한국 민속 문학 사전

판소리

국립민속박물관

한국민속문학사전

Encyclopedia of
Korean Folk Literature

판소리
Pansori(Epic Chant)

발행일	2013년 11월 30일
발행	국립민속박물관
	서울시 종로구 삼청로 37 (전화 02-3704-3230)
발행인	천진기
총괄	정명섭
기획	김태우 안혜경
편수원	백민영 변혜민 은현정 이경민 조선영
윤문·교열	도서출판 평사리
	황치영
디자인·제작	(주)디자인인트로 / www.gointro.com
발간등록번호	11-1371036-000145-01
ISBN	978-89-289-0059-6
	9788992128582(세트)

이 도서의 국립중앙도서관 출판시도서목록(CIP)은 서지정보유통지원시스템 홈페이지(http://seoji.nl.go.kr)와
국가자료공동목록시스템(http://www.nl.go.kr/kolisnet)에서 이용하실 수 있습니다. (CIP제어번호: CIP2013024288)

한국 민속 문학 사전

판소리

국립민속박물관

발간사

지난 2012년 12월 한국의 민요 아리랑이 우리 문화유산 중 열다섯 번째로 유네스코 세계인류무형유산으로 등재되었습니다. 이는 우리의 전통을 지키고 가꾸는 것이 이제 한국을 넘어 각 민족의 전통문화에 대한 세계적 보존의 열기에 발맞추는 것임을 보여준다 하겠습니다. 이러한 시기에 〈한국민속문학사전〉 '민요·판소리편'의 발간은 그 의미가 각별할 뿐 아니라 문화융성 시대를 구현하는 시금석이 될 것입니다.

민요와 판소리는 일상에 대한 꾸밈없는 마음을 우리말의 음악성으로 한껏 살려 예술로 승화시킨 절묘한 결합을 보여주고 있습니다. 이 사전의 편찬이 일과 놀이 그리고 삶이 일치하여 때로는 고된 노동의 시름을 잊게 해주고, 때로는 고달픈 일상의 위로가 되어 주었던 우리 민요와 판소리에 대한 관심을 환기하고 심도 깊은 연구 활성화의 계기가 되기를 희망합니다.

그동안 국립민속박물관은 2002년부터 시작된 사전편찬 사업을 통해 이미 〈한국세시풍속사전〉, 〈한국민속신앙사전〉을 발간한 바 있으며, 지난해 '설화편'에 이은 이번 '민요·판소리편' 발간으로 〈한국민속문학사전〉을 완간함으로써 명실공히 한국의 민속을 집대성한 《한국민속대백과사전》으로서의 면모를 갖추어 나가고 있습니다.

아울러, 앞으로 발간될 〈한국일생의례사전〉, 〈한국민속예술사전〉, 〈한국의 식주사전〉, 〈한국생업기술사전〉 그리고 〈한국민속사회사사전〉까지, 이 모두가 지금까지의 한국 민속학 연구 성과를 총화 하는 계기일 뿐 아니라 새로운 관심과 연구를 촉진하는 또 다른 창조의 장이 될 것으로 생각합니다.

끝으로 '민요·판소리편' 발간을 위해 애써주신 집필자, 자문위원, 감수위원 선생님들께 감사의 말씀을 드립니다. 또한 사전을 풍요롭게 만들기 위한 자료를 제공해 주신 관계 기관과 사전이 나오기까지 헌신적 노력을 아끼지 않은 사전편찬팀 그리고 관심을 갖고 도움을 준 우리관 직원들께 고마운 마음을 전합니다.

2013년 12월

천진기

국립민속박물관장

국립민속박물관에서는 한국민속학의 학문적 성과의 집대성과 민속문화에 대한 국민적 관심 환기 및 저변확대를 위하여《한국민속대백과사전》편찬사업을 진행하고 있다.《한국민속대백과사전》의 제1주제인 〈한국세시풍속사전〉이 2002년부터 2007년까지 전 5권으로 발간되었고, 2009년부터 제2주제인〈한국민속신앙사전〉 편찬사업이 시작되어, '무속신앙편(1·2권), '마을신앙편(1·2권)', '가정신앙편(1·2권)'이 각각 연차적으로 발간되었다. 지난 2012년에는 '설화편'을, 올해에는 '민요·판소리편' 을 발간하여 제3주제인 '민속문학'에 관한 〈한국민속문학사전〉을 완간하였다.

이번에 발간된 판소리편은 표제어 166항목, 원고 2530매, 사진 95점으로 구성되어 있다. 사진자료는 국립민속박물관이 소장하고 있는 자료에서 우선적으로 선별하였고, 보완이 필요한 경우에 다른 기관으로부터 제공받아 수록하였다. 사진자료에는 제목, 촬영장소, 촬영일시 그리고 촬영자에 대한 정보를 덧붙였다.

판소리편은 이 분야 전문가 7명으로 구성된 자문위원단이 사전편찬팀에서 선정한 표제어를 검토하고 제외된 주요 표제어를 추천하여 포괄적인 표제어 목록을 만들었다. 이를 바탕으로 판소리를 전공한 40명의 집필진이 원고를 작성하였다.

수합된 원고는 사전편찬팀의 엄격한 검수를 거쳤고, 전문업체가 교열, 윤문하였다. 또한 이 분야에서 많은 연구업적을 지닌 감수위원이 최종원고를 감수했으며 이 과정에서 문제가 제기된 원고는 필자들에게 수정, 보완을 요청하여 사전의 신뢰성을 높이기 위해 노력했다.

판소리편은 주요 작품명과 대목을 표제어로 삼았다. 또한 사전에 실린 내용을 이해하는 데 꼭 필요한 용어와 자료들도 표제어로 선정하였다. 이 사전에는 판소리를 현전하는 다섯마당을 하나의 갈래로, 창이 전승되지 않는 작품들과 근대에 창작된 작품들을 다른 하나의 갈래로 나누었다.

사전은 발간사와 발간개요, 일러두기와 목차, 본문, 색인, 필자 순으로 구성되어 있다. 목차는 분류별 차례와 가나다 차례 모두 게재하였다. 후자는 일반적인 사전찾기 방식으로서 표제어의 내용을 확인하거나 검색하는 데에 효율적이며, 전자는 각각의 표제어에 해당하는 내용이 '판소리'에 대한 전체 설명에서 어떠한 위치를 차지하고 있는지를 보여줌으로써, 종합적인 이해를 가능하게 하였다. 필자란에는 집필자의 성명과 소속만을 표기하지 않고 집필자가 작성한 표제어의 쪽수를 써 두어 이를 통해서도 표제어를 찾을 수 있도록 했다.

이 사전은 '상호참조' 표시를 통하여 독자들이 판소리편에서 항목들이 어떻게 연관되어 있는지 포괄적으로 이해할 수 있도록 하였다. 한편, 표제어와 유사한 내용의 '가표제어'와 동일한 내용의 다른 표현인 '이칭'을 표시하여 검색기능을 강화하였다.

일러두기

사전의 전체 구성

〈한국민속문학사전〉은 설화편, 민요·판소리편으로 구성되어 있다.

표제어 선정과 범주

1. 표제어라 함은 〈한국민속문학사전〉에 독립항목으로 배열되는 단어를 가리킨다.
2. 판소리편의 표제어는 판소리 다섯마당과 주요 대목, 실전판소리와 창작판소리, 단가, 자료, 용어에서 선정하였다.
3. 판소리 작품 주요 대목(더늠)은 『조선창극사』에 언급된 대목을 우선적으로 선택하였고, 그 밖의 연구 성과와 연행 정도를 고려하여 추가하였다.
4. 판소리 작품과 주요 대목(더늠)의 명칭은 『조선창극사』 등 학계에서 통용되는 명칭을 따르되, 대중적으로 잘 알려진 명칭을 선택하였다.
5. 판소리 작품들의 이본과 창본은 개별 표제어를 별도로 추출하지 않고 작품들에 대한 서술 항목에 포함하여 포괄적으로 서술하였다.
6. 광대(명칭) 및 고수와 관련된 표제어는 향후 발간될 '한국민속예술사전'과의 중복을 피하기 위해 제외하였다.
7. 표제어 명칭의 경우 '–타령'과 '–전'이 혼용될 경우, '–타령'으로 통일하였다.

표제어 분류와 배열

1. 판소리 세부 분야는 다섯마당을 판소리 Ⅰ에서, 그 외 실전판소리와 창작판소리는 판소리Ⅱ에서 다루었다.
2. 판소리Ⅰ의 다섯마당은 '춘향가', '심청가', '흥보가', '수궁가', '적벽가'의 순서로 배열하였고, 각 작품 내에서 주요 대목은 독자의 편의를 위해 이야기 순서대로 배열하였다.
3. 본문에서 표제어 배열은 분야별로 하되, 판소리Ⅰ·Ⅱ을 제외한 분야별 세부 분야와 표제어는 가나다순으로 배열하였다.
4. 표제어와 내용이 같거나 유사하지만 명칭이 다른 경우 가표제어로 설정하였다.

상호참조

본문의 표제어에 상호 관련된 내용이 포함된 다른 표제어를 참조할 수 있도록 안내 기능을 강화하여 이용자들의 이해를 돕고자 하였다.

표기방법

맞춤법과 표기법은 국립국어원에서 발간한 '표준국어대사전(1990년 10월 발간)'을 따랐다.

사진과 자료

사진, 도표, 삽화, 지도 등 내용을 설명하는 데 도움이 되는 자료는 본문의 해당부분에 첨부하고 그 출처 또는 소장처(제공처)등을 밝혔다.

사진제공

고려대학교 중앙도서관, 고창판소리박물관, 국립국악원 국악연구실, 국립중앙극장 공연예술박물관, 서울대학교 규장각, 서울대학교 중앙도서관, 서울대학교 박물관, 연세대학교 학술정보원.

필자

필자의 성명과 소속 그리고 집필한 표제어와 해당 쪽을 기재하여 필자란을 통해서도 표제어를 찾을 수 있도록 했다. 또한 이를 통해 필자가 어떤 표제어를 집필했는지 한눈에 파악할 수 있도록 했다.

자문위원과 감수위원

1. 자문위원은 김기형(고려대), 김동현(광주교대), 김현주(서강대), 유영대(고려대), 정충권(충북대), 채수정(이화여대), 최동현(광주교대)이 맡았다.
2. 감수위원은 김종철(서울대), 정병헌(숙명여대)이 맡았다.

분야별

차례

판소리 I

춘향가

춘향가 20
이칭 춘향전, 옥중화

춘향가대목

기산영수 23
광한루경 24
춘향추천 25
천자뒤풀이 26
춘향방그림가 28
사벽도사설(춘향방그림가)
이칭 병풍사설
사랑가 28
이별가 30
춘향상사가 32
남원부사도임 33
기생점고 34
춘향자탄가 35
갈까보다(춘향자탄가)
십장가 36
옥중가 38
황릉묘 39
이칭 춘하추동
쑥대머리 40
과거장 41
춘당시과(과거장)
만복사불공 42
농부가 43
춘향편지 44
박석티 46
춘향모 어사 상봉 대목 47
옥중상봉 48
춘향 어사 상봉 대목(옥중상봉)
어사출두 49
어사출또(어사출두)

심청가

심청가 54
이칭 심청전, 강상련

심청가대목

심청탄생 57
곽씨부인출상 58
젖동냥 59
이칭 걸유육아
심청효성 60
시비따라 62
공양미삼백석 63
부녀영결 64
범피중류 65
인당수행 66
용궁행 68
심청환생 69
심황후사친가 70
추월만정(심황후사친가)
뺑덕이네 71
뺑덕어미(뺑덕이네)
심봉사황성행 73
방아타령 74
안씨맹인 75
부녀상봉 76
심봉사 눈 뜨는 대목(부녀상봉)

흥보가

흥보가 80
박타령(흥보가)
이칭 연의각, 흥보전

흥보가대목

놀보심술 83
흥보 쫓겨나는 대목 84
돈타령 84
매품팔이 85
흥보 매 맞는 대목 87
놀보포악(흥보 매 맞는 대목)
도승이 집터 잡아주는 대목 88
제비노정기 89
가난타령 90
흥보박타령 91
흥보 박타는 대목(흥보박타령)
화초장타령 93
제비가 94
제비 후리러 나가는 대목(제비가)
놀보박타령 95
놀보 박타는 대목(놀보박타령)

수궁가

수궁가 100

토별가(수궁가)

이칭 토끼전, 토별가, 별토가, 별주부전, 토의간

수궁가대목

용왕탄식 103

약성가 104

어전회의 104

토끼화상 105

고고천변 106

상좌다툼 107

호랑이 별주부 상면 대목 109

토별문답 110

토사호비 112

토끼 배 가르는 대목 112

수궁풍류 113

고국산천 114

소지노화(고국산천)

가자가자어서가자(고국산천)

토끼 욕하는 대목 115

토끼욕설(토끼 욕하는 대목)

토끼위기 116

적벽가

적벽가 120

화용도타령(적벽가)

이칭 화용도

적벽가대목

도원결의 124

삼고초려 125

장판교대전 126

군사설움타령 128

조조군사사향가(군사설움타령)

칠성단 129

조자룡 활 쏘는 대목 130

조자룡탄궁(조자룡 활 쏘는 대목)

적벽강 불 지르는 대목 131

이칭 적벽화전

새타령 132

원조타령(새타령)

오림패주 134

장승타령 135

군사점고 136

조조애걸 138

판소리 Ⅱ

가짜신선타령 142

강릉매화타령 143

매화가(강릉매화타령)

이칭 매화전

무숙이타령 145

왈짜타령(무숙이타령)

이칭 게우사

배비장타령 147

이칭 배비장전

변강쇠타령 149

가루지기타령(변강쇠타령)

변강쇠가(변강쇠타령)

숙영낭자타령 151

백상서가(숙영낭자타령)

백선군가(숙영낭자타령)

이칭 숙영낭자전, 숙영낭자가

옹고집타령 153

이칭 옹고집전

장끼타령 155

이칭 장끼전

은세계 156

정감사타령(은세계)

최병두타령(은세계)

열사가 158

단가

강상풍월 162

고고천변 162

고왕금래 163

광대가 164

녹음방초 165

달거리 166

만고강산 167

백대영웅 168

백발가 168

사창화류 169

사철가 170
소상팔경 171
운담풍경 172
이산저산 173
인생백년 174
장부가 174
불수빈(장부가)
적벽부 175
죽장망혜 176
천리강산(죽장망혜)
진국명산 177
초한가 178
충효가 179
편시춘 180
한로가 180
호남가 181
홍문연가 182
천하태평(홍문연가)
항장무(홍문연가)
효도가 183

자료

갑신완문 186
관극시 187
관극절구 188
관극절구십이수(관극절구)
관극팔령 188
관우희 189
광한루악부 191
이칭 호남악부, 광한루악부백팔첩
교방가요 192
교방제보(교방가요)
이칭 교방가보
만화본춘향가 193
가사춘향이백구(만화본춘향가)
영산선성 194
이선유오가전집 195
이우당유고집 196
정해소지 197
팔도재인등장(정해소지)
조선창극사 198

용어

고수 204
광대 206
권마성 207
귀명창 208
너름새 209
단가 210
초두가(단가)
허두가(단가)
더늠 212
득음 213
목 214
바디 215
병창 216
부분의 독자성 217
부침새 218
사설치레 220
삽입가요 221
성음 222
신재효 224
아니리 227
열두마당 229
열두바탕(열두마당)
완창 232
유파 232
제(유파)
이면 235
인물치레 237
장단 238
장면의 극대화 239
조 241
창 243
창극 245
창작판소리 247
추임새 249
토막소리 250
부분창(토막소리)
판소리 251
판소리계 소설 255
판짜기 258

가나다순

차례

ㄱ

가난타령 90
가루지기타령(변강쇠타령) 149
가사춘향이백구(만화본춘향가) 193
가자가자어서가자(고국산천) 114
가짜신선타령 142
갈까보다(춘향자탄가) 35
갑신완문 186
강릉매화타령 143
강상풍월 162
고고천변(단가) 162
고고천변(수궁가) 106
고국산천 114
고수 204
고왕금래 163
공양미삼백석 63
과거장 41
곽씨부인출상 58
관극시 187
관극절구 188
관극절구십이수(관극절구) 188
관극팔령 188
관우희 189
광대 206
광대가 164
광한루경 24
광한루악부 191
교방가요 192
교방제보(교방가요) 192
군사설움타령 128
군사점고 136
권마성 207
귀명창 208
기산영수 23
기생점고 34

ㄴ

남원부사도임 33
너름새 209
녹음방초 165
놀보 박타는 대목(놀보박타령) 95
놀보박타령 95
놀보심술 83
놀보포악(흥보 매 맞는 대목) 87
농부가 43

ㄷ

단가 210
달거리 166
더늠 212
도승이 집터 잡아주는 대목 88
도원결의 124
돈타령 84
득음 213

ㅁ

만고강산 167
만복사불공 42
만화본춘향가 193
매품팔이 85
매화가(강릉매화타령) 143
목 214
무숙이타령 145

ㅂ

바디 215
박석티 46
박타령(흥보가) 80
방아타령 74
배비장타령 147
백대영웅 168
백발가 168
백상서가(숙영낭자타령) 151
백선군가(숙영낭자타령) 151
범피중류 65

가나다순

차례

변강쇠가(변강쇠타령) 149
변강쇠타령 149
병창 216
부녀상봉 76
부녀영결 64
부분의 독자성 217
부분창(토막소리) 250
부침새 218
불수빈(장부가) 174
뺑덕어미(뺑덕이네) 71
뺑덕이네 71

ㅅ

사랑가 28
사벽도사설(춘향방그림가) 28
사설치레 220
사창화류 169
사철가 170
삼고초려 125
삽입가요 221
상좌다툼 107
새타령 132
성음 222
소상팔경 171
소지노화(고국산천) 114
수궁가 100
수궁풍류 113
숙영낭자타령 151
시비따라 62
신재효 224
심봉사 눈뜨는 대목(부녀상봉) 76
심봉사황성행 73
심청가 54
심청탄생 57
심청환생 69
심청효성 60
심황후사친가 70
십장가 36
쑥대머리 40

ㅇ

아니리 227
안씨맹인 75
약성가 104
어사출두 49
어사출또(어사출두) 49
어전회의 104
열두마당 229
열두바탕(열두마당) 229
열사가 158
영산선성 194
오림패주 134
옥중가 38
옥중상봉 48
옹고집타령 153
완창 232
왈짜타령(무숙이타령) 145
용궁행 68
용왕탄식 103
운담풍경 172
원조타령(새타령) 132
유파 232
은세계 156
이면 235
이별가 30
이산저산 173
이선유오가전집 195
이우당유고집 196
인당수행 66
인물치레 237
인생백년 174

ㅈ

장끼타령 155
장단 238
장면의 극대화 239
장부가 174
장승타령 135
장판교대전 126
적벽가 120

적벽강 불 지르는 대목 131
적벽부 175
정감사타령(은세계) 156
정해소지 197
젖동냥 59
제(유파) 232
제비 후리러 나가는 대목(제비가) 94
제비가 94
제비노정기 89
조 241
조선창극사 198
조자룡 활 쏘는 대목 130
조자룡탄궁(조자룡 활 쏘는 대목) 130
조조군사사향가(군사설움타령) 128
조조애걸 138
죽장망혜 176
진국명산 177

ㅊ

창 243
창극 245
창작판소리 247
천리강산(죽장망혜) 176
천자뒤풀이 26
천하태평(흥문연가) 182
초두가(단가) 210
초한가 178
최병두타령(은세계) 156
추월만정(심황후사친가) 70
추임새 249
춘당시과(과거장) 41
춘향 어사 상봉 대목(옥중상봉) 48
춘향가 20
춘향모 어사 상봉 대목 47
춘향방그림가 28
춘향상사가 32
춘향자탄가 35
춘향추천 25
춘향편지 44
충효가 179
칠성단 129

ㅌ

토끼 배 가르는 대목 112
토끼 욕하는 대목 115
토끼욕설(토끼 욕하는 대목) 115
토끼위기 116
토끼화상 105
토막소리 250
토별가(수궁가) 100
토별문답 110
토사호비 112

ㅍ

판소리 251
판소리계 소설 255
판짜기 258
팔도재인등장(정해소지) 197
편시춘 180

ㅎ

한로가 180
항장무(흥문연가) 182
허두가(단가) 210
호남가 181
호랑이 별주부 상면 대목 109
홍문연가 182
화용도타령(적벽가) 120
화초장타령 93
황릉묘 39
효도가 183
흥보 매 맞는 대목 87
흥보 박타는 대목(흥보박타령) 91
흥보 쫓겨나는 대목 84
흥보가 80
흥보박타령 91

적벽가 赤壁歌 유비(劉備)·관우(關羽)·장비(張飛)가 적벽대전에서 조조(曹操)의 군사를 크게 이긴 이야기

수궁가 水宮歌 용왕의 약에 쓸 토끼의 간을 구하기 위하여 자라가 토끼를 꾀어 용궁으로 데리고 가는 이야기

흥보가 興甫歌 흥보가 부러진 제비 다리를 고쳐주고 부자가 된 이야기

심청가 沈淸歌 효녀 심청이 소경인 아버지의 눈을 뜨게 하기 위해 희생하는 이야기

춘향가 春香歌 춘향과 이 도령의 신분을 넘어선 사랑의 이야기

판소리 I

어사출두
옥중상봉
춘향모 어사 상봉 대목
박석티
춘향편지
농부가
만복사불공
과거장
쑥대머리
황릉묘
옥중가
십장가
춘향자탄가
기생점고
남원부사도임
춘향상사가
이별가
사랑가
춘향방그림가
천자뒤풀이
춘향추천
광한루경
기산영수
춘향가

춘향가

春香歌

춘향가

春香歌

정의 〈춘향가(春香歌)〉는 춘향과 이 도령의 신분을 넘어선 사랑의 이야기를 노래한 판소리 작품으로 열두마당의 하나.

개관 춘향가는 남원부사의 아들 이몽룡과 퇴기 월매의 딸 춘향의 신분을 초월한 사랑 이야기를 판소리로 짠 것이다. 춘향가는 근원설화를 바탕으로 17세기 말에서 18세기 초 무렵에 소리판에 등장한 이래 여러 명창의 손을 거쳐 성장하였고, 19세기 중기 이후에 비약적인 발전을 이룩하면서 오늘날까지 전승되고 있는 대표적인 판소리이다.

춘향가는 여러 가지 설화를 바탕으로 형성된 적층문학(積層文學)이다. 대체로 〈열녀설화〉를 모태로 해서 작품의 전반부가 이루어지고, 전반부의 문제를 해결하는 한 방식으로 〈암행어사설화〉를 수용하여 후반부가 이루어져 있다.

주요 플롯 형성에 작용한 설화에는 〈열녀설화〉, 〈암행어사설화〉, 〈신원설화(伸寃說話)〉, 〈염정설화(艶情說話)〉 등이 있다. 〈열녀설화〉는 열녀에 관한 설화로서 '지리산녀설화'(『동국여지승람(東國輿地勝覽)』)와 '도미설화'(『삼국사기(三國史記)』「열전(列傳)」) 등이 있고, 〈암행어사설화〉는 암행어사와 기생 사이에 이루어진 인연을 이야기한 설화로서 『계서야담(溪西野談)』 등에 전하는 '노진 설화(盧稹說話)', '김우항(金宇杭) 설화', '박문수(朴文秀) 설화', '성이성(成以性) 설화' 등이 있다. 그리고 〈신원설화〉는 원통하게 죽은 여인의 혼을 달랬다는 설화로서 남원 지방의 '박색녀(薄色女) 설화', 밀양 지방의 '아랑설화', '심수경(沈守慶) 설화', '춘양타령'(조재삼, 『송남잡지(松南雜識)』) 등이 있으며, 〈염정설화〉는 남녀 간의 애정을 다룬 설화로서 『동야휘집(東野彙輯)』에 전하는 '성세창(成世昌) 설화' 등이 있다.

삽입 플롯 형성에 작용한 설화는 〈신물교환설화(信物交換說話)〉, 〈수기설화(手記說話)〉, 〈몽상설화(夢祥說話)〉, 〈한시설화(漢詩說話)〉 등이다. 〈신물교환설화〉는 이몽룡과 춘향이 이별할 때 신물로 면경과 옥지환을 주고받은 것의 근원설화로 『동야휘집(東野彙輯)』의 '홍섬의 이야기'나 '조위의 이야기' 등이 있으며, 〈수기설화〉는 춘향이 이몽룡에게 결연하기 전에 불망기(不忘記)를 요구하는 것의 근원설화로 『동야휘집(東野彙輯)』에 관련 설화가 전한다. 그리고 〈몽상설화〉는 춘향이 옥중에서 꾼 꿈을 봉사가 해몽해 주는 것의 근원설화로 『지봉유설(芝峯類說)』과 『동각잡기(東閣雜記)』 등에 전하고, 〈한시설화〉인 "금준미주(金樽美酒)……"는 『국조보감(國朝寶鑑)』과 '성이성 설화' 등에 관련 내용이 전한다.

춘향가의 형성에 관한 견해로는 무가(巫歌) 발생설과 양진사 창작설, 원곡(元曲) 번안설, 문장체 소설 선행설, 한문소설 부연설 등이 있다. 판소리의 무가 발생설에 주목하여 춘향가가 '춘향굿 단계→춘향소리굿 단계→춘향소리 단계'를 거치면서 형성되었다는 견해도 있다.

춘향가에서 파생된 『춘향전(春香傳)』의 이본은 대략 100여 종 이상이 전하고 있다. 경판본 춘향전은 간략하게 정리되어 있고, 문장체 소설의 성격이 강하며, 『열녀춘향수절가(烈女春香守節歌)』(완판 84장본)는 19세기 말에 불리던 춘향가를 거의 그대로 판각한 것이다. 『남원고사(南原古詞)』계 춘향전은 서울에 있던 세책가(貰冊家)에서 유통되던 것으로 춘향전 가운데 가장 방대한데, 그 분량이 무려 10만 자에 이른다. 『옥중화(獄中花)』(1912)는 이해조가 박기홍의 춘향가를 산정(刪定)한 것으로 그 후에 족출(簇出)한 활자본 춘향전에 지대한 영향을 끼쳤다.

내용 춘향가는 춘향과 이몽룡의 사랑 이야기이다. 남원 부사의 아들 이몽룡과 퇴기 월매의 딸 춘향이 광한루에서 만나 사랑을 나누다가, 남원 부사가 내직으로 승차하여 서울로 돌아가자 두 사람은 다시 만날 것을 기약하고 이별한다. 새로 부임한 신관 사또가 춘향에게 회유와 협박으로 수청을 강요하지만, 춘향은 일부종사를 내세워 거역하다가 모진 매를 맞고 옥에 갇혀 죽을 지경에 이른다. 서울로 올라간 이몽룡은 과거에 장원급제하여 호남어사가 되어 남원으로 내려와 남원 부사를 봉고파직(封庫罷職) 시키고 춘향을 구출하여 함께 서울로 올라가 행복하게 산다.

춘향가가 민중 예술의 하나로 소리판에 모습을 드러낸 시기를 정확하게 알 수 없지만, 충청도 목천(木川)의 만화(晩華) 유진한(柳振漢)이 1753년 호남을 여행하면서 춘향가를 듣고 돌아와 이듬해인 1754년에 지은 「가사춘향가이백구(歌詞春香歌二百句)」(『만화집(晩華集)』)를 통해 춘향가의 등장 시기를 짐작할 수 있다. 이 작품이 춘향가의 기본 줄거리를 두루 갖추고 있으므로 18세기 중엽에는 골격을 갖춘 춘향가가 호남 지역에서 널리 불렸고, 양반층의 관심을 끌 수 있을 만큼 독자적인 예술성을 일정하게 확보하고 있었음이 분명하므로 춘향가가 등장한 것은 대략 17세기 말에서 18세기 초의 일로 추정할 수 있다. 물론 이 시기의 춘향가는 분량도 짧고 소박한 것이었을 것이다.

판소리의 예술적 성장이 획기적으로 이루어진 시기는 송흥록, 모흥갑, 고수관, 염계달 등 소위 전기 팔명창(八名唱)이 활동하던 19세기 중기이다. 이 시기는 유가행사(遊街行

事) 등을 통해 판소리와 양반층의 만남이 보편화되어 판소리의 예술적 기반의 무게 중심이 민중층에서 양반층으로 기울어졌다. 그러다 보니 판소리는 자연스럽게 양반층의 가치관이나 기호에 부합하는 쪽으로 변모하게 되었으며, 그 후 이러한 변모는 더욱 광범위하고 지속적으로 진행되었다. 신위(申緯, 1769~1845)·송만재(宋晩載, 1769~1847)·이유원(李裕元, 1814~1888)·윤달선(尹達善, 1822~1890) 등 뛰어난 감식안의 소유자들이 판소리에 특별한 관심을 가졌고, 「관극시(觀劇詩)」(신위), 「관우희(觀優戱)」(송만재), 「광한루시」(장지완), 「춘양타령」(조재삼), 「광한루악부(廣寒樓樂府)」(윤달선), 「관극팔령(觀劇八令)」(이유원) 등에서 춘향가에 관한 시문을 남겼다.

춘향가의 성장과 발전은 역대 판소리 명창들이 창조한 다양한 더늠을 중심축으로 이루어졌다. 춘향가 더늠은 비교적 이른 시기부터 개발되어 양적으로 다른 판소리 작품에 비해 많았다. 동편제 명창들이 춘향가 더늠을 많이 남겼고, 춘향가 더늠이 춘향가의 성장을 주도했으며, 춘향가 전승의 핵심축을 담당하였다.

춘향가는 역대 명창들의 뛰어난 더늠의 적층적 집적체(積層的 集積體)이다. 장자백(張子伯)의 〈광한루경〉, 김세종(金世宗)의 〈천자뒤풀이〉, 이석순(李錫順)의 〈춘향방사벽도〉, 김창록(金昌祿)의 〈팔도담배가〉, 송광록(宋光祿)의 〈긴사랑가〉, 고수관(高壽寬)의 〈자진사랑가〉, 박만순(朴萬順)의 〈사랑가〉, 모흥갑(牟興甲)·박유전(朴裕全)·성민주(成敏周)·유공렬(劉公烈)의 〈이별가〉, 정정렬(丁貞烈)의 〈신연맞이〉, 진채선(陳彩仙)의 〈기생점고〉, 전상국(全尙國)의 〈공방망부사〉, 장수철(張壽喆)의 〈군로사령〉, 조기홍(趙奇弘)의 〈십장가〉, 염계달(廉季達)의 〈남원한량〉, 송흥록(宋興祿)·이날치(李捺致)·한경석(韓景錫)·송재현(宋在鉉)·임방울(林芳蔚)의 〈옥중망부사〉, 박만순(朴萬順)의 〈옥중몽유가〉, 오끗준의 〈봉사해몽〉, 성창렬(成昌烈)의 〈장원급제〉, 송업봉(宋業奉)의 〈어사남행〉, 황호통(黃浩通)의 〈만복사불공〉, 황해천(黃海天)·송만갑(宋萬甲)의 〈농부가〉, 강재만(姜載萬)의 〈어사와 방자 상봉〉, 백점택(白占澤)·이동백(李東伯)·김해 김녹주(金綠珠)의 〈박석티〉, 허금파(許錦波)의 〈옥중상봉〉, 임창학(林蒼鶴)의 〈어사출두〉 등이 춘향가의 예술 세계를 풍요롭게 했던 주옥같은 더늠들이다. 그 밖에 김찬업(金贊業)·박기홍(朴基洪)·김석창(金碩昌)·송수철(宋壽喆) 등 춘향가에 뛰어난 명창들도 춘향가 더늠을 가졌을 터이므로 판소리 전성기에는 이보다 더 다양한 춘향가의 더늠이 예원(藝苑)을 수놓았을 것이다.

춘향가의 더늠 중에는 〈긴사랑가〉와 같이 그 역사가 오래된 것도 있고, 〈쑥대머리〉처럼 그 역사가 오래되지 않은 것도 있다. 그리고 〈팔도담배가〉처럼 오래된 이본에 화석으로 겨우 흔적만 남아 있는 것도 있고, 〈만복사불공〉과 같이 점차 빛을 잃어가는 것도 있으며, 더러는 흔적도 없이 판소리사에서 사라진 것도 적지 않았을 것이다.

현재 춘향가에서 불리고 있는 소리 대목 중에서 유명한 것으로는 〈적성가〉(진양조장단, 우조), 〈천자뒤풀이〉(중중모리장단, 평조), 〈긴사랑가〉(진양조장단, 우조), 〈자진사랑가〉(중중모리장단, 추천목), 〈이별가〉(진양조장단, 계면조), 〈신연맞이〉(자진모리장단, 우조), 〈천지삼겨〉(진양조장단, 계면조), 〈쑥대머리〉(중머리장단, 계면조), 〈과거장〉(자진모리장단, 우조), 〈박석틔〉(진양조장단, 우조), 〈어사와 장모〉(중중모리장단, 계면조·경드름), 〈어사출두〉(자진모리장단, 우조) 등을 꼽을 수 있다.

등장인물 춘향가에 등장하는 인물들은 전형적이고 입체적인 인물들이다. 춘향은 죽음을 각오하고 정절을 지킴으로써 마침내 사랑을 성취하고 신분을 상승시키는 의지적인 인물이다. 이 도령은 미숙하고 철없는 책방 도령이었지만 춘향과 이별한 후에는 사랑의 약속에 충실한 남아로 변모하는 인물로 의뭉스럽고 능청스러운 점도 있다. 신관 사또는 괴팍하고 성질이 급하며 광기조차 있는 인물로 당대 탐관오리의 전형이고, 월매는 눈치가 빠르고 행동이 민첩하며 기회주의적인 인물이다.

창본 판소리는 오랜 기간에 걸쳐 질적 양적으로 성장을 거듭하면서 개인차 이상의 의미를 지니는 서로 다른 창법을 형성하게 되고, 마침내 예술적 표현에 관한 방법론적 차이를 드러내는 수준에 이르게 되었다. 춘향가의 사설은 대동소이하고, 음악적 구성도 사설의 의미와 정조에 따른 보편성을 지니고 있다. 그렇지만 더늠의 첨가 등을 통해 독특한 무늬와 빛깔을 지닌 개성적인 춘향가가 창조되면서 세부적인 면에서 짜임새가 다른 바디들이 등장하게 되었다. 그 결과 완창하는 데 짧게는 다섯 시간 정도 걸리는 바디가 있는가 하면, 길게는 여덟 시간이 걸리는 바디도 나오게 되었다.

현재 전승되고 있는 춘향가는 동편제로는 송만갑제와 김세종제가 있고, 서편제로는 김창환제와 정정렬제가 있다. 그리고 김연수, 김소희, 박동진 등이 새로 짜서 부르던 춘향가는 송만갑제, 정정렬제 등 여러 바디 중에서 좋은 대목을 골라 재구성한 것이다.

송만갑제 춘향가는 송만갑→박봉래→박봉술로 전승되었는데, 대략 76개의 소리 대목으로 짜여 있다. 처음부터 제자군 대목까지가 송만갑제이고 〈박석티〉 이후는 정정렬제가 섞

여 있다고 한다. 〈춘향이 방자 따라가는데〉, 〈춘향거동〉, 〈이 도령 꾀병〉, 〈업음질타령〉, 〈말농질〉, 〈백구타령〉, 〈젊은 농부 냅떠서〉, 〈경전야숙〉, 〈벌떼 같은 군로사령〉, 〈수청하던 통인이며〉 등 다른 바디에 없는 소리 대목이 10개 정도 있으며, 다른 바디에 있는 〈산세타령〉, 〈그때에 향단이〉, 〈일절통곡〉, 〈향단에게 붙들리어〉, 〈내행차 나오는데〉, 〈이 돈이 웬 돈인가〉, 〈돈타령〉, 〈사령 뒤를 따라가다〉, 〈춘향이 다짐받다〉와 같은 소리 대목 9개가 빠져 있다. 대목 수로 볼 때 전체의 1/5 정도가 다르지만 이 대목들이 중요한 것이 아니므로 구성상 다른 점이 많은 것은 아니다.

김세종제 춘향가는 김세종→김찬업→정응민→정권진·성우향·조상현으로 전승되고 있는데, 성우향이 부르는 춘향가는 대략 82개의 소리 대목으로 짜여 있다. 〈춘향모 탄식〉, 〈그때 향단이〉, 〈이 돈이 웬 돈인가〉, 〈돈타령〉, 〈춘향이 다짐 받는데〉, 〈어사또 밥 먹는데〉와 같이 다른 바디에 없는 6개 소리 대목이 있으며, 〈이 도령 동헌에 들리는데〉, 〈도련님 먼저 오르시오〉, 〈음식차림〉, 〈백구타령〉, 〈어사술상〉 같이 다른 바디에 있는 소리 대목 5개가 없다. 대목 수로 볼 때 전체의 1/7 정도가 다르지만 이 대목들이 중요한 것이 아니므로 구성상 다른 점이 거의 없다고 할 수 있다.

김창환제 춘향가는 김창환(金昌煥)이 정창업에게 배운 뒤 신재효(申在孝) 문하에서 지침을 받아 완성한 것으로 신재효의 『동창춘향가』와 『남창춘향가』의 영향을 크게 받았다. 김창환→김봉학→정광수로 전승된 이 춘향가는 대략 83개의 소리 대목으로 짜여 있다. 〈금출지내력〉, 〈방자 이 도령의 내력을 말하다〉, 〈방자야 상방에 불 껐나 봐라〉, 〈쑥대머리〉, 〈이 도령 유가〉, 〈촛불 꺼지는데〉, 〈춘향이 정신 차리다〉와 같이 다른 바디에 없는 소리 대목이 7개 들어 있고, 〈궁자타령〉, 〈돈타령〉과 같이 다른 바디에 있는 소리 대목 2개가 없다. 대목 수로 볼 때 전체의 1/9 정도가 다르다.

정정렬제 춘향가는 정정렬이 기존의 춘향가를 바탕으로 새롭게 만든 신식(新式) 춘향가로 '정정렬 나고 춘향가 새로 났다.'라는 절찬을 받았을 정도로 인기가 있었다. 정정렬→김여란→박초선·최승희로 이어지는 이 춘향가는 대략 79개의 소리 대목으로 짜여 있다. 다른 바디에 없는 소리 대목은 〈춘향몽사〉, 〈춘향 사라지다〉, 〈도련님 그 시부터〉, 〈도련님 듣조시요〉, 〈방자 나가는데〉, 〈하나는 남중 문장재사〉, 〈맷돌타령〉, 〈건장한 두 패조군〉, 〈춘홍이 산홍이〉, 〈말씀 여쭙기는 황송하오나〉, 〈난향이 달래는데〉, 〈춘향이 이 말 듣고〉, 〈본관사또 주인이라〉, 〈고인 불러 삼현 치고〉, 〈운봉이 무변이라〉 등 대략 15개 정도이다. 다른 바디에 있으나 이 바디에 없는 소리 대목은 〈기산영수〉, 〈앉었다 일어서〉, 〈백백홍홍〉, 〈춘향설부화용〉, 〈방자 춘향 부르러 가다〉, 〈네 그른 내력〉, 〈산세타령〉, 〈성참판〉, 〈궁자타령〉, 〈정자타령〉, 〈갈까보다〉, 〈돈타령〉, 〈사령 뒤 따라가다〉, 〈한탄문안〉, 〈어사또 밥 먹는데〉, 〈어사술상〉, 〈뒤풀이〉 등 17개에 이른다. 79개의 소리 대목 가운데 32개 대목이 다른 소리 대목으로 짜여 있어 다른 바디와 다른 점이 가장 많다.

김연수제 춘향가는 동초(東超) 김연수(金演洙, 1907~1974)가 정정렬제 춘향가를 바탕으로 유파에 구애받지 않고 여러 바디를 수용하여 새롭게 짠 춘향가이다. 흔히 동초제 춘향가라고 한다. 김연수는 정정렬이 신식 춘향가를 만들면서 삭제했던 〈기산영수〉, 〈앉었다 일어서서〉, 〈백백홍홍〉, 〈춘향의 화용〉, 〈네 그른 내력〉, 〈산세타령〉, 〈적성가〉 등 옛 더늠을 다시 수용하였고, 〈춘향탄생〉, 〈만복사불공〉, 〈옥중상봉〉 등 신재효의 춘향가 및 『옥중화』를 수용하였다. 김연수→오정숙→이일주로 이어지는 이 춘향가는 전판을 부르는 데 무려 8시간 정도 걸리는 가장 긴 춘향가이다.

김소희제 춘향가는 만정(晩汀) 김소희(金素姬, 1917~1995)가 새롭게 짠 춘향가이다. 흔히 만정제 춘향가 또는 만정판 춘향가라고 한다. 처음부터 〈사랑가〉까지는 동편제인 김세종제 춘향가를 근간으로 하여 구성하였고, 〈이별가〉부터 끝까지는 서편제인 정정렬제 춘향가를 근간으로 구성하였는데, 〈사랑가〉와 〈천자뒤풀이〉는 김세종제를 이어받은 정응민제의 것으로 바꾸었다. 이 춘향가는 김소희→신영희·안숙선으로 이어지고 있다.

한편 김창룡(金昌龍)·이동백(李東伯) 등이 불렀던 중고제 춘향가는 전승이 끊어졌고, 일제강점기에 취입된 유성기 음반에 중고제 춘향가의 일부가 전하고 있다. 이 외에 장자백이나 박기홍 등이 부른 춘향가와 같이 오래전에 불리던 춘향가가 일부 필사본으로 전하고 있다.

특징 및 의의 춘향가는 지금까지 전해지는 판소리 다섯마당 중에서 예술성이 가장 뛰어난 작품으로 평가받고 있는 판소리의 대표작이다. 춘향가는 화평한 대목·슬픈 대목·위풍당당한 대목·우스운 대목 등이 조화롭게 구성되어 있고, 사설의 내용에 맞게 장단과 조가 적절하게 짜여 있으며, 역대 명창들의 다양한 더늠으로 짜여 있다. 춘향가가 청중의 사랑을 지속적으로 받아온 것은 인간의 삶과 민족 정서에 맞는 절실한 문제를 다루고 있기 때문이다. 인간의 영원한 관심의 대상인 청춘 남녀 사이의 사랑을 작품의 기본 바탕으로 삼고, 신분의 차이로 인한 갈등, 선과 악의 대립, 당대의 사회적인 문제 등을 다루고 있어 서민층은 물론 양반층의 관심을 끌었고, 또한 진한 감동도 줄 수 있었다.

춘향가는 현실적인 소재를 통하여 당대의 사회상을 잘 반영하고 있고, 시대적 모순과 아픔을 첨예하게 드러내고 있다. 장면 묘사가 구체적이고 사실적이며, 등장인물들이 현실성 있게 생동하는 인물들이다. 그리고 조선 후기의 실학사상과 근대정신의 영향으로 성장하던 서민 의식을 풍부하게 반영하였다.

참고문헌 조선창극사(정노식, 조선일보사출판부, 1940), 증보 춘향전 연구(김동욱, 연세대학교출판부, 1976), 춘향전(정하영, 신구문화사, 2006), 춘향전의 지평과 미학(김석배, 박이정, 2010), 춘향전의 형성과 계통(설성경, 정음사, 1986), 판소리란 무엇인가(최동현, 에디터, 1994), 판소리와 한국문화(정병헌, 역락, 2002), 판소리 유파의 전승 연구(최혜진, 민속원, 2012), 판소리 제에 대한 연구(이보형, 한국음악학논문집, 한국정신문화연구원, 1982).

필자 김석배(金奭培)

기산영수

箕山穎水

정의 〈춘향가(春香歌)〉 중 이 도령이 방자에게 남원에 구경할 만한 곳이 있는가 묻고, 자신의 봄나들이의 당위성을 설명하는 과정에서 소부(巢父)와 허유(許由)의 고사인 기산(箕山)과 영수(穎水)를 활용해서 소리하는 대목.

개관 〈기산영수(箕山穎水)〉 대목은 봄나들이를 나가려는 이 도령에게 방자가 글공부하는 도련님이 봄나들이를 나가려느냐고 핀잔을 주자 옛 성현들의 나들이 사례를 여럿 들어서 자신의 행동의 정당성을 설명하는 과정에 등장하는 소리 대목이다. 그 여러 사례 가운데 소부와 허유의 고사에서 기산과 영수도 등장하므로 여기서 그 제목을 따왔다. 현재 전하고 있는 〈기산영수〉 더늠은 대부분의 명창들이 중중모리장단으로 소리하는데, 다만 성우향 명창은 중모리장단으로 부른다. 이 대목의 내용은 창자에 따라 약간씩 차이를 보이기는 하지만, 그 내용의 편차는 크지 않다.

내용 춘향가 가운데 〈기산영수〉 대목은 창자에 따라서 이 대목이 있는 경우와 없는 경우가 있다. 이 대목이 언제 누구의 더늠으로 시작되었는지는 알 수 없다. 춘향가의 최고본으로 알려진 유진한(柳振漢)의 「만화본춘향가(晩華本春香歌)」와 신재효(申在孝)의 『남창춘향가』와 『동창춘향가』, 『남원고사』 등 비교적 이른 시기에 성립된 이본들에는 이 대목이 등장하지 않는다. 20세기 초에 간행된 것으로 알려진 완판 84장본 『열녀춘향수절가(烈女春香守節歌)』에는 "너 무식한 마리로다. 자고로 문장지사도 절승강산 귀경키난 풍월장문 근본이라."라고 하여 방자에게 이 도령이 답하는 형식으로 유사한 내용의 이야기가 진행되고 있으나, 그 내용에 소부·허유의 사례는 들어 있지 않아서 차이를 보인다. 그런데 현대 오명창(五名唱)의 춘향가 가운데는 이 대목을 노래한 명창이 이선유(李善有)를 비롯하여 여럿 있다. 그리고 〈봉산탈춤〉에도 〈기산영수〉 더늠이 등장하고 있어서 이것은 19세기 말이나 20세기 초에 이루어진 것으로 보인다.

이선유의 〈기산영수〉는 "기산영수별건곤 소부 허유 노라잇고 채석강 명월야 리적선이 노라잇고 상산에 바독두던 사호선생 노라스니 내 또한 호협사라 동원도리편시춘을 아니 놀고 무엇하리."로 그 내용이 비교적 간단하다. 그 이후의 인물들인 이화중선(李花中仙)이나 정광수(丁珖秀), 박동진(朴東鎭), 성우향(成又香), 조상현(趙相賢)의 더늠에는 "적벽강 추야월에 소동파도 놀고 시상의 오류촌 도연명도 놀고" 정도가 '이적선'과 '사호선생' 사이에 추가되어 있다. 그 외에 김소희(金素姬)와 김연수(金演洙) 명창은 '사호선생' 뒷부분을 "등왕각 봉황대 문장명필으 자취로다 내 또한 호협사라 동원도리편시춘 낸들 어이 허송헐꺼나 잔말 말고 일러라."라고 하여 약간 변형시켰다.

특징 및 의의 춘향가에서 이 더늠은 서두의 아니리에 이은 실제 창의 시작 부분이다. 그러므로 그 장단의 운용을 경쾌한 느낌을 주는 중중모리장단으로 시작하고 있다. 창자에 따라 차이를 보이기는 하지만 정광수 명창은 이 대목을 평우조의 중중머리장단으로 운용하고 있다. 이는 창의 시작의 흥분감과 다음 줄거리 진행 단계로 나아가기 위한 목청 상태의 시험과도 무관하지 않아 보인다. 일부 명창, 예를 들어 박기홍(朴基洪), 백성환(白星桓), 김여란(金如蘭) 명창의 춘향가에는 이 대목이 생략되어 있는 것이 특징이다. 이 대목의 생략이 전승과정의 차이에 의한 것인지 후일 창자에 의한 의도적 생략인지는 확실하지 않다.

참고문헌 조선창극사(정노식, 조선일보사출판부, 1940), 조선창극사에 제시된 판소리 더늠의 실상(김석배, 선주논총2, 금오공과대학 선주문화연구소, 1999), 춘향전(이가원, 태학사, 1995), 춘향전 비교연구(김동욱·김태준·설성경, 삼영사, 1979), 춘향전연구(김동욱, 연세대학교출판부, 1976), 춘향전 전집1~3(김진영 외, 박이정, 1997), 명창 이화중선 판소리 선집(서울음반, 1992).

필자 임성래(任成來)



광한루에서 춘향을 만나다 | 김학수 | 국립민속박물관

광한루경

廣寒樓景

정의 판소리 〈춘향가(春香歌)〉 중 이 도령의 분부에 따라 방자가 〈나귀치레〉를 하는 장면과 이 도령이 광한루에 올라 사방의 경치를 둘러보고, 광한루원에서 바라보는 사방 경치의 아름다움을 노래하는 〈적성가(赤城歌)〉 부분으로 이루어진 소리 대목.

개관 〈나귀치레〉 대목은 봄나들이를 나가는 분위기에 맞게 호사로운 꾸밈을 강조하고 있다. 〈적성가〉는 이 도령이 광한루에 당도하여 광한루원 경치의 아름다움을 당나라 시인 왕발(王勃, 650~676)의 시 「임고대편(臨高臺篇)」을 활용하여 노래한 대목으로, 그 내용에 이 도령의 짝을 찾으려는 염원을 추가하고 있어서 춘향과의 만남에 복선 역할을 한다. 이 더늠은 장자백(張子伯)의 것으로 알려져 있다. 그 이후의 여러 명창이 부른 내용도 장자백의 더늠과 큰 차이를 보이지 않아서, 현재 불리고 있는 이 대목은 장자백의 더늠일 가능성이 있다.

내용 〈나귀치레〉는 유진한(柳振漢, 1711~1791)의 「만화본 춘향가(晩華本春香歌)」에는 나오지 않지만 신재효(申在孝, 1812~1884)의 춘향가에 "西山 나구 솔질 살살 홍영ᄌᆞ강 산호편의 옥안금천 黃金勒 청홍ᄉᆞ 고은 굴네 상모물여 덥벅 靑靑다릭 은입등ᄌᆞ 虎皮도듬 ᄉᆡ가 잇다."라는 내용이 나오는 것으로 보아 그 연원이 오래된 더늠으로 보인다. 이 대목은 이선유(李善有, 1873~1949)를 비롯한 대부분의 명창들이 자진모리장단으로 부른다.

『조선창극사(朝鮮唱劇史)』에 의하면, 〈적성가〉는 장자백 명창의 더늠이다. 유진한의 춘향가와 신재효의 춘향가에도 해당 내용이 없는 것으로 보아 현재 전하는 더늠은 장자백의 더늠일 가능성이 크다. 방자의 안내로 광한루에 오른 이 도령이 사면을 바라보고, 광한루원과 그 주변의 경치의 아름다움을 노래하고 있다. 노래 속에는 왕발의 시 「임고대편」의 한 대목을 활용하고 〈오작교설화〉를 덧붙여서 짝을 찾으려는 염원을 내비치고 있다.

장자백의 더늠은 현재 대부분의 명창의 소리 내용과 일치한다. 다만 완판 84장본 『열녀춘향수절가(烈女春香守節歌)』에 등장하는 왕발의 시구와 장자백의 더늠은 그 배열 순서에서 차이를 보이고 있다. 84장본에는 "자각달노분조회(紫閣丹樓紛照耀)요 벽방금전ᄉᆡᆼ영농(璧房錦殿相玲瓏)은 임고ᄃᆡ를 일너 잇고 요현기구하쳐외(瑤軒綺構何崔嵬)는 광한누을 일의미라."인데, 장자백본은 "요현긔구화쵸요난 임고ᄃᆡ의 일너 잇고 ᄌᆞ각달누분죠요난 광한누가 일음이라."라고 하여 순서



열녀 춘향 | 1997 | 국립중앙극장 공연예술박물관

도 바꾸고, "벽방금젼싱영농"의 구절을 탈락시켰다. 한편 이선유는 "요현긔구하최외는 란가봉취청차애라 임고대 일너잇고."라고 하여 "란가봉취청차애라" 부분을 추가해서 노래하고 있어서 장자백의 사설과 차이를 보인다. 이에 비해 성우향(成又香)과 조상현(趙相賢)은 장자백의 더늠에서 "임고ᄃᆡ의 일너 잇고 자각달누분조료난" 대목을 생략하여 부르고 있다. 또 해당 시구의 글자도 창자에 따라 약간씩 차이를 보이고 있는데, 이는 여기에 등장하는 왕발의 시구가 좀 어려운 까닭에 그 내용을 생략하거나 잘못된 말로 노래한 것으로 보인다.

특징 및 의의 〈나귀치레〉 대목은 봄나들이의 들뜬 분위기에 맞게 중중모리장단으로 진행되고, 광한루에서 바라보는 경치를 노래하는 〈적성가〉 대목은 장엄한 분위기를 살리기 위하여 진양조장단으로 진행된다. 특히 이 대목은 진양조장단에 우조로 부름으로써 이 도령의 당당한 모습을 드러내고 있다. 정광수(丁珖秀)의 사설은 이 대목을 진양조장단(청우조)으로 해서 경쾌하고 씩씩한 분위기를 강조하고 있다. 전체 줄거리에서 이 부분은 〈춘향추천〉 대목과 연결되면서 춘향과 이 도령의 만남을 예비하는 역할을 한다.

참고문헌 장재백과 그 일가의 판소리 인맥에 관한 연구(최동현, 판소리연구16, 판소리학회, 2003), 적성가 연구(김미니, 단국대학교 석사학위논문, 1998), 정정렬제 최승희 춘향가 광한루 풍경 대목의 음군과 사설 및 시김새의 상호관계에 관한 연구(유선미, 판소리연구31, 판소리학회, 2011), 조선창극사(정노식, 조선일보사출판부, 1940), 춘향전(이가원, 태학사, 1995), 춘향전 전집1~3(김진영 외, 박이정, 1997).

필자 임성래(任成來)

춘향추천

春香鞦韆

정의 〈춘향가(春香歌)〉 중 춘향이 단오날 향단을 데리고 장림(長林) 속에서 추천하는 장면을 이 도령이 보고 그 과정을 묘사하는 소리 대목.

개관 〈춘향추천(春香鞦韆)〉 대목은 누구의 더늠인지 알려지지 않았으나 그 연원이 오래된 것으로 보인다. 이 대목은 이 도령이 관찰자의 시각에서 아름다운 춘향의 추천 장면을 보고 그 과정이 이 도령의 눈에 비쳐진 것을 묘사하는 내용으로 이루어져 있다. 이 도령이 추천하는 춘향을 바라보는 과정에서 춘향에 대한 호기심이 유발되고, 이를 통해 두 사람의 연분 관계가 성립된다는 점에서 작품 줄거리에서 중요한 역할을 하고 있는 대목이다.

내용 〈춘향추천〉 대목은 유진한(柳振漢)의 「만화본춘향가(晩華本春香歌)」와 신재효(申在孝)의 『동창춘향가』에 이미 그 내용이 나오는 것으로 보아 연원이 오래된 소리 대목으로 보인다. 특히 신재효 『동창춘향가』의 사설이 현재 여러 창자가 부르고 있는 사설과 거의 유사하다는 점에서 〈춘향추천〉 대목은 신재효의 더늠일 가능성이 있다. 이를 확인하기 위하여 두 사설을 소개하여 살펴보기로 한다.

신재효의 『동창춘향가』의 대목을 소개하면 다음과 같다.

紅紅白白 爛熳中의 엇더ᄒᆞᆫ 계집兒孩 진멋지게 논난다
밉씨잇게 싱긴 兒孩 態度잇게 싱긴 兒孩 貴人잇게 싱긴
兒孩 훨신 벗게 싱긴 兒孩 눈물나게 싱긴 兒孩 정신노케
싱긴 兒孩 秋千을 ᄒᆞ랴할제 長長彩繩 그르쥴을 휘여진
碧桃가지 揮揮層層 감아ᄆᆡ고 션듯올나 발굴을제 (……)
그 얼골 그 태도난 世上人物 안이로다 道令임 ᄒᆞᆫ 번 보고
精神이 캄캄 가삼이 답답 吐肉의 쥐가 나고 눈의 瞳子
봇짐 싸고 코궁기 쎅쎅 억지로만 헐덕헐덕 쇠야치갓치
음ᄆᆡᄒᆞ고 잡바진이



열녀 춘향 | 1997 | 국립중앙극장 공연예술박물관



춘향전 | 이억영 | 국립민속박물관

현전하는 여러 창자의 소리는 내용의 차이가 크지 않으므로 여기서는 김소희(金素姬)의 사설을 소개하기로 한다.

> 백백홍홍 난만중에 어떠한 미인이 나온다. 해도 같고 달도 같은 어여쁜 미인이 나와, 저와 같은 계집아이를 앞을 세우고 나온다. 장장채승 그넷줄 휘늘어진 벽도가지 휘휘칭칭 감어매고 (……) 해당화 그늘 속으 이리 가고 저리 갈제 그 때으 도련님 살펴보시더니 마음이 으쓱 머리끝이 쭈삣 어간이 벙벙 흉중이 답답 들숨날숨 꼼짝달싹 못허고 눈을 번히 뜨고 방자를 부르넌구나

두 사설을 비교해보면 대체로 이 도령이 추천하기 위해 나오는 춘향을 보고, 이어서 그네 줄을 매고 그네를 뛰는 모습을 설명하는 것으로 이어지며, 뒷부분에는 이 도령이 그녀를 보고 정신을 차리지 못하는 내용으로 이루어져 있다. 그러므로 두 사설은 비슷하다고 할 수 있다. 앞부분에서 신재효의 사설은 춘향의 아름다운 모습을 다양한 말로 반복하여 설명하고 있고, 김소희의 사설은 아름다운 춘향이 향단을 데리고 나오는 모습으로 묘사하고 있으며, 뒷부분에서 신재효의 사설은 이 도령이 넘어지는 장면을 해학적으로 묘사하고 있는데 비해 김소희의 사설은 비슷한 상황에 처한 이 도령을 보여주고 있으나 해학적인 면은 다소 약화시켰다.

특징 및 의의 현전하는 〈춘향추천〉 대목은 창자에 따라 약간씩 내용의 차이를 보이나 전반적인 내용은 유사하다. 가장 차이가 나는 부분은 춘향의 모습과 춘향을 본 이 도령의 행동을 설명하는 대목이다. 춘향의 모습을 '어여쁘게 생겼다.'라고 단순하게 묘사하는 창자도 있고, '남 호리게 생겼다.'라고 하여 색정적인 모습으로 묘사하는 창자도 있다. 뒷부분에서 춘향을 본 이 도령의 행동을 서술자와 방자가 희화화하는 과정에서 단순하게 하느냐, 아니면 좀 더 심하게 하느냐의 여부가 창자에 따라 달리 나타난다. 춘향가에서 이 더늠은 중모리장단으로 부르는 창자도 일부 있으나 대부분의 창자는 중중모리장단으로 흥겹게 부르는 것이 일반적이며, 경우에 따라서는 흥겨움을 더하기 위해 잦은중중모리장단을 사용하는 창자도 있다.

참고문헌 유성기 음반 판소리 사설4(배연형, 판소리연구12, 판소리학회, 2001), 유성기음반 판소리 사설6(배연형, 판소리연구14, 판소리학회, 2003), 춘향전(이가원, 태학사, 1995), 춘향전 전집1~3(김진영 외, 박이정, 1997).

필자 임성래(任成來)

천자뒤풀이

정의 〈춘향가(春香歌)〉 중 이몽룡이 춘향과 만나기로 약속한 밤중까지 지루한 시간을 보내기 위해 천자문을 읽는 대목.

개관 〈천자뒤풀이〉는 천자문의 뜻을 풀어서 읽기는 하되 엉뚱하게 풀어 읽는다는 뜻이다. '뒤풀이'는 정식 풀이가 아닌 딴 풀이를 말하는데, 일종의 언어유희요, 지적유희이자 점잖은 재담 소리이다. 이몽룡이 춘향 생각에 『시경(詩經)』 같은 어려운 책이 머리에 들어오지 않자 『대학(大學)』·『맹자(孟子)』·『사략(史略)』처럼 점점 쉬운 책을 골라 독서성(讀書聲)으로 읽다가 급기야 방자에게 『천자문(千字文)』을 가져오라고 한다. 방자가 천자문은 자기도 안다고 하면서 '높고 높은 하늘 천, 깊고 깊은 따 지, 휘휘친친 감을 현, 꾹 눌렀다 누루 황'이라고 뒤풀이를 하는데, 자진모리장단이나 휘모리장단으로 짧게 부른다. 이몽룡은 '어디서 장타령을 듣고 왔냐.'고 핀잔을 주면서 양반 천자뒤풀이를 한다. 현행 〈천자뒤풀이〉는 모두 중중모리장단에 화평한 곡조로 짜여 있지만, 장자백 창본 춘향가나 『별춘향전 75장』(경상대본) 같은 옛날 소리책에는 중모리장단으로 나타나는 경우도 있다.

〈천자뒤풀이〉의 사설은 부르는 사람에 따라 많은 차이가 나는데, 이동백과 정응민(보성소리)은 "자시에 생천 불언 행사시 유유피창에 하날 천"으로 시작되며, 그에 반해 이화중선과 임방울은 "천개자시 생천하니 태극이 광대 하날 천"으로 시작된다. 이와는 달리 심정순은 "상사하던 우리 님……"으로 시작되며, 『별춘향전 75장』(경상대본)과 『춘향가 68장』(박순호본)은 "자시생천하니 광대무사부라 호호탕탕 하늘 천"으로 시작하여 현행 〈천자뒤풀이〉와는 다른 사설로 되어 있다. 요

컨대 〈천자뒤풀이〉는 다양한 사설로 불리다가 현대에 와서는 대부분 이동백제의 "자시에 생천"으로 불리게 된 것이다.

〈천자뒤풀이〉는 '天-地-玄-黃, 宇-宙-洪-荒……' 순으로 글자를 하나하나를 풀어나가므로 각 구절의 풀이가 긴밀한 시적 구성으로 연결된 것은 아니다. 처음에는 "자시에 생천 불언 행사시 유유피창에 하날 천, 축시의 생지허니 금목수화토를 맡어서 만물생생 따 지"처럼 천지자연의 이치, 음양오행에 대한 관심으로 공부하는 학생다운 뜻풀이로 시작되지만, "절대가인 좋은 풍류 나열준주 벌 열, 의희월색 삼경야 탐탐정회 베풀 장"이라 하여 점차 딴생각을 하게 되고, 나중에는 "제 입을 내게 대고 내 입은 제게 대고 서로 앉어 멋지고 좋으니 법중 여자가 이 아니냐?"는 춘향에 대한 상상으로 나아가게 되는 것이다.

내용 『조선창극사(朝鮮唱劇史)』에서 〈천자뒤풀이〉는 김세종(金世宗)의 더늠이라고 한다. 김세종은 신재효(申在孝)의 지침으로 문식(文識)이 넉넉하고 이론과 비평에 밝았다 하므로 〈천자뒤풀이〉 같은 어려운 사설을 정리했을 것으로 짐작할 수 있다. 그러나 〈천자뒤풀이〉는 부르는 사람에 따라 사설을 다양하게 엮을 수 있으므로 사람에 따라 조금씩 차이가 나기도 하고, 완전히 다른 사설로 엮기도 한다. 대체로 천자문 250구 중에서 '천지현황(天地玄黃) …… 율려조양(律呂調陽)'까지 8구 정도의 글자를 풀이하는데, 제30자인 '여(呂)'에서 끝난다. 여자를 파자(破字)하면 입 구(口)자가 둘이고, 이 글자를 보면서 춘향과의 입맞춤을 하는 데까지 상상하기 때문이다.

판소리 사설이 대부분 그런 경향이 있지만, 〈천자뒤풀이〉 역시 처음에는 우리말을 많이 쓰거나 육담이 많이 섞여 있었는데, 시간이 지날수록 점점 더 한문이나 어려운 고사성어로 바뀌어 간다. 근대가 되면서 판소리가 사사놀음에서부터 극장 등 공공장소로 옮아가면서 이런 경향은 더욱 가속화되었다. 청중·언론 등에 의한 사회적 비판, 공권력 또는 광대 자신의 자기 검열이 작용한 때문이다. 가령 〈천자뒤풀이〉의 사설은 처음에는 '원앙침 비취금 훨훨 벗고 잘 숙, 양각(兩脚)을 추켜들고 사양 말고 벌릴 열'처럼 노골적이던 것이, '원앙금침 부용당 훨신 벗고 잘 숙, 동락동침 깊은 정회 사양 말고 벌 열'처럼 변화하고, 현대에 와서는 '가련금야숙창가라 원앙금침 잘 숙, 절대가인 좋은 풍류 나열준주 벌일 열'과 같이 매우 점잖게 바뀌었다.

〈천자뒤풀이〉는 다양한 고사성어나 전고(典故), 시구(詩句)를 인용해 내용을 짜나가기 때문에 독서량이 상당하지 않으면 이해하기가 어렵다. 그러나 판소리가 주로 사대부 사회에서 연행되었기 때문에 어느 춘향가 사설에서도 빠지지 않는 대목이다. 판소리 수용층의 기호에도 불구하고 연행층인 광대들이 문식이 짧았기 때문에 이해조의 『옥중화(獄中花)』 이전 사설에서는 와전이나 오류가 많이 나타난다.

특징 및 의의 〈천자뒤풀이〉는 글자의 뜻을 풀이하면서 온갖 고사성어나 전고를 나열하는 일종의 지적·언어적 유희이다. 이는 조선시대 사대부 취향과 수준의 재담 소리라고 할 수 있다. 〈천자뒤풀이〉는 천자문을 읽는 한 대목을 일컫지만, 이 대목을 전후하여 조선 사회의 서당 풍경을 자세하게 묘사하고 있다는 점에서 매우 흥미롭다. 〈천자뒤풀이〉에 앞서 "천명지위성(天命之謂性)이요, 솔성지위도(率性之謂道)요, 수도지위교(脩道之謂敎)라."라는 『중용(中庸)』이나 『대학』 같은 경서를 읽는 독서성이 있고, "마상에 봉한식(馬上逢寒食)허니 도중에 속모춘(途中屬暮春)이라."와 같은 한시를 낭송하는 당음(唐音)을 들을 수 있다. 또한 이몽룡의 독서성을 듣고 흐뭇해하는 사또와 목낭청(책실)이 주고받는 재담이 있다. 가령, "사또가 대초 두 자루 내어주시며, 이 초가 다 닳도록 글 읽고 주무시라 하여라. 도련님이 초를 보더니, 그게 어디 초냐? 홍두깨지!" 같은 재담 속에는 조선 사대부 사회에서 자식 교육에 대한 부모의 관심과 기대가 잘 드러나고 있다.

이몽룡의 〈천자뒤풀이〉가 남성 사대부 취향을 반영하는 것이라면, 여성적인 취향의 내용으로 짜인 〈언문풀이〉가 있다. 지금은 경기 잡가로만 불리지만, 『별춘향전 75장』(경상대본)에는 〈언문풀이〉가 들어 있는데, 옥중에서 춘향이가 경황없이 홀로 앉아 도련님만 생각하며 〈언문풀이〉 자탄가를 지어 노래한다는 상황으로 그려진다. 내용은 '가갸거겨 고교구규 그기ㄱ……'의 언문 자모 순서대로 말을 만들어가는 것으로, "가갸거겨 가련하다 임 이별이 거연금연 돈절하다." 하는 식으로 짜여 있다. 현대 판소리에서 남녀를 대비시켜 〈언문풀이〉를 넣어서 짜는 춘향가는 없지만, 경기 잡가에서는 널리 불리는 사설이다. 이 사설이 잡가에서 판소리로 들어간 것인지, 판소리 대목이 잡가로 떨어져 나온 것인지는 알 수 없지만, 〈천자뒤풀이〉가 지어지는 과정을 추정하는 데는 좋은 참고가 된다. 옛날 노래에는 〈천자뒤풀이〉, 〈언문풀이〉, 〈바리가〉처럼 운을 달아서 글자를 차례로 풀어가거나 고사를 나열하면서 노랫말을 엮어가는 사설이 널리 불렸다. 이러한 사설 짜기는 일찍이 고려가요 「한림별곡」과 같은 작품에서도 볼 수 있다. 지식인 사회에서 여흥으로 부르던 지적유희로 일찍부터 성행하던 양식이다.

참고문헌 조선창극사(정노식, 조선일보사출판부, 1940), 춘향가·심청가 소리책(배연형 엮음, 동국대학교출판부, 2008), 판소리 다섯마당(한국브리태니커회사, 1982), 춘향전 천자뒤푸리(이화중선, Columbia 40061-A), 춘향전 천자해문가텬자뒤푸리(이동백, 닙보노홍 K515-A·B).

필자 배연형(裵淵亨)

춘향방그림가

정의 〈춘향가(春香歌)〉 중 초야 장면에서 이 도령이 춘향의 방에 들어가서 네 벽에 붙은 그림을 둘러보는 내용의 소리 대목.

개관 〈춘향방그림가〉는 〈사벽도사설(四壁圖辭說)〉이라고도 하는데, 『조선창극사(朝鮮唱劇史)』에 〈춘향방그림가〉는 19세기 중엽의 명창 이석순(李錫順)의 더늠으로 소개되어 있다. 〈춘향방그림가〉는 유진한(柳振漢)의 「만화본춘향가(晩華本春香歌)」에 "병풍에 그린 그림 청산과 녹수로다(屛畫靑山綠水沚)."와 같이 되어 있는 것으로 보아, 그 원형은 〈병풍사설〉이라고 할 수 있다. 『춘향전(春香傳)』(고대본)에는 중원팔경(中原八景)을 그린 〈병풍사설〉이 나오고, 〈춘향전〉(이명선본)에는 〈춘향방그림가〉와 〈병풍사설〉이 모두 등장한다. '어디를 바라보니 (……) 경을 역력히 그려 있고'라는 공식적 표현 단위를 사용하여 유사한 내용을 묘사하고 있지만, 이본에 따라 그 구체적인 양상은 다르다. 경판본 계통과 『남원고사(南原古詞)』 계통에서는 완판본 계통과 창본 계통과는 달리 이 도령이 춘향의 집에 당도하여 춘향의 집을 둘러보는 장면에 등장한다.

내용 이본에 따라 등장하는 자리가 다르다. 경판본과 『남원고사』 계통에서는 이 도령이 춘향의 방에 들어가기 전에 춘향의 집을 둘러보는 〈춘향집 사설〉의 일부로 삽입되어 있고, 완판본 계통과 창본에서는 이 도령이 춘향의 방에 들어가 사방을 둘러보는 장면에 나온다. 그리고 〈사벽도사설〉은 이 도령이 네 벽을 둘러보는 방식에 따라 두 가지 유형으로 나타난다. 첫째는 동서남북의 방향을 차례로 바라보며 그림을 묘사하는 방식으로, 경판 16장본·경판 30장본·『남원고사』·이명선본·『남창춘향가』·김연수 창본·조상현 창본 등이 여기에 속한다. 둘째는 이 도령이 특정한 방향을 지적하지 않고 그림을 묘사하는 방식으로, 경판 35장본·신학균본·완판 30장본·완판 84장본·『동창춘향가』·장자백 창본·이선유 창본·김여란 창본 등이 여기에 속한다. 『남원고사』는 동벽에 상산사호·성진과 팔선녀, 서벽에 도연명과 엄자릉, 남벽에 삼고초려와 이태백, 북벽에 강태공·소부와 허유·죽림칠현·엄자릉 등 가장 많은 인물을 자세하게 묘사하여 사설이 크게 확장되어 있고, 장자백 창본과 김여란 창본은 상산사호만을 묘사하여 사설이 가장 짧다.

춘향가의 〈사벽도사설〉은 "동벽을 바라보니 주나라 강태공이 문왕을 만나랴고 위수변 낚시질허는 거동 뚜렷이 그려 있고"(조상현 창본)와 같이 '① 어디를 바라보니 ② 누가 ③ 무엇하는 ④ 경(거동)을 ⑤ 역력히(뚜렷이) 그려 있고'라는 공식적 표현 단위의 반복으로 사설이 짜여 있다. ①에는 동·서·남·북 또는 벽상·저편 등 방향을 가리키는 말이 들어가고, ②에는 대개 고사나 역사상의 유명한 인물들이 등장한다. 다양한 인물이 등장하지만 대체로 추강에 배를 타고 청풍명월을 즐기는 도연명(陶淵明), 위수(渭水)에서 낚싯대를 드리우고 주 문왕(周文王)을 기다리는 강태공(姜太公), 바둑을 두고 있는 상산사호(商山四皓), 다리 위에서 팔선녀와 수작하는 성진, 와룡 선생을 찾아가는 삼고초려(三顧草廬) 장면, 채석강(采石江) 달 밝은 밤에 달을 건지려는 이태백(李太白) 등이 주로 등장한다. 『남창춘향가』에는 열녀도(烈女圖)를 등장시켜 독특한 양상을 보이고 있다. 동벽에는 순임금의 이비(二妃), 남벽에는 초패왕 항우의 애희 우미인(虞美人), 서벽에는 한 성제의 황후 조비연(趙飛燕), 북벽에는 진나라 부호 석숭의 애첩 녹주(綠珠) 등을 등장시켜 이 도령과 춘향의 애정을 상징하는 것으로 개작하였다.

특징 및 의의 〈춘향방그림가〉는 『옥중화(獄中花)』와 『춘향전』(고대본) 외에는 대부분의 이본에 등장하는 것으로 보아 인기 있었던 삽입가요 중의 하나라고 할 수 있다. 〈사벽도사설〉은 18세기 중기 「만화본춘향가」 시대에 이미 존재하였고, 후대로 오면서 춘향을 우아하고 품위를 갖춘 교양 있는 여성으로 형상화하기 위해서 크게 확장되었다. 그리고 〈병풍사설〉은 〈사벽도사설〉로 개작되는데, 이 도령이 첫 외입이라 아무리 생각해도 할 말을 찾지 못해 방중을 둘러보는 장면에는 〈병풍사설〉보다 〈사벽도사설〉이 더 잘 어울린다는 점에서 합리적인 방향을 지향한 것이라고 할 수 있다. 그리고 수용 양상을 통해서 춘향가의 계통을 파악할 수 있는 하나의 지표가 된다.

참고문헌 조선창극사(정노식, 조선일보사출판부, 1940), 춘향전 비교연구(김동욱·김태준·설성경, 삼영사, 1979), 춘향전의 사설형성원리(전경욱, 고려대학교 민족문화연구소, 1990), 춘향전의 지평과 미학(김석배, 박이정, 2010).

필자 김석배(金奭培)

사랑가

정의 판소리 〈춘향가(春香歌)〉 중에서 춘향과 이 도령이 서로 사랑하는 모습을 노래한 대목.

개관 〈사랑가〉는 춘향과 이 도령의 사랑을 다양하게 표현한 소리로 춘향가 중에서도 가장 오래 되고 또 인기 있는 대목이다. 〈사랑가〉는 송광록의 더늠으로 알려진 〈긴(느린)사랑가〉와 고수관의 더늠으로 알려진 〈자진(빠른)사랑가〉가 기본이



사랑가 음반 | 이화중선 창 | 국립민속박물관



열녀 춘향 | 1997 | 국립중앙극장 공연예술박물관

되어 다양한 장단으로 된 10여 가지 이상의 노래들이 첨가·부연되면서 확장되어 왔다.

〈사랑가〉는 남녀 간의 육체적 사랑을 노래하는 부분이 많기 때문에 농도 짙은 성적 표현이 불가피하여 늘 대중의 인기를 끌었지만, 근대의 극장 공연에서는 끊임없이 선정성 문제가 제기되기도 했다. 현대에 와서 〈사랑가〉는 사설에서 지나치게 노골적인 성적 표현이 걸러지고 한문투나 비유적인 표현 위주로 변형되어 전승되었으며, 음악적으로는 느린 곡조로 시작하여 빠른 곡조로 끝나는 우리 전통 음악의 일반적인 구성 형태에 가까워졌다. 또한 이른바 〈신작 사랑가〉라 하여, 창극을 하면서 춘향과 이 도령이 함께 춤을 추며 부르기 좋은 노래로 재창작되기도 하였다.

내용 〈사랑가〉는 춘향가의 가장 중요한 대목 중의 하나이다. 춘향가는 춘향과 이몽룡이라는 두 청춘 남녀의 사랑을 매개로 하여 신분적 제약이라고 하는 당시의 사회 모순을 극적으로 드러낸 작품이기 때문이다.

최초의 판소리 관련 문헌인 「만화본춘향가(晩華本春香歌)」에도 〈사랑가〉와 흡사한 내용이 있는 것을 보면, 〈사랑가〉는 춘향가 발달 초기부터 불렸을 것으로 생각된다. 그러나 현재 전해지고 있는 더늠으로는 고수관의 〈사랑가〉가 처음이다. 고수관의 〈사랑가〉는 이른바 〈자진사랑가〉로서 가는 태도·오는 태도·걷는 태도·웃는 태도를 보자고 하는 '태도 보기 노래' 다음에 수박·개살구·포도·능금 등을 권하면서 먹겠느냐고 묻는 '먹을거리 권하는 노래'가 이어지는데, 중중모리장단으로 부른다. 송광록은 〈긴사랑가〉를 만들었는데, "만첩청산……"으로 시작하는 '춘향 어르는 노래' 다음에 '태도 보기 노래'가 이어진다. 현재 이 대목은 대부분 진양조로 부른다. 〈사랑가〉는 이 두 가지 〈사랑가〉가 기본이 되어 다양하게 발전되어 온 것으로 보인다.

현재 전승되고 있는 〈사랑가〉는 둘(박동진 창본) 내지 여섯 대목(김연수 창본)으로 구성되어 있고, 장단은 진양조장단·중모리장단·중중모리장단·엇중모리장단·자진모리장단으로 되어 있다. 〈사랑가〉는 여러 노래의 다양한 조합으로 되어 있는데, 〈사랑가〉에 포함된 내용은 '춘향 어르는 노래(만첩청산)', '태도 보기 노래', '생전사랑(삼오신정)', '사후기약', '먹을거리 권하는 노래', '옷 벗기기 노래', '금옥사설', '정(情) 자 노래', '애(愛) 자 노래', '호(好) 자 노래', '궁(宮) 자 노래', '삼강오륜 노래', '맷돌노래', '업고 노는 노래', '타고 노는 노래', '말롱질 노래' 등이다.

'춘향 어르는 노래(만첩청산)'는 이 도령이 춘향과 사랑에 겨워 장난하는 모습을 범과 암캐·봉황과 죽실(竹實)·학과 난초 등에 비유하여 표현한 노래이다. '태도 보기 노래'는 춘향으로 이리저리 걷게 하거나, 웃게 하고 그 모습을 즐기며 바라보는 모습을 표현한 노래이다. '생전사랑(삼오신정)'은 정정렬바디와 김연수바디에만 있는 것으로, 두 사람의 사랑이 아름답고(완월, 玩月), 깊고(창해, 滄海), 필연적(삼생연분)이라는 내용을 담고 있다. '사후기약'은 죽은 후에까지 두 사람의 사랑이 영원할 것을 글자, 꽃과 나비, 인경과 인경 망치 등에 비유하여 표현한 노래이다. '먹을거리 권하는 노래'는 이 도령이 사랑에 겨워 수박·참외·살구·능금·앵두·포도 등을 권하고, 춘향이 이를 거절하는 대화로 구성되어 밀고 당기는 두 사람의 심리를 표현한 노래이다. '금옥사설'은 이 도령이 옷을 벗은 춘향을 보고 기쁨에 넘쳐 금 또는 옥이냐고 묻고 춘향이가 이를 부정하는 내용인데, 광한루에서 그네 타는 춘향을 보고 이 도령이 방자에게 저게 금·옥·해당화냐고 묻는 내용과 같다. '정 자 노래', '애 자 노래', '호 자 노래'는 정·애·호 자로 끝나는 글귀를 나열하면서 사랑의 다양한 국면을 표현한 노래이다. '궁 자 노래'는 궁 자로 끝나는 단어를 나열하면서 성행위를 암시하는 표현으로 되어 있다. '정 자 노래', '애 자 노래', '호 자 노래', '궁 자 노래'는 업고 놀면서 부른다. 따라서 크게 보면 모두 '업고 노는 노래'에 포함시킬 수 있다. '삼강오륜 노래'는 김연수바디에만 있는 것으로, 이 도령이 사랑에 겨워 춘향을 딸이라고 부르니, 춘향이 삼강오륜을 잊었

느냐고 하고, 이 도령이 삼강오륜을 엉뚱하게 둘러대는 내용이다. '옷 벗기기 노래'는 이 도령이 춘향의 옷을 벗기려고 안달하는 모습과 벗지 않으려고 앙탈을 부리는 춘향의 모습을 묘사한 노래이다. '업고 노는 노래'는 이 도령이 춘향이를 업고 노는 노래와 춘향이가 이 도령을 업고 노는 노래로 나뉘는데, 상대방을 업은 기쁨을 다양한 인물을 업은 것에 비유하여 노래하는 것도 있고, '정 자 노래'·'애 자 노래'·'호 자 노래'와 같이 부르기도 한다. '맷돌노래'는 성행위를 맷돌에 비유하여 부르는 노래이다. '타고 노는 노래'는 성행위를 다양한 인물이 여러 가지 것을 타고 노는 모습에 비유하여 표현한 노래이다. '말롱질 노래'는 춘향과 이 도령이 말의 교미를 흉내내며 노는 내용을 노래한 것이다.

〈사랑가〉가 가장 다채롭게 표현된 창본은 장자백 창본이다. 장자백의 〈사랑가〉는 ① 진양조장단의 '태도보기'와 '사후기약', ② 중중모리장단의 '맷돌노래', ③ 중중모리장단의 '정 자 노래', ④ 중중모리장단의 '궁 자 노래', ⑤ 중모리장단의 '춘향 어르는 노래(만첩청산)', ⑥ 중모리장단의 이 도령이 '춘향을 업고 노는 노래(금옥사설, 먹을거리 권하는 노래)', ⑦ 중중모리장단의 춘향이가 '이 도령을 업고 노는 노래', ⑧ 중중모리장단의 '말롱질'로 가장 다채롭게 구성되어 있다.

박동진 창 춘향가의 〈사랑가〉는 ① 진양조장단의 '춘향 어르는 노래'와 '사후기약', ② 중중모리장단의 '먹을거리 권하는 노래'와 '정 자 노래'의 두 대목으로만 구성되어 있어 가장 간단하다.

박봉술 창 춘향가의 〈사랑가〉는 ① 진양조장단의 '춘향 어르는 노래(만첩청산)'와 '사후기약', ② 중중모리장단의 '금옥사설'과 '먹을거리 권하는 노래', ③ 중중모리장단의 '업고 노는 노래', ④ '정 자 노래', ⑤ '궁 자 노래', ⑥ 중모리장단의 '말롱질', ⑦ 자진모리장단의 '말롱질' 등 일곱 대목으로 구성되어 있는데, 첫 대목을 빼고는 한 가지 노래로만 구성되어 있어서 짧은 것이 특징이다.

정정렬바디, 김여란 창 춘향가의 〈사랑가〉는 ① 진양조장단의 '생전사랑(삼오신정)'과 '사후기약', ② 엇중모리장단의 '맷돌노래', ③ 중중모리장단의 이 도령이 '춘향을 업고 노는 노래'와 '애 자 노래', ④ 중중모리장단의 춘향이가 '이 도령을 업고 노는 노래'와 '호 자 노래' 등 네 대목으로 구성되어 있다.

보성소리 춘향가의 〈사랑가〉는 ① 진양조장단의 '춘향 어르는 노래(만첩청산)'와 '사후기약', ② 중중모리장단의 이 도령이 '춘향을 업고 놀면서 먹을거리를 권하는 노래', ③ 중중모리장단의 '호 자 노래'와 '정 자 노래', ④ 자진모리장단의 '궁 자 노래'와 '옷 벗기기 노래' 등 네 대목으로 구성되어 있는데, 한 대목에 여러 가지 내용을 담아 비교적 길게 노래하는 것이 특징이다. 또한 느린 곡조에서 시작하여 빠른 곡조로 끝나는데, 마지막에 성행위를 비유적으로 표현하는 '궁 자 노래'와 '옷 벗기기 노래'를 배치하여 점점 감정을 고조시키는 구성 형태를 취하고 있다.

김연수바디 춘향가의 〈사랑가〉는 ① 진양조장단의 '생전사랑(삼오신정)'과 '사후기약', ② 자진중모리장단의 '맷돌노래', ③ 중중모리장단의 '애 자 노래'와 '먹을거리 권하는 노래', ④ '호 자 노래', ⑤ 자진모리장단의 '삼강오륜 노래', ⑥ 중중모리장단의 '정 자 노래' 등 여섯 대목으로 되어 있다. 김연수의 〈사랑가〉에서 특기할 만한 점은 '옷 벗기기 노래'가 춘향모 몰래 보내는 첫날밤에 나오고, 〈사랑가〉는 전후 사정을 춘향모가 알고 난 한참 후에 부르는 것으로 되어 있다는 점이다.

특징 및 의의 위에 제시한 바와 같이 〈사랑가〉는 다양한 장단과 다양한 내용으로 다채롭게 구성되어 있다. 또 같은 장단으로 이루어진 각 대목은 또 작은 몇 가지 노래들의 다양한 조합으로 되어 있는데, 부르는 사람마다 조금씩 내용에 차이가 있다. 이는 〈사랑가〉가 오랜 세월에 걸쳐 전승되면서 수많은 창자들에 의해 새롭게 구성되거나 재창조되었기 때문이다. 특히 〈사랑가〉 속에 표현된 다양한 성희(性戱)는 교방 풍속의 하나인 기생 놀이가 그 동참자 중의 하나인 광대를 매개로 해서 춘향가에 들어온 것이며, 이러한 〈사랑가〉 속의 춘향의 형상은 기생 놀이의 대상으로서 기생의 모습이 반영되어 있다고 보기도 한다.

〈사랑가〉에 표현된 사랑은 필연적인 것으로서 아름답고, 깊고, 높으며, 사후까지 이어지거나 글자나 짝이 있는 동물이나 사물이 되어 영원히 함께하는 것이다. 또한 가장 귀하고 맛있는 것이며, 좋고, 다정하며, 자랑스러운 것이다. 이러한 사랑은 뜨거운 육체적 교감 속에서 피어난다. 춘향가의 〈사랑가〉가 오랫동안 청중들의 사랑을 받으며 발전해 올 수 있었던 원동력이 바로 여기에 있다.

참고문헌 사랑가의 변모 양상과 성적 주체의 문제(박상란, 고소설연구22, 한국고소설학회, 2006), 조선창극사(정노식, 조선일보사출판부, 1940), 춘향전 전집 1~3(김진영 외, 박이정, 1997), 판소리 사랑가 더늠 군의 구성과 음악적 변화(배연형, 한국문학연구41, 동국대학교 한국문학연구소, 2011).

필자 최동현(崔東現)

이별가

離別歌

정의 〈춘향가(春香歌)〉 중 이 도령과 춘향의 이별의 비장함을 잘 드러내는 다양한 종류의 이별 사설로 이루어진 소리 대목.

개관 〈이별가(離別歌)〉 대목은 춘향가의 눈대목이라고 일컬을 정도로 청중들에게 인기 있는 대목이다. 이러한 사정은 이 대목이 춘향가 성립 초기부터 존재한 사실에서도 확인된다. 최고(最古)의 춘향가인 유진한(柳振漢)의 춘향가에 이미 이 대목이 존재하고, 신재효(申在孝)의 『남창춘향가』와 『동창춘향가』에도 이 대목이 존재한다는 점에서 그런 유추가 가능하다. 이러한 청중들의 인기에 부응하기 위해 춘향가의 전승과정에서 다양한 종류의 〈이별가〉가 확대 재생산되기에 이르렀다. 여기에는 '신물교환사설'을 포함하여 글자를 활용한 〈이별가〉, 시조 가사형 〈이별가〉 등 그 종류도 다양하다.

내용 『조선창극사(朝鮮唱劇史)』에 의하면, 이 대목은 모흥갑(牟興甲) 명창의 더늠이다. 그 후에 서편제의 시조인 박유전(朴裕全, 1835~1906)이 새롭게 만든 더늠도 있다. 『조선창극사』에 실린 모흥갑 〈이별가〉의 더늠은 비교적 간단한데, 그 이후에 이루어진 〈이별가〉는 종류도 많고, 그 내용도 많이 길어졌다. 예를 들어 『조선창극사』에 실린 모흥갑의 〈이별가〉 더늠과 박유전의 〈이별가〉, 유공렬(劉公烈, 1864~1927)의 〈이별가〉만 비교해 보아도 후대로 가면서 그 내용이 상당히 길어진 것을 알 수 있다. 그리고 20세기 초에 녹음된 모흥갑제 〈이별가〉나 박유전제 〈이별가〉와 현재 성우향(成又香)이나 조상현(趙相賢)이 부르고 있는 〈이별가〉를 대비해 보면 비교조차 할 수 없을 정도로 현대의 이별가가 부연된 내용도 많고 길이도 길어진 것을 확인할 수 있다.

이화중선(李花中仙)이 부른 모흥갑제 〈이별가〉는 정노식(鄭魯湜)이 소개한 더늠과 차이가 있는데, 이화중선의 사설을 소개하면 다음과 같다.

> 여보 되련님 날 다려가오 여보 되련님 날 다려 가오
> 나를 잊고는 못가리다 내가 도련님다려 사자사자 협더니까
> 도련님 나를 다려 사자사자 허였지요 도련님은 올라가면
> 나는 남원 땅으 뚝 떨어져서 뉘를 믿고 사잔 말이오
> 저 건네 늘어진 양류(楊柳) 깁수건을 풀어내야
> 한 끝은 나무 끝끝터리 매고 또 한 끝은 내 목으 짬매야
> 디령디령 뚝 떨어져 나를 쥑이고 가시면 갔지
> 살려두고는 못가리다(중모리장단)

김창룡(金昌龍)이 부른 박유전제 〈이별가〉도 정노식이 소개한 더늠과 달리 길이도 짧고 내용도 차이가 있다. 이를 소개하면 다음과 같다.

> 여보 되련님 여보 되련님 나를 데려가오 나를 데려가. 쌍교
> 독교도 나는 싫어. 월이령 추령청 건너말짓(?) 밤보담 지여
> 나를 데려가오. 아니 여보 되련님. 마오 그리 마오. 마오
> 마오 그리 마오. 금강산 상상봉이 평지되거든 오랴시오.
> 사해 너른 물이 육지가 되거든 오랴시오. 올날이나
> 일러주오. 금일송군 임가더니 장그점도조 나도 가지.
> 임가는디 나도 가지요. 운종룡 풍종호라. 용이 가는디
> 구름이 가고 범가는디 바람가지.(중모리장단)

위의 인용에서 보듯이 모흥갑제 〈이별가〉는 떠나려는 이 도령에게 춘향이 자신을 데려가 달라고 하소연하고, 데려가지 않으면 목을 매달아 죽을 것이니 그냥 가지는 못한다는 내용으로 이루어져 있다. 그에 비해 박유전제 〈이별가〉는 춘향이 「황계사(黃鷄詞)」의 일부를 활용하면서 '운종룡 풍종호(雲從龍風從虎)'라는 한문구를 이용하여 자신을 데려가 달라는 내용이 주를 이루고 있다. 이들의 공통점은 이별하는 상황에서 오직 춘향이 이 도령에게 자신을 데려가 달라고 애원하면서 혼자 노래한다는 점이다.

그런데 근세 초기 명창인 김창환(金昌煥)은 진양조장단으로 〈이별가〉를 노래했고, 그 내용이 길지 않으나 이별을 앞둔 춘향과 이 도령이 한 번이기는 하지만 대화 형식으로 노래하고 있다. 이는 기존의 〈이별가〉와 달리 장단과 노래 방식을 변경한 것이다. 이선유(李善有)의 〈이별가〉는 장단은 중모리장단을 사용했지만 역시 노래 방식을 대화 형식으로 바꿨다. 그런데 정정렬(丁貞烈)의 〈이별가〉는 앞의 명창들과 달리 장단 운용도 중모리장단-중중모리장단-중모리장단으로 변화를 주었고, 노래 방식도 창자의 평과 이 도령의 생각, 향단과 월매가 등장하고, 춘향의 질문과 원망 등의 형식이 등장하는 등 사설의 운용이 다양하게 바뀌면서 길이도 훨씬 길어졌다. 또한 송만갑(宋萬甲, 1865~1939)의 〈이별가〉는 장단을 중모리장단을 사용하고 있으나 사설에 대화 형식뿐만 아니라 다른 명창들과 달리 '신물교환사설'을 추가하여, 옥지환(玉指環)과 석경(石鏡)을 교환하는 내용을 첨부하였다. 그리고 송만갑의 〈이별가〉는 춘향과 이 도령이 옥지환과 석경을 교환하면서



열녀 춘향 | 1997 | 국립중앙극장 공연예술박물관

이별을 받아들이는 내용이 앞부분에 나오고, 뒷부분에는 올라가도 같이 가고 죽어도 같이 죽자는 춘향의 염원을 약화시켜 첨가하였다.

한편 최근의 〈이별가〉는 장단의 운용과 그 내용도 다채로울 뿐만 아니라 그 길이도 매우 길어졌다. 예를 들어 김소희(金素姬)의 〈이별가〉는 장단이 '중모리장단-평중모리장단-중모리장단-아니리-창조-아니리-평중모리장단-아니리-진양조장단-아니리-중중모리장단-중모리장단-아니리-창조-진양조장단-자진모리장단-중모리장단-자진모리장단-중모리장단-아니리-창조-아니리-진양조장단'의 순서로 운용되고, 내용은 이 도령이 이별 소식을 알리기 위해 춘향집을 찾아가는 장면부터 시작해서 이 도령이 향단을 만나고, 춘향 앞에서 이별 말을 꺼내지 못하자 춘향이 오해하고, 부친의 승직을 알리고, 춘향은 좋아하면서 따라갈 준비 이야기를 하다가 이별하자는 말을 듣고 사생결단하려 하고, 춘향모는 물정을 모르고 사랑싸움한다고 오해하고, 이 도령은 기다려 달라고 하고, 방자가 와서 떠나기를 재촉하고, 춘향은 술상 차려서 오리정에 가고, 내행 모시던 이 도령이 방자를 보냈다가 춘향을 만나 술 마시고 신물교환하고, 이 도령은 떠나고 춘향은 슬피 울다가 모친을 따라 집으로 돌아가 주저앉는 데까지 다양하게 전개된다. 초기에 단순하게 운용되던 장단이 내용의 변화에 따라 다양하게 변하고 있으며, 두 사람 사이의 이별을 극대화하기 위하여 일어남직한 다양한 사건들이 구체화되면서 줄거리가 장황해지고, 작품의 분량도 크게 늘어남에 따라 작품의 길이도 크게 늘어난 것을 알 수 있다.

특징 및 의의 모흥갑과 박유전의 〈이별가〉의 공통점은 이별의 안타까움을 중모리장단으로 춘향이 홀로 노래하고 있다는 점이다. 중모리장단의 운용이 두 사람의 독창적 장단인지, 근세 초기 명창인 이화중선이나 김창환의 창작 장단인지는 확실하지 않다. 그러나 초기 명창들은 〈이별가〉를 대체로 중모리 장단에 맞춰 불렀다. 그런데 서편제의 영향인지 김창환의 이별가는 진양조장단으로 되어 있다.

일부 창자들은 〈이별가〉 대목을 이 도령과 춘향의 비장감을 극대화하기 위한 의도에서 계면 선율에 진양조장단으로 부르고 있다. 특히 서편제의 시조인 박유전의 〈이별가〉 더늠은 애원 처절했다고 알려져 있는데, 김창룡의 방창에서 이를 확인할 수 있다. 그러나 서편제의 이별가에 비하면 그의 장단은 중모리장단으로 운용되고 있어서 비극성이 약화되어 있다.

그동안 이 도령과 춘향의 비극적 이별의 아픔에 청중들이 열광하였고, 그런 청중들의 호응에 부응하기 위하여 초기의 단순했던 〈이별가〉가 시간이 흐름에 따라 장형화를 지향하는 방향으로 변모해 갔을 것이다. 다양한 장단의 운용과 다양한 삽화의 등장에 의한 내용의 장편화는 이런 사정과 관련이 큰 것으로 보인다.

참고문헌 김세종제 춘향가 중 이별가 분석 연구(박지윤, 우석대학교 석사학위논문, 2012), 송만갑 이별가의 사설 변화와 그 특성(임성래, 판소리연구22, 판소리학회, 2006), 조선창극사(정노식, 조선일보사출판부, 1940), 조선창극사의 비판적 검토1(김석배, 고전문학연구14, 한국고전문학회, 1998), 춘향전(이가원, 태학사, 1995), 춘향전의 이별대목에 나타난 변모양상(김석배, 판소리연구2, 판소리학회, 1991), 춘향전 전집1~3(김진영 외, 박이정, 1997), 국창 송만갑-정악 줄풍류2(서울음반, 1996), 판소리 5명창 김창룡(신나라레코드, 1994), 판소리 5명창 김창환(신나라레코드, 1996), 판소리 5명창 정정렬(신나라레코드, 1995), 판소리명창 이선유(신나라레코드, 1995), SP시대의 판소리 여류 명창들3(신나라레코드, 1994).

필자 임성래(任成來)

춘향상사가

春香相思歌

☞ 춘향자탄가

정의 〈춘향가(春香歌)〉 중 〈이별가(離別歌)〉 다음에 춘향이 홀로 자탄하는 대목.

개관 〈춘향상사가(春香相思歌)〉는 〈자탄가(自歎歌)〉, 〈침상가(枕上歌)〉, 〈비몽사몽〉, 〈이별 후의 꿈〉 이라고도 하는데, 이별가를 마무리 짓는 대목으로 이몽룡을 떠나보낸 춘향이가 홀로 집으로 돌아와 쓸쓸한 빈 방에 홀로 누워 이별의 슬픔을 곱씹는 서정적인 노래이다. 판소리는 서사적인 이야기지만 부분적으로 서정성을 극대화함으로써 정서적 공감을 자아내기도 한다. 〈춘향상사가〉 역시 이별의 슬픔을 강조하기 위한 서정적인 노래로, 본래 이야기의 구조와는 관계없이 확장된 대목이다. 따라서 옛날 소리에서는 〈이별가〉의 일부로 잇대어 부르기도 하고(『별춘향전이라』 73장 박순호본), 짤막하게 처리되는 경우도 있으며(장자백 소리책), 아예 부르지 않는 경우도 있다(박봉술 춘향가). 그렇지만 정정렬제의 경우 크게 확장된 모습을 보이는데, 오리정 이별 다음에 이어지는 진양조장단 "비 맞은 제비 같이……"는 집으로 돌아온 춘향이 '침상편시춘몽중(枕上片時春夢中)에 꿈이나 이루어 가시는 도련님을 몽중에나 상봉하자.'라는 상황으로 설정되어 있다. 이윽고 '비몽사몽' 간에 떠났던 도련님이 다시 왔다가 사라지자 춘향이 문밖으로 뛰어나가 보니 도련님 담뱃불과 청중추막은 간 곳 없고 반딧불과 파초 잎만 보인다는 허망한 심정을 노래한다. 이어지는 중모리장단 "하로 가고……"는 절망적인 이별의 순간이 지나가고 난 다음 도련님과의 추억을 하나하나 곱씹는 장면으로, 임에 대한 그리움이 더욱 내면화되어 그려진다. 슬픔을 노래하는 대목인 만큼 모두 계면조로 짜여 있다.

내용 〈춘향상사가〉는 길고 자세하게 짜인 정정렬 계통의 소

리와 비교적 짧게 짜인 김세종제 계열이 차이가 난다. 동편제로 알려진 이선유 창본에는 〈이별가〉 끄트머리 일부로 매우 간략하게 처리되었고, 박봉술 춘향가에는 이 대목이 없다. 정정렬제 춘향가(최승희 창)의 〈자탄가〉는 "비 맞은 제비 같이……" 혹은 "비몽사몽간에……"로 시작되는 진양조장단 대목과 "하루 가고……"로 시작되는 중머리장단 두 대목으로 짜인다. 진양조장단 부분은 오리정 이별 후에 춘향이 집으로 돌아와 자리에 누워 홀로 우는 장면, 비몽사몽간에 도련님이 나타났다 사라지는 장면, 춘향이 쫓아나가 보니 도련님이 사라지고 꿈이라는 것을 깨닫고 탄식하는 장면으로 짜여 있다. 정정렬과 김연수의 유성기 음반 녹음은 시간 제약 때문에 바로 "비몽사몽"부터 시작된다. 중모리장단 "하루 가고……"는 도련님과의 추억을 되새기는 장면과 "……하여도 임의 생각" 하는 심상의 표현 장면으로 되어 있다. 김연수는 정정렬제를 그대로 수용하였다. 그에 반해 장자백 춘향가 소리책은 진양조장단 한 대목으로 짜여 있는데, "후유 한숨 길게 쉬고 자든 침방 들어갈 제……"로 시작된다. 김세종제(정권진 창)는 진양조장단 "향단에게 붙들리어 닫은 침방 들어가니……"와 중모리장단 "행궁견월상심색허니……"로 나뉘어 있지만 정정렬제보다는 간략하고 사설도 차이가 난다. 〈자탄가〉는 〈군로사령〉 다음에 중모리장단 "갈까보다……"와, "비몽사몽"은 〈옥중가〉의 〈몽중가〉와 같은 제목이므로 혼동될 수 있다.

특징 및 의의 〈춘향상사가〉는 이별의 슬픔을 깊이 있게 노래하는 서정성이 짙은 대목이다. 판소리가 이야기 중심에서 섬세한 묘사와 표현 중심으로, 재담에서 깊이 있는 주제와 서정성을 담아내는 예술로 변모하는 데는 이런 서정적인 대목에서 힘입은 바가 크다. 특히 1936년 정정렬이 유성기 음반에 녹음한 이 대목은 판소리의 서정성이 얼마나 깊은 수준에 도달했는가를 보여준다. 중모리장단 "하루 가고……"에는 당시(唐詩) 중에서 '시연유죽산창하 불개청음대아귀(始憐幽竹山窓下 不改淸陰待我歸, 錢起, 春歸故山草堂)'이나, '행궁견월상심색 야우문령장단성 (……) 춘풍도리화개일(行宮見月傷心色 夜雨聞鈴腸斷聲 (……) 春風桃李花開日, 白居易, 長恨歌)' 같은 유명한 시구를 인용하였는데, 이 시는 〈쑥대머리〉에도 그대로 차용된다. 또한 "자든 침방 들어갈 제……"의 사설은 이화중선(李花中仙)의 〈육자배기〉에도 그대로 나타난다.

참고문헌 오가전집(김택수, 대동인쇄소, 1933), 춘향가 심청가 소리책(배연형 엮음, 동국대학교출판부, 2008), 최승희 춘향가(KBS미디어 ENEC-059, 2005.), 춘향전 몽중가(정정렬, Polydor 19295-A), 춘향전 이별후의씸(김연수, Victor KJ-1196(KRE 380)), 춘향전 자탄가(丁貞烈, Polydor 19295-B), 춘향전 하로가고(김연수, Victor KJ-1196(KRE 381)).

필자 배연형(裵淵亨)

남원부사도임

南原府使到任

정의 판소리 〈춘향가(春香歌)〉 중 신관 사또가 서울에서 남원으로 부임하여 내려오는 행차를 그린 대목.

개관 춘향가의 많은 눈대목 중 〈남원부사도임(南原府使到任)〉과 〈어사출두(御史出頭)〉만이 자진모리장단으로 구성되어 있다. 이 대목은 극적 전개를 위해 빠른 장단이 도입되어 있고, 춘향가 서사 진행상 신관의 문제점을 부각시키는 복선의 역할을 담당한다. 『조선창극사(朝鮮唱劇史)』에는 정정렬(丁貞烈, 1876~1938)의 더늠이 소개되어 있다.

내용 춘향가에서 신관의 부임은 서사의 갈등이 부각되는 지점이다. 특히 신관의 성격에 문제가 있음이 드러나는 대목이기 때문에 서사진행에서 쉽게 빠질 수 없는 대목이기도 하다. 대개 신관의 이름은 '변학도(卞學徒)'이며 서울 남산이나 자하골에 사는 양반으로 기술된다. 문제는 〈남원부사도임〉에 등장하는 대부분의 신관에 대한 평가가 '성정이 괴팍'하거나 '호색한'인 경우가 많고, 더 나아가 '춘향이 일색이란 말을 듣고' 남원에 부임하는 것을 고대한다고 설명하고 있다는 점이다. 즉 〈남원부사도임〉은 춘향과 이 도령의 사랑에 결정적인 훼방꾼이 나타남을 바로 드러내는 대목이자, 동시에 신관의 부정적 성격을 부각시키고 있는 대목인 셈이다.

이 대목은 신관이 서울에서 남원 신연 하인들의 현신을 받아 남원까지 내려오는 과정을 서술하고 있다. 각각의 더늠이나 이본에 따라 조금씩 차이가 있으나, 서울에서 남원까지의 지리적 경개를 소개하고, 신관 부임에 참여한 사람들의 옷차림이나 혹은 행차의 자세한 모습을 묘사하고 있다는 점을 주목해 볼 수 있다. 왜냐하면 〈남원부사도임〉 대목이 보여주는 신관 부임 행차의 자세한 묘사는 실제적인 사실의 열거와 나열이라는 판소리 서사체의 문체적 특징을 가장 잘 보여주기 때문이다. 부임 행차 자체를 자세히 묘사하고, 행차에 참여한 사람들의 옷치레를 열거와 나열을 통해 드러내고 있기 때문에 빠른 장단에 많은 사설을 담고 있다. 주로 자진모리장단으로 구성되어 있으며 몇몇 더늠에는 휘모리장단이 첨가되기도 한다. 사설의 붙임새는 많은 창자들이 주로 대마디대장단의 기본 박 유형인 3분박을 사용하고 있다.

특징 및 의의 남원의 이속(吏屬)들과 하인들이 신관을 처음 만나는 시점부터 신관은 긍정적인 인물이 아님이 드러난다. 각각의 더늠과 이본에 따라 차이가 보이지만, 이러한 전제는 공통적으로 나타난다. 따라서 매우 화려하게 묘사되는 〈남원부



관찰사 부임 | 평생도 8폭 병풍 | 국립민속박물관

사도임〉은 당연히 치민(治民)에는 관심이 없고, 호색(好色)에만 관심이 있는 신관의 성격을 잘 드러내고 있는 것으로 볼 수 있다. 즉 이 도령의 노정기는 그가 어디어디를 거쳐 내려오는지 지리적 경개를 드러내는 데 중심이 있다면, 〈남원부사도임〉은 신관이 얼마나 화려한 행차를 하고 있는지에 중심이 있다. 따라서 〈남원부사도임〉을 통해 청중은 신관이 어떤 성격을 가진 인물인지 대충 짐작할 수 있고, 이는 서사 전체에서 변학도의 성격을 예상케 하는 역할을 담당하고 있다.

참고문헌 춘향가(김진영·김현주, 박이정, 1997), 춘향가 중 신연맞이 대목 비교 연구(조성연, 이화여자대학교 석사학위논문, 2013), 판소리 다섯마당(뿌리깊은나무 편, 한국브리태니커회사, 1982).

필자 서유석(徐有奭)

기생점고

妓生點考

정의 〈춘향가(春香歌)〉에서 신관 사또가 부임하여 춘향에게 수청을 들게 하기 위해 기생들의 인원과 명단을 파악하는 소리 대목.

개관 초기의 춘향가로 볼 수 있는 유진한(柳振漢)의 「만화본 춘향가(晩華本春香歌)」에는 〈기생점고(妓生點考)〉 대목이 등장하지 않는다. 그러나 이후의 춘향가에서는 이 대목이 빠지지 않고 등장한다. 이것으로 보아 이 대목은 춘향의 열녀로서 성격을 강화하기 위해, 더 나아가 춘향과 이 도령의 지고지순한 사랑을 형상화하기 위해 후대에 첨가된 것으로 보인다. 대부분의 춘향가 이본에 등장하며, 춘향전의 중요 눈대목의 하나이다.

내용 〈기생점고〉는 신관이 남원에 부임한 지 3일 만에 치민(治民)에는 관심을 두지 않고 춘향의 수청을 받기 위해 하는 행위이다. 〈기생점고〉에 앞서는 〈남원부사도임〉에서부터 신관의 호색적인 성격이 드러났기 때문에, 이 대목에 이르러서는 춘향과 이 도령의 사랑을 방해하는 신관의 성격이 본격적으로 드러난다고 볼 수 있다.

〈기생점고〉는 처음에 진양조장단으로 시작하여, 기생의 이름이 가진 의미를 하나하나 풀어내거나, 이름과 관련된 유희를 보여주는 사설로 구성되어 있다. 하지만 중간으로 넘어가면서 춘향을 빨리 만나고 싶어 하는 신관의 요청에 따라 넉자화두로 불러 빠르게 진행된다. 이 부분부터는 중모리장단이나 중중모리장단으로 구성되어 빠른 진행이 이루어지는데, 이는 신관의 급한 성격을 드러내는 동시에 극적 긴장감을 유도하기 위한 구성으로 볼 수 있다. 처음에는 기생의 이름을 하나하나씩 풀어 설명하다가 넉자화두로 빠르게 진행하는 형태가 〈기생점고〉의 기본적인 모습이지만, 『남원고사(南原古詞)』 계열의 필사본의 경우에는 매우 해학적이고 골계적인 사설을 보이기도 한다.

〈기생점고〉 더늠은 『조선창극사(朝鮮唱劇史)』에 여류 명창 진채선(陳彩仙)의 것으로 남아있다. 이 대목이 진채선의 더늠으로 남아있는 것은 매우 의미심장한 사실이다. 진채선은 여류 명창이고 신재효(申在孝)의 제자로 알려져 있기 때문이다. 그의 더늠으로 〈기생점고〉가 남아 있다는 것은 당시 소리판에서 여성 창자의 역할이 어떠한 것인지를 짐작할 수 있는 작은 근거가 된다. 순조·철종 때의 판소리 명창이었던 고수관(高壽寬)은 대구감사도임 초 연석(宴席)에 불려가 〈기생점고〉를 부르면서 당시 자리에 있던 기생의 기명(妓名)으로 사



열녀 춘향 | 1997 | 국립중앙극장 공연예술박물관

설을 즉석으로 다시 짰다는 기록도 있다. 이렇게 기본적인 형식이 정해져 있으면 사설의 변개가 매우 용이한 편인데, 실제로 판소리계 소설인 『배비장전(裵裨將傳)』에서도 〈기생점고〉 대목을 찾아볼 수 있다.

특징 및 의의 〈기생점고〉 대목은 본격적으로 신관 변학도의 호색한적 면모를 드러내어 작품의 갈등을 부각시키면서, 동시에 춘향과 이 도령의 사랑, 그리고 춘향 정절의 지고함을 강화하는 역할을 담당하고 있다. 실제로 춘향을 기생으로 설정한 이본의 경우 〈기생점고〉에서 보이는 신관의 태도는 앞뒤가 맞지 않는 것일 수 있다. 왜냐하면 기생에게 수청을 들라고 하는 것은 신관에게 있어서는 당연한 권리일 수 있기 때문이다. 하지만 춘향의 신분이 기생이든 아니든 간에 〈기생점고〉를 통해 변학도의 문제점은 더욱 부각되고, 동시에 춘향의 정절은 더욱 고양된다. 〈기생점고〉를 통해 변학도는 문제 있는 관리이자, 춘향과 이 도령 사이 사랑의 방해꾼으로 등장하기 때문이다.

참고문헌 신재효 판소리 사설집(강한영 교주, 민중서관, 1991), 춘향전 이본의 생성과 변모 양상 연구(김석배, 경북대학교 박사학위논문, 1992), 춘향전 전집 5~6(김진영 외, 박이정, 1997).

필자 서유석(徐有奭)

춘향자탄가

春香自歎歌

☞ 춘향상사가

정의 〈춘향가(春香歌)〉 중 이 도령이 부친을 따라 한양으로 떠난 후 독수공방하며 세월을 보내는 춘향의 내면을 그린 소리 대목.

개관 〈춘향자탄가(春香自歎歌)〉는 〈갈까보다〉라는 명칭으로 더 잘 알려진 춘향가의 주요 대목이다. 다시 만날 기약이 없는 이 도령을 애타게 그리는 춘향의 마음이 절실하게 표현된 서정적 독백으로, 춘향을 잡아들이라는 신관 사또의 명을 받은 사령들이 춘향 집에 들어서는 장면에 배치된다. 이 대목은 현전 춘향가의 모든 바디에 포함되어 있지만, 누구의 더늠인지에 대해 알려진 바가 없다. 송만갑바디·정정렬바디·정광수바디·정응민바디·김연수바디·김소희바디의 사설이 대체

로 유사하며, 중모리장단에 맞추어 계면조 애원성으로 부른다. 장자백 창본과 완판 84장본 『열녀춘향수절가(烈女春香守節歌)』에 전하고, 신재효(申在孝)의 『남창춘향가』에도 부분적으로 수용되어 있다.

내용 춘향가에는 춘향이 이 도령을 그리며 자탄하는 대목이 여럿 있는데, 이들을 다섯 가지 유형으로 분류할 수 있다. 첫째는 춘향이 이 도령을 떠나보내고 나서 집으로 돌아와 자탄하는 유형이고, 둘째는 달이 가고 해가 가도록 이 도령 생각만 간절하여 자탄하는 유형이고, 셋째는 사령들이 집에 들이닥친 줄도 모르고 이 도령을 그리며 자탄하는 유형이고, 넷째는 형장을 맞고 옥에 갇히자 이별을 한하며 자탄하는 유형이고, 다섯째는 옥에 갇힌 채 이 도령을 그리며 자탄하는 유형이다. 이 중 셋째 유형을 일컬어 〈춘향자탄가〉라 하는데, 그렇다고 해서 이 유형이 다른 네 가지 유형들에 비해 자탄가의 성격을 더 강하게 드러낸다고 보기는 어렵다. 이것은 다만 편의상 붙여진 이름일 뿐이다. 이 대목에서는 사랑하는 임을 따라 한양으로 가지 못한 것에 대한 후회, 아무리 기다려도 돌아오지 않는 임에 대한 원망, 살아서는 임을 다시 만날 수 없을 것 같은 불안이 집중적으로 표현된다.

20세기 후반까지 전승된 〈춘향자탄가〉 중 가장 사설이 풍부한 것은 박봉술의 것이다. 그의 〈춘향자탄가〉는 송만갑에게서 물려받은 것일 가능성이 높은데, "갈까보다 갈까보다……"로 시작하여 "구름도 쉬어 넘고 바람도 쉬어 넘고……", "해당화 저 나비야 네 꽃 진다 설워 마라……", "하늘의 직녀성은 은하수가 막혔으되……", "이제라도 어서 죽어 삼월동풍 연자 되어……", "뉘 년의 꼬임을 듣고……" 순서로 이어진다. 이와 가장 유사한 사설은 정광수와 정응민의 것으로, "해당화 저 나비야 네 꽃 진다 설워 마라……"가 없을 뿐, 나머지 부분은 모두 박봉술의 것과 일치한다. 한편 김소희는 이 대목에 약간 변화를 주어 "갈까보다 갈까보네……", "바람도 쉬어 넘고 구름도 쉬어 넘는……", "뉘 년의 꼬임을 듣고……", "하늘의 직녀성은 은하수가 막혔어도……", "차라리 내가 죽어 삼월동풍 연자 되어……" 순서로 부른다. 가장 간략한 것은 김연수의 사설과 최승희의 사설로, "갈까보다 갈까보네……", "바람도 쉬어 넘고 구름도 쉬어 넘는……", "하늘의 직녀성은 은하수가 막혔어도……" 등 세 부분으로만 이루어져 있다. 김연수의 사설과 최승희의 사설은 모두 정정렬제이므로, 정정렬에 의해 이 대목이 간소화되었음을 알 수 있다.

특징 및 의의 〈춘향자탄가〉는 여타 〈춘향자탄〉 대목들에 비해 분량이 적은 편이다. 춘향이 홀로 방에 앉아 상념에 빠져 있다가, 곧 밖에 사령들이 와 있는 것을 알고 일어나게 되기 때문에 이 장면에서는 춘향의 자탄이 길어질 수가 없다. 그러나 이 도령을 그리며 세월을 보내고 있는 춘향의 내면을 표현하는 데 반드시 긴 사설이 필요한 것은 아니다. 이 대목은 군더더기 없는 간결한 사설을 가지고 춘향의 내면을 절실히 표현함으로써 오히려 더 강렬한 인상을 남기고 있다. 그런데 사실 여기에는 시조의 차용이 기여한 바가 적지 않다. "바람도 쉬어 넘고 구름도 쉬어 넘는……"과 "이제라도 어서 죽어 삼월동풍 연자 되어……"는 각각 조선 후기에 널리 유행했던 시조에서 차용한 구절들이다. 시조에서는 사랑하는 임에 대한 간절한 그리움과 단 한 번만이라도 임을 보고 싶은 열망이 비유적으로 표현되었는데, 이러한 작품들을 차용함으로써 춘향의 내면을 효과적으로 그려낼 수 있었다.

참고문헌 신재효 판소리 사설집(강한영 교주, 민중서관, 1971), 춘향가-명창 장자백 창본(김진영·김현주 역주, 박이정, 1996), 춘향전 전집 2·4(김진영 외 편, 박이정, 1997), 판소리의 시조 수용에 관한 연구(이유진, 판소리연구29, 판소리학회, 2010), 김소희 춘향가(1977년 녹음, 서울음반, 1995), 김연수 춘향가(1967년 녹음, 신나라, 2007), 박봉술 춘향가(1971년 녹음, TOP, 2005), 성우향 춘향가(1980년대 녹음, 지구레코드, 2007), 최승희 춘향가(1980년 녹음, KBS미디어, 2005).

필자 이유진(李柳辰)

십장가

十杖歌

정의 〈춘향가(春香歌)〉 중 수청을 거부한 춘향이 변학도의 태형을 당하면서 1부터 10까지의 숫자를 두운으로 사용하여 자신의 정절을 주장하고, 수청 강요의 부당성을 폭로하며, 신관의 문제점을 지적하는 대목.

개관 〈십장가(十杖歌)〉는 춘향가의 눈대목 중 하나이다. 전집으로 묶인 춘향가 이본 109개 중 95개 이본에 실려 있는 중요 대목이다. 〈십장가〉는 춘향가 서사 전체에서 춘향의 항거가 춘향의 입을 통해 매우 직접적으로 드러나는 핵심적인 부분이라 할 수 있다. 〈십장가〉는 태형을 당하면서 각각의 숫자의 음을 빌어 춘향이 자신의 뜻을 드러내는 형식을 가지고 있다. 예를 들어 "일 채 낱 딱 붙이니, 일정지심 있사오니 이러하면 변하리오."와 같은 식이다. 이본에 따라 10에서 끝나는 경우도 있고, 15, 20, 25로 그 태형이 확대되는 경우도 찾아볼 수 있다.

내용 『조선창극사(朝鮮唱劇史)』에 따르면 〈십장가〉를 더늠으로 개발한 명창은 조기홍(趙奇弘)이다. 조기홍의 더늠은 지금 확인할 수 있는 〈십장가〉와 크게 다르지 않다. 초기의 춘향가로 볼 수 있는 유진한(柳振漢)의 「만화본춘향가(晩華本春香歌)」에는 〈십장가〉가 나타나지 않는데, 이를 통해 〈십장가〉

가 후대에 첨가된 것으로 예상해 볼 수 있다. 춘향의 정절이 춘향가 전체 서사 변이 과정에서 후대로 갈수록 강화되는 측면에서 볼 때 이 대목이 후대에 첨가되었다는 추정은 높은 설득력을 가진다. 〈십장가〉는 춘향의 정절과 항거가 뚜렷이 드러나는 대목이기 때문에 현재 창본 중 〈십장가〉가 빠져 있는 것은 없다. 하지만 〈십장가〉가 춘향가 전체 이본에서 다 비슷한 모습을 보이는 것은 아니다.

먼저 『남원고사(南原古詞)』와 같은 세책본 계열에서의 〈십장가〉는 창본의 것보다 사설이 매우 확장되어 있다. 〈십장가〉의 위치도 춘향이 매 맞기 전 신관에게 발악하는 대목에 설정되어 있어 대부분의 이본과 차이를 보인다. 〈십장가〉의 위치가 바뀐 것은 매를 맞으면서 노래한다는 것이 이면(異面)에 맞지 않기 때문일 수도 있지만, 〈십장가〉가 처음 생성될 때 항거하는 장면에 소위 〈수(數) 사설〉로 되어 있던 것이 극적 효과를 위해 후대에 매 맞는 장면으로 이동된 것으로도 생각해 볼 수 있다. 이 계열은 태형이 10대에서 더 이상 확장되지 않고 끝나고 있다.

완판본 계열의 〈십장가〉는 현재의 창본과 동일하게 태형과 함께 이루어지는 것으로 되어 있고, 완판 84장본이 가장 확장된 형태를 보여주고 있다. 이 계열의 〈십장가〉에는 관장의 무능함을 지적하는 내용이 포함되어 있는데 〈십장가〉에는 춘향 개인의 항거에서 춘향으로 대표되는 민중의 항거로 그 양상이 조금씩 바뀌는 모습을 확인할 수 있다.

『옥중화(獄中花)』 계열의 경우 춘향의 태형이 30장까지 확대되고 있다는 점에서는 완판본 계열과 유사하지만, 5장 이후부터는 『대전통편(大典通編)』의 상고대목이 들어가 있는 것이 특징이다. 즉 춘향의 항거가 '법적'인 문제로 확장되는 것이다.

창본 계열은 역시 전승 계열에 따라 서로 다른 모습을 보이고 있는데, 김세종제로 볼 수 있는 장자백 창본은 대체로 완판 33장본과 유사한 모습을 가지고 있다. 김세종제 계통의 조상현 창본과 성우향 창본은 사설은 『옥중화』 계열과 동일하고, 8장 사설은 장자백 창본과 전혀 다른 모습을 보이고 있어 주목된다. 즉 춘향이 변학도를 탐관오리로 비판하고 있지 않다. 정정렬제를 계승하고 있는 김여란·김연수·김소희 창본은 모두 동일한 모습을 보이는데, 다른 창자들의 〈십장가〉와는 다른 구성을 가지고 있다. 즉 춘향이 집장 사령에게 매를 맞으면서 실제로 신관 변학도와 대화하는 것처럼 구성되어 있다. 이는 〈십장가〉가 주요 눈대목이기 때문에 무대에서 자주 연행되는 것을 염두에 둔 구성으로 볼 수 있다.

신재효(申在孝)의 『남창춘향가』의 〈십장가〉는 비장미가 한껏 고조되다가 마지막 10대 째에서 여성의 성기를 뜻하는 비속어를 사용하여 극단적인 파탈을 보여주고 있는 것이 특징이다.

〈십장가〉는 춘향가 전체에서 가장 비장미가 높아지는 부분이다. 춘향의 수난이 가장 최고조에 이르는 부분이기 때문이다. 따라서 진양조장단이나 세마치장단과 같은 장단을 주로 사용하며, 창자는 자리에 앉아 비장미를 한껏 고조하는 형태의 발림을 보이는 경우가 대부분이다.

특징 및 의의 춘향가에서 〈십장가〉를 통해 춘향은 고난을 얻고 이 고난에 항거하여 열녀로 거듭날 수 있다. 따라서 이 항거의 의미는 매우 중요하다. 〈십장가〉에서 확인할 수 있는 춘향 항거의 의미는 크게 두 가지 측면에서 바라볼 수 있다. 먼저 춘향 개인의 사랑과 정절을 강조하는 측면이 있다. 즉 신분제의 모순을 지적하는 사회적인 의미보다는 개인적인 측면에서 애정과 정절의 문제를 당대 사회의 지배 이념인 유교 윤리에 빗대어 드러내고 이를 통해 신관에게 항거하는 것이다. 대표적인 계열로는 『남원고사』 계열이 있다. 『남원고사』 계열의 〈십장가〉에서 신관은 탐관오리라기보다는 아름다운 청춘남녀의 사랑을 훼방 놓는 방해꾼으로 드러날 뿐이다. 따라서 이러한 〈십장가〉에는 신분제의 모순과 같은 사회적 의미도 그리 크게 드러나지 않는다.

이와 대비되는 측면으로는 〈십장가〉를 통한 춘향의 항거가 사회적 의미를 획득하는 경우가 있다. 완판 84장본의 〈십장가〉가 대표적인데, 이 계열의 〈십장가〉에서 춘향은 신관 변학도가 일을 그대로 처리하지 못하는 무능한 사람으로, 학정에 능한 사람으로 그려내고 있다. 즉, 춘향과 이 도령의 사랑, 그리고 춘향의 정절이라는 개인적인 문제가 신관의 무능함과 학정이라는 사회적인 문제로 확대되기에 이른다.

하지만 이 두 가지 측면과 다른 양상의 〈십장가〉도 확인할 수 있는데, 이는 『옥중화』 계열이다. 『옥중화』 계열에서는 『대전통편』을 통한 상고대목이 등장하고 있는데, 이 부분은 현재 전승되고 있는 창본에서 많이 계승하고 있기도 하다. 『옥중화』 계열본이 보여주는 『대전통편』을 통한 법리 공방은 당대 춘향가 향유층이 춘향을 자신들과 같은 하나의 인격체로 인식하는 것에서 더 나아가 하나의 온존한 개인으로 인식하고, 그 개인의 권리가 법을 통해 보호받아야 한다는 인식을 보여주고 있다고 볼 수 있다. 하지만 이렇게 〈십장가〉가 법리를 통한 항거를 보이게 되면, 〈십장가〉가 가지고 있던 본래의 사회적 항거의 의미는 퇴색될 수밖에 없다. 오히려 『대전통편』 상고를 통한 〈십장가〉 구성은 춘향의 항거를 개인적인 의미, 즉 자신의 정절에 관한 것으로 한정짓게 한다. 이는 역시 춘향가가 시대에 따라 향유층의 요구에 귀를 기울인 결과로 볼 수 있다.

참고문헌 십장가 대목의 전승과 변이 양상 연구(김동건, 국어국문학151, 국어국문학회, 2009), 춘향전 십장가 연구—춘향 항거 의미의 변화 양상을 중심으로(서유

석, 한국고전연구20, 한국고전연구학회, 2009), 춘향전 이본의 생성과 변모 양상 연구(김석배, 경북대학교 박사학위논문, 1992), 판소리사 연구(김종철, 역사비평사, 1997), 평민 독자의 입장에서 본 춘향전의 주제(신동흔, 판소리연구6, 판소리학회, 1995).

필자 서유석(徐有奭)

옥중가

獄中歌

☞ 황릉묘, 쑥대머리

정의 〈춘향가(春香歌)〉 중 옥중 춘향의 정경과 심정이 묘사된 소리 대목.

개관 〈옥중가(獄中歌)〉는 춘향이 모진 매를 맞고 옥에 갇혀 있을 때 자신의 비참한 신세를 한탄하고 이 도령에 대한 그리움을 노래하는 〈옥중망부사(獄中望夫詞)〉와 춘향이 꿈속에서 황릉묘에 가서 이비(二妃), 녹주(綠珠) 등을 만나 정절을 칭송 받는 〈옥중몽유가(獄中夢遊歌)〉로 짜여 있다. 〈옥중망부사〉에는 〈옥방형상〉, 〈동풍가〉, 〈천지삼겨〉, 〈쑥대머리〉 등이 있는데, 창본에 따라 다르다. 〈옥중몽유가〉는 〈몽중가〉라고도 하는데, 후대에 첨가된 것으로 창본에 따라 없는 경우도 있다. 송흥록, 이날치, 한경석, 송재현, 임방울 등 역대 이름난 명창들이 〈옥중가〉에 뛰어났다.

내용 〈옥중망부사〉는 춘향이 옥에 갇혀 있을 때 자신의 비참한 신세를 한탄하고 이 도령에 대한 사무치는 그리움을 노래하고 있는 대목으로 「만화본춘향가(晩華本春香歌)」를 근거로 보면 18세기 중기에는 존재하지 않았던 대목인데, 후대에 이 도령에 대한 춘향의 애절한 그리움을 강화하기 위해 첨가된 것이다. 이 대목은 완판 29장본에 나오므로 늦어도 19세기 중기부터 존재하였고, 그 후 이 도령에 대한 춘향의 그리움을 강화하는 방향으로 지속적인 변모를 거듭하여 송흥록·박만순·이날치·한경석·송재현·임방울 등 당대 최고의 명창들이 더늠으로 삼았다.



춘향전 | 1982 | 국립중앙극장 공연예술박물관

〈옥중망부사〉에는 완판 29장본의 〈옥방형상〉(옥방형상 볼작시면 무너진 헌 벽이며……)을 비롯하여 〈동풍가〉(동풍이 눈을 녹여 가지가지 꽃이 피고……)와 〈천지삼겨〉(천지삼겨 사람 나고……) 그리고 〈쑥대머리〉(쑥대머리 귀신 형용……) 등 네 가지가 있다.

〈옥방형상〉은 〈옥중망부사〉의 초기 형태로 완판 29장본, 완판 33장본, 완판 84장본 등에 보인다. 대체로 춘향이 갇힌 옥방 형상과 옥에 갇힌 춘향의 모습, 죄 없이 옥에 갇히는 고난을 겪은 뒤 풀려난 주 문왕과 같은 성현들의 옛일을 들며 자신도 그들처럼 옥에서 풀려나 다시 세상 구경할 수 있기를 바라는 춘향의 심정, 이 도령의 소식 돈절을 안타까워하며 애타게 기다리고 있는 춘향의 심정으로 짜여 있다.

〈동풍가〉는 서편제 명창 이날치(李捺致, 1820~1892)의 더늠으로 이선유 창본, 박봉술 창본, 장자백 창본, 정광수 창본, 박순호 99장본 등에 보인다. 〈옥방형상〉과는 달리 목숨에 연연하는 춘향의 모습은 보이지 않고, 춘향은 계절이 바뀔 때마다 일어나는 사무치는 그리움을 노래하고 있다. 사설은 길게 확장된 것도 있고, 짧게 축약된 것도 있어 일정하지 않다.

〈천지삼겨〉는 고종 때의 서편제 명창 한경석(韓景錫)의 더늠으로 알려져 있는데, 김연수 창본·박동진 창본·김여란 창본·김소희 창본 등에 보인다. 〈천지삼겨〉는 특히 죽음에 임박한 처절한 춘향의 모습을 형장 맞아 죽은 귀신, 태장 맞아 죽은 귀신, 난장 맞아 죽은 귀신, 횡사 즉사 오사 죽은 귀신 등 온갖 귀신들이 등장하여 우는 귀신의 울음소리를 효과적으로 사용하여 극적 효과를 살리고 있다. 특히 귀신들의 울음 소리를 잘 구현한 송흥록의 더늠을 '귀곡성(鬼哭聲)'이라 하는데, 정노식(鄭魯湜)의 『조선창극사(朝鮮唱劇史)』에 송흥록이 '귀곡성'에 탈조하하여 어느 때 진주 촉석루에서 춘향가를 하는데 사면이 적요한 깊은 밤에 옥중가의 귀성(鬼聲)을 발하는 대목에 이르자 음풍이 슬 돌면서 수십 대의 촛불이 일시에 탁 꺼지고 반공에서 귀곡성이 은은히 나는 듯했다는 일화가 전한다. 〈옥방형상〉과 〈동풍가〉는 춘향의 내면적 심리를 형상화하여 비극성을 강화한 것이고, 〈천지삼겨〉는 춘향이가 처한 음울한 외면적 상황 제시를 통해 비극성을 강화하고 있다.

〈쑥대머리〉는 임방울의 더늠으로 신재효(申在孝)의 『남창춘향가』, 정광수 창본, 김소희 창본, 성우향 창본 등에 보인다. 〈옥중망부사〉 중에서 가장 후대에 개발된 것으로 춘향의 이 도령에 대한 애원 처절한 그리움을 간결한 사설로 형상화하였는데, 신재효가 창작하였을 개연성이 크다. 옥중의 춘향이 이 도령을 애타게 그리워하지만 일자 소식이 없으며, 춘향은 추월이 되어 임 곁에 가고자 하고, 꿈속에서나마 임을 보

고자 하나 꿈조차 이룰 수 없다. 춘향에게 연밥 따는 여인이나 뽕 따는 아낙네들이 부러움의 대상이 되고, 마침내 죽어 상사목이 되고 망부석이 되겠다고 하는 내용으로 짜여 있다.

성우향 창본과 김소희 창본·김연수 창본은 〈천지삼겨〉와 〈쑥대머리〉를 함께 수용하고 있고, 정광수 창본은 〈동풍가〉와 〈쑥대머리〉를 함께 수용하고 있어 〈옥중망부사〉의 변모 과정을 짐작할 수 있게 한다.

〈옥중몽유가〉는 19세기 중엽에 활동한 동편제 명창 박만순의 더늠으로 춘향이 옥중에서 홀연히 잠이 들어 꿈속에서 황릉묘에 가서 이비·농옥·녹주·척부인 등을 만나 정절을 칭송받고, 위로 받는 내용으로 짜여져 있다. 완판 33장본·완판 84장본·『옥중화(獄中花)』·장자백 창본·박동진 창본·김연수 창본·김여란 창본·성우향 창본 등에 보이는데, 성우향 창본은 이비만 등장하여 간략하다. 그리고 완판 29장본, 이선유 창본, 박봉술 창본, 김소희 창본에는 존재하지 않는다. 한편 신재효는 『남창춘향가』에서 "다른 가객 몽중가는 황릉묘에 갔다는데 이 사설 짓는 이는 다른 데를 갔다 하니 좌상 처분 어떨는지."라고 개입한 후 적강화소를 수용하여 〈황릉묘(黃陵廟)〉 사설을 〈천장전〉 사설로 개작하였다. 〈황릉묘〉 사설은 대부분 〈옥중망부사〉 뒤에 이어지는 데 비해 『남창춘향가』에서는 춘향은 매를 맞고 혼절한 상태에서 천장전에 가서 직녀성군을 만나, 이 도령과의 만남이나 그로 인한 모진 고난이 우연이 아니라 천상계의 질서에 따른 운명적인 것으로 이 고난만 겪고 나면 부귀영화를 누리다가 다시 천상계로 돌아오는 것으로 예정되어 있다는 것을 알게 된다. 〈천장전〉 사설은 춘향이 걱정하는 월매를 위로하기 위해 이야기하는 형식을 취하고 있는 것이 특징적이고, 구성상 〈황릉묘〉 사설보다 합리적이다.

특징 및 의의 현재 전하고 있는 〈옥중망부사〉 중에서 〈동풍가〉와 〈천지삼겨〉는 진양조장단에 계면조로 부르고, 〈쑥대머리〉는 중모리장단에 계면조로 부른다. 사설의 구체적인 내용은 다르지만 옥에 갇힌 춘향의 처참한 신세와 이 도령을 사무치게 그리워하는 애절한 모습을 여실하게 형상화하고 있다. 여러 차례 지평 전환을 겪었는데, '옥방형상→동풍가→천지삼겨→쑥대머리'로 세련되면서 신세자탄은 약화되고 이 도령에 대한 그리움은 강화되는 방향으로 지평 전환이 이루어졌다. 통시적으로는 변모가 이루어졌지만 공시적으로는 네 유형이 공존하고, 경우에 따라서는 두 유형이 함께 수용되기도 한다.

〈옥중몽유가〉는 고소설의 친숙한 지평인 황릉묘행 화소를 춘향가의 문맥에 맞게 변용한 것으로 춘향을 열녀의 화신으로 형상화하기 위한 문학적 장치이다. 신재효가 개작한 『남창춘향가』의 〈천장전〉 사설은 〈황릉묘〉 사설보다 구성상 합리적이지만 후대의 대부분의 창자들에게는 수용되지 못했다.

참고문헌 조선창극사(정노식, 조선일보사출판부, 1940), 증보 춘향전 연구(김동욱, 연세대학교출판부, 1976), 춘향전 비교연구(김동욱·김태준·설성경, 삼영사, 1979), 춘향전의 지평과 미학(김석배, 박이정, 2010), 춘향전의 통시적 연구(설성경, 서광학술자료사, 1994), 춘향전 전집1~3(김진영 외, 박이정, 1997).

필자 김석배(金奭培)

황릉묘

黃陵廟

☞ 옥중가, 쑥대머리

정의 〈춘향가(春香歌)〉 중 옥에 갇힌 춘향이가 꿈속에서 만고열녀 아황(娥皇)·여영(女英)의 사당인 황릉묘(皇陵廟)에 초대를 받아 역대 여러 열녀의 혼령으로부터 칭송과 위로를 받고 깨어보니 꿈이라는 내용의 대목.

개관 황릉묘는 소상강가에 있는 아황과 여영의 사당으로 상산사(湘山祠)라고도 한다. 아황과 여영은 순(舜)임금의 두 부인으로, 순임금이 남방을 순수를 하다가 창오산에서 병사하자 아황·여영도 따라서 소상강에 빠져 순절하였으며, 이를 기리는 황릉묘는 열녀의 상징으로 쓰였다.

〈옥중가(獄中歌)〉는 본래 두 부분으로 짜여 있다. 앞쪽은 보통 "춘하추동 사시절을……", "옥방형상 살펴보니……" 혹은 "동풍이 눈을 녹여……"로 시작하므로 〈동풍가〉 혹은 〈춘하추동〉이라고 하고, 뒤쪽은 "비몽사몽간에 장주가 호접되고……"로 시작되는 꿈속 장면이므로 〈몽중가〉, 〈황릉묘〉 또는 〈비몽사몽〉이라고도 한다. 〈옥중가〉의 내용은 대체로 춘향이 옥중에서 봄날 꾀꼬리 소리를 외롭게 듣는 장면으로부터 시작된다. 춘하추동을 보내면서 슬픔이 점점 심화되어 가고, 바디에 따라 밤중에 달을 쳐다보면서 임을 그리워하다가 환청으로 귀신 소리를 듣게 되는 '귀곡성(鬼哭聲)'을 넣어 더욱 비극성을 강조하기도 한다. 이윽고 비몽사몽간에 꿈속에서 황릉묘에 초대를 받아 아황·여영, 태임, 태사 등 역대 열녀를 만나 칭송과 위로를 받는 대목에 이르면 비극의 절정에 이른다. 이것은 평범한 여인 춘향이가 꿈속에서 절개를 지키다가 비극적으로 생을 마친 역사 속의 열녀들과 동석함으로써 만고열녀로서 재탄생한다는 설정이며, 춘향가 전체 구성 중에서도 〈황릉묘〉는 중요한 전환점을 이루는 장면이다.

내용 〈옥중가〉는 진양조장단 또는 세마치장단(빠른 진양조장단)으로 매우 길게 짜인 대목으로, 비극적인 장면이니만큼 모두 슬픈 계면조로 되어 있다. 장자백 소리책 『춘향가』를 보면 전반부 〈동풍가(춘하추동)〉는 진양조장단, 후반부 〈몽중가(황릉묘)〉는 세마치장단으로 짜여 있어 원래 김세종제

의 모습을 추정할 수 있다. 『조선창극사(朝鮮唱劇史)』에서는 〈동풍가〉를 이날치의 〈춘향자탄가(망부사)〉로, 〈몽중가〉를 박만순의 〈옥중가〉 중 〈춘향몽유가〉와 송재현의 〈옥중가〉로 각각 소개하고 있어 그들의 더늠임을 알 수 있다. 박만순은 송흥록의 제자이고, 송재현도 송흥록과 같은 집안이므로 〈몽중가〉는 송흥록의 '귀곡성'과도 관련이 있어 보인다.

〈옥중가〉는 매우 길기 때문에 김창환이나 송만갑은 유성기 음반에 앞부분 〈동풍가〉만 취입했고, 정응민제(조상현 창)에서는 〈동풍가〉를 축소하고 〈황릉묘〉 위주로 부른다. 한편 『이선유오가전집(李善有五歌全集)』에는 〈십장가〉 다음에는 〈동풍가〉를, 〈옥중상봉〉 앞부분에 〈황릉묘〉를 나누어 배치하기도 한다. 정정렬제에서는 〈동풍가〉 대신 진양조장단 "천지삼겨……"를 부르고, 이어 〈황릉묘〉를 진양조장단과 중모리장단 두 대목으로 나누어 구성한다. 『조선창극사』에는 한경석도 "천지삼겨……"를 불렀다 한다.

〈옥중가〉 본래의 모습은 이화중선의 〈동풍가〉와 〈몽중가〉 유성기 음반, 〈황릉묘〉는 심상건의 가야금병창 〈황릉묘(전·후편)〉 유성기 음반을 통해서 살펴볼 수 있다. 〈황릉묘〉 대목은 아황과 여영이 그들의 사당으로 춘향의 꿈 혼백을 초대하여, 태임(太任, 문왕의 모)·태사(太姒, 문왕의 비)·농옥(弄玉, 소사의 처)·녹주(綠珠, 석숭의 처)·왕소군(王昭君, 한 궁녀)·척부인(戚夫人, 한 고조의 비) 등 절개를 지키다가 한을 품고 죽은 여인들을 차례로 소개하면서 한자리에 앉힌 후 춘향을 칭송하고 위로한다는 내용으로 짜인다.

특징 및 의의 현대 판소리에서는 〈옥중가〉를 부를 때 〈동풍가〉와 〈황릉묘(몽중가)〉를 잇대어 길게 부르지 않고, 대부분 〈동풍가〉를 생략한 채 〈황릉묘〉 대목 위주로 부른다. 따라서 〈동풍가〉는 이미 부르지 않는 고제 더늠이거나 〈몽중가〉와는 별개의 더늠으로 인식되기도 한다. 그러나 〈옥중가〉는 본래 두 대목이 다 갖추어져야 완성된 구조가 된다. 즉 〈동풍가〉는 현실의 옥중인데 반해 〈몽중가〉는 환상적인 꿈속의 장면이므로 현실과 환상이라는 뚜렷한 대비 효과를 지니고 있다. 또한 〈동풍가〉에서는 보통 사람으로서의 춘향이 겪는 심리적 고통과 외로움이 그려지는 반면, 〈몽중가〉에서는 비범한 만고열녀로서의 춘향의 모습이 대조된다. 춘향의 꿈 혼백이 죽은 영혼들이 머무는 사당인 〈황릉묘〉를 찾는 일은 일종의 죽음의 체험이며, 이는 통과의례 혹은 죽음을 통한 재생이라는 신화적 모티프를 지니고 있다. 춘향가에서 〈황릉묘(몽중가)〉는 춘향이 보통사람에서 만고열녀로 재탄생하는 전환점이므로 구조적으로 빠질 수 없는 장면이다.

참고문헌 오가전집(김택수, 대동인쇄소, 1933), 조선창극사(정노식, 조선일보사, 1941), 춘향전 동풍가-상·하(이화중선, Columbia 40077-A·B), 춘향전 몽중가-상·하(이화중선, Regal C121-A·B), 춘향옥중자탄가(송만갑, 닙보노홍 K188A), 춘향전 황릉묘전편-상·하(심상건, Victor KJ-1054-A·B), 춘향전 황릉묘후편-상·하(심상건, Victor KJ-1057-A·B), Korean 젼라도·조션어 츈향가-상·하(김창환, VICTOR 42988-A·B).

필자 배연형(裵淵亨)

쑥대머리

☞ 옥중가, 황릉묘

정의 〈춘향가(春香歌)〉 중 춘향이 옥중에서 자신의 신세를 한탄하고 임에 대한 그리움을 노래하는 대목.

개관 〈쑥대머리〉는 옥중의 춘향이 임을 그리워하며 부른 〈옥중가(獄中歌)〉 중 하나이다. 〈쑥대머리〉는 옥중 춘향이 이 도령을 그리워하는 모습을 여실하게 그리고 있다. 중머리 장단에 계면조로 부른다. 일제강점기에 임방울(林芳蔚, 1905~1961)이 빼어나게 잘 불러 유성기 음반이 무려 일백만 장 이상 팔려나가 소위 '쑥대머리 신화'를 창조한 대목으로 유명하다.

내용 〈쑥대머리〉가 등장하는 가장 이른 시기의 춘향가는 신재효(申在孝)의 『남창춘향가』로, "쎡 무든 남누의상 쑥쎡머리 귀신 얼골 젹막 옥방 혼ᄌᆞ 안져 싱각나니 임ᄲᅮᆫ이라 보고지고 보고지고 (……) 싱젼 사후 이 원통을 알아 주리 뉘 잇스리 ᄋᆡ고ᄋᆡ고 셜운지고"와 같이 임방울이 부른 것과 사설이 거의 같다. 이로 미루어 보아 〈쑥대머리〉는 늦어도 19세기 후반에 등장한 대목임을 짐작할 수 있고, 신재효가 〈옥중망부사〉의 하나로 〈쑥대머리〉를 창작했을 개연성이 크다.

임방울은 〈쑥대머리〉를 부를 때마다 사설을 다소 다르게 불러 자료에 따라 사설의 출입이 있다. 〈쑥대머리〉의 사설은 대체로 다음과 같이 되어 있다.

> 쑥대머리 귀신 형용 적막 옥방 찬 자리에 생각난 것이
> 임뿐이라 보고지고 보고지고 한양 낭군 보고지고 오리정
> 정별 후로 일장수서를 내가 못 봤으니 부모 봉양 글공부에
> 겨를이 없어서 이러는가 여이신혼 금슬우지 나를 잊고
> 이러는가 계궁항아 추월같이 번듯이 솟아서 비취고저
> 막왕막래 막혔으니 앵무서를 내가 어이 보며 전전반측
> 잠 못 이루니 호접몽을 어이 꿀 수 있나 손가락에 피를
> 내어 사정으로 편지하고 간장의 썩은 눈물로 임의
> 화상을 그려볼까 이화일지춘대우에 내 눈물을 뿌렸으면
> 야우문령단장성에 임도 나를 생각할까. 추우오동엽락시에
> 잎만 떨어져도 임의 생각 녹수부용채련녀와 제롱망채엽의
> 뽕 따는 정부들도 낭군 생각은 일반이나 날보다는 좋은

팔자. 옥문 밖을 못 나가니 뽕을 따고 연 캐겠나 내가
만일에 임을 못 보고 옥중 원혼이 되거드면 무덤 근처 있는
나무는 상사목이 될 것이요 무덤 앞에 있는 돌은 망부석이
될 것이니 생전사후 이 원한을 알아 줄 이가 뉘 있더란
말이냐 퍼버리고 앉아 설리 운다. (중모리장단)
- 김연수 창본

옥중의 춘향이 이 도령을 애타게 그리워하지만 일자 소식이 없고, 그립다 못한 춘향은 추월이 되어 임 곁에 가고자 하고, 꿈속에서나마 임을 보고자 하나 그리움에 사무쳐서 꿈조차 이룰 수 없다. 춘향은 죽게 되면 상사목이 되고 망부석이 되겠다고 함으로써 이 도령에 대한 영원불변의 사랑을 다짐한다.

춘향가의 〈옥중가〉에는 〈쑥대머리〉를 비롯하여 완판 33장본 등에 있는 〈옥방형상〉, 장자백 창본 등에 있는 이날치의 더늠인 〈동풍가〉(동풍이 눈을 녹여……), 김여란 창본 등에 있는 한경석의 더늠인 〈천지삼겨〉 등이 있다. 오늘날 김소희 창본·성우향 창본·정광수 창본·김연수 창본 등에 〈쑥대머리〉가 나오는데, 김소희 창본과 성우향 창본에는 〈천지삼겨〉 대목 다음에 나오고, 정광수 창본에는 〈동풍가〉 다음에 나오며, 김연수 창본에는 기생 난향이 춘향에게 신관의 수청을 들도록 달래는 대목 뒤에 나온다.

특징 및 의의 표현상의 특징으로는 '보고지고 보고지고 ○○○○ 보고지고'와 같은 공식적 표현구를 이용하면서 백거이(白居易)의 「장한가(長恨歌)」에 나오는 '이화일지춘대우(梨花一枝春帶雨)'와 '야우문령단장성(夜雨聞鈴斷腸聲)', 이백(李白)의 「자야오가(子夜五歌)」와 「월녀사(越女詞)」 등의 시구를 원용하고 있다. 〈쑥대머리〉는 세 가지 대립 구조를 통해 춘향의 의지를 표현하고 있다. 첫째는 현실과 상상의 대립이 교체 반복되는 구조이고, 둘째는 하강과 상승의 이미지 대립이 교체 반복되는 구조이며, 셋째는 감금과 해방의 의미적 대립이 교체 반복되는 구조이다. 춘향가의 〈옥중가〉 중에서 가장 나중에 개발된 것으로 춘향의 이 도령에 대한 애원 처절한 그리움을 간결한 사설로 잘 형상화하였다.

참고문헌 임방울의 쑥대머리에 대한 담화론적 해석(김현주, 한국문학이론과비평45, 한국문학이론과비평학회, 2009), 증보 춘향전 연구(김동욱, 연세대학교출판부, 1976), 춘향전 비교연구(김동욱·김태준·설성경, 삼영사, 1979), 춘향전 전집 1~3(김진영 외, 박이정, 1997), 춘향전의 지평과 미학(김석배, 박이정, 2010), 판소리 더늠의 시학(정양, 문학동네, 2001).

필자 김석배(金奭培)

과거장

科擧場

정의 〈춘향가(春香歌)〉 중 이몽룡이 글공부에 힘써서 장원급제를 한 다음 암행어사를 제수 받아 역졸들을 데리고 남원으로 내려가는 내용의 대목.

개관 〈과거장(科擧場)〉 대목은 〈춘당시과(春塘試科)〉라고도 한다. 이몽룡의 글공부와 과거 시험, 장원급제 후 유가(遊街)와 암행어사 제수, 노정기와 역졸분발, 어사 변복 차림 등의 내용으로 짜이지만, 사설은 부르는 사람에 따라 조금씩 차이가 난다. 〈과거장〉 대목은 춘당대에서 과거 보는 부분을 뜻하지만, 소리로 짜일 때는 암행어사를 제수 받고 남원으로 내려 가면서 역졸분발하는 데까지를 자진모리 한 장단으로 길게 짜기 때문에 이 부분 전체를 의미한다. 또한 이렇게 자진모리장단을 길게 짜는 경우 잇대어 비교적 짧은 중모리장단 대목으로 전체를 마무리하기 때문에 중모리장단의 〈어사변복〉 또는 〈남원 초입〉까지, 즉 〈농부가〉 앞까지가 하나의 장면으로 포함될 수 있다. 판소리에서 자진모리장단을 길게 짜는 경우 짧은 중모리장단으로 뒤를 여미는 것이 일반적인 구성 방법이다. 『조선창극사(朝鮮唱劇史)』에는 이 대목이 고



과장 그림 | 김학수 | 국립민속박물관

종 무렵 성창렬(成昌烈)의 더늠으로 전한다. 김창환(金昌煥, 1854~1938) 역시 극장 무대에서 〈춘당시과〉와 〈어사남행(御使南行)〉 대목을 자주 불렀다. 유성기 음반에 김창환, 이동백(李東伯, 1866~1950), 김창룡(金昌龍, 1872~1943) 등의 녹음이 전한다. 슬픈 〈옥중가(獄中歌)〉 다음에 활기차고 씩씩한 〈과거장〉 대목이 배치되므로 장면 전환의 효과가 빼어나다.

내용 춘향가 중 〈과거장〉 또는 〈춘당시과〉 대목은 이몽룡이 과거 시험에서 장원급제를 하는 과정을 노래하는 대목인데, 조선시대 과거장과 삼일유가의 풍속을 매우 구체적으로 묘사하고 있다. 과거 시험은 창경궁 안에 있는 춘당대(春塘臺)에서 이루어졌기 때문에 춘향가에서는 시제(試題)를 '춘당춘색고금동(春塘春色古今同)'이라고 하는 경우가 많다. 〈과거장〉은 화려한 궁중의 모습이나 여러 제도, 문물, 인물, 지명 등 많은 내용을 나열하기 때문에 자진모리장단으로 짜인다. 처음에는 비교적 여유 있고 화평하게 부르다가 장원급제에 이르면 기세등등하게 부르며, 노정기는 빠른 자진모리장단으로 촘촘하게 엮는 것이 일반적인 구성이다. 자진모리장단이 길게 이어지므로 중간에 짧은 아니리를 넣기도 하지만 〈역졸분발〉까지 자진모리장단으로 이어지며, 〈어사변복〉이나 〈남원 초입〉 장면은 중모리장단으로 짜서 전체 대목을 여미게 된다. 김연수는 춘향가를 새로 짜면서 장면을 세분하여 '과거장(자진모리장단)-암행어사 제수(중모리장단)-노정기(휘모리장단)-역졸분발(자진모리장단)-어사 행장(중모리장단)' 등 다섯 장면으로 확대하기도 했다.

〈과거장〉은 부르는 사람에 따라 사설의 차이가 많다. 대체로 "이몽룡씨 좋아라 과거 보러 들어간다."로 시작되는 사설은 먼저 이몽룡의 글공부나 차림새, 필낭·먹수건 따위의 소지품을 묘사하는데, 이 계통은 김창룡이나 이동백 같은 고제 판소리에서 보인다. 그에 반해 "서책을 품에 품고…"로 시작하면서 바로 과거장의 일산이나 차일, 위엄 있는 관원을 묘사하는 사설은 김세종 계열인 장자백 소리책과 정권진의 보성소리, 정정렬제 춘향가 등에서 나타난다.



과거급제 | 평생도 8폭 병풍 | 국립민속박물관

특징 및 의의 현재 전해지는 판소리 다섯마당 가운데 조선시대 사회의 모습이 가장 사실적으로 그려지는 작품이 춘향가이다. 〈과거장〉 대목은 조선시대에 춘당대에서 실시되던 과거장의 모습이 매우 사실적으로 그리고 있으며, 이어지는 삼일유가 부분 역시 평생도(平生圖)에 그려지는 것과 동일하다. 또한 "남대문 밖 썩 내달아……"로 시작되는 남원까지의 노정기 역시 실제 옛 지명을 사실대로 열거하고 있다.

참고문헌 조선창극사(정노식, 조선일보사출판부, 1941), 춘향가 심청가 소리책(배연형 엮음, 동국대학교출판부, 2008), 팔도명창가곡평(장안과객, 삼천리, 1934. 7), 고대소설 춘향전 과거보난데-3(이동백·김추월·신금홍·이흥원, 일츅죠선소리판 K606-A), 고대소설 춘향전 춘향수절 옥중가-2(이동백·김추월·신금홍·이흥원, 일츅죠선소리판 K605-B), 창극 춘향전-26(재봉편)(이화중선·김창룡·오비취·권금주, Columbia 40552), 춘당시과(김창환, Victor 49092-A·B).

필자 배연형(裵淵亨)

만복사불공

萬福寺佛供

정의 〈춘향가(春香歌)〉 중 암행어사 이몽룡이 도중에 춘향 소식을 들은 후 만복사(萬福寺)를 찾아 노승들이 춘향을 위해

재를 올리는 광경을 구경하는 대목.

개관 〈만복사불공(萬福寺佛供)〉 대목은 암행어사를 제수 받은 이몽룡이 남원 행차 도중에 방자를 만나 춘향 소식을 듣고 난 뒤, 만복사에 잠깐 들러 이 절의 노승들이 불공을 드리는 것을 구경하는 장면이다. 현행 춘향가에는 김연수바디에만 들어 있으며, 중모리장단으로 짜여 있다. 김연수바디에 따르면, 원래 월매가 만복사에 시주를 하고 불공을 드린 인연으로 춘향을 낳았는데, 스님들이 옥에 갇힌 춘향의 무사를 기원하며 재를 올리는 것이다. 처음에는 스님들이 재를 올리는 광경을 묘사하고, 가운데 "나무아미타불" 하는 염불 소리와 이몽룡을 전라 감사나 전라 어사로 점지해 달라는 발원이 이어진다. 조선 유교 사회에서 사대부 신분의 이몽룡이 직접 절에서 재를 올리기가 어렵기 때문에 노승들이 재를 올리는 것을 구경하는 상황으로 그려진다. "내가 우리 선영 덕인 줄 알았더니 부처님의 덕이 반절이나 되는구나." 하는 식으로 에둘러 표현하고 있으며, 돈 천 냥을 시주하는 것으로 되어 있다.

『조선창극사(朝鮮唱劇史)』에서는 〈만복사불공〉 대목을 공주 출신의 중고제 명창 황호통(黃浩通)의 더늠으로 소개하고 있어서 옛날 더늠임을 알 수 있지만, 현대 판소리에서는 대부분 불리지 않는다.

내용 춘향가의 이본에는 암행어사가 남원으로 내려가는 도중에 일어나는 몇몇 에피소드가 들어 있다. 그런 대목으로는 암행어사가 초동 목수의 노래를 잘못 알아듣고 춘향이가 죽은 줄로 오해하고 남의 초분에 가서 통곡하는 대목(장자백 소리책, 『별춘향전』 75장 경상대본, 『별츈향젼이라』 73장 박순호본), 암행어사와 농부들 담배 재담(『츈향가』 68장 박순호본), 지자군(持字軍, 방자 재담과 춘향 편지), 만복사불공(『옥중화(獄中花)』), 그리고 옥중 춘향 봉사점괘(경판본 춘향가, 『옥중화』, 정광수 창본 춘향가) 등이 있다. 현대 판소리에서는 농부가와 지자군이 축소된 형태로 불리며, 다른 삽화는 바디에 따라 선택적으로 불리거나 제외되었다. 다만 김연수는 이런 대목을 두루 가져다가 새로 짜서 부른다. 이런 대목은 대부분 아니리 위주로 짜는 재담 소리인데, 조선조(朝鮮祖) 판소리의 재담 소리적 면모를 보여준다. 20세기 초에 판소리가 극장과 같은 공공장소에서 공연되면서 판놀음에서 음악회로 성격이 바뀌었고, 녹음 과정에서는 음악성 위주로 압축되면서 아니리로 길게 늘이는 재담 소리 대목이 대부분 사라졌다. 〈만복사불공〉 대목이 나타나는 소리책이나 음반 자료는 없고, 소설 『춘향전(春香傳)』의 일부 이본에서 나타난다. 김연수가 다시 짜서 부른 소리는 『옥중화』나 『조선창극사』의 사설과 거의 같지만, 춘향의 집을 '남원부 봉죽면 강선동'을 '남원부내 향교리'로 고치는 등 사설을 약간 다듬은 것으로 보인다.

특징 및 의의 만복사는 남원시 서쪽 왕정동에 있던 절로, 광한루에서도 멀지 않은 곳이다. 지금은 폐사지로 남아 있지만, 김시습의 『금오신화(金鰲新話)』「만복사저포기」의 무대가 된 유서 깊은 절이다. 암행어사가 남원 입구의 만복사를 구경하는 것은 이야기의 구성상 자연스런 일이고, 또한 사실성을 높여주기에도 충분한 설정이다. 조선시대에는 많은 명창들이 사찰에서 독공을 하였으므로 범패나 화청 같은 불교 음악이 자연스럽게 판소리에 수용되었고, 민간에서도 많은 향유층이 있었을 것으로 짐작된다. 그러나 개화기 이후 춘향의 신분 상승과 유교 이념의 교조적 강조 등으로 인해 많은 재담 소리나 불교적 내용이 현행 춘향가에서는 대부분 사라졌다.

참고문헌 옥중화(이해조, 보급서관, 1912), 조선창극사(정노식, 조선일보사출판부, 1940), 창본 춘향가(김연수, 국악예술학교출판부, 1967), 춘향가 심청가 소리책(배연형 엮음, 동국대학교출판부, 2008).

필자 배연형(裵淵亨)

농부가

農夫歌

☞ 방아타령

정의 〈춘향가(春香歌)〉 중 어사가 남원으로 들어가는 길에 우연히 듣게 되는 농부들의 노래들로 이루어진 소리 대목.

개관 〈농부가(農夫歌)〉는 남원 농부들이 모를 심으며 부르는 노래들로 이루어져 있다. 이 노래들은 실제로 호남 지방에서 농부들이 모심을 때 부르는 민요인 〈상사소리〉를 차용하여 만든 삽입민요들로, 후렴구와 형식이 원민요와 유사하다. 〈농부가〉 한 대목은 대개 중모리장단의 삽입민요 한 편과 중중모리장단 또는 자진모리장단의 삽입민요 한두 편으로 이루어지며, 느린 장단에서 시작해 빠른 장단으로 넘어가



춘향전 | 1981 | 국립중앙극장 공연예술박물관

는 것이 일반적이다. 호남 지방에서는 모심을 때 대개 느린 〈상사소리〉와 자진 〈상사소리〉를 연달아 부르는데, 그러한 풍습이 〈농부가〉에 그대로 수용되었다고 볼 수 있다. 〈농부가〉는 거의 모든 춘향가 창본과 소설본에 포함되어 있고, 그 내용이 매우 풍부한 것으로 미루어 춘향가 중에서도 특별히 인기가 높은 대목이었음을 알 수 있다. 이 대목은 20세기 전반에 공연 및 음반 레퍼토리로 각광을 받기도 했다.

내용 정노식(鄭魯湜, 1899~1965)의 『조선창극사(朝鮮唱劇史)』에 의하면 송만갑의 더늠 〈농부가〉가 당대에 유명했다고 하는데, 〈농부가〉의 유래는 훨씬 오래 전으로 거슬러 올라간다. 장자백 창본은 물론이고, 19세기 전반 춘향가의 모습을 반영하고 있는 『남원고사(南原古祠)』에도 〈농부가〉 대목이 있다. 유진한(柳振漢)이 지은 「만화본춘향가(晩華本春香歌)」에 어사가 한 농부에게서 춘향의 소식을 듣는 내용이 있는 것으로 미루어, 〈농부가〉 대목이 춘향가의 형성 초기에 만들어졌음을 짐작해 볼 수 있다.

〈농부가〉 대목의 삽입민요들은 메기는 소리와 받는 소리의 교대로 이루어진 선후창 민요의 형식을 모방하고 있으며, 메기는 소리에 해당되는 후렴구는 "여어루 상사뒤요." 및 "얼널널 상사뒤요."로 거의 고정적이다. 후렴구 사이에는 다양한 종류의 노랫말들이 들어가는데, 이들은 기존 민요의 노랫말, 춘향가의 문맥에 맞게 창작한 노랫말, 교훈 가사에서 차용한 노랫말 등으로 분류된다. 이 중에서 춘향가의 문맥에 맞게 창작한 노랫말은 남원 농부들이 모심는 소리를 부르다가 즉흥적으로 만들어서 덧붙이는 노랫말에 해당된다. 남원 농부들은 이 노랫말을 통해 남원부사의 그릇된 정사를 비판하고, 공명정대한 어사의 출현에 대한 염원을 드러내며, 춘향의 억울한 사정을 널리 알린다.

교훈 가사에서 차용한 노랫말은 장자백 창본, 박기홍 창본, 이선유 창본, 『조선창극사』에 실린 송만갑의 더늠 등에서 발견된다. 장자백 창본과 이선유 창본에는 퇴계 이황이 지었다고 전하는 〈상저가(相杵歌)〉를 차용한 노랫말이 포함되어 있고, 박기홍 창본과 송만갑 더늠에는 〈장부사업가〉를 차용한 노랫말이 포함되어 있다. 교훈 가사에서 차용한 노랫말은 민요와 이질적이고 춘향가에서 특별히 담당하는 기능도 없기 때문에 후대에는 널리 전승되지 않았다. 다만 박봉술의 〈농부가〉에 장자백 창본 및 이선유 창본에 있는 것과 같은 유형의, 〈상저가〉에서 차용한 노랫말이 남아 있을 뿐이다.

특징 및 의의 〈농부가〉 대목은 작품의 주요 등장인물이 아닌 이름 없는 농부들이 부르는 노래들로 이루어졌지만, 춘향가의 모든 바디에 포함되어 있을 정도로 중요성이 크다. 어사가 남원으로 들어가는 길에 농부들이 부르는 노래를 듣고 신관사또의 횡포와 춘향의 절행에 대해 알게 되기 때문에 〈농부가〉는 춘향가의 서사적 전개에 있어서 의미 있는 기능을 담당한다. 그러나 〈농부가〉가 갖는 가장 큰 의의는 공연 현장에서 이 대목이 담당하는 기능에 있다. 〈농부가〉는 보통 중모리에서 중중모리, 자진모리로 장단을 바꾸어 가며 가창하는데, 점점 빨라지는 노래의 속도와 규칙적으로 반복되는 〈상사소리〉의 후렴구가 매우 흥겨운 느낌을 자아낸다. 이처럼 흥겨운 노래를 길게 엮어 부름으로써, 이별대목 이후 계속 고조되었던 긴장을 풀어주고 청관중으로 하여금 행복한 결말에 대한 기대감을 갖도록 하는 것이 이 대목이 공연 현장에서 담당하는 주된 기능이다.

청관중의 참여라는 측면에서도 〈농부가〉는 주목할 만한 대목이다. 〈상사소리〉와 같은 선후창 민요는 본래 한 사람이 앞소리를 메기고 여러 사람이 함께 뒷소리를 받는 방식으로 가창하기 때문에, 〈농부가〉가 연행될 때 공연 현장에 모인 청관중이 후렴구를 따라 불렀을 가능성이 매우 높다. 이처럼 청관중이 가창에 참여하기 쉬운 대목으로 〈심청가(沈淸歌)〉의 〈방아타령〉이 있다.

참고문헌 만화본춘향가 연구(김석배, 문학과언어12, 문학과언어연구회, 1991), 신재효 판소리 사설집(강한영 교주, 민중서관, 1971), 이선유 오가전집 역주(최난경 역주, 박이정, 2008), 조선창극사(정노식, 조선일보사출판부, 1940), 춘향가-명창 장자백 창본(김진영·김현주 역주, 박이정, 1996), 춘향전 전집 1~4(김진영 외, 박이정, 1997), 판소리 삽입민요의 존재양상과 차용경로(이유진, 서울대학교 석사학위논문, 2006), 판소리 청관중의 가창참여 방법에 대한 고찰(이유진, 판소리연구 22, 판소리학회, 2006), 김소희 춘향가(1977년 녹음, 서울음반, 1995), 김연수 춘향가(1967년 녹음, 신나라, 2007), 박봉술 춘향가(1971년 녹음, TOP, 2005), 성우향 춘향가(1980년대 녹음, 지구레코드, 2007), 최승희 춘향가(1980년 녹음, KBS미디어, 2005).

필자 이유진(李柳辰)

춘향편지

정의 〈춘향가(春香歌)〉 중 옥중의 춘향이 한양 이몽룡에게 보낸 편지를, 어사가 된 이몽룡이 남원으로 내려오는 도중에 보게 되는 내용의 대목.

개관 〈춘향편지〉 대목은 대부분의 춘향가에 들어 있는 대목이다. 하지만 이 대목은 춘향가 전승과정에서 창자나 청자에게 매우 인상적인 대목으로 기억되지는 않았던 것 같다. 이른 시기의 자료인 유진한(柳振漢)의 「만화본춘향가(晩華本春香歌)」에는 이 대목이 기록되어 있지 않다. 정노식(鄭魯湜)의 『조선창극사(朝鮮唱劇史)』에서는 동편제 강재만(姜載萬) 명창의 특장으로 간단하게 언급하고 있다.

〈춘향편지〉는 이미 어사가 되어 남원으로 향하는 이몽룡에



춘향전 | 1981 | 국립중앙극장 공연예술박물관

게 전달된다. 그렇기에 이 대목은 춘향의 위기나 절망을 극대화하기보다는 오히려 위기에 처해 절망하면서도 이몽룡을 걱정하고 그의 미래를 축원하는 춘향의 사랑, 춘향의 마음을 드러내고 있다. 또한 춘향의 사랑에 대한 진정성을 알게 된 이몽룡의 감동을 드러내고 있기도 한다.

내용 〈춘향편지〉 대목은 어사가 된 이몽룡이 남원으로 향하면서 민정을 탐문하는 과정에 배치되어 있다. 이몽룡은 남원으로 향하는 도중에 춘향편지를 가지고 한양으로 향하는 급주(急走) 아이를 만나 춘향의 편지를 보고는 급주 아이의 한양 행을 막는다. 민정 탐문 과정에서 이몽룡은 춘향이 변학도의 수청을 거부했으며, 이로 인해 춘향이 죽을 위기에 처하게 되었음을 알게 된다. 또한 춘향의 편지 내용을 통해 자신을 향한 춘향의 사랑이 얼마나 진정한 것인가를 알게 된다.

〈춘향편지〉 대목에서 춘향의 편지 내용은 공통적으로 이몽룡에 대한 그리움, 자신이 처한 상황, 이몽룡에 대한 축원으로 이루어져 있다. 하지만 이본에 따라 만남을 바라는 소망을 드러내고 있는 텍스트가 있는가 하면, 자신의 죽음을 기정사실화하고 자신의 죽음 이후 홀로 남게 될 월매를 당부하는 텍스트(신재효본, 완판 84장본, 장자백 창본, 『옥중화(獄中花)』)도 있다. 만남을 염원하는 텍스트 중에는, '살려달라.'라는 바람을 담은 내용의 텍스트(이명선본, 완판 33장본, 완판 29장본)도 있으며, 자신의 설치(雪恥)를 당부하는 텍스트(동양문고본, 동경대본)도 있다. 이런 텍스트들은 삶에 대한, 혹은 자신의 분노에 대한 춘향의 진솔한 감정을 표현하고 있다고 할 수 있다.

특징 및 의의 〈춘향편지〉 대목은 '춘향의 마음과 이몽룡의 마음을 어떻게 표현할 것인가?', '춘향의 편지를 이몽룡이 어떻게 보도록 할 것인가?', '이몽룡과 급주 아이의 관계를 어떻게 설정할 것인가?', '어사의 정체를 급주 아이가 알도록 할 것인가? 어사의 정체를 안 급주 아이를 어떻게 처리할 것인가?' 등과 같은 서사적 쟁점을 내포하고 있으며, 이러한 서사적 쟁점을 어떻게 처리하느냐에 따라 텍스트의 성격과 특징이 구현되게 된다.

이 가운데 가장 대표적인 서사적 쟁점은 '급주 아이와 이

몽룡의 관계 설정'이다. 이몽룡과 급주 아이를 초면으로 설정한 텍스트에서는, 이몽룡이 당나라 시인 장적(張籍)의 시 「추사(秋思)」의 한 구절("행인임발우개봉(行人臨發又開封)")을 내세워 급주 아이에게 편지를 보자고 요청한다. 급주 아이가 이몽룡을 모르기 때문이다. 하지만 이해조의 『옥중화』는 급주 아이인 방자를 알아보지 못하도록 한 것은 광대의 망발이라고 하면서, 방자가 이몽룡을 알아보고 문안한 후 편지를 내보이게 한다. 이렇게 하면 급주 가는 아이가 자신의 신세를 한탄하면서 춘향의 처지를 언급해야 하는 일도, 이를 듣고 노상에서 남성이 외간 여자의 편지를 보자고 하는 일도 필요 없게 되는 것이다. 『옥중화』 이후 〈춘향편지〉 대목은 이 두 계열로 분화된 것으로 보인다.

〈춘향편지〉 대목의 또 다른 주요한 서사적 쟁점은 어사의 정체를 알게 된 급주 아이(방자)를 어떻게 처리해야 할 것인가이다. 그 처리의 방식은 다양한데, 함구를 명령하고 헤어지기도 하고, 함께 데리고 가기도 하며, 어사출두 이전까지 옥에 가둬놓기도 한다.

참고문헌 조선창극사(정노식, 조선일보사출판부, 1940), 춘향전 비교연구(김동욱, 삼영사, 1979), 춘향전의 구성 양상과 주제 해석과의 상관성(김현양·이다원, 춘향전 연구의 과제와 방향, 설성경 외, 국학자료원, 2003), 춘향전 전집(김진영 외, 박이정, 1997).

필자 김현양(金賢陽)

박석티

정의 〈춘향가(春香歌)〉 중 어사가 남원 지경에 있는 박석고개에 올라 남원 풍경을 내려다보고 춘향 집을 찾아가는 내용으로 이루어진 소리 대목.

개관 〈박석티〉는 춘향과의 약속을 가슴에 품고 남원으로 돌아온 어사의 감회를 그린 서정적 대목이다. 남원의 풍경과 춘향 집을 바라보는 어사의 시선에는 지나간 세월에 대한 회한과 춘향에 대한 연민이 가득 담겨 있다. 이 대목은 전체를 다진양조장단으로 짜서 부르되, 어사가 남원 풍경을 바라보는 내용으로 이루어진 전반부는 유장한 느낌의 우조로, 어사가 퇴락한 춘향 집 안팎을 둘러보는 내용으로 이루어진 후반부는 애잔한 느낌의 계면조로 부르는 것이 일반적이다. 현전 춘향가의 모든 바디에 이 대목이 포함되어 있는데, 동편제 계열과 서편제 계열의 내용이 약간 다르다.

내용 〈박석티〉 대목이 누구의 더늠인지에 대해서는 알려진 바가 없다. 그러나 19세기 전반 춘향가의 모습을 반영하고 있는 『남원고사(南原古祠)』에 이 대목이 있는 것으로 보아, 아마도 춘향가의 형성 초기에 이 대목이 만들어졌으리라 짐작된다. 유진한(柳振漢)이 지은 「만화본춘향가(晩華本春香歌)」에도 어사가 춘향 집을 찾아가 퇴락한 집 안팎을 둘러보는 내용이 있다.

〈박석티〉 대목의 내용은 유파에 따라 약간 차이가 있다. 현재 전승되고 있는 동편제 계열 사설의 원형은 장자백 창본에서 찾아볼 수 있는데, 어사가 박석티에 올라 남원 산천을 내려다보는 장면, 남문 밖으로 나가 광한루와 오작교, 춘향과 이별하던 숲을 바라보는 장면, 황혼을 기다려 춘향 집을 찾아가 집 안팎을 둘러보는 장면, 춘향 모가 정화수를 들고 후원으로 들어가 춘향을 살려 달라고 치성 드리는 장면 등 네 개의 장면으로 짜여 있다. 이 사설은 송만갑바디와 정응민바디를 통해 전승되었는데, 송만갑바디를 물려받은 박봉술의 〈박석티〉에서는 세 번째 장면이 생략되고 후반부가 빠르게 전개된다. 한편, 정응민바디를 물려받은 성우향(成又香)의 〈박석티〉에는 위의 네 장면들이 모두 포함되어 있지만, 세 번째 장면이 상당히 간소한 편이다. 『조선창극사(朝鮮唱劇史)』에 의하면 중고제 명창 백점택이 이 대목을 잘 불렀다고 하는데, 그의 사설도 장자백 창본의 사설과 유사하다. 다만 춘향모(春香母)가 치성을 다 드린 다음 방으로 들어간다는 설정에서 차이가 나타날 뿐이다.

서편제 계열 사설은 동편제 계열 사설과 크게 다르지 않지만, 어사가 춘향 집을 찾아가는 장면 앞에 어사가 북문 안으로 들어가 서리와 역졸들을 만나는 장면이 추가된다는 점에서 차이가 나타난다. 정광수의 〈박석티〉는 어사가 박석티에 올라 남원 산천을 내려다보는 장면, 광한루와 오작교를 바라보는 장면, 서리와 역졸들을 만나는 장면, 춘향 집을 찾아가 집 안팎을 둘러보는 장면, 춘향모가 후원에서 치성 드리는 장면 등 다섯 개의 장면으로 구성되어 있다. 정정렬(丁貞烈)의 〈박석티〉는 어사가 박석티에 올라 남원 산천을 내려다보는 장면, 광한루와 오작교와 숲을 바라보는 장면, 서리와 역졸들을 만나는 장면, 춘향 집을 찾아가 춘향모가 후원에서 치성 드리는 광경을 목격하는 장면 등 네 개의 장면으로 구성되어 있다. 〈박석티〉 대목을 가장 풍부하게 전승한 이는 김연수인데, 그는 서편제 계열 사설의 다섯 장면을 모두 수용하되, 어사가 춘향 집을 찾아가 집 안팎을 둘러보는 장면과 춘향 모가 후원에서 치성 드리는 장면을 크게 확장하였다.

특징 및 의의 〈과거장〉 대목부터 결말부까지 춘향가는 이 도령 중심으로 전개되는데, 〈박석티〉는 그 한가운데 위치하면서 어사가 되어 돌아온 이 도령의 내면을 보여 주는 기능을 담당한다. 변함없는 남원의 산천을 바라보며 옛 기억을 떠올리고, 춘향을 처음 만난 광한루와 춘향과 이별하던 숲을 바라보

며 지난 세월을 아쉬워하는 그의 독백이 애타는 그리움을 억누른 채 이 날이 오기만을 기다려 온 그의 진심을 말해 준다. 무너지고 일그러진 춘향 집의 형상을 찬찬히 살펴보는 그의 섬세한 시선은 마치 상처투성이가 된 춘향의 몸과 마음을 살뜰히 어루만지는 듯하다. 춘향의 이름을 불러 그녀를 향한 그리움을 격렬히 토로하는 대신 그녀와의 추억이 어려 있는 장소들의 이름을 하나씩 불러 보고, 당장 옥으로 달려가 춘향을 끌어안는 대신 그녀가 살던 집을 찾아가 퇴락한 모습을 조용히 살펴보는 그의 태도에서 한층 성숙해진 남자의 사랑이 엿보인다. 한양으로 떠난 후 편지 한 장 없었던 이 도령이 과연 춘향을 생각하고 있었겠느냐는 의문을 깨끗이 풀어 주는 대목이다.

참고문헌 만화본 춘향가 연구(김석배, 문학과언어12, 문학과언어연구회, 1991), 조선창극사(정노식, 조선일보사출판부, 1940), 춘향가-명창 장자백 창본(김진영·김현주 역주, 박이정, 1996), 춘향전 전집 2·5(김진영 외 편, 박이정, 1997), 신재효 판소리 사설집(강한영 교주, 민중서관, 1971), 김연수 춘향가(1967년 녹음, 신나라, 2007), 박봉술 춘향가(1971년 녹음, TOP, 2005), 성우향 춘향가(1980년대 녹음, 지구레코드, 2007), 정정렬 박석티를 넘어서(1930년 녹음, 킹레코드, 1995), 최승희 춘향가(1980년 녹음, KBS미디어, 2005).

필자 이유진(李柳辰)

춘향모 어사 상봉 대목

정의 〈춘향가(春香歌)〉 중 어사가 되어 남원에 당도한 이몽룡이 춘향의 집으로 찾아가 월매와 만나는 내용의 대목.

개관 〈춘향모 어사 상봉 대목〉은 모든 춘향가 텍스트에 빠짐없이 들어 있다. 18세기 중반의 텍스트인 유진한(柳振漢)의 「만화본춘향가(晩華本春香歌)」에는 이몽룡이 춘향의 집을 찾아가는 장면부터 월매와 만난 후 옥중 춘향을 만나러 가는 내용이 형상화되어 있다. 이를 통해 유진한이 살았던 당시의 춘향가에도 이 대목이 있었음을 알 수 있다. 하지만 유진한의 '춘향가 한시'는 월매의 곤경과 자식 사랑에 대한 감동을 시적 화자인 이몽룡의 시선으로만 전달하고 있어, 초라한 행색으로 나타난 이몽룡을 바라보는 월매의 시선은 전혀 표출되지 않고 있다.

오늘날 전해지고 있는 춘향가 텍스트는, 텍스트마다 다소의 출입은 있으나 이몽룡을 바라보는 월매의 시선에다 춘향의 몸종인 향단의 시선까지 담아내고 있다. 〈춘향모 어사 상



열녀 춘향 | 1997 | 국립중앙극장 공연예술박물관

봉 대목〉은 이몽룡이 어사출두 이전에 춘향과 만나기 위한 과정으로 설정된 것이지만, 걸인으로 나타난 이 어사의 정체를 모르는 월매와 향단의 발화와 행동을 통해 수용자인 청자에게 서사적 흥미를 불러일으키는 기능을 하는 대목이기도 하다.

내용 〈춘향모 어사 상봉 대목〉은 〈춘향편지〉 대목과 〈옥중상봉(獄中相逢)〉 대목 사이에 배치되어 있다. 이몽룡은 어사가 되어 남원으로 향하는 도중 민정을 탐문하면서 춘향이 위기에 처하게 되었음을 알게 된다. 이몽룡은 어사출두 이전에 옥중의 춘향을 만나기 위해 춘향의 집을 찾고 월매와 향단을 만나게 된다.

〈춘향모 어사 상봉〉 대목은 이몽룡의 시야에 들어온 춘향 집에 대한 묘사로부터 시작된다. 이몽룡의 시야에 들어온 춘향 집은 쓸쓸하고 적막하고 낡은 이미지로 묘사되는데, 이는 춘향과 이별한 시간의 경과를 의미하는 것이면서 동시에 춘향 일가의 처지를 환기하는 것이기도 하다. 그 다음은 이몽룡이 과거에 급제하기를 기원하는 월매의 목소리를 전달한다. 대부분의 텍스트에는 자신의 과거 급제를 '조상 덕'이 아니라 '월매 덕'이라고 하는 이몽룡의 독백이 들어 있다. 이몽룡이 자신의 과거 급제 사실을 숨기고 걸인 행세를 하는 것도 공통적이다.

하지만 이에 대한 월매의 반응과 행동은 다양한데, 걸인이 아닐 것이라고 하면서 이몽룡에게 신뢰를 보내는 텍스트(신재효본)와 걸인이 된 이몽룡에게 절망하고 탄식하며 박대하는 텍스트(『남원고사』, 84장본 『열녀춘향수절가』, 장자백본, 『옥중화』)로 크게 구분할 수 있다. 물론 주류는 후자이다. 이는 이몽룡의 정체를 모르는 월매의 반응과 행동이 수용자인 청자에게 흥미를 주기 때문일 것이다.

특징 및 의의 〈춘향모 어사 상봉 대목〉의 가장 큰 서사적 쟁점은 '월매가 걸인으로 온 이몽룡에게 어떤 반응과 행동을 보이는가?'이다. 〈춘향모 어사 상봉 대목〉의 텍스트적 특징은 모두 이 서사적 쟁점에 종속되어 있다고 보아도 크게 틀리지 않는다. 월매가 걸인으로 나타난 이몽룡을 보고 좌절하고 박대할수록 춘향의 몸종인 향단의 기능과 비중은 증대한다. 이몽룡은 걸인이지만 어사이기에, 박대의 대상이지만 실상 접대의 대상이기도 하다. 그렇기에 월매가 박대와 적대의 역할을 맡게 되면, 향단은 대접과 우호의 역할을 맡게 된다. 향단은 월매를 위로하고 진정시키는 한편 이몽룡을 대접하면서, 춘향모와 어사의 상봉이 파국으로 치닫지 않도록 조정자의 역할을 한다. 향단이 옥에 있는 춘향을 보러 가자고 제안하거나 이몽룡의 제안에 향단이 동조하는 것도 향단이 조정자의 역할을 수행하고 있기 때문이다.

참고문헌 조선창극사(정노식, 조선일보사출판부, 1940), 춘향전 비교연구(김동욱, 삼영사, 1979), 춘향전의 구성 양상과 주제 해석과의 상관성(김현양·이다원, 춘향전 연구의 과제와 방향, 국학자료원, 2003), 춘향전 전집(김진영 외, 박이정, 1997).

필자 김현양(金賢陽)

옥중상봉

獄中相逢

정의 〈춘향가(春香歌)〉 중 이몽룡이 옥에 갇혀 있는 춘향을 만나 춘향의 당부를 듣고 헤어지는 내용의 대목.

개관 〈옥중상봉(獄中相逢)〉 대목은 춘향가 텍스트에 빠짐없이 들어 있는 대목이다. 오늘날 전해지고 있는 대부분의 춘향가 텍스트는 어사가 되어 남원에 내려온 이몽룡이 춘향 집에 들러 월매와 향단과 함께 춘향을 보러 옥으로 간다. 그런데 18세기 중반의 텍스트인 유진한(柳振漢)의 「만화본춘향가(晩華本春香歌)」에는 이몽룡이 혼자 옥으로 가 춘향을 만나는 것으로 설정되어 있다. 또한 옥중 춘향의 발화를 통해 춘향이 옥에 갇히게 된 그간의 사정에 대해 전해 듣게 되며, 춘향의 권유로 춘향 집에 가는 것으로 되어 있다. 그 당시의 춘향가 텍스트의 모습을 보여주는 것인지 아니면 한시로 옮기는 과정에서 발생한 변화인지는 알 수 없지만 오늘날의 춘향가와는 차이가 있다는 것을 알 수 있다. 초라한 걸인의 모습으로는 옥중 춘향을 만나는 것이 어렵다는 점을 감안하면 오늘날 전승되고 있는 텍스트가 합리적이라고 할 수 있다. 정노식(鄭魯湜)의 『조선창극사(朝鮮唱劇史』에 의하면 〈옥중상봉〉 대목을 포함한 춘향가 〈옥중가〉 장면은 김세종 문하에서 공부하고, 신재효(申在孝)의 도야(陶冶)를 받은 동편제 명창 허금파(許錦波)가 잘 하였다고 한다.



대춘향전 | 1980 | 국립중앙극장 공연예술박물관

내용 〈옥중상봉〉은 〈춘향모 어사 상봉 대목〉과 〈어사출두〉 사이에 배치되어 있다. 어사이지만 걸인의 모습으로 춘향 집을 찾아간 이몽룡은 월매, 향단과 함께 춘향이 갇혀 있는 옥으로 간다. 춘향은 걸인의 모습으로 나타난 이몽룡에게 자신의 변함없는 사랑을 드러내면서, 자신이 죽은 후에 이몽룡이 해야 할 일을 당부한다.

〈옥중상봉〉 대목은 이몽룡이 왔다는 말을 들은 춘향의 반응으로부터 시작한다. 이몽룡이 나타날 것을 전혀 기대하지 않았기에 반문하는 춘향, 매를 맞아 성치 않은 다리를 끌며 옥문 앞으로 기어 나오는 춘향의 모습을 통해 반가움과 그리움을 표현한다. 이어서, 걸인의 모습으로 나타난 이몽룡이 자신을 죽음의 위기에서 구해줄 구원자가 아님을 알면서도 실망과 낙담보다는 이몽룡을 걱정하고 이몽룡의 후일을 당부하는 춘향의 모습을 통해 춘향의 변치 않는 사랑을 드러낸다. 이는 죽음 이후에 자신의 사랑을 '수절'로 보상받고 싶어 하는 춘향의 욕망을 드러내는 것이다. 기생의 딸인 춘향이 '수절'한다는 것은 현실적으로 불가능한 일이기에, 춘향의 '수절'에 대한 보상 욕망은 현실의 질서에 도전하는 상징적인 발화라 할 수 있다.

특징 및 의의 〈옥중상봉〉 대목의 서사적 쟁점은 네 가지이다. 첫째, '걸인의 모습을 하고 나타난 이몽룡을 본 춘향의 반응은 어떠한가?' 둘째, '옥중 춘향의 참담한 모습을 본 이몽룡의 반응은 어떠한가?' 셋째, '춘향이 당부하는 대상 인물은 누구인가?' 넷째, '상봉 이후 이몽룡에 대한 월매의 태도는 어떠한가?' 이 네 가지 서사적 쟁점에 대해 각 텍스트는 서술과 발화를 첨삭·증감하며, 이에 따라 〈옥중상봉〉 대목의 텍스트적 특징이 구현된다. 춘향이 당부하는 대상 인물이 이몽룡에서 월매, 향단으로 확대되면, 이몽룡에 대한 '사랑'뿐만 아니라 어머니에 대한 '효심', 몸종에까지 미치는 '인간애'를 드러내게 된다. 상봉 후 이몽룡에 대한 월매의 태도는 이몽룡을 자신의 집으로 데려가는가, 그렇지 않은가를 통해 표출된다. 물론 이몽룡을 자신의 집으로 데려가지 않는 텍스트가 우세하며, 이는 월매가 이몽룡이 어사임을 알아채지 못하는 정도, 걸인임에 실망하고 분노하는 정도에 따라 결정되는 것이다. 〈옥중상봉〉 대목은 서사의 방향을 결정하는 중요한 서사적 쟁점이 있는 대목은 아니나, 이 몇 가지 쟁점 요소를 변주하면서 텍스트마다 미묘한 차이와 독자적 특성을 구현했던 것이다.

참고문헌 조선창극사(정노식, 조선일보사출판부, 1940), 춘향전 비교연구(김동욱, 삼영사, 1979), 춘향전의 구성 양상과 주제 해석과의 상관성(김현양·이다원, 춘향전 연구의 과제와 방향, 국학자료원, 2003), 춘향전 전집(김진영 외, 박이정, 1997).

필자 김현양(金賢陽)

어사출두

御史出頭

정의 〈춘향가(春香歌)〉 중 이몽룡이 변 부사 생일잔치에 어사로 출두하여 죽음의 위기에 처한 춘향을 구원하는 대목.

개관 〈어사출두(御史出頭)〉 대목은 춘향가의 결말부로, 춘향가의 핵심 대목 가운데 하나이다. 어사출두를 통해 위기에 처한 춘향이 구원되는 것이기에, 〈어사출두〉 대목은 모든 춘향가 텍스트에 공통적으로 존재한다. 〈어사출두〉 대목은 이 어사가 출두(出頭)한 이후 동헌에 좌기하기까지를 지칭할 수도 있지만, 일반적으로는 어사출두 준비 장면으로부터 춘향과 몽룡이 재회의 기쁨을 나누는 장면까지를 지칭한다.

18세기 중반의 텍스트인 유진한(柳振漢)의 「만화본춘향가(晩華本春香歌)」의 〈어사출두〉 대목은 잔치판이 벌어진 장면으로부터 시작해 춘향과 이몽룡이 나란히 말을 타고 한양으로 향하는 장면으로 끝나는데, 이는 오늘날 전하는 춘향가 텍스트의 내용과 대체로 유사하다. 누더기 차림으로 변복한 어사 이몽룡이 잔치판에 들어가려고 담을 넘는 것이 특징적이며, 어사수청을 들라고 해 춘향을 시험해보는 내용은 존재하지 않는다. 옥중의 춘향을 데려와서, 묶은 밧줄을 기생들에게 입으로 물어뜯게 해 풀어주는 화소는 오늘날 『남원고사(南原古祠)』와 같은 경판본 계통에서 찾아볼 수 있다. 어사가 이몽룡인 줄을 알게 된 후, 춘향이 어사가 있는 대상(臺上)으로 뛰어올라가는 것이 일반적인데, 유진한의 텍스트는 어사가 신발을 거꾸로 신고 중계(中階)에서 맞이하는 것으로 되어 있다. 18세기 중반 유진한에 의해 시로 옮겨진 춘향가 〈어사출두〉 대목은 오늘날 전해지는 텍스트의 내용과 흡사하나, 어사의 권위보다 춘향에 대한 사랑을 중요시 하는 시각을 바탕으로 한 텍스트라고 말할 수 있다.

정노식(鄭魯湜)의 『조선창극사(朝鮮唱劇史)』에서 〈어사출두〉 대목을 더늠으로 구사하는 명창으로 소개되고 있는 이는 임창학(林蒼鶴)이다. 〈어사출두〉 대목이 춘향가에서 차지하는 중요성에 비해 이를 더늠으로 구사하는 명창으로 소개되는 이가 적은 것은 의외이다. 『조선창극사』에는 어사출두 광경-어사 좌기 후 처결로 이어지는 〈어사출두〉 대목의 일반적 내용이 이동백(李東伯)·정정렬(丁貞烈)이 방창한 사설로 실려 있다.

내용 〈어사출두〉 대목은 엄밀하게 말하면, 춘향과의 옥중 상봉 이후에 어사 휘하의 서리·역졸들에게 출두를 준비시키는 것으로부터 시작된다고 보아야 한다. 그렇지만 이 삽화가 들어 있지 않은 텍스트가 많기 때문에, 일반적으로는 변 부사의



암행어사 출도 | 김학수 | 국립민속박물관

생일잔치가 열리는 날 동헌의 잔치 광경으로부터 이 대목이 시작된다고 본다. 잔치 광경에 대한 묘사적 서술이 길면 길수록 잔치가 호화롭다는 것을 말하는 것이며, 이는 변 부사에 대한 부정적 시각을 표출하는 것이 된다. 걸인의 행색을 한 이 어사가 잔치판에 들어가기 위해 애를 쓰고 나졸은 이를 막는 삽화 또한 마찬가지이다. 이는 고을 수령의 생일잔치가 하층민을 배제한 상층 양반들만의 잔치임을 보여주는 것으로, 이 또한 변 부사에 대한 부정적 시각을 표출하는 것이다.

잔치판에 들어간 후 이몽룡은 수령들 틈에 끼게 되는데, 여기서 이몽룡은 음식 타박 등을 통해 '행악(行惡)'을 부린다. 이몽룡의 행악은 변 부사에 대한 도전과 반란의 상징적 표현이며, 이는 어사출두를 예고하는 것이기도 하다. 이몽룡의 행악의 내용은 다양한데, 행악을 부리는 이몽룡의 모습은 어사의 권위와 상반되는 것이다. 행악하는 이몽룡의 모습에서 민중 친화적 성격을 읽어낼 수 있다.

어사출두는 이 어사의 시로부터 본격적으로 시작된다고 해도 과언이 아니다. "금준미주천인혈(金樽美酒千人血)"로 시작되는 이 시에서 이몽룡은 백성들을 착취하는 변 부사의 학정을 통렬하게 비판한다. 이 비판은 곧 변 부사를 징계하는 어사출두의 명분에 해당하는 것이다. 이처럼 명분이 뚜렷하고 정당하기에 어사출두 장면은 변 부사의 생일잔치보다 더 신명나게 묘사된다. 자진모리장단에 맞춰 어사출두에 놀라고 겁내고 도망하는 관속, 수령들의 모습이 흥겨움 속에 풍자적으로 그려진다. 그 가운데 변 부사가 놀라 똥을 싸는 화소는 이 장면이 보여주는 풍자적 비판의 정점에 해당한다고 할 수 있다.

〈어사출두〉 대목은 출두 후 처결로 마무리된다. 텍스트마다 다소간 차이는 있지만 이몽룡이 처결할 대상은 세 가지다. 첫째는 옥에 갇힌 죄인들이요, 둘째는 그 죄인들 가운데 춘향이요, 셋째는 변 부사이다. 텍스트마다 다소간 출입은 있지만 옥에 갇힌 죄인은 방송하고 변 부사는 봉고파출(封庫罷黜)한다. 하지만 춘향의 처결은 춘향의 마음을 확인하는 절차를 밟느라 지연된다. 이몽룡은 춘향을 대령시켜 놓고 어사수청을 들라고 명령해 춘향을 시험한다. 춘향은 이 시험에서 통과되어야만 '수절녀'로, '변치 않는 사랑의 화신'으로 인정받을 수 있는데, 이 시험에서 통과되지 않는 춘향은 없다.

특징 및 의의 〈어사출두〉 대목의 서사적 쟁점은 여럿이나 그 핵심은 세 가지다. 첫째는 어사인 이몽룡을 친민중적인 성격의 인물로 형상화하는 것이다. 걸인 과객의 모습으로 초대된 수령들의 잔치 자리에 끼어 잔치 분위기를 망치는 행악을 얼마나 잘 부리느냐가 형상화의 관건에 해당된다. 그것은 신재효본을 통해서도 알 수 있는데, '어사다운 어사'의 형상을 그리고 있는 신재효본에서 조차 이 대목에서는 걸인 과객으로서

의 행악을 제대로 보여주고 있다. 둘째는 춘향과 어사를 어떻게 재회시키느냐는 것이다. 대부분의 춘향가에서는 어사수청하라는 시험에 통과한 춘향에게 어사가 자신의 정체를 밝히고, 두 사람은 동헌에서 재회하게 된다. 하지만 신재효본은 다르다. 신재효본에서 이몽룡은 자신의 정체를 밝히고 정당(正堂)으로 춘향을 불러올려 대면하고 싶은 마음을 억누르고 그냥 집으로 돌려보낸다. 자신은 임금의 명을 받아 이를 수행하는 공적인 일을 하는 어사이므로 사사로운 정을 억제해야 한다는 것이다. 하지만 신재효본의 이 생각은 그리 큰 지지를 받지는 못했다. 『옥중화(獄中花)』는 신재효본의 이 생각을 춘향에게 적용해 정당의 대상(臺上)으로 뛰어올라 울고 춤추는 춘향의 모습을 인정하지 않았다. 이몽룡이 어사로서 공적인 일을 수행한다고 하지만 그 자리에서 서로 재회하지 않는 것은 『옥중화』도 용납하기 어려웠다. 하지만 재회까지는 용납한다 하더라도 공적인 장소에서 두 남녀가 울고 춤추고 하는 것은 용납하지 못하겠다는 것이다. 그렇지만 다른 춘향가 텍스트는 그렇게 생각하지 않았다. 다소의 편차는 있으나, 춘향과 이몽룡은 그곳 동헌에서 재회하고 울고 춤추고 하도록 용납되었다. 다만 텍스트에 따라 춘향을 대상에 불러올리기도 하고 그렇지 않기도 하며, 이몽룡이 대상 아래로 내려가기도 하는 등 다채롭게 변주되었다. 마지막 쟁점은 변 부사의 처결 문제이다. 춘향가는 〈어사출두〉 대목 이전에 어사인 이몽룡의 민정 탐문을 통해 변 부사의 학정을 미리 드러낸다. 그렇기에 화려한 변 부사의 생일잔치도 부정적으로 보이는 것이다. 그럼에도 불구하고 『옥중화』는 변 부사의 '봉고파탈'에 반대한다. 월매는 이몽룡에게 변 부사가 아니었으면 '춘향수절'이 어디 있냐고 했고, 이몽룡은 이를 인정해 변 부사에게 감사해 하고 있다. 이러한 『옥중화』의 생각을 따르는 텍스트가 없지는 않으나(이선유본, 조상현본), 변 부사의 죄를 물어야 한다는 것이 대다수 춘향가 텍스트의 생각이다.

참고문헌 조선창극사(정노식, 조선일보사출판부, 1940), 춘향전 비교연구(김동욱, 삼영사, 1979), 춘향전의 구성 양상과 주제 해석과의 상관성(김현양·이다원, 춘향전 연구의 과제와 방향, 국학자료원, 2003), 춘향전 전집(김진영 외, 박이정, 1997).

필자 김현양(金賢陽)



열녀 춘향 | 1997 | 국립중앙극장 공연예술박물관

부녀상봉
안씨맹인
방아타령
심봉사황성행
뺑덕이네
심황후사친가
심청환생
용궁행
인당수행
범피중류
부녀영결
공양미삼백석
시비따라
심청효성
젖동냥
곽씨부인출상
심청탄생
심청가

심청가

沈淸歌

심청가

沈淸歌

정의 심봉사와 그의 딸 심청이 어려운 현실에서 살다가, 아비의 눈을 띄우려고 심청이 남경 장사 선인에게 몸이 팔려 인당수에 빠진 후, 살아나서 왕후가 되어 아비와 상봉하고 아비의 눈을 뜨게 한다는 내용의 판소리로 다섯마당의 하나.

개관 〈심청가(沈淸歌)〉는 조선 후기 사회의 가난한 서민의 현실을 사실적으로 보여주면서, 그것의 환상적 극복을 노래한 작품이다. 심청가는 심청이 인당수에 빠지는 시점을 기준으로 삼아, 전반부는 미천한 신분의 부녀가 험한 세상을 살아가는 과정을 노래 부르는 것으로 현실의 모습을 드러내고 있다. 심청 어미인 곽씨 부인의 〈품팔이 노래〉, 〈심봉사나 심청의 동냥하는 대목〉, 〈심청이 선인들에게 팔려가는 대목〉 등은 조선 후기 민중 사회의 현실을 사실적으로 보여준다. 작품의 후반부는 물에 빠진 심청이 용왕에게 구출되어 귀하게 되는 과정을 아름답고 환상적으로 처리하고 있다. 〈인당수에 빠진 심청이 용궁에서 어머니와 상봉하는 장면〉, 〈심청이 고귀하게 된 후 꽃 봉을 타고 세상으로 나오는 대목〉, 〈도사공이 심청을 싣고 있는 연꽃을 차지하는 대목〉, 〈심청이 연꽃에 실려 황제에게 바쳐지고 황후가 되는 대목〉, 〈황성에서의 맹인 잔치 배설〉, 〈부녀상봉〉, 〈심봉사 눈뜨는 대목〉까지 낭만적이며 환상적인 결말을 보여준다.

심청가의 기본 골격이 되는 이야기로 〈효녀설화(孝女說話)〉, 〈인신공희설화(人身供犧說話)〉, 〈맹인개안설화(盲人開眼說話)〉가 주축을 이룬다. 〈효녀설화〉는 가난한 집안의 딸이 눈먼 아비를 지극정성으로 구완하여 효를 완성한다는 줄거리로, 『오륜행실도(五倫行實圖)』 등 윤리 서적에 실려 있는 〈효행설화〉를 토대로 삼은 것이다. 〈인신공희설화〉는 집단이 천재지변 같은 어려운 일을 당했을 때, 그 위기를 극복하기 위하여 사람을 제물로 쓴다는 이야기이다. 〈거타지설화〉는 심청가 근원설화의 한 축을 이룬다. 〈맹인개안설화〉는 눈이 어두운 사람이 어떠한 계기로 눈을 뜨게 되었다는 신비로운 이야기로서, 현실에서 가능하지 않은 일이 환상적으로 발생하여 행복한 결말에 이르게 된다는 서사구조를 가졌다.

내용 심청가의 줄거리는 다음과 같다.

가난한 봉사와 어린 딸이 동냥을 하며 살았다. 공양미 삼백 석이 필요하여 심청이 남경선인에게 몸이 팔렸다. 인당수에 빠진 심청은 구출되어 왕비가 된다. 맹인 잔치를 열어 부녀가 상봉하고 아비가 눈을 뜬다.

이 간략한 줄거리는 아니리와 창으로 연결되면서 서너 시간 동안 노래 불리는 공연물로 존재하게 된다. 심청가는 심청이 인당수에 빠지는 〈범피중류(泛彼中流)〉 대목을 기준으로 삼아, 전반부는 비극적 현실의 사실적 묘사가 강화되고 있으며, 후반부는 현실의 곤궁함이 모두 사라지고 고난이 완벽하게 극복되는 환상성을 보여준다. 심청을 기준으로 삼는다면 심청가의 전반부는 하강했다가 후반부에서 상승하는 미의식을 담고 있다.

심청가의 주요한 전승 단위로 더늠을 들 수 있다. 더늠은 단순히 아니리로만 존재하던 사설에 창곡이 붙어서 하나의 완결된 노래가 된 것을 의미한다. 흔히 소리꾼이 더늠 부분을 노래 부를 때, "이 대목은 아무개 명창의 더늠이다."라고 말하여 저작권을 인정한다. 『조선창극사(朝鮮唱劇史)』에 나오는 명창의 더늠으로는 김채만의 〈초압(삯바느질)〉, 김제철의 〈심청탄생(沈淸誕生)〉 대목, 백근용의 〈곽씨 부인 장례(상여치레)〉, 주상환의 〈젖동냥〉, 최승학의 〈심청의 동냥 자청〉, 정창업의 〈중타령〉, 이창윤의 〈부녀이별〉, 전도성의 〈범피중류〉, 정춘풍의 〈소상팔경가(瀟湘八景歌)〉 등이 소개되어 있다. 이 더늠의 내용을 종합하면 심청가의 전반부가 완성된다. 그런데 심청가의 후반부에는 명창들의 더늠이 소개되지 않았다. 그러나 더늠이라 할 노래로, 〈수궁풍류(水宮風流)〉, 〈망사대(望思臺)〉, 〈화초타령〉, 〈추월만정(秋月滿庭)〉, 〈뺑덕어미 등장〉, 〈심봉사 황성가는 대목〉, 〈방아타령〉, 〈부녀상봉〉, 〈심봉사 눈뜨는 대목〉을 들 수 있다. 이 노래들을 연결하면 심청가의 후반이 완성된다.

심청가는 판소리가 공연 예술로 성립하던 17세기에 형성된 작품으로 추정되고 있다. 초기 심청가는 독자성을 지닌 공연 예술로 자리 잡지 않고, 민간 연희 가운데 하나의 레퍼토리로 공연되었을 것으로 추정하고 있다. 그 내용도 단순·간결하게 심청이 눈 먼 아비를 위하여 선인들에게 몸이 팔린 이야기가 주축을 이루었다고 생각된다. 판소리꾼은 땅재주나 풍물놀이를 위주로 공연하면서 유랑하던 예능인들 사이에 끼어서 심청 이야기를 짧게 불러 관객의 호응을 받았다. 18세기에 이르면 심청가는 기량이 뛰어난 판소리 광대들이 충원되면서, 새롭게 개발한 풍성한 더늠이 애초의 심청가 줄거리에 들어와 오랜 시간 공연되는 연행물로 독립하게 된다. 19세기에 이르러 판소리 심청가는 양반 청중들의 적극적인 영향을 받아 문학적·음악적·연극적으로 격조를 갖춘 작품으로 거듭나게 된다. 심청가는 슬픈 대목이 많아서 비극적 정조가 강하지만, 향유층이 양반층으로 상승되면서 거친 사설이 우아하게 다듬어지고, 민간 음악에 가곡성이 도입되면서 세련

을 거치게 된다. 심봉사의 신분이 양반으로 격상되고, 노랫말은 고사성어나 한시를 차용하여 품격 있게 다듬어지고, 심청이 장 승상 부인과 만날 때 나오는 노래 〈시비따라〉에는 가곡성 우조가 차용되어 음악적 품격이 높아진다.

심청가의 유파로는 동편제·서편제·강산제·동초제를 들 수 있다. 동편제의 경우 송흥록을 중심으로 형성되어 송만갑이 불렀고, 강도근이 불렀으나, 현재로서는 유파의 계통을 세우기가 어렵다. 서편제 심청가는 박유전(朴裕全)에 의해 두 벌이 완성되었다. 하나는 그가 전라도 지역에서 활동하던 시절에 정리한 것으로, 서편제 특유의 애상과 비애감이 강하게 드러나는 작품이다. 이 유형은 이날치→김채만→박동실→한애순으로 이어져 내려온다. 다른 한 벌은 박유전이 서울에 와서 흥선대원군의 사저에 기거하면서 그곳에서 만난 양반 좌상객과 토론하면서 완성한 유형으로 서편제 특유의 애상과 비장을 덜어내고, 사설과 창곡을 품위 있게 고쳐서 완성한 유형이다. 이 유형은 정재근→정응민→조상현·성창순으로 이어져 내려온다. 이 두 갈래를 구별하여 전자를 서편제, 후자를 강산제라고 칭하기도 한다. 서편제 심청가는 박유전이 1850년 무렵 완성한 심청가에 해당되며, 후자는 박유전이 1880년 이후 만년에 완성한 심청가에 해당된다. 동초 김연수는 1960년대 후반부터 기존의 판소리를 새롭게 고쳐서 새로운 스타일의 동초제 심청가를 만들어낸다. 동초제 심청가는 김연수→오정숙→이일주로 이어져 오고 있다. 이 소릿제는 1960년대 후반에 완성된 것으로, 사설의 많은 부분이 부연되었고, 창곡도 기왕의 틀을 토대로 새롭게 고친 부분이 많다.

등장인물 심봉사와 심청, 곽씨 부인과 뺑덕어미 등이 심청가의 주요한 등장인물이다. 심청가에서 이 네 인물은 서로 대립·보완의 기능을 하면서 작품을 이끌어간다. 그리고 화주승, 남경 장사 선인, 용왕, 왕 등이 조역으로 등장하여 작품의 적절한 전개에 도움을 준다. 등장인물은 서로 관계를 맺으면서 성격을 명확히 드러내고, 행동양상이 분명해진다. 심봉사는 스스로는 아무것도 할 수 없으며, 오직 곽씨 부인에게 보호되는 존재로 제시된다. 곽씨 부인이 죽자 스스로 나서서 심청의 젖동냥과 가족이 살아갈 양식 동냥에 나선다. 그리고 심청에게 보호·양육되면서 안일한 삶을 구가한다. 후반부에 이르면 심봉사는 자신을 보호해줄 대상을 잃어버리고 고난에 찬 현실을 마주하게 된다. 이때 만나는 여자가 뺑덕어미다. 작품의 큰 줄기를 심봉사가 이끌고 있다.

심청은 이 작품의 주인공답게 아름답고 교양을 갖춘 여자다. 심청은 가난하게 살지만 꿋꿋하게 자신을 지키면서 눈이 먼 아버지를 봉양하는 효녀로 나타난다. 조선 사회에서 강조한 유교적 '효'를 적절하게 실천하는 여인으로 그려졌다. 그러나 〈후원기도〉나 〈인당수투신〉 대목에서는 심청의 갈등 양상이 섬세하게 드러난다. 효를 실천해야만 하는 명제와, 열다섯의 나이에 죽음을 마주한 두려움을 표출하는 심청이의 갈등이 핍진하게 그려지는 것이다. 이 점이 심청이라는 주인공을 입체적으로 그려내는 요소라고 할 수 있다. 심청은 스스로의 운명을 선택해나간다. 갈등의 상황에서도 결단성을 보여 스스로 비장한 선택을 하는 것이다. 이와 같은 갈등을 제시하면서 심청은 여성 영웅의 면모를 더욱 공고히 갖추게 된다. 심청은 황후가 되어서도 눈이 어두운 아버지를 그리워하며 끝내는 맹인 잔치를 열어 눈먼 아비와 상봉하고 눈을 띄우는 영웅적 존재다.

심봉사는 작품 전편을 통하여 철이 없고, 이기적이며, 어리석은 모습으로 나타난다. 심봉사는 곽씨 부인에게 의존하고 있으며, 나중에는 심청에게 동냥을 맡겨 생계를 연명한다. 그는 물에 빠져 허우적대다 화주승에게 구조된다. 이때 그는 "부처에게 공양미 삼백 석을 시주하면 눈을 뜬다."라는 말에 덜컥 시주하겠다는 헛된 약속을 하는 무능한 존재다. '제 눈 뜨려고 딸을 팔아먹은 위인'이라는 혐의가 작품의 면면에 배어있다. 후반에 뺑덕어미를 만나 가산을 탕진하는 장면에서 심봉사는 한 번 더 나락으로 떨어진다. 그런데 그게 끝이 아니고, 뺑덕어미가 봇짐을 들고 도망하여, 황성 가는 도중에 혈혈단신으로 남는다. 심봉사에 닥친 결정적이자 마지막 고난은 목욕하다가 옷을 도적맞는 일이다. 자신이 가진 모든 것을 잃어버리자 비로소 심봉사는 홀로 서게 된다. 그는 자력으로 양반의 행차에서 옷을 얻어 입고, 방아를 찧어주며 끼니를 이어간다. 그래서 자신의 힘으로 황성 맹인 잔치에 이르게 되는 것이다.

신재효는 이런 심봉사를 교양을 갖춘 양반으로 환골탈태시켜 놓는다. '제 눈 뜨려고 딸을 팔아먹은 위인'으로 해석되는 소지를 없애기 위하여, 심청이 직접 나서서 몽운사에 시주를 약속하는 방식으로 내용을 철저하게 바꿨다. 신재효본에서 심봉사는 작품의 전반부에서 양반의 품격을 유지한다. 그러나 후반부 뺑덕어미를 만나는 대목에 이르면 세속적 욕망에 충실하게 움직이는 모습을 보여준다. 성격의 일관성만을 기준으로 본다면 작품의 균형이 심각하게 손상되지만, 욕망에 충실하게 반응하는 심봉사의 행태를 통해 입체적 인물이 되는 것이다. 〈짝타령〉이나 '파자식 대담', 그리고 〈방아타령〉 대목에서 심봉사는 양반과 천민의 기질을 동시에 보여줘서, 가장 심하게 분열하는 모습을 보여준다.

곽씨 부인은 덕과 교양을 갖춘 추상적으로 이념화된 여군자의 모습과 현실적 인간의 모습을 동시에 갖추고 있다. 곽씨

부인은 〈품 파는 대목〉에서 돈 버는 방법을 구체적으로 열거하면서 현실을 드러낸다. 곽씨는 품을 파는데 그치지 않고 돈을 빌려주고 이자를 받는 일을 하며 살림을 꾸려나간다. 곽씨 부인의 형상화는 조선 후기 한문 단편에서 보이는 치산(治産)에 능한 현부(賢婦)의 모습과 닮았다. 자신의 욕망은 최대한 억제하고 가군(家君)의 행복을 위하여 헌신하는 모습은 내조의 극치라 할 수 있다. 이렇게 하여 곽씨 부인에게 돌아오는 칭송은 '어진 사람'이다. 곽씨 부인은 동네 사람의 어질다는 평판에서 보이듯이, 전통 사회에서 요구하는 이상적 여성상의 구현이다.

뺑덕어미는 곽씨 부인과는 대조적인 인간형이다. 그가 술이나 떡을 먹는 모습은 원초적 욕망과 연관된다. 뺑덕어미가 가진 여성적 특성은 신살구를 먹고 싶어 하는 것으로 표현하고 있다. 뺑덕어미는 욕 잘 하고, 싸움 잘 하는 시정 아낙네의 거칠면서도 건강한 모습을 근사하게 담아내고 있다. 머슴이며 코 큰 총각에게 우호적인 태도를 묘사하는 대목에서는 뺑덕어미의 성적인 욕망을 거칠 것 없이 적극적으로 드러낸다. 뺑덕어미가 이와 같은 방식으로 욕망을 충실하게 드러낸 것과 관련하여, 그에게는 적절한 징치(懲治)가 마련될 수밖에 없었다. 조선 후기 사회가 여성이 자신의 욕망을 긍정하여 거침없이 살아가는 것이 용납되는 세상이 아니었기에 그러하다. 눈먼 심봉사의 가산을 탕진하는 것도 용서할 수 없지만, 황성길에 그를 버리고 황봉사를 따라 별다른 갈등 없이 도망하는 뺑덕어미에 이르면 이와 같은 징치의 정서는 뒤로 물러날 수 없이 공고화된다. 그러나 뺑덕어미에 대한 징치가 본질적이지는 않다. 모든 맹인이 다 눈을 뜨는데 황봉사만 유독 한쪽 눈을 못뜬다는 삽화는 뺑덕어미에 대한 징치가 얼마나 해학적인가를 보여주는 대목이다.

창본 현재까지 전하는 심청가의 이본은 창본, 판각본(완판·경판·안성판), 필사본, 활자본을 망라하여 200여 종이 넘는 것으로 알려져 있다. 명칭도 심청가, 『심청전(沈淸傳)』, 『강상련(江上蓮)』 등으로 존재하며, 이본 간의 편차도 다른 판소리 작품에 비해 큰 편이다. 특히 판소리 심청가와 문장체 소설인 심청전이 서로 다른 지향성을 가지면서, 이들의 선후 문제가 쟁점으로 남아있다. 심청가의 변모 과정을 살피는 데는 개작 연대가 분명한 신재효본(申在孝本)이 중요한 기준점이 된다. 우리가 '판소리계 소설'이라고 분류한 책들은 대체로 창본이 판각되어 독서물로 읽혔다. 완판본은 판소리 사설을 토대로 삼고 앞뒤 부분에 산문체 내용을 첨가하여 완성한 판각본이다. 200종 가량의 필사본은 대체로 창본 계통으로 분류된다.

문장체 소설로 분류된 경판본(京板本: 한남본, 대영A본, 대영B본을 지칭함)은 세 종류의 책이 존재하는데, 이들 사이의 관계를 명료하게 확정해야 판소리 선행설과 문장체 선생설의 쟁점을 풀어낼 수 있게 된다. 한남본(翰南本)이 유일본이던 시절에는 이 책이 기준이 되어 경판본 선행설을 주장하는 논거로 삼았다. 그런데 대영A본(영국박물관 소장본), 대영B본이 새롭게 발견되면서 한남본이 축약본(縮約本)이며, 제23장 이후부터 축약되었다는 사실이 밝혀졌다. 이들 판본에 담긴 〈심청전〉의 내용 완성 순서는 대영B본(한남 원본과 내용이 같음)→대영A본(뒷부분을 축약함)→한남본(대영A본의 마지막 한 줄을 삭제함)으로 정리되었다. 따라서 경판본 『심청전』의 원래의 모습은 한남본이 갖고 있지 않고, 대영B본이 가진 것으로 판단할 수 있다.

대영B본은 심청이 인당수에 투신하기 이전까지는 간략하고 소박하게 진행된다. 그런데 심청이 용궁에 들어간 이후부터의 전개는 복잡하고 장황하게 부연되어 진행된다. 특히 심봉사의 개안 이후 궁중에서 벌어지는 지리하게 느껴지는 후일담이 이 소설의 절반 분량을 이룬다. 판소리 심청가의 서사 구조에서 결말 부분 이후에도 경판본은 장황한 후일담이 전개된다. 한남본은 이와 같은 장황한 뒷부분을 줄여서 만든 축약본이다. 경판본은 판소리의 기반 아래서 적강 구조를 차용하여 보수적 세계관을 강조하려는 의도를 가지고 일관된 관점에서 적극적으로 개작한 작품이다.

특징 및 의의 심청가는 심봉사와 그의 딸 심청이 살아가는 조선 후기 사회의 현실을 핍진하게 보여주는 작품이다. 이는 곽씨 부인의 힘든 노동을 보여주는 노래 〈삯바느질〉에서 특히 구체적으로 드러난다. 곽씨 부인의 치상(治喪)은 동네 사람들이 서로 도와서 한다. 마을 공동체의 모습을 보여주는 장면이다. 심봉사가 젖동냥으로 어린 심청을 키우고, 심청 나이 일곱 살이 되면서부터는 스스로 동냥에 나서 아비의 끼니를 책임진다. 그러면서도 심청은 교양과 미모를 갖춘 처녀로 성장하여 장 승상 부인과 만나서 서로의 호감을 확인한다. 심봉사는 추운 날 심청이 오는지 마중을 나갔다가 개울에 빠져 죽을 지경이 이른다. 때마침 몽운사 화주승이 지나다가 심봉사를 구해준다. 시주하면 눈을 뜰 수 있다는 화주승의 말에 심봉사는 덜컥 공양미 삼백 석 시주를 약속한다. 심청은 후원에 단을 세우고는 공양미 삼백 석이 생기게 되기를 기도한다. 남경 장사 선인들이 마을길을 다니면서 몸 팔 처녀를 구하자 심청이 자신의 몸을 팔기로 결정한다. 아비 눈을 띠우려고 심청은 남경 장사 선인에게 몸이 팔려 인당수에 빠진다.

그러나 용왕이 심청을 구해내서 세상으로 돌려보낸다. 심청은 꽃봉오리 속에서 지내게 되며, 이 꽃이 황제에게 진상된

다. 황제는 꽃 속에서 나온 신비롭고 아름다운 심청과 혼인하여, 심청은 황후가 된다. 심청은 눈먼 아비를 생각하여 황성에서 맹인 잔치를 배설하게 한다. 심봉사는 심청이 인당수에 빠진 후, 강가에 나와서 눈물로 세월을 보낸다. 이때 건넛마을에 사는 뺑덕어미가 다가와 인연으로 여겨 함께 살게 된다. 심봉사는 뺑덕어미와 황성 맹인 잔치에 참석하기 위하여 도화동을 출발한다. 가는 도중에 뺑덕어미는 황봉사와 눈이 맞아 도망을 치고, 심봉사는 홀로 남겨진다. 심봉사는 우여곡절 끝에 황성에 도착하여 맹인 잔치에 참석하게 된다. 심봉사는 왕후가 된 딸 심청과 상봉하고 눈을 뜨게 된다. 주변의 맹인들도 모두 눈을 뜨게 된다.

심청가는 네 시간 정도 연행되는 동안 이 삶의 신산과 감미로움을 순차적으로 보여준다. 길 위에서 살아가는 인생의 모습을 사실적으로, 또 환상적으로 보여준다. 만좌 맹인이 눈을 뜨는 것은 영화로움이 심봉사 개인에 국한되지 않고 모든 장애 있는 이에게 내리는 축복이다. 이 점에서 심청은 여성 영웅이자 여신의 형상을 닮았다. 심청가는 조선 후기 서민 의식의 성장과 함께, 당대의 현실을 보여준다. 중세에서 근대로 이행하는 시기에 나타날 수 있는 정치적 혼란 속에서 어떤 가치를 가지고 살아야 하는지 하나의 제안을 담고 있다.

참고문헌 신재효 판소리 사설집(강한영 교주, 민중서관, 1971), 심청가 더늠의 통시적 연구(김석배·서종문·장석규, 판소리연구9, 판소리학회, 1998), 심청가 연구(최동현·유영대 편, 민속원, 2000), 심청전 연구(유영대, 문학아카데미, 1990), 심청전 전집1(김진영 외, 박이정, 1997), 조선창극사(정노식, 조선일보사출판부, 1940), 필사본 심청전 연구(김영수, 경희대학교 박사학위논문, 2000).

필자 유영대(劉永大)

심청탄생

沈淸誕生

정의 〈심청가(沈淸歌)〉 중 곽씨 부인이 하늘에 사는 서왕모의 딸이 심봉사의 집으로 귀양을 내려오는 태몽을 꾼 다음, 몸을 단정히 보존하여 열 달 만에 심청을 낳게 되는 내용으로 이루어진 소리 대목.

개관 나이가 마흔에 이른 심봉사가 아들 낳기를 바라면서, 아내 곽씨 부인과 상의한다. 곽씨 부인은 유명한 산과 큰 절에 다니면서 아들 낳기를 빈다. 하루는 꿈속에서 한 선녀가 자신의 품에 들어오면서, '자신은 서왕모의 딸로서 옥황상제에게 천도복숭아를 진상하러 가는 길에, 옥진비자(玉眞妃子)를 만나 잠깐 이야기하다가 시간이 늦어져서, 상제에게 야단맞고 인간세계로 귀양을 온 신세'라고 말한다. 곽씨 부인과 심봉사는 이것이 태몽임을 알아차리고 일체의 행동에 조심하면서 태교에 힘쓴다. 열 달이 지난 후에 곽씨 부인이 산기(産氣)를 느끼자 심봉사가 정성스레 아이의 순산을 기원한다. 이윽고 향내가 진동하고 오색구름이 집을 감싸더니 선녀 같은 아이가 태어난다.

내용 〈심청탄생(沈淸誕生)〉 대목은 두 개의 노래로 이루어져 있다. 앞부분인 〈곽씨 부인의 꿈〉 대목은 중모리장단으로 신비한 느낌을 강조하면서 부르고, 〈심청탄생〉 대목은 중중모리장단으로 짜서 아이가 태어나는 바쁘면서도 경이로운 모습을 담아내고 있다. 〈심청탄생〉 대목은 모든 심청가의 앞부분에 공통적으로 등장한다. 심봉사와 곽씨 부인은 어렵게는 살지만 금슬은 좋다. 슬하에 아들이 없어서 명산대찰을 찾아다니면서 아들을 낳게 해 달라고 비는 노래가 "명산대찰 연신당"으로 시작하는 중모리장단의 〈곽씨 부인 아들 비는 대목〉이다. 이 노래의 후반에 〈곽씨 부인의 꿈〉 대목이 덧붙어 있다. 여러 곳에다 아들을 낳게 해 달라고 기도를 하자, 과연 그 달부터 태기가 있게 된다. 곽씨 부인은 뱃속의 아이를 잘 키우느라고 태교를 한다. 정돈된 자리가 아니면 앉지 않고, 제대로 잘라진 음식이 아니면 먹지 않고, 귀로는 난잡한 소리를 듣지 않고, 눈으로는 궂은 것을 보지 않는 것이다. 〈석부정부좌(席不正不坐) 할부정불식(割不正不食)〉이라는 중중모리장단의 노래가 바로 곽씨 부인의 태교를 이르는 것이다. 뱃속에서 열 달을 자란 다음에 딸아이가 태어나게 되는데, 심봉사가 새로 태어난 아이를 위하여 직접 빌어준다. 이 노래가 바로 자진중중모리장단의 〈삼십삼천 도솔천〉이다. 〈심청탄생〉 대목은 어려운 현실에서도 아이의 탄생 장면을 경쾌하게 보여주어 밝고 즐거운 느낌을 준다. 〈심청탄생〉 대목과 대조적



심청가 | 1991 | 국립중앙극장 공연예술박물관

으로, 그 뒤에 이어지는 〈곽씨 부인 유언〉 대목은 매우 느린 진양조장단으로 짜여 있다. 곽씨 부인이 유언하는 비통한 느낌으로 부른다.

곽씨 부인이 심청의 태몽을 꾸는 부분의 서술은 흥미롭다. 원래 신선이자 선녀인 곽씨 부인과 심청은 옥황상제에게 득죄하여 천상에서 쫓겨나게 되어, 속죄하느라 현실에서 태어나게 되었다는 내용이 작품의 후반부에 드러난다. 이 모티프는 당대에 유행하던 적강소설(謫降小說)의 구조를 작품 가운데 그대로 반영한 것이다. 봉제사나 춘추시향에 임하는 곽씨 부인의 태도에서도 보이지만, 곽씨 부인은 가부장적 질서를 소중하게 생각하고 눈먼 가장을 대신하여 이 일을 완벽히 수행해 나가는 사람이다. 곽씨 부인은 가부장적인 이념을 현창하기 위한 표상으로 제시된다. 아들을 낳지 못하고 딸을 낳았을 때 비애감에 젖은 곽씨 부인의 모습에서, 작품의 주인공인 심청을 낳았다는 자신감보다는 가문을 이어갈 아들을 낳지 못한 부끄러움이 더 드러나는 것이다.

특징 및 의의 〈심청탄생〉 대목은 『조선창극사(朝鮮唱劇史)』에 중고제 명창 김제철(金齊哲)의 장기 대목으로 소개하고 있다. 김제철은 심청가를 특히 잘 불렀으며, 석화제(가야금병창제)의 구사력이 뛰어났다. 노래의 앞부분 꿈 이야기는 조선 후기 적강소설의 영향을 적극적으로 수용하고 있다. 이 대목이 들어오면서 심청의 신분이 하늘의 선녀이자 서왕모의 딸로 상정된다. 가난하고 궁벽한 처녀가 아니라 선녀로 상승되어 있다. 적강소설은 천상에 사는 주인공→지상으로 유배→주인공 천상계로의 복귀의 구조를 가지고 있다. 적강소설이 당대에 폭넓게 유행했던 작품이었으므로 이 화소를 받아들여 작품의 공감대를 높이려는 의도로 첨가된 것이다. 적강화소를 집어넣어 심청의 품격을 높이고 신성성을 강조하려는 의도가 담겨 있다.

참고문헌 심청가 더늠의 통시적 연구(김석배·서종문·장석규, 판소리연구9, 1998), 심청전 연구(유영대, 문학아카데미, 1990), 조선창극사(정노식, 조선일보사 출판부, 1940), 성창순 심청가(1981년 녹음, 오아시스, 1994), 정권진 심청가(1970년대 초반 녹음, 신나라, 1993), 한애순 심청가(1982년 녹음, 한국브리태니커회사, 2000).

필자 유영대(劉永大)

곽씨부인출상

郭氏夫人出喪

정의 〈심청가((沈淸歌)〉 중 곽씨 부인이 심청을 낳고 난 후, 제대로 쉬지 않고 일을 하여 산후별증으로 죽게 되자, 심봉사가 곽씨 부인의 주검을 앞에 두고 탄식하고 마을 사람들이 상여를 매고 뒷산에 매장하여 주는 상엿소리 대목.

개관 곽씨 부인은 심청을 낳고 난 뒤에도 산후조리를 하지 않고 바로 일을 하다 산후별증이 생겨나서 죽음에 이르게 된다. 심봉사는 곽씨 부인의 증상을 눈치 채고 약을 지으러 떠난다. 그런데 그 사이에 곽씨 부인은 죽게 되며, 유언을 하게 된다. 곽씨 부인은 이승에서 이루지 못한 욕망을 토로한 다음, 아이 이름을 '청(淸)'이라고 지어달라고 부탁하고 죽음에 이른다. 가장 느린 진양조장단에, 가장 슬픈 진계면으로 부르는 노래다. 그런데 심봉사는 약을 지어오다가 곽씨 부인이 죽은 것을 알아차리고는 실성하여 통곡한다. 심봉사의 통곡은 중중모리장단으로 빠르게 노래되어 그 절망감을 더욱 키워나간다. 마을 사람들이 나서서 곽씨 부인의 장례를 치르기로 하고, 상여를 매고 나가면서 상엿소리를 부른다. 〈곽씨부인출상(郭氏夫人出喪)〉 대목은 심청가 가운데서 가장 슬프게 연행된다.

내용 〈곽씨부인출상〉 대목은 심봉사의 절규로 시작된다. 심봉사는 마누라가 죽은 줄도 모르고 의원에게 약을 지으러 갔다가 돌아온다. 심봉사는 부인이 죽은 것을 알아차리고, 죽은 마누라 옆에서 '약그릇을 번쩍 들어 방바닥에 부딪치면서 실성 발광'을 한다. 아무 물색도 모르는 심봉사가 의가에서 돌아와 절규하는 모습을 통하여 작중의 비극적 정조가 더욱 고조된다. 중중모리장단의 빠른 호흡이 상황을 더 비극적으로 상승시키는데, 이 모습이 마치 영화의 한 장면처럼 생생하게 우리 앞에 전개된다.

이어서 곽씨 부인의 장례 행렬이 벌어지면서 상엿소리가 중모리장단의 계면조로 노래된다. 실제로 장례를 치르거나 죽은 이의 혼을 달래는 굿을 할 때는 슬픈 악상의 노래를 부르면서 의식을 치루는 것이 우리 민족 문화의 중요한 특징이다. 이들 의식(儀式)에서 불리는 상엿소리는 슬픈 분위기가 과잉되어 있다. 그런데 심청가에 삽입되어 있는 상엿소리는 슬픔이 절제되어 있다. 그런데 이렇게 약간 담담하게 부르는 상엿소리에서 우리는 슬픈 정서를 절실하게 이어받게 된다.

상엿소리에 이어서 심봉사가 곽씨 부인의 혼을 잘 보내고자 축문을 지어서 외우는 대목이 있다. 심봉사가 축문을 읽는 정경을 그린 노래가 〈주과포혜(酒果脯醯)〉다. 이 대목은 진양조장단의 설움조로 처연하게 노래된다. 심봉사는 죽은 아내의 무덤 앞에 거꾸러지더니 "앞산도 첩첩하고 뒷산도 적막한데 마누라 영혼은 어디로 가랴시오"라고 노래한다.

『조선창극사(朝鮮唱劇史)』에서는 〈곽씨부인출상〉 대목을 잘 부르는 명창으로 백근룡(白根龍)을 들었다. 그는 전라북도 태인군 출생으로 19세기 말에 살았다. 심청가를 특히 잘 불렀고, 〈곽씨부인출상〉 대목의 연행은 당대에 독보적으로



심청전 | 1999 | 국립중앙극장 공연예술박물관

출중했다고 전한다. 정권진이 부르는 상엿소리는 슬픔이 절제되어 오히려 더 슬픈 내용을 담고 있다.

특징 및 의의 〈곽씨부인출상〉 대목은 민간에서 불리는 의식요인 상엿소리가 판소리에 삽입가요 형태로 들어와서 특별한 더늠이 된 노래다. 상엿소리는 민간에서 사람이 죽으면 동네 사람들이 장례식 행렬에서 운구하면서 부르는 전국적으로 분포된 민요다. 선후창으로 불리며 선창은 앞소리꾼의 독창으로 후창은 상두꾼의 합창으로 후렴을 부르는 것이 일반적인 가창 방법이다. 노랫말은 주로 인생의 무상함과 죽은 사람의 명복을 기원하는 내용으로 짜여 있다. 이 민간에서 불리는 의식요가 심청가에 그대로 수용되어 하나의 더늠으로 기능을 한다. 노랫말은 민요에서 그대로 가져오기도 하지만 〈심청가〉의 상황에 맞게 개사하여 부른다.

참고문헌 심청가 더늠의 통시적 연구(김석배·서종문·장석규, 판소리연구9, 판소리학회, 1998), 심청전 연구(유영대, 문학아카데미, 1990), 조선창극사(정노식, 조선일보사출판부, 1940), 성창순 심청가(1981년 녹음, 오아시스, 1994), 정권진 심청가(1970년대 초반 녹음, 신나라, 1993), 한애순 심청가(1982년 녹음, 한국브리태니커회사, 2000).

필자 유영대(劉永大)

젖동냥

정의 〈심청가(沈淸歌)〉 중 심봉사가 어린 심청을 데리고 동네 아낙들에게 젖을 얻어 먹이며 기르는 대목.

개관 심청가는 현재 4개 바디가 전승을 유지하고 있다. 강산제(정응민바디), 동초제(김연수바디), 서편제(한애순바디), 만정제(김소희바디)가 그것이다. 이들 심청가에서 〈젖동냥〉 대목은 공통적으로 드러나는 화소이며, 계면조로 진행되는 대표적인 더늠이다. 현재 심청가 중요무형문화재로 강산제의 성창순 명창이 지정되었으며, 강산제가 가장 내용이 풍부하다.

내용 『조선창극사(朝鮮唱劇史)』에 의하면, 이 대목은 서편제 주상환(朱祥煥)의 더늠으로 기록되어 있다. 주상환은 전기 팔명창 중의 한 명인 주덕기(朱德基)의 아들로 헌종·철종·고종 삼대에 걸쳐 활약하였다고 하나 정확한 생몰연대는 알 수 없다. 이 대목은 심봉사가 곽씨 부인의 장례를 마치고 돌아와 적막한 집에서 우는 아기를 달래는 모습을 매우 애절하게 묘사하고 있다. 이후 동네 여러 부인에게 젖동냥을 다니며 아이



심청전 | 2004 | 국립중앙극장 공연예술박물관

를 기르는 심봉사의 처지가 그려지며, 집에 돌아와 아이를 어르며 기뻐하는 대목까지 담아내고 있다. 『조선창극사』에는 이 더늠이 전도성, 송만갑 방창으로 기록되어 있다.

중고제 명창 심정순은 중모리장단 하나로 이 대목을 불렀는데 비해 정광수는 '중모리장단–아니리–중중모리장단', 김소희는 '중모리장단–중중모리장단', 오정숙은 '중모리장단–아니리–중중모리장단–자진모리장단', 정권진은 '중모리장단–아니리–자진모리장단–중중모리장단', 성창순은 '중모리장단–아니리–중중모리장단–늦은 중모리장단–자진모리장단'으로 조금씩 음악적 짜임새가 다르게 되어 있다. 사설이 가장 풍부하고 음악적 분화가 많이 일어난 강산제 성창순의 심청가는 마지막 아이 어르는 대목이 늘어나고 사설이 분화되어 있다. "집이라고 들어오니 부엌은 적막하고 방안은 휑 비었는데……"로 시작하는 유식한 한문투의 자탄 사설은 중모리장단으로 "우물가 두레박 소리……"로 이어지는 동네 아낙들의 인심은 중중모리장단으로 대개 짜여 있으며, "둥둥 내 딸이야……"로 이어지는 아이 어르는 대목은 중중모리장단 혹은 자진모리장단으로 짜여 있다.

특징 및 의의 이 대목은 심청가 전반부의 비장한 상황이 점차 고조되고 있는 곳으로 곽씨 부인의 장례 이후 혼자가 된 심봉사의 구슬픈 처지와 어미를 잃은 갓난 심청의 모습이 계면조로 그려지고 있다. 심봉사가 부인의 죽음–외롭게 딸을 기름–딸의 죽음으로 이어지는 비극의 단계를 거치는 것으로 이해할 때, 이 부분은 힘들게 딸을 기르며 인생을 헤쳐가는 심봉사의 슬픈 처지를 보여주고 있다. 강산제나 동초제 등에서는 집에 돌아온 심봉사가 "발광증이 나, 앉았다 선뜻 일어나며 문갑, 책상을 두루쳐 메여다가 와지끈 아그르르르 쾅 콰광탕 부딪치며, 쓰던 수건 빗던 빗첩을 모두 주어 내던지더니 마는 아서라, 이것이 쓸 데가 없다. 이것 두어 무엇 허겠느냐? 정신없이 문을 툭 차더니 부엌으로 충충 내려서며 마누라 거기 있소? 거 어디 갔소? 허어 내가 미쳤구나."라고 하며 방황하는 장면을 실감나게 묘사하였다. 또 갓난아기를 방바닥에 밀치며 "썩 죽어라. 네 팔자가 얼마나 좋으면, 초칠 안에 어미를 잃어야"라고 하며 원망하는 대목이 첨가됨으로써 장면의 사실성과 비극성을 한층 강화하고 있다. 특히 여러 부인에게 젖을 얻어먹인 후 집으로 돌아와 "어허 둥둥 내 딸이야……"로 시작되는 아이 어르는 대목은 점차 부연 확장되어 왔는데, 이는 아버지로서 딸을 사랑하는 심정과 고난이 잘 드러나고 있는 동시에 심청이 앞으로도 잘 자라날 것임을 희망적으로 암시하고 있다. 이 부분을 기점으로 하여 장면이 전환되고 심청이 십오 세가 되어 아버지를 봉양하는 내용으로 넘어가게 된다.

참고문헌 심청전 연구(최동현·유영대 편, 태학사, 1999), 심청전 전집2(김진영 외, 박이정, 1997), 조선창극사(정노식, 조선일보사출판부, 1940), 판소리 유파의 전승 연구(최혜진, 민속원, 2012).

필자 최혜진(崔惠璡)

심청효성

沈淸孝誠

정의 〈심청가(沈淸歌)〉 중 심청이 육칠 세가 되자 아버지 대신 밥을 빌러 나가 동냥을 얻어 극진히 봉양하는 대목.

개관 〈심청효성(沈淸孝誠)〉 대목은 심청이 육칠 세가 되어 아버지께 효자의 도리를 들어 자신이 밥을 빌러 나가겠다고 말한 후 여러 집에서 밥을 빌어 아버지를 극진히 봉양하며 세월을 지내는 내용으로 되어 있다. 심청이 밥을 빌러 다니는 가련한 처지와 극진히 아버지를 봉양하는 내용이 그려지고 있다. 심봉사는 추운 날 밥을 빌러 나간 딸을 걱정하다 돌아온 심청이를 애달프게 여기며 탄식한다. 이 대목은 심청의 효성을 부각시키며 부녀의 고된 삶을 드러내 보여주는 대목으로 계면조로 불린다.

내용 『조선창극사(朝鮮唱劇史)』에 의하면, 이 대목은 서편제 최승학 명창의 더늠이다. 최승학은 전라북도 나시포 출생으로 동편의 거두 박만순과 동서간이고, 이날치의 후배라고 한다. 최승학은 심청가를 출중하게 잘하였다고 한다. 이 더늠에서는 심청이 인간의 도리를 강조하며 앞 못 보는 아버지 대신에 밥을 빌어 오겠다고 간청하여 허락을 받아내고, 동냥을 하여 부친을 봉양하는 모습을 그리고 있다. 대다수의 창본에서 모두 심청이 자라나서 동냥을 자청한 뒤, 부친을 설득하여 동냥을 다니는 것으로 서술되고 있어서 서사적 구성에서는

동일한 것으로 볼 수 있다.

『조선창극사』에는 이 더늠이 이동백 창으로 기술되어 있다. 이동백 창과 심정순 창본의 내용이 거의 동일하다. 심정순은 이 대목은 중모리장단 한 대목으로 부르나, 정광수는 '아니리-평중모리장단-아니리-중모리장단-자진모리장단'로 불렀다. 이에 비해 김소희는 '아니리-중모리장단'으로 아주 간략하게 부른다. 한애순은 '아니리-진양조장단-아니리-중모리장단-중중모리장단'으로, 정권진은 '아니리-중모리장단-아니리-중모리장단-자진모리장단'으로, 성창순은 '아니리-중모리장단-아니리-늦은중모리장단-자진모리장단'으로, 오정숙은 '아니리-중모리장단-아니리-중모리장단-자진모리장단'으로 부른다. 김소희를 제외하고는 대개 비슷한 사설로 짜여져 있는데, 심청이 아니리로 부친 전에 여쭈는 내용, 중모리로 '아버님 듣조시오……'라며 효자의 고사를 말하는 내용, 아니리로 심봉사가 허락하는 내용, 중모리로 심청이 밥 빌어 다니는 내용, 자진모리로 돌아온 심청을 심봉사가 애긍히 맞이하는 내용으로 이루어져 있다.

특징 및 의의 이 대목의 특징은 인륜의 도리를 내세우는 두 사람의 대화가 까마귀의 반포지효·곽거·맹종·왕상·육적 등의 고사를 나열하면서 장황하게 확대된다는 점, 그리고 그의 부친은 이러한 효녀의 도리를 무시할 수 없어 허락하며, 동네 사람들도 이러한 효녀의 행위에 감동하여 따뜻하게 대해 주는 것으로 그려진다는 점을 들 수 있다. 전반적으로 심청의 효라는 표면적 윤리를 전면에 부각시키려는 서술 시각이 어느 대목보다 두드러지게 나타난다. 또 심청의 처지를 비극적으로 그려내면서 심청가 전체의 비극성을 고조시키고 있다. 초기 창본 계열인 19장본 『심청전(沈淸傳)』에서는 심청의 동냥 장면에서 참혹한 현실의 모습이 소박한 목소리로 사실적으로 그려지고 있다. 현대의 창본 더늠에서 심청의 효행에 대한 연민 때문에 모두가 동정하면서 친절하게 밥을 주는 것으로 그려지는 것과는 달리 "사정없고 몹쓸 계집 효녀 심청 몰라보고 괄세가 자심"한 것으로 그려지기도 하고, 연민의 정 때문에 밥을 많이 주는 사람도 있는 것으로 그려진다. 심청은 괄시를 당하고 개에게 쫓기기도 하면서 슬픔과 부끄러움을 느끼는 것으로 그려지고 있어서 보다 현실적이라 할 수 있다. 이처럼 초기의 창본에서 현실적 비극성을 그려내던 사설은 점차 심청에 대한 효녀로서의 부각과 관념적 효행으로 사설이 확장되고 있음을 알 수 있다. 심청의 효행 못지않게 아름다운 외모나 침선방적 등의 경제적 능력이 함께 부각되기도 한다. 따라서 이 대목은 심청의 효녀로서의 이미지와 고난상을 그려서 향유자들의 동정을 불러일으키고 있고, 이를 위



심청전 | 1999 | 국립중앙극장 공연예술박물관



효녀 심청 | 1997 | 국립중앙극장 공연예술박물관

해 대개 중모리장단 계면조의 선율로 부른다.

참고문헌 심청전의 가사적 향유 양상과 그 판소리사적 의미(박일용, 심청전 연구, 태학사, 1999), 심청전의 계통과 주제(유영대, 고려대학교 박사학위논문, 1989), 심청전 전집2(김진영 외, 박이정, 1997), 조선창극사(정노식, 조선일보사출판부, 1940), 판소리 유파의 전승 연구(최혜진, 민속원, 2012).

필자 최혜진(崔惠璡)

시비따라

정의 판소리 〈심청가(沈淸歌)〉 중에서 심청이 무릉촌 장 승상 부인의 부름을 받고 가서 수양딸 제의를 받지만 거절하고 돌아오는 소리 대목.

개관 〈시비따라〉는 심청이가 밥을 빌어 아버지를 봉양하던 중 심청의 효성을 들은 무릉촌 장 승상 부인이 심청을 불러 수양딸을 제의하나, 아버지를 떠날 수가 없다며 거절하고 돌아오는 내용까지를 담고 있다. 음악적으로는 유장한 진양조장단으로 〈시비따라〉가 시작되어 장 승상 댁의 위엄한 경치가 묘사되고 이어 중모리장단 혹은 중중모리장단으로 승상 부인이 심청의 효성을 칭찬하며 수양딸을 제의하는 부분이 이어진다. 심청은 눈 어두운 아비를 떠날 수가 없다고 거절하고 승상 부인은 이를 아쉬워하며 패물과 양식을 후히 주어 보낸다.

내용 이 대목은 심청의 효녀로서의 성격과 심봉사의 실족에 대한 근거를 제시하기 위해 등장한 화소로 보인다. 심청에 대한 소문을 듣고 장 승상 부인이 심청을 불러 수양딸을 제의하는 내용은 심청의 효성이 이미 사회적으로 인정받고 있었음을 알려주는 징표이다. 그리고 이러한 화소로 인해 심봉사는 실족과 공양미 약속이라고 하는 큰 사건에 부딪치게 되는 것이다.

이선유 창본에는 심청이 밥을 빌어 부친을 봉양하는 대목 다음에 무릉촌 장 승상 부인이 심청의 효성을 듣고 시비를 불러 심청을 오게 하는 내용이 아니리로 제시된 뒤, 장 승상 댁 집 경개를 진양조장단으로, 그리고 방안 풍경과 수양딸 삼는 내용이 중모리장단으로 제시된다. 그리고 심청이 몸을 팔아 부친을 이별하기 직전에 장 승상 부인이 심청을 불러 이별을 하면서 초상화를 그리는 장면이 아니리와 진양조장단으로 제시된다. 강산제에는 장 승상 부인이 심봉사 부인의 친구라고 이야기되는 것을 제외하고는 같은 내용이 등장한다. 그러

나 신재효본에는 "하루는 장 승상 댁 수연을 하느라고 심청을 만류하여 음식을 함께 하라시니 심청이 승명하고 음식장만 하느라고 조금 지체 하였더니"로 되어 형태가 다른 화소가 나타난다. 그리고 공양미 삼백 석의 출처를 묻는 대목에서 "장 승상 댁 부인께서 아들이 아홉이요 (……) 수양녀로 몸을 팔아 시주미를 보내었소."처럼 부친에게 거짓으로 둘러대는 말 형태로 장 승상 부인이 등장한다. 초기 창본 계열에는 "저 건네 마을 장자 부인이 나를 별로 사랑하여 양녀를 삼으려고 공양미 삼백 석을 주더이다."로 장자 부인이 등장한다. 여기서 초기 창본의 화소가 신재효본으로, 그리고 후대의 장 승상 부인 이야기로 확대되어 가는 과정을 확인할 수 있다.

"시비따라 건너갈 제 승상 댁 계신 곳을 원원히 바라보니 대문 앞에 심은 버들, 청청한 시상촌에, 황금 같은 저 꾀꼬리는 자어내니 유사로구나……(한애순 창본).", "시비따라 건너간다. 무릉촌을 당도하여 승상댁을 들어갈 제 좌편은 청송이요, 우편은 녹죽이라. 정하에 솟은 반송, 청풍이 건듯불며 노룡이 굼니난 듯 뜰 지키는 백두루미 사람자최 일어나서 나래를 땅에다 지르르 끌며 뚜루루 낄룩 징검징검 왕룡성이 기이하구나……(정권진 창본)."로 사설과 음악이 매우 우아하고 품위 있게 구사되어 있다. 이 부분은 가곡성 우조로 불린다고 하는데, 서편제 사설에서는 한 번만 간략하게 나타나는데 비해 강산제에서는 인당수행 직전 승상 댁 가는 길에서 또 한 번 나타난다. 서편제의 사설에 비해 강산제의 사설이 더욱 구체적이고 세련된 묘사를 하고 있다. 승상 댁의 경치가 서경적으로 그려지면서도 우아하고 장중한 소리를 통해 기품 있게 드러난다. 강산제의 두 번째 〈시비따라〉는 다른 본에는 없는 것이다. 인당수행 직전 승상 부인이 심청을 불러 공양미 삼백 석을 줄 것이니 선인들과 해약하라 하자 심청이 그럴 수 없는 이유를 설명하는 곳이다. 승상 부인은 화공을 불러 심청의 화상을 그리고, 서로 붙들고 우는 장면이 삽입되어 있다.

특징 및 의의 이 대목은 장 승상 댁의 아름다운 경치가 유장한 진양조장단으로 그려지는 동시에 승상 부인의 우아하고 기품 있는 태도, 심청의 아름답고 효성스런 모습이 서술됨으로써 심청의 왕후로서의 자질을 암시하고 있다. 특히 장 승상 댁 방문으로 늦게 돌아가는 심청을 기다리다가 심봉사가 실족하게 되는 사건을 겪게 됨으로써 앞으로 있을 더 큰 비극을 암시하고 있는 부분이다.

참고문헌 심청전의 가사적 향유 양상과 그 판소리사적 의미(박일용, 심청전 연구, 태학사, 1999), 심청전의 계통과 주제(유영대, 고려대학교 박사학위논문, 1989), 심청전 전집2(김진영 외, 박이정, 1997), 조선창극사(정노식, 조선일보사출판부, 1940), 판소리 유파의 전승 연구(최혜진, 민속원, 2012).

필자 최혜진(崔惠璡)

공양미삼백석

供養米三百石

정의 〈심청가(沈淸歌)〉 중 심청이 동냥 나간 사이 개천에 빠진 심봉사가 자신을 구한 화주승에게 시주를 약속 후 자탄하자 심청이 부친을 위로하는 대목.

개관 심봉사가 공양미 삼백 석 시주를 약속하게 되는 과정과 공양미 삼백 석을 심청이 구하는 계기가 되는 〈공양미삼백석(供養米三百石)〉 대목은, 심청가에서 심청이 인당수의 제물로 자신의 몸을 파는 원인이 되기 때문에 심청가 서사의 핵심이라 할 수 있다. 『조선창극사(朝鮮唱劇史)』에 의하면, 〈공양미삼백석〉 대목에 나오는 〈중타령〉은 철종~고종 때 활동한 정창업(丁昌業, 1847~1919)의 더늠으로 되어 있다. 〈중타령〉은 몽은사의 화주승이 나타나는 부분에서 불린다.

내용 〈공양미삼백석〉 대목은 판소리 창자에 따라 조금씩 차이가 있는데 대체적인 사설 구성은 심청이 장 승상댁에서 늦게 돌아옴, 심봉사가 심청을 기다림, 심봉사가 심청을 찾으러 나감, 심봉사가 개천에 빠짐, 화주승이 심봉사를 구출함, 심봉사가 시주 약속을 하고 자탄함, 심청이 부친을 위로함, 심청이 동냥해 온 밥을 함께 먹음 등으로 이루어진다. 화주승이 심봉사를 구출하는 부분에서 보통 화주승의 등장을 알리는 〈중타령〉이 나온다. 〈중타령〉은 〈공양미삼백석〉 대목 외에도 〈곽씨부인출상〉에서 나타나기도 한다. 이때 중의 역할은 곽씨 부인 산소 자리를 지목해주는 것이다. 판소리 창자에 따라서는 〈중타령〉 사설에 편차가 있다. 예를 들어 정광수 창본에는 "중 하나 올라간다. 중 올라간다. 저 중의 호사(豪奢)보소 실구라 죽감투 흠북 눌러 쓰고 백저포(白苧布) 장삼에다 홍띠 띄고 염주(念珠) 목에 걸고……."로, 심정순 창



심청가 | 1994 | 국립중앙극장 공연예술박물관

본에는 "중 올라간다. 중 올라간다. 저 중의 거동보소. 얼굴은 형산 백옥 같고 눈은 소상강 물결이라. 양귀가 축 쳐져……." 로 진행이 되는데 비해, 김소희 창본에는 "중 하나 올라간다. 중 하나 올라간다. 저 중이 어떤 중인고. 몽은사(蒙恩寺) 화주승(化主僧)이로다. 절을 중창(重創)하려 하고 권선문(勸善文) 메고 시주집 찾아 갔다가 절 찾아 가는 길이라……." 하여 차이가 있다. 심봉사의 시주 약속을 듣고 심청이 보이는 반응에도 창본에 따라 차이가 있다.

심봉사가 공양미 삼백 석 시주를 한탄할 때에 심청이 "그 말을 반겨 웃고 대답하되, 후회를 하옵시면 정성이 못되오니 아부지 어두우신 눈 정녕 밝아지게 할 요량이면 삼백 석을 아무쪼록 준비하여 보오리다(심정순 창본)."하기도 하고, "옛날 곽거가 부모의 반찬을 먹는 자식을 산 채로 묻으려 할 때 금을 얻어 부모 봉양을 하고, 맹종이라는 효자가 엄동설한에 죽순을 꺾어 봉양한 고사를 들어 몽은사로 삼백 석 시주를 올리겠다(김소희 창본)."라고 의연히 말하기도 한다. 이러한 심청의 반응 기술이 창본에 따라 달리 나타나는 것은 효녀로서의 심청 형상을 얼마나 강조하는가에 따른 것이라 할 수 있겠다.

특징 및 의의 정응민 창을 중심으로 〈공양미삼백석〉 대목의 대략적인 장단 구성을 보면, '심봉사가 심청을 기다리는 장면(진양조장단)–심봉사가 개천에 빠지는 장면(자진모리장단)–중타령(엇모리장단)–중이 심봉사를 구해줌(자진엇모리장단)–심봉사의 신세 한탄과 탄식(중모리장단)–심청이 돌아옴(자진모리장단)–심청이 심봉사에게 여쭘(자진중모리장단)–심청이 후원에 가서 기도(진양조장단)'으로 이루어진다. 소리제에 따른 장단 구성의 차이는 크지 않은데, 중이 심봉사를 구해주는 단락이 동편제와 강산제에는 없고, 심청이 후원에 가서 기도하는 단락이 강산제에는 장단이 없는 특성이 있다. 〈공양미삼백석〉에서 더늠화가 이루어진 〈중타령〉이 지닌 의의는 원래 무가에 있던 것이 판소리로 들어온 것이라는 점과 〈중타령〉이 신재효본에는 나타나지 않는 것으로 미루어볼 때 1870년 이후에 더늠으로 자리 잡았다는 점이다. 그러나 한편으로 신재효본 심청가에 〈중타령〉이 없다는 것에 대해 신재효(申在孝)의 의도적 삭제로 볼 여지도 있다.

참고문헌 심청가 더늠의 통시적 연구(김석배·서종문·장석규, 판소리연구9, 판소리학회, 1998), 심청전 연구(유영대, 문학아카데미, 1989), 심청전 전집(김진영 외, 박이정, 1998), 판소리사 연구(김종철, 역사비평사, 1996), 필사본 심청전 연구(김영수, 경희대학교 박사학위논문, 2000), 심청전 변이의 소통적 의미 연구—공양미 삼백 석 시주 약속에 대한 심청의 반응을 중심으로(서유경, 판소리연구18, 판소리학회, 2004).

필자 서유경(徐庾卿)

부녀영결

父女永訣

정의 〈심청가(沈淸歌)〉 중 심청이 공양미 삼백 석에 자신을 인당수 제물로 팔고서, 인당수로 떠나는 날을 앞두고 탄식하는 대목.

개관 〈부녀영결(父女永訣)〉은 심청가의 서사 전개와 밀접한 관계가 있다기보다는 판소리 청중의 마음을 울리는 정서적 기능을 한다고 볼 수 있다. 왜냐하면 〈부녀영결〉 대목에서 사건이 발생하거나 진행되는 것이 아니라 자신의 몸을 팔고, 부친과 이별하여 인당수 제물로 바쳐져야 하는 심청의 절박하고도 슬픈 심정을 표현하는 부분이기 때문이다. 특별히 판소리 심청가가 비장미를 잘 구현하는 작품이라는 측면에서 본다면 〈부녀영결〉은 심청가의 미의식이 표출되는 중요한 대목이라 할 수 있다. 〈부녀영결〉 대목의 절정은 심청이 자신의 인신공양을 심봉사에게 고하는 부분이라 할 수 있으며, 심청의 고백을 들은 심봉사의 처절한 애통함의 표현, 심청이 동네 사람들, 친구들과 이별하며 배 타러 가는 과정이 나타난다.

『조선창극사(朝鮮唱劇史)』에 의하면, 〈부녀영결〉은 철종~고종 때 활동한 동편제 명창 김창록, 이날치의 제자인 서편제 명창 이창윤의 더늠으로 알려져 있다. 김창록은 심청가의 독보적 존재로 일컬어지는데, 스스로 나이 쉰을 넘어서는 심청가를 부르지 않았다고 한다. 그 이유는 심청가를 부르면 청중들이 슬피 울어 자신도 상심하게 되기 때문이었다고 한다.

내용 〈부녀영결〉 대목은 창본들끼리 차이가 매우 심한 편이다. 이는 심청과 심봉사의 슬픔과 애통함을 어느 정도로 확대하여 표현하는가의 차이라고 볼 수 있다. 판소리 심청가의 창본들의 내용을 정리해 보면, 심청이 부친의 사철 의복을 준비, 모친의 산소에 성묘, 부친의 앞날을 걱정, 각종 이별을 열



심청가 | 1984 | 국립중앙극장 공연예술박물관

거하는 이별가, 닭에게 울지 말기를 하소연하고, 선인의 도착과 부친께 아침밥을 지어 드리고 떠날 수 있게 해 달라는 부탁, 심봉사에게 마지막 아침을 봉양, 심봉사가 심청이 큰 수레 타고 가는 꿈꾸었다고 말을 함, 심청이 사당에 하직 인사, 심청이 인당수에 제수로 자신을 팔았음을 알리는 부분 등이다. 심청가 창본에 따른 차이가 매우 크게 나타나는 점이 〈부녀영결〉 대목의 특성이다. 차이가 많은 요소는 모친의 산소 성묘, 사당 하직, 이별가 등이다. 인물의 태도 측면에서 본다면 죽음을 앞두고 있는 심청이의 태도에서 인간적 갈등 요소의 차이, 죽으러 가는 딸을 보는 부친 심봉사의 태도가 직설적으로 표현되었는지 완곡하게 표현되었는지의 차이가 있다.

특징 및 의의 심청과 심봉사의 이별 장면을 구성하고 있는 장단을 살펴보면, 심정순 창본의 경우에는 '심청이 부친 의복 준비하며 부친 몰래 이별가를 부르고 닭에게 울지 말기를 부탁하는 부분(중모리장단)–선인이 당도하고 부친의 아침 준비 부탁(아니리)–심청이 아침 지어 올리고 심봉사의 꿈 이야기(중모리장단)–사당 하직과 심청이 기절 후 자신의 몸판 사실 고백(진양조장단)–심봉사 한탄(자진모리장단)–심청과 심봉사 통곡(아니리)–장 승상 부인과의 만남(중모리장단)–심청이 배 타러 가며 이별(평중모리장단)'로 되어 있다. 이에 비해 정광수본은 심청이 걱정하며 의복 준비하고 산소 성묘, 부친 걱정하며 이별가를 부르고, 닭에게 울지 마라 하소연하는 부분이 모두 진양조로 구성되어 있고, 선인에게 부탁하는 부분이 중중모리, 심청이 사실을 고하는 부분이 자진모리로 되어 있어 장단 구성에 차이를 보인다. 대체로 심정순 창본·이선유 창본 등이 주로 중모리로 구성되어 있고, 정광수 창본·한애순 창본·정권진 창본·박동진 창본 등이 진양조가 우세하게 구성되어 있다.

참고문헌 공감적 자기화를 통한 문학교육 연구(서유경, 서울대학교 박사학위논문, 2002), 심청가 더늠의 통시적 연구(김석배·서종문·장석규, 판소리연구9, 판소리학회, 1998), 심청전 연구(유영대, 문학아카데미, 1989), 심청전 전집(김진영 외, 박이정, 1998), 판소리사 연구(김종철, 역사비평사, 1996), 필사본 심청전 연구(김영수, 경희대학교 박사학위논문, 2000).

필자 서유경(徐庾卿)

범피중류

泛彼中流

☞ 고국산천, 고고천변(수궁가), 고고천변(단가)

정의 〈심청가(沈淸歌)〉 중 심청이 배를 타고 인당수로 가는 여정을 그리고 있는 소리 대목.

개관 〈범피중류(泛彼中流)〉는 심청을 실은 배가 망망한 바다를 유유히 떠나가는데 해안의 절경이 펼쳐지는 내용이다. 송광록(宋光祿)과 전도성(全道成)의 더늠으로 알려져 있고, 고종 때의 서편제 명창 배희근도 잘 불렀다. 〈범피중류〉란 배가 물 한가운데로 떠간다는 말이다. 심청이 배를 타고 인당수로 가면서 지나가는 소상팔경 등의 장면과 이비 등 여러 혼령과 만나는 〈혼령대목〉으로 이루어져 있다. 이본에 따라 〈범피중류〉 다음에 소상팔경을 둘러보는 〈소상팔경가(瀟湘八景歌)〉가 나오는 것도 있다.

내용 김창룡(金昌龍) 명창에 의하면 〈범피중류〉는 송광록이 5년간 제주도에서 소리 공부를 마치고 돌아오는 배 안에서 만경창파를 바라보며 감개무량한 회포를 진양조장단으로 읊은 것이라고 하며, 진양조장단은 이로부터 유명해졌다고 한다.

현재의 창본은 진양 우조로 부르지만 초기 심청가는 전혀 다른 내용으로 되어 있다. 〈범피중류〉의 초기 형태는 박순호 28장본과 같이 '강상풍경–심청의 탄식–갈까마귀와 귀촉도의 심청 위로–기러기와 청조에게 하는 심청의 부탁'으로 이루어져 있다. 박순호 19장본과 박순호 48장본도 이와 유사하다. 후대에 형성된 〈소상팔경〉이나 〈범피중류〉와 달리 〈강상풍경〉은 간략하고, 오히려 갈까마귀와 귀촉도가 나타나 심청의 죽음을 위로하며, 심청은 기러기와 청조에게 죽은 딸을 생각 말고 만세무량과 안향장수를 부친에게 전해 달라고 부탁하는 내용이 길게 부연되어 있다. 특히 새들이 등장하여 심청의 비극적 처지를 효과적으로 그리고 있어 애상적인 분위기를 자아내고 있다.

사재동 44장본, 박순호 57장본, 완판 71장본과 같이 일부 심청가에는 초기 심청가와 현재 부르고 있는 〈범피중류〉의 중간 단계에 해당하는 〈소상팔경가〉가 존재하고 있다. 〈소상팔경가〉는 김종철 낙장 53장본, 완판 41장본, 완판 71장본에 〈범피중류〉에 이어 나오므로 19세기 중엽에 소리 대목으로 불렸던 것이 분명하다. 소상야우(瀟湘夜雨), 동정추월(洞庭秋月), 원포귀범(遠浦歸帆), 평사낙안(平沙落雁), 강천모설(江天暮雪), 산시청람(山市晴嵐), 어촌낙조(漁村落照), 연사만종(煙寺晩鍾) 등 소상팔경을 묘사하고 있다. 〈소상팔경가〉는 심청이 유람을 나와 사방의 경치를 완상하는 듯한 느낌을 주고 있기 때문에 심청가의 문맥에 어울리지 않는데, 〈범피중류〉와 한동안 경쟁하다가 일부 흔적만 남기고 소리 대목에서 탈락하였다. 뒤에 정춘풍에 의해 다듬어져 단가 〈소상팔경가〉로 널리 불렸다.

〈범피중류〉는 배의 출발과 물결치는 장면, 백빈주 갈매기와 삼강의 기러기, 노 젓는 소리에서 느끼는 수심, 가태부(장

사)·굴원(멱라수), 최호(황학루)·이백(봉황대)·백낙천(심양강)·소동파와 조조(적벽강)의 회상, 한산사의 종소리, 상녀들의 후정화, 소상강의 악양루·동정호·황릉묘·삼협의 풍경 등으로 짜여져 있다. 문학적으로 세련되어 있을 뿐만 아니라 심청가의 문맥에 잘 어울린다. 현재의 창본에서는 모두 진양조장단으로 부른다. 〈소상팔경가〉의 정지된 공간과는 달리 '지내가니', '당도하니' 등의 서술어를 통해 공간의 이동이 확연하게 이루어졌고, 유명한 한시 구절을 인용하여 옛 시인들의 무상한 자취를 심청의 눈을 통해 더듬는 형식을 취함으로써 죽음을 앞둔 심청의 수심을 응축적으로 형상화하여 높은 서정성을 획득하였다. 적절한 한시구의 인용을 통해 심청의 수심을 객관화함으로써 지나치게 애상적인 분위기를 완화한 것이 양반층의 기호에 부합되어 적극적인 지지와 사랑을 받았다.

〈혼령대목〉은 심청이 인당수로 가는 길목에서 한을 품고 죽은 이비·오자서·초회왕·굴원의 혼령을 만나 그들의 원정을 듣고, 효성에 대해 칭송받는 내용으로 되어 있다. 박순호 19장본과 박순호 48장본처럼 초기 심청가에서는 심청이 세상으로 돌아오는 장면에 나온다. 이본에 따라 등장하는 인물의 수가 다른데, 김종철 낙장 54장본·완판 71장본·김연수 창본·정권진 창본 등에서는 이비·오자서·초회왕·굴원이 등장하고 이선유 창본은 이비만 등장하여 가장 간략하다. 김종철 낙장 54장본에는 진양조장단으로 되어 있지만 현재의 창본에는 모두 중머리장단으로 되어 있다.

〈혼령대목〉에 이비·오자서·초회왕·굴원의 혼령들이 선택된 것은 그들의 죽음이 대부분 물과 일정하게 관련되어 있다는 점에서 인당수에서 죽어야 하는 심청의 처지와 동일하고 혼령들이 보인 생전의 열(烈)과 충(忠)이 심청의 효(孝)와 대응되기 때문이다. 그러나 〈혼령대목〉은 원혼들이 자신의 억울함을 세상에 널리 알려 달라는 내용으로 되어 있어서 사실상 초기 심청가와 같이 심청의 환세 장면에 나오는 것이 합리적이다. 후대의 심청가에서 인당수 투신 직전으로 옮겨지고 혼령들의 호소 내용도 다소 달라진 것은 모두 심청의 효성을 강화하기 위해서 의도적으로 재배치한 것이다.

신재효(申在孝)는 〈혼령대목〉을 적극적인 의미를 지니는 방향으로 개작하였다. 이비·굴원·오자서의 혼령들은 세상으로 돌아가는 심청에게 황후가 될 것이니 황후가 된 후에 훌륭하게 내조하여 이 세상을 태평성대가 되게 하고, 간신의 참소를 듣지 말고 충신을 잘 거두어 만세기업을 누리라고 한다. 신재효의 개작은 임금의 실덕(失德) 때문에 억울하게 죽은 원혼이 황후가 될 심청에게 부탁할 법한 것이므로 내용상 합리성을 획득하였다.

특징 및 의의 〈범피중류〉는 판소리 다섯마당 중에서도 가장 어려운 대목으로 인식되어 있을 만큼 판소리의 기교적인 음악어법이 망라되어 있어 심청가의 눈대목으로 꼽히고, 토막소리로 부를 때에 자주 선택되는 대표적인 레퍼토리이다. 초기 심청가에서는 〈범피중류〉 자리에 갈까마귀, 귀촉도, 기러기, 청조 등이 등장하여 심청이 인당수의 제수로 가는 비극적인 처지를 효과적으로 표현하고 있다. 〈혼령대목〉은 초기 심청가에서는 심청이 용궁에서 세상으로 돌아오는 장면에 나오는데, 후대의 심청가에는 심청이 인당수로 가는 도중에 나온다. 신재효는 심청이 용궁에서 세상으로 돌아오는 장면에 나오는 것으로 개작하였다.

심청가의 〈범피중류〉와 〈혼령대목〉은 수궁가에 수용되었는데, 〈범피중류〉는 별주부가 토끼를 등에 업고 용궁으로 들어가는 장면에 수용되어 있고, 〈혼령대목〉은 의 토끼가 용궁에서 육지로 돌아오는 대목에 수용되어 있다.

심청가의 〈범피중류〉와 〈혼령대목〉은 수궁가에 수용되었다. 수궁가에 두 대목이 수용될 수 있었던 것은 바다라는 공간적 배경이 동일하기 때문이다. 〈범피중류〉는 별주부가 토끼를 꾀어 등에 업고 용궁으로 들어가는 대목에 나온다. 〈혼령대목〉은 토끼가 용궁에서 죽을 위기를 넘기고 육지로 돌아오는 장면에 나오는데, 이병기본처럼 심청가의 〈혼령대목〉을 거의 그대로 수용한 경우도 있지만 대부분 수궁가의 맥락에 맞게 간략하게 축약하고 있다. 신재효는 "톡기가 나올 적의 이비 슴여 보단 말은 아마도 망발인게 김싱은 김싱씨리 ᄉᆞ람 말을 비러다가 서로 문답ᄒᆞ려니와 ᄉᆞ람이야 김싱 보고 무슨 말을 ᄒᆞ것나냐."라고 선행 이본의 지평을 비판하고, 새타령으로 개작하여 합리성을 추구하였다.

참고문헌 수궁가의 범피중류 연구(김석배, 문학과언어15, 문학과언어연구회, 1994), 심청가 강상풍경 대목의 변이 양상과 그 의미(박일용, 판소리연구8, 판소리학회, 1997), 심청가의 범피중류 연구(김석배, 문학과언어14, 문학과언어연구회, 1993), 심청전 연구(유영대, 문학아카데미, 1989), 심청전 전집1~3(김진영 외, 박이정, 1997), 조선창극사(정노식, 조선일보사출판부, 1940).

필자 김석배(金奭培)

인당수행

印塘水行

정의 〈심청가(沈淸歌)〉 중 심청이 인당수에 도착하여 투신하기까지의 대목.

개관 심청가에서 심청이 배를 타고 인당수로 가는 과정을 그리고 있는 부분은 넓게 보면, 〈범피중류(泛彼中流)〉(〈소상팔경〉)와 '혼령과의 만남–인당수에 도착–선인들의 고사 준

비–심청의 투신' 장면까지라 할 수 있다. 〈인당수행(印塘水行)〉은 〈범피중류〉(〈소상팔경〉)와 '혼령과의 만남' 이후를 지칭한다. 〈인당수행〉은 심청이 인당수로 가는 배에 올라 마침내 인당수에 몸을 던지는 내용으로 심청가 서사의 핵심적인 대목이다. 심청이 인당수에 도착하기 전의 〈범피중류〉 대목은 심청이 배를 타고 가며 강물 위의 풍경을 보고 심회를 토로하고, 혼령과의 만남을 통해 위로를 받는 등의 정서 표현과 긴밀한 관련을 갖는다. 이에 비해 심청이 인당수에 도착하여 투신하는 대목은 심청이 용궁에서 환세하여 황후가 되고, 마침내 심봉사와 상봉하는 서사 전개를 가능하게 하는 기능을 한다. 이 대목은 심청가의 서사 전개와 밀접한 관련이 있어서인지 이본에 따라 큰 변화가 나타나기보다는 고정적인 성향이 강하다.

내용 〈인당수행〉의 내용은 크게 세 부분으로 나누어 볼 수 있다. 첫째, 심청이 인당수에 당도한 장면, 둘째, 선인(船人)들이 고사 축원하는 장면, 셋째, 심청이 인당수에 몸을 던지는 장면이다. 인당수에 도착한 장면은 대개 "한 곳을 당도하니 이는 곧 인당수라(정광수 창본)."로 시작한다. 그리고 광풍이 불고 천지가 아득하다는 등의 서술이 나오고 뒤의 장면으로 바로 이어진다. 선인들의 고사 축원 장면은 고사를 올리기 위해 상을 차리고, 심청이 목욕재계시키며, 고사를 지내며 축원하는 내용으로 이루어진다. 이 장면에서는 상대적으로 고사 축원 부분의 분량이 많은 편이다. 그리고 이어서 선인들이 고사를 끝내고 북을 둥둥 울리며 심청에게 투신할 것을 종용하는 장면이 나온다. "심청아, 물때가 늦어 간다. 어서 급히 물에 들라. 성화같이 재촉한다(김소희 창본)."라고 하면서 심청의 투신을 압박하는 긴박한 상황이 잘 드러난다.

심청이 투신하는 부분에 인간적인 갈등이 나타나는 창본이 있는가 하면 그렇지 않은 창본도 있다. 예를 들어 김소희 창본에서는 "심청이 거동 보아라. 이리 비틀 저리 비틀 뱃전을 나가더니 다시 한 번 생각한다. 내가 이리 주저함은 정성이 부족이라. 치마폭 둘러쓰고 두 눈을 딱 감고 뱃머리로 우르르 손 한번 헤치더니 기러기 낙수격으로 떴다 물에 풍."라고 하면서 심청이 투신 전 비틀거리다가 스스로 주저함에 대해 경계를 하고서야 물에 드는 것으로 나타난다. 그러나 정광수 창본에서는 심청이 도화동을 향해 기도한 후 벌떡 일어나 치마폭을 둘러쓰고 앞니를 꽉 물고 물에 뛰어 드는 것으로 나온다. 심청의 인간적인 갈등이 강화되어 있는 경우에는 심청이 두 번 투신을 시도하는 것으로도 나온다. 이런 경우에는 앞부분 투신에서는 인간적 두려움과 갈등을 표출하지만, 뒷부분 투신에서는 그러한 죽음에 대한 두려움을 깨끗이 없앤 모습을 보인다. 이러한 차이는 심청의 인간적 모습을 부각시키고자 한 것인가, 아니면 유교적 이념으로서의 효를 실천하는 이념적 가치를 강조하고자 한 것인가의 차이로 해석할 수 있다. 심청의 투신 장면 후에는 사공들과 선인들의 탄식 장면이 나온다.



심청가 | 1992 | 국립중앙극장 공연예술박물관

특징 및 의의 심청이 인당수에 도착하여 물에 들기까지의 대목의 대략적인 장단의 구성을 보면, 정광수 창본에서는 '인당수 도착과 고사 준비(자진모리장단)–고사 축원과 심청 기도(자진모리장단)–심청 투신(휘모리장단)–선인 등 탄식(진양조장단)'으로 이루어진다. 심정순 창본에서는 '인당수 도착과 고사 준비(자진모리장단)–심청 목욕(아니리)–고사 축원, 심청 기도와 투신(중중모리장단)–선인 등 탄식(진양조장단)'으로, 김소희 창본에서는 '인당수 도착과 고사 준비(엇모리장단)–고사 축원(중중모리장단)–심청 기도(중중모리장단)–심청 투신(자진모리장단)–선인 탄식(진양조장단)'으로 이루어져 장단 구성에 차이를 보인다. 그러나 대체적인 장단 구성의 흐름은 심청이 투신하는 장면까지는 점점 장단이 빨라져 서사의 긴박감을 더하고, 심청이 물에 뛰어드는 장면에서는 긴장감과 극적 분위기를 최고조로 할 수 있는 장단이 구성되는 특징이 있다. 심청이 인당수에 도착하여 투신하는 대목은 심청가에서 빠질 수 없는 서사적으로 필수적인 부분이기도 하지만, 심청이 인당수에 스스로 자신을 제물로 바치는 긴박감이 최고조에 이르면서 마침내 슬픔의 정서로 마무리되는 중요 대목이라 할 수 있다.

참고문헌 공감적 자기화를 통한 문학교육 연구(서유경, 서울대학교 박사학위논문, 2002), 심청전 연구(유영대, 문학아카데미, 1989), 심청전 전집(김진영 외, 박이정, 1998), 판소리사 연구(김종철, 역사비평사, 1996), 필사본 심청전 연구(김영수, 경희대학교 박사학위논문, 2000).

필자 서유경(徐庾卿)



심청전 | 1999 | 국립중앙극장 공연예술박물관

용궁행

龍宮行

☞ 수궁풍류

정의 〈심청가(沈淸歌)〉 중 심청이 인당수에 빠진 후 용궁으로 인도되어 극진한 대접을 받는 대목.

개관 〈용궁행(龍宮行)〉은 인당수에 몸을 던진 심청이 다시 환생하게 되기까지의 과정을 보여 주는 대목이다. 심청이 용왕이 보낸 교자에 올라 수정궁으로 들어가는 장면, 출천대효 심청을 보기 위해 신선들과 선녀들이 모여드는 장면, 전설 속의 명인들이 나타나 풍악을 울리고 노래하는 장면, 화려한 보석으로 장식된 궁에서 심청이 진귀한 주찬을 대접 받는 장면이 멋스러운 엇모리장단에 맞추어 리듬감 있게 펼쳐진다. 현전 심청가의 모든 바디에 포함되어 있으며, 뒤에 〈심청 모친 상봉〉 대목이 덧붙는 경우가 있다.

내용 〈용궁행〉 대목은 뒤에 심청이 모친을 만나는 대목이 덧붙은 유형과 그렇지 않은 유형으로 나뉘는데, 후자가 더 오래된 유형이다. 신재효(申在孝)의 심청가 사설에 심청이 모친을 만나는 내용이 없는 것으로 보아, 〈심청 모친 상봉〉 대목은 상당히 늦게 만들어진 듯하다. 『조선창극사(朝鮮唱劇史)』에 동편제 명창 전해종의 더늠 〈강상연화(江上蓮花)〉가 전하는데, 여기에 〈심청 모친 상봉〉 대목이 포함되어 있으므로, 전해종이 〈심청 모친 상봉〉 대목을 만들었음을 짐작해 볼 수 있다. 그런데 전해종의 더늠에서는 〈심청 모친 상봉〉 대목을 〈심청환생〉 대목 안에 포함시켜 심청이 연꽃을 타고 세상으로 나갈 때 모친이 나타나 심청을 환송하는 것으로 이야기를 전개하는 데 비해, 현전 심청가에서는 〈용궁행〉 대목 뒤에 〈심청 모친 상봉〉 대목을 덧붙여 심청이 수정궁에서 지내던 어느 날 모친이 찾아와 회포를 나누는 것으로 이야기를 전개하고 있다. 이러한 차이가 나타나는 이유는 현재 전하는 심청가가 모두 서편제 계열이라는 데서 찾을 수 있을 듯하다.

서편제 계열 심청가는 박유전(朴裕全)에 의해 완성되었는데, 이날치·김채만을 거쳐 내려온 것과 정재근·정응민을 거쳐 내려온 것이 있다. 이 두 갈래를 구별하여 전자를 서편제, 후자를 강산제라고 칭하기도 하는데, 전자는 박유전이 이른

시기에 완성한 심청가에 해당되며, 후자는 박유전이 만년에 완성한 심청가에 해당된다. 흔히 강도근의 심청가를 동편제라고 하는데, 사실은 강도근도 김정문을 통해 김채만의 심청가를 물려받았다. 서편제 심청가를 전승한 한애순과 강도근의 〈용궁행〉 대목은 옥황상제가 용왕에게 하교하여 출천대효 심청을 수정궁으로 모시게 하는 부분(아니리)과 심청이 수정궁에서 극진한 대접을 받는 부분(엇모리장단)으로 간소하게 짜여 있지만, 강산제 심청가를 전승한 정권진과 성창순의 〈용궁행〉 대목은 옥황상제가 용왕에게 하교하여 출천대효 심청을 수정궁으로 모시게 하는 부분(아니리), 심청이 수정궁에서 극진한 대접을 받는 부분(엇모리장단), 천상 옥진 부인이 된 곽씨 부인이 심청을 만나기 위해 하강하는 부분(아니리), 심청과 모친이 상봉하여 회포를 나누는 부분(진양조장단) 등 네 부분으로 구성되어 있다. 따라서 박유전의 〈용궁행〉에는 원래 심청이 모친을 만나는 대목이 없었는데, 나중에 추가되었음을 알 수 있다. 20세기 전반에 정정렬(丁貞烈)이 녹음한 〈용궁행〉에도 〈심청 모친 상봉〉 대목이 포함되어 있다.

특징 및 의의 〈용궁행〉 대목은 심청가에서 어둡고 슬픈 느낌이 주조를 이루는 전반부가 끝나고, 밝고 즐거운 느낌이 주조를 이루는 후반부가 시작되는 지점에 위치한다. 독특한 리듬의 엇모리장단과 이국적인 명칭들의 나열로 이루어진 사설이 절묘하게 어우러져 경쾌하고 신비로운 분위기를 연출한다. 심청을 위해 마련된 온갖 좋은 것들을 끊임없이 열거하는 방식으로 짜인 이 대목은 박복하게 태어나 고생스럽게 살다가 슬프게 죽은 심청의 영혼을 위로하는 기능을 담당한다고 볼 수 있다.

〈용궁행〉 대목과 대조적으로, 그 뒤에 이어지는 〈심청 모친 상봉〉 대목은 매우 느린 진양조장단으로 짜여 있다. 옥진 부인이 등장하는 도입부는 장중하고 우아한 느낌으로 부르지만, 옥진 부인이 심청에게 말을 거는 부분부터는 비통한 느낌으로 부른다. 모녀가 서로 손을 잡고 껴안으며 회포를 나누는 동안 비통한 느낌이 점점 더 고조되는데, 바로 이 부분에서 어머니의 사랑을 모르고 자란 심청의 한이 완전히 해소된다고 볼 수 있다.

참고문헌 강도근 오가전집(김기형 편, 박이정, 1998), 보성소리의 전개(최동현, 판소리연구21, 판소리학회, 2006), 보성소리의 판소리사적 의의(유영대, 판소리 동편제 연구, 태학사, 1998), 신재효 판소리 사설집(강한영 교주, 민중서관, 1971), 심청가 더늠의 통시적 연구(김석배·서종문·장석규, 판소리연구9, 판소리학회, 1998), 이선유 오가전집(최난경 역주, 박이정, 2008), 조선창극사(정노식, 조선일보사출판부, 1940), 성창순 심청가(1981년 녹음, 오아시스, 1994), 정권진 심청가(1970년대 초반 녹음, 신나라, 1993), 정정렬 모녀상봉(1933년 녹음, 킹레코드, 1995), 한애순 심청가(1982년 녹음, 한국브리태니커회사, 2000).

필자 이유진(李柳辰)

심청환생

沈淸還生

정의 〈심청가(沈淸歌)〉 중 심청이 용궁에서 삼년을 지내고 옥황상제의 명으로 연꽃을 타고 환생한 뒤 황제와 조우하는 대목.

개관 심청이 연꽃에 실려 환생한 뒤 꽃이 헌납되어 황제와 조우하는 과정을 그린 〈심청환생(沈淸還生)〉 대목은 아버지의 개안(開眼)을 위해 자기 목숨을 희생한 심청의 효행에 대한 보상에 해당하는 내용으로, 심청가에서 가장 중요한 대목이다. 이해조가 중고제 명창으로 알려진 심정순의 창본을 바탕으로 사설을 산정(刪定)하여 「매일신보(每日申報)」에 연재하고 활자본으로 출판하면서 제목을 『강상련(江上蓮)』으로 바꾼 것은 심청가의 구성에서 이 대목이 가장 특징적이기 때문이다. 그러나 이 대목은 사설의 고정성이 약하고 창 역시 다양하게 불린다.

내용 『조선창극사(朝鮮唱劇史)』에는 〈강상연화(江上蓮花)〉가 전라도 부안 출신으로 헌종·철종·고종 삼대에 걸쳐 활동한 동편제 명창 전해종(全海宗)의 더늠으로 소개되고 있다. 이 대목은 옥황상제의 명을 받아 사해용왕이 심청을 연꽃 속에 넣어 환생을 시키는 부분이다. 장사를 마치고 돌아오는 선인들이 인당수에 이르러 심청을 위해 제사를 지내다가 그 연꽃을 발견하여 그것을 싣고 돌아와 황후를 잃은 뒤 꽃을 감상하면서 지내는 황제에게 헌납하고, 꽃 속에서 나온 심청이 황제와 조우한다는 내용으로 이루어져 있다.

정응민바디에서는 '옥황상제의 명과 심청의 환생(아니리)–상인들의 제사와 연꽃의 발견(중모리장단)–천자의 근황(아니리)–화초타령(중중모리장단)–천자에게 연꽃 상납(아니



심청가 | 1994 | 국립중앙극장 공연예술박물관

리)–천자와 심청 상봉(중모리장단)'으로 이어진다. 박동실바디에서는 '옥황상제의 명과 심청의 환생, 남경 상인들의 제사(중모리장단)–도사공이 꽃을 싣고 와서 후원에 묻고 황제는 꽃을 좋아함(아니리)–화초타령(중중모리장단)–연꽃의 진상(아니리)–심청과 황제의 조우(진양조장단)'로 이어진다. 한편, 김연수바디에서는 '옥황상제의 명에 의한 심청 환생(아니리)–연꽃의 모습과 남경상의 제사(진양조장단)–연꽃에 대한 상인들의 대화(중중모리장단)–황제의 근황(아니리)–화초타령(중중모리장단)–연꽃을 황제에게 헌납(아니리)–황제와 심청의 상봉(진양조장단)'으로 이어진다.

특징 및 의의 『조선창극사』에 소개된 내용을 보면 사해용왕이 옥황상제의 명을 받고 심청을 돌려보낼 의논을 하다가 '연꽃과 치마가 같은 색이어서(荷葉羅裙一色裁), 못 속에 섞여 있어 보아도 볼 수가 없네(亂入池中看不見)'라는 당나라 시인 왕창령(王昌齡)의 「채련곡(采蓮曲)」 구절을 대면서 연꽃에 실려 보내자고 주장하는 한 신하의 의견대로 심청을 연꽃에 실어 보내려던 중 심청의 모친인 옥진 부인이 나타나서 심청과 조우하는 것으로 되어 있다. 〈강상연화〉라는 더늠에 옥진 부인 상봉 장면까지를 아우른 것이다. 그러나 완판본 심청전에서는 심청의 〈옥진 부인 상봉〉 장면과 〈심청환생〉 장면이 분리되어 있다. 그리고 대부분의 현행 창본에서는 심청이 옥진 부인을 만난 직후, 옥황상제가 사해용왕에게 명을 하여 심청을 연꽃 속에 넣어 환생시키는 것으로 되어 있다. 이본에 따라 〈옥진 부인 상봉〉 대목이 환생 대목에 포함될 수도 있고, 포함되지 않을 수도 있게 된 것이다. 〈심청환생〉 대목은 이처럼 대목의 범위를 확정하기 어려울 정도로 이본에 따라 차이를 보인다. 그렇지만 그 가운데 〈화초타령〉 대목은 대부분의 창본에서 사설이 거의 동일하고 창도 유사하다. 이는 잡가로 불리던 〈화초타령〉이 이른 시기부터 심청가에 삽입되었기 때문으로 추정된다.

참고문헌 교주본 심청가(최동현·최혜진 편, 민속원, 2005), 심청전의 구조와 의미(장석규, 박이정, 1998), 심청전의 가사적 향유 양상과 그 판소리사적 의미(박일용, 판소리연구5, 판소리학회, 1994), 심청전 전집1~3(김진영 외, 박이정, 1998), 필사본 심청전 연구(김영수, 경희대학교 박사학위논문, 2000).

필자 박일용(朴逸勇)

심황후사친가

沈皇后思親歌

정의 〈심청가(沈淸歌)〉 중 심청이 황후가 된 후 부친을 생각하며 눈물짓는 대목.

개관 〈심황후사친가(沈皇后思親歌)〉는 황후가 되어 궁중에 살면서 남 몰래 부친을 걱정하고 그리워하는 심청의 내면을 아름답게 형상화한 서정적 대목이다. 〈추월만정(秋月滿庭)〉이라는 별칭으로 더 잘 알려진 이 대목은, 20세기 전반에 토막소리 레퍼토리로 대중의 사랑을 받았으며, 특히 이화중선(李花中仙)이 잘 불러 많은 이들의 심금을 울린 것으로 유명하다. 현전 심청가의 모든 바디에 포함되어 있는데, 그 내용이 대체로 이화중선의 토막소리와 비슷하다. 진양조장단에 맞추어 계면조 애원성으로 부른다.

내용 〈심황후사친가〉의 유래는 상당히 오래되었으리라 짐작된다. 신재효(申在孝)의 심청가 사설에도 심청이 황후가 된 후 부친을 걱정하고 그리워하며 눈물짓는 대목이 있다. 그러나 구체적인 내용과 표현에 있어서 신재효의 사설과 현전 심청가의 사설은 사뭇 다르다. 현전 사설들은 공통적으로 달빛이 마당에 가득한 가을밤을 배경으로 하고 있으며, 하늘에 떠가는 외기러기가 울음을 울자 심청이 그 기러기를 불러 부친에게 편지를 전해 달라고 부탁하는 내용으로 이루어져 있다. 이에 비해 신재효의 사설은 구체적인 배경이나 별다른 소재 없이, 심청이 혼자서 부친이 과연 눈을 떴는지, 끼니를 잇고 있는지, 다치거나 병들지 않았는지 걱정하고, 어떻게 해야 부친의 생사를 알 수 있을지 고민하는 내용으로만 이루어져 있다. 〈심황후사친가〉는 원래 신재효의 사설에 나타난 것처럼 단순한 형태였는데, 19세기 후반에 이르러 현재와 같은 모습으로 재창조되었으리라 추측된다.

현전 심청가의 〈심황후사친가〉 대목은 가을밤의 정경과 기러기 울음소리를 묘사한 부분, 심청이 기러기를 불러 부친에게 편지를 전해 달라고 부탁하는 부분, 방으로 들어가 편지를 쓰며 눈물을 떨어뜨리는 부분, 편지를 들고 나와 보니 기러기가 간 곳 없어 하늘만 바라보는 부분 등 네 부분으로 이루어져 있다. 그런데 19세기 후반 심청가의 모습을 반영하고 있는 창본들을 보면, 세 번째 부분에 심청이 쓴 편지의 내용이 삽입되어 있는 경우가 대다수이다. 따라서 원래는 〈심황후사친가〉에 편지의 내용이 포함되어 있었는데, 20세기에 들어와서 편지의 내용이 생략되었음을 알 수 있다. 아마도 20세기 전반에 〈추월만정〉이 토막소리 레퍼토리로 각광을 받게 되자, 유성기 음반의 분량에 맞추어 편지의 내용을 생략하게 되었으리라 짐작된다. 편지의 내용은 심청이 선인들을 따라나선 뒤의 일을 부친에게 소상히 아뢰고 부친의 안부를 자세히 묻는 것인데, 그러한 사설을 생략함으로써 이 대목이 지닌 시적인 아름다움을 부각시킬 수 있게 되었다.

특징 및 의의 현전 심청가의 〈심황후사친가〉는 "추월은 만정하여 산호 주렴에 비치어들 때 청천에 외기러기는 월하에 높



심청전 | 1991 | 국립중앙극장 공연예술박물관

이 떠서 뚜루루루루루 길룩 울음을 울고 가니……"로 시작된다. 달빛 가득한 가을밤이라는 배경과 기러기의 울음소리가, 심청의 쓸쓸하고 고독한 내면 풍경을 감각적으로 형상화하고 있다. 기러기의 울음소리를 듣자 심청은 밖으로 나와서 기러기를 불러 말을 거는데, 부친에 대한 걱정과 그리움을 직접 토로하지 않고 "오느냐 저 기럭아, 소중랑 북해상의 편지 전턴 기러기냐? 도화동을 가거들랑 불쌍하신 우리 부친 전에 편지 일장 전하여라."라고 부탁하는 부분이 매우 인상적이다. 이 구절은 『조선창극사(朝鮮唱劇史)』에 송재현의 더늠으로 전하는 춘향가(春香歌) 중 〈옥중가(獄中歌)〉 대목, 『조선창극사』에 조기홍의 더늠으로 전하는 춘향가 중 〈십장가(十杖歌)〉 대목, 현전 수궁가(水宮歌) 중 〈토끼가 별주부 따라가는 대목〉 등에서도 나타나는 일종의 공식구(formula)로서, 당대에 널리 유행하던 시조에서 차용한 것이다. 그 뒤에 이어지는 "한 자 쓰고 눈물 짓고 두 자 쓰고 한숨을 지니 글자가 모두 수묵이 되고"라는 구절도 역시 당대에 널리 유행하던 시조에서 차용한 것이다. 사랑하는 임에 대한 간절한 그리움을 표현한 시조들을 차용함으로써, 부친을 그리워하는 심청의 내면을 효과적으로 형상화하였다.

참고문헌 강도근 오가전집(김기형 편, 박이정, 1998), 신재효 판소리 사설집(강한영 교주, 민중서관, 1971), 심청가의 지평 전환 양상(김석배, 판소리연구27, 판소리학회, 2009), 이선유 오가전집(최난경 역주, 박이정, 2008), 조선창극사(정노식, 조선일보사출판부, 1940), 판소리의 시조 수용에 관한 연구(이유진, 판소리연구 29, 판소리학회, 2010), 김소희 심청가(1968년 녹음, 서울음반, 1995), 김연수 심청가(1967년 녹음, 신나라, 2007), 성창순 심청가(1981년 녹음, 오아시스, 1994), 정권진 심청가(1970년대 초반 녹음, 신나라, 1993), 한애순 심청가(1982년 녹음, 한국브리태니커회사, 2000).

필자 이유진(李柳辰)

뺑덕이네

☞ 심봉사황성행

정의 〈심청가(沈淸歌)〉 중 뺑덕이네가 심봉사를 유혹하여 혼인한 후 재산을 탕진하고 황봉사와 야반도주하는 대목.

개관 뺑덕이네는 초기 심청가에는 보이지 않으며, 후대에 삽입된 인물이다. 서사의 맥락을 고려할 때, 뺑덕이네가 빠진다고 해서 이야기 전개가 불가능한 것은 아니다. 그런 점에서 뺑덕이네는 삽화적 인물에 해당한다.



효녀 심청 | 1997 | 국립중앙극장 공연예술박물관

심청가에는 주인공과 맞서는 뚜렷한 악인형 인물이 등장하지 않는다. 후반부에 등장하는 뺑덕이네가 이에 가까운 인물이다. 뺑덕이네는 악인형 인물이면서, 자기 욕망에 충실한 일탈형 인물 혹은 세속적 인물이다.

뺑덕이네형 인물은 조선 후기에 향유되었던 가사 작품 『초당문답가(草堂問答歌)』 중 「용부편(慵婦篇)」에 등장한다. 여기서 뺑덕이네는 조상을 받드는 대신 불공이나 굿 하는 데 관심이 많으며, 가사(家事)를 소홀히 하여 남편과 자식들의 행색은 남루하기 짝이 없다. 그리고 치산에 힘쓰는 대신, 소설 읽기를 즐기며 가산을 탕진한다. 이처럼 뺑덕이네의 행실은 비난받아 마땅한 것으로, 뭇 여성들이 타산지석으로 삼아야 할 인물의 전형으로 그려지고 있다.

심청가에 등장하는 뺑덕이네는 『초당문답가』의 뺑덕이네와 궤를 같이 하고 있다. 심봉사가 딸 심청을 잃고 비탄에 잠겨 있을 때 뺑덕이네가 나타난다. 뺑덕이네는 앞 못 보는 심봉사에게 접근하여 그의 재산을 탕진한 후, 맹인 잔치에 참여하기 위해 황성에 올라가는 심봉사와 동행한다. 그러나 중간에 젊은 황봉사와 야반도주함으로써, 심봉사를 더욱 궁지로 몰아넣는다.

뺑덕이네의 행실이 이처럼 고약함에도 불구하고, 현전 심청가에서 그녀에 대한 징치(懲治)는 이루어지지 않는다. 심봉사가 눈을 뜬 후 만좌 맹인이 모두 눈을 떴음에도 불구하고, 뺑덕이네를 유인한 죄로 황봉사만은 바로 눈을 뜨지 못하다가 결국 한쪽 눈만 뜨게 되는 상황만 설정되어 있을 뿐이다. 뺑덕이네에 대한 징치가 나타나는 이본은 독서물 완판본에서이다.

내용 심청가에서 〈뺑덕이네〉 대목은, '심봉사와 결연–가산 탕진–황봉사와의 일탈된 사랑–심봉사와 황성에 올라가는 대목–황봉사와 야반도주'하는 대목으로 구성되어 있다. 뺑덕이네의 성정을 묘사하는 소리대목은 자진모리장단으로 불리는데, 사실적 표현과 해학적 표현 그리고 과장적 표현이 어우러져 뺑덕이네의 성정이 다양하게 묘사되고 있다. 본능에 충실하면서 자기 욕망의 실현에 더 많은 관심을 기울이는 뺑덕이네의 형상적 특징이 여실하게 그려지고 있는 것이다.

심봉사가 황성에서 열리는 맹인 잔치에 참석하기 위해 뺑덕이네에게 같이 갈 것을 권하자, 뺑덕이네는 관가에서 지급한 여비마저 갈취할 목적으로 동행할 것을 약속한다. 그러나 뺑덕이네는 도중에 젊은 황봉사와 야반도주함으로써 끝까지 자기 욕망에 충실한 인물임을 드러낸다.

뺑덕이네가 어디서 왔는지, 어떻게 살아왔는지 알려주는 이야기는 없다. 그녀는 홀로 된 여성으로, 윤리 의식이나 사회 규범과는 거리가 먼, 일탈적 욕망에 충실하며 자기중심적으로 살아가는 철저하게 세속적인 인간이다. 그런 점에서 그녀의 형상에는 인간 내면에 자리 잡고 있는 일탈된 욕망의 리얼리티가 투사되어 있다고 할 수 있다. 결코 긍정할 수 없지만 그렇다고 미워할 수도 없는, 일그러진 피에로의 비애와 웃음이 중첩된 인물이 바로 뺑덕이네이다.

특징 및 의의 심청가에서 뺑덕이네가 차지하는 양적 비중이 그렇게 크다고 하기는 어렵다. 그녀는 작품의 후반부에 잠시 등장하는 삽화적 인물이기 때문이다. 그럼에도 불구하고, 뺑덕이네의 작중 역할이나 비중은 결코 작지 않다. 자칫 비장 일변도로 흐를 수도 있는 상황에서, 뺑덕이네는 철저하게 세속적 욕망에 충실한 행동 양태를 보이며 해학적 웃음을 유발했다는 점에서 그러하다. 심봉사를 절망의 낭떠러지로 몰아간 그녀의 반가족적·반윤리적 행위가, 결과적으로 심봉사의 개안(開眼)의 의미를 극대화하는 데 기여한 측면도 그녀의 중요한 역할 가운데 하나다.

뺑덕이네를 주인공으로 삼은 마당놀이나 창극 작품이 그동안 꾸준히 공연되어 왔다. 뺑덕이네의 호(號)인 '뺑파'를 내세운 〈뺑파전〉이 그 대표적인 예이다. 〈뺑파전〉은 황봉사에 해당하는 황칠이를 뺑파의 상대역으로 부각시켜 일정하게 시대상을 반영하면서 해학적인 웃음을 유발하는 데 목적을 두고 구성된 작품이다. 〈뺑파전〉은 김일구 명창이 국립극장 단원으로 재직할 당시 허규의 제안으로 공간사랑·세실극장 등에서 공연하여 흥행에서 대성공을 거둔 바 있다. 뺑파 역을 맡은 배우는 대개 해학적인 몸짓과 극적 표현에 능한 소리꾼이 담당하는 것이 일반적이다.

참고문헌 뺑덕어미 삽화의 더늠화 양상과 의미(이대중, 판소리연구17, 판소리학회, 2004), 뺑덕어미 소고(정양, 한국민속학31, 한국민속학회, 1999), 뺑덕어미와 괴똥어미의 일탈과 그 성격–용부가·복선화음가·심청가의 일탈형 여성인물에 대한 고찰(길진숙, 한국고전연구19, 한국고전연구학회, 2009), 심봉사 인간상의 한 해석–이날치판 심청가의 경우(전신재, 판소리연구2, 판소리학회, 1991), 심청가 중 뺑덕어미 삽화의 기능과 의미(최혜진, 동리연구2, 동리연구회, 1994), 심청전에 나

타난 악인상–뺑덕어미론(정하영, 국어국문학87, 국어국문학회, 1987), 판소리 문학으로서의 심청전–소설과의 관계를 중심으로(성현경, 동아연구5, 서강대학교 동아연구소, 1985), 필사본 심청전 연구(김영수, 민속원, 2001).

필자 김기형(金基珩)

심봉사황성행

☞ 뺑덕이네

정의 〈심청가(沈淸歌)〉 중 심봉사가 뺑덕이네와 살다가 황성에서 맹인 잔치가 열린다는 관가의 기별을 듣고, 뺑덕이네와 함께 황성으로 향하는 대목.

개관 〈심봉사황성행〉 대목은 심봉사가 뺑덕이네와 함께 도화동을 떠나 황성으로 가는 장면을 그린 노래다. 심봉사는 심청이 인당수에 빠져 죽은 후, 강가에 나와서 울음으로 세월을 보내게 된다. 이때 건넛마을 사는 뺑덕이네가 심봉사를 찾아와 부부로 지내게 된다. 뺑덕이네는 심봉사의 재산을 모두 탕진한다. 이때 황성에서 맹인 잔치가 열린다는 소식을 관가로부터 듣고 심봉사는 뺑덕이네와 함께 도화동을 떠나 황성으로 향하게 된다. 이때 부르는 노래가 〈심봉사황성행〉이다.

내용 심봉사가 딸을 잃어버리고 외롭게 지내자 근처에 사는 뺑덕이네가 심봉사의 후처로 들어오게 된다. 뺑덕이네는 술 잘 먹고 욕 잘 하고 코 큰 총각 술 사주는, 행실이 좀 음전하지 못한 여자다. 〈뺑덕이네〉 대목은 자진모리장단으로 부른다. 심청가 중에서 가장 골계적인 대목이다. 심봉사는 욕심 사나운 여자인 뺑덕이네와 함께 살아간다. 그녀는 심봉사의 재산을 먹성질로 모두 탕진해버린다. 이 때 황성에서 맹인 잔치를 한다는 소식이 전해지고 관아에서는 황성가는 노잣돈까지 준다. 심봉사가 돈을 들고 뺑덕이네와 즐거워한다. 심봉사가 뺑덕이네에게 함께 맹인 잔치에 가자고 조르자, 뺑덕이네는 안 간다고 강짜를 부리다가 따라 나선다. 심봉사는 황성에서 열리는 맹인 잔치에 참석하게 위하여 세간을 정리하여 뺑덕이네와 함께 도화동을 떠나게 된다. 이 때 심봉사가 부르는 노래가 중모리장단으로 불리는 "도화동아 잘 있거라, 무릉촌도 잘 있거라."로 시작하는 〈심봉사황성행〉 대목이다. 노래의 말미에서 뺑덕이네는 메나리조로 〈어이가리너〉라는 노래를 부른다. 판소리의 음악 어법이 호남 지역과 서울·경기 지역뿐 아니라 영남 지역의 토리까지를 포괄하고 있다는 징표가 되는 노래다. 심봉사와 뺑덕이네는 주막에서 하룻밤을 자게 된다. 뺑덕이네는 그 사이에 황봉사와 뜻이 맞아 도망을 가버린다. 뺑덕이네를 보내고 허망하게 탄식하는 심



효녀 심청 | 1997 | 국립중앙극장 공연예술박물관

봉사의 정경을 그린 슬픈 노래가 진양조장단의 〈허허, 뺑덕이네가 갔네 그려〉라는 노래다. 주막을 나오면서 심봉사가 가버린 뺑덕이네를 다시금 아쉬워하는 노래가 중모리장단으로 불린다. 황성으로 심봉사가 홀로 올라가는데, 날이 더워지자 냇가에서 목욕하는 대목이 중중모리장단으로 불린다. 이 노래의 후반부는 잡가인 〈유산가(遊山歌)〉의 내용이 그대로 삽입되어 있다. 흥겨우면서도 비극적 느낌이 강하게 든다. 신재효(申在孝)는 이 대목을 가장 골계적으로 그려내고 있다. 신재효본의 영향을 받은 김연수도 이 대목을 확장하여 흥미롭게 짜서 노래부른다.

특징 및 의의 〈심봉사황성행〉은 심봉사에게 가해지는 고난의 모습을 그리는 대목이다. 그는 딸을 잃고 난 후 다시 한 번 나락으로 떨어진다. 뺑덕이네와 함께 〈도화동아 잘 있거라〉를 부를 때만 해도 흥겨운 길노래의 느낌이 강하게 느껴진다. 그런데 뺑덕이네가 봇짐을 들고 도망하여, 심봉사는 황성 가는 도중에 혈혈단신으로 남는다. 심봉사에 닥친 결정적인 고난은 목욕하다가 옷을 도적맞는 일이다. 심봉사는 자신이 가진 모든 것을 잃어버리자 비로소 홀로 서게 된다. 지금까지 의존적으로 기생하며 살았던 심봉사의 상태에서 벗어나 홀로 일을 처리할 수 있는 존재가 된다. 그는 자력으로 양반의 행차에서 옷을 얻어 입고, 방아를 찧어주며 끼니를 이어간다. 그래서 자신의 힘으로 황성 맹인 잔치에 이르게 되는 것이다.

참고문헌 심청가 더늠의 통시적 연구(김석배·서종문·장석규, 판소리연구9, 판소리학회, 1998), 심청전 연구(유영대, 문학아카데미, 1990), 조선창극사(정노식, 조선일보사출판부, 1940), 성창순 심청가(1981년 녹음, 오아시스, 1994), 정권진 심청가(1970년대 초반 녹음, 신나라, 1993), 한애순 심청가(1982년 녹음, 한국브리태니커회사, 2000).

필자 유영대(劉永大)

방아타령

☞ 농부가

정의 〈심청가(沈淸歌)〉 중 심봉사가 황성 맹인 잔치에 참석하기 위해 올라가다가 동네 여인들과 방아를 찧으며 소리하는 대목.

내용 심봉사가 맹인 잔치에 참석하기 위해 황성에 올라가다가 주막에서 뺑덕어미에게 버림받은 후, 개천에서 목욕하다가 의관마저 잃어버리고 때마침 행차하는 태수에게 의복을 구걸하는 대목에 이어 〈방아타령〉이 나온다. 이 뒤로는 안씨



심청전 | 2004 | 국립중앙극장 공연예술박물관

맹인과 만나는 장면이 이어지고, 〈부녀상봉〉 대목으로 심청가는 대미를 장식한다.

장단은 중중모리장단에 이어 자진모리장단으로 구성되어 있다. 임금의 성덕을 찬양하는 〈방아타령〉이 먼저 나오고, 〈자진방아타령〉은 주로 방아 찧는 내용으로 채워져 있는데 외설스런 사설이 들어 있다.

경판본에는 〈방아타령〉이 존재하지 않는다. 필사본 중에서도 주로 창본 계열에서 〈방아타령〉이 나타나는 것으로 미루어볼 때, 〈방아타령〉은 창을 염두에 두고 삽입되었을 가능성이 있다.

〈방아타령〉은 현전하는 판소리 중에는 〈변강쇠타령〉과 〈흥보가(興甫歌)〉에만 그 흔적이 보인다. 〈변강쇠타령〉에서는 변강쇠가 나무를 하러 가다가 초동들을 만나는데, 이 초동들이 〈방아타령〉을 부르는 대목이 나온다. 『흥보전(興甫傳)』의 경우 〈흥보 내외가 마지막 박을 타는 대목〉과 〈놀보 박타는 대목〉에 〈방아타령〉의 이름만 보인다.

〈방아타령〉은 방아를 찧으면서 부르는, 메기고 받는 형식의 민요를 판소리화한 삽입가요다. 판소리는 여타의 노래를 적절한 장면에 차용하여 음악적 재미를 더하는데 대부분의 경우 판소리 음악 어법에 맞게 변형해서 차용한다. 〈방아타령〉도 그러하다. 심청가의 〈방아타령〉은 실제 방아를 찧으면서 불렀던 노동요로서의 〈방아소리〉가 아니고, 당대 지역성을 넘어 상당히 유행되었던 통속민요를 판소리화한 것으로 보인다. 통속민요 〈방아타령〉은 이미 예로부터 전하는 민요를 바탕으로 소리꾼이 선율을 확대, 양식화시켜 재창조한 것이다. 장단은 흥겨운 중중모리장단으로 시작하여, 역동적인 자진머리장단으로 엮어 신명을 돋우고 있다. 정응민제의 경우 자진머리장단으로 짜나가다가 늦은 중중모리장단 3장단으로 끝내고 있는데, 신명나게 〈방아타령〉을 마무리하는 느낌을 주는 탁월한 장단 운용이다. 심봉사가 황성으로 올라가는 중에 삽입되어 있는 〈방아타령〉은 흥겨운 리듬에 맞추어 청중의 음악적 만족을 위해 삽입되어 있다고 보아도 무방하다. 이는 〈방아타령〉이 후대 창본 계열로 오면서 그 분량이 늘어나고 음악적인 형태 또한 변한 것으로 입증된다. 〈방아타령〉은 가야금병창으로도 불리고 있다.

현전하는 심청가 중 〈방아타령〉 대목은 김연수제(동초제), 정응민제(강산제), 박동진제 등인데, 김연수제와 박동진제에는 외설스런 내용이 들어 있으나 정응민제에는 빠져 있다. 김연수의 제자인 오정숙이 부른 심청가에는 외설스런 내용이 빠져 있는데, 이는 여류 명창이라는 한계 때문으로 생각되며 시대의 변화를 반영한 결과로도 보인다. 장단은 모두 중중모리장단으로 시작해서 자진모리장단으로 넘어간다.

특징 및 의의 〈방아타령〉은 심봉사와 여인들 사이의 외설적인 대화를 통해 골계적 효과를 거둔다. 〈방아타령〉은 역대 왕의 고사로부터 시작하나 점차 방아 찧기를 성적인 표현으로 전환하여, 비장미에서 골계미로의 정서 환기를 유도하고 있다. 이 삽화의 수용으로 심청가는 비장미 일변의 전반부와는 달리 후반부는 순식간에 골계미로 전환된다. 이로써 작품 전체에서 미적인 균형이 유지되어, 소리판의 역동성을 얻고 있는 것이 〈방아타령〉의 특징적 역할이다. 음악적으로도 흥겨운 중중모리장단으로 시작해서 경쾌하고 역동적인 자진모리장단으로 마무리하여 신명을 돋우고 있다.

방아가 지닌 문학적 의미를 살펴보면, 방아는 기본적으로 남근을 형상화한 것으로 생산성·생명력을 상징한다. 또한 나쁜 마귀를 쫓는 힘을 지닌 것으로 인식되기도 한다. 이처럼 방아는 생산력을 나타내기도 하고, 제액의 목적을 갖고 있기도 하다. 또한 서사 전개를 견인하는 역할을 한다는 점에서도 의미가 있다. 심봉사는 뒤에 조력자인 안씨 맹인을 만나게 되고 이후에 심청을 만나 눈을 뜨고 행복한 결말을 이루게 되는데, 〈방아타령〉이 비참했던 심봉사에게 밝은 미래를 연결해 주는 고리 역할을 하고 있기 때문이다. 다시 말하자면 이 대목이 심청가 전체 서사의 분위기 조성을 위한 견인 역할을 하고 있는 것이다.

참고문헌 오태석 가야금병창 방아타령의 음악적 구성과 특징(김혜정, 판소리연구 32, 판소리학회, 2011), 판소리 심청전에 나타난 방아타령의 내적 기능과 역할(이대중, 한국학연구27, 고려대학교 한국학연구소, 2007).

필자 이규호(李揆昊)

안씨맹인

安氏盲人

정의 〈심청가(沈淸歌)〉 중 심봉사가 황성으로 올라가던 중 안씨 맹인을 만나 인연을 맺은 뒤 심청을 만나게 될 꿈 해몽을 듣는 대목.

개관 심청가에서 〈안씨맹인(安氏盲人)〉 대목은 심봉사 황성행차 가운데 〈뺑덕어미 도망〉, 〈목욕하다 옷 잃는 대목〉, 〈방아 찧어주는 대목〉에 이어, 심청을 만나기 직전에 등장하는 대목이다. 현전 창본들에 비교적 간략한 모습으로 등장하는 〈안씨맹인〉 대목은 뺑덕어미를 만나서 갖은 고생을 겪은 심봉사의 행복한 결말 보여주기와 앞으로 이루어질 심청과 심봉사의 해후를 예언하는 기능을 수행한다. 이 대목은 김연수 창본, 정권진 창본, 심정순 창본, 이선유 창본, 정광수 창본 등 대부분의 현행 창본에 나타나는데 반해 한애순 창본에는 나타나지 않고, 신재효본 심청가에도 나타나지 않는다. 오늘날의 창본에

서 이 대목이 간략하게 처리되는 이유는 창자들이 이 대목을 단순히 서사적 기능을 수행하는 대목이라 생각하기 때문으로 보인다. 신재효본이나 박동실본의 경우는 굳이 안씨 맹인의 해몽을 설정하지 않아도 심봉사와 심청의 해후는 당연한 것이라고 생각해서 이 대목을 생략한 것으로 볼 수 있다.

내용 〈안씨맹인〉 대목은 '안씨 맹인의 득몽을 통한 만남의 예시', '심봉사와의 만남과 결연', '심봉사의 득몽에 따른 안씨 맹인의 해몽'으로 이루어진다. 심봉사가 황성 근처에 도달하자 안씨 맹인이 심봉사를 자기 집으로 데리고 가서, '간밤에 일월이 떨어져서 물에 잠긴 것을 건져내어 자기가 안은' 꿈을 꾸었다고 이야기한다. 그리고 그 꿈에서 사람의 눈과 같은 일월이 물에 잠긴 건 눈이 먼 심맹인을 만난다는 뜻이고, 그것을 자기가 안았다는 건 심맹인과 자신이 부부의 인연이 있다는 걸 뜻한다면서, 심봉사와 인연을 맺는다. 그리고 그날 밤에 심봉사가 '자기가 불 속에 들어갔으며, 가죽을 벗겨 북을 매어 쳐 보였고, 나뭇잎이 떨어져서 뿌리를 덮은' 꿈을 꾸었다고 하니, '몸이 불 속에 든 것은 옛일을 회복할 꿈이고, 가죽을 벗겨 북을 매는 것은 궁중에 들어갈 꿈이며, 낙엽이 떨어져 뿌리를 덮은 건 자녀를 상봉할 꿈'이라고 해몽을 해준다. 정권진본에서는 '안씨 맹인의 심봉사 인도(아니리)–안씨 맹인 자신의 꿈 소개(중모리장단)–심봉사와 안씨 맹인 인연 맺기와 심봉사의 꿈 해몽(아니리)'로 불려지며, 김연수본에서는 '안씨 맹인의 심봉사 인도(아니리)–안씨 맹인 자신의 꿈 소개(중모리장단)–심봉사와 안씨 맹인의 인연 맺기(아니리)–안씨 맹인의 심봉사 꿈 해몽(중모리장단)'로 불린다.

특징 및 의의 오늘날의 창본들에서는 〈안씨맹인〉 대목이 비교적 간략하지만, 19세기 중반에 향유된 것으로 추정되는 일부 필사본 『심청전(沈淸傳)』 계열에서는 이 대목이 장황하게 확대된 모습을 보인다. 단국대학교 소장 32장본, 한국학중앙연구원 소장 28장본 등에서는 '안씨 맹인의 소개–안씨 맹인의 꿈–심봉사와의 만남–안씨 맹인의 청혼–심봉사의 거절–안씨 맹인의 탄식–안씨 맹인과의 결연–혼인상 차림–사랑가 놀음–심봉사의 득몽–안씨 맹인의 해몽' 등과 같이 본격적으로 남녀가 만나 사랑을 나누는 형태로 확장되고 있다. 그런데 이처럼 심봉사와 안씨 맹인의 만남 장면이 확대되는 경우 심봉사와 심청의 해후라는 핵심 구성으로부터 청중의 관심이 분산될 수가 있다. 소설에서라면 이러한 확장적 변이가 흥미를 제공할 수 있지만, 판소리 공연에서는 청중들의 몰입을 방해할 수도 있기 때문이다. 오늘날 창본 심청가에서 이 대목이 간략하게 축약되거나 생략된 것은 이 때문이다.

참고문헌 교주본 심청가(최동현·최혜진 편, 민속원, 2005), 심청전의 가사적 향유 양상과 그 판소리사적 의미(박일용, 판소리연구5, 판소리학회, 1994), 심청전의 구조와 의미(장석규, 박이정, 1998), 심청전 전집1~3(김진영 외, 박이정, 1998), 필사본 심청전 연구(김영수, 경희대학교 박사학위논문, 2000).

필자 박일용(朴逸勇)

부녀상봉

父女相逢

정의 〈심청가(沈淸歌)〉의 결말에서, 심봉사가 맹인 잔치에 참례하여 황후가 된 심청과 만나 자기를 위해 딸을 희생시킨 죄의식을 토로하며, 딸을 보고 싶어 절규하자 눈을 뜨게 되는 대목.

개관 심청가의 〈부녀상봉(父女相逢)〉 대목은 눈대목이다. 소리꾼들은 눈대목을 부를 때 가장 긴장한다고 한다. 노랫말이 담고 있는 정서가 가장 고양되어 있으며, 음악적으로도 가장 복잡하고 엇붙임을 구사하여 까다롭게 짜여 있기 때문이다. 심청이 아버지를 알아보고는 누구인지 신분을 밝히라고 말하자, 심봉사는 중모리장단에 맞춰 자신의 신세를 말하는 〈예 소맹이 아뢰리다〉 대목을 부른다. 심청이 복받쳐서 아버지를 부르며 '부녀상봉'이 이루어진다. 심청이 '아버지'를 부르자 심봉사가 자진모리장단으로 '내 딸이면 어서 보자.'라고 절규하는데, 심봉사의 절규에 맞춰 마침내 심봉사가 눈을 뜨게 된다.

내용 심청가의 〈부녀상봉〉 대목은 가장 흥미로운 대목이다. 심청은 스스로 요청하여 맹인 잔치를 벌였지만 마지막 날이 되어서도 아버지가 나타나지 않자 혼자 탄식하며 우는데, 이 노래가 진양조장단으로 불린다. 심청이 울다가 잔치가 열리는 한편을 보니 자기 아버지를 닮은 사람이 보인다. 그래서 시녀를 시켜 불러오라고 말한다. 심봉사는 이렇게 혼자 불려오자, "내가 딸 팔아먹은 죄가 있는디."라고 중얼거리며 심청의 곁으로 온다. 심청이 누구냐고 묻자, 심봉사가 자신이 누구라는 것을 밝히는 노래가 중모리장단의 〈예 소맹이 아뢰리다〉 대목이다. 심청이 노래를 듣고 보니 영락없이 자신의 아버지였다. 심황후가 버선발로 아버지를 맞이하는 노래가 아니리 없이 바로 자진모리장단으로 노래된다. 둘은 서로 얼싸안고 운다. 심봉사는 그 반가움에 눈을 끔벅이다가, "내 딸이면 어서 보자."라고 절규한다. 그러면서 눈을 뜨게 되는 것이다. 이 노래에 이어서 다른 맹인들도 함께 눈을 뜨는 노래가 자진모리장단으로 불린다. 잔치에 온 모든 이가 한 데 어우러져 춤을 추고 논다는 내용이 중모리장단과 중중모리장단의 노래로 이어진다.

특징 및 의의 심청가의 〈부녀상봉〉 대목은 특별히 소중한 대목이기도 하다. 심황후는 귀하게 되었으면서도 마음속에 아버지에 대한 그리움과 안타까움으로 세월을 보낸다. 맹인 잔치 마지막 날 고대하던 자기 아버지를 만나게 되는데, 이때의 기쁜 정서는 판소리에서 빠른 장단인 자진모리장단으로 불린다. 심봉사는 딸을 만나 그 반가움에 눈을 끔벅이다가 드디어 눈을 뜨게 되며, 곁에 있던 만좌(滿座) 맹인도 모두 눈을 뜬다. 이 경이로운 잔치를 노래한 대목이야말로 심청가의 핵심적인 대목이라 이를 만하다.

심청가는 네 시간 정도 연행하는 동안 삶의 신산스러움과 감미로움을 순차적으로 보여준다. 길 위에서 살아가는 인생의 모습을 사실적으로, 또 환상적으로 보여준다. 만좌 맹인이 눈을 뜬다는 것은 영화로움이 심봉사 개인에 국한되지 않고 모든 장애 있는 이에게 축복이 내림을 의미한다. 이 점에서 심청은 여성 영웅이자 여신의 형상을 닮았다. 심청가는 조선 후기 서민 의식의 성장과 함께 당대의 현실을 보여준다. 중세에서 근대로 이행하는 시기에 나타날 수 있는 정치적 혼란 속에서, 어떤 가치를 가지고 살아야 하는지 하나의 제안을 담고 있다.

참고문헌 심청가 더늠의 통시적 연구(김석배·서종문·장석규, 판소리연구9, 판소리학회, 1998), 심청전 연구(유영대, 문학아카데미, 1990), 조선창극사(정노식, 조선일보사출판부, 1940), 성창순 심청가(1981년 녹음, 오아시스, 1994), 정권진 심청가(1970년대 초반 녹음, 신나라, 1993), 한애순 심청가(1982년 녹음, 한국브리태니커회사, 2000).

필자 유영대(劉永大)



심청전 | 2004 | 국립중앙극장 공연예술박물관

놀보박타령
제비가
화초장타령
흥보박타령
가난타령
제비노정기
도승이 집터 잡아주는 대목
흥보 매 맞는 대목
매품팔이
돈타령
흥보 쫓겨나는 대목
놀보심술
흥보가

흥보가

興甫歌

흥보가

興甫歌

정의 가난하지만 마음씨 착한 아우 흥보는 제비 다리를 고쳐 주어 복을 받고, 마음씨 고약한 형 놀보는 부자로서 더 부자가 되려고 동생 흥보를 흉내 내어 제비 다리를 일부러 부러뜨려 벌을 받는다는, 전형적인 권선징악(勸善懲惡)의 교훈을 담고 있고 형제간의 우애를 강조하고 있는 판소리 전승오가(傳承五歌) 중의 하나.

개관 〈흥보가(興甫歌)〉의 근원이 된 설화들은 크게 변화하지 않고 원형에 가깝게 남아 있어서 비교적 분명하게 알 수 있다. 그 중에 하나는 몽골의 〈박타는 처녀 설화〉로 다음과 같은 내용으로 되어 있다.

> 옛날에 어떤 처녀가 처마에서 떨어져 바동거리는 제비 다리를 동여매주니 제비가 좋아서 날아간다. 얼마 뒤 그 제비가 날아와 씨앗을 떨어뜨리니 그 씨앗 심은 데서 큰 박이 열린다. 박을 타는데 그 속에서 금은보화가 나와 그 처녀는 거부가 된다. 이웃의 심사가 바르지 못한 처녀 하나가 그 이야기를 듣고 처마 밑에 사는 제비의 깃을 일부러 부러뜨리고 실로 매어 날려 보낸다. 얼마 지나 제비가 물어다 준 박씨를 심어 박을 타는데 박 속에서 독사가 나와 그 처녀를 물어 죽인다.

이 이야기는 흥보 놀보 이야기와 정확히 대응하는데, 몽골이 침략했을 때 몽골설화가 조선에 전파된 것인지, 아니면 고려시대에 몽골에 잡혀간 고려 여인네들에 의해 우리 것이 전파된 것인지는 알 수 없다.

흥보가의 또 하나의 근원설화는 신라설화라고 알려진 〈방이(旁佁) 설화〉이다. 가난한 형 방이는 부자인 아우에게 씨앗을 얻으려 했는데, 심술궂은 아우는 쪄서 못쓰게 된 씨앗을 준다. 방이는 그 씨앗을 심었는데, 얼마 후에 생긴 큰 누에마저도 동생이 먼저 보고 죽여 버린다. 밭에서는 겨우 이삭이 하나 패어 크게 자랐는데, 어느 날 새가 그 이삭을 물고 산 속으로 날아갔다. 새를 쫓아간 방이는 숲 속에서 붉은 옷을 입은 아이들을 만나 무엇이나 원하는 대로 나오는 방망이를 가져와 큰 부자가 되었다. 이 이야기를 전해들은 아우는 산에 갔다가 그 아이들에게 잡혀 코만 뽑히고 돌아왔다는 이야기다. 우리의 잘 알려진 민담 〈도깨비 방망이〉 또는 〈혹부리 영감 설화〉의 화소도 공유하고 있는 이야기인데, '선악형제담'이라는 점에서 흥보가와 관계가 깊다고 할 수 있다. 흥보가가 언제 생겨났는지는 분명하게는 알 수 없지만 이러한 민담적인 사유와 화소들에 토대를 두고 있는 점을 미루어볼 때 상당히 오래 전에 형성된 것이라고 짐작된다.

흥보가의 존재를 처음으로 알리고 있는 문헌은 송만재(宋晩載)의 「관우희(觀優戱)」다. 200구의 한시로 된 「관우희」에는 "제비가 박씨를 물고 와서 원한과 은혜를 갚으니 어진 아우와 어리석은 형을 분명히 했네. 박 속에서 괴이하게도 형형색색의 것들이 쏟아져 나오는데 톱질 한 번 할 때마다 요란한 일이 한 번씩 벌어졌네."라는 구절이 보인다. 흥보가와 관련된 명창인 권삼득(權三得)이 19세기 초의 인물이라는 점에서 볼 때에도 흥보가는 판소리사의 초기에서부터 불렸을 것으로 생각된다. 판소리 초창기의 명창인 권삼득이 잘 불렀다는 더늠인 〈제비 후리러 나가는 대목〉의 존재는 흥보가의 전승이 매우 활발할 때 이루어질 수 있는 것이라는 점에서 흥보가는 그 이전, 즉 18세기에도 존재했을 가능성이 농후하다.

권삼득은 "제비를 후리러 나간다 복희씨 맺인 그물을 에후리쳐 들어메고 망당산으로 나간다……."를 세마치장단에 그 유명한 덜렁제 창법으로 불렀다 한다. 순조 때의 명창 염계달과 문석준도 흥보가로 이름을 떨쳤다고 하는데, 특히 문석준은 〈박통 속에서 돈과 쌀을 정신없이 퍼내는 대목〉을 휘모리장단으로 잘 불렀다고 한다. "부어내고 닫아 놓고 돌아섰다 도로 돌아서서 도로 궤를 열고 보니 도로 하나 가뜩 돈도 도로 하나 가뜩."이라고 발음하기 난삽한 이 대목을 분명하고 유창하게 몇 번이고 반복하는 것을 장단의 일호차착(一毫差錯)의 오류도 없이 했다고 한다. 철종 때에는 한송학과 정창업이 흥보가를 잘하였다 하며, 고종 때에는 최상준(崔相俊)과 김창환(金昌煥)이 잘하였다고 한다. 최상준은 〈놀보가 동생 흥보에게 매질을 하면서 포악을 부리는 대목〉을 장기로 남기고 있고, 김창환은 〈제비노정기〉를 특장처로 삼았다고 한다.

현재 부르는 동편제 흥보가는 송흥록, 송광록, 송우룡, 송만갑 등 송문을 통해 전승된 것이다. 송만갑의 흥보가는 김정문이 가장 충실하게 이었고, 박녹주·박초월·강도근이 또 김정문의 소리를 이었다. 박봉술의 아버지인 박만조와 형인 박봉래도 송만갑의 흥보가를 배워 박봉술에게 전했다. 서편제 흥보가는 정창업으로부터 유래되었다. 그것이 김창환으로 전승되고 김창환의 흥보가는 다시 박지홍을 통해 박동진으로 전승된 경로, 오수암을 통해 박초월로 전승된 경로, 그리고 김봉학을 통해 정광수로 전승된 경로 등이 있다. 이 외에도 김연수의 흥보가가 오정숙을 통해 전승되었는데, 이는 전승되고 있는 여러 종류의 흥보가를 바탕으로 하여 다시 짠 것

이며, 박초월의 흥보가는 김정문에게 배운 동편제 흥보가에 오수암으로부터 배운 서편제 흥보가를 섞은 것이다. 이처럼 현대의 흥보가는 복잡하게 얽히고 섞여 독자적인 전승선을 선명하게 그리기가 어렵게 되었다.

내용 흥보가에는 민담적 사유 체계가 널리 퍼져 있다. 이름에 성이 없이 그저 흥보, 놀보, 째보, 청보 등이라 부르는 것이 그러하고, 박타는 내용이 있기 때문에 성이 박가거나 제비에서 유추되어 성이 '연(燕)가'라는 것도 그러하다. 지리적 배경이 '충청·전라·경상, 삼도 어름'으로 제시된다거나, 시간적 배경이 옛날 옛적으로 나오는 것도 민담적 사고를 담고 있다. 등장하는 인물의 이력 사항이 제시되지 않는다든가 인물 유형이 평면적 성격으로 되어 있다는 것도 민담의 전통과 관련된다. 흥보가의 이야기 구조에서도 민담적 사유 체계가 강하게 드러나고 있다. 흥보가의 거시 구조인 '대립적 반복 모방담'은 민담의 '흉내 내기담'을 그대로 간직하고 있다. 민담에서 흔히 볼 수 있는, '① 착한 사람이 우연히 어떤 행위를 하다. ② 그 보답으로 행운의 결과를 가져오다. ③ 악한 사람이 그 행위를 가식적으로 흉내 내다. ④ 그 응답으로 악운의 결과를 가져오다.'와 같은 서사구조를 흥보가 또한 그대로 갖고 있는 것이다. ①와 ②는 흥보 이야기, ③와 ④는 놀보 이야기와 대응된다.

흥보가 이야기의 핵심적 구조를 이루는 설화적 모티프로는 크게 보아 '선악형제담'과 '동물보은담', 그리고 '무한재보담'을 꼽을 수 있다. '선악형제담'은 우리의 수많은 민담에서 보이는 선과 악의 선명한 대비와 역전의 스토리 가운데 대표적인 것이다. 선악의 주체가 형제가 아닌, 이웃 사람이거나 자매이거나 하는 경우도 있다. 대체로 아우가 착하고 형이 악한 경우가 많지만 반대로 〈방이 설화〉처럼 형이 선하고 동생이 악한 경우도 있다. '동물보은담'은 동물이 자신을 보살펴준 사람을 위해 희생정신을 발휘해 은혜에 보답한다는 이야기로 우리 민담에 편만해 있는 화소이다. 하지만 이 화소에는 자신을 해코지한 사람에게는 복수를 한다는 화소가 동시에 내재되어 있다. '보은'의 국면만 나타나는 이야기들이 많지만 흥보가처럼 '보수(報讎)'의 국면이 같이 나타나는 이야기들도 있다. 보은하는 존재로서의 새는 우리 민담에서 까치가 가장 흔한데 흥보가에서는 제비가 대상이 되고 있다. '무한재보담'은 선한 사람이 베풂의 대가로 얻게 된 도구에서 무수한 재물이 쏟아진다는 화소이다. 우리 민담에서 원하는 온갖 재물을 화수분처럼 쏟아내는 도깨비 방망이가 대표적인 것이다. 도깨비 방망이 외에도 항아리나 냄비·맷돌·쌀바위 등이 우리 민담의 화수분 목록을 차지한다. 그런데 동물보은담이 보은과 보수의 국면을 동시에 갖듯이, 무한재보담 속에는 무한탕진담도 동시에 내재되어 있다는 점이 지적되어야 하겠다. 악한 행위를 한 사람에게는 보수의 실천 행위로서 재물을 모두 탕진하게 만드는 것이다. 흥보가는 무한 재보 획득뿐만 아니라 무한 재보 탕진 과정에도 상당한 흥미의 초점이 주어져 있는 작품이다.

이와 같이 흥보가는 민담적 이야기 화소들이 서로 연접되고 중첩됨으로써 전체적인 얼개를 형성한다. 그러나 흥보가는 이러한 이야깃거리로만 구성된 게 아니다. 민담적 이야기의 틀거리 사이사이에서 분비되어 나오는 현실적인 성격의 이야기들이 흥보가를 한 편의 사회적 의미를 지닌 판소리로 만드는 역할을 한다. 민담적 요소들이 흥보가의 전체적인 윤곽을 그렸다면, 현실적인 요소들은 그 윤곽에 따라 채색을 가해 삼차원의 그림을 완성시키는 것이라고 비유할 수 있다. 흥보가에서 흥보와 놀보의 형제 관계라는 민담적 포장을 한 꺼풀만 벗겨내고 보면 거기에는 어떤 집단은 아무리 열심히 품을 팔아도 최저 생활도 하기 힘든 반면, 또 어떤 집단은 그럭저럭 지낼 만한데도 남을 해치는 욕심을 내어 재물이 나날이 불어나는 사회 경제 구조의 모순을 드러내고 있음을 알 수 있다. 놀보의 축재와 흥보의 곤궁을 통해 경제력을 갖춘 신흥 부농층과 생산 수단을 상실한 빈민층으로 분화되는, 당시의 사회 문제인 경제적 양극화 현상을 그려내고 있는 것이다. 이러한 악질적 신흥 부자와 최하위 빈민 유랑층의 모습은 〈놀보 심술〉 대목이라든지 그의 축재하는 과정, 흥보 내외의 품팔이 대목 등을 통해 잘 나타난다. 한편 흥보의 매품팔이를 통해서는 사회 지도층의 부역 회피와 궁민층의 대역이라는 부패한 사회 구조를 보여주며, 호방의 환자(還子) 거절과 매품 제안을 통해서는 중간 관리의 농간과 환자 제도의 모순, 그리고 권력의 횡포를 잘 보여준다. 그리고 놀보의 흥보에 대한 심술과 포악이라든가 매품팔이의 가로챔, 그리고 놀보 박에서의 삯꾼이나 놀이패 집단의 강탈성 등을 통해서는 몰인정한 이익 사회와 그로 인해 해이해진 사회 기강에 대해서도 주목하고 있음을 알 수 있다.

전체적으로 볼 때 흥보에게는 막대한 부를 가져다주는 반면, 놀보로부터는 축적한 부를 송두리째 뺏는 진술 태도를 통해 새롭게 등장하고 있는 강퍅한 물질주의적 가치관에 대항하여 기존의 전통적인 온정주의적 가치관에 대한 옹호 내지는 보존 유지를 염원하는 작가 의식이 흥보가에서 작동되고 있음을 알 수 있다. 흥보가는 민담적인 이야기 구조에 이와 같은 현실주의적 요소들을 곳곳에 배치하여 현실 유추의 기능이 이루어지게끔 하고 있다. 그래서 흥보가를 들으면서 청중들은 민담식의 재미있는 이야기 재담과 해학적 표현을

통해 발랄하게 웃게 되면서도 다른 한편으로는 현실을 풍자하는 날카로운 시선으로 인해 시니컬한 웃음을 웃게 된다.

등장인물 흥보가의 등장인물인 흥보와 놀보는 한국인의 인물 캐릭터의 대표적인 표본이다. 우리는 흔히 '흥보 같은 사람'이니 '놀보 같은 놈'이라는 말을 한다. 흥보는 경제적으로는 무능하고 체면을 중시하는 보수적인 사고를 갖고 있는 사람이지만, 착하고 욕심 없고 생명을 사랑하는 순수함이 마음속의 풍요로움을 주는 존재라 할 수 있다. 놀보에게 맞고 돌아와서도 형을 한 번도 원망하지 않고 아내에게는 변명을 늘어놓는다든가, 마지막에 그렇게 모질게 굴었던 형 놀보를 따뜻하게 포용한다든가 하는 장면에서 그 선한 형상은 뚜렷하게 부각된다.

반면에 놀보의 형상은 심사가 뒤틀려 남을 해치는 심술을 부린다든가, 재산을 혼자 차지하려고 동생을 집에서 쫓아낸다든가, 양식 얻으러 온 흥보에게 폭력을 휘두른다든가, 제비 다리를 일부러 부러뜨린다든가, 부자가 된 흥보의 집에 찾아와 포악을 부린다든가 하는 장면들을 통해 탐욕스러움에 포악함까지 갖춘 악한 존재로 형상화되고 있다. 놀보가 경제적 능력이 있고 적극적이고 진취적인 사고를 갖고 있다는 점에서 긍정적으로 볼 수 있는 측면이 있고, 그래서 상당 부분 바람직하다는 평가를 받기도 하지만, 그 반도덕적이고 반사회적인 행동은 한국인의 심성에 근원적인 거부감을 주고 있다.

이러한 흥보 놀보의 성격은 사실적 재현이라기보다는 민담적 사고의 소산으로서 이후의 근현대 문학 속의 캐릭터에 하나의 전형적 모델을 제시해주었다. 특히 놀보의 성격은 채만식의 『태평천하(太平天下)』에 나오는, 욕 잘하고 이기적이고 반도덕적인 윤직원 영감에게 확장·심화됨으로써 전통적인 인물 캐릭터가 문학적으로 수용되는 메커니즘을 잘 보여주고 있다.

창본 요즘 활발하게 전승되는 흥보가는 박녹주제, 박봉술제, 김연수제, 강도근제, 박동진제라고 할 수 있다. 이 중에서 박동진제를 제외하고는 모두 송만갑의 흥보가를 직·간접적으로 이어받은 것들이다. 송만갑제 소리 중에서도 오늘날 많은 후학들이 즐겨 부르는 흥보가는 박녹주바디인 것으로 보인다. 다른 흥보가는 전승이 끊어지거나 미약한 반면 박녹주바디 흥보가는 한농선과 박송희가 굳건하게 맥을 이었고, 또 그 후학들이 활발하게 전승시키고 있다. 박녹주가 남긴 흥보가 음반에는 〈놀보 박타는 대목〉이 들어 있는데, 사설이 비교적 소략하게 짜여져 있다. 그리고 그 자신은 소략하나마 이 대목을 음반으로 남겼음에도 불구하고 제자들에게는 가르치지 않았다. 뿐만 아니라 〈흥보 밥 먹는 대목〉과 같이 골계적이고 익살맞은 재담 대목도 여러 군데 빠져 있다. 그러나 박녹주의 제자인 박송희 명창이 〈놀보 박 사설〉을 복원시켜 현재는 흥보가 완질이 전승되고 있다.

특징 및 의의 흥보가는 전승오가(傳承五歌) 가운데 재담 소리가 가장 많아, 민속적 성격이 강한 작품이다. 앞과 뒤에 재담 소리가 많다. 특히 다양한 하층 예인 집단 등 온갖 인물 군상들이 등장하여 놀보를 패망시키는 〈놀보 박타는 대목〉은 흥보가 중에서도 민속적인 요소가 가장 강한 부분이다. 재담 소리를 폄하하는 시선이 존재하는 판소리 연행 관습상 흥보가는 지난날 창자로부터 그렇게 우대받던 판소리가 아니었다. 그래서 보성소리의 명창 정응민은 제자들에게 흥보가 가운데 〈놀보 박타는 대목〉을 가르치지 않았으며, 오늘날 대부분의 명창이 〈놀보 제비 후리러 나가는 대목〉까지만 부르게 된 것도 이러한 이유에서 비롯됐다고 한다.

그러나 오늘날에는 재담소리가 전혀 저평가되지 않는다. 요즘 청중들은 알아듣기 쉽고 재미있는 재담 대목에 오히려 더욱 관심을 보이는 경향이 있다. 그래서 한때 전승이 위축되었던 흥보가가 오늘날에는 다른 어떤 바디보다도 인기가 있다. 흥보가의 재담적 구성이나 해학성 넘치는 담화적 표현들이 없다면 오늘날 판소리 공연의 발랄함과 흥미성은 그나마 확보하기 쉽지 않았을 것이다. 흥보가의 재담은 오늘날 창작판소리의 담화적 구성과 표현의 방향을 시사하는 지침의 역할을 하고 있다. 흥보가의 중간 중간에는 좋은 소리가 많다. 흥보가에서 이름난 소리 대목은 〈중타령〉(엇모리장단-계면조), 〈집터 잡는 대목〉(진양조장단-우조), 〈제비노정기〉(중중모리장단-평조 또는 계면조), 〈박타령〉(진양조장단-계면조), 〈비단타령〉(중중모리장단-평조 또는 계면조), 〈화초장타령〉(중중모리장단-계면조), 〈제비 후리러 나가는 대목〉(중중모리장단-설렁제) 등을 들 수 있다.

흥보의 박 속에서 금은보화가 나와 부자가 된다는 상황 설정은 그 내용의 비현실성에도 불구하고 오랜 세월 동안 혹독한 가난을 체험하며 살아야 했던 민중들의 소망을 담아내고 있어서 큰 호소력을 지니고 있다. 일제강점기에 송만갑의 〈흥보 박타는 대목〉이 대단한 인기를 끌면서 많은 창자들이 다투어 부르게 되었던 이유도 바로 거기 있으며, 오늘날에도 환상적인 부의 획득을 염원하는 민중의 바람이 존재하는 한 〈흥보 박타는 대목〉은 흥미의 초점이 될 것이다. 이와 똑같은 이유로 〈가난타령〉도 민중들의 삶의 응어리를 표출한다는 점에서 호소력을 지닌다. 특히 천민 자본의 횡포가 두

드러지는 요즘의 현대 사회에서 흥보네 가족이 겪는 간난(艱難)의 절정은 공감의 진폭이 크다고 할 것이다.

참고문헌 조선창극사(정노식, 조선일보사출판부, 1940), 흥보가의 전승과정과 창자(최동현, 판소리 동편제 연구, 태학사, 1998), 흥보전(김진영·김현주 역주, 박이정, 1997), 흥부전 연구(인권환 편저, 집문당, 1991), 흥부전 전집(김진영 외, 박이정, 1997).

필자 김현주(金賢柱)

놀보심술

정의 판소리 〈흥보가(興甫歌)〉의 맨 앞에 나오는 부분으로, 놀보의 심술을 장황하게 열거하는 대목.

개관 〈놀보심술〉 대목에 등장하는 심술의 내용은 매우 과장되어 있어서 놀보의 실제 행동을 표현한 것으로 보기는 어렵다. 전승 계보에 따라 길이에 다소 차이는 있으나 내용은 대동소이하다. 〈놀보심술〉 대목에서 들고 있는 놀보의 심술은 총 150여 가지가 넘는다. 〈놀보심술〉은 〈놀보심술타령〉이라고도 한다.

내용 〈놀보심술〉은 놀보가 얼마나 악한 인물인가를 드러내는 역할을 한다. 그런데 놀보 '악행'이라고 하지 않고 '심술'이라고 한 것은 놀보의 심술이 남에게 해를 끼쳐 자신이 이익을 얻으려고 하는 것이 아니라, 단순히 다른 사람들을 골탕먹이는 수준에서 그치거나 현실성이 떨어지는 내용으로 되어 있기 때문이다. 그러므로 놀보는 절대적인 악인이라기보다는 선인은 아니라는 소극적 부정의 범주에 드는 인간이라고 할 수 있다. 이는 당대의 판소리 향유층이 놀보를 전래의 도덕관념에 비추어보면 부정적인 인물이긴 하지만, 척결의 대상이 아니라 도덕적 개선의 대상으로 인식했다는 것을 뜻한다. 놀보는 조선 후기 들어 새롭게 등장한 평민 부호층, 혹은 요호부민(饒戶富民)을 상징한다. 〈놀보심술〉에는 이러한 평민 부호층에 대한 판소리 향유층의 부정적 인식이 투영되어 있다.

〈놀보심술〉은 세 부분으로 구성되어 있다. 맨 앞은 아니리로 서사에 해당되는데, 우리나라가 예의의 나라라는 설명에 이어, '심술보 하나가 장기 궁짝만한 놈이, 왼쪽 갈빗대 밑에 가 붙어' 있는 놀보의 비정상적 외모와 '밥만 먹고 나면 심술이 끓어나는' 왜곡된 성격을 제시한다. 다음에는 놀보의 심술을 본격적로 나열하는 창 부분이 이어지는데, 맨 앞에 벌목, 집짓기, 이사 등에서 지켜야 할 민속적 금기에 대한 총체적 심술을 제시한 다음, 일상적인 삶 속에서 벌이는 개별적 심술을 무작위적으로 나열한다. 자진모리장단으로 부르는 이 대목의 사설은 4·4조 2음보가 기본이며, 가끔 3음보나 4음보가 등장하기도 한다. 이 대목 사설의 특징인 장황한 나열 혹은 열거와 4·4조로 대표되는 규칙적인 운율은 판소리 문학을 대표하는 특징이기도 하다.

〈놀보심술〉에 등장하는 심술의 종류는 동편제 강도근 창 흥보가에 스물여섯 가지, 서편제 정광수 창 흥보가에 서른네 가지, 김연수바디 김연수 창 흥보가에 마흔다섯 가지 등이다. 한편 놀보심술의 종합판이라고 할 수 있는 신재효본 『박타령』에는 예순여덟 가지의 심술이 등장한다.

〈놀보심술〉에 등장하는 심술은 ① 민속적 금기에 대한 심술(대장군방 벌목하고), ② 병자에 대한 심술(뇌점든 놈 정갱이 훑고) ③ 장애인에 대한 심술(앉은뱅이는 턱을 차고), ④ 여인에 대한 심술(애 밴 부인은 배통 차고), ⑤ 어린이에 대한 심술(우는 아기는 집어뜯고), ⑥ 노인에 대한 심술(존장(尊長) 보면 벗질하기), ⑦ 혼사나 성생활에 대한 심술(다 된 혼인 바람 넣고), ⑧ 상제례에 대한 심술(제주 병에다 가래침 뱉고), ⑨ 농작물에 대한 심술(애호박에다 말뚝 박고), ⑩ 경제적 손실을 야기하거나 정상적인 활동을 방해하는 심술(새 망건 편자 끊고) 등이다. 결국 놀보의 심술은 당대의 민속과 관습, 도덕 등 거의 모든 분야에 걸쳐 무차별적으로 발휘되고 있음을 알 수 있다.

특징 및 의의 놀보심술의 궁극적 목적은 경제적 이익 추구로 해석되기도 한다. 이는 놀보가 경영형 부농으로서 조선 후기에 나타난 경제적 인간이라는 면을 강조한 것이다. 그러나 놀보는 당시의 유교적 윤리 규범에 의하면 반도덕적·반사회적 인물이다. 이러한 놀보의 성격은 봉건 윤리를 분해하는 작용을 하고 있다는 점에서 역사적으로 어느 정도는 진보적인 의미를 갖는 것으로 해석되기도 한다. 다른 한편으로는 〈놀보심술〉은 질투와 열등감과 우직한 고집과 근시안적 욕망에 사로잡혀 만만한 불특정 다수에게 적개심을 품고 어떻게든 그들을 골탕먹이려고 드는 인물을 표현한 것이라고도 한다. 이렇게 볼 경우 놀보의 심술은 언제 어디서나 있을 법한 반사회적 인물의 전형적인 모습을 표현한 것으로 볼 수 있다.

참고문헌 놀부의 심술과 도깨비의 심술(정양, 판소리 더늠의 시학, 문학동네, 2001), 흥부 놀부의 인물평가(이상택, 흥부전 연구, 집문당, 1991), 흥부전의 역사적 현실성(임형택, 흥부전 연구, 집문당, 1991).

필자 최동현(崔東現)

흥보 쫓겨나는 대목

정의 판소리 〈흥보가(興甫歌)〉에서 흥보와 놀보 형제가 함께 살다가 놀보가 흥보를 내쫓는 소리 대목.

개관 〈흥보 쫓겨나는 대목〉은 흥보가의 서두 부분에 해당한다. '초입(서두)–놀보심술–흥보선심–흥보 쫓겨남–도방(道傍)으로 가라–흥보신세–가난한 흥보 가족의 떡 푸념–흥보 아내 자탄'으로 이어 지는 소리 대목 가운데 존재한다. 흥보가는 바디마다 사설과 소리가 다소 다르게 짜여져 있으나, 흔히 〈초앞〉, 〈놀보심술〉, 〈흥보 쫓겨나는 대목〉, 〈매품팔이〉, 〈매 맞는 대목〉, 〈집터 잡는 대목〉, 〈제비노정기〉, 〈흥보박타령〉, 〈화초장타령〉, 〈제비 후리러 나가는 대목〉, 〈놀보박타령〉으로 짜인 바디가 많다.

내용 먼저 초입 부분은 놀보와 흥보 형제를 소개하며, 놀보에게는 보통 사람이 가지고 있는 오장 육부에 심술부 하나가 더 있다는 사설로 시작된다. 곧이어, 놀보의 파렴치한 심술 사설로 이어지고, 이에 대비되게끔 삼강오륜(三綱五倫)과 인의예지(仁義禮智)의 덕을 갖춘 흥보의 선심 사설로 이어진다. 이렇게 두 형제의 대비되는 성품은 곧바로 갈등으로 이어지고, 놀보는 착한 흥보를 데려다 놓고 트집을 잡으며 내쫓게 된다.

놀보가 흥보를 내쫓는 표면적 이유는 부모가 장손인 자신에게는 선영을 맡기고, 글도 한 자 안 가르쳤고, 흥보에게는 직손이라고 특별히 사랑하고 주야로 글만 가르쳐 호의호식하게 했다는 것이다. 그러한 차별로 인해 놀보는 분하기 짝이 없고, 이제는 부모가 돌아가셨으니 자신도 세도를 해본다는 이유이다. 자신이 장만한 살림살이 논과 전답으로 흥보 좋은 일은 못하겠다는 이유이다. 지금까지 흥보 식구가 지내며 먹은 것을 값을 쳐서 받지는 않겠으나, 더는 함께 지낼 수 없으니, 흥보가 처자식을 데리고 자신의 집에서 나가라고 한다.



흥보가 | 2001 | 국립중앙극장 공연예술박물관

이에 흥보는 부모 생존 시에 자신이 철이 없었으나, 형제는 한 가지이니 놀보에게 분을 풀고 나가지 않게 해달라고 매달리며 사정한다. 이토록 흥보가 간절하게 매달리는 데에도 불구하고, 놀보는 자신과 같은 초야 농부는 형제 윤기를 모른다며 흥보를 쫓아낸다.

곧이어 흥보의 넋두리와 신세 한탄으로 이어진다. 산중으로 가자하니 백물(百物)이 귀해서 살 수 없고, 도방으로 가자하니 비린내에 비위가 상하며, 서울에 살자 하니 경어를 몰라 살 수 없고, 평안도로 가자 하니 생소하며, 경상도로 가자 하니 사람들이 뚝뚝하고, 전라도로 가자하니 계급이 많아 살 수 없고, 충청도 가서 살자 하니 양반들 기세에 살 수가 없으니, 흥보는 전국 팔도에 갈 곳이 없는 처량한 신세가 된다. 부모님 살아 계실 때에 어려움 없이 호의호식하던 흥보는 처자와 함께 놀보에게 쫓겨나 걸식을 하다가 마침내 복덕이라는 마을 빈 집 한 칸에 당도하게 된다.

빈 집의 형상은 앞문에 살이 없고, 뒷벽은 외만 남고, 밖에서 세우(細雨)가 오면 방안에는 대우(大雨)가 온다고 묘사된다. 흥보 가족은 벌거벗고, 추운 방에서 연명한다. 흥보는 많은 자식들에게 의복을 해 입힐 수 없어, 멍석에 목이 나고 들만하게 구멍을 내어 죄인 칼 씌우듯 씌여 놓는다. 가난한 흥보 가족의 형상은 자식들의 떡 푸념으로 이어진다. 그리고, 가장과 어린 자식을 못 먹이고, 못 입히는 〈흥보 아내의 자탄〉과 〈흥보 매 맞는 대목〉으로 이어진다.

특징 및 의의 작품을 창작할 당시의 사회, 역사적 관점에서 보면 조선 후기 사회는 격심한 사회 변동의 와중에서 토지를 잃은 농민들의 수가 급증했다. 흥보가의 표면적 주제는 형제간의 우애와 권선징악, 인과응보이고, 이면적 주제는 반사회적 지주층과 빈농층 간의 빈부 갈등이다. 부의 축적에 성공한 놀보는 특권층에 해당되는 것이고, 온갖 품팔이꾼으로 심지어 매품까지 팔아야 했던 흥보는 오갈 데 없는 극빈층에 해당된다. 〈흥보 쫓겨나는 대목〉은 토지를 잃은 농민이 극빈층으로 전락하는 과정을 보여주는 조선 후기 사회의 모습을 반영하는 대목이라 할 수 있다.

참고문헌 조선창극사(정노식, 조선일보사출판부, 1940), 흥보전 연구(유광수, 계명문화사, 1993), 흥부전 전집1(김진영 외, 박이정, 1997).

필자 강윤정(姜允晶)

돈타령

☞ 매품팔이, 가난타령

정의 〈흥보가(興甫歌)〉 중 흥보가 돈을 갖게 된 후 기뻐하며

부르는, 돈의 생김새와 속성을 주요 내용으로 한 소리 대목.

개관 〈돈타령〉은 중중모리장단으로 평조와 계면조를 섞어 흥겹게 부르는 한 단락 정도의 짧은 소리 대목으로, 흥보가 환자섬을 얻으러 갔다가 호방의 권유로 매품을 팔기로 약속한 후 말 삯으로 닷 냥을 받아 집에 돌아와 아내에게 큰소리치며 부르는 소리 대목을 말한다. 하지만 창자에 따라서는 흥보가 박을 타다가 박 속에서 돈이 나와 돈꿰미를 손에 들고 기쁨을 토로하는 상황에서 한 번 더 부르기도 한다. 〈돈타령〉은 〈춘향가(春香歌)〉에서도 불린다. 변사또의 명을 받은 군로 사령이 춘향을 잡으러 왔다가 춘향으로부터 돈을 받는(혹은 사양하는) 대목의 〈돈타령〉이 그것이다. 춘향가의 〈돈타령〉은 김창룡(金昌龍)이 취입한 유성기 음반에 따르면 염계달(廉季達)의 더늠이었다고 한다.

내용 〈돈타령〉 사설은 돈의 생김새와 돈의 속성을 그 내용으로 한다. 우선 돈의 생김새를 묘사한 '맹상군(孟嘗君)의 수레바퀴처럼 둥글둥글 생긴 돈'이라는 구(句)는 〈돈타령〉에 반드시 포함되는 구인데, 부자였던 맹상군의 이름이 돈을 가리키는 전문(錢文)과 동음이었던 데 착안한 구이다. 〈돈타령〉에서 노래한 돈의 속성은 그것이 무소불위(無所不爲)의 위력을 지녔다는 점이다. 돈은 못난 사람이든 잘난 사람이든 모두가 다 원하는 바이며, 부귀공명의 매개물이면서 생살지권(生殺之權)까지 지녔다는 것이다. 또한 '베개 너머는 침 뱉는 돈(박봉술 창본)', '이 돈을 옳게 보면 삼강오륜이 다 보이고 만일 돈을 못 보면 삼강오륜이 끊어지니(정광수 창본)' 등에서 보듯, 돈 앞에서는 그 어떤 인간적 가치도 허물어질 수밖에 없다고도 한다. '돈'이라는 1음절 어휘의 반복도 강한 인상을 준다.

〈돈타령〉 사설에 담긴 위 내용이 서사적 상황과 관련하여 가장 실감나게 느껴지게 하는 경우는 흥보가 중 〈매품팔이〉 대목에서 불리는 경우이다. 이 대목에서 〈돈타령〉은 흥보가 매품을 팔기로 약속하고 다섯 냥을 먼저 받아 집으로 돌아와 아내 앞에서 큰소리칠 때 불린다. 모처럼 돈을 벌었기에 가족 앞에서 가장 행세를 할 수 있게 된 흥보의 의기양양함이 〈돈타령〉의 흥겨움으로 표출되고 있다. 엄청난 위력을 가진 돈인 만큼 흥보는 당당할 수 있었다. 그러나 그 이면에는 평소 돈이 없어 가족들을 굶길 수밖에 없었던 흥보와 같은 빈민들의 아픔이 담겨 있다고 보아야 한다.

특징 및 의의 〈돈타령〉이 흥보가를 대표하는 소리 대목 중 하나가 된 것은 흥보가가 조선 사회의 빈부(貧富) 대립 문제를 가난한 자에 초점을 맞추어 형상화한 작품이기 때문이다. 조선 후기는 화폐 경제 발달 등 사회경제적 변화로 인해 빈부 양극화 현상이 가시화되던 시대였다. 경제적 동향을 잘 읽어내어 하층 출신이 부자가 되는 경우도 있었지만, 농민들 중에는 자신의 농토를 잃어버리고 소작을 하거나 그마저도 하지 못해 빈민으로 추락하는 이들도 나타났다. 이들 하층 빈민은 그 어떠한 노력에도 불구하고 가난으로부터 벗어나기 쉽지 않았으므로 흥보처럼 각종 품팔이를 통해 생계를 해결해야 했다. 그들에게 있어 돈은 그 교환 가치로 인해 직접적으로 먹을 것을 구할 수 있었던 강력한 매개체였다. '생살지권'을 가졌다는 표현은 돈의 위력이 그토록 엄청난 것임을 실감한 하층의 체험에 의거한다. 〈돈타령〉의 내용은 흥보와 같은 당대 하층이 본 일종의 '돈' 인식론이라 할 수 있다.

참고문헌 고음반에 제시된 판소리 명창제 더늠(이보형, 한국음반학 창간호, 한국고음반연구회, 1991), 흥부전 연구(인권환 편저, 집문당, 1991), 흥부전 연구(정충권, 월인, 2003), 흥부전 전집1(김진영 외, 박이정, 1997).

필자 정충권(鄭忠權)

매품팔이

☞ 돈타령, 가난타령

정의 〈흥보가(興甫歌)〉에서 흥보가 환자섬 타러 관청에 갔다가 이방으로부터 좌수 대신 매를 맞는 품팔이를 제안 받고 병영에 가서 매를 맞으려 하는데 나라에서 방송령이 내렸다거나 이웃집 꾀쇠아비에게 발등거리를 당해 품팔이를 못 팔고 돌아온다는 내용의 소리 대목.

내용 〈매품팔이〉 대목은 통상 흥보의 〈돈타령〉에서부터 흥보 아내의 〈가난타령〉에 이르는 대목을 지칭한다. 박동진이 부르는 〈매품팔이〉 대목의 소리 구성이 좋은데, 이를 중심으로 살피면 다음과 같다.

〈돈타령〉은 흥보가 환자섬을 얻으러 관청에 들어갔다가 호방으로부터 매품팔이를 제의받고 좋아라 응낙해서 선금을 받아들고 오면서 부른다. 갑작스럽게 생긴 돈을 갖고 집으로 오던 흥보는 떡국도 사 먹고 막걸리도 사 먹으면서 없던 호기가 절로 생겨 담뱃대를 빼뜨리고 어깨를 흔들거리며 가장 행세를 하려 하는데, 집안에 들어서면서부터 남편 영접이 형편없다고 아내에게 호통을 친다. 허세를 부리는 대목이다 보니 중모리장단을 덜렁제 기분을 내어 부르는 대목이다. 이에 흥보 아내가 흐트러진 형색으로 남편 비위를 맞추려 허둥지둥 얄망궂게 나오는 장면이 이어지니 중중모리장단이 아주 딱 맞물려 들어간다.

〈돈타령〉에 이어 흥보 아내가 부르는 〈가지마오〉가 이어진다. 흥보의 돈 생긴 내력을 들은 흥보 아내는 세상에 그런 법



흥보가 | 2001 | 국립중앙극장 공연예술박물관

은 없다며, 병영 영문 곤장을 한 대를 맞으면 종신토록 골병이 든다고 하면서 자기를 죽이고 묻고 갔으면 갔지 살려두고는 못 갈 것이니 제발 가지 말라고 애원한다. 이 대목은 느린 진양조장단에 계면조 성음으로 된 구슬픈 대목이다.

다음날 아침밥을 지어 먹고 '병영 길'을 가는 흥보의 차림새를 그리는 대목이 중모리장단으로 담담하게 이어진다. 흥보가 매 맞으러 병영에 가기 전에 자식들이 철없게도 제각기 소원하는 물건들을 사달라고 조르는 재담 대목이 김연수바디에는 조금 길게 들어 있고, 박녹주바디에도 짧게 들어 있지만, 박동진바디에는 소거되어 있다. 그 대신 〈흥보 치레 사설〉이 길게 들어가 있다. "다 떨어진 헌 갓은 버릿줄 달아 쓰고 떨어진 헌 망건에 밥풀관자 노랑줄로 두통이 나지 않게 졸라매고 떨어진 헌 도복은 열두 도막 이슨 띠를 고푼 배 눌러 띄고 목만 남은 길버선은 설명이로다가 들메 신고 대 지팽이 양 끝에 잘라서 잘잘잘 끌고서 올라간다." 판소리의 전형적인 치레 사설이 여기에도 등장하는 것이다.

이어 병영에 간 흥보가 매품에 마음이 급해 사령이 부르러 오기도 전에 문전에 볼기를 까고 엎드린다는 재담사설과 박좌수가 돈을 다 갚고 가서 매품이 좌절된다는 이야기가 나온다음(다른 창본들에서는 이웃집 꾀쇠아비에게 발등거리 당하는 경우가 가장 보편적임), 흥보가 집으로 돌아오면서 박복한 신세를 한탄하는 〈팔자타령〉이 중중모리장단으로 불린다. 흥보가 병영에 간 동안 흥보 아내는 정화수를 떠다 놓고 흥보가 매를 맞지 않고 돌아오기를 축원하는데, 흥보가 무사히 돌아오니 내외가 좋아라고 도굿대춤을 춘다. 그러나 살길이 막연하여 내외가 서로 붙들고 우는데 그것이 〈가난타령〉이다.

〈가난타령〉은 흥보네의 시선과 전적으로 부합하므로 흥보가 여러 더늠 중에서도 눈대목 중의 하나로서 오래전부터 많은 명창이 자기의 장기로 삼았던 대목이다. 특히 임방울의 〈가난타령〉은 그의 〈쑥대머리〉와 함께 가난한 민중의 심금을 건드렸던 대표적인 소리이다. "가난이야 가난이야 원수년의 가난이야." 하면서 흥보 아내의 시선에서 부르는 것이 보통인데, 박동진의 〈가난타령〉은 흥보 아내가 부르는데도 "가난이야 가난이야 원수놈의 가난이야."로 시작된다. '년'이든 '놈'이든 가난을 비칭으로 비하하여 부르는 것은 가난에 한이 맺힌 사람들의 태도를 극적으로 보여준다.

특징 및 의의 흥보의 매품팔이는 흥보의 가난이 절정에 이른 극한 상황의 표지이며 사회적 부패 구조에 대한 골계적 고발이기도 하다. 그는 가족을 위하여 이 세상의 온갖 험한 일들을 마다하지 않는다. 그러나 흥보 내외가 죽도록 품을 팔아도 삼순구식조차 못 하도록 만드는 당시의 착취 구조는 너무나 완강하다. 이러한 현실의 참상을 판소리로 희화화함으로써 쓰라림을 견디던 슬기가 과장과 골계 속에 스며 있다. 〈매품팔이〉가 겨냥한 화살은 부패와 착취와 패륜과 배금지상주의가 눈덩이처럼 불어나고 있는 봉건 말기의 지배 체제를 향하고 있다. '매품팔이' 화소로 인해 흥보네의 가난의 원인은 흥보의 개인적 필연성이 아니고 완벽하게 사회 구조적인 상황에 의한 것임이 폭로된다. 흥보네의 가난은 천민적 자본의 횡포에 의한 것임이 밝혀지는 것이다. 온갖 품팔이 끝에 마지막 방법으로 매품도 팔아보려는 것은 서사적으로는 흥보의 성실성을 보완하기 위한 배려이기도 하다. 그 당시에는 실제로 매품 파는 일을 아예 업으로 하는 자도 있었다고 한다. 성대중(成大中, 1732~1809)의 『청성잡기(靑城雜記)』에는 「매품팔이」 일화가 나오는데, 사람들이 부역을 기피해서 삯군을 사대신 맞게 하는 관행이 있었다고 한다. 그러므로 '매품팔이' 화소는 완전한 허구가 아니며, 일정 부분 현실을 반영하는 측면도 있다.

참고문헌 판소리 더늠의 시학(정양, 문학동네, 2001), 흥부전 전집1(김진영 외, 박이정, 1997).

필자 김현주(金賢柱)



흥보가 | 2001 | 국립중앙극장 공연예술박물관

흥보 매 맞는 대목

정의 〈흥보가(興甫歌)〉 중 흥보가 굶주림에 마지못해 형의 집에 찾아가지만 놀보에게 매만 맞고 돌아온다는 내용의 소리 대목.

개관 〈흥보가 놀보에게 매 맞는 대목〉은 『조선창극사(朝鮮唱劇史)』에 최상준(崔相俊)의 장기로 소개되어 있다. 최상준은 충청도 한산에서 출생하여 철종~고종 연간을 울린 명창이다. 동편제 소리를 하는데 흥보가 중에서도 특히 〈흥보 매 맞는 대목〉이 특장처라고 되어 있다. 이 대목을 〈놀보포악〉이라고도 한다. 흥보가 굶주림을 견디다 못해 형의 집에 찾아가지만 놀보에게 매만 맞고 돌아온다는 내용이다. 최상준의 더늠으로 소개된 이 대목은 요즘의 흥보가에는 모두 다 수용되어 있다.

내용 최상준의 〈흥보 매 맞는 대목〉은 ① 흥보 치장 사설, ② 놀보 흥보를 모르는 체 딴청부리는 대목, ③ 놀보 핑계 대는 대목, ④ 놀보 흥보를 보리타작하는 대목으로 구성되어 있다.

먼저 흥보가 형의 집 가는 차림새에 대한 거동 사설은 전형적인 패턴을 보여준다. "흥보 치장 차리고 가는 거동을 볼작시면 앞살 터진 헌 망건에 물레줄로 당줄 달아 쓰고 모자 빠진 헌 갓을 실로 총총 얽어매어 죽영을 달아 쓰고 짓만 남은 중추막에 동강동강 이은 술띠로 흉복통 눌러 메고 떨어진 고의적삼 청올치로 다님 매고 헌 짚신 들메 하고 세살부채 손에 들고 서홉디리 오망자루 꽁문이에 비슥 차고 바람맞은 병인처럼 비슥비슥 건너가서……." 온갖 곤궁에 굶기를 밥 먹듯 하는 흥보가 양반 차림새와 행동을 하는 이러한 모습은 아무리 배고파도 체면 차릴 것은 차린다는 아이러니적인 발상에 토대를 둔 한바탕의 풍자이다.

놀보가 동생이 구걸하러 온 줄 알고 일부러 모른 체한다는 설정도 요즘의 거의 모든 흥보가에서 볼 수 있다. "전곡간에 구걸하러 온 줄 알고 못 본 체하다가 여러 번째에야 묻는 말이, 네가 누구인고, 흥보 기가 막히어 대답하되, 제가 흥보올시다, 놀보 소리 질러 하는 말이, 흥보가 어떤 놈인가, 흥보 울며 하는 말이, 애고 형님 이 말씀이 웬 말씀이오……." 이 대목은 요즘의 흥보가에서 재담의 경연장으로 변해 있다. 창자마다 구수한 사투리와 육담으로 놀보의 심술과 포악성을 한껏 재미나게 엮어 풀어내는 대목이다.

흥보가 어린 자식들이 굶는 걸 보다 못해 염치불고하고 왔다고 하니 놀보가 하는 "…… 있다 한들 너 주자고 ……" 사설 또한 오늘날의 모든 흥보가에 널리 유포되어 있다. "이놈아 들어 보아라 쌀이 많이 있다 한들 너 주자고 섬을 헐며 벼가 많이 있다 한들 너 주자고 노적 헐며 돈이 많이 있다 한들 너 주자고 쾌돈 헐며 가루되나 주자한들 너 주자고 대독에 가득한 걸 떠내며 의복가지나 주자한들 너 주자고 행낭 것들 벗기며 찬밥 술이나 주자한들 너 주자고 청삽사리 굶기며 지게미나 주자한들 새끼 낳은 돝(돼지)을 굶기며 콩 섬이나 주자한들 큰 농우가 네 필이니 너를 주고 소 굶기랴 염치없고 이면 없는 놈이로다." 이와 같은 놀보의 이치에 닿지 않는 핑계가 건들거리는 장단에 맞춰 유쾌하게 흘러간다. 음악은 유쾌한데 비감은 자꾸만 쌓여가는 아이러니가 발산되는 묘처가 된다.

흥보가 '아무리 그럴지라도 죽는 동생을 한번 살려달라'고 애걸하니, 놀보가 마당쇠를 불러 몽둥이를 내오게 하여 흥보를 때리는 장면도 모든 흥보가가 공유하는 대목이다. "뒷광문 열고 들어가면 저편에 보리 쌓은 덤불 있지 이때 흥보는 그 말 듣고 내심에 옳다 우리 형님이 보리 말이나 주시려나보다 하고 은근히 기꺼하더니 놀보놈이 마당쇠를 시켜 보리섬 뒤에 하여 두었던 도끼 자루 묶음을 내다놓고 손에 맞는 대로 골라잡더니 그만 달려들어 흥보 뒤꼭지를 잔뜩 훔쳐 쥐고 몽둥이로 함부로 치는데 마치 손 잰 중의 비질하듯 상좌중의 법고 치듯 아주 탕탕 두드리니……." 이 대목 또한 창자들이 나름의 구수하고 재미난 아니리로 놀보의 심사를 그려내는 부분이다.

특징 및 의의 흥보가는 놀보의 포악성을 그리되 유쾌하게 그리고, 흥보의 간난상을 그리되 웃음 터지게 그린다. 비극이 희극이고 희극이 비극이 되는 세상이란 것을 알게 해준다. 〈흥보 매 맞는 대목〉은 슬픔을 웃음으로 극복하는 한국인의 슬기와 지혜가 녹아 있는 대목 중의 하나이다.

참고문헌 웃음으로 눈물닦기(김대행, 서울대학교출판부, 2005), 조선창극사(정노식, 조선일보사출판부, 1940), 흥부전 전집1(김진영 외, 박이정, 1997).

필자 김현주(金賢柱)

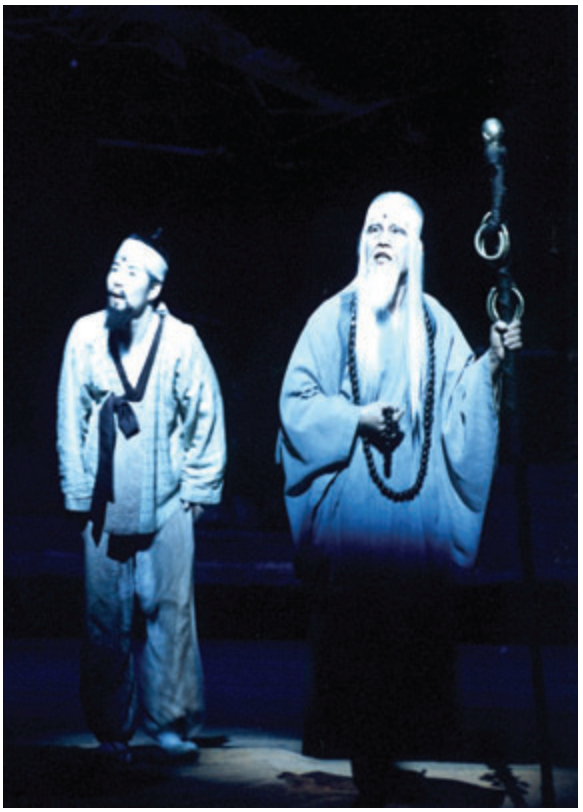
도승이 집터 잡아주는 대목

정의 〈흥보가(興甫歌)〉에서 도승이 흥보에게 집터를 잡아주는 대목.

내용 〈도승이 집터 잡는 대목〉은 중이 내려오는 장면을 묘사하는 〈중타령〉과 도승이 흥보를 이끌고 명당자리를 점지하는 대목으로 짜여 있다. 〈중타령〉은 흥보가 눈대목 중의 하나로서 가사가 8분의 10박자의 독특한 구조의 엇모리장단에 실려 시작된다.

"중 내려온다 중 하나 내려온다 저 중의 호사 봐라 저 중의 거동 봐라." 하면서 '굴갓 쓰고, 장삼 입고, 염주 목에 걸고, 단주 팔에 걸고, 육환장 처절철철철 처절철 짚고, 염불하며 내려오는' 중의 거동을 그린다. 이 대목은 〈심청가(沈淸歌)〉의 〈중타령〉, 〈수궁가(水宮歌)〉의 〈범 내려온다〉, 〈적벽가(赤壁歌)〉의 〈한 장수 나온다〉에서와 같이, 뜻밖의 등장인물이 나올 때의 엇모리장단 음악 어법으로 짜여 있다. 〈중타령〉은 서럽게 우는 흥보 내외 앞에 중이 나타남으로써 비감한 분위기에서 생기가 감도는 분위기로 장면 전환의 효과를 내는 곡이다.

흥보가의 전반부는 놀보의 횡포와 흥보의 핍박과 가난이 잘 부각되어 있다. 이런 흥보의 버거운 삶을 그려내기 위하여 느리고 어두운 느낌의 장단과 성음이 주조를 이루고 있으나, 이 부분부터는 분위기가 조금씩 달라진다. 판소리 장단이 통상 3박자 계열의 규칙적인 장단인데 비해 〈중타령〉은 3, 2로 분할되는 불규칙 장단이라 매우 이질적인 느낌을 준다. 엇모리장단은 신비한 인물이 등장하거나 장면이 전환되는 곳에서 쓰여 딴판인 분위기를 연출한다. 도승이 등장해 흥보의 집



흥보가 | 2001 | 국립중앙극장 공연예술박물관

터를 잡아주는 이 대목은 사건의 변화를 일으키는 복선의 구실을 한다.

도승이 흥보에게 명당을 점지하는 〈집터잡이〉는 유파에 따라서 사설이 약간씩 다르지만 진양조장단과 우조길의 선율형태이다. 우조 중에서도 특히 꿋꿋한 악상을 표현하고 있어서 판소리의 대표적인 우조 대목으로 꼽힌다. 박봉술바디 흥보가에서는 "중의 뒤를 따러간다 이 모롱 지내고 저 고개를 넘어서서 고봉 정상 두루봉에 저 중이 가다가 접붓 서며 이 명당을 알으시오 천하지제일강산 악양루 같은 명당이니 이 명당에다 임좌병향오문으로 대강 성주를 허였으면 명년 팔월 십오일에는 억십만금 장자가 되고 삼대 진사 오대 급제 병감사가 날 명당이니 그리 알고 명심허오."라고 되어 있다. 그러나 오늘날 대부분의 〈집터잡이〉는 신재효 사설을 바탕으로 하여 짜여진, "감계룡 간좌곤향 탐낭득 거문파 반월형 일자안에 문필봉 창고산이 좌우에 높았으니 이 터에다 집을 짓고……"로 시작되는 사설을 부르는 게 보통이다. 김연수·박녹주·박동진바디 흥보가가 다 그러하고, 김창환이 부르는 〈집터잡이〉도 그러하다. 김창환은 흥보가에 특장이 있는 조선 후기 명창으로 〈중타령〉과 〈집터잡이〉도 〈제비노정기〉와 더불어 김창환의 장기 대목이다. 김창환은 고종으로부터 의관 직함을 받은 어전 광대로서 원각사의 주석을 맡았고, 1930년대에는 전국의 명창들이 서울에 모여 '조선음률협회'를 조직했을 때 그 협회장을 맡은 사람이다. 김창환은 당대 최고의 서편제 명창이었다. 요즘 서편제 소리와는 상당히 다른 그의 시원한 호령조·우조 성음은 고풍스럽고 담백하며 품위가 있다. 그의 소리는 들을수록 깊은 맛이 우러나온다. 요즘의 서편제 소리가 가볍고 낭랑한데 비해 무겁고 꿋꿋한 고제 서편 소리의 원형을 보여준다. 또한 품위 있고 능숙한 발림으로 좌중을 압도하는 카리스마가 있었다고 한다.

특징 및 의의 흥보가에서 〈도승이 집터 잡아주는 대목〉은 여러 가지로 중요한 변곡점이 된다. 이야기 전개 과정에서 볼 때에는 흥보의 시운이 불운에서 행운으로 변화하는 기점이 되고, 장단과 성음의 측면에서는 어두운 느낌의 율조에서 밝은 느낌의 율조로 달라지는 전환점이 된다. 흥보가의 〈중타령〉은 심청가의 〈중타령〉과도 관련이 있다. 심청가의 〈중타령〉은 심봉사의 개안과 관련하여 화주승이 등장할 때 불리는데, 같은 엇모리장단이고 중의 모양새와 거동 묘사가 비슷하며 염불 내용도 비슷하다. 둘 사이에는 분명히 교섭이 있었을 것으로 추정되나, 어느 쪽이 원조이고 어떻게 영향을 주고 받았는지에 대해서는 알 수 없다. 그러나 양자의 차이도 분명하다. 흥보가 〈중타령〉에서는 중이 내려오는데 반해 심청가 〈중타령〉에서는 "중 올라간다, 중 하나 올라간다."로 되어 있다. 그 밖에도 사설의 짜임이 다르다.

참고문헌 판소리 명창 김창환의 음악어법 연구(남궁정애, 판소리 음악의 연구, 한국예술종합학교 전통예술원, 2000), 흥부전 전집1(김진영 외, 박이정, 1997).

필자 김현주(金賢柱)

제비노정기

정의 〈흥보가(興甫歌)〉에서 흥보가 고쳐 준 제비가 보은표 박씨를 입에다 물고 중국의 남방에서 조선 땅 흥보집까지 오는 여정을 묘사한 눈대목 중의 하나.

개관 현재 모습의 〈제비노정기〉는 고종 때의 명창 김창환(金昌煥)이 만들었다. 신재효(申在孝)의 『박타령』에는 〈제비노정기〉가 존재하지 않는다. 아마도 신재효 당시에는 〈제비노정기〉가 아직 생겨나지 않았던 것으로 보인다. 초창기 동편제 흥보가에도 〈제비노정기〉는 없었던 듯하다. 송만갑에게 배운 김정문의 흥보가에 〈제비노정기〉가 없고, 송우룡에게 배운 이선유 흥보가에도 제대로 된 〈제비노정기〉가 없기 때문이다. 다만 "백운 무릅쓰고 흑운을 박차고" 등의 유사 어구가 발견될 뿐이다. 그러다가 장판개(張判介)의 흥보가에 현재 불리는 〈제비노정기〉와 똑같지는 않지만 약간은 비슷한 사설로 구성된 제비 노정이 존재하기 시작한다. 김창환이 더늠으로 남긴 〈제비노정기〉는 오늘날 모든 창자가 유파를 불문하고 부른다. 『조선창극사(朝鮮唱劇史)』에는 김창환이 짠 〈제비노정기〉와는 사뭇 다른 〈제비노정기〉를 김창환제라고 소개하고 있는데, 정노식(鄭魯湜)이 김창환의 소리를 직접 듣지 않고 적었거나, 김창환의 또 다른 버전이 있었기 때문인 듯하다.

내용 김창환제 〈제비노정기〉는 크게 네 부분으로 구성되어 있다.

첫째 부분은, 제비가 강남에서 출발하여 중국의 명승지를 두루 구경하는 '중국노정기'로 단가 〈소상팔경(瀟湘八景)〉과 〈심청가(沈淸歌)〉의 〈범피중류(泛彼中流)〉 등을 수용하여 짠 것이다. "흑운 박차고 백운 무릅쓰고 거중에 둥실 높이 떠 두루 사면을 살펴보니 서촉 지척이요 동해창망하구나." 하면서 시작되는 〈제비노정기〉는 제비가 가뿐하게 날아올라 유유히 나는 모습을 그린다. 박녹주는 '떠'를 30박으로 높고 길게 처리함으로써 제비가 창공에 아득히 높이 떠서 나는 모습이 마치 눈앞에 펼쳐지듯 묘파한다. 박씨를 물고 조선에 나오는 제비는 중국의 서남부 서촉 지방에서부터 시작하여 대륙을 올라오면서 많은 곳의 경처와 유적을 들르는데, 관련 한시와 고사를 곁들이며 높은 조감 시점으로 지명을 훑으면서 노래하기 때문에 경처를 탐승하는 흥취를 만끽하게 되는 대목이다.

중국 내륙의 경유처만 하더라도 축융봉, 회양봉, 황릉묘, 봉황대, 황학루, 금릉, 종남산, 이수, 계명산, 남병산, 장성, 갈석산, 연경, 황극전, 경양문, 상달문, 봉관 등등이 제시된다.

둘째 부분은 압록강을 건너 한양으로 내려오는 '북방노정기'로 무가 〈호귀노정기〉의 노정과도 많이 비슷하다. 외래신인 천연두신 호구가 사람들을 따라 압록강을 건너 내려오는 노정을 무가 호구거리에서 불렀는데, 그 노정과 닮아 있는 것이다. 〈제비노정기〉의 북방 노정은 다음과 같다. "요동 칠백리를 순식간에 다 지내여 압록강을 건너 의주를 다다라 영고탑 통군정을 올라보고 안남산 밖남산 석벽강 용천강 좌호령을 넘어 부산파발 할마고개 강동다리를 건너 칠성문 들어가니 평양의 연광정 부벽루를 구경허고 대동강 장림을 지내여 송도를 들어가 만월대 광덕전 박연폭포를 구경하고 임진강을 건너 삼각산에 올라 앉아 지세를 가만히 살펴보니 청룡의 대원맥이 충령으로 흘러져 금화 금성이 분계하고 춘당영춘 휘돌아 도봉 망월대 솟아 있다. 문물이 빈빈하고 풍속이 희희만만세지금탕이라." 서북 지방의 경처를 경쾌한 장단을 통해 훑는 재미가 특별하며, 서울의 지세를 살펴보는 감격스러움을 표현하기 위해 '임진강'에서 '이~임' 하고 길게 늘어뜨리는 것 또한 묘미가 있다.

셋째 부분은 한양에서 흥보집에 이르는 '남방노정기'로 〈춘향가(春香歌)〉의 〈어사노정기(御史路程記)〉의 앞부분을 차용하고 있다. "경상도는 함양이요 전라도는 운봉이라 함양 운봉 두 얼품에 흥보가 게서 사는지라 저 제비 거동봐라 박씨를 입에 가로 물고 남대문 밖 썩 나서서 칠패 팔패 청파 배다리 애고개 지내 동작강 월강 승방을 지내어 남태령 고개 넘어 두 쪽지 옆에 끼고 수루 수루 수루 번듯 솟아 거중에 둥둥 높이 떠 (……) 흥보집을 당도하여 안으로 펄펄 날아들어 들보 위에 올라 앉어 제비 말로 운다 지지지지 주지주지 거지연지 우지배요 낙지각지 철지연지 은지덕지 수지차로 함지표지 내지배오 삐드드드드." 춘향가에서 〈어사노정기〉와 〈신관사또노정기〉로 두 번이나 나오는 남방노정기 앞 부분을 짧게 차용하고 있다. 그러고 나서 흥보집에 당도하여 제비말로 우는 소리를 하는 것이 특별한 묘미가 있다.

넷째 부분은 늦은 중중모리장단으로도 불리는 대목으로 흥보가 다시 찾아온 제비에게 반가움을 표하는 대목이다. 제비의 거동을 아름답다고 치켜세우는 곳으로서 춘향가에서 이몽룡이 춘향의 아름다움을 보고 대혹하여 상대방을 치켜세우는 사설 대목을 차용한 곳이다. "흥보가 보고서 좋아라고 너 왔느냐 너 왔느냐 반갑다 내 제비야 어디를 갔다가 이제 와 당상당하 비거비래 편편이 노는 거동은 무엇을 같다고 이르랴 북해흑룡이 여의주를 물고 채운간으로 넘노는 듯 단산봉황이 죽실을 물고 오동 속으로 넘노는 듯 귀곡청학이 난초를 물고 송백간으로 넘노는 듯 안으로 펄펄 날아들제 저 제비 거동을 보아 보은표 박씨를 입에다 물고 이리저리 거닐다 흥보 양주 앉은 앞에 뚝 떼그르르 떨리쳐 버리고 백운간으로 날아간다."

특징 및 의의 〈제비노정기〉는 제비가 날아오는 모습이 느껴지도록 빠르고 경쾌한 중중모리장단 또는 늦은 자진모리장단에 얹어서 부른다. 〈제비노정기〉는 중중모리장단의 리듬 구조가 특히 다양한 기법으로 활용된 노래인데, 말의 악센트와 리듬의 악센트가 조화를 이루는 대목이다. 제비가 이리저리 휙휙 나는 모양은 인물이 뒤뚱거리며 나올 때처럼 중중모리장단과 가장 잘 어울린다. 스케일이 크게 고을 이름과 지명을 씩씩하고 꿋꿋한 우조 성음으로 부르니, 주변 경관이 더욱 일대 장관을 이루는 듯하다. 김창환은 서편제의 대가이지만 그의 〈제비노정기〉는 꺾는 음이 출현하는 완전한 계면조의 음악이라고 할 수는 없다. 그의 음악은 계면조라기보다는 우조 성음을 평조로 부른다고 보는 것이 옳다. 우리는 김창환을 통해 서편제의 초창기 소리가 동편소리나 중고소리와도 교합이 있었음을 유추할 수 있다. 김창환제 〈제비노정기〉가 우조길로 짠 것이라면, 박녹주제 〈제비노정기〉는 계면길로 짠 것이다.

〈제비노정기〉에서 중국 노정은 사실적인 이동 경로라고 하기는 어렵다. 당시(唐詩)나 소설 같은 문학 작품을 통해 각인되어 있는 하나의 문학 기행이라 할 수 있으며, 문학적 경험을 통한 시적 상상력에 의한 여정이라고 할 수 있다. 그런데 연경에서부터 요동 칠백 리를 지나 압록강을 건너 한양으로 오는 노정은 연행사(燕行使, 연경에 가는 조선 사신)의 귀로 노정과 거의 흡사하다고 할 수 있다. 판소리 사설에 이러한 노정 경험이 반영되어 있다는 것은 연행사의 행차시에 판소리 명창들이 동원되어 평양을 비롯한 서북 지방에서 환영 공연을 했기 때문이라고 할 수 있을 것이다. 단순히 무가 사설의 노정기에만 기댄 게 아니라 연행사의 행차와 동행한 판소리 명창들의 여정 경험이 녹아 있는 측면도 존재한다고 볼 수 있다.

참고문헌 판소리 노정기와 연행사 연행일기(배연형, 판소리연구28, 판소리학회, 2009), 흥보가 제비노정기의 전승양상(김석배, 문학과언어23, 문학과언어학회, 2001), 흥부전 전집1(김진영 외, 박이정, 1997).

필자 김현주(金賢柱)

가난타령

☞ 매품팔이, 돈타령

정의 〈흥보가(興甫歌)〉 중 흥보 혹은 흥보 아내가 가난을 한

탄하며 부르는 자탄 형식의 사설로 이루어진 소리 대목.

개관 〈가난타령〉은 이 대목을 중모리로 부르는 박녹주(朴綠珠)를 제외한 대부분의 창자가 진양조장단에다 계면조로 부르는 소리 대목이다. 흥보가 속에서 흥보보다는 흥보 처가 부르는 것으로 설정된 경우가 많다. 〈가난타령〉의 위치는 동편제와 서편제 창자에 따라 차이가 있다. 대체로 동편제 창자들은 흥보 부부가 박을 타려 할 즈음에 〈가난타령〉을 부른다. 하지만 서편제 창자의 경우에는 흥보가 매품팔이에 실패하고 형 놀보로부터도 양식을 얻지 못하여 실의에 빠져 있을 때 〈가난타령〉을 부른다. 흥보 부부가 박을 타려 할 즈음에도 다시 반복하여 부르기는 하나 이때는 핵심 어구를 위주로 하여 변형시켜 부른다.

내용 〈가난타령〉은 흥보 부부의 가난 자탄 사설로 이루어져 있다. 서두는 "가난이야 가난이야 원수녀러 가난이야."로 시작된다. 창자에 따라 '원수 년', '원수 놈'이라 하기도 하나 비칭(卑稱)으로 처리하는 것은 다르지 않다. 극단적인 가난에 처한 이들에게 가난이란 원수나 다를 바 없었던 것이다. 가난에 대한 원망에 이어 "잘 살고 못 살기는 묘 쓰기에 매였는가. 삼신제왕님이 집자리에 떨어질 적에 명과 수복을 점지를 하였나(강도근 창본)."라며 가난이 운명적인 일인가 항변해본다. 하지만 결국 잘 사는 다른 집과 비교하며 팔자 탓을 하면서 자신들의 신세를 한탄한다. 도승이 등장하기 직전에 〈가난타령〉을 부를 경우, 흥보 부부가 자결을 시도하는 사건으로까지 이어지기도 한다.

〈가난타령〉을 도승 등장 직전에 부르기도 하고 흥보가 박을 타려 할 즈음에 부르기도 하는 것은 그 나름대로의 이유가 있다. 도승 등장 직전은 흥보가 매품팔이와 양식 구걸에 모두 실패한 직후이므로 흥보 부부의 궁핍이 최고조에 도달해 있을 때이다. 흥보는 도승이 등장하여 집터를 잡아 주어 그곳에 집을 지은 이후 전환점을 맞게 된다. 그러므로 도승 등장 직전에 〈가난타령〉을 부르는 것은 그 시점이 서사의 분기점이자 가난의 극점이라고 보았기 때문일 것이다. 반면, 흥보가 박을 타려 할 즈음에 〈가난타령〉을 부르는 것은 이때야말로 가난의 참상이 최고조에 도달했다고 보았기 때문일 것이다. 흥보가 박을 타려 했던 것은 추석을 맞이했음에도 불구하고 여전히 먹을 것이 없어 박 속은 끓여 먹고 바가지는 팔아다가 양식이라도 마련하기 위해서였다. 박을 탄 이후에는 부자가 되므로 그 직전에 〈가난타령〉을 위치시킴으로써 극적 효과를 의도했다고 볼 수도 있다.

특징 및 의의 〈가난타령〉은 흥보가에서 비장미를 유발하는 몇 안 되는 대목 중 하나이다. 〈가난타령〉의 비장미는 누구에게도 해를 끼치지 않고 착하게 살았던 흥보가 잘살아야 함에도 불구하고 실제로는 극단적인 궁핍에 처해 있는 현실을, 인정할 수 없으나 또한 인정할 수밖에 없는 데에서 유발된다. 흥보가 처한 가난은 당시 보릿고개를 넘기기 여의치 않던 하층민들의 현실이기도 하여 높은 호소력과 공감을 자아냈을 것이다.

흥보가에는 골계적 웃음을 유발하는 대목들이 많다. 두 개의 박타령으로 이루어진 작품의 후반부는 그러한 웃음을 유발하는 대목들로만 이루어져 있다고 해도 과언이 아니다. 판소리는 골계미와 비장미가 적절히 어울릴 때 청중으로부터 높은 호응을 이끌어낼 수 있다. 그러므로 〈가난타령〉은 골계미 편향으로 기울 수도 있는 흥보가에 그런대로 최소한의 미적 균형을 유지할 수 있게 한다는 점에서 소리 대목으로서 중요한 위상을 지닌다.

참고문헌 판소리 더늠의 시학(정양, 문학동네, 2001), 판소리 흥보가 가난타령 연구(김은영, 이화여자대학교 석사학위논문, 2007), 흥부전 연구(인권환 편저, 집문당, 1991), 흥부전 연구(정충권, 월인, 2003), 흥부전 전집1(김진영 외, 박이정, 1997).

필자 정충권(鄭忠權)



흥보가 | 2001 | 국립중앙극장 공연예술박물관

흥보박타령

정의 〈흥보가(興甫歌)〉 중 제비가 준 박씨를 심어서 열린 박을 흥보가 타기 시작하는데서부터 박 속에서 나온 것들로 인해 부자가 되는 데까지의 소리 대목.

개관 〈흥보박타령〉은 『조선창극사(朝鮮唱劇史)』에 따르면 문석준(文錫準)과 김봉문(金奉文)이 잘 불렀다고 전해지는 소리 대목이다. 문석준은 특히 흥보가 돈궤와 쌀궤를 부어내고 다시 보니 도로 가득 차 있더라는 부분을 발음도 분명하게 하

고 장단도 착오 없이 잘 부른 것이 특조였다고 한다. 기록본 중에는 경판본 『흥부전(興夫傳)』처럼 흥보의 박이 4개의 박으로 구성된 경우도 있으나, 현재 불리는 흥보가는 3개의 박으로 구성되며 각 박대목은 진양조장단 혹은 중모리장단으로 부르는 톱질사설로써 시작된다. 박 속에서 사람이나 물건이 나온다는 설정이 흥미로우며, 물건들의 경우는 치레의 형식으로 제시되는 세간들이 많다. 이 세간치레들은 무가인 〈성조가(成造歌)〉의 치레들과 유사하므로 이들 치레를 활용했을 것이라 본다. 동편제와 서편제 창자들의 흥보박 내용물들이 서로 비슷하게 설정되어 있기는 하나, 서편제 정광수 창본에서는 제1박에서 청의동자가 나와 각종 약주와 약초를 전해주는 것이 덧붙어 있어 동편제의 경우와 차이가 있다.

내용 〈흥보박타령〉은 현전 동편제 흥보가에 의거할 때 제1박 톱질 사설과 그 내용물, 〈돈타령〉, 밥 삽화, 제2박 톱질사설과 그 내용물, 〈비단타령〉과 비단을 두르며 즐거워하는 사설, 제3박 톱질사설과 그 내용물, 집치레와 사랑치레 등으로 구성된다.

각 박 속에서 나오는 내용물들은 제1박–쌀궤와 돈궤, 제2박–비단, 제3박–목수들의 등장과 집 건축·사랑 세간 등이다. 흥보가 제1박에서 나온 쌀궤 속 쌀로 밥을 해 먹는 점을 고려한다면 각 박의 내용물은 식(食), 의(衣), 주(住)에 대응된다고 볼 수 있다. 그런데 흥보 박 속 내용물들이 원래부터 이렇게 식, 의, 주로 정제된 형식을 지니지는 않았었다. 김봉문이 불렀다는 〈박물가〉의 흥보 박 속 내용물은 제1박–방 세간·사랑 세간·지물·피륙, 비단, 제2박–순금궤, 제3박–목수·집·정원·곳간·종·노적 등으로 이루어져 있다. 신재효본 『박타령』의 흥보 박 속 내용물은 제1박–청의동자가 전해주는 약주와 약초·쌀궤·돈궤, 제2박–비단·보패·쇠·방 세간·사랑 세간·부엌 세간·헛간 기물 등, 제3박–양귀비·목수·집 등으로 이루어져 있어 현전 〈흥보박타령〉과는 다소 차이가 있기 때문이다.

이들 〈흥보박타령〉에서는 각종 세간들을 위주로 제시하되 마치 눈에 보이듯이 나열함으로써 부의 규모를 극대화하는 형식을 드러내고 있다. 그리고 논리상으로는 집이 마련된 후 세간들이 나와야 하나 그 이전에 각종 세간들이 나오고 있고, 비단도 그 중 하나로 제시되어 있음을 볼 수 있다. 양귀비 역시 원래는 흥보의 박 속에서 등장하는 것으로 설정되었음도 알 수 있다. 그러다가 후대의 어느 때부터인가 현전 동편제 흥보가의 경우처럼 돈궤로 인한 부(富) 외에 식, 의, 주의 측면을 각각 대표하는 내용물로 정제되었다. '식(食)'을 앞세운 것은 그러한 측면이 가장 중요하다고 보았기 때문이다. 또한 집치레, 세간치레들을, 제3박에서 등장한 목수들이 집을 짓고 난 뒤로 옮긴 것은 집 건축 뒤 세간을 마련해야 한다는 합리적 인식에 따른 것이다. 특히 비단이 중요시된 것은 값비싼 옷의 재료라는 점에서 '의(衣)'의 측면에 해당하기 때문이었기도 하지만, 비단이 사용 가치보다 교환 가치가 높은 물건이었던 데 연유한다. 또한 논밭 문서와 종 문서도 함께 제시되고 있음으로 미루어 볼 때, 〈흥보박타령〉에서 구현하는 부의 형상이 세간의 무한 나열 방식에서 좀 더 현실적인 부의 제시 방식으로 변모해 갔음도 알 수 있다.

〈흥보박타령〉 속에 포함되어 있는 〈돈타령〉, 〈비단타령〉, 〈흥보가 밥을 던져 먹으며 즐거워하는 대목〉도 주목해야 할 대목들이다. 현전 동편제 흥보가의 〈흥보박타령〉 제1박에는 돈궤와 쌀궤가 나오는데, 흥보가 궤 속 돈과 쌀을 부어 놓고 다시 궤를 보니 도로 가득 차 있는 것을 보고 기뻐하는 대목에서 〈돈타령〉이 불린다. 이때의 〈돈타령〉은 돈을 마음껏 소유할 수 있게 된 기쁨을 토로하고 있는 것이어서, 그에 앞서 흥보가 매품을 팔기로 약속하고 말 삯으로 다섯 냥을 받아 집에 와서 부르는 〈돈타령〉과 사설은 같으나 그 함의는 다르다. 이에 이어 창자에 따라서는 흥보가 쌀궤 속의 쌀로 밥을 해서 먹으며 가족들과 더불어 즐거워하는 대목을 삽입하여 연창하기도 한다. 이 대목은 골계적 재담으로 이루어져 있는 대목이다. 흥보가 밥을 먹다가 밥 속에 드러눕기도 하고, 밥을 먹되 밥을 뭉





흥보가 | 1998 | 국립중앙극장 공연예술박물관

쳐 초라니 줄방울 던지듯 공중에 던졌다가 받아서 먹기도 했다고 한다. 그러다가 흥보가 밥을 너무 많이 먹어 배탈이 나서 아들이 아버지의 배 속에 강아지, 호랑이, 포수 등을 차례로 몰아넣자고 한다. 이 대목은 모처럼 밥을 마음껏 먹게 된 흥보 가족의 기쁨을 엉터리 재담으로 과장되게 그려내어 웃음을 유발하게 하는데 묘미가 있다.

반면 중중모리장단으로 불리는 〈비단타령〉은 이들 대목과는 조금 다른 미감을 자아내는 소리 대목이다. 〈비단타령〉 사설은 박 속에서 나오는 비단의 이름을 나열하는 형식으로 되어 있다. 그런데 그 비단 이름들이 수식 어구와 연결되어 일종의 언어유희적 성격을 내포하며 제시된다는 데 특징이 있다. 예컨대 "남양초당(南陽草堂) 경(景) 좋은데 천하영웅(天下英雄)에 와룡단(臥龍緞).", "임 보내고 홀로 앉아 독수공방 상사단.", "매매 흥정에 갑사."와 같은 식이다. 〈비단타령〉을 듣는 이들은 한편으로는 수없이 나오는 각종 비단들을 떠올리며 부를 실감하면서 다른 한편으로는 수식 어구와 비단 이름을 관련지어 보는 앎의 즐거움을 맛보았을 것이다. 〈비단타령〉은 일종의 유식한 언어 놀이적 성격의 사설이라 할 수 있다.

〈흥보박타령〉은 서로 다른 미감을 지닌, 이러한 하위 대목들을 통해 청중으로 하여금 다양한 재미를 느끼도록 고안되어 있는 대목이다.

특징 및 의의 흥보가의 전반부에는 놀보와 같은 부자들의 모습과 상반된, 흥보와 같은 빈민의 고난상이 실감 나게 그려져 있어 현실 논리가 적용되는 부분인 반면, 후반부는 전반부의 현실 문제에 대한 당위적 대안을 제시하는 부분이면서 박 속에서 사람과 물건들이 나온다는 설정에서 알 수 있듯 상상력이 개재된 환상적인 부분이다. 후반부의 두 〈박타는 대목〉 중 하나인 〈흥보박타령〉은 흥보와 다를 바 없는 처지에 놓인 당대 하층 청중의 시각에서 볼 때 부(富)에 대한 소망을 가충족시켜 심리적 보상 작용을 일으키는 대목이다. 물론 〈흥보박타령〉은 제비의 도움이라는 비현실적인 설정에 바탕을 둔 환상적 장면이 구현된 대목이어서 당대의 구조적 모순으로 인한 가난과 이로부터 벗어나려는 하층의 소망 간의 심각한 거리를 안이하게 처리하고 있다는 비판이 있을 수 있다. 어떻게 보면 현실 인식을 약화시키는 완충적 역할을 하고 있다고도 볼 수 있다. 하지만 그렇게만 보기에는 〈흥보박타령〉의 장면 장면이 생생하게 그려져 있다는 점을 유념해야 한다. 환상을 통해서이기는 하나 이 대목은 청중으로 하여금 자신의 존재적 상승감을 불러일으키고 있으며 나아가 그러한 생동감으로 인해 사회의 구조적 모순에 대한 비판적 함의도 담고 있다고 보아야 할 것이다.

이 대목이 당시 경제적 범주의 상상력을 통한 부의 최대치의 구현이라 한다면 왜 식, 의, 주 등 3개 정도로만 그쳐 있는가 하는 점도 아울러 고려할 필요가 있다. 흥보는 부자가 되어 가는 상황에 직면하여 밥을 던져 먹고 비단을 둘러보는 등 천진난만하게 대응한다. 또한 부자가 되고 나서도 기민(饑民) 구제를 하겠다고 하고 놀보를 불러 함께 즐기겠다고 한다. 이는 그가 부에 집착하는 이가 아님을 뜻한다. 따라서 박이 세 통에 그친 것은 당대인들이 생각한, 부가 가져다주는 행복의 적정선을 고려했기 때문이라 볼 수 있다.

참고문헌 판소리 사설연구(서종문, 형설출판사, 1984), 흥부와 놀부 박의 화두(김종철, 선청어문36, 서울대학교 국어교육과, 2008), 흥부전 연구(정충권, 월인, 2003), 흥부전의 이본과 구성 연구(김창진, 경희대학교 박사학위논문, 1991), 흥부전 전집1(김진영 외, 박이정, 1997).

필자 정충권(鄭忠權)

화초장타령

花草欌打令

정의 판소리 〈흥보가(興甫歌)〉에서 놀보가 화초장(花草欌)을 지고 가면서 부르는 소리 대목이다.

개관 중중모리장단에 맞추어 부르는 이 대목은 부자가 된 흥보집에 놀보가 찾아와 잘 대접을 받고서 가는 길에 화초장 하나를 얻어 갖고서 가는 장면을 노래 부른 것이다.

> 화초장 화초장 화초장 화초장 화초장 얻었네
> 얻었네 화초장 하나를 얻었구나. 얼시구나 화초장
> 절시구나 화초장 또랑 하나를 건너 뛰다가 앗차 잊었구나
> 이것이 무엇이냐. 장은 장인데 모르것다
> 잡것이 거꾸로 붙여도 모르겠다 (말하듯이)
> 초장화 화장초 아니여 (말하듯이)
> 장초화 그것도 아니고 (말하듯이) (……) 운운

〈화초장타령〉은 흥보가에서도 이름난 소리 대목이다. 흥보가에서 이름난 소리 대목은 〈화초장타령〉 이외에도, 〈중타령(엇모리-계면조)〉·〈집터 잡는데(진양조장단-우조)〉·〈제비노정기(중중모리장단-평조 또는 계면조)〉·〈박타령(진양조장단-계면조)〉·〈비단타령(중중모리장단-평조 또는 계면조)〉·〈제비 후리러 나가는 대목(중중모리장단-설렁제)〉을 들 수 있다. 흥보가에는 우스운 재담 대목이 많이 들어 있고 끝에 〈놀보 박타는 대목〉에는 잡가(雜歌)가 나오기 때문에 해학적인 마당으로 꼽힌다. 소리도 잘해야 하지만 아니리와 너름새에 능해야 흥보가 명창으로 제격이라 할 수 있다.

내용 제비 박 씨를 심고 거두어 부자가 된 흥보 집에 찾아온 놀보가 흥보에게 갖은 심술을 다 부린 다음 흥보에게 금은보화가 가득한 화초장을 얻어서 '화초장' 세 글자를 외면서 지고 가다가 화초장이란 말을 잊어버린 후 기억을 되돌리기 위하여 '장'자 돌림이 붙은 물건들을 나열하는 희극적 내용이다.

화초장은 문판에 꽃 그림을 그려 장식했으며, 장 안에는 해충의 침입을 막으려고 한지나 비단을 발라 둔 옷장이나 의걸이장(위는 옷을 걸게 되고 아래는 반닫이로 된 장)이다. 화초장은 놀보가 욕심을 내서 직접 지고 갈 만큼 아름다운 장이다. 조선시대 사대부가의 안방에는 꼭 이 화초장이 있었다. 화초장은 화류목 또는 화초목이라고 부르는 모과나무의 목재로 만든다.

부자가 된 흥보를 찾아간 놀보는 방안에 있는 화초장을 보고 그 안에 무엇이 들어있냐고 묻고, 흥보가 그 안에 금은보화가 들어있다고 한다. 놀보는 화초장을 달라고 하며, 흥보는 화초장이 무거우니 하인을 시켜 들어다 주겠다고 하지만, 놀보는 그 속의 금은보화를 빼고 장만 보낼까봐 자신이 직접 무거운 화초장을 짊어지고 집으로 돌아간다.

화초장 화초장하고 노래를 부르던 놀보는 또랑 하나를 건너뛰다 그 이름을 잊어버리고 "초장화? 아니다 장화초? 아니다 화장초?" 이렇게 기억을 더듬는다. "장"자가 나오는 말을 모두 나열하며, 간장·고초장·꾸둘장·방장·천장·구들장 이런 단어들을 나열하며 웃음을 자아내게 한다.

특징 및 의의 부자가 된 흥보 집을 찾아가 온갖 심술을 다 부리고, 흥보의 화초장을 빼앗아 등에 지고 돌아오며, 또랑 하나 건너자 궤의 이름을 잊어버렸다는 이 대목은 욕심 많은 놀보의 심술을 경쾌한 중중모리장단에 실어 웃음을 자아내게 하는 흥보가의 대표적 재담 소리 중 하나라고 할 수 있다.

또한, 화초장의 이름을 잊어버려 장은 장인데 모르겠다며 천장, 구들장, 방장, 모기장, 구장, 개장, 도장, 우장, 송장, 간장, 고추장, 된장 등 '장' 자를 모두 들먹이는 대목은 언어적 유희가 뛰어난 대목이라고 할 수 있다. 음악적으로 볼 때, 화초장타령은 잦은중중모리장단으로 경쾌하게 짜여있다.



흥보가 | 2001 | 국립중앙극장 공연예술박물관

참고문헌 조선창극사(정노식, 조선일보사출판부, 1940), 한국음악사전(대한민국예술원 편, 대한민국예술원, 1985), 흥보전 연구(유광수, 계명문화사, 1993).

필자 강윤정(姜允晶)

제비가

정의 〈제비가〉는 〈흥보가(興甫歌)〉 중 놀보가 흥보의 이야기를 듣고 박 씨를 물어다 부자가 되게 해 줄 제비를 후리러 다니는 내용의 소리 대목이다.

개관 〈제비가〉는 〈제비 후리러 나가는 대목〉이라고도 하는데, 판소리 중 상당히 유명한 더늠이기 때문에 다른 가요에도 영향을 미쳤다. 즉 서울·경기 지역을 중심으로 전승되는 열두 잡가의 하나인 〈제비가〉는 바로 이 가요의 영향으로 생겨난 것이다. 〈화초장타령〉에 이어 아니리가 나온 다음, 이 대목으로 곧 이어진다.

〈제비가〉는 권삼득 명창의 더늠으로 후세에 전한다. 후인의 평으로는 곡조가 단순하고 그 제작이 그리 출중한 것이 없으나, 세마치장단으로 일호차착(一毫差錯)이 없이 소리 한 바탕을 마치는 것이 타인의 미치지 못할 점이며, 천품의 절등한 고운 목청은 듣는 사람의 정신을 혼도케 하였다고 한다.

내용 심술궂은 놀보가 부자가 될 욕심으로 삯꾼들과 함께 제비들을 찾아나서는 정경이 희극적으로 묘사되어 있다. 갖가지 새들만 보아도 제비인 줄 착각한다는 비유가 성급한 놀보의 심정과 욕심 많은 성격을 잘 설명해 준다.

특징 및 의의 판소리 전문가들이 이 대목을 부르기에 앞서서 "이 대목은 팔명창의 한 사람인 권삼득 선생의 더늠인데…"라고 밝히고 있으며, 호걸제는 권삼득으로부터 유래한다는 역사적 기록이 있어 이 대목은 권삼득이 작곡한 것으로 인식되고 있다.

음악적 구조는 씩씩한 악상을 표현하는 호걸제(덜렁제)와 중중모리장단으로 짜여져 있어, 특히 호걸제의 대표적인 노래로 꼽힌다.

권삼득의 더늠은 독립적인 가요의 성격을 띠고 있다. 그리고 현전하는 모든 창본 흥보가는 모두 이것을 수용하고 있다. 임형택본의 사설은 권삼득의 더늠과 대부분 일치하고 있으며, 독립된 가요의 모습을 보인다. 그리고 필사본 중 사재동본도 이와 유사하다. 그러나 경판 25장본과 오영순본은 사정



흥보가 | 2001 | 국립중앙극장 공연예술박물관

이 다르다. 경판 25장본은 놀보가 제비를 후리러 다니는 내용이 전혀 없으며, 오영순본은 상당히 축약되어 가요가 아닌 일반 사설로 나타난다. 즉 이 대목이 소설본으로의 정착에서 세 가지 방향으로 개작이 진행되었음을 알 수 있다.

이 부분이 문맥상으로 반드시 필요한 것은 아니지만, 임형택본과 같이 개작자가 권삼득의 더늠을 수용함으로써 제비 오기를 기다리는 놀보의 성급한 모습을 해학적으로 제시한 것도 있다. 그러나 경판 25장본, 오영순본과 같이 개작자가 이 부분을 아예 생략하거나 축약한 것은 개작자 나름대로의 판단이 있었기 때문이라고 생각된다. 이 이본들은 상당히 후대의 것이므로 개작자가 권삼득의 더늠을 몰랐다고 볼 수가 없기 때문이다.

주목되는 것은 이 대목이 경판 25장본과 오영순본 이외의 다른 대목에서는 발견된다는 점이다. 오영순본의 경우에 〈제비노정기〉는 『흥보전(興甫傳)』 작품군 중 가장 자세한 노정을 보이는데, 이는 판소리 흥보가가 소설본 『흥보전』으로 정착하는 과정에서 부연·확대가 이루어진 것으로 보인다.

그러므로, 판소리 흥보가의 소설본 『흥보전』으로의 정착 과정에서 단순 정착과 축약뿐만 아니라 부연 확대도 동시에 이루어졌다는 것을 알 수 있다.

음악적 특성으로는 조선 정조~순조 때 활약한 명창 권삼득의 흥보가에서 〈제비 후리러 나가는 대목〉으로 중중모리장단에 덜렁제로 부른다. 덜렁제는 권삼득이 가마꾼의 가마 모는 소리인 권마성(勸馬聲) 가락을 판소리로 짠 것이라고 하는데, 경쾌하고 씩씩하며 호탕한 느낌을 주기 때문에, 판소리 중 경박한 인물들이 거들먹거리고 나가며 외치는 대목에 자주 차용된다. 또한, 이 대목은 권마성을 처음 판소리에 응용한 대목으로 알려지고 있다.

참고문헌 조선창극사(정노식, 조선일보사출판부, 1940), 한국음악사전(대한민국예술원 편, 대한민국예술원, 1985), 흥보전 연구(유광수, 계명문화사, 1993).

필자 강윤정(姜允晶)

놀보박타령

정의 〈흥보가(興甫歌)〉 중 제비가 준 박씨를 심어서 열린 박을 놀보가 타기 시작하는 데서부터 박 속에서 나온 것들로 인

해 놀보가 몰락하거나 마지막 박에서 나온 장비를 매개로 하여 개과천선하여 흥보와 화해하는 데까지의 소리 대목.

개관 〈놀보박타령〉은 〈흥보박타령〉과 함께 흥보가의 후반부를 구성하는 두 대목 중 하나이다. 〈놀보박타령〉에는 놀보가 박 속에서 등장한 옛 상전에게 돈을 바쳐 속량(贖良)을 요구하는 모습이 재미있게 그려져 있는가 하면, 각종 연희패들이 등장하여 자신들의 장기인 노래를 부르며 흥겹게 노는 모습도 담겨 있다. 이러한 모습은 당대 현실 속의 장면들이기도 할 터인데, 이 점으로 미루어 〈놀보박타령〉은 옛 창자들의 경험과 견문을 바탕으로 형성되었음을 알 수 있다.

〈놀보박타령〉 역시 〈흥보박타령〉처럼 박 속에서 무엇인가가 나온다는 흥미로운 설정을 전제한다. 하지만 대부분 그 박의 개수는 〈흥보박타령〉보다 더 많다. 현전 창본에서 〈놀보박타령〉 대목은 적게는 3개, 많게는 8개로 이루어지며, 〈놀보박타령〉이 작품 전체 서술양의 반에 육박하는 경판본 『흥부전(興夫傳)』의 경우는 13개의 박으로 이루어져 있기도 하다. 경판본의 이러한 양상은 비록 기록본이기는 하나, 당시 〈놀보박타령〉이 수용자로부터 높은 호응을 얻었을 것임을 알 수 있게 한다. 다만 현전 흥보가에서는 〈놀보박타령〉이 축소 전승되는 모습을 보인다. 특히 송만갑바디의 김정문 계보 흥보가를 배운 창자들은 아예 부르지 않기도 한다. 하지만 근래에는 〈놀보박타령〉을 재구성하여 부르는 경우도 있다.

내용 〈놀보박타령〉은 놀보가 자신의 욕심을 못 이겨 박을 타다 결국 박 속에서 등장한 군상들에 의해 몰락하기에 이른다는 내용으로 이루어져 있다. 하지만 이본마다 그 양상은 조금씩 차이를 보인다.

송만갑바디를 배운 동편제 창자인 박봉술 창본 흥보가의 〈놀보박타령〉에는 다섯 개의 박이 나온다. 이 중 제1·2·3박들은 진양조장단 혹은 중모리장단으로 불리는 톱질 사설로 시작되어 놀보가 돈을 내놓음으로써 각각 마무리된다. 놀보는 신체장애인들을 고용하여 박을 타는데 제1박에서는 놀보 조부모의 상전이 등장하여 놀보로 하여금 주노(主奴)의 예를 차리라고 한다. 이에 대해 놀보가 속량을 요구하니 상전은 주머니를 내어 주면서 돈을 가득 채우라 한다. 하지만 이는 아무리 많이 넣어도 차지 않는 '능천낭(凌天囊)'이었다. 제2박에서는 제1박에서 등장했던 옛 상전의 상여를 메고 상여꾼들이 등장하여 놀보 집터가 명당이라며 묘를 쓰려 한다. 놀보는 이들에게 천 냥을 주어 가까스로 돌려보낸다. 제3박에서는 남사당패, 사당패, 초라니패, 각설이패 등 여러 연희패가 나와 천 냥을 요구하며 놀보 앞에서 공연을 한다. 여사당이 〈양산도〉를 부르면 남사당이 노래를 받는다. 이어서 각설이패가 〈장타령〉을 부르고 초라니패도 소리를 한다. 놀보는 이들에게도 돈을 주어 돌려보낸다. 제4박의 경우는 놀보가 화가 나서 박을 집어 던지니 은금보화가 나와 동네 사람들이 주워가는 것으로 설정된다. 제5박에서는 박이 저절로 쩍 벌어져 그 속에서 장비가 등장한다. 장비가 놀보에게 동생을 쫓아내고 제비 다리를 부러뜨린 죄를 추궁할 때, 흥보가 나타나 장비에게 형을 용서해 달라고 한다. 결국 놀보는 개과천선하고 형제간의 우애도 회복하는 것으로 끝이 난다.

서편제 김창환의 바디를 배운 정광수의 창본 흥보가 역시 5개의 박으로 이루어져 있다. 하지만 은금보화 부분은 없고, 상여 행차가 제4박에서 나오는 것으로 설정되어 있다. 또한 연희패들도 두 개의 박으로 나뉘어져 제2박에서는 사당패가 나오는 것으로, 제3박에서는 각설이패·풍각쟁이·초라니패 들이 나오는 것으로 되어 있다. 사당패는 〈산천초목〉, 각설이패는 〈장타령〉, 초라니패는 〈액맥이타령〉을 부르고 있어 박봉술 창본과는 차이가 있다. 제5박 장비가 등장하는 부분의 설정은 박봉술 창본에서와 같다. 정광수 창본 〈놀보박타령〉 사설은 신재효본의 경우와 유사한 모습을 보



흥보가 | 2001 | 국립중앙극장 공연예술박물관



흥보가 | 2001 | 국립중앙극장 공연예술박물관

인다.

그런데 19세기 중엽쯤의 산물인 경판본, 연경도서관본 등 기록본의 〈놀보박타령〉은 위 창본과 또 다른 양상을 보이고 있다. 이들 기록본에는 위에서 거론한 군상들 외에 중·무당·걸인·짐꾼·왈자 등도 등장하며, 박 속에서 등장한 이들이 놀보로부터 돈을 요구하는 것 외에 놀보에게 육체적 징벌을 가하는 경우도 보이기 때문이다. 또한 연경도서관본에서는 장비가 놀보에게 비역을 요구하는가 하면, 경판본의 경우처럼 박에서 나온 똥으로 놀보의 집이 파묻히는 것으로 마무리되기도 한다. 이러한 양상이 실제 〈놀보박타령〉의 당시 전승 중 한 모습을 담고 있다고 가정할 때, 예전의 〈놀보박타령〉에서는 지금보다 더 많은 군상들이 박 속에서 등장했으며, 놀보에 대한 징벌도 부(富)의 측면만이 아니라 육체적인 측면에서도 가해졌고 장비의 역할도 다른 군상들처럼 놀보를 괴롭히는 것으로 설정된 경우도 있었음을 알 수 있다. 애초에 〈놀보박타령〉 대목은 여러 가지 변이를 내포하고 있었던 것이다. 그러다가 점차 후대 창본에서는 박 속에서 등장하는 군상들이 축소되고 놀보의 몰락도 경제적 측면에 집중되어 갔으며, 결말 부분에서는 개과천선한 놀보를 흥보가 포용하는 쪽의 전승이 우위를 확보해 갔음을 알 수 있다.

〈놀보박타령〉은 놀보가 몰락하는 사건을 다룬 대목이다. 그런데 이 대목이 이처럼 길어진 것은 창자들이 놀보의 몰락을 최대한 재미있게 구현하고자 한 데 연유한다. 그에 따라 능천낭 삽화나 당시 널리 알려진 각종 연희패의 노래들도 그 나름대로의 독자성을 지닌 채 삽입되게 되었다. 능천낭은 그 속에 돈이나 물건을 넣으면 모두 하늘로 올라가 온 데 간 데 없어지는 주머니이다. 그러므로 능천낭은 〈흥보박타령〉에서 부어내도 도로 가득 차는 돈궤, 쌀궤와 상반되는 물건이다. 아무리 넣어도 가득 차지 않는 속성을 지닌 능천낭은 채워도 채워도 만족하지 못하는 놀보의 끝없는 물욕을 상징한다. 그것으로 인해 놀보가 몰락하기 시작하는 것으로 설정한 것은 놀보의 몰락 원인이 근원적으로는 그 자신의 끝없는 욕망에 있음을 뜻한다. 또한 〈놀보박타령〉에는 중, 무당, 걸인, 연희패 등 여러 기생적(奇生的) 군상들이 등장한다. 이들 역시 돈을 뜯어내어 놀보를 망하게 하는 역할을 한다. 그런데 그 중에서도 현전 창본에서 연희패들만이 남게 된 것은 판소리 창자의 입장에서 볼 때 연희패들의 소리를 통해 해당 장면을 신명나게 구현하면서 얼마든지 재량에 따라 장면을 늘이거나 줄일 수 있었기 때문이다. 창자들은 이러한 하위의 삽화나 노래들을 통해 장면을 다채롭게 구현하면서 놀보의 몰락을 흥미롭게 그려내었던 것이다.

특징 및 의의 〈흥보박타령〉이 착한 자에 대한 부의 측면에서의 보상을 구현한 대목이라면 〈놀보박타령〉은 악한 자에 대한 징벌로서 부의 상실을 구현한 대목이다. 그런데도 〈흥보박타령〉이 3개의 박으로 한정된 반면, 〈놀보박타령〉은 이본에 따라 13개의 박으로까지 확장되어 있는 것은, 전자가 욕망의 적정선을 고려한 것인 데 반해, 후자에서는 재물에 대한 욕망의 끝없음을 반영한 데 따른 것이다. 〈놀보박타령〉에서 놀보의 몰락은 바로 자신의 재물에 대한 욕망에서 기인한다. 스스로 탄 박이 몰락을 향해 나아감에도 불구하고 계속해서 박을 탈 수밖에 없는 것은 그러한 욕망을 버릴 수 없었기 때문이다. 이러한 욕망의 소유자이자 도덕적으로 문제가 많은 부자 놀보의 몰락은 당대 청중에게 가학적 보상 심리를 충족시킬 수 있었을 것이다. 〈놀보박타령〉이 여러 개의 박을 통해 흥미롭게 그려지고 있는 것도 그 때문이다.

그러나 〈놀보박타령〉은 후대에는 전승이 약화되어 전승 바디에 따라 불리지 않게 되기도 했다. 그 이유는 이 대목에 재담이 많고 잡가가 많아 여자들이 소리하기를 꺼려했거나 소리의 예술성을 추구하기에는 속된 대목이 많았기 때문이라 보기도 하고, 시대 변화와 관련하여 흥보가 인물들에 대한 시각이 변모하면서 청중에게 더 이상 놀보의 몰락이 그리 큰 의미가 있는 것으로 여겨지지 않았기 때문이라 보기도 한다. 또는 애초에 〈놀보박타령〉 탈락은 현상에 대한 잘못된 진단으로 실은 20세기를 맞이할 때까지도 흥보가는 음악적으로 아직 세련되지 못한 상태여서 〈놀보박타령〉 역시 생성의 과정에 놓여 있었을 뿐이라는 견해도 있다.

참고문헌 판소리 사설연구(서종문, 형설출판사, 1984), 흥보가 놀보 박 대목의 전승 현황과 의미(최혜진, 열상고전연구25, 열상고전연구회, 2007), 흥보가 놀보 박 타는 대목의 전승에 관한 연구(최동현, 판소리연구35, 판소리학회, 2013), 흥부전 연구(정충권, 월인, 2003), 흥부전의 이본과 구성 연구(김창진, 경희대학교 박사학위논문, 1991), 흥부전 전집1(김진영 외, 박이정, 1997).

필자 정충권(鄭忠權)

토끼위기
토끼 욕하는 대목
고국산천
수궁풍류
토끼 배 가르는 대목
토사호비
토별문답
호랑이 별주부 상면 대목
상좌다툼
고고천변
토끼화상
어전회의
약성가
용왕탄식
수궁가

수궁가

水宮歌

수궁가

水宮歌

정의 토끼와 별주부의 속고 속이는 대결을 통해 조선 후기 사회를 풍자하고 있는 판소리 다섯마당 중 하나.

개관 〈수궁가(水宮歌)〉는 〈구토지설(龜兎之說)〉을 기본 골격으로 하고 있다. 『삼국사기(三國史記)』「열전(列傳)」 기록에 의하면, 고구려에 청병을 하러 간 김춘추가 옥에 갇혀 목숨이 위태로운 지경에 이른다. 마목령(麻木峴)과 죽령(竹嶺)을 돌려달라는 보장왕의 무리한 요구에 대해 신하가 국가의 토지를 마음대로 할 수 없다고 변명하였다가 벌어진 일이었는데, 이때 보장왕이 총애하는 선도해라는 사람이 김춘추를 찾아온다. 김춘추가 고구려에 도착하였을 때, 선도해에게 청포(靑布) 삼백 필을 바친 바 있었던 것이다. 선도해가 술을 마시면서 해 준 이야기를 듣고 김춘추는 기지를 발휘하여 무사히 고구려를 빠져 나오게 되는데, 이때 선도해가 김춘추에게 해 준 이야기가 바로 〈구토지설〉이다.

수궁가의 기본 골격이 되는 〈구토지설〉은 인도 본생설화(本生說話, Jātaka)나 『육도집경(六度集經)』 등의 불전설화와 밀접한 관련이 있다. 석가가 깨달음을 얻기 위해 수행하던 때의 이야기인 본생설화는 기원전 3세기 이전까지 그 기원이 소급될 수 있는데, 이후 불교의 전파와 함께 많은 불교 정전이 한역된다. 이들 불전설화가 우리나라에까지 전파되어 〈구토지설〉 같이 문헌설화로 정착되거나 구비설화로 구전되다가 판소리 수궁가의 모태가 되었을 것으로 추정된다.

수궁가는 17세기 말에서 18세기 초에 이르는 시기를 발생 및 형성기로 잡는다. 초기 수궁가는 독자성을 지니지 못한 채 여러 민간 연희 속에 혼재해 있었던 것으로 추정되며, 그 내용도 단순·간결한 토끼의 지략담 위주였을 것이다. 19세기에 이르면 수궁가는 전성기를 맞게 된다. 조선 후기 대표적인 광대로 꼽히던 송흥록과 염계달은 〈토끼 배 가르는 대목〉과 〈토끼가 별주부에게 욕하는 대목〉을 각각 잘 불렀다고 하는데, 이들이 수궁가에 특장을 가지고 있었다는 사실은 당시 수궁가가 인기 있는 판소리 레퍼토리의 하나로 널리 불렸음을 시사한다. 판소리가 동편제와 서편제로 나뉘어 음악적으로 세련되어 갔으며 지식층의 참여로 내용적 주제적 변화를 급격히 가져온 것도 이 시기였다. 19세기 중엽에서 말엽, 신재효(申在孝)는 〈토별가(兎鼈歌)〉라는 이름으로 수궁가를 개작하지만 신재효의 사설 개작은 지나치게 음악성을 무시한 것이어서 실제 창으로는 불리지 못하였고 전래의 수궁가가 거의 그대로 전승되었다. 20세기에 넘어와 이선유(李善有)는 신재효의 여섯마당에서 〈변강쇠타령〉을 제외한 다섯마당만을 전하면서 수궁가라는 명칭을 사용하고 있다. 19세기 말과 20세기 초는 정리기 또는 보존기라 할 수 있다. 수궁가는 특정한 창자 계열의 고정된 창본으로 화석화되어 가는 한편, 방각되거나 혹은 한문본화되면서 독서물로서도 독자층을 확대함으로써 판소리와 판소리계 소설로서 지위를 확고히 하였다.

현재까지 전하는 수궁가(『토끼전』) 이본은 창본, 판각본, 필사본, 활자본을 망라하여 약 120여 종으로 알려져 있다. 명칭도 수궁가, 『토끼전』, 『별주부전』, 『토의간』, 『불로초』, 『토별산수록』, 『별토문답』, 『수궁용왕전』 등으로 매우 다양하며 이본간의 편차 역시 다른 판소리 작품에 비해 큰 편이다.

가람본 『별토가』 계열은 전 시기 창본을 바탕으로 하고 있으면서도 부분적으로 『중산망월전』 계열의 내용을 수용하고 있는데, 『중산망월전』 계열은 '우생원 만남', '암자라 동침' 등의 삽화가 첨가되어 있다는 점이 특징적이다. 수궁가 계열은 현재 판소리로 연행되는 수궁가와 유사한 모습을 보이며, 신재효본 계열은 신재효에 의한 개작을 그대로 따르고 있는 작품군이다. 경판본 계열은 매우 간략한 모습을 보이면서도 '암토끼 등장' 등 독특한 삽화가 첨가되어 있다는 점에서 특징적이다. 현전 수궁가 사설과는 큰 차이를 보이는 가람본 『토긔전』 계열은 주로 한문본과 활자본이 이에 속한다.

여섯 계열 가운데 가람본 『별토가』·신재효본 계열·『수궁가』 계열은 창본이거나 창본에 밀착한 성격을 지니고 있고, 경판본 계열·『중산망월전』 계열·가람본 『토긔전』 계열은 소설본에 밀착한 성격을 지니고 있다.

현재 수궁가는 송흥록에 서 비롯되는 동편제와 박유전으로 시작되는 강산제 두 계열로 전승되고 있다. 송흥록으로부터 비롯되는 동편제 수궁가는 이선유제·송만갑제·유성준제가 있는데, 이 중 이선유제는 현재 전승이 끊어진 상태이다. 송만갑제는 박봉래-박봉술을 거쳐 송순섭 명창에게 전승되고 있고, 유성준제에는 정광수바디, 임방울바디, 김연수바디, 박동진바디가 있다. 정광수바디는 박초월을 거쳐 남해성, 최난수, 김수연으로 전승되고 있고, 임방울바디는 강도근, 조통달로 전승되고 있다. 김연수바디는 김연수·오정숙을 거쳐 고향임, 이일주로, 박동진바디는 김양숙에게 전승되고 있다. 박유전부터 시작되는 강산제 수궁가는 정재근-정응민-정권진을 거쳐 정회석에게 전승되고 있다.

내용 수궁가의 줄거리는 다음과 같다.

남해 용왕이 갑자기 병이 나 백약이 무효하여 탄식을 하

고 있는 중, 도사가 나타나 토끼의 간을 먹으면 낫는다고 일러준다. 용왕은 수궁 대신을 모아놓고 육지에 나갈 사자(使者)를 고르는데 서로 다투기만 할 뿐 약을 구하러 가겠다는 신하가 없다. 이때 별주부 자라가 나타나 자원하여 별주부는 토끼화상을 가지고 육지에 이르게 된다. 자라가 토끼를 만나 수궁에 가면 높은 벼슬을 준다고 유혹하자 여기에 속은 토끼는 자라를 따라 용궁에 가게 된다. 간을 내놓으라는 용왕 앞에서 그제야 속은 것을 안 토끼는 꾀를 내어 간을 육지에 두고 왔다고 한다. 이에 용왕은 토끼를 크게 환대하면서 다시 육지에 가서 간을 가져오라고 한다. 자라와 함께 육지에 이른 토끼는 자라의 어리석음을 조롱하면서 숲 속으로 도망가 버린다. 자라는 토끼똥을 약으로 가져가 용왕을 살리고, 토끼는 그물 위기·독수리 위기를 차례로 극복하고 육지에서의 삶을 영위한다.

『조선창극사(朝鮮唱劇史)』에 실려 있는 송흥록(宋興祿)의 일화에는 수궁가의 성격이 단적으로 나타난다. 송흥록의 연인이었던 맹렬이 진주 병사 이경하에게 가버리자, 송흥록은 맹렬을 찾아 진주로 갔다가 이경하의 부름을 받고 소리를 하게 된다. 이때에 맹렬은 송흥록을 궁지에 빠뜨리고자 하여 이경하에게 "송씨를 불러 소리를 시키되 분부하시기를 너는 본래 명창이니 네가 소리를 하는데 능히 나를 한번 웃게 하고 또 한 번 울게 하면 상급을 후히 하려니와 만일 그렇지 못하면 네의 목숨을 바치리라 하시고 소리를 밧삭 마른 토별가를 시키라."라고 하였다. 이에 송흥록은 목숨을 걸고 소리를 하게 되는데 과연 진주 병사 이경하를 한 번 웃게 하고 한 번 울게 하여 맹렬을 다시 데려올 수 있었다는 것이다.

이 예화에서 알 수 있듯이, 판소리의 묘미는 창자로 하여금 울게 하고 웃게 하는 것이었으나, 수궁가는 능히 그렇게 하기 어려운 '밧삭 마른' 어려운 소리였다. 즉 수궁가는 다소 메마른 듯하면서도 진중하고 음악성이 뛰어난 대목이 많아, 경지에 이른 창자들이라야 소화할 수 있는 까다로운 소리이며, 이로 인하여 수궁가는 〈소적벽가(小赤壁歌)〉라는 이름을 얻고 있기도 하다.

수궁가의 두드러지는 구조적 특징으로 반복 구조와 대립 구조를 들 수 있다. 작품의 공간은 '수궁→육지→수궁→육지'로 반복되면서 이야기가 전개되는데, 공간의 변화와 함께 사건 전개 또한 위기와 극복의 반복 구조로 되어 있다. 또한 용왕과 자라로 대표되는 세계는 강자, 즉 통치자·지배자의 세계이고, 토끼와 여우로 대표되는 육지 세계는 약자, 즉 서민층·피지배층의 세계로, 수궁가의 인물(동물)과 그 동물이 의미하는 세계 또한 '강자'와 '약자'의 대립 관계를 보이고 있다. 그런가 하면 거북이·고래 등 어류와 패류들이 등장하는 어족회의와 호랑이를 비롯한 너구리·다람쥐 등 짐승들이 등장하는 모족회의는 각각 관료 사회와 향촌 사회의 모습을 반영하면서 조선 후기의 계급적 대립과 갈등을 보여주고 있다. 이러한 반복과 대립 구조의 중심에는 지략담이 자리하고 있다. 위기 극복 지략담, 유혹 지략담, 쟁장 지략담과 같은 무수한 지략담이 반복되면서 반전을 거듭하게 만드는데, 이처럼 작품 전체를 통해 관철되고 있는 대립과 반복 구조는 긴장의 고조와 흥미의 유발, 그리고 쾌감 충족의 기능을 수행함으로써 작품의 극적 효과를 점층적으로 고양시키고 있다.

수궁가의 대립 구조는 작품의 갈등을 심화시켜 긴장을 강화함으로써, 풍자와 해학이라는 미의식을 구현하고 있다. 수궁가는 비장미가 다른 판소리 작품에 비해서 적게 나타나는 대신 그 자리에 날카로운 풍자와 골계가 놓여 있다. 병든 용왕과 어족회의의 무능한 신하들을 통하여 봉건 질서를 비판하고 있으며, 약한 백성을 희생시켜 자신의 목숨을 보전하려는 용왕의 추한 모습과 부패한 권력에 맹목적인 충성을 바치는 어리석은 별주부를 통해서는 정치 권력의 본질을 적나라하게 폭로하고 있다. 그런가 하면 용왕의 약을 구하는 장면에서 "양기가 부족헌가 해구신도 권해보고"라고 한다든지, 용왕이 만조 입시하는 광경을 보고 "내가 용왕이 아니라 생선전 도물주가 되얏구나."라고 한다든지, 주부가 마누라를 하직할 때 충신의 부인됨을 한참 칭찬한 뒤에 "그 의뭉한 남생이란 놈이 염려되네. 그렇지만 남생이가 생기기는 나하고 똑같지만 겨드랑이에서 노랑내가 나. 그러니 부디 조심허소."라고 하는 등 작품 전편에 골계미를 배치해 놓고 있다. 이처럼 수궁가는 작품 전편에 걸쳐 해학과 함께 풍자를 적절하게 배치함으로써 봉건국가의 통치 질서를 정면에서 비판하고 있다.

수궁가는 조선 후기 서민 의식의 성장과 함께 용왕과 자라가 대변하는 봉건제도와 유교 이념을 부정·비판하는 한편 토끼로 대변되는 서민(민중)들이 봉건적 억압에 대처하면서 개인과 자유를 발견하고 있는 근대 지향적 작품으로 평가되었다. 그러나 수궁가에는 충에 대한 권장이나 찬양, 봉건 지배층의 무능과 위선에 대한 풍자 외에 다양한 결말을 보여주며, 국가에 대한 충과 풍자가 혼재되어 나타나는 작품도 많다. 18세기 중엽, 이유원(李裕元)은 어족회의를 어리석은 것으로 비판하는가 하면 같은 시기의 송만재(宋晩載)는 자라의 충을 강조하고 토끼의 지략을 '요설'로 깎아내리면서 '용왕을 우롱한다.'라고 비판하고 있는 것에서도 알 수 있듯이 수궁가는 당대에도 한 방향으로 이해하기가 용이하지 않았던 작품이다.

조선 후기 복잡하게 얽혀 있던 이행기적 상황에서 생각해 본다면, 별주부는 기존의 논의에서처럼 용왕과 함께 매도되는 부정적 인물이 아니라 당대인들에게는 연민과 동정의 시선을 받던 존재이다. 별주부와 토끼의 대립은 지배 계층과 피지배 계층, 국가에 대한 충과 개인의 자유라는 봉건적 이념과 근대적 이념의 대립이 아니라 중세 봉건 해체기에 몸담고 있던 두 인물이 각각 선택한 서로 다른 방향의 고민과 갈등을 보여주고 있는 것이다. 즉, 토끼와 별주부는 중세에서 근대로의 이행기이라는 이념적 정치적 혼란 속에서 혁신과 보수라고 하는 두 이념의 갈등과 양가적 조화를 보여주고 있는 것으로 이해할 수 있다.

등장인물 수궁가는 용왕에 대해 상반된 태도를 견지하고 있는 두 인물, 즉 토끼와 별주부의 대립을 주된 내용으로 하고 있다. 온갖 병에 걸린 용왕이 부패하고 무능한 봉건국가, 그 자체를 의미한다는 점에서 별주부와 토끼의 대립은 무너져가는 봉건국가를 바라보는 상반된 태도를 우언적(寓言的)으로 표현한 것이라 할 수 있다.

별주부의 꼬임에 빠져서 허황된 꿈을 꾼다든가, 용궁에서 허세를 부리는 모습 등에서 토끼는 경박하고 유아적인 모습을 보인다. 그러나 토끼가 수궁행을 결심하는 것은 고난에 찬 현실을 벗어나려는 의지로 이해될 수 있으며, 용왕의 요구를 거부하고 용왕을 조롱하여 희화화시키고 있는 토끼는 용왕으로 표상되는 봉건 체제를 부정하고 인간성의 해방, 개인의 자유를 꿈꾸는 근대적인 시민 의식의 성장을 대변하고 있다. 즉, 토끼는 조선 후기 서민의 고난에 찬 삶과 의식의 각성을 보여주고 있다.

왕을 살리기 위해 목숨을 건 육지행을 단행하는 별주부는 자신의 안위만 생각하는 무능한 신하들과 대비되는 충성스러운 인물이다. 토끼를 놓친 후에도 용왕의 암혼을 원망하기보다는 오히려 자신의 충성이 부족함을 원망하고, 용왕과 사직의 안위를 걱정한다. 이 때문에 우매한 인물로 여겨지는 측면도 있으나, 유교 사회의 전통 규범인 '충'을 드러내고 정당화하는 존재인 별주부는 용왕으로 표상되는 봉건 체제를 신봉하고 이를 고수하려는 보수적인 이념을 현시하고 있는 인물이다.

창본 수궁가 창본으로는 이선유 창본, 박봉술 창본, 임방울 창본, 김연수 창본, 정광수 창본, 박초월 창본, 박동진 창본, 정권진 창본 등이 있다. 정권진 창본을 제외한 모든 창본은 동편제에 속하는데, 이 가운데 이선유 창본과 송만갑제인 박봉술 창본을 제외하면 모두 유성준제에 속한다.

이선유 창본은 비교적 고형태를 유지하고 있는 것으로 여겨지며, 송만갑제에 속하는 박봉술 창본은 이선유 창본보다는 후대, 유성준제 수궁가보다는 앞선 시기의 창본으로 보인다.

유성준제 창본 가운데 가장 전형적인 모습을 보이는 창본은 정광수 창본이다. 신재효 개작본의 영향이 부분적으로 나타나는 정광수 창본은 폭군의 모습을 띤 호랑이가 미화되어 나타나는 등 지배층에 대한 대결 의식은 희석되고 문제의식은 사라진 반면 오락성이 강화되고 있다.

임방울 창본은 토끼가 육지에 도착하는 것으로 작품이 종결되고 있다는 점에서, 박동진 창본은 아니리가 상당히 부연되어 있다는 점에서 각각 특징적이다. 한편 김연수 창본은 여타 창본에 비해 대단히 확장되어 있는데, 이는 정광수 창본의 사설을 그대로 유지하는 가운데 신재효에 의해 개작된 사설 또한 상당 부분 수용하고 있기 때문이다.

강산제에 속하는 정권진 창본은 작품의 말미에 용왕이 산신에게 이문을 보내 다시 토끼를 잡아와 토끼의 간을 먹고 병이 낫는다는 내용이 첨가되어 있다는 점에서 특징적이다. 그러나 이 외의 대목에서는 유성준제 수궁가와 큰 차이를 보이지는 않는다.

특징 및 의의 용왕의 득병에서부터 시작되는 수궁가는 당대인의 국가와 정치에 대한 의식과 현실을 잘 드러내고 있다. 〈병사설〉과 〈용왕탄식〉에서는 용왕의 무능과 부패가 드러나며, 그러한 용왕에 대한 인물들의 냉소적인 태도는 국가나 정치 현실에 대한 당대인들의 의식을 보여준다. 토끼에게 간을 내놓으라고 요구하는 용왕을 통해서는 지배와 종속 관계에 입각한 차별적 인간관이 드러나고 있으며, 토끼는 이를 단호히 거절함으로써 성장하는 서민 의식의 각성을 보여주고 있기도 하다. 그런가 하면 어족회의를 통해서는 부패한 정치와 책임자들의 모습이 고발되면서 정치 현실을 드러내는 등 수궁가는 무너져가는 봉건 질서와 거기에 대처하는 서민과 성장하는 서민 의식을 잘 보여주고 있다. 이처럼 당대의 정치 현실에 대한 예리한 풍자와 비판이 가능했던 이유는 수궁가가 우화의 형식을 취하고 있기 때문이다.

〈구토지설〉이라는 짤막한 지략담을 바탕으로 〈용궁설화〉와 〈쟁장설화〉, 〈교토탈화설화〉 등 구전·문헌설화를 고루 삽입하면서 당대의 우화 문학 중에서도 가장 중요한 작품으로 자리 잡은 수궁가는 조선 후기의 정치 현실과 그에 대한 비판적 서민 의식을 드러냄으로써 대표적 풍자 문학으로 손꼽힌다. 현재에도 판소리·소설·전래동화 등 다양한 모습으로 전해지고 있으며, 마당극이나 창무극(唱舞劇)으로도 계속 공연

되고 있는 수궁가는 우리 민족의 살아있는 고전이다.

참고문헌 수궁가 연구(최동현·김기형 편, 민속원, 2001), 토끼전 연구(김동건, 민속원, 2003), 토끼전 전집1(김진영 외, 박이정, 1997), 토끼전·수궁가 연구(인권환, 고려대학교 민족문화연구소, 2001).

필자 김동건(金東建)

용왕탄식

龍王歎息

정의 〈수궁가(水宮歌)〉 중 용왕이 병에 걸렸을 때와 치료약을 구하러 가겠다는 신하가 없음을 확인할 때 용왕이 비관하며 탄식하는 소리 대목.

개관 이본에 따라 용왕 득병의 이유는 다양하게 나타나지만, 발병했을 때 용왕이 자신의 목숨을 걱정하면서 탄식하는 것은 공통적이다. 그리고 그 이후 어전회의를 통해 토끼 간을 구하러 갈 신하를 선발하다가 실패했을 때도 다시 한 번 탄식을 한다. 〈용왕탄식〉 대목은 이러한 두 장면을 아울러 가리킨다.

『조선창극사(朝鮮唱劇史)』에 따르면 〈용왕탄식〉 사설은 서편제에 속하는 김거복의 특장이라고 한다. 유성준제와 이선유제, 송만갑제로 구별되는 동편제 수궁가의 계보 중에서는 유성준제가 가장 활발하게 이 대목을 전승하고 있다. 특별히 김연수바디에서는 〈용왕탄식〉 앞부분에 토끼 간이 약이 되는 이유가 추가되어 있다. 보성소리 계보에서 특징적인 것은, 정응민창 사설과 정권진창 사설에서 〈용왕탄식〉 대목의 순서가 다르다는 점이다. 정권진 창본에서는 '용왕 득병–도사 출현–약성가–도사 재진맥–어전회의–용왕탄식' 순서로 되어 있는 반면, 정응민 창본에서는 바로 '용왕탄식'으로 시작해 '도사 출현–약성가–도사 재진맥' 순서로 구성되어 있다.



수궁가 | 2000 | 국립중앙극장 공연예술박물관

내용 남해 용왕이 이런저런 이유로 갑자기 병을 얻고, 조정 대신과 의원들이 주야로 치병했으나 차도가 없었다. 이 부분에서 〈용왕탄식〉 대목은 용왕이 "탑상을 탕탕 뚜다리며……" 등으로 시작하는데, '좋은 시절에 갑자기 괴이한 병에 걸렸으나 아무도 자신을 치료할 수 없으리라.'는 내용이다.

이후 용왕의 병은 육지 동물인 토끼의 간을 약재로 써야 낫는다는 도사의 처방에 따라 어전회의를 소집했으나, 아무도 나서는 신하가 없었다. 여기에 삽입된 〈용왕탄식〉 대목은 "용왕이 똘똘 탄식하되……"로 시작하여 충신들에 대한 고사를 나열하다가, 자신에게는 그러한 신하가 없음을 탄식하는 부분이다.

〈용왕탄식〉 대목의 줄거리는 크게 세 형태로 나눌 수 있다. 먼저 옛 고사를 인용할 때 왕이 득병한 후 주변 사람의 정성으로 치병에 성공한 이야기와 성공하지 못한 이야기로 나뉜다. 치병에 성공하지 못한 고사를 들 경우 용왕은 바로 자신도 성공할 수 없으리라고 탄식한다(정권진 사설의 경우). 치병에 성공한 고사를 들 경우 나에게는 그런 충신이 없다고 하는 사설과 있다고 하는 사설이 공존한다. 그런 충신이 없다고 할 경우에는 애통하여 탄식하고(정응민 사설의 경우), 그런 충신이 있다고 하더라도 날 살릴 이는 없다는 탄식으로 이어진다(임방울 사설의 경우).

특징 및 의의 동편제 수궁가 중 특히 유성준제를 바디 별로 대목을 비교한 연구에 따르면, 〈용왕탄식〉 사설은 바디 별로 대동소이하며 진양조장단이고 악조는 계면조다. 보성소리의 계보에 있는 정응민의 〈용왕탄식〉 대목은 시김새가 화려하지 않고 담백하고 거뜬하게 넘어가는 평계면조로 노래한다. 용왕이 자신의 목숨을 걱정하고 믿을 만한 충신이 없음을 한탄하는 비감한 장면인 만큼 이러한 장단과 악조는 필연적이라 하겠다.

〈어전회의〉에 이어서 나오는 〈용왕탄식〉 대목은 사회적 문제의식이 비교적 적나라하게 표출된 것으로 평가 받고 있다. 용왕은 이 장면에서 자신의 신하들을 스스로 밥 반찬거리와 술 안줏거리로 비하시키고, 용왕 자신을 포함한 조정 전체를 칠패 저잣거리나 비린내가 진동하는 어물전으로 격하시킨다. 용왕이 스스로의 입을 빌려 봉건 왕조의 왕권이 동요되고 있음을 드러내고 있는 것이다. 수궁가를 당대 사회상을 우화적으로 반영한 서사물로 볼 경우, 이 대목은 권위를 잃어버린

왕권에 대한 비판적인 시선이 가장 명료하게 드러나는 대목이라 할 수 있다.

참고문헌 교주본 수궁가(최동현·최혜진, 민속원, 2005), 유성준제 수궁가 연구–바디별 대목 비교를 중심으로(김미선, 판소리연구14, 판소리학회, 2002), 정응민 수궁가 중 초입 네 대목 연구–사설과 음계를 중심으로(서정민, 판소리연구23, 판소리학회, 2007), 조선창극사(정노식, 조선일보사출판부, 1940).

필자 류수열(柳洙烈)

약성가

藥性歌

정의 〈수궁가(水宮歌)〉 중 도사가 용왕을 진맥하여 발병 원인을 밝히고 각종 약을 처방하는 대목.

개관 〈약성가(藥性歌)〉는 본래 약재에 대한 정보를 노래 형식으로 기록하거나 한시체(漢詩體)로 지어 약물의 성질과 효능을 쉽게 기억하도록 한 것이다. 본래 의서인 『제중신편(濟衆新編)』에 처음으로 실렸고, 또 다른 의서인 『방약합편(方藥合編)』에도 실려 있던 내용이 판소리 사설로 재구성된 것으로 보인다. 〈약성가〉 대목은 수궁가에서만이 아니라 〈변강쇠가〉, 봉산탈춤 등에도 나타나며, '병사설', '진맥사설', '침사설', '약사설' 등으로 구성된다. '약사설'은 다시 '약명사설', '약 조제 사설', '약 처방 사설', 〈약성가〉로 나뉜다. 이에 따라 〈약성가〉란 명칭은 '병사설–진맥사설–약사설–침사설' 등을 묶어서 가리키기도 하고, '약명사설–약 처방 사설–약 조제 사설–약성가' 등의 약 사설 중에서 〈약성가〉를 지칭하기도 한다. 후자의 〈약성가〉 명칭이 원래 있었던 것이기는 하나 판소리 창자들 사이에서 전자가 〈약성가〉라 통칭된다. 이 대목은 대체로 자진모리장단으로 불리며, 유성준제 수궁가에서 김연수바디·임방울바디·박초월바디·정광수바디 모두에게서 나타난다.

내용 〈약성가〉는 수궁가 서두에서 용왕이 병이 난 후, 도사가 나타나 최종적으로 토끼 간을 명약으로 알려주기 전에 위치한다. 사설의 내용은 '약사설'과 함께 용왕이 병 난 모습을 묘사하는 '병사설', 도사가 나타나 용왕과 인사 문답을 나눈 후 진맥을 하는 '진맥사설', 그리고 도사가 침을 빼어들고 용왕 몸의 곳곳에 혈을 찾아 침을 놓는 '침사설' 등이 다양하게 혼재되어 복잡하게 나타난다. '약사설' 자체에서도 약재명, 약명, 약의 조제나 병에 따른 약의 처방 및 〈약성가〉 등이 복합되어 있다. 위치는 '병사설' 다음에 오는 경우도 있으나, 대체로 근대의 창본에서는 맨 끝에 오는 것이 일반적인 현상이다. 근대의 수궁가 중에서도 박봉술 창본에는 극히 축약된 형태로 나타나고, 임방울 창본에는 나타나지 않는다.

특징 및 의의 이 대목은 판소리 사설 구성의 한 원리인 '장면의 극대화'가 뚜렷한 대목이다. 여기에서 맥을 짚는 짧은 순간에 온갖 약을 다 써 보고 온갖 침을 다 놓았다는 것은 이치에 맞지 않다. 그럼에도 한의학과 관련된 온갖 사실들을 끌어와 사설을 확장시키고 이를 자진모리장단에 얹어 소리판의 흥미를 강화하고 있다. 이를 위해 장면 묘사는 극대화되고 창자와 청중은 한바탕 흥겨운 소리마당에 빠져들게 된다.

〈약성가〉의 기능은 대략 다음의 네 가지 측면으로 이야기할 수 있다. 첫째, 상황 강조의 기능이다. 용왕이 병이 나는 것으로부터 시작되는 수궁가에서 이 대목은 토끼의 간을 반드시 구해야 하는 필요성을 보여주는 구실을 한다. 둘째, 해학적 기능이다. 오줌·두꺼비 오줌·황금인분탕 등을 약으로 추천하거나, 방사 후에 쌍화탕, 양기 부족에 해구신 등등을 언급하는 것은 해학적 의도가 분명히 드러난 경우라 할 수 있다. 셋째, 풍자적 기능이다. 용왕이 병이 나서 엉엉 운다든가, 병이 난 원인이 주색에 빠진 탓이라고 하거나, 병든 용왕의 모습을 기괴하게 묘사하고 있는 점 등에서 왕의 위엄이나 권위를 격하하려는 풍자적 의도를 확인할 수 있다. 넷째, 전문지식 과시의 기능이다. 이는 판소리 창자들이 상층 지향적인 취향을 발휘하여 식자층 청중의 호감과 공감 유발을 의도한 결과로 볼 수 있다.

참고문헌 교주본 수궁가(최동현·최혜진, 민속원, 2005), 약성가의 성립과 전승 양상 연구(김형태, 한국시가연구30, 한국시가학회, 2011), 정응민 수궁가 중 초입 네 대목 연구(서정민, 판소리연구23, 판소리학회, 2004), 토끼전·수궁가 연구(인권환, 고려대학교 민족문화연구원, 2001), 토끼전 연구(김동건, 민속원, 2003), 토끼전의 지평과 변이(최광석, 보고사, 2010).

필자 류수열(柳洙烈)

어전회의

御前會議

정의 〈수궁가(水宮歌)〉 중 용왕의 치병 약이 토끼 간이라는 도사의 말에 물고기 만조백관이 어전에 입시해서 출륙하는 임무에 자원하거나 천거하며 논쟁을 벌이는 대목.

개관 모든 창본에서 공통적으로 용왕의 병을 고칠 약으로 토끼 간을 구할 방법을 찾기 위해 회의를 소집한다. 이 대목이 시작되기 전 부분에, 신재효본에는 용왕의 탄식이 나오지 않으며, 정권진본에는 용왕이 울기까지 한다. 다른 본과 달리

이선유본에서는 잉어가 회의를 소집할 것을 간하는 것으로 되어 있다.

유성준제 수궁가는 신재효본 〈토별가(兎鼈歌)〉의 사설과 비슷하여 많은 영향을 받은 것으로 보인다. 유성준제인 정광수바디·박초월바디·김연수바디·임방울바디·박동진바디 모두 순서와 등장인물에 조금씩 차이는 있으나, 대체로 '만조백관 입시–거북 천거–방게 자원–조개 천거–메기 천거'의 대목으로 이루어져 있다.

내용 〈어전회의(御前會議)〉의 내용은 '어족 등장 사설'과 '신하들의 기피'로 나눌 수 있다. 소설본에서는 신하들이 서로 자신이 사신이 되겠다고 다투거나 사신이 되지 않으려고 발뺌을 하는 경우가 모두 나타난다.

'어족 등장 사설'은 등장하는 어족의 수와 구체적인 사설에 있어서 이본마다 큰 차이를 보인다. 따라서 세부 유형은 분류하기 어렵고, '어족 등장 사설'의 존재 유무만 구분해 볼 수 있다. '어족 등장 사설'이 있는 경우, 세부적인 차이에도 불구하고 관직명과 물고기의 이름이 장황하게 열거된다는 점은 공통적인데, '어족 등장 사설'이 생략되어 있는 경우 '만조백관을 수정에 모아'라는 간단한 상황 설명만으로 처리하고 있다.

'신하들의 기피'는 다시 '신하들의 기피'와 〈용왕탄식〉, '문무 간의 대립'으로 나눌 수 있다. 이 대목에서는 용왕이 토끼를 잡아올 신하가 누구냐고 묻자 모두 '묵묵부답 면면상고'하며 육지에 사신으로 나가기를 회피한다. 이에 용왕은 임금을 위해 목숨을 바친 인물을 열거하며 수국에 충신이 없음을 한탄한다. 신재효본에서는 문반과 무반으로 갈라 서로 가지 않겠다고 다투는 모습이 매우 확장되어 있다.

특징 및 의의 판소리 수궁가에서는 공간 대 공간의 대립과 함께 머무는 공간 안에서의 치열한 대립을 형상화하고 있다. 수궁가의 공간 대립을 수궁 내적 대립과 육지 내적 대립이라는 동질 공간 내적 대립과 수궁과 육지 상호 간의 대립이라는 이질 공간 상호 간의 대립으로 대별할 때, 〈어전회의〉 장면은 수궁 내적 대립을 극적으로 보여주는 대목이라 할 수 있다.

〈어전회의〉 장면은 철저한 군신 관계를 요구하지만 이미 권위를 잃어버린 용왕과 표면적으로만 충성하려는 위선적인 신하들 사이의 대립 관계를 예리하게 포착함으로써 이완된 중세적 정치현실을 극적으로 드러낸다. 이 대목에서 중신들은 무능력자 일색으로 그려지고 급기야 용왕에 의해 '밥 반찬거리와 술 안줏거리'로 희화화되며, 용왕 자신을 포함한 조정 마저도 '칠패 저잣거리'나 '비린내가 진동하는 어물전'으로 비하하여 웃음거리로 만들어버린다. 용왕의 지명이나 타인의 천거, 혹은 자원에 의해 토끼를 잡으러 갈 신하들이 거명되기는 하나, 이들은 모두 갈 만한 조건에 몹시 미달되는 인물들이다. 승상인 거북, 영의정인 고래 등 수궁의 대신들은 용왕의 말대로 육지에 나가면 죽음을 면치 못하는 밥 반찬거리, 술 안줏거리에 불과한 무능한 인물들이다. 즉 이들은 수궁의 주요 요직을 차지하고 권력을 독차지하고 있으면서도 국가적 대사에는 아무런 쓸모가 없는 존재들인 것이다. 이처럼 이 대목은 권위를 잃은 용왕은 물론 자신의 안위만을 생각하는 무능한 신하 등 정치 담당층 내부의 세태를 풍자적이고 냉소적인 시각으로 담고 있다.

참고문헌 교주본 수궁가(최동현·최혜진, 민속원, 2005), 수궁가·토끼전의 연변 양상 연구(김동건, 보고사, 2007), 유성준제 수궁가 연구–바디별 대목 비교를 중심으로(김미선, 이화여자대학교 석사학위논문, 2001), 토끼전의 지평과 변이(최광석, 보고사, 2010), 판소리 문학론(정병헌, 새문사, 1998).

필자 류수열(柳洙烈)

토끼화상

정의 〈수궁가(水宮歌)〉 중 토끼를 잡으러 육지에 나가는 자라에게 토끼의 모습을 그려주는 대목.

개관 〈토끼화상〉은 일명 〈토끼타령〉이라고도 하는데, 토끼 잡으러 육지에 가면서 토끼 형용을 모른다는 별주부의 요구에 따라 화공을 불러들여 토끼의 모습을 그려주는 대목이다. 가야금병창으로도 불리는 이 대목은 단가로 많이 불려 잡가집에도 많이 실려 있고, 창본 수궁가에도 대부분 같은 내용으로 빠짐없이 들어 있다.

〈토끼화상〉은 판소리가 일정한 궤도에 오르기 시작한 18세기 중엽에 그 첫 모습이 나타났다가 팔명창(八名唱)이 활약한 18세기 말에서 19세기 초에 완전한 모습을 갖추었을 것으로 추측된다. 또 19세기 말에는 〈토끼화상〉이 광대의 더늠으로 확고한 자리를 잡고 부분창으로 자주 불린 끝에 판소리와 분리되어 잡가화되기도 했다.

〈토끼화상〉은 김찬업과 이선유의 더늠이 전해지고 있는데, 김찬업은 스승 박만제에게서 배웠다고 한다. 과거 수궁가의 더늠을 가지고 있던 창자는 송흥록, 염계달, 신만엽, 송우룡, 김거복, 김수영, 백경순, 김찬업, 신학준, 유성준, 이선유 등이다. 이 중 〈토끼화상〉의 전승은 '송흥록→박만순→김찬업→신명학, 전도성, 송만갑과 송흥록→송우룡→이선유, 유성준의 두 갈래로 이어져 왔다.

내용 〈토끼화상〉은 소설본을 포함한 대부분의 이본에 나타나고, 오랫동안 지속된 것이기 때문에 그 내용 또한 단일하



토끼 | 김유신묘 십이지 호석 탁본 | 국립민속박물관

지가 않다. 〈토끼화상〉은 유형에 따라 크게 기준형과 변이형으로 나누어진다. 기준형은 모든 이본에 동일형을 가장 많이 가지고 있는 기본형 또는 중심형이라 할 수 있는 유형으로, 전체 이본의 약 70%에 나타난다. 주로 판소리 창본에 나타나는데, 여러 유형 중 내용이 가장 정제되어 있고, 표현과 묘사도 잘 다듬어져 있다. 〈토끼화상〉을 그리기 위한 준비 과정으로 화가의 초빙, 지필량(紙筆量)과 벼루 등을 준비하는 내용으로 구성되어 있다. 토끼의 모양을 그리는 부분은 토끼의 눈·코·귀·발·털·꼬리 등을 차례로 그리고 난 후 토끼의 절묘한 형용과 배경 설명 및 토끼화상을 별주부에게 주면서 끝을 맺는다.

변이형은 다시 축약형, 부연형, 특이형으로 나눌 수 있다. 축약형은 다시 두 가지 경우로 나뉜다. 기본형 전체를 고루 축약한 신재효본 수궁가와, 토끼화상을 그리기 이전의 준비 과정 묘사에서 그리는 과정을 생략한 채 곧바로 그린 형상과 배경 묘사가 나타나는 경우다. 부연형은 여러 화공을 불러 문방사우와 각종 채색 물감을 준비하는 과정을 장황하게 서술한 다음, 귀·눈·코·입·발의 순서에 따라 그리는 과정을 서술하는데, 반복적인 나열로 인해 길고 장황하다. 특이형에는 여러 화공들이 나와서 토끼의 눈·귀·입·코·털·발의 순서로 각각 분담하여 그리는 경우와, 토끼화상만이 아니라 호랑이화상까지 그리는 경우의 두 종류가 있다.

특징 및 의의 〈토끼화상〉은 기준형을 바탕으로 창본 사설의 소설화 단계에서 축약형과 부연형이 이루어졌으며, 토끼화상과 호랑이화상이 함께 나오는 특이형이 파생되었을 것으로 보인다. 호랑이화상은 뒤에 전개되는 별주부의 호난 극복을 암시하는 복선 역할을 하고 있는데, 이는 소설화 과정에서 작품의 유기적 구성을 위하여 첨가된 것으로 판단된다.

창본을 중심으로 한 기준형은 『조선창극사(朝鮮唱劇史)』에 동편제의 명창 김찬업의 더늠으로 소개되어 있는 〈토끼화상〉과 유사하다. 기준형을 중심으로 보면, 토끼화상을 그리기 위한 준비 과정, 토끼의 형상을 그리는 과정, 그리고 토끼의 절묘한 형용과 배경 설명으로 구성되어 있으며, 약간의 어휘 변화나 용어의 출입, 그리고 표현 순서만 뒤바뀌는 정도의 차이만 드러날 뿐 거의 유사한 모습을 보인다. 세부적인 항목을 나열하면서 수사적 표현을 첨가하는 식으로 대상을 묘사하는 판소리적 진술의 특성을 단적으로 보여주는 대목이라 할 수 있다.

참고문헌 교주본 수궁가(최동현·최혜진, 민속원, 2005), 수궁가의 설화적 구성과 사설의 양상(인권환, 어문논집27, 안암어문학회, 1987), 토끼전·수궁가 연구(인권환, 고려대학교 민족문화연구원, 2001).

필자 류수열(柳洙烈)

고고천변

皐皐天邊

☞ 고고천변(단가), 고국산천, 범피중류

정의 〈수궁가(水宮歌)〉 중 별주부가 토끼의 간을 구하려고 육지로 가는 도중 눈앞에 펼쳐진 아름다운 해상과 산천의 경치를 읊은 소리 대목.

개관 〈고고천변(皐皐天邊)〉이란 이 창작가요의 첫머리를 따온 것으로 아침 해가 떠오를 때 동쪽 하늘의 환한 모습을 나타낸 말이다. 이 대목은 본래 판소리 수궁가의 한 대목이었으나, 우수한 사설과 뛰어난 소리로 인하여 따로 떼어 단가 또는 가야금병창으로도 불리기도 한다. 판소리 창에서 〈고고천변〉은 중모리장단 혹은 중중모리장단으로 불린다.

별주부가 수중에서 친지 및 가족들과 작별을 하고 토끼를 찾으러 가는 대목에 등장하며, 〈모족회의(毛族會議)〉 대목의 바로 앞부분에 위치한다. 줄곧 수중에서 생활해 온 별주부가 새로운 세상 풍경을 접하는 순간의 감흥과 정서가 풍경의 나열과 함께 매우 장황하게 표현되어 있다. 끝부분에는 민요 〈새타령〉, 잡가 〈유산가〉의 일부가 포함되어 있다.

내용 노랫말의 처음은 "고고천변 일륜홍(日輪紅) 부상(扶桑)에 높이 떠, 양곡(陽谷)에 잦은 안개 월봉(月峯)으로 돌고 돌아, 어장촌(漁場村) 개 짖고 회안봉(廻雁峯) 구름이 떴구나."로 시작한다. 크게 '어장촌–회안봉–동정호 (……) 구의봉–황릉묘–등왕각'으로 이어지는 해상 또는 강상에서 보는 풍경을 완상하는 부분과, 만경대, 칠보산 등의 '천봉만학'의 풍경을 완상하는 부분으로 나누어진다. 수궁가에서 〈고고천변〉 대목은 별주부가 토끼를 만나기 위해서 반드시 지나쳐야 하는 경로를 보여주기 위한 대목이다.

가장 특징적인 이본은 이선유 창본이다. 이선유 창본에는 해상 풍경 전에 별주부가 행차를 차리는 모습과 각 고을 수령이 별주부의 행차에 두려워하는 모습이 첨가되어 있다. 이는 『춘향전(春香傳)』의 암행어사 노정기의 영향을 받아 형성된 것으로 보인다. 신재효본은 명산을 열거하며 이에 얽힌 고사들을 이야기하는 〈명산가〉로 되어 있다. 신재효(申在孝)가 개작 당시 모본으로 삼았던 본에는 수국 풍경이 있었던 듯하나 별주부가 토끼를 얼른 찾아야겠다는 목적의식이 매우 강했고, 또 수국풍경을 완상하고 있을 만큼 한가한 처지가 아니라는 판단 아래 합리성을 추구하면서 이를 삭제한 것으로 보인다. 소설화 과정에서는 〈고고천변〉의 해상 풍경이 탈락되는 경향을 보여준다.

특징 및 의의 수궁가와 관련된 총 67개의 창본과 독서본 중 40개의 작품이 〈고고천변〉을 싣고 있다. 이는 약 60%에 해당하는 수치다. 새로운 세계를 접하는 별주부의 감동을 반영하여 비교적 발랄한 분위기를 자아내고 있다. 이 대목은 전체적인 서사구조 내에서 사건으로서의 기능을 수행하기보다는 상대적인 독자성을 가진 채 존속되었다. 각각의 풍경들은 전체적으로 파노라마식으로 구성되어 현란한 묘사로 점철되어 있으며, 관습적인 상상력에 의해 수사적으로 나열되어 있다. 대중들에게 이미 익숙한 지명의 풍경과 고사를 열거하여 수사적 장식의 효과를 최대화함으로써 관중들의 호응을 얻을 수 있었을 것이다.

수궁가에서 〈고고천변〉 대목은 별주부가 토끼를 만나기 위해서 지나쳐야만 하는 경로를 보여주므로 필연적으로 노정기로서의 성격을 갖는다. 노정기의 특징을 갖는 〈범피중류(泛彼中流)〉나 〈혼령대목〉과 달리 거의 모든 이본에 정착되어 두루 전승되는 데는 〈고고천변〉의 구성상 필연성과 함께 정서상의 공감 효과가 매우 큰 몫을 했으리라는 추측을 하게 한다.

참고문헌 교주본 수궁가(최동현·최혜진, 민속원, 2005), 수궁가 소재 노정기의 존립과 변이(류수열, 판소리연구14, 판소리학회, 2002), 수궁가의 설화적 구성과 사설의 양상(인권환, 어문논집27, 민족어문학회, 1987), 심청가 강상풍경 대목의 변이 양상과 그 의미(박일용, 판소리연구8, 판소리학회, 1997), 토끼전 연구(김동건, 민속원, 2003).

필자 류수열(柳洙烈)

상좌다툼

정의 〈수궁가(水宮歌)〉 중 온갖 짐승들이 상좌를 차지하기 위해 다투는 대목.

내용 〈상좌다툼〉 대목은 '날짐승 상좌다툼–길짐승 상좌다툼–호랑이 횡포'의 세 부분으로 구성되어 있다.

〈날짐승 상좌다툼〉 대목은 이후 전개되는 〈길짐승 상좌다툼〉 대목과 의미상으로 중복되는 대목으로, 현전 판소리 사설 중 임방울·김연수·정광수·박초월·정권진·박동진 창본에서만 나타난다. 판각본이나 필사본에서도 이 대목을 거의 찾아 볼 수 없는 것으로 보아 극히 후대에 첨가된 것으로 여겨진다. 유성준제 수궁가를 계승한 정광수 창본은 '봉황의 어른 자랑(중모리장단)–까마귀의 어른 자랑(엇중모리장단)–부엉이의 까마귀 힐난(늦은자진모리장단)'으로 짜여 있으며, 다른 이본들도 구성이나 사설에는 거의 차이가 없다.

〈날짐승 상좌다툼〉에서는 상좌(上座)의 기준이 제시되지 않은 채 서로 다른 기준에 의해 상좌를 다투기 때문에 다툼은 결론을 내리지 못하고 끝나고 만다. 조선 후기 우화소설이 쟁년형(爭年型)과 송사형(訟事型)으로 나뉘는 것으로 볼 때, '상좌다툼'이라고 하는 소재는 조선 후기 소설에서 흥미 요소 중 하나였다. 수궁가 역시 이러한 흥미 요소를 받아들여 사설을 확장한 것으로 보이는데, 〈날짐승 상좌다툼〉은 우화 소설 중에서도 판소리계 소설인 『장끼전』에서 수용한 것으로 보인다. 장끼전에는 홀로된 까투리를 두고 많은 날짐승들이 구혼하며 다툼을 벌이는데, 부엉이·까마귀 등은 『장끼전』에 등장하는 동물과 동일하고 사설 역시 매우 유사하다.

'모족회의(毛族會議)'라고도 불리면서 〈상좌다툼〉 대목의 핵심에 해당하는 〈길짐승 상좌다툼〉은 현전하는 모든 창본에 들어 있으나, 그 구체적인 모습은 이본에 따라 많은 차이를 보이고 있다. 〈길짐승 상좌다툼〉은 두꺼비가 상좌를 차지하는 계열과 호랑이가 상좌를 차지하는 계열로 나뉜다. 이선

유 창본은 너구리(늦은중모리장단)-멧돼지(중중모리장단)-토끼(늦은중모리장단) 순으로 나이 자랑이 전개되고 호랑이가 등장하기는 하나 호랑이의 나이 자랑이 나타나지 않는 등 비교적 소략하다. 정광수 창본은 노루(평중모리장단)-너구리(진양조장단)-멧돼지(중중모리장단)-토끼(중중모리장단)-호랑이(중모리장단)의 나이 자랑으로 짜여 있으며, 박봉술·박동진·정권진 창본 등도 이와 대동소이하다. 김연수 창본은 나이 자랑 뒤에 신재효 개작본의 〈사냥개 대책 회의 사설〉이 거의 그대로 삽입되어 있다. 임방울 창본은 〈노루와 너구리의 나이 자랑〉이 중중모리장단 하나로 되어 있고, 이선유 창본과 마찬가지로 호랑이가 등장하기는 하나 호랑이의 나이 자랑은 보이지 않는다. 박초월 창본은 다른 창본들과는 달리 '노루-너구리-토끼-멧돼지' 순으로 나이 자랑이 전개되고 호랑이는 아예 등장하지 않는다. 한편 신재효 개작본은 기린의 양보로 호랑이가 당연히 상좌를 차지하는 것으로 되어 있어 〈길짐승 상좌다툼〉이 나타나지 않고, 대신 '사냥개 대책 회의'가 들어 있다.

두꺼비가 상좌를 차지하는 이본은 현전 판소리 사설에서 심정순 창본뿐인데, 호랑이와 두꺼비의 상좌다툼이라는 상황은 조선 후기 우화 소설인 『두껍전』의 양상과 유사하다. 그러나 『두껍전』에서는 이러한 대결이 수평적 관계에 있는 여우와 두꺼비 사이에서 벌어지고 있음에 반해, 심정순 창본에서는 수직적 관계에 있는 산군(山君)인 호랑이와 두꺼비 사이에서 벌어지고 있다는 점에서 차이를 보인다. 즉 『두껍전』의 상좌다툼이 문제 삼고 있는 것이 같은 동질 집단 내의 갈등이라면, 심정순 본에서는 계급 간의 상하 갈등을 문제 삼고 있다고 할 수 있다. 약자인 두꺼비가 지혜로 호랑이를 이긴다는 것은 지혜담의 대표적인 구도로서 현실적인 질서를 부정하고 약자인 피지배 계층 나름의 기준으로 세계를 재편하고 있는 것이다.

모족들이 상좌를 정하고 하는 이유는 모임의 질서를 찾기 위한 것으로 거의 모든 이본에서 공통적으로 나타나는데, 모임의 성격은 '회의'인 경우와 '잔치'인 경우로 나뉜다. 가람본 『별토가(鼈兎歌)』에서 모임의 이유가 '회의'로 설정되어 있음을 볼 때, 모임의 성격이 후대로 올수록 '회의'에서 '잔치'로 바뀐 것으로 보인다. "옹구지게 논다."라는 표현에서도 드러나듯이 걸판지게 놀아보자는 축제적 분위기, 갈등을 해소하고 화합의 분위기를 이끌어내고자 하는 의식의 소산이라 할 수 있으며, 수궁가가 흥미 위주로 사설이 변개되어 갔음을 알 수 있게 한다.

아니리로 전개되는 〈호랑이 횡포〉는 호랑이의 횡포가 드러나는 대목이다. 〈길짐승 상좌다툼〉에서 호랑이가 위용으로 다른 짐승들을 겁주어 상좌를 차지하는 것도 일종의 횡포라 할 수 있지만, 〈호랑이 횡포〉에서는 다른 짐승들의 목숨을 요구하는, 더 심각한 횡포를 부리고 있다. 신재효 개작본에서는 이 부분이 구체성을 띠면서 대폭 확장되어 있다. "시속에 비하면 산군은 수령 같고 여우는 간물출패, 사냥개는 세도아전, 너구리 멧돼지며 쥐와 다람쥐는 굶지 않는 백성이라."라는 곰의 말에서 알 수 있듯이 산군인 호랑이가 직접 나서서 다른 동물들을 수탈하는 것이 아니라 여우가 중간에서 이를 대신하고 있다. 또한 곰은 호랑이의 횡포와 수탈을 인간사에 직접 비유하고 있는데, 산군인 호랑이는 부정한 수령의 모습으로, 여우는 호랑이의 위세를 등에 업고 가난하고 힘없는 서민들을 못살게 구는 아전의 모습으로, 다람쥐와 쥐 등은 당대 수탈의 대상이었던 힘없는 백성들의 모습으로 비유되고 있다.

김연수 창본은 신재효 개작본의 사설을 부분적으로 차용하여 이 대목을 구성하고 있는데, 심정순 창본처럼 두꺼비에게 상좌를 빼앗긴 호랑이가 상좌를 못할 바에 있는 것이 망신이라고 하면서 자리를 떠나는 것으로 되어 있는 경우도 있고, 이선유 창본과 정권진 창본처럼 호랑이가 횡포를 부리는 구체적인 모습 없이 호랑이가 요깃감을 찾는다는 간략한 서술로 되어 있는 경우도 있다. 박봉술 창본은 호랑이가 다른 짐승들을 희생하여 자신의 구복을 채우려는 모습과 희생당하는 동물들이 한탄하는 모습이 대화로 전개되는데, 임방울 창본과 박동진 창본도 이와 대동소이하다. 박초월 창본은 멧돼지의 나이 자랑으로 〈길짐승 상좌다툼〉이 끝나고 있어 아예 호랑이가 등장하지 않는다. 한편 정광수 창본은 "내가 먹고 싶은 입맛을 좀 참으면 아니 좋으랴."로 호랑이를 미화하는 것으로 되어 있다.

특징 및 의의 〈상좌다툼〉 대목은 이후에 전개되는 토끼의 수난과 극복이 토끼 개인의 문제가 아님을 보여준다는 점에서 중요하다. 이 대목이 없다면 토끼의 수난은 개인의 문제에 그치지만, 상좌다툼과 함께 다른 동물들이 등장하면서 고난의 대상은 호랑이에게 수탈당하는 동물들로 확대된다. 토끼가 당하는 수난은 곧 약한 동물들이 당하는 수난으로 확대될 수 있으며, 이로써 호랑이의 위협과 핍박은 토끼 개인의 문제가 아니라 계급 전체의 문제로 그 의미가 확대되는 것이다.

수궁가에서 대립과 갈등 양상을 가장 잘 드러내고 있는 대목은 〈어족회의〉 대목과 〈상좌다툼〉 대목이다. '어족회의'와 짝을 맞추어 '모족회의'라는 명칭이 사용되는 것도 이러한 이유 때문이다. 〈어족회의〉에서는 지배층의 무능과 지배층 내부의 알력과 갈등을 드러내어 분열된 지배층의 모습을 보여주고 있다면, 〈상좌다툼〉에서는 중세 지배 질서의 혼란과 지배층의 억압과 수탈의 모습을 보여주고 있다. 이는 조선 후기에 성장한 서민 의식의 일면을 엿볼 수 있게 한다. 임진왜란

과 병자호란 양 난(兩亂)을 거치면서 당대를 지배하던 체제의 허구성이 드러나고 그러한 불평등 체제가 서민들 자신의 삶을 피폐하게 만든다는 자각이 싹트기 시작하면서 지배 계층의 차별과 횡포에 반발하게 된다. 즉 작품에서 지혜 대결을 통하여 지배 계층의 허구성을 드러내고 있는 것이며, 여태까지는 당연한 틀로 여겨왔던 지배 체제에 '연치'라는 서민들 나름의 새로운 가치관을 가지고 지배층과 정면으로 대결하고 있는 것이다. 이는 연치를 중시하던 조선 후기 향촌 사회의 모습을 반영하고 있기도 하다.

요컨대 〈상좌다툼〉에 등장하는 동물들은 당대 사회의 인물형을 대변함으로써 수탈과 억압이 가득 찬 사회 현실 고발과 지배층의 권위에 대한 부정을 통해 지배층에 대한 대결의식을 표출하고 있는 것이다.

참고문헌 수궁가 연구(최동현·김기형 편, 민속원, 2001), 토끼전 연구(김동건, 민속원, 2003), 토끼전 전집1(김진영 외, 박이정, 1997), 토끼전·수궁가 연구(인권환, 고려대학교 민족문화연구소, 2001).

필자 김동건(金東建)

호랑이 별주부 상면 대목

정의 〈수궁가(水宮歌)〉 중 별주부가 토끼를 찾아가는 과정에서 호랑이를 만나 죽을 위기를 꾀로써 극복하는 내용의 대목.

내용 온갖 짐승들의 상좌다툼을 본 후 별주부는 그 자리에 토끼도 분명 있을 것이라 생각하고 토끼를 부른다. 하지만 '토생원'이라 부른다는 것이 '호 생원'이라 잘못 불러 호랑이를 만나게 된다. 호랑이가 별주부를 잡아먹으려고 하자 별주부는 자신은 수궁을 새로 짓다가 추녀에서 떨어져 목이 우멍거지가 되었으며, 명의에게 물어보니 호랑이 쓸개가 약이 된다 하여 도로랑 귀신을 잡아타고 호랑이 사냥을 나왔다 위협하여 호랑이를 쫓는다. 호랑이를 쫓은 후 별주부는 자신의 지기(志氣)를 보려고 산신이 호랑이를 보낸 것으로 생각하여 산신제를 지낸다는 것이 〈호랑이 별주부 상면〉 대목의 대략의 줄거리다.

호랑이와 별주부가 만나는 장면에서, 이선유 창본은 '범 내려온다(엇모리장단)' 하나의 창으로 되어 있어 소략한데 비



수궁가 | 2000 | 국립중앙극장 공연예술박물관

해 임방울 창본, 박초월 창본, 김연수 창본은 '범 내려온다(엇모리장단)–호랑이 듣고서 좋아라고(중중모리장단)'의 두 개의 창으로 되어 있어 좀 더 확장된 모습을 보인다. 이 장면이 가장 확장되어 있는 바디는 정광수 창본이다. 정광수 창본은 '범 내려온다(엇모리장단)–얼씨구나 좋을씨고(중중모리장단)' 외에 호랑이가 자신을 잡아먹는다는 말을 듣고 별주부가 수궁에 돌아가지 못함을 한탄하는 내용의 '자라가 망극하여 못 보겠네(중모리장단)' 창 사설이 하나 더 삽입되어 있다. 박봉술 창본, 정권진 창본, 박동진 창본도 이와 같다.

별주부가 자신의 내력을 말하며 호랑이를 쫓는 장면을 보면, 이선유 창본은 '우리 수궁 퇴락하여(자진모리장단)' 하나의 창 사설로 되어 있다. 임방울 창본, 박초월 창본, 박봉술 창본, 정권진 창본 등도 하나의 창 사설로 되어 있는데, 박초월 창본은 유일하게 이 대목이 휘모리장단으로 되어 있다. 김연수 창본, 정광수 창본, 박동진 창본은 '우리 수궁 퇴락하여(자진모리장단)–호랑이가 도망가는 모습(휘모리장단)'은 공통적으로 들어 있다. 하지만 각각 독특한 창 사설들이 하나씩 들어 있는데, 김연수 창본은 별주부가 호랑이에게 살려줄 것을 애걸하는 '별나리전 비나이다(중모리장단)'가 들어 있고, 박동진 창본은 호랑이가 달아나다가 별주부에 물린 자국을 보고 고자가 되었다고 한탄하는 '아이고 아이고 내 신세야(중모리장단)'가 들어 있으며, 정광수 창본은 호랑이가 달아나다가 남생이를 보고 놀라는 '태산을 넘고 강수를 지내여(중모리장단)'가 들어 있다.

호랑이를 쫓은 후 별주부가 산신제를 지내는 장면은 약간의 사설 차이가 있기는 하나 모든 창본이 대동소이하다. 한편 신재효 개작본은 〈호랑이 별주부 상면〉 대목이 아예 탈락되고 없다.

특징 및 의의 별주부가 호랑이를 만나 위기에 닥치자, 자기는 자라가 아니라고 부인하면서 남생이·개·돼지·두꺼비 등으로 둘러대는 장면은 '정체 확인형 사설'에 해당된다. 분명한 대상이 터무니없는 대상으로 지칭되는 것에서 청중의 예상이나 기대는 깨지고, 등장인물의 발화와 청중의 기대감 사이의 거리가 웃음을 낳게 되는데, 판소리·탈춤·설화 등 구비연행 장르에 정체 확인형 사설이 주로 등장하는 이유는 바로 이러한 유희적 속성 때문이다. 상대방의 정체를 알면서도 계속 확인하는 정체 확인형 사설은 대상에 대한 의미를 지연시키고 유보함으로써 상대 존재의 부각, 상황의 강조, 호기심의 자극, 흥미 유발, 긴장감의 고조, 해학과 풍자 등 다양한 문맥적 기능을 한다. 따라서 〈호랑이 별주부 상면〉 대목 그 자체로서도 흥미가 있으나 토끼의 위기 극복담과 짝을 이룸으로써 별주부로 하여금 수궁가의 주인공다운 면모를 확고히 하도록 만드는 기능을 겸한다. 국가의 위기를 해결하기 위해 목숨을 걸고 떠난 별주부에게 호난(虎難)은 매우 절박한 위기이다. 육지에서 최고의 지위인 호랑이를 물리치면서 별주부의 지략이 강조되고, 산신제를 지내는 부분에서는 별주부의 '충'이 강조된다. 〈호랑이 별주부 상면〉 대목을 통해 충직한 신하에서 지략가로 재정립된 별주부는 이후에 벌어지는 토끼와의 지략 대결에서 팽팽한 긴장감 속에서 흥미진진한 서사 전개를 가능하게 만든다.

참고문헌 수궁가 연구(최동현·김기형 엮음, 민속원, 2001), 정체 확인형 사설의 놀이성과 언어 이해의 확장(최홍원, 선청어문36, 서울대학교 국어교육과, 2008), 춘향전의 사설형성원리(전경욱, 고려대학교 민족문화연구소, 1990), 토끼전 연구(김동건, 민속원, 2003), 토끼전 전집1(김진영 외, 박이정, 1997).

필자 김동건(金東建)

토별문답

兎鼈問答

정의 〈수궁가(水宮歌)〉 중 별주부가 토끼를 수궁(水宮)으로 유인하는 내용의 대목.

내용 『조선창극사(朝鮮唱劇史)』에 의하면, 〈토별문답(兎鼈問答)〉 대목은 유성준(劉成俊) 명창의 더늠이라고 소개되어 있다. 그러나 『조선창극사』에 실려 있는 〈토별문답〉은 현재 불리는 유성준제 창본과 다르며 신명균본과 신재효 개작본이 교묘하게 조합된 듯한 모습을 보이고 있어, 『조선창극사』의 〈토별문답〉을 유성준 더늠의 사설이라 단언하기는 어렵다.

유성준제 수궁가의 전형적인 모습을 보이는 정광수 창본은 '별주부와 토끼의 만남 장면(중중모리장단)–토끼의 세상 자랑 장면(중모리장단)–별주부의 팔난 세계 장면(늦은자진모리장단)–별주부의 수궁 자랑 장면(진양조장단)'으로 짜여 있다. '팔난 세계'만 창본에 따라 다소 장단 변화를 보일 뿐, 여타 창본들도 동일한 구성을 취하고 있다.

토끼를 찾으러 육지에 간 별주부는 모족회의, 호랑이 만남 등 우여곡절 끝에 마침내 토끼를 만난다. 별주부는 먼저 토끼와 통성명을 하는데, 격에 맞지 않은 문자, 앞뒤 문맥과 전혀 상관이 없는 문자 등을 써서 웃음을 유발하고 있다. 언변 대결을 통해 자신의 학식을 드러내고자 하는 이 대목은 토끼의 허세와 허위의식이 잘 드러나는 부분이기도 하다. 토끼는 자신의 궁핍한 현실을 인정하지 못하고 '문자 겨룸'에서 우위를 차지함으로써 관계에서도 우위를 차지하려고 한다. 토끼의 허세와 허위의식은 세상 자랑에서 더욱 적나라하게 드러난다. "이내 호강이 어떠한가."라고 끝을 맺는 토끼의 세상 자랑은 피지배 계층인 토끼의 실제 삶은 아니며, 자신의 계급에



수궁가 | 2000 | 국립중앙극장 공연예술박물관

반하는 허위의식의 소산이다.

별주부는 "토 서방의 얼굴을 보니 단정한 선비라."라고 하면서 토끼를 추어주는 듯하지만 '팔난 세계'를 통해 서민적 삶의 고단함 폭로하면서 "자네 신세 한가허다고 뉘 이르며 무삼 정으로 유산 무삼 정으로 완월하까 안기생 적송자 종아리 때렸단 그런 거짓부렁이를 뉘 앞에서 내어 씹나."라며 실제로는 조롱을 하고 있다. 토끼의 약점을 간파한 별주부는 수궁의 풍경 자랑과 함께 "원컨대 토 선생도 나를 따라 수궁을 가면 훨씬 벗은 저 풍골에 좋은 벼슬을 헐 것이요 미인미색을 밤낮으로 다리고 만세동락을 헐 것이니 염려 말고 따라를 갑세."라고 하면서 토끼의 속물스럽고 허황된 탐욕을 부추겨 토끼로 하여금 수궁행을 결심하도록 만든다.

특징 및 의의 토끼와 별주부의 문답은 별주부가 토끼를 유혹하는 부분으로서 유혹과 극복이라고 하는 수궁가의 큰 구조에서 중추적인 역할을 하는 부분 중 하나이다. 신재효 개작본의 경우에는 '별주부의 수궁 자랑'이 없는 대신 '수궁 인물에 대한 문답', '타국인 천대에 대한 문답', '친구 하직에 대한 문답', '아내 하직에 대한 문답' 등 별주부의 토끼 유혹 과정이 다양하게 나타나고 있는데, 이처럼 단계적 유혹이 강조되고 있는 이유도 '우문답' 자체가 주는 흥미적 요소와 함께 유혹의 과정에서 긴장감을 주고자 하는 의도로 해석된다.

위기 극복 부분에서 토끼의 지략이 발휘되고 토끼가 긍정적으로 서술된다면, 위기 부분에 해당하는 〈토별문답〉에서는 토끼의 나약함과 어리석음이 가장 적나라하게 드러나며, 토끼의 부정적인 측면이 강조된다. '별주부의 팔난 세계'에서 드러나듯이 토끼는 어느 계절, 어느 곳에서든지 고난과 위험에 처해 있는 존재이다. 그러나 토끼는 허세와 자기기만에 빠진 어리석은 존재로 문자와 고사를 늘어놓으며 자신을 포장하고, 세상 자랑에서는 거짓으로 자신의 삶을 포장한다. 요컨대 〈토별문답〉은 우문답을 통하여 해학적 특성을 드러내면서도 한편으로는 팔난 세계를 통해서 고난에 찬 민중적 삶을 고발하고 있으며, 또 한편으로는 허위의식을 가지고 기존 관념에 의지하여 자신의 욕망을 충족시키려는 토끼로 대변되는 자들을 풍자적인 시선으로 바라보도록 만든다.

참고문헌 수궁가 연구(최동현·김기형 편, 민속원, 2001), 토끼전·수궁가 연구(인권환, 고려대학교 민족문화연구소, 2001), 토끼전 연구(김동건, 민속원, 2003), 토끼전 전집1(김진영 외, 박이정, 1997).

필자 김동건(金東建)

토사호비

兎死狐悲

정의 〈수궁가(水宮歌)〉 중 별주부의 꾐에 빠져 수궁에 가려는 토끼를 여우가 만류하자, 별주부가 여우와 토끼를 이간하여 결국 토끼를 데리고 수궁으로 간다는 내용의 대목.

내용 『조선창극사(朝鮮唱劇史)』에 의하면, 〈토사호비(兎死狐悲)〉는 김수영(金壽永) 명창의 더늠이다. 김수영은 전북 흥덕 사람으로 헌종·철종·고종 삼대에 걸쳐 활동한 인물이다. 중모리를 잘하였다고 하며 서편제에 속한다. 그의 사승 관계는 명확하지 않으나 그의 아들인 김찬업에게 영향을 끼쳤을 것으로 추측되고 있다. "고전을 신재효(申在孝)가 윤색한 것이다."라는 기록에서 알 수 있듯이 김수영의 더늠은 신재효 개작본의 사설과 동일하다.

〈토사호비〉는 '여우가 토끼의 수궁행을 만류하는 장면', '토끼가 변심하여 산중으로 돌아가겠다고 하는 장면', '별주부가 여우와 토끼의 사이를 이간하여 결국 함께 수궁으로 향하는 장면'으로 구성되어 있다. 이 중 '여우가 토끼의 수궁행을 만류하는 장면'만 창으로 되어 있고 나머지 장면은 아니리로 되어 있다.

대부분의 창본에서는 여우가 토끼의 수궁행을 만류하는 데 반해, 이선유 창본에는 수궁행을 방해하는 인물이 너구리로 되어 있다. 수궁가(『토끼전』) 판각본이나 필사본이 이선유 창본과 같은 내용으로 되어 있는 것으로 보아 이선유 창본의 모습이 고형태인 것으로 여겨진다.

이선유 창본은 형가·초회왕의 고사를 들며 토끼의 수궁행을 만류하는 것으로 되어 있고, 신재효 개작본은 여우가 타국에 벼슬하러 갔다가 죽은 이사·오기의 고사를 들어 토끼의 수궁행을 만류한다. 정광수 창본은 방해자는 여우로 되어 있으나 고사를 들어 만류하는 내용은 이선유 창본과 같고, 이선유 창본에 비해 사설은 상당히 확장되어 있다. 박초월 창본, 정권진 창본, 박동진 창본도 이와 대동소이하다. 김연수 창본은 정광수 창본과 신재효 개작본의 사설이 결합된 내용으로 되어 있고, 임방울 창본은 타국에 가 죽은 사람들의 고사를 들어 만류하는 사설이 없다. 이 장면이 가장 확장되어 있는 창본은 박봉술 창본이다. 박봉술 창본은 형가·초회왕의 고사 외에 굴원·강의·아황·여영 등 물에 빠져 죽은 사람, 상주·진시황·한신 등 남의 말을 듣지 않아 죽임을 당한 사람들의 고사를 열거하며, 토끼의 수궁행을 만류하는 것으로 되어 있다. 이선유 창본과 정권진 창본만 중중모리장단이고, 나머지 창본들은 모두 중모리장단이다.

특징 및 의의 〈토사호비〉는 별주부의 언변에 속아 수궁행을 결심한 토끼를 사이에 두고 별주부와 여우가 다시 언변 대결을 펼치는 부분이다. 토끼는 이미 별주부의 유혹에 넘어가 수궁행을 결심한 상태이므로, 여우의 등장과 유혹은 서사 진행에 꼭 필요한 부분은 아니다. 그러나 별주부와 여우의 언변의 전개 양상에 따라 변덕을 부리는 토끼 때문에 별주부의 토끼 유혹 과정은 더 흥미진진하게 전개되고 있으며, 토끼의 변심과 별주부의 유혹을 여러 번 반복함으로써 별주부의 지략을 최대한 부각시키고 있기도 하다. 요컨대, 이미 작품의 줄거리를 다 알고 있는 독자들은 토끼가 별주부를 따라 수궁에 가느냐 마느냐보다는 여우의 등장과 함께 별주부와 토끼의 지략 다툼을 더 팽팽한 긴장감 속에서 즐기게 되는 것이다.

수궁가에는 이처럼 등장인물들이 언변 대결을 벌이는 장면들이 높은 비중을 차지하는데, 이는 우화소설에서도 동일하게 나타나는 특징이다. 이러한 언변의 이면에는 문화 수준의 향상을 통해 사회적 위상도 상승되고자 하는 의도가 자리 잡고 있으며, 수궁가의 언변에 활용되는 고사나 고금사의 지식 또한 당시 문화적 상승을 시도한 중간층 부류의 계층에 의해 적극적으로 받아들여진 것으로 파악된다.

참고문헌 수궁가 연구(최동현·김기형 편, 민속원, 2001), 토끼전·수궁가 연구(인권환, 고려대학교 민족문화연구소, 2001), 토끼전 언변 대결의 양상과 의미(정충권, 판소리연구20, 판소리학회, 2005), 토끼전 연구(김동건, 민속원, 2003), 토끼전 전집1(김진영 외, 박이정, 1997).

필자 김동건(金東建)

토끼 배 가르는 대목

정의 〈수궁가(水宮歌)〉 중 별주부의 꼬임에 빠져 수궁에 들어간 토끼가 간을 산중에 내놓고 왔다며 용왕을 속이는 대목.

내용 자신의 배를 갈라 간이 없으면 어쩔 것이냐는 토끼의 주장에 용왕은 토끼의 말이 당치 않다고 꾸짖는다. 토끼가 얼토당토않은 궤변을 늘어놓고 있는데 비하여 용왕은 의서나 만물의 이치를 근거로 하여 토끼의 궤변을 공박하는 내용이 이 대목의 주를 이룬다. 여기서 중요한 것은 실제적인 지식의 문제가 아니라 지략의 문제이다. 미천하고 무식한 토끼를 깨우쳐 주려던 용왕은 토끼의 궤변이 계속되자, 토끼가 자신을 기롱하고 있노라고 노여워하며 당장 토끼 배를 가르라며 호령을 한다. 그러나 토끼는 여기에도 아랑곳하지 않고 안색 하나 바꾸지 않은 채 '세 구멍 설'을 설파하여 결국 용왕을 속이기에 이른다. 미천하고 무식한 토끼의 지략이 고귀한 용왕의 풍



수궁가 | 2005 | 국립중앙극장 공연예술박물관

부한 지식을 이기게 되는 것이다. 사설의 구체적인 내용은 성현, 의서, 토끼 간, 밑궁기 내력, 별주부의 미련함을 비난하는 것으로 모든 창본이 대동소이하다. 토끼 간의 약효와 효험을 본 경험을 이야기하는 사설은 임방울·박봉술·박동진 창본에만 들어 있다.

장단은 중모리장단으로 되어 있고, 악조는 우조와 계면조가 섞여 있다. 대개 왕이 말하는 부분은 우조로 하고 토끼가 말하는 부분은 계면조로 불러 입체감을 살리면서 이면을 표현하고 있다.

현전하는 수궁가 창본은 유성준제인 임방울본·정광수본·강도근본이 전하고, 유성준제를 근간으로 자신이 새롭게 정립한 김연수본(오정숙 전수), 송만갑제로 보이는 박봉술본, 정응민제인 정권진본, 임방울의 영향을 받은 것으로 보이는 박초월본(조통달 전수), 충청 지방의 중고제를 전승했다는 박동진본 등이 있다.

특징 및 의의 수궁가는 한 편의 우화로서, 풍자적 골계가 두드러지고, 설화의 틀 속에 조선 후기의 시대상을 담아낸 작품이다. 여타 판소리와 달리 삽입가요가 그리 많지 않은 대신 등장인물들의 언변 대결이 장황히 구사된 대목이 많은 것이 특징인데, 이러한 언변 대결이 가장 잘 나타나는 부분이 바로 이 〈토끼 배 가르는 대목〉이다.

수궁가의 언변 대결은 회의와 논쟁의 형식을 지니는데, 반드시 뒤에 발화를 하는 자[後話者]가 일방적으로 승리를 거두는 것으로 설정된다. 이에 따라 패배자는 그 자신만 허물어지는 것이 아니라, 그가 내세운 근거들 역시 모두 관념에 치우친 허위의식인 것이 드러나게 된다. 그것은 또한 자신의 허욕과 밀접한 관련을 지니는 바, 결국 수궁가의 언변 대결은 기존 관념에 의지하여 자신의 욕망을 충족시키려는 자들을 풍자적 시선으로 바라보게 하는 기능을 지녔다고 할 수 있다.

수궁가의 언변에 활용되는 고사나 고금사의 지식은 당시 문화적 상승을 의도한 중간층 부류에 의해 적극적으로 받아들여진 것으로 파악된다. 그 때문인지는 모르겠으나 수궁가의 언변 대결에서는 신분 문제는 별로 고려되지 않는다. 출신 성분이 어떠하든 관계없이 쌍방이 대등한 자격으로 근거를 내세워 겨룰 뿐이다. 또한 승자와 패자를 가르는 기준도 그때마다 달라진다. 승자가 패자가 될 수 있고 그 역도 가능하며 패자라고 해서 끝없이 전락하는 것으로만 설정되지는 않는다는 것이다. 이에 수궁가의 언변 대결은 수평적 인간관계를 바탕으로 새로운 질서를 이루어나가기 위한 모색으로서의 형식이라는 당대적 의미를 부여할 수 있을 것이다.

참고문헌 유성준제 수궁가의 전승과 변이–토끼 꾀 내는 대목의 음악적 존재양상을 중심으로(김혜정, 판소리연구13, 판소리학회, 2002), 토끼전 언변 대결의 양상과 의미(정충권, 판소리연구20, 판소리학회, 2005), 토끼전의 인물형상과 풍자(권순긍, 판소리연구14, 판소리학회, 2002).

필자 이규호(李揆昊)

수궁풍류

水宮風流

☞ 용궁행

정의 〈수궁가(水宮歌)〉 중에서 간을 산중에 놓고 왔다는 토끼의 거짓말에 속은 용왕이 토끼를 위로하려고 수궁 풍악을 울리며 잔치하고 노는 대목.

내용 〈수궁풍류(水宮風流)〉는 토끼에게 속은 용왕이 토끼를 위로하려고 술을 대접하고 농을 서로 주고 받다가 토끼가 '수궁풍류'를 청하자 나오는 대목이다. 봉피리·죽장고·거문고·옥퉁소·해금 등 연주 악기를 소개하며, 각 악기의 소리를 구연하는 10여 장단의 짧은 소리로 짜여 있다. 이어서 신명이 난 토끼가 염계달의 추천목으로 노는 장면인 "앞내 버들은 청포장 두르고, 뒷내 버들은 초록장(草綠帳) 둘러……." 부분이 중중모리장단으로 이어지는데, 역시 10여 장단의 짧은 분량으로 이루어져 있다.

1931년 근대 오명창의 한 사람인 김창룡(金昌龍)이 취입한 심청가 〈수정궁 들어가는데〉(REGAL C154–B) 음반에서 이 대목이 19세기 중엽에 활동한 정춘풍의 더늠이라고 밝힌 것으로 보아 오래된 소리로 보인다.

현전하는 수궁가 창본은 유성준제인 임방울본·정광수본·

강도근본이 전하고, 유성준제를 근간으로 자신이 새롭게 정립한 김연수본(오정숙 전수), 송만갑제로 보이는 박봉술본, 정응민제인 정권진본, 임방울의 영향을 받은 것으로 보이는 박초월본(조통달 전수), 충청 지방의 중고제를 전승했다는 박동진본 등이 있다.

특징 및 의의 〈수궁풍류〉는 〈심청가(沈淸歌)〉에도 나오는데, 사해 용왕의 명을 받은 용궁의 시녀들이 인당수에 몸을 던진 심청을 모시고 용궁으로 들어가는 내용으로 구성되어 있다. '수궁풍류–수궁 궁궐의 위용–갖가지 술과 음식'의 순으로 사설이 엮어져 있어, 하나의 완성된 더늠으로 존재한다. 그런데 수궁가에선 심청가의 〈수궁풍류〉 중 앞부분인 악기 연주하는 대목만으로 짜여 있어서, 심청가의 더늠을 차용했을 가능성을 시사한다. 이는 토끼가 수궁에 도착했을 때 이미 수궁풍광을 묘사한 장면이 나오고, 〈수궁풍류〉 바로 전 장면에 토끼가 술과 음식을 대접받는 장면이 나오기 때문에 심청가의 〈수궁풍류〉에 나오는 수중 궁궐의 위용이나 갖가지 술과 음식을 부연할 필요가 없기 때문으로 보인다.

〈수궁풍류〉는 엇모리장단으로 짜여 있다. 엇모리장단은 2박과 3박이 섞여 있는 혼합 장단으로, 어칠비칠한 느낌을 주는 이질적인 장단이다. 이런 이질감 때문에 뜻밖의 인물이 등장하거나 뜻하지 않은 사건이 전개될 때 간혹 쓰이는데, 〈수궁풍류〉에서도 수궁이라는 비현실적인 공간을 연출하기 위해 이질적인 느낌의 이 엇모리장단을 활용한 것으로 보인다.

"앞내 버들은……" 대목은 소위 추천목이라고 하는 선율로 부르는 것이다. 추천목은 중중모리장단 12박을 3박으로 한 묶음으로 하여 한 장단을 네 걸음으로 짜서, 흔들흔들 그네 뛰는 정경을 느끼게 하는 선법을 가리키는데, 여유있고 흥겨운 느낌을 준다.

참고문헌 김창룡제 심청가 수궁풍류의 선율적 거시구조(이보형, 한국음반학21, 한국고음반연구회, 2011), 동편제 명창 정춘풍의 더늠 연구(김석배, 문학과언어17, 문학과 언어연구회, 1996).

필자 이규호(李揆昊)

고국산천

故國山川

☞ 고고천변, 범피중류, 고고천변(단가)

정의 〈수궁가(水宮歌)〉에서 토끼가 별주부 등을 타고 수궁에서 육지로 귀환하면서 살아나온 것을 기뻐하며 풍경을 나열하는 소리 대목.

개관 〈고국산천(故國山川)〉은 〈소지노화(笑指蘆花)〉, 〈노화월〉, 〈백로횡강(白鷺橫江)〉, 〈객래아문흥망사〉, 〈가자 어서 가자〉 등의 다양한 명칭으로 불린다. 이는 사설의 한 마디를 따서 붙인 명칭이다. 별주부의 꼬임에 빠져 용궁에 잡혀갔던 토끼가 용왕을 속이고 죽을 고비를 벗어나 육지로 향하는 기쁨을 표현한 대목이다. 단가 〈고고천변(皐皐天邊)〉의 도입부에서 불리기도 하는 이 대목은 독립하여 부르기도 하고, 〈혼령상봉〉과 〈고국산천〉을 결합하여 부르기도 한다.

〈고국산천〉은 토끼가 용궁에서 벗어나 살아 돌아옴을 기뻐하는 심리를 효과적으로 드러내는 대목으로 독립된 단가로도 불렸다. 전기 팔명창의 한 사람으로 수궁가에 능하였다는 신만엽의 〈소지노화〉가 주요 더늠으로 전한다. 중중모리장단의 석화제 가야금병창으로 불리기도 하는 〈고국산천〉은 철종·고종 때 서편제 명창으로 이름을 떨쳤던 백경순의 단가로도 전한다.

내용 〈고국산천〉과 유사한 대목이 〈고고천변〉과 〈범피중류(泛彼中流)〉이다. 〈고고천변〉은 별주부가 토끼를 잡기 위해 육지로 나올 때, 〈범피중류〉는 별주부가 토끼를 업고 용궁으로 향하는 대목에, 〈고국산천〉은 토끼가 용궁에서의 죽을 위기를 모면하고 육지로 나오는 대목에서 등장한다. 이들 대목은 노정기 방식으로 전개되며, 바다가 배경이라는 공통점이 있다.

〈고국산천〉은 세 가지 유형으로 존재한다.

먼저 신만엽제 〈고국산천〉이다. 신만엽제 〈고국산천〉은 수궁에서 살아나오는 토끼의 기쁜 심경보다는 스쳐 지나는 풍경을 객관적인 시선으로 서술하고 있다. 신만엽의 〈고국산천〉은 송흥록의 단가 〈만학천봉가(萬壑千峯歌)〉를 수용한 수궁가의 〈고고천변〉과 거의 같다. 심상건이 가야금병창으로 부른 단가 〈노화월〉도 뒷부분의 극히 일부분만 다를 뿐 거의 동일하다. 수궁가의 〈고고천변〉은 별주부가 수중에서 가족들과 작별하고 토끼를 만나기 위해 육지로 향하는 대목이다. 별주부가 바다 위로 떠올라 육지라는 새로운 세상을 바라볼 때의 정서와 감흥을 풍경의 나열과 함께 표현하고 있는 것이다. 때문에 신만엽제 〈고국산천〉은 자신이 살던 낯익은 육지로 돌아온 토끼에게는 어울리지 않는 표현이기도 하다.

두 번째로 『조선창극사(朝鮮唱劇史)』에 수록된 백경순의 〈고국산천〉은 신만엽제 〈고국산천〉과는 다르다. 백경순의 〈고국산천〉은 토끼가 사지에서 벗어나 육지로 살아 돌아오는 기쁨을 드러내는 기능에 충실하며, 살아 돌아오는 토끼의 심정을 잘 그려내고 있다.

마지막으로 유성준제 수궁가를 계승한 창자나 송만갑제 수궁가를 계승한 박봉술, 강산제의 정권진 등은 동일한 〈고국산천〉을 부르지만 뒷부분을 삭제하여 부른다. 죽을 위기에서 벗어난 토끼가 방정을 떨며 즐거워하는 모습이 이면에 맞지

않은 때문으로 여겨진다.

이 세 유형의 〈고국산천〉은 신만엽제-백경순제-유성준제의 발전과정으로 볼 수 있지만, 상호 경쟁 관계에서 취사선택의 과정으로 볼 수도 있다. '개작의 변-새타령'으로 짜인 신재효본과 〈혼령상봉〉 장면이 삽입되어 있는 이선유 창본, 〈혼령상봉〉 대목이 앞에 놓인 심정순 창본, 개작의 변이 뒤에 연결되어 있는 김연수 창본을 제외한 모든 창본은 〈혼령상봉〉과 〈고국산천〉이 결합된 형태로 진양조장단과 중중모리장단으로 불린다. 이 대목은 토끼가 육지로 돌아오는 과정에서의 풍경을 파노라마적으로 열거한 것으로 서사적인 구조와는 관계가 없는데, 수사학적으로 익숙한 중국의 고사와 풍경을 가락에 얹어 부름으로써 대중들의 호응을 얻기 위한 장치로 사용되었을 것이다.

특징 및 의의 〈고국산천〉은 신재효의 개작의 변으로 보아 19세기 중반 이전부터 불렸던 것으로 〈심청가(沈淸歌)〉에서 생성의 연원을 찾을 수 있다. 〈고국산천〉은 심청이 인당수로 향하면서 이비, 오자서, 굴원 등의 혼령과 만나 그들의 억울한 사연을 듣는 〈혼령상봉〉 대목에서 영향을 받아 생성된 것이다. 심청가의 〈혼령상봉〉은 죽음을 앞둔 심청의 억울한 심정을 역시 억울하게 죽은 영혼들의 사연을 들으며 슬픔을 심화시킨다. 이에 비해 수궁가의 〈고국산천〉은 토끼가 기쁜 심정으로 풍경을 바라보는 대목에 등장한다. 〈고국산천〉의 근원이 되는 〈혼령상봉〉 대목이 토끼가 살아나오는 대목에 등장하는 것은 수궁가의 서사구조와 큰 연관이 없다. 그럼에도 〈고국산천〉은 수궁가의 주요한 삽입가요로 사용되었다. 이런 형성과정을 통해 풍경을 묘사하는 데 자주 인용되는 중국의 고사와 인물, 시 구절을 나열하여 소리 대목을 만들어 가던 당대의 연행 관습을 확인할 수 있다.

참고문헌 수궁가 범피중류 대목의 변모 양상(김석배, 수궁가 연구, 민속원, 2001), 수궁가 소재 노정기의 존립과 변이(류수열, 판소리연구14, 판소리학회, 2002), 수궁가 연구(최동현·김기형, 민속원, 2001), 토끼전 연구(김동건, 민속원, 2003).

필자 이기형(李起衡)

토끼 욕하는 대목

정의 〈수궁가(水宮歌)〉 중 토끼가 육지로 탈출한 후 간을 달라는 별주부에게 욕을 하는 소리 대목.

개관 〈토끼 욕하는 대목〉 또는 〈토끼욕설〉은 『조선창극사(朝鮮唱劇史)』에 따르면 염계달과 유성준의 더늠으로 알려진 사설 단위다. 〈토끼욕설〉은 박동진 창본에서 "이 조는 누구 조냐 허면 옛날 경기도 진의읍에 사시던 염계달 씨라고 하는 이가 이 곡을 만들었던 것이었다."라고 밝히고 있으며, 김연수 완창 사설집에서는 "욕을 어떻게 하는고 허니, 옛날 우리나라 팔명창(八名唱) 선생님 중에 염계달 명창 선생님이 계셨는디, 토끼란 놈은 어디서 그 소리를 들었든지, 그 염계달 명창 선생님 더늠으로 욕을 허는디, 이 더늠은 이미 고인이 되신 유성준 우리 선생님께서 가르쳐 주신 바, 도저희 저희 선생님같이 헐 수는 없지마는, 되든지 안 되든지 흉내라도 한번 내보든 것이었다."라고 하고 있다. 이를 통해 〈토끼욕설〉 부분이 염계달의 더늠으로 형성되었음을 알 수 있다. 염계달은 현재 전승되지 않은 중고제의 명창이었으므로 이들 사설을 통해 중고제 수궁가의 존재와 계보가 있었음을 짐작할 수 있다. 현재까지 모든 창자가 스승의 업적을 특별히 부각시키면서 부른다. 추천목으로 부르는 것으로 유명하며, 19



수궁가 | 2005 | 국립중앙극장 공연예술박물관

세기 전반 팔명창 시대에 만들어져 소멸되지 않고 지금까지 이어져 오고 있다.

〈토끼 욕하는 대목〉은 유성준제에 속하는 김연수·임방울·박초월·정광수바디의 창본에서 모두 나타난다. 이 중에서 김연수 창본에서는 토끼가 약을 일러주고 노닐고, 박초월 창본에서는 약을 일러주고, 정광수 창본에서는 별주부의 탄식과 토끼 노닒이 같이 나타나는 특징이 있다.

내용 〈토끼 욕하는 대목〉은 용왕의 약재로 쓰일 간을 육지에 빼 놓고 왔다고 용왕을 속이고 육지에 온 토끼가 별주부에게 욕하며 산 속으로 도망가는 부분이다. 수궁가의 결말 부분에 나타나며, 이본마다 줄거리가 약간씩 다르다. 이 대목에서 토끼는 병든 용왕 살리자고 성한 토끼인 자신이 죽을 수는 없다며, 용왕이 미련하다고 비웃고 밑구멍이 세 개라며 빠져 나온 자신의 지략을 자화자찬한다.

김연수 창본에서 토끼는 별주부가 쫓아오지 못할 절벽으로 도망간 후 별주부를 끌어 올려 주겠다며 목을 매달아 놓고 위협하다 별주부가 충성심에 통곡하자 불쌍히 여겨 이를 풀어준다. 그러고 나서 토분(兎糞)이 약이 될 것이라고 주는데, 별주부가 그래도 간을 달라며 붙잡자 "네기 붙고 발기를 갈너석……"이라며 비속어를 섞어 욕을 한다. 박동진 창본에서는 토끼가 상륙하자마자 욕하는 대목이 등장하고 별주부를 매단다. 별주부는 스스로 빠져 나온 후, 토분을 발견하고 이를 싸서 돌아가는 것으로 끝 맺는다.

특징 및 의의 〈토끼 욕하는 대목〉에서 토끼는 맹목적인 충성심에 사로잡힌 별주부를 욕하면서, 동시에 평범한 백성에 해당하는 자신에게 멍청하게 속아 넘어간 용왕의 불민함을 노골적으로 비난한다. 맹목적인 충성심의 자라와 권위를 잃은 용왕을 동시에 비판한다는 점에서 수궁가의 주제 의식이 함축되어 있는 장면이라 할 수 있다. 뿐만 아니라 어떤 면에서 이 대목은 정직하지 못한 방법으로 횡재를 노렸던 자신의 허영심을 스스로의 입을 빌려 표현하고 있다는 점에서 주제 의식의 한 축을 반어적으로 드러내는 대목이기도 하다. 한편 문체적인 측면에서 이 대목에 접근한다면, 상층 지향적인 전아한 문체와 하층 취향의 비속한 문체가 공존하고 있는 판소리 사설의 일반적인 특성을 단적으로 보여주는 대목으로도 볼 수 있다. 목숨을 잃을 뻔한 위기에 빠뜨렸던 별주부와 용왕에 대한 분노가 비속한 욕설을 통해 분출되면서도, 한편으로는 점잖은 말투를 통해 별주부에 대한 연민을 드러내고 있기 때문이다.

참고문헌 김연수 완창 판소리 다섯바탕 사설집(최동현, 민속원, 2008), 동초제 수궁가의 유파적 특성과 전승 양상(최혜진, 공연문화연구24, 한국공연문화학회, 2012), 수궁가의 설화적 구성과 사설의 양상(인권환, 어문논집27, 안암어문학회, 1987), 수궁가의 형성과 창자의 전승계보(인권환, 배달말11, 배달말학회, 1986), 토끼전 전집1(김진영 외, 박이정, 1997).

필자 류수열(柳洙烈)

토끼위기

정의 판소리 〈수궁가(水宮歌)〉에서 수궁에서 빠져 나와 달아나던 토끼가 초동들이 쳐 놓은 그물(덫)에 걸려 죽을 위기에 빠졌다가 살아나고, 다시 독수리의 발톱에 채여 죽을 위기에 빠졌다가 꾀를 써서 살아나는 대목과 토끼에게 속은 것을 안 수궁에서 다시 토끼를 잡을 방책을 찾는다는 내용을 서술한 소리 대목.

개관 〈토끼위기〉와 〈토끼포획〉 대목은 수궁가의 결말을 좌우하는 중요한 내용이다. 〈토끼위기〉는 '수궁위기'와 '육지위기'로 구분할 수 있다. '수궁위기'는 토끼가 목숨을 지키기 위해서 수궁에서 용왕(수궁)과 벌이는 대결에서 비롯된 위기라면, '육지위기'는 수궁에서 살아나온 토끼가 육지에서 그물(덫)에 걸리거나 독수리의 발톱에 채여 죽을 위기에 처하였다가 살아나는 내용이다. 일반적으로 〈토끼위기〉는 '육지위기'를 지칭한다. 〈토끼포획〉은 토끼에게 속은 것을 깨달은 수궁의 대신들이 토끼를 다시 잡아들일 방책을 논의하는 경우와 군사를 보내 육지에 쳐들어가 토끼를 잡으려는 두 유형으로 구분된다.

내용 수궁가에서 토끼가 수궁에서 탈출한 후에 겪는 고난은 토끼의 거듭되는 위기를 보여주는 방향으로 전개되느냐, 아니면 수궁에서 토끼를 다시 포획하자는 논의가 일어나는 방향으로 전개되느냐에 따라 작품의 의미 구조가 달라진다. 전자는 〈토끼위기〉, 후자는 〈토끼포획〉이라 한다.

〈토끼위기〉는 토끼가 그물에 걸리고, 독수리에 잡히는 등의 거듭되는 위기를 지략으로 극복하는 내용이다. 〈토끼위기〉는 별주부가 토끼를 유인하기 위해 제기하는 토끼 팔난(八難) 가운데 그물 위기, 독수리 위기를 선택적으로 형상화한 것이다. 토끼가 그물을 벗어나기 위해 쉬파리에게 쉬를 슬게 하고 방귀를 뀌는 것, 독수리에게 의사줌치를 주겠다고 유혹해 목숨을 구하는 것은 지략담의 일종이다. 토끼의 〈육지위기〉는 토끼와 수궁과의 대결이 종료되고 토끼와 초동, 토끼와 독수리와의 새로운 대결로 전환되는 것이다. 수궁가에서 토끼와 용왕의 갈등이 주된 대립 관계라면 〈토끼위기〉는 작품의 주변적인 대립으로 작품의 구조적 통일성을 느슨하게 한다. 〈토끼위기〉는 중모리장단·중중모리장단·아니리

가 교체되면서 불리는데 이는 연행물적 성격을 지녔다는 것을 의미한다.

〈토끼포획〉은 토끼에게 속았다는 사실을 깨달은 수궁에서 토끼를 다시 잡아들이려는 논의를 하는 내용이다. 〈토끼포획〉은 수궁에서 전개되던 토끼와 용왕의 대결이 공간을 이동하여 지속되는 것으로 〈토끼위기〉보다는 구조적 통일성이 긴밀하여 연행물보다는 독서물적 지향을 나타낸다. 또한 창보다는 아니리로 부르는 것이 일반적이다.

특징 및 의의 수궁가의 역사적 전개 과정으로 볼 때 〈토끼위기〉가 먼저 생성되고, 〈토끼포획〉이 후대에 생성되었을 가능성이 높다. 이러한 흐름은 이 대목들이 초기 수궁가가 간단한 창 위주의 〈토끼타령〉에서 다른 작품의 인기 있는 사설을 차용하거나 확장하여 판소리 수궁가를 구성하고, 다시 독서물로 전환해가는 양상을 살펴볼 수 있는 대목이다. 〈토끼위기〉 및 〈토끼포획〉 대목은 19세기 초·중엽 수궁가가 인기를 얻어 내용이 확장되는 과정에서 새롭게 생성된 것으로 연행물로의 확장, 독서물로 전환되는 과정을 확인할 수 있게 한다.

참고문헌 토끼전 결말구조의 두 양상과 그 성격(최광석, 선주논총3, 금오공과대학교 선주문화연구소, 2000), 토끼전군 결말부의 변화양상과 의미(인권환, 정신문화연구44, 한국정신문화연구원, 1991), 토끼전에서 육지위기와 토끼포획의 공존과 그 의의(최광석, 판소리연구29, 판소리학회, 2010), 토끼전 연구(김동건, 민속원, 2003), 토끼전 토끼 포획 계열 연구(최광석, 고소설연구29, 한국고소설학회, 2010).

필자 이기형(李起衡)



수궁가 | 2005 | 국립중앙극장 공연예술박물관

조조애걸
군사점고
장승타령
오림패주
새타령
적벽강 불 지르는 대목
조자룡 활 쏘는 대목
칠성단
군사설움타령
장판교대전
삼고초려
도원결의
적벽가

적벽가

赤壁歌

적벽가

赤壁歌

정의 중국 소설 『삼국지연의(三國志演義)』 가운데 적벽대전(赤壁大戰) 장면을 차용해, 유비·관우·장비가 도원결의(桃園結義)를 한 후 제갈공명을 모셔 와 적벽대전에서 조조의 군사를 크게 이기고, 관우가 조조를 사로잡았다가 다시 놓아주는 내용으로 재구성한 현전 판소리 작품.

개관 〈적벽가(赤壁歌)〉는 중국 소설인 『삼국지연의』을 저본으로 하여 성립된 작품이다. 『삼국지연의』에는 조조를 간웅(奸雄)이라 하여 부정적인 인물로, 유비·제갈공명·관우·장비·조자룡 등을 어질고 용맹스러운 긍정적인 인물로 인식하는 작자의 시각이 드러난다. 이러한 시각은 적벽가에도 그대로 이어지고 있다. 정현석(鄭顯奭, 1817~1899)은 『교방가요(敎坊歌謠)』에 '화용도, 이것은 지혜로운 장수를 칭송하고, 간웅을 징계한 것이다(華容道 此勸智將 而懲奸雄也).'라는 기록을 남겼다.

적벽가는 판소리의 연행 원리가 어느 정도 확립된 이후에 성립되었을 가능성이 크다. 판소리 장르 자체가 정형화되지 않은 상황에서, 외국 소설이 판소리화 되어 불렸다고 보기는 어렵기 때문이다. 따라서 〈춘향가(春香歌)〉와 같은 판소리가 형성된 17~18세기의 어느 시점에 적벽가의 초기 형태가 발생한 것으로 추정해 볼 수 있다. 성립 당시의 적벽가는 『삼국지연의』의 내용에 기반한 〈조조패주〉 대목이 중심이 되는 소리였을 것으로 보인다. 이는 적벽가와 관련해 비교적 이른 시기의 기록인 송만재(宋晩載)의 「관우희(觀優戲)」를 통해서 확인할 수 있다. 송만재는 적벽가에 대한 감상을 바탕으로 '궂은 비에 화용도로 도망친 조조(秋雨華容走阿瞞) 관운장은 칼을 쥐고 말에서 보는데(羽公一馬把刀看) 군졸 앞서 비는 꼴 정녕 여우 같으니(軍前搖尾眞狐媚) 우습구나, 간웅의 모골이 오싹(可笑奸雄骨欲寒).'이라는 관극시를 남겼다. 조조가 적벽대전에서 대패한 후 화용도로 도망가는 장면을 묘사한 시인데, 송만재가 이 부분을 택한 것은 당시의 적벽가 가운데 이 부분을 가장 중요하게 인식했기 때문이다.

양반 및 중인층이 주요한 판소리 향유층으로 등장하는 19세기에 이르러 적벽가는 가장 인기 있는 작품으로 널리 불리게 되었다. 특히 양반층의 애호를 많이 받았으며, 가객이나 중인층의 연희 공간에서도 즐겨 불렸다. 천하를 다투는 남성 영웅들의 이야기였다는 점에서 양반층의 관심사와 부합했으며, 남성적이고 장중한 소리 대목이 비교적 많은 점도 그들의 미의식에 어울렸다. 적벽가의 인기가 높았던 만큼, 19세기 전반에 이름을 날렸던 송흥록·모흥갑·방만춘·주덕기 등 다수의 명창들도 적벽가에 능했다. 『조선창극사(朝鮮唱劇史)』에 적벽가를 장기로 삼았다고 소개된 명창들의 면면을 살펴보면 동편제 내지는 중고제에 속한 이들이 대부분이다. 동편제는 씩씩한 창법과 웅장한 우조를 위주로 하되 별다른 기교 없이 대마디대장단으로 소리를 하는 것이 특징이다. 이러한 음악적 특성이 적벽가의 가창에 어울렸기 때문에, 동편제에 속하는 명창들이 적벽가를 특히 즐겨 불렀던 것으로 보인다.

19세기 이후 적벽가에는 긍정적 영웅들의 형상이 강화되고 조조는 골계적인 인물로 격하되는 변모가 나타났으며, 〈새타령〉, 〈군사설움타령〉 등 음악적으로 수준 높은 소리 대목들이 더늠으로 첨가되었다.

20세기로 접어들면서 적벽가의 전승은 다소 위축되기 시작했다. 조선 사회에서는 적벽가가 양반 식자층(識者層)으로부터 많은 인기를 얻을 수 있었지만, 신분제가 점차 해체되면서 주요 판소리 향유층의 구성이나 취향에도 변화가 생겨난 것이다. 이에 적벽가보다 춘향가, 〈심청가(沈淸歌)〉 등이 더 인기 있는 소리가 되었다. 여성 판소리 창자들 다수가 이 시기에 등장한 것도 적벽가의 전승에 영향을 미쳤다. 적벽가는 여성 인물이 등장하지 않으며, 어지간한 공력 없이는 제대로 소화하기 힘든 이른바 '센 소리'에 속했기 때문이다. 서정성이 강한 〈군사설움타령〉의 경우는 여성 창자들이 종종 부르기도 했으나, 적벽가 전체를 완창하는 데는 다소 무리가 따랐다. 한편 20세기에 들어 웅장하고 호탕하면서도 고졸한 동편제의 창법보다 애련하고 처절한 계면조를 위주로 한 서편제의 창법이 더 인기를 얻게 된 상황도 적벽가 전승의 위축과 관련이 있다. 적벽가는 꿋꿋한 우조 위주의 소리였기 때문이다. 그러나 판소리의 전승 환경이 이처럼 변화하는 상황 속에서도 적벽가는 창극으로 공연되기도 하고, 무대에서 토막소리로 불리기도 하며 지속적으로 전승되고 있다.

적벽가의 대표적인 눈대목으로, 〈삼고초려(三顧草廬)〉, 〈군사설움타령〉, 〈조자룡 활 쏘는 대목〉, 〈적벽화전(赤壁火戰)〉, 〈새타령〉, 〈군사점고(軍士點考)〉 대목 등이 있다. 적벽가의 중요무형문화재 예능 보유자에는 박동진(朴東鎭), 박봉술(朴奉述), 한승호(韓承鎬), 송순섭(宋順燮) 등이 있다.

내용 박봉술, 송순섭, 김일구 등에게 전수된 송만갑바디 적벽가의 줄거리는 다음과 같다.

유비, 장비, 관우가 도원결의로 형제의 의를 맺고, 제갈공명을 찾아간다. 그러나 제갈공명은 낮잠을 자면서 일행을 기다리게 하고, 이에 성격이 불같은 장비는 초당에 불을 지르려

고 달려든다. 유비는 장비를 진정시킨 후, 공명에게 도탄에 빠진 백성을 구하고자 하는 자신의 뜻을 밝힌다. 공명은 처음에 거절하는 의사를 밝히나, 유비의 진심어린 설득 끝에 그의 책사가 되기로 결심한다.

한편 조조는 하후돈과 조인의 패배 소식을 듣고, 크게 노하여 직접 대군을 이끌고 출정한다. 유비는 조조의 대군에 밀려 후퇴하면서 조자룡에게는 자신의 가솔을, 장비에게는 백성들을 부탁한다. 장비는 백성들을 무사히 피신시키고, 장판교대전(長坂橋大戰)을 승리로 이끈다. 오나라에서는 공명의 높은 이름을 듣고 노숙을 보내 그를 회유하고, 이를 예상하고 있던 공명은 유비를 안심시킨 뒤 떠난다.

이때 조조는 장강에 진을 치고 미리 승리를 기뻐하면서 자축하는 잔치를 벌인다. 전쟁에 끌려나온 병사들은 술에 취해 각자의 억울한 사연과 심정을 토로하고, 어떤 군사는 설움을 늘어놓는 다른 군사들을 꾸짖으며 전쟁에 나선 남아로서의 포부를 밝힌다. 이때 까마귀 한 마리가 남쪽으로 날아가는 것을 보고 한 장수가 불길조(不吉鳥)라고 예측하자, 조조는 그를 죽인다.

한편 주유는 화공(火攻)을 펴기 위해서는 반드시 동남풍이 필요한데, 별다른 방법이 없어 고민에 빠지고 결국 병을 얻는다. 이때 노숙과 함께 주유를 찾아온 공명은 자신에게 동남풍을 불게 할 계책이 있다고 말한 뒤, 남병산에 올라가 칠성단을 쌓고 제를 지낸다. 동남풍이 불어오는 것을 확인한 공명은 자신을 기다리고 있던 조자룡을 따라 자리를 뜬다. 주유는 공명의 계책을 의심했지만, 정말 동남풍이 부는 것을 보고 그제야 공명이 범상치 않은 인물임을 감지한다. 위협을 느낀 주유는 서성과 정봉에게 공명을 죽이라는 명을 내리지만, 뒤따라오던 두 장수는 조자룡의 활솜씨에 놀라 달아난다. 주유는 우선 조조부터 치기로 하고, 서둘러 출정한다.

돌아온 공명은 조조의 패주를 예상하고 그 퇴로까지 막고자 한다. 장비는 오림산 좁은 길에 매복하기로 하고, 관우는 만약 조조를 잡아오지 못하면 자신의 목숨을 내놓겠다는 군령장을 올린 뒤 화용도로 간다. 이때 조조 진영 앞에 황개 장군의 화선이 도착하고, 조조의 책사 정욱은 만약 황개가 양초를 싣고 온다면 선체가 묵직할 텐데 둥덩실 떠서 오므로 수상하다고 보고한다. 그러나 이미 황개 장군의 신호로 화공이 시작되고, 조조의 백만 대군은 아무런 반격도 하지 못한 채 무너지고 만다.

주유 군사에 크게 패하고 정욱과 함께 도망가던 조조는 작은 메추리에도 놀라 방정을 떤다. 적벽강에서 죽은 군사들의 원혼은 새가 되어 울고, 조조는 여전히 정신을 차리지 못하고 실없이 웃는다. 조조의 웃음이 떨어지기가 무섭게 조자룡이 나타나고, 그는 서둘러 남은 군사들을 이끌고 호로곡으로 도주한다. 조조가 가는 길에 또다시 실없이 웃자, 정욱은 조조가 웃으면 꼭 복병이 나타난다며 걱정한다. 정말로 그곳에 매복해 있던 장비가 나타나 호령하자, 조조는 갑옷까지 벗어던지고 군사들에 섞여 도망한다. 정욱이 복병이 있을 것을 예상하고 큰 길로 가야 한다고 말하지만, 조조는 듣지 않는다. 화용도로 들어가던 조조는 장승을 장비로 착각하고, 장승이 감히 자신을 속였다며 군법(軍法)으로 잡아들이라 명한다. 그러자 장승은 잠깐 졸던 조조의 꿈에 나타나 억울함을 호소하고, 놀라서 잠이 깬 조조는 장승을 다시 제자리에 갖다 세울 것을 명한다. 조조는 술에 취해 유비, 관우, 장비, 조자룡, 공명 등에 대한 험담을 늘어놓다가, 정욱에게 군사점고를 시킨다. 그러자 겨우 살아남은 허무적이, 골래종이, 전동다리, 구먹쇠 등이 차례로 등장해 조조를 비판한다.

화용도에 들어선 조조는 또 방정맞게 웃고, 그러자 잠복해 있던 관우와 그의 군사들이 나타난다. 조조는 정욱의 제안을 받아들여 관우에게 살려달라고 애걸한다. 관우는 조조와 그의 군졸들을 놓아주고, 본국으로 돌아가 공명에게 이 일을 알린다. 그러자 공명은 조조는 죽일 사람이 아니므로, 이전에 조조의 은혜를 입었던 관우를 그곳에 보낸 것이었다고 이야기한다.

적벽가의 전반부는 비장미가, 후반부는 골계미가 우세하다. 특히 결말에 이르러, 간웅(奸雄) 조조가 목숨을 부지하게 된 것을 기뻐하고, 조조를 놓아준 관우가 의로운 영웅으로 칭송되는 축제 분위기까지 연출된다. 적벽가에서는 악인형 인물로 분류되는 조조마저 결국 용서를 받고 축제 분위기를 연출하는 데 일조한다. 적벽가의 주제는 충과 의에 대한 강조, 조조로 대표되는 지배층에 대한 풍자, 군사들로 대표되는 빈한한 평민들의 안정적인 삶 추구, 전범적인 영웅에 의한 질서의 회복이라 할 수 있다.

등장인물 적벽가의 주요 등장인물로 조조, 정욱, 유비, 관우, 제갈공명, 그리고 이름 없는 다수의 군사들을 꼽을 수 있다.

조조는 자신의 야망을 성취하기 위해 힘없고 가난한 백성들의 삶을 곤궁하게 만드는 지배층으로 형상화된 인물이다. 실제 역사상의 조조는 이름 높은 영웅이나, 적벽가의 조조는 비판과 조롱, 야유의 대상이자 무책임하고 잔인하며, 허례와 위선으로 가득한 인물이다. 전쟁 전에는 부하들의 인심을 얻지 못하고, 전쟁에 패한 후로는 부하들에게 조롱당하며, 억울하게 죽은 병사들의 원혼인 새들에게 비판받고, 가장 믿었던 부하인 정욱마저 그를 놀려댄다. 그는 어리석은 '간웅' 조조로, 철저히 희화화된다. 적벽대전에서 대패한 후 패주하는 과

정에서, 조조는 시간이 흐를수록 점점 더 골계적인 인물로 추락한다. 한때는 큰 전쟁을 진두지휘했던 영웅이지만, 이들 대목에 이르러서는 눈앞의 상황조차 제대로 판단하지 못하는 경망스러운 범인(凡人)으로 형상화된다.

정욱은 적벽가 전반부에서는 조조가 가장 신임하는 부하로 엄숙함을 유지하나, 후반부에 이르러 가장 적극적으로 조조를 조롱하고 비웃는 인물로 나타난다. 〈조조패주〉 대목을 전후로 그 성격 및 역할이 전환되는 것이다. 본래 『삼국지연의』의 정욱은 조조가 가장 신임하는 뛰어난 인물도 아니었으며, 조조를 조롱하거나 비웃는 일도 없었다. 그런데 적벽가에서 정욱은 불의한 권력과 지배층을 상징하는 인물인 조조의 측근에서 그를 매도하고 희화화하는 인물로 형상화되어 나타난다. 정욱은 겉으로는 상전에 복종하는 듯하나, 실제로는 그들의 위선을 폭로하고 조롱한다는 점에서, 춘향가의 방자나 봉산탈춤의 말뚝이 등과 같은 방자형 인물로 볼 수 있다.

유비는 천하 획득의 정당성을 인정받은 인물이다. 유비와 같은 인물상의 구현에는 긍정적인 영웅의 활약을 통해 현실에서 제기되는 문제가 해결되기를 바랐던 평민층의 기대가 반영되어 있다. 『삼국지연의』의 유비는 재덕과 용맹을 두루 겸비한 인물로, 백성들을 자식처럼 사랑하고 현인(賢人)들을 예로써 대우했다. 적벽가의 유비 형상도 이와 동일하다. 제왕다운 아량과 풍모를 지닌 인물로, 유능한 인물을 적재적소에 등용할 줄 알며, 인애(仁愛)와 후덕함으로 백성들의 신망을 한 몸에 받는다. 〈삼고초려〉 대목은 유비의 긍정적인 영웅상을 부각시키는 대표적인 소리 대목이라 할 수 있다.

관우는 충의(忠義)를 대표하는 인물로, 용맹과 무예에 뛰어날 뿐만 아니라 의리를 지킬 줄 아는 영웅이다. 중국 삼국시대에 용맹을 떨쳤던 인물인 관우는 후대로 내려오면서 재신(財神) 혹은 무신(武神)으로 신격화되었고, 중국의 관우 신앙은 임진왜란 중 명나라 장수들에 의해 관왕묘(關王廟)가 세워지면서 우리나라에도 도입되었다. 관우에 대한 이러한 인식은 적벽가에도 유사하게 드러난다. 특히 조조와 그 장수들을 사로잡았다가 놓아주는 적벽가의 결말을 통해, 관우는 불의한 인물을 징계하고, 약자를 구하는 의로운 존재로 부각된다.

제갈공명은 충절과 지혜를 표상하는 전형적인 인물이다. 『삼국지연의』에서 공명은 뛰어난 전략가로, 책임감이 강할 뿐만 아니라 문장과 서화, 탄금(彈琴)에도 두루 능한 인물로 그려졌다. 적벽가에서도 공명은 지혜로운 전략가로 등장해 유비의 책사로 활약한다. 조조와 손권 사이에 싸움을 일으키기 위해 손권과 잠시 손을 잡는 계략을 도모하고, 신출귀몰한 재주로 동남풍을 불게 하여 적벽대전을 승리로 이끈다. 특히 〈동남풍 비는 대목〉에서, 지모와 예지를 겸비한 신이한 능력의 소유자로서의 공명상이 크게 부각된다.

적벽가에는 이름 없는 다수의 군사들이 등장하여 직접 자기 목소리를 표출한다. 이런 점에서, 적벽가는 왕후장상의 이야기요, 영웅 중심의 이야기인 『삼국지연의』와 구별된다. 군사들은 적벽대전 직전의 〈군사설움타령〉과 적벽대전 이후의 〈군사점고〉 대목에 등장한다. 그들은 각각 고유명사를 지닌 특정 개인으로 나오기보다, 직책이나 신체적 특징으로 붙은 별명으로 불린다. 따라서 이들의 발언이나 행동은 특정한 개인 누구의 것이 아닌, 보통명사로서의 군사들의 그것이라 할 수 있다. 〈군사설움타령〉에는 나이 많은 부모를 걱정하는 군사, 조실부모하고 늦게나마 결혼하여 얻은 처를 염려하는 군사, 오대 독자로 마흔 넘어 낳은 어린 아들을 그리워하는 군사, 어려서 부모를 잃고 유리걸식하며 지내다 드디어 처를 얻었으나 첫날밤을 보내려던 차에 강제로 끌려온 것을 서러워하는 군사, 전쟁 중에 죽어도 묻어줄 사람이 없다며 슬퍼하는 군사, 이런 저런 탄식 말고 전쟁에서 승리할 생각만 하자고 말하는 군사 등 여러 인물 군상들이 생생하게 재현된다. 그들은 권력자들만을 위한 명분 없는 전쟁으로부터 어서 빨리 벗어나 일상의 행복을 누릴 수 있는 공간으로 돌아가기를 소망할 뿐이다.

〈군사점고〉 대목을 살펴보면, 팔이 부러지고 다리에는 화살을 맞은 허무적이, 뼈 속에 종양이 생긴 골래종이, 상처 하나 없이 사지 멀쩡하게 나타난 전동다리 등 점고에 불려가는 군사들의 형상도 가지각색이다. 조조를 죽일 놈에 빗대어 욕을 하기도 하고, 절을 올리는 대신에 배를 쑥 내밀어 조조를 무시하기도 한다. 전쟁을 하다 말고 도망 다닌 것을 오히려 자랑스럽게 말하기도 하고, 무기를 팔아 아내에게 줄 바늘을 사려 했다고 밝히기도 한다. 그들은 이렇게 부조리한 지배층으로 표상되는 조조에 대한 반감을 직설적으로 쏟아낸다.

창본 적벽가의 주요 창본을 소개하면 다음과 같다.

1. 이선유 창본 〈화용도(華容道)〉: 이선유(李善有)는 19세기 후반~20세기 전반에 활동했던 판소리 동편제 명창이다. 그의 적벽가는 송우룡에게 전수받은 동편제 바디로, 1933년 김택수(金澤洙)가 펴낸 이선유의 판소리 사설집인 『오가전집(五歌全集)』에 〈화용도〉라는 제명으로 수록되어 있다. 소리 대목마다 이름을 붙이고, 장단을 적어놓았다.

2. 김연수 창본 〈적벽가〉: 김연수(金演洙)는 중요무형문화재 판소리 춘향가 보유자로 인정되었던 판소리 명창으로, 동초제의 법제를 마련했다. 적벽가는 정정렬(丁貞烈)에서 배웠으며, 다른 바디의 적벽가 및 신재효의 개작 사설 〈화용도〉를 부분적으로 수용했다. 판소리 다섯마당을 학습하면서 사설



화용도 전집 음반 | 정정렬, 김창룡, 이동백, 임소향 창 | 일제강점기 | 국립민속박물관

에 오자와 와전이 많은 것에 문제를 느끼고, 이를 바로 잡는 한편 한문 어구를 한자로 표기한 창본집을 발간했다. 그의 적벽가 창본은 『창본 심청가·흥보가·수궁가·적벽가』(문화재관리국, 1974)에 실려 있다.

3. 정권진 창본 〈적벽가〉: 정권진(鄭權鎭)은 중요무형문화재 판소리 심청가 보유자로 인정되었던 판소리 명창으로, 정재근-정응민으로 이어지는 보성소리 집안의 후손이다. 박유전-정재근-정응민으로 계승된 적벽가를 전수받았으며, 『판소리 다섯마당』(뿌리깊은나무 편, 한국브리태니커회사, 1987)에 그 창본이 실려 있다.

4. 한승호 창본 〈적벽가〉: 한승호는 중요무형문화재 판소리 적벽가 보유자로 인정되었던 판소리 명창으로, 이날치-김채만-박동실로 이어지는 서편제 적벽가를 전수받았다. 그의 창본은 『무형문화재조사보고서』 82권(문화재관리국, 1971)에 수록되어 있다.

5. 박동진 창본 〈적벽가〉: 박동진은 중요무형문화재 판소리 적벽가 보유자로 인정되었던 판소리 명창이다. 박기홍-조학진으로 내려온 적벽가를 사사했으나, 그가 부른 다른 판소리 작품들의 성격을 감안할 때, 개인적인 윤색이나 다른 바디의 삽입도 있었을 것으로 보인다. 판소리 완창 공연으로 세간의 주목을 받은 바 있는데, 적벽가는 1971년에 발표했다. 1988년에 나온 『인간문화재 박동진 판소리 대전집』에 적벽가 창본이 수록되어 있다.

6. 정광수 창본 〈적벽가〉: 정광수(丁珖秀)는 중요무형문화재 판소리 〈수궁가(水宮歌)〉 보유자로 인정되었던 서편제 명창으로, 송우룡-유성준으로 내려온 적벽가를 전수받았다. 정광수는 직접 판소리 다섯마당 사설의 오자와 와전을 바로잡은 사설집을 발간했다. 그의 적벽가 창본은 『전통문화오가사전집』(문원사, 1986)에 실려 있다. 아니리와 창을 나누는 한편 장단을 밝혔으며, 장단 옆 괄호에 조(調)를 표기했다.

7. 박봉술 창본 〈적벽가〉: 박봉술(朴鳳述)은 중요무형문화재 판소리 적벽가 보유자로 인정되었던 동편제 명창이다. 송만갑-박봉래로 이어지는 동편제 바디의 적벽가를 전수받았다. 그의 적벽가 창본은 정병욱의 『한국의 판소리』(집문당, 1981)에 실려 있다.

8. 임방울 창본 〈적벽가〉: 임방울(林芳蔚)은 20세기에 활동했던 판소리 명창으로, 유성준에게 동편제 적벽가를 전수받았다. 임방울의 적벽가는 현전 창본 가운데 유일한 〈민적벽가〉이다. 1957년 국립국악원 연주실에서 완창한 적벽가가 실황 녹음으로 남아있다. 천이두의 『판소리명창 임방울』(현대문학사, 1986), 김혜정의 『국창 임방울 수궁가·적벽가 채보집』(임방울국악진흥재단, 2004), 『국창 임방울 판소리 대전집』 5~6(탑예술기획, 2010)에 그의 창본이 수록되어 있다.

특징 및 의의 적벽가는 중국 소설 『삼국지연의』를 기반으로 하여 발생한 판소리 작품으로, 전통 사회에서 특히 인기가 높았다. 남성 영웅들의 쟁패를 다룬 적벽가는 공력을 들여 소리해야 제 맛이 나는 어렵고 진중한 소리로, 양반층의 취향과 잘 어울렸기 때문이다. 박동진 명창의 전언에 따르면, 과거에는 적벽가 잘하는 명창을 최고로 쳤다고 한다. 그래서 소리꾼이 소리를 하러 가면, 청중이 먼저 "적벽가를 할 줄 아시오?"라고 공손히 묻고, 부르지 못한다고 대답하면 "춘향가 할 줄 아는가?"라고 말투를 낮추어 물으며, 역시 부르지 못한다고 대답하면 "심청가 할 줄 아냐?"라고 하대해 물었다는 것이다. 그만큼 적벽가는 당대 향유층이 높이 평가하는 소리였다.

적벽가는 우조 위주로 당당하고 진중하게 부르는 대목이 많아, 소리꾼들은 흔히 소리하기가 '되고 팍팍하다.'라고 말한다. 어지간한 공력을 쌓은 명창이 아니면 적벽가를 제대로 소화해 내기 어려운 것이다. 20세기로 접어들면서 전승이 위축된 면도 없지 않으나, 여전히 고졸하고 웅장한 동편제의 멋을 가장 잘 보여주는 소리로 평가되고 있다. 뿐만 아니라 적벽가는 창극·마당놀이·창작극 등의 갈래로 재창조되면서 새로운 의미 영역을 개척하고 있으며, 전쟁을 소재로 한 창작판소리 사설의 형성에도 적극적으로 활용되고 있다.

참고문헌 적벽가 연구(최동현·김기형 엮음, 신아출판사, 2000), 적벽가의 역사적 전개와 작품세계(김기형, 고려대학교 박사학위논문, 1993), 적벽가의 이본과 형성 연구(김상훈, 인하대학교 박사학위논문, 1992), 적벽가 전집(김진영 외, 박이정, 1998).

필자 김기형(金基珩)

도원결의

桃園結義

정의 〈적벽가(赤壁歌)〉 중 유비와 관우 그리고 장비가 탁현에서 위기에 처한 한실을 구하기 위해 형제의 의를 맺는 장면을 그린 소리 대목.



도원결의 | 삼국지연의도 8폭 병풍 | 국립민속박물관

개관 〈도원결의(桃園結義)〉는 적벽가 앞부분에 배치되어 있다. 의미상 〈삼고초려(三顧草廬)〉와 유기적인 연관성을 맺고 있기 때문에, 〈삼고초려〉 대목이 없는 〈민적벽가〉에는 〈도원결의〉 대목이 등장하지 않는다. 이러한 점에 비추어 볼 때, 〈도원결의〉는 초기 적벽가에는 없었으며, 〈삼고초려〉 대목과 거의 같은 시기에 적벽가에 수용된 것으로 추정된다.

한승호본·박봉술본·송순섭본 등에는 이 대목이 비교적 길게 나오는데, 신재효본을 비롯한 모든 창본에 〈도원결의〉가 요약적으로 서술되어 있다. 그리고 〈삼고초려〉가 없는 유일한 〈민적벽가〉인 임방울본에는 〈도원결의〉 대목이 나오지 않는다. 신재효본에서 특기할 만한 점은 〈도원결의〉 전에 〈유비 인물치레〉가 나온다는 사실이다.

필사본에는 창본에서 보이는 '도원이 어데메뇨…….'로 시작되는 사설이 없다. 대신 세 사람이 만나 맹세하는 글을 짓거나 그냥 결의하는 내용이 간략하게 제시되고 있으며, 『화용도전』 24장본에는 유비(소열 황제로 나옴)가 관우와 장비의 손을 잡고 하늘을 우러러 탄식하는 내용이 있다.

내용 〈도원결의〉는 『삼국지연의(三國志演義)』에서, 유비·관우·장비가 어지러운 세상을 구하려는 뜻을 품고 복숭아나무 아래서 형제의 의를 맺으며 의기투합하는 내용으로 되어 있다. 이후 도원결의는 의형제를 맺거나 뜻이 맞는 사람들이 사욕을 버리고 합심할 것을 결의하는 일을 나타내는 말로 두루 쓰이게 되었다. 적벽가의 서두는 한나라의 혼란상을 제시하는 데서부터 시작한다. 그리고 이어서 위기에 처한 한실을 구하기 위해 유관장 삼인이 형제의 의를 맺는 도원결의가 나온다. 박봉술 창본에 있는 해당 대목은 다음과 같다.

> 도원이 어데메요. 한나라 탁현이라.
> 누상촌에 봄이 드니 붉은 안개 벗어나고,
> 반도화 흐르는 물 아침노을에 물들었다.
> 제단을 살펴보니 금줄을 둘러치고, 오우백마로 제 지내며
> 셋이 함께 손을 잡고 의맹정 하는데, 유현덕으로 장형하고
> 관운장은 중형이요 장익덕은 아우 되어 몸은 비록 삼인이나
> 마음과 정신은 한 몸이라.
> 이렇듯 굳센 결의 천자신명께 맹세한다.
> 황건적 도탄 중에 만백성을 구출하여 대업을 이룰진대,
> 구사일생 천신만고 어떠한 난관이 없으리요마는,
> 우리 의형제는 동년월일 살기보다 같은 연월 한날한시
> 죽기로 맹세하고 피 끓는 위국정열 도원결의 이루었다.
> (중모리장단)

『삼국지연의』에서는 도원결의의 전후 상황과 맥락이 비교

적 자세하게 묘사되어 있는데, 적벽가에서는 〈도원결의〉 자체에 초점이 맞추어져 압축적·집약적으로 표현되어 있는 점이 특징이다.

특징 및 의의 〈도원결의〉는 유비·관우·장비가 어지러운 세상을 바로잡기 위해 의기투합하는 내용으로, 장중한 분위기를 자아내는 대목이다. 아니리로 간략하게 처리되는 경우도 있지만, 소리 대목으로 불릴 경우 진양조장단(한승호본)과 중모리장단(박봉술본)으로 불린다. 적벽가는 후대로 오면서 장중미와 비장미가 강화되는 양상을 보이는데, 〈삼고초려〉와 더불어 〈도원결의〉가 적벽가에 수용된 현상도 그와 같은 맥락에서 이해할 수 있다. 〈도원결의〉는 유비와 관우 그리고 장비의 긍정적 영웅상을 강화함으로써, 악인형 인물인 조조와 대비되는 효과를 자아내고 있다.

참고문헌 적벽가 연구(김기형, 민속원, 2000), 적벽가 연구(최동현·김기형 엮음, 신아출판사, 2000), 적벽가의 이본과 형성 연구(김상훈, 인하대학교 박사학위논문, 1992), 적벽가 전집(김진영 외, 박이정, 1998).

필자 김기형(金基珩)

삼고초려

三顧草廬

정의 〈적벽가(赤壁歌)〉 중 유비가 관우·장비와 함께 제갈공명을 얻기 위해 그의 집을 세 번이나 찾아간다는 내용의 소리 대목.

개관 적벽가는 〈삼고초려(三顧草廬)〉의 유무(有無)에 따라 〈민적벽가〉 계열과 적벽가 계열로 나뉜다. 〈삼고초려〉가 없으면 〈민적벽가〉라고, 있으면 적벽가라고 한다. 본래 송만갑 명창이나 유성준 명창의 동편제 적벽가는 〈삼고초려〉가 없는 〈민적벽가〉였다. 그러나 임방울 명창을 제외한 여타의 동편제 적벽가에서는 다른 바디를 참조하여 〈삼고초려〉를 차용했기 때문에 더 이상 〈민적벽가〉가 아니다. 정광수 명창은 이동백바디에서 〈삼고초려〉 대목을 차용했으며, 박봉술 명창은 박유전–이날치–김채만–박동실로 이어지는 서편제 계열 적벽가의 〈삼고초려〉를 김동준으로부터 차용했다.

내용 『조선창극사(朝鮮唱劇史)』에 의하면, 이 대목은 김창룡 명창의 더늠이다. 김창룡은 김성옥–김정근–김창룡으로 이어지는 중고제 명창이다. 〈삼고초려〉 대목은 중고제의 전승 경로 속에서 형성되어 내려오다가, 20세기에 들어와 〈민적벽가〉로 불리던 바디에도 수용된 것으로 보인다. 〈삼고초려〉 대목은 적벽가 성립 초기에는 아예 없었거나 혹은 아주 간단한 사설로 된 형태였던 것으로 보인다. 신재효 창본에는 〈유관장 인물치레〉가 없으며, 전체적으로 〈삼고초려〉 대목이 간략하게 되어 있는 사실에서도 그 점을 유추해 볼 수 있다. 그러던 것이 김창룡 명창에 이르러 〈삼고초려〉 대목이 더늠화되어 오늘날과 같은 형태의 소리 대목으로 정립된 것으로 보인다.



삼고초려 | 삼국지연의도 8폭 병풍 | 국립민속박물관

신재효 창본에는 유비가 공명을 세 번째 찾아가 눈물로 호소하여 마음을 얻는 과정이 비교적 소략하게 묘사되어 있는데, 이선유 창본에는 '유비가 공명을 찾아가는 장면(진양

조장단)–장비 화내는 장면(늦은중모리장단)–유비가 공명을 설득하는 장면(자진중모리장단)'으로 짜여 있어 〈삼고초려〉 대목이 좀 더 부연된 모습을 보인다. 현재 전승되고 있는 주요 창본 가운데 〈삼고초려〉 대목이 가장 확장되어 있는 바디는 김연수 창본이다. '좌우산천 둘러보니(자진모리장단)–당당한 유현주(진양조장단)–익덕의 성질은 급한지라(중중모리장단)–공명의 거동 보아라(중모리장단)–선생 잠깐 든 조시오(중모리장단)–다시 끓어 여짜오되(진양조장단)'로 짜여 있다. 현재 가장 활발한 전승력을 보이고 있는 박봉술 창본은 '당당한 유현주(진양조장단)–익덕의 성질은 급한지라(중중모리장단)–공명이 거짓 놀랜 체 하고(중모리장단)–서안을 탕탕(진양조장단)'으로 짜여 있다. 정광수 창본이나 한승호 창본, 그리고 정권진 창본 등의 〈삼고초려〉 대목도 이와 대동소이하다.

특징 및 의의 유비와 관우 그리고 장비의 영웅적 면모가 진양조장단으로 묘사되는 것으로 〈삼고초려〉가 시작되는데, 이어서 다혈질인 장비의 화내는 모습이 중중모리장단으로 박진감 있게 묘사됨으로써 긴장감이 배가된다. 이어서 유비가 공명을 설득하는 장면에서는 나라를 위기에서 구하고자 하는 영웅의 비장함이 절절하게 표현되고 있다. 이처럼 〈삼고초려〉 대목은 장중하면서도 비장미가 강하게 표출되는 점이 가장 중요한 특징이다. 특히 "당당한 유현주……."로 시작되는 〈유관장 인물치레〉에는 공명을 찾아가는 유비·관우·장비 세 사람의 늠름한 모습이 정형적으로 형상화되어 있는데, 음악적으로 유장한 진양조장단에 장중한 우조로 표현되기 때문에 판소리 다섯마당 가운데서도 가장 당당한 소리로 꼽힌다. 공명이 청을 받아들이려 하지 않자, 유비가 눈물을 흘리며 충정으로 호소하는 장면인 〈서안을 탕탕〉 대목은 진양조장단으로 비장미가 강렬하게 표출되는 대목이다.

전승오가(傳承五歌) 가운데 가장 장중하면서 비장미가 강하게 표출되는 대목 가운데 하나인 〈삼고초려〉가 적벽가에 수용된 것은 판소리사적으로 중요한 의미를 지니고 있다. 19세기 이후 양반 좌상객(座上客) 등이 판소리의 주요 향유층으로 등장하면서 장중미 혹은 비장미가 강화되는 양상을 보이는 바, 적벽가에서는 긍정적 영웅의 형상이 강화되는 방향으로 사설이 확대되는 현상이 나타난다. 그리고 이를 잘 보여주는 대표적인 사례가 바로 〈삼고초려〉의 더늠화이다.

참고문헌 적벽가(김현주·김기형, 박이정, 1998), 적벽가 연구(김기형, 민속원, 2000), 적벽가 연구(최동현, 신아, 2001), 판소리 적벽가의 삼국지연의 수용 양상(정병헌, 한중인문학연구16, 한중인문학회, 2005).

필자 김기형(金基珩)

장판교대전

長坂橋大戰

정의 〈적벽가(赤壁歌)〉 중 유비가 신야성을 버리고 패주할 때 장비가 단신으로 당양(當陽) 장판교를 지키면서 호통을 쳐서 추격하는 조조의 대군을 물리치는 대목.

개관 적벽가는 원래 〈화용도타령〉이라고 했는데, 이야기의 중심이 〈조조군사설움타령〉, 〈동남풍과 공명 탈주〉, 〈적벽대전〉, 〈조조패군점고〉, 〈화용도에서 조조가 관운장에게 비는 장면〉 등으로 구성되었다. 이런 대목은 대부분 원작인 『삼국지연의(三國志演義)』에는 없는 내용이거나 심하게 비틀어서 재구성된 장면들이다. 후대로 내려올수록 〈삼고초려〉, 〈박망파전투(博望坡戰鬪)〉, 〈장판교대전(長坂橋大戰)〉 등으로 이야기가 확장되었고, 명칭도 적벽가로 바뀌었다. 후대에 첨가되거나 확장된 부분일수록 원작의 내용을 충실히 반영하거나 원문의 한문 어투를 그대로 사용하는 경향이 보인다.

현행 적벽가를 보면 〈화용도타령〉의 오래된 더늠들은 어느 바디에서나 확고한 위치를 차지하고 있다. 그러나 후대에 보태진 대목들은 바디에 따라 유무의 편차가 심하고, 더늠으로서의 음악적 특징이 뚜렷하지 않으며, 사설의 변동도 심한 편이다. 그만큼 더늠으로서 확고한 위치를 차지하지 못했기 때문이다. 임방울 창본은 〈군사설움타령〉의 앞쪽 부분이 없는 이른바 〈민적벽가〉이고, 이선유 창본에는 〈삼고초려(三顧草廬)〉만 있고 〈박망파전투〉와 〈장판교대전〉은 없다. 박봉술은 〈삼고초려〉와 〈장판교대전〉을 나중에 추가하면서도 〈박망파전투〉는 채용하지 않았고, 김연수·정권진은 〈삼고초려〉와 〈박망파전투〉를 넣은 대신 〈장판교대전〉을 제외하였다. 박동진은 〈삼고초려〉, 〈박망파전투〉, 〈장판교대전〉을 모두 넣으면서 적벽가를 크게 확장하였다.

내용 〈박망파전투〉는 조조가 하후돈에게 십만 병사를 주어 유비의 신야성을 공격하게 하자, 제갈량이 관운장과 장비를 박망파에 매복시키고 조자룡에게 하후돈을 유인하게 한 다음 화공으로 물리치는 내용으로, 원전은 『삼국지연의』 제39회이다. 삼고초려로 모셔 온 제갈량이 처음 지휘하는 전투로, 그를 깔보던 관운장과 장비를 제압하는 계기가 된다.

김연수는 작전을 지시하는 부분을 중모리장단으로, 〈박망파전투〉 부분을 자진모리장단으로 부른다. 박동진은 두 대목을 모두 자진모리장단으로 짰다. 박망에서 조조가 다시 50만 명을 거느리고 신야를 공격하자, 유비는 신야를 버리기로 한다. 〈장판교대전〉은 후퇴하는 와중에도 조자룡과 장비가 조조의 군대와 맞서 용맹하게 싸우는 모습을 그리는 부분이다.

박봉술의 적벽가는 먼저 중모리장단으로 유현덕을 따라나서는 신야 백성의 모습을 묘사하고, 단중모리장단으로 조자룡이 혼란에 빠진 백성들 사이로 잃어버린 미부인과 감부인을 찾아나서는 장면이 이어지며, 자진모리장단으로 조자룡이 아두를 품고 포위망을 탈출하는 장면, 그리고 엇모리장단으로 장비가 장판교에서 고함을 질러 조조의 추격병을 쫓아버리는 광경 등 네 대목으로 짜여 있다. 박동진은 진양조장단의 〈유비패주〉, 자진모리장단의 〈조자룡이 미부인 감부인을 찾아 나서는 대목〉, 진양조장단의 〈자룡 탄식하는 대목〉, 자진모리장단의 〈자룡 함정에서 벗어나는 대목〉, 엇모리장단의 〈조자룡 싸우는 대목〉, 중모리장단의 〈조자룡 아두를 현덕에게 올리는 대목〉, 자진모리장단의 〈장비 장판교에서 호통을 질러 조조 군사 쫓아버리는 장면〉 등 무려 일곱 대목으로 짜여 있다.

이러한 장황한 구성은 『삼국지연의』를 재해석하여 음악적으로 압축·핵화시킨 더늠의 형태가 아니라, 원작의 내용을 충실히 반영하면서 일정 부분 새로 짠 사설, 즉흥적 작곡임을 반증한다.

특징 및 의의 〈삼고초려〉, 〈박망파전투〉, 〈장판교대전〉 등 적벽가 초반부가 누구의 더늠인지, 언제부터 적벽가에 들어왔는지 분명하지 않다. 다만 이 대목의 옛 녹음은 이동백·김창룡·심정순·방진관 등 이른바 중고제 명창들의 유성기 음반에서 주로 발견되고 있으며, 정광수 창본에도 〈삼고초려〉와 〈박망파전투〉, 〈백하전투〉 대목을 이동백의 소리제로 기술하고 있다. 〈삼고초려〉를 녹음한 정정렬 역시 충청도와 인접한 익산 출신이다. 여러 정황으로 미루어 볼 때 〈삼고초려〉와 〈박망파전투〉, 〈장판교대전〉은 비슷한 시기에 적벽가로 편입되었고, 중고제 혹은 경기·충청 지역의 판소리에서부터 시작된 것으로 보인다. 『조선창극사(朝鮮唱劇史)』에는 박기홍이 "삼고초려, 장판교대전, 화용도 장면에 이르러서는 신출귀몰한 기예를 발휘하였다. (……) 그는 정춘풍 문하에서 다년 전공하여 대가를 완성하였다."라고 기술하고 있다. 정춘풍은 동편제 명창으로 분류되기는 하지만, 충청도 출신의 양반 광대이므로 송흥록이나 김세종의 직접적인 자장 하에 있지 않았다는 것도 참고가 된다.

참고문헌 적벽가의 이본과 형성 연구(김상훈, 인하대학교 박사학위논문, 1992), 전통문화오가사전집(정광수, 문화재관리국, 1986), 조선창극사(정노식, 조선일보사출판부, 1941), 창본 적벽가(김연수, 문화재관리국, 1974), 필사본 화용도 연구(이기형, 경희대학교 박사학위논문, 2001), 남도판소리 적벽가(김창룡, 일축조션소리판 K614-A·B), 삼국지 삼고초려(정정렬, Victor 49109-A·B), 적벽가 삼고초려(방진관, Victor KJ-1089-A), 창극 화용도전집(이동백·정정렬·문련향, Polydor 19261~19262).

필자 배연형(裵淵亨)



삼국지 적벽가 | 2003 | 국립중앙극장 공연예술박물관



장판교대전 | 삼국지연의도 8폭 병풍 | 국립민속박물관

군사설움타령

정의 〈적벽가(赤壁歌)〉에서 적벽대전(赤壁大戰)을 앞두고 군사들을 격려하기 위해 조조가 잔치를 베푸는 장면에서 전쟁터에 끌려나온 이름 없는 군사들이 자신들의 설움을 토로하는 내용의 소리 대목.

개관 〈군사설움타령〉은 적벽대전이 벌어지기 전에 전쟁 준비를 마친 조조가 큰 배 위에서 장강 일대를 바라보면서 잔치를 베풀어 즐기는 부분에 등장하는 사설이다. 『삼국지연의(三國志演義)』에는 큰 배 위에 잔치를 벌여 모든 장졸이 모여 즐기는 것을 허락하는 내용만이 간략하게 서술되어 있다. 적벽가의 〈군사설움타령〉은 죽음을 앞에 둔 이름 없는 군사들이 자신들의 슬픔을 실감나게 담아내기 위해 민중들의 시선에서 새롭게 창작된 대목이다. 『조선창극사(朝鮮唱劇史)』에 동편제 명창 박기홍의 더늠으로 〈조조 군사 사향가〉라는 이름으로 소개되어 있다.

내용 여느 판소리 사설과 달리 적벽가는 원전이 존재한다. 조선 초기에 유입된 『삼국지연의』는 인기 있는 작품이었으며, 번역본 『삼국지』 외에도 일부분을 단편화한 많은 독서물을 파생시켰다. 적벽가는 『삼국지연의』가 수용되면서 한문 문어체가 국문 문어체로 전환하는 흐름 속에서 판소리의 개방적 성격이 작용하여 원전의 서사적 균열이 확대되고, 구조가 해체되면서 민중들의 언어로 전환되어 새로운 의미망을 형성하여 창조된 작품이다.

『삼국지연의』에서 가장 극적인 장면 중의 하나가 '적벽대전'이다. 적벽에서의 화공은 『삼국지연의』에 등장하는 인물 중 가장 존숭받는 인물인 관우가 조조를 놓아 보내는 데 단초가 되는 사건이다. 이러한 전개는 원본에 견인된 것이지만 적벽대전에서의 〈군사설움타령〉은 민중들의 생생한 삶의 언어로, 그들의 삶의 애환을 담아낸 대목이다. 모든 창본과 창본 계열 필사본에 수용되어 있는 〈군사설움타령〉은 적벽가의 필수적인 화소로 비교적 이른 시기에 형성되었을 것이다. 신재효(申在孝)의 적벽가에는 이 부분이 매우 확장되어 있다. 이는 이전에 만들어진 서사적 전개에 신재효가 개인적 의도를 반영하여 첨삭을 가한 것이다. 현재 불리는 〈군사설움타령〉은 19세기 후반에 활약한 동편제 명창인 박기홍의 더늠에 가까우나 이 또한 이전의 사설을 토대로 만든 것으로 보인다.

적벽가의 〈군사설움타령〉은 적벽화전이 벌어지기 전에 등장하는 유형과 조조가 패주하여 화용도로 달아나다가 관우와 맞부딪히기 직전에 벌어지는 〈군사점고〉 사설에 이어지는 유형 두 가지가 있다. 적벽에서의 〈군사설움타령〉은 이름 없는 군사들이 자신들의 설움을 토로하는 데 비해, 화용도에서의 〈군사설움타령〉에는 설움을 토로하는 군사들의 군직이 제시되어 있다. 어느 자리에 놓이든 〈군사설움타령〉은 죽음을 앞둔 이름 없는 군사들의 한과 슬픔을 담고 있는 것은 동일하다.

각 이본에 따라 〈군사설움타령〉에 등장하는 군사들은 차이가 많다. 박기홍의 더늠과 신재효본에도 아홉 군사가 등장하여 설움을 토해낸다. 이본에 따라 차이는 있지만 창본과 필사본에서 가장 많이 등장하는 내용은 '부모 생각과 아내 생각, 자식 생각, 첫날밤 생각'이다. 부모에 대한 효도, 아내와 자식에 대한 사랑은 삶의 가장 중요한 정서이며, 첫날밤 생각은 전쟁에 끌려간 사내로서의 기본적인 욕구의 표출이다. 전쟁은 지배자가 자신의 야욕을 충족시키기 위한 수단이다. 〈군사설움타령〉은 권력의 야욕 앞에서 가족과 인간의 일상사가 철저하게 파괴되는 현장을 사실적으로 그려냄으로써 부당한 권력의 횡포를 폭로하고 있는 것이다.

임방울 창본의 〈군사설움타령〉은 잔치판에서 군사들이 노는 모습을 '부모 생각(진양조장단)–자식 생각(자진모리장단)–아내 생각(늦은중모리장단)'으로 간단히 묘사하고 있다. 이선유 창본과 김연수 창본, 정응민바디로 알려진 정권진 창본은 '부모 생각(진양조장단)–자식 생각(중모리장단)–아내 생각(자진중모리장단)–첫날밤 생각(중모리장단)'으로 전개된다. 김채만제 적벽가로 알려진 한승호 창본에는 '부모 생각(진양조장단)–자식 생각–아내 생각(중중모리장단)'에 이어 〈싸움타령〉이 이어진다. 이에 비해 적벽가 필사본(화용도 포함)의 〈군사설움타령〉은 '조조의 설연–잔치 풍경–부모 생각–아내 생각–자식 생각–첫날밤 생각–까치 생각–돈 생각–형제 생각–죽을 걱정–싸움타령–함포고복–진충보국–군사 호기–참 설움–승상 욕–꿈 해몽' 등의 여러 화소가 선택적으로 등장한다.



삼국지 적벽가 | 2003 | 국립중앙극장 공연예술박물관

인간의 기본 욕구를 충족시킬 수 없음을 슬퍼하는 화소 외에 〈싸움타령〉이나 〈군졸호기〉 등의 부분적인 화소는 19세기 후반 이후 삽입된 것으로 보인다. 이선유본을 제외한 모든 창본에 〈싸움타령〉이 들어 있고 필사본의 경우, 신재효본에는 〈싸움타령〉, 김종철 『화용도(華容道)』 40장본에는 〈망국조〉로 표기되어 있다. 비교적 이른 시기에 필사된 작품에 유형화된 형태가 없음으로 볼 때, 〈싸움타령〉은 20세기 이후에 일정한 유형으로 자리 잡은 듯싶다. 〈싸움타령〉은 역대 전쟁사를 열거하는 유형과 군사들의 반응이 덧붙여지는 두 유형으로 가를 수 있다. 군사들의 반응은 싸움이 벌어졌을 때 패해도 죽고, 이겨도 죽는다는 것이다. 조선 중기의 임진왜란과 병자호란 양 난(兩亂)을 겪으면서 민중들은 집권층들의 무능을 목격하였다. 또한 당쟁을 벌이고, 파벌을 만들어 개인의 이익만을 추구하며 백성들의 고혈을 쥐어짜기에 바쁘던 집권층을 바라보는 민중들의 시선은 전쟁터에서 죽음을 앞둔 군사들의 절망감과 다름이 없다.

민중들의 비판 의식이 역설적으로 표출되어 있는 것이 〈군사호기〉이다. 〈군사호기〉는 다른 군사들은 다 죽음을 두려워하고 고향을 그리워하며 슬피 우는데 어떤 군사가 자기는 공을 세우러 왔는데 왜 우느냐며 우는 군사들을 꾸짖는 대목이다. 그런데 이 군사의 모습은 코삐뚤이나 언청이 등의 비정상적 외모로 만들어진 가면극의 양반탈 형상과 흡사하다. 비정상적 외모를 가진 군사가 영웅들이 할 수 있는 말을 하기에 괴리가 생기며 풍자의 정도가 심화된다. 이 군사의 말에 대한 다른 군사들의 반응은 맞대응이 아니라 외면이다. 호기를 부리는 군사의 말은 바로 위정자들의 의도와 다름이 없기에 맞대응할 만한 가치가 없다는 것이다. 이렇듯 소리판의 〈군사설움타령〉은 비극적 비애미와 희극적 골계미가 결합하여 절망적 상황을 극복하려는 깨달음을 이끌어 내고 있다. 〈군사설움타령〉에는 영문도 모른 채 전쟁터에 끌려나온 민중들의 참혹한 현실과 조조로 대표되는 집권자들을 향한 군사들의 신랄한 비판 정신이 담겨 있다.

특징 및 의의 『조선창극사』는 〈군사설움타령〉을 고종 이후에 활동한 박기홍의 더늠으로 간략하게 소개하고 있다. 신재효본 적벽가와 초기 필사본인 정문연본 『화용도전』 24장본에도 이 대목이 들어 있는 것으로 보아 19세기 중반 이전에 형성된 것으로 보인다. 〈군사설움타령〉은 현전하는 모든 이본에 수용되어 있다. 이런 점으로 보아 〈군사설움타령〉은 적벽가에서는 없어서는 안 될 중요한 대목으로, 특정 창자에 의해 완성된 것이 아니라 짧고 소략한 형태에서 사설이 점차 확장된 것으로 보인다. 〈군사설움타령〉의 전후에는 원본에 기대어 공명의 신출귀몰한 재주를 추켜세우는 내용이 등장한다. 공명이나 관우와 같은 영웅의 형상이 강화되는 현상은 19세기 중반부터 점차 증대되던 양반 식자층(識者層), 비가비 광대 등의 영향력에서 그 원인을 찾을 수 있겠다.

참고문헌 19세기 후반 적벽가의 전환 양식과 시대정신(정출헌, 판소리연구27, 판소리학회, 2009), 적벽가 연구(최동현·김기형, 산아출판사, 2000), 적벽가의 민중정서와 미적 성격(김종철, 판소리연구6, 판소리학회, 1995), 적벽가의 역사적 전개와 작품세계(김기형, 고려대학교 박사학위논문, 1993), 필사본 화용도 연구(이기형, 민속원, 2003).

필자 이기형(李起衡)

칠성단

七星壇

정의 〈적벽가(赤壁歌)〉에서 공명이 제단을 쌓고 동남풍 비는 장면을 가리키는 대목.

개관 적벽가 중 〈칠성단(七星壇)〉대목은 현전 창본에 모두 들어 있다. 이본에 따라 편차를 보이는 부분은 공명이 남병산에 올라가 동남풍을 빌 때 외우는 '축문(祝文)'의 유무이다. 공명의 축문은 신재효본, 김연수본, 박헌봉본, 이창배본, 박동진본 그리고 모든 필사본에 있다. 본래 『삼국지연의(三國志演義)』에 없는 사설로, 신재효본에 "이 사설 짓는 사람 제 의사로 지었으니 공명 선생 아르시면 꾸중이나 안 하실지."라는 구절이 있는 점으로 보아, 신재효(申在孝)가 처음으로 이 사설을 지어 삽입한 것으로 판단된다. 그러나 창본마다 사설이 조금씩 다르게 나타난다. 김연수본은 4글자씩으로 된 한문으로 되어 있으며 정정렬제라고 밝히고 있다. 박기홍, 이선유의 더늠으로 소개된 박헌봉본은 김연수본과 같은 특징을 지녔으면서도 사설이 좀 더 부연되어 있다. 필사본에 수용된 것은 대개 신재효본의 것과 유사한데, 『화용도전(華容道傳)』 24장본에는 좀 더 부연된 형태로 나타난다.

내용 적벽가 중 공명이 동남풍을 비는 〈칠성단〉 대목은 제갈공명이 오나라의 손권 및 주유와 연합하여 조조를 공격하고자 할 때, 화공에 반드시 필요한 동남풍을 비는 내용으로 되어 있다. 사설의 짜임을 좀 더 구체적으로 말한다면, '칠성단 경개풀이'라 할 수 있는 '주유가 반겨 듣고……(자진모리장단).'와 '공명 축문' 그리고 공명이 조자룡과 함께 돌아가기 위해 하구로 내려가는 장면인 '머리 풀고……(중모리장단).'의 세 부분으로 구성되어 있다. 이 가운데 '공명 축문'은 『삼국지연의』에 없는 삽입 사설이고 나머지 두 소리 대목은 『삼국지연의』에 입각하여 짜인 사설이다. '공명 축문'은 『삼국지연의』에는 간단하게 공명이 '암축(暗祝)'을 했다는 내용으로 나오는데, 이 부분을 좀 더 확장하여 구체적인 축문을 삽입한 것



칠성단 | 삼국지연의도 8폭 병풍 | 국립민속박물관



삼국지 적벽가 | 2003 | 국립중앙극장 공연예술박물관

이다. 공명이 조자룡과 함께 돌아가기 위해 하구로 내려가는 장면은 서성관의 더늠으로 전한다.

"머리 풀고……."로 시작되는 이 대목은 현재 불리고 있는 창본에도 거의 같은 양상으로 수용되어 있다. 그런데 신재효본에는 이러한 사설은 없고, 대신 "축문을 읽으시고, 상단 삼차 하단 삼차, 빌기를 다한 후에, 공명은 간 데 없다."라고 간단하게 요약·서술되어 있다. 이와 같은 사실로 볼 때, 이 대목이 적벽가에 있어서 하나의 정형화된 사설로 정착된 것은 서성관에서 비롯된다고 볼 수 있다. 서성관은 비가비 광대로서 철종~고종대에 활약한 동편제 명창이다. 그의 사승 관계는 전하지 않아 알 길이 없으나, 동편제의 전승 경로 속에서 이 대목이 형성된 것으로 보인다.

특징 및 의의 〈칠성단〉 사설은 공명의 신이한 능력이 극적으로 발현되는 내용으로, 공명의 영웅성을 강화시켜 주는 특징을 지니고 있다. 칠성단 경개풀이는 말 그대로 칠성단의 외양을 구체적으로 묘사하는 사설로 짜여 있으며 자진모리장단으로 불린다. 공명이 동남풍을 빌고 하구로 돌아가기 위해 아래로 내려와서 조자룡을 만나는 이 대목은 중모리장단에 우조로 그려져, 침착하고 유유한 느낌을 자아낸다. 요컨대 〈칠성단〉 대목은 공명의 영웅성을 강조하는 대목으로, 적벽가 중 장중미를 구현하는 대표적인 대목 가운데 하나로 꼽힌다.

참고문헌 적벽가 연구(최동현·김기형 엮음, 신아출판사, 2000), 적벽가의 역사적 전개와 작품세계(김기형, 고려대학교 박사학위논문, 1993), 적벽가의 이본과 형성 연구(김상훈, 인하대학교 박사학위논문, 1992), 적벽가 전집(김진영 외, 박이정, 1998).

필자 김기형(金基珩)

조자룡 활 쏘는 대목

정의 〈적벽가(赤壁歌)〉 중 조자룡이 동남풍을 빈 후 본국으로 귀국하는 제갈공명을 호위하며 돌아오다가, 추격해 오는 오나라 장수 서성과 정봉을 무찌르는 내용의 소리 대목.

개관 〈조자룡 활 쏘는 대목〉은 모든 창본 계열 이본에 들어 있다. 이본에 따라 편차를 보이는 부분은 정체 확인형 사설인 '강하에 매인 배'의 유무이다. '강하에 매인 배'는 신재효본을 제외한 모든 창본과 『화용도가(華容道歌)』 13장본·『화용도전(華容道傳)』 24장본을 제외한 모든 필사본에 나온다. 서성과 정봉이 동남풍을 빌고 본국으로 돌아가는 공명을 추격하는 과정에서 수졸에게 공명이 간 곳을 묻자 수졸이 대답하는 것이 바로 '강하에 매인 배'이다. 그런데 『화용도(華容道)』

40장본에는 '강하에 매인 배'에 앞서 〈어부사〉가 나오며, '강하에 매인 배'는 고기 잡는 일노옹(一老翁)의 사설로 되어 있다. 『적벽가』 20장본과 『화룡도』 낙질본에는 서성과 정봉의 사설로 나오며, 『화룡도 권지단니라』 42장본에는 '강하에 매인 배'가 나온 후 공명이 하구로 돌아가는 중에 굴원을 만나는 내용이 들어있는 점이 특이하다.

〈조자룡 활 쏘는 대목〉의 형성과 관련하여, 이 대목이 서도창 〈공명가(孔明歌)〉의 존재에 자극받아 새롭게 창작되어 적벽가에 삽입되었을 가능성이 높다고 주장하는 견해가 있다. 그러나 이 대목이 서도소리와 무관하게 판소리 전승경로 안에서 형성되었으며, 오히려 적벽가의 영향으로 〈별조 공명가〉가 파생되었다고 보는 견해도 있다. 〈조자룡 활 쏘는 대목〉은 적벽가의 대표적인 눈대목으로, 『조선창극사(朝鮮唱劇史)』에는 순조~철종대에 활동했던 주덕기(朱德基)의 더늠으로 소개되어 있다.

내용 적벽가 중 〈조자룡 활 쏘는 대목〉은 자진모리장단에 '말이 맞지 못하여…….'로 시작되는 소리 대목으로, 〈칠성단〉 대목 직후에 나오는데, 그 대체적인 경개는 이러하다. 공명은 동남풍을 빌고 본국으로 돌아가기 위해 미리 조자룡에게 대기하도록 지시해 놓았다. 이는 오나라 장수 주유가 틀림없이 자신을 해칠 것이라고 믿었기 때문이다. 공명이 예측한 대로, 주유는 서성과 정보, 두 장수로 하여금 공명을 추격하도록 명령한다. 공명이 안전하게 본국으로 돌아올 수 있도록 임무를 부여받은 조자룡이 활을 쏘아 추격해 오는 오나라 두 장수를 물리치는 것이 〈조자룡 활 쏘는 대목〉의 핵심적인 내용이다.

서성과 정봉이 제갈공명을 추격하는 과정에 등장하는 '강하에 매인 배'는 이른바 정체 확인형 사설로, 공명의 정체를 확인하는 기능을 수행한다. 사실 이 사설은 문맥상 꼭 있을 필요는 없는 것이지만, 공명을 보다 신비로운 존재로 부각시키는 기능을 수행하기 위해 수용된 것으로 보인다.

〈조자룡 활 쏘는 대목〉은 사설의 길이가 비교적 길고 급박한 장면에 사용되는 자진모리장단으로 불리기 때문에, 어지간한 공력을 갖추고 있는 명창이 아니면 소화하기 어려운 소리 대목이다. 이 대목의 가장 중요한 특징은 조자룡의 긍정적 영웅상이 한층 강조되어 나타난다는 점이다. 조자룡은 주군을 위해 자신의 목숨도 돌보지 않는 '충'의 이념에 철저한 인물형으로, 침착하게 자신에게 부여된 임무를 완수하는 용맹스러운 장수로 형상화되어 있기 때문이다.

특징 및 의의 적벽가는 뜻이 세고 남성적인 성격이 강한 소리인데, 그 가운데서도 음악적으로 잘 짜여 있으면서 박진감 넘치고 상당한 공력을 요하는 대목이 바로 〈조자룡 활 쏘는 대목〉이다. 이 대목은 우조로 불리면서 극적 긴장감을 유발하는 장중한 소리 대목으로, 적벽가의 대표적인 눈대목이다. 이 대목의 의의는 꿋꿋하고 웅장한 적벽가의 판소리적 묘미를 가장 잘 구현하고 있다는 점에 있다.

참고문헌 적벽가(김현주·김기형, 박이정, 1998), 적벽가 연구(최동현, 신아, 2001), 적벽가의 역사적 전개와 작품세계(김기형, 고려대학교 박사학위논문, 1993), 적벽가의 이본과 형성 연구(김상훈, 인하대학교 박사논문, 1992), 판소리 적벽가의 삼국지연의 수용 양상(정병헌, 한중인문학연구16, 한중인문학회, 2005).

필자 김기형(金基珩)

적벽강 불 지르는 대목

정의 〈적벽가(赤壁歌)〉에서 조조 군의 전선과 장비가 불타고, 이름 모를 군사들이 죽어가는 장면을 서술한 대목으로 조조가 달아나는 모습이 해학적으로 표현된 대목.

개관 적벽대전은 동남풍 기원, 황개의 사항서, 방통의 연환계 등 주유와 공명의 전략에 의한 결과로 적벽가의 절정을 이루는 대목이다. 〈황개 화공〉 이전의 공명의 용병이나 관우의 〈군령다짐〉, 〈조조의 설연〉 대목은 거의 모든 창본과 필사본에 등장한다. 그러나 각 사설의 등락이 심하며, 위치도 일정하지 않다. 이러한 점은 창자 또는 필사자의 취향이 반영된 결과일 것이다. 그러나 적벽대전의 〈황개 화공〉, 〈죽고타령〉, 〈조조 도망 사설〉은 거의 모든 창본과 필사본에 등장하는 중심 대목으로 초기 판소리 적벽가부터 불리던 사설로 보인다.

내용 〈적벽강 불 지르는 대목〉은 판소리 적벽가 전반부의 중심이 되는 화소이다. 전기 팔명창의 한 사람으로 순조 연간에 활약했던 방만춘은 적벽가를 고전에서 윤색·개작하였고 대표적 더늠으로 〈적벽강화전〉이 전한다고 한다. 이러한 기록으로 볼 때 〈적벽강 불 지르는 대목〉은 적벽가 형성 초기부터 존재했다고 여겨진다.

신재효본 적벽가의 〈적벽강 불 지르는 대목〉은 '황개 화공–죽고타령–군장 기계 사설–황개 호통–조조 도망 사설'로 전개된다. 이에 비해 임방울본이나 정광수본, 이선유본 등 대부분의 창본은 '황개 화공–죽고타령–조조 도망 사설'로 짜여 있다.

신재효본의 화공이 원본 지향적이라면 창본의 〈황개 화공〉은 실감나는 포성과 싸움을 독려하는 악기 소리, 무기의 난무, 전선이 불타는 모습 등을 의성어와 의태어를 풍부하게 활용하여 생동감 있는 새로운 사설로 변개하고 있다. 〈화공대목〉은 자진모리장단이나 휘모리장단으로 짜여 전쟁의 급박한 상황을 빠른 장단으로 노래한다. 유최진(柳最鎭)의 시



적벽화공 | 삼국지연의도 8폭 병풍 | 국립민속박물관

집인 『병음시초(病吟詩艸)』에 적벽대전의 화공(火攻)이 묘사되어 있는 점으로 볼 때 19세기 중반 이전에 이 부분이 형성되었다고 볼 수 있다.

이어지는 대목은 〈군장 기계 사설〉로, 전쟁터에서 군사들에게 필요한 여러 사물을 나열하는 것으로 일종의 '치레'에 속한다. 신재효본에는 "적벽강 군장 복색 다 타진다."라는 제시어에 이어 군장 기계가 나열된다. 이에 비해 대부분의 창본은 신재효본에 비해 간단히 서술되어 있다. 동편제나 서편제 모두 유사한 양상으로 전개된다. 단순히 사물을 나열하는 서술 방식은 청중의 관심을 끌 수 없기에 축약되어 유형화 했을 것이다.

다음에 이어지는 대목이 〈죽고타령〉이다. 원본에는 군사들의 죽음이 매우 간단하게 서술되고 있다. 그러나 〈죽고타령〉은 군사들의 비극적 죽음을 부각시키기 위해 새롭게 생성된 사설이다. 신재효본이나 초기 필사본의 표현은 각기 다르나 창본에서는 하나의 공식적 표현구로 자리 잡고 있다. 초기에는 무가 사설의 영향을 받았거나 제각기 독자적인 유형으로 불리다가, 어느 시기의 한 유형이 창본에 수용되고 다른 창본에까지 영향을 끼쳐 통일된 유형으로 자리 잡았을 것이다. 적벽대전에서 군사들이 죽는 모습을 다채롭고 해학적으로 묘사하고 있지만 그 속에는 전쟁의 비극성을 강하게 담아내고 있다.

〈조조 도망 사설〉은 조조가 마초에게 쫓기는 『삼국지연의(三國志演義)』의 장면을 변형하여 수용한 것이다. 〈도망 사설〉의 구체적인 묘사는 신재효본부터 나타난다. 신재효본에는 황개의 호통에 조조가 홍포를 벗고 도망하면서 수염도 베고, 깃발을 떼어 턱에 두르고 도망하는 것으로 간단히 서술되어 있다. 창본에는 홍포를 벗어던지고, 총을 놓다 화약이 눈에 들어가 아리고, 제 이름을 제가 부른다는 내용으로 전개된다. 임방울 창본, 한승호 창본, 정권진 창본에는 조조가 급해서 말을 거꾸로 타고 달아나는 장면이 부연되고 있다. 이는 〈춘향가(春香歌)〉의 〈어사출두〉 대목의 변학도가 달아날 때의 장면을 수용한 것이다. 이와 같은 표현은 신재효본을 비롯한 모든 필사본과 창본에 들어 있어 일종의 공식적 표현구의 역할을 한다.

이 대목은 적벽가의 중심이 되는 사건이며 '의석조조(義釋曹操)'의 발단에 해당한다. 비교적 이른 시기에 형성된 대목이면서 초기에는 여러 유형이 혼재하다가 청중의 인기를 끌게 되면서 사설이 점차 확장되고 일정한 방향으로 통일되어 유형성을 갖추게 되는 대목이다.

특징 및 의의 〈적벽강 불 지르는 대목〉은 초기 〈화용도타령〉의 발단에 해당되는 대목이다. 이 대목은 원본에 기인하여 형성된 것이지만, 당대 서민들의 인식을 반영하여 새롭게 창조한 사설이 많이 들어 있다. 〈황개 화공〉이나 〈죽고타령〉, 〈조조 도망 사설〉 등은 당대 다른 연행물과의 교섭을 통해 새롭게 형성된 사설이다. 이 대목을 통해 원본의 내용 전개를 따르면서도 판소리의 개방성에 힘입어 확장되어 가는 과정을 확인할 수 있다.

참고문헌 적벽가 사설연구(이성권, 고려대학교 석사학위논문, 1988), 적벽가의 역사적 전개와 작품세계(김기형, 고려대학교 박사학위논문, 1993), 필사본 화용도 연구(이기형, 민속원, 2003).

필자 이기형(李起衡)

새타령

정의 〈적벽가(赤壁歌)〉 중 적벽대전에서 패하여 죽은 조조의

군사들이 원조(怨鳥)라는 새가 되어 자신들을 죽음으로 몰아넣은 조조를 원망하는 내용의 소리 대목.

개관 〈새타령〉은 민요, 잡가, 단가, 판소리 〈수궁가(水宮歌)〉와 〈흥보가(興甫歌)〉 및 〈춘향가(春香歌)〉 그리고 남사당패의 줄고사소리 등에서 두루 확인된다. 판소리 수궁가에 나오는 〈새타령〉은 토끼가 자라의 등에 업혀 다시 육지로 나오는 도중에 자라와 문답하는 형식으로 사설이 구성되어 있어 다른 〈새타령〉과는 판이하다. 흥보가에서는 중이 잡아준 집터에서 흥보가 겨울을 보낸 후 봄을 맞이하는 대목에서 〈새타령〉이 나오는데, 역시 창작 사설로 보이며 민요, 단가, 잡가와는 다르다. 『남원고사(南原古祠)』와 『이고본춘향전(李古本春香傳)』에는 〈산천경개풀이〉 대목에 수용되어 있는데, 이 경우에는 잡가 〈새타령〉이 거의 그대로 수용되어 있다.

적벽가 중 〈새타령〉은 다른 갈래로 존재하던 기존의 〈새타령〉을 기반으로 하여 형성된 작품으로 보인다. 수궁가에 있는 〈새타령〉이나 잡가로 불리고 있는 〈새타령〉은 밝고 경쾌한 데 비해, 적벽가의 〈새타령〉은 〈원조타령(怨鳥打令)〉으로 일컫는 데서 알 수 있듯이 죽은 군사의 원혼이 새가 되어 자신을 죽음으로 몰아넣은 위정자에 대한 원망을 늘어놓는 사설이기 때문에 처절하고 비감한 느낌을 자아낸다. 이는 적벽가 〈새타령〉이 기존 작품에 바탕하면서도 적벽가의 문맥에 맞게 개작되어 삽입되었기 때문에 생긴 현상이다.

〈새타령〉은 현전 창본에 모두 수용되어 있다. 소리 대목 사설의 짜임은, '새 이름-원망하는 사연-울음소리(신재효본, 김연수본)' 혹은 '원망하는 사연-울음소리-새 이름(이외의 창본)'의 구조로 되어 있다. 원망하는 사연은 적벽대전에서 죽은 군사의 혼령이 각 새 이름과 관련된 고사나 적벽대전에서 있었던 일을 엮어 조조의 악행을 비난하는 내용으로 이루어져 있다. 창본 가운데, 봉황·비취·자고·앵무·비둘기·감정새는 신재효본에만 나온다. 그리고 초혼조는 모든 창본에 나오며, 창본마다 편차를 보이면서 흉년새·까마귀·꾀꼬리·따오기·호반새·쑤국새·종조리·비쭉새·게오리·째째구리 등이 나온다. 필사본에도 『화룡도』 낙질본을 제외하고 모두 있다. 사설의 구조는 일정하지 않으며, 등장하는 새 이름은 창본의 그것과 거의 같다. 『적벽가』 20장본과 『화용도가(華容道歌)』 13장본에 가장 축약된 형태로 나타나며, 『적벽대전(赤壁大戰)』 36장본과 『화룡도 권지단니라』 42장본에 가장 길게 수용되어 있다.

내용 정노식(鄭魯湜)의 『조선창극사(朝鮮唱劇史)』에 〈원조타령〉이 이창운의 더늠으로 소개되어 있으며, 박유전과 이날치도 〈새타령〉에 능했다는 기록이 있다. 이 대목을 제대로 부르기 위해서는 소리꾼의 상당한 공력이 요구되었던 것으로 보인다. 그 이유는 이 대목에 여러 종류의 새와 새 울음소리가 등장하여 이를 표현하는 데 음성 모사 능력이 필요하였기 때문이다. 박유전의 법제를 이어 받은 이날치의 〈새타령〉은 당대 독보였다고 하는데, 『조선창극사』에 다음과 같은 일화가 전한다.

> 現在 漢詩家로 著名한 偶丁林圭氏의 말을 들으면
> 「그가 年少時代에 自己 故鄕인 益山 附近 深谷寺에 가서
> 李의 새타령을 듣는데 때에 쑥국새인지 법국새인지 모르나
> 새가 分明히 飛入한 것을 보고 在座一同은 그 神技를
> 驚歎한 일이 있었다고 한다.」 이것은 不誣한 사실이다.

이러한 일화를 액면 그대로 믿을 수는 없으나, 새의 울음소리를 사실적으로 그려낼 만큼 이날치의 기교가 탁월했다는 점은 분명하다. 이창운의 〈원조타령〉이 박유전·이날치의 〈새타령〉 이후 드물게 보는 것이었다고 하는 점으로 볼 때, 이창운 역시 뛰어난 음성모사 능력을 지녔던 것으로 생각된다. 〈원조타령〉은 늦은중모리장단(혹은 중모리장단)에 계면조로 불리며 죽은 군사들의 비애를 자아내는데, 그 판소리적 표출에는 상당한 수준의 음악적 세련이 요구되었던 것이다. 『조선창극사』에 〈원조타령〉이 이창운의 더늠으로 소개되어 있다. 설명의 편의를 위해 해당 대목을 소개하면 다음과 같다.

> 1. 산천은 험준하고 수목은 층잡하여 만학에 눈쌓이고
> 천봉에 바람칠제 화초목실이 바이 없고 앵무
> 원학이 끊겼거늘
> 새가 어이 울랴마는 적벽강 화염 중의 불타 죽은
> 군사들이 원조라는 새가 되야 조승상을 원망하여
> 울더니라.
>
> 2. 나무 나무 가지 가지 앉어 우난 각새 소리
> 도탄에 쌓인 군사 슬피 우는 저 촉혼조
> 여산 군량이 소진하고 촌진 노략할 때로다
> 솟 텡텡 저 흉년새.
> 백만 군사를 자랑터니 금일 패군이 무삼 일고
> 비쭉 비쭉 저 비쭉새.
> 자칭 영웅 간 곳 없고 백계도생을 꾀로만 한다
> 아리라오 저 꾀꼬리.
> 탄평대로 어디 두고 심산총림 찾어간다
> 가옥 가옥 저 가마구.
> 가련타 저 주린 장졸 냉병인들 아니 들었으랴
> 병에 좋다 쑥국 쑥국 저 쑥국새.

1은 〈원조타령〉이 적벽가의 주제를 구현하는 데 필요하지

만, 본래 〈원조타령〉이 적벽가의 작중 상황에 어울리지 않기에 서술한 말이다. 그러니까 〈원조타령〉에 해당하는 것은 2이다. 사설 구성은 '우는 사연-울음소리-새 이름'으로 되어 있다. 이러한 구성은 '새 이름-우는 사연-울음소리'로 되어 있는 잡가 〈새타령〉의 사설 구성 방식과 다른 것이지만, 순서만 바꾸어 놓으면 사설 구성 방식이 같다고 할 수 있다.

〈새타령〉에서 전쟁 중에 억울하게 죽은 군사들은 '원조'가 되어 새 이름과 관련된 고사나 적벽대전에서 있었던 일을 엮어 조조의 악행을 비난한다. 그런데 현실 세계에서 죽은 군사가 '원조'로 변하여 나타난다는 것은 있을 수 없는 일이다. 게다가 엄동설한에 새가 나타난다는 것 역시 이치에는 맞지 않는 상황 설정이다. 〈원조타령〉이 작품의 서사 문맥에 잘 어울리지 않음에도 불구하고 생성·삽입된 이유는 이 대목이 적벽가의 주제 의식을 나타내는데 긴요한 사설이기 때문이다. 신재효본에는 "엄동설한 이 시절에, 새가 분명 없을 터나."라는 서술이 부연되어 있다. 이는 비록 현실의 경험 세계에서는 죽은 군사가 원조가 되어 나타난다는 일이 있을 수 없는 것이지만, 작품의 주제 의식을 드러내는 데 비현실적인 상황 설정이 필요했기 때문에 그것을 합리화하려고 한 것이다.

문학 작품이 있을 수 있는 현실 상황만을 보여주는 것은 아니다. 문학에서 보다 중요한 것은 표현의 이면에 놓여 있는 의식이라고 할 수 있다. 적벽가에 〈원조타령〉이 생성·삽입된 이유는 '인간 중심적 사고'와 '현세 중심적 사고'에서 찾을 수 있다. 즉, 자기의 의사와 무관하게 전쟁에 끌려와서 죽음을 당한 군사들은 그 억울함 때문에 '원조'가 되어서라도 자기들을 죽음으로 몰아넣은 조조에 대해 집중적으로 비판을 가하고 자신들의 존재를 알리고자 했던 것이다. 인간은 자신에게 주어진 사태가 올바르지 못할 경우 그 억울함 때문에 한이 맺히게 된다. 그리고 타의에 의해 자신의 삶의 정당성이 부정당한 채 죽음에 이를 경우 현세에서의 억울함을 풀기 위해 여러 가지 형태로 자신의 존재를 드러내어 정당성을 확인받고, 자신에게 위해를 가한 자의 부당함을 입증해 보이고자 한다. 그리고 이러한 의식의 밑바닥에는 인간성 긍정이라는 '인간 중심적 사고'와 현세에서의 삶이 가장 중요하다는 '현세 중심적 사고'가 자리 잡고 있다.

특징 및 의의 〈새타령〉은 적벽가의 대표적인 눈대목으로, 중모리장단으로 불린다. 음악적으로 잘 짜여 있으며 새소리를 모사하는 장면도 포함되어 있기 때문에, 이를 제대로 표현하기 위해서는 명창의 상당한 기량이 요구된다. 〈새타령〉은 각종 새의 열거·나열을 통해 군사들의 애환을 비감하게 드러냄으로써, 원작 『삼국지연의(三國志演義)』와 구별되는 판소리 적벽가의 독자적 주제 의식을 구현하는 데 일조하고 있다.

참고문헌 새타령의 전승과 변모(김석배, 동리연구 창간호, 동리연구회, 1993), 새타령의 전승과 삽입가요로서의 수용 양상(김기형, 민족문화연구26, 고려대학교 민족문화연구소, 1993), 적벽가 연구(김기형, 민속원, 2000), 적벽가 연구(최동현·김기형 엮음, 신아출판사, 2000), 적벽가 전집(김진영 외, 박이정, 1998).

필자 김기형(金基珩)

오림패주

烏林敗走

정의 〈적벽가(赤壁歌)〉 중 패주하여 달아나던 조조가 오림과 이릉에서 조자룡과 장비의 공격을 당하여 죽을 고비를 넘기게 되는 과정을 담은 소리 대목.

개관 조조가 오림과 이릉(호로곡)에서 조자룡과 장비에게 패하는 내용의 〈오림패주(烏林敗走)〉는 원본인 『삼국지연의(三國志演義)』의 내용에 견인된 것이다. 그러나 원본에 없는 백구타령, 메추리 사설, 원조타령 등 새로운 화소가 삽입·변형·확장되어 창작에 가까운 대목이기도 하다.

내용 적벽에서 패전한 조조는 오림과 이릉을 거쳐 화용도로 달아난다. 오림과 이릉에서 조조는 조자룡과 장비를 만나 죽을 고비를 맞게 된다. 오림과 이릉에서의 〈오림패주〉는 초라하고 처량한 조조의 심정을 강조하는 동시에 두려움을 점차 고조시키는 역할을 한다. 대부분의 창본에서 〈오림패주〉 대목은 '메추리 사설-원조타령-조조 탄식-조자룡 호통-백구타령(호로곡)-조조 자탄-장비 호통'의 흐름으로 전개된다. 신재효본에는 〈조자룡 호통〉 뒤에 〈우산 사설〉이, 이릉에서는 〈화병사설〉과 〈군사점고〉가 나오기도 하며, 이선유 창본에서는 〈장비 호통〉 뒤에 〈좀놈 사설〉이 등장하기도 한다.

〈메추리 사설〉은 작은 메추리에게도 놀라는 조조의 모습을 그려내 패전의 충격이 얼마나 컸는가 보여준다. 동시에 조조의 존재를 이름 없는 군사들보다 못한 존재로 추락시키는 구실을 한다. 〈메추리 사설〉은 19세기 후반이나 20세기 초반에 형성된 것으로 보이며, 각 창자나 필사자가 독립적으로 창작한 것이 점차 유사한 내용으로 유형화 되어가는 과정을 보여주는 대목이다.

일반적으로 늦은중모리장단에 계면조로 부르는 〈원조타령〉은 죽은 군사들의 비애를 자아내는 소리로, 단국대학교 소장 『화용도(華容道)』 21장본을 제외한 모든 창본과 필사본에 등장한다. 〈원조타령〉은 민요나, 잡가, 단가, 줄고사소리 등 당대 유행하던 가창물의 영향을 받아 19세기 이전, 중고제의 전승 경로를 통해 형성된 것으로 보인다. 〈원조타령〉은 〈조자룡 호통〉 전에 나오는 유형과 화용도에서 〈장승타령〉 전에 나오는 유형이 있다. 〈원조타령〉의 새는 전쟁터에서 죽은 군사

들의 떠도는 영혼을 표상하는 것이다. 새의 울음은 희생된 군사들의 목소리를 반영한 것으로 〈군사설움타령〉의 연장선에 있다. 〈군사설움타령〉이 자신들의 설움을 토로하는 데 그치고 있다면, 〈원조타령〉에는 조조에 대한 공격적 태도가 한층 심화되어 표현된다. 〈원조타령〉에서는 당대 지배층의 횡포에 억눌려 자신들의 슬픔을 드러내지 못하던 무명의 군사들이 새라는 가면을 쓰고 불만을 마음껏 털어놓고 있다.

〈오림패주〉 대목은 원본의 내용 전개에 기대어 있지만 훨씬 구체적이고 생동감 있게 묘사되어 있다. 〈오림패주〉 대목의 중심이 되는 〈조자룡 호통〉은 적벽가와 당대 독서물과의 교섭 현상을 확인할 수 있는 부분이기도 하다. 〈조자룡 호통〉은 조자룡의 인물치레와 싸움하는 장면으로 짜여 있다. 조자룡의 인물치레는 당대 군담 소설에 묘사된 장수들의 모습과 흡사하다. 〈적벽가〉의 인물치레는 조선 후기 군담소설에서 흔히 찾아볼 수 있는 공식적 표현구를 수용한 것이며, 싸움하는 장면에 사용되는 표현 역시 군담소설의 묘사를 수용한 것이다. 조자룡에게 공격을 당한 조조는 부하들의 도움으로 이릉으로 달아난다. 갑자기 쏟아진 비에 흠뻑 젖어 추위에 떠는 모습과 노략질로 허기를 메우는 모습이 간단하게 서술되어 있다.

판소리 창본에서는 패주 과정에 대한 서술 없이 바로 〈백구사설〉이 등장한다. 〈오림패주〉 대목에서 등장하기도 하는 〈백구사설〉은 평우조의 중모리장단으로 고종 때의 명창 이동백(李東伯)이 잘 불렀다고 한다. 〈백구사설〉은 한가하게 노니는 백구들을 등장시켜 패전한 조조의 행색과 심경을 더욱 비참하게 만드는 배경적 효과가 있다. 〈백구사설〉은 12가사의 〈백구사〉나 민요 〈백구타령〉과의 교섭 과정을 통해, 19세기 중반 이전에 적벽가에 삽입된 것으로 보인다.

〈이릉〉 대목의 〈장비 호통〉도 〈조자룡 호통〉과 유사한 구조이며 이 또한 당대에 유행하던 군담소설과의 교섭을 통하여 형성된 것이다. 〈조자룡 호통〉이나 〈장비 호통〉, 〈싸움하는 모습〉 등은 『삼국지연의』의 표현이 번역물로 수용되고 다시 생동감 있는 구어체로 변화하는 과정을 거쳐 적벽가가 수용되는 과정을 보여준다.

특징 및 의의 초기 적벽가가 〈화용도타령〉과 같은 단형의 소리에서 확장되어 생성되었다면, 일정한 유형이 없는 〈오림패주〉 대목은 초기 판소리에는 없었을 가능성이 있다. 그러나 〈원조타령〉이나 〈백구사설〉 등은 비교적 이른 시기에 판소리 적벽가에 수용된 것으로 보여 다른 가창물과의 교섭을 통해 적벽가가 점차 확장되어 가는 과정을 짐작하게 한다. 또한 이 대목의 인물치레와 싸움하는 장면 등은 당대의 인기를 끌었던 군담소설의 표현법을 빌린 것으로 독서물과의 왕성한 교섭 현상도 확인할 수 있다.

참고문헌 적벽가 사설연구(이성권, 고려대학교 석사학위논문, 1988), 적벽가 연구(김기형, 신아, 2000), 적벽가의 역사적 전개와 작품세계(김기형, 고려대학교 박사학위논문, 1993), 필사본 화용도 연구(이기형, 민속원, 2003).

필자 이기형(李起衡)

장승타령

정의 〈적벽가(赤壁歌)〉 중 패주하던 조조가 길 옆의 장승에서 관우의 형상을 발견하고 두려움에 떨다가 화가 나 장승을 벌하려 하자 장승이 억울함을 늘어놓는다는 내용의 소리 대목.

개관 〈장승타령〉은 박헌봉본과 이창배본을 제외한 거의 모든 창본과 필사본에 등장한다. 적벽에서 대패한 조조는 도망치던 도중 매복하고 있던 조자룡과 장비에게 공격을 받는다. 겨우 목숨을 부지한 조조는 산중에 서있는 장승에서 관우의 형상을 발견하고는 놀라 두려움에 떤다. 겨우 정신을 차리고는 화가 나서 장승을 벌하려 한다. 이에 장승이 자신의 억울함을 풀어내는 사설이 〈장승타령〉이다. 〈장승타령〉은 동편제 송판 적벽가의 전승과정에서 형성된 것이다. 송판 적벽가의 명인 모두가 〈장승타령〉을 장기로 삼았으며, 후기 팔명창의 한 사람인 장자백과 유성준, 유성준에게서 적벽가를 학습한 임방울도 〈장승타령〉의 대가였다.

내용 〈장승타령〉은 장승의 형용과 성격, 장승을 벌하려는 이유, 장승의 발명, 조조가 장승을 놓아보내는 내용으로 전개된다. 〈장승타령〉이 위치하는 자리는 화용도로 들어가기 전에 나오는 유형과 조조가 관우의 아량으로 목숨을 부지하고 화용도를 벗어난 후 나오는 유형이 있다. 전자는 여러 차례의 싸움에서 크게 패한 조조의 두려움을 드러내는 동시에 관우의 등장을 예고하는 기능을 한다. 후자는 조조를 왜소화시키는 동시에 관우의 위용을 부각시키는 역할을 한다. 장승에 대한 묘사는 관우의 형용과 유사하며, 성격은 이정표의 기능보다는 축귀신장(逐鬼神將)의 기능이 강조된다. 〈장승타령〉은 관운장의 형용을 한 장승을 통해 조조를 징치하고 싶은 백성들의 의도를 반영하고 있는 것이다.

조조가 장승을 벌하려는 이유는 관우의 형용을 하여 자신을 놀라게 하고, 승상이 행차하는데 굴복과 절을 하지 않았다는 것이다. 대부분의 창본에서 신분적 지위에 눌린 장승의 발명은 술에 취한 조조의 꿈에 현몽한 목신(木神)의 입을 빌고 있다. 필사본에서는 군사가 장승의 억울함을 대신 말하거나 장승이 직접 발명을 하기도 한다. 장승의 발명은 천하게 태어난 신세 한탄, 팔자 좋은 나무에 대한 부러움, 천대받는 자신의 신세와 무고하게 죄를 받는 억울함 등이다. 신재효본

〈장승타령〉은 좋은 환경에서 자란 나무들이 훌륭한 쓰임새로 호강하는 삶과 장승이 되어 천대를 받는 삶을 대조하여 장승이 자신의 신세를 한탄하고 있다. 〈장승타령〉은 장승의 입을 빌어, 같은 사람으로 태어났으면서도 양반에 비해 상반된 대접을 받는 불평등한 사회에 대한 민중들의 준엄한 문제의식을 드러내고 있다.

일말의 양심이 있는 조조는 장승을 불쌍히 여겨 풀어준다. 집권자인 조조가 장승이 제기한 현실의 문제를 인정하는 것이다. 조조는 장승을 풀어주며 말을 하지 못하게 한다. 민중들의 억울함은 알지만 허용할 수는 없기에 지배자인 조조는 민중들의 불만과 하소연을 막아버린 것이다.

장승은 자신들의 삶을 짓밟는 지배자인 조조를 구축(驅逐)하려는 민중의 형상이다. 당대 민중들은 〈장승타령〉을 통해 집권층의 허구성을 폭로하는 동시에 자신들의 입을 막아버리는 지배자들의 횡포를 비판하고 있는 것이다.

특징 및 의의 〈장승타령〉은 당대에 불리던 연행물의 조합물이다. 신재효본 〈장승타령〉의 사설 구성 방식은 〈변강쇠가〉의 〈기물타령〉의 구성 방식과 유사하다. 또한 〈나무 사설〉은 민요인 〈장승요〉와도 내용이 비슷하다. 송흥록이 변강쇠가를 잘했다는 기록으로 보아 〈장승타령〉은 송흥록이 활약했던 19세기 초 이전에 형성되어 동편제의 전승 계보 속에서 여러 연행물을 수용하여 확장되었을 가능성이 높다.

참고문헌 적벽가 사설연구(이성권, 고려대학교 석사학위논문, 1988), 적벽가의 역사적 전개와 작품세계(김기형, 고려대학교 박사학위논문, 1993), 필사본 화용도 연구(이기형, 민속원, 2003).

필자 이기형(李起衡)

군사점고

軍士點考

정의 판소리 〈적벽가(赤壁歌)〉에서 조조가 적벽대전에서 패퇴하여 도주하다가 화용도에 이르기 전에 따르는 군사들을 점고하는 사설.

개관 〈군사점고(軍士點考)〉는 『삼국지연의(三國志演義)』에는 없는, 판소리 적벽가에서 창작된 부분이다. 창본에 따라서 다소 차이를 보이는데 신재효본에서는 조조가 호로곡에 이르러 장비를 만나기 전에 〈군사점고〉 사설이 등장한다. '조조와 정욱의 대화–전사한 군사 호명–장창수 장내두리–등채수성 까투리–조총수 한눈감이–궁노수 두팔잡이–복마군 마철이' 순으로 점고가 행해진다. 명창들의 바디에 따라 등장인물이 다소 차이를 보인다. 조학진바디에서는 '허무적이–골래종이–허덜렁이–구먹쇠–장터진이–옹돌쇠', 정응민바디에서는 '허무적이–골래종이–박덜렁이–왕덩방이–구먹쇠–목옹출이', 김연수바디에서는 '허무적이–골래종이–둥덩바리–마병덜렁쇠–복통쇠–옹돌쇠', 박봉술바디에서는 '골래종이–전동다리–구먹쇠' 순으로 등장한다. 〈군사점고〉 사설은 창자에 따라서 점고 받는 군사들의 수를 늘일 수도 있고 줄일 수도 있으며, 조조와 군사들의 대화도 보탤 수도 있고 생략할 수도 있어 변이의 폭이 크다.

내용 조조는 적벽대전에서 주유의 화공에 대패하여 도주하다가 오림에서 조자룡의 복병을 만나고 호로곡에서 장비를 만나 패전하여 도주하면서 몇몇 모사(謀士)와 부상한 군사 십여 명만 따르는 비참한 상황에서 모사 정욱의 제안으로 군사들을 점고한다. 신재효본은 후대 창본과 다른 〈군사점고〉를 싣고 있는데 제일 먼저 전사한 군사들의 점고부터 시작한다.

> 군사들이 들어오는데 이것이 전장에 온 군사 뽄이 아니라
> 기(己) 갑년(甲年) 기민(飢民) 뽄이로구나.
> 얼인 작대안(作隊案)을 정욱이 펴여들고 차례로 부르는데
> 좌부좌사 전초 일기 일대장 공중쇠 기총이 옆에 서서 대답하되
> 물고요 이대장 육두쇠 물고요 삼대장 무거쇠 물고요
> 사대장 허망쇠 물고 소리 장하기가 기총도 무안하여
> 대답 뽄을 고쳐서 죽었소 오대장 맹랑쇠 그놈도 그랬소
> 낭선수 팔랑쇠 아까 하던 말이오 엇다 이놈아 쇠자 항렬은
> 다 죽었단 말이냐 적벽강 그 불 속에 무슨 쇠가 안 녹겠소.

이러한 점고 뒤에 장창수 장내두리가 다리를 절고 울면서 들어와 오림에서 복병을 만나 창 뺏기고 팔 부러져 병신된 사연을 말한다. 다음으로 등채수성 가토리가 들어오는데 고개를 뒤로 젖히고 배를 내밀고 입으로만 "절이요!" 하고 외친다. 조조가 그 절 뽄을 어디서 배웠느냐고 묻자, 적벽강에서 불에 데어 등덜미가 다 익어서 힘줄이 다 오그라들어 앞으로 숙이기는 죽어도 할 수 없다고 한다. 다음에 조총수 한눈감이가 똥구멍을 손으로 받치고 들어와서 오림에서 한 장수를 만나 갈대 숲 속으로 끌려가서 그 장수가 주장군을 자기 항문에 강제로 들이밀고 그 옆에 구경하던 놈 일곱이 차례로 달려드는 바람에 항문의 힘줄이 끊어져서 뱃속까지 훤하게 뚫리어 걸리는 데가 없어져서 먹는 대로 곧바로 나온다고 한다. 그 다음 궁수 두팔잡이는 아무 상처도 없이 온전한 모습으로 들어오는데, 남들이 싸울 제 저는 바위틈에 숨어 구경만 하다가 호궤령(犒饋令)이 내리면 살짝 나와 얻어먹고는 하였다고 한다. 다음 복마군 마철이가 전립 꼭지만 쓰고 말채만 쥐고 들



삼국지 적벽가 | 2003 | 국립중앙극장 공연예술박물관

어와서, 말은 뺏기고 오림에서 복병 만나 군복을 주어 사화하고 전립은 절초장수 칼받침으로 칠푼에 팔고 그 돈으로 고향에 가서 마누라를 만나 정담을 나누며 회포를 풀제 정표로 줄 선물로 바늘 한 쌈을 샀다고 한다.

그 밖에 창본들은 차이가 다소 있으나 대체로 첫 번째 등장하는 군사는 허무적이다. 천총 허무적이가 팔다리를 다쳐 뻣뻣이 들어오자 조조가 군례를 하지 않았다고 목을 베라고 한다. 허무적이는 어서 빨리 죽이라고 조조에게 대들며, 빨리 죽어 고향에 가서 부모형제를 만나 만단정회를 풀겠다고 한다. 다음 등장하는 인물은 골래종이라는 곱사등이에 절름발이에 눈, 입술, 팔, 다리가 모두 병신인 군사인데, 조조가 병신 부자라고 하며 저놈이 뒤쳐져 있다가 우리 간 곳을 적에게 알려줄 것이니 가마솥에 삶아 고깃국이나 나누어 먹자고 한다. 골래종은 조조의 눈이 사람을 장 담가 먹게 생겼다고 응수한다. 그 다음에 등장하는 군사는 허덜렁이 또는 박덜렁이라고 하는 몸이 온전한 군사인데, 조조가 장비 군사인줄 알고 놀라자 자기는 몸이 성하니 승상은 회를 쳐서 먹으라고 한다. 조조가 몸이 온전한 이유를 묻자 그 군사는 싸움터에서는 피신하여 숨어 있다가 밥 줄 때만 나타나서 얻어먹고 창날이며 화승을 팔아 이것저것 사서 먹고 마누라에게 선물하려고 바늘 한 쌈을 샀다고 한다. 다음에 등장하는 군사는 목이 쑥 움츠러진 대거수 장터진인데, 조조가 목이 움츠러진 이유를 묻자 어떤 장수가 요 조조 쥐새끼 같은 놈 어디 가더냐고 물으며 주먹으로 머리를 쳐서 이렇게 되었다고 한다. 조조가 저놈이 누구보고 조조라고 하느냐고 하자 그 군사는 그 장수가 그러더란 말이라고 하며 계속 조조를 욕한다. 다음 등장하는 군사는 옹돌쇠인데, 군량 사백오십 석을 닻줄로 묶어서 왼 어깨에 메고 오니 조자룡도 오림에서 도망치고 장비도 이릉에서 바지에 똥을 싸고 도망갔다고 큰소리를 친다. 그 다음 이야기를 더하라고 하자 목이 마르다고 하며 조조가 먹던 술을 다섯 잔이나 빼앗아 먹고 그간 사연은 백사지 땅에서 자다가 꾼 꿈이야기라고 한다.

특징 및 의의 〈군사점고〉는 골계의 극치를 보여주는 재담 사설이다. 중국 삼국 시대 사람인 조조와 그의 군사들이 등장하는데 군사들은 이름부터 중국사람 이름이 아니고 한국의 전통사회 서민들의 별명들이며, 군사의 직책도 당시 조조 군사의 편제와는 다른 천총이나 조총수등이 등장한다. 덜렁쇠나 맹랑쇠와 같은 쇠자 항렬 이름은 쇠로 된 병장기를 다루는 군사라는 의미가 담겨 있으나, 한자식 중국 인명이 아니다. 허무적이는 허무하고 자취가 없다는 의미이고, 골래종이는 머릿속에 종기가 있다는 의미이며, 덜렁이는 덜렁거린다는 우리말 별명이다.

『삼국지연의』에는 본래 장수들의 이름만 등장하고 병졸의

이름은 나타나지도 않는다. 병졸들은 몇 만이나 몇 십만으로 수효만 나타나는데, 군사 개인은 고유명사가 없이 군사 수효를 나타내는 숫자 속에 함몰되어 있다. 그런데 적벽가에는 군사들의 이름이 등장할 뿐 아니라 조조와 대등한 위치에서 마주보고 조조를 비하하는 말을 쏟아내고 있다.

신재효본에서는 어희적 재담이 많이 등장하는데 '죽었소.'라는 말을 '물고요.'라고 하다가 죽은 군사가 너무 많자 같은 의미의 다른 말로 '아까 하던 말이요.', '그 놈도 그랬소,' 등으로 대신한다. 『삼국지연의』에 등장하는 조조는 전쟁에 패하기는 하였지만, 위엄이 천하에 진동하는 영웅이고 지략과 용병술이 뛰어나고 문재도 탁월한 인물이다. 가까이 모시는 모사들과는 전략에 대하여 대화를 나누지만 병사들과의 대화는 나타나지 않는다. 그런데 적벽가에서는 병사들이 적장이 하는 말을 인용하여 '조조 그놈 죽일 놈'이라고 하며 눈구녕이 인장식하게 생겼다느니, 나는 몸이 성하니 회를 쳐서 잡수라느니 하면서 대들고 조조가 들으면 화가 치밀 말들을 골라서 쏟아낸다. 전쟁터에서 싸우지 않고 숨어 있다가 밥만 타먹는다든지, 말이며 노구며 창날 등을 모두 팔아먹거나 내버린다는 말을 서슴없이 내놓는다. 이에 대해 조조는 군사들의 무례함이나 죄를 끝까지 추궁하지 않고 그대로 넘어간다.

이 사설에서 조조는 경망스럽고 잔인하면서 장난기 가득한 인물로 나타나고 점고 받는 군사들은 살아나고자 하는 인간의 본능과 가족의 정을 우선시하면서 조조를 공박하고 전쟁의 비참함을 골계적으로 보여준다. 싸우다가 부상을 당하여 만신창이가 된 병사를 삶아 먹자는 조조의 말에서 자신의 안전을 위하여 인명을 경시하는 잔인한 권력자의 모습을 부각시키고 있다. 또한 전쟁에서도 젊은 남성의 성적 욕구는 강렬하여 오림에서 적장에게 잡혀 항문을 망가트린 삽화나 고향에 가서 아내를 만나 만단정회를 풀어보려는 소망을 바늘 한 쌈에 담아 표현한 병사의 이야기는 인간의 진정한 소망이 무엇인가를 말해주는 부분이다. 또한 부상당한 과정을 이야기하는 병사들을 통하여 전쟁의 비참함을 드러내고 권력자의 횡포를 고발한다.

이런 점에서 〈군사점고〉는 주역(主役)이 군사들이고 조조가 조역(助役)을 담당한 대목 사설로서, 판소리가 바로 군사로 표징되는 서민 대중의 문학임을 단적으로 드러내는 부분이라는 점에서 의의가 있다.

참고문헌 교주본 적벽가(최동현·최혜진, 민속원, 2005), 신재효 판소리 사설집(강한영 교주, 민중서관, 1971), 적벽가의 재검토(서대석, 도곡 정기호박사 화갑기념논총, 대제각, 1991).

필자 서대석(徐大錫)

조조애걸

曹操哀乞

정의 화용도에서 관우의 관용으로 조조가 목숨을 구걸하여 살아나가는 것을 그린 〈적벽가(赤壁歌)〉의 마지막 소리 대목.

개관 〈조조애걸(曹操哀乞)〉 사설은 『삼국지연의(三國志演義)』의 서사 문맥을 이어 받으면서 변형·부연·확장을 통해 전혀 새로운 사설로 형성된 것이다. 송만재(宋晩載)의 「관우희(觀優戱)」의 내용이나 『삼국지』에 있는 사적(史籍)을 세상이 고쳤다는 신재효본의 내용으로 볼 때, 19세기 초반 이전에 판소리 창으로 불렸을 것이라고 추정할 수 있다.

내용 오림과 이릉에서 목숨을 부지한 조조가 선택한 도피로가 화용도이다. 화용도는 공명이 계략으로 파놓은 함정이다. 조조가 화용도로 들어가는 대목의 묘사는 창본이나 필사본에 일정한 유형이 없다. 화용도에서의 〈조조애걸〉 대목에 등장하는 '좀놈 사설-군사점고 사설-조조 꾀 사설-애걸 사설-의석조조'는 거의 모든 창본과 필사본에 공통적이다.

〈화용도〉 대목에 등장하는 공통 화소는 〈원조타령〉과 〈장승타령〉이다. 〈원조타령〉은 오림에서, 〈장승타령〉은 조조가 관우에게 목숨을 구걸하여 살아나가는 대목에 등장하기도 한다. 〈좀놈 사설〉은 〈장승타령〉의 연장선상에 놓인다. 〈좀놈 사설〉은 대부분의 창본과 필사본에 필수적으로 등장하는 화소로 동편제의 전승 경로 속에서 19세기 초 형성된 것으로 보인다. 〈좀놈 사설〉은 이릉, 화용도의 〈장승타령〉 뒤, 〈군사점고〉 뒤, 〈군사설움타령〉 뒤 등 다양하게 자리한다. 이러한 위치의 불일치는 〈좀놈 사설〉이 독립성이 강한 사설임을 말해준다.

〈좀놈 사설〉은 조조가 자신을 쫓는 촉나라 장수들의 근본을 들추며 그들을 좀놈이라고 깎아내리는 내용으로, 사설의 배경, 촉나라 장수들의 근본, 정욱의 반박으로 전개된다. 〈좀놈 사설〉은 『삼국지』에 등장하는 장수 모두를 상놈이라고 비난하여 능력은 없으면서도 민중들 위에 군림하는 지배층을 풍자하는 동시에 민중들의 신분 상승의 의지를 보여주는 대목이다. 〈조조애걸〉 사설에서 〈군사점고〉 사설은 화용도 대목에서 〈군사설움타령〉과 결합되어 나타나기도 한다.

〈화병사설〉은 신재효본이나 임방울본 등 일부 창본과 필사본에 등장한다. 독립된 화소로 등장하기도 하지만 〈군사점고〉 사설에 부연되어 있는 경우가 더 많다. 이어 〈방포사설〉, 〈청도기 사설〉이 등장하는 창본도 있다. 〈방포사설〉은 관우가 출현하는 것을 예고하는 동시에 조조의 간담을 서늘하게 한다. 자진모리장단이나 휘모리장단으로 불리는 〈청도기 사설〉은 군사들이 행군하는 대목에 등장한다. 〈청도기 사설〉은 〈춘

향가〉의 〈신연맞이〉의 한 대목으로, 관우 군사들이 늠름하게 행군하는 것을 강조하기 위해 적벽가에 차용된 것이다.

조조가 관우에게 잡혀 목숨을 구걸하는 대목이 〈조조 꾀 사설〉과 〈조조애걸〉 사설이다. 동편제를 중심으로 전승된 것으로 보이는 〈조조 꾀 사설〉은 관우에게서 빠져나가기 위해 조조가 자신이 죽었다고 위장하기 위해 부하들에게 곡을 하라고 명하는 장면이다. 〈조조애걸〉 사설은 관우의 손에서 벗어날 수 없음을 깨달은 조조가 전에 베풀었던 은혜를 상기시키며 목숨을 구해달라고 애걸하는 장면이다. 〈조조애걸〉 사설은 『삼국지연의』의 서사 문맥 속에서 연유된 것이지만 변형·부연·확장을 통해 새롭게 형성된 대목으로 조조는 관우가 자기의 군중에 머무를 때 자신이 베풀었던 은혜와 안량과 문추를 벤 관우의 용맹을 상기시키며 구명을 요청하고 있다. 이 대목을 통해 조조는 지배자에서 목숨을 구걸하는 비굴한 인간, 어처구니없는 경박한 인간으로 전락하는 반면 관우는 충의를 지닌 영웅으로 승화되고 있다.

관우의 〈의석조조〉 대목에 앞서 창본이나 필사본에 선택적으로 등장하는 대목이 〈주창사설〉이다. 〈주창사설〉은 〈조조애걸〉 사설의 연속선상에 놓인다. 〈주창사설〉은 관우의 너그러움을 강조하는 동시에 조조를 희화화함으로써 유지되던 긴장을 풀어주는 역할을 하는 대목이다. 〈의석조조〉 대목은 공명이 관우의 잘못을 용서하거나 관우의 의기를 칭송하는 평이 부연되어 적벽가에 대한 창자의 의도를 살필 수 있다. 동편제 창본의 경우 공명이 관우를 용서하는 장면이 간략하게 서술되며 끝을 맺는 반면 서편제의 경우 유비와 장비가 도원결의를 거론하며 공명에게 관우의 용서를 청하는 장면이 비교적 자세히 서술되고 있다.

필사본 『화용도(華容道)』는 정형화된 결말이 없으나, 대부분의 창본은 관우의 의기를 칭송하는 내용으로 유형화하고 있다. 창본의 결말 부분은 소리를 마치는 것을 나타내기 위한 창자의 의도가 반영된 것으로 20세기 이후의 현상이다.

특징 및 의의 판소리 적벽가의 형성 과정에 대한 논의는 〈화용도〉 대목에 대한 검토가 연구의 출발점이 된다. 「관우희」 10번째 수에 화용도에서 조조가 관우에게 목숨을 구걸하는 장면이 묘사되어 있기 때문이다. 조재삼의 『송남잡지』나 정현석의 『교방가요(敎坊歌謠)』에도 〈화용도타령〉으로 기록되어 있다.

참고문헌 적벽가 연구(최동현, 김기형, 신아출판사, 2000), 적벽가의 민중 정서와 미적 성격(김종철, 적벽가 연구, 신아출판사, 2000), 적벽가의 역사적 전개와 작품 세계(김기형, 고려대학교 박사학위논문, 1993), 판소리 청도기 사설 연구(배연형, 판소리연구33, 판소리학회, 2012), 필사본 화용도 연구(이기형, 민속원, 2003).

필자 이기형(李起衡)



삼국지 적벽가 | 2003 | 국립중앙극장 공연예술박물관

열사가 烈士歌 항일운동의 상징적 영웅 이준·안중근·윤봉길·유관순 열사에 대한 이야기

은세계 銀世界 강원도 강릉의 경금 마을에 사는 양반 최병도의 이야기

장끼타령 장끼와 까투리 등 조류(鳥類)를 의인화하여 인간 세태를 풍자한 이야기

옹고집타령 壅固執打令 옹고집이 짚으로 만든 가짜 옹고집과 진가(眞假) 다툼 끝에 집에서 쫓겨났다가 부적의 도움으로 자신의 자리를 되찾는 이야기

숙영낭자타령 淑英娘子打令 숙영과 백선군의 애정을 노래한 이야기

변강쇠타령 변강쇠와 옹녀의 고단한 삶을 죽음과 치상(治喪)이라는 소재를 통하여 그려낸 이야기

배비장타령 輩裨將打令 배비장이 제주도에 따라가서 기생 애랑에게 홀려 관청 뜰에서 망신당한다는 이야기

무숙이타령 서울의 왈자(曰者) 무숙을 주인공으로 한 이야기

강릉매화타령 江陵梅花打令 강원도 강릉을 무대로 골생원과 매화의 사랑 행각을 벌이는 이야기

가짜신선타령 한 어리석은 선비가 신선이 되려고 금강산에 들어가지만 끝내 신선이 되지 못한다는 이야기

판소리 Ⅱ

가짜신선타령

정의 한 어리석은 선비가 신선이 되려고 금강산에 들어가 노승에게 청해 복숭아와 술을 얻어먹었으나 끝내 신선이 되지 못했다는 내용의 판소리로 열두마당의 하나.

개관 〈가짜신선타령〉에 대한 기록은 1843년 송만재(宋晩載)의 「관우희(觀優戱)」에 처음 등장한다. 그러나 다른 판소리와 마찬가지로 특정한 명칭이 없이 칠언절구(七言絶句)의 제시(題詩)만이 나타나 있고, 그 이후에 어느 문헌에도 그 이름이 나타난 바가 없었다. 그러다가 1955년 이혜구(李惠求)가 「관우희」를 처음으로 소개하면서 제시의 내용을 감안하여 〈가짜신선타령〉이라 명명한 것이 그 명칭의 시초가 되었다. 특히 〈가짜신선타령〉은 판소리 열두마당 중 유일하게 창과 사설이 모두 실전되어, 창은 실전되었으나 사설만은 소설 등의 자료로 전승하는 전승 6가(傳承六歌) 외의 판소리와도 구별된 채 그 존재가 학계의 주목을 받지 못 해 왔다. 더구나 1940년 정노식(鄭魯湜)의 『조선창극사(朝鮮唱劇史)』에 열두마당 명칭에서 〈가짜신선타령〉이 빠지고 그 자리에 〈숙영낭자전〉이 들어서면서 더욱 그 정체가 불분명해졌고 내용 또한 알 수 없는 상황이 지속되어 왔다. 지금 〈가짜신선타령〉의 내용을 전하는 유일한 자료는 송만재의 관극시(觀劇詩)인 「관우희」에 나오는 제시 한 편뿐이다. 송만재가 당시 불려지던 판소리를 듣고 판소리 열두마당 전편에 대한 제시를 쓴 것으로 보아, 〈가짜신선타령〉 역시 당대에는 다른 판소리들과 함께 널리 불려졌음을 알 수 있다.

내용 현재로서는 창과 함께 사설마저 실전된 〈가짜신선타령〉의 온전한 모습은 알 수 없다. 따라서 창을 직접 듣고 지은 「관우희」의 〈가짜신선타령〉 관련 제시를 통해서만 그 윤곽을 파악할 수 있을 뿐이다. 칠언절구로 이루어진 제시는 다음과 같다.

> 광풍이란 못난 놈이 신선되고자 (光風癡骨願成仙)
> 금강산에 찾아가 노승에게 묻고는 (路入金剛聞老禪)
> 천년도 천일주를 먹고 마시고 (千歲海桃千日酒)
> 가짜신선에게 망신만 당했네 (見欺何物假喬佺)

그러나 시의 내용은 어디까지나 공연으로 〈가짜신선타령〉을 듣고 그 감흥을 관극시로 나타낸 것이기에 극히 압축·생략된 것이라 서사적 스토리로 이루어졌을 본 사설의 구체적 내용은 알 수 없다. 그러나 생략된 설화의 세부적 내용을 감안하여 이야기의 서사적 골격은 어느 정도 파악할 수 있다.

첫째, 어리석은 주인공이 신선이 되기를 원한다. 둘째, 목적을 이루고자 금강산에 들어가 노승을 뵙고는 소원을 말한다. 셋째, 신선이 된다는 속임에 복숭아와 술을 받아 먹는다. 넷째, 결국 가짜 신선에게 속아 망신만 당하고 신선이 되지 못한다. 비록 간략한 내용이나마 광풍이란 주인공과 그 성격, 그가 목적하는 바와 금강산이란 배경, 그리고 그의 소원을 비는 대상 인물, 신선이 되고자 먹은 음식, 마침내 가짜 신선에 속아 신선이 되지 못한다는 결말까지 나타나 있어 어느 정도의 서사구조는 대략 드러난다. 따라서 이를 토대로 유사 설화들과의 비교를 통하여 근원설화 또는 여기서 파생되었을 여타 설화나 서사물 등을 상정해 볼 수 있고, 이들이 공통적으로 지니고 있을 유형적 특징을 밝혀낼 수 있다. 또 도교 및 신선 설화가 많이 생성되었던 문화사적 배경으로 도교 문화와 밀접한 관련에서 그 생성과 발전의 동인을 찾을 수 있다.

17세기를 전후하여 도교의 신선사상이 고취되면서 〈이인설화(異人說話)〉·〈선도설화(仙道說話)〉·『신선전(神仙傳)』 등이 다수 출현하였다. 이에 따라 신선에 대한 긍정적 입장에서 신선을 동경하고 연모하여 숭앙할 뿐 아니라, 입산 수련을 통해 선술(仙術)을 체득·연마하여 신선이 되고자 하는 풍조가 지식인 사이에 널리 확산되었다. 그러나 17세기 중엽 이후, 특히 18세기에 이르러서는 그 반대 현상이 나타나기 시작하였다. 즉 당시의 역사 현실이나 변화된 사회적 분위기에 결부되어 신선에 대한 이해나 동경의 관념이 퇴색하고, 대신 불우한 기재(奇才)들에 대한 연민과 관심이 대두하면서 도가적 권위가 실추되고 신선에 대한 숭배나 동경의 관념이 약화된 것이다. 이에 따라 18세기에 이르러서는 신선도를 풍자하고 야유하며 신선을 조롱하는 경향이 팽배해졌고, 〈신선설화〉 또한 신선이 되려다 망신을 당하고 신선이 되기에 실패하는 내용의 이야기가 생성되기 시작하였다. 이러한 상황 속에서 허황된 욕심으로 신선이 되려다 속임을 당하여 망신만 당하는 〈선인견기설화(仙人見欺說話)〉와 신선되기에 실패하는 〈부득선설화(不得仙說話)〉가 다수 등장하게 된 것이다. 〈가짜신선타령〉은 이와 같은 시대 상황에서 생성되어 전파·전승되다가 당시 유행하던 판소리 사설로 채택되어 열두마당의 하나로 불려지게 된 것이다.

근원설화는 17세기 중엽 이후에 유행하던 〈선인견기설화〉나 〈부득선설화〉에서 파생된 것이 확실하다. 그리고 이와 유형을 같이 하는 유화(類話)나 서사 기록을 찾아 비교한다면 그 형성 시기와 형성 과정의 파악도 가능하다. 현전 자료 중 〈가짜신선타령〉과 그 유형이 흡사한 것으로 〈임백호와 현감설화[故人遺事]〉, 〈정승 속여 평양 감사 된 사람 설화〉(한국구비문학대계)가 두드러진다. 전자는 임백호가 속리산에 가면서 신선이 되고자 하는 보은 현감을 온갖 계교로 속여 망신주는 이야기고, 후자는 일반 민담 속에 포함된 하나의 삽화로

같은 유형에 속한다.

한편 안서우(安瑞羽, 1664~1735)의 창작한문소설인 『금강탄유록(金剛誕遊錄)』은 작자와 1687년이란 창작 연대가 밝혀진 작품으로 〈가짜신선타령〉의 내용과 매우 유사하여 그 친연관계가 확인된다. 1961년 이가원(李家源)의 『이조한문소설선』에 처음으로 번역 소개된 『금강탄유록』과 〈가짜신선타령〉은 소설과 판소리란 장르 자체의 차이에도 불구하고 내용과 서사구조가 매우 일치하여 동일한 유형과 근원설화에 바탕을 두고 형성된 것으로 보인다. 두 작품의 주인공이 모두 신선이 되고자 하는 허황된 꿈을 갖고 있으며, 배경이 모두 금강산으로 되어 있고, 노승에게 신선이 되기를 원하나 신선의 계교에 의해 망신만 당하고 실패한다는 내용에서 일치하고 있다. 이런 점에서 이들이 동일 유화(類話)에 근원을 두고 파생되었음이 확실시된다. 특히 〈가짜신선타령〉의 판소리 내용을 소개하고 있는 송만재의 「관우희」보다 그 생성 연대가 훨씬 앞서는 『금강탄유록』 말미에는 작가가 "세상 사람들은 지금까지 이 이야기를 기담으로 전하고 있다(世人至今傳爲奇談)."라고 하여 전부터 전해오는 이야기의 소재를 가지고 소설을 창작하였음을 말하고 있다. 여기서 당시 선인견기담이 다수 유전되고 있었고, 이들이 전승·전파되는 과정에서 소설, 판소리 사설, 문헌설화 등 다양한 형태로 파생되었음을 알 수 있다.

〈가짜신선타령〉은 창과 사설이 단절되고 관련 기록마저 전하는 것이 없이 이에 대한 학계의 연구 또한 지지부진하여 왔다. 이가원에 의해 동일 근원에서 분화된 것으로 보이는 한문 소설 『금강탄유록』이 소개되면서 둘 사이의 비교연구로부터 연구가 시작되었다. 먼저 1978년 김현룡이 두 작품 간의 관계를 최초로 논의하였고, 1992년 김종철이 김현룡의 견해를 수용하는 입장에서 언급한 것이 전부였다. 그러다가 1999년 인권환에 의해 종합적이고 본격적인 연구가 이뤄졌다. 여기서 두 작품 간의 관계, 그 시대적 배경과 주제와 그 사회적 의미 등이 상세히 밝혀지게 되었는데, 두 작품 간의 직접적인 영향은 없는 것으로 보인다. 즉 『금강탄유록』의 저작 연대가 1687년이고 송만재가 「관우희」를 보고 가짜신선타령의 제시를 지은 것이 1843년이므로 156년의 시차가 있어 직접적인 관련은 없는 것이 사실이다. 그러나 모두 17~18세기에 성행하던 선도설화 중 선인견기담에 뿌리를 두고 이루어졌음은 분명하다. 즉 17세기 전반에 유전되던 〈임백호와 현감〉, 〈정승 속여 평양 감사 된 사람〉과 같은 선행설화 등을 바탕으로 『금강탄유록』이 창작되었고, 이들 유화들의 전승 속에서 17세기 말을 전후하여 〈가짜신선타령〉의 초기 형태가 형성되었고, 18세기에 이르러 일관된 판소리 사설로 정리되어 19세기 초에는 판소리 열두마당의 하나로 불리게 된 것으로 보인다. 그리고 다양한 유화 중에서 『금강탄유록』과 〈가짜신선타령〉의 관계가 밀접하다고 보는 것은 내용에 상호 유사점이 많고 선인을 속이는 방법에 있어 '짜고 속여 망신주기'란 공통 유형으로 되어 있다는 점을 들 수 있다.

특징 및 의의 〈가짜신선타령〉 역시 다른 선인견기담 유화와 마찬가지로 당시의 신선도에 몰입되어 있는 허황된 인물들에 대한 비판과 풍자를 다루고 있다. 그리고 신선도가 횡행하는 세태에 대한 해학적 야유도 포함하고 있어 우리 풍자 문학의 전통적 맥을 형성하고 있다는 데에서 의의를 찾을 수 있다.

참고문헌 가짜신선타령과 금강탄유록(인권환, 어문논집40, 안암어문학회, 1999), 신선과 국문학(김현룡, 평민사, 1978), 실전 판소리의 종합적 연구(김종철, 판소리연구3, 판소리학회, 1992).

필자 인권환(印權煥)

강릉매화타령

江陵梅花打令

정의 강원도 강릉을 무대로 하여 골생원과 매화가 사랑 행각을 벌이는 과정을 담은 판소리 사설.

개관 〈강릉매화타령(江陵梅花打令)〉은 남녀의 애정 행각을 중심으로 하는 판소리 열두마당 사설 가운데 하나이다. 창이 전하지 않으므로 사설로서 그 존재를 알 수 있었던 것인데, 최근에 들어서 판소리 사설이 발견되어 그 존재를 입증받았다.

내용 강원도 강릉 사또 도임 시에 책방으로 골생원이 내려온다. 골생원과 강릉 일등 명기 매화가 서로 만나게 된다. 골생원과 매화가 흐벅지게 노닐며 지낸다. 서울 본댁에서 사환이 부친의 편지를 갖고 오는데, 편지에는 와서 과거를 보라는 내용이 들어 있다. 골생원과 매화는 서로 다시 만날 것을 언약하고 이별한다.

골생원이 이별한 뒤에도 서울로 올라가며 매화와 놀던 것을 잊지 못하며 그리워한다. 서울에 와서 부친과 일가친척을 찾아보고, 시지를 품에 품고 가면서도 매화를 잊지 못한다. 과장에서 다른 문사들이 글을 짓기에 여념이 없는데, 골생원은 매화를 그리는 "此時無梅花ᄒᆞ이 春來不似春이라 不知太平春"이라는 시를 짓는다. 시관 앞에 시를 바치니 상시관이 시지를 던져버린다. 골생원이 과장을 나와 매화에게 줄 정표 신물을 사기 위해 시전으로 간다. 골생원이 시전의 물화를 구경하다가 구경만 하고 물건을 사지 않는다고 아이에게 뺨을 맞고 도망친다. 골생원이 주머니에 있는 돈을 가지고 매화에

게 줄 바느질 연장을 산다.

정표를 사고 골생원이 본댁에 가서 하직을 하고 다시 강릉으로 내려온다. '이딋' 강릉 사또가 골생원을 속이기 위해 매화를 감추고 죽었다고 큰길가에 헛무덤을 쓰고, 백성에게 신칙하여 죽었다고 하라고 당부한다. 골생원이 대관령을 넘어서 오다가 초동목부를 만나 매화가 죽은 사실을 알고 무덤을 찾아간다. 처음에 믿지 않던 골생원이 무덤과 목비를 보고 매화가 죽었음을 비로소 확인한다. 골생원이 슬퍼하다가, 사또를 만나서 큰길가에 무덤을 쓴 사연을 듣고 더욱 슬퍼한다.

골생원이 무덤에 가서 제수를 진설하고 축문을 읽고 위무한다. 골생원이 곡을 지극히 하자 방자가 부모 상사났느냐고 비웃는다. 골생원이 방자에게 분부하여 환쟁이를 불러다가 매화의 모습을 일러주어 그림으로 그리게 한다. 사또가 매화에게 분부하여 귀신인 채 속이면서 책방에 들어가 골생원을 만나라 한다. 매화가 황혼시에 골생원을 만난다. 이튿날 사또가 매화를 불러 골서방을 "훨적 벼겨 鏡浦臺임 ᄇᆡ샐ᄒᆞ꺼든 그이 오랴 분부ᄒᆞ고" 약속한다. 매화가 골생원과 함께 만나 농락한 뒤에 돌아간다. 이튿날 밤에 매화가 골생원 방 앞에 있는 신장과 예불 소리 때문에 못 들어가겠다고 하고, 자기와 함께 가자고 꾄다. 매화가 "서방님 의북이 인간의 유표ᄒᆞ온이 상하의북을 훨적 벗고 나을 따라가자."고 골생원에게 말한다. 매화가 골생원 옷을 벗겨 경포대로 데려온다. 경포대에 있는 하인들이 모두 이 모습을 보고 모른 척한다. 사또가 분부하여 상여꾼들로 하여금 상엿소리를 하게 한다.

매화가 골생원에게 상여는 서방님 것인데, "서방님 혼은 날을 다아오고 신처논 서울노 모서 가나나이다."라고 하자, 골생원은 매우 슬퍼한다. 사또가 음식을 배설하고 풍악을 울리자, 매화가 골생원을 데리고 경포대로 올라온다. 골생원이 "連日不食 쥴인 끗 주욱을 실거 먹고 陽지 긋틱 안ᄌᆞ"다가 사또가 두 넋을 위해 풍악을 울리자 골생원과 매화가 함께 춤을 춘다. 골생원이 흥이 나서 한참 놀 때에, 사또가 "담ᄇᆡ잔을로 밧삭 지지이", 골생원이 "감작 놀ᄂᆡ야 본이 인간이 分明"하다. 세상 사람에게 주색을 탐치 말라고 경계의 말을 한다.

문헌적 근거로서 〈강릉매화타령〉은 다양하게 나타나지만 핵심적인 것들을 정리하면 다음과 같다. 송만재(宋晩載)의 「관우희(觀優戱)」를 살펴보면 〈강릉매화타령〉과 일치하는 점이 확인된다.

一別梅花尙淚痕
한번 매화와 이별한 뒤 오히려 눈물 자욱 남았는데
歸來蘇小只孤墳
돌아오는 길 蘇小小 단지 외로운 무덤뿐이네.
癡情轉墮迷人圈
남은 정리 사람을 미혹하게 하는 계략에 떨어뜨려
錯認黃昏返倩魂
황혼녘에 되돌아온 아름다운 넋으로 잘못 알았네.

이 시는 〈강릉매화타령〉의 핵심적 면모를 보여주는 것으로 강릉의 매화와 골생원의 치정에 얽힌 사건들을 갈무리한 것으로 매우 중요한 의의가 있는 요약이라고 판단된다.

신재효(申在孝)가 지은 〈오섬가(烏蟾歌)〉에서도 이에 대한 의미를 환기하는 내용이 상세하게 전하고 있다.

또 한가지 우슬 이리 강능 ᄎᆡ방 골ᄉᆡᆼ원을 ᄆᆡ화가 쇽이라고
ᄇᆡᆨ쥬에 ᄉᆞᆫ ᄉᆞᄅᆞᆷ을 거즛도이 쥭엇다고 활신벽겨 압세우고
상에 뒤를 ᄯᅡ라가며 이 ᄉᆞᄅᆞᆷ도 건드리고 져 ᄉᆞᄅᆞᆷ도
건드리며 ᄌᆞ지에 방울 ᄎᆞ고 달랑달랑 노는 것이 그도 또한
굿실네라

이 자료는 〈강릉매화타령〉의 실상을 전하는 자료로 유일하게 알려진 것이다. 작품의 결말 부분에 해당하는 것이다. 그런데 엄밀하게 이 부분이 〈강릉매화타령〉의 사설을 옮긴 것으로는 볼 수 없다. 신재효의 관점에서 우스운 구경거리로 〈강릉매화타령〉의 내용을 포착하고 압축한 것임이 환기된다. 신재효 당시에 여섯마당에 들지 못한 점은 해명되지 않으나, 신재효에 의해서 〈강릉매화타령〉이 언급되고 있음은 여하튼 주목되는 방증 자료 가운데 하나이다.

정현석(鄭顯奭, 1817~1899)이 지은 『교방가요(敎坊歌謠)』에도 〈강릉매화타령〉에 대한 언급이 있다. 신재효와 편지로 친분을 유지했던 정현석은 초계(草溪) 사람으로 진양 수령을 거쳐 황해 감사를 역임한 이로 신재효가 환갑을 맞이하던 해인 1972년에 『교방가요』를 완성했다. 그렇기 때문에 1872년 당시까지도 〈강릉매화타령〉이 존속했을 가능성을 배제할 수 없다. 『교방가요』에 언급된 〈강릉매화타령〉에 대한 대목을 제시하면 다음과 같다.

梅花打令 惑妓忘軀 此懲淫也

정현석은 가무에 대한 식견이 진실로 대단한 인물이어서 당시에 가요와 음악, 그리고 무용 등에 해박한 지식을 남긴 인물인데, 〈강릉매화타령〉을 핵심적으로 요약하고 평가하였다. '기생에게 미혹되어서 몸가짐을 잃은 것이니 이는 음란함을 징계한 것'이라고 지적하였으니, 〈강릉매화타령〉은 그러한 점에서 의의가 있는 작품이라고 하지 않을 수 없다. 〈강릉매화타령〉의 주제에 대한 언급이 있어서 주목된다.

창본 〈강릉매화타령〉의 창본은 겉표지가 없고, 속 면의 첫 장



강릉매화전 | 1978 | 국립중앙극장 공연예술박물관

에 〈매화가(梅花歌)〉라고 되어 있다. 실제적인 사설의 내용은 총 19장으로 되어 있다. 이 사설의 뒤에 택일법(擇日法), 궁합법(宮合法) 등을 합치면 모두 26장이다. 책 크기는 가로 21.7㎝×세로 23.6㎝이다. 한 줄당 21자 안팎으로 필사되어 있다. 필사자나 필사 연대는 기재되어 있지 않으며, 한글과 한자를 혼용하고 있다.

특징 및 의의 발견된 사설은 문헌의 간접적인 증거로만 확인되었던 판소리를 다시금 복원할 수 있게 한 자료이다. 사설은 물론하고 창이 일실된 것으로 알려졌던 〈강릉매화타령〉을 찾아서 자료의 공백을 메울 수 있다는 점에서 매우 다행스러운 일이다. 이로써 「게우사」로 되었던 〈무숙이타령〉에 이어서 〈강릉매화타령〉이 추가로 발견되어 판소리 열한마당의 온전한 복원이 가능하여 판소리의 열두마당이라고 하는 레퍼토리에 좀 더 다가설 수 있게 되었다. 〈강릉매화타령〉의 발견으로 19세기 판소리사의 이해가 온전히 이루어질 수 있게 되었고, 판소리 열두마당의 추이와 탈락 경위에 대한 객관적 검토가 가능하게 되었다.

또한 〈강릉매화타령〉에 대한 본격적 연구가 가능하게 되었다. 〈강릉매화타령〉의 자료를 검토한 결과 판소리 형성에 대한 핵심적 가설이 하나 해명되게 되었다. 설화의 내용을 판소리로 차용해서 불렀다는 주장이 적지 않게 제기되었는데, 기실 판소리의 내용과 근원설화를 부합시킬 만한 판소리 자료가 없었다. 이것은 판소리의 형성에 따른 근원설화 연구에도 도움이 된다. 〈강릉매화타령〉의 내용과 유사한 소설로 지목된 『오유란전(烏有蘭傳)』, 『배비장전(裵裨將傳)』과 비교 연구가 가능하게 되었다. 또한 강릉 지방에 전하는 설화가 깊은 영향을 미쳤을 터인데, 〈강릉매화타령〉의 판소리 성립 배경을 이해할 수 있는 연구도 가능하게 되었다.

〈강릉매화타령〉이 발견되어 작품의 문면에 지시된 사회적 구도를 얻을 수도 있다. 이 작품에서는 둘 사이를 오가는 구도 속에서 한양과 강릉의 문물이나 풍정들을 묘사하고 있는 점에서 주목할 만한 가치를 지니고 있다고 판단된다. 그렇지만 〈강릉매화타령〉은 등장인물이 면밀하게 맞물리지 못한 채 각기 따로 놀고 있어서 여타 판소리의 등장인물들과는 변별된다. 그러면서도 다른 판소리 사설에서 찾기 힘든 특이한 시정세태가 반영되어 있고, 또 생생한 단면을 획득하고 있다.

참고문헌 강릉매화타령 발견의 의의(김헌선, 국어국문학109, 국어국문학회, 1993), 매화가라의 전반적인 이해(한정미, 판소리연구10, 판소리학회, 1999), 송만재의 관우희(이혜구, 한국음악연구, 국민음악연구회, 1957), 인물작명과 골생원의 형상으로 본 강릉매화타령(이문성, 판소리연구30, 판소리학회, 2010), 판소리사설집(신재효, 교문사, 1984), 판소리 연구(김동욱, 한국가요의 연구, 을유문화사, 1961), 판소리의 이론(강한영, 판소리의 이해, 창작과비평사, 1978), 판소리의 탐구(정병욱, 한국의 판소리, 집문당, 1980).

필자 김헌선(金憲宣)

무숙이타령

☞ 배비장타령

정의 서울의 왈자(曰者) 무숙을 주인공으로 한 판소리로 열두마당의 하나.

개관 〈무숙이타령〉은 현재 창으로 전승되지 않고 있으며 사설의 정착으로 간주되는 「게우사」(박순호 소장 필사본: 1890년 필사)가 유일본으로 남아 있다. 언제 판소리로 창작되었는지는 알 수 없으며, 이 작품이 판소리 열두마당의 하나로 연행되었음을 알려주는 가장 이른 기록은 송만재(宋晩載)의 「관우희(觀優戱)」(1843)이다. 이후 정노식(鄭魯湜)의 『조선창극사(朝鮮唱劇史)』(1940)에서 열두마당의 하나로 꼽혔다. 『조선창극사』에 의하면 이 작품을 잘 부른 명창은 19세기 후반기의 중고제 계통의 명창 김정근(金定根)이었다고 한다. 「관우희」의 '타령(打令)' 부분에서 이 작품을 두고 "왈자(曰者)라 불리는 장안의 유협(遊俠), 붉은 옷에 초립을 쓴 우림아(羽林兒)를 말하지. 동원(東園)에서 술 마시며 노래할 때, 뉘라서 의랑(宜娘)을 차지해 뽐낼 것인가."라고 노래했는데, 그 구체적인 내용은 박순호 소장 필사본 「게우사」에서 확인할 수 있다.

내용 성종대왕(成宗大王) 즉위 원년에 서울의 대방 왈자인 김무숙은 인물도 뛰어나고 재능도 있으나 유흥 생활에 젖어서 어진 아내도 돌아보지 않고 살았다. 그러던 어느 날 무숙은 기생집 놀음에 참석하여서 마지막으로 한번 크게 놀고 더 이상 유흥 생활을 하지 않겠다고 선언한다. 그때 다른 왈자가 평양 기생으로 선상(選上)되어 서울에 온 약방(藥房, 내의원)

기생 의양이 뛰어난 미인이며 또한 뜻이 높아 왈자들이 다투어 차지하려 한다는 소식을 전하며 의양의 집에서 그 마지막 놀음을 놀자고 제안한다. 의양을 만나 본 무숙은 그동안의 기생들과의 놀음이 헛일이었다고 생각하고, 여러 왈자들 앞에서 의양과 백년가약을 맺겠다고 하고, 놀음이 끝난 뒤에도 의양에게 거듭 청혼하여 의양을 첩으로 맞이한다. 무숙은 많은 돈을 들여 의양을 기적(妓籍)에서 빼내고는 의양과 호화로운 살림을 차린다. 그러고는 유흥 생활을 더 이상 하지 않겠다는 당초의 약속과 달리 방탕한 유흥 생활을 계속하면서 무절제하게 돈을 낭비한다. 결혼 후 주부로서 알뜰하게 살림을 살면서 백년해로하려던 의양은 이를 보다 못해 계교를 쓰기로 한다. 먼저 무숙을 치켜세워 호기 있게 돈을 쓰며 노는 것을 구경하고 싶다고 하자, 무숙은 유산(遊山) 놀음과 선유(船遊) 놀음을 마련하여 거금을 쓴다. 이에 의양은 노는 것과 돈을 쓰는 것에도 정도가 있다며, 무숙의 유흥비를 대느라 본처가 재산을 다 날리고 집도 없고 끼니도 이을 수 없는 지경이라고 말하며 무숙을 비판한다. 그래도 무숙이 깨닫지 못하자 의양은 우선 무숙의 본처에게 편지를 보내어 무숙을 고생시켜 바로잡을 계획을 말하고 동의를 얻는다. 다음으로 자신의 하인 막덕이에게 계획을 설명하고 무숙의 유흥비를 마련한다는 명분을 내세워 세간 등을 다 팔게 하여 그 대금을 몰래 의양의 수양아비인 평양 경주인에게 맡긴다. 그 뒤 무숙의 유흥과 잡기로 외상이 생길 때마다 그것을 갚는다는 명분으로 무숙이 가진 것들을 팔게 만들고, 그 돈 역시 평양 경주인에게 맡긴다. 무숙이가 입을 것과 먹을 것도 없는 처지가 되었을 때 무숙의 친구인 대전별감 김철갑이 찾아와 무숙이 보는 앞에서 짐짓 의양과 놀아나자 화가 난 무숙은 의양과 싸우고는 의양의 집을 나간다. 무숙은 본처에게 돌아가나 본처는 그동안 무숙이 제대로 돌봐주지 않아 남의 곁방살이를 하는 상태였다. 이에 무숙은 날품팔이로 나서나 궁핍은 더 심화되고 잠잘 곳도 없는 상황에 이르게 된다. 이런 상황을 파악한 의양은 막덕이를 시켜 무숙을 불러 와 자신의 하인으로 고용하는데, 예전에 남편이었다는 사실을 완전히 무시하고 냉정하게 하인으로 부린다. 의양은 무숙으로 하여금 심리적 고통을 겪게 하기 위해 무숙의 죽마고우인 다방골 김 선달에게 가서 돈을 빌려오게 하고, 또 무숙의 친한 친구인 대전별감 김철갑과 함께 살기로 했다며 무숙에게 술상을 보게 한다. 그리고 김철갑이 오자 무숙이 보는 앞에서 애정 행위를 연출하며, 심지어 김철갑과 동침하겠다며 자신의 목욕물까지 데우게 한다. 이를 본 무숙의 심리적 고통이 극단적인 상태에 이르게 되었을 때 의양은 그동안의 자신이 추진해 온 계략을 무숙에게 밝히고 함께 잘 살아보자고 한다.

등장인물 이 작품 속에 등장하는 인물들은 서울의 시정 인물들이 많은 것이 특징이다. 주인공 김무숙은 대방 왈자로서 서울의 중촌(中村)에 사는 인물인데, 여러 정황으로 보아 상인 계층에 속하는 것으로 추정된다. 김무숙은 부모가 물려준 재산이 많아서 장안 갑부로 불리지만 생업에 열중하거나 입신양명(立身揚名)에 관심을 두지 않고 주색과 유흥으로 재산을 탕진한다. 풍족한 집안에서 태어났으나 어릴 적부터 소비적이고 유흥적인 삶에 물든 인물로 성장한 것이다.

의양은 평양 기생으로 서울로 선상되어 약방 기생이 된 인물이다. 의양은 기생 생활의 고통을 뼈저리게 느끼면서 외입장이들의 노리개로 살아가지 않고 자신의 뜻에 맞는 남자를 만나 일생을 함께하고자 하는 인물이다. 의양은 무숙이 자기와 함께 백년해로할 뜻을 거듭 밝히자 무숙과 살기로 하고, 무숙의 도움으로 기생의 처지에서 벗어난다. 그러나 약속과 달리 무숙이가 방탕한 유흥 생활을 지속하자 계략을 써 무숙을 개과천선케 한다. 이 점에서 의양은 현실에 적극적으로 대응하여 문제를 극복하는 주체적인 인물이라 할 수 있다.

의양의 하인인 막덕이는 의양이 무숙을 개과천선케 하려는 계교에 중요한 역할을 한다. 특히 무숙의 재산을 빼돌릴 때 무숙의 심리를 이용하는 수법은 뛰어나다고 할 만하다. 이 점에서 막덕이는 〈춘향가(春香歌)〉의 방자나 〈배비장타령(裵裨將打令)〉의 방자와 유사한 면이 있다. 이 외에 이 작품에는 여러 대전별감, 경주인 등 서울에서만 볼 수 있는 인물들이 등장한다.

창본 〈무숙이타령〉은 현재 창이 전승되지 않으므로 창본이 존재하지 않는다.

특징 및 의의 이 작품은 여러 가지의 특징과 의의를 지닌다. 이 작품은 의양이 다른 인물들의 도움을 얻어 무숙의 방탕한 마음을 바로잡는 이야기가 중심이므로 공모(共謀)에 의한 탕아(蕩兒) 길들이기를 모티프로 하고 있다고 할 수 있다. 공모에 의해 주인공을 망신시킨다는 점에서는 〈배비장타령〉과 어느 정도 일치하는 점이 있으나, 공모의 주체나 망신의 목적이 다르다. 탕아로서의 주인공의 성격과 공모에 의해 주인공을 망신시키는 목적은 『이춘풍전(李春風傳)』과 일치하나 공모의 주체는 다르다. 그리고 이 작품은 탕아 길들이기를 모티프로 하고 있으나 그 주제가 유흥을 배격하고 철저한 도덕 생활을 주창한 것은 아니다. 무숙이를 바로잡는데 무숙이와 함께 유흥을 즐겨온 대전별감이 참여하고 있는 것은 무숙의 극단적인 유흥 생활을 바로잡아 생활의 균형 감각을 유지하도록 하는 것이 목적임을 보여준다. 쾌락을 지향하는 유흥 생활을 근본적으로 배격하는 것이 아니라는 점에서 이 작품의 주제 의식에는 도시적 생활 의식이 내포되어 있다고 할 수 있다.

이 작품은 여러 가지 가치 있는 정보를 담고 있다. 첫째는

판소리 관련 정보이다. 무숙이의 선유 놀음에는 많은 명창들이 각자 장기를 선보였는데, 우춘대의 〈화초타령〉, 서덕염의 풍월성, 최석황의 내포제, 권오성의 원담소리, 하언담의 옥당소리, 손등명의 짓거리, 방덕희의 우레목통, 김한득의 너울가지, 김성옥의 진양조, 고수관의 아니리, 조관국의 한거성, 조포옥의 고등세목, 권삼득의 중모리, 황해천의 자웅성, 임만엽의 새소리, 모흥갑의 아귀성, 김제철의 기화요초, 신만엽의 목재주, 주덕기의 가진소리, 송항록의 중항성, 송계학의 옥규성, 송흥록의 노장 곡귀성 등이다. 이 명창들 중에는 『조선창극사』 등에서 알려진 인물도 있으나 이 작품에 처음 등장하는 인물도 적지 않으며, 명창들의 장기도 마찬가지이다. 이 정보들은 앞으로 확인될 필요가 있으며, 장차 다 밝혀진다면 판소리의 역사는 더욱 풍부하게 될 것이다.

둘째, 19세기 서울에서 연행된 놀이와 연행에 참여한 연예인과 향유자들에 대한 정보가 풍부하다. 예컨대 서울 기방(妓房)에서의 왈자들의 놀음에 참석한 왈자들이 당하 천총, 내금위장, 비변랑, 도총 경력, 영문 교련관, 중방, 각사 서리, 역관, 포도청 군관, 대전별감, 금부나장, 정원사령, 무예별감, 시전상인, 남촌 한량 등으로 되어 있다. 이는 왈자의 범주와 구성원을 알려주는 중요한 자료이다. 또한 이 기방에서의 놀음에서 연행을 한 연예인들은 노래 명창 황사진, 가사 명창 백운학, 이야기 일수 오물음, 거짓말 일수 허재순, 거문고 일수 어진창, 일금 일수 장계랑, 퉁소 일수 서계수, 장고 일수 김창옥, 젓대 일수 박보안, 해금 일수 홍일등, 선소리의 송흥록과 모흥갑 등이다. 이는 19세기 기방에서의 연행 종목과 인기 연예인에 대한 중요한 정보이다. 아울러 무숙이가 마련한 유산놀음과 선유놀음은 19세기에 이 두 놀음이 어떻게 구성되었는지를 매우 구체적으로 알려주는 정보이다.

참고문헌 게우사(박순호 편, 박순호교수 소장본 한글필사본 고소설자료총서1, 월촌문화연구소, 1985), 무숙이타령과 19세기 서울 시정(김종철, 판소리의 정서와 미학, 역사비평사, 1996), 무숙이타령의 형성에 대한 고찰(최원오, 판소리연구5, 판소리학회, 1994), 무숙이타령 해제와 주석본(김종철, 판소리연구5, 판소리학회, 1994).

필자 김종철(金鍾澈)

배비장타령

裵裨將打令

☞ 무숙이타령

정의 배비장이 제주 목사를 수행하여 제주도에 따라가서 기생 애랑에게 홀려 관청 뜰에서 망신당한다는 내용의 판소리로 열두마당의 하나.

개관 〈배비장타령(裵裨將打令)〉은 18세기 중엽에 지어진 유진한(柳振漢)의 『만화집(晩華集)』에 처음으로 그 이름이 나타난다. 즉 유진한이 판소리 〈춘향가(春香歌)〉를 직접 보고 듣고 한시로 엮은 「만화본춘향가(晩華本春香歌)」의 내용에 있는 "제주에선 배비장이 앞니를 남길테지."라고 한 것이 그것인데, 유진한의 춘향가가 판소리 관계 기록의 최초임을 감안할 때 이미 그 당시에 〈배비장타령〉이 존재했음을 말해주고 있어, 판소리 열두마당 중 그 형성 시기가 매우 빨랐음을 알 수 있다. 그 후 송만재(宋晩載)의 「관우희(觀優戱)」의 제시(題詩) 중 "애랑에게 빠져 자신의 몸 돌보지 않고(愛浪沈渝不顧身), 술자리서 기생을 업은 배비장이라(中筵負妓裵裨將)."라는 대목이 등장한 것을 보아 당시에 이미 〈배비장타령〉이 불렸음을 알 수 있다. 조재삼(趙在三)의 『송남잡지(松南雜識)』, 이유원(李裕元)의 「관극팔령(觀劇八令)」에도 이와 같은 예가 언급되고 있어 당시 〈배비장타령〉이 성행하고 있었음을 알 수 있다. 또한 신재효(申在孝)가 전승 판소리 여섯마당을 정리하면서 지은 가사(歌詞)인 〈오섬가(烏蟾歌)〉 중에도 "제주 기생 애랑이가 정비장을 후리려고 강두에 이별할 제 거짓 사랑 거짓 울음 두 주먹을 불끈 쥐고 (……) 배비장 들어서 궤 속에 잡아넣고 무수한 조롱 작난 어찌 아니 허망하리."라는 구절 역시 〈배비장타령〉의 이야기여서 19세기 중엽까지도 계속 불렸음을 알 수 있다.

그러나 그 후 〈배비장타령〉의 창은 단절되었고, 이 때문에 그 창본도 남아 있지 않다. 지금 전하는 〈배비장타령〉은 과거의 창본이 전승과정에서 소설화한 것뿐이다. 이로 인해 그 명칭도 배비장'전'으로 호칭되고 있다. 현재 전하는 『배비장전(裵裨將傳)』의 이본은 활자본으로 1916년 신구서림본, 1950년 국제문화관본(김삼불 교주본), 1956년 세창서관본 등이 있으며 국문 필사본으로는 박순호본이 전한다. 이들 중 국제문화관본과 세창서관본은 문체가 판소리 사설체로 되어 있고, 박순호본은 신구서림본의 사본이다. 그리고 국제문화관본은 배비장이 망신을 당하고 난 후의 후일담이 생략되어 있고, 세창서관본은 신구서림본을 바탕으로 한자를 빼고 다듬은 것이다. 이로 볼 때 가장 빠르게 간행된 것은 1916년에 간행된 신구서림본으로 그 이전의 사설의 내용은 알 수 없으나 대략 당시까지 전하던 판소리 사설이 소설로 정착된 것으로 보인다.

내용 배비장은 평범한 인물로서 제주 목사로 부임하는 김경을 따라 풍랑으로 고생한 끝에 제주도에 도착한다. 도착 직후 정비장과 애랑이 이별하면서 애랑이 정비장으로부터 이별 선물로 온갖 물건을 다 받아내고 마침내 그의 이빨까지 뺏는 광경을 목도한다. 이를 보고 배비장이 정비장을 비웃자 방자와 애랑을 두고 내기를 건다. 이에 배비장은 기생과 술자리를



배비장전 | 1963 | 국립중앙극장 공연예술박물관

멀리하며 도덕군자인 체 하나, 목사·애랑·방자 3인의 계교에 말려들어 애랑의 유혹에 빠지게 되고 마침내 상사병에 걸린다. 어느 날 배비장이 방자의 안내를 받아 애랑의 집에 이르렀는데, 방자가 남편의 행세를 하며 들이닥치자 황급히 자루 속에 들어가 몸을 피했다가 틈을 보아 피나무 궤 속으로 들어가 숨는다. 방자는 '궤를 불사른다'는 둥, '톱으로 자른다'는 둥 겁을 주다가 많은 사람들이 지켜보는 가운데 관청 마루로 옮기고는 바다에 던져버린다고 위협한다. 다급한 배비장이 살려달라고 애원하자 사공으로 가장한 사령들이 궤의 문을 열어주니 배비장은 눈을 감은 채 맨몸으로 대청에 나와 망신을 당한다.

여기까지의 이야기가 김삼불이 교주한 국제문화관본의 내용이다. 그런데 신구서림본에는 배비장이 망신을 당한 후 목사와 하직하고 서울 가는 배를 탔다가 여기서 다시 애랑을 만나고, 함께 해남에 이르러 후에 정의현감이 되고 그 고을에서 선정을 베풀며 잘 살았다는 후일담이 첨부되어 있다. 이로써 국제문화관본은 신구서림본의 후일담을 김삼불이 의도적으로 생략하여 만든 것임을 알 수 있다.

『배비장전』의 줄거리는 전래의 문헌설화에 바탕을 두고 형성된 것이다. 그리고 서거정(徐居正)의 『태평한화골계전(太平閑話滑稽傳)』에 수록된 〈발치설화(拔齒說話)〉와 이원명(李原命)의 『동야휘집(東野彙集)』에 있는 〈미궤설화(米櫃說話)〉의 영향을 받은 것이 확실하다. 사랑하는 기생과 이별할 때 이를 뽑아주었던 소년의 이야기인 〈발치설화〉가 배비장전의 앞부분 애랑과 정비장의 이야기에, 그리고 기생을 멀리한다고 했다가 오히려 기생의 계교에 빠져 알몸으로 궤에 갇힌 채 망신을 당하는 〈미궤설화〉가 끝부분에 각각 나타난 것이다. 결국 『배비장전』은 전래의 〈미궤설화〉와 〈발치설화〉가 설화적 근간이 되고 여기에 조선 후기 서민층의 이야기에 다수 나타나는 지략담·공모담·실패담·망신담 등의 요소들이 가미되어 성립된 것이다. 그 중에도 짜고 속여 망신 주기 유형에 속하는 〈정승 속여 평양 감사 된 사람〉의 내용 중에, 아들을 계교로 옷을 벗겨 궤 속에 가두었다가 여러 사람이 보는 앞에서 나오게 하여 망신을 주는 내용도 『배비장전』의 이야기와 흡사하다. 그리고 이들 유화들은 조선 후기 다수 생겨난 이른바 세태소설인 『매화전(梅花傳)』, 『종옥전(鍾玉傳)』, 『오유란전(烏有蘭傳)』, 『이춘풍전(李春風傳)』 등과도 관련된다. 설화와 판소리 사설, 그리고 소설이란 장르를 초월한 공통적 화소들은 상호 교섭하면서 조선 후기 서민 구비 문학의 중추를 이루었다.

〈배비장타령〉이 무슨 이유로 창을 잃게 되었는지는 명확히 알 수 없다. 그리고 그 원본이 되는 판소리 사설로서의 〈배비장타령〉의 존재가 아직 밝혀지지 않고 있어, 최초의 이본인 신구서림본과의 비교가 불가능한 데다 기존 〈배비장타령〉과의 서사적 차이마저 감지되고 있는 터여서 신구서림본의 정확한 성립 과정을 알 수는 없다. 다만 이본 중 김삼불 교주본과 세창서관본은 모두 판소리 사설체로 되어 있어 판소리 사설과의 근접성을 말해 준다. 특히 제주 목사로 부임하는 김경일행이 풍랑을 만나 고생하는 대목의 〈자탄사설〉은 〈적벽가(赤壁歌)〉의 〈군사설움타령〉과 유사하고, 배비장이 목욕하는 애랑의 정체를 알기 위해 방자에게 묻는 대목에 나오는 정체확인 사설(금옥사설)은 〈춘향가(春香歌)〉의 그것과 흡사하다는 점에서 두 양식 간의 공통점을 말해준다. 그 외에 〈기생점고〉, 〈청도기행렬 사설〉, 〈새타령〉 등 다른 판소리에 등장하는 삽입가요가 나타나며, 판소리 공식적 표현구 관용구가 작품 곳곳에 나타나 있어 상호 연관성을 의심할 여지는 없다.

등장인물 〈배비장타령〉은 조선 후기의 다양한 인물 유형을 보여준다. 대표적인 것이 방자로 이를 통해 기성의 도덕을 힐난하면서 양반층의 위선과 약점을 폭로하는 역할을 담당한다. 또 방자의 말과 행동을 통해 해학과 풍자, 극적인 효과를 연출한다. 방자는 가면극에 나오는 말뚝이의 존재와도 유사하며 비슷한 역할인 〈춘향가〉의 방자보다 공격적이고 날카로운 풍자를 보여준다. 애랑은 미색과 애교로 양반을 골탕 먹이는 전형적인 기생으로 사건의 주요 매개 역할을 수행한다. 배비장은 어리석은 인물로 조작된 작전에 말려들어 방자와 애랑에게 우롱당하고 풍자와 해학의 표적이 되는데 당시 사회에서 허위와 가식으로 도덕군자 행세를 하는 위선적 인물의 전형이다.

특징 및 의의 〈배비장타령〉의 주제는 풍자와 비판, 해학과 골계(滑稽)의 양면으로 나타난다. 전자는 주로 당시 관인 사회의 모순과 비리, 타락과 위선을 폭로하고 있다면, 후자는 전자를 통한 서민적인 익살과 조롱(嘲弄)으로 관인사회의 부조리를 비웃고 있다. 그리고 그 이면에는 당시 사회의 타락해 가는 유가의 윤리와 관리들의 비행을 고발하는 서민의식이 작

용하고 있다. 또 이야기의 소재에는 관청에 처음 부임하는 이들에 대한 신참례(新參禮)의 관속(官俗)이 관여된 것으로도 판단된다. 〈배비장타령〉은 처음 구비설화로 떠돌다가 판소리 사설로 흡수되어 18세기 중엽 판소리 열두마당의 하나로 성립되어 19세기 중엽까지 약 1세기 동안 유행하였고, 19세기 말 창을 잃고 그 사설만이 소설화되어 독서물로 고착된 것으로 판단된다. 이렇게 설화에서 판소리, 판소리에서 소설로 변화해온 〈배비장타령〉은 근현대에 이르러서도 창극과 마당극으로 발전하여 조선 후기의 풍자적이고 해학적인 서민 문학의 전통을 이어가고 있다.

참고문헌 배비장전 유형의 소설연구(김종철, 관악어문연구10, 서울대학교 국어국문학과, 1985), 배비장전의 풍자층위와 역사적 성격(권순긍, 반교어문연구7, 반교어문학회, 1996), 판소리 창자와 실전 사설 연구(인권환, 집문당, 2002).

필자 인권환(印權煥)

변강쇠타령

정의 변강쇠와 옹녀의 고단한 삶을 죽음과 치상(治喪)이라는 소재를 통하여 그려낸 판소리 열두마당의 하나.

개관 변강쇠와 옹녀는 각각 자신들이 살던 고향을 떠나 유랑하다 개성에서 만나 당일로 혼인한다. 둘은 살아보기 위하여 끊임없이 노력하지만, 결국 강쇠는 장승을 패서 불을 땐 동티로 처참한 죽음을 당한다. 옹녀는 강쇠의 시신(屍身)을 거두기 위하여 여러 사람을 불러 모으지만, 죽거나 시체에 달라붙어 어려움을 겪는다. 마지막으로 뎁득이가 와서 시신을 넘어뜨리고 원혼(冤魂)을 위로하는 굿을 함으로써 치상(治喪)을 완수하게 된다.

〈변강쇠타령〉은 〈음남음녀(淫男淫女) 설화〉, 시신이 달라붙어 움직이지 않았다는 〈부착(附着) 설화〉, 아홉 남편을 치상하여 묻었다는 〈구부총(九夫塚) 설화〉나 장승의 부정을 타면 횡액(橫厄)을 맞는다는 '장승 동티', 시신을 가로 지는 '가루지기'의 민속 등을 소재로 하여 고단한 민중의 삶을 형상화하고 있다.

송만재(宋晩載)의 「관우희(觀優戱)」나 이유원(李裕元)의 「관극팔령(觀劇八令)」 등에 이미 판소리 열두마당의 한 작품으로 기록되어 있어 판소리 정착 초기부터 불린 작품이라고 할 수 있다. 이후 신재효(申在孝)가 판소리 여섯 작품을 개작하면서 여기에 포함되어 그 사설이 전할 수 있게 되었다. 『조선창극사(朝鮮唱劇史)』에는 이 작품을 잘 부른 명창으로 송흥록과 장재백을 거론하고 있는데, 전승 환경의 변화에 따라 전승에서 탈락하면서 그 창을 잃게 되었다. 1970년 박동진 명창이 신재효의 사설을 정리하고, 여기에 곡을 붙여 부르기도 하였다. 이본으로는 신재효의 〈변강쇠가〉를 필사하여 전하는 것들이 여러 편 있는데, 내용은 대동소이하다. 또 변강쇠와 옹녀의 사연을 간단하게 정리하여 서도창으로 부른 것도 있다. 현재는 판소리 창으로 불리는 것보다 변강쇠나 옹녀의 성격에 주목하여 창극이나 마당극, 만화나 영화 등으로 제작되어 전승되고 있다.

내용 평안도 월경촌에 살던 옹녀는 청상살(靑孀煞) 때문에 그녀와 결혼하거나 접촉한 남자들이 모두 죽는다. 이 때문에 옹녀는 살던 마을에서 쫓겨나 남쪽으로 내려온다. 도중에 삼남에서 빌어먹던 변강쇠를 개성 청석관에서 만나 궁합을 맞추어보고 당일로 혼례를 치른다. 둘은 살길을 찾아 도시로 가지만 강쇠의 노름과 싸움질로 정착할 수 없게 된다. 둘은 지리산에 가서 살지만, 강쇠는 여기에서도 일은 하지 않고 먹고 놀기만 한다. 옹녀는 강쇠에게 당장 땔 나무가 없어 얼어 죽을 테니 나무나 해오라고 간청한다. 할 수 없이 나무하러 나선 강쇠는 실컷 자다가 밤이 되어서야 일어나 가까이 있는 장승을 뽑아 돌아온다. 옹녀는 깜작 놀라 다시 제자리에 세워놓으라 하지만 강쇠는 고집을 부려 도끼로 장승을 패어 불을 피운다. 장승이 대방장승에게 가서 억울한 정상을 토로하니, 각지의 장승들이 모두 모여 강쇠 징치(懲治) 방법을 논의한다. 장승들은 강쇠에게 병(病) 하나씩을 주어 장승처럼 뻣뻣하게 늘어진 채 처참한 죽음을 맞게 된다. 강쇠는 옹녀에게 절개를 지키다가 목숨을 끊어 자신을 따라오라는 유언을 하면서, 이를 따르지 않으면 접촉하는 모든 남자를 죽일 것이라는 저주를 한다. 옹녀는 치상을 위하여 지나는 남자를 유혹하고, 이에 따라 숱한 남자들이 달려들지만 모두 강쇠의 저주대로 비명횡사한다. 그런데 치상을 마친 뒤 옹녀와 같이 살겠다는 뎁득이가 찾아와 떡메로 뒷벽을 쳐 송장을 넘어뜨린다. 찾아온 각설이패와 함께 이미 죽은 송장들을 매장하기 위해 어깨에



가로지기 | 1979 | 국립중앙극장 공연예술박물관

메고 가는데 송장과 짐꾼이 땅에 달라붙어 떨어지지 않는 소동이 벌어진다. 송장에게 달라붙은 참외밭 주인 움 생원의 의견을 따라 지나가는 사람들을 모두 달라붙게 하고, 드디어는 향소의 옹 좌수도 꾐에 빠져 달라붙는다. 이에 원혼을 위로하는 굿을 하면 해결이 될 것이라 하여 무당을 불러 굿거리를 하며 비니, 변강쇠의 시신을 멘 뎁득이를 제외하고는 모두 송장에서 떨어졌다. 뎁득이는 강쇠의 시신을 가로 메고 소나무 사이로 뛰어가니 시체가 세 동강이 나면서 양쪽의 시신은 떨어졌다. 뎁득이는 폭포가 좋은 절벽에 가서 등에 붙은 시신을 갈아 없앤 뒤에 여인과 하직한다.

이상의 줄거리처럼 〈변강쇠타령〉은 변강쇠와 옹녀의 만남, 강쇠의 죽음, 그리고 강쇠의 치상으로 이루어져 있다. 따라서 변강쇠와 옹녀가 마을을 떠나게 된 사연, 강쇠가 죽음을 맞게 된 까닭, 치상 과정의 어려움 등에 대한 논의가 활발하게 진행되었다. 그 결과 변강쇠와 옹녀의 정착을 향한 강렬한 희구에도 불구하고 유랑민으로 전락할 수밖에 없었던 조선 후기의 사회 변동에 대한 논의, 등장인물인 강쇠와 옹녀, 뎁득이와 장승이 상징하는 사회 구조에 대한 탐구가 이어졌다. 변강쇠처럼 유랑민이 삶의 극한에 내몰리다가 죽음을 당하는 일은 조선 후기의 실제 모습이기도 하였다. 살고자 노력하지만, 환경은 그들을 극도의 가난 속으로 내몰았고, 결국은 처참한 죽음을 맞이하게 되었다. 그런 점에서 〈변강쇠타령〉은 삶의 의지를 강하게 내보이는 민중의 표상을 통하여 조선 후기의 비참한 현실을 고발한 작품이라고 할 수 있다. 그런 과정에서 변강쇠와 옹녀의 강렬한 의지를 성욕의 분출로 표현하였고, 이것이 이 작품을 음란한 작품으로 해석하게 하는 결과를 초래하였다.

〈변강쇠타령〉은 본래 판소리 열두마당의 하나로 전승되었고, 신재효가 여섯 작품으로 정리할 때 그 속에 포함되었다. 또한 이 작품을 잘 부른 명창으로 송흥록과 장재백이 언급되고 있어, 오랫동안 향유층의 사랑을 받은 것을 확인할 수 있다. 그러나 신재효의 정리에 의하여 사설이 남겨졌지만, 그 창은 잃어 판소리로서의 전승은 끊어졌다. 창으로 남게 되지 못한 까닭에 대하여는 판소리 향유층의 이동에 의한 것이라는 견해와 작품의 질이 단순하여 시대의 변화에 적응하지 못하였다는 견해 등이 있다.

그러나 〈변강쇠타령〉을 위시한 여러 작품이 창을 잃게 된 것은 향유층의 이동이나, 작품이 가지고 있는 성격과 함께 음악 환경의 변화와 연창을 담당하는 실기자들의 여건 변화 등 다양한 요건이 이에 간여하여 이루어진 것이다. 판소리 음악의 중심이 호남의 음악으로 귀일되고, 또 여성 명창이 대거 등장하면서 서북 지역을 바탕으로 형성되었고, 성(性)이나 죽음을 놀이의 대상으로 직접 거론한 작품은 기피의 대상이 되었던 것이다.

등장인물 변강쇠는 생활 근거를 잃고 떠돌아다니는 부랑인이다. 호색하고 나태할 뿐만 아니라 노름과 싸움질로 소일하는 비생산적인 생활 방식을 가진 인물로 그려진다. 변강쇠는 부랑인으로 사회에 적응하지 못하고 처참하게 죽어간 인물로 나타나지만, 내면적으로 볼 때 그는 그렇게 단순한 인물이 아니다. 우선 변강쇠는 옹녀와 접촉하는 모든 남자가 다 죽는데도 불구하고 굳건히 살아남을 수 있었던 강인한 인물이다. 또한 그의 유랑은 스스로 선택한 것이 아니라, 어쩔 수 없이 부여된 구조적인 문제로 볼 수도 있다. 옹녀를 만나 정착하고자 하는 희구는 변강쇠의 〈기물타령(器物打令)〉에 잘 나타나 있다. "곶감 있고 으름 있고 조개 있고 연계 있고 제사장은 걱정 없다."에서 강조된 것은 조상이라는 과거와 현재를 연결해주는 제사이다. 그런 제사를 불가능하게 하는 유랑생활을 끝내고자 하는 심리가 바로 이러한 표현에서 잘 나타나 있다. 그런 점에서 변강쇠는 강력한 힘을 가지고 있지만, 이를 분출할 수 있는 통로를 찾지 못한 채 소모적이고 퇴행적인 행동으로 자신은 물론 주변 인물까지 파탄에 빠뜨린 존재라고 할 수 있을 것이다.

옹녀는 평안도 월경촌에 살던 여인으로 상부살이 끼어 접촉하는 남자마다 죽음을 당하고, 이 때문에 마을에서 쫓겨난 여인이다. 〈변강쇠타령〉은 변강쇠와 옹녀의 만남과 생활, 그리고 죽음과 치상으로 이루어지는데, 이러한 사건 전개에서 주도적 역할을 담당하는 인물이 옹녀이다. 소모적인 변강쇠와 달리 옹녀는 생산적인 일에 매달리는 긍정적 인물로 제시되어 있는 것이다. 옹녀는 시종일관 피지배층의 굴종된 삶을 벗어나려는 강인한 모습을 보여주고 있다. 특히 변강쇠는 자신이 죽은 후 수절을 강요하였지만, 생활이 우선인 옹녀에게 있어 이러한 이념적 요구는 무시된다. 앞에 닥친 치상을 위하여 옹녀는 다시 숱한 남자들을 끌어들이고 있기 때문이다. 그런 점에서 옹녀는 체면이나 이념보다는 생활을 우선으로 할 수밖에 없었던 조선 후기 민중의 전형을 보여주고 있다.

작품의 결말부에 등장하는 뎁득이는 준비 없이 치상에 나서다 죽었던 남자들과는 달리, 갈퀴와 떡메를 차례로 사용하여 강쇠의 시체를 넘어뜨리는 용의주도한 성격의 인물이다. 그의 생김새는 탈춤의 말뚝이와 같은 생명력이 넘치는 모습으로 그려져 있다. 지나간 시대의 권위나 체면보다는 실제적인 생활에 기반을 두는 말뚝이처럼 뎁득이도 새로운 시대의 흐름을 받아들이고 그것을 발전적으로 승화시키는 존재라고 할 수 있다.

이 작품에서 사건 전개의 중요한 역할을 담당하고 있는 것이 장승이다. 장승은 변강쇠에 의하여 자신의 본래 기능을 상실한 채 불에 태워졌고, 전국의 장승들은 변강쇠를 처참하게 죽도록 하였다. 따라서 장승은 변강쇠에게 죽음을 당하는 존

재이지만, '조관을 지냈는지 사모관대 갖추고'라는 표현에서 보이듯 지배 계층을 상징하고 있다. 장승이 가지고 있는 이정표나 수호신으로서의 기능은 바로 현실의 질서를 드러내는 역할을 담당하고 있는 것이다. 변강쇠가 장승에게 적의(敵意)를 보이며 불에 태운 것은 이러한 이유에서이다.

이 외에도 이 작품에는 중이나 초라니, 풍각쟁이, 사당패 등이 등장하여 강쇠의 저주를 받아 죽는다. 이들은 모두 옹녀의 유혹을 받아 죽음의 길로 들어서는데, 이들은 모두 정상적인 가정을 이루지 못하고 떠돌아다닌다는 점에서 공통적이다. 하층 유랑민들은 먹고 살기도 어려웠지만 본능인 성적 욕구를 해소할 수 있는 대상도 없었다. 그래서 스스로의 죽음을 예견하면서도 옹녀의 유혹에 넘어갈 수밖에 없었던 것이다. 그런 점에서 이들은 최소한의 생활 터전도 갖지 못하고 신음했던 조선 후기 천민을 형상한 것이라고 할 수 있다.

창본 이 작품의 이본은 크게 신재효본과 서도창본으로 나눌 수 있다. 신재효본은 여러 필사본이 존재하지만, 사설만 남아 있을 뿐 그 창을 잃었다. 박동진 명창이 부른 〈변강쇠가〉는 신재효본의 사설을 참고하여 정리한 사설에 새로 곡을 붙여 부른 것이다. 서도창본은 〈변강쇠가〉의 사건을 단순하게 정리한 내용을 서도창으로 부른 것인데, 이 때문에 이 작품을 〈배뱅이굿〉과 함께 북방계 판소리로 부르기도 한다.

특징 및 의의 죽음과 치상을 핵심적 요소로 하여 이루어져 있기 때문에, 이 작품에는 숱한 죽음의 양상이 나타난다. 그런데 이 작품은 죽음마저도 희화화(戱畫化)의 대상으로 삼고 있다. 죽음마저도 웃음으로 변화시키는 것은 죽음이 일상적으로 접근되어 있는 서민의 삶에서나 가능한 것이다. 이 과정에서 우리는 변강쇠라는 힘의 인물, 그리고 옹녀라는 강인한 삶의 표상을 발견할 수 있었다. 그들은 양반적 시각으로서는 도저히 찾아질 수 없는 생산적이고 기능적인 인물인 것이다.

또한 이 작품은 원색적인 인간 욕망을 직설적으로 그리고 있을 뿐만 아니라, 판소리로 불렸기 때문에 당연히 판소리가 갖는 놀이적 속성도 풍부하게 지니고 있다. 변강쇠와 옹녀가 만나 당일로 결연하는 장면에서 부르는 〈기물타령〉은 물론이고 만남의 영속성을 추구하는 〈사랑가〉는 이 작품의 아리아로 삼을 만큼 핍진하고 상세하게 그려지고 있다. 또 나무하러 가면서 부른 나무의 덕목 나열이나 초군들이 부르는 〈방아타령〉, 〈산타령〉, 〈농부가〉, 〈목동가〉 등은 이 작품이 단순히 사건을 전개시키는 데만 그 목적이 있지 않다는 것을 잘 보여주고 있다. 그런 점에서 이 작품은 민중의 고단한 삶과 좌절을 보일 뿐만 아니라, 그러한 삶을 민속예술로 포장하여 남겨주었다는 의의를 가지고 있는 것이다. 이와 함께 작품의 소재로 사용된 성적 욕망을 직설적으로 표출하였기 때문에 변강쇠와 옹녀는 성적 욕망의 화신으로 인식되고 있다. 따라서 성애와 관련된 이야기의 원천으로 작용하고 있는 것도 이 작품이 가지고 있는 의의라고 할 수 있다.

참고문헌 변강쇠가(김창진 옮김, 지식을 만드는 지식, 2009), 신재효 판소리 사설의 연구(정병헌, 평민사, 1986), 신재효 판소리 사설집(강한영 교주, 민중서관, 1970), 조선창극사(정노식, 조선일보사출판부, 1940), 판소리 사설 연구(서종문, 형설출판사, 1984), 흥부전·변강쇠가(김태준 역주, 고려대학교 민족문화연구소, 1995).

필자 정병헌(鄭炳憲)

숙영낭자타령

淑英娘子打令

정의 숙영과 백선군의 애정을 노래한 판소리.

개관 〈숙영낭자타령(淑英娘子打令)〉은 조선시대의 소설 『숙영낭자전(淑英娘子傳)』을 판소리화한 작품이다. 송만재(宋晩載)의 「관우희(觀優戱)」에 기록된 열두마당에는 포함되어 있지 않으나 정노식(鄭魯湜)의 『조선창극사(朝鮮唱劇史)』에는 판소리 열두마당의 하나로 꼽히고 있다. 『조선창극사』에 따르면 19세기에 활동한 명창 전해종(全海宗)이 잘 불렀다고 한다. 하지만 그의 소리는 현재 전승되지 않으며, 정정렬(丁貞烈)이 다시 소설 『숙영낭자전』을 기반으로 새롭게 사설과 창을 창작하여 불렀다. 정정렬의 소리는 박녹주, 김여란, 이기권 등으로 전승되었고, 박녹주의 소리는 박초선과 박송희에게 전해졌으며, 이기권의 소리는 김원술에게 전해졌다. 박송희는 박녹주의 〈숙영낭자전〉을 부르다가 내용과 사설을 확대한 〈숙영낭자가(淑英娘子歌)〉를 불렀다. 한편 박동진(朴東鎭)은 1980년대에 독자적으로 소설 『숙영낭자전』 전체를 판소리로 만들어 불렀다. 따라서 현재 전승되고 있는 〈숙영낭자타령〉은 20세기에 재창작된 것이다.

내용 〈숙영낭자타령〉은 소설 『숙영낭자전』을 기반으로 하고 있기 때문에 그 내용은 소설의 내용과 밀접한 관련이 있다. 소설 『숙영낭자전』은 필사본, 목판본(경판본), 구활자본 등으로 전하는데 내용상 고려시대를 배경으로 주인공이 주로 수경이란 이름으로 등장하는 『수경낭자전』 계통과 조선시대를 배경으로 주인공이 숙영이란 이름으로 등장하는 『숙영낭자전』 계통의 두 계통으로 나눌 수 있다. 정정렬 계보와 박동진의 〈숙영낭자타령〉은 모두 『숙영낭자전』 계통을 바탕으로 하고 있다. 정정렬과 박녹주의 〈숙영낭자전〉은 소설 『숙영낭자전』의 내용을 과감히 축약하고 특정 사건들만 선택하는 한편, 일부 내용은 바꾸었다. 박녹주 창본을 중심으로 보면 그

내용은 다음과 같다.

먼저 백선군이 천태산에서 숙영을 만나 부부가 된 것에서부터 매월에 의해 숙영이 외간 남자와 밀회한다고 선군의 부친 백 진사에게 모함하는 데까지의 내용은 매우 간단하게 아니리로 제시된다. 창으로 불리는 내용은 〈백 진사가 숙영을 의심하여 숙영을 치죄하고 숙영이 결백을 호소하는 대목〉, 〈숙영이 아들과 딸에게 유언을 하는 대목〉, 〈동춘이 모친을 만류하나 숙영이 자결하는 대목〉, 〈아들과 딸 그리고 시어머니가 통곡하는 대목〉, 〈백선군이 과거 시험 보는 대목〉, 〈백선군이 천태산으로 가서 환생약을 구해 와 숙영을 살리는 대목〉 등으로 구성되었다.

이처럼 박녹주 창본은 소설본에 비해 내용이 매우 축약되거나 생략되었으며, 나아가 숙영이 재생(再生)하는 부분은 내용이 완전히 바뀌었다. 내용이 축약되거나 생략되면서 창본의 일부 사건은 소설본의 내용을 모르면 이해하기 어려운 것도 생겨났다. 예컨대 백 진사가 숙영을 감시할 때 어떤 사람이 숙영의 방문 밖에 서 있다가 도주한다. 하지만 이 인물이 누구인지는 창본만으로는 알 수 없는데, 소설본에서는 매월의 사주를 받은 노비로 나온다.

내용이 완전히 바뀐 것, 즉 소설을 판소리화하면서 창작해 넣은 것은 숙영의 재생 부분이다. 소설본에서는 숙영이 옥황상제에 의해 재생하는 것으로 되어 있으나 창본에서는 백선군이 천태산까지 가서 노승에게 약을 구해 와서 살리는 것으로 되어 있다.

박녹주 창본의 내용은 주로 숙영이 모함을 받아 자결하는 사건과 백선군이 과거 급제하는 사건, 그리고 백선군이 환생약을 구해 와서 숙영을 살리는 사건 등의 세 사건을 중심으로 이루어져 있어서 숙영의 비극적 고난과 백선군의 능력과 노력에 의한 고난의 해결을 중심으로 구성되었다고 할 수 있다. 박송희는 박녹주의 〈숙영낭자전〉을 그대로 부르다가 뒤에 내용을 보충하였다. 박송희는 박녹주 창본에서는 서두에 아니리로 간단하게 요약 서술되었던 부분 중 백선군이 과거 보러 길을 떠나기 전까지의 내용을 아니리와 창으로 새로이 짜 넣고, 매월이 숙영을 모함하는 부분부터는 박녹주의 창본을 거의 그대로 유지하였다. 박송희가 새로이 짠 내용은 주로 백선군과 숙영이 결연하는 것으로 〈숙영의 현몽 대목〉, 〈백선군이 상사병에 시달리는 대목〉, 〈백선군이 옥연동을 찾아가는 대목〉, 〈백선군과 숙영이 운우의 정을 이루는 대목〉, 〈백선군과 숙영이 8년 동안 서로 사랑하며 사는 대목〉 등을 창으로 만들어 넣었다. 창과 아니리로 연행되는 내용이 확대됨에 따라서 박송희 창본은 박녹주 창본에 비해 분량이 2배 가량 늘었다. 정정렬과 박녹주 창본이 숙영이 모함을 받아 자결하는 비극적 사건과 백선군이 약을 구해와 숙영을 살려내는 극적 전환에 초점을 두었다면 박송희 창본은 백선군과 숙영의 결연 과정을 첨가하여 '애정 결연–여성 수난–고난의 극복'이라는 애정 서사의 틀을 갖추게 되었다. 한편 박동진의 창본은 『숙영낭자전』 계통의 소설본 내용 전체를 상당히 충실하게 수용하여 소설본의 내용과 거의 같다. 다만 판소리 연행에 맞게 문체가 바뀌고, 골계미를 보완하기 위해 희극적 표현으로 전환한 부분들이 있다.

등장인물 창본의 두 주인공 백선군과 숙영은 모두 서로의 애정을 실현하는데 가장 큰 가치를 두는 인물이라는 점에서는 소설본과 같다. 그런데 소설본의 내용을 충실히 반영한 박동진 창본과 달리 정정렬과 박녹주 창본의 경우 내용의 생략이 많아 숙영과 백선군은 소설본에 비해 천상계와의 관련성이 매우 약화되어 있다. 반면 박송희 창본의 경우 두 인물의 천상계와의 관련 정보가 조금 첨가되었다. 소설 『숙영낭자전』이 판소리로 불리면서 성격이 크게 바뀐 인물은 백선군이다. 백선군이 숙영을 살리려 약을 구하여 오는 대목이 새로이 창작되어, 소설본에 비해 백선군이 매우 적극적인 인물로 형상화되었다.

창본 정정렬의 〈숙영낭자타령〉은 숙영이 자결하고 아이들과 시어머니가 통곡하는 대목과 백선군이 약을 구하러 천태산을 찾아가 노승을 만나는 대목이 음반으로 남아 있다.(판소리 5명창 정정렬, 신나라레코드 복각, 1995) 박녹주의 음반은 〈숙영낭자전〉(아세아레코드, 1989)이 있고, 창본은 정화영이 채록한 『판소리 숙영낭자전』(무형문화재조사보고서 83, 문화재관리국, 1971)과 박송희가 박녹주에게 배운 것을 기록한 『숙영낭자전』(박록주 창본, 집문당, 1988)이 있다. 박송희가 박녹주에게 배운 것에 내용을 새로이 첨가한 음반은 〈숙영낭자전〉(서울음반, 1997)이 있으며, 창본은 채수정이 채록한 『숙영낭자가』(박록주·박송희 창본집, 민속원, 2010)가 있다. 박동진의 〈숙영낭자전〉 창본은 이국자의 『판소리연구』(정음사, 1987)에 수록되어 있다.

특징 및 의의 소설 『숙영낭자전』과 비교해 볼 때 정정렬과 박녹주의 〈숙영낭자타령〉의 작시 방식의 특징은 크게 네 가지를 들 수 있다. 첫째, 작품 내용의 상당 부분을 압축적으로 제시하고 특정 사건을 부각시켰다. 숙영과 백선군의 결연 과정은 압축하여 제시하고 시아버지와 숙영의 갈등을 본격적인 서사의 대상으로 삼은 것이 그것이다. 둘째, 사건 전개의 특정 국면을 집중적으로 제시하고 있다. 시아버지와 숙영의 갈등도 숙영이 누명을 쓴 것을 원통해 하고는 자결하는 부분을 확대하고 있다. 셋째, 기존 판소리 사설을 응용하여 사설을 짜고 있다. 〈춘향가(春香歌)〉의 과거 장면을 응용하여 백선군이 과거 보는 장면의 사설을 구성한 것이 그 대표적 사례이

다. 넷째, 새로운 내용과 사설을 창작하여 소설본의 내용을 대체하고 있다. 백선군이 숙영을 살리기 위해 약을 구해 오는 대목이 그것이다. 이것은 원작에 없는 것으로, 〈바리데기〉와 『숙향전(淑香傳)』의 구약(救藥) 여행의 영향을 받은 것으로 보인다. 정정렬과 박녹주의 〈숙영낭자타령〉이 구현하는 미적 특징은 비극미 또는 비장미 중심으로 되어 있고 골계미는 결여되어 있다. 박송희의 〈숙영낭자가〉는 숙영과 백선군의 결연 과정을 첨가하여 비장미 편향이 다소 완화되었고, 박동진의 〈숙영낭자전〉은 희극미가 일부 첨가되었다.

〈숙영낭자타령〉은 판소리사의 전개에서 새로운 마당이 추가되는 경로를 보여주는 뚜렷한 사례라는 점에서 의의가 있다. 판소리의 새로운 마당에 대한 요구에 대해 당시 인기 있는 소설을 판소리로 만들어 부르는 방식으로 대응한 것이다. 소설을 판소리로 만들어 부른 선례로는 소설 『삼국지연의(三國志演義)』의 일부를 판소리화한 〈적벽가(赤壁歌)〉(화용도타령)가 있는데, 〈숙영낭자타령〉도 같은 경우이다. 20세기에 새롭게 〈숙영낭자전〉을 만들어 부른 정정렬이 당시 대중들에게 높은 인기가 있었던 소설 『옥루몽(玉樓夢)』의 일부를 판소리로 부른 바가 있어 인기 있는 소설을 판소리로 부르는 흐름은 지속되었다. 그리고 소설을 판소리로 전환하는 방식에서도 〈숙영낭자타령〉은 『삼국지연의』에서 적벽가로 전환하는 방식을 충실히 계승하고 있다. 적벽가는 『삼국지연의』 중 일부분, 즉 적벽대전과 조조의 화용도 패주 부분을 판소리화한 것인데 정정렬 계보의 〈숙영낭자타령〉도 소설 『숙영낭자전』의 일부를 판소리로 만들었다. 그리고 적벽가가 후대로 전승되면서 『삼국지연의』의 적벽대전 이전의 사건을 추가하였는데, 박송희의 숙영낭자가도 기존 작품의 사건 이전의 내용을 소설 『숙영낭자전』에서 가져와 추가하였다. 그런가 하면 박동진은 소설 전체를 판소리로 만드는 방식으로 새로운 판소리를 창작하는 방식을 보여주고 있어 〈숙영낭자타령〉은 소설의 판소리화에 있어서 주목할 만한 사례라 할 수 있다.

참고문헌 숙영낭자가(채수정 엮음, 박록주·박송희 창본집, 민속원, 2010), 숙영낭자전-박동진 소리(이국자, 판소리연구, 정음사, 1987), 숙영낭자전(박송희 편, 박녹주 창본, 집문당, 1988), 숙영낭자전과 숙영낭자가의 비교(성현경, 판소리연구6, 판소리학회, 1995), 판소리 숙영낭자전(정화영, 무형문화재조사보고서83, 문화재관리국, 1971), 판소리 숙영낭자전 연구(김종철, 판소리의 정서와 미학, 역사비평사, 1996).

필자 김종철(金鍾澈)

옹고집타령

雍固執打令

정의 부정적인 인물 옹고집이, 도승이 짚으로 만들어서 보낸 가짜 옹고집과 진가(眞假)의 다툼을 벌인 끝에 집에서 쫓겨났다가 부적의 도움으로 자신의 자리를 되찾았다는 내용의 판소리로 열두마당의 하나.

개관 〈옹고집타령(壅固執打令)〉은 판소리 열두마당 중 한 작품이었으나, 특정 시기에 창을 잃어버려 오늘날에는 기록본(필사본)으로만 전해지는 작품이다. 그러므로 판소리 〈옹고집타령〉에 대해서는 현전하는 『옹고집전(壅固執傳)』이라는 제명의 기록본들을 통해서 살필 수밖에 없는 상황이다. 〈옹고집타령〉은 설화에 제재적 근원이 있다고 여겨지는 작품이다. 그간 거론된 근원설화 혹은 제재적 원천으로는 〈장자못전설〉, 〈쥐설화〉, 『실사총담(實事叢譚)』의 〈김경쟁주설화(金慶爭主說話)〉, 『파수록(罷睡錄)』의 〈진허가허사(眞許假許事)〉와 불교 본생담 중 하나인 〈이리이샤설화〉, 조선 중기에 실제로 있었다고 하는 '유연(柳淵)의 옥사(獄事)' 등이 있다.

〈옹고집타령〉은 이러한 유의 이야기들에서 둔갑(遁甲)·학승(虐僧)·진가쟁주(眞假爭主) 등의 화소를 끌어와 판소리화한 것인데, 19세기 중엽에는 판소리로 불리었음이 확인되는 작품이다. 현전 이본들을 통해 볼 때 〈집치레〉, 〈세간치레〉, 〈부벽도사설〉, 〈관상사설〉, 〈산천경개 사설〉, 〈도승 상좌 회의 대목〉 등이 창으로 불렸을 법한 대목들이다. 하지만 〈옹고집타령〉을 전문적으로 잘 불렀다는 창자에 대한 정보가 없으며, 〈옹고집타령〉의 주요 더늠 역시 특별히 알려진 것이 없다. 이는 전승되고 있는 다섯 작품에 비해 〈옹고집타령〉이 전승상 열세에 놓여 있었음을 뜻한다.

내용 19세기 중엽 송만재(宋晩載)가 지은 「관우희(觀優戱)」의 제17수 "옹 생원이 가짜 허수아비와 싸웠다는(雍生員鬪一芻偶), 맹랑한 이야기 맹랑촌에 퍼졌네(孟浪談傳孟浪村), 부처님 영험 실린 부적 아니었다면(丹籙若非金佛力), 진짜 가짜를 그 누가 알아냈으리(疑眞疑假竟誰分)."를 보면, 당시 〈옹고집타령〉은 그 배경이 맹랑촌이었고 생원 옹고집이 가짜 옹고집과 진가의 다툼을 벌였으며, 결국 부처의 영험이 실린 부적으로 사건이 해결된다는 내용으로 이루어졌음을 알 수 있다. 이는 오늘날 전하는 기록본 『옹고집전』들의 공통된 줄거리를 정리한 다음 내용과 크게 다르지 않다.

부자이지만 성정이 불량한 옹고집이 도승을 학대했다. 도승은 상좌들과 옹고집 징치 방법을 논의하다가 짚으로 가짜 옹고집을 만들어 보냈다. 가짜 옹고집이 진짜처럼 행세하니 자식들은 물론 아내조차도 분간하지 못해 관청에 제소했으나, 진짜 옹고집이 오히려 패배했다. 진짜 옹고집은 쫓겨나 방황하다가 도사에게 훈계를 듣고 부적을 받아 문제를 해결하거나, 가짜 옹고집이 진짜 옹고집을 불러들여 훈계한 후 문제가 해결된다.

이 작품의 주 갈등은 표면적으로는 옹고집과 도승 간의 것으로 설정되어 있다. 사건의 발단이 중을 학대한 데 있고 도승이 불법을 대표하여 옹고집에게 징벌을 가하고 있음을 주목한다면, 이 작품은 불교적 깨우침을 의도했다고 볼 수 있다. 하지만 작품 속에서 도승의 옹고집에 대한 징벌 자체는 긍정되고 있으나, 그 징벌이 불교 옹호를 겨냥했다고 보기는 어렵다. 옹고집이 계도의 대상이 되어야 하는 이유는 단순히 도승을 학대하고 불법을 능멸한 데 있다기보다는 그가 부자면서도 성정이 불량하여 패륜을 저지르는 등 반사회적인 행동을 한 데 있다고 보아야 한다. 그렇다면 도승은 그러한 옹고집의 성정을 부정적으로 인식한 자들의 관점을 대표하여 옹고집과 대리 대결을 벌이도록 하기 위해 설정한 존재라 할 수 있을 것이다. 따라서 『옹고집전』은 경제력을 통해 사회적 지위를 획득한 조선 후기 부민(富民)들 중 사회적 책무보다는 극단적으로 자기 이익만을 도모하는 부류를 풍자한 작품이라는 평가가 가능하다. 이 외에 성정이 불량한 옹고집이 시련을 겪은 후 개과천선하는 과정에 초점을 맞추어 『옹고집전』의 서사 전개는 한 인간의 구원 혹은 자기실현의 과정에 해당한다는 의미를 추출할 수도 있다. 이러한 시각은 작품의 사회적, 풍자적 성격에 그리 큰 비중을 두지 않는 시각이다.

〈옹고집타령〉은 19세기 중엽 이후의 어느 시기에 창을 잃어버렸기 때문에 현재 판소리 창본은 전해지지 않는다. 우리가 접할 수 있는 〈옹고집타령〉은 『옹고집전』이라는 제명으로 남아 있는 기록물들을 통해서이다. 『옹고집전』 이본은 현재 20종이 있는 것으로 보고되고 있으며, 그 중 17종이 검토된 바 있다. 이 이본들 중 상대적으로 가장 오래된 것이라 판단되는 것은 박순호본 『용생원전』과 김종철본 『옹고집전』이다. 이 이본들은 옹고집의 승려 학대와 그에 대한 징치가 주 내용을 이루고 있다는 특징을 지닌다. 진가의 문제가 해결되고 난 뒤에도 옹고집에 대해 포용의 시선을 보이지는 않는다. 그 외의 이본들은 이보다 후대적 양상을 띠는데, 박순호 30장본, 김삼불 교주본, 최래옥본, 김동욱본 등에서는 옹고집이 승려 학대만 하는 것이 아니라 부모까지도 구박하는 것으로 설정되어 있으며, 강전섭본, 김일근본, 박순호 33장본, 사재동본, 연세대학교 도서관본 등에서는 승려 학대, 부모 구박에다 장모를 박대하고 아내까지도 쫓아내는 사건까지 첨가되어 있다. 점차 옹고집의 부정적 성격이 강화되는 쪽으로 변모한 것이다. 그와 더불어 사건의 배경이 불특정 장소인 맹랑촌으로부터 특정 장소인 안동으로, 옹고집의 신분도 명확하지 않은 상태에서 안동의 좌수로 변모해 갔음도 알 수 있다. 그리고 후대본들의 결말 중에는 가짜 옹고집이 재산을 흩어 사람들을 구제하며 진짜 옹고집이 개과천선하는 내용이 첨가되는데, 이는 사회적 지위와 부를 획득한 사람이라면 도덕성을 갖추어야 한다는 당위적 메시지가 담긴 결말이다.

등장인물 작품 속에서 옹고집은 성격적으로 문제가 많은 인물로 그려진다. 노모, 부친, 장모를 박대하고 아내를 쫓아내며 심지어는 죄 없는 백성들에게 형벌을 가하는 등 비윤리적인 인물이다. 그런데 이러한 인물이 만만치 않은 재산을 축적했음이 주목된다. 옹고집의 재산 규모는 송사 때 진가의 판정을 위해 재산 내역을 진술하는 대목에서 잘 드러난다. 가짜 옹고집을 통해 진술된 재산 내역에 따르면 옹고집은 대지주이자 부농에 해당한다. 그가 재산을 유지하거나 불리는 방법 역시 일부 이본에 제시되어 있다. 이에 따르면 그것은 사회적 약자와의 관계를 통한 일종의 수탈에 해당되는 것이었다. 옹고집의 신분은 좌수 혹은 생원으로 설정된 이본들이 많다. 하지만 그 중에서도 오래된 이본이라 생각되는 데에서는 그의 가계가 분명치 않게 서술되어 있다. 이러한 정보를 종합할 때 옹고집은 부를 기반으로 하여 신분 상승을 한 부민(富民)의 일원일 것이다. 그러한 그가 비윤리적인 인물로 설정된 것은 그에 대한 부정적인 시선이 가해졌기 때문이다.

특징 및 의의 〈옹고집타령〉은 부정적인 인물을 주인공으로 하여 그 문제적 성격을 폭로하고 계도하려는 의도가 담긴 작품이다. 현전하는 여러 이본을 통해 볼 때 〈옹고집타령〉 역시 여타 판소리 작품들처럼 현실주의적 시각에서 당대 문제를 논쟁적으로 형상화한 작품이다. 주인공 옹고집은 〈흥보가(興甫歌)〉의 놀보와 유사한 형상을 지닌 인물이다. 놀보 역시 옹고집처럼 부자이지만 동생을 내쫓고 각종 악행을 저지르는 비윤리적인 인물로 설정되어 있기 때문이다. 〈옹고집타령〉과 흥보가는 당시 상승하는 계층의 일원인 부민들에 대한 당대의 시선이 반영된 작품들인 것이다. 그러나 흥보가의 흥보에 해당하는 인물이 〈옹고집타령〉에는 등장하지 않으므로 놀보에 대한 긍부정의 다면적 시선이 옹고집에게 가해질 수 없었다. 그에 따라 작품 속 옹고집에 대한 시각은 부정 일변도로 흐르고 말았다. 〈옹고집타령〉은 결국 창을 잃어버린 판소리 작품이다. 여기에는 판소리 공연 환경 변화 등 제반 요인들과 함께 작품 자체의 이러한 특성도 그 한 원인으로 작용했을 것이다.

참고문헌 옹고집전 연구(장석규, 경북대학교 석사학위논문, 1984), 옹고집전의 이본과 변모 양상 연구(최혜진, 판소리연구36, 판소리학회, 2013), 옹고집전의 제문제 연구(최래옥, 동양학19, 단국대학교 동양학연구소, 1989), 옹고집전 이본의 변이양상과 그 의미(정충권, 판소리연구4, 판소리학회, 1993), 자기실현으로 읽는 옹고집전(이강엽, 고소설연구17, 한국고소설학회, 2004), 판소리의 정서와 미학(김종철, 역사비평사, 1996).

필자 정충권(鄭忠權)

장끼타령

정의 장끼와 까투리 등 조류(鳥類)를 의인화하여 인간 세태를 풍자한 내용의 판소리로 열두마당의 하나.

개관 〈장끼타령〉에 대한 기록으로는 송만재(宋晩載)의 「관우희(觀優戱)」와 이유원(李裕元)의 「관극시(觀劇詩)」에 판소리 공연에서 직접 듣고 읊은 간단한 제시(題詩)가 전한다. 이로 볼 때 대략 18세기 중엽에는 〈장끼타령〉이 판소리 열두마당의 하나로 불렸음을 알 수 있다. 〈장끼타령〉의 창자로는 염계달과 한송학이 유명했던 것으로 알려져 있다. 그러나 판소리가 열두마당에서 여섯마당, 그리고 다시 다섯마당으로 축소되면서 19세기 중후반경 그 창을 잃게 되었다. 다만 그 사설만이 소설·민요·가사 등의 다양한 형태로 전하고 있다. 그리고 이처럼 여러 가지 형태로 분화됨에 따라 그 명칭도 각각 다르게 나타난다. 우선 소설 계통으로는 『쟝끼젼』(덕흥서림본, 세창세관본), 『꿩젼』, 『웅치전(雄雉傳)』, 『화충전(華蟲傳)』, 『화충션생전(華蟲先生傳)』(서울대본) 등이 있고, 민요와 가사 계통으로는 〈화충가(華蟲歌)〉, 〈자치가(雌雉歌)〉, 〈까토리가〉(임기중본), 〈꿩요〉, 〈까투리타령〉, 〈장끼타령〉 등이 있다. 이와 같이 〈장끼타령〉이 여러 형태와 명칭으로 나타나게 된 것은 원래 판소리로 출발하여 후에 소설과 민요, 가사 등으로 분화되었기 때문이다. 소설본으로 전하는 이본들도 대부분 판소리적 요소를 바탕으로 하고 있으며, 일부 소설본에는 판소리의 삽입가요와 세시월령가 등이 들어 있기도 하며, 대부분의 소설본의 경우 율문체로 되어 있는 것도 같은 이유로 보인다.

〈장끼타령(장끼전)〉은 조선 후기 고소설의 한 하위 양식으로 다양하게 출현하였던 의인형 우화 문학 작품이다. 당시 동물을 의인화하여 이루어진 작품으로는 쥐(鼠)를 의인화한 『서옥기(鼠獄記)』, 『서동지전(鼠同知傳)』, 두꺼비(蟾)를 의인화한 『섬동지전(蟾同知傳)』, 『노섬상화기』, 토끼와 자라를 의인화한 『토끼전』, 『별주부전』 등이 있었다. 한편 새[鳥類]를 의인화한 작품으로는 『까치전』, 『황새결송』, 『장끼전』이 있었다. 『까치전』은 까치가 집을 짓고 낙성식을 하는데 비둘기가 자기를 초대하지 않았다고 수까치를 죽게 하여 암까치가 이에 송사를 제기하는 내용이고, 『황새결송』은 〈꾀꼬리와 뻐꾹새와 따오기의 목청 자랑〉이란 우화를 소재로 역시 관가에 제소하여 결송(決訟)하는 내용이다. 이 두 작품이 모두 송사(訟事)형 우화 소설임에 비하여 『장끼전』은 남편 장끼의 죽음과 부인 까투리의 수절이냐 개가(改嫁)를 놓고 벌어지는 이야기라는 점에서 위의 두 소설과는 성격을 달리 한다. 또 유일하게 〈장끼타령〉으로 창화(唱化)되어 짐승류의 〈토끼타령(수궁가)〉과 함께 판소리 열두마당의 한 마당을 이루었으나, 〈수궁가(水宮歌)〉와는 달리 창이 전승되지 못 한 채 전승 다섯마당에서 탈락되었다.

내용 〈장끼타령〉은 여러 형태로 다양하게 전해오는 관계로 그 내용이 한결같지가 않다. 서울대본 『화츙선쇙전』을 기준으로 하여 세창서관본, 임기중본을 비교하여 줄거리를 정리하면 다음과 같다.

양지촌에 사는 장끼와 까투리 부부는 열두 아들과 아홉 딸을 두었는데, 어느 해 추수를 마치고 양식 칠십 석을 거두었으나 많은 자식들이 삼시로 먹다보니 식량이 바닥이 나서 그 해 겨울이 되자 모두 굶게 된다. 이에 장끼는 도둑질로 부자가 된 협사촌에 사는 서대쥐를 찾아가 사정을 이야기하고 양식 이천 석을 빌려온다. 이때 동지촌에 사는 딱부리가 찾아와 어찌하여 도적놈인 서대쥐에게 양식을 빌어 왔느냐고 따진다(다른 이본에는 서대쥐와 딱부리 이야기가 등장하지 않는다). 장끼는 서대쥐에게서 얻어 온 양식으로 겨우 생계를 잇게 되었는데 둘째 아들이 곽란으로 죽고, 일곱째 딸은 창증으로 죽은데다 양식마저 떨어지게 된다. 이제 더 이상 양식을 빌릴 데도 없고 빌린 양식을 갚을 길도 없자 온 가족이 이리저리 헤매다가 넓은 평지에 이른다.

이 때 장끼가 눈 위에서 붉은 콩을 발견하고 먹으려고 달려드니 까투리가 눈 위에 사람의 흔적이 있어 수상하니 먹지 말라고 말린다. 그러나 장끼는 그럴 리가 없다며 콩을 먹으려 한다. 이에 까투리가 지난 밤의 여러 가지 불길한 꿈 이야기를 하며 만류하나 장끼는 말을 안 듣고 애원하는 까투리를 두 발로 차며 '콩 태(太)' 자가 들어 있는 장수한 인물들을 열거하며 자기도 콩을 먹고 오래 살겠다고 우긴다. 까투리가 다시 대장부가 근신해야 할 것과 군자가 염치를 차려야 할 것을 애원하나 장끼는 염치를 차리다간 백이숙제(伯夷叔齊)처럼 굶어죽을 뿐이라며, 마침내 콩을 찍어먹고 덫에 치어 꼼짝 못 한다. 까투리는 두 발을 구르며 애통해 우니 장끼는 덫에 끼어 죽어가며, 까투리에게 자신의 맥을 짚어보고 눈동자의 상태를 살펴달라고 한다. 그러나 마침내 장끼의 숨이 넘어가려 하자 까투리는 자신이 원래 일곱 명의 남편을 두었으나 마지막으로 백년해로하고자 하였는데 이런 변고를 당했다고 통곡하면서 자신은 수절하겠다고 하니 장끼는 상부(喪夫) 잦은 까투리 집안에 장가든 자신이 잘못이라며 숨을 거둔다. 이 때 덫을 놓은 탁첨지가 나타나 장끼를 빼 가고, 까투리는 양지촌으로 돌아와 장례를 치른다. 이상 장끼가 덫에 치어 죽고 까투리가 장례 치르는 데까지는 모든 이본이 약간의 이동(異同)은 있으나 대동소이한 내용이다.

그 이후 장례를 치르는 과정, 문상 온 여러 새가 까투리에게 청혼하는 내용과 이에 대응하는 까투리의 태도가 나타나는 작품의 결말 부분은 이본에 따라 변화가 심하다. 대체로 여

러 새들의 청혼을 물리치고 수절하는 경우(화충전)와 홀아비 장끼와 결혼하는 경우(장끼전), 그리고 원앙새와 배필이 되는 경우(까투리가)로 나타난다. 그리고 그 과정에서 과부가 된 까투리에 청혼하는 뭇 새들로 따오기·백노·종달새·황새·오리·까마귀 등이 있는데, 이들은 모두 까투리로부터 거절을 당한다. 이 중 원앙새와 혼인하는 〈까투리가〉와 장끼의 청혼을 받아들이는 『쟝끼젼』의 해당부분을 보면 다음과 같다.

애통하고 서러운 마음 삼당 담재(禫祭) 다 지내고
자식들을 다 출가시키니 수절할 길 전혀 없구나.
소리개가 청혼하니 욕심 많아 못 하겠다.
까마귀가 청혼하니 차림새 달라 못 하겠다.
청강녹수의 원앙새야 너와 나와 배필 되자.
택일 행례 허락한 후에 신행을 차려 들어갈 제,
낭군 산소 하직하고 여필종부 하릴 없네.
갈까보다 갈까보다, 임을 따라 나는 가네,
만경창파 해오리야 개가한다고 웃지 마라.
초목금수 미물이라고 음양지락 없을쏘냐,
무정세월 절로 가니 자손들이 부귀하고
내외 해로가 좋을시고,
예전 일은 모두 잊고 만세동락하여 보세.
- 〈까투리가〉

죽은 낭군 생각하면 개가하여 절박하나
내 나이를 꼽아보면 불노불소 중늙은이라.
오늘 그대 풍신보니 수절마음 전혀없고 음란지심 발동하네.
까투리가 장끼신랑 따라감이 의당당한 상사로다.
아모커나 살아보세.
-『장씨젼』

특징 및 의의 〈장끼타령〉의 주제는 작품 결말부의 까투리의 수절이냐 개가냐 하는 문제에 결부되어 나타난다. 그리고 그 배경에는 작품을 향유하고 전승시켰던 당시의 작자층과 당대 사회에 대한 집단의식이 작용하고 있다. 우선 조선 초기 이래 완고하게 강요되고 지켜지던 과부의 수절 개념이 조선 중·후반에 이르러 시대의 변화에 따라 흔들리게 되었다. 남편이 죽으면 따라 죽든가 평생 수절해야 열녀로 찬양되는 전기의 유가적 윤리 의식은 이 시기에 이르면 권위를 잃어가고 실제로 상부한 여인들이 개가나 재혼을 하는 경우가 점차 늘어나는 상황이었다. 〈장끼타령〉 이본의 대부분이 그 결말에서 수절을 거부하고 개가의 길을 택하고 있음은 모두 당대의 변모된 윤리의식을 대변하는 주제적 양상으로 보인다. 이러한 윤리관의 변모는 관습적인 기존 도덕에 대한 비판과 저항을 바탕으로 하는 서민 의식의 발로로 평가된다. 한편 작품의 서두에서 보이는 장끼 일가의 극심한 가난과 고난은 당시 서민층의 생활고를 반영한 것으로 보인다. 양식이 떨어져 서대쥐에게 꾸었지만 그마저 없어지자 온 식구가 엄동설한에 콩을 주우려고 온 벌판을 헤매다가 아들과 딸이 죽는 등 장끼 일가가 겪는 열악한 상황은 조선 후기 피지배층인 농민이 직면하고 있던 현실을 그대로 보여준다. 그런 가운데 간단없이 생명을 노리는 포수·사냥개·모리꾼·보라매로부터의 위협과 공포는 당시 지배층이었던 위정자와 관리층에 의해 행하여지던 서민층에 대한 횡포와 수탈을 방불케 한다는 점에서 장끼 일가의 처지는 그대로 당시 현실 상황과 일치하고 있다.

결국 〈장끼타령〉에는 열녀사상을 바탕으로 한 중세적 이데올로기인 수절을 과감히 거부하고, 개가하고 재혼함으로써 현실적 행복과 본능적 정욕을 중시하는 새로운 여성의 인간적 주체의 확인과 주장이 담겨져 있다. 그리고 당시의 지배층인 양반층의 불의와 모순에 대한 서민, 농민층의 비판과 저항이 배경적 주제로 작용하고 있다.

참고문헌 장끼전에 나타난 수절과 개가의 문제(소인호, 쟁점으로 본 판소리문학, 민속원, 2011), 조선 후기 우화소설선(유영대·신해진, 태학사, 1998), 조선 후기 우화소설 연구(정출헌, 고려대학교 민족문화연구원, 1999).

필자 인권환(印權煥)

은세계

銀世界

정의 1908년 원각사(圓覺社)에서 처음 공연된 창극(唱劇).

개관 〈은세계(銀世界)〉는 원각사에서 1908년 11월 15일부터 상당한 기간 공연되었으며, 1914년 2월 17일부터 혁신단(革新團)에서 다시 공연된 바 있다. 이 작품은 이인직(李人稙)의 소설 『은세계(銀世界)』(동문사, 1908)와 밀접한 관련이 있으나 공연 대본이 남아 있지 않아 실제 공연된 작품의 작가와 공연 내용에 대해서는 논란이 계속되고 있다. 논란의 핵심은 첫째, 창극 〈은세계〉가 소설 『은세계』를 극화한 것이냐, 반대로 창극 〈은세계〉가 소설 『은세계』의 바탕이 되었느냐 하는 문제와 둘째, 창극 〈은세계〉 공연에서의 이인직의 관여 여부, 셋째, 공연된 내용이 소설 『은세계』의 전반부의 내용에 해당하는 것인가 아닌가 하는 문제 등이다. 이 작품의 작가와 내용 및 배우에 대한 정보들은 첫째, 공연 전후의 신문 기사, 둘째 이인직의 소설 『은세계』, 셋째, 당시 공연에 참여했던 판소리 창자의 회고 등인데 이 세 가지 정보들은 상보적이기도 하면서 또한 상충되기도 한다.

공연되기 전의 신문 기사들을 종합하면 이인직이 원각사

에서 신연극(新演劇)을 무대에 올리기 위해 창부(唱夫)들을 모아 『은세계(銀世界)』란 제목의 신소설(新小說)로 연습을 한다는 것이다. 이 기사들을 중심으로 보면 소설 『은세계』를 각색하여 무대에 올린 것이 창극 〈은세계〉라 할 수 있다. 즉 작가는 이인직이며, 공연 대본의 원천은 소설 『은세계』라 할 수 있으며, 배우들은 김창환(金昌煥)을 비롯한 판소리 창자들인 것이다. 소설 『은세계』는 창극 〈은세계〉가 공연되기 5개월 전, 공연 준비가 시작되기 3개월 전인 1908년 6월 12일에 정치 소설 『은세계』로 출판 예고 광고가 나왔고, 창극 〈은세계〉 공연 중인 1908년 11월 20일에 출판되었다. 또 창극 〈은세계〉 공연 다음해의 신문 기사에 〈정감사타령(鄭監司打令)〉을 이인직이 지었다고 하는 내용이 있다. 이러한 사실로 미루어 보면 소설 『은세계』가 창극 〈은세계〉에 선행하며, 후자는 전자를 각색하여 공연한 것이라 할 수 있으며, 그 작가는 이인직인 것이다.

반면 당시 원각사의 공연에 참여했던 판소리 창자 이동백(李東伯)와 고수 한성준(韓成俊)의 회고에 따르면 이인직이나 소설 『은세계』는 언급되지 않고 〈최병두타령〉으로만 기억되고, 그 내용은 실화(實話)에서 왔다는 것이다. 이 두 사람의 회고보다 훨씬 뒤에 박황은 『창극사연구(唱劇史硏究)』(1976)에서 판소리 명창 강용환(姜龍煥)이 〈최병두타령〉을 창극화했다고 기술하고 있다. 이 점에서 보면 판소리 창자들은 창극 〈은세계〉의 공연에서 이인직이나 소설 『은세계』를 기억하지 않고 있다. 그런가 하면 이인직은 창극 〈은세계〉 공연 이전에 일본으로 가서 그 다음해에 귀국하여 공연에 직접적인 관여를 하지 않았다. 또 소설 『은세계』의 전반부는 〈농부가〉, 〈초동가〉, 〈등장가〉, 〈상두소리〉, 〈달고소리〉 등 많은 삽입가요가 있는 반면 후반부는 당시의 일반적인 신소설의 서술 방식으로 되어 있다. 소설 『은세계』의 전반부에 판소리 및 창극 특유의 삽입가요가 다수 등장하는 것은 이인직의 다른 소설에서는 찾아볼 수 없는 현상이어서 이것은 이인직의 창작 이전에 판소리 또는 창극 형태의 〈최병두타령〉의 존재 가능성을 배제할 수 없게 하고 있다. 한편 당시 신문 기사와 이동백 등의 회고에 따르면 원각사 무대에 공연된 내용 중 최병두가 강원 감사의 수탈에 저항하다 죽는 사건이 핵심이 되고 있어 소설 『은세계』의 전반부에 해당하는 내용이 창극 〈은세계〉의 공연 내용이었을 가능성이 높다.

이상에서 보듯이 창극 〈은세계〉와 소설 『은세계』의 선후 관계는 단정적으로 판단하기 어렵고, 아직까지 여러 가능성이 열려 있다고 할 수 있다.

내용 창극 〈은세계〉의 내용은 현재 그 대본이 존재하지 않기 때문에 정확히 알 수 없다. 다만 이동백 등의 회고와 당시 신문 기사 등에 의하면 최병두(또는 최병도)가 탐관오리인 정 감사에 의해 매를 맞고 죽는 장면이 공연되었음은 분명하다. 이 사건은 소설 『은세계』의 전반부에 해당하는데 그 내용은 다음과 같다.

강원도 강릉의 경금 마을에 사는 양반 최병도는 김옥균의 영향을 받아 외국 유학을 하여 나라를 건지겠다는 생각으로 유학 준비를 위해 재물을 열심히 모은다. 강원 감사가 최병도의 재물을 빼앗기 위해 강상 윤리를 어겼다는 명분으로 장차들을 보내 체포하려 한다. 이 사정을 알게 된 같은 마을의 양반 김정수가 농민들을 모아 민요(民擾)를 일으켜 장차들을 결박하여 죽이려 하나 최병도는 이를 만류하고 원주 감영으로 잡혀간다. 감사의 요구에 응하지 않고 수탈 행위를 비판하며 저항하던 최병도는 모진 형벌을 당한다. 죽기 직전에 석방된 최병도는 대관령을 넘다가 사망하고, 농민들에 의해 장례가 치러진다.

등장인물 창극 〈은세계〉가 소설 『은세계』의 전반부에 해당하는 내용이라는 전제하에 소설 『은세계』의 전반부에 등장하는 주목할 만한 인물들로는 최병도, 정 감사, 농민들, 그리고 김정수 등을 들 수 있다.

최병도는 몰락한 양반 출신이나 김옥균의 영향을 받아 재물을 열심히 모아 부자가 된다. 그는 자신의 재산을 강제로 탈취하려 하는 강원 감사에 정면으로 대결하다 죽고 만다. 재물을 억척스럽게 모으는 모습은 〈흥보가(興甫歌)〉의 인물 형상과 맥을 같이 하는데, 마을 농민들에게 인심을 잃지는 않았다. 탐관오리에게 정면으로 맞서는 것은 〈춘향가(春香歌)〉의 춘향의 저항을 연상케 하는데, 그는 중세의 신분 체제의 모순에 대해 극도의 저항 의식을 갖고 있다. 이상의 점에서 최병도는 정치적 시민의 형상에 가깝다고 할 수 있다.

정 감사는 1886년부터 1890년 초까지 강원도 관찰사를 지낸 정태호(鄭泰好)를 모델로 한 인물이다. 작품 속에 제시된 정감사의 정보와 『매천야록(梅泉野錄)』을 비롯한 당시 기록이 일치하는데, 정태호는 탐관오리로 악명이 높았던 인물이다. 이 점에서 창극 〈은세계〉는 실제 있었던 사건을 바탕으로 했을 가능성이 높다. 판소리사의 전개에서 보면 정 감사는 춘향가의 변학도와 같은 연장선상에 있는 인물이다.

김정수는 몰락한 양반이나 최병도의 곤경을 보고 농민들을 동원하여 민란을 일으키려 하는 인물로서 중세의 권력을 앞세운 수탈에 적극 저항한다. 19세기에 민란에 적극 가담한 양반 지식인을 연상케 한다.

농민들은 최병도의 고난에 공감하며, 김정수의 선도에 호응하여 민란을 일으키기 직전까지 나아간다. 최병도가 감영에 잡혀간 이후 죽음에 이르기까지 지속적으로 관심을 표명하며, 〈농부가〉 등을 통해 정 감사의 학정을 비판하고 최병도를 옹호한다. 이 점에서 이 작품의 농민들은 춘향가에서 춘향

을 옹호하는 농민들의 발전적인 형상이라 할 수 있다.

특징 및 의의 창극 〈은세계〉의 공연 내용에 대한 당시 신문 기사와 공연에 참여했던 판소리 창자의 기억이 주로 정 감사의 폭정과 최병도의 죽음이었듯이 이 작품의 극적 갈등은 최병도와 정 감사의 정면 대결이 핵심이라 할 수 있고, 미적으로는 비장미를 주축으로 하고 있다고 할 수 있다. 인물들의 갈등구조에서 알 수 있듯이 춘향가의 춘향과 변학도의 갈등구조를 활용했다고 할 수 있는데, 암행어사 출도에 해당하는 것이 없으므로 비극적 파국으로 끝나는 것이었다고 할 수 있다. 공연방식은 여러 판소리 창자가 배역을 나누어 대화와 창으로 진행하는 것이었을 것이며, 이동백의 회고에 김창환이 최병도역을 맡아 형벌을 당한 끝에 무대에서 죽어 나오면 관객들이 돈을 그 목에 걸어주었다고 하는 것에서 배우의 등장과 퇴장에 새로운 시도가 있었을 것으로 짐작된다.

이 작품은 우리나라 최초의 근대식 극장인 원각사에서 공연된 창극이란 점, 기존의 판소리를 창극화한 것이 아니라 당대의 현실에서 소재를 취해 창극화한 작품이란 점과 당시 연극 개량의 주창자들에 의해 호평을 받은 거의 유일한 창극이란 점에 의의가 있다. 특히 어떤 형태로든 공연에서의 이인직의 관여를 인정한다면 근대 신소설 작가와 종래의 판소리 창자들의 결합에 의해 근대식 무대에서 공연된 최초의 작품이라는 점에서 의의가 있다.

참고문헌 원각사의 설립과정과 연극사적 성격(백현미, 판소리연구6, 판소리학회, 1995), 은세계(이인직, 동문사, 1908), 은세계 연구(최원식, 민족문학의 논리, 창작과비평사, 1982), 은세계의 성립과정 연구(김종철, 판소리사 연구, 역사비평사, 1996), 은세계 재론(이상경, 민족문학사연구5, 민족문학사연구소, 1994), 한국근대연극사(유민영, 단국대학교출판부, 2000).

필자 김종철(金鍾澈)

열사가

烈士歌

정의 항일운동의 상징적 영웅인 이준·안중근·윤봉길·유관순 등 네 인물의 삶에서 가장 빛나는 부분과 그들이 항일하던 내용을 엮어 부른 창작판소리.

개관 20세기에 들어서고 일제에 의한 강제 합방이 진행되면서 판소리에서도 주목할만한 변화가 일어났다. 그 변화 가운데 가장 주목할 만한 것은 판소리의 지지층이 변화한 것이다. 19세기까지 양반층과 서민층 모두에게 두루 애호를 받던 판소리는 20세기 식민지를 경험하면서 급속히 그 지지기반을 상실해 나갔다. 판소리 창자들이 지지기반의 상실에 대하여 위기감을 느끼고 새로운 청중을 찾아나서는 행위를 우리는 판소리의 속화와 계면화에서 찾아볼 수 있다. 이와 같은 경향은 20세기 전반기 내내 이어져, 전통 사회에서 판소리가 지녀왔던 고급예술로서의 기능을 이제는 거의 잃어버리고 소모적 잔존물로 남아있게 되었다.

20세기에 들어서면서 판소리는 내용적으로 상당한 변화를 겪게 된다. 그것은 우리나라가 일본의 식민지로 전락하면서 생긴 의식의 변화를 판소리가 어떤 방식으로 수용하느냐에 관한 판소리광대와 지식인들의 고민에서 비롯되었다. 〈최병두타령〉과 〈열사가(烈士歌)〉 등 창작판소리가 만들어지면서, 생장기 판소리가 강하게 지니고 있던 변혁적인 요소를 회복하여, 판소리가 시대적 의미를 담을 수 있는 예술이었다는 사실을 확인시켜 주었다. 창작판소리의 전통은 박동실이 만든 〈열사가〉에서 꽃을 피운다. 〈열사가〉는 항일운동의 상징적 영웅인 이준·안중근·윤봉길·유관순 등 네 인물의 삶과 항일하던 내용을 핍진하게 엮어 부른 창작판소리이다.

이준은 헤이그 밀사사건에 연루되어 해외에서 항일과 민족독립을 주장하다 죽어간 인물이다. 안중근은 일본의 역량있는 정치가로 한일합방을 주도한 이토 히로부미[伊藤博文]를 하얼빈 역에서 총으로 쏴 죽이고, 일본재판소의 사형 언도를 받고 죽어간 영웅이다. 윤봉길은 김구의 지도로 홍커우공원에서 도시락폭탄을 터뜨리며, 조선민족정신을 선양한 열사다. 그리고 유관순은 이화여전 출신으로 3·1운동을 주도하여 아우내장터에서 만세운동을 지휘한 여걸이다. 이들의 생애에서 빛나는 순간을 판소리로 만들면서 비분강개의 심사가 더해졌다.

내용 일제의 식민지 정책의 일환으로 우리 전통문화에 대한 조직적인 압살이 진행되었으며, 판소리의 경우도 예외는 아니었다. 판소리가 창극이라는 형태로 성급하게 무대화 되면서 어설픈 신파의 영향을 받기도 했으며, 1930년대에 이르면 판소리나 〈진국명산(鎭國名山)〉과 같은 단가마저도 애국심을 고양시킨다는 명목으로 부르지 못하게 한다. 송만갑(宋萬甲), 이동백(李東伯), 정정렬(丁貞烈) 등 판소리 명창의 활약에도 불구하고 판소리 자체의 변혁은 이루어지지 않았다. 그런 가운데서 이른바 〈열사가〉라는 창작판소리가 해방을 전후하여 생겨난다.

〈열사가〉는 일제의 부당한 식민지 지배에 대한 강력한 항의의 의미를 띤 창작판소리이다. 〈열사가〉 들어있는 열사는 이준과 안중근, 윤봉길, 유관순 등의 항일에 대한 영웅적 삶의 한 국면을 형상화하고 있다. 〈이준·안중근·윤봉길 열사가〉가 50분 정도 이어져서 불리면서 서로 하나의 이야기처럼 연결되어 있다. 그리고 〈유관순 열사가〉가 독립적으로 40분 정도 연행된다. 이 노래는 일제에 대하여 폭력적 저항을 했던 인

물의 행위를 기리고, 항일민족의식을 고취하고자 하는 목적이 있었다.

〈이준 열사가(李儁 烈士歌)〉는 고종황제의 명령으로 이준이 네덜란드에서 열린 만국평화회담에 밀서를 들고 떠나는 장면을 중모리장단의 노래로 시작한다. 이준은 러시아에서 이상설과 이위종을 만나 의기투합하여 네덜란드에 도착한다. 이준 일행은 어렵사리 회의장에 들어가 대한제국의 독립국 인정을 요청하는 고종의 밀서를 꺼낸다. 회의장에 있는 각국 대사가 "이는 대한황제께 전보를 쳐 명백한 회전을 받은 후에 공사를 처리하리라."라고 공론하니 이준이 대한으로 전보를 띄워놓고 결과를 기다린다. 그런데 이 전보는 이완용 앞에 전달되고, 이완용은 전보를 들고 송병준 일파와 고종황제를 위협한다. 고종황제는 노하여, "사랑하는 내 신하를 수만리 타국에 보내고 이제 와서 그런 일이 없다고 전보를 칠 수 없으니 경들이 알아서 하라."라고 비탄하게 대답한다. 이완용과 이토 히로부미가 대한제국에서 파견한 일이 없다고 답신을 띄우자 만국회에서는 이 전보를 받고 이준의 밀서를 받지 않는다. 그러자 이준이 분한 마음에 회의장 앞으로 나가며, 품안에 든 칼을 꺼내 가슴을 찔러 피를 내면서 가슴에서 태극기를 꺼내, "대한독립 만세 만세 만세"를 외치며 죽어간다.

〈안중근 열사가(安重根 烈士歌)〉는 황해도에 사는 안중근이 이토 히로부미를 척결하는 내용의 창작판소리다. 안중근은 러시아에 망명하여 살다가 이토 히로부미가 하얼빈에 온다는 소식을 듣고, 동지 이삼인과 잠복하여 기다린다. 1909년 10월 26일 아침, 이토 히로부미가 하얼빈 역에 도착하여 환영행사가 열릴 때, 안중근이 권총을 손에 들고 번개같이 이토에게 달려들어 총을 쏴 쓰러트린다. 안중근은 품에서 태극기를 꺼내 휘두르며, "대한독립 만세"를 우렁차게 외친다. 안중근은 여순 감옥에서 재판을 받고 사형집행을 당한다. 이튿날 오전 어머니와 면회하는 장면이 쓸쓸하게 그려진다. 어머니는 타는 가슴을 진정하고 태연히 웃으시며, "오 내 아들 장하도다. 국민의무를 지켰으니 늙은 어미는 생각말고 부데부데 잘 가거라."라고 위로한다.

〈윤봉길 열사가(尹奉吉 烈士歌)〉는 윤봉길이 독립운동의 일환으로 일본군 시라카와[白川義則] 장군을 죽이는 이야기다. 김구는 상해에 임시정부를 두고 일본의 시라카와 장군을 죽여 일본의 기를 꺾으려는 계획을 세웠다. 윤봉길은 물통같은 폭탄을 싸서 들고 축제를 즐기는 훙커우공원에 이른다. 윤봉길은 태연히 식장에 들어가 자리를 잡고 행사가 시작되자 번개같이 백천 앞으로 달려들어 폭탄을 던졌다. 그리고는 왜놈 헌병에게 붙들리자 만족한 웃음을 씩씩하게 웃고 기운차게 "대한독립 만세"를 외친다.

〈유관순 열사가(柳寬順 烈士歌)〉는 3·1운동에 참여한 유관순의 모습을 처연하게 형상화하고 있다. 유관순은 천안 목천에서 태어났으며, 어려서부터 유가 교육을 받았다. 열여섯 살이었던, 이화학당 고등과 1학년 3학기 때, 고종은 오백년 사직을 잃고 덕수궁에서 외롭게 십년을 보내다 병이 든다. 이완용이 탕약을 가져와서 마셨으나 고종의 병세는 더욱 위중하여 눕지 못하더니 승하하셨다. 고종의 독살설이 제기되면서 손병희를 중심으로 독립운동 시위행렬이 전국적으로 일어난다. 유관순은 3월 1일 12시에 파고다 공원에서 태극기를 꺼내들고 "대한독립 만세"를 외친다. 그리고 고향으로 내려와 음력 3월 1일 정오, 모여있는 민중들 앞에서 독립선언서를 낭독한다. 유관순은 왜놈 헌병에게 포박당해 천안 헌병본부로 끌려간다. 옥에 갇혀 재판을 받은 유관순은 서울 고등법원으로 이송되어 서대문 미결 감옥에 유치되었다. 공판을 받으면서도 당당하게 버티던 유관순은 민족의 독립을 예감하면서도 비감한 최후를 맞이한다.

〈열사가〉는 대체로 비분강개의 톤으로 진행되며, 골계적 아름다움은 비교적 드물다. 안중근이 죽을 무렵, 〈어머니와의 상봉 대목〉은 진계면조로 불러 비장함이 극치에 이른다. 또 유관순이 〈감옥에서 고문을 받으며 항거하는 대목〉도 장단의 부침새와 함께 뛰어난 형상화를 보여준다. 판소리로서 곰삭은 형태는 보여주지 않으나 나름대로의 이념적 지향을 잘 보여주는 작품이다.

특징 및 의의 박동실은 〈열사가〉를 창작하여 보급시키는 데 기여한 예술가이다. 그는 1897년 9월 8일 담양 객사리에서 태어났다. 한승호·김소희·한애순 등 제자에게 서편제 소리를 가르쳤다. 박동실에게 일제강점기 말기에 〈열사가〉를 배운 사람으로는 한승호를 들 수 있다. 해방 후에는 〈열사가〉가 유행처럼 번져 수많은 창자가 이 노래를 배웠다. 해방 직후의 반일적 정황을 생각한다면 당연한 일이기도 하다. 박동실은 한승호·김동준·장월중선에게 해방 후에 〈열사가〉를 본격적으로 가르쳤다. 한승호와 김동준의 증언에 의하면 이들은 해방되기 전에도 〈열사가〉를 몇 차례 몰래 들었다고 한다. 〈열사가〉를 잘 부르는 명창으로는 한승호, 김동준, 이성근, 정순임, 안숙선 등을 들 수 있다. 한때 고흥의 송영석도 〈열사가〉를 부른 것으로 알려져 있다. 지금도 호남지역의 명창들은 대체로 〈열사가〉를 부를 줄 알거나 불렀던 기억들이 있다고 증언한다.

참고문헌 조선창극사(정노식, 조선일보사출판부, 1940), 창작판소리 열사가에 대하여(유영대, 판소리연구9, 판소리학회, 1998), 이성근 열사가(신나라 레코드, 1994), 정순임 유관순열사가(신나라 레코드, 1994).

필자 유영대(劉永大)

효도가
홍문연가
호남가
한로가
편시춘
충효가
초한가
진국명산
죽장망혜
적벽부
장부가
인생백년
이산저산
운담풍경
소상팔경
사철가
사창화류
백발가
백대영웅
만고강산
달거리
녹음방초
광대가
고왕금래
고고천변
강상풍월

단가

강상풍월

江上風月

정의 달맞이, 산과 강을 즐기는 풍류 등을 중심으로 강 위에서 자연의 아름다움을 노래한 단가.

개관 〈강상풍월(江上風月)〉을 어구의 원래 의미로 풀이하자면 '강 위에서 자연의 아름다움을 읊는 노래'라 할 수 있다. 〈강상풍월〉이라는 제목은 노래의 첫 부분 "강상에 둥둥 떴는 배 풍월 실러 가는 밴가~"를 따서 붙여진 것으로 보인다. 〈강상풍월〉을 부른 현대의 창자로는 박초월, 성우향, 최난수, 조통달, 조농옥, 박소춘, 김홍규, 이창배 등이 있다. 조농옥 창의 경우 〈강상에 둥둥〉으로 제목이 표기되어 있다. 〈강상풍월〉의 가사는 대체로 비슷하나 창자에 따라 사설 전개의 변화, 새로운 어구의 첨가나 기존 사설의 변형 등이 나타나기도 한다. 일반적인 단가처럼 장단은 중모리장단이며, 곡조는 평조로, 사설은 하나의 절로 되어 있다.

내용 〈강상풍월〉은 강릉의 경포대에서 달맞이를 하는 내용으로 이루어진 노래이다. 〈풍월강산(風月江山)〉으로 불리는 단가가 중국의 자연을 노래한데 비해, 이 단가는 우리나라의 풍경을 노래하고 있다. 노래는 모두 "강상에 둥둥 떴는 배"로 시작하지만, 마지막 부분은 창자마다 다르게 부른다. "거드렁거리고 놀아보자."로 끝나는 경우가 많지만, 조통달 창은 "헐일을 허여가면서 놀아보자."로 끝나고 박소춘 창은 "높고 낮은 저 무덤은 영웅 호걸들이 몇몇이냐?"로 끝나 다양한 변이가 나타난다.

박초월 창 〈강상풍월〉을 바탕으로 주요 내용을 살펴보면, "강물 위에 둥둥 떠 있는 배는 풍월 즉 자연을 싣고 가는 배인가, 양자강 푸른 물 위에 왕래하던 작은 배인가……." 로 시작한다. 그리고 강릉에 있는 정자 한송정에 들어가 기나긴 소나무를 베어 조그만 배를 만들어 타고 강릉 경포대로 구경 가자고 한다. 그러면서 "촉나라 가는 길같이 어려운 것은 사람 기다리는 어려움이요, 문밖에 나가 부모가 자식 돌아오기를 기다리는 것은 오동나무 가지 끝에 걸려 있는 달이구나, 자라등에 저 달을 실어라, 우리 고향 어서 가자."라며 자연을 노래한다. 그리고 이런 저런 사람과 자연이 살아가는 이치들을 늘어놓다 "대장부 살림살이 이만하면 넉넉하다."며 마무리를 짓는다.

전반적인 내용 전개를 살핀다면, 시작 부분은 강물 위의 풍경에서 출발하여 강릉 경포대로 놀러 가자는 유희적인 내용이지만, 이후 전개되는 과정에서는 유희와는 상관이 없는 인생살이로 내용이 달라지는 특성이 있다. 〈강상풍월〉의 중후반까지 지속되는 유희요의 특성이 나타나는 부분을 보면 달과 관련된 풍류, 산과 강, 백구 등의 자연물을 즐기는 내용이 다루어진다. 그리고 대장부의 삶이 이만하면 만족스럽다고 하여 자족감을 드러냄으로써 마무리된다.

특징 및 의의 〈강상풍월〉은 남도 잡가에서 유래한 것으로 단가로 즐겨 불리는 작품이다. 〈강상풍월〉의 사설에 〈달거리〉나 〈만고강산(萬古江山)〉의 가사가 들어 있는 부분들이 있어 단가 사이의 상호 텍스트성을 확인할 수 있다. 단가 〈달거리〉 가사 중 "오월단오일 천중지가절이요 일지지 창외하여 창창한 수풀 속에 백설이 잦았구나."와 "오월단오일은 천중지가절이요 일지지 창외라. 창창한 수풀 속에 백설이 자잣구나."가 거의 동일하다. 창자에 따라서는 "강릉 경포대로 구경 가세."라고 하기도 하지만, "강릉 경포대로 달맞이 가자."라고 하여 관련성이 더욱 강화되기도 한다. 많은 창자들이 즐겨 부른 단가 중의 하나로 꼽히며, 강물 위에서의 풍류가 주요 내용이지만, 경우에 따라서는 "대장부 살림살이~" 운운 뒤에 "일촌간장 맺힌 설움 부모님 생각뿐이로다."를 덧붙여 부모님에 대한 그리움이 추가되어 있기도 하다.

참고문헌 가사와 잡가의 접점에 대한 일 고찰(성무경, 반교어문연구9, 반교어문학회, 1998), 판소리 단가(정양·최동현·임명진, 민속원, 2003), 판소리 단가의 개념과 범주(변성환, 어문학97, 한국어문학회, 2007), 판소리 입문을 위한 단가 지도 연구(남경호, 중앙대학교 석사학위논문, 2007), 판소리 창본집(김봉호 편, 백문사, 2000), 한국민족문화대백과사전(encykorea.aks.ac.kr).

필자 서유경(徐庾卿)

고고천변

皐皐天邊

☞ 고고천변(수궁가), 고국산천, 범피중류

정의 판소리 〈수궁가(水宮歌)〉에서 별주부가 육지로 처음 나오면서 세상 경치를 노래하는 대목이면서 허두가(虛頭歌)로도 많이 불린 노래.

개관 〈고고천변(皐皐天邊)〉은 판소리 수궁가 창본에 대부분 등장할 만큼 중요하고, 또 인기 있는 사설이다. 〈고고천변〉은 시대적 흐름에 따라 단가, 가사, 잡가, 유성기 음반 가요, 민요 등으로 다양하게 변용되면서 그 기능을 확대했다. 〈고고천변〉을 잘 부른 명창은 송만갑이다. 그는 〈별주부타령〉과 단가 〈고고천변〉을 잘 불렀으며 여러 차례에 걸쳐 유성기 음반을 취입했다. 이 외에도 〈고고천변〉을 레코드 취입한 명창으로는 임방울, 송만갑, 김창환, 김해선, 김채연, 김매향, 주란향,



고고천변 음반 | 박중근 창 | 1930년대 | 국립민속박물관

김연수 등이 있다.

내용 〈고고천변〉은 '고고천변 일륜홍'이라는 고정 어구에 〈새타령〉 계열, 〈유산가〉 계열, 〈만학천봉〉 계열의 노랫말들이 결합되어 비교적 긴 노랫말을 이루고 있다. 〈고고천변〉은 시작 단계에서 대부분 "고고천변 일륜홍(呱呱天邊日輪紅) 부상(扶桑)의 둥실 놉피 뎃다. 양곡(陽谷)의 자진 안기 월봉(月峯)으로 도라들고 어장촌 기은 컹컹 회안봉 구룸 써아 노화(蘆花)는 눈이 되고 부평(浮萍)은 물의 써다."(『금보(琴譜)』, 1879)로 시작한다. 이어서 별주부가 육지에 처음 머리를 내미는 장면이 "압발노 창랑(滄浪)을 당길고 뒤발노 벽파(碧波)을 탕탕 차 요리조리 앙금촘 노피 써서 두루 사면 바라보니." 와 같은 사설로 전개된다. 이어서 세상 풍경을 살피는 장면이 나오고 "만산 울울 온갖 새 날아든다, 폭포수는 이골물……." 과 같은 장면 묘사는 〈고고천변〉의 창본이나 독서본 이본에서 많이 사용되는 구절들이다.

특히 독서본으로서의 「고고천변」은 후미에 세부적인 사실을 설명하거나 묘사하는 장황한 사설이 부연되어 있다. 이는 독서물로서 작품의 완성도를 높이기 위한 것과, 독서물로서의 호화스런 내용을 담고자 한 담당층의 노력이 반영된 결과이다.

가사 〈고고천변〉은 산수 경개를 주로 노래한 것으로 잡가 계열의 〈영산가(令山歌)〉 및 독자적 노래 장르로도 존재하는 〈영산(靈山)〉 계열과 유관하며, 또한 자연 경개를 찬양하면서도 인생무상의 맛이 진하게 배어 있는 〈영산가〉 계열로 구분된다.

경성 방송국용 〈고고천변〉은 모두 단가로 규정하고 있는 것이 특징이다. 특히 1930~40년대에 많은 소리꾼이 〈고고천변〉을 불렀다. 그리고 〈고고천변〉과 같은 단가가 잡가화 되면서 다시 민요에까지 파급되었다.

민요로서의 〈고고천변〉은 주로 판소리가 성행하는 남도 지역에서 많이 채록되었다. 이는 〈고고천변〉이 남도 잡가로 분류된 것과 관련이 깊다.

특징 및 의의 〈고고천변〉은 풍류적 성격의 단가에 해당한다. 영산의 성격이 강한 〈고고천변〉은 다른 판소리 사설 대목이나 단가와 달리 노래나 노랫말이 잡스럽지 않고 사대부의 품위가 유지되는 노래에 해당한다. 그리고 중중모리장단의 비교적 경쾌한 창법에 우조로 불렸기 때문에 노래의 성격이 씩씩하면서도 엄숙한 분위기를 겸한다. 〈고고천변〉이 판소리본 사설뿐만 아니라 단가, 가사, 잡가, 민요 등과 같은 모습으로 불리면서 존재 양상이 다양하게 변하였다. 이는 가창 문학이 지닌 독자적 특징이기도 하지만, 고급문화와 민중 문화가 접하면서 대중문화라는 새로운 지평을 열었다는 점에서 주목할 만하다.

그러나 아직 〈고고천변〉의 최초 존재 양상에 대한 합의점에는 도달하지 못하고 있다. 최근의 연구 성과에 따르면 단가는 판소리 허두가로 쓰이기 이전에 이미 〈영산〉이라는 성악곡으로 독립되어 가창되었다. 이는 지금까지 알려진 바와는 달리 단가가 판소리의 하위 장르라는 인식을 다시금 생각하게 한다.

참고문헌 고고천변의 존재양상과 기능 고찰(권오경, 어문학87, 한국어문학회, 2005), 단가집성(김진영·이기형 교주, 월인, 2002), 토끼전 전집1~5(김진영 외, 박이정, 1997), 한국음악서설-영산과 단가(이혜구, 서울대학교출판부, 1982).

필자 권오경(權五慶)

고왕금래

古往今來

정의 사람의 부귀영화와 죽고 사는 것 등에서 느끼는 지혜를 주요 내용으로 하여 인생살이의 철학을 다룬 단가.

개관 〈고왕금래(古往今來)〉를 어구대로 풀이하자면 '예로부터 지금까지'라는 뜻이다. 따라서 인생살이의 진리를 다룬 노래라 할 수 있다. 고왕금래라는 제목은 노래의 첫 부분 "고왕금래 사생을 헤아리니 인간영화 가소롭다."에서 비롯한 것이라 할 수 있다. 〈고왕금래〉를 부른 대표적인 창자로는 조통달을 들 수 있다. 〈고왕금래〉의 가사는 단가집이나 판소리 창본집 등에 수록되어 있는 것을 확인하기 어려우며, 음반으로 발매된 단가집에서 소리로 확인 가능하다. 일반적인 단가처럼 중모리장단으로 부르며, 곡조는 주로 평조로 부른다.

내용 〈고왕금래〉의 첫 소절 가사를 살펴보면, "고왕금래 사생을 헤아르니 인간영화 가소롭다. 선아선아 떠나가니, 가는 곳이 어디멘고. 공도란이 백발이요 못 면할 것 죽음이라."는 '예로부터 지금까지 살고 죽는 것이 생각해 보니 인간의 부귀영화가 우습구나. 먼저 가자 먼저 가자 하며 떠나가니, 가는 것이 어디인고? 누구든지 백발이요, 면하지 못하는 것이 죽음이라.'라는 뜻으로 모든 사람들이 결국은 늙고, 죽게 되어 있다는 만고의 진리를 이야기한다.

다음 소절에서 하늘, 땅, 사람의 황제로 중국 고대의 유명한 황제들과 왕들, 훌륭한 사람들을 나열하고, 이러한 훌륭한 사람들은 죽더라도 살았던 흔적이라도 남지만 우리 같은 별 볼 것 없는 사람들은 한번 죽으면 살았던 흔적이라도 있겠느냐고 한탄한다. 위대한 인물들과 보통 사람들의 인생을 비교하며 남길 것 없는 우리네 사람들은 흔적도 없는 인생살이를 산다고 보는 것이다. 그러면서 '죽은 몸을 값싼 베로 질끈 묶어 상여 위에 올려 메고 산천으로 행할 적에 공수래 공수거하니 세상사가 허망하구나.'라고 하여 인생살이의 헛됨을 말한다. 사람이면 누구나 살다 죽는데 무엇 하나 가지고 갈 것 없이 빈손으로 왔다가 빈손으로 가는 허망한 것이라는 진리를 알려준다. 이어서 '무덤의 흙으로 집을 짓고 소나무 대나무로 울타리를 만들어 두견새와 벗하고 지내니 처량한 것은 넋이로구나.' 라며 죽어 무덤에 묻히면 산천에서 지내는 처량한 혼이 됨을 말한다. 그리고 '어화 세상 벗님네들 백발보고 웃지 마소. 나도 어제 청춘이었더니 오늘 백발되어 한심하다. 검던 머리는 희어지고 곱던 얼굴은 주름 가니 원수가 따로 없고 백발이 모두다 원수로구나.' 라고 하여 늙는 것에 대해 자신의 일이 아니라고 비웃거나 무시하지 말 것을 깨우친다.

마지막으로 '가는 세월 갈쿠리로 끌어내고 오는 백발 망치로 두드리고 밀고치고 아무리 격투를 하여도 무정한 세월은 가고 만다. 살았을 때 친구 벗님네와 거드렁 거리고 놀아보자.'라고 하며 인생살이가 이러하니 살아 있을 때 친구와 한 인생 즐겁게 살아보자고 제안한다.

특징 및 의의 〈고왕금래〉의 가사에는 〈공도라니[公道難離]〉나 〈백발가(白髮歌)〉의 가사가 부분적으로 포함되어 있어 관련성을 확인할 수 있다. 〈백발가〉로 명명된 단가 중에 〈공도라니〉로 불리는 것도 있어 〈고왕금래〉와 〈백발가〉 모두와 관련된다고 하기는 어렵고, 〈공도라니〉와 유사한 사설로 이루어진 〈백발가〉가 〈고왕금래〉와 관련성이 있다 할 수 있다. 〈공도라니〉와 겹치는 사설은 "공도란이 백발이요 못 면할 것 죽음이라." 부분이고, 〈백발가〉와는 "검든 머리 흐여지고 곱든 얼굴 주름이 가니 (……) 아무리 격투를 허여도 무정세월은~" 하는 부분이 유사하다.

참고문헌 단가사설집(강동원, 백제출판사, 1990), 판소리 단가(정양·최동현·임명진, 민속원, 2003), 판소리 단가의 개념과 범주(변성환, 어문학97, 한국어문학회, 2007), 판소리 입문을 위한 단가 지도 연구(남경호, 중앙대학교 석사학위논문, 2007), 국악음반박물관(hearkorea.com).

필자 서유경(徐庾卿)

광대가

廣大歌

☞ 인물치레, 사설치레, 득음, 너름새

정의 신재효(申在孝, 1812~1884)가 판소리 광대를 소재로 하여 만년(晩年)에 지은 가사(歌辭).

개관 신재효는 40세 이후부터 판소리 광대를 후원하기 시작했다고 하는데, 수십 년간 접한 판소리에 대한 식견과 판소리 광대에 대한 안목이 〈광대가(廣大歌)〉에 잘 나타나 있다. 이 노래는 3·4·3·4를 한 행으로 할 경우 75행 정도의 작품인데, 크게 네 부분으로 이뤄졌다. 첫째는 역대 고금 호걸 문장들로 알려진 것들이 판소리에 비하면 모두 헛된 일이라고 하고 있다. 둘째, 판소리 광대가 갖추어야 할 인물치레, 사설치레, 득음, 너름새 등 네 가지 요건들을 소개하고 있다. 셋째, 〈허두가(虛頭歌)〉로 부르는 〈영산(靈山)〉에서부터 판소리를 실제 부르는 현장을 다루고 있다. 넷째, 당시의 명창들을 당송(唐宋)의 유명 문인들과 비교하여 소개하고 있다.

내용

1. 판소리에 비하면 그렇게 유명하다는 송옥(宋玉)의 〈고당부(高唐賦)〉, 조식(曹植)의 〈낙신부(洛神賦)〉, 제갈량(諸葛亮)의 〈양보음(梁甫吟)〉, 도연명(陶淵明)의 〈귀거래사(歸去來辭)〉, 이백(李白)의 〈원이별(遠別離)〉, 백거이(白居易)의 〈장한가(長恨歌)〉, 원진(元稹)의 〈연창궁사(連昌宮詞)〉, 이교(李嶠)의 〈분음행(汾陰行)〉 등이 허사였다는 언급은 아직 중세 사회였던 조선시대에는 실로 파격적인 것이다. 더구나 판소리가 천한 광대들이 하는 것이니, 이와 같은 지적은 실제 판소리를 제대로 접해 본 사람만이 감히 소신을 갖고 할 수 있는 말이다. 이러한 당대 중세의 최고 전범인 상층의 시문을 무색케 할 정도의 판소리의 월등한 문화적 영향력을 인정한 것은 조선 후기 시(詩)·서(書)·화(畫) 삼절(三絕)로 유명했던 신위(申緯)의 "고송염모(고수관, 송흥록, 염계달, 모흥갑)는 우리나라의 이름난 광대 미칠 듯한 기쁨이 나를 시수(詩囚)에서 벗어나게 해 주네(관극절구(觀劇絶句))."., 조선 말 한문 4대가 중의 한 명이었던 이건창(李健昌, 1852~1898)의 "웃고 우는 것이 거짓이라 말하지 마소 인생 백년에 이 경지를 몇 번이나

맛보리(〈부(賦)심청가 2수〉).” 등에도 나타나 있다. 당시 지방 관아의 아전 출신으로 중인 신분이었던 신재효는 이러한 사실을 보다 분명한 형태로 말한 것이다.

2. 판소리 광대가 갖추어야 될 4가지 요건들은 당시의 상황에 입각해서 이해할 필요가 있다. 오늘날 판소리는 음악 위주로 공연되고, 사설도 고정되어 있으며, 재담들도 많이 약화되어 있다. 그러나 당시 판소리는 음악 공연물뿐만 아니라 광대놀음으로서의 공연물, 곧 연희적 공연물로서의 성격도 강해서 광대의 외모도 중시되고 재미가 있으면서도 적절한 사설들이 요구되었다. 또 개방된 공간인 야외에서의 공연이기에 연희적·연극적 공연 진행 방식도 필요했다. 따라서 우선 판소리 광대의 외모가 공연자로 적당해야 했다. 물론 조선 말기에는 박유전과 같은 한 눈이 없는 판소리 광대도 종래의 동편제에 대해 서편제란 새로운 판소리 세계를 만들고 흥선대원군(興宣大院君)의 총애도 받았지만, 어쨌든 많은 관객을 상대로 하는 직접적 공연 예술인 판소리에서는 그 공연자가 어느 정도의 기본적 외모를 갖추는 것이 일차적으로 필요했다. 사설은 정금미옥(精金美玉) 좋은 말로 ‘칠보단장 미부인이 병풍이 나서는 듯, 삼오야 밝은 달이 구름 밖에 나오는 듯’ 해야 한다고 했다. 그래야 관객들이 관심을 갖고 새로운 눈으로 본다고 했다. 당시만 하더라도 새로운 사설들을 만드는 것이 중요했던 것이다. 득음은 오장에서 내는 소리로 오음(五音)을 분별하고 육률(六律)을 변화시킬 수 있어야 한다고 했다. 너름새는 귀성 끼고, 맵시 있게 경각에 천태만상 위선위귀(爲仙爲鬼) 천변만화로 관객들을 울고 웃게 해야 한다고 했다.

3. 판소리 실연 현장을 보여주고 있다. 여기에서 신재효의 판소리에 대한 실제적이면서도 높은 안목이 잘 나타나 있다. 여기서 〈허두가〉로서의 〈영산〉과 본 공연으로서의 판소리를 부르는 것에 대해, 장단은 “중모리 중허리며 허성이며 진양조를 달아두고 놓아두고 걸리다가 들치다가” 정도로 하고, 아니리는 “아리따운 제비말과 공교로운 앵무소리” 정도로 한다고 하고, 나머지는 판소리에서 가장 중요한 성음적 요소들을 모두 갖추어 소개하고 있다. 끌어올려 내는 목, 차차로 돌리는 목, 돋우어 올리는 목, 톡톡 굴러 내리는 목, 청청하게 도는 목, 청원하게 뜨는 목, 애원성 흐르는 목, 불시에 튀는 목, 음아질타 호령소리, 찬바람 부는 소리 등이 그러한 것들이다. 앞서 판소리 광대의 구비 요건으로 당시에는 득음보다 사설치레를 앞세울 정도로 사설을 발전시키는 것이 중요했다. 하지만 당시에도 판소리는 같은 성악이라도 장단과 선율 위주의 기존의 통속민요들에 비해 판소리만이 가진 그 다양하면서도 강력한 성음을 구사하는 것이 최고의 예술적 승부처였기에, 〈춘향가(春香歌)〉·〈심청가(沈淸歌)〉 등의 판소리 사설들의 내용보다 그러한 판소리들을 부를 때의 성음들을 판소리 실연으로 소개하고 있는 것이다.

4. 당시의 명창들을 당송(唐宋)의 유명 문인들과 비교하여 소개하는 것도 “송선달 홍록이는 타성주옥(唾成珠玉) 방약무인(傍若無人) 화란춘성(花爛春城) 만화방창(萬化方暢) 시중천자(詩中天子) 이태백, 모동지 홍갑이는 관산만리(關山萬里) 초목추성(草木秋聲) 청천만리(靑天萬里) 학(鶴) 울음 시중성인(詩中聖人) 두자미(杜子美)”처럼 주로 그들이 구사하는 음악적 방식에 근거했다. 이러한 송홍록, 모홍갑 등을 비롯 권삼득을 한유(韓愈), 신만엽을 두목지(杜牧之), 황해천을 맹교(孟嶠), 고수관을 백낙천(白樂天), 김제철을 구양수(歐陽脩), 주덕기를 소식(蘇軾)에 비교했다.

5. 명창 광대들이 각기의 소장(所長)으로 그들의 이름을 얻었지만, 이러한 명창들의 장점들을 모두 갖춘 각색 구비 명창 광대를 자신은 여전히 기다린다고 했다. 그리고 자신은 이러한 판소리의 속을 알고는 있지만, 자신 스스로는 판소리 광대가 되어 이를 할 수 없기에 답답하다고 했다.

특징 및 의의 〈광대가〉는 1998년 국립창극단에서 같은 제목의 창극으로 공연될 때, 당시 작품 전체에 대해 작창(作唱)을 맡고 실제 신재효 역을 맡은 김일구에 의해 자진모리장단으로 작창되어 불린 이후 판소리 단가로도 가끔 불리고 있다. 김일구의 언급에 따르면, 과거에 이동백(李東伯)과 같은 명창이 〈광대가〉 일부를 중모리장단으로 부르기도 했다는 것을 자신의 스승인 박봉술에게서 들은 적이 있다고 했다.

참고문헌 동리 신재효의 광대가와 한국 공연이론(김익두, 판소리연구20, 판소리학회, 2005), 신재효전집(강한영 교주, 신고전사, 1959), 창악대강(박헌봉, 국악예술학교출판부, 1966), 한국의 전통극, 그 새로운 연구로의 초대(손태도, 집문당, 2013).

필자 손태도(孫泰度)

녹음방초

綠陰芳草

정의 속세의 고달픔을 잊을 수 있는 전원생활에 대해 노래하는 내용의 판소리 단가.

개관 〈녹음방초(綠陰芳草)〉는 판소리 단가 중 하나로 지금은 무대에서 거의 가창되지 않는 단가다. 오히려 가야금병창에

서 주로 가창된다. 판소리 단가로는 정응민과 방진관의 녹음이 남아 있고, 가야금병창은 박귀희와 정달영에 의해 전승되고 있다.

내용 〈녹음방초〉는 지금 무대에서 거의 가창되지 않는 단가이다. 이는 몇몇 명창의 증언에서도 파악되며, 대표적인 단가집에서 그 사설을 쉽게 찾아볼 수 없다는 사실에서도 확인할 수 있다. 하지만 이 단가는 가야금병창으로는 꾸준히 가창되고 있다는 특징이 있다. 가야금병창과 판소리를 함께하는 창자들의 경우 병창 무대에서 이 단가를 부르는 경우는 많이 찾아볼 수 있지만, 판소리 무대에서 부르는 경우는 거의 찾아볼 수 없다.

사설의 내용은 "녹음방초 승화시에 해는 어이 더디가노"로 시작된다는 점을 제외하고는 각각의 창자마다 서로 다른 모습을 보이고 있다. 정응민의 〈녹음방초〉는 단가 〈죽장망혜(竹杖芒鞋)〉와 그 사설이 혼용되고, 방진관의 〈녹음방초〉는 단가 〈공도라니[公道難離]〉와 거의 같은 사설을 유지하고 있다. 가야금병창에서 가창되는 〈녹음방초〉의 경우 박귀희와 정달영의 사설이 거의 유사하지만, 박귀희의 사설이 더 풍부하다. 하지만 역시 두 사설 모두 단가 〈백구가(白鷗歌)〉의 사설이 엮여 있다. 음악적 구성을 살펴보면 방진관·박귀희·정달영의 경우 대마디대장단의 보편적 구성을 보여주지만, 정응민의 경우 대마디대장단과 다르게 장단에 사설을 달고가며 붙여가는 구성을 보여주어 주목된다. 정응민의 사설 구성은 역시 그로부터 시작된 보성소리의 소리 구성과 그 맥이 닿아 있음은 분명하다.

특징 및 의의 "녹음방초 승화시에……"로 시작되는 서두를 제외하고는 지금 전승되고 있는 사설 역시 공통점을 거의 찾을 수 없다. 이는 일찍이 판소리 무대에서 그 가창 전승이 끊어졌기 때문으로 볼 수 있으며, 다른 단가 사설을 공유하고 있는 모습은 단가가 어떻게 발전되었는지를 유추할 수 있는 중요한 참고 자료로 사용할 수 있다. 현재 전승은 소리판에서는 거의 명맥이 끊어졌으나 가야금병창에서는 주요 레퍼토리로 다루어지고 있다.

참고문헌 단가 녹음방초 연구(서정민, 판소리연구25, 판소리학회, 2008), 단가사설집(강동원, 백제출판사, 1990), 단가집성(김진영·이기형, 월인, 2002), 판소리 단가(정양·최동현·임명진, 민속원, 2003).

필자 서유석(徐有奭)

달거리

정의 정월에서 십이월까지 매월 절기에 맞추어 소망하는 내용을 서술하는 달거리 형식의 단가.

내용 현재 단가 〈달거리〉 텍스트는 두 종류가 전해진다. 그 중 하나는 『신재효 판소리 사설집』「허두가(虛頭歌)」에 수록된 것으로 19세기 후반에 연행 현장에서 단가로 불리던 작품이다. 또 다른 하나는 20세기 초반 잡가집에 수록된 단가 〈달거리〉이다. 현행 단가 〈달거리〉는 후자의 텍스트와 동일하다.

이들은 구성에서 일정 정도 차이가 난다. 신재효본 〈달거리〉는 정월에서 십이월령까지 구비되어 달거리 형식의 구조적 완결성을 갖추고 있다. 다만 오월령부터 사설 분량이 급격히 줄어들어 월령간 사설 분량의 심각한 불균형을 초래하고 있다. 또한 십이월령 사설 뒤에 〈죽장망혜(竹杖芒鞋)〉와 유사한 내용이 덧붙어 있다. 형식적 통일성과 달리 사설의 내용은 일관성이 없다. 정월에서 삼월령까지는 부모 봉양에 대해 노래하고 있으나, 그 후부터는 주로 풍류적인 내용이다.

반면 20세기 초에 연창되던 단가 〈달거리〉는 양상이 많이 다르다. 『정선조선가요집(精選朝鮮歌謠集)』(1931)에 수록된 〈달거리〉는 사월부터 십이월령까지만 있고 정월에서 삼월령까지는 빠져 있다. 또 『신구잡가(新舊雜歌)』(1914), 『정정증보신구잡가(訂正增補新舊雜歌)』(1914), 『고금잡가편(古今雜歌編)』(1915), 『신찬고금잡가(新撰古今雜歌)』(1916), 『신정증보신구잡가(新訂增補新舊雜歌)』(1922)에 수록된 〈달거리〉는 사월에서 유월령만으로 구성되어 있다. 내용은 매월 절기에 따라 서술하고 있는데, 풍류와 취락에 초점이 맞추어져 있다. 신재효본에 일부 보이던 사친(思親)의 의미는 거의 드러나지 않는다.

특징 및 의의 단가 〈달거리〉는 달거리 형식에 맞추어 사친을 노래한 가사 〈사친가(思親歌)〉에 그 연원을 두고 있다. 이 가사는 규방 가사 문화권에서 소통된 것으로 보이는데, 그 형식은 민요에서 차용한 것으로 보인다. 20세기 초에 잡가로도 널리 불렸다. 〈사친가〉는 정월상원(上元), 이월한식, 삼월삼짇날, 사월초파일, 오월단오, 유월유두일, 칠월칠석, 팔월추석, 구월중구일, 시월천마일(天馬日), 십일월동지, 십이월제석(除夕) 등 매월 절기나 주요 행사를 중심으로 내용을 서술하고 있는데 "슬프도다 우리 부모 …… 을 모르시나, 그달 그믐 다 보내고."라는 관용구로 끝을 맺는 구조로 짜여져 있다. 오월령에 〈백구사(白鷗詞)〉와 〈강상풍월(江上風月)〉, 유월령에 〈죽장망혜〉와 유사한 내용이 삽입되어 있는 것으로 보아 여러 차례 편사(編詞)를 거친 것으로 판단된다.

〈사친가(思親歌)〉와 신재효본 〈달거리〉를 비교해보면 정월에서 사월령까지의 사설이 일치한다. 이는 신재효본이 가사 〈사친가〉를 바탕으로 재편집된 것임을 시사한다. 오월령 이후는 연행의 상황에 맞게 사친의 주제를 약화시키고 흥취를 돋우는 내용을 삽입하여 판소리 도창으로 불렀던 것이다.

이에 반해 20세기 초반에 등장한 단가 〈달거리〉는 사설의 대부분을 가사 〈사친가〉에서 그대로 가져왔다. 다만 매월령 사설 끝에 붙는 관용구에서 "슬프도다 우리 부모 (……) 을 모르시나."를 빼고 "그달 그믐 다 보내고."만 남겨 사친의 의미를 빼고 풍류적인 내용을 강화시켰다. 신재효본의 계통을 이으면서 한편으로는 잡가권에서 성창되던 〈사친가〉와도 밀접한 관련을 맺으면서 형성된 텍스트라 할 수 있다. 신재효본과 달리 20세기 초에 단가 〈달거리〉는 주로 독립된 창곡으로 불렸다.

참고문헌 가사와 잡가의 접점에 대한 일 고찰-관등가, 사친가, 달거리를 중심으로(성무경, 반교어문연구9, 반교어문학회, 1998), 단가의 사적 전개와 문학적 특성 연구(권순회, 고려대학교 석사학위논문, 1992), 판소리 단가를 통한 광대의 가창문화 연구(손태도, 서울대학교 석사학위논문, 1999).

필자 권순회(權純會)

만고강산

萬古江山

정의 우리나라의 아름다운 자연을 유람하는 즐거움을 강원도의 절경을 중심으로 노래한 단가.

개관 〈만고강산(萬古江山)〉을 사전적으로 뜻을 풀이하자면 오랜 세월이 흘러도 변함이 없는 강과 산, 산천경개라 할 수 있다. 만고강산이라는 제목은 이 노래가 "만고강산 유람(遊覽)할 제 삼신산(三神山)이 어드메뇨."로 시작한 데에서 붙여진 것으로 볼 수 있다. 〈만고강산〉을 부른 현대의 창자로는 이화중선, 박녹주, 김차돈, 박헌봉, 이창배, 황재경, 안숙선, 김남수 등으로 확인되며, 이들의 단가 사설을 확인할 수 있다. 일반적인 단가처럼 장단은 중모리장단이며, 곡조는 평조, 사설은 하나의 절로 되어 있다. 즐겨 불려 대중적으로 많이 알려진 단가 중 하나이다.

내용 〈만고강산〉은 우리나라의 아름다운 경치를 유람하는 즐거움을 노래하는 내용으로 이루어져 있다. 안숙선 창 〈만고강산〉의 사설을 보면 다음과 같다. "만고강산 유람할 제 삼신산이 어데메뇨 일봉래 이방장과 삼영주이 아니냐. 죽장 짚고 풍월 실어 봉래산을 구경갈 제, 경포 동령의 명월을 구경허고, 청간정 낙산사와 총석정을 구경허고, 단발령을 얼른 넘어 봉래산을 올라서니……."라고 시작하며 강원도의 절경을 나열하며 그 아름다움을 노래한다. 그리고 마지막 부분에서 "한없이 놀고 가자. 어이하면 잘 놀손가. 젊어 청춘에 일 많이 허고, 늙어지면서 놀아보세."라며 끝을 맺는다. 풀이하여 보면, '만고강산을 유람할 때 삼신산은 첫 번째 봉래산(금강산), 두 번째 방장산(지리산), 세 번째는 영주산(한라산)이 아니더냐. 대나무 지팡이 짚고 자연을 실어 봉래산 구경하니, 경포대, 동령의 명월 구경하고, 청간정, 낙산사와 총석정 구경하고, 단발령을 빨리 넘어 봉래산에 올라서니…….'라고 하여 관동팔경의 절승지를 나열하고, 아름다운 산봉우리, 폭포수, 안개, 꽃과 나무 등 말 그대로 만고강산의 아름다움을 표현한다.

〈만고강산〉의 끝부분은 단가를 부르는 창자에 따라 조금씩 다르게 나타난다. 마지막 부분에서 "서산의 지는 해는 버드나무 가지를 실로 삼아 묶어 두고, 동령에 걸린 달은 계수나무에 머물러라. 한없이 놀고 가자."까지는 거의 모든 사설에 나타난다. 그런데 김남수 창에서는 "계수나무에 머물러라."에서 마무리되고, 박헌봉 창과 이창배 창에서는 "계수나무에 머물러라." 뒤에 "한없이 놀고 가자."가 붙어 끝이 난다. 위에서 보았듯이 안숙선 창의 경우에는 "한없이 놀고 가자." 뒤에 "어이하면 잘 놀손가. 젊어 청춘에 일 많이 허고, 늙어지면서 놀아보세."가 붙어 마무리가 되고 있는 것이 특징적이다. 이 외에도 "한없이 놀고 가자."로 끝나지 않는 경우를 들어 보면, 박녹주 창에서는 "아니 놀고 무엇 할 거나 거드렁거리며 노라보세."로, 황재경 창에서는 "아니 놀고 무엇을 할 거나 거드렁거리고만 노라보자."로, 김차돈 창에서는 "거드러거리고만 노라보자.", 이화중선 창에서는 "어이하면 잘 놀소냐 젊어 청춘에 마음대로 놀고지고 놀고 먹고 놀고 주야장천에 놀아볼 적에 거드렁거리고만 놀아보자."로 끝나는 예가 있다.

특징 및 의의 〈만고강산〉은 〈강상풍월(江上風月)〉, 〈운담풍경(雲淡風輕)〉 등의 단가 작품처럼 자연을 감상하며 즐거워하고, 유람하기를 권하는 단가이다. 금강산, 지리산, 한라산 등 우리나라의 팔도의 아름다운 산과 그곳의 풍경이 주는 즐거움을 이 단가를 통해 맛볼 수 있다.

참고문헌 국어국문학자료사전(국어국문학편찬위원회, 한국사전연구사, 1998), 단가사설집(강동원, 백제출판사, 1990), 명창 박록주의 소리세계(채수정, 판소리연구17, 판소리학회, 2004), 판소리 단가(정양·최동현·임명진, 민속원, 2003), 판소리 단가의 개념과 범주(변성환, 어문학97, 한국어문학회, 2007), 한국민족문화대백과사전(encykorea.aks.ac.kr).

필자 서유경(徐庾卿)

백대영웅

百代英雄

정의 초패왕(楚霸王) 항우(項羽)와 한고조(漢高祖) 유방(劉邦)의 초한 승부를 노래한 판소리 단가.

개관 〈백대영웅(百代英雄)〉은 〈초한가(楚漢歌)〉, 〈홍문연가(鴻門宴歌)〉와 함께 항우와 유방의 초한전(楚漢戰)을 노래한 단가이다. 〈백대영웅〉은 초한전을 간단히 조망하고, 한고조 유방의 입장에서 창업의 정당성을 노래하고 있다.

내용 항우와 유방의 초한 승부는 판소리 곳곳에서 등장하는 고사이면서, 동시에 단가의 사설로 많은 수용이 이루어진 내용이기도 하다. 그 중에서 〈백대영웅〉은 초한 승부를 노래한 단가 중 가장 길이가 짧다. 〈홍문연가〉가 항우가 유방을 초대하여 암살하려 한 홍문연회(鴻門宴會)를 중심으로 노래하고 있고, 〈초한가〉가 구슬픈 퉁소 소리로 병사들의 사기를 꺾었던 장자방의 계략과 이로 인한 병사들의 고향 생각과 남겨진 가족들의 그리움이 주요 내용이라면, 〈백대영웅〉은 오히려 한고조 유방을 중심으로 초패왕 항우에 비판적인 내용을 담고 있다. "역발산 용력으로 횡행천하 무삼일고? 범 같은 위력으로 무불잔멸 헐 제, 가련한 게 창생이요, 무지헌 게 사졸이라."라고 노래하여 초패왕 항우에게 비판적인 모습을 보이면서 동시에 "만학영월 살펴보니 용준용안은 요순의 기상이요, 홍포은갑 장사검을 들어 간배 일삼지 않고 위력으로 전쟁허니, 사백년 창업주가 한고자가 아니 신그나."라는 사설을 통해 한고조 유방의 창업을 정당화하고 있어 다른 초한승부를 노래한 단가와는 구별되는 내용을 담고 있다.

이렇게 한고조 유방의 측면에서 단가 사설을 구성한 것은 기존의 단가와의 차별성을 꾀하기 위함으로 추측된다. 〈백대영웅〉이 오롯한 하나의 단가로 인정받을 수 있는 것은 같은 초한 승부를 담고 있지만, 유방의 시각에서 사설을 재편했기 때문이 분명해 보인다.

특징 및 의의 〈백대영웅〉은 판소리 여러 유파 중에서 동초제를 중심으로 전승되고 있다. 동초제 전승자들 사이에서 주로 연행되며, 다른 유파에서 연행되는 경우는 거의 찾아볼 수 없다. 단가의 사설이 매우 정제되어 있는 것 역시 동초제 사설의 특징을 그대로 계승하고 있는 것으로 볼 수 있다.

참고문헌 단가사설집(강동원, 백제출판사, 1990), 단가집성(김진영·이기형, 월인, 2002), 판소리 단가(정양·최동현·임명진, 민속원, 2003).

필자 서유석(徐有奭)

백발가

白髮歌

정의 늙음의 서러움이나 인생의 무상함과 함께 여전히 아름다운 세상을 노래한 판소리 단가.

개관 현재 자주 불리는 〈백발가(白髮歌)〉는 대개 "백발이 섧고 섧다. 백발이 섧고 섧네. 나도 어제 청춘일러니, 오늘 백발 한심허다."로 시작하여 늙음의 서러움과 인생무상을 노래한다. 따라서 한탄 일색의 내용일 것으로 예상되지만 실제로는 그렇지 않다. 백발이 되고 보니 인생은 허무하지만, 세상은 여전히 아름다우니 명승지를 구경하며 즐기자는 것이 말하고자 하는 주제라 할 수 있다. 〈백발가〉는 사람이라면 결국 모두 늙는다는 당연한 이치를 노래하는 것이기 때문에 대중의 호응을 얻기가 쉽다. 〈백발가〉가 아닌 단가들에서도 탄로, 죽음, 인생무상의 내용이 자주 등장하는 것 역시 많은 사람의 공감을 이끌어 낼 수 있는 소재이기 때문이다. 판소리 단가만이 아니라 다양한 장르의 서정시가에 그러한 정서가 들어 있다.

내용 단가 〈백발가〉에서는 백발을 한탄하는 내용으로 시작한 다음, 중국의 유명한 인물들인 제경공(齊景公)·한무제(漢武帝)·백이숙제(伯夷叔齊)의 고사를 나열하며 인생무상을 이야기한다. 그런 다음에는 "야, 야, 친구들아. 승지강산 구경가자"라고 말한 후에 당나라 시인 하지장(賀知章)이 지은 시 「채련곡(採蓮曲)」을 인용하여 금강산의 경개를 묘사한다. 그러다가 "그 산을 들어가니 조그만헌 암자 하나 있는디"로 시작하여 재(齋)를 지내는 승려들의 모습을 여러 의성어와 함께 묘사하고, 그 광경을 소상팔경의 하나인 연사만종(煙寺晩鍾, 안개 낀 산사의 저녁 종소리)인 듯하다고 말한다. 끝으로 단가의 일반적인 종결형인 "거드렁거리고 놀아보세."로 마무리한다.

이처럼 단가 〈백발가〉의 일반적인 내용은 백발을 한탄한 후에 인생무상을 말한 다음, 승지강산을 다니다가 한 암자에 들러 구경하는 것으로 되어 있다. 그러한 내용은 다른 노래의 곡명이나 내용과 종종 교류관계를 보여주기도 한다. 예컨대 이동백(李東伯)이 부른 〈백발가〉는 유성기음반에 〈강산경가(江山景歌)〉, 〈강산경개가(江山景槪歌)〉, 〈세월가(歲月歌)〉 등으로 표기되기도 하였다. 또 단가 〈공도라니[公道難離]〉를 오비취는 〈편시춘(片時春)〉, 장월중선은 〈백발가〉라는 이름으로 녹음한 바 있다. 그리고 단가 〈사창화류(紗窓花柳)〉에는 〈백발가〉 사설의 일부가 거의 그대로 들어 있기도 하다. 즉 탄로와 강산경개라는 소재가 여러 노래에서 자주

사용되는데, 단가 가운데에서는 〈백발가〉가 그 중심이 되는 것이라 할 수 있다.

그런데 박봉술의 〈백발가〉는 "고금 역대 헤아리니 공도난계 백발이요 못 면할 쏜 죽음이라."로 시작하며, 그 내용도 단가 〈공도라니〉와 유사하다. 이동백의 〈백발가〉 또한 다른 〈백발가〉와 사설이나 곡조가 전혀 다르다. "어화 청춘 소년님네 청춘을 자랑 말고 헐 일을 허여보소."나 "젊어 청춘 좋은 그 때 엊그젠 줄 알았더니 오늘 보니 늙었구나."로 시작하는 이동백의 〈백발가〉는 박녹주의 〈백발가〉나 〈한로가(恨老歌)〉, 조앵무의 〈백발가〉, 박봉술의 〈백발가〉, 김일구의 〈신백발가〉와는 사설이나 곡조가 완전히 다르다. 이동백의 〈백발가〉는 한학자 김석구가 지은 사설에 곡조를 붙인 것이며, 강장원·조상선·신치선·강도근 등에 의해 전승된 〈백발가〉와 정광수의 〈인생춘몽(人生春夢)〉이 이동백 〈백발가〉의 계열에 해당한다.

특징 및 의의 판소리 단가는 주로 평조와 우조의 성음, 곧 화창하거나 평온한 느낌 또는 꿋꿋하고 기개 있는 악상으로 노래한다. 대부분의 〈백발가〉 또한 그렇다. 그러나 이동백이 부른 단가 〈백발가〉는 계면조로 이루어져 있다. 계면단가의 유행은 20세기 들어서서 나타나는 현상이었고 최근에 많이 부르는 〈이산저산(사철가)〉도 계면단가이다. 따라서 이동백의 〈백발가〉가 계면단가의 초기 작품 중 하나라 할 수 있다. 그러나 이동백이 〈백발가〉에서 꿋꿋하게 통성 위주로 소리를 질러대는 계면성음은 요즘에 유행하는 처연한 계면성음과는 많은 차이가 있다.

단가 〈백발가〉는 명창 박녹주가 만년에 자주 불러서 청중을 울리곤 했던 것으로도 유명하다. 박녹주는 1969년 10월 15일 명동극장에서 열린 그의 은퇴공연에서도 단가 〈백발가〉를 울먹이며 불러서 객석을 감동시켰다고 한다.

참고문헌 판소리 단가(정양·최동현·임명진, 민속원, 2003), 판소리 명창 이동백 단가 연구(노재명, 한국음반학8, 한국고음반연구회, 1998), 이동백의 판소리 음악 어법 연구(김성경, 판소리학회 엮음, 판소리 명창론, 2010).

필자 이태화(李泰華)

사창화류

紗窓花柳

정의 풍류객이 칠현금의 내력과 음률에 관해 읊고, 산사에서 수륙재(水陸齋)를 지내는 광경을 묘사한 판소리 단가.

개관 단가의 제목이자 가사의 첫 대목인 〈사창화류(紗窓花柳)〉는 비단 장막을 드리운 기생의 집이란 뜻으로, 화류는 유곽을 이르던 말인 '화가유항(花街柳巷)'의 준말이다. 이 단가는 내용 상 두 부분으로 구성되는데, 칠현금의 내력에 관련된 전반부는 엇중모리장단이며 산사의 수륙재를 묘사한 후반부는 중모리장단으로 짜여 있다. 선율구조는 우조길과 평조길이 번갈아 나타나는 양상을 띤다. 〈사창화류〉는 많은 판소리 단가 가운데 〈진국명산(鎭國名山)〉, 〈초한가(楚漢歌)〉 등과 함께 비교적 오래된 것으로 꼽힌다.

내용 내용이 두 부분으로 나누어지는 단가 〈사창화류〉는 "사창화류 중의 백마 금편 소년 평생 문전, 칠현금(七絃琴)을 알고 즐기느냐, 모르고 즐기느냐?"라는 질문과 함께 시작된다. 흰 말에 탄 채 금채찍을 들고 노상 기생집을 드나드는 소년에게 칠현금을 알고나 즐기느냐고 묻는 것이다. 그러면서 자신에게 묻는다면 대강 일러주겠다는 취지로, 요순시대(堯舜時代)의 고사들과 엮어서 칠현금의 내력을 이야기한 후 그 음률에 대해서는 음양오행설과 관련하여 읊는다. 칠현금 혹은 거문고의 음률에 대해 깊은 이해를 갖고 있음을 자부하기 위해 이 단가를 지었다고 볼 수 있겠다.

〈사창화류〉 전반부 사설의 전문은 다음과 같다.

> 사창화류 중의 백마 금편 소년 평생 문전,
> 칠현금을 알고 즐기느냐, 모르고 즐기느냐?
> 체언 체법을 날다려 묻거드면 궁천지리를 대강만 일러.
> 태평대 승지왕은 요순밖으 또 있느냐?
> 아미봉 유안곡은 격양가도 좋다.
> 경역산 어느 때 양반이 게 뉘신고?
> 민심 총덕 후으 일장금을 지어 내여,
> 창오산 벽계변으 절로 자라난 석상 오동,
> 옥부로 찍어 내여 삼척 재결허니,
> 궁상각치우난 오음을 차지허고,
> 금목수화토는 사시를 맡아 있다.
> 제일 행공허니 토음이 궁성이라.
> 대현은 농농 노룡 우는 소리요,
> 소현은 영영 청학의 울음이라.
> 심방곡, 봉화사는 태평곡의 흥이로다.
> - 박봉술 창, 『브리태니커 판소리전집』

후반부의 내용은 "아서라, 훨훨 다 버리고 한곳을 당도허니"로 시작하여 작은 산사의 법당에서 승려들이 수륙재를 지내는 광경을 묘사하는 것으로 이루어져 있다. 그런데 이 후반부는 박녹주(朴綠珠)를 비롯한 많은 명창들이 부른 단가 〈백발가(白髮歌)〉에 들어 있는 내용과 거의 같다. 그래서 비교적 오래된 단가로 분류되는 〈사창화류〉의 전반부와 달리 이 후반부는 후대에 덧붙여진 것으로 짐작되고 있다. 단가가 판소

리를 부르기 전에 가볍게 목을 푸는 용도로 부르는 짧은 노래라는 점을 감안할 때, 전반부와 후반부의 장단이 다르다는 점 또한 각각의 사설이 동시에 성립된 것이 아니라는 추측의 근거가 될 수 있다. 〈백발가〉의 사설과 다른 점이라면, "그 절로 들어가서 재맞이 밥이나 많이 먹고, 흔들흔들, 헐 일을 허며 놀아 보자."는 식으로 약간 부연된 내용으로 마무리 짓고 있다는 것이다.

특징 및 의의 단가 〈사창화류〉는 명창 박봉술이 불러서 잘 알려져 있으며 비교적 오래된 단가로 분류된다. 명창 강도근도 녹음을 남겼는데 그 내용은 거의 같다. 이 단가는 장단의 짜임새가 특이하여 주목된다. 대개의 단가는 처음부터 끝까지 중모리장단으로 불리는데, 〈사창화류〉는 전반부가 엇중모리장단이고 후반부가 빠른 중모리장단이다. 박봉술의 말에 의하면 엇중모리장단으로 부르는 것이 고제(古制)의 방식이라고 한다. 따라서 수륙재를 지내는 산사의 풍경을 묘사한 중모리장단의 후반부는 후대에 덧붙은 것이라 짐작할 수 있다. 장단이 전반부와 다를 뿐 아니라 그 내용이 다른 단가에도 흔히 들어가는 것이기 때문이다.

참고문헌 판소리 단가(정양·최동현·임명진, 민속원, 2003), 판소리 단가의 개념과 범주(변성환, 어문학97, 한국어문학회, 2007).

필자 이태화(李泰華)

사철가

☞ 이산저산

정의 봄·여름·가을·겨울 사철의 변화 모습을 소재로 한 판소리 단가.

내용 〈사철가[四節歌]〉를 제목으로 내세운 단가로 우선 1970년대 한국 브리태니커 회사에서 주최한 판소리 감상회 때, 한애순이 부른 것을 들 수 있다. 그런데 그녀가 부른 〈사철가〉는 봄의 일만 다루고 있다. 또 봄놀이 때 다른 노래도 좋지만 울리고 웃기는 노래 곧 판소리를 한번 부르자고 하여, 이 단가를 이어 부르는 판소리에 대한 관례를 노랫말 자체에 바로 담고 있다. 뒷부분인 "어화 세상 벗님네야" 다음의 내용도 종래의 인생무상이나 교훈적인 것이 아니라, "남의 것 좋다 하여 제 것 함부로 버리지 마소."라며 우리 노래를 부르고 전승할 것을 권면하고 있다. 이 노래가 완성된 것은 올려 잡아야 1950~60년대라 할 수 있다.

강동원의 『단가사설집』에 실려 있는 또 다른 〈사철가〉는 앞부분은 판소리 단가의 관례대로 중모리장단으로 되어 있고, 뒷부분은 중중모리장단으로 되어 있다. 이 작품은 앞부분은 봄·여름·가을·겨울의 자연 모습을 간단히 모두 소개하고, 마



소상팔경도 8폭 병풍 | 국립민속박물관

지막 부분을 "청춘을 허송 말고 우리도 가는 광음같이 쉬지 말고 일을 하여 건국을 하여 가면서 지냅시다."로 되어 있다. 그리고 덧붙여진 중중모리장단 부분은 팔월 보름날 추석만을 다루며 남자들의 씨름과 여자들의 강강술래를 주로 노래하고 있다. 이렇게 중중모리장단 부분에서 팔월 보름날만 다룬 것은 "해방 한국 우리 민족 금년 팔월 십오일 날 서로 단결(團結) 맺노라." 하고 있기 때문이다. 이 작품은 노랫말로 보아 1948년 대한민국 정부 수립 때 특별히 만들어진 것이다.

특징 및 의의 우리가 흔히 〈이산저산〉으로 부르는 단가의 원형이 되는 노래의 제목도 〈사철가〉다. 근대 무렵 김연수가 지은 이 노래는 사철의 자연 변화와 그 자연의 모습들을 소개하고, 군데군데 그러한 변함없는 자연에 비해 해마다 늙어가는 자신의 인생의 무상을 노래하며, 잠시라도 젊었을 때 즐겨볼 것을 권하며 노래를 맺고 있다.

사시(四時)를 소재로 한 노래는 언제나 있을 수 있지만, 이렇듯 오늘날 남아 있는 단가 계통의 〈사철가〉는 비교적 근래에 완성된 모습들로 남아 있다.

참고문헌 단가사설집(강동원, 백제출판사, 1990), 신재효전집(강한영 교주, 신고전사, 1959), 창악대강(박헌봉, 국악예술학교출판부, 1966), 판소리 다섯마당(뿌리깊은나무 편, 한국 브리태니커 회사, 1982), 한국가창대계(이창배 편저, 홍인문화사, 1976).

필자 손태도(孫泰度)

소상팔경

瀟湘八景

정의 중국 동정호 남쪽의 아름다운 8가지 풍경을 노래한 판소리 단가 중 하나.

개관 〈소상팔경(瀟湘八景)〉은 판소리 〈심청가(沈淸歌)〉 중 주요 대목의 하나이자, 가야금병창과 단가로도 불리고 있다. 『조선창극사(朝鮮唱劇史)』에 의하면 헌종·철종·고종 때 활동했다고 전해지는 정춘풍에 의해 단가로 만들어졌다고 한다. 지금은 무대에서 자주 불리는 단가는 아니다.

내용 〈소상팔경〉은 우리 옛 시가에서 자주 중요한 소재로 사용되어 왔고, 이는 판소리에서도 다양한 모습으로 확인할 수 있다. 일단 심청가의 〈소상팔경〉은 심청이 인당수에 몸을 던지러 가는 도중에 등장한다. 가야금병창 〈소상팔경〉은 판소리 대목에 가야금을 얹어 부른 것이 많다. 하지만 단가 〈소상팔경〉은 정춘풍에 의한 더늠이 『조선창극사』에 전편이 남아 있어 주목된다. 대개 소상팔경이라 함은 중국의 '소상팔경도'를 기본으로 하고 있는데, 그 순서는 산시청람(山市晴嵐), 어촌석조(漁村夕照), 원포귀범(遠浦歸帆), 소상야우(瀟湘夜雨),


'江天暮雪', 강천모설


'山市淸嵐', 산시청람


'遠浦歸帆', 원포귀범


'平沙落雁', 평사낙원

연사만종(煙寺晩鍾), 동정추월(洞庭秋月), 평사낙안(平沙落雁), 강천모설(江天暮雪)로 되어 있는 것이 보통이다. 그리고 이 순서는 〈소상팔경도(瀟湘八景圖)〉가 보여주는 8경(八景)의 순서이다. 하지만 판소리 단가 〈소상팔경〉은 이 순서와는 조금 다른 모습을 보인다. 먼저 단가 〈소상팔경〉은 소상강의 밤비 내리는 모습을 묘사한 소상야우에서 시작하여 동정추월, 평사낙안, 원포귀범, 평사낙안, 어촌낙조, 강천모설, 산시청람, 연사만종 순으로 기록되는 것이 보통이다. 하지만 이는 신재효(申在孝)의 「허두가(虛頭歌)」와 많은 단가 사설을 모아둔 판소리 단가집에서 확인할 수 있는 경우이며, 실제 녹음된 〈소상팔경〉의 사설은 이와 좀 다른 양상을 보인다. 즉 실제로 연행되는 〈소상팔경〉 사설은 단가집에 실려 있는 〈연사만종〉 대신 〈황릉애원〉이 등장하는 경우가 많다. 이는 특히 고음반에서 자주 확인할 수 있는 사실이다.

〈소상팔경〉을 단가로 만든 정춘풍은 동편제 명창으로 실제 〈소상팔경〉의 음악적 구성은 동편제 소리의 특징을 많이 가지고 있다. 전체적으로 담담한 우조를 가지고 있고, 중모리장단으로, 부침새로는 대마디대장단의 구성을 보여주고 있다. 정춘풍의 〈소상팔경〉이 송만갑, 박기홍에게 전해졌다는 기록에서 그 음악적 전승의 유사성을 다시 한 번 확인할 수 있다.

특징 및 의의 〈소상팔경〉은 지금 판소리 단가로는 그리 많이 불리지는 않는다. 하지만 초기 단가 중 하나로 그 더늠을 남긴 이가 기록되어 있고, 심청가와 가야금병창에 그 모습을 확인할 수 있기 때문에 판소리의 다양한 변모 양상을 확인할 수 있는 사설임은 분명하다. 실제로 〈소상팔경〉은 동편제 명창 정춘풍의 더늠으로 남아 있고, 그가 양반 출신임을 생각할 때, 상층 청중의 기호에 맞는 단가가 만들어지는 하나의 과정으로도 주목해볼 수 있다.

참고문헌 단가사설집(강동원, 백제출판사, 1990), 단가집성(김진영·이기형, 월인, 2002), 판소리 단가(정양·최동현·임명진, 민속원, 2003).

필자 서유석(徐有奭)

운담풍경

雲淡風輕

정의 강산을 유람하며 풍류를 즐기는 내용의 단가.

내용 화자(話者)가 강산을 유람하며 풍류를 즐기는 내용이다. 사설의 첫 구절 "운담풍경근오천(雲淡風景近午天) 방화수류과전천(訪花隧柳過前川)"은 송(宋)나라 정호(程顥)의 시 「춘일우성(春日偶成)」을 인용한 것이다. 제목 〈운담풍경(雲淡風景)〉은 여기에 근거해서 붙인 것이다. 화창한 봄날 화자는 강산을 유람한다. 먼저 수레에 술을 싣고 남해 팔경을 찾아가니 무릉도원(武陵桃源)과 같은 선경이 화사하게 펼쳐진다. 화자는 그곳에서 초동(樵童)과 어옹(漁翁)을 만나 강호의 흥취를 만끽한다. 특히 이 부분에 〈백구가(白鷗歌)〉 사설이 차용되어 자연과 합일된 작중 화자의 정취를 부각시킨다.

이처럼 앞부분이 강호에서의 흥취를 노래했다면 뒷부분에는 왕조의 번성을 송축하는 〈격양가(擊壤歌)〉 풍의 노래가 이어진다. 작중 화자는 남해팔경을 두루 구경하고 동서남북의 명산(名山)들을 편답(遍踏)한다. 먼저 동해로 건너가 금강산(金剛山)을 구경하고, 다시 서쪽으로 넘어가 구월산(九月山)을 돌아본다. 그리고 남쪽으로 내려가 지리산(智異山)에 오르고, 다시 북쪽으로 올라와 묘향산(妙香山)을 돌아본 후 가야산(伽倻山), 속리산(俗離山)을 편답하고 마지막으로 삼각산(三角山)에 올라 한양(漢陽)의 빼어난 기운을 느끼며 왕조의 번성을 송축하는 내용인데 송축의 분위기를 고조시키기 위해 사설시조를 차용하였다. 이상과 같이 〈운담풍경〉은 내용이 단일하지 않고 여러 갈래의 노랫말을 편사(編詞)한 흔적이 엿보인다.

특징 및 의의 〈운담풍경〉은 20세기 들어 단가로 불린 작품으로 판단된다. 『조선고전가사집(朝鮮古典歌詞集)』(1946)에 「영산홍록(映山紅綠)」이라는 제목으로 수록되어 있는데 현행 〈운담풍경〉 사설과 비교해보면 첫 구절 "운담풍경근오천(雲淡風輕近午天)에 소거(小車)에 술을 싣고 방화수류과전천(訪花隧柳過前川) 십리사정(十里沙汀) 내려가니."가 빠지고 "영산홍록(映山紅綠) 봄바람에 넘노나니……."로 시작한다. 한편 박녹주(朴綠珠)와 이봉희(李鳳姬)가 부른 〈운담풍경〉이 유성기 음반으로 간행되기도 했는데 현행 〈운담풍경〉 사설과 비교해보면, 결사 부분의 "남산송백(南山松柏)은 울울창창(鬱鬱蒼蒼) 한강유수(漢江流水)는 호호양양(浩浩洋洋) 춘대일월(春臺日月) 태평기색(太平氣色) 만만세지(萬萬歲之) 금탕(金蕩)이라 주상전하(主上殿下)는 차산수(此山水) 같이 산붕수갈(山崩水渴)토록 성수무강(聖壽無疆)하사 천천만세(千千萬世)를 누리소서 우리도 일민(逸民)이 되어 격양가(擊壤歌)를 부르리라."가 빠져 있다. 이는 〈운담풍경〉이 20세기 전반까지 아직 텍스트가 고정되지 않고 유동적이었다는 것을 말해준다.

이 가운데 첫 구절은 『해동가요(海東歌謠)』(주씨본)에 이정보의 작품으로 수록된 "운담풍경근오천(雲淡風輕近午天)에 소거(小車)에 술을 싯고 / 방화수류(訪花隨柳)ᄒᆞ야 전천(前川)을 진아간이 / 살름이 알 리 업쓴이 혼자 논들 엇덜이."를 차용한 것이다. 이 작품은 『해동가요』에 수록된 이래 59

개 가집에 수록되어 폭넓게 가창되었다. 그리고 결사 부분은 『청구영언(靑丘永言)』(진본) 「만횡청류(蔓橫淸類)」 항목에 수록된 "南山佳氣 鬱鬱蔥蔥 漢江流水 浩浩洋洋 / 主上殿下ᄂᆞᆫ 이 山水ᄀᆞᆺ치 山崩水渴토록 聖壽ㅣ 無疆ᄒᆞ샤 千千萬萬歲를 太平을 누리셔든 / 우리ᄂᆞᆫ 逸民이 되야 康衢煙月에 擊壤歌를 ᄒᆞ오리."와 같다. 이 작품은 『청구영언』에 수록된 이래 62개 가집에 수록되어 20세기 초까지 널리 불리던 작품으로 결사 부분으로 차용되었다. 또한 "풍월강산 구경하고 동해로 건너갈 제" 이하는 단가 〈대관강산(大觀江山)〉의 뒷부분과 그 내용이 같다.

이처럼 〈운담풍경〉은 가창되면서 다양한 편사를 통해 사설을 확장해 나간 작품이다. 『가요집성(歌謠集成)』(1959), 『창악대강(唱樂大綱)』(1966), 『국악대전집(國樂大全集)』(1968), 『한국가창대계(韓國歌唱大系)』(1976) 등에 현행 〈운담풍경〉과 같은 사설이 수록되어 있는 것으로 보아 근년에 와서야 텍스트가 고정된 것으로 보인다.

참고문헌 단가의 사적 전개와 문학적 특성 연구(권순회, 고려대학교 석사학위논문, 1992), 단가집성(김진영·이기형 교주, 월인, 2002), 판소리 단가(정양·최동현·임명진, 민속원, 2003), 한국가창대계(이창배, 홍인문화사, 1976).

필자 권순회(權純會)

이산저산

☞ 사철가

정의 〈이산저산〉은 김연수가 만든 〈사철가[四節歌]〉를 활용해서 조상현(趙相賢)이 새로이 만든 단가다.

내용 이 노래를 정정렬, 정응민 등이 만들었다는 언급들도 있으나 짐작한 것들이요 사실이 아니다.

이 노래는 우선 김연수의 〈사철가〉 사설 중에서 "이산저산 꽃이 피면 삼림풍경(森林風景)들은 다 만자천홍(萬紫千紅) 그림 병풍 앵가접무(鶯歌蝶舞) 좋은 풍류 세월 간 줄을 모르게 되니 분명코 봄일레라. 봄은 찾아왔건마는 세상사 쓸쓸하더라. 나도 어제 청춘일러니 오늘 백발 한심하다 (……) 봄아 왔다가 가려거든 가거라. 네가 가도 여름이 되면 녹음방초 승화시라. 옛부터 작반등산(作伴登山) 탁족(濯足) 놀이며 임천(臨川)에 목욕구경, 여름이 가고 가을이 된들 또한 경개 없을쏘냐. 상여홍어 이월화(霜葉紅於二月花)라 중양추색 용산음(重陽秋色龍山飮)과 한로상풍 요란해도 제 절개를 굽히지 않는 황국단풍은 어떠하며"를 "이산저산 꽃이 피니 분명코 봄이로구나. 봄은 찾아왔건마는 세상사 쓸쓸하더라. 나도 어제 청춘일러니 오늘 백발 한심허구나 (……) 봄은 왔다가 가려거든 가거라. 네가 가도 여름이 되면 녹음방초 승화시라. 옛부터 일러 있고, 여름이 가고 가을이 돌아오면 한로상풍 요란허여 제 절개를 굽히지 않는 황국단풍은 어떠한고"처럼, 얼른 들어 이해하기 어려운 한자성어(漢字成語)들을 빼고 다시 구성한 뒤, 많이 줄어진 사설 뒷부분에는 "인간이 모두가 팔십을 산다고 해도, 병든 날과 잠든 날, 걱정 근심 다 제하면 단 사십도 못 산 인생, 아차 한번 죽어지면 북망산천 흙이로구나."와 같은 불교의 〈별회심곡(別悔心曲)〉에도 있는 인생무상 부분을 추가하여 새로운 노래로 만들었다.

조상현은 김연수가 부르는 〈사철가〉를 라디오로 듣고 위와 같이 노랫말을 구성하고 자기 나름대로 곡을 붙였다. 그는 12세에 전남 보성으로 가서 정응민 명창에게서 10여 년 동안 〈춘향가(春香歌)〉, 〈심청가(沈淸歌)〉, 〈수궁가(水宮歌)〉를 배웠는데, 23세 무렵 전남 광주 원효사에 있을 때 이 단가를 완성했다. 당시 정응민을 비롯한 옛날 선생들은 요즘 전승되는 "고왕금래(古往今來) 사생을 헤아리니 고왕금래"처럼 처음부터 단가를 계면조로 부르기 시작하면 소리 자리에서 일어나서 나가 버렸다 한다. 단가는 우조로 하는 관례가 오랫동안 내려왔기 때문이다. 그래서 "이산저산 꽃이 피니" 하며 처음에 소리를 내는 부분은 분명히 우조로 하고 그 이후 부분은 우조에 계면조를 섞어 불렀다 한다. 그래도 그런 소리를 스승이었던 정응민이 들었으면 진노했을 것이라 한다. 조상현은 정응민 사망 후 이 단가를 부르기 시작하여 서울에 올라와서 부를 때는 과거 임방울(林芳蔚)이 항상 〈쑥대머리〉를 자신의 장기로 불렀듯, 자신은 이 단가를 항상 불렀고 사람들의 호응도도 좋았다 한다. 특히 삼성 그룹을 창시한 이병철 회장은 판소리를 좋아해서 당시 남산에 있었던 자신의 자택에서 1주일에 한 번 정도로 소리판을 열었는데, 조상현의 〈이산저산〉의 노랫말을 특히 좋아해서 서예가 김충현으로 하여금 그 사설을 길이 15m 정도의 큰 종이에 적어 집에 걸어 두곤 했다 한다. 그것이 아직도 전해오고 있다 한다.

특징 및 의의 1960년대 초반에 조상현에 의해 만들어져 그 성립 과정을 분명히 알 수 있는 이 단가는 노랫말이 알아듣기 쉬우면서도 적절하고, 곡조도 상당히 멋이 있어 사실상 오늘날 대중적으로 가장 많이 불려지는 단가다.

참고문헌 판소리 다섯마당(뿌리깊은나무 편, 한국 브리태니커 회사, 1982), 단가 사설집(강동원, 백제출판사, 1990).

필자 손태도(孫泰度)

인생백년

人生百年

정의 인생의 무상함을 노래한 판소리 단가.

개관 단가는 시가 문학의 모든 자질을 포함하여 부르는 노래이다. 판소리 도입부에서 불리는 것이 상례이지만 독립적인 노래로 불리기도 하였다. 노래로 부를 수 있는 모든 것을 불렀고, 그 내용은 우리에게 익숙한 관념의 세계였다. 그리고 낯익은 세계에 함께 하기를 권유하고 있다. 이 중 〈인생백년(人生百年)〉은 운명을 앞둔 명창 박녹주(朴綠珠, 1905~1979)가 자신이 살아온 영욕의 세월을 뒤돌아보며 인생의 무상함을 절절히 노래한 것이다. 박녹주 명창이 지은 가사에 그 제자인 박송희 명창이 곡을 붙여 완성한 것으로 박송희 명창의 대표적인 단가가 되었다. 박송희 명창은 공연이 있을 때 항상 이 단가를 중모리장단에 맞춰 부른다.

내용 〈인생백년〉의 가사는 다음과 같다.

인생 백년 꿈과 같네. 사람이 백년을 산다고 하였지만
어찌하여 백년이랴. 죽고 사는 것이 백년이랴.
날 적에도 슬프고 가는 것도 슬퍼라.
날 적에 우는 것은 살기를 걱정해서 우는 것이요,
갈 적에 우는 것은 내 인생을 못 잊고 가는 것이 서러 운다.
인생 백년이 어찌 허망하랴.
엊그제 청춘홍안이 오늘 백발이 되고 보니,
죽는 것도 섧지마는 늙는 것은 더욱 섧네.
인생 백년 벗은 많지마는 가는 길에는 벗이 없네.
장차 이 몸을 뉘게 의탁하리.
차라리 이 몸도 저 폭포수에 의탁하였으면,
저 물고기와 벗이 되련마는.
그러나 서러 마라 가는 길 오는 세월,
인생무상을 탓하리오.
어와 세상 벗님네들 이내 한 말 들어보소.
청춘 세월을 허망히 말고 헐 일을 허면서 지내보세.

인생백년이 꿈과 같고 허망하며 늙는 것이 서럽다고 토로하는 내용인데, 결말 부분은 단가의 공식구적 표현인 "어와 세상 벗님네들 이내 한 말 들어보소. 청춘 세월을 허망히 말고 헐 일을 허면서 지내보세."로 끝맺고 있다.

특징 및 의의 단가는 대개 본사가인 판소리 공연 전에 연창자의 목풀이를 위해 평·우조의 중모리장단으로 부른다는 점을 중시하고 있다. 이러한 기능을 강조하기 위해 〈허두가(虛頭歌)〉 혹은 〈초두가(初頭歌)〉라는 명칭이 동일하게 사용되어 왔다. 음악적으로는 〈영산(靈山)〉이라는 용어가 이른 시기부터 사용되어 왔는데 〈영산〉의 용어 사용은 광대가 부르는 짧은 노래라는 뜻이 강했다. 광대들은 짧은 노래를 부르면서 소리판을 정돈하고 청중을 판소리에 동화시키기 위한 예비 작업을 수행했다. 또한 판짜기의 유흥 분위기를 주도하는 역할을 하기도 했다.

박녹주 명창은 경북 구미 출신으로 일제강점기부터 1970년대까지 박초월, 김소희, 김여란 등과 함께 여성 판소리의 주역이었던 인물이다. 그녀는 동편제 명창 김정문의 제자로 동편제 〈흥보가(興甫歌)〉를 전승한 대표적인 인물이다. 박송희 명창은 스승 박녹주를 이어 2002년 중요무형문화재 흥보가 예능 보유자로 지정되었다. 박녹주·박동실·박기홍·정응민·안기선·김억순 명창들로부터 소리를 익혔고, 박봉술에게 〈적벽가(赤壁歌)〉를 배우기도 하였다. 그러나 그녀의 특장은 흥보가이다. 다른 어떤 소리보다 흥보가를 잇는데 전력하였고, 현재도 제자들을 기르는 데 힘쓰고 있다. 18세기 중반 이래로 판소리 단가가 많이 전승되어 왔지만, 이 단가는 비교적 최근에 창작되어 불린 것으로 의의가 있다.

참고문헌 단가의 범주와 신재효 가사의 성격(이기형, 판소리연구10, 판소리학회, 1999), 단가집성(김진영·이기형 교주, 월인, 2002), 박록주·박송희 창본집(채수정 엮음, 민속원, 2010), 판소리 단가(정양·최동현·임명진, 민속원, 2003), 디지털 구미문화대전(gumi.grandculture.net).

필자 최혜진(崔惠璡)

장부가

丈夫歌

정의 덧없이 청춘을 보내고 어느덧 백발이 된 인생의 무상함을 노래한 것으로, 중모리장단에 맞춰 부르는 판소리 단가.

개관 〈장부가(丈夫歌)〉는 〈불수빈(不須嚬)〉이라고도 한다. 불수빈은 웃지 말라는 뜻으로, 젊음을 자랑하지 말고 백발을 비웃지 말라는 것이다. 이창배는 "여보아라 소년들아. 이내 말을 들어 보소. 어제 청춘 오늘 백발, 그 아니 가련한가."라고 하던 첫머리를 신재효(申在孝)가 고쳤다는 것을 박동진 명창으로부터 들었다고 한다. 이 노래의 가사를 보면, 요순우탕으로부터 시작하여 성현, 군자, 문장, 재사, 명장, 충신, 열사, 협객, 호걸, 미인들을 총망라하여 중국의 역대 인물들을 일목요연하게 보는 듯이 그렸다. 그러나 결국은 세월이 흘러 이 모든 사람들의 자취조차 찾을 수 없으니 인생이 무상하다는 것을 말하고 있다.

내용 이창배의 『한국가창대계(韓國歌唱大系)』에서는 이 사설을 다음과 같이 소개하고 있다.

> 어화 청춘 소년님네 장부가를 들어 보소. 국내 청년 모아다가 교육계에 넣어 두고 각종 학문 교수하여 인재 양성하는 것도 장부의 사업이요 천리준총 바삐 몰아 칠척 장검 손에 들고 백만 대병 지휘하여 통일 천하하는 것도 장부의 사업이라. 장부가로 노래하니 뜻이 깊고 애가 타서 가슴이 답답 목마르다. 뒷동산 지는 꽃은 명년 삼월 다시 피되 우리 인생 늙어지면 다시 청춘 어려워라. 개벽 후에 내린 사적 역력히 들어 보소. 요순우탕 문무주공 공맹안증정주자는 도덕이 관천하사 만고성현 일렀건만 미미한 인생들이 저 어이 알아보리. 강태공과 황석공과 사마양저 손빈 오기 전필승 공필취는 만고명장 일렀건만 한 번 죽음 못 면했네. 멱라수 맑은 물은 굴삼려의 충혼이요 상강수 성긴 비는 오자서의 정령이라. 채미하던 백이 숙제 천추명절 일렀건만 수양산에 아사하고, 말 잘하는 소진 장의 열국제왕 다 달래도 염라왕은 못 달래어 춘풍세우두견성에 슬픈 혼백 되었도다. 맹상군의 계명구폐, 신통군의 절부구조 만고호걸 일렀건만 한산세우미초중에 일부토만 가련하다. 통일천하 진시황도 아방궁을 높이 짓고 만리장성 쌓은 후에 육국 제후 조공 받고 삼천 궁녀 시위할 제 동남동녀 오백인을 삼신산 불사약을 구하려고 보낸 후에 소식조차 돈절하고 사구평대 저문 날에 여산 황초뿐이로다. 역발산 초패왕도 시불리혜추불서라 우미인의 손목 잡고 눈물 뿌려 이별할 제 오강 풍랑 중에 칠십삼전 가소롭다. 동남제풍 목우유마 상통천문 하달지리 전무후무 제갈공명 난세간웅 휘왕 조조 모연추오 처량하고 사마천과 한퇴지와 이태백과 도목지는 시부중에 문장이요 월서시와 우미인과 왕소군과 양귀비는 만고절색 일렀건만 황량고총 되어있고 팔백장수 팽조소며 삼천갑자 동방삭도 차일시며 피일시라. 안기생 적송자는 동해상의 신선이라 일렀건만 말만 듣고 못 보았네. 아서라 풍백에 붙인 몸이 아니 놀고 무엇하리.

정정렬(丁貞烈) 창의 〈불수빈〉은 이 내용과는 대동소이하지만 서두 부분이 조금 다르다. "세월이 무정터라 어화 소년들 백발더러 웃들 마소. 어제 청춘 오날 백발 어이 아니 한심한가. 장대의 일등미색들아 호협타고 자랑말어라. 서산에 지는 해 그 뉘라 금지하며 창해로 흐르는 물 다시 오기 어려워라."로 되어 있다.

특징 및 의의 대개의 경우 단가는 '거드렁 거리며 놀아보세', '할 일을 하면서 놀아보세' 식으로 놀기를 유도하는 사설로 맺고 있다. 인생무상이나 풍류, 혹은 잔치 분위기의 정서와 공감될 수 있는 사설을 늘어놓으며 함께 즐기자고 권유하는 것이다. 연창자들은 유장한 우조의 창법에 중모리장단의 보통 빠르기로 이어지는 단가를 한 편 하면서 목을 풀고 발성을 조정하였다. 한편 단가는 세상사에서 한 걸음 물러서서 관조하려는 의식, 보다 높은 곳에서 역사를 바라보려는 태도를 가지고 있다. 우아미가 강하게 반영되어 있는 노래인 것이다. 이러한 점은 가사나 잡가와 변별된다고 할 수 있다. 그런 점에서 〈장부가〉는 만고영웅·만고명장·만고호걸·만고절색 등이 등장하는 고사를 나열하고, 이런 일들이 죽어지면 모두 쓸 데 없다는 인생무상을 노래하는 대표적인 단가이다.

참고문헌 단가의 범주와 신재효 가사의 성격(이기형, 판소리연구10, 판소리학회, 1999), 단가집성(김진영·이기형 교주, 월인, 2002), 판소리 단가(정양·최동현·임명진, 민속원, 2003), 한국가창대계(이창배, 홍인문화사, 1976).

필자 최혜진(崔惠璡)

적벽부

赤壁賦

정의 중국의 문인 소식(蘇軾)이 지은 「적벽부(赤壁賦)」를 우리말로 개작한 판소리 단가.

개관 당송팔대가(唐宋八大家)의 한 사람인 소식은 전·후 두 편의 「적벽부」를 지었는데, 판소리 단가 〈적벽부〉는 그 중 전편에 우리말로 토를 달거나 내용을 조금씩 바꾸어 만든 것이다. 중모리장단으로 부른다. 명창 정정렬이 곡조를 붙인 것이라는 설이 있으며, 이창배가 단가 〈적벽부〉를 인용하여 서도잡가 〈적벽부〉를 만들었다고 한다.

내용 단가 〈적벽부〉는 소식의 「적벽부」에 곡을 붙인 것으로, 황주(현재는 황강)로 유배되어 있던 중 임술년(1082년, 송나라 원풍 5) 음력 7월 16일에 적벽에서 배를 띄워 놀 때의 흥취를 노래한 것이다. 아름다운 경치에 흠뻑 젖기도 하고, 삼국시대에 적벽대전(赤壁大戰)에서 패한 조조(曹操)를 떠올리며 인생의 덧없음을 생각하기도 한다. 그러나 우주와 자연의 무궁함 앞에서는 만물이 모두 같은 것임을 깨닫고 시름을 잊는다는 심사를 나타내고 있다. 소식은 당쟁에 휘말려 사형 당할 처지에 몰렸다가 황주로 유배된 것인데, 그로 인한 심신의 고단함을 자연을 통해 풀고 삶의 새로운 의미를 찾고자 하는 마음가짐을 「적벽부」에 담은 것이다.

소식이 마침내 말하고자 하는 것, 그리고 그것을 수용한 단가 〈적벽부〉의 어조는 인생이 짧음을 슬퍼하고 장강이 끝없이 흘러감을 부러워하느니, 신선이 되어 밝은 달과 함께 장생불로 하지 못할 것을 아쉬워하겠노라는 것으로 귀결된다. 그런 다음 "유유(悠悠)한 세상사를 덧없다 한을 말고, 그윽히

눈을 들어 우주를 살펴보라.”, “덧없다 볼작시면 천지가 일순(一瞬)이요, 변함없다 생각허면 만물이 무궁이라.”와 같은 새로운 깨달음을 제시하고, 끝으로 “세잔(洗盞)으 갱작(更酌)을 허여서 거드렁거리고 놀아보세.”라고 하면서 초연한 자세와 흥취를 드러낸다.

판소리 단가는 이후에 부르게 될 본사가(本事歌)에 어울리는 것으로 정할 수도 있고, 연창자가 즐기거나 잘하는 것으로 정할 수도 있다. 그리고 소리판의 현장 분위기에 따라 결정되기도 한다. 그런 의미에서 단가 〈적벽부〉는 상당히 격조 있는 소리판이라 판단될 때에 선택할 수 있는 가장 대표적인 곡이라 할 수 있다. 소식의 문명(文名)이 워낙 높기도 하거니와 단가 〈적벽부〉도 그의 원전이 주는 품격을 잘 전달하고 있기 때문이다. 판소리 〈적벽가(赤壁歌)〉가 상대적으로 격조 있는 곡목으로 인정되는 것처럼 〈적벽부〉 또한 가장 고상한 축에 드는 단가로 간주된다.

한편 황주(黃州)가 속한 중국 호북성(湖北省)에는 적벽이라 불리는 곳이 여러 곳 있는데, 소식이 뱃놀이를 했던 적벽은 삼국시대에 적벽대전이 벌어졌던 곳과는 다른 곳이라고 한다. 그런데 소식이 배를 띄우고 놀았던 황강(黃岡) 성 밖의 적벽은 동파적벽이라 불리기도 한다. 적벽대전은 물론이며 소식의 명성이 그만큼 높다는 의미이며, 단가 〈적벽부〉의 품격을 담보하는 간접적인 근거라고도 볼 수 있겠다.

특징 및 의의 판소리 단가 〈적벽부〉는 명창 정정렬이 곡조를 붙인 것으로 알려져 있다. 그 근거는 유성기 음반에서 확인할 수 있는데, 정정렬이 1932년에 녹음한 콜럼비아 유성기 음반에는 단가 〈적벽부〉가 ‘신단가’로 표기되어 있다. 정정렬이 새롭게 만든 단가임을 말해주는 표기라 할 수 있는 것이다. 또한 정정렬은 누구보다도 사설의 와전이 적은 연창자로 평가되는데, 단가 〈적벽부〉가 어려운 한문투임에도 와전이 없는 것으로 보아서 적어도 창작 단계부터 관여했을 것으로 추측되고 있다. 한편 판소리 연창자들에게는 저마다 가장 아끼거나 자신 있게 부를 수 있는 단가가 있다. 과거의 유명한 명창들의 경우를 살펴보면, 송흥록은 〈만학천봉가(萬壑千峯歌)〉를 잘 불렀고, 송만갑은 〈진국명산(鎭國名山)〉을, 정정렬은 〈적벽부〉를, 그리고 김창룡은 〈장부한(丈夫恨)〉을 잘 불렀다고 알려져 있다.

참고문헌 판소리 단가(정양·최동현·임명진, 민속원, 2003), 정정렬론(배연형, 판소리학회 엮음, 판소리 명창론, 박이정, 2010), 영산과 단가(이혜구, 한국음악서설, 한국국악학회, 1982).

필자 이태화(李泰華)

죽장망혜

竹杖芒鞋

정의 모든 것을 버리고 간단한 차림으로 강산을 유람하며 중국의 성현과 문인들의 고사를 노래한 판소리 단가.

개관 “죽장망혜(竹杖芒鞋) 단표자(單瓢子)로 천리강산 들어가니”로 시작하기 때문에 이 단가의 제목이 〈죽장망혜(竹杖芒鞋)〉가 되었다. ‘죽장망혜’는 대지팡이와 짚신이라는 뜻으로, 먼 길을 떠날 때의 아주 간편한 차림새를 이르는 말이다. 이 단가는 세상에 대한 욕심을 다 버리고 간단한 차림으로 명승지를 두루 찾아다니며 감흥에 젖는 내용으로 이루어져 있다. 중국 고대의 요순시대(堯舜時代)로부터 다양한 성현과 문인들의 고사를 나열하고 있다. 중모리장단으로 부르며, 역대 명창들이 즐겨 불러왔던 단가의 하나로, 비교적 오래된 것으로 보인다. 〈천리강산(千里江山)〉이라는 제목으로 불리기도 한다.

내용 현재 전하는 대부분의 단가 〈죽장망혜〉는 “죽장망혜 단표자로 천리강산 들어가니, 폭포도 장히 좋다, 여산이 여기로구나”로 시작하는데, “죽장 짚고, 단표자로 천리강산을 들어가니”(성창순 창)나 “죽장 짚고 망혜 신어 승지강산 귀경갈 제”(오태석 가야금병창)와 같이 조금씩 다르게 부르는 경우도 있다. “대장부공성진퇴지후(大丈夫功成進退之後)로 할 일이 바이 업서, 죽장 집고 망혜 신어 천리강산을 드러가니”(오비취 창)와 같이 초두가 부여된 경우도 있으며, 이동백(李東伯)의 경우는 다른 〈죽장망혜〉들과 전혀 다른 사설 구성을 보이기도 한다. 이동백 〈죽장망혜〉는 “엘화 청춘 소년들! 가는 세월 원망 말고 깁히 생각하여 보소. 백발을 원망 말게 깟댁하면 늙는구나 늙으면 할 수 업지”로 시작하여, ‘죽장’이 등장하기 전까지 ‘백발을 원망하면서도 왜 놀지 못하는가?’라는 취지의 물음을 길게 던지고 있다.

한편 단가 〈죽장망혜〉는 누구의 고사에서 끝나는가에 따라서 후반부의 내용과 길이가 조금씩 다른데, 특히 박헌봉의 『창악대강(唱樂大綱)』과 이창배의 『한국가창대계(韓國歌唱大系)』에 실린 〈죽장망혜〉가 긴 후반부를 갖고 있다. 거의 공통적으로 등장하는 고사의 주인공으로는 장저와 걸익, 상산사호, 허유와 소부, 굴원, 엄자릉, 황산곡, 죽림칠현, 영척, 맹호연, 두목, 백낙천, 장건, 맹동야, 제갈량 등 다양한 인물들이 망라되어 있다. 그런데 중국 요임금 때의 현인인 기산의 소부와 영수의 허유에 대한 고사가 잘못 인용된 경우가 있다. 정권진 창(브리태니커 판소리전집)과 박헌봉 기록(창악대강)의 〈죽장망혜〉에서는 "소부난 어이하야 팔 걷고 귀를 씻고, 허유

난 무삼 일로 소 고삐를 거사렸나"(정권진 창)라는 식으로 소부와 허유가 뒤바뀌어 있다. 요임금이 임금을 하라고 하자 더러운 말을 들었다며 귀를 씻은 것이 허유이며, 허유가 귀를 씻을 물을 소에게 먹을 수 없다고 하여 소를 몰고 기산에 숨어버린 것이 소부이다. 둘을 제외한 다른 이본에서는 이름의 순서가 바뀌기도 하나 내용은 틀리지 않는다.

조선 후기 헌종·철종·고종 때의 명창 김세종에 대한 『조선창극사(朝鮮唱劇史)』의 기술을 보면, 그가 너름새의 역할을 매우 강조했던 것으로 소개되어 있다. 그리고 그 첫 예로 〈죽장망혜〉를 언급하고 있어서 상당히 오래전부터 명창들이 즐겨 불렀던 단가임을 짐작할 수 있다. 〈죽장망혜〉와 관련한 김세종의 전언을 소개한 『조선창극사』의 해당 내용은 다음과 같다.

> 죽장 짚고 망혜 신고 천리강산 들어가니를 부를 때에는, 앉았다가 쪼그리고 쪼그린 데서 서서히 기신(起身)하면서 손으로 향편(向便)을 지시하면서 천리나 만리나 들어가는 동작을 형용하여 창조(唱調)와 동작형용이 마주 떨어져야 한다. 희로애락의 감정을 발로할 때에, 행왕좌와(行往坐臥)의 동작을 표시할 때에 그 창조와 동작이 상합하여서 마주 떨어져야 한다.

특징 및 의의 단가 〈죽장망혜〉는 진세(塵世)를 벗어나 자연에서 노닐기를 동경하던 선비들의 심사와, 중국의 고사를 나열하며 흥취에 젖던 문인들의 취향이 잘 드러난 작품이다. 그러한 정서는 장르를 불문하고 우리 시가문학 작품들의 곳곳에 등장한다. 또한 시가문학의 대표적 소재 가운데 하나인 은일(隱逸)을 노래한 것이기 때문에 일찍부터 많은 이가 즐겨 불렀던 것이라 볼 수 있다.

〈죽장망혜〉는 가야금병창으로 불리는 대표적인 곡 중의 하나이기도 하다. 그리고 판소리 명창들과 마찬가지로 가야금병창의 명창들에게도 즐겨 부르는 단가나 판소리 더늠이 있다. 〈죽장망혜〉는 강태홍의 대표곡 중 하나였다고 한다. 오태석은 단가 중 〈녹음방초(綠陰芳草)〉와 〈호남가(湖南歌)〉를, 〈춘향가(春香歌)〉 중 〈사랑가〉를, 강태홍은 〈죽장망혜〉와 함께 〈청석령 지나갈 제〉를, 〈흥보가(興甫歌)〉 중 〈제비노정기〉를 가야금병창으로 즐겨 불렀다고 한다.

참고문헌 조선창극사(정노식, 조선일보사출판부, 1940), 판소리 단가(정양·최동현·임명진, 민속원, 2003), 판소리 단가의 개념과 범주(변성환, 어문학97, 한국어문학회, 2007).

필자 이태화(李泰華)

진국명산

鎭國名山

정의 한양의 지세를 묘사하고, 태평성대에 대한 기원을 노래한 단가.

개관 〈진국명산(鎭國名山)〉은 "진국명산만장봉(鎭國名山萬丈峯)이요, 청천삭출금부용(靑天削出金芙蓉)이라."라는 가사로 시작되는 판소리 단가이다. 송만재(宋晩載)가 19세기 전반에 지은 「관우희(觀優戱)」에 〈진국명산〉에 대한 언급이 있는 점으로 미루어 볼 때, 비교적 이른 시기에 형성되었을 것으로 보인다. 〈진국명산〉은 송만갑·장판개·박기홍·박녹주 등 여러 판소리 명창들에 의해 지속적으로 가창되었으며, 특히 송만갑의 〈진국명산〉은 1913년에 일축조선소리반, 1932년에 콜럼비아 레코드, 1935년에 빅타 레코드에서 유성기 음반으로 3차례나 발매될 만큼 대중적인 인기를 얻었다. 송만갑(宋萬甲), 장판개(張判盖), 박녹주(朴綠珠), 박초월(朴初月), 박동진(朴東鎭), 정권진(鄭權鎭), 박초선(朴招宣), 성우향(成又香) 등이 음반으로 녹음한 〈진국명산〉 음원이 남아 있다.

내용 〈진국명산〉은 중모리장단에 맞추어 부르며, 가락은 화평하고 장엄한 편이다. 사설의 내용을 보면 수도 한양을 둘러싼 여러 산세를 나열하면서, 임금의 만수무강과 나라의 태평성대를 기원하는 내용으로 되어 있다. 전반부의 사설은 가곡 〈편삭대엽(編數大葉)〉과 매우 유사한 것으로 보아 사설 사이의 영향 관계가 짐작된다. 사설이 "유정한 친구 벗님과 좌우로 모두 다 늘어앉어, 오음 육률을 찾어 보세."로 마무리되면서 함께 풍류를 즐겨볼 것을 넌지시 권하고 있는데, 이는 여타 단가들의 후반부에서도 발견되는 공식구적인 성격의 구절과도 비슷하다.

〈진국명산〉은 C본청 우조길로 짜여 있으며, 대개 곡 중간에 완전 4도 위인 F본청 우조길로 전조하는 특징을 보인다. 보통 속도(♩ = 105~125)의 중모리장단으로 부르는 경우가 대부분이나, 송만갑이 1913년에 녹음한 〈진국명산〉은 단중모리장단(♩ = 140)으로 되어 있다. 장단의 부침새는 대마디대장단으로 되어 있다.

선율상의 특징에 따라 〈진국명산〉의 계통을 분류하면, 크게 '송만갑' 계통과 '장판개' 계통으로 분류할 수 있다. 송만갑 계통의 〈진국명산〉은 박녹주·박동진·박초선에게 전수되었으며, 정권진과 박초월의 〈진국명산〉에는 송만갑 계통과 장판개 계통의 영향이 동시에 나타난다. 물론 두 계통의 〈진국명산〉을 수용한 정도의 비중에는 차이가 있다. 송만갑의 〈진국명산〉을 살펴보면, 목 기교를 거의 부리지 않고 통성으로 꿋

꿋하게 발성하는 한편, 소리 끝부분에 힘을 주어 짧게 끊어 마무리하는 경향을 파악할 수 있다. 장판개의 〈진국명산〉은 송만갑에 비해 정교하고 화려한 시김새를 구사하는 데서 특성이 잘 발휘된다.

특징 및 의의 판소리 단가 사설에 등장하는 인명이나 지명의 대부분은 중국의 고사(故事)나 산수 지리에 기원을 두고 있는 경우가 많다. 단가 사설의 이러한 성격을 감안할 때, 우리나라의 지세를 읊는 사설이 대거 포함된 〈진국명산〉은 상당히 독특한 작품이라 할 수 있다.

또 〈진국명산〉은 부침새 기교를 거의 쓰지 않고, 대마디대장단으로 끌고 나간다는 점에서, 비교적 고제(古制)에 속하는 단가로 볼 수 있다.

참고문헌 단가사설집(강동원, 백제출판사, 1990), 단가집성(김진영·이기형, 월인, 2002), 단가 진국명산 비교 연구(조영제, 용인대학교 석사학위논문, 2000), 단가 진국명산 소고–사설을 중심으로(김삼진, 남도민속연구4, 남도민속학회, 1997), 명창 박녹주의 소리세계–단가 대관강산과 진국명산을 중심으로(채수정, 판소리연구17, 판소리학회, 2004), 판소리 다섯마당(뿌리깊은나무 편, 한국브리태니커회사, 1982), 판소리 단가(정양·최동현·임명진, 민속원, 2003).

필자 채수정(蔡水晶)

초한가

楚漢歌

정의 한나라와의 전쟁에서 진 초나라 패왕의 이야기를 다룬 판소리 단가.

개관 〈초한가(楚漢歌)〉는 판소리를 부르기 전에 창자(唱者)가 목을 풀기 위해 부르는 단가의 일종으로 중모리장단에 평우조로 되어 있으며, 화평스럽고 꿋꿋한 느낌을 준다.

〈초한가〉는 중국 진나라 말기에 초패왕(楚霸王) 항우(項羽)와 한나라의 유방(劉邦)이 천하를 얻으려고 서로 겨뤄 항우가 지고 유방이 한고조가 된 옛일을 담은 것이다. 항우가 우미인과 이별하며 자신의 신세를 탄식하는 내용과 유방의 책사인 장자방(張子房)이 한나라 군사들로 하여금 사면에서 초가(楚歌)를 부르게 함으로써 포위된 초패왕의 병사들이 사향심(思鄕心)을 일으켜 사기를 잃게 만드는 내용으로 이루어져 있다. 향토가사나 서도 잡가, 시조 등에도 이와 유사한 사설이 있다.

내용 〈초한가〉는 사면초가에 빠진 항우가 우미인과 이별하는 〈이별대목〉과 장자방이 초가(楚歌)로써 초병(楚兵)에게 사향심(思鄕心)을 일으키는 〈초가대목〉으로 구분할 수 있다. 〈초한가〉의 이본은 25편에 이르는데, 〈이별대목〉과 〈초가대목〉이 모두 있는 이본과 〈초가대목〉만 있는 이본이 있다.

녹음 자료로 남아 있는 〈초한가〉의 사설들을 살펴보면 대부분 "어와 청춘 소년님네 초한 승부를 들어 보소." 또는 "백대영웅 호걸님네 초한승부를 들어 보소.", "만고영웅 호걸들아 초한 승부 들어 보소.", "어화 세상 벗님네야 초한승부 들어 보소." 등으로 시작한다. 항우의 〈이별대목〉 없이 장자방의 〈초가대목〉만 부르고 있는 것이다.

그런데 『한국가창대계(韓國歌唱大系)』의 사설은 〈이별대목〉과 〈초가대목〉이 모두 있다. "원문(轅門)에 월흑(月黑)하니."부터 "초강백성(楚江百姓) 어이 보리."까지 〈이별대목〉은 『사기(史記)』의 「항우본기(項羽本紀)」에 있는 내용을 국한문으로 풀어서 쓴 것이다. 항우가 사면초가를 확인하고 탄식하는 부분과, 사면초가를 뚫고 탈출하던 항우가 한나라 군사에게 쫓겨 오강(烏江)에 이르러 신세를 탄식하는 부분을 합쳐서 구성한 것으로 사설시조의 내용과 거의 일치한다.

이어지는 〈초가대목〉은 "절인지용(絶人之勇) 부질없고 순민심(順民心)이 으뜸이라."부터 "초패왕을 유인하고."까지 전쟁 상황을 서술하고, "산(算) 잘 놓는 장자방은 계명산 추야월(秋夜月)에 옥통소를 슬피 불어 팔천 제자 흩을 적에 그 노래에 하였으되."에 뒤이어 초나라 병사들의 사기를 떨어뜨리기 위한 초가의 내용을 서술하고 있다.

"구추삼경(九秋三更) 깊은 밤에 하늘이 높고 달이 밝다."부터 "너희들은 어찌하여 죽기를 저리 즐기느냐."까지 전쟁터에서의 힘든 생활과 전쟁에서 목숨을 잃을 수도 있음을 상기시키고 있다. 이어서 "너의 당상 학발양친(鶴髮兩親) 어느 누구라 위로하며."부터 "초진(楚陣) 중에 제대토록 있었느냐."까지 고향에 계신 부모님을 봉양하지 못함과 어린 자식들을 키우고 힘들게 일하면서 남편을 그리워하는 아내의 마음을 그림으로써 전쟁에 대한 혐오감과 고향에 대한 그리움을 일깨운다.

전의를 상실케 하려는 계략으로 장자방이 군사들로 하여금 부르도록 한 초가는 마지막으로 "천명귀어한왕(天命歸於漢王)하니 가련하다. 초패왕은 어디로 가단 말가. 팔 년 풍진 대공업이 속절없이 되리로다."라며 전쟁에서 패한 초패왕의 가련한 신세를 안타까워하면서 노래를 맺고 있다.

특징 및 의의 초패왕 항우는 힘은 셌으나 인심을 잃었고, 유방은 민심을 순하게 하여 마침내는 초나라 군사를 물리쳤다. 서술자는 항우에 대하여 이르기를 "절인지용(絶人之勇) 부질없고 순민심(順民心)이 으뜸이라."라고 하였다. 또한 "천명귀어한왕(天命歸於漢王)하니 가련하다 초패왕."이라고 하여 순민심(順民心)이나 천명(天命)이 제왕의 도리라는 유교적 이념을 드러내는 경향이 드러난다.

『사기』의 「항우본기」에 있는 익숙한 구절을 그대로 옮긴 항우의 탄식 부분에서도 보듯, 〈초한가〉는 여타의 판소리와 단가들처럼 주로 양반 남성이 향유한다는 것을 전제로 하고 있기 때문에 한자 어투를 사용하고 있으며, 항우 중심의 서술로 항우의 패망을 통하여 전하고자 하는 남성 중심의 교훈을 담고 있다.

참고문헌 초한가와 우미인가의 작품 내적 특징과 역사적 전개(정한기, 배달말 36, 배달말학회, 2005), 판소리 다섯마당(뿌리깊은나무 편, 한국브리태니커회사, 1982), 판소리 단가(정양·최동현·임명진, 민속원, 2003), 한국가창대계(이창배, 홍인문화사, 1978).

필자 김동현(金東炫)

충효가

忠孝歌

정의 인생만사의 근본이 충(忠)과 효(孝)임을 강조하는 내용으로 이루어진 판소리 단가.

개관 〈충효가(忠孝歌)〉는 판소리를 부르기 전에 창자(唱者)가 목을 풀고 가다듬기 위해 부르는 단가의 일종으로 중모리장단에 평우조로 되어 있다.

옛날 중국의 이름난 효자들을 예로 들어 부모를 잘 섬겨야 됨을 강조하며 인생만사의 근본이 충과 효임을 강조하는 사설로 되어 있으며, 여러 단가에서 공통적으로 나타나는 '인생무상'이라는 주제를 더불어 노래하고 있다.

〈충효가〉는 SP판에 녹음된 오비취의 창을 비롯하여 정권진, 오정숙 등의 녹음이 있는데 사설의 구성은 창자마다 차이를 보인다. 『조선고전가사집(朝鮮古典歌詞集)』에 실린 〈충효곡(忠孝曲)〉과 오비취의 〈충효가〉, 정권진의 〈효도가(孝道歌)〉, 오정숙의 〈충효가〉의 사설 구성은 대체로 내용에 따라 도입부–효자들의 효행–입신양명(立身揚名)–인생무상(安貧樂道)으로 나눌 수 있다.

내용 〈충효가〉의 도입부는 "어화 세상 벗님네야 세상을 허송 말고 헐 일을 허여 보소. 인간의 백행근본 충효밖으난 또 있느냐."(오비취), "어와, 청춘 소년들아. 청춘을 허송 말고 헐 일을 허여 보세. 인간의 백행 근본 충효밖에 또 있는가."(정권진), "어화 세상 벗님네 이내 한 말 들어보소. 인간의 백행 근본 충효밖에 또 있느냐."(오정숙)로 시작한다.

오비취, 정권진, 오정숙의 창은 거의 같고, 『조선고전가사집』에는 "천지지간(天地之間) 만물지중(萬物之中) 유인(惟人)이 최귀(最貴)하야 삼강오륜(三綱五倫) 인의예지(仁義禮智) 사람의 근본이라."가 맨 앞에 덧붙여지며, "어화 청춘 소년들아 청춘을 허송 말고 할 일을 하여 보소. 우리 인생 백행근본(百行根本) 충효(忠孝)밖에 또 있는가."로 이어진다.

효자들의 효행을 열거한 부분을 살펴보면 "왕상(王祥)은 고빙(叩氷)하여 얼음 궁기 잉어 낚어 부모 봉양을 허여 있고, 맹종(孟宗)은 읍죽(泣竹)하여 엄동설한으 죽순을 꺾어 부모 봉양을 허였으니." 부분은 모두 동일하다. 오정숙 창과 『조선고전가사집』에는 "서산으 지는 해 끈으로 잡아매고 북당으 학발양친 더디 늙게 허오면서." 부분이 들어간다. 정권진 창의 경우엔 "곽거라는 옛 사람은."부터 "그 아니 장할시고."까지 효자 곽거와 심청의 효행을 상세히 그리고 있다.

입신양명 부분은 오비취 창에는 없으며, 정권진 창과 오정숙 창에는 "여력으로 학문하야 입신양명이 더욱 좋네."로 비교적 간단하게 나타난다. 『조선고전가사집』에서는 거기에 관직에서 큰 역할을 하고 일찍 은퇴하여 초야로 돌아간다는 내용이 더해진다.

인생무상(안빈낙도) 부분은 오비취 창의 경우는 공명을 하직하고 팔도강산을 유람하면서 만나는 많은 미인과 아름다운 풍경을 묘사하고 좋은 술과 안주를 즐기는 내용이 전개되며, 정권진·오정숙 창의 경우는 중국의 삼황오제를 비롯한 많은 성군(聖君)들과 불로불사를 꿈꾸었던 진시황을 예로 들면서 인생의 덧없음을 노래하고 있다. 『조선고전가사집』에는 초야에 묻혀서 자연을 벗삼아 소박하게 살자는 내용이 담겨 있다.

〈심청가(沈淸歌)〉에도 효행에 대해서 언급한 부분이 두 곳 있는데 심청이 칠팔 세가 되었을 무렵 아버지 대신 자신이 밥을 빌어 봉양하겠다는 부분과, 심봉사가 몽은사 화주승에게 공양미 삼백 석을 약속하고 마련할 길이 없어 고민하고 있을 때 자신이 어떻게든 마련할 테니 걱정하지 말라고 아뢰는 부분이다. 두 곳 중 뒷부분의 사설에 〈충효가〉와 동일한 부분이 있다.

특징 및 의의 1930년대에 취입한 오비취의 〈충효가〉나 1946년에 출판된 『조선고전가사집』에 실린 〈충효곡〉의 사설 내용과 유사한 것으로 보아, 단가 〈충효가〉는 오래 전부터 불려온 노래로 후대에 사설을 정리하고 가락이나 장단을 조금씩 고쳐서 부르는 것으로 볼 수 있다. 충과 효를 인간의 으뜸 도리로 알고 살았던 우리 민족의 전형적인 심상을 잘 집약해서 드러내고 있는 〈충효가〉는 시대를 뛰어넘어 창자(唱者)와 청자(聽者)에게 두루 사랑받아 온 노래라 할 수 있다.

참고문헌 조선고전가사집(박인수 편, 낙동서관, 1946), 판소리 다섯마당(뿌리깊은나무 편, 한국브리태니커회사, 1982), 판소리 단가(정양·최동현·임명진, 민속원, 2003).

필자 김동현(金東炫)

편시춘

片時春

정의 인생무상을 노래한 판소리 단가.

내용 "아서라 세상사 쓸데없다. 군불견(君不見) 동원도리(東園桃李) 편시춘(片時春) 창가소부(娼家少婦)야 웃들 마소"로 시작되는 이 노랫말에서 〈편시춘(片時春)〉이란 노래 제목이 나왔다. 단가에서 인생무상을 주제로 한 노래들은 인생무상과 관계되는 노랫말들을 서로 공유하는 것이 많은데, 이 노래의 "군불견(君不見) 동원도리(東園桃李) 편시춘(片時春) 창가소부(娼家少婦)야 웃들 마소"도 "공도라니 백발이요 못면할 것은 죽음이라 (……) 창가소부(娼家少婦)야 불수빈(不須嚬)하라. 동원도리(東園桃李) 편시춘(片時春) 아니 노지 못하리라(〈백발가(공도라니)〉)", "여보아라 창가소부(娼家少婦)야 불수빈(不須嚬)하라(〈불수빈〉)" 등과 공유되고 있다. 이 노래의 "우산(牛山)의 지는 해는 제경공(齊景公)의 눈물인가 분수추풍곡(汾水秋風曲)은 한 무제(漢武帝)의 서름이라"도 "우산(牛山)의 지는 해는 제경공(齊景公)의 눈물이로구나. 분수 추풍곡(汾水秋風曲)은 한 무제(漢武帝)의 서름이라(〈초로인생(백발가)〉)"와 공유되고 있다.

이와 같은 인생무상은 보다 기본적으로 "인간 백 년 사자 하니 공도(公道)라니 백발이요, 못 면할손 죽음이라. 검던 머리 백발되고 고운 얼굴에 잔주름 잡히고 아니 먹던 귀는 절벽같이 되고 박씨 같은 이는 빠져 낙치(落齒)되고, 두 무릎은 귀가 넘었으니 없던 망령(妄靈) 절로 나니, 춘초(春草)은 연년록(年年綠)이요, 왕손(王孫)은 귀불귀(歸不歸)로다(〈회심곡〉)."와 같은 불교의 〈회심곡(悔心曲)〉과 서로 통한다. 인생무상을 주제로 한 단가들은 이러한 불교 계통의 노래들과 일정한 관련이 있어 보이는 것이다. 판소리에 앞서 부르는 단가를 과거에는 불교의 〈영산회상(靈山會相)〉과 일정한 관계가 있어 보이는 영산(靈山)이라고 한 것도 이러한 사실과 일정한 관련이 있어 보인다.

단가가 이러한 〈회심곡〉과 같은 불교적 인생무상의 노래들과 다른 점은 이러한 인생무상을 노래한 뒤, 뒷부분에는 그러한 유한한 인생이니 가능한 대로 산수 유람도 하며 즐겨 보자는 식이 된다는 점이다. 이 노래에서도 뒷부분은 소상팔경(瀟湘八景) 류의 명승지들을 돌아본 뒤, "아마도 우리 인생이 춘몽과 같으오니 한 잔 먹고 즐겨 보세"로 맺어져 있다.

특징 및 의의 일제강점기 때 임방울(林芳蔚)이 특히 이 노래를 많이 불렀다. 대개 단가는 일반적으로 평·우조로 불리는데, 임방울이 부른 〈편시춘〉은 우조로 시작에서 계면조로 끝나는 등 전반적으로 계면 선율이 많다고 한다.

참고문헌 광대집단의 문화연구1—광대의 가창 문화(손태도, 집문당, 2003), 단가 사설집(강동원, 백제출판사, 1990), 단가 편시춘에 관한 연구(최성은, 용인대학교 석사학위논문, 2012), 한국가창대계(이창배, 홍인문화사, 1976), 한국잡가전집 4(정재호 편, 계명문화사, 1984).

필자 손태도(孫泰度)

한로가

恨老歌

정의 인생무상과 늙음을 한탄하는 판소리 단가.

개관 〈한로가(恨老歌)〉는 단가의 하나로 박녹주 창으로 전하는 노래이다. 단가의 보편적인 주제인 늙어감에 대한 탄식과 인생무상에 대해 노래했다.

내용 이 노래는 박녹주 창으로 전하는데 내용은 다음과 같다.

> 인간 세상을 하직하고, 양안수명허여 운림처사 뜻을 두고
> 초당의 책력이 없어 철 가는 줄을 모르오매, 인간 화초
> 무성허면 춘절인가 짐작허고, 녹음방초 성림허면 하절로
> 생각하고, 천수만수 단풍들면 추절인가 생각허고, 송죽으
> 백설이 흩날리면 동절로 생각하고, 삼순 일순식을 먹으나
> 못먹으나 진심이 가이없고, 운심부지 깊은 곳에 채약이나
> 일을 삼고, 산간에 고기를 낚기 주야로 일삼어도,
> 아니 늙지는 못할레라. 늙기가 더욱 섧다. 어와, 청춘
> 소년들아. 백발 보고 웃들 마소. 나도 어제 청춘일러니,
> 오날 백발 한심허다. 무정 세월 여류하야 원수 백발
> 돌아오니, 없던 망령 절로 난다. 망령이라 흉을 보고,
> 구속구속 웃는 모양 애닯고도 설은지고 절통하고 분하고나.
> 할 수 없다. 할 수 없어. 홍안백발 늙어간다. 인간의 이
> 공도를 어느 누라 막을쏘냐. 춘초난 연년록이나 왕손은
> 귀불귀라. 우리 인생 늙어지면 다시 젊든 못하느니. 인간
> 백년을 다 살아야, 병든 날과 잠든 날과 걱정 근심을 다
> 제하면 단 사십도 못 살 우리 인생들은 어찌 이리 애가
> 많나. 초로같은 우리 인생은 아차 한번 죽어지면, 육진장포
> 일곱 매를 상하를 질끈 묶어 소방산 대뜰 위에 떵그렇게
> 올려 매고, 북망산으로 돌아들어 사토로 집 삼고, 송죽으로
> 울을 삼아, 두견 접동 벗이 되니, 산은 첩첩, 밤은 깊은데
> 처량헌게 인생 넋이로구나. 자손이 늘어서 평토제를 지낼 제,
> 어동육서 홍동백서 좌포우혜로 늘어놓고 칠팔촌 강근 친척,
> 처자공 자식공 제절하에 늘어 엎져 앙천통곡 울음을 울 적,

자는 듯이 홀로 누웠으니 먹는 줄을 아느냐,
에, 굶는 줄을 뉘가 알 수가 있느냐. 사후에 만반진수가
불여생전에 일배주로구나. 살았을 적에 먹고 쓰고 놀고 헐
일을 허며 놀아 보세.

늙음을 한스러워하는 노래라는 뜻을 가진 〈한로가〉는 사시절 세월이 지나면서 늙어감이 자연의 순리임을 밝히고, 죽어서는 부질없는 인생의 시간을 깨달아, 살아 있을 적에 할 일을 하고 놀아보자는 권유로 끝을 맺고 있다.

특징 및 의의 판소리가 가지고 있는 미학이 다분히 현실적이고 구체적인 세계인데 비해, 단가는 세계의 모든 것을 추상화시키면서 인생의 질곡을 털어버릴 것을 선언하고 있다. 낯익은 세계를 단가로 끌어들이면서 정서적 보편성을 추구하고, 이를 통해 화해와 서정의 세계를 구축했다. 음악적으로도 단가는 평·우조에 중모리장단을 씀으로써 화평하고 점잖은 미학을 구현하고 있다.

단가는 짧은 노래를 지칭하는 단순한 성격 외에도 소리판에서 다양한 기능을 수행하는 아주 중요한 레퍼토리이다. 기록에 의하면 18세기 중엽에는 단가가 이미 판소리의 도입창으로서 자리매김 되고 있음을 알 수 있는데, 이는 단가가 판소리 공연의 예비 단계로서 아주 중요한 위상을 차지하게 되었음을 보여주는 것이다. 단가의 주제는 인생무상이나, 탄로, 풍류, 효도, 송도 등으로 나누어 볼 수 있지만 어느 것도 현재의 삶을 즐기자는 내용에서 멀지 않은 곳에 있다. 즐기되 우아하게 즐기자는 것이다. 승지 구경을 가거나, 역대 인물의 사적을 늘어놓는 행위는 고상한 취향을 반영하기 좋은 것이며, 많은 부분이 한문투로 이루어져 있는 것도 이러한 인식의 결과로 해석할 수 있다. 단가는 서두·종결부분의 정형구 사용, 낯익은 존재의 반복적 확인, 공식적 표현구, 갈래 교섭과 상호 텍스트성을 통해 한 편의 사설을 구성했다. 그리고 이러한 작시 원리는 현재까지도 이어지고 있다. 박녹주(朴綠珠, 1905~1979)의 〈한로가〉는 비교적 한문투가 적은 사설과 인생무상이라는 보편적인 주제를 담아내고 있으면서, 낯익은 반복구를 사용하여 친숙하게 들을 수 있다는 점이 특징이다.

참고문헌 단가의 범주와 신재효 가사의 성격(이기형, 판소리연구10, 판소리학회, 1999), 단가집성(김진영·이기형 교주, 월인, 2002), 박록주 박송희 창본집(채수정 엮음, 민속원, 2010), 판소리 단가(정양·최동현·임명진, 민속원, 2003).

필자 최혜진(崔惠璡)

호남가

湖南歌

정의 호남 지방의 지명 가사에 기원을 두고 있는 단가.

내용 〈호남가(湖南歌)〉는 서술자가 제주도에서 호남 지방으로 건너와 각 고을을 편답(遍踏)하는 방식으로 시작되는데 각 고을의 풍물과 자연의 경치를 서술하는 것이 아니라 "태인(泰仁)하신 우리 성군(聖君) 예악(禮樂)을 장흥(長興)하니"와 같이 지명풀이로 호남의 각 지명을 연결하는 방식이다. 이 부분은 "크게 인자(仁慈)하신 우리 성군 예악을 크게 흥하게 하시니"로 해석되는데, 태인과 장흥은 전라도의 지명이다. 이처럼 〈호남가〉는 지명의 의미를 연결하는 일종의 언어유희를 통해 함평(咸平), 광주(光州), 제주(濟州), 해남(海南), 흥양(興陽), 보성(寶城), 고산(高山), 영암(靈巖), 태인(泰仁), 장흥(長興), 순천(順天), 진안(鎭安), 고창(高敞), 나주(羅州), 운봉(雲峯), 익산(益山), 담양(潭陽), 만경(萬頃), 용담(龍潭), 용안(容安), 능주(綾州), 금산(錦山), 남원(南原), 무장(茂長), 임실(任實), 옥과(玉果), 화순(和順), 함열(咸悅), 무주(茂朱), 영광(靈光), 창평(昌平), 무안(務安), 낙안(樂安), 동복(同福), 강진(康津), 진도(珍島), 금구(金溝), 김제(金堤), 옥구(沃溝), 임피(臨陂), 정읍(井邑), 순창(淳昌), 고부(古阜), 광양(光陽), 곡성(谷城), 구례(求禮), 흥덕(興德), 부안(扶安), 법성(法聖), 전주(全州), 장성(長城), 장수(長水), 여산(礪山), 남평(南平) 등 호남 지방의 54개 지명을 차례로 나열하고 있다. 이 가운데 특히 작중 화자가 고창성에 홀로 앉아 나주 풍경을 관망하는 장면이 등장하는데, 이 부분은 다분히 신재효(申在孝) 자신을 의식한 서술로 판단된다.

이처럼 〈호남가〉는 지명 가사에 그 기원을 두고 있다. 지명을 열거하는 지명 가사는 지리 학습과 더불어 애향심 고취를 목적으로 창작되었다. 이러한 이유로 조선 후기에 각 지역에서 지명 가사가 다수 창작되어 폭넓게 유통되었고, 그 가운데 〈호남가〉가 가장 폭 넓게 소통되었다.

특징 및 의의 단가 〈호남가〉는 『신재효 판소리 사설집』에 처음 전한다. 일제강점기 때 유성기 음반으로 발매되었고, 현재까지도 단가로 불리고 있다. 특히 임방울(林芳蔚)이 불러 유명해진 단가이다. 이 외에도 정정렬(丁貞烈), 하농주(河弄珠), 김금암(金錦巖) 등이 〈호남가〉를 음반으로 취입하였고, 가야금병창으로도 불렀다. 이들이 부른 〈호남가〉 사설은 모두 『신재효 판소리 사설집』에 수록된 〈호남가〉와 같은 것이다.

〈호남가〉는 신재효의 단가 이외에도 여러 이본이 존재한다. 최승범(崔勝範)은 신재효본을 포함하여 8종의 〈호남가〉

를 소개하고 이들은 정익섭(丁益燮)본을 제외하고는 모두 대동소이하다고 밝힌 바 있다. 이 외에 이혜화가 소개한 『해동유요(海東遺謠)』 소재 〈호남가〉, 강한영(姜漢永)이 소개한 천리대본 〈호남가〉 2편, 『악부(樂府)』(고려대학교 소장) 소재 〈호남가〉 등과 함께 『고가요기초(古歌謠記抄)』(국립중앙도서관 소장)에 수록된 〈호남가〉, 그리고 『정선조선가요집(精選朝鮮歌謠集)』(1931)의 단가 항목에 수록된 〈호남가〉, 단국대학교 소장 〈호남가〉 등이 확인된다.

이것들은 크게 가사 계열과 단가 계열로 대별되는데 가사 계열은 정익섭본, 해동유요본, 천리대본, 악부본, 고가요기초본 등이 있으며, 이본에 따라 지명의 수나 나열 방식이 다소 차이가 나지만 유사한 측면이 많아 같은 계열로 묶을 수 있다. 『해동유요』가 18세기에 필사되었고, 『고가요기초』도 19세기 초에 필사되었다는 점을 감안하면, 이 계열은 19세기에 폭넓게 유통되던 것으로 짐작된다. 단가 계열은 신재효 〈호남가〉와 『정선조선가요집』의 〈호남가〉, 단국대본 〈호남가〉, 유성기 음반에 수록된 〈호남가〉 사설이 해당한다.

단가 〈호남가〉는 신재효가 당시에 널리 유통되던 지명 가사 〈호남가〉 텍스트를 저본으로 재창작한 것으로 추정된다. 단가 〈호남가〉는 지명의 의미를 연결하여 지명을 열거하는 서술 방식은 가사와 같다. 가사 계열은 태평성대를 구가하는 내용으로 지명을 풀이하며 호남의 각 고을을 편답한 후 제주도로 건너가서 한라산 등을 둘러보고, 한양가풍으로 끝을 맺는다. 반면에 단가 〈호남가〉는 제주도 부분은 생략하였고 서술자가 제주도에서 호남 지방으로 건너와 호남의 각 고을을 편답하는 방식으로 구성되어 있다. 결사 역시 가사 계열이 송축적 분위기로 끝을 맺는 반면 "엇써ᄒᆞᆫ 방역ᄀᆡᆨ이 놀고 가긔를 질거ᄒᆞᆯ가."로 바꾸어 유람의 흥취를 부각시켰다.

그런데 흥미로운 점은 단가 〈호남가〉의 출현 이후에 〈호남가〉의 후대적 전승은 단가 계열을 중심으로 이루어진다는 사실이다. 반면에 가사 계열의 〈호남가〉는 『악부』에 수록된 것을 제외하고는 그 전승이 뚜렷하지 않다. 단가 〈호남가〉가 가창 문화권에서 널리 가창되면서 기존의 가사 전승을 현저히 약화시킨 사례라 할 수 있다.

참고문헌 고가요기초에 대하여(이상원, 인문학연구36, 조선대학교 인문학연구원, 2008), 단가집성(김진영·이기형 교주, 월인, 2002), 단가 호남가 형성과 변화 연구(이진원, 한국음반학10, 한국고음반연구회, 2000), 신재효 단가의 재조명(권순회, 판소리연구27, 판소리학회, 2009), 판소리 단가(정양·최동현·임명진, 민속원, 2003), 해동유요 소재 가사고(이혜화, 국어국문학96, 국어국문학회, 1986), 호남가에 대한 소고(최승범, 논문집9, 전북대학교, 1967).

필자 권순회(權純會)

홍문연가

鴻門宴歌

정의 홍문연 고사(鴻門宴 故事)를 내용으로 하는 단가.

내용 초나라 항우(項羽)가 홍문(鴻門)에서 잔치를 베풀고 한나라 유방(劉邦)을 초대하여 항장(項莊)으로 하여금 검무(劍舞)를 추다가 살해하도록 일을 꾸몄으나, 장자방(張子房)의 기지와 번쾌(樊噲)의 호기로 무산되었다는 '홍문연 고사'를 토대로 지어진 단가이다. 홍문연의 전체 상황을 묘사한 것이 아니라, 등장인물들이 좌정하고 항장(項莊)이 검무를 추기 직전의 광경이 서술자의 시각으로 포착되었다.

전반부에서 작중 화자는 먼저 관중(關中) 땅을 차지하는 자가 왕이 되기로 한 두 사람 사이의 언약을 떠올리며 초패왕(楚霸王) 항우가 배은망덕하게 유방을 살해하고자 홍문에서 잔치를 베푼들 하늘이 낸 사람이라 하늘이 무너져도 솟아날 방도가 없겠느냐고 반문한다. 후반부는 각종 창과 나부끼는 깃발, 둘러앉은 인물들을 위엄을 차례로 나열하고 있다. 좌상(座上)에 초패왕이 앉고, 그 옆에 모신(謀臣) 범증(范增)이 앉아 있다. 그리고 동쪽 벽에는 항백(項伯)이 칼을 차고 앉아 있고 서편에서는 항장이 칼을 어루만지며 기회를 엿보는 장면이 그려진다. 무엇보다 등장인물의 복식과 기물(器物)이 아주 세밀하게 묘사되어 있는데, 이러한 장면은 단가로 불릴 때 호기롭고 웅장한 장면을 연출하여 청중들에게 마치 잔치가 앞에서 벌어지는 듯한 극적 환상을 들게 한다. 이어 "이름이 모두다 잔치라 할망정 어느 누가 아니 두려워할거나 대장부 평생소원 할 일을 하면서 나아가세."라는 결사로 끝을 맺고 있다.

특징 및 의의 『조선고전가사집(朝鮮古典歌詞集)』(1946)에 〈항장무(項莊舞)〉라는 제목으로 수록되어 있다. 사설의 첫 구절을 따 '천하태평(天下泰平)'이라는 이름으로 불리기도 한다. 〈홍문연가((鴻門宴歌)〉는 일제강점기의 명창 김정문(金正文)이 특히 잘 불렀다. 그가 부른 〈홍문연가〉 음반이 1934년 시에론(Chieron)에서 발매되기도 했다. 또한 이소향(李素香)과 김강남월(金江南月)이 부른 〈홍문연가〉가 1939년 빅터(Victor)에서 발매된 바 있다. 김강남월이 부른 단가에는 〈천하태평(天下泰平)〉이라는 제목이 붙어 있다. 이 외에도 신숙이 가야금병창으로 부른 것이 유성기 음반으로 발매되기도 했다.

〈홍문연가〉는 『가요집성(歌謠集成)』(1959), 『창악대강(唱樂大綱)』(1966), 『국악대전집(國樂大全集)』(1968), 『한국가창대계(韓國歌唱大系)』(1976), 『판소리 다섯마당』(1982) 등 근

래에 간행된 가창 자료집에 집중적으로 수록되었다. 이러한 정황으로 보아 〈홍문연가〉는 20세기 들어 본격적으로 단가로 불리기 시작한 작품으로 판단된다.

〈항장무〉라는 또 다른 제목에서 간취할 수 있듯이 이 단가는 궁중 정재로 공연되던 〈항장무〉와 일정한 관련성이 있을 것으로 판단된다. 등장인물들의 복식과 기물들이 〈항장무〉와 대체로 일치한다. 〈항장무〉는 본래 평안도 성천 지방의 교방 정재였던 것이 인기를 끌어 각 지방의 교방에 전파되었고, 1873년(고종 10) 궁중정재(宮中呈才)로 채택된 무극(舞劇)이다. 20세기 들어서는 협률사 등 극장에서도 일반인을 대상으로 공연되었던 것으로 확인된다. 이처럼 〈항장무〉가 공사(公私)의 연회(宴會)에 두루 쓰이면서 자연스럽게 극중 한 장면이 단가로도 불린 것으로 짐작된다.

참고문헌 단가의 사적 전개와 문학적 특성 연구(권순회, 고려대학교 석사학위논문, 1992), 단가집성(김진영·이기형 교주, 월인, 2002), 정재 항장무의 연희전승과 극연출 방식(성무경, 민족무용2, 세계민족무용연구소, 2002), 판소리 다섯마당(뿌리깊은나무 편, 한국브리태니커회사, 1982), 판소리 단가(정양·최동현·임명진, 민속원, 2003), 한국가창대계(이창배, 홍인문화사, 1976).

필자 권순회(權純會)

효도가

孝道歌

정의 젊었을 때 부모에게 효도할 것을 역설하는 내용의 단가.

내용 〈효도가(孝道歌)〉는 두 종류가 전해지는데 그 내용은 약간 다르다. 하나는 『신재효 판소리 사설집』「허두가(虛頭歌)」에 수록된 작품이다. 작중 화자는 비오는 날 초당에 누워 자신의 지난 삶을 되돌아보고 젊었을 때 방탕하게 지내서 부모에게 효도하지 못한 것을 한탄한다. 낳아 기른 어버이의 은혜를 떠올리며 불효한 자신이 까마귀만도 못하다고 자책한다. 자신이 진작 뉘우칠 줄 알았으면 노친을 기쁘게 하려고 나이 칠십에 색동옷을 입었다는 노자(老子)와 효자로 이름난 증자(曾子) 못지않게 부모 슬하를 떠나지 않고 정성껏 공양했을 것이라며 그러지 못한 아쉬움을 토로한다. 그리고 고당(高堂)의 부모님은 자식을 기다려주지 않고 효도할 수 있는 시간도 한정되어 있다는 점을 강조하며, 젊었을 때 방탕하게 지내지 말고 효성을 다할 것을 역설한다. 끝으로 "아마도 천지간 불효는 나뿐인가 하노라."라며 재차 자신의 불효를 자책하며 작품을 마무리하는데, 통상 풍류적 분위기로 끝나는 다른 단가의 결사와 사뭇 다른 양상이다.

다른 하나는 한국브리태니커회사에서 간행된 『판소리 다섯마당』에 수록되어 있다. 전반부는 왕상(王祥), 맹종(孟宗), 곽거(郭巨), 심청 등 효성으로 이름난 역대 인물들을 효행을 열거하며, 청춘 소년들에게 세월을 허송 말고 충효를 다할 것을 역설한다. 반면에 후반부는 인생무상을 노래한다. 화자는 이들과 같은 출천대효(出天大孝)가 역사에 남겠지만, 자신은 입신양명(立身揚名)이 더욱 좋다고 말한다. 요순(堯舜)·우탕(禹湯)·문무(文武)·주공(周公)·공맹(孔孟)·안증(顔曾)과 같은 성현(聖賢)들이 덕행이 없어 죽었겠는가라고 반문하고 진시황도 장생불사하고자 하더니 결국 여산(驪山)의 고혼(孤魂)이 되고 말았다고 한다. 그리고 사후의 만반진수(滿盤珍羞)가 생전의 한잔 술만 못하다고 하며 시간이 유한하니 "거드렁거리고 놀아보자."라고 하며 취락(醉樂)적 분위기로 작품을 끝맺고 있다.

특징 및 의의 〈효도가〉는 『신재효 판소리 사설집』의 「허두가」에 수록되어 있는 것으로 보아 19세기 후반에 널리 불리던 단가로 추정된다. 하지만 이후 문헌 기록이나 연창 정보가 확인되지 않아 20세기 초반에는 그 전승이 급격히 약화된 것으로 판단된다. 이후 1982년에 편집된 『판소리 다섯마당』에만 내용이 다른 〈효도가〉가 수록되었는데, 이는 명창 정응민(鄭應珉)이 새롭게 창작한 것이라고 한다. 정남희가 가야금병창으로 부른 것이 유성기 음반으로 발매되기도 하였다.

〈효도가〉는 조선 후기 교훈 가사와 밀접한 관련이 있다. 당시 널리 불리던 교훈 가사의 가사 가운데 일부 내용을 단가로 부른 작품으로 판단된다. 조선 후기에는 오륜(五倫)의 이념을 노래한 가사가 다수 창작되어 널리 유통되었다. 이 가운데 『초당문답가(草堂問答歌)』 등과 같이 세책가(貰冊家)에서 유통되면서 소설 못지않게 인기를 끈 작품도 등장하였다.

오륜(五倫)은 중세시대 청중층의 성격에 관계없이 누구나 보편적으로 받아들일 수 있는 내용이었다. 때문에 당시에 널리 읽히던 교훈가사의 일부 내용이 자연스럽게 가창문화권으로 흘러 들어가 노래로 불렸던 것으로 판단된다. 가창을 통해 교훈의 효과를 극대화할 수 있었기 때문이다. 당시 단가 사설의 편집에 깊이 관여한 인물이 양반 좌상객 혹은 중인층들이었기 때문에 〈효도가〉와 같은 교술적 내용도 자연스럽게 단가로 불릴 수 있었던 것으로 짐작된다. 반면에 20세기 초반 연행 환경이 급격히 변모하면서 이러한 교술적 내용의 단가는 연행 현장에서 점점 퇴조한 것으로 판단된다.

참고문헌 단가의 사적 전개와 문학적 특성 연구(권순회, 고려대학교 석사학위논문, 1992), 단가집성(김진영·이기형 교주, 월인, 2002), 판소리 다섯마당(뿌리깊은나무 편, 한국브리태니커회사, 1982), 판소리 단가(정양, 최동현, 임명진, 민속원, 2003), 판소리 사설집(신재효, 교문사, 1984).

필자 권순회(權純會)

조선창극사
정해소지
이우당유고집
이선유오가전집
영산선성
만화본춘향가
교방가요
광한루악부
관우희
관극팔령
관극절구
관극시
갑신완문

자료

갑신완문

甲申完文

☞ 정해소지

정의 서기 1824년 갑신년(甲申年)에 호조에서 팔도재인(八道才人)이 올린 등장에 답한 공문.

내용 「갑신완문(甲申完文)」의 정식 명칭은 「완문, 등장팔도재인(完文, 等狀八道才人)」이다. 이 완문은 1824년(순조 24) 5월에 호조에서 발송한 것인데 그 전문의 개략은 다음과 같다.

「완문, 등장팔도재인(完文, 等狀八道才人)」
우편의 완문으로 팔도 재인 등이 병자 이후 칙령으로 행하고 설치한 일을 거행하였음을 모두 알 수 있다. 좌우 산(山)이 거행한 재인 중 도산주(都山主)라고 부르는 재임자와 각 도(道), 각 읍의 재인 등이 모두 올라와서 각각 준비를 차리고 무사히 봉행하고 돌아갔다. 갑진년 이후 좌우산이 설행(設行)하지 않았으나 전례에 기록된 칙행(勅行)시의 분부이니 각 도 재인 등은 각 도의 맡은바 관청에 등대하게 한즉 팔도 재인 중 책임을 맡은 이름을 올린 자가 곳곳에 많이 있는바 매번 착란이 있기 때문에 지금에 이르기까지 옛 법을 다시 준행하기로 한다. 팔도의 으뜸 영도의 책임을 맡은 자는 방회(房會)를 설행한 뒤에 각 도의 소임을 다만 한 명으로 정하라. 공청도 재인 중에서 팔도 도산주(八道都山主) 겸 도대방(都大房)을 맡고, 경기도 재인 중에서 팔도 우산주(右山主) 겸 도집강(都執綱)을 맡고, 전라도 재인 중에서 팔도 좌산주(左山主) 겸 도집강을 맡고, 경상도 재인 중에서 팔도 공원(八道公員) 겸 본도 대방(大房)을 맡고, 강원도 재인 중에서 팔도 공원 겸 본도 대방을 맡고, 황해도·평안도·함경도 삼도는 모두 업무와 색장(色掌)을 맡아 각각 본도 대방의 맡은 바와 각각이 맡은 바를 삼망(三望)을 갖추어 권점(卷點)을 얻은 자로 정하라. 각 도서 끝에 서명하고 그 도의 소임자 등은 처분하여 나누어 주고 절목(節目)을 만들라. 지금 이후로 각 도 재인 등은 완문을 돌려보고 이것으로써 영구히 도에서 행하는 뜻을 통촉하여 가르치라. 이 뒤로 만일 받들어 시행하지 않거나, 이 밖에 다시 분란을 일으키는 폐단이 없기를 천만 복망한다. 이 일을 가르쳐 시행하라.
갑신 5월 일 완문 손훤출(孫喧出), 김난득(金難得), 이봉국(李鳳國), 임춘학(林春鶴), 송인영(宋人英), 고수관(高壽寬), 등(等) 하은담(河殷潭) 처분
호조(戶曹): 여기에 정한 법식에 의하여 분란이나 체월(遞越)의 폐단이 있으면 마땅히 엄하게 다스릴지니라.

이 완문은 병자호란 이후 청국 사신이 올 때 산대극을 봉행하기 위하여 설치된 각 도 재인청을 재정비할 목적으로 갑진년(甲辰年) 각도 소임들이 서울에 모여 행방회를 열고 전국적인 규모로 개조할 것을 지시한 것이다. 여기에 등장하는 갑진년은 1784년(정조 8)이라고 생각된다. 그렇다면 1784년 이전에는 팔도재인이 조정에서 시키는 대로 사신을 봉행하는 자리나 그 밖에 국가적 행사에 동원되어 차질 없이 연희를 행하였음을 알 수 있다. 재인들이 올린 등장문은 「정해소지(丁亥所志)」가 전하는데, 이는 '재인 조직의 소임을 정하고 소임자의 도서(圖書)나 인장(印章)을 만들어 두었는데, 청양(靑陽)에 사는 송일문(宋日文)이 보관하고 있는 것을 공주(公州) 공인(工人) 박응선(朴膺善)·최성윤(崔聖潤)·박영대(朴英大)·박응철(朴應喆) 등이 무단히 빼앗아갔다.' 라고 하여 포청에 올린 등장이다. 이런 점에서 재인들은 조직 내의 문제가 있으면 정부 관할 부서에 해결을 요청하는 '등장'을 올리고 조정에서는 '완문'을 보내 이에 대한 해결 방책을 제시하였음을 알 수 있다.

특징 및 의의 이 완문은 조선 후기 전국 재인들의 조직을 보여주는 것으로서 국가에서 호조를 통하여 재인청에 재인들을 관리하는 임원을 두고, 이들을 통하여 국가적 행사에 재인을 동원하여 연희를 하도록 하였음을 알 수 있다. 여기에서 볼 수 있는 재인 조직은 공청도 재인이 팔도재인의 도대방 겸 도산주를 맡고 그 밑에 경기도 재인이 우산주를, 전라도 재인이 좌산주를 맡아 재인을 통솔하였고, 경상도 재인과 강원도 재인은 도공원(都公員)을 맡았을 뿐이고, 함경도·평안도·황해도 재인은 도색장(都色掌)과 도장무(都掌務)의 하급 직책을 맡았다는 점이다. 이는 충청도를 중심으로 경기도와 전라도 등 한반도 중서부의 재인들이 주도권을 행사하고 있었음을 말해준다.

이 완문에 등장하는 고수관(高壽寬), 하은담(河殷潭)은 충청도 재인이면서 판소리 명창이다. 하은담은 명창의 비조로 알려진 하한담과 동일 인물 여부에 대한 논란이 있는 인물이다. 하은담이 명창의 비조라면 판소리 발생 연대, 명창들의 활동 시기 등 판소리사가 달라질 수 있기에 이 완문은 판소리사 연구에 매우 중요한 학술적 가치가 있는 자료이다. 또한 판소리 명창들이 무속인의 조직과 같은 재인청 조직에 소속되어 국가적 행사에 동원되어 산대극을 하고 있음을 알려주는 자료로서 명창과 무속인의 관계나 명창들이 나례우인(儺禮優人)으로 활동하였음을 말해주는 자료이기도 하다.

이 문서를 통하여 판소리 명창들이 재인 조직에 몸담고 있으면서 조직을 이끄는 재인들이 충청도·경기도·전라도 지역의 인물임을 알 수 있는데, 이 지역은 백제 문화권으로서 판소리가 발생한 지역이고 소리 광대의 활동이 활발하였던 지역임을 말해준다는 점에서 판소리의 발생 배경을 이해하는 데 귀중한 정보가 담긴 자료이기도 하다.

참고문헌 광대의 가창 문화(손태도, 집문당, 2003), 명창들의 시대(윤석달, 작가정신, 2010), 판소리사연구(김종철, 역사비평사, 1996), 한국가요의 연구(김동욱, 을유문화사, 1961), 朝鮮巫俗の研究-下(赤松智城·秋葉隆, 大阪屋號書店, 1938).

필자 서대석(徐大錫)

관극시

觀劇詩

정의 가면극(假面劇), 판소리 같은 극 형태의 공연을 보고 극의 내용과 감상을 적은 시류.

개관 '관극시(觀劇詩)'라는 명칭은 시의 내용에 의거해 붙은 것으로, 관극시 자체가 특정한 형식을 지니고 있는 것은 아니다. 관극시는 대개 한시가 주류를 이루며, 넓은 의미에서는 관극을 내용으로 하는 운문 모두가 포함된다. 내용상 전형적인 극뿐 아니라 놀이 등과 같은 연희 종목 모두가 포함되기도 하여 연희시(演戲詩)라고도 한다. 대표적인 관극시로는 최치원(崔致遠)의 「향악잡영오수(鄕樂雜詠五首)」, 성현(成俔, 1439~1504)의 「관괴뢰잡희(觀傀儡雜戲)」, 신위(申緯, 1769~1845)의 「관극절구십이수(觀劇絶句十二首)」, 송만재(宋晩載, 1788~1851)의 「관우희(觀優戲)」, 윤달선(尹達善)의 「광한루악부(廣寒樓樂府)」 등이 있다.

내용 현전 관극시 중 가장 오래된 것은 『삼국사기(三國史記)』에 최치원이 지은 것으로 전하는 「향악잡영오수」이다. 시 다섯 수의 제목은 각각 금환(金丸), 월전(月顚), 대면(大面), 속독(束毒), 산예(狻猊)다. 속독은 춤으로만 이루어져 있고, 춤과 대화가 섞인 것이 대면과 산예, 소극(笑劇)적 요소가 가미된 것이 월전, 단순한 기예만 있는 것이 금환으로 앞에 연희의 내용을 묘사하고 뒤에 필자의 감상을 더하는 구조로 이루어져 있다.

고려시대에는 궁중 의식에 수반되는 치어(致語)나 구호(口號)가 다수 만들어졌는데, 이 중 줄타기와 장대 기어오르기 등의 놀이 상황을 묘사한 이규보(李奎報)의 치어 일부를 소개하면 다음과 같다. "비단 장벽에 안개가 끼어 있고, 채색 산에는 구름이 자욱한데, 나무에 기어오르고 줄을 타는 놀이는 구시를 기울여 구경하게 되고……." 이규보의 시에는 꼭두각시놀음을 묘사한 「관롱환유작(觀弄幻有作)」과 창우를 빗대어 자신의 심정을 읊은 「창우희병정(倡優戲幷呈)」 등도 있다. 이외 고려 후기 문신 최자(崔滋)의 「등석헌선도교방치어(燈夕獻仙桃敎坊致語)」도 당악정재인 헌선도의 내용과 함께 놀이 장면을 묘사한 좋은 예이다.

조선 초기의 대표적인 관극시로는 성현의 「관나희(觀儺戲)」, 「관괴뢰잡희(觀傀儡雜戲)」, 「처용(處容)」 등이 있다. 각각 나희와 나희에 따르는 놀이, 꼭두각시놀음, 처용의 내력과 춤에 대해 묘사하고 있다. 조선 후기에는 판소리의 성립과 더불어 관극시의 전형을 보여주는 두 작품이 등장하는데, 신위의 「관극절구십이수」와 송만재의 「관우희」가 그것이다. 「관극절구십이수」는 칠언절구의 12수로 판소리 〈춘향가(春香歌)〉의 연희를 내용으로 한다. 판소리가 창극으로 변모되기 전 시기의 것으로 극에 대한 감상뿐 아니라 연희 장면, 무대 정경, 관객의 모습 등을 전반적으로 살펴볼 수 있는 작품으로 평가된다. 「관우희」는 19세기 초반 「관극절구십이수」와 비슷한 시기의 작품으로 모두 50수로 이루어져 있다. 「관극절구십이수」의 내용이 춘향가를 중심으로 한데 비해 「관우희」는 판소리 열두마당을 모두 거론하고 있는 최초의 자료로 평가된다. 이 외에 「관극절구십이수」에 자극받아 춘향가의 내용을 칠언절구 총 108수로 표현한 「광한루악부」도 서정성과 서사성을 동시에 지닌 조선 후기의 대표작이다.

특징 및 의의 관극시는 대개 문학적 가치보다는 시의 내용면에서 더 큰 가치를 지닌다. 시라는 장르적 특징으로 인해 내용 전달의 한계를 갖고 있으나 같은 이유에서 대상에 대한 서정적 감상, 당시대인의 예술적 가치관, 연희 풍경 등 시로 표현될 수 있는 감성적 내용이 세심하게 나타난다. 「관극절구십이수」에 판소리 자체에 대한 설명 외에도 연희 장소의 풍경, 관객들에 대한 묘사, 창자의 모습 등이 다양하게 표현되어 있는 것이 대표적인 예이다. 「관우희」에는 19세기 초반 당시 판소리 열두마당의 존재와 더불어 근거가 기록되어 있다는 점에서 판소리 연구에 중요한 의미를 지닌다. 19세기 중반에 만들어진 「광한루악부」의 경우 춘향가를 한문으로 번안한 것이긴 하나, 108수 전체가 하나의 줄거리로 엮여있는 서사성을 지니고 있다는 점에서 주목할 만하다.

참고문헌 한국연희시연구(윤광봉, 이우출판사, 1985), 한국음악연구(이혜구, 국민음악연구회, 1957), 한국의 연희(윤광봉, 반도출판사, 1992), 한국의 연희 역사와 연희시의 전개양상(윤광봉, 공연문화연구3, 한국공연문화학회, 2001).

필자 위철(魏哲)

관극절구

觀劇絶句

정의 본래 명칭은 「관극절구십이수(觀劇絶句十二首)」로, 조선 후기의 문인인 신위(申緯, 1769~1845)가 판소리 공연을 보고 그 느낌을 읊은 한시.

개관 신위는 조선 후기의 문신·시인·서예가·화가로, 호는 자하(紫霞)·경수당(警修堂)이다. 「동인론시절구삼십오수(東人論詩絶句三十五首)」, 『경수당전고(警修堂全稿)』, 『신자하시집(申紫霞詩集)』 등의 저서를 남겼다. 그는 여러 관직을 역임했지만 정치가라기보다는 예술가에 가깝다. 시서화 삼절이라고 불릴 만큼 예술의 각 장르에서 뛰어난 솜씨를 발휘하였으며, 예술 작품 감식안이 높고 까다롭기로 유명하였다. 신위는 판소리 귀명창이기도 했으며, 특히 고수관(高壽寬) 명창과 교분이 두터워 그를 집으로 초청하여 함께 지내면서 판소리를 즐기고는 하였다(1825년, 1840년, 1843년). 그리고 관극시 다섯 편을 남겼다. 1826년(순조 26)에 지은 「관극절구십이수」는 그 다섯 편의 관극시(觀劇詩)들 중의 하나로서 『경수당전고』에 실려 있다.

내용 「관극절구(觀劇絶句)」는 칠언절구 12수로 구성되어 있다. 판소리의 공연 순서에 맞추어 구성하였는데, 구체적인 내용은 다음과 같다. 청관중이 공연장으로 모여드는 광경(제1수), 청관중 중 어떤 총각과 처녀가 서로 눈짓을 맞추는 정경(제2수), 창자가 허두가(단가(短歌))를 부르는 장면의 분위기와 정서(제3수), 고수관 명창이 〈춘향가(春香歌)〉를 부르는 기교에 대한 감탄(제4수), 당시 명창들의 열거 및 판소리 예술성의 매력(제5수), 청관중이 추임새를 하며 판소리에 몰입하는 정경(제6수), 창자가 소리를 자유자재로 엮어내는 기교에 대한 감탄(제7수), 창자와 고수의 호흡이 절묘하게 일치되는 연극술에 대한 감탄(제8수), 판소리를 들으면서 환상적 경지에 몰입하는 정경(제9수, 제10수), 청관중이 창자의 외모와 연극술에 매혹되어 있는 정경(제11수), 공연이 끝난 후 공연장의 공허한 분위기(제12수)를 각각 서술하였다.

특징 및 의의 신위의 「관극절구」는 조선 후기 양반 계층의 판소리 수용 태도의 일면을 잘 보여준다. 판소리는 본래 서민적 비장미와 골계미가 풍부한 예술이다. 비장과 골계를 충돌시킴으로써 더욱 강렬한 정서를 유발하는 것은 판소리 특유의 기법이다. 그런데 신위는 골계는 수용하지 않고 비장만 수용한다. 그리고 그 비장도 관조적인 비애로 바꾸어나간다. "가늘게 끄는 소리 하늘에 사무쳐 구름마저 한꺼번에 얼어붙는 듯"(제3수 전결구), "쓸쓸하고 차가운 곳에 활짝 핀 한 송이 꽃"(제10수 결구), "궁상(宮商)의 가냘픈 소리는 마디마디 애처롭다"(제11수 승구), "창우 떠난 마당은 물 뿌린 듯 고요한데 앵무소리 제비말만 쓸쓸히 뒹구네"(제12수 전결구) 등에서 이러한 면모를 엿볼 수 있다.

또한 판소리는 사실주의 정신이 강한 예술이다. 판소리는 당대의 사회적 현실 내지 일상의 인정물태의 기미를 사실적으로 절묘하게 그려낸다. 그런데 신위는 판소리의 사실주의 정신보다는 절묘한 표현 기법 자체에 관심을 가진다. 신위는 자신의 예술 활동에서 예술 효용론의 관점에서는 도덕적 교훈보다는 탐미적 정서를 중시하고, 예술 창조론의 관점에서는 모방성보다는 표현성을 중시하였는데 이러한 태도는 판소리 수용에도 나타난다.

신위가 판소리에 대해서 가진 태도는 완당(阮堂) 김정희(金正喜, 1786~1856)가 회화에 대해서 가진 태도와 유사하다. 신위와 김정희는 평소에 교분이 두터웠고 함께 청나라의 옹방강(翁方綱, 1735~1818)을 흠모했다. 완당은 철저한 귀족 취미를 가지고 그림에서 일체의 속기(俗氣)를 배제하고 고도의 교양과 날카로운 감상안을 가진 사람만이 이해할 수 있는 고고한 경지를 추구했는데, 이것은 당시에 피어오르기 시작한 진경산수(眞景山水)와 속화(俗畵)라는 사실주의 화풍을 꺾어버린 결과를 가져왔다. 이와 유사한 논리로 신위는 판소리를 귀족 취미에 알맞은 예술로 바꾸어나감으로써 모처럼 피어나기 시작한 판소리의 서민적·세속적 사실주의 정신을 꺾어버린 것이다.

참고문헌 警修堂全稿, 신위의 관극절구십이수론(윤광봉, 한국 연희시 연구, 이우출판사, 1985), 자하의 관극시와 판소리 미학(전신재, 고전시가의 이념과 표상, 대한, 1991).

필자 전신재(全信宰)

관극팔령

觀劇八令

정의 이유원(李裕元, 1814~1888)이 판소리 여덟마당을 각각 읊은 관극시(觀劇詩).

개관 이유원은 조선 말기의 문신이다. 호는 귤산(橘山)·묵농(墨農). 함경도 관찰사·좌의정·영의정 등의 벼슬을 역임했고, 『임하필기(林下筆記)』, 『가오고략(嘉梧藁略)』, 『귤산문고(橘山文稿)』 등의 저서를 남겼다. 판소리에 관심을 가져 「관극팔령(觀劇八令)」(1872) 8수와 「영산선성(靈山先聲)」 5수를 지었다. 「영산선성」은 판소리를 부르기 전에 목을 풀기 위하

여 부르는 단가(허두가)를 제재로 한 한시이다. 「관극팔령」은 판소리 여덟마당을 칠언절구의 한시 한 수씩으로 각각 읊어 여덟 수로 되어 있는데, 그의 문집인 『가오고략』에 실려 있다.

내용 「관극팔령」 각 수의 소제목과 그것이 읊은 대상 작품은 다음과 같다. 제일령(第一令) 〈광한춘(廣寒春)〉은 〈춘향가(春香歌)〉를, 제이령 〈연자포(燕子匏)〉는 〈흥보가(興甫歌)〉를, 제삼령 〈애여장(艾如帳)〉은 〈장끼타령〉을, 제사령 〈중산군(中山君)〉은 〈수궁가(水宮歌)〉를, 제오령 〈삼절일(三絶一)〉은 〈적벽가(赤壁歌)〉를, 제육령 〈아영낭(阿英娘)〉은 〈배비장타령(裵裨將打令)〉을, 제칠령 〈화중아(花中兒)〉는 〈심청가(沈淸歌)〉를, 제팔령 〈장정후(長亭堠)〉는 〈변강쇠가〉를 각각 읊은 것이다.

「관극팔령」은 판소리 각 작품에서 특정한 장면만을 선정하여 묘사 혹은 설명하고 경우에 따라서는 주관적 논평을 하기도 하였다. 춘향가에서는 춘향과 이 도령의 만남과 이별에 대해서만 언급한다. 심청가에서 심봉사가 눈 뜨게 된 것은 재화(財貨)의 조화라고 설명한다. 즉 심청의 효도를 강조하지 않는다. 흥보가에서는 빈부는 원래 정해져 있는 것이라고 설명한다. 장끼타령에서는 까투리의 충고를 듣지 않은 장끼의 경솔함을 강조하는 데에 그친다. 그리고 까투리의 재혼 문제에 대해서는 일체 언급하지 않는다. 수궁가에서는 별주부에 대해서는 아무런 평가를 하지 않고 토끼에 대해서만 경솔함을 지적한다. 배비장타령에서는 배비장에 대해서는 일체 언급이 없고 애랑만을 일방적으로 비판한다. 수궁가에서나 배비장타령에서나 관료의 편을 드는 것이다. 변강쇠가에서는 장승이 온갖 병을 변강쇠에게 옮기는 이야기, 그리고 옹녀의 기구한 운명 이야기는 현실에서는 있을 수 없는 일임을 지적한다. 다만 적벽가는 전체의 구조를 객관적으로 제시한다. 조조와 장군(관우)을 대립시키고 전자를 부정하고 후자를 긍정한다.

특징 및 의의 전체적 서사구조로 보아 판소리는 궁핍한 서민의 꿈, 즉 풍요로운 삶을 살고자 하는 꿈을 형상화한 예술이다. 그런데 「관극팔령」은 이러한 면을 등한시한다. 여기에서 우리는 영의정까지 지낸 최상류층 양반의 판소리 인식을 엿볼 수 있다. 이유원은 판소리 작품의 전체적인 구조와 작품 정신보다는 개개 장면에 흥미를 가지며 그것을 주관적으로 해석한다. 우리는 또한 양반 계층의 생리에는 적벽가가 가장 잘 맞는다는 것도 「관극팔령」을 통해서 확인할 수 있다. 이유원의 이러한 판소리 인식은 송만재(宋晩載, 1788~1851)의 「관우희(觀優戱)」(1843)에 나타나는 판소리 인식과 비교가 된다. 「관우희」에서는 판소리 각 작품을 전체적·객관적으로 기술함으로써 판소리 본래의 정신을 잘 살려낸다. 송만재는 이유원과는 달리 아들이 과거에 급제하였으나 그것을 축하하는 놀이판을 열어줄 수 없을 만큼 가난한 양반이었다.

「관극팔령」은 19세기의 판소리사를 파악하는 데에 도움을 준다. 송만재의 「관우희」에 판소리 열두마당이 모두 나타나는데, 이유원의 「관극팔령」에 와서는 여덟마당만 나타난다. 〈강릉매화타령(江陵梅花打令)〉, 〈무숙이타령〉, 〈옹고집타령(壅固執打令)〉, 〈가짜신선타령〉의 네마당이 사라진 것이다. 이유원의 「관극팔령」의 여덟마당 중에서 배비장타령, 장끼타령을 뺀 것이 신재효의 판소리 여섯마당이다. 신재효의 여섯마당에서 변강쇠가를 뺀 춘향가, 심청가, 흥보가, 수궁가, 적벽가 다섯마당이 현재까지 전승되고 있다.

참고문헌 嘉梧藁略, 관우희·관극팔령의 창작방법과 송만재·이유원의 작가의식(장석규, 문학과언어2, 문학과언어학회, 1991), 한국연희시연구(윤광봉, 이우출판사, 1985).

필자 전신재(全信宰)

관우희

觀優戱

정의 송만재(宋晩載, 1788~1851)가 아들 지정(指鼎, 1809~1870)이 과거를 보아 진사에 입격하자, 집이 가난하여 당시의 관례대로 한바탕 광대들의 놀음을 마련하지 못하고, 그 대신 광대들의 놀음을 읊는 50수의 한시.

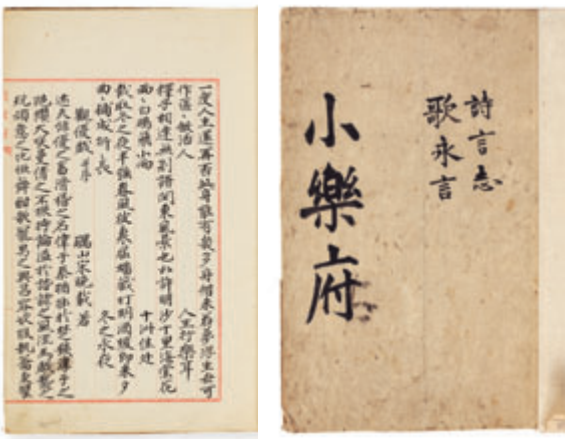
내용 「관우희(觀優戱)」는 1955년 이혜구에 의해 연세대학교 도서관 탁사문고에 있던 것이 소개되었다. 이 소개를 통해 판소리를 비롯한 우리나라 전통 공연 예술들에 대한 중요한 사실들이 많이 밝혀졌다.

1. 판소리 열두마당이 제대로 확인되었다. '본사가(本事歌)' 혹은 '타령(打令)'이라고 한 12편의 시들은 판소리 열두마당을 각기 하나씩 소개했다. 〈춘향가(春香歌)〉, 〈적벽가(赤壁歌)〉, 〈흥부가(興甫歌)〉, 〈매화타령(梅花打令)〉, 〈변강쇠타령〉, 〈무숙이타령〉, 〈심청가(沈淸歌)〉, 〈배비장타령(裵裨將打令)〉, 〈옹고집타령(壅固執打令)〉, 〈가짜신선타령〉, 〈수궁가(水宮歌)〉, 〈장끼타령〉 등이 바로 그것들이다. 종래 판소리 열두마당이라면 정노식(鄭魯湜)의 『조선창극사(朝鮮唱劇史)』(1940)에 있는 것을 들었다. 『조선창극사』에서는 〈가짜신선타령〉이 〈숙영낭자전(淑英娘子傳)〉으로 되어 있었다.

2. 과거 급제자의 축하 잔치인 문희연에 으레 광대놀음이 이뤄진 것을 재확인했다. "지금 등과(登科)한 사람은 반드시



관우회 | 연세대학교 학술정보원



소악부 | 연세대학교 학술정보원

창우로서 즐거움을 삼는다."(이익, 『성호사설(星湖僿說)』)와 같은 말을 이미 많이 들어왔지만, '나라의 풍속에 등과하면 반드시 창우를 불러 한바탕 놀이들을 마련하는데, 집이 가난하여 이를 하지 못하고 이를 대신하여 그런 광대놀음을 시로 쓴다.'라는 창작 동기에 대한 송만재의 언급은 이러한 사실을 다시 한 번 확인하게 한 것이다. 이와 같은 사실은, 양반들은 마음을 어지럽히는 광대놀음을 기본적으로 멀리하지만, 이러한 상·하층이 모두 참가하는 문희연에서의 광대놀음은 양반들도 관례적으로 접해 왔기에 나중에 판소리와 같은 종목은 양반들도 후원자가 될 수 있었다는 것을 말해 준다.

3. 당시 문희연에서의 광대놀음은 주로 판소리, 줄타기, 땅재주로 이뤄졌다는 것이다. 관우희 50수는 '영산(靈山)', '타령(打令)', '긍희(緪戱)', '장기(場技)', '총평(總評)'으로 이뤄져 있다. 이는 영산 혹은 판소리 단가(1~8수), 판소리(9~20수), 줄타기(21~35수), 땅재주(36~42수), 총평(43~50수) 등으로 구분된 것이다. 이것은 당시 문희연의 광대놀음의 주요 공연 종목이 판소리, 줄타기, 땅재주 세 가지였음을 말해 준다.

이 외 문희연에서의 광대의 주요 공연 종목이 이이명(李頤命, 1658~1722)의 『소재집(蘇齋集)』 때만 하더라도 〈생원 이귀의 상소문〉, 이익(李瀷, 1658~1762)의 『성호사설』 때만 하더라도 〈유자희(儒者戱)〉 같은 간단한 재담과 흉내 내기 정도의 재담극 곧 화극(話劇)이었는데, 이때에는 이러한 종래의 화극 대신 판소리가 광대의 주요 공연물이 되었다는 것도 알 수 있게 해 준다.

그런데 2012년 구사회에 의해 『판교초집(板橋初集)』에 실린 이른바 구사회본 「관우희」가 새로이 소개되었다. 종래의 이른바 연세대본은 근대 무렵에 필사된 것인데 비해 구사회본은 적어도 1845년 이전에 필사된 것이고, 연세대본의 오탈자들을 많이 바로 잡을 수 있어 보다 선본(善本)이었다. 특히 50수 중 21~28수 부분을 '요령(要令)'으로 구분하고 있어, 이제 관우희 50수를 영산 혹은 판소리 단가(1~8수), 판소리(9~20수), 요령(21~28수), 줄타기(29~35수), 땅재주(36~42수), 총평(43~50수) 등으로 최종 구분할 수 있게 되었다. '요령'의 의미는 대체로 판소리 광대가 재담 등을 하며 소리판을 이끌어가는 방식으로 연구되고 있다. '요령'이란 말은 윤달선(尹達善)의 「광한루악부(廣寒樓樂府)」(1852)에도 나오는데, 108수의 한시로 이뤄진 이 작품에서 이생(이 도령)과 향랑(춘향)의 이야기로 들어가기 전에 호남의 산수와 문물 및 남원을 소개하는 제1수, 광한루를 소개하는 제2수를 '요령'으로 해 놓고 있다.

4. 송만재에 대한 새로운 사실도 많이 밝혀졌다. 송만재는 서얼(庶孼) 출신으로, 1834년에 진사에 입격한 뒤 65세 때인 1848년에야 원릉(元陵, 영조와 계비 정순왕후의 능, 경기도 구리시 소재) 참봉이 되었다. 관우희를 지은 1843년 전후 무렵에는 경기도 광주부 낙생면 판교에 살며, 오늘날 서울시 강남구 삼성동 소재 선릉·정릉의 참봉이나 직장(直長)을 지냈던 신석필, 조명하 등과 교류했다. 이러한 송만재에 대한 사실들은 관우희의 내용을 보다 실제적으로 살필 수 있게 해준다. 이를테면 서문(序文)에서 "소리를 길게 늘여 판소리를 하는 것은 화랑(花郎)에 가깝다."라고 한 언급은 판소리 공연을 경기도의 마을굿들인 도당굿에서 무부(巫夫)인 화랑이가 군웅거리나 손님거리를 무당처럼 장시간 한 것에 실제적으로도 연결시킬 수 있게 해주는 것이다.

『판교초집』은 송만재의 한시 18작품을 모은 「옥전잉묵」과 「관우희」 오십절로 되어 있다. 그런데 이 두 편에 모두 '자하비평(紫霞批評)'이란 말이 남아 있다. 연세대본도 관우희는 신위(申緯, 호는 자하(紫霞))의 『소악부(小樂府)』와 합철되어

있었다. 송만재는 신위(申緯)와 분명 일정한 관계에 있었던 것이다. 이에 판소리와 관계되는 시작(詩作)들인 신위의 「관극시 10절구」(1826), 송만재의 「관우희」, 윤달선의 「광한루악부」, 이유원(李裕元, 1814~1888)의 「관극팔령(觀劇八令)」, 「영산선성오장(靈山先聲五章)」 등의 작가들이 모두 소론(少論) 계통의 사람들로 신위의 「관극시 10절구」의 창작에 영향을 받았다는 논의까지 이뤄지고 있다.

특징 및 의의 「관우희」는 광대들의 놀음에 대한 기록이 적은 우리나라에서 상당히 중요한 자료다. 800여 자의 서문과 50수의 한시, 여기에다 그러한 작품을 남기게 된 사연을 적은 발(跋)이 있는 이 작품은 당시 과거 급제자의 축한 잔치인 문희연(聞喜宴)에서의 광대놀음들을 가장 이상적 형태로 갖추어 소개하고 있기 때문이다.

참고문헌 관우희 번역 상의 문제들(이대형, 열상고전연구37, 열상고전연구회, 2013), 새로 나온 송만재의 관우희와 한시 작품들(구사회, 열상고전연구36, 열상고전연구회, 2012), 송만재의 관우희(이혜구, 중앙대학교30주년기념논문집, 중앙대학교, 1955), 송만재의 관우희 연구(구사회 외, 보고사, 2013), 연희시가의 전통에서 본 관우희(윤주필, 열상고전연구37, 열상고전연구회, 2013), 한국 연희시 연구(윤광봉, 이우출판사, 1985).

필자 손태도(孫泰度)

광한루악부

廣寒樓樂府

정의 윤달선(尹達善)이 1852년(철종 3)에 판소리 〈춘향가(春香歌)〉를 바탕으로 창작한 칠언절구 108수의 연작 한시.

내용 「광한루악부(廣寒樓樂府)」는 윤달선이 1852년에 판소리 춘향가를 칠언절구 108수로 노래한 연작 한시이다. 당시 대표적인 한시 작가인 신위(申緯, 1769~1845)가 칠언절구 12수의 「관극절구(觀劇絶句)」를 지어 판소리 향유의 경험을 노래한 바 있는데, 윤달선도 그를 본받아 서울의 승가사(僧伽寺)에서 병으로 요양하면서 판소리 춘향가를 한시로 노래하였다. 다만 윤달선은 신위의 「관극절구」가 소략한 점이 아쉬워, 판소리의 향유 경험만이 아니라 판소리 춘향가의 전체 내용까지 다루어 총 108수의 장편 연작시를 창작하였다.

「광한루악부」 연작시 각각의 첫머리에는 '要令', '轉語', '李生唱', '香娘唱', '總論', '結局' 등의 단어가 씌어 있다. 대부분의 경우 '○○창'이라고 하여 창자를 밝혀 주고 있지만, 1~2첩은 '요령(要令)', 3첩은 '전어(轉語)', 107첩은 '총론(總論)', 108첩은 '결국(結局)'이라 씌어 있다. '요령'은 서사(序詞)에 해당되며, 3첩의 '전어'는 본사(本詞)의 시작으로 본격적으로 작품이 진행됨을 의미하고, '총론'은 총평(總評)을, '결국'은 작품의 마무리에 해당된다. 이러한 요령, 전어, '○○창' 등은 판소리의 극(劇)적인 특징을 한시 내부에 수용한 것으로 이해할 수 있다.

「광한루악부」 108수는 크게 서사·본사·결사로 나눌 수 있는데, 서사에 해당하는 1~2첩에서는 전체적인 내용이 소개되고, 본사인 3~106첩 중 3~40첩에서는 만남과 결연이, 41~70첩에서는 이별과 춘향의 수난이, 71~106첩에서는 과거급제, 어사출두 및 재회 등이 드러난다. 결사인 107~108첩에서는 작품의 저작 의도와 마무리가 나타난다. 이러한 전체적인 서사전개는 판소리 춘향가의 내용과 대체로 일치하지만, 이몽룡과 이별한 뒤에 겪는 춘향의 외로움과 그리움이 특히 강조되고 있다. 이러한 면모는 「광한루악부」의 주제의식과도 연결된다. 일반적으로 『춘향전(春香傳)』은 춘향의 신분 의식이나 열녀적인 형상이 두드러지는데 비해, 「광한루악부」에서는 이보다는 낭만적인 사랑의 면모가 부각되어 나타난다.

이와 함께 「광한루악부」에서 주목되는 점은 판소리 춘향가의 주요 더늠이나 표현을 작품에 직접적으로 수용한 면모가 드러난다는 점이다. 이는 판소리의 미감을 한시 작품 내부에서 환기하고, 동시에 이를 전통적인 한시의 문법으로 재생함으로써 새로운 미적인 쾌감을 불러일으키는 것으로, 전통적인 한시 내부에 새로운 민중 문예가 수용된 것으로 이해할 수 있다.

특징 및 의의 「광한루악부」는 한시로 창작된 『춘향전』의 한 이본으로, 다양한 『춘향전』의 한 모습을 보이면서 동시에 19세기 중엽 서울 지역 문인의 판소리 〈춘향가〉의 향유 태도 및 향유 양상의 한 모습을 확인할 수 있는 작품이다. 한시로 된 '춘향전'의 이본은 「광한루악부」 외에 「만화본춘향가(晩華本春香歌)」가 있다. 「만화본춘향가」는 충청도의 사족인 만화



광한루악부 | 서울대학교 규장각

(晩華) 유진한(柳振漢)에 의해 1754년에 창작된 작품으로 가장 이른 시기의 『춘향전』의 모습을 보여주는 자료이며, 동시에 상층 사대부의 입장에서 민중 예술인 판소리 춘향가를 받아들이고 이해하려는 면모가 드러난다. 이에 반해 「광한루악부」는 상층 사대부의 입장에서 하층의 민속을 바라보고 이해하는 것이 아니라, 판소리를 판소리로 향유하는 면모가 두드러진다. 상층 사대부로서 하층 예술을 수용하고 이해하는 것이 아니라, 한 개인으로서 판소리의 예술성을 음미하며, 그 흥취를 한시로 나타낸 것이다. 그 과정에서 「광한루악부」는 춘향가가 제기하는 신분 문제를 부각하지도 않고, '열 이념'을 강조하지도 않는다. 다만 재자가인의 아름다운 사랑 이야기의 면모를 두드러지게 형상화하여 춘향과 이몽룡의 낭만적인 사랑의 면모를 부각한 것이다. 이러한 사실은 19세기 중반 서울의 상층이 판소리 춘향가를 하나의 예술작품으로 음미하며, 동시에 그 내용에 있어서 도덕적인 '열'이나 신분적인 문제를 주목하기보다는 낭만적인 사랑 이야기로 이해하였음을 보여주는 것이다.

참고문헌 광한루악부 연구(정선희, 이화어문논집16, 이화어문학회, 1998), 역주 광한루악부(김영봉 외, 열상고전연구24, 열상고전연구회, 2006), 판소리사 연구(김종철, 역사비평사, 1996), 한문본 춘향전의 작품세계와 문학사적 위상(류준경, 서울대학교 박사학위논문, 2003).

필자 류준경(柳浚景)

교방가요

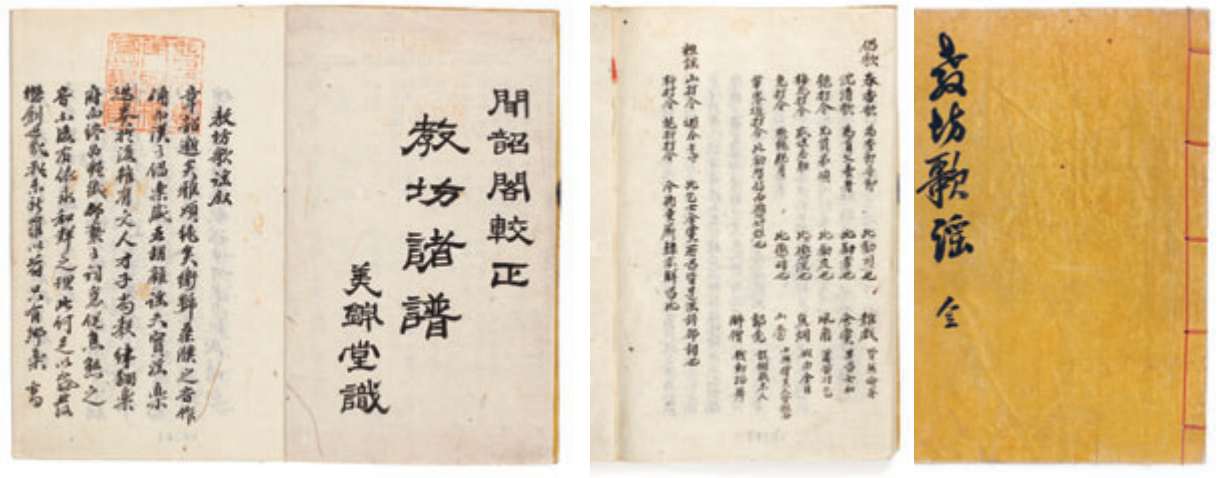
敎坊歌謠

정의 박원(璞園) 정현석(鄭顯奭, 1817~1899)이 1865년(고종 2) 음력 2월에 당시 지방 교방에서 연행되던 춤과 노래의 종류, 순서, 가사 등을 엮어 기록한 책.

개관 정현석은 『교방가요(敎坊歌謠)』의 편찬 목적이 19세기 당시 교방의 가무와 가요를 기록하기 위한 것임을 책의 서문을 통해 나타내고 있다. 간행 당시의 원본은 전하지 않으며 현재 여러 종의 필사본이 남아 있다. 필사본에 기록된 표지 명칭이 달라 각각 『교방가요』(국립중앙도서관 소장본), 『교방제보』(통문관 소장본), 『교방가보』(고려대학교 도서관 소장본) 등으로 되어 있으며, 모두 1책이다. 필사본의 제목이 각기 다르나 서문 제목에 모두 '교방가요서(敎坊歌謠敍)'라 기록되어 있어 원본의 서명이 『교방가요』임을 짐작케 한다. 여러 종의 필사본 내용은 일부 오탈자를 제외하면 대개 같다.

내용 『교방가요』의 내용은 크게 노래와 춤, 두 부분으로 구성되어 있다. 앞부분에는 가곡, 가사, 시조 등의 노래 가사와 악기에 대한 내용을 수록하였고 뒷부분에는 육화대(六花隊), 연화대(蓮花臺), 헌선도(獻仙桃) 등의 도설과 순서 등 춤에 대한 내용을 수록하였다. 목차로 기록한 총목(總目)은 우조(羽調)·계면(界面)·잡가(雜歌)·시조(時調) 순이며 이후 무(舞)·육화대·연화대 부(附) 학무(鶴舞)·헌선도·고무(鼓舞)·포구락(抛毬樂)·검무(劍舞)·선악(船樂)·항장무(項莊舞)·의암가무(義巖歌舞)·아박무(牙拍舞)·향발무(響鈸舞)·황창무(黃昌舞)·처용무(處容舞)·승무(僧舞) 순이다. 실제 수록된 내용과 목차가 정확히 일치하지 않고 책의 중간에 추가로 기록하기 위한 공백을 남기고 있어 체재를 온전히 갖춘 완성본은 아닌 것으로 보인다.

「우조」와 「계면조」 항목에는 우조 가곡과 계면조 가곡의



교방가요 | 고려대학교 중앙도서관

가사인 시조시를 한글과 한문으로 병기해 97수를 수록하였다. 「잡가」 항목에는 12가사에 해당하는 〈권주가〉, 〈춘면곡〉, 〈처사가〉, 〈양양가〉, 〈상사별곡〉, 〈매화타령〉, 〈행군악〉 이상 7곡의 가사를 싣고 〈관동별곡(關東別曲)〉은 제목만을 수록하였다. 잡가라 기록되어 있는 목차와는 달리 이 뒤로는 양금의 다른 이름인 철사금(鐵砂琴)으로 연주하는 〈영산회상(靈山會相)〉의 세부 곡목을 수록하였고, 취타 그리고 악기 내용이 뒤따른다. 취타는 그 제목만이 씌어 있어 내용을 알 수 없고 악기 항목에는 아악(雅樂)의 악기 분류법인 팔음(八音)에 따라 48개의 악기를 분류하였다. 본래 팔음은 아악에 사용되는 악기를 분류하는 방법이나 여기에는 가야금, 거문고와 같은 향악기 등도 포함되어 있다. 이후 목차에는 '무'라 기록되어 있으나 실제 내용은 무곡(舞曲), 악사(樂詞), 가품(歌品), 가절(歌節) 순이다. 무곡에는 〈헌선도〉, 〈포구락〉 등 23개의 정재 명칭과 이에 대한 간단한 설명이 들어가 있고, 악사에는 정재에 사용하는 노래 가사인 '사'의 명칭을 수록하였다. 가품에는 초중대엽·이중대엽 등 가곡의 여러 종류를 나열하고, 그 종류에 따른 음악적 정취를 4언의 글로 묘사하였다. 가절에는 가곡의 장별 장단을 매화점 장단으로 표시하고 반주 악단의 구성과 악곡의 순서를 수록하고 말미에 반주 악단의 모습을 그림으로 그려 놓았다. 이후 '육화대'부터 '승무'까지는 목차에 나온 순서와 동일하며, 각기 춤의 순서와 춤추는 광경을 그림으로 그려 놓았고 춤의 정취를 7언의 글로 묘사하였다. 목차에는 없지만 내용 말미에는 「창가(唱歌)」, 「잡희(雜戲)」, 「잡요(雜徭)」, 「단가(短歌)」 항목이 들어가 있다. 「창가」 항목에는 〈춘향가(春香歌)〉, 〈심청가(沈淸歌)〉, 〈포타령〉, 〈매화타령(梅花打令)〉, 〈토타령〉, 〈화용도(華容道)〉 등 판소리의 명칭과 간단한 줄거리를, 「잡희」 항목에는 사당, 풍각, 초란, 산대, 곽독, 취승 등 잡희의 명칭과 줄거리를 수록하였다. 「잡요」에는 잡가에 해당하는 노래인 〈산타령〉, 〈유영(놀량)〉, 〈화초타령〉의 제목과 간단한 설명이 있고, 「단가」 항목에는 소리를 하기 전에 부르는 노래인 단가의 가사와 함께 간단한 설명이 부가되어 있다.

특징 및 의의 『교방가요』는 19세기 당시 지방 교방에서 연행된 악·가·무의 종목에 교방이 담당하지 않았던 것으로 알려져 있는 판소리, 잡희 등의 음악과 궁중에서만 연행되던 것으로 알려진 정재가 다수 포함되어 있어 당시 교방이 담당하던 연행 종목의 폭넓은 가능성을 재고케 한다. 교방에서 연행되던 종목의 그림 자료를 함께 싣고 있다는 것도 특별한 점이다. 교방과 관련된 그림은 대개 궁중과 관련된 것이 보통인데, 이 책에서는 지방 교방의 연행 상황을 그림으로 소개하고 있어 연행 종목의 내용을 사실적으로 판단하는 데 큰 도움이 된다. 판소리의 경우 그 제목만이 기록되어 있어 사설이나 음악적인 내용 등 판소리 자체에 대한 정보를 발견하기는 어렵다. 그러나 판소리에 대한 저자 본인의 생각을 부기하고 있어 당시 사회가 갖고 있던 판소리에 대한 사회적·윤리적 잣대와 가치관을 간접적으로 살펴볼 수 있는 자료이다.

참고문헌 공연문화의 전통(사진실, 태학사, 2002), 교방가요(성무경 역주, 보고사, 2002), 조선시대 지방 교방 춤 종목 연구(이종숙, 인문과학논총31, 순천향대학교 인문과학연구소, 2012), 한국 전통 춤 연구(성기숙, 현대미학사, 1999).

필자 위철(魏哲)

만화본춘향가

晩華本春香歌

정의 1754년(영조 30) 유진한(柳振漢, 1711~1791)이 지은 200구의 한시로 된 〈춘향가(春香歌)〉.

개관 「만화본춘향가(晩華本春香歌)」는 유진한이 1753년에 호남의 산천 문물을 두루 살펴보고 돌아와 그 이듬해 43세 때인 1754년에 한시로 지은 작품이다. 유진한은 1712년(숙종 38)에 충청도 목천군 이동면 만화동에서 태어났고, 1791년(정조 15)에 향년 80세로 타계하였다. 흥양인(興陽人)으로 자는 중백(重伯) 호는 만화당(晩華堂)이다. 충청도의 문장(文丈)으로 문명이 높았으나 끝내 대과에 급제하지 못하여 벼슬길에 나아가지 못한 불우한 선비였다.

「만화본춘향가」는 유진한의 문집 『만화집(晩華集)』에 실려 있다. 원제목은 「가사춘향가이백구(歌詞春香歌二百句)」이고, 지운(支韻)의 칠언장시(七言長詩)로 내외구를 1구로 한 200구, 총 400구, 2,800자로 되어 있다. 현재 전하는 『만화집』으로는 서울대학교 중앙도서관에 소장되어 있는 『만화



만화집 | 서울대학교 중앙도서관

집』과 유제한(柳濟漢) 편 『만화집』(청절서원, 1989)이 있으며, 둘 사이에 약간의 차이가 있다.

내용 「만화본춘향가」는 18세기 중엽 호남에서 부르던 〈춘향가(春香歌)〉를 듣고 한시로 지은 것으로 당시의 춘향가를 비교적 충실하게 수용하고 있는 이본이다. 「만화본춘향가」는 ① 서사: 춘향가의 핵심 요약(1~6구), ② 본사: 춘향가의 내용(7~396구)-(가) 이 도령과 춘향이 광한루에서 만나다(7~46구)-(나) 도령과 춘향이 사랑을 나누다(47~76구)-(다) 이 도령과 춘향이 이별하다(77~102구)-(라) 이 도령이 급제하고 호남어사가 되어 남행하다(103~148구)-(마) 이 어사가 월매와 춘향을 만나 그간의 일을 듣다(149~248구)-(바) 어사출또하여 신관을 치죄하고 춘향과 만나 기뻐하다(249~342구)-(사) 어사와 춘향이 함께 상경하여 부귀영화를 누리다(343~396句), ③ 결사: 춘향가 창작의 변(397~400구)으로 구성되어 있다.

서사는 춘향가의 핵심 부분인 이 도령과 춘향이 오작교에서 결연하고 어사출두 후 용성관에서 재회하여 기뻐하는 극적인 장면을 정리한 것이고, 본사는 춘향가의 내용이며, 결사는 유진한이 춘향가를 창작한 변으로 춘향가를 후세에 길이 전하기 위해서 지었음을 밝힌 것이다.

특징 및 의의 「만화본춘향가」는 현재까지 알려진 『춘향전』 이본 중에서 가장 오래된 것이다. 유진한은 「만화본춘향가」를 지은 것 때문에 당시 양반들로부터 기롱(譏弄)을 당하기도 했다. 유진한의 둘째 아들인 유금(柳琴)이 쓴 행록의 "선고께서 계유년 봄에 남쪽으로 여행하시어 그 산천과 문물을 두루 보시고, 그 다음해 봄에 집으로 돌아와 춘향가 일편을 지으셨다. 그런데 당시의 유자들에게 기롱을 당하셨다(先考癸酉春南遊湖南 歷觀其山川文物 其翌年春還家 作春香歌一篇 而卒被時儒之譏)."에서 춘향가가 18세기 중엽에는 양반층을 향유자로 확보하지 못했다는 사실을 알 수 있다.

「만화본춘향가」는 다음과 같은 특징을 지니고 있다. 첫째, 이 도령의 나이는 열여섯이고 춘향의 나이는 열다섯이며, 춘향의 성(姓)이 보이지 않는다. 둘째, 이 도령과 춘향이 처음 만나는 날은 삼월삼짇날이고, 춘향이 만북사 앞 시냇물에서 세욕을 하는데 이것이 원형이다. 셋째, 춘향의 신분은 기생이며, 광한루에서 바로 만나 곧바로 춘향의 집으로 가서 사랑을 나눈다. 넷째, 이 도령이 춘향에게 불망기를 써주고, 〈사랑가〉는 아주 단순한 형태이다. 다섯째, 이 도령이 결연 후 행하를 주는데, 이것은 후대 이본에 보인 정표나 신물의 원형이다. 여섯째, 춘향이 이별을 쉽게 받아들이고, 〈이별가〉도 비교적 짧은 형태이다. 일곱째, 이 도령이 장원급제하여 여러 관직을 거친 후 전라도 암행어사가 된다. 여덟째, 춘향의 수난 대목은 옥중의 춘향이 어사에게 하소연하는 장면에 포함되어 있으며, 〈십장가〉도 없다. 아홉째, 후일담이 확장되어 있다.

참고문헌 만화집(일사본, 서울대학교 중앙도서관 소장), 만화집(유제한 편, 청절서원, 1989), 만화본춘향가와 용담록(이수봉, 경인문화사, 1994), 증보 춘향전 연구(김동욱, 연세대학교출판부, 1976), 춘향전 비교연구(김동욱·김태준·설성경, 삼영사, 1979), 춘향전의 지평과 미학(김석배, 박이정, 2010), 한문본 춘향전의 작품세계와 문학사적 위상(류준경, 서울대학교 박사학위논문, 2003).

필자 김석배(金奭培)

영산선성

靈山先聲

정의 이유원(李裕元, 1814~1888)이 단가 연창 장면을 보고 지은 악부시(樂府詩).

내용 이유원의 문집 『가오고략(嘉梧藁略)』 「악부(樂府)」편에 수록되어 있다. 전문은 다음과 같다.

歷代帝王諸傑豪 역대의 제왕이며 수많은 호걸들
名山到處浪沙淘 명산의 곳곳마다 물 흐르는 모래 구비
一鼓鼕鼕旋復止 북소리 둥둥 울려 돌다가는 또 멈추고
細聲低引上聲高 가는 소리 낮게 끌다 상성으로 솟구치네.

瀟湘虛暎洞庭遙 고즈넉한 소상강 아득한 동정호라
春入江山展活綃 강산에 봄이 드니 비단 자락 펼친 듯
指頭歷數百花放 가리키는 손끝마다 온갖 꽃 피는데
前柳搖搖後柳飄 앞 버들은 한들한들 뒷 버들은 파르르.

雲南孔雀隴西鸚 운남의 공작이며 농서의 앵무새라
百舌交爭一入評 갖가지로 우짖더니 어느 틈에 잠잠하고
頃刻五音脣齒變 오음이 경각간에 잇달아 변하여
鶉鳩淫洩鷅鶹輕 비둘기는 훠얼훨 꾀꼬리는 가볍구나.

一扇打來百轉廻 부채 한 번 칠 때마다 갖가지로 바뀌는데
毬場頒洞影枚枚 놀이판에 구경꾼들 긴 그림자 빽빽하네
男非男也女非女 남자인 듯 아닌 듯 여자인 듯 또 아닌 듯
千變嘻嘻怒且哀 웃음과 노함과 슬퍼함이 천변하네.

濯月良工先烘雲 달을 드러내려는 훌륭한 화공(畫工)은
구름부터 그린다더니
欲挑眞境設虛文 진경을 일으키려 허문을 늘어 ㅈ놓네

庭軒衆目一齊屬 구경하는 사람들 한결 같이 눈이 쏠려
口未開時語自紛 입도 채 열기 전에 말들이 분분하네.
— 김홍규 번역

1연에서 연창되고 있는 단가는 중국의 역대 왕후장상들이 경치를 유람하는 장면을 담고 있음을 간파할 수 있다. 특히 4행은 단가를 부를 때, 처음에는 평성(平聲)에서 시작하여 상성(上聲)으로 올리는 음의 변화를 포착한 부분이다. 2연에 연창되는 단가는 〈소상팔경(瀟湘八景)〉으로 짐작된다. 단가 속의 풍광이 마치 눈앞에 펼쳐지는 듯하게 아주 세밀하게 묘사되었다. 3연에서 연창되는 단가는 〈새타령〉으로 짐작된다. 마치 옆에서 새소리가 지저귀는 듯 아주 생동감 있게 묘사되었다. 창자의 연창 능력이 범상하지 않음을 보여준다. 4연에는 소리판의 광경을 그리고 있는데, 특히 4행에서 단가를 듣는 청중들의 감정의 변화를 아주 세세하게 포착한 점이 주목된다. 5연에는 단가를 듣고 난 후 본 마당이 시작되기 전에 이미 광대의 연창 능력을 알아보고 청중들이 웅성대는 장면을 그리고 있다.

특징 및 의의 「영산선성(靈山先聲)」은 양반 좌상객이 단가만을 대상으로 창작한 유일한 한시라는 점에서 매우 중요하다. 「영산선성」을 보면 이유원의 소리에 대한 감식안이 유감없이 드러나는데, 다음과 같은 특징이 포착된다.

먼저 청중들이 사설의 내용을 마치 실제 상황과 같이 생동감 있게 받아들이고 있는 장면을 세밀하게 묘사하였다. 단가에는 대부분 일인칭 화자가 등장하기 때문에 단가를 듣는 사람은 화자와 자신을 동일시하여 마치 자신이 직접 명승지를 유람하는 듯한 느낌을 갖는다고 한다. "가리키는 손끝마다 온갖 꽃 피는데(指頭歷數百花放) 앞 버들은 한들한들 뒷 버들은 파르르(前柳搖搖後柳飄)."(2연), "운남의 공작이며 농서의 앵무새라(雲南孔雀隴西鸚) 갖가지로 우짖더니 어느 틈에 잠잠하고(百舌交爭一入評)."(3연) 등이 바로 그러한 부분이다.

둘째, 음의 변화를 매우 세밀하게 포착하고 있다는 점이다. 신재효의 〈광대가(廣大歌)〉에는 "은은한 청계수가 어름 밑에 흐르는 듯 끌어올려 내는 목이 순풍에 배 노는 듯"이라는 표현이 있는데 이유원 역시 세밀한 변화를 온전하게 포착하였다. "가는 소리 낮게 끌다 상성으로 솟구치네(細聲低引上聲高)."(1연), "오음이 경각간에 잇달아 변하여(頃刻五音脣齒變) 비둘기는 훠얼훨 꾀꼬리는 가볍구나(鶉鳩淫洩鶯鶻輕)."(3연) 등이 그것이다.

셋째, 나름대로 광대의 연창 능력을 평가하는 기준이 있다는 점이다. "달을 드러내려는 훌륭한 화공은 구름부터 그린다더니(濯月良工先烘雲)"(5연)라고 한 것이 바로 그것이다.

이와 같이 당시 이유원 같은 양반 좌상객이 단가를 듣고 그 감동을 한시로 남긴 이유는 단가를 단순히 판소리 도창(導唱)으로만 보지 않고 독자적인 심미성을 가진 노래로 적극적으로 수용했기 때문이다.

참고문헌 19세기 전기 판소리의 연행환경과 사회적 기반(김흥규, 어문논집30, 고려대학교 국어국문학연구회, 1991), 가오고략(이유원, 한국문집총간315, 민족문화추진회, 2003), 단가의 사적 전개와 문학적 특성 연구(권순회, 고려대학교 석사학위논문, 1992), 이유원의 가오악부 연구(김영숙, 대동한문학6, 대동한문학회, 1994).

필자 권순회(權純會)

이선유오가전집

李善有五歌全集

정의 김택수(金澤洙)가 명창 이선유(李善有)의 판소리 다섯 마당의 사설을 채록하여 간행한 창본.

개관 『이선유오가전집(李善有五歌全集)』은 최초로 명창 한 사람이 부르는 판소리 사설 다섯마당을 완전하게 채록한 창본으로, 양장 단행본 1책이며, 서울 대동인쇄소(大東印刷所)에서 인쇄하여 1933년 4월에 출판되었다. 이 책의 저자인 김택수는 사계(沙溪) 김장생(金長生)의 후손으로 충청남도 논산(현 계룡시)의 사계 고택에서 태어났으며, 일제강점기에는 미두(米豆)를 하였고 광복 후에는 운현궁 집사를 지냈다. 그는 판소리 애호가로 명창이나 귀명창들과 두루 교유를 하였으며, 직접 판소리를 부르기도 했다고 한다. 김택수는 경제적인 여유, 명문 출신으로서 한학에 대한 조예, 조선시대 판소리 문화 향유에 대한 경험과 깊은 심미안을 지니고 있었기 때문에 이선유의 고제 소리의 품격과 가치를 높이 평가하고 직접 그의 사설을 정리하였다.

김택수는 이선유와 함께 계룡산 동학사에서 한 달, 경상남도 산청의 대원사(大源寺)에서 보름 간 머물면서 판소리 다섯마당 사설을 정리하였다. 김택수는 이 책의 출판 동기에 대해서, "바람이 나서 한 노릇이긴 했지만 그보다 더 큰 목적은 우리 고유의 노래를 성문화해 보았으면 하는 욕심과 국악학교의 설립과 당시 1만 명을 헤아리는 기생들에게 책을 팔아보자는 데 있었던 것이다."라고 했다.

『이선유오가전집』은 김택수가 자비로 출판하였으며, 애호가의 취미로 시작하여 전통문화에 대한 사명감을 바탕으로 교육과 상업적인 성공까지 꾀했지만, 거의 팔리지 않아 지금은 희귀본에 속한다. 『이선유오가전집』의 체제는 이선유씨(李善有氏)(별지 사진), 머리말(별면 1쪽), 범례(별면 1쪽),

〈춘향가〉 목차(별면 1~4쪽), 〈춘향가〉(1~55쪽), 〈심청가〉(57~99쪽), 〈화용도〉(101~128쪽), 〈수궁가〉(129~164쪽), 〈박타령〉(165~196쪽), 판권지(197쪽, 별면) 등으로 되어 있고, 곡목별 목차는 해당 곡목 앞에 있다. 내용이 홀수 면에서 끝날 때 다음 짝수 면은 백지로 비워두었다. 춘향가의 목차가 별면 페이지로 매겨진 것은 편집상의 실수로 보이며, 춘향가 이하는 전체 페이지가 이어진다. 이 책의 실제 총 면수는 104장, 208쪽이고, 신국판(15.0×22.4㎝)에 가까우며 하드커버에 고급 모조지로 지질과 인쇄가 매우 훌륭하다.

내용 『이선유오가전집』은 이선유의 판소리 다섯마당을 채록한 것이다. 이선유는 1873년 경남 하동에서 출생하여 15세 무렵에는 송우룡에게 소리를 배우고, 나중에는 김세종에게 지침을 받아 일가를 이루었다고 한다. 그는 1920년경 진주로 이주하여 진주 권번에서 소리를 가르쳤고, 1930~1934년 사이에 콜럼비아(20면), 포리돌(4면), 빅타(6면) 등에서 유성기 음반 30면(약 90분) 분량을 녹음했다. 1933년에는 김택수에 의해 그의 판소리 다섯마당 사설이 정리되었으며, 1949년 진주에서 작고했다.

이선유는 유성기 음반 취입과 『이선유오가전집』 구술 이외에 대중적인 인기를 누리지는 못했다. 그러나 그의 판소리가 학계에 비상한 관심을 끄는 이유가 있다. 첫째, 그의 소리가 정통 동편제의 송우룡의 소리를 이어받은 고제로 추정되는 점, 둘째, 다섯마당 전체가 채록되어 있다는 점, 셋째, 약 90분 분량의 유성기 음반을 남겼기 때문에 실제 판소리와 그의 창본을 대조해볼 수 있다는 점 등 때문이다. 판소리에 깊은 감식안을 가졌던 김택수는 『이선유오가전집』 서문에서 이선유의 소리를 '거의 당세 독보'라고 일컬을 정도로 높은 평가를 하였다. 또한 범례에서 "본 전집은 오가 전부를 고조와 중고조와 신조 중 가장 현대 적절한 원문을 수집하였삽"이라 하여 중고제의 의미를 해석하는 근거를 제시한 것은 중요한 학술적 의미를 지니고 있다.

『이선유오가전집』은 김택수가 심혈을 기울여 정리한 만큼 사설은 물론 아니리 또한 간결하게 정리되어 있고, 모든 대목에 '기산영수 중중모리'처럼 제목과 장단을 표시하였다. 아니리는 제목을 붙이지 않았다. 『이선유오가전집』은 이선유의 소리를 정리한 만큼 사설은 고제 소리의 면모를 잘 보여준다. 춘향가의 예를 들면, ① 광한루 장면에서 중모리장단의 〈금옥사설〉과 춘향이 방자 따라 광한루로 가는 진양조장단의 〈춘향이 그제야〉 대목이 있는 점, ② 춘향 집에서는 월매가 직접 이몽룡을 맞이하지만 〈불망기〉가 없으며, 특히 푸짐한 음식상 차림을 "춘향의 집이 여간 관청이 아니어든 시각에 그리 차릴 수는 없다."라고 하면서 진양조장단의 〈동래울산 대전복〉으로 간략하게 차리는 점, ③ 〈자진사랑가〉의 '강릉백청', '타고 놀기', '업고 놀기'가 모두 중모리장단으로 짜여 있는 점, ④ 〈이별가〉의 '월매창'이 중모리장단인 점, ⑤ 이별 대목 〈백마욕거〉가 중모리 한 장단으로 길게 짜이는 점, ⑥ 군로사령이 잡가 〈매화타령〉을 부르는 점, ⑦ 〈옥중가〉가 〈동풍가〉인 점, ⑧ 〈봉사 춘향 꿈 해몽〉이 있는 점, ⑨ 〈농부가〉에 고제 사설 '도홍선타한삼비(桃紅扇打汗杉飛)'가 들어있는 점, ⑩ 〈옥중상봉〉 앞에 〈황릉묘〉가 들어 있는 점 등은 현대 판소리와는 많은 차이가 난다.

특징 및 의의 판소리 사설은 이미 조선시대부터 정착되어 왔으나 경판본·완판본 춘향전이나 신재효 판소리는 사설만 정리되었고, 장단이나 악조 등 음악적 내용이 나타나지 않는다. 장단이나 악조 등 판소리의 음악적 내용은 광대들이 소리를 학습하기 위한 소리책에서 나타난다. 소리책은 개인의 학습을 위한 것이므로 모두 필사본 형태로 전해지며, 대부분 필사 연도는 물론 누구의 소리제인지도 직접 기록되어 있지 않다. 필사 연도를 확정지을 수 있는 소리책은 1898년(무술 삼월)에 필사된 『심청가 43장』(정명기본)이 가장 오래된 것이다. 소리제가 정확히 밝혀진 것으로 장자백 춘향가 소리책이 있지만, 실제 필사 연도를 1925년으로 보는 견해가 많다. 한편 1912년 1~7월까지 이해조가 「매일신보(每日申報)」에 연재한 『옥중화(獄中花)』(박기홍 조), 『강상련(江上蓮)』·『연의각(燕의脚)』(심정순 구술), 『토의간』(곽창기·심정순 구술) 등은 명창의 구술을 바탕으로 산정(刪定)했다고 하나 이해조가 상당히 수정을 한 것으로 보이며, 특히 『옥중화』는 장단 표시가 없다. 그런 의미에서 한 명창의 소리제를 완전하게 채록하고, 정확하게 장단을 달아 놓은 『이선유오가전집』은 판소리 사설 정리에 새로운 전기를 마련했으며, 판소리사 연구에도 매우 중요한 의의를 지닌다.

참고문헌 문화재 도로 찾기 운동(동아일보, 1962.11.14.), 오가전집(김택수, 대동인쇄소, 1933), 이선유 오가전집(최난경 역주, 박이정, 2008), 이선유 오가전집 연구(최난경, 박이정, 2008).

필자 배연형(裵淵亨)

이우당유고집

二憂堂遺稿集

정의 명창 권삼득(權三得)의 아버지인 권내언(權來彦)의 문집.

내용 『이우당유고집(二憂堂遺稿集)』은 가로 21.5㎝, 세로 33.5㎝, 112쪽의 필사본 1책이다. 저자인 이우당은 안동 권씨 추밀공파 28세손으로 이름은 형언(衡彦) 또는 내언(來彦)이며, 자는 공여(拱汝) 또는 사이(士貽)이다. 이우당은 그의 호

이다. 『안동권씨대동세보(安東權氏大同世譜)』에 의하면 권내언은 1739년(영조 15) 기미년에 나서, 1816년(순조 16) 병자년 8월 14일에 별세하였다. 『조선왕조실록(朝鮮王朝實錄)』에는 1828년(순조 28)에 전주의 사인 권내언에게 호역을 면제하였다(給復)는 기록이 있는데, 『안동권씨대동세보』에는 이학(理學)과 효행이 있어 1824년(순조 24) 정려(旌閭)와 복호(復戶)가 내려지고, 예조 참판으로 추증되었다고 하였다. 묘소는 전라북도 완주군 용진면 구억리 이목정 부친 묘 아래 오좌(午坐, 북향)이다. 명창 권삼득은 권내언의 둘째 아들로 이름은 정(倓)이며, 자는 사인(士仁)이고, 1771년(영조 47)에 나서 1841년(헌종 7) 5월 7일에 별세하였다. 『이우당유고집』은 '유고집'이라고 명칭을 붙인 데서 알 수 있듯이 권내언 사망 후 자손들이 엮은 것으로 생각된다.

『이우당유고집』에 실려 있는 「이우당기(二憂堂記)」는 1796년(정조 20) 병진년(丙辰年) 봄에 초가집 한 채를 짓고 이우당(二憂堂)이라고 했다는 내용에 이어, 어떤 손님이 그 내력을 묻고 자신이 대답하는 문답 형식으로 되어 있다. 여기서 작자는 "어린 나이에 아버님을 여의어 남의 산에 허술하게 장례를 지냈으니 불효에 걱정이 있고, 내가 노년에 자식을 잘못 길러 타향에서 여러 사람들로부터 따돌림을 받고 있으니, 걱정거리가 자식 사랑을 잘못한 데 있습니다. 아침저녁으로 걱정거리라면 단지 이 두 가지 걱정인즉, 이렇게 집 이름을 붙인 것은 참으로 이런 이유에서였습니다."라고 호를 이우당이라고 지은 이유를 설명하고 있다.

「근제이우당서후(謹題二憂堂序後)」는 「이우당기」 바로 뒤에 실려 있는데, 권내언의 벗인 진주 사람 강필성(姜必成)이 「이우당기」를 보고 1803년(순조 3) 계해년에 쓴 것이다. 「근제이우당서후」도 작자가 권내언으로부터 이우당이란 호를 지은 연유에 대해 들은 바를 쓰고, 이어 위로 겸 답을 한 형식으로 되어 있다. 여기서 권내언은 아버지 묘를 이장하지 못한 것을 말한 다음, "내 둘째 아들 삼득이가 내 가르침을 저버리고 술과 음악에 빠진 지가 여러 해가 되었습니다. 방탕한 사람들을 좇아 놀며, 집을 떠나 밖에 있으면서 밤낮을 잊고, 욕됨을 끼치기가 끝이 없으니, 이를 금하고 막을 수가 없고, 또 끝내 얼굴조차 볼 수 없으니 이것이 두 번째 걱정입니다. 나는 이것 때문에 그 아픔이 간과 명치에까지 사무쳐서 마음이 울적하고 밖으로도 나타나니, '두 가지 걱정거리'라는 말로 호를 삼은 것입니다."라는 말을 한 것으로 표현되어 있다. 또 권내언을 위로하면서 강필성은 "지금까지 삼득이가 노래를 부르고, 술에 취해 난행을 했지만, 이제 도리어 벙어리처럼 노래도 안 부르고, 맑은 정신으로 완전히 새 사람이 되어 아버님의 가르침을 잘 따르고 있다."라고 하였다.

이상과 같은 내용으로 보면, 양반 출신이면서도 판소리를 부르고 다니는 아들 권삼득을 부친 권내언이 얼마나 치욕스럽게 생각했는가를 짐작할 수 있다. 그러나 뒷부분에서 강필성은 이제 권삼득이 소리를 그만두고 아버님의 가르침을 잘 따르고 있다고 했다. 이 글을 쓴 때가 1803년이므로 이때 권삼득의 나이는 서른세 살이었다. 그런데 1810년에 쓰인 것으로 추정되는 「관우희(觀優戱)」에는 모흥갑과 권삼득이 젊은 소리꾼으로 이름이 있다고 하였다. 따라서 강필성이 이제 삼득이가 노래를 그만두고 아버님의 가르침을 잘 따르고 있다고 한 것은 의례적인 위로의 말일 가능성이 크다.

특징 및 의의 『이유당유고집』에 실려 있는 권내언의 「이우당기」와 강필성(姜必成)의 「근제이우당서후」에 권삼득에 관한 기록이 있어 판소리사에서 중요한 문헌이다. 『이우당유고집』은 19세기까지 판소리 명창의 가족이 판소리 명창에 대해 기록한 내용이 담겨 있는 유일한 문헌이다.

참고문헌 이우당기·근제이우당서후(최동현 역, 판소리연구6, 판소리학회, 1995), 판소리 명창 권삼득의 생애와 설화와 양상(김기형, 판소리연구33, 판소리학회, 2012).

필자 최동현(崔東現)

정해소지

丁亥所志

☞ 갑신완문

정의 1827년(순조 27, 정해년) 11월, 호조완문(戶曹完文)을 무단으로 탈취한 공주 감영의 공인들을 엄히 다스리고, 그 도서를 되돌려 받을 수 있도록 염계달(廉季達)·송흥록(宋興祿)·김계철(金啓喆)·고수관(高壽寬) 등 팔도재인(八道才人) 40명이 좌포청(左捕廳)에 올린 진정서(陳情書).

개관 「정해소지(丁亥所志)」가 작성되기 3년 전에 이루어진 「갑신완문(甲申完文)」(1824)을 청양(靑陽)의 송일문(宋日文)이 보관하고 있었는데, 공주에 거주하는 공인인 박응선(朴膺善) 등이 통문(通文)을 내어 무단으로 탈취하는 사건이 일어났다. 이 도서는 각 도의 소임(所任)들이 모여 어지럽게 이루어진 칙사 영접 행사 때 사용하는 것으로, 이 완문에 대한 호조의 판결문이 같이 첨부되어 있었다. 따라서 다음에 이루어지는 행사에서 반드시 필요한 도서였던 것이다. 이 소지는 도서를 탈취한 사람들을 엄히 다스리고, 그 도서를 돌려받을 수 있도록 해 달라는 진정의 내용을 담고 있다. 이 문서는 「갑신완문」과 함께 산대의 배설이나 칙사의 영접 행사 시 재인들이 직접 관여하였음을 알려주고 있고, 또 고수관·염계달 등

의 판소리 명창들이 연명으로 기록되어 있다는 점에서 중요한 가치를 지니고 있다.

내용 이 문서의 본래 명칭은 「팔도재인등등장(八道才人等等狀)」인데, 다른 등장 문서와 구별하기 위하여 이 문서의 끝에 표기된 '정해년(丁亥年) 십일월(十一月) 일(日) 소지(所志)'에 근거하여 이름을 「정해소지」라고 붙였다. 이 문서보다 3년 전에 작성된 「갑신완문」은 칙사 영접을 위한 행사에 각 도의 도산주(都山主)가 재인들을 이끌고 와서 차비에 임할 수 있도록 주관 부서인 호조(戶曹)에 올린 문서이다. 소지는 관부의 결정과 도움을 필요로 하는 민원을 적은 문서를 말한다. 소지를 접수한 관부(官府)는 그 내용을 살펴본 뒤 그 여백에 판결을 적는데, 이를 '뎨김[題音]' 또는 '제사(題辭)'라고 한다. '뎨김'을 적은 문서는 이를 올린 사람에게 다시 돌려주어 그 판결에 대한 증거 자료로서 소중히 보관하도록 하였다. 따라서 호조의 판결이 적힌 이 도서는 칙사가 올 때마다 사용하기 위하여 소중하게 간수하고 있었던 것이다.

그런데 공주의 공인인 박응선(朴應善), 최성윤(崔聖潤), 박막대(朴莫大), 박응철(朴應喆) 등이 문서를 보관하고 있는 청양(靑陽)의 송일문(宋日文)을 불러 그가 가지고 있었던 도서를 무단 탈취하였던 것이다. 이에 팔도재인들은 박응선 등의 사람을 속여 물건을 빼앗은 죄를 엄히 다스리고, 빼앗아간 도서를 되돌려주기를 진정하는 연명서를 작성하였던 것이다. 이 소지를 공주 감영이 아니라 좌포청에 낸 것도, 탈취한 사람들이 공주 감영 소속의 공인들이었기 때문이다. 여기에 연명한 팔도의 재인들은 모두 40명에 달하는데, 판소리사에서 명창으로 거론되는 염계달·송흥록·김계철·고수관 등도 포함되어 있다.

이와 같은 이유에서 이 「정해소지」는 「갑신완문」과 관련지어 이해할 때 그 의미가 분명하게 드러난다. 이 두 문서는 산대의 배설이나 칙사 영접의 행사에 재인들이 직접 관계하였음을 알려주는 소중한 자료라고 할 수 있다. 또한 두 문서의 끝에 나열된 재인들의 명단에 판소리 명창으로 알려져 있는 인물들이 적혀 있어 이들의 생존하는 시기를 추정할 수 있게 되었다.

특징 및 의의 「정해소지」는 팔도의 재인들이 조직적으로 국가의 행사를 주관하고, 자신들의 권리나 의무를 공식적으로 수행하였음을 알려주는 공식 문서이다. 또한 이들이 주관하는 행사의 공식적인 인정이 주관 부서의 판결에 의하여 이루어지고 있음을 알려주고 있다. 따라서 자신들의 행동에 근거가 되는 도서가 도난을 당하였을 때, 이를 되찾기 위한 행동은 팔도재인 대표의 연명을 통하여 이루어지고 있음을 확인할 수 있다.

「정해소지」에는 또한 앞의 「갑신완문」과 함께 팔도 재인들을 대표하는 인물들을 나열하고 있다는 점에서 중요한 의미를 가지고 있다. 특히 당대 최고의 명창들의 면모가 공식적으로 확인되었다는 점에서 판소리사에서 중요한 가치를 지니고 있다.

참고문헌 송만재의 관우희(이혜구, 30주년 기념 논문집, 중앙대학교, 1955), 창악대강(박헌봉, 국악예술학교출판부, 1966), 한국가요의 연구(김동욱, 을유문화사, 1961), 한국가요의 연구—속(김동욱, 삼우사, 1976).

필자 정병헌(鄭炳憲)

조선창극사

朝鮮唱劇史

정의 정노식(鄭魯湜, 1899~1965)이 저술한 판소리에 관한 저서.

개관 『조선창극사(朝鮮唱劇史)』는 정노식이 1940년 1월 조선일보사출판부에서 발행하였다. 정노식은 전라북도 김제 만경 출신으로 호는 상곡(象谷), 어조동실주인(魚鳥同室主人)이다. 일본 메이지대학[明治大學]에서 법학을 전공하였으며, 1922년부터 1925년까지 민립 대학 설립 운동과 물산 장려 운동에 참여하였고, 1924년 조선청년총동맹 창립에 관여했다. 1946년 2월 좌우 합작 통일 전선 체제인 남조선민주주의민족전선의 중앙집행위원 겸 재정부장, 남조선신민당 중앙위원회 부위원장, 12월 남조선노동당 중앙본부 중앙위원이었다. 1948년 월북하여 최고인민회의 제1기 대의원, 1949년 조국통일민주주의전선 의장, 1956년 노동당 중앙검사위원, 1957년 최고인민회의 제2기 대의원 및 상임위원, 1958년 평화옹호전국민족위원회 부위원장 등을 역임한 뒤 1961년 조국평화통일위원회 중앙위원에 선임되었다.

정노식은 『조선창극사』를 저술하기 1년 전인 1938년에 「조선 광대의 사적 발달과 및 그 가치」를 『조광』(제4권 5호)에 발표하였다. 이 글은 판소리에 대한 기초 지식과 23명의 판소리 광대를 간략하게 소개하고 있는데, 「광대의 인물과 그 역사」 항을 마무리하면서 "이상에서 기술한 것과 같이 男女 唱家의 역사와 그 소리에 대한 비평을 하였으니 短見 寡聞으로 疎漏한 점이 不無하고 인물의 출생지와 年代를 일일이 擧치 못한 것은 스스로 한 遺憾으로 생각하거니와 말하면 倉猝之間에 조사할 시간이 없다. 독자는 이에 대하야 諒解가 있기를 바라노라."라고 밝히고 있듯이 특별한 준비 없이 이미 알고 있던 판소리에 대한 지식을 바탕으로 비교적 짧은 시간에 작성하였다.

정노식은 「조선 광대의 사적 발달과 및 그 가치」를 발표



조선창극사 | 국립민속박물관

한 1년 여 뒤에 이 글의 미흡한 점을 보완하기 위해 광범위한 면담 조사를 하여『조선창극사』를 상재하였다. 이 책 서문의 "내 조선 창극조 광대소리에 대한 취미를 남달리 가졌으므로 들을 기회가 있을 때마다 꼭 빠지지 아니하고 들었고 광대와 면대할 기회만 있으면 언제던지 붙잡고 종(縱)으로 횡(橫)으로 이에 대한 이야기를 들었다. 이 다소의 견문을 종합하여서 그 인몰(湮沒)을 들추워내고 와전(訛傳)을 교정하고 지이멸렬에서 고구하여 전통을 세워서 역대 명창에 한하여서 그들의 약전과 및 그 예술과 사적 발달을 개술(槪述)코자 하나 그러나 창극조가 어느 시대부터 생기었으며 누가 광대의 효시인지 문헌의 기록이 없는 만큼 촌료를 얻을 빙거가 전혀 없고 전설로는 증좌가 모호하므로 따라서 기술하기가 퍽 곤란하고 의문이 많다. 그러므로 부로(父老)의 구전과 노광대들의 구술에 빙의 참작(依憑參酌)할 밖에 다른 도리가 없다."에서 알 수 있듯이 정노식이『조선창극사』를 집필하기 위해 1년 동안 고심한 것은 당대의 판소리 광대를 면담 조사하여 광대의 열전(列傳)을 제대로 작성하는 일이었다. 문헌자료가 없으므로 거의 전적으로 부로(父老)의 구전과 노광대들의 구술을 바탕으로 89명의 판소리 광대와 고수 한성준(韓成俊)과 판소리 이론가 신재효(申在孝)를 소개하였다. 정노식의 조사는 세의(世誼)가 있던 명창 전도성(全道成)의 구술에 크게 의존하였고, 또한 자신의 체험과 당대의 명창 및 고로(古老)들의 면담으로 이루어졌다.

내용 『조선창극사』는 별다른 장이나 절의 구분 없이 이루어져 있다. 책머리에는 정노식의 지기인 이훈구(李勳求, 1896~1961), 임규(林圭, 1867~1948), 이광수(李光洙), 김명식(金明植, 1891~1943), 김양수(金良洙, 1896~1971) 등이 쓴 다섯 편의 서문이 있다. 여기서는 주로『조선창극사』의 저술 배경과 성격을 간략하게 논평하고 있어 이 책을 이해하는 데 도움을 준다. 그 다음에 나오는 저자의 서언(緖言) 역시『조선창극사』의 저술 동기와 그 과정을 밝히고 있어 이 책의 이해에 도움이 된다.

본문은 판소리 이론 및 광대들을 소개하고 있는데, 크게 세 부분으로 구성되어 있다. 첫째 부분은 판소리에 관한 역대의 문헌을 정리한 것이고, 둘째 부분은 판소리에 대한 기초적인 이론을 전개한 것이고, 셋째 부분은 판소리 광대들을 소개한 것이다.

첫째 부분에서는 신위(申緯)의 「관극시(觀劇詩)」, 장지완(張之琓)의 「광한루시(廣寒樓詩)」, 조재삼(趙在三, 순조대)의『송남잡지(松南雜誌)』, 이유원(李裕元)의 「가오악부(嘉梧樂府)」, 정범조(丁範祖, 1723~1801)의『해좌집(海左集)』, 윤달선(尹達先)의 「광한루악부(廣寒樓樂府)」(1852), 이건창(李建昌)의 「배령이수(裵伶二首)」 등 정조에서 고종 때까지의 여러 사람이 쓴 시문에서 판소리와 관련 있는 것을 소개하였다.

둘째 부분은 판소리 전반에 대한 기초 지식을 소개함으로써 판소리 이해의 길잡이 역할을 하고 있다. 먼저 「우조 계면조의 분석」에서는 창극조에 기본이 되는 조(調)에 우조와 계면조가 있는데, 우조는 "기해단전(氣海丹田) 즉, 배 속에서 울어나오는 소리이니 담담연(淡淡然) 온화(溫和)하고도 웅건청원(雄建淸遠)한 편이고, 계면조는 후설치아(喉舌齒牙) 간에서 나오는 소리이니 평평연(平平然) 애원(哀怨)하고도 연미부화(軟美浮華)한 편이다."라고 했다. 「창극조의 조직과 장단」에서는 판소리 장단에는 진양조장단, 늦은중모리장단, 중중모리장단(엇중모리장단), 중모리장단, 자진모리장단, 휘모리장단(단모리장단) 등 6계단으로 낮고 높은 장단을 분류하였다. 「대가닥」에서는 동편제와 서편제, 중고제, 호걸제가 있으나 대체로 동서로 나누고 중고제와 호걸제는 극소하다고 했다. 또 동편제는 우조를 주장하여 웅건청담하게 하는데 호령조가 많고 발성 초가 썩 진중하고 구절 끝마침을 꼭 되게 하여 쇠마치로 내려치는 듯하고, 서편제는 계면을 주장하여 연미부화하게 하고 구절 끝마침이 좀 지르르 끌어서 꽁지가 붙어다닌다고 했다. 동편제는 담담연(淡淡然) 채소적(菜蔬的)이라 하면, 서편제는 진진연(津津然) 육미적(肉味的)이다. 동편제는 천봉월출격(千峰月出格)이라 하면, 서편제는 만수화란격(萬樹花爛格)이다. 중고제는 비동비서의 그 중간인데, 비교적 동편제에 가깝다. 그리고 동편제는 송흥록(宋興祿)의 법제를 표준하여 섬진강 동쪽의 운봉(雲峯)·구례(求禮)·순창(淳昌)·흥덕(興德) 등지의 소리이며, 서편제는 박유전(朴裕全)의 법제를 표준하여 섬진강 서쪽의 광주(光州)·나주(羅州)·보성(寶城) 등지의 소리이다. 중고제와 호걸제는 염계달(廉季達)과 김성옥(金成玉)의 법제를 계승하여 경기도와 충

청도에서 대부분 유행하는 소리이다.

「창극의 고전 종류」에서는 광대의 판소리로 ① 〈장끼타령〉, ② 〈변강쇠타령〉, ③ 〈무숙이타령〉, ④ 〈배비장타령(裵裨將打令)〉, ⑤ 〈심청전(沈淸傳)〉, ⑥ 〈흥보전(박타령)〉, ⑦ 〈토별가(수궁가, 토끼타령, 별주부타령)〉, ⑧ 〈춘향전(春香傳)〉, ⑨ 〈적벽가(화용도)〉, ⑩ 〈강릉매화전(江陵梅花傳)〉, ⑪ 〈숙영낭자전(淑英娘子傳)〉, ⑫ 〈옹고집(壅固執)〉 등 12판(마당)이 있는데, 보편적으로 애창되는 것은 춘향가, 심청가, 흥보가, 토별가, 적벽가라는 사실을 제시하고 있다.

「조선창극조의 유래와 그 변천 발달」에서는 판소리의 발생론을 제시하고 있는데, 판소리의 연원을 신라시대 화랑에서 찾았고, 화랑이 숭배하던 경신(敬神) 행위는 무녀의 굿으로 변천하고 가악(歌樂)을 힘쓰던 것은 한량에게로, 광대의 창극조로 변천하였다고 하였다. 판소리와 무녀의 굿 사이에 유사한 점이 많다는 사실, 특히 양자 사이에 너름새와 창조가 방불하고, 대부분의 소리 광대가 재인 무인 계급에서 출생하였다는 점, 그리고 춘향전이 무속적 근원설화에서 유래했다는 점 등에 주목하여 판소리의 직접적인 기원을 전라도의 무녀의 굿으로 보았다.

「창극조 광대의 효시」에서는 전도성 명창의 구술에 의해 하한담과 최선달을 판소리 광대의 효시라고 하였다. 마지막으로 「광대의 약전과 및 그 예술」에서는 89명의 판소리 창자와 고수 한성준 그리고 판소리 이론가요 교육자인 신재효에 대해 소개하였다. 정노식은 전도성 명창의 구술과 자신의 체험, 당대 명창 및 고로들의 면담 등을 통해 광대를 소개하고 있는데, 여기에 수록된 인물은 하한담(河漢譚)·최선달(崔先達)–전도성, 염계달(廉季達)–경성 음률가, 송수철(宋壽喆)–이동백(李東伯), 김창룡, 박만순(朴萬順)–향부로(鄕父老)·이석정, 이날치(李捺致)–임규, 전해종(全海宗)–전도성, 김정근(金定根)–김창룡, 정흥순(鄭興順)–이동백, 김창록(金昌祿)–홍덕 모음률가, 오끗준–이동백·김창룡, 배희근(裵喜根)–이동백, 김찬업(金贊業)–음률가 최병제, 조기홍(趙奇弘)–이동백·김창룡, 박기홍(朴基洪)–이동백·김창룡·현석년, 성민주(成敏周)–전도성, 김봉학(金奉鶴)–이동백, 신학준(申鶴俊)–전도성, 김석창(金碩昌)–이동백·김창룡, 정정렬(丁貞烈)–체험·정재섭, 송업봉(宋業奉)–전도성, 강소춘(姜小春)–체험, 김녹주(金綠珠)–이화중선(李花中仙)·김초향(金楚香, 1900~1983) 등이다.

기술 방식은 대체로 창자의 간략한 생애 및 소리 공부 과정과 소리의 특성 등을 소개하고, 마지막에는 장기나 더늠 등을 구체적으로 예시하였다. 남자 창자로는 비가비 광대인 권삼득(權三得, 1771~1841)과 가왕 송흥록(宋興錄, 순조~철종대)을 비롯하여 1930년대의 근대 오명창인 김창환(金昌煥), 송만갑, 이동백, 김창룡, 정정렬 등 81명의 명창을 소개하였다. 여류 명창으로는 여류 명창의 비조인 채선(彩仙)을 비롯하여 허금파(許錦波), 강소춘(姜小春), 김해 김녹주(金綠珠), 이화중선(李花中仙), 김초향, 박녹주(朴綠珠), 김여란(金如蘭) 등 8명의 명창을 소개하였다. 그리고 부록으로 고수인 한성준(韓成俊)과 판소리 이론가이자 교육자인 고창의 신재효를 소개하였다.

『조선창극사』에 소개된 명창들의 더늠을 작품별로 정리하면 다음과 같다. 먼저 춘향가의 더늠으로는 장자백(동편)의 〈광한루경(적성가)〉, 김세종(동편)의 〈천자뒤풀이〉, 이석순의 〈춘향방사벽도〉, 송광록의 〈긴사랑가〉, 고수관의 〈자진사랑가〉, 모흥갑의 〈이별가〉, 박유전(서편)의 〈이별가〉, 유공렬(동편)의 〈이별가〉, 정정렬(서편)의 〈신연맞이〉, 채선(동편)의 〈기생점고〉, 전상국(동편)의 〈공방망부사〉, 장수철(동편)의 〈군로사령〉, 조기홍(동편)의 〈십장가〉, 염계달의 〈남원 한량(춘향 정절 찬미)〉, 이날치(서편)의 〈옥중가(동풍가)〉, 한경석(서편)의 〈옥중가(천지삼겨)〉, 송재현(동편)의 〈옥중가〉, 박만순(동편)의 〈옥중가(몽유가)〉, 오끗준(동편)의 〈봉사해몽〉, 성창렬(동편)의 〈장원급제〉, 송업봉(동편)의 〈어사노정기〉, 황호통(중고)의 〈만복사불공〉, 송만갑(동편)의 〈농부가〉, 강재만(동편)의 〈춘향편지(어사와 방자 상봉)〉, 백점택(중고)의 〈박석티(어사 춘향집 문전 당도)〉, 허금파(동편)의 〈옥중상봉가〉, 임창학의 〈어사출두〉 등을 소개하고 있다. 그리고 심청가의 더늠으로는 김채만(서편)의 〈초앞〉, 김제철의 〈심청탄생〉, 백근룡(서편)의 〈곽씨부인장례〉, 주상환(서편)의 〈젖동냥〉, 최승학(서편)의 〈부친봉양〉, 정창업(서편)의 〈중타령〉, 김창록(동편)의 〈부녀영결〉, 이창윤(서편)의 〈부녀영결〉, 전도성(동편)의 〈범피중류〉, 전해종(동편)의 〈심청환세〉 등을 소개하고 있다. 흥보가의 더늠으로는 최상준(동편)의 〈놀부포악〉, 김창환(서편)의 〈제비노정기〉, 김봉문(동편)의 〈박타령(박물가)〉, 권삼득의 〈제비가〉 등을 소개하고 있으며, 수궁가의 더늠으로는 김거복(서편)의 〈용왕탄식〉, 김찬업(동편)의 〈토끼화상〉, 유성준(동편)의 〈토별문답〉, 김수영(서편)의 〈토사호비〉, 신학준(동편)의 〈용궁좌기〉, 송우룡(동편)의 〈토끼 배 가르는데〉, 신만엽의 〈토끼 배 가르는데〉, 백경순(서편)의 〈소지노화〉 등을 소개하고 있다. 적벽가의 더늠으로는 김창룡(중고)의 〈삼고초려〉, 서성관(동편)의 〈동남풍 빌고 나서는데〉, 주덕기의 〈조자룡탄궁〉, 박기홍(동편)의 〈군사설움(사향가)〉, 이창운(중고)의 〈원조타령〉을 소개하고 있고, 이외에 한송학(중고)의 〈까토리 해몽〉, 송흥록(동편)의 단가 〈만학천봉가〉, 정춘풍(동편)의 단가 〈소상팔경〉, 이동백(중고)의 〈새타령〉, 김해 김녹주의 단가 〈편시춘〉을 소개하고 있다.

그러나 더늠 중에는 전도성의 〈범피중류〉처럼 일부는 창자의 소리를 직접 듣고 채록한 것도 있지만 대부분은 특정 이본을 저본으로 한 것이다. 춘향가 더늠의 저본은 이해조의 『옥

중화(獄中花)』, 이광수의 『일설춘향전(一說春香傳)』, 최남선의 『古本春香傳』, 완판본 『열녀춘향수절가(烈女春香守節歌)』였고, 심청가 더늠의 저본은 광동서국·박문서관의 공동명의로 발행한 『증상연정 심청전』(10판)이었다. 그리고 흥부가와 장끼전 더늠의 저본은 신명균 편·김태준 교열, 『조선문학전집(朝鮮文學全集)』 제5권 소설집(1)에 수록된 『흥부전』(興甫傳)과 『장끼전』이었고, 수궁가 더늠의 저본은 신명균 편·김태준 교열, 『조선문학전집』 제6권 소설집(2)에 수록된 『토끼전』과 정노식의 소장본인 신재효의 『토별가』였으며, 적벽가 더늠의 저본은 유일서관에서 발행한 『적벽가』였다.

특징 및 의의 『조선창극사』는 여러 가지 미비하고 부정확한 점 등이 산재하고 있음에도 불구하고 판소리 연구사에서 다음과 같은 의의를 지니고 있다. 첫째, 판소리를 우리 민족의 자랑으로 내세울 가치 있는 예술로 인식하고, 판소리 광대들을 당당한 예술가로 높이 평가했다. 둘째, 판소리에 대한 최초의 본격적인 저술로서, 판소리를 학문적으로 연구할 수 있는 길을 열었다. 셋째, 판소리 연구에 필요한 소중한 자료를 풍부하게 담고 있는 자료집이다. 신위의 「관극시」와 조재삼의 『송남잡지』, 이유원의 『가오악부』 등 조선 후기의 여러 문헌에서 판소리와 관련된 자료를 발굴하여 소개한 문헌자료는 말할 것도 없고, 판소리 광대의 효시라고 하는 하한담과 최선달을 비롯하여 89명에 달하는 판소리 광대의 열전은 판소리 연구에 있어서 더할 수 없이 소중한 자료이다. 넷째, 판소리 전반에 대한 기초적인 지식과 이론을 소개함으로써 판소리 연구의 방향을 제시하였다.

참고문헌 정노식론(유영대, 구비문학연구2, 한국구비문학회, 1995), 정노식의 행적과 조선창극사의 저술 경위 검토(이진오, 판소리연구28, 판소리학회, 2009), 조선창극사(정노식, 조선일보사출판부, 1940), 조선창극사 소재 심청가 더늠의 문제점(김석배, 문학과언어18, 문학과언어연구회, 1997), 조선창극사의 성격과 의의(정하영, 판소리연구5, 판소리학회, 1994), 조선창극사의 비판적 검토1(김석배, 고전문학연구14, 한국고전문학회, 1998).

필자 김석배(金奭培)



조
장면의 극대화
장단
인물치레
이면
유파
완창
열두마당
아니리
신재효
성음
삽입가요
사설치레
부침새
부분의 독자성
병창
바디
목
득음
더늠
단가
너름새
귀명창
권마성
광대
고수

용어

판짜기

판소리계 소설

판소리

토막소리

추임새

창작판소리

창극

창

고수

鼓手

정의 판소리를 공연할 때 장단에 맞추어 북을 치는 사람.

개관 예부터 '일고수이명창(一鼓手二名唱)' 또는 '수(雄)고수 암(雌)명창'이란 말이 있다. 판소리 공연에서 고수의 구실이 명창 못지않게 중요함을 강조하는 말이다. 또 "소년 명창은 있어도, 소년 명고는 없다."라고 한다. 훌륭한 고수는 타고 나는 것이 아니라, 오랜 세월에 걸쳐 많은 경험과 수련을 거친 후에야 비로소 도달하게 되는 것임을 드러내는 말이다.

내용 고수는 단순한 반주자가 아니다. 고수는 소리의 희로애락을 북장단에 담아 소리꾼과 함께 소리판을 능동적으로 이끌어가는 주체이다. 소리의 한배를 조절해 주어야 하고, 사설의 붙임이나 가락에 맞게 적절히 변형 장단을 쳐주기도 한다. 연주 도중에 때때로 "얼씨구", "좋다" 등과 같은 추임새를 넣어서 창자(唱者)의 흥을 돋아주어 연주장의 분위기를 고조시키기도 한다. 이처럼 다양한 역할을 치밀하게 수행하며 소리꾼의 소리에 북장단의 강약지속(强弱遲速)을 조절하면서 소리판을 이끄는 것이 고수의 역할이다.

고수는 창자가 객석을 향하고 섰을 때 창자의 왼편, 즉 객석에서 봤을 때 무대의 오른편에 창자를 향해서 책상다리를 하고 앉는다. 오른손에 북채를 쥐고 칠 경우에 북을 왼편 무릎 앞에 놓고, 왼 무릎과 오른발로 북을 고정한다. 오른손에 채를 쥐고 오른쪽 가죽면과 북통을 치며, 왼손은 엄지를 북의 왼편 통 위에 걸치고 나머지 손가락을 가볍게 붙여서 왼편 가죽을 친다.



소리북 | 국립국악원

북을 치는 위치에 따른 명칭으로는 채궁자리(오른편 가죽의 한 복판), 반각자리(북통 꼭대기에서 안쪽으로 조금 내려 오른편으로 당겨진 부분), 매화점자리(북통의 꼭대기에서 오른편으로 당겨진 자리), 온각자리(북통의 꼭대기 중앙), 뒷궁자리(왼편 가죽의 윗 부분, 뒷손자리라고도 함)로 구분할 수 있다.

북을 치는 법을 일컬어 '판소리 고법'이라 한다. 장단에 맞게 박을 치는 것을 기본으로 하고 여기에 더하여 많은 응용고법을 구사하여야 하는데 그 종류는 다음과 같다.

1. 각 내기

소리 머리에서는 창자가 속도를 잡지만 소리가 시작되면 창자는 여러 가지 어려운 리듬 변화가 있는 부침새를 쓰기 때문에 장단의 한배가 흔들릴 염려가 있다. 이때 북장단을 딛고 가늠해서 한배를 잡고 노래하는 경우가 있다. 따라서 고수는 창자가 한배를 가늠하도록 각의 머리를 분명하게 쳐주어야 한다. 이것을 '각을 내준다.'라고 한다. 각을 내주는 것은 진양조장단에서는 각의 첫 박, 그 밖의 장단에서는 장단의 첫 박에 채로 채궁자리나 매화점자리를, 혹은 뒷손으로 뒷궁자리를 분명하게 치는 것을 가리킨다.

2. 거두기와 늘이기

북장단은 장단의 모든 박을 정확한 한배로 쳐야 한다. 하지만 진양조장단과 같이 느린 장단에서는 소리가 끝난 각의 끝 부분을 약간 빠르게 치는데 이것을 가리켜 '장단을 살짝 거둔다.'라고 한다. 반대로 자진모리장단 같이 빠른 장단에서는 창자가 소리를 너무 몰아 한배가 무너질 염려가 있으므로 장단의 끝 부분을 약간 느리게 치는데 이것을 가리켜 '장단을 살짝 늘인다.'라고 한다.

3. 등배 가려 치기

김연수는 24박에서 벗어난 것은 소리가 아니라고 하고, 진양조장단을 밀고 달고 맺고 풀도록 24박으로 짰다. 그러나 이전부터 전래되는 판소리는 진양조장단이 24박으로 짜진 것도 아니고 또 미는 소리, 다는 소리, 맺는 소리, 푸는 소리가 각각 한 각씩 차례로 나타나는 것도 아니다. 이 경우 진양조장단을 24박으로 치게 되면 소리와 북장단이 맞지 않게 된다. 따라서 소리를 24박에 맞게 짜거나 북장단을 소리에 맞게 치는 수밖에 없다. 오늘날에는 소리가 24박이어야 한다고 고집할 필요는 없고, 다만 24박을 주로 하고 간혹 소리에 따라

18박 혹은 30박이 되어도 무방하지만 소리의 등배가 뒤집어지지 않도록 하는 것이 좋다는 이론이 가장 지배적이다.

4. 반각 치기

소리 머리의 첫 장단이 한 장단이 못되는 것을 반각이라고 한다. 중모리장단의 경우는 한 장단이 못되는 것을 말하며, 진양조장단의 경우는 푸는 소리로 시작하는 것을 말한다.

5. 틈 메꾸기

느린 장단에서 소리가 2박 내지 3박 동안 쉬게 되면 음악 구조가 단순해지므로 이때는 고수가 추임새를 크게 하거나 북가락을 크게 쳐서 메워야 한다.

6. 따라 치기

소리가 특이한 리듬으로 나올 때 북도 여기에 따라서 특이한 리듬을 같이 치는 것이다.

7. 이끌어내기

창자가 소리를 내게끔 이끌어내는 고법으로 소리가 힘들 때 추임새나 북가락으로 힘을 실어주는 것을 말한다.

8. 부침새 가려 치기

창자의 소리에 나타나는 엇부침, 잉애걸이, 교대죽, 완자걸이, 달아 놓는 데, 밟고 가는 데 등 여러 부침새를 가려 여기에 적절한 고법을 쓰는 것이다.

9. 북가락

고수가 각 장단의 기본형 고법에서 벗어나 리듬이 변주된 고법을 쓸 때 '북가락을 쓴다.'라고 한다. 북가락은 기본 장단형을 응용하여 여러 가지를 써야 하는데 북소리가 튀어나게 끔 굵은 가락을 넣어야 한다.

10. 음색 바꾸기

북은 채로 채궁자리 치거나 뒷손으로 뒷궁자리를 쳤을 때와 채로 북통을 쳤을 때 음색이 서로 다르다. 따라서 채궁자리나 뒷궁자리를 위주로 하는 가락과 채로 북통을 주로 치는 가락은 음색이 매우 다르다.

11. 극적 표출

판소리가 여러 가지 극적인 내용이 담긴 것이기는 하지만, 북에서 극적 표출을 하는 특별한 기교가 있는 것은 아니다. 다만 몇 가지 경우에는 북장단이 극적 상황에 따른 소리의 표출을 돕는 구실을 한다. 예를 들면 〈춘향가(春香歌)〉에서 〈어사출두〉, 〈적벽가(赤壁歌)〉에서 〈조자룡 활 쏘는 대목〉 혹은 〈적벽강 불 지르는 대목〉와 같이 긴박한 장면에서는 굵은 북가락을 푸지게 쳐서 극적 표출을 돕는 것이라든가, 춘향가에서 〈농부가〉를 부르는 대목에서는 고수가 채로 북통을 좀 자주 쳐서 농부들이 못방구 치며 잡가를 구성지게 부르는 극적 표출을 돕는다.

고수를 따로 내세우는 일이 없었던 조선시대에는 이름이 알려진 명고수가 매우 드물었다. 다만, 고수로 행세하다가 다음에 명창이 되어서 이름이 전해지는 이로 순조 때 가왕(歌王) 송흥록(宋興祿)의 고수였던 송광록(宋光祿)과 주덕기(朱德其), 박만순의 수행고수였던 이날치(李捺致), 고종 때 송만갑(宋萬甲)의 고수였던 장판개(張判介)와 김정문(金正文) 등이 있다.

조선 말기 고종 때와 일제강점기에는 박판석(朴判石), 오성삼(吳聖三), 신고주(申高柱), 주봉현(朱鳳鉉), 신찬문(申贊文), 한성준(韓成俊)과 같은 명고수들이 나와서 판소리 고법을 발전시켰다. 광복 후에는 김재선(金注先), 김명환(金命煥), 이정업(李正業), 김득수(金得洙)와 같은 고수들이 활동하였다.

1978년에 판소리 고법이 중요무형문화재로 지정되면서 김명환이 예능 보유자로 인정되었으며 1985년에 김득수, 1989년 김동준이 예능 보유자로 추가 인정되었다. 김명환이 1989년에, 김동준과 김득수가 1990년에 모두 별세하여 보유자가 없는 상황이 되었으며, 1991년에 제59호였던 판소리 고법을 종목 해제하고 제5호인 판소리에 통합하면서 김성권(본명 김성래)을 보유자로 인정하였으며, 1996년 정철호를 보유자로 인정하였다. 김성권이 2008년 별세하였고 2013년에 김청만을 보유자로 인정하였다.

특징 및 의의 창자가 없는 소리판을 생각할 수 없듯이 고수가 없는 소리판 역시 있을 수 없다. 현장에서 즉흥적으로 완성되는 판소리 예술에서 창자의 소리 습성을 꿰뚫고 창자와 함께 호흡하며 창자의 역량을 최대한 이끌어내며, 또한 청중들의 분위기를 꿰뚫고 소리판에 활력을 불어넣으며 최고의 음악적 조화를 향해 나아가는 고수는 단순히 반주자라기보다는 지휘자로 보아야 옳다. 고수의 '북' 한 가락이 더해져 비로소 '소리'는 예술로 승화되는 것이다.

참고문헌 중요무형문화재조사보고서123-판소리고법(이보형, 문화재관리국, 1976), 판소리고법1~3(이보형, 문화재10~12, 문화재관리국, 1976~1978), 판소리소사(박황, 신구문화사, 1976).

필자 김동현(金東炫)

광대

廣大

정의 판소리에서 판소리 창자를 가리키는 말.

내용 광대(廣大)가 본디 판소리 창자를 뜻한 말은 아니었다. 광대란 말은 원래 가면(假面)을 뜻하던 말이었다. 조선시대 국가기관이었던 사역원(司譯院)에서 만든 중국어 어휘 사전인 『역어유해(譯語類解)』(1690)에서 '假面 ○ 광대'라 하여 '가면(假面)'을 우리말로는 '광대'라고 분명히 말하고 있기 때문이다. 이러한 가면과 같은 물건을 광대라고 하는 것은 "나례청의 잡상(雜像), 주지(注之), 광대(廣大) 등의 물품을 우변 나례청은 이미 이전에 쓰던 것으로 수리해 만들었는데"(『광해군일기(光海君日記)』, 8년 8월 20일), "중국 사신이 왔을 때 사용할 주지(注之) 및 작은 주지 한 개, 평량자 50개, 절요마(折要馬), 광대(廣大) 등에 들어갈 채색"(「나례청등록」, 1626) 등의 기록들을 통해서도 확인할 수 있다. 이것은 오늘날에도 전남 낙안 읍성이나 진도 소포리 농악의 잡색들이 쓰는 가면을 역시 광대라고 하는 것에서 다시 확인할 수 있다. 전통사회에서는 분명 가면을 광대라 한 것이다.

그런데 "우리말로 가면을 쓰고 연희하는 사람을 광대라 한다."(『고려사(高麗史)』, 「열전(列傳)」, '전영보')라고 한 언급으로 보아, 고려시대에 이미 가면을 쓰고 연희하는 사람도 광대라고 한 것을 알 수 있다. 가면 자체를 광대라고 하다가 그 뜻이 다시 확대되어 가면을 쓰고 연희를 하는 사람까지도 광대라 하기에 이른 것이다.

그러다 1930년대에 당시 연극학자였던 김재철은 '광대란 말은 원래 가면을 쓰고 연희 하는 사람을 가리키는 말이었는데, 근래에는 줄타기 하는 사람이나 판소리 창자를 가리키는 말로 쓰이고, 그 중에서도 특히 판소리 창자를 광대라고 한다'라고 했다. 이 무렵에는 '광대'라면 주로 판소리 창자를 가리키고 있었던 것이다.

원래 가면을 뜻하던 말이 가면을 쓰고 연희를 하는 사람을 넘어, 가면을 쓰지 않는 줄타기꾼에도 쓰이고 심지어 1930년대 무렵에는 왜 판소리 창자를 가리키는 말로 주로 쓰이게 되었을까?

적어도 고려 1040년(정종 6)에 가면을 광대라고 부른 것은 우리나라 궁궐에 들어온 중국의 나례(儺禮) 때문인 것으로 보인다. 나례란 것은 한 해의 마지막 날 나례신들을 앞세워 잡귀잡신들을 몰아내는 것인데, 그 대표적 나례신인 방상시[方相氏]는 그 가면의 크기가 1926년 순종황제 국장 때 만들어진 것의 경우 가로 76㎝, 세로 72㎝로 매우 컸다. 중국의 나례 의식과 함께 들어온 이 큰 가면들을 당시에는 '큰 것'이라고 하고, 적기로는 '광대(廣大. 넓을 광, 큰 대)'라 하였을 것이다. 가면의 다른 말인 '탈'도 역시 이 나례에서 나왔다. 나례 때 가면을 쓴 나례인들이 탈, 곧 잡귀잡신 계통의 것들을 몰아내기에, 그러한 '탈'을 몰아낼 때 사용하는 가면도 역시 탈이라 하게 된 것이다.



낭반광대모양 | 기산풍속도(2002년 복제) | 국립민속박물관

종래 가면에 대한 우리나라 고유의 말이 있었겠지만, 고려 때 중국에서 들어온 나례 때의 가면들이 너무 발달되어 있었기에, 이후 이 가면과 관계되는 말로 '광대' 혹은 '탈'이란 나례 계통의 말이 쓰이게 된 것으로 여겨진다. 그리고 이러한 광대를 쓰는 사람도 점차 '광대'라고 한 것이다.

그런데 '가면을 쓰면 조상의 제사를 지내지 못한다'(양주별산대), '탈을 집에 두면 제사도 못 지낸다'(은율탈춤)라고 하여 실제 조선 후기까지도 일반 평민들은 가면을 쓰기 꺼렸다. 그래서 강릉 관노가면극은 말 그대로 관노(官奴)에 의해, 하회탈놀이도 원래 풍산 류씨 집안의 노비들에 의해, 양주별산대도 주로 천민 신분의 무부(巫夫)들에 의해 놀아졌다. 이른바 천민들이나 가면들을 썼던 것이다. 여기서 '광대'란 것이 가면을 쓰고 놀이를 하는 사람을 넘어 그러한 가면을 쓰는 부류의 사람들 곧 천민 계통의 일정한 사람들을 가리키는 말로까지 쓰이게 된 것을 알 수 있다.

김재철이 살았던 1930년대 무렵에는 가면극, 인형극 등을 하던 광대 신분의 사람들은 대부분 사라지고, 줄타기나 판소리 쪽에 이들 광대 신분의 사람들이 그래도 어느 정도 남아 있어 당시에는 '광대'라면 줄타기 광대나 판소리 광대, 그 중에서도 판소리 광대를 주로 말하게 된 것이다.

판소리가 성립된 조선 후기 때도 마찬가지다. 양반들은 광대들의 여러 놀음들 중 판소리에 주로 관심을 가졌기에, 그들에게 '광대'라고 하면 그것은 곧 판소리 광대를 말하는 것이었던 것이다. 그래서 신재효(申在孝)는 판소리 광대에 대한 노래를 그냥 〈광대가(廣大歌)〉라고 했다. 그러나 '광대'란 말은 이러한 판소리 광대를 가리키기에 앞서 '광대' 신분의 사람을

가리켰다는 것을 항상 먼저 생각하지 않을 수 없다. 그래서 근대 무렵의 명창들은 "우리들은 전에 명창들을 보아도 상당한 집 자손들입니다. '광대'라고 천대받기는 참말 억울한 일입니다."(이동백), "우리는 광대라 해서 뭇 사람들에게 멸시를 많이 당해 왔습니다."(오태석)라고 말하고 했다.

이러한 광대 신분의 사람들에는 경기 이남의 무부(巫夫)·악공·광대들인 이른바 화랑이집단과 경기 이북의 악공·광대들인 이른바 경기 이북의 재인촌 사람들이 있었다. 이 중 17~18세기에 종래의 재담소리를 넘어 판소리에까지 나아간 사람들은 멀리로는 신라 화랑(花郞)에까지 올라갈 수 있는 경기 이남의 화랑이집단 사람들이었다. 이들은 조선 후기에 공연 문화의 성숙으로 종래의 일회적이고 웃음 일변도의 재담소리를 넘어 보다 지속적으로 향유할 만한 공연물이 요구될 때, 무당서사시인 서사무가에 비견될 수 있는 광대서사시인 판소리에까지 나아간 것이다. 이들은 화랑이, 곧 무부로 무당과 그러한 서사무가 문화를 오랫동안 공유해 왔기 때문이다. 반면 멀리로는 기생(妓生)의 아들로 기본적으로 무속과는 관계가 없었던 경기 이북의 재인촌 사람들은 종래의 재담소리에 머물렀다. 오늘날에도 전승되는 〈배뱅이굿〉, 〈장대장네굿〉, 〈병신타령〉, 〈개타령〉 등 서도 계통의 재담소리들은 이들 경기 이북의 재인촌 사람들에 의해 주로 전승되어 내려온 것이다.

이들 광대들은 하나의 신분 집단이었기에 시대를 내려올수록 계급내혼(階級內婚)을 통해 그 수가 많아져, 1836년 경기도에만 하더라도 이들의 수가 4만 명(경기도 창재 도청안(京畿道唱才都廳案))에 이를 정도여서 전국적으로는 수십 만 명에 이르렀다. 이들은 1894년 갑오개혁 무렵에 와서야 비로소 창우(倡優), 곧 광대 신분에서 풀려났다. 그러나 이들은 그러한 신분 해방 이후에도 종래 천민 신분의 사람들이 그랬듯 토지를 가지지 못하고 오직 민속예능에만 종사하였기에, 상당수의 사람들은 여전히 전통 공연예술계에 남아 활동했다. 그 결과 오늘날에도 대부분의 원로 국악인들은 이러한 광대 집안 출신인 것으로 알려져 있다.

전통 사회에서 이들은 천시되어 일반 평민들과 같이 살지도 못했다. 이를테면, 경기 이남의 화랑이집단 사람들은 마을 앞 시냇가나 마을 뒤 산 밑 같은 일반 평민들이 사는 마을과 멀리 떨어져 살았고, 경기 이북 재인촌 사람들은 각 군(郡)마다 한두 개씩 있었던 재인촌 혹은 광대촌이라 불린 특수마을들에서 자기들끼리만 살았다. 그리고 1980년대까지만 하더라도 이들 앞에서는 광대란 말 자체를 쓸 수 없었다. 그들의 신분을 가리키는 말이었기 때문이다. 그러나 근래에 와서는 오히려 이들 광대 집안 계통의 사람들이 오히려 자신들이 전통 국악인 집안 출신이라는 것에 자부심을 갖게 되고, 사회적으로도 광대란 말도 이제 전문적인 공연예술인을 뜻하는 긍정적인 말이 되어, 이제는 그들 앞에서도 광대란 말을 쓸 수 있게 되었다.

이렇듯 특정 계급의 사람들은 특정 종류의 노래를 불렀던 신분 제도가 유지된 조선시대 말까지도 판소리는 광대들이 부른 소리였다. 그래서 역대 판소리 창자들을 소개하고 있는 정노식(鄭魯湜)의 『조선창극사(朝鮮唱劇史)』(1940)에서는 광대 출신이 아닌 소리꾼들에 대해서는 권삼득(비가비), 정춘풍(비가비) 등처럼 반드시 '비가비'란 것을 명시했다. 비가비는 '비갑(非甲)이' 곧 '광대 신분의 사람이 아닌 사람'이란 말이었다.

특징 및 의의 신분 제도가 유지되었던 조선시대 말까지도 하나의 신분 집단으로서의 광대 집단은 공식적으로 우리나라의 민속예능을 담당해 왔던 집단이었고, 이들이야말로 우리나라 민속예능사의 중심이었다. 이들 광대들에 의해 우리나라의 주요한 민속예능들이 대부분 성립, 발전, 유지되었다 해도 과언이 아니다. 또 근대 무렵까지도 민속예능을 공식적으로 담당한 하나의 신분 집단으로 광대라는 수십 만 명의 전문적 민속예능 집단의 사람들이 있었던 나라는 사실상 우리나라 밖에 없었다 할 것이다.

참고문헌 광대란 무엇인가(송석하, 조광 2월호, 1936), 광대의 가창 문화(손태도, 집문당, 2003), 조선연극사(김재철, 조선어문학회, 1933), 조선창극사(정노식, 조선일보사출판부, 1940), 한국의 가면극(이두현, 일지사, 1979).

필자 손태도(孫泰度)

권마성

勸馬聲

정의 말 모는 구마종(駒馬從)과 이를 독려하는 사령 역졸이 가마 실은 말을 몰며 부르는 소리.

개관 본디 권마성(勸馬聲)은 임금의 행차에서는 사복시(司僕寺) '거덜'이, 수령의 행차에서는 역(驛)의 역졸(驛卒) 혹은 사령이 쌍교(雙轎)나 독교(獨轎) 실은 말을 잘 몰도록 높고 긴 음으로 외치며 독려하는 소리이다. 이 소리는 뒤에 민간에서 인교(人轎)를 메는 교군(轎軍)들이 불러 〈가마소리〉라는 민요가 되기도 했다. 권마성이 높은 음으로 길게 외치는 소리인데 다른 부문의 음악에 영향을 주어 높은 음으로 길게 뽑는 선율로 영향을 주었다. 예를 들면 〈영산회상(靈山會相)〉의 군악에서 높은 음으로 지속음을 내는 부분을 권마성이라 이르고, 판소리에서 높은 음으로 길게 질러내는 소리제를 '권마성제'라 이르는데 이를 순조 때 판소리 명창 권삼득(權三得)이 내었다 하여 '권삼득 설렁제'라 하였고, 덜렁제라

고도 한다.

내용 가마란 본디 말에 탈 것을 얹어 귀인이 타는 도구를 이르는 것인데 사람이 메는 교(轎)를 가마라 이르게 되어 와전된 것이다. 말에 실린 가마에 귀인이 타고 행차할 때, 말을 모는 마부 구마종(駒馬從)이 말을 잘못 몰아 말이 넘어지면 가마에 탄 귀인이 위험하므로 곁에 수행하는 사령이나 거덜이 그때그때 미리 주의를 시키는 소리를 높은 음으로 길게 메기고 구마종이 이를 받는소리로 길게 부른다. 이를 '말 모는 소리'라는 뜻으로 권마성이라 이른 것이다. 따라서 권마성은 가마 뒤에 따라가는 역졸이나 사령들이 높은 음으로 소리쳐 구마종이 말을 잘 몰도록 주의를 주는 소리와 구마종이 잘 알았다고 받는소리로 구성되었다. 주의 주는 소리의 내용은 말을 조심하여 잘 조절하라는 내용, 가마가 기울어져 넘어지지 않게 하라는 내용, 길이 급히 굽어졌으니 빠지지 않게 하라는 내용, 길에 내민 돌에 말이 넘어지지 않게 하라는 내용 등으로 되었다.

권마성은 높은 음으로 길게 외치는 소리라 다른 음악에도 영향을 주어 〈영산회상〉의 군악에서 높은 음을 길게 지속하는 대목을 권마성이라 이른다. 판소리에서도 높은 음으로 길게 외치는 소리제를 '권마성제'라 이르는데 일명 설렁제, 덜렁제, 중고제라 이르기도 한다. 판소리 설렁제는 팔명창의 하나인 권삼득이 처음 만들었다고 한다. 권삼득은 〈흥보가(興甫歌)〉에서 〈제비 후리러 나가는 대목〉을 이 소리제로 작곡하여 불렀고 그 뒤 이것이 유명해지자 〈춘향가(春香歌)〉에서 〈군로사령 나가는 대목〉, 〈심청가(沈淸歌)〉에서 〈남경선인 외치는 대목〉, 〈수궁가(水宮歌)〉에서 〈방게 외치는 대목〉, 〈적벽가(赤壁歌)〉에서 〈한 군사 외치는 대목〉과 같이 큰 소리로 외치며 거드럭거리고 나가는 대목에서는 권마성제, 즉 설렁제로 불렀다. 판소리 명창들은 "권삼득 설렁제로 하겄다."라고 아니리로 설명하고 소리 하는 경우가 있다.

특징 및 의의 권마성은 높은 음으로 길게 외치는 소리이므로 여기에 영향을 받아 음악도 높은 음으로 길게 외치는 소리로 되었다. 〈영산회상〉 군악에서 권마성 선율은 청황종(淸黃鍾) 음을 길게 지속하다가 청태주(淸太簇) 음을 길게 지속하고, 다시 청황종을 길게 지속하여 매우 활기 있는 느낌을 주는 특징을 지니고 있다. 판소리 설렁제(권마성제)로 된 대목의 장단은 주로 활기 있게 걷는 속도인 중중모리장단으로 되었고 선율의 구성음은 라, 도, 레, 미, 솔, 라로 되었는데 높은 음인 라음을 길게 지속하다가 라–솔–미–레–라로 조약 진행으로 하행하여 뚝 떨어져 '라'음으로 종지하는 것이 매우 활기찬 느낌을 준다.

참고문헌 권마성고(이보형, 문화재13, 문화재관리국, 1980), 판소리 권삼득 설렁제(이보형, 석주선 교수 회갑기념 민속학논총, 동간행위원회, 1971), 판소리 명창 권삼득(이보형, 예술계4, 한국예총, 1987).

필자 이보형(李輔亨)

귀명창

정의 판소리를 즐겨 듣는 사람들 가운데 단순한 애호가 수준을 넘어 소리에 대한 정확한 이해와 지식을 바탕으로 소리를 제대로 감상할 줄 아는 능력을 가진 사람을 가리키는 말.

개관 귀명창은 '귀가 명창'이라는 의미, 즉 판소리를 할 줄은 모르더라도 듣고 감상하는 수준이 판소리 명창의 경지에 이른 사람이라는 뜻이다. "귀명창이 좋은 소리꾼을 낳는다."라는 말이나 "귀명창 있는 곳에 명창이 있다."라는 말이 있을 정도로 귀명창은 판소리의 창조적 발전을 위해 없어서는 안 될 중요한 조력자이다.

19세기 후반부터는 판소리의 청중이 일반 백성으로부터 양반 좌상객(座上客)을 비롯한 지배 계층으로까지 확대되었고, 판소리의 연행 공간 또한 야외의 넓은 공간으로부터 실내의 폐쇄된 공간으로 이동하는 경향이 나타났는데, 이러한 연행 공간의 변화에 따라 귀명창의 역할과 영향력이 더욱 강해졌다고 할 수 있다.

내용 명창에 버금간다는 의미로 귀명창이라 칭하는 이유는 그만큼 귀명창이 되기가 어렵기 때문이기도 하다. 귀명창은 단순히 판소리를 적극적으로 즐기는 수준을 넘어 판소리의 전통에 대한 분명한 이해와 식별력을 지닌 청중이라 할 수 있다. 판소리의 사설·성음·장단 등을 명확히 인지할 뿐 아니라, 연창자가 이면(裏面)을 제대로 그리고 있는가를 지적할 수 있는 경지에 이르러야 한다. 나아가 소리판에서의 상호 작용을 통해 연창자의 소리를 자기 내면의 소리와 조화시켜 대화함으로써 소리를 창조적으로 이해하기도 하며, 예술의 기호로 던져진 의미를 해독하여 소통함으로써 내면으로부터 터져 나오는 추임새를 발할 수 있어야 한다.

판소리는 사설로만 존재할 때에는 그 의미가 제대로 생성되지 못하고, 현장의 연행을 통해 소통을 이루어야 온전한 맛을 공유할 수 있는 것이 된다. 귀명창은 소리판 안에서 연창자·고수와 함께 상호 작용을 하여 자신의 내면으로부터 울려나오는 소리로 재해석해낼 수 있는 청중이다. 그것은 기본적으로 열린 귀와 비판적인 감상 능력을 동시에 갖고 있어야 가능한 일이며, 최종적으로는 연창자에게 조언이나 자극을 제공할 수 있는 단계로 이어져야 한다. 이처럼 귀명창은 판소리

연창자에게는 새로운 소리의 형식을 개발할 수 있는 계기를 부여하고, 자신에게는 관습화된 반응들을 스스로 변화시켜 나갈 수 있게 하는 역량을 지닌 이들이다.

판소리를 조금이라도 즐기는 사람이라면 판소리 작품들의 줄거리를 대강은 알고 있다. 그러나 그 이면을 그리는 소리의 미학적 깊이를 누구나 쉽게 이해할 수 있는 것은 아니다. 연창자의 이면 해석과 그 미적 표현의 오묘한 깊이, 그것이 판소리 특유의 매력으로 잘 숙성되어 예술적인 멋을 성취하게 된 상태, 그리고 이를 통해 만들어지는 운치는 이것을 감상할 수 있는 높은 감식안을 필요로 한다. 이를 위해서는 수준 높은 미적 체험의 축적이 먼저 이루어져야 한다. 물론 미적 체험의 축적이 귀명창이 되는 것을 담보하는 것은 아니다. 이는 끊임없는 독공으로도 명창이 되지 못할 수 있는 것과 같은 이치이다.

특징 및 의의 판소리에 대한 미학적 가치 기준은 사람에 따라 다를 수 있고 시대에 따라서 변할 수도 있다. 그러므로 명창을 가늠하는 기준 또한 엄밀하게 정해져 있지 않으며, 귀명창의 경우에서도 마찬가지이다. 그러나 명창에 버금간다는 의미의 귀명창이라는 개념이 있는 것을 보면 판소리의 미적 기준에 시대를 초월하는 보편성이 있음을 알 수 있다. 판소리는 부르기도 어렵지만 듣는 것도 그만큼 어렵기 때문에 명창 되기가 어려운 만큼 귀명창이 되기도 어려운 것이다.

참고문헌 다시 보는 판소리(백대웅, 어울림, 1996), 판소리 연구(최동현, 문학아카데미, 1991), 현대 판소리 수용자의 조사 연구(유미리, 중앙대학교 석사학위논문, 2006).

필자 이태화(李泰華)

너름새

☞ 사설치레, 득음, 인물치레, 광대가

정의 판소리 광대가 공연 중에 예술적 표현을 목적으로 행하는 몸짓 혹은 연극적 동작.

개관 판소리 광대가 공연을 할 때 갖추어야할 네 가지 중요한 요건 중의 하나이다. '발림'이 '소리의 극적인 전개를 돕기 위하여 몸짓으로 하는 동작' 자체를 가리키는 비교적 좁은 의미의 용어라면, '너름새'는 그러한 '발림들'이 유기적으로 연결되어, 좀 더 큰 일련의 의미화 단위를 이룩하는 전체적 모양새를 지칭하는 것으로 해석된다.

내용 판소리 광대가 공연을 할 때 갖추어야 할 4가지 요건인 '사대법례(四大法例)'에는 인물치레·사설치레·득음·너름새 등 4가지가 있다. 이 중에서 '인물치레'는 공연자의 외모상의 됨됨이를 말하고, '사설치레'는 공연자가 하는 공연의 문학적 표현 능력의 됨됨이를 말한다. 또한 '득음'은 음악적 표현 능력의 됨됨이를 말하고, '너름새'는 연극적 표현 능력의 됨됨이를 말한다. 이에 관한 최초의 본격적인 규정적 사례는 동리 신재효(申在孝)의 단가 〈광대가(廣大歌)〉에 나온다. 이와 관련된 신재효의 〈광대가〉 부분은 다음과 같다.

> 거려천지 우리힝낙 광ᄃᆡ힝세 죠흘씨고 그러ᄒᆞ나
> 광ᄃᆡ힝세 어렵고 또어렵다 광ᄃᆡ라 ᄒᆞᄂᆞᆫ거시
> 졔일은 인물치례 둘ᄌᆡᄂᆞᆫ ᄉᆞ셜치례 그ᄌᆡᄎᆞ 득음이요
> 그ᄌᆡᄎᆞ 너름ᄉᆡ라 너름ᄉᆡ라 ᄒᆞᄂᆞᆫ거시 귀셩씨고 밉시잇고
> 경각의 쳔ᄐᆡ만ᄉᆞᆼ 위션위귀 쳔변만화 좌ᄉᆞᆼ의 풍유호걸
> 귀경ᄒᆞᄂᆞᆫ 노쇼남녀 울게ᄒᆞ고 웃게ᄒᆞᄂᆞᆫ 이귀셩 이밉시가
> 엇지아니 어려우며 득음이라 ᄒᆞ난거슨 오음을 분별ᄒᆞ고
> 육율을 변화ᄒᆞ야 오중에서 나는쇼리 농낙ᄒᆞ여 ᄌᆞ아닐졔
> 그도또ᄒᆞᆫ 어렵구나 ᄉᆞ셜이라 ᄒᆞᄂᆞᆫ거신 져금미옥 죠흔말노
> 분명ᄒᆞ고 완연ᄒᆞ게 ᄉᆡᆨᄉᆡᆨ이 금ᄉᆞᆼ첨화 칠보단ᄌᆞᆼ 미부인이
> 병풍뒤의 나셔난듯 삼오야 발근달이 구름박긔 나오난듯
> ᄉᆡ눈쓰고 웃게ᄒᆞ기 ᄃᆡ단니 어렵구나 인물은 천ᄉᆡ이라
> 변통할슈 업건이와 원원ᄒᆞᆫ 이쇽판니 쇼리ᄒᆞᄂᆞᆫ 법예로다.

이 예문 중에서, "너름ᄉᆡ라 ᄒᆞᄂᆞᆫ거시 귀셩씨고 밉시잇고 경각의 쳔ᄐᆡ만ᄉᆞᆼ 위션위귀 쳔변만화 좌ᄉᆞᆼ의 풍유호걸 귀경ᄒᆞᄂᆞᆫ 노쇼남녀 울게ᄒᆞ고 웃게ᄒᆞᄂᆞᆫ 이귀셩 이밉시가 엇지아니 어려우며"라는 부분이 너름새에 관한 부연 설명 부분이다. 문제는 이 부분에 관한 해석인데, 한자가 병기되지 않은 순수한 한글체 필사본 원문으로 되어 있기 때문에, 원문의 한자가 무엇인가에 따라 해석이 달라질 수 있다. 이 부분을 전후 맥락에 따라 해석해 보면, '너름새라고 하는 것은 귀신의 성질[鬼性]을 지니고, 모양새가 아름답고 보기 좋도록 하여, 신선도 되고 귀신도 되는 천변만화(千變萬化)를 하는 것이다. 이것을 통해서, 상석에 앉아 구경하는 청관중[座上客] 풍류호걸(風流豪傑)과 (일반석에 앉아) 구경하는 남녀노소들을 울게도 하고 웃게도 하는 이 귀신의 성질과 이 맵시는 매우 어려운 것이며'로 풀이할 수 있다.

즉 신재효의 단가 〈광대가〉에 의하면, 너름새란 귀신의 경지에 들어간 탁월한 모양새를 구사해서, 신선도 되고 귀신도 되는 정도의 몸짓 모양새의 변화, 곧 천변만화를 하여, 모든 청관중들을 감동시키는 연극적인 몸짓 모양새의 다양한 변화 양상을 가리키는 용어임을 알 수 있다.

그리고 이 '변화'는 판소리 '바탕'별로 다르게 등장하는 여러 등장인물을 연극적으로 표현하기 위한 연극적인 몸짓을

지칭한다. 그런 다양한 몸짓의 변화는 연극 용어로 말하자면 '성격창조(characterization)'이다. 이런 측면에서 보게 되면, 판소리 광대는 고수와 함께 혹은 고수·청관중들과 함께, 그가 공연하는 판소리 종목 혹은 바탕에 따라 수시로 달라지는 수많은 등장인물들의 성격창조를 주도적으로 도맡아 수행해야만 하는 지난한 임무를 감당해야만 한다. 그래서 신재효는 〈광대가〉에서 "그러ᄒᆞ나 광ᄃᆡ 힝세 어렵고 ᄯᅩ어렵다."라고 말하는 것으로 보인다.

이에 비해 발림은 그러한 몸짓들의 전체적인 모양새가 아닌, 각각의 개별적인 연극적 몸짓들을 지칭하는 용어로 규정하는 것이 좀 더 효율적이고 바람직할 것이다. 어근상으로 볼 때에도 발림의 어원은 '발리다.' 곧 '무언가의 핵심을 겉으로 드러내 보이다.' 혹은 '벌이다.' 곧 '여러 가지 것들을 늘어놓다.'로 볼 수도 있다. 이에 비해 너름새의 어원은 '널다.' 곧 '여러 가지 것들을 주욱 펼쳐 늘어놓다.'로 볼 수 있다. 이렇게 본다면 발림은 '무엇인가를 겉으로 드러내어 보이거나 늘어놓음' 그 자체를 말하고, 너름새는 그렇게 펼쳐 늘어놓은 것들의 전반적인 모양새를 말한다고 볼 수 있겠다.

따라서 판소리에서의 발림은 판소리 공연에서 예술적 표현을 위해 사용되는 각각의 연극적인 몸짓 자체를 지칭하는 용어로, 그리고 너름새는 그런 발림들이 유기적으로 연결되어 어떤 분명한 의미 단위를 이룩하는 유기적인 전체를 지칭하는 좀 더 큰 단위의 용어로 구분하는 것이 바람직할 것으로 판단된다.

한편 발림이란 용어는 대체로 너름새라는 용어보다는 좀 더 늦은 일제강점기 이후 널리 일반화된 듯하며, 이 경우에 이 용어는 좀 더 넓은 의미의 '몸짓'이란 뜻의 용어로 사용되어, 무용 분야에서의 '쇠발림'이란 용어처럼 어떤 특정한 춤사위를 지칭하는 용어로도 사용된다.

이런 관점에서 보자면, 이 용어는 어떤 공연자가 보여주는 어떤 특정한 맵시 있는 각종 곡예적인 동작들을 가리킨다.

특징 및 의의 판소리는 광대·고수·청관중이 유기적인 상호 작용을 통해서 실현되는 독특한 개방적인 구조의 공연 예술 양식이다. 그 공연 양식의 중심에 광대의 공연 행위가 있는데, 너름새는 그 광대가 갖추어야 할 4대 중요 공연 행위 요건 중의 하나로 되어 있다.

판소리의 중심 공연자인 광대가 천부적인 신체적 요건인 인물치레는 물론, 문학적 요건인 사설치레, 음악적 조건인 득음, 연극적 요건인 너름새를 갖추어야만 한다는 것은, 판소리가 서양 근대 이후의 예술 양식론의 패러다임에 의해 그 양식을 규정할 수 없는 동양적이고 한국적인 전통 공연 예술 양식임을 암시하는 것이다. 즉, 판소리는 근대 이후의 서양 공연 예술 양식 패러다임으로는 그 양식을 제대로 규정할 수 없다는 것이 최근 학계의 잠정적인 결론이라 할 수 있다.

이러한 현 단계에서 판소리를 근대 이후의 서양 공연 예술 양식론에 입각해서 설명하자면, 문학적 요소와 음악적 요소와 연극적 요소가 소리를 중심으로 하여 유기적·개방적으로 융합된 일종의 독특한 공연 예술로 정의할 수 있다. 이처럼, 너름새는 판소리의 양식을 설명하고 해석하는 데에도 매우 유용하게 활용될 수 있는 중요한 용어이다.

또한 이 용어는 한국전통 공연예술 전반에 걸쳐서 사용되기도 하고 사용될 수 있는 용어이다. 예컨대, 앞에서 예로 든 쇠발림과 같은 용어가 그 사례에서 구체적으로 나타난다. 이러한 점은 이 용어가 판소리뿐만 아니라, 농악·풍물굿·무당굿·꼭두각시놀음·탈놀음·궁중 가무희 등 기타 전통 공연예술 전반에 두루 넓혀서 활용할 수 있는 용어라는 점에서, 그 용어적인 가치와 의의가 확인되기도 한다.

참고문헌 동리 신재효의 광대가와 한국 공연이론(김익두, 판소리연구20, 판소리학회, 2005), 민속예술사전(한국문화예술진흥원, 1979), 신재효 판소리 사설집(강한영 교주, 민중서관, 1971), 창악대강(박헌봉, 국악예술학교출판부, 1966), 판소리 공연의 너름새에 대한 동작학적 시론(김익두, 한국언어문학34, 한국언어문학회, 1995).

필자 김익두(金益斗)

단가

短歌

정의 판소리 본 마당을 시작하기 전에 창자(唱者)가 목을 풀고 소리판의 분위기를 환기하기 위해서 부르는 짧은 노래.

개관 단가(短歌)는 본래 판소리 도창(導唱)의 기능으로 불렸지만 단가만의 독특한 미학으로 인해 독립된 창곡(唱曲)으로 가창된 경우도 많았다. 단가의 이칭으로는 '영산(靈山)'과 '허두가(虛頭歌)'가 있다. '영산'은 19세기 후반까지 현행 단가를 지칭하는 보편적인 명칭이었다. 신광수(申光洙, 1712~1775)의 「제원창선(題遠昌扇)」(1750), 신위(申緯)의 「관극절구(觀劇絶句)」(1826), 송만재(宋晩載)의 「관우희(觀優戱)」(1843), 유만공(柳晩恭)의 「세시풍요(歲時風謠)」(1843), 이유원(李裕元)의 「영산선성(靈山先聲)」, 신재효(申在孝)의 〈광대가(廣大歌)〉 등에서 그 용례가 확인된다. '허두가'라는 명칭은 판소리 도창으로서의 기능을 지칭하는 용어이다. 『신재효 판소리 사설집』에서 처음으로 용례가 확인되는데, 「허두가」라는 제목 하에 당시에 불리던 단가 13편을 수록하였다. '초두가(初頭歌)'는 '허두가'의 이칭이다. 단가는 본래 시조를 지칭하는 용어로 쓰였으나 20세기 초에는 시조뿐만 아니라 판소리 도창을 지칭하는 명칭으로도 쓰였다. 정현석(鄭顯奭,

1817~1899)의 『교방가요(敎坊歌謠)』에서 처음 그 용례가 확인되는데, 단가 항목에 〈환산별곡(還山別曲)〉을 한역하여 수록하였다. 또한 1901년에 필사된 여창 가집 『시가요곡(詩歌謠曲)』에도 「단가별조」라는 명칭이 쓰인 것으로 보아 단가라는 명칭은 19세기 말부터 쓰인 것으로 판단된다. 판소리 도창이 아닌 독자적인 창곡으로 불리는 사례들이 늘어나면서 단가라는 명칭이 보다 널리 사용된 것으로 판단된다.

내용 단가는 보통 평우조(平羽調) 선율에 중모리장단으로 부른다. 대체로 18세기 후반 무렵에 형성되었을 것으로 추정된다. 판소리 열두마당이 확립되고 우조(羽調) 등 다양한 악곡이 파생되면서 창자가 본 마당을 부르기 전에 목을 고르는 노래의 필요성이 대두하였을 것으로 짐작된다.

이러한 형성기를 거쳐 19세기 들어서는 단가가 본격적으로 연창되기 시작한다. 선율과 창법이 확립되었을 뿐만 아니라 명창들의 더늠도 등장한다. 송흥록(宋興祿)은 〈천봉만학가(千峯萬壑歌)〉, 정춘풍(鄭春風)은 〈소상팔경(瀟湘八景)〉, 염계달(廉季達)은 〈백구타령(白鷗打令)〉을 더늠으로 남기고 있다.

이와 더불어 주목되는 양상은 당시 판소리를 애호하던 양반 좌상객들이 단가를 듣고 그 감동을 한시로 표현한 작품이 등장한다는 점이다. 「관우희」와 「영산선성」이 그것이다. 「관우희」에는 3연부터 8연까지 단가의 연창 장면을, 9연에서 25연까지 판소리 열두마당을 공연하는 광경을 그리고 있는데 이를 통해 우리는 당시에 단가가 소리판에서 차지하는 비중이 결코 적지 않았음을 간파할 수 있다. 「영산선성」은 단가만을 대상으로 지어진 시라는 점이 중요하다. 단가의 내용, 소리의 특징, 소리판의 분위기 등 단가의 연창 장면이 오장(五章)에 걸쳐 매우 생동감 있게 묘사되어 있다. 이는 당시 판소리를 애호하던 양반 좌상객들이 단가를 단순히 목을 푸는 노래로만 인식하지 않고 독자적인 심미성을 가진 노래로 적극적으로 수용했다는 증거이다.

이들과 함께 신재효와 같이 판소리를 유달리 애호하고 후원하던 전주 관아의 이속층(吏屬層)들의 활동도 주목할 필요가 있다. 판소리의 적극적 후원자였던 이들은 단가를 애호했을 뿐만 아니라 때로는 단가를 직접 창작하여 자신이 좋아하거나 후원하던 광대에게 주기도 했다. 그 가운데 신재효는 자신이 직접 짓거나 정리한 단가 15편을 남기고 있다. 한편 중인 부호층이 주도하던 조선 후기 서울의 유흥 공간에서 단가는 주로 유흥적 분위기에 걸맞는 독자적 심미성을 띤 창곡으로 불리는 경우가 많았다. 이처럼 19세기 후반에 단가의 중요한 기능적 변화가 초래되는 바, 판소리 도창으로서 뿐만 아니라 독자적 심미성을 띤 창곡으로도 향유되었다.

이러한 양상은 20세기로 이어진다. 사설이 확대되고 독자적 창곡으로 불리는 예가 대폭 증가하였다. 1910년대 간행된 대부분의 잡가집에 단가는 가곡, 시조 가사, 잡가와 함께 독자적인 가창 장르로 수록되어 있다. 극장에서 판소리의 부분창과 같이 단가를 불렀으며, 대중들에게 인기 있는 레터토리가 형성되었다. 박기홍(朴基洪)이 〈대관강산(大觀江山)〉, 송만갑(宋萬甲)이 〈진국명산(鎭國名山)〉, 정정렬(丁貞烈)이 〈적벽부(赤壁賦)〉, 김창룡(金昌龍)이 〈장부한(丈夫恨)〉, 김정문(金正文)이 〈홍문연가(鴻門宴歌)〉, 임방울(林芳蔚)이 〈호남가(湖南歌)〉, 김녹주(金綠珠)가 〈편시춘(片時春)〉을 잘 불렀다는 점이 이를 말해준다. 뿐만 아니라 유성기 음반으로 발매되어 상품으로 유통되었다. 1945년 이전에 음반으로 발매된 단가는 238곡이었다. 이는 음반으로 발매된 전통 가요 가운데 대략 10%를 차지하는 수치이다. 이처럼 단가가 대거 음반으로 발매되었던 이유는 대중들의 음악적 수요가 적지 않았기 때문이다.

한편 이 시기에 단가는 판소리 창자뿐만 아니라 가야금이나 잡가 명인도 불렀다. 박팔괘(朴八卦), 심상건(沈相健), 강태홍(姜太弘), 한성기(韓成基), 오태석(吳太石)과 같은 가야금 명인들이 가야금병창으로 단가를 많이 불렀다. 잡가(雜歌) 명창 박춘재(朴春載)의 소리만 모아 놓은 『증보신구시행잡가(增補新舊時行雜歌)』(1916)에는 〈소상팔경〉과 〈불수빈(不須嚬)〉이 「단가」와 「단가별조」 항목에 수록되어 있다. 뿐만 아니라 악조가 변화되어 평우조가 아닌 평계면으로 부르기도 했다. 또한 가야금병창이나 장고 장단으로 단가를 부르는 경우도 흔했다.

현전하는 단가 사설은 대략 60편 내외이다. 이 가운데 〈강상풍월(江上風月)〉, 〈고고천변(皐皐天邊)〉, 〈달거리〉, 〈대관강산〉, 〈불수빈〉, 〈소상팔경〉, 〈죽장망혜〉, 〈진국명산〉, 〈편시춘〉, 〈새타령〉 등이 널리 불렸다. 사설은 강호에서의 풍류와 흥취, 삶의 유한성에 대한 탄식을 노래한 작품이 다수를 차지하고 유교 이념, 격양가, 지명가사 등 교술적인 내용도 있다. 사설에 투영된 세계관은 다분히 낙천적이다. 강호에서의 흥취와 풍류를 통해 인생무상과 허무를 낙천적으로 해소하려 한다. 이러한 낙천적 의식은 교술적 내용의 작품과도 상통하는 면이 있다.

문학 텍스트로서의 단가의 창조성은 극히 미약하다. 창작된 사설은 의외로 적고 대부분 다른 가창 장르의 사설을 차용하였다. 가사 기원형의 작품이 대부분이고, 이 외에 판소리 사설이나 사설시조에서 차용한 작품도 있는데, 이들은 대개 강호의 흥취나 인생무상을 노래한 작품들이다.

사설의 진술 방식은 대개 평이한 가사체이다. 연의 구분이 없고 후렴구나 조흥구가 쓰이지 않으며 독특한 결사가 있다. 결사는 대개 "거드렁 거리고 놀아보자.", "태평성대에 아니 놀고 무엇 하리." 등과 같은 상투적인 것들인데 앞에 펼쳐진 내용을 마무리하고 동시에 소리판의 흥을 돋우어 앞으로 펼쳐

질 판소리 본마당을 여는 기능을 담당한다.

특징 및 의의 단가의 본래적 기능은 판소리 본 마당을 부르기 전에 목을 풀고 소리판의 분위기를 환기하는 것이다. 하지만 판소리 본 마당과 구분되는 미학적 특성으로 인해 19세기 후반 무렵부터 독자적인 창곡으로도 향유되었다. 이에 따라 20세기 초반에는 개별 시가 갈래로서의 위상을 확고하게 다지고 잡가 등 다른 가창 장르와 함께 널리 향유되었다. 따라서 단가는 판소리뿐만 아니라 시가사적으로도 매우 중요한 갈래라 할 수 있다.

참고문헌 단가란 무엇이냐(판소리 다섯마당, 뿌리깊은나무 편, 한국 브리태니커 회사, 1982), 단가의 사적 전개와 문학적 특성 연구(권순회, 고려대학교 석사학위 논문, 1992), 단가집성(김진영·이기형 교주, 월인, 2002), 목풀이 노래의 이름에 대하여(장석규, 문학과언어13, 문학과언어연구회, 1992), 영산과 단가(이혜구, 국어국문학22, 국어국문학회, 1960), 영산(단가) 재고(권오경, 한중인문학연구11, 한중인문학회, 2003), 판소리 단가의 연원과 광대의 가창 문화 연구(손태도, 서울대학교 석사학위논문, 1996), 판소리 허두가의 성격과 기능(이원수, 한국판소리·고전문학연구, 아세아문화사, 1983).

필자 권순회(權純會)

더늠

정의 판소리 명창이 독창적으로 소리와 사설 및 발림을 짜서 연행한 판소리의 한 대목으로서 그 명창의 장기로 인정되고, 또 다른 창자들에 의해 널리 연행되어 후대에 전승된 것.

개관 더늠의 어원에 대해서는 두 견해가 있다. 하나는 '더 넣다'에서 왔다는 견해로서, 판소리 전승에서 없던 것을 판소리 창자가 독창적으로 짜서 더 넣었다는 뜻으로 보는 것이다. 다른 하나는 '겨루다'라는 뜻의 고어 '덛다(더ᄂᆞ다, 더ᄂᆞ다)'의 명사형 '더늠' 또는 명사 '더ᄂᆞᆷ'에서 왔다는 견해로서, 판소리 창자가 다른 창자와의 판소리 경쟁에서 자신 있게 내놓은 대목으로 보는 것이다. 우리말의 조어법이나 흥행 예술로서의 판소리의 성격에 비추어 볼 때 후자의 견해가 더 타당성이 있다고 할 수 있다. 더늠을 '제(制)'라 하기도 하는데, 더늠과 '제'가 모두 창법상의 특징을 나타낸다는 점에서는 일치한다. 하지만 일반적으로 '제'는 판소리 한 마당, 또는 동편제·서편제와 같은 유파(流派)의 음악적 특징을 지칭함에 비해 더늠은 판소리 한 마당의 특정 부분을 지칭한다.

어떤 판소리 창자가 부른 특정한 대목이 더늠이 되기 위해서는 독창적이면서 예술적으로 뛰어나야 하는데, 이 독창성과 예술성은 주로 음악적인 측면에서 구현된 경우가 대부분이다. 권삼득(權三得)의 〈놀보 제비 후리러 나가는 대목〉의 권마성이나 송흥록(宋興祿)의 〈옥중가(獄中歌)〉의 산유화조가 음악적 측면에서의 독창성과 예술성을 성취한 사례이다. 그러나 사설이나 발림의 독창성과 예술성도 특정한 대목이 더늠이 되는 요인이 된다. 고수관(高壽寬)의 〈사랑가〉와 김창환(金昌煥)의 〈제비노정기〉가 그 각각의 사례이다.

판소리 한마당의 특정 대목이 어떤 명창의 장기로 인정되고 널리 불리게 되면 더늠에는 판소리 명창 개인의 이름이 붙게 되고, 시대와 유파를 넘어서 전승되게 된다. 임방울(林芳蔚)의 〈수궁가(水宮歌)〉에 "토끼 화상을 한번 그려 보는데, 이건 중년에 우리 선대에 남원 사시던 박만순씨 독보건곤에 박만순씨 그 양반이 잘했습니다만 그렇게 해 볼 수는 없으나마 비양이라도 내 보는디."라든가, 박녹주(朴綠珠)의 〈흥보가(興甫歌)〉에서 "제비를 후리러 나가는데 이 대문은 옛날 팔명창 중의 권삼득 선생의 더늠인데 어찌 되오리마는 잠깐 비양이나 내어보겠습니다."라고 하는 것이 이를 잘 말해준다.

더늠이 등장하게 된 배경은 첫째, 판소리가 대중을 상대로 한 흥행 예술이라는 점에 있다. 다양한 향유자의 기대, 또는 시대에 따라 달라지는 향유자의 취향에 부응하기 위해서는 연행에서 끊임없이 새로움을 추구하지 않을 수 없었던 것이다. 둘째, 판소리가 흥행 예술이므로 판소리 창자로서는 다른 창자에 비해 우위를 점할 수 있는 장기를 갖추어야 명창의 반열에 오를 수 있다. 이러한 창자들 사이의 경쟁구도 속에서 더늠이 등장할 수 있었던 것이다. 셋째, 문희연(聞喜宴)이나 전주대사습놀이와 같은 판소리 창자의 선발이나 경연 대회를 들 수 있다. 문희연에서 선발되거나 경연 대회에서 좋은 성적을 거두면 판소리 창자로서의 입지가 높아지므로 더늠의 개발을 통해 이 경쟁에서 이기고자 했던 것이다. 넷째, 구전심수(口傳心授)라는 판소리 전승의 고유한 특성도 그 배경이 된다. 판소리 창자들은 스승에게 배운 소리를 그대로 유지하여 부르기도 하지만 특정 대목의 경우 자기의 개성을 살려 스승의 소리를 바꾸거나 스스로 소리와 사설 및 너름새를 짜서 독창적인 한 대목을 만들어 자신의 장기로 삼기도 하는 것이다.

내용 더늠은 판소리가 대중적인 인기를 얻기 시작했을 때부터, 또는 판소리 창자 중에 명창이 등장했을 때부터 생겨났을 가능성이 있다. 현재 기록으로 확인되는 가장 이른 시기의 명창의 더늠은 18세기 후반기에 활동했던 우춘대(禹春大)의 〈화초타령〉이다. 그리고 현재까지 전승되고 있는 더늠으로 가장 오래된 것은 권삼득의 흥보가 중 〈놀보 제비 후리러 나가는 대목〉이다. 우춘대와 권삼득 이후 송흥록(〈동풍가〉), 모흥갑(〈이별가〉), 고수관(〈사랑가〉), 염계달(〈돈타령〉), 신만엽(〈소지노화〉), 김제철(〈심청탄생〉), 황해천(〈농부가〉), 주덕기(〈조자룡 활 쏘는 대목〉), 송광록(〈범피중류〉), 방만춘(〈적벽강화전〉), 김성옥(〈사랑가〉), 박만순(〈토끼화상〉), 박유전(〈시비

따라)), 이날치(〈새타령〉), 정춘풍(〈범피중류〉), 정창업(〈중타령〉) 등 19세기의 명창들과 김창환(〈제비노정기〉), 송만갑(〈농부가〉), 박기홍(〈군사설움타령〉), 이동백(〈새타령〉), 김창룡(〈삼고초려〉), 정정렬(〈신연맞이〉), 임방울(〈쑥대머리〉) 등 20세기의 명창들에 이르기까지 수많은 명창들이 많은 더늠을 개발했다.

정노식(鄭魯湜)의 『조선창극사(朝鮮唱劇史)』와 박황(朴晃)의 『판소리소사』의 기록을 중심으로 1930년대 이전까지의 더늠을 종합해보면 판소리 전승오가에 더늠이 집중되어 있고, 창이 전해지지 않는 일곱마당에는 더늠이 없다. 전승오가(傳承五歌) 중에는 〈춘향가(春香歌)〉에 더늠이 가장 많고 그 다음으로는 〈심청가(沈淸歌)〉, 〈적벽가(赤壁歌)〉, 수궁가, 흥보가 순이다. 유파별로는 동편제의 더늠이 서편제보다 많으며, 동편제는 춘향가와 적벽가에 더늠이 많고 서편제는 심청가에 더늠이 가장 많다.

더늠의 가장 중요한 요소인 음악적 구성의 경우 이보형의 사례 분석에 따르면 다음과 같다. 권삼득의 〈놀부 제비 후리러 나가는 대목〉의 음악 구성은 중중모리장단에 설렁제로 되어 있는데 권마성(勸馬聲)을 응용하여 이 대목을 짠 것이다. 염계달(廉季達)의 춘향가 중 〈남원골 한량〉 대목은 중모리장단에 경드름으로 구성되어 있는데 경기민요조를 응용한 것이다. 송흥록의 춘향가 중 〈옥중가〉 대목은 진양조장단에 메나리토리인 '산유화조(山有花調)'로 구성되어 있다. 김창환(金昌煥)의 흥보가 중 〈제비노정기〉 대목은 중중모리장단에 부침새가 다채롭다. 정정렬(丁貞烈)의 춘향가 중 〈어사출두〉 대목은 자진모리장단으로 역시 부침새가 다채롭고 극적 표출이 잘 되었다는 평가를 받는다.

한편 근대 이전의 더늠에는 『조선창극사』 등에 전하는 것들 외에 그 실체가 탐구되어야 하는 것들이 적지 않다. 〈무숙이타령〉의 사설 정착본인 〈게우사(誡友詞)〉에는 우춘대의 〈화초타령〉, 서덕염의 풍월성, 최석황의 내포제, 권오성의 원담소리, 하언담의 옥당소리, 손등명의 짓거리, 방덕희의 우레목통, 김한득의 너울가지, 김성옥의 진양조, 고수관의 아니리, 조관국의 한거성, 조포옥의 고등세목, 권삼득의 중모리, 황해천의 자웅성, 임만엽의 새소리, 모흥갑의 아귀성, 김제철의 기화요초, 신만엽의 목재주, 주덕기의 가진소리, 송항록의 중항성, 송계학의 옥규성, 송흥록의 노장곡귀성 등 알려진 더늠을 포함하여 그 실체를 알 수 없는 명창들의 장기들이 등장하고 있다. 이러한 장기들은 차후의 연구 과제이다.

더늠의 자료는 세 가지로 전해지고 있다. 하나는 전승오가 속에 포함되어 전해지는 것들이다. 이 더늠 자료들은 사설과 음악 및 발림의 특징을 다 간직하고 있다. 둘째, 음반 자료로만 전해지는 것들이다. 특히 유성기 음반 자료 중에는 현재는 전승되지 않는 더늠 자료들이 다수 포함되어 있다. 셋째, 사설 또는 이름만 전해지는 것들이다. 『조선창극사』에 더늠의 사설 또는 이름이 가장 많이 전해지고 있고, 『판소리소사』에는 근대의 명창들의 더늠이 많이 기록되고 있으며, 박헌봉의 『창악대강』에 전승오가의 각 더늠이 사설과 장단 표시가 함께 전해지고 있다. 단 정노식의 『조선창극사』에 기록된 더늠의 사설에는 해당 명창이 실제 부른 사설인지는 불확실한 경우가 더러 있다.

특징 및 의의 더늠은 대중적 인기가 높은 작품일수록 많이 개발되었다. 열두마당 중 전승오가에 집중되어 있는 것과, 전승오가에서도 춘향가, 심청가, 적벽가, 수궁가, 흥보가 순으로 많이 개발된 것이 이를 보여준다. 이는 흥행에 유리한 작품을 판소리 창자들이 많이 부르면서 판소리 향유자들의 기대에 부응하기 위해, 동시에 다른 창자들과의 경쟁에서 비교 우위를 점하기 위해 더늠을 개발했음을 보여준다. 더늠은 상대적으로 비장한 부분에 많이 개발된 특징을 보여주는 측면도 있으나 판소리 각 작품의 주요 부분에 두루 개발되었다. 춘향가를 예로 들면 만남, 사랑, 이별, 수난 등의 서사 전개에서 〈적성의 아침날〉, 〈천자뒤풀이〉, 〈사랑가〉, 〈이별가〉, 〈신연맞이〉, 〈집장가〉, 〈동풍가〉, 〈장원급제〉, 〈농부가〉, 〈어사출두〉 등등 다양한 더늠들이 골고루 개발되었다. 이처럼 더늠이 두루 개발되면서 판소리 각 마당은 서사 내용은 물론 사설과 음악의 구성 및 표현에서 커다란 발전을 이룩했다.

참고문헌 조선창극사(정노식, 조선일보사출판부, 1940), 창악대강(박헌봉, 국악예술학교출판부, 1966), 판소리 더늠의 역사적 이해(김석배·서종문·장석규, 국어교육연구28, 국어교육학회, 1996), 판소리소사(박황, 신구문화사, 1974), 판소리 팔명창 음악론(이보형, 문화재8, 문화재관리국, 1974), 한국 유성기음반(한국음반아카이브연구단 엮음, 한걸음 더, 2011).

필자 김종철(金鍾澈)

득음

得音

☞ 사설치레, 인물치레, 너름새, 광대가

정의 판소리 창자의 음악적 역량이 절대적인 경지에 오른 상태를 가리키는 용어.

개관 득음(得音)은 '소리[音]를 얻었다[得]' 또는 '목[音]을 얻었다[得]'는 뜻으로 풀이될 수 있다. 신재효(申在孝)는 〈광대가(廣大歌)〉에서 판소리 창자가 갖추어야 할 요건 가운데 하나로 득음을 꼽고, 그 어려움에 대해 언급한 바 있다. 판소리는 창·아니리·발림으로 구성되는 예술이지만, 이 가운데 창자의 역량을 평가하는 가장 보편적인 기준은 창이다. 득음이라

는 용어 자체의 성립 시기는 알 수 없지만, 창자의 득음 여부는 판소리의 성립 시기부터 주요하게 논의되어 왔을 것으로 보인다.

내용 신재효는 〈광대가〉에서 "득음이라 하는 것은 오음(五音)을 분별하고 육률(六律)을 변화하여 오장(五臟)에 나는 소리 농락(籠絡)하여 자아낼 제 그도 또한 어렵구나."라고 설명한 바 있다. 이때 '오음을 분별하고 육율을 변화'시키는 것은 판소리의 음악 어법을 자유자재로 변화시키거나 이를 바탕으로 새로운 곡조를 창작하는 능력을 의미하며, '오장에 나는 소리 농락하여 자아'내는 것은 그러한 음악적 내용을 뛰어난 기교와 발성을 활용해 실제 소리로 표현해내는 능력을 뜻한다.

득음을 정의하거나 설명하는 방식은 연구자에 따라 다소 차이가 있다. 강한영은 '사설을 소리로써 충분히 표현할 수 있는 성음을 갖춘 상태', 백대웅은 '오랜 독공 후에 모든 성음을 자유자재로 구사할 수 있는 경지', 이보형은 '판소리에 맞는 발성과 시김새를 통해 성음을 얻고 선대의 더늠을 구사할 수 있는 경지', 최동현은 '소리꾼에게 필요한 모든 능력을 얻는 것'으로 득음을 파악했으며, 김정태는 기존 연구의 내용 및 판소리 창자들의 의견을 종합하여 '창자가 사설의 이면(裏面)을 표현하는 데 있어 효율적인 호흡법과 합리적인 발성법을 구사할 수 있고, 스승으로부터 배운 소리를 자기화한 경지'라는 해석을 제시했다.

득음은 스승으로부터 학습한 소리를 자기화시켜 장단을 자유롭게 운용할 줄 알고, 그 음정을 분명히 구사할 줄 아는 경지라고 할 수 있다. 소리의 성음을 제대로 표현할 수 있고, 길에 따라 조의 변화를 자유롭게 구사할 수 있으며, 어느 정도 적절한 시김새와 더늠을 구현해 낼 수 있는 경지에 이르렀을 때 비로소 득음했다고 본다.

특징 및 의의 판소리 창자가 득음의 경지에 이르기 위해서는 독공이 필요하다. 명창들이 엄청난 강도의 독공 수련을 통해 득음을 했다는 일화는 매우 다양한 형태로 널리 전한다. 송흥록은 폭포 밑에서 며칠 동안 소리를 질렀고, 그로 인해 목이 아주 잠기게 되었다. 석 달간 그렇게 고생했던 송흥록은 검붉은 선지피를 서너 동이나 토했고, 이후로 목이 터져 그가 지르는 소리가 폭포 밖으로 튀어나가는 득음의 경지에 이르렀다고 한다. 박동진은 백일 공부를 결심하고, 혼자 산으로 들어가 움막을 짓고 독공을 시작했다. 과도하게 소리를 지르다 몸이 붓고, 이가 솟고, 목이 잠겨 소리가 나오지 않았지만, 그 상태에서도 연습을 계속 하다가 결국 앓아눕게 되었다. 그는 마침 자신을 찾아온 부친에게 인분 거른 물을 가져다 달라고 부탁했고, 그것을 마신 뒤로 차차 건강을 회복해 무사히 백일 공부를 마치고, 득음을 하게 되었다고 한다. 이 일화처럼 득음은 판소리 창자들이 목숨을 걸고 각고의 노력을 기울여 도달하고자 하는 경지라 할 수 있다.

참고문헌 조선창극사(정노식, 조선일보사출판부, 1940), 판소리 득음 연구(김정태, 전북대학교 박사학위논문, 2011), 판소리-이론과 실제(진봉규, 수서원, 1989).

필자 채수정(蔡水晶)

목

정의 판소리 창자가 지닌 선천적 성대의 특징 및 발성 기교의 특징을 두루 가리키는 용어.

개관 목은 판소리에서 다양한 의미로 사용되는 용어이다. 첫째로 '목이 좋다' 또는 '목이 나쁘다'로 사용될 때는 창자가 타고난 성대가 어떤 특징을 지녔는지를 설명하는 말이다. 둘째로 '목[音]을 얻었다'라고 말할 때는 득음의 경지를 지칭하는 것이다. 발성 기교적 특징을 나타내는 말로 쓰이기도 하는데, 방울목·폭각질목·감는목·던지는목·무지개목 등 다양한 성악적 기교를 칭할 때도 사용된다.

내용 판소리에서 목은 창자의 타고난 목소리와 긴 시간 판소리 학습 수련 기간을 통해 얻어진 발성적 기교 등을 다양하게 포함하여 사용되는 용어이다. 기본적으로 판소리를 하기에 적합한 목은 성량이 풍부하고 음역이 넓으며, 기운이 좋은 소리를 내는 목이다. 하지만 이런 조건을 다 갖추고 타고나서 판소리를 부르는 경우보다는 다년간의 판소리 학습 기간과 혹독한 훈련을 통해 판소리 창자마다 지닌 성대의 단점을 극복해 자신만의 독특한 음악 세계를 이루는 것이 판소리 예술이 지닌 최고의 미라 할 수 있다.

판소리에서 최고로 평가하는 목은 '수리성'과 '천구성'으로 불린다. 이 둘은 보통의 목소리보다는 쉰소리를 담고 있다. 그 중 천구성은 수리성보다 좀 더 맑고 깨끗한 음색으로 들리지만, 천구성과 수리성 모두 수년간의 판소리적 성대로 거듭나기 위한 성대 훈련을 거쳐 완성되는 목이기에 '쉰소리'라는 공통점을 가진다. 나아가 보통의 판소리 수련자들은 판소리 학습 과정에서 목이 쉬고(잠기고), 풀리는 반복적 수련를 통해 힘 있고 분명한 소리를 이루어 자신만의 판소리 목을 얻는 것이 일반적이다.

또 다른 개념으로서 목은 판소리 발성 기교적 측면에서 사용된다. 예를 들어 '방울목'은 임방울(林芳蔚)이 즐겨 쓰던 목으로 판소리 사설의 한 음절을 여러 개의 음정으로 동그랗게 감아내는 느낌을 주는 것을 말하며, '폭각질목'은 보통의 사람

들이 일반적으로 '폭각질'이 날 때 나오는 소리처럼 한 음절이 짧게 끊어져 들리게 하는 표현으로 순간적인 긴장을 느끼게 하는 목이라 할 수 있다. 따라서 판소리의 목은 판소리를 연창하는 성악가의 타고난 목소리와 판소리 수련을 통해 얻게 되는 개인의 발성적 특징을 두루 함축하는 의미로 사용된다.

특징 및 의의 판소리에서 목은 개인의 특성이 형성되고, 그에 따른 독특한 예술성이 드러나는 발성 기교를 말한다. 개인의 특징적인 목을 '표목'이라고 하는데, 표목은 한 사람의 창자가 긴 세월 동안 스승에게서 학습한 소리와 수년간의 개인적 연마를 통하여 얻어진 것으로 판소리 감상자는 표목을 통해 판소리 명창으로서의 가치를 부여할 수 있다. 임방울의 방울목이 대표적이며, 소리 스승과 제자가 그 특징을 같이 할 경우 예를 들어 박초월의 제자들은 '박초월의 애원성'을 '표목으로 쓴다'라고도 말한다.

참고문헌 판소리-이론과 실제(진봉규, 수서원, 1989), 판소리 길라잡이(최동현, 민속원, 2009), 판소리 이야기(최동현, 작가, 1999).

필자 채수정(蔡水晶)

바디

☞ 유파

정의 판소리 명창이 스승에게 사사했거나 혹은 창작해 부르는 판소리 한마당 전체를 가리키는 용어.

개관 바디라는 용어의 어원에 대해서는 다음과 같이 두 가지로 추측해 볼 수 있다. 하나는 스승에게 받았다는 의미의 '받이'라는 말에서 나왔을 경우이다. 다른 하나는 판소리 명창이 베를 짜듯 소리를 짰다고 하는 데서, 베틀에 달린 '바디'라는 기구의 이름이 판소리의 '바디'로 전용되었을 경우이다. 베틀의 바디는 살의 틈마다 날실을 꿰어서 베의 날을 고르며, 북의 통로를 만들어주고 씨실을 쳐서 베를 짜는 중요한 구실을 한다. 비록 그 어원은 정확히 알 수 없으나 바디는 창자 개인이나 유파에 따라 그 짜임이 각기 다른 판소리 한마당을 가리키는 용어로 널리 쓰이고 있다. 바디와 같은 의미로 '제(制)'라는 용어를 사용하는 사례도 있다.

내용 판소리에서는 판소리 창자나 유파의 이름 뒤에 '바디'라는 말을 붙여, '송만갑바디', '정정렬바디', '동편바디', '서편바디' 등으로 부른다. 혹은 '제'라는 말을 붙여, '송만갑제', '정정렬제', '동편제', '서편제' 등으로 쓰기도 한다.

한편 '바디'라는 용어는 판소리 한마당 전체를 지칭한다는 점에서 '더늠'과 구분된다. 창자에 따라 특징적인 면모를 보이는 짧은 소리 대목을 가리킬 때에는 '바디'라는 말 대신 송흥록(宋興祿)의 더늠 〈옥중가(獄中歌)〉, 박만순(朴萬順)의 더늠 〈토끼화상〉과 같은 표현처럼 '더늠'이라는 말을 쓴다. 다만 '제'라는 말은 이러한 경우에도 통용되어, 송흥록제 〈옥중가〉, 박만순제 〈토끼화상〉 등으로 사용되기도 한다.

현재 전승되고 있는 판소리 바디를 작품별로 제시하면 다음과 같다. 우선 〈춘향가(春香歌)〉로 정정렬바디, 김창환바디, 송만갑바디, 김세종바디, 김연수바디, 김소희바디 등이 전하며, 이 중 정정렬바디·김창환바디는 서편제에 속하고, 송만갑바디·김세종바디는 동편제에 속한다. 정정렬바디 춘향가는 김여란(金如蘭)·박초선(朴招宣)·최승희(崔承希) 등이 보유하고 있으며, 박녹주(朴綠珠)·정광수(丁珖秀)·김연수(金演洙)·박동진(朴東鎭) 등의 소리에 영향을 미치기도 했다. 김창환바디 춘향가는 정광수, 송만갑바디는 박봉래(朴奉來), 박봉술(朴奉述) 등에게 전수되었으나 현재 전승이 매우 약화되어 있다. 김세종바디 춘향가는 정응민(鄭應珉)·정권진(鄭權鎭)·성우향(成又香)·성창순(成昌順)·조상현(趙相賢) 등으로 이어졌으며, 김세종바디 춘향가는 보성소리 춘향가 또는 강산제 춘향가로 불리기도 한다. 김연수바디 춘향가는 오정숙(吳貞淑)·은희진(殷熙珍) 등에게 전수되었고, 김연수바디 춘향가를 동초제 춘향가라고도 한다. 김소희바디 춘향가는 신영희(申英姬)·안숙선(安淑善) 등에게 이어졌고, 김소희바디 춘향가를 만정제 춘향가라고 부르기도 한다.

〈심청가(沈淸歌)〉로는 정응민바디, 박동실바디, 김연수바디, 김창진바디 등이 전한다. 이 중 정응민바디·박동실바디는 서편제에 속하고, 김창진바디는 중고제에 속한다. 정응민바디는 정권진, 박춘성(朴春城), 성우향, 조상현, 성창순 등이 보유하고 있다. 박동실바디 심청가는 한애순(韓愛順), 장월중선(張月中仙), 김소희(金素姬), 안숙선 등에게 전수되었다. 김연수바디 심청가는 오정숙, 이일주(李一珠) 등으로 이어졌다. 김창진바디는 박동진에게 전수되었다.

〈흥보가(興甫歌)〉로는 김창환바디, 송만갑바디, 김연수바디 등이 전하는데 이 중 김창환바디는 서편제, 김정문바디는 동편제에 속한다. 김창환바디 흥보가는 김봉학, 오수암, 박지홍, 정광수, 박초월, 박동진 등으로 이어졌다. 송만갑바디 흥보가는 박봉래·박봉술·김정문·박녹주·강도근·박송희 등에게 전수되었으며, 김연수바디에 영향을 미쳤다. 김연수바디 흥보가는 오정숙, 이일주 등으로 이어졌다.

〈수궁가(水宮歌)〉로는 정응민바디, 유성준바디, 김연수바디 등이 전하며, 이 중 정응민바디는 서편제, 유성준바디는 동편제에 속한다. 정응민바디 수궁가는 정권진, 조상현 등에게 전수되었다. 유성준바디 수궁가는 김연수·임방울·정광

수·박초월·오정숙·박동진 등으로 이어졌으며, 김연수바디 수궁가는 오정숙 등이 보유했다. 송만갑바디는 박봉술에게 전수되었으나, 전승이 거의 약화되었다.

〈적벽가(赤壁歌)〉로는 박동실바디, 정응민바디, 유성준바디, 송만갑바디, 김연수바디, 조학진바디 등이 전하며, 이 중 박동실바디·정응민바디는 서편제, 유성준바디·송만갑바디는 동편제, 조학진바디는 중고제에 속한다. 박동실바디 적벽가는 한승호에게 전수되었으나, 전승이 미약하다. 정응민바디는 정권진 등에게 전수되었다. 유성준바디 적벽가는 정광수·임방울 등으로 이어졌으며, 송만갑바디는 박봉술·송순섭 등에게 전해졌다. 김연수바디 적벽가는 오정숙·이일주 등에게 전수되었으며, 조학진바디는 박동진 등으로 전수되었다.

특징 및 의의 하나의 바디는 소리를 들고 나가는 방식이나 장단, 부침새, 선율 등에서 여타의 바디들과 구별되는 특징을 가진다. 이러한 특징들을 근거로 바디가 좋다거나 혹은 그렇지 못하다거나 하는 미학적 평가가 이루어지기도 한다. 각각의 바디는 이처럼 고유한 개성을 가지고 있지만, 구비전승되는 판소리의 예술적 속성상 대부분의 바디들이 상호 간에 영향을 주고받으며 변화한다. 또는 창자 개인이 스승으로부터 전수받은 바디를 자신의 음악적 개성에 따라 재편해 새로운 바디를 구성하는 경우도 있다. 김연수바디, 김소희바디, 박동진바디 등이 그 대표적인 사례에 해당한다. 따라서 바디에 대한 고찰은 판소리의 역사와 전승을 살피는 주요한 관점이 될 수 있다.

참고문헌 중요무형문화재5—판소리(국립문화재연구소, 민속원, 2011), 판소리 제에 관한 연구(이보형, 판소리 동편제 연구, 태학사, 1998).

필자 채수정(蔡水晶)

병창

竝唱

정의 악기를 연주하면서 판소리의 특정 대목이나 단가를 부르는 연행 형태.

개관 보편적으로 알려진 것으로는 가야금병창과 거문고병창이 있다. 병창에서는 악기 연주가 노래를 따르는 것이 보통이고, 소리가 없는 공간을 기악 선율로 메꾸거나 간주를 넣어서 흥을 돋우기도 한다. 병창은 악기를 연주하면서 판소리나 단가를 부르는 것이지만, 기악 독주곡인 산조의 탄생과 밀접한 연관이 있는 것으로 보인다. 산조 명인들이 병창에도 능했기 때문이다. 그러나 신재효(申在孝)가 정리한 〈변강쇠가〉 중에 가야금을 타면서 노래를 부르는 장면이 나오는 것이나 가야금병창제라고도 불리는 석화제가 19세기 중반에 만들어졌다는 점에 비추어 보면, 산조가 발달하기 이전부터 병창의 연행 형태가 존재했을 가능성이 높다.

가야금병창이 언제쯤 생겼는지는 자세히 알 수 없으나, 19세기 말에 활동했던 전라남도 영암 출신의 김창조(金昌祚)와 충청도 사람인 박팔괘(朴八卦)로부터 비롯된 것으로 알려져 있다. 일제강점기에는 병창의 명인들이 많이 등장하였는데, 김창조 문하에서는 오수관·한성기·강태홍·이소향과 같은 대가들이 배출되었다. 오수관의 아들 오태석은 역대 가야금병창의 최고 명인으로 꼽히며, 정남희·김종기·한성기 등도 병창의 명인이었다. 정남희는 전통 판소리뿐만 아니라, 새로이 판소리의 기법으로 만든 노래들도 병창으로 많이 불렀다. 충청도 출신 명인으로는 심상건이 유명하였다. 거문고병창은 하는 사람이 매우 드물어 신쾌동이 유일하다시피 했는데, 신쾌동 이후에는 그 제자인 거문고 연주자 김영재가 명맥을 잇고 있는 정도이다. 가야금병창은 1968년에 산조와 함께 중요무형문화재 제23호로 지정되었다.

내용 병창으로는 판소리와 단가를 모두 부를 수 있는데, 선율적인 면에 있어서 석화제와 떼어서 생각할 수 없다. 석화제는 판소리 조(調)의 하나이기도 하지만, 가야금병창과 가야금산조에 특징적으로 나타나는 연주 기법이기도 하다. 판소리 명창 김제철(金齊哲)과 신만엽(申萬葉)이 짜 넣은 것으로 전해지는데, 다른 말로 가야금병창제라고도 한다. 판소리에서는 〈수궁가(水宮歌)〉 중 〈소지노화(笑指蘆花)〉 대목이 석화제에 해당하며 평조 선법으로 불리지만, 가야금산조에서는 계면조 음계도 동시에 사용한다. 병창의 경우 처음에는 석화제와 같은 특정한 대목만을 불렀을 것으로 짐작되지만, 지금은 판소리의 거의 모든 대목을 병창으로 부른다.

가야금병창에 있어 장단은 매 장단마다 사설의 구절 단위나 음보 단위가 놓이는 대마디대장단으로 짜는 게 보통이고, 철저히 장단의 틀에 구속받는 리듬 현상을 보이는 특징을 갖고 있다. 따라서 음악적 표현은 다양하지 못하며, 단조롭지만 안정감 있는 선율 형태를 보인다. 그러나 장단의 구성이 그와 같다고 해서 가야금도 그저 비슷한 선율로 소리를 따라가기만 하는 것은 아니다. 소리를 뒷받침해주는 치밀한 연출 형태를 통해 병창곡의 음악적 짜임을 이룬다. 하지만 역시 악기를 연주하면서 소리를 해야 하기 때문에 창법에는 한계가 있을 수밖에 없다. 너름새나 발림을 동반할 수 없고, 발성의 기교를 제대로 다 발휘할 수도 없다. 따라서 병창의 창법은 판소리에 비해 가볍고 쉬운 편이다.

특징 및 의의 초창기의 가야금병창은 가야금에 빼어난 기량을

지닌 연주자가 판소리의 어떤 대목을 자신의 반주에 맞춰 노래한 것에서 비롯된 것으로 보인다. 가야금병창이 가야금 연주자를 중심으로 발전해 왔기 때문이며, 그만큼 가야금산조에 덧붙여 남은 기량을 뽐내기 위해 불렀던 여기(餘技)의 성격이 강했다. 이렇듯 가야금병창의 발생 초기에는 가야금병창만을 전문으로 불렀던 명창이 있었던 것이 아니라 가야금산조 명인들이 취미로 부르거나 판소리 명창이면서 가야금을 할 줄 아는 이들이 부르기 시작했던 것으로 보인다. 그러므로 연주 곡목도 기존의 단가나 부르기 쉬운 판소리 대목을 그대로 차용하는 일차원적인 성격을 띠었을 것으로 짐작된다.

참고문헌 가야금병창(김혜정, 국립문화재연구소, 2010), 가야금병창 연구(홍재동, 판소리연구5, 판소리학회, 1994), 판소리란 무엇인가(최동현, 에디터, 1994).

필자 이태화(李泰華)

부분의 독자성

☞ 장면의 극대화

정의 판소리 사설의 서술적 특징으로 장면을 꾸미는 부분이 작품 전체와 다른 독자적 성격을 가진다는 점을 집약한 학술용어.

개관 '부분의 독자성'은 조동일이 1969년 「홍부전의 양면성」이란 논문에서 처음으로 창안하여 사용한 용어이다. 판소리 사설은 서사적 전개를 핵심으로 하는 고정 체계면과 각 대목마다 장면을 수식하는 비고정 체계면으로 이루어져 있는데, 비고정 체계면은 기존의 단위 사설들을 수용하여 부분적으로 확장되면서 고정 체계면에 종속되지 않고 독자적 성격을 가진다고 하였다. 그 이후 이 술어는 판소리 사설의 서술적 특징을 논의하는 용어로 활용되었다.

또한 판소리 작품론에서 표면적 주제와 이면적 주제를 논하는 단초가 되었고 판소리 연행기법으로 '장면의 극대화'가 이루어져 소설과 다른 장르적 특징을 보여준다는 장르론적 연구에도 기여한 술어이다.

내용 판소리 사설에는 삽입가요, 삽입 재담, 삽입 한시 등 많은 독자적 단위의 사설들이 수용되어 장면을 수식하고 있다. 그런데 이러한 사설들은 작품의 서사적 전개에 맞도록 변형되어 수용되기도 하고, 작품 전체의 서사적 흐름에서 벗어나서 당대의 시대적 조류를 반영하면서 독자적 의미를 가지고 골계성이나 서정성을 부각시키는 단위 사설로 기능을 가지는 경우도 있었다. 다시 말해 판소리 사설의 서사적 골격은 변하지 않고 전승되지만, 장면을 수식하는 사설은 명창에 따라 현실의 다양한 모습이 반영되어 수시로 변형되면서 새로운 의미를 창출하였다. 예를 들어 〈춘향가(春香歌)〉의 〈천자풀이〉나 〈십장가〉, 〈흥보가(興甫歌)〉의 〈놀보심술타령〉, 〈수궁가(水宮歌)〉의 〈어전회의〉나 〈수궁풍류(水宮風流)〉, 〈적벽가(赤壁歌)〉의 〈군사설움타령〉이나 〈군사점고(軍士點考)〉 등은 작품의 서사적 구조와는 별개로 독자적 흥미를 주는 부분들이며 명창의 더늠으로 많은 변이가 나타났다.

흥보가의 〈놀보심술타령〉을 보면 "애호박에 말뚝 박고, 길 가는 과객 양반 재울 듯이 붙들었다가 해가 지면 내어쫓고, 의원 보면 침 도적질, 애 밴 부인 배통 차고, 수절과부 모함 잡고, 다 큰 애기 겁탈, 곱사등이 뒤집어 놓고, 앉은뱅이는 턱을 차고, 비단전에 물총 놓고, 고추밭에 말 달리기, 옹기짐 받쳐노면 가만가만 가만히 찾아가서 작대기 걷어차기, 똥누는 놈 주저앉히고, 봉사 눈에다 똥칠하고, 애기 집어 뜯고, 우는 애기 코 빨리기, 물이고 오는 부인 귀 잡고 입 맞추고, 시암질에다 허방 놓고, 새 갓 보면 땀때 떼기, 소리하는데 잔소리, 풍류 하는데 나발 불고, 길 가에 허방 놓고" 등 많은 악행이 나열되는데, 실제로 작품에서 이러한 놀보의 행위가 구체적으로 실현되는 서사적 형상화는 없다. 작품 전편에서 놀보의 행위를 통하여 추출되는 인물의 성격은 재물에 대한 욕심이 많고 인색하고 잔혹하게 흥부를 박대하는 몰인정한 인물이면서 무모하게 도전하는 과감한 인물로 나타나는데 〈놀보심술타령〉에서는 짓궂은 장난을 일삼는 어린아이나 철없는 인물로 나타난다. 이처럼 부분과 전체가 조화를 이루지 못하고 있다. 『열녀춘향수절가(烈女春香守節歌)』의 〈방자설경〉 대목에는 남원고을 경치를 묻는 이 도령의 말에 방자는 남원 경치를 말하기 전에 "서울로 이를진데 자문 밖 내달아 칠성암 청련암 세검정과 평양 연광정 대동루 모란봉 양양 낙산대 보은 속리 문장대 안의 수승대 진주 촉석루 밀양 영남루가 어떠한지 몰라와도"라고 한다. 이는 서사의 구성 원리에 어긋나는 대목이다. 남원 경치가 아닌 전국의 누대를 나열하는 것은 군소리라고 할 수 있는 것으로서 부분을 확장하면서 〈누정타령〉이라는 독자적 흥미를 주려는 의도에서 만들어진 것이라고 본다. 춘향가에서 이 도령이 책방에서 춘향을 보고 싶어 조바심을 하며 책을 읽는 대목에서도 이러한 부분적 흥미의 독자성이 드러난다. 이 도령은 광한루에서 춘향의 아름다운 자태를 보고 황혼에 만나기로 약속하고 집으로 돌아와 해가 져서 퇴령을 기다리며 책을 읽는데 『시전(詩傳)』, 『대학(大學)』, 『주역(周易)』, 『맹자(孟子)』, 『사략(史略)』, 『천자(千字)』 등 서책을 대충대충 읽는다. 여기에 유명한 〈천자풀이〉 사설이 등장하는데, 이는 독자적 성격을 가지고 항간에서 〈각설이타령〉으로 불리기도 하였다. 또한 신재효본 〈심청가(沈淸歌)〉에는 심봉사가 황성으로 가는 길에 여러 맹인을 만나 통성명하는 장면이 있는데, 여기에는 자기 성씨를 파자로 풀어서 말하고 이를 알

아내는 재담이 삽입되어 있다. 이는 〈파자문답〉이라는 재담으로서 독자적 흥미를 보여주는 사설이다.

이처럼 판소리의 대목 사설로 삽입된 기존의 민요, 가사, 잡가, 재담 등은 판소리의 서사구조에 용해되어 변용되기도 하였으나, 본래의 단위 사설로서 가지는 의미나 문예성을 그대로 보존하면서 작품의 서사적 흐름에 부합되지 않는 부분이 많았다. 또한 판소리가 특정 대목을 골라서 부르는 부분창이 성행하면서 부분이 확장되어 대목 사설이 다양한 변이를 일으키고, 이들 사설이 독립되어 항간에 유포되기도 하였다. 특히 춘향가에서 파생된 〈소춘향가(小春香歌)〉, 〈십장가(十杖歌)〉, 〈천자풀이〉, 적벽가에서 파생된 단가 〈적벽가(赤壁歌)〉, 〈공명가(孔明歌)〉 등은 독자적 가요로서 향유된 예들이다.

판소리의 주제를 논의할 때 사설에 당착이 많다는 것은 이 같은 부분의 독자성 때문이라고 할 수 있다. 당착은 판소리 사설이 정착한 소설에서 더욱 많이 나타나는데 『열녀춘향수절가』에서 춘삼월 봄 경치를 서술하다가 춘향이 그네를 뛰는 대목에 이르면 갑자기 오월단오일로 바뀐다. 이는 춘삼월 봄 경치를 묘사하는 단위 사설이 삽입되었기 때문이다. 실제 서사적 상황은 오월단오절의 풍광을 묘사하는 서술이 있어야 춘향이 그네를 뛰러 광한루로 나왔다가 이 도령의 눈에 띄게 되는 서사적 흐름과 조화를 이룰 것이다. 춘삼월 호시절의 풍광을 묘사하는 단위 사설은 독자적 성격을 가지면서 심청가, 〈수궁가(水宮歌)〉 등에도 수용되었다. 『열녀춘향수절가』에서는 암행어사가 되어 남원으로 가는 이몽룡과 춘향의 편지를 가지고 서울로 가는 방자가 노상에서 만나 서로 알아보지 못하고 편지를 가지고 다투는 대목이 있다. 이런 삽화도 전체적 서사의 흐름과는 맞지 않는 부분이다. 이러한 당착은 판소리가 부분창이 성행하면서 명창들이 부분의 흥미 전달에 치중하여 열거의 묘미를 부각시키고자 하는 부분의 독자성에 기인하였다고 본다.

특징 및 의의 부분의 독자성은 판소리 사설의 서술 구조적 특징을 나타내는 학술 용어이면서 판소리 사설의 구조적 특징을 해명한 이론이라고 할 수 있다. 부분의 독자성이란 이론이 제기되면서 이전에 판소리 작품의 주제를 논의하면서 제기되었던 쟁점들이 다수 해결되었다. 즉 판소리 작품론에서 쟁점으로 제기된 상반된 주제를 표면적 주제와 이면적 주제로 파악하여 등장인물의 복합적 성격이나 상반된 의미가 공존한다는 것이 밝혀졌던 것이다. 기존 학계에서 춘향이 기생이냐 열녀냐를 놓고 격론을 벌였었는데, 부분적으로 보면 춘향은 기생이기도 하고 열녀이기도 한데 기생인 춘향과 열녀인 춘향이 내적 갈등을 일으키면서 작품의 의미를 형성하고 있다는 해석이 설득력을 가지게 되었다. 심청가도 심청의 비장과 심봉사의 골계가 교합되어 있으며, 흥보가 역시 권선징악과 형제 우애를 강조하는 고정 체계면과 놀보의 도전 정신과 흥보의 의존적 삶의 자세가 골계적으로 반영된 비고정 체계면이 교합되어 당대의 현실성이 반영되어 있음이 드러났다.

대체로 판소리 창본이나 판소리계 소설은 다양한 이본들이 존재하는데, 이들은 구연 시기나 구연 상황, 또는 명창 개인의 취향에 따라 적지 않은 차이를 보이고 있다. 이러한 차이는 서사적 골격을 이루는 고정 체계면에서는 큰 차이가 없으나 부분적으로 장면을 수식하는 치레사설에서 다양한 차이를 보이고 있다. 판소리 창본은 명창들이 작시 기법으로 자신이 습득한 기존의 다양한 단위 사설들을 활용하면서 시대정신이나 비판 정신을 반영하고 문학적으로 형상화되면서 다양한 변이를 일으키고 있다. 대체로 판소리의 표면적 주제는 춘향가는 열(烈), 심청가는 효(孝), 흥보가는 우애(友愛) 등 유교적 윤리를 내세우며 이본에 따른 변개가 별로 없었다. 그러나 비고정 체계면에서 부분이 독자적으로 확장되면서 조선 후기의 사회상이나 인간의 삶의 다양한 모습이 투영되어 유교 윤리를 비판하는 새로운 의미가 창출되었다.

이처럼 부분의 독자성은 판소리의 서술 구조의 특성을 집약한 학술 용어이면서, 판소리 작품론을 진일보시키는 데 단초를 제공한 이론으로서 큰 의의를 부여할 수 있다.

참고문헌 갈등으로 본 춘향전의 주제(조동일, 계명논총7, 계명대학, 1970), 구비서사시인의 작시전략(서대석, 한국학연구8, 고려대학교 한국학연구소, 1996), 판소리문학고-춘향전의 합리성과 불합리성(최진원, 대동문화연구2, 성균관대학교 대동문화연구원, 1966), 판소리의 서사적 구조(김흥규, 고전문학을 찾아서, 문학과지성사, 1978), 흥부전의 양면성(조동일, 계명논총5, 계명대학, 1969).

필자 서대석(徐大錫)

부침새

정의 판소리에서 사설의 한 행을 장단 주기로 부치는 것과 장단 주기에 어긋나게 부치는 기교의 대비, 혹은 말을 주박에 부치는 기교와 주박에 어긋나게 부치는 기교의 대비와 같은 리듬 기교를 일컫는 말.

개관 판소리 사설은 대체로 4·4조의 2음보가 한 행인 경우가 많지만, 때로는 자수율도 다르고 2음보가 한 행이 아닌 불규칙한 경우도 있다. 판소리 명창은 리듬을 다채롭게 변화시키기 위하여 또는 불규칙한 자수율과 음보율을 장단 주기 및 박에 맞추기 위하여 부침새 기교를 구사한다. 반드시 그런 것은 아니지만 대체로 동편제 명창은 부침새를 자주 구사하지 않고 아껴 쓰며, 서편제는 자주 구사한다고 한다. 또 송만갑(宋萬甲), 임방울(林芳蔚)과 같이 목이 좋은 명창은 부침새를 자주 구사하지 않고 정정렬(丁貞烈), 박동실(朴

東實)과 같이 목이 굵은 명창은 부침새를 자주 구사한다고 한다. 부침새에서 구사하는 기교는 몇 가지 종류가 있어 저마다 이름이 있다. 흔히 쓰이는 부침새에는 대마디대장단, 엇부침, 잉애걸이, 완자걸이, 교대죽, 밀부침, 당겨부침, 주서부침, 도섭 등이 있다.

내용 부침새는 옛 명창들이 두루 자주 쓰던 용어로 흔히 쓰이는 것은 대마디대장단·엇부침·잉애걸이·완자걸이·교대죽과 같은 것이고, 밀부침·당겨부침·주서부침·도섭과 같은 용어는 두루 쓰이던 것은 아니다. 부침새 기법으로 꼽지는 않지만 부침새와 관련지어 쌩짜부침(억지부침), 자연부침이라는 말이 쓰이기도 한다. 이 밖에 리듬 변화에 관련지어 '딛고 간다'나 '밟고 간다'와 같은 말들이 쓰이기도 한다.

대마디대장단이란 말은 판소리 한 행의 사설이 장단 주기와 맞게 부친다는 뜻이다. 대마디대장단은 일명 '대장단대마치' 혹은 '대머리대장단'이라 이르기도 한다. 대마디·대마치·대머리라는 말은 사설의 음보 주기와 맞게 소리하라는 것이고, 대장단은 장단 주기와 맞게 소리하라는 말이다. 대마디대장단의 상대 개념은 엇부침이다. 근래에는 대마디대장단이라는 말이 다른 부침새 기교를 부리지 않고 본디 자연 그대로 바로 부친다는 뜻으로 확대하여 쓰기도 하는데 이를 '바로부침'이라는 말로 쓰는 명창도 있다. 동편제 판소리 명창이 주로 대마디대장단으로 소리를 짠다고 한다.

엇부침은 판소리에서 한 행의 사설을 장단 주기와 엇나가게 부친다는 뜻이다. 엇부침을 하게 되면 사설의 한 행이 장단 주기의 중간에 시작하여 다음 장단의 중간에 끝나게 되는 경우가 많다. 흔히 대마디대장단의 상대 개념으로 쓴다. 서편제 명창이 대체로 엇부침을 많이 구사한다고 한다.

잉애걸이는 판소리에서 베틀의 '잉애'가 '바디' 사이사이로 걸리는 것처럼 사설이 주박을 비껴 부친다는 뜻이다. 더러 이를 '잉어걸이', '잉아걸이'라 이르기도 한다. 베틀로 베를 짤 때 베틀에서 절컥 절컥 나는 바디 소리를 주박으로 느끼게 되는데, 잉애는 바디 소리 사이에 걸리는 데서 비유한 말이다.

완자걸이는 판소리에서 십자문(十字紋)처럼 사설을 주박에 또박 또박 규칙적으로 부치지 않고 완자문[卍字紋]처럼 사설을 주박에서 앞뒤로 밀고 당겨 불규칙적으로 변화시켜 부친다는 뜻이다.

교대죽은 판소리에서 고양이 발자국처럼 껑쭝 뛰어 걷거나 불규칙한 걸음으로 걷는 것처럼 사설을 불규칙하게 부친다는 뜻이다. 교대죽에서 '교대'는 고양이의 사투리이고, '대죽'은 발자국의 고어이다. 어느 명창은 교대죽을 완자걸이에 포함시키기도 하지만 대부분의 명창들은 이를 서로 구분한다.

밀부침은 판소리에서 사설을 처음 쪽으로 밀어 부친다는 뜻이다. 주로 한 행의 첫 말을 앞 장단 끝에 밀어 부치는 기교로 쓰인다. 당겨부침의 반대 개념이다.

당겨부침은 판소리에서 사설을 꼬리 쪽으로 당겨 부친다는 뜻이다. 주로 한 행의 끄트머리 사설을 다음 장단 머리에 당겨 부치는 기교로 쓰인다. 밀부침의 반대 개념이다.

주서부침은 판소리에서 한 장단 주기 안에 여러 행의 사설을 촘촘히 엮어 주서 부친다는 뜻이다. 이 기교를 전통 음악에서는 〈엮음수심가〉처럼 '엮음', 주숨시조(주서 부치는 시조)처럼 '주숨', 〈사설난봉가〉처럼 '사설(辭說)'이라 이르기도 한다.

도섭은 판소리에서 사설이 장단의 박과 다르게 자유 리듬으로 환술을 부리듯이 소리한다는 뜻이다. 도섭에는 소리 성음 도섭이 있고 장단 박 도섭이 있는데, 부침새에서 말하는 도섭은 장단 박 도섭이다. 부침새 도섭에는 '아니리 도섭'과 '소리 도섭'이 있다. 소리 도섭은 자진모리장단이나 휘모리장단과 같은 빠른 장단으로 된 소리의 뒤 대목에서 자유리듬으로 소리하는 도섭이다. 아니리 도섭은 아니리를 말로 하지 않고 자유 리듬 소리로 하는 도섭이다. 이를 '창조(唱調)' 또는 '성음'이라 이르기도 하는데, 이것은 아니리인데도 말로 하지 않고 '창조' 또는 '성음'으로 소리한다는 뜻으로 도섭을 지시하는 데는 적절치 못한 용어이다.

쌩짜부침이란 말은 생으로(날로) 부친다는 뜻으로 판소리에서 이치에 맞지 않게 억지로 부자연스럽게 사설을 부친다는 뜻이다. 일명 억지부침이라 이르기도 한다. 이것은 자연부침의 상대 개념이다.

자연부침은 판소리에서 자연스럽게 이치에 맞게 사설을 부친다는 뜻이다. 쌩짜부침의 상대개념이다.

특징 및 의의 대마디대장단은 한 행 사설이 한 장단 주기로 붙는 기교를 말한다. 다음은 엇부친 대목을 대마디대장단으로 한 행의 사설을 한 장단 주기로 부치게 고친 것이다. 대마디대장단으로 하는 소리는 정연하고 균정하며 꿋꿋한 느낌을 준다.

엇부침은 한 행의 사설이 앞 장단의 중간에 시작하여 뒤 장단의 중간에 끝나 앞뒤 장단에 걸쳐 붙어 장단 주기와 사설 주기가 어긋나게 부치는 기교를 말한다. 다음 진양조장단으로 된 정정렬제 〈춘향가(春香歌)〉 중 〈동편에 보이는 산은〉 대목에서 '남편에 운무 새로' 하는 사설은 본디 대마디장단으로 한 장단 안에 붙던 것을 다음과 같이 앞뒤 장단에 걸쳐 엇부친 것이다.

정정렬제 춘향가 〈동편에 보이는 산은〉 (진양조장단)
/력 - 력/헌 일 이//많 - 사/옵 - 고//- - 남/편 - 에/
운 - 무/새 로 -//아시 무 라/하 니 -//보 이 는/집 은 -/

다음 단가 〈운담풍경(雲淡風輕)〉에서는 '십리 사정 내려가니' 하는 사설 한 행이 본디 대마디장단으로 한 장단 안에 붙던 것을 다음과 같이 앞뒤 장단에 걸쳐 엇부친 것이다.

정응민제 단가 〈운담풍경〉 (중모리장단)
/방 -/화 -/수 류//- -/과 -/전 -///천 -/- -/십 -//리 -/사 정/- -/
/나 -/려 -/가 니//- -/넘 -/노 -///나 니/- -/황 -//봉 -/백 -/집 -/

엇부침은 대마디대장단의 상대 개념이다. 엇부침을 쓰면 장단 주기와 사설 한 행 주기가 일시적으로 어긋나 리듬 변화가 다채롭게 변한다.

잉애걸이는 주박에 서설이 붙지 않고 주박에서 매우 짧은 시차로 띠어 부치는 것을 말한다.

박동실제 〈심청가(沈淸歌)〉 〈범피중류(泛彼中流)〉
(진양조장단)
/-떠 - -/나 - -//간 - -/다 - -//- - -/- - -/

〈범피중류〉에서는 첫 박에 '떠'라는 말이 주박에서 매우 짧은 시차로 떼 잉애걸이로 부쳐 있다.

김연수제 춘향가 〈나귀안장〉 (자진모리장단)
/도 화 -/점 - 점//-붉 - -/은 - 꽃/

김연수제 춘향가 〈나귀안장〉 대목에서는 제3박에 '붉'이라는 말이 주박에서 매우 짧은 시차로 띠어 부치는 잉애걸이로 부쳐졌다. 잉애걸이를 쓰면 리듬감이 살아난다.

완자걸이는 사설이 한 장단 안에서 밀어 부침과 당겨 부침이 동시에 이뤄지는 기교를 말한다.

정응민제 춘향가 〈신연맞이〉 (자진모리장단)
/가 진 안/- - 장//- - 책/전 - 립/

이 〈신연맞이〉 대목에서 '진', '안'이라는 사설은 앞으로 미리 부쳤고 '책'이라는 사설은 뒤로 당겨 부쳐 완자걸이 부침새를 구사하였다. 완자걸이를 쓰면 리듬감이 다채롭게 살아난다.

교대죽은 '뛰는 교대죽'과 '주서 부치는 교대죽' 두 가지 기교로 나뉜다. '뛰는 교대죽'은 한 행의 사설 가운데 일부를 한 장단 길이쯤 고양이처럼 펄쩍 뛰어 건너 부치는 기교다.

정응민제 춘향가 〈신연맞이〉 (자진모리장단)
/북 - 장/- - 고//떡 - 쿵/- - -/
/- - -/- - -//- - -/부 - 쳐/
/군 악 -/젓 - 대//피 리 -/소 리 -/

정응민제 춘향가 〈신연맞이〉에서는 '부쳐'라는 말이 한 장단을 뛰어 부쳤다. '주서 부치는 교대죽'은 3소박으로 부치던 사설을 고양이 발자국처럼 2소박으로 부치는 기교이다.

김창환제 〈흥보가(興甫歌)〉 〈제비노정기〉 (자진모리장단)
/운 - 봉/- 함 -//양 - 두/얼 품 에/

김창환제 흥보가 〈제비노정기〉에서 본디 3소박으로 된 '운봉 함양'이라는 사설이 2소박으로 교대죽 부침으로 되었다. 교대죽을 쓰면 리듬감이 살아난다.

밀부침은 말을 앞으로 밀어 부치는 기교이다.

정응민제 춘향가 〈신연맞이〉 (자진모리장단)
/두 - 줄/- - 로//늘 어 서/떼 - -/
/- - 기/러 - 기//소 래 -/허 고 -/

정응민제 춘향가 〈신연맞이〉의 '떼 기러기 소래 허고' 사설에서 '떼'라는 말이 앞 장단 끝으로 밀어 부치었다.

당겨부침은 말을 길게 하여 뒤로 당겨 부치는 기교이다.

주서부침은 한 장단에 4·4조 한 행 사설을 부치는 것이 아니라 여러 행의 사설을 한 장단 안에 촘촘히 엮어 주서 부치는 기교이다.

도섭 중 아니리 도섭은 자유 리듬 선율로 하는 아니리를 말하는 것으로 선율은 있지만 일정한 박과 장단 주기가 생성되지 않아서 일정한 주기로 북 장단을 치지 않고 다만 선율 단락에 간주만 '딱 구루 덩' 하고 칠 뿐이다.

부침새 기교를 잘 구사하여 소리를 적절히 짜면 특히 빠른 장단인 자진모리장단에서 리듬감이 훌륭하게 구사되는 좋은 음악성이 발휘된다. 그러나 목 성음이 뛰어난 명창들은 목 성음을 잘 구사하여 음악성을 높이는 데 주력하여 부침새를 소홀히 하는 경우도 있다.

참고문헌 판소리 부침새에 나타난 리듬론(이보형, 장사훈박사 화갑기념 동양음악논총, 1976), 판소리 장단연구(최동현, 판소리, 전북애향운동본부, 1988), 판소리 붙임새 용어연구(이규호, 중앙대학교 석사학위논문, 1991).

필자 이보형(李輔亨)

사설치레

☞ 인물치레, 득음, 너름새, 광대가

정의 판소리 사설에서 길게 늘어놓는 언어 표현의 형태를 통해 다양한 형상을 꾸미어 치러내는 양태(樣態)를 가리키는 말.

개관 사설치레는 '사설'과 '치레'를 합친 말이다. '사설'은 열거와 반복을 바탕으로 한 '엮음'의 표현 기법을 통해 의미 있는 언어 구조체를 형성하는 것이며, '치레'는 그 수행 대상의 형태나 성질을 구체적으로 지각할 수 있는 양태로 드러내는 것이다. 사설치레는 이러한 사설과 치레의 개별적 속성을 동시에 포함하는 표현 양식이다. 따라서 '사설치레'라고 하면 '사설을 통한 치레'를 의미하게 되고, '치레사설'이라고 하면 '치레가 수행되는 사설'을 가리키게 된다. 사설치레는 작품의 줄거리와 크게 상관없는 대목에서 나타나는 경우가 대부분이며, 수사적 표현을 통해 대상을 구체적으로 형상화하는 데에 주요한 목적을 두는 기법이라 할 수 있다.

신재효(申在孝)는 단가 〈광대가(廣大歌)〉를 통해서 광대의 네 가지 요건으로 '인물치레·사설치레·득음·너름새'를 차례로 제시한 바 있다. 이 가운데 인물치레는 광대의 외모가 뛰어나야 한다는 뜻으로, 사설치레는 판소리 대본으로서의 문학 텍스트가 좋아야 한다는 의미로 대개 설명된다. 그런데 '치레'라는 말의 의미를 염두에 두고 생각하면 달리 이해할 수도 있다. 있는 그대로의 인물이나 사설을 광대의 요건으로 거론한 것이 아니라, 작중 인물이나 사설의 내용을 얼마나 잘 표현해 내는가를 광대의 중요한 자질로 제시한 것이라 볼 수 있다.

내용 사설치레는 그 대상에 따라 몇 가지 유형으로 나눌 수 있다. 인물의 용모나 행색·심성·언행 등을 치레하는 인물형상 묘사, 다양한 공간적 배경을 치레하는 경관 묘사, 구체적 상황이나 사태를 치레하는 상황 묘사나 사태 서술, 세간·기물·화초·음식·병 등 일상사와 관련된 온갖 것들을 치레하는 물상 서술, 그리고 그밖에 욕이나 글자 풀이와 같이 일종의 언어유희에 해당하는 묘사와 서술 등 다양한 형태로 전개된다. 그러한 사설치레를 통해 형성된 사설을 '인물형상 치레사설'과 같은 식으로 명명할 수 있게 된다.

열거와 반복의 수사 기법을 통해 다양한 제재들을 엮는 것은 결국 하나의 의의 있는 언어 구조체를 형성시켜서 그 수행자의 의도를 형상화하는 데 기여하는 것이다. 그러므로 어떤 목적성을 내포하고 있는가에 따라서 사설치레의 단위나 길이가 수행자의 자의로 정해진다.

사설치레의 몇 가지 특성을 정리해보면 다음과 같다.

① 판소리의 사설치레는 대부분 창으로 실현된다. ② 치레 대상을 밝힌 간략한 제시부를 동반하는 것이 일반적이다. ③ 그 단위는 치레 대상에 따라 정해지며, 한 단위의 길이는 수행자의 자의에 의해 결정된다. ④ 실제 작품의 줄거리 진행과는 큰 상관이 없으며, 독립된 단위로 분리시킬 수도 있다. ⑤ 사설치레에 동원되는 다양한 제재들은 공분모적 성격을 띠고 있는 것들이다.

특징 및 의의 사설치레는 판소리 텍스트의 줄거리와 크게 상관없는 내용에서 주로 나타나는데, 주로 판소리 사설의 수사적 표현미를 잘 드러내는 양식이다. 따라서 그 자체로 독립성을 띠면서 문학적·음악적 예술성을 강하게 담지하는 경우가 많다. 특히 판소리의 청중이 중·하층의 일반 백성들로부터 양반 좌상객 중심의 상층 지배 계층으로 옮겨가게 된 역사적 추이와 관련하여, 이에 따른 텍스트 내용상의 변모에도 중요한 요인으로 작용하였을 것으로 보인다. 즉 애초의 사설치레는 그 대상을 형상화하기 위한 표현기법으로서의 목적을 주로 갖고 있었지만, 청중의 관심과 기호에 따라 예술적 욕구 자체를 충족시키기 위한 것으로 변모해 나간 것이라 할 수 있다.

참고문헌 정현석과 신재효의 창우관 및 사법례(성현경, 신재효 판소리 연구, 판소리학회, 1990), 판소리 사설치레 연구(박영주, 성균관대학교 박사학위논문, 1992).

필자 이태화(李泰華)

삽입가요

插入歌謠

정의 판소리 사설에 수용된 독립적인 단위의 가요.

개관 판소리는 기본적으로 일정한 이야기를 소리로 부르는 양식이다. 소리꾼들은 사설 전체를 소리로 꾸며 판소리를 생성한다. 그러면서 기왕의 가요를 사설 사이사이에 수용하여 소리를 풍요롭게도 하고 독립적인 단위의 새로운 가요를 짜기도 하는데, 전자를 차용가요하고 하고, 후자를 창작가요라 할 수 있다. 이 둘을 합하여 삽입가요라고 한다.

내용 등장인물들이 특정 장면에서 소리를 할 만한 대목에서는 그에 적합한 한시, 시조, 가곡, 사설시조, 가사, 염불, 제문, 점복사, 타령, 민요 등 기왕의 소리를 차용하여 차용가요를 형성한다. 농사를 짓는 장면에서는 논농사요를 차용하고, 아기를 어르는 장면에서는 〈아기 어르는 소리〉를 차용한다. 18세기 중반의 〈춘향가(春香歌)〉 모습을 엿볼 수 있는 「만화본춘향가(晩華本春香歌)」에도 다양한 기왕의 소리가 차용되었음을 알 수 있다. 〈주안상 사설〉, 〈사랑가〉, 〈황계사〉, 〈노정기〉, 〈점복〉, 〈한시〉 등이 이들이다. 이로 보아, 이미 18세기 중반에는 판소리 줄거리와 차용가요가 완벽하게 교직되어 전승되고 있음을 알 수 있다. 이처럼 특정 가요를 수용하는 대목 직전에는 이를 제시하는 사설이 있다.

춘향어미는 후원에 단을 뭇고 두 손 합장
무릎을 꿇어 하느님 전에 '축수'를 허는디

춘향모도 아는지라 '사랑가'를 하며 놀것다
농부들도 멋이 있어 '상사소리'를 하며 모를 심것다
무슨 소리가 있으리요마는 망노이가라 하였으니
'상부소리'를 맞어가며 나가는디
그전에 배운 것이 있어 '독축'으로 신세자탄을 허는디
지게 갈퀴를 짊어지고 '뫼너리'를 부르며 올라가는데

기왕의 소리는 판소리의 수용되는 문맥에 적합하도록 사설을 변개하면서 사설이 변화하기도 한다. 그리고 단순히 사설만이 수용되는 것이 아니라, 해당 가요가 불리던 현장의 음악적 특성도 함께 수용된다. 이는 다음 사설을 통해 확인할 수 있다.

어여류 상ᄉᆞ뒤요
나오랴 삼치굿으로 모ᄂᆞᆫ듸
두리둥퉁 두리둥퉁 꽹믹쾡 어널널 상사뒤요
서마직이 논빔이 반달만치 남엇구나 네가무신 반달이야
초싱달이 반달리지
어널널 상사뒤요
페랑이 꼭지에다 게화를 꼿고 히오릭이 춤이나 추어보자
어널널 상ᄉᆞ뒤요
자수춘식 우수분하여 드문드문 심기여라 압동ᄂᆡ 우수각씨
거마리 물여 피가나서 ᄋᆡ릿두리 쌀인이 낫다
어널널 상ᄉᆞ뒤요
압다농부 말듯거라 우리도 이농사 지여ᄂᆡ여 서리쌀밥의
풋콩을 까노와 호박나물이 쓰물숭님 기상판의 소듭이 놋코
울썩욹걱 싱케보자 낫단다 낫ᄃᆞᆫ니 무엇시나 졀나어사가
낫단다 뉘가뉘가 낫다야 올나간 구관사도 몃촌안니
된다더라
어널널 상ᄉᆞ뒤요
일낙서산 히가지고 월출동영의 달이 돗아온다
어널널 상ᄉᆞ뒤요
- 백성환 창본

위에서처럼 "두리둥퉁 두리둥퉁 꽹믹쾡"이라는 북과 꽹과리 소리가 수용된다. 그리고 장단도 느린 장단과 빠른 장단을 배합함으로써 변화를 주기도 한다. 그리고 기왕의 민요에서는 일정한 율격과 선율이 반복되는데, 그러한 가창 구조가 판소리에 수용되면서 변화하기도 한다.

이처럼 기왕의 소리를 차용하여 일정한 표현 단위를 형성하기도 하지만, 판소리 자체 내에서 특정 사설을 소리화하여 독립적인 단위의 창작 가요를 형성하기도 한다. 이 창작 가요는 특정 판소리의 특정 대목에서만 가요로 단위화되기도 하지만, 서로 다른 판소리에 수용되기도 한다. 〈고고천변(皐皐天邊)〉, 〈범피중류(泛彼中流)〉, 〈소상팔경(瀟湘八景)〉 등이 창작가요에 해당한다.

차용가요는 그 사설이 고정적이라기보다는 유동적이다. 그 이유는 판소리에 수용되기 전 원소리의 사설 자체가 유동적인 성격을 띠기 때문이다. 구비전승되는 〈상엿소리〉의 경우 사설이 고정적이지 않고 상황 상황에 따라 다르다. 그렇기 때문에 여러 판소리 창본에 수용된 〈농부가〉, 〈상엿소리〉, 〈방아타령〉 등의 경우도 사설이 유동적이기 마련이다.

그렇지만 창작가요인 경우에는 사설이 고정적인 형태를 띠고 있다. 창작가요인 경우, 특정 창자가 특정 장면에 어울리게 사설과 곡조와 장단을 잘 배합하여 소리를 짜 정형화된 가요를 만든다. 이렇게 잘 짜여진 상태는 다른 창자들이 변화를 주기가 쉽지 않다. 사설에 변화를 줄 경우 특정 장면에 대한 기술은 말할 것도 없고 잘 짜여진 판을 깨뜨리기 때문이다. 〈범피중류〉의 경우, 〈수궁가(水宮歌)〉에 수용되었든 〈심청가(沈淸歌)〉에 수용되었든 그 사설은 거의 유사하다. 그리고 다른 유파에 속하는 창자들이 불러도 그 사설은 거의 유사하다.

특징 및 의의 판소리에 수용된 차용가요들은 판소리 서사구조에서 부수적인 역할을 하거나 어느 한 장면에서 특정한 역할을 담당하기도 한다. 하지만 근본적으로는 서사 체계와 유기적으로 결합되면서 판소리 작자층의 현실 인식을 구현하는데 밀접한 연관을 맺고 있다. 춘향가, 심청가, 〈흥보가(興甫歌)〉, 〈변강쇠가〉 등에는 다양한 장르에 연원을 둔 차용가요를 수용하고 있지만, 수궁가와 적벽가에는 차용가요가 그리 많이 수용되어 있지 않다. 전자의 경우는 공간적 배경이나 등장인물이 차용가요가 수용될 수 있는 서사적 상황과 유사하지만, 후자의 경우는 그렇지 않기 때문이다.

참고문헌 춘향전의 사설형성원리(전경욱, 고대민족문화연구소출판부, 1990), 한국가요의 연구(김동욱, 을유문화사, 1961), 한국 판소리 사설 형성연구(박관수, 국학자료원, 1996).

필자 박관수(朴官洙)

성음

聲音

☞ 조

정의 판소리에서의 음질·음색과 발성법·시김새 등 여러 요소를 통합하여 이르는 말.

개관 성음(聲音)은 소리의 성질을 말하는 것이다. 음질이나 음색에 가까운 개념이며 발성법과 시김새를 포함한다. '철

성'·'수리성'·'천구성' 등 음색을 가리키는 말과, '푸는목'·'감는목'·'찍는목' 등 시김새를 표현하는 말 등을 모두 아우르는 개념이다. 또한 '조'의 개념에도 음색적 요소가 있기 때문에 똑같은 선율이라도 성음에 따라 전혀 다른 느낌을 줄 수 있다. 우조 성음은 위엄 있고, 호기로우며 우렁찬 데다 씩씩한 느낌을 주는 음색이며, 평조 성음은 평화롭고 여유로우며 한가한 느낌을, 계면 성음은 슬프고, 애조를 띤 데다 가냘픈 느낌을 준다. '판소리는 성음 놀음'이라는 말처럼 성음은 판소리에서 대단히 중요한 요소라고 할 수 있다.

내용 발성법은 동서양을 막론하고 모든 성악의 기초가 되는 것이다. 판소리를 비롯하여 가곡·가사·시조 등 우리나라의 전통 성악은 목에 변화를 주지 않고 아랫배에 힘을 주어서 밀어 올리는 '통성'을 기본으로 한다. 이와 상대적인 발성법으로 목을 사용해서 가늘게 뽑아 올리면서도 분명하게 들리는 '세성'이 있는데, '시성'·'속목'이라고도 한다. 일반적인 경우는 거의 통성을 사용하지만, 음역이 넓지 않아서 고음을 통성으로 내지 못하는 경우나 가곡성 우조나 자연의 소리를 흉내 내는 의성어 등에서 세성을 사용한다.

발음법 또한 성음의 매우 중요한 요소다. 아음(牙音)·설음(舌音)·순음(脣音)·치음(齒音)·후음(喉音) 등 자음의 '오성(五聲)'을 명확히 구별하여 발음하여야 하며, 모음의 발음도 이에 못지않게 중요하다. 자음과 모음을 정확하게 발음하지 않으면 사설의 전달이 정확하지 못하기 때문이다.

통성과 세성이 발성법에 따른 구분이이라면, 타고난 음색에 따라서는 떡목·양성·철성·수리성 등으로 구분한다. '떡목'이란 듣기에 몹시 빡빡하고 탁한 성음을 이름이고, '양성'이란 소리에 그늘이 없고 깨벗어서 지나치게 맑은 성음을 가리킨다. '철성'은 쇠망치와 같이 건강하고 딱딱한 소리를 말하며, 쉰 목소리와 같이 껄껄하게 나오는 소리를 '수리성'이라고 한다. 판소리에서는 떡목과 양성을 변화와 그늘이 없다고 하여 매우 나쁜 성음으로 보며, 오히려 철성이나 수리성을 좋은 성음이라고 한다. 수리성에 비해 상대적으로 맑은 느낌을 주면서 애원성(哀怨聲)이 낀 소리를 '천구성'이라 하여 최고로 친다.

노랑목·함성(含聲)·전성(轉聲)·비성(鼻聲) 등 네 가지 발성은 이른바 '사기(四忌)'라고 하여 절대로 기피해야 하는 것으로 본다. 노랑목은 가볍게 발성하고 '가락에 물을 들인다'하여 여러 가지 장식적인 맛을 들이는 것으로, 남도 민요인 〈육자배기〉와 같은 가락 장식이나 창법을 쓰는 것인데 소리에 긴장감이 없다. 함성은 소리가 입 안에서만 울리고 입 밖으로 분명하게 튀어나오지 못하는 소리를, 전성은 '발발성'이라고도 하는데 떨림이 너무 심한 소리, 비성은 소리를 입에서 바로 내보내지 않고 코를 울려서 내는 소리를 말한다. 이런 것들은 선천적으로 타고났다기보다는 배우는 과정이나 수련 과정에서 습관을 잘못 들인 것이기 때문에 부단히 노력하면 충분히 고칠 수 있다.

성음이 내포하고 있는 의미 중 또 하나의 중요한 요소가 시김새이다. 이보형은 정노식(鄭魯湜)의 『조선창극사(朝鮮唱劇史)』, 박헌봉의 『창악대강(唱樂大綱)』과 여러 판소리 명창과의 대담을 토대로 "음색은 '성(聲)'이라는 용어를 쓰고 시김새·소리기교는 '목'이라는 용어를 쓴다."라고 하였다. '성'이 붙은 용어 중에는 앞에 언급된 것들 외에도 귀신의 울음소리를 흉내내는 '귀곡성(鬼哭聲)'과 목청을 좌우로 젖히면서 어금니 부근에서 소리를 내는 '아귀성(아구성)' 등이 자주 쓰인다. '목'이 붙은 용어 역시 앞에서 언급된 것들 외에도 많이 쓰인다. 수련을 많이 하지 않아서 아직 목이 트이지 않은 '생목', 피상적으로 싱겁게 쓰는 소리인 '겉목', 흥이 날 때 혼자서 맛있게 한 번 굴려내는 소리인 '군목', 성음을 느긋하게 스르르 푸는 소리인 '푸는목', 서서히 몰아들이는 소리인 '감는목', 소리의 어떤 요점에서 맛이 있게 찍어내는 소리인 '찍는목', 소리를 하다가 어느 경우에 맺어서 꼭 잘라 떼는 소리인 '떼는목', 느린 소리를 차차 빨리 돌려 차근차근 말아 들이는 소리인 '마는목', 궁글궁글 굴려서 내는 소리인 '방울목', 소리를 하다가 모가 있게 깎아 내는 소리인 '깎는목', 아래로 깊이 파서 들어가는 소리인 '파는목', 소리를 무덕무덕 널어서 흩는 소리인 '흩는목', 소리를 맺어 떼려고 바짝 조여 들이는 소리인 '조으는목', 소리를 쭉쭉 뻗어 널어놓는 소리인 '너는목' 등 매우 많은 용어가 사용된다.

판소리에서 쓰이는 '조'라는 용어는 음계와 성음의 의미를 모두 내포하고 있다. 혼동을 피하기 위해 음계를 의미할 때는 '길'이라는 말을 붙여서 '우조길'·'평조길'·'계면길' 등으로 사용하고, 성음을 의미할 때는 '성음'을 붙여서 '우조 성음' '평조 성음' '계면 성음' 등으로 부르기도 한다. '우조 성음'은 위엄 있고 호기 있고, 무섭고, 우렁차고, 씩씩한 느낌을 주며, '평조 성음'은 즐겁고, 평화롭고, 유유자적하고 한가한 느낌을 주고, '계면 성음'은 슬프고, 애조를 띠고, 서운하고, 가냘픈 느낌을 주는 음색이다.

명창이 되려면 판소리의 사설이 가지고 있는 의미를 장단, 조, 성음으로 표현할 수 있어야 한다. 이것을 '이면(裏面)을 그린다'라고 하는데, 이것을 훌륭하게 해내기 위해서는 타고난 자신의 음색과 성량을 바탕으로 피나는 수련을 계속해야 한다. 그래서 얻어지는 경지를 '성음을 얻었다'라고 하며, 다른 말로 '득음'이라고도 한다.

신재효(申在孝)는 자신의 창작 단가(短歌)인 〈광대가(廣大歌)〉에서 광대의 구비 조건으로 첫째 인물치레, 둘째 사설치레, 셋째 득음, 넷째 너름새를 주장하였다. 그 중 득음을 설명하면서 "오음을 분별하고 육률을 변화하여 오장에서 나는 소

리 농락하여 자아낼 제 그도 또한 어렵구나."라고 말하였다.

박헌봉이 『창악대강』에서 기술한 득음의 과정은 득음의 어려움을 절절히 드러내고 있다. "과거의 명창들은 폭포나 암굴에서 발성법을 연습하되 몇 날 몇 달을 두고라도 종(縱)으로 소리를 차츰차츰 뽑아 지르고 횡(橫)으로 점점 넓혀 지르고, 넓혀갈수록 소리가 막혀 끝내는 목성음이 옆에서도 소리가 들리지 않을 정도로 꽉 쉬어지고 만다. 그 막힌 목성을 끊임없이 계속하여 질러가면 목에서 피를 토하게 되고 피를 토하면서도 꾸준히 장구한 시일을 두고 부단히 발성을 계속하면 최종에는 잠기었던 목이 다시 터지기 시작하여 통달명랑(通達明朗)한 성음을 얻어 몇 시간이라도 자유자재로 창할 수 있게 된다. 그리하여 마치 벽공을 뚫을 듯, 광활한 지역을 울려 덮을 듯 그 웅장쾌활한 성량은 과연 신비한 영역에까지 도달하게 된다. 이와 같은 지신(至神) 단계에 이르기까지에는 적년(積年)을 두고 심혈을 다하여 공을 쌓아올려야 되는 것이다."

특징 및 의의 '판소리는 성음 예술'이라고 한다. 청중들이 성음만 듣고도 사설에 담긴 온갖 희로애락을 이해할 수 있어야 한다는 뜻이다. 이는 판소리의 음악적 요소인 성음·길·장단이 모두 중요하지만 최고의 경지에서 이면(裏面)을 적절하게 표현하려면 길·장단에 매력적인 성음이 더해져야 한다는 의미로 성음의 중요성을 강조한 말이다. 그래서 명창들은 이러한 성음을 얻기 위해 이루 말로 다 할 수 없는 지난(至難)한 수련을 거듭하는 것이다.

참고문헌 창악대강(박헌봉, 국악예술학교출판부, 1966), 판소리의 학술용어(이보형, 한국음악연구25, 한국국악학회, 1997), 한국 전통음악의 선율 구조(백대웅, 대광문화사, 1982).

필자 김동현(金東炫)

신재효

申在孝

정의 판소리 사설의 정리와 개작, 단가 창작, 판소리 이론 탐구, 판소리 창자 교육 및 후원에 힘 쓴 판소리 활동가.

개관 신재효(申在孝, 1812~1884)는 전라북도 고창 출신으로 본관은 평산(平山), 자(字)는 백원(百源), 호(號)는 동리(桐里)이다. 신재효의 선대(先代)는 서울에 살았고 대대로 하급 무반직을 지냈으며, 부친 신광흡(申光洽, 1771~1844)이 서울에서 고창의 경주인(京主人)을 하다가 고창으로 옮겨가 고창의 향리가 되었고 또한 관약방(官藥房)을 운영하였다. 신재효는 고창에서 태어나 이방(吏房), 호장(戶長) 등 고창의 향리(鄕吏)를 역임했다. 1876년 이재민들을 대상으로 한 진휼을 위해 돈을 기부하였으며, 경복궁 중건에 원납전을 내어 1877년에 통정대부(通政大夫)의 품계와 절충장군(折衝將軍) 행(行) 용양위(龍驤衛) 부호군(副護軍)의 명예 직함을 받았다. 신재효는 한문을 배워 몇 편의 한시(漢詩)를 남겼으나 무엇보다 그의 두드러진 문학·예술 활동은 판소리 관련 활동이다. 신재효가 판소리 사설 정리와 개작 등 판소리 관련 활동을 본격적으로 전개한 것은 향리의 직책에서 물러난 1860년 이후로 추정된다. 개인적인 취향 외에 그가 판소리에 특별한 관심을 갖게 된 계기로는 판소리가 발달한 호남 지역에서 생장하였다는 것과 특히 전라도 감영(監營)과 각 군현(郡縣)의 이서(吏胥)들이 관청에서의 각종 연회(宴會) 때 판소리 창자들의 선발과 초청에 관여한 풍속을 들 수 있다. 나아가 그의 향리로서의 신분 의식도 판소리 사설 정리와 개작 활동의 계기가 되었으리라고 추정되고 있다. 중앙에서 파견된 수령의 밑에서 지방의 행정 실무를 맡은 향리는 양반 계층 보다 낮은 신분이어서 관직 진출과 사회적 대우 등에서 큰 차별을 받았으며, 신재효가 향리 생활을 했던 19세기 후반기는 부정부패와 관련하여 향리 계층에 대한 사회적 인식이 급격히 악화된 때였다. 신재효는 이러한 향리에 대한 신분 제약과 사회적 인식에서 유발된 심리적 갈등을 판소리를 매개로 표출하고자 한 것으로 볼 수 있다.

내용 신재효의 판소리 활동가적 면모를 몇 가지로 나누어 살피면 다음과 같다.

1. 판소리 사설 정리 및 개작

신재효의 판소리 활동 중 우선적으로 꼽을 수 있는 것이 판소리 사설 정리와 개작이다. 신재효는 열두마당 중 〈춘향가(春香歌)〉, 〈심청가(沈淸歌)〉, 〈토별가(兎鼈歌)〉, 〈박타령〉, 〈적벽가(赤壁歌)〉, 〈변강쇠가〉 등 모두 여섯마당의 판소리 사설을 정리하면서 자기 나름으로 개작하였다. 열두마당 중 이상의 여섯마당을 정리 대상으로 삼은 것은 20세기 이후 춘향가, 심청가, 적벽가, 수궁가, 흥보가의 다섯마당을 중심으로 판소리가 전승되는 것과 관련지어 볼 때 당대의 판소리 흐름을 상당히 정확히 반영한 것이라고 할 수 있다.

신재효의 사설 정리와 개작에서 특이한 것은 춘향가이다. 신재효는 춘향가를 남창(男唱)·여창(女唱)·동창(童唱)의 세 가지로 사설을 정리, 개작했으나 현재 『여창춘향가』는 전해지지 않는다. 신재효는 『남창춘향가』에서 전체 줄거리는 다른 춘향가와 마찬가지로 유지하였으나 세부 내용은 적지 않게 바꾸었다. 그네 뛰는 춘향을 발견하고 이 도령이 방자를 보내 불렀을 때 춘향이 가지 않고 향단을 보내 살피게 하고, 이 도령과 춘향이 글로 의사소통을 하는 것으로 바꾼 것, 춘

향이 하옥되었을 때 꿈에 황릉묘로 가지 않고 천장전으로 가는 것으로 바꾼 것 등이 대표적이다. 『동창춘향가』는 남창과 달리 춘향과 이 도령이 오리정에서 이별하는 대목까지의 내용으로 되어 있는 것이 가장 큰 특징이다. 반면 사설의 개작은 남창만큼 적극적으로 하지 않은 것으로 보인다. 신재효가 춘향가를 셋으로 나눈 것은 판의 분화 및 창자의 특성을 고려한 시도라는 점에서 주목되고 있다.

심청가, 적벽가, 토별가, 흥보가 및 변강쇠가의 사설 정리와 개작의 전체적 방향은 서로 유사하나 개별 작품마다의 양상은 다르다. 이 중에서 토별가는 완판본으로 출판된 것이 특기할 만한 것이며, 변강쇠가는 〈변강쇠타령〉 또는 〈가루지기타령〉 사설의 유일본이어서 자료적 가치가 매우 크다.

신재효는 사설을 정리하면서 한자어 및 한문 어구를 많이 활용하여 사설이 난해하게 되거나 창으로 부르기에 적합하지 않게 된 측면이 있다. 아울러 신재효는 사설을 개작하면서 자신의 목소리를 직접 드러내는 특징을 보이고 있다. "다른 가객 〈몽중가〉는 옥중에서 어사 보고 산물을 한다는데 이 사설 짓는 이는 신행길을 차렸으니 좌상 처분 어떠할지"(남창춘향가)라든가, "가만가만 빈 말씀을 알 수가 없건마는 제사를 지내실 제 축문이 있겠기에 이 사설 짓는 사람 제 의사로 지었으니 공명 선생 아시면 꾸중이나 안 하실지"(적벽가) 등이 그러한 사례이다. 그런가 하면 신재효가 서술자의 목소리에 자신의 비판적 목소리를 실어내는 방식을 취하고 있는 것도 특징이다. "향단이 나가더니 다담같이 차린단 말 이면에 당찮것다."(동창춘향가), "토끼가 나올 적에 이비 삼려 보단 말은 아마도 망발인게 짐승은 짐승끼리 사람 말을 빌려다가 서로 문답하려니와 사람이야 짐승 보고 무슨 말을 하겠느냐."(토별가) 등이 그러한 사례이다. 그런가 하면 신재효는 작중 상황 또는 공연 상황에 개입하기도 한다. "양반의 사랑가라 사설이 유식하여 우슴집이 적다 하고 진멋진 도련님이 육담 장난으로 너름새 해가며 판사귐를 하는데 이런 야단이 없어"(동창춘향가), "홍보댁이 할 수 없어 죽기로 자처하고 복 못 탄 신세 자탄 진양조로 섧게 울 제 맛있는 사람들은 귀에서도 눈물 난다."(박타령) 등이 그러한 사례이다. 이러한 작가 또는 서술자의 작중 개입은 신재효 사설의 특징적인 표현이라 할 수 있다.

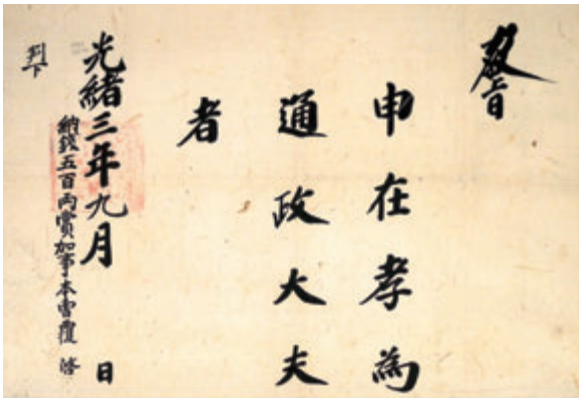
신재효의 판소리 사설의 개작에 대한 평가는 긍정적 평가와 부정적 평가가 엇갈린다. 긍정적 평가로는 신재효가 개작을 통해 합리성을 추구했다는 것이 대표적이고, 부정적 평가로는 신재효가 개작을 통해 판소리 사설의 민중적 성격을 제거하고 중세적 질서를 옹호하는 이념을 강화했다는 것이 대표적이다. 합리성의 추구는 이면에 맞게 시설을 개작한 것에서 두드러지며, 중세적 이념의 강화는 주인공의 행위를 도덕적 당위로 견인하는 데서 두드러진다. 그런데 신재효의 사설에는 합리성이 일관되게 지배적이지 않으며 또한 평민적 성향이 강하게 남아 있기도 하며, 때로는 자신이 속한 향리 계층을 강하게 비판하는 사설을 추가하는가 하면, 요호부민(饒戶富民)을 옹호하는 내용을 반영하기도 하여 일률적으로 그의 개작을 평가하기 힘들다.

2. 판소리 단가 및 기타 창작

신재효는 판소리 여섯마당의 사설 정리와 개작 외에 다양한 시가(詩歌)를 창작하거나 개작 또는 수집했다. 〈오섬가



신재효 | 고창판소리박물관



신재효 교지 | 고창판소리박물관

(烏蟾歌)〉, 〈광대가(廣大歌)〉, 〈허두가(虛頭歌)〉, 〈치산가(治産歌)〉, 〈성조가(成造歌)〉, 〈단잡가(短雜歌)〉, 〈도리화가(桃李花歌)〉, 〈권유가(勸遊歌)〉, 〈방아타령〉, 〈명당축원(明堂祝願)〉, 〈갈처사십보가(葛處士十步歌)〉, 〈어부사(漁父詞)〉, 〈호남가(湖南歌)〉, 〈구구가(九九歌)〉 등이 그것이다. 이들 작품은 장르가 단일하지 않아 판소리 단가(短歌), 가사(歌辭), 잡가(雜歌) 등이 혼재되어 있을 뿐만 아니라 〈오섬가〉처럼 판소리 단가라고 하기에는 너무 길고 단형 판소리에 가까운 새로운 양식의 작품도 포함되어 있다.

〈오섬가〉는 까마귀와 두꺼비가 사랑과 슬픔을 주제로 대화를 하는 형식으로 구성되어 있는데, 역대 중국의 사례와 함께 춘향가와 〈배비장타령(裵裨將打令)〉 및 〈강릉매화타령(江陵梅花打令)〉의 내용이 포함되어 있다. 〈광대가(廣大歌)〉는 신재효가 자신의 판소리 이론과 역대 명창에 대한 비평을 시도한 것이다. 「허두가」는 판소리를 부르기 전에 판소리 창자의 목을 고르고 소리판의 분위를 잡는 단가(短歌)들로 구성된 것으로 〈고고천변(皐皐天邊)〉, 〈새타령〉, 〈소상팔경(瀟湘八景)〉, 〈궁장가(宮墻歌)〉, 〈숭유가(崇儒歌)〉, 〈태평가(太平歌)〉, 〈북정가(北征歌)〉, 〈효도가(孝道歌)〉, 〈달거리〉, 〈금화사가(金華寺歌)〉, 〈역려가(逆旅歌)〉, 〈역대가(歷代歌)〉, 〈대관강산(大觀江山)〉 등 모두 13편의 작품이 포함되어 있는데, 작품별로 다양한 양식과 주제를 보이고 있다.

문제는 어느 작품이 신재효의 창작이며, 어느 작품이 신재효의 개작이며, 어느 작품이 수집된 것인지 분명하지 않다는 점이다. 〈치산가〉는 향리 계층이면서 부자이기도 한 신재효의 경제 의식 및 사회의식이 잘 드러난 작품이다. 〈도리화가〉는 1870년 작으로 신재효가 제자인 진채선에 대한 애정 의식을 표현한 작품으로 알려져 있다. 〈단잡가〉는 신씨가장본(申氏家藏本)과 가람본 단잡가 두 가지가 있는데 모두 합쳐 13편이다. 개별 작품의 길이와 내용이 다양한데, 이 속에 신재효의 집을 묘사한 노래와 신재효 자신을 소개한 노래, 그리고 서양 열강의 침략을 비판한 노래 등이 들어 있다. 〈명당축원〉, 〈성조가〉, 〈방아타령〉 등은 경복궁 낙성 축하를 위한 것으로 알려져 있다. 〈갈처사십보가〉는 한 걸음에서 열 걸음까지 나아가며 노래하는 형식인데 중세적 가치관의 붕괴와 국가의 위기에 대처하자는 내용으로 동학사상과도 일정한 관련이 있는데 신재효의 창작인지는 정확히 알 수 없다. 〈권유가〉는 인생무상을 주제로 한 것이며, 〈어부사〉는 기존의 어부사와 유사하며, 〈호남가〉는 현재 단가로 불리는 〈호남가〉와 비슷하나 신재효의 창작인지는 알 수 없다.

3. 판소리 이론 탐구와 비평 활동

신재효의 판소리 이론 탐구는 〈광대가〉에 집약되어 있다. 〈광대가〉에서 신재효는 인물, 사설, 득음, 너름새를 판소리의 4대 법례로 제시하고 또 역대 명창들의 특색을 비유의 방식으로 평가하고 있다. 그의 이론 탐구는 정현석과 같은 당시 판소리 향유자들의 적극적인 향유 취향에 대응하여 나름대로의 독자적인 틀을 정립하고자 한 것은 분명하다. 신재효의 영향을 받은 김세종이 판소리 연행에서 어단성장(語短聲長)의 원리와 너름새의 방법 등을 주장했는데 이 점에서 신재효의 이론 탐구와 비평 활동은 선구적이라 할 수 있다.

4. 판소리 창자 교육과 후원

정노식(鄭魯湜)의 『조선창극사(朝鮮唱劇史)』에 따르면 신재효가 활동하던 시기에 어떤 창자라도 신재효의 지침과 평가를 받지 않고는 명창의 반열에 들 수 없었다면서 이날치, 박만순, 김세종, 정창업, 김창록, 진채선, 허금파 등이 신재효의 지침을 받았다고 하고 있다. 이것이 사실이라면 신재효는 동편제와 서편제의 창자들에게 두루 영향을 미쳤다고 할 수 있다. 신재효가 판소리 창자들을 모아 교육한 사실을 실증적으로 보여주는 자료는 정현석(鄭顯奭)의 『증동리신군서(贈桐里申君序)』이다. 이 자료에 따르면 신재효는 판소리 창자들에게 숙식을 제공하며 창자들에게 사설의 뜻을 가르치거나 비속한 표현을 고쳐서 익히게 하는 등의 교육을 했다. 정현석은 신재효에게 배운 이경태(李慶泰)의 창을 들어보고 긍정적인 평가를 하고는 신재효에게 사설 교육과 음악 교육과 관련된 주문을 하고 있는데, 여기서 신재효의 판소리 교육 방향이 상층의 판소리 향유자의 취향과 어느 정도 관련이 있었음을 짐작할 수 있다. 신재효의 판소리 창자 교육에서 교사 역할을 한 창자로는 김세종이 알려져 있으며, 신재효의 교육에 의해 진채선과 허금파와 같은 여류 명창이 배출된 것은 특기할 사항이다.

신재효가 정리 및 개작한 판소리 사설은 창을 전제로 한 것들이지만 신재효 자신이 전문적인 판소리 창자가 아니었기 때문에 신재효바디의 판소리 마당이나 신재효의 더늠이 전승되지 않는다. 또 신재효가 벌교의 김문옥과 고창의 홍두평으로 하여금 자신이 정리 및 개작한 판소리 사설과 자신이 지은 단가의 창을 짜게 해서 진채선에게 부르게 했다는 정보가 조사된 바 있으나 그 창본이 확인되지는 않았다. 그리고 전북 김제의 창자 김이수(金二洙)가 신재효의 사설을 창으로 부른다고 하나 그 창법은 이날치 계통인 것으로 보고되고 있으며, 다른 창자들에게 널리 전파되지도 않았다. 따라서 신재효가 정리 및 개작을 한 사설에 상응하는 새로운 음악적 구성으로 짜인 창본은 존재하지 않는다. 한편 신재효의 사설은 필사본으로 전해진다. 신재효의 판소리 여섯마당 사설과 단가들이 필사본으로 집대성된 것은 『신오위장본집(申五衛將本集)』(6책)으로 서울대학교 가람문고로 소장되어 있다. 개인 소장의 『동리유집초(桐里遺集抄)』에는 〈오섬가〉, 〈토별가〉 및

〈허두가〉가 필사되어 있다. 고창판소리박물관에는 심청가(신씨가장본), 적벽가(성두본), 적벽가(신씨가장본), 토별가(성두본), 박타령(신씨가장본), 변강쇠가(성두본) 등이 소장되어 있다. 신재효의 판소리 여섯마당 사설과 단가 및 신재효 전기 자료들이 연세대학교 인문과학연구소에 의해 영인본으로 집대성되어 간행(1969)된 바 있으며, 강한영에 의해 사설들이 원문과 현대어 표기 및 교주 작업이 이루어진 바 있다.

특징 및 의의 신재효의 판소리 활동은 몇 가지 뚜렷한 특징을 지닌다. 첫째, 신재효가 전문적인 판소리 창자가 아니면서 판소리 애호가의 수준을 넘어 판소리 사설 정리·개작자 및 교육자의 역할을 한 것은 호남 지역 향리 계층의 문화적 관습을 한층 발전시킨 것이다. 호남 지역 향리들의 판소리 창자 후원 및 관리가 이 지역에서 형성된 관습이라면 신재효의 판소리 활동은 그것을 뛰어넘는 것이다. 둘째, 그의 판소리 활동은 서울의 기술직 중인들이 한문 문학에 주력하고, 역시 서울의 서리 계층 출신인 김천택(金天澤), 김수장(金壽長), 박효관(朴孝寬), 안민영(安玟英) 등이 시조 창작에 주력한 것과 비교하여 뚜렷한 특징을 지닌다. 즉 중인 계층의 다양한 문화적 동향 속에서 고창을 기반으로 한 신재효의 판소리 활동은 지역과 예술 장르 두 측면에서 분명한 독자성을 갖는 것이다. 셋째, 그가 정리·개작한 판소리 여섯마당의 사설에 잘 드러나듯이 그의 판소리 활동은 복합적 의식의 산물인 것이 특징이다. 그가 판소리 사설에 드러난 의식의 경우 어느 하나로 그 주된 방향을 단정하기 힘들 정도로 지배 이데올로기에 대한 옹호, 평민 의식의 긍정, 자신이 속한 향리 집단에 대한 비판 의식, 요호부민에 대한 동정 등등이 공존하고 있다. 또한 표현의 측면에서도 창으로 구현하기 힘들 정도의 한문 투에서부터 유랑 연예인들의 표현에 이르기까지, 전아한 표현에서 외설적인 표현에 이르기까지 다양한 표현들이 공존하고 있으며, 미적 지향에서도 비장과 골계 그리고 기괴미 등을 적극 추구하고 있다. 신재효 사설의 이러한 다양한 의식과 표현 방식 및 미적 지향의 공존과 복합은 다른 판소리 사설과 뚜렷이 구별되는 특징이다.

신재효의 판소리 활동은 여러 모로 판소리사에서 획기적인 의의를 지닌다. 첫째, 그가 정리·개작한 여섯마당은 비록 열두마당 전부는 아니지만 개인에 의한 최초의 판소리 사설의 집대성이라 할 수 있다. 판소리 창자가 아닌 인물의 판소리 사설 정리와 개작 작업은 이후 이해조의 『옥중화(獄中花)』, 『강상련(江上蓮)』, 『연의각』 등의 작업으로 이어진다. 둘째, 그가 정리·개작한 사설들은 연행 현장에서 창으로 불리고 또 전승되지는 못했지만 부분적으로는 후대 명창들에 의해 수용되었다. 『남창춘향가』의 서두 부분이 김창환(金昌煥), 정광수, 김소희(金素姬) 등에 의해 수용되었고, 임방울의 유명한 더늠이 된 〈쑥대머리〉의 사설 역시 『남창춘향가』에서 온 것이다. 셋째, 그가 정리·개작한 판소리 사설 여섯마당은 판소리 사설의 역사적 변이를 판단할 수 있는 중요한 자료가 된다. 판소리 창본과 판소리계 소설의 성립 연대를 실증적으로 파악하기 어려운 상황에서 신재효의 판소리 사설은 비교적 그 정리·개작 연대가 분명하므로 비교의 방법으로 여러 판소리 창본과 판소리계 소설의 성립 연대를 추정할 수 있다. 넷째, 그의 판소리 이론 정립과 비평 활동은 19세기 후반에 이르러 판소리가 판소리 비평 활동과 이론적 탐구를 필요로 할 만큼 성장했음을 말하며, 신재효가 그러한 필요에 선구적으로 부응했음을 뜻한다. 『조선창극사』에 따르면 신재효와 같은 시기에 정춘풍이 판소리 비평으로 신재효와 쌍벽을 이루었다고 했으니 이 시기에 판소리 비평 활동이 판소리계 내부에서 부상하고 있었던 것이다. 다섯째, 그의 판소리 창자 교육과 후원 역시 판소리사에서 획기적인 일이다. 판소리 후원은 신재효 이전에도 있었고 이후에도 있었던 일이지만, 전문적인 판소리 창자가 아닌 인물이 교육까지 담당한 것은 신재효가 처음이다. 여섯째, 신재효가 진채선을 비롯한 여류 판소리 창자들을 교육한 것도 주목할 일이다. 기생이 판소리 창자로 전환하는 것은 자연스런 현상이었고, 진채선 이전에 판소리를 부른 기생이 있었음은 안민영의 『금옥총부(金玉叢部)』에서 확인할 수 있으나 기생들을 판소리 창자로 교육한 것은 신재효가 처음이라 할 수 있다. 20세기에 여성 판소리 창자들이 대거 등장한 점에 비추어 보면 신재효의 여성 창자 교육은 선구적이라고 할 수 있다. 요컨대 신재효는 독자적인 비평 의식에 입각하여 판소리 사설을 정리 개작했을 뿐만 아니라 판소리에 대한 독자적인 이론을 정립하였고 판소리 창자들을 교육하고 후원하였다. 신재효의 이러한 활동과 성과들은 19세기 후반기의 판소리 창자, 향유자, 후원자 등으로 구성된 판소리계의 동향을 이해하는 중요한 지표이자 그 자체가 판소리사에서 길이 기억해야 할 성취이다.

참고문헌 申五衛將本集, 19세기 전라도 고창의 향리세계와 신재효(이훈상, 고문서연구26, 한국고문서학회, 2005), 신재효에 대한 평가(김대행 외, 한국문학사의 쟁점, 집문당, 1986), 신재효 연구(서종문·정병헌 편, 태학사, 1997), 신재효 판소리 사설의 연구(정병헌, 평민사, 1986), 신재효 판소리 사설집(강한영 교주, 민중서관, 1971), 신재효 판소리 전집(연세대학교 인문과학연구소, 연세대학교출판부, 1969), 판소리 사설 연구(서종문, 형설출판사, 1984).

필자 김종철(金鍾澈)

아니리

☞ 창

정의 판소리에서 창을 하는 중간 중간에 가락을 붙이지 않고

일상적인 말투로 엮어나가는 사설.

개관 아니리는 판소리 사설에서 음률이나 장단에 의하지 않고 일상적 어조의 말로 하는 부분을 가리킨다. 사설은 창과 아니리로 이루어지는데, 연창자의 음악적 역량은 주로 창에서 드러나기 때문에 창에 심혈을 기울이게 된다. 또 창으로 이루어진 부분에서 연창자와 청중은 작중 현실에 몰입하게 된다. 이러한 이유에서 창에서의 긴장은 일상적 어투로 이루어진 아니리의 부분에서 이완되고, 또 작중 현실에서 벗어나 작품을 바라보는 객관적 시선을 유지하게 된다.

아니리에 해당하는 부분은 대체로 작품의 사전 전개와 요약, 논평 등 서사의 진행에 간여하고 있다. 또한 고수나 청중과의 대화 등을 통하여 판소리의 무대를 소통의 장으로 변화시킨다. 연창자, 고수, 청중이 어울려 판소리를 완성하는 데 있어 아니리는 윤활유와 같은 역할을 하고 하는 것이다. 이런 점에서 아니리는 판소리의 중요 구성 요소인 창과 함께 판소리의 판소리다움을 가능하게 하는 중요한 기능을 수행한다.

내용 아니리는 사설 중에서 일상적인 말투로 진행하는 것을 말하는데, 자유롭게 선율에 얹어 부르는 '도섭'을 '소리조 아니리' 또는 '창조 아니리'라 부르는 것과 구별하기 위하여 '말조 아니리'로 쓰기도 한다. 창은 음악과 결합하여 청중을 작중 현실로 몰입하게 하기 때문에 연창자는 창을 통하여 자신의 음악적 역량을 최대한 발휘하게 마련이다. 연창자 또한 작중 인물이나 작품 속의 존재가 되어 그 감정 속에 몰입하기 때문에 극도의 긴장감을 유지하게 된다. 또한 판소리를 처음부터 끝까지 부르는 일은 별로 없고, 특정 부분만을 부르는 것이 일반적이다. 이 때 선택되는 부분은 연창자의 역량을 드러내 보일 수 있는 '창'이기 때문에 아니리에 대한 관심은 상대적으로 적을 수밖에 없었다. 그래서 아니리를 창의 부수적인 부분으로 인식하기까지 하였다. 특히 아니리를 주로 하여 판을 이끌어가는 연창자를 '아니리 광대'라 하여 대단치 않게 여기기도 하였다. 물론 음악적 역량이 부족하여 이야기로 판을 이끌어가는 것은 비판받을 수 있지만, 이것이 아니리의 기능을 과소평가하는 근거가 될 수는 없다.

대체로 판소리 각 사설이 가지는 사건 전개는 비장하다. 판소리는 긴장과 이완의 교차와 함께 비장과 골계의 교차도 같이 이루어질 때 그 진가가 드러난다. 그런데 판소리는 춘향의 이별이라거나 심청의 인당수 투신 등 정상적인 생활에서 벗어날 수밖에 없는 한(恨)을 가진 존재들의 모습을 담고 있기 때문에, 판소리답게 하는 요소로서의 웃음이 개입할 여지가 별로 없다. 아니리는 이러한 긴장과 비장감이 지속되는 것을 차단하고, 이완과 골계의 정서로 변화시키는 역할을 담당하고 있다. 딸이 감옥에서 고초를 당하고 있는 월매나 딸을 팔아 받은 돈으로 근근히 살아가는 심봉사의 처지가 웃음을 유발하는 상황은 아니지만, 이를 비장으로 연속시키는 것은 판소리가 추구하는 미학이 아니다. 그런 상황 속에서도 그들은 해학적인 언동을 하여 청중을 웃게 한다. 이는 비극적 상황 속에서 이루어지는 웃음이요, 이 웃음을 통하여 그 비극적 상황은 더욱 강조되는 것이다. 연창자 자신만이 전달하고자 하는 장면을 상상하며 웃는다면, 그것은 이미 배우로서의 자격을 상실한 것이다.

외면적으로 볼 때 연창자는 창에 몰입되었던 자신을 추스르고, 목의 긴장도 푸는 시간으로 아니리를 활용한다. 그리고 창의 부분에서 진행되었던 장면이나 작중 인물에 대한 객관적 거리를 유지하면서 청중과의 일체감을 형성하기도 한다. 한문 문장으로 그 뜻이 잘 전달되지 않은 부분은 아니리를 통하여 요약하고 해석하기도 한다. 아니리가 정확한 언어 구사를 통하여 청중에게 잘 전달되어야 하는 이유가 여기에 있다. 또한 고수나 청중과의 대화를 통하여 판소리가 연창자만이 아니라 무대를 구성하는 요소들의 참여 속에 이루어진다는 사실을 확인시키기도 한다. 따라서 아니리는 외면적으로도 창을 보조하는 수준을 벗어나 판소리를 완성하는 적극적인 기능을 담당하고 있는 것이다.

아니리가 가지고 있는 내면적인 기능은 아니리가 얼마나 판소리의 연행에 있어 중요한 역할을 담당하는가를 잘 보여준다. 아니리는 일차적으로 판소리가 하나의 서사체로 이루어지고, 이를 유지하게 하는 기능을 수행한다. 창만으로 이루어지는 판소리는 장면 장면의 조합에 머무를 뿐, 완결된 서사체로서의 모습을 갖출 수 없다. 아니리는 여러 개의 사건을 유기적으로 연결하고, 처음–중간–결말로 단락을 지우는 역할을 함으로써 판소리를 의미 있는 구조물로 완성시키는 것이다. "숙종대왕 즉위 초에 서울 삼청동 사시는 이씨 양반 한 분이 계시는데, 세대 장영지족이요, 국가 충신지후예라."(정정렬제 춘향가)와 같이 판소리 사설의 처음 부분이 대체로 아니리로 시작하는 것도 작품세계가 일상적인 세계로부터 출발한다는 의미와 함께 이야기의 시작을 알리는 서사체로서의 성격을 드러내기 위한 조치라고 할 수 있다.

다음으로 아니리는 연창자가 고수나 청중과 소통하는 자리에서 연행된다. 창을 할 때 연창자는 자신의 역량을 최대한 발휘해야 하므로 스스로의 연창에 충실할 뿐이다. 연창자는 그런 자신의 성취를 고수나 청중에게서 확인하기도 하고, 또 "이 대문에 이리 했다 허되 그럴 리가 있으리요. 춘향같은 열녀가 죽으면 영영 죽었지 사령에게 사정할 리도 없으려니와, 사또가 춘향에게 혹한 마음 사령을 보내어 잡아오라 했을 리 있으리요."(정정렬제 춘향가)와 같이 작품 속의 인물이나 행동에 대하여 같이 논의하기도 하는데, 이때도 일상적인 어투

의 아니리를 사용함으로써 판소리 판을 소통의 자리로 변화시키는 것이다.

판소리는 청중과 함께 판을 완성하는 공연 예술이다. 따라서 창과 아니리의 교체나 비장과 골계의 교체는 청중의 흥미를 끌어들이기 위한 판소리의 전략이라고 할 수 있다. 아니리는 골계적 성격의 언어유희를 통하여 청중을 웃기는 역할을 담당한다. 신재효(申在孝)는 〈광대가(廣大歌)〉에서 "사설이라 하는 것은 저금미옥 좋은 말로 분명하고 완연하게 색색이 금상첨화 칠보단장 미부인이 병풍 뒤에 나서는 듯 삼오야 밝은 달이 구름 밖에 나오는 듯 새눈 뜨고 웃게 하기 대단히 어렵구나."라고 하였는데, 이처럼 청중을 웃게 함으로써 판 속에 빠져들게 하는 것도 아니리를 통하여 이루어진다. 따라서 자신의 음악적 역량이 미흡한 것을 감추기 위하여 아니리를 과도하게 사용하는 것은 문제이지만, 연창자는 청중을 이끌어가는 도구로서 아니리를 활용할 수 있는 능력을 반드시 갖추어야 하는 것이다. 현실에 대한 풍자를 통하여 카타르시스를 경험하고자 하는 현대의 청중들이 아니리의 확대를 통하여 이루어진 마당극에 매료되는 까닭도 여기에 있다고 할 수 있다.

특징 및 의의 신재효는 그의 〈광대가〉에서 아니리의 중요성을 두고 '아니리 짜는 말이 아리따운 제비 말과 공교로운 앵무소리'라고 하여, 그 내용도 중요하지만 이를 연행하는 능력이 필요함을 강조하였다. 연창자는 대체로 아니리를 통하여 청중을 웃음의 세계로 끌어들이기 때문에, 청중을 울게 하고 웃게 하는 이야기꾼으로서의 자질을 갖추어야 함을 말한 것이라고 할 수 있다. 이처럼 판소리는 음악적 역량을 드러내는 창과 이야기꾼으로서의 능력을 보여주는 아니리로 청중과 마주하는 공연 예술이다. 판소리가 본래 이야기로부터 출발한 것이기 때문에, 판소리는 기본적으로 이야기가 가지고 있는 기능을 도외시할 수는 없다. 판소리에서 아니리가 강조되는 이유가 여기에 있는 것이다.

아니리가 이렇게 중요한데도 판소리의 명창은 득음을 이룬 연창자로 한정하여 말하는 경우가 많다. 그러나 명창이 되기 위해서는 음악적 역량과 함께 이야기꾼으로서의 자질도 충분히 갖추고 있어야 한다. 판소리 판의 활기는 대체로 아니리의 연행에서 이루어지기 때문이다.

참고문헌 신재효 판소리 사설집(강한영 교주, 민중서관, 1971), 아니리의 기능에 관한 연구(장용석, 판소리연구16, 판소리학회, 2003), 판소리의 서사적 구조(김흥규, 창작과비평10-1, 창작과비평사, 1975), 판소리의 세계(판소리학회 편, 문학과지성사, 2000), 판소리 이야기(최동현, 인동, 1999), 한국의 판소리(정병욱, 집문당, 1981).

필자 정병헌(鄭炳憲)

열두마당

정의 열두마당은 판소리의 전체 레퍼토리 숫자를 말하는데, 현재 전승되고 있는 다섯 작품과 창을 잃은 일곱 작품을 합하여 이르는 말.

개관 판소리의 전체 레퍼토리는 흔히 열두마당이라고 전해온다. 현재까지 알려진 판소리의 종류는 모두 12개다. '마당'이라는 용어는 판소리 광대가 마당에서 '길게 제대로 하는 소리'라는 의미를 갖고 있으며, 판소리의 종류를 범칭하는 용어이다. 원래 판소리의 무대가 마당이라는 점에서 이렇게 두루 열두마당이라고 불렀다. 그런데 최근에는 '판소리 다섯바탕'이라는 용어에서 보이듯 '바탕'을 사용하기도 한다. '마당소리'에서 '바탕소리'로의 진행은 판소리의 기반 변모와도 일정하게 관련된다. 판소리가 '마당'에서 함부로 불리는 예술이 아니라는 인식에서 '바탕소리'라는 용어가 '마당소리'에 대치되었기 때문이다. 김명환은 특히 '마당'이 아니라 '바탕'을 강력히 고집하였다. 바탕은 한바탕 전체, 본바탕, 본질 같은 의미망을 가지고 있으며 고급스러운 느낌을 준다.

내용 판소리에는 열두마당이 있었다. 앞에서 얘기한 대로 다섯 개의 노래는 전승되고 있으며, 일곱 개의 노래는 실전(失傳)되었다. 이들 판소리 작품의 이름은 19세기 송만재(宋晩載)가 쓴 「관우희(觀優戱)」와 신재효(申在孝)의 『판소리 사설집』, 정노식(鄭魯湜)의 『조선창극사(朝鮮唱劇史)』, 이선유(李善有)의 『오가전집(五歌全集)』 등에 내용과 함께 전한다. 이들의 이름을 도표로 정리하면 다음과 같다.

	송만재(관우희)	신재효(6)	정노식(12)	이선유(5)
〈춘향가〉	춘향가	춘향가	춘향가	춘향가
〈심청가〉	심청가	심청가	심청가	심청가
〈흥보가〉	흥보가	박타령	흥보가	박타령
〈수궁가〉	수궁가	토별가	수궁가	수궁가
〈적벽가〉	적벽가	적벽가	적벽가	화용도
〈변강쇠가〉	변강쇠타령	변강쇠가	변강쇠타령	
〈배비장타령〉	배비장타령		배비장타령	
〈강릉매화타령〉	강릉매화전		강릉매화전	
〈옹고집전〉	옹고집		옹고집	
〈장끼전〉	장끼타령		장끼타령	
〈왈짜타령〉			무숙이타령	
〈가짜신선타령〉			숙영낭자전	

〈춘향가(春香歌)〉는 조선 후기 사회의 본질적인 모순인 신분의 갈등 양상을, 신분이 서로 다른 남녀간의 사랑을 통하여 문제삼고 있는 작품이다. 춘향이라는 미천하지만 아름답고 당찬 기생과, 이몽룡이라는 멋지고 사내다운 양반집 도령 사이의 이루어질 수 없을 듯이 보이는 사랑의 과정을 달콤하게, 슬프게, 다시 신나게 묘사해 나가는 것이 이 작품의 흐름이다. 이 두 사람이 신분의 차이를 극복하고 사랑을 성취함으로써, 궁극적으로는 당대 사람들의 자유로운 교류를 막아온 신분이라는 제도가 그 당시 사회의 심각한 모순이라는 점을 밝힌 점이 중요한 주제라고 하겠다. 또한 변학도를 통하여 당대의 부도덕하고 탐욕스러운 지배층과, 이에 맞서 싸우는 서민의 현실을 사실적으로 보여주고 있다.

〈심청가(沈淸歌)〉는 조선 후기 사회의 가난한 현실을 사실적으로 보여주면서, 그것의 환상적 극복을 노래한 작품이다. 애초의 심청가는 미천한 신분의 모녀가 험한 세상을 살아가는 과정을 노래부르는 것으로 현실의 모습을 보여주고 있다. 심청 어미인 곽씨 부인의 〈품팔이 노래〉라든지, 심봉사나 심청의 〈동냥하는 대목〉, 〈선인들이 사람을 사가는 대목〉, 〈뺑덕어미의 등장〉 등은 조선 후기 민중 사회의 현실을 사실적으로 보여주는 노래들이다. 작품의 후반부는 심청이 구출되고 귀하게 되는 과정을 아름답고 환상적으로 처리하고 있다. 인당수에 빠진 심청이 용궁에 가서 어머니와 상봉하고 귀하게 된 후 꽃봉오리를 타고 돌아온다. 도사공이 심청이 탄 꽃을 황제에게 바쳐 심청은 황후가 되며, 황후의 부탁으로 황성에서 맹인잔치를 열게 된다. 그 자리에서 부녀가 상봉하고, 심봉사가 눈을 뜨며, 모든 맹인도 함께 눈을 뜨게 된다는 낭만적 결말에 이른다.

〈흥보가(興甫歌)〉는 형제간의 우애 문제를 다루면서 조선 후기 서민 사회의 궁핍한 정황을 살갑게 그려내고 있는 예술 작품이다. 흥보가 갖고 있는 착한 성품과 놀보의 심술궂고 악착같은 성품을 대조하여 보여줌으로써 흥미를 돋군다. 흥보는 부러진 제비를 고쳐준 대가로 박씨를 얻고, 그곳에서 온갖 돈과 쌀과 비단과 집이 나와 행복하게 살게 된다. 〈매품팔이〉이나 〈가난타령〉, 〈돈타령〉 등을 통해서 가난한 서민들이 고생하며 살아가는 모습을 사실적으로 보여주고 있다. 그러나 가난하면서도 흥보가의 전체 정조는 해학적이라 할 수 있다. 흥보의 박에서 밥과 옷과 집이 나온다는 것도 조선 후기 민중들의 의식주에 대한 꿈을 환상적으로 반영한 것이다.

〈수궁가(水宮歌)〉는 조선 후기의 정치 현실을 우화적으로 풍자한 예술 작품이다. 힘은 없으나 살아가는 지혜를 갖춘 토끼로 대변되는 민중과, 탐욕적이고 부도덕한 용왕 및 별주부로 대표되는 지배층 사이의 갈등이 우의적으로 잘 그려진 통쾌한 정치 풍자 문학 작품이다. 『토끼전』은 토끼를 중심으로 한 지배층 풍자가 위주가 되면서 발랄한 서민의식을 강조하였다. 그러나 후대에 이르면 계층간의 갈등보다는 골계적인 요소를 강조하며, 별주부의 '충'을 강조하는 쪽으로 내용이 변이된다.

〈적벽가(赤壁歌)〉는 중국 소설 『삼국지연의(三國志演義)』 가운데 적벽대전(赤壁大戰)을 중심으로 조조의 화용도 피난까지의 줄거리를 차용하여, 서민의 입장에서 새롭게 개작한 정치 풍자 작품이다. 수많은 영웅, 장수들이 등장하여 전쟁과 웅혼한 기상을 전하는 대목이 많기 때문에, 빠른 장단에 웅장하고 씩씩한 우조 및 호령조를 많이 사용하는 남성적인 작품이다. 적벽가는 조조를 정당성이 결여된 권력의 핵심으로 규정하여 풍자하고, 부당하게 전쟁에 동원되어 죽음으로 내몰리는 민중들의 한을 절실하게 그려내고 있다. 전쟁에 대한 혐오를 보여주는 것이 주된 내용을 이루며, 타락한 정치 지도자를 여지없이 풍자하는 완성도 높은 판소리 작품으로 평가된다.

판소리사의 전개 가운데 전승이 끊어진 작품을 실전판소리라고 한다. 이들은 〈변강쇠타령〉, 〈옹고집타령(壅固執打令)〉, 〈배비장타령(裵裨將打令)〉, 〈강릉매화타령(江陵梅花打令)〉, 〈장끼타령〉, 〈무숙이타령〉, 〈가짜신선타령〉 등 모두 7작품이다. 이들 판소리 작품도 조선 후기에는 중요한 레퍼토리로 전승되고 있었으나, 이 작품들이 갖고 있는 주제가 대체로 민중적 세계관에 철저하다는 점이나, 사설의 내용이 발랄한 민중 언어로 되었다는 점 등 여러 가지 이유로 전승이 끊겼다. 이들이 전승과정에서 탈락한 시기는 19세기 후반으로 추정되고 있다. 민중적 기반 속에서 태어난 판소리는 19세기 들어 자체 변모와 발전을 통하여 다수의 양반들을 청중으로 끌어들이기에 성공했으나, 또 이들의 적극적인 개입과 참여 속에서 상당한 변화를 겪게 되었다. 이 과정에서 양반들의 감성과 미의식에 적합하지 않은 일곱 작품들이 탈락하게 되었다. 이 일곱 작품은 그 내용에 있어서 철저하게 세속적 욕망의 세계를 그려냈으며, 절제와 균형, 세련을 요구하는 양반층의 문화와는 어울릴 수 없었기 때문에 탈락한 것이다.

〈변강쇠가〉는 천하의 오입쟁이인 강쇠와 성욕이 왕성한 옹녀라는 인물을 등장시켜 조선 후기 서민과 천민들의 삶의 여러 모습을 흥미 있게 사실적으로 보여주는 작품이다. 신재효 판소리 사설집에 실려있으며, 송흥록 명창이 이 소리를 잘했다고 전해지고 있고, 일제강점기 때까지도 부분적으로 불려졌다. 최근에 박동진 명창이 이를 재현하여 부른 적이 있다. 〈변강쇠가〉는 〈가루지기타령〉, 혹은 〈횡부가(橫負歌)〉라고도 불린다. 시체를 '가로[橫]+지기[負]'하여 치상하는 정황을 그린 판소리라는 의미가 된다. 〈변강쇠가〉는 음란한 노래가 포함

되어 있기도 하지만, 삶에서 중요한 부분을 차지하는 '성(性)'을 직접적 소재로 하여 인간사의 여러 가지 문제를 다룬 작품이다. 농촌에서 유리된 유랑민들의 뿌리뽑힌 삶의 모습, 왈짜와 유랑연희패들의 구체적 삶의 모습, 장승과 관련한 신분간의 싸움의 모습들을 함께 읽을 때, 이 작품의 진정한 면모에 다가갈 수 있으리라 생각된다.

〈배비장타령(裵裨將打令)〉은 실전판소리지만, 소설 『배비장전(裵裨將傳)』에 의해 그 내용을 짐작할 수 있다. 도덕군자인 체하는 배비장이, 제주도에 가서 애랑이라는 여자에게 반한다는 내용의 판소리 작품이다. 행실의 바름을 뽐내던 배비장의 비속성이 드러나고, 형식에 치우쳐 공허한 유교적 도덕관념이 통렬하게 풍자되며 전체적으로 해학이 넘쳐흐르는 작품이다.

〈강릉매화타령(江陵梅花打令)〉은 정노식의 『조선창극사』에 판소리 열두마당의 하나로 소개되었으나 사설이 전하지 않다가, 1992년 이 사설을 바탕으로 한 『매화가(梅花歌)』라는 소설이 발견되어 면모를 짐작할 수 있게 되었다. 이 작품은 타락한 인물인 골생원에 대한 풍자와 희화화를 통하여 삶의 건전성과 균형감각을 일깨우고자 한 작품이다.

〈옹고집타령(雍固執打令)〉은 소설 『옹고집전(雍固執傳)』의 내용과 일치할 것으로 생각된다. 옹진골 옹당촌에 사는 옹고집은 욕심 많고 고집이 센 인물이다. 그는 불도(佛道)를 능멸하여 동냥 온 중들에게 행패를 부리다가 도승의 노여움을 사게 된다. 도승은 도술을 부려서, 지푸라기로 허수아비 옹고집을 만든다. 가짜 옹고집은 진짜 옹고집의 집을 찾아가서, 진짜를 내쫓고 그의 아내와 함께 살게 된다. 옹고집은 놀보와 같은 인물 유형으로서, 조선조 후기에 등장한 서민 부자 층을 대변하고 있는 것처럼 보인다. 이들은 조선 후기 화폐 경제의 발전과 더불어 심화된 계층간의 갈등을 적절하게 반영하고 있다고 생각된다.

〈장끼타령〉은 〈자치가(雌稚歌)〉라고도 불린다. 소리는 실전되었으나 소설 『장끼전』이 전하고 있어서 그 내용을 짐작할 수 있다. 타인의 충고를 받아들여야 하며 분에 넘치는 욕심을 부려서는 안 된다는 등의 교훈적인 내용이 중심을 이루는 가운데 여성의 정조 관념에 대한 풍자와 기층 민중에 대한 참혹한 수탈의 양상을 아울러 함축하고 있는 작품이다.

〈왈짜타령[曰者打令]〉은 〈무숙이타령〉이라고도 하며, 중고제 명창 김정근(金定根)이 잘 했다고 하나 소리는 전하지 않는다. 1991년 소설 『계우사(戒友辭)』가 〈왈짜타령〉의 사설 정착본인 것으로 판명된 바 있다. 이 작품은 18세기 이래 서울의 도시적 유흥이 사회적 현상으로 대두된 현실을 배경으로 하여, 사회의 기생적 존재인 왈짜의 행태를 풍자함으로써, 새로이 등장한 평민 요호층의 삶에 대한 균형 감각을 일깨우고자하는 의도로 만들어진 작품이라고 할 수 있다.

〈가짜신선타령[假神仙打令]〉은 사설이나 소리가 전하고 있지 않기 때문에 자세한 내용은 알 수 없다. 송만재의 「관우희」에 의하면, 한 사내가 신선이 되려고 금강산에 들어가 노승에게 신선이 먹는다는 복숭아와 술을 구해 먹었으나, 속고 말았다는 이야기이다.

〈숙영낭자타령(淑英娘子打令)〉은 적강소설의 구조를 그대로 유지하고 있는 고전소설이다. 판소리로서의 전승은 끊겼지만 소설적 흥미 때문에 예전부터 많이 읽혔다. 백선군이 서당에서 독서를 하다가 조는 사이에 꿈속에서 선녀인 숙영을 만나 사랑을 나누는 이야기다. 온갖 고난을 극복하며 끝끝내 사랑을 쟁취하는 구조를 지녔다. 〈숙영낭자타령〉은 그동안 전승이 끊어진 것인데, 일제 때 정정렬(丁貞烈) 명창이 〈천태산에 약 구하러 가는 대목〉 등 몇 구절을 소리로 짜서 불렀었다. 이 노래가 박녹주 명창을 거쳐서 박송희 명창에게 전수되고 있다. 특히 박송희 명창은 전승되지 않은 앞부분을 새로 짜넣어 이 소리를 완미한 작품으로 만들었다.

특징 및 의의 판소리 열두마당의 존재에 대하여 우리는 그 대강의 모습을 헤아려볼 수 있다. 그런데 꼭 열두 편으로 한정될까에 대해서는 의문이 생긴다. 판소리는 노랫말이 있으면 얼마든지 새롭게 만들어서 부를 수 있는 공연예술이다. 20세기는 판소리가 쇠락해가는 시대였다. 그럼에도 창작판소리가 생겨나서 일정하게 그 시대의 문제에 대하여 증언하고 있다.

판소리의 음악어법이 있으므로 창작판소리를 만드는 일은 어찌 보면 용이한 측면이 있다고 생각된다. 사설이 있을 경우 판소리 어법에 맞춰서 곡조와 장단에 맞추어 짜나가는 일은 어렵지 않다. 판소리의 어법에 숙달된 창자라면 작창하는 일은 그다지 어렵지 않은 것으로 알려져 있다. 사설의 내용을 분석하여 조를 정하고 장단을 짜맞춘 다음, 전승오가(傳承五歌)의 한 대목과 일정하게 연결시켜가는 것이 작창의 일반적 원리로 작용하였다. 전승오가를 중심으로 한 판소리에 담긴 고도의 예술성에 대하여 의심하는 시각은 없을 것이다. 그러나 20세기에 들어와서는 전승이 끊어진 판소리에 곡을 붙여 노래 부르고 음반으로 취입하였다. 〈변강쇠타령〉, 〈옹고집타령〉, 〈배비장타령〉, 〈숙영낭자타령〉 등이 복원되었다.

참고문헌 조선창극사(정노식, 조선일보사출판부, 1940), 판소리의 이해(유영대, 한국구비문학의 이해, 월인, 1998), 판소리의 이해(조동일·김흥규, 창작과비평사, 1984), 20세기 창작판소리의 존재양상과 의미(유영대, 한국민속학39, 한국민속학회, 2004).

필자 유영대(劉永大)

완창

完唱

☞ 토막소리

정의 판소리 한 작품을 처음부터 끝까지 한 번에 부르는 일.

내용 박동진(朴東鎭)이 1968년 9월 30일 서울 남산에 있는 국립국악고등학교 강당에서 다섯 시간 반에 걸쳐 〈흥보가(興甫歌)〉를 처음부터 끝까지 부른 것이 효시가 되었다. 이후 완창은 소리꾼의 기량을 선보이는 공연 방식으로 자리 잡아 대부분의 소리꾼들이 시도하였으며, 판소리의 부흥에도 크게 공헌하였다. 그러나 최근에는 수련중인 학생들이 자신이 학습한 내용을 평가받으려고 펼치는 공연이 대부분이다. 현재는 국립창극단에서 매월 펼치는 완창 판소리 무대가 거의 유일한 판소리 완창 공연이다.

20세기 이후 판소리의 공연 방식은 이른바 '협률사(協律社)' 공연이라는 것이었다. 협률사는 1902년 고종 등극 40주년을 기념하기 위한 칭경식(稱慶式)을 준비하는 과정에서, 이 행사에 참석하는 귀빈들을 위한 행사장으로 축조한 최초의 서양식 원형 극장의 명칭이자, 이 극장을 관리하기 위한 기관의 명칭이었다. 그러나 나중에는 협률사에서 선보였던 공연 방식과 같은 민속예술의 공연 방식을 가리키는 말이 되었다. 협률사 공연은 서양식 극장무대에서 판소리와 창극, 기악, 무용 등 민속예술의 다양한 장르를 함께 공연하는 것이었다. 따라서 판소리를 부르는 시간은 10~20분에 불과하였으므로, 소리꾼들은 청중들이 좋아하는 특정 대목만을 반복적으로 불렀다. 판소리는 이른바 '토막소리'로 존재하고 있었던 것이다.

박동진이 '완창(完唱)'이라는 공연 방식을 생각해낸 것은 사멸지경에 이른 판소리에 관심을 다시 불러일으키고자 하는 뜻에서였다. 박동진은 판소리가 이렇듯 토막소리로 존재해서는 안 된다고 생각하고, 판소리 한 가지만을 처음부터 끝까지 한 자리에서 부름으로써 판소리 본래의 의의와 가치를 재확인하고자 했다. 1968년 9월 30일 펼쳐진 박동진의 완창 공연은 박동진 개인에게는 출세의 발판이 되었고, 절멸지경에 이르렀던 판소리에도 부흥의 기틀을 마련하는 계기가 되었다. 이후 수많은 사람이 완창 발표회를 가졌고, 이를 통하여 소리꾼의 능력을 평가받는 방식으로 정착하게 되었다.

초기에 완창은 완전한 판소리의 복원을 위한 성격이 강했다. 그래서 이미 무형문화재 예능 보유자로 지정된 사람들도 완창 공연에 나섰다. 이 과정에서 명창들은 자신의 판소리를 다시 짜기도 했다. 완창이 활발하게 이루어지면서 판소리 무형문화재 예능 보유자들도 완창 능력을 중심으로 지정하게 되었다. 1975년에 부활된 전주대사습놀이 전국대회에서는 명창부의 경우 아예 완창 능력이 있는 사람들에게만 출전 자격을 부여하기도 했다.

이런 움직임에 힘입어 한국브리태니커사(대표 한창기)에서는 판소리학회와 함께 1974년 1월부터 1979년 9월까지 총 100회에 걸쳐 '뿌리깊은나무 판소리 감상회'를 열었다. 이 감상회에는 박동진, 정권진, 김소희, 박봉술, 한애순, 조상현, 박초선 등 많은 명창들이 참여하였다. 또 한국브리태니커사에서는 판소리 감상회의 결과물로 완창 판소리 음반을 만들기도 했는데, 이 음반은 지금까지도 완창 판소리의 대표적인 음반으로 꼽힌다. 이 감상회는 가장 모범적이고도 성공적인 완창 판소리 감상회로서 판소리의 전승과 발전에 큰 공헌을 하였다.

특징 및 의의 완창은 판소리가 절멸의 위기에 봉착했을 때 이를 타개하기 위한 방법으로 시작되었으나, 후에는 판소리를 공부하면서 자신이 공부한 것을 하나씩 선보이는 방식으로 자리 잡게 되었다. 오정숙 명창은 박동진에 이어 1972년 〈춘향가(春香歌)〉 완창을 시작으로 1976년 〈적벽가(赤壁歌)〉 공연에 이르기까지 판소리 다섯마당 전체의 완창 공연을 마침으로써 명창으로서의 확고한 위치를 다지기도 하였다. 그러나 판소리는 한자리에서 다 부르기에는 너무 길다. 춘향가 같은 경우에는 완창에 여덟 시간이 걸리기도 한다. 판소리가 이렇게 긴 것은 판소리는 본래 부분창이 가능한 예술이기 때문이다.

참고문헌 동초 김연수바디 오정숙 창 오가전집(최동현, 민속원, 2001), 판소리 명창과 고수 연구(최동현, 신아출판사, 1997), 한국의 명창명인전(정범태, 문예원, 2001).

필자 최동현(崔東現)

유파

流派

☞ 바디

정의 판소리가 전승되면서 전승 계보에 따라 보이게 되는 음악적 특성에 의한 차이.

내용 유파(流派)를 판소리 용어로는 '제(制)'라고 한다. '제'는 '법제(法制)' 또는 '제작(製作)'이라는 말에서 비롯된 것이다. 흔히 '소릿제'라고 하며, 이를 줄여 '제'라고 한다. '제'는 대가닥이라고도 하며, 보통 동편제, 서편제, 중고제로 나눈다. 판소리에서 '제'는 여러 가지 의미로 사용된다. '제'는 고수관제 〈사랑가〉와 같이 '더늠'이라는 의미로 사용하기도 하고, 송만

갑제 〈춘향가(春香歌)〉와 같이 '바디'의 뜻으로 쓰이기도 하며, 설렁제·호령제·서름제·강산제 등과 같이 '조(調)'를 가리키기도 하며, 동편제·서편제·중고제와 같이 '유파'의 뜻으로 쓰기도 한다. 이 중에서 유파를 뜻하는 쓰임새가 이 용어의 기본적인 용법이다.

유파를 뜻하는 '제'는 정노식(鄭魯湜)이 쓴 『조선창극사(朝鮮唱劇史)』(1940)에 처음 등장한다. 19세기의 중요한 두 판소리 이론가인 신재효(申在孝)와 정현석(鄭顯奭)의 기록에 '제'가 등장하지 않는 것으로 보아, 이 용어는 20세기에 들어와서 쓰이기 시작한 것으로 보인다.

정노식은 '제'를 동편제·서편제·중고제와 호걸(궐)제로 나누고, 각각에 대해 창법·소리 표준·전승 지역의 세 가지로 나누어 설명하였다. 이러한 내용으로 보면, '제'는 복잡하고 다양해진 판소리를 몇 개의 종류로 구분하여 간편하게 인식하고자 해서 만들어진 개념이다. 정노식이 『조선창극사』에서 '제'에 대해 설명한 바를 정리하면 다음과 같다.

구분 \ 제	동편제		서편제	중고제, 호걸제
법제	창 법	1) 우조 주장 (호령조가 많음) :웅건청담 2) 발성 초가 진중 3) 구절 끝 마침을 되게 함 4) 담담연 채소적, 천봉월출격	1) 계면조 주장 : 연미부화 2) 구절 끝 마침을 질르를 하게 끔 3) 진진연 육미적, 만수화란격	
	소리표준	송흥록	박유전	염계달, 김성옥
전승 지역		운봉, 구례, 순창, 흥덕 등지 이쪽	광주, 나주, 보성 등지 저쪽	경기 · 충청간

'제'를 구분하는 기준으로 제일 먼저 제시된 것은 창법이다. 창법은 노래를 부르는 방법이다. 창법에서 동편제 소리는 '우조를 주장'한다고 하였다. 이 말은 '우조를 추구하는 경향을 보인다.' 또는 '우조를 잘 한다.' 정도로 해석할 수 있다. '웅건청담'은 '크고 힘차며, 깨끗하고 담백하다.'라는 뜻이다. 그러므로 '웅건청담하게 한다.'라는 말은 '크고, 힘차며, 별다른 기교를 부리지 않고 수수하게 부른다.'라는 의미이다. 이렇게 보면 동편제 판소리는 우조를 추구하여 크고, 힘차게, 그리고 별다른 기교를 부리지 않고 수수하게 소리를 한다는 뜻으로 풀이할 수 있다. 발성의 시작이 '진중'하다는 말은 처음 소리를 낼 때 무게 있고 점잖게 낸다는 뜻이다. 구절 끝마침을 '되게' 한다는 말은 발성의 뒷부분을 빨리 끊어내어 마무리를 빠르게 한다는 의미이다.

서편제 소리는 '계면조를 주장'한다고 하였다. 이 말은 될 수 있으면 계면조로 부르고, 또 계면조를 잘 부른다는 뜻이다. '연미부화하게 한다.'라는 것은 부드럽고 아름답게, 그리고 화려하게 노래를 부른다는 뜻으로 해석할 수 있다.

이런 차이는 결국 동편제 소리는 담백해서 채소와 같으며(담담연 채소적), 서편제 소리는 입에 착 달라붙을 정도로 맛이 좋은 육류와 같고(진진연 육미적), 동편제 소리가 수많은 산 위에 떠오르는 달과 같은 격조(천봉월출격)라면, 서편제 소리는 수많은 나무에 꽃이 활짝 피어 화려한 격조(만수화란격)라는 평가로 이어진다. 그런데 중고제에 대해서는 동편제도 아니고 서편제도 아닌 그 중간인데(비동비서), 비교적 동편제에 가까운 것이라고 하였다. 이는 실제에 적용해서 중고제를 구분하는 기준으로 보기에는 미흡하다. 그래서 '제'에 관한 논의는 동편제와 서편제를 중심으로 이루어져 왔다.

판소리 제를 가르는 두 번째 기준으로 든 것이 소리 표준이다. 동편제는 송흥록(宋興祿), 서편제는 박유전(朴裕全)의 '법제'를 표준으로 삼는다고 하였다. 중고제와 호걸제에 대해서는 '염계달과 김성옥의 법제를 많이 계승'하였다고 하였다. '법제'는 '표준으로 삼는 양식'이라는 뜻이다. 어떤 사람이 법제를 잘 계승했는지는 전승 계보를 통해 확인된다. 판소리는 구비전승되는 예술이어서 전승 계보 외에는 법제의 계승 여부를 확인할 수 있는 방법이 없다. 그러나 전승 계보는 전승의 외형일 뿐 내용까지 담보하지는 못한다. 법제를 확인하기 위해서는 다시 창법으로 돌아갈 수밖에 없다. '법제'를 구성하는 실질적인 내용은 전승 계보와 창법이 될 수밖에 없는 것이다. 따라서 '법제'는 미학적 규범이라고 할 수 있다. 이를 창법, 창제 등으로 부르기도 한다. 그런데 중고제와 호걸제 판소리의 창법에 대해서는 별다른 언급을 하지 않았다. 지금까지도 이 둘의 특성에 대해서는 밝혀진 바가 많지 않다. 따라서 중고제와 호걸제는 개념적으로는 독자성을 갖지 못한다고 볼 수밖에 없다.

판소리 '제'를 가르는 기준으로 세 번째로 제시된 것이 전승 지역이다. 동편제는 '운봉, 구례, 순창, 흥덕 등지 이쪽', 서편제는 '광주, 나주, 보성 등지 저쪽'이라고 하고, 중고제와 호걸제는 '경기·충청간에서 대부분 유행한다.'라고 하였다. 그러면서도 '지역의 표준을 떠나서 소리의 법제만을 표준하여 분파되었다.'라고 함으로써, 이미 지역은 '제'를 가르는 기준으로서는 실효성을 상실하고 소리의 법제만을 따라서 판소리의 '제'를 가른다고 하였다.

그럼에도 불구하고 '제'를 가르는 지역에 대한 논의는 계속해서 이루어졌다. 유기룡은 전라좌도와 전라우도라는 행정구역을 판소리의 동편제와 서편제의 전승 지역에 대입했다. 정병욱은 초기 유파의 성립 과정에서는 지역적 구분이 가능했다고 하면서, 그 구분의 기준으로 지리산 또는 섬진강을 들었다. 지리산 주변에 전승된 판소리는 지리산을 닮은 웅장한 동편제 판소리이고, 지리산 이외의 지역, 즉 대체로 평야 지역의 판소리가 서편제 판소리라고 하였다. 또는 섬진강 동쪽

지역에 전승된 소리는 동편제 판소리이고, 섬진강 서쪽 지역에 전승된 소리는 서편제 판소리라고 하였다.

'제'를 전승 계보와 관련시켜 설명하려는 노력도 시간이 흐름에 따라 점점 더 고식화되면서 강화되었다. 『조선창극사』가 쓰이던 시대만 하더라도 계통에 관한 의식이 그렇게 강하지는 않았다. 박황은 김성옥·송흥록·박유전·정춘풍·신재효 등 5명을 정점으로 한 계통도를 작성하여, 전승 계보를 도식화하였다. 또한 박황은 김성옥계는 중고제로 6명, 송흥록계·정춘풍계·신재효계는 동편제로 송흥록계 37명·정춘풍계 7명·신재효계 14명, 박유전계는 서편제로 39명 등 총 103명의 창자들을 일관된 도식으로 도표화하였다. 그럼에도 불구하고 판소리 명창들을 다 포괄하지는 못했다. 이동근은 판소리 시창자로 알려진 하한담을 정점으로 해서 무려 190명의 창자의 전승 계보를 수목형으로 도식화하였다. 이동근이 만든 계통도는 판소리 계통도의 한 극점을 보여준다.

최근에는 동편제 판소리는 송흥록 계열만 있는 것이 아니고, 김세종 계열과 정춘풍 계열이 따로 더 있다고 한다. 서편제 판소리도 모두가 박유전으로부터 시작된 것이 아니라, 다른 여러 가지 계통이 있는데 그 중에서도 정창업 계통은 박유전 계통과는 다른 서편제 판소리라고 한다. 그 외에도 계통이 제대로 밝혀지지 않은 소리꾼들이 다수 존재하기 때문에 다른 계통이 등장할 가능성은 언제나 열려 있다.

판소리 동편제와 서편제의 창법에 관해서도 시간이 흐를수록 점점 더 세밀한 논의가 이루어졌다. 그래서 본래 『조선창극사』에는 없던 내용들이 추가되었다. 이를 정리하면 다음과 같다.

동편제	서편제
① 우조 평조를 많이 쓴다.	① 계면조를 많이 쓴다.
② 무거운 발성을 한다.	② 가벼운 발성을 한다.
③ 통성을 사용하며, 목으로 우기는 소리이다.	③ 부드러운 소리이다.
④ 남성적이다.	④ 여성적이다.
⑤ 소리를 들고 나가며, 소리 끝을 끊어서 낸다.	⑤ 소리를 뉘어 나가며, 소리 끝을 길게 뺀다.
⑥ 소리에 잔기교와 수식을 사용하지 않는다.	⑥ 소리에 잔기교와 수식이 많다.
⑦ 템포가 다소 빠르다.	⑦ 템포가 느리다.
⑧ 발림을 할 여유가 없다.	⑧ 발림을 할 기회가 많다.
⑨ 부침새가 정대하다. (대마디대장단을 주로 사용한다.)	⑨ 부침새가 정교하다. (엇부침을 사용한다.)
⑩ 우조의 시김새가 좋다.	⑩ 계면조의 시김새가 좋다.
⑪ 정통적인 고졸한 판소리이다.	⑪ 정통 창법으로부터 해방된, 기술적으로 향상된 소리이다.

그런데 여기서 들고 있는 창법상의 특징들은 일제강점기의 대표적인 동편제 판소리 창자인 송만갑과 서편제 판소리 창자인 김창환(金昌煥), 정정렬(丁貞烈)의 판소리 특징과 같다. 해방 후에 추가된 판소리 '제'의 개념 내용도 당시의 판소리가 아니라 일제강점기에 활동했던 소리꾼들의 소리를 대상으로 해서 구성되었던 것이다. 이는 해방 이후의 소리들이 '제'의 규범에 맞지 않았기 때문이다.

동편제와 서편제의 창법은 그 판소리의 심미적 지향점으로도 구분할 수 있다. 동편제 판소리는 발성의 처음을 '무겁고 점잖게(진중)' 낸다든가, '구절 끝마침을 되게' 하는 것, 그리고 담담하게 부르는 것, 부침새가 정대하다는 것, 고졸(古拙, 기교는 없으나 예스럽고 소박한 멋이 있음)하다는 평가 등은 절제·정대·검소 등에 대응된다. 이러한 가치들은 조선시대 사대부들이 추구하던 유교의 가치와 상통한다. 그래서 동편제 판소리는 양반들의 미의식의 표상으로 읽을 수 있다.

한편 서편제 판소리에서는 계면조를 주장한다고 하였다. 또 서편제 판소리에는 잔기교와 수식이 많다고 했다. 장단에서도 부침새가 정교하다고 하였다. 창법과 장단의 기교는 바로 소리를 화려하게 꾸미려는 의식의 소산이다. 그런가 하면 너름새도 자세하다고 하였다. 요컨대 표현할 것은 다 표현하려고 하는 것이다. 그러니까 계면조를 주로 쓰는 서편제 판소리는 슬픔·진솔·활달 등으로 대표되는 서민적 미의식의 표상이라고 할 수 있다.

여기서 동편제 판소리가 사대부의 미의식에 가깝고 서편제 판소리가 서민들의 미의식에 가깝다는 말은 절대적 척도로 보아 그렇다는 것이 아니라, 상대적 척도에 비추어 볼 때 그렇다는 말이다. 둘 다 서민적 미의식 속에 포괄될 수 있는 것은 맞지만, 그런 중에서도 동편제 판소리는 사대부의 미의식 쪽에 있고, 서편제 판소리는 보다 서민적 미의식 쪽에 가까이 위치한다는 뜻이다. 이렇게 된 것은 본래 서민적 기반에서 발생한 판소리가 양반 사대부들을 청중으로 끌어들이면서 양반의 미의식 쪽으로 다가갔기 때문이기도 하고, 판소리를 접촉하면서 양반 사대부들이 서민적 미의식 쪽으로 견인되었기 때문이기도 하다.

특징 및 의의 판소리에 '제'라는 개념이 존재했던 것은 분명하다. 그러나 그 개념은 박유전 이전의 판소리에도, 오명창 시대 이후의 판소리에도 적용되지 않는다. 오명창 시대의 판소리에만 어느 정도 맞아 들어갈 뿐이다. 근대 이전에는 지역간의 교류가 활발하지 못하고 한 스승에게 배우는 경향이 강해서 대체로 지역적 특색이 판소리에서도 잘 유지되었으나, 근대 이후에는 교통이 발달하고 도시화가 촉진됨에 따라 소리꾼들이 대도시에 모여 같이 활동하면서 여러 스승한테 배움으로써 '제'의 고유한 특성을 잘 유지할 수 없었기 때문이다.

그리고 모든 판소리를 다 '제'로 구분할 수도 없었다. 흔히 알려진 전승 계보도에 들어갈 수 없는 소리꾼들도 많다. 그러므로 '제'는 '판소리를 이해하는 참조의 틀(frame of reference)'로 보는 것이 합리적이다. 즉 동편제나 서편제·중고제 소리는 '제'라는 개념에 근거해서 분류되고, 인식되지만, 그것은 오명창 시대에만 유용한 틀이다. '제'는 오명창 시대 이전의 판소리에도, 이후의 판소리에도 맞지 않는 틀이다.

현대의 판소리는 이제 동편제니, 서편제니 하는 개념으로 재단할 수 없다. 김연수바디 판소리나 보성소리는 현대 판소리의 중요한 두 줄기이지만, 동편제니 서편제니 하는 개념으로는 그 차이를 구별할 수 없게 서로 섞여 있다. 이제 현대 판소리는 새로운 개념의 틀로 보아야만 한다. 그런데 그 틀은 아직 형성되지 않았다. 인식의 지체 혹은 이론화의 지체 현상 때문이다. 잠정적으로 보성소리를 '성음 중심의 소리'라고 하고, 김연수바디 판소리를 '연극소리'라고 부르기도 하지만, 이는 아직 시론에 불과할 뿐 광범위한 호응을 받는 것은 아니다.

'제'는 이제 실존하는 판소리를 분류하는 개념으로서는 유효성을 상실하고 말았다. 그러나 판소리를 동편제, 서편제, 중고제로 나눌 수 있었던 시절에는 '제'가 판소리를 재단하는 중요한 틀이었기 때문에 판소리 이해에 상당한 도움을 주었던 게 틀림없다. 문제는 그러한 틀을 특정한 시대에 통용되던 역사적 개념이라는 사실을 망각한 채 통시대적으로 사용하려고 한 데 있다. 이제는 '제'를 나누었던 개념을 판소리를 바라보는 보편적인 개념으로 대체해야 한다.

현대 판소리에 동편제나 서편제 판소리는 없다. 그러나 현대 판소리를 관류하는 흐름은 동편제와 서편제의 심미적 가치의 범위 안에 있다.

참고문헌 판소리(강한영, 세종대왕기념사업회, 1977), 판소리 동편제와 서편제(최동현, 민속원, 2010), 판소리소사(박황, 신구문화사, 1974), 판소리 전승에 대한 관견(이동근, 새터 강한영 교수 고희 기념 한국 판소리·고전문학 연구, 아세아문화사, 1983), 판소리 제에 관한 연구(이보형, 한국음악학논문집, 한국정신문화연구원, 1982), 한국의 판소리(정병욱, 집문당, 1981).

필자 최동현(崔東現)

이면

裏面

정의 판소리에서 사설 혹은 음악의 리얼리티(사실성)를 뜻하는 말.

내용 이면(裏面)은 사전적으로는 보이는 면보다 더 진실에 가까운 보이지 않는 면(속) 또는 사물의 보이지 않는 뒷면을 가리킨다. 그러나 판소리에서는 사설 혹은 음악의 리얼리티(사실성)를 뜻한다. 또 신재효(申在孝)는 그가 쓴 『판소리 사설집』에서 이 용어를 행위의 상황과 사실에 꼭 들어맞는 표출(表出)이라는 뜻으로 사용했다. 이면이란 말은 사용 시기가 오래되었고, 또 많은 사람들이 사용하고 있다. 하지만 매우 다양한 수준과 차원에서 사용하고 있어서 이 용어의 의미를 한마디로 정의하기는 매우 어렵다. 판소리는 문자로 된 사설을 노래로 부르는 공연 예술이다. 공연되는 판소리는 사설(문학적인 측면)과 음악과 너름새(극적인 측면)가 동시적으로 결합된 상태로 표출(表出)된다. 사설은 공연 이전에 존재하여 공연의 바탕이 된다. 판소리 공연에는 소리꾼뿐만 아니라 고수의 존재도 포함된다. 판소리의 극적인 측면은 창자와 고수의 행동으로 나타나고, 고수의 북장단과 추임새, 사설은 소리라는 물리적 현상으로 표출된다. 이러한 판소리의 여러 국면에서 이면이란 용어가 사용된다. 이면이란 용어의 쓰임새를 보면 다음과 같다.

1. 이면이 틀리다, 이면이 당치 않다

이 말은 주로 사설을 대상으로 사용한다. 예컨대, 신재효본 〈춘향가(春香歌)〉에서 "옥중 고생하는 터에 복채를 달란 말이 이면은 틀렸으나, 점이라 하는 것은 신으로만 하는 터니 무물(無物)이면 불성(不成)이라 정성을 안 들이면 귀신 감동 못 할 터니 복채를 내어놓소." 또는 "향단이 나가더니 다담같이 차린단 말 이면이 당챦것다. 금채 놓은 왜염반에 갈분의이 꿀종자며……."와 같이 사용한다. 여기서는 어떠한 내용에 대해 이면이 틀리다, 혹은 이면이 마땅치 않다는 판단을 내리고 있다. 즉 옥중 고생을 하고 있는데 무슨 복채를 달라고 할 수 있겠으며, 갑자기 차리는 상에 어떻게 수많은 음식을 차려 낼 수 있겠느냐는 것이다. 이 경우 이면이란 '행위와 상황과 사실에 꼭 들어맞는 표출(表出)'을 의미한다고 볼 수 있다. 만약에 사설에 표현된 내용이 행위와 상황과 사실에 맞지 않다면, 곧 이면에 맞지 않다면 사설을 바꾸어야 한다. 그래서 신재효는 상차림의 경우에는 간단한 사설로 바꾸었다. 그러나 복채는 취소하지 않고 상황에 대한 설명을 부가함으로써 해결하고 있다. 옥중에서 고생하는 춘향에게 복채라는 대가를 요구하는 행위는 윤리적으로 볼 때 정당한 행위로 이해될 수 없다. 소경은 여기서 "점이라 하는 것은 신으로만 하는 터니 무물(無物)이면 불성(不成)이라 정성을 안 들이면 귀신 감동 못 할" 것이라는 이유를 댄다. 복채를 요구하는 행위가 용납될 수 없는 야박하고 비윤리적인 행위가 아니라, 오히려 좋은 점괘가 현실화되게 하기 위한 정당한 행위라는 말이다. 새로운 문맥과 상황을 제시함으로써 오해가 발생할 수 있는 사태를 해결하려 한 것이다.

2. 소리의 이면

이 말은 판소리 사설과 사설을 노래하는 소리 사이의 관계 양상을 말할 때 쓴다. 우선 '소리의 이면'이란 말은 "소리의 이면을 깊이 알지 못하고", 또는 "소리를 수만독하면 소리의 이면을 깊이 알게 되고"와 같이 사용한다. 소리는 소리꾼과 고수에 의해서 표현되는 모든 양상을 가리키기 때문에 꼭 '소리'로만 구성되어 있는 것은 아니다. 동작과 표정 등 너름새(극적인 요소)도 중요한 부분이다. 고수의 북장단과 추임새 또한 중요한 일부를 이룬다. 소리는 물체의 진동이라고 하는 물리적 현상으로서 감각적 대상이다. 그러므로 여기서 '소리의 이면'이란 소리 자체가 아니라, 소리가 대신하는 어떤 것이다. 그것은 사설로 표현된 것이지만 사설 그대로의 의미는 아니다. 사설은 언어(개념)로 되어 있지만 공연되는 소리는 물리적 감각적 대상(메시지-물체)으로 되어 있다. 또한 언어라는 단일한 대상이 공연에서는 소리, 몸짓, 표정, 북소리 등으로 표출되어야 하기 때문에 복잡한 과정을 거쳐야 한다. 사설과 소리는 각각 청중에게 여러 가지 의미를 불러일으킬 수 있다. 이렇게 되면 사설의 의미와 공연되는 소리의 의미 사이에는 필연적으로 거리가 존재하게 된다. 따라서 공연되는 소리가 훌륭하다는 것과 사설이 훌륭하다는 것은 동일하지 않다. 마찬가지 이유로 사설의 의미를 잘 전달했다고 해서 좋은 소리라고 할 수도 없다. 같은 사설이라도 소리로 표현하는 방식은 여러 가지가 있을 수 있기 때문이다.

3. 이면이 맞다, 혹은 이면이 틀리다

이 말은 소리꾼들이 많이 사용한다. 예컨대 성창순은 "〈심청이 죽은 후 심봉사가 비문을 안고 우는 대목〉에서부터 〈심봉사 눈 뜨는 대목〉까지를 좋아하고 무대에서도 자주 불렀다. 그 대목들은 '이것이 보성소리의 진수'라고 할 만큼 이면이 맞는다."라고 하였다. 판소리는 전승 예술이다. 전승 예술에서는 오랜 기간 동안 공연의 전통 속에서 만들어진 형태가 존재한다. 소리꾼이 소리를 배운다는 것은 바로 이 공연의 전통 속에서 이룩된 정형화된 형태를 배운다는 뜻이다. 정형화된 형태 속에는 공연에서 표출되는 모든 것이 다 포함되어 있다. 그렇게 배운 것이 이면이 잘 맞는다는 것은, 소리의 정형화된 형태가 전달하고자 하는 의미와 소리를 들은 청중들이 이해한 의미가 서로 잘 맞는다는 뜻이다. 그러기 때문에 공연하는 소리꾼의 입장에서 보면, 자신이 배운 소리가 "행위와 상황과 사실에 꼭 들어맞는 표출(表出)"을 하고 있다는 뜻으로 이해할 수 있다.

4. 이면을 그린다

이 말은 오랜 판소리 공연 전통 속에서 정형화되어 형성된 의미에 새롭게 창조해내는 의미를 더 넣는 과정을 가리킨다. 예컨대 "사설의 내용을 잘 삭이고 익혀 제대로 된 감정처리를 하는 것을 '이면 그리기'라고 한다."와 같은 쓰임새가 그렇다. 아무리 판소리가 전승 예술이라고 할지라도 창자가 공연을 할 때는 배운 것을 그대로 재현하지 않고 새로운 상황에 맞게 새로운 표현을 하지 않으면 안 된다. 이것을 '이면 그리기'라고 한다. '이면 그리기'를 통해 창자는 전승된 판소리의 이면을 단순히 재생하는 자에 그치지 않고, 새로운 이면을 창조하는 예술가가 될 수 있다. 그런데 임방울(林芳蔚)은 "이면이 소리 망치는 것"이라고 했고, 김연수는 "이면도 모르고 소리한다."라고 했다. 여기서 '이면'은 공연되는 소리 이전에 존재하여 소리를 공연으로 생산해내는 것으로, 미리 주어져 있는 전통과 같은 것이다. 따라서 임방울은 판소리 공연에서 창조적인 면이 없이 정형화되어 매너리즘에 빠지는 것을 경계한 것이다. 그렇다면 "이면도 모르면서 소리한다."라고 임방울을 폄하했다는 김연수의 말은 무엇을 뜻하는가? 앞에서도 여러 차례 언급한 바와 같이 판소리는 전승 예술이기 때문에 오랜 공연의 전통 속에서 정형화된 형태가 존재한다. 이를 무시하고는 제대로 된 판소리를 할 수 없다. 그러기 때문에 이면 또한 반드시 잘 알고 있어야만 한다. 그렇다고 해서 이면을 아는 것이 판소리 창자의 모든 문제를 해결해주는 것은 아니다. 앞에서 말한 바와 같이 창자는 정형화된 형태의 노래만 부르는 것이 아니라, 새로운 형태를 개발해야만 한다. 김연수는 오랜 공연의 전통 속에서 형성된 형태를 지나치게 무시할 경우의 위험성을 경고하고 있는 것으로 보인다.

5. 리얼리티(reality)

이면을 사설이나 음악의 리얼리티라고 보는 견해도 있다. 그러나 이면을 리얼리티라고 했을 경우에는 우선 리얼리티란 개념 자체가 매우 복잡하여 쉽게 가닥을 잡을 수 없다. 사설의 리얼리티란 사설이 현실을 얼마나 잘 재현했는가에 따라 판단될 것이지만, 공연되는 소리의 리얼리티란 소리가 사설을 얼마나 사실적으로 재현했느냐가 판단의 기준이 될 것이다. 사설의 경우에는 오랫동안의 문학적 관습에 의해 어느 정도 그 판단이 가능하다. 그러나 공연의 경우에는 재현하고자 하는 대상과 수단의 질료가 서로 달라서 판단의 기준을 정하기가 어렵다. 보통 말하듯이 그저 음고(音高)가 높은 것이 산이 높은 것을, 음고가 낮은 것이 바다가 깊은 것을, 음을 길게 빼는 것이 거리가 먼 것을 사실적으로 재현하는 표현이라고 하기에는 문제점이 많다. 음고가 높다는 것은 소리를 내는 물체의 진동수가 많다는 것이며, 산이 높다는 것은 수평면으로부터 산꼭대기까지의 공간적 거리가 크다는 뜻이다. 음이 길다는 것은 소리를 내는 물체의 진동이 오랫동안 지속되는 현상이며, 거리가 멀다는 것은 두 지점간의 사이가 많이 벌어져 있는 현상이다. 그러기 때문에 이들 사이에는 동질성이 없

다. 또 모든 사설들을 다 이렇게 표현할 수 있는 것도 아니다. 설령 이런 표현이 가능하다고 할지라도, 판소리의 의미 작용에 있어서 이렇듯 사실성만을 고집할 경우, 앞에서도 언급한 바 있듯이 매너리즘에 빠져 예술로서 성공할 수 없다. 판소리는 늘 새로운 '이면 그리기'를 통해서 새롭게 탄생되어야 한다는 점에 비추어볼 때도 사실성만으로 훌륭한 예술 작품이 보장되지는 않는다는 것을 쉽게 알 수 있다.

특징 및 의의 이면은 고정된 어떤 것이 아니고, 판소리의 공연과 감상에 과정에 관여하는 여러 가지 요소의 변화에 따라 달라지는데, 이럴 경우 사설의 이면이 틀리거나 마땅하지 않게 된다. 그렇게 되면 이면을 맞게 하기 위해 상황에 대한 부가적인 설명이나 사설의 개작 또는 음악의 변화 등의 방법을 동원한다. 그리고 그것이 판소리 향유 집단 내에서 인정을 받으면 그대로 통용되고, 그렇지 못하면 폐기된다. 그런데 그 판소리 향유 집단도 다양하므로, 그에 따라 다양한 유파와 바디의 차이가 발생한다.

참고문헌 판소리의 역사적 이해(서종문, 태학사, 2006), 판소리 이면에 관하여(최동현, 판소리연구14, 판소리학회, 2002), 한국의 판소리(정병욱, 집문당, 1984).

필자 최동현(崔東現)

인물치레

☞ 사설치레, 득음, 너름새, 광대가

정의 판소리의 주 공연자인 광대가 갖추어야 할 외모상의 됨됨이를 이르는 말.

개관 판소리의 주 공연자인 광대가 갖추어야 할 4가지 주요 요건을 사대법례(四大法例)라 하며, 이는 곧 '인물치레·사설치레·득음·너름새'를 말한다. 이 중에 '인물치레'는 광대가 타고난 외모상의 됨됨이를 지칭하는 말이다.

내용 인물치레에 관한 본격적인 언급이 처음으로 나타나는 자료는 신재효(申在孝)의 단가 〈광대가(廣大歌)〉이다. 이 자료에 나타나는 인물치레에 관한 부분을 보면 다음과 같다.

> 광ᄃᆡ힝세 어렵고 ᄯᅩ어렵다 광ᄃᆡ라 ᄒᆞᄂᆞᆫ거시
> 졔일은 인물치례 둘ᄌᆡᄂᆞᆫ ᄉᆞ셜치례 그ᄌᆡᄎᆞ 득음이요
> 그ᄌᆡᄎᆞ 너름ᄉᆡ라 (……) 인물은 천ᄉᆡᆼ이라
> 변통할슈 업건이와 원원ᄒᆞᆫ이쇽판니 쇼리ᄒᆞᄂᆞᆫ 법예로다

이 부분 중에서 인물치레에 해당되는 부분을 해설해 보면, '광대라 하는 것이 제일은 인물치레, 둘째는 사설치레, 그 다음은 득음이요, 그 다음은 너름새이다. 인물치레는 천생으로 타고난 것이기 때문에 변통할 수 없다.'는 뜻이다.

여기서 인물치레에 관한 중요한 정보는 다음 두 가지이다. 첫째, 광대가 갖추어야 할 주요 요건인 사대법례 중에 첫째는 인물치레이다. 둘째, 이것은 천생으로 타고난 것이기 때문에 후천적으로 변통할 수 없는 것이다. 결국 인물치레라고 하는 것은 판소리 광대가 갖추어야 할 선천적인 외모상의 됨됨이를 말한다고 볼 수 있다.

그런데 신재효의 〈광대가〉에는 광대가 갖추어야 할 네 가지 주요 요건인 사대법례, 곧 '인물치레·사설치레·득음·너름새' 중에서 유일하게 인물치레만 그것이 어떠해야 한다는 구체적인 설명이 없다. 이것은 신재효가 인물치레를 광대가 선천적으로 타고난 '신체적 외모'로 그 의미를 제한했다는 것을 말해준다.

그러나 인물치레의 의미망을 좀 더 넓혀서 판소리 광대가 선척적으로 타고난 신체적 외모가 아니라, 광대가 갖추어야 할 인간적인 면모 곧 '인격'으로 심화·확장해서 해석할 수도 있다. 이렇게 하면, 인물치레라는 용어의 의미를 '광대의 타고난 신체적 외모의 됨됨이'가 아니라, '광대가 갖추어야 할 인간적인 됨됨이'로 볼 수도 있다. 이것은 신재효가 판소리 광대가 갖추어야할 사대법례 중에서 이것을 첫째로 손꼽고 있다는 점에서도, 이런 해석의 근거를 유추해 볼 수 있다.

특징 및 의의 판소리의 주 공연자인 광대가 갖추어야 할 네 가지 주요 요건 중에서 이 인물치레를 가장 먼저 손꼽았다는 점에서, 신재효도 이것을 매우 중요하게 생각했다는 것을 알 수 있다.

그런데 인물치레가 어떠해야 한다는 구체적인 부연 설명은 없다. 따라서 인물치레의 좀 더 구체적인 조건을 그의 〈광대가〉의 전체 문맥에서 유추할 필요가 있다. 그런 유추를 통해서 우리가 언급할 수 있는 것은 '사설치레·득음·너름새' 등을 가장 잘 구사할 수 있는 '인물치레'이어야 한다는 점이다. 그리고 이 세 가지 요건들에 관한 좀 더 구체적인 부연 설명들을 종합해 보면, 인물치레의 요건들이 좀 더 구체적으로 드러나게 될 것이다.

한편 이 용어는 판소리 광대에게만 적용되는 용어가 아니라, 판소리의 주요 요소인 고수·청관중에게도 적용할 수 있는 용어로 보인다. 즉 인물치레란 용어의 의미를 '공연 참여자들이 갖추어야만 할 인격적 됨됨이'로 확대 해석한다면, 이 용어는 광대의 영역을 넘어 고수·청관중에도 적용할 수가 있다. 그리고 여기서 한 걸음 더 나아가, 우리나라 공연예술 참여자들이 갖추어야 할 인격적 됨됨이를 지칭하는 용어로 심화·확장하여 활용할 수도 있다고 본다.

참고문헌 동리 신재효의 광대가와 한국 공연이론(김익두, 판소리연구20, 판소리학회, 2005), 신재효 판소리 사설집(강한영 교주, 민중서관, 1971), 판소리, 그 지고의 신체 전략(김익두, 평민사, 2003).

필자 김익두(金益斗)

장단

長短

정의 박자와 속도, 리듬의 주기(周期), 강약 등에 따라 달라지는 판소리의 리듬 형태를 가리키는 용어.

개관 판소리의 장단(長短)은 진양조장단·중모리장단·중중모리장단·자진모리장단·휘모리장단·엇모리장단·엇중모리장단 등의 일곱 개 장단을 근간으로 하며, 세마치장단·늦은중모리장단·평중모리장단·단중모리장단 등은 기본 장단의 변이형이다. 판소리 장단을 지칭하는 명칭에는 자진머리, 자진모리, 자진몰이 등과 같이 '……머리', '……모리', '……몰이'가 혼용되어 붙는다. '몰아간다.'라는 말에서 나온 말이라고도 하나, 정확한 어원은 알 수 없다. 판소리에서는 소리북이 장단의 반주를 맡는데, 소리북의 연주자를 고수(鼓手), 소리북의 연주법을 고법(鼓法)이라고 명명한다.

내용 현재 판소리의 기본 장단은 진양조장단, 중모리장단, 중중모리장단, 자진모리장단, 휘모리장단, 엇모리장단, 엇중모리장단의 일곱 개 장단으로 구체화되어 있다. 그러나 20세기 전반까지도 같은 장단을 다른 명칭으로 부르는 일이 빈번했다고 한다. 『이선유오가전집(李善有五歌全集)』에는 진양죠, 느린즁모리, 즁모리, 즁즁모리, 자진모리, 자진즁모리, 엇머리 등이 장단의 이름으로 사용되었으며, 정노식(鄭魯湜)의 『조선창극사(朝鮮唱劇史)』에는 진양조, 늦은중모리, 중중모리(엇중모리), 중모리, 자진모리, 휘모리(단모리)의 여섯 장단이 거론되었다. 이로 볼 때, 장단의 주법, 속도, 가락 등이 현재와 같은 형태를 갖추게 된 것은 그리 오래지 않은 것으로 보인다.

진양조장단은 판소리에서 가장 느린 6박 구조의 장단이다. 늦인진양·평진양·자진진양으로 나뉘며, 이 중 자진진양을 세마치로 보기도 한다. 진양조의 연주법은 밀고, 달고, 맺고, 푼다는 의미의 '기경결해(起景結解)'로 설명되기도 한다. 이 말은 한시의 기승전결(起承轉結)에서 나온 것으로, 흔히 4각을 주기로 하여 변주된다. 『조선창극사』에 의하면, 김성옥(金成玉)이 여러 해 병석에 누워 연구하던 중에 우연히 진양조장단을 발견했다고 한다. 하루는 매부인 송흥록(宋興祿)이 병문안을 와서, 그의 안부를 묻는 말을 중모리장단에 얹어 소리로 부르며 들어갔다. 누워 있던 김성옥은 고독의 비애를 몹시 느끼고 있다는 말을 새로운 진양조장단으로 노래해 그에 답했다. 이 장단을 처음 들은 송흥록은 크게 치하하면서, 이것을 오랫동안 갈고 다듬어 음악적으로 완성시켰다고 한다. 또 전라도 지역의 〈육자배기〉에서 진양조장단이 파생되었다고 보는 견해도 있다. 신재효(申在孝)가 지은 〈광대가(廣大歌)〉에 진양조가 언급된 점으로 미루어, 이 시기에는 진양조장단이 판소리 기본 장단의 하나로 확립되어 있었던 것이 분명하다. 진양조는 가장 느린 장단이므로, 극적인 상황이 느슨하고 서정적인 대목에 흔히 쓰인다. 〈춘향가(春香歌)〉의 〈적성가(赤城歌)〉, 〈흥보가(興甫歌)〉의 〈박타령〉, 〈적벽가(赤壁歌)〉의 〈고당상(高堂上)〉 등이 진양조장단으로 되어 있다.

중모리장단은 12박 구조의 장단으로, 판소리에서 가장 많이 쓰이는 기본적인 장단이다. 늦인중모리·평중모리·자진중모리로 나뉘며, 진양조장단 다음으로 느린 보통 빠르기의 장단이다. 12박 장단의 중모리를 3박씩 나누면 4각으로 구성되어 있음을 알 수 있는데, 기경결해의 장단 운용 원리는 여기에도 적용된다. 사설의 극적 상황상 어떤 사연을 담담히 서술하는 대목에 주로 쓰이며, 진양조장단과 유사하게 서정적인 대목에 사용되기도 한다. 〈사철가〉, 〈운담풍경(雲淡風輕)〉, 〈진국명산(鎭國名山)〉 등의 판소리 단가는 기본적으로 중모리장단으로 짜여 있다. 또한 춘향가의 〈쑥대머리〉, 〈심청가(沈淸歌)〉의 〈범피중류(泛彼中流)〉, 적벽가의 〈새타령〉 등도 중모리로 되어 있다.

중중모리장단은 중모리와 박의 구성이 거의 비슷하나, 그보다 속도가 빠른 12박 장단이다. 늦인중중모리·평중중모리·자진중중모리로 나뉘며, 자진중중모리는 휘중모리 또는 단중모리라고 부르기도 한다. 중모리장단보다 빠르고 자진모리장단보다 느리다. 사설의 극적 상황상 신명이 나서 춤을 추는 대목이나 활보하는 대목, 슬프게 통곡하는 대목 등에 사용된다. 춘향가의 〈춘향모 춤추는 대목〉, 흥보가의 〈제비노정기〉, 〈수궁가(水宮歌)〉의 〈토끼화상〉 등이 중중모리로 되어 있다.

자진모리장단은 '잦게', 즉 빠르게 소리를 몰아가는 장단이다. 중모리장단이나 중중모리장단이 3박 4각의 12박 장단이라면, 자진모리장단은 그 속도가 빨라지면서 4박 4각으로 줄어든 장단에 해당한다. 본래 12박이나 보통 4박으로 치게 되는 것이다. 늦인자진모리, 평자진모리, 자진자진모리로 나뉜다. 사설의 극적 상황상 어떤 일이 차례로 벌어지는 대목, 혹은 여러 가지 사건을 늘어놓는 대목에 주로 사용된다. 일이 긴박하게 돌아가는 상황에서 긴장감을 고조시키는 장단으로 기능하기도 한다. 춘향가의 〈어사출두〉 대목, 흥보가의 〈놀보 심술〉 대목, 적벽가의 〈조자룡 활 쏘는 대목〉 등이 자진모리로 되어 있다.

휘모리장단은 말 그대로 '휘몰아가는' 장단으로, 판소리 장단 가운데 그 속도가 가장 빠르다. 매우 빠른 4박자로 연주한다. 단모리가 휘모리와 유사한 리듬 형태를 지니며, 속도는 더 빠르다. 『조선창극사』에 의하면, 명창 문석준(文錫準)이 흥보가 중 흥보가 박 속에서 돈과 쌀을 정신없이 퍼내는 대목을 휘모리장단으로 잘 불렀다고 한다. 이에 문석준이 휘모리장단을 음악적으로 정립시켰다고 보기도 한다. 사설의 극적 상황상 어떤 일이 매우 바쁘게 벌어지는 모양을 표현하는 대목에 주로 사용된다. 춘향가의 〈사령들이 춘향 끌어내리는 대목〉, 흥보가의 〈돈과 쌀 퍼 나르는 대목〉 등이 휘모리장단으로 되어 있다.

엇모리장단은 박자의 구성이 독특한 장단으로, 10박으로 구성된다. 일반적인 판소리 장단에서는 박이 일정한 느낌을 주지만, 엇모리장단에서는 3분박과 2분박이 교대로 섞인 만큼 박이 길고 짧아서 다소 절름거리는 느낌을 준다. 판소리 장단 가운데 가장 이질적인 장단이라 할 수 있다. 늦인엇모리와 자진엇모리로 나뉘며, 비교적 빠른 속도로 몰아가는 장단이다. 신비한 인물이 등장하는 대목에 주로 사용된다. 심청가 중 〈중타령〉, 수궁가 중 〈도사 내려오는 대목〉 등이 엇모리장단으로 되어 있다.

엇중모리장단은 판소리에서 매우 드물게 쓰이는 장단으로, 중모리장단의 절반 길이이다. 중모리장단과 같은 보통 빠르기로, 6박자 구성이다. 판소리 한 바탕을 마무리하는 뒤풀이 대목에 주로 사용되지만, 간혹 작품 중간에 쓰이는 경우도 있다. 판소리 다섯마당의 뒤풀이 대목, 그리고 춘향가 중 〈회동 성참판〉 등이 엇중모리장단으로 되어 있다.

특징 및 의의 판소리에서 장단은 단순한 박자 개념과는 차이가 있다. 중모리장단은 4분의 12박자, 중중모리장단은 8분의 12박자라고 하는 식의 박자 개념에서 그치지 않고 그 이상을 포괄하는 용어인 것이다. 장단은 속도의 차이에 따라 달라질 수 있다. 같은 12박 장단이라 하더라도, 그 속도에 따라 중모리장단과 중중모리장단이 구분된다. 또 같은 박자, 같은 속도로 연주하는 경우에도, 그 강약(强弱)에 따라 장단의 종류가 달라지기도 한다. 중중모리장단과 굿거리장단의 관계가 여기에 해당한다. 판소리 사설의 내용에 따라, 기본박 외에 다양한 변주법을 구사하는 것도 장단 운용에 포함되며, 소리의 음양(陰陽) 즉 소리를 밀고, 당기고, 맺고, 푸는 기경결해의 원리도 장단이 연주되는 상황에 따라 다르게 적용된다.

참고문헌 판소리 사설의 극적상황에 따른 장단·조의 구성(이보형, 예술논문집14, 대한민국예술원, 1975), 한국의 판소리(정병욱, 집문당, 1981).

필자 채수정(蔡水晶)

장면의 극대화

☞ 부분의 독자성

정의 인물이 성격적 일관성에서 벗어나는 행동을 하거나 이야기의 전개가 플롯의 일관성 또는 응집성을 벗어나 장면 설정의 맥락적 의도를 최대한으로 구현하도록 변화를 보이는 판소리의 이야기 전개 방식.

개관 이야기가 전개되는 과정에서 인물의 성격과 사건 전개의 플롯이 일관성을 가져야 한다는 것은 일종의 상식이라고 할 수 있으며, 특히 서구의 예술 이론은 이 점을 강조한다. 그러기에 한 인물이 장면에 따라 전혀 상이한 인물처럼 행동하거나 플롯 전개와는 관계가 없어 보이는 이야기가 끼어들기도 하는 판소리의 이야기 전개는 예술적 완성도가 떨어지는 것으로 보이기도 하였다.

이처럼 부분 부분 별개의 것으로 볼 수도 있는 인물 형상화 또는 사건 전개는 판소리 연행상의 관행 때문에 그리 된 것이라고 보는 견해도 있다. 판소리는 한 편 전체를 완창하기보다는 적절한 규모로 잘라 노래하는 부분창의 특징 때문에 이야기 각 부분의 독립성이 강할 수밖에 없어 그리 된 것으로 보아, 이러한 일관성 결여를 가리켜 '부분의 독자성'이라고도 한다.

그러나 이를 부분의 독자성으로 보는 관점은 판소리가 마치 독립적 토막소리의 집합처럼 잘못 인식하게 만들 우려가 없지 않다는 점이 문제가 된다. 실제로 판소리의 수련은 한 편 전체의 총체성을 전제함으로써 이루어진다는 점에서, 부분마다 각기 별개의 인물 또는 사건으로 보고 이야기를 꾸민다고 보는 것은 실상에 어긋난다고 할 수 있다.

장면의 극대화는 이와 같은 성격의 변이 또는 사건의 일관성 결여 현상의 근거가 인간의 실상과 삶의 현실성에 있다고 보는 용어이다. 일상적 경험에 비추어 볼 때 사람의 성격이 개인적 특성을 일관되게 지니고 있는 것도 사실이기는 하지만, 그에 못지않게 상황 맥락에 따라 다른 사람처럼 달라지는 측면도 있다는 관점 또한 실상에 부합하는 사실이라고 할 수 있다. 동일한 인물이 일을 할 때와 놀이를 할 때에 전혀 상이한 행동 특징을 보인다거나 색다른 사고를 하는 것도 얼마든지 사실로 확인된다.

이를 두고 성격적 모순 또는 플롯의 일탈이라고 하기보다는 인간의 실상이 그처럼 양가적(兩價的)이라고 이해하는 것이 오히려 실상에 부합한다고도 할 수 있다. 따라서 이야기가 전개되는 방향에 따라 어떤 맥락에서 동일한 인물이 그 전과는 상이한 언행을 한다든가, 서술자의 태도가 달라지거나 플롯의 긴밀성을 약화시키는 이야기가 끼어드는 현상이 이론

적 순결성보다 인간과 삶의 실상에서 온 것이라고 보아 명명한 것이 장면의 극대화이다.

내용 동일한 인물이 장면의 맥락적 성격에 따라 변하거나 다른 이야기가 끼어드는 현상은 전승되는 판소리 사설에서 매우 다양하고 폭넓게 볼 수 있다.

〈춘향가(春香歌)〉부터가 그러하다. 춘향이 이몽룡을 처음 만난 날 저녁에 이미 혼약의 상황에 돌입하고, 그리하여 매우 농염한 초야 상황을 연출하는 전반부에 비하면 변 사또의 부임 이후 보여준 행동은 보기에 따라서는 매우 돌연해 보이기까지 한다. 바로 이 점 때문에 춘향의 성격 문제를 둘러싸고 연구자들 사이에 활발한 논의가 진행된 바도 있다. 그 중에는 이것이 춘향가의 플롯 또는 인물의 일관성 결여 때문이라는 시각으로 본 견해조차 없지 않았다. 그러나 이러한 언행을 주어진 상황의 맥락에 가장 적극적으로 적응하는 성격적 일관성으로 볼 수 있고, 그렇게 본다면 바로 이것이 장면의 극대화의 결과라고 할 수 있으며 오히려 그렇게 보는 것이 인간과 삶의 실상에 부합한다고도 할 수 있다.

〈흥보가(興甫歌)〉의 흥보는 그 개성이 어떠한가를 짐작하기 어려울 정도로 장면에 따라 언행의 방식이 달라진다고까지 할 수 있다. 놀부에게 쫓겨날 때는 매우 진지한 태도로 사태를 바라보지만, 쌀을 얻으러 가서 형수에게 봉변을 당하는 장면에서는 뺨에 묻은 밥알을 쓸어 먹을 정도로 골계적인 행위를 한다. 줄곧 우유부단하다가도 매품 제안과 돈 닷 냥의 선금에 만족할 때는 호탕한 남아의 기질을 지닌 인물처럼 행동한다. 박에서 은금보화가 쏟아질 때는 매우 유흥적인 기질을 보이다가 형님과 우애를 강조할 때는 매우 진지해진다. 그 밖에 주변적 인물이라 할 흥보의 자식들까지도 장면이 추구하는 정서적 지향, 즉 비애와 해학의 상반된 상황 변화에 따라 거기에 부합하는 인물로서의 사건을 전개함으로써 장면의 극대화의 경향을 나타낸다고 할 수 있다.

〈심청가(沈淸歌)〉의 심봉사라는 인물의 형상화에서도 장면의 극대화가 보인다. 심청이 태어나고 곽씨 부인이 죽음을 맞이한 다음 심청의 성장 과정까지 이야기가 전개될 때에는 대체로 진지하고 근엄한 언행을 하는 사려 깊은 인물로 그려진다. 물론 이 과정에서도 심청의 출산시에 '묵은 조개, 햇조개'와 같은 해학을 보이기도 하지만 그럼에도 전반적인 특징은 진지함이다. 그러나 뺑덕어미의 출현과 황성길의 〈방아타령〉 등에서 보여주는 심봉사의 언행은 잡스럽기 그지없는 인물의 그것이자 사건이라 할 수 있다. 여기서도 판소리의 장면의 극대화적인 성격이 확인된다.

〈수궁가(水宮歌)〉의 별주부와 토끼도 각기 장면의 극대화적 언행을 보여준다. 별주부는 용궁에서 임무를 자임하고 육지로 나와 토끼를 유인하여 데리고 갈 때까지는 대체로 사려깊고 지략가다운 언행을 보여준다. 그러나 용궁에 가서 토끼가 이치에 닿지도 않는 횡설수설이라 할 꾀를 부릴 때 별주부의 지략적인 사고는 사라지고 바보처럼 변모한다. 그러기에 토끼가 용왕을 속이고 수궁을 빠져나올 때까지 그의 역할은 거의 보이지 않는다. 반면에 토끼는 별주부의 유혹에 넘어갈 때는 방정맞은 언행을 하는 경망스럽고 천박한 인물이지만, 용궁에 들어가 긴박한 사태가 전개될 때는 종전과는 전혀 다른 기지와 언변으로 설득에 성공하는 출중한 능력을 보이는 인물로 장면의 극대화를 실현한다.

〈적벽가(赤壁歌)〉의 조조는 적벽대전(赤壁大戰)을 지휘할 때까지와 패전 후의 언행이 전혀 다르고 서술자의 태도 또한 그러하다. 전반부의 조조는 군사를 호령하고 사기를 진작하며 치밀한 전술을 구사하는 전형적인 영웅의 모습을 보여준다. 그러나 적벽대전에서 패하여 도망할 때의 모습은 마치 못난 어릿광대를 보는 듯한 느낌을 준다. 〈군사점고(軍士點考)〉 대목과 〈관우 조우〉 대목이 이런 상반된 모습을 특히 강렬하게 보여주는데, 여기서 볼 수 있듯이 앞과 뒤의 조조는 전혀 다른 인물처럼 형상화된다. 그 까닭은 해당 장면들의 이야기가 전개하고자 하는 맥락적 의도가 그러하기 때문이라고 볼 수 있으므로 장면의 극대화의 사례가 된다. 그 밖에 〈군사설움〉 대목이 보여주는 것과 같은 진지함과 엄숙함의 관점이 〈군사점고〉 대목에 이르면 다분히 희학적인 언행으로 돌변하는 것도 장면의 맥락적 취의에 따른 이야기 구성이라 할 수 있다.

신재효의 사설만으로 전해지는 〈변강쇠타령〉에서도 역시 장면의 극대화의 현상을 확인할 수는 있다. '섹스 이야기'인 전반부와 '치상 이야기'인 후반부는 매우 대조적이다. 중심 사건이라 할 '섹스 / 치상'의 대비도 그러하거니와 전반부의 주동 인물이라 할 강쇠와 옹녀의 역할이 후반에서는 주변 인물이라고 하기조차 어려울 정도로 왜소해진다. 특히 후반부의 강쇠는 스스로 의지를 가질 수조차 없는 다만 '송장'일 따름이어서 인물의 성격이나 사건 전개의 장면의 극대화적 대비는 극에 달한다고까지 할 수 있다.

특징 및 의의 판소리가 장면의 극대화라는 이야기 방식에 따라 전개되는 특징을 지니고 있다는 사실은 이론적 일관성보다 인간과 삶의 실상에 충실한 민속 문화적 특성에 근거하여 미학적 구체화가 이루어진 양식임을 스스로 보여주는 특성이라 할 수 있다.

인간의 본성이나 생활 속의 모습은 오히려 획일적이거나 일관적이라고 하기 어렵다는 점은 별다른 논증이 없더라도 자명하다. 삶이라는 것도 '일 / 놀이 / 사랑'이라는 세 가지 요소의 다양성에 근거하여 달리 이루어질 뿐더러, 한 개인의 언행 또한 맥락에 따라 얼마든지 다양하게 변화할 수 있음은 생

활 경험만으로도 쉽게 확인할 수 있다. 따라서 판소리의 장면의 극대화적인 이야기 방식은 인간의 본질과 삶의 실상을 그대로 반영하는 설명 방식이라 할 수 있다.

장면의 극대화라는 이야기 방식이 우리 민족의 생활 미학이라 할 수 있는 '웃음으로 눈물 닦기'라는 삶의 방식, 즉 민속문화에 근거한 것이라는 점도 중요하다. 상갓집에서 노래하고 춤까지 추기에 이르는 민속 연희인 〈다시래기굿〉에서 대표적으로 확인되는 '웃음으로 눈물 닦기'는 오늘날의 상갓집에서 웃고 떠들며 심지어 도박까지 하기에 이를 만큼 그 뿌리가 깊다. 판소리는 바로 그러한 우리 민족의 삶의 방식을 미학적 근거로 삼아 이루어진 민속 예술이라 할 수 있는데 '장면의 극대화'가 그 증거이다. 상갓집에 눈물과 웃음이 공존함으로써 치상 절차가 진행되듯이, 판소리에서도 눈물 또는 사랑을 비롯한 여러 가지 일들이 비록 상반되는 성격의 것이라 할지라도 장면의 취지에 따라 공존할 수 있다는 실상에 대한 인식에서 출발한 것이 장면의 극대화이기 때문이다. 이 점에서 본다면 장면의 극대화는 인간의 본성과 삶의 실상이 본질적으로 양가적이라는 인식에 기반한 한국 문화의 미학에 근거를 둔 이야기 방식이라 하겠다.

참고문헌 우리시대의 판소리문화(김대행, 역락, 2001), 웃음으로 눈물 닦기(김대행, 서울대학교출판부, 2005).

필자 김대행(金大幸)

조

調

☞ 성음

정의 가락의 짜임새나 모양새에 따라 지어지는 음악적 특징.

개관 판소리에서 조(調)는 구성음들 사이의 음정 관계와 기능에 의해 결정되는 '선법(旋法)'의 의미와 악상을 표현하는 '성음'의 의미로 모두 사용된다. 따라서 혼동을 피하기 위해 선법의 의미로 사용할 때는 '조' 다음에 '길'을 붙여서 쓰기도 한다. 예를 들면, 성음의 의미로 쓸 때는 그냥 '우조'라고 쓰고, 선법의 의미로 사용할 때는 '우조길'이라고 쓰는 것이다.

내용 우리 음악에서 조라는 말은 진양조, 시조, 우조, 계면조, 설움조 등에서 보는 바와 같이 여러 가지 의미로 사용된다. 진양조에서처럼 장단의 의미로 사용되기도 하고 시조에서처럼 하나의 곡조를 의미하기도 하고, 설움조에서처럼 특별한 의미 없이 어떤 분위기라는 의미로 사용되기도 한다. 여기에서 말하는 조는 가락의 짜임새나 모양새에 따라 지어지는 음악적인 특징을 가리키는 말로 우조, 평조, 계면조 등이 있다. 이것들은 서양 음악에서 사용되는 '장조'나 '단조'와 같이 음계의 명칭이다. 그러나 판소리에서는 서양 음악에서와 달리 이 명칭들의 의미 속에 음계 이외에도 창법이나 곡의 분위기와 같은 뜻이 포함되기도 한다. 악상 표현 용어와 음계 용어의 구별이 분명하지 않다고 할 수 있다.

또 선율에 관계되는 용어 중에 경조(경드름), 설렁제(덜렁제, 권마성조, 드렁조), 석화제, 강산제, 추천목 등이 사용되고 있다. 여기에서의 '제(制)'는 동편제, 서편제처럼 유파를 구분하는 말이 아니고 '조'와 비슷한 뜻으로 사용된 것이다.

이렇게 조가 여러 의미를 가지고 있고, 제도 여러 가지 의미를 가지며 조와 같은 뜻으로 쓰이기도 한다는 것을 알 수 있다. 이제 지금까지 살펴본 여러 용어들 중에서 음계의 명칭이나 선율적 특징을 나타내는 용어들에 대해서 살펴보기로 한다.

1. 음계로서의 조

1) 우조

음계 명칭으로서의 우조는 서양식 계명으로 하면 '솔-라-도-레-미'로 구성되는 5음 음계이며 '도'가 본청이다. 그러나 판소리에서 일반적으로 말하는 우조는 창법적 개념을 말하는 것으로 음계보다는 노래의 창법(성음)이나 분위기를 나타내는 경우가 더 많다. 옛사람들은 우조를 '청장격려(淸壯激勵)'나 '웅건청원(雄健淸遠)' 등으로 표현하고 있다. 우조의 일반적인 특징은 호기 있고, 무섭고, 우렁차고, 씩씩한 선율형태와 창법이라는 것을 알 수 있다.

우조는 가곡, 시조와 같은 노래의 가락을 판소리로 짠 것이라고 볼 수 있다. 웅장하고 화평한 느낌을 주기 때문에 화평한 장면, 장엄한 장면, 남성다운 장면, 유유한 장면에 흔히 쓰인다. 〈춘향가(春香歌)〉의 〈사랑가〉 가운데서 진양조로 된 〈긴사랑가〉와 〈변사또가 남원으로 내려오는 대목〉, 〈심청가(沈淸歌)〉에서 〈심청이가 배를 타고 인당수로 떠나는 대목〉, 〈흥보가(興甫歌)〉에서 〈도사가 흥보의 집터를 잡는 대목〉, 〈수궁가(水宮歌)〉에서 〈자라가 어전회의에 참석하는 대목〉, 〈적벽가(赤壁歌)〉에서 〈유비가 제갈공명을 찾아가는 대목〉들이 우조로 불린다.

우조를 다시 세분하면 진우조, 가곡성 우조, 평우조로 나눌 수 있다. 진우조는 말 그대로 우조적인 성질이 가장 강한 것으로 '호기 있게', '위엄 있게' 정도로 해석할 수 있고, 대표적인 대목으로는 적벽가 중 〈삼고초려(三顧草廬)〉를 들 수 있다. 가곡성 우조는 가곡이나 시조의 창법을 모방한 것으로 '품위 있고 우아하게' 정도로 해석할 수 있을 것이고, 대표적인 대목으로는 심청가 중 〈심청이 시비를 따라 장 승상 댁을 찾아가는 대목〉이 있다. 평우조는 평조와 우조의 중간으로

'평조적 우조'나 '우조적 평조'를 뜻하는 것으로 '위엄을 잃지 않고 유쾌하게' 정도로 해석할 수 있으며, 대표적인 대목으로는 심청가 중 〈화초타령〉을 들 수 있다.

2) 평조

음계 명칭으로서의 평조는 서양식 계명으로 하면 '레-미-솔-라-도'의 5음 음계로 '솔'이 본청이다. 그러나 우조와 마찬가지로 판소리에서 일반적으로 말하는 평조는 음계의 의미보다는 창법적 의미로 사용된다. 옛 문헌인 『가곡원류(歌曲源流)』, 『해동가요(海東歌謠)』에서는 평조의 성격을 '웅심화평(雄深和平)'과 '정대화평(正大和平)'으로 표현하고 있다. 평조의 일반적인 성격은 화평하고, 시원스럽고, 의젓한 느낌의 선율 형태와 창법이라는 것을 알 수 있다.

평조는 우조와 마찬가지로 가곡, 시조와 같은 노래의 가락을 판소리로 짠 것으로 보인다. 명랑하고 화창한 느낌을 주기 때문에 기쁜 장면, 흥겨운 장면에 쓰인다. 춘향가에서 이몽룡의 〈천자풀이〉, 심청가에서 황극전의 〈꽃타령〉, 흥보가에서 〈제비가 날아드는 대목〉, 수궁가에서 〈토끼가 꾀를 부려 세상에 나오는 대목〉 등이 평조로 불린다.

3) 계면조

계면조는 판소리에서 가장 많이 사용되는 조로 서양식 계명으로 하면 '미-라-시-도'의 4음이 중심이 되며 여기에 '레'와 '솔'이 사용되기도 한다. '라'가 본청으로 종지음이 되며, 4도 아래인 '미'는 굵게 떨어주는 '떠는 청'이고, '시'는 '도'에서 급격히 꺾어주는 '꺾는 청'이 된다. 『해동가요』에서는 계면조의 성격을 '애원처창(哀怨悽愴)'으로 표현하였다. 계면조는 〈육자배기〉나 남도 〈흥타령〉과 같은 전라도 민요의 가락을 판소리로 짠 것이라고 볼 수 있다. 슬프고 부드러운 느낌을 주기 때문에 슬픈 장면이나 여자의 거동을 그리는 대목에 흔히 쓰인다. 춘향가에서 〈춘향과 이 도령이 이별하는 대목〉, 〈춘향이 매 맞는 대목〉, 〈옥에서 탄식하는 대목〉, 심청가에서 〈곽씨 부인이 유언하는 대목〉, 〈심청이 죽으러 가는 대목〉, 흥보가에서 흥보 마누라의 〈가난타령〉, 수궁가에서 〈병든 용왕이 탄식하는 대목〉, 적벽가에서 〈군사설움타령〉 등이 계면조로 불린다.

계면조를 슬픈 정도에 따라 구분해보면 진계면, 단계면, 평계면으로 나눌 수 있다. 계면조 중에서 슬픈 정도가 가장 심한 것이 진계면이다. 진계면의 특징으로는 떠는 청의 떠는 정도가 심하고, 꺾는 청은 아래청과 위청의 반음을 붙여 꺾어서 한 음처럼 사용하기 때문에 가사도 한 글자로 처리한다. 미분음으로 흘러내리거나 끌어올리는 형태가 많이 나타나고 장식음군('다루'치는 것)이 많이 사용된다. 진계면으로 짜여진 대목으로는 춘향가의 〈이별가〉와 〈옥중가〉 대목, 심청가의 슬픈 대목들, 흥보가의 〈한탄하는 대목〉, 적벽가의 〈군사설움타령〉 등이 있다.

진계면에 비해 '덜 슬프다'는 단계면의 특징은 진계면과 달리 전반적인 억양과 표현의 굴곡이 심하지 않고 미분음의 사용이나 떠는 청의 농현 정도가 진계면에 비해 현저히 약하다. 단계면으로 짜인 부분으로는 흥보가 중 〈박타는 대목〉이 있다.

진계면과 단계면은 계면조의 성음에서 슬픔의 정도를 명창들이 구별하고 있는 개념이다. 그러나 평계면은 성음은 계면 성음이 아니고 음계만 계면 음계인 경우를 말하는 때가 많다. 그렇기 때문에 평계면은 자연히 우조나 평조의 부분에 많이 포함되어 있는 요소라고 볼 수 있다. 강산제 심청가 중 〈화초타령〉의 "촉국한을 못 이기어 제혈허든 두견화" 부분을 강산제 명창들은 평계면이라고 한다. 이 부분은 우조 음계로 짜여진 화초타령 중에서 한을 담은 두견화를 묘사하고 있는데 계면 음계의 구성음으로 변조되어 있다. 〈화초타령〉은 원래 평우조의 성음으로 호기 있고 즐겁게 노래하다가 이 부분에서는 약간 애조를 띠고 있다. 이와 같이 평조나 우조의 중간에 계면 음계로 변조한 예는 김소희 창 춘향가 중 〈방자의 남원 경치〉와 박봉술 창 수궁가 중 〈토끼가 수궁에서 나오는 대목〉 등에서 볼 수 있다.

2. 더늠으로서의 조

1) 경조

경조는 '경드름'이라고도 하는데, 팔명창(八名唱) 중 한 사람인 경기도 여주 출생의 염계달이 만들고 뒤에 송만갑이 더욱 더 발전시킨 것으로 경기 민요 가락을 판소리로 짠 것이다. 서울 가락이고 또 경쾌한 느낌을 주기 때문에 서울 사람이나 왈자들의 행동거지를 그리는 장면에 쓰인다. 경조로 짜인 부분으로는 춘향가 중 〈이 도령이 춘향을 달래는 대목〉, 〈남원골 한량들이 변학도를 욕하는 대목〉 등이 있다.

2) 설렁제

전라북도 익산의 양반 출신인 권삼득이 개발해 낸 것으로 '덜렁제', '권마성제', '드렁조', '권제'라고도 하는데 가마꾼의 가마 모는 소리인 권마성 가락을 판소리로 짠 것이라고 한다. 음계는 평조의 변형으로 볼 수 있다. 경쾌하고 씩씩하고 호탕한 느낌을 주기 때문에 경박한 인물들이 거드럭거리고 나가면서 외치는 대목에 흔히 쓰인다. 설렁제로 짜인 대목으로는 춘향가 중 〈군로 사령들이 춘향을 잡으러 가는 대목〉, 심청가 중 〈뱃사람들이 처녀 사러 다니는 대목〉, 흥보가 중 〈놀보가 제비를 후리러 나가는 대목〉, 수궁가 중 〈어전회의 도중에 방게가 나오는 대목〉, 적벽가에서 〈군사설움타령〉 중 한 군사가 나와 무리를 꾸짖는 대목 등이 있다.

3) 추천목

염계달이 만든 것으로 '반경드름'이라고도 부른다. 이것도 경기도 민요 가락을 판소리로 짠 것인데 경쾌한 느낌을 준다. 음계는 계면조의 변형으로 볼 수 있다. 춘향가 중에서 〈방자가 춘향이 그른 까닭을 따지는 대목〉, 사랑가의 중중모리 부분인 〈자진사랑가〉, 수궁가에서 〈용왕이 토끼에게 수궁풍류를 베푸는 대목〉, 세상으로 살아 나온 토끼가 자라를 〈욕하는 대목〉 등이 추천목으로 짜였다.

4) 석화제

8명창 중 한 사람이며 충청도 태생인 김제철(신재효의 〈광대가〉에는 김계철)이 창시하였다고 하나, 현재는 많이 전하지 않는다. 가야금 병창제와 가락이 비슷한데 평조와 비슷하여 명랑하고 화창한 느낌을 준다. 심청가 중 심청이 탄생하는 대목에서 '갑자 사월 초파일……'부분이 그의 더늠이라고 전하며, 수궁가에서 토끼가 세상으로 돌아오는 중중모리 대목인 〈소지노화(笑指蘆花)〉가 흔히 석화제로 불린다.

특징 및 의의 높고 낮은 상하의 체계인 음계의 의미로서의 '조'는, 길고 짧은 시간의 체계인 '장단'과 더불어 판소리의 음악적 골격을 이루는 매우 중요한 요소이다. 조는 판소리에서 음계, 성음, 악상 표현, 장단 명칭, 더늠의 이름 등 여러 곳에서 여러 가지 의미로 사용되고 있다. '제' 역시 '동편제', '서편제', '중고제'에서의 대가닥인 유파를 의미할 뿐 아니라 '강산제' '덜렁제', '설렁제', '석화제'처럼 더늠의 명칭으로도 사용되고 있다.

사설의 내용을 음악적으로 구성하고 표현할 때 '이면(裏面)'이라는 용어를 사용한다. 이면이란 사설의 내용(속뜻)이라는 말인데, '이면에 맞다'라고 하는 것은 사설의 내용과 그것을 표현하는 음악적인 구성이 적합하다는 말이다. 어떤 대목을 이면에 맞게 구성하려면 장단도 중요하지만 가장 먼저 조를 선택해야 한다. 장단은 어느 정도의 융통성이 있을 수 있지만 조는 거의 확정적으로 정해질 수밖에 없기 때문이다. 만약 조를 잘못 선택한다면 다른 요소를 아무리 적합한 것으로 선택한다 할지라도 이면에 맞다고 할 수 없을 것이다.

참고문헌 판소리(강한영, 세종대왕기념사업회, 1977), 판소리 다섯마당(뿌리깊은 나무 편, 한국브리태니커회사, 1982), 판소리 사설의 극적상황에 따른 장단·조의 구성(이보형, 예술논문집14, 대한민국 예술원, 1975), 한국 전통음악의 선율 구조(백대웅, 대광출판사, 1982).

필자 김동현(金東炫)

창

唱

☞ 아니리

정의 판소리에서 노래로 부르는 부분을 말로 하는 아니리에 대비하여 가리키는 말.

내용 판소리는 노래와 말로 되어 있는데, 노래로 부르는 부분을 창, 말로 된 부분을 아니리라고 한다. 판소리는 창과 아니리의 교체 연속으로 되어 있다. 곧 '……창–아니리–창–아니리……'와 같은 형식으로 되어 있다. 때로는 장단을 바꾸어 가면서 여러 개의 창이 연속되는 경우도 있으나, 대개는 장단이 바뀌면 아니리가 등장한다.

성음 곧 판소리의 음악성을 중시하는 사람들은 창을 중요하게 생각하고 아니리를 가볍게 취급하려고 하는 데 반해서, 판소리의 연극성을 강조하는 사람들은 아니리를 중시하여 아니리를 자세하고 다채롭게 구사하려고 한다. 그래서 음악성을 강조하는 보성 소리에는 아니리가 비교적 적으며, 아예 아니리를 생략하고 창에서 창으로 이어가는 경우가 많다. 반면에 연극적 측면을 강조하는 김연수바디 판소리에서는 아니리가 많은 부분을 차지하고, 또 표현도 매우 정교하게 하는 경향이 있다.

한 장면을 표현하면서 장단을 바꾸어 음악적으로 다채롭게 표현하는 경우나 삽입 민요의 경우에는 장단이 바뀌어도 아니리가 등장하지 않고 창이 연속되는 경우가 많다. 현재 널리 부르고 있는 판소리에서 가장 길게 창으로만 연속되는 곳으로 〈심청가(沈淸歌)〉 중에서 심청이 인당수에 투신하러 떠나는 데서부터 투신하는 데까지이다. 이 부분에서는 심청이 배를 타고 떠나는 대목을 노래한 진양조장단의 〈범피중류(泛彼中流)〉, 중모리장단의 〈심청이 배를 타고 가며 옛 중국의 열녀와 충신의 원혼을 만나는 대목〉, 진양조장단의 〈심청이 배를 타고 가며 탄식하는 배의 밤이 대목〉, 엇모리장단의 〈인당수에 당도하는 대목〉, 중중모리장단의 〈선인들이 고사를 지내는 대목〉, 휘모리장단의 〈심청 투신 대목〉, 진양조장단의 〈선인들이 탄식하며 떠나가는 대목〉까지 총 일곱 대목이 아니리 없이 길게 장단만 바꾸어가며 창으로 연결되기도 한다.

창에는 장단은 그대로 가면서 마치 아니리처럼 말로 하는 부분이 있는데, 이를 '도섭'이라고 한다. 한편 아니리에는 창처럼 노래조로 부르는 부분도 있는데 이를 '창조'라고 한다.

창조 부분은 창과 같이 노래로 부르지만 장단이 없어 마치 자유 리듬으로 된 노래처럼 되어 있다. 창으로 처리되는 부분에서는 판소리에서 제시하는 상황의 의미와 정서가 강화·확장된다. 창으로 표현되는 부분에 있는 대사·서술·묘사는 길

고 화려한 운문이 많다. 창 부분에서 창자는 판소리에서 제시하고자 하는 상황의 심화된 의미와 정서를 다양한 음악적 전략을 사용하여 표현한다. 창은 창자의 핵심적인 표현 역량을 드러내는 부분으로서 고도의 집중과 공력을 필요로 하기 때문에 심한 긴장이 요구된다. 따라서 창 부분은 무한정 계속될 수 없고 휴식을 가져야 하는데, 이 휴식에 해당하는 것이 아니리 부분이다. 창자는 아니리 부분에서 쉬운 일상어로 이야기하면서 호흡을 조정하고 다음 창 부분을 위한 준비를 갖춘다. 따라서 창자의 입장에서 볼 때 '……창–아니리–창–아니리……'의 양식은 곧 '긴장–이완'이 반복되는 구조라고 할 수 있다.

창 부분에서 창자는 작중 인물과 일치되거나 깊이 밀착된다. 이는 특히 창 속에 있는 대사 부분을 통해 잘 나타난다. 창 속에 있는 대사 부분에서는 창자 스스로가 작중 인물이 되어 그가 속한 상황에서 대화를 주고받는 것처럼 1인칭 시점으로 노래를 부른다. 시제 또한 현재 시제를 사용함으로써 마치 지금 여기서 대화가 이루어지고 있는 것처럼 표현한다.

> 도련님이 하릴없어 나구 등으 올라앉으며,
> "춘향아, 잘 있거라. 장모도 평안히, 향단이도 잘 있거라."
> 춘향이 기가 막혀 보선발로 우루루루루루루루,
> 한 손으로는 나귀 정마 부여잡고,
> 또 한 손으로 등자 디딘 도련님 다리 잡고,
> "아이고, 도련님, 여보 도련님, 날 다려가오.
> 여보 도련님, 날 다려가오. 여보 도련님, 날 다려가오.
> 쌍교도 나는 싫고, 독교도 나는 싫소.
> 걷넌 말끄 반보담 지어서 어리렁 출렁청 날 다려가오."
> 말은 가자 네 굽을 치는데, 님은 꼭 붙들고 아니 놓네.
> - 조상현 창본 〈춘향가〉

위 예문에서 설명하는 말을 빼고 보면, 춘향과 이 도령이 주고받는 대사로 되어 있다. 그런데 이 대사는 현재 시제로 되어 있을 뿐만 아니라, 지금 이 자리에서 주고받는 것처럼 표현되어 있다. 이러한 대사는 청중으로 하여금 그 사태를 마치 현전(現前)하는 것처럼 느끼게 함으로써 연극과 같은 환상을 불러일으키고, 정서적으로 동화되도록 한다. 그런데 대사에는 등장인물에 따른 배역이 따로 정해져 있지는 않고, 창자 한 사람이 춘향과 이 도령의 역할을 모두 맡고 있다. 판소리가 때로 연극으로 오인되는 것도 바로 이 때문이다. 그래서 판소리 창자는 혼자 여러 인물의 역할을 도맡아 하는 일인극과 같다고 한다.

창 속의 서술과 묘사에서도 창자는 객관적인 태도를 유지하지 않고 자신의 정서적 태도를 뚜렷하게 드러낸다. '춘향이 기가 막혀'와 같은 표현이 바로 그것이다. '춘향이 기가 막혀'는 겉으로 드러나는 행동의 외양이 아니라, 내면에서 일어나는 춘향의 감정이다. 판소리에는 이렇게 서술자가 직접 등장인물의 감정을 표현하는 부분이 많다. 이러한 표현을 통해 청중은 작중 상황에 동화되어 창자와 동일한 정서를 경험하게 된다. 여기에 음악의 호소력이 긴밀히 결합됨으로써 창 속의 작중 현실과 청중 사이에는 강한 정서적 관련이 형성되는데, 이렇게 함으로써 청중은 정서적으로 긴장을 하게 된다.

아니리는 산문으로 된 짧은 요약 서술이며, 간혹 한두 마디의 짤막한 대사를 포함한다. 아니리 부분에서는 지속되었던 긴장이 이완된다. 아니리는 노래가 아니라 말로 하는 것이어서 일단 창 부분에서 고조되었던 정서적 긴장이 이 부분에서 해소된다. 아니리의 기본 기능인 사건의 요약 서술 또한 작중 현실로부터 거리를 유지하게 한다. 어떤 이야기가 요약되어 서술된다는 것은 그 속에 담긴 서술이 지금 여기서 일어나는 일이 아니라, 기억 속에서 재구성된 과거 또는 상상의 일임을 뜻하기 때문이다. 따라서 아니리 부분에서는 창 부분에서 이루어진 극적 환상이 차단되면서 정서적 관련을 약화시켜 청중의 긴장을 풀어주거나 다음 단계의 창에서 이루어지는 긴장을 예비하게 한다.

창을 구성하는 음악적 요소는 성음, 장단, 조이다. 성음에는 음고(音高, pitch)를 가리키는 '청', 다양한 발성 기교를 가리키는 '목', 음질을 가리키는 좁은 의미의 '성음'이 포함된다. 판소리 창자는 이러한 여러 가지 음악적 요소를 결합하여 창으로 표현한다. 영웅적인 인물의 호탕한 거동이나 정경은 진양조장단과 우평조 또는 중모리장단과 우평조의 결합으로, 느린 장단에 화평정대한 느낌을 주는 평조나 우조로 표현한다. 〈춘향가(春香歌)〉의 〈긴사랑가〉나 〈박석티〉 대목이 이에 해당된다. 반면에 아주 슬픈 분위기를 연출할 경우에는 계면조와 진양조장단을 결합하여 표현한다. 춘향가 중 〈이별가〉나 심청가 중 〈추월만정(秋月滿庭)〉 등이 이에 해당된다. 애절하게 통곡하는 데는 중중모리장단과 계면조의 결합으로 표현한다. 춘향가 중 춘향과 이 도령이 이별하게 된 것을 알고 춘향모가 포악하는 대목이나, 심청가 중 곽씨 부인이 죽은 것을 알고 심봉사가 통곡하는 대목 같은 곳이 이에 해당된다. 그런데 중중모리장단과 계면조의 결합은 아주 즐겁게 춤추고 뛰어 노는 대목에도 쓰인다. 중중모리장단과 우조와의 결합은 지위가 높은 인물이 구수하고 화기에 찬 사연을 이야기하거나 화창한 정경을 표현하는 경우에 사용된다. 자진모리와 계면조의 결합은 슬프고 비참한 일이 급박하게 벌어질 경우에, 자진모리장단과 우조의 결합은 위풍당당한 일이 바삐 전개되거나 수다한 사연들을 나열할 경우에 사용된다. 심청가 중에서 심청이 인당수에 빠지는 데, 〈흥보가(興甫歌)〉 중에

서 홍보가 밥을 손으로 뭉쳐 던져놓고 받아먹는 데, 〈수궁가(水宮歌)〉에서 별주부에게 사타구니를 물린 호랑이가 도망가는 데, 〈적벽가(赤壁歌)〉 중에서 〈화공으로 조조의 군사들이 죽는 대목〉 등에서 매우 짧게 사용된다. 엇모리장단은 모두 계면조와 결합되어 사용되며, 신비한 광경이나 영웅적인 인물의 등장에 사용된다. 흥보가와 심청가의 〈중타령〉, 수궁가에서 〈병든 용왕을 진찰하려고 하늘에서 도사가 내려오는 대목〉, 〈수궁풍류(水宮風流)〉, 〈범 내려온다〉, 적벽가에서 적벽대전(赤壁大戰)을 앞두고 장수를 분발하는 데 관운장에게 임무를 맡기지 않자 〈관운장이 나오는 대목〉 등에서 사용된다. 엇중모리장단은 모두 평조와 결합되는데, 춘향가 중에서 이 도령 앞에서 월매가 과거를 회상하는 〈회동 성참판〉이나 판소리의 맨 마지막 부분에 쓰인다. 엇중모리장단은 판소리에서 사용 빈도가 가장 낮은 장단이다.

특징 및 의의 창은 판소리에서 가장 중요한 구성 요소로서 다양한 음악적 전략과 소리꾼의 기량이 핵심적으로 드러나는 부분이며, 판소리 감상에서 중심을 차지하는 부분이다. 요컨대 창은 판소리의 전부라고 해도 과언이 아니다.

참고문헌 판소리 사설의 극적 상황에 따른 장단조의 구성(김흥규, 판소리의 이해, 창작과비평사, 1978), 판소리의 서사적 구조(김흥규, 판소리의 이해, 창작과 비평사, 1978), 판소리 이야기(최동현, 작가, 2001).

필자 최동현(崔東現)

창극

唱劇

정의 판소리를 바탕으로 1900년대 초에 형성된 음악극 양식.

개관 창극(唱劇)은 배우가 대사와 행동을 통해 인물을 표현하는 연극이지만, 그 대사의 상당 부분이 판소리에 기반한 창(唱)으로 이루어진 음악극 양식이다. 1900년대 초의 형성 당시에는 새로움이 강조되면서 신연극(新演劇)이라 불렸고, 신파극이 인기를 끈 1910년대에는 신파극과의 상대적 차이를 드러내기 위해 구연극(舊演劇) 혹은 구파극(舊派劇)이라 불렸으며, 외래 음악 혹은 음악극들이 활발하게 소개된 1920년대에는 가극(歌劇)이라 불렸다. 그리고 전통 연희의 중요성과 우수성, 개별성에 대한 자각이 생긴 1930년대에는 창극이라 불렸다. 1950년대와 1960년대에는 국극(國劇)이라 불리기도 했지만, 지금은 창극으로 일반화되었다.

내용

1. 판소리와의 관련성

판소리와 창극은 창·아니리·발림 등의 표현 요소와 판소리 창자라는 공연 주체를 공유하고 있는, 같은 뿌리를 가진 서로 다른 예술 양식이다. 판소리가 창자의 1인극 혹은 창자와 고수의 2인극이라면, 창극은 배역에 따라 여러 배우가 등장하는 다인극(多人劇)이다. 그래서 판소리에서는 창자 혼자 이야기를 엮어가며 여러 인물의 역할을 하고 설명과 묘사도 자유롭게 활용하지만, 창극에서는 창자들이 각자 맡은 인물의 역할을 개별적으로 표현하며, 설명과 묘사는 도창자(導唱者)라는 별도의 배역이 맡아 한다. 도창자는 인물의 배경과 상황을 설명하고, 사건의 경과를 축약시켜 보고하고, 다음 장면을 예고하는 역할을 한다. 하지만 모든 작품에 도창자가 설정되는 건 아니다. 둘째, 고수의 역할도 다르다. 판소리에서 고수는 북 반주와 추임새로 극적 분위기를 조성하며, 관객으로서, 연출가로서, 창자의 상대역으로서 다양한 기능을 발휘한다. 반면 창극에서는 다양한 반주 악기가 사용되고 악사들의 위치가 연기하는 창자들과 떨어져 있기 때문에 고수가 판소리에서처럼 기능하기 어렵다. 창극에서는 여러 악기가 어울려내는 다채로운 반주 음악과 효과 음악의 기능이 중요하다. 셋째, 몸짓 표현으로서의 발림도 다르다. 판소리의 발림은 양식화되어 있다. 반면 창극에서의 몸짓 표현은 비교적 구체적이며 사실적이고, 배우들끼리의 조화가 중요하다. 넷째, 판소리에서는 대본 창작과 연출, 무대 장치 등이 없거나 미약하지만 창극에서는 이들의 비중이 크다. 창극은 여러 배우가 함께 무대 위에서 허구적 세계를 창조하는 예술이기에 그렇다.

2. 창극의 형성 배경

창극은 판소리의 연극성과 대중성, 그리고 여성 창자의 등장이라는 내적 요인 및 실내 극장 설립과 외국 연극의 영향이라는 외적 요인의 만남 속에서 형성되었다. 판소리는 연극성이 강하다. 판소리에서 창자는 아니리와 창이라는 청각적 요소와 발림이라는 행위적 요소로 작중 인물에 대한 시청각적 환상을 일으키고, 고수는 북장단과 추임새 등의 표현 수단을 통해 다양한 역할을 하면서 인간 행위를 모방하는 극적 체험을 일으킨다. 판소리는 대중성을 획득한 전문가 예술로 급부상했다. 하층민들 사이에서 구비 예술로 시작한 판소리는 19세기 말 들어 궁중에서 불릴 정도로 전문성과 대중성을 획득했고, 판소리를 하는 여성 창자도 육성되었다. 20세기 초 공연 환경이 크게 변했다. 1902년 우리나라 최초의 실내 극장이자 영리 극장인 협률사(協律社) 설립 이후 단성사, 연흥사, 장안사 등의 극장이 경성에서 영업했고, 이런 실내 극장의 규모와 형태·운영 방식에 맞는 공연물에 대한 수요가 커졌다. 또한 이 시기에는 외국 연극이 직간접적으로 소개되었다. 수표교 남쪽 청인 거주 지역에는 청인 전용 극장이 설립되었고,

진고개 일대 일본인 거주 지역에서는 일본의 전통극과 신파극 등이 공연되었으며, 잡지와 신문을 통해 서양 연극에 대한 소개가 이뤄졌다. 이런 외국 연극과의 접촉 및 실내극장의 설립은 새로운 공연물에 대한 수요로 이어졌고, 연극성과 대중성을 지닌 전문가 예술로 부상한 판소리의 개량을 통해 새로운 공연 예술로서의 창극이 형성되었다.

3. 창극의 역사

1902년 설립된 협률사는 서양식 공연 체계를 도입하여 공연 환경을 급속하게 변화시켰다. 협률사의 일자형 무대에서는 기생들의 노래와 춤, 곡예 등이 연행되었고, 이 극장에 고용된 판소리 창자들은 극장의 무대에 어울리는 분창 방식의 공연을 시작했다. 남녀 등장인물을 남녀 판소리 창자가 맡았고, 여러 인물이 함께 등장함에 따라 무대 활용이 입체적이 되었고, 여러 배우가 해당 인물을 연기하면서 화극(話劇)적인 경향이 커졌다. 신연극이라 불렸던 1900년대 창극의 지향성을 대표하는 작품은 1908년 원각사에서 공연된 〈은세계(銀世界)〉이다. 이인직의 신소설을 각색한 이 작품은 개화 지식인인 최병도와 봉건 세력인 정감사의 갈등을 통해 반봉건과 개화라는 당대의 현실 문제를 첨예하게 구현하여 열렬한 호응을 불러일으켰다.

1910년대 들어서자 문화적 환경이 급변했다. 일제의 식민정책이 본격화되었고, 일본을 통해 들어온 신파극과 가극, 신극 등이 신문화의 기준이 되었다. 이에 따라 전래되어 오던 모든 문화 전통이 옛 문화, 즉 구(舊) 문화로 구별되었다. 이 무렵 창극은 구연극 혹은 가극이라는 이름하에 기생조합이 주최하는 기생조합연주회, 경성구파배우조합(京城舊派俳優組合)의 기획 공연, 축음기회사나 조선음악협회 같은 음악 단체 주최의 명창 대회를 통해 명맥을 유지했다. 1920년대까지의 창극은 하루에 한두 막 정도씩, 한 작품을 며칠에 나눠 공연하는 이른바 토막 창극 식으로 공연했다.

1934년, 조선성악연구회의 발족과 더불어 창극의 혁신이 이뤄졌다. 조선성악연구회는 이동백·송만갑·정정렬·김창룡·한성준·오태석·김용승 등 14명이 발기하여 조직한 단체로, 전통연희자들의 교육 및 공연 업무를 담당했다. 일 년에 한 번씩 정기 총회를 개최하고, 성악연구부·기악연주부·교습부·흥행부·외교부 등의 부서를 조직하여 발전을 도모했다. 순천 갑부 김종익이 가옥 한 채를 제공하여 회관으로 사용했으며, 1936년 5월에는 수십 명으로 구성된 조선성악연구회 후원회가 발족하기도 했다. 조선성악연구회는 창극 공연 방식에 대한 전형화를 꾀하면서, 이른바 전막 창극의 전통을 마련했다. 이전과 달리 한 작품을 하루에 다 공연했고, 다른 연행물을 곁들이는 것 없이 창극만을 공연했다. 예를 들어 1936년에 공연된 〈춘향전(春香傳)〉은 7막 11장으로 일주일 동안 아침 10시와 오후 3시 두 차례에 걸쳐, 장장 5시간씩 공연되었다.

공연의 규모가 커지면서 각색자와 연출가의 역할이 커졌다. 정정렬은 작곡자로서의 능력을 바탕으로 창극 공연에 대한 주도력을 발휘한 판소리 명창 출신의 창극 연출가였고, 김용승은 각색자로서 이름이 높았다. 동양극장의 프로시니엄 무대를 주로 사용했던 조선성악연구회의 공연은 무대 장치나 의상, 분장, 소도구 등에서 장식적 화려함을 추구했으며, 창과 대사의 표현 방법을 여러 방식으로 실험했다. 전승판소리를 바탕으로 한 작품 외에도, 실전판소리로 알려진 〈숙영낭자타령(淑英娘子打令)〉, 〈배비장타령(裵裨將打令)〉, 〈옹고집타령(壅固執打令)〉 등을 레퍼토리로 개발했다.

1938년 중일전쟁 발발 이후 일본은 국민을 전시체제에 동원하기 위한 각종 조직을 구축했던 바, 이 무렵 창단된 조선성악연구회 직영 극단 창극좌, 화랑창극단, 조선창극단, 동일창극단, 반도창극단 등은 조선연극협회와 조선음악협회에 소속되었다. 이 창극단들은 지방 순회공연을 대규모로 그리고 지속적으로 실시했으며, 1944년 창설된 조선이동창극단은 총독부 정보과와 총무과의 지시 아래 농촌과 어촌, 남쪽 지방과 북쪽의 평양, 만주 등을 순회하였다.

해방기와 1950년대에는 창극이 국극이라 불렸다. 해방기에는 국극사, 국극협회, 조선창극단, 김연수창극단 등이 단체 활동을 했고, 1950년대에는 햇님국극단, 진경국극단, 삼성국극단 등 셀 수 없이 많은 여성 국극단이 번성했다. 여성 국극은, 전후의 피폐한 사회의 혼란 속에서, 여성이 남장하는 데서 오는 매력과 멜로드라마적 시대물의 개발 등을 기반으로 연극계를 석권했다. 그러나 국극 단체의 난립과 함께 레퍼토리의 빈곤이 가중되고 전통 연희에 숙련된 배우들의 절대 부족 현상이 되풀이되면서 여성 국극단도 쇠퇴했다.

1962년 국립국극단이 민족 문화유산의 보호와 육성이 필요하다는 공감대를 바탕으로 국립극장 산하 전속 단체의 하나로서 창단되었고 이후 오랫동안 국내 유일의 창극단으로 기능했다. 국립국극단 창단 당시의 상황은 1902년 협률사에 명창들이 몰려들었을 때의 상황과는 사뭇 달랐다. 전통문화는 국가적인 보호와 지원이 필요할 정도로 위축되었고, 일제강점기와 한국전쟁을 겪으면서 전통문화 전수에 종사한 사람들 사이의 내분도 만만치 않았다. 창극단 결단식에는 김연수 단장과 박초월, 김득수, 박봉선 등 네 명만이 참가했다. 국립극장 운영 체제의 불안과 전반적인 재정의 빈약으로, 1966년 국립국극단의 전속 단원은 김연수(단장), 김소희, 장영찬, 박초월, 정권진, 박귀희 등 6명에 불과했다. 1973년 국립국극단은 국립창극단으로 개명했고, 장충동에 국립극장이 신축되어 이전하게 되면서 단원 수도 차츰 증가해 1987년 창극단 기악부가 조직될 무렵 30명 내외가 되었고, 1999년 무렵부터

50여 명으로 증가하여 현재에 이른다. 김연수, 박동진, 박귀희, 박후성, 강한영, 전황, 안숙선, 최종민, 정회천, 유영대 등이 창극단 단장을 역임했다.

국립창극단은 1967년 창극정립위원회를 두고, 창극의 극본 정리와 연출의 방향 설정 등을 토의하면서 창극 정립을 모색했다. 1970년대에는 공연 시간이 5시간에 이르는 완판 창극 공연을 지속적으로 기획함으로써 판소리 고유의 음악성과 연극성을 전면에 내세우면서 창극 고유의 미학을 갖춘 한국적 음악극으로서의 재도약을 꾀했다. 연출가로는 김연수와 박진(1960년대), 이진순과 이원경(1970년대), 허규(1980년대), 김홍승, 정일성, 김명곤, 임진택, 한태숙, 김아라(1990년대), 이병훈, 정갑균, 이윤택, 아힘 프라이어(2000년대) 등이 활동했고, 연출가에 따라 서양식 오페라나 뮤지컬다운 특성이 강조되기도 하고, 마당극적 양식이 활용되기도 했다. 남자 명창으로는 김연수, 박후성, 은희진, 조통달, 조상현, 왕기석 등이, 여자 명창으로는 오정숙, 김영자, 김동애, 안숙선, 유수정 등이 창극 무대를 빛냈다. 전승판소리를 바탕으로 한 〈심청가(沈淸歌)〉, 〈흥보가(興甫歌)〉, 〈춘향가(春香歌)〉, 〈수궁가(水宮歌)〉, 〈적벽가(赤壁歌)〉 외에 고전소설을 각색한 〈배비장전(裵裨將傳)〉, 〈윤지경전(尹知敬傳)〉, 〈강릉매화전(江陵梅花傳)〉, 〈가로지기〉, 〈박씨전〉, 역사적 인물을 소재로 한 〈황진이〉, 〈논개〉, 〈광대의 꿈〉, 〈윤봉길의사〉, 그리고 외국 작품을 재구성한 〈제비〉, 〈로미오와 줄리엣〉, 〈맥베스 부인〉, 〈메디아〉 등이 공연되었다. 국립창극단은 해외공연을 통해, 내적으로는 창극의 정체성을 정련하며 외적으로는 해외에 창극을 소개 보급하는 역할을 했다. 1981년 〈춘향전〉이 홍콩에서 열린 제6회 아시아예술제에 참가했고, 1987년에는 일본 5개 도시 순회공연을 했다. 2001년에 어린이용 창극으로 제작된 〈토끼와 자라의 용궁여행〉은 그 작품성과 기획의 가치를 인정받아 이듬해 서울어린이연극제에서 인기상을 수상하고, 서울아동청소년 공연예술축제에 초청되었다.

1990년을 전후해 국립창극단 이외의 창극단이 창단되었다. 전라도에 도립 혹은 시립 창극단이 생겼고, 1992년 개원한 국립민속국악원 산하에도 창극단이 결성되었다.

특징 및 의의 창극은 근현대 문화 환경 속에서 형성된, 전통 예술인 판소리를 주요 표현 매체로 사용하는 대중극이다. 창극은 민속 전통이 근현대 대중문화산업의 메커니즘 속에서 변형되고 계승된 보기 드문 사례이다. 또한 창극은 국가 민족적 전통성을 표현하는 공연이다. 대한제국 시기에 형성된 창극은 일제강점기 하에서 전형화·대중화되었고, 대한민국 국립단체(국립창극단)에 의해 공연되고 있다. 이러한 형성 과정 속에서, 창극은 일본의 문화 침략 속에서 한민족의 전통을 계승한 연극이며, 서구중심의 문화 세계화 속에서 한국 문화의 독자성을 드러내는 민족문화로서 가치 평가되었다.

참고문헌 1900년대 창극의 생성에 대한 연구(김재석, 한국연극학38, 한국연극학회, 2009), 개화기의 창극운동과 은세계(최원식, 판소리의 이해, 창작과비평사, 1978), 바로잡는 협률사와 원각사(조영규, 민속원, 2008), 창극사연구(박황, 백록출판사, 1976), 한국창극사연구(백현미, 태학사, 1997).

필자 백현미(白賢美)

창작판소리

정의 전통 판소리의 음악과 공연 방식을 원용하여 20세기 이후에 새롭게 만들어진 판소리.

내용 창작판소리는 근대 시기에 새롭게 산출된 판소리를 뜻하는 말로, 특히 전통 판소리의 전성기가 지난 1945년 해방 이후에 만들어진 것들을 이른다. 창작판소리의 계열은 해방 직후에 만들어진 〈열사가(烈士歌)〉 류의 작품과 1980년대 임진택이 주도한 사회 참여 계열의 작품, 근간에 또랑광대나 바닥소리 등 젊은 소리꾼에 의해 만들어진 작품 등이 큰 줄기를 이루며, 그 사이사이에 크고 작은 수많은 작업이 이루어져 왔다.

일반적으로 창작판소리의 역사는 해방 직후에 만들어진 〈열사가〉를 출발로 보는 것이 상례다. 〈열사가〉는 박동실 명창이 만들어서 보급한 것으로, 〈이준열사가(李儁烈士歌)〉, 〈안중근열사가(安重根烈士歌)〉, 〈윤봉길열사가(尹奉吉烈士歌)〉, 〈유관순열사가(柳寬順烈士歌)〉 등 여러 작품으로 구성된다. 한때 꽤 널리 불리던 이 작품은 1950년대 이후 전승이 약화되었으나 박동실의 제자인 장월중선을 이은 정순임 명창 등에 의해 현재까지도 명맥이 이어지고 있다. 〈열사가〉는 일제에 맞섰던 애국선열의 영웅적 면모를 장중한 사설과 선율로 펼쳐낸 것이 특징이다. 한 예로 〈유관순열사가〉를 보면, 경찰에 끌려가는 유관순의 억울하고 참혹한 모습을 생생히 묘사하고 일본 경찰의 회유에 맞서 사자후를 토해내는 유관순의 당당한 모습을 엄숙하고 강렬하게 표현하고 있다. 전체적으로 비장미와 숭고미를 잘 살린 것이 특징이다. 〈열사가〉는 예술적 정체성과 주제 의식이 뚜렷하며, 높은 작품적 완성도를 갖추고 있다. 다만 장중한 분위기로 일관하여 판소리 고유의 활기찬 신명과 거리가 있다는 점, 인물이 지나치게 이상화되어 현실적 공감력이 부족하다는 점, 설명적이고 교술적인 성향이 짙어 서사적 흡인력이 약하다는 점 등이 아쉬운 사항으로 지적되고 있다. 오늘날에는 광복절 특집 공연 등에 간간이 공연이 이루어지고 있는 정도다.

〈열사가〉에 이은 창작판소리로 먼저 박동진 명창의 활동을

주목할 만하다. 그는 1969년에 판소리 〈예수전〉을 발표한 이후 판소리 창작과 복원에 많은 관심을 기울여 〈충무공이순신전(忠武公 李舜臣傳)〉을 지었고 〈변강쇠가〉와 〈배비장전(裵裨將傳)〉을 작창하여 불렀다. 특히 주태익이 사설을 쓰고 박동진이 창으로 부른 〈예수전〉은 새롭고 파격적인 시도로서 주목할 만한 작품이다. 이 작품은 예수의 행적을 소재로 삼으면서도 사설의 짜임과 언어 사용 등 여러 측면에서 전통 판소리의 맛을 살려내 독특한 효과를 낳고 있다. 예수의 여러 일화에 내재한 서사적 흥미 요소와 성경이라는 인류 보편의 고전이 발휘하는 사상적 감화력이 작품을 떠받치는 역할을 하고 있다. 〈예수전〉은 현재까지도 교회나 성당에서 자주 불리고 있는 바, 한국의 전통 음악 판소리가 서양의 고전과 만나 새로운 생명력을 발휘하게 되었다는 것은 주목할 만한 일이라 할 수 있다.

창작판소리의 역사에서 무엇보다 주목되는 것은 임진택이 수행한 일련의 작업이다. 김지하의 담시를 판소리로 옮긴 임진택의 〈똥바다〉(1985)는 창작판소리의 새로운 장을 연 의미 있는 작품으로 평가되고 있다. 이 작품은 호시탐탐 한국을 노리던 일본인이 서울에 들어와 오랫동안 참았던 똥을 싸지르다가 똥바다에 빠져 죽는다는 내용을 해학적으로 표현하고 있는데, 일본의 경제침략과 문화침략을 풍자하고 이를 경계해야 한다는 주제의식을 담고 있다. 임진택은 〈똥바다〉에 이어 김지하의 담시 〈오적(五賊)〉과 〈소리내력〉을 연이어 판소리로 만들어 발표하였는데, 이 작품들 또한 강렬한 비판 의식과 풍자 정신을 바탕으로 시대의 모순과 권력의 위선을 정면으로 고발하고 있다. 이 작품들에 깔린 비판적 역사의식과 고발 정신은 전통 판소리의 그것을 뛰어넘는 것으로 당대 문화계의 큰 반향을 일으켰다. 이들 작품은 판소리가 저항적 문화 운동의 첨병이 될 수 있음을 확인시켜 주었다는 면에서도 특별한 의의를 부여할 수 있다. 이들 작품에 대해서는 당면한 현실의 비판에 지나치게 경도되어 보편적 공감의 힘을 제대로 살리지 못했다고 하는 비판적 견해도 제시되고 있지만, 꼭 그렇게 볼 만한 일은 아니다. 이 작품들에 깃든 정치적·사회적·경제적 문제의식은 오늘날까지도 통할 만한 유효성을 지니고 있다고 볼 수 있다. 다만 이들 작품이 해학과 풍자로 일관하고 있고 비판과 공격에 치우친 결과 거듭 음미하며 되새길 만한 예술적 힘을 충분히 발휘하지 못했다고 하는 지적은 귀담아 들을 만한 것이라 할 수 있다.

임진택의 창작판소리 작업은 광주민주화운동을 소재로 하여 창과 사설을 함께 창작한 〈오월광주〉(1990)로 이어진다. 〈오월광주〉는 각종 사료를 바탕으로 광주민주화운동 때의 상황을 재구성한 2시간짜리 대작으로, 항쟁 당시의 급박하고 참혹한 상황을 생생한 사설과 음악으로 펼쳐내고 있다. 시민들의 분노와 아픔을 비장하게 살려내고 있으며, 도청에서의 항쟁과 죽음 대목에서는 숭고미를 자아낸다. 이 작품은 전체적으로 비장미와 숭고미를 주조로 삼으면서도 해학적 요소를 적절히 가미함으로써 판소리 특유의 복합적 미학을 잘 살려내고 있다. 역사의 산 현장을 생생하게 재현하면서 감동적 휴머니티까지 발현하고 있는 이 작품은 창작판소리의 최고 걸작 가운데 하나로 손꼽히고 있다.

1990년대 이래로 산발적으로 시도되어 오던 창작판소리 작업은 21세기에 접어들면서 시작된 '또랑광대'의 활동으로 완연하게 새로운 국면을 맞게 되었다. 2001년에 전주산조페스티벌에서 개최된 제1회 '또랑깡대(또랑광대) 콘테스트'는 새 시대 젊은 판소리의 열기를 불러일으킨 의미 있는 사건이었다. 판소리의 신명을 현장적으로 풀어내는 '판의 소리'를 지향한 이 대회에는 소리꾼 외에 마당극 배우를 포함한 다양한 젊은 광대들이 나서서 기성의 틀을 깨는 독창적이고도 끼가 넘치는 작품들을 선보임으로써 큰 관심과 반향을 일으켰다. 이 대회 수상작인 박태오의 〈판소리 스타대전〉과 김명자의 〈슈퍼댁 씨름대회 출전기〉 등은 참신성과 흥미 요소, 완성도를 함께 갖춘 수작으로서 또랑광대라는 이름을 세간에 널리 알리는 주역이 되었다. 한국인과 일본인 사이의 스타크래프트 게임을 박진감 있게 펼쳐낸 〈판소리 스타대전〉은 독특한 소재와 감각으로 젊은 네티즌 사이에서 화제가 되기도 했다. 〈슈퍼댁 씨름대회 출전기〉는 슈퍼를 운영하던 주부가 김치냉장고를 타기 위해 씨름 대회에 나가서 겪는 애환을 해학과 신명으로 풀어낸 작품으로, 또랑광대 최고의 명작으로 손꼽힌다. 이 작품은 소리꾼이 일방적으로 공연하는 데 그치지 않고 관객이 작품 주인공인 슈퍼댁의 동선에 함께 참여하여 움직이게 함으로써 생동하는 판을 만들어내는 데 성공했다. 아울러 짙은 해학 속에 서민생활의 아픔이라는 요소까지 녹여냄으로써 관객의 폭넓은 정서적 감응을 이끌어낼 수 있었다. 일부 고등학교 국어 교과서에까지 실린 이 작품은 현재까지도 현장 공연의 인기 종목으로서 높은 대중적 경쟁력을 발휘하고 있다.

'또랑광대'로 통칭되는 젊은 창작판소리 운동은 '전국또랑광대협의회'를 축으로 '바닥소리'와 '소리여세', '타루', '판세' 등의 여러 모임이 함께 한 것이었다. 이들은 판소리 공연의 전통적 공식을 깨고서 인사동 큰길에서 일반인들을 대상으로 거리 소리판을 펼쳐 큰 호응을 얻어내는 등 대중과 함께 숨쉬는 현장 판소리의 새로운 흐름을 열어내고자 했다. 이러한 적극적 노력의 과정에서 주목할 만한 작품들이 속속 산출되었다. 바닥소리의 〈토끼와 거북이〉, 〈해님 달님〉, 〈내 다리 내놔〉, 박지영의 〈과자가〉, 정대호의 〈우리 집 강아지 뭉치 이야기〉, 김지희의 〈쌀타령〉, 이일규의 〈선녀와 나무꾼〉, 신설희의 〈나라 구한 며느리 방귀〉, 김명자의 〈대추씨 영감 난리났네〉 등은 그 중에도 수작으로 꼽히는 작품들이다. 작품 가운

데는 전통 설화를 재해석한 것들이 많은 호응을 얻고 있는 것이 특징이다. 〈선녀와 나무꾼〉 같은 작품은 높은 완성도와 표현력에 힘입어 현장 공연에서 〈슈퍼댁 씨름대회 출전기〉 못지않은 큰 인기를 누리고 있다.

최근 들어 이들 젊은 광대들은 창작판소리에 극적 요소를 강화하여 소리극 형태의 공연을 펼치고 있기도 하다. 대표적인 사례가 바닥소리의 창작 소리극 〈닭들의 꿈, 날다〉이다. 닭장에서 탈출한 닭들이 하늘을 나는 꿈을 이루는 과정을 그려내고 있는 이 작품은 억눌린 자들의 비상이라는 주제 의식과 통일에 대한 희망을 자연스럽고도 감동적으로 표현하여 몇 년째 관객의 큰 호응을 얻고 있다. 바닥소리 출신의 조정희가 '판소리 모노드라마'라는 이름으로 공연한 〈바리데기 바리공주〉도 무척 주목되는 작품이다. 이 작품은 무속신화 〈바리데기〉를 현대적인 감각과 여성적인 시각에서 새롭게 해석한 것인데, 설득력 있는 이야기 구성과 극적 긴장감을 잘 살린 호소력 있는 음악으로 높은 예술적 성취를 이룩하는 데 성공했다. 이 작품은 다른 또랑광대 작품과 달리 1시간에 이르는 긴 작품으로서, 장편 창작판소리의 새로운 가능성을 확인시켜 주었다는 점에서도 큰 의의를 지니고 있다. 이 외에 신세대 감각의 풍자 정신으로 무장한 최용석의 〈쥐왕의 몰락기〉 같은 작품도 홍대 앞 소극장 현장 공연을 통해 만석을 이룬 젊은 청중들의 열띤 호응을 이끌어내는 성과를 거둔 바 있다. 판소리가 현재를 넘어서 미래에도 대중들의 삶 속에 살아 움직일 가능성을 엿볼 수 있게 한 의미 있는 사례라 할 수 있다.

특징 및 의의 창작판소리는 전통 판소리의 음악과 공연 방식을 원용하면서 특히 내용상의 새로움을 추구한 것이 특징이다. 전통 판소리가 조선 시대라는 전통 사회를 배경으로 삼고 있는 데 비해 〈열사가〉를 비롯한 대다수 창작판소리는 근현대의 삶을 기본 배경으로 삼고 있다. 전통 판소리에 비해 수용자의 삶과 보다 가까운 현재적이고 현실적인 문제를 다루고 있는 셈이다.

그렇지만 창작판소리는 전승오가(傳承五歌)만큼의 큰 호응을 얻지는 못했는데, 그 원인은 외적 요소와 내적 요소를 통해 설명할 수 있다. 외적 요소로는 무엇보다 문화정책의 영향을 들 수 있다. 한국의 판소리 관련 정책은 전승오가의 온전한 보전과 계승에 집중되어 있다. 그 결과 자연스럽게 이들 작품을 중심으로 하여 전수 교육과 공연이 이루어지게 되어 창작판소리 활동은 상대적으로 소외되게 되었다. 내적 요소로는 창작판소리 작품 자체의 문제점을 들 수 있다. 전승오가가 오랜 세월에 걸친 적층적 전승을 통해 사설과 음악을 발전시켜 온 것과 달리 창작판소리는 일부 소리꾼(또는 작가)에 의한 일시적 창작의 형태로 만들어지다 보니 그만큼의 공력을 갖추기 어려웠다는 것이다. 특히 전승오가가 현실을 생생하게 반영하면서도 시대를 뛰어넘는 보편적 공감을 자아내는 깊은 주제 의식을 담고 있는 데 비해 창작판소리는 한편으로 현실 반영에 치중하고 한편으로는 흥미 유발에 치중함으로써 듣고 또 들어도 좋을 만큼의 예술적 깊이를 갖추지는 못한 것으로 평가된다.

그러나 창작판소리가 역사적으로나 예술적으로 함유하고 있는 의의는 낮게 평가될 수 없다. 무엇보다도 창작판소리는 판소리가 과거적 산물로서의 전통 예술이라고 하는 고정관념을 깨뜨리고 그것이 시대와 호흡하며 새롭게 태어날 수 있는, 살아 있는 예술이라는 사실을 확인시켜 주었다. 임진택이나 또랑광대의 작품들은 판소리가 얼마든지 우리 당대의 '뜨거운 예술'이 될 수 있음을 보여주었다고 할 수 있다. 아울러, 그간 산출된 수많은 창작판소리 작품 가운데 명작의 반열에 오를 만한 훌륭한 작품들이 포함되어 있다는 사실을 간과할 수 없다. 〈예수전〉이나 〈오월광주〉, 〈슈퍼댁 씨름대회 출전기〉, 〈선녀와 나무꾼〉 같은 작품은 전통 판소리에 크게 뒤지지 않을 만한 예술적 완성도 내지 경쟁력을 갖춘 것으로서 일시적 유행을 넘어서 지속적인 관심과 호응의 대상이 되고 있다. 〈바리데기 바리공주〉도 새로운 명작 판소리 탄생의 가능성을 보여준 사례로 꼽을 수 있다. 한국의 대표적인 전통 예술이자 민족 예술인 판소리가 앞으로 신세대를 포함한 현대 대중들 속에서 온전히 살아남아 특유의 예술적 힘을 낼 수 있는가의 여부는 향후 새롭게 만들어질 창작판소리에 달려 있다고 해도 지나치지 않다. 이런 점에서도 창작판소리가 지니는 의의와 가치는 무척 크다고 할 수 있다.

참고문헌 20세기 창작판소리의 존재양상과 의미(유영대, 한국민속학39, 한국민속학회, 2004), 또랑광대의 성격과 현대적 변모(김기형, 판소리연구18, 판소리학회, 2004), 민중연희의 창조(임진택, 창작과비평사, 1990), 창작판소리 사설의 표현 특질과 주제 의식(김기형, 판소리연구5, 판소리학회, 1994), 창작판소리 예수전 연구(이유진, 판소리연구27, 판소리학회, 2009), 창작판소리의 길과 바리데기 바리공주(신동흔, 판소리연구30, 판소리학회, 2010).

필자 신동흔(申東昕)

추임새

정의 판소리 공연 중에 고수와 청관중이 창·아니리 사이사이의 시간적 공소(空所)를 '얼씨구·좋다·어이·그렇지·잘 헌다·하아' 등의 감탄사를 발하여 메꾸어 나아가는 공연 행위.

개관 판소리 공연은 광대의 '창·아니리·발림', 고수의 '장단·추임새', 그리고 청관중의 '추임새' 등으로 이루어진다. 이 중에 추임새는 판소리 광대 이외의 주요 공연 참여자인 고수와 청관중이 하는 주요 공연 행위이다. 주 공연자인 광대의 공연

행위인 창과 아니리 사이사이에는 시간적으로 빈 곳, 곧 시간적 공소(空所)가 부단히 존재하게 된다. 이곳을 고수와 청관중이 '얼씨구·좋다·어이·그렇지·잘 헌다·아' 등의 감탄사로 적절하게 채워 나아가는 공연 행위를 추임새라고 한다.

내용 판소리는 일종의 공연 예술이며, 이 공연 예술은 광대·고수·청관중의 긴밀한 개방적 상호 작용 속에서 공연을 이루어 나아간다. 이것을 좀 더 구체적으로 설명하자면, 판소리 공연은 광대의 창·아니리·발림, 고수의 장단·추임새, 그리고 청관중의 추임새 등에 의해서 이루어져 나아간다.

추임새는 주 공연자인 광대의 공연 행위인 창·아니리·발림에 대해, 부 공연자인 고수 및 청관중의 상호적인 동의·용인을 표현하는 개방적인 참여적 공연 행위이다.

추임새는 고수의 추임새와 청관중의 추임새로 나누어 볼 수 있다. 고수의 추임새는 광대의 창·아니리·발림에 대해 동의·고무의 역할과 청관중의 적절한 추임새를 유도하는 역할을 하고, 청관중의 추임새는 공연자인 광대·고수의 공연 행위에 개방적·능동적으로 '참여'하는, 공연에의 참여 행동을 가장 분명하게 보여주는 것이다.

특징 및 의의 판소리의 추임새는 판소리가 공연자들만이 공연을 만들어 나아가는 '닫힌 구조'의 공연 예술이 아니라, 공연자와 청관중이 함께 공연을 만들어 나아가는 '열린 구조'의 공연 예술임을 아주 분명하게 입증하는 중요한 공연 요소 중의 하나이다. 예컨대, 〈적벽가(赤壁歌)〉의 〈새타령〉 대목에서, '산천은 ( ) 험준허고 수목은 총잡헌디 (하아!)'라고 공연한다면, 이때 괄호 안에 들어 갈 감탄사가 바로 추임새이다. 이 부분은 고수와 청관중이 하는 것이다. 이러한 사례는 판소리가 공연자들에 의해서만 완성되는 닫힌 구조의 공연 예술이 아니라, 청관중의 공연에의 직접적인 참여 행동에 의해서 비로소 완성되는 열린 구조의 공연 예술임을 말해준다.

추임새는 고수와 청관중이 같게 할 수도 있고, 다르게 할 수도 있으며, 같은 청관중이라 하더라도 각기 다르게 할 수도 있다. 이것은 공연 참여자인 고수·청관중 사이에서는 물론이고 청관중들 사이에서도 제각기 판소리 공연에 관한 '체험'이 다르기 때문이다.

같은 추임새라 하더라도, 고수의 추임새는 고수의 공연 역할 중의 부속적인 역할이라 한다면, 청관중의 추임새는 그들의 가장 중요한 주된 역할이다. 이러한 청관중의 역할을 가장 이상적인 지평에서 실현할 줄 아는 능력을 확보한 '이상적인 청관중'을 판소리 전문 용어로 '귀명창'이라 한다. 이 용어는 판소리라는 공연 예술이 얼마나 개방적인 '열린 구조'의 예술인가를 가장 웅변적으로 입증한다.

또한 추임새는 판소리라는 공연 예술의 '작중 시공간'과 공연이 이루어지는 '공연 시공간' 사이, 즉 작품세계와 공연 세계를 개방적으로 연결시켜주는 중요한 역할도 한다. 서양의 공연 예술, 가깝게는 동양의 주요 전통 공연 예술 양식들에서 조차도 추임새라는 공연적 의장이 거의 모두 사라지게 됨으로써, 전 세계의 공연 예술들이 공연 구조상으로 '닫힌 구조'의 예술로 전락하게 되었다. 이러한 점을 고려한다면, 판소리 및 나아가 우리 전통 공연 예술 전반에 있어서의 추임새는 전 세계 공연 예술의 새로운 개방적인 양식적 지평을 열어 나아가는 데 있어 매우 중요한 단서가 될 수 있는 중요한 시대적·역사적 의의가 있다.

참고문헌 판소리 공연학 총론(전신재, 한국공연문화연구23, 한국공연문화학회, 2011), 판소리, 그 지고의 신체전략(김익두, 평민사, 2003).

필자 김익두(金益斗)

토막소리

☞ 완창

정의 처음부터 끝까지 온전한 판소리가 아닌 일부분만을 부르는 소리.

내용 토막소리를 부분창(部分唱)이라고도 한다. 하지만 토막소리는 20세기 들어 극장식 협률사 공연에서 부르던 부분창을 부정적인 의미에서 일컫는 말인 데 반해서, 부분창은 판소리는 일부분만을 따로 떼어내어 부를 수 있는 예술이라는 뜻으로 사용하므로 부정적 의미는 없다.

토막소리가 판소리사에 등장한 것은 판소리가 서구식 극장 무대에 적응하면서부터였다. 20세기 들어서 판소리는 서구식 극장 무대에서 다양한 종류의 민속 예술과 함께 공연되기 시작했다. 극장식 공연은 일정한 시간 동안 여러 가지 것을 반복적으로 공연한다는 점에서 새로운 양식이었다.

판소리는 처음부터 끝까지 부르는 데 많은 시간이 소요된다. 그러기 때문에 전통적인 누상(樓上)의 공연이나 방중(房中) 공연의 경우에는 며칠 동안 머무르면서 계속해서 부르는 것이 보통이었다. 그런데 극장식 공연은 매회 다른 청중들을 상대해야 했기 때문에 동일한 소리를 반복적으로 부를 수 있었다. 예컨대 〈춘향가(春香歌)〉 중의 〈사랑가〉, 〈이별가(離別歌)〉, 〈춘향모 어사 상봉〉, 〈옥중상봉(獄中相逢)〉, 〈심청가(沈淸歌)〉 중의 〈곽씨유언〉, 〈곽씨부인출상〉, 〈심청이 물에 빠지는 대목〉, 〈심봉사 눈 뜨는 대목〉, 〈흥보가(興甫歌)〉 중의 〈흥보 쫓겨나는 대목〉, 〈흥보 매 맞는 대목〉, 〈제비노정기〉, 〈박타령〉, 〈수궁가(水宮歌)〉 중의 〈약성가(藥性歌)〉, 〈고고천변(皐皐天邊)〉, 〈토끼 배 가르는 대목〉, 〈적벽가(赤壁歌)〉 중의

〈삼고초려(三顧草廬)〉, 〈조자룡 활 쏘는 대목〉, 〈군사설움타령〉, 〈화공(불 지르는 대목)〉, 〈군사점고(軍士點考)〉, 〈조조애걸(曹操哀乞)〉 등을 따로 떼어내어 반복해서 부를 수 있었다. 명창들은 한두 대목만을 부르면 되었기 때문에 오랜 수련 기간을 거치지 않아도 되었고, 청중들은 어차피 제한된 시간 안에 처음부터 끝까지 다 들을 수는 없었기 때문에 좋은 대목만을 골라 듣는 것이 좋았으므로 별다른 불만이 없었다. 그래서 토막소리는 20세기 초부터 판소리의 대표적인 공연 방식으로 자리잡게 되었다.

임방울의 수궁가 중 〈토끼 배 가르는 대목〉과 춘향가 중의 〈동헌경사〉 대목, 김연수의 춘향가 중 〈신연맞이〉 대목, 박녹주의 흥보가 중 〈제비노정기〉와 〈박타령〉, 김소희의 춘향가 중 〈어사 춘향모 상봉〉 대목과 흥보가 중 〈박타령〉, 박초월의 흥보가 중 〈박타령〉과 춘향가 중 〈어사 춘향모 상봉〉 대목 등은 유명한 토막소리였다.

특징 및 의의 판소리에서 토막소리 공연이 가능한 것은 독특한 서사적 구조 때문이다. 판소리의 서사적 구조는 궁극의 클라이맥스를 향해 모든 것이 집약되는 유기적 발전의 완결 구조가 아니라, '긴장-이완 / 몰입-해방'이라는 정서적 미적 체험의 마디를 반복하는 구조이다. 판소리는 이렇듯 여러 개의 마디가 이어져서 성립된 것이어서 필요한 부분(들)만을 끊어내어 부를 수 있게 한다. 그래서 부분의 불가분리성이 중시되는 완결 구조와 달리 판소리는 부분창이 가능하고도 효과적일 수 있다. 그러므로 부분창은 판소리의 특징적인 공연 방식이다.

그런데 우리가 토막소리라고 알고 있는 공연은 20세기 들어 행해진 것으로, 판소리가 전통적인 소리판을 벗어나 쇠퇴하는 과정에서 이루어진 것이다. 1960년대에 이르면 이러한 토막소리 위주의 공연은 판소리의 정체성을 심각하게 위협하는 상황에까지 이르렀다. 대부분의 소리꾼들이 판소리의 특정 작품을 처음부터 끝까지 부를 수 있는 능력을 갖추지 못했기 때문이다. 판소리가 토막소리로만 남아 있을 경우 판소리의 작품 개념에 심각한 손상이 발생하고, 이는 판소리의 절멸로 이어질 것이었다. 다행히도 1968년에 박동진이 최초로 완창 발표회를 하고, 이어서 완창 능력을 기준으로 한 판소리 무형문화재 재지정이 이루어졌으며, 1974년부터 시작된 한국브리태니커사의 '뿌리깊은 나무 판소리 감상회'가 100회의 완창 공연을 펼침으로써 판소리의 완창이 복원되었다.

참고문헌 판소리의 서사적 구조(김흥규, 판소리의 이해, 창작과비평사, 1978), 판소리 이야기(최동현, 작가, 2001).

필자 최동현(崔東現)

판소리

정의 〈춘향가(春香歌)〉나 〈심청가(沈淸歌)〉와 같이 줄거리가 있는 이야기를 한 사람의 연창자가 고수의 장단에 맞추어 창(唱)과 아니리를 교체하면서 연행하는 전통 공연 예술의 하나.

개관 연창자가 고수의 장단에 맞추어 연행하는 현재의 판소리 모습이 완성된 것은 대체로 조선 후기 숙종에서 영조 연간에 이루어진 일이다. 판소리는 연창자와 고수, 청중과 무대로 이루어져 있다. 본래 서민들만의 연희에 중인과 양반층이 향유층으로 참여함에 따라 그 사설이나 연행 방식이 세련되면서 전 계층을 아우르는 전국적인 예술로 자리잡게 되었다. 따라서 판소리 사설에는 이를 전승하고 향유했던 서민들의 생각과 꿈이 반영되어 있다. 또한 양반들이 향유층에 참여하면서 양반층을 끌어들일 수 있는 요소들이 가미되기도 하였다. 전승이 활발해지면서 지역에 기반을 둔 동편제와 서편제의 유파별 특성이 확립되었고, 판소리를 기반으로 한 판소리계 소설과 사설 없이 악기만으로 연주하는 산조(散調)도 나타났다. 또한 중국이나 서양 극양식의 영향을 받아 이루어진 창극(唱劇)이나 악기의 반주로 이루어지는 병창(竝唱)이 활발하게 공연되면서 판소리의 외연(外延)은 더욱 넓어질 수 있었다. 현재는 판소리를 중요무형문화재로 지정하여 그 원형을 훼손하지 않고 전승하도록 제도화하였다. 본래 열두 작품이 있었지만, 시대의 변화에 적응하지 못한 작품들은 탈락하고, 현재는 춘향가, 심청가, 〈흥보가(興甫歌)〉, 〈수궁가(水宮歌)〉, 〈적벽가(赤壁歌)〉의 다섯 작품만이 전통적인 모습을 유지한 채 불리고 있다.

내용 판소리라는 말이 일반적으로 사용된 것은 해방 이후의 일로, 그리 오래 되지 않았다. 그 전에는 타령·소리·창극 등으로 불렀는데, '판소리'가 지시하는 연행 장르의 성격을 잘 드러내고 있기 때문에 일반적으로 사용되고 있다.

판소리는 '판'과 '소리'가 합하여 이루어진 말이다. '판'은 '씨름판, 놀이판'에서와 같이 '많은 사람들이 모인 곳'이란

뜻과 함께 '씨름, 놀이'와 같이 특정한 행위가 일어난다는 뜻을 가지고 있다. 우리 성악을 가리키는 말로 흔히 '노래'와 '소리'를 구분하여 사용하는데, 가곡이나 시조·잡가 등은 노래라 하고, 소리는 판소리만을 한정하여 사용하는 것이 일반적이다. 그런 점에서 보면 '노래'는 내용이 비교적 단순한 서정시를 성악으로 표현한 것이고, '소리'는 문학적인 면에서 그 내용이 복잡하고 긴 이야기를 성악으로 표현하는 예술이라고 할 수 있을 것이다. 춘향가나 심청가 등의 일부만을 따로 떼어 부르는 '토막소리'나 목을 풀기 위하여 부르는 '단가' 등도 모두 판소리라고 부르지만, 일반적으로 판소리는 일관된 줄거리를 가지고 있는 이야기를 고수의 반주에 맞추어 청중 앞에서 성악으로 공연하는 예술 활동으로 이해되고 있다.

판소리는 사설과 연창자, 고수, 청중과 무대로 구성된다. 사설은 연창자가 청중에게 전하는 이야기를 말하는데, 대체로 세속적인 내용으로 이루어져 있다. 이 사설은 사건의 전개를 서술한 부분과 한 장면의 정지된 상태를 묘사하는 부분으로 나누어지는데, 대개의 경우 앞의 것은 아니리로 실현되고, 뒤의 것은 창(唱)으로 실현된다. 일상적 언어 형태인 아니리는 연창자의 자의에 의하여 연출되지만 창의 경우는 장단과 창조가 규격화되어 있기 마련이다. 이 장단과 창조의 선택에 따라 각 유파의 성격이 규정된다. 장단은 고수가 담당하는데, 창을 받쳐주고 포용하며 이끈다. 이러한 이유에서 장단은 판소리의 골격이라고 할 수 있다. 판소리 장단은 대체로 진양조장단, 중모리장단, 중중모리장단, 자진모리장단, 휘모리장단, 엇머리장단의 여섯 가지가 근간을 이루고 있다. 창조는 선법(旋法)의 조합이라고 할 수 있는데, 기본적인 것으로 우조(羽調)·평조(平調)·계면조(界面調)가 있다. 이 창조는 판소리 유파를 구분하는 데 있어 중요한 기준이 된다. 즉 계면을 위주로 하는가, 우조를 위주로 하여 판을 짜는가에 따라 서편제 또는 동편제의 분화가 나타나게 된다.

판소리 사설의 사건은 첨예화되고, 과장된 것이 대부분이다. 비극적 상황이 있을 때는 그 전개와 관계없이 비극적인 요소를 모두 끌어들인다. 그리고 행복에 이르러서는 그 행복감을 저해할 수 있는 요소를 아무런 복선 없이 제거하기도 한다. 이를 판소리 사설의 '장면의 극대화' 현상이라고 하는데, 이러한 현상은 모든 인간 문화가 가지는 일반적인 속성이지만, 특히 판소리 사설에서 두드러지게 나타나는 중요한 특성이라고 할 수 있다.

판소리는 연창자를 통하여 그가 구성하는 허구의 세계를 청중에게 전달하는 과정이라고 할 수 있다. 이 과정에서 가장 중요한 역할을 담당하는 것은 연창자이다. 이렇게 중요한 위치에 놓여 있는 연창자가 갖추어야 할 요건을 신재효는 인물치레·사설치레·득음·너름새 네 가지로 정리하였다. 작품 속의 인물들은 매우 다양하지만, 판의 현장에서 이들은 오직 한 사람의 배우인 연창자를 통해서만 모방·재현된다. 연창자는 스스로 춘향이 되고, 월매가 되고, 이 도령이 되어 청중에게 작품을 전달하는 것이다. 이러한 일인 다역(一人多役)의 역할 때문에 연창자는 장단의 교체, 창과 아니리의 교체, 창조의 교체 등 여러 장치를 통하여 청중이 빠질 수 있는 혼란을 방지한다.

고수의 기본적인 기능은 반주이다. 따라서 유능한 반주자가 되기 위하여 고수는 수많은 연창자와 직접 대면하고 그 연창자들의 다양한 소리에 조응할 수 있는 능력을 갖추어야 한다. 또한 고수는 연창자의 상대역이나 진실한 청중으로서의 역할을 담당하기도 한다. 연창자는 대화의 장면에서 항상 고수를 바라보고 소리를 하는데, 이 경우 연창자는 고수를 그 대화의 상대역으로 인식하고 있는 것이다. 청중의 호응 없는 판소리 현장은 살아 있는 공간이라고 할 수 없다. 이 청중의 호응을 유도하고, 또 이를 연창자에게 전달할 수 있는 기능을 가진 존재가 바로 고수라고 할 수 있다.

청중은 무대를 구성하며, 연창자와 고수가 이루어내는 예술 행위를 감상한다. 그들은 일정한 의도를 지니고 공연장에 집결한다는 점에서 무의도적인 군중과 구별된다. 그들은 바로 공연의 주체와 객체라는 관계를 맺게 되는데, 이는 연창자의 연창 능력과 함께 청중의 판소리에 대한 기본적 인식이 전제되었을 때 가능하다. 청중은 판소리의 예술화에 대한 인식의 준비를 갖추었거나, 최소한 그 행위에 대한 심정적 동의의 상태를 가지고 있어야 한다. 청중은 연창자의 예술 행위에 대하여 공감하지만, 동시에 그 작품의 완성에 관여하여 작품의 방향을 결정하는 중요한 역할을 한다. 이러한 이유에서 연창자는 항상 청중의 미세한 반응까지도 점검하고, 그것을 작품의 완성에 반영하는 것이다. 그러나 청중의 이러한 참여와 호응은 연창자의 예술적 행위를 손상시키지 않는 범위에서만 제한적으로 이루어진다는 점에 특징이 있다. 청중의 참여가 절제되고 있는 것은 무대 구성에서도 확인된다. 판소리의 무대는 평면 위에 돗자리나 멍석을 깔고 그 위에 연창자와 고수가 위치하며, 이를 둘러싸고 반원형이나 타원형으로 청중이 마주하는 단출한 모습으로 이루어진다. 그런데 연창자와 고수는 결코 자신의 영역을 벗어나지 않는다. 청중 또한 그 예술에의 참여를 위해 상대의 구획을 침범하지 않는다.

이와 같이 구성되어 있는 판소리가 언제 나타났고, 어떤 과정을 거쳐 현재의 모습에 이르게 되었는지를 확인하는 것



모흥갑 판소리도 | 평양도 | 19세기 후반 | 서울대학교박물관

은 쉬운 일이 아니다. 한 존재의 성립은 사회적 배경이나 환경 등 다양한 요인에 의하여 이루어지기 때문이다. 따라서 판소리의 발생과 전개는 그것이 이루어진 사회 문화적 현상과의 연관 속에서 그 편린을 이해하는 정도에 머무를 수밖에 없다.

판소리의 발생에 관하여는 서사무가 기원설, 독서성 기원설, 강창 기원설, 광대소학지희 기원설 등 여러 가지 견해가 있다. 일반적으로는 판소리 공연자들이 남도의 서사무가 전승 집단과 일치하며, 육자배기토리로 되어 있다는 점 등에서 신성성을 기반으로 한 남도의 서사무가가 세속화 되면서 나타난 것으로 인식되고 있다. 최근에는 서사무가를 바탕으로 판소리가 나타나는 과정에 창우 집단의 광대소리가 중요한 역할을 하였다는 견해가 제시되어 판소리의 기원에 대한 논의가 보다 활발해졌다.

대체로 숙종~영조 무렵에는 이미 우리가 인식하는 판소리의 모습이 완성된 것으로 추정하고 있다. 기록으로 남아 있는 판소리의 가장 오래된 모습은 영조 때 유진한(柳振漢)이 쓴 「가사춘향가이백구(歌詞春香歌二百句)」에서 확인할 수 있다. 유진한은 1753년부터 1754년까지 호남지방을 여행하면서 보았던 춘향가의 가사를 한시로 옮겨 놓았는데, 이를 흔히 「만화본춘향가(晩華本春香歌)」라고 부른다. 이로 보면 17세기 말에는 민중들을 중심으로 판소리가 연행되고 있었고, 18세기에 들어서는 중인이나 양반층이 그 향유층에 참여하면서 국민적인 예술로 성장하게 되었음을 알 수 있다.

가곡의 창법이 보급되어 유행함에 따라 영조·정조 연간에는 하한담(河漢潭)·최선달(崔先達)·우춘대(禹春大) 등이 나와 판소리의 기틀을 잡았고, 순조 이후에는 권삼득(權三得)을 비롯한 고수관(高壽寬)·송흥록(宋興祿)·염계달(廉季達)·모흥갑(牟興甲)·신만엽(申萬葉)·박유전(朴裕全)·김제철(金濟哲) 등 이른바 판소리 팔명창이 등장하여 판소리의 예술화를 촉진시킴으로써 판소리의 전성시대를 이루었다.

남도의 무가를 기반으로 하여 이루어진 판소리는 전성시대에 이르러 그 단순성에서 벗어나 다양한 선율을 개발하면서 차원 높은 예술로 발돋움하였다. 각 지역의 음악과 전통적인 음악 기법의 수용을 통하여 판소리는 지역과 계층을 뛰어넘는 국민 예술로 발전하였던 것이다. 또 판소리 자체의 음악 문법이 개발되어 기존의 민속 음악과는 그 차원을 달리 하였는데, 그 중심에 놓이는 인물이 송흥록과 박유전이다. 송흥록은 기존의 판소리가 추구하는 방향과 다른 방식의 동편제(東便制) 판소리를 창시하였고, 박유전은 서민적인 감성에 충실한 서편제(西便制) 소리를 완성함으로써 판소리는 더욱 다양해지고, 흥행에서의 경쟁력을 갖출 수 있게 되었다.

이 시기에 이르러 판소리 향유는 양반들이 갖추어야 할 교양물로 정착되었는데, 양반의 참여와 평가 기준의 구체적 표현으로 거론할 수 있는 인물이 신재효이다. 그는 지방 의 향리로 있으면서 판소리가 대립되는 계층이나 사고를 포용할 수 있도록 판소리 사설을 정리하였다. 판소리는 본래 춘향가, 심청가, 흥보가, 수궁가, 적벽가, 〈변강쇠타령〉, 〈배비장타령(裵裨將打令)〉, 〈강릉매화타령(江陵梅花打令)〉, 〈옹고집타령(壅固執打令)〉, 〈장끼타령〉, 〈왈짜타령〉, 〈가짜신선타령〉의 열두 작품이 있었다. 한편 정노식(鄭魯湜)은 『조선창극사(朝鮮唱劇史)』에서 왈짜타령과 가짜신선타령 대신에 〈무숙이타령〉, 〈숙영낭자전(淑英娘子傳)〉을 넣었다. 그런데 신재효는 시대의 변화

에 부응하는 춘향가, 심청가, 흥보가, 수궁가, 적벽가, 변강쇠가의 여섯 작품을 골라 그 사설을 개작하였다. 현재는 변강쇠가를 제외한 다섯 작품만이 연창되고 있는데, 변강쇠가는 그의 개작을 통하여 사설의 전모가 남을 수 있었다.

신재효는 또한 여성을 판소리의 무대에 등장시켰다. 당시까지도 판소리는 남자들만이 담당하였는데 신재효는 진채선(陳彩仙), 허금파(許錦波)와 같은 여성을 교육·등장시킴으로써 판소리사의 새로운 국면을 개척하였던 것이다. 여성이 판소리 연창자로 참여하면서 음악적 세련화와 기교의 중시, 실내악적 분위기로의 변화가 가속화되었을 것으로 보인다.

양반의 참여, 여성의 참여는 박유전에 의하여 더욱 확고하게 이루어진다. 박유전은 서편제를 창시한 인물로 알려져 있는데(그의 호나 거주지를 고려하여 '강산제'로 좁혀 말하기도 한다), 이는 송흥록의 동편제가 갖는 직선적이고 고풍스러운 면에 그 이전의 판소리가 가지고 있는 여성적 성격을 가미한 것이다. 흔히 보성소리라고 하는 것은 이에서 비롯된 것이다. 그에 의하여 다양한 장단이 판소리에 수용되고, 또 서편제의 여성적 성격이 동편제에 가미됨에 따라 연극적인 요소인 너름새가 판소리에 보다 풍부하게 적용될 수 있었다.

음악만의 발전에 의하여 실내악적인 분위기의 산조가 나타난 것도 이 시대에 나타난 현상이다. 말없는 판소리라 불리는 산조는 청중의 참여가 배제된 채 연주자의 기교만으로 판이 이루어지는, 판소리의 음악을 향한 극단적 표현이라 할 수 있다. 음악으로의 극단적 표현인 산조처럼 사설만으로 독립된 판소리계 소설이 나타난 것도 이 시대의 일이다. 판소리 사설의 영향을 받아 판소리계 소설이 나타남에 따라 한국 소설은 작자나 향유층, 배경과 작품의 지향 등에 있어 폭넓은 성장을 이룰 수 있게 되었다.

20세기 초에 이르러 판소리는 연창자와 고수만으로 이루어지는 전통적인 형태와 배역을 나누어 창하는 '창극' 형태의 두 가지 방향으로 나뉘어졌다. 판소리가 가지는 연극적 성격을 바탕으로 창극이 나타났는데, 이것이 성립될 수 있었던 것은 시민 계층의 형성, 창극의 배역을 맡아 분창할 수 있는 인원 확보와 이를 통제할 수 있는 조직의 성립, 그리고 당시에 유행한 청나라 연극의 영향 때문이었다. 최초의 국립 극장이라고 할 수 있는 협률사가 1902년에 설립된 것도 창극이 나타날 수 있게 한 기폭제가 되었다.

그러나 국권의 상실과 함께 판소리도 소멸의 길로 접어들었다. 더구나 관객들은 새로 등장한 서구 근대극이나 영화에 매료되어 더 이상 판소리나 창극에서 재미를 찾지 않았다. 이러한 현실에 대처하는 방안으로 1964년 무형문화재 제도가 실시되었다. 무형문화재로 지정된 판소리를 국가가 보호함으로써 그 변질을 막고, 본래의 모습을 훼손하지 않은 채 후세에 전하고자 하였던 것이다. 또한 2003년에는 판소리가 유네스코의 '인류구전 및 세계무형유산걸작'으로 선정되어 그 보존과 전승을 국가가 책임지고 이행할 수 있게 하였다.

이러한 보존·전승과는 별도로 시대의 변화를 반영하여 살아 있는 판소리로 거듭나고자 하는 노력도 계속되고 있다. 반주 있는 판소리나 춤과 함께 어우러지는 판소리, 창작판소리의 공연 등은 급변하는 시대 인식을 수용하고 전통을 계승하려는 의식의 소산이라고 할 수 있다.

특징 및 의의 판소리는 구전으로 전해온 소중한 민족 문화의 자산이다. 따라서 이 속에는 생동하는 현장의 언어와 함께 전통음악의 자산들도 풍부하게 보존되어 있다. 또한 우리의 전통 공연 예술이 어떤 방식으로 관객과 호흡하고 성장하였는가를 보여주고 있다. 따라서 판소리를 통하여 우리는 살아 있는 언어와 음악, 그리고 청중과 호흡하는 우리 공연 예술의 성격을 확인할 수 있다.

판소리의 형성과 전승에 깊이 관여한 집단은 삶의 질곡에서 허덕이면서도 생활을 유지할 수밖에 없었던 서민들이었다. 사회적으로 약자일 수밖에 없는 주인공들이 갖은 고난을 극복하고 행복한 결말을 맺고 있는데, 이는 바로 판소리를 향유한 서민들의 꿈이 반영된 결과이다. 그런데 기생인 춘향이 양반인 이 도령과 결혼하거나 심청이 황후가 되는 일은 조선 사회의 제도를 뛰어넘을 때 가능한 결말이다. 따라서 판소리가 지향하는 세계는 만인이 평등한 사회의 실현이라고 할 수 있다. 이런 점에서 판소리가 갖는 근대성이 더욱 돋보이는 것이다.

또한 판소리는 당시 사회가 처한 상황을 사실적으로 그려냈다는 점에서 중요한 의미를 갖는다. 춘향이나 흥보가 처한 고난을 사실적으로 그려냄으로써 그 사회가 가지고 있는 모순을 여과 없이 그려주고 있다. 다만 이런 불합리와 모순을 해학적이고 골계적으로 표현하는 것 또한 판소리가 가지고 있는 중요한 특징이라고 할 수 있다. 이야기 속의 상황은 언제나 비극적인 상황으로 시작한다. 그것이 향유자들의 처한 상황이기 때문이다. 그런데 이러한 전반부의 고조되었던 비장과 비극적 현실 인식은 후반부에서 한바탕 웃음으로 전환되고 있는 것이다.

참고문헌 신재효 판소리 사설집(강한영 교주, 민중서관, 1971), 조선창극사(정노식, 조선일보사출판부, 1940), 판소리 사설연구(서종문, 형설출판사, 1984), 판소리의 세계(판소리학회 엮음, 문학과지성사, 2000), 판소리의 이해(조동일·김흥규 편, 창작과비평사, 1978), 한국가요의 연구(김동욱, 을유문화사, 1961).

필자 정병헌(鄭炳憲)

판소리계 소설

정의 판소리 사설을 바탕으로 형성되었거나 판소리적 성격이 강한 고전 소설.

개관 판소리계 소설은 판소리 사설이 기록물로 정착되면서 형성되기 시작했다. 판소리 사설을 기록한 것으로는 창본이 먼저 주목된다. 창본은 판소리 연행 현장에서 불리어진 사설을 그대로 채록하거나, 창으로 사용하기 위해 새롭게 만들어진 대본을 가리킨다. 창본에는 '창', '아니리', '진양조'와 같은 용어들이 표기되어 있는 경우가 많고, 판소리 현장에서 나타날 수 있는 표현이나 어법도 많이 등장한다.

판소리 사설을 기록한 것으로 현재까지 가장 많이 전승되고 있는 것은 필사본이라고 할 수 있다. 창본도 대부분 필사본이지만, 여기서 말하는 필사본은 곡조나 장단 표기가 되어 있지 않고 일반적인 독서물의 형태를 띠는 것을 말한다. 이러한 필사본들은 연행 현장에서 채록된 것도 있겠으나, 대부분은 이미 기록물로 전환된 서책이 유통되면서 파생된 것으로 추정된다.

판소리 사설은 판각본으로도 형성·유통되었다. 판각은 작품을 목판이나 석판에 새겨서 인쇄하는 방식이므로, 한 번 새겨두면 여러 번 인쇄할 수 있는 장점이 있다. 그러므로 판각본이 출현했다는 것은 작품에 대한 수요가 그만큼 많았다는 것을 의미한다. 이 점은 판소리 작품도 마찬가지다. 판소리 사설을 바탕으로 판각본이 만들어져 유통되었다는 것은 판소리 작품이 이미 독서물로 향유되었음을 뜻한다.

20세기 초기에 이르면 활자본 서책이 본격적으로 간행되기 시작한다. 판소리 작품도 이 시기에 들어 활자본으로 제작되어 활발하게 유통되었다. 이 시기에 등장한 활자본들은 페



딱지본 옥중화 | 1978 | 국립민속박물관



딱지본 춘향전 | 1978 | 국립민속박물관



심청전 | 19세기 후반 | 국립민속박물관

이지 수, 책값, 발행인, 발행처 등이 표기되어 있어 온전한 서책의 형태를 띠고 있다. 이것은 작품들이 매매를 통해 본격적인 독서물로 유통되었음을 의미한다.

이와 같이 판소리 사설을 바탕으로 형성된 기록물에는 창본·일반 필사본·판각본·활자본 등이 있는데, 이 중에서 창본을 제외한 일반 필사본·판각본·활자본에 속하는 개별 이본들을 판소리계 소설로 일컫는다. 그 외에 판소리 사설에서 비롯된 소설은 아니지만 판소리와 관련이 있는 『숙영낭자전(淑英娘子傳)』이나, 판소리로 불리어진 것은 아니지만 판소리적 성격이 강한 『이춘풍전(李春風傳)』 등도 넓은 의미에서 판소리계 소설로 이해하는 것이 일반적이다.

내용 송만재(宋晩載)가 1843년에 지은 「관우희(觀優戱)」를 보면 당시에 불리어진 판소리 작품을 알 수 있다. 「관우희」에는 〈춘향가(春香歌)〉, 〈심청가(沈淸歌)〉, 〈수궁가(水宮歌)〉, 〈흥보가(興甫歌)〉, 〈적벽가(赤壁歌)〉, 〈변강쇠타령〉, 〈옹고집타령(壅固執打令)〉, 〈배비장타령(裵裨將打令)〉, 〈강릉매화타령(江陵梅花打令)〉, 〈장끼타령〉, 〈무숙이타령〉, 〈가짜신선타령〉 등 총 12작품의 판소리가 소개되어 있다. 이 중에서 춘향가·심청가·수궁가·흥보가·적벽가 등은 현재도 창과 소설본이 동시에 전해지고 있으나, 변강쇠타령·옹고집타령·배비장타령·강릉매화타령·장끼타령·무숙이타령 등은 창은 전하지 않고 소설본만 전한다. 그리고 가짜신선타령은 창과 소설본 모두 현전하지 않는다. 한편 1940년에 간행된 정노식(鄭魯湜)의 『조선창극사(朝鮮唱劇史)』에는 위의 〈가짜신선타령〉 대신 〈숙영낭자타령〉이 소개되어 있다. 〈숙영낭자타령〉은 문장체 소설인 『숙영낭자전』을 판소리로 만든 것이다. 그러므로 판소리 사설이 선행하는 춘향가 등과는 형성 과정이 다르다. 그러나 어쨌든 『숙영낭자전』의 내용이 판소리로 불렸으므로 『숙영낭자전』도 넓은 의미에서 판소리계 소설로 평가하

고 있다. 『이춘풍전』은 판소리로 연행된 작품은 아니다. 그러나 인물 형상, 표현과 묘사, 미의식 등에서 〈무숙이타령〉 계통의 판소리적 성격을 갖춘 작품으로 평가되어, 현재는 『이춘풍전』도 판소리계 소설로 평가되고 있다.

현재 학계에서는 판소리계 소설을 언급할 때에는 '--가'나 '--타령'이라는 용어보다는 '--전'이라는 용어를 사용하는데, 이 용어들을 사용하여 현재 전하는 판소리계 소설을 표로 나타내면 다음과 같다.

판소리	판소리계 소설	판소리	판소리계 소설
춘향가	춘향전	배비장타령	배비장전
심청가	심청전	강릉매화타령	매화가, 골생원전
수궁가	토끼전, 별주부전	장끼타령	장끼전
흥보가	흥부전	무숙이타령	게우사
적벽가	화용도	가짜신선타령	×
변강쇠타령	변강쇠가	숙영낭자타령	숙영낭자전
옹고집타령	옹고집전	×	이춘풍전

이상과 같이 현재 전하는 판소리계 소설은 총 13종이다. 그러나 판소리계 소설은 다른 고전 소설 유형에 비해 각 이본별로 개별적 성격이 강하여 이본 하나하나를 하나의 작품으로 이해·평가해야 하는 경우가 적지 않다. 그러므로 판소리계 소설의 전반적인 성격을 이해하기 위해서는 각 작품 내부의 이본들을 다양하게 살펴볼 필요가 있다.

판소리계 소설을 대표하는 작품은 『춘향전(春香傳)』이다. 춘향전은 경판본, 완판본, 안성판본 등의 판각본과 다수의 필사본, 활자본이 유통되었다. 경판본 춘향전은 35장본이 맨 먼저 형성되었는데, 이것이 30장본, 20장본, 17장본, 16장본으로 축소되어 여러 차례 간행된 바 있다. 장수가 줄어들었다고 하여 내용이 줄어든 것은 아니고, 행 배열을 촘촘하게 하여 전체 분량을 줄인 것이다. 완판본 춘향전은 30장본, 33장본, 84장본의 체재로 간행되었는데, 30장본에서 33장본을 거쳐 84장본으로 확장되었다고 보고 있다. 안성판 춘향전으로는 20장본이 있는데, 판형과 내용은 경판과 거의 같다고 알려져 있다.

경판본과 완판본 간에는 글자체나 내용에서 상당한 차이가 있다. 경판본은 글자가 흘림체로 판각되어 있는 반면 완판본은 정자체로 판각되어 있고, 내용상으로도 경판본은 독서물로서의 성격이 강한 반면 완판본은 판소리적 성격이 강하게 나타난다. 경판본과 완판본이 활발히 유통되면서 각 판본을 그대로 필사하거나 약간 변개한 필사본, 경판과 완판을 혼융한 필사본 등 다종다기한 필사본들이 대량으로 생성되어 유통되었다. 필사본 중에는 『남원고사(南原古詞)』, 일본 동경대학 소장 『춘향전』, 일본 동양문고 소장 『춘향전』 등 세책본으로 유통된 작품도 있다. 또한 『광한루기』, 『춘향신설』, 『익부전』 등 한문으로 쓰인 춘향전도 필사본으로 기록되어 양반 식자층들 사이에 유통된 바 있다.

활자본으로 된 춘향전은 이해조가 1912년에 신문에 연재하고 곧이어 단행본으로 발행한 『옥중화(獄中花)』가 대표적인 작품이다. 『옥중화』가 발행된 이후 표지나 일부 내용이 약간 변개된 유사 『옥중화』가 『옥중가인』, 『별춘향가』, 『특별무쌍춘향전』, 『도상옥중화』 등 다양한 제명으로 우후죽순처럼 발행되어 유통되었다. 또한 한문에 국문 토를 붙인 한문현토본 활자본, 극의 형태로 변용한 활자본 등도 발행된 바 있다. 이처럼 춘향전은 판소리계 소설 중 가장 다양하게 기록되고 제책되어 유통되었다.

『심청전』도 경판본, 완판본, 안성판본 등의 판각본과 다수의 필사본 및 활자본이 유통되었다. 경판본으로는 24장본, 26장본, 20장본 등이 있고, 안성판본으로는 21장본이, 완판본으로는 71장본이 각각 유통되었다. 그리고 필사본은 100여 종이 현전하고 있고, 활자본으로도 30여회 이상 발행된 바 있다. 특히 활자본 중에는 이해조가 1912년에 개작한 『강상련』 계통이 가장 많고, 경판본을 바탕으로 개작한 신문관본 『심청전』도 활발히 유통되었다.

『토끼전』은 『별주부전』, 『토선생전』, 『토생전』, 『토처사전』, 『토공전』, 『토별전』, 『옥토전』, 『중산망월전』 등 다양한 제명으로 전해지고 있는 판소리계 소설이다. 경판본과 완판본이 각각 1종씩 전해지고 있고, 필사본과 활자본으로도 폭넓게 유통되었던 작품이다. 이 중 필사본은 결말 부분에서 다양한 변이가 일어나 각 이본의 독자적 성격이 두드러진다. 따라서 필사본 토끼전은 판소리계 소설 중에서 가장 다양한 면모를 보여주는 이본들의 집합처라고 할 수 있다. 또한 토끼전은 춘향전과 같이 『토끼전』, 『토공사』, 『토공전』 등의 한문필사본으로도 유통되었다. 활자본 토끼전은 『별주



흥부전 | 1964,1957 | 국립민속박물관

부전』 계통, 신소설적 요소가 비교적 강하게 나타나는 『불노초』 계통, 이해조가 개작한 『토의간』 계통 등으로 구성되어 있다.

흥부전은 판각본으로는 경판본 25장본이 유통되었고, 완판본은 발행되지 않았다. 필사본도 다른 주요 판소리계 소설의 그것보다 유통된 작품이 적다. 활자본으로는 이해조가 개작한 『연의각』 계통이 대부분이고, 그 외에 신문관에서 발행한 『흥부전』, 세창서관에서 발행한 『흥부전』 등이 있다.

『화용도』는 완판본만 전하고, 경판본이나 안성판본은 전하지 않는다. 필사본은 판소리 창본 계통과 완판본 계통으로 분류되는데, 어느 것이든 작품명은 대부분 『화용도』로 되어 있다. 활자본은 『적벽가』, 『적벽대전(赤壁大戰)』, 『화용도실기』 등의 제명으로 발행되어 유통되었다. 판소리 〈적벽가〉는 『삼국지연의(三國志演義)』의 적벽대전 부분을 제재로 삼아 이루어진 것이다. 그래서 적벽가의 형성 경로는 그동안 판소리에서 판소리계 소설이 형성되었다는 견해를 인정하지 않는 주요 근거로 활용되기도 했다. 그러나 〈원조(怨鳥) 사설〉, 〈군사설움 사설〉 등 『삼국지연의』에는 없는 사설이 새롭게 추가되어 판소리 적벽가가 이루어졌고, 이 판소리 적벽가 사설을 바탕으로 판소리계 소설 『화용도』가 이루어졌기 때문에, 판소리계 소설은 판소리 사설에서 형성되었다는 견해가 틀린 것은 아니라는 반론도 있다.

변강쇠가는 신재효본 〈변강쇠가〉와 『가루지기타령 횡부가』, 『변강쇠전』 등의 필사본이 전하고 있다. 신재효본은 신재효 창본 중의 하나이기 때문에, 판소리 〈변강쇠타령〉과 분명한 관련성이 있다. 그러나 변강쇠타령이 창으로 전해지지 않기 때문에 판소리 〈변강쇠타령〉과 〈변강쇠가〉 간의 구체적인 관련성은 알기 어렵다. 『가루지기타령 횡부가』와 『변강쇠전』은 내용상 신재효본 〈변강쇠가〉와 동일하다. 따라서 〈변강쇠가〉는 신재효본 〈변강쇠가〉로 대표되는데, 판소리 〈변강쇠타령〉의 사설 정착본이라는 점에서 이 작품 역시 판소리계 소설로 판단해도 무리는 없다고 생각된다.

『옹고집전』은 10여 종의 국문필사본이 전하고 있다. 이 중에는 「관우희(觀優戱)」의 내용과 유사한 이본도 있고, 다른 내용이 추가 삽입된 이본도 있다. 「관우희」의 내용과 유사한 이본은 박순호 소장의 『옹생원전』인데, 이 작품이 판소리 옹고집타령과 가장 유사한 것으로 추정된다. 나머지 필사본들은 대부분 기록되면서 독서물로 전환된 것으로 판단된다.

『장끼전』은 『자치가』, 『꿩전』, 『까토리전』, 『장끼전』, 『화충전』 등 다양한 제명의 필사본과 활자본이 100여 종 이상 전하고 있다. 또한 장르적으로도 창본에 가까운 작품, 가사 작품, 소설 등으로 혼재되어 있다. 내용상으로 장끼의 죽음까지는 판소리로 연행되었을 가능성이 있으나, 그 후 까투리의 개가와 관련된 내용은 소설본으로 정착되면서 삽입·부연·확장된 것으로 보는 것이 일반적인 견해이다.

〈무숙이타령〉은 〈왈자타령〉이고도 하는데, 이 〈무숙이타령〉의 사설 정착본이 『게우사』이다. 『게우사』의 내용을 보면 인물로 등장하는 김무숙의 왈자 행태가 「관우희」의 그것과 일치하고, 문체와 어휘 면에서도 판소리사설로서의 면모가 두드러진다. 작품의 줄거리를 고려하면 「게우사」는 '계우사(誡友辭)'의 의미로 보는 것이 합당하다.

〈숙영낭자타령(淑英娘子打令)〉은 문장체 소설인 『숙영낭자전』의 내용을 판소리 사설로 재구성한 것이다. 따라서 엄밀하게 말하면 본래의 대본인 『숙영낭자전』은 판소리와는 관계가 없다. 그러나 『숙영낭자전』이 판소리로 불렸다는 근거로 『숙영낭자전』도 판소리계 소설로 평가하고 있다.

『이춘풍전(李春風傳)』은 판소리로 불리어진 작품은 아니지만, 등장인물의 성격과 행태가 〈무숙이타령〉의 그것과 유사하고, 사설 구성이나 표현 및 묘사에서도 판소리적 성격이 강하게 나타나고 있어, 〈무숙이타령〉 계통의 판소리계 소설로 평가하고 있다. 현재 국문 필사본의 형태로 여러 이본이 전해지고 있다.

〈배비장타령〉의 사설 정착본은 현재 활자본 『배비장전』만이 전하고 있고, 〈강릉매화타령〉의 사설 정착본으로는 국문필사본 『매화가』, 『골생원전』이 있다.

특징 및 의의 판소리는 창과 아니리, 그리고 너름새로 연행되는 예술이다. 창은 노래로 하는 것이고, 아니리는 말로 구연하는 것이다. 그리고 너름새는 창과 아니리를 할 때 부수적으로 행해지는 동작을 말한다. 판소리는 이 세 요소로 구성되지만 무엇보다도 비중이 높은 것은 창이라고 할 수 있다. 아니리도 비록 말로 하는 것이지만 음악적인 율격의 영향을 많이 받는다. 따라서 판소리의 대본인 판소리 사설도 음악적인 율격을 갖추고 있고, 이것이 판소리계 소설에도 큰 변화 없이 나타난다. 또한 판소리 사설에는 서사적인 내용에 시조·한시·가사 등 서정 장르가 삽입되어 있고, 한 장면이 극단적으로 확장되는 장면 극대화 현상이 빈번하게 나타난다. 이러한 특징들도 판소리계 소설에 이어지고 있다. 이상과 같은 판소리계 소설의 면모는 형식적인 특징인데, 판소리계 소설의 특징과 의의는 내용적인 측면에서 더 두드러지게 나타난다.

판소리는 호남의 무가권에서 생성되어 전국적으로 확산된 예술로 알려져 있다. 그렇기 때문에 처음부터 서민들 속에서 서민들의 호응과 관심 속에 연행되어 왔다. 따라서 판소리 사설에도 서민적 지향 의식이 두드러지고, 이러한 성격이 판소리계 소설에도 그대로 나타나고 있다.

춘향전은 춘향과 이몽룡의 신분을 초월한 사랑을 형상화

한 작품이다. 이들의 사랑은 하층민인 춘향의 적극적인 의지와 노력으로 성취되는데, 이 점은 춘향과 같은 하층민들의 소망을 대변하는 것이기도 하다. 또한 춘향전에는 춘향과 농민들의 부당한 권력에 대한 비판과 저항도 생생하게 그려져 있다. 이 역시 당시의 서민 의식과 밀접한 관련성이 있다.

토끼전은 여러 삽화로 구성되어 있지만 토끼가 죽음의 위기에서 살아 돌아오는 이야기를 핵심으로 한다. 토끼가 직면한 위기는 토끼의 헛된 욕심에서 비롯된 것이긴 하지만, 어쨌든 위기에 기민하게 대응하는 토끼의 모습은 서민들이 삶의 현장에서 항상 겪는 일이기도 한 것이다. 한편 『화용도』는 영웅들의 광대한 전쟁 이야기를 다루고 있다. 그러나 이야기의 초점과 흥미는 영웅들의 삶에 있지 않고 전쟁에 동원되었다가 참혹한 고난을 겪는 민중들의 탄식과 원망에 놓여 있다. 이 속에서 독자들은 지배층들에 대한 민중들의 비판 의식을 생생히 목도할 수 있다. 그 외에 비록 호색한이지만 어떻게든 살아가려고 발버둥을 치는 유랑 천민들의 이야기인 〈변강쇠가〉, 가부장적 권위를 공격하고 새로운 시대 질서를 모색하면서도 조선 후기 유랑민의 고단한 삶을 형상화한 『장끼전』 등도 기본적으로 서민적 지향 의식을 반영한 작품이다. 또한 『게우사』에서 김무숙의 방탕한 생활을 벗어나게 한 기생 의양, 『이춘풍전』에서 구렁텅이에 빠진 남편을 구해낸 춘풍의처 김씨 등은 그동안 타자로 소외되었던 하층 여성 인물이다. 이러한 인물들이 삶의 전환을 이끄는 모습에서도 우리는 당시의 서민 의식이 결코 만만치 않는 역동성을 지니고 있었음을 짐작할 수 있다.

판소리는 지배층에 대한 비판과 풍자도 적실하게 수행한다. 이러한 점은 이미 『춘향전』이나 『화용도』 등에서도 찾아볼 수 있지만, 『배비장전』, 『매화가』, 『골생원전』, 『게우사』 등도 부당하고 위선적인 중인이나 양반들을 비판하고 풍자하는 데 초점이 놓여 있는 작품이다. 『옹고집전』도 왜곡된 권세와 품성을 지닌 인물을 징계하고 풍자하는 작품이다. 가짜신선타령은 창본과 소설본이 전하지 않아 정확한 내용은 알 수 없으나, 「관우희」의 내용을 보건대 이 작품 역시 위선적인 양반에 대한 풍자가 핵심인 작품이다. 한편, 『심청전』과 『홍부전』은 효와 우애라는 유교적 이념을 형상화한 작품이다. 효와 우애는 유교사회에서 상하층을 막론하고 누구나 중시했던 인간적인 윤리이다. 그러나 삶의 형편이 최소한의 윤리마저 돌아볼 겨를이 없는 심청이나 홍부 같은 인물이 효와 우애의 윤리를 실천하고 있다는 점에서 독자들은 감동하지 않을 수 없었던 것이다.

이처럼 하층민을 주인공으로 내세워 그들의 삶과 의식을 그리면서 조선 후기에 대두한 서민 정신과 그들의 역동성을 전면적으로 표출한 작품, 서민 의식을 바탕으로 부당하고 위선적인 계층을 풍자·비판하는 작품, 삶의 형편상 윤리를 생각하기 힘든 인물들이 도리어 극한의 모습으로 윤리를 실현하는 작품 등은 판소리계 소설 외에는 달리 찾아볼 수 없다. 이와 같은 이유로 판소리계 소설은 중세에서 근대로의 이행기를 대표하는 소설로서 막대한 의의를 지닌다. 또한 판소리계 소설은 미학적으로도 주목되는 소설이다. 판소리는 골계미, 비장미, 해학미 등 다양한 미적 요소들을 함축하고 있고, 이들은 판소리계 소설에도 그대로 나타난다. 판소리계 소설이 지닌 이러한 미적 특징은 다른 유형의 고전 소설에서는 찾아보기 힘들다.

판소리가 광범위한 유통을 보임에 따라 판소리 사설이 빈번하게 기록되었으며, 그 과정에서 많은 이본이 생성되었다. 그 중에서 특히 전승오가(傳承五歌)에 해당하는 이본들은 이본마다 독자적인 성격이 두드러진다. 그러한 소설본 자료들을 살펴보면 내용상으로도 다양한 면모를 확인할 수 있다. 춘향전의 경우, 춘향과 이몽룡의 사랑이란 구도를 유지하면서도 춘향의 '열절(烈節)'을 보다 더 강조한 소설이 많다. 이러한 소설에는 춘향의 신분이 기생에서 양반집 서녀로 바뀌는 현상도 발견할 수 있다. 이 점은 양반 향유층을 고려하여 춘향과 이몽룡의 신분적 거리를 좁히기 위해 야기된 것이다. 토끼전에서는 별주부의 '충(忠)'이 강조되면서 상대적으로 토끼에 반영된 서민 의식이 약화되는 모습을 발견할 수 있고, 화용도에서는 전쟁에 동원된 민중들의 이야기는 유지한 채 『삼국지연의』에 나타나는 전쟁 이야기를 삽입·확장하는 경우를 다수 발견하게 된다. 『토끼전』과 『화용도』 소설본에 보이는 이러한 현상도 양반 향유층의 영향으로 이해하는 것이 일반적이다. 그에 비해 『심청전』과 『홍부전』 소설본에서는 기존의 이념적 성격에 현실적 요소가 좀 더 가미되는 방향으로 변화되는 현상이 나타난다. 그로 인해 기존의 양반적 취향에 서민적 골계미가 더 강화되었다. 이처럼 판소리계 소설은 광범위한 유통을 보이면서 다양한 내용적 특징을 보이는 이본들이 산출되었는데, 이것은 판소리계 소설이 그만큼 개방적인 소설 유형이었기 때문이다.

참고문헌 觀優戱, 고전소설 이본목록(조희웅, 집문당, 1999), 조선창극사(정노식, 조선일보사, 1940), 판소리의 세계(판소리학회 엮음, 문학과지성사, 2000), 판소리의 정서와 미학(김종철, 역사비평사, 1996).

필자 김진영(金鎭英)

판짜기

정의 한 편의 판소리가 전반부에서는 사건의 단계적 전개와 판소리 음악의 정통성 수행에 중점을 두는 데 반해 후반부에서는 사건 전개의 긴밀성보다 말의 재미를 추구하는 사설

과 다양한 민속 음악적 변형을 보여줌으로써 놀이적 흥미를 돋우는 데 중점을 두는 판소리 구성상의 기획적 경향을 가리킴.

개관 본디 판짜기라는 말은 한 편의 판소리가 다양한 사설과 음악을 다채롭게 구사하는 의도적 기획으로 이루어짐을 뜻하는 일반적인 용어라 할 수 있다. 판소리의 작자 또는 창자는 판소리의 예술적 다양성을 드러내 보여주기 위하여 다채로운 방식으로 이야기와 음악을 전개할 것임은 충분히 이해할 수 있으므로 어떤 판소리의 구성적 기획에 대해서도 판짜기라는 말을 사용할 수 있을 것이다. 그런데 오늘날 전승되는 판소리의 각편에서 그 사설과 음악이 전반부에서는 주로 이야기 전개에 중점을 둠으로써 '정보', 즉 이야기적 요소를 강화하는 데 반하여 후반부에서는 말놀이적인 재미와 음악적 변주를 다양하게 구사함으로써 '형태', 즉 다채로운 변형의 다양성을 강화하는 쪽으로 한 편을 구성하는 사설과 음악 구성상의 특징적 경향을 가리켜 판짜기라고 한다.

내용 판소리의 앞과 뒤에서 '정보'와 '형태'의 서로 다른 특성을 중심으로 판을 짜는 경향은 〈춘향가(春香歌)〉를 제외한 대부분의 전승판소리에서 유파에 관계없이 두루 확인할 수 있다.

〈흥보가(興甫歌)〉는 사설의 전반부에서 놀보의 심술로 시작하여 내쫓기는 흥보의 곤경과 제비 다리 이야기에 이르기까지 사건들이 연속적으로 전개된다. 그러고는 후반부라 할 〈박타는 대목〉에 이르면 사건의 전개는 박을 타는 데서 맴을 돌고 거기서 벌어지는 다양한 삽화들이 웃음 유발과 놀이적 흥미에 중점을 두어 열거된다. 이때의 음악은 박을 타는 현장을 둘러싸고 관계를 맺을 수 있는 다양한 변형이 다채롭게 등장하여 연행적 변화의 재미를 북돋운다. 특히 〈놀보 박타는 대목〉에서는 이러한 놀이 지향적 성향이 더욱 강화된다.

〈심청가(沈淸歌)〉는 앞부분에서 심청의 출생과 곽씨 부인의 사망으로 발단된 이야기가 심봉사와 심청의 가련한 정경과 공양미 삼백 석에 심청이 몸을 팔아 인당수에 이르기까지 단계적으로 전개된다. 이러한 정보적 전개가 심청의 희생 이후에는 황성 맹인 잔치로 가는 하나의 사건에서 맴돌면서 사건 전개는 거의 정지하고, 음악 또한 변형적 다양성을 통하여 형태적 흥미를 추구하는 경향을 보인다.

〈수궁가(水宮歌)〉 또한 같은 유형의 전개를 보인다. 용왕의 득병으로 별주부가 토끼를 만나는 데 이르기까지는 단계적으로 사건이 전개됨으로써 이야기가 어떻게 되어 가는가 하는 정보적 관심에 호응하는 쪽으로 나아간다. 그러나 토끼가 용궁에 가서 고비를 넘긴 뒤로는 별주부가 하릴없이 토끼를 데리고 나오는 사건으로 줄거리는 종결되며 그 후일담이라고나 할 정도의 삽화적 이야기로 토끼가 별주부를 희롱하는 것이 후반부를 이루고 있어 놀이 지향의 유형성이 확인된다.

〈적벽가(赤壁歌)〉 역시 마찬가지다. 적벽대전이 있기 이전에도 〈군사설움타령〉처럼 말의 재미에 치중하는 사설이 없지 않으나, 주로 적벽대전에 참여하는 다양한 인물들이 중심이 되어 전반부의 사건 전개를 이끌어 간다. 그러나 적벽대전에서 패주하는 조조가 벌이는 〈군사점고(軍士點考)〉 대목부터는 사건의 전개에는 아랑곳없이 말의 재미에 중점을 두는 사설과 음악의 변형을 보인다.

음악적 전승보다는 신재효(申在孝)의 사설로 남아 전하는 〈변강쇠가〉 역시 이런 특징에 부합한다. 강쇠와 옹녀의 만남에서 시작하여 두 사람의 삶이 전개되는 모습까지는 사건적 전개에 흥미를 가질 만하다. 그러나 강쇠의 죽음을 두고 벌어지는 '치상'의 사설은 각종 민속 연희 집단의 다채로운 음악과 말놀이를 보여주려는 의도로 판을 짠 것처럼 느껴진다.

이처럼 대부분의 판소리가 이러한 정보와 형태를 전·후반부에서 바꾸어 추구하는 판짜기의 경향을 보임에 반하여 유독 춘향가만은 이러한 판짜기의 공통된 구성 특질과는 차이가 있어 예외적이다.

특징 및 의의 판소리 한 편의 전반부와 후반부 구성을 대조적으로 하는 특징을 가리키는 판짜기의 경향과 비슷한 구성은 제의적 요소가 강한 굿에서도 볼 수 있다. 진지함과 엄숙함이 주를 이루는 전반부와는 달리 후반부에서 전혀 상반된 놀이를 벌이는 이른바 오신(娛神)의 절차가 그 예이다. 이 점에서 판소리의 판짜기와 굿의 연행 절차 구성 사이에 긴밀한 유사성을 거론할 수 있게 된다.

이처럼 판소리와 무가 사이의 공통 현상은 한국 문화의 한 특질이라 할 수 있는 '웃음으로 눈물 닦기'가 지향하는 놀이적 즐거움을 통한 비애의 차단과도 깊은 연관이 있다 할 수 있다. 또한 삶이란 일과 놀이의 양면성을 복합적으로 지니고 있음을 한 편의 판소리에 중의적으로 담아 판을 짠 것이라고도 할 수 있다.

참고문헌 우리시대의 판소리문화(김대행, 역락, 2001), 웃음으로 눈물 닦기(김대행, 서울대학교출판부, 2005), 한국시가구조연구(김대행, 삼영사, 1997).

필자 김대행(金大幸)

색인

가

가극 245, 246
가난타령 82, 85, 86, 90, 91, 230, 242
가루지기 225, 230, 257
가루지기타령 225, 230, 257
가마소리 207
가야금병창 40, 75, 106, 114, 165, 166, 171, 172, 176, 177, 182, 183, 211, 216, 217
가오고략 188, 189, 194
가요집성 173, 182
가짜신선타령 142, 143, 189, 229, 230, 231, 253, 255, 256
갈까보다 22, 33, 35, 36, 156
감는목 214, 223
갑신완문 186, 197, 198
강릉매화타령 143, 144, 145, 189, 226, 229, 230, 231, 253, 255, 256, 257, 270
강산경개가 168
강산제 55, 59, 60, 62, 63, 64, 68, 69, 75, 100, 102, 114, 215, 233, 241, 242, 243, 254
강상련 69, 196, 227, 256
강상연화 68, 69, 70
강상풍월 162, 167
강천모설 65, 172
거문고병창 216
겉목 223
게우사 145, 213, 257, 258
격양가 169, 172, 211
경드름 21, 213, 241, 242, 243
경조 241, 242
경판본 20, 28, 43, 49, 56, 75, 92, 96, 97, 100, 151, 196, 256, 257
계면 성음 223, 242
계면조 21, 32, 36, 39, 46, 58, 59, 60, 62, 70, 82, 85, 86, 90, 91, 93, 103, 113, 120, 133, 134, 159, 169, 173, 180, 192, 199, 233, 234, 241, 242, 243, 244, 245, 252
계우사 231, 257
고가요기초 182
고고천변 106, 107, 114, 162, 163, 211, 222, 226
고국산천 114, 115
고수 157, 188, 199, 200, 204, 205, 208, 210, 228, 235, 236, 237, 238, 245, 249, 250, 251, 252, 254
고수관 20, 21, 28, 29, 147, 164, 165, 186, 188, 197, 198, 200, 212, 213, 232, 253
고왕금래 163, 164, 173
골계 34, 73, 74, 75, 82, 86, 91, 92, 101, 113, 120, 121, 122, 129, 137, 138, 148, 152, 153, 159, 188, 217, 218, 227, 228, 229, 230, 240, 254, 258
골래종이 121, 122, 136, 137, 138
골생원전 256, 257, 258
공도라니 164, 166, 168, 169, 180
공명가 131, 218
공식적 표현구 28, 41, 132, 135, 148, 172, 181
공양미삼백석 63
과거장 21, 41, 46
곽씨 부인 유언 58
곽씨 부인의 꿈 57
곽씨부인장례 200
곽씨부인출상 58, 250
관괴뢰잡희 187
관극시 21, 120, 142, 155, 187, 188, 191, 199, 201
관극절구 164, 187, 188, 191, 210
관극절구십이수 187, 188
관극팔령 147, 149, 188, 189, 191
관나희 187
관동별곡 193
관우희 21, 80, 120, 142, 143, 144, 145, 147, 149, 151, 153, 177, 187, 189, 190, 191, 197, 210, 211, 229, 231, 255, 257, 258, 271
광대 27, 30, 46, 54, 89, 105, 127, 129, 130, 158, 164, 165, 174, 187, 189, 190, 191, 195, 196, 198, 199, 200, 201, 206, 210, 211, 223, 228, 237,

	243, 247, 248, 249, 250, 253
광대가	164, 165, 195, 206, 209, 210, 213, 214, 221, 223, 226, 229, 237
광대소학지희	253
광한루경	18, 21, 24, 200, 272
광한루악부	21, 187, 190, 191, 199
광한춘	189
교대죽	205, 219, 220
교방가보	192
교방가요	120, 139, 144, 192, 193, 211
교방제보	192
구먹쇠	136
구비설화	100, 149
구연극	245, 246
구토지설	100, 102
구파극	245
국극	245, 246
국악대전집	173, 182
군담소설	135
군목	223
군사 호기	129
군사설움타령	148, 120, 122, 126, 127, 128, 129, 135, 138, 213, 217, 242
군사점고	148, 120, 121, 122, 128, 134, 136, 137, 138, 217, 240, 251, 259
군장 기계 사설	131, 132
군졸호기	129
권내언	196, 197
권마성	95, 207, 208, 212, 213, 241, 242
권삼득	80, 94, 95, 147, 165, 196, 197, 200, 207, 208, 212, 213, 242, 253
권주가	193
귀거래사	164
귀곡성	38, 39, 40, 223
귀명창	188, 195, 208, 209, 250
근원설화	20, 54, 80, 142, 143, 145, 153, 200
근제이우당서후	197
금강탄유록	143
금보	163
금오신화	43
금옥사설	29, 30, 148
긍희	190
기물타령	136, 150, 151
기산영수	22, 23, 196
기생점고	21, 34, 35, 200
긴사랑가	21, 29, 200, 241, 244
길	241
김경쟁주설화	153
김계철	197, 198, 243
김난득	186
김성옥	125, 147, 199, 212, 213, 233, 234, 238
김세종	21, 22, 27, 32, 33, 37, 39, 42, 48, 127, 177, 196, 200, 215, 226, 234
김소희	21, 22, 26, 32, 35, 36, 37, 38, 39, 41, 59, 60, 61, 64, 67, 159, 174, 215, 216, 227, 232, 242, 246, 251
김억순	174
김연수	21, 22, 23, 30, 35, 42, 46, 55, 59, 70, 74, 100, 107, 115, 116, 122, 126, 163, 215, 236, 246, 247
김정문	69, 81, 89, 96, 174, 182, 205, 211, 215
김제철	54, 58, 147, 165, 200, 212, 213, 216, 243, 253
김찬업	21, 22, 105, 106, 112, 200
김창록	64, 200, 226
김택수	122, 195, 196
까투리가	156
깎는목	223

나

나귀치레	24, 25
나례	206
남도 잡가	162, 163
남방노정기	90
남사당패	96, 133
남원고사	20, 23, 28, 34, 37, 44, 46, 48, 49, 133, 256
남원부사도임	33, 34
남원초입	41
남창춘향가	22, 23, 28, 31, 36, 37, 39, 40, 224, 227
너는목	223
너름새	93, 161, 164, 165, 177, 200, 209, 210, 212, 216, 221, 223, 225, 226, 234, 235, 236, 237, 252, 254, 257,

	270
노랑목	223
녹음방초	165, 166, 173, 177, 180
놀보 박타는 대목	82, 93, 259
놀보박타령	84, 95, 96, 97
놀보심술	83, 84, 217
놀보포악	87
농부가	21, 41, 43, 44, 151, 157, 196, 205, 212, 213, 222, 272
늦은중모리	61, 107, 125, 128, 133, 134, 199, 238

색인

다

단가	210, 211, 212
단중모리	127, 177, 238
닫힌 구조	250
달거리	162, 166, 167, 211, 226
달고소리	181
닭들의 꿈, 날다	249
당겨부침	219, 220
대마디대장단	33, 120, 166, 172, 216, 219, 220, 234
대전통편	37
더늠	213, 214
덜렁제	80, 85, 94, 95, 207, 208, 242, 243
도섭	219, 220, 228, 243
도승이 집터 잡아주는 대목	88, 89
도연명	23, 28, 164
도원결의	120, 124, 125
도창자	245
돈타령	22, 84, 85, 92, 212, 230
동정추월	65, 172
동창춘향가	22, 23, 25, 28, 225
동초제	55, 59, 60, 75, 116, 168, 215
동편제	21, 22, 39, 44, 46, 48, 55, 64, 68, 69, 80, 81, 83, 87, 91, 92, 96, 100, 102, 103, 106, 114, 120, 122, 123, 125, 127, 128, 130, 132, 135, 136, 139, 165, 172, 174, 196, 199, 212, 213, 215, 216, 218, 219, 232, 233, 234, 235, 241, 243, 251, 252, 253, 254
동풍가	38, 39, 40, 41, 196, 200, 212, 213
두껍전	108
득음	164, 165, 209, 213, 214, 221, 223, 224, 226, 229, 237, 252
땅재주	54, 190
떡목	223
떼는목	223
또랑광대	247, 248, 249
똥바다	248

마

마는목	223
마당소리	229
만고강산	162, 167
만복사불공	21, 22, 42, 43, 200
만복사저포기	43
만학천봉가	114, 176
만화본춘향가	23, 25, 28, 29, 36, 38, 44, 46, 47, 48, 49, 147, 191, 193, 194, 253
망국조	129
매품팔이	81, 84, 85, 86, 91, 230
매화가	144, 231, 256, 257, 258
매화전	148, 200, 247
매화타령	189, 193
맹인개안설화	54
메추리 사설	134
모방담	81
모족회의	101, 106, 107, 108, 110
모흥갑	20, 21, 31, 32, 120, 144, 145, 171, 197, 200, 212, 213, 253
목	214, 215
목동가	151
몽상설화	20
몽중가	33, 38, 39, 40, 225
무대	37, 42, 120, 157, 158, 165, 166, 171, 187, 204, 228, 229, 232, 236, 245, 246, 247, 250, 251, 252, 254
무숙이타령	145, 146, 189, 200, 229, 230, 231, 253, 255, 256, 257
무지개목	214
문헌설화	100, 102, 143, 148
미궤설화	148
민적벽가	124, 125, 126
밀부침	219, 220

바

바디 215, 216, 232, 233, 235
바리데기 177
바리데기 바리공주 249
바탕소리 229
박귀희 166, 246, 247
박기홍 20, 21, 22, 23, 44, 123, 127, 128, 129, 172, 174, 177, 196, 200, 211, 213
박녹주 80, 91, 151, 152, 167, 169, 172, 174, 177, 180, 200, 212, 215, 231
박덜렁이 136, 137
박동실 55, 76, 123, 125, 158, 159, 174, 215, 216, 218, 220, 247
박동진 21, 23, 30, 65, 107, 115, 120, 123, 149, 151, 153, 174, 215, 230, 232, 247, 248
박만순 21, 38, 39, 40, 60, 105, 200, 205, 212, 215
박망파전투 126, 127
박물가 92, 200
박봉술 21, 30, 32, 33, 36, 38, 39, 44, 46, 80, 82, 85, 89, 96, 100, 102, 104, 108, 110, 112, 113, 114, 120, 123, 124, 125, 126, 127, 136, 165, 169, 170, 174, 215, 216, 232, 242
박석티 21, 46, 200, 244
박유전 21, 31, 32, 55, 68, 69, 100, 125, 133, 165, 199, 200, 212, 233, 234, 253, 254
박초선 22, 151, 177, 215, 232
박초월 80, 81, 100, 102, 104, 105, 107, 108, 110, 112, 113, 114, 116, 162, 174, 177, 215, 216, 246, 251
박타령 82, 89, 92, 200, 224, 225, 227, 238, 250, 251, 272
발림 37, 89, 209, 210, 212, 213, 216, 245, 249, 250
발치설화 148
방상시 206
방아타령 54, 55, 74, 75, 151, 222, 226
방약합편 104
방울목 214, 215, 223
방진관 127, 166
배비장전 35, 145, 147, 148, 247, 248, 257, 258
배비장타령 146, 147, 148, 149, 189, 200, 226, 230, 231, 246, 253, 255, 257
백구가 166, 172
백구사 166
백구타령 22, 135, 211
백대영웅 168
백발가 164, 168, 169, 170, 180
범피중류 54, 65, 66, 67, 89, 107, 114, 115, 200, 212, 213, 220, 222, 238, 243
변강쇠가 104, 136, 149, 151, 189, 216, 222, 224, 225, 227, 230, 248, 254, 257, 258, 259
변강쇠타령 75, 100, 149, 150, 189, 200, 225, 230, 231, 240, 253, 255, 257, 272
별주부전 100, 155, 256
별토가 100, 108
별토문답 100
병창 166, 216, 251
병풍사설 28
보성소리 26, 30, 42, 82, 103, 123, 166, 215, 235, 236, 254
본생설화 100
봉산탈춤 23, 104, 122
부녀상봉 54, 74, 76
부녀영결 64, 65, 200
부분의 독자성 217, 218, 239
부분창 105, 211, 218, 232, 239, 250, 251
부침새 172, 177, 178, 204, 205, 213, 216, 218, 219, 220, 234
북방노정기 90
불로초 100
불수빈 174, 175, 180, 211
비가비 129, 130, 200, 207
비단타령 82, 92, 93
비몽사몽 32, 33, 39
비성 223
비장미 37, 64, 75, 91, 101, 121, 125, 126, 153, 158, 188, 247, 248, 258
뺑덕어미 54, 55, 56, 57, 72, 74, 75, 240
뺑덕이네 71, 72, 73, 74
뺑파전 72

사

사냥개 대책 회의 108
사대법례 209, 237
사랑가 21, 22, 28, 29, 30, 76, 151, 177, 194, 196, 200, 212, 213, 221, 222, 225, 232, 241, 250
사벽도사설 28
사설치레 209, 210, 220, 237, 252
사창화류 168, 169, 170
사철가 169, 170, 171, 173, 238, 271
사친가 166, 167
산대 186, 193, 197, 198, 206
산시청람 65, 171, 172
산유화조 212, 213
산천경개풀이 133
산타령 151, 193
삼고초려 28, 120, 122, 124, 125, 126, 127, 200, 213, 241, 251
삼국지연의 120, 122, 123, 124, 126, 127, 128, 129, 130, 132, 134, 135, 136, 138, 139, 153, 230, 257, 258
삼십삼천 도솔천 57
삼절일 189
삽입가요 28, 59, 75, 113, 115, 148, 155, 157, 217, 221
삽입민요 43, 44
상두소리 157
상사별곡 193
상사소리 43, 44, 222
상엿소리 58, 59, 144, 222
상저가 44
상좌다툼 107, 108, 109
새타령 107, 115, 120, 132, 133, 134, 148, 195, 211, 213, 226, 238, 250
생목 223
서도소리 131
서름제 233
서사무가 207, 253
서편제 21, 22, 31, 32, 38, 46, 55, 59, 60, 63, 64, 65, 68, 69, 80, 81, 83, 89, 90, 91, 92, 96, 100, 112, 114, 123, 125, 132, 139, 159, 165, 199, 212, 213, 215, 216, 218, 226, 232, 233, 234, 235, 241, 243, 251, 252, 253, 254
석화제 58, 114, 216, 241, 243
선녀와 나무꾼 248, 249
선법 114, 216, 241, 252
설령제 82, 93, 207, 208, 213, 233, 241, 242, 243
성우향 22, 23, 25, 31, 36, 37, 38, 39, 41, 46, 47, 162, 177, 215
성음 214, 219, 220, 222, 223, 224, 235, 241, 242, 243, 244
성조가 92, 226
성호사설 190
세마치 37, 39, 80, 94, 238
소리내력 248
소상야우 65, 171, 172
소상팔경 54, 65, 66, 67, 89, 168, 171, 172, 180, 195, 200, 211, 222, 226
소적벽가 101
소지노화 114, 200, 212, 216, 243
송남잡지 20, 139, 147, 199, 201
송만갑 21, 31, 35, 40, 44, 46, 55, 60, 80, 82, 89, 96, 100, 102, 103, 105, 113, 114, 120, 125, 158, 162, 172, 176, 177, 178, 200, 211, 213, 215, 216, 218, 234, 242, 246
송만재 21, 80, 101, 120, 138, 142, 143, 144, 145, 147, 149, 151, 153, 155, 177, 187, 189, 190, 191, 210, 229, 231, 255
송우룡 80, 89, 105, 122, 123, 196, 200
송인영 186
송흥록 21, 38, 40, 55, 80, 100, 101, 105, 114, 120, 127, 147, 150, 164, 165, 176, 197, 198, 200, 205, 211, 212, 213, 214, 215, 230, 233, 234, 238, 253, 254
쇠발림 210
수궁가 100, 101, 102, 229, 230, 231, 251, 253, 254
수궁용왕전 100
수궁위기 116
수궁풍류 54, 113, 114, 217, 243, 245
수기설화 20
수리성 214, 223
숙영낭자가 151, 152, 153

숙영낭자전 142, 151, 152, 153, 189, 200, 229, 255, 256, 257
숙영낭자타령 151, 152, 153, 231, 255, 257
숙향전 153
숭고미 247, 248
슈퍼댁 씨름대회 출전기 248, 249
스타대전 248
시김새 103, 178, 214, 222, 223, 224
시비따라 52, 55, 62, 63, 212
신만엽 105, 114, 115, 147, 165, 200, 212, 213, 216, 253
신물교환설화 20
신연극 157, 245, 246
신원설화 20
신위 21, 164, 187, 188, 190, 191, 199, 201, 210
신재효 224, 225, 226, 227
심봉사 눈뜨는 대목 54
심봉사황성행 73, 74
심청 모친 상봉 68, 69
심청가 54, 55, 56, 57, 230, 251, 252, 253, 254
심청전 56, 61, 70, 76, 256, 258
심청탄생 57, 58, 200, 212
심청환생 68, 69, 70
심청효성 60, 61
심황후사친가 70
십장가 21, 36, 37, 40, 71, 194, 200, 217, 218
싸움타령 128, 129
쌀타령 248
쑥대머리 21, 22, 33, 38, 39, 40, 41, 86, 213, 227, 238

아

아귀성 147, 213, 223
아니리 227, 228, 229, 243, 244, 245
아영낭 189
안성판본 256, 257
안숙선 22, 159, 167, 215, 247
안씨맹인 75, 76
안중근 158, 159, 247
암행어사설화 20
애 자 노래 29, 30
애여장 189
액맥이타령 96
약 사설 104
약성가 103, 104, 250
양성 223
양양가 193
어부사 131, 226
어사남행 21, 42
어사노정기 90
어사변복 42
어사출두 21, 33, 46, 48, 49, 132, 191, 194, 200, 205, 213, 238
어전회의 103, 104, 217, 241, 242
어족회의 101, 102, 108
어촌낙조 65, 172
언문풀이 27
언어유희 181, 221, 229
엇모리 64, 67, 68, 69, 82, 88, 89, 93, 109, 110, 114, 127, 238, 239, 243, 245
엇부침 205, 219, 220
엇중모리 29, 30, 107, 169, 170, 199, 238, 239, 245
여창춘향가 224
역졸분발 41, 42
연사만종 65, 152, 168, 172
연의각 196, 227, 257
연자포 189
연창자 174, 175, 176, 208, 209, 228, 229, 251, 252, 254
연희시 187
열녀설화 20
열녀춘향수절가 20, 23, 24, 36, 48, 201, 217, 218
열두마당 20, 142, 143, 145, 147, 150, 151, 155, 187, 189, 211, 213, 224, 227, 229
열린 구조 250
열사가 247, 249
염계달 20, 21, 80, 85, 100, 105, 113, 115, 144, 158, 164, 197, 198, 199, 200, 211, 212, 213, 233, 242, 243, 253
염정설화 20
영산 163, 164, 165, 172, 174, 180, 184, 188, 190, 210, 211
영산가 163

영산선성 188, 191, 194, 195, 210, 211
영산회상 180, 193, 207
예수전 248, 249
오림패주 134, 135
오비취 168, 176, 179
오섬가 144, 147, 225, 226
오월광주 248, 249
오유란전 145
오작교설화 24
오적 248
옥방형상 38, 39, 41
옥중가 38, 39, 40, 41, 42, 48, 71, 196, 200, 212, 213, 215, 242, 256
옥중망부사 21, 38, 39
옥중몽유가 21, 38, 39
옥중상봉 21, 40, 48, 49, 196, 200, 250
옥중화 20, 22, 27, 28, 37, 39, 43, 45, 46, 48, 51, 196, 227, 255, 256
153, 154, 231, 256, 257, 258
옹고집전 153, 154, 189, 230, 231, 246, 253, 255, 256, 257
옹고집타령 136, 137
옹돌쇠 219, 220
완자걸이 115, 232, 250, 251
완창 28, 37, 56, 70, 72, 196, 201, 256, 257
완판본 257
왈자타령 231, 253
왈짜타령 136
왕덩방이 68, 69
용궁행 72
용부편 102, 103, 105, 200
용왕탄식 21, 23, 25, 46, 55, 63, 65, 82, 89,
우조 90, 93, 113, 120, 123, 126, 130, 131, 135, 163, 169, 172, 173, 174, 175, 177, 179, 180, 181, 192, 199, 211, 223, 230, 233, 241, 242, 244, 246, 252
우조 성음 89, 90, 223
운담풍경 167, 172, 173, 220, 238
웃음으로 눈물 닦기 241, 259
원각사 89, 180, 181, 182, 246, 247
원조타령 133, 134, 135, 138, 200
원포귀범 65, 171, 172
유관순 158, 159, 247
유산가 74, 107
유성기 음반 33, 40, 42, 85, 162, 176, 177, 181, 182, 183, 196, 211, 213
유진한 20, 23, 24, 25, 28, 31, 34, 36, 44, 46, 47, 48, 49, 148, 192, 193, 194, 253
유파 22, 46, 55, 89, 168, 212, 213, 215, 232, 233, 234, 237, 241, 243, 251, 252, 259
육도집경 100
육자배기 33, 223, 238, 242, 253
육지위기 116
윤달선 21, 187, 191, 199
윤봉길 158, 159, 247
은세계 156, 157, 158, 246
의석조조 132, 138, 139
이건창 164, 199
이날치 21, 38, 40, 41, 55, 60, 64, 68, 123, 125, 133, 200, 205, 213, 226
이동백 21, 22, 26, 27, 42, 49, 61, 123, 125, 127, 135, 157, 158, 165, 168, 169, 176, 200, 207, 213, 246
이리이샤설화 153
이면 84, 208, 209, 214, 217, 218, 223, 224, 235, 236, 237, 243
이별 후의 꿈 32
이별가 21, 22, 30, 31, 32, 33, 65, 194, 200, 212, 213, 242, 244, 250
이봉국 186
이산저산 169, 171, 173
이선유오가전집 40, 195, 196, 229, 238
이우당기 197
이우당유고집 196, 197
이유원 21, 101, 147, 149, 155, 188, 189, 191, 194, 195, 199, 201, 210
이준 158, 159, 247
이창배 129, 135, 162, 167, 174, 175, 176, 160
이춘풍전 146, 148, 255, 256, 257, 258
이화중선 23, 26, 31, 32, 33, 40, 70, 167, 200
인당수행 63, 66, 67
인물치레 124, 125, 126, 135, 164, 209, 210, 221, 223, 237
인생백년 174

인신공희설화 54
임고대편 24
임방울 21, 26, 38, 40, 86, 100, 103, 104, 105, 108, 113, 116, 123, 125, 128, 173, 180, 181, 212, 213, 214, 236
잉애걸이 205, 219, 220

자

자진모리 21, 26, 29, 30, 32, 33, 41, 42, 43, 44, 50, 60, 61, 64, 65, 67, 72, 73, 75, 76, 77, 83, 90, 104, 107, 110, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 139, 165, 199, 204, 213, 219, 220, 238, 244, 252
자진방아타령 75
자진사랑가 21, 29, 196, 243
자탄가 27, 32, 33, 35, 36, 40
잡가 27, 70, 74, 93, 94, 97, 105, 107, 133, 134, 162, 163, 166, 167, 175, 178, 192, 193, 196, 205, 211, 212, 218, 226, 252
잡요 193
잡희 187, 193
장기 58, 80, 86, 87, 89, 120, 135, 147, 173, 190, 200, 212, 213
장끼전 107, 155, 201, 231, 257, 258
장끼타령 155, 156, 189, 200, 230, 231, 253, 255
장단 238, 239
장면의 극대화 104, 217, 239, 240, 241, 252
장부가 174, 175
장부사업가 44
장비 호통 134, 135
장승 동티 149
장승타령 134, 135, 136, 138
장자못전설 153
장자백 21, 22, 24, 25, 26, 28, 30, 32, 33, 36, 37, 38, 39, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 48, 135, 196, 200
장정후 189
장중미 126
장타령 26, 96
장판개 89, 177, 205
장판교대전 126, 127
장한가 41
재담 26, 27, 33, 43, 81, 82, 86, 92, 93, 94, 97, 137, 138, 165, 190, 207, 217, 218
적벽가 120, 121, 122, 123, 229, 230, 250, 251
적벽강 불 지르는 대목 131, 132, 205
적벽대전 120, 121, 122, 128, 131, 132, 133, 134, 136, 153, 175, 176, 230, 240, 245, 257, 259
적벽부 175, 176, 211
적벽화전 120, 128
적성가 21, 22, 24, 25, 200, 238
전성 223
전승오가 80, 82, 126, 213, 231, 249, 258
정감사타령 157
정노식 31, 38, 44, 49, 89, 133, 142, 145, 151, 189, 198, 199, 200, 201, 207, 213, 223, 226, 229, 231, 233, 238, 253, 255
정달영 166
정선조선가요집 166, 182
정응민 22, 26, 35, 36, 40, 46, 55, 59, 64, 68, 69, 75, 82, 100, 103, 113, 114, 123, 128, 136, 166, 173, 183, 215, 216, 220
정정렬 21, 22, 30, 31, 32, 33, 35, 36, 37, 40, 42, 46, 49, 69, 122, 127, 129, 153, 151, 152, 158, 173, 175, 176, 181, 200, 211, 213, 215, 218, 219, 228, 231, 234, 246
정창업 22, 54, 80, 200, 213, 226, 234
정체 확인형 사설 110, 130, 131
정해소지 197, 198
정현석 120, 139, 144, 192, 210, 226, 233
젖동냥 54, 56, 59, 200
제 215, 232, 233, 234
제비가 80, 81, 89, 90, 91, 94, 95, 200, 242
제비노정기 80, 82, 84, 89, 90, 177, 200, 212, 213, 220, 238, 250, 251
제중신편 104
조 222, 223, 224, 241, 242, 243
조선성악연구회 246

조선창극사 24, 27, 28, 31, 33, 34, 36, 38, 40, 41, 43, 44, 46, 48, 49, 54, 57, 58, 59, 60, 61, 63, 64, 68, 69, 70, 71, 87, 89, 91, 101, 103, 106, 110, 112, 114, 115, 120, 125, 127, 128, 129, 131, 133, 142, 145, 151, 171, 177, 189, 198, 199, 200, 207, 213, 223, 226, 227, 229, 231, 233, 234, 238, 239, 253, 255

조으는목 223

조자룡 호통 134, 135

조자룡 활 쏘는 대목 120, 130, 131, 205, 212, 238, 251

조자룡탄궁 200

조조 군사 사향가 128

조조 도망 사설 131, 132

조조애걸 138, 139

조조패주 120, 122

종옥전 148

좌상객 55, 126, 183, 195, 208, 211, 221

주과포혜 58

주덕기 59, 120, 131, 147, 165, 200, 205, 212, 213

주서부침 219, 220

죽고타령 131, 132

죽장망혜 176, 177, 211

줄타기 187, 190, 206

중고제 22, 43, 46, 58, 60, 69, 113, 114, 115, 120, 125, 127, 134, 145, 196, 199, 208, 215, 216, 232, 233, 234, 235, 243

중국노정기 89

중모리 31, 42, 44, 61, 110, 147, 165, 170, 171, 196, 213, 238, 239

중산군 189

중산망월전 100, 256

중요무형문화재 59, 123, 174, 205, 216, 251

중중모리 29, 44, 57, 65, 196, 238, 239, 243

중타령 63, 64, 82, 88, 89, 93, 239, 245

쥐설화 153

쥐왕의 몰락기 249

지적유희 26, 27

진국명산 158, 169, 176, 177, 178, 211, 238

진양조 39, 62, 66, 69, 126, 147, 165, 204, 205, 213, 238, 239, 241, 252, 255

진채선 21, 34, 226, 227, 254

진허가허사 153

찍는목 223

차

차용가요 221, 222

창 227, 228, 229, 243, 244, 245

창가 27, 180, 193

창극 72, 123, 156, 157, 158, 245, 246, 247, 251, 254

창악대강 176, 182, 213, 223, 224

창우 187, 188, 190, 207, 253

창자 82, 91, 100, 131, 157, 178, 179, 200, 204, 210, 212, 213, 215, 216, 224, 226, 227, 234, 244, 245, 259

창작가요 106, 221, 222

창작판소리 158, 159, 231, 247, 248, 249, 254

처사가 193

천구성 214, 223

천리강산 176, 177

천자뒤풀이 21, 22, 26, 27, 200, 213

천장전 39, 225

천지삼겨 21, 38, 39, 40, 41, 200

천하태평 182

철성 223

청관중 44, 188, 209, 210, 237, 249, 250

청자 44, 48, 159

청중 251, 252, 253, 254

초당문답가 72, 183

초두가 174, 176

초라니 93, 96, 151

초한가 168, 169, 178, 179

총평 190, 191

최병두타령 156, 157, 158

추월만정 54, 70, 244

추임새 188, 202, 204, 205, 208, 235, 236, 245, 249, 250

추천목 21, 113, 114, 115, 241, 243

춘당시과 41, 42

춘면곡 193

춘하추동 39

춘향가 20, 21, 22, 23, 229, 230, 231, 251, 252, 253, 254

춘향모 어사 상봉 대목 47, 48, 49, 250
춘향방그림가 28
춘향상사가 32, 33
춘향자탄가 35, 36, 40
춘향전 20, 28, 43, 107, 191, 192, 194, 200, 246, 247, 256, 258
춘향추천 25, 26
춘향편지 18, 44, 45, 46, 48, 200
충무공 이순신전 248
충효가 179
칠성단 129, 130, 131
침상가 32

타

태평천하 82
토긔전 100
토끼 배 가르는 대목 100, 112, 113, 250, 251
토끼 욕하는 대목 98, 115, 116
토끼욕설 115
토끼위기 116, 117
토끼전 100, 112, 155, 230, 256, 257, 258
토끼포획 116, 117
토끼화상 101, 105, 106, 200, 212, 215, 238
토막소리 70, 232, 239, 250, 251, 252
토별가 100, 101, 105, 200, 201, 224, 225, 226, 227
토별문답 110, 111, 200
토사호비 112, 200
토의간 100, 196, 257
통과의례 40
통속민요 75, 165

파

파는목 223
파자 27, 55, 217, 218
판각본 56, 100, 107, 112, 255, 256, 257
판소리계 소설 35, 56, 100, 107, 218, 227, 251, 254, 255, 256, 257, 258
판짜기 174, 258, 259
팔자타령 86
편시춘 23, 32, 168, 180, 200, 211
평사낙안 65, 172
평우조 23, 135, 179, 211, 241, 242
평조 21, 82, 85, 90, 93, 162, 163, 167, 169, 216, 223, 241, 242, 243, 244, 245, 252
평조 성음 223
평중모리 32, 61, 65, 107, 238
포구락 192, 193
폭각질목 214
표목 215
푸는목 223
풍각쟁이 96, 151
풍자 50, 82, 87, 100, 101, 102, 104, 105, 110, 113, 121, 129, 143, 148, 154, 155, 229, 230, 231, 248, 249, 258
필사본 22, 34, 56, 75, 94, 100, 107, 112, 124, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 138, 139, 145, 147, 151, 153, 192, 196, 209, 226, 255, 256, 257

하

하은담 186
한국가창대계 173, 175, 176, 178
한남본 56
한로가 169, 180, 181
한시설화 20
함성 223
항장무 183, 192
해동가요 172, 242
해학 26, 34, 56, 72, 81, 82, 93, 95, 101, 104, 110, 111, 131, 132, 143, 148, 149, 228, 230, 231, 240, 248, 254, 258
행군악 193
향악잡영오수 187
허두가 162, 163, 164, 165, 166, 172, 174, 183, 188, 189, 210, 226, 227
허무적이 121, 122, 136, 137
헌선도 187, 192, 193
협률사 183, 232, 245, 246, 250, 254
호걸제 94, 199, 233

호귀노정기 90
호남가 177, 181, 182, 211, 226
호랑이 별주부 상면 대목 109, 110
호랑이 횡포 107, 108
호령제 233
혼령대목 65, 66, 107
혼령상봉 114, 115
홍문연가 168, 182, 183, 211
화랑이 190, 200, 207
화롱도 131, 133
화용도 120, 122, 127, 128, 129, 130, 134, 138, 139, 153, 193, 196, 200, 230, 257, 258
화용도타령 126, 132, 135
화중아 189
화초장타령 82, 84, 93, 94
화초타령 54, 69, 70, 147, 212, 242
활자본 20, 56, 69, 100, 147, 151, 255, 256, 257
황개 호통 131
황개 화공 131, 132
황릉묘 39, 40, 66, 90, 225
황재경 167
횡부가 230, 257
효녀설화 54
효도가 179, 183, 226
휘모리 26, 33, 42, 67, 110, 131, 139, 219, 238, 239, 243, 252
흥보 매 맞는 대목 84, 87, 250
흥보 박타는 대목 82
흥보 쫓겨나는 대목 84, 250
흥보가 80, 81, 82, 83, 229, 230, 231, 251, 253, 254
흥보박타령 84, 91, 92, 93, 96, 97
흥보전 75, 95, 200
흥부전 92, 96, 201, 217, 256, 258
흩는목 223

판소리편

필자

강윤정(姜允晶) 충북대학교

제비가 94
화초장타령 93
흥보 쫓겨나는 대목 84

권순회(權純會) 한국교원대학교

단가 210
달거리 166
영산선성 194
운담풍경 172
호남가 181
홍문연가 182
효도가 183

권오경(權五慶) 부산외국어대학교

고고천변(단가) 162

김기형(金基珩) 고려대학교

도원결의 124
뺑덕이네 71
삼고초려 125
새타령 132
적벽가 120
조자룡 활 쏘는 대목 130
칠성단 129

김대행(金大幸) 전 서울대학교

장면의 극대화 239
판짜기 258

김동건(金東建) 경희대학교

상좌다툼 107
수궁가 100
토별문답 110
토사호비 112
호랑이 별주부 상면 대목 109

김동현(金東炫) 광주교육대학교

고수 204
성음 222
조 241
초한가 178
충효가 179

김석배(金奭培) 금오공과대학교

만화본춘향가 193
범피중류 65
쑥대머리 40
옥중가 38
조선창극사 198
춘향가 20
춘향방그림가 28

김익두(金益斗) 전북대학교

너름새 209
인물치레 237
추임새 249

김종철(金鍾澈) 서울대학교

더늠 212
무숙이타령 145
숙영낭자타령 151
신재효 224
은세계 156

김진영(金鎭英) 경희대학교

판소리계 소설 255

김헌선(金憲宣) 경기대학교

강릉매화타령 143

김현양(金賢陽) 명지대학교

어사출두 49
옥중상봉 48
춘향모 어사 상봉 대목 47
춘향편지 44

김현주(金賢柱) 서강대학교

도승이 집터 잡아주는 대목 88
매품팔이 85
제비노정기 89
흥보 매 맞는 대목 87
흥보가 80

류수열(柳洙烈) 한양대학교

고고천변(수궁가) 106
약성가 104
어전회의 104
용왕탄식 103
토끼 욕하는 대목 115
토끼화상 105

류준경(柳浚景) 성신여자대학교

광한루악부 191

박관수(朴官洙) 민족사관고등학교

삽입가요 221

박일용(朴逸勇) 홍익대학교

심청환생 69
안씨맹인 75

배연형(裵淵亨) 동국대학교

과거장 41
만복사불공 42
이선유오가전집 195
장판교대전 126
천자뒤풀이 26
춘향상사가 32
황릉묘 39

백현미(白賢美) 전남대학교

창극 245

서대석(徐大錫) 전 서울대학교

갑신완문 186
군사점고 136
부분의 독자성 217

서유경(徐庾卿) 목원대학교

강상풍월 162
고왕금래 163
공양미삼백석 63
만고강산 167
부녀영결 64
인당수행 66

서유석(徐有奭) 한라대학교

기생점고 34
남원부사도임 33
녹음방초 165
백대영웅 168
소상팔경 171
십장가 36

손태도(孫泰度) 한국예술종합학교

관우희 189
광대 206
광대가 164
사철가 170
이산저산 173
편시춘 180

신동흔(申東昕) 건국대학교

창작판소리 247

위철(魏哲) 국립민속박물관

관극시 187
교방가요 192

유영대(劉永大) 고려대학교

곽씨부인출상 58
부녀상봉 76
심봉사황성행 73
심청가 54
심청탄생 57
열두마당 229
열사가 158

이규호(李揆昊) 중앙대학교

방아타령 74
수궁풍류 113
토끼 배 가르는 대목 112

판소리편

필자

이기형(李起衡) 경희대학교

고국산천 114
군사설움타령 128
오림패주 134
장승타령 135
적벽강 불 지르는 대목 131
조조애걸 138
토끼위기 116

이보형(李輔亨) 한국고음반연구회

권마성 207
부침새 218

이유진(李柳辰) 서울대학교

농부가 43
박석티 46
심황후사친가 70
용궁행 68
춘향자탄가 35

이태화(李泰華) 고려대학교

귀명창 208
백발가 168
병창 216
사설치레 220
사창화류 169
적벽부 175
죽장망혜 176

인권환(印權煥) 전 고려대학교

가짜신선타령 142
배비장타령 147
장끼타령 155

임성래(任成來) 연세대학교

광한루경 24
기산영수 23
이별가 30
춘향추천 25

전신재(全信宰) 전 한림대학교

관극절구 188
관극팔령 188

정병헌(鄭炳憲) 숙명여자대학교

변강쇠타령 149
아니리 227
정해소지 197
판소리 251

정충권(鄭忠權) 충북대학교

가난타령 90
놀보박타령 95
돈타령 84
옹고집타령 153
흥보박타령 91

채수정(蔡水晶) 이화여자대학교

득음 213
목 214
바디 215
장단 238
진국명산 177

최동현(崔東現) 군산대학교

놀보심술 83
사랑가 28
완창 232
유파 232
이면 235
이우당유고집 196
창 243
토막소리 250

최혜진(崔惠璡) 목원대학교

시비따라 62
심청효성 60
인생백년 174
장부가 174
젖동냥 59
한로가 180

자문위원

김기형(고려대학교)
김동현(광주교육대학교)
김현주(서강대학교)
유영대(고려대학교)
정충권(충북대학교)
채수정(이화여자대학교)
최동현(광주교육대학교)

감수위원

김종철(서울대학교)
정병헌(숙명여자대학교)