

한국고대가요와 어릿광대의 세계

엄 국 현*

차 례

- | | |
|----------------------------------|---------------------------|
| 1. 머릿말 | 4. 鄕人과 어릿광대, 그 울음과 웃음의 세계 |
| 2. 한국고대가요의 삶의 자리
-聖劇儀禮와 극적 요소 | 5. 맺음말 |
| 3. 한국고대가요의 무대와 극적 인물 | |

1. 머릿말

한국문학이 비극적 전망을 지니고 있다는 사실은 잘 알려져 있고, 이에 따라 한국문학의 특징은 부정의 미학에 있다고 주장되고 있으며,¹⁾ 이와 같은 견해에 반발하여 한국문학의 특징은 해학적인 데 있다는 주장도 제기되어 있다.²⁾ 이러한 상반된 견해에 대해 필자는, 한민족의 전통사상인 風流道를 바탕으로 한 이른바 '한'의 미학은 단순히 부정적이거나 긍정적인 미학이 아니라, 부정적인 것을 긍정적인 것으로 바꾸어 놓으려는 탐색의 성실성과 역동성을 지니고 있는 극적인 미학이며,³⁾ 한국고대가요의 삶의 자리인 의례는 비극에서 희극으로 전

* 인제대학교 국어국문학과 교수

1) 정병욱, 『한국고전시가론』, 신구문화사, 1978, 259면.

2) 조동일, 『우리 문학과 의 만남』, 흥성사, 1978, 113면.

3) 엄국현, <아리랑과 '한'의 미학>(『一荷 李源祺先生 순국50주년 추모논총』, 부산

환하는 구조를 지니고 있음을 밝힌 바 있다.⁴⁾

한국문학은 비극적 전망 뿐만 아니라 희극적 전망도 아울러 지니고 있다는 것이 필자의 주장인데, 이러한 한국문학의 특징 가운데 특히 잘못 이해되고 있는 것이 한국문학이 지닌 희극적 전망이 아닐까 생각된다.

물론 한국문학의 특징이 해학적인 데 있다는 주장이 없지는 않았으나, 이와 같은 희극미는 평민 의식이 성장한 조선 후기에 와서 평민문학의 왕성한 창조와 함께 전개된 것으로 보고 있으며,⁵⁾ 한국고대가요의 경우 「우적가」와 「처용가」 두 작품에서만 희극미를 찾았던 것이 그 동안의 일반적인 연구경향이었다. 그래서 한국문학에서 희극미는 선불교가 풍미하게 되면서 나타났다는 주장이 있게 되었던 것이다.⁶⁾ 이와 같은 논지에 따르면 한국사람은 선불교가 들어오기 전에는 웃을 줄 몰랐고, 조선 후기에 이르러서야 제대로 웃을 줄 알았다는 말이 된다. 이처럼 상식적으로 납득이 안 되는 견해가 나타나게 된 것은 한국고대가요에 대한 분석이 미진한 데 그 원인이 있겠지만, 근본적으로는 한국고대가요가 歌舞樂劇으로 진행되는 의례에서 불러졌다는 사실을 모른 데서 비롯된 현상이 아닐까 생각된다.

한국고대가요는 의례에서 불러졌던 바, 이 의례는 비극에서 시작되어 희극으로 끝나며, 죽음을 노래하는 향가도 바람직하지 않은 영역인 결핍(맹힘)에서 바람직한 영역인 해결(풀림)로 끝나는 구조로 되어 있다. 이런 점에서 볼 때, 한국문학은 비극적인 전망과 희극적인 전망이 공존하는 대화적 관계를 맺고 있다고 할 수도 있겠으나, 그 구조적인 측면에서 두고 볼 때 한국문학은 근본적으로 희극에 속한다고 할 수 있다. 한국문학이 지닌 희극적 구조는 현대시에 이르기까지 변함없이 이어져 왔는데,⁷⁾ 아마 이 때문에 한국문학은 희랍의 경우와 달리 비극이란 장르가 독립하여 발달할 수 없었던 것이 아닐까 생각된다.⁸⁾

대학교 출판부, 1993.12), 244면.

- 4) 엄국현, <고대사회의 의례와 가요> (『卬田 장관전교수 정년기념 국문학논총』, 세종출판사, 1995), 174면.
- 5) 조동일, <미적 범주> (『한국사상대계 I』, 성균관대학교 대동문화연구원, 1973), 522면 참조.
- 6) 김학성, 「한국고전시가의 연구」, 원광대학교 출판부, 1985, 재판, 250면 참조.
- 7) 엄국현, <아리랑과 '한'의 미학>, 242면.
- 8) 고대 희랍에서 문학의 유형은 서사시, 서정시 그리고 비극의 순서로 변천해 왔

한국고대가요가 지닌 희극적 전망은 골계미, 혹은 웃음⁹⁾의 세계라 할 수 있는데, 이것을 필자는 의례에 등장하는 극적 인물의 희극적 특성을 고려하여 어릿광대의 세계라 부르려고 한다. 장난꾸러기, 익살꾼, 詭術師, 농간자 등으로도 불리는 이 어릿광대(trickster)는 원시시대부터 존립하고 있었던 인간원형으로서 고대사회의 무당, 즉 文化英雄은 司祭이면서 王者이기도 했지만, 허풍과 익살·해방·파괴로써 사회적·문화적 기능을 담당하기도 했다.¹⁰⁾

한국고대가요는 의례에서 불러졌고, 이 의례는 노래와 춤과 음악과 극으로 구성되고 진행되었기 때문에, 한국고대가요를 이해하기 위해서는 의례가 지닌 요소 가운데 특히 극적 요소를 이해할 필요가 있다. 이에 따라 이 논문은 우선 한국고대가요의 삶의 자리인 의례를 살펴보고, 구체적인 작품분석을 통해 한국고대가요의 극적 요소 가운데 무대와 극적 인물에 대해 살펴볼 것이다. 그리고 한국고대가요에 나타나는 극적 인물인 어릿광대는 웃음을 통해 기존의 세계를 파괴하고 현실에 혼돈을 불러 오는데, 이는 풍요를 불러 오려는 신화적 세계관과 관련이 있다는 것과 아울러 한국문학의 미적 특성을 이루고 있는 어릿광대의 세계를 창조한 사람은 고대 종교의 사제인 鄉人이었다는 것을 밝히고, 이들 鄉人이 만든 예술의 기능에 대해서도 살펴보고자 한다.

2. 한국고대가요의 삶의 자리

- 聖劇儀禮와 극적 요소

한국고대가요를 이해하기 위해서는 고대가요에 나타나는 이미지의 상징성을 올바로 파악해야 하며, 고대가요가 불러진 삶의 자리를 이해해야 한다.¹¹⁾

다. 서사시가 집단 의식을 다루고 있다면, 서정시는 개성의 자각에 따른 허무나 무상의 의식을 다룬다. 이에 반해 비극은 덧없음을 극복하려는 철학적 탐구에서 비롯된 인간 자신의 탐구를 위한 방법이며 인간에 대한 적극적 탐구를 그 주된 의도로 하고 있다. (박종현, 『희랍사상의 이해』, 종로서적, 1988, 5쇄, 273-276면 참조.)

9) 웃음은 골계·해학·유머·희극(미)·웃음 등을 아우르는 포괄적인 개념이다. (김대행, 『詩歌詩學研究』, 이화여자대학교 출판부, 1991, 355면 참조.)

10) 김열규, 『한국문학사』, 탐구당, 1994, 406면 참조.

한국고대가요는 의례에서 불러졌다. 鄉歌는 통과의례인 장송의례에서 불러진 挽歌였다.¹²⁾ 한국고대가요는 신년제 혹은 계절제의와 결합된 시조추모의례에서도 불러졌고,¹³⁾ 처용가는 원래 치병의례에서 불러진 노래였으리라 생각된다.

한국고대가요의 삶의 자리인 의례, 다시 말하면 굿이 어떤 것이었던가에 대해서 현용준은 다음과 같이 말하고 있다.

오늘날 조상본풀이, 당신본풀이들은 무당굿에서 노래 불려지고, 또 굿의 연회적 구성이 그 본풀이의 내용에 기초를 두어 짜여지고 있다. 특히 제주도의 경우 그것이 현저하다. 이 사실을 고대로 거슬러올려 생각하면 단군신화도 국가적인 큰굿에서 노래 불려지고 그 내용을 연회적으로 구성시킨 굿판을 벌였을 가능성을 충분히 생각할 수 있다. 이 가능성은 동명왕신화와 대응되는 고구려의 수신제, 수로왕신화의 내용과 대응되는 가락국의 희락사 모지사 등이 있었던 것으로 미루어 보아도 더욱 확실해진다. 이런 종교적 행사가 이른바 男女群聚 飲酒歌舞 晝夜無休 운운하는 국중대회인 굿이었던 것이다.¹⁴⁾

신화를 대본으로 하여 의례화한 것, 다시 말하면 신화를 연회적으로 구성시킨 굿판을 현용준은 聖劇儀禮(혹은 놀이굿)라 부르고 있다.¹⁵⁾ 이 성극의례는 현용준이 지적한 바와 같이 극적 요소로 구성되고 진행되기 때문에 무대와 등장인물, 극적인 대사와 플롯이 있기 마련이다. 그런데 한국고대가요가 이와 같은 극적 요소를 모두 갖추고 있다는 점에서 한국고대가요는 의례 가운데 특히 성극의례에서 불러졌을 가능성이 있는 것이다.

한국고대가요가 의례 가운데 특히 성극의례에서 불러졌다면 한국고대가요와 관련된 인물들, 예컨대 白首狂夫, 사냥꾼(황조가의 등장인물), 善化公主, 水路夫人, 牽牛老翁, 處容 등은 극적 인물일 가능성이 있다.

그런데 지금까지의 한국고대가요에 대한 연구를 살펴보면, 이들 인물은 역사적인 인물이나 신화적인 인물로 파악되고 있다. 예컨대 白首狂夫를 역사상

11) 엄국현, <수로부인설화의 고대의례적 성격> (『송암 정교환박사 화갑기념논총』, 창원대학교, 1995), 265면.

12) 엄국현, <향가의 개념에 대한 연구> (『인제논총』 10권 1호, 1994.8.), 11~14면 참조.

13) 엄국현, <고대사회의 의례와 가요>, 171~173면 참조.

14) 현용준, 『무속신화와 문헌신화』, 집문당, 1992, 364면.

15) 현용준, 『무속신화와 문헌신화』, 299면 및 311면.

의 인물인 巫夫로¹⁶⁾ 보거나, 아니면 디오니소스와 같은 酒神으로¹⁷⁾ 이해하는 것이 바로 그것이다.

그러나 한국고대가요가 의례에서 불러졌다면 이들 인물은 역사적인 인물이나 신화적인 인물이 아니라 극적 인물로 보아야 한다. 물론 역사적인 인물이나 신화적인 인물이 극적 인물로 등장할 수가 있겠지만, 이 두 인물은 엄격히 구분될 필요가 있는 것이다.

한국고대가요에 등장하는 인물이 극적 인물이라면, 이는 한국고대가요를 이해하는 데 대단히 중요한 실마리가 된다.

그렇다면 한국고대가요에 등장하는 인물이 극적 인물이라는 것을 어떻게 증명할 수 있는가 하는 점이 중요한 문제가 되겠는데, 이것은 한국고대가요가 극으로 진행되는 의례에서 불러졌다는 것을 밝히면 될 것이다.

한국고대가요가 의례에서 불러졌다는 것은 「龜旨歌」, 「황조가」, 「도술가」, 「처용가」 등 고대가요의 배경을 살펴보면 곧 드러나는 일이지만,¹⁸⁾ 한국고대가요가 이 의례 가운데 특히 극으로 구성되고 진행되는 성극의례라는 놀이곳에서 불러진 극적인 노래로 보게 된 것은 향가의 정체를 파악하면서부터라고 할 수 있다.

鄉歌는 조상의 무덤 앞에서 조상의 영혼을 불러 위로하거나 찬양하는 挽歌라는 사실이 밝혀지게 됨에 따라, 挽歌가 지어졌던 배경과 관련된 옛 기록을 검토해 보았다. 탁월한 능력이나 원한을 지녔던 사람이 죽으면 그를 애도하고 찬양하는 노래를 지어 불렀으며, 이러한 추모행사는 劇으로 꾸며지기도 했던 것이다.¹⁹⁾

죽은 사람의 일생이 劇으로 꾸며졌다는 것은 鄉歌의 삶의 자리, 특히 고대사회의 조상숭배의례를 이해하는 데 큰 도움이 되는 것이었다. 북부여왕 해부루, 신라시조 혁거세왕, 가야시조 수로왕 등 시조에 관한 기록은 시조의 돌무덤 앞에서 그의 죽음을 애도하고 재생을 기원하는 시조추모의례가 歌舞樂劇으로 베

16) 김학성, 『한국고전시가의 연구』, 291면.

17) 정병욱, 『한국고전시가론』, 60-61면.

18) 정병욱, 현용준, 김열규, 김승찬, 허남춘 등은 이들 노래를 의례에서 불러진 노래로 본 바 있다.

19) 엄국현, <향가의 개념에 대한 연구>, 15면.

풀어졌다는 것을 보여준다. 이 시조추모의례는 시조가 죽은 뒤 그의 역사적 삶을 극으로 꾸미되, 왕의 재생은 곧 세계와 인생의 재생을 실현한다는 고대적인 믿음에 따라, 죽음과 재생 그리고 하늘과 땅의 神婚과 그것을 모방한 왕의 결혼이라는 신화적 구성으로 만들어졌던 것이다.²⁰⁾ 죽음을 노래한 향가가 비극이라면 결혼을 노래한 혼례가는 희극이므로, 시조추모의례는 비극에서 희극으로 바뀌어 가는 극적인 구성을 지니고 있다고 할 수 있다.²¹⁾

지금까지 살펴본 바와 같이 한국고대가요는 의례에서 불려진 노래라 할 수 있다. 이 의례에는 풀이와 맞이, 그리고 놀이라는 세 가지 형식이 있는데,²²⁾ 이 가운데 특히 극으로 구성되고 진행되는 놀이(성극의례)에서 불려지는 노래는 극적인 대사, 극적인 플롯, 극적인 등장인물이 나타날 가능성이 많은 것이다.

한국고대가요 가운데 「공후인」, 「황조가」, 「서동요」, 「海歌」, 「현화가」, 「처용가」는 극적인 대사, 극적인 플롯, 극적 인물이 있다는 점에서 의례 가운데 특히 성극의례에서 불린 노래가 아닐까 생각된다. 다음에는 구체적인 작품분석을 통해 이와 같은 점을 살펴보고자 하는데, 이들 고대가요와 관련된 극적 요소 가운데 특히 무대와 극적 인물에 유의하면서 분석해 보도록 하겠다.

3. 한국고대가요의 무대와 극적 인물

한국고대가요는 의례에서 불려졌고, 이 의례는 산과 강(바다)이 인접한 장소를 무대로 하여 베풀어졌다. 죽음과 재생, 그리고 결혼의 祭次로 구성된 시조추모의례는 각각의 祭次에 어울리는 장소를 택하여 베풀어졌고, 특히 하늘과 땅의 神婚을 나타내기 위해 강에서 산으로 무대를 옮겨 가기도 했다.²³⁾

산과 강이 인접한 신성한 공간을 무대로 한 고대의례의 무대는 현화가 불려졌던 철쭉꽃이 피어 있는 바닷가 산봉우리에서 찾아볼 수 있고, 김유신 집안의 조상승배의례에서도 확인해 볼 수 있다.

20) 엄국현, <향가의 개념에 대한 연구>, 15-16면.

21) 엄국현, <고대사회의 의례와 가요>, 172면 참조.

22) 현용준, 『제주도 무속연구』, 집문당, 1986, 260-261면 참조.

23) 엄국현, <고대사회의 의례와 가요>, 앞의 책, 179면

김씨 덕 財買夫人이 죽으니 靑淵에 장사지내고, 이로 인하여 財買谷이라 불렀다. 해마다 봄철에는 한 宗中の 남자와 여자들이 그 골짜기의 남쪽 시내에 모여 잔치했는데, 이때엔 온갖 꽃이 피고 松花가 골 안 숲에 가득했다. 골짜기 어귀에 암자를 지어 송화방이라 불렀으며 顯刹로 삼았다.

<『삼국유사』 권1 김유신조>

조상숭배의례의 무대는 꽃피는 봄철 골짜기의 남쪽 시내다. 「헌화가」의 배경과 동일함을 알 수 있다. 이와 같은 무대는 탈춤의 공연무대에서도 찾을 수 있다.

해서지방의 대표적인 탈춤인 봉산탈춤이 연행되던 봉산 구읍의 경수대는 산 밑 강변의 평평한 터전으로 석벽만한 높이의 돌축대를 쌓은 것일 뿐이며, 이 나지막한 축대 위에서 탈춤을 공연하였다.²⁴⁾

봉산탈춤이 산 밑 강변의 평평한 터전에 쌓은 돌축대 위에서 연행되었음을 알 수 있는데, 이 돌축대 무대는 원래 壇에서 비롯되었을 것으로 생각된다.

월명사가 천맥 남쪽 길을 가므로 왕이 사자를 보내 불러 壇을 열고 기도 문을 지어라하였다.

<『삼국유사』 권5, 월명사 도솔가조>

홍륜사 영수선사가 무덤에 예불하던 香徒를 결성하고 매달 5일에 혼의 묘원을 위하여 壇을 짓고 범회를 하였다. 또 鄉傳에는 鄉老들이 매양 그 들 아간 날 아침이면 泮를 만들어 홍륜사에서 모였다고 하였으니 즉 이 달 8월 5일은 솜이 몸을 버리어 法에 順하던 날 새벽이다.

<『삼국유사』 권3 원종홍법 엄축멸신조>

의례가 베풀어지는 무대에 壇을 쌓았던 것은 죽은 사람의 영혼을 위로하기 위한 것임을 알 수 있다. 이 종교적인 무대는 후대에 놀이의 요소가 현저해지면서 장막을 치고 등을 달거나 채봉을 세우고 지당판을 설치하는 등 놀이에 적합한 무대로 변모하게 된다.

가무백회가 벌어지는 무대를 지칭하는 우리말이 바로 '가빔'인데, 다음의 자료는 이와 같은 사실을 잘 보여주고 있다.

24) 김옥동, 『탈춤의 미학』, 현암사, 1994, 292면.

왕이 6부를 정한 후, 이를 두 부분에 나누어 왕녀 두 사람으로 하여금 각각 부내의 여자를 거느려 편을 짜고 패를 나누어 秋七月 旣望으로부터 날마다 일찌기 大部의 마당에 모여 길쌈을 시작, 乙夜에 파하게 하고, 8월 15일에 이르러 그 공의 다소를 조사하여 지는 편은 술과 음식을 장만하여 이긴 편에 사례하고 이에 歌舞와 온갖 유희가 일어나니, 이를 嘉俳라 한다. 이때 진 편이 한 여자가 일어나 춤추며 탄식하기를 會蘇 會蘇라 하여 그 음조가 슬프고 아름답거늘, 후인이 그 소리로써 노래를 지어 이름을 會蘇曲이라 했다.

<『삼국사기』 권1 신라본기 유리 이사금조>

후일에 팔관회를 베풀고 왕이 雜戲를 보는데 國初의 공신인 金樂 申崇謙의 偶像이 있음에 왕이 감탄하여 시를 지었다.

<『高麗史』 卷第十四 예종3>

예종대왕이 경자년 가을 西都를 살피고 팔관회를 베풀었다. 두 假像이 관을 쓰고 붉은 옷을 입고 홀을 잡고 말을 타고 용약하며 뜰을 두루 돌아다녔다. 왕이 이상하게 여겨 좌우에 물으니 神聖大王(태조)이 삼한을 하나로 합하던 시대에 죽은 공신 대장군 申崇謙과 金樂이라고 본말을 아뢰니 왕이 조용히 감개하여 두 공신의 후예에 대하여 물었다. 이에 四韻一絶과 短歌二闕을 지어 내렸다.

<『壯節公遺事』 行狀>

主乙完乎白乎
心閑際天乙及昆
魂是去賜矣
中三鳥賜教職麻又欲望
彌阿里刺及彼可二
功臣良
久乃直隱
跡烏隱現乎賜丁

님을 온전케 하신
마음은 갓하늘 미치고
넋이 가심에
가비(무대) 세우서 가르치심 또 하져
메아리 잠기어 가도
공신아
오래고 꿈은
자취는 나타내신저씨

<「悼二將歌」>

八月 ㅅ 보로몬 아으 嘉俳나리마론
니를 뵈서 너곤 오늘날 嘉俳샷다
아으 動動다리

<「動動」>

25) 엄국현, <향가의 개념에 대한 연구>, 37-38면.

가무백회하는 嘉俳가 大部의 마당에서 벌어진다고, 팔관회 때 잡희가 벌어지는 뜰에 가비가 세워지고, 또 가배날 님을 모시고 살아야 가배다운 가배가 된다는²⁶⁾ 표현으로 미루어 볼 때, 가비는 원래 떠들썩한 놀이 무대를 가리키는 말이 아닐까 생각된다.

「會蘇曲」은 중추절에 불렀던 노래만큼 원래는 조상숭배의례 때 조상의 영혼을 위로하기 위해 부른 哀怨淒惋한 詞腦唱法の 鄉歌, 즉 挽歌였을 것이다. 그런데 이 슬픈 노래가 술 먹고 가무하며 온갖 유희를 하는 즐거운 자리에서 불려졌다는 것은, 鄉歌가 원래의 삶의 자리를 떠나 유희요로도 불리게 되었다는 것을 보여준다.²⁷⁾ 고대의 의례가 종교적인 제의이면서 동시에 놀이라는 점에서 「會蘇曲」처럼 祭儀謠가 유희요로도 불릴 수 있을 것이고, 「動動」 8월령처럼 제사가 끝난 다음에 이어지는 놀이마당의 떠들썩한 무대가 펼쳐지는 명절날에는 님과 함께 즐길 때 더욱 즐거울 수가 있는 것이다.

이 가비는 원래 조상숭배의례 때 接仙鄉, 接靈鄉 등의 조상을 모신 鄉이나 詞腦野, 都祈野 등의 마당에 세워졌을 것인데, 이것이 나중에 중추절을 뜻하는 말로 바뀌게 되고, 또 놀이마당의 무대가 화려해지면서 나타나게 된 말이 山臺가 아닐까 생각된다.

「공후인」이 불려졌던 朝鮮津의 나룻터에는 가무백회하는 무대가 세워졌을 가능성이 있는데, 이것은 白首狂夫의 분장에서도 찾을 수 있을 것이다. 배경설화에 따르면 머리가 하얗게 센 미친 노인이 술병을 들고 강으로 뛰어 들고 있는데, 이와 같은 등장인물의 특이한 분장은 「처용가」에 나오는 인물의 분장과 흡사한 바가 있다.

26) 嘉俳의 뜻이 명확하지 않은 상태에서, 가배날을 추석에 조상에게 제사지내는 날로만 보게 되면, 「動動」 8월령은 다양한 해석을 낳을 가능성이 있게 된다. 예컨대 최미정은 죽은 님과의 만남으로(최미정, <죽은 님을 위한 노래-「동동」>, 『문학한글』, 제2호, 한글학회, 1988. 12, 6면), 최재남도 현실적 상황에서가 아니라 제사라는 의식을 통해서 님을 모시는 것으로(최재남, <喪夫歌로서 「動動」의 상실 체험>, 『경남어문논집』, 제6집, 1993. 12, 11면) 보고 있다. 「動動」 8월령은 님이 부재한 명절의 고독한 정서를 나타내고 있다는 것이 지금까지의 일반적인 해석이다. 필자는 이들과 달리 기쁜 가배날일수록 님을 모시고 살아야 가배다운 가배가 된다는 뜻을 지닌 노래로 본다.

27) 엄국현, <아리랑과 '한'의 미학>, 238면.

신라 헌강왕이 학성에서 놀다가 돌아오는데 개운포에 이르렀을 때 홀연히 한 사람이 기이한 모습과 괴상한 옷을 입고 왕 앞에 나와 노래와 춤으로 덕을 찬양하고 왕을 따라 서울로 들어갔는데, 스스로를 처용이라고 했다.

<『고려사』 권71 악지2>

처용이라는 異人이 있었는데, 기이한 모습과 괴상한 옷을 입었다. ……때에 또 네 신인이 있어 의복과 두건이 께이하고 생긴 모양이 놀라웠는데 어디서 왔는지 알 수 없었다. 수레 앞에 나아가 노래하고 춤추었다.

<『성호선생전집』 권7 해동악부>

왕 앞에서 歌舞하는 異人 처용의 詭異함은 「고려처용가」에 묘사되어 있는 처용의 모습 그대로다. 오늘날 제주도의 굿놀이 가운데 하나인 영감놀이의 등장인물인 영감도 옷차림이 이상야릇하고 망나니같은 怪人으로 묘사된다.²⁸⁾

굿놀이에 등장하는 怪人 영감이 극적 인물이듯이 白首狂夫도 異人의 분장을 하고 있다는 점에서 극적 인물로 볼 수 있다.

公無渡河	님이여 물을 건너지 마소
公竟渡河	님께서 끝내 물을 건너다
墮河而死	물에 빠져 죽으면
當奈公何	님이여 이 일을 어찌하십니까.

「공후인」에 대한 기존의 우리말 번역을 살펴보면, 「墮河而死」를 물에 빠져 죽은 것으로 보고 있다. 그러나 필자는 이와 달리 물을 건너면 빠져 죽으니 건너지 마시오 하는 뜻을 지닌 것으로 본다.

우리의 고대가요, 특히 주술적 노래는 … 아 … 해라 … 하면(하지 않으면) … 하겠다 와 같은 기본문법을 갖추고 있다.²⁹⁾ 「공후인」도 주술적인 노래라는 점에서 「墮河而死」를 이와 같은 조건절을 가진 문장으로 볼 필요가 있다.

샤머니즘에 있어서 물은 이쪽과 저쪽을 갈라놓는 경계의 영역을 상징한다. 물을 건넌다는 것은 이쪽인 삶의 세계에서 저쪽인 죽음의 세계로 들어간다는 것을 뜻한다. 물을 건너지 말라는 애절한 만류에도 불구하고 죽음의 세계로 가고자 한다면, 저주를 해서라도 가지 못하게 하겠다는 것이 공후인에 나타나는

28) 현용준, 『무속신화와 문헌신화』, 237면.

29) 강은애, <삼국유사 기이편의 굿노래와 감통편의 창작주사연구>, (『민속어문논총』, 계명대학교 출판부, 1983), 616면.

주술적 사유라 할 수 있다. 그렇다면 ‘鹽河而死’는 물을 건너 죽음의 세계로 넘어가는 사람을 협박하고 저주하여 만류하는 조건절 문장으로 볼 필요가 있다. 나를 버리고 가시는 님은 십리도 못 가서 발병난다고 저주하면서 나에게 돌아오도록 애원하는 「경기아리랑」과 마찬가지로, 물을 건너면 죽는다고 저주하여 물에 뛰어드는 사람을 말리는 「공후인」은 저주의 모티프를 지닌 조건절 문장의 마소노래(會蘇曲)라 할 수 있다.

「공후인」은 白首狂夫의 처가 白首狂夫에게 물을 건너지 말도록 말을 건네는 극적인 양식의 노래라 할 수 있다. 등장인물의 외면적 발화에 한정된 이와 같은 극적인 양식은 「공후인」이 가무악극으로 진행된 의례, 예컨대 죽음을 소재로 한 놀이극에서 불러진 노래이기 때문에 나타난 현상이 아닐까 생각된다.

고대의 의례는 죽음과 재생의 모티프를 지니고 있다. 그렇다면 白首狂夫는 그의 아내의 애원에도 불구하고 이 다음 장면에서 물에 빠져 죽을 것으로 생각된다. 그의 죽음을 통해서 새로운 삶이 태어나게 되어 있기 때문에 그의 죽음은 예정된 것이라 할 수 있다. 이 때문에 白首狂夫의 죽음은 비극에 머물 수만은 없게 되어 있다. 白首狂夫가 미쳤다는 것과 술병을 차고 있다는 점도 「공후인」을 비극으로만 볼 수 없게 하고 있다.

미치광이나 술은 異人性을 강조하기 위한 극적인 장치라 할 수 있다. 異人性, 그것은 일상성을 넘어선 것이다. 달리 말하면 과잉된 것인데, 이러한 과잉성은 축제의 혼란이나 낭비성, 과잉성과 연결된다. 공후인의 등장인물인 白首狂夫는 술병을 차고 있는 미치광이라는 점에서 전형적인 異人이라 할 수 있다.

白首狂夫는 비현실적인 인간이지만 동시에 현실을 떠난 초현실적인 인물의 특성을 지니고 있다. 狂人은 일상생활에서 배제되어야 하는 무질서의 상징이지만 동시에 일상적인 인간의 걱정을 벗어난 지복의 상징이다. 그가 찬 술병은 무질서를 낳지만 동시에 사람을 도취케 한다. 白首狂夫가 지닌 비현실적인 측면은 그를 비극적인 인물로 만들지만, 白首狂夫가 지닌 초현실적인 측면은 그를 희극적인 인물로 만든다. 白首狂夫는 비극적인 인물이면서 동시에 희극적인 인물이라 할 수 있다.

白首狂夫는 일상생활에서 배제되어야 하는 희생양이고 비극의 주인공이지만 동시에 어릿광대일 수도 있다는 점에서 현명한 바보라³⁰⁾ 부를 수도 있겠는데,

고대사회의 문화영웅이 지닌 이중적 성격을 잘 보여주는 이와 같은 인물은 고대의 의례가 죽음과 재생이라는 상호모순된 모티프를 지니고 있었기 때문에 나타난 현상이 아닐까 생각된다.

고대사회의 의례는 죽음-재생의 모티프를 지니고 있고, 이 때문에 우리의 고대의례는 비극에서 희극으로 전환하는 구성을 지니게 되었다. 그렇다면 공후인이 불러졌던 놀이곳도 비극적인 놀이가 끝난 다음에는 희극적인 놀이가 이어졌을 것이라 생각된다.³¹⁾

「공후인」이 죽음이라는 비극적 갈등 속에서도 웃음을 잃지 않는 놀이곳에서 불러졌을 가능성이 있듯이, 「황조가」 역시 처참의 갈등이라는 비극에서 오히려 익살스러움을 찾아내는 놀이곳에서 불러진 노래가 아닐까 생각된다.

翩翩黃鳥
雌雄相依
念我之獨
誰其與歸

훨훨 나는 피꼬리는
암수가 서로 노니는구나.
외로운 이 내 몸은
누구와 더불어 돌아갈꼬.

극적으로 구성되고 진행되는 성극의례에서 불러지는 노래는 필연적으로 등장인물의 외면적 행위나 발화에 한정된 시점의 양식, 다시 말하면 극적인 양식을 지니게 된다. 우리의 고대가요 가운데 극적인 양식을 지닌 노래로는 「공후인」, 「황조가」, 「龜旨歌」, 「海歌」, 「서동요」, 「헌화가」를 들 수 있다. 앞에서 살펴본 「공후인」과 마찬가지로 「황조가」는 성극의례의 등장인물에게 말을 건네는 극적인 양식의 노래라 할 수 있다. 특히 ‘누구와 더불어 돌아갈꼬’라는 표현은 이 노래가 집이나 마을을 벗어난 특별한 공간에서 불러졌다는 것을 보여준다.

이 특별한 공간에서 고대사회의 의례가 펼쳐졌던 것인데, 이와 같은 신성한 장소는 하늘과 땅이 만나는 곳이며 세계의 중심을 상징하는 것이다. 『삼국유사』 권1 신라시조 혁거세왕조에, ‘東泉寺는 詞腦野 북쪽에 있다’라는 말이 나오

30) 이재선, <바보문학론> (『우리 문학은 어디에서 왔는가』, 소설문학사, 1984, 374면.)

31) 영국에는 어릿광대가 神을 연기하고, 살해되고, 부활하여 마침내 女神에게 구혼하는 가장 무용극이 있다고 한다. (高橋康也, 『道化の文學』, 中公新書, 昭和57년, 3판, 16면 참조.)

는데, 詞腦라는 말은 조상의 영혼을 불러 위로하거나 찬양하기 위해 부르는 鄉歌의 唱法을 뜻하는 말이므로,³²⁾ 詞腦野는 조상숭배의례가 행해지던 신성한 공간의 명칭이라 여겨진다. 이러한 장소는 고대인에게 있어서 중심을 나타내는 곳이므로, 詞腦野라는 지명을 중심으로 위치를 설명하게 되었을 것이라 생각된다.

「황조가」의 삶의 자리는 詞腦野와 같은 종교적 성소에서 풍요를 빌기 위해 베풀었던 신년의 놀이곳이었다고 할 수 있다. 이것을 뒷받침해 주는 것이 유리왕 설화에 나타나는 치회와 화회의 갈등이라는 극적 요소다.

조상을 숭배하는 고대사회의 의례는 의례의 전통이 단절되면 의례가 역사화 되고 세속화되는 등 변모의 과정을 거치게 되는데, 삼국의 시조신화 뿐만 아니라 유리왕 설화 역시 이러한 과정을 밟은 설화가 아닐까 생각된다.

「황조가」가 원래 고대사회의 농경의례에서 妻妾의 갈등을 소재로 한 희극적인 성격의 놀이곳에서 불려진 노래였을 가능성이 있는 것은 오늘날에도 처첩의 갈등을 소재로 한 풍요의례나 탈춤을 볼 수 있기 때문이다.

제주도의 농경의례에는 입춘굿이나 세경놀이, 영등굿 등이 있는데, 이 가운데 처첩의 갈등이 나타나는 입춘굿의 연행상황을 살펴보면 다음과 같다.

매년 입춘 하루 전에 畵島巫覡을 州司에 집합하고 木牛를 조성하여써 제사하며 다음 날 아침에 호장이 머리에 계관을 쓰고 몸에 흑단령예복을 입고 출동하여 木牛에 농기구를 갖추고 무격배는 홍단령채복을 입고 무격이 木牛를 끌고 前路에는 六律을 갖추고 뒤에는 薰妓로 호종하며 징, 팽매기, 무악기 등을 울리며 호장을 호위하여 관덕정에 이르면 호장이 무격배를 여염집에 파견하여 비축한 곡창묵음을 뽑아오게 하고 뽑은바 實否를 보아서 신년의 풍년, 흉년을 징험하며 또 그 모양으로 객사에 이르러 호장과 무격이 現身하고 동헌에 이르러 호장이 장기와 땀을 잡고 와서 발을 갈면 한사람은 赤色假面에 긴수염을 달아 농부로 꾸미고 오곡을 뿌리며 또 한사람은 色羽로서 새와같이 꾸미고 주어먹는 형상을 하면 또 한사람은 사냥꾼을 꾸미어 色鳥를 쏘는것과 같이하고 또 두사람은 가면하여 女優로 꾸미고 처첩이 서로 싸우는 형상을 하면 또 한 사람은 假面하여 男優로 꾸미고 처첩이 투기하는 것을 조정하는 모양을 하면 목사는 좌상에 앉아서 술과 담배를 많이 주며 여민동락의 모습을 보인다. 보는 사람은 다웃고 또 본관아에 이르러서도 또 그와같이 하면 假飾한 사람들은 영웅호걸 같이 보인다. 호장은 물너가고 무격배는 集合一隊에 곡식매매창고에 들어 뛰놀며 어지러이 춤추고 청

32) 엄국현, <아리랑과 '한'의 미학>, 219면 참조.

칭한 목소리로 年豐의 주문을 외우며 태평을 즐기고 散會한다.³³⁾

입춘굿에서 처첩의 갈등과 조정 장면을 보는 사람들이 다 웃고 있다는 것은 「황조가」의 삶의 자리를 재구성하는 데 큰 도움이 된다. 처첩의 갈등이 비극으로 끝나서는 안 되고 희극이어야 하는 이유는, 이 놀이굿이 풍요를 비는 데 그 목적이 있기 때문이다.

「황조가」의 시적 화자인 나가 현재 처해 있는 상황은 비극적이지만, 이 비극은 곧 극복될 것으로 여겨진다. 「황조가」의 배경이 희극에 적합한 계절인 봄이기 때문이다. 희극은 보통 해피 엔드로 향해서 움직이며, 플롯이 역전됨으로써 끝나게 된다.³⁴⁾ 「황조가」의 시적 화자는 외로움을 떨치고 피꼬리처럼 암수가 서로 어울리는 방향으로 움직일 것이다. 처첩의 갈등은 해결되고, 풍요롭고 새로운 사회가 올 것이다. 그렇다면 「황조가」의 끝 행은 다소 희극적인 어조로 익살스럽게 읽을 필요가 있다. ‘누구와 더불어 돌아갈꼬’라는 탄식은 단순한 탄식이 아니라 익살스러운 탄식일 가능성이 있기 때문이다. 처첩의 갈등을 소재로 한 희극적인 성격의 놀이굿에서 「황조가」를 부르는 등장인물인 사냥꾼은 「공후인」의 白首狂夫처럼 비극을 연기하는 인물이면서 동시에 희극에 등장하는 전형적인 인물인 어릿광대일 가능성이 있는 것이다.³⁵⁾

「공후인」과 「황조가」의 희극적 성격은 배경설화를 통해 추론할 수밖에 없었지만, 「서동요」와 「현화가」는 시 속에 희극적 성격이 뚜렷이 드러나고 있다는 점에서 고대가요의 삶의 자리를 재구성하는 데 큰 도움이 된다.

善化公主主隱

他密只嫁良置古

嚮童房乙夜矣卯乙抱遺去如

선화공주님은

남 몰래 얼어 두고

맛동방을 밤에 도깨(독)를 안고 가다

「서동요」의 삶의 자리는 풍요를 기원하는 성극의례가 아닐까 생각된다. 풍요의례에서 불려지는 노래는 「도라지타령」의 도라지 담는 대바구니처럼 남성

33) 이두현, 『한국가면극』, 서울대학교 출판부, 1994, 148-149면에서 재인용.

34) N. 프라이, 『비평의 해부』, 임철규 역, 1982, 234-238면 참조.

35) “삼손은 필리스타인 사람의 카니발의 어릿광대이면서도 동시에 이스라엘 백성에게는 비극적인 주인공이다.”(N. 프라이, 『비평의 해부』, 308면.)

원리와 여성원리의 결합을 통해 풍요를 도모하고자 한다. 이와 같은 점에 비추어 「서동요」를 풀이해 보면, 마(薯)를 담은 도깨그릇, 즉 독이 토끼(卯)로 잘못 알려져 전승되는 가운데 채록된 것이 삼국유사에 실린 「서동요」의卯의 정체 가 아닐까 생각된다.³⁶⁾

따가 남성원리를 상징한다면,³⁷⁾ 토끼로 잘못 알려진 도깨는 여성원리를 상징한다. 남녀의 성적인 결합을 도깨그릇에 마를 담은 것으로 전환시켜 상상하는 것은 의계에 대한 반응을 은유, 상징, 신화로 구성하는 원시인의 지적 예지일 것이며, 남성원리와 여성원리의 결합을 통해 풍요를 가져 오려는 유감주술적 상상력이 작용하지 않았나 생각된다.

등장인물의 행동을 객관적으로 보임으로써 장면을 환기하는 「서동요」의 서술을 통해 「서동요」가 극적 양식을 지닌 노래임을 알 수 있거니와, 남성원리와 여성원리의 결합을 통해 풍요를 도모하려는 주술적 상상력을 볼 수 있다는 점에서, 「서동요」는 풍요의례 때의 놀이곳에서 불린 극적인 노래가 아닐까 생각해 볼 수 있는 것이다.

「서동요」가 풍요의례 때의 놀이곳에서 불린 극적인 노래일 가능성은 삼공본풀이 신화를 연극적인 놀이로 연출한 전상놀이에서 찾을 수도 있을 것이다. 서동설화와 내용상 동일한 것이 삼공본풀이인데, 일찌기 장주근은 서동설화와 제주도 삼공본풀이가 서로 연결된다고 시사한 바 있고, 김승찬 역시 삼공본풀이에 나오는 마둥이와 서동설화의 주인공인 서동과는 화소가 공통된다고 본 바 있다.³⁸⁾ 이 삼공본풀이 신화를 놀이로 만든 것이 전상놀이라는 점을 염두에 둔다면, 「서동요」는 전상놀이와 같은 성극의례에서 선화공주가 도깨그릇에 마를 담은 장면에서 불러졌을 가능성이 있는 것이다. 그렇다면 善化公主는 원래는 바리공주처럼 巫祖神을 극화한 인물이 아닐까 생각되며, 이 巫祖神을 극화한 놀이곳이 원래의 삶의 자리를 떠나 설화화되면서 신라 진평왕의 셋째 공주라는 역사적 인물로 바뀌게 된 것이 아닐까 생각된다.

36) 엄국현, <서동요연구> (『한국문학논총』 제11집, 한국문화회, 1990. 10), 15면 참조.

37) “삼공본풀이에 등장되는 ‘마’나 서동동화에 등장되는 ‘薯’는 예로부터 남성원리로서 사유되었을 뿐 아니라 생번력을 만들어내는 식물”(김승찬, 『민속학산고』, 제일문화사, 1980, 174면.)

38) 김종우, <서동요 연구> (『삼국유사의 문예적 연구』, 새문사, 1982), I-63면 참조.

「서동요」를 풍요의례 때 불린 극적인 노래로 볼 수 있는 근거는 「서동요」가 지니고 있는 회극성에서도 찾을 수 있다. 한국고대가요의 삶의 자리는 우주와 인생의 재생, 그리고 풍요를 기원하는 의례였고, 이 의례는 죽음-재생-결혼의 제차로 진행된다. 하늘과 땅의 神婚을 모방한 왕의 혼례 때는 흔히 性을 소재로 한 회극적인 노래가 불려지는데,³⁹⁾ 「서동요」는 바로 性을 소재로 한 회극적인 노래라는 점에서 풍요의례 때 불린 노래로 볼 수 있는 것이다.

그러면 「서동요」의 회극성은 어디에 있는가. 그것은 공주가 성적 결합을 암시하는 도깨그릇을 들고 남 몰래 맛등방을 찾아간다는 극적 상황에서 찾을 수 있다. 질서의 세계를 상징하는 왕의 딸이 남 몰래 결혼했다는 것도 놀라운 일이지만, 일반적으로 성적 결합에 있어서 수동적인 태도를 취하는 여자가 오히려 적극적인 역할을 할 때 우리는 상식이 파괴된 전도된 세계 때문에 놀라움과 함께 웃음을 터뜨리게 된다. 공주가 숨기고 있는 무의식적인 성적 욕망을 까발리는 「서동요」의 웃음은 가치가 전도되고 사회질서가 전복되는 창조적인 혼돈의 세계라 할 수 있다.

로제 카이유와는 축제의 창조적인 혼돈에서 비롯되는 웃음은 자연의 마비상태를 일깨워 왕성한 생식력을 되찾게 해 준다고 본 바 있는데,⁴⁰⁾ 이런 점에서 「서동요」의 性的 방중에 의한 웃음은 풍요의례와 관련된다고 할 수 있다.

뒤집힌 세계를 연기하는 선화공주는 회극의 주인공이라 할 수 있겠는데, 앞에서 살펴본 것처럼 선화공주는 巫祖神을 극화한 인물로 여겨진다는 점에서 단순한 어릿광대가 아니라 영웅이면서 동시에 어릿광대의 역할을 하는 이중적인 성격의 인물이라 할 수 있다.

「서동요」의 웃음은 예상된 기대와 어긋나는 데서 오는 것이라 할 수 있는데, 이와 같은 불일치에서 오는 웃음은⁴¹⁾ 「헌화가」에서도 찾을 수 있다.

紫布岩乎邊希軟音乎手母牛放教遣

붉은 바위 가에 잠은 바 암소를 놓
으라 하시고

39) 엄국현, <고대사회의 의례와 가요>, 187면.

40) 로제 카이유와, 『인간과 聖』, 권은미 옮김, 문학동네, 1996, 144-191면 참조.

41) “무엇이 우스운가?에 대한 대답에는 대개 불일치나 놀라움이 내포되어 있다.”(C. 카터 폴웰, 『문학개론』, 이재호·이명섭 옮김, 을유문화사, 1991, 56면.)

吾盼不喻慚盼伊賜等
花盼折叱可獻乎理音多

나를 아니 부끄러워 하시거든
꽃을 꺾어 바치오리다.

신라 33대 성덕왕 때 강릉태수로 부임해 가는 순정공과 그의 부인 水路夫人 이 도중에 겪는 초월적인 경험에 대한 기록인 『삼국유사』 권2 수로부인조의 설화는 「海歌」와 「헌화가」를 분석해 본 결과 원래는 고대의례, 특히 시조추모의례를 반영하고 있는 이야기라는 것이 밝혀지게 되었다.⁴²⁾ 죽음-재생-결혼의 제차로 행해지는 시조추모의례에서 「海歌」는 재생의 祭次에서, 「헌화가」는 결혼의 祭次에서 불려진 노래로 볼 수 있다는 점에서, 수로부인조는 「공후인」, 「황조가」, 「龜旨歌」, 「서동요」 등 한 편의 가요만을 다루고 있는 배경설화와 달리 우리 고대사회의 시조추모의례의 모습을 보다 풍부히 보여주는 기록이라 할 수 있다.

고대가요의 삶의 자리는 의례인 만큼 고대가요를 올바르게 이해하기 위해서는 고대가요의 배경인 의례를 재구성할 필요가 있는데, 다행히 「헌화가」에는 「헌화가」의 삶의 자리를 재구성할 수 있는 실마리를 찾아볼 수 있다. 「서동요」와 마찬가지로 「헌화가」에는 남성원리와 여성원리의 결합을 통해 풍요를 가져 오려는 유감주술적 상상력이 나타나 있다.

「헌화가」에서 암소(母牛)라는 이미지를 여성원리로 본다면 남성원리를 상징하는 것은 자줏빛 바위(紫布岩)일 수밖에 없다. 남성원리를 상징하는 자줏빛 바위는 붉은 색(을 칠한) 남근바위라 생각되는데,⁴³⁾ 자줏빛 바위를 남근바위로 보게 되면 「헌화가」의 삶의 자리를 재구성하는 일은 대단히 쉬워진다. 性的인 결합을 소재로 한 고대가요의 삶의 자리는 풍요의례일 가능성이 많기 때문이다.

풍요의례 가운데 불도맞이나 세경놀이 등은 性을 매개로 하여 생산이나 풍요를 가져 오려는 의례인데, 이들 의례를 통해 「헌화가」의 삶의 자리를 재구성할 수 있을 것이다.

불도맞이는 삼승할망, 맹진국 할마님, 불도 할마님 등으로 불리는 產神을 청

42) 엄국현, <수로부인 설화의 고대의례적 성격> (『송암 정교환박사 화갑기념논총』, 창원대학교, 1995.5), 279면 참조.

43) “매년 정월 대보름밤과 10월 첫 午日 밤에 재를 지내며 남근을 깎아 봉안한다. 남근에는 필히 붉은 황토 흙을 칠해서 실물과 같은 피부색을 낸다.”(주강현, 『긋의 사회사』, 웅진출판, 1992, 157면.)

하여 아들을 낳게 해 주도록 비는 祈子儀禮다. 그 祭次를 살펴보면 먼저 産神을 청해 들이고 供奠하고 기원한다. 초감제가 끝나면 수록침이라는 불교적 색채의 기자의례를 하고, 다음에는 질침이라 하여 産神의 呪花(생명의 꽃)를 훔쳐와서 부인(祭主)에게 주어 회태하게 하는 유감주술적 의례를 하고, 이어서 소지를 올려 기원하는 것으로 祭次는 끝난다.⁴⁴⁾

불도맛이 의례를 통해 볼 때, 「헌화가」는 老人으로 분장한 産神이 생산력을 상징하는 암소를 데리고 다니다가 祭主인 부인에게 생명의 꽃을 따 주어 회태하게 하는 놀이곳에서 불러진 노래가 아닐까 생각된다.

그렇다면 「헌화가」에 나타나는 부끄러움은 어디에서 온 것일까. 그것은 노래 속에는 드러나 있지 않기 때문에 의례라는 배경 속에서 찾아낼 수밖에 없다.

「헌화가」의 시적 화자인 나는 할아버지 産神을 극화한 인물이다. 이 할아버지 産神이 자신을 부끄러워 하지 말라는 말을 하고 있다는 점을 통해 볼 때, 「헌화가」의 부끄러움은 풍요를 주관하는 할아버지 産神의 모습에서 온 것이 아닐까 생각된다. 이 할아버지 産神은 흑산도 수리 갯재의 용왕 신체인 허수아비나⁴⁵⁾ 꼭둑각시 놀음의 등장인물인 흥동지처럼 붉고 거대한 男根을 드러내 놓고 있는 분장을 하였던 것이 아닐까 생각된다.

할아버지 産神은 수로부인에게 생명의 꽃을 받아 잉태하기 위해서는 붉은 남근바위 가에 암소를 잡고 있는 자신에게 암소를 놓아라 하고 명령해야 할 뿐만 아니라 자신이 달고 있는 男根을 보는 것을 부끄러워 하지 않아야 한다고 말을 건네고 있다. 남성원리의 상징인 붉은 바위 가에 여성원리의 상징인 암소를 놓아라 하고 여성이 남성에게 명령하는 것은 남성과 여성의 성행위를 암시하는 희극적인 표현이라 생각된다. 「서동요」와 마찬가지로 여성이 성적 결합에 적극성을 띠고 있기 때문이다. 남녀의 관계를 전도시켜 웃음을 유발하고 있다고 할 수 있다. 뿐만 아니라 부인이 男根을 보고도 아니 부끄러워 해야 한다고 말하는 것은 사람을 웃기려는 익살스러운 농담이라 여겨지는데, 이와 같은 농담은 부인의 일상적인 이미지를 전도시키고 있다고 할 수 있다.

조르쥬 바타이유는, “여자는 수줍어 하면서 (인간성의 근본인) 금기를 지킨

44) 현용준, 『제주도 무속연구』, 집문당, 1986, 234면 및 252-253면 참조.

45) 최덕원, 『다도해의 당제』, 학문사, 1983, iii면 사진9 참조.

다”고 한 바 있는데,⁴⁶⁾ 우리는 일반적으로 수줍어 하는 여자의 이미지를 지니고 있다고 할 수 있다. 그런데 이와 같은 우리의 상식적인 이미지가 깨어질 때 우리는 혼돈을 경험하게 되는데, 이 혼돈이 우리에게 놀라움과 함께 웃음을 가져다 준다고 할 수 있다.

할아버지廉神은 금기를 위반하는 농담으로 사람을 웃기고 있는데, 이와 같은 농담에는 생명을 긍정하는 해학과 장난기가 가득 담겨 있다고 할 수 있다.

할아버지廉神의 그로테스크한⁴⁷⁾ 모습, 명령과 해학적인 수사, 무엇무엇 하면 무엇무엇 하겠다는 조건절 문장, 의례가 벌어지는 무대와 등장인물의 행위에 대한 외부적이고 객관적인 묘사 및 등장인물의 발화에 국한된 극적인 양식을 지니고 있는 「헌화가」에는 주술적인 가요가 지니고 있는 특징적인 요소가 고스란히 들어있다고 생각된다. 이와 같은 측면을 고려할 때, 「헌화가」는 性的 결합을 매개로 하여 풍요를 불러 오려는 놀이곳에서 불러진 희극적인 성격의 노래라 할 수 있는데, 이 희극적인 놀이곳의 등장인물인 할아버지廉神은 신성한 존재이면서 동시에 인간을 웃기는 어릿광대의 이중적인 모습을 하고 있다는 것을 알 수 있다.

지금까지 살펴본 바와 같이 고대 의례에 등장하는 인물은 비극적인 갈등 속에서도 익살스러웠고(「공후인」, 「황조가」), 神을 극화한 인물이면서 동시에 어릿광대인(「서동요」, 「헌화가」) 이중적인 성격을 지니고 있었는데, 「처용가」의 등장인물인 처용은 구원자이면서 동시에 희생자고, 神이면서 동시에 어릿광대라는 점에서 고대의례의 극적 인물의 전형적 성격인 이중적인 성격을 뚜렷이 보여주고 있다고 할 수 있다.

① (前腔)新羅聖代昭聖代

天下大平羅候德處容아바
以是人生애相不語호시란디
以是人生애相不語호시란디

46) 조르쥬 바타이유, 『에로티즘』, 조한경 옮김, 민음사, 1993, 1판 2쇄, 148면.

47) 그로테스크란 일종의 희극적인 요소들도 담긴 여러 모순들의 해결 안된 충돌이며 양면성을 지닌 비정상성을 뜻한다. 이 그로테스크와 관련된 용어 및 양식으로는 부조리한 것, 기묘한 것, 섬뜩한 것, 회화(캐리커처), 패로디, 풍자, 아이러니, 희극적인 것이 있다.(Philip Thomson, 『그로테스크』, 김영무 역, 서울대학교출판부, 1986, 41-79면.)

- ② (附葉) 三災八難이一時消滅호사다
 ③ (中葉) 어와아희즈시여處容아희즈시여
 ④ (附葉) 滿頭插花계오사기울어신 머리에
 ⑤ (小葉) 아으壽命長願호사넘거신니마해
 ⑥ (後腔) 山象이숫갠어신눈섭에
 愛人相見호사오술어신누네
 ⑦ (附葉) 風入盆庭호사우글어신귀예
 ⑧ (中葉) 紅桃花호사티붉거신모야해
 ⑨ (附葉) 五香마득사 응기어신고해
 ⑩ (小葉) 아으千金머그사어워어신이베
 ⑪ (大葉) 白玉琉璃호사티려어신넛바래
 人讚福盛호사미나거신톡애
 七寶 계우사숙거신엇개예
 言慶 계우사늘의어신스맏길혜
 ⑫ (附葉) 설의모도와有德호신가스매
 ⑬ (中葉) 福智俱足호사브르거신빈예
 紅鞋계우사굽거신허리에
 ⑭ (附葉) 同樂대호사길어신허뒤예
 ⑮ (小葉) 아으界面도르사넘거신바래
 ⑯ (前腔) 누고지서세니오누고지서세니오
 바늘도실도어피바늘도실도어피
 ⑰ (附葉) 處容아비롤누고지서세니오
 ⑱ (中葉) 마아만 마아만호니여
 ⑲ (附葉) 十二諸國이모다지서세은
 ⑳ (小葉) 아으 處容아비롤마아만호니여
 ㉑ (後腔) 머자외야자線李야
 셸리나내산코홀픽아라
 ㉒ (附葉) 아니웃미시면나리어다머즌말
 ㉓ (中葉) 東京볼근드래새도록노니다가
 ㉔ (附葉) 드러 내자리롤보니가리네히로새라
 ㉕ (小葉) 아으들흔내해어니와들흔위해어니오
 ㉖ (大葉) 이런저귀處容아비웃보시면
 熱病神이사贈스가시로다
 千金을주리여處容아바
 七寶를주리여處容아바
 ㉗ (附葉) 千金七寶도말오
 熱病神을날자바주소셔
 ㉘ (中葉) 山이여미히여千里外예
 ㉙ (附葉) 處容아비롤어여려거져
 ㉚ (小葉) 아으熱病大神의發願이샷다

악학궤범에 따르면 고려궁정잔치노래 「처용가」는 설날 그믐 하루 전날 궁중에서의 儺禮 때 역귀를 쫓는 의식을 한 뒤 궁 안의 뜰에서 池塘具를 설치하는 등 무대를 차려놓고 처용무를 출 때 樂工들이 연주하는 처용만기에 맞추어 女妓가 부른 노래다.

이 고려궁중의 儺禮와 儺戲는 신라 때부터 전해 오던 것을 전승한 것인데, 儺戲의 등장인물인 처용은 方相氏와 같은 驅疫神을 극화한 인물이 아닐까 생각된다.

처용이 驅疫神을 극화한 인물이라면 處容戲는 원래 治病儀禮에서 비롯된 놀이가 아닐까 생각된다.

처용은 병을 쫓는 神的 존재이므로 인간과 달라야 한다. 「처용가」에 묘사된 처용의 모습은 성호선생이 지적한 바와 같이 異人性이 두드러진다. 이 異人性은 무엇보다 과다함에 그 특징이 있는 바, 이 과다함을 잘 나타내는 말이 「처용가」에서 네 번이나 되풀이 사용된 계우다란 말이다.

처용의 모습은 과다함 그 자체라 해도 지나치지 않다. 머리에 꽃을 꽂아 기울어진 머리, 애인을 만나 오붓해진 눈, 첩보가 무거워 숙어진 어깨, 늘어진 소매자락, 부른 배, 붉은 가죽띠가 무거워 굽은 허리, 긴 정갱이, 계면조 음악에 맞추어 춤추다 넓어진 발⁴⁸⁾ 등 균형에 어긋난 그로테스크한 몸매와 싸움을 하더라도 이길 수 없는 과다한 치장을 하고 있다. 이 기괴하고 우스꽝스러운 몸으로 어떻게 역신과 싸울 수 있다는 말인가. 아니 그의 有德하신 가슴과 福智俱足한 배에는 同樂大平한 不爭之德이 가득 차 있어 싸울 필요를 느끼지 못할 것이다. 그렇다면 처용이 역신과 싸우지도 않고 역신을 이길 수 있다는 말인데, 그 방법은 과연 무엇이었던가. 有德한 가슴과 福과 지혜가 구족한 부른 배에서 나온 그 방법은 다름 아닌 머준말에 잘 나타나 있다. 역신을 움아매는 모질고

48) '계면'을 최정여는 무당의 당골 구역(최정여, 『한국고시가연구』, 계명대 출판부, 1989, 171면.), 박진태는 분장한 처용의 옷치레에 이어서 춤추는 처용의 깃치레(박진태, 『탈놀이의 기원과 구조』, 새문사, 1990, 257면.), 양주동은 樂調名(양주동, 『여요전주』, 을유문화사, 1963, 7판, 171면.)으로 본다. 필자는 鄭瓜亭의 '도담드르샤'와 처용가의 '界面 도르샤'는 사물의 일부로서 사물의 전체를 나타내는 수사법인 제유법으로, 각각 노래 들으시어와 음악에 맞추어 춤추시어란 뜻으로 본 바 있다.(엄국현, <정과정연구>, 『한국문학논총』 제15집, 1994. 12, 72면.)

꽃은 말,⁴⁹⁾ 그것이 바로 『삼국유사』에 실려 있는 이른바 「신라처용가」다.

흔히 「신라처용가」를 원 노래로 하여 「고려처용가」가 나중에 새로 지어진 것으로 보고 있으나, 「신라처용가」와 「고려처용가」는 현용준이 지적한 것처럼 구전되던 巫歌가 二重定着된 것으로 생각된다. 즉 口傳되던 巫歌(신화)의 많은歌唱 부분 중 '東京明期' 이하가 一然에 의하여 정착이 되고, 다시 同巫歌(신화 전체)가 구전 유동하다가 『악학궤범』, 『악장가사』 등에 또 정착이 이루어졌다는 것이다.⁵⁰⁾ 다시 말하면 「고려처용가」의 머즌말에 해당하는 부분이 따로 떨어져 나와 정착된 것이 「신라처용가」라 생각되고, 원래의 치병의례 때 불린 처용가는 고려 궁중의 나라 때 불리는 노래로 채택되면서 약간의 변화가 있었을 것인데 그것이 바로 『악학궤범』 등에 정착된 「고려처용가」라 생각되는 것이다.

그렇다면 원래의 「처용가」는 어떤 변화를 겪게 되었는가?

잘 알려진 바와 같이 「신라처용가」의 끝 부분인 '본디내해다마론아사놀었다
흐릿고'가 「고려처용가」에는 빠져 있는데, 원래의 「처용가」는 이 부분을 포함하고 있었으리라 생각된다.

원래의 「처용가」가 이와 같았다면 一然은 왜 「처용가」 가운데 역신을 읊아 때는 머즌말만을 채록하였던가? 그것은 一然이 우리의 고대가요를 채록하는 기준이 짧고 정연한 형식의 漢詩와 같은 짧은 서정시를 채록하는 데 있었기 때문이 아닐까 생각된다.

一然은 月明師의 「兜率歌」를 설명하는 가운데, “지금 세간에서는 이것을 散花歌라고 하나 잘못이다. 마땅히 兜率歌라고 해야 할 것이다. 散花歌는 따로 있는데 그 글이 번다하여 실지 않는다.”고 한 바 있다.

一然이 말하는 散花歌는 詞腦歌를 달리 표기한 말이며, 「도술가」는 始-次-終으로 구성되는 곳의 시작부분인 請神의 절차에서 불려진 두레소리란 것이 밝혀졌다.⁵¹⁾ 그렇다면 一然은 始-次-終으로 구성된 번다한 사설의 사뇌가, 즉 향가 가운데 長歌로 된 사뇌가의 시작부분에 불린 짧은 두레소리만을 채록하였던 것이니, 그것이 바로 『삼국유사』 권5 월명사 도술가조에 실린 「도술가」인

49) “머즌. 멧(惡)의 연체형. 惡의 訓으론 고어에 모던·구준 외에 또 머즌이 있다. 머즌말은 惡言·呪語의 義”(양주동, 『여요전주』, 188면.)

50) 현용준, 『무속신화와 문헌신화』, 416~417면.

51) 엄국현, <아리랑과 ‘한’의 미학>, 209-217면 참조.

것이다.

一然은 글이 번다한 散花歌 가운데 앞부분에 해당하는 짧은 노래만을 채록하여 「도술가」라 불렀던 것이다. 一然의 채록기준이 이러하였기 때문에 글이 번다한 원래의 「처용가」 가운데 일부본인 머즌말이 처용가라 하여 채록된 것은 一然의 채록기준에 비추어 볼 때 당연한 현상이 아닐까 생각된다.

一然의 채록기준과 달리 고려궁정잔치노래는 「고려처용가」처럼 글이 번다한 巫歌도 채록할 필요가 있었는데, 그것은 고려궁중에서 잔치를 벌이면서 궁정의 연향악에 맞추어 부를 각종의 노랫말이 필요했기 때문일 것이다. 고려궁정의 연향악이 왜 노랫말은 없이 악곡만 전해지고 있었던 것인지에 대해서는 따로 연구할 필요가 있는 문제라 생각된다. 다만 고려의 향악은 통일신라시대의 향악을 큰 변천과정을 안 거친 채로 전승한 그 기반 위에 향악정재나 새 향악기들을 첨가시켜서 발전시킨 음악문화였고, 송의 교방악과 사악이 고려조정을 물밀듯이 휩쓸었지만, 신라의 향악을 새롭게 발전시킨 고려의 향악은 대악서나 관현방의 우부라는 위치를 굳게 지키면서 좌부의 당악과 어깨를 나란히 하고 전승될 수 있었다는⁵²⁾ 점을 고려한다면, 처용가는 신라 때부터 전해져 오는 궁정의 악곡에 신라 때부터 전해져 오는 巫歌인 처용가의 노랫말을 엮어 부른 고려궁정의 향악정재가 아닐까 생각된다. 고려궁정악은 이처럼 형식(궁정악)과 내용(巫歌 혹은 민요)이 괴리를 보인다는 데 그 특징이 있다고 할 수 있다.

만약 고려궁정악의 실상이 이와 같다면, 고려시대의 한림별곡, 서경별곡, 청산별곡과 같은 聯長이나 처용가와 같은 長形의 歌形은 宋樂의인 樂曲方法에 맞추다 보니 나타난 것이라는⁵³⁾ 기존의 설명은 재고될 필요가 있다고 할 것이다.

원래의 「처용가」는 그것을 채록하는 사람의 기준이나 목적에 따라 일부본이 채록되기도 하고 어느 부분은 제외되기도 하였던 것이니, 그 제외된 부분은 「신라처용가」의 끝 부분인 '본디내해다마른아사놀었다흐릿고'다.

「신라처용가」의 끝 부분이 「고려처용가」에서는 빠져 있는 이유에 대해서,

52) 송방송, 『고려음악사연구』, 일지사, 1988, 181면.

53) 최정여는 고려가요가 한림별곡, 서경별곡, 청산별곡, 가시리처럼 연장형식을 취하거나, 처용무가 고려에 와서 전후에 노랫말이 덧붙여 장형화된 것은, 향악곡이 송악곡화했기 때문이라 보았다(최정여, 『한국고시가연구』, 계명대학교 출판부, 1989, 317-318면 참조.)

「신라처용가」가 삽입가요이며 또 악절편성상 빠질 수밖에 없었다고 설명한다.⁵⁴⁾ 그러나 고려처용가를 통해 볼 때, 「신라처용가」는 본래의 巫歌 위에 덧붙인 삽입가요⁵⁵⁾로 볼 수 없지 않을까 생각된다. 왜냐하면 「신라처용가」는 「고려처용가」의 극적 구성에서 정점에 해당하는 부분으로 「신라처용가」의 앞뒤 부분과 함께 유기적인 플롯을 형성하고 있는 노래이기 때문이다. 판소리에 들어 있는 삽입가요가 본문의 사실과 사건진행을 약화하는 군소리가 될 뿐인데⁵⁶⁾ 반해 「신라처용가」는 「고려처용가」의 구조에 있어서 핵심요소인 것이다.

「신라처용가」는 삽입가요로 볼 수 없을 뿐만 아니라 「신라처용가」의 노랫말은 後腔 附葉 中葉 附葉 小葉의 악절에 처리할 수 없을 정도로 가사가 긴 것도 아니다. 다른 악절에 비해 노랫말이 긴 ①⑥⑩⑬⑮의 악절처럼 ⑩과 ⑮를 합쳐서 하나의 악절로 만들 수 있기 때문이다. 그렇다면 신라처용가의 끝 부분이 빠진 것은 무엇 때문일까? 「신라처용가」를 자세히 살펴 보도록 하자.

東京불근드래새도록노니다가드러내자리물보니가리리네히로새라아으들흔
내해어니와들흔뉘해어니오본디내해다마른아사놀엇디흐릿고

『삼국유사』에 수록된 「처용가」는 『악학궤범』에 수록된 「처용가」와 달리 악절로 구분되어 있지도 않고, 다른 향가와 달리 歌節로 구분되어 있지도 않다. 『악학궤범』의 「처용가」가 궁중악에 사용된 노래라면, 『삼국유사』의 「처용가」는 치병의례 때 불린 원래의 「처용가」의 가창방식을 반영하고 있는 것은 아닐까.

「신라처용가」의 해석에 있어서 가장 문제가 되는 부분이 ‘엇디흐릿고’를 체념으로 보느냐 아니면 협박으로 보느냐 하는 데 있다.

「처용가」를 巫歌를 볼 때 이 ‘엇디흐릿고’는 협박의 표현으로 보는 게 자연스럽다. 그러나 「처용가」의 배경설화에 처용이 역신을 물리치는 게 아니라 노래를 부르고 춤추며 (스스로) 물러났다(唱歌作舞以退)고 되어 있고, 또 처용이 노여움을 나타내지 않았다(公不見怒)라는 말이 있는 것으로 보아 협박으로 보기는 어렵게 되어 있다.

54) 최정여, 『한국고시가 연구』, 283-284면 참조.

55) 김동욱, 『한국가요의 연구』, 을유문화사, 1976, 재판, 122면.

56) 김동욱, 『한국가요의 연구』, 448면.

그러나 또 한편 체념적 태도로 보기도 어렵다. 왜냐하면 「신라처용가」, 즉 머슴말이 불려진 다음 열병신은 헛감에 지나지 않는 존재로 전락하고 말기 때문이다. 더구나 처용은 「고려처용가」의 서사부분에 묘사된 그대로 한 마디 말 없이도 일시에 삼재팔난을 소멸시키는 신비한 힘을 지닌 존재가 아니던가.

또 다른 한편 처용이 관용함으로써 역신을 굴복시킨다고 보기도 하는데, 앞에서 지적한 바와 같이 열병신을 헛감으로 만들고 마는 처용의 모습에서 불교적 인육보살의 모습을 찾기는 어렵다. 처용은 민속학계에서 대체로 일치된 견해를 보이는 바 그대로 巫神이지 불교적 보살은 아닌 것이다.

‘엇디흐릿고’가 협박도 아니고 체념도 아니고 관용도 아니라면 도대체 이것을 어떤 태도의 표현으로 보아야 할 것인가. 필자는 이 ‘엇디흐릿고’를 협박도 아니고 체념도 아니며 관용도 아닌 익살로 본다.

「고려처용가」의 앞부분에 묘사된 처용은 기괴하면서 동시에 우스운 모습을 하고 있다. 뿐만 아니라 「신라처용가」에서도 우스운 이미지가 돌발적으로 나타나서 사람을 웃긴다. 가랑이라는 신체이미지가 바로 그것이다. 가랑이라는 수사법(제유법)은 간통하는 인간의 신체이미지를 통해 간통을 폭로할 뿐만 아니라, 인간을 가랑이로 축소하고 왜곡하여 회화화함으로써 간통하는 인간을 우습게 만들어 버린다. 이처럼 처용에게서 가장 두드러진 모습은 협박이나 체념, 혹은 관용이 아니라 웃기는 모습이다.

처용이 역신을 옹아맨 방법은 바로 이것이다. 간통하는 역신의 정체를 머슴말로 폭로하는 것이다. 有德한 가슴의 처용이 싸우지도 않고 이길 수 있는 방법, 복과 지혜가 구족한 부른 배에서 나온 피는 다름 아닌 美人計였다.

역신을 함부로 건드리다간 동티나기 십상이다. 그렇다고 그를 그냥 둘 수도 없고 사로잡기에는 몸이 너무 무겁다. 게다가 有德하여 맞싸울 수도 없다. 그렇다면 방법은 단 한 가지. 남의 아내를 건드리다 들킨 농은 오금이 박히기 마련이다.

미인계를 써서 상대방을 꼼짝 못하게 하는 수법은 「처용가」 뿐만 아니라 「海歌」에서도 찾아볼 수 있다. 「海歌」에서 ‘남의 여자를 앗아간 罪’는 ‘그물’처럼 상대방을 꼼짝 못하게 한다.⁵⁷⁾ 사실상 제주도의 영감놀이를 보면 알 수 있

57) 엄국현, <수로부인 설화의 고대의례적 성격>, 271면 참조.

뜻이 역신은 미녀를 좋아한다.⁵⁸⁾ 그런데 공고롭게도 처용의 아내가 美人이었다.⁵⁹⁾ 처용은 달밤이면 밤새 춤추는 등 역신에게 틈을 보이고 나서 간통의 현장을 급습한 것이다. 간통하다 들켜 오금이 박힌 역신을 사로잡기 위해서는 처용을 빨리 완성시켜야 한다. 그래서 12재국 뿐만 아니라 나무까지 동원시켜 처용을 만들고 있는 것이다. 이 기발한 상상력! 벗아 오얏아 녹리야 빨리나 내신코(끈의 매듭)를 매어라. 바늘도 실도 없이 처용아비를 마름질하고 지어 세워서 역신을 옥아매어 보자.

⑬의 '마아만'은 앞의 설명에서 이미 드러났듯이 마름질하다는 뜻을 지닌 '마뭇오다'에서 온 말이 아닐까 생각된다. 이 '마뭇오다'가 전위현상이나 모음동화 현상 등에 의해 마오뭇다>마아말다>마아만으로 된 것이 아닐까 생각된다. 「처용가」의 '마아만'은 「정석가」의 '므쇠로 털릭을 몰아 나눈'의 '몰아'와 마찬가지로 마름질하다는 뜻으로 쓰인 말이라 생각되는 것이다.

그런데 보라, 간통의 현장에 뛰어든 처용의 이 기막힌 행동과 대사. 아내를 뺏긴 자가 보여주는 이 뜻밖의 극적인 모습. 처용은 분노하며 달려들어 앙갚음하는 것이 아니라, 노래하고 춤추며 물러나고 있는 것이 아닌가. 기대한 것과 실제로 도래한 것 사이의 불일치, 곧 긴장의 해이나 비정상적인 것은 우리의 웃음을 자아내는 희극적인 것의 본질이다.⁶⁰⁾ 처용이 보여준 비상식적 행동은 궁지에 몰린 역신을 감동시키기에 충분한 것이었고, 이것이 극적 전개를 역전시켜 행복한 결말로 이끄는 것이다. 이 놀라운 美人計가 성공하기 위해서는 아내를 뺏긴 처용 뿐만 아니라 제물로 바쳐지는 처용처가 고통을 느끼지 않아야 한다.⁶¹⁾ 만약 처용이 분노하거나, 처용처가 한 마디라도 하게 된다면 처용회는 비극이 될 뿐이다.

정병욱이 「신라처용가」에서 희극미를 발견한 것과⁶²⁾ 김학성이 이 머즌말을

58) “이 신(영감신)은 해녀나 파부 등 미녀를 좋아하여 같이 살자고 따라 붙어 병을 주거나 밤에 살짝 규방을 드나드는 망칙한 성격도 있다.”(현용준, 『제주도무속 연구』, 288면.)

59) “왕은 미녀를 처용에게 아내로 주었다. …… 그의 아내가 매우 아름다웠으므로 역신이 그녀를 훔쳐갔다.”(『삼국유사』, 권2, 처용왕 망해사)

60) 김준오, <국문학 연구에 있어서의 골계론>(『한국현대장르비평론』, 문학과 지성사, 1990), 252면.

61) C. 카터 콜웰, 『문학개론』, 56-57면 참조.

62) 정병욱, 『한국고전시가론』, 92면.

‘비극적 현실을 골계적으로, 그리고 객관적으로 묘사한 것’이라고⁶³⁾ 지적한 것, 그리고 이재선이 ‘아내의 간통의 현장을 넷의 가랑이로 표현하는 화자(처용)의 신체적인 표현은, 확실히 치밀한 산술적 계산이기보다는 유아적이고 어릿광대와 같은 바보스러움의 희극적 표현이다’고 본 것은⁶⁴⁾ 「신라처용가」의 본질을 정확히 지적한 것이라고 할 수 있다. 다만 김학성은 「신라처용가」의 뒷부분을 ‘약자의 패배의식에 의한 비애감을 표출한 것’으로⁶⁵⁾ 보았는데, 이것은 ‘어디 허릿고’를 체념으로 보는 기존의 해석에 따랐기 때문이 아닐까 생각된다.

앞에서 살펴 보았듯이 처용은 약자로서 아내를 뺏긴 것이 아니라, 역신을 옥아매기 위해 美人計를 사용했던 트릭스터로서 아내를 뺏긴 것이다. 트릭스터 처용의 모습이 두드러진 곳이 바로 머즌말인 것이다. 트릭스터 처용의 진면목은 美人計라는 계략에 그치는 것이 아니라, 아내를 뺏겼음에도 불구하고 분노하지 않고 춤추며 물러난 데 있다. 미인계 이외에도 처용은 역신을 사로잡기 위해 또 하나의 비책을 숨겨 두었으니 그것이 바로 악에 대한 유감주술적 대응 방식이다. 제주도 무속에서 질병을 치료하는 방법은 기원유화법과 협박구축법과 간접제거법의 세가지다.⁶⁶⁾ 「처용가」는 내가 물러남으로써 상대방을 물러나게 하는 유감주술의례방식을 취하였으니, 이는 제주도 영감놀이와 같은 간접제거법에 해당한다. 내가 물러나면 상대방도 물러날 것이라는 유감주술의 방법, 그것이 바로 노래하고 춤추며 물러나는 비상식적 행동의 정체였던 것이다.

아내를 뺏긴 처용의 슬픔과 분노, 그것은 날카로운 칼과 같아서 상대방을 찌를 뿐만 아니라 자신을 찌르기도 한다. 절망으로 땅 위에 쓰러지게 한다. 슬픔과 분노를 극복하는 방법은 곧바로 뛰어들어 양값음하는 것이 아니라, 슬픈 계면조 음악에 맞추어 원을 그리며 둥글게 둥글게 도는 것이다. 그 춤이 절망으로 좁아진 인간의 발을 넓게 만든다. 땅과 조화를 이루게 한다. 머즌말의 노래로 역신을 부끄럽게 하고, 춤으로 슬픔과 분노를 달래며, 유덕하신 가슴에서 나온 평화의 사상으로 스스로 물러나는 처용의 모습에서 玄妙之道로 接化群生하였던 仙人의 風流를 느낄 수 있는 것이다.

63) 김학성, 『한국고전시가의 연구』, 373면.

64) 이재선, 『우리 문학은 어디에서 왔는가』, 376면.

65) 김학성, 『한국고전시가의 연구』, 373면.

66) 현용준, 『무속신화와 문헌신화』, 246-247면 참조.

아내를 뺏긴 처용에게서 슬픔과 분노를 찾을 수 없다면 「신라처용가」는 가량이라는 표현을 포함하여 엇디흐릿고까지 노랫말 전체가 익살스러운 표현으로 되어 있다고 보아야 한다.

회극의 극적 전개에서 주인공을 파멸적인 전락에 가깝게 끌고 와서, 그 다음 될 수 있는 한 빨리 극적 전개를 역전시키는 것을 '제의적인 죽음의 지점'이라고 부른다. 이와 같은 특징을 보이는 작품들은 극 뿐만이 아니라 소설에서도, 희극적인 이야기임에도 불구하고 결말 가까이 와서 비극적인 파국으로 일보직전까지 몰고 가는 듯이 보이는 작품들이 많다고 한다.⁶⁷⁾ 이런 점에 비추어 볼 때 역신의 정체를 폭로함으로써 처용처의 정조를 유린하던 역신의 힘을 잃게 만든 「신라처용가」는 극적 구성의 정점 부분, 그것도 제의적인 죽음의 지점에서 불려진 희극적인 노래라 할 수 있겠다.

아내를 뺏겼음에도 불구하고 어찌할 바를 모르겠다는 듯이 익살을 부리는 어릿광대 처용의 웃음은 그러나 고대종교의 쇠퇴와 더불어 사람들에게 이해되지 못했던 것 같다. 그래서 고려 왕실의 지식인들이 처용회를 고려 궁중의 연향악으로 받아들일 때 「처용가」의 결말 부분에 나타나는 처용의 무서운 모습에 초점을 맞추어 「신라처용가」의 마지막 부분인 희극적인 대사를 의도적으로 빼버렸던 것이 아닐까 생각된다. 그렇다면 「신라처용가」의 마지막 부분이 빠진 것은, 「신라처용가」가 삽입가요이기 때문도 아니고 악절편성상의 문제도 아니라 노랫말의 내용면을 고려했기 때문이라 할 수 있다.

「처용가」의 묘사에서 특이한 점은 등장인물인 처용아버지와 열병대신의 극적인 대조라고 할 수 있다. 처용아버지에 대해서는 말 그대로 머리에서부터 발 끝까지 자세하게 묘사되어 있으나, 열병대신에 대한 구체적인 묘사는 한 마디도 없다. 다만 처용아버지를 두려워하는 열병대신의 약한 모습만 나타날 뿐이다.

역신에 대한 묘사가 부족한 것은 상황의 왜소화, 다시 말하면 세계를 별것 아닌 것으로 격하시켜서 극복하는 해학적 세계관과 관련된다고 할 수 있다.⁶⁸⁾ 역신을 머즌말로 폭로하여 약화시키고 마침내 항복하게 만들어 버리는 수법은 해학적 세계관 뿐만 아니라 회극의 축제정신이 지닌 이중적인 비전과도 관련

67) N. 프라이, 『비평의 해부』, 250면.

68) 김준오, 『한국현대장르비평론』, 260면 참조.

된다. 이중적인 비전이란 결말에서 방해꾼을 추방하는 것이 아니라 화해와 용서의 세계에 참여하게끔 하는 축제정신이다.⁶⁹⁾ 이와 같은 축제정신은 「춘향전」에서도 찾아볼 수 있는데, 「춘향전」에 등장하는 변학도는 그의 낭패를 툭툭 털고 일어서서 결말의 행복한 축제에 함께 참여하고 있다. 이 변학도라는 인물은 깊이가 없고 실체성이 희박한 도형적 인물인데,⁷⁰⁾ 희극의 결말에서 화해와 용서의 세계에 참여하기 위해서는 등장인물의 성격이 도형적인 필요가 있으리라 생각된다. 결국 「처용가」에서 역신에 대한 묘사를 하지 않은 것은 상황을 왜소화시켜 극복하는 해학적 세계관 뿐만 아니라 희극의 결말에서 방해꾼도 축제에 함께 참여시키기 위한 희극의 축제정신이 지닌 이중적인 비전과도 관련된다고 할 수 있다.

악의 악한 점만을 드러냄으로써 악을 극복하고자 하였던 해학적 세계관과 방해꾼도 축제에 참여시키는 이중적 비전은 굿거리에서 잡귀잡신을 불러 모아 배불러 먹이고 뒤탈없이 해달라고 한바탕 놀린 다음 뒷물림을 하는 샤마니즘의 악에 대한 태도와 무관한 것은 아닐 것이다.

지금까지 살펴본 것처럼 우리가 고대가요의 정체를 파악하기 힘든 이유 가운데 하나는 고대의례의 등장인물이 지닌 이중적 성격 때문이었다. 白首狂夫, 사냥꾼, 善化公主, 水路夫人, 牽牛老翁, 處容 등은 비극적인 갈등 속에서도 익살스러웠고, 神이면서 동시에 어릿광대였다. 고대의례에 등장하는 인물의 이와 같은 이중적인 성격을 올바르게 파악할 때, 우리는 고대가요에 대한 올바른 이해에 도달할 수 있을 것이다.

4. 鄉人과 어릿광대, 그 울음과 웃음의 세계

한국의 고대가요는 의례에서 불러졌고, 이 의례의 등장인물은 현명함을 숨기고 있는 어릿광대였다. 이 어릿광대는 울음을 통해 인생의 비극적 전망을 제시하고, 웃음을 통해 삶을 찬양하는 인생의 희극적 전망을 제시하고 있었다. 고

69) 임철규, <희극의 미학> (『우리 시대의 리얼리즘』, 한길사, 1983), 32-37면 참조.

70) 李相日, 『한국인의 굿과 놀이』, 文音社, 1986, 77-79면 참조.

대의 의례에서 비극과 희극은 우리의 삶에 대한 이중적 전망을 제시한다고 볼 수도 있지만, 고대의 의례가 비극에서 희극으로 전환되는 플랫폼을 지녔고, 이에 따라 혼례와 관련된 희극적 난장판으로 끝나게 되어 있다는 점을 염두에 둔다면, 고대의 의례에서는 희극적 전망이 비극적 전망보다 더 중요한 의의를 지녔던 것이 아닐까 생각된다.

한국의 고대가요가 희극적 전망을 중요하게 생각한 이유는 무엇인가. 또 이러한 웃음의 세계를 창조한 鄉人은 어떤 사람인가 하는 것을 알아볼 필요가 있다. 웃음의 문화에 대한 이해는 그것을 만든 사람에 대한 이해와 무관하지 않기 때문이다.

시간은 죽음을 향해 나아가도록 하며 파멸시키는 것이다. 그러므로 우주는 매년 재창조되지 않으면 붕괴될 위험이 있다. 세계는 주기적으로 수리되고 갱신될 필요가 있는 것이다.⁷¹⁾ 존재하는 모든 것이 새로이 소생하기 위해서는 카오스로, 오르지로, 어두움으로, 물로, 다시 말하면 근원으로 되돌아가야 한다.⁷²⁾ 의례는 이처럼 근원으로 되돌아감으로써 묵은 세월을 추방하고 새로운 세계의 도래를 요구하는 데 그 목적이 있다. 의례는 우주의 초기단계인 태고, 즉 창조적인 힘을 지닌 원초적인 시기를 다시금 실현시키는 것이다.⁷³⁾

방종한 성적 광란, 과다한 소비, 권력과 신성에 대한 우스꽝스러운 풍자 등 가치를 전복하고 금기를 위반하며 사회의 질서를 전복시키는 것은 원초적인 혼돈의 시기로 되돌아가기 위한 것이다. 원초적인 혼돈에서 비롯되는 웃음은 자연의 마비상태를 일깨워 왕성한 생식력을 되찾게 해준다.⁷⁴⁾ 카오스로, 다시 말하면 낙원의 세계로 돌아가기 위한 수단인 웃음은 낡은 세계를 파괴한다는 점에서 일종의 폭력이지만 새로운 질서를 창조한다는 점에서 생산적인 폭력이다.⁷⁵⁾

71) 미르세아 엘리아드, 『신화와 현실』, 이은봉 역, 성균관대학교 출판부, 1985, 58~59면 참조.

72) 엘리아드, 『우주와 역사』, 정진홍 역, 현대사상사, 1976, 128면 참조.

73) 로제 카이유와, 『인간과 썰』, 153면.

74) 로제 카이유와, 『인간과 썰』, 168~186면 참조.

75) 폭력의 긍정적 의미에 대해서는 프랑수아 스티른, 『인간과 권력』, 이화숙 옮김, 도서출판 예하, 1989, 27~30면 참조.

생산적 폭력인 웃음에는 해학에서부터 아이러니, 기지, 회화(캐리커처), 패러디, 그로테스크, 풍자 등 다양한 형식이 있다. 앞에서 살펴본 고대의 의례에 나타난 웃음은 해학이나 회화, 장난스러운 그로테스크 등 자기자신을 겨냥한 장난스러운 웃음이며 바보놀이였다고 할 수 있다면, 아이러니와 풍자처럼 다른 사람을 겨냥한 비웃음은⁷⁶⁾ 탈춤에서 특히 두드러지게 나타난다고 할 수 있다. 봉산탈춤에서 우리는 남을 비웃는 패러디의 예를 쉽게 찾을 수 있다.

말뚝이 : 샌님, 저도 한 수 지을 터이니 운자를 하나 불러 주시오.

생 원 : 재구삼년에 능풍월이라더니, 네가 양반의 집에서 몇 해를 있더니 기특한 말을 다 하는구나. 우리는 두 자씩 불러 지었지마는 너는 단자로 불러줄 게 한 자씩 이나 달고 지여보아라. 운자는 강자다.

말뚝이 : (곰 영시조로) 썩정 바자 구녕엔 개대강이요 헌바지 구녕엔 좃대강이라.

생 원 : 아, 그놈 문장이로구나. 운자를 내자마자 지어내는구나. 자알 지었다.⁷⁷⁾

고급한 형식에 저급한 내용을 담을 때 해학적 불일치가 발생한다. 말뚝이는 한시 장르를 회극적으로 모방한 패러디 수법으로 양반을 풍자하고 있는 것이다. 뿐만 아니라 이와 같은 말뚝이의 戲作이 지닌 비웃음을 알아채지 못하고 잘 지었다고 감탄하고 칭찬하는 양반의 대답을 통해 우리는 양반의 무지가 폭로되는 아이러니칼하고 풍자적인 웃음을⁷⁸⁾ 맛보게 되는 것이다.

카이유와에 따르면, 축제는 계급사회의 경우 사회적으로 서로 다른 계급들이 서로 가까워지고 또 우호관계를 맺는 기회이며, 이러한 축제가 사라졌을 때 그 사회는 유대관계를 잃는다는 것이다.⁷⁹⁾ 그렇다면 의례에 등장하는 말뚝이와 같은 어릿광대는 의례 때의 웃음을 통해 사회적인 질서를 전복시킴으로써 잃어버린 낙원을 재현시키려 하였던 것이 아닐까 생각된다.

76) 자기자신을 웃는 웃음과 남을 비웃는 웃음의 구별에 대해서는, V.S. 리하초프, <고대러시아의 웃음세계>(『러시아 기호학의 이해』, 민음사, 1993), 109~114면 참조.

77) 심우성, 『한국의 민속극』, 창작과 비평사, 1977, 3판, 238면.

78) 풍자의 유형 가운데 나쁜 것을 좋게 다루는 풍자는 아이러니의 한 형태, 즉 말과 뜻이 반대인 경우다.(C. 카터 콜웰, 『문학개론』, 71면 참조.)

79) 로제 카이유와, 『인간과 썰』, 189면.

플란드의 철학자 콜라코브스키이는 어릿광대, 즉 익살꾼의 기능이 비판적 인식을 침체화시키는 데 있다고 보는데, 사회에 대하여 회극적이고 비판적인 관계를 수립하는 익살꾼의 대 사회관계를 그는 다음과 같이 말하고 있다.

익살꾼은 상류사회의 단골손님이기는 하지만 상류사회에 속하지는 않는 자로서 다만 이를 그의 무례한 질문의 대상으로 삼고 있을 뿐이다. 그는 자명하다고 보이는 것을 문제시 한다. 만일 자기가 상류사회의 일원이었다면 익살꾼은 그런 짓을 할 수가 없었을 것이다. 그가 상류사회의 일원이었다면 그는 기껏해야 응접실의 재사를 벗어나지 못했을 것이다. 익살꾼이라는 것은 반드시 아웃사이더로 남아 있어야 한다. 익살꾼은 상류사회를 축선 밖에서 관찰하지 않으면 안된다. 그럴 때에만 익살꾼은 명백한 것의 뒤에 숨겨 있는 불투명한 것을, 그리고 결정적인 것으로 나타나는 것의 배후에 있는 비결정적인 것을 정탐할 수 있는 것이다. 동시에 그는 상류사회가 신성시하는 것이 무엇인가를 알아내기 위하여, 그리고 자기의 무례를 행사하기 위하여 상류사회에 자주 드나들지 않으면 안되는 것이다.⁸⁰⁾

한국고대사회에서 웃음을 통해 질서를 뒤집고 일시적인 혼란을 가져오는 어릿광대라는 극적 인물을 창조한 사람은 고대종교의 사제인 鄉人이었다.⁸¹⁾ 한국고대사회에서 鄉人은 신과 인간을 매개할 뿐만 아니라 서로 다른 계급의 유대 관계를 돕는 고대종교의 사제였다. 그렇다면 어릿광대는 鄉人의 중간적인 성격과 역할을 반영하고 있는 예술적인 창조물이 아닐까.

여기서 鄉人이 만든 의례가 어떤 예술적 기능을 지니고 있는지 살펴볼 필요가 있을 것이다. 고대의 의례가 결핍에서 탐색을 거쳐 해결에 이르는 구조를 지녔다는 점에서 볼 때 고대의 의례는 무질서하고 결핍된 현실에 질서를 부여하는 창조적인 기능을 지니고 있다고 할 수 있다. 또 한편 고대의 의례는 현실의 질서를 파괴하는 기능을 지니고 있다고 할 수도 있다. 그렇다면 고대의 의례는 혼란을 조성함으로써 새로운 질서를 창조하는 이중적인 기능을 동시에 수행했던 것이 아닐까 생각된다.

고대의 의례는 「龜旨歌」의 배경설화에 잘 나타나 있듯이 九干과 같은 지배 계급 뿐 아니라 마을 사람들이 함께 벌였던 공동체문화였다. 고대종교의 사제

80) 하아비 콕스, 『바보祭』, 김천배 역, 현대사상사, 1982, 8판, 219~220면에서 재인용.

81) 鄉人의 정체에 대해서는, 엄국현, <아리랑과 '한'의 미학>, 218~220면 및 엄국현, <향가의 개념에 대한 연구>, 12~14면 참조.

였던 鄉人은 이와 같은 의례에서 하늘의 말을 사람들에게 전하면서 신이 내려오는 길을 만들고⁸²⁾ 노래하며 춤출 것을 지시한 고대의 연출가였다.

고대의 연출가 鄉人은 의례를 통해 시조의 죽음을 슬퍼하고 그의 재생을 빌었을 뿐만 아니라 하늘과 땅의 神婚을 모방한 왕의 혼례에서는 어릿광대라는 비극적이면서 동시에 희극적인 인물을 창조하여 공동체사회의 풍요와 연대감을 도모하였던 것이다.

鄉人이 만든 어릿광대의 세계는 울음과 웃음의 세계라 부를 수도 있겠는데, 이 가운데 웃음의 세계는 「처용가」의 경우에서 볼 수 있었던듯이 고대종교의 쇠퇴와 더불어 제대로 이해되지 못했던 것이 아닐까 생각된다. 특히 웃음이 지닌 폭력적 기능, 저속하고 물질적이며 육체적인 특성은 봉산탈춤에서 볼 수 있었던듯이 한시를 희극적으로 모방한 장르 패러디 수법을 통해 패러디된 장르인 한시를 조롱 내지 경멸함으로써 지배계급의 권위와 특권을 타파하는 등 피지배계급의 대항 이데올로기를 생산하는 민중문학장르가 될 가능성이 많다고 할 수 있다.⁸³⁾ 예컨대 바흐친이 연구대상으로 삼은 르네상스와 중세시대의 웃음은 공식적이며 심각한 문화와 대립된 민속문화, 특히 민중의 카니발 축제와 관련된 저속하고 물질적이며 육체적인 특성을 지닌 웃음이라 할 수 있다.⁸⁴⁾

이처럼 웃음의 세계가 저급한 문학장르로 인식된 것은 아리스토텔레스를 통해서도 살펴볼 수 있다. 아리스토텔레스는 그의 『詩學』에서 찬가와 송가를 썼던 근엄한 작가들과 풍자시를 썼던 저속한 등급의 작가들로 나누고 있는데,⁸⁵⁾ 풍자시와 같은 웃음의 세계가 저속한 것으로 여겨지게 된 것은 웃음의 특성 때

82) “龜旨歌는 우두머리를 맞이하기 위한 講神歌이며, 이에 따라 神이 내려오는 길을 닦아야 할 필요가 있으므로, ‘掘峰頂掘土’는 불도망이 곳에서 塵神이 내려오는 길을 만드는 講神의 절차가 있음에 비추어 볼 때, 神이 내려오는 길을 만드는 모의 동작으로 보아야 하지 않을까 생각된다.”(엄국현, <수로부인 설화의 고대 의례적 성격>, 272면.)

83) 고헌철, <한국 현대시의 장르 패러디 연구>(부산대학교 대학원 박사논문, 1995.8), 9~21면 참조.

84) M. Bakhtin, 『Rabelais and His World』(translated by Helene Iswolsky, The MIT Press, 1968), 3~20면 참조.

85) 아리스토텔레스, 『詩學』, 손명현 역주, 박영사, 1972, 3판, 44면 및 Leon Goden 영역, O. B. Hardison, Jr. 해설, 최상규 역, 『아리스토텔레스의 시학』, 도서출판 인의, 1989, 9면 참조.

문이었지만, 아리스토텔레스의 이와 같은 구분에는 고대예술의 변모

반영되어 있는 것이 아닐까 생각된다. 왜냐하면 우리의 경우 고대예술의 담당자인 鄉人은 근엄한 작가들이면서 동시에 저속한 작가들이기도 했기 때문이다.

J. 해리슨은 주술에 대한 믿음이 쇠퇴함에 따라 마임, 즉 만드는 사람은 흥내 내는 사람으로 전락해 버렸다고 한 바 있는데,⁸⁶⁾ 고대종교의 의례에서 창조적인 혼돈으로 되돌아가 풍요를 불러오는 기능을 지녔던 웃음은 고대종교의 쇠퇴와 더불어 그 원래의 기능을 잃게 되었고, 선화공주의 숨겨진 모습을 폭로하는 「서동요」의 경우에서 볼 수 있듯 고귀한 세계를 뒤집고 진실을 폭로하는 웃음의 특성 때문에 웃음의 세계는 男女相悅之詞라는 달갑지 않은 평가를 받게 되었던 것이 아닐까 생각된다.

고대예술의 담당자인 鄉人은 신라시대에 鄉이라는 특수한 사회조직체에 소속되어 있었는데, 이들 鄉人의 신분은 원래 良人이었을 것이나,⁸⁷⁾ 고대종교의 쇠퇴와 함께 천인으로 몰락하게 되었던 것이 아닐까 생각된다.⁸⁸⁾

또한 鄉의 의미가 조상을 제사지낸다는 원래의 뜻에서 시골 혹은 우리나라를 지칭하는 말로 바뀌게 되면서 鄉人이라는 말 대신에 仙人이라는 말이 쓰였던 것이 아닐까 생각된다. 왜냐하면 신라시대에 樂을 담당했던 사람에 대한 명칭으로는 鄉人 이외에 花郎, 風月主, 仙 등이 있었는데,⁸⁹⁾ 이 가운데 仙은 鄉人의 鄉과 서로 뜻이 통하는 말이기 때문이다. 白川 靜에 따르면 仙은 원래 그 正字는 僊이었다고 한다. 僊은 죽은 사람을 다른 곳으로 옮기는 것을 가리키는 글자로서 死去하는 일을 하는 사람을 僊이라고 하므로 이른바 不老不死의 仙은 아니며, 이 僊이 산에 살면서 영생을 얻는다고 생각하게 되어 仙이라는 글자가 만들어졌다는 것이다.⁹⁰⁾ 鄉은 원래 죽은 사람을 제사 지낸다는 뜻이므로, 죽은 사람을 다른 세계로 옮기는 일을 하는 僊, 즉 仙은 鄉과 서로 뜻이 통하는 말이라고 할 수 있다.

86) J. 해리슨, 『고대예술과 제의』, 53면 참조.

87) 朴宗基, 「고려시대 부곡제 연구」, 서울대학교출판부, 1990, 16~17면 참조.

88) 엄국현, <아리랑과 '한'의 미학>, 218~219면 참조.

89) 엄국현, <향가의 개념에 대한 연구>, 25~26면 참조.

90) 白川 靜, 『字統』, 平凡社, 1984, 515면 참조.

鄉人을 가리키는 말 가운데 하나인 화랭이는 화랑도라는 제도가 사라지게 되면서 무사도로서의 성격은 사라지고, 그 원래의 기능인 종교적 기능만을 수행하게 되었으리라 생각되는데, 여기서 나온 말이 남자무당을 일컫는 명칭인 화랭이⁹¹⁾가 아닐까 생각된다.

鄉人이 만든 어릿광대의 세계, 울음과 웃음의 세계는 고대종교의 쇠퇴와 더불어 웃음의 문화에 대한 몰이해가 나타났고, 또 역사적으로 鄉人과 다른 예술 담당층이 나타나기도 했다⁹²⁾. 그러나 鄉人이 만든 고대사회의 공동체 문화인 어릿광대의 세계, 울음과 웃음의 세계는 오늘날까지 민속문화 속에 이어지고 있다는 점에서, 한국의 전통예술을 올바르게 이해하기 위해서는 이들 전통예술의 담당자인 鄉人에 대한 이해부터 올바르게 해둘 필요가 있다고 할 수 있다.

5. 맺음말

한국의 고대가요를 이해하기 위해서는 이들 고대가요가 불려진 삶의 자리인 의례를 이해할 필요가 있다.

한국의 고대가요는 의례에서 신화를 연회적으로 구성시킨 굿판, 다시 말하면 聖劇儀禮라는 놀이굿에서 불려졌던 것인데, 이 聖劇儀禮는 연극적으로 짜여지고 진행되기 때문에 극적 인물이 나올 뿐만 아니라 극적 양식과 극적 플롯을 지니고 있기 마련이다. 이와 같은 사실을 알게 되면 한국고대가요와 관련된 인물들, 예컨대 白首狂夫, 사냥꾼, 善化公主, 水路夫人, 牽牛老翁, 處容 등의 인물은 극적 인물일 가능성이 있다는 것을 알게 된다.

한국고대가요의 삶의 자리인 의례는 하늘과 땅의 神婚을 나타내기에 적합한 상징적인 장소를 무대로 하여 베풀어졌다. 이 무대는 「현화가」의 무대인 철쭉꽃이 피어 있는 바닷가 산봉우리처럼 산과 강이 함께 있는 신성한 곳이었다. 이 무대에는 원래 壇을 쌓았던 것으로 생각되는데, 의례가 예술로 변모하게 됨

91) 『한국민속대사전』2, 민족문화사, 1991, 1590면 참조.

92) 한국예술담당층에 대한 연구로는 신은경, <풍류방예술과 풍류집단> (『문학과 사회집단』, 한국고전문학회 편, 집문당, 1995)이 있다.

에 따라 장막을 치거나 등을 달고 채봉을 세우는 등의 무대장치가 마련되었으며, 극중 등장인물은 건우노옹, 처용, 白首狂夫의 모습에서 볼 수 있었듯이 異人의 풍모를 지닌 그로테스크하고 우스운 분장을 하고 있었다.

한국고대가요는 의례와 밀접한 관련이 있기 때문에 「공후인」, 「황조가」, 「서동요」, 「헌화가」, 「처용가」 등을 이해하기 위해서는 이들 노래의 노랫말 뿐만 아니라 배경설화에 대해서도 잘 살펴볼 필요가 있다.

「공후인」과 「황조가」의 노랫말과 배경설화를 살펴본 결과 白首狂夫는 죽음을 맞이하는 비극의 주인공이면서 동시에 술병을 차고 있는 어릿광대일 가능성이 있는 극적 인물이었으며, 「황조가」는 처첩의 갈등을 소재로 한 회극적인 성격의 놀이극에서 비롯했다고 생각되므로 「황조가」의 등장인물인 사냥꾼도 비극적이면서 동시에 회극적인 극적 인물이 아니었을까 생각된다.

풍요의례 때 불리는 노래는 남성원리와 여성원리의 결합을 통해 풍요를 불러 오려는 유감주술적 상상력이 나타난다는 점을 염두에 두고 「서동요」를 분석한 결과, 선화공주는 바리공주처럼 巫祖神을 극화한 인물로 여겨지며, 질서를 상징하는 왕의 딸인 공주가 성적 결합을 위해 독을 들고 간다는 회극적 상황을 연기하고 있다는 점에서 선화공주는 神이면서 동시에 어릿광대의 역할을 하는 이중적인 성격의 극적 인물이 아닐까 생각된다.

「서동요」와 마찬가지로 방법으로 「헌화가」를 분석한 결과, 「헌화가」의 건우노옹은 할아버지 產神을 극화한 인물로 여겨지며, 「헌화가」의 무대에는 남근바위, 철쭉꽃, 암소, 男根을 드러내 놓고 있었으리라 생각되는 할아버지 產神의 그로테스크한 분장과 해학적인 노래 등 회극적인 요소가 가득 차 있었다. 「헌화가」의 등장인물인 할아버지 產神 역시 선화공주처럼 신성한 존재이면서 동시에 인간을 웃기는 어릿광대라는 이중적인 성격을 지닌 극적 인물로 생각되었다.

「처용가」의 처용은 구역신을 극화한 인물로 여겨지며, 역신을 옹아매기 위해 美人計를 사용했던 트릭스터로서의 처용은 아내를 뺏긴 비극적인 인물이지만, 그와 같은 비극을 익살로 극복하는 회극적인 인물이라는 점에서, 처용은 구원자이면서 동시에 희생자고, 신이면서 동시에 어릿광대라는 이중적인 성격을 연기하는 극적 인물이 아닐까 생각된다.

이처럼 한국고대가요에 등장하는 인물은 고대신화에 등장하는 문화영웅과

마찬가지로 이중적인 성격을 지닌 인물이라 할 수 있는데, 이들은 비극적인 면과 희극적인 면을 함께 지닌 인물이며, 현명함을 숨기고 있는 어릿광대였다고 할 수 있다.

고대의 의례는 비극과 희극이 함께 어울려 우리의 삶에 대한 보다 폭넓은 전망을 제시해 주고 있었으며, 특히 고대의 의례가 혼례와 관련된 희극적인 난장판으로 끝나게 되어 있었던 것은 축제의 창조적인 혼돈에서 비롯되는 웃음이 풍요를 가져온다는 신화적 세계관과 밀접한 관련이 있는 것으로 생각되었다.

이와 같은 웃음의 세계는 웃음이 지닌 저속하고 물질적이며 육체적인 특성 때문에 고대종교의 쇠퇴와 더불어 저급하고 음란한 문학장르로 인식되기에 이르렀으며, 봉산탈춤에서 볼 수 있듯이 지배계급에 대항하는 이데올로기를 생산하는 문학장르로 나타나기도 했다.

고대의 의례에서 웃음을 통해 질서를 뒤집고 혼란을 가져오는 어릿광대라는 극적 인물을 창조한 사람은 고대종교의 사제였던 鄉人이었다.

鄉人이 만든 의례는 걸핍-탐색-해결이라는 구조를 통해 무질서한 현실에 질서를 부여하는 창조적인 기능과 웃음이라는 폭력을 통해 현실에 혼란을 가져오는 파괴적인 기능을 동시에 수행하고 있었다. 이와 같은 의례를 통해 공동체 사회의 풍요와 서로 다른 계급의 유대를 도모하였던 鄉人은 「龜旨歌」의 경우에서 볼 수 있듯이 고대종교의 사제이면서 동시에 고대의 연출가이기도 했던 것이다.

고대사회의 연출가였던 鄉人은 역사의 흐름과 더불어 仙人, 화랭이 등으로 불리게 되었는데, 이들 鄉人이 만든 공동체 예술은 오늘날까지 민속문화 속에 이어지고 있다는 점에서, 이들 鄉人에 대한 이해는 한국의 전통예술을 이해하기 위한 기본 전제가 된다고 하겠다.

끝으로 이 논문에서 다루지 못한 작품 가운데 「靑山別曲」은 샤만의 접신여행을 모티프로 한 환상적인 여행의 편력문학이란 점에서, 원래는 샤만의 입문의례 때 불려진 작품이라 생각되고, 따라서 우리의 전통적인 종교의 사제였던 鄉人의 작품이라 할 수 있다. 이 「靑山別曲」에 나타나는 시적 자아 역시 고독과 시름 가운데서도 희극적인 농담을 잃지 않고 있다는 점에서 한국고대가요의 어릿광대의 세계와 연결되는 작품이라 할 수 있다. 이 「靑山別曲」에 대해서는 <靑山別曲 研究>란 이름으로 『인제논총』 12권 1호에 발표되어 있으므로,

자세한 논의는 그 논문에 미루기로 한다.