곡명(曲名)으로 전승되었음을 알 수 있다.⁵⁵⁾

53) '심방'이라는 용어는 여러 문헌 기록에서 나타나는데, “新房, 神房, 心方, 尋芳” 등 각기 다른 한자 표기로 나타지만, 모두 동일한 의미방 안에서 볼 수 있는 용어가 아닌가 생각된다. 이 한자 표기들은 우리말의 차자(借字) 표기로 판단되며 역사적 상황에 따라 다르게 표기된 것으로 추정되지만, 정확한 근거는 아직 마련하지 못한 실정이다. 여기에서는 대표적 의미로 사용될 때는 '심방', '심방곡'으로 쓰고, 개별적 의미를 부여할 때는 해당 문헌 기록으로 표기하도록 하겠다.

54) 『삼국유사』 紀異 제2, 「처용랑 망해사」. “王既還 乃卜靈鷲山東麓勝地 置寺 曰望海寺 亦名新房寺”.

55) '심방'이라는 용어가 처용 설화와 어떤 연관이 있는지에 대해서는 아직까지는 알기 힘들다. 다만 처용 관련 이야기들이 역사적으로 무속 문화의 자장 안에서 전승되었을 것이라는 점을 고려할 때 '오느리' 노래와의 관련성을 모색해 볼 필요가 있을 것이다. 민속 또는 무속적 관점에서 처용을 무격(巫覡)으로 보거나 벽사신

여기서 유념할 것은 '신방'이라는 무속 문화의 용어가 무악, 더 정확히는 궁중의 향악으로 수용되면서 '신방곡'으로 지칭되었다는 점이다. 최근 김학성은 "민요적 수준의 '謠'와 그보다 고급한 양식의 '歌'와 그보다 더 고급한 '曲/樂'은 분명히 구분해야"⁵⁶⁾ 함을 지적한 바 있는데, '신방곡'의 '곡'도 이러한 의미 맥락 속에서 파악할 수 있을 것이다. '신방곡'은 무당[심방]의 노래들이 심방 '곡(曲)'화 되는 고급화 과정에서 부여된 명칭이라는 점을 주지할 필요가 있다. 다시 말해 '신방곡'이라는 용어는 민간에서 불리던 무속 계통의 노래[謠·歌]들이 궁중으로 상승·수용되면서 '곡(曲)'으로서 명칭부여를 받게 된 당시의 상황을 반영하는 용어라 할 수 있다.⁵⁷⁾

이후 17세기에 이르면 '심방곡'이라는 용어는 다른 의미로 전화(轉化)된다. 17세기 초 『양금신보』(1610)에서는 '심방곡'이 가곡창의 중대엽 '오느리' 노래를 지칭하는 용어이기 때문이다. 중대엽 '오느리'가 '심방곡'으로 지칭된 것은 일차적으로 이 노래가 범(汎) '심방곡' 계통[무악 계통]에 뿌리를 두고 전승되었기 때문일 것이고, 또한 범 심방곡 계통의 노래 중 '대엽조'화 된 대표적인 노래가 '오느리' 노래였기 때문인 것으로 판단된다. 정리하자면, 「처용회」의 '신방곡'처럼 무악계 음악으로 향유되었던 궁중향악의 노래 중에 '대엽조'화 되면서 중대엽으로 정착된 '오느리' 노래를 「심방곡」으로 불렀던 것이다.⁵⁸⁾ 다른 무가계 노래들이 대체로 무속 문화의

(辟邪神)으로 보는 견해는 기존의 많은 논의에서 다루졌는데, 최근 김수경의 논의 「고려 처용가의 미학적 전승」(보고사, 2004, 34~38쪽)에 잘 정리되어 있어 좋은 참고가 된다.

56) 김학성, 「시조의 향유전통과 흥만종의 가집편찬」, 『고전문학연구』34, 한국고전문학회, 2008, 18쪽.

57) 무속의 음악이 궁중악으로 수용된 사례는 「시용향악보(時用鄉樂譜)」에서 볼 수 있다. 「시용향악보」에는 「나례가(儺禮歌)」, 「성황반(城隍飯)」, 「대왕반(大王飯)」, 「군마대왕(軍馬大王)」 등 무가계에 속하는 노래들의 악보들이 전하고 있어 '신방곡'류의 노래들이 존재했음을 입증해 준다. 이때의 '신방곡'이 정확히 어떤 노래 혹은 어떤 악곡이었는지는 짐작하기 어렵지만 무가적 전통의 음악이 궁중의 음악으로 상승되는 경우가 적지 않았음을 알 수 있다.

58) 이 시기 '심방곡'이란 용어가 중대엽 '오느리'에 한정된 용어였음은 『양금신보』보

전통 속에서 무속의 노래로 혹은 다른 시가와와 관련 속에서 향유·전승 되는데 그쳤다면, '오느리' 노래는 어느 시기에 궁중의 또는 상층의 노래로 상승되면서 '심방곡'이라는 명칭을 부여받게 되고 다시 가곡창[심방곡]으로 향유되면서 그 파생의 범위가 더욱 넓혀졌다고 추정할 수 있다.

이 시기 '오느리' 노래는 가곡창의 중대엽으로 불렸지만 궁중악적 성격은 여전히 갖고 있었다. 궁중에서 이 노래가 궁중악으로 향유되었다는 것은 안상이나 양덕수처럼 장악원 출신의 궁중 악사들에 의해 그 노랫말이 만대엽·중대엽으로 기록되었다는 점에도 알 수 있지만, 노랫말이 갖는 기원과 축원의 본연적 의미는 군왕에 대한 충정(忠情)과 송도(頌禱)를 추구하는 궁중악으로 소용되기에도 적합했다고 판단할 수 있다. 또한 가곡창의 창법에는 현전하는 오장식(五章式) 창법 이외에 악장식(樂章式) 창법이 있었다는 점에서도 참고가 된다.⁵⁹⁾ 한 장(章) 또는 한 편(篇)씩 부르다가 연행 상황에 맞게 편의대로 그치는 이러한 방식은 궁중 악장으로서의 소용 환경과 밀접한 관련이 있어 보인다. 기존 논의에서 궁중 악장에 가까운 것으로 보였던 만대엽 '오느리'가 시조형에 적합하지 않다고 논의되거나⁶⁰⁾ 또는 이를 엮어 부르던 또 다른 악곡이 있었다고 여겨진 것⁶¹⁾은 이러한 악장식 가곡창법으로 이 노래를 불렀기 때문이 아닌가 생각된다. 궁중악 계통으로 전승된 중대엽 '오느리'의 시조형이나 악곡 선율이 만대엽과 삭대엽 양쪽의 특성을 모두 갖고 있는 것은 이러한 악장식 가곡창법

다 앞선 『금합자보』에 만대엽 '오느리'가 수록되었으면서도 '심방곡'이란 명칭이 붙지 않은 것을 통해 알 수 있다.

59) 이병기(李秉岐)는 일찍이 가곡의 창법을 설명하면서 크게 두 가지로 나누어 볼 수 있다고 하였는데, “하나는 樂章式, 또 하나는 五章式이다. 樂章式은 樂章이나 其他 歌詞를 樂譜에 依하여 하되, 한 章씩 또는 한 篇씩 부르다가 形便대로 그치게 되면 그치는 것이니, 宮廷 儀式—祭禮, 宴禮 같은 때에 이걸 부르게 된다. 부르는 노래는 樂章들이며, 與民樂, 步虛子, 鳳凰吟, 滿殿春의 歌詞 같은 것이다.”라고 설명하였다. (이병기, 『時調의 發生과 歌曲의 區分』, 『진단학보』1, 진단학회, 1934, 132쪽).

60) 양태순, 앞의 책, 1997, 350쪽과 김영운, 『가곡 연창형식의 역사적 전개양상』, 민속원, 2005, 67쪽.

61) 양태순, 위의 책, 1997, 351쪽.

에 기인된 것으로 볼 수 있을 것이다.

조선 후기 '심방곡'에 대한 또 하나의 중대한 의미 변화는 '중대엽=심방곡'이라는 인식이 확산되면서 '심방곡'이 가곡창의 원형(原型)·고조(古調)로 평가받았다는 것이다. 17세기 초반, 가곡창의 조종(祖宗)인 만대엽은 이미 퇴조해 가는 경향이 두드러지게 나타나는데 반해, 중대엽은 네 개의 악조로 분화되며 체계적인 연창의 틀을 갖추어 나가고 있었고 이후 17세기 중후반에 이르면 다시 12개의 악곡으로 구성되는 등 가곡창 악곡의 틀이 완성되게 된다.⁶²⁾ 가곡창에서 만대엽은 현존 시조형과는 다소 거리가 있는 형식으로 보이고 중대엽에 이르러서야 가곡창의 노랫말로 적합한 시형이 형성되는 것으로 판단된다.⁶³⁾ 요컨대 '심방곡'은 가곡창의 온전한 틀이 완성되는 시점에 실질적인 원형으로 정착된 중대엽 '오느리'를 지칭하는 용어였다가, 이후 조선 후기 삭대엽 중심으로 재편되어가는 가곡 문화에서는 중대엽과 동일한 의미인 가곡창의 고조로 받아들여졌던 것이다.

이러한 경향은 이후 '심방곡'에 대한 당대인들의 평가에서 확인할 수 있다. 18세기 초 『낭옹신보(浪翁新譜)』(1728)에서 '심방곡'을 맨 앞으로 내세우면서도 “근세에는 이 곡을 부를 줄 아는 자가 없다”⁶⁴⁾라고 한 것이나 이익(李瀾, 1681~1763)이 “대엽조 만·중·삭은 본래 심방곡”⁶⁵⁾이라고 언급한 것은 이러한 인식의 소산으로 풀이된다. 또한 한유신(韓維信)이 『영언선(永言選)』(1762) 서(序)에서 심방곡(尋芳曲)과 중중대엽(中中大葉)을 가리켜 '종조리(終條理)'로 언급하며 가곡창에서 이르러야 할 최고의 단계로 지칭한다든가,⁶⁶⁾ 19세기 말 『가곡원류』계 가집의 편찬자 중 한 명인 안민

62) 중대엽의 악조·악곡 분화에 대해서는 『양금신보』, 『백운암금보』 등의 고악보를 통해 확인할 수 있는데, 권순희의 『가곡 연창 방식에서 중대엽 한바탕의 가능성』(『민족문화연구』44, 고려대 민족문화연구소, 2006, 33~36쪽)에 자세히 정리되어 있다.

63) 양태순, 앞의 책, 1997, 350~363쪽과 김영운, 앞의 책, 2005, 64~68쪽 참조.

64) “平調 古調 心方曲 近世无唱此曲者”, 『낭옹신보』.

65) “又有慢中數三調 此本稱心方曲”, 『성호사설』13, 『人事門』, 『國朝樂章』.

66) “公曰 調成矣 所未竟者 獨有尋芳曲中中大葉兩調 此聖門所謂終條理也 了此卒業矣”, 『영언선 서』, 박씨본 『해동가요』.(손태룡, 『『해동가요박씨본』의 영언선 해제』, 『한국음악사학보』21, 한국음악사학회, 1998).

영(安致英)이 신방곡(神方曲)을 연주하는 예인들을 남다르게 평가하는 것⁶⁷⁾도 가곡 문화에서 갖는 '심방곡'의 위상을 반영한 것이라 할 수 있을 것이다.

조선 후기 '심방곡'의 의미 변화는 시조 '오느리'의 노랫말이 생성·변형·파생되는 과정과 밀접한 관련이 있는 것으로 보인다. '오느리' 노래는 앞서 살펴봤듯이 그 향유의 범위가 잔치와 유흥의 공간으로 점차 확대되면서 다양하게 변형되며 폭넓게 향유되는 양상을 보이는데, 이러한 과정 속에서 '중대엽 오느리 심방곡'이라는 그 본래의 뜻은 퇴색되고 '심방곡'이라는 용어만이 남아 가곡창의 조종(祖宗)으로 인식된 것이라 할 수 있다.

5. 맺음말

지금까지 '오느리' 노래의 다양한 전승 양상을 무속 문화의 관련 속에서 살펴보고, 시조 '오느리'를 지칭하는 '심방곡'이라는 용어의 의미와 그 성격에 대해서도 검토해 보았다. 본고의 논의를 다시 한 번 정리하며 마무리하도록 하겠다.

시조 작품으로 잘 알려진 '오느리' 노래는 조선 중후기 폭넓게 향유되며 유행되었다. 다양한 노랫말로 파생되며 여러 향연과 축하의 공간에서 불린 이 노래는 조선의 보편적인 축가로 향유되었다. 이 작품의 주제와 의미 지향은 무가적 전통에 맞닿아 있다. '매일 매일 오늘만 같아라'라는 당대인들의 기원과 축하의 염원은 현실의 복된 삶을 기구(祈求)하는 무속 문화의 그것과 별반 다르지 않다.

'오느리' 노래는 제주도를 비롯한 여러 지역의 무가에서 찾아볼 수 있다. '오느리' 노래가 전국적인 광포성을 띠고 여러 지역에서 전승되었던 이유는 기원과 축원의 보편적 의미를 갖고 있는 이 노랫말의 대표성 때문

67) 『金玉叢部』의 127번, 157번 작품 부기 참조. (김신중 역주, 『금옥총부』, 박이정, 2003).

일 것이다. 이러한 '오느리'의 노랫말은 무가 본연의 것일 가능성이 크다. 다양한 유형의 '오느리' 노랫말이 여러 지역의 무가에서 발견되는 것은 그만큼 이 노래가 무속 문화의 자장 속에서 오랜 시간 전승되며 부침을 거친 결과로 볼 수 있기 때문이다.

가곡창 '오느리'에 부기되어 있어 주목을 받는 '심방곡'이라는 용어는 여러 시기에 걸쳐 사용되면서 의미 변화를 보인다. '심방곡'과 관련된 '신방'이라는 용어의 연원은 신라 시대 때부터 찾을 수 있고, 이후 조선 초에는 궁중 정재 「처용회」의 '신방곡'이라는 명칭에서 확인된다. '신방곡'이라는 용어는 민간에서 불리던 무속 계통의 노래들이 궁중으로 상승·수용되면서 '곡(曲)'으로서 명칭부여를 받게 된 당시의 상황을 반영하는 용어로 볼 수 있다.

17세기 초반, 가곡창 중대엽의 '오느리' 시조에 「심방곡」이라는 명칭이 부기된 것은 이 노래가 무가계 노래에서 전승된 사정을 반영한다. 중대엽 「심방곡」은 궁중악의 범 심방곡 계통의 노래 중 대엽조화 되어 가곡창으로 불린 대표적인 노래 '오느리'를 지칭하는 것으로 보인다. 이후 '중대엽=심방곡'이란 인식이 확산되면서 '심방곡'은 가곡창의 조종(祖宗)·고조(古調)로 평가받게 되었고, 또한 다양한 시조 노랫말로 변형·생성되며 조선의 보편적인 축가로 향유되었다.

무가적 전통 속에서 파생된 '오느리' 노래가 궁중악으로 향유되고 이후 가곡창으로 널리 회자(膾炙)된 데에는 그 노랫말이 갖는 진정성에 기인할 것이다. 노래를 부른 목적이나 대상은 바뀌더라도 삶을 기원하고 소망하는 마음은 시공(時空)을 초월한 인간의 보편적인 마음이기 때문이다. '오느리' 노래의 기원과 소망의 궁극적 의미 지향은 여러 시기 동안 당대인들부터 변함없이 애호될 수 있었던 근본적인 동인이었다.

- 핵심어: 오느리, 심방곡, 무가적 전통, 제주도 무가, 중대엽, 가곡창

<참고 문헌>

- 권순희, 「가곡 연창 방식에서 중대엽 한바탕의 가능성」, 『민족문화연구』 44, 고려대 민족문화연구소, 2006, 33~36쪽
- 권두환, 「시조 발생과 기원」, 『관악어문연구』18, 서울대국어국문학과, 1993.
- 김기형, 「『오노리』 유형의 기원과 전승 양상」, 『한국민속학』30, 한국민속학회, 1998, 38쪽
- 김영운, 「가곡 연창형식의 역사적 전개양상」, 민속원, 2005, 67쪽
- 김학성, 「시조의 향유전통과 흥만종의 가집편찬」, 『고전문학연구』34, 한국고전문학회, 2008, 18쪽
- 신연우, 「시조와 서울 굿 노랫가락의 관계」, 『동방학지』132, 연세대 국학연구원, 2005, 237~238쪽
- 양태순, 「정과정(진작) 연구」, 『고려가요의 음악적 연구』, 이회문화사, 1997, 350~363쪽
- 윤덕진·성무경 주해, 『18세기 중·후반 사곡(詞曲) 가집』, 『고금가곡』, 보고사, 2007, 327쪽
- 이병기, 「시조의 발생과 가곡의 구분」, 『진단학보』1, 진단학회, 1934, 132쪽
- 이상원, 「조선시대 생일노래의 성격과 전승 연구」, 『국제어문』26, 국제어문학회, 2002.
- 이수자, 「무속신화 「원천강본풀이」의 신화적 의미와 위상」, 『남도 민속학의 진전』, 태학사, 1998, 791쪽
- 장사훈, 「시조와 무녀시조와의 관계」, 『시조음악론』, 서울대학교 출판부, 1986.
- 赤松智城·秋葉隆, 『조선무속의 연구』, 조선인쇄주식회사, 1937.
- 조규익, 「초창기 가곡창사의 장르적 위상에 대해서」, 『국어국문학』112, 국어국문학회, 1994.
- 진성기, 『제주도 무가본풀이사전』, 민속원, 2002, 611쪽
- 현용준, 『제주도무속자료사전』, 신구문화사, 1980, 885쪽

<Abstract>

The Shamanistic Tradition of the *Onari Song* and Relationship of the *Shimbang-gok*

Kang Kyung-ho

The purpose of this thesis study a diversity of transmission of the *Onari Song* which is succeeded from tradition of the *Shamanistic Song* and meaning *Shimbang-gok*. The *Onari Sijo* had sung a festive song which is universal in *Joseon Dynasty*. The lyrics of era and prayer is contact with the tradition of Shamanic culture. The *Onari Song* is discovered the Shamanistic Song of the various area, specially that is appear from the *Jeju-do* Shamanistic Song. This is given the *Onari Song* widely enjoyed from cultural inside. The *Onari Sijo*, *Gagok Song Joongdaeyeop*, is *Shimbang-gok*, Because this song is succeeded from Shamanistic Song. The terminology, *Shimbang-gok*, extended in various time and meaning changed. The terminology which is *Shimbang-gok* that is derived from Shamanic culture is called Court Music of Shamanistic Music. After changed with the terminology which calls that *Gagok Song Joongdaeyeop*. The *Shimbang-gok* is aces with the originator of *Gagok Song*. Cause the *Onari Sijo* widely enjoyed as *Gagok*.

• Keywords: Onari, Shimbang-gok, Tradition of the Shamanistic Song, Jeju-do Shamanistic Song, Joongdaeyeop, Gagok Song

* 이 논문은 2009년 1월 31일 투고되었고, 2월 20일 심사 완료되어 2월 23일에 게재 확정되었음.