

# 신재효의 장르 인식과 서민 가사\*

정병헌\*\*

<차례>

- I. 다양한 인생 체험과 멋의 실현
- II. 신재효의 장르 인식과 노래문화
  - 1. 신재효 가사의 장르적 성격
  - 2. 「허두가」에 대한 새로운 인식
  - 3. 노래 문화를 위한 다양한 실험
- III. 개인과 집단에 대한 새로운 인식

## I. 다양한 인생 체험과 멋의 실현

신재효는 본관이 평산(平山)이요 자는 백원(百源)이며 호가 동리(桐里)로, 순조11(1812)년 11월 6일 전북 고창에서 관약방을 하던 신광흡의 1남 3녀 가운데 외아들로 태어났다. 그리고 73세(1884, 고종21)를 일기로, 태어난 집에서 태어난 날짜와 똑같은 날 다시 이 세상을 떠났다.

중인 출신인 아버지 신광흡은 경기도 고양에서 살다가 서울에서 직장(直長)을 지냈는데, 고창현의 경주인 노릇을 하였다. 경주인은 서울에 머물면서 자신이 담당한 지역의 연락 사무를 대행하는 사람을 일컫는다. 신광흡은 경주인의 자리에 있으면서 재산을 모았는데, 이 재산은 그의 아들 신재효가 고창에서 향리로 활동하는 데 든든한 기반이 되었다. 뒤에 신광흡은 고창에 이주하여 관약방을 하기도 하였다.

신재효의 어머니는 나이 40이 넘도록 아들을 얻지 못하다가 정읍에 있는 월조봉에 치성을 드려 신재효를 얻었다고 한다. 신재효는 회갑이 되던 해(1872), 내장산 영은사의 법당을 중수하였을 때 그 법당의 상량문을 써준 것으로 보아 이 절이 그의 탄생을 빌었던 곳으로 여겨진다. 영은사는 한국전쟁 때 불에 타 없어졌고 이 터에 새로이 내장사가 세워졌다. 부모는 나이 들어 얻었으니 효도하라는 뜻으로 이름을 재효라고 지었는데, 신재효는 부모의 이러한 뜻에 어긋나지 않게 효성이 지극했다고 한다.

그는 어려서부터 총명하여 신동으로 소문날 정도로 재주가 뛰어났다고 전해진다. 글은 아버지로부터 주로 배웠는데, 그의 아버지 신광흡이 종 7품 벼슬인 직장을 했으며 관약방을 경영한 것으로 미루어 아들에게 공부를 가르칠 만큼의 소양은 충분히 갖추었던 것으로 여겨진다.<sup>1)</sup>

신재효는 철종3(1852)년에 고창 현감으로 부임한 이익상 밑에서 이방을 지냈고, 이어서 호

\* 본 연구는 숙명여자대학교 2003학년도 교내연구비 지원에 의해 수행되었음.

\*\* 숙명여자대학교

1) 신재효의 「십보가」를 분석한 다음의 논문에서 신재효가 한문 교양에 정통하지 못했고, 따라서 ‘어울리지 않게 위신을 높이려’ 한문을 사용했다고 하는 것은 그의 경력이나 생활을 볼 때 수긍하기 어렵다. 조동일, 「신재효의 십보가에 나타난 시대인식」, 『한국가사문학연구』, 태학사, 1996, 515쪽.

장에 오른 뒤 은퇴했다. 고양에서 살았던 아버지가 고창에 내려와 살았음에도 불구하고 신재효가 향리의 우두머리격인 호장에 올랐다는 것은 그가 남다른 재능을 가졌으며, 동시에 현실에 대한 적응력이 뛰어났음을 말해준다. 호장에서 퇴임한 뒤인 고종13(1876)년에는 고창현감으로 부임한 유돈수로부터 그 동안의 업적에 대해 위로를 받을 정도로 고창에서 대단한 신망을 얻었기 때문이다. 또한 그가 죽은 뒤에 여러 향반들이 만장을 써 보낸 것으로 보아, 고창의 향리나 서민들과 신분을 넘어선 폭넓은 교유를 맺었다. 현재 고창현감의 관아가 있었던 모양성 안에는 향리 출신의 신재효와 그의 아버지 신광흡의 유애비(遺愛碑)가 세워져 있다.

신재효는 이미 40대 전후에 곡식 1천 석을 추수하고 50 가구가 넘는 세대를 거느린 부호가 되어 있었다. 신재효가 재산을 모을 수 있었던 것은 치산의 지혜와 근면성, 성실성 등 그의 남다른 노력의 결과에 의해서였다. 물론 부친의 물려준 유산이 치산의 기반이 되었을 것임은 물론이다. 그가 재산을 모으고 관리하기 위하여 견지했던 근검 절약의 생활 철학은 그가 남긴 「치산가」에 잘 나타나 있다.

신재효는 모은 재산을 쓸 줄 모르는 졸부가 아니었다. 병자년(1876)의 대홍년에는 아끼면서 모은 재산을 굶주린 재해민을 돕는 데 아낌없이 썼다. 이때 그는 사람들이 아무 대가 없이 물질적인 신세를 지면 의타심이 생긴다면서 비록 험 옷가지나 걸레라도 가져와서 곡식과 바꾸어 가도록 하였다. 그리고 그 물건에 표시를 해두었다가 후일 그 은혜를 잊지 않고 갚으러 온 사람들에게는 원래의 곡식만을 받고 그 보관물을 다시 돌려주었다고 한다.

신재효가 아량이 넓고 매우 인간적이었음을 보여주는 다음과 같은 일화도 전해온다. 어느 날 밤 도둑이 신재효의 침방에 들어왔다. 그러나 그는 당황하지 않고 부드러운 말투로 남의 물건을 훔치는 일이 도리에 어긋나는 일임을 타이른 뒤, 돈 1백 냙을 주면서 남을 해치지 말고 바른 사람으로 착하게 살아갈 것을 당부하였다. 얼마 뒤 그 도둑은 1백 냙의 이자까지 내놓으며 과거의 잘못을 뉘우쳤다. 그러자 신재효는 그럴 수 없다며 도둑이 착한 사람이 된 것을 칭찬하며 되돌려보냈다고 한다.

그 밖에도 신재효는 자신이 근무하던 관아인 형방청의 건물을 중수하는 데에 돈을 시주하였고, 경복궁의 복원 사업에 원납전으로 5백 냙을 헌납하였다. 굶주린 백성을 구휼한 공으로 가선대부의 포상을 받았고, 경복궁 재건을 위한 원납전 회사의 공으로 고종15(1878)년에는 통정대부라는 품계와 절충장군 용양위 부호군이라는 명예직을 받기도 하였다.

그러나 그의 삶이 우리에게 의미를 갖는 가장 중요한 이유는 그가 판소리사의 중요한 위치에 있다는 사실 때문이다. 그는 판소리 사설을 개작하고, 연창자를 훈련시켰으며, 많은 양의 단가 작품들을 지었다. 신재효가 전 재산을 털어서 판소리에 몰두하게 된 동기는 다음과 같은 몇 가지로 추정할 수 있다.

우선 조선 후기에는 경제적으로 안정을 누리게 된 계층이 예술 집단의 후원자를 자임하는 현상이 있었는데, 신재효의 판소리에 대한 관심도 이러한 측면에서 이해할 수 있다. 그런데 대부분의 사람들은 비생산적인 유희에 몰입하였으며, 뚜렷한 현실 인식을 갖추지 못하였다. 그러나 신재효는 판소리에 관심을 기울이고 개작한 사설에서 자신의 현실 인식을 드러냄으로써 새로운 역사를 위한 동력을 발휘하였다.

다음으로 생각할 수 있는 것은, 그가 향리의 직무를 수행하면서 판소리를 지원하게 되었을 것이라는 점이다. 그는 향리로서 각종 연회에 판소리의 연창자를 포함한 가객과 기녀를 동원하는 일을 주선하였을 것이고, 또 고창현에 소속된 당시의 예능인들과 자주 만나게 되었을 것이다. 이때 그는 직업상 판소리의 연창자들과 접촉하고 그들의 소리를 들으면서 점차

판소리에 심취하는 수준에까지 이르렀을 가능성이 크다.

신재효 자신의 개인적인 조건도 판소리에 대해 깊은 관심을 갖게 했을 것이다. 신재효는 중인층이라는 신분의 제약을 벗어나기 위해 많은 노력을 기울인 것으로 알려져 있다. 그는 고창의 향반들과 교유하였으며, 흥년의 기민 구홀과 원납전 헌납이라는 개인적인 노력을 통해 명목상 신분 상승을 이루었다. 그러나 그가 양반 사대부로 행세할 수 없었음은 신재효 집안의 통혼권이 향리 집안으로 한정되었던 것에서 잘 나타난다.

이로 말미암아 신재효의 의식에는 신분상승의 의지와 이를 제약하는 현실 사이에서 갈등을 겪고 있었다. 결국 그의 판소리에 대한 애호와 관심은 중인층이라는 신분의 제약을 벗어나려는 몸부림에서 비롯된 대리 충족 욕구의 발현으로 이해할 수 있는 것이다. 그가 「자서가」에서 “사나이로 조선에 생겨 / 장상택에 못 생기고 / 활 잘 쏘아 평통할까 / 글 잘 한다고 과거할까”라고 말한 것을 보면, 그가 신분차별에 대해 어느 정도 절망감을 갖고 있었는지 짐작할 수 있다.

신재효는 판소리의 단순한 감상자가 아니었다. 그는 판소리를 배우러 오는 수습생을 모아 전문적인 음악교육을 집단적으로 실시하였다. 그는 “여러 판소리 연창자들을 모두 자기에게 오도록 했는데, 가깝고 먼 곳에서 배우러 오는 사람이 날마다 문에 가득 찼으나 그들을 다 먹이고 거처하게 하였다.”고 한다.<sup>2)</sup> 따라서 그는 판소리사에 있어 최초의 근대적인 집단 교육을 한 인물로 기억될 수 있는 것이다.

수많은 판소리 수습생들을 먹이고 재우며 소리와 이론을 가르쳤던 집에는 자신의 나이와 같은 벽오동이 심어져 있었고, 세워진 정자의 마루 아래로는 물이 흘러 운치를 돋우었다. 신재효는 방안을 온통 검은 종이로 발라 놓고 홀로 명상에 잠겼다고 하는데,<sup>3)</sup> 이러한 풍류는 “한량 중에 몇 알기는 / 고창 신호장이 날개라”고 읊을 만큼 널리 알려졌다.<sup>4)</sup>

신재효는 아전의 신분이면서도 축적된 부와 투철한 현실 인식을 바탕으로 판소리를 애호하고, 풍류를 즐기면서 살아갈 수 있었다. 그러나 그의 가정생활은 그리 평탄하지 못하였다. 첫째 부인은 그가 26세 때 자식을 남기지 못한 채 25세의 젊은 나이로 세상을 떠났고, 둘째 부인도 2년만에 외딸만 남기고 사별하였다. 셋째 부인 또한 슬하에 1남 2녀를 낳고 36세의 젊은 나이로 세상을 떠났다. 그때 신재효의 나이 56세였다. 이후 그는 세상을 떠날 때까지 결혼하지 않고 고독한 여생을 보냈다. 이러한 가정적인 슬픔이 그로 하여금 판소리 광대를 후원하고 사설을 개작하며 단가를 창작하게 만들었는지도 모른다.

판소리란 이미 이루어진 소리를 그대로 전달하는 예술이 아니라, 끊임없이 청중과 대면하며 완성되기를 기다리는 형성의 예술이다. 따라서 청중과 대화하고 토론하며 완성되는 모습은 판소리에서 전혀 낯설지 않은 양식인 것이다. 이 두 측면을 아울러 보여줌으로써 청중은 두 측면이 환기하는 정서를 같이 누릴 수 있다. 신재효는 기존의 판소리 사설이 가지고 있는 강한 전승력을 결코 배척하지 않았다. 다만 판소리가 국민예술로 발돋움하기 위해서는 시대의 변화를 받아들여야 한다고 생각하였다. 변화하지 않고는 살아남을 수 없기 때문이다. 이와 같이 신재효는 자신의 판소리 인식에 따라 당대까지 전해오던 사설을 변화시키려는 강력

2) 정현석, 『중동리신군서』, 『영인 신재효 판소리 전집』, 연세대학교출판부, 1969, 6쪽의 해당 부분을 번역하였음.

3) 강한영, 『신재효의 판소리 사설 연구』, 위의 책, 연세대학교출판부, 1969, 3~4쪽.

4) ... 에헤에헤 나하에야 한량 몇 알기는 신오위장이 날개라  
 에헤에헤 나하에야 기생 중 몇 잘 알기는 앵무 비취가 날개라  
 에헤에헤 나하에야 사랑 중 몇 알기는 영산홍이 날개라  
 에헤에헤 나하에야 불토막 풍잠의 몇 알기는 홍주 복청이 날개라  
 이창배(프린트본), 『중보 가요집성』, 청구고전성악학원, 1961, 297쪽.

한 의도를 가졌다고 볼 수 있다. 그는 이러한 의도를 실천에 옮겼다. 그 결과가 여섯 바탕의 개작 판소리인 것이다. 그 결과에 대하여는 긍정 부정의 평가가 있을 수 있지만, 자신의 의도에 따라 개작한 사설을 남겨놓는 것은 누구나 할 수 있는 일은 아니다. 「변강쇠가」의 경우는 그의 개작 사설이 있어서 음악이 제외되기는 했지만 사설의 전모가 남아 있을 수 있었다.

그는 기존의 것을 가만 두지 못하는 사람인 것 같다. 자신이 옳다고 생각하는 방향으로 고치고서야 만족했다. 이미 존재한 것을 고치기만 할 뿐만 아니라, 이리저리 조합하여 또 하나의 작품을 만들어 내기도 하였다. 이런 끊임없는 노력 또한 그의 연창자 교육이라는 실천적 측면에서 가능했다고 본다. 더 나은 교육을 위하여 작품의 각 부분을 끊임없이 바꾸고, 첨가하고, 삭제하였던 것이다. 그런 바탕 위에서 새로운 창작도 이루어졌다.

이런 신재효였기에 기존의 장르나 형식과 같이 변화를 가로막는 요소에 대하여는 얼마든지 눈감을 수 있었다. 이런 태도는 사실은 모든 작가에게서 공통으로 드러나는 현상이라고 할 수 있다. 하나의 장르가 형성되면서, 작가는 기존의 장르 인식에서 벗어나고 있기 때문이다. 그런 태도야말로 창의력 있는 문학의 발전에 역동성을 부여하는 것이기도 하다. 신재효의 판소리 사설에 대한 부정적 평가나 단가 혹은 가사 작품이 가지는 한계<sup>5)</sup>는 이런 기반 위에서 논의되어야 할 것이다.



---

5) 작품, 또는 작가에 대하여 한계를 지적하는 것이 문학 연구의 한 전형으로 여겨지던 때가 있었다. 그러나 그 지적된 한계는 작가나 작품의 것이 아니라 그 연구자의 한계를 드러내는 경우가 대부분이었다. 존재 자체의 완결성이 먼저이지, 낱말이 분해하여 한 작품을 이질적인 요소의 결합인 것처럼 대하는 것은 문학을 유기적 구성물로 바라보는 태도가 아닐 것이다.

## II. 신재효의 장르 인식과 노래문화

### 1. 신재효 가사의 장르적 성격

신재효의 유고에는 개작한 판소리 여섯 바탕 외에,<sup>6)</sup> 이와는 구별되는 다수의 작품이 포함되어 있다. 우선 「허두가」라는 이름 아래 13 편의 작품이 들어 있고, 그 외에 성조가, 어부사, 호남가, 광대가, 고사(일명 명당축원), 단잡가, 치산가, 십보가, 권유가, 오섬가, 방아타령, 도리화가, 구구가가 있다. 그런데 「단잡가」는 그 이름 아래 13편의 분절된 가사를 포함하고 있으며, 「방아타령」도 11편의 분절된 가사를 포함하고 있다.

여기에서 우선 문제되는 것은 위의 각 작품들의 장르적 성격이 어떤 것인가 하는 문제이다. 이에 대한 기존의 논의를 정리하면 다음과 같다.

① 일반적으로 우리가 말하는 가사는 3.4조 혹은 4.4조를 기본 율조로 4음보의 율격을 제한 없이 계속할 수 있는 문학 장르를 뜻한다. 그러나 가사가 지어지고 읊어졌던 당시에는 ‘가사’란 말에 그렇게 분명한 선을 긋고 사용한 것 같지는 않다. … 이렇게 그들은 시조와 가사 혹은 사설시조 등 설 다른 형태로 창작하고 즐길 줄 알면서도 ‘가사’라는 하나의 명칭 속에 이들 시가를 포함시키고 있다. 이것은 그들이 이들 시가간의 공통점을 중시한 때문이며, 오늘날 분리하여 생각하는 것은 차이점을 중시한 때문이다. 그리고 당시인들이 이들 시가를 한 묶음으로 본 것은 이들이 모두 노래로 부를 수 있는 것들이며, 이에 대가 되는 한 그룹의 문학, 이를테면 한문학 같은 것이 있기 때문이며, 오늘날 국문학에서는 노래의 가사보다는 하나의 문학으로 보는 데도 이유가 있다.(정재호, 『한국가사문학론』, 집문당, 1982)

② 판소리를 부르기 전에 목 푸는 노래를 반드시 부르는데, 판소리의 허두에 부르는 이 노래의 형태가 가사이므로 이를 판소리 허두가사로 부르려고 한다. 이 판소리 허두가사는 광대들의 가창에 의해 오로지 전승 되었으므로 분명히 가창가사이다. 신재효가 지은 가사로는 오섬가, 치산가, 도리화가, 권유가 등과 판소리 허두가인 광대가, 명당축원, 호남가, 성조가 등이 있고, 기존의 판소리 허두가를 개작한 것이 10여 편 있다.(김문기, 『서민가사연구』, 형설출판사, 1983)

③ 신재효 또한 대원군의 투쟁 노선을 지지하면서, 침략자를 규탄하는 가사 「괘씸한 서양 되놈」을 지었다. … 신재효는 병인양요와 관련된 작품으로 「괘씸한 서양 되놈」과 함께 「십보가」를 남겼다. 둘 다 국문이고 가사라고 할 수 있다. 그런데 형식부터 특이하다. 「괘씸한 서양 되놈」은 여섯 줄에 지나지 않는 단형 가사이다. 「십보가」는 서사, 결사, 그 가운데 ‘한 걸음’에서 ‘열 걸음’까지의 단락이 나누어져 표기되어 있다. 한시가 아니고 정통 가사라고도 하기 어려우며, 민요와 상통하는 국문시가를 지어, 아전인 신재효가 국가 대사에 대해 분에 넘치는 발언을 했다고 할 수 있다.(조동일, 「신재효의 십보가에 나타난 시대인식」, 『한국가사문학연구』, 태학사, 1996)

④ 가사는 모두 가사체로 되어 있으나 가사체 작품이 모두 가사라고는 할 수 없다. 물론 가사의 장르적 성격을 규정짓는 가장 중요한 특징이 4음보가 연속적으로 이어지는 문체에 있는 만큼 그 범주의 확정에도 어려움이 있는 것이 사실이다. 사실의 형태로만 볼 때는 4음보 연속체로서 가사로 보여지나, 창법이나 기능을 고려

6) 「춘향가」는 남창과 동창이 남아 있어 실제로 남아 있는 것은 일곱 작품이다.

하면 단가로 보아야 하는 작품이 있다. 그러므로 이런 경우에는 작품이 어떤 창법으로 불렀는가, 또는 어떤 기능을 수행하기 위해 연행되었는가 하는 점이 장르적 규정력을 갖는다고 할 수 있다. 신재효의 가사체 작품 가운데 가사로 볼 수 있는 작품은 치산가, 십보가, 구구가, 패짚한 서양 되눔, 어부사 등이다. ... 성조가와 명당축원은 무가의 형식으로 되어 있으면서 경복궁의 중축을 축원하고 번영을 비는 내용을 담고 있어 고사소리로 불렀을 것으로 생각된다. ... 방아타령은 기존에 불리던 방아타령의 형식을 빌려 새롭게 사설을 짠 것으로 잡가로 불리지 않았을까 추측된다. ... 오섬가는 판소리로 불려졌다는 증거도 없는 데다가, 판소리가 가장 융성했던 시기에 판소리적 문체를 갖추지 않은 사설을 굳이 판소리 창법으로 부르려고 했을까 의문이 든다. 따라서 오섬가는 가사의 범주에 드는 작품으로 보는 편이 옳다고 생각한다. ... 그러니까 오섬가는 신재효가 판소리적 표현 방식을 동원하여 지은 실험적 성격이 강한 가사 작품이라고 하겠다. ... 도리화가는 신재효가 자신의 체험을 바탕으로 하여 지은 것으로 다분히 서정적 성격이 짙은 애정가사인 것이다. 도리화가가 체험에 바탕을 둔 서정적인 애정가사라고 한다면, 오섬가는 삽화적 구성을 통해 사랑과 이별의 문제를 다룬 작품으로 서사적 성격이 짙은 가사작품이다.(김기형, 『신재효 가사체 작품의 장르 귀속 문제와 작가의식』, 『한국가사문학연구』, 태학사, 1996)

⑤ 신재효가 허두가를 정리하고 개작하는 방향은 신재효만이 가진 독창적인 것이라거나 신재효의 다른 작품, 예컨대 판소리 사설이나 오섬가, 도리화가 등의 가사 작품과 변별성을 가지는 지는 더 깊은 논의가 필요하다.(장석규, 『신재효 가사체 작품의 장르 귀속문제와 작가의식』, 『문학과 언어』 15, 문학과학연구회, 1994)

⑥ 단가의 사설이 가사의 영향을 받고 있다고 해서 가사에 귀속시킨다면 연행적 측면을 무시하는 것일 뿐 아니라 동 시대에 유행했던 잡가와도 변별될 수 없다. 서울을 중심으로 유행했던 12잡가의 경우도 창법뿐만 아니라 사설의 내용에 있어 가사창의 영향을 부인하기는 어렵기 때문이다. ... 신재효의 가사도 실제로 창으로 불리지 않았다 하더라도 연창을 목적으로 하는 판소리 광대들의 문학, 즉 단가라는 기본적 입장을 전제로 하여 이해해야 할 것이다. 이러한 관점에서 보았을 때 그 동안 논란이 되어왔던 신재효의 가사도 단가의 범주에 귀속시키는 것이 온당할 것이다. ... 이질적인 성격의 작품들이 가사라는 단일한 범주에 묶여 있는데 당대의 음악에 대해 해박한 지식을 소유하고, 광대를 이론적으로 지도까지 하였던 신재효가 음악적 또는 문학적 차이를 무시하고 이들 작품들을 동일한 범주에 귀속시켰을 리는 없다. 신재효가 사용한 가사라는 개념은 문학적 사설이 아닌 음악적 특성에 두고 있거나, 당시에 유행했던 연행적 갈래에 대한 명확한 인식이 없었음을 말해주는 것이다.(이기형, 『단가의 범주와 신재효 가사의 성격』, 『판소리연구』 10, 판소리학회, 1999)

이상의 여러 논의에서 드러나듯이, 신재효의 작품에 대한 장르 규정은 사람마다 다 다르다. 심지어는 같은 사람의 저작에서도 단가, 가사, 잡가, 민요의 혼용은 수없이 나타나고 있는 것이다. 이는 신재효의 작품에 대한 장르적 접근이 사실상 불가능하거나, 또는 그 의미를 상실한 것이 아닌가 하는 의문을 갖게 한다.

신재효 작품의 성격에 대한 위의 논의는 결국 판소리의 연행 측면에서 대상을 바라볼 것인가, 아니면 한국문학의 전략적 품목이라고 할 수 있는 가사의 포용성으로 대상을 바라볼 것인가 하는 것으로 나뉘어진다. 범박하게 말하면 판소리 연구자는 판소리 단가로 바라보고, 가사 연구자는 가사로 이해하는 것이다. 대상은 그런 것이다. 같은 관점으로 보면 다른 것은 아무 것도 없고, 다른 관점으로 보면 같은 것은 아무 것도 없는 것이기 때문이다. 따라

서 그렇게 보는 시각을 비판할 필요는 없을 것이다. 더구나 가사나 단가에 대한 규정 자체가 본래 느슨하게 이루어져 있다는 점은 계속 지적되어 왔다. 가사는 이러한 느슨한 규정 때문에 지속적으로 논란을 야기해 왔던 것이다.

가사의 개념을 아무리 ‘있었던 일을 확장적 문체로, 일회적으로, 평면적으로 서술해 알려주어서 주장하는 교술장르류’<sup>7)</sup>라고 한정해도 그 내포는 한없이 넓어진다. 이 정의에 동원된 용어 자체가 다시 정의되어야 하는 대상이기 때문이다. 따라서 우리 선인들이 사용했던 그 상황으로 다시 돌아가서 가사의 모습을 살펴볼 필요가 있다. 신재효 또한 그런 방식으로 자신의 작품을 이해하였을 것이기 때문이다. 이에 대하여 다음과 같은 견해는 가사의 본질에 어느 정도 접근된 것으로 본다.

전래 사설을 보면 잡가는 잡가로, 단가는 단가로, 민요는 민요로 불러왔을 뿐이 아닌가. ‘가사’란 오직 십이 가사가 있을 뿐이었다. 그리고 송강가사, 노계가사 등등에는 시조도 포함되어 있다. 나머지 작품들은 다 무슨 ‘가(歌)’요 무슨 ‘사(詞)’일 뿐이었다. 이 ‘가’며 ‘사’는 어찌면 우리말로 구성지게 씌어진 문학적 작품들이면 몰아쳐 붙여졌던 당시의 한 관례일 뿐인지도 모른다.<sup>8)</sup>

따라서 우리는 신재효의 가사를 ‘우리말의 진술 방식이 가능한 모든 유형들을 실험할 수 있었던, 우리 국문문학의 가장 전략적일 수 있었던 항목’<sup>9)</sup>으로서의 가사,<sup>9)</sup> 나아가 ‘노래 문화’로 인식하여 접근하는 것이 보다 경제적이고 합리적이라고 할 수 있는 것이다.

이렇게 신재효의 ‘노래 문화’를 느슨하게 설정하는 것이 부정적이거나 긍정적이라는 가치 개념을 내포하는 것은 아니다. 기존의 장르로는 포괄하기 어려운 작품들은 언제나 있는 것이고, 이를 포용할 수 있는 범주는 또 있어야 하는 것은 당위적 요구이기 때문이다. 그런 이유에서 이러한 느슨한 설정은 여타의 장르로서는 포괄하기 어려운 작품을 망라할 수 있다는 이점을 가지기도 하는 것이다. 이렇게 되었을 때, 신재효의 개작 사설을 제외한 모든 작품들을 일관된 시각으로 바라볼 수 있는 입지가 형성된다.

## 2. 「허두가」에 대한 새로운 인식

‘허두가’는 보통 연창 전에 목풀이 노래의 기능을 가지고 있는 짧은 노래를 지칭하는 것으로, 영산, 초두가, 허두가, 단가 등의 이름으로 불리기도 한다. 그런데 신재효는 자신의 저작에서 하나의 ‘단가’로 불려질 만한 열세 편의 작품을 「허두가」라는 이름 아래 묶어 편입시켰다. 그는 현행의 ‘단가’를 「광대가」에서 ‘영산’으로 불렀고, 또 잡가의 성격을 지니는 여러 노래들을 모아서 ‘단잡가’라고 불렀다. 이런 점에서 신재효의 「허두가」는 기존의 열세 편을 개작 정리하여 하나의 작품으로 재탄생시킨 것이라고 보는 것이다. 이렇게 되었을 때 기존의 작품들은 「허두가」라는 하나의 작품 속에서만 의미를 가질 뿐, 독립적인 작품으로서의 성격을 상실한다. 신재효가 편입된 각각의 작품에 이름을 붙이지 않은 것도 그러한 의도를 드러내기 위한 것이다.<sup>10)</sup>

7) 조동일, 『한국문학의 갈래이론』, 집문당, 1992, 77쪽.

8) 이능우, 『가사문학론』, 일지사, 1977, 104쪽.

9) 김병국, 『한국고전문학의 비평적 이해』, 서울대학교출판부, 1995, 168쪽.

10) 이러한 견해는 이미 최혜진, 「신재효의 허두가에 나타난 세계인식과 그 의미」, 『판소리 전승과 연행자』, 역락, 2003에서

이렇게 보았을 때 얻을 수 있는 이점은 다음과 같다.

첫째로 작가의 의도대로 작품을 이해한다는 이점을 가진다. 작가는 어떠한 각각의 작품을 일관된 의도를 가지고 개작하여 하나의 작품으로 보여지기를 목표로 하였다. 이를 무시하고 각각의 작품을 해체하여 이해하는 것은 연구자의 대상에 대한 올바른 접근 자세가 아닌 것이다. 이런 잘못을 우리는 알게 모르게 저질러 왔다. 균여의 「원왕가」를 열한 편으로 보았기 때문에 우리는 남겨진 향가를 25편으로 가르쳤고, 윤선도의 「어부사시사」와 「오우가」, 「몽천요」는 마흔 편의 작품, 다섯 편의 작품, 세 편의 작품으로 『역대시조대전』이나 『시조문학사전』에 뿔뿔이 흩어져 수록되었다. 실제의 작품명은 각각의 편린을 설명한 각주로만 존재하게 된 것이다. 이것이 우리 시조의 수를 많게 하는 데 기여했는지는 모르지만, 이는 완결된 구체적 세계를 통하여 상상력을 고양하는 문학의 본질에서 크게 벗어난 것이다.<sup>11)</sup>

둘째로 그렇게 보면, 낱낱의 것으로 해체하여 바라보던 때와는 전혀 다른 시각이 열리게 된다. 그렇게 될 수밖에 없다. 낱낱의 작품 이해는 단편적으로 끝나지만, 통일된 작품으로 바라보면, 낱낱의 작품들 간의 관계까지 보이게 되어 그 의미가 보다 넓어지게 된다. 이른바 ‘관계를 통한 시너지 효과’는 이런 작품이 의도한 가장 큰 성과인 것이다.

신재효는 낱낱의 작품들을 「허두가」라는 하나의 작품으로 만들기 위하여 주도면밀한 노력을 기울였다. 「허두가」의 맨 처음에 들어간 작품은 「대관강산」이다. 일명 「풍월강산」이라고도 불리는 이 사설은 현재 남아 있는 사설과 거의 비슷한데 중국의 명승지와 조선의 명승지를 구경하는 내용으로 짜여 있다. 현재적 시각으로 볼 때 중국의 찬란한 명승고적은 모두 부질 없는 허망한 것으로 보이는 것이 당연하다. 이에 비해 고종이 등극하고 새로운 정치가 개막하던 조선의 상황은 긍정적이고 낙천적인 미래를 예상할 수 있었다. 신재효의 이러한 시작은 「허두가」 전편에 일관되게 드러나는 개작의식이라고 할 수 있다. 대국의 허망함과 조선에 대한 희망찬 미래를 보여주기 위하여 신재효는 마지막 부분에 다음과 같은 사설을 첨가하기도 하였다.

갑자원년 우리 성상 천중하신 성인이요 대왕대비 어진 덕화 여중 요순 장하시다  
조정의 원굴 없고 여항의 풍년 드니 원수명재 고굉양재 당우적 시절인가  
삼천리 회회세계 착음경식 우리 백성 강구요 격양가의 성세 태평을 즐겨보세

두 번째로 채택된 「역대가」는 박헌봉이 정리한 것과 악부(김동욱·임기중 편, 『악부』 하권, 태학사, 1982)의 두 가지 사설이 있는데, 박헌봉의 것은 신재효의 것을 정리한 것이다. 『악부』의 「역대가」가 비교적 객관적으로 역대 흥망사를 기술한 것이라면, 신재효의 것은 ‘천고 흥망사를 어디 가 물어보리 하수선후 천재명은 이청연의 탄식이요 부려안전 일배주는 장사인의 글귀로다 역대사를 생각하니 거려일몽 가소롭다 반고씨 그 뉘신고 천지인 삼황시절 사만오천 육백년을 덧없이 지냈구나’라고 함으로써 앞으로 제시될 내용을 분명히 제시하고 있다. 이러한 이유로 결사에서는 보다 확연한 구별을 가져오게 한다. 악부 소재의 「역대가」는 중국 사적을 부러워하며 ‘우리도 언제나 성주를 모시고 중원을 회복하여 입신양명 하여볼까’로 끝맺고 있다. 그런데 신재효의 사설은 우리나라의 역사를 단군시절부터 묘사한

제시되었다. 전체 속에서 각 작품이 차지하는 의미는 이 논문의 전개에 바탕을 두어 이루어졌다.

11) 정병현, 『한국고전문학의 교육적 성찰』, 숙명여자대학교출판국, 2003, 345~358쪽.



후 ‘삼각산이 솟돌되고 한강수가 떠갈도록 열성조의 지인지덕 곳곳마다 강구연월 대대로 명왕성주 고기직설 만조정에 국태민안 가급인즉 만만세지 무강이라’고 하여 현재의 모습을 대단히 긍정적으로 그리고 있다. 즉 중국의 것은 ‘요순지치 장하더니 어느덧 번복하여 이 쌍이 뉘 세상고 열사의 탄식이요 사군자의 눈물이라’는 인식을 보이면서, 우리의 것은 ‘아동방 예약문물 천하에 유명하다’고 전제함으로써 중국에 대한 예약의 우월성을 날날이 비교하여 드러내고 있는 것이다.

세 번째의 작품 「궁장가」는 기존의 것과 차이가 없는데, 이에는 앞 뒤 사실을 연결하는 고리의 기능을 부여했기 때문으로 보인다. 즉 우리의 예약문물이 우리의 역사를 지탱해 주었다는 역대가의 사실에 이어 그 근본인 유가적 사상을 배우고 익혀야 한다는 내용을 담고 있어 뒤에 나오는 송유가와 그 인식의 맥이 통한다.

네 번째의 작품 「역려가」는 본래 「역대가」의 일부 사실과 「불수빈」의 사실을 교합하여 중국의 역대 인물을 나열하고 인생의 무상감을 그린 것이다. 그런데 신재효는 이 사실을 중국 사적의 덧없음으로 변화시키고, 여기에 조선 승지를 구경하면서 느끼는 자부심을 추가하였다. 이는 명백히 신재효의 의도에 의한 결과로 보이는데, 신재효가 추가한 부분은 다음과 같다.<sup>12)</sup>

장안만호 굽어보니 천부금성 여기로다 태조대왕 너부신 성덕 정정 한양하신 후의 성자신손 계계승승 치교 추명 하시도다 오천만년 우리 성주 수공평 장한 덕화 강구연월 격양가로 태평을 부를 적의 팔자 좋은 이 내 몸이 성대를 만났으니 경전이식 착적이음 시화세풍 좋을 시고 배산임수 좋은 곳에 청복을 가려시니 금단이 아니라도 장생불사 하오리라 머느리는 길쌈하고 손자는 글 배우고 노처와 상대하여 획지위국 바둑 둘 제 해 당화하 팔십노옹 아손을 희롱하며 장삼이 사청하여 서와준 탁주 걸러놓고 반취케 먹은 후에 농담야설 한가하다 천상선 뉘 보았노 지상선이 내 아니냐 제불제천 모와시니 명산으로 둘러보세

신재효가 그린 조선의 모습은 당대 사람들이 소망했을 이상적인 것이라고 할 수 있다. 그러나 중국의 것에 대한 ‘~ 창망하고, ~ 간 곳 없고, ~ 모르것다, ~ 뿐이로다’ 등과, 조선의 것에 대한 ‘~ 조커니와, ~ 장할시고, ~ 그저 있다, ~ 영롱하다’ 등의 대조적인 표현은 신재효의 의도가 어디에 있는지를 잘 보여주고 있다.

다섯 번째의 작품 「소상팔경」은 팔경의 순서를 다르게 했을 뿐, 여타의 단가와 차이가 발견되지 않는다. 그런데 자세히 보면 모든 팔경의 끝에 ‘~이 이 아니냐’를 반복하고 있어, 저물어가고 사라져 가는 것에 대한 아쉬움의 토로가 나타나 있다. 이 반복어구가 일상적으로 단가에서 사용되고 있지만, 일률적으로 이 어구를 넣은 것 또한 앞에서 부른 노래의 정서를 지속시키기 위한 의도로 파악된다.

여섯 번째의 작품 「고고천변」은 본래 「수궁가」를 개작하면서 빠뜨렸던 부분을 이 「허두가」에서 다시 채택한 것으로 보인다. 본래 신재효는 ‘토끼가 나올 적에 이비 삼려 보단 말은 아마도 망발인 게’라 하여 그의 「수궁가」에서 토끼가 역울하게 죽은 원귀들의 하소연 듣는 대목을 제외시켰다. 이를 다시 「허두가」에 보충한 의도는 「허두가」전체의 지향과 관련지어 해석되어야 할 것이다. 아마도 신재효는 나약한 수궁의 모습을 중국으로 비의하고, 용왕을 구할 수 있는 묘약이 있는 곳으로 조선을 상징한 것으로 생각할 수 있다.

「새타령」은 잡가에 기원을 둔 새타령의 서술량을 줄이고 결사를 지어 넣는 방향으로 개작하

12) 최근 단가를 집대성한 자료집(김진영·이기형 교주, 『단가집성』, 월인, 2002)에서도, 신재효의 이 작품을 여타의 「역려가」와 같은 것으로 간주하여 실지 않았다.

여 허두가의 한 부분으로 삼았다. 그 과정에서 서술상의 배경도 일관된 시각으로 교정하였다. 결말에 넣은 ‘그림 속의 이조명준 좋을시고. 시주꾼유 벗님네들 관현성중 놀러가세’는 서두의 ‘춘립비조 못새들이 농춘화답 짝을 지어 사면으로 날아든다’와 긴밀한 호응을 이룬다. 이 또한 중국의 것만으로 이루어진 기존의 새타령을 조선의 희망찬 봄으로 전환시켰다는 점에서 앞의 작품 개작과 동일한 지향을 보이고 있다.

「달거리」는 1월부터 7월까지의 비교적 상세하게 되어 있는데 8월 이후 12월까지의 간략하게 제시되고 있다.<sup>13)</sup> 정월과 이월의 내용이 사친과 효도의 내용을 담고 있고, 3월부터 6월까지의 우리 명절의 한가로움과 풍요로움을 다루고 있으며, 7월부터 12월까지의 중국의 무상한 행적을 나열하고 있다. 특히 우리 명절의 태평함을 노래하고 있는 점이 두드러지게 나타난다.

「금화사가」에서 신재효는 ‘만고영웅 장한 놀음 일장풍류 벌어졌구나’라는 기존의 결말 부분을 ‘만고영웅 장한 놀음 일장춘몽 허망하다’로 바꾸었다. 이 또한 중국의 영웅사적과 관련된다는 점에서 앞의 다른 작품의 편입에서 나타나는 지향과 유사하다.

「승유가」는 기존의 작품과 별다른 차이를 보이지 않는다. 이는 앞뒤의 다른 작품과의 관련 속에서 개작할 필요가 없다는 판단의 결과로 생각된다. 화려한 사상이나 창기배에의 탐닉을 꽃구경으로 비유하면서 공맹에 심취할 것을 주장하고 있는데, 이는 앞에서 강조한 예악문물의 고무 찬양과 동궐에 놓인다.

「태평가」<sup>14)</sup>가 근거하고 있는 「옥설화담」은 중국의 명승을 나열하면서 죽음에서 오는 무상감을 드러내고 있는데, 신재효는 후반부의 긴 사설을 제거하고 여기에 조선의 명승을 추가하였다. 중국의 명승을 통하여 그 역사의 허망함을 지적한 뒤에 나타나는 조선의 명승과 역사에 대한 그의 인식은 다음과 같이 나타나고 있다.

곤륜산 일지맥이 조선이 삼겨시니 백두산이 주산이요 한라산이 남산이라 두만강이 청용이요 압록강이 백호로다 건곤이 개벽시의 별계를 내어시니 지세도 조커니와 풍경도 더욱 좋다 예의문물은 소중화 되어서 죄삼 조선 치국시의 인군이 그 뒤신고

이러한 지리적 조건을 기술한 뒤에 조선의 유구한 역사가 나타난다. 이러한 인식은 다른 곳에서 발견되기 어려운 것이어서, 신재효의 조선 역사에 대한 깊은 안목을 보여주는 것으로 생각할 수 있다.

도당씨 시절의난 위만의 조선이요 변마진 삼한국은 흥망이 자취없다 일천연 신라국은 산하만 의구하고 고구려 백제국은 사적만 전해찌며 오백재 고려국은 성곽만 남아구나 천공이 유의하고 화옹이 다정하여 명세 신군이 왕기를 타나시니 오채 용안이요 일각진안이라 국호난 조선이요 한양의 도읍하니 인왕산이 주산이요 중남산이 안산이라 왕심리 청용이요 마리재 백호로다 한강이 조수되고 동작이 수구 막어 피산대하하니 천부 금

13) 달거리 사설은 자료에 따라 여러 가지 형태로 이루어져 있다. 「사친가」로 알려진 잡가는 1월부터 12월까지 동일한 분량으로 제시되어 있고, 다른 잡가는 9월까지지만 제시되어 있으며 4월부터 12월까지 제시되거나, 정월부터 3월까지만 있는 것도 있다. 이 점에서도 신재효 달거리의 독자성이 드러난다. 자료는 정재호 편 『한국잡가전집』 2(계명문화사, 1984)와 박헌봉, 『창악대강』(국악예술학교출판부, 1966), 김진영·이기형 교주, 『단가집성』(월인, 2002)에 수록되어 있다.

14) 이는 정병욱 교수에 의하여 「태평가」로 명명되었지만, 현재 남아 있는 「태평가」와는 다른 것이어서 잡가인 「옥설화담」에 근거하고 있는 「고금가」로 보아야 한다는 견해가 제시되었다. 실제로 신재효의 사설은 「옥설화담」, 「옥설화담가」로 알려진 가사류의 사설을 수용한 것이다. 손태도, 「가창가사와 광대소리 영산」, 『동리연구』 3(동리연구회, 1996), 『악부』 상권, 215면, 이상보 외 편저, 『주해 가사문학전집』(정연사, 1951) 참고.

성이라 성군 양신이 요지 일월이요 순지 건곤이라 태평을 일위쓰니 선리 방초의 가지가지 꽃이 피니 금지옥  
엽은 천만세지 장춘이라

꽃이 피는 봄이 지속되는 낙원으로 조선을 그리고 있어, 앞의 중국의 기술 태도와 확연한  
대조를 보이고 있다. 이를 통하여 앞의 「송유가」에서 제시한 예악문물의 꽃이 활짝 피는 모  
습을 드러내고 있는 것이다.

「효도가」는 다른 곳에서 발견되지 않은 것으로 보아 신재효의 창작으로 볼 수 있다. 자신의  
불효를 거울삼아 효도를 일삼으라는 교훈을 주고 있는데, 이는 지금까지 강조했던 예악문물  
의 핵심이 효도에 있음을 인식한 결과 나타난 것이다. 따라서 신재효는 예악문물의 중흥이  
라는 일관된 지향을 그리기 위하여 기존의 단가나 가사, 잡가 중 관련되는 작품을 뽑아 가  
필 개작하여 한 편의 허두가를 지었다고 할 수 있다. 필요할 경우 스스로의 창작을 삽입하  
기도 하면서 유장한 또 하나의 작품을 만들었던 것이다.

「북정가」는 「만고명장가」의 내용을 그대로 수용한 것인데, 행문 사설이 짧아지고 결사 부분  
이 바뀌어졌다. 북정의 동기는 명의 위기 때문인데, 중국의 만고 영웅과 함께 남이, 충무,  
임경업, 통도란, 김각간, 최영, 을지문덕 등의 장수가 북정에 참여한다. 「만고명장가」의 결말  
은 ‘아마도 뜻 못 일위 그를 슬허 하노라’인데, 신재효는 이를 ‘형가의 드는 비수 목을 언뜻  
버혀내어 전단의 농에 담아 태묘에 고사하고 천하에 반사하면 태평 옛 일월을 다시 볼까 원  
하노라’로 바꾸어 진취적인 자세를 드러냈다.

이러한 가필과 정정을 통하여 신재효가 드러내고자 한 의도는 명백하다. 그리고 그러한 의  
도는 이 열세 작품을 「허두가」라는 하나의 작품으로 이해했을 때 가능한 것이었다.

### 3. 노래 문화를 위한 다양한 실험

신재효는 「허두가」에서와 같이 기존의 여러 작품을 개작하여 하나의 작품으로 만들었다. 이  
와 함께 자신의 창작 작품을 다양한 형태로 드러냄으로써 ‘노래 문화’의 다양성을 추구하였  
다.

「오섬가」는 까마귀와 두꺼비의 대화를 통하여 사랑과 슬픔의 진수라 할 사건들을 보여주고  
있다. 그런데 이 까마귀와 두꺼비의 대화는 다시 둘의 대화를 가능하게 하는 서술자의 도언  
과 결언으로 감싸 있다. 그 도언과 결언은 사설을 듣는 청중을 향한 것이어서 전형적인 판  
소리의 모습을 지니는 것으로 보인다.

부부가 까마귀와 관련된 우리나라의 사례는 삼국유사에 소재된 「연오랑 세오녀」의 기사를  
들 수 있다. 이 두 부부는 해와 달의 정령인데, 해와 달의 정령이 까마귀와 연관된 것은 중  
국의 신화에서 유래된 것으로 보인다. 그런데 중국의 신화에서는 까마귀를 남성적 원리만으  
로 한정하고, 여성적 원리는 달의 항아와 관련되는 두꺼비에 배치하고 있다. 오섬가에서 까  
마귀와 두꺼비를 해와 달의 정령으로 파악한 것은 중국의 신화에 기반하여 이루어진 것이  
다.<sup>15)</sup>

중국의 신화에 바탕을 둔 이러한 모습은 「오섬가」의 전개와도 긴밀한 관계를 맺고 있다. 이  
작품에서 선택된 이야기는 중국의 것과 한국의 것으로 구별되는데, 그 배치는 중국의 것을  
앞에 하고 한국의 것은 뒤에 두었다. 신재효의 단가는 일반적인 단가와 달리 중국과 조선을  
대비하는 형식이 중요한 특징으로 드러나고 있다. 이러한 예에 해당하는 것으로 「태평가」,

15) 한국문화상징사전 편찬위원회, 『한국문화상징사전』, 동아출판사, 1992, 110쪽과 236쪽 참조.

「북정가」, 「역려가」, 「역대가」, 「대관강산」 등을 들 수 있다.<sup>16)</sup>

중국과 한국의 사적을 서로 교차하여 전개하는 전통은 오래 전부터 있었다. 그리고 중국의 사적을 우리의 것과 병치하는 이유는 광대하고 유구한 것으로 알려진 중국의 문화에 기대어 우리의 것을 설명하자는 의도 때문으로 설명되어 왔다. 「용비어천가」는 중국의 사적과 한국의 사적을 대구로 하여 한 장 속에 병렬시키고 있다. 따라서 여기에서는 지속적으로 중국과 한국의 사적이 교차되고 있다. 그런데 「오섬가」 방식은 중국의 여러 사적을 앞에 제시하고, 한국의 것은 뒤에 한꺼번에 제시하였다. 이러한 전개의 전례는 「제왕운기」에서 찾을 수 있다.

「용비어천가」의 방식에서 한국의 사적은 중국의 사적과 연관되지 않고는 전혀 설명될 수 없거나 그 의미를 상실한다. 그 둘은 긴밀하게 결합되어 한쪽의 제거는 다른 쪽의 존립마저 위태롭게 하는 것이다. 그런데 「제왕운기」의 방식에서 우리의 사적과 중국의 것은 상당히 느슨하게 결합되어 있다. 한쪽이 제거된다 하여 다른 쪽의 존립을 위태롭게 하지도 않는다. 「제왕운기」에서 중국의 것과 한국의 것은 별개의 책으로 묶여 있기까지 하다.

중국의 문화적 전통에서 자유로울 수 없었던 것이 조선조 지식인의 현실이었다. 그리고 이러한 사실은 문학에서 확연히 드러나고 있다. 엄청난 중국의 문화적 전통을 통과하지 않고는 조금의 이해도 허용하지 않을 만큼 중국의 것에 대한 이해는 거의 필수적인 교양이었던 것이 조선조 문화의 현실이었던 것이다. 그리고 이러한 전통 속에서 중국의 것은 자연히 우리의 중요한 한 부분으로 인식되기도 하였다. 오히려 긴밀하게 결합되어 있는 우리의 삶보다 관념적으로 주입되어 있는 중국적 관습이 보다 밀착되어 있던 것이 당시의 문학에 나타난 보편적 상황이기도 하였다.

관념적인 지식에 의존하고 있기 때문에, 그것은 구체적으로 존재하는 현실보다 더 설득력 있는 이념으로 존재한다. 「용비어천가」는 이러한 당시의 상황을 조선 건국의 당위성 확보에 효과적으로 이용한 것이라 할 수 있다. 유사한 사적을 병치시킴으로써 비판의 영역을 벗어나 있는 중국의 압도적 문화 인식을 조선의 것에 자연스럽게 이행시키고자 하였기 때문이다. 그러므로 여기에서 한국의 사적이 존립하고 설명될 수 있는 근거는 모두 중국의 것에서 비롯된다. 이러한 방식이 새로운 이념을 설정하고 그 기반을 확보하는데 대단히 유용하게 사용되었다 할지라도, 그 사고의 바탕이 문화적 사대주의와 긴밀하게 연관되어 있다는 것은 분명하다.

「용비어천가」와 「제왕운기」의 제작 상황이 중국과의 밀착과 자존적 독립성을 추구한 점에서 구별되는 것도 이러한 형식과 연관되어 설명할 수 있다. 「제왕운기」의 방식은 「동명왕편」과 같이 중국의 사적이 제거되고 우리의 것만으로 대상을 설명할 수 있는 상황으로 진전되기도 한다. 언제든지 자신의 것만으로 독립할 수 있는 미래를 그 형태는 예비하고 있는 것이다. 이는 「제왕운기」가 「용비어천가」와는 달리 국가의 독립과 자존을 추구하는 의식과 상황에서 제작되었다는 점과 관련지어 이해할 수 있다. 즉 동일한 역사적 전개를 보이는 중국과 우리 것을 따로 독립시켜 병치함으로써 중국과 같은 수준으로의 격상을 도모하고 있는 것이다.

신재효는 「오섬가」의 전개에 있어 「제왕운기」의 방식을 그 기반으로 하고 있다. 따라서 중국의 사적은 여기에서 한국의 사적과 함께 까마귀와 두꺼비의 일관된 시각에 의하여 조정되고 있다. 그것은 더 이상 우리의 사적을 설명하기 위한 기반으로 존재하지 않는다. 그것들은 우리의 것과 대등한 시각에서 나열되고, 나아가 관념적인 이념이 아니라 살아 있는 실체로까지 변모하고 있다. 이렇게 되었을 때 중국의 사적은 비판과 풍자의 대상이 될 수 있었

16) 장석규, 「신재효의 허두가에 나타난 문제의식」, 『문학과 언어』 15(문학과 언어연구회, 1994), 218쪽.

다.

「오십가」에서 제시된 중요한 사건은 순임금과 이비의 이별, 초패왕과 우미인의 이별, 한태조와 척부인의 이별, 한무제와 이부인의 이별, 왕소군의 슬픔, 양귀비의 죽음, 춘향과 이도령의 사랑과 이별, 애랑과 정비장의 이별, 매화의 골생원 기롱 등이다. 그런데 중국의 사적은 대체로 비장과 골계로 이루어진 사건의 병치로 이루어져 있다. 순임금과 이비의 이별, 한태조와 척부인의 이별, 왕소군의 슬픔 등은 비장만으로 연속되어 있고, 초패왕과 우미인의 이별, 한무제와 이부인의 이별, 양귀비의 죽음은 기본적으로 골계가 바탕이 된 전개로 이루어져 있는 것이다. 예를 들어 초패왕과 우부인의 이별은 그들의 죽음으로 진전되어 기본적으로 영웅의 전략이라는 비장감을 유발하고 있다. 그러나 우부인의 자결을 초래하는 이러한 비장감은 ‘그 중의 옷을 일이 장중의 작별할 제 유력한 초패왕이 취중의 불성인사 우미인을 자쳐놓고 망중 이별 하직 살판 한 판을 하자 하니 우미인이 아니 듣고 아무리 방색 한들 바우어 낼 수 없어 한판을 하드구나’와 같은 결말의 인식 위에서 더 이상 진전되지 않는다.

이러한 인식은 각 사건의 뒤에 제시되는 까마귀, 두꺼비, 또는 내재된 진술자의 평에서도 확인된다. 그 평은 ‘이비의 이 정절도 사랑 애자 슬플 애자’, ‘이러한 좋은 곳을 우리는 보았으되 누가 본 이 있건난야 가마귀 크게 웃고 두터비도 웃는구나’, ‘여태후는 껄썩하고 척부인은 불쌍터라’, ‘투기하는 우는 모양 그도 또한 우습도다’, ‘소군의 만고 유한 다 어찌 성설 하리’, ‘이 속판이 있었기로 난리가 났는 것을 명황은 속모르고 소소백발 팔십군왕 점잖은 그 인사가 생사간에 미망되어 그다지 할 것이나 이러한 깊은 속을 너고 나고 둘이 아제 누가 알 이 있건난야’와 같이 비장과 골계의 전개를 요약하여 제시하고 있는 것이다. 이러한 요약적 진술은 그 사건을 대하는 서술자의 기본적인 시각을 보여준다.

중국의 사적이 역사적 인물로 이루어져 있는데 반하여 춘향, 애랑, 매화는 이야기 속의 인물이다. 또 그것들은 판소리로 실현된 작품이라는 공통점을 지니고 있기도 하다. 춘향의 이야기는 춘향의 사랑과 이별, 그리고 요약된 것이기는 하지만 춘향의 고난과 행복한 결말까지 제시되어 있어 전편의 모습을 보여주고 있다. 그리고 까마귀와 두꺼비의 시각으로 이야기를 전개하고 있기 때문에, 기존의 춘향가가 드러내는 사랑이나 이별과는 차이를 보이고 있다. 낮과 밤을 아우를 수 있는 두 존재의 시각에 의하여 춘향과 도령의 사랑, 이별은 보다 구체적이고 현실적으로 전개되고 있는 것이다. 총체적 접근에 의하여 그 실상은 여지없이 드러날 수밖에 없다. 춘향 이야기에 이르러 까마귀와 두꺼비로 표상되는 이야기꾼은 자신 있게 이야기 속에 참여하고, 그 드러난 바를 실감있게 진술한다. 이른바 상세하게 진술할 것은 더욱 상세하게 하고, 요약할 것은 과감하게 드러내는 판소리적 관습을 여지없이 발휘하고 있는 것이다.

춘향 이야기에서 드러나는 가장 중요한 요소는 춘향과 이도령의 성애(性愛) 부분이다. 사랑가가 이루어지는 배경적 행위가 적나라하게 진술되고 있는데, 이는 현존하는 어느 창본보다 직설적이다. ‘춘향과 이도령이 둘이 다 이팔 청춘 노상 젊은 아해들이 신정으로 서로 만나 위선위선 욕심계워 첫날밤은 그렇저렇 대강 장난 약간 수작 이틀 지나 사흘 지나 차차로 정이 들어 허물이 아주 없고 염치가 아주 없어 밤마다 각색 장난 보암직 하도구나’로 시작되는 육체의 맞부딪침은 일차적으로는 이별의 아픔을 강조하기 위한 전주곡이라 할 수 있다. 견고한 결합의 상태는 이별의 강도를 더욱 강화시킬 것이기 때문이다. 그리고 이러한 전개는 둘의 없어 못사는 사랑을 관념적이고 개념적인 진술이 아니라 생동하는 구체성으로 표현하기 위한 어쩔 수 없는 선택인 것처럼 보인다. 다소는 장난기서린 이러한 사랑은 그러나

이어지는 이별의 비장함 때문에 더 이상 진전되지 않는다. 그 순진하고 염치없어 보이기까지 했던 사랑은 결국 이별의 아픔을 확대시키는데 효과적으로 기여하고 있어, 골계와 비장은 분리되지 않을 정도로 밀착되어 있는 것이다.

애랑의 이야기는 애랑이 정비장과 이별하면서 정비장의 가면을 하나하나 벗겨가는 과정을 그리고 있다. 밤, 또는 어둠의 시간과 은밀한 공간에서 이루어져야 하는 사건, 그래서 철저히 개인적이어야 할 사건이 백주(白晝)의 시간과 중인환시(衆人環視)의 공간에서 벌어짐으로써 그 충격과 당혹감을 드러낸다. 그리고 이것은 그 시간과 공간의 투명함 때문에 결코 칙칙하거나 기괴한 분위기에서 진행되지 않는다. 어둠 속에서 이루어지던 사건이 갑자기 환한 불빛에 노출되었을 때 보여주는 행위자의 당혹감과 그것을 은밀히 바라보는 관찰자의 시각이 교차되면서, 짓궂기는 하지만 전반적으로는 골계적 바탕을 견지하고 있는 것이다. 이러한 태도는 매화가 골생원을 기롱하는 장면에서 더욱 확대되고 있다.

그런데 이 세 이야기를 전개함에 있어 공통적인 기반으로 작용하고 있는 것은 성적 유희, 또는 신체적인 것의 과도한 노출이라는 점이다. 이것은 ‘마치 외설담을 경연하는 양반들의 은밀한 잔치’에서나 이루어질 법한 것을 들추어냄으로써 초래되는 당혹감과도 연결될 수 있다. 그러나 이러한 ‘터무니 없음’은 춘향 이야기에서와 같이 효과적인 결합을 이룬 경우와 그렇지 않은 경우를 구별하여 적용할 수 있다.<sup>17)</sup> 성적 유희나 감추어져 있어야 할 것의 돌발적 노출도 천재적인 작가에 의하여는 얼마든지 예술적으로 승화시킬 수 있음을 이 예는 보여주고 있는 것이다. 나아가 지향이 다른 각각의 작품을 한 주제에 의하여 통합하였을 때 그러한 결합은 보전될 수 있음을, 골계와 비장의 다양한 결합으로 이루어진 「오섬가」는 보여주고 있다. ‘이참의 이도령이 내려와서 꽤 꽤히 설분하고 춘향과 백년해로 수부다남사는 진실로 또한 상쾌하고 그도 떠한 기특터라’, ‘배비장 또 둘러서 퀘 속에 집어넣고 무수한 조롱 장난 어찌 아니 허망하며’, ‘달랑달랑 노는 것이 그도 또한 곳일레라’와 같은 결연으로 이 이야기를 맺고 있는 것을 볼 때, 「오섬가」의 작자는 이러한 효과까지를 염두에 두고 제작한 것이 아닌가 생각할 수 있다.

「오섬가」는 그 서두에서 언급한 바와 같이 ‘사랑 애자 슬플 애자’와 관련되는 이야기를 병렬시키고 있다. 그리고 그 병렬은 까마귀와 두꺼비의 시각에 의하여 연결되고 있다. 동일한 주제를 가지는 삽화를 진술자의 시각에 의하여 병렬시키는 방식의 전개는 기존의 판소리에 존재하지 않는다. 「오섬가」의 전개 방식에서 우리는 이른바 ‘오mnibus(Omnibus) 형태’를 연상할 수 있다. 이의 사전적 정의는 ‘하나의 주제를 중심으로 몇 개로 독립한 짧은 이야기를 앞뒤의 관계없이 늘어놓아 한 편의 작품으로 만든 것’이다. 그것의 실제적 표출 양태는 그러므로 더욱 다양하게 이루어진다. 실수한 부분만을 편집하여 완결된 한 편의 작품으로 선보이거나, 또 한 주제로 통합될 수 있는 각 영화의 부분을 모아 또 다른 한 편의 영화로 완성하는 경우 등이 그것이다. 이 경우 극 중 해설자를 두어 각 편을 연결시키는 경우도 있는데, 이는 「오섬가」의 언어적 표현과 다를 바가 없다. 신재효는 「오섬가」를 통하여 우리가 가질 수 있는 ‘노래 문화’의 한 양상을 제시하였던 것이다.

### III. 개인과 집단에 대한 새로운 인식

17) 이 터무니없음이 판소리의 본질을 구현하는 주요 기제의 하나라는 점은 김대행, 「동리의 웃음: 터무니없음 그리고 판소리의 세계」, 『동리연구』 1, 동리연구회, 1993에서 밝혀졌다.

신재효가 ‘노래문화’의 확대를 위하여 드러낸 여러 작품은 일관되게 개인과 집단에 대한 기존의 인식에서 벗어나고자 하는 태도를 보이고 있다. 이는 조선 후기에 나타나는 서민의식과도 연결지어 설명할 수 있을 것이다.

일반적으로 ‘서민’이란 벼슬하지 않은 사람을 가리키는데, ‘서민의식’은 반드시 벼슬과 관련지어 이해하지는 않는다. 따라서 서민가사는 ‘서민이 짓거나 노래불러서 서민이 직접 향수했던 가사와 작자의 사회적 신분은 확실히 알 수 없으나 서민의식을 바탕으로 지어진 가사’를 두루 포함하는 것이다.<sup>18)</sup> 이 때 반드시 정의되어야 하는 것이 ‘서민의식’의 문제인데, 여기에서는 개인과 집단에 대한 기존의 사대부적 인식과 구별되는 의식으로 지칭하고자 하는 것이다.<sup>19)</sup>

일차적으로 신재효는 자신의 작품을 통하여 개인에 대한 새로운 자각을 시도하였다.

「도리화가」에서는 당시로서는 이질적인 연정의 발로를 형상화하였다. 스승인 신재효는 돌아오지 않는 제자를 생각하며 「도리화가」를 지었고, 이것은 애뜻한 정서를 담은 연서문학(戀書文學)으로 자리잡고 있는 것이다. 외면적으로는 당대 지식인의 필수적 교양이라고 할 수 있는 가사 문학의 한 전형적 모습으로 싸여 있고, 내면적으로는 사랑하는 여인에 대한 상사(相思)의 마음을 담고 있는 것이 바로 그가 창작한 「도리화가」이다. 앞의 모습은 그의 일상적 교양 세계를 자연스럽게 드러낸 것인데, 뒤의 것은 중인 관료로서의 일생을 보낸 그에게 있어서는 여러가지 면에서 드러내기 힘든 파격적인 일로 보여진다.

이 작품은 그의 나이 59세인 1870년에 이루어졌다. 이 때 채선의 나이는 24세였다. 경북공의 낙성식은 1867년의 일이니, 채선은 21세에 서울에 올라갔고, 「도리화가」를 지을 때까지 3년간을 계속하여 서울에 머물러 있었다고 볼 수 있다. 스승과 제자의 관계라고는 하지만, 이 작품에서 그러한 관계는 전혀 드러나 있지 않다. 오로지 기다리는 남성과 오지 않는 여성의 사이에 오고가는 감정의 미묘함만이 전 편에 넘쳐 있을 뿐이다. 그리고 그러한 감정도 당대의 관습적 표현 속에 녹아 있어 지극히 담박하게 드러나고 있다.

그런데 「도리화가」에 나타난 만남과 이별은 범상한 것이 아니다. 그것은 오랜 동안 우리에게 익숙해진 사랑이나 표현의 방식이 아닌 것이다. 그것은 우리에게 생소한 것일 수밖에 없는 스승과 제자의 사랑하는 모습이다. 그러니 그것은 현격한 연령의 차이를 전제하는 것이고, 또 스승이 자신의 마음을 드러내고 있다는 점에서 남성의 여성에 대한 구애(求愛)라는 특이성을 지니는 것이다. 남성의 여성에 대한 구애를 드러내고 있다는 점에서 이는 서동의 선화공주에 대한 구애와 유사하지만, 그들의 만남은 동년배의 것이라는 점에서 구별된다. 따라서 신재효의 제자에 대한 연정의 표출은 「헌화가」의 노옹(老翁)에서나 그 모습을 찾을 수 있는 대단히 희귀한 모습이다. 작품 속에 나타난 「금루사(金縷辭)」의 사랑도 기생과의

18) 김문기, 『서민가사연구』, 형설출판사, 1983, 20쪽.

19) 평민가사나 내방가사가 내용만이 아니라 형식면에서도 구별된다는 다음의 견해가 있다. 그러나 여기에서도 구별의 명확한 준거는 드러나 있지 않다.

“평민가사나 내방가사는 사대부가사와 다르다. 우선 율격상의 차이가 있다. 엄격한 4음보가 아니고, 시조의 종장과 같은 결사법을 사용하지 않는다. 그런 차이점은 두 가지로 설명될 수 있다. 첫째로 평민가사나 내방가사는 교술민요와 가까운 위치에 있었기에 교술민요의 율격을 그대로 따랐다고 할 수 있다. 더욱 중요한 이유는 평민가사나 내방가사는 작자들의 의식이 달라 사대부가사의 엄격한 형식을 따를 필요가 없었다는 데서 찾을 수 있다고 생각한다. 내용에서도 평민가사나 내방가사는 사대부가사와 거리가 있다. 그러나 율격 도는 내용의 차이는 크게 보면 사소한 것이다. 내방가사는 사대부 부녀들의 작품이니 사대부가사의 연장이고, 평민가사라 하더라도 판소리, 소설, 사설시조 등보다는 오히려 사대부가사에 가깝다. 중세사회에 대한 비판이 평민가사에는 크게 두드러지게 나타나지 않는다. 평민가사라 하더라도 주제에서는 평민문학의 새로운 움직임에 미달하고 있으며, 여전히 사대부문학의 유산을 지키고 있는 편이다.”(조동일, 『한국문학의 갈래 이론』, 집문당, 1992, 73쪽)

것이고, 그것은 만남의 환희만을 표현하였다는 점에서 「도리화가」와는 구별된다. 더구나 구도의 모습을 띠는 것처럼 보이는 「헌화가」의 노인까지도 ‘부끄러움’으로 표현하였던 내면의 표출이 「도리화가」에서는 거침없이 진술되고 있다는 점도 이 작품의 특이성을 드러내는 요소이다. 서양 중세의 연애문학에서나 볼 수 있는 대상에 대한 한없는 찬미와 연정이 작품 전반에 넘쳐 있는 것이다.<sup>20)</sup>

다음으로 그의 작품에서 발견되는 또 하나의 중요한 특징은 자신이 속한 집단에 대한 새로운 시각의 부여라는 점일 것이다. 지속적으로 신재효는 아국(我國)과 대립되는 타국(他國)에 대한 인식을 보여 주었다. 여기에서 타국은 「십보가」나 「괘씸한 서양 되놈」에 나타나는 서양만을 의미하는 것은 아니다. 앞의 「허두가」에서 검토한 바와 같이 중국 또한 조선과 비교의 대상으로 제시되어 있는 것이다. 중국의 과거는 현란했지만 현재는 그 영화가 사라져 허망한 것으로 인식되고 있는 반면 조선은 희망찬 미래의 가능성을 보여주는 땅으로 그려지고 있다. 이것을 현실 감각을 갖지 못한 것이라 비판하기도 하지만, 신재효가 그런 조선의 모습을 꿈꾸었다는 점은 분명하다. 신재효는 기존의 화이론적(華夷論的) 시각에서 벗어나 자신이 처한 현실을 자존적 의식에서 바라보고 그 해결책을 제시하였던 것이다.



---

20) 아놀드 하우저, 백낙청 역, 『문학과 예술의 사회사』, 고대 중세 편, 창작과비평사, 1976, 239~242쪽. 이러한 연애문학은 대상의 응답이나 사랑의 성취와 관계없이 자신의 내면을 드러낸다는 점에서 근대문학의 개막과 연관되는데, 「도리화가」의 연애적 표현도 이러한 점에서 접근이 가능하다고 본다.



참고 문헌

- 강한영, 「신재효의 판소리 사설 연구」, 『영인 신재효 판소리 전집』, 연세대학교출판부, 1969.
- 김기형, 「신재효 가사체 작품의 장르 귀속 문제와 작가의식」, 『한국가사문학연구』, 태학사, 1996.
- 김대행, 「동리의 웃음 : 터무니없음 그리고 판소리의 세계」, 『동리연구 1』, 동리연구회, 1993.
- 김진영, 이기형 교주, 『단가 집성』, 월인, 2002.
- 손태도, 「가창가사와 광대소리 영산」, 『동리연구』 3, 동리연구회, 1996.
- 이기형, 「단가의 범주와 신재효 가사의 성격」, 『판소리연구』 10, 판소리학회, 1999.
- 이능우, 『가사문학론』, 일지사, 1977.
- 이상보 외 편저, 『주해 가사문학전집』, 정연사, 1951.
- 이창배(프린트본), 『증보 가요집성』, 청구고전성악학원, 1961.
- 장석규, 「신재효 가사체 작품의 장르 귀속문제와 작가의식」, 『문학과 언어』 15, 문학과언어연구회, 1994.
- 정병헌, 『한국고전문학의 교육적 성찰』, 숙명여자대학교 출판국, 2003.
- 정재호, 『한국가사문학론』, 집문당, 1982.
- 정현석, 「증동리신군서」, 『영인 신재효 판소리 전집』, 연세대학교출판부, 1969.
- 조동일, 「신재효의 십보가에 나타난 시대인식」, 『한국가사문학연구』, 태학사, 1996.
- \_\_\_\_\_, 『한국문학의 갈래이론』, 집문당, 1992.
- 한국문화상징사전 편찬위원회, 『한국문화상징사전』, 동아출판사, 1992.

<논문투고일 : 2003.12.31 심사완료일 : 2004.1.31. 게재확정일 : 2004.2.14>

<Abstract>

Common People Consciousness in Shin Jaehyo's Kasa

Chung, Byung-heon

Shin Jaehyo rewrote six Pansori works, so we call him as a Shakespeare of Korea. And he wrote many short songs too, but their genre characteristics are ambiguous. This thesis is view to clear the meaning of those songs.

His songs are called as Tanga, Heoduga or Kasa, but I think they are his original works which are not limited a special genre. He picked many other's songs in his work. So his work is composed of various songs, many researcher regard it many works. But I think that approach ignored Shin Jae-hyo's intention. Because he ordered us to understand those works with unified viewpoint.

Heoduga is composed of thirteen songs. Some songs are made by other people, but the majority are his own works. He expressed nation's blooming future by comparing to China. This vision is very freshness at that time.

Oseomga is composed of things which express the emotion of love or sadness with separating. In this work, he showed common people's sight about love emotion directly, and omnibus style experimentally.

Shin Jaehyo expressed his mind of love his student Chaisun to distraction. This presentation is very curious, so his mind is attention to modern times.

Key words : Shin Jaehyo, common people consciousness, Heoduga, Oseomga, omnibus style, Kasa