

箜篌引의 新考察

金 學 成*

1. 序 論

〈箜篌引〉은 우리 民族의 文化史가 동트던 때의 原初的 思考樣式과 世界觀을 담은 抒情作品으로 그 附帶說話와 함께 일찍부터 學界의 관심이 되어왔다. 그리하여 ① 작품의 명칭·작자·제작시기 문제¹⁾, ② 後人의 僞作與否²⁾ ③ 作品의 國籍문제³⁾ ④ 附帶說話의 解釋⁴⁾ ⑤ 作品의 文學史的 位置⁵⁾ 등이 논의된 바 있으며, 그 가운데서도 鄭炳昱교수의 설화 해석은 學界의 흥미와 관심을 집중시킨 바 있으며, 崔信浩교수는 〈箜篌引〉을 中國古人들의 詩歌로 돌려주어야 마땅하다는 見解를 제기해 상당한 과문을 일으킨 바 있다. 만약 崔信浩교수의 주장이 전혀 타당한 것이라면 〈공후인〉은 國문학의 연구대상에서 당연히 제외되어야 할 것이다. 그러나 箜篌引이 비록 晉武帝時에 中國人들의 民歌整理작업중 채록된 相和歌의 하나이고, 또 그 지리적 背景조차도 朝鮮이란 地名은 韓半島가 아니라 中國에서 6세기 이후까지도 존속했던 直隸省內의 朝鮮縣을 지칭하는 것이라는 崔교수의 見解를 받아들인다 해도, 이 作品의 生成과 韓民族과의 因緣을 전적으로 排除할 수는 없다고 본다. 왜냐하면 直隸省內의 朝鮮縣에 살고 있는 朝鮮人이란 바로 中國民族이 아닌 古朝鮮以來의 韓人의 殘留民으로서 朝鮮城을 獨自의으로 形成한 채 6세기까

* 圓光大教授(國文學專攻)

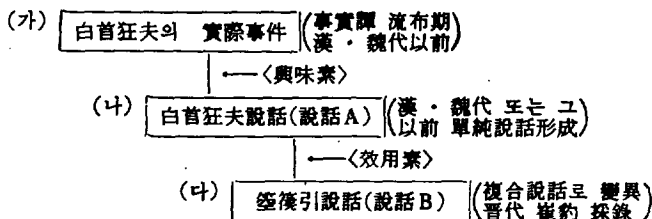
- 1) 이에 관하여는 梁在淵, '公無渡河歌小考'(국어국문학 5호) 및 徐首生, '箜篌引研究'(國文學論考) 文理堂 1965, pp.30-52 참조.
- 2) 趙潤濟, 「韓國文學史」, 東國文化社 1963 및 高晶玉, '朝鮮民謠研究', 正音社 1949 참조.
- 3) 崔信浩, '箜篌引異攷'(東亞文化 10집) 東亞文化研究所, 1971 참조.
- 4) 鄭炳昱, '酒神의 最後'(자유문학 42호) 1960 pp. 153-160 참조.
- 5) 張德順, 「國文學通論」, 新丘文化社, 1960. pp. 72-73 참조.

지 存積했던⁶⁾ 역사적 사실을 감안한다면, 이들의 言語, 意識構造, 社會的 慣習, 儀式 따위는 中國民族에 상당한 同化를 部分的으로는 거쳤겠지만 또 한편 民族의 同質性에 의해서 韓半島의 朝鮮人과의 同類的 맥락을 完全히 清算하지는 못했을 것이기 때문이다. 그러기에 수많은 中國의 相和歌 가운데서 唯獨 이 作品이 後代朝鮮人의 눈길을 끌어 海東譯史를 비롯하여 大東詩選・靑丘詩抄・熱河日記 등 많은 文獻에 登載되고, 燕岩으로 하여금 그토록 깊은 關心을 촉발할 수 있었던 것으로 본다. 그리고 보면 本說話 속의 霍里子高를 「霍마을의 高氏」⁷⁾로 解讀하여 그가 高句麗의 姓氏인 高氏와 同姓임을 推定할 때 本說話가 朝鮮人居留民에 依해 獨自的으로 生成傳播되었을 것이라는 推定이 可能하다고 본다. 따라서 우리는 箏篥引과 그 說話가 純然히 中國人의 것이라는 공포감에서 해방되어도 좋을 것이다. 즉, 箏篥引과 그 說話는 東北아시아 文化圈에 基盤을 둔 朝鮮人 固有의 것이 中國人의 손에 採錄되어 中國과 韓國에 共히 傳播된 것으로 보고자 한다. 문제는 本作品의 採錄時期가 朝鮮(直隸省內)이 이미 中國으로 歸化해버린 晉代에 그것도 中國의 固有스타일인 相和引의 하나로 이록되었다는 點이다. 그러나 이것도 本說話의 生成과 變異過程을 說話自體의 문맥을 통해 推定해 보면 쉽게 납득 되어질 수 있다. 즉 本說話는 그 문맥으로 보아 原初說話의 本源的 모습이 아니라 한 단계의 變異過程을 거친 二重構造로 結構되어 있다는 點에 우리의 注意를 要한다. 다시 말하면 本說話는 霍里子高와 그 妻 麗玉을 中心으로 하는 箏篥引이란 樂曲의 創出과정을 알려주는 說明說話의 부분과, 白首狂夫 및 그 妻가 演出하는 悲劇的 最後의 모습을 담은 部分의 二重構造로 짜여있다는 것이다. 일찌기 箏篥引의 作者문제를 놓고 麗玉으로 볼 것이냐 白首狂夫의 妻로 볼 것이냐가 논란의 대상이 되었던 것도 이러한 複合構造에 그 원인이 있었던 것이다. 說話가 單純構造가 아닌 複合構造로 되어 있다 함은 本說話가 單純說話가 아닌 複合說話임을 意味한다. 즉 애초에는 單一 에피

6) 崔信浩, 前揭論文 p.225

7) 崔信浩 교수의 解讀이다. 그러나 그는 또 霍里子高의 高자를 사공교(篙)자로 文面을 修正하여 「霍마을에 사는 沙工」으로 보기도 하나 文面의 任意的 變改보다는 그 自體대로의 해석이 보다 긍정적임은 물론이겠다. (崔信浩, 前揭論文 p. 229 참조.)

소우드에 의해 形成되었던 〈說話 A〉의 형태가 傳承過程에서 어떤 다른 主要한 계기에 의해 〈說話 B〉로 變異되었다는 것이다. 換言하면 本說話는 애초에 晋代 魏禪 以前에 白首狂夫와 그 妻를 主人公으로 하는 悲劇的인 事件을 담은 單純說話(說話 A)였던 것이 晋代에 이르러 霍里子高와 麗玉의 介 入에 의한 箏篋引樂曲의 說明說話(說話 B)로 變異된 以後에 採錄되어 갔다는 推定이 可能한 것이다. 이제 本說話를 說話의 形成 및 變異過程의 屬性에 따라 圖式化하면⁸⁾ 다음과 같다.



여기서 白首狂夫說話가 箏篋引說話로 一但 變異된 뒤에 中國人의 손에 定着될 수 있었던 것은 그것이 애초에는 朝鮮人 殘留民의 獨自的인 文化圈內에서 形成傳播되었던 것이 時代를 내려오면서 모든 面에서 점차 그 固有性을 喪失하고 中國化됨에 따라 白首狂夫의 悲劇的인 事件을 담은 說話와 歌謠도 中國의 傳統의 스타일로 再編되어야 했으니 그 時期가 바로 晋代였으며 그 決定的 motif는 箏篋라는 中國樂器의 介 入에 의한 中國唱調化에 의한 變異가 그것이다. 즉 純粹 朝鮮人 居留民의 獨自的인 說話(說話 A)와 歌謠(公無渡河歌)로 出發했던 것이 晋代에 와서 箏篋를 잘 다룰 줄 아는 麗玉과 麗容에 의해 그 悲劇的인 事件을 담은 歌謠가 箏篋引이란 調名으로 改篇됨으로써 中國傳統 스타일의 相和引으로 바뀌짐과 同時에 이에 얽힌 이야기가 介 入 · 添加됨

8) 說話의 形成과 變異過程의 素因 및 圖式에 關해서는 拙稿, '三國遺事 所載 說話의 形成 및 變異過程試考'(冠岳語文研究 卷 2집 서울大 國文科 1977) 및 拙稿, '處容說話의 形成과 變異過程'(韓國民俗學 10호 民俗學會 1977) 참조.

9) 白首狂夫의 尙奇한 事件을 담은 事實譚이〈說話 A로〉 고정되는데는 民衆의 好奇心에 의한 興味素가 作動했을 것이며, 이것이 晋代에 箏篋의 樂律에 맞춰 改篇되어 大衆化되자 〈說話 A〉가 箏篋引이라는 悲劇的인 相和歌의 創出過程에 必然的인 因果를 가진 說話처럼 效用價値가 바뀌어져 傳播되기에 이르르고 이에 〈效用素〉가 作動하여 〈說話 B〉로의 變異가 일어난 뒤에 文獻에 採錄되었다고 보는 것이 順理일 것이다.

으로써 〈說話 B〉로의 變異가 일어나게 되고⁹⁾ 이에 따라 이 歌謠가 中國의 民歌風으로 唱調가 바뀐에 따라 비로소 中國 人民歌採錄者에 의해 採集될 수 있었던 것으로 보인다. 다시말하면 朝鮮人 居留民이 晋代에 이르러 모든 面에서 中國化되자 그들 固有의 歌謠로 傳承해오던 公無渡河歌를 箜篌에 맞추어 中國式 相和歌로 改篇할 必要가 생겼으며, 이러한 要求에 依해 麗玉이 改篇한 것이 文獻에 定着된 것으로 推定된다.¹⁰⁾

2. 箜篌引 說話分析

本 說話의 形成이 漢·魏代 혹은 그 以前의 時代에 이미 이룩되었다고 볼 때 우리는 거기서 古代人의 生活文化 곧 그들의 삶과 神話와 祭儀가 서로 얽힌 文化現象을 그 〈內的意味〉를 통하여 읽어 낼 수 있다. 人類學者들이 古代藝術이나 說話속에서 古代人의 사회적 행위·정치적 제도·경제조직 등의 인류학적 의미를 抽出하는 데 많은 功을 세운 바 있듯이, 우리도 本說話에서 그러한 意味의 파악이 가능하다고 보고 이제부터는 說話 자체를 놓고 면밀히 검토해 보기로 한다.

箜篌引 朝鮮津卒 霍里子高 妻麗玉所作也 子高晨起 刺船而濯 有一白首狂夫 被髮提壺 亂流而渡 其妻隨而止之不及 遂墮河而死 於是 援箜篌而鼓之 作公無渡河之歌 聲甚悽愴 曲終 自投河而死 子高遇以 其聲 語妻麗玉 玉傷之 引箜篌而寫其聲 聞者 莫不墮淚掩泣焉 麗玉 以其曲 傳隣女麗容 名之曰 箜篌引焉

本說話를 검토함에 있어서 우리는 〈說話 B〉로의 變異 以前에 古代人의 原初의 文化現象을 反映하여 生成된 〈說話 A〉의 本源의 모습을 想定하여 分析에 임하는 것이 온당한 태도로 생각된다. 따라서 본 설화에서 霍里子高와 麗玉, 麗容 및 箜篌라는 樂器의 登場은 〈說話 A〉와는 無關하겠기에 一旦 그러한 後來的 要素는 無視하는 立場에서 白首狂夫와 그 妻가 벌이는 悲劇的 事件의 內包的 意味를 몇가지 문항을 설정하여 파악해 나가기로 한다.

10) 漢魏代에 公無渡河歌가 存在했으면서도 진작 採錄되지 않은 것은 그것이 中國民歌와는 전혀 異質인 朝鮮人固有의 스타일이었기 때문에 中國人採錄者에 疏外되어 採集에서 除外되었을 것으로 보인다.

(1) 사건의 주인공이 〈白首狂夫〉라 함은 무엇을 의미 하는가?

이를 단순히 글자 그대로 해석하여 〈白首〉를 백발이 성성한 老人으로 〈狂夫〉를 미친사나리로 보는 것은 說話의 發生上 납득되지 않는다. 왜냐하면 그가 이미 늙을대로 늙었고 게다가 미친 사람이라면 강을 건너다 溺死하였다 하여 아내가 投身할 정도로 哀痛해 하지는 않았을 것이다. 또 설령 그런 事件이 있었다 해도 그것은 民衆의 興味를 유발시킬 만한 소킹한 事件이 될 수 없기 때문에 이런 凡常한 人物의 凡常한 事件이 說話를 發生시킬 수는 없는 것이다. 그렇다면 이는 어떤 特異한 〈形象〉과 〈身分〉을 가진 人物에 잠정적으로 부여한 단어로 보고 그 內包的 意味를 究明해 내는 것이 本說話 해석의 關鍵이 될 것이다. 먼저 〈白首〉는 鄭炳昱교수가 이미 해석한 바와같이 「神靈스러운 存在」라고¹¹⁾ 일단 규정할 수 있다. 즉 東洋文化圈에서 흰빛은 신령스러운 색깔로 통했으나 일례로 알타이의 타타르 族이 天神을 Ak Ayas라 하는데 이는 “白光”이란 뜻이다¹²⁾. 그러나 그는 神靈스러운 존재이기는 하되 神은 아니고 人間이다. 강물을 건너다 溺死하는 것으로 보아 生死를 超越할 수 있는 超能力이 엿보이지 않기 때문이다. 여기서 우리는 「신령스러운 人間」 곧 巫夫(shaman)를 想定할 수 있다. 古代社會에서 巫夫는 神과 대화가 가능한 者였고, 때로는 神通力을 발휘하는 神의 代理者로서 各種祭儀를 主宰했다는 사실은 周知하는 바와같다. 이렇게 〈白首〉를 巫夫 곧 박수무당으로 볼 때 시베리아의 Kazak Kirgiz人이 shaman을 baqça(박사)라 呼稱하는데¹³⁾ baqça) 박수)白首의 音似關係로 보아 同一語의 相異한 表記가 아닐까 억측되기도 한다. 어쨌든 〈白首〉가 shaman인 박수 무당일거라는 推定은 그 다음의 〈狂夫〉라는 어휘에서 더욱 뒷받침 된다. 우리는 在來의 民間信仰인 〈굿〉이 절정에 달했을 때 무당이 神들렸다 하여 미치광이처럼 몸을 뒤틀고 흔들어대는 律動을 흔히 목격한다. 이 神들린 절정의 상태가 바로 巫覡이 체험하는 ecstasy다. 이는 入神狀態로서, 先來의인 自我로부터 벗어나는 것이며, 時空의 制約으로부터 解放을 뜻한다. 샤먼의 굿은 엑스타시의 수단을 사용하며 그러기에 Eliade는 샤먼을 脫魂상태의 專門家라

11) 정병욱, 「한국고전사론」, 新丘文化社 1977. pp.59-60

12) M. Eliade; 「Shamanism」(文相熙譯, 三省出版社, 1977) p.61

13) Ibid. p.69.

고 한바 있다. 그런데 이 엑스타시는 숙련된 썩만이 경험하는 것이 아니라 入巫過程에 있는 修練巫에게도 入巫儀禮의 과정에서 몇차례 경험한다. 즉 샤먼 후보자인 修練巫는 성숙기가 닳아옴에 따라 幻想을 가지기 시작하며 자면서 노래를 부르고 고독하게 방황하는 따위를 좋아하게 된다. 또 샤먼職을 갖도록 운명지어 진 사람은 먼저 <狂亂>하게 되고, 그 다음 갑자기 의식을 상실하게 되며 林野로 뛰쳐나가든가 나무껍질을 씹으며 江이나 불속에 뛰어들고 손칼로 자신에게 상처를 입히기도 한다.¹⁴⁾ 즉 한마디로 미친 사나이(狂夫)처럼 되는 것이다. 따라서 이런 상태의 巫夫를 제3자가 목격할 때는 狂夫로 인식할 수도 있는 것이다. 이에 우리는 <白首狂夫>의 正體를 入神狀態에 突入한 巫夫 혹은 修練巫로 일단 규정할 수 있다고 본다.

(2) 白首狂夫는 어찌하여 <被髮>을 했으며 거기다 <提壺>했는가?

白首犯夫를 巫夫 혹은 修練巫로 推定할 때 그가 被鬱提壺한 形象이 무엇을 의미하는지가 이에 대한 해답이 될 것이다. 三國志 魏志 東夷傳의 곳곳에 보이는 「群聚歌舞飲酒 晝夜無休」했다는 祭儀 때의 기록이라든가 東國李相國集의 古律詩에서 곳을 할 때 帝釋神 등 巫神圖를 걸어놓고 飲酒歌舞 끝에 巫覡이 <공수>주는 절차가 있었다는 구절에서¹⁵⁾ 巫覡과 飲酒歌舞의 깊은 관련성을 십사리 發見할 수 있다. 따라서 巫夫가 술병을 차고 있고(提壺), 혹은 그가 狂亂의인 歌舞와 엑스타시 상태에서 머리를 흠뻑(被髮)은 자연스런 모습이라 하겠다. 또 修練巫의 경우, 만주 통구스인 샤먼후보는 산으로 떠나 달려가서 7일 또는 그 이상 머물면서 동물을 잡아 직접 그 이빨로 먹으며 언명하고 또 더럽고 피투성이가 된 누더기 옷을 걸치고 엉클어진 머리, 野人같은 모습으로 마을로 돌아오는 일이 일어난다.¹⁶⁾ 또 시베리아 부르야트族의 入巫儀禮에서 father-shaman과 修練巫가 샘에서 물을 길어다가 샘의 靈에게 神酒를 올린단든지, 한 羊의 어깨뼈를 가지고 점을 친 후에 巫祖에게 祈願하고 포도주와 tarasun(神酒)을 올린다고 한다.¹⁷⁾ 이처럼 술과 巫儀와는 필연적인 관계에 있으므로 <提壺>의 모습은 자연스런 것이다. 혹

14) Ibid. p.66

15) 柳東植, 「韓國巫敎의 歷史와 構造」, 延大出版部, 1975 참조.

16) M. Eliade, op. cit. p.68

17) Ibid. p. 160.

은 이 경우 <提壺>가 술병이 아닌 보통의 항아리라 하더라도 巫儀에서 동물을 도살하여 피를 몇방울 항아리에 넣는다는가 鬻香草와 나무껍질, 염소의 귀에서 자른 털을 넣어 巫儀를 행하는 例에서¹⁸⁾ 항아리의 필요성을 암시받을 수 있다. 여기서 우리는 더욱 白首狂夫가 巫夫 혹은 修練巫일 거라는 心證이 간다.

(3) 白首狂夫가 亂流而渡를 기어이 수행하다가 墮河而死하고 말았다함은 무엇을 의미하는가?

이는 그가 脫我境에 突入해 있는 상태여서 정열과 도취, 황홀과 자유에 취한 나머지 時空의 制約을 벗어나 理性과 秩序, 均衡과 自制를 잃은 상태에 빠져 있는 것이다. 그리하여 巫夫는 현실의 속박에서 완전히 해방되는 <죽음>을 체험함으로써 엑스타시는 完結에 이른다. 즉 술과 춤으로 유발된 황홀경 속에 自我를 던짐으로써 인간과 신령과 자연 사이의 간격이 무너지고 하나로 융합되는 <神秘體驗>을 갖게 되며,¹⁹⁾ 그리기에 白首狂夫는 아내의 만류도 뿌리치고 아무런 두려움도 없이 강물속으로 뛰어 들 수 있었던 것이다. 그러나 그는 熟練된 巫夫가 아니었다. 高度의 엑스타시 기술을 가진 巫夫는 또한 엑스타시를 잘 統御하는 능력을 가졌기 때문에 亂流而渡하더라도 결코 溺死하지는 않는다. 다만 그는 假死狀態에서 죽음의 신비체험을 가지며, 곧이어 再生體驗을 획득함으로써 靈異를 과시하고 自己變容을 통한 승화를 이룩할 수 있는 것이다. 이런 점에서 溺死해버린 白首狂夫는 熟練되지 못한 巫夫였거나 아니면 修練巫였을 가능성이 크다. 그러면 熟練되지 못한 그가 왜 江을 건너야 했을까? 그가 修練巫였다면 入巫의 儀禮에서 苦行通過로 亂流를 건너야 했을 것이다. 이 고통스런 수련을 통과해야 비로소 全共同體에 인정받을 수 있기 때문이다. 만주족의 경우 入巫의 시련으로 불타는 석탄 위를 걸어간다는가, 겨울에 江의 얼음판에 구멍 9개를 뚫고 첫째번 구멍으로 잠입하여 두번째 얼음구멍으로 나오고 다시 이렇게 9번째 구멍까지 들어갔다 나와야 하는 엄격한 시련을 겪어야 하는데 이러한 苦行은 중국, 티베트 등 광범위한 지역의 공통현상이라고 한다.²⁰⁾ 여하튼 巫夫든 修練巫든 그들

18) Loc. cit.

19) 柳東植, 前掲書 참조.

20) M. Eliade, op. cit. p.67.

種族은 異蹟을 행사해야 한다고 믿으며 이것이 失敗로 돌아가면 당사자는 죽거나 죽임을 당했던 것이다.

(4) 白首狂夫의 妻가 남편의 죽음을 目前에 두고 援箜篌而鼓之하면서 公無渡河歌를 처창하게 불렀다 함은 무엇을 의미하는가?

여기서 箜篌의 介入은 <說話 B>로의 變異에 依한 潤色添加일 것이다. 즉 애초의 <說話 A>에서는 白首狂夫의 妻가 男便의 죽음을 現場에서 목도하고 청승맞게 箜篌를 들고 와서 彈奏한 以後에 投身했을리는 없겠기 때문이다. 다시 말하면 白首狂夫妻가 現場에서 箜篌를 彈奏했다기보다는 隋書 東夷傳에 보이는 高句麗에서 「葬則鼓舞 作樂 以送之」했다는 喪禮儀式을 行했음을 그렇게 표현한 것인지 모른다. 어쨌든 未熟練巫 혹은 修練巫로서의 白首狂夫가 <죽음>의 神祕體驗 혹은 入巫의 苦行을 수행하다가 失敗로 돌아가 溺死해 버리게 되자 이 事件譚이 당대의 민중들에게 興味素를 作動시켜 說話化했을 것이고 이것이 後代에 傳承되는 과정에서 悲劇的 溺死場面이 쇼킹한 素材가 되어 箜篌를 잘 다루는 麗玉에 의해 中國傳統스타일의 相和引으로 改篇되기에 이르렀을 것이다. 어쨌거나 妻가 白首狂夫의 죽음을 現場에서 목도할수 있었던 것은 통구스族이나 골디族 등의 경우처럼 入巫儀式 때 家族이 必히 參席하게 되어 있으므로²¹⁾ 可能했을 것이며, 아니면 巫夫인 男便이 죽음의 神祕體驗을 위해 亂流속으로 뛰어들어 가자 그의 숙련되지 못한 엑스터시 기술을 너무나 잘 알고 있기에 아내를 한사코 만류했을 것이고, 곧이어 白首狂夫가 再生하는 異蹟을 끝내 行하지 못하고 그대로 溺死해 버리자 아내의 슬픔은 極에 이르렀을 것이다. 이에 그녀가 당한 비극적 상황을 直叙的으로 表白하는 公無渡河歌가 民衆사이에서 창작되어 실화와 함께 퍼져 民歌형태로 朝鮮人文化圈內에서 口傳되었을 것으로 보인다.

그러면 이제부터 巫夫로서의 白首狂夫를 좀더 자세히 검토하고 本說話가 發生하게된 社會의 背景을 살펴보기로 하자. 우선 白首狂夫를 未熟練의 巫夫로 볼것이나 아니면 修練巫로 볼 것이냐가 究明되어야 겠다. 일반적으로 東北아시아·중앙아시아에서 世襲巫, 召命巫²²⁾보다는 自成巫²³⁾가 능력이 없

21) Ibid. p. 159

22) 한 共同體에서 巫의 適格者라고 선임되던가 靈의 召命에 순종해서 巫가 된 者를 가리킴. 世襲巫가 巫의 世습적 傳受者임에 비해 召命巫는 엑스타시 체험이 여의치 못하면 除外처분을 받게 됨(M. Eliade, Ibid. p. 64)

는 것으로 받아들여지고, 뿐 아니라 世襲巫와 召命巫는 어려서부터 修練과 교육을 받기 때문에 高度의 ecstasy 기술을 體得하고 있으나 自成巫는 그러한 기회를 갖지 못하고 거의 자연발생적으로 터득한 입장이기에 能力이 훨씬 못미침은 당연하다 하겠다. 그러므로 白首狂夫는 죽음의 神秘體驗에서 끝내 回生하는 異蹟을 보이지 못하고 失敗한 것이라든가 또 妻가 있고 나이가 들었는데도 未熟한 기술을 벗어나지 못한 것으로 보아 自成巫(降神巫)일 가능성이 크다 하겠다. 한편 本說話가 巫夫의 엑스타시 失敗의 비극적 사실을 반영한 傳承인 것으로 보아 사면의 呪術의 能力이 상당히 弱화된 것으로 인식되던 시기의 社會背景을 반영한 說話로 볼 수 있을 것 같다.²⁴⁾ 왜냐하면 사면이 神의 代理者로서 超能力을 발휘하는 존재로 절대적으로 인식되던 神話시대에 사면의 주술능력이 현저히 弱화되었다든가 혹은 사면의 異蹟失敗 譚 따위가 發生할리는 없겠기 때문이다. 여하튼 本說話는 한 巫夫의 呪術能力의 失敗가 自身과 家庭의 悲劇的 破滅을 가져오게 되는 사회현상을 반영한 것으로 볼 수 있고, 그러한 呪能의 弱화 내지 失敗가 처음으로 民衆들에게 충격적으로 받아들여지기 시작한 시대의 產物이라 할 수 있을 것이다.

3. 筮篋引 作品分析

以上の 說話 해석을 통하여 우리는 筮篋引이 제작되게 된 과정과 사회배경을 보다 실증적인 측면에서 推定할 수 있었다고 본다. 이제 우리는 이러

23) 어떤 계기(보통 의식불명의 심한 질병)에 의해 엑스타시를 스스로 터득하여 巫가 된 者. 降神巫에 해당함. 흔히 40-50대에 우연한 계기로 되기 때문에 기술도 미숙할 수 밖에 없다.

24) 사면의 능력저하라는 사회현상을 반영하는 설화의 일례로 시베리아 부르야트족의 傳承을 들 수 있다. 즉 최초의 사면 카라 기르겐(Khara-Gyrgän)은 자기 능력이 무한하다고 선언해서 神이 그를 시험하기에 이른다, 神은 한 소녀의 영혼을 取해 병속에 밀폐시키고 절대 도망가지 못하게 神이 손가락을 병속에 넣어 지킨다. 이때 사면은 거미로 변신하여 正面에서 神을 찌르게 되고 이에 神이 손가락을 빼자 소녀의 영혼은 도망가게 된다. 격분한 神은 사면의 능력을 삭감시켜 버린다. 그후 사면의 주술 능력이 현저히 저하되었다고 한다. (Eliade, ibid. p.115)

한 설화해석을 바탕으로 하여 작품(筮篋引)²⁵⁾ 자체를 새로운 視覺으로 分析할 수 있게 되었다.

公無渡河 公竟渡河
墮河而死 當奈何

이 작품은 죽음을 무릅쓰고 강물로 뛰어드는 남편을 만류하는 아내의 처절한 외침으로 시작되고 있다. 「당신은 강물을 건너지 말아주소!」(公無渡河) 하지만 남편은 엑스타시에 도달한 巫夫였기에 아내의 그러한 哀訴에 아랑곳 하지않고 막무가내로 강을 건너고 만다. 「당신은 그에 강물을 건너는 구료(公竟渡河) 그러나 한편으로는 뭔가 異蹟이 行해져 남편이 回生할 것을 期待했으나 끝내 「물에 빠져 죽으니」(墮河而死) 이제 그의 죽음이 아내의 운명까지 決定지어 놓은데 對해 「당신은 어이하잔 말인가?」(當奈何) 라는 悲嘆과 원망어린 諦念을 아내가 吐露하는 것으로 끝맺고 있다. 결국 이 작품은 <죽음>의 神秘體驗을 決行하려는 巫夫인 남편과 그것을 한사코 沮止하려는 아내와의 대립·갈등에서 後者가 敗北하여 비탄 속에 빠지는 비극적인 상황을 노래한 것으로 보인다. 그러므로 여기에는 하늘의 것을 바라는 超越主義者(白首狂夫)와 땅의 것을 바라는 現世主義者(妻)의 영원히 合致될 수 없는 비극적 갈등이 內在하고 있는 것이다. 筮篋引은 바로 이러한 超越主義者와 現世主義者의 激烈한 대립이 엮는 갈등의 드라마를 배경으로 깔고 있는 것이다. 다시 말하면 白首狂夫는 巫夫이기에 超現實의 세계 곧 죽음의 신비적 체험을 위해 亂流속에 자신을 과감히 내던질 수 있었으며, 그렇게 함으로써(이 죽음의 關門을 통과함으로써) 神과의 交通을 자유롭게 할 수 있고 새로운 창조의 가능성을 기대할 수 있었다. 그러나 이와 반대로 巫夫를 남편으로 둔 아내는 지극히 現實的이고 現世主義者이다. 그녀는 남편의 신들린 상태를 극히 불안스러운 눈으로 바라보며(未熟練의 自巫이기에), 남편

25) 물론 여기서 작품이라 함은 朝鮮人居留民의 純粹民歌였던 公無渡河歌의 原型的 作品이 아니라 麗玉에 의해 일단 中國스타일의 相和歌로 改篇된 것이긴 하지만 說話의 文面과 現存歌詞의 緊密性으로 보아 歌詞 自體의 變改는 거의 없는 것으로 推定되며, 단지 筮篋라는 樂器에 맞추기 위한 樂律의 심한 變改가 있었을 것으로 보아 現存歌詞가 原初歌詞에 近接한 것으로 보고 편의상 그대로 分析키로 한다.

의 狂亂의인 跳舞와 엑스터시 상태가 高調될수록 현실적인 냉엄한 위치에서 그를 감시하고 보호하는 입장에서 있다. 그러나 脫我境의 極에 이르른 남편을 挽留沮止할 수는 없었다. 때문에 그녀는 敗北의 비극을 맛보아야 했다. 공후인은 이러한 비극적 세계인식을 담은 작품인 것이다. 그리고 보면 白首狂夫와 妻의 세계인식의 차이는 <江>을 사이에 두고 演出되고 있음에서 더욱 절실한 드라마로 우리를 압박한다. 즉 白首狂夫에게 있어서의 <江>은 再生을 체험하는 祭儀의 聖所로서 인식되고 있으나 妻는 그곳을 죽음의 장소로 인식하고 있는 점이다. 그러기에 前者는 江저편의 세계를 죽음과 再生을 통해 실현시키려 하며, 後者는 江 이편에서 安住하기만 바랄 뿐이다. 여기에 和解될 수 없는 비극적 갈등이 있는 것이다.

4. 結 語

지금까지 筆者는 筵篋引에 얽힌 說話와 作品을 놓고 從來의 見解와는 다른 角度에서 새로운 解釋을 試圖해 보았다. 그리하여 우리는 筵篋引說話가 애초에는 白首狂夫의 悲劇的 事件을 다룬 單純說話에서 출발하여 晋代에 와서 筵篋引이라는 悲歌의 創出을 알리는 說明說話로 變異되었을 것으로 보고 事件의 主人公(白首狂夫)은 古代社會에서의 未熟練된 巫夫였을 것이고, 따라서 本說話는 巫夫의 呪能失敗로 因한 悲劇的인 破滅譚인 것으로 보아 샤먼의 能力이 현저히 弱화된 것으로 인식되던 시기의 社會배경을 갖고 있을 것으로 推定했다. 한편 이러한 배경설화를 안고 創出된 公無渡河歌는 晋代에 와서 麗玉에 의해 筵篋引이라는 中國스타일의 歌謠로 改篇을 보았는데 이때 樂律의 中國式變改는 심했을 것이나 歌詞는 原詞의 詞意를 그대로 보존했을 것으로 보고 작품 분석에 임했다. 그리하여 筵篋引은 超越主義者(白首狂夫)와 現世主義者(妻)의 激烈한 대립·갈등에서 後者가 敗北하는 悲嘆과 諦念의 드라마적 표출임을 보았다. 인간에게 이러한 兩極端에의 欲求가 尙存하는 限 공후인이 表白하고 있는 悲劇性은 영원히 인간의 足蹟과 함께 되풀이 될 것이며, 그러한 비극적 갈등의 原型(prototype)으로서 공후인의 悲壯美는 우리의 心琴을 現今까지 울려왔던 것으로 판단된다.