

〈동동〉의 제의적 성격 연구

이 연 숙*

<차 례>

1. 머리말
 2. 조선시대 儺禮와 <동동>
 3. 고려시대 儺禮와 <동동>
 4. <동동>의 음악구조
 5. 맺음말
-

1. 머리말

고려속가에 대해 『고려사』악지 서에서는 ‘俗樂則語多鄙俚 其甚者 但記其歌 多與作家之意’라 하였다.

그러나 조선 초기 『고려사』 편찬 즈음에 있어 고려속가들을 이렇게 평가했음에도 불구하고 『악장가사』, 『악학궤범』에 가사들이 대부분 수록되어 전해지고 있다. 특히 『악학궤범』에는 그 진행 절차들이 상세하게 기록되어 있을 뿐만 아니라, 『시용향악보』, 『대악후보』에는 그 악보까지 실려 있다. 『고려사』 속악조의 기록으로 미루어 보면 고려 속가들이 그 당시까지 향찰로 기록되어 있었는지는 알 수 없으나, 어쨌

* 동의대학교 국문과 교수 (ysl@deu.ac.kr).

든 한글창제 이후, 창으로 전해지던 노래의 가사를 기록하고 악보를 수록했다는 것은 결국 조선인들이 고려속가를 한편으로는 펴시하면서도 궁중 의례에서 그만큼 빈번하게 사용했음을 말하는 것이라 하겠다. 이로 미루어 생각하면 고려속가들이 조선시대에 존속될 수 있었던 어떤 필연적인 이유가 있었으리라 생각된다.

이처럼 고려속가는 그것이 가무악의 형태이었다는 것과 궁중에서 존속되었다는 점을 중시하지 않을 수 없으니, 이런 점을 감안하고 본다면 고려속가도 궁중제의와의 관련기록을 찾아 제의의 성격을 밝힘으로써 그 본질에 접근할 수 있을 듯하다.

본 연구에서는 <동동>을 택하여 기존의 연구 성과를 바탕으로 하면서, 이 작품이 사용된 조선시대의 나례 때의 학연화대처용무합설 절차와, 『대악후보』에 전하는 <동동> 악보의 음악적 구조를 분석함으로써 고려속가의 제의적 성격에 대해 살펴보려고 한다.

2. 조선시대 儺禮와 〈동동〉

<동동>은 『고려사』악지에 그 기록이 전하는데 가사는 보이지 않는다. 그러나 주에 ‘動動之戲 其歌詞多有頌禱之詞 蓋効仙語而爲之 然詞俚不載’라 기재하였고, 『악학궤범』 권5 ‘時用鄉樂呈才圖說’의 아박조에는 가사가 수록되어 있으며 『대악후보』에는 악보도 전하고 있다.

이 <동동>에 대해 대부분의 학자들은 『고려사』악지 <동동> 주의 ‘頌禱之詞’와 작품의 서연으로 미루어 송도적 연정의 노래로 보았으나 제의가로 본 학자들도 없지는 않다.

먼저 김상억은 그의 「高麗歌詞研究Ⅲ」에서 ‘動動의 고려가사적 作品性を 천명하기 위하여는 그 類型과 장르에 대한 더 소상한 考察이 必要할 듯하다. 文獻記錄에 따라 頌禱歌, 巫歌, 舞歌로 考察될 수 있는 면이 없는 것은 아니다」라고 논술하였다. 김열규는 ‘一年 열두 달 그

歲序 곧 自然의 理法에 어울릴 사랑과 生을 갖기를 祈求하는 眞은 信仰心이 거기 있는 것이다. 그런 見地에서 ‘動動’은 月運祭儀에 並行되었을 可能性을 內包하고 있다²⁾고 논급하여 적극적 주술의 가요로 보았다. 김택규는 ‘歌詞現存分 20首 중에서 巫歌가 발달된 것으로 인정되는 것은 <處容歌>와 <動動>이다. <處容歌>는 羅代의 <處容歌>가 戲樂化하여 劇的 要素를 담게 된 것이고 <動動>은 巫鼓聲의 擬聲語 變態을 後敍으로 하는 頌禱歌이며 양자가 같은 舞樂曲임이 또한 興味 있는 일이다³⁾라고 논급하였다.

최진원은 ‘頌禱’와 ‘仙語’에 근거하여 ‘動動起句는 본래 八關會 때 上演되는 百戲歌舞의 歌舞 속에서 불리워진 것이 아닌가⁴⁾ 하여 팔관회와 관련지었다. 조동일도 팔관회와 관련을 지었다⁵⁾.

박혜숙은 고려사회가 연등회 팔관회 등의 불교문화적인 외관과는 달리 그 이면에 있어 禳災招福의 巫敎的 신앙이 굳건히 자리잡고 있었으므로 그러한 시대배경과 결부지어 <동동>을 神의 강령을 기원하고 또 神靈을 頌祝함으로써 양재기복을 이룩하려 했던 迎神歌로⁶⁾ 보았다. 최미정은 <동동>을 ‘종교적 서정요, 더 정확히 말하자면 무속제의 중 <오구굿> 등과 같은 죽은 사람에 대한 굿판에서 불리웠을 어느 거리일 것’⁷⁾으로 추정하였다.

허남춘도 팔관회는 祭天과 祭始祖神, 祭歲神의 내용과 관련이 있는 행사로 보고 이러한 국가적인 전통제의에는 <동동>과 같은 속악이 어울릴 것 같다⁸⁾고 하였다. 그러면서도 허남춘은 <동동>은 전통예악과

1) 김상억, 「고려가요연구Ⅲ」, 『청주대학논문』 7집, 청주대학교, 1972, 52쪽.

2) 김열규, 『韓國民俗과 文學研究』, 일조각, 1975, 300쪽.

3) 김택규, 『한국민속문예론』, 일조각, 1980, 14쪽.

4) 최진원, 「動動攷(1)」, 『국문학과 자연』, 성균관대학교 출판부, 1977, 140쪽.

5) 조동일, 『한국시가의 역사』, 문예출판사, 1993, 108~109쪽.

6) 박혜숙, 「『동동』의 <님>에 대한 一考察」, 『국문학연구』 제10집, 효성여대, 1987, 95쪽.

7) 최미정, 「『동동』의 풀이와 짜임」, 『한국고전시가작품론』 1, 집문당, 1992, 339쪽.

8) 허남춘, 「『動動』과 禮樂思想」, 『高麗歌謠研究의 現況과 展望』, 집문당, 1996, 347쪽.

유가적 예악사상이 수평적 구조를 이루었다고 볼 수도 있지만 한편으로는 시대적 변모의 양상을 간직하는 것으로도 볼 수 있다고 하여 예악사상과 결부시키고⁹⁾ 있다.

이처럼 여러 연구자들이 <동동>이 제의가일 수 있는 가능성은 시사했지만 구체적인 논증이 없거나 아니면, 『고려사』 악지의 <동동> 주에 있는 ‘頌禱’, ‘仙語’의 낱말과 <동동> 서연을 중심으로 하여 팔관회와 주로 관련짓거나 무속과 관련짓고 있다. 그런데 고려시대 대부분의 궁중 의례들에는 송도적 성격이 있고 무속적 성격의 의례로 팔관회 외에 다른 제의도 있는 바 <동동>의 제의적 성격에 대해서는 좀더 구체적인 자료를 가지고 분석을 해 볼 필요가 있겠다.

필자는 <동동> 작품의 일차적인 남녀 연정 의미가 작품 내용 전부를 규제하는 것이 아니고 그 이상의 의미를 지니고 있을 것이라 생각하여 무속제의가일 수 있는 가능성을, <동동>의 문학적 형식구조와 내용을 여러 비평방법을 적용하여 논한 바가 있는데¹⁰⁾ 본 연구에서는 조선시대의 궁중 나례 기록을 통해 논증해 보고자 한다. 그리고 이것을 고려시대로 소급했을 때도 마찬가지로인가를 살펴보고자 한다.

먼저 <동동>이 남녀 상열 이상의 의미를 가지고 있을 것이라는 것을 논증하기 위하여, 조선시대에 궁중에서 고려속가에 대해 문제가 제기된 기사들을 『조선왕조실록』에서 적출해 보면 다음과 같다.

- ① 또 속악을 정하여 (중략) 무애·동동·정읍·진작·이상곡·봉황음·만전춘 등 곡조로써 평시에 쓰는 속악을 삼았는데, 악보 1권이 있다. (『세종실록』 29년 6월조)
- ② 전교하기를, “종묘악의 보태평·정대업과 같은 것은 좋지만 그 나머지 속악의 서경별곡과 같은 것은 남녀가 서로 좋아하는 가사이니, 매우 불가하다. 악보는 갑자기

9) 허남춘, 위의 논문, 348쪽.

10) 이연숙, 「<동동>의 형식과 내용구조를 통하여 본 제의적 성격」, 『새얼어문논집』 17집, 새얼어문학회, 2005. 2.

고칠 수 없으니, 곡조에 의하여 따로 가사를 짓는 것이 어떻겠는가?” (『성종실록』 19년 4월조)

- ③ 특진관 이세좌가 아뢰기를, “(중략) 진작은 비록 속된 말이나 충신이 임금을 그리는 가사이므로 쓴다 해도 방해될 것이 없으나, 다만 간간이 노래에 비루하고 저속된 가사로 후정화·만전춘 같은 종류도 많습니다. (중략) 지금의 기공들은 누적된 관습에 젖어 있어 정악을 버리고 음탕한 음악을 좋아하니, 심히 적당하지 못합니다. 일체의 속된 말들은, 청컨대 모두 연습치 말게 하소서” 하였다. (『성종실록』 19년 8월조)
- ④ 앞서 서하균 임원준·무령군 유자광·판윤 어세겸·대사성 성현 등에게 쌍화곡·이상곡·북전가 중에서 음란한 가사를 고쳐 바로 잡으라 명하였는데, 이때 와서 임원준 등이 지어 바쳤다. 전교하기를, “장악원으로 하여금 익히게 하라”하였다. (『성종실록』 21년 5월조)
- ⑤ 기사삭에 대제학 남곤이 아뢰기를, “전일 신에게 악장 속의 음사나 석교에 관계있는 말을 고치라고 명하시기에, 신이 장악원 제조 및 음률을 아는 악사와 진지한 의논을 거쳐 아박정재 동동사 같은 남녀 음사에 가까운 말은 신도가로 대신하였으니, 이는 대개 음절이 그와 같기 때문입니다.” (중략) 전교하기를, “아뢴 말이 다 옳다. 처용무 등은 아뢴 말과 같이 없애는 것이 좋겠다. 그러나 옳지 못한 옛 습관이 이것 뿐만 아니라 필시 많을 것이니 한꺼번에 없앨 수는 없을 것이다.”하고, 곧 남곤이 제작한 악장으로 옛 악장을 대신하게 하였다. (『중종실록』 13년 4월조)

①에서는 일군의 시용속악이 1권의 악보로 되어 있었음을 알 수 있고 ②에서는 보태평·정대업 같은 종묘악은 좋으며, 그 나머지 <서경별곡>과 같은 남녀간의 애정을 노래한 속악은 심히 좋지 않으나, 악보는 갑자기 고칠 수 없으니 곡조에 의해 따로 가사를 지음이 어떤가

하여 가사 산개의 문제를 제기하였다. ③에서는 <후정화> · <만전춘>류가 비리지사임으로 산개를 요청했으나 갑자기 고칠 수 없다고 했고 ④에서는 <쌍화점> · <이상곡> · <북전>이 산개되었다. 그런데, 이때까지 『고려사』악지에서 ‘詞俚不載’라 했고, 또 ①에서 보듯이, 뒤에 산개된 곡들과 함께 악보에 실린 <동동>은 왜 언급되지 않았는가? ③에서 ‘滿殿春之類亦多’라 했을 때 그 類라고 하는 것 속에 <동동>이 포함되어었을지 모르나 ⑤의 내용으로 보아 그렇지 않은 듯하다. ⑤에서 보면 <동동>은 <신도가>로 대체되었다.

이 <동동>의 新製에 대해 이현수는 ‘淫詞라 내세운 表面的 理由보다 頌禱之詞여야 한다는 宮中舞樂으로서의 必須條件 때문이라 생각된다.’¹¹⁾라고 논급하였다. 또 장사훈은 ‘동동과 정음을 빼어 버리고 漢詩의 唱詞를 쓰게 된 것은 漢詩를 崇尚한데서 온 것이라고도 하겠으나 井邑詞 · 動動詞의 音樂이 衰微한 까닭이 아닌가 한다.’¹²⁾고 하여 그 원인을 음악적인 면에 두었다.

먼저 이현수의 주장하는 바 新製 이유가, 頌禱之詞여야 한다는 宮中舞樂의 필수조건 때문이라 한 것에서는 그 타당성을 발견할 수 없겠다. 왜냐하면 『고려사』악지에 ‘詞俚’라 하여 가사를 실지는 않았지만 ‘多有頌禱之詞’라 함을 보거나, 다른 속요들이 성종 때에 산개되었음에도 <동동>은 종종 때에 비로소 산개되었다는 점을 미루어서 논증의 신빙성을 찾기 힘들기 때문이다. 또 장사훈의 주장에도 무리가 있으니 ⑤에서 보듯이 <신도가>는 방언을 사용했다 함으로 미루어 한시가 아닐 뿐더러, 또 만약 음악이 쇠미한 때문이라면 ⑤에서 보듯이 <신도가>로 대체시킨 이유 중 왜 음절이 같다고 했겠으며, 또 지금 전하는 <신도가>에 ‘아으 다롱디리’라는 후렴이 왜 들어 있는지, 이에 대한 충분한 설명이 되지 않기 때문이다. 이는 原曲에 맞추기 위한 것이라 생각된다. ②에서 보듯이 악보는 갑자기 고칠 수 없다 하여 원곡

11) 이현수, 「高麗歌謠 動動歌 研究」, 『東岳語文論集』 제8집, 1972, 140쪽.

12) 장사훈, 『국악논고』, 서울대출판부, 1974, 429쪽.

에 의해 따로 가사를 만들자는 주장을 미루어서도 알 수 있는 것이다. 이들로 미루어 보면, 남곤에게 ‘改製樂章’이라 했을 때의 악장은 새 악곡이 아니라 새로운 가사의 의미라 하겠으니 음악적인 쇄미를 신제의 이유로 볼 수는 없겠다.

<동동>이 성종 때 <만전춘> · <서경별곡> · <쌍화곡> · <이상곡> · <북전> 등의 산개 문제시에 함께 언급이 되지 않고 종종 때까지 불리어졌으며, 종종 13년 4월에 <신도가>로 대체되었을 뿐만 아니라 이때 <영산회상> · <본사찬> · <미타찬> 등 불교적인 노래들도 함께 신제되었으며, <처용무>조차 사특하다고 한 사실로 미루어, <동동>은 앞의 <쌍화점> · <만전춘> · <북전>과 같은 기준에서 보면, 단지 남녀 상열이라는 의미와는 차이가 있었다고 생각되는데, 이를 밝히기 위해 먼저 『악학궤범』 권5 「鶴蓮花臺處容舞合設條」를 살펴보기로 한다.

선달 그믐 하루 앞날 오경 초에 악사, 여기, 악공 등이 대궐에 들어간다. 이날 나례를 행할 때 악사는 기녀와 악공을 거느리고 음악을 연주하고 구나한 뒤에 연못과 모든 도구를 대궐 안 뜰에 벌여 놓고 악사가 두 동녀를 데리고 들어와 연꽃 가운데 앉히고 나와서 절차를 기다린다. 대체로 구나한 뒤에 처용무를 두 차례 추는데 첫 번 처용무에는 학무, 연화대무, 도는 춤들은 없다. 악사가 동발을 가지고 청, 홍, 황, 흑, 백의 오방 처용과 여기, 집박 악사, 향악공 등을 인도하여 처용만기를 연주하면 여기는 처용가를 창하고 (중략) 악이 중엽에 이르면 (중략) 악이 점차 빨라지면 봉황음 중기를 연주하고 기녀는 그 노래를 창한다. (중략) 다섯 처용이 나란히 서서 춤추고 악이 점차 빨라져 봉황음 급기를 연주하고 이어 삼진작을 연주하면 기녀는 그 노래를 창한다. 춤이 끝나면 다섯 처용이 나란히 서서 춤추고 악이 정음급기를 연주하면 기녀가 그 노래를 창하면 다섯 처용은 정음무로 변해 추고 인해 악이 북전 급기를 연주하면 기녀가 그 노래를 창한다. (중략) 다섯 처용이 환장무를 추고 나가면 악사 악공이 차례로 나가

고 악이 멎는다. 또 뒷뜰에 가서 학춤, 연화대춤의 의물과 제구를 갖추어 벌여 놓고 동발을 잡은 악사가 앞을 서고 청학 백학이 그 앞에 서고, 청, 홍, 황, 흑, 백의 처용들이 그 다음에, (중략) 꽃을 받든 무동들이 그 다음에 서고 여기가 그 다음에, 박을 잡은 악사, 향, 당 악공들이 차례로 늘어선다. 악은 영산회상만기를 연주하고 여기와 악공들이 소리를 일제히 하여 가사를 창하며 들어와 세 바퀴 돌고 차례로 벌여서고 박을 치면 큰북을 쳐서 영산회상령을 연주하여 악이 점점 빨라지면 오방 처용이 발을 구르며 환무하고 (중략) 악이 보허자령을 연주하고 박을 치면 청학, 백학이 보법대로 앞으로 나갔다. 뒤로 물러갔다 하며 춤추고 연꽃을 쪼으면 두 동녀가 나오는데 두 학이 놀라 뛰어 뒤로 물러가고 악이 멎으면 학들은 처음 자리에 돌아가 선다. (중략) 두 동녀가 연못가로 내려가 나란히 서서 정재하기를 의식과 같이 하고 이를 마치면 처용만기를 연주하고 오방 처용들이 다시 전의 위치에 서서 춤추기를 꼭 위의 의식과 같이 하여 끝내면 악이 멎는다. 악이 다시 미타찬을 연주하면 여기 두 사람이 창을 인도하여 (중략) 본사찬, 관음찬을 연주하기에 이르기까지 모두 위와 같은 방식으로 인도하고 창화하다가 관음찬가에 가서는 여러 기녀가 일제히 노래를 창한다. 본사찬 (중략) 관음찬 (중략) 창이 끝나면 각각 차례로 나가고 악이 멎고 그친다.

이상은 나례 때의 의식인데, 이때 사용된 악곡을 순서대로 정리하면 다음과 같다.

前度 : 처용만기-봉황음중기-봉황음급기-삼진작-정음급기-북전급기

後度 : 영산회상만-영산회상령-보허자령-처용만기 ... -미타찬-본사찬-관음찬(... 필자)

그런데 필자가 표시한 ... 부분에는 前度の 봉황음중기-봉황음급기-

삼진작-정음-북전을 넣을 수 있다. 왜냐하면 處容舞를 두 번 행한다 하였음에도 불구하고 뒷부분에는 處容慢機의 악곡명만 기록되어 있고 바로 그 뒤에, 다른 악곡명이 없는 대신 ‘五方處容復立前位舞作一如上儀訖’이라 했음을 보아 前度와 순서가 같으므로 다 기록할 필요성을 느끼지 못하여, 處容慢機라 기재하여 後度 중 處容舞가 다시 행해지는 부분만 표시했음을 알 수 있겠기 때문이다.

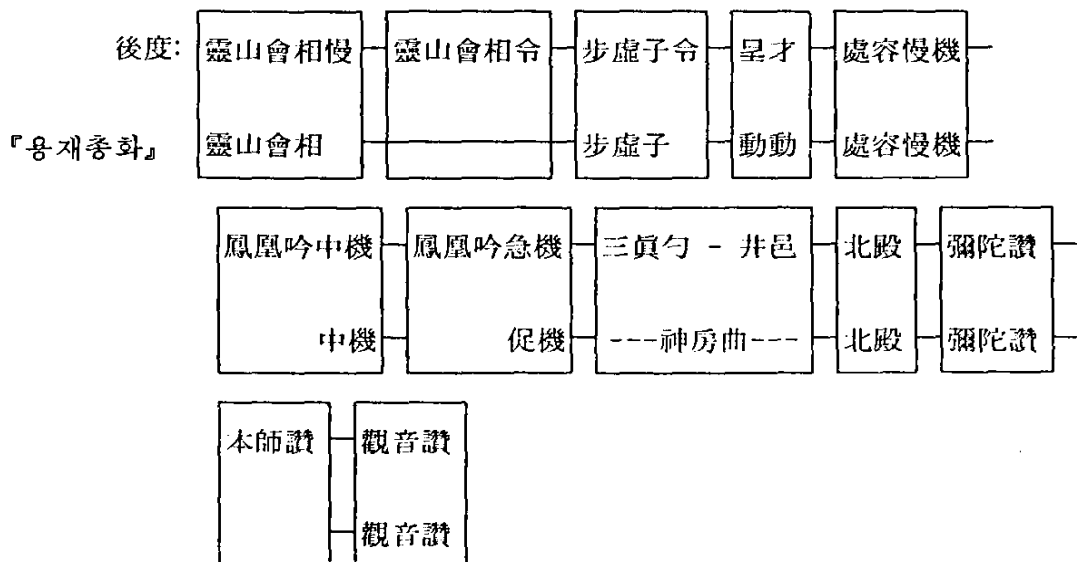
『용재총화』에도 처용놀이에 대한 기록이 있는데 그 기록에 보이는 악곡들을 순서대로 정리하면 다음과 같다.

靈山會相-步虛子-處容慢機-中機-促機-神房曲-北殿-彌陀讚(南無阿彌陀佛)-觀音讚

이제 다시 『악학궤범』·『용재총화』 두 기록에 나타난 악곡들을 순서대로 도표화하여 비교해 보기로 한다.

『악학궤범』

前度 : 處容慢機 - 鳳凰吟中機 - 鳳凰吟急機 - 三眞勻 - 井邑急機 - 北殿急機



이상에서 보면 『용재총화』에서는 『악학궤범』의 鶴蓮花臺處容舞合設條의 前度が 보이지 않는다. 前度を 제외하고 보면 『용재총화』에 나타나는 악곡과 그 기재 순서는 鶴蓮花臺處容舞合設條의 後度の 악곡, 또 그 진행 순서와 거의 일치하고 있다. 『용재총화』에 비록 靈山會相令은 보이지 않으나, 이는 같은 靈山會相이므로 『용재총화』와 일치하는 것으로 볼 수 있다. 또 『용재총화』에는 三眞勺·井邑 대신 神房曲이라 기재되어 있어 차이를 보이지만, 그래도 총 12곡 중 9곡이 일치하니 별문제는 되지 않겠다.

그런데 『용재총화』기록에서 주목해야 할 것은 步虛子가 끝난 다음 연꽃에서 나온 雙小妓가 跳躍而舞함을 ‘動動’이라 했다는 점이다. 이 <동동>이 과연 고려 속가 <동동>인지, 아니면 동동곡에 의한 춤만인지, 혹은 전혀 고려속가 <동동>과 무관한 것인지는 알 수 없으나 실록 ⑤의 기록으로 보아 고려속가 <동동>과 관계 있는 듯하다.

왜냐하면 실록 ⑤에서 신제 대상인 일군의 작품들이 다 鶴蓮花臺處容舞合說에 들어있기 때문이다. 물론 步虛子·三眞勺은 ⑤에서 언급이 없었지만 이것은 당연한 논리에서라 하겠다. 步虛子는 본디 유교적 내용이므로 논의의 대상에서 제외될 수밖에 없었고, 三眞勺도 비록 俚語이나 내용에 있어 충신연주의 유교적 이념을 표방했으므로 논의될 필요가 없었기 때문이다. 이렇게 생각하고 보면 ⑤의 내용은 鶴蓮花臺處容舞合說의 내용을 다룬 것이라 볼 수 있고 鶴蓮花臺處容舞合說의 악곡들과 일치하는 『용재총화』에서의 <동동>은 실록 기사 ⑤의 고려속가 <동동>과 관계 있음을 확인할 수 있는 것이다. 따라서 『용재총화』의 <동동>은 동동곡에 의한 춤을 말했음을 알 수 있고 이 때, 동동곡과 함께 『악학궤범』에 수록된 아박조의 고려속가 <동동>도 함께 불리었으리라 본다.

그런데 『용재총화』에서 동녀가 도약하는 춤만을 <동동>이라 말한 것 같이 나타남은, 『세종실록』의 ‘傳旨慣習都鑑 今後處容舞 除女妓’에서 볼 수 있듯이 處容歌舞戲를 처용무라 함으로써 무용을 더 우위에 놓았는데, 이것은 제의들이 연희 오락적 성격으로 바뀌어 간 데 기인

한 듯하다. 이점을 감안하고 본다면 <동동>이 비록 춤만을 말한 것같이 나타나 있지만 여기에는 춤과 불가분의 관계에 있는 음악과 노래가 수반된 것임을 알 수 있겠다.

그러면 『용재총화』의 處容之戲와 관계 있는 『악학궤범』의 鶴蓮花臺 處容舞合說에 <동동>이 들어갈 자리가 과연 어딘가가 문제되는데 이에 대해 살펴보기로 한다. 기록 내용을 살펴보면 <보허자> 다음에 두 동녀가 池塘에 내려와 걸어가서 정재를 의식과 같이 행하여 마친다 했다.

이때 정재라 한 것은 바로 동동곡과 노래에 의한 춤, 즉 아박정재를 말한 것이라 하겠다. 왜냐하면 향악정재에는 무고정재·아박정재·무애정재가 있는데, 무애정재는 조선시대에 들어서면서 없어졌고 무고정재는 뒤에 정읍이라 하여 바로 기록되어 있으므로 해당되지 않을 것이며, 또 『악학궤범』 권5에 아박조가 나와있기 때문에 ‘문才如儀’라 했을 것이라는 점, 『용재총화』 處容之戲에 보이는 <동동>이 놓인 순서와 일치하고 있는 점으로 보아 그렇게 생각할 수 있기 때문이다.

이상 살펴본 바로써 <동동>은 단순한 男女相悅之詞이기보다는 나례에서의 제의가라 봄이 합리적이겠다.

그리고 종종 때에 비로소 가사 산개 문제가 논의된 것은 다음의 『중종실록』 원년 11월조에,

헌부가 아뢰기를, (중략) 또 나희 구경하는 것은 비록 옛 풍속이라고 하나 무익할 뿐만 아니라 무례하기 짝이 없고, 현수 등은 더욱 친근히 해서는 안됩니다.” 하였다. 간원이 아뢰기를, “나희 구경하는 것은 곧 잡희입니다. 신 등은 처음에 헌부의 아뢰는 뜻을 듣고, 반드시 곧 청납(聽納)하리라 여겼는데 지금까지 보류하니, 신 등은 그 까닭을 알지 못합니다. 또 현수의 무리는 더욱 궁급에 출입하여서는 안됩니다. 인심을 유탕(遊蕩)하게 하는 것이 이보다 더 심한 것이 없으니, 하루만 하는 일이라 행해서는 안됩니다.”하니, 전교하기를, “(중략) 나희 구경하는 것은 비록 잡희라 하나 역시 옛 풍속이며, 더구나

이를 보는 자가 어찌 모두 유탕하여지겠는가? 세시(歲時)가 쓸쓸하므로 예로부터 한 것이지 탐완(貪玩)하는 것이 아니다. 그러나 마땅히 삼공에게 의논해서 처리하여야겠다.”하였다.

라고 한 기록에서 보듯이 종종 원년에 나례가 絃手之輩에 의한 잡희라 하여 폐지 문제가 제기되었으나 고품이기에 폐지하지는 못하고 후에 가사를 산개함으로써 그 존속시킬 근거를 마련하였던 듯하다.

그렇다면 鶴蓮花臺處容舞合說에서의 <동동>의 성격은 어떠했는가가 문제된다. 이를 알아보기 위해서는 <동동>이 포함되었던 鶴蓮花臺處容舞合說이 행해진 나례의 제의적 성격을 살펴봄이 순서일 것이다.

『용재총화』 권1에 있는 나례에 관한 기록을 보면

구나의 일은 관상감이 주관하는데, 선달 그믐 전날 밤에 창덕궁과 창경궁의 뜰에서 실시한다. 그 규제는 붉은 옷에 가면 쓴 악공 한 사람은 창사가 되고, 황금빛 네 눈의 곰 껍질을 쓴 방상인 네 사람은 창을 잡고 서로 친다. 指軍 다섯 명은 붉은 옷과 가면에 畫笠을 쓰며, 판관 다섯 명은 푸른 옷과 가면에 화립을 쓴다. 조왕신 네 명은 푸른 도포·복두·목홀에 가면을 쓰고, 小梅 몇 사람은 여삼을 입고 가면을 쓰고 저고리 치마를 모두 붉은색이나 녹색으로 하고, 손에 긴 장대를 잡는다. 십이신은 모두 귀신의 가면을 쓰는데, 예를 들면 자신은 쥐 모양의 가면을 쓰고 축신은 소 모양의 가면을 쓴다. 또 악공 10여 명은 복숭아나무 가지를 들고 이를 따른다. 아이들 수십 명을 뽑아서 붉은 옷과 붉은 두건으로 가면을 씌워 초라니로 삼는다. 창사가 큰소리로 “(중략) 너희들 열두 귀신은 급히 가되 머무르지 말라. 더 머무르면 네 몸을 으르대고 너의 간절을 부글부글 끓여 너의 고기를 헤쳐서 너의 간장을 뽑아내리니 그때 후회함이 없도록 하라”하면 초라니가 “예”하고 머리를 조아리며 복죄하는데, 여러 사람이 “복과 징을 쳐라”하면서 이들을 쫓아낸다.¹³⁾

라 하였다. 중국의 나례 기록을 찾아보면 『형초세시기』에,

十二月八日 爲臘日 (中略) 故東京賦云 卒歲大饗 毆除群厲
方相秉鉞 巫覡操茆 侏子萬童 丹首玄製 桃弧矢 所發無臬 丹
首帥赤幘也 逐除所服 (中略) 其日 竝以豚酒 祭竈神 (後略)

라 기록되어 있다. 시행날짜는 다르지만 侏子·方相氏의 등장, 복색 등이 거의 비슷하다. 그리고 중국 나례에 무격이 참여하였음을 볼 때 나례는 侏子·方相氏에 의한 驅逐과, 가정의 일년 길흉화복을 맡은 竈神을 국가적 차원으로 확대시켜 다음해의 기복을 위한 무속제의적 성격이 강했음을 알 수 있다.

그러면 ‘어떠한 제의든 그것은 신적 모델인 원형을 가지고 있다.’¹⁴⁾는 M. Eliade의 명제로부터 출발하여 제야에 행해진 나례의 제의적 성격을 밝혀보기로 한다.

한 해가 다 지나고 그 해의 기운이 쇠미해진 때, 인간은 일종의 위기감과 불안을 느낀다. 특히 마지막 날에는 위기감이 극에 달한다고 할 수 있겠다. 이런 위기감 속에서 인간은 혼돈의 조짐을 발견하고, 혼돈에 종말을 짓고 쇠미해진 영이나 기운을 회복시켜 새로운 세계의 창조를 회구하게 된다 하겠다. 이런 회구 속에서 인간은 태초에 신이 행했다고 믿어지는 원형의 모방과, 본이 되는 행동을 반복함으로써 과거의 시간을 소거하고 그 시간의 소거 속에서 조령의 부활, 새로운 세계의 창조를 꾀할 수 있다고 믿었던 것이다. 이같은 제의의 종말우주론적 기능 속에서 속적인 시간은 파괴되고, 죽은 자의 영혼이 세계에 들어옴으로써 과거와 현재의 공존이 실현되며 시간의 불가역성은 초월되어 원초적 시간에 회귀된다 하겠다.

13) 성현, 『慵齋叢話』, 민족문화추진위원회 옮김, 『용재총화』, 나랏말씀, 1977, 29~31쪽.

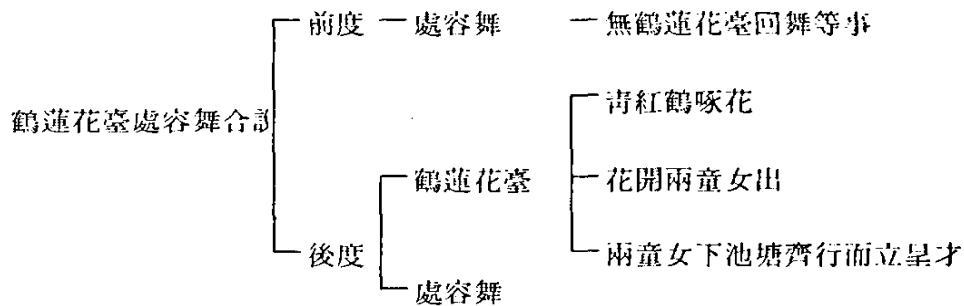
14) M. Eliade, *Cosmos and History*, 정진홍 옮김, 『우주와 역사』, 현대사상사, 1976, 39쪽.

제의에서 이루어지는 이 원초적 시간에서의 회귀는 우주적 차원에서의 홍수와 동등한 것이며, 홍수의 외형적인 윤곽의 소멸, 모든 양태의 혼합, 무형에로의 복귀라는 점에서 보면 cosmos에로의 전이, 우주창조를 위한 전제로서의 caos상태라 할 수 있는데, Eliade는 지난해의 마지막 날들을 이런 창조이전의 caos와 동일시하고¹⁵⁾ 있다. 그리고 보면 나례가 행해지는 제야는 과거와 현재의 절리, 새것의 수용이 공존하는 일종의 긴장적 caos라 하겠다. 또 묵은 해의 소거, 새해의 시작이라는 의미에서 볼 때, 이것은 자연의 리듬에 따른 재생제의라 할 수 있겠다. 자연의 이 재생제의와 더불어 자연의 리듬 속에 존재 근거를 가지는 인간은 終年の 위기감을 제거하고 우주의 축으로서의 궁중에서 행해지는 제의에 의해 집단적 재생제의를 동시에 갖는 것이라 할 수 있겠다.

결국 나례는 caos 상태에서 새로운 세계의 창조를 위한 신의 본의 모방으로서 재생제의인 동시에 신년제의라 하겠으며 또한 새해의 풍요를 기원하는 의미도 담은 것으로, 앞의 『용재총화』·『형초세시기』의 기록에 나타나 있듯이 무속적 성격이 강하였다 하겠다.

부활제의·신년제의로서 나례에 행해진 鶴蓮花臺處容舞合說은 학연화대와 처용무가 합쳐져 이루어진 하나의 가무희로 처용무는 前度, 後度 두 번 행해졌으며 後度에 학연화대가 합설되었다. 그리고 학연화대는 청백 두 학이 연꽃을 쪼음, 연꽃에서 두 童女 나옴, 동녀가 池塘에 내려와 覓才를 행함으로 진행을 나누어 볼 수 있으니, 이것을 도표화하면 다음과 같다.

15) M. Eliade, 위의 책, 102쪽.



먼저 前度の 回舞는 흥분을 야기하는 하나의 전주로, 제의적 광란인 오르지 상태에 해당하는 것으로 볼 수 있다. 處容戲舞의 벽사진경의 관념에서 볼 때 오방처용무는 가면과 춤의 위력으로 오방에 존재하는 신들을 진압하고 달램으로써 지난해의 악령, 쇠미해진 기운의 추방을 위한 것이라 볼 수 있다.

이것은 고대 중국의 음양오행설의 주술법에 기인한 것이며, 새로운 세계를 맞기 위한 정화라 할 수 있으니, 종년의 대청소와 마찬가지로 의미인 것이다.

다음 後度の 학연화대에서, 첫째, 청백의 학이 연화를 쪼음은 꽃의 여성적 생번력에 붙여 쇠약해진 조령의 부활, 새로운 세계의 열림에 대한 요청, 기원의 행위라 볼 수 있다. 또 프로이트류의 정신분석학적이론을 적용시켜볼 때, 남성 상징으로서의 새가 여성상징으로서의 꽃을 쪼음은 상징적 성적 행위라 볼 수 있겠다. 이것은 신년에 행하는 남녀의 성적결합이 풍요를 가져온다는 믿음에 의한, 고대 제의에서 행하는 聖婚密儀의 모방적 변이형태라 하겠으며, 결국 啄花는 조령의 부활, 풍요, 신세계의 창조를 바라는 기원에서 나온 상징적 행동들인 것이라 볼 수 있겠다.

둘째, 연꽃에서 두 동녀가 나옴은 啄花 즉 기원에 대한 신의 응답, 곧 신의 출현이 아닐까 한다. 이 응답은 또 바로 새로운 세계의 창조, 조령의 부활, 기운의 회복을 의미하는 조령맞이와 같은 것이라 생각된다.

이같은 조령의 부활을 피하는 조령맞이는 대체로 원시사회에서 1년에 한번씩 행해지고 있다. 중국에서는 大晦日로부터 신년에 걸쳐 가장 중요한 행사인 ‘接神’, ‘接甕’의 의례가 베풀어졌는데 依田千百子は 그의 「연중행사로 본 조선에 있어서의 중국문화의 수용형태에 대한 일고찰」에서 중국의 除夕과 조선의 제석의 행사들을 예시하고 그 ‘비교’에서 한국의 제석은 조령맞이 관념이 유교의식으로 형식화해 버리고, 그 본래의 의미를 잃어버린 것이든가 아니면 처음부터 조령과 함께 신년을 맞이한다고 하는 관념은 없었던 것으로¹⁶⁾ 추정하였다. 그러나 원래 있었던 신맞이가 완전히 유교식으로 형식화되어 버린 것도 아니고 또 처음부터 없었던 것도 아니며, 원래 있었던 접신의식이 그대로 계속되었다고 추정된다. 다만 처음의 접신의식이 후대로 오면서, 제의의 영신·오신·송신의 절차가 차츰 오신의 유희적 성격이 우세해짐에 따라 영신·송신의 절차는 가무희에 의한 오신의 절차 속에 상징적으로 표현되었다고 보면 어떨까 한다.

이것은 중국에서는 무격이 甕神을 제사함에 비해 우리나라에서는 『용재총화』에서 보았듯이 接甕나 祭甕 절차는 없고, 단지 조왕신이 木笏을 들고 등장하며 小梅 여러 명 역시 장대를 들고 나타남에서도 알 수 있다. 小梅들의 장대는 하늘과 땅을 연결하는 축으로서 신이 내려오는 계단인 것으로, 이것 역시 접신, 접조의 굴절 형태인 것이고, 유교적 조선시대가 무속제의를 수용한 형태인 동시에 순수 제의적 성격이 후대에 올수록 연희오락적 성격의 우세 속에 상징화된 데 기인한 것이라 하겠다.

이렇게 꽃이 열리고 동녀가 나오는 것은 조령의 부활, 접신이라 보았는데 특히 이때 동녀가 나왔다 함에서 童과 女의 이중 복합적 의미를 생각할 수 있다. 童은 젊음, 희망의 상징으로 성숙 완성에로의 무한한 가능성을 그 내부에 함축하고 있으며 女에서는 여성적 생변력을

16) 依田千百子, 「年中行事より見た朝鮮に於ける中國文化の受容形式についての一考察」, 『朝鮮學報』 52, 1969, 118쪽.

통한 풍요의 의미를 찾을 수 있다.

둘째 절차는 조령의 부활 속에 풍요롭고 희망찬 새해를 맞이함을 상징한 것이겠다. 『악학궤범』권5 아박조에 舞妓二人을 年小妓로 택했다 한 것도 동녀와 마찬가지로 의미에서라 하겠으며, 이것은 『용재총화』의 <동동>과 『악학궤범』의 정재가 아박정재 즉 고려속가 <동동>과 무관하지 않음을 더욱 뒷받침하는 또 하나의 방증이 되겠다.

셋째, 두 기녀가 ‘下池塘齊行而立呈才如儀’라 했는데, 이때 정재는 앞에서 살펴본 바처럼 아박정재라 하겠다. 위의 『악학궤범』의 아박조 기록을 미루어 고찰하면 연소한 두 기녀가 <동동> 13연 중 송도적 성격이 가장 강한 起句를 부르는데, 창기 아닌 舞妓가 불렀다고 하는 것은 起句의 성격을 특징짓는 것이 아닌가 한다.

다음에 여러 기생들이 起句, 즉 서연을 제외한 1월령에서부터 12월령까지를 부르는데, 12달의 12라는 수의 개념이 인간 운명 리듬의 한 원형적 패턴이라 볼 때, 이 원형이 일으키는 감정은 평범한 감정이 아니라 신성력을 내포한 감정 또는 충격이고 원초적이며 또 비인간적인 충동이라 하겠다. 왜냐하면 집단적 무의식은 인간이 아니라 인간 속에 있는 여러 신의 세계들이기¹⁷⁾ 때문이다.

이렇게 볼 때 <동동>은 신과 인간이 제의적 시공 속에서 가무로 서로 주고받는 노래라 하겠으며 신과 인간의 합일이라는 점에서 신가, 무가라 할 수 있겠다.

또 재생제의·신년제의에서 우주적 리듬으로서의 열두 달을 한 달한 달 말함으로써 다가올 그 날들을 창조하고 결정짓는 운명 제의가인 동시에 그 결과를 선행적으로 모방함으로써 동일한 결과를 초래할 수 있다는 원초적 심성에 기인한 주술가라 하겠다.

처용 後度는 새해에 있을 악령들의 퇴치를 위한 예방제의라 볼 수 있다. 鶴蓮花臺處容舞合說에 유교적 내용의 노래, 불교적 내용의 노래들이 포함되어 있지만, 이상의 제의 절차에서 파악되었듯이 무속적 성

17) 이부영, 『분석심리학』, 일조각, 1977, 84쪽.

격이 주류를 이루고 있음을 알 수 있겠으며, 결국 <동동>은 신년제의로서의 나레에서 다음 해의 한 달 한 달을 미리 예측하는 주술가로 의식의 주를 이루었던 것이 아닌가 한다.

그러면 조선시대 나레일에 행해진 鶴蓮花臺處容舞合說에 포함되었던 <동동>이 고려시대에도 역시 나레일에 행해졌는가 어떤가를 살펴 보아야 할 것이다.

3. 고려시대 儺禮와 〈동동〉

조선시대의 나레에 대응될 고려시대 의례로는 팔관회와 나레를 들 수 있다. 왜냐하면 仲冬八關會는 제의의 성격에 있어 무속이 주류이나 불교의 성격이 습합되어 있었기에, 유교적 조선시대에 들어서면서 배불 정책에 의해 태조 8년에 중지되고, 수입된 중국의례의 계승이라는 관념 속에 합리화되어 나레 속에 흡수되었기 때문이다.¹⁸⁾

그런데 고려시대 팔관회와 나레의 상호연관 관계는 자료의 영성으로 확실히 알 수 없기 때문에 자연 추정이 따를 수밖에 없겠다.

그럼 각각 살펴보기로 한다,

먼저 팔관회부터 살펴보면, 팔관회는 처음 신라시대에 시작된 것으로, 신라시대에는 『삼국사기』·『삼국유사』기록에서¹⁹⁾ 볼 수 있듯이 군

18) 유동식은 그의 『한국무교의 역사와 구조』, 연세대학교출판부, 1975에서 고려 팔관회가 이조 나레에 흡수됨을 필자와 같이 歌舞百戲로 인함이라 보았으며 마치 고려 나레에는 歌舞百戲가 없었던 것 같이 언급하였으나, 이는 『고려사』 기록으로 볼 때 잘못된 견해이고, 다만 같은 궁중 나레였던만큼 이조시대에 팔관회를 폐지했다 하더라도 歌舞百戲는 역시 나레 속에 혼합되었으리라고 봄이 옳겠다.

19) 建塔之後 設八關會 赦罪人 則外賊不能爲害(『三國遺事』黃龍寺九層塔條).
冬十月二十日 爲賊死士卒 設八關筵會於外寺 七日罷(『三國史記』眞興王 三十三年條).
王以爲僧統 始置百座講會及八關之法(『三國史記』列傳 居染夫條).

사적 의의로서 호국신앙이 주된 것이었으나, 여기에는 고대 제천의식의 유풍이 혼합되었던 만큼²⁰⁾ 가무가 수반되었다 하겠다. 즉 『고려사』 예지 仲冬八關條에,

태조 원년 11월에 해당기관에서 “전 임금은 매년 중동에 팔관회를 크게 배설하여 복을 빌었습니다. 그 제도를 따르기를 바랍니다.”라고 하니 왕이 그의 말을 좇았다. 그리하여 구정에 연등 하나를 달고 향등을 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.

라 한 기록으로 보아 확인할 수 있으며, ‘祈福’으로 보아 무속적 성격도 다분히 있었으리라 사료된다.

팔관회가 고려시대에 전승되면서는 태조십훈요중 6조에 ‘朕所至願在於燃燈 八關 燃燈所以事佛 八關所以事天靈及五嶽名山大川龍神也’라 한 데서 볼 수 있듯이, 천신 및 여러 신들을 섬기며 기복을 목적으로 한 무속 우위의 성격을 띠면서 호국신앙, 조상신앙도²¹⁾ 아울러었고, 태조 원년 11월조에서 보았듯이 백회가무가 수반되었다. 그러나 이것은 주로 고려 초기의 팔관회의 모습이며, 후대로 오면서는 본래의 성

光化元年戊午冬十一月 始作八關會(『三國史記』列傳 弓裔條).

20) 안계현, 「八關會攷」, 『동국사학』 4집, 동국사학회, 1956.

21) 請以金銀寶器 賂遼寧 以觀其意 且與其輕割土地 棄之敵國 曷若復行 先王 燃燈八關 仙郎等事 不爲他方異法 以保國家 致太平乎 若以爲然 則當先告神命 然後戰之與和 惟上裁之(『高麗史』列傳 徐熙條).

明宗二十年 十月甲申 遣使西都 祭藝祖廟 西都藝祖之所興也 至今衣冠 猶在其廟 故後王 每於燃燈 八關 遣大臣致祭(『高麗史』卷六十三 志十七 禮五).

격을 상실했던 듯하다. 『고려사』 禮志 仲冬八關條에 보면 기록이나, 천령 제신에 대한 제의 절차는 보이지 않고 行香·受賀·百戲·禮亭을 위주로 하고 있는 것이나, 『고려사』 세가 성종 원년 겨울 11월조의 ‘是月 王以八關會雜技不經 且煩擾悉罷之 幸法王寺行香 還毬庭受群臣朝賀’에서 보듯이 팔관회와 잡기가 煩擾하다 하여 그것을 다 파하였음에서 알 수 있다.

또 『고려사』 세가 의종 22년 3월 을유일에 왕이 서경에 도착하여 무자일에 간풍전에 나가 내린 교서 내용 중에,

선교를 준수하고 숭상해야 한다, 옛날 신라 때에는 선교가 성행하였다. 그래서 하늘이 기뻐하고 백성들이 모두 편안했던 것이다. 그런 까닭에 우리 선조 적부터 그 교를 숭상하여 온 지가 오래였는데 근래에는 양정의 팔관회가 날이 갈수록 옛 격식이 줄어들고 이전 풍속이 점차 쇠퇴하여진다. 이제부터 거행하는 팔관회는 살림이 유족한 양반의 집을 미리 선택하여 선가로 정하고 옛날 풍습 그대로 집행함으로써 사람들과 하늘이 모두 기뻐하게 할 것이다.

라 했음을 보아, 이때 이미 원래의 仙風은 약화되었고 가산이 넉넉한 자로 선가, 즉 무격으로 정하여 고풍에 의해 人天이 歡悅하게 함으로써 선풍을 계속했으나, 이미 세속화되었던 것이다. 그리하여 충렬왕 즈음에 팔관회는 군왕에 대한 송도, 천하태평 기원을²²⁾ 중심으로 가무적 성격이 우세하였던 듯하다.

다음 나례에 대해 살펴보기로 한다.

나례는 중국의 驅儼儀가 전해진 것으로 언제 수입되었는지 정확한 시기는 알 수 없지만 『고려사』에 나타난 나례의 기록을 적출해 보면

22) 忠烈王 元年 十一月 庚辰 幸本闕 設八關會 改金龜山額聖壽萬年四字 爲慶歷千秋 其一人有慶 八表來庭 天下太平等字 皆改之 呼萬歲 爲呼千歲 輦路禁鋪黃土 (『高麗史』 志二十三 禮十一 仲冬八關會條).

다음과 같다.

정종 6년 11월에 무인일에 왕의 조서에 이르기를 “내가 즉위한 후 好生할 것을 마음먹고 새·짐승·곤충까지도 모두 나의 혜택을 입도록 하려 하였다. 그런데 연말에 하는 나례에 닭을 다섯 마리씩이나 잡아 역귀를 구축하려 하니 나의 마음이 몹시 아프다. 될수록 다른 것으로 대응하게 하라” 고 하니 사천대에서 말하기를 “『서상지』에 의하면 12월에 행하는 큰 액막이굿을 할 때에 해당부서에 지시하여 막대기로 심을 박고 흙으로 소를 만들어서 찬 기운을 가시게 한다고 하였으니 각각 길이 1척, 높이 5촌에 달하는 황토로 소 네 필을 만들어 닭 대신으로 사용케 하기 바랍니다.” 고 하니 왕이 그대로 하게 하였다.

예종 11년 12월 기축일에 나례를 하기로 되었다. 이보다 앞서 환관들이 굿을 좌우 두 패로 갈라 말고 서로 이기겠다고 하는데 왕은 친왕을 주장으로 패를 갈라 맡겼다. 그리하여 모든 광대와 여러 재주꾼 이외에 지방의 遊妓들까지 모조리 불러들이고 원근에서 구경꾼이 모여들어 깃발이 길에 연달렸으며 궁중에 빼곡이 찰 지경이었다. 이날 간관들이 합문에 가서 간절히 간한 결과 겨우 그들 중에서 가장 추잡한 자들을 축출하게 하였으나 날이 저물어지자 다시 모여들었다. 왕이 구경을 하려 할 때 좌우양편에서 제가끔 먼저 재주를 보이려고 서두는 통에 질서가 아주 문란하였다. 그래서 다시 400여명을 축출하였다.

정종 때의 기사로 미루어 나례의 기록 상한선을 정종대로 잡을 수 있으며, 내용으로 보아 이때 나례는 『예기』 권6 ‘월령’에 ‘命有司大儺旁磔土牛以送寒氣’라 한 것과 같이 동물 공희가 위주였던 것 같고, 아마 신라시대의 祈豐祭로서의 八蜡祭의 계승이 아니었던가 한다.

『삼국사기』 잡지의 ‘十二月 寅日 新城北門祭八蜡 豐年用大牢 凶年用小牢’에 나타난 八蜡祭에 대해 김승찬은 「신라의 諸祀試論」에서 ‘八

蜡祭는 歲暮의 季節祭儀로서 一種의 豐年祭요, 祈豐祭인데 祭儀的 狂亂이 수반되는 것으로 보아 固有의 祭天儀式에 中國 儀式의 八蜡祭가 摺合된 것이다.’고²³⁾ 논급하였다. 또 김동욱은,

八蜡祭는 農業生産과 關係있으며 坊·水庸神은 우리나라 累石壇·蘇塗와 連結하여 城隍神으로 發展한 터전이 마련된 것이며, 그 行事自體는 季冬儺禮와 結付하여 高麗, 李朝를 通하여 彩棚儺禮로 發展할 수 있는 原形이 이루어진 것이다.²⁴⁾

고 언급하였다. 두 연구자의 설을 살펴보면, 우리 고대에는 문헌상의 기록은 찾아볼 수 없지만 秘儀와, 추수감사 때와 같은 광란의 이중구조에 의한 신년제의가 있었을 것이며, 여기에 중국 豐稔祭로서의 八蜡祭가 습합되었고, 이것이 고려시대에 들어오면서 祈豐의 농업 신앙 외에 벽사진경제인 나례의 이름을 차용했다가, 다시 후에 의식까지 수입한 것이라 생각된다. 이처럼 제의에 있어 秘儀는 시대적 흐름에 따라 여러 양식들을 습합하면서 변화하였지만, 가무백희는 우리 민족 고유의 양식인 제의적 광란의 성격을 면면히 계승하였다 하겠다.

예종 때의 기록을 보면 좌우 두 파로 나누어 승부를 겨루게 했다고 하였다. 이 승부 겨루기는 거의 모든 의례적 행위의 형태로 계절제의를 경쟁 싸움으로 축하하고 풍요와 번영을 목적인데, 이는 反題的이며 상극적 구조 위에 삶을 영위한 고대인들의 이중적 사유구조의 소산이라²⁵⁾ 하겠다.

다음 창우잡기로 보아 팔관회와 마찬가지로 백희가무가 행해졌을 것이라는 점, 원근의 기생들이 모여들었다 함에서 지방적 색채의 음악과 춤이 궁중의례에 습합되었을 가능성을 발견할 수 있다는 점, 왕이

23) 김승찬, 「新羅의 祭祀攷」, 『民俗學散藁』, 제일문화사, 1980, 61쪽.

24) 김동욱, 『韓國歌謠의 研究』, 을유문화사, 1961, 249쪽.

25) Johan Huizinga, *Plays and contest as civilizing Functions Homoludens*, Copyright by Roy Publishres, 1950.

관악할 때조차 서로 다투고 했음을 보아 이때에 아직 완전하게 정제된 형태는 아니었다는 점, 400여명을 쫓아내었다 했음에서 그 규모가 팔관회 못지 않게 대단했을 것이라는 점 등을 알 수 있겠다.

그런데 『고려사』 지18 예6의 季冬儺儀條에,

大儺의 하루 전날 담당부서에서는 왕에게 주달하여 12세 이상~16세 이하 사람들 중에서 선발하여 진자로 삼아 탈을 쓰고 붉은 베바지를 입은 자 24명을 1대로 하되 이들을 다시 6명씩 한패로 만들어 도합 2대로 편성한다. 집사자 12명은 붉은 수건에 붉은 창옷을 입고 채찍을 잡는다. 악사 22명중 1명은 방상씨라 하여 네 눈이 달린 황금빛 나는 탈을 쓰고 곰가죽으로 만든 검정 옷에 붉은 치마를 입고 오른손에는 창을, 왼손에는 방패를 든다. 또 다른 한 명은 창수라 하여 탈을 쓰고 가죽옷을 입고 몽둥이를 든다.

고각군 20명을 1대로 하여 4명은 기를 잡고 4명은 피리를 불고 12명은 북을 치면서 궁중의 악귀를 쫓기로 되어 있다. 해당 부서에서는 의봉·광화·주작·영추·장평의 각 문에 술·과실 등 양물을 미리 차려 놓고 또 각 문의 우측에 구덩이를 적당한 너비와 깊이로 파 둔다. 굿하는 전날 굿할 사람들은 각각 집합소로 가서 의복과 도구를 갖추고 차례로 정렬하여 대기한다. 그 날 새벽에 여러 경위대에서는 지정된 시각에 대원들을 단속하여 문간에 집결하였다. 궁중을 뜰 아래로 들어가 정렬하는 것은 평상시와 같이 한다.

굿하는 사람들이 대별로 궁문 밖에 집합하면 내시가 왕이 있는 내전 앞으로 가서 진자가 다 모였으니 궁중의 역귀를 쫓아낼 것을 아뢰고 돌아 나와서 굿하는 사람들에게 명령하여 궁중으로 들어가게 한다.

(중략) 굿하는 사람들이 성문 밖으로 나갈 무렵에 태축은 중문 앞에 남쪽을 향하여 귀신의 자리를 마련하였다가 그들이 아주 나간 후에 재량은 그 위에 돛자리를 펴고 북쪽을 위로 하게 한다. (중략) 잔을 받아 신좌 앞에 드리고 축사는 축

판을 가지고 와서 신좌의 오른편에서 꿰어앉아 축문을 읽는다. 축문을 읽은 다음 축사는 일어나 축판을 자리에 놓는다. 그리고 곱한 음식과 술은 구덩이에 파묻고 각각 물러난다.

라 한 기록을 보면 이조나 중국의 나례의식과 거의 같게 나타나고 있다. 이것은 고려 후기에 정착된 나례일 것임을 알 수 있으며 중국의 나례의식을 수용하여 거기에 덧붙여 세종 이후의 백희가무가 지속되었을 듯하다.

그리고 齋郎에 의한 작주가 있는데, 신년제의 때 祭酒를 따르는 것은 비와 밀접한 관계를 맺고 있다한 Eliade의 논급을 적용하여, 비의 성격으로 미루어 보면 작주 역시 창조, 출생, 부활을 상징한 것이겠다. 그리고 그 집행자가 齋郎으로 나타나고 있는데, 이때 郎이라 한 것으로 보아 신라의 화랑, 팔관회의 선랑과 마찬가지로 무격의 기능을 지닌 미성년이라 하겠다. 이를 뒷받침할 수 있는 것으로 『고려도경』 권 21 驅使條에,

구사란 선랑과 비슷한데, 대저 다 아직 장가들지 않은 자들이다. 귀한 집에 있는 자제들은 이를 ‘선랑’이라 한다. 그러므로 그 옷은 紗나 羅인데, 모두 검정색이다. 또 같은 것이 있는데 縹袖가 달린 옷을 입고 검은 건을 썼으니, 곧 庶官이나 小吏의 奴子인데 이름하여 驅使라 한다.²⁶⁾

라 한 기록을 들 수 있다. 齋郎은 무격의 성격을 지닌 驅使의 한 사람이 아닐까 한다.

이상 살펴본 바에 의하면 팔관회나 나례는 그 성격상 무속적인 경향이 농후하고 다같이 백희가무가 수반되었으며 무격의 기능을 지닌 소년들이 참여함을 볼 수 있었다.

그렇다면 <동동>은 과연 어디에서 불리었던 것인가?

26) 서궁, 『高麗圖經』, 민족문화추진회 옮김, 『국역고려도경』, 1978, 132쪽.

필자는 <동동>의 월령체 형식과 내용의 성격으로 미루어 나례시 驅疫後에 다음해의 한 달 한 달을 점쳐 운명을 결정하고 예측하던 月運祭儀的 무가가 몽고 침입기를 즈음하여 순수무가적 요소를 다소 지양하고 부분적으로 시대상에 맞는 내용으로 바뀐 것이 아닌가 한다. 그리하여 제의가적 성격을 드러내는 서연을 얻고 또 이것은 국가적 차원의 의례로 역시 백희가무가 수반되었던 송도적 성격이 강한 팔관회에도 습합되어 불리었던 것이 아닐까 추정된다.

이것은 <동동>에 송도적 내용이 부분적으로 나타나지만 대체로 버림받은 여인의 애환을 표면적으로 표방했음에 비해 서연은 나머지 연들과 달리 송도적 내용을 강하게 나타내면서 전체를 이끌고 있음으로 보아 알 수 있다. 신의 아들, 혹은 대리자로 간주되어 사회 전체의 복지에 대해 책임이 있다고 믿어졌던 군왕에 대한 송도는 결국 국가의 태평과 질서 있는 움직임에 대한 기원이라 하겠다. 팔관회가 몽고 침입으로 강화도에 천도한 고종 때에 14회로 가장 많이 행해졌음을 미루어서도 짐작할 수 있겠다. 여기서 팔관회의 호국신앙적 성격을 찾아볼 수 있으며 가무백희로 오신함으로써 신의 힘을 빌어 몽고의 침입을 물리치고자 한 목적이 추정되므로 여기에서도 무속적 성격을 발견할 수 있는 것이다.

4. <동동>의 음악구조

<동동>은 『악학궤범』에 그 가사가 전하고, 영조 35년 徐命膺이 왕명으로 세조 때의 음악을 모은 16정간보인 『대악후보』중 권7에 <정읍>·<북전> 등과 함께 악보가 실려 있으므로 이 악보를 중심한 음악적인 면을 문학적인 면과 관계를 짓고 상보적으로 연구하지 않고서는 완전한 성과를 기대하기가 어렵겠다. 그러나 악보에 가사가 수록되어 있지 않기 때문에 형식이나 『악학궤범』의 가사가 어떻게 배분되는지는 파악

하기 힘들다.

물론 『시용향악보』제일 처음에 수록된 <남씨가> 악보 앞의 ‘歌詞只錄第一章 其餘見歌詞冊 他樂倣此’라 한 기록과 『악장가사』에 수록된 가사들과의 관계를 보아 <동동>도 1연씩 엮혀서 불린 것임을 생각할 수 있지만, 그렇게 추상적으로만 생각하느니 보다는 가능한 구체적 방법으로 그것을 증명할 필요성이 있으리라 본다. 이에 여기에서는 전하는 바의 <동동>이 三旨井邑이라²⁷⁾ 함과 또 『대악후보』 권7의 <동동> 악보 앞에 ‘餘音井邑餘音同 界面調’라 기록되어 있음으로 보아 <정읍>과 <동동>과는 서로 관계가 있을 것으로 생각된다. 따라서 이 관계를 살펴봄으로써 <동동>의 음악적 구조와 성격을 파악할 수 있겠기에 분석을 시도하여 보고자 한다.

지금까지 <정읍>과 <동동>에 관한 음악적 연구로는 이승원의 「井邑과 動動의 比較 研究」와²⁸⁾ 김영운의 「井邑考」²⁹⁾ 그리고 이혜구의 「現行 井邑과 動動」이³⁰⁾ 있다. 이 중 이혜구의 논문은 현행 두 곡의 비교이므로 제외하고 이승원과 김영운의 연구를 중심으로 살펴보려고 한다.

우선 악보를 살펴보면, <동동>은 총 44각으로 되어 있다. 그리고 1각은 4행으로 되어 있으며 1행엔 선율, 2행엔 杖鼓譜가 기록되어 있다. 그리고 선율 1정간에 1음씩만 나타나 있다. 그런데 44각과 같다.

중 처음 4각은 1정간에 2음씩 기록되어 있어 주의를 요한다.

<정읍>은 총 66각으로 역시 1각은 4행으로 되어 있으며 1·2행엔 선율, 3행엔 杖鼓譜가 기록되어 있다.

그러면 <동동>과 <정읍>의 관계성을 파악하기 위해 먼저 선율을 비교해 보기로 한다. 전체에서 동일 선율을 찾아 표를 만들면 다음과 같다.

27) 장사훈, 『국악총론』, 정음사, 1976, 181쪽.

28) 이병원, 「井邑과 動動의 比較 研究」, 『音大學報』 창간호, 1963.

29) 김영운, 「井邑考」, 제1회 전국대학학술논문발표대회, 1977.

30) 이혜구, 「現行 井邑과 動動」, 『藝術院論文』 18집, 1980.

동동	5	6	7	8	9	13	15	(16, 24, 30)	17	18
정음	1	2	3	36	4	5	10	(6, 38)	(7, 39)	(8, 40)

동동	(19, 23)	26	(27, 34)	(28, 35, 40)
정음	(10, 11, 42, 66)	(12, 44)	(13, 19, 27, 45, 51, 63)	(14, 16, 20, 28, 46, 52, 64)

동동	29	31	32	33	41	42	43	(44, 12, 20)
정음	(17, 21)	59	60	61	(29, 53)	(30, 54)	(31, 55)	(32, 56)

이들을 다시 3선율 이상 동일한 것을 크게 묶어 비교해보면 다음과 같다.

동동	5 - 13	6 - 19	23 - 28(29)	26 - 29	31 - 33	41 - 44
정음	1 - 5	6 - 10	10 - 17(19) 42 - 48	12 - 17 19 - 21	59 - 61	29 - 32 53 - 56

위의 표에서 보듯이, <동동>의 선율이 거의 대부분 <정음>에 들어 있으며, 혹은 두 번 이상 반복되기도 했음을 알 수 있다. 그리고 또 <동동> 5각부터 44각까지에서 <정음>에 들어있지 않은 몇 각을 제외하면 선율이 <정음>의 32각까지와 동일하며 순서도 거의 일치하고 있다. 뒤에서 살펴겠지만 <정음>이 크게 1각~32각=33각~66각으로 동일 선율의 반복으로 되어 있음을 생각할 때, 이와 같은 선율의 유사 내지 일치하는 두 노래의 관계를 찾는데 중요한 자료가 될 수 있을 듯하다.

다음 여음을 비교해 보기로 한다.

『대학후보』에서 가사가 실려있는 악보들을 살펴보면 여음은 반드시 그렇다고는 할 수 없지만 대체로 종지형 다음에 나타난다. 그리고 宮에서 宮으로 끝나고 가사가 없는데, 이때 종지는 下三→下四→下五와 같이 하강함이 특징이다. 우선 <동동>에서 하강하여 종지하는 각을 찾아보면 35, 40각이 그에 해당하고 있으므로 일단 36각은 반여음, 41~44각은 대여음으로 볼 수³¹⁾ 있겠다.

그리고 11, 19각이 비록 하강 종지를 하지 않고 있지만 44각과 동

일하므로 반여음으로 볼 수 있지 않을까 한다.

<정읍>에서는 1~22각이 33~55각과 완전 일치하며, 27~30각이 63~66각과 같음으로 보아 1~32각까지의 선율이 33~66각에 동일하게 반복된 것이라 하겠다. 그리고 20, 28, 52, 64각이 각각 하강 중지하므로 21~22각을 여음, 29~32각과 53~56각은 대여음으로 볼 수 있겠다 (65, 66각이 여음이 될 수 없음에 대해서는 뒤에서 언급하기로 한다). 왜냐하면 <동동>에서 하강 중지하는 40각 다음의 마지막 41~44각과 <정읍>의 29~32각, 53~56각은 동일하기 때문이다. 또 그 이외에 <정읍>은 대부분이 1각에 2선율이 들어 있음에 비해 여음에 해당되는 각들에만은 <동동>과 같이 1각에 1선율이 들어 있으므로 <동동> 앞의 '餘音 井邑餘音同'이라 한 기록이 확인되며, 또 이로써 <동동>이 정읍 여음을 취했다기 보다는 정읍이 <동동>의 여음을 취한 것임을 알 수 있겠다. 또 앞의 선율 비교에서 보았듯이 정읍과 <동동>이 동일 선율을 많이 취하고 있는 것으로 정읍이 <동동>의 변주가 아니었을까 한다.

양태순도 <동동>이 앞선 것이고 <정읍사>가 그것을 발췌한 다음 확대·재구성하였다고³²⁾고 하여 <동동>의 악곡이 먼저임을 논하였다.

선율과 여음에 있어 <정읍>과 <동동>을 비교하여 이들 사이에 연관성이 있음을 보았다. <동동>의 음악적 구조를 알기 위해서는 이 연관성의 바탕 위에서 가사 배분의 단락 구분이 가능한 <정읍>의 음악 구조를 살펴보고 나서 이로 미루어 살펴보면 가능할 것 같다.

『악학궤범』에 실린 <정읍사>의 음악적 분단은 다음과 같다.

-
- 31) 장사훈은 그의 「滿殿春形式攷」에서 여음의 종류를 대여음(4행), 중여음(2행), 여음(1행)으로 구분하였으나, 『대학후보』의 여음들을 살펴보면 1각일 때 반여음, 4각일 때는 대여음으로 되어 있어, 보편적인 2각 길이의 여음을 기준으로 구분한 듯하므로 원래의 악보대로의 용어를 사용함이 옳겠다고 본다.
- 32) 양태순, 「고려속요에 있어서 악곡과 노랫말의 변모양상」, 『고려가요의 음악적 연구』, 이회, 1997, 102쪽.

前腔 돌하 노피곰 도드샤
어기야 머리곰 비취오시라
어기야 어강도리
小葉 아으 다룽디리
後腔 쏠저재 너러신고요
어기야 즌더를 드더올세라
어기야 어강도리
過篇 어느이다 노코시라
金善調 어기야 내가논더 점그롤세라
어기야 어강도리
小葉 아으 다룽디리

이 詞의 구분에 의해 이병원과 김영운이 음악적 구조의 배분을 시도했는데 그 배분의 차이를 보면 다음 표와 같다.

	이 병 원	김 영 운
前腔	1~20	1~20
餘音	21~23	21~22
小葉	24~28	23~28
餘音	29~32	29~32
後腔	33~52	33~52
餘音	53~56	53~56
過篇	57~66	57~64
金善調	1~20	65(9)~20
餘音	21~23	21~22
小葉	24~28	23~28
餘音	29~32	29~32

필자의 배분은 김영운님의 배분과 일치하므로 이병원의 배분의 부당성만 지적하고자 한다.

위에서 보면 이병원의 배분에는 무리가 있으니, 우선 前腔 다음의

여음이 21~23각이 될 수 없는 것은 23각이 2선율로 되어 있고 또 반여음, 여음은 대체로 대여음의 부분과 같은데 23각은 3각이나 55각과 다르기 때문이다. 따라서 小葉은 24~28각이 아니라 23~28각이 되며, 마찬가지로 가사에 있어 前腔과 동일구조인 金善調 다음의 여음도 21~23각이 아니라 21~22각이며 小葉도 23~28각이 되어야 하겠다. 後腔에 있어서는 두 사람 모두 일치점을 보이고 있다. 그러면 後腔이 끝나고 過篇, 金善調가 어떻게 나머지 57~66각까지에 들어갈 것이냐가 문제된다. 가사의 길이와 過篇의 표시로 보아 過篇은 57~66 각 안에 들어갈 수 있겠으니 過篇을 이렇게 배분하고 나면 金善調 이하는 어떻게 해야할지 문제되는데, 이 문제는 김영운이 ‘井邑 앞에 기록된 指入舞鼓呈才用界面調의 指入은 도드리 形式의 곡에서 반복 이전의 부분을 일컫는 말로서 還入이란 用語와 관계있을 듯하다’ 고³³⁾ 한 견해를 적용하면 쉽게 풀릴 수 있다. 즉 64각이 비록 하강 종지하지만 65, 66각은 각각 2선율일 뿐만 아니라 일반적인 여음의 특징과도 동떨어져 여음이라 볼 수 없고, 또 9·10, 41·42각과 같음으로 보아 김영운의 논급처럼 이 중에 어디로 되돌아가야 한다는 되돌이 표시로 봄이 옳겠다. 過篇 이하가 前腔과 같은 문학 형식임을 볼 때 41·42각보다 9·10각에 되돌아가야 할 것이다.

그런데 이병원은 다시 1각으로 되돌아갔으니 이는 부당하다 하겠다. 왜냐하면 前腔과 過篇이하는 문학적 형식이 동일한데 이미 過篇이 57~64각 속에 들어갔으므로 金善調가 다시 1각에 돌아간다면 前腔보다 10각(57~66)이 더 길어지겠기 때문이다. 김영운의 배분처럼 64각에서 끝내고 9각으로 돌아가거나 아니면 66각에서 끝내고 1각에 되돌아간다면 前腔과 같아지리라 본다.

이렇게 보면 <정읍> 창사가 끝날 때까지 사용된 총 각은 1~66(64)각까지의 66각과 11(9)~32각까지의 22각을 합한 88각이 되겠다. 그러면 <동동>의 44각은 어떻게 가사가 배분되는 것일까?

33) 김영운, 앞의 논문, 8쪽.

<정읍>과 <동동>의 가사 길이를 보면 <정읍>은 90자로, 대체로 35자 내외인 <동동> 한 연의 배가 좀 넘는다. 앞의 선율과 여음의 비교에서 확인된 관련성으로 보면 <동동>의 처음 4각을 제외한 40각은 <정읍>의 88각과 비교해 볼 때 한 연을 엮어 부른 것이라 할 수 있다. 그렇다면 12각과 20각의 餘音은 감탄사 부분과 1행이 끝나는 부분이 아닐까 생각해 볼 수 있다.

순조 때의 鄉樂呈才에 ‘百寶香身嫋嫋來 輕盈妙舞芙蓉臺 十二慢腔動樂 曲終宛轉拍聲催<竝唱>’³⁴⁾라 하였는데 여기에서 12滿腔이라 함은 <동동> 40각에 한 율령씩 엮어 12번 되풀이 불렀다는 뜻일 것이니, 이로써도 짐작할 수 있고 <동동> 악조 앞에도 指入이라 되어 있으므로 마찬가지로 확인할 수 있다.

『악학궤범』에서의

신이 그윽히 생각하건대 오음 십이를 다섯 종류가 있어 오행에 배합되고 관의 길고 짧음에 따라 성음에 청탁이 생기며 율에는 열 드림 있어 열두 달에 배속되었으니 음과 율이 서로 조화되어 상하손익법으로 그 운용이 무궁하여 이 법을 여덟 종류 악기에 붙여 써도 다 그리 맞지 않는 것이 없습니다.

에서 보듯이 악의 근본인 오음십이율은 우주의 근본원리인 오행과 열두 달에 바탕을 두었는데, <동동>에서 이 음악 형식과 문학 형식의 일치는 우주의 조화를 실현하는 기능을 자체에 지녔던 것이라 생각하고 싶다.

그리고 이미 이혜구가 계면조를 설명하면서 ‘界面긋·界面돌나’와 연관시켜 무악과 관계있다고³⁵⁾ 논급하였는데, <정읍>·<동동>이 다 계면조이고, 또 <동동>의 변주곡인 <정읍>이 처용무의 반주곡으로 쓰임을 보면 <동동>에도 무악의 요소가 있으리라 추정되나 이의 정확한

34) 장사훈, 『國樂論考』, 서울대출판부, 1974, 433쪽에서 재인용.

35) 이혜구, 『韓國音樂序說』, 서울대출판부, 1975, 379쪽.

논증은 『시용향악보』에 수록된 무가와와 세밀한 비교 검토를 하여 밝혀야 할 것이기에 국악 연구자들의 성과를 기다릴 수밖에 없겠다.

5. 맺음말

이상으로 <동동>에 대해 문헌자료와 여러 비평 방법을 적용하여 살펴보고았는데 결론을 말하면 다음과 같다.

첫째, 왕조실록의 중종 때의 기록, 『악학궤범』의 鶴蓮花臺處容舞合設, 『용재총화』의 기록을 비교 검토한 결과 <동동>은 신년제의·재생제의로서의 궁중 나례시에 불리었으며, 鶴蓮花臺處容舞合設條의 제의 진행으로 보아 조령의 부활 속에 새해를 예측함으로써 그 목적을 선행적으로 성취하려는 기능을 지녔으리라는 것을 논하였다.

즉 <동동>은 신과 인간이 제의적 시공 속에서 가무로 서로 주고받는 노래로 신과 인간의 합일이라는 점에서 신가, 무가라 할 수 있겠으며, 또 재생제의·신년제의에서 우주적 리듬으로서의 열두 달을 노래함으로써 다가올 그 날들을 창조하고 결정짓는 운명 제의가인 동시에 그 결과를 선행적으로 모방함으로써 동일한 결과를 초래할 수 있다는 원초적 심성에 기인한 주술가라고 보았다.

둘째, <동동>의 월령체 형식과 내용의 성격으로 미루어 나례시 驅疫後에 다음 해의 한 달 한 달을 점쳐 운명을 결정하고 예측하던 月運祭儀의 무가가 몽고 침입기를 즈음하여 순수무가적 요소를 다소 지양하고 부분적으로 시대상에 맞는 내용으로 바뀐 것이 아닌가 한다. 그리하여 제의가적 성격을 드러내는 서연을 얻고 또 이것은 국가적 차원의 의례로 역시 백희가무가 수반되었던 송도적 성격이 강한 팔관회에도 습합되어 불리었던 것이 아닐까 추정하였다.

셋째, 『대악후보』에 수록된 <동동> 악보 앞의 ‘餘音井邑餘音同’이라 한 것에 근거하여 <정읍> 악보와 비교하여 살펴보고았는데, <정읍>이 <동

동>의 변주이며 <동동>은 음악 구조에서 12되돌이 형식임이 드러났는데, 이 음악형식이 『악학궤범』서에 나타난 음악의 오음 십이율이 우주의 근본 원리인 오행과 열두달에 바탕을 두었다 함을 볼 때 <동동>은 우주적 리듬을 바로잡아 조화를 꾀하려는 기능을 자체에 지닌 노래였다는 점을 논하였다

넷째, <정읍> · <동동>이 다 계면조이고, 또 <동동>의 변주곡인 <정읍>이 처용무의 반주곡으로 쓰임을 보면 <동동>에도 무악의 요소가 있으리라 추정하였다.

주요어 : 동동, 악학궤범, 용재총화, 나례, 아박정재, 제의가, 신년제의, 정읍, 대악후보.

참고문헌

1. 저서

- 김택규, 『한국민속문예론』, 일조각, 1980.
김열규, 『韓國民俗과 文學研究』, 일조각, 1975.
박노준, 『고려가요의 연구』, 새문사, 1990.
_____, 『옛사람 옛노래 향가와 속요』, 태학사, 2003.
유동식, 『한국무교의 역사와 구조』, 연세대학교출판부, 1975.
이부영, 『분석심리학』, 일조각, 1977.
이혜구, 『韓國音樂序說』, 서울대출판부, 1975.
장사훈, 『국악논고』, 서울대출판부, 1974.
_____, 『국악총론』, 정음사, 1976.
조동일, 『한국시가의 역사의식』, 문예출판사, 1993.
M. Eliade, *Cosmos and History*, 정진홍 옮김, 『우주의 역사』, 현대사상사, 1976.

2. 논문

- 고혜경, 「動動의 情緒的 經過」, 『高麗詩歌의 情緒』, 개문사, 1993.
김상익, 「고려가요연구Ⅲ」, 『청주대학논문』 7집, 청주대학교, 1972.
김승찬, 「新羅의 祭祀攷」, 『民俗學散藁』, 제일문화사, 1980.
김열규, 「서정적 脈絡속의 動動 正月謠」, 『高麗歌謠研究』, 새문사, 1982.
김영운, 「井邑考」(제1회 전국대학학술논문발표대회), 1977.
김학성, 「고려가요의 작자층과 수용자층」, 『韓國學報』 31집, 일지사, 1983.
김현수, 「高麗歌謠 動動歌 研究」, 『東岳語文論集』 8집, 동국대학교, 1972.
박혜숙, 「‘동동’의 넘에 대한 一考察」, 『國文學研究』 제10집, 효성여대 국문학과, 1987.
서승옥, 「循環 構造로 본 動動」, 『高麗詩歌의 情緒』, 개문사, 1993.
안계현, 「八關會攷」, 『동국사학』 4집, 동국사학회, 1956.
양태순, 「고려속요에 있어서 악곡과 노랫말의 변모양상」, 『고려가요의 음악적 연구』, 이회, 1997.

- 이병원, 「井邑과 動動의 比較 研究」, 『晉大學報』 창간호, 1963.
- 이연숙, 「<동동>의 형식과 내용구조를 통하여 본 제의적 성격」, 『새얼어문논집』 17집, 새얼어문학회, 2005. 2.
- 이현수, 「高麗歌謠 動動歌 研究」, 『東岳語文論集』 제8집, 1972.
- 이해구, 「現行 井邑과 動動」, 『藝術院論文』 18집, 1980.
- 임기중, 「高麗歌謠動動攷」, 『高麗歌謠研究』, 정음사, 1979.
- 임동권, 「동동의 해석」, 『高麗歌謠研究』, 새문사, 1982.
- 최미정, 「‘동동’의 풀이와 짜임」, 『한국고전시가작품론』 1, 집문당, 1992.
- 최진원, 「動動攷(1)」, 『국문학과 자연』, 성대출판부, 1977.
- 허남춘, 「‘動動’과 禮樂思想」, 『高麗歌謠研究의 現況과 展望』, 집문당, 1996.

3. 국외저서

- M. Eliade, *Cosmos and History*, 정진홍 옮김, 『우주의 역사』, 현대사상사, 1976.
- Johan Huizinga, *Plays and contest as civilizing Functions*, Homoludens. Copyright by Roy Publishres, 1950.
- 依田千百子, 「年中行事より見た朝鮮に於ける中國文化の受容形式についての一考察」, 『朝鮮學報』 52, 1969, 7.

Abstract

A Study on the Ritual Nature of <Dongdong>

Lee, Yeon-Suk

This paper examined relevant literature materials on <Dongdong> and applied various critique methods to analyse ritual nature of <Dongdong>. Main findings are as follow:

Upon consideration of the Veritable Records in the regin of King Jung-jong, Hakyonhwadae-choyongmuhapsol(鶴蓮花臺處容舞合設) in Akhakguebum(樂學軌範) and Yongjaechongwha(慵齋叢話), we find that <Dongdong> was sung during the ritual in the Royal Court, Narye(儼禮), as the ritual of New Year and rebirth, and from the proceeding of the ritual described in Hakyonhwadae-choyongmuhapsol, one of its functions was to possess the wishes previously by foreseeing the coming year through the resuscitated souls of ancestors.

In comparison with <Jungup> on the basis that the burden is the same as that of 'Jungup(餘音并邑餘音同)' before the musical scores of <Dongdong> recorded in Daeakhubo(大樂後譜), we find that <Jungup> is a variation of <Dongdong> and that <Dongdong> was composed of 12 burdens in its musical structure. Considering the fact that 5 notes and 12 rhythms in music were, as remarked in the preface of Akhakguebum, based on the movements of 5 planets and 12 months, the fundamental principle of the universe, we can guess that another function of <Dongdong>

was to restore the universal rhythm and attempt to bring it into harmony.

Key words : Dongdong, Hakyonhwadae-choyongmuhapsol, Akhakguebum, Yongjaechongwha, Narye, the ritual of New Year, <Jung-up>, Daeakhubo.

논문투고일 : 3월 15일

심사완료일 : 4월 9일

게재결정일 : 4월 18일