서사무가와 판소리의 상관성*

— 전북지역 서사무가를 중심으로

이영금(전북대)**

〈 목 차 〉

1. 서론
2. 판소리 창자와 서사무가와의 관계
3. 서사 텍스트의 구성 원리
4. 공연 텍스트의 신명풀이 구조
5. 결론

1. 서론

전북지역은 판소리의 전승이 매우 활발한 곳이다. 판소리의 초기 및 전기 명창들 대다수가 전북지역 출신일 뿐만 아니라,[1] 판소리 발생 및 판소리 유파 형성도 전북지역과 깊이 관련되어 있다. 판소리 비조로 알려져 있는 하한담과 최선달은 전주 출신이고, 동편제의 창시자인 송흥록은 남원 출신이며, 서편제를 창시한 박유전

* 이 논문은 2009년 정부(교육과학기술부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRE-2009-353-A00013).

** 전북대학교 전라문화연구소 학술연구교수.

1) 판소리 초기 명창은 전북 출신이 9명〔하한담(전주), 최선달(전주), 권삼득(익산), 송흥록(남원), 모흥갑(전주), 송광록(남원), 주덕기(전주), 신만엽(여산), 황해천(김제)〕이고, 충남 출신이 5명〔김성옥(강경), 염계달(덕산), 방만춘(해미), 고수관(해미), 김제철(?)〕이다. 판소리 전기 명창들을 살펴보아도 전북지역 판소리 명창이 다른 지역에 비해 월등히 많다. 판소리 전기 명창은 전북 39명, 전남 14명, 충남 15명, 경기 3명 등으로 나타나고 있다(정노식, 『조선 창극사』, 동문선, 1994; 사이트: www.pansoree.com/myungchang/first-myung.html 참조).

www.kci.go.kr

또한 순창 출신에 해당된다. 이처럼 전북지역은 판소리의 고장이라고 일컬어질 정도로 판소리 명창들의 활동이 두드러진 곳이라 하겠다. 현대에 이르러 판소리의 전승 환경이 매우 위축되었지만, 이러한 열악한 환경 속에서도 전북지역은 다른 지역에 비해 판소리 전승이 비교적 활발하게 유지되고 있는 편이다.

호남지역 무부(巫夫)들은 무업인일 뿐만 아니라 민속 예능을 창안하고 전승시킨 예능인이라 할 수 있다. 이들은 지방관아에 속해 있던 신청/재인청에 가입하여 지방이나 중앙 관아의 예능을 담당하였던 것이다. 특히 전주 신청/재인청 소속의 무부들은 판소리 창안 및 전승에 크게 기여를 했던 것으로 보인다. 전주에는 전라관찰사가 있는 전주 감영이 있었고, 전주 감영 근처에는 전라도 재인청의 감독기관인 전주 신청/재인청 즉 도청(都廳)이 있었다.[2] 이처럼 전주에 지방 예인들이 중앙 무대로 진출할 수 있는 전주 재인청 즉 도청이 있었기 때문에, 전북지역 무부들은 전주 재인청에 적극 가입하여 판소리와 같은 민속 예능을 창안하고 판소리 전승에 심혈을 기울였을 것이라 짐작된다. 전주 신청/재인청에서 대방과 도산주 역할을 맡았던 하은담과 최선달은 판소리 비조로 알려져 있고,[3] 전주 신청/재인청에서 대방 역할을 맡았던 모흥갑도 순종·헌종·철종 시대의 판소리 거장이었다.[4] 이처럼 전주 신청/재인청 소속의 무부들은 판소리 발생 및 전승에 크게 기여했다고 하겠다. 전북지역에서는 판소리 초기부터 많은 판소리 명창들이 활동하였는데, 명창들은 몇몇의 비가비를 제외하면 대부분 세습무계 출신의 무부들이었다. 정읍 전금순 무계에서는 판소리 명창들이 34명이나 배출되었는데,[5] 이것만 보더라도 세습무계

2) 각 도에는 군현 단위마다 신청/재인청이 있었는데, 신청/재인청의 감독기관인 도청은 경기·충청·전라도에만 있었다고 한다. 도청의 수장은 '대방'이었고, 대방 아래에는 한 도를 좌우로 나누어 관할하는 '좌도 도산주'와 '우도 도산주'가 있었다(赤松智城·秋葉隆 공저, 심우성 역, 『조선무속의 연구』 下, 동문선, 1991, 283~284).

3) 전성옥, 『판소리 기행』, 사단법인 마당, 2002, 119~120쪽.

4) 노동은, 『한국 근대 음악사 I』, 1995, 176쪽.

5) 전금순 무계와 관련된 판소리 명창은 전명준·전도성(참봉 벼슬을 받은 어전 명창)·김판진·신영채(전주권번의 판소리 사범)·신관옥·신관봉·신관산·박초선·박초월·성운선(전북 무형문화재 제2호 기예능보유자)·성우향(중요 무형문호재 제5호 기예능보유자)·성창순(중요 무형문호재 제5호 기예능보유자)·최영길('전주 대사습놀이 전국대회'에서 장원)·최난수('전주 대사습놀이 전국대회'에서 장원)·최동철·성채란·성근화·

www.kci.go.kr

출신의 무부들이 판소리 창자로 많이 활동했음을 알 수 있다.

판소리와 무부와의 관계 · 판소리와 서사무가와의 관계는 그동안 학계에서 끊임없이 논의되어 왔다. 정노식[6]은 판소리 광대들이 혈연적으로 무(巫)에 귀속되어 있다는 점에 주목하여 판소리의 무굿 기원설을 맨 처음 주장하였다. 정노식의 주장에 이어 김동욱[7] · 박경신[8] · 김헌선[9] 등도 이러한 입장을 취하였다. 특히 박경신과 김헌선은 굿에서 보이는 풀이와 놀이의 구조가 판소리에 남아 있다는 점에 주목하기도 했다. 또한 김헌선[10]은 경기도 도당굿 화랭이의 연행 방식이 판소리와 유사함을 밝히면서 무굿과 판소리의 상호 영향 관계를 논의하기도 했다. 장주근[11]은 판소리의 서사무가 기원설을 처음으로 제기했으며, 이러한 서사무가 기원설은 서대석[12]에 의해 본격적으로 이루어졌다. 이보형[13]은 판소리 근원설화가 서사무가에 나타나지 않는다는 점과 판소리 곡조와 서사무가 곡조가 다르다는 점에 주목하여, 판소리의 발생을 창우집단의 광대소리에서 찾기도 했다. 즉, 창우집단에는 판소리 광대뿐만 아니라 줄광대 · 어릿광대 등도 포함되는데, 이들이 불렀던 고사 소리 · 줄 소리 · 선증애 소리는 판소리 발생과 매우 관련이 깊다는 것이다. 손태도[14] 또한 이보형의 논의를 확장하여 광대의 선행 소리인 고사소리 · 영산(靈山)

성금화 · 정정렬('판소리 5명창' 중의 한 사람) · 강용환(창극의 창시자, 참봉벼슬을 받은 어전 명창) · 강남중(당대의 임방울과 쌍벽을 이룬 명창) · 강도근(중요무형문화재 제5호 기예능보유자) · 김기순 · 강산홍(판소리와 창극 방면에 탁월) · 강초운 · 강은주 · 안숙선 · 장재백('후기 8명창' 중의 한 사람) · 유성준(〈수궁가〉의 거장) · 김정문(〈수궁가〉의 거장) · 장녹운 · 장득진 · 이화중선 · 이중선 등이다(졸고, 「전통문화의 원천으로서 무문화의 갈래와 위상-호남지역 세습무 집단을 중심으로」, 『비교민속학』 제 44집, 비교민속학회, 2011, 357쪽).

6) 정노식, 앞의 책.
7) 김동욱, 「판소리발생고 1」, 『서울대논문집』1, 1955; 「판소리발생고 2」, 『서울대논문집』2, 1956.
8) 박경신, 「무속적 제의에서 본 변강쇠가」, 서울대 대학원 석사학위논문, 1986.
9) 김헌선, 「노정기의 서사 문학적 변용」, 정신문화연구원 석사학위논문, 1988.
10) 김헌선, 「경기도 도당굿 무가의 현지 연구」, 집문당, 1995.
11) 장주근, 『한국의 신화』, 성문각, 1961, 244~247쪽.
12) 서대석, 「판소리와 서사무가의 대비연구」, 『한국문화논총』 34집, 이대한국문화연구원, 1979.
13) 이보형, 「창우집단의 광대소리 연구」, 『한국전통음악논구』, 고려대 민족문화연구소, 1990.
14) 손태도, 「광대집단의 가창문화 연구」, 서울대 박사학위논문, 2001.

www.kci.go.kr

·타령·재담소리 등에서 판소리가 발생되었다고 주장하였다. 임명진[15]은 판소리의 연희성에 주목하여 무속과 판소리와의 관련성을 논의하기도 했다. 이와 같은 논의를 토대로 더욱 분명해진 것은, 판소리의 발생이 시나위권 세습무계의 무부들에 의해 비롯되었다는 점이다. 그러나 판소리 텍스트의 기원 문제는 여전히 해결되지 않고 있다. 서사무가 기원설은 이야기 내용이 서로 다르다는 점 때문에 아직까지 설득력을 얻지 못하고 있는 실정이다. 판소리의 음악성에 주목한 이보형과 손태도는 고사소리나 재담소리와 같은 광대의 소리에서 판소리가 형성되었다고 주장하지만, 이는 판소리의 문학성과 공연성을 고려하지 않은 채 이루어진 논의라는 점에서 여전히 많은 한계점을 낳기도 한다. 따라서 본 연구자는 전북지역 서사무가와 판소리의 사설 텍스트 및 공연 텍스트를 비교 검토하여, 서사무가와 판소리와의 상관성을 좀 더 심도 있게 논의하고자 한다. 서사무가와 판소리 텍스트의 비교 연구는 아직까지 본격적으로 이루어진 바 없기 때문에, 이러한 연구는 서사무가 기원설을 좀 더 확고히 하는 밑거름이 되리라 전망된다.

2. 판소리 창자와 서사무가와의 관계

1) 서사무가의 다양성과 신성성 약화 현상

판소리 발생이 세습무계 무부로부터 비롯되었다면, 서사 음악인 판소리 또한 서사무가와 깊이 관련이 있을 것으로 추정된다. 왜냐하면 서사무가가 판소리처럼 창자와 악사의 조화로 엮어가는 굿판 서사 음악이기 때문이다. 서사무가는 전국적으로 발견되고 있지만, 서사무가가 음악성을 매우 중시하면서 '아니리'와 '창'의 연행 방식으로 사설을 전달하는 곳은 호남지역뿐이라고 할 수 있다. 호남지역 가운데에서도 특히 전북지역은 서사무가가 매우 발달된 곳이었다. 전남지역에서는 제석풀이·오

15) 임명진, 「무속과 판소리의 상관성-연희성을 중심으로」, 『동북아 샤머니즘 문화』, 전북대 인문학연구소, 소명출판사, 2000.

www.kci.go.kr

구풀이/바리데기와 일부 지역에서 장자풀이가 발견되고 있지만,[16] 전북지역에서는 제석풀이·오구세왕풀이/바리데기·장자풀이 뿐만 아니라 칠성풀이·봉장춘풀이 등도 발견되고 있다.[17] 이처럼 전북지역에서는 다양한 서사무가가 전승되어 왔음을 알 수 있다. 전북 지역 서사무가 내용을 좀 더 자세히 살펴보면 다음과 같다.[18]

서사무가	내용	분량
칠성풀이	치국잡이-칠성님과 매화부인의 혼례-기자치성-삼신경-출산-매화부인과 칠형제가 버림받음-칠형제를 강에 버리려함-도사가 만류-서당 아이들로부터 칠형제가 놀림을 받음-천자문-칠형제가 부친을 찾아감-매화부인의 자살-추구-계모의 거짓 득병-칠성님이 문복쟁이를 찾아감-칠성님이 칠형제를 죽이려고 함-매화부인의 넋이 금사슴으로 변신하여 칠성님의 행동을 만류-칠형제를 산에 숨겨두고 금사슴의 애기보를 후실부인에게 가져감-칠형제를 위한 씻김굿-칠형제가 집에 돌아옴-계모가 벌을 받음-매화부인의 재생-칠형제의 신직 부여<정읍 전금순본>	A4 27쪽 (원고지 149장)
제석풀이	치국잡이-중이 시주하러 산에서 내려옴-중타령-농부가-염불가-당금애기 집을 찾아감-도술로 잠긴 대문을 여는 과정-명당경-온갖 트집 끝에 당금애기에게 시주를 받음	A4 19쪽 (원고지 100장)

16) 전남의 장자풀이는 전북의 장자풀이와는 달리 매우 짧게 연행되는 무가이다. 즉, 전남의 장자풀이는 대부분 A4 두 장 분량 정도에 그칠 뿐만 아니라 전북의 장자풀이처럼 서사성을 제대로 갖추고 있지도 못하다. 전남의 세습무는 주로 장자풀이의 앞부분만 간단하게 구송하고 축원하는 정도에 그친다.

17) 이본별로는 칠성풀이가 23편·장자풀이 15편·오구세왕풀이/바리데기 7편·제석풀이 7편·봉장춘 1편(졸저, 『해원과 상생의 퍼포먼스-호남 무문화』, 민속원, 2011, 148~161쪽; 졸고, 「봉장춘 무가」, 『한국무속학』 제19집, 한국무속학회, 2009 참조).

18) 〈정읍 전금순본〉-졸저, 전북씻김굿, 민속원, 2007; 〈부안 박소녀본〉-문화재관리국, 「부안지방무의식」, 『한국민속종합조사보고서-무의식편』, 1983; 〈전주 성화춘본〉-졸고, 위의 논문, 2009, 230~246 참조.

www.kci.go.kr

	-화초타령-중이 당금애기의 팔목을 잡음-당금애기의 잉태-당금애기가 집에서 쫓겨남-중을 찾아가는 과정-삼신경을 읽고 출산-아기어루는 타령-법당을 헐고 대궐 같은 집을 지음-운맞이-명당경-업맞이-상좌 짝지어 속가로 보내는 놀이<정읍 전금순본>	
장자풀이	사마장자 죄목 나열-사마장자의 조상이 열세왕에게 탄원-진상조사를 위해 중이 사마장자 집을 찾아감-사마장자가 중에게 행패를 부림-며느리의 시주-사자장자의 몽사-해몽-문복-적선 및 저승사자를 위한 사자풀이-우마장자를 대신 잡아가려 하자 성주조상이 만류-사마장자의 백마를 대신 잡아감-백마가 지옥에 갇혀 시련을 겪음-사마장자의 악몽-말 씻김굿을 함-백마가 지옥에서 벗어나 인도환생됨<부안 박소녀본>	A4 13쪽 (원고지 67장)
오구세왕풀이 (바리데기)	오구세왕님과 칠대부인의 혼례-기자치성-바리데기를 버림-부친의 득병-문복-바리데기의 구약 노정-화초타령-부친의 사망 소식을 들음-상여타령-약물로 부친을 살림-바리데기 자매나 자식들에게 신직이 부여됨<정읍 전금순본>	A4 9쪽 (원고지 46장)
봉장춘풀이	사냥을 하던 장포수가 새끼 밴 암노루를 살려줌-나라의 재물을 훔쳐 도적섬으로 달아난 도적떼들이 물에 빠져 죽음-살아남은 도적떼의 두목 아들이 훔친 재물을 모두 물려받음-죽은 아비를 해원시키는 굿을 하고자 전국 무당을 초청-장포수와 무당인 아내가 도적섬으로 굿을 하러 감-넋건지기굿에 실패한 무당들이 살해당함-장포수 내외가 두려움에 떨며 탄식-노루가 변신한 다섯 명의 무녀가 등장하여 대신 굿을 함-두목의 넋을 건져 해원-도적떼의 재물을 모두 가져와 장포수에게 건네줌-노루가 죄업을 벗고 선녀가 되어 천상에 올라감<전주 성화춘본>	A4 13쪽 (원고지 60장)

www.kci.go.kr

이상 살펴본 바와 같이, 전북지역에서는 칠성풀이 · 제석풀이 · 오구세왕풀이/바리데기 · 장자풀이 · 봉장춘풀이 등 다양한 서사무가가 전승되어 왔고, 이들의 서사구조도 상당히 유기적으로 잘 조직되어 있음을 알 수 있다. 이들 서사무가 가운데, 세부 묘사가 탁월하고 서사성이 가장 잘 갖추어진 서사무가는 칠성풀이라 할 수 있다. 칠성풀이는 전북지역에서만 전승되는 서사무가인데,[19] 이 무가는 전북에서 가장 큰 인기를 누리며 활발히 전승되어 왔다. 사설 내용도 A4 27쪽(원고지 149장)의 분량이어서, 무당이 칠성풀이를 가창하려면 2시간 이상이 걸릴 정도였다고 한다.

전북지역 서사무가의 큰 특징은 서사무가의 신성성이 많이 약화되어 있다는 점이다. 칠성풀이와 바리데기를 제외한 나머지 서사무가에서는 주인공이 신직으로 좌정되지 않는다. 바리데기 서사무가에서도 바리데기의 자매나 자식들에게 신직이 부여될 뿐, 바리데기가 무조신으로 좌정되었다는 내용은 거의 보이지 않는다. 오구세왕님이 그저 바리데기를 효녀라 칭하는 정도로 끝을 맺는 경우가 허다하다.[20] 제석풀이에서는 신성성 약화 현상이 더욱 강하게 드러난다. 제석은 명과 복을 주는 권위 있는 신이지만, 전북지역 제석풀이에서는 제석신이 '깨끼중'으로 묘사될 정도로 신성성이 매우 약화되어 있다. 예를 들어, 제석이 속가로 내려오면서 자식이 없는 자신의 신세를 타령하는 점, 선비들이 제석을 보고 의뭉한 놈이라고 비난하는 점, 중이 속가의 처자를 꼬여 임신을 시킨 점, 중이 자식을 낳은 뒤 법당을 헐고 세속살림을 차리는 점 등이 그러하다. 제석풀이의 결말에도 제석이 신으로 좌정되는 일은 거의 없다. 이뿐만 아니라 장자풀이나 봉장춘풀이의 경우에도 신성성이 매우 약화되어 있다. 장자풀이나 봉장춘풀이는 신보다는 인간에게 초점이 맞춰져 있는 서사무가라 할 수 있다. 우선 장자풀이의 내용을 보면, 장자풀이는 죽음에 직면한 사마장자가 저승사자를 대접하고 죽음을 모면했다는 내용으로 전개되고 있다.

---

19) 전남의 김앵순 세습무가 영광군 법성포 지역에서 칠성풀이를 전승한 바 있지만(이경엽, 「법성포 단오제의 축제성」, 『법성포 단오제』, 2007, 62~63쪽 참조), 법성포는 정읍 전금순 무계와 동일 무업권역에 속하고 또 김앵순 세습무가 정읍 전금순과 친척관계에 있기 때문에, 칠성풀이는 전북에서만 가창되는 서사무가라 할 수 있다.

20) 전북지역 서사무가의 이본 분석은 본 연구자의 석사학위논문에서 자세히 다룬 바 있다(졸고, 「전북지역 무당굿 연구」, 전북대 석사학위논문, 2000 참조).

www.kci.go.kr

즉 아무리 독한 사람이라도 죄를 뉘우치고 남에게 적선하거나 저승사자를 잘 대접하면 죽음조차도 면할 수 있다는 교훈적 내용만 담고 있는 것이다. 봉장춘풀이[21]는 포수의 도움으로 살아난 노루가 무당 부부에게 보은했다는 내용의 이야기인데, 이 무가도 역시 교훈성이 짙은 서사무가라고 할 수 있다. 즉, 봉장춘풀이는 아무리 미물이라도 함부로 해치지 않고 잘 대접하면 나중에 반드시 보은을 받는다는 교훈적 성격의 이야기인 것이다.

이상 살펴본 바처럼, 전북지역에서는 칠성풀이 · 제석풀이 · 오구세왕풀이/바리데기 · 장자풀이 · 봉장춘풀이 등과 같은 다양한 서사무가가 전승되어 왔고, 서사 내용도 대체로 유기적으로 잘 조직되어 있음을 알 수 있다. 또한 전북지역 서사무가는 대체로 신성성이 매우 약화되어 있을 뿐만 아니라 교훈적인 성격도 강하게 띠고 있는 편이다. 이러한 서사무가의 다양성과 신성성 약화 현상은 판소리 형성에 큰 영향을 미쳤을 것으로 판단된다.

2) 판소리 창자의 서사무가 접촉 가능성

판소리 명창들은 몇몇의 비가비를 제외하면 대부분 세습무계 무부들인 것이 정설이다. 이들은 신청에 가입하여 관청의 공역을 담당했지만,[22] 공역이 없는 평상시에는 대부분 무업에 종사하였다. 물론 어전 명창으로 성공하면 굿판을 이탈하여 판소리 광대로만 활동할 수도 있었겠지만, 집안사람들과의 인연을 완전히 끊고 살지는 않았을 것이기에, 이들 또한 무속 음악을 늘 접했을 것이라 판단된다.

무부들은 굿판에서 무악을 담당했던 자들이다. 여자 무당은 가창을 담당하고 남자 무당은 무당의 가창을 돕는 반주 기능을 담당해왔던 것이다. 이처럼 무부들이 굿판 악사로 활동해왔다면, 이들이 서사무가를 접하는 일은 당연한 일일 것이다.

---

21) 〈봉장춘풀이〉는 무당의 조상들을 해원하는 '신굿'에서만 가창되는 서사무가이다.

22) 천민으로서 공역 의무를 져야 했던 무부들은, 신청에서 기예를 닦아 지방 관아 병영의 취고수와 세악수, 군현 단위의 제례나 연향, 고을 수령의 행차의 연희, 과거 급제자의 문희연, 중앙이나 지방의 산대희나 연말 나례희 등에 동원되었다(졸고, 앞의 책, 2011, 377쪽).

www.kci.go.kr

특히 서사무가는 무당과 악사의 조화를 매우 중요시 여기는 연행물이기 때문에, 악사는 무가 사설뿐만 아니라 연행 원리조차도 충분히 숙지하고 있었다 하겠다. 정읍 전금순의 무계에서 배출되었던 많은 판소리 명창들도 대부분 굿판 악사로 활동한 바 있다. 예를 들어, 전씨 무계 출신인 전학술 · 전명준 · 전도성 · 김판진 · 서동순 등은 판소리 명창이었는데,[23] 이 가운데 고종의 어전 명창으로 활동했던 전도성만 빼고는 대부분 굿판의 악사로도 활동하였다.[24] 이처럼 판소리 명창들이 굿판 악사로 활동했다면, 판소리 명창들 대부분이 서사무가 연행 원리를 꿰뚫고 있었다 하겠다. 판소리에 '일고수 이명창'이라는 말이 있는 것처럼, 무당굿에서도 '일고수 일광대' 또는 '지고수 지광대'라는 말이 있다. 이는 무가 가창에서도 무당 못지않게 고수의 역할이 매우 중요하다는 점을 시사한다. 판소리 명창들이 굿판 악사로 참여했다면, 이들도 기본적으로 서사무가의 사설 · 음악 · 연행 원리들을 충분히 숙지하고 있었으리라 짐작된다.

판소리 광대들은 연희뿐만 아니라 제의에도 참여하여 고사 소리를 가창하기도 했다. 특히 과거 급제자를 위한 행사 때에는 판소리 광대가 제의를 주도하며 고사 소리를 불렀다고 한다.

> · 과거에 급제를 하면 앞에다 금의화동(錦衣花童)을 세우고 긴 행렬을 지어 유가(遊街)를 하는 법이 있었는데, 창부(唱夫)들이 금의화동 노릇을 하였답니다. 집에 돌아가서는 도문 잔치를 베풀고 며칠씩 잔치를 계속하였으므로, 으레 잔치가 계속하는 날까지 노래를 불렀습니다. 그리고 ①창부가 먼저 사당문을 열고 사당 잔치부터 시작하였는데, 그 까닭에 창부의 접대도 상당하였고 잔치가 끝난 뒤에는 사례도 썩 후했습니다.[25]

> · 급제한 사람이 광대를 데리고 시골 집에 닿으면 ②광대가 집뜰에 소반 놓고 그 위에 쌀을 얹고, 또 그 위에 홍패를 올려 놓고 고사하는데, ③태극조판 이래 삼한 고려 이조의 역사를 약술하고, 그 집의 세간 등을 그리고 이번 급제한 것을 말하고 앞으로 부귀를 누리라고 덕담하는 것이다. 이것을 홍패 고사라고 칭한다.[26]

---

23) 김판진과 서동순은 전금순의 악사로도 활동한 바 있다.
24) 졸저, 『전북 씻김굿』, 민속원, 2007, 22~25쪽 참조.
25) '정정렬(1876-1938)의 제보'(손태도, 앞의 논문, 96쪽 재인용).
26) '한성준(1874-1941)의 제보'(이혜구, 「송만재의 관우희」, 중앙대학교 30주년 기념 논문집, 1955, 113쪽).

www.kci.go.kr

①과 ②의 내용을 종합해보면, 판소리 광대들이 과거 급제자의 집에 가서 사당문을 열어 놓고 쌀을 소반에 담아 그 위에 홍패를 올려놓은 다음 홍패고사를 올렸음을 알 수 있다. 이처럼 판소리 광대들이 홍패 고사를 지내면서 고사 소리를 불렀는데, 밑줄 친 ③은 무당굿의 서두에서 가창되는 '치국잡이'일 것으로 추정된다. 이처럼 광대들은 치국잡이를 가창한 후에 사당에 모신 조상에게 급제 소식을 고하고 축원을 올렸을 것으로 보인다. 전남 화순 출신의 공대일 명창은 1976년에 광대 고사 소리만 가지고 서울에서 단독 공연을 펼쳤는데, 그 사설은 호남지역 세습무의 치국잡이 사설 내용과 거의 흡사하다.

① (아니리) 천지는 언제 삼겼으며 일월은 언제 삼겼는고/ 천지 개벽 후로 건곤 마련하옵실제/ 천개 자시하니 자방 하날이 생기시고/ 지벽 축시하여 지방 땅이 삼기실제/ (중모리) 섬겨 드리자 고사로다/ 안어 드리자 고사로구나/ 산지조종은 곤륜산이요 수지조종은 황하수라/ 경상도 태백산은 낙동강을 둘러 있고/ 전라도 지리산은 동진수를 둘러 있고/ 충청도 계룡산은 백마강을 둘러 있고/…중략…/ 첫 치국을 잡으실새 경상도 경주는 금비 대왕 치국이요/ 전라도 전주는 왕건 태조 치국이요/ 충청도 부여는 백제왕의 치국이요/ 한양으로 도읍하여 게 뉘라 도읍터를 잡았던고/ 강남서 나오신 무학 도승이/ 당걸쇠를 차고 한양터를 잡으실 제/ 인왕산 올라간 적 쇠를 놓고 살펴보니/ 백두산 일지맥이 한 줄기 뚝 떨어져/ 주춤거리고 내려오다가 서울 삼각산이 삼겨 있고<공대일의 고사소리>[27]

② (아니리) 이 석시는 우리 조선 전통의 치국입네다/ (흘림) 금목은 수화도로 인간점지 허옵시고/ 천지 운으로 자라나실 적으/ 우리 조선 치국 육방 마련허실 적으/ 첫 치국 잡으실 적 경상주 경주난 진불대왕의 치국이요/ 두번 치국 잡으실 적 전라 전주난 월형전 공명왕의 치국이요/ 세번 치국 잡으실제 충청도 부여난 백제왕의 치국이요/…중략…/ 충청도 계룡산은 백마강이 둘러 있고/ 경상도 태백산은 낙동강이 둘러 있고/ 전라도 지리산은 용림수가 둘러 있고/ 제주도 한라산은 사면바다가 둘러 있소/ 광주라 무등산은 영산강이 둘러 있소/ 맥이 맥이 서낭이시오 봉봉이도 서낭이시오/ 골골이 줄기 들어 산줄기 강줄기 혈줄기 토줄기/ 줄지 줄기 들어 주춤주춤 내리실제<전금순의 치국잡이>[28]

무당의 치국잡이는 각 굿거리의 서두 부문에서 가창해야 하는 무가에 해당된다. 그러나 큰 규모의 굿이 아닐 경우에는, 굿을 시작하는 첫 굿거리에서만 치국잡이를

27) CD '이보형 채록 고사 소리', 이보형 녹음(1976), 손태도 채록(1997), 지구레코드, 한국음반학 제7호 부록, 1997(손태도, 앞의 논문, 118~119쪽 재인용).
28) 졸저, 2007, 84~85쪽.

www.kci.go.kr

하고 각 개별 굿거리에서는 생략하는 경우가 많다. 서사무가에서도 치국잡이가 생략되기도 하지만, 원칙적으로는 신의 내력을 풀어주는 내용 전에 치국잡이를 먼저 가창한다. 그런데 ①의 고사 소리를 살펴보면, 사설 내용이 ②의 치국잡이 사설 내용과 매우 흡사함을 알 수 있다. 뿐만 아니라, 무당과 판소리 창자가 악사의 장단에 맞춰 아니리와 창을 교체해가며 가창하는 연행 방식도 거의 흡사하다. 다만, 고사 소리는 중모리 장단에, 치국잡이는 흘림 장단 즉 동살풀이 장단에 맞춰 가창되고 있는 점만 다를 뿐이다. 물론 고사 소리의 창자가 판소리 광대라는 점에서 곡조 상으로는 많은 차이가 있을 것으로 판단된다. 그러나 판소리 광대의 고사 소리와 치국잡이 무가와의 상동성은, 판소리 광대가 무당굿의 제의 형식 일부를 차용해서 고사 소리를 만든 뒤 고사 의식에 참여했다는 점을 말해준다 하겠다.

이상 살펴본 바와 같이, 판소리 창자들은 세습무 집안에 속해 있는 무부들이었고, 또 이들이 굿판 악사를 겸하는 경우가 대부분이었기 때문에, 판소리 창자들이 굿판에서 연행되었던 서사무가의 사설 · 음악 · 연행 원리들을 충분히 숙지하고 있었다고 판단된다. 공대일과 같은 판소리 명창이 무당굿의 치국잡이를 고사 소리에 차용하여 불렀다는 점은, 이와 같은 사실을 입증한다고 할 수 있다. 광대의 고사 소리가 무당굿의 치국잡이에서 차용된 소리라면, 판소리도 서사무가의 영향을 받아 형성되었을 가능성이 높다고 하겠다.

3. 서사 텍스트의 구성 원리

1) 삽화적 구성

(1) 삽입 가요

서사무가와 판소리에는 공통적으로 삽입 가요가 빈번하게 나타난다. 예를 들어, 〈제석풀이〉에는 중타령 · 농부가 · 염불가 · 명당경 · 화초타령 · 아기어루는 타령[29] 등의 가요가 삽입되어 있고, 〈홍보가〉에는 중타령 · 화초타령 · 상여 타령 · 장

www.kci.go.kr

타령·고사 소리[30] 등의 가요가 삽입되어 있는 것이다. 이러한 삽입 가요는 부분의 독자성이나 정서적 효과를 강화시키는 기능으로 작용한다. 또한 청관중에게 익숙한 이러한 가요들은 청관중의 흥을 부추기는 기능으로도 작용한다. 그런데 흥미로운 점은, 삽입 가요의 사설 내용이 서로 유사하다는 점이다. 이러한 사실을 확인하기 위해 〈중타령〉과 〈화초타령〉의 사설을 제시하면 다음과 같다.

① (중모리) 중 하나 나려온다/ 중 하나 나려온다/ 얽고도 검은중 검고도 얽은중/ 층하나무 절벽에 떼그르르르 뒹굴어도/ 아니 깨질 저 중놈 치레보소/ 저 중의 치레를 볼 작시면/ 진갑진에다가 양청애물을 살짝 띄어 오소롬허게 물을 놓아/ 마망마당 누비여서 바지돔방에 방자바지 통행전/ 뉘비상침 값진 옷을 오소롬허니 물색을 갖춰 입으시고/ 차림가세 차림가세 준비를 허실 적으/ 백제포 큰 장심 깨끼 장삼 다홍 띠 둘러띠고/ 구리백동 가는 장두 옷꼬람에 넌짓 차고/ 아린 가사 차린 가사 양두에 걸매시고/ 담주는 목에 걸고 염주는 팔에 걸고/ 금구라 갈송낙은 양귀 눌러 더뻑 씨고/ 육환장도 철죽장에 금고리를 달아 짓고/ 보수목탁 손에 들고 처절 철철이 내려오는구나/ (아니리) 대사가 처량조로 염불을 허는디/ (빠른 진양) 나무 나무 나무 나무아미타불/ 나무 나무 아미타불 관세음보살[31]

② (엇모리) 중 하나 내려온다 중 한 녀석이 내려온다 충충거려 내려온다/ 얽고도 검은 중 검고도 얽은 중 주리주리 매친 중/ 양귀가 축 처져 수수과슬하였는데/ 저 중의 거동 보소/ 실굴갓 총감투 뒤를 눌러 흠뻑 쓰고/ 당상금관자 귀 위에다 떡 붙여/ 백저포 큰장삼 진홍띠 눌러 띠고/ 구리 백통 반은장도 고름에 느짓 차고/ 염주 목에 걸고 단주 팔에 걸고/ 소상반죽 열두 마디 쇠고리 길게 달아/ 고봉청석 독의다 처절철 철철 툭툭 내어짚고/ 흐늘거려 내려올 제 청산은 암암한데/ 석경 비긴 길로 흔들흔들 흐늘거리고 내려온다/ …중략…/ 중의 도례가 아니라고 저 중이 염불한다/ 나무아미타불 관세음보살[32]

③ (중중모리) 팔월부용군자룡 만단춘수는 홍연화/ 암양부동 월양호의 소식전튼 암매화/ 진시유람을 겨우 지어 붉어 있던 복선화/ 개자추 월중탄의 행운새비는 개화요/ 이화만지 불개문의 장신군의 배꽃이요/ 이화 도화 행화 매철쭉 진달화/ 공자왕손의 방소화에 부귀 누리던 모란화요/ 칠십 제자는 갱문허니 행단 춘풍의 살구꽃/ 요롬솜솜 옥창행두 붉어 있던 앵두요/ 천태산 들어가니 체혈허던 귀촉도/ 귀촉도 소소소소 소쩍 소쩍새 울던 두견화/ 요롬솜솜 옥지갑의 금부야도 봉선화/ 이화 도화 행화 매철쭉의 진달화요[33]

---

29) 졸저, 앞의 책, 2007, 205~237 참조.
30) 최동현 주해, 『동초 김연수 바디-오정숙 창』, 민속원, 2001, 40~43쪽 참조.
31) 졸저, 앞의 책, 2007, 208~9쪽 참조.
32) 정노식, 앞의 책, 114~115쪽 참조.

www.kci.go.kr

④ (중중모리) 화초도 많고 많다/ 팔월부용군자용 만당추수홍련화/ 암향부동월황혼의 소식 전튼 한매화/ 진시유랑거후재라 붉어 있는 홍도화/ 월중천향단계자 향문십리의 계화꽃/ 요염섬섬옥지갑의 금분야도 봉선화/ 구월구일용산음 소축신 국화꽃/ 공자왕손방수하의 부귀할손 모란화/ 이화만지불개문의 장신궁중의 배꽃이요/ 칠십 제자 강론허니 향단춘풍의 살구꽃/ 천태산 들어가니 양변개작약이며/ 촉국한을 못 이기어 제혈허던 두견화[34]

①은 〈제석풀이〉 중에서 황금산 주지중이 시주하러 산에서 내려오는 과정에서 가창되는 '중타령'이고, ②는 〈심청가〉 중에서 몽운사 화주승이 시주하러 산에서 내려오는 과정에서 가창되는 '중타령'이다. 서사무가와 판소리의 중타령에서는 산에서 내려오는 중의 행동거지 · 옷 차림새 · 염불하는 과정 등이 적나라하게 묘사되고 있다. 또한, ③은 〈제석풀이〉 가운데 당금애기 모친이 화초구경하는 대목에서 부르는 '화초타령'이고, ④는 〈심청가〉 가운데 황제가 화초구경하는 대목에서 부르는 '화초타령'이다. 위에서 살펴본 바처럼 서사무가나 판소리에서 가창되는 삽입 가요는 사설이나 장단 면에서 매우 흡사함을 알 수 있다. 다만 '중타령'의 장단이 서사무가에서는 중모리로, 판소리에서는 엇모리로 가창되고 있다는 점만 다를 뿐이다.

(2) 장황한 나열식 서술

서사무가와 판소리에서는 삽입가요뿐만 아니라, 장황한 나열식 서술이 빈번하게 등장하고 있다. 이러한 나열식 서술은 주로 등장인물의 옷치레 · 집치레 · 방안치레 · 음식 차림 · 노정기 등과 같은 대목에서 자주 나타난다. 〈흥보가〉의 경우를 보면, 흥보의 옷치레 · 흥보 마누라의 옷치레 · 집치레 · 방안치레 · 제비 노정기 등[35]과 같은 나열식 서술들이 발견되는데, 이러한 나열식 표기의 문장은 서사무가의 나열식 표기 문장과 거의 흡사하다. 나열식 서술의 사례를 제시하면 다음과 같다.

① (흘림) 방안치레 찬란허요/ 청룡화 되벽방은 황룡화 띠를 띠어/ 각장장판의 소래반닫이 용장이면 봉장이면/ 자개 농에다가 귀도지 이주함농 전주함농/ 새별같은 요강대양이며 애경체경 경대로다[36]

---

33) 졸저, 앞의 책, 2007, 218~219 참조.
34) 최동현 주해, 앞의 책, 353~354쪽 참조.
35) 같은 책, 40~43 참조.

www.kci.go.kr

② (중모리) 방안치레를 살펴보니/ 각장장판 능화도배 소래반자 완자밀창 용장 봉장궤 두지며/ 가께수리 삼층장과 자개함농 반닫이 평양장롱 의주에다/ 대단이불 공단요와 원앙금침으 잣벼개를 층층이 쌓어놓고/ 면경 체경 옷걸이며 용두 새긴 장목비/ 쌍룡 그린 빗첩고비 벽상에 걸어 두고/ 천은요강으 백통대야가 좌우로 벌여 있고[37]

③ (흘림) 천상국의 칠성님으 차림차림 찬란허요/ 감태같이 채진머리 살망살망 따가지고/ 은으로 휘휘 휘휘 둘러 상투꽂이에 은동곳이요/ 망건은 괴얄망건이요 산수좋고 인물좋고/ 훌륭허신 칠성님의 차림자치/ 방자바지 통행전의 뉘비상침 동방에/ 월광단의 바지 저고리 남쾌자 전비단의/ 관대 학배에 수를 놓아 쌍봉학 학배여 입으시고/ 사모에 통양갓 쓰시고 삼성버선에 만석댕이[38]

④ (자진모리) 신연 급창 거동보소/ 키 크고 길 잘 걷고 맵수 있고/ 어여쁘고 영리한 저 급창/ 김제 망건 대모 관자 자지당굴 달아서/ 가는 양태 평로립 갑사 갓끈 넓게 달아/ 안 옆 지울어 비슷 쓰고 보라 동옷에 발패 철릭/ 앞 자락 맵수 있게 뒤로 돌려 잡어매/ 비단 쌈지 전주머니 은장도 비슷 차고/ 누비 바지 삼승버선 사날 초신을 얽어 신어/ 결벽한 장유지로 초록 대님에 거드러졌다[39]

①은 〈칠성풀이〉 중에서 칠성님과 매화부인이 혼례식을 마치고 방안에 들어섰을 때 묘사되는 '방안치레'이고, ②는 〈춘향가〉 중에서 이도령이 춘향의 방안에 들어섰을 때 묘사되는 '방안치레'이다. ③은 〈칠성풀이〉 중에서 칠성님과 혼례를 올리는 매화부인의 '차림치레'이고, ④는 〈춘향가〉 중 신관 사또를 신연맞이하러 가는 급창의 '차림치레'이다. 위의 사설을 살펴보면, 방안치레와 차림치레의 사설 내용이 거의 흡사함을 알 수 있다. 이상 살펴본 바와 같이 서사무가나 판소리에서는 장황한 나열식 서술들이 개입되어 있음을 확인할 수가 있다. 나열식 서술은 어떤 장면을 극대화하는 효과를 발휘하기도 하는데.[40] 이러한 나열식 문장 표현들은 서사무가와 판소리가 거의 유사하게 묘사되고 있는 것이다.

---

36) 졸저, 앞의 책, 2007, 146쪽.
37) 최동현 주해, 앞의 책, 98~99쪽.
38) 졸저, 앞의 책, 2007, 141쪽.
39) 최동현 주해, 앞의 책, 143쪽.
40) 김대행, 「판소리 사설의 구조적 특징」, 『한국 시가 구조 연구』, 삼영사, 1976, 205~207쪽.

www.kci.go.kr

2) 의례적인 공식 어구 활용

서사무가는 무당이 의례적인 목적으로 가창하는 굿판 연행물이기 때문에, 서사무가에 의례적인 사설들이 많이 배치되어 있는 것은 너무나 당연한 일일 것이다. 그런데, 굿판 연행물이 아닌 판소리에도 이 같은 의례적인 사설이 배치되어 있음을 발견하게 된다. 특히 등장인물의 출생이나 죽음 대목에서는 의례적인 사설들이 두드러지게 나타나는 경향을 보이고 있다. 이를 좀 더 자세히 살펴보면 다음과 같다.

장르	내용
칠성풀이	칠성님 부부가 일점혈육이 없음을 탄식-문복-불공-몽사-태기-**삼신경**-출산-매화부인이 산후별징이 나서 사망-**상여가**-칠형제가 맘죽 세 번, 동냥젖 세 번으로 잔병 없이 자라남[41]
심청가	심봉사가 부부 일점혈육이 없음을 탄식-불공-몽사-태기-**삼신경**-출산-아기어루는 타령-곽씨부인이 산후별징이 나서 사망-**발인제**-**상여가**-젖동냥-하늘의 도움으로 잔병없이 자람[42]

위에서 제시된 바와 같이, 〈칠성풀이〉와 〈심청가〉의 내용은 주인공의 출생 과정·모친의 죽음 과정·주인공이 무탈하게 성장하는 과정 등으로 전개되고 있는데, 이러한 서사무가와 판소리의 구성은 서로 일치하고 있음을 알 수 있다. 즉, 서사의 내용은 '부모가 혈육이 없음을 탄식-(문복)-몽사-태기-삼신경 구송-출산-(아기어루는 타령)-모친의 사망-(발인제)-상여가-젖동냥-잔병 없이 잘 자람' 등으로 구성되어 있다. 서사무가에서는 등장인물의 출산 대목이 '혈육 없음에 대한 탄식-몽사-태기-삼신경 구송-출산-아기어루는 타령' 등의 과정으로 엮어지는데, 판소리에서도 이러한 공식 어구를 그대로 활용하고 있는 것이다. 또한, 등장인물의 죽음 대목에서도 '발인제'나

41) 〈성화춘본〉-문화재관리국, 『한국민속종합조사보고서』, 1999, 재판, 137~138 참조.
42) 최동현 주해, 앞의 책, 271~296쪽 참조.

www.kci.go.kr

‘상여가’와 같은 의례적인 사설들이 차용되고 있다. 출산 의례 사설인 ‘삼신경’과 죽음 의례 사설인 ‘상여가’는 출산의 기쁨이나 죽음의 슬픔에 관한 정서를 극대화시키는 효과를 발휘하기도 한다. 이처럼 등장인물의 출산 및 죽음 대목에서는 삼신경이나 상여가와 같은 의례적인 사설들을 가미하여 가창하고 있음을 알 수 있다. 이를 좀 더 자세히 살펴보기 위해 사례를 제시하면 다음과 같다.

① (아니리) 일주일이 다 못 가서 해산기미가 있어/ 네 귀난 방으다 두 귀난 짚 한단 들여놓고/ 삼신상을 바쳐놓고 **삼신경**을 읽을 적에/ 【(반굿거리) 불설제왕경이요/ 삼신제왕은 대문 열어 삼신제왕은 해출게 허실 적으/ 태중 한달 근부왕 삼기시어/ 어무는 살과 같이 삼기시고/ 아부는 뼈와 힘을 삼겨/ 태중 두달만의 천부왕이 삼기시고/ 석달만으 백부왕이 삼기시어 복장혈기를 삼기시고/ 태중의 넉달만으 두수왕이 삼겨 수죽을 갖게 정허시고/ 오삭만으 변제왕이 삼겨 반짐을 실리시고 남녀 분간 시기시고…중략…】[43](아니리) 순산을 허네 그려!/ 철떡궁-아이구 배야-/ …중략… /(아니리) 대사님이 아기를 어루는디/ 다 이렇게 어루는 것이었다/ (굿거리) 둥둥둥둥 내 아들 어디 갔다가 이제 왔냐/ 시간이 늦어서 이제 왔냐/ 때를 맞춰서 이제 왔냐/ 어허 둥둥 내 아들/ 하날에서 뚝 떨어졌냐 /땅속에서 불끈 솟았냐/ 어허 둥둥 내 아들/ 구름에 싸여 왔냐/ 조반이 늦어서 이제 왔냐/ 둥둥 둥둥 내 아들[44]

② (중중모리) 십삭이 점점 찬 연후으 하로는 해복 기미가 있든가 보드라/ “아이고 배야, 아이고 허리야!” 심봉사 거동보소/ …중략… /짚자리를 딜여 깔고 정화수를 새 소반에 받쳐놓고/ 좌불안석 급헌 마음 순산허기를 기다릴 제/ 향취가 진동허며 오색 안개 두르더니/ 혼미중에 탄생허니 선인 옥녀 딸이라/ …중략… / 【(아니리) 심봉사 의관을 정제허고 두 손 합장 비는디/ 눈 뜬 사람 같거드면 명과 복을 많이 태워주시라고 공손히 빌련마는/ 봉사라 맹성이 있어 뚝성으로 비는디/ 남 듣기에는 **삼신네**와 꼭 쌈허듯이 빌던 것이었다/ (자진모리) 삼십삼천 도솔천 삼신 제왕님네/ 화위동심허여 다 굽어보옵소서/ 사십 후에 점지헌 딸 한 달 두 달 이슬 맺어/ 석달에 피 어리고 넉 달에 인형 삼겨/ 다섯 달에 오포 받고 여섯 달에 육정 나/ 일곱달에 칠구 삼겨 여덟 달에 사만팔천 털이 나고/ 아홉달에 구규열려 열달에 금강문 하달문/ 고이 열어 순산허여 주옵시니 …중략…】 /(아니리) 빌기를 다 허더니 더운 국밥 떠다 놓고 산모를 먹인 후에/ 심봉사 기쁜 마음으로 갓난 아이를 안고 한번 어루어보는디/ 꼭 눈으로 보나 다름없이 어루던 것이었다/ (중중모리) 둥둥

43) 삼신경 구송 대목은 삼신경 읽는다는 말만 언급하고 생략하기도 한다. 그러나 출산 과정에서는 대체로 삼신경이 구송되는 경우가 많다.

44) 졸저, 앞의 책, 2007, 222~225쪽; 150쪽 참조.

www.kci.go.kr

내 딸이야/ 어허 둥둥 내 딸이야/ 둥둥 두웅둥 어허 둥둥 내 딸이야/ 금자동아 옥자동아 주류천하무쌍동/ 금을 준들 너를 사며/ 옥 준들 너를 살까/ 둥둥둥 내 딸이야[45]

①은 〈제석풀이〉의 당금애기 해산 과정에서 가창되는 '삼신경'이고, ②는 〈심청가〉의 곽씨부인 해산 과정에서 가창되는 '삼신경'이다. 이처럼 출산이나 죽음 과정에서는 의례적인 사설들이 첨가되어 가창되고, 또 이들 사설 내용도 서로 매우 흡사함을 알 수 있다.

또한, 등장인물의 죽음 대목에서도 서사무가와 판소리에서는 죽음 의례 사설들이 많이 가미되는데, 이러한 내용을 좀 더 자세히 살펴보면 다음과 같다

① 앞 마을에 들어 상여를 곱게 혀 행상을 모셔 **평토제**를 지내는디/ 제물을 갖추어 놓고 **축문**을 읽는 것이었다/ (창조로) "유세차 연월일시 감소고 현비유인 매화부인 세서처녀 불시김…중략…"[46]

② (반굿거리) 자식 못 난 오구 세왕님은 억울하게/ 못다 입고 못다 쓰고 못다 살고 가게 되니/ 서룬 세 명유대꾼들 애처롭게 **상여가**를 메기네/ 유대꾼들 상여를 메기날제/ (빠른 진양) 어허노 어허노 어이 가리 넘차 어화너/ 해도 졌다가 검은 밤을 헤치고/ 인묘방에 해뜨고 달도 졌다가 다시 남산에 솟건마는/ 초로같은 우리 인생 아차 한번 죽어지면/ 공수래공수거로구나/ 어허노 어허노 어이 가리 넘차 어화너[47]

③ (아니리) 불쌍한 곽씨 시체 의금관곽 정히 허여/ 소방산 대뜰 우에 결관허여 내어놓고/ 명정 공포 삽선 등물 좌우로 갈러 세우고 **발인제**를 지내는디/ '영이기가 왕즉유택 재진견례 영결종천'/ 발인제를 지낸 후에/ 열두 낭군이 좌우로 늘어서 상여를 메고 나가는디/ 사람 죽어 나가는디 무슨 신명으로 소리를 허리오마는/ 역자가아라 망노를 허랴허고/ **상여소리**를 허며 나가든 것이었다. "관음보살" (중모리) 땡그랑 땡그랑 땡그랑 땡그랑. 어허 넘차 너화넘. 어너 어허 넘차 어이 가리 넘차 나화너. 북망산천이 어데맨고 건네 안산이 북망이로다 어너 어허 넘차 어이 가리 넘차 너화너…중략…(아니리)고히 안장헌 연후에 **평토제**를 지내는디, 심봉사 설운 심정으로 **제문**을 지어 읽던 것이었다. "차호부인, 차호부인, 요차요조숙녀헤여 행불구혜고인이라 기백년이해로터니 홀연몰예언귀오. 유추자이영세혜여…중략…"[48]

45) 최동현 주해, 앞의 책, 276~281쪽 참조.
46) 졸저, 앞의 책, 2007, 161쪽 참조.
47) 같은 책, 281~282쪽 참조.
48) 최동현 주해, 앞의 책, 288~291쪽 참조.

www.kci.go.kr

①은 〈칠성풀이〉 중에서 죽은 매화부인을 위해 평토제를 지내면서 축문을 구송하는 대목이고, ②는 〈바리데기〉 중에서 죽은 오구세왕을 위해 유대꾼들이 상여를 메고 가면서 상여가를 가창하는 대목이다. ③은 〈심청가〉 중에서 죽은 곽씨부인을 위해 축문을 구송하고 발인제를 지낸 뒤 유대꾼들이 상여를 메고 가면서 상여가를 가창하는 대목이다. 이와 같이 서사무가나 판소리의 등장인물의 죽음 과정에서도 발인제·평토제·축문/제문·상여가 등과 같은 죽음 관련 의례 사설들이 첨가되고 있을 뿐만 아니라 이들 사설 내용도 거의 흡사함을 알 수 있다.

출생이나 죽음 문제는 인간에게 매우 중요하면서도 보편적인 문제이다. 그러기 때문에 출생이나 죽음과 관련된 의례들은 전국 곳곳에서 많이 행해져 왔다. 특히 전북은 출산 관련 의례들이 매우 발달되어 있는 지역이었다. 칠성신앙은 전국적으로 나타나는 현상이었으나, 전북지역에서는 칠성굿이 성행했을 뿐만 아니라 칠성풀이 서사무가 전승도 매우 활발하였다. 정읍 세습무인 전금순의 제보에 의하면, 구경꾼들이 칠성풀이 서사무가를 들으려고 굿판에 많이 몰려들었다고 한다.[49] 이와 같이 사람들에게 인기가 많았던 칠성풀이는 서사구조도 완벽할 뿐만 아니라 무계마다 전승되는 칠성풀이 서사무가 이본도 매우 다양했다. 이를 감안하면, 전북지역에서의 칠성신앙이 얼마나 활발히 전승되었는지를 짐작할 수 있다. 그런 까닭에, 대부분의 전북지역 서사무가에서는 등장인물의 출산 과정이 중요하게 다루어지고 있다. 즉, 등장인물의 출산 대목에서는 삼신/철성에게 기원하는 '삼신경'과 같은 의례적인 사설들이 첨가되어 가창되는 것이다.

또한, 인간의 출생 못지않게 중요시되는 것은 인간의 죽음에 관한 문제라 할 수 있다. 무속적 사고에서는 망자가 이승과의 인연을 깨끗이 끊어야만 저승 질서에 안전하게 편입될 수 있다고 인식하고 있다. 만일 망자가 이승에 한을 남기고 죽게 되면, 망자는 저승에 돌아가지 못하고 이승과 저승을 떠도는 원혼신이 되고 만다. 원혼신은 이승의 가족이나 주변 사람들에게 해악을 끼치는 요소로 작용하기 때문에, 전국적으로 망자를 해원시켜 저승으로 보내는 죽음 의례가 발달되기도 했다. 호남지역에서도 씻김굿과 같은 망자 천도 의례가 활발히 전승되어 왔다고 하겠다. 위의

49) 졸저, 앞의 책, 2007, 46~47쪽 참조.

www.kci.go.kr

사례에 제시된 '상여가'는 유대꾼들이 상여를 메고 가면서 부르는 제의요인데, 과거에는 상여가의 앞소리꾼을 세습무계의 무부들이 대부분 담당했다고 한다.[50] 이러한 상여 소리는 서사무가와 판소리에도 삽입되어 가창되고 있는 것이다. 이처럼 서사무가와 판소리에서는 삼신경이나 상여가와 같은 의례 관련 공식 어구들이 차용되어 가창되고 있음을 알 수 있다. 삼신경이나 상여가는 사설이나 소리면에서 주술성을 띠고 있기 때문에, 삼신경이나 상여가의 가창은 청관중의 기쁨이나 슬픔의 정서를 배가시키는 요소로 작용했을 것으로 보인다.

이상 살펴본 바와 같이, 서사무가와 판소리의 서사 텍스트에는 삽화적 구성 요소와 의례적인 공식 어구들이 많이 내재해 있음을 알 수 있다. 휘네간은 구비문학의 작법 원리를 '정형구'와 '상투적 삽화'에서 찾고 이 두 가지가 연행자의 기억을 돕기 위하여 필수적으로 사용될 수밖에 없다고 주장한 바 있다. 즉, 구비 서사 장르의 공식구가 '이미 만들어진 어법'인데 이러한 공식구가 짜임의 중요한 핵심이 된다는 것이다. 그런 까닭에 연행자는 이미 상투적인 모티브와 테마를 지니고 있는 레파토리를 끌어다 엮음으로써 작품을 짜 맞춘다고 한다.[51] 서사무가와 판소리가 구비 서사물이고 가창자가 같은 무계 출신이라는 점에서 볼 때, 휘네간의 주장은 매우 설득력을 지닐 수밖에 없다. 판소리와 서사무가의 삽입가요나 의례적인 공식 어구들이 유사한 형태를 보이는 것을 보면, 판소리는 굿판에서 이미 만들어진 서사무가의 어법들을 많이 활용한 서사 텍스트라 할 수 있다.

4. 공연 텍스트의 신명풀이 구조

앞에서 살펴본 바와 같이, 서사무가와 판소리 서사 텍스트 구성은 매우 닮은 점이 많지만, 판소리는 서사무가의 이야기 내용을 그대로 활용하지는 않는다. 비록

50) 졸저, 앞의 책, 2011, 39쪽 참조.

51) Finnegan, R, Oral Poetry, Cambridge, Univ, Press, 1977, pp, 52~87(임명진, 「판소리 사설의 구술성과 전승 원리」, 『판소리의 공연예술적 특성』, 민속원, 2004, 243~244 쪽, 재인용).

www.kci.go.kr

전북지역 서사무가가 신성성이 매우 약화된 상태라 하더라도, 서사무가의 주인공은 인간에게 명(命)과 복(福)을 주는 신격이기 때문에, 신의 좌정담인 서사무가 내용을 판소리에 그대로 수용할 수는 없었을 것으로 보인다. 다시 말하면, 오신(娛神)적 성격이 강한 서사무가의 내용을, 단지 인간만을 즐겁게 하는 세속적·오락적 놀이에 그대로 차용할 수 없었을 거라는 얘기다. 이처럼 서사무가와 판소리의 이야기 내용이 다르기 때문에, 학계에서는 판소리의 발생을 근원설화에서 찾아야 한다는 주장들을 끊임없이 제기해 왔다. 그러나 판소리가 근원설화의 내용을 일부 차용해서 텍스트화했다고 하더라도, 판소리는 독서물이 아니라 음악성을 중시한 공연물이라는 점은 쉽게 간과할 수 없는 문제이다. 판소리가 음악성을 중시하는 공연물이라는 점은 오히려 서사무가와 매우 닮아 있다. 판소리의 구조에는 서사무가와 유사한 형태를 보이는 삽입 가요·나열식 서술 등이 많이 삽입되어 있는데, 판소리와 서사무가를 단순히 독서물로만 인식한다면, 이러한 요소들은 사건 중심의 서사성을 방해하는 요소로 치부될 수밖에 없을 것이다. 그러나 서사무가와 판소리는 독서물이 아니라 음악을 중시하는 공연물이라는 점을 인식한다면, 이러한 문제는 쉽게 풀릴 수 있다. 특히 서사 텍스트에 빈번하게 등장하는 삽입 가요는 대체로 경쾌한 장단에 맞춰 가창되는데, 이러한 장단과 창법은 청관중의 흥을 자극하는 중요한 요소로 활용되고 있다. 이처럼 서사무가와 판소리는 음악성을 중요한 기반으로 삼고 공연되는 서사물이라 할 수 있다.

서사무가와 판소리 창자는 혼자서 여러 등장인물과 서술자의 역할을 맡아 등장인물의 정서나 장면의 상황들을 음악적으로 잘 표현해내는 자이다. 심지어 이들 창자는 등장인물의 동작이나 새·개·악기·연장 등의 소리조차도 음악적으로 표현해내기까지 한다.

① 천상금이 우루루루루루 오동통통 우층으로 올라가(152쪽)
산천에 귀촉도 꾀꼬리 소래소래로 소짝 소짝 소짝 소소짝 쑥국 쑥국 쑥국새 소리 들어가며(212쪽)
당구백구 나오면서 짓는구나 헝헝헝헝헝 깨깨깨깨깨갱(214쪽)[52]

52) 졸저, 앞의 책, 2007 참조.

www.kci.go.kr

② 부러진 다리가 봉퉁이가 져서 전동전동 전동 전동거리고 들어오며(435쪽)
액은 초라니 장구로 막어봅시다 꽁구락꽁꽁 꽁구락꽁꽁 꽁굴딱 꽁굴딱 꽁구락꽁꽁(512쪽)
어여루 당거주소 시르르르르르르 시르르르르르르렁 시르렁 시르렁 실건 시르렁 실건 당그여라 톱질이야(446쪽)[53]

①은 전북지역 서사무가에서 가창되는 내용이고, ②는 판소리에서 가창되는 내용이다. 서사무가와 판소리 창자들은 위의 밑줄 친 의태법·의성법적 표현들을 상황에 맞게 노래로 잘 표현해내고 있다. 특히 새·개 등의 소리와 같은 의성법적인 표현들을 가창할 때는 짐승의 실제 소리와 가깝게 실감나게 묘사해낸다.[54] 이러한 창법들은 청관중의 흥을 부추기는 놀이적·오락적 요소로 활용되고 있다. 이처럼 서사무가와 판소리는 음악성을 중요한 기반으로 삼고 공연되는 서사물이라 하겠다.

이러한 음악성 이외에도 서사무가와 판소리의 공통점은 '신명풀이' 공연 구조에서도 찾을 수 있다. 이를 좀 더 살펴보기 위해 서사무가와 판소리의 서사 전개 양상을 제시하면 다음과 같다.

장르		서사 내용		
		비극적 인물 설정	시련 과정	결말
무가	칠성풀이	버림받은 매화부인과 칠형제	매화부인의 자살·부친을 찾아가는 노정 과정·	매화부인의 재생·칠형제가 칠성신으로 좌

53) 최동현 주해, 앞의 책 참조.

54) 서사무가와 판소리의 연행 주체가 같은 무계 집안 출신이기 때문에, 서사무가와 판소리의 상호 영향 관계는 매우 긴밀할 수밖에 없다. 판소리가 비록 서사무가에서 발생되었다 하더라도, 판소리 연행 주체가 대부분 굿판 악사 역할도 겸하고 있었기 때문에 서사무가 역시 판소리의 영향으로부터 자유로울 수는 없었다고 판단된다. 무당의 새 소리나 악기 소리와 같은 가창 방식은 판소리의 가창 방식에서 비롯되었을 가능성이 높다. 악사와 무당은 같은 무계 집안사람들이고, 또 악사가 무당의 음악성을 지도하는 위치에 있었기 때문에, 무부들 즉 악사들의 예능적 기질은 굿판 음악을 예능화하는데 크게 일조했을 것으로 보인다. 이와 같은 사실은 서사무가와 판소리가 서로 매우 긴밀하게 영향을 주고받는 관계였음을 시사한다 하겠다.

www.kci.go.kr

			계모의 흉계로 시련을 겪는 과정	정
	제석풀이	짝과 자식이 없어 비관하는 중·집에서 쫓겨난 당금애기	중이 선비들에게 모욕을 당하는 과정·당금애기가 중을 찾아가는 과정	중과 당금애기가 자식 낳고 행복하게 삶
	장자풀이	사마장자의 득병	저승사자의 등장으로 시련을 겪는 과정	사자풀이를 하고 죽음을 모면
	오구세왕풀이(바리데기)	부모에게 버림받은 바리데기	약물 구하는 노정 과정	바리데기는 효녀라고 칭찬받고 바리데기의 자식들에게 신직이 부여됨
	봉장춘풀이	가난하게 사는 천한 무당 부부	도적의 흉계로 시련을 겪는 과정	노루의 보은으로 위기를 모면하고 부자가 됨
판소리	심청가	부인을 잃은 가난한 심봉사·봉사의 자식으로 태어난 심청이	심청이의 부친 부양·억울한 죽음 과정	심청이는 왕비가 되고, 심봉사를 비롯한 모든 봉사들이 눈을 뜸
	춘향가	이몽룡에게 버림받은 천한 출신의 춘향이	변사또에게 시련을 겪는 과정	춘향과 이몽룡의 재회
	흥보가	착하지만 가난하게 사는 흥보	놀부에게 구박 당하는 과정	제비의 보은으로 흥보가 부자가 됨
	수궁가	용궁에서 가장 멸시받던 자라	토끼 간을 구하는 노정 과정	토끼 대신 토끼똥을 가져가 용왕을 구함
	적벽가	싸움터로 끌려간 군사들	군사들의 시련 과정	적벽대전에서 승리한 군사들이 상을 받음

www.kci.go.kr

위에서 살펴본 바와 같이, 서사무가와 판소리의 서사 구조는 비극적인 인물이 혹독한 시련 과정을 거친 다음 결말에 이르러 행복한 삶을 누리는 것으로 전개되고 있다. 이러한 서사 구조 가운데 가장 중요한 점은 서사무가와 판소리의 등장인물이 전부 비극적인 인물로 설정되어 있다는 점이다. 우선 서사무가에서는 칠형제 • 당금애기 • 바리데기 등이 버림받은 인물이고, 제석은 중이지만 짝과 자식이 없어 비관하는 인물이다. 사마장자 역시 병을 얻어 죽음에 직면한 나약한 인물이며, 봉장춘풀이에 등장하는 무당 부부도 사회적으로 천대받는 천민 출신의 가난한 인물이다. 이러한 인물들 가운데 가장 비극적인 인물은 태어나면서부터 처참하게 버림받았던 '바리데기'라 할 수 있다.

> 외양깐에 던저 두어라/ 마구깐에 던저 두어라/ 흰 모래밭이다 던저 두어라/ 죽으라고 던저두고/ 버리 질러 버리덕이 데저 질러 데저덕이/ 엄동 설한 빙풍우에 어성 베 치매에 어성 베 적삼 입혀서/ 응지 응달에 앉혀 버리 질러 벌덕아/ 오뉴월 삼복시절에는 납딱 치매 납딱 적삼 입히여서/ 양지양천 앉혀 놓는 데저 질러 데지덕이/ 마구깐에 질러나는 버리질러 버리덕이/ 외양깐에 질러나는 데저질러 데지덕이/ 버리질러 버리덕이 데저질러 데지덕이/ 시영산 바우 밑이 흰 모래 밭이다/ 얼어 죽으라고 데저 두고 가는구나(부안 박소녀본)[55]

위에서 제시된 내용은 오구세왕님이 자신이 원하던 아들이 아니라고 해서 갓 탄생한 바리데기를 죽으라고 밖에 버려둔 대목이다. 서울 지역의 강신무굿에서는 바리데기를 바리공주라 명명하며 신성시하고 있지만, 호남지역에서는 '바리공주'라 하지 않고 '바리데기'라 하여 버려진 존재임을 부각시키고 있다. 특히, 부안의 〈박소녀본〉에서는 버려진 존재란 의미의 '버리덕이'이나 뒤져 죽으라는 의미의 '데지덕이'란 이름을 사용하여 바리데기가 처참하게 버려진 존재임을 극도로 부각시키고 있다. 이처럼 서사무가의 주인공들은 전부 비극적인 인물들로 설정되어 있지만, 이들은 혹독한 시련 과정을 극복하고 결말 부분에 이르러 신으로 좌정되거나 시련의 댓가를 보상받게 된다.

---

55) 문화재관리국, 앞의 책, 1983, '바리데기' 무가 참조.

www.kci.go.kr

이와 같은 비극적 인물 설정과 시련 극복 과정의 구조는 판소리의 서사 구조에도 분명하게 드러난다. 〈심청가〉에서는 가난한 눈먼 심봉사와 불우하게 태어난 심청이가 주요 인물이고, 〈춘향가〉의 주인공은 천한 기생의 딸로 태어난 춘향이며, 〈흥보가〉의 주인공은 착하지만 지독하게 가난하게 사는 흥보이다. 〈수궁가〉의 자라 또한 용궁에서 가장 멸시를 받던 인물이며, 〈적벽가〉에 등장하는 군사들도 억울하게 전쟁터에 끌려간 인물들인 것이다. 이와 같이 판소리의 주요 등장인물은 서사무가처럼 매우 비극적인 인물로 설정되어 있음을 알 수 있다. 이러한 인물들은 혹독한 시련 과정을 거친 다음 결말에 이르러 시련의 댓가를 보상받고 행복한 삶을 누리게 된다.

이상 살펴본 바와 같이, 전북지역 서사무가와 판소리는 비극적인 인물이 시련 극복 과정을 거쳐 행복한 결말에 이르는 비슷한 서사 구조를 취하고 있다. 그러나 이러한 서사 텍스트가 음악극으로 공연되었을 때는 이들의 공연 구조가 비극적 인물의 신명풀이 구조라는 사실을 깨닫게 된다. 즉, 서사무가와 판소리가 비극적 인물의 맺힌 한을 풀어주는 신명풀이 구조로 진행되고 있는 것이다. 서사무가와 판소리의 음악은 창자의 가창과 악사의 장단의 조합으로 이루어지는데, 주요 창법과 가락은 울음과 웃음/놀이를 유발하는 창법과 가락이라 할 수 있다. 이러한 울음과 웃음/놀이를 유도하는 음악적 특성은 서사무가와 판소리가 신명(神明)풀이를 목적으로 하는 공연물임을 암시한다고 하겠다.

신명(神明)은 신기(神氣)와 동일한 개념인 것으로 해석되고 있다. 최한기(1803-1879)에 의하면, 기(氣)는 천지만물과 함께 사람에게도 수행하는 활동운화를 표출해서 공감을 이루는 주체인데, 이 기(氣)가 바로 신기(神氣)이며, 이러한 신기는 '신묘한, 신비한, 신령스러운' 기를 의미한다고 한다.[56] 조동일은 최한기가 주장한 신기(神氣)를 신명(神明)과 동일시하여 신명풀이를 신기의 발현이라고 주장하였다.[57] 신(神)과 기(氣)가 결합된 신기(神氣)는 신의 청정한 상태의 기(氣)를 의미하고,[58] 신(神)과 명(明)이 결합된 신명(神明) 또한 신의 밝은 기운을 의미한다고 본다면, 신기와 신명을 동일한 개념으로 보는 것은 무방하다고 판단된다. 이러한

56) 이우성, 「기측체의 해제」, 『기측체의』, 1979, 19~20쪽.
57) 조동일, 『카타르시스·라사·신명풀이』, 지식산업사, 1997, 106쪽.
58) 허원기, 『판소리의 신명풀이 미학』, 박이정, 2001, 219쪽.

www.kci.go.kr

점을 감안하면, 신명(神明)풀이는 맺힌 한을 풀고 밝은 기운 즉 건강한 신명/신기를 발현할 수 있게 해주는 풀이라고 설명될 수 있겠다.

신뿐만 아니라 사람에게는 누구나 신기(神氣)/신명(神明)이 있기 마련이다. 이러한 신명은 평상시의 억눌린 감정으로 인해 많이 맺혀 있기 때문에, 사람들은 자기 자신 속에 있는 신명을 반드시 풀어내야 한다고 한다.[59] 따라서 맺혀 있는 한들을 풀어내어 원래의 건강하고 밝은 신명/신기 상태로 회복시키는 것이 '신명풀이'라 할 수 있다. 밝은 신명성의 회복은 억압 기제로 작용하는 맺힌 한을 먼저 풀어주어야만 가능한 일이다. 그러기 때문에, 서사무가와 판소리에서는 신이나 인간의 맺힌 갈등을 풀어주는 '한풀이'에 역점을 두고 공연을 전개해나간다. 그러나 공연의 후반부에 이르면 신명성이 회복이 되어 신명/신기의 발현 상태까지 나아가게 된다.

신명풀이는 무엇보다도 무당이 연행하는 무당굿에서 가장 극명하게 나타난다. 무당굿은 여러 개별 굿거리들을 거느리고 있는데, 모든 개별 굿거리는 '-굿'과 '-풀이'라는 명칭을 동시에 사용하고 있다. 예를 들어 조상굿은 조상풀이, 성주굿은 성주풀이, 제석굿은 제석풀이[60]라 명명되고 있는 것이다. 이처럼 모든 굿거리의 명칭에 '풀이'라는 단어가 첨가된 것은, 각 굿거리가 신명풀이 구조임을 말해준다. 즉, 신이 맺힌 한을 풀고 건강한 신기를 발현할 수 있도록 각 굿거리가 신명풀이 구조를 이루고 있다는 말이다. 무당굿은 신과 인간 사이에 맺힌 갈등 즉 신의 한(恨)을 풀어내는 일을 무엇보다도 중요한 요소로 삼는다. 신이 조금이라도 서운하다거나 노한 기색이 있으면, 이러한 탁한 신 기운 때문에 굿은 제대로 성사될 수가 없다. 그런 까닭에 신이 맺힌 한을 풀고 건강한 신명성을 회복할 수 있도록, 무당굿에서는 무엇보다도 신의 오신(娛神)에 심혈을 기울이고 있는 것이다. 이처럼 무당굿에 신명풀이적 성격이 강하게 내재되어 있는 것은, 신의 건강한 신기 발현을 통해서만이 인간의 소원이 제대로 성사될 수 있다는 관념이 지배하고 있기 때문이다.

---

59) 한양명, 「민속예술을 통해 본 신명풀이의 존재양상과 성격」, 『비교민속학』 22집, 2002, 283~284쪽 참조.

60) 칠성풀이 · 제석풀이 · 장자풀이 · 오구세왕풀이(바리데기)조차도 고유명사 뒤에 '풀이'라는 단어가 첨가된 명칭을 사용하고 있다. 따라서 서사무가를 단지 신의 내력만을 풀이하는 무가라고 판단해서는 곤란하다.

www.kci.go.kr

이 같은 신명풀이 구조는 서사무가에서도 그대로 나타난다. 그러나 춤과 노래로 오신하는 다른 굿거리와는 달리, 서사무가는 주로 노래로만 오신하는 굿거리라 할 수 있다. 물론, 서사무가의 마무리 과정에서 춤이 동원되기도 하지만, 서사무가는 대체로 신의 이야기를 기반으로 한 노래가 그 중심을 이루고 있다. 서사무가는 애원성이 짙은 창법과 다양한 장단 변화를 요구하는 음악 서사극이기 때문에, 서사무가의 가창은 주로 숙련된 무당에 의해 연행된다. 서사무가도 신의 맺힌 한을 풀고 건강한 신기를 발현케 하는 신명풀이 공연 구조를 이루고 있다. 서사무가는 신을 비극적인 인물로 설정하여 신의 맺힌 한(恨)을 울음과 웃음/놀이로 치유하는 방식을 취하고 있는데, 이러한 방식이 반복·축적되는 과정 속에 신의 맺힌 한은 풀리게 되고 결말에 이르러서는 건강한 신명성을 발현하게 되는 것이다. 이러한 구조를 좀 더 자세히 살펴보기 위해 〈제석풀이〉와 〈칠성풀이〉의 내용을 제시하면 다음과 같다.

① 중이 시주하러 산에서 내려옴(흘림)-**중타령**(중모리)-**농부가**(굿거리)-염불가를 부르면서 신세타령(빠른 진양)-당금애기 집을 찾아감(반굿거리)-**팔만대장경 주문**(자진모리)-**명당경**(흘림)-시주 받는 과정(반굿거리)-**화초타령**(중중모리)-당금애기의 잉태(반굿거리)-당금애기가 집에서 쫓겨남(반굿거리)-중을 찾아가는 과정(반굿거리)-출산(반굿거리)-**아기어루는타령**(굿거리)-**신풀이춤**(반굿거리)-**운맞이**(반굿거리)-**명당경**(흘림)-**업맞이**(반굿거리)-**상좌 짝지어 속가로 보내는 놀이**(굿거리)<전금순본>

② 칠성님과 매화부인의 혼례·기자치성(흘림)-**삼신경**(반굿거리)-출산(흘림)-매화부인과 칠형제가 버림받음(반굿거리)-서당 아이들로부터 칠형제가 놀림을 받음(흘림)-**천자문**(자진모리)-칠형제가 부친을 찾아감(반굿거리)-매화부인의 신세 타령 및 자살(중모리)-**추구**(推句, 굿거리)-계모의 거짓 득병·칠성님이 문복쟁이를 찾아감·칠성님이 칠형제를 죽이려고 함(흘림)-매화부인의 넋이 금사슴으로 변신하여 칠성님의 행동을 만류(반굿거리)-칠형제를 산에 숨겨두고 금사슴의 애기보를 후실부인에게 가져감(흘림)-칠형제를 위한 씻김굿(반굿거리)-칠형제가 집에 돌아옴(반굿거리)-계모가 벌을 받음(흘림)-**칠형제의 신직 부여**(흘림)·**신풀이춤**(반굿거리)<전금순본>

우선, ①의 〈제석풀이〉와 ②의 〈칠성풀이〉에서는 무당의 가창이 다양한 장단 변화 속에 연행되고 있음을 알 수 있다. 서사무가 가운데 장단 변화가 가장 심한

www.kci.go.kr

〈제석풀이〉에서는 흘림(동살풀이) · 중모리 · 굿거리 · 빠른 진양[61] · 반굿거리 · 자진모리 · 중중모리 등의 장단이 사용되고 있다.[62] 이러한 악사의 장단에 맞춰, 무당은 아니리(말)와 창을 교체해가며 육자배기토리의 성음으로 무가를 가창한다.

①의 제석풀이는 울음보다는 웃음/놀이가 더 지배적인 서사무가라 할 수 있다. 서사무가 구조 안에는 중타령 · 농부가 · 염불가 · 팔만대장경주문 · 명당경 · 화초타령 · 아기어루는 타령 등의 많은 가요가 삽입되어 있는데, 이러한 삽입 가요는 신을 오신하는 요소로 중요하게 활용된다. 제석풀이에 웃음/놀이 장치들이 많이 내재되어 있는 것은, 제석풀이가 죽음과 관련된 슬픈 의례에서 가창되는 것이 아니라, 산 사람의 재수 기원 목적으로 가창되는 무가라는 점에서 찾을 수 있다. 서사 텍스트에서도 중/제석은 '층하나무 절벽에 떼그르르 뒹굴어도 아니 깨질 중놈'이거나 '깨끼중'으로 묘사되고 있을 뿐만 아니라, '중이라 허는 것이 의뭉헌게 중이로다/ 자손 낳게 빌어준다고 공디리는 정부인 숙부인들게/ 자손 낳게 허는 게 절의 중로구나'라고 희화화되기까지 한다. 이러한 골계적 표현은 청관중의 웃음을 유발시키는 요인으로 작용하게 된다. 그렇다고 해서 제석풀이에 울음의 정조가 드러나지 않는 것은 아니다. 제석풀이 가운데 '중이 염불가를 부르면서 신세타령'하는 대목에서는, 무당이 악사의 빠른 진양 장단에 맞춰 애원성 짙은 육자백이토리의 성음으로 중의 한스러움을 표현해낸다. 즉, '어떤 사람은 팔자 좋아/ 육육안처 선남선녀

61) 전북지역의 무당굿에서는 진양 장단이 거의 사용되지 않지만, 〈제석풀이〉의 '중이 염불가를 부르면서 신세타령'하는 대목이나 〈바리데기〉의 '상여타령' 대목에서는 빠른 진양 장단이 사용되고 있다. 그러나 이러한 장단은 원래의 진양 장단처럼 길게 늘여 빼는 것이 아니라, 진양보다 약간 빠른 장단이라 할 수 있다(졸저, 앞의 책, 2011, 168쪽).

62) 문화재관리국에서 펴낸 보고서에 의하면, 부안 지역 세습무였던 박소녀의 굿에서는 살풀이(굿거리 보다 조금 느린 장단) · 덩덕궁이(굿거리와 유사) · 시님 장단 · 안진반 · 외장구 · 긴염불(중모리) · 자진염불(중중모리) 등의 장단이 사용되었다고 한다(문화재관리국, 앞의 책, 1983). 그러나 정읍의 전금순 세습무는 무속에만 사용되는 장단 명칭을 거의 사용하지 않고 주로 판소리 장단 명칭을 사용하고 있다. 즉 그녀는 살풀이를 굿거리로, 덩덕궁이는 반굿거리로, 안진반은 흘림/동살풀이로, 긴염불을 중모리로, 자진염불을 중중모리로 인식하고 있는 것이다. 이와 같은 장단 명칭의 변화는, 전금순 집안에서 많은 판소리 창자들이 배출된 바 있고, 또 이러한 판소리 창자들과의 교류 과정에서 비롯된 것이라 추정된다.

www.kci.go.kr

아들 딸을 낳고/ 고대광실 높은 집으로 태평성대를 허고/ 행운이 깃들게 오순도순 살아가는디/ 이내 팔자 날이 날이 날마다/ 명산만 들어야 하느냐~/ 용진수만 먹어야 하느냐~'라고 자탄하는 중의 한(恨)을, 무당은 울음의 정조를 잘 표현해내는 진양장단에 맞춰 계면조의 성음으로 풀어내는 것이다.[63] 이와 같은 대목에서는 비장미를 느끼게 하는데, 이러한 비장미 표현 대목에서는 대체로 계면조의 성음이 강하게 나타난다. 그렇다 하더라도 제석풀이의 전반적인 정조는 웃음/놀이가 지배적이라 할 수 있다.

이와 반대로 ②의 〈칠성풀이〉는 웃음보다는 울음의 정조가 강하게 드러나는 서사무가이다. 칠성풀이에서는 칠형제와 매화부인이 비극적인 인물로 설정되어 있다. 매화부인은 칠성님에게 버림을 받았을 뿐만 아니라, 칠형제가 부친을 찾아 떠나버리자 자식을 잃은 슬픔으로 죽음을 택한 비극적인 인물이다. 또한 부친에게 버림받았던 칠형제도 계모의 흉계로 모진 시련을 겪게 되는 비극적인 인물인 것이다. 무당은 비극적 인물 즉 신의 시련 과정을 담은 칠성풀이 무가를 가창하며 신의 맺힌 한을 풀어주는데 심혈을 기울인다. 버림받은 칠형제와 매화부인의 한이 매우 깊다고 보기 때문에, 무당은 이들의 깊은 한을 주로 울음의 정조와 가락을 사용하여 풀어내는 것이다. 예를 들어, 매화부인이 칠형제를 떠나보내고 탄식하는 대목에서는, 무당이 매화부인의 역할을 맡아 애원성이 짙은 육자백이 성음으로 매화부인의 처절한 심경을 표현해낸다. 즉, 무당은 '아가, 아가, 금옥같은 내 아들아~/ 잔뼈가 굵도록 길러내어서/ 너그들 천지만물 부모에 효도허고/ 나라 국가 충신허라고 갈쳤더니/ 부자천륜이라고 너그 아버지한테 가더니/ 정이 들어 못 오느냐~/ 산이 맥혀 못 오느냐~/ 강을 못 건너서 못 오느냐~/ 집을 잃어 못 오느냐~/ 보고지고 보고지고~[64]'라는 사설을 가창하면서 자식을 그리는 매화부인의 애절한 심정을 계면조의 성음과 중모리 가락으로 표현해내고 있는 것이다. 이처럼 칠성풀이 가창은 비장미를 이루는 울음의 정조가 지배적이지만, 그렇다고 해서 웃음/놀이의 정조가 나타나지 않는 것은 아니다. 칠형제가 아버지의 근본을 묻는 대목에서는 매화부인이

63) 이런 대목에서는 중의 한(恨)을 풀어주는 '고풀이 의식'이 연행되기도 한다. 무당은 매듭 진 고풀이베를 손에 들고 툴툴 털어가면서 무가를 가창한다.
64) 졸저, 앞의 책, 2007, 155~160참조.

www.kci.go.kr

슬픈 마음을 감추며 칠형제의 '천자문' 실력을 시험하는데, 이 과정에서 무당은 자진모리와 같은 경쾌한 장단에 맞춰 흥을 돋우는 성음으로 천자문을 가창한다. 또한 칠성님이 칠형제에게 추구(推口)를 가르치는 대목에서도 청관중의 흥을 돋우는 경쾌한 성음과 장단이 활용된다.

이처럼 서사무가의 공연 구조는 비극적 인물의 한을 울음으로 토해내게 하고, 웃음으로 치유하여 신명을 회복시켜주는 신명풀이 구조임을 알 수 있다. 반복되는 울음과 웃음/놀이 속에 비극적인 인물 즉 신의 맺힌 한이 풀리게 되면, 결말에 이르러서는 신명성의 발현이 최고조에 이르게 된다. 즉 서사무가의 전반부에서는 울음과 웃음이 교체·반복되는 현상이 나타나지만, 후반부에 이르면 울음의 정조는 전혀 나타나지 않고 흥을 고조시키는 흥겨운 놀이가 판을 지배하는 것이다. 앞에서 제시한 제석풀이와 칠성풀이의 후반부를 살펴보면, 이들 서사무가의 후반부에는 놀이적이 요소가 많이 배치되어 있다. 즉, 제석풀이의 후반부는 '아기어루는 타령·신풀이춤·운맞이·명당경·업맞이·상좌 짝지어 속가로 보내는 놀이' 등으로 구성되어 있고, 칠성풀이의 후반부는 '칠형제의 신직 부여·신풀이춤' 등으로 구성되어 있는 것이다. 이러한 놀이적 성격은 신이 맺힌 한을 풀고 건강한 신명성을 회복했음을 의미한다. 해원이 된 신은 서사무가의 후반부에서 마음껏 자신의 신명/신기를 발휘하게 된다. 이처럼 서사무가 공연 구조는 신이 맺힌 한을 풀고 건강한 신기를 발현할 수 있도록 해주는 신명풀이 구조라 하겠다.

서사무가는 무당과 악사가 '판'[65]을 무대로 청관중과 소통하면서 완성해가는 판 공연물이다. 때문에 굿을 즐기는 청관중들도 서사무가 공연 원리에 동화되어 그동안 맺혀 있거나 억눌려 있던 한을 풀면서 자신의 신기/신명성을 회복시켜 나간다고 할 수 있다. 다시 말하면, 굿은 오신(娛神)적 성격과 오인(娛人)적 성격을 동시에 지니고 있기 때문에, 굿을 관람하는 청관중에게도 신명풀이가 일어날 수 있다는 얘기가 된다. 청관중은 서사무가의 가창에 따라 울음과 웃음을 거듭하며

65) 판은 무대 개념이지만, 서양식 무대처럼 청관중을 차단한 폐쇄적인 무대가 아니라 마당이나 뜰과 같은 개방적인 무대를 지칭한다. 굿이 개방적인 '판'을 활용한다는 점은, 굿이 청관중과 함께 완성해가는 공연물임을 암시한다 하겠다. 이러한 판을 활용하는 것 또한 판소리와 매우 유사한 점이다.

www.kci.go.kr

자신의 맺힌 한을 풀어가다가 끝내는 자신의 신명/신기를 폭발적으로 발현하기도 한다. 전북지역 서사무가의 등장인물은 탈권위적이면서도 지극히 평범한 비극적 인물이기 때문에, 청관중들은 주변에서 흔히 볼 수 있는 이러한 비극적인 인물들에 쉽게 동조하면서 울고 웃는 가운데 자신의 맺힌 응어리들을 풀어낸다. 예를 들면, 제석풀이의 후반부인 '상좌 짝지어 속가로 보내는 놀이' 과정에서는, 흥에 겨운 청관중들이 어깨춤을 추며 적극적으로 판 안으로 차고 들어와 자신의 신명을 마음껏 발휘하는 것이다.[66] 이처럼 서사무가의 신명풀이는 비극적인 인물 즉 신뿐만 아니라 청관중에게도 나타난다고 하겠다.

이와 같은 서사무가의 신명풀이 공연 구조는 판소리에서도 나타난다. 그러나 판소리의 서사 주인공이 신이 아닌 평범한 인간으로 설정되어 있기 때문에, 판소리는 신이 아닌 인간 즉 청관중의 신명풀이에 초점을 맞춘 음악 서사극이라 할 수 있다. 다시 말하면, 서사무가가 신과 청관중의 신명풀이를 목적으로 하는 서사극이라면, 판소리는 청관중의 신명풀이만을 목적으로 하는 서사극이라 하겠다. 서사무가와 판소리의 등장인물은 똑같이 비극적인 인물로 설정되지만, 서사무가의 주인공은 신앙의 대상이면서도 실제 존재한다고 믿는 신격이고, 판소리의 주인공은 허구적인 인물이다. 그렇기 때문에, 판소리의 이야기는 단지 청관중이 즐기는 오락적 서사물에 불과한 것이다. 서사무가는 인간의 소원을 실현시켜 줄 신의 청배와 오신을 목적으로 하지만, 판소리는 신의 청배와 오신을 목적으로 하지 않는다.

그럼에도 불구하고, 서사무가의 신명풀이 공연 구조는 판소리에서도 그대로 차용되고 있다. 즉, 판소리는 주변에서 흔히 볼 수 있는 비극적인 인물을 설정하여 시련 극복 과정을 거친 다음 웃음/행복 국면에 접어들게 하는 서사 구조로 이야기가

66) '상좌 짝지어 환속시키는 놀이'에서는 중이 자기 제자인 비구와 비구니를 각각 짝지어 속가로 돌려보내는 놀이가 펼쳐지는데, 구경꾼은 이러한 놀이에 참여하여 공연자가 되기도 한다. 무당이 구경꾼들을 향하여 '상좌야! 다들 나오니라!'라고 외치면, 구경꾼들 가운데 노래에 소질이 있는 사람들은 꽹과리를 치거나 젓가락으로 복개를 두드리며 능동적으로 굿판에 참여하게 된다. 주무는 '비구니' 역을 맡은 무녀들과 '비구' 역을 맡은 구경꾼들을 각각 짝지어 환속시키는 장면을 연출하는데, 이 과정에서 무녀와 짝을 맺은 구경꾼들은 악사의 경쾌한 꽹과리 장단에 맞춰 한바탕 흥겨운 신명의 마당을 펼쳐나간다 (졸저, 앞의 책, 2011, 193쪽).

www.kci.go.kr

전개되는 것이다. 판소리 또한 서사무가처럼 비극적인 인물을 설정하여 등장인물의 한을 울음과 웃음/놀이로 치유하는 방식을 취하고 있는데, 이러한 울음과 웃음의 장치를 통해 청관중은 자신의 몸속에 내재된 맺힌 한을 풀고 건강한 신기/신명을 회복해나간다. 허구적인 이야기 내용에 울고 웃는 가운데 맺힌 한이 풀리게 되면, 이야기의 후반부에 배치된 흥(興)/놀이적 장치를 통해 청관중은 자신의 건강한 신명성/신기를 발현하기에 이른다. 그러나 판소리에서는 서사무가처럼 청관중이 판 안으로 차고 들어와 신명성을 마음껏 발휘하지는 못한다. 다만 청관중은 창자가 가창할 때 '얼씨구! 잘한다! 그렇지'라는 추임새로 판에 개입하며 자신의 신명을 회복시켜나갈 뿐이다.

판소리는 서사무가처럼 개방된 판을 무대로 창자 • 악사 • 청관중이 함께 완성해 가는 판 예술이다. 최고의 판소리는 명창 • 명고수 • 귀명창이 함께 만날 때 완성된다. 명창과 명고수만 있고 귀명창이 없으면 판소리는 제대로 완성될 수 없는 것이다. 귀명창은 소리길을 훤히 꿰뚫고 있을 뿐만 아니라 적극적인 추임새로 판의 흥을 부추길 줄 아는 사람을 뜻한다. 이와 같이 판소리는 귀명창을 필요로 할 만큼 청관중의 개입을 매우 중요시하는 예술이라 하겠다. 이러한 점은 판소리가 청관중의 신명풀이에 역점을 두고 공연하는 예술임을 시사해준다. 청관중의 추임새는 판소리 창자의 기(氣)를 부추기게 할뿐만 아니라 자신의 맺힌 한을 풀고 건강한 신명/신기를 발현할 수 있게 하는 중요한 요소로 활용되고 있다.

판소리는 서사무가와 마찬가지로 서사 텍스트를 기반으로 한 음악 서사극이지만, 서사무가보다 음악적으로나 문학적으로 훨씬 다듬어진 공연 예술이라 할 수 있다. 무엇보다도 판소리는 창자가 득음을 해야 명창 소리를 들을 수 있는 만큼, 고도의 음악성을 필요로 하는 공연 예술인 것이다. 또한 판소리는 문학적인 면에서도 서사무가보다 훨씬 세련된 묘사 수준을 보이고 있다. 특히 판소리 사설의 해학적 • 풍자적 장치들은 청관중의 흥/웃음을 유발시키는 중요한 기능을 수행하게 된다. 이러한 흥/웃음의 장치들은 울음 장치들과 더불어 청관중의 신명풀이를 유도하는 요소로 활용된다. 판소리의 신명풀이 공연 구조를 좀 더 이해하기 위해 〈심청가〉의 한 대목을 간단하게 살펴보면 다음과 같다.

① 【승상부인이 심청이 제사를 지내며 탄식(진양조)】 - 심청과 모친의 상봉(중모리)-
② 【남경 상인들이 심청의 제사를 지내며 탄식(진양조)】 -③ 선원들이 바다에 떠 있는

www.kci.go.kr

꽃 발견 및 화초타령(중중모리)-④【잠 못 이루고 배회하던 황제가 꽃을 발견(진양조)】-⑤ 심청과 황제의 혼례 상황 열거(자진모리)-〔중략〕-⑥ **맹인이 눈뜨는 과정(자진모리)-눈뜨는 다양한 모습 열거(휘모리)-심봉사와 심청의 재회(중모리)-심봉사와 봉사들이 즐거워하며 춤을 춤(중중모리)**<오정숙의 심청가 창본>

판소리는 진양조·중모리·중중모리·자진모리·휘모리·엇모리 등의 다양한 장단과 우조·계면조 등의 다양한 창법을 활용하여 엮어가는 판 공연물이다. 위에 제시된 인용문은 〈심청가〉의 후반부에 해당되는 대목이다. 이 대목에서도 울음과 웃음/놀이의 장치가 많이 내재해 있음을 알 수 있다. ①·②·④에서는 창자가 울음 가락인 느린 진양 장단에 맞춰 계면조로 등장인물의 슬픈 정서를 노래로 표현해낸다. 반면 ③과 ⑤에서는 중중모리나 자진모리와 같은 빠른 장단과 우조의 창법을 사용하여 흥을 유발할 수 있는 분위기로 전환시킨다. 이러한 극의 전개에 따라 청관중은 추임새로 판에 개입하며 자신 몸속에 내재된 맺힌 응어리들을 울음과 웃음으로 치유해나간다. 판소리의 마지막 단계에서는 반드시 ⑥과 같이 흥을 고조시키는 장치들을 배치해놓는데, 이 과정에 이르면 청관중도 흥분상태가 되어 추임새로 자신의 신명성을 마음껏 드러내게 된다.

앞에서 살펴본 〈심청가〉의 주요인물은 심봉사와 심청이라 할 수 있다. 눈이 멀어 고난을 겪을 수밖에 없는 심봉사와 눈 먼 아비를 치유해주기 위해 팔려갈 수밖에 없는 심청이는 매우 비극적인 인물들이다. 심청이가 선원에게 팔려 죽게 된 주된 원인은 눈 먼 아비를 눈 뜨게 하기 위해서이다. 앞을 못 보는 봉사의 설움은 심봉사 뿐만이 아니라 우리 주변에서 흔히 볼 수 있는 봉사들의 설움이기도 하다. 이러한 비극적 인물의 설정은 판소리가 서사무가처럼 신명풀이에 기반을 두고 있는 공연물임을 암시해준다.

① (자진모리) 만좌 맹인이 눈을 뜬다/ 만좌 맹인이 눈을 뜰 제/ 전라도 순창 세갈모띄는 소리라/짝 짝 짝짝허더니마는 일시에 모다 눈을 뜨는디/ 섣달열흘 큰 잔치에 먼저 와서 참례허고 내려간 맹인들은 저희 집에서 눈을 뜨고/ 병들어 사경되야 부즉이 못 온 맹인들도 집에서 눈을 뜨고/ 미처 당도 못헌 맹인도 노중에 눈을 뜨고/ 천하 맹인이 일시에 눈을 뜨는디/ (휘모리) 가다 뜨고 오다 뜨고 서서 뜨고 앉어 뜨고/ 실없이 뜨고 어이없이 뜨고 홰내가다 뜨고/ 성내다가 뜨고 울다 뜨고 웃다 뜨고/ 힘써 뜨고 애써 뜨고 떠보느라고 뜨고 시원히 뜨고/ 일허다가 뜨고 앉어 놀다 뜨고[67]

67) 최동현 주해, 앞의 책, 390~391쪽 참조.

www.kci.go.kr

② (중중모리) 얼씨구나 절씨고 절씨구나 절씨고/ 어둡던 눈을 뜨고 보니 황성 궁궐이 장엄허고/ 궁안을 살펴보니 창해 만리 먼먼 길 인당수 죽은 몸이/ 한 세상에 황후 되기 천천만만 뜻밖이라/ 얼시구나 절씨고/…중략…/ 얼씨구나 절씨고/ 여러 봉사들도 눈을 뜨고 춤을 추며 송덕이라/ 얼씨구나 얼씨구 절씨구 지화자 좋네[68]

위에서 살펴본 바와 같이, ①에서는 심봉사 뿐만 아니라 이 땅의 모든 봉사들이 일시에 눈 뜨는 장면을 장황하게 연출하고 있다. 판소리가 단순히 이야기를 들려주는 음악 서사극에 불과했다면, 〈심청가〉의 후반부에 심봉사를 포함한 모든 봉사들의 눈뜨는 장면을 굳이 장황하게 배치할 필요는 없었을 것이다. 이러한 점이 바로 판소리가 청관중의 신명풀이에 기반을 두고 공연되는 서사물임을 암시한다 하겠다. 판소리도 서사무가처럼 후반부에 이르면 울음의 정서는 전혀 나타나지 않고 흥을 고조시키는 놀이적인 분위기가 판을 강하게 지배한다. 판소리의 후반부에서는 창자가 자진모리나 휘모리와 같은 빠른 장단에 맞춰 노래를 부르며 흥을 고조시킨다. 봉사의 꿈이 실현되는 ①의 장면에서는 청관중이 마치 자신의 일인 것처럼 극중 인물에 동화되어 적극적인 추임새로 자신의 흥을 표현해낸다. ②는 눈을 뜨게 된 모든 봉사들이 춤을 추며 즐기는 장면인데, 이 장면에 이르면 청관중이 맺힌 자신의 한을 모두 풀고 건강한 신명성을 마음껏 드러내게 된다. 이와 같이 판소리의 공연 구조는 비극적 인물의 시련 극복 과정을 통해 청관중의 맺힌 한을 풀어주고 건강한 신명성을 회복시켜주는 신명풀이 구조라 하겠다.

5. 결론

이상 살펴본 바와 같이, 전북지역에서는 칠성풀이 · 제석풀이 · 오구세왕풀이/바리데기 · 장자풀이 · 봉장춘풀이 등과 같은 다양한 서사무가가 전승되어 왔고, 서사 내용도 대체로 유기적으로 잘 조직되어 있음을 알 수 있다. 또한 전북지역 서사무가는 대체로 신성성이 매우 약화되어 있을 뿐만 아니라 교훈적인 성격도 강하게 띠고 있는 편이다. 판소리 창자들은 세습무 집안에 속해 있는 무부들이었고, 또 이들이

68) 같은 책, 393~394쪽 참조.

www.kci.go.kr

굿판 악사를 겸하는 경우가 대부분이었기 때문에, 판소리 창자들이 굿판에서 연행되었던 서사무가 사설과 그 연행 원리들을 충분히 숙지하고 있었다고 판단된다. 공대일과 같은 판소리 명창이 무당굿의 치국잡이를 고사 소리에 차용하여 불렀다는 점은, 이와 같은 사실을 입증한다고 하겠다. 이처럼 광대의 고사 소리가 무당굿의 치국잡이에서 차용된 소리라면, 판소리도 서사무가의 영향을 받아 형성되었을 가능성이 높다 하겠다.

전북지역 서사무가와 판소리는 비극적인 인물이 시련 극복 과정을 거쳐 행복한 결말에 이르는 비슷한 서사 구조를 취하고 있다. 서사무가와 판소리의 서사 텍스트에는 삽화적 구성 요소와 의례적인 공식 어구들이 많이 내재해 있다. 판소리와 서사무가의 삽입가요나 의례적인 공식 어구들이 유사한 형태를 보이는 것을 보면, 판소리는 굿판에서 이미 만들어진 서사무가의 어법들을 많이 활용한 서사 텍스트라 할 수 있다. 이러한 서사 텍스트는 맺힌 한을 풀고 건강한 신기를 발현케 하는 신명풀이 공연 구조를 이루고 있다. 즉, 서사무가나 판소리는 비극적인 인물로 설정하여 맺힌 한(恨)을 울음과 웃음/놀이로 치유하는 방식을 취하고 있는데, 이러한 방식이 반복·축적되는 과정 속에 등장인물의 맺힌 한은 풀리게 되고 결말에 이르러서는 건강한 신명성을 발현하게 되는 것이다. 서사무가와 판소리의 음악은 창자의 가창과 악사의 장단의 조합으로 이루어지는데, 주요 창법과 가락은 울음과 웃음/놀이를 유발하는 창법과 가락이라 할 수 있다. 이러한 울음과 웃음/놀이를 유도하는 음악적 특성은 서사무가와 판소리가 신명(神明)풀이를 목적으로 하는 공연물임을 암시한다고 하겠다.

주제어 : 서사 무가, 판소리, 전라북도, 서사 구조, 공연, 신명 풀이.

www.kci.go.kr

<참고문헌>

김대행, 「판소리 사설의 구조적 특징」, 『한국 시가 구조 연구』, 삼영사, 1976.
김동욱, 「판소리발생고 1」, 『서울대논문집』 1, 1955; 「판소리발생고 2」, 『서울대논문집』 2, 1956.
김헌선, 「경기도 도당굿 무가의 현지 연구」, 집문당, 1995.
김헌선, 「노정기의 서사 문학적 변용」, 정신문화연구원 석사학위논문, 1988.
노동은, 『한국 근대 음악사 I 』, 1995.
문화재관리국, 「부안지방무의식」, 『한국민속종합조사보고서-무의식편』, 1983.
문화재관리국, 『한국민속종합조사보고서』, 1999, 재판.
박경신, 「무속적 제의에서 본 변강쇠가」, 울대 대학원 석사학위논문, 1986.
서대석, 「판소리와 서사무가의 대비연구」, 『한국문화논총』 34집, 이대한국문화연구원, 1979.
손태도, 「광대 집단의 가창 문화 연구」, 서울대학교 박사논문, 2001.
이경엽, 「법성포 단오제의 축제성」, 『법성포 단오제』, 2007.
이보형, 「창우집단의 광대소리 연구」, 『한국전통음악논구』, 고려대 민족문화연구소, 1990.
이보형, 「초창기 명창들」, 『판소리 동편제 연구』, 태학사, 1998.
이영금, 「전북지역 무당굿 연구」, 전북대 석사학위논문, 2000.
이영금, 「전통문화의 원천으로서 무 문화의 갈래와 위상-호남지역 세습무 집단을 중심으로」, 『비교민속학』 44집, 비교민속학회, 2011.
이영금, 「봉장춘 무가」, 『한국무속학』 제19집, 한국무속학회, 2009.
이영금, 『전북 씻김굿』, 민속원, 2007.
이영금, 『해원과 상생의 퍼포먼스-호남 무문화』, 민속원, 2011.
이우성, 「기측체의 해제」, 『기측체의』, 1979.
이혜구, 「송만재의 관우희」, 중앙대학교 30주년 기념 논문집, 1955.
임명진, 「무속과 판소리의 상관성-연희성을 중심으로」, 『동북아 샤머니즘 문화』, 전북대 인문학연구소, 소명출판, 2000.

www.kci.go.kr

임명진, 「판소리 사설의 구술성과 전승 원리」, 『판소리의 공연예술적 특성』, 민속원, 2004.
장주근, 『한국의 신화』, 성문각, 1961.
전성옥, 『판소리 기행』, 사단법인 마당, 2002.
조동일, 『카타르시스·라사·신명풀이』, 지식산업사, 1997.
최동현 주해, 『동초 김연수 바디-오정숙 창』, 민속원, 2001.
최동현, 『판소리란 무엇인가』, 에디터, 1996, 2쇄.
최혜진, 「보성소리 정응민 명창론」, 『판소리 명창론』, 박이정, 2010.
한양명, 「민속예술을 통해 본 신명풀이의 존재양상과 성격」, 『비교민속학』 22집, 2002.
허원기, 『판소리의 신명풀이 미학』, 박이정, 2001.
赤松智城·秋葉隆 공저, 심우성 역, 『조선무속의 연구』下, 동문선.

www.kci.go.kr

[Abstract]

Correlation between Seosa Muga and Pansori

-With focus on Seosa Muga prevalent in Cholabuk-do area

Lee, Young-Geum

Various Seosa Mugas including Chilseong Puri, Jaeseok Puri, Ogusewang Puri, Jangja Puri, Bongjangchun Puri have been handed down in Cholabuk-do area and their narratives are relatively well organized. On the other hand, sanctity contained in Seosa Muga played around this area has pretty much weakened while their stories are rather tinged with tropological lessons. Singers of Pansori were those from troupes of hereditary dances and most of them also played musical instruments for shaman rites. This lets us logically conclude that singers of Pansori had good understanding of the narratives performed at shaman rites and principles of the performance.

Seosa Muga and Pansori prevalent in Cholabuk-do area have in common similar narrative structures in which characters suffering from tragic fate are eventually brought to a happy end through adversity. Narrative texts of Seosa Muga and Pansori have lots of inherent episodic components and ritual phrases. Judging from the similarity of the songs and ritual phrases contained in Pansori and Seosa Muga, we can say that Pansori is a narrative text utilizing wordings of Seosa Muga created by virtue of shaman rites. These narrative texts are structured, like performance of 'Shinmyeong Puri', such that they can let deep resentment harbored in your heart go and draw out healthy deific power. This is to say that Seosa Muga and Pansori portray figures suffering from resentment harbored deep in their hearts and heal it through sobbing, laughing and playing.

www.kci.go.kr

With these methods repeated and accumulated over time, the resentment harbored by the characters melts away and eventually healthy deific power manifests itself. The vocalism and tunes used in performance of Seosa Muga and Pansori are what arouses sobbing, laughing and playing. Such musical characteristics arousing us to sob, laugh and play suggest that Seosa Muga and Pansori are works performed for the purpose of loosening up our inherent desire and allowing us to have real fun as much as we please.

【Key Words】: Seosa Muga, Pansori, Cholabuk-do, narrative structures, performance, Shinmyeong Puri.

이영금
전북대학교 전라문화연구소 학술연구교수
(760-340)경북 안동시 안막동 현대아파트 202동 804호
range75@paran.com

이 논문은 2011년 7월 30일에 투고되었으며, 2011년 8월 30일에 심사 완료되어 9월 1일에 게재 확정되었음.

www.kci.go.kr