



## 풍요형식의 변개과정

---

저자 (Authors)	장진호
출처 (Source)	<a href="#">우리말글</a> , 1986.9, 105-132(28 pages) <a href="#">URIMALGEUL : The Korean Language and Literature</a> , 1986.9, 105-132(28 pages)
발행처 (Publisher)	<a href="#">우리말글학회</a>
URL	<a href="http://www.dbpia.co.kr/journal/articleDetail?nodeId=NODE00057180">http://www.dbpia.co.kr/journal/articleDetail?nodeId=NODE00057180</a>
APA Style	장진호 (1986). 풍요형식의 변개과정. 우리말글, 105-132
이용정보 (Accessed)	삼성현역사문화관 183.106.106.*** 2021/07/08 10:45 (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.

# 風謠形式의 變改過程

張 珍 昊

〈目 次〉	
I. 序 論	1. 風謠와 後代 鄉歌와의 關係
II. 風謠의 律格 再構	2. 風謠와 時調와의 關係
1. 律格 再構의 必要性	IV. 風謠 歌詞의 變改
2. 律格 再構	V. 結 論
III. 風謠 形式의 系統的 展開	

## I. 序 論

風謠는 三國遺事 卷四의 良志使錫條에 실려 있는, 이른바 四句體 鄉歌로서 民謠系列에 속하는 노래라고 보는 것이 거의 定說로 되어 있다.

이 노래가 실려있는 三國遺事는 우리 文學의 寶庫이며, 우리 上古文化의 源流를 밝혀 주고 있는 民族의 寶典이다. 그러나 現傳하는 經주本(正德本)은 中宗 7年(1512)에 李繼福의 주관하에 補刻된 復刊本이라 原本과는 相距가 있는데다, 這間의 事情에 依하여 上梓時에 ‘分刊列邑’하였으며 이에 校正의 未備가 겹쳐 많은 오류가 散見되고 있음은 玉의 티라 하겠다.

더우기 鄉歌의 分行은 詩學的인 어떤 基準도 발견할 수 없을 정도로 參差不齊하여 노래의 참모습을 이해하는 데 많은 어려움을 더해 주고 있다. 그러나 다행히도 先學들의 깊은 연구와 解讀에 의하여 四句體, 八句體, 十句體 등의 규칙적인 分行體系가 이루어졌고, 그 후 이를 다른 角度에서 體系를 세우려는 연구도 꾸준히 계속되어 왔다.<sup>1)</sup>

1) 崔正如, 鄉歌分節攷, 「國文學論文選」, 民衆書館, pp. 229~249.

成吳慶, 鄉歌 分節의 性格과 詩行區分 및 律格에 대한 試論, 白影 鄭炳昱先生 還甲紀念論叢 Ⅱ, 「韓國詩歌文學研究」, pp. 20~31.

그러나, 風謠만은 三國遺事에 四行으로 分行되어 있음을 근거로 별다른 이의없이 이를 그대로 받아들여 四句體로 단정하고 있다.

이에 筆者는 本歌가 釋 良志가 靈廟寺 丈六尊像을 塑造할 때, 여기에 참여한 傾城土女들이 泥土爭運하면서 불렀다는 集團勞動謠라는 점과, 또 이 노래가 後代에 와서 春相役時에 불려진 방아노래였다는 점에 유의하여, 이들 兩者가 지니는 機能謠로서의 기본적인 律格에 합당한 律讀이 이루어져야겠다고 생각하고 그 일차적 작업으로 이 風謠의 再律讀을 시도하고자 한다.

이러한 일차적 考究를 바탕으로 하여 가장 基本的인 鄉歌인 風謠의 形式이 여타 鄉歌의 形式에 어떻게 影響하고 있는가 하는, 鄉歌形式의 발전 과정을 더듬어 보려고도 한다. 鄉歌가 四句體에서 八句體로, 또 八句體에서 十句體로 發展해 나갔다면 四句體는 鄉歌의 모태가 되는 것이므로 四句體에는 八句體 十句體로 發展해 갈 수 있는 可能性의 씨앗을 內包하고 있을 것이며, 그 씨앗이 점차 成長해가는 과정이 있을 것이기 때문이다.

종래의 ‘4句+4句+2句’식의 단순한 外形의 첨가 이론으로는 鄉歌의 이 胚胎와 成長過程을 설명할 수 없다. 本稿에서는 이러한 鄉歌의 發展, 成長過程을 심층적으로 살펴보고, 나아가 鄉歌가 우리 詩歌의 모태라면 鄉歌의 基層을 이루고 있는 소위 四句體 鄉歌가 後代의 時調形成과도 接脈되어질 것이라는 가설을 바탕으로, 이의 形式的 傳承關係의 可能性도 追跡해 보려 한다.

그리고 風謠가 集團勞動謠의 性格에서 후대에 어떻게 방아노래로 變形되어졌느냐는 歌詞의 變改過程도 民謠의 一般的 變形規則에 기반하여 考察하려 한다.

## Ⅱ. 風謠의 律格再構

### 1. 律格再構의 必要性

現傳하는 경주本 三國遺事는 一然이 原稿를 作成한 후 3번 또는 그 以上

의 傳承層위를 갖고 있으며<sup>2)</sup> 그 傳承過程에서 많은 文獻變化가 이루어져 그 自體를 그대로 引用하기에 어려울 만큼 상차 많은 傳來本이다.

이것은 登梓原稿의 未備, 刻手の 不注意, 校正者の 無誠意, 分刊列邑에 따르는 제반여건의 不備 등의 요인을 들 수 있겠는데 어명한 三國遺事를 대하는 이들은 누구나 여기에 나타나는 많은 脫字, 厥字, 疊字, 重文, 衍加, 錯綜, 顛倒, 混淆 등을 十分 고려하여야 할 필요가 있게 되었다.

여기에 실려있는 향가 14 수 또한 예외는 아니다. 특히 鄉歌는 分行記錄되어 있는 것이 그 특징이지만, 이들 사이에 外見상의 규칙성을 보이고 있지 않은 관계로 더한층 세심히 文獻을 검토할 필요가 있게 되었다.

그런데, 처음으로 鄉歌를 해독하였던 小倉進平이 遺事의 이 參差不齊함을 기워서 四句體, 八句體, 十句體로 再構한 이래 이것은 아직까지 하나의 통설로 내려오고 있다. 이와 같은 遺事의 불규칙한 排行은 文學的 分行이 아니라 樂節의 單位에 따른 것으로 보려는 새로운 論究도 있었다.<sup>3)</sup>

遺事의 不規則한 分行이 如上한 바와 같은 傳承過程에서 나타나는 無意圖의 오류의 결과라고 보든지 樂節의 單位로 보든지 간에, 각 노래의 性格에 合致되는 文學的 分行 내지 律讀의 再檢討는 必要한 作業이라 생각된다.

여기서 分行과 律讀 再構의 基準이랄 수 있는 ‘노래의 性格’이란 것은 鄉歌의 배경실화에 나타나는 性格이나, 그 노래 자체의 形式主義批評의 方法에 따른 의미의 단락 및 율격 등을 모두 포함하는 말이 되겠다.

梁柱東님이 再構한 것을 三國遺事의 分行과 비교해 보면 다음과 같다.

노	래	三國遺事의 分行	无涯의 分行	分行단위의 異同
1.	磬 童 謠	3	4	×
2.	獻 花 歌	3	4	×
3.	兜 率 歌	3	4	×
4.	風 謠	4	4	○
5.	森竹 旨郎 歌	9	8	×

2) 柳鐸一, 三國遺事의 文獻變化 樣相과 變因, 「三國遺事研究 上」, 嶺南大學校 出版部, p. 278.

3) 崔正如, 앞의 글.

6. 處容歌	連書	8	×
7. 擘星歌	10	10	×
8. 願往生歌	9	10	×
9. 怨歌	(11)	(10)	×
10. 祭亡妹歌	9	10	×
11. 讚耆婆郎歌	11	10	×
12. 安民歌	10	10	×
13. 禱千手觀音歌	10	10	×
14. 馭賊歌	7	10	×

○은 同, ×는 異

이 표에서 볼 수 있는 바와 같이 風謠를 제외한 13수의 鄉歌가 三國遺事의 分行과 다르다. 이는 風謠가 三國遺事에서 四行으로 分行되어 있어서, 3행으로 된 謠童謠, 獻花謠, 兜率歌 등의 짧은 노래들이 四行으로 分行될 수 있음과 매우 近接되므로, 이 風謠 또한 四行으로 고착시켜 譯讀한 것이라 보는데, 초기 鄉歌 解讀者의 모든 분들이 다 그랬듯이 風謠의 譯讀過程에서도 이 노래의 文學的 性格이나 律格이 깊이 고려되지 않았던 것으로 보인다.

風謠의 譯讀 또한 他鄉歌의 譯讀과 마찬가지로 背景說話에 나타난 이 노래의 性格이나, 律格이 고려되어야 함은 말할 必要도 없겠는데, 風謠는 鄉歌中에서도 노래와 관련된 背景說明이 매우 疏略하므로 이와 같은 作業修行에는 많은 어려움이 뒤따른다.

그러나 外見上 가장 疏略해 보이는 風謠의 背景說話가 鄉歌中에서 가장 그 性格을 明確히 파악할 수 있게 하는 요소를 포함하고 있다고도 볼 수 있다. 왜냐하면 風謠는 集團勞動謠의 性格을 띤 民謠로서 後代에 방아노래로 그 맥이 이어졌다는 다음과 같은 一然의 기록에서 이 노래의 律格을 어렵잖이나마 더듬을 수 있기 때문이다.

釋良志 未詳祖考鄉邑 唯現迹於善德王朝 錫杖頭掛一布帛 錫自飛至檀越家 [振拂而鳴 戶知之 納齋費 帛滿則飛還 故名其所住曰錫杖寺 其神異莫測皆類此 旁通雜響 神妙絕比 又善筆札 靈廟丈六三尊 天王像 并殿塔之瓦 天王寺塔 下八部神將 法林寺主佛三尊 左右金剛神等 皆所塑也 書靈廟法林二寺額 又嘗影碑 造一小塔 并造三千佛 安其塔置於寺中致敬焉 其塑靈廟之丈六也 自入定以正受 所對爲椽式 故傾城土女爭運泥土 風謠云 來如來如來如 來如哀反多羅 哀反多矣徒良 功德修此如來來如 至今土人

春相役作 皆用之 蓋始于此 像成之費 入穀二萬三千七百碩 或云改金時租 謫日 師可謂才全德充 而以大方隱於未技者也 謫日 齋罷堂前錫杖閑 靜裝爐鴨自焚檀 殘經讀了無餘事 聊塑圓容合掌看

## 2. 律讀再構

前引한 바와 같이 風謠는 旁通雜疊한 靈廟寺의 중 良志가 丈六尊像을 塑造할 때 모인 傾城士女들이 부른 노래로, 前後의 文脈에 잘 連結되지 않은 채로 四行으로 기록되어 있다.

이 風謠에 대한 諸家의 解讀은, 그 內容에 있어서는 거의 一致되고 있으나 그 律讀에 있어서는 다소의 차이를 보이고 있다. 이들의 律讀을 보면 그 解讀者에 따라 조금씩 다르나, 大別하면 대개 다음과 같은 二大 類型으로 나눌 수 있겠다.

〈가 類〉				〈나 類〉			
오다	오다	오다		오다	오다	오다	
오다	서럽다라			오다	설븐	하라	
서럽다	의내익			설븐	혜	무라	
功德	닷마라	오다		功德	닷그라	오다	
		(梁柱東)				(徐在克)	
오다	오다	오다		오다	오다	오다	
오다	설브다라			오다	설븐	혜라	
설브다	의내아			설븐	하너	몰다	
功德	닷가라	오다		功德	닷마라	오다	
		(金俊榮)				(金完鎭)	

〈가〉類와 〈나〉類의 차이점은 〈가〉類에서는 〈矣〉字를 실질형태소로 解하였음에 반하여 〈나〉類에서는 이를 형식형태소로 처리하고 있음이 그 첫째요, 다음으로 〈가〉類에서는 不規則의 律讀을 하고 있음에 반하여 〈나〉類에서는 3音步의 規則의 律讀을 하고 있음이 두 번째의 커다란 차이점이다.

〈矣〉字는 漢文의 終結詞로 쓰인다는 일반적 表記意識面에서 보든지, 또

〈矣〉字가 여타 鄉歌의 表記에서 두루 형식형태소의 表記에 사용되었다는 점에서 볼 때 〈나〉類의 譯讀方法이 깊이가 있는 듯하고, 또 勞動謠는 規則的 律格이 必須的으로 存在한다는 측면에서 볼 때 일단은 〈나〉類의 譯讀에 左袒하는 바이다.

그런데 〈나〉의 律讀이 3音步格으로 시도되고 있는데, 이것이 과연 이 노래의 性格에 符合되는지 검토할 필요가 있다. 3音步格은 勞動의 동작보다는 춤의 동작이나 음악적 선율이 화려하게 변하는 호흡에 맞는 것이기 때문이다.<sup>4)</sup>

이 風謠의 律格에 대해서는 위에서 본 3音步 이외에도 5音步<sup>5)</sup> 혹은 6音步<sup>6)</sup> 등으로 풀이하고 있어 亂脈相을 보이고 있다.

그런데 風謠는 滿城의 士女들이 泥土를 運搬하면서 불렀기 때문에 集團勞動謠이며, 후대에 春相役時에 불려졌기 때문에 방아노래이다. 그러므로 風謠는 集團勞動謠와 방아노래가 지니는 일반적 律格에 合當해야 하는 것이다.

우리 民謠의 律格은 보는 觀點에 따라 다르긴 하나, 대체로 1·2·3·4音步格이 있는데 4音步格이 가장 흔하다. 勞動謠中에서는 급박한 동작으로 이루어지는 보리타작이 1音步이요, 드물게 물레노래 같은 걸쌈勞動謠가 3音步일 뿐 그 외는 모두 2音步 아니면 4音步로 되어 있다.<sup>7)</sup> 방아노래는 급격한 동작도 아니며 輕快한 느낌을 주는 3音步를 必要로 할 리 없고, 규칙적인 反復動作을 필요로 하므로 2音步 혹은 4音步를 自然 要求하게 되어 現傳 방아노래들도 거의가 4音步로 되어 있다.

또 共同作業을 하면서 부르는 集團勞動謠는 호흡의 고름과 쉬바꿈의 必要 때문에 4音步가 대부분이다. 風謠가 傾城士女들이 부른 集團勞動謠이며, 후대에 土人春相役時에 불려진 노래라면 이 또한 4音步에 가까운 노래였음을 알겠다.

또 고려의 방아노래인 相杵歌도 4音步를 유지하고 있으며, 退溪의 창작

4) 조동일, 「한국시가의 전통과 울적」, p. 99.

5) 池癡英, 「鄉歌應謠新釋」, p. 72.

6) 姜吉云, 平時調 辭說時調 歌辭의 發生, 冠岳語文研究 第三輯.

7) 張德順 外, 「口碑文學概說」, pp. 93~94.

相杵歌 또한 이에 不外한다. 고려 俗謠의 대부분이 3音步를 유지하고 있음에 반하여 고려 相杵歌가 유독 4音步라는 것은 방아를 짚을 때의 규칙적 리듬을 벗어날 수 없는 하나의 엄격성에서 비롯하는 것이다. 그러므로 規則的 律讀을 한 <나>類의 見解가 進一步한 것이긴 하지만 이러한 風謠가 지녀야 하는 4音步의 性格과는 齟齬됨을 면치 못한다.

그러므로 風謠는 4音步로 律讀되어야 한다.

그리고 風謠의 律讀에서 고려되어야 할 중요한 조건의 또 하나는 ‘語彙의 反復性’이라는 것이다. 語彙의 反復性이란 것은 民謠에 나타나는 共通의 特質이긴 하지만 특히 集團勞動謠에서는 두드러지게 나타나는 하나의 特徵이기 때문이다. 上述한 바와 같이 勞動謠가 지니는 語彙의 反復과 4音步라는 특성에 바탕하여 이를 律讀해 본다.

[표①]

오다 오다 오다 오다  
 설빈 하라 설빈 하네  
 물아 功德 닷마라 오다

1行에서는 ‘오다·오다’를 두 번 반복하고 2行에서는 ‘설빈 하라’를 두 번 반복하여 集團勞動의 拍子를 맞추고, 3행에 와서는 單純反復性에서 一轉하여 唱者들의 內的情意를 表出시키고 있다. 이러한 反復과 4音步라야 規則的 身體運動과 行動統一이라는 勞動謠 本來의 目的을 수행할 수 있게 된다.

그러므로, 風謠는 三行四句의 鄉歌로 再處理되어야 한다. 民謠는 二行, 四行 등의 짝수行이 많으나, 三行의 民謠도 적지 않게 보인다. 방아노래 系列의 民謠中에도 風謠와 같은 三行四音步의 民謠가 보고되어 있다. 朝鮮總督府가 1921年에 京畿道 麻田郡에서 採集한 相舂歌를 본다.

에야라 방아요 이방아가 뉘방아인가  
 강태공의 조각방아 경신일월 뚜렷하다  
 에헤에헤요 어허 울어라 방아로구나.

이 相舂歌는 三行 첫구에 嗟辭까지 오고 있어 風謠와 너무나 近似하다.

이는 風謠가 三行四音步일 수 있음을 뒷받침하는 증거인 동시에 민요의 끈질긴 生命力을 말해 주는 것이기도 하다.

그러면, 이러한 風謠가 後代의 鄉歌 즉, 8句體, 10句體의 鄉歌와 어떠한 關係에 서게 되는지를 살펴보기로 한다.

### Ⅲ. 風謠形式의 系統的 展開

#### 1. 風謠와 後代鄉歌와의 關係

여기서 ‘後代’라고 하는 것은 風謠가 불려지던 善德王代 以後를 가리키는 것이 아니다. 風謠가 비록 善德王代에 불려졌다고 하지만 民謠이기 때문에 그 時期는 정확히 確定할 수는 없으나 훨씬 上代에 불려졌을 可能性은 얼마든지 있을 수 있으며, 創作鄉歌 以前까지도 거슬러 올라갈 수 있는 것이다. 그러므로 여기서 ‘後代鄉歌’란 善德王代 以後의 鄉歌란 뜻이 아니고 民謠로서의 風謠 以後에 나타난 8句體 10句體 등의 發展된 鄉歌를 뜻한다.

民謠는 우리 詩歌의 母胎이다. 鄉歌도 民謠를 바탕으로 하여 創作, 發展된 것이라 한다면 三國遺事 鄉歌 記錄 中에서 유일하게 民謠로 기록된 風謠는 後代鄉歌의 母胎이며 씨앗이라 할 수 있다. 風謠같은 鄉歌가 成長하여 八句體, 十句體로 자랐을 것이다.

그러면 風謠가 八句體, 十句體 鄉歌에 어떻게 接脈되어지는 가를 살펴보기 위해서 먼저 風謠의 구조를 분석해 보기로 한다.

風謠 첫 句의 ‘오다·오다/오다·오다’와 둘째 句의 ‘설번하라/설번하닉’와 같은 反復性은 風謠가 勞動謠 一週에 보이는 前唱, 後唱, 즉 交換唱으로 불려졌을 가능성을 말해 주는 듯하다. 첫 구와 둘째 句에서 前·後唱으로 부르다가 셋째 句에서는 勞動에 參與한 集團의 合唱으로 불려진 것 같다. 셋째 句의 第1音步 가사가 ‘물아(무리여)’라고 하는 것은 바로 이것을 암시하는 자료가 아닐까 한다.

이러한 見解를 바탕으로 風謠 ㉠을 勞動謠의 특징인 反復의 語彙를 기준으로 하여 再分行해 본다.

[표 ㉠]

{	I	[	오다	오다			
			오다	오다			
{	II	[	설빈	하라			
			설빈	하너			
{	III	.	물아	功德	닷ᄃ라	오다	

文學적으로 보며 I句는 ‘오다’의 反復인 四音步이고, II句는 ‘설빈하라’의 反復인 四音步가 되어 I, II句가 각각 한 개씩의 行을 이루나(표 ㉠과 같음), 음악적으로 보든 이것은 I行 二句, II行 2句, III行 1句가 되어 5마디로 된다.

이 文學적으로 分行한 風謠가 실제 노래로 불려질 때는 5行으로 불려지는 것은 初·中·終章으로 구성된 時調가 歌曲唱으로 불려질 때는 5章으로 불려지는 것에 比擬할 수 있겠다.

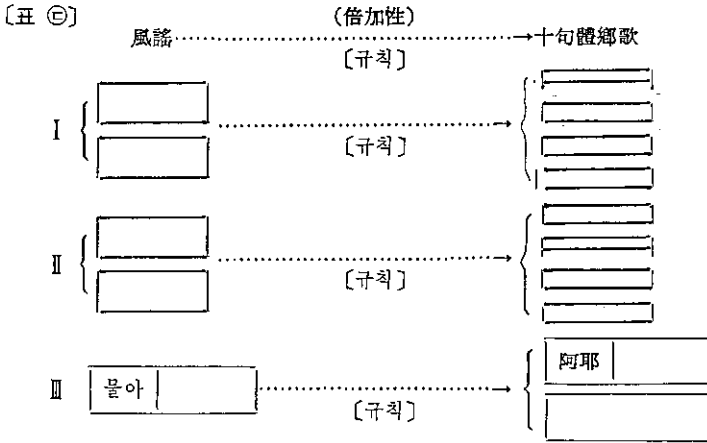
I, II의 단순 반복적인 疊句가 III에 와서 서정적 자아의 意表를 드러내는 轉換과 集約性을 보이고 있으며, I, II는 行을 半切할 수 있으나 III은 半切이 不可하다.

이는 후대의 향가, 즉 이른바 八句體, 十句體, 鄉歌의 發生에 많은 시사 를 준다고 하겠다. 종래 鄉歌의 발전을 四句體→八句體→十句體의 순서에 맞추고 鄉歌의 完成體인 十句體의 發生公式를 4+4+2로 보아왔다. 여기서 볼 때, 우리 詩歌의 倍加性<sup>8)</sup>이라는 구칙에 의하여 4+4→8이라는 데까지는 납득할 수도 있으나, 鄉歌의 核이 되는 結局 즉 後二句의 첨가는 설명되어지지 않는다. 後二句가 지닌 ‘阿耶, 城上人…’ 등의 形式的 특징과 詩想的 轉換과 凝結이라는 內質의 特性이 어디서 왔는가를 설명할 수 없다. 十句體 鄉歌의 눈이라고 할 수 있는 後二句가 우연히 첨가되었다고 하는 것은 너무나 安易한 前법이라고 할 수밖에 없기 때문이다. 이는 꽃이 필이 없이 잡자

8) 趙潤濟가 말한 半切性과 같은 개념이다.

기 열매가 열린 것이라고 하는 것과 같다:

표 ㉠을 10구체 향가와 대비하여 보자.



風謠의 各句가 우리 詩歌變形의 一大原則인 倍加性에 의하여 十句體로 擴大되었음을 볼 수 있다. 十句體는 四句體의 단순 반복인 八句에다 별도로 이에 二句를 추가하여 이루어진 형식이 아니다.

十句體 鄉歌는 風謠와 같은 民謠의 I, II, III句를 씨앗으로 하여 各句가 半切性이라는 우리 詩歌의 規則이 적용되어 형성된 것이다. 즉, 風謠 < I >의 첫 두 句가 네 句로 늘어나고, < II >의 두 句가 또한 네 句로 늘어나고, 마지막 < III > 또한 두 句로 늘어나 十句體의 完結된 形式을 이루고 있는 것이다.

특히 여기서看過할 수 없는 것은 十句體 鄉歌의 嗟辭가 오는 자리에 ‘물아(무리여)’라고 하는 感歎詞의 語辭가 와서 그 位置의 同一性을 보여주고 있다는 사실이다. 이는 十句體 鄉歌의 感歎詞가 원래 우리의 民謠에서 싹튼 것임을 말해 주는 것으로, 換言하면 十句體 鄉歌가 風謠와 같은 民謠形式이 倍加되어 이루어진 것임을 알려 주는 것이다. ‘물아’와 같은 感歎어의 유형은 후대에 와서 佛敎的인 梵音의 影響으로 ‘阿耶’ 등으로 대체되었을 것이다.

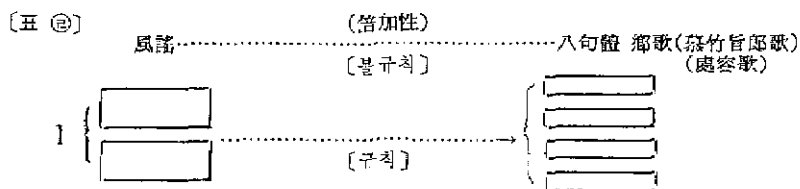
十句體 鄉歌의 嗟辭, 즉 ‘阿耶’가 佛敎音樂에서 왔다는 것은, 이미 金東旭 님이 지적한 바이지만, 오늘날의 佛敎音樂을 보더라도 이른 충분히 이해될 수 있는 것이다.

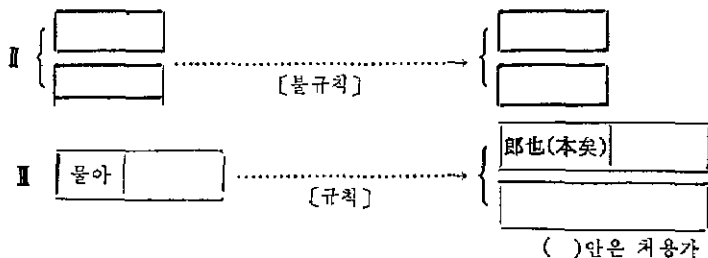
十句體 鄉歌의 後二句가 八句體 鄉歌에 단순히 添加된 것이 아니라, 風謠의 第Ⅲ行이 倍加된 것임을 알겠다. 그러므로 四句體가 겹쳐져 八句體가 되고 여기에 後二句가 첨가되어 十句體가 되었다는 종래의 說은 마땅히 修正되어야 한다.

後述되었지만 八句體 鄉歌도 그 內質의인 面에서 볼 때 四句體의 단순 반복 形式이 결코 아니다. 八句體 鄉歌는 4句+4句로 分段되는 것이 아니라 4句+2句+2句로 된 三分形式을 취하고 있는, 하나의 完結된 구조를 가지고 있는 것이다. 8句體 鄉歌를 四句의 단순 반복으로 본 종래의 見解는 이러한 八句體의 內質的인 面을 보지 못하고 外形的인 行數만을 계산한 데서 비롯된 잘못이라 하겠다. 10句體의 前八句도 이와 다찬가지로 4句體의 단순한 倍加가 아니다. 10句體의 前八句는 앞서 지적한 것처럼 風謠의 <Ⅰ> <Ⅱ>와 같은 형식이 倍加하여 형성된 것이다.

그리고 十句體의 後二句도 八句體에 첨가된 것이라는 從來의 理論으로는 그 所從來를 설명할 수가 없다. 十句體 鄉歌에서 詩想을 結集시키고, 서정적 자아의 목소리를 담고 있는 後二句가 단순히 첨가되었다는 것은 뿌리가 없이 줄기가 섰다는 것과 같으며, 씨앗이 없이 꽃이 되었다는 것과도 같다. 위에서 본 바와 같이 十句體 鄉歌의 後二句는 八句體에 단순히 첨가된 것이 아니라 風謠 第Ⅲ이 手切性에 의하여 두 循回로 늘어나 形成된 것이다.

표 ⑤을 다시 八句體 鄉歌의 패턴으로 본다.





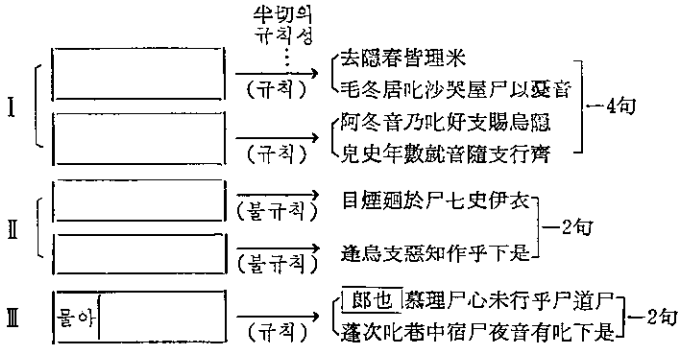
八句體 鄉歌는 整齊되지 못한 과도기적 鄉歌의 한 型이라 보여진다. 지금 기록에 남아 있는 것이 두어 수에 불과하여 단언할 수 없지만, 이 또한 본래의 우리 民謠에서 싹터 발전해 갔음을 볼 수 있다. 十句體 鄉歌가 倍加性的의 規則性을 보이고 있는 반면에 八句體의 鄉歌는 變形의 不規則性을 보이고 있다. 위에서 보는 바와 같이 I, III은 倍加性을 보이고 있으나 II는 倍加하고 있지 않다. 이러한 不規則性은 八句體가 十句體로 넘어가는 과도기적인 시기에 나타난 不安定한 형태임을 알 수 있는바, 風謠 같은 民謠形에서 일시에 규칙적 倍加性이 적용된 十句體로 나아간 것이 아니라, 八句體와 같은 과도기적 형태를 거쳐서 十句體의 완성된 詞體로 점진적 발전 단계를 취하였음을 말하는 것이 된다.

어쨌든 八句體 鄉歌는 四句體 鄉歌의 單純한 倍加는 아니다. 표②에서 보는 것처럼 I, III의 규칙적인 변형, 그리고 II의 불규칙 변형이란 內部的 변형을 거쳐 八句體가 이루어진 것이다. 鄉歌의 눈이라고 할 수 있는 감탄어의 위치가 風謠와 八句體 鄉歌에서 同一한 자리에 놓여 있음은 이를 응변해 주고 있다. 風謠의 ‘물아’가 慕竹旨郎歌에서는 ‘郎이여’로 處容歌에서는 ‘아세, (아예)’<sup>9)</sup> 등으로 대체되었음을 본다. 그러므로 八句體 鄉歌는 단순한 4+4가 아니라, 씨앗인 風謠와 같은 형식이 發芽成長한 內部的 變形인 것이다.

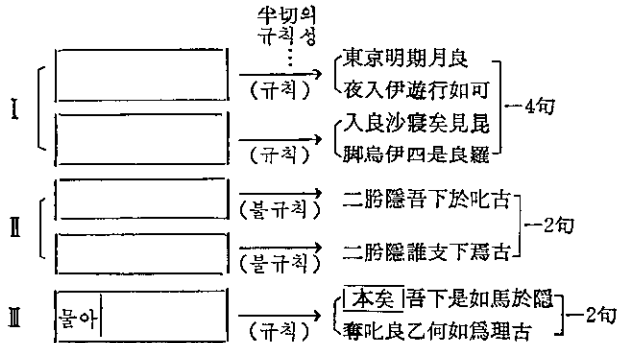
附言하면, 風謠의 第<I>句가 규칙적 변형을 하여 四개의 句로 倍加하고, 다음으로 第<II>句가 불규칙 변형을 하여 二個의 句로 되고, 끝으로 第三句

9) 洪○文은 ‘本矣’를 ‘아세’로 읽었고, 洪在然은 ‘말의, 말이, 아예’ 등으로 譯讀하였다.

가 규칙 변형을 하여 二個 句로 倍加하여 '4句+4句+2句'로 된 것이다. 이를 실제 작품에서 보기로 한다. 먼저 慕竹旨郎歌를 보겠다.



다음으로 같은 八句體인 處容歌를 보기로 한다.



위에서 보는 바와 같이 八句體 鄉歌인 慕竹旨郎歌와 處容歌가 共히 4句 + 2句 + 2句로 分斷될 수 있는 구성을 보이고 있다. 八句體는 鄉歌 發展過程에서 나타난 過渡期的 形式이긴 하지만, 종래의 이른처럼 四句體 두 개가 단순히 집합된 不完全한 形式이 아니라, 八句體 자체대로의 완전한 하나의 構造를 이루고 있는 것이다.

특히 風謠 第Ⅲ <행>의 感嘆語(嗟辭) '물아'가 八句體鄉歌에서는 '郎也(모죽지랑가), '本矣'(처용가) 등의 嗟辭로 바뀌었으며, 內質의인 面에 있어서

도 八句體의 마지막 句는 서정적 자아의 목소리를 凝縮시키고 있어서 鄉歌의 一般的 特質을 그대로 유지하고 있는, 하나의 完結된 구조를 형성하고 있는 것이다.

다시 말하면 八句體 鄉歌는 風謠의 I, II, III행이 규칙적 혹은 불규칙적인 변형을 일으켜 ‘4句+4句+2句’로 된 완결체이며, 결코 종래의 諸說처럼 단순한 四句 중첩으로 된 不完全한 形式은 아닌 것이다.

## 2. 風謠와 時調의 關係

風謠는 文學的으로 보면 三行 四音步를 이루고 있는 民謠임은 앞에서 지적한 바 있다(표① 참조).

이는 外見上 時調의 形式과 매우 類似함을 보이고 있다. 특히 時調는 終章初句 第一音步에 感歎的 語辭가 많이 오는 것이 하나의 특징이라 할 수 있는데, 風謠의 ‘물아’는 바로 그 씨앗이 아닌가 한다.

時調發生說을 보면 外來起源說은 제쳐두고라도 鄉歌起源說, 滿殿春類에서 왔다고 보는 麗謠起源說이 있는가 하면, 이밖에 井邑詞起源說, 巫歌起源說 등 실로 紛紛하기 그지없다.

그런데 外來起源說과 巫歌起源說은 그 부당성이 先學들에 의하여 명쾌히 지적되었기에 논외로 하고, 나머지 3者에 대하여 간략히 批正해 보기로 한다. 時調形式起源을 辨正함에 있어서 고려해야 할 가장 큰 원인은 어떠한 形式이 3行 4音步로 되어 있고, 時調 終章의 形式的·內質的 特性에 닿아있어야 한다는 것이다. 時調가 時調될 수 있음은 終章에 달려 있기 때문이다. 그 特性은 再言할 필요도 없지만 4音步로 되어 있고, 그 제 1音步는 감탄적 語辭가 오는 경우가 많고, 初章과 中章에서 각각 일으키고 이어받은 像을 終章에서 뒤치어서 맺는 것이다.

먼저 井邑詞 起源說을 보기로 한다. 井邑詞는 時調 終章의 감탄어를 설명할 수 있어 합당한 선을 짤 수 있다고 하나, 자세히 살펴보면 그렇지 못하다. ‘이러야’라는 감탄사가 반드시 마지막 장의 첫머리에만 오는 것이 아니라, 每章의 첫머리에 삽입되어 있어 단순한 여음에 가까운 구실을 담당

하고 있다.

실사 井邑詞의 ‘어귀야’가 時調 終章의 間斷적 語辭와 脈이 通하는 것이 라 할지라도 이 間斷사가 百濟 때부터 있었던 것으로 보기는 어렵다. 井邑 詞는 高麗 때에 舞鼓星才와 함께 演奏되었고, 朝鮮朝에 와서는 宮中禮禮 후에 鶴蓮花臺處容舞臺設에서 演奏되었던바, 이 때에 宮中樂으로 개편되는 과정에서, 여타의 曲과 마찬가지로 餘音句가 삽입되었음이 확실시되기 때문이다.

그러므로 井邑詞의 餘音句를 빼면 3行으로 되고 4音步 律格을 얻어 낼 수 는 있으나, 時調의 씨앗이 되는 形式이라고 하기에는 마땅치 않다.

다음으로 麗謠發生謠說을 살펴본다.

麗謠發生說을 주장하고 있는 분들이 예를 들고 있는 滿殿春別詞도 그 外形이 3行으로 되어 있어서 時調의 初中終 三章形態와 類似한 형태를 보이고 있으나, 이 또한 內質의인 面에서는 상당한 거리가 있다 하겠다.

우선 3行으로 된 이 노래의 1·2·3·4연 中 어느 것이나를 惝惝하고 時調의 4音步를 惝惝정연하게 유지하고 있는 것은 하나도 없으며, 또 그 行의 길이도 들쭉날쭉하여 어느 하나 惝惝시인 惝惝에 惝惝되는 것이라곤 없다.

그 中 가장 惝惝된 第3연을 본다.

넉시라도 님을흔디 너넉넉 너기다니  
 넉시라도 님을흔디 너넉넉 너기다니  
 뷔터시니 뷔터시니잇가 뷔터시니잇가

1·2行이 4音步를 유지하고 있으나 民謠의 特質인 단순한 反復으로서 時調의 起承轉結惝惝構法과는 거리가 멀 뿐만 아니라 時調의 惝惝라 할 수 있는 終章의 惝�法과는 너무나 동떨어지고 音步도 물론 맞지 않는다. 이 노래 5개 惝�이 다 그러하듯 제 3행은 단순한 反復語의 나열에 지나지 않는 것이다.

1연 더되 새오시라 더되 새오시라  
 2연 笑春風흐는다 笑春風흐는다  
 3연 뷔터시니잇가 뷔터시니잇가  
 4연 여흔도 도흔디 여흔도 도흔디

## 5연 맞초읍사이다 맞초읍사이다

그러나 무엇보다도 고려가요에서 時調가 나왔다고 설명할 수 없는 까닭은 조 동일님이 지적한 것처럼 滿殿春別詞는 餘他 分聯體 麗謠와 마찬가지로 여러 聯이 연속되어 있어서, 한 聯 속에서 起承轉結의 압축된 과정을 거치면서 詩想을 통일하는 時調와는 그 내면적 모습이 너무나 거리가 멀다는 것이다.<sup>10)</sup>

그러므로 滿殿春別詞의 제 3행은 고려가요 分節體의 불규칙한 行數의 하나로서 鄭石歌, 가시리 등에 보이는 3행과 同軌의 것이며, 他歌에 비해 行의 길이가 좀 길다는 것을 제외하면 아무런 內質的 特質을 滿殿春別詞에서 찾을 수 없는 것으로, 樂曲에 맞춘 단순한 分節 내지 分行에 지나지 않는 것임을 알겠다.

다음으로 10句體 鄉歌 起源說을 더듬어 보기로 한다.

10句體 鄉歌 起源說은 다음과 같은 두 가지의 論據 위에서 출발한다. 그 하나는 時調가 10句體 鄉歌 各章의 半折로 축소되어 이루어졌다는 것이며, 또 다른 하나는 時調의 3章과 鄉歌의 전체적 짜임이 유사하고 終章 第一音步를 해결할 수 있다는 것이다.

金東俊님은 10句體 鄉歌의 半縮形式을 다음과 같이 설명하고 있다.

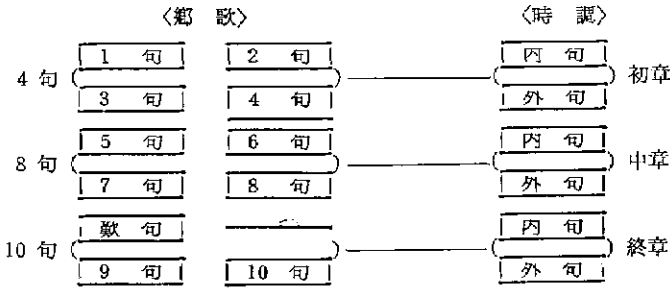
‘4句體歌×2=8句體歌’와 ‘8句體歌+後 2句=10句體’ 鄉歌로서의 句의 擴大形式은 ‘4句→2句’, ‘8句→4句’, ‘10句→6句’(感歎句 제외)라는 句의 半縮形式도 충분히 가능한 것이라 하겠다.<sup>11)</sup>

感歎句를 제외한 10句가 6句로 半縮되었다는 것이다. 그리고 이어서 聲音餘音의 感歎句가 有意語化하면서 音樂上의 獨立句의 기능을 상실하고, 時調의 終章內句의 音步로 올라 붙으면서 終章의 再調整이 不可避하게 이루어졌다고 하고 다음과 같은 縮小表를 제시하였다.<sup>12)</sup>

10) 조동일, 앞의 책, p. 92.

11) 金東俊, 「時調文學의 構造研究」, p. 45.

12) \_\_\_\_\_, 위의 책, p. 48.



그러나, 이에 는 다음과 같은 몇 가지 문제점이 제기된다.

첫째, 鄉歌의 最後 作品인 普賢十願歌가 창작된 후 400여年の 기간에 별 다른 10句體 形式의 鄉歌 作品이 없다가 갑자기 麗末에 와서 半縮形의 時調가 나타날 수 있겠느냐 하는 의문이 제기된다. 鄭瓜亭歌가 鄉歌의 殘影이라 하더라도 약 300年間的 相距가 생긴다.

둘째, 앞의 表에서 보는 바와 같이 時調의 初章, 中章이 半縮되었다면 終章도 半縮되었어야 할 것인데, 終章은 그대로 있으나, 이를 설명할 수가 없다. 또 10句體 鄉歌의 感歎詞가 時調에서는 有意語化했다고 했으나, 이는 前言한 바와 같이 風謠의 ‘물야’와 같은 有意語가 鄉歌에 와서는 佛敎의인 梵音의 影響으로 感歎詞化한 과정을 거친 것이며, 時調의 終章 第1首步에 오는 감탄적 語辭는 感歎詞化했던 鄉歌에서 有意語化한 것이 아니라, 民衆의 深層에서 民謠라는 形式 속에서 흐르고 있었던 風謠의 ‘물야’와 같은 感歎的 語辭가 그대로 막바로 時調라는 形式으로 受容되어 表層化되었다고 봐야 할 것이다.

셋째, 韓國詩歌의 장르 발달 원칙에서 볼 때 半縮形式이라고 하는 것은 어긋나는 것이 아닌가 한다.

즉, 韓國詩歌는 縮小가 아니라 形態의 擴大가 일반적인 규칙이라 할 수 있기 때문이다.

四句로 된 龜旨歌가 海歌와 같이 八句로 늘어났고, 鄉歌 또한 三句體, 四句體로부터 八句體, 十句體 등으로 늘어났으며, 또한 平時調가 사설시조로 長型化하였으며 時調와 兩班歌辭와의 관계도 또한 이에 不外한다. 또 景幾

體歌의 形式이 後代로 내려오면서 發展된 것을 보아도 우리 詩歌의 擴大라도 실체를 분명히 확인할 수 있는 것이다.

즉 初期의 翰林別曲이 보이는 整齊된 形式은 鮮初 霜臺別曲에 와서는 五章이 상당히 長型化되었으며, 祝聖講 같은 例券이 있던 하지만 金線의 花田別曲 그리고 周世龍의 道東曲, 儼然曲, 六賢歌에 와서 상당히 長型化하고, 景幾體歌의 最後作品이라고 하는 宣祖 때의 松岩 權好爻이 지은 獨樂八曲은 歌辭에 가까우리만큼 長型化하고 있다.

이와같이 韓國詩歌는 形式의 擴大라는 길을 걸어 온 것이다.

그러므로 時調가 十句體 鄉歌의 半縮形式에서 왔다고 하는 것은 再考되어야 한다고 본다.

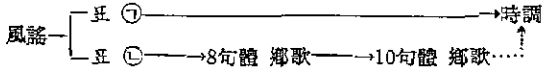
附言컨대, 時調는 수백년 간의 相距가 있는 十句體鄉歌의 뒤를 이었다고는 보기 어렵다. 만약 時調가 鄉歌의 半縮形式에서 發生했다고 한다면 高麗朝에 十句體 鄉歌와 時調의 中間形式을 띤 그런 類의 作品이 存在해야 할 것이다. 鄉歌가 整齊된 三行四音步의 時調로 변형, 형성되면 상당한 기간에 걸쳐 여러 단계적 형식을 거쳐야만이 가능한 것이기 때문이다. 그러나 그러한 작품은 어디에도 보이지 않는다.

요약하면 時調는 新羅때의 鄉歌가 麗末에 와서 갑자기 半縮되어 나타난 것이 아니며, 또 三行四音步라는 틀 속에서 起承傳結의 압축된 詩想을 담아내는 時調가 단순한 反復的 語辭를 늘어놓는 麗謠와도 너무나 거리가 멀며 또 井邑詞는 詩想的 展開에 있어서나, 第3行의 형태상 특징에 있어서나 時調와는 거리가 멀다.

時調는 風謠와 같은 民謠의 形式이 潜在的인 힘으로 民衆 속에서 계속 호흡되어 오다가, 民衆 속에서 솟아나온 麗末의 신흥사대부에 의하여 表面의 文學形態로 상승된 것이다. 이러한 측면에서 필자는 조 등일의 상승문화제설<sup>13)</sup>에 찬동하는 바이다.

· 위에서 言及한 風謠形式의 變改過程을 簡略히 表로 보이던 다음과 같다.

13) 조동일: 앞의 책, p. 37.



#### IV. 風謠 歌詞의 變改

먼저 이 노래의 受容者層이 누구였는가 하는 점은 風謠의 性格과 그 傳承過程을 더듬는 데 중요한 基點이 된다. 本歌의 受容者層에 對하여 尹榮玉님은, 鄉·所·部曲의 奴隸의 身分을 가진 賤民에게 有罪當刑하는 刑으로 賦課된 徭役 卽 搗精作業을 할 때 불려진 노래로 파악하고 이 노래는 佛敎가 隆盛했던 高麗에 와서도 寺奴와 같은 存在들이 寺院에서 消費될 食糧의 搗精作業을 할 때 불려진 것인데, 僧侶인 一然이 寺刹遍歷時에 取得했을 것이라 하였다.<sup>14)</sup>

그런데, 一然이 ‘至今 土人春相役作 皆用之 蓋始于此’라고 記述한 구절의 土人을 반드시 奴隸의 身分을 가진 賤民으로만 단정할 수도 어렵거나와, 또 ‘故傾城士女 爭運泥土’라고 한 士女가 ① 男子와 女子 ② 女子, 美人 ③ 紳士와 淑女 등의 下層身分만이 아닌 義를 지니고 있는 말이므로 반드시 徭役에 종사한 사람들만이 이 노래를 불렀다고 단정하기는 難하지 않을까 싶고 또 風謠란 그 자체가 詩經序에서 밝힌 것처럼 ‘多出於里巷歌謠之作’한 ‘所謂男女相與詠歌’하는 것이므로 과연 風謠와 같은 이런 노래가 그러한 엄격한 身分의 制約性을 가졌을 것인가 하는 점도 의문점으로 제기된다.

또 傾城士女라 하였으므로 그 城中에 있는 여러 계층의 사람들이 왔을 것임도 窺知할 수 있겠는데, 여기에 온 사람들은 그야말로 노래의 文面대로 靈廟寺의 丈六尊像을 塑하는게 시주로서의 ‘功德 닷그라’ 온 것이며, 強制勞役으로 동원된 一部の 賤民만이라고는 보기 어렵고, 또 ‘爭運泥土’라 하였으니 스스로 시주하기 爲하여 다투어 참여한 것이며, 결코 他意에 의하여 동원된 것으로 해석하기에는 곤란한 점도 있다.

그리고 본 說話에 나타난 釋良志는 수많은 佛像과, 塔, 瓦磚 등을 塑造

14) 尹榮玉, 『新羅詩歌의 研究』, pp. 158~160.

하고 錫杖을 檀越家에 날려 齋費를 거두어 들이는, 그야말로 神異莫測 神妙絕比한 사람이므로 마음만 먹었다면 쉽게 丈六尊像도 塑造할 수 있었을 것인데 굳이 人力을 強制動員하지는 않았을 것이라는 것도 고려되어야 할 수 있다. 이는 오로지 佛心の 自發的 參與이며, 이른바 순수한 宗教的 行爲로서의 信仰功德을 行키 爲해 모인 신도들이 부른 노래일 것이다.

그런데 이 노래가 丈六尊像의 塑像時에 모인 傾城士女들이 불렀다는 것으로 보아 이 노래 내지는 이 노래의 원형이 될 수 있는 노래가 이미 宣德王代에 온 城 안에 널리 퍼져 있었음을 쉽게 推察할 수 있겠다.

‘風謠云……’으로 시작되는 이 노래가 背景說話의 앞뒤 문장에 文脈적으로 연결이 잘 되지 않는 것도, 이 노래가 靈廟寺에 모인 작업자들이 처음으로 부른 것은 아니라는 암시를 던져 주며, 本歌가 爭運泥土時에 始唱되었다고 볼 수 있는 증거는 이 說話 어디에도 나타나 있지 않다.

그렇다면 本歌 혹은 本歌와 유사한 노래가 이미 傾城士女들에게 널리 퍼져 있었다고 볼 수 있다. 그러던 風謠와 ‘유사한 노래’는 어떤 것이었으며, 이 ‘유사한 노래’에서 어떻게 ‘風謠’라는 새 民謠로 바뀌어졌을까가 문제된다.

民謠는 원래가 하나의 歌譜에 얹혀져 그와 유사한 다른 가사로 변형되어 전파되는 속성을 가지고 있는 것이므로 風謠 또한 ‘질흙다지기’, 泥土運搬과 유사한 작업인 ‘터담기, 땅다지니, 망깨작업’ 등에서 集團勞動謠로 傾城士女들에게 널리 불려지고 있던 어떤 노래가 佛像塑造를 위하여 모인 群衆들에 의하여 佛敎的인 노래로 歌詞가 改作되어 불려진 것이 아닐까 생각해 본다.

이 民謠改作의 代表的인 예를 尙州地方에서 발생되었으리라고 생각되는 ‘연밤따기謠’에서 본다.

- ① 상주합창 공갈못에  
연밤따는 저저자야  
연밤을랑 내따주마  
새간살이 내랑하자.<sup>15)</sup>

15) 金集雲, 「韓國의 口傳 童·民謠」, p. 177, 中央新書 88.

- ㉠ 상주합창 공갈못에  
연밥따는 저큰아가  
연밥줄밥 내따줄세  
요내달숨 들여주소.<sup>16)</sup>
- ㉡ 상주합창 공갈못에  
연밥따는 저큰아가  
연밥술밥은 내따줄께  
내뎀안에서 잠들어라.<sup>17)</sup>
- ㉢ 상주합창 공갈못에  
연밥따는 저치자야  
연밥을랑 떠나따나  
연순일랑 끊지마라.<sup>18)</sup>
- ㉣ 상주합창 공갈못에  
연밥따는 저큰아가  
연밥줄밥 내따줄께  
이내갈숨 들고가소.<sup>19)</sup>

이들에서 보는 바와 같이 같은 곡조에 따라 거의 같은 歌詞로 불러 내려 오다가, 唱者의 情意를 表出하는 마지막 行에서 歌詞를 變改시키고 있다.

또 ‘상주합창’이 지방이 바뀔에 따라 ‘밀양남산, 밀양삼랑, 미랑이라, 상주산골, 연못공장, 저진너’ 등으로 변경되기도 한다.

또 第2 行의 ‘연밥따는’이 작업내용의 다름에 따라 ‘배추씻는’ 등으로 바뀌기도 한다.

상주합창 공갈못에이  
상추씻는 저큰아가  
겉의겉잎은 훌채조리에 담고  
속의속잎은 나를주지.<sup>20)</sup>

16) 任東權, 『韓國民謠集』 Ⅲ, p. 268.

17) 任東權, 앞의 책 Ⅱ, p. 448.

18) \_\_\_\_\_, 앞의 책 Ⅱ, p. 448.

19) \_\_\_\_\_, 앞의 책 Ⅱ, p. 448.

20) 任東權, 앞의 책 Ⅱ, p. 452.

冠形詞形 語尾 ‘～는’으로 끝나는 제 2행 첫구는 作業內容과 地方의 달라짐에 따라, ‘배추씻는, 묵화따는, 採藥하는, 뽕따는, 밤따는, 동백따는, 山菜캐는, 명주짜는, 동부따는, 당패캐는, …’ 등으로 變改되다가 나중에는 방향을 바꾸어 다음과 같은 ‘사위삼기謠’로 바뀌게 된다.

이청저청 대청끝에  
빙빙도는 저장모듬  
아들있거던 친구삼고  
딸있그던 사위삼소.<sup>21)</sup>

이 노래의 원형인 ‘연밥따는’이 ‘배추씻는, 묵화따는…’ 등으로 改作된 것은 서술어의 義, ‘따다[摘]’에 견인된 것임은 말할 필요도 없다.

이와 마찬가지로 風謠의 마지막 行 ‘功德 닦으러 온다’는 예초에 ‘터 닦기 길 닦기, 못둑 닦기’ 등의 닦기[平; 拓] 作業에서 불러졌을 때에는 ‘터 닦으러 온다’, 혹은 ‘길 닦으러 온다’, ‘못둑 닦으러 온다’ 등으로 불러질 수 있었겠다. 이러한 類의 노래가 널리 온 域 안에 널리 퍼져 있다가 사찰에 들어와 佛敎的 民謠로 改作될 때 이와 유사한 ‘功德 닦으러 온다’로 變形改作된 것이라고 생각할 수 있다. 이는 ‘닦다’가 [平; 拓]과 [修]의 義를 갖는 多義性에 기인한다.

그런데, 이러한 [修]의 義인 ‘닦다’를 포함하고 있는 風謠가 후대에 어떻게 방아노래로 變形되었을까?

이 또한 ‘닦다’가 갖는 多義性에서 연유함이나, ‘닦이다, 대끼다’가 [春]의 義를 갖고 있기 때문이다. ‘닦이다, 대끼다’는 風謠가 불러진 慶州를 비롯한 慶尙道 전역은 물론 京畿地方에까지 널리 쓰인 말로서 그 語義를 辭書에서 찾아 본다.

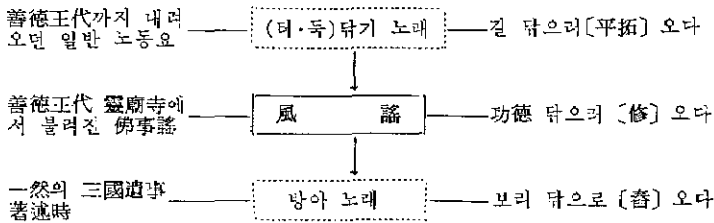
- 닦이다—보리·수수 따위를 씹어서 속껍질을 벗기다. <文世榮, 國語大辭典>
- 대끼다—수수나 보리 따위 곡식을 마지막으로 깨끗이 쪄다. 닦이다. <국어국문학회, 국어 제사전>

21) 任東繼, 앞의 책 卍, p. 458.

· 대끼다—에별 정은 수수나 능근 보리 따위를 다시 물을 쳐가면서 마지막 깨끗하게 정다. 댕이다. <조선어학회, 조선말 큰사전(2)>

이와같이 ‘댕다’가 [修], [春]의 義를 함께 갖고 있기 때문에, 불교적인 노래 ‘(공덕) 닷마라’가 보리 등을 정을 때는 ‘(보리) 닷마라’로 歌詞가 쉽게 變改될 수 있을 것이다. 그러므로 宣德王代에 불려지던 이 風謠가 良志의 佛事를 돕기 위해서 다투어 일에 참여하면서 전래해 오던 功德歌를 노동으로서 代用해 부른 것으로 보는 견해<sup>22)</sup>는 再考되어야 한다고 본다.

이상에서 言及한 風謠의 歌詞變改過程을 요약 정리하면 다음과 같다.



그런데, 이와 같은 변화과정에서 해결되어야 할 문제는 이 노래의 主潮의 情緒로 담겨 있는 ‘哀反’에 대한 해명이다. 여기에 대한 종래의 해석은 風謠가 佛敎的 노래라는 데 기반하여, 이 노래에 5번이나 등장하는 ‘來如’와 함께 이를 人間實存에 대한 근원적 슬픔으로 풀이하여 왔다. 이에 더한 극명한 풀이는 러 증등님이 내린 해석이 아닌가 싶다.<sup>23)</sup>

그런데 風謠가 일반 노동요[平·拓]에서 佛敎的 民謠[修]로 전환되었다고 한다면 이 「哀」의 정서는 본디부터 있었던 것인가 아니면 佛敎的 民謠로 轉換되면서 새로이 代置된 것일까?

이에 대한 해답은 아마 前者일 것이다. 왜냐하면 婦女謠에서 서러운 정서를 담고 있는 경우는 너무나 보편적이기 때문이다. 그 몇 예를 같은 婦女謠인 ‘네틀謠’에서 찾아 본다.

지전너 보이는것

22) 朴魯埤, 「新羅歌謠의 研究」, p. 114.

23) 呂增東, 「韓國文學歷史」, pp. 14~16.

과거선비 분명하다  
 우리선비 아니신가  
 감감토록 바라보니  
 곁으로 다다르니  
 우리선비 아니구나  
 말물기 어려우나  
 말한마디 물음시다  
 한양서 오시며는  
 우리선비 안옵디까  
 오기사 오드마는  
 칠성판에 엮혀와요.<sup>24)</sup>

사일푸다 저사지매  
 기루에 무쳤은들  
 기더기가 뉘가알고  
 기육기육 용두머리  
 어제 왔던 시아씬가  
 어미정도 슬피올다.<sup>25)</sup>

인간세상 사람들야  
 김씨부인 죽은넋이  
 화해서 나비되어  
 은방줄을 다저쳐도  
 도래도 하드레요.<sup>26)</sup>

용두머리 우는양은  
 혼재가는 외자래기  
 비들앞에 울고가네  
 도토마리 우는양은  
 혼재가는 외자래기  
 비들앞에 울고가네  
 도토마리 우는양은  
 청농청농 인가.<sup>27)</sup>

24) 任東權, 앞의 책 Ⅱ, p. 142,

25) \_\_\_\_\_, 앞의 책 Ⅱ, p. 143.

26) \_\_\_\_\_, 앞의 책 Ⅱ, p. 145.

27) \_\_\_\_\_, 앞의 책 Ⅱ, p. 146.

들창밖에 나리는비는  
 가신님의 눈물이라  
 달은밝고 명랑한데  
 생각나는게 님의생각  
 이래야 베 짜는 아가씨  
 사랑노래 배틀에  
 수십만 지노나.<sup>28)</sup>

그러므로 風謠의 ‘哀反’정서가 佛敎謠의 本有的인 것이라고만 할 수 없다. 이 ‘哀反’은 ‘뉘다’가 ‘平·拓’의 義로 傾城의 士女들에게 두루 읊어지던 때부터 있었던 것이라 할 것이다.

## V. 結 論

風謠는 이른바 四句體로 된 民謠系列의 鄉歌이다.

이 鄉歌가 실려 있는 三國遺事는 그 傳承過程에서 많은 상처를 입은 文獻인데다, 鄉歌의 分行記錄은 매우 參差不齊하여 이를 그대로 信憑할 수 없는 흠을 가지고 있다.

그러나 鄉歌를 해독했던 先學들의 노력에 의하여 四句體, 八句體, 十句體 등의 分行體系가 수립되면서 이러한 難點은 거의 해소되었다. 이러한 작업 과정에서 三國遺事に 실려 있는 대부분의 鄉歌가 文學的 再分行이라는 수술을 받았는데 14首의 鄉歌中, 유일하게도 風謠만은 4行으로 기록되어 있는 그대로를 변 異議없이 받아들여 전형적 四句體 鄉歌로 인식하여 왔다.

그런데 風謠가 背景說話에서 보여주는 것처럼 傾城士女들이 부른 集團勞動謠이며 後代(一然의 遺事著述時)에 방아노래로 불려졌다는 두 가지 特性에 기반하여 이 노래를 再律讀, 再分行을 시도하였던 바 風謠는 三行四音步의 民謠形임을 알게 되었다. 1·2行은 단순 노동요에서 흔히 보이는 反復性이 적용되었으나, 3行에서는 이에서 轉換하여 서정적 자아의 목소리를 담

28) \_\_\_\_\_, 앞의 책 II, p. 154.

아 맺고 있으며, 특히 3行 第一音步의 ‘徒良(물아)’라는 감탄적 어휘는 後代의 鄉歌와 時調에까지 닿아지고 있어서 風謠(民謠)가 후대 詩歌의 한 씨앗이 됨도 알 수 있었다.

종래 8句體 鄉歌는 단순한 4句의 중첩으로 보아왔고, 10句體는 8句體에 後二句가 첨가된 것이라고 해석하였으나, 이는 너무나 피상적인 모습만을 설명한 것이라고 본다. 鄉歌가 우리 詩歌의 母胎이고, 소위 4句體 鄉歌가 8句體, 10句體 鄉歌의 기본형이라면 4句體 鄉歌에는 반드시 이렇게 성장해 나갈 수 있는 씨앗과 因子가 내포되어 있을 것이므로, 이 씨앗과 因子를 설명하지 않는 外形的 설명은 그 內質을 보지 못한 一面的인 고찰에 불과한 것이기 때문이다.

風謠의 律格, 그리고 제 3행의 結句法은 이들 後代 詩歌의 체질을 설명할 수 있는 씨앗을 포함하고 있음을 확인하였다.

즉 8句體는 4句體의 단순한 중첩이 아니라, 風謠의 1·2·3행이 각각 내부적 변형 규칙인 倍加性이 적용되어 형성된 것인데, 이 중 風謠의 제 2행만은 불규칙 변형을 하여 8句體에서도 그대로 대치되었고, 風謠의 1·3행도 규칙 변형을 하였음을 보았다. 10句體는 1·2·3句 모두 규칙 변형이 적용되었다. 8句體가 보이고 있는 이 불규칙성은 8句體가 鄉歌의 완성체가 아닌 과도기적 형태임을 말해 주는 것이라고 하겠다.

이 형식의 발전에서 風謠 제 3행의 1음보 ‘徒良(물아)’는 8句體에서는 ‘郎也’ ‘本矣’ 등으로 대치되었으며, 10句體에서는 佛敎的 梵音의 영향으로, ‘阿耶’ 등으로 변개되었다. 여기에서 10句體 鄉歌의 後二句가 8句體에서 단순히 첨가된 것이 아니라, 씨앗인 風謠의 제 3행에서 배태되어 나간 것임을 확인할 수 있었다.

時調 또한 종래의 說과 같이, 10句體 鄉歌나 여요, 井邑詞 등에서 왔다고 보기보다는 民衆 속에서 잠재적으로 호흡되고 있는 風謠와 같은 民謠形式이 고려말의 신흥사대부에 의해 수용되어 表層化한 것이라고 본다.

時調終章의 轉結法이 風謠의 제 3행과 완전히 그 想이 일치하지는 않는다 할지라도 類似한 結句法을 보이고 있음도 이를 뒷받침하고 있는 하나의 요

소로 볼 수 있겠다.

그리고 風謠는 靈廟寺에 모인 傾城士女들이 爭運泥土하면서 불렀던 노래이고 또 背景說話의 文面 어디에도 그 작업현장에서 창작되었다는 증거를 찾아 볼 수 없으므로, 이와 ‘유사한 노래’가 靈廟寺의 佛事作業 이전에 널리 滿城에 퍼져 있었음을 推察할 수 있는바, 땅따지기, 못둑담기 등에 불려졌을 것으로 보이는, 類型的 노래가 사찰에 동원된 群衆들이 風謠를 부를 때 佛事와 관련된 가사르 개작되어 불려졌을 것이다. 이 風謠는 다시 후대에 방아노래로 불려지면서 거기에 맞는 가사로 약간 개작되었을 것이다.

민요, 특히 노동요는 그 작업내용이 달라짐에 따라 그 가사도 作業內容에 맞게 變改되는 것이 하나의 속성인데, 그 대표적인 것이 尙州地方의 ‘연밭파기謠’이다.

風謠도 佛事謠로서의 ‘風謠’ 이전에 滿城에 퍼져 있던 이와 ‘유사한 노래’는 ‘(못둑) 닷ᄃ라 오다’였을 것이며, 風謠의 ‘功德 닷ᄃ라 오다’를 거쳐 후대의 방아노래에서는 ‘(보리) 닷ᄃ라 오다’로 각각 변개되었을 것이다. 이는 ‘닷다’가 ‘平·拓’, ‘修’, ‘耨’ 등의 多義的인 어휘임에 이끌린 것이라 보여진다. 이것은 ‘연밭파기謠’의 ‘연밭파는’이 여타 노래에서는 ‘목화파는, 동부파는, 뽕파는, 밤파는, 동백파는…’ 등으로 변개되는 것과 같은 것인데, 이들은 ‘연밭파기謠’의 ‘~파는’이라는 語義에 견인된 것이다.

그리고 風謠에 나타난 ‘哀反’정서는 佛事謠로서의 風謠 이전에 불려진 婦女勞動謠에서부터 內在해 있던 것으로 추정하였는데, 이는 대부분의 婦女謠가 ‘哀反’정서를 포함하고 있기 때문이다.

