

## 〈공무도하가〉의 구전가요적 성격과 주제의식

조용호\*

〈차 례〉

1. 문제제기
2. 배경설화와 작자 문제의 재고
3. 노래에 담긴 죽음의 의미
4. 마무리

### 〈국문초록〉

지금까지의 〈공무도하가〉 연구는 이 노래를 수록한 현전 최고의 문헌인 채옹의 『琴操』가 아니라, 후대의 문헌인 최표의 『古今注』를 주된 텍스트로 하여 진행되었다. 심지어 『고금주』에는 노랫말이 실려 있지 않은데도 말이다. 나는 이런 잘못된 관행을 바로잡기 위하여, 『금조』를 대상으로 우선 거기에 수록된 설화가 노래 발생의 직접적인 배경인지를 먼저 확인하고자 하였다.

방법적으로는 문장구조와 사건 전개 상황에서의 합리성 여부에 주된 관심을 가지고 설화를 분석하였다. 그 결과 먼저 물에 빠져 죽은 인물은 광부의 처였고, 그 사건을 목격하고 노래를 부른 것은 광부라는 사실을 확인했다. 이를 토대로 〈공무도하가〉의 발생은 문헌에 기록된 배경설화와는 무관하며, 전승의 역사가 매우 오랜 구전가요였을 것이라고 확신하게 되었다. 이런 판단은 노래의 의미는 설화와 분리된 채 자족적으로 해석되어야 한다는 결론으로 이어졌다.

노래를 분석하면서는 사용된 문자와 시상의 흐름에 주목했다. 특히 ‘公’은 범칭의 경어인 ‘그대’로, ‘墮’는 ‘河’와 연결하여 사람이 죽음의 강에 떨어지는 것으로 이해했다. 이 노래는 불가지한 현상인 죽음에 대한 두려움과 사후에 대한 궁금증 등 원초적인 심리를 주제의식으로 담고 있으며, 내세 관념이 정립되기 이전에 생성된 것으로 여겨진다. 이런 이유로 오랜 동안을 불리면서 광범위하게 전파될 수

\* 목포대학교 교수

있었고, 중국에는 중국인들에게까지 알려져 문헌에 수록될 수 있었을 것이다.

**주제어** 금조, 고금주, 공무도하가, 구전가요, 내세

## 1. 문제제기

<공무도하가>는 한국문학사에서 늘 첫머리에 놓이는 작품으로, 그에 걸맞게 관련 논문의 수도 상당히 많은 편이다.<sup>1)</sup> 그러나 논문의 편수에 비하여 연구 시각은 그다지 다양하게 펼쳐졌다고 볼 수 없다. 이는 기왕에 부각된 쟁점들을 반복적으로 재론하는 상황이 지속되어 왔던 경향과도 무관치 않다. 실제로 후대의 연구자들은 선학들의 독해 방식이나 원문 번역이 지닌 문제나 오류를 근본적으로 바로잡으려는 노력을 하지 않았다. 대신에 초기 연구자들의 원문 번역을 약간만 수정한 뒤에, 특정한 어휘나 소재를 집중적으로 탐구하는 데에 골몰하였다. 그 결과로 <공무도하가>에 대한 많은 연구가 작가, 국적, 창작시기, 발생 장소, 등장인물의 정체처럼 비본질적이고 주변적인 문제들에 대한 천착과 추론으로 모아지게 되었다.<sup>2)</sup>

1) <공무도하가>에 대한 1990년대 중반까지의 연구 결과와 관점은 조기영에 의하여 열 가지 쟁점이라는 말로 정리되었는데, 그동안의 연구 방향은 거기에서 개략적으로 확인할 수 있다. 조기영, 「<공무도하가> 연구에 있어서 열 가지 쟁점」, 목원대 국어국문학과, 『목원어문학』 14, 1996, 61~105쪽. 그 이후에 이어진 개별적인 논문들에서도 연구사가 정리되곤 하였는데, 예컨대 김성진은 조기영이 정리한 쟁점들을 점검하면서 여전히 쟁점으로 남아 있는 문제들을 언급하였고, 그 가운데서 특별히 작자와 창작공간의 문제를 천착하였다. 김성진, 「<공무도하가>의 작자와 창작공간에 대한 문헌적 연구」, 동양한문학회, 『동양한문학연구』 46, 2017, 94~96쪽.

2) 그렇다고 해서 노래의 의미나 성격에 대한 연구가 없는 것은 아닌데, 그중에서도 노래를 죽음과 재생의 원형적 구조로 파악한 것과 輓歌의 성격을 다룬 논문들이 눈에 띈다. 하지만 그것들도 <공무도하가>를 단독으로 분석하지 않고 다른 시가와 병행하여 언급하는 방향으로 나아갔기에 심도에서는 부족한 감이 있다. 임갑량, 「<공무

이와 같은 현상이 빚어지게 된 가장 큰 원인의 하나로, 연구자들이 어떤 고정관념이나 선입견에 사로잡혀 설화를 관행적으로 해석해왔다는 사실을 지적할 필요가 있다. 항상 남편이 먼저 죽고 아내가 그 뒤를 따라 죽는 것이 당연하다는 틀에 박힌 생각이 그런 관념에 해당한다. 실제로 <공무도하가>를 언급한 고금의 모든 문인과 학자들은 狂夫가 먼저 죽었을 것이라는 판단에 대하여 누구도 의문을 품거나 문제를 제기한 적이 없다. 殉節이 오로지 여성에게만 해당하는 가치 관념이라고 생각해온 것도 문제지만, 그것이 설화를 치밀하게 분석하면서 자연스럽게 도출해낸 결론이 아니라 고정관념에서 유래한 맹신에 가깝다는 점에서 문제가 작지 않다.

이런 인습적 사고의 결과로 인해 등장인물은 모두 비상식적이고 비정상적인 사고와 행동을 하는 사람이 되어버렸다. 광부는 죽음의 위험도 몰라보고 무모한 행동을 한 미치광이 알콜중독자로 격하된 반면에, 남편의 주검을 수습하는 대신에 악기를 연주하며 노래를 부르고 따라죽은 광부 처는 초월적이고도 숭고한 순애보의 화신으로 격상되었으며, 광리자고는 바로 곁에서 두 인물이 연이어 죽어 가는데도 수수방관하다가 집에 돌아와서는 부인에게 아무렇지도 않게 목격한 사실과 노래를 전해준 냉혈한으로 낙인찍히게 된 것이다. 이를 두고 옛 사람들의 삶을 반영한 옛 사람들의 글이니까 거기에는 현대적 감각으로 이해하기 어려운 점도 있을 것이라는 식으로 변호할지도 모른다. 그러나 그것은 연구자가 응당 지녀야

---

도하가>의 원형적 연구, 계명대 한국학연구원, 『한국학논집』 14, 1987, 137~153쪽. 이완형, 「<공무도하가>와 「제망매가」의 만가적 성격에 대하여」, 어문연구회, 『어문연구』 24, 1993, 167~185쪽. 구정호, 「공무도하가의 만가적 성격-『니혼쇼키』의 가요와 비교를 중심으로」, 한국외대 일본학연구소, 『일본연구』 59, 2014, 75~90쪽. 외국 학자들 가운데는 설화와 노래 모두를 대상으로 내재적 방식을 사용한 대만의 周英雄이 눈에 띈다. 그는 후대에 중국에서 나온 노래들까지 대상으로 삼아 구조주의적 접근법으로 문학과 인생의 관계를 파악하고, <공무도하가>는 자연:인류, 원시:문명의 대결을 함축하고 있다고 해석하였다. 周英雄, 『結構主義與中國文學』, 臺北: 東大圖書公司, 1983, 89~120쪽.

할 비판적 탐구정신을 망각한 변명에 지나지 않는다.

<공무도하가> 연구가 주변적이고 지엽적인 사안들에 집중됐었던 또 다른 주요한 이유의 하나로 崔豹의 『古今注』가 주 텍스트로 선택되었다는 사실을 빼놓을 수 없다. <공무도하가>의 배경설화를 수록하고 있는 현전 문헌들 가운데 가장 오래된 蔡邕의 『琴操』는, 그의 생몰연대(133~192)로 볼 때 2세기 말엽에 편찬되었을 가능성이 매우 크다. 반면에, 최표가 활발하게 활동하던 시기((최표는 東晉 成帝 때인 咸康(335~342) 연간에 後趙의 황제 石虎(武帝: 295~349, 재위 334~349) 밑에서 常侍와 侍中을 지냄))로 볼 때,<sup>3)</sup> 설사 좀 이른 나이에 편찬했다고 쳐도 그의 『고금주』는 4세기 초엽 정도에나 나왔다고 보는 것이 합리적이다. 두 문헌 사이에는 적어도 150년 안팎의 시간적 간극이 존재한다는 뜻이다. 더구나 채옹의 『금조』는 뒤에 孔衍에 의해 다시 편찬되게 되는데, 공연의 생몰연대(260~320)로 보아 그것조차도 『고금주』보다 이른 시기였을 공산이 크다. 그럼에도 불구하고, 거개의 연구자들이 분석의 대상으로 삼은 텍스트는 선행하는 두 편의 『금조』가 아니라 최표의 『고금주』에 수록된 배경설화였다. 先本이 중시될 수밖에 없는 문헌 바탕의 연구에서 굳이 후대의 자료를 선택해왔다는 사실은,<sup>4)</sup> 논의의 정당성과 의도를 의심받을 만큼 중대한 결격 사유가 된다. 게다가 최표의 『고금주』에는 <공무도하가>의 노랫말이 실려 있지 않아, 후대의 문헌들에서 취해온 것도 중대한 문제점이다.<sup>5)</sup>

3) 임종욱 편저, 『중국역대인명사전』, 이화, 2010, 719쪽 및 1915쪽.

4) <공무도하가>와 그 배경설화를 수록한 韓中의 문헌은 상당히 많은데, 크게는 채옹의 『琴操』 계열과 최표의 『古今注』 계열로 양분된다. 그 가운데 우리나라 연구자들은 대개 후자를 텍스트로 삼았는데, 아마도 그 내용이 좀 더 구체적일 뿐만 아니라 상대적으로 더 극적인 요소를 포함하고 있기 때문일 것이다.

5) 『古今注』에 노랫말이 빠져 있다는 것은, 많은 사람이 이미 그 노래를 알고 있었다는 사실을 반증한다. 아마도 그런 이유로 최표가 구태여 노랫말까지 기재할 필요성을

이처럼 주변에서 맴돌고 있는 연구를 핵심부로 끌어오기 위해서는, 처음 출발한 곳으로 돌아가 문제를 발견하고 애초의 방향이 맞는지 다시 짚어보는 것이 상책이다. 그것이 <공무도하가> 연구에서라면, 원문은 글자와 어휘의 뜻과 용례를 충분히 고려한 채 번역하고 있는지, 문맥은 사리와 상황논리에 맞도록 납득할 만한 수준으로 해석하고 있는지, 특정한 문헌에 절대적인 권위를 부여하며 내용을 사실로 확신하고 접근하는 것이 옳은지와 같은 원론적인 질문을 다시 제기하는 데서 시작해야 한다는 말이다. 이런 문제의식을 토대로, 나는 지금까지의 독해 방식에 얽매이지 않고 문자 하나하나에 집중하면서 원문을 다시 읽는 것으로부터 시작하려 한다. 이러한 자세로 텍스트에 밀착된 독서를 하면 지금까지와 다른 결과가 나올 것이라 믿기 때문이다. 새로운 시각과 접근법의 전환을 바탕으로 노래 본연의 의미도 선명하게 해석할 수 있게 되기를 기대한다.

## 2. 배경설화와 작자 문제의 재고

<공무도하가> 연구에서 텍스트의 확정 문제는 매우 중요한 사안이다. 하지만 현전하는 두 계통의 문헌에 수록된 설화나 노래는 수록 당시에 편찬자가 직접 목격한 사실을 기록한 원전이 아니라는 점에서 문제가 발생한다.<sup>6)</sup> 전승되는 과정에 채록된 것이라는 점에서, 기록 자체의 신뢰성 측

---

느끼지 못했겠지만, 그의 이런 결정이 오늘날의 연구자들을 딜레마에 빠지게 만든 것은 분명하다. 노랫말은 『금조』나 후대의 문헌에서 취하면서도 설화는 『古今注』를 인용하는 부조리한 관행을 반복하게 됐기 때문이다. 실제로 『고금주』의 설화 내용을 채수록한 문헌 가운데 하나인 郭茂倩의 『樂府詩集』에 기록된 <공무도하가>의 제4행은 ‘將奈公何’인데, 거개의 연구자는 오히려 채옹의 『금조』에 있는 ‘當奈公何’를 취한다. 얼핏 보면 이러한 차이는 별것 아닐 수도 있지만, 경우에 따라서는 중대한 해석의 차이를 불러오는 근거가 될 수도 있다.

6) 『琴操』와 『古今注』는 수록하고 있는 기사나 노래가 많이 다름에도 불구하고, 거기

면에서는 근본적으로 한계가 있는 것이다. 설화는 속성상 구전되는 과정에서 늘 형식과 내용이 변해갈 뿐만 아니라, 그 속에 포함된 인명과 지명 등의 고유명사는 언제라도 다른 것으로 대체될 수 있는 유동성을 지닌다. 이처럼 구전문학은, 현전하는 이본들 가운데 最善本을 택하든 最先本을 택하든 원래의 모습을 그대로 유지한다고 확신할 수 없기에, 후대의 어느 시점에 채록된 내용에 대하여 사회·문화·역사적인 접근법을 적용하여 고찰할 때는 자료적 가치에 대해 맹신하고 있지는 않은지 스스로 경계해야 한다. 채록되어 문헌에 기재된 배경설화를 토대로 국적, 노래의 발상지와 창작시기, 노래의 원작자, 등장인물의 정체 등을 아무리 치밀하게 분석했다고 하더라도, 그 결과는 결코 확실성이 담보되지 않는 추정에 머물 수 밖에 없다는 사실도 잊어서는 안 된다.

전술한 것처럼, 자료적 가치에서 중대한 문제들을 안고 있음에도 불구하고, 연구자들은 각자의 기준에 따라 텍스트를 선정하고 거기에 수록된 내용을 바탕으로 무엇인가를 밝히기 위해 노력해왔다. 그러나 지금까지 배경설화를 해석해온 관행을 보면, 인물들이 처한 상황이나 행위가 매우 비상식적인 것이 되고 문맥도 아주 난삽해진다는 점을 애써 외면하고, 선학들이 해온 그 부조리한 해석을 반복 수용해왔다는 비판을 면하기 어렵다. 나는 이런 문제를 극복하기 위해 설화를 새롭게 해석하면서, 이해에 걸림돌이 되는 난제들을 해결해가는 방식으로 논의를 진행하려고 한다. 연구자들은 대개 최표의 『고금주』를 텍스트로 사용했지만, 나는 현전 최

---

에 실린 <공무도하가>를 둘러싼 이야기의 내용은 작자 문제를 제외하면 실상 차이가 그리 크지 않다. 이것은 최소한 그 노래에 관한 한 최표가 채옹의 『금조』를 모본으로 삼아 기사를 가져왔거나, 『금조』와 『고금주』가 공히 모본으로 삼은 제3의 선행본이 있었거나, 두 사람의 생몰연대 격차에도 불구하고 노래의 발생 배경이라고 알려진 설화가 견고하게 전승되고 있었거나 등 편찬에 이르기까지 다양한 양상이 펼쳐졌을 가능성을 추정케 한다. 그 외에도 망실된 채 이름만 전해지는 桓譚(BC.43~AD.28)이 편찬했다는 『琴操』가 그 두 문헌의 공통 모본일 수도 있으며, 환담의 『금조』에 앞서서 선본 혹은 그 선본의 선본이 존재했을 가능성도 없지 않다.

고의 문헌인 채옹의 『금조』의 기록을 중심으로 분석하되 부차적으로 『고금주』를 함께 거론하면서 살펴볼 것이다. 그 원문들은 다음과 같은데, 위에 인용한 것은 『금조』이고 아래에 있는 것은 『고금주』이다.

箜篌引者 ①朝鮮津卒霍里子高所作也 子高晨②刺船而濯 ③有一狂夫被髮提壺 ④涉河而渡 其妻追止之不及 ⑤墮河而死 ⑥乃號天嗷嗷 鼓箜篌而歌曰 公無渡河 公竟渡河 公墮河死 當奈公何 ⑦曲終自投河而死 子高聞而悲之 乃援琴而鼓之 作箜篌引以象其聲 所謂公無渡河曲也

箜篌引者 朝鮮津卒霍里子高妻麗玉所作也 子高晨起 刺船而濯(濯,棹) 有一白首狂夫 被髮提壺 亂流(河流)而渡 其妻隨呼止之不及 遂墮河水死 於是援箜篌而鼓之 作公無渡河之歌(曲) 聲甚悽愴 曲從自投河而死 霍里子高還以其聲語妻麗玉 麗玉傷之 乃引箜篌而寫其聲 聞者莫不墮淚飲泣焉 麗玉以其聲(曲)傳隣女麗容 名(之)曰箜篌引焉

①의 朝鮮津卒은 위의 두 문헌 기록 모두에서 광리자고의 신분과 정체를 적시하는 말로 동일하게 나타나며, 노래의 국적과 노래의 발생 장소와 창작시기를 추정하는 데에서 매우 중요한 근거가 되었다.<sup>7)</sup> 그런데 이 구절의 뜻을 ‘조선진의 줄’이라고 읽으면, ‘조선진’은 특정한 지역을 지칭하는 고유명사가 되어 그 위치를 고증해야 하는 난제가 다시 불거진다. 반면에 ‘조선의 진줄’이라고 읽으면, ‘조선’은 고유명사이긴 하지만 국호의

7) 광리자고가 그 津卒의 진짜 이름인지 광이라는 마을에 사는 子高라는 인물인지를 문제 삼는 논의들도 있으나(예컨대 김성진은 앞의 논문 107쪽에서 ‘광리자고’의 ‘광리’는 성씨가 아닌 ‘광씨 마을’ 정도로 보는 것이 타당할 것이라고 하였다.), 나는 이 문제가 <공무도하가> 해석에서 핵심적인 사안이 아니라고 생각하므로 더 이상의 논의는 피하고자 한다. 다만 <공무도하가> 바로 앞에 기재된 「走馬引」의 작자는 樗里牧恭이라고 나오는데, 여기에서는 <공무도하가>와는 달리 이어지는 말에서도 이름이 그대로 저리목공으로 나타나고 있어서 대비가 된다는 정도는 언급할 필요가 있겠다.

범칭이 되어 굳이 지역을 특정해야 하는 데 따르는 고민까지 할 필요가 없게 된다. 전자의 방식으로 읽는 논의는 1970년대부터 제기되어 적잖은 논쟁을 불러일으켰다.<sup>8)</sup> 그러나 이 구절은 후자의 방식으로 읽는 것이 온당하다. 『금조』에 수록된 노래들 중에 구체적인 지명을 세세하게 밝힌 것이 없다는 점에서,<sup>9)</sup> 이러한 논의가 불필요하거나 무의미하다는 사실을 확인할 수 있기 때문이다. 또한 이미 鎭卒이나 驛卒과 같은 어휘가 존재 하니, 津卒이란 말을 일반명사로 받아들이고 이 구절을 그렇게 해석하는 것도 특별히 문제가 될 것은 없다. ‘朝鮮津卒’ 곡리자고는 고조선 어느 지역의 나루터에서 사람들을 건네주는 일을 하던 뱃사공이었다고 보는 것이 합당하다.<sup>10)</sup>

8) 이렇게 읽은 이는 최신희·지준모·김학성·김성수 등이다. 최신희는 <공무도하가>가 晉의 武帝 때 채록된 相和歌로 배경설화의 서문에서 조선진졸 운운했지만 여기의 조선은 한반도가 아니고 晉域화된 땅에서 民歌로 채록된 것이므로 우리나라의 노래가 아니라고 하였다. 지준모는 최신희의 견해에 반대의견을 피력하면서 조선진은 평양의 대동강 나루터가 분명하다고 했다. 김학성은 <공무도하가>가 조선인 잔류민의 독자적인 문화권 내에서 형성 전파되었다가 점차 그 고유성을 상실하고 중국의 전통 스타일로 재편된 것이라고 하였다. 김성수는 <공무도하가>의 작품 배경이 된 조선진이 고조선의 강역이었다고 전제하고 고조선의 지명들을 사마천의 『사기』를 통해 검증하고, 노래의 배경지는 만주 일대 요하 근처에 있었던 조선의 나루로 보아야 한다고 했다. 최신희, 「공후인 異攷」, 서울대 동아문화연구소, 『동아문화』 10, 1971, 217~231쪽. 지준모, 「<공무도하가> 考正」, 국어국문학회, 『국어국문학』 62-63, 1973, 296쪽. 김학성, 「공후인의 신고찰」, 서울대 국어국문학과, 『관악어문연구』 3, 1978, 191쪽. 김성수, 「사기를 통해 본 공무도하가의 작품 배경 위치고」, 성균관대 대동문화연구원, 『대동문화연구』 60, 2007, 127~148쪽.

9) 예컨대 ‘失朋友之所作也(친구를 잃은 사람이 지은 것이다. <白駒操>), ‘秦時倡屠門高之所作也(진나라 때 광대인 도문고가 지은 것이다. <琴引>), ‘楚游子龍丘高所作也(초나라의 방랑객 용구고가 지은 것이다. <楚引>)’ 등에서 그것을 확인할 수 있다. 『금조』에 수록된 노래들의 작자에 대해서는 그의 국적·이름·치자·신분·직업은 언급될지언정 그의 일터가 소재한 구체적인 지명은 제시되지 않는다. 이는 ‘朝鮮津卒’이라는 말에 매달려 노래의 국적을 따지는 것이 무의미하다는 사실을 확인시켜주는 중요한 방증이다.

10) ‘卒’은 사전적인 정의로 일정한 노역에 종사하던 노예를 지칭하기도 하는데, 뒤에는

②의 ‘刺船而濯’은 이후에 두고두고 슬한 오해를 불러일으킨 시발점이 된 구절이다.<sup>11)</sup> ‘刺’을 일반적으로 쓰이는 ‘찌르다’에 준하는 뜻으로 얼버무려 읽으며 잘못된 해석의 길로 들어서게 되었고, 거기에 ‘濯’를 ‘씻다’로 새기면서 맥락이 완전히 꼬이고 뜻이 모호하게 된 것이다. 이렇게 읽게 됨으로써 광리자고는 나루에서 모든 사건을 그냥 바라보고만 있던 비정한 방관자라는 누명을 벗을 길이 없게 되었다. 그러나 ‘刺船’은 배를 수리하거나 강에서 땅 위로 끌어 올리는 것이 아니라, 강에서 배를 젓는다는 뜻으로 새겨지는 어휘이며 ‘척선’이라고 읽는다.<sup>12)</sup> 여기에서의 ‘濯’는 물로 씻는다는 의미가 아니라 노를 젓는 행위를 뜻하는데, 그 독음은 ‘도’이고 ‘濯, 棹’와 상통한다.<sup>13)</sup> ‘而’는 상태의 지속인 ‘~~하면서’로 새겨 ‘배를 저어가며 노질을 하였다’로 번역할 수도 있지만, ‘以’와 통용되는 사례를 좇아서 ‘노질을 해서 배를 저었다’로 하는 것이 현대적인 언어 감각이나 동작의 순서에 더 가깝다. 그래서 광리자고는 단지 나루를 지키며 감시하는 군졸이 아니라, 실제로 배를 저어 사람을 건네주던 뱃사공이라고 간주하는 것이 문장의 흐름이나 그가 처했던 일련의 상황과 잘 부합한다. 그는 승선객이 있었기 때문에 새벽부터 일터인 나루에 나간, 자신의 소임인 사람을 배에 태우고 강을 건네주는 일을 성실히 수행한 사람이었던 셈이다.

나루는 본래 강바다이 넓고 평탄하여 강물의 유속이 느리고 물살이 약

---

천한 일에 종사하는 사람의 호칭으로 사용되었다. 따라서 ‘진졸’은 나루에서 배를 젓던 뱃사공이라고 보는 것이 합리적이다. ‘拮’의 용례에 대해서는 단국대 동양학연구소 편, 『漢韓大辭典』 제2권, 890쪽.

11) 이런 점에서 광무친이 『樂府詩集』에서 ‘而濯’를 빼고 ‘刺船’으로만 표기한 것은 오히려 더 맥락을 고려한 합리적인 선택이었다고 하겠다. 그 정도만으로도 의미는 충분하고도 정확하게 전달할 수 있기 때문이다.

12) 『莊子』의 <漁父>에는 ‘刺船而去’라는 말이 있고, 『史記』의 <陳丞相世家>에는 ‘平恐 乃解衣 裸而佐刺船’이라는 말이 있는데, 두 경우 모두에서 ‘刺船’은 ‘배를 젓다’는 뜻으로 쓰였다. 『漢韓大辭典』 제2권, 510쪽.

13) 『漢韓大辭典』 제8권, ‘濯條’, 973쪽.

한 곳에 두게 마련이다. 유속이 빠르고 물살이 거칠면 반대편 나루로 곧장 배를 저어가기 어렵고, 돌아올 때는 물결을 역류하며 노를 저어야 하는 고충이 있기 때문이다. 그런데 광부가 나루 근처에서 거친 강물을 뚫고 걸어서 건너려 했다고 해석하면, 나루가 유속이 빠른 여울에 있다는 뜻이 되어 전제를 왜곡하게 된다. 또 ‘刺船而濯’을 특히 뒤의 ‘亂流(『고금주』의 경우)’와 연결하여 광리자고가 새벽부터 나가 배를 급격하게 흐르는 강물 밖으로 끌어내 수리하거나 씻었다고 번역하면, 장마나 홍수와 같은 기상 이변으로 인해 배를 급히 땅 위로 끌어올려야 할 특별한 상황이 발생했다고 상정할 수밖에 없게 된다. 그러나 그런 상황이라면 매우 위험하기 때문에 수리하거나 씻으려는 엄두를 내기 어렵고, 배를 끌어내 수리하거나 씻을 수 없으며, 또 굳이 씻거나 수리할 필요도 없다고 보는 것이 정상이다. 이렇게 극한 상태에서 뒤에 이어지는 ‘涉河而渡’의 행위주체를 광부로 확산하는 상황으로 연결되면, 그는 바로 무모한 인간이 되어 버리기 때문에 독자에게 부정적인 시각을 갖게 할 가능성이 커진다. 더구나 이 구절이 ‘亂流而渡’로 대체된 『고금주』에 토대를 두고서 ‘亂流’를 ‘어지럽고 세차게 흐르는 강물’ 정도로 이해하면, 백수광부를 어지럽게 흐르는 강을 맨몸으로 걸어서 건너려는 무모한 행위를 한 미치광이로 해석하는 것이 당연해질 수 있다.

‘亂流’에는 여러 뜻이 있지만, 『고금주』에서는 ‘강물을 가로질러 건너다’라는 의미로 읽어야 한다. 설사 미친 사람일지라도, 그가 조금이나마 공포감을 느낄 만큼의 본능적 감각을 지니고 있다면, 결코 ‘거친 물결’을 헤치며 걸어서 강을 건너려고 하지는 않을 것이기 때문이다. 실제로 나루라는 장소의 특성이나 서사 맥락을 살펴볼 때, 광부가 구태여 그런 곳까지 찾아와서 맨몸으로 어지럽게 흐르는 강물을 걸어서(또는 헤엄쳐서) 건너려다가 빠져 죽었다고 보는 해석은, 광부를 애초부터 정신이상자라고 전제하지 않는 한, 상식 수준에서는 도저히 받아들이기 어렵다.<sup>14)</sup> 노래를

듣고 매우 슬퍼하던 인간적인 풍모와 여린 감성을 지닌 광리자고가 그런 위험한 행위를 하는 광부를 보면서 오불관언하고 있었다는 암묵적 해석도 쉽사리 납득할 만한 것은 아니다.

③의 ‘有一狂夫 被髮提壺’란 구절 또한 많은 오독이 있었던 곳이다. 지금까지는 대개 ‘어떤 한 미치광이가 머리를 풀어헤치고 술병을 들었다’라는 식으로 해석해왔다. 그런데 미치광이로 훈 ‘狂夫’의 경우, 원문에서 그를 미치광이라고 단정할 근거라고는 ‘被髮提壺’ 이외에 아무것도 없다는 점이 문제다.<sup>15)</sup> 그렇다면 ‘被髮提壺’가 사람을 미쳤다고 판단하는 필요충분조건이 될 수 있는가? 그렇지 않다. 그러니까 연구자들은 사리와 상황논리를 따져보지도 않은 채, 자신들이 그렇게 판단한 것은 물론 광리자고의 눈에도 그가 미치광이로 보였을 것이라고 단정한 상태에서 이 부분을 읽어왔던 셈이다. 설사 ‘提壺’를 술병을 들었다고 간주하더라도, 그 언급만으로 그가 이미 취해 있었다거나 술병을 들어 꿀꺽꿀꺽 마셨다는

14) 이에 대하여 구사회는 ‘<공무도하가>는 오늘날 생각하는 것처럼 주술적이거나 신령스러운 노래가 아니었다. 그렇다고 백수광부가 이른 새벽부터 술에 취해 술병을 들고 물에 빠져 죽은 노래는 더욱 아니었을 것이다.’라며 지금까지의 고착된 해석 방식에 의문을 제기했다. 구사회, 『<공무도하가>의 가요적 성격과 디아스포라』, 한민족문화학회, 『한민족문화연구』 31, 2009, 16쪽.

15) 이런 점에서 공연이 그의 『금조』에서 ‘광부’ 대신 ‘征夫’로 쓴 것은 매우 시사적이라 하겠다. ‘征夫’란 장사 등을 위해 먼 길 떠나는 사람이나 변방으로 수자리 살러 떠나는 사람을 지칭하기 때문이다. 그런 사람이 죽음을 불사하고 거칠게 흐르는 강물을 걸어서 건너려고 했을 리는 만무하다. 그렇다면 공연이 『금조』를 다시 편찬하던 시기까지만 해도, 배경설화의 내용이 아직은 남성이 미친 짓을 하다가 물에 빠져 죽은 이야기로 고정되지는 않았던 것으로 보인다. 그렇지 않다면 공연이 채옹의 연술에서 불합리하고 오해의 소지가 있는 征夫를 좀 더 뜻이 평이하고 분명한 征夫로 바꾸었을 수도 있다. 공연의 이 기록을 두고 구사회는 『初學記』를 비롯한 몇몇 기록에서는 백수광부를 무당과 같은 신적인 존재로 보지 않고 전쟁터에 끌려간 장정이나 객지를 떠도는 유이민 정도로 파악하였다는 것을 암시하고 있다.’라고 했다. 그의 생각에는 ‘광부’라는 말이 가진 엄청난 무게를 덜어내고 확고한 해석을 의심할 수 있게 만든 공이 있으나, 여전히 백수광부는 신적인 존재라는 전제에서 완전히 벗어나지 못한 측면이 있다. 구사회(2009), 앞의 논문, 13쪽.

해석으로까지 나아갈 수는 없다. 객관 중립적인 시각에서 보자면, ‘被髮提壺’한 ‘狂夫’는 ‘미친 사람’이라기보다는 오히려 ‘常道에 구애받지 않아 비범하게 보이는 사람’으로 이해하는 것이 더 자연스럽다.<sup>16)</sup> 더구나 그가 나 이와 상관없이 ‘白首’였다면 그 범상치 않음은 더 두드러져 보일 수 있다.

‘被髮’은 본래 중국에서 ‘예악으로 순치되지 않는 미개민족을 가리키거나, 일부러 비정상적인 행동을 보이는 인물을 나타낼 때 흔히 동원하는 행동의 양태’이다.<sup>17)</sup> 따라서 머리를 풀어헤친 모습 때문에 곧장 미치광이라고 단정하는 것은 지나친 편견이 아닐 수 없다. ‘提壺’는 ‘(물이나 술 등 마실 것이 담긴) 병을 들다, (강을 건널 때 부력을 얻기 위해) 조롱박을 옆에 차다, (土鼓나 瓦鼓와 같은) 악기를 들다’ 등으로 해석될 수 있는 어휘다. 광부는 병을 들었을 수도 있고, 조롱박을 허리에 찾을 수도 있고, 악기를 들었을 수도 있다. 그런데 지금까지는 대부분 술병을 들었다고 번역해왔다.<sup>18)</sup> 설사 광부가 든 것이 병이었다고 해도, 제3자는 그것이 빈병인지 물병인지 술병인지는 전혀 알 수 없는 노릇이다. 더구나 기왕의 해석 들처럼 광부가 맨몸으로 걸어서 강을 건너고 있다고 보면, 나루터 근처에서 그 모습을 바라보던 광리자고가 광부 손에 들려진 그 병에 무엇이 담겼는지는 전혀 가늠할 수 없었다고 간주해야 한다. 만일에 술에 취하여 비틀거리거나 술 냄새를 많이 풍기면서 광리자고 옆을 지나쳐 어지럽게 흐르는 강물 속으로 들어갔다고 보면, 그런 사람이 하는 위험한 행동을

16) 사전에 정의된 ‘狂’의 많은 뜻 가운데는 ‘자유분방하여 규범에 얽매이지 않는 사람’이 있고, ‘狂夫’의 뜻풀이에도 ‘자유분방하여 상도에 구애받지 않는 사람’이 있어서 이런 생각을 뒷받침한다. 『漢韓大辭典』 제9권, 62쪽.

17) 성범중, 「<공무도하가> 전승 일고-설화의 의미와 시가의 결구를 중심으로-」, 한국한시학회, 『한국한시연구』 26, 2018, 11쪽.

18) 근래에는 ‘提壺’를 강을 건널 때 부력을 받기 위해 허리에 찬 조롱박으로 본 연구자도 있으나, 광부가 직접 그것을 허리에 차고 무모하게 물이 어지럽게 흐르는 강을 건너려다가 익사했다고 보는 점에서는 이전의 번역들과 근본적인 차이를 보이지 않는다. 성범중(2018), 위의 논문, 8~27쪽.

물끄러미 바라보면서 제지하지 않은 꺾리자고는 노래를 듣고 슬픔을 느낄 자격조차 없는 냉정한 인간에 불과할 뿐이다. 이런 부조리한 갖가지 상황을 함축하고 있는데도 불구하고, 굳이 술병을 들었다고 번역한 것은 아무런 의심도 없이 ‘被髮’을 ‘狂夫’의 본래적인 특성으로 속단해 버렸기 때문이다.

지금까지 해석해오던 방식대로 ‘被髮提壺’에 이어지는 ‘涉河而渡’의 행위주체를 광부라고 생각하게 되면, ‘술병을 들고(혹은 조롱박을 허리에 차고) 맨몸으로 걸어서 강을 건너려고 했으니 그 사람은 미친 것이 맞다’는 결론이 쉽사리 얻어질 수도 있다. 그러나 그런 해석은 문장이 그렇게 읽을 수밖에 없는 구조로 되어 있어서가 아니라, 독자가 그렇게 읽고 싶어 읽은 결과물일 뿐이다. 문장구조나 상황의 맥락을 살펴보면 ‘有一狂夫 被髮提壺’라는 말은 ‘어떤 미치광이가 하나가 술병을 들었다(혹은 조롱박을 허리에 찼다)’가 아니라, ‘(꺾리자고가 노를 젓고 있는 배에는) 풀어 헤친 머리에 악기를 들었고 상도에 구애받지 않는 것처럼 보이는 범상치 않은 사람이 타고 있었다.’라고 해석하는 것이 더 자연스럽다.<sup>19)</sup> ‘涉河而渡’의 행위주체는 광부가 아닌 꺾리자고로 보아야 한다는 뜻이다. 그래야만 꺾리자고가 새벽부터 나루터에 나가 배를 저은 이유를 충분히 납득할 수 있다.

④의 ‘涉河而渡’는 기왕의 모든 연구에서 늘 ③의 ‘有一狂夫 被髮提壺’와 직접 연결되어 광부의 행위로 간주되었던 구절이다. 그 행위주체를

19) 어떤 인물과 그의 행위가 제시된 다음에 ‘有一+인물’의 구절이 연결되는 경우에는, 일반적으로 그 인물의 행위가 최소화되고 곧바로 앞에 등장했던 인물이 다시 서사의 전면으로 부상하게 된다. 그런데 기왕의 <공무도하가> 해석에서는 ‘有一’ 앞에 등장하는 꺾리자고의 행위가 지워지고 광부와 광부처가 주인공으로 바뀌어버렸다. 그러나 냉정하고도 중립적인 관점에서 『금조』에 수록된 다른 악곡들의 배경설화와 비교 고찰하면, <공무도하가> 배경설화의 주인공이자 관찰자는 광부가 아닌 꺾리자고이며, 광부와 광부의 처에게 벌어진 사건은 그를 중심으로 전개된 서사에 포함된 에피소드라는 사실을 확인할 수 있다.

광부로 보면서 ‘어떤 미치광이 하나가 머리를 풀어헤치고 술병을 들고서 맨몸으로 강을 걸어서 건너고 있었다.’라는 식으로 말이다. ‘涉’이라는 글자에 ‘걸어서 물을 건너다’라는 뜻이 있으니,<sup>20)</sup> 얼핏 생각하면 그렇게 해석할 만도 하다. 그러나 나루는 비교적 강폭이 넓고 수심도 깊어서 맨몸으로 건너거나 헤엄쳐 건너기는 어렵기 때문에, 배를 타고 건너려고 만든 승선장이라는 사실을 잊어서는 안 된다. 따라서 그런 나루 근처까지 온 사람이 배를 타지 않고 구태여 걸어서 건너려 했다는 추정은 매우 억지스럽다. 상식선에서 보자면 ‘涉’은 ‘출발하다’로, ‘河’는 ‘물가’로 읽어야 그 상황에 부합한다.<sup>21)</sup> 그렇다면 ‘涉河而渡’는 ‘나루가 있는 물가를 출발하여 건너다.’라는 뜻이 된다. 그리고 그것은 ‘刺船而濯’에 이어지는 꼭리자고의 행동으로 보는 것이 더 합리적이다.

『고금주』를 분석 텍스트로 삼아 이 부분을 해석하는 경우에는 오독의 가능성이 매우 큰 것이 사실이다. ‘亂流而渡’라는 말이 견인하는 거칠고 부정적인 뉘앙스와 연결되면서, 백수광부의 행위를 더욱 무모하고도 광적인 것으로 해석하기는 아주 쉽겠기 때문이다. 실제로 모든 연구자들이 문

20) 『漢韓大辭典』 제8권, 431쪽.

21) ‘涉’과 ‘河’를 이런 뜻으로 읽는 방식은 전례가 있으므로 전혀 문제될 것이 없다. 한편 중국이나 한국에서 이 노래에 사용된 ‘河’는 황하를 지칭한다고 생각하여 이를 따라 지은 노래에 황하를 언급하는 경우가 많았다. 예컨대 이백의 「公無渡河」와 같은 것이 전형적이다. 윤호진 편역, 『임이여! 하수를 건너지 마오』, 보고사, 2016, 63~197쪽. 또 중국의 秦나라 이전에는 ‘河’가 황하를 지칭했으므로, <공무도하가>에 나오는 ‘河’는 황하로 보아야 한다고 단정한 연구자도 있다. 변유유, 「<공무도하가> 연구」, 경상대 국어국문학과, 『경상어문』 12, 2006, 207~209쪽. 그러나 훨씬 이전의 문헌인 『시경』의 「鄘風」 ‘君子偕老’에는 ‘君子偕老 副笄六珈 委委佗佗 如山如河(남편과 함께 해로할 몸 / 쪽 비녀엔 구슬이 여섯 개 박혀 있지 / 여유롭고 아름다워 / 산 같고 강 같네.)’란 말이 나오는데, 여기에서 ‘河’와 ‘山’은 鄘에 있었던 황하나 崇山이 아닌 일반적인 강과 산을 뜻한다고 보는 것이 맞다. 따라서 진나라 이전에는 반드시 ‘河’가 황하만을 지칭했다고 단정하는 시각은 받아들일 수 없다. 글자의 용례에 관해서는 『漢韓大辭典』 제8권, 310쪽.

장을 그런 식으로 해석함으로써, 꺾리자고의 존재와 역할을 완전히 지워 버리는 중대한 문제를 야기했다. 즉 ②에서 ‘刺船而濯(노질을 하여 배를 씻던)’하던 꺾리자고의 행위를 갑자기 중단시키고, 미치광이 광부가 투입 하고 그 부인까지 뒤따라 등장하여 서사를 이끌어간 것으로 오도하였으며, 노를 젓다가 사라졌던 꺾리자고는 두 사람이 죽은 뒤에야 슬며시 나타나 슬픈 심정으로 노래를 모사하는 철저하게 냉정한 방관자이자 다중 인격자로 만들어 버린 것이다. 그 결과로, 배경설화는 절대로 난삽한 문장으로 서술된 것이 아님에도 불구하고, 지금까지의 번역자들은 그것을 행위주체가 빈번하게 바뀌는 불친절하고 거친 문장이라고 박대한 꼴이 되었다.

이런 오해를 말끔히 씻어내려면, 앞에서 언급했던 것처럼 ‘涉河而渡’의 행위주체를 광부가 아닌 꺾리자고로 보면 된다. 즉 중간에 있는 ‘有一狂夫 被髮提壺’는 ‘刺船而濯’의 맥락과는 분리되어 독립적으로 존재하는 행위주체와 상황을 포함한 구절이라는 말이다.<sup>22)</sup> 이는 서술의 초점이 잠

22) 온라인으로 진행된 한국고전연구학회의 2020년도 춘계학술대회에서 내가 이 논문을 발표했을 때, 이 생각에 대하여 숙명여대 박재민 교수의 반론이 있었다. ‘有一+인물’ 구절이 이끄는 문형에서는 서사전개와 관련된 인물의 중요한 행위가 나타나는데, ‘被髮提壺’는 광부의 상태를 언급하는 것일 뿐 중요한 행위라 볼 수 없으니, 지금까지 해석해오던 대로 ‘涉河而渡’까지를 광부의 행위로 보는 것이 타당하지 않겠느냐는 것이었다. 그러나 나는 그렇게 구성된 모든 문형에서 항상 실질적인 의미를 지닌 중요한 행위가 나타나야만 하는 것은 아니며, 어디까지를 행위로 볼 것이냐에 대한 이견의 여지도 없이 알기에 일률적으로 재단하기는 곤란하다고 생각한다. 비근한 예로 『後漢書』의 ‘孝文皇帝’에 나오는 ‘上嘗夢 欲上天而不能 有一黃頭郎推之 顧見其衣後穿(황제가 꿈속에 하늘에 오르려 하였으나 할 수 없었는데, 어떤 뱃사공 하나가 밀어주었다. 뒤를 돌아보니 그의 옷에 구멍이 나 있었다)’이라는 문장을 들 수 있다. 여기에서 ‘有一’ 다음에 등장하는 인물인 황두랑(뱃사공)의 역할은 ‘推之’에 한정되고, 주체가 명시되지 않은 동사 ‘顧見’은 상황논리상 효문제의 행위로 해석된다. 『後漢書』의 ‘推之’에 해당하는 <공무도하가>의 ‘提’도 동사이기 때문에, ‘提壺’는 유의미한 행위로 간주해도 무방하다고 할 것이다. 무엇보다도 ‘有一’의 앞뒤에 등장하는 인물들은 늘 가까운 거리에 있으면서 대화를 나누는 것도 가능한데, 기왕의 해석들에

간 꺾리자고로부터 또 다른 등장인물인 광부로 옮겨간 상태를 뜻한다. 행위주체인 꺾리자고의 연속적인 행동인 ‘刺船而濯’와 ‘涉河而渡’ 사이에 범상치 않은 모습으로 배를 타고 있는 광부의 모습이 잠시 언급되었다는 뜻이다. 뱃사공이 새벽에 배를 저었다는 말은 그가 이른 시간부터 그 배에 사람을 태우고 강을 건너려 했다는 사실을 전제하는데, 정황상 이 설화에서는 배를 탄 사람으로 광부 이외에 다른 사람을 더 생각하기는 힘들다. 그는 정상적인 상황에서 사람들을 배에 태워 건네주는 자기의 소임을 충실하게 해내고 있던 평범한 사공이라고 보는 것이 합당하다. 꺾리자고는 급박한 상황에서 배를 땅 위로 끌어올리려고 나왔다가 목전에서 두 인물의 의사 장면을 목격하고도 초지일관 오불관연했던 비정한 사내가 아니었다.

이렇게 하여 교정한 번역은 꺾리자고가 ‘노질을 해서 배를 저으며 나루를 출발해 강을 건너가고 있었는데, 그 배에는 풀어헤친 머리에 악기를 소지한 범상치 않은 사내가 타고 있었다.’가 된다.

⑤의 ‘墮河而死’한 인물을 광부로 해석하는 데 대해서는 그동안 한 치의 의심도 없었다. 그에 따라서 ⑥의 ‘乃號天噓唏 鼓箜篌而歌’한 행위주체는 광부의 처가 되었다.<sup>23)</sup> 그 결과로 ‘涉河而渡 其妻追止之不及 墮河

---

서는 등장인물 3인이 각기 일정한 거리를 유지한 채 삼각형의 꼭짓점을 형성하는 것처럼 상정되어 그 조건에서 벗어난다는 것이 문제였다. 꺾리자고가 노래를 듣고 그것을 정확히 기억했다가 다시 부를 정도였다면, 그는 반드시 광부나 광부처 가운데 노래를 부른 누군가와 가까운 곳에 있었다고 상정해야 한다. 나는 꺾리자고는 광부와 가까이 있다고 간주하는 것이 상황논리와 사리에 더 잘 들어맞는다고 보는 입장이다.

23) 문장상에서 이 부분의 행위주체를 광부로 읽을 가능성이 크다는 것을 선인들도 인지하고 있었던 듯하다. 그래서 그들은 그 주체가 광부처라는 것을 분명하게 밝히기도 하였다. 이들의 사고 범주 안에서는 광부처가 먼저 죽고 광부가 따라서 죽는 일이 가능하지 않았던 것이다. 송나라 胡仔의 『漁隱叢話後集』과 명나라 陳耀文的 『天中記』 및 우리나라 박지원의 『熱河日記』와 한치윤의 『海東繹史』에는 ‘援箜篌而鼓之’한 주체가 광부의 처라고 명시되어 있는데, 이는 그 모호함을 풀려고 노력한 흔적이라고 할 수 있겠다. 원문은 윤호진(2016), 앞의 책, 36~55쪽.

而死 乃號天噓唏 鼓箜篌而歌'라는 짧은 문장 속에서 행위주체가 너무 자주 바뀌는 특이한 상황이 만들어졌다. 그동안의 모든 번역자는 '涉河而渡'한 행위주체와 '墮河而死'한 인물의 정체를 모두 광부로 보았다. 그에 따라서 '號天噓唏 鼓箜篌而歌'한 행위주체는 광부의 처가 되었다. 그러면 광부의 모습을 형용한 구절인 '有一狂夫 被髮提壺'를 제외한 나머지 문장인, '刺船而濯 ~ 涉河而渡 其妻追止之不及 墮河而死 乃號天噓唏'에서 각각의 구절마다 행위주체가 광리자고 → 광부 → 광부처 → 광부 → 광부처'로 계속 바뀌는 이상한 상황이 발생한다. 그렇게 되면 그 문장 자체도 매우 거칠고 불친절하며 난삽한 것으로 인식될 수밖에 없다. 그러나 그리 길다고 할 수도 없는 문장에서, 이렇게 매번 주체가 바뀌는 상황은 결코 자연스럽지 않다.

이런 문제의 해결책은 '墮河而死'한 인물을 광부의 처로 간주하는 데에서 찾을 수 있다. '墮河而死'는 새롭게 등장한 인물인 광부처의 행위에 연결된 구절인데, 갑자기 그 행위주체가 광부로 바뀌었다가 곧바로 다시 광부처로 되돌아갔다는 것은 매우 부자연스럽다. 그러나 남편을 부르며 달려오던 광부처가 배에 닿지 못하고 먼저 익사했다고 보면, 자연히 '乃號天噓唏 鼓箜篌而歌'의 행위주체가 광부로 바뀌게 된다. 즉 배우자가 죽은 뒤에 노래를 부른 인물이 광부의 처에서 광부로 바뀌게 되는 과천황적인 상황이 발생하는 것이다. 따라서 '涉河而渡 其妻追止之不及 墮河而死 乃號天噓唏 鼓箜篌而歌'에 대한 해석은 '광리자고가(被髮提壺한 광부를 태우고) 노질을 해서 배를 저으며 강을 건너고 있는데, 그 광부의 처가 좇아오면서 멈춰달라고 했으나 배에까지 이르지 못하고 물에 빠져 죽었다. 그것을 본 광부가 하느님을 부르며 흐느끼다가 공후를 타며 노래를 불렀다'로 정정된다. 그에 따라 행위주체는 지금까지의 해석들과는 달리 광리자고 → 광부처 → 광부로 단순하게 정리되며, 투박하다고 생각해왔던 문장도 훨씬 명료하고 세련된 것으로 탈바꿈한다.<sup>24)</sup>

이어지는 구절은 노래를 부른 광부가 아내를 따라 투신하여 익사하는 광경을 보고 나서, 큰 슬픔을 느낀 광리자고가 그 공후를 가져다가 모방을 하며 다시 부르는 장면을 담고 있다. 그러면 그동안 모호하고 소극적이며 철저하게 방관적이었던 광리자고는 분명하고 적극적이며 인정이 있는 주체적 인물로 변하고, 광부는 무모한 미치광이에서 정상적으로 사고하는 정감적이고 애처가적인 인물로 바뀌며, 광부처는 초월적이고 숭고한 순애보의 화신에서 남편과 떨어지기 싫어하는 평범하면서도 마음이 여린 여성으로 변모한다. 이상한 사람들이 모여 만들어냈던 이상한 일이 이제 정상적인 사람들에게 생긴 안타까운 사건으로 이해될 수 있게 되었으며, 상황논리에 비추어 보아도 억지와 견강부회가 대부분 사라지게 된 것이다.

이쯤에서 갑자기 등장하게 된 공후에 대하여 검토할 필요성이 생긴다. 나는 광부가 탄 공후로 일컬어지는 악기는 사실상 토고와 같은 타악기였는데, 나중에 노래가 널리 전파되고 반주에 없어 부르는 방식으로 격식화된 뒤, 주된 반주 악기가 공후로 굳어지면서 설화에까지 다시 영향을 미친 역사적 과정을 반영한다고 추정한다.<sup>24)</sup> ‘鼓’가 현악기를 연주하는 경우

24) 사실 채옹과 최표가 구절의 배치순서를 약간만 달리했다면, 문장의 뜻이 좀 더 명확해질 수 있었다. 1)‘刺船而灌’ 다음에 바로 ‘涉河而渡(亂流而渡)’를 붙이는 방법과 2)‘涉河而渡(亂流而渡)’ 다음에 바로 ‘墮河而死’를 붙이는 방법이 그것이다. 1)에서라면 ‘涉河而渡(亂流而渡)’의 행위주체가 광리자고라는 점이 분명해지고, 2)에서라면 광부가 무모한 행동을 하다가 익사한 것이 되기 때문이다. 그런데 1)처럼 했다면 각주 19)에서 거론했던 ‘어떤 인물과 그의 행위가 제시된 다음에 ‘有+인물’의 구절이 연결되는 경우에는, 일반적으로 그 인물의 행위가 최소화되고 곧바로 앞에 등장했던 인물이 다시 서사의 전면으로 부상하게 된다.’는 문장구성 방식의 관례가 깨지는 문제가 생긴다. 만일에 2)처럼 했다면 ‘有+’ 이하에 각기 다른 인물이 연속적으로 등장하여 유의미한 행위를 하게 됨으로써, 1)과 동일한 문제를 떠안게 되는 동시에 광리자고는 철저하게 방관자가 되어버린다. 나는 편찬자들이 현재의 모습처럼 문장을 배열한 것은, 관례를 깨지 않으면서도 광부처가 먼저 익사했다는 사실을 드러내기 위해 취한 최선의 선택이었다고 생각한다. 하지만 그들의 그런 선택이 결과적으로는 후대인들에게 오해를 불러일으켰고, 결국은 누가 먼저 죽은 것인가를 추론하기 위해 상식과 사리를 따질 수밖에 없는 상황으로 몰고 갔다는 것이 내 판단이다.

에도 쓰이는 글자이긴 하지만 주로 타악기를 두드리는 것을 지칭하므로, 그 상황에서 광부는 자신이 휴대했던 토고 같은 악기를 두드리며 연주했다고 보아도 전혀 무리가 없다. 실제로 설화에서 광부를 수식하는 말은 ‘被髮提壺’, 즉 머리를 풀어헤치고 壺를 가지고 있다는 데에 멈추고 있지 그 壺가 구체적으로 무엇을 지시하는지는 전혀 언급되지 않았다. 따라서 배에 오른 광부가 처음에 가지고 있었다던 壺가 손에 든 술병이나 허리에 찬 조롱박이 아니라 토고와 같이 제법 무게감 있는 악기였을 가능성은 얼마든지 있다. 그렇다면 광리자고의 눈에 비친 광부의 모습은 더욱 범상치 않았을 것이다.

『고금주』를 토대로 한 기존의 해석들을 그대로 따르면, 광부처는 그런 급박한 상황에 공후를 챙겨 들고 남편을 쫓아왔거나, 남편이 물에 빠져 죽은 뒤에 집에 가서 공후를 가지고 다시 그 자리로 돌아왔거나, 배를 타려고 나루에서 기다리고 있는 누군가의 공후를 빌려서 연주하며 노래를

---

25) 이런 추정은 채옹의 『금조』에도 실체는 투박한 타악 반주에 맞추어 노래를 불렀을 법한데, 현악기로 연주한 것처럼 기록된 악곡이 수록되어 있다는 사실에 근거를 둔다. 예컨대 <雉朝飛操>가 그것이다. 雉朝飛操者 齊獨沐子所作也 獨沐子年七十無妻 出薪於野 見飛雉雌相隨 感之 撫琴而歌曰 雉朝飛 鳴相和 雌雄群遊於山阿 我獨何命兮 未有家 時將暮兮 可奈何 嗟嗟暮兮 可奈何(『치조비조』는 제나라 독목자(이 이름은 『고금주』에서 牧犢子로 나와 한층 자연스런 이름이 되었음)가 지은 것이다. 독목자는 나이 70에 아내가 없었는데, 들에 땔나무를 하러 나갔다가 나르던 한 쌍의 꿩이 서로 따르는 것을 보고 감회가 생겨서 거문고(琴)를 타며 노래를 불렀다. “아침부터 꿩이 날며 서로 응하여 우는구나. 산에서도 암수가 무리지어 노니는데, 나는 홀로 무슨 운명이기에 아내가 없는고? 때는 저물어 가는데 어떡해야 하나, 아아 저무는데 어떡해야 한단 말이나?”). 여기에서 들에 나무를 하러 가는 노인이 현악기를 휴대한다는 것은 상식적이지 않다. 채옹의 『금조』 서문에 의하면 琴은 ‘長三尺六寸六分 廣六寸’인데 아무리 옛날의 치수가 오늘날과 많이 다르다고 하더라도, 땔나무를 하러 가는 사람이 이런 크기의 악기를 들고 갔다고 하기는 어렵다. 아마도 독목자가 두드린 것은 지게나 물병 등 자신이 소지한 물건이나 나무나 돌 같은 자연물이었을 것인데, 나중에 현악기에 실어서 연주하는 정식 악곡으로 격식화되면서 『금조』에 수록되었을 공산이 크다.

부른 뒤 투신했다고 볼 수밖에 없다. 그러나 그 어떤 가정도 자연스럽게  
않다. 가까운 가족이 죽으면 우선 시신을 수습하여 장례를 치른 뒤 따라  
죽더라도 죽는 것이 상식적인 선에서 이해할 만한 것인데, 광부처가 했다  
는 행동은 거기에서 한참 벗어난다는 점에서 심각한 문제를 안고 있다.  
한 발 양보하여 광부의 처가 어떤 방식으로든 약기를 가져다가 연주하였  
다고 인정해주더라도, 기왕의 해석에서라면 광리자고는 그녀가 약기를 챙  
겨 노래한 뒤 투신하여 죽기까지의 전 과정을 그 자리에서 그냥 지켜보았  
으며, 집에 돌아와서는 그 모든 상황을 아무렇지도 않게 아내인 여옥에게  
그대로 전했고, 여옥은 남편에게 왜 구해주지 않았거나 구해주지 못했는  
지 묻지도 않고 단지 슬프게 여기면서 노래를 따라서 불러봤다고 간주한  
것이 된다. 그러나 이런 해석에서는 모든 인물이 보인 행위가 매우 부자  
연스러우며 이성적으로 이해하기 어렵다.

반면에 나의 새로운 번역 아래서는, 광부의 처가 어떤 이유에선지 길을  
떠나 이미 배에 올라 강을 건너가던 남편을 멈추게 하려고 달려오다가 물  
에 빠져 죽게 되었고, 아내를 구하려다 실패한 남편도 따라서 죽은 것이  
되어, 맥락상에서의 부조리함이 사라진다.<sup>26)</sup> 그에 따라서 기왕의 해석들  
이 보여준 광리자고의 몰인정한 태도에 대한 인식도 바뀌게 된다. 배가  
이미 강으로 들어가 광부의 처가 빠진 곳과 제법 멀리 떨어져 있었기에  
익사를 막지 못한 것은 당연했고, 광부도 광리자고가 노를 젓고 있던 자  
리와 다소 떨어진 곳에서 노래를 부른 뒤 창졸간에 투신하였기에 말릴 겨  
를이 없었다고 해석할 수도 있기 때문이다. 설사 광리자고가 광부와 가까  
이에 있었다 하더라도, 급히 배를 돌려 노를 젓느라 기력이 다했고 광부

26) 광부를 태운 광리자고의 배가 이미 강 안쪽으로 상당히 들어간 상황이라면, 방향을  
돌려서 광부처를 구하려고 왔어도 속수무책이었을 것이다. 따라서 광리자고나 광부  
모두 손을 놓고 바라보던 것이 아니라, 적극적으로 구하려고 애를 썼음에도 실패했다  
고 보아야 정상이다. 광부가 하느님을 부르면서 흐느끼는 모습은 그러한 안타까움과  
무력감의 공존이 만들어낸 솔직한 반응으로 이해된다.

처의 익사 장면을 목격한 뒤 충격과 낙망과 죄책감으로 인해 무기력해진 상태였다면, 실제로 광부가 노래를 부른 뒤 투신하는 것도 말리기 어려웠을 것이고 익사 위기에서 구해내는 것도 쉽지 않았을 수 있다. 그래서 광리자고가 참담하고 슬픈 마음에 광부가 죽기 직전에 불렀던 노래를 다시 불렀다고 보면 모든 문제가 다 해결된다.

지금까지의 내 독법대로라면 ⑦의 ‘曲終自投河而死’한 것도 당연히 광부가 된다. 광부가 죽고 광부의 처가 따라죽은 것이 아니라, 광부의 처가 먼저 죽고 광부가 따라죽은 것이다. 광부야말로 익사하는 아내를 구하지 못한 것을 괴로워하면서 노래를 부르고 투신한 순애보의 주인공이었다는 말이다. 그러면 설화상에서는 노래의 최초 가창자가 광부이며, 제1차 전승자는 광리자고가 된다. 이것이 『고금주』에서라면, 광부가 처음 부른 노래가 광리자고 → 여옥 → 여용의 순서를 거치며 전파되었다고 할 수 있다.

이런 독법으로 채옹의 『금조』와 최표의 『고금주』를 새롭게 번역하면 각각 다음과 같다.

공후인은 조선의 津卒인 광리자고가 지은 것이다. 자고가 새벽에 노질을 해서 배를 젓는데, 그 배에는 풀어헤친 머리에 악기를 들었고 상도에 구애받지 않는 것처럼 보이는 범상치 않은 사내가 한 사람 타고 있었다. 나루를 출발하여 강을 건너가고 있는데 그 사내의 처가 쫓아오며 멈춰달라고 하였다. 그러나 그 여인은 배가 있는 곳까지 이르지 못하고 물에 빠져 죽었다. 이에 광부가 하느님을 부르며 흐느끼다가 공후를 타며 ‘公無渡河 公竟渡河 公墮河死 當奈公何’라는 노래를 불렀다. 노래를 마치고 자신도 강에 투신하여 죽었다. 자고가 노랫소리를 듣고 슬퍼하면서 그 공후를 끌어다가 타면서 「공후인」을 지어 그 소리를 모방했다. 그것이 이른바 공무도하곡이다.(『금조』)

공후인은 조선의 진졸인 광리자고의 처 여옥이 지은 것이다. 자고가 새벽에 일어나 노질을 해서 배를 젓는데, 그 배에는 백발을 풀어헤친 채 악기를 들었고

상도에 구애받지 않는 것처럼 보이는 범상치 않은 사내가 한 사람 타고 있었다. 강물을 가로질러 건너가고 있는데, 그 사내의 처가 따라오며 멈춰달라고 부르짖었다. 그러나 그 여인은 배가 있는 곳에 이르지 못하고 결국 물에 빠져 죽었다. 이에 광부가 공후를 이끌어 연주하면서 공무도하가란 노래를 지었는데, 그 소리는 매우 처참하고 슬펐다. 노래를 마치자 자신도 강에 투신하여 죽었다. 자고가 돌아와 그 노랫소리와 말을 부인인 여옥에게 전하니, 여옥이 슬퍼하면서 공후를 이끌어 그 소리를 흉내 내었다. 그 노래를 듣는 사람치고 눈물을 떨구며 울지 않는 자가 없었다. 여옥이 그 노래를 이웃집 여인 여용에게 전하고 이름을 공후인이라 하였다.(『고금주』)

### 3. 노래에 담긴 죽음의 의미

앞 장에서 상황논리에도 부합하고 등장인물들의 행위와 태도를 납득할 수 있도록 <공무도하가>의 배경설화를 새롭게 번역하였다. 그 결과 설화 상에서 그 노래는 광부의 처가 아니라 광부가 처음 불렀다는 결론에 도달하였다. 그렇게 되니 난삽했던 문장도 명료해지고 등장인물들의 성격과 행위도 상식선에서 이해할 수 있게 되었다. 하지만 이렇게 설화를 새롭게 번역하고 해석한 나의 목적은, <공무도하가>를 최초로 부른 사람이 광부 처가 아닌 광부이니 이 노래를 광부의 노래로 보면서 다시 해석해야 한다고 주장하려는 데 있지 않다. 오히려 배경설화의 내용을 확신하면서 노래의 작자나 창작시기와 같은 주변적인 문제에 지나치게 강박적으로 매달리는 데서 벗어나 노래 본래의 성격과 의미를 더 깊이 살펴보자는 데에 주목적이 있다. <공무도하가> 연구의 핵심은 설화 내용에서 발견되는 소소한 문제들이 아닌 노래 자체의 성격과 의미여야 할 것이기 때문이다.

채옹의 『금조』 이전에도 桓譚(BC.43~AD.28)에 의해 편찬된 것으로 보이는 『琴操』에 <공무도하가>와 동일하거나 유사한 계통의 노래로 보

이는 「公莫渡河曲」이 실려 있었다고 한다.<sup>27)</sup> 이것의 편찬 시기도 채옹의 금조에 비하여 150년 이상 과거로 소급될 듯하니, 거기에는 당연히 최소한 채옹의 『금조』와 최표의 『고금주』에 나타나는 것 이상의 차이가 존재한다고 보아야 정상이다. 그러면 자연스럽게 <공무도하가>의 연원이 매우 오래되었을 것이라는 생각, 그리고 그 내용도 현전하는 두 계통의 문헌에 실린 설화의 그것과는 사뭇 다를 수도 있겠다는 생각이 뒤따르게 된다. 따라서 현전하는 문헌의 배경설화에서 <공무도하가>를 처음으로 부른 것은 광부로 보아야 맞지만, 환담의 『琴操』에 실린 설화 및 그 이전에 구전되던 이야기에서도 그가 최초의 창작자일 것이라고 단언할 수는 없게 되었다. 그러나 현전 문헌에 수록된 설화를 노래 발생의 직접적인 배경으로 확신하면서 노래의 의미를 해석하는 것이 얼마나 공허한 일인지는 불문가지이다.

애초부터 구전되던 설화와 노래가 후대에 그것을 채록한 문헌에서도 처음 모습 그대로 전승된다고 믿는 것은 전혀 학구적이지 않다. 전승과정에서 그 이야기 내용과 노래 가사에 변화가 생겼을 가능성이 크기 때문에, 현전 형태는 오히려 나중에 그럴듯한 이야기가 덧붙고 꾸며져서 생겨난 변이형이라고 보는 것이 실상에 더 가깝다. 더구나 그 노래가 죽음에 대한 공포심과 같은 어떤 원형적 심상에 의해 집단적으로 만들어지고 불린 것이라면, 발생의 연원을 명증하는 고유한 사건이 배경설화에 삽입되어 있다고 믿는 것은 환상에 불과하다. 발생 유래를 알 수 없는 고전시가의 경우, 설화가 아닌 노래 가사를 대상으로 의미를 고찰하는 것이 연구의

27) 김성진(2017), 앞의 논문, 99쪽. 현재로서는 그 가사가 채옹과 최표가 편찬한 문헌들에 있는 것과 얼마나 같고 다른지, 그리고 그 발생을 설명하고 있는 또 다른 설화 문맥을 수반하고 있는지, 만일에 있다면 그것은 또 어떤 모습을 지녔는지 확인할 수는 없다. 하지만 그 존재 사실이 확인됨으로써, 이제 채옹의 『금조』나 최표의 『고금주』에 기록된 노래는 물론 그것의 발생과 관련된 설화는 훨씬 이전부터 구전되다가 그 시점에 채록된 것일 가능성이 크다는 사실은 부정하기 어렵게 되었다.

핵심 주제가 되어야 하는 까닭은 바로 여기에 있다.

그런데 문제는 노랫말 자체도 전승과정에서 달라졌을 가능성이 없지 않다는 데 있다. 하지만 구조와 내용이 단순한 노래는 그 변형의 폭이 그다지 넓지 않을 것이라는 점이 위안을 준다. <공무도하가>는 그 한역 가사가 단순한 내용과 소박한 언어로 짜인 것으로 미루어, 변이의 문제가 작품 해석에 별반 영향을 미치지 않을 가능성이 크다는 말이다.<sup>28)</sup> 더욱이 노랫말의 완전 변형 가능성까지 고려하면 <공무도하가>의 연구는 아예 불가능해질 것이기 때문에, 현실적으로 일정한 타협점을 모색할 필요가 있다. 그런 타협의 결과로 채옹의 『금조』에 나와 있는 노랫말을 그대로 인정하면서, 그것을 배경설화의 내용과는 최대한 분리한 상태로 분석과 해석에 임하기로 한다.

- ① 公無渡河
- ② 公竟渡河
- ③ 公墮河死
- ④ 當奈公何

①의 ‘公無渡河’는 지금까지 심상하고도 당연하게 ‘넘어! 그 강을 건너지 마오.’ 정도로 번역해왔다.<sup>29)</sup> ‘無’가 부정이 아니라 금지의 뜻으로 사용되었다는 사실을 인정한다면, ‘公’이 2인칭으로 사용된 점 또한 부정할 수

28) 성기옥, 「<공무도하가> 형성의 역사적 배경」, 울산대 국어국문학과, 『울산어문논집』 5, 1989, 127쪽. 실제로 송나라 陳暘의 『樂書』에 기록된 <공무도하가>는 ‘公無渡河 公竟渡河 墮奈公何(그대여 강을 건너지 마오 / 그대가 갑자기 강을 건너다가 / 떨어지면 그대는 어찌 될까요?)’이다. 그 대의는 4행으로 이루어진 다른 노래들과 별반 다르지 않다. 원문은 윤호진(2016), 앞의 책, 40쪽.

29) 상투적이면서도 상상력을 자극하는 그 말은 다른 매체들에서도 그대로 사용되거나 패러디되곤 했다. 김훈의 소설 『공무도하. 사랑아, 강을 건너지 마라』나 진모영 감독의 영화 <「넘어, 그 강을 건너지 마오」가 그 예에 속한다.

없다. 설화를 사실로 받아들인 연구자들은, ‘公’을 남성에 대한 경칭으로 여겼기에, 당연히 남편인 광부가 먼저 죽었으며 이를 목격한 광부처가 노래를 부른 뒤 따라죽었다고 간주해왔다. 그들의 사고 틀 안에서 ‘公’을 광부가 아닌 광부의 처로 보는 것은 아예 상상할 수조차 없는 선택지였다. 배경설화의 내용을 노래 발생의 직접적인 근거라고 철석같이 그대로 믿는 상황에서, ‘公’은 2인칭이나 3인칭 남자에 대한 경칭으로는 쓰일지언정 여성에 대한 경칭으로는 사용하지 않는다는 사실이 그런 믿음을 견고하게 구축하는 방증으로 채택되었을 것이다. 실제로 고금의 모든 문인과 학자들에게 남편이 먼저 죽었다고 하는 생각은 절대 양보할 수도 허물어질 수도 없는 보루였다. 그런데 이제 설화를 노래 발생의 직접적이고도 유일한 배경으로 볼 수 없게 되었으니, ‘公’을 설화에 등장하는 광부로 특정하는 것이 불가능해졌다.

그러면 ‘公’은 누구를 지칭한다고 보아야 하며 어떻게 해석을 해야 하는가? 『漢韓大辭典』에서는 ‘公’의 풀이 가운데 10번째로 ‘제2인칭이나 제3인칭의 남자에 대하여 높이어 부르는 말’이라고 정의하고 있다. 거기에서 그 글자는 구체적으로 ①존장에 대한 경칭 ②同輩에 대한 경칭 ③윗사람이 아랫사람에 대한 경칭 ④일반적인 경칭의 사례로 사용된다고 하였다.<sup>30)</sup> 나는 이 가운데서 ④번 용례에 주목한다. 즉 <공무도하가>에서는 이런 뜻으로 사용되었다고 간주하겠다는 뜻이다. 여기에서 일반적인 경칭으로 사용된다는 것은, 이 글자가 특정한 누군가를 지칭하지 않은 경우에도 2인칭 대명사로 사용될 수 있다는 사실을 뒷받침한다. 특정한 누군가를 지목하여 부른 2인칭이 아니기에, 노랫말에서 ‘公’의 번역어로는 ‘그대여!’ 정도의 범칭 또는 부정칭이 가장 적절할 것이다. 이런 요소들을 받아들여 내가 번역한 노래의 첫 행은 ‘그대여 강을 건너지 마오’이다.

30) 『漢韓大辭典』 제2권, 176쪽.

②의 ‘公竟渡河’에서 문제가 되는 글자는 ‘竟’이다. 지금까지 많은 연구자가 이 글자를 완료를 나타내는 표지로 보아서, 공이 이미 강을 건넌 것으로 번역해왔다.<sup>31)</sup> 그런데 이렇게 번역하면 이어지는 제3행과 시간적·논리적으로 정합성을 지닐 수 없다. 이런 식의 번역을 따르면, 상황상 ‘公’이 이미 강을 건넌다가 다시 뒤로 돌아 강물에 들어가서 빠져 죽는 모양새가 되기 때문이다. ‘竟’을 토대로 ‘渡河’를 이미 강을 건넌 상태인 완료형으로 해석해서는 안 된다는 말이다. 더욱이 그 뜻을 ‘기어이’ 정도로 하면, 이는 한자어 ‘期於’에서 나왔고 또 반드시 이루어진다고 다짐하는 의미가 강하여, 자유의지로 결정한 무모하고도 고집스러운 도전이라는 뉘앙스를 풍길 염려도 있다.

중립성을 훼손할 이런 우려를 조금이라도 경감시키기 위해서는, 글자 뜻 그대로 ‘끝내’ 정도로 번역하고 ‘기어코’보다 강세가 훨씬 약화된 부사로 보는 것이 적절하다. 또한 ‘竟’에 이어지는 ‘渡河’는 진행과 의도가 혼합된 ‘강을 건너려다가’ 정도로 하는 것이 적당해 보인다. 강을 건너가는 과정이면서 동시에 그 강을 건너야 한다는 당위와 의도가 투영된 말이라는 뜻이다. 그것은 누구나 건너고 또 건너야만 하는 강이면서, 초월하겠다는 생각이 동시에 투영된 말이라고 할 수 있다. 이런 생각을 토대로 번역한 제2행은 ‘그대가 끝내 강을 건너려다가’가 된다.

③의 ‘公墮河死’에서 우선 문제가 되는 것은 ‘墮’라는 글자이다. ‘墮’는 일반적으로 사물이 위에서 아래로 수직 낙하하는 경우에 쓴다. 어떤 가치의 급격한 하락을 뜻하는 경우에도 쓰는데, 가치가 떨어진다는 것은 위에서 아래로 떨어지는 것이기에 의미상 수직 낙하와 질적인 차이가 없기 때

31) 가장 최근의 논의 가운데 하나인 성범중의 번역에서도 ‘임은 기어이 하수를 건넌네.’라고 하였다. 성범중(2018), 앞의 논문, 13쪽. 물론 그런 해석의 불합리한 부분을 교정하여 번역한 연구자도 있다. 구사회가 그런 사람인데, 그는 ‘넘게서 기어이 강을 건너 시다가’로 번역했다. 구사회(2009), 앞의 논문, 10쪽.

문이다. 그런데 이 글자에는 ‘물에 빠지다’라는 뜻이 포함되어 있지 않다는 점이 문제다. 좀처럼 ‘河’와 적절히 조화를 이루며 상황에 알맞은 뜻을 만들어낼 것 같지 않은 것이다. 이 글자가 <공무도하가>의 배경설화에서 사용되었을 때, 만일 등장인물이 배의 갑판이라든지 강가의 절벽에서 물에 떨어지는 사건이 제시되었다면, ‘墮河’를 ‘墮於河’의 줄임으로 보아 노랫말과 배경설화가 연관성을 갖는다고 판단할 수도 있었다. 그런데 텍스트 안에서 그런 상황은 명시된 적이 없고, 그와 비슷한 경우를 상정할 근거도 전혀 없다.<sup>32)</sup> 따라서 배경설화와 노래의 발생을 직접 관련시켜서 연구하는 경우에는 정말 설명하기 어려운 곳이 될 수밖에 없다. 하지만 그렇기 때문에 이것은 제시된 배경설화가 노래가 처음 생겨나게 된 상황과는 무관하다는 또 다른 근거로 제시될 수 있다.

연구자들은 항상 ‘墮河’를 ‘강(물)에 빠져’라고 두루뭉술하게 번역을 해왔다. 하지만 적확하지 않은 글자가 사용된 점은 부인할 수 없는 것이라서, 그 찝찝함은 끝끝내 해소될 수 없었다. 헤엄치거나 걸어서 건너다가 물에 빠져 죽는 모습을 표현하려면 흔하게 사용할 수 있는 글자로 ‘溺, 淹, 沈, 沒, 湛, 濫’ 등을 ‘死’ 앞에 써넣을 수 있는데,<sup>33)</sup> 왜 하필 전혀 어울리지 않는 ‘墮’를 썼는지가 반드시 설명되어야 한다.<sup>34)</sup> 그리고 아마도 이

32) 이쯤해서 ‘墮’와 ‘河’가 것처럼 조합을 이루기에 적절치 않은 글자라면, 왜 설화에서는 ‘墮河而死’라는 말이 사용되었는지를 묻는 질문이 제기될 수도 있다. 나는 이것도 후대에 설화가 덧붙여진 흔적이라고 생각한다. 이미 오래전부터 불려온 노래에는 ‘강에 떨어지’라는 말이 단단히 고정되어 있었고, 그것을 뒷받침하고 합리화하는 이야기로 나중에 덧붙여진 설화에도 노랫말과 동일한 표현이 사용되었을 것이라는 뜻이다. 아마도 노래가 중국에 전파되었을 때 그곳의 전승자들이 노랫말의 의미는 정확히 알지 못한 채 단순하게 노랫말에 그럴듯한 이야기를 만들어 부연했을 것이다. 물론 노래의 연원이 매우 오래라면 이미 고조선에서부터 설화에 그런 모습으로 접목된 채 중국에 전파되었을 수도 있다.

33) 송나라 사람인 祝穆이 편찬한 『古今事文類聚』 <續集>에는 이 부분이 ‘公渡河而死’로 나온다고 한다. 이것은 ‘墮’자가 갖는 불합리한 요소를 타개해보려는 의도로 보인다. 윤호진(2016), 앞의 책, 39쪽.

것이 노래 해석의 관건이 될 듯도 하다. 나는 여기에서 말하는 ‘河’가 물리적인 강이 아니라고 간주함으로써 해결의 열쇠를 찾으려 한다. 추상적이고 상징적인 의미에서의 강, 그 중에 죽음의 강을 가리킨다면 ‘떨어진 다’고 해석해도 전혀 문제가 없기 때문이다. 죽음이란 삶에서 저승이라는 나락으로 떨어지는 것으로 인식될 여지가 얼마든지 있으며, 우리나라는 물론 세계 도처에서 삶과 죽음을 경계 짓는 공간으로 강이 설정된다는 사실이 이를 뒷받침한다.<sup>35)</sup> 나는 ‘墮’가 죽음의 강에 떨어지는 것을 상징적으로 표현했다고 이해한다. 그리고 그 글자로 보아, 그 노래를 부르던 이들이 직면했던 죽음은 무병장수하다가 편안하게 눈을 감는 상황이 아닌 급작스럽고 예기치 않은 죽음이었을 가능성이 크다고 생각한다.

그렇게 해석하더라도 제3행의 종결을 ‘죽었으니’라는 결과로 볼 것인지 ‘죽는다면’이라는 가정으로 볼 것인지는 여전히 문제로 남는다. 나는 그 중에서 정서의 흐름이나 제4행의 문장구조와의 자연스러운 연결을 고려하여 가정으로 보려고 한다. 그 부분에 대해서는 제4행에서 더 설명하기로 하고, 우선 제3행을 ‘그대가 강에 떨어져 죽는다면’으로 번역한다.

④의 ‘當奈何’는 근래의 연구들에서 대략 ‘내 님을 어찌할꼬?’와 같은 방식으로 읽었다.<sup>36)</sup> 님에 대한 연민의 감정이 깊이 스며있는 번역이다.

34) 혹시 땅에서부터 강 안쪽으로 나뭇배를 접안할 수 있도록 일정한 길이와 높이를 지닌 시설을 만들어 놓았다면, 나루터에서 떨어져 죽는 것이 가능할 수도 있다. 떨어진 자리가 이미 떨어진 배를 바라보며 부를 수 있는 절벽이나 바위였더라도 그럴 수 있다. 그러나 그런 사실을 가리킨다면, 설화를 번역할 때 광부가 아닌 광부의 처가 물에 떨어져 죽었다고 하는 것이 더 실제의 상황과 사리에 적절히 부합할 수 있는데도, 지금까지 어느 누구도 그런 가능성에 주목하여 먼저 노래를 부른 것이 누구인지를 따져보지 않았다. 그러나 이와 별개로 사람의 왕래가 뜸하고 한적한 나루였다면 그런 시설을 만들었을 것 같지 않은데다가, 또 아주 옛날이라는 점을 생각하면 나루는 그냥 강물과 땅이 맞닿는 평지에 있었다고 보는 것이 상식적이다.

35) 세계 곳곳의 신화들에서 이승과 저승, 삶과 죽음을 나누는 경계는 강 또는 물로 나타난다. 길가메시 서사시에서도 그렇고, 그리스 신화에서도 그렇고, 성서에서도 그렇다. 한자 문화권에서의 黃泉이나 우리나라 설화에서 늘 저승길로 갈 때 건너는 강도 그렇다.

물론 이와 달리 빠져 죽은 님을 원망하는 말투로 해석한 연구자도 없지는 않다.<sup>37)</sup> 그런데 어조의 문제가 간단하지 않은 것이, 그 번역의 차이가 전체적인 의미 해석에서 커다란 차이를 만들어내기 때문이다. 한문에서 ‘奈何’는 관례적으로 ‘어찌할까?, 어찌 되나?’ 등으로 번역한다. 그런데 그 두 글자 사이에 유정물을 지칭하는 A가 들어가서 ‘奈何A’ 식의 문장이 되면 ‘A는 어떠한가?’ 혹은 ‘A는 어찌 되나?’와 같은 뜻으로 새기게 된다. 그렇다면 ‘奈何公’은 ‘공은 어떻게 되나?’ 정도가 될 것이다.

그런데 그 앞에 일반적으로 ‘마땅히, 응당’ 정도로 번역되는 ‘當’을 넣으면 현대적 어감과 뜻이 제대로 살지 않는다. 여기서 제4행을 ‘將奈何公’라고 하여 ‘當’ 대신에 ‘將’을 쓴 문헌이 있다는 사실을 상기할 필요가 있다. 그러면 ‘장차 그대는 어찌 될까요?’라고 묻는 것이 되어 뜻이 분명해지기 때문이다. 이것을 참조하여 나는 ‘當’을 ‘當時’를 뜻하는 ‘그때’로 번역하기로 한다. 그렇게 하여 번역한 제4행은 ‘그때 그대는 어떻게 되나요?’이다.<sup>38)</sup> 죽은 뒤에 어떻게 될지를 묻는 질문인 것이다.

그러면 이제 지금까지 읽어온 『금조』 소재 노래의 원문과 번역문을 제시하면서 간단히 노랫말의 의미를 해석해보자.

36) 성범중은 ‘이에 입을 위해 어찌할까?’로 읽어서 화자가 님을 위해 해줄 수 있는 것이 무엇인가를 찾는 것으로 해석했다. 이것은 아마도 배경설화에서 광부처가 광부를 위해 따라서 죽는다고 본 기왕의 해석들을 논리적으로 뒷받침하기 위한 번역으로 보인다. 성범중(2018), 앞의 논문, 13쪽.

37) 김영수는 ‘님아, (장차) 이 (허망한) 일을 어찌 하시렵니까?’로 읽었는데, 이 말에는 책망과 원망의 어조가 공존한다. 김영수, 「<공무도하가>의 신해석」, 한국시가학회, 『한국시가연구』 3, 1998, 35쪽.

38) 이것은 郭茂倩의 『악부시집』에서는 ‘將奈何公’로 되어 있어, ‘장차 그대는 어찌 되나요?’라는 질문의 의미가 분명해진다. 또 청나라 사람 陳元龍의 『格致鏡原』에서는 ‘公當奈何’로 되어 있어, ‘그대는 그때 어찌 되나요?’로 나타나 동일한 효과를 낸다. 물음이 모두 화자가 아니라 죽음의 강을 건너는 사람을 향해 발화되고 있는 것이다. 진원룡의 기록에 대해서는 윤호진(2016), 앞의 책, 44쪽.

公無渡河    그대여 강을 건너지 마오.  
 公竟渡河    그대가 끝내 강을 건너려다가  
 公墮河死    그대가 강에 떨어져 죽는다면  
 當奈公何    그때 그대는 어떻게 되나요?

제1행에서는 누군가에게 강을 건너지 말라고 애원하는 뜻이 명시적으로 표현되어 있다. 그 누군가가 반드시 가족 친지이거나 사랑하는 사람이 아니어도 문제는 없다. 나이도 고려 대상이 되지 않는다. 강을 건너지 말라는 것은 모든 죽어가는 자에게 죽지 말라고 애원하는 모습의 일상적인 표현이기 때문이다. 죽음은 영원한 이별이며 다시는 그 얼굴을 볼 수 없다는 불멸의 진리를 아주 오래전에 살던 사람들이라고 해서 몰랐을 리가 없다. 감정을 가진 인간이라면, 누군가가 죽어가는 모습을 보면서 슬픔과 고통스러움을 느끼는 것은 당연하다. 그러니 그를 보거나 생각하면서 죽지 말라고 애원하는 것은 전혀 이상하지 않다. 죽음을 앞둔 사람이나 혹은 나이가 든 사람들에게 죽지 말라고 하는 것은 자연스러운 감정의 발로이다. 그런 생각이 나타난 것이 바로 강을 건너지 말라는 우회적 또는 비유적인 표현인 것이다.

제2행에서는 삶과 죽음의 경계를 건너가야 하는 인간의 모습이 그려져 있다. 죽음과 가까이 있거나 죽어가는 자에게는 어차피 건너야 하고 또 건너갈 수밖에 없는 강이지만, 결코 건너고 싶지 않은 강이기도 하다. 그리고 산 자에게는 이 세상에서 삶의 시·공간을 공유하던 이가 결코 건너가지 않기를 바라는 강이다. 그 강은 이곳과 저곳을 가르는 경계이기에, 당위와 망설임 사이에서 첨예하게 갈등하는 지점이다. 따라서 떠나가는 자와 말리는 자의 정서적 떨림은 최고조에 이르게 된다. 그 강을 건너는 것은 결코 돌아올 수 없는 길을 간다는 뜻이고, 건너는 순간 영원히 돌아올 수 없는 영역으로 가버리는 것이기 때문이다. ‘끝내’라는 부사에는 그

리한 경계에서 두 편에 서서 주저하며 갖게 되는 긴장과 미련과 회한이 짙게 드리워져 있다.

제3행은 앞에서 이어진 행동이 나타난 결과이다. 삶과 죽음의 경계 사이에서 치열하게 싸움을 벌였지만, 결국에는 돌아서지도 못하고 넘지도 못한 채 그 죽음의 강에 곧 떨어질 것 같은 절박한 순간을 담았다. 어차피 결과가 눈에 보이는 싸움이겠지만, 죽는 자에게나 산 자에게 그 순간에 느끼는 특별한 감정이 없을 수는 없다. 죽음 이후에도 환한 앞날이 펼쳐져 있을 것이라고 확신할 수 없다면 더욱 그럴 것이다. 미래가 불확실하기에 살아남은 자에게는 살면서 견뎌내야 하는 고통이 있고, 죽은 자가 다시 와서 죽음의 경험을 말해줄 수 없기에 두렵고 궁금하기 짝이 없다. 그래서 앞에서 그토록 그곳으로 가지 말라고 애원했을 터이다. 죽어서 이곳을 떠나갈 자도 다음이 두렵고 궁금하기는 마찬가지다. 전혀 알 수 없는 미래라는 암흑 속으로 들어가는 것이기 때문이다. 살아남은 자는 죽은 자의 미래만큼이나 자신의 미래에 대해서도 두려움과 궁금증으로 채웠을 듯하다. 그래서 제3행의 ‘그대가 강에 떨어져 죽는다면’<sup>39)</sup>이라는 조건의 어조 속에는 그러한 복잡 미묘한 감정들이 공존하고 있는 것이다.

제4행의 정서는 산 자의 두려움과 궁금증은 음각된 채 죽은 자의 미래에 대한 궁금증이 전면에 양각되는 것으로 나타난다. 제3행에서 복잡 미묘했던 죽어가는 자와 산 자의 감정 가운데, 죽은 자의 것은 배제된다. 균형추가 기울어진 채 온전히 죽은 자에게로 초점이 이동한 것이다. ‘나는 앞으로 어떻게 해야 하는가?’처럼 자신의 내면을 향해 던진 질문이 아니라, ‘죽는 그대는 장차 어떻게 되는가?’로 죽은 자에게 던지는 질문이라는

39) 연구자들 대부분이 『고금주』에 명기되어 있는 구절이라고 오해하고, 그러면서도 항상 <공무도하가>의 가사로 인용하는 제3행은 ‘墮河而死’이다. 『금조』에서는 ‘公’을 매 행마다 반복하게 됨으로써 『고금주』의 노랫말보다 좀 더 투박하다는 느낌을 들지만, 그 의미나 정서는 『고금주』 가사와 전혀 차이가 없다. 그리고 그 투박함은 노래의 오랜 역사를 드러내주는 증거일 것이다.

점이 그런 사실을 증명한다. 이 질문은 순전히 죽은 자가 있어야 할 사후 세계에 대한 궁금증과 의문이 지배적인 어조를 띤다. ‘이승에 남아 있는 우리는 어떻게든지 살아가겠지만, 죽은 그대는 어떻게 되나요?’라는 근원적이면서도 누구도 답할 수 없는 물음으로 정리된 것이다. ‘나는 여기에서 어떻게든 살아갈 테지만, 죽은 그대는 죽음 너머의 세계에서 무엇을 하게 되며 앞으로 어떻게 될지가 정말 궁금해요’가 제4행에 투영된 산 자들의 감정 상태라고 할 수 있겠다.

지금까지 나는 <공무도하가>에 등장하는 ‘河’를 줄곧 이승과 저승을 경계 짓는 죽음의 강으로 해석해왔다. 이처럼 삶과 죽음의 경계에 강이 놓여 있다고 보는 신화적이거나 속신적인 사고는 역사가 매우 오래다. 아마도 현대의 세계 3대 종교라고 할 수 있는 불교, 이슬람교, 기독교는 물론 그보다 더 오랜 연원을 가진 종교들이 생겨난 시기보다 훨씬 오래전부터 형성된 관념이라고 할 것이다. 우리가 고등종교라고 부르는 이런 종교들은 불과 5천 년 이전의 과거로 소급되지 않는다. 고등종교의 특징을 절대자의 존재와 분명한 내세관의 형성이라고 한다면, 인간이 분명한 내세관을 정립하고 심리적으로 죽음의 공포로부터 벗어나게 된 역사가 그다지 오래지 않다는 사실을 미루어 짐작할 수 있다.

인류가 지구상에 처음으로 밭을 딛고 삶을 영위하기 시작한 것은 수백만 년 전부터이다. 그때로부터 내세관을 정립하고 죽음의 공포를 극복하거나 초탈하게 되기까지, 긴 세월 동안 인류는 끊임없이 반복적으로 죽음을 체험해왔다. 특히 현생인류가 지구의 유일한 지배자이자 역사의 주역이 되기 이전인 네안데르탈인과 초기 현생인류가 공존하던 후기 구석기 시대 및 그 이전에는 수렵과 채집이 식량을 얻는 유일한 방법이었기에, 인류는 늘 굶주림을 벗어나는 데에 최고의 가치를 두었을 것임에 틀림없다. 집단으로 정착생활을 하면서 농사를 짓던 신석기시대는 그 굶주림을 극복하기 위한 원시인들의 경험과 지혜의 산물로 시작되었다고 생각할

수 있기 때문이다.

이런 역사적인 과정을 거치면서 사람들은 가족 친지나 주변 사람들이 식량을 얻으려다가 사고와 굶주림과 질병으로 속절없이 죽어가는 모습을 슬하게 보았을 것이며, 불가지한 사건인 죽음에 대하여 극심한 공포를 느꼈을 것이다. 영영 이별도 두렵지만, 도대체 사후 세계가 어떠한지에 한번 가면 돌아오지 않는 것인지 매우 궁금했을 것 같기도 하다. 청동기시대 이후에 행해진 殉葬의 풍습에는 그런 내면적인 두려움을 떨쳐내기 위한 권력자의 의도가 깊이 포함되어 있었다고 보아도 좋다. ‘개똥밭에 굴러도 이승이 좋다’는 속담은 이러한 역사적인 과정을 거치면서 생성된, 산자들의 무의식적 심리가 집단적으로 내면화된 것이라고 하겠다.

인간은 처음 그냥 말을 하다가 노래를 하게 되었고, 거기에 음률을 입히면서 규격화된 음악을 만들어가는 과정을 밟아왔다.<sup>40)</sup> 그렇다면 타인의 죽음을 대하는 살아 있는 자들의 생각 표현은 처음엔 뉘두리처럼 시작되었을 가능성이 크다. 그러다가 그 뉘두리는 도처에 만연한 죽음을 경험하는 여러 사람에게 공유되면서, 누구나 쉽사리 읊조리는 공통언어가 되었을 것이다. 그리고 나중에는 하나의 노래로 만들어져 민요처럼 부르는 노래로 발전되었을 공산이 크다. 어떤 개인에게서 시작된 이유 있는 이야기나 뉘두리가 많은 이들에게 공감을 얻거나 심금을 울리면서, 드디어는 민중의 공통된 감정표현의 방식으로 발전해가고 격식화되는 것은 구전문학이 가진 특성이다. <공무도하가>는 바로 그런 특성을 지닌 우리나라에서 가장 오래된 노래가 아니었을까 한다.<sup>41)</sup> 나는 이 노래에 인간의 원형

40) 『書經』의 <虞書 舜傳>에는 ‘詩言志 歌永言 聲依永 律和聲(시는 뜻을 말한 것이고, 노래는 말을 길게 늘어 읊는 것이다. 소리는 가락을 따라야 하며, 음률은 소리와 조화를 이루어야 한다.)’이라는 말이 나온다. 여기에서 뜻을 말하는 시를 길게 늘어 읊는 데서부터 노래가 나왔다고 해석할 수 있다.

41) 그런 점에서 <공무도하가>를 輓歌나 장송곡으로 파악한 연구들이 나오게 된 것은 자연스럽다. 하지만 단지 죽은 자를 장례 지내는 과정에서 부르는 노래가 아니라, 죽

적인 심리가 깊이 투영되어 있는 사실을 고려할 때, 그 발생시기가 신석기시대 늦어도 고조선이 멸망하기 훨씬 이전까지는 소급될 수 있을 것이라고 생각한다.<sup>42)</sup> 아무리 적게 잡아도 3천 년은 전승되어온 노래일 것이라는 뜻이다. <공무도하가>는, 지금으로서는 최초로 그 노래를 부른 것이 누구인지 전혀 알 수는 없으나, 그렇게 긴 세월을 두고 우리 겨레 사이에서 죽음을 대하는 원형적 심리를 간직한 채 유구하게 전승되어온 원초적인 노래라는 것이 내 생각이다.

그런데도 왜 하필 중국 문헌에 남겨졌으며 또 그 모든 문헌이 광부 부처의 죽음을 노래 발생의 배경 사건으로 단언하고 있는지에 대해서는 좀 따져볼 필요가 있다. 나는 과거 언젠가 실제로 광부와 그의 부인이 강물에 익사하는 사건이 있었는데, 그 사건이 매우 기이하고 감동적인 것으로 포장되고 전파되면서 강렬한 인상을 남겼기 때문에, 훗날 <공무도하가>의 전승 맥락에서 늘 함께 이야기되다가 급기야는 노래의 기원을 합리화하는 배경설화로 굳어졌을 가능성이 높다고 판단한다. 더욱이 실제로 그 때 광부가 이미 널리 알려진 이 노래를 부르고 아내를 따라서 죽었다면,

---

음에 대한 두려움과 사후 세계에 대한 궁금증을 노래한 것이라고 보는 관점에서 그들과 나의 생각에는 차이가 있다.

42) 일본의 철학 및 종교학자인 나카자와 신이치(中澤新一)는 8천~1만 년 전 경에 신석기혁명이라 불리는 인류사의 대변혁이 일어났는데, 이때 최초의 철학이라고 할 수 있는 신화가 만들어졌다고 하였다. 그는 또 오늘날 전 세계에 분포하고 수백 개의 버전이 있는 「신데렐라」 이야기도 그런 신화 가운데 하나로 보면서 다양한 방식으로 여러 요소들을 치밀하게 분석한 바 있다. 그의 논리에 의하면 「신데렐라」 이야기는 신석기시대에 만들어진 신화이자 최초의 철학이다. 그런데 <공무도하가>는 오히려 「신데렐라」보다 훨씬 더 오래되었다고 볼 수 있다. 인간의 생존과 역사의 지속 과정에서 가장 중대한 주제라 할 수 있는 죽음에 대해 근원적으로 가지는 심상인 공포·불가지성·사후에 대한 궁금증 등은 ‘좋은 남자를 만나 잘 되는 이야기’보다 훨씬 뿌리가 깊을 것이기 때문이다. 그렇다면 <공무도하가>의 발생은 신석기시대 이전, 아무리 늦더라도 수천 년 전의 청동기시대까지는 소급될 수 있다고 생각한다. 「신데렐라」에 대해서는 中澤新一 著, 김옥희 역, 『신화, 인류 최고의 철학』, 도서출판 동아시아, 2008, 1~253쪽.

그것을 목격한 뱃사공에게 동정과 연민의 감정을 불러일으키며 더 깊이 심금을 울렸을 테고, 그 사실은 향후에 이 노래의 발생과 존재의미를 재정립하고 견고하게 만들어 전승의 정당성을 확보하는 데 중요한 토대로 작용했을 것이다. 게다가 그 광부가 늘 악기를 들고 다니며 상도에 구애 받지 않는 비범한 사람이더라도 포장되거나 과장된다면, 그는 뒷날 노래의 작자로 고정되기에 최적의 자격과 조건을 구비하게 된 셈이다. 그래서 광부는 <공무도하가>의 창작자는 아니지만, 노래의 전승 맥락에서는 획기적으로 중요한 역할을 수행한 사람이 되었다고 생각한다. 결국 광부 부처의 죽음과 관련된 일련의 사건은 노래 발생의 배경설화로 굳어지기에 전혀 손색이 없는 조건을 지녔다고 봐야 한다. 『금조』와 『고금주』의 기록이 바로 그 증거물이자 결과물이라고 하겠다.

광부 부처의 죽음을 목격하고 광부의 노래를 들었던 광리자고 역시도 이미 그 노래를 잘 알고 있었기 때문에 바로 광부가 사용한 악기를 가져다가 바로 노래를 할 수 있었다고 보는 것이 합리적이다. 전혀 모르는 노래였다면, 아무리 단순한 구조를 지닌 짧은 노래라도 그 경황없는 시간에 바로 공후를 끌어다가 가사는 물론 그 소리(聲)까지 모사하기는 쉽지 않았을 것이기 때문이다. 이것은 결국 이 노래가 인간의 원형적인 심상을 가장 잘 투영하고 있으며, 누구에게나 울림이 깊은 호소력을 지녀서 전파력이 매우 강했기에, 죽음을 경험하던 많은 사람들이 민요처럼 부르던 노래였을 것이라고 추정하는 데에까지 나아간다. 후에 중국으로까지 전파되어 그들의 문헌에까지 실리게 되었고, 오랜 역사를 두고 중국 문인들에 의해 반복적으로 언급되고 패러디된 이유도 그러한 보편성에 근본적인 원인이 있다고 봐야 할 것이다.

#### 4. 마무리

이상에서 나는 <공무도하가>의 구전가요적 성격과 주제의식을 고찰하기 위해, 그 배경설화와 노랫말에 투영된 고대인들의 의식을 분석하였다. 텍스트는 대부분의 연구자들이 최표의 『古今注』를 주로 선택하던 것과는 달리, 선행하는 문헌인 채옹의 『琴操』를 위주로 하였고 최표의 『古今注』를 부수적인 것으로 삼았다. 노래건 배경설화건 간에, 구전되다가 채록된 것이니 만큼 先本을 텍스트로 삼는 것이 당연하다고 여겼기 때문이다.

첫 번째 작업은 설화를 새로 번역하며 분석하는 것이었다. 대부분의 연구자들은 설화 내용을 절대적으로 신뢰하면서, 노래의 발생이 그 내용과 직접적으로 연관된다고 보았었다. 그러나 나는 설화나 노래가 모두 구전되다가 나중에 채록된 것이라서, 현전하는 문헌에 기록된 내용이 절대적인 신빙성을 가질 수는 없다고 판단했다. 그래서 일단 설화의 문장구조를 꼼꼼하게 분석하였고, 그 전개가 상황논리에 맞는 것인지를 객관적이고 상식적인 시각으로 조망하고자 하였다. 그 과정에서 『고금주』의 배경설화를 주 텍스트로 삼아 번역과 해석을 해왔던 기왕의 논지를 그대로 추수하면 어떤 부조리한 문제들이 생겨나는지 드러내는 데 주력하였다. 그리고 결론적으로 초기의 번역을 그대로 따르면서 표피적이고 본질에서 벗어난 주변적인 문제들에 대하여 무비판적으로 천착하면 얼마나 무의미한 결과가 나오는지 확인할 수 있었다.

배경설화를 검토하면서는 특히 문장구조와 사건 전개 상황에서의 합리성 확보 여부를 치밀하게 분석하였다. 그리고 그 결과 지금까지의 모든 연구자가 해석해왔던 것과는 전혀 다른 결과가 도출되었다. 광부와 광부의 처 가운데 먼저 물에 빠져 죽은 인물은 광부의 처였고, 그 사건을 목격하고 노래를 부른 것은 광부라는 사실이 그것이다. 이처럼 다른 관점을 가지고 설화 맥락을 살펴본 결과, 그동안 납득하기 어려웠던 등장인물들

의 모호한 성격과 행동을 분명하게 이해할 수 있게 되었다. 또 너무나 단순하여 불친절하고 투박하기 짝이 없다고 여겨졌던 문장도 세련되고 매끄러운 것으로 바뀌었다. 이 결과는 과거와 유사한 문제점을 노출하지 않으려면 설화와 노래 자체를 분리하여 연구해야 한다는 당위성으로 연결되었다. 이 결과를 바탕으로 감히 말하자면, 이제부터는 노래의 발생 배경으로 그 노래를 포함하고 있는 설화를 절대적으로 신뢰하면서 <공무도하가>를 연구하던 지금까지의 관행적 패러다임을 바꾸어야 한다. 설화에서 처음으로 노래를 부른 인물이 광부처가 아닌 광부라는 사실에서 그치는 것이 아니라, <공무도하가>의 발생은 이 설화와는 전혀 무관한 것으로 매우 오래전부터 불린 구전가요였다는 점을 반드시 상기하면서 말이다.

다음으로는 기록된 배경설화는 노래의 발생과 무관하다는 결론을 바탕으로 노랫말을 분석하였다. 여기에서는 특히 사용된 문자와 전체적인 시상의 흐름에 관심을 기울였다. 처음에 주목한 글자는 ‘公’이었다. 설화에서는 먼저 죽은 것이 광부의 처였고 노래를 부른 것은 광부였기에, 광부가 먼저 죽었다고 간주하면서 광부를 ‘公’으로 지목하고 진행한 기왕의 관성적인 관점으로는 이 노래에 접근할 수 없었기 때문이다. 이런 문제를 해결하기 위해 설화와 노랫말 자체를 분리하였고, ‘公’은 그 글자를 범칭의 경어인 ‘그대’로 번역하면 충분히 해결할 수 있다고 판단했다.

그 다음으로 주목한 글자는 ‘墮’였는데, 이 글자에는 ‘물에 빠지다’라는 뜻이 포함되어 있지 않아, 나루터나 강에서 익사하는 경우에는 사용하기 어렵다고 보았다. 이 글자가 사물이나 가치가 수직 낙하하는 경우에 주로 쓰이는 데 착목하여, ‘河’를 ‘죽음의 강’으로 이해하고 일관되게 노래를 해석하였다. 그리하여 결론적으로 이 노래는 불가지한 현상인 죽음에 대한 두려움, 사후에 대한 궁금증 등 인간의 원초적인 심리를 주제의식으로 담고 있다고 판단하게 되었다. 이런 정도의 노래라면 종교적으로 내세 관념이 정립되기 이전부터 불려온 것으로 생각하였고, 그래서 최소한 고조선

이 멸망하기 훨씬 이전까지 소급될 수 있겠다고 추정하였다. 그러므로 현전하는 문헌들에 발생 배경으로 기재된 설화에서 최초로 노래를 부른 것으로 나오는 광부를, 결코 <공무도하가>의 최초로 만든 창작자라고 볼 수 없는 것은 당연한 귀결이었다.

이렇게 오랜 연원을 가진 이 노래는 개인과 집단의 원초적인 심리를 담고 있다는 점에서 쉽게 많은 사람들에게 전파될 수 있었고, 구전되는 과정에서 중국에는 중국인들에게까지 알려져 문헌에 수록될 수 있었을 것이다. 그럼에도 불구하고 현전하는 문헌들에 수록된 배경설화가 일정 부분 역사적인 진실을 담고 있을 가능성도 없지 않은데, 그럴 경우 사건 현장에서는 이 노래를 익히 알고 있던 광부가 아내의 익사 장면을 목격한 뒤 유사한 정서를 담은 그 노래를 자연스럽게 떠올려 불렀다고 보는 것이 온당하다. 광리자고가 그 노래를 쉽게 다시 부를 수 있었던 것도, <공무도하가>가 그도 이미 알고 있을 만큼 보편화된 노래였기 때문이라고 생각한다. 고대로 갈수록 문학에서 죽음을 직접 다루는 것은 일종의 금기였을 듯한데, 불가지한 사건인 죽음에 대한 두려움과 사후 세계에 대한 궁금증을 주제로 담고 있는 이 노래는, 실제로 광부의 처가 물에 빠져 죽는 특별한 상황에서 불리면서 그 발생의 배경을 담은 이야기로 단단히 고정되었을 가능성이 매우 크다고 하겠다.

참고문헌

孔衍, 『琴操』  
郭茂倩, 『樂府詩集』  
단국대 동양학연구소, 『漢韓大辭典』  
『書經』  
『詩經』  
임종욱 편저, 『중국역대인명사전』, 이회, 2010.  
蔡邕, 『琴操』  
崔豹, 『古今注』  
『後漢書』

구사회, 「<공무도하가>의 가요적 성격과 디아스포라」, 『한민족문화학회, 『한민족문화연구』 31, 2009, 16쪽.

구정호, 「공무도하가의 만가적 성격-『니혼쇼키』의 가요와 비교를 중심으로」, 한국외대 일본학연구소, 『일본연구』 59, 2014, 75~90쪽.

김성수, 「사기를 통해 본 공무도하가의 작품 배경 위치고」, 성균관대 대동문화연구원, 『대동문화연구』 60, 2007, 127~148쪽.

김성진, 「<공무도하가>의 작자와 창작공간에 대한 문헌적 연구」, 동양한문학회, 『동양한문학연구』 46, 2017, 94~96쪽.

김영수, 「<공무도하가>의 신해석」, 한국시가학회, 『한국시가연구』 3, 1998, 35쪽.

김학성, 공후인의 신고찰, 서울대 국어국문학과, 『관악어문연구』 3, 1978, 191쪽.

변유유, 「<공무도하가> 연구」, 경상대 국어국문학과, 『경상어문』 12, 2006, 207~209쪽.

성기욱, <공무도하가> 형성의 역사적 배경」, 울산대 국어국문학과, 『울산어문논집』 5, 1989, 127쪽.

성범중, 「<공무도하가> 전승 일고-설화의 의미와 시가의 결구를 중심으로-」, 한국한시학회, 『한국한시연구』 26, 2018, 18~27쪽.

윤호진 편역, 『임이여! 하수를 건너지 마오』, 보고사, 2016, 15~197쪽.

이완형, 「<공무도하가>와 「제망매가」의 만가적 성격에 대하여」, 어문연구회, 『어문연구』 24, 1993, 167~185쪽.

- 임갑량, 「<공무도하가>의 원형적 연구」, 계명대 한국학연구원, 『한국학논집』 14, 1987, 137~153쪽.
- 조기영, 「<공무도하가> 연구에 있어서 열 가지 쟁점」, 목원대 국어국문학과, 『목원어문학』 14, 1996, 61~105쪽.
- 周英雄, 『結構主義與中國文學』, 臺北: 東大圖書公司, 1983, 89~120쪽.
- 中澤新一 著, 김옥희 역, 『신화, 인류 최고의 철학』, 도서출판 동아시아, 2008, 1~253쪽.
- 지준모, 「<공무도하가> 考正」, 국어국문학회, 『국어국문학』 62·63, 1973, 296쪽.
- 최신희, 「공후인 異攷」, 서울대 동아문화연구소, 『동아문화』 10, 1971, 217~231쪽.

ABSTRACT

*Gongmudohaga*'s characteristics as an oral ballad and subject consciousness

Cho, Yong-ho

In studies of *Gongmudohaga*, most researchers had hitherto regarded *Gogeumju*(by Choi Pyo) as a main text, not *Geumjo*(by Chae Ong), even though *Gogeumju* was written later than *Geumjo* and the former did not record the lyrics of *Gongmudohaga*. I thought, this was a wrong routine and must had been corrected. Therefore, I first tried to corroborate whether the song were directly derived from the tale in *Geumjo*.

For this first purpose, I analyzed the tale in terms of a sentence structure of the original text written in classical Chinese and a rationality of unfolding events in the tale. As a result, I ascertained that the wife of 'Gwangbu(crazy man)' was drowned earlier than him and he sang the song and drowned after seeing his wife's death with his own eyes. Based on this result, I secondly tried to demonstrate that the song *Gongmudohaga* was a longstanding oral ballad having been occurred from a universal human life irrelevant to the background story in the literature. This judgment led to the conclusion that the meaning of the song should be interpreted on its own, separate from the tale.

In analyzing the lyrics of song, I focused on letters used in the song and the stream of poetical imagination. Especially, I translated '公(Gong)' as 'Thou(그대: a title of respect normally used)', and '墮(Ta)' as the meaning of falling into the river of death by linking it to '河(Ha: river). *Gongmudohaga*'s subject consciousness was involved in the original mind such as the fear of death, which was an inscrutable phenomenon, and the curiosity of the posthumous world. So, I thought it must have been created before the religious beliefs of posthumous world were established. For this reason, the song could have been widely spread over a long period of time, and eventually it would have been known to

China and recorded in the literature.

**Key Words** *Geumjo, Gogeumju, Gongmudohaga*, oral ballad, posthumous world

논문투고일 : 2020.07.22
심사완료일 : 2020.08.07
게재확정일 : 2020.08.12