

## 「바리공주」에 나타난 승고의 미학\*

심 우 장

(광주과학기술원 기초교육학부)

### 1. 문제제기

서사무가 「바리공주」에 관한 연구 성과는 줄잡아 150편이 넘고 학위 논문만도 50여 편이나 되니까 단일 작품으로는 꽤 많은 연구가 축적된 셈이다. 기초적인 이본 연구나 구조, 제재, 세계관, 미학 등에 관한 연구에서부터 모티프, 전승 맥락(오구굿), 심리, 여성주의, 다문화주의적 연구를 거쳐, 다양한 형태의 비교 연구(관련 고전과의 비교, 비교신화학적 연구, 현대소설이나 무대극 등과의 비교), 문학치료, 문학교육, 문화콘텐츠, 신학적 연구에까지 고전서사 연구에서 할 수 있는 거의 모든 형태의 연구가 진행되었다고 해도 과언이 아니다.<sup>1)</sup>

\* 이 논문은 2011년도 정부(교육과학기술부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2011-332-A00108).

1) 초기 연구에 대한 연구사 정리는 김진영·홍태한(1997)을 참조할 수 있고, 최근의 연구 경향은 권유정(2011)을 참조할 수 있다.

주제어: 「바리공주」, 승고, 미, 쾌, 불쾌, 미적 범주, 효행 서사

Princess Bari, Sublime, Beauty, pleasure, displeasure, esthetic category, filial stories

그런 속에서 최근의 연구 경향은 초기 연구의 문제의식을 계승하면서도 작품의 확장 가능성이나 소홀히 다루어졌던 부분에 대한 관심이 높은 것으로 파악된다.<sup>2)</sup> 이 글에서는 이러한 경향과 동일선상에서 바리공주의 미학에 대해서 관심을 갖기로 한다. 신화 연구에서 미학에 대한 접근이 그리 보편화되어 있지 않은 면도 없지 않지만 특히 「바리공주」와 관련해서는 미학적 접근이 상대적으로 소홀히 다루어졌던 것이 사실이기 때문이다.

「바리공주」의 미학에 관한 논의는 서대석(1980: 226-240)에 의해 처음으로 이루어졌다. 비범한 인물이 사회의 덕목인 효를 실행하기 위하여 모든 고난과 투쟁하며 헌신적인 노력을 기울인다는 점에서 「바리공주」는 비장을 넘어 송고의 의의가 있다고 하였다. 특히 서울본과 전남본이 이러한 송고미가 강하고 함남본은 평민의를 반영하면서 오락화되어 송고미가 상실되고 골계미가 강해졌으며, 경북 동해안본은 송고미와 골계미를 함께 보인다고 하였다.

이에 대해 필자는 이전 논의에서 「바리공주」의 핵심 미학이 송고라는 점은 인정하면서도 그로테스크 미학으로 이해될 수 있는 부분들이 적지 않음을 지적한 바 있다(심우장, 2009). 서울본을 비롯한 다양한 이본에서 작품 내에 감성적 불편함을 불러일으키는 요소들이 많은데, 그것은 골계미보다는 전형적인 그로테스크로 이해해야 하며, 함흥본이 특히 이러한 특징이 강하다는 것이다. 작품에서 이렇게 그로테스크 미학이 발현되는 곳은 대부분 이승과 저승이 접속하는 곳이나 탄생과 죽음에 관련된 부분인데, 이는 그로테스크가 원래 그러한 것처럼 존재의 근원적이고 문제적인 성격에 대한 표현이기 때문에 그러한 것으로 이해하였다.

문제는 골계이든 그로테스크이든, 그것이 작품의 핵심 미학이라고 할

2) 유사한 외국 신화와의 비교라든지 현대소설, 무대극, 애니메이션, 동화 등과의 비교라든지 망자축원이나 삼입가요에 대한 연구 등이 그것이다.

수 있는 송고와 어떻게 양립할 수 있는가이다. 물론 작품의 근간인 송고가 특정한 사회·문화적 조건에 따라 이웃하고 있는 다른 미적 범주로의 경사를 보일 수 있다고 설명할 수는 있다(서대석, 1980: 235). 하지만 송고와 골계, 송고와 그로테스크는 우리가 가지고 있는 암묵적인 미학적 인식의 지평에서는 이웃하고 있는 미적 범주가 아니다. 예를 들어 송고와 비장이라든지, 송고와 우아라면 이웃하고 있는 미적 범주라 할 수 있을 터인데, 송고와 골계, 송고와 그로테스크는 아무래도 상반되는 미적 범주로 이해될 가능성이 훨씬 높다.<sup>3)</sup>

이 글의 문제의식은 바로 여기에 있다. 기존 연구에서 「바리공주」의 미학에 대해 논하면서 상반되는 것처럼 보이는 미적 범주를 미학적 차원에서 별다른 해명이 없이 하나의 작품군에서 동시에 발현하는 것으로 논의하였다는 것이다. 구체적인 이본을 예로 들어서 이야기한다면 서울 배경재본과 함경 이고본본의 미학적 거리를 어떻게 이해해야 할 것인가이다. 이것이 이 글에서 「바리공주」의 미학을 송고의 관점에서 다시 점검하는 이유이다.

해결의 실마리는 우리가 송고에 대해서 그다지 심도 깊은 이해를 가지고 있지 않다는 데에서 찾아야 할 것 같다. 차원 높은 이념이나 질서가 구현되는 경우 쉽사리 송고미가 발현되었다고 생각하는 데에 문제가 있었던 것은 아닌가 생각한다. 따라서 이 글에서는 송고의 기존 개념을 반성적으로 다시 점검하고 이것을 바탕으로 「바리공주」의 미학적 지형을 새롭게 이해하려고 한다. 이 과정에서 미학적인 차원에서 「바리공주」를

3) 조동일(1996: 102)은 한국문학의 미적 범주를 송고, 비장, 우아, 골계로 나누고 그것들이 결합되는 양상까지 제시하였다. “송고는 ‘있어야 할 것’을 추구한다는 점에서 비장과 가까우며, 융합을 나타낸다는 점에서는 우아와 상통한다. ‘있어야 할’ 이상이 위기에 부딪칠 때에는 송고가 비장과 결합되고, 일상생활을 통해서 추구될 때에는 우아와 결합된다(113)”고 하면서 상대적으로 송고와 골계의 결합은 “쉽사리 이루어질 수 없는 결합이다(104)”라고 하였다. 문학사 전체에서 송고와 골계의 결합은 아주 특별한 경우이고 이에 대해서는 특별한 설명이 필요한 것 같다.

이해하는 새로운 시선이 확보되기를 기대해 본다.

## 2. 송고의 미학

송고와 골계 또는 송고와 그로테스크는 과연 이질적인 미감일까? 조동일의 입론처럼 ‘있어야 할 것’과 ‘있는 것’이 상반되어 드러날 때 골계의 미감이 드러난다고 한다면 이는 상반되는 정서가 충돌하면서 드러나는 그로테스크의 미감과 유사할 수 있다. 그로테스크는 일반적으로 양립할 수 없는 양면적 정서가 불편한 상태로 동거하고 있는 것을 가리키기 때문이다(Philip Thomson, 1986: 56-65). 만약 이렇다면 골계적인 미감으로 이해되었던 다음과 같은 부분도 그로테스크적인 미감으로 이해될 수 있는 여지를 남기게 된다.<sup>4)</sup>

초경에 이경에 삼경 말당이 되니 수차랑 선배 오좁 쇠패 이러나서 아래 방을 내레따 보니 독주아부인님이 누웠는 거 네레다 보니 보름이나 되었는지 달이 죄열해서 훌닥 벗고 다리를 들어 걸고 누웠으니 그것을 보고 소담스럽게 예뿌고 먹음적하여 슷탄 맹세를 해 놓고도 맞어 죽을 솨하고 초방 중방 상방 휘여다 나드리 또 달라 부르니 또 얘기 들었소(김진영·홍태한, 1997: 91).

“말 딸아 너 어매 죽으면 어찌 하겠니?”

“죽으면 어매 죽으면 별 수 있겠나. 썩은 새끼 목을 매서 가시방랑이 끄시고 땡기다가 가시냉기 올려 걸어 놓고 불을 땡기노면 이를 앙들시고 타 죽으면 그게 제일이지.”(중략)

“썩은 새끼 목을 매서 가시방랑이 끄시고 땡기다가 가시냉기 올려 걸어

---

4) 이에 대해서는 필자의 선행 연구(2009)에서 자세히 논의하였다. 여기서는 그 핵심만 간단히 요약하기로 한다.

놓으면 오는 가마귀 눈깔을 빼 먹구 오는 가마귀 눈깔을 빼 먹으면 그것이  
도모시(모두) 제일이지.”(중략)

“씩은 새끼 목을 꼬시고 다니다가 암장(언덕) 밑에 놓고 언장을 꼭 밟아  
놓면 언장 뜬이 도모지 제일이지.”(김진영 · 홍태한, 1997: 96)

둘 다 그로테스크 미학이 적극적으로 발현된 함경본의 일부이다. 첫 번째 예는 바리공주의 잉태부분으로 수차랑 선배가 독주아 부인의 벗은 몸을 보고 욕망에 불타, 다시는 잠자리를 같이 하지 않겠다는 약속을 어기게 되었다는 내용이다. 비속한 내용 때문에 웃음을 유발하기는 하지만 단순히 거기에만 머무는 것은 아는 듯하다. 웃음 뒤에 오는 불편함, 혐오스러움, 민망함 등이 어색하게 동거하고 있는 정서라고 하는 편이 더 타당해 보인다. 두 번째 예도 마찬가지이다. 때문에 해당하는 끔찍한 말을 서슴없이 한다는 점에서 이미 순간적인 웃음을 위한 골계적 표현의 한도를 초과하고 있다. 우스꽝스러우면서 동시에 괴상한 것이라는 그로테스크의 전형으로 이해할 수 있다(박슬기, 2007: 180).

만약 「바리공주」의 특정 부분에서 골계적인 미감이 유발된다면 그것은 많은 경우 그로테스크라는 미감의 틀 안에서 작용하는 것 같다. 다시 말하면 「바리공주」의 골계는 더 큰 범위에서 그로테스크에 봉사한다고 보는 것이 타당하다는 생각이다. 그렇다면 이제 그로테스크와 송고의 관계는 또 어떠한가? 전형적으로 그로테스크한 부분인 무장승에 대한 묘사 부분을 살펴보자.

한 가운데는 정렬문이 서있는데  
무장신선이 서계시다  
키는 하늘에 다은 듯 하고  
얼굴은 쟁반만 허고 눈은 등잔만 허고  
코는 줄병 매달인 것 갖고  
손은 소뎡만허고 발은 석 자 세 치라

하도 무서웁고 끔찍해야 물너나 삼배를 들이니<sup>5)</sup>

일국의 공주와 결연을 맺게 되는 인물인 무장승에 대한 묘사이다. 이 묘사의 핵심은 ‘무섭고 끔찍하다’는 것이다. 공주와 결연을 하게 될 인물이 무섭고 끔찍한 괴물의 형상을 하고 있다는 것은 우리의 정서를 몹시 불편하게 만든다. 이러한 부정적 묘사는 그로테스크의 미감을 불러일으키는 전형적인 형식이다. 그런데 여기에서 더 주목해야 하는 부분은 무장승의 키다. 하늘에 닿을 듯하다고 했고, 뒷부분을 보면 또 서른 석 자라고 했다. 대략 10m정도의 키인데, 인간의 키로서는 상상할 수 없는 크기이다. 때문에 몽둥그려 하늘에 닿을 듯하다고 표현했는지도 모르겠다.

그런데 이러한 키에 대한 묘사는 칸트가 말한 숭고한 대상의 전형적인 표현이기도 하다. 칸트는 “단적으로 큰 것을 우리는 숭고하다고 부른다.”(칸트 1974: 112)라고 단정하고 있다. 부정적인 묘사로 점철되어 있는 무장승이라는 그로테스크한 인물에게서 칸트가 이야기하는 숭고의 단서를 찾을 수 있다는 것은 시사하는 바가 크다. 이것이 이 글에서 보편적으로 이해하고 있는 근대적 개념의 ‘숭고’보다는 칸트적인 ‘숭고’에 관심을 보이는 이유이기도 하다.

사실 ‘숭고’(崇高, Sublime)는 익숙하면서도 낯선 개념이다. 먼저 우리에게 익숙한 ‘숭고’의 대표적인 예로는 조동일의 미적 범주론을 들 수 있다(조동일, 1996). 모든 문학작품은 ‘있어야 할 것’을 ‘있는 것’과 관련시켜 나타내거나 ‘있는 것’을 ‘있어야 할 것’과 관련시켜 나타낸다고 하면서 ‘있어야 할 것’에 의해서 이 둘이 융합을 이루는 것이 ‘숭고’라는 미적 범주라고 했다(조동일, 1996: 98-99). 「제망매가」를 예로 들면, ‘있는 것’은 누이의 죽음으로 인한 이별이고, ‘있어야 할 것’은 미타찰에서 다시 만나야겠다는 기대이다. 이 둘은 ‘있어야 할 것’에 의해 융합되어 나

5) 김진영·홍태한(1997), 「서울 배경재본」.

타나는데, 누이를 잃은 슬픔이 미타찰에서 다시 만나야겠다는 기대로 해소되기 때문이다.

그러면서 숭고는 신화에서 비롯된다고 했다. 신화는 신성시되는 이야기이며, 신성하다는 것은 일상적으로 흔히 있는 형편보다 한층 차원 높은 질서가 존중의 대상 또는 포괄적인 원리로 나타날 때 생기는 현상이고, 그 점에서 숭고의 일반적 구조와 일치한다는 것이다(조동일, 1996: 106). 이러한 측면에서 서사무가 역시 숭고하다고 했다. 정리하면 신적인 존재에 의해 있어야 할 것으로 믿는 한층 차원 높은 질서가 추구되기 때문에 신화는 근본적으로 숭고할 수밖에 없다는 것이다.<sup>6)</sup>

‘숭고’의 사전적 의미가 ‘뜻이 높고 고상하다’이고, ‘고상하다’가 ‘품위나 몸가짐이 속되지 아니하고 훌륭하다’인 것을 생각하면, 뭔가 고품격의 질서가 구현된 고상한 작품에서 숭고의 미감을 느낄 수 있다는 의미로 이해할 수 있을 것 같다. 이 정도는 일상적인 숭고의 용법과 큰 차이가 없어서 별도의 이해를 요구하지 않으며, 그 만큼 범주 적용의 생산성은 낮아 보인다. 구비문학 작품에서 숭고를 논의할 때는 대개 이러한 범주에서 크게 벗어나지 않았는데, 이것이 이 개념을 두고 논의가 활발하지 못했던 이유인 것 같다.<sup>7)</sup>

6) 까간(1989: 163)도 숭고에 대해 비슷한 설명을 하고 있다. “우리는 어떤 대상, 어떤 현상, 혹은 어떤 행위 속에 인간의 이상이 비상한 힘과 비범한 위력과 압도적인 에너지를 가지고 드러날 때, 그것을 숭고하다고 부른다. (반면) 어떤 성격이나 행위 속에 우리의 이상에 적대적인 특질이 그와 마찬가지로 과도하게, 그리고 다른 것을 억누르며 구현되어 있을 경우에, 그것은 비속한 것이 된다.” 여기에서 까간은 숭고를 비속의 상대 범주로 이해하고 있는데, 이것은 조동일이 숭고를 골계의 상대 범주로 이해한 것과 유사한 방식이다. 칸트가 ‘미’의 상대 범주로 숭고를 이해한 것과는 구별된다.

7) 고전문학에서는 숭고에 대한 논의가 거의 이루어지지 않았지만 현대문학에서는 좀 사정이 다르다. 고전문학과 현대문학에서 이해하는 숭고의 범주가 달랐기 때문으로 생각된다. 현대시를 중심으로 숭고에 대한 논의가 최근 활발하다. 대표적인 예를 들면 다음과 같다. 박현수(1998), 김점용(2006), 박현수(2007), 이재복(2007), 박민규(2008), 박현수(2009), 김동우(2009), 주영중(2010).

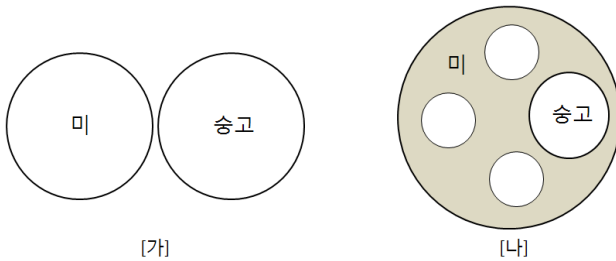
보다 생산적인 논의를 위해서, 송고의 개념에서 특히 주의 깊게 살펴야 할 부분이 있다. 한층 차원 높은 질서가 구현되기는 하는데, 그것이 우리의 보편적인 상상력의 수준을 훨씬 뛰어넘는다는 점이다. 이 점이 바로 칸트가 특별히 송고에 주목한 이유이기도 한데, 송고라는 범주에 접근하는 우리의 시야에는 흔히 잘 포착되지 않는 지점이다. 여기서 송고의 대상이 보편적인 상상력의 수준을 훨씬 뛰어넘는다는 것은 보편적인 상상력을 가지고 있는 우리에게 송고의 대상은 이해하기도, 상상하기도 무척 힘들다는 뜻이다. 때문에 송고의 대상은 일차적으로 불편한 느낌을 줄 수 있다. 그러니까 송고의 대상을 접하는 우리의 첫 번째 정서는 불쾌라는 것이다.

사실 미(美)로 표현되는 보편적인 아름다움은 불쾌와는 상반되는 쾌의 정서를 기반으로 하고 있다. 그렇다면 송고는 ‘미’의 범주 바깥에 존재해야 한다. 그래서 칸트는 ‘송고’를 ‘미’와 대립적인 범주로 이해하고 송고를 미라는 범주의 바깥으로 끌어낸다. 칸트는 미는 평정한 관조 상태에 있는 마음을 전제하고 송고는 마음의 동요를 그 특징으로 한다고 했다(칸트, 1974: 112). 미는 오로지 쾌만으로 구성되지만 송고는 기본적으로 불쾌에서 시작된다는 것이다.

하지만 송고는 이러한 불쾌로 끝이 나는 것이 아니다. 불쾌는 곧 쾌로 전이된다. 상상하기도 힘든 초월적 대상에서 불쾌를 느끼고 마는 것이 아니라 그러한 어마어마한 존재를 우리 상상력이나 감성이 이해하기 어렵다는 것을 이성적으로 감지할 수 있다는 사실로부터 얻을 수 있는 쾌가 송고에 존재한다는 것이다. 초월적이고 절대적인 존재를 그 자체로 인지할 수 있는 이성이 존재한다는 사실로부터 오는 안도감이 송고의 정서를 불쾌에서 쾌로 전이시킨다는 것이다. 바로 이 부분에 송고의 독특한 특징이 있다. 미는 대상을 통해 쾌의 감정을 불러일으키는 반면, 송고는 불쾌에서 쾌로의 전이를 그 특징으로 한다고 하겠다.



앞서도 살펴보았듯이 우리가 보편적으로 생각하고 있는 송고는 칸트의 송고(가)와는 다르게 ‘미’라는 개념의 하위 범주 중 하나로 이해되는 경향이 강한 것 같다.〔나〕 미에는 여러 가지 하위 범주가 있는데 그 중 하나가 송고라는 것이다. 송고를 아름다운 것의 일종으로 이해하는 것이다. 이는 송고를 일으키는 첫 번째 정서인 불쾌보다는 그 뒤를 따르는 쾌에 초점을 맞추기 때문이다. 물론 둘 중 어느 것이 옳고 어느 것이 그른가를 판별해야 하는 상황은 아니다. 다만 우리가 보편적으로 이해하는 송고의 개념과는 다른, 미와 대립되는 형태의 송고라는 개념이 존재한다는 사실에 주목할 필요가 있다는 것이다.



송고에 대한 이해를 돕기 위해서 수수께끼를 예로 들어보는 것이 나을 듯하다.

(문) 동해 바닷물을 바가지로 퍼 담으면 몇 바가지나 될까?

(답) 한 바가지.

이 수수께끼를 처음 들었다면 대개는 ‘엄청 많은 수의 바가지’ 정도로 답할 것이다. 대개 바가지로 물을 퍼 담는다는 것은 일정한 수효의 한계가 있기 마련이다. 이러한 한계적 수효에 우리의 상상력은 머물러 있는 경우가 많다. 예를 들어 10바가지 하면 대충 상상이 가는 것도 이것이

한계적 수효 안에 있기 때문이다. 그런데 그 수효가 한계를 넘어 무한히 많이 늘어나면 어떻게 될까. 한계에 부딪친 상상력은 우리를 불쾌로 이끌게 된다. 아마도 위와 같은 수수께끼를 처음 들었을 때 느끼는 황당함이 곧 불쾌의 구체적인 형태일 것이다. 칸트는 이것을 상상력의 현시 능력이 절대적 크기에 대해 반목적이기 때문이라고 하였다(칸트, 1974: 116-119).

하지만 모든 수수께끼에는 정답이 있기 마련, 답은 생각했던 것보다 간단하다. 동해 바닷물을 모두 담을 수 있는 바가지를 만들어 한 바가지로 퍼 담으면 된다는 것이다. 어차피 엄청난 동해 바닷물의 양을 알 수 없는 상황에서 그것을 퍼 담으려면 동일한 크기의 엄청난 바자지를 만들면 된다는 논리이다.<sup>8)</sup> 참 그럴 듯하다고 생각하는 순간, 앞서의 불쾌는 쾌로 전이된다. 도무지 답을 찾지 못해 헤매면서 답답하던 감정(불쾌)이 여기에 와서 안도감(쾌)을 느끼며 편안해진다. 바로 이 순간 숭고의 감정이 완결된다. 이렇듯 불쾌에서 쾌로의 전이가 미와 다른 숭고의 중요한 특질이다. 이런 의미에서 미가 정적인 미감이라면 숭고는 다분히 동적인 미감이다.<sup>9)</sup>

앞서 살펴보았던 것처럼 칸트는 이것을 상상력과 이성 능력의 상관관계로 설명한다. 상상력의 현시 능력이 떨어져서 절대적인 크기의 어떤 대상에 대해 상상해내지 못했을 때 불쾌가 느껴지고, 이성 능력에 의해

8) 칸트(1974: 114-115)는 수학적 숭고를 설명하면서 절대적 크기에 대해 다음과 같이 말하고 있는데, 이 수수께끼의 정답과 관련하여 시사하는 바가 크다. “우리가 어떤 것을 단지 크다고 부를 뿐만 아니라, 단적으로, 절대적으로 모든 점에 있어서 크다. 다시 말하면 숭고하다고 부를 경우에는, 우리는 그것에 적합한 척도를 그것의 밖에서 찾을 것이 아니라, 단지 그것의 안에서만 찾아야 한다는 것을 곧 이해할 수 있다. 절대적으로 큰 것이란 그 자신에만 동일한 하나의 크기인 것이다.”

9) 물론 이 수수께끼가 숭고의 전형을 보여주는 대표작이라고 할 수는 없다. 수수께끼라는 단형의 형식이 주는 특별한 미감이 함께 존재할 수 있어서 온전히 숭고라고 말하기는 어렵지만 숭고의 동적인 성격을 잘 보여주는 예인 것만은 확실한 것 같다.

이것을 절대적 총체성으로 이해하는 것이 바람직하다고 깨닫게 되는 순간 쾌를 느끼게 된다는 것이다. 한 바가지라는 절대적 총체성으로 이해하는 수밖에 없다는 것을 생각할 수 있다는 자체가 쾌를 주는 것이다. 여기서의 쾌는 일종의 초월적 긍정 혹은 초월적 기쁨인 셈이다.

중요한 것은 송고에는 반드시 불쾌가 수반된다는 것이고 상상력에 의한 불쾌가 이성에 의한 쾌로 전이되는 과정이 미와는 다른 송고의 특징이라는 점이다. 이것은 우리의 일상적 감각 차원에서 보면 무척 낮은 개념이다. 그러니까 한층 차원 높은 질서가 구현되는 송고의 과정이 그렇게 순탄하지만은 않아서 반드시 그 초반에 불쾌를 동반한다는 사실은 송고에 대해 좀 더 깊은 성찰이 필요함을 시사한다고 하겠다. 흔히 송고에 대해 몰형식적이고, 무한정적이며, 반목적적(부적합, 난폭, 혼돈, 무질서 등등)인 측면에 초점을 맞춰 이해하는 것이 전략적으로 중요하다고 말하곤 하는데, 이러한 송고에서 느낄 수 있는 독특한 불쾌에 주목하지는 의도이다.

칸트에게서 송고란 ‘감각적 본성의 한계를 느끼게 하는 한편, 한계를 넘어설 수 있는 이성적 능력을 일깨우는 대상’을 지칭한다. 이에 대해 실러는 송고를 “전율에까지 이르는 아픔과 환희에까지 이르는 기쁨이 혼합된 감정”이며, “우리의 이성의 자유에 대한 의식”에서 기인하는 감정으로 규정한다. 문자 그대로 정신을 고양시키는 계기가 되는 대상을 송고한 대상이라 부르며, 송고의 감정은 곧 고양됨을 느끼는 것을 말한다고 하겠다. (김상현, 2005: 141)

송고는 일반적으로 이해되는 것처럼 결국 정신의 고양됨을 드러내는 미감이라 할 수 있는데, 중요한 것은 바로 이 고양됨이 단일한 감정으로 표현되는 것이 아니라 전이가 이루어지는 혼합된 감정이라는 점이다. 실러는 이것을 ‘전율에까지 이르는 아픔과 환희에까지 이르는 기쁨’으로

표현하고 있지만 전이가 이루어지는 혼합된 감정이라는 점에서는 칸트와 입장이 같다고 하겠다.

정리하면, 숭고는 절대적 크기, 절대적 힘과 공포 등이 주어졌을 때, 이것을 제대로 이해할 수 없는 감각적 본성의 한계로 인해 불쾌를 느끼는 것으로 시작한다. 그러다가 이러한 감성의 제한을 넘어설 수 있는, 절대적 총체성이라는 개념으로 포섭 가능하다는 것을 알고 있는 이성 능력이 있음을 감지하는 마음의 확장이 일어난다. 이를 통해 절대적 총체성을 훔껏 엿볼 수 있기 때문에 초월적인 기쁨, 즉 고양된 감정을 느끼게 되는 것이다(김종갑, 1999: 194).

만약 숭고를 이런 식으로 이해한다면 그로테스크의 의미 범주와 겹치는 부분이 분명히 존재한다. 숭고와 비교한다면 그로테스크는 오로지 불쾌의 감정을 극단으로 밀고 나가는 특성을 지니고 있다(박슬기, 2007: 191). 숭고가 불쾌에서 쾌로의 전이를 특징으로 한다면 그로테스크는 감성적인 것들이 통합되지 않는 차이를 지니면서 계속해서 공명하도록 하는 분열의 원리를 보인다고 할 수 있다(박슬기, 2007: 191).<sup>10)</sup> 어떤 식으로든지 주체의 상상력의 한계를 드러내고 이를 통해 불쾌의 느낌을 야기시킨다는 점에서는 두 미감이 동일한 특성을 지닌다.

이렇게 보면 「바리공주」의 숭고는 미의 범주에 포괄해서 이해하는 방식보다는 칸트적으로 미와 대립되는 개념으로 이해하는 것이 타당할 것 같다. 그래야만 그로테스크한 작품의 미감과 나란히 놓고 논의를 전개시킬 수 있고, 그래야만 서울본과 함경본을 나란히 놓고 비교할 수 있기 때문이다. 이제 본격적으로 「바리공주」의 미학적 특성을 이러한 숭고의

10) 이런 의미에서 숭고는 관념적 초월성을 기반으로 하는 위안의 미학이라면, 그로테스크는 내재적 초월성에 기반을 둔 공명의 미학이라고 할 수 있을 것 같다. 숭고가 형식적인 틀을 포기하고 초월적 대상을 관념화할 수 있는 초월적 계기를 찾는 데 초점을 맞추고 있다면, 그로테스크는 모순과 갈등의 잠재적 현실을 수용하는 동시에 변화를 모색하는 데 초점을 맞춘다고 할 수 있다(김혜련, 2008: 204).

관점에서 다시 살펴보기로 하자.

### 3. 「바리공주」와 송고의 미학

#### 3.1. 오구굿과 죽음에 대한 인식

「바리공주」는 망자를 천도하는 곳에서 불린다는 상황 맥락을 갖고 있다. 이 상황 맥락이 서사 문맥을 이해하는 데 일정한 관련이 있을 것이라 판단하는 것은 자연스럽다. 만약 이렇다면 「바리공주」의 서사 문맥을 이해하는 핵심 고리는 ‘죽음에 대한 인식’이라 할 수 있다.

가까운 사람이 죽었다. 큰 충격이다. 왜 충격일까. 물론 죽은 사람과 영원히 이별을 했다는 것도 충격이겠지만, 칸트식으로 이야기하면 죽음이라는 감지할 수 없는 절대적인 공포가 나의 주변에 도달하였다는 것, 내가 사랑하는 사람에까지 다가왔다는 것, 결국 죽음이 바로 눈앞에서 펼쳐진다는 것은 충격이 아닐 수 없다. 죽음을 대상화한다고 했을 때, 이것을 감지하고 이해한다는 것은 거의 불가능하다. 죽음은 절대적인 총체이기 때문이다.<sup>11)</sup> 모든 상상력을 발휘해서 그것을 감각적으로 받아들이기에는 우리의 상상력은 너무 보잘것없다. 때문에 죽음 혹은 죽음 이후의 세계는 감각적으로 현시하는 것이 불가능하다. 죽음은 그래서 감각적으로 감지하는 대상이 될 수 없다. 죽음은 우리의 상상력이 포괄하기에는 너무나 큰 절대적인 대상, 즉 송고의 전형적인 대상이다.<sup>12)</sup>

11) 절대적이라는 말은 상대적인 잣대의 범위를 넘어섰다는 것이다. 총체라는 것은 나누어서 보지 않고 전체를 하나의 큰 덩어리로 이해한다는 것을 말한다. 쉽게 말하면 어마어마하게 큰 한 덩어리의 전체라는 것인데, 죽음이 바로 그렇다. 죽음은 삶의 모든 것을 뭉뚱그리는 거대한 무엇이고, 그렇기 때문에 감각적인 현시를 부정한다.

충격은 불쾌를 낳고 불쾌는 곧 두려움과 공포의 다른 표현이다. 일반적으로 죽음을 부정한 것으로 생각하는 것은 다분히 이러한 불쾌와 연관 지어 이해될 수 있다. 문제는 부정한 죽음을 어떻게 처리해야 하는가이다. 불쾌, 즉 두려움과 공포를 그대로 안고 살기는 어렵기 때문이다. 바로 이 불쾌를 쾌로 전환시키는 과정이 오구굿이라고 하면, 오구굿은 전형적인 숭고한 의식인 셈이다.

이러한 전이 과정을 좀 자세히 들여다보자. 사실 죽음은 어찌 상상해 보려고 해도 잘 상상되지 않는, 그렇다고 떨쳐버리고 무시하려고 해도 그렇게 되지 않은 무척 기분 나쁘고 두려운 대상임에 틀림없다. 이러한 두려운 대상이 주위 사람의 죽음으로 아주 근접한 곳까지 다가와 있다. 어떻게 해서든지 원래의 일상으로 복귀하기 위해서는 죽음으로 인해 발생한 불쾌를 내려놓아야 한다. 칸트에 의하면 이것은 불쾌를 합목적적인 것으로 만드는 과정이다. 다시 말하면 죽음에 대한 두려움과 공포가 쾌의 영역인 안도감으로 전환되는 과정이다.

- 오구굿을 꼭 한 번 하고 싶었다. (중략) 꼭 믿는 것은 아니어도 그동안 집안에 굶은 일만 생기면 굶을 안 해줘서 그런 것이 아닌가 하는 생각이 들곤 했었다. **오구굿을 하고 나니 마음이 한결 놓인다**(차옥승, 1997: 239).
- 이승에서 지은 죄를 다 씻고 좋은 곳으로 가신다는 것을 믿음으로 굶을 하는 것이고, 또 **굶을 하고 나면 마음이 편안하다**(차옥승, 1997: 256).
- 씻김굿을 하고 의지하는 데는 **그 무엇인가가 있기 때문**이라고 생각하며, **씻김굿을 하는 가족이나 자식들에게는 큰 위안이 된다**고 본다(차옥승, 1997: 257).

---

12) 에드먼드 버크(2006: 84)는 어떤 형태로든 고통이나 위협을 느끼게 하는 것은 모두 숭고의 원천이 될 수 있는데, 그 중에서 ‘죽음’은 가장 전형적인 숭고의 원천이라고 했다. 숭고에 대한 철학적 논의에서 ‘죽음’을 자주 거론하는 것은 이 때문이다.

재가집에서 망자천도굿을 하는 이유는 대부분 위와 같다. 첫 번째 예에서와 같이 ‘긋은 일’이 생길 때마다 드는 불안감, 두 번째 예에서와 같이 망자가 이승에서 지은 죄 때문에 죽어서 좋은 곳으로 가지 못할 수도 있다는 근심이다. 이 두 가지는 서로 다른 것처럼 보이지만 실상은 동전의 양면과 같다. 망자의 죽음으로 재가집에 긋은 일이 생긴다고 생각하는 것은 망자가 좋은 곳으로 가지 못했다는 생각과 맞물려 있기 때문이다. 여하튼 죽음이 주는 불쾌가 현실화되면 대개 이렇게 드러날 수 있다.

망자천도굿을 하고 나면 재가집 사람들은 한결같이 마음이 놓인다고 말하는데, 이것은 송고의 전이 과정을 표현한 것이라 생각할 수 있다. 여기서 중요한 것은 안도감이 드는 이유, 즉 불쾌에서 쾌로 전이를 일으킨 실체이다. 홍태한은 이것을 세 가지로 제시하고 있다(홍태한, 2004: 100). 첫째는 위의 예에서 보는 바와 같이 망자를 극락으로 보냈다는 생각이고 둘째는 죽은 사람과 산 사람의 거리감을 확인시켜서 이승과 저승의 단절을 가져와 죽은 사람의 영향에서 벗어날 수 있다는 생각이고, 셋째는 죽음의 공포에서 벗어날 수 있다는 생각이다.

사실 이 세 가지 역시 동일한 관념을 서로 다른 방식으로 표현하고 있는 것이다. 망자를 극락으로 보냈으니 망자의 영향에서 벗어날 수 있는 것이고, 이로 인해 죽음의 공포에서 벗어날 수 있기 때문이다. 궁극적으로는 죽음의 공포에서 벗어나 안도감을 느끼는 것이겠지만 서사 문맥에서는 이것이 첫째, 둘째와 같은 방식으로 표출될 수 있다는 것이다. 그러니까 첫째와 둘째는 죽음의 공포에서 벗어나는 안도감을 표현하는 의례적 진술인 셈이다.

망자의 죽음은 두려움과 공포를 불러일으키기 때문에 분명 불쾌인데, 이것이 망자와의 거리두기를 통해서 쾌로 전이된다고 할 수 있다. 죽음의 절대적인 힘이 거리두기를 통해 안도감으로 바뀌는 것이다. 거리두기의 구체적인 방식은 망자를 저승으로 잘 인도하는 것이다. 정리하면 죽

음이라는 절대적인 힘을 가진 망자가 저승 혹은 좋은 곳으로 잘 인도되면서 재가집 사람들과 일정한 거리를 두게 되고 이것은 자연스럽게 죽음과의 거리두기가 되어서 결국 죽음의 공포로부터 벗어날 수 있다는 논리이다.

다시 여기서 의문이 드는 것은 망자를 인도한 저승의 실체이다. 저승은 망자를 그곳으로 인도하여 죽음의 충격을 안착시키는 장소이다. 이것은 단순히 이승과 다른 차원의 시공간을 의미하지 않는다. 상대적인 공간이 아니라 절대적인 공간이라는 의미이다. 망자의 낮은 이곳으로 들어가야만 고양된다. 그래야만 이승의 사람들이 죽음의 그림자로부터 벗어나 안도감을 느낄 수 있다. 죽음의 부정한 것들이 이것으로 인해 씻겨 나간다는 것이다. 칸트식으로 말하면 오구곳에 등장하는 저승은 죽음의 불쾌를 쾌로 전이시키는 고양된 절대적 공간이다. 죽은 낮은 이런 절대적인 공간으로 들어간다고 생각해야, 비로소 죽음의 불쾌로부터, 죽음의 부정으로부터 안도할 수 있다.<sup>13)</sup> 따라서 죽음의 불쾌로부터 쾌로의 전환은 만족감의 형태가 아니라 일반적으로 숭고가 그런 것처럼 ‘안도감’의 형태로 다가온다.<sup>14)</sup>

이러한 숭고의 전이 과정을 위의 세 번째 인용문에서는 “그 무엇인가”로 표현한 것 같다. 뭐라 표현할 수 없는 ‘그 무엇인가가’ 두려움과 공포를 안도감으로 전환시킨 핵심이라 할 수 있다. 말로 표현하기 곤란한 초월적인 무엇을 이렇게 표현했다고 생각하면, 이것이 바로 숭고에서 이야기하는 ‘절대적 총체성’일 수 있다.

절대적 총체성에 의해 죽음이 저승으로 안착하면서 죽은 이는 신이 될

13) 재가집의 반응에 대한 앞의 예에서도 봤듯이 오구곳에 대한 기본적인 반응은 ‘안도감’인 경우가 많다. 망자가 좋은 곳으로 갔다는 생각도 그 자체로 물론 중요하지만 궁극적으로는 이를 통해서 얻게 되는 재가집의 안도감이 훨씬 더 중요해 보인다.

14) 애드먼드 버크(2006: 84-85)는 숭고의 대상에서 일정한 거리를 두게 되면 불쾌를 일으켰던 고통이나 위험도 ‘안도감’으로 바뀔 수 있다고 하였다.



수 있다. 죽음이 저승이라는 절대 공간에서 한껏 고양된다는 것이 신이라는 존재로 표면화되었다고 보면 무리가 없을 것 같다. 이를 보여주는 것이 ‘상식’거리이다.

저승으로 망자가 들어감으로 인해 망자는 사람이 아닌 신으로 바뀌었고 저승의 존재가 되었다. 그래서 가족은 상식을 올린다. 신으로 바뀐 죽은 이에겐 처음으로 올리는 상이다.(홍태한, 2004: 27)

이렇듯 죽음이라는 어마어마한 수수께끼를 푸는 방식은 앞서 예시한 수수께끼를 푸는 방식과 마찬가지로 지극히 송고스럽다. 절대적인 힘이 작용하는 공간인 저승을 상징하고서는 그곳으로 모든 것을 밀어 넣는 것이다. 이렇게 밀어 넣는 과정인 ‘천도’ 또는 ‘씻김’을 통해 애초에 있었던 죽음이라는 수수께끼로부터 자유로워질 수 있다. 두려움이나 공포로부터 안도감을 느낄 수 있는 것이다. 바로 이것이 송고가 추구하는 초월적 계기이다.

이렇게 보면 망자천도굿 자체가 송고를 위한 의식이라고 해도 과언이 아닐 정도로 그 기본적인 의례가 송고에서의 전이 과정을 그대로 보여준다고 할 수 있다. 특히 우리의 관심인 「바리공주」가 구연되는 말미거리가 “망자천도굿에 참가한 재가집이 망자의 천도 과정을 확인하고 심리적인 만족감을 크게 얻는 거리(홍태한, 2004: 80)”라는 점을 고려한다면 「바리공주」 서사를 송고의 차원에서 논의할 수 있는 충분한 전제가 마련되었다고 할 수 있겠다.

### 3.2. 「바리공주」 서사의 이해

칸트적인 송고의 개념으로 「바리공주」의 서사를 이해하면 어떻게 될까. 송고라는 미적 범주는 그것을 서사화하는 과정에서 다양한 서사 모

티프들을 활용한다. 이러한 서사 모티프는 「바리공주」가 가지는 송고의 결을 찾아내는 데 중요한 역할을 한다. 여기에서는 「바리공주」의 서사를 따라가면서 송고에 종사하는 서사 모티프들을 차례로 점검해 보기로 한다.

우선 바리공주가 버려진다는 사실에 주목할 필요가 있다. 물론 이는 신병(神病)의 시작이거나 통과의례적인 분리로 이해될 수 있다(조흥운, 1999: 172). 하지만 여기에서의 고립 혹은 고독은 송고의 차원에서 보면 단순한 분리나 단절이 아니라 초월적 세계와 소통하기 위한 미학적 결단으로 이해할 수 있다. 고독으로부터 송고한 미적 주체가 탄생한다는 것이다(박현수, 2007: 378).

석가세존님이 목연존존과 가섭존존을 다리시고  
 사해를 구경하시고, 인간 점지하려 오시든이  
 저기 무엇이 잇길내  
 까막까치가 저다지 지지귀는야?  
 그리고 서귀반공 하얏스니  
 사람이 잇서도, 하늘 아는 사람이 잇고  
 김생이 잇서도, 하늘 아는 김생이 잇슬 것이요  
 귀신이 잇서도, 하늘 아는 귀신이 잇슬 것이니  
 네 가서 보고 오너라.<sup>15)</sup>

버려짐과 동시에 석가세존님을 만난다는 것은 버려지는 행위가 초월적 존재 혹은 초월적 세계와 소통하는 계기가 된다는 것을 의미한다. 바리공주는 이 지점에서부터 ‘하늘이 아는 사람’으로 명명되면서 보다 궁극적인 초월적 세계와 접촉하기 위한 준비에 들어간다.

이후 바리공주는 비리공덕할아버·할미에게서 양육된다. 여기에서는

15) 「서울 배경재본」(김진영·홍태한, 1997) 이하 인용된 작품은 모두 배경재본이기 때문에 따로 출천 표기를 하지 않는다. 알려진 바대로 송고의 미학을 다룰 때 가장 적절한 자료가 배경재본이기 때문에 이 자료를 중심으로 논의를 전개한다.

버려져서 양육되는 공간이 중요한데, 첫 번째로는 ‘뒷동산 후원’이, 두 번째로는 (‘동해바다’ 혹은) ‘비리공덕 할아버지와 할미가 거처하는 곳’이다. 뒷동산 후원이 마을 단위의 공동체적 일상에서 일정하게 분리된 공간이라면, 비리공덕 할아버지와 할미가 거처하는 곳은 국가 혹은 더 큰 공동체 단위의 일상에서 일정하게 분리된 공간이다. 어찌됐든 공동체의 중심과 일정한 거리를 두고 있는 유폐 공간을 상징하는데, 둘 다 고독한 주체를 탄생시키는 공간이라는 점에서는 동일한 의미를 지닌다.

산하 천리국하니, 산은 첩첩하고  
 두견점동이 슬피 울고  
 황금갓튼 췌고리는 양류간에 날아들고  
 압흐로 황천강, 뒤흐로 류사강  
 갈치산 갈치고개, 불치산 불치고개  
 아미타불 넘블하고, 어사디대 상암을 들어스니  
 비리공덕 할미 할아버지 하는 말이  
 그대가 사람인가 귀신인가? 날김생 길버러지도 못들어 오는 곳을  
 엇지하야 들어왔는가?

버려진 바리공주가 거처하는 곳은 날짐승과 기어 다니는 벌레도 들어올 수 없는 그런 곳이다. 하지만 완전히 단절되어 있느냐 하면 꼭 그런 것은 아닌 듯하다. 바리공주를 찾아 왕국의 신하가 열심히 노력한 끝에 도달할 수 있는 곳이기도 하기 때문이다. 그러니까 독립되어 있지만 완벽한 단절이 아닌 틈새가 있는 공간이라고 할 수 있다. 작품에서는 이곳을 ‘평지 삼천리’ 쯤 떨어져 있는 곳으로 묘사하고 있다. 공동체 외부라고 하기는 좀 그렇고 공동체 내부의 어느 정도 독립성을 갖춘 특별한 장소 정도로 이해하는 것이 타당할 것 같다.

만약 이렇다면 바리공주는 공동체 내부에 있기는 하지만 내부의 다른

공간들과는 이질적인 특별한 공간에 위치한다고 할 수 있다. 이러한 바리공주의 특성을 개념화하여 ‘따로 있는 내부자’로 표시해보기로 한다.<sup>16)</sup> 바리공주가 초월적 세계와 소통하기 위해서는 바로 이러한 ‘따로 있는 내부자’의 모습을 갖추어야 했고, 이 때문에 숭고한 미적 주체가 될 수 있었다.

바리공주는 아버지인 왕의 병을 고치기 위해서 약수를 구하러 저승으로 간다. 이 지점에서 「바리공주」에서 설정한 세 가지 이질적인 시공간에 주목해 본다. 하나는 왕이 거주하는 현실의 시공간이고, 하나는 바리공주가 쫓겨나서 거주하게 된 윤패 시공간이고, 마지막 하나는 무장승이 거주하는 저승이라는 공간이다. 여기에서 우리가 이해하고자 하는 핵심 시공간은 아무래도 세 번째인 저승, 혹은 죽음의 시공간이다.

앞서 살펴본 대로 저승은 절대적인 공간이다. 측량 불가능, 상상 불가능의 공간이다. 그렇기 때문에 서사무가에서는 영혼이 거주하는 저승 세계의 설정이 모호한 경우가 많다. 특히 인간 세계와의 관계가 명확하지 않아, 방향이나 거리에 대한 구체적인 제시가 없거나 모호하다(서대석, 2011: 376-377). 하지만 그러면서도 우리의 죽음을 관장하는 강력한 힘을 가지고 있는 공간이기도 하다. 거리와 크기를 감지할 수도 없는 공간이면서, 감당해낼 수 없는 강력한 힘의 원천이 되는 공간, 때문에 저승이라는 공간을 대하면서 우리는 두려움과 공포를 갖게 된다. 삼천궁녀, 바리공주의 언니들, 만조백관들이 모두 저승행을 거부하는 것은 바로 이러한 두려움과 공포의 표현이라 생각한다.

---

16) ‘따로 있는 내부자’는 외적 세계의 힘을 빌기 위해 내적 세계가 외적 세계와 소통하고자 할 때, 그 매개 역할을 하는 특별한 능력을 가진 자를 말한다. 대개는 공동체 구성원들과는 삶의 공간을 달리하는 경우가 많고, 꼭 그렇지 않다고 하더라도 실질적으로 구분되는 존재 영역을 갖고 있는 경우가 많다(심우장, 2007: 180).

만조백관 시녀 백성들아  
 무상신 약려수를 어더다가 국가 보존 하올손야  
 이승약이 안이온대 엇지 어들 수 잇사오릿가  
 초공주 불너내여 부모 소양 갈여는야  
 삼천궁녀 못가는 것을 소녀 엇지 가오릿가

바리공덕 할아버지와 할미의 공간과 저승이라는 공간은 같으면서도 다른 면이 있다. 둘 다 “날김생 길버리지도 못들어 오는 곳”으로 표현되는데 점에서는 동일하다. 그러니까 현실의 공간으로부터 독립되어 있는 특별한 공간이라는 점에서는 둘이 같다. 하지만 그 이면에는 커다란 차이가 있다. 왕이 거주하는 공간에서 전자까지가 ‘평지 삼천리’라면 전자에서 후자까지는 ‘험로 삼천리’다. 바리공주를 찾아 나선 신하가 가까스로 도달할 수 있는 곳이 ‘평지 삼천리’라면, 바리공주를 제외하고는 그 누구도 도달할 수 없는 곳이 ‘험로 삼천리’이다.

이렇게 보면 저승은 바리공덕 할아버지와 할미가 있는 공간과는 질적으로 다른 차원의 초월적 공간이어야 한다. 그렇기 때문에 여기에 도달하기 위해서는 ‘나화’라는 초월적 신물(神物)이 있어야만 했다. 저승이라는 공간이 이렇게 초월적 공간이라는 사실은 그곳이 곧 송고한 공간일 수 있다는 이야기다.

바리공주는 바로 이곳 저승에서 무장승을 만난다. 저승을 대표하는 사람이 무장승이다. 무장승은 특히 바리공주와 결연을 맺는 존재이기 때문에 그 성격에 주목할 필요가 있다. 그의 핵심 표지는 우선 앞서 제시한 것처럼 하늘에 닿을 듯한 큰 키다. 여기에서 무장승의 키를 하늘에 닿을 듯하다거나 서른 석 자라고 이야기한 것은 그 키가 압도적인 크기를 가졌다는 것을 말하는 것이다. 일반적인 사람과는 비교가 불가능한, 다른 모든 사람의 키와 비교해서 큰,<sup>17)</sup> 절대적인 신체적 조건을 가지고 있다

17) 칸트(1794: 115)는 “송고란 그것과 비교해서 다른 모든 것이 작은 것을 말한다.”고

는 것이다. 그러면서도 약수를 가지고 있어 이승에 대한 절대적인 힘을 지녔다.<sup>18)</sup> 때문에 무장승의 부당한 요구를 바리공주는 모두 들어주지 않을 수 없다. 요구를 들어주지 않으면 약수를 얻을 수 없기 때문이다. 절대적인 크기와 절대적인 힘을 가지고 있는 무장승, 이는 저승이라는 시공간에 대한 상상력의 절대치를 캐릭터화하여 유비적으로 표현한 것이라 생각하는 것이 자연스러울 것 같다.<sup>19)</sup>

초월적 공간에 위치한 무장승은 이승의 관점에서 보면 분명 외부자이다. 하지만 이승 사람의 죽은 목숨을 구할 수 있는 약수가 있다는 사실은 무장승이 있는 저승이 어떤 식으로든 이승과 연결되어 있음을 의미한다. 초월적 공간이면서 한편으로는 ‘힘로 삼천리’를 통해 이승과 관계를 맺을 수 있는 경계적인 공간일 수 있다는 뜻이다. 따라서 외부에 있지만 이승의 질서에 초월적인 힘을 발휘할 수 있는 존재인 무장승을 여기에서는 ‘함께하는 외부자’라고 명명해 보기로 한다.<sup>20)</sup>

우리의 목표는 이러한 저승이라는 공간을 그대로 내버려두는 것이 아니라, 절대적 총체성으로 내면화하거나 이성적으로 감지해야 한다. 사실 절대적 총체성은 기능적으로는 초월적 세계와의 소통이나 의식의 환기를 의미한다. 절대적인 크기와 힘을 가지는 것과 자아를 하나로 연결시켜주는 통로인 것이다. 소통이자 통로이지 그것 자체가 특별한 의미를

했다.

- 18) 칸트(1794: 127-132)는 이렇게 절대적인 힘에 의해서 발견되는 숭고를 특별히 ‘역학적 숭고’라는 개념으로 설명하고 있다.
- 19) 장-뤽 낭시 외(2005: 72)에서는 “대상들의 이 거대한 규모, 매우 커다란 이 형상들은 숭고를 생각하기 위한 유비적 계기들에 지나지 않는다. 숭고와 관련된 것은 거대한 형상이 아니라 절대적 크기이다.”라고 하였다.
- 20) ‘함께하는 외부자’란 내적 세계에 개입하여 문제를 해결해주면서도 외적 세계에 자리하고 있는 초월적 존재를 말한다. 따라서 제의란 공동체 성원들이 ‘따로 있는 내부자’를 통해서 ‘함께하는 외부자’인 초월적 존재와 소통하는 의식인 셈이다(심우장, 2007: 180).

가지고 있는 실체로 평가하기는 곤란하다. 소통을 통해서 저승이 상상력으로 현시가 불가능하다는 것을 이해하고 저승이 가지고 있는 절대적 총체성을 이해의 높이로 상정해야 한다. 이것이 서사적으로는 바리공주와 무장승의 결혼으로 표현되었다.

그런데 이것이 좀 문제다. 앞서 예시로 든 무장승의 형상을 떠올려보자. 너무나도 무섭고도 끔찍한 괴물, 얼굴이 쟁반만하고 눈은 등잔만하고 코는 절편 같고 손은 솔뚜껑만하고 발은 1m 정도나 되는 상상하기도 거북한 괴물.<sup>21)</sup> 문제는 바로 이런 괴물과 바리공주가 결혼을 하게 된다는 사실이다. 이는 이유 여하를 막론하고 우리에게 꽤나 충격적일 수 있다. 지극히 부자연스럽고 불쾌한 만남일 수 있다는 것이다. 전형적인 송고의 부정적 묘사이자 그로테스크로 읽힐 수 있는 곳이다.<sup>22)</sup>

있을 수 없는 만남을 있도록 만들기 위해서는, 즉 무장승이 가지고 있는 절대적 크기를 이해의 높이로 상정해야 하는데, 그것을 위해 작품은 바리공주의 키를 키운다. 이것 역시 송고한 상징이다.

승전전관들아 아가씨와 부마대감 키를  
 목적으로 재여 보아라  
 부마대감 키는  
 삼십삼턴 설흔 자로소이다  
 아가씨 키는 이십팔수 스물여덟 자로소이다  
 그러면 너이는 텅뎡배필이라

---

21) 사실 괴물이라는 이미지는 절대적인 힘과 크기에 대한 부정적인 평가이고, 동일한 것을 긍정적으로 표현하면 신 혹은 신선일 수 있다. 둘 다 대단한 두려움과 불쾌를 불러일으키는 절대적인 낯선 타자에 대한 반응이다. 그러니까 괴물이라는 평가나 신 혹은 신선이라는 평가는 인지적으로 동일한 위상을 갖는다(리처드 커니, 2004).

22) 그로테스크와 송고의 초기 정서는 동일하게 불쾌이다. 따라서 무장승의 형상은 이질적인 것들의 조합인 그로테스크로 읽힐 수도 있고, 절대적인 존재의 부정적 묘사인 송고의 불쾌로도 읽힐 수 있다. 이 부분의 그로테스크적인 특징은 선행연구(심우장, 2009)에서 다루었다.

둘은 천정배필이다. 다른 조건 때문이 아니라 키 때문이다. 여기에서 키는 앞서도 지적한 것처럼 절대적인 크기와 힘을 상징하는 것이기 때문에 둘의 맺음을 위한 핵심 조건이 될 수 있다. 작품의 앞부분 어느 곳에서도 바리공주의 키가 스물여덟 자라는 말이 없다. 이 정도 크기라면 무장승이 나중에 궁궐의 벽을 부수고 들어선 것처럼, 편안하게 궁을 드나들 수 없었을 것이다. 다시 말하면 이 부분에서 천정배필을 강조하기 위해서 갑자기 바리공주의 키를 무장승에 어울리는 크기로 확대시켰다는 것이다. 둘의 결합, 즉 불쾌한 만남을 쾌로 전이시키기 위해서 바리공주의 키를 절대적인 크기로 늘려 놓은 것이라 생각하면 무리가 없을 듯하다.

어찌됐든 바리공주와 무장승의 결합은 공주와 괴물의 결합이라는 점에서 참 기묘하다. 기묘한 만큼 그로테스크적이고 절대적인 존재들이라는 점에서는 숭고적이기도 하다. 이렇게 바리공주의 키를 훌쩍 키워놓은 것도 모자라, 결합을 위한 무장승의 요구가 너무도 과도하다.

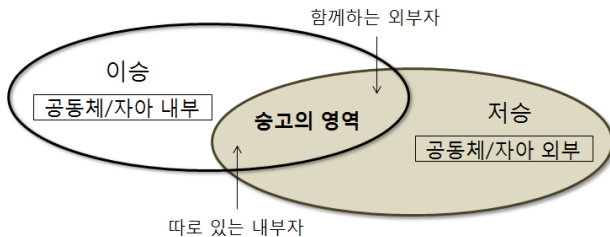
“물 삼년 길어주소 불 삼년 썰여 주소  
 나무 삼년 비여 주소”  
 석 삼년 아홉해를 살고 나니 무상신선 하는 말이  
 “그대가 압호로 보면 녀자의 몸이 되어 보이고  
 뒤로 보면 국왕의 몸이 되어 보이니  
 그대하고 나하고 백년간약을 매저  
 일곱아들 산전바더주고 가면 엇써하뇨”

노역 9년에 일곱 아들이니 못해도 20년은 족히 넘을 시간이다. 아버지의 병세를 생각하면 이미 과도함을 넘어섰다고 할 수 있다. 하지만 이 시간을 모두 인내하고서 돌아가 아버지를 살려냄으로써 이러한 시간이 이승에서의 시간과는 차원이 다른 절대적인 시간임을 입증하고 있다. 다시 말하면 이러한 시간을 통해 바리공주를 둘러싸고 있는 시간까지 무장



승의 시간과 동일한 절대적인 시간으로 만들어 줌으로써 송고한 결합이 이루어질 수 있도록 서사화하고 있다는 것이다.

지금까지의 내용을 정리하면 다음과 같다. 바리공주는 이승의 자아가 저승의 타자를 이해하기 위해서 보낸 전령이다. 전령은 조건이 필요하다. 반드시 이승으로부터 버려진 존재여야 한다. 그것은 희생양으로 대표되는 ‘따로 있는 내부자’이다. 바리공주는 완전한 이승의 존재가 아니라 이승과는 따로 있는, 즉 이승과 저승의 경계에 위치하고 있는 존재이다. 바리공덕 할아버지, 할미가 거주하고 있는 공간은 바로 이러한 상징적 의미를 가지고 있다. 경계에서 이쪽과 저쪽을 넘나들면서 둘 사이의 소통을 매개하는 역할이 바리공주의 역할이다. 바리공주가 전령이 되어 저승을 방문한다. 저승에는 저승을 대표하는 무장승이 있다. 무장승은 괴물처럼 무섭고 끔찍하게 생겼다. 여기까지는 송고의 미감이 발현되지 않는다. 그저 두렵고 끔찍한 느낌, 즉 그로테스크할 뿐이다. 천정배필을 만들기 위해 키를 절대적으로 신장시키고, 또 초월적 결합을 위해 절대적인 시간을 요구한다. 결국 이것은 바리공주와 무장승 혹은 이승과 저승을 연결시켜 하나가 되게 하려는, 즉 절대적 총체성을 구현하려는 의도로 이해될 수 있을 것이다.



서사적으로 보면 바리공주는 단일하게는 절대로 송고의 대상이 될 수 없다. 불쾌한 무장승과의 결합을 통해서만, 즉 두려움과 공포의 대상인

저승과의 결합을 통해서만 승고를 발현시킬 수 있다. 승고의 미감을 느끼는 과정은 곧 천도의 과정이고 씻김의 과정이다. 부정한 것이 정한 것으로 전이하는 과정 즉 불쾌가 쾌로 전이하는 과정이다. 그 주체가 바로 바리공주이다.

이윽고 바리공주는 약수를 가지고 이승으로 돌아온다. 그런데 무장승과 함께이다. 무장승이 궁궐로 들어가면서 문이 파이고, 벽이 허물어지는 것은 승고라는 미감이 가지는 고양(高揚)의 의미를 전달하기 위한 역시 일종의 은유라고 생각한다.

무장선관 부마 대감 입시들나 하옵시니  
 남대문에 사모가 걸니여 못들어 오나이다  
 디함을 파고 들나 하옵시다  
 북문에 허리가 걸니여 못들어오나이다  
 엽흘 헐고 들어오라 하옵시다

죽음이라는 절대적인 크기의 대상이 현실적인 공간으로 안착하면서 이전에 가지고 있었던 감각적인 혹은 상상력의 한계가 허물어지는 느낌을 받는다. 이것은 일종의 쾌이고, 따라서 승고라고 할 수 있다. 이제 바리공주와 무장승은 계속해서 제의를 통해 우리가 가지고 있는 죽음에 대한 두려움과 공포를 해소시켜 주어야 하는 임무를 맡게 된다. 그것을 효과적으로 수행하기 위해서는 역시 경계에 위치해야 한다. 승고의 미학적 주체인 바리공주가 현실 공간에 안주할 수 없었던 주요한 이유가 여기에 있는 것 같다. 승고가 경계의 미학인 것처럼<sup>23)</sup> 바리공주 역시 경계의 인물이라는 것이다.<sup>24)</sup>

바리공주를 매개로 상상 불가능한 세계를 절대적 총체성으로 인지하

23) 장-뤽 낭시 외(2005)에서는 승고를 ‘경계의 미학’이자 ‘미학의 경계’라고 하였다.

24) 바리공주가 경계적 인물이라는 것은 여러 논자에 의해서 지적된 바 있다(강진옥, 2008).

였기 때문에 바리공주는 신이 될 수 있다. 이러한 과정은 앞서 살펴본 오구굿의 숭고 구조와 정확하게 일치한다. 「바리공주」에서는 따로 있는 내부자가 바리공주이고 함께하는 외부자가 무장승이었다면, 오구굿에서는 망자가 따로 있는 내부자이고 신의 역할을 맡은 바리공주는 함께하는 외부자가 된다. 따로 있는 내부자인 망자는 초월적 세계와 소통할 수 있는 존재이기 때문에 현실적으로는 두려움이나 공포의 대상이다. 이를 함께하는 외부자와 결합시킴으로써 초월적 세계로 전이시켜 일정한 거리를 두게 한다. 이를 통해 저승이라는 공간을 절대적인 공간으로 이해하고 바리공주의 뒤를 따라 그곳으로 망자를 밀어 넣음으로써 재가집 사람들은 안도감을 느끼게 되는 것이다. 이것이 바로 「바리공주」와 오구굿이 가지는 숭고 효과이다.

정리하면 오구굿과 「바리공주」는 숭고의 미학을 주요한 미학적 기저로 사용하고 있다고 할 수 있겠다. 물론 숭고와 그로테스크가 그 안에 불쾌라는 정서를 공유하고 있어 작품의 개별적인 문면에서 이중적인 의미로 해석될 수 있는 부분들이 많다. 특히 숭고가 추구하는 관념적 초월성을 바탕으로 하는 위안의 미학에서 이탈하여, 현실적 삶의 존재론적 질문이 계속해서 울릴 수 있도록 하는 그로테스크적인 공명의 미학(김혜련, 2009: 204)으로 경도된다면 함경본과 같은 특이한 이본으로 나아갈 수 있는 여지는 충분한 것으로 보인다.

#### 4. 효 이데올로기와 숭고

앞서 살펴본 것처럼 「바리공주」에 나타난 숭고의 핵심은 바리공주와 무장승의 결합을 통해서 드러난다. 특히 무장승의 압도적인 크기와 부정적 묘사는 저승이라는 초월적 시공간에 대한 숭고한 접근을 보여주는 대

표적인 표현법이다. 송고의 불쾌는 바로 이 지점에서 본격화된다고 하겠다. 그런데 문제는 이러한 부정적 묘사를 통해 불편함 곧 불쾌를 느껴야 하는데, 그게 여의치 않다는 점이다. 「바리공주」를 대하는 우리는 바리공주와 무장승의 결합에 대해서 크게 불편해 하지 않고, 또 저승이라는 시공간의 절대성에 대해서도 크게 관심을 두지 않는 것 같다.

바리공주와 무장승의 결합에 대한 이러한 너그러움은 그 이면에 자리한 효 이데올로기에 기인한다.<sup>25)</sup> 10m에 가까운 키를 가진 흉한 생김새의 괴물과 바리공주의 이 상상할 수도 없는 결합을 용인할 수 있었던 것은 그것이 효의 실천이기 때문이다. 부모를 위한 어쩔 수 없는 선택이었다고 하면 충분히 이해될 듯하다. “국가에 은혜와 신세는 안짓지만은 / 어마마마 배안에 열달 들어잇든 공으로 / 소녀 가오리다.”라고 한 순간부터 저승에서 벌어지는 모든 일은 효의 실천이라는 목적에 합당한 것으로 이해된다.

이것 역시 불쾌에 대한 일종의 합목적화의 방식이다. 효가 불쾌에서 쾌로의 전이 과정에 깊숙이 관여한다는 것이다. 압도적인 크기를 자랑하는 흉한 괴물 무장승과 바리공주의 말도 안 되는 결혼이 오히려 부모님을 위한 효의 실천이라고 하면 저절로 고개가 끄덕여진다. 병세가 급박한 상황에서도 20년이 넘는 시간을 무장승에게 바치는 말도 안 되는 상황 역시 고개가 끄덕여진다. 불쾌의 상황이 오히려 바리공주의 지극한 효성을 보다 강조해주는 역할을 한다고 보는 것이 타당할 것 같다.

문제는 불쾌에서 쾌로의 전이 방식이 전혀 송고스럽지 않다는 점에 있다. 앞서도 이야기했듯이 절대적인 크기와 힘을 가진 존재가 주는 불쾌를 쾌로 전이시키기 위해서는 그것을 그 자체로, 그러니까 절대적인 총체성으로 이해해야 한다. 절대적인 크기와 힘을 가진 것은 다른 무엇을

25) 서대석(1980: 228)이 지적한 것처럼 바리공주의 일시적인 고초는 죽은 부모를 살려냈다는 위대한 결과를 이룩하는 계기로 받아들여질 수 있다.

통해 합목적적인 것으로 전환될 수 없다. 오직 그 자체로만 이해할 수 있을 뿐이다. 절대적인 것은 곧 절대적인 것으로만 감지할 수 있기 때문에 한계가 있는 상상력이 다가갈 수 없는 것이다. 「바리공주」에서는 저승 혹은 무장승이라는 존재를 그 자체로, 절대적인 존재로 이해하는 것이 중요하다. 앞서 바리공주의 키를 무장승과 동일하게 압도적인 크기로 늘리고, 무척 오랫동안 바리공주가 무장승을 위해 시간을 보낸다는 설정 등은 바로 이러한 측면에서 중요한 역할을 한다.

그런데 ‘효’는 성격이 좀 다르다. 효가 절대적인 총체성을 가질 만큼 압도적인 힘과 크기를 가지고 있지 않기 때문이다. 효라는 덕목은 상상 불가능, 혹은 이해 불가능한 무엇이 아니다. 물론 중세의 효가 절대성을 가지고 있지 않은 것은 아니지만<sup>26)</sup> 이것은 그 자체로 그렇다기보다는 다분히 이데올로기적인 수사에 지나지 않는다. 효를 절대화하려는 것은 실제로는 그렇지 않기 때문에 오히려 이데올로기적으로 강조하려는 의도이다. 특히 「바리공주」나 효행설화 등 이른바 효행 서사에서 유발된 송고 효과가 역으로 이와 같은 이데올로기적인 수사를 정당화해주고 있는 것처럼 보인다. 송고의 전이 과정에 투입된 효가 본래부터 절대적인 것이어야 제대로 된 송고 효과가 발현될 수 있는데, 거꾸로 송고의 전이 과정에 투입되었다는 사실 자체가 효를 절대적인 것으로 생각하도록 유도한다는 것이다.

이데올로기가 서사에 침투하는 방식은 꼭 이렇게 소위 서사의 약한 고리를 건드리는 방식이다. 절대적 총체성이라는 애매모호한 것을 인식하기 위한, 다시 말하면 불쾌를 합목적적 쾌로 전환하는 그 아주 모호하고 약한 고리에 이데올로기가 침투하여 효라는 미덕을 송고와 버무려 효과

26) 『孝經』, 「聖治章」에서 “사람의 행실에 있어서는 효보다 더 큰 것이 없고, 효에 있어서는 아버지를 존경하는 것보다 더 큰 것이 없고, 아버지를 존경하는 데 있어서는 하늘을 소중히 여기는 것보다 더 큰 것이 없다.”고 해서 효를 하늘과 같이 절대적으로 이해하려는 의도를 보이고 있다.

적으로 전달하려고 하는 것이 「바리공주」가 가지고 있는 이데올로기적 전략이라고 할 수 있다. 전이 혹은 전환이 가지고 있는 인식적 단절을 효라는 이데올로기가 매우는 것이다. 승고의 전이 과정에 은근 슬쩍 효가 개입하면서 효 자체가 절대적인 무엇으로 고양된다. 따라서 바리공주의 저승행, 그리고 그곳에서 무장승과 결합한 것이 그 자체로 승고한 것으로 이해되는 것이 아니라 효의 이데올로기적 실천으로 이해된다. 승고의 신화적 맥락이 윤리적 맥락으로 치환되는 것이다. 물론 효의 실천이라는 윤리적 맥락은 원초적인 승고의 맥락 효과를 받음으로써 지극히 절대적인 것처럼 느껴지게 된다.

이는 중세의 효행 설화가 추구하는 이데올로기적 전략과도 일치한다. 유아를 죽이는 끔찍한 짓을 저지르면서까지 효를 강조함으로써 오히려 승고 효과를 불러일으켜 효라는 이데올로기를 더욱 고양시켜놓고 있다. 「바리공주」로 이야기하면 절대적이고 초월적이어야 할 저승이라는 공간이 온통 윤리적인 공간으로 변한 부분에서 이를 잘 이해할 수 있다. 효의 실천을 위해 저승행에 올랐던 바리공주의 눈에 비치는 저승의 모습은 이렇다.

그배는 전생에 잇슬적에  
 부모에게 효자되고, 나라에 충신되고  
 동생에 우애있고, 일가에 화복하고  
 (중략)  
 그배는 전생에 잇슬적에, 부모에게 불효하고  
 나라에는 역적이요, 동생에는 우애업고  
 적은 되고 썩이고, 큰되로 밧고  
 날쌔애기 동양주교, 모해잡은 죄로 해서  
 억만사천 제디옥으로 울고가는 배요.

이렇게 되면서 오히려 송고에서 무척 중요한 초기의 불쾌는 이데올로기의 강화를 위해 봉사하게 된다. 이제 저승 혹은 무장승의 절대성이나 초월성은 바리공주가 효를 행하는 데 어려움을 주는 ‘역경’이라는 의미만을 가지게 된다. 절대적인 공간인 저승도, 절대적인 존재인 무장승도 모두 효를 고양시키기 위한 매개로 인식되는 것이다. 이렇게 함으로써 저승은 절대적인 공간에서 윤리적인 공간으로 전환된다.

「바리공주」를 칸트적인 의미의 송고 텍스트로 읽어내지 못하고 윤리화된 텍스트로 읽어버리는 것은 다분히 이 때문인 것 같다. 효를 중심으로 하는 윤리적 자장이 너무 강력해서 저승이나 무장승과 같은 송고의 부정적 묘사에 주목하지 못하는 것이다. 불쾌가 역경으로 치환되면서 송고가 가지는 비정형성이나 무목적성이 약화되거나 퇴색돼 버린다. 이렇듯 「바리공주」를 비롯한 중세적인 효행 서사를 관통하면서 송고의 미학은 약화되거나 심한 변모를 거치게 된다.<sup>27)</sup>

여기에 송고를 미의 하위 범주로 인식하려는 근대적인 관념까지 겹치게 되면서 불쾌로 시작되는 송고의 전이 과정은 심하게 축소되거나 뚜렷하게 인지되지 못하는 경향이 있는 것 같다. 송고의 부정적 묘사는 부정적으로 인식되지 않고 효를 통해 드러나는 쾌에만 집중하게 된다. 게다가 중세적인 이데올로기의 자장에서 차츰 벗어나게 되면서 효 이데올로기로 이전되었던 송고의 효과마저도 쉽게 인지되지 않고 있는 것 같다. 송고 효과가 약화되면서 선행되는 불쾌는 후행하는 쾌의 자장에 더욱 강력히 포섭되었고, 불쾌를 불쾌로 감지하지 못하는 일종의 감성적 불구를 겪고 있는 듯하다. 우리가 「바리공주」에서 송고의 곁을 잘 짚어내지 못

27) 함경본의 경우는 성격이 좀 다르다. 선행 연구(심우장, 2009)에서 밝혔듯이 함경본은 효라는 이데올로기적 경사를 거부한다. 효자 나온 가문은 그 뒤가 좋지 않으니 효에 얽매이지 말라는 작품 말미의 주장이 이를 단적으로 보여준다. 이를 통해 불쾌에서 쾌로의 전이를 차단시킴으로써 전체적으로 그로테스크함을 유지하고 있다고 생각된다.

하는 이유가 여기에 있다.

안성찬은 이것을 ‘송고의 몰락’이라 표현하였다(2000: 107). 그리고 그 이유를 근대의 특징 중 하나인 ‘형이상학의 결핍’에서 찾았다.

송고의 몰락의 원인을 무엇보다도 현대의 정신적 상황을 특징지우고 있는 ‘형이상학의 결핍’에서 찾고 있다. 이는 물론 현대에 와서 갑자기 나타난 특수한 상황이라기보다는 근대 이래로 꾸준히 진전되어 온 합리주의적 사고방식이 오늘날 지배적 문명양식으로 정착된 결과라고 할 수 있다. (안성찬, 2000: 109)

중세의 이데올로기적 전략과 형이상학 결핍이라는 근대적인 상황까지 겹치면서 송고는 감정의 전이에서 오는 독특한 미감을 잃어버렸다. 절대적인 것을 절대적인 것으로 이해하기 위한 형이상학이 결핍되면서 송고의 미적 과정이 순조롭게 구성되지 못한 것이다. 송고는 앞서 봤던 것처럼 아주 뜻이 높고 고상한 미감으로 변모하게 되었고, 차츰 미의 테두리 안으로 들어가게 되었다. 따라서 「바리공주」에 내재해 있는 칸트적인 송고의 결에 주목하는 것은 미의 차원으로부터 그리고 윤리적인 차원으로부터 「바리공주」를 해방시키는 중요한 작업일 수 있다. 송고의 부정적 묘사와 이를 통한 불쾌, 그리고 이것의 쾌로의 전이 과정을 재구해내는 작업은 「바리공주」의 송고라는 또 다른 진면목을 찾는 작업일 수 있다.

## 5. 맺음말

‘송고’라는 미적 범주에 대한 이 글의 생각은 다음 글에서 송고미를 도입하려는 전략적 의도와 동일선상에 있다.



전통적인 근대미학에서 예술의 숭고함으로 규정되는 것은 타락한 여타 삶과는 구분되는 예술이 지닌 어떤 고유한 가치요 품격이지만, 사실 예술의 숭고함을 주장하는 측은 근대적 미학제도로 구축된 예술을 신비화하는데 급급할 뿐이다. ‘송고미’는 근대적 예술을 고착시키기 위해 가동되는 미적 범주가 아니라 그런 예술제도가 요청하는 예술제도의 안정성이나 예술적 범주의 고착성을 깨고 오히려 근대적 미학 체계가 감당하지 못하여 내친 것들, 위험하다거나 불온하다고 여겨 배제한 미적 표현을 가능하게 하기 위해 도입하려는 개념이다(강내희, 2002: 37).<sup>28)</sup>

구비문학의 폭은 무척 넓다. 설화에 국한시킨다고 하더라도, 뚜렷한 정형을 갖고 있는 유형의 수는 무척 많다. 그런데 실제로 연구가 활발히 이루어지고 있는 작품은 상대적으로 얼마 되지 않는다. 소위 예술적 ‘품격’에 걸맞지 않은 작품들을 일단 사전에 배제하고 보는 암묵적 자기 검열이 큰 몫을 했다고 생각한다. 일반적으로 기괴함과 비루함을 주 내용으로 하고 있다고 여겨지는 육담이나 유희담(넓게는 소화까지도), 발칙한 상상력을 보이고 있는 소위 파격에 해당하는 작품들은 온전히 다루어지지 않거나 부당한 처우를 받고 있는 것은 분명해 보인다.<sup>29)</sup>

작품을 보는 우리의 시선이 너무 좁아서 그 시선으로 처리할 수 없는 작품들을 부당하게 관심의 영역 밖으로 내몰고 있는 것은 아닌지. 문제는 그 작품들이 아니라 우리의 시선일 수 있다는 얘기다. 그렇다면 지금까지의 우리의 시선으로 포착할 수 없었던 작품들을 다룰 수 있는 색다른 시선을 모색해야 하지 않을까. 이 지점에서 칸트가 이야기한 ‘숭고’라는 미적 범주는 전략적으로 충분한 가치를 지닌다고 생각한다.

28) 안성찬(2004: 18)도 비슷한 언급을 한 바 있다.

29) 최근 한국구비문학학회에서 ‘구비문학과 파격의 상상력’이라는 주제로 학술대회를 가진 바 있다(2009년도 하계학술대회). 하지만 취지인 ‘의식의 새지평’을 열었다기 보다는 가능성만을 점검하는 차원에 머물러 아쉬움이 적지 않다.

미학적으로 볼 때 영락의 존재를 타자로, 자신에게 속하지 않고 속해서 는 안 되는 존재로 규정하는 것은 동일성의 논리 안에 포박되어 있는 응졸 한 선병질의 미학이다. 더러움, 못생김, 위험함 등을 배척하는 것은 숭고미를 외면하는 것이다. 숭고의 상태는 상상까지 초월하는 상태이다. 작든 크 든 현기증을 일으킬 정도의 크기, 비위를 뒤집는 역겨움, 눈을 뜨고 보지 못할 정도의 더럽고 추한 모습들과 직면하려는 자세, 통념을 깨는 개념적 실험 등이 숭고미를 찾는 노력이다(문화과학 편집위원회, 2001: 115).

칸트가 말한 것처럼, 형식적이고 한정적이고 합목적적인 범주가 ‘미’ 라면 ‘숭고’는 몰형식적이고, 무한정적이며, 반목적적(부적합, 난폭, 혼돈, 무질서 등등)인 범주에 더 가깝다(김상현, 2005: 124-125). 따라서 구비문학의 주요한 특징 중 하나라 할 수 있는 더러움, 못생김, 위험함, 부적합, 난폭, 혼돈, 무질서 등에 대한 본격적인 논의는 숭고의 미학에서 그 실마리를 찾을 가능성이 높다.

「바리공주」에는 숭고의 미학을 잘 보여주는 독특한 결이 내재해 있다. 「바리공주」를 우리의 보편적 비위에 딱 들어맞는, 그래서 만족이나 기쁨을 주는 작품으로만 이해해서는 좀 곤란할 것 같다.<sup>30)</sup> 한편으로는 씩 기분이 내키지 않으면서도 뭔가 알 수 없는 그 무엇 때문에 안도감을 느낄 수 있는 작품인 것 같다. 이렇게 이해하는 것이 오구굿이라는 연행 맥락과 잘 어울리는 것 같다.

30) 장·뤽 낭시 외(2005: 85)에서는 이와 관련하여 “숭고가 주는 감동은 비위를 맞추지도, 만족을 주지도 않는다.”라고 하였다.

## 참고문헌

- 강내희(2002), 「타자의 문화 연구와 송고의 미학」, 『문화과학』 29호, 문화과학사.
- 강진옥(2008), 「「바리공주」의 서술구조와 ‘망자축원’의 존재양상」, 『구비문학 연구』 26집, 한국구비문학학회.
- 권유정(2011), 「서사무가 「바리공주」의 현대소설로의 수용 양상 및 의미 연구」, 한국교원대학교 석사논문.
- 김동우(2009), 「송고와 계몽의 역설 - 한용운 시의 현재성」, 『한국시학연구』 24호, 한국시학회.
- 김상현(2005), 『칸트 판단력 비판』, 서울대 철학사상연구소.
- 김점용(2006), 「이육사 시의 송고미」, 『한국시학연구』 31호, 한국시학회.
- 김종갑(1999), 「송고의 이데올로기 : 초월성과 물질성」, 『비평과 이론』 4집, 한국비평이론학회.
- 김진영 · 홍태한(1997), 『바리공주전집』 1, 민속원.
- 김혜련(2009), 「그로테스크의 시각성과 존재론적 함의」, 『카톨릭철학』 12집, 한국카톨릭철학회.
- 문화과학 편집위원회(2001), 「누가 음란을 두려워하랴 성 복지와 송고의 미학을 위해」, 『문화과학』 28호, 문화과학사.
- 박민규(2008), 「백석 시의 송고와 그 의미」, 『한국시학연구』 23호, 한국시학회.
- 박슬기(2007), 「그로테스크 미학의 존재론적 기반과 의의」, 『인문논총』 58집, 서울대 인문학연구원.
- 박현수(1998), 「일제강점기 시의 ‘송고’ 고찰 - 이육사의 「광야」와 백석의 「북방에서」를 중심으로」, 『한국시학연구』 1호, 한국시학회.
- \_\_\_\_\_(2007), 「미적 근대성의 혼종성과 송고 시학」, 『어문학』 96집, 한국어문학회.
- \_\_\_\_\_(2009), 「친일파시즘문학의 송고 미학적 연구」, 『어문학』 104집, 한국어문학회.
- 서대석(1980), 「바리공주 연구」, 『한국무가의 연구』, 문학과지성사.
- \_\_\_\_\_(2011), 『무가문학의 세계』, 집문당.
- 심우장(2007), 「효행설화와 희생제의의 전통」, 『실천민속학연구』 10호, 실천민

속학회.

\_\_\_\_\_(2009), 「구비문학의 현재적 의의 찾기-「슈렉」과 「바리공주」의 비교를 중심으로」, 『어문연구』 59집, 어문연구학회.

안성찬(2000), 「승고의 미학 - 그 기원과 개념사 연구」, 서강대 박사논문.

\_\_\_\_\_(2004), 『승고의 미학-파괴와 혁신의 문화적 동력』, 유로서적.

이재복(2007), 「한국 현대사와 승고 - 이육사와 운동주를 중심으로」, 『한국언어 문화』 34집, 한국언어문화학회.

조동일(1996), 「한국문학의 양상과 미적 범주」, 『한국문학 이해의 길잡이』, 집문당.

조흥윤(1999), 『한국의 샤머니즘』, 서울대출판부.

주영중(2010), 「김소월 시의 승고 미학」, 『한국시학연구』 28집, 한국시학회.

차옥송(1997), 『한국인의 종교경험, 무교』, 서광사.

홍태한(2004), 『서울 진오기굿』, 민속원.

까간(1989), 진중권 역, 『미학강의』 1, 새길.

리처드 커니(2004), 이지영 역, 『이방인, 신, 괴물』, 개마고원.

에드먼드 버크(2006), 김동훈 역, 『승고와 아름다움의 이념의 기원에 대한 철학적 탐구』, 마티.

장-뤽 낭시 외(2005), 김예령 역, 『승고에 대하여: 경계의 미학, 미학의 경계』, 문학과지성사.

칸트(1974), 이석윤 역, 『판단력 비판』, 박영사.

Philip Thomson(1986), 김영무 역, 『그로테스크』, 서울대출판부.

원고 접수일 2011년 10월 31일

심사 완료일 2011년 11월 20일

게재 확정일 2011년 11월 24일

ABSTRACT

---

## Princess Bari and Sublime

Sim, Woo Jang

We believe that Princess Bari has a structure which may be understood using the esthetic category Sublime. As Kant said, Sublime as an esthetic category is different from Beauty. Beauty is only composed of pleasure, while Sublime is composed of pleasure and displeasure. Beauty is a static category, while Sublime is a dynamic category. We feel a sense of Sublime in the process of switching over from displeasure to pleasure. So we must pay attention to the motifs involved in this displeasure.

A sense of displeasure is expressed intensively the process of the union between Bari and Mujangseung. Mujangseung is very dreadful and frightful. His height seems to reach the sky, and his feet are three feet and three inches long. He is a typical Sublime object, being absolute, overwhelming, and transcendental. In order to switch over from displeasure to pleasure, Princess Bari uses special strategies. For example, Bari's height is increased or she is made to suffer hardship for a very long time.

This fact is worthy of notice because Sublime can help us understand the peculiar properties of oral literature. We must be careful of our

habitual tenancy to concentrate only on Beauty as an esthetic category. Beauty is a category which became particularly emphasized in the modern period. Therefore, it has limitations in understanding esthetic diversity. On the other hand, Sublime may be very useful in establishing the distinctive identity of oral literature. This is because there are many motifs in oral literature that are related to displeasure or Sublime.