

處容의 文學傳承的 本質

崔 美 汀*

I. 序 論

어떤 사물이 역사를 가지고 傳承된다는 사실은 각 시대가 그 사물을 거듭 選擇함으로써 이루어지는 것이다. 그리고 일정한 사물이 문학작품에 通時的으로 빈번히 素材와 主題로서 선택된다는 사실이 명백할 때, 그것에 일단 주목을 기우릴 필요는 있다. 그러나 그것이 단순히 면면히 눈에 띄여왔기 때문에 현재에도 거듭 선택된다는 斷定은 무의미하다. 한 素材의 使用頻度를 그것의 선택동기와 연결시킬 수 있느냐 없느냐 하는 것은 그 사물 자체가 새로운 理解의 餘地를 가지고 있느냐의 여부에 따라서 결정되는 것이다. 또한 이에 대한 素材史의 研究도 그것이 현재의 이해에 도움을 줄 수 있는 대상에 행해지는 경우에만 의미를 가질 수 있음은 명백한 일이다. 古典作品의 이해라는 것이 우리가 수동적으로 그 작품의 歷史에 同和하는 과정과 그것을 다시 能動的으로 受容하는 과정이 복합적으로 일어나는 精神作用이라면, 작품의 이해는 단순한 再生產이 아니라 精神的인 生產의 작업이 된다. 결국 매번 생산되어 진 意味들의 합은 곧 그 작품이 具顯할 수 있는 모든 의미일 것이며 우리의 연구 역시 未來의 理解를 확장하는 한 요소가 될 때 중요한 의의를 지니는 것이다.

이렇게 매번의 연구가 대상의 理解를 확장하는 한 요소가 되는 것과 마찬가지로, 이 대상에 행해진 前代의 모든 연구들은 逆으로 우리의 理

* 博士課程(國文學 專攻)

解를 구성하고 있다. 즉 작품에 수반되어 있는 歷史性은 작품을 대할 때 동시에, 우리의 理解에介入하여 작용하는 일종의 偏見이 되기도 하는 것이다. 그러므로 다양한 解釋의 가능성은 지닌 作品을 대할 때 우리는 그것에 대한 각 時代의 受容史를 통해서만 그것의 根源에 도달할 수 있을 뿐이다.

빈번히 논의의 대상이 되고 있는 處容을 대할 때 우리는 이 素材受容史의 태도를 상당히 유용하게 적용할 수 있다.

처용에 대하여 源泉의 기록을 남긴 것은 三國遺事의 記事와 鄉歌이다. 그 기록이, 相對的인 意味에서,明白한 것임에도 불구하고, 처용의 모습이 어떻게 오늘날의 우리에게 概念化되어 있는지는 몇 마디로 단정하기 어렵다. 그러므로 處容傳承을 연구하기 위해서는 新羅當代에서의 처용이 먼저 밝혀져야 할 것으로 생각되었고 이에 대해서는 다양한 접근이 계속되어 왔다.¹⁾ 반면, 이러한 傳承의 원동력이 무엇인가에 대하여는 부분적인 논의밖에 이루어지지 않은 채, 각기의 접근방법에 따른 處容의 모습은 온갖 형태로 부각되었다.²⁾ 이것은 단순히 現代의 研究者들이 過去의 기록을 기록 자체로 받아 들이지 않기 때문에 일어나는 현상은 아니다. 그것은 處容記事의 不明瞭性 때문이며, 또한 이것 이야기로 서술자의 意識의 作戰이며 記號가 지닌 意味의 活用이라고 생각해야 할 것이다. 과거의 예술작품을 대한다는 것은 역사적 文書가

1) 處容에 대하여 : 金在喆, 朝鮮演劇史, 李能和, 朝鮮巫俗考), 佛教의 羅漢羅와 연관하여(安廟, 山台戲と 處容舞と 儀), 龍神祭의 司祭者로서(金東旭, 處容歌研究) 등이 초기업적이며 이후의 자세한 자료는 《大東文化研究 別輯 I》에 수록된 〈處容說話의 綜合的 考察〉에 실려있다. (成均館大學校, 大東文化研究院, 1971)

2) 처용을 地方豪族의子弟로(李佑成, 三國遺事所載 處容說話의 一分析, 金載元博士回甲記念論叢, 1969), 신라시대 울산만에 진입한 이슬람 商人으로(李龍範, 處容說話의 一考察, 大東文化研究 別輯 1, 1972), 醫巫呢術師로(金烈圭, 處容傳承試考, 鄉歌의 文學的研究 一班, 서강대 인문학연구소, 1972), 東海龍王을 모시는 降神巫로(徐大錫, 處容歌의 巫俗의 考察, 韓國學論叢 第2輯, 啓明大韓國學研究所, 1975) 보는 견해들이 두드러진 차이를 보이는 경우들이다.

역사가에게 지니는 의미—과거의 어떤 것을 指示하여 회상시킨다는—와는 달라서, 예술작품을 이끌어가는 언어는 現存하고 있는 어떤 것을 동시에 말하고 있는 것이다. 이것은 우리가 가진 前理解와 더불어 예술작품이 生成된 當代의 의견에 우리의 이해가 그대로 一致되는 것을 방해하는 요소이다.

이러한 이유에서, 本考는 다양한 형태의 문화유산으로 우리에게 전해진 處容을 다룸에 있어, 쳐용이 新羅 當代에 실질적으로 무엇이었던가, 그리고 그에 대한記事는 어째서 탄생되었는가를 성급히 물으려하지 않는다. 本考가 관심을 갖고 있는 것은 이러한 多樣性을 발휘할 수 있었던 藝術性의 본질을 밝혀내는 작업이다.³⁾ 그러기 위하여는 이 연구에 병행하여 각 시대가 갖고 있는 쳐용의 映像을 再照明한다는 것은 필수적이다. 處容의 生命力의 精髓라고 할만한 어떤 것의 變遷樣相을 조감한다는 것은 우리가 현재 그 處容傳承과 맺고 있는 관계를 해명해 줄 것이며, 또한 지금의 우리에게 쳐용이 왜 얘기되어지며 그것은 어떠한 변모를 보여주고 있는가가 선명하게 드러날 것으로 생각되는 것이다. 이 작업은 우리가 가진 美의 源泉으로부터 우리의 距離, 즉 傳承에 대한 우리의 관계를 보여준다는 점에서 個別作品研究의 영역을 뛰어넘는 의미가 있을 것으로 생각된다.

3) 문학작품이 지닌 「틈」에 대하여는 受容美學에서 활발히 논의되어 왔다. Wolfgang Iser는 「讀書理論」에서 독자가 의미해석에 참여할 수 있는 공간으로 본 반면, Hannelore Link는 Iser가 역사적인 면에 소홀하다고 지적하고, 이것은 독자의 임의대로 해석하는 空間이 아니라 작가가 의도한 通信記號의 記號意味를 재구성함으로써 明確性으로 변화할 수 있는 것이라 하였다. H. Link의 견해는 역사전개에 따른 의미의 형태를 주목하고 있다는 점에서 本考의 의도와 근본적으로 같다.

Hannelore Link의 Iser 비판에 대하여는 D.W. Fokkema, *Theories of Literature in the Twenties century* (C.Hurst & Co. London, 1978) p. 153 참조.

II. 本 論

1. 鄭歌 處容歌

處容에 대한 說話 및 處容歌가 전하는 最古의 문헌인『三國遺事』에는 「紀異」부분에 〈處容郎과 望海寺〉條가 들어 있다. 그 외에『遺事』와 같은 시대 문헌인『三國史記』에는 處容의 이름이 없으며, 處容의 이름을 전하는 기타의 문헌들, 『三國史節要』, 『東國通鑑』, 『大東史綱』, 『東國輿地勝覽』등의 기록은 대부분 處容岩이나 開雲浦에 관한 緣起說話이며 遺事의 기록과 비슷하다.⁴⁾ 그러므로 本考에서는 既往의 업적의 성과에 힘입어 遺事 소재「處容郎 望海寺」條에 포함된記事 내용의 구성을 분석하여 논의의 출발로 삼고자 한다.

- (A) 第四十九代 懿康大王之代 自京師至於海內 比屋連牆 無一草屋 笙歌不絕道路 風雨調於四時……語法集云 于時山神獻舞唱歌云 智理多都波 都波等者 盖吾以智理國者 知而多逃 都邑將破云謂也 乃地神山神知國將亡 故作舞以警之 國人不悟 謂爲現瑞 耽樂滋甚 故國終亡
- (B) ⑧ 於是大王遊開雲浦 王將還駕 靈歌於汀邊忽震震冥曠 迷失道路 惟問左右 日官奏云 此東海龍所變也 宜行勝事以解之 於是勅有司 為龍創佛寺近境 施令已出 震開霧散 因名開雲浦 東海龍喜 乃率七子現於駕前 讀德獻舞奏樂 ⑤ 其一子隨駕入京輔佐王政 名王處容 王以美女妻之 欲留其意 又賜級干職 其妻甚美 疾神欽慕之變爲人 夜至其家 痞與之宿 處容自外至其家 見寢有二人 乃唱歌作舞而退 歌曰「東京明期月良 夜入伊遊行如可 入良沙寢矣見昆 腳烏 伊四是良羅 二盼隱誰支下焉古 本矣吾下是如馬於隱 奪叱良乙何如爲理古」 時神現形 跪於前曰 吾羨公之妻 今犯之矣 公不見怒 感而美之 該今已後見畫公之形容 不入其門矣 ⑨ 因此 國人門貼處容之形 以僻邪進慶
- (C) 王既還 乃卜靈鷲山東麓勝地 置寺 曰望海寺 亦名新房寺 乃爲龍而置也 又幸龜石亭 南山神現舞於御前 左右不見 王獨見之 有人現舞於前 王自作舞 以像

4) 諸 文獻간의 비교에 대하여는 尹榮玉, 新羅詩歌의 研究 (1980, 燐雪出版社) 중 〈處容歌〉 부분 참조.

示之 神之名 或曰祥睿 故至今國人傳此舞 曰御舞祥睿 或曰御舞山神 或云
既神出舞 睿象其貌 命工摹刻 以示後代 故云象睿 或云霜鬱舞 此乃以其形
稱之又幸於金剛嶺時 北岳神呈舞 名玉刀鉛 又同禮殿宴時 地神出舞 名地伯
級于于時山神獻舞⁵⁾

위의 내용은 삼국유사에 실린 내용을 임의로 三分한 것이다. 이記事 전체는 憲康王이 겪은 異常한 일들을 連文으로 엮고 있어 각기 다른 성질의 사건들로 생각되는 몇가지가 포함되어 있다. 우선 (A)부분은 이記事의 도입부와 종결부이다. 이로써 그 사이에 실려있는 사건들이 결과적으로 國亡의 징조였고, 그것을 깨닫지 못하여 결국 신라는 망하고 말았다는 의도를 전달하고자 하였음을 알 수 있다. 그리고 (B)와 (C)는 신라의 運命에 관련되어 일어난 사건이라는 점에서 의미깊다.

(B)는 處容의 출현 이후 경사에서의 생활과 그의 갈등이 최고조에 이르고 그것이 해결됨으로써 동시에 神性을 부여받는 과정을 하나의 劇的敘述로 보여준 것이다. 한편 (C)는 현강왕과 山海精靈과의 사건이다. 여기에서 (B)와 (C)가 상호 연관을 가진 사건인가, 혹은 서로 異質의 사건들이 하나로 連文된 것인가 하는 것은 본문의 이해에 심각한 영향을 끼친다.⁶⁾ (C)의 첫부분 “王既還”으로 시작되는 것은 이 두 사건의 先後를 명백히 보여준다. 즉 사건 (C)는 處容에게 疾神과의 결정적 사건이 있기 전 혹은 그와 비슷한 단계에 일어난 것이어서 處容이 京師에 벼무를 떼의 일이 된다. 이와 같이 작가가 뚜렷이 두 사건을 연결지은 것은 處容의 존재가 (B)와 (C)에 있어서 함께 작용을 미치고 있음을 의미한다. 즉 處容은 (A)의 기본 핵심인 新羅의 멸망과 관계가 있다는 암시가 된다. 이 점을 분명히 하기 위하여 (A)의 내용을 분석해 보자.

유사의 처음 부분은 憲康王代의 平康한 모습을 나타내고 있는데, 이

5) 三國遺事 卷第二, 紀異第二, 處容郎 望海寺. (기호 및 배열 필자)

6) 대부분의 지금까지의 연구들은 處容出現 이후 門貼까지의 부분을 제외한 나머지의記事는 처음의 신분을 해명하는 자료로 보았을 뿐 그 구성에 주목하지 않은 듯하다.

기술은 『三國史記』 『三國史節要』 『東國通鑑』 『大東史綱』 등의 史書에서 알 수 있는 情報와는 전혀 다르다.⁷⁾ 이를 기록에 따르면, 根本이 이미 벌레 먹었으니 枝葉이 무성한들 어찌 保全해 나가겠느냐는 것이다. 그렇다면 一然은 당시의 현상을 표면적으로 기록한 것에 지나지 않는다. 그러나 이러한 판정은, 一然이 遺事記述에 있어서 보여준 嚴正性과 客觀性을 염두에 두지 않더라도⁸⁾, 이 기사의 뒷부분에 보여진 여러 亡國의 조짐을 참조할 때 합부로 독단할 것이 못되는 것 같다. 보다는 一然의 현상파악에 대한 이와 같이 모순되는 기술은 판단의 미숙에 있는 것이 아니라 處容의 意味를 완전히 드러내기 위한 構成上의 기술로 생각해 볼 여지가 있는 것이다.

즉, 유사의 내용이 處容과 新羅亡國의 연관성을 암시하고 있으며, 이 기사 주위에 수록된 각종 사건들이 이를 효과적으로 돋보이기 위한 의도적 구성이라고 생각하면 우리는 이에 얹힌 몇가지 문제들을 정리해 볼 수 있을 것 같다.

첫째, 處容과 舞의 관계이다.

(C) 부분에는 南山神과 관련되어 御舞祥審, 御舞山神, 霜鬚舞가 나오고, 北岳神의 춤, 地神의 춤이 각기 언급되어 있다. 그런데 南山神의 춤을 재현해 보인 것은 ‘有人’이다. 이 춤인 霜鬚舞를 ‘處容舞’라고 하는 기록이 이미 전하거나와⁹⁾ 이 때 왕에게만 보인 南山神의 춤을 함께 볼 수 있고 또한 추어 보일 수 있는 인물은 王을 보좌하던 處容일 경우 (B)와 (C)의 연결은 아주 자연스럽다. 그리고 이 춤은 處容이 처음

7) 『東國通鑑』의 예를 들면,

至于憲康時 號平康 然新羅國勢 根本已盡 枝葉雖茂 烏可保哉 此正君臣恐懼修省之時也奈何 上下相帥優遊玩閑 以市井歡樂相誇 以琴瑟詞賦相樂 更相稱譽晏然自肆 有苟且足之心 無警戒相成之志乎。

8) 一然의 三國遺事의 記述態度에 대하여는 李基白 교수의 연구가 시사적이다.

李基白, 三國遺事의 史學史的 意義, 創作과 批評, 通卷 44號, 1976. 가을.

9) 處容舞 一名 霜鬚舞(增補文獻備考)

開靈浦에서 왕에게 추어보인 그 춤과 같은 것일 수 있으며, 이것은 다시 말해서 ‘知國將亡’의 具體化였던 것이다. 處容은 그들이 밀었던 海神으로서 山神, 地神과 더불어, 아니 그들보다 먼저 신라의 猛조를 알려준 神이다.

둘째, 향가 處容歌와 處容의 관계이다. 유사에 의하면 劇的 사건에 당면한 처용이 ‘노래를 부르고 춤을 추며 물러갔다’고 하고 鄉歌를 소개하고 있다. 그런데 그 후의 史書들은 이에 다른 내용을 덧붙였다.

…每月夜歌舞於市 竟不知其所在 時以爲神人 後人異之 作是歌…¹⁰⁾

…每月夜歌舞於市 竟不知所在 時以爲神 其歌舞處 後人名爲月明巷 因作處容歌
處容舞假面以戲…¹¹⁾

이 둘에 의하면 處容歌는 後人の 作이 된다. 그리고 處容이 향가에서 얘기하듯 「밤드리 노니며」「歌舞於市」한 노래는 8句體 향가와는 다른 것이 된다. 그러나 어차피 處容에 대한 기록이 遺事의 것을 源泉으로 하고 있는 현재로서, 鄉歌를 그 당시 處容의 作이라고 보지 않을 아무 런 근거도 없다. 그 노래가 있음으로써만 瘦神의 「感而美之」는 있을 수 있는 것이며, 瘦神을 감동시킨 또 다른 歌詞의 노래를 추측할 근거도 없다. 그렇다면 後人作이라는 기술은 무엇을 의미하는가 하는 의문이 남는다. 이를 해결하기에 앞서 우리는 後期 史書가 언급하고 있는 處容이 평소 「歌舞於市」한 노래는 무엇인가를 생각해 보아야 할 것이다. 이것은 앞서 인용한 유사의 (A)부분에서 상당한 암시를 받을 수 있다.

유사에는 地神과 山神이 나라가 망할 것을 미리 알고 「智理多都波」라는 어귀의 노래를 불렀다고 했다.¹²⁾ 이것과 연결하여 處容이 海神의 자

10) 高麗史, 樂志 卷 21, 小樂府

11) 東國輿地勝覽, 卷 21, 廣州府

12) 星湖樂府에서는 이를 「智理多逃都破」라 하고 설명하였다. …都破等語蓋謂以智理國者多逃而都邑將破 故歌以警之也 時人不知反以爲瑞 耷樂滋甚 故國終亡(星湖先生文集 卷之五, 星湖樂府)이라는 뜻이라 함.

격으로 상정된 것을 상기한다면, 處容의 노래도 그와 같은 것으로 추측 할 수 있다. 즉 처용은 사람이 많이 모이는 곳을 찾아다니며 국가의 위 기를 깨닫지 못하는 이들 앞에서 그것을 깨닫도록 작성시키는豫言者的 人物이었다고 생각하는 것이 가능해 진다. 그리고 그러한 힘겨운 傳言 의 사업을 역임하는 모든 압력은 瘟神으로 비유화시켰다고 생각할 수 있다. 이에 대처하는 그의 수단은 歌와 舞였다. 자신의 天命인豫言을 傳播하는 수단이 歌와 舞이었던 사실을 참조할 때 처용의 「歌舞於市」의 의미는 명백해진다. 정리하자면, 處容郎 皇海寺條는 거역할 수 없는 天命을 수행하는 者(處容)와 그것을 역임하는 者(疫神)의 對決 및 그것의 解決을 테마로 하는 거대한 메타포인 셈이다. 그리고 그것이 史書에 편 입될 수 있었던 것은 그 天命의 내용이 新羅의 위기에서 新羅를 구원하고자 했다는 國家的 次元의 것이었기 때문이다.

그렇다면 ‘後人作是歌’는 무엇을 뜻하는가를 해명해 볼 차례이다. 이것은 處容을 둘러싸고 일어난 사건에 대한 後人の 共感의 정도를 단계 으로 표현한 말로 생각된다. 處容이 겪는 사건과 同時에 그 노래가 採錄된 것은 아닐지라도 그것이 處容의 自作인 것만은 부인할 수 없을 때, 後人¹³⁾들이 그 상황에 대하여 전체적으로 느끼는 감정이 그 노래와 완 전히 일치하고 있다는 뜻으로 ‘後人作是歌’란 기술이 쓰여졌다고 보는 것이다. 즉 이들은 處容의 태도에 완전히 共感하는 것을 넘어서, 그의 태도를 神이 아니면 할 수 없는 것으로 느끼고 있다는 의미이다. 이것은 한 個人的 자격인 處容이 山海精靈과 동등한 자격으로 神化된 점에 서도 드러난다. 그결과, 이 사건을 기억하는 後人們의 의식에 그는 神 밖에 할 수 없는 일을 하였기에 神으로 자리잡게 되는 것이다. 그리고 이것은 그 強度가 달라지기는 하지만 무한한 변용을 거치면서도 면면한 生命力으로 그 자취를 현재까지 남기고 있다. 그렇다면, 그 당대 및 후

13) 이 때의 後人이란 처용 당대와 많이 떨어지는 時代를 가리키지는 않는다. 그들은 신라시대 이후를 넘지 않을 것으로 보아지는데, 이 이유는 門貼化와 연관하여 뒤에서 상술될 것이다.

대인들에게 완전한 共感을 일으키게 한 原動力은 무엇인가를 살피는 것이 本考의 목표를 위하여 필수적인 작업이 될 것이다.

豫言者로서의 處容의 來訪은 목적을 지니고 있다. 그리고 그가 그 목적을 달성하기 위하여 가지고 있는 수단은 그의 出現 이후 歌舞 이외의 것은 없었다. 그런 점에서 그는 社會의 혼란기에 나타나는豫言者的 知性이 아닌豫言者的 藝術家였다. 그렇다면 그가 이룩하고자 한 것은 현 상계의 興亡을 뛰어넘는 인간의 보다 根源的인 문제였을 것이다. 그러한 그가 社會의 混亂에 도전하였을 때, 세속화 된 인간은 그 시도를 현상 이상의 것으로밖에 받아들이지 못한다. 게다가 더욱 나쁜 것은, 그의 歌舞의 불멸의 힘을 눈치챈 자들이 보내오는 抑壓이다. 이러한 處地에 처하여 느끼는 괴리감이 極限狀況에 도달하게 되면 行動은 망각된다. 그리고 이에 대한 表現은 어떤 媒介物도 가지지 못하며, 단지 자신의 감정을 직접 매개로 하여 表現될 수 있을 뿐이다.

處容說話에 나타난 處容의 갈등과 그 해소는 이러한 極限狀況을 가장 적확하게 表現하고 있다. 人間의 파멸을 구제하려는 그의 노력은 美妻나 級干이라는 世俗的 補賞으로 돌아온다. 그가 「ambahri 노리는」 것은, 그러나 아직은 좌절하지 않은 노력이다. 그런데 그에게는 神의 힘으로 나 대처할 수 있는 위협이 가해진다. 그때 그에게 느껴진 충격은 美妻에 대한 喪失感이 아니라 存在 자체에 대한 悲劇的 認識일 것이다. 자신의 행동으로는 세계의 본질이 변화될 수 없다는 이 <참된 인식>은 그의 행동을 죽이고, 그는 存在하는 者로서의 最大危機에 맞부딪친다. 이 때 그의 靈魂을 구제할 수 있는 것은 藝術이다. 그가 이러한 悲劇的 認識에서 행하는 歌舞는 그가 메시지를 전달하기 위하여 행하던 歌舞와는 사뭇 다른 것이다. 그 때의 그는 자기가 자기의 눈 앞에서 변모하는 것을 보고, 자신의 행동이 흡사 타인이 演技하듯 되어지는 것을 보는 것이다. 이것은 個體가 이미 파괴되었고, 그가 <참 實在>와合一되었기 때문이다. 이것은 하나의 도취상태이기 때문에 주위에도 전염되는 것이

고, 그 도취를 맛보는 자는 자신만을 유일한 현실이라고 생각하는 태도에서 벗어나게 되므로 形而上學의인 위안감을 맛보게 되는 것이다. 다시 말하면 이 도취를 가져오는 자는 자신의 감정을 가지고 自身과 현상과의 根源的 관계를 하나의 比喩로서 표시하는 것이다. 이것은 곧 存在의核心을 揪뚫는 것에 다름없다. 處容歌 歌詞의 「둘은 내해이언마라는 둘은 뉘해인고」는 자신이 他人으로서 비유화되면서 철저히 존재의 위치를 따져묻는 물음이다. 이러한 예술적 制禦에 대항할 수 있는 것은 아무것도 없다. 그것은 對敵者에게도, 공포적인 전율을 전달함으로써 자신의 存在를 들여다 보게 하고 스스로를 증오에서 해방시킨다. 그 도취의 힘은 그만큼 강렬하다. 이것이 瘦神마저도 作感케 한 것이고 後代人으로 하여금 그를 神化하게 한 원동력이다. 말하자면 處容은 우리 문학에서 유일하게 存在와의 관계를 철저히 규명하고 그에 대한 悲劇的 認識을 藝術의으로 승화시킨 酗醉의 神인 셈이다.

그럼에도 불구하고 이것은 神話가 아니다. 그렇다면 이를 傳承한 一然의 태도는 무엇인가를 규명하는 것은 素材史로서는 중요한 테마이다. 이 기사가 분명한 史書에 속해있음에도 불구하고 우리는 客觀性을 거의 느낄 수 없다. 그러나 또한 一然의 상상적인 創作이라고 단정지을 수는 없다. 이記事를 통하여 느끼는 것은 대상에 대한 一然 자신의 私的 觀心과 그 앞에 펼쳐진 환경에 대한 순수한 觀照가 기묘하게 서로 융화되어 있다는 사실이다. 그것은 一然이 그의 당대에는 많은 變化를 겪었을 이 사건에 대한 인상을 완전히 자신의 情緒 상태와 혼합했기 때문이다.

“抒情詩人은 아무런 형상도 가지고 있지 않으며 그 자신을 客觀化할 뿐”이라는 니체의 정의를 빌린다면, 그를 서정시인이라고 해도 좋을 정도이다. 다시 말하자면, 그는 자신의 모상을 통하여 處容이라는 사물의 근처까지 도달한 것이며, 이것에서 통찰된 核心은 현상은 없어졌을지라도 우리에게 다시 문제되지 않을 수 없는 것이다.

결론 짓자면, 處容의 生命力은 그가 통찰한 存在에 대한 悲劇的 認識

을 藝術的으로 제어함으로써, 個體化에 대한 비극을 형이상학적으로 위안해 준다는 데 있다. 이 위안 자체가 도취력을 갖고 있을 뿐 아니라, 이것은 社會相을 存在와의 비유로서 표현하였기 때문에 우리에게 核心을 제공하였다는 점에서 영원한 生命力を 지니고 있는 것이다. 이것을 제공한 一然은 말하자면 “藝術의 견지에서 神話를 보고 그것을 다시 삶의 견지에서 보았다”¹⁴⁾는 그리스의 비극작가의 역할을 수행했다고 하겠다.

2. 面貼 및 處容을 소재로 한 漢詩

鄉歌「處容歌」의 부대설화 중 疫神은 「見畫公之形容 不入其門矣」라고 스스로 약속한다. 그리고 이 사건으로 인하여 國人이 處容의 모습을 문에 붙여 僻邪進慶의 뜻을 기원했다는 것이다. 이와같이 處容이 門貼化한 과정은 處容傳承에 있어서 중요한 의미가 있다.

지금까지 보아온 바, 處容은 자기 자신의感情만이 유일한 현상과의 매개일 뿐, 아무런 代理物을 갖지 않았다. 그 일련의 사건의 결말은 認識 그 자체이며, 事後를 염두에 두지않은 순수한 도취였다. 이에 疫神도 감격할 정도였다. 그런데 疫神이 약속한 것은 일종의 補賞이다. 이에 대한 處容의 태도는 나타나 있지 않다. 그러한 보상을 고맙게 여기지도 거부하지도 않으며 物自體로서 존재했을 뿐이다. 그러나 사건의 현장에 참여한 사람들이 함께 도취를 맛보고, 그것에서 깨어났을 때 그들에게 남는 것은 形而上學의慰安의 지속을 보장받고 싶은 욕구였다. 이에 그들은 疫神의 世俗的인 약속을 기억했고 門貼으로 전승시켰다고 짐작된다.

이 門貼化가 언제부터 행해졌는가에 대해서는 定說이 없다.¹⁵⁾ 그러나 이 門貼은 處容에 대한 강렬한 도취가 지나간 후, 즉 그의 神性이 최초

14) 니체, 悲劇의誕生(郭福祿譯, 1976, 東西文化社), p. 149,

15) 金東旭 교수는 遺事의 기록이 고려의 一然時代를 중심으로 한 사실기술일 것으로 추측하였는데(金東旭, 處容歌研究, 韓國歌謡의 研究, p. 154, 乙酉文化社, 1976) 이에 대해 확인할 수는 없으나 新羅當代가 아닌 것만은 사실이다.

의 摩力を 어느 정도 잃게된 후에 성행될 수 있었으리라고 짐작된다. 이것은 處容이 自然과合一된 存在이기 때문에 행사하던 도취력이 대중에게 잊혀지고 그가 物로 환원되었음을 의미한다.

이와같이 處容에 대한 강렬한 感動이 점차적으로 弱化되어 가면서도 그의 畫像이 남겨졌다는 것은 그가 최초에 획득한 神力を 발휘하기 위하여 또 다른 狀況이 필요했으리라는 짐작을 하게 한다. 그것이 『時用鄉樂譜(『樂章歌詞』)』에 남아있는 麗謠 處容歌이다. 말하자면 이것은 處容의 神力復活의 呪文이며 관객으로서는 도취력 移入의 노래이다. 그러면 이 노래에는 설득하는 자가 구비할 수 있는 모든 演劇的 裝置가 필요했으리라는 점을 생각하게 되는데, 麗謠의 構造의 分析은 이를 효과적으로 설명해 준다.

(I) (前腔) 新羅聖代 昭聖代

天下大平 羅侯德

處容아바

(常)
以是人生애 相不語하시란다(常)
以是人生애 相不語하시란다

(附葉) 三災八難이 一時消滅하 같다

(II) (中葉) 어와 아파 즈이여 處容아파 즈이며

(우)

(附葉) 滿頭挿花 개오샤 기울어신 머리에

(遠)

(小葉) 아으 詩命長頤하샤 넘거신 나마래

(後腔) 山象이솟 경너신 눈십에

愛人相見하샤 오울어신 누네

(附葉) 風入盈庭하샤 우글어신 귀예

(中葉) 紅桃花マ티 푸거신 모야래

(附葉) 玉香 마트샤 웅거어신 고해

(小葉) 아으 千金 머그샤 어위어신 이베

(大葉) 白玉琉璃マ티 히어신 닛바래

(트개)
人讚福盛하샤 미나거신 톡애

- 七寶계우사 속거신 엇개에
 吉慶계우사 늘의어신 소맷길해
 (의)
 (附葉) 설의 모도와 有德하신 가스매
 (中葉) 福智俱足하샤 브르거신 비에
 紅經계우사 굽거신 허리에
 (小葉) 아으 界面도른사 넘거신 바래
- (I) (前腔) 누고 지어세니오 누고 지어세니오
 (를) (업시) (를) (업시)
 바들도 실도 어찌 바들도 실도 어찌
 (附葉) 慮容아비를 누고 지어세니오
 (中葉) 아으 慊容아비를 마아만 마아만 헛 니여
- (IV) b₁(後腔) 머자 의자야 緣李야
 셜리나 내신고흘 무야라
 a₁(附葉) 아니웃 미시면 나리어다 머준말
 a₂(中葉) 東京 불흔드래 새도록 노니다가 드려 내자리를 보니 가라리 네
 히로새라
 (小葉) 아으 둘흔 내해어니와 둘흔 뉘해어니오
 a₃(大葉) 이런 저기 慊容 아비웃 보시면
 热病神이야 膽人가시로다
 a₄ 千金을 주리여 慊容아바
 七寶를 주리여 慊容아바
 c₁(附葉) 千金 七寶도 말오
 热病神을 날자바 주쇼서
 b₂(中葉) 山이여 미히여 千里외에
 (녀)
 慊容아비를 어여려겨져
 a₅(小葉) 아으 热病大神의 發顛[이] 샷다¹⁶⁾

이상에서 표기한 바와 같이 여요는 4부분으로 의미를 구분할 수 있다.¹⁷⁾ (I)과 (II)는 처용에 대한 소개이고 (III), (IV)는 처용의 緣故이다. 다시 세분하자면 (I)은 처용이 세상과 맺고 있는 관계를 觀念的으

16) 樂學軌範 卷 5 (樂章歌詞는 괄호안) 기호 및 상점은 필자.

17) 金東旭, 前揭書, pp. 121~124. 聚柱東, 麗謠錢注, pp. 148~149(乙酉, 1954) 등도 같은 4단락 구분이다.

로 설명한 것이라면 (Ⅱ)는 처용의 외모에 대한 설명이다. (Ⅲ)은 이러한 처용이 탄생한 내력이고, 이어 (Ⅳ)에서는 그 처용이 행한 사건이 創的으로 구성되어 있다¹⁸⁾. 외연상, 이 麗謠는 鄕歌의 끝 2句—본디 내해다마루는 아사늘 엇디호릿고¹⁹⁾—가 생략되고 앞 뒤에 다른 가사가 덧붙은 형태이다. 여요에 남은 鄕歌 6句는 說話 속의 상황만을 보여줄 뿐이어서 後2句를 제거한 의도는 주목을 요한다. 이처럼, 麗代人們이 處容의 행위를 구체적으로 완결짓지 않고 그 原因만을 부각시킨 것은 그들 나름대로 處容의 役割을 변용시킬 수 있는 공간을 마련하기 위한 脚色의 행위이다. 그렇다면 麗代人의 의도는 무엇이며, 그것을 위한 藝術的 구현은 어떠한 양상을 취하고 있는가를 밝혀야 할 것이다.

앞에서 밝힌 바와 같이, 處容傳承의 원동력이 存在에 대한 悲劇的認識을 藝術的으로 制繫한 데에 있다고 할 때, 麗謠(I)은 이 점을 다시 한 번 확인시켜 준다. 「以是人生에 相不語하시란디(이로써 人生과 항시 말하지 않으셔도)」하는 대목은 그들에게 단적으로 기억되는 처용의 가장 感動的인 모습이었을 것이다. 즉 시비를 가리려는 어떤 말도 하지 않았음에도 불구하고 세상의 三災八難이 一時消滅하였으므로 그들은 處容을 기억하는 것이다. 그러나 이미 그것은 과거의 일이므로 그들에게는 기억을 환기시키고 그러한 感動의 狀況에 들어갈 수 있는 裝置가 필요할 수밖에 없다. 그러므로 (I)은 연극에 대한 序詩인 동시에 자신들의 믿음을 단적으로 표현하는 譜歌이다.

다음 (Ⅱ)와 (Ⅲ)은 그들 앞에 處容을 現顯시키는 과정이다. 여기에서 (Ⅱ)와 (Ⅲ)을 포함한 전곡을 노래부르는 著는 觀客과는 구분된다.

18) 이 네단락 구분에 대하여 金東旭 教授는 巫歌로서 보는 견지에서 I, Ⅱ 處容請拜, Ⅲ 處容讚歌, Ⅳ 訓邪呪術로 내용을 구분하였다.

金東旭, 前揭書, p. 122.

19) 鄕歌轉寫는 金完鎮 교수의 것을 참조하였다.
(金完鎮, 鄕歌解讀法研究, 서울대出版部, 1980, p. 92)

이들은 觀客으로 하여금 도취할 수 있는 분위기를 조성하는 자들이며, 그러기 위해서는 이 劇에 대하여 상당한 믿음을 갖고 있는 이들이다. 그들은 處容을 실재로 느끼는 유일한 <현실>이다. 그러므로 이들은 모든 상징적 표현을 통해서 그들이 믿는 實在性을 현실 속으로 해소해야 하는 것이다. 唱者들은 (Ⅱ)와 (Ⅲ)에서 그들이 가진 觀念을 觀客과 共有하고자 한다. 그들은 (Ⅱ)에서 자신들이 원하는 바 모든 觀念을 형상화시킨다. 그러나 이것은 행동으로써가 아니라 언어로써 제시하는 것이므로 환상의 確認이 요구된다. (Ⅲ)의 「열두제국이 모다 지어세온」은 그들의 환상을 확인하는 구절이다.

이런 분위기 설정에 의해 觀客은 드디어 도취의 준비에 이른다. 이로써 劇은 비로소 시작될 수 있는데 (IV)부분은 이 국의 내용전체를 압축적으로 對話한 것이다. 이들唱者들은 여기에서도 劇을 이끌고 나간다. 위의 인용에서 a, b, c는 내용에 따라 임의로 구분한 서로 다른唱者이다.²⁰⁾ 여기에서 합창의 부분은 a로서 표시하였는데 a₁은 瘟神의 행동을 보완하면서 과거 사건의 현장에 대한 회상을 a₂에서 노래한다. 이것은 處容과 瘟神의 최초 대결, 즉 原因을 喚起시키는 사설이라 할 것이다. 그리고 a₃는 그 상황에 당면했을 處容의 반응을 端定的으로 설파하였다. 그 이후에야 이들은 處容을 등장시킨다. 그리고 千金이나 七寶의 補賞을 제시하는데, 이것은 c₁에 나타나는 處容의 반응을 더욱 격렬하게 유도하기 위한 미끼로 작용한다.

이상에서 차의적이기는 하나 瘟神—處容의 對決을 매개하고 인도하는 第3唱者로서의 합창의 역할을 설명하였다. 이 과정을 통하여 우리는個體化된 處容을 눈 앞에 떠올릴 수 있다. 여기에서의 그의 行動은 자신의 存在와의 관계에 대한 것이 아니라 瘟神에 대한 뚜렷한 의도를 지

20) 이 第3唱者에 대해서는 金完鎮 教授의 一시—어간에 따른 문법적 해명에 암시받은 바 크다.

金完鎮, 文學作品의 解釋과 方法, 文學과 言語 pp. 19—22, (塔出版社, 1979) 참조

닌 行動이라는 점에서 鄉歌와 명백한 차이를 보인다. 여요에는 「엇디하리이교」와 같은 망설임은 없다. 정확한 대상에 대한 정확한 殺氣가 있을 뿐이다. 그러기 위해서 그들은 鄉歌 後 2 句를 삭제하였던 것이다. 그만큼의 차이로 處容에 대한 觀念은 변한 것이다. 그렇다면 이 劇을 보는 이들에게 合唱團은 무엇을 주고자 하였는가? 이것은 悲劇的 認識에서 오는 形而上學的 慰安일 수 없다. (Ⅱ)의 處容 形象에서 보여주는 福智俱足의 약속이야말로 이들이 얻고자 하고 주고자 하였던 客觀의 約束이다. 그러나 그것이 現實的으로 어려운 일이었기에 그들은 다같이 도취를 원했었고 說話로부터 그 劇의 狀況을 빌어 변형시킨 것이다.

이 변모는 같은 門貼으로 남아있는 志鬼說話와는 대조적이다. 志鬼는 자신의 갈등을 火라는 결정적 수단으로 노출하였다.²¹⁾ 이것은 그 이상의 變容을 용납하지 않는 端定의 行위이므로 後世에 어떤 文學的 사실로 변화할 수 없었던 것이다. 志鬼와의 이 같은 比較는 處容의 生命力を 엿보게 하는 단서이지만, 麓謠의 이러한 변용이 處容傳承을 本質의 으로 변화시켰다는 사실은 기억하여야만 할 요점이다.

다시 확인하거나와 處容의 위력은 個體를 잊는 自然과의合一에 있었다. 그러나 麓謠의 合唱은 그 도취 속에서도 智福이라는 高度로 現實의 인 目的을 위해 봉사되도록 계산되었다. 그러므로 그들은 도취 속에서도 자신들이 설정한 꿈의 한계를 깨달을 수밖에 없다. 이것이 깨고나면 그들에게 處容은 卑俗한 存在 이상의 무엇도 아닌 것이다.

中門 안해 서거신 雙處容아바
 外門 바의 둉덩 다리로리마
 太宗大王이 殿座를 흐시란더
 太宗大王이 殿座를 흐시란더
 아오 寶錢七寶 지여 살언간만

21) 大東館府群玉 卷二十 「心火繞塔」

다통다로리 대 링리리리
아으 디덩디리리 다로리²²⁾

「雜處容」의 이상과 같은 묘사는 驅儀儀式이라는 劇中에서의 處容과 物神으로의 處容을 뚜렷이 갈라놓은 장면이다. 그 원인은 現實과의 장막으로서 필수적이던 麗謠의合唱이 정제되어 논리적인 세계로 대치되었기 때문이다. 즉 官設驅儀儀式이 그것이다.

牧隱의 「驅儀行」은 儀禮가 謠에 의한 도취과정이 아닌, 舞臺를 통한 現實驅斷과정임을 잘 보여준다.

天地之動何冥冥 有善有惡紛流形
或為禱祥或抹禡 雜糅豈得人心寧
辟除邪惡古有本 十又二神恒赫靈
國家大置屏障房 歲歲掌行清內庭
黃門僕子聲相連 掃去不祥如霆
司平有府備巡警 烈士成林皆五丁
忠義所激代屏障²³⁾

이와 같이 舞臺設備過程을 명확하게 기억하고 있는 觀客에게 도취란 전혀 불가능한 것이다. 그들에게 현실과의 차단은 藝術 즉 노래가 아니라 屏障이다. 藝術的 觀點에서 더욱 나쁜 것은 이것이 다시 忠義·烈士 등의 觀念의 역할로 代置된다는 사실이다. 이들에게 있어서 舞臺는 차려진 꿈의 세계조차 아니기 때문에 여기에서 춤추는 處容은 한낱 배우에 불과하다. 處容戲로 변모한 處容을 보고 지은 漢詩의 詩人們은 도취는 커녕, 그들의 입장이 극 속의 處容 즉 자기들이 묘사하는 作品 속의 인물과 절대로 一體化되지 않도록 보장받고 있다. 그러므로 그들에게 没我의 神一처용에 대한 기억은 詩의 註解로서 붙여주면 죽한 것이

22) 時用鄉樂譜, 雜處容.

가사중 太宗大王云云을 두고 조선 이후로 규정하고 있으나 麗代의 傳承으로 볼 수도 있다.

23) 李穡, 牧隱集 卷21, 驅儀行.

고 보다 중요한 것은 外面에 대한 묘사의 鮮明함이 되고 만다.²⁴⁾ 李齊賢이 小樂府로 市中의 처용가를 읊기면서 그 註解에 處容說話를 아예 빼어버린 것은 그 극단적인 예가 될 것이다.²⁵⁾

더구나 「鶴蓮花臺合設處容舞」 이후의 漢詩들은 處容 자체를 불쌍히 여긴다. 그를 통해 存在를 구원받기는커녕, 粉藻로 조작된 人物에 그려한 神話가 부여되었다는 사실을 불쾌하게 여긴다. 그때에 그들이 엄는 것은 잠깐의 娛樂의 遊戲와 웃음이면 족하다.

當時火精何微臺 不量其力聘姦怪
 仰欺天人罪莫甚 若過大手爲屠膾
 鶴林往事雲冥朦 神物一去莫回蹤
 自從新羅到今日 爭加粉藻圖其容
 擬辟妖惡無疾苦 年年元日帖門戶
 又將遺跡大稱揚 寫入絃歌作爲譜
 見書不知哀淚滴……²⁶⁾

이와 같은 處容에 대한 모멸감은 그가 「欺世取寵」한 人物로 파악되고俗戲로서도 경계되기에 이른다.²⁷⁾ 藝術로서 國運을豫言하고 그에 대한 悲劇的認識을 다시 藝術로 제어한 人物로 파악했던 新羅當代나 一然의 認識과는 너무도 거리가 멀다하지 않을 수 없다. 無言의 處容의 다

24) 李詹(東國輿地勝覽 卷21, 慶州府 所載詩), 牧隱「驕儻行」(前揭), 李穀「開雲浦詩」(稼亭集, 卷20)가 모두 處容의 복장 및 무용동작 묘사에 치중하고 있다.

25) 新羅憲康王遊鶴城 還至開雲浦 忽有一人大形謫服 詣王前歌舞讚德從王入京 自號處容 每月夜歌舞於市 竟不知其所在 時以爲神人 後人異之作是歌(高麗史 樂志 卷21, 小樂府 處容歌 註解).

26) 成僕, 「觀儻行」(虛白堂集, 卷九)

27) 且停處容舞 聽我處容歌 彼一俳優耳

君子不同科 出非蒲輪聘 聲錫又如何

當時松岳真人降 大運歸向如奔波 宮中牝鷄待晨鳴 始林王氣陰銷磨
 淫遊逸畋方耽懶 君臣媚悅徒媿婀 明者知微可卷懷 幾人婆娑在山阿
 異哉夫夫謫冠服 蘭身干澤誠非他 欺世取寵何事業 山中麋鹿應譏訶
 流轉百代成俗戲 臺輿拍手眞笑囧 君看孤雲蕪官遊方外 至今仙蹟留伽倻

(李瀆, 處容歌, 星湖樂府, 星湖集 卷五)

양성은 觀念으로 抑壓되고 俗戲와 습합됨으로써 存在와의 관계에 대한 象徵的 機能은 완전히 묻혀버리고만 것이다.

이와 같은 處容에 대한 認識格下의 원인이 俗戲 및 官設儻禮라는 形式 때문이라는 점은 역대 漢詩 중, 유일하게 處容歌를 듣고 지은 陶隱의 詩가 예의적인 감정을 表出하고 있다는 점에서 증명된다. 牧隱의 詩에는 鄉歌「處容歌」가 내포한 의미가 그대로 전달되어 표현되어 있는 것이다.

夜久新羅曲 停盃共聽之
 聲音傳舊譜 氣像想當時
 落日城頭近 悲風樹杪嘶
 無端懷抱惡 功益亦何爲²⁸⁾

「十一月十七日夜聽功益新羅處容歌聲調悲壯今人有感」이란 제목이 붙어 있는 이 詩는 歌가 불어넣어주는 移入의 感情과 아울러 功益이란 人名을 pun으로 사용하여 그 심경을 성공적으로 표현하고 있다. 이로 볼 때도 處容傳承의 文學的 本質을 해명하는 데에 있어서 儻禮形式과의 연관성은 배제될 수 없는 것이다.

3. 現代詩—申石鉉와 金春洙의 경우

古典文學과는 많은 면에 있어 간격을 가진 우리 現代文學의 作品 중에 古代의 人物을 소재로 하여 창작된 작품은 드문 편이다. 그런 상황에서 유독 處容에 관해서는 비교적 多數의 作品이 發表되어 있다는 것은 의미심장한 일이다. 이러한 현황이 지금까지 밝혀온 것처럼 處容이 가진 生命力 때문이라고 할 때 그것이 어떻게 現代文學化되었는가 하는 것은 흥미있는 테마이다. 앞으로의 分析이 밝혀 줄 作家들의 處容에 대한 認識과 아울러, 우리 개개인이 가지고 있는 處容에 대한 상상은 상호협조하여 處容에 대한 우리 時代의 전모를 구성하는 것이기 때문이다. 그렇기 때문에 지금까지와는 달리 우리 時代의 認識의 結晶을 규명해내기

28) 李崇仁, 陶隱集 卷2, 上揭條.

는 어렵다. 단지 우리에게 共存하는 映像들의 숨이야말로 우리의 意識이라 할 수 있을 것이기에, 이하에서는 비교적 多作이 발표되어 있는 申石艸의 작품과 金春洙의 작품들을 중심으로 우리의 인식을 단면적이 나마 조명해 보고자 한다.

(1) 申石艸의 경우

詩集『處容은 말한다』(1974)에는 「處容巫歌」「美女에게」「處容은 말한다」 등의 連作詩 3편이 수록되어 있다.

「處容巫歌」는 麗謠의 現代的 paraphrase로 逐邪神으로서의 處容이 부각되어 있다. 다음 「美女에게」는 鄉歌에서의 瘦神과의 사전을 1人稱 話法으로 서술하였는데 전체적인 분위기는 당황감이라 할 수 있다. 끝으로 「處容은 말한다」는 鄉歌와 麗謠에서 motive를 같이 취하고 있다. 1은 탈로 되살아난 處容의 자기 모멸감을, 2는 巫女를 빌어서 소생한 것에 대한 회의, 3은 그 歲月의 흐름이 가져온 變化에 대한 중요성이 지배하고 있다. 이상은 단순한 印象批評이지만 作家가 處容을 소재로 취한 의도나 處容으로부터 비롯된 작가의 상상력을 충분히 짐작할 수 있다. 그에게 있어 處容은,

나의 범절과 나의 몸짓은
다시없는 보물을 잃게 하였어라
나는 迂闊하였어라
나는 빈 꿈 여울에서 크낙한
술을 마셨어라
그대는 나를 떠나고
나는 나의 체념의 갈밭을
그치없이 헤맨다.
나의 遷觀은 스스로 나를 버리게 했구나
지금 뉘우친들 무엇하리
홀로 애어지는 슬픔을 안고
여기 서성이노니
하늘과 땅이 나에게 모멸하는

눈썹을 던지는 듯
 나무는 깔깔대고 돌들은 허허 웃는다.
 바람에 부서지는 산란한
 물
 보래
 이속한 물 거울에 비칠 그림자도
 나는 갖지 못하였어라

(處容은 말한다 · 2)²⁹⁾

에서 나타나듯이 예절과 체면을 지키기 위해 가장 귀중한 아내의 육체를 포기한 자로 묘사되어 있다. 그리고 魂靈의 세계에서 되살아난 나의 意識은 기쁨의 安息을 얻지 못한 안치될 수 없는 幽靈일 뿐이다. 「의젓한 풍채」「높은 궁지」로 존재하던 이러한 處容에게는 麾謠가 부여한 圓滿求福的 형상은 아주 만족스런 衣裳이 아닐 수 없다. 그 모습은 그리 움이고 아름다움이다. 반면에 巫女에 의하여 불리워지는 그는 「혈은 옷에 펼렁이는 쾌갓 자락이랑」 때문에 혐오스럽게 느껴진다. 그는 스스로를,

巫女 지혜 많은 사생녀여
 술하고 오랜 어두운 밤
 밤의 목마름이 너로 하여금
 울색년스런 神話를 지어내게 했구나

(처용은 말한다 · 2)

라고 매도한다.前述한 바 處容의 誕生은 一然이 “神話を 통해 人生을 보고, 藝術을 통해 삶 자체를 구원한 것”이었다. 그러나 스스로의 결정적 행위를 순간적 판단 착오와 겹쳐기에 불과한 예절 때문에 판단해 버릴 때 그에 대한 혐오감은喪失에 대한 實感과 더불어高潮되지 아니 할 수 없다.

이런 태도의 詩人에게 있어 自然은 전혀 위안의 대상이 되지 않으며 存在의 根源地도 아니다. 惡만이 횡행하는, 處容의 運命의 현상인 「간

29) 이하 詩 引用, 申石岬, 시집 處容은 말한다(朝光出版社, 1974)

음」의 현장일 뿐이다. 神話化한 人物이 쓸데없는 假面으로 파악되고

아아 이 무슨 假面 이 무슨 풍취한 탈인가
아름다운 것은 멀하여 가고
잊기 어려운 회한의 찌꺼기만 천추에 남는구나
그르친 龍의 아들이어

處容

道도 예절도 觀念規制도 내 맘을 편안히 하지는 못한다
(處容은 말한다 · 1)

存在의 根源으로 가던 유일한 수단이던 歌舞의 세계에서 가졌던 玉笛
역시 패물조각일 뿐 그 이상의 위안이 되지 못한다. 이 感傷은 物理的
현상계에 대한 記述의 묘사이며 음유시인에게나 있음직한 조잡한 激情
이다. 이러한 表面的인 저급한 회의가 現時代 비판으로 성급히 넘어갈
때 이것은 천여년 전의 한 평범한 서민이 20세기의 문명 앞에서 自然의
손실을 애석해하는 정도의 소박함 이상으로는 평가될 수 없다. ‘불야
성’과 ‘초파일의 연등’, ‘기와집’과 ‘값싼 모형건물’을 類推시키는 정
도에서 머무는 現實意識은 아무리한 治愈策도 발견하지 못하고 자신도
경멸해 마지 않는 叹歎의 呪文에 머물고 만다. 그리고

…기어오르는 뱃의 헛바닥과 환장할
한 바다의 물결이 넘실거리는 움직임과
전신의 흔이 녹아내리는 마디 마디는
熱病神에게야 헛갓이어라—

(處容은 말한다 · 3)

에서처럼 热病神이 「處容의 膽八갓」이던 麻謠에서의 상황은 극단적으로
뒤바뀌어 處容이 热病神의 헛갓으로 되고 말았다.

오오 處容 너는 보는가
변화의 격한 물 이랑을
눈부신 세월은 그 위를 지나가고
너에게 이제 아무 할 일이 없구나

(處容은 말한다 · 3)

에서처럼 形而上學的 慰安도 주지 못하고 굿도 미신이 되어버린 時代에 무당대감으로서의 處容은 아무런 소용이 없는 존재일 뿐이다. 작가에게 있어 處容은 당시에도 惡의 無力한 회생자였기에, 그를 喚起한 것은 현재 이 땅에 滿載한 惡에 회생자된 者의 無氣力を 대표하기 위해서일 따름이다. 그 자신 시달리고 번민하는 處容에게서 아무런 藝術的 도취도 기대할 수 없는 것은 자명한 일이다. 이러한 觀念은 巫歌로서 處容歌를 受容하되 巫의 存在는 신의하지 않는 괴리감에서 생긴 것이다. 藝의 本質을 파악하지 못한 神話, 人間의 悲劇을 存在論의으로 파악하지 못하는 문학은 神話的 人物조차를 個體로 환원시켜 現實의 껌데기를 써올 수 있을 뿐이다.

(2) 金春洙의 경우

前記 作品들이 處容의 物的 傳承에서 얻은 印象을 文明人の 태도로 서술하여 展開시킨 데 비하면, 金春洙의 「處容斷章」을 비롯한 일련의 連作詩들에서는 전혀 형상화된 處容의 모습을 발견할 수 없다. 그렇기 때문에 그가 處容을 어떻게 받아들이고 있는가는 무척 곤란한 문제이다.

人間들 속에서
人間들에 밟히며
잠을 깬다.
숲속에서 바다가 잠을 깨듯이
젊고 튼튼한 상수리나무가
서 있는 것을 본다
남의 속도 모르는 새들이
금빛 것을 치고 있다.

(處容)³⁰⁾

여기에서 잠을 깨는 것은 「處容」이기도 하고 「바다」이기도 하다. 그리고 「바다」는 또한 「젊고 튼튼한 상수리 나무」와 같은 屬性으로 존재하고 있다. 이것은 健康味 넘치고 가장 充溢한 것임에 틀림없다. 그리

30) 이하 詩引用, 金春洙, 시집 處容(1974, 民音社)

고 새들은 그 상수리 나무에 금빛 깃을 치고 있다. 그러나, 그것은 남의 속도 모르는 광경이다. 이 新鮮한 경치에는 이것을 완전히 기뻐할 수 없는 음울한 認識이 overlap되고 있다. 이들이 아직 명확하지는 않으나 「處容」으로 명명된 것에 속해있는 屬性들인 것이다.

이 점을 염두에 두고 「處容三章」을 분석해 보자.

I.

그대는 밤을 좀 빠었지만
하이힐의 뒷굽이 비칠하는 순간
그대 純潔은
型이 좀 틀어지긴 하였지만
그러나 그래도
그대는 나의 노래 나의 춤이다.

II.

六月에 실종한 그대
七月에 山茶花가 피고 눈이 내리고,
燐燭 위에서
酒煎子의 물이 끓고 있다.
西村마을의 바람받이 西北쪽 늙은 황나무,
엔발로 달려간 그날로부터 그대는
내 발가락의 티눈이다.

III.

바람이 인다. 나뭇잎이 혼들린다.
바람은 바다에서 온다.
생선가게의 날새미 도다리도
시원한 눈을 뜬다.
그대는 나의 지느러미 나의 바다다.
바다에 물구나무 선 아침하늘,
아직은 나의 純潔이다.

(處容三章)

이 세 편의 詩에서는 공통된 제시물이 발견되지 않는다. 呼稱으로서의 「그대」도 對應物을 딱히 규정할 수 없다. 그러나 우리는 여기에서

相反되는 것, 혹은 異質的인 것들이 共存하며 忍耐되고 있음을 볼 수 있다. Ⅰ의 「그러나 그래도」라는 양보어와 Ⅱ의 「내 발가락의 티눈」에 도 「그래」라는 호칭이 붙어 있음과, Ⅲ에서 「아직은」이라는 어휘들은 모두 意志的인 制御의 분위기를 여실히 드러내고 있다. 이것은 앞의 「處容」에서 「남의 속도 모르는」이 암시하듯相反되는 것의 overlap과도 일치한다. 이 때 암울한 기운이 감돌기는 하나 가장 애恸하게 여겨지는 것이 무엇인가는 Ⅰ의 「그러나 그래도/그대는 나의 노래 나의 춤이다」가 시사하는 바 크다. 그는 그 모든 것들이 「춤」과 「노래」이기 때문에 참는 것인데 그들이 最上의 상태일 때는 「純潔」이 된다. 그것은 「純潔한」이란 형용사 즉 무엇을 꾸미는 어휘를 의미하는 것이 아니다. 「춤과 노래」는 「純潔」이란 명사로 그의 觀念 속에서 대치될 수 있다. 그러나 이것들은 항상 무언가에 의해 「비틀어지고」「달아나고」 한다. 이 위험은 어디에서 해소될 수 있는 것일까? 그리고 어디까지 그 위험에 의한 손상을 참아낼 수 있을 것인가? 하는 문제를 이 詩는 제기하고 있다. 그리고 도처에 나타나는 애매한 共存의 분위기는 그 정도를 단언할 수 없어 고민하는 詩人의 상태를 나타낸다.

그런데 여기서 주목할 것은 손상받은 「그대」가 「바다에서 시원한 눈을 뜬다」는 것이다. 앞서 「바다」가 「젊고 튼튼한 상수리 나무」와 같은 기분으로 느껴지듯이, 詩人에게 바다는 「깨지지 않고 부서지지 않은 온전한 바다(「埠頭에서」)」이다. 석연치 않은 위험으로부터 精化되는 것은 젊고 온전한 바다에서만 기대할 수 있다는 말이다.

외에 「處容斷章 1」의 連作詩 13편은 수많은 이미지들의 重疊으로 이루어져 있다. 여기에서도 바다는 무수한 變容을 거듭한다.

I의 VII.

내 손바닥에 고인 바다
그때의 어리디 어린 바다는 밤이었다.
새끼 무수리가 처음의 것을 치고 있었다.
봄이 가고 여름이 오는 동안

바다는 많이 자라서
 허리까지 가슴까지 내 살을 쳐시고
 내 살에 터굵은 얼룩을 지우곤 하였다.
 바다에 젖은
 바다의 새하얀 모래톱을 달릴 때
 즐겁고도 슬픈 빛나는 노래를
 나는 혼자서만 부르고 있었다.
 여름이 다한 어느날이던가 나는
 커다란 해바라기 한송이
 다 자란 바다의 가장 살찐 곳에 떨어져
 점점점 바다를 덮는 것을 보았다.

I 의 II.

울지 말자,
 山茶花가 바다로 치고 있었다.
 꽃잎 하나로 바다는 가리워지고,
 바다는 비로소
 밝은 날의 제 살을 드러내고 있었다.
 발가벗은 바다를 바라보면
 겨울도 아니고 봄도 아닌
 雪晴의 하늘 깊이
 울지 말자,
 山茶花가 바다로 치고 있었다.

I 의 IV.

눈보다도 먼저
 겨울에 비가 오고 있었다.
 바다는 가라앉고
 바다가 있던 자리에
 軍艦이 한 척 뒷을 내리고 있었다.
 여름에 본 물새는
 죽어 있었다.
 물새는 죽은 다음에도 울고 있었다
 눈보다도 먼저
 겨울에 비가 오고 있었다.

바다는 가라앉고
 바다가 없는 海岸線을
 한 사나이가 이리로 오고 있었다.
 한쪽 손에 죽은 바다를 들고 있었다.

위에 인용한 詩에서 바다는, 태어나고/성장하고/가라앉고/드러내고/죽는, 모든 행위를 다 포함하고 있다. 그것은 「금붕어의 지느러미를 쉬게 하는 크나큰 바다」(I의 VI)인가 하면 꽃잎 하나로 가리워지는 바다이기도 하다. 무수한 變容이 가능한 存在의 核心이면서 동시에 위안이 되는 바다는 가장 온전한 것이었다. 그것을 젊고 튼튼한 상수리나무, 處容과 유추한다는 것은 어렵지 않은 일이다. 이 바다에 투사되는 온갖 영상들, 온갖 당혹과 이율배반의 일들은 「人間들 속에서 人間들에 밟히며」 잠을 깨어 存在하는 바다의 運命이다. 바다는 그러나 스스로가 規定한 定型의 對策이 없다. 모든 것을 포용할 뿐이며, 나는 그 속에서 위안을 얻을 뿐이다.

내 곁에는
 바다가 잠을 자고 있었다.
 잠자는 바다를 보면
 바다는 또 제 품에
 숨어새끼를 한 마리 잠재우고 있었다.

다시 또 잠을 자기 위하여 나는
 겨우 진
 한밤의 망토 속으로 들어가곤 하였다.
 바다를 품에 안고
 한 마리 숨어새끼와 함께 나는
 다시 또 잠이 들곤 하였다.

(I의 ■)

에서처럼 바다는 慰安이며 그것을 확인할 때 위협에서 소생할 수 있는 힘이 생긴다. 여기에서 세상의 온갖 위협으로부터의 健在함이 「純潔」이라는 추상명사로 대치될 수 있다면, 作家가 處容을 그의 위안의 인물로

택한 것은 疫神과 處容의 說話를 상기했기 때문이라고도 말할 수 있겠다. 그리고 그것을 다시 바다로 類推한 것은 處容의 誕生에서 연유한 것이라고 상상할 수 있다.

그러나 그런 의견상의 推論은 本考의 목적을 해명하는 데 별로 도움이 되지 못한다. 보다 중요한 것은 이와 같이 處容을 통하여, 스토리를 규정할 수 있는 全存在의 問題를 규명하려했다는 데 있다. 이것은 物自體와 현상 사이의 근원적 관계를 하나의 비유로 이미 표현했던 인물 을 지향한 것이다. 여기에서 그가 계속해서 하나의 이미지로 그전의 이미지를 지우고 또 다음의 이미지로 그전 것을 지워으로써 處容을 거의 無形象화시킨 것은 그 神話的 人物을 약동하게끔 생명을 부여하는 가장 적절한 표현수단이다. 이것은 역압하는 힘을 모든 사물로 구체화시키고 동시에 다시 소멸시키는 방식으로, 흡사 구체 指示物을 가지지 않은 音樂이 神話を 표현하는 것과 같은 방식이다.³¹⁾ 이 수법의 기본 의미는 서구에서 모더니즘의 詩가 精神의 위안으로서 神話を 추구하고 Image들의 並置, 다양한 時差의 무시 등을 통하여 時間의支配에서 벗어나려는 것 (timeless world)³²⁾과 같은 차원에서 설명할 수 있는 것이다. 이때, 處容의 神화는 作品 속에 등장하는 모든 사물에 變轉可能性을 주는 것이며, 諸事物들은 處容이라는 人物을 살아 움직이게 하는 것이다. 固定되지 않은 處容의 모습은 도처에서 느끼는 물락과 不正, 즉 역압에 대항해 그를 이끌어 올 수 있게 하며, 그 힘을 상기할 때 우리는 ‘최소한’이라는 다소 부족한 상태를 긍정하고 극복할 수 있게 되는 것이다. 여기에서 신화를 통한, 處容의 悲劇的 認識을 形而上學的慰安으로 받아들일 수 있게 되는 것이다.

31) 나체, 前揭書, pp. 174~124.

32) Spears, Dionysus and the City, pp. 66~69 (Oxford Univ. Press, 1971).

III. 結論

지금까지 문학작품 속의 處容傳承의 양상을 분석하여 보았다.

鄉歌 속의 處容은 新羅亡國에 대한 論言者的 故智를 歌舞 즉 藝術로써 전달하여 구제하고자 하였던 인물이다. 이러한 時代를 앞서는 행동이 抑壓을 받게되자 자신의 행위로써는 變化할 수 없는 세계의 구조에 대한 悲劇的 認識을 역시 藝術로써 制禦하였다. 이것은 瘟神으로 대리되는 壓迫者마저도 감동시킨 도취를 가져오며 또한 주위의 인물들에게도 전파되는 도취력을 가져온 것이다. 왜냐하면, 悲劇的 認識의 절정에서 行動은 멈춰지고 이때 인간은 그 자신의 存在의 根源을 보게 되는 것인데, 處容은 이러한 상태를 자신의 感情만을 媒介로 하여 인간에게 전달한 것이다. 이로써 自然과의 巨大한 合一이 성립되며 이를 함께 맛보는 이들에게는 形而上學의 慰安이 따르게 된다.

一然은 우리 歷史에서 유일하게 존재하는, 藝術을 解決策으로 택하였던 인물을 발견하고 그를 神話化하였다. 그는 神話を 통하여 人生을 구제하고, 藝術을 통하여 삶을 구제한 것이기에 存在의 核心에 닿아있는 것이다. 處容이 끊임없이 變容될 수 있는 소지는 그가 현상을 벗어난 根源自體에 대한 비유를 행했기 때문이다. 이것은 神話を 통해서만 가능한 일인데, 神话가 위력을 잃는 세계에서는 순간적인 도취의 장치가 필요하게 된다.

麾謠는 인위적인 장치에 의해서 處容이 보여준 存在와의 巨大한 合一 을 맛보고자 하는 과정이며 絶頂을 언어화한 것이다. 그러므로 여기에는 舞臺를 實在라 믿는 唯一한 현존자로서의 合唱이 등장하고 있다. 이들은 그들의 노래로써 現實과 觀客을 격리시키고, 個體를 유일한 실존으로 보고있는 인간들에게 個體를 잊음으로써 存在를 超越하게 하는 역할을 맡고 있다. 그러나 이들에게는 이미 處容 자체가 個人的인 苦悶의

차원으로, 個別化된 存在로 觀念화되어, 處容의 의지는 現世求福을 至善으로 여기는 존재로 여겨진다. 그런 상태에서는 祈願이 있을 뿐 도취나 没入은 올 수 없다. 합창으로 마련된 구체화된 무대를 떠난 후에 무대에서 받은 鮮明性은 잠시는 그대로 기억되지만, 그나마의 흥분이 가라앉은 후의 處容은 한낱 人造物에 지나지 않게 된다.

「雜處容」이나 處容戲 儀禮儀式에 대한 觀詩의 시인들은 모두 遺事 속의 處容과는 전혀 일치될 수 없이 거리를 냉혹히 지키는 批判家이다. 그들에게 處容의 神話는 믿기지 않을 뿐 아니라 불쾌하기조차 한 것이기 때문에 이미 審美感이 개입할 여지가 없는 것이다. 그들은 現實과 차단하기 위하여 필요했던 합창의 구성을 忠·義·烈 등의 理念으로 대치했기 때문에 處容은 「欺世取寵」의 가치없는 인물로까지 되는 것이다. 이와같은 의식은 현대에까지 지속적이다. 게다가 忠·義·烈 등마저 道德的 地位조차 유지하지 못하는 상태에서의 處容은 이미 죽어버린 인물이다.

이와같은 觀念의 虛構 속에서 存在의 비밀을 발견하고 그의 神話的 治愈力を 啓發하는 것은 詩人의 몫이다. 삶의 다양한 양상들을 보여주는 것 외에, 詩人은 다시 형상의 亂舞 속에서 삶을 사상적으로 파악하게끔 해야한다. 그러므로 現代는 前代를 부정하는 極端的 批判的 實踐主義과 함께 직접적인 의지 자체를 묘사함으로써 형이하학적인 것에 대해서는 형이상학적인 것을, 현상에 대해서는 物自體의 根源를 표현하고자 하는 의도가 함께 존재한다. 본고에서는 處容을 대상으로 한 金春洙와 申石艸의 일련의 시를 대상으로 이와같은 다양한 의지를 검토하여 이것이 處容이란 인물을 통하여 어떻게 언어화되었는가를 살펴보았다. 이 부분은 요약이 필요한 것이 아니고 감용이 필요한 부분이라고 생각된다. 素材史의 연구가 의미를 갖는 것은, 어떤 소재가 우리에게 주어진 세계와 우리와의 관계를 상징을 통하여 표현하고 있는 바, 그 소재를 通時的으로 연구하는 것은 이 관계를 좀 더 다양하게 조명하여 줄 수

있기 때문이다. 그러므로 한 詩人이 한 傳承을 통하여 存在의 核心을 발견하였을 때 그것은 우리 시대가 갖는 존재의 의의에 대한 수학이라 여겨진다. 그가 그 記念物을 통하여서 압축된 세계상을 발견할 수 있을 때 우리는 무의지로부터 구출될 수 있을 것이며, 동시에 이것은 藝術을 통한 삶의 구제일 수 있다. 素材傳承에 대한 고찰이 개별작품 연구를 넘어서서 現代人이 存在에 대해 의문하는 태도와 그것을 극복하는 의지를 규명하는 길이라고 생각하는 것은 이런 점에서이다. 이러한 확신에 대한 좀 더 명확한 검증은 源泉이 보여주는 타입의 인간형이 處容이란 명사를 사용하지 않은 여타 작품 속에 드러나고 있는가를 동시에 보여 줄 수 있을 때 가능한 것이다. 그러므로 본고의 앞으로의 작업은 현대적 의식으로 포착할 수 있는 處容을 추출해 내는 한편, 우리 문학유산 속에 나타난 處容型 인간을 추구하는 순서가 될 것이다. 處容傳承의 생명력을 어느 정도 드러낸 이상 그 작업은 광범위한 검증을 거친다면 가능할 것으로 믿는다.