

<신작 사랑가> 연구

최 동 현 (군산대)

< 목 차 >

- | | |
|---------------------|-----------------|
| 1. 머리말 | 4. <신작 사랑가>의 해석 |
| 2. <신작 사랑가>의 구성 | 5. 맺음말 |
| 3. <신작 사랑가>의 형성과 전승 | |

국문초록

<신작 사랑가>는 진양조, 중모리, 중중모리의 세 대목으로 구성되어 있는데, 각 대목은 동일한 사설 표현 방식과 동일한 내용으로 된 부분, 사설 표현 방식은 동일하지만 내용은 새로운 부분, 사설 표현 방식과 내용 모두 새로운 부분 등으로 매우 다양하게 구성되어 있다는 것이 확인되었다. 이러한 구성을 통해 <신작 사랑가>는 전통의 지속과 갱신이라고 하는 두 가지 목표를 동시에 달성하고 있는 것으로 보았다.

<신작 사랑가>의 형성 시기에 관해서는 정광수의 기록이 유일한데, 정광수의 기록은 다소 오류가 있어서 사실에 부합하지 않았다. 당시의 공연 상황을 신문 자료 등 다른 자료들을 검토한 결과 1945년 해방과 함께 결성한 대한국악원이 주체가 되어 의욕적으로 제작한 <대춘향전>에서 탄생했을 가능성이 큰 것으로 드러났다. 최근에는 <신작 사랑가>를 처음 만든 사람은 조상선이며, 김연수, 임춘앵 등에 의해 지속적으로 개작되었다는 증언이 소개되기도 했다.

<신작 사랑가>의 전승 과정을 밝히기 위해서 열 가지의 이본들을 비교

검토하였다. 그 결과 해방 이전의 이본들과는 같은 부분이 별로 없었다. 결국 <신작 사랑가>는 어느 한 이본을 토대로 만들어진 것이 아니라 대부분 창작되었다는 것을 알 수 있었다. 또 <신작 사랑가>는 창극이나 가야금병창 또는 창극 형태로 녹음된 음반에 남아 있는 사실이 밝혀졌다. 이는 <신작 사랑가>가 창극을 위해 만들어졌지만, 창극 형태의 음반과 가야금병창으로 확대되면서 전승이 이루어졌다는 것을 의미하는 것이다.

<신작 사랑가>의 해석에서는 춘향과 이도령의 사랑은 자신들의 의지(맹세)에 의해 깊어진 것이며, 이도령과 춘향의 욕망이 갈등을 일으키는 전통 <사랑가>에서와 달리, 춘향이 이도령의 욕망에 적극적으로 호응하는 모습으로 그려지고 있다는 것을 밝혔다. <신작 사랑가>에서의 사랑은 ‘지금’ ‘여기’에서의 사랑이며, ‘밤’의 사랑인바, 여기서 밤은 도덕과 풍속의 억압을 벗어나 자유로운 육체적 결합이 가능한 해방 공간으로서의 의미를 갖는다고 하였다. 또 <신작 사랑가>에서 밤의 지속을 노래하는 것은 두 사람이 사랑하는 순간을 영속화하려는 의지의 표현으로 보았다.

이상과 같은 연구로 <신작 사랑가>에 관한 많은 사항이 밝혀졌다. 그 결과 <신작 사랑가>에 관한 대략적인 열개는 그럴 수 있게 되었다.

주제어 : <신작 사랑가>, <신작 사랑가>의 형성 시기, 조상선, <대춘향전>, <신작 사랑가>의 전승, <신작 사랑가>의 해석, ‘밤’의 사랑, 도덕과 풍속의 억압

1. 머리말

<사랑가>는 판소리 중에서 가장 인기 있는 곡임에도 불구하고, <사랑가>만을 대상으로 삼은 논문은 소수에 불과하다. 그것도 <사랑가>의 의미보다

는 이본별 차이와 통시적 변화에 집중되어 있다.

<사랑가>의 이본별 차이를 밝힌 연구로는 성기련,¹⁾ 박미애,²⁾ 이선희,³⁾ 김주희의 연구⁴⁾가 있다. 성기련은 고수관제 <사랑가>와 현재 부르고 있는 <사랑가>의 음악적 차이를 밝혔으며, 박미애는 김연수 바디 <사랑가>와 정정렬 바디 <사랑가>, 이선희는 김세중 바디와 김소희 바디 <사랑가>, 김주희는 박봉술 바디와 정권진 바디 <사랑가>의 차이를 밝혔다.

통시적 변화 양상에 주목한 연구로는 전경옥,⁵⁾ 박상란,⁶⁾ 배연형,⁷⁾ 최동현⁸⁾의 연구가 있다. 전경옥은 소설본과 창본 등 이본들과 명창들의 증언을 토대로 <사랑가>의 형성 과정과 변이 양상을 고찰하였으며, 박상란은 <사랑가>의 변모 양상을 성적 주체의 측면에서 밝혔다. 배연형은 ‘소리책’과 고음반을 대상으로 하여 판소리 더듬군의 구성과 음악적 변화를 살폈다. 최동현은 다양한 <사랑가> 구성의 통시적 변화 양상을 밝히고, 그 변화의 동인을 ‘선정성의 제거’와 ‘대중의 재미 또는 흥미 유발’이라는 두 가지 가치 사이의 갈등으로 정리하였다. 또 <사랑가>의 부정적 언어에 주목하고, 그 이유를 춘향이가 현실에 존재하지 않는 사랑을 꿈꾸기 때문이라고 하였다.⁹⁾

-
- 1) 성기련, 「판소리 <춘향가> 중 ‘고수관제 자진 사랑가’ 연구, 한국고음반연구회, 『한국음반학』 제6호, 1996.
 - 2) 박미애, 「김연수 제 춘향가 중 사랑가에 대한 연구, 이화여자대학교 대학원 석사학위논문, 1992.
 - 3) 이선희, 「춘향가 중 사랑가 비교 연구, 이화여자대학교 대학원 석사학위논문, 2003.
 - 4) 김주희, 「박봉술과 정권진의 동편제 ‘사랑가’ 비교연구, 전남대학교 대학원 석사학위논문, 2012.
 - 5) 전경옥, 「명창 따라 창작, 개작된 사랑가, 『문화예술』 117호, 한국문화예술진흥원, 1988.
 - 6) 박상란, 「사랑가의 변모 양상과 성적 주체의 문제, 『고소설연구』 제22집, 한국고소설학회, 2006.
 - 7) 배연형, 「판소리 사랑가 더듬군의 구성과 음악적 변화, 『한국문화연구』41집, 동국대학교 한국문화연구소, 2011.
 - 8) 최동현, 「<사랑가>의 구성과 변화, 『판소리연구』 제39집, 판소리학회, 2015.
 - 9) 최동현, 「<사랑가>의 의미, 『판소리 연구』, 제43집, 판소리학회, 2017.

이상과 같은 논문들에 의해 <사랑가>의 형성과 변화 등에 관해서는 어느 정도 정리가 되었다. 그런데 전통 <사랑가> 외에 또 다른 <사랑가>가 엄연히 존재한다. 이 <사랑가>는 판소리나 창극에서 꾸준히 불러 왔음에도 불구하고 별로 주목을 받지 못했다. 이른바 <신작 사랑가>라고 하는 것인데, 이를 분명하게 밝혀서 기록한 것은 정광수가 정리한 『전통문화오가사전집』¹⁰⁾이다. 정광수는 자기 <춘향가>를 “고 김창환 교본 가사”라 하여 기록하고 있는데, 이 <춘향가>의 <사랑가>가 끝나고 <이별가>로 넘어가는 부분에 “일구오일년에 대춘향전에 간행되어 있는 사랑가 사설”이라고 하면서 새로운 <사랑가> 사설을 신고 있다. 그리고 이를 “신작 사랑가”라고 부르고 있다.¹¹⁾ 그러니까 정광수는 이 <신작 사랑가>를 전통 <사랑가>와는 다른 <사랑가>로 보고 있는 것이다. 실제 <신작 사랑가>는 현재 전승되고 있는 어떤 <사랑가>와도 다르다. 그리고 아직도 여러 가지 형태로 전승되면서 불리어지고 있다.¹²⁾ 최근에 <신작 사랑가>를 포함하고 있는 『창극조 대춘향가』의 전승 양상에 관한 논문이 발표된 바 있으나, 이 논문에서는 <신작 사랑가>를 중점적으로 다루지 않았다.¹³⁾ 따라서 <신작 사랑가>를 <사랑가>의 한 종류로 따로 독립시켜 다루어도 큰 무리는 아닐 듯싶다.

이 <신작 사랑가>가 지금까지 학계의 관심을 끌지 못한 이유는 아마도 전승 완창 판소리나 소설 또는 사설 중심으로 연구가 진행되었기 때문인 것으로 보인다. 그러나 <신작 사랑가>가 판소리 <사랑가>의 한 가지로서 여러 형태로 전승되고 있는 것이 분명하다면 이제 이를 본격적으로 다룰 필요가 있다. 그렇게 함으로써 판소리가 현대에 와서도 새로운 변이를 일으킬 정도로 생명력을 유지하고 있다는 것이 증명되리라 믿는다.

10) 정광수, 『전통문화 오가사전집』, 문원사, 1986.

11) 정광수, 앞의 책, 96, 98쪽.

12) 이에 대해서는 다음 장에서 자세히 밝히기로 한다.

13) 송미경, 『『창극조 대춘향가』에 나타난 서편제 춘향가의 전승 양상』, 『판소리 연구』 33집, 판소리학회, 2012 참조.

2. <신작 사랑가>의 구성

<신작 사랑가>의 구성은 정광수의 사설을 기준으로 삼고자 한다. <신작 사랑가>라는 명칭을 쓴 사람이 정광수일뿐만 아니라, <신작 사랑가>의 사설을 따로 기록해 둔 사람도 정광수이기 때문이다. 뿐만 아니라 정광수는 그 내력에 관해서도 간략하나마 언급을 하고 있다. 물론 이와 똑같은 사설을 다른 사람도 사설집에 실은 적이 있지만,¹⁴⁾ <신작 사랑가>라는 명칭을 사용한 사람은 정광수뿐이다. 정광수만이 이 <사랑가>가 다른 전통 <사랑가>와는 다르다는 것을 의식한 것이다. 이것은 <신작 사랑가>의 존재 자체와는 상관이 없다. 현실적으로 <신작 사랑가>를 여기저기서 부르고 있었다고 할지라도, 그 존재를 의미 있는 것으로 인식한다는 것은 다른 문제이기 때문이다.

문제는 정광수 사설집에 실린 <신작 사랑가>에 오자가 많고, 또 여러 이본에서 약간씩 다르게 부르고 있다는 점이다. 또 정광수의 사설은 녹음된 소리가 없다. 그래서 정광수의 사설과 거의 같으면서도 소리가 녹음되어 있는 보림출판사 판 <대춘향전>¹⁵⁾을 오자를 바로잡고 또 현대 맞춤법에 맞게 수정한 다음, 다른 이본을 두루 참고해 가면서 다루고자 한다. 어느 한 이본을 결정본으로 삼을 수 없는 것은 판소리가 민속음악이어서 정본을 정할 수 없기 때문이다.¹⁶⁾ 또 음반이 팔려 있어 구체적인 연행 방식을 확인할 수 있는 점도 고려하였다.

14) 이창배 편, 『한국가창대계』, 흥인문화사, 1976, 439-440쪽 참조. 최근에 출판된 판소리 학술총서 2권에 실려 있는 한덕수·정광수 합편 『창극조 대춘향가』에도 이 사설이 실려 있다. 『창극조 대춘향가』는 정광수가 엮은 사설이다. 그러나 여기서는 ‘<신작 사랑가>’라는 말을 사용하지 않았다. 배연형·송미경 엮음, 『판소리학회 학술총서 2 이선유의 『오가전집』, 한덕수·정광수의 『창극조 대춘향가』, 송영석의 『화정가요집』, 민속원, 2017, 242-245쪽 참조.

15) 김길운 편, 『한국 판소리 대전집』, <대춘향전>, 보림출판사, 1979.

16) 판소리는 민속음악인데, 민속음악은 그 속성상 작자가 따로 없고, 전승 과정에서 많은 이본이 생성된다. 그리고 각 이본들은 다 나름대로의 동등한 자격과 가치를 지니고 있다. 이에 대한 자세한 설명은 Maud Karpeles, *An Introduction to English Folk Song*, Oxford University Press, 1973 p. 5 참조.

<신작 사랑가>는 진양조 한 대목, 중모리 한 대목,¹⁷⁾ 중중모리 한 대목 등 총 세 대목으로 구성되어 있다. 아니리는 중간에 두 번 나오는데, 진양조 창과 중모리 창 사이에 있는 아니리는 다른 <사랑가>에서는 보이지 않는다. 중모리 창과 중중모리 창 사이에 나오는 두 번째 아니리는 다른 <춘향가>에도 나올 뿐만 아니라 매우 짧아서 <신작 사랑가>만의 특징적인 사설로는 보이지 않는다. <신작 사랑가>의 이러한 구성은 느린 장단으로 시작해서 빠른 장단으로 끝나는 일반적인 우리 전통음악의 구성법을 따른 것이다. 그리고 이러한 구성은 <신작 사랑가> 전체가 하나의 노래와 같이 취급되었다는 것을 뜻한다.

진양조 <사랑가>는 짧은 ‘사랑풀이’¹⁸⁾에 이어, 늦게야 만난 것을 한탄하는 내용, 밤이 짧아 아쉬우니 시간이 가지 못하게 달을 매놓고 긴긴 밤을 <사랑가>로 즐겨보자는 내용으로 되어 있는데, 이는 다른 <사랑가>에서는 거의 발견되지 않는 독특한 구성이다.

다음에 이어지는 오늘밤이 가면 내일 밤이 또 오니, 삼백육십일 너와 나와 즐기는 밤만 있어 주었으면 좋겠다는 아니리는 춘향과 이도령이 주고받는 대화로 되어 있을 뿐만 아니라, 내용도 다른 <춘향가>에서는 발견되지 않는 것이라서 이 또한 진양조 <사랑가>와 같이 <신작 사랑가>의 표지로 삼을 수 있다.

중모리 <사랑가>는 ‘사후 기약’으로, 죽은 뒤에 너는 꽃이 되고 나는 나비 되어 다시 만나자는 내용인데 거의 모든 <사랑가>에서 발견된다. 지금까지 전승되고 있는 판소리에서 ‘사후 기약’은 순서는 다르지만 대체로 꽃과 나비, 글자, 인경과 인경마치, 맺돌 위짖과 아래짖 등 다양한 내용으로 되어 있다. 그런데 <신작 사랑가>의 ‘사후 기약’은 한 가지 내용으로만 되어 있어

17) 정광수는 ‘단중머리’라고 했지만, 단중머리는 독립된 장단의 명칭이 아니고 약간 빠른 중모리를 가리킨 것으로 보이기 때문에, 여기서는 ‘중모리’라는 명칭을 사용하기로 한다.

18) 여러 가지 사랑을 나열하며 부르는 노래로서, “~한 사랑”으로 구절을 끝맺는다. 대개 진양조로 부르는데, <신작 사랑가>는 중중모리 대목에 이 ‘사랑풀이’가 들어 있다. 최동현, 앞의 논문, 345쪽 참조.

다른 <사랑가>에 비해 길이가 짧아졌다.

중모리 대목과 중중모리 대목 사이에 등장하는 아니리는 ‘글자 풀이(정 자 노래)’가 나오는 <사랑가>에 흔히 등장하는 것이다. 앞에서 ‘사후 기약’을 듣고 춘향이 왜 그런 불길한 말을 하느냐고 하자, 이도령이 그럼 정답을 하겠다고 하는 하면서 중중모리 <사랑가>로 이어진다.

중중모리 <사랑가>는 ‘태도 보기’,¹⁹⁾ ‘글자풀이’²⁰⁾(정 자 노래), 춘향이 이도령을 보고 여러 위인들처럼 될 낭군이라는 내용, ‘사랑풀이’, 항상 늙지 말고 사랑이 영원하길 바라는 내용으로 되어 있다. ‘태도 보기’와 ‘글자풀이’는 다른 <사랑가>에서도 발견되는 흔한 내용이다. 여러 위인들처럼 될 낭군이라는 데서는 사육신, 생육신, 정송강(정철), 충무공, 고운(최치원)선생에 이어, “외삼천 내팔백 주석지신(柱石之臣)²¹⁾이 될 낭군”이라고 한다. 이어지는 ‘사랑풀이’는 빠른 장단에 맞게 4.4조로 되어 있는데, 사랑이 무산, 도리화개, 함소교태, 노적 등에 비유된다. 이 부분도 전통 <사랑가>에서는 찾아볼 수 없다. 마지막 부분은 세월이 흐르면 사랑하는 도련님이 늙으므로 중천에 떠 있는 달이 멈춰서 늘 오늘밤처럼 늙지 않게 해달라는 내용으로 되어있다. 이 부분 또한 다른 <사랑가>에서는 발견되지 않는다.

이렇게 보면 <신작 사랑가>의 중중모리 <사랑가>는 매우 다양하고도 독특한 구성과 내용으로 되어 있다는 것을 알 수 있다. 앞부분의 ‘태도 보기’와 ‘글자풀이’ 외에는 내용 자체가 새롭다. <신작 사랑가>에만 있는 내용들이기 때문이다. 그러나 사설의 표현 방식은 전통 방식을 따랐다. ‘태도 보기’, ‘글자풀이’, ‘사랑풀이’ 등은 이미 다른 <사랑가>에서도 흔히 쓰고 있는 상투적인 표현 방식이다. 그러므로 내용은 다르다고 할지라도 표현 방식은 같다.

19) 춘향을 이리저리 견고, 웃게 하여 걷는 태도와 잇속을 보자는 노래. 여기서는 잇속을 보자는 내용은 없다. 자세한 사항은 최동현, 앞의 논문, 344쪽 참조.

20) 각 글자가 끝에 오는 시구나 문장, 고사, 사물의 명칭 등을 나열함으로써 그 글자와 관련된 여러 가지 쓰임새를 표현한다. 판소리에 등장하는 ‘글자풀이’는 ‘정(情) 자 노래’, ‘궁(宮) 자 노래’, ‘애(愛) 자 노래’, ‘호(好) 자 노래’ 등이다.

21) 정광수는 주석지신을 ‘主席之臣’으로 썼는데, 이는 柱石之臣의 잘못이기 때문에 바로잡는다.

그런데 마지막 부분에서는 전통 <사랑가>의 표현 방식마저 따르지 않았다. 세월이 흐르면 사랑하는 도련님이 늙으므로 중천에 떠 있는 달이 멈춰서 늙이 밤처럼 늙지 않게 해달라는 부분은 내용과 사실 표현 방식 모두 새롭다.

요컨대, <신작 사랑가>의 중중모리 <사랑가>에는 동일한 사실 표현 방식과 동일한 내용으로 된 부분, 사실 표현 방식은 동일하지만 내용은 새로운 부분, 사실 표현 방식과 내용 모두 새로운 부분 등으로 매우 다양하게 구성되어 있다는 것을 확인할 수 있다. 동일한 부분에서는 <신작 사랑가>에 전통 판소리 <사랑가>의 전통이 '지속'되고 있음이 확인된다. 반면에 새로운 부분에서는 전통의 '갱신'을 확인할 수 있다. 또 <신작 사랑가>의 앞부분에 익숙한 내용을 담고, 뒷부분에는 새로운 형식과 내용을 배치한 것은 낯선 것을 낯설지 않게 수용할 수 있도록 하려는 전략 때문인 것으로 보인다. 이렇게 해서 <신작 사랑가>는 전통의 지속과 갱신이라고 하는 두 가지 목표를 동시에 달성하고 있다. <신작 사랑가>가 한때 크게 성공했고, 아직도 부분적으로 전승되면서 공연되고 있는 이유가 아마 이러한 데 있는 게 아닌가 생각된다.

3. <신작 사랑가>의 형성과 전승

3.1. <신작 사랑가>의 형성

<신작 사랑가>의 형성에 관해서는 정광수의 언급 외에는 다른 기록이 없다. 따라서 일단 논의의 출발점을 정광수의 언급으로 삼을 수밖에 없다.

계속하여 나가는 안의리를 잠깐 멈추고 일구오일년(一九五一年)에 대춘향전(大春香傳)에 간행(刊行)되어 있는 사랑가 사실(辭說)을 그 내용설명은 다음과 같다. 대춘향전(大春香傳)에 기재(記載)한 가사(歌辭)는 춘향전연극(春香傳演劇) 창극(唱劇) 대본(臺本)에 신작품(新作品)이었는데 팔일오해

방(八一五解放) 진후(前後) 한참 많이들 유행적(流行的)으로 불렀기에 기사생각(其時生覺)에 일반(一般)이 잘 아는 점을 추정(推定)하여 기입하여 쓴 것이다.²²⁾

이 기록에 의하면 <신작 사랑가>는 “1951년 대춘향전에 간행되어” 있다고 했다. 그리고 그것은 “춘향전연극 창극 대본에 신작품이었는데” “해방 전후 한참 많이들 유행적으로 불렀”다고 했다. 그렇다면 <신작 사랑가>가 탄생한 것은 확정할 수 없는 해방 전의 어느 시점이라고 볼 수 있다. 해방 전후 많이들 불렀다고 했으므로 그 시작된 시점은 해방 전으로 볼 수밖에 없는 것이다. 그런데 간행된 것은 1951년 <대춘향전> 대본이라고 했다.

한덕수·정광수 합편 『창극조 대춘향가』에 실려 있는 <사랑가>는 정광수의 『전통문화 오가사전집』에 실려 있는 <사랑가>와 몇 단어의 표기 외에는 완전히 같다. 여기에는 단기 4287년에 발행되었다는 간기가 있다. 단기 4287년은 서기 1954년이다. 정광수가 말하는 “대춘향전에 실려 있는 사설”이란 이것을 가리키는 것으로 보인다. 아마도 기억의 착오로 1954년을 1951년으로, <대춘향가>를 <대춘향전>으로 오인한 듯하다. 그 외에도 이창배 편 『한국가창대계』에도 똑같은 <사랑가>가 실려 있기는 하지만, 이 책은 1976년에 출판된 것이므로 문헌으로 확인되는 가장 오래된 <신작 사랑가>는 한덕수·정광수 합편 『창극조 대춘향가』에 실려 있는 <사랑가>이다. 그런데 정광수가 관여한 <춘향가> 사설집에 이 사설이 실려 있는 이유는 분명치 않다. 이에 대해 송미경은 “창극단 활동을 했던 정광수가 1950년대에 유행한 창극 사설을 의도적으로 삽입한 다소 특수한 사례에 속한다”²³⁾고 했다.

그렇다고 『창극조 대춘향가』에 실려 있는 사설이 <신작 사랑가> 원본이라는 뜻은 아니다. 일단 이 사설은 창극 대본이 아니다. 등장 인물에 따른 대사의 배분이 되어 있지 않고, 해설이 따로 구분되어 있지도 않기 때문이다. 장단과 “안열(아니리)”의 구분이 되어 있는 것으로 보아 판소리 사설집

22) 정광수, 앞의 책, 96쪽.

23) 송미경, 앞의 논문, 118쪽.

인 것은 분명하다. 이 책의 서문에서 한덕수는 “선생(정광수)이 고 김창환선생 사(辭)와 정정렬선생 사와의 이대류(二大流) 사를 소장하고 계심으로 차(此) 이대류 사를 종합하여 일사(一辭)로 합편한 것이 본편이오며(띄어쓰기 필자)”²⁴⁾라고 말하고 있는바, 이는 이 사실집이 창극 대본이 아니라 김창환의 사실과 정정렬의 사실을 엮어 새롭게 만든 판소리 사실집이라는 것을 뜻한다. 그런데도 “창극조”라는 말을 쓴 것은 당시 창극조라는 말이 판소리를 가리키는 명칭²⁵⁾으로 사용되고 있었기 때문으로 보인다.

<신작 사랑가>는 “춘향전 연극 창극 대본에(의) 신작품”이라고 했으므로, 원전은 창극에서 찾아야 한다. 단서가 되는 것은 <대춘향전>이다.²⁶⁾ <춘향전> 공연을 하면서 <대춘향전>이라는 명칭을 사용한 시기는 해방 후인 것으로 보인다. 지금까지의 연구에서도 해방 전에 <대춘향전>이라는 명칭을 사용한 예는 발견되지 않았다.²⁷⁾ 그러면 1951년 <대춘향전>은 무엇인가? 1951년은 6.25 전쟁이 한창인 때였다. 또 이 시기는 여성국극의 시대였다. 물론 전쟁 중에도 창극 공연이 없었던 것은 아니었다. 한 연구에 의하면 전쟁이 발발한 다음날인 1950년 6월 26일 여성국악동호회는 부산 문화극장에서 <옥중화>를 공연했으며, 1950년 12월 5일부터 7일까지는 여성국극동지사가 부산극장에서 <대춘향전>을 공연했다. 1951년 6월 17일에는 여성국극협회가 부산극장에서 <대춘향전>을 공연했다. 그 외에도 여성국악동호회, 여성국극동지사, 여성국극협회 등에서 1950년부터 전쟁이 끝나기까지 꾸준히 창작 창극을 공연했으므로 전쟁 중이라고 해서 창극 공연이 없었던 것은 아니다.²⁸⁾ 그러나 정광수가 말하는 <대춘향전>이 어떤 것인지 알 수 없다.

24) 배연형·송미경 엮음, 앞의 책, 222쪽.

25) 최동현, 『판소리 이야기』, 작가, 2004, 15쪽 참조.

26) 지금은 대체로 ‘~가’는 판소리는, ‘~전’은 소설을 가리키는 용어로 구분하지만, 해방 후까지도 그런 구분이 없었을 뿐만 아니라, <대춘향가>라는 명칭은 거의 사용하지 않은 것으로 보인다.

27) 이진원, 「판소리 춘향가의 현대적 재창조에 관한 연구」, 판소리학회 엮음, 『판소리의 전승과 재창조』, 도서출판 박이정, 2008, 455-457쪽 참조.

28) 김민수, 「1950년대 민속악계의 공연활동 고찰」, 한국음악사학회, 『한국음악사학보』 제57집, 2016, 147-157쪽 참조.

정광수는 <신작 사랑가>를 해방 이후 많이 불렀다고 했다. 그런데 해방 직전에는 창극다운 창극을 공연할 수 있는 상황이 아니었으므로 여기서는 해방 후의 상황을 살펴보고자 한다. 해방이 되자마자 8월 19일 국악인들은 국악건설본부를 발족시키고, 10월 7일에는 정악과 민속악을 포함한 국악 단체로 대한국악원이 조직되었다²⁹⁾ 초대 원장은 함화진, 부원장은 박헌봉이 맡았다. 창악부장은 박동실, 기악부장은 정남희, 국극부장은 조상선이였다.³⁰⁾ 그리고는 창립 기념공연을 펼쳤는데, 그때 공연이 <대춘향전>이었다.

창설 이래 실천 내용과 진용을 강화중에 있던 국악원에서는 금반(번) 그 첫 기념공연으로 아악창악, 무용, 민요, 속곡(俗曲)을 종합한 대춘향전을 구안(構案) 드디어 오는 12월 중순에 공개코저 방금 전원 300여 명이 맹연습 중이라고 하는바 호화스런 춘향전을 보게 된 것을 일반은 크게 기대하며 그 사람을 소개하면 아래와 같다.

원안 국악원 문화국, 각색 김무하, 연출 안중화 이서향, 고증 국악원 연구부, 장치 원우전 김운선, 아악지도 장인식, 창악지도 이동백 박병실(박동실?), 무용지도 이주환 조상선³¹⁾

이 기사에 의하면 해방 직후 국악을 재건하기 위해 조직된 국악원에서 1945년 12월 중순에 <대춘향전>을 공연했다는 것을 알 수 있다. 국악원은 대한국악원을 약칭으로 일컫은 것이다. 여기서 특이한 것은 원안, 각색, 연출, 고증, 장치 등 공연에 필요한 각 부문들의 책임자들을 선정한 점이다. 특히 대본을 위해서는 원안을 만들고, 각색을 하고 또 고증까지 철저하게 나누어서 했다. 그리고 이를 “구안(構案)”이라고 했다. 구안이라는 단어를 사용한 것을 보면, <대춘향전>이 과거에 공연하던 것을 관행에 따라 그대로 추종해서 만들어진 것이 아니라, 완전히 새로운 바탕 위에서 다시 만들어졌다는 것을 의미한다.

29) 박황, 『창극사연구』, 백록출판사, 1976, 158쪽 참조.

30) 백현미, 『한국 창극사 연구』, 태학사, 1997, 334쪽 참조.

31) 『동아일보』, 1945년 12월 2일.

사건에는 <대춘향전>이 1946년 1월에 공연된 것으로 나와 있다.

종래의 춘향전을 새로운 각도에서 각색·연출한 창극. 광복의 기쁨과 우리 전통문화를 되찾게 된 감격을 기념하여 1946년 1월 국악원 주최의 국극사(國劇社) 창립 기념공연에서 발표되어 큰 호응을 얻었다. 춘향역에 신숙(愼淑), 이도령역에 임방울(林芳蔚)·정남희(丁南希), 향단역에 임수(任洙), 방자역에 오태석(吳太石), 사또역에 조상선(趙相鮮), 월매역에 임소향(林小香)·임유앵(林柳鶯) 등이 열창, 열연하였다.³²⁾

이 기사에 등장하는 국극사는 대한국악원의 산하 단체이다. 대한국악원은 산하 단체로 국극사, 여성국악동호회, 국극협회 등을 두었는데 1959년에 일부가 한국민속예술원으로 분과되었으며, 1961년 결성된 한국예술문화단체총연합회(한국예총) 산하 한국국악협회로 흡수되었다.³³⁾ 문제는 1945년 12월의 <대춘향전>과 1946년 1월의 <대춘향전>의 관계이다. 출연이나 주도하는 사람들을 보면 일부만 겹친다. 그래서 두 공연을 같은 것이라고 할 수는 없다. 그래도 이 두 공연은 일단 대한국악원이라는 동일한 단체가 주도한 것이므로 서로 관련이 없지는 않을 것이다. 아마 공연이 계속되면서 단체가 설립되는 와중에 이런저런 공연이 이루어진 것으로 보는 것이 좋을 듯하다.

1947년에도 대한국악원에서는 <대홍보전>과 <대춘향전>을 공연한다.

국악원에서는 국악인들의 통합과 국극의 향상 발전을 도모하고자 군정청 예술과와 본사 후원으로 오는 10일부터 여도래(여드레) 동안 서울 국도극장에서 해방 최초의 제1회 창극제전을 개최하기로 되었다. 따라서 이번에 출연할 악인들은 국악원 회원은 물론 전 조선 국악인을 전부 동원시킬 것으로 그 중에 주요한 악인을 들어보면 이동백 임방울 박초월 오태석 정남희 임소향 박록주 등이며 예제는 처음 나홀 동안은 <대홍보전> 나중(중) 나홀 동안은 <대춘향전>을 각각 창극화하여 상연하기로 되었다 한다.³⁴⁾

32) 이동백·김원경·김선풍, 『국어국문학자료사전』, 한국사전연구사, 1995, 770쪽.

33) 네이버 지식백과 <대한국악원> 참조.

이 기사에 의하면 1947년 2월 10일부터 4일 동안 <대흥보전>을 공연하고, 이어서 4일 동안 국도극장에서 <대춘향전>을 공연할 예정인 것으로 보도되었으나, 경향신문 2월 14일자를 보면 <대춘향전>을 먼저 공연했는데, 인기가 있어서 14일까지 예정보다 하루 더 공연했음을 확인할 수 있다. 이때는 “국극의 향상 발전”을 위한 분명한 목적의식을 가지고 있었다. “제1회 창극 제전”이라는 명칭을 사용한 것을 보면 이러한 공연을 계속해서 이어가고자 하는 의지도 엿보인다. 더구나 군정청 예술과와 경향신문사가 공동으로 주최한 것을 보면 이 창극제전에 기울인 노력을 어느 정도 짐작할 수 있다. 출연진도 1946년의 <대춘향전>과 많이 겹친다.

이상의 신문 기사를 보면 1945년 해방과 함께 바로 대한국악원이 결성되고, 대한국악원이 주체가 되어 <대춘향전>이라는 공연을 계속했던 것으로 보인다. <신작 사랑가>가 해방을 전후한 시점에 만들어졌다면 이러한 공연에서 탄생했을 가능성이 크다고 하겠다.

한편 <신작 사랑가>의 음악을 조상선이 처음 만들었다는 증언이 소개되어 주목된다. 이연주는 여성국극 배우인 조영숙의 증언을 통해 <신작 사랑가>와 관련하여 “당시 판소리의 사설에 부연 사설을 더 추가하여 극적 이면에 맞게 새로이 선율을 만들었다”고 하였다. 시점은 특정하지 않았다. 그렇다면 음악뿐만 아니라 사설도 맨 처음 조상선이 만들었다는 것으로 이해된다. 그러나 1948년에서 1949년 사이에 조상선은 김연수와 함께 남녀 혼합극으로서 <사랑가>를 재편곡하였고, 1951년 경 박진 연출의 <대춘향전> 공연을 위하여 임춘앵이 음악감독을 맡으면서 보완·수정하여 현재 전해지는 <신작 사랑가>가 완성되었다고 했다.³⁴⁾ 이 증언을 통해서 <신작 사랑가>의 형성에 조상선, 김연수, 임춘앵이 관여했음을 알 수 있다. 그러나 이는 증언일 뿐 구체적 증거가 발견되지는 않고 있다. 1951년 경 박진 연출의 <대춘향전>도 확인되지 않는다. 다만 조상선이 해방 직후 대한국악원이 주체가

34) 『경향신문』, 1947년 2월 5일.

35) 이연주, 「<사랑가>의 판소리와 창극 특성 연구」, 중앙대학교 대학원 석사학위논문, 2004, 21-22쪽 참조.

되어 공연한 <대춘향전>에 지속적으로 관여했기 때문에 <신작 사랑가>의 음악을 만들었을 가능성은 충분하다. 그렇다고는 해도 조상선 혼자 만든 것이 아니기 때문에, 아직까지는 <신작 사랑가>는 해방 후 조상선을 비롯한 여러 사람에 의해 완성되었다고 정리하고자 한다.

3.2. <신작 사랑가>의 전승

지금까지 살펴본 바에 따르면 <신작 사랑가>는 해방 직후, 구체적으로는 1945년부터 1951년 사이에 창극용으로 만들어진 것으로 보인다. 앞에서 언급한 바와 같이 <신작 사랑가>는 “당시 판소리의 사설에 부연 사설을 더 추가”하여 만들었다고 했다. 그렇다면 당시 판소리의 사설은 어느 부분을 차용했으며, 부연한 것은 어느 부분인가? 창극은 흥행예술로서는 오래 전에 생명을 다했지만 지금까지도 공연되고 있다. 그러므로 일제강점기부터 공연되었던 창극 속에 <신작 사랑가>가 존재했을 가능성도 배제할 수 없다. 그러나 일제강점기에 공연되었던 창극 대본을 구할 수 없기 때문에 여기서는 해방 전부터 지금까지의 사설집, 음반, 병창, 창극 등을 통해 <신작 사랑가>의 전승 상황에 대해 알아보기로 한다.

| 순 | 출판연도 | 작품 \ 대목 | 진양조 | 아니리 | 중모리 (사후기약) | 아니리 | 중중모리 |
|---|--------------|--------------|-----------|-----|---------------|-----|-------------|
| 1 | 1867-1873(?) | 신재효본 춘향가 | 없음 | 없음 | 없음 | 없음 | 없음 |
| 2 | 1911 | 열녀춘향 수절가 | 없음 | 없음 | ▲ 비슷한 구절 포함 | 없음 | ▲ 10구 포함 |
| 3 | 1912 | 옥중화 | 없음 | 없음 | ▲ 비슷한 구절 포함 | 없음 | 없음 |
| 4 | 1966 | 창악대강 | ▲ 4구 절 포함 | 없음 | ▲ 중요 부분 같음 | 없음 | ▲ 10구 포함 |
| 5 | 1976 | 한국음악 춘향가(악보) | ▲ 앞부분 | 없음 | ●(진양조) | 없음 | ▲ 앞부분 8구 같음 |

| | | | | | | | |
|----|------|--------------------|----------|----|----|----|--------------------|
| | | | 절반 같음 | | | | |
| 6 | 1976 | 한국가창 대계 | ● | ● | ● | ● | ● |
| 7 | 1979 | 보림출판 사 대춘 향전 | ● | ● | ● | ● | ● |
| 8 | 1988 | 박귀희 가야금병 창 | ● | ● | ● | ● | 3구 같음 |
| 9 | 1999 | 강정렬 가 야금병창 | ● | ● | ● | ● | ● |
| 10 | 2003 | 창극 춘향 | ● | 없음 | 없음 | 없음 | ▲ 태도 보기, 15구 같음 |

위 표에서 들고 있는 작품 중에서 ① <신재효본 춘향가>, ② <열녀춘향수절가>, ③ <옥중화> 세 편은 판소리 <춘향가>의 중요 이본으로서 작품 생성의 기준이 될 수 있다고 판단되어 선정되었다. 나머지 일곱 편은 <신작 사랑가>를 부분적으로 전승하고 있는 것으로 확인된 작품들이다.

우선 ① <신재효본 춘향가>에는 남창과 동창을 막론하고 <신작 사랑가>와 같은 구절이 전혀 없다. <신작 사랑가>는 판소리 창 의 사설이기 때문에 소설본인 <신재효본 춘향가>와는 친연성이 없다는 것을 알 수 있다.

② <열녀춘향수절가>³⁶⁾는 소설본이지만 “판소리에 가까운 친판소리적 속성을 지니고”³⁷⁾있는 것으로 알려져 있다. 여기에는 <신작 사랑가>와 같은 표현이 상당수 담겨 있다. 우선 중모리 장단의 ‘사후 기약’에는 죽어서 해당화, 나비가 되어 만나자는 내용이 비슷하지만, 구체적 표현은 다르다. 중중모리 대목에는 같은 부분이 상당히 많다. ‘글자풀이’의 ‘정 자 노래’는 세 구절

36) 여기서는 구자균 교주, <열녀춘향수절가>, 이희승 외 편, <한국고전문학전집> 제2권 『춘향전』, 보성문화사, 1978을 텍스트로 삼았다.

37) 설성경, 「춘향전의 계통」, 김병국 외 편, 『춘향전 어떻게 읽을 것인가』, 사단법인 춘향문화선양회, 1993, 346쪽.

이 같다. 이도령이 흥중대략을 품었다는 부분과 이도령을 업고 역사상 유명한 사람을 업은 듯하다는 내용, “내삼천 외팔백 주석지신”이라는 표현도 같다. ‘사랑풀이’에서는 사랑을 무산, 도리화개, 함교함태, 노적에 비유한 부분이 같다. <열녀춘향수절가>에 같은 부분이 많이 있는 것은 <신작 사랑가>가 한편으로는 신작을 하면서도, 다른 한편으로는 판소리 창에서 익숙한 구절들을 다수 차용했기 때문일 것이다.

③ <옥중화>³⁸⁾는 이해조가 박기홍의 <춘향가>를 바탕으로 개작한 신소설이다. 그런데도 불구하고 ‘사후 기약’의 꽃과 나비가 되어 만나자는 표현 외에는 같은 부분이 없다. 같은 부분도 <신작 사랑가>와 똑같지는 않고 일부 표현에 드러누이 있다. 그러나 “근래 스랑가에 정자노리 풍자노리가 있스되 녀오 난흐야 풍속에 관계도 되고, 춘향 열절에 옥이 되겟스나 녀오 무미 흐닛가 대강대강 흐던 것이었다”고 한 것으로 보아, 본래 박기홍의 <사랑가>에는 ‘정 자 노래’가 있었을 것이고, 그렇다면 같은 부분은 더 있었을 가능성이 크다.

여기까지는 해방 전에 만들어진 것들이다. 그런데 위에서 살펴본 바와 같이 <신작 사랑가>에서 차용했을 것으로 여겨지는 구절이 별로 많지 않다. 제일 많은 게 <열녀춘향수절가>인데, 이도 또한 중중모리 <사랑가>에 그친다.

해방 이후 나온 사설집 가운데 맨 먼저 들 수 있는 것은 ④ 『창악대강』³⁹⁾이다. 『창악대강』은 박헌봉이 여러 사람의 더듬을 섞어가면서 편집해 놓은 사설집이다. 그러므로 딱히 어느 하나를 차용했다고 할 수 없다. 그럼에도 불구하고 같은 부분이 많다. 더구나 같은 부분은 사설이 아주 똑같다. 사설이 똑같다는 것은 <신작 사랑가>를 직접 차용했기 때문이다. 앞에서 언급한 바와 같이 박헌봉은 해방 직후 설립된 대한국악원의 부원장을 맡았고, 대한국악원에서 <대춘향전>을 공연한 것이 거의 확실하기 때문에, 박헌봉이 <신작 사랑가>의 사설 차용은 어려운 일이 아니었을 것이다.

⑤ 『한국 음악』 <춘향가>⁴⁰⁾는 김소희가 부른 <춘향가>를 김기수가 악보

38) 구자균 교주, 위의 책을 텍스트로 삼았다.

39) 박헌봉, 『창악대강』, 국악예술학교 출판부, 1966.

화해서 국립국악원에서 펴낸 것이다. 진양조 <사랑가>의 첫 부분에서는 “하상견지만야”가 빠지고, “새벽닭이 원수로구나”까지 같다. 그리고는 바로 ‘사후 기약’이 이어지는데, 버들과 피꼬리, 꽃과 나비가 되어 만나자는 내용으로 되어 있다. 이 중에서 꽃과 나비가 되어 만나자는 내용은 <신작 사랑가>와 같다. 중중모리 <사랑가>는 ‘정 자 노래’와 ‘먹을거리 원하는 노래’ 중에서 수박을 원하는 내용으로 되어 있는데, ‘정 자 노래’는 <신작 사랑가>와 같다. 따라서 김소희의 <사랑가>는 <신작 사랑가>와 다른 <사랑가>, 예컨대 정응민 바다 <사랑가>의 합성으로 보인다. 나중에 김소희는 <춘향가>를 다시 짜면서 <사랑가>를 정응민 바다로 바꾸었다.⁴¹⁾ 최혜진에 의하면 김소희는 세 번의 완창 녹음을 하였는데, 김기수가 악보화한 <춘향가>는 1958년에 녹음한 것이다. 나머지 두 번은 1976년과 1977년에 녹음을 했다.⁴²⁾ 그러니까 1958년 녹음을 악보화한 <춘향가>는 김소희가 자기 나름의 안목을 가지고 결정본 <춘향가>를 만들기 이전의 소리이다. 이때는 무형문화재 제도가 시행되기 이전으로 아직 완창에 대한 개념이 없었기 때문에,⁴³⁾ 창극을 하면서 불렀던 것과 자신이 배웠던 것을 적절히 합성해서 부른 것으로 보인다. 따라서 창극소리가 반영되었을 것인데, 그것이 <신작 사랑가>의 일부 차용으로 나타났다.

⑥ 『한국가창대계』⁴⁴⁾는 서도소리 명창이던 이창배가 편찬한 책이다. 이창배는 판소리 명창이 아니기 때문에 자신의 소리를 기록한 것은 아니고 자신이 입수한 사실을 실은 것으로 보이는데 출처는 밝히지 않았기 때문에 알 수 없다. 그러면서도 <사랑가>는 <신작 사랑가>와 똑같다. 아마도 이 부분은 창극 <대춘향전> 대본을 차용한 것이 아닌가 생각된다.

40) 김기수 편보, 『한국음악』 <춘향가>, 국립국악원, 1976.

41) 이보형 진행, <판소리 인간문화재 증언 자료, 명창 김소희>, 『판소리 연구』 제2집, 판소리학회, 1992, 247쪽.

42) 최혜진, 『판소리 유파의 전승 연구』, 민속원, 2012, 178쪽 참조.

43) 완창의 탄생에 대해서는 최동현, 『판소리 완창의 탄생과 변화』, 『판소리 연구』 38집, 판소리학회, 2014, 348-353쪽 참조.

44) 이창배 편, 『한국가창대계』, 흥인문화사, 1976.

⑦ 보림출판사판 <대춘향전>은 해설을 겸한 사실집⁴⁵⁾ 한 권과 카세트 테입 15장으로 된 『한국 판소리 대전집』에 들어 있다. 카세트 테입은 현대음반에서 1979년 12월 15일 제작한 것인데, <대춘향전> 6장, <대심청전> 5장, <대홍보전> 4장으로 구성되었다. 해설은 조상현이 하고 있는데, 해설 끝부분에 “국보이신 김소희씨, 소인 조상현, 성우향, 한농선, 박송희, 성장순, 안행년(안향련), 조통달 제씨께서 춘향전 판소리를 창극화하여 여기에 수록하겠습니다.”라고 하였다. 이 음반은 다른 이름으로 여러 차례 발매되었다고 한다.⁴⁶⁾ 이와 같은 사실로 보아 이 음반이 이런 종류의 음반으로는 매우 중요한 음반이었다는 것을 짐작할 수 있다. 복은 한일섭이 맡은 것으로 보인다. 해설에서는 창극화했다고 했지만 여러 사람이 배역을 나누어 부른 정도에 지나지 않는다. 그것도 배역이 일정하게 정해진 것이 아니어서 그저 여러 사람이 적당하게 분창한 것으로 보는 것이 옳다. <사랑가> 부분은 김소희와 성장순이 불렀는데, 이 부분은 <신작 사랑가>와 일부 사설의 드나들을 제외하면 거의 같다. 특히 <사랑가>까지는 창극처럼 아니리가 많고, 배역을 나누어 처리하고 있어서 창극에서 부르던 것을 그대로 부른 것이 아닌가 생각된다.

가야금병창에서는 ⑧ 박귀희의 <사랑가>⁴⁷⁾와 ⑨ 강정렬의 <사랑가>⁴⁸⁾에 <신작 사랑가>와 같은 부분이 포함되어 있다.⁴⁹⁾ 강정렬은 정달영의 제자이며, 박귀희는 오태석의 가야금병창을 계승했다. 강정렬의 <사랑가>는 <신작 사랑가>와 똑같은데, 박귀희의 <사랑가>는 <신작 사랑가>와 중중모리 부분이 다르다. 이같은 사실로 보아 가야금병창은 전체적으로 <신작 사랑가> 계통이라고 할 수는 있지만, 부르는 사람에 따라 중중모리 대목은 다른 <사

45) 김길운 편, 『한국 판소리 대전집』, 보림출판사, 1979.

46) 노재명, 『판소리 음반 사전』, 이즈뮤직, 2000, 445쪽 참조. <명창 춘향가>는 ENE MEDIA에서 2003년에 발매한 것인데, 이 음반도 같은 음반이다.

47) 지구, <인간문화재 23호 가야금병창 박귀희>(CD 1), 1988.

48) 신나라 뮤직, <강정렬의 국악세계>(CD 1), 1999.

49) 박귀희의 제자인 오갑순, 안숙선, 강정숙의 병창은 박귀희의 병창을 그대로 전승하고 있기 때문에 따로 언급하지 않는다.

랑가>를 차용했다고 보는 것이 좋을 듯하다.

⑩ <창극 춘향>⁵⁰⁾은 2003년에 국립민속국악원에서 공연한 창극이다. 이 창극 중의 <사랑가>는 진양조와 중중모리 장단의 두 대목으로 되어 있다. <창극 춘향>의 <사랑가> 중에서 진양조 대목은 <신작 사랑가>와 동일하다. 중중모리 <사랑가> 중에서는 ‘태도보기’와 중천에 떠 있는 달이 멈춰서 늘 이 밤처럼 늘 늙지 않게 해달라는 내용이 <신작 사랑가>와 같다. 모두 춘향과 이도령이 주고받거나 합창을 하는 형식으로 되어 있는데, 특이한 것은 중중모리 마지막 대목에는 잠깐의 휴지 후에 월매가 오늘 밤이 가기 전에 너희 둘이 실컷 마음대로 잘 놀라는 내용이 첨가되어 있다는 점이다. 이 부분은 『창악대강』에도 실려 있는 것으로 보아,⁵¹⁾ 이전 창극에서 더러 부르던 내용이 아닌가 생각된다.

이상과 같은 검토 결과를 보면 <신작 사랑가>가 주로 일제강점기 이후 창극이나 가야금병창 또는 창극 형태로 녹음된 음반에 남아 전승이 되고 있다는 것을 확인할 수 있다. 이는 <신작 사랑가>가 창극을 위해 만들어졌지만, 창극 형태의 음반과 가야금병창으로 확대되면서 전승이 이루어졌다는 것으로 요약할 수 있다. 창극이나 창극 형태의 음반에 <신작 사랑가>가 남아 있는 것은 당연하다. 애초에 창극을 위해 만들어졌기 때문이다. 그런데 가야금병창에 전승되고 있는 것은 무엇 때문일까?

<신작 사랑가>의 생성 연대에 비추어 보면 <신작 사랑가>를 가야금병창화한 사람은 정달영이나 박귀희로 볼 수 있다. 이들은 해방을 전후한 시기에 창극 활동을 했다.⁵²⁾ 그러므로 이들이 창극 활동을 하면서 창극에서 부르던 <신작 사랑가>를 접했을 것이고, 이를 가야금에 얹어 부르게 된 것이 아닌가 생각된다. 판소리에서는 무형문화재 지정 이후에 전통 있는 완창 판소리를 추구하는 과정에서 많은 소리꾼들이 그때까지 부르던 창극소리를 버리고

50) 국립민속국악원, <창극 춘향>(DVD 1매), 2003.

51) 박현봉, 앞의 책 133쪽 참조.

52) 정달영은 한국학중앙연구원, 『한국민족문화대백과』, 네이버 지식백과, 박귀희는 전경욱, 『한국전통연희사전』, 네이버 지식백과 참조.

이른바 바탕소리를 선택하였다. 그러나 가야금병창에는 그런 과정이 없었다. 가야금병창에는 완창이라는 개념이 없었기 때문이다. 완창이 생긴 이후 판소리는 무대에서 장시간 공연하는 방식이 중심이 되었다. 그러나 가야금병창은 단독으로 장시간 공연하는 일이 없었다. 그러기 때문에 가야금병창의 공연 방식에는 짧은 <신작 사랑가>가 더 적절했거나, 전통 <사랑가>를 복원해서 길게 부를 필요가 없었던 것으로 보인다. 가야금병창에 <신작 사랑가>가 더 잘 남아 있는 것은 이러한 복합적인 원인이 작용했을 것으로 보인다.

4. <신작 사랑가>의 해석

<신작 사랑가>는 이도령과 춘향이가 바로 대화를 주고받으며 사랑의 감정을 교환하는 것으로 시작한다. 장단은 진양조이다. 전통 <사랑가>가 ‘사랑 풀이’, ‘어르는 노래’ 등으로 시작하는 것에 비해 장단은 같지만 내용은 다르다. ‘사랑풀이’나 ‘어르는 노래’는 “작중인물이 속한 시간이나 공간 또는 상황을 완전히 초월해 있는 제삼자가 작중인물의 행위를 묘사, 전달 또는 설명하는 구실”⁵³⁾을 하는 이른바 바탕글이다. 바탕글은 서사장르에서나 가능하기 때문에 창극인 <신작 사랑가>에서는 나오지 않고 바로 등장인물이 주고받는 대화로 시작한 것이다. 보림출판사 판 <신작 사랑가>의 사설 중 진양조 대목을 등장인물별로 나누어 정리해 보면 다음과 같다.

(진양조)

이도령 : 사랑, 사랑, 내 사랑아. 어허둥둥, 내 사랑이지야. 광한루(廣寒樓)서 한 번 보고⁵⁴⁾ 산하지맹(山河之盟) 깊은 사랑. 하상견지만 야(何相見之晩也)런고? 어허둥둥, 네가 내 사랑이지야. 화월삼

53) 조동일, 『판소리의 장르 규정』, 조동일·김홍규 편, 『판소리의 이해』, 창작과비평사, 1978, 36쪽.

54) “처음 보고”라고 부르는 경우도 있다. 이창배 편, 앞의 책, 439쪽 참조.

경(花月三更) 밤이 짧아 구곡(九曲)같이 서린 정회(情懷) 탐탐
 (耿耿)히 풀 새 없이 새벽닭이 원수로구나. 어허등등, 내 사랑아.
 춘향 : 밤이 짧아 한(恨)이 되면 천중명월(天中明月) 잡아매고 장침가(長
 枕歌)로 놀아보고, 이 내 마음 거울이요, 도련님 굳은 맹서(盟誓)
 내무진(來無盡) 오는 밤에 사랑가로 즐겨 보자.
 (합창) : 사랑이야. 어허어, 내 사랑이로구나. 사랑이로구나, 어허어어, 내
 사랑이지. 어허어어 어허 등등,
 이도령 : 네가 내 사랑이지야.⁵⁵⁾

(아니리)

이도령 : 오늘밤이 가면,
 춘향 : 내일 밤이 또 오지요.
 이도령 : 일년(一年)이면 몇 밤이지?
 춘향 : 삼백예순 밤이지요.⁵⁶⁾
 이도령 : 책방(冊房)에서 내 홀로 앉아 너를 생각하는 낮은 오지도 말
 고,⁵⁷⁾ 너와 나와 만나주는 이 밤만 있어 주었으면.

<신작 사랑가>에서는 시작 부분에서부터 이도령과 춘향의 원만하면서도
 충만한 사랑이 “사랑”과 “어허 등등”으로 반복된다. 네 차례나 약간씩 변주
 되며 반복되는 이 표현은 두 사람의 사랑의 감정이 고조되는 것을 효과적으
 로 표현한다. “사랑”과 “어허 등등”은 여러 곳에 반복적으로 등장하는데, 특
 히 장단이 바뀌는 첫 부분에는 반드시 등장한다.

“광한루서 한 번 보고 산하지맹 깊은 사랑”이란 대목은 전통 <사랑가>의

55) 정광수 사설 중에서 “선아지명(仙娥指名)”은 “산하지맹(山河之盟)”으로, “화월(花月)
 지고”는 “화월삼경”으로, “정(情)에”는 “정회(情懷)”로 “何尙見之晚也”에서 “尙”은
 “相”으로 바로잡았다. 이창배는 “화월삼경”을 “하월삼경(夏月三更)”으로 표기하고
 있으나(이창배 편, 앞의 책, 439쪽 참조), ‘하월’은 잘 쓰지 않는 표현이라 채택하지
 않는다.

56) 정광수 창본에서는 “삼백육십일(三百六十日)이지요”라고 했다.

57) 정광수 창본에서는 “내 홀로 있는 날은 오지 말고”라고 했다.

‘사랑풀이’⁵⁸⁾와 같은 언어적 구조로 되어 있다. 그러나 내용은 다르다. 전통 <사랑가>의 ‘사랑풀이’가 춘향과 이도령의 깊고 운명적인 사랑의 의미만을 표현⁵⁹⁾한 데 반하여, 여기서는 광한루에서 만났다는 춘향과 이도령의 만남의 구체적 상황에 이어, 두 사람의 사랑이 산하를 두고 맹세한 깊은 것임을 말하고 있다. 다시 말하면 춘향과 이도령의 사랑은 자신들의 의지(맹세)에 의해 깊어진 것이지 운명적으로 주어진 것이 아니라는 뜻이다. 다음에는 서로 만난 것이 늦었음을 한탄(何相見之晩也)하고, 밤이 짧아 정회를 다 풀지 못하고 날이 새는 것을 원망하는 내용으로 이어진다. 극중 상황으로부터 떨어져 있는 제3자의 시선으로 표현되는 전통 <사랑가>에서는 사랑의 행위나 상태가 간접적으로 제시되는데, 등장 인물의 직접적인 대사로 표현되는 <신작 사랑가>에서는 자신의 욕망이 대사를 통해 직접적으로 표현된다.

전통 <사랑가>에서 이도령은 춘향을 색정적으로 소유하려고 하는 욕망을 보인다. 그러나 춘향은 이를 거절한다. 그래서 전통 <사랑가>에서는 춘향을 색정적으로 소유하고자 하는 이도령의 욕망과 당시의 관습과 규범을 넘어서고자 하는 춘향의 욕망이 갈등을 일으킨다.⁶⁰⁾ 그런데 <신작 사랑가>에서는 이도령의 욕망에 춘향이라도 순응한다. 이도령이 밤이 짧아 한이 된다고 하자 춘향은 한 술 더 떠 아예 하늘의 달을 잡아매놓고 장침가를 부르면서 놀아보자고 하며, 도련님의 사랑의 맹세가 끝이 없는(來無盡) 밤에 사랑가로 즐겨보자고 한다. ‘장침’은 ‘모로 기대앉아서 팔꿈치를 받치는 베개’이다. 그런데 여기서는 ‘남녀가 같이 뻐 수 있는 긴 베개’라는 뜻으로 보는 것이 좋을 것 같다. 장침은 예전에 신부가 결혼을 위해 준비하던 물품 중의 하나였다. 그러므로 ‘장침가’는 ‘남녀 둘이 함께 누워 사랑하는 것을 표현한 노래’ 혹은 ‘남녀의 사랑 행위를 비유적으로 표현한 노래’ 정도의 의미로 보는 것이 좋다. 물론 여기서의 사랑은 육체적 사랑이다. 결국 전통 <사랑가>에 보이는

58) 이에 대한 자세한 사항은 최동현, 「<사랑가>의 구성과 변화」, 『판소리 연구』, 제39집, 판소리학회, 2015, 345쪽 참조.

59) 이에 대한 자세한 사항은 최동현, 「<사랑가>의 의미」, 『판소리 연구』, 제43집, 판소리학회, 2017, 187-188쪽 참조.

60) 최동현, 위의 논문, 191-192쪽 참조.

춘향의 관습과 규범을 넘어서려는 열망은 사라지고 단지 은밀한 가운데 이루어지는 육체적 사랑에 대한 긍정이 두드러진다.

전통 <사랑가>에서는 두 사람의 사랑의 행위가 경험 세계를 초월한 관념적, 상투적 표현으로 묘사된다. 전통 <사랑가>에서의 범과 암개, 봉황과 죽실, 흑룡과 여의주, 청학과 난초 등의 결합은 이상적인 결합인 것이 분명하지만, 이 결합은 현실세계에는 없는, 경험을 초월한 것이라는 점에서 관념적이며, 늘 관습적으로 사용되어 온 표현이라는 점에서 상투적이다. 그런데 <신작 사랑가>의 표현은 철저하게 사실적인 경험 세계 내의 것들이다. 전통 <사랑가>가 이상적인 사랑을 표현한 것이라면 <신작 사랑가>는 지금 여기에서의 세속적인 사랑을 표현하고 있다고 보는 이유가 바로 여기에 있다. <신작 사랑가>의 세속적인 성격은 두 사람이 만난 밤이 짧은 것을 한탄하는 데서 보다 극명하게 드러난다. 이어지는 아니리에서는 일 년 삼백예순날 “내 홀로 있어 너를 생각하는 낮은 오지도 말고,⁶¹⁾ 나와 나와 만나주는 이 밤만 있어 주었으면” 좋겠다고 하며, 날이 새는 것을 알려주는 새벽닭이 원수라고까지 말한다.

이렇게 보면 <신작 사랑가>의 사랑은 ‘밤’의 사랑이다. 아예 낮은 오지도 말고 밤만 계속되기를 바란다. 물론 춘향과 이도령이 만날 수 있는 시간은 밤뿐이다. 그것은 전통 <사랑가>에서도 마찬가지다. 남녀간의 자유로운 사랑은 원칙적으로는 금지되었기 때문에 밤에만 이루어질 수 있는 은밀한 것이었다. 그러나 전통 <사랑가>에는 밤이 계속되기를 바라는 내용은 없다. 전통 <사랑가>에서 춘향이 말하고자 하는 사랑은 신분해방을 전제로 한다. 신분 해방이 이루어져야 대등한 사랑이 가능하기 때문이다. 춘향이는 사랑을 매개로 신분해방이라는 목표에 도달한다. 그러나 <신작 사랑가>가 만들어진 해방 전후 시기는 이미 신분제가 무너지고 자유연애가 어느 정도 허용되던 때였다. 그러므로 인간 해방이라는 전통적인 <춘향가>의 주제는 시효가 다해 의미 없는 것이 되어 버렸고, 사랑은 사랑 그 자체로서만 의미를 갖게 되었다. 그런데 아직까지도 남녀간의 자유로운 육체적 결합까지 포

61) 정광수 창본에서는 “내 홀로 있는 날은 오지 말고”라고 했다.

함하는 사랑은 금지되어 있었다. 그러나 여기서의 금지는 이데올로기적 억압의 형태가 아니고 도덕과 풍속의 차원에 불과하다. 따라서 <신작 사랑가>의 밤은 도덕과 풍속의 억압을 벗어나 자유로운 육체적 결합이 가능한 해방 공간으로서의 의미를 갖는다.

(중모리)

이도령 : 사랑 사랑, 내 사랑이야. 어허둥둥, 내 사랑이지. 이리 보아도 내 사랑, 저리 보아도 내 사랑. 우리 둘이 사랑타가 생사(生死)가 한이 있어 한번 아차⁶²⁾ 죽어지면 너의 혼은 꽃이 되고, 나의 넋은 나비 되어, 이삼월춘풍시(二三月春風時)에 네 꽃송이를 내가 안고, 두 날개를 짝 벌리며 너울너울 춤추거든 내가 날인 줄을 알려무나.

(아니리)

춘향 : 오늘같이 즐거운 말 죽는단 말씀이 웬 말씀이요?
이도령 : 그럼 정답을 허지.

중모리 대목은 ‘사후기약’이다. 전통 <사랑가>의 ‘사후기약’은 글자, 꽃과 나비, 인경, 땃돌 등으로 다양하게 표현된다. 물론 이것들은 다 성적인 의미로 해석될 수 있다. <신작 사랑가>에서는 이 중에서 나비와 꽃이 되어 만나자는 내용으로만 되어 있다. ‘사후기약’은 비슷한 의미를 가진 내용을 변주하면서 반복하는 형식이기 때문에, 굳이 이를 다 따르지는 않은 것으로 보인다. 공연 시간에 제약이 있는 창극에서 부르던 것이기 때문에 시간에 대한 고려도 함께 했을 것으로 생각된다.

<신작 사랑가>의 마지막 부분인 중중모리 대목은 다음과 같다.

(중중모리)

이도령 : 둥둥둥, 내 사랑. 어허 둥둥, 내 사랑. 저리 가거라, 뒤태를 보자. 이

62) 정광수 창본에서는 “앓아”라고 했지만, “아차”로 바로잡는다.

만큼 오너라, 앞태를 보자.⁶³⁾ 너와 나와 유정(有情)허니 어찌 아니가 다정(多情)허리? 답담장강수(淡淡長江水) 유유원객정(悠悠遠客情) 하교불상송(河橋不相送)허니 강수(江樹)의 원함정(怨含情). 우리 둘이⁶⁴⁾ 천정(天定)이니 만년(萬年)간들 변정(變情)될까? 어허 둥둥, 내 사랑아.

춘향 : 도련님은 흥중대략 보국주신(輔國柱臣)⁶⁵⁾이 되올세라. 사육신을 피신 듯, 생육신을 피신 듯, 정송강(정철), 충무공, 고운(최치원)선생을 피신 듯. 내삼천 외팔백 주석지신이 내 낭군이로다. 둥둥 두우웅둥 어허 둥둥 내 사랑.

(합창) : 사랑 사랑 사랑 내 사랑이야. 사랑이로구나, 내 사랑이야. 이히 이히이이, 내 사랑이로다. 섬마 둥둥 내 사랑이야. 동정칠백월하추에 무산같이 높은 사랑, 유유낙일권련간의 꽃과 같이 고운 사랑,

이도령 : 으스름밤 초생달이 방실방실 웃는 사랑,⁶⁶⁾ 남창 북창에 노적같이 다물다물 쌓인 사랑.

(합창) : 사랑 사랑 긴긴 사랑, 개천같이 긴긴 사랑. 세월(歲月)아, 네월아, 가지를 말어라. 화류맥상(花柳陌上)⁶⁷⁾에 꽃이 지면

이도령 : 우리 님 고운 뺨에 도화색(桃花色)이 사라지고,

춘향 : 추월추풍(秋月秋風)에 서리오면 호탕(豪蕩)하신 도령님이 백수음(白首吟)을 읊으신다.

(합창) : 달아, 달아, 밝은 달아. 네 아무리 바쁘어도 중천(中天)에 멈춰 있어 내일(來日)날 오지 말고, 백년여일(百年如日) 이 밤같이 이 모양 이대로 늙지 말게 하여다고. 사랑이로구나, 내 사랑이야. 어허둥둥, 내 사랑아.

63) 정광수 창본에는 이 뒤에 “아장아장 걸어라, 걷는 태(態)를 보자.”가 더 있다.

64) 정광수는 “연분(緣分)은”이라고 했다.

65) ‘報國忠臣’을 ‘輔國柱臣’으로 바로잡음.

66) 정광수는 “섬섬초월(纖纖初月)이 분백(粉白)헌디 함소교태(含笑嬌態) 고운 사랑”이라고 했다. 원래는 “섬섬추월(蟾蟾秋月)”로 되어 있었는데 “섬섬초월(纖纖初月)”로 바로잡음.

67) 정광수는 ‘화류벽상(花開壁上)’으로 썼는데, 여기서는 ‘화류맥상(花柳陌上)’으로 바로잡는다.

중중모리 대목은 이도령의 ‘사랑’의 반복에 이어 ‘태도 보기’, ‘정 자 노래’로 이어진다. ‘태도 보기’는 <사랑가>의 생성기에 기방의 유희적인 분위기⁶⁸⁾가 착색된 것이다. ‘정(情) 자 노래’의 ‘정’은 ‘마음’이다. ‘정’ 자가 들어가는 한시나 단어, 동음이의어 등을 통해 이도령의 마음이 다채롭게 표현된다. 여기서 주목되는 것은 ‘유정(有情)’, ‘다정(多情)’, ‘천정(天定)’, ‘변정(變情)’이다. 이도령은 춘향과의 관계가 유정하고, 다정한 것이며, 하늘에서 정해준 것으로 절대 변할 리가 없다는 것이다. 여기에 춘향에도 이도령을 여러 역사적인 인물들을 들면서, 훌륭한 인물이 될 낭군이라고 호응한다.

다음에는 ‘사랑’의 반복에 이어 합창으로 ‘사랑풀이’가 이어지는데, 뒤이어 등장하는 이도령의 대사도 ‘사랑풀이’의 일종이다. 이어서 합창으로 세월이 가지 말라고 한다. 그 이유를 이도령과 춘향이 차례차례 노래한다. 세월이 가지 않기를 바라는 이유는 젊음을 잃고 늙기 때문이다.

마지막 부분은 합창인데, “이 모양 이대로 늙지 말게” 해달라는 소망으로 끝내고 있다. <신작 사랑가>의 앞부분에서는 둘이 같이 사랑을 계속할 수 있는 밤이 계속되기를 바란다고 했는데, 끝부분에서는 밤 시간이 멈춰서 세월이 가지 않기를 빈다.

<신작 사랑가>의 형식상 특징 중의 하나는 여러 차례 나오는 합창 부분의 존재이다. 위 예문을 통해서 보면 합창 부분이 무려 다섯 차례나 반복된다. 진양조 부분에 한 번 그리고 중중모리 대목에 네 번이다. ‘사후 기약’을 노래하는 중모리 대목에는 나오지 않는다. 따라서 합창은 중중모리 대목을 위한 것이라고 해도 무방할 정도이다. 합창 부분은 춘향이나 이도령 누구에게나 해당되는 내용 또는 누구에게 해당되는지 불분명한 내용으로 되어 있다. 물론 이는 보는 사람에 따라 달리 판단할 수 있다. 그러나 <신작 사랑가>처럼 창극으로 공연되는 <사랑가>에는 반드시 합창 부분이 나온다. 그렇다면 합창은 언어적인 이유 때문이 아니라 다른 이유 때문에 도입되었다고 보는 것이 옳다.

68) 최동현, 「<사랑가>의 구성과 변화」, 『판소리연구』 제39집, 판소리학회, 2015, 350-251쪽 참조.

그렇다면 그 이유는 무엇일까? 쉽게 생각할 수 있는 것은 표현의 다양성이다. 대사뿐만 아니라 합창이라는 형식이 하나 더 존재함으로써 표현 방식이 다채로워진다. 그렇지만 합창은 두 사람이 함께 부르는 것이기 때문에 두 사람의 일체감을 표현하는 데 적합하다. <신작 사랑가>에 합창으로 연출되는 부분이 존재하는 것은 바로 두 사람의 사랑의 일체감을 표현하기 위한 것으로 보인다.

이상과 같은 내용을 보면, 두 사람의 마음을 직접적으로 표현하는 중요한 부분은 합창으로 되어 있다는 것을 알 수 있다. 두 사람이 합창으로 부르는 부분에서 두 사람의 바람은, ① 두 사람이 늙지 않고 항상 젊음을 유지할 수 있도록 세월이 가지 말아야 하고, ② 지금 이 모양 이대로를 유지하기 위해 달도 중천에 멈춰 있어야 한다는 두 가지로 요약할 수 있다. ② 부분은 <신작 사랑가>가 시작하는 진양조 대목에서도 등장한 바 있다.⁶⁹⁾ 결국 <신작 사랑가>의 사랑은 ‘지금’ ‘여기’에서의 ‘사랑’이라고 할 수 있다. 밤이 지속되기를 바라는 것은 ‘지금’ ‘여기’에서의 사랑이 밤에만 가능하기 때문이다. 그래서 중도리 대목의 ‘사후 기약’은 축소되고 말았다. ‘지금’ ‘여기’에 충실하려고 하면 먼 미래인 죽은 뒤의 일은 의미가 없거나 불가능하기 때문이다. 그러면 왜 ‘지금’ ‘여기’에 충실하려고 하는 것일까?

전통 <사랑가>와 <신작 사랑가>의 사랑은 지향하는 바가 다르다. 전통 <사랑가>에서는 두 사람의 결혼이 목표이다. 사랑은 이 목표에 이르는 수단이다. 주지하는 바와 같이 <춘향가>는 인간 해방을 주제로 하고 있고, 이 주제는 신분이 다른 두 사람이 정상적인 부부 관계를 이룸으로써 완성된다.⁷⁰⁾ 그리고 사랑하는 두 사람의 관계는 이상적인 것으로서 운명적인 것이다. 운명적 관계는 연분⁷¹⁾으로 표현된다. 운명적인 관계는 자신의 뜻과 상관

69) “천중명월 잡아매고 장침가로 놀아보고”

70) 두 사람의 관계를 부부로 암시하고 있는 것은 조상현 <춘향가>, 김소희 <춘향가> 등인데, 이들의 <사랑가>에서는 ‘사후기약’을 통해 두 사람의 관계가 부부로 영원히 지속될 것임을 노래한다.

71) 춘향과 이도령의 만남을 ‘월하(월로)의 연분’, 또는 ‘연분’으로 표현하고 있는 것은 신계효 <남창 춘향가>, 김여란 <춘향가>, 김연수 <춘향가> 등이다.

없이 초월적 세계에서 선택적으로 정해져 있는 것이어서 자신의 의지대로 되는 게 아니다. 그런데 <신작 사랑가>에서의 두 사람은 광한루에서 한 번 보고 사랑을 맹세한 관계이다.⁷²⁾ 이들의 관계는 자신의 의지에 따라 스스로 선택한 관계인 것이다. 춘향이 적극적으로 자신의 사랑을 표현하는 것은 자신의 의지로 선택한 사랑이기 때문이다.

밤은 두 사람이 선택한 사랑이 현존하는 시간이다. 그러나 밤은 새기 마련이며, 세월은 가기 마련이다. 세월이 가면 춘향의 뺨에 도화색이 사라지기도 하고, 이도령의 머리가 희어지기도 한다. 즉 존재는 변화하기 마련이다. 변화하는 세월에 따라 변화하는 존재인 두 사람의 사랑은 영원하지 않다. 변화무쌍한 사랑을 영속시키기 위한 방법은 사랑이 현존하는 ‘지금’ ‘여기’ 이 순간의 지속밖에는 없다. 달리 말하면, 하늘에 떠 있는 달도 “중천에 멈춰 있어 내일(來日)날”은 아예 오지 말아야 하고, 백 년을 “이 밤같이 이 모양 이대로 늙지 말게” 해야 한다. 요컨대, <신작 사랑가>에서 밤의 지속을 노래하는 것은 두 사람이 사랑하는 순간을 영속화시키려는 의지의 표현에 다름 아니다.

합창 부분은 이러한 생각에 두 사람의 생각이 똑같다는 것, 즉 일체감을 더욱 강화하는 구실을 한다. 합창은 사랑이라는 내용의 창극적 표현 형식인 것이다. 그러기에 창극에서는 이 대목에서 늘 합창이라는 형식을 사용한다.

5. 맺음말

이 논문에서는 지금까지 별로 관심을 기울이지 않았던 <신작 사랑가>의 구성, 형성과 전승 그리고 의미를 밝히고자 하였다. 그 결과 다음과 같은 사실이 확인되었다.

72) “광한루서 한 번 보고, 산하지맹 깊은 사랑”, “도련님 굳은 맹서 내무진 오는 밤” 같은 표현이 바로 그런 의미이다.

<신작 사랑가>는 진양조, 중모리, 중중모리의 세 대목으로 구성되어 있는데, 각 대목은 동일한 사설 표현 방식과 동일한 내용으로 된 부분, 사설 표현 방식은 동일하지만 내용은 새로운 부분, 사설 표현 방식과 내용 모두 새로운 부분 등으로 매우 다양하게 구성되어 있다는 것이 확인되었다. 이러한 구성을 통해 <신작 사랑가>는 전통의 지속과 갱신이라고 하는 두 가지 목표를 동시에 달성하고 있는 것으로 보았다.

<신작 사랑가>의 형성 시기에 관해서는 정광수의 기록이 유일한데, 정광수의 기록은 다소 오류가 있어서 사실에 부합하지 않았다. 당시의 공연 상황을 신문 자료 등 다른 자료들을 검토한 결과 1945년 해방과 함께 결성한 대한국악원이 주체가 되어 의욕적으로 제작한 <대춘향전>에서 탄생했을 가능성이 큰 것으로 드러났다. 최근에는 <신작 사랑가>를 처음 만든 사람은 조상선이며, 김연수, 임춘앵 등에 의해 지속적으로 개작되었다는 증언이 소개되기도 했다.

<신작 사랑가>의 전승 과정을 밝히기 위해서 열 가지의 이본들을 비교 검토하였다. 그 결과 해방 이전의 이본들과는 같은 부분이 별로 없었다. 결국 <신작 사랑가>는 어느 한 이본을 토대로 만들어진 것이 아니라 대부분 창작되었다는 것을 알 수 있었다. 또 <신작 사랑가>는 창극이나 가야금병창 또는 창극 형태로 녹음된 음반에 남아 있는 사실이 밝혀졌다. 이는 <신작 사랑가>가 창극을 위해 만들어졌지만, 창극 형태의 음반과 가야금병창으로 확대되면서 전승이 이루어졌다는 것을 의미하는 것이다.

<신작 사랑가>의 해석에서는 춘향과 이도령의 사랑은 자신들의 의지(맹세)에 의해 깊어진 것이며, 이도령과 춘향의 욕망이 갈등을 일으키는 전통 <사랑가>에서와 달리, 춘향이 이도령의 욕망에 적극적으로 호응하는 모습으로 그려지고 있다는 것을 밝혔다. <신작 사랑가>에서의 사랑은 ‘지금’ ‘여기’에서의 사랑이며, ‘밤’의 사랑인바, 여기서 밤은 도덕과 풍속의 억압을 벗어나 자유로운 육체적 결합이 가능한 해방 공간으로서의 의미를 갖는다고 하였다. 또 <신작 사랑가>에서 밤의 지속을 노래하는 것은 두 사람이 사랑하는 순간을 영속화하려는 의지의 표현으로 보았다.

이상과 같은 연구로 <신작 사랑가>에 관한 많은 사항이 밝혀졌다. 그 결과 <신작 사랑가>에 관한 대략적인 열개는 그릴 수 있게 되었다. 그러나 아직도 직접적인 증거를 찾지 못하여 정황과 추정으로 대신한 생성 시기와 정확한 전승 상황 등에 대해서는 지속적인 연구가 필요하다. 이 논문에서 다루지 못한 음악적인 특징에 대한 연구에도 음악학자들의 적극적인 관심과 참여가 요구된다. <신작 사랑가>의 진모는 이런 노력들이 온전히 결실을 맺을 때 비로소 드러날 것이다.

참고문헌

신문

『동아일보』, 1945년 12월 2일.

『경향신문』, 1947년 2월 5일.

네이버 지식백과

음반

지구, <인간문화재 23호 가야금병창 박귀희>(CD 1), 1988.

신나라 뮤직, <강정렬의 국악세계>(CD 1), 1999.

국립민속국악원, <창극 춘향>(DVD 1매), 2003.

논문

구자균 교수, <열녀춘향수절가>, 이희승 외 편, <한국고전문학전집> 제2권 『춘향전』, 보성문화사, 1978, 1-569쪽.

김기수 편보, 『한국음악』 <춘향가>, 국립국악원, 1976, 1-211쪽.

김길운 편, 『한국 판소리 대전집』, 보림출판사, 1979, 1-173쪽.

김길운 편, 『한국 판소리 대전집』, <대춘향전>, 보림출판사, 1979, 1-173쪽.

김민수, 「1950년대 민속악계의 공연활동 고찰」, 한국음악사학회, 『한국음악 사학보』 제57집, 2016, 145-186쪽.

김주희, 「박봉술과 정권진의 동편제 ‘사랑가’ 비교연구」, 전남대학교 대학원 석사학위논문, 2012 1-68쪽.

노재명, 『판소리 음반 사전』, 이즈뮤직, 2000, 1-476쪽.

박미애, 「김연수 제 춘향가 중 사랑가에 대한 연구」, 이화여자대학교 대학원 석사학위논문, 1992, 1-75쪽.

박상란, 「사랑가의 변모 양상과 성적 주체의 문제」, 『고소설연구』 제22집, 한국고소설학회, 2006, 357-383쪽.

박헌봉, 『창악대강』, 국악예술학교 출판부, 1966, 1-670쪽.

- 박 황, 『창극사연구』, 백록출판사, 1976, 1-298쪽.
- 배연형, 「판소리 사랑가 더듬 군의 구성과 음악적 변화」, 『한국문화연구』 41집, 동국대학교 한국문학연구소, 2011, 43-80쪽.
- 배연형 · 송미경 엮음, 『이선유의 『오가전집』, 한덕수 · 정광수의 『창극조 대춘향가』, 송영석의 『화정가요집』, 민속원, 2017, 1-136쪽.
- 백현미, 『한국 창극사 연구』, 태학사, 1997, 1-421쪽.
- 설성경, 「춘향전의 계통」, 김병국 외 편, 『춘향전 어떻게 읽을 것인가』, 사단법인 춘향문화선양회, 1993, 340-351쪽.
- 성기린, 「판소리 <춘향가> 중 ‘고수관제 자진 사랑가’ 연구」, 한국고음반연구회, 『한국음반학』 제6호, 1996, 339-367쪽.
- 송미경, 「『창극조 대춘향가』에 나타난 서편제 춘향가의 전승 양상」, 『판소리 연구』 33집, 판소리학회, 2012, 105-149쪽.
- 이보형 진행, <판소리 인간문화재 증언 자료, 명창 김소희>, 『판소리 연구』 제2집, 판소리학회, 1992, 239-253쪽 .
- 이선희, 「춘향가 중 사랑가 비교 연구」, 이화여자대학교 대학원 석사학위 논문, 2003, 1-69쪽.
- 이연주, 「<사랑가>의 판소리와 창극 특성 연구」, 중앙대학교 대학원 석사학위 논문, 2004, 1-78쪽.
- 이용백 · 김원경 · 김선풍, 『국어국문학자료사전』, 한국사전연구사, 1995, 1-3482쪽.
- 이진원, 「판소리 춘향가의 현대적 재창조에 관한 연구」, 판소리학회 엮음, 『판소리의 전승과 재창조』, 도서출판 박이정, 2008, 449-489쪽.
- 이창배 편, 『한국가창대계』, 흥인문화사, 1976, 1-977쪽.
- 전경옥, 「명창 따라 창작, 개작된 사랑가」, 『문화예술』 117호, 한국문화예술진흥원, 1988, 74-84쪽.
- 정광수, 『전통문화 오가사전집』, 문원사, 1986, 1-314쪽.
- 조동일, 「판소리의 장르 규정」, 조동일 · 김홍규 편, 『판소리의 이해』, 창작과 비평사, 1978, 11-51쪽.

최동현, 「판소리 완창의 탄생과 변화」, 『판소리 연구』 38집, 판소리학회, 2014, 337-383쪽.

최동현, 「〈사랑가〉의 구성과 변화」, 『판소리연구』 제39집, 판소리학회, 2015, 339-370쪽.

최동현, 「〈사랑가〉의 의미」, 『판소리 연구』, 제43집, 판소리학회, 2017, 181-212쪽.

최동현, 『판소리 이야기』, 작가, 2004, 1-338쪽.

최혜진, 『판소리 유파의 전승 연구』, 민속원, 2012, 1-344쪽.

Maud Karpeles, An Introduction to English Folk Song, Oxford University Press, 1973.

【Abstracts】

A Study of the New Love Song

Choe, Tong-hyon

The purpose of this study is to find out the composition, development, transmission and the meaning of the New Love Song in Pansori Chunghyangga. The results are as below.

The New Love Song is composed of three parts of Jangdan(Korean musical meter), Jinyangjo, Jungmori and Jungjungmori. Each parts of the New love Song represents the two values of the duration and renewal of tradition in various ways.

The New Love Song was made by Korean Traditional Music Institute around 1945. Lately a evidence was introduced that the song was continuously revised in later period by Kim Yeonsu and Im Chungaeng.

The New Love Song was not made from a certain version but mostly created. And the song remains in Gayageum accompanied Pansori and Pansori theatre. This means that the song was originally made for Pansori theatre but afterwards it was accepted by Pansori style recordings and Gayageum accompanied Pansori.

The meaning of love in the New Love Song is a love of 'now', 'here' and 'night'. Night means a time of liberation without the repression of moral and custom. During this time they can make a physically free relationship.

In the New Love Song, the singing of lasting of night is the expression of the willingness to perpetuate their moment of love.

Key Words: the New Love Song, the Grand Chunghyangjeon, Jo Sang-seon, Gayageum accompanied Pansori, Pansori theatre, love of 'now', love of 'here', love of 'night', perpetuating their moment of love

이 논문은 2018년 2월 5일에 투고되었으며, 2018년 3월 7일에 심사 완료되어 2018년 3월 14일에 게재가 확정되었음.