

현장 노동요로서의 「靈廟寺丈六像 塑造時 風謠」 연구

A Study of Pung-yo as a Field-work-song

저자 (Authors) 조용호
Cho Yong Ho

출처 (Source) [서강인문논총 43](#), 2015.8, 5-40 (36 pages)

발행처 (Publisher) [서강대학교 인문과학연구소](#)
Humanities research Institute

URL <http://www.dbpia.co.kr/journal/articleDetail?nodeId=NODE06515516>

APA Style 조용호 (2015). 현장 노동요로서의 「靈廟寺丈六像 塑造時 風謠」 연구. 서강인문논총, 43, 5-40.

이용정보 (Accessed) 삼성현역사문화관
183.106.106.***
2021/07/03 11:26 (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.

현장 노동요로서의 「靈廟寺丈六像 塑造時 風謠」¹⁾ 연구

조 응 호*

1. 문제 제기
2. 설화의 문제 어구와 그 해석
3. 가사의 해독과 歌行의 분절
4. 노래의 연행과 확산
5. 마무리

〈국문초록〉

본고는 『삼국유사』에 기록된 「塑造時 風謠」를 새롭게 해독하고 해석한 것이다. 서론에서는 기왕의 해독과 해석들이 지닌 중대한 문제점들을 제시하였고, 본론은 「양지사석」조의 관련 기사를 면밀하게 분석하는 것으로 출발하였다. 그 결과 이 노래는 양지가 장륙상을 만들 때 처음 불리게 된 일종의 토목 노동요라는 사실을 분명하게 확인할 수 있었다.

다음에는 이런 사실을 바탕으로 가사를 해독하고 해석하는 작업을 수행하였다. 노래에 가장 많이 나오는 어휘는 ‘來如’인데, 기왕에는 이것을 대개 ‘오다^{come}’라는 실질적 의미를 가진 낱말로 읽어왔었다. 하지만 나는 이것을 ‘오~가’라고 해독하고, 그것

* 목포대학교 국어국문학과

1) 기왕에 사용하던 노래 제목 ‘풍요’는 기사 문맥에 있는 ‘風謠云’이라는 말에서 가져온 것인데, 이는 암묵적으로 이 노래를 기사 내용과 상관없이 독립적으로 존재하는 민요처럼 간주하는 것이어서, 적절한 제목이라고 할 수 없다. 『삼국유사』를 살펴보면 기왕의 제목 ‘풍요’는 ‘민요’라는 뜻으로 대체될 만한 일반명사가 아니며, 「양지사석」조에 실린 노래만 지칭하는 제목으로 사용할 수 있는 고유명사도 아니다. 그 기사에서 ‘풍요’라는 말은 ‘당시에 널리 불린 노래’라는 뜻으로 사용되었는데, 그런 사정을 참작하면 ‘풍요’라는 무차별적이고 무성격적인 것보다는 그 특징을 드러내는 구체적인 제목을 붙이는 것이 옳다. 나는 그것을 고려하여 위와 같이 제목을 붙였는데, 매번 이 긴 제목을 명시해주는 것은 매우 번거롭기 때문에, 앞으로는 축약하여 「소조시 풍요」라고만 지칭하고자 한다.

이 단지 무거운 물건을 들거나 끌어올릴 때 구호로 사용하는 감탄사라는 견해를 제시했다. 그리고 늘 ‘서럽다’는 뜻으로 읽히곤 했던 ‘哀反’은 ‘슬 디(用處)’를 표기한 것으로 해석했다. 이런 해독과 해석은 노래의 성격과도 잘 부합하는 것으로 나타났다.

마지막으로는 이 노래가 어떤 상황에서 처음으로 불렸을지 추정하였다. 그 결과 두 패로 나뉜 여러 명의 일꾼들이 양지가 작업하는 비계 위까지 흠뽀를 끌어올리면서 불렀을 것이라고 보았다. 「풍요」는 단순하지만 중독성이 강했고, 그로 인해 질긴 생명력과 다른 노동에서도 사용될 수 있는 가변성을 지닌 노래였다. 이 때문에 신라에서 발생한 이 노래는 점점 활용도가 넓어져 고려시대에는 방아타령으로 사용되기도 하였다.

주제어 : 풍요, 양지 스님, 장륙상, 비계, 노동 현장, 집단 노동요, 감탄사, 공덕

1. 문제 제기

향가 연구자는 해독과 해석을 오가는 해석학적 순환을 반복해야 한다. 1차 해독이 끝났다고 의미 해석까지 종결된 것은 아니라서, 해석이 장벽에 가로막히면 언어 해독부터 다시 풀어가야 하기 때문이다. 노래의 유래를 설명하는 기사 자체는 물론 그 노래의 연행과 관련된 현실맥락을 세심하게 살피는 작업도 긴요하다. 노동요처럼 현장의 상황이 중요한 경우, 기록된 내용을 축자적으로만 읽다가는 사실과 동떨어진 결론이 도출될 수도 있겠기 때문이다.

향가 「소조시 풍요」는 그 형식이 단순하여 비교적 이해하기 쉬운 구어체의 노동요로 간주되어 왔다.²⁾ 노동요라는 견해가 지배적인 만큼, 해독에서도 학자들 간에 현격한 차이는 없는 편이다. 하지만 그런 해석들이 남겨 놓은 중대한 문제들 때문에, 혹시 해독에서부터 너무 안이하게 접근

2) 대부분의 연구자들과 달리 양희철은 이 노래를 순전한 문어체의 향가로 보고, 다차원적인 부가 텍스트로 해석되는 回文詩로 이해했다는 점에서 주목할 만한 차이가 있다. 양희철, 『삼국유사 향가 연구』(서울: 태학사, 1997), 339~386쪽.

했던 것은 아닌가 하는 의구심을 갖게 된다. 그러면 무엇이 문제인지 핵심적인 것 서너 가지만 거론하면서 시작하기로 한다.

첫째, 기존 해독과 해석들은 이 노래를 노동요로 간주하고 진행한 경우가 대다수인데, 정작 그 해독과 해석에는 노동이 이루어지는 현장 상황이 전혀 반영되어 있지 않다는 점이다. 기존 해독들은 사람들이 자발적으로 노동을 하러 오는 과정이나 현장에 도착한 그 시점까지만 노동의 현실맥락으로 이해하고 있으며, 바로 그 노동 현장에서 직접 작업을 하면서 부른 노래가 「소조시 풍요」라고 해석한 경우가 없다.³⁾ 간혹 노동을 하면서 부르는 노래임을 밝히고자 한 논의들도 있었지만, 그 노동을 오로지 도정 작업과만 관련짓고 있다는 점이 문제다. 문맥상 이 노래가 방아 쪼기에서 불리게 된 것은 후대에 기능이 확장되었기 때문으로, 처음부터 도정 노동요로 사용되었다고 볼 수는 없다.⁴⁾ 장륙상을 만드는 작업이나 적어도 영묘사를 짓기 위해 연못을 메우고 달구질하던 작업과 관련이 없다면,⁵⁾ 이 노래는 「양지사석」조의 취지와는 무관한 것이 되고 만다.

3) 예컨대 김완진은 ‘온다 온다 온다 / 온다 서러운 이 많아라. / 서러운 중생의 무리여 / 功德 닦으러 온다’라고 풀었는데, 이런 풀이라면 노래를 부른 이는 양지스님이 되거나 노동 현장에 미리 와서 다른 이들을 기다리고 있는 선참자가 된다. 만일에 설사 그들 가운데 누군가가 불렀을 가능성을 전혀 무시할 수 없다고 하더라도, 노래를 부른 시점은 아직 본격적인 노동이 시작되기 이전이라는 사실을 벗어나지는 못한다. 이런 견해는 결국 노동요란 본질적으로 노동을 하면서 부르는 것이라는 성격과 존재 의미를 무시하는 결과를 초래하므로 결코 수용할 수 없다. 김완진, 『향가해독법연구』(서울: 서울대출판부, 1980), 110쪽.

4) 일연이 「소조시 풍요」가 자기 시대에 불리는 도정 노동요의 시원이 아니었을까 추정할 것은, 이 노래 자체가 지닌 특성에서 기인한 확장성의 측면과 관련시켜서 보아야 한다. 장륙상을 만들 때 흙을 나르거나 혹은 영묘사를 짓기 위해 연못을 메우고 달구질할 때 부르던 토목 노동요가 방아를 쪼을 때도 무리 없이 사용될 만한 어떤 특징을 지니고 있었고, 그런 이유로 일연 당시까지도 도정 노동요로 불려왔을 것이라고 보아야 마땅하다는 말이다. 나는 연구자들이 애초부터 문제가 있었던 해독을 그대로 수용했기 때문에, 이 노래를 영묘사 건축 공사 때 불린 노동요로 보지 못하고 고려시대에 불린 도정 노동요로 해석하게 되었다고 생각한다.

5) 『신증 동국여지승람』에 의하면 절터는 본래 큰 연못이었는데, 豆료리의 무리들이 하루

둘째, 노동요는 노동을 단독으로 하건 공동(집단)으로 하건 간에 그 능력을 극대화하기 위해 힘과 흥을 북돋우는 기능을 하는 것이 당연함에도 불구하고, 기존에는 그러한 노동요의 본질적인 성격과 존재 이유를 완전히 무시했다는 점이다. 기사에는 참여자들이 모두 스스로 다투어 와서 노동을 했다고 나와 있다. 자발적으로 기꺼이 참여한 사람들이라면 서로 힘을 북돋워주는 밝고 긍정적인 노래를 불렀어야 정상이다. 그런데도 기왕에는 「소조시 풍요」가 그들이 피로운 노동을 해야 하는 신세를 서럽게 생각한다는 식으로 해석한 경우가 많았다. 그리고 불교적인 관념을 끌어와서 그것을 합리화하는 방식으로 문제를 해결하려고 하였다.⁶⁾ 그러나 아무리 종교적인 관념을 동원해서 풀어낸다 하더라도, 그런 해석이 선택받아들여지기는 어렵다. 노동 의욕을 감퇴시키는 노래가 아니라 고취시키는 노래, 즉 노동요의 본질적 기능과 현장의 상황에 부합하는 노래로 읽고 해석해야 사리와 상식에 부합한다.

셋째, 연구자들 상당수가 의도의 오류(intentional fallacy)나 감정의 오류(affective fallacy)에 빠져버렸다는 점이다. 양지의 사적이 고승들의 행적을 기술한 「義解」편에 실렸고 또 그가 주도하는 공사에서 불린 것이니, 그 노래에는 당연히 처음부터 불교적인 관념이 개입되어 있었을 것이라고 간주하여 해석했다면, 그것은 곧 일연의 의도를 노래의 의미와 직결시키는 태도이므로 의도의 오류를 범한 것이다. 또 노동자들이 불상을 세우는 공사에 참여하여 부른 것이니, 노래 가사에는 당연히 그들의 신앙심이 깊

밤 만에 메웠다고 한다. 李荇 외, 『新增 東國輿地勝覽』 권21, ‘慶州府 佛宇’조. 원문은 이도흠, 「풍요의 문화사회학적 시학」, 『한국학논총』 제21·22합집(한양대 한국학연구소, 1992), 286쪽, 각주 30)번에 있는 것을 참조했음.

6) 예컨대 이도흠은 ‘장육존상을 조영하는 일은 신분의 속박에서 오는 서러움이요, 노동의 고통에서 오는 서러움’이라며, ‘노래에 참여하는 이’는 ‘현실에서 오는 서러움, 세계와의 부조화를 지양하고 除災招福과 修福減罪를 통해 조화를 지향하고자 한다’고 하였다. 이도흠, 앞의 논문, 286~287쪽.

이 투영되어 있을 것이라고 판단하여 해석했다면, 그것은 곧 실상과 무관하게 연구자 자신이 보고 싶은 대로만 노래를 해석하는 태도이므로 감정의 오류를 범한 것이다. 지금까지 「소조시 풍요」를 신라시대의 향가로 본 연구자들 거개가 그것을 불교적 노래로 보고 있어서, 이런 비판에서 자유롭지 못하다. 이러한 오류를 범하게 된 것은 노래가사에 있는 ‘來如’를 ‘오다’로, ‘哀反’을 ‘서러움’으로 확신한 것과 관련이 깊다.⁷⁾ ‘來如’를 실질적 의미를 지닌 낱말로 읽고 ‘哀反’을 ‘서럽다’고 훈 해독을 불변의 진리처럼 믿고 해석하는 한, 이런 오류를 반복하는 굴레에서 벗어나기는 쉽지 않아 보인다.

이상에서 지적한 문제를 해결하는 것은 「소조시 풍요」를 올바르게 해석하기 위한 관건이 된다. 노동요의 본질적인 성격을 무시하면서까지 구태여 불교적인 참회나 현실 초극의 자세, 또는 윤회설을 끌어와서 해석하는 것은 지나치게 현학적이라고 하지 않을 수 없다. 나는 이러한 근본적인 문제의식과 비판적 태도를 바탕에 두고, ‘노동요’라는 말을 화두로 삼아 해독과 해석 작업을 진행하려 한다. 난관을 회피하는 안일함 대신 해결을 지향하는 위험한 도전이 학자의 바람직한 자세라고 생각하기에, 일관되게 현장 노동요로 읽는 관점을 고수하면서 「소조시 풍요」에 접근할 것이다.

7) 그동안 ‘哀反’을 ‘설뿐’으로 해독해왔던 것은 그 노래보다 바로 앞선 시기에 불린 「혜성가」에 ‘白反’이란 어휘가 존재하여, 그것을 ‘설뿐’으로 해독할 수 있다는 점을 방증으로 삼았기 때문이다. 그러나 특정한 작품에서 그렇게 푸는 것이 합리적이라고 해서 다른 작품에서도 반드시 그렇게 풀어야 할 필연적인 이유는 없다. 그것은 단지 해독에 참고할 수 있는 충분조건일 뿐, 반드시 그렇게 해독해야만 하는 불변의 규칙이자 필요조건은 아니다.

2. 설화의 문제 어구와 그 해석

「소조시 풍요」는 『三國遺事』 「義解」편의 「良志使錫」條에 들어 있다. 그 기사에서 노래와 연관되는 부분은 ‘①其塑靈廟之丈六也 自入定 以正受所對 爲揉式 故傾城士女爭運泥土 風謠云 ~ ②至今土人 春相役作 皆用之 蓋始于此’이다. ①은 노래가 발생하게 된 배경을 직접 언급한 내용이다. ②는 고려 시대에 불리던 경주지역 도정 노동요의 유래에 대한 일연의 추정이다. 일연의 추정은 신라에서 발원한 노동요의 전승과 변이의 단서로 참고할 수는 있을지언정, 처음 불린 「소조시 풍요」의 용도와 성격에 대한 지정으로 이해할 수는 없다. 하지만 여러 연구자들이 ②에 주목하여 「소조시 풍요」를 도정 노동요 혹은 방아타령이라고 보는 잘못을 범했다.⁸⁾

이 노래 자체를 해독하고 해석할 때에는 ①에 초점을 맞추어야 한다.

- 8) 예컨대 나경수는 ‘傾城士女爭運泥土 風謠云 ~ 至今土人 春相役作 皆用之 蓋始于此’를 ‘잠깐 사이에 성중의 남녀가 다투어 흙을 옮겨주었다. 풍요에 [·...] 지금 민간에서 방아를 찧거나 여럿이 일을 할 때 다 이 노래를 부르니, 여기에서 시작된 것이 아닌가 싶다’라고 번역하고, 그것을 근거로 이 노래가 고려시대에 불리던 방아타령이라고 보았다. 나경수, 『향가의 해부』(서울: 민속원, 2004), 255-286쪽. 그러나 그는 번역에서 중대한 실수를 범하여 자신의 노래 해석에 결정적인 흠결을 남겼다. 뒷부분에서는 ‘至今’을 어떻게 보아야 하는지와 ‘土人’이 누구인지, 그리고 ‘春相役作’이 어떤 노동인지를 확정하는 문제가 해석의 타당성 여부를 가름하는 관건이 된다. 본래 ‘至今’은 ‘至于今’을 줄인 말로서 ‘과거로부터 오늘날에 이르기까지’라는 뜻이고, ‘土人’은 ‘경주 지역의 토착민’을 지칭하는 것이다. 또 ‘春相役作’은 ‘방아를 찧을 때 서로 힘을 북돋아 일을 하는 것으로 보아야 자연스럽다. 그런데 그는 ‘至今’을 ‘現今’이라는 뜻으로 한정하여 이해하고 ‘土人’을 ‘민간’이라고 번역하여, 전승되어 온 맥락을 무시하면서 그 노래가 일연 당시 고려의 전체 인민이 부르는 노래로 확대시켜버렸다. 또한 ‘春相役作’을 ‘방아를 찧거나 여럿이 일을 하는 것이라고 번역하여, 그 노래가 공동 작업의 형태로 이루어지는 모든 노동에서 두루 불리는 노동요라고 해석될 만한 빌미도 제공했다. 그런 결과로 이 노래가 고려시대의 방아타령이라고 단정한 그의 견해는 자가당착에 빠지고 말았다. 일연 당시에 불리던 도정 노동요는 경주 지역에 사는 토착민들이 도정 작업을 하면서 부르는, 긴 역사를 이어온 노래로 보아야 한다. 일연 당시에 경주 지역 토착민들이 예전부터 불리오던 노래라면 그 발생 시기는 신라시대로 소급되어야 할 듯하고, 전후 문맥상 정확한 시기는 양지가 장륙상을 조성할 당시로 보는 것이 가장 합리적이다.

더구나 ①은 장륙상을 조성하는 과정과 방법에 대한 중요한 사실과 정보를 담고 있는 구절이기에 아주 세심하게 분석해야 한다. 그런데 기왕에는 그 부분에 대해 제대로 번역을 하지 못했거나 아예 생략해 버림으로써, 그 중요한 사실과 정보까지도 무시한 결과를 초래한 경우가 대부분이었다. 우선 그 부분을 번역한 몇몇 학자의 글을 보면서 문제가 어디에 있는지 살펴보기로 하자.

1. 영묘사 장륙존상을 만들 때도 자기 자신이 명상하여 깨달음을 받아 가지고 흠 다루는 의식을 할 때, 온 장안 남녀가 다투어 흠을 날라 주었다. 그 때 유행한 노래가 있다.⁹⁾

2. 그가 영묘사 장륙상을 만들 때에, 불심에 들어 온전히 삼매의 경지인 정수의 태도로, 그 장륙상을 다듬고 주무르고 새기었으므로, 그의 태도와 숨씨에 감동되어 성안의 양가 댁 부녀자들이 다투어 진흠을 날랐다. 풍요에……¹⁰⁾

3. 영묘사의 장륙상을 만들 때, 참선을 하여 선정삼매에서 대한 부처를 본으로 삼았는데, 온 성안의 남자와 여자들이 불상 제작에 들어갈 흠을 다투어 운반하였다. 이때에 유행한 풍요가 있으니……¹¹⁾

4. 그가 영묘사의 16자짜리 세 부처를 새김에 있어서 스스로 참선하여 삼매경에 이르러 마음을 비워서 사물을 있는 그대로 받아들임 수도의 방법으로 삼았기 때문에 성안의 모든 선남선녀가 다투어 진흠을 날랐다. 풍요에 이르기를……¹²⁾

5. 영묘사 장육존상을 만들 때에는 자기 자신이 명상하여 깨달음을 얻

9) 최철, 『향가의 문학적 해석』(서울: 연대출판부, 1990), 250쪽.

10) 김상억, 『향가』(서울: 한국자유교육협회, 1974), 325~326쪽.

11) 황폐강, 『향가문학의 이론과 해석』(서울: 일지사, 2001), 324쪽.

12) 강길운, 『향가의 신해독 연구』(서울: 한국문화사, 2004), 93쪽.

어 흠을 다루는 의식을 할 때, 온 장안의 남녀들이 다투어 진흙을 운반해 주었다. 그 때 유행한 노래가 있는데 내용은 이러하다.¹³⁾

편의상 순서를 뒤집어서 ‘風謠云’의 문제부터 살펴보자. 모든 논의들에 서 이 구절은 앞으로 연결시키는 경우와 뒤로 연결시키는 경우로 양분된다. 인용한 견해들 가운데 최철, 황폐강, 최정선의 번역은 앞으로 연결한 경우이고, 김상억, 강길운의 번역은 독립적인 것으로 처리하거나 뒤로 연결한 경우이다. 앞으로 연결하면 그 노래는 신라시대에 영묘사를 지을 때 발생한 노동요가 되는 반면에, 뒤로 연결하면 고려시대에 불리던 방아타령이 될 가능성이 높아진다. 그런데 뒤로 연결시키거나 아예 별개의 사실을 기록한 것으로 처리해버리면, 그 노래가 이곳에서 이야기될 아무런 이유와 근거가 없게 된다. 문맥의 결속구조(cohesion)와 결속성(coherence)¹⁴⁾을 고려하면, 「소조시 풍요」는 절을 짓거나 양지 스님이 장륙상을 만들 때 일꾼들이 부른 일종의 토목 노동요로 볼 수밖에 없다. ‘風謠云’은 ①을 종결짓는 구절로 이해해야 하고, ‘이때에 널리 불린 노래가 있는데, 가사는 이러하다’ 정도로 풀어줘야 한다.

다음은 연결어 ‘故’의 문제이다. 이 글자는 현대국어로 ‘이런 까닭에’ 정도로 푸는 것이 가장 자연스럽다. 그 글자 앞에는 통상적으로 이유나 원인을 분명하게 알 수 있는 사건, 행위, 현상 등이 제시되게 마련이다. 따라서 ‘故’ 앞에 어떤 내용이 있는지 정확히 파악하기만 하면 관련 문맥

13) 최정선, 「민요의 불교적 수용으로서의 〈풍요〉 연구」, 『한국민요학』 제16집(한국민요학회, 2005), 357쪽.

14) 결속구조(cohesion)는 문장 연결의 연속성을, 결속성(coherence)은 그 단위들 사이의 의미론적 호응관계를 지칭한다. 문장 연결의 연속성이든 단위들 간의 의미론적 호응관계든 간에, 「소조시 풍요」를 양지가 장륙상을 소조하던 작업과 관련을 시키지 않는다면, 일연이 여기에서 그 노래를 언급한 이유를 전혀 찾을 수 없게 된다. 그 노래는 양지의 행적과 연결될 때만 의미를 지닌다. 결속구조와 결속성에 대해서는 Robert de Beaugrande and Wolfgang Dressler, *Introduction to Text Linguistics*, (London: Longman, 1983), pp.1~13.

도 올바르게 해석할 수 있다. 그런 생각으로 앞에서 인용한 번역들을 살펴보면 적잖은 문제를 안고 있음을 확인하게 된다. 최철, 황패강, 최정선은 아예 ‘故’를 번역하지 않아서 문제가 됐고, 김상억과 강길운은 번역을 했지만 그 앞에 있어야 할 원인을 제대로 드러내지 못해서 문제가 됐다.

‘故’를 번역한 연구자 가운데, 김상억은 ‘故’ 이하에서 남녀들이 보여준 행동의 원인을 양지가 ‘온전히 삼매의 경지인 정수의 태도로 그 장륙상을 다듬고 주무르고 새’긴 것으로 보았다. 이는 결국 성 안의 백성들이 다투어 와서 흠을 날라준 이유가 양지가 삼매경에 빠져서 일을 했기 때문이라는 뜻이 된다. 그것은 만일에 삼매경에 빠져서 일을 하지 않았다면 자발적으로 와서 흠을 나르지 않았을 것이라는 말과 동일한 의미를 지닌다. 뿐만 아니라 그 번역은 ‘성안의 사람들에게 지금 스님이 삼매경에 빠져 있다는 사실을 누가, 언제, 왜 알려주었을까?’나, ‘사람들이 양지가 삼매경에 빠진 것을 안 뒤에 온 것이라면, 양지는 사람들이 소식을 듣고서 당연히 올 것이라 믿고 그때까지 삼매경의 상태에 든 채 마냥 기다리고 있었다는 것이며, 그렇게 남을 의식하고 있는 것이 진정 삼매경의 경지인가?’와 같은 곤란한 질문들이 연이어 나오게 할 수도 있다. 강길운의 번역에서는 ‘마음을 비워서 사물을 있는 그대로 받아들임 수도의 방법으로 삼았’다는 것이 원인이 된다. 그러나 그는 ‘마음을 비워서 있는 그대로 받아들이는 것을 수도의 방법으로 삼’는다는 것이 무엇을 말하는지에 대해서는 전혀 납득할 만한 설명을 덧붙이지 않았다. 불상을 소조하던 스님이 작업 중에 갑자기 왜 수도를 한다는 것인지도 이해하기 어렵다. 결국 두 번역 모두 ‘故’가 지칭하는 내용이 무엇인지 깊이 고민해보지 않았거나, 인과관계가 희박하고 부정확한 말로 풀어서 심각한 문제를 노출한 셈이다.

그 다음은 ‘揉式’에 관한 문제다. 이 부분은 ‘흠을 다루는 의식(최철, 최정선)’, ‘본(황패강)’, ‘수도의 방법(강길운)’, ‘흠을 다듬고 주무르고 새김(김

상역)’ 등으로 번역되었다. 이 가운데 황폐강을 제외하면 아무도 삼매경의 경지에 들면 어떻게 되는지에 대하여 생각하지 않고 해당 구절을 번역했다. 또 황폐강까지 포함한 모든 연구자들은 장륙상을 만드는 작업의 특성이나 현장의 상황을 전혀 고려하지 않은 채 문자에만 매몰된 해석을 해왔던 것도 사실이다. 이 용어는 다른 고문헌에서 사용례를 확인하지 못해 그 정확한 뜻을 단언하기는 어렵지만, ‘揉’가 ‘풀다, 부드럽게 하다, 휘다, 바로잡다’ 등의 뜻으로 사용되고 ‘武’은 ‘법, 제도’ 등을 지칭한다는 점을 아울러 검토하면 어느 정도 해석의 실마리가 드러난다. 또 결정적으로 그것을 선정에 들어가는 자는 삼매경의 상태에서 부처의 모습을 보게 된다는 사실¹⁵⁾과 연결시키면 그 뜻은 자명해진다. 본문에서 ‘以正受所對爲揉式’ 즉 ‘삼매경의 상태에서 대한 바를 유식으로 삼았다’고 했으므로, 문맥상 ‘揉式’은 황폐강처럼 ‘본’ 또는 모델로 이해하는 것이 가장 자연스럽다. 그렇다면 이 부분은 ‘삼매경의 상태에서 대한 부처의 모습을 (그가 빛는 장륙상의) 모델로 삼았다’고 해석하는 것이 문장 구조나 현실맥락과 가장 잘 부합한다.

마지막은 ‘自入定’의 문제다. 대개의 연구자들은 이것을 ‘스스로 선정에 들다’ 정도로 해석했다. ‘入定’을 불교용어로 보면 사전적으로는 ‘①선정에 들어 삼매경에 빠지는 경지. ②중이 죽음’을 뜻한다. 그래서인지 연구자들은 일언이 당연히 ‘入定’을 불교적인 관점에서 ①의 뜻으로 썼다고 생각하고 전혀 의심을 품지 않았다. 그러나 ‘入定’을 불교용어로 보고 ‘선정에 들었다’고 번역하면, 같은 뜻을 지닌 ‘正受’라는 용어 때문에 동어반복을 하게 되는 결과를 초래한다. ‘스스로 삼매경에 들어가 삼매경의 상

15) 동국대 사학과와 불교사 전공자인 최연식 교수는 내게 스님이 삼매경에 들면 부처의 모습을 보게 된다는 사실을 알려주었다. 나도 처음에는 삼매경의 상태에서는 이런 영적 체험을 한다는 사실을 알지 못하고 해당 구절을 좀 다르게 번역했었는데, 최 교수를 통해 이런 사실을 알게 되었고 덕분에 중대한 오류를 교정할 수 있게 되었다. 이 자리를 빌어서 최 교수에게 감사의 말을 전한다.

태에서 대한 부처를 모델로 삼아 장륙상을 소조했다’는 그다지 좋지 않은 문장이 되는 것이다. 이런 문제 때문에 몇몇 연구자들은 ‘스스로 명상에 들어’ 정도로 번역하기도 했다. 하지만 아무리 우회적인 표현을 써서 번역한다 하더라도, 애초부터 그것이 삼매경에 든다는 의미를 지닌 불교용어로 간주하는 한, 근본적인 문제는 전혀 해결되지 않는다. 더구나 ‘스스로 선정에 들었다’고 보게 되면 필연적으로 ‘그럼 본디 선정에는 스스로 드는 것이 아니라 누가 최면을 걸거나 강제적인 방법을 써서 들어가게 하는 것인가?’라는 질문이 따를 수밖에 없다는 것도 문제다.

결국 ‘自入定’을 해석하는 데서부터 해석이 꼬이게 된 셈인데, 그런 만큼 그 문제를 해결하는 열쇠도 ‘自入定’에 있다고 하겠다. 여기에서 그 말을 빼도 ‘장륙상을 빚을 때 삼매경의 상태에서 대한 부처를 그 모델로 삼았다’는 대의는 전혀 손상되지 않으면서 문장은 훨씬 깔끔해진다는 점에 주목할 필요가 있다. 이제 ‘自入定’을 전혀 다르게 해석할 근거와 필요성이 생기게 된 것이다. 그런 생각으로 추론한 결과 나는 일연이 양지가 ‘스스로’ 선정에 든 상태에서 작업을 했다는 사실을 강조하려고 했기 때문이 아니라 다른 이유로, 즉 그것이 불교용어인 ‘入定’과는 전혀 다른 뜻을 임을 드러내려고 ‘自’를 넣었다고 판단하게 되었다.¹⁶⁾ ‘自入定’을 ‘스스로 선정에 들다’가 아니라, ‘스스로 定에 들어가다’라는 뜻으로 썼을 것이라는 말이다. 그렇다면 이제 ‘定’의 정체만 확인하면 문제가 해결된다.

여기에서 양지가 만든 것이 조그만 불상이 아니라 거대한 장륙상⁷⁾이

16) 『三國遺事』 「孝善」 편 ‘眞定師孝善雙美’ 조에는 ‘진정이 가부좌를 틀고 선정에 들었다(定跏趺入定)’는 말이 나온다. 이것은 ‘양지사삭’ 조에 있는 것과 함께 『삼국유사』에 등장하는 ‘入定’의唯二한 사례인데, 이때의 ‘入定’은 당연히 ‘선정에 들었다’로 해석된다. 그런데 여기에서는 ‘스스로’ 선정에 든다고 표현되어 있지 않다는 점에 주목해야 한다. 선정에 드는 데 ‘스스로’라는 말은 필요 없다. 그렇다면 ‘양지사삭’ 조에 나오는 ‘入定’은 ‘진정사효선쌍미’ 조의 ‘入定’과는 전혀 다르다 하겠는데, 그 차이는 ‘自’의 유무에서 발생한 것이다. 결국 두 사례를 다르게 해석해야 하는 근거는 바로 ‘自’에 있다고 하겠다.

었다는 점을 다시 떠올릴 필요가 있다. 사람 크기보다 훨씬 높이 솟은 불상을 소조하는 작업자라면 절대로 평지에 그대로 서서 일을 할 수가 없다. 불상이 놓일 돈대까지 더하면 그 높이는 훨씬 늘어난다.¹⁸⁾ 그렇다면 장륙불상을 빚는 사람은 당연히 돈대 주변에 높은 받침대를 놓거나 불상을 둘러싸는 비계를 높이 세우고 올라가서 작업을 할 수밖에 없다.¹⁹⁾ 그가 비계를 세우고 작업을 했다면, 그 비계는 아마도 쌍줄로 세우고 그 위에서 편안하게 작업을 할 수 있도록 넓이가 2척 이상 되는 발판을 놓은 형태였을 것이다. 그리고 부처의 모습을 정밀하게 새겨야 했기 때문에, 긴 시간 동안 서 있는 상태로 정교하게 작업하는 데 불편함이 없도록 비계의 각 칸들을 적당한 크기로 분할하여 만들었을 공산이 크다. 나는 일련이 그 비계의 칸들을 지칭하여 ‘定’이라고 하였고,²⁰⁾ 거기(定)에 양지가 스스로 직접(自) 들어가서(入) 불상을 빚었다는 것을 강조하기 위해 ‘自入

- 17) 장륙상은 부처의 신장이 당시 보통 사람 키의 두 배인 1장 6척에 달했다는 설화와 관련이 있는데, 그 크기는 오늘날의 치수로 4m 80cm 정도로 본다. 1척이 대략 23cm 정도였던 신라시대의 치수를 기준으로 해도 높이가 3m 70cm에 이르는 크기이다.
- 18) 장륙상을 坐像으로 세울 때는 立像의 3/5인 8척 정도로 한다. 그 높이는 1척을 오늘날의 기준에 따라 30cm라고 보면 240cm이고 신라의 기준을 따르면 185cm 정도이다. 양지가 소조한 장륙상이 입상인지 좌상인지는 알 수 없으나, 설사 좌상이라고 하더라도 맨땅 위이다 세우는 것이 아니라, 좌대가 필요했을 것인 만큼 실제로는 그 시대의 치수인 185cm보다는 훨씬 높았을 것이다.
- 19) 『양지사적』조에는 그가 만든 것들 가운데 하나로 영묘사장륙삼존이 거론되고 있는데, 이로 보아 여기에서 지칭하는 장륙상은 협시불까지 포함한 삼존불의 형태였을 것이다. 이런 거대한 불상을 만든다면 특별한 작업대가 없이는 불가능했을 것이고, 장륙상을 빚는 일반적인 방식으로 보아 불상 주변에 비계를 설치하고 올라가서 작업을 했다고 보는 것이 가장 합리적이다.
- 20) ‘定’이 ‘비계’를 지칭하는 정확한 글자인지에 대해서는 단정할 수 없다. 하지만 거푸집을 지칭하는 한자어로 ‘鎔范’만이 아니라 ‘定型’이 사용되기도 한다는 점을 고려하면, 추론의 여지가 전혀 없는 것도 아니다. 만약에 양지가 처음으로 거대한 장륙상을 조성한 인물이라면, 작업장에 설치한 비계를 지칭하는 어휘가 없었을 테니 그 생김새와 유사한 형태의 물건 이름을 사용했을 가능성이 크다. 여기에서 ‘定’에는 ‘이마(額)’라는 뜻이 있고, 그림을 걸어두는 틀을 ‘額子’로 부른다는 사실을 거론할 필요가 있다. 나는 비계의 칸 모양이 액자 형태로 생겼기 때문에 그런 이름이 사용되었을 것이라 생각한다.

定’이라고 썼다고 생각한다.

이러한 추론의 과정을 거쳐 내가 번역한 문장 ‘其塑靈廟之丈六也 自入定以正受所對爲揉式 故傾城士女爭運泥土 風謠云’은 아래와 같다.

그가 영묘사의 장륙상을 만들면서는, 스스로 틀 속에 들어가서, 자신이 삼매경의 상태에서 대했던 부처의 모습을 모델 형상으로 삼아서 빚었다. 이런 까닭에 온 성안의 남녀들이 다투어 찰흙²¹⁾을 날라주었다.²²⁾ 그때 널리 불린 노래가 있는데, 가사는 이러하다.

‘自入定’을 ‘스스로 틀 속에 들어가서’라고 보면, 온 성안의 남녀들이 다투어 와서 자발적으로 찰흙을 나른 이유도 아주 쉽게 이해된다. 첫째는 양지가 단지 다른 匠人을 시켜서 장륙상을 만드는 일을 감독한 사람이 아니라, 자신이 직접 흙을 바르면서 불상을 빚은 사람이었기 때문이다. 당시는 이미 그가 직접 장륙상을 빚을 만큼 빼어난 재능을 지닌 스님이라는 사실이 널리 알려진 때였을 테고, 그런 그가 또 직접 불상을 만든다고 했기에 사람들이 기꺼이 참여하여 일을 도왔다는 말이다. 둘째는 오로지 상상력에 기대어 상투적으로 만드는 그렇고 그런 형상의 부처가 아니라, 자신이 정수 상태에서 빚 부처 즉 실제의 부처 모습을 장륙상으로 빚어 낸다고 했기 때문이다. 양지 스님이 정수 상태에서 대한 부처의 모습을

21) 본문에 있는 ‘泥土’를 ‘진흙’이 아닌 ‘찰흙’으로 번역한 이유는, ‘진흙’이 일반적으로 질척질척해서 밭이 빠질 정도로 수분이 많이 함유된 흙을 지칭하기 때문이다. 도자기틀을 빚거나 동상을 만들기 위해 분을 뜰 때 사용하는 흙은 수분이 적당히 함유된 것으로, 수직으로 바른 뒤에도 절대로 흘러내리지 않는다. 그런 흙을 찰흙이라고 하는데, 불상을 소조하기 위한 흙도 그런 흙이었을 것이다.

22) 내가 ‘날라주다’라고 번역한 말은 본문에 ‘運’으로 나와 있다. 이 글자는 순우리말로 ‘나르다’지만, 한자어로는 ‘운반하다’라고 번역할 수 있다. 21세기의 우리 언어적 관으로는 ‘운반’이 주로 물건의 위치를 수평적으로 이동시키는 것을 의미하는 경향이 있지만, 그렇다고 수직적인 방향으로 자리를 이동시키는 행위를 아예 제외시키는 것은 아니다. 나는 이 노래에서의 노동의 특성을 고려하여 ‘運’이 물건을 수직방향으로 이동시키는 것으로 보고자 한다.

자신이 직접 거대한 장륙상으로 밧는다는 풍문을 들었기에, 신심이 깊은 온 성안의 남녀들은 실제의 부처를 친견한다는 감격에 벅차 자발적으로 찾아와 찰흙을 나르는 공양을 했다는 말이다. 이로써 성 안의 온 남녀들이 다투어 와서 자발적으로 노동을 한 데에는 명백한 이유가 있었으며, 서러운 마음이 아니라 기쁜 마음으로 작업에 동참하였을 가능성이 매우 높다는 사실도 확인하게 되었다.²³⁾

그러한 이해를 바탕으로 추측하면 「소조시 풍요」가 애초에 공사현장에서 불린 노동요였다는 사실까지도 알 수 있다. 양지가 비계 위에 올라가서 직접 작업을 했다면, 매번 비계에서 내려와서 필요한 만큼의 흙을 가지고 올라가는 행동을 반복하지는 않았을 것이다. 그보다는 자발적으로 온 사람들이 통에 흙을 담아서 양지가 작업하는 위치까지 올려주었다고 보는 것이 온당하다. 흙을 올려주기 위해서는 당연히 운송 장치가 필요했을 것이다. 이럴 때는 꼭대기는 짧고 좁은 반면 아래는 길고 넓은 X자 모양의 버팀목을 양쪽에 세우고 그 위에 가로로 도리목을 놓은 뒤, 거기에 줄을 걸어 그 한 쪽 끝에는 흙을 담는 통을 달아매고 다른 한 쪽은 여럿이 잡아당겨 끌어올리는 것이 예상할 수 있는 가장 일반적인 방식이다. 흙이 많이 담긴 통을 양지가 서서 작업하는 높이까지 끌어올리려면 당연히 여러 사람의 힘이 필요하게 된다. 이런 과정에서는 보통 힘을 북돋우

23) 2015년 6월 12일 서강대학교 인문과학연구소에서 <『三國遺事』의 제조명>이란 주제로 학술대회가 열렸다. 이 자리에서 서강대학교 동아연구소의 강희정 선생은 석장사에서 발굴된 불상과 탑상전들이 선덕왕 이전에는 존재하지 않았던 남방 형식이라는 점에 주목하고, 그것을 조영했다고 하는 양지가 남방에서 도래한 승려였을 가능성을 타진하였다. 강희정, 『良志使錫 試論: 양지 남방도래 가능성에 대하여』, 『三國遺事』의 제조명(서강대학교 인문과학연구소 2015년 상반기 학술대회, 2015), 31-43쪽. 조각가로서의 양지가 이전에 없던 불상 제작 방식을 사용하였다면 직접 작업을 했을 가능성이 크고, 불상의 크기를 생각한다면 외부에 작업대를 만들고 했을 가능성이 크다. 이런 점을 고려하면, ‘定’을 비계로 보는 데는 큰 문제가 없다고 생각한다. 또한 양지의 이런 특이한 행적과 수행자로서의 능력 때문에, 성중의 백성들이 자발적으로 참여하여 노동을 했다고도 생각한다.

기 위해 서로 번갈아서, 혹은 다함께 구호를 외치거나 노래를 부르게 된다. 나는 그때 부른 노래가 바로 「소조시 풍요」였다고 본다.

3. 가사의 해독과 歌行의 분절

앞 장에서 추정한 결과는 노래에서도 확인되어야 공인될 수 있다. 그러면 노래도 그런 식으로 이해할 수 가능성이 있는지 살펴보자. 우선 『삼국유사』에 전하는 「소조시 풍요」를 제시하는 것으로부터 시작한다.

來如 來如 來如 / 來如 哀反多羅 / 哀反多 矣徒良 / 功德 修叱如良 來如

『삼국유사』에 분절되어 전하는 형태는 「소조시 풍요」가 4구체 향가임을 보여주는 움직임 수 없는 증거로 받아들여졌다. 원전의 권위에 대한 신뢰와 존중이 무척 중요하게 작용하여, 일연의 분절 방식에 대해 의심한 연구자는 그다지 많지 않았던 것이다. 그런데 일연의 방식에서는 ‘來如’라는 말이 1구에 3회, 2구에 1회, 4구에 1회가 출현하여, 그 기능이 의심스럽고 또 뭔가 자연스럽지 않은 느낌을 주는 것이 사실이다. 이런 석연찮은 점 때문에 몇몇 학자들은 이런 분절 방식에 대해서 회의를 품고 다르게 분절하여 읽기도 하였다.²⁴⁾ 나도 일연의 분절 방식에 문제가 있다

24) 정렬모가 선후창으로 부르는 3구 형식의 6행으로 분절한 이래(정렬모, 『향가연구』(평양: 사회과학원출판사, 1965), 124~125쪽), 김선기는 ‘來如’가 1구에서 4회 연속 반복된다고 보면서 3구체로 분절했고(김선기, 「바람결 노래」, 『현대문학』 제14권3호(현대문학사, 1968), 344쪽.), 고운기는 전체적으로는 김선기의 분절 방식을 따르면서도 ‘徒良’을 ‘道場’의 우리말 발음 ‘도량’으로 읽어 적극적 포교의지가 담긴 노동요로 보았으며(고운기, 「공덕가 〈風謠〉의 민요적 성격」, 『민족문화』 제18집(민족문화추진회, 1995), 198~209쪽), 박재민은 『삼국유사』에 실린 향가 작품들에서 謾分節된 곳을 다 찾아 제시하면서 이 노래를 메기는 소리와 받는 소리가 반복되는 6구체 형식으로 보

는 생각에 동의하며, 내가 생각한 방식대로 읽기로 한다. 하지만 일단 분절부터 해놓고 근거를 서술하는 방식을 취하지 않고, 다음과 같이 해독 작업과 병행하는 방식으로 자연스럽게 드러내도록 하겠다.

3.1. 來如: 오~가

‘來如’는 크게 ‘오다’ 정도의 서술형과 ‘오라’ 정도의 명령형, 그리고 ‘오가’ 정도의 의문형으로 해독되었다. ‘오다’류의 해독 방식은, 그것이 ‘왔다’라는 과거시제나 ‘온다’라는 현재시제로 보건 아니면 ‘오다’라는 절대시제로 보건 간에, 가장 많은 지지를 받아왔다.²⁵⁾ 그러나 이런 해독은 현재 노동이 이루어지고 있는 현장의 모습을 제대로 보여주지 못하기 때문에 결코 수용할 수 없다. ‘오라’ 혹은 ‘와요’류의 명령형으로 해독한 견해들도 현장성을 살릴 수 없다는 점에서는 ‘오다’류와 전혀 차이가 없기 때문에, 역시 수용할 수 없다. ‘오가’류의 경우는, 그것이 ‘오는가?’라는 의문형으로 해독한 것이라면, 이 또한 노동이 이루어지는 현장을 보여주는 것이 아니기에 수용하기 어렵다. 다만 ‘오가’를 복합어 ‘오가다’의 어간으로 보아 현장에서 일하느라고 ‘오고 가다’ 정도로 읽는다면, 어느 정도 검토해볼 여지가 있기는 하다. 하지만 이것도 현장에서 이루어지는 노동 행위 그 자체를 실감나게 보여주는 해독은 아니라는 점에서 불충분하다.

이처럼 간단치 않은 문제점을 내포하고 있음에도 불구하고, ‘來如’를 ‘오다’로 해독하는 방식은 여전히 폭넓은 지지를 받는 것이 사실이다. 향

왔다(박재민, 「〈풍요〉의 형식과 해석에 관한 재고」, 『한국시가연구』 제14집(한국시가학회, 2008), 203~232쪽).

25) 해독의 일반적인 내용을 언급할 때는 양희철의 저서(양희철, 앞의 책)에서 취하고, 분명하게 특정하여 언급할 필요가 있을 때는 해당 연구자의 논저를 명시하기로 한다.

가에서 한자 ‘如’가 우리말 ‘다’를 표기하는 글자로 쓰인 적이 여러 번 있기 때문에, 이론의 여지가 별로 없다고 보는 것이다.²⁶⁾ 하지만 다른 향가들과 「소조시 풍요」는 그 글자가 출현한 환경이 다르다는 점을 충분히 고려해야 한다. 다른 경우들에서는 ‘如’가 대개 한 문장을 종결하는 서술형어미로 사용되고 있지만, 여기에서는 독립적인 한 단어로 된 어절에서 쓰이기 때문에 동일한 기준으로 단순 비교하는 것은 문제가 있다. 더구나 같은 작품 속에서 ‘修此如良’의 ‘如’는 우리말 ‘가’를 표기하기 위해 사용된 글자로 보는 것이 가장 자연스러우므로,²⁷⁾ 한 작품 내에서는 同字同音이라는 원칙을 적용해서 해독하기로 한다.

이상의 문제들은 모두 ‘來如’를 실질적 의미를 지닌 어휘로 읽는 데서 생겨났다. 그래서 나는 의미 없는 감탄사로 읽는 방식을 통해 돌과구를 찾으려 한다. ‘來如’로 표기된 모든 어휘는 오로지 힘을 북돋우는 구호로 사용되었다는 것이다. 해독어로는 ‘오가’를 취한다. 기왕에도 ‘오다’로 해독하고 그것을 노동자들이 내는 메김 소리 내지는 후렴으로 해석한 경우가 있어서,²⁸⁾ 감탄사로 읽으려는 시도 자체는 낫설지 않다. 그런데도 내가 굳이 ‘來如’를 ‘오다’가 아니라 ‘오가’라고 해독하는 이유는, 그것이 오

26) 예컨대 박재민은 그런 생각을 단호하게 밝혔다. 박재민, 앞의 논문, 220쪽.

27) 서강대 인문과학연구원에서 이 논문을 발표할 때 국어학자인 서정목 선생은 ‘修此如良’에서는 ‘修此- 닻’이 어간이고 ‘-如良’은 어미로서 ‘-으라’에 해당한다며, ‘如’가 /가/를 적었다고 볼 수 없으므로 어떤 경우에도 ‘來如’를 ‘오-가’라고 읽는 것은 틀렸다고 하였다. 그러나 나는 이 노래가 원래 입으로 전해지다가 나중에 향찰로 채록된 것일 가능성이 높고, 따라서 형태소까지 정확한 그러한 음운 현상이 정확히 반영되었다고 보장할 수는 없다고 생각한다. 다시 말해서, ‘如’는 발음의 연철 현상이 적극적으로 반영되어 채록된 한자라고 본다는 뜻이다. 또한 ‘오가’라고 읽으려면 /가/에 해당하는 한자는 혼동할 수 있는 ‘去’, 음독할 수 있는 ‘可, 加’ 등으로 나타나는 것이 정상적이지 않겠냐는 문제 제기도 있을 수 있다. 하지만 나는 이 노래가 향가의 초기 작품이라서 후대의 것과는 양상이 다를 수 있고 또 극히 소수의 사례나 선택적인 판단을 근거로 전체를 아우르는 불변의 원칙으로 삼는 것은 부적절하다는 견해를 피력하면서 방어하고자 한다.

28) 나경수, 앞의 책, 255~286쪽 및 박재민, 앞의 논문, 220쪽, 각주 20) 참조.

늘날에도 여럿이 물건을 들어 올리는 경우에 실제로 사용하는 구호이기 때문이다.²⁹⁾ 이런 구호를 사용할 때 그 발음은 '오'와 '가'에 등가적인 길이로 짧게 발화되는 것이 아니라, 항상 '오'가 길고 '가'가 짧은 '오~가'로 실현된다. 양지가 장륙상을 소조할 때 사람들이 제공한 노동이 양지에게 흠이 담긴 무거운 통을 올려주는 것이었다면, 그것은 오늘날 이 감탄사가 사용되는 작업의 상황이나 내용과 매우 흡사하다. 그런 점에서 이런 방식의 독법에는 충분한 가능성이 있다고 본다.³⁰⁾

3.2. 哀反多羅: 슬 디 하라

거개의 연구자들은 '哀反'을 '서러움'의 의미를 지닌 '서럽' 혹은 '썩반'

- 29) 실제로 내 고향인 경기도 용인에서는 여러 사람이 함께 무거운 짐을 들거나 끌어올릴 때 이런 구호를 사용한다. 경남 지역에서도 물건을 들어 올릴 때 똑같이 이런 소리를 낸다. EBS에서 2011년 12월 28일에 방영한 『극한직업』의 「땀돼지 포획단」 1부에는 거제도의 포수들이 농작물을 망치는 300kg이나 나가는 땀돼지를 사냥하여 자동차 짐칸에 실을 때 이런 구호를 사용한 예가 나온다. 경남 진주가 고향인 목포대 사학과 의 이기훈 교수도 고향에서 물건을 들어 올릴 때 똑같은 구호를 외친다고 증언하였다. 한편 강화도 내가면의 민요 「땀 감는 소리」에는 바다에서 땀을 배 위로 끌어 올릴 때 '어-자'라는 구호를 사용한 용례가 있는데, 이는 노동의 형태나 어휘의 유사성으로 보아 내가 해독한 「소조시 풍요」의 '오~가'와 동일선상에서 이해할 수 있는 변이형의 한 사례라고 하겠다(이에 대해서는 한국정신문화연구원, 『한국구비문학대계』 1집 7책, 1982. 985~987쪽 참조). 나는 무거운 물건을 수직 방향으로 들어 올리면서 이런 구호를 사용하는 것이 일부 지역에만 한정되는 매우 특수하고 희소한 사례는 아니라고 생각한다. 또한 노동 현장에서 사용하는 용어들은 쉽게 바뀌지 않는다는 점에서, 이런 구호의 역사가 신라 시기까지 소급된다고 보아도 무리는 없다고 본다.
- 30) 내가 '來如'를 모두 혼동하여 '오~가'로 읽고 실제 사례로 제시한 지역적인 근거마저도 국지적이고 특수한 것이라며 반박하는 견해가 있을지도 모른다. 그런 경우라면 '如'를 음독하여 '오~여'로 읽는 방식도 대안으로 생각해볼 수 있다. 하지만 '來如'를 '여영차', '으이썩'처럼 작업할 때 외치는 감탄사로 읽겠다는 생각 자체까지는 양보할 수 없다. 나는 내가 실제로 익히 들었던 구호라서 내 방식대로 '오~가'라고 읽었고 현재는 그 생각을 고수하지만, 혹여 누군가가 더 심도 있는 연구를 통해 충분한 근거를 제시하고 정확한 해독을 제시한다면 얼마든지 그 결과를 수용할 용의도 있다.

등으로 읽어왔는데, 얼핏 보면 그것이 언어적인 측면에서는 전혀 문제가 없을 것 같기도 하다. 더구나 「해성가」에서 ‘白反’을 ‘슬^뽀’으로 읽은 사실을 의식했다면, 그렇게 읽는 방식이 당연하게 보였을 수도 있다. 하지만 나는 「소조시 풍요」 전체를 두고 볼 때, 해독에서 가장 문제적이고 난해한 부분은 단연 ‘哀反’이라고 생각한다. 기왕의 연구자들과 같이 해독 하면, 내가 서론에서 두 번째로 지적했던 문제점, 즉 ‘자발적으로 노동을 하러 온 사람들이 왜 서럽다고 했을까’라는 의문을 풀 수 없기 때문이다. 나는 앞에서 관련 문맥의 해석을 통해 사람들이 다투어 와서 기꺼이 흠을 나른 이유가 분명히 드러난다는 사실을 확인한 바 있다. 그런데 이런 점을 무시해 버리고 또 자발적으로 와서 일을 하는 사람들이 스스로를 서러운 존재로 인식했을 것이라고 간주하는 한, 노동요가 지닌 본질적인 기능과 역할은 완전히 무시될 수밖에 없다.³¹⁾

그래서 나는 ‘哀’를 ‘서럽다’의 ‘설’이 아닌 ‘슬프다’의 ‘슬’로 해독하는 방식으로 해결하려 한다. 이런 생각의 기저에는 ‘哀’가 일반적으로 ‘서럽다’보다는 ‘슬프다’는 의미로 사용될 뿐만 아니라, 신라시대에도 이런 점에서는 큰 차이가 없었을 것이라는 판단도 자리하고 있다. 중세국어에서 ‘슬퍼하다’의 동사 어간은 ‘슬’로 나타나는데, 현실적으로 실현된 발음은 ‘슬’이었을 것이다. 그런데 여기에서 중요한 것은 ‘슬퍼하다’라는 뜻을 지닌 동사의 어간 ‘슬’이 아니라, ‘쓰다(用)’의 고대어 발음인 ‘스다’의 어간 ‘스’에 관형사형 어미 ‘ㄹ’이 붙은 형태를 대신 표기한 假訓借로 본다는 사실이다. 즉 발음상으로 두 어휘의 어간이 유사하기 때문에 ‘슬(用)’이 사용되어야 할 곳에서 ‘슬(哀)’이 나타나게 되었다는 말이다.³²⁾

31) 물론 노동 의욕을 고취시키는 기능이 오로지 노래 가사에만 떠맡겨져 있지는 않을 것이다. 리듬과 음악성도 관련이 될 테고, 현장의 분위기도 일부 작용할 수 있다. 하지만 그 노동이 기쁘게 참여한 자발적인 것이었다면, 노래 가사에도 그러한 성격이 반영되어 있다고 보는 것이 상식적이다. 나는 이러한 상식적인 판단 위에서 노래를 해독하고 해석하려 한다.

‘反’은 소창진평과 정렬모를 제외한 모든 연구자들이 음독을 하였다.³³⁾ ‘哀’를 ‘쇄’로 읽는 과정에서 당연히 ‘反’은 관형사형 어미 ‘은’에 연결된 합성 표기라고 보았기 때문이다. 그러나 나는 이 글자를 혼독하려 한다. ‘反’이 ‘되치다(反擊), 되쏘다(反射), 되묻다(反問), 되새김(反芻)’ 등에서와 같이 ‘되’를 의미하는 글자로 쓰였는데, 여기에서는 의존명사 ‘데(處, 所)’의 고대어형인 ‘디’의 대용형으로 채택되었다는 것이다. 중세국어에서 오늘날 역접의 의미를 나타내는 종속적 연결어미로 사용되는 ‘-되’가 ‘디’로 실현된 사례가 있는 것으로 보아,³⁴⁾ 「소조시 풍요」에서도 유사한 현상이 발생했을 가능성이 없지 않다고 생각한다.³⁵⁾ 이런 관점에 의해 나는 ‘哀

32) ‘쓰(用)’의 중세국어 형태는 ‘뵤(『용비어천가』 제77장)로 나타나는데, 고어에서는 된 소리가 없었으므로 ‘스’로 받음되었을 것이다. 이어지는 ‘反’은, 그것이 반드시 ‘哀’에 붙어야 하는 音借字라는 생각을 고집하지만 않는다면, ‘哀反’을 구태여 ‘셔랍’이나 ‘쇄반’으로만 읽을 필요가 없다. ‘哀反’을 ‘슬 디’로 읽고 ‘쓸 데’로 해석하는 이런 방식은 이미 「찬기과랑가」의 제1구 ‘啞鳴彌處米’를 ‘열치매’로 읽고 ‘열어졌히매(開放)’ 정도로 해석하거나(양주동, 『增訂 고가연구』(서울: 일조각, 1990), 320-322쪽.), 「서동요」의 제4구 ‘卯乙’의 ‘卯’이 알(卯), 알(下), 알(兒+목적격 조사 ㄹ) 등을 함께 보여주는 동음이의어라고 해석한 사례(양희철, 앞의 책, 53쪽.)가 있기 때문에, 전혀 낯설다고 할 수 없다.

그러나 해독에서 더 큰 난점은 「禱千手大悲歌」에는 ‘슬’이 ‘用尸’의 형태로 나타나, 내 견해에 대한 반론이 바로 제기될 수 있다는 데에 있다. 솔직히 이것은 아주 곤혹스러운 점이긴 한데, 이에 대해서는 단 한 차례의 사용례로 일반화시킬 수 있는가 하는 근본적인 회의와 수백 년 지속되면서 여러 사람에게 의해 불렀을 향가의 향찰 표기가 마치 한 사람이 고안한 것처럼 완전히 체계적이고 규칙적으로 사용되었을까 하는 의문을 제기하는 것으로 모면하려고 한다. 나는 향가 해독에는 오히려 상투성에서 벗어난 발상과 직관적인 통찰이 더 필요한 경우가 있는데, 바로 「소조시 풍요」가 그런 노래라고 생각한다.

33) ‘反’을 혼독하면 여러 가지 어휘로 나타낼 있다. 소창진평처럼 ‘외’로 읽을 수도 있고, 정렬모처럼 ‘도르’나 ‘돌’로 읽을 수도 있으며, ‘돌리다’의 고어형인 ‘돌이다’의 어간 ‘돌이’도 가능하다. 나는 ‘되’로 읽는다. 소창진평과 정렬모의 독법에 대해서는 양희철, 앞의 책, 351쪽 참조.

34) 예컨대 『용비어천가』 제13장에는 ‘놀애를 부르리 하디’라는 말이 나오는데, 그것은 노래를 부를 사람이 많되’라는 뜻이다. 물론 신라시대에도 ‘되(反)’가 그대로 발음되었을 수도 있지만, 설사 그렇더라도 발음상의 유사성 때문에 ‘디’를 표기하는 용도로 사용되었을 가능성이 없지 않다고 생각한다.

反'을 모두 훈독하여 '슬 더'로 읽고, 그것이 현대어로는 '쓸 데'를 의미한다고 본다.³⁶⁾

‘多羅’에서는 ‘多’를 훈독하여 ‘하’로 읽는데, 그 뜻은 ‘크다’가 아니라 ‘많다’이다.³⁷⁾ ‘羅’는 그대로 음독을 하고, 현대어에서 ‘-아라’로 나타나는 감탄형 어미로 사용되었다고 간주한다. 이렇게 보면 연속하는 ‘哀反多’ 세 글자를 모두 훈독한 것이 되어, 얼핏 어색하다고 생각할 수도 있다. 하지만 그 세 글자는 모두 독립적인 뜻을 가진 어휘로, 문장 내에서의 성분이 다르기 때문에 이른바 義主音從이라는 원칙을 훼손한 것이라고는 할 수 없다.

결론적으로 나는 ‘哀反多羅’를 ‘슬 더 하라’로 읽고, 현대어로 ‘쓸 데 많아라!’로 해석한다.

-
- 35) 물론 상식적으로 보자면 향가에서 처소를 뜻하는 의존명사는 ‘處’나 ‘所’ 혹은 ‘矣’ 등이 사용되었을 가능성이 가장 높다. 하지만 상식적 판단만으로 해결할 수 없는 것이 향가의 표기방식이기에, 다소 문제가 있어 보이더라도 새로운 견해를 제시하는 것으로 의의를 삼기로 한다.
- 36) 이런 방식 외에도 다음과 같은 해독 가능성도 고려해볼 수 있다. 가) ‘哀’는 위의 본문에서와 같이 ‘슬’로 읽고 ‘反’은 음독하여 ‘슬 판’으로 읽는 방법이다. ‘反’은 음독하면 ‘반’ 또는 ‘판’이 되는데, 그 가운데서는 ‘판’을 취해야 한다. 기록자가 ‘畚(哀)’을 의식했다면 ‘슬 판’이 더 자연스러웠을 수도 있다. 이 말은 ‘공사판, 장기판, 출판’ 등에서처럼 특정한 자리 또는 장소를 의미하며, ‘쓸 자리, 쓸 곳’이 된다. 나) ‘哀’와 ‘反’을 모두 훈독하여, ‘哀’는 ‘슬’로 읽고 ‘反’은 ‘도리어’ 또는 ‘돌리다’의 고어형인 ‘돌이다’의 어간 ‘돌이’로 읽어(연철하면 ‘도리’) ‘도리(道理)’라고 해석하는 방법이다. 이 경우 ‘슬 도리’는 ‘쓸 방도’나 ‘쓸 곳’이 된다. 이 둘 가운데 어느 하나의 방식으로 해독하더라도, 그 뜻은 내가 위에서 한 것과 크게 달라지지 않는다.
- 37) ‘多羅’는 연구자들이 기왕에 대부분 음독을 하고 간혹 ‘多’만을 훈독해왔던 것이 일반적이었는데, 특이하게도 박재민은 그것을 ‘세계’를 의미하는 불교용어로 보았다(박재민, 앞의 논문, 221~223쪽). 박재민은 우연히 ‘多羅’가 ‘세계’를 의미하는 불교용어라는 일치를 보여 그런 해독을 할 수 있었겠지만, 나는 이런 독법은 「소조시 풍요」를 불교적인 노래로 읽겠다는 선협적인 판단이 작용한 결과라고 생각한다. 즉 내가 서론에서 세 번째로 지적했던 문제, 즉 의도의 오류나 감정의 오류를 범한 논리라는 말이다.

3.3. 哀反多: 슬 디 하

‘哀反多’의 해독은 앞에서와 똑같다. 이렇게 읽으면 ‘哀反多’는 ‘슬 디 하’로 해독되고, 현대어 역으로는 의심 없이 재빨리 동의하는 투로 발화한 ‘쓸 데 많아!’가 된다. 의심 없이 곧장 동의하는 경우, 그 말은 앞의 것보다 짧아지는 경향이 있다는 사실도 그렇게 읽는 한 근거가 된다.

3.4. 矣徒良 功德 修叱如良: 으이내여 功德 닷가여

기왕에는 ‘矣徒良’으로 세 글자를 붙여서 읽은 견해와 ‘徒良’으로 띄어서 읽은 견해가 있었다. 후자는 소수의 학자들만이 간헐적으로 시도한 방식으로, 그들은 나름대로 이렇게 읽을 수 있는 여러 가지 근거를 제시하기도 하였다.³⁸⁾ 그런 견해들 가운데 ‘도래’로 읽는 것은, 그것을 ‘또래’로 보면 그 ‘또래 공덕’이라는 말의 함의가 불분명하고 ‘두레’로 보면 그것이 마을 조직을 지칭하지 노동의 성격을 지칭하지는 않기 때문에 수용하기 어렵다. ‘몰아’라고 읽는 방식도 역시 수용하기 어려운데, ‘무리’가 제 3자들을 약간 낮추어 보는 객관적인 술어이기에 발화자인 ‘나’를 배제할 가능성이 높기 때문이다. 또 대체적으로 ‘무리’는 그 앞에 특정한 수식어를 필요로 하는 명사인데, 여기에서는 그런 환경이 만들어지지 않았다는 점도 문제다.

세 글자를 모두 붙여서 읽는 방식은, 이두에서 ‘矣徒良’이 ‘의내야’로

38) 정렬모는 ‘도래’가 충청 방언의 ‘또래’라는 말과 같은데, 하나는 ‘때문에’라는 뜻이고 또 하나는 ‘공동’이라는 의미를 지닌 ‘同輩’라고 보았고(정렬모, 앞의 책, 130쪽.), 김선기는 ‘徒’를 ‘무리’로 읽고 ‘良’을 호격 조사로 읽어 ‘무리’로 해독했는데(김선기, 앞의 논문, 350쪽.), 신재홍은 대체로 김선기의 견해를 수용하였으며(신재홍, 『향가의 해석』(서울: 집문당, 2000), 176~181쪽.), 고운기는 ‘道場’의 우리말 발음인 ‘도량’으로 보았다(고운기, 앞의 논문, 206쪽.).

읽히고 ‘이내여’ 즉 ‘우리내여’를 표기하는 말이었기에 많은 지지를 받았다. 나도 이런 견해 자체에는 전적으로 동의한다. 다만 ‘矣’는 ‘으이’라고 읽는데, 그것은 신라시대에는 ‘니’가 단모음으로 발음되었을 것 같지 않기 때문이다. 마치 한 글자 ‘의’를 천천히 발음하는 것처럼 빨리 발음된 두 글자 ‘으이’라는 것이다.³⁹⁾ ‘良’도 ‘야’가 아닌 ‘여’로 음독한다. ‘여’는 정중하게 부르는 뜻을 나타내는 격조사인데, 노동에 참여한 사람들이 모두 서로를 잘 알거나 두루 친한 사이는 아니었을 것이므로, 서로를 정중하게 불렀다고 보는 것이 온당하다고 생각하기 때문이다.

‘功德 修吡如良’는 ‘矣徒良’의 ‘良’과 同字同音의 원칙을 적용하여 ‘功德 닷가여’로 읽는다.⁴⁰⁾ 이것은 청유형의 말투인데, 스스로에 대한 다짐의 뜻도 포함된다. 이렇게 되면 ‘矣徒良 功德 修吡如良’은 현대어 풀이로 ‘우리들이여 공덕 닷가요’가 된다.

39) 고대 한자음을 연구한 이승재에 의하면 백제시대의 ‘矣’는 빠르게 발음하는 ‘으이’에 가깝게 실현된 것으로 여겨진다. 나는 당시 신라의 한자 발음 방식도 백제와 크게 다르지 않았을 것이라고 생각하여 이렇게 읽었다. 이 발음에 대해서는 이승재, 『한자음으로 본 백제어 자음체계』(서울: 태학사, 2013), 323쪽 참조.

40) ‘功德’은 향찰이 아니라 한자어 그대로 사용된 어휘이므로, 신라시대 발음을 쓰는 것이 마땅하다. 양주동은 이 발음을 ‘공덕’이라고 했고(양주동, 앞의 책, 494쪽), 김선기는 ‘궁독’이라고 했다(김선기, 앞의 논문, 350쪽). 그러나 선덕여왕 시기의 한자 발음이 어떠했는지는 정확히 알 수 없기에, 다른 분들의 선례를 따라 한자로 표기한다. 특이하게도 이것을 방아를 쪼거나 달구질할 때 나타나는 ‘쿵닥’이라는 의성어로 읽은 견해가 있다. 하지만 ‘쿵덕 닷는다’는 말 자체도 이상하거나, 나는 「소조시 풍요」가 양지가 장륙상을 조성할 때 사람들이 통에 흙을 담아 올려 주면서 부르던 노래에서 처음 유래했다고 보기 때문에 그런 방식의 독법에 대해서는 동의하지 않는다. ‘功德’을 의성어 ‘쿵닥’이라고 읽은 견해는 박병익, 『풍요의 연구』, 조선대학교 석사학위논문, 1986, 27-28쪽. 한편 나는 ‘닷가여’의 ‘여’는 청유의 뜻을 지닌 해요체의 종결 어미로 보았다. 내 고향 용인에서는 1970년대까지 말을 높이기도, 그렇다고 낮추기도 어정쩡한 사이에서나 혹은 또래 집단을 상대로 약간의 존칭을 섞어 말할 필요가 있을 때에는 ‘여’라는 종결어미를 사용하였다. 예컨대, ‘해요?’와 ‘해?’의 사이의 중간쯤 되는 ‘해여?’라는 말로 물으면, 역시 ‘해요’와 ‘해’의 중간쯤 되는 ‘해여’를 사용하여 답을 하곤 하였던 것이다. 그러나 이런 식의 방언이 다른 지역에서도 사용되었는지는 확인하지 못하였다.

지금까지 해독한 결과를 통해 보면, 이 노래는 8구로 이루어진 집단 노동요로 간주하는 것이 실상에 가장 가깝다.⁴¹⁾ 그러면 이상에서 해독한 결과로 다음 논의를 진행해 보기로 하자. 노래를 가창하는 방식에 대한 구체적인 설명은 다음 장에서 하기로 하고, 일단 내가 해독한 「소조시 풍요」의 가사와 그 현대어 번역을 제시하도록 하겠다.

원문	해독문	현대어 의역
來如	오가	오~가
來如	오가	오~가
來如	오가	오~가
來如	오가	오~가
來如	오가	오~가
哀反多羅	슬 디 하라	쓸 데 많아라.
哀反多	슬 디 하	쓸 데 많아.
矣徒良 功德 修叱如良	으이내어 功德 닷가여	우리들이여 공덕 닷야요.
來如	오가	오~가

4. 노래의 연행과 확산

앞에서 나는 「소조시 풍요」는 양지가 장륙삼존상을 만들 때, 자발적으로 참여한 사람들이 그가 작업을 하는 위치까지 찰흙을 올려주면서 부른 일종의 토목 노동요일 것이라고 하였다. 장륙상 본존불의 높이를 고려하

41) 지금까지 나는 향가의 「소조시 풍요」가 몇 구체인지 거론하는 것을 의도적으로 회피해 왔지만, 결과적으로 보면 8구체 정도로 분절을 행한 셈이다. ‘구’라는 용어의 사용을 자제했던 것은 이 노래가 거의 자연발생적이고 단순한 형태의 집단 노동요로 시작된 것인 만큼, 개인이 나름대로 의식하고 지은 8구체 향가와 동일한 함의를 지닌 ‘구’의 개념을 상정하는 것이 부담스러웠기 때문이다. 그런 점에서 차후에 사용하는 ‘구’는 비교적 느슨하고 정제되지 않은 술어라는 점을 밝힌다.

면 양지가 서서 작업하는 비계에서 가장 높은 발판은 대략 4m 내외의 높이에 있다고 하겠는데, 그 위치까지 흙을 올려주면서 부르는 노동요라면 당연히 흙이 도달하는 시간 안에 종결될 만한 짧은 노래일 수밖에 없다. 160cm 안팎의 키를 가진 성인들이 한 번에 당길 수 있는 줄의 길이가 대략 50cm 정도라고 보면, 여덟 번 줄을 당기면 양지가 서 있는 높이까지 흙통이 올라간다는 계산이 나온다.

그렇게 해서 올린 흙을 양지가 받아서 미리 올려놔던 다른 용기에 붓거나 이미 다 사용하여 비어버린 통을 내려주면, 밑에 있던 사람들이 또 다시 흙을 담아 올려주는 행위를 반복했을 것이다. 무거운 흙통을 위로 끌어올리는 일이니만큼, 밑에서 흙을 담아 올리던 일을 하던 작업자는 최소 4인 이상이 두 패로 나뉘어 일을 했을 가능성이 높다.⁴²⁾ 나는 「소조시 풍요」는 바로 이렇게 흙을 담아 올리는 작업에서 불렀을 것이라고 믿는다.

이런 생각으로 앞에서 분절한 노래를 다시 한 번 확인하면서, 바로 그런 노동의 상황에 부합하는 가창 방식을 살펴보기로 보자.

(A) 來如	오가	오~가
(B) 來如	오가	오~가
(A) 來如	오가	오~가
(B) 來如	오가	오~가
(A) 哀反多羅	슬 디 하라	슬 데 많아라.
(B) 哀反多	슬 디 하	슬 데 많아.

42) 흙통이 매달린 줄을 잡아당겨 그것을 위로 끌어올리는 작업이라면, 한 패 당 인원수는 2,3인 정도였을 것이다. 그 한 패가 줄을 당겨 아래로 끌어내리면, 다음 패가 위를 잡고 다시 아래로 잡아당기고, 먼저 줄을 끌어내린 뒤 손을 놓고 기다리던 앞 패가 다시 줄을 잡아당겨 끌어내리는 행위가 반복되었을 것이라는 말이다. 노동의 강도나 작업의 진척도에 따라 계속 버팀목의 위치를 옮겨가면서 작업했을 상황을 고려하면, 여러 팀이 교대로 작업했을 가능성도 없지 않다.

(A) 矣徒良 功德 修叱如良 으이내여 功德 닷가여 우리들이여 공덕 닷아요.
 (B) 來如 오가 오~가

나는 「소조시 풍요」는 그 구성으로 볼 때 선후창 방식으로 불렀을 가능성이 가장 높다고 생각한다. 그렇게 해서 추정된 가창 방식은 위에 정리해 놓은 것과 같다. (A)는 앞 패가 선창으로 메기는 소리이고 (B)는 뒤 패가 후창으로 받는 소리로, 노래는 전체적으로 두 패가 주고받으면서 부르는 형태로 구성되어 있다. 앞 패가 처음 ‘오~가’라는 구호와 함께 줄을 아래로 끌어내리면(A), 뒤 패가 그 줄 위쪽의 적당한 위치를 움켜쥐고 다시 ‘오~가’라는 구호와 함께 아래로 끌어내린다(B). 이런 작업은 다시 한번 반복된다. 그런 다음에 앞 패가 다시 ‘슬 더 하라’를 부르면서 줄을 잡아 끌어내리고(A), 뒤 패가 바로 받아 경쾌하게 ‘슬 더 하’를 부르면서 (B) 줄을 끌어내린다. 그리고 다시 앞 패가 ‘으이내여 공덕 닷가여’라고 부르면서 줄을 끌어내리면(A), 뒤 패가 마지막으로 그 말에 호응하는 ‘오~가’를 외치면서(B) 줄을 끌어내린다. 여기에서 한 단위의 노래가 끝나는데, 이 시점이 바로 양지의 위치까지 흥통을 올려주는 한 단위의 작업이 종결되는 지점이다. 그러면 각 패는 각기 네 번씩 줄을 잡아당기면서 반복적으로 노래를 부르는 것이 된다.

제5~6구의 음절수는 제1~4구보다 두 배 안팎으로 길지만, 실제로 발화되는 동안에 걸리는 시간의 차이는 거의 없었을 것이라고 생각한다.⁴³⁾ 제7구에서는 발음해야 할 음절수가 두세 배로 늘어났는데, 발화의

43) 기왕에는 ‘來如’를 ‘오다’라고 해독하면서 그 음절들이 거의 동시간적으로 발음되는 것처럼 여겨왔던 감이 있다. 마치 「소조시 풍요」를 입으로 부르는 노래가 아니라 눈으로 읽는 문학인 것처럼 여겨왔다는 것이다. 그러나 노래는 단지 각각의 음절을 읽는 것이 아니라 말에 고저장단과 음률을 넣어서 하는 것이다. 그러므로 음절수에서 지나치게 차이가 나지 않는다면, 각 구절들은 모두 4박자 정도의 동시간적인 길이로 불렀을 가능성이 높다. ‘오~가’라는 발화의 지속시간과 ‘슬 더 하라’라는 발화의 지속시간에 별반 차이가 없었을 것이라는 말이다.

지속시간도 선행하는 구에서보다 약 두 배 이상 길어졌을 것이다. 음악적으로 보면 다른 구절들은 모두 한 마디로 불린 반면에, 제7구는 두세 마디 정도로 불렸을 것이라는 말이다. 이렇게 보는 이유는 그 부분이 이 노동이야말로 공덕을 닦는 것이라는 의미를 완결하는 기능을 하는 곳이면서, 동시에 무거운 통이 높은 곳에 매달려 있어 상대적으로 힘을 더 써야 하는 시점이었기 때문이다. 그렇다면 마지막에 뒤 패가 외치는 ‘오~가’는 최대한의 힘을 써야 하는 마지막 부분이 되어, 제1~4구에서 외치는 기합 소리보다 크고 길게 발음되었을 가능성이 높다. 이렇게 뒤 패가 마지막으로 ‘오~가’를 외치며 줄을 잡아당기면 흙통이 비로소 양지에게 전달된다. 나는 앞에서 대략 8회 정도 줄을 잡아당기면 흙통이 대략 양지가 작업을 하고 있는 높이까지 도달할 것이라고 했는데, 그 추정이 맞는다면 노래의 길이는 작업의 성격과 정확히 일치하게 된다.

‘來如’가 모두 각각 한 구를 구성했을 것이라는 추정이 맞는다면, 이 노래는 실질적 의미부보다 구호로만 발화되는 감탄사 부분의 분량이 많은 셈이다. 사실 단순한 동작의 반복이니만큼, 굳이 실질적 의미부가 필요 없이 단순히 구호를 반복하는 방식만으로도 작업을 할 수 있었을 것이다. 그런데도 공덕을 닦는다는 실질적인 의미를 담아 부르는 부분이 존재하게 된 데에는 이유가 있다고 본다. 비록 단순한 노동이라고 해도 그것을 장시간 반복하게 되면 쉽게 지루해지고 자연히 작업 능률도 떨어지게 마련이다. 그래서 노래에 변화를 주어 단순함을 깨뜨릴 필요성이 생긴다. 게다가 이렇게 자발적으로 와서 하는 일이 큰 공덕을 쌓는 행위이니, 우리 다 함께 공덕을 닦자고 권유하거나 다짐하는 의미를 부여하고자 했던 이유도 가미되었을 듯하다. ‘쓸 데가 많다’는 말에는 그런 일이 반드시 필요한 것이라는 의미와 당위성이 담겨 있다. 자발적으로 참여한 행위에 대한 합리화의 차원이다. 앞 패가 쓸 데 많다고 하는 것에 대하여 뒤 패가 그것을 반복하면서 동의한 것은, 그 당위성을 똑같이 인정하고 공감

한다는 뜻이다.

그러면 쓸 데가 많다는 것은 무슨 뜻인가? 본래 ‘쓰다’는 목적어를 필요로 하는 타동사이다. 이 노래에서 그 목적어에 해당하는 내용은 ‘우리가 올려주는 흙’도 되고 ‘우리가 제공하는 노동’도 되며 ‘일을 하고 있는 우리의 몸 그 자체’도 된다. 결국 우리 자신과 우리가 하고 있는 모든 일이 중요하고 쓰일 곳이 많으며 부처님께 대한 공양이니, 그것이 바로 공덕을 쌓는 일이라는 믿음이 노래에 질게 투영되어 있는 셈이다. 그렇다면 다투어 와서 일을 하는 사람들은 즐거운 마음으로 작업에 임했을지언정, 절을 짓는 권력층이나 세력가를 원망하거나 고된 노동을 제공해야 하는 하층민의 서러움을 토로했을 리가 없다. 만일에 이 노래에 불교적인 관념이 배어 있다면, 나는 그것이 노동의 제공이라는 공양을 하면서 공덕을 쌓는다는 마음가짐으로 임했던 데에 있지, 현실의 고통을 체념하거나 초극하려는 의지에 있지는 않다고 생각한다.

『삼국유사』의 관련 기사에만 한정하면, 이 노래는 양지가 장륙상을 소조할 때 불린 것이라고 볼 수밖에 없다. 하지만 그 작업이 넓게는 영묘사 건축의 과정 중 일부였을 것이므로, 영묘사를 짓기 위해 연못을 메우고 다지느라고 달구질을 할 때도 불렀을 가능성을 배제할 수 없다. 그렇다면 이 노래가 절 지을 터에 달구질을 할 때도 불렀을 만한 노래인지 검토해 볼 필요가 있다. 영묘사가 큰 연못을 메우고 지은 절이라면 그 터는 필시 물이 많이 대 무른 곳이었을 것이다. 그런 곳이라면 맨땅 위에 건물을 세울 때보다 훨씬 단단하게 다져야 한다. 그러자면 우선은 자갈과 모래와 마른 흙을 섞어서 단단히 메운 뒤, 그 위에 다시 많은 흙을 두껍게 고루 펴고 무거운 돌이나 나무토막이나 쇳덩어리를 달구로 사용해서 견고하게 다졌을 듯하다.

일반적으로 나무를 달구로 사용할 때는 무거운 나무토막을 묶고 여러 개의 줄을 연결한 다음 사람들이 힘을 합쳐 동시에 위로 잡아당겨 들어

올렸다가 내려놓는 일을 반복하는 방식으로 일을 한다. 비교적 가벼운 돌덩이를 사용할 때도 이렇게 했을 것이다. 하지만 무거운 돌이나 쇳덩어리를 사용해야 할 때는, 그 달구를 여러 사람이 줄을 묶어 일시에 힘을 써서 함께 든다고 해도 충분한 높이까지 올렸다 내리기 어렵다. 이럴 때는 일반적으로 버팀목을 세우고 도리목을 놓은 다음, 돌이나 쇳덩어리에 줄을 연결하여 거기에 걸고 끌어 올렸다가 떨어뜨리는 방식으로 작업을 하게 된다. 이것은 장륙상을 소조하는 데 다투어 와서 도운 일꾼들이 흠뵈움을 올려주던 방식과 일치한다. 다만 달구질을 할 때는 달구를 일정한 높이까지 끌어 올렸다가 떨어뜨려 땅을 다진다는 차이가 있을 뿐이다.

나무토막이나 비교적 가벼운 돌에 줄을 매서 여럿이 한 번에 들어 올렸다가 내려놓는 방식을 취하건 도리목에 걸어 끌어올렸다가 떨어뜨리는 방식을 취하건 간에, 문제는 달구질이라는 노동이 「소조시 풍요」가 불릴 수 있는 작업으로 적절한 것인가에 있다. 그 대답은 바로 ‘그렇다’이다. 달구질에서는 오히려 의미가 담겨 있어 상대적으로 더 두뇌 운동을 해야 하는 언어의 의미부보다 단순한 구호로 진행되는 감탄사가 많은 것이 알맞을 수도 있다. 비교적 가벼운 달구를 썼다면, 나무토막이나 돌을 순간적으로 들었다가 놓아야 하므로, 매 구절을 부를 때마다 달구질을 했을 공산이 크다. 그렇다면 노래가 일순하는 동안 총 8회의 달구질이 이루어지게 된다. 무거운 달구를 썼다면, 그 달구를 적당한 높이까지 끌어올리는 동안 「소조시 풍요」의 전 과정이 다 연행되었을 수도 있다. 이 노래는 8구로 구성되어 불리던 노동요이니만큼, 노동의 종류와 강도에 따라 1구, 2구, 4구, 8구 등 다양한 방식을 한 단위로 하는 작업이 이루어졌을 것이다. 이 노래는 단순하기 때문에 오히려 그 만큼 가변성이 뛰어나고, 그런 점에서 물건을 들어 올리는 모든 종류의 노동과 순간적으로 근력을 사용하는 여러 가지 노동에서 두루 사용되었을 가능성이 높다.⁴⁴⁾

이러한 특징 때문에 나는 「소조시 풍요」가 도정 노동에까지 확산되어

불릴 수 있었다고 본다. 일연은 이 노래가 자기 시대에 경주에서 방아타령으로도 불린다고 하였다. 방아를 찧는 데는 여러 가지 방법이 이용되지만, 사람의 힘만을 이용하여 찧는 방아라면 절구방아와 디딜방아를 생각해볼 수 있다. 『삼국유사』에서는 방아를 찧을 때 여럿이 힘을 북돋우는 소리로 사용한다고 했으므로, 단독으로 하는 노동은 제외된다. 둘이서 절구질을 할 때는 마주 보면서 번갈아 절구 공이를 들었다가 내려치는 행동을 반복하게 되는데, 이 노래의 가창 방식을 적용하면 절구 공이를 위로 들 때 ‘오~’ 소리를 길게 내고 내려칠 때 ‘가’ 소리를 짧게 내는 것이 일반적으로 예측할 수 있는 방식이다. 그렇게 하여 마주 선 두 사람이 서로 한 구씩 반복하면서 8구까지 불렀을 것이다. 디딜방아의 경우에도 큰 차이가 없다. 디딜방아는 두 사람이 나란히 서서 양쪽으로 갈라진 발판을 밟아 반대편에 있는 절구 공이를 들어 올렸다가 내려찍는 행위를 반복하는 것인데, 이 경우에도 공이를 들어 올린다는 점 때문에 이 노래를 부르는 데는 전혀 지장이 없다. 두 사람이 박자에 맞춰 동시에 발판을 밟되, 노래는 번갈아 가면서 하면 되기 때문이다. 그 노래가 일순하면 절구 확안에 있는 곡식을 뒤집어 섞어주었을 것이다. 「소조시 풍요」의 길이는 방아를 찧으면서 찧어지는 곡식을 보아가며 뒤집어주는 일을 하기에 아주 적당한 길이의 노래였던 셈이다. 그러니 방아 찧는 노래로 바뀌어 불리게 된 것은 매우 자연스러운 현상이라고 하겠다.

결국 「소조시 풍요」는 사람의 힘으로 어떤 도구를 일정한 높이까지 들

44) 예컨대 두 사람이 2인용 그네(홀태)를 놓고 버를 훑어서 타작하는 경우에 노동요로 사용될 수 있겠는지 생각해보자. 두 사람이 그네의 양쪽에 버를 쌓아놓고 적당한 분량씩 집어 그네에 훑어 당기는 일을 번갈아 한다면, 노래를 다 부를 때까지 1인당 4회씩 버를 훑어 이삭을 터는 일을 하게 된다. 그 정도쯤이면 대강 버 알이 다 떨어질 것으로 여겨지는데, 그 작업 중에 버를 훑는 사람이 각기 자기 순서에서 차례로 부른다면 훌륭한 타작 노동요로 활용될 수 있다. 만일에 한 곡이 종결될 때까지 버 알이 다 안 떨어졌다면, 이 노래가 짧고 단순하므로, 버 알이 다 떨어질 때까지 다시 반복해서 불러도 전혀 문제가 없다.

어 올리는 작업을 할 때 주로 부르던 노래로, 그 가창 방식은 철저하게 선후창으로 구성된다는 것이 내 결론이다. 건축 현장이나 무덤에서 달구질을 하건, 집을 지을 때 벽에 바를 흙을 올려주건, 사람들이 먹을 곡식을 찧건 간에 그 결과로 만들어지는 것은 쓸 데가 아주 많다. 모두 나와 내 주변 사람을 동시에 위한 일이기 때문이다. 그러니 그런 일은 모두 공덕을 닦는 행위가 되는 것은 당연하다. 결국 서로 공덕을 닦자고 권유하면서 스스로에게도 다짐하는 노랫말은 그 과정에서 우리의 노동이 강제적인 것이 아니라 자의에 따라 이루어지는 유의미한 것이라고 합리화하고 자기 암시를 강화하는 용도로 넣은 것이라 하겠다.⁴⁵⁾

그런데 장륙상 조성과 같은 작업이 주변에서 늘 경험할 수 있는 범상한 일이라고 하기는 어렵다. 그렇기 때문에 단순하면서도 의미가 깊은 이 노래는 도정 작업처럼 상시적으로 이루어지는 다른 노동에 전용되었고, 고려시대에 방아타령으로 사용된 이유도 그런 맥락에서 이해할 수 있다고 본다. 요컨대 「소조시 풍요」는 영묘사를 짓는 공사장에서 발생하여 무엇인가를 들어 올리는 작업을 하는 여러 공사판에서 두루 사용되었고, 경주에서는 고려시대까지도 방아타령으로 쓰인 노래였다. 이런 방식으로 불렸다고 보면, 토목 공사야 그 이전부터 있어왔던 것이니만큼, 이 노래가 선덕여왕 때 영묘사가 세워지기 이전부터 불렸을 가능성도 없지 않다. 그렇다면 그런 노래가 왜 굳이 「양지사석」조에 들어가게 되었을까? 나는 고승인 양지가 직접 장륙상을 만드는 노동의 현장에서 이 노래가 불렸고, 일연은 그것이 특기할 만한 가치가 있다고 생각했기에 구태여 언급한 것이라고 생각한다.

45) 설사 타의에 의해 강제로 노동을 하는 경우라고 하더라도, 그것이 공덕을 쌓는 행위라고 믿는 한, 「소조시 풍요」는 얼마든지 자기 합리화를 하면서 노동 의욕을 북돋는 노래로 사용될 수 있다.

5. 마무리

지금까지 나는 『삼국유사』에 기록된 「靈廟寺丈六像 塑造時 風謠」에 대하여 살펴보았다. 기왕의 해독과 해석들에 매우 중대한 문제와 허점이 있다고 판단하여, 새롭게 해독하고 해석하는 작업을 수행하였다. 우선은 그것이 불리게 된 내력을 담은 기사를 면밀하게 분석하여, 그동안 이 구절을 소홀히 했기 때문에 노래 전체의 성격마저 제대로 파악할 수 없었다는 사실을 밝혀냈다. 그 결과로 이 노래가 고려시대에 불린 방아타령이라고 오해될 가능성을 차단하고, 양지가 장륙상을 소조할 때 자발적으로 참여한 성 안의 남녀들이 부른 일종의 토목 노동요로 규정할 수 있었다. 구체적으로는 양지가 작업하는 비계 위로 찰흙을 올려주면서 부른 노래로 보았다.

다음으로는 노래의 해독과 분절을 병행하였다. 노래에 가장 많이 나오는 어휘는 ‘來如’인데, 기왕에는 이것을 대개 ‘오다(come)’라는 실질적 의미를 가진 낱말로 읽어왔지만, 나는 감탄사로 보고 무거운 물건을 들거나 끌어올릴 때 힘을 모으기 위해 기함으로 사용하는 구호 ‘오~가’를 표기한 것이라고 해석하였다. 그리고 늘 ‘서럽’이나 ‘썰반’으로 읽히곤 했던 ‘衰反’은 ‘슬 디(用處)’를 표기한 것이라고 해독하였다. 이런 식의 독법을 통하여 얻을 수 있는 최대의 장점은, 이 노래가 현장에서 불리는 노동요임을 분명히 알 수 있게 되었다는 점이다.

마지막으로는 이 노래가 양지가 장륙상을 소조할 때 구체적으로 어떻게 불렀을지 추정하였다. 그리하여 두 패로 나뉜 여러 명의 일꾼들이 도리목에 줄을 걸어서 흙이 담긴 통을 끌어올리면서 불렀을 것이라고 보았다. 전체 8구로 된 노래의 한 구를 부를 때마다 한 번 씩 줄을 잡아당기면, 그 노래가 끝날 시점에는 대략 그 통이 양지가 비계에 올라가 작업하

는 높이까지 전달될 수 있다는 계산이 나왔다. 그렇기 때문에 노래가 8구로 구성되었다고 보는 것이 작업의 방식이나 성격에 가장 잘 부합한다고 판단하였다.

「소조시 풍요」는 단순한 어휘와 내용을 반복하는 노래라서 중독성이 강했고, 그로 인해 질긴 생명력까지 갖게 되었다. 아울러 그런 특징은 쉽게 다른 노동에서도 활용할 수 있는 가변성까지 지니게 되었다. 이 때문에 신라 선덕여왕 시기에 영묘사의 장륙상을 소조할 때 발생한 이 노래가 건물을 짓기 위해 터를 닦고 달구질하는 작업에서도 사용될 수 있었고, 나아가서는 방아타령으로도 활용될 수 있었다. 덕분에 「소조시 풍요」는 고려시대까지도 면면히 계승되었는데, 그런 점을 특별히 언급한 일연의 언사로 인해 오늘날의 연구자들까지 많은 오해를 했던 것이라는 것이 내 지론이다.

『삼국유사』를 살펴보면, 「소조시 풍요」는 신라의 향가 가운데 일연이 살던 고려시대까지 큰 변모를 겪지 않은 채 불리고 있던 유일한 노래임을 확인할 수 있다. 이 말은 일연도 나름대로 이 노래를 듣고서 이해할 수 있었다는 뜻이 된다. 그 때문에 일연은 발생기의 형태를 그대로 수록하지 않고 나름대로 자기가 이해한 형태로 변형했을 수도 있다. 나는 일연이 「소조시 풍요」를 4구체의 노래로 분절해 놓은 것이 그 단적인 증거라고 생각한다. 일연은 단순히 과거에 쓰인 글을 베끼기만 한 사람이 아니라 자기 식으로 정리하고 이해했던 사람이기 때문에, 그 가능성은 결코 배제할 수 없다. 그럼에도 불구하고, 전혀 움직일 수 없는 사실은 이 노래가 분명히 신라에서 발생하여 고려시대까지 이어지면서 점점 활용도가 넓어진 집단 노동요였다는 점이다.

참고문헌

단행본

- 강길윤, 『향가의 신해독 연구』, 한국문화사, 2004.
김상억, 『향가』, 한국자유교육협회, 1974.
김완진, 『향가해독법연구』, 서울대출판부, 1980.
나경수, 『향가의 해부』, 민속원, 2004.
신재홍, 『향가의 해석』, 집문당, 2000.
양주동, 『增訂 고가연구』, 일조각, 1990.
양희철, 『삼국유사 향가 연구』, 태학사, 1997.
이승재, 『한자음으로 본 백제어 자음체계』, 태학사, 2013.
정렬모, 『향가연구』, 사회과학원출판사, 1965.
최 철, 『향가의 문학적 해석』, 연대출판부, 1990.
한국정신문화연구원, 『한국구비문학대계』 1집 7책, 1982.
황패강, 『향가문학의 이론과 해석』, 일지사, 2001.
Beaugrande, Robert de. & Dressler, Wolfgang., *Introduction to Text Linguistics*, Longman, 1983.
EBS, 『극한직업』, 「멧돼지 포획단」 1부, 2011. 12. 28.

논문

- 강희정, 「良志使錫 試論: 양지 남방도래 가능성에 대하여」, 『三國遺事』의 재조명』, 서강대학교 인문과학연구소 2015년 상반기 학술대회, 2015.
고운기, 「공덕가(風謠)의 민요적 성격」, 『민족문화』 18, 민족문화추진회, 1995.
김선기, 「바람결 노래」, 『현대문학』 14(3), 현대문학사, 1968.
박병익, 「풍요의 연구」, 조선대학교 석사학위논문, 1986.
박재민, 「〈풍요〉의 형식과 해석에 관한 재고」, 『한국시가연구』 14, 한국시가학회, 2008.
이도홍, 「풍요의 문화사회학적 시학」, 『한국학논총』 21·22합집, 한양대 한국학연구소, 1992.
최정선, 「민요의 불교적 수용으로서의 〈풍요〉 연구」, 『한국민요학』 16호, 한국민요학회, 2005.

〈Abstract〉

A Study of *Pung-yo* as a Field-work-song

Cho Yong Ho

This essay is for a new decipherment and interpretation of *Pung-yo*(「風謠」) written in *Sam-guk-yu-sa*(『三國遺事』). Firstly I suggested crucial problems in existing researches, and then thoroughly analyzed the song-related details in *Yang-ji-sa-seok*(「良志使錫」: Yang-ji is a name of a Buddhist monk, *Yang-ji-sa-seok* means that the monk, Yang-ji, makes his pilgrim's staff fly into the air.) As a result of the analysis, I manifestly ascertained that *Pung-yo* was a sort of civil engineering work song firstly sung when Yang-ji made a Jang-ryuk-sang.(丈六像 : Jang-ryuk-sang means a huge statue of the Buddha.)

Secondly, on the base of prior analysis, I deciphered and interpreted the lyric of *Pung-yo*. The most frequently written word in the song was 'Yeo-re'(如來), which had been usually read as 'O-da'(오다: O-da means 'come'.) in existing researches. I thought the word must be read as 'O-ga' and interpreted it as an exclamation like 'alley-ooop' used when people lifted up something heavy. 'Ae-ban'(哀反) had been always translated as 'Seo-reop-da'(서럽다 : Seo-reop-da means 'be sad'.), but I regarded the word as a transcription of 'Seul-de'.(슬 디: Seul-de means 'usefulness'.) This interpretation corresponded with features of

the song.

In conclusion, I assumed in what kind of situation the song had been sung firstly. In the story of Yang-ji, he made the statue on a falsework. So I thought the song was sung when several workers, who were divided in two part, raised buckets filled with mud to Yang-ji. *Pung-yo* was simple but highly addictive, therefore it had a tenacious life force and an outstanding variability for another working situation. For this reason, *Pung-yo* which was born in the Sil-la dynasty gradually became more available song for many different situation like ‘Bang-a-ta-ryeong’(방아타령: It is a miller’s song.) in the Go-ryeo dynasty.

Key words : Pung-yo, the monk Yang-ji, Jang-ryuk-sang, falsework, field of work, collective work song, exclamation, virtuous deeds

접수일자 : 2015년 07월 10일

심사완료 : 2015년 07월 28일

게재확정 : 2015년 08월 04일