

시조와 판소리의 관련 양상*

최진형**

|| 차례 ||

1. 머리말
2. 텍스트 수용의 측면에서 본 관련 양상
 - 1) 판소리의 시조 수용과 텍스트 소통
 - 2) 시조의 판소리 수용과 텍스트 소통
3. 향유 관습의 측면에서 본 관련 양상
 - 1) 서사 텍스트 향유와 문화적 소통
 - 2) 가창 텍스트 향유와 문화적 소통
4. 맺음말

【국문초록】

시조와 판소리는 매우 이질적인 장르이다. 서정과 서사라는 양식의 차이점, 주된 향유층이 상층과 하층이라는 차이점은 서로 배타성을 지니게 하는 요소이다. 하지만 가창을 통해 장르를 실현화 한다는 점으로 인해 둘 사이에는 애초부터 상호 소통의 가능성이 열려 있었다.

19세기 후반 이후 두 장르에는 향유층이 늘어나는 변화가 일어난다. 시조는 시조창의 확대로, 판소리는 양반층의 참여로 이러한 변화가 일어난 것이다. 이로 인해 시조 문화권과 판소리 문화권이 겹치게 되면서 상호 소통이 가능해 졌고, 텍스트에서 활발한 교섭과 소통이 이루어졌다.

판소리는 시조 등 여타 장르의 텍스트를 수용할 때 ‘서사 구성력’을 작동함으로써 서사적 유기성을 확보하는 데 주력한다. 판소리가 시조를 수용함으로써 얻을 수 있는 효과는

* 이 논문은 2006년 정부(교육인적자원부)의 재원으로 한국학술진흥재단의 지원을 받아 수행된 연구임(KRF-2006-322-A00064).

** 덕성여자대학교 국어국문학과 교수.

‘효율적인 장면화(場面化)’를 통한 보여주기 효과의 강화이다. 이는 서사적·연행적 측면에서 극대화된 효과를 거둘 수 있게 한다.

시조는 판소리를 수용할 때 서사적 내용을 충실히 요약하기도 하고, 특정 대목을 개성적으로 포착하여 주제의식 형상화에 기여하는 보조관념으로 활용하기도 하였다. 또한 다소 드물기는 하지만, 판소리의 어법을 받아들여려는 시도를 한다. 시조는 판소리를 수용함으로써 소재나 주제의 확장을 피할 수 있었다. 또한 판소리의 어법을 받아들이는 시도를 통해 서술 영역을 확장할 수 있었다. 압축미를 근간으로 하는 시조 장르의 특성상 치례적 묘사와 같은 어법을 받아들이는 것은 시조 문법을 다채롭게 개발하는 효과가 있기 때문이다.

시조와 판소리는 매우 이질적인 장르이지만 이들이 향유된 문화적 공간은 이질성과 함께 유사성을 지닌 공간이다. 이로 인해 시조, 판소리, 가사, 잡가 등 가창 텍스트는 물론이고 역사물이나 소설 등 서사 텍스트도 활발하게 소통될 수 있었다. 이러한 소통 양상을 적극적으로 고려할 때 시조와 판소리의 관련 양상을 좀 더 입체적으로 조망할 수 있게 된다.

주제어 : 시조, 판소리, 교섭, 소통, 장르 실현화, 문화담론, 삼국지연의, 삼국지

1. 머리말

조선 후기, 특히 19세기는 연행(演行) 되었던 모든 장르가 상호 소통과 교섭의 양상을 보여주었던 시대이다. 가곡, 시조, 단가, 무가, 민요, 판소리, 잡가 등 당시 존재했던 대부분의 가창 장르들은 주된 담당층의 사회적 위상이나 문화권의 차이 등에 크게 구애되지 않으면서 다양하게, 그리고 끊임없이 상호 소통하는 모습을 보였다.

그 중에서 시조와 판소리는 여러 면에서 서로 대조를 이루는 장르이다. 두 장르 모두 ‘연행(演行)’(구체적으로는 가창(歌唱)과 연창(演唱)으로 약간 다르지만)을 통해 장르를 실현화 한다는 유사성을 보이기도 한다. 그러나 시조는 전형적인 서정 장르에 속한다는 점, 주된 향유층이 사대부층이라는

점이 특징인 데 비해 판소리는 서사 장르에 속한다는 점, 주된 향유층이 서민층이라는 점이 특징이어서 양자는 서로 상당한 차이점을 보인다. 19세기 접어들면서 시조는 ‘시조창의 확대’로, 판소리는 ‘양반층의 참여’로 인해 향유층이 넓어지는 변화가 일어난다. 이로 인해 시조 문화권과 판소리 문화권이 겹치게 되면서 상호 소통이 가능해 졌고, 텍스트에서 활발한 교섭과 소통이 이루어졌다. 가창을 통해 장르를 실현화 한다는 점으로 인해 둘 사이에는 애초부터 상호 소통의 가능성이 열려 있었다고 할 수 있다.

본고에서는 이질적인 문학 장르인 시조와 판소리가 어떻게 서로 교섭하고 소통하는가를 구체적으로 밝히는 데 논의의 목적을 둔다. 교섭과 소통이 가능할 수 있도록 만드는 것은 문학 장르가 지닌 양식적 배타성이 아니라, 장르의 실현 및 향유와 밀접하게 연계되는 문화권의 유연성과 개방성이라는 점이 본고가 관심을 기울이고 해명하고자 하는 사항이다. 결국 문학 장르들 간에 일어나는 다양한 텍스트 소통 양상이 궁극적으로 공유와 공존을 지향하고 있다는 점을 이해함으로써 문학 장르의 역동적 존재 양상을 올바르게 드러낼 수 있으리라고 생각한다.¹⁾

2. 텍스트 수용의 측면에서 본 관련 양상

1) 판소리의 시조 수용과 텍스트 소통

판소리는 ‘구조적으로 응집된 통사적 의미를 지닌, 흥미롭고 친숙한 이야기가 소리꾼의 연창(演唱)을 통해 실현’되는 특성을 보인다.²⁾ 판소리 텍

1) 우리 시가의 담론과 미학에 관한 거시적 조망, 시가사의 전개와 미학적 특징에 대한 예술사적 구도와 시각에 대해서는 다음 논고에 힘입은 바 크다. 김학성, 『한국시가의 담론과 미학』, 보고사, 2004.

2) 판소리의 장르적 본질에 대한 논란이 완전히 끝난 것은 아니지만, 텍스트의 주된

스트는 서사적 줄거리를 근간으로 하여 여러 가지 단위사설이 결합한 형태를 보이는데, 결합에서 가장 중요한 것은 ‘서사적 유기성’을 확보하고 있는지의 여부라고 할 수 있다. 말하자면 여러 단위사설들이 다양한 방식으로 이동하거나 결합하는 것의 본질적 원리는 서사적 유기성 확보에 수렴된다는 것이다. 이는 서사 양식의 특성에서 비롯된 것이라 할 수 있는데, 흔히 사건의 배열을 뜻하는 플롯(plot)과 같은 장치가 지향하는 구조적 응집력을 서사적 유기성과 유사한 개념으로 이해하면 될 것이다. 서사 장르에서 여러 서사 단위들을 구조적으로 단단하게 통합하고 아우르는 이와 같은 힘을 ‘서사 구성력’이라고 부를 수 있다.³⁾ 이 ‘서사 구성력’은 판소리의 본질적 요소인 서사성을 확보하는 핵심적 요소인 동시에 시조 텍스트와의 소통 과정에 중요하게 작용하는 요소라는 점을 강조해 두기로 한다.

- 1) 【중물이】 “서울로 올라가서 서방님 선산 하으 깊이 파고 나를 묻어 주오. 정조, 한식 단오, 추석, 선대감 제사 잡순 후으 주과포 따로 채려놓고, ‘춘향아, ①청초는 우거진디 앉었느냐 누었느냐? ②내가 와 주는 술이니 퇴치 말고 많이 먹어라’ 그 말씀만 허여 주면 아무 여한이 없겠네다” 어사 또 기가 막혀, “우지 마라. 우지 마라. 내 사랑, 춘향아, 우지 말어라. 내일 날이 밝거든 생예를 탈지 가마를 탈지 그 속이야 뉘가 알라미는, 천봉 우출이라, 하늘이 무너져도 솟아날 궁기가 있는 법이니라. 우지를 말라며는 우지마라.”

(〈춘향가〉, 조상현 창, 판소리학회 감수, 『판소리 다섯마당』, 한국브리태니커회사, 1982, 70면)

진술양식이 ‘중개화지’의 역할이 중시되는 ‘서사’에 속한다고 보는 데에는 별다른 이견이 없다고 할 수 있다. 이에 대해서는 즐저, 『판소리의 미학과 장르 실현』, 보고서, 2002, 17~24면 참조.

3) 위의 책, 22면 참조.

2) **靑草 우거진 골에 죽는다 누엇는다**

紅顏을 어디 두고 白骨만 못쳤는다

蓋 잡아 勸히리 업스니 글을 슬허 호노라

(『靑珍』(107, 二數大葉, 林悌) 외 24개 가집, S-2899)⁴⁾

1)은 흔히 ‘산물’ 사설로 지칭되는 대목으로서, 옥에 갇힌 춘향이가 남루한 차림으로 찾아온 이몽룡을 본 후 죽음을 예감하여 장황하게 유언을 하는 대목이다. ‘산물하다’는 말은 ‘요사피우다, 수다떨다’라는 의미를 지닌 말로서, 이몽룡의 물골을 본 후 실낱같은 희망마저 접은 춘향의 절망적 유언이 산물의 성격을 띤다. 밑줄친 ①은 임제(林悌, 1549~1587)가 평안도 사로 부임하던 길에 ‘황진이’를 추모한 작품으로 유명한 2)번 작품의 초장을 가져다 쓴 대목이다. 1)이 산물 사설로 여겨지는 이유는 일개 기생이 사후에 선산에 물어달라고 하는 요구와 함께 조상 제사와 동격으로 자기를 추모해 달라고 부탁하면서 이몽룡을 당혹스럽게 만들기 때문일 것이다. 2)번 작품을 짓고 추모한 일이 임제의 파직과도 관련이 있다는 일화가 전해 오는 상황이고 보면 1)과 같은 사설이 산물 사설로 여겨지는 것이 당연해 보이기도 한다. 이러한 점을 불편하게 여긴 신재효는 사설을 적극적으로 개작해버리기도 하였지만, 현전 창본에 대부분 남아있는 것을 보면 이 대목이 만만치 않은 전승력을 보였던 것 같다.

밑줄 친 ①은 2)와 텍스트 상호 대화성을 보임으로써 죽음을 준비하는 춘향의 처지에 공감하게 만들고 아울러 그 죽음을 애도하는 이몽룡의 모습 까지도 그려내는 효과가 있다. 황진이를 추모하는 임제의 모습에 춘향이를 그리워하는 이몽룡의 모습이 겹쳐지는 것이다. 그런데 좀 더 주의깊게 살

4) 시조 작품을 인용할 경우 『가집』(수록순번, 악곡, 작자)의 정보를 밝힌다. 동일 작품을 수록한 가집이 여럿일 경우 가집의 수효만 『역대시조전서』를 기준으로 밝힌다. S는 『역대시조전서』(심재완 편저, 세종문화사, 1972)의 연번이며, P는 『한국시조대사전』(박을수 편저, 아세아문화사, 1992)의 연번이다.

펴보면, ①의 효과는 여기에 그치지 않는다. 밀줄친 ②의 대목은 임제—황진이의 관계와 이몽룡—춘향의 관계가 근본적으로 다르다는 점을 나타내고 있다. 임제는 잔 잡아 권할 사람이 없는 상황을 슬퍼할 뿐, 그 이상 아무 것도 할 수 없는 그저 스쳐 지나가는 사람에 불과하지만, ‘흠향’을 뜻하는 구절인 ②로 인해 이몽룡과 춘향은 매우 각별한 사이라는 점이 드러나기 때문이다. 시조 텍스트에서 ①을 수용하여 판소리화 하는 과정에서 서사적 흐름에 자연스럽게 용해되도록 만드는 기능을 하는 ②가 생성되었을 것이다. 이처럼 판소리 텍스트에 작용하는 서사 구성력으로 인해 같은 텍스트라 할지라도 시조에 실현될 때와 판소리에 실현될 때는 현저한 차이점을 드러낸다고 하겠다.

- 3) 【아니리】 <…전략…> 그럭저럭 잡은 것이 토끼 뒷발톱을 딱 잡았는데, “조금만 노시오”, “자.”, “조금만 노시오”, “자.”, “조금만 노시오, 노시오, 노시오” 탁 차고 들어가 버려서 저 굴 막둥 창시에 가 앉아 갖고, ③**한가한 체하고 시조 초장을 써 내졌다. “반나마 늙었으니 다시 젊지 못허리라.”** 독수리란 놈 기가 맥혀, “네 이놈 토끼야. 아, 너 이놈아, 의사 줌치 안 가져나오고 밋하고 있는고?” <…중략…> 독수리란 놈 기가 맥혀, “④너 이놈, 네가 이놈 그럼 생전 그 굴 속에서 늙어 죽을 것이냐?”, “오냐, 이놈아. 인자는 먹을 건 많이 장만해 놔졌다, 뭐 나갈 덕도 별로 없고, 인자 손자나 봐주고 자봉허다가 인자 늙을란다.” 독수리란 놈이 곰곰 생각을 해 보니 저놈 놀랜 품이 며칠 동안 안 나오게 생겼거든. 【엇중몰이】 독수리 그제야 돌린 줄 알고 훨훨 날아가고.

(<수궁가>, 박봉술 창, 판소리학회 감수, 『판소리 다섯마당』, 186면)

4) **半나마 늙어시니 다시 젊든 못허여도**

이 後 | 나 늙지 말고 미양 이만 흐엿고져
白髮아 네 鬪酌허여 더디 늙게 허여라

(『靑珍』(351, 二數大葉) 외 32개 가집, S-1146)

예문 3)은 용궁 탈출에 성공한 토끼가 갑작스럽게 출몰한 독수리에게 잡혀 죽을 뻔 하였으나 다시 한번 기지를 발휘하여 사지(死地)에서 벗어나는 대목이다. 밑줄 친 ③에서 ‘시조 초장’은 독수리가 속았음을 깨닫게 하려는 토끼의 심사를 드러내는 역할을 하고 있다. 독수리의 발톱에서 벗어난 토끼가 시조창 한 대목을 가창하는 여유를 부리면서 독수리를 놀리는 것이다. 『靑珍』을 비롯하여 32개 가집에 폭넓게 수록된 이 작품은 대부분 ‘이삭 대엽’의 악곡 표시가 되어 있어, 유장하고 느릿하게 불렀음을 알 수 있다. 4)에서는 ‘탄로(歎老)’의 주제 의식을 읽어낼 수 있지만,⁵⁾ 3)에서는 ‘탄로’ 보다는 ‘여유’의 의미가 강해 보인다. 이 ‘여유’는 곧 독수리에 대한 ‘약올리기’와 직결되는데 밑줄친 ④ 대목을 통해 ‘탄로’와는 확연히 차별되는 모습을 읽어낼 수 있다. 시조의 텍스트가 판소리에 수용되어 일회적으로 실현되는 데 그치지 않고, 치밀하게 전개되는 서사적 흐름에서 중요한 몫을 차지하고 있음이 잘 드러나 있는 것이다.

- 5) 【젓은물이】 한곳을 당도하니 이난 곧 인당수라. 광풍이 대작하고, 바다가 뛰넘으며, 어룡이 싸우난 듯, ⑤**대천 바다 한가운데 노도 잃고 닢도 잃고 용총줄 끊어져 키도 빠지고 바람 불고 안개 잦아진 날 같길은 천리 만리나 남았는디, 사면이 어둑 짙글어** 지척 분별할 수 없다. 수중 고훈 잡귀 잠신 심청이 기개를 보라 허고, 셋등에 드난 소리, 풍파 강산 섞어 날 제, 선인들이 황황대급 고사지계를 차려, 섬쌀로 밥을 짓고, 큰 소 잡아 헤트리고, 동이 술, 삼색 실과 오색 탕수를 바쳐 놓고, 산 돌 잡아 큰 칼 꽃아 기는 듯이 바쳐 놓고, 심청을 정한 의복을 입혀 고사 끝에 바칠 차로 뱃머리오다 앉혀 놓더니.

(<심청가>, 한애순 창, 판소리학회 감수, 『판소리 다섯마당』, 103~104면)

5) 주제별 분류의 편찬 방식을 보이는 『古今』, 『權樂』, 『東歌』 등의 가집에 ‘歎老’, ‘老’ 등의 표기가 있다.

6) 나무도 돌도 바히 업슨 피에 미게 쫓친 불가토리 안과

大川 바다 혼가운디 一千石 시른 大中缸이 **노도 일코 닷도 일코 돛디**

도 짓고 농충도 끈코 키도 색지고 벼롬 부러 물결 치고 안기 뒤섯거

즈즈진 놀의 갈 길은 千里萬里 남고 四面이 거머어둑 天地 寂莫 가

치노을 찌는디 水賊 만난 都沙工의 안과

엇그제 님 여훤 안이야 엇다가 ㄱ을 흐리오

(『靑珍』(572, 蔓橫淸類) 외 23개 가집, S-440)

5)는 심청이를 제물로 바치려는 배가 인당수에 도착한 대목이다. 파도가 매우 거칠어서 배가 난파하기 일쑤인 인당수에서 매우 위험한 지경에 놓인 상황을 묘사한 ⑤는 『靑珍』을 비롯하여 23개 가집에 실린 사설시조 6)의 중장에서 볼 수 있다. 6)은 엇그제 님과 헤어진 화자의 마음을 허허벌판에서 매에게 쫓기는 평의 처지, 난파 직전에 처한 배에서 해적까지 만난 도사공의 처지와 대비하고 있다. 세 가지 처지는 너무나 곤혹스럽고 난처하여 어디에다 비교할 수 없을 정도라는 것이다.

여기서 주목되는 점은 5)와 6)의 밑줄 친 부분은 해당 문맥에 너무나도 단단하게 결합되어 있어서 어느 것이 먼저인지를 분간하기 어려울 정도라는 점이다. 6)이 『靑珍』의 만횡청류에 실려있다는 사실은 이 텍스트가 18세기 초반 이전에 이미 존재하고 있음을 알려주고 있는 것이기에 판소리보다는 시조 텍스트로 먼저 존재했을 가능성이 훨씬 높다. 그러나 텍스트만 놓고 본다면 ‘一千石 시른 大中缸이’라는 부분이 애초에 있었는데 빠진 것인지, 아니면 없었는데 만들어 넣은 것인지 판단하는 것은 결코 쉽지 않다. 이 점에서 우리가 전제해 두어야 할 점은, 선후 관계를 따지는 것에 지나치게 얽매일 필요가 없다는 점이다. 물론 판소리에 수용된 시조, 시조에 수용된 판소리를 명확하게 구분해 내는 것은 필요하다. 그러나 선후 관계를 따지기에 앞서 이러한 교섭과 소통이 일어나게 된 사회적·문화적 맥락을 고려하고, 이러한 현상에 대한 거시적 조망을 시도하는 것이 좀 더 의미가

있는 작업이 되리라 생각한다.

- 7) 【아니리】 거상풍류 길게 치고, 아름다운 기생들은 곁곁이 끼어 앉어 권주가 장진주로 엇걸어 노닐 제, 어사또 옆에는 기생 하나도 없거늘, “여보 운봉. 저 기생 하나 불러 내 앞에 권주가 하나 시켜 주시오.” 그 중으 늙은 기생이 부득이 나와 술을 부어 권하는디, “⑥진실로 이 잔 곧 잡수시면 ⑦천만년이나 빌어자시리다.” “자, ⑧이 사람이 이 술을 먹고 천만년이나 빌어먹으라 하였으니, 이 술을 나 혼자 빌어먹고 보면 한 십대나 빌어먹어도 못 다 빌어먹었으니, 우리 좌중에 같이 나와 먹고 당대씩만 빌어먹읍시다.” 허고 ⑨술을 핵 뿌려 노니 이것 관장의 놀음이 아니라 바로 과객으 놀음이로구나. 본관이 보다 못해야, 저 젊은 것이 아마도 무식허리라 허고, “내 좌중으 청할 말이 있소 음영 한 수씩 지어 일후으 유적이 되게 허되, 만일 못짓는 자가 있으면 곤장을 때려 우리 출송하기로 합시다.” <…중략…> “금준미주는 천인혈이요, 옥반가효만성고를 촉루락시민주락이요, 가성고쳐원성고라.’ 아이고, 이 글 속에 벼락 들었소!” 좌석이 요란힐 제.
(〈춘향가〉, 조상현 창, 판소리학회 감수, 『판소리 다섯마당』, 72면)

- 8) 不老草로 비즌 술을 萬年盃에 가득 부어
 좁우신 嵩마다 비늬이다 南山壽를
眞實로 이 嵩 곳 좁우시면 萬壽無疆 ㅎ오리다
 (『源國』(783(118), 頭舉존자존한님) 외 14개 가집, S-1337)

- 9) 瑤池에 봄이 드니 碧桃花 | 다뛰거다
 三千年 밋친 열미 玉盤에 담앗시니
眞實로 이 盤곳 밋으시면 萬壽無疆 ㅎ오리다
 (『源河』(732, 中舉) 외 12개 가집, S-2157)

- 10) 이 嵩 잡으소서 술이 아닌 嵩이로시
 漢武帝 承露盤에 이슬 바든 嵩이로시

이 술을 다 서신 後면 수복무강 흐리이다

(『瓶歌』(745, 二數大葉) 외 1개 가집, S-2363)

11) 잡으시오 잡으시오 이 술 한잔 잡우시오

이 술 한잔 잡우시면 천만년이나 스오리다 이 술이 술이 아니라 한무

계 승노반에 이슬뱃은 것이니리

쓰나다나 잡으시오 권혈 적에 잡우시오

(『源가』(447(132)) 외 1개 가집, S-2496)

7)은 어사출도 직전 변사또의 생일축하연에 참석한 이몽룡이 잔치판을 휘어잡는 대목이다. ⑥은 술자리에서 예외없이 불리는 ‘권주가’의 한 구절이다. 이 구절은 마치 공식구처럼 관습화되어 흔하게 사용되는 사설이다. 눈에 띄는대로 몇 개만 찾아 제시해 본 것이 8)~11)의 텍스트들이다. “(내가 원하는) 이 잔(또는 盤)을 받으면 만수무강(또는 수복무강) 할 것이다”라는 축원(祝願)의 내용을 담아 술을 원하는 것이 권주가의 일반적 문법이라 할 수 있다. 그런데 7)에서는 권주가의 문법을 있는 그대로 수용하지 않았다. “이 잔을 받으면(⑥) 천만년이나 빌어먹을 것이다(⑦)”라며 축원이 아닌 저주(呪呪)를 퍼부었기 때문이다. ‘만수무강’ 대신 ‘천만년이나 사오리다’라고 한 표현이 11)에도 보이므로, 판소리에서 직접적으로 변개한 부분은 ‘빌어자시리다’라는 단어 하나뿐이다. 그러나 이 단어 한 개가 불러일으킬 서사적 효과는 상당히 크다고 할 수 있다. 밑줄 친 ⑨에 드러나듯 이몽룡은 잔치 자리에서 좌중에게 술을 뿌리는 과격적 행동을 함으로써 잔치판을 뒤 흔들고 분위기를 장악한다. 그런데 이러한 행동을 했는데도 쫓겨나지 않았던 것은 늙은 기생이 부른 저주의 권주가 때문이었다. 천만년이나 빌어먹으려는 저주(⑦)를 거론하며 나 혼자서는 천만년을 빌어먹을 수 없으니, 사이좋게 나누자면서(⑧), ⑨와 같은 행동을 하였으므로, 쫓겨나기는커녕 상황을 반전시키면서 이후의 주도권을 장악하게 된 것이다. 결국 ⑦은 권

주가의 ‘관습’은 취하되 권주가의 ‘문법’은 깨뜨림으로서 반전을 꾀하고 궁극적으로는 암행어사 출도라는 서사 전개 상의 극적 전환을 예비하게끔 만드는 것이다. ‘권주가의 문법을 깨뜨린 ⑦의 단어 한 개는 표현면에서 매우 참신한 ‘꽤러디’일 뿐만 아니라, 서사 전개에서 획기적 반전의 계기를 마련한 기발한 ‘승부수’였다고 하겠다.

이상에서 살펴 본 바와 같이 판소리는 시조 등 여타 장르의 텍스트를 수용할 때 ‘서사 구성력’을 작동함으로써 서사적 유기성을 확보하는 데 주력한다는 점을 확인할 수 있었다.⁶⁾ 한편 판소리가 시조를 수용함으로써 얻을 수 있는 장점은 효율적인 장면화(場面化)를 통한 ‘보여주기 효과의 극대화’라고 할 수 있다. 아주 유명한 구절이나 표현, 관습화된 어법이나 공유 사설 등을 서사 구성력에 의해 완벽하게 서사단위화(敍事單位化) 함으로써 특정 대목이나 인물이 처한 상황, 인물의 내면을 효율적으로 그려내는 것이다. 특히 인물의 내면을 말로 설명하는 것이 아니라 이미지화하여 보여주기를 하는 것이므로, 그 서사적 효과는 극대화될 수 있다. 또한 유명한 시조 텍스트의 경우 대개 ‘시조 도섭’으로 불리게 되는데, 가곡창(또는 시조창)의 창법을 부분적으로 수용하기도 하고, 판소리 창법으로 시조 텍스트를 연창하기도 하는 등 다양한 변주를 통해 청중에게 정서적 긴장감이나 감정적 몰입을 유도하기도 한다. 요컨대 판소리는 시조를 수용함으로써 서사적·연행적 측면에서 극대화된 효과를 거둘 수 있었다고 여겨진다.

6) 이에 대해서는 좋고, 『판소리 단위사설의 유형과 실현양상』, 『국제어문』 제20집, 국제어문학회, 1999 참조. 필자는 판소리의 사설 형성 원리를 밝히는 이 논고에서 단위사설의 사설짜임 양상을 두 가지로 나누어 고찰한 바 있다. 노랫말 조합을 통한 사설짜기를 뜻하는 ‘조합형 사설짜기’와 기존 텍스트를 조합하거나 변용하여 새로운 텍스트를 생성해 내는 ‘확장형 사설짜기’가 그것인데, 이러한 사설짜기는 서사적 유기성 확보를 전제로 한다는 점을 강조하였다.

2) 시조의 판소리 수용과 텍스트 소통

시조는 서정 장르에 속하기 때문에 서사 장르의 텍스트를 수용하는 것은 결코 쉽지 않다. 소설과 시조, 고사(古事)와 시조의 관계를 고찰한 기존 논의가 주로 소재나 주제 측면에 집중할 수밖에 없는 이유가 여기에 있다. 이러한 점에서 볼 때, 김수장의 사설시조에서 몽유록계 소설의 구조나 판소리 사설의 치레적 속성을 간파한 논의는 시사하는 바가 크다.⁷⁾ 또한 담화 방식의 차원에서 소설 수용 시조의 층위를 섬세하게 구분하고, 이를 다시 가집의 성격과 연관하여 사회적 맥락까지 짚어냄으로써 우리의 이해 수준을 끌어올린 성과도 있었다.⁸⁾ 본고는 기존의 연구 성과를 충분히 인정하고 받아들이는 입장에 서있다. 다만 여타의 서사장르에 비해 판소리가 시조에 수용되는 양상에 대한 논의가 그리 많지 않으므로, 이에 대해 좀더 구체적으로 살펴보고자 한다. 이미 충분히 밝혀진 부분은 기존 연구 성과에 의지하기로 하고,⁹⁾ 미처 언급되지 않은 부분을 위주로 살펴보고자 한다.

주지하듯 시조에서 가장 많이 다뤄진 소설은 <삼국지연의(三國志演義)>이다. 문제는 소설 <삼국지연의>의 향유 경험과 판소리 <적벽가>의 향유 경험을 차별하는 것인데, 확실한 차별이 그리 쉽지 않다. 우선 비교적 쉽게 차별이 가능한 사례부터 살펴보기로 한다.

7) 박노준, 「김수장의 사설시조와 유락 취향의 삶」, 『조선후기 시가의 현실인식』, 고려대 민족문화연구원, 1998.

8) 고정희, 「소설 수용 시조의 장르 변동 양상과 그 사회적 맥락」, 『장르교섭과 고전시가』, 월인, 1999.

9) 시조에 수용된 소설, 초한고사에 관해서는 다음 논고가 좋은 참고가 된다. 김용찬, 「조선후기 시조에 나타난 소설 수용의 양상」, 『어문논집』 32집, 고려대 국문학과, 1993 및 이형태, 「楚漢古事 소재 시조의 창작 동인과 시적인식」, 『한국시가연구』 3집, 한국시가학회, 1998.

- 1) ①丞相祠堂을 何處尋이라 金館城外에 栢森森이라
 暎階碧草는 自春色이요 隔葉黃鸝는 空好音이라 三顧에 頻繁天下計
 로다 兩朝開濟老臣心이라
 ②出師에 未捷身先死 훈이 長使英雄으로 淚滿襟을 흐노라
 (『海一』(620, 蔓數大葉) 외 1개 가집, S-1755)
- 2) 五丈原 秋夜月에 어엿불슨 諸葛武侯
 竭忠報國다가 ③將星이 찌러지니
 至今에 ④兩表忠言을 못니 슬허 흐노라
 (『瓶歌』(49, 二數大葉, 郭興) 외 20개 가집, S-2086)

<삼국지연의>의 수용인지, <적벽가>의 수용인지를 밝히기 위해서는 <적벽가>의 내용을 먼저 정리해 둘 필요가 있다. 유파에 따라, 소리꾼에 따라 적지 않은 편차가 있지만 판소리 <적벽가>의 이본에서 공통되는 대목만을 정리하면 다음과 같다.¹⁰⁾

- ㉠초앞 — ㉡삼고초려 — ㉢박망과전투·장관교대전 — ㉣적벽대전 —
 ㉤조조 화용도 패주 — ㉥뒷풀이

이 중 ㉡과 ㉢ 대목을 전혀 부르지 않는 창본도 있으므로,¹¹⁾ <적벽가>를 <적벽가>답게 만드는 대목은 ㉣과 ㉤이라고 할 수 있다. ㉣과 ㉤을 위주로 다시 정리하여 말하자면, 적벽대전에서 대패한 조조가 간신히 빠져나와 도주하던 중 화용도에서 관우에게 붙잡혀 죽게 되었지만 옛 의를 저버리지 못한 관우에게 풀려나게 되었다는 내용으로 판소리 <적벽가>는 연창된 것이다. 그렇다면 인용한 시조 작품 1)~2)의 경우 판소리 <적벽가>

10) 이에 대해서는 김기형, 『적벽가 연구』, 민속원, 2000 참조.

11) 이를 ‘민적벽가’라고 한다.

보다는 소설 <삼국지연의>의 향유 경험이 텍스트 내에 수용된 것이 확실해 보인다. 제갈공명의 죽음을 뜻하는 ①과 ③, 후주(後主) 유선(劉禪)에게 올렸던 전출사표(前出師表)와 후출사표(後出師表) 및 두 차례의 북벌전쟁을 뜻하는 ②와 ④는 <적벽가>의 향유만으로는 파악할 수 없는 내용에 해당하기 때문이다. 이에 비해 다음과 같은 작품의 경우는 판단하기가 더욱 어려워 보이는 예이다.

3) 赤壁水火 死地를 僅免호 曹孟德이

華容道에 다다라 壽亭侯를 만나 鳳目龍劍으로 秋霜갓튼 號今에 草露
奸雄이 어이 臥席終身을 바라리오마는

千古에 關公은 義將이라 네 義를 生覺호사 義釋曹操 호시다

(『靑六』(620, 言弄) 외 14개 가집, S-2567)

3)의 경우 텍스트 향유의 근거를 <삼국지연의>나 <적벽가> 어느 한 쪽으로 몰고 갈 표면적 근거를 찾기 어렵다. 어느 쪽으로 생각하든 크게 문제가 없어 보이기 때문이다. 그러나 이 텍스트를 좀 더 세밀하게 살펴보면 1~2)의 경우와는 미세한 차이가 있음을 알 수 있다. 3)번의 내용을 압축해 보면 세 단어로 요약할 수 있는데, 초·중·종장에서 가려낸 ‘적벽수화(赤壁水火)’—‘화용도(華容道)’—‘의석조조(義釋曹操)’라는 단어가 그것이다. 앞서 요약했듯 판소리 <적벽가>의 핵심적 서사 단위 역시 이 세 가지로 요약 가능하다. 물론 <삼국지연의>의 향유자도 이러한 요약을 할 수는 있다. 그러나 가능성만 놓고 본다면 <적벽가>의 향유자가 이러한 요약적 제시를 시도했을 가능성이 훨씬 더 커 보인다. 따라서 3)번 텍스트는 판소리 향유의 경험이 시조 텍스트에 수용된 것으로 생각해도 큰 문제는 없을 것으로 보인다.

- 4) ㉠臥龍岡前 草廬之中에 諸葛孔明 낮잠 들어 ㉡大夢을 誰先覺로 平生에 我自知라

草堂에 春睡足 하니 窓外에 日遲遲로다

㉢門밖의 性急흔 張翼德은 失禮홀 뻥 흐래라

(『海周』(534, 김수장) 외 1개 가집, S-2130)

- 5) 草堂에 春睡足 하니 窓外에 日遲遲라

大夢을 誰先覺고 平生에 我自知라

두어라 이도 니 분이니 醉코 놀여 흐노라

(『東國』(184, 界面調), S-2929)

- 6) 草堂睡 씨다르니 니 平生을 니 알거다

山外事 괴로움을 거울것치 보건마는

窓밖의 세번 온 손의 一片心을 어이허리

(『三竹』(33, 箕裘謠, 趙楳), S-2922)

인용한 4)~6)은 모두 ‘삼고초려(三顧草廬)’에 대한 작품이다. 작품의 제재는 같지만 담화방식, 주제의식, 그리고 작품화 과정에 영향을 미친 향유 대상은 서로 달라 보인다.

4)의 작가로 알려져 있는 김수장은 <삼국지연의>, 특히 38회의 향유경험을 충실하게 시조화하였다. 텍스트는 크게 두 번의 목소리 전환, 즉 화자 전환을 보이는데 ㉠에서 서술자 목소리였다가 ㉡에서는 제갈공명의 목소리로 바뀌고 ㉢에서 다시 서술자의 목소리로 전환된다. ㉠은 유비, 관우, 장비 삼인이 초당을 세 번째 방문했을 때 공명이 낮잠 든 상황을 객관적으로 서술하고 있으며, ㉡는 낮잠에서 깬 공명이 읊은 시를 공명의 목소리로 서술하고 있다. ㉢는 격분한 장비가 초당에 불이라도 질러서 공명을 깨우겠다 한 발언에 대한 평가를 서술자의 목소리로 서술하고 있다. ㉠와 ㉢는 같은 서술자에 의한 서술이지만 미세한 차이를 보이고 있다. ‘삼고초려’의

내용을 간접화하여 객관성을 확보하고 있는 ㉔와는 달리, ㉕에는 ‘성급(性急), ‘실례(失禮)’ 등 장비의 행위에 대한 평가적 발언이 들어가 있기 때문이다. 이처럼 초장, 중장, 종장 서술의 어조가 통일되지 않고 복합적 양상을 띠는 것은 다성적(多聲的) 양식인 소설이나 판소리의 담화 방식을 모방한 것으로 볼 수 있다.¹²⁾ 한편 5)의 경우는 다소 다른 방식으로 어조에 변화를 주고 있다. 초장과 중장은 제갈공명이 낮잠에서 깨어 읊조린 시를 그대로 읊긴 것이고, 종장은 시적 화자가 독백을 한 것이다. 작품 전체를 시적 화자의 일관된 독백으로 보아 통일된 어조로 볼 수도 있지만, 제갈공명의 시가 매우 유명하다는 점을 고려하면 초장과 중장에는 공명이라는 인물의 목소리가 투입했다고 볼 여지도 있기 때문이다. 한편 공명의 시를 비교해 보면 4)와 5)는 시구의 배열에서 차이가 있음을 알 수 있다. 기구(起句)~승구(承句)와 전구(轉句)~결구(結句)의 순서가 뒤바뀌어 있는 것이다.

- 7) 【아니리】 “운장은 익덕 다리고 저편 멀리 가 하회를 기다리라.” 그제야 공명이 잠을 깨어 글 한 수 읊었으되, **“초당의 춘수족허니 창외일지지요, 대몽을 수선각고 평생을 아자지라.”** 읊기를 다한 후 동자 불러 물으시되, “밖에 속객이 오셨느냐?” 동자 대답하되, “전일 왔던 유황숙, 세 번째 대류하야 반일이 되었사옵니다.”, “응, 그러면 어찌 진즉 고치 아니 허였는고?”
(〈적벽가〉, 정권진 창, 판소리학회 감수, 『판소리 다섯마당』, 199면)

- 8) 玄德仍命二人出門外等候. 望堂上時, 見先生翻身將起, 忽又朝裏壁睡着. 童子欲報. 玄德曰『且勿驚動』又立了一個時辰, 孔明纔醒, 口吟詩曰, **“大夢誰先覺? 平生我自知. 草堂春睡足, 窓外日遲遲.”**孔明吟罷, 翻身問童子曰, 『有俗客來否?』童子曰, 『劉皇叔在此, 立候多時.』孔明

12) 시조에 수용된 여러 담화 방식을 정교하게 분별하여 밝혀낸 논의는 고정희, 앞의 논문, 299~313면 참조.

乃起身曰,『何不早報? 尙容更衣.』遂轉入後堂.

(『第38回 定三分隆中決策 戰長江孫氏報讎』, 『三國演義』, 臺灣
新世紀出版社, 1979, 221면)

7)은 <적벽가>인데 공명이 ‘초당춘수족(草堂春睡足)~’을 먼저 읊고 있어서 5)의 순서와 일치한다. 그런데 8)을 보면 원시(原詩)라 할 수 있는 <삼국지연의>의 해당 대목에는 ‘대몽수선각(大夢誰先覺)~’을 먼저 읊고 있다. 그렇다면 4)는 <삼국지연의>와, 5)는 <적벽가>와 직접적 연관이 있다고 추정해도 될 것이다. <적벽가>에서 왜 시구의 순서가 바뀌었는지는 정확히 알 수 없다.¹³⁾ 이 시를 판소리 <적벽가>에 수용할 때 일어난 현상인지, 아니며 한시만 독립적으로 전승되는 과정에서 발생한 현상인지도 확인하기 어렵다. 다만 4)와 5)의 경우로 보건대 원시의 순서대로 전승되는 경우와 그렇지 않은 경우가 공존하였던 것만큼은 분명해 보인다. ‘초당춘수족’을 먼저 읊더라도 대의에는 큰 지장이 없으며, 이 순서가 오히려 시상의 흐름에 적합해 보이기까지 한다. 이러한 점으로 인해 시구의 순서가 차종되었을 가능성이 있다. 그러나 좀 더 세밀하게 따져보자면 원시대로 시구의 순서가 구성되는 것이 작품의 주제적 지향을 드러내는 데 훨씬 유리해 보이는 면이 있다. 공명의 시를 다시 한 번 읽어보기로 한다.

9) 大夢誰先覺 平生我自知 원대한 꿈을 누가 먼저 깨달았는가? / 내
평생은 스스로 잘 알고 있다네

13) 다른 창본의 경우에도 시구의 순서는 바뀐 채로 불렀음을 알 수 있다.

【아니리】 공명이 잠을 깨어 풍월지어 읊었는데, “**초당에 춘수족허니 창외일지지라. 대몽을 수선각고 평생을 아자지라**” 동자 들어와 여짜오되 “전일 두 번 찾아왔든 유허숙께서 당하에 기다린지 거운 발일 지냈나이다” 【중머리】 공명이 거짓 놀랜 체하고 의관을 정제한다. 머리에는 팔각운건 몸에는 학창의로다. (<적벽가>, 박봉술 창, 김현주·김기형 편, 『적벽가』, 박이정, 1998, 313면)

草堂春睡足 窓外日遲遲 초당에서 봄잠 늘어지게 잤는데도 / 창밖
엔 아직도 느릿느릿 해가 가는구나.

난세(亂世)에 믿고 의지할 만한 인물을 만나 통일을 꿈꾸는 일은 공명에게나 유비에게나 가장 중요한 과업이었다. 따라서 손님을 세워두고 낮잠을 잔다거나, 세 번씩 찾아간다거나 하는 일 자체는 그리 중요한 문제가 아니었을 것이다. 공명이 왜 늘어지게 낮잠만 자는지 유비도 이미 잘 알고 있었을 터, 이 상황에서 읊조린 ‘大夢誰先覺 平生我自知’란 구절은 유비에게 보낸 공명의 최종 확인 절차였던 셈이다. 따라서 ‘초당(草堂)~’이 아닌 ‘대몽(大夢)~’의 구절을 먼저 읊는 것은 서사적 맥락 면에서 당연해 보인다.

대부분 하층민 출신이었던 소리꾼의 연창에 의해, 그리고 구전심수(口傳心授)라는 방식에 의해 전승된 판소리의 특성 상 각종 한자어나 전고(典故), 고사(古事)나 한시(漢詩)의 구절 등에 크고 작은 오류가 많은 편이다. 7)에 보이는 시구의 착종 현상도 아마 판소리 사설의 전승 과정에서 생겼던 자연스러운 현상이 아니었나 생각된다.¹⁴⁾ 6)은 이러한 착종이 이차적으로도 일어날 수 있음을 보여주는 사례이다. ‘草堂睡 씨다르니’는 원시의 전구(轉句)와 기구(起句)를 조합한 것이며, ‘窓밖씨 세번 온 손’은 ‘결구(結句)’를 활용하여 변형 생성한 표현이다. 이러한 독특한 재구성이 작가의 개성적 작시(作詩) 방식에 의한 것인지는 확실하지 않지만, <삼국지연의>보다는 <적벽가>의 향유 경험에 기반한 작시(作詩)였을 가능성이 높아 보이는 것은 부정할 수 없다.

10) 춘향이 네룯더냐 이도령 귀 뉘러니
양인 일심이 만겁인들 불을소야

14) 물론 서사적 강조를 위해 순서를 바꾸었을 가능성도 배제할 수 없다.

아마도 이 모습 비취기는 명천이신가 흐노라

(『靑詠』(278, 二數大葉, 妓夫同), S-3006)

11) 춘산의 꽃 뛰거든 오작교 츠저 가니

뛰든 나무 고목 되고 춘향은 간테 업다

아마도 무산이 적막하니 승피오운현가

(『風雅』(241, 李世輔), P-4255)

12) 天中 端午節에 玉壺에 술을 너코

綠陰芳草에 白馬로 도라드니

碧柳에 女娘鞦韆이 蕩子情을 비안다

(『瓶歌』(568, 二數大葉) 외 5개 가집, S-2780)

시조에 수용된 판소리의 사례가 <적벽가>와 관련하여서는 다수 발견되지만 그 외에는 그리 많지 않은 가운데 10)과 11)은 <춘향가> 향유 경험을 활용하여 시조화한 것으로 여겨진다. 10)과 11)은 일종의 감상문 또는 후기의 차원에서 작품의 내용을 환기하거나, 작품의 무대가 되었던 곳을 답사하면서 떠올린 작품의 내용을 소재적 측면에서 활용하고 있다. 이에 비해 12)는 다소 독특한 방식으로 <춘향가>를 시조화한 경우로 보인다. 12)에는 <춘향가> 고유의 인물명이나 지명 등이 나오지 않는다. 그러나 이 텍스트를 세밀하게 살펴보면 <춘향가>의 시조화라는 느낌을 지울 수 없다. 초장의 ‘단오절(端午節)’, 중장의 ‘백마(白馬)’, 종장의 ‘여랑추천(女娘鞦韆)’과 ‘탕자정(蕩子情)’은 춘향과 이몽룡의 첫 만남을 상징하는 시어들로서 작품의 내용을 자연스럽게 환기하고 있기 때문이다. <적벽가>와 더불어 <춘향가>는 특히 사대부들이 즐겼던 레퍼토리였다는 점을 상기할 때, 시조에 수용된 판소리가 이 두 작품에 집중되어 있었고, 다양한 방식으로 소통을 시도했다는 점을 알 수 있다.

시조는 판소리를 수용할 때 서사적 내용을 충실히 요약하기도 하고, 특정 대목을 개성적으로 포착하여 주제의식 형상화에 기여하는 보조관념으로 활용하기도 하였다. 또한 다소 드물기는 하지만, 판소리의 어법을 받아들여려는 시도를 보이기도 한다. 시조 장르가 지닌 양식적 배타성으로 인해 이러한 시도가 전면적으로 이루어지기는 힘들지만, 4)번 작품에서 드러나듯 ‘다성적 서사체’¹⁵⁾로서의 면모를 보이는 경우도 있다. 역시 일부이기는 하지만 판소리 사설치레의 어법을 적극적으로 수용한 사설시조의 경우도 존재한다.¹⁶⁾ 사설치레는 ‘역음의 구상적(具象的) 현시(顯示)’¹⁷⁾라는 원리에 충실한 묘사방식으로서 ‘듣는 소리’로 ‘보는 효과’를 얻는 데에 유용한 방식이다. 일반적으로 평시조의 경우는 치레적 묘사가 불필요하지만, 사설시조에서는 묘사 대상에 대한 강조나 과장이 필요한 경우도 있으므로 치레적 묘사가 유용할 수도 있다.

시조가 판소리를 수용함으로써 얻을 수 있는 이점은 소재나 주제의 확장을 우선적으로 들 수 있다. 역사나 고사는 이미 관습화 될 정도로 빈번하게 사용한 바 있으므로, 낯설고 새로운 효과를 위해서라도 판소리의 다양한 인물과 사건을 활용할 여지가 많다고 하겠다. 또한 판소리의 어법을 받아들이는 새로운 시도는 시조의 서술 영역을 확장할 수 있다는 점에서 매우 주목된다. 특히 압축미를 근간으로 하는 시조 장르의 특성상 치레적 묘사와 같은 어법을 받아들여 시험하는 것은 다채로운 시조 문법을 개발하는 효과가 있다고 생각된다.

15) 이에 대해서는 고정희, 앞의 논문, 290~292면 참조.

16) 이에 대해서는 박노준, 앞의 책, 253~259면 참조.

17) 박영주, 『판소리 ‘사설치레’ 연구』, 성균관대 대학원 박사학위논문, 1991, 109~150면.

3. 향유 관습의 측면에서 본 관련 양상

시조와 판소리는 매우 이질적인 장르이지만 이들이 향유된 문화적 공간은 이질성과 함께 유사성을 지닌 공간이다. 문학 장르는 문화권, 예를 들어 시조 문화권, 판소리 문화권, 잡가 문화권, 소설 문화권 등 장르 고유의 문화권을 형성하기 마련이다. 문학 장르는 배타성을 통해 자신의 양식적 특성을 개별화하지만, 문화권은 상호 배타적이기 보다는 상호 대화성을 보이며 소통을 통해 공존하는 양상을 보인다. 문학 장르는 독립적이고 개별적이어서 인접 장르와 양식적 교섭을 통해 제한적으로 소통하지만, 문화권은 유연하고 개방적이어서 인접 문화권과 활발하고 전면적인 소통의 양상을 보일 수 있다는 것이다. 이에 여기에서는 시조 및 판소리와 깊은 연관을 맺고 있는 인접 장르를 포괄하여 텍스트 향유 관습의 측면에서 관련 양상을 살펴보기로 한다.¹⁸⁾

八十一歲 雲崖先生 늙라 늑다 일엇던고
 童顏이 未改호고 白髮이 還黑이라 斗酒을 能飲호고 長歌을 雄唱호니 神仙
 의 밧당이요 豪傑의 氣像이라 丹崖의 설인 님홀 허마당 사랑호야 長安 名
琴 名歌들과 名姬 賢伶이며 遺逸風騷人을 다 모와 거나리고 羽界面 흔
탕을 엿겨러 불너닐 계 歌聲은 嘹亮호야 들썩 퇴썩 날너니고 琴韻은 泠
 泠호야 鶴의 춤을 일의현다 盡日을 迭宕호고 醕酎이 醉호 後의 蒼壁의
 불근 입과 玉階의 누른 窸를 다 각기 씻겨들고 手舞足蹈 호을 적의 西陵의
 헝가 지고 東嶺의 달이 나니 蟋蟀은 在堂호고 萬戶의 燈明이라 다시금
 蠶을 씻고 一盃一盃호은 후의 선술이 第一名唱 나는 북 드러노코 牟宋
 을 比樣호야 흔밧탕 赤壁歌을 멋지게 듯고나니 三十三天 罷漏 술이 시

18) 이러한 접근은 앞 장에서 시조와 판소리의 관련 양상을 집중적으로 다루었던 것과는 다소 다른 방식이어서 이질적으로 보일 수 있고, 다소 산만하게 보일 수도 있다. 하지만 다종다양한 장르의 텍스트와 소통하고 관계를 맺었던 향유의 실제적 양상을 좀 더 입체적으로 드러내기 위해서는 불가피한 방식임을 밝혀둔다.

벽을 報 ㅎ거닐 携衣相扶 ㅎ고 다 各기 허여지니 聖代에 豪華樂事 | 이
밧긔 또 잇는가

다만의 東天을 바라보아 [] 을 생각ㅎ는 懷抱야 어니 긔지 잇스리.¹⁹⁾
(『金玉』(178, 言編, 安玟英), S-3081)

1880년 가을 운애(雲崖) 박효관(朴孝寬)의 은거지인 인왕산하(仁王山下) 필운대에 위치한 운애산방(雲崖山房)에서 있었던 단애대회(丹崖大會)²⁰⁾를 묘사한 이 작품과 부주(附註)는 19세기 후반 가창문화권에서 행해졌던 연행의 실상을 소상히 보여주는 자료이다. 여기서 우리의 눈길을 끄는 것은 당대 장안의 명인들이 모여 펼쳐낸 연행의 레퍼토리들이다. 최고 수준의 악공과 무희를 동반한 가운데 남창과 여창이 ‘엇겨리’ 불러내는 우계면 한바탕과 더불어 ‘박유전, 손만길, 전상국’ 등의 소리꾼들이 ‘멋지게’ 연창하는 <적벽가>가 연행되었던 것으로 보인다. 19세기 후반에는 시조와 판소리가 동일한 문화적 공간에서 동시적으로 향유되는 것이 자연스러운 현상으로 인정되기에 이른 것이다. 자신들이 즐기는 풍류를 당당하게 ‘성대(聖代)의 호화악사(豪華樂事)’라 밝히는 모습 속에서 도남(陶南) 선생이 말했던 ‘창곡왕성시대’에 여러 장르들이 인접 장르들과 경쟁·공존·

19) 이 작품의 부주(附註)는 다음과 같다.

庚辰秋九月 雲崖朴先生景華 黃先生子安 請一代名琴名歌名姬賢伶遺逸風騷人於 [] 山亭 觀楓賞菊 學古 [] [] 碧江金允錫字君仲 是一代透妙名琴也 翠竹申應善字景賢 是當世名歌也 申壽昌 是獨步洋琴也 海州任百文字敬雅 當世名簫也 [] 張 [] 字稚殷 [] 李濟榮字公楫 是當世風騷人也 適於此際 海州玉簫仙上來 而此人則 非但才藝色態之雄於一道 歌琴雙全 雖使古之揚名者復生 未肯讓頭眞國內之甲姬也 全州弄月二八丰容 歌舞出類 可謂一代名姬 千興孫 鄭若大 朴用根 尹喜成 是賢伶也 朴有田 孫萬吉 全尙國 是當世第一唱夫 與牟宋相表裏 喧動國內者也 噫朴黃兩先生 以九十耆老 豪華性情 猶不減於青春強壯之時 有此今日之會 未知明年又有此會也歟.

20) 성무경, 『『금옥총부』를 통해 본 ‘운애산방’의 풍류세계』, 『반교어문연구』13집, 반교어문학회, 2001, 132~136면 참조.

소통하면서 어떠한 움직임과 변화를 추구했는가 짐작해 볼 수 있다.

1) 서사 텍스트 향유와 문화적 소통

본고에서 살펴보는 시조와 판소리가 주로 향유된 시기는 조선 후기, 그 중에서도 19세기 이후라고 할 수 있다. 이 시기에는 시조나 판소리처럼 연창되는 장르와 더불어 소설 장르가 문학 장르의 향유에서 또 하나의 중요한 축을 이루고 있었음은 주지의 사실이다. 소설을 중심으로 야담이나 독서물화된 판소리사설(이른바 판소리계 소설) 등 서사 텍스트들이 활발하게 향유되었는데, 이들 장르에 대한 향유 경험은 시조나 판소리의 향유에도 중요한 영향을 미쳤을 것이다.

1) **각설** 현덕이 관공 장비 거느리시고

계갈양 보라고 외룡강 건너 외룡산 너머 남양 싸를 다다라서 시문을 두
다리이니 동지 늑와 옛좁는 말이 선성임이 뒤 초당의 줌드려 계시오
동즈야 네 선성임 찌시거던 유관장 습인이 왓쳐라고 옛쥬어라

(『時調』(62) 외 2개 가집, S-45)

2) **각설 화설 칙보다가** 돌고 찌니 꿈이로다

옛 적 슝름드른 꿈마다 증험이라

엇지타 씬똥츄 무정 무심

(『風雅』(196, 李世輔), P-66)

1)과 2)는 고전소설 텍스트에 관습적으로 사용되는 ‘각설(却說)’이란 말을 시조 텍스트에 그대로 수용하여 사용하고 있다는 점에서 주목된다. 1)이 경험한 향유 대상이 한문본 <삼국연의(三國演義)>인지 국역본 <삼국지연의>인지는 알 수 없지만,²¹⁾ 적어도 소설 향유 경험을 바탕으로 ‘삼고

21) 우리나라에 들어온 <삼국지연의>의 향유와 전승에 대해서는 이경선, 『삼국지연의의

초려’ 대목을 시조화 하였다는 사실만큼은 확실해 보인다.²²⁾ 2)의 경우 ‘각설’, ‘화설’, ‘책보다가’라는 구체적이고 다양한 표현을 통해 소설책 향유 경험을 좀더 직접적으로 노출하고 있다.

- 3) 常山 ㅈㅅ龍을 일직이 알엇더냐 發無不中 내 활 재조 너을 應當
 ㅅㅅ 터이나 죽이든 안이하고 手端이나 ㅂㅅ리라
 莫莫强弓 鐵箭 먹여 非丁非八胸虛腹實 줌통이 터지게 ㅅㅅ손ㅅㅅ ㅅㅅ이
 ㅅㅅ 번개 ㅅㅅ치 ㅅㅅ는 ㅅㅅ이 ㅅㅅ루루 ㅅㅅ너 ㅅㅅ서 徐成탄 배 ㅅㅅ대 ㅅㅅ저 ㅅㅅ자
 ㅅㅅ근 ㅅㅅ러ㅅㅅ니
 徐成 鄭鳳 너을 일코 ㅅㅅ머리에 ㅅㅅ빙 ㅅㅅ걸 ㅅㅅ 와랑출령 方向업시 ㅅㅅ너
 ㅅㅅ니 ㅅㅅ 제 어이 ㅅㅅ를ㅅㅅ나

(『時調集(平洲本)』(149), P-2134)

- 4) 常山 趙子龍 姓名이나 네 드렸더냐 發不不中 내 활 才操 너를 응당
 ㅅㅅ와 죽일 테나 兩國和親之誼로 보아 죽이지는 아니하나 내의 수단
 이나 네 보고 ㅅㅅ거라
 莫莫强弓에 鐵箭을 먹여 非丁非八胸虛腹實 줌통을 불끈 쥐고 ㅅㅅ지ㅅ
 을 ㅅㅅ떨리니 ㅅㅅ개 ㅅㅅ이 ㅅㅅ른 ㅅㅅ이 ㅅㅅ루루룩 ㅅㅅ너가 徐成탄 배 ㅅㅅ대
 ㅅㅅ저 ㅅㅅ자ㅅㅅ근 ㅅㅅ러ㅅㅅ니
 ㅅㅅ 장수 너을 일코 ㅅㅅ머리 ㅅㅅ빙 ㅅㅅ물결에 ㅅㅅ체이어 ㅅㅅ리령출녕 ㅅㅅ너러
 ㅅㅅ니 ㅅㅅ 제 어이 ㅅㅅ를ㅅㅅ나

(『時調(關西本)』(90), P-2139)

- 5) 【찾은몰이】 “이 놈 서성 정봉아. 상산의 조자룡을 이는다 모른다. 우
 리나라 높은 선생 너희 나라 들어가 유공이 많았거든 은혜는 생각지
 않고 해코자 따라오느냐. 너희를 죽여 마땅하되 양국화친을 생각하야

비교문학적 연구』, 일지사, 1976 참조.

22) 판소리에서는 화제나 장면을 전환할 때 ‘이때요’ 등의 관습적 표현을 쓰므로, ‘각설’이란 표현이 사용된 작품에서 판소리 향유 경험을 직접적으로 도출해 내기는 어렵다.

죽이든 앓거니와 내 수단이나 네 보아라.” 가는 배 머무르고 오는 배 바라보며 백보 안에 가 드듯마듯 ㉠장궁철전을 먹여 비정비팔 흥허복실
 하여 대투를 숙이고 호모 빼거들며 주먹이 터지게 줌통을 짝 쥐고 삼지
 에 힘을 올려 깎지손을 따르르르 귀먹아씨 정기일발 깎지손을 딱떼니
 번개같이 빠른 살이 해상으로 피르피르 서성 탄 배 덜컥 돛대 와이끈
 물에 가 빙빙빙빙 위리렁 출렁 뒷둥 꿰어져 떠나갈제,

(〈적벽가〉, 박봉술 창, 김현주·김기형 편, 『적벽가』, 박이정, 1998, 332면)

5)는 <적벽가>에 등장하는 ‘적벽대전’의 일부인 ‘조자룡 활쏘는 대목’이다. 제갈공명의 비범함을 뒤늦게 깨달은 주유가 서성과 정봉을 보내 그를 해하려 하나, 강궁(强弓)을 손쉽게 다루는 조자룡의 궁술(弓術)에 압도당하는 대목이 뽀진하게 묘사되어 있다. 3)과 4)는 <적벽가>의 해당 대목을 충실하게 시조로 수용한 사례에 해당한다. 이러한 서사 단위가 <삼국지연의>에도 물론 존재한다. 그러나 <삼국지연의>의 제49회에는 조자룡이 화살 한 개로 서성의 배 돛대를 꺾었다고 간략하게 서술되어 있을 뿐이다. 조자룡의 궁술을 생동감 넘치는 언어로 눈 앞에서 보듯 실감나게 역동적으로 그려낸 5)의 ㉠은 순전히 판소리 고유의 어법이다. 그런데 여기서 주의할 것은 3)~4)가 단순히 5)의 일부를 받아들여 시조화 했다고 보기는 어렵다는 점이다. 3)과 4)의 초장과 중장은 잡가 <공명가>에서도 찾아볼 수 있기 때문이다.

- 6) ㉢공명이 갈건야복으로 남병산의 올라가 단놈히 모고 동남풍 빌제 <…중략…> 단의 올라 동남풍 비른 후의 단하를 구버보니 강상의 동동 썬 오난 비 서성 정봉의 빈 줄 아라던니 자룡의 비가 분명하고나 <…중략…> ㉣자룡이 선 듯 나셔 하는 말이 너너를 죽일 거시로드 양국의 화기가 상할 듯 하기로 죽이지는 안코 그져 보니거니와 슈단이나 잠간 비양하노라 철궁의 왜전먹여 싸지손 끼여들고 좌궁우거질가 우궁좌저 절가 싸지손을 썩씩이니 나는 살이 서성 정봉 비 돛디 마저 물의 가

풍덩 찌러지고 돛은 좌르르 거룻은 끈어져 비머리 썩썩 <…중략…>
 서성이 그 말을 듣고 하일업시 빈 비머리를 슬슬 돌이며 본궁으로 도라
 가며 ㉔자탄하는 말이 한중실 유허숙은 덕이 뒤온지 저런 모사명장을
 두엇건만 우리 폐하는 다만 인자할 뿐이로다 생각하면 천시를 거력치
 못하깃스니 자탄분이로다.

(〈공명가〉, 『신구류형창가』, 태화서관, 1923. 정재호 편,
 『한국잡가전집』제3권, 계명문화사, 1984, 548~551면)

7) 공명이 갈건야복으로 남병산 상봉에 올라

칠성단 모고 동남풍 비 년후에 단하로 내려가니

희중에 일엽소선 타고 안저 기다리는 장사는 도자룡인가

(『南太』(100) 외 2개 가집, S-246)

<공명가>는 <적벽가>에서 ‘공명이 동남풍 비는 대목’부터 ‘조자룡이
 활쏘는 대목’까지를 재구성하여 잡가화한 작품이다. ‘공명이 갈건야복으로’
 라는 표현은 <삼국지연의>나 판소리에서는 보이지 않고 『南太』에 유사한
 구절이 보인다. 그러나 7)의 종장에서 <공명가>와 공유되는 사실은 없다.
 <공명가>의 ㉔ 부분은 3)~4) 및 5)의 밑줄친 곳과 상당 부분 유사하다.
 그러나 3)~4)의 종장 말구와 6)의 ㉔부분은 여타의 텍스트와는 사실을 공
 유하지 않고, 시조 또는 잡가 고유의 어법으로 마무리를 시도하고 있다.
 결국 <삼국지연의> 제49회에서 파생된 대목이 판소리 <적벽가>의 향유
 로 인해 공명과 조자룡의 비범함을 강조하는 쪽으로 특화되고, 동시에 시
 조나 잡가에도 상호 소통되면서 하나의 문화담론으로서 공유된다는 점을
 확인할 수 있다.

한편, 소설 향유의 경험은 <삼국지연의> 이외의 작품에도 폭넓게 걸쳐
 져 있어서, 그 대상이 <수호전>, <서유기>, <구운몽>, <숙향전> 등 꽤나
 다양하게 나타는데, 주로 소재나 주제의 확장 차원에서 대상을 넓힌 것으

로 생각된다.²³⁾ 그런데 다음에 제시한 사례는 이러한 단순 확장 차원이 아닌 복합적 성격을 띠고 있어서 향유 관습과 문화적 소통 측면에서의 이해가 필요한 경우이다.

- 8) ①洛陽東村 梨花亭에 麻姑仙女집의 술 닉단말 반겨듯고
 靑驢에 鞍裝지어 金돈 싣고 드러가 가서
 兒孩也 淑娘子 계신야 門밧긔 李郎 왔다 살와라
 (『靑六』(783, 界樂時調), S-467)

- 9) 재너머 成勸農 집의 술닉단말 어제 듯고
 누은 쇼 발로 박차 언치 노하 지글턱고

23) 대표적 작품만 거론하면 다음과 같다. (<수호전>, <서유기>, <구운몽>, <숙향전>의 순서임.)

○ 一丈靑 扈三娘은 梁山泊의 頭領되야 / 祝家庄 큰 싸움의 大功을 일웠나니 /
 至今의 네 武藝 神通호지라 어디 功을 일우었노 (『金玉』(72, 狹頭舉數大葉, 安玫英), S-2443)

○ 花果山 水簾洞中에 千年 묵은 진납이나서 / 神通이 거룩호야 龍宮에 出入다가
 神眞鐵 엮은後에 大鬧天宮호고 玉帝에게 得罪호야 五行山에 지눌넌다가 佛體님 警
 誡로 發願濟衆호는 金仙子의 弟子되여 八戒沙僧 거느리고 西城에 드러갈제 萬水千
 山이 十萬八千里라 妖藥을 掃淸호고 大雷音寺 드러가서 八萬大藏經을 다니여 오단
 말가 / 아마도 非人非鬼亦非仙은 孫悟空인가 호노라 (『源國』(645, 編數大葉) 외 16
 개 가집, S-3272)

○ 天下名山 五嶽之中에 衡山이 가장 돛던지 / 六觀大師의 說法濟衆호제 上佐中
 靈通者로 龍宮에 奉命헐제 石橋上에 八仙女 만나 戲弄호는 罪로 幻生人間호야 龍門
 에 눕히올나 出將入相타가 太史堂 도라드러 蘭陽公主 李簫和 英陽公主 鄭瓊貝며
 賈春雲 陳彩鳳과 桂蟾月 翟鶯鶯 沈裊烟 白凌波로 / 슬크양 노니다가 山鐘一聲에
 자던 꿈을 다 찌여거고나 世上에 富貴功名이 이리호가 호노라 (『靑淵』(102) 외 15개
 가집, S-2814)

○ 李仙이 집을 叛호여 노시 목에 金돈을 걸고 / 天台山 層岩絕壁을 넘어 방울시
 쫓기 치고 鸞鳳孔雀이 넘는는 곳디 樵夫를 맞나 麻姑할미 집이 어디미오 / 저 건너
 彩雲 어린 곳디 數間茅屋 대사립 밧긔 靑삼스리를 츠즈소서 (『瓶歌』(1033, 樂戲調,
 李鼎輔) 외 14개 가집, S-2349)

아히야 네 勸農 겨시나 鄭座首 왔다 히여라

(『松星』(46, 鄭澈) 외 18개 가집, S-2532)

- 10) 【중몰이】 귀덕이네는 건너가고 아기 안고 자탄혈 제, 원촌에 닭이 울고 찬 바람은 시르르르르, 어린아기 놀래 깨어 젓 달라고 슬피운다. 응아, 응아. 심봉사 기가 막혀 우는 애기를 받아 안고, “우지 마라. 너그 모친은 먼 디 갔다. ②낙양동천 이화정의 숙낭자를 보러 갔다. 황릉묘 이비한테 하소연을 허로 갔다. 가는 날은 안다마는 오는 날이 막연쿠나. 니 필자가 얼마나 좋으면, 너 낳은 칠일 만에 너그 모친을 잃었겠느냐? 우지 마라, 우지를 마라, 우지 말라며는 우지마라. 배가 고파 운다마는 강목수생이라, 마른 낭기 물이 나졌느냐? 우지 마라, 우지 마라, 날 새면 젓 많이 얻어 먹여 주마. 내 새끼야 우지 마라.” 이렇듯이 탄식 허며, 날이 점점이 밝아 온다.

(〈심청가〉, 한애순 창, 판소리학회 감수, 『판소리 다섯마당』, 93~94면)

- 11) 아쉬이, 쉬이. 산중에 무력일하여 철가는 줄 몰랐더니, 꽃피어 춘절이요, 잎 돌아 하절이라. 오동낙엽 추절이요, 저건너 창송녹죽에 백설이 펄펄 휘날리니 이 아니 동절이 아니야. 나도 본시 놀기 좋아하는 팔도 강산의 한량으로 이러한 좋은 풍류정을 만났으니 어디 한번 놀고 가려네. ③낙양동천 이화정~

(김호석 채보, 『제2과장 팔목중춤 중 제1경 팔목중춤』, 『봉산탈춤 음악본』, 민속원, 2006, 60면)

①~③의 ‘낙양동천 이화정’은 모두 동일한 대상을 가리킨다. 이 중 가장 잘 알려진 것은 ③으로서 <봉산탈춤>에 나오는 ‘소리불림’ 사설인데, ‘선이 놀았다는 이화정’ 즉 풍류를 즐길 수 있는 좋은 공간을 뜻한다. 이곳은 또한 고전소설 <숙향전>에서 숙향을 구해 보살펴 준 마고할미가 사는 곳의 명칭이기도 하다. 이처럼 시조, 판소리, 탈춤, 소설 등에서 장르를 가

리지 않고 나타나는 ‘낙양동천 이화정’은 당대에 매우 폭넓게 소통되던 관습화된 단위사설 중 하나라고 생각된다. 일단 장르에 상관없이 ‘공유(共有)’되는 단계에 이르면, 그 친숙함으로 인해 하나의 단위로 굳어지게 되고, 반복적 학습 효과를 통해 탈장르화 하여 단위사설 자체로서 존재하게 되는 것이다. 여기서 관습화된 단위사설에 대해 본래 어디서 유래되었는지를 따진다든가, 선후관계를 따지는 것은 무의미하게 된다.

읽기 또는 듣기를 통해 소설을 향유하는 경험과 가창 또는 연창의 현장에 참여하여 공연물(시조, 잡가, 판소리, 탈춤 등)을 향유하는 경험은 본래 이질적이고 서로 무관한 것일 수도 있다. 그러나 이들 문학 장르를 즐기는 향유 담당층이나 공연 담당층이 여러 장르를 넘나드는 과정에서 장르의 문화권은 인접하거나 겹치게 되고, 이 과정에서 문학 텍스트는 상호 대화성을 통해 활발하게 교섭하면서 궁극적으로는 적극적 소통의 단계에 이르는 것으로 볼 수 있다. 앞서 살펴본 운애대회는 이를 가장 선명하게 보여주는 사례이다.

이러한 소통의 징후는 8)과 9)를 나란히 비교해 볼 때 좀 더 뚜렷하게 감지된다. 결론부터 말하자면 8)은 9)를 패러디한 것이다. 선조 임금도 인정할 정도로 술을 잘 마시고, 또 좋아했던 정철(鄭澈, 1536~1593)은 술을 의인화한 문답시 형태의 <酒問答> 등 술과 관련된 시조도 다수 지은 바 있다. 8)은 술 마시러 가는 즐거움을 노래한 작품으로서, 인명(人名)과 관련된 부분 외에는 고유어만을 사용하였고, 3장의 구조에 과거—현재—미래 시제를 모두 구현하는 등²⁴⁾ 기발한 표현과 발랄한 착상이 가득한 보기도

24) 종장 말미에 ‘하리라’라는 어미가 생략되었다고 가정하면 종장의 시제는 미래가 된다. 세 가지의 시제가 모두 존재한다고 볼 경우, 소를 타고 재를 넘는 현재 시제가 창작의 시점일 터이고, 맛난 술을 맛보고 싶어 마음이 급한 송강이 얼른 가서 ‘~라고 해야지’라고 마음 먹고 있기 때문에 종장이 미래 시제가 된다는 것이다. 이러한 착상에 대해서는 김대행, 『시가시학연구』, 이화여대 출판부, 1991, 133면 참조.

문 수작이다. 이러한 8)을 패러디한 9) 역시 재치있는 작시 능력이 주목되는 작품이다. 8)은 9)를 통해 학습한 텍스트의 어법을 정확하게 구사한 것으로 여겨진다. 3가지 시제를 동시에 구현하는 기발한 착상이 동일한 방법으로 구사되어 있으며, 무엇보다도 이선과 속향의 관계에 관한 서사적 내용이 간결하면서도 정확하게 요약된 후 시조화 되어 있다. 9)에는 ‘술 먹으러 가는 즐거움’이 넘쳐 흐른다면, 8)에는 ‘인연을 만나러 가는 설렘’이 가득하다고 하겠다. 이러한 패러디는 시조 작품과 소설 작품을 동시에 향유할 수 있고, 또 그 향유의 경험을 탈장르화 하여 새롭게 작품화 할 수 있을 정도의 문화적 기반이 갖추어져 있을 때 가능한 것이다. 요컨대 8)과 같은 작품의 창작은 서사 텍스트 향유의 경험과 시조 텍스트에 대해 학습된 경험 등이 바탕이 되어 활발한 문화적 소통의 양상을 보여준다는 사실을 뚜렷하게 보여준다고 하겠다.

2) 가창 텍스트 향유와 문화적 소통

이 장에서는 다양한 가창 텍스트의 향유 경험이 시조와 판소리에 어떠한 방식으로 관련 되는지, 또는 영향을 주고 받는지 그 문화적 소통 양상에 대해 살펴보고자 한다. 이를 위해 가창 텍스트에 나타난 ‘이별(離別)’과 ‘상사(想思)’에 대해 살펴보고자 한다. 이별과 상사는 하나의 문화 담론이 될 정도로 오랫동안 변함없이 관심의 대상이 되어 왔다. 장르의 경계를 허물고 문화권역을 활발하게 넘나든 ‘이별’과 ‘상사’의 문화담론은 우리의 문학 텍스트가 어떻게 소통하며 역동적으로 운동하는가를 보여준다.

- 1) 【늦은 중물이】 점잖으신 도령님이 대로변으로 나가면서 울음 울 리 없 제마는, 춘향과 이별할 일 생각하니 어안이 병병, 흥중이 답답하여 하염 없난 설움이 간장으로 끓어오르는구나. “당 명황은 만고영웅이나 양귀

비 이별은 울어있고, 항우는 천하에 장사로되 우미인 이별은 울었으니
날 같은 소장부야 아니 울 수 있겠느냐? 춘향을 어찌고 갈꼬? 두고 갈
수도 없고, 다리고 갈 수도 없네”

(〈춘향가〉, 조상현 창, 판소리학회 감수, 『판소리 다섯마당』, 44면)

- 2) 項羽 | 죽권 天下壯士 | 라마는 虞美人 離別 泣數行下 호고
唐明皇이 죽권 濟世英主 | 라마는 楊貴妃 離別에 우렷느니
허물며 너니몬 丈夫 | 야 닐러 무슴 호리오

(『靑珍』(471, 蔓橫清類) 외 23개 가집, S-3207)

- 3) 누고셔 壯士 | 라턴고 離別에도 壯士 | 있다
明皇도 눈물지고 項羽도 우렷거든
허물며 匹馬單身이야 일너 무삼 호리오

(『瓶歌』(572, 二數大葉) 외 4개 가집, S-667)

1)에는 이별을 앞 둔 이몽룡의 심리 상태가 소상하게 묘사되어 있다. 결국 울음을 울고 말 것 같은 상황을 예감하자 그는 만고영웅의 사례를 끌어 들여 합리화하고 있다. 항우와 당 명황의 사례를 드는 것은 전고(典故)를 활용하는 관습적 수사(修辭)이기도 하지만, 이러한 수사가 이미 폭넓게 활용되고 있음을 2)와 3)을 통해 확인할 수 있다. 2)와 3)은 세부 표현에서 약간의 차이가 있을 뿐, 항우와 당 명황 같은 영웅을 거론한 후 범인의 사례를 대비하는 방식이 완전히 일치한다. 영웅호결과 미인의 사랑을 빠뜨리지 않는 낭만적 역사 인식의 관습이 국가나 민족, 시대를 초월하여 유구하게 이어져 왔다는 사실과 함께 이것이 하나의 애정담론을 형성하면서 판소리나 시조, 가사나 잡가 등 여러 장르에 걸쳐 폭넓게 소통되기에 이르렀음을 보여준다.

- 4) 【진양】 향단으게 붙들리어 단은 침방 들어가니, 만사가 정황이 없고 축

목상심허는구나. “여보아라, 향단아! 발 걷고 문 닫어라. 춘몽이나 이루 어서 알뜰헌 도련님을 몽중이나 만나 보자. 예로부터 이르기를, ㉠꿈에 와 보이는 임은 신의 없다 일렸으되, 답답이 그럴진댄 꿈 아니며는 어이하리. ㉡이별 ‘별’자 내든 사람 날과 백년 원수로구나. 이별 ‘별’자 내셨거던 뜻 ‘정’자를 내지를 맡거나, 뜻 ‘정’자를 내셨거던 만날 ‘봉’자 없었거나. 공방적대고등허니 바램 ‘망’자가 염려로구나.”

(〈춘향가〉, 조상현 창, 판소리학회 감수, 『판소리 다섯마당』, 49면)

5) 꿈에 뵈난 님이信義업다 흐것마는

飮食이 그리올제 꿈아니면 어이보리

저님아 꿈이라말고 즈로즈로 뵈시쇼

(『靑六』(279, 羽二數大葉, 明玉) 외 5개 가집, S-335)

6) 못홀너라 못홀너라 스람되고 못홀네라

離別二字 니든 사람 날과 百年 원수로다

秋夜長 가나긴 밤의 肝腸만 스러

(『歌謠』(33), S-1042)

4)는 춘향이 이몽룡을 그리는 자탄 대목이다. 4)에서 ㉠을 서술하기에 앞서 ‘예로부터 이르기를’이라고 말하는 것은 5)번 시조의 초장과 중장을 수용하여 구성하였다는 징표로 읽힌다. 『靑六』에는 작자를 명옥(明玉)으로 표기했지만, 『大東』에는 매화(梅花)로 되어 있기도 하므로 5)번 작품의 작자를 특정하기는 힘들어 보인다. 그러나 적어도 특정 개인의 ‘작자성’을 인정하려는 성향이 있음을 확인할 수는 있다. 그런데 이어지는 ㉡ 부분은 ㉠와는 달리 작자성을 탈색시킨 채 자유롭게 소통되면서 공유되던 사설이다. 이는 6)에서도 확인된다. 이처럼 ‘이별’의 정한에 수렴되지만 한다면 텍스트의 작자성 유무라든지, 원본 지향성 같은 것은 크게 상관하지 않고, 여러 문학 장르들과 소통하면서 자유롭게 재구성될 수 있음을 알 수 있다.

- 7) 【늦은 중몰이】 **“갈까부다 갈까부다. 임 따라서 갈까부다.** 친리라도 따라가고 만리라도 갈까부다. **바람도 쉬여 넘고, 구름도 쉬여 넘는, 수지니 날지니 해동청 보라매 다 쉬여 넘는 동설령 고개**라도 임따라 갈까부다. 하늘의 직녀성은 은하수가 막혔어도 일년 일도 보련마는, 우리 님 계신 곳은 무슨 물이 막혔길래 이다지도 못 보는고. 이제라도 어서 죽어 삼월 동풍 연자 되어 임 계신 처마 끝에 집을 짓고 노니다가 밤중이면 입을 만나 만단정회를 허고지고. 누녜의 꼬염 들고 영영 이별이 되려는가?”

(<춘향가>, 조상현 창, 판소리학회 감수, 『판소리 다섯마당』, 54~55면)

- 8) **갈가보다 가리갈가 입을 따라 임과들이 가 갈가보다** 잦은 밥을 다 못먹고 입을 따라 임과 들이 가 갈가보다 부모동생 다 이별하고 입을 따라 임과들이 가 갈가보다 불불는다 불이불는다 평양성내 불이 불불는다

(<평양가>, 『한국음악』제22집 긴잡가, 국립국악원, 1986, 73~75면)

- 9) **브름도 쉬여 넘는 고기 구름이라도 쉬여 넘는 고기**
山진이 水진이 海東靑 보릿딕 쉬여 넘는 高峯 長城嶺 고기

그 너머 님이 왔다 흐면 나는 아니 흐번도 쉬여 넘어 가리라

(『瓶歌』(993)樂戲調, 외 24개 가집, S-1113)

7)은 작중 화자가 느끼는 이별의 슬픔이 그리움으로 변하여 마음에 더욱 깊은 상처를 남기고 있음을 감지하게 하는 대목이다. 늦은 중몰이로 불리는 이 대목은 이별의 충격에서는 벗어났으나 한없이 깊어가는 그리움으로 인해 당장이라도 님을 따라 나시고 싶은 마음이 애절하게 그려져 있다. 7)은 8)번 <평양가>의 일부와 시조인 9)번의 초장, 중장과 사설을 공유하고 있다. 잡가와 시조의 사설이 같은 텍스트 내에서 공존할 수 있는 것은 일차적으로 판소리 장르가 지닌 개방성에서 말미암은 것이겠지만, 한편으로는

가창 문화권 내에서는 가곡, 시조, 가사, 잡가 등 가창될 수 있는 모든 장르가 상호 대화성을 드러내면서 소통 관계에 놓여있을 수 있다는 점과 밀접하게 연관된다. 이러한 연관성은 다음의 예에서 더욱 선명하게 드러난다.

- 10) 【중중물이】 왔구나, 우리 사위 왔네! 왔구나, 우리 사위 왔어! 가더니
 미는 영영 있고 ㉠일장 수서가 돈절키로 아속허다고 일렀더니 어디를
 갔다가 인제 와? 하늘에서 뚝 떨어졌나, 땅에서 불끈 솟았나? ㉡하운
이 다기봉터니 구름 속에서 싸여 와? 춘수는 만사택이라 허더니
물이 깊어서 인제 와? 뉘 집이라고 아니 들어오고 문밖에 서서 주저
 만 허는가? 들어가세, 들어가세, 내 방으로 들어가
 (<춘향가>, 조상현 창, 판소리학회 감수, 『판소리 다섯마당』, 68면)

- 11) 님이 가신後에 消息이 頓絶호니
 窓맛기 櫻桃가 몇번이나 휘엿는고
 밤마다 燈下에 홀노안저 눈물계워 호노라
 (『瓶歌』(552, 二數大葉, 松臺春) 외 1개 가집, S-740)

- 12) 春水 滿四澤호니 물이 만아 못 오더나
夏雲多奇峰호니 산이 높하 못 오던가
 秋月이 揚明輝어를 무슴 일노 못 오던가
 (『瓶歌』(691, 二數大葉) 외 17개 가집, S-2988)

- 13) 一朝郎君離別後에 消息쫓춘 頓絶호야 <…중략…> 春水가 滿四澤호
니 물이깊허못오던가 이야희야말듯소 夏雲이多奇峰호니 산이높호
못오던가 (<황계사> 『靑六』)

10)은 <춘향가>에서 암행어사가 되어 남원으로 돌아온 이몽룡이 월매를 만나는 대목이다. 월매 입장에서는 이몽룡을 만난 것이지만, 춘향은 옥에 갇혀있는 상태이므로, 아직도 이별과 상사로 인한 시름은 깊어져 있는 상태

이다. 춘향이가 이몽룡에게 원망의 말을 할 가능성은 그다지 많지 않으므로, 월매의 입을 통해 원망이 쏟아져 나오는 것이 오히려 자연스러워 보인다. 10)에서 가장 익숙한 사설, 쉽게 접할 수 있는 사설은 ㉔와 ㉕이다. 이 사설은 11)과 12) 등 시조 텍스트에 공유되어 있음이 확인된다. 한편 십이가사의 하나인 <황계사>에서 인용한 13)에는 ㉔와 ㉕가 모두 존재하고 있음이 확인된다. 시조, 가사, 판소리 등 가창을 통해 실현되는 장르에 폭넓게 소통되고 있음을 알 수 있다. ‘일조낭군 이별후에 소식조차 둔절하다’는 단위사설은 광범위한 분포를 보인다. <황계사>의 사설로 알려져 있지만, 이 외에도 <상사별곡>(『교방가요』, 『南太』, 『靑詠』), <고상사별곡>(『海周』) <여음 수심가>(『歌鑑』) <단가 별조>(『詩謠』) 등에도 쓰이는 등 매우 다양한 존재 양상을 보인다.

14) 日暮 蒼山遠하니 날 저무러 못오던가
天寒 白屋貧하니 하늘이 차 못 오던가
柴門에 聞犬吠하니 님 오는가 흐노라
(『瓶歌』(573)二數大葉 외 13개 가집, S-2428)

15) 엇지하야 못오드니 무음일노 아니오든야
너 오는 길에 弱水三千里와 萬里長城 돌너는디 蚕叢及魚鳥에 蜀道
之難이 가리엿드냐 네 어이 아니 오드니
長相思 淚如雨터니 오날이야 만나패라
(『詩歌』(696) 외 11개 가집, S-2008)

‘春水滿四澤 夏雲多奇峰’은 도연명(陶淵明)의 <사시(四時)>를 패리디한 것인데 이 역시 인기를 끌었던 단위사설이었던 것으로 보인다. 도연명의 시구(詩句)에다가 14), 15)번의 시조에 보이는 ‘~~하야 못 오던가?’라는 어법을 결합하여 패리디 함으로써 매우 애호되는 사설을 생성하여 소

통하였던 것으로 여겨진다. 재미있는 것은 정작 판소리 텍스트 <춘향가>에서는 ‘못 오던가?’의 어법 대신 ‘이제 오는가?’의 어법이 사용되고 있다는 점이다. 이것은 이몽룡이 남원으로 돌아왔다는 상황을 반영하는 과정에서 생긴 변개라고 할 수 있다. 앞서 수차례 설명했듯 판소리 장르 내에 존재하는 서사 구성력의 강력한 영향력으로 인해 작품의 유기적 질서에 맞도록 어미 부분에 적절한 변화가 있었음을 알 수 있다. 문화담론 내에서 이뤄지는 텍스트 소통에 작용하는 질서는 해당 장르의 본질적 특성과 밀접하게 연관된다는 점을 다시 한번 확인할 수 있다.

이별로 인한 상사의 고통을 해소하는 데 가장 효율적인 것은 바로 편지를 주고 받는 것이다. 편지와 관련된 단위사설은 ‘이별’과 ‘상사’의 문화담론에서 빼놓을 수 없는 중요한 위치를 차지한다. <심청가>에서 관련 대목을 찾아 제시해 보기로 한다.

- 16) 【진양】 추월은 만정하여 산호 주렴으 비치여 들고, **실숨은 슬피 울어 나유 안에 훌어질 적으, 청천의 외기러기**난 월향으 높이 떠서 뚜루 뚜루뚜루 길룩, 울음을 울고 나니, 심 황후 기가 막혀, “오느냐, 저 기력아, 니 어디로 행하느냐? **소중량 복해 상으 편지 전턴 기러기냐?**” 방으로 들어와 편지를 쓰라 혈 제, 한 자 쓰고 눈물 짓고 두 자 쓰고 한숨을 지니 글자가 모두 수묵이 되고 언어가 도착이로구나. 편지 접어 손에 들고 간상을 바라보니, 기러기난 간곳이 없고 창망한 구름 밖으 별과 달만 밝았구나. 심황후가 기가 막혀 편지를 던지고 울음을 운다.
(<심청가>, 한애순 창, 판소리학회 감수, 『판소리 다섯마당』, 109면)

- 17) 밤은 김허三更에 니르렀고 구진 비는 梧桐에 훗날닐제 니리 궁굴 저 리 궁굴 두로 싱각다가 잠 못 니루에라
洞房에 蟋蟀聲과 青天에 쓴 기러기 소리 스름의 무궁흔 심회를 짝지 여 울고 가는 저 기력아

갖득에 다 석어 스러진 구워 간장이 이 밤 시우기 어려워라
(『詩歌』(601, 樂時調) 외 1개 가집, S-1159)

18) 北海上 片紙傳든 蘇中郎에 기러기야
千里에 期約두고 너는 슈이 오거니와
우리도 날리 곳 빌일진디 너의 곳에 가리라
(『源一』(709, 扈錫均), S-1331)

19) 秋月은 滿庭하야 산호 주렴 비치일 제
청천의 기러기 높이 떠 올고 가니 심황후 반겨 듯고 기력이 너 왓느냐
소중랑 북해상에 편지 전든 기력이냐 도화동 가거들랑 불상한 우리
부친전에 편지 한 장 전해다고
문을 열고 내다보니 기력이 간 곳 업고 창냥한 우름 박게 별과 달만
발것으니 내의 심사 둘 곳 없다 (『關西本 時調』(93), P-4189)

16)에서 깊은 시름에 빠진 인물의 정서를 대변하는 매개로 사용된 것은 바로 귀뚜라미 울음과 푸른 하늘을 나는 기러기이다. 실솔성(蟋蟀聲)은 흔히 외로움이나 그리움, 고독 등을 자극하는 상징으로 활용된다. 누군가를 그리워하며 잠 못 이루는 밤에 들려오는 귀뚜라미의 울음은 인물의 감정 이입 효과를 야기하여 고조된 감정 상태를 만들기 마련이다. 한편 기러기는 소중랑의 고사와 연관된다. 한 무제 때 인물인 소무(蘇武)는 흉노 땅에 사신으로 갔다가 붙잡혔는데, 기러기의 발목에 소식을 적어 고향으로 날려 보냄으로써 19년만에 돌아갈 수 있는 기회를 얻었다고 한다. 생사가 달린 중요한 일을 훌륭하게 완수한 기러기야말로 그리운 님에게 소식을 전해주는 매개로서 최적적이 아닐 수 없다. 18)번에 나타난 예를 비롯하여 다수의 작품에 ‘소중랑의 기러기’란 구절이 존재하는 것을 볼 때 소식을 전하는 메신저에 관한 담론으로서 ‘소중랑의 기러기’가 활용되었음을 알 수 있다.

20) ㉠어제밤 부든 바람 金聲이 腕然하다 孤枕單衾으로 相思夢 훌쳐 깨어
竹窓을 半開하고 막막히 바라보니

萬里長空에 夏雲은 훗터지고 千年江山에 찬 기운 어린대 庭樹에
부든 바람 離恨을 아리는 듯 秋菊에 매친 이슬 別淚를 먹음은 듯
殘柳南橋에 春鶯은 已歸하고 素月東嶺에 秋猿이 슬피 우니 임 여이
고 썩은 간장 하마터면 끈치리라

(『時調(關西本)』(98), P-2785)

20)은 19세기말 경 <추풍감별곡>(또는 <채봉감별곡>)으로 꽤 유명했던 작품의 내용을 이용하여 재구성된 작품이다. ㉠은 <추풍감별곡>이란 소설 작품의 서두에도 그대로 쓰였으며, 동명의 가사 작품의 전문이 소설 텍스트 내에 실려있기도 하다. 가사 <추풍감별곡>이 하나의 서사 단위로 작용하는 작품이 바로 소설 <추풍감별곡>인 것이다. 20)은 장편의 가사를 요약적으로 제시하는 방법으로써 가사를 시조화한 작품으로 볼 수 있다. ‘이별’과 ‘상사’의 문화담론을 토대로 생성된 <추풍감별곡> 관련 작품들, 즉 소설, 가사, 시조 작품이 서로 긴밀하게 소통하면서 공존하는 모습을 통해 당대의 문화담론 내에서 <추풍감별곡>이 어떻게 근대적 지향을 드러낼 수 있었는지 파악할 수 있다.

4. 맺음말

시조와 판소리는 매우 이질적인 장르이지만, 가창 또는 연창이라는 방식을 통해 실현화 한다는 점으로 인해 둘 사이에는 애초부터 상호 소통의 가능성이 열려 있었다고 할 수 있다. 다만 서정 장르와 서사 장르라는 양식적 차이점, 상층의 고급 가요와 하층의 저급 소리라는 점 등의 배타성으로 인해 소통이 단절될 가능성 또한 상존하고 있었다고 생각된다. 문학 장르

가 지닌 배타적 개별성이 문화권을 통한 향유가 이루어질 때는 유연한 개방성으로 전환될 수 있다는 점으로 인해 시조와 판소리처럼 대척점에 놓여 있는 장르들 간에도 활발하고 적극적인 소통이 이루어질 수 있었다는 점을 본고의 논의를 통해 확인할 수 있었다.

또 **균평이 쓰더귀 시조를** 흐되 ㉠스랑인들 님마다 흐며 니별인들 드 설우
라 ㉢님진강 디동슈를 황능묘의 두견이 운다 ㉡동지야 네 선성이 오거든 ㉣조
리박 장스 못어드리오

(〈홍부전〉(경판 25장본), 『홍부전전집』2, 박이정, 2003, 31~32면)

위에 인용한 것은 놀부 박사설에 등장한 왈자들이 난장판을 만들던 중
균평이란 인물이 ‘쓰더귀 시조’란 것을 부르는 장면이다.

스랑인들 님마다 흐며 離別인들 다 설우라

平生에 처음이오 다시 못 어더 볼 님이로다
이 後에 다시 못노면 緣分인가 흐노라

(『靑六』(946, 界二數大葉) 외 12개 가집, S-1409)

어디 차고 어디 온다 平壤 차고 여기 왔니

臨津 大同江을 뉘 뉘 비로 건너 온다

船價는 만트라마는 女妓비로 건너 왔니

(『瓶歌』(817, 三數大葉) 외 18개 가집, S-1909)

각설 현덕이 관공 장비 거느리시고

제갈양 보랴고 와룡강 건너 와룡산 너머 남양 짜를 다다라셔 시문을 두다

리이니 동지 느와 옛좁는 말이 선성임이 뒤 초당의 줌드러 계시오

동즈야 네 선성임 썩시거던 유관장 습인이 왔쩌라고 옛쥬어라

(『時調』(62) 외 2개 가집, S-45)

밧남편 그 놈 廣州 光德山 쓰리뷔 장스 소더 남진 그 놈 朔寧이라 잇뷔
장스

눈경의 거튼 님은 썩닥 두드려 방마치 장스드를 토마라 흥독기 장스 빙빙
도라 물네 장스 우물전의 치다라 간당 간당 흐다가 위랑 충청 풍덩 썩저
물 담복 썩니는 드레 썩지 장스

어디 가 이 얼골 가지고 **도릭박 장스 못 어드리**

(『瓶歌』(933, 蔓橫) 외 22개 가집, S-1105)

뜨더귀 시조란 것은 말 그래도 여기 저기서 구절을 뜯어다가 붙이는, 말하자면 기존 단위사설을 재조합하는 방식의 시조를 의미하는 것 같다. 균평이란 자가 부른 시조의 해당하는 구절을 대략적으로 찾아보면 적어도 4편 이상의 작품에서 필요한 구절을 오려다가 썼음을 알 수 있다. 이것은 원래 무근지잡요(無根之雜徭)라는 평가를 받았던 잡가의 사설 생성 원리이다. 그런데 이러한 원리가 시조 텍스트의 생성에도 얼마든지 작용할 수 있음이 확인 되는 것이다. 게다가 이러한 시도가 이뤄진 것은 방각본으로 출간된 경판본에서이다. 시조가 판소리와 사설을 공유하며 소통하고, 시조가 잡가의 방식으로 사설을 생성하며 소통하고, 소설의 담화 방식을 시조가 닮아가며 소통하는 이 다양하고 역동적인 현상에 대해서는 미처 다루지 못한 과제로 남겨둘까 한다. 연창된 텍스트를 위주로 논의를 진행하다 보니 창본을 위주로만 검토하였던 문제점 역시 한계로 작용될 수 있음을 인정하며 차후에 보완하기로 한다.

【참고문헌】

1. 기본자료

- 정병욱 편저, 『시조문학사전』, 신구문화사, 1970
 심재완 편저, 『역대시조전서』, 세종문화사, 1972
 박을수 편저, 『한국시조대사전』, 아세아문화사, 1992
 『이세보시조집』, 단국대부설 동양학연구소, 1985
 김신중 역주, 『금옥총부』, 박이정, 2003
 김진영·이기형 교주, 『단가집성』, 월인, 2002
 김호석, 『봉산탈춤 음악본』, 민속원, 2006
 성무경 역주, 『교방가요』, 보고서, 2002
 신경숙, 『19세기 가집의 전개』, 계명문화사, 1994
 정재호 편, 『한국잡가전집』 제1~4권, 계명문화사, 1984
 판소리학회 감수, 『판소리 다섯마당』, 한국브리태니커회사, 1982
 <채봉감별곡>, 『활자본고전소설전집』 제10권, 아세아문화사, 1977
 <숙향전>, 『한국고전문학전집』 제5권, 고려대 민족문화연구원, 1993
 羅貫中, 『三國演義』, 臺灣 新世紀出版社, 1979.

2. 논문

- 고정희, 「소설 수용 시조의 장르변동 양상과 그 사회적 맥락」, 『장르교섭과 고전시가』, 월인, 1999
 김용찬, 「조선후기 시조에 나타난 소설 수용의 양상」, 『어문논집』 32집, 고려대 국문학과, 1993
 박노준, 「김수장의 사설시조와 유락 취향의 삶」, 『조선후기 시가의 현실인식』, 고려대 민족문화연구원, 1998
 성무경, 「19세기 축적적 문학담론과 이세보 시조의 작시법」, 『한국시가연구』 제27집, 한국시가학회, 2009
 이형대, 「楚漢古事 소재 시조의 창작 동인과 시적인식」, 『한국시가연구』 3집, 한국시가학회, 1998
 최진형, 「판소리 단위사설의 유형과 실현양상」, 『국제어문』 제20집, 국제어문학회, 1999

3. 단행본

- 고미숙, 『19세기 시조의 예술사적 의미』, 태학사, 1998
- 김기형, 『적벽가 연구』, 민속원, 2000
- 김대행, 『시가시학연구』, 이화여대 출판부, 1991
- 김용찬, 『조선후기 시가문학의 지형도』, 보고서, 2002
- 김학성, 『한국시가의 담론과 미학』, 보고서, 2004.
- 김현주 · 김기형 편, 『적벽가』, 박이정, 1998
- 박영주, 『판소리 ‘사설치레’ 연구』, 성균관대 대학원 박사학위논문, 1991.
- 이경선, 『삼국지연의의 비교문학적 연구』, 일지사, 1976
- 조해숙, 『조선후기 시조한역과 시조사』, 보고서, 2005
- 최규수, 『19세기 시조대중화론』, 보고서, 2005
- 최진형, 『판소리의 미학과 장르 실현』, 보고서, 2002

Abstract

The Study on Relatives between Sijo and Pansori

Choi, Jin-Hyung

Sijo is very different from Pansori in many ways. There are the exclusive factors between them such as differences in style and enjoying stratum. But there is open chance to interaction between them because of the common factor which is the realization of the genre through singing

After late 19th century, enjoying stratum of them had been increased a lot because of the expansion of 'Sijochang' in Sijo and the participation of Yangban in Pansori. It was possible to interacting between them through overlapped with cultural areas and the communication and bargaining occurred in text by the interaction.

Pansori is concentrated on a organic description by using 'descriptive composition' in case accepting other genre text such as Sijo. An effect of the acception of Sijo is tightening up the showing up effect by 'effective staging'. It helps to get maximum effects in the sides of the narrative and playing.

Sijo has digested the narratives and applied as assisted concepts for forming the main theme by capturing specific parts while accepting Pansori. Sijo also has tried to accept the grammar of Pansori rarely so widened its subjects, objects and a realm of the narrative. Accepting the grammar such as a beautified description developed a grammar of Sijo variously if had considered Sijo had a condensational characteristic.

There are differences and similarities among the cultural space between Sijo and Pansori although they are very different genre. So singing texts and narrative texts had been able to interact each other. Considering aspects of the interactions between them, it is possible to have a multi-level study about

relatives between Sijo and Pansori.

key-words : Sijo, Pansori, bargaining, interaction, genre realization, cultural
discourse, Samgukji

최진형

덕성여자대학교 국어국문학과 교수

주소 : (132-714) 서울시 도봉구 쌍문동 419 덕성여자대학교 국어국문학과

전화번호 : 02-901-8184, 010-2377-1727

전자우편 : choijh08@duksung.ac.kr

<p>이 논문은 2010년 4월 30일 투고되어 2010년 6월 16일까지 심사 완료하여 2010년 6월 17일 게재 확정됨.</p>
--