

## 고려가요의 어학적 해석

金 完 鎮

(서울대학교 국어국문학과 교수)

### I.

선배의 학문적 공업을 존경하며 기리는 것과, 그에 대한 비판적 탐구를 하는 것은 결코 서로 배치되는 것이 아니요, 말하자면 한 장의 종이의 표리와도 같다 할 것이다. 고려가요의 경우, 그 발굴 소개의 공은 金台俊에게 돌아간다 하겠으나, 본격적인 주석은 梁柱東 선생의 불후의 명저 “麗謠箋注”에 비롯됨을 부인할 사람은 없을 것이다. 그러나 이 기념비적인 저작도 헤아릴 수 없는 노고의 결정체이고 또한 뛰어난 탁견들을 담고 있는 것이 사실이라 하더라도 고려가요에 대한 연구의 화려한 시작을 이룬 뿐 결코 그 완전한 종결을 뜻하는 것일 수는 없다.

학문에는 결코 끝이 있을 수 없다는 일반론을 들출 것까지도 없다. “여요전주” 이후 많은 분들이 저서와 논문들을 통하여 갖은 노력을 하였음에도 불구하고 아직도 만족스러운 설명이 가지 않는 곳이 너무나 많은 것이다. 필자가 고려가요 연구의 말미에 참여하여 몇 편의 논문을 쓴 바 있지만, 그 후로 오랜 동안 침묵을 지키게 된 것도 그 일이 그만큼 어려운 데 기인한다고 변명할 수 있을지 모른다.

필자를 포함하여 후학들이 작은 공을 세울 수 있는 경우에도 그것은 결코 대단한 성과로 과장되어서는 안 된다. 촉박한 시간에 몰렸던 선학들에 비하여 우리

에게는 자료를 두고두고 반추할 반 세기의 시간적 여유가 있고, 무엇보다도 그 사이에 축적된 막대한 양의 국어학의 연구 성과를 우리는 발판으로 하고 있는 것이다.

고려가요 해석상의 어려움은 향가 해독의 경우와 반대되는 성격을 띠다고 할 수 있다. 향가의 경우에는 뜻은 알겠는데 어떠한 어형을 부여할 것인가가 문제되는 일이 많다 하면, 고려가요의 경우에는 한글로 적혀 있어 어형은 분명한데 무슨 뜻인지 알 길이 막막할 때가 가장 곤란한 것이다. 가령 鄭瓜亭의 ‘물헛 마리 신더’의 첫 단어 같이 사전에서 그 뜻을 검색할 수 없는 막다른 골목에 부딪치는 경우가 가장 난감한 것이다. 문맥에 따른 추측은 추측에 그칠 뿐, 실증이 될 수는 없다. 문헌이나 방언에서 그런 어형을 얻을 수 있으면 가장 좋겠으나, 그런 행운은 그리 자주 얻어지는 것이 아니다. 어휘론적이라 할 이 방향의 탐구는 시간이 많이 걸리는 것이 숙명일지 모른다.

반면, 우리가 가진 국어사의 다른 측면의 지식들을 이용하면 고려가요의 문면에 대한 이해를 개선하고 정밀화시킬 길이 또 따로 있다. 그것은 음운론, 조어론, 형태론, 통사론에 걸쳐서 국어사 연구가 쌓아 온 지식들을 이용하는 것이기에 주관적 회망적 해석을 지양하는 학문성을 보장받을 수 있게 된다.

우리가 고려가요의 어학적 해석을 위하여 무엇을 할 수 있는가를 예시하기 위하여 필자 개인이 했던 일 가운데, 비교적 안전하다고 생각되는 것 몇 가지를 들어 설명하려고 하거니와, 다른 분들이 한 것까지를 포함하여 총체적 기술을 하지 못하는 것을 유감으로 생각한다. 자칫 말단적 비평에 말려들지 않으려는 뜻도 들어 있다.

## II.

靑山別曲 사슴章에 ‘값대’라는 말이 나온다. 同鄕의 羅孫 金東旭 선생과의 學緣을 생각하며 이 단어를 첫째 예로 든다.

사스미 집 대에 올라서

양주동 선생은 이 단어에 대해서 이렇게 주해하고 있다.

값대 “長竿”의 義, \* “櫓”의 訓.

짐대에 가마필 조차 느니누다(逐檣鳥) (杜諺 卷二·八)

三乘 짐새에 一乘돛 돌아두니(新編普勸文·江月西往歌)

※ “檣”의 通訓은 “짐대”보다 “깃대”이다.

깃대엿 저비는(檣燕) (杜諺 卷二·二四)

梶·檣 깃대 [필자주 : 앞의 글자는 이梶의 잘못]

“깃대·짐대”의 相異는 前者가 “舟檣” 後者가 “荷竿”인 點에 있다. (字會中·二五)

유창돈 선생의 李朝語辭典에서는 ‘짐대’, ‘짐대’에 대해서 같이 ‘돛대, 장대’라 풀이하고 두시언해의 예문을 하나씩 보여 주고 있다. 여기서의 ‘장대’는 무애 선생의 ‘長竿’을 이어받은 것 같아 보인다.

전자에 필자가 靑山別曲의 사슴草을 가지고 작은 글을 썼을 때에는 서슴없이 이 ‘장대’를 받아들였던 것인데, 미심하여 현대의 국어 사전에 이 단어를 찾아보니, 이 ‘장대’라는 풀이가 나오지 않는다. 당장 경홀하게 이 풀이를 배격하려고는 하지 않지만 심상한 일일 수는 없다.

이희승 선생의 국어대사전은 ‘짐대’에 대하여 두가지 풀이를 보여 준다.

① 돛대.

② 『불교』 당(幢)을 달아 세우는 대. 돌이나 쇠로 만들. 후세에 풍수설(風水說)을 인용하여, 어느 곳은 행주형(行舟形)이니 돛대를 해 세워야 한다든지, 어느 곳은 노인형(老人形)이니 지팡이를 해 꽂아야 한다는 등으로 전용되었음. 당간(幢竿).

필자의 고향 읍지인 洪城郡誌(1925)에 이 당간을 ‘짐단’라 표기하고 있는 예를 상기한다. 水火로 폐사되었다고 하는 廣景寺 터에 자리하고 있다. 다른 石造物이 보이지 않는 가운데, 오직 이 당간만이 남아 있는 것은 국어대사전의 설명에 나오는 풍수설 덕분이었는지 모른다. 洪州(洪城의 옛 이름)는 運舟形이라는 속설이 전해 내려 오거니와, 그 運舟의 돛으로서의 상징물로 보호될 수 있었던 것인지 모른다. 洪州의 古號가 마침 運州였기에 이러한 신앙은 쉬 생길 수 있었을 것이다.

김동욱 선생은 필자의 ‘사슴’이 이 당간 위에 있어야 한다고 생각하고 있었다. 동물로서의 사슴이 아니라 사슴의 가죽을 뒤집어 쓰고 사슴으로 분장한 사람이 장대 위가 아닌 당간 위에 있지 않으면 안 된다는 것이 그분의 생각이었다.

불교 사찰 안에서의 百獸戲의 가능성은 라마 불교의 행사 장면 등을 유추하여 충분히 가능한 것이었겠다고 생각되나, 김동욱 선생께 高見을 더 들어 두지 못했던 것이 한스럽다.

이러은 이론서, 한자 사전 같은 것을 들추기 전에 먼저 국어 사전부터 보아야 한다는 말을 필자는 전에도 한 일이 있다. 그때에 부각되었던 단어는 鄭石歌에 나오는 三同이라는 한자어였다.

그 고지 三同이 뛰거시아 그 고지 三同이 뛰거시아

무애 선생은 이 ‘三同’에 대하여 이렇게 주해했었다.

三同 석동. 한 ‘동’은 ‘스물’ 또는 백. 혹 ‘三冬’의 詔로 봄은 지나친 생각인 듯.  
[필자주 : 원래는 三冬說을 주장]

이 ‘三同’에 대하여는 박병채 선생의 ‘方三百里的 땅’, 남광우 선생의 ‘세 동강이’ 설과 같이 흥미 있는 견해들이 있어 왔으나, 그러한 사잇길에 들어가지 말고 국어 사전이라는 큰 길에서 찾는 것이 옳다는 것이 필자의 견해였다. 필자는 그때 국어 사전에서 ‘동’, ‘삼동’, ‘삼동편사’ 등의 항목들을 검색하였다.

### 동

묶어서 한덩이로 만든 묶음, 또는 그 단위. 먹은 열 장, 붓은 열 자루, 무명·베·명주들은 선 필, 백지는 백 권, 조기·비옷들은 이천 마리, 새양은 열 점, 건시는 백 점, 땅은 백 못을 각각 일컬음.

### 삼동(三同)

세 가지의 물건을 합함.

### 삼동편사(三同便射)

두 사정(射亭)이 각각 당상(堂上) 한 사람과 출신(出身) 한 사람과 한량(閑良)의 세 계급을 합쳐 편을 짜서 활 쏘기를 겨루는 경기.

‘同’자 앞에 아무 수사나 다 붙일 수 있는 것은 아니어서, ‘五同’이니 ‘七同’이니

하는 말은 나오지 않고 '三同'만이 나오는 것은 '三同'이 그만큼 과거에 관용되었던 말임을 알게 한다. 굳이 '同'자 앞에 수사가 붙은 것을 더 찾으려면 '一同'이 있을 뿐이다.

鄭石歌의 '三同'은 꽃에 관한 것인데, 꽃에 관해서 '세 가지 물건을 합함'이라고 할 수 있는 것은 색깔일 수밖에 없지 않겠는가 하는 것이 필자의 논리였다. 세 빛깔의 꽃들이 현란하게 어울려 피는 것, 또는 한송이 꽃에 세 가지 색이 어울리는 것 따위를 상상할 수 있을 것이다.

三同과 같은 의미로 쓰인 '同'의 용례로는 一同 이외에도 大同, 色同과 같은 것을 생각할 수 있을 것이다.

### III.

음운론과 조어론의 지식을 바탕으로 난해어를 극복하려 한 보기로는 '슬웃브더'의 예를 들고 싶는데, 필자가 해 온 일 가운데, 가장 아끼는 것에 속하기에 해당 부분 전문을 옮겨 쓰는 것을 양해하여 주시기 바란다. 다만 脚注는 생략한다.

鄭瓜亭에 나오는 '슬웃브더'는 고려가요의 難解語를 대표하는 듯한 인상을 주어 온다. 蓬左文庫本에서의 '슬웃브더'를 보기 전까지의 해석 시도들을 지금에 와서 돌아보면 민망한 마음 뿐이라고 해야 할 만큼 고민의 흔적만이 역연하다.

하필이면 이 노래가 고등학교 국정 교과서에 실려 있고, 또 그 까닭으로 해서 이 단어에 대한 관심이 높았던 것이 사실이지만, '슬웃브더' 이외에도 확실한 설명을 할 수 없는 '물헛마리신더'와 같은 구절이 또 들어 있는 이 작품을 굳이 고등학교 교재에 실어야만 했던 동기도 이해하기 어려운 일에 속한다.

'슬웃브더'에 대한 기왕의 해석으로는

梁柱東 : 슬프도다.(완곡한 강세의 형용사)

池憲英 : 사퇴고(아뢰고) 싶도다.

南廣祐 : 사라지고만 싶은 것이여!(죽고만 싶은 것이여!)

의 세 계열을 꼽을 수 있는데, 梁柱東과 池憲英의 해석에 대한 비판은 南廣祐의 논의에 자세하기에 여기서는 되풀이하지 않거니와, '슬웃'의 '슬'을 본래의 어간이라고 볼 때, 전자에서는 '슬'('悲')의 'ㅎ'의 반영이 없는 점, 후자에서는 '슬'('白')

의 ‘ㅂ’과의 연결이 어려운 점이 난점이라는 점으로 요약된다.

南廣祐의 이 비판은 지극히 타당한 것이며, 여기서 그의 代案 ‘술’(銷)이 나오는 것은 자연스럽다. 다만 그의 논리 전개에서 ‘스라디여’와 ‘술하디여’를 동일시한 것만은 梁柱東의 견해를 비판했던 당사자답지 않은 처사였다고 하지 않을 수 없다. 물론 이것은 그의 논리 자체에 큰 영향을 미치는 것이 아니니까, 뛰어넘어 상관없이 있는 것이지만 문제는 그 다음에 있다.

‘……고 싶은 것이여!’라는 해석에 이르는 과정이 자세히 밝혀져 있지 않지만, ‘……고 싶다’라는 의미를 池憲英과 함께 ‘브더’ 또는 ‘웃부더’에 붙인 것만은 틀림 없을 것이다. 그러나 이 형태들의 어느 하나가 우리의 희망대로 ‘희망’을 표현하는 것이라고 말할 근거는 있을 것 같지 않다. 순전한 억측이지만, 두 분의 해석은 앞뒤의 맥락으로 보아 이런 의미가 여기에 어울리지 않을까 하는 기대에서의 것이 아니었던가 한다.

그러다가 여기에 蓬左文庫本の ‘술웃부더’가 등장한다. 이 어형을 본 南廣祐의 시각은 중요한 전환을 보인다. 시사에 찬 매우 중요한 발언이기에 그 전문을 여기 옮긴다.

· 최근 새로 나타난 자료에 의하면 “술웃브더” 아닌 “술웃부더”다.

오직 聖人사 마리신더(永嘉下 36)

슬프다 옛 사르키 마른 아디 몰흐 논더(南明下 30)

식석훈더 風憲所司(樂詞 霜臺別曲)

내 누를 소기로 하눌홀 소긴더(論解子罕)

의 “-너”와 같은 “-ㄴ 것이여”의 뜻이 분명해졌다. 다만

깃다 → 깃브다                      굿다 → 굿부다

뉘웃다 → 뉘웃브다              슬타 → 슬프다

애굿다 → 애굿브다              알타 → 알푸다

와 같이 動詞에서 形容詞로 轉成한 例는 있어도 ‘술웃’과 같은 副詞에 “브”가 붙어 轉成形容詞가 된 用例는 나타나 있지 않은 점이 문제점이라 하겠다.

‘술웃’을 단일 형태소로 인식해서의 논리인지 또는 ‘술’에 ‘웃’이 붙어 부사가 되었다고 보고서의 언명인지는 분명치 않으나 부사인 ‘술웃’에 형용사 형성의 ‘브’가 연결된다는 것은 문제가 아닐 수 없다는 지적인데, 정말 ‘술웃’이 ‘더욱’이나 ‘가장’ 같은 부사라면 그러한 부사에 ‘브’가 붙어 형용사를 낳는다는 것은 확

실히 우리의 상상을 초월하는 조어법일 수밖에 없다.

‘슬웃’은 일찍부터 주목되어 온 어사다. ‘슬웃 우니다니’와 같은 문맥에 나타나기 때문에 ‘슬퍼’라는 뜻을 추정하며 梁柱東이 인용한 이래로 ‘슬웃브더’의 해석을 논하는 사람이면 떠나없이 한 번씩은 언급하지 않을 수 없었던 단어였다. 그러나 이 ‘슬웃’이 ‘브’와 결합하여 ‘슬웃브다’라는 형용사를 이룰 수 있는 존재라는 것과 또하나 ‘슬웃’의 어디에도 ‘ㅎ’이 반영되어 있지 않은 이상 그것은 ‘슬’(悲)과 관련시켜 생각되어서는 안 된다는 두 가지 확실한 사실 위에서 ‘슬웃’의 본체는 무엇이며 그 의미는 어떠한 것인가를 탐구해야 할 새로운 단계에 와 있다고 필자는 믿는다.

부사가 ‘브’를 취하는 것은 해괴한 일이라고 고개를 돌릴 것이 아니라, ‘브’와 결합될 수 있는 ‘슬웃’은 동사 어간이라야 한다는 명제를 먼저 제시하고 싶다. 우리는 동사 어간이 우리 눈에 부사로 비치는 모습으로 쓰이는 것이 중세어의 세계였다는 것을 알고 있다. ‘몬니르 헤리러니’와 같은 문맥에서의 ‘몬니르’는 동사 ‘헤다’를 한정하는 부사라고 말하기에 알맞은 자리에 와 있음을 상기할 일이다. 따라서, 비록 ‘슬웃’이 진정한 동사 어간으로 어미를 수반하며 사용된 실례를 우리가 찾지 못하고 있는 것이 사실이기는 하지만, 그것이 부사로 쓰이고 또한 ‘브’를 취하여 형용사로 전성되는 예를 확보하고 있다면, ‘슬웃’을 동사 어간으로 판단하는 데에 아무런 하자도 없다고 말할 수 있는 것이다.

여기서 우리는 ‘슬웃’이라는 형태의 특이성에 주목한다. 원칙적으로 형태소 내부에서는 모음조화가 지켜져야 하는 것임에도 불구하고 ‘슬웃’의 ‘슬’이 양모음을 가지고 있는 반면, ‘웃’의 모음은 음모음으로 되어 있다는 것은 ‘슬웃’이 단일 형태소가 아닐 것을 시사해 준다. 결국 모음조화를 척도로 한 음운론적 투시는 우리에게 ‘슬웃’을 ‘슬’과 ‘웃’이라는 두 형태소의 결합으로 분석하는 길을 열어 주는 것이다.

보기가 ‘슬웃브더’에 국한된다면, ‘슬웃’의 둘째 모음 ‘으’가 ‘우’의 轉訛가 아닐까 하고 의심하게 될 수도 있겠지만, 세종조의 기록들에 보이는 ‘슬웃’이 ‘슬웃브더’의 ‘슬웃’과 무관한 것이 아닌 한에 있어서는 그런 轉訛는 생각될 수 없는 존재가 된다.

그렇다면 ‘슬’은 무엇이고 ‘웃’은 무엇인가. 뒤에 붙은 형용사 형성의 접미사 ‘브’의 존재로 보아 ‘슬웃’이 전체로서 동사 어간일 것은 분명하지만, ‘슬’과 ‘웃’이 다같이 동사 어간인지, 그렇지 않고 ‘슬’은 명사요 ‘웃’만이 동사 어간인지 하는 문제에 대한 해답은 아직 주어지지 않았다. 南廣祐가 들었던 예 가운데 ‘애긔브

다'가 있었음을 상기한다면 후자의 가능성이 배제될 수 없음을 알 수 있다 할 것이다.

다만 분명한 것은 '웃'이 절대로 동사 어간 이외의 것이 될 수 없다는 사실이다. 앞의 '술'은 다른 것이 될 수 있을지 몰라도, 뒤의 '웃'만은 뒤따르는 '브'를 만족시키기 위해서 동사 어간일 수밖에 없는 것이다. 물론 '웃'이라는 모습의 동사 어간은 현대에도 중세에도 존재하지 않는다. 여기에 또 한번의 음운론적 透視가 요청된다.

형태소 경계를 중간에 두고 '르'와 'ㄱ'이 만날 때, 뒤의 'ㄱ'이  $\gamma$ 로 변하는 음운 규칙이 중세어에 존재하였음을 우리는 안다. 따라서 '웃'이란 '르' 아래에서의 '긱'의 변이형임을 추측케 되어 결국 '웃브다'란 '애긱브다'의 '긱브다'와 같은 존재라고 보게 되는 것이다. '긱'은 그친다는 뜻의 자동사 어간이니까 '긱브다'란 '끓어지는 듯하다'라는 뜻이 된다.

그러면 '웃브다' 앞에 온 '술'의 정체는 무엇인가. 음운론적 조건과 의미를 기준으로 이 자리에 올 수 없는 것들을 제거해 나가면 마지막에 남는 것이 우리들의 답이 될 것이라는 것이 필자의 기대다.

먼저 그것이 명사든 동사든 순수한 '르'음으로 끝나는 것이라야지 'ㅎ'까지를 수반하는 것은 제외되어야 한다. 가령 명사로서의 '술'(肉)이나 동사로서의 '숯'(悲)같은 것은 다음의 '긱'의 'ㄱ'을 'ㅋ'으로 바꿀 것이기 때문에 대상에서 제외된다. 그러고 나면 '술'을 만족시킬 수 있는 것으로는 '술'(消)과 '술'(燒)이라는 두 자동사 어간만이 남게 되는데, 의미 기준에서 보아 후자가 선택되어야 할 것으로 생각한다. '사라져 끓어지는 듯하다' 또는 '스러져 끓어지는 듯하다'라는 말은 鄭瓜亭曲의 문맥에 맞는다 할 수 없다. '불타 끓어지는 듯하다' 한다면 이 문맥의 흐름에 거슬리는 것이 아닐 것이다. 지금도 우리는 '애끓다' '애타다'라는 표현을 쓰거니와, '술웃브다'에서의 유일한 차이는 '애'라는 명사가 앞에 붙어 있지 않다는 점일 것이다.

계제에 덧붙이거니와, 梁柱東 이래로 사람들이 '슬피'의 뜻으로 보고 싶어 했던 '슬웃'은 결코 그런 뜻일 수 없다. 우리가 따랐던 논리에 의지하여 말한다면, 그것은 '애타계'와 '애끓계'를 복합한 강도 높은 부사이어야 한다.

'슬웃브다'에 대한 이상의 사고는 '슬웃븐더'라는 새로이 확인된 어형에 고무되어 출발한 것이었다. 그렇지만 '슬웃븐더'는 여전히 유례를 찾을 수 없는 유일례로 남는 것이기 때문에, '슬웃븐더'를 그대로 놓아 두고 사고하는 한, 기껏 문맥을 통한 의미 추측이나 가능할 뿐, 그에 대한 적극적인 증명이나 설명은 불가능



한 것이 되고 만다.

그러나 이와 같은 유일례의 경우에도 조어론 및 음운론의 확실한 기준들을 이용하여 면밀히 분석을 시도한다면, 이른바 難解語의 難解性이 결코 해결 불가능의 것이 아님을 우리는 보았다 할 것이다.

#### IV.

이 장에서는 주로 통사론에 관련된 문제들을 다루되, 존경의 접미사 '시'와 겸양의 접미사 '습'이 중심이 될 것이다. 고려가요에서의 '시'에 관계된 글을 쓰게 된 동기는 고전문학을 하는 한 후배 학자로부터 '습'에 관한 의의의 질문을 받는데 있었다. 靑山別曲 結聯의 '잡스와니'에 대해서 언급하는 가운데, 필자가 이 동사의 목적어는 '님' 또는 '님에 소속된 것, 예하면 그 소매 같은 것'이 되어야 하며 따라서 靑山別曲의 사설자는 가냘픈 여인이어야지 軒軒丈夫가 될 수는 없는 일이라고 한 것에 대한 반론이었다.

존경의 '시'가 自稱에도 쓰이는 등, 존경의 대상이 된다고 생각할 수 없는 주어와의 연결하에서 쓰일 수 있는 것과 같이 '습'이 겸양의 접미사라 하더라도 그 본래의 기능에서 벗어나 쓰일 수도 있지 않겠느냐 하는 것이 그의 질문의 요지였다. 간단히 그 질문의 전제가 참이 될 수 없는 것이라고 대답하면서도, 큰 복병을 만난 기분이었다.

어학자라면 그렇게 순순히 받아들였을 것 같지 않은 도그마가 권외의 사람들에게는 의심의 여지 없는 진리로 군림하고 있는 데 당혹하지 않을 수 없었다. 권위 있는 선배 학자의 주장이기는 하였지만, 그것이 통설처럼 방임되게 한 책임은 결국 어학자들에게 돌아가는 것이라는 자책감을 면하기 어려웠다.

적어도 중세 이후 오늘에 이르기까지의 국어에 있어서 '시'의 문법적 기능이 존경 이외의 것이었다고 말할 사람은 없을 터인데, 그 '시'가 고려 시대에 있어서는 존경의 뜻을 나타내지 않을 수도 있었다고 한다면 그러한 '시'의 존재는 문법적으로 어떠한 것이었다고 말할 수 있을 것인가. 존경을 뜻할 수도 있고 그렇지 않을 수도 있다면 그것은 이미 존경의 접미사라고 불릴 자격을 가지고 있지 못하다고 해야 옳다.

이럴 때 우리가 가상할 수 있는 것은 고려 시대의 '시'는 존경을 의미하는 것이 아니고, 어떤 다른 기능을 가졌던 것이었는데 조선 시대에 들면서 그 기능이 존경으로 발전한 것이라고 하는 따위의 것이겠는데, 우리가 가진 자료에서는 그

릴 가능성이 발견되는 것 같지를 않다. 더욱이 그런 상상은 고대국어의 자료들을 도외시하고서나 가능한 것이고, '시'에 상응하는 '賜'의 용례를 향가에서 검토하고 나면 그런 상념이 한갓 허상에 지나지 않음을 깨닫게 된다.

향가에는 '史', '敎'로 표시된 것까지를 합하여 후세의 '시'에 해당되는 '賜'의 용례가 모두 22개가 있는데, 이들은 하나 같이 존경을 표시하는 것으로 해석하여 아무 하자도 없는 것들에 속한다. 이런 완벽한 존경 표시의 질서가 중간의 고려 시대에만 잠시 이완된 용법을 보이다가 조선조에 들면서 다시 긴장을 되찾았다고 한다면, 이는 언어사의 논리에서 도저히 수용될 수 없는 사고가 되고 만다.

필자는 고려가요의 '시'에 문제가 있었다기보다는 그 '시'를 보는 사람들의 눈에 더 문제가 있지 않았던가 하는 쪽으로 시선을 돌렸다. 고려가요에 등장하는 '시'의 예는 모두 98개인데 그 대부분이 정상적인 존경을 나타내는 '시'로 해석하여 무방한 것이라는 데 힘을 얻을 수 있었다. 거기에는 '눈 하 디신 나래'의 '시'를 비롯하여, 직접적인 주어는 존경의 대상이라고 할 수 없는 것이라 하더라도 上位의 주제가 존귀한 인물인 경우들을 포함하여 현대어에도 그렇게 쓰일 수 있는 범위의 것들을 지워 나가면 論者들이 '自稱에도 쓰이는' 云云하거나, 그러한 논리를 전개할 듯 싶은 예들은 몇개 남지 않는다고 할 수 있다.

이 문제의 예들을 잘 검토하여 보면 그 가운데 어느 것은 읽는 사람이 잘못 읽어 주어를 그릇되게 지목한 결과일 뿐 실상은 정상적인 존경의 '시'임을 확인할 수 있었고, 또 어느 것은 음상이 존경의 '시'와 같은 것을 잘못 혼동한 결과에 지나지 않는다는 것을 알게 된다.

보기를 들어 설명하자. 處容歌의 문제의 귀절 '아니웃 므시면'의 '므시면'이 비정상적인 '시'로 인식되었던 것은 '시'에 문제가 있는 것이 아니라, 그 주어를 잘못 잡았던 것이 원인임을 알게 된다. 앞뒤의 관계를 보면 다음과 같다.

(後腔) 머자 외야자 緣李야  
 썰리나 내신고홀 미야라  
 (附葉) 아니웃 므시면 나리어다 머즌말

後腔과 附葉을 구분 없이 읽어 내려가면 '므시면'의 주어가 '몇, 외야, 緣李' 따위가 되니, 도저히 경어를 쓸 수 없는 대상에 '므시면'이라는 경어를 쓴 것이 되고 그것을 합리화 하자니 '古語法에선' 云云하는 예의 변명이 나올 수밖에 없었던 것이지만, 後腔의 화자와 附葉의 화자가 다르다는 것을 확인하고 나면 '므시

면'의 '시'의 용법은 지극히 정상적인 것으로 인식되는 것이다.

後腔의 사실이 熱病大神의 것인 반면에 附葉의 사실은 사실자가 그 熱病大神을 위협하는 말이니 '미시면'의 주어가 곧 熱病神이 됨으로써 아무 문제도 없는 것이다.

處容歌의 내용은 세 화자의 말로 엮어져 있는데, 處容과 熱病大神 그리고 그들 사이의 조정역을 맡은 사실자가 곧 그들이다. 다만 사실자가 다른 두 배우와 다른 것은 다른 두 배우에게 말하기도 하거니와 무대 앞의 관객들을 향하여 해설하기도 한다는 점이다.

둘째 경우 즉 동음이의의 '시' 즉 존경의 접미사가 아닌 '시'를 존경의 접미사로 잘못 인식했던 경우로서는 履霜曲의 '곰도신 길혜'를 들 수 있을 것이다. 한 때 필자 자신도 '눈 하 디신 나래'의 '디신'의 경우와 같은 예에 속하는 것으로 잘못 인식했던 일이 있는 예인데, 그것이 존경의 '시'와는 관계가 없는 것임을 밝히는 일은 매우 간단하다.

현대어에서라면 '들다'와 같이 '르'로 끝나는 동사 어간이 존경의 '으시'를 만날 때 '도시니', '도시면' 등과 같이 '르'이 떨어지는 현상이 나타날 수 있지만, 그것은 어디까지나 현대의 질서에서의 일이고, 중세어에서라면 '도르시니', '도르시면'과 같이 '르'를 계속 유지하고 있어야 하는 것이다.

따라서 의견상은 유사해 보이지만, '곰도신'의 '시'는 존경의 접미사가 아니라 동사 어간의 일부로 인식되어야 하는 것이다. 그러면 '도시-'는 무엇인가. '도셔 오쇼셔'의 '도셔'와 같은 것인데, '셔'의 오분석에 의하여 '시'가 성립되었다 할 것이다. 그것은 여기서 장황히 설명하고 있을 수 없지만, '미시다'의 '시'의 기원과 같은 것으로서 복합어간의 일부로서의 '셔'의 오분석이 오늘날 '미시'의 '시'로 남아 있는 것과 같다 하겠다.

雙花店에 나오는 '가고신덴'의 '시'도 아마 존경의 '시'가 아니라 존재의 '시'일 것이다. 箋注에서는 존경의 '시'의 기원이 존재사에 있고 그것이 '시'의 혼란스런 용법의 원인이라고 하기도 하였으나, 이것 역시 검증되지 않은 어원론에 불과한 것이겠다.

이러한 정리 작업에도 불구하고 끝까지 저항을 보이는 특이한 '시'의 예들이 남는다는 것은 엄연한 사실이다. 존경의 접미사라는 큰 문법 질서를 위협하기에는 숫적으로 매우 열세에 놓이게 되기는 하였다 하더라도 예외적 존재가 있다는 것은 엄연한 현실이고 그것은 그것대로 귀중한 존재로 여겨야 할 것이다.

가령 西京別曲의 유명한 일절에서의 '바리시고'의 '시'와 같은 것이 대표적인

예가 되는 것인데,

여히므론 아즐가 여히므론 질삼비 브리시고  
괴시란딤 아즐가 괴시란딤 우리곰 좃노노이다

같은 문장 내에서 일단 자기를 귀인화하여 표상했다가 뒤에서는 평칭화하는 시적 기법 같은 것이 존재하지 않았는가 하는 것이 필자가 아직도 가지고 있는 사실이다. 혹 그 전통은 松江의 표현 ‘이 몸 삼기실제 니를 조차 삼기시니’에 이어지는 것일지도 모른다.

이제 이 장의 서두에서 잠시 언급했던 겸양의 ‘습’의 문제로 돌아가자. 靑山別曲의 結聯 文面은 다음과 같이 되어 있다.

가다니 킵브른 도괴  
설진 강수를 비조라  
조롱곳 누르기 미와  
잡스 와니 내 엇디 흐리잇고  
알리알리 알라성 알라리 알라

인간의 언어 능력이란 생략된 부분, 문면에 나와 있지 않은 것을 알아맞추는 힘을 의미하기도 한다. 우리의 말은 논리적으로 필요한 모든 사항들을 표면에 노출시키지 않으면서도 의사 전달의 기능을 수행한다. 그것은 문법적인 것일 수도 있고 문맥적인 것일 수도 있다.

무에 선생에게 있어서는 이 노래의 사실자가 선행적으로 남성이 되어 있었다. 그래서 제일 끝의 ‘내 엇디 흐리잇고’는 술 향기에 못이겨 그대로 주저앉는 남성의 변명이 되었다. 그런 상황에서 동사 ‘잡다’의 목적어가 문면에 생략되어 있으니, 그것은 자연스레 ‘내 팔’ 아니면 ‘내 소매’로 상념될 수 있었다. 당시만 해도 ‘습’의 문법적 기능에 관한 논의 같은 것은 없었기 때문에 ‘잡다’의 목적어에 대한 제약 같은 것은 생각할 수가 없었다.

그러나 지금은 다르다. ‘습’에 대한 문법적 이해에는 대립되는 두 견해가 있지만, 그럼에도 불구하고 ‘잡스 와니’의 목적어가 존귀한 인물 자신이거나 또는 그의 일부 내지 소속물 이외의 것이 될 수 없다는 것은 절대적이다. 즉 그전처럼 ‘나를’ 이니 ‘내 소매를’과 같은 말을 넣어 해석할 수 있는 길은 원천적으로 막혀

고 만 것이다.

그 자리에 대신 '님'을 대입시키면 어떻게 되는가. '내 엇디헝리잇고'라는 변명이 '내 닻이 아닙니다. 저 술향기 때문입니다'라는 여성의 목소리로 바뀌어 들리게 되는 것이다.

이것이 '습'이라고 하는 작은 형태소의 기능에 입각하여 숨겨진 목적어를 찾으며 이 노래의 사설자의 성전환(?)까지를 기도했던 필자의 작업을 요약한 내용인데, 지금은 비교적 널리 알려지고 있는 것 같기에 더 부연은 하지 않지만, 작은 문법 논의가 작품 해석에 적지 않은 영향을 미칠 수 있다는 보기로 삼기에는 아직 좋은 자료가 된다고 생각한다.

필자 개인의 좁은 소견일지 모르지만 작품에 대한 이른바 문학적 논의라는 것은 어디에선가 그 작품의 문면에 대한 어학적 해석에 뿌리를 두고 있지 않으면 안 된다고 생각하고 있다.

## V.

학문에 쉬운 학문이 따로 있을 수 없지만, 고려가요 연구의 길은 어렵고 험하다. 노고의 양에 비하여 얻어지는 것은 너무 보잘것 없게 느껴진다. 필자 개인의 게으름의 변명같이 들릴지도 모르지만, 고려가요라는 주어진 대상의 특성에 연유하는 불가피한 상황일지도 모른다.

그러나 기존의 우리 지식을 비판적으로 점검하며 작은 것들에 대해서도 성의를 다하면 역시 상당한 진보를 기약할 수 있다는 것을 보이기 위하여 이 글을 썼다.

단어를 점검하며 사전적 의미를 천착하는 일에서 시작하여 음운론, 조어론, 형태론, 통사론의 제분야에 걸쳐 실례를 들며 작업을 어떻게 진행시켜야 하는가를 보이려고 노력하였다. 다만, 다른 분들의 업적을 포함하여 거시적으로 조감하지 못하고, 필자 개인의 경험담으로 그치게 된 것이 민망하다. 필자가 개인적으로 천착하고 있는 과제들이 없는 바 아니나, 미숙한 것을 늘어 놓아 혼란을 조장하는 것은 삼가기로 하였다.

끝으로 이 글을 쓰는데 바탕이 된 필자의 논문들의 서지 사항을 밝혀 두겠다. 앞의 세 편은 필자의 '文學과 言語'에 수록되어 있지만, 여기저기 다른 책들에 조금씩 다른 모습으로 전제되기도 하였다. 거절하지 못하여 허락했던 일이나 찾아보는 분들에게 혼란을 주고 있지 않을까 두렵다.

- “靑山別曲의 ‘사슴’에 對하여”, 駱山語文 1, 1966.
- “‘靑山別曲’ 結聯에 對한 一考察”, 藏菴 池憲英先生華甲紀念論叢, 1971.
- “文學作品의 解釋과 文法”, 學術院論文集 14, 1975.
- “高麗歌謠 語義 탐색의 몇 경우”, 歷史言語學, 전예원, 1985.