

〈桃花女 鼻荊郎〉條의 祭儀劇의 性格 試考

李 緩 衡*

目 次

- | | |
|------------------|-----------------------|
| I. 序 言 | III. 桃花女 鼻荊郎 條의 劇의 實相 |
| II. 祭儀劇의 形成 및 變遷 | 1. 劇本의 性格 |
| 1. 祭儀와 演劇과의 相關性 | 2. 祭儀劇으로서의 實演 樣相 |
| 2. 祭儀劇의 形成 및 變遷 | IV. 結 言 |

I. 序 言

고대 연극사에 대한 이해는 祭儀와의 상관성에서 찾아져야 한다.¹⁾ 제의는 神話와 밀접한 관련을 맺고 있을 뿐 아니라, 범민족적 차원에서 거행된 의식의 하나로써 공통목적을 공유하는 가운데 질서 정연한 절차로 진행되어 왔기 때문이다. 이러한 종교적 경외심을 가지고 정연한 의식 절차에의 공동참여는 Aristoteles가 말한 처음, 중간, 끝의 회곡적 줄거리로서의 기능과 관객, 배우를 연결시켜 주는 연극적 기능을 충분히 수행하였다고 본다. 또한 제의는 놀이와 무관하지 않은 상태로 발전되어 왔다. 특히 우리에게 있어서의 제의는 놀이 공

* 忠南大學校 講師

- 1) 한국 연극의 기원이 제의에서 비롯되었다는 점은, 李杜鉉, 『韓國演劇史』, 民衆書館, 1973과 金烈圭, 『韓國民俗과 文學研究』, 一潮閣, 1971 등의 논문을 통해 이미 밝혀진 바이다.

간을 바탕으로 한 극으로서의 면모가 두드러졌다. 다만 그것은 외경과 祓禊라는 이중적 목적의식에서 출발하였기 때문에 주관자나 참여자 모두 인식하지 못하는 가운데 의식의 절차 속에서 진행되는 경우가 많았으므로 당연인식의 차원에서 이해되어졌던 것이다. 그러한 의미에서 굿판에서의 '판'은 다분히 놀이공간으로서의 기능도 띄었다. 의식 절차상에서 나타나기 마련인 참석자들의 경직된 마음을 풀어주고 그들의 신명을 유발시켜 神·人이 융화할 수 있는 계기를 마련해준 것이 '판'이었던 것이다. 실제로 하회별신굿에서의 탈놀이나 열두거리에서의 大監놀이 등의 실연은 이점을 분명하게 보여주는 것이라 하겠다.

제의극의 일단을 보여주는 것으로서 좀더 앞선 시대의 처용전승은 한국적 연극의 전래라는 차원에서 매우 중요한 의미를 갖는다. 민간에서 행해지던 벽사의식이 궁중의 종합연극으로 변모되는 과정을 실증적으로 보여주기 때문이다. 처용전승은 벽사의식으로부터 시작되었으므로 이점에서 보아도 제의와의 관련성을 부인하기는 어렵다. 이와 같은 제의극의 형태가 동시대에 다른 양상으로 전개되고 있어 주목된다. 바로 『三國遺事』卷一「紀異」第二〈桃花女 鼻荊郎〉條가 그것이다. 이조목에서 볼 수 있는 신이적 행태는 오히려 처용전승보다 더 극적이다. 비형랑의 신이적 탄생과 '率鬼衆遊'하는 행위들은 곧바로 민중들로 하여금 토속신앙화 함과 동시에 이를 제의극으로 실연하는 계기가 되었으리라 본다. 이는 '時人作詞曰……鄉俗帖此詞以辟鬼'하였다는 이조목 말미의 기록에서 분명히 드러난다. 그럼에도 불구하고 실제로 이점이 언급된 연구는 거의 없는 실정이다.

따라서 본고에서는 <도화녀 비형랑>설화를 하나의 제의극으로 이해하고 아울러 그 극본적 성격을 살펴보고자 한다. 그럼으로써 자료적 영성함에서 비롯될 수 있는 한국연극사 내지 희곡사의 난점을 푸는데 도움이 되었으면 하는 바램이다.

II. 祭儀劇의 形成 및 變遷

1. 祭儀와 演劇과의 相關性

제의와 연극과의 관계는 1890년 프레이저의 『황금가지』가 출판된 이래 더욱 활기를 띠고 연구되기 시작하였다. 고대의 집단적인 제천의식에서부터 무당의 굿에 이르기까지 다양한 형태로 전승되어 온 제의는 무용, 음악, 문학 등 무대 종합예술적인 면모를 지니고 있으므로 해서 종종 연극의 기원으로 인식되어 왔다. 사실 제의와 연극은 시간과 장소의 제한, 주재자(연극의 경우 배우)와 참여자(연극의 경우 관객)의 등장, 음악과 무용 또는 대사의 활용, 의식이나 공연 중에 드러나는 대립과 갈등 그리고 이에 대한 해소 등의 공통점으로 인하여 그 상관성이 일찍부터 논의되어 온 것이 사실이다. 이러한 점은 특히 天神에의 公演에서 발전된²⁾ 동양적인 연극에서 두드러졌는데 한국의 경우 고대 제의가 후대로 내려오면서 극화되는 양상이 많이 나타남으로써 더욱 입증된 일이다.

연극과 제의의 기본적인 차이는 공연의 주술적 효능성과 예술적 오락성의 상관관계에서 드러난다. 즉 제의는 어떤 주술적인 기능(그것이 주문이든 징표든 간에)에 의지, 제액이나 벽사, 액막이 등을 기원하거나 후사, 물질적 풍요를 얻으려는 것이 그 주목적이었던 점에 반하여 연극은 인간의 삶을 재현함으로써 인간에게 삶의 목적을 제시하고 즐거움을 주려는 오락적 기능에 주를 두었기 때문이다.

서구적인 연극과 제의를 비교하면 이와 같은 비교적 엄격한 구분이 가능할지 모른다. 그러나 동양 특히 한국의 경우는 연극과 제의와의 명확한 구분은 실제로 불가능하다. 왜냐하면 한국적 연극의 특색이 일정한 무대의 부재, 관객과 공연자의 공동참여, 장막의 실질적인 구분 불능 등에서 서구와는 다르게 나타나기 때문이다. 또한 무엇보다 큰 차이는 바로 대사가 많지 않다는 점이다. 서구의 연극이 일찍부터 대사에 의한 연기자들의 성격연기가 관객에게 전달되었다면 한국 연극의 대부분은 뚜렷한 대사의 전달이 없이 노래와 춤으로 구비 전승되어 왔다는 점이다. 이러한 특색 때문에 한국 연극에는 회극적 성격이 회

2) 尹光鳳, 『韓國演戲詩研究』, 二友出版社, 1985, p. 27.

박하다고까지 지적되어 왔던 것이다. 하지만 한국 연극에서 대사가 없는 장면은 춤과 판토마임으로 그 기능을 충분히 수행하여 왔다. 실제로 하회별신굿탈놀이 중 '파계승'과장은 전부 판토마임과 춤으로만 실연된다. 하회별신굿에 참여한 관객은 그 장면을 보았든 보지 않았든 간에 장면이 제시하는 연극적 기능, 즉 장면이 시사하는 의미를 충분히 전달받는다. 오히려 대화에 의해 진행되는 것보다 연극적 효과를 제시하여 준다는 점에서 훨씬 극적이랄 수 있다.

한편 한국 연극의 특색은 '금기'와 '놀이'라는 이중성에서도 드러난다. 고대 회합의 연극이 희극과 비극의 양대 장르로 전개 발전되어 온 것에 비해 한국 연극의 발달은 바로 이러한 이중구조 속에서 전개되어 왔던 것이다. 한국 고대 제의극의 일단을 볼 수 있는 <駕洛國記>에서의 迎神歌舞는 그것이 迎神이라는 宗教的 祭儀였음에도 불구하고 呪術的인 危脅의 呪詞를 더불어 가지고 있었던 것이다.³⁾ 이점은 『三國遺事』<水路夫人>條의 海歌詞에서도 볼 수 있는데, 여기에서 시사하는 바를 두 가지로 압축해서 살펴볼 수 있다. 그 하나는 굿과 놀이가 더불어 나타난다는 점이다. 神을 맞이하는 춤과 노래는 바로 굿이요 놀이였던 것이다. 신을 맞이하는 엄숙한 상황에서 나타나기 쉬운 긴장을 춤과 노래로써 풀어주는 이중적 구조를 지니고 있다는 말이다. 대부분의 한국 제의(대개 굿)는 이와 같은 긴장과 이완이 반복되면서 주재자나 참여자 모두 신명을 자아내게 한다는 점에서 제의와 연극과의 긴밀성을 엿볼 수 있다. 다른 하나는 주재자와 관람자가 다 같이 의식에 참여한다는 점이다. 가락국기의 '九千等如其言 咸忻而歌舞'와 <수로부인>조의 '宜進界內民 作歌唱之'의 기록은 이에 대한 실증인 셈이다. 공연자와 관객이 엄격히 구분되어 있는 서구 연극과는 달리 공연자이기도 하면서 관객의 기능을 수행하는 점이 한국 전통극의 특징인 것이다. 이러한 양상은 풍요를 기원하는 민속제의에서 더욱 뚜렷이 드러난다. 부족국가 시대의 祭天儀式, 山神祭를 지내고 난 뒤의 거리제, 별신굿과 탈놀이 등과 같은 각종 굿과 놀이의 관련성 등에서 찾아 볼 수 있다. 이와 같은 제의와 놀이는 相衡的인 개념으로서가 아니라⁴⁾ 하나의 의식 속에 융화되어 나타났던 것이다. 그러던 것이 후대로 내려오면서 점차 제의적 성격은 쇠퇴하고 오락성

3) 金烈圭, 『韓國民俗과 文學研究』, 一潮閣, 1971, p. 136.

4) 金烈圭, 앞의 책, p. 133.

이 가미되어 발달하게 된다.

2. 祭儀劇의 形成 및 變遷

제의에서 연극적 기원을 밝히려는 노력은 풍요제의와 샤마니즘을 통해서 시도되었다. 생성과 소멸, 제액과 초복, 파괴와 구축 등은 인간생활과 밀접하게 연관되어 왔다. 이러한 대립과 갈등의 구조는 인간사회의 기본적 질서를 반영하게 되고 거기에서 표출되는 비판과 풍자, 해학은 곧바로 연극적 구조의 성립을 의미하는 것이 된다. 解慕漱와 柳花의 결혼담에서 드러나는 해모수와 하백의 대립과 갈등, 襄童과 善花의 결혼담에서 드러나는 선화와 眞平王의 대립과 갈등, 溫達과 平岡公主의 결혼담에서 드러나는 공주와 평강왕의 대립과 갈등 등을 비롯하여 首露王과 許妣, 赫居世와 閼英 등의 신성결혼 등은 새로운 것에 대한 기대, 즉 출산과 풍요를 기원하는 생산의례라는 차원에서 제의극으로서의 성립을 가능케 하였을 것이다. 실제로 수로의 신성결혼설화가 하나의 제의극적 성격을 띤 戲樂思慕之事로 재연되었음은 이에 대한 구체적인 증거가 된다.⁵⁾ 뿐만 아니라 신라의 五伎 중 ‘月顚’, ‘束毒’, ‘大面’, ‘狻猊’ 등이 또 다른 제의극으로 실연되었음도 이미 밝혀진 바다.⁶⁾ 또 하회별신굿탈놀이에서 볼 수 있는 늙음, 슬픔, 죽음으로 상징된 늙은 할미의 추방(<살림살이>과장), 파계승과 각시의 성적유희(<파계승>과장), 광대들의 혼례식과 성행위에 대한 사실적 연기(<결혼>과 <신방>과장) 등도 풍요를 기원하는 제의극의 재연이라 하겠다. 그리고 보다 구체적인 제의극으로서의 생성 변천을 보여주는 것이 바로 처용전송이다. 처용(동해용의 아들이므로 신격임)과 美女와의 신성결혼, 처용과 역신의 대립·갈등, 처용의 관용과 역신의 굴복, 문첩의 기원 등은 이것만으로도 하나의 연극적 plot이 가능하다. 특히 벽사진경을 기대하는 인간심리와 부합되는 역신 퇴치는 곧바로 극으로서의 변천을 보여준다. 처용전송의 실질적인 공연 사실은 처용의 마력을 빌어서 몽고 재난을 물리치고자 <고려처용노래>를 만들었다는 지적에서 드러난다.⁷⁾ 이와 같이 舞劇으로 발전된 처용전송이 조선시대에 이르

5) 『三國遺事』卷二, 「紀異」第二, 「駕洛國記」條 참조.

6) 尹光鳳, 앞의 책, pp. 34-35 참조.

7) 呂增東, 『韓國文學史』, 형설출판사, 1973, pp. 57-71.

러서는 보다 복잡한 연극형태를 띄게 된다. 그것도 벽사의례로서의 면모가 감소하고 오락적 유희성이 가미된 형태로 전승되었다.

여기서 보는 바와 같이 한국적 제의는 풍요제와 주술적 요소가 하나의 종교 형태를 띄고 신봉되어 왔던 것이다. 이러한 공통된 질서의 태두리가 제의에서의 신성성 소멸과 사회의 구조변화에 따른 인간심리의 다원화 등으로 인하여 주술적 효능보다는 오락적 기능이 강조되면서 서서히 붕괴되었던 것이다. '금기'와 '외경'으로 타부시되던 제의는 '보는'극으로 변모되기에 이른다. 이는 곧 현대 한국 연극의 태동을 알리는 것이며, 아울러 극본으로서의 희곡의 창작을 의미하는 것이다. '신성의식'으로서의 관념이 '연희 내지 놀이'로서의 시각으로 수용되는 의식의 전환은 제의가 하나의 우주 축소판으로서 생명의 원천, 인간의 삶, 죽음 등을 꾸며내는 드라마로 인식되는 계기를 마련하였다. 하회별신굿 탈놀이와 봉산탈놀이와의 비교에서 드러나는 제의적 신성성의 축소와 오락성의 강조, 그리고 처용전승에서 볼 수 있는 종합유희로의 변모는 이러한 시대적 변이를 단적으로 보여주는 것이다. 물론 봉산탈놀이나 학연화대처용무합설에서 제의적 요소가 전혀 드러나지 않는다는 말은 아니다. 아직도 상당 부분 제의적 요소는 남아 있으며, 벽사나 구나의식으로 공연됨은 주지의 사실이다. 다만 사회구조와 인간의 의식변화는 제의적 요소보다 오락성을 더 추구하는 성향으로 전개되었음을 알아야 한다는 것이다. 歲時風俗과 같은 종교적인 의례에서 출발한 각종 계절제가 오늘날 놀이로 실연되는 양상은 이러한 실정을 말해주는 것이라고 하겠다. 즉 차전, 고싸움, 농기뻐기, 줄다리기 등은 생산과 풍요를 유도하고자 하는 주술적 의례의 성격을 지니고 있었으나 오늘날에 이르러서는 그 종교적 성격은 사라지고 대체로 놀이로서의 성격만 남아 있는 것이 이것이다.

Ⅲ. 桃花女 鼻荊郎 條의 劇的 實相

1. 劇本의 性格

앞에서 밝힌 바와 같이 제의극은 풍요와 샤마니즘이라는 측면에서 연극의

원형을 유추하는데 하나의 방법론으로 원용되었다. 풍요와 무병장수를 기원하는 인간 심리는 神에 대한 模倣·模擬行爲, 威脅, 鎮撫와 服從 등을 통하여 초자연적 영험을 얻으려고 했던 것이다. 이러한 면에서 <桃花女 鼻荊郎>條도 예외는 아니다. 그 설화의 신이적 배경과 극적 구성, 초자연적인 위력 등으로 볼 때, 제의극으로서의 형성을 가능케 한다. 이점에 대해 좀더 구체적으로 살펴보기 위하여 <도화녀 비형랑>조 설화를 예시하면 다음과 같다.

(가) 제 二十五 舍梁王의 시호는 眞智大王이니 성은 김씨요 왕비는 起鳥公의 딸 知刀夫人이다. 大建 八年 丙申에 왕위에 올랐다. 나라를 다스린 지 四年만에 政事는 어지러워지고 또 황음하였으므로 나라 사람들이 패출시켰다.

(나) 이에 앞서 沙梁部 민가의 여인이 자태와 얼굴이 아름다웠으므로 그 때 사람들이 桃花娘이라고 불렀다. 왕이 듣고 궁중으로 불러 관제하고자 하였더니 여인은 아뢰었다. “여자로써 지켜야 할 것은 두 남편을 섬기지 않는 것입니다. 남편이 있으면서 다른 남자에게 시집가는 것은 비록 만승 천자의 위엄이라도 마침내 함부로 할 수는 없습니다.” 왕이 말하였다. “너를 죽인다면 어찌하려느냐?” 그녀는 또 여쭙었다. “차라리 저 자에서 죽임을 당할지언정 다른 남자는 원치 않습니다.” 왕은 회답으로 “네 남편이 없으면 되겠느냐?” 하니, 그녀가 대답하기를, “그러면 가능할 것입니다.”라고 하였다. 왕은 놓아 보내었다. 이해에 왕은 폐위되어 붕하였는데 그후 2년만에 그 남편 또한 죽었다. 열흘이 넘은 뒤 별안간 밤중에 왕이 생시와 같이 그녀의 방에 와서 말했다. “네가 전에 허락한 적이 있었는데 이제 네 남편이 없으니 되겠느냐?” 여인은 가버이 허락하지 않고 부모에게 고하니 부모는 “임금님의 명령을 어찌 거역하겠느냐.” 하고 그 딸을 방에 들여 보내었다. 왕은 七日동안 머물렀는데 늘 오색구름이 집을 덮고 향기가 방안에 가득하였다.

七日 후에는 별안간 왕의 자취가 없어졌다. 여인은 이내 태기가 있었으므로 장차 달이 차서 해산하려 할 때, 천지가 진동하더니 한 사내아이를 낳았다. 이름을 비형이라 하였다.

(다) 眞平大王이 그 이상한 일을 듣고 궁중에 데려다가 길렀다. 나이가 15세에 이르자, 집사 벼슬에 임명하였다. 밤마다 멀리 도망가서 놀았으므로 왕이 용사 50명으로 하여금 지키게 하였는데 매번 월성을 날아 넘어서 서쪽 황천 위에 가서 귀신을 데리고 놀았다. 용사들이 숲 속에 숨어 엿보니, 귀신들은 여러 절의 새벽 종소리를 듣고 각각 흩어졌으며 비형랑 또한 돌아오는 것이었다. 군사가 사실대로 와서 아뢰니 왕이 비형을 불러 물었다. “네가 귀신을 데리고 논다고 하니 참말이냐?” 비형은 대답

하였다. “그렇습니다.” “그렇다면 네가 귀신들을 시켜 신원사 북쪽 개천에 다리를 놓으라.” 비형이 칙명을 받들고 그 무리로 하여금 돌을 다듬어 하룻밤에 큰 다리를 놓았으므로, 그 다리를 귀교라 하였다. 왕은 또 물었다. “귀신들 가운데 인간에 출현하여 정사를 도울자가 있겠느냐?” 비형이 대답하였다. “吉逢이란 자가 있어 정사를 도울만 합니다.” 왕은 말했다. “데리고 오라” 이튿날 비형이 길달을 데리고 와서 뵈었다. 집사 벼슬을 주었더니 과연 충성스럽고 정직해서 짝할만한 사람이 없었다. 이 때 각간 林宗에게 아들이 없었으므로 왕이 명령하여 뒤를 이을 아들로 삼게 하였다. 임종이 길달에게 명하여 홍문사 남쪽에 문루를 세우게 하였더니 밤마다 그 문 위에 가서 잤으므로 길달문이라 하였다. 어느날 길달이 여우로 변하여 도망하였다. 비형이 귀신을 시켜 잡아 죽였으므로 그 무리들이 비형의 이름만 들어도 두려워 달아났다.

(라) 그 당시 사람이 詞를 지었다.

聖帝의 혼이 아들을 낳은
비형량의 집이로다.
날고 뛰는 귀신들아
이곳에는 머물지 말아라.

항숙에 이 글을 문에 붙여서 귀신을 물리쳤다.

극본은 무엇보다도 엄격한 형식성을 기반으로 한다. 잘 짜여진 구성은 곧 훌륭한 극본일 수 있다는 등식이 성립될 정도로 이점이 이미 서양의 고전극에서부터 크게 중시되어 왔음은 주지의 사실이다.⁸⁾ 위에 예시한 <도화녀 비형량> 조도 하나의 완벽한 서사구조를 이루고 있으므로 일단 구성면에서 극본적 성격을 공유한다. 비형량의 신이적 출생과 성장, 영웅적 활동, 그에 대한 찬시 등은 傳양식으로서의 가능성도 배제할 수 없다. 傳양식으로서의 구성은 곧 그것이 연극대본으로서의 희곡적 성격을 구유하고 있다는 표징이 되기 때문이다. 대부분의 傳작품이 도입부 → 전개부 → 종결부로 구분됨을 고려할 때, <도화녀 비형량>조의 설화는 종결부의 생략이라는 측면에서 일반 전양식과는 다르다고 볼 수 있으나 『삼국유사』작자인 일연이 「기이」편 서문에서 밝히고 있는 점을 감안한다면 이점은 쉽게 납득할 수 있다. 「기이」편은 그야말로 신이한 사적에 대한 기록이므로 舍輪王과 관련된 비형량의 탄생과 그의 행적 등의 기록

8) 黃仁德, <薛氏女>의 劇本의 性格 試考, 『韓國民俗學』 23, 民俗學會, 1990, p. 157.

만이 의미가 있었을 것이다. 오히려 비형랑의 종말에 대한 언급이 기록으로 남겨졌다면 일반 민중에게 느껴지는 그의 신이한 행적은 반감되는 결과를 초래하였을런지도 모른다. 『삼국유사』 「기이」편의 조목명에서도 드러나듯이 일연은 왕과 관련된 신이한 인물을 부각시키려 할 경우, 왕의 시호와 병기하던가 아니면 별도의 조목으로 표기하고 있다. 즉 <김알지>, <연오랑과 세오녀>, <김유신>, <장춘랑과 파랑>, <효소왕대 죽지랑>, <수로부인>, <경덕왕 총담사 표훈대덕>, <처용랑 망해사>, <진성여대왕대 거타지> 등의 조목명이 그것이다.

그렇다면 이제 <도화녀 비형랑>조목이 하나의 제의극으로서 실연되었음을 밝힘과 동시에 대본으로서 희곡적 성격을 유추해 보는 일이 필요하다. 먼저 그 대본으로서의 희곡적 성격에 대해 살펴보자. 앞에서 밝힌 바와 같이 한국 전통 연극의 두드러진 특징은 일정한 대사를 대본으로 하고 있지 않다는 점이다. 이러한 특징을 일찍부터 고구한 사재동 교수는 한국 연극을 가창극, 가무극, 강창극, 대화극으로 나누어 살펴본 바 있다.⁹⁾ <도화녀 비형랑>조도 이와 같은 극본형태를 취하고 있음은 주지의 사실이다. 오히려 현대 연극의 대본적 성격을 보다 많이 취하고 있다고 할 수 있다. 위에서 보는 바와 같이 이조목의 설화는 처용설화보다 더 전으로서의 면모를 갖추고 있다. 처용설화는 처용의 출생과 생장, 그의 영웅적 활동(역신퇴치)에 대한 찬시 등이 생략된 채, 헌강왕과의 관련담으로 서술되어 있을 뿐이다. 이에 비해 비형설화는 비형의 신이한 출생과 생장, 그의 영웅적 활동(率鬼衆遊, 使鬼捉而殺之)과 그에 대한 찬시 등이 독자적인 傳 형태로 서술 기록되어 있음으로 인해서 이다. 이점은 이조목의 설화가 보다 극본적임을 입증하는 것이 된다.

<도화녀 비형랑>조는 우선 4장으로의 극본적 구분이 가능하다. 1장인 서막부분은 비형랑의 출현 배경이 되는 사료왕의 행적과 시대적 상황이 등장한다. 현대 연극으로 상연될 경우 이 부분은 배경이나 무대장치로 설정되었을 것이나 여기서는 이러한 장면묘사가 하나의 춤으로 실연되었을 가능성이 높다. 사료왕의 황음과 정치적 혼란을 무회나 무당 또는 그밖의 등장인물들이

9) 史在東, 「韓國戲曲史研究序說」, 『語文研究』 第18・19輯, 語文研究會, 1988-89 참조.

분장 내지는 가면을 쓰고 등장하여 음악과 함께 춤으로 묘사하였을 것이다. 그러한 의미에서 가무극으로서의 면모가 돋보인다 하겠다. 그것은 결국 가무극본으로서의 정착을 의미하는 것이기도 하다. 2장인 사료왕과 도화녀의 만남은 애로틱한 드라마로서도 손색이 없는 장면을 연출한다. 절세미녀인 도화녀와 절대권력을 가진 군주와의 일문일답은 정조를 굳건히 지키려는 여인과 그 여인을 취하려는 왕의 성격연기를 그대로 보여주고 있어 <都彌>傳이나 <薛氏女>傳보다도 더한 묘미를 유발케 하였음에 틀림없으리라 본다. 왕을 속였다는 죄목으로 남편에게 가혹한 체벌을 가한 개루왕보다는 황음하였지만 대화로서 여인의 정조를 인정하고 후에 만날 것을 기약하는 사료왕의 태도가 보다 극적인 효과를 자아냈을 것은 분명하다. 그들이 주고 받는 대화 또한 당시 사람들에게 깊은 감명을 주었음에 틀림없다. 남편 사후에 나타난 왕의 수청요구를 가볍게 허락하지 않은 점 또한 여인의 정순미를 한결 돋보이게 하는 장면으로서 극적인 효과를 배가시킨다. 승하한 왕이 현신한다는 자체만으로도 신이한 분위기를 연출하기에 조금도 손색이 없는데 이를 쉽게 허락하지 않는 여인의 정조관념은 당시 세인들의 주목을 끌기에 충분하였으리라. 아울러 왕이 머문 7일동안 ‘常有五色雲覆屋 香氣滿室’하였다는 기록과 ‘月滿將產 天地振動 產得一男’의 기록은 비형랑이 신탁에 의해 태어난 특출한 인물임을 드러내 준다. 이러한 장면들은 대화와 가무, 가창이 종합적으로 연출되었을 것이므로 이 역시 대화, 가무, 가창극본으로서의 성격을 가진다 하겠다. 3장은 이 조목 설화가 제의극으로서의 실연 가능성을 분명하게 보여주는 대목이다. 신이한 출생에서 비롯되는 비형랑의 기이한 행적을 잘 묘사하고 있기 때문이다. 영적인 신비감을 숭봉하는 우리 민족으로서의 ‘率鬼衆遊’하는 비형랑의 행위를 예사롭게 보아 넘기지 않았을 것이다. 그리하여 당시 사람이 비형랑의 신이적 행적을 찬하여 作詞하였는데 이것이 곧 벽사의 유래가 되었던 것이다. 오히려 역신에게 아내를 빼앗기고 체념하는 처용에 비해 여우로 둔갑하여 도망간 길달이라는 귀신을 다른 귀신을 시켜 잡아 죽이는(一日吉達變狐而遁去 蒞使鬼捉而殺之) 장면은 일반 민중에게 벽사의례로서 신봉케 하는 계기가 되었으리라 믿는다. 이러한 점에서 이 또한 가창, 가무, 대화극으로서의 면모를 다분히 가지고 있다 하겠다. 아울러 귀신들의 형용을 새겨 연출했을 가능성도

있으므로 탈춤회로서의 전승도 전혀 배제할 수 없다.

이상에서 살펴보는 바와 같이 이 조목의 설화는 가무, 가창, 대화극본으로서의 성격을 공유하고 있다. 그리고 이 <도화녀 비형랑>설화를 무당이 연출하였을 경우 그것은 강창극으로서의 면모도 드러낸다 하겠다. 처용전승보다 더욱 확실한 벽사의례로 전승되었을 가능성을 인정하지 않을 수 없다. 이점은 다음 장에서 보다 구체적으로 언급될 것이다.

2. 祭儀劇으로서의 實演 樣相

벽사진경하고자 하는 인간의 심리는 제의를 통한 모의극의 실연에까지 이르렀다. 이러한 점은 동서 고전극이 공유하고 있는 특징의 하나로서 특히 굿에서 제의극 내지 연극의 기원을 유추하려는 우리로서는 상당한 설득력을 갖는다.

韓裨連은 본래 處人인데 활을 잘 쏘아 세조로부터 知遇를 받았다. 弓力은 아주 약했음에도 맹호를 보면 가까이 접근하여 힘껏 시위를 당겨 적중시켰으므로 반드시 단발로 죽었는데 평생 사살한 수를 셀 수가 없었다. 일찌기 내정에서 儼을 하는데 광대들이 범가죽을 쓰고 앞으로 달리니 봉련에게 범을 쏘는 시늉을 하라고 명했다. 봉련이 적은 활과 화살을 잡고 쫓쫓 뛰어들다가 발을 빼끗하여 계단에서 넘어지면서 팔을 부러뜨렸다. 사람들이 모두 '진짜 범에게는 능한데 가짜 범한테는 겁을 낸다'고 말했다. ……<후략>……¹⁰⁾

위의 예문은 호환을 퇴치하려는 인간 심리를 묘사한 모의 제의극이 궁중에서까지 실연되었음을 잘 보여준다. 호환보다 인간생명과 길흉화복에 더 심각한 영향을 미치는 것이 바로 귀신들의 감응이었다고 믿었던 점을 감안하면 <도화녀 비형랑>조 설화가 갖는 제의극으로서의 면모는 한층 부각될 수 있다. 처용전승이 고려와 조선에 이르기까지 지속적으로 중요한 위치를 차지하여 왔음이 벽사의식 때문이었음을 고려할 때, 이보다 더 구체적으로 벽사의 유래담을 보유하고 있는 비형랑 전승이 제의극으로 상연되었을 것임은 자명하다 하겠다.

기실 비형과 처용은 신능, 신격 등에서 유사성을 띤다. 처용이 동해룡의 아들이므로 신이면서 왕자인 것처럼, 비형 역시 사륜왕의 死靈과 도화녀 사이에

10) 成 俔, 『慵齋叢話』 卷六 참조.

서 태어났으므로 신이면서 왕자의 지위를 가졌다고 할 수 있다. 또 처용이 인간의 형용으로 현강왕을 보좌하는 급간의 벼슬을 가졌다면 비형은 집사의 벼슬로 진평왕을 보좌하였다. 뿐만 아니라 처용이 역신을 감화 굴복시킴으로써 '因此國人門帖處容之形 以辟邪進慶'하는 문신의 신격으로 신봉되었다면 비형 또한 길달을 척살한 것으로 인하여 '鄉俗此詞 以辟鬼'하는 문신의 기원이 되었던 것이다. 그런데 여기에서 주목되는 것은 처용의 경우 '見畫公之形容 不入其門矣'이라 한 역신의 서약으로 문신이 되었지만, 비형의 경우는 길달을 '捉而殺之'한 것으로 인하여 '故其衆聞鼻荊之名 怪畏而走'하는 가공의 문신이 되었다는 점이다. 이점은 중국의 鍾馗설화와도 비견된다. 종규는 명황을 괴롭히는 귀신을 '捉其小者 剗其目 然後擊而啖之'한 것으로 인하여 벽사신으로 전승된 문신이다. 이로써 보면 비형과 종규전승이 처용전승보다 더욱 강력한 벽사신으로서 자리잡았을 개연성이 높다 하겠다. 어쩌든 비형, 처용, 종규는 詞로서 鬼를 막고 像을 붙여 邪를 막았다는 점에서¹¹⁾ 동계의 목적을 수행했다고 할 수 있겠다. 처용과 종규가 구나의식으로 행해졌음은 문헌으로도 확인되는 바이다.

한 해에 名日을 거행하는 것이 한 가지 뿐이 아니나 선달 그믐날에……
 <중략>……이른 새벽에는 그림을 문호에 붙이는데 그림에는 處容, 角鬼, 鍾馗, 幃頭官人, 介冑將軍, 擎珍寶婦人, 鷄虎그림 따위였다.¹²⁾

위의 기록은 처용, 각귀, 종규, 복두관인, 개주장군, 계호를 그려 문호에 붙임으로써 逐鬼하는 습속을 보여주고 있다. 이러한 사실들은 보다 가공할 위력을 지닌 비형 역시 하나의 문첩신으로 널리 전승되었음을 짐작케 해준다.

<도화녀 비형랑>조 설화가 벽사의례로서 전승되었다는 기록은 『삼국유사』(鄉俗帖此詞以辟鬼) 이외에도 여러 문헌에서 발견된다. 그런데 특이한 것은 木郎 혹은 木魅, 頭頭里 등으로 불리는 도깨비로 비형랑을 인식하고 있다는 사실이다.

高宗 十八年 十月 乙丑에 東京에서 馳奏하기를 木郎이란 자가 있어 말하기를 “내가 이미 敵營에 이르르니 적의 원수는 某某人입니다. 우리들 다섯

11) 林基中, 『新羅歌謠와 記述物의 研究』, 二友出版社, 1981,

12) 歲時名日所學之事非一 除夜前日……<중략>……清晨附畫物於門戶窓扉 如處容角鬼鍾馗 幃頭官人 介冑將軍 擎珍寶婦人畫 鷄畫虎之類也(成倪, 『慵齋叢話』 卷二)

사람이 적과 더불어 交戰코자 十月 十八日로 期約하였으니 만약 兵仗과 鞍馬를 보내 주면 우리들이 문득 捷報을 보낼 것입니다"하고 인하여 木郎의 시를 崔瑀에게 보내니 시에 이르기를 '오래 살고 일찍 죽고 재화 가 있고 상서가 있음은 본래 일정한 것이 아닌데 사람들은 이에 대해서 일찌기 알지 못한다. 재화를 없애고 복을 받게 함은 어려운 일이니 하늘이나 인간 중에서 나를 두고 누가 하리오'라고 하였다. 崔瑀가 자못 이것을 믿어 사사로 靑轡와 鞍馬를 준비하여 內侍 金之席에게 주어 보내었으나 그 뒤에 효험이 없었다. 木郎은 곧 木魅이다.¹³⁾

義政은 문자를 알지 못하고 오로지 巫覡만 믿었다. 慶州에는 土人이 頭頭乙이라고 부르는 木魅가 있어 의민이 집에 堂을 세워 이를 맞아 두고 매일 제사하여 복을 빌었다. 홀연 하루는 堂中에서 哭聲이 있는지라 의민이 괴이하여 물으니 魅가 말하기를 "내가 너의 집을 수호한지 오래 되었는데 이제 하늘에서 장차 화를 내리려 하는 지라 내가 의지할 곳이 없으므로哭한다" 하더니 얼마 안되어 敗하였다. 有司가 壁上의 圖形 제거하기를 奏請하매 詔하여 이를 흠바르게 하였다.¹⁴⁾

위의 두 기록은 당시 최씨 집권의 최고 권력자인 최우와 정중부 막하에서 세력을 과시하던 이의민조차도 목랑 즉 목매를 믿고 의지하였다는 구체적인 사례라 할 수 있다. 여기서 보면 목랑이 최우에게는 적명을 물이쳐 줄 존재로서 믿음의 대상이었으며, 이의민에게는 구복과 수호의 신격으로 제사를 드리던 대상이었음을 알 수 있다. 그렇다면 이는 목랑이 하나의 신앙으로서 신봉되었음을 입증하는 것이 된다. 그리고 목랑을 최고 권력자까지 신봉하였던 점으로 미루어 짐작컨데, 일반 민중들 사이에서는 그 믿음의 정도가 더 심하였으리라는 것은 어렵지 않게 이해할 수 있다.

위에서는 비형랑과 목랑의 상관성을 구체적으로 언급하고 있지 않아 이들의

13) 高宗十八年十月乙丑 東宮馳奏 有木郎言 我已到敵營 元帥某某人也 我等五人 欲與交戰期以十月十日 若送兵仗鞍馬 我等便當報捷 因以詩 寄崔瑀曰 壽夭災祥非一貫 人人居此未曾知 除災致福是難事 天上人間捨我誰 瑀傾信之 私備靑轡鞍馬 授內侍金之席送之 其後無驗 木郎卽木魅(『高麗史』 卷五十四, 「志」 卷第八, <五行> 二)

14) 義政不曾文字 專信巫覡 慶州有木魅 土人呼爲豆豆乙 義政起堂於家 邀置之 日祀祈福 忽一日 堂中有哭聲 義政怪問之 魅曰五守護汝家久矣 今天將降禍 吾無所依 故哭未幾敗 有司奏請 去壁上圖形詔遏之(『高麗史』 卷一百二十八, 「列傳」 卷第四十一, <李義政>條)

동일여부를 밝힐 수 없지만, 아래의 기록은 이점을 분명히 제시하고 있어 주목된다.

鼻荊郎或稱木郎亦名頭頭里¹⁵⁾

비형랑을 목랑이라고도 하며 두두리로도 부른다는 위의 기록은 최우와 이의민에 대한 기록에서도 드러나는 바와 같이 비형랑의 신통력과 영험을 믿는 의례가 하나의 신앙으로 계승되어 왔음을 의미하는 것이다. 이에 대한 구체적인 예는 후대의 기록에서 보다 명확히 드러나는데 이를 제시하면 다음과 같다.

그때 사람이 歌詞를 짓기를 “聖帝의 魂이 아들을 낳은 鼻荊郎의 집이로다. 날고 달리는 모든 귀신은 이곳에 머물지 말라”하였다. 경주의 풍속에 지금도 이 가사를 門에 붙여서 귀신을 쫓는다. 이것이 東京頭頭里的 시초이다.¹⁶⁾

王家藏는 府의 남쪽 10리에 있다. 州의 사람들이 木郎을 제사하는 곳이다. 목랑은 속칭에 頭頭里라고 한다. 鼻荊 이후로 세상에서는 두두리 섬기기를 매우 성대하게 하였다. 高宗 18년에 蒙古의 元帥 撒禮塔이 와서 이전에 원나라의 사신 窩古與가 국경에서 암살된 사건을 討罪하였다. 東京에서 급히 사람을 보내어 아뢰기를 ‘木郎이 말하기를……<중략>……최우가 그것을 믿고 가만히 앉았던 말을 그려 內侍 金之席을 시켜 보내어 주었으나 그 뒤에 아무런 영험도 없었다.’¹⁷⁾

위에 예시한 두 기록은 비형랑전승이 하나의 신앙으로 정착되었음을 의미한다. 아울러 하나의 성대한 제의로 계승되었음도 또한 알 수 있게 해준다. 비형랑의 ‘率鬼衆遊’하고 ‘使鬼捉殺’하는 신통력과 ‘一夜成大橋·建大殿’하는 두두리의 신기력은 동일 개념으로 이해될 수 있다는 것이다. 다만 비형랑은 두두리들의 우두머리격으로서 더 한층 신성시되었음은 위의 기록을 통해서 알 수 있다. 그것은 ‘東京頭頭里的 시초’라거나 ‘비형 이후로 세상에서는 두두리 섬기기를 매우 성대하게 하였다’는 기록을 볼 수 있으므로 해서 이다.

처용전승보다 이른 시기에 문첩의 신으로 숭봉되었다는 점만으로도 비형랑

15) 李學達, 『洛下生文集』, 「嶺南樂府」, 啓明文化社, 漢文樂府資料集, 1988, p. 189.

16) 『東國輿地勝覽』 卷二十一, 慶州「古跡」條 참조.

17) 王家藏 在府南十里 州人祀 木郎之地 木郎俗稱豆頭里 自鼻荊之後 俗事豆頭里甚盛 高宗十八年 蒙古元帥 撒禮塔來討窩古與之死 東京馳奏……<중략>……瓊傾信之 私備需轡鞍馬 遣內侍金之席送之 其後無驗(앞의 책, 卷二十一, 慶州府)

전승이 벽사제의로서 실연되었을 것인데, 하물며 도깨비 제의로서의 비형랑전승은 그 자체가 하나의 놀이마당을 방불케 하였을 것임은 미루어 짐작할 수 있겠다. 더 나아가 비형랑과 두두리의 탈을 만들어 가면극으로 실연되었을 가능성도 없지 않다. 사료왕과 도화녀의 신성결혼, 이들 사이에서 태어난 비형랑의 신이한 행적을 모방하는 성대한 제의극이 실연되었음은 앞서 밝힌 호환퇴치 모의극이나 처용전승을 보아서도 쉽게 입증이 되는 바라 하겠다. 노래와 춤의 대본적인 악부에 비형랑전승이 그대로 전제되어 전한다는 사실에서도 이는 입증된다. 李學濂의 『嶺南樂府』와 李福休의 『海東樂府』등이 그것인데, 『영남악부』의 경우 비형랑전승이 극성함을 경계하는 악부시를 싣고 있어 후대로 내려올수록 제의극으로서의 신성성이 쇠퇴하고 놀이로서의 측면이 강조되었음을 실감케 한다.

莫强梁	더없이 힘센
鼻荊郎	비형랑이여
爾父眞智鬼	네 아버지는 진지왕 귀신
爾母桃花娘	네 어미는 도화랑
一人一鬼非倫常	사람과 귀신의 만남은 정상이 아니니
鼻荊之生殊荒唐	비형랑의 출생은 정말로 황당하도다
南川鍊石誰所命	남쪽에 돌을 다듬도록 누가 명했더냐
輿輪戮狐尤難詳	홍륜사 여우 죽임은 더욱 알기 어렵네
頭頭木郎名不良	두두니 목랑이니 이름도 어질지 못하여라
門神急呪嗟恣狂	문에 신불이고 급히 주문외니 아! 어리석도다
君不見	그대는 보지 못하였나
王家藪蒿轡鞍馬空相望	왕가숲과 화점안마의 헛된 바램만 남아 있음을. ¹⁸⁾

위의 악부시는 목랑을 신봉하는 사람들의 헛됨을 경계하고 있다. 이는 앞에서 밝힌 바와 같이 제의에서 신성성이 쇠퇴하고 있다는 단적인 증거가 됨은 물론 그 당시 민중들에게 비형랑(목랑, 두두리)이 성대히 제사되던 대상이었다는 역으로의 추정 또한 가능하다 하겠다. 아울러 비형랑의 신통력을 빌어 벽사진경하고자 하는 민중들이 비형랑전승을 하나의 제의극으로 성대히 재연하였다는 방증자료이기도 한 셈이다.

18) 李學濂, 앞의 책, p. 191.

IV. 結 言

지금까지 본고에서는 <도화녀 비형랑>조 설화를 하나의 제의극으로 이해하고 아울러 그 극본적 성격에 대해서도 살펴보았다. 이제까지의 논의를 요약·정리하면 다음과 같다.

제의와 연극과의 관계는 1890년 프레이저의 『황금가지』가 출판된 이래 더욱 활기를 띠고 연구되기 시작하였다. 제의와 연극은 공연의 효능성과 예술적 오락성이라는 기본적인 차이에도 불구하고 시간과 장소의 제한, 주재자(연극의 경우 배우)와 참여자(연극의 경우 관객)의 등장, 음악과 무용 또는 대사 등의 공통점으로 인하여 그 상관성이 입증되어 왔다. 그러나 서양의 경우와는 달리 동양, 특히 한국의 경우 연극과 제의와의 명확한 구분이 불가능한 상태이다. 왜냐하면 한국적 연극의 특색이 일정한 무대의 부재, 관객과 공연자의 공동참여, 장막의 실질적인 구분 불능 등에서 서구와 다르게 나타나기 때문이다. 그리고 무엇보다도 그 의미의 전달에 있어서 서구와는 달리 한국의 연극과 제의는 춤과 노래로서 실연되었다는 점이다. 또한 이와 같은 상황은 ‘금기’와 ‘놀이’라는 이중적 구조로서 가능하였던 것이다. 즉 굿과 놀이, 주재자와 관람자라는 이중적 구조 속에서 한국적 연극과 제의의 긴밀성은 엿볼 수 있다 하겠다.

제의에서 연극적 기원을 밝히려는 노력은 풍요제의와 샤머니즘을 통해서 시도되었다. 생성과 소멸, 제액과 초복, 파괴와 구축 등은 인간생활과 밀접하게 연관되어 왔다. 이러한 대립과 갈등의 구조는 인간사회의 기본적 질서를 반영하게 되고 거기에서 표출되는 비판과 풍자, 해학은 곧바로 연극적 구조의 성립을 의미하는 것이 된다.

제의는 풍요와 샤머니즘이라는 측면에서 연극의 원형을 유추하는데 하나의 방법론으로 원용되었다. 풍요와 무병장수를 기원하는 인간심리는 신에 대한 모방·모의행위, 위협, 진두와 복종 등을 통하여 초자연적 영험을 얻으려고 했던 것이다. 이러한 면에서 <도화녀 비형랑>조도 예외는 아니다. 그 설화의 신이적 배경과 극적 구성, 초자연적인 위력 등으로 볼 때, 제의극으로서의 형성을 가능케 하기 때문이다.

<도화녀 비형랑>조 설화는 하나의 완벽한 서사구조를 이루고 있으므로 일단 연극 대본으로서의 극본적 성격을 공유한다. 이 조목의 설화는 우선 4장으로의 극본적 구분이 가능하다. 1장인 서막부분은 비형랑의 출현배경이 되는 사륜왕의 행적과 시대적 상황이 등장한다. 현대 연극으로 상연될 경우 이 부분은 배경이나 무대장치로 설정되었을 것이나 여기서는 이러한 장면묘사가 하나의 춤으로 실연되었을 가능성이 높다. 2장인 사륜왕과 도화녀의 만남은 애로틱한 드라마로서도 손색이 없는 장면을 연출한다. 3장은 이 조목 설화가 제의극으로서의 실연 가능성을 분명하게 보여주는 대목이다. 신이한 출생에서 비롯되는 비형랑의 기이한 행적을 잘 묘사하고 있기 때문이다. 영적인 신비감을 숭봉하는 우리 민족으로서는 ‘率鬼衆遊’하는 비형랑의 행위를 예사롭게 보아 넘기지 않았을 것이다. 그리하여 4장은 비형랑의 신이한 행적이 곧 벽사의 유래 및 문첩의 기원이 되었음을 구체적으로 보여준다. 오히려 역신에게 아내를 빼앗기고 체념하는 처용에 비해 여우로 둔갑하여 도망간 길달이라는 귀신을 다른 귀신을 시켜 잡아 죽이는 장면은 일반 민중에게 벽사의례로서 신봉케 하는 계기를 더욱 확실히 마련해 주었으며, 아울러 하나의 제의극으로 실연되었을 가능성을 충분히 보여준다 하겠다. 이는 ‘鄉俗帖此詞以辟鬼’하였다는 『삼국유사』의 기록을 통해서도 입증된 바다.

벽사진경하고자 하는 인간의 심리는 제의를 통한 모의극의 실연에까지 이르렀다. 그것은 인간생명과 길흉화복에 심각한 영향을 미치는 것이 바로 귀신들의 감응이었음을 믿었던 우리 민족으로서는 이점에 더욱 민감한 반응을 보였다. <도화녀 비형랑>조 설화가 벽사의례로서 전승되었다는 기록은 『삼국유사』, 『고려사』, 『동국여지승람』등의 여러 문헌에 보이는데, 특이한 것은 목랑 혹은 목매, 두두리 등으로 불리는 도깨비로 비형랑을 인식하고 있다는 사실이다. 이는 최씨 집권의 최고 권력자인 최우와 정중부 막하에서 세력을 과시하던 이의민조차도 목랑 즉 목매를 믿고 의지하였다는 구체적인 사실에서 드러난다. 더 나아가 비형랑의 신이한 행적이 하나의 신앙화하였다는 기록이 『동국여지승람』에 전하고 있다는 사실은 이를 구체적으로 밝혀주는 증좌인 셈이다.

비형랑의 ‘率鬼衆遊’하고 ‘使鬼捉殺’하는 신통력과 ‘一夜成大橋·建大殿’하는 두두리의 신기력은 우리 민족에게 하나의 신성한 신격으로 신봉되었음을 알게

해준다. 더욱이 비형량은 두두리들의 우두머리격으로서 한층 신성시되었음은 기록을 통해서 알 수 있다. 즉 '東京頭頭里의 시초'라거나 '비형 이후로 세상에 서는 두두리 섬기기를 매우 성대하게 하였다'는 기록이 있음으로 해서 이다. 이러한 사실들은 비형량전승이 하나의 토속신앙으로 숭봉되어 일정 시기마다 제의극으로 실연되었음을 짐작케 해준다.