

<http://doi.org/10.52530/kpac.2026.58.5>

연행 현장 맥락을 통한 사설시조 해석의 다기성(多岐性)연구 - <靑개고리 腹疾하여 주근 날 밤의~>의 산대놀이 연관성을 중심으로

배대웅*

차 례

1. 서론
2. 가집 수록 양상과 가창 연행의 성격
3. 연행 환경 상고(詳考)와 작품의 다층적 재해석
4. 결론

| 국문초록 |

본고는 사설시조 <靑개고리 腹疾하여 주근 날 밤의~>를 대상으로, 사설시조 해석이 다양한 방향으로 진행될 수 있음을 논의한 것이다. 그동안 <靑개고리 腹疾하여 주근 날 밤의~>에 대한 해석 시도가 없었던 것은 아니었으나 완벽하게 해석되었다 할 수 없었다. 그 이유는 첫째로 '진오귀새남굿'의 의미를 정확히 파악하지 못한 것이었고, 둘째로 작품 내에 등장하는 다양한 동물들의 정체에 대한 해명이 안됐기 때문이라 할 수 있다.

이러한 문제 의식 하에 2장에서 <靑개고리 腹疾하여 주근 날 밤의~>가 어떤 가집에, 어떤 악곡으로 수록되었는지를 살펴보았으며, 그 결과 <靑개고리 腹疾하여 주근 날 밤의~>는 빠른 박자에 높은 음정으로 불리는, 즐거운 분위기 속에서 불렀던 노래였음을 확인하였다.

* 조선대학교 국어국문학부 강사

그렇기 때문에 ‘진오귀새남굿’은 기존에 알려진 대로 ‘망자천도굿’으로만 이해하면 안되며, 오히려 ‘진오귀새남굿’이 다양한 산대놀이와 같은 연희 현장에서 소용됐음과 작품 속에서 등장하는 다양한 단어들 역시 산대놀이 등과 긴밀한 관련이 있음을 확인할 수 있었다. 또한 <靑개고리 腹疾하여 주근 날 밤의~>에 등장하는 동물들은, 가령 두꺼비가 주인공인 <두꺼비전>은 민간에 떠돌던 동물담의 영향을 받아 소설이 되었으며, 작품의 기본 화소가 되는 민담에서부터 조선 후기 연행 예술이었던 판소리, 잡가 등을 바탕으로 한 구비문학적 특징이 두루 담겨있음을 바탕으로 작품의 형성 과정과 내용 면에서 당시의 우화 소설 형성과도 나름의 연관성이 있는 것으로 보았다. 조선 후기의 문화 예술은 다양한 방면에서 양적·질적으로 성장하는데, 민담이 전이나 아담으로 발전을 하고, 민요가 한역되어 한시가 되기도 하며, 특히 연행 예술에서는 시조·가사·잡가의 사실과 가창 방식이 서로 영향을 주며 교섭과 넘나들이 다양하게 나타났다. 당대 연행 현장에서는 갈래 간의 넘나들이나 영향을 준다는 것은 특수한 현상이 아니었기 때문에 조선 후기 우화 소설에서 나타나는 우의성은 구비 문학의 영향 하에 나타난 것이고, 우화 소설에서 찾을 수 있는 여타 연행 예술과의 연관성은 단순하게 하루 아침에 나타난 것이 아닌 것으로 보았다.

결국 본고에서는 <靑개고리 腹疾하여 주근 날 밤의~>과 연행 현장이나 문학 창작 현장과의 관계성을 통해 사실시조 해석의 다기성에 주목하였으며 이를 통해 여타 다른 사실시조 작품들 역시도 어휘 등에 대한 상고(詳考)를 통해 다양한 해석의 가능성을 제기하였다.

핵심어 : 사실시조, <靑개고리 腹疾하여 주근 날 밤의~>, 진오귀새남굿, 산대놀이, 우화소설, 조선 후기 연행현장, 구비문학, 갈래간교섭

1. 서론

지금까지 사실시조에 대한 연구는 다양한 관점에서 진행되어 왔다. 이러한 관심은 조선시대를 대표하는 국문시가인 평시조와 비교하여 사실시조가 갖는 차별적인 형식과 미의식에 기인했다고 할 수 있다. 그래서 사실시조에 대한 연구는 평시조에 비해 어떤 형식적 특징과 미적 특징을 갖는지에 대한 연구가 다수 진행되었다. 또한 사실시조가 최초로 수록된 김천택편 『청구영언』에는 ‘만

횡청류(蔓橫淸類)라는 제명 아래에 사설시조 작품들이 전해지고 있으며, 이것을 이후의 가집 등과 상호 비교를 해보면 ‘만횡청류’라는 단어가 악곡명을 의미한다는 것, 그렇기 때문에 사설시조가 일정한 틀 안에서 노래로 불렸던 사실이라는 것이 밝혀졌다.¹⁾

또한 사설시조 혹은 만횡청류를 누가 창작하였으며 또 누가 향유하였는지에 대한 연구도 지속되어 왔다. 이 부분은 특히 연구자들의 의견이 가장 많이 상충되는 연구 분야로, 논지의 하나는 사설시조를 사대부가 창작하고 향유했다는 것이고 다른 하나는 중인층에 의한 창작과 향유가 주된 것이라고 하였다. 창작 주체에 대한 논쟁은, 결과적으로 사설시조가 보여주는 내용과 형식을 바라보는 연구자들의 시각 차이에서 비롯된 것이라 할 수 있다.²⁾

그렇기 때문에 사설시조 작품의 내용에 대한 접근도 다양하게 이뤄졌으며 이는 개별 작품에 대한 자세한 해석을 통해 사설시조 이해의 지평을 넓히려는 시도라 할 수 있다.³⁾ 사설시조 자체로도 많은 수의 작품이 전해지고 있고, 같은 작품이라 하더라도 수록된 가집마다 사설의 표기나 악곡의 변화 혹은 차이를 발견할 수 있어 통일된 의미가 지속적으로 이어지는지에 대한 의문이 드는 작품도 있으며, 특히나 의미를 정확히 확정할 수 없는 난해구(難解句)들로 인한 해석의 어려움이 드는 사설시조 작품들이 여러 곳에서 보이기도 한다.

- 1) 대표적으로 강명혜, 「辭說時調의 美的 特性」, 『時調學論叢』 13, 1997.; 김학성, 「사설시조의 장르형성 재론」, 『대동문화연구』 20집, 성균관대 대동문화연구소, 1986.; 최규수, 「사설시조의 장르론적 연구 성과와 전망」, 『한국시가연구』 2집, 한국시가학회, 1997.; 이상원, 「만횡청류의 운명-『청구영언』 수록 전과 후」, 『韓國詩歌研究』 43, 한국시가학회, 2017. 등이 있다.
- 2) 대표적으로 고미숙, 「사설시조의 역사적 성격과 그 계급적 기반 분석」, 『어문논집』 30, 고려대학교 국어국문학과, 1991.; 강명관, 「사설시조의 창작향유층에 대하여」, 『민족문화사연구』 4, 민족문화사학회, 1993.; 김학성, 「사설시조 장르형성 재론」, 『대동문화연구』 20집, 대동문화연구원, 1986.; 성호경, 「조선후기 평민시가의 통속예술적 성격 - 조선후기 평민시가의 시적 초점과 통속예술적 성격」, 『한국고전연구』 20집, 한국고전연구학회, 2009. 등이 있다.
- 3) 대표적으로 이영태, 「『청구영언』 ‘연장’ 등장 만횡청류 재론」, 『時調學論叢』 26, 한국시조학회, 2007.; 김석희, 「사설시조 <각시네 내 쏘이 되나>의 의미와 의미 변용」, 『고전문학의 현황과 전망』, 역락, 2002.

본고에서는 선학들의 기존 연구 관점을 따르면서도, 동시에 작품에 대해 상세히 더 따져볼 것이 있는지, 있다면 그것은 어떻게 이해할 수 있는지 등을 살펴보고 사설시조에 대한 이해를 조금 더 넓히고자 한다. 특히 본고에서 자세히 살펴볼 작품은 여러 가집에서 발견되는 <靑개고리 腹疾호여 주근 날 밤의~>이며 작품에 대한 자세한 해석과 작품이 산출된 배경이나 과정에 대한 이해를 통해 사설시조에 대한 이해를 넓히며 사설시조 해석의 틀을 넓히는 것을 목적으로 한다.

2. 가집 수록 양상과 가창 연행의 성격

靑개고리 腹疾호여 주근 날 밤의

金두텁 花郎이 존호호 새남 갈 식 靑뿔독 거대는 杖鼓 던더러쿵 호는의 黑뿔독
典樂이 저 힘니리 혼다

어디서 돌 진 가재는 舞鼓를 둥둥 치느니

위 작품은 김천택편 『청구영언』⁴⁾에서 ‘만항청류’라는 제명 하에 있는, 472번째 작품이다. 위 작품의 내용은 무엇일까? 그동안 축적된 연구 중에도 이 작품에 대한 해석이 있긴 하지만, 작품이 무슨 상황을 이야기하고 있었는지에 대해서는 온전히 설명하고 있지 않은 것으로 파악된다. 그렇기 때문에 우선 이 작품이 언제, 누구에게 어떤 방식으로 애호되었던 작품이었는지에 대해 확인을 하기 위해, 어떤 가집에 어떤 방식으로 수록되어 있는지 먼저 살펴보고자 한다.

가집명	수록 악곡명	비고	가집명	수록 악곡명	비고
『청김』	만항청류	-	『해일』	낙시조	-

4) 이후 김천택 편 『청구영언』은 『청김』으로 약칭한다. 이하 본고에서의 가집에 대한 표기는 『고시조대전』의 표기를 따른다. 김홍규 외 편지, 『고시조대전』, 고려대학교 민족문화연구원, 2012.

가집명	수록 악곡명	비고	가집명	수록 악곡명	비고
『해수』	만항청류	-	『시박』	낙시조	-
『가조』	낙시조	-	『병가』	소용	-
『영류』	-	-	『악서』	소용	-
『청가』	만대엽낙희병초	-	『객악』	소용	-
『동국』	소용	-	『가보』	소용	-
『영규』	소용	-	『시권』	소용	-
『청옥』	소용	-	『악나』	소용	-
『홍비』	소용	-	『대동』	소용	-
『악고』	-(時節歌/시절가)	#689, #690	『잡장』	소용	-
『교아』	-	-	『교주』	삼삭대엽	-
『원중』	얼롱	-	『역시』	-	-

<靑개고리~>의 수록 상황을 살펴보면 <靑개고리~>는 최초의 가집 『청김』에 수록된 이래로 19세기 초반의 여러 가집에 수록되고 19세기 후반 즈음의 잡가집이라 불리는 가집에 수록됐다는 사실을 확인할 수 있다. <靑개고리~>가 수록된 가집을 바탕으로 볼 때 특기할 만한 점은 19세기 중반의 고급 연행 문화를 보여줬던 『가곡원류』 계열 가집이나 대중의 연행 문화를 보여줬던 『남훈태평가』 계열의 가집에는 이 작품이 수록되어 있지 않는다는 점이다. 정확한 이유는 예단하기 어려우나, 이러한 양상으로 미루어 볼 때, <靑개고리~>는 19세기 중반 서울 가장 연행 문화의 중심에서 크게 주목받지 못한 작품이었음을 유추할 수 있다.

또한 수록 가집에 기록된 악곡을 중심으로 본다면 <靑개고리~>는 『청김』에서 ‘만항청류’ 항목에 수록되었다가 이후 낙시조 악곡으로 불렸으며, 18세기 후반 19세기 초반의 가집에서는 대부분 소용으로 불렸다는 것을 확인할 수 있다. 주지하듯 ‘소용(騷簞)’이라는 단어 자체의 의미는 “시끄럽게 솟구친다”이며, 악곡 소용은 삭대엽에서 분화된 삼엽이 삼삭대엽에서 이어지는 과정에서 생긴 악곡으로 박자는 빠르고 음정이 높은 것이 특징으로 매우 활기차고 후련한 느낌을 주는 악곡이다. 그런 면에서 본다면 <靑개고리~>는 빠른 박자에

높은 음정으로 불리는, 즐거운 분위기 속에서 불렀던 노래였음을 확인해볼 수 있다.

이를 바탕으로 <靑개고리~>를 이해해본다면 <靑개고리~>는 다소 밝은 분위기의 연행 현장 속에서, 본가곡의 마지막을 장식했던 노래였음을 예상해 볼 수 있다. 그런데 이러한 정보를 가지고 작품 내용을 마주하면 다소 의아함을 가질 수밖에 없다. 분명 작품의 초장에 등장하는 ‘진오귀새남굿’은 천도굿, 즉 누군가의 죽음이 반드시 수반되어야 하기 때문이다. 누군가의 죽음이 반드시 수반되어야 하는 작품임이 분명한데, 그러한 내용이 즐거운 분위기 속에서 불렀던 노래여야 한다는, 일종의 아이러니를 보이는 작품이라는 것이다. 그렇다면 이 부분에 대해서는 어떻게 이해해야 할까?

이와 관련하여 <靑개고리~>에 대한 기존 연구를 살펴볼 필요가 있다. 본고에서 살펴보려는 <靑개고리~>와 관련한 해석은 나름대로 해석이 진행된 것을 확인할 수 있다. <靑개고리~> 해석에 대한 연구는 이영태의 연구가 대표적이라 할 수 있는데, 그는 <靑개고리~> 속에 등장하는 청개구리를 ‘불구 동물’이라 칭하며 “불구와 관련된 동물이 제한적으로 나타난 이유에 대해” 적극적으로 해명하였다. 특히 그는 사설시조의 가창 공간에 대해 언급을 하며 연행 과정 중 노래 부르기 단계에서 등장하는 ‘허튼 소리’의 일환으로 노랫말에서 연행 현장의 희극성 강화의 일환으로 <靑개고리~>가 연행됐다 하였다. 특히 그는 <靑개고리~>와 유사하게 불구와 관련된 동물들이 나오는 다른 작품들을 예시로 하면서 희극성 강화와 관련한 주장을 강화하였다.

이러한 주장을 바탕으로 이영태는 <靑개고리~>가 연행 현장 속의 ‘소통의 즐거움’을 보여주는 작품이며 참가자들의 연행 현장 속의 분위기를 돋우는 데에 필요했던 작품으로 보았다. 그리하여 등장하는 동물들은 가무 담당자들의 모습으로 보이며, 청개구리의 죽음에 대한 진오귀새남굿의 모습을 보이고는 있으나 오히려 극락으로 인도하는 것에 대한 것과는 일정한 거리를 두어야 한다고 이야기 한다.⁵⁾

이영태의 이러한 작품 해석은 일견 타당한 내용이라 할 수 있다. 특히나

<靑개고리~> 뿐만 아니라 여타 유사한 작품들을 함께 인용하며 같은 선상에서 해석을 시도했다는 점에서 작품 해석의 폭을 넓혔다 할 수 있다. 다만 진오귀새남굿의 현장성, 굿판과 화랑과의 관계성 등에 대해서는 재고의 여지가 있어 보인다. 왜냐하면 적어도 진오귀새남굿과 작품 안에서 등장하는 재들 모두 굿판 혹은 예능 연행 현장과 관련이 있을 가능성도 포착할 수 있다. 앞서 언급했듯 <靑개고리~>가 소용으로 불렸다는 것을 통해 즐거운 분위기 속에서 불렸을 것이고, 그것의 연장선에서 이영태의 언급처럼 희극성의 강화를 이해할 수 있으나, 진오귀새남굿을 어떤 이유에서 천도굿과는 거리를 두어야 하는지에 대한 해명은 어느정도 필요해 보인다.

특히나 ‘작품 창작의 국면에서 여러 텍스트들이 서로 침투하고 간섭하는 상호텍스트적 맥락’을 고려해본다거나 그것이 어떤 의미를 더하는지에 대해 더 살펴볼 수 있을 것⁶⁾으로 보이는데, 이 점은 <靑개고리~>가 『청김』에 수록된 이후 어떻게 사실이 변해가고, 어떤 악곡으로 불리고, 또한 유사한 연행 현장은 어땠는지 등에 대해 상고(詳考)해본다면 <靑개고리~> 해석의 폭을 더 넓힐 수 있을 것이다.

3. 연행 환경 상고(詳考)와 작품의 다층적 재해석

앞 장에서는 <靑개고리~>가 수록된 가집과 악곡을 바탕으로 이 작품이 어떠한 연행 현장 속에서 연행되었을지 유추해 보았다. 이제 이러한 배경을 바탕으로 <靑개고리~> 세계를 조금 더 확장하기 위한 명확한 해석을 위해 어휘에 대한 이해, 연행 현장과의 연관성 등의 층위를 통해 자세한 이해를 해보고자 한다.

5) 이영태

6) 김석희, 「고전 시가 작품 해석의 몇 가지 국면에 관한 고찰」, 『문학치료연구』 20, 한국문화치료학회, 2011.

1) 무속 어휘의 실체와 화랑이패의 관련성

이 작품에 대한 명확한 해석을 위해서는 먼저 단어에 대한 이해를 한 후 그것들을 나름대로의 통사구조를 만들어 해석해야 할 것으로 보인다. ‘복질(腹疾)’이라는 것은 배앓이, 복부의 병을 의미한다. 『청김』 뿐만 아니라 다른 가집에서는 이질(痢疾)을 쓰거나, 복질과 이질을 함께 병기하는 것으로 보아 어찌 됐건 배앓이, 복통을 이야기하는 것이며 이것은 바깥의 물리력이 아닌 안에서 부터 오는 질병에 의한 것임을 알 수 있다.⁷⁾ ‘화랑’이라는 단어부터는 자세히 살펴볼 필요가 있다. ‘화랑’은 옷을 잘 꾸며 입고 가무와 행락을 주로 하던 무리를 일컫는 말이며 대개 무당의 남편을 말하거나 남자 무당을 말한다.

전라도 관찰사(全羅道觀察使) 권홍(權弘)이 장계(狀啓)하였다. “본도(本道)의 폐풍(弊風)을 보건대, 거사(居士)라는 남자들과 회사(回寺) 【절을 돌아다니며 붙여 사는 여인을 방언으로 회사라 한다.】 라는 여인들은 모두가 농업에 종사하지 아니하고 마음대로 음탕한 짓을 하며 횡행하여 풍속을 그르치니, 법으로 금해야 합니다. 그 중에도 더욱 심한 것으로는 양중(兩中) 【속칭 화랑(花郎)인데 남자 무당을 말하는 것이다.】 보다 더한 것이 없습니다. 무릇 백성의 집에서 귀신에게 제사지낼 때에, 여자 무당이 많이 있는데도 반드시 양중이 주석(主席)이 되게 하여, 주인집과 거기 모인 사람들이 공손하게 맞이하여 위로하고, 밤낮으로 노래하고 춤추어 귀신을 즐겁게 하고, 남녀가 서로 섞여 정욕(情慾) 이야기와 외설(猥褻)한 짓을 무엇이고 다하여, 사람들이 듣기에 놀라와 손뼉 치며 웃게 하여 이것을 쾌락으로 여깁니다.⁸⁾

화랑이란 신라 귀족의 명칭이다. 그러므로 요즈음 천한 무부(巫夫)나 창우(唱優)를 화랑이라 칭하는 것은 잘못이다. … 생각하건대 화랑의 복장이 곱고 화려하

7) 『해동가요』 일석본에서만 복질(伏疾)로 표기하고 있다.

8) 『중종실록(中宗實錄)』 권76, 중종 28년 10월 10일 기사. 全羅道觀察使權弘狀啓曰: 觀本道弊風, 男子之稱爲居士, 女人之稱爲回寺者, 寺。】 率皆不事農業, 縱淫橫行, 傷風敗俗, 法所當禁。 其中尤甚者, 莫過兩中。 【俗云花郎, 男巫之稱。】 凡民人家, 祀神之時, 雖女巫多在, 必使兩中主席, 主家及參會人等, 虔恭迎慰。 終夕達朝, 歌舞娛神, 男女相雜, 情慾之談, 淫媒之狀, 無所不爲, 令人竦聽咋舌, 以爲快樂。

고, 오늘날 창부(倡夫)의 복장 또한 화려하기에 멋대로 화랑이라 이름을 칭한 것이다.⁹⁾

화랑이란 단어에 대한 이해는 위의 인용문을 통해 조금 자세히 할 수 있다. 첫 번째 인용문은 『중종실록』에 기록된 화랑에 대한 내용이다. 전라도 관찰사 권홍이 전라도를 순시하면서 거사(居士)와 회사(回寺), 양중(兩中)의 폐단에 대한 이야기를 한 것인데, 이때 실록 기록자는 양중을 화랑이라고 따로 설명을 덧붙이며 화랑을 남자 무당이라고 설명하고 있다. 두 번째 인용문은 정약용의 『아언각비(雅言覺非)』의 내용으로 화랑(花郎)이라는 단어는 본래 신라시대의 귀족을 의미하는 것이었으나 과거 화랑의 화려한 복색과 현재 남자무당의 화려한 복색의 공통점으로 인해 남자 무당을 화랑이라고 칭하고 있다는 설명을 하고 있는 것이다.

그렇게 되면 작품 속의 화랑은 ‘진오귀새남굿’을 행하는 남자 무당인 화랑으로 이해할 수 있을 것이며, 화랑 바로 뒤에 나오는 ‘증호고새남’에 대해서는 다르게 접근할 수 있을 것으로 보인다. 이 부분은 다른 가집에서 ‘증戶口새남’, ‘즈爐고새남’, ‘증노고시남’, ‘증홀새남’, ‘진우굿시남’, ‘지에귀시남’, ‘지너귀시남’ 등으로 기록되는데, 이는 모두 서울 지역의 대표적인 망자천도굿인 ‘진오귀(지노귀)새남굿’을 가리킨다. 그렇다면 작품 속에 나오는 단어들도 서울의 화랑, 그리고 그런 사람들이 모인 전문적인 연희자 집단인 화랑이패와 연관 지어 이해해야 할 것이다.

‘겨대’를 계대(繼隊)로 이해한다면 큰 굿을 할 때 풍악을 하는 악공을 의미하는 말이며 전악(典樂)은 피리, 해금 따위의 여러 악기를 다루는 악사로 이해할 수 있다.¹⁰⁾ 하지만 작품 속에 등장하는 ‘진오귀새남굿’과 같은 무속 신앙의 측면에서 이해하고 본다면 계대(繼隊)가 아니라 계대(啓對)로도 불리는 서울 굿

9) 정약용, 『아언각비(雅言覺非)』 권3, 「화랑(花郎) 조(條). 花郎者 新羅貴族之名也. 今以巫夫倡優之賤謂之花郎非矣…意者花郎服裝袿麗而今之倡夫亦服裝袿麗故謂是名與

10) 어휘에 대한 해석은 권순화·이상원·신경숙, 『청구영언 주해편』, 국립한글박물관, 2017. 참고

판에서 장구 반주를 전담하는 세습 무녀 ‘기대’로 이해할 수 있다.¹¹⁾ 기대는 단순히 장구 반주만을 전담하는 데 그치지 않고, 노랫가락이나 무당의 소리에 맞추어 받는 소리(반복창)를 담당하던 필수적인 여성 연행자였다. 같은 선상에서 ‘전악’은 굿의 연행 상황에서 해금과 피리를 부는 인물을 칭하는 단어이다. 이를 바탕으로 진오귀새남굿에 대한 언급과 그 외에 등장하는 단어들의 의미를 상기해보는다면 <靑개고리~>가 민간 무속 신앙과 그것의 연행 현장과 관련되어 있음을 확인할 수 있다.

<靑개고리~>가 민간의 무속 연행 현장과 연관이 있다는 것은 『청김』 이후에 전승되어 『근악』에 기록된 유사 유형의 작품 양상을 통해 더욱 명확히 확인할 수 있다. 『고시조대전』에서는 『근악』에 수록된 <靑개고리~>를 『청김』 유형의 <靑개고리~>와는 다른 유형의 작품으로 파악하고 있다.

靑개고리 痢疾 腹疾호야 죽던 날 밤의
 黑두터비 花郎이 존오고 새남을 홀 제 靑미또기 계대는 長鼓를 당다리똥 치며
 날노도 영정의 시로도 영정의 영부정 김협호논더 黑미도기 전악은 필혀를 가지고
 나나나노 나나나노 나나노 부테
 어더서 산진 거북과 돌 진 가재드른 無鼓를 둥둥 울리논고 『근악』359

인용된 『근악』 수록 작품의 밑줄 친 부분을 통해 『근악』에 수록된 <靑개고리~> 유사 작품에는 여타 다른 가집의 <靑개고리~>의 모습보다 훨씬 더 자세한 무속 연행 현장의 모습을 찾을 수 있다. 밑줄 친 부분은 여러 무가에 삽입되어 있는 영정풀이인데, 영정풀이는 무속의례에서 영정을 물리치는 굿거리로 영정은 부랑하는 잡귀 등을 의미한다. 굿을 하기 위해서는 먼저 굿당을 정화하

11) 『고시조대전』을 참고하여 보면 <靑개고리 腹疾호야 죽던 날 밤의~>는 같은 유형의 작품이 총 25작품이 있는데 그 중 계대를 ‘繼隊’로 표기한 것은 『악부』(고대본) 뿐이다. 대다수의 가집에서 ‘겨더’, ‘겨대’, ‘계더’ 등의 국문표기를 하고 있으며 『청구영언』(가람본)에서 ‘契對’, 『교주가곡집』에서 ‘繼代’로 표기하고 있다. 김홍규 외 편저, 『古時調大全』, 고려대학교 민족문화연구원, 2012.

는데 영정풀이도 부정굿처럼 굿당을 청결하게 하는 기능을 한다고 할 수 있다. 비록 한 작품만 전해지는 것이긴 하지만 당대 <靑개고리~>를 향유한 사람들이 이 작품을 '진오귀새남굿'의 연행 현장의 모습을 담은 작품으로 이해하기도 했다는 것을 예상해볼 수 있는 자료라고 할 수 있겠다.¹²⁾

물론 여기에서 짚고 넘어가야할 것이 있다. 그렇다면 화랑이패와 계대, 전악은 어떻게 이해해야 할까? 화랑이패는 주로 경기 이남에서 놀이를 연행하던 집단인데, 이들은 기본적으로 무부(巫夫)였고 기존의 연구에서도 경기 이남의 화랑이패는 무부·악공·광대 집단으로 알려져 있어 그들은 기본적으로 무속과 관련되는 것으로 생각됐다. 그런데 필자의 해석에 따르면 경기 이남의 놀이패인 이들이 연행하는 대표적인 서울의 망자천도굿인 진오귀새남굿이다. 그렇다면 이것은 어떻게 이해해야 할까? 이 작품이 수록되어 있는 『청구영언』이나 『해동가요』 등 시대를 대표하는 가집들에는 서울의 가창 문화가 담겨있다는 기존의 연구를 상기한다면 약간은 의아한 결과라고 할 수 있다. 이 부분에 대한 해소는 조선 후기 연행 현장과의 관계성을 통해 할 수 있다.

2) 민간 산대놀이의 연희 요소와 무대 도구(“돌진”)의 고증

먼저 앞서 언급한 내용을 세분화하여 살펴보도록 하자. 먼저 작품 속에서 등장하는 진오귀새남굿은 서울의 대표적인 망자 천도굿이다. 진오귀새남굿은 주로 무속인들에 의해 전승되던 굿인데, 주목할 만한 것은 진오귀새남굿이 오직 망자 천도를 위한 자리에서만 불린 것은 아니라는 것이다.

할멈 : (영감에게) 자 갑시다. 영감. (최팔이, 말뚝이, 해결해 주고 퇴장한다. 할멈이 영감보고 가자고 하니까 할 수 없이 따라 나서는데 똥판지집이 이 광경을 보고 참을 수 없다는 듯이 몸부림치면서 다정하게 나가는 할멈의 뒷덜미를 잡고 마구 때린다. 할멈, 그 자리에 쓰러져 죽는다.)

12) 작품 원문은 김홍규 외 편저, 『古時調大全』, 고려대학교 민족문화연구원, 2012.을 참고, 영정풀이에 대한 설명은 한국민족문화대백과사전 참조.

영감 : (갑작 놀라, 할멈을 보고 가슴에 귀를 대보기도 하고 맥도 보다가 할멈 죽은 것을 알고 운다.) 아이고, 할멈! 할멈! (똥판지집에게) 여보, 마누라 할멈은 죽었으니 극락 세계 좋은 곳으로 가라고 굿이나 해주세. 빨리가서 무당을 데려와

똥판지집 : (한편에서 웅크리고 섰다가 무당을 데리러 나간다.)

무당 : (똥판지집 안내로 들어온다. 제물상은 똥판지집이 들고 장내 중앙에 놓는다. 무당은 진오귀굿을 하고 영감과 똥판지는 공수를 받는다. (무당굿이 끝날 무렵에는 출연자 전원이 등장하여 뭇동춤을 추기도 하고 경우에 따라서 굿이 끝나면 출연자 전원이 등장하여 놀랑, 사거리, 산타령, 난봉가 등을 부르면서 춤을 추는데 신명난 관객들도 장내에 들어와 소질에 따라 어울려 춤을 추고 끝난다.)

무당 : (사방신에게 배례하고 지노귀굿을 한다.) …(중략)… (무당굿이 끝날 무렵 출연자 전원이 뭇동 춤을 추고 끝낸다) (똥판지집이 퇴장하였다가 상을 들고 등장하면 최팔이와 말뚝이가 할멈을 지고 나가서 똥판지집의 뒤를 따라 무당이 들어온다. 무당은 사방배례 후 정면에 선다.¹³⁾

신할아버 : 별수가 있느냐 거리 노중에서 이 모양을 당했으니 집에서 있으면 시왕도 같이주고 진호구살성두 해줄텐데 그것 저것 헐 수가 없으니 우리 냇이나 풀어 주자

도끼 : 예 그럼 좋지요. 허나 우리 집안이 넉넉할 것 같으면 무당집에 부탁해서 전물을 많이 주어 시킬텐데 그렇지 못하고 허니까 어머니 이름이나 갖기 시리 지노기를 집안끼리 협시다. 누님일랑 무당이 친구 아버지인 장구치구 샘현육갑일랑 굿거리 장단에 샘현 나오시오. 날랑 또 춤추리다.

누이 : (무가를 부른다) 냇이야 냇이로구나야 녹양신산 상 냇이야 냇을난 냇반에 담고 신의 신체 관에 담어 올려다 보니 만학 천봉 내려살되니 백지지방. (춤을 춘다)

누이 : 이가망 가망 조라란 전물이오라 어린 망제를 물함박 샘물에 거룩히 놀구 가시오. 여기 공간 사랑에 오신 손님 자 뉘도 없고 탈도 없구 그저 태평무 사하계 놀구 가시오. 자 굿이나 하고 갑시다. 평기, 평기 평터궁--- (서서히 막이 닫힌다) ¹⁴⁾

13) 이두현, 『한국가면극』, 일지사, 1979, 388~389면.

(상략)

도끼 : (등장하며) 왜 그러우, 아버지! (바보스럽게)

신할아버지 : 느 어머이 죽었나 보다.

(중략)

신할아버지 : 애들아! 그만 올라라. 운다고 죽은 사람이 살아 난다더냐? 그만 올라
니 어머니 죽은 녀이라도 좋은 곳으로 보내게 어서 가서 무당을 불러 오너
라. (도끼, 도끼누이 퇴장한다)

(중략)

무당 : (두손 모아 큰절을 세 번하고) 굽어 뵈시사! 시원하고 섭섭하기도 하구나!
귀걸어 받으시고 번갈아 받으시고 이 정성을 바칠 적에 죽은 고향을 좋
은 대로 가게 천도해 줍소사! (벌고 일어서서 지노귀굿을 뉘두리부터 시작
한다. 노래 가락으로) 녀이야, 녀이로다 녹양심산에 저 녀이라 녀은 받아
넉반에 담구요 신의 신은 받아 옥반에 담아 세상에 못 나올 망제가 놀고나
갈까 처라! 얼수 절수 (당악장단이 나오면 무당춤을 춘다. 도끼, 도끼누이
는 뒤에서 빌며 절한다) 쉬이! 쉬이! 쉬이(장단이 멈추면 대감놀이 재담
을 시작한다)

(중략)

무당 : 자 우리 대감이 잘 놀고 간다. (불림으로) 간다 간다 나는 간다. 북망산천
나는 간다. (모든 출연자가 등장하여 흥겹게 난무를 하고 탈을 벗어 절하
고 춤을 추며 퇴장한다)¹⁵⁾

첫 번째 인용한 작품은 황해도 은율지역에서 전해지고 있는 은율탈춤 중 제 6과장 ‘영감·할미춤’의 마지막 부분이다. 인용한 부분을 살펴보면 ‘할멈’이 죽고 ‘영감’이 ‘할멈’의 극락왕생을 기원하며 굿을 열자하고 ‘무당’이 ‘할멈’에 대한 망자 천도굿을 하고 있다. 연행되는 현장에서도 이를 진오귀굿이라 칭하는 것으로 보아 진오귀새남굿이 은율탈춤 연행 현장에서 연희의 하나로서 연행되었음을 확인할 수 있다. 두 번째로 인용한 작품은 경기도 양주에서 전해지고 있는 양주별산대 놀음 중 제8과장 ‘신할아버지와 미알할미’의 마지막 부분이다. 양

14) 이두현, 위의 책, 274~275면.

15) 이두현, 위의 책, 301~302면.

주별산대 놀음에서도 역시 은율탈춤의 ‘할멈’과 비슷한 역할을 하는 ‘신할미’가 죽음을 맞고 뉘를 풀어주자는 ‘신할아버지’의 말에 ‘도끼’와 ‘누이’로 지칭되는 자식들이 직접 어머니에 대한 진호굿이라 불리는 망자 천도굿을 행해주는 부분이다. 세 번째 인용한 작품은 송파산대놀이 12과장 ‘신할미 신할아버지’의 마지막 부분이다. 이 장 역시 다른 작품과 마찬가지로 할머니의 모습을 한 인물이 죽고 그 죽음에 할아버지가 역시 지노귀굿으로 불리는 망자천도굿을 열어준다. 인용한 다른 작품과 다른 점이 있다면 죽은 신할미가 무당에 의해 강신되어 신할아버지와 자신의 자식인 도끼와 도끼 누이에게 마지막 말을 남긴다는 모습이 드러나 굿의 더욱 무희(巫戲)로서의 모습이 두드러진다는 것이다.

인용한 세 작품은 모두 조선 후기라는 시기에 연행된 탈춤 연희라는 것과 그 안에서 비슷한 서사 안에서 진오귀새남굿을 연행된다는 공통점을 찾을 수 있다. 이때 주목할 만한 것은 진오귀새남굿을 연행하는 인물들을 특정한 무당으로 지칭하거나(은율 탈춤) 원래 무당이 아니었던 인물이 무가를 부르며 무당의 역할을 자처한다(양주별산대 놀이)는 것 그리고 강신의 모습을 보여주며 무희의 모습을 직접적으로 드러낸다(송파산대놀이)는 것이다.

그런데 세 작품 모두 탈춤 형식으로 전승되고 있는 연희이다. 현전하고 있는 한국 탈춤의 주류를 이루고 있는 본산대놀이 계통 탈춤은 고려시대와 조선 시대에 가무백희·잡희·산대잡극·산대희 등으로 불리던 연희에서 비롯된 것이라고 할 수 있다. 정리하자면 산대 잡극이나 산대희의 연행 중에 등장했던 탈춤 사설에 민간 무속이라 할 수 있는 진오귀새남굿과 관련된 내용이 두루 나타났다는 것으로 이해할 수 있다는 것이다.

표방이 아뢰기를, “산대(山臺)의 재목을 베는 폐단이 농사에 매우 해로우니, 추성(秋成) 뒤에 하는 것이 옳을 듯합니다.” 하고, (중략) 상이 이르기를, “산대 기둥 나무의 일은 과연 그렇다.” 하였다.¹⁶⁾

상이 친경례를 동적전(東籍田)에서 거행하였다. 환궁할 때에 헌가(軒架)·산대

16) 『중종실록』 39권, 중종 15년 6월 9일 을축 1번째 기사.

(山臺)·잡희(雜戲)·침향산(沈香山)·여기헌축(女妓獻軸)을 베풀었는데, 곳곳에서 연(輦)을 멈추고 구경하느라 온종일 <행차를 못했다.>¹⁷⁾

1736년(영조 12)에 임금이 유사에게 성균관 입직관(入直官)의 죄를 다스리고 태학의 두 장의(掌議)를 모두 과거 응시를 정지시키라고 명했다. 이때 반인들이 산봉을 설치해 반촌(泮村) 내에서 연회를 베푸니 임금이 듣고 이 명령이 있었다.¹⁸⁾

‘산대(山臺)’는 고려시대부터 조선시대까지 사용된 나무 등으로 만들어 놀이 등을 공연할 수 있게 만든 무대 시설로 산과 같은 외형을 갖춘 무대를 말한다. 산대가 설치되는 시기는 매우 다양했는데, 대체로 고려시대에는 팔관회, 연등회, 나례, 사찰과 관의 행사 등이 열리는 시기에 설치되었으며 조선시대에는 연말 나례, 궁의 행사, 국가적 경사와 연회 등에 설치되었다.

첫 번째 인용문은 중종실록의 기록으로 산대를 만들기 위해 나무를 베는 폐단을 이야기하고 그것에 대한 왕의 승낙에 대한 내용이다. 조선시대에 만들어진 산대가 광화문의 높이에 이르기까지 했다는 기록¹⁹⁾이 있는데 그렇다면 그것을 만들기 위해 베는 나무의 양도, 그것을 베는 노동력도 어마어마했을 것이니 그것에 대한 폐단을 지적한 것이다. 두 번째 인용문은 광해군 실록의 기록으로 실제로 왕이 직접 산대(회)를 관람하고 그것에 집중한 나머지 행차도 제대로 이루지 못했다는 기록이다. 이때 친경례는 왕이 직접 농사의 모범을 보이고 풍작을 기원하는 뜻에서 제사를 지내는 국가적 제사라고 할 수 있는데 환궁 중에 산대(회)를 비롯한 여러 연회를 베풀어 즐겼다는 것으로 보아 친경례를 일종의 축제 중 하나로 받아들였고, 그 과정 중에 산대를 통한 연회를 즐겼다는 내용이다. 세 번째 인용문은 성균관에서 편찬한 『태학지』에서 반촌의 반인과 전통 연회의 관계를 보여주는 자료이다. 반촌 내에서 산봉을 설치하고 연회

17) 『광해군일기[중초본]』 150권, 광해 12년 3월 13일 신묘 1번째 기사.

18) 命拿處成均館入直官, 停兩掌議舉, 泮人等, 結山棚於泮村, 晝夜設戲, 故有是命. 『영조실록』 41권, 영조 12년 4월 25일 병진 2번째 기사.

19) 국사편찬위원회 편, 『연회, 신명과 축원의 한마당』, 두산동아, 51면.

를 연행했다가 영조에게 죄물을 당한 일에 대한 내용이다. 이때의 산봉은 예산대로서 끌고 다닐 수 있는 작은 산대를 의미하는데 민간에서 산대놀이를 할 때 사용하기도 했던 간이 산대인 예산대가 예비 사대부들이 공부하는 반촌에서 사용되고 그 연회를 그들도 역시 즐겼다는 것을 알 수 있다.

조선 숙종대에 이르러 전대의 팔관회나 연등회는 폐지되었지만 조선 전기까지만 하더라도 해마다 열린 궁궐의 나례회에 전대의 가무백회 전통이 이어졌다. 매년 있었던 이 궁궐의 나례회에 전대의 가무백회가 집결하는 양상이 있었던 것이다. 또한 중국 사신이 오거나 국내에 큰 경사가 있을 때 대규모로 열리는 산대회에도 이러한 전대의 가무백회가 동원되었다.

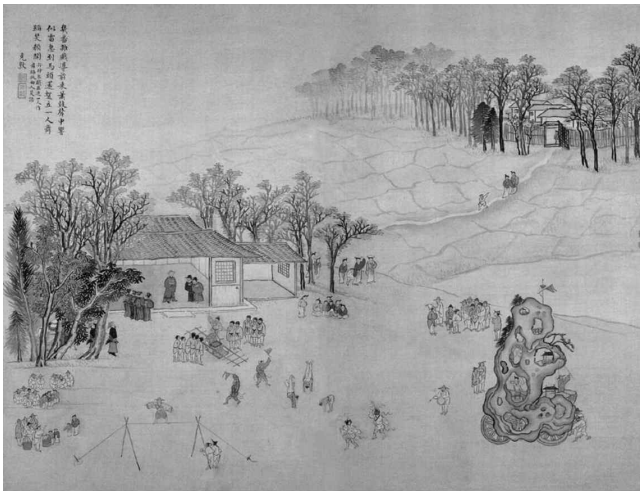


그림 1



그림 2

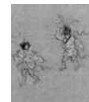


그림 3

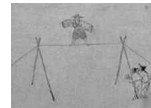


그림 4

조선후기에 들어서는 궁궐의 나례회나 국내의 큰 경사와 관련된 국내용 산대회는 대체로 열리지 않게 됐다. 그러나 중국 사신일 올 때 여는 산대회는 국제적인 관례상 국내 사정을 이유로 폐지할 수 없었기 때문에 조선 후기까지도 공식적으로 이어져야만 했다. 위의 <그림 1>은 <봉사도> 20폭 중 7폭으로 모화관 마당에서 사신에게 연회를 베푸는 장면이다. <그림 2>는 끌고 다닐 수

있는 산대의 모습, 즉 예산대의 모습을 그린 것이고, <그림 3>은 탈춤을 추는 모습, <그림 4>는 땅재주를 부리는 모습을 그린 것이라 할 수 있다. 즉 <봉사도>를 에서 본다면 궁중에서 산대를 이용한 산대놀이는 조선 후기까지 나름의 이유로 완전한 폐지는 못했던 것으로 파악할 수 있고 그렇다면 궁중에서 연행됐던 산대놀이는 지속적으로 유지 발전되었을 것으로 예상해볼 수 있다. 동시에 국내용 산대회에 참여했던 연희자들은 자신들의 생존을 위해 활로를 모색해야 했을 것이고 자연스럽게 민간의 연희자들과 함께 했을 것으로 예상할 수 있다.

지금까지 인용한 것들을 종합하여 정리해보도록 하자. 은율탈춤, 양주별산대놀이나 송파산대놀이 모두 민간 연희 현상의 요소와 탈놀이 요소가 분명히 있다. 그런데 그 내용 안에는 진오귀새남굿과 관련된 내용이 곳곳에서 발견된다. 결국 진오귀새남굿이 천도와 같은 특정한 목적을 가진 것이 아니라, 그것 자체로 놀이의 하나였다는 것으로 예상할 수 있었다. 한편 이런 탈놀이는 궁궐의 산대회에서 공식적으로 이뤄지긴 하였으나, 인조 때에 궁궐의 산대회가 폐지되면서 산대회가 궁궐 안에서 공식적으로 이뤄지지 않으면서 역시 연행될 수 없었다. 그러나 궁궐의 연희자들이 민간의 연희 현장으로 흡수되고 서울을 중심으로 상업이 발달하고 그와 동시에 평민 문화가 발달하면서 이러한 산대놀이가 평민의 오락 가운데 하나로 향유될 수 있었다.²⁰⁾

그리고 그 공간에서 궁중에서 연행되던 산대회의 모습을 한 여러 놀이가 연행된 것이다. 즉 궁중에서 벌어졌던 연희가 조선 후기 무렵 폐지가 되었고, 궁중에서 연희를 담당하던 연희자들이 자리를 잃고 거리에 나왔을 수밖에 없었다. 그리고 그때 상업의 발달로부터 촉발된 여유로워진 평민들의 삶, 그리고

20) 그리고 그것은 위에서 인용한 송파산대놀이가 그것을 어느 정도 증명한다고 할 수 있을 것이다. 주지하다시피 송파나루는 본래 서울과 광주(廣州)를 잇는 중요한 나루터로 뭍나루와 담배 등을 서울에 공급하였다. 조선 시대에 이곳에는 270여 호의 객주집이 있었고 전국의 10대 상설 시장 중의 하나로 번성하였다. 간단히 말하자면 시대의 변화에 따라 상업이 발달하고 상업의 발달이라는 시대적 상황에 맞춰 돈을 벌기 위한 상인들이 생겼으며, 송파장은 그런 상인들이 많이 모인 공간이라는 것이다.

그들만의 여가 문화·시정문화의 발달 등으로 칭할 수 있는 민중 문화의 발달, 그리고 그것들의 통속화가 진행되었다. 그러한 문화의 변화에 발을 맞춰 전문적인 연회의 모습이 궁궐 밖에서, 궁궐 밖만의 내용이 궁궐 내에서 연회를 담당했던 연회자에 의해 진행된 것이다. 즉 궁중에서 연회를 담당하던 사람은 당대 민중들 앞에서 연회를 하게 된 것이고, 그들은 소위 소비자(향유자)들의 욕구에 맞춰 연회를 하게 된 것이다. 이런 면에서 볼 때 은율탈춤이나 양주별산대놀이, 송파산대놀이 등 당대 대표적인 연회를 살펴보면 당대 민중은 무속 신앙의 모습을 소비자(향유자)들의 욕구에 맞춰 하나의 놀이로서 받아들인 것이고, 그것들을 전문적인 연행자들이 연행했다는 것으로 이해할 수 있다.

그러나 화랑이패와 같은 예능인 집단은 기본적으로 어딘가에 얹매이지 않는 전문 유랑예능인의 성격을 지녔다는 점을 고려할 때, 경기 이남 지방의 화랑이 집단이 서울 지역으로 이동해오면서 진오귀새남굿을 자신들의 연회 레퍼토리에 추가하여 연행했다는 것으로 이해할 수 있다. 화랑이패가 연회를 향유할 수 있는 사람이 많은 서울로 왔고, 서울로 오다보니 소비자(향유자) 욕구에 맞게 서울 내에서 자주 볼 수 있어 많은 사람들의 호응을 얻을 수 있는 곳을 함께 연행했다는 것이다. 한편 경기 이남 지역의 화랑이패들이 궁중의 연회자들과 만나 한 패를 이뤘을 수도 있을 가능성도 충분하다. 마치 궁중에서 일을 잃었던 산대회 연회자들이 민간 연회자들과 만나 본산대놀이를 만들었던 것처럼 말이다. 아래와 같은 말로 조금 더 생각해볼 수 있는 문제이다.

‘광대’는 가창리 ‘재인’ 등이다. 이분들은 모두가 세업을 전승한 우수한 악공들로서 탈놀이의 ‘육재비’(피리 둘, 북, 장구, 해금, 저, 대)를 담당하여 왔다.²¹⁾

이것은 경기 이남의 화랑이패에 대한 설명을 하고 있는 내용이다. 이것을 보면 경기 이남의 화랑이패는 세습 무당 집안의 남자들로, 민간에서 악공, 재인, 광대 등으로 불리기도 했다는 것을 알 수 있다. 그런데 주목할 만한 것은

21) 국사편찬위원회 편, 『천민예인의 삶과 예술의 궤적』, 두산동아, 141면

조선 후기 경기 이북의 재인촌 혹은 광대촌이라 불린 특수 마을에서 악공, 재인, 광대의 역할을 한 사람들인 재인촌 사람들의 존재이다. 화랑이패는 대체적으로 무속과 관련된 사람이고 후자는 경기 이북의 재인촌 사람들은 무속과 관계가 없는 사람들이다. 하지만 이들의 공통점은 기본적으로 연회를 할 때 악공의 역할을 하면서 광대의 역할도 한다는 데 있다. 그리고 위 인용문에서 말하듯 우수한 악공이자 광대인 이들은 탈놀이의 연행 연주에 직접 참여했다는 것을 알 수 있다. 그러므로 <靑개고리~>에서는 화랑이패의 악공과 광대로서의 모습을 모두 찾아볼 수 있으며, 이것으로 <靑개고리~>가 산대놀이와 연관 관계가 있다고 할 수 있다.

그렇게 된다면 <靑개고리~> 종장에 대한 해석의 가능성이 생긴다. 필자가 <靑개고리~> 시조의 종장 부분에 대한 해석을 미뤘었던 것은 사실 ‘돌진’이라는 단어의 해석의 난해함 때문이다. 그런데 조선 후기 민간 산대놀이에 이전의 산대놀이 연행자들의 연회에 영향을 받았다는 것으로 연결 짓고, 그 연회에 무속의 하나인 진오귀새남굿이 하나의 작품으로서 연행되었으며 그것들이 앞서 언급했듯 화랑이패와 관련된 작품이라는 점까지 고려한다면, 이 작품은 산대놀이에 참여한 화랑이패와 다각도에서 긴밀한 관련을 맺고 있는 작품이라 해석할 수 있다.

그렇다면 ‘돌진’에 대한 해석을 조심스럽게 진행해 볼 수 있다. ‘돌진’을 돌을 진, 즉 ‘돌을 지고있다’로 해석해볼 수 있다. 앞서 인용한 <봉사도>에서 연회의 배경으로 사용한 이동이 가능한 예산대의 모습을 보았다. 역시 앞에서 언급하였지만 궁중에서 연행된 산대놀이는 산의 모양을 본뜬 산대(山臺)를 사용한 것이었다. 그렇다면 <靑개고리~>가 화랑이패에 대한 작품이며 그들을 산대를 이용한 놀이패, 혹은 산대놀이를 연행했던 놀이패라는 것까지 연결지을 수 있다면 <靑개고리~> 종장에 나타난 ‘돌진’에서의 ‘돌’을 산대로 해석할 수 있는 가능성이 생긴다고 할 수 있다. 그리고 ‘진’의 경우는 ‘물건을 짊어서 등에 엮다’는 뜻으로 해석하면 산대를 짊어진다는 뜻으로 해석할 수 있다. 물론 산대의 크기가 20m이상 됐다는 기록을 상기한다면 과한 해석이라고 할 수 있

며, 이 표현이 지나치게 과장됐다고 한다면 이동이 가능한 예산대를 이동하다, 이동시킨다 정도로 해석할 수 있지 않을까 한다.²²⁾ 혹은 ‘지다’를 ‘무엇을 뒤쪽에 두다’로 해석해보면 ‘산진’을 ‘산을 뒤에 둔’이라고 해석할 수 있고, 그렇다면 ‘산대를 뒤에 둔’, ‘산대 앞에 위치한’이라고 해석할 수 있을 것이다.

3) 동물 의인화 방식과 연희 현장의 종합적 형상화

이제 <靑개고리~> 해석에 있어, 해결해야 할 것이 하나 남았다. 바로 개구리, 두꺼비, 메뚜기, 가재를 어떻게 이해해야 하는가에 대한 것이다. 미리 언급을 해두지만 이것들의 정체에 대한 명확한 답은 내릴 수 없다. 하지만 지금까지 서술한 것과 당대 연희 현장 현실을 바탕으로 나름대로 유추해보고자 한다.

앞서 언급했듯 <靑개고리~>는 당대 민간 연희 현장의 모습과 그것을 연행하는 존재들의 삶 속의 일화에 대한 작품이다. 그런 면에서 본다면 개구리 등과 같은 존재는 민간 연희 연행자라고 할 수 있으며 그것은 민간 연희 현장의 연희자를 ‘의인화’한 것으로 이해할 수 있다. 다만 이때 유의할 것은 <靑개고리~>에서의 ‘의인화’는 서사문학 분야 연구에서 유사하게 등장하는 ‘우의성’이나 ‘알레고리’와는 다르게 볼 필요가 있다는 점이다. 서사문학 연구에서 말하는 ‘우의성’이나 ‘알레고리’는 인격화한 동식물을 주인공으로 하면서 그들의 행동이나 그들 간의 사건과 갈등을 보여주며 풍자나 해학을 통해 교훈을 주는 것을 의미하는데, 본고의 대상인 <靑개고리~>는 교훈을 주는 작품이 아니기 때문이다. 지금까지 살펴본 내용을 바탕으로 <靑개고리~>를 살펴본다면 작품 속에 등장하는 개구리, 가재, 두꺼비 등은 인간인 민간 연희 집단의 구성원을 빗대어 표현한 것이라 할 수 있다.

<靑개고리~>에 등장하는 의인화는 작품의 형성 과정과 내용 면에서 당시

22) 더군다나 <靑개고리 腹疾하여 주근 날 밤의~>와 비슷한 모습을 가지고 있는 다른 가집 수록 작품들을 보면 ‘돌진’ 외에 ‘산진’이 나오거나 혹은 ‘돌진’과 ‘산진’이 함께 나오기도 한다. 앞서 인용한 <봉사도>의 예산대의 모습이나, 그 외의 산대(山臺)에 대한 기록을 참고하여 볼 때 이때의 ‘산진’이나 ‘돌진’은 산대의 모습을 한 것과 관계가 있지 않을까 한다.

의 우화 소설 형성과도 나름의 연관성이 있는 것으로 볼 수 있다. 가령 두꺼비가 주인공인 <두껍전>은 민간에 떠돌던 동물담의 영향을 받아 소설이 되었으며, 작품의 기본 화소가 되는 민담에서부터 조선 후기 연행 예술이었던 판소리, 잡가 등을 바탕으로 한 구비문학적 특징이 두루 담겨있다. <두껍전>이 구술 문화속에서 구비 연행되던 예술의 영향을 받아 형성되어 강한 구술성을 보이는 것으로 보아, <두껍전>은 구술 문화 위에서 창작된 것으로 볼 수 있으며 특히 <두껍전>은 판소리의 단위 사설이 수용되는 등 연행 예술의 강한 영향 하에 창작됐다고 할 수 있다.²³⁾

조선 후기의 문화·예술은 다양한 방면에서 양적·질적으로 성장하는데, 민담이 전이나 야담으로 발전을 하고, 민요가 한역되어 한시가 되기도 하며, 특히 연행 예술에서는 시조·가사·잡가의 사실과 가창 방식이 서로 영향을 주며 교섭과 넘나들이 다양하게 나타났다. 당대 연행 현장에서는 갈래 간의 넘나들이나 영향을 준다는 것은 특수한 현상이 아니었다.²⁴⁾ 그렇기 때문에 조선 후기 우화 소설에서 나타나는 우의성은 구비 문학의 영향 하에 나타난 것이고, 우화 소설에서 찾을 수 있는 여타 연행 예술과의 연관성은 단순하게 하루 아침에 나타난 것이 아니었을 것이다.

그런 면에서 본다면 <靑개고리~>에서는 나타나는 의인화는 우화 소설의 형성과 유사하게 구비성이 강한 다양한 연행 현장의 발전 속에 등장하는 여러 현상 중 하나라 할 수 있다. 다양한 연행 예술 현장과 가창 현장이 겹친다는 점을 상기하면서 동시에 연행 예술(특히 판소리나 판소리 단가)의 사실과 가창 연행 현장 속 작품 사실 간의 교섭 역시 이뤄졌다는 것까지 생각해보면, 당대 유행하던 우화 소설에서 등장하는 우의성과 유사하게 <靑개고리~>에 나타나는 의인화는 가창 연행 현장 속의 사실에서도 충분히 가능했을 것으로 예

23) 김엽선, 「조선후기 우화소설 <두껍전>의 구비문학적 특성」, 『고전과해석』 제4집, 고전문학한문학회, 2008, 68~79면.

24) 서인석, 「가사와 소설의 갈래 교섭에 대한 연구-소설사적 관심을 중심으로」, 서울대학교 박사학위논문, 1995.

상할 수 있다. 그렇기 때문에 <靑개고리~>에 나타난 개구리, 두꺼비, 메뚜기, 가재 등은 모두 민간 연희 연행 현장의 연희자들을 의인화한 것으로 이해할 수 있다.

물론 <靑개고리~> 내용 안에 나타나는 의인화, 더 나아가 우의성 등은 비단 <靑개고리~> 한 작품에만 나타나는 것이 아니다. 대중들에게도 알려진 <두터비 푼리를 물고~>²⁵⁾의 경우 당대에 나타나는 사회적 정황을 우의적으로 표현하며 상층민에 대한 해학과 풍자를 보여준 작품으로 알려져 있으며, <一身이 사자 훈이~>²⁶⁾의 경우도 피를 빨아먹는 다양한 해충들이 등장하며 ‘고혈을 빨아 먹는다→사람에게 해가 된다’는 도식으로 당대의 탐관오리에 대한 비판적 시선을 우의적으로 표현한 작품이다. 이렇듯 의인화, 우의적 표현 등이 사실시조 작품에 등장하는 것은 <靑개고리~>에서만 특별하게 나타나는 현상은 아니었다.

그리고 각 존재들 앞에 명기되는 색깔과 관련된 정보는 역시 민간 연희 연행 현장에 등장하는 색들과 함께 이해해볼 수 있다. 가령 연희 현장에서 자주 보이는 산대 놀이 중 탈춤의 탈춤 연희자가 쓰는 가면이나 의상이 <靑개고리~>에 등장하는 색깔들과 연관이 있음을 확인할 수 있다. 앞서 인용했던 <봉사도>에서 찾을 수 있는 연희자들의 복색을 보더라도 색이 다양한 것을 확인할 수 있으며, 특히나 산대놀이 속 탈춤 연행자들이 사용했던 탈이나 의상에 다양한 색들이 사용된 것에서 연유한다는 것이다.²⁷⁾

25) 두터비 푼리를 물고 두힘 우의 치드라 안자 / 갓년 산 바라보니 白松鵲 썸 잇거늘 가슴이 금즉하여 풀덕 뛰여 내듯다가 두힘 아래 갓바지거고 / 모쳐라 놀넌 벌식만정 애힐절변 흥 패라. 『청김』 520

26) 一身이 사자 一身이 물썸 게워 못 결덜썸 / 皮사 갓튼 갈랑니 보리알 갓튼 수통니 줄인니 갓진니 잔 벼룩 굴근 벼룩 강벼룩 倭벼룩 기는 놈 뛰는 놈 琵琶 갓튼 빈더 삭기 使令 갓튼 드익아비 길썸귀 삼의약이 세 박회 높은 박회 바금이 거저리 불이 썸죽흔 목의 달리기다흔 목의 아원 목의 살치 목의 글임에 썸록이 晝夜로 빈 썸 업시 물건이 쏘간이 썰건이 뜻거이甚 흥 唐벌리에서 열여왜라 / 그에 中 못 참아 못 결될 손 六月 伏더위에 쉬포 린가 흥노라. 『해주』 394.

27) 최윤영, 「<양주별산대놀이>를 중심으로 한 僧 과장의 등장인물과 역사적 전거에 관한 小考」, 『한국극예술연구』 제30호, 한국극예술학회, 2009, 33면.

지금까지 이야기한 것을 다음과 같이 요약할 수 있겠다.

① 산대놀이는 고려시대부터 시작하여 조선에 이르기까지 궁중에서 연행되던 연희였다.

② 조선 후기가 되어 궁중에서 연행되던 산대놀이가 폐지되었고, 그것을 연행 하던 연희자들은 갈 곳을 잃었다.

③ 그러나 지금까지 전해지는 기록들을 바탕으로 본다면 평민들의 문화 속에서 궁중에서 전해지던 산대놀이의 모습이 나타나는 것으로 볼 수 있다.

④ 그런데 평민문화에서의 산대놀이는 궁중 연희의 모습만 갖는 것이 아니라 민간의 연희와도 결합한 모습을 보이는데 특히 지역 내의 무속무·무속희(진오귀 새남굿)와도 결합하였다.

그렇다면 작품 <靑개고리 腹疾호여 주근 날 밤의~>에 대해서 기존 선학의 해석들과는 비슷하지만 진오귀새남굿이나 민간 연희 현장과 연관지어 보면 그 디테일은 사뭇 달라진다고 할 수 있다.

이러한 정보를 바탕으로 완성된 하나의 이야기를 만들어보자. 청개구리, 금두꺼비, 청메뚜기, 흑메뚜기, 가재로 불리는 이들은 같은 화랑이패 일원이다. 그러던 어느 날 청개구리가 배앓이를 통해 죽었다. 같은 화랑이패원의 죽음에 다른 화랑이패 일원들은 일반적인 장례의식을 치루기도 하였겠지만, 자신들 나름대로 슬픔을 승화하고자 하였다. 그래서 그들은 청개구리를 위한 진오귀 새남굿을 열었다. 동료의 죽음에 자신들이 평소에 연희 속에 익숙하게 연행했던 것이다. 혹은 당대 민간 연희 연행자들의 연행 현장에서 그들의 연희 중에 청개구리가 배앓이로 죽는 ‘연기’를 하였다는 것으로 해석할 수도 있다. 그리하여 금두꺼비(화랑)가 굿을 주도하였고, 금두꺼비이 주도하는 굿에 청메뚜기 게대가 장구를 치고 흑메뚜기 전악이 피리를 부르면서 그것을 보조하였다. 그리고 가재로 불리는 이가 예산대를 가지고 오며 북을 치며 오거나 혹은 예산대 앞에서 북을 치고 있다.

여기까지가 작품에 대한 자세한 해석이다. 그리하여 이러한 해석이 가능하

다면 <靑개고리 腹疾호여 주근 날 밤의~>는 천도를 목적으로 하는 진오귀새 남굿으로 해석하는 것 뿐만 아니라 연회 연장 그 자체에 대한 관찰을 통해 연회 현장 속에서 연행되던 진오귀새남굿의 모습을 형상화한 것이며, 이것을 18세기 이후 변화하고 발전하는 연행문화의 선상에서 본다면 굿을 하나의 연회 중에 하나로 보았던 이들의 연회 현장을 설명하고 있는 작품이라고 할 수 있을 것이다. 더군다나 <靑개고리 腹疾호여 주근 날 밤의~>의 화자는 진오귀새남 굿을 직접 연행하는 이들이 아닌, 그것을 관찰하고 있는 사람으로 보여, 이 작품을 민간 연회 연행 현장에 대한 관찰로 해석해낼 수 있다.

4. 결론-그리고 남은 과제들

지금까지 <靑개고리 腹疾호여 주근 날 밤의~>을 통해 조선후기 민간 산대놀이 연행자들의 모습이 작품 속에 형상화되었고 이런 형상화된 모습이 ‘靑개고리 腹疾호여 주근 날 밤의~’ 뿐만 아니라 충분히 다른 작품에서도 찾을 수 있다는 것을 살펴보았다. 지금까지 연구된 사설시조에 대한 연구는 대체적으로 ‘누가’ 창작을 하였는지, 그리고 ‘어떤 형식’을 보이는지에 대해 집중하여 연구하였다. 물론 이러한 연구는 사설시조 이해의 지평을 넓혔다는 데에 큰 공헌을 하였다는 데에 논박할 수 없다. 하지만 아직까지도 사설시조를 ‘누가’ 창작하였는지에 대해 집중하여 연구된 경우에는 사설시조가 상층민에 의한 창작물인지 하층민에 의한 창작물인지에 대한 것은 아직까지도 논란이 되고 있다.

본고에서의 필자 역시 위 두 주장 중 어떤 위치에서 서술하고 있는 것인지는 확답할 수 없다. 본고에서 제재로 삼은 것은 많은 사설시조 작품 중 한 작품이었고 그 작품을 누가 창작했느냐보다는 작품이 무엇을 이야기하느냐에 집중하여 서술했기 때문이다. 하지만 한 가지는 이야기할 수 있지 않을까 한다.

어떤 고전문학 작품이 ‘무엇’을 이야기 했는지에 대한 이해는 중요한 문제가

될 수 있다. 그것을 통해 당대 사람들의 삶을 엿볼 수 있는 것이고 그들이 어디에서 무엇에 대해 관심을 갖고 살았는지에 대해 알 수 있기 때문이다. 그런 점에서 앞서 살펴본 <靑개고리 腹疾하여 주근 날 밤의~> 에 형상화된 민간 산대놀이의 모습은 당대를 살았던 사람들의 관심사에 대해 알 수 있는 하나의 증거가 될 수 있다. 그리고 이러한 민간 산대놀이는 당대에 발달하기 시작한 시정의 놀이문화, 조금 더 확장해보면 당대 놀이패 문화의 모습을 엿볼 수 있다.

이와 관련하여 이상원의 논의를 주목해볼 수 있다. 논자는 중등장 사설시조들의 모습을 면밀히 파악하면서 기존에는 과거승에 대한 해학적 모습을 보여 주며 그들에 대한 희롱과 비판으로 해석한 작품들에 대해 오히려 그 작품들이 과거승에 대한 희롱과 비판을 목적으로 했다고보다는 그것 자체가 사실적인 모습에 대한 묘사일 수 있다는 것, 그리고 사설시조에 나타난 중들이 사당패와 관련이 있을 것이라는 연구결과를 발표한 바 있다.²⁸⁾

사당패라는 것이 전문유랑예능인이었다는 점에서 본다면 필자가 인용한 <靑개고리 腹疾하여 주근 날 밤의~> 역시 놀이패들의 연행 현장 속에서 놀이패들 자신이 혹은 그것을 직접 관람한 향유자가 직접 창작하고 그것이 전승되어 『청구영언』 이후의 가집에 정착·전승된 것으로 볼 수 있다. 이러한 맥락을 확장한다면, 다른 사설시조 작품군에서도 당대 유랑예인집단의 연행 흔적을 포착할 수 있는 새로운 해석의 지평이 열릴 것이다.

진국명산 만장봉이요, 청천삭출금부용과 거벽은 흘립하여 북주로 삼각이요, 기암은 두기 남안잠두로다. 좌룡낙산 우호인왕 서색은 반공 응상궐인데 숙기종영출 인걸이라. 미재라 동방산하지고여 성대태평 의관문물 만만세지금당이라. 연풍코 국태민안하여 구추황국 단풍지절에 인유이봉무하고 면악등립하여 취포만환하오며 감격군은하오리다. 남산송백 울울창창 한강유수난 호호양양 주상전하는 차산수하 같이 산봉수갈토록 성수무강하사 천천만만세를 태평으로만 누리소서²⁹⁾

28) 이상원, 「중 등장 사설시조에 대한 새로운 해석」, 『한민족문화연구』 60, 한민족문화학회, 2017.

29) 뿌리 깊은 나무 편, 『판소리 다섯 마당』, 한국 브리태니커 회사, 1982, 236면.

鎮國名山 萬丈峰이 青天削黜 金芙蓉이라

巨壁은 屹立호여 北祖三角이오 奇岩은 斗起호여 南案鸞頭 | 로다 左龍은 駱山
右虎 仁王 瑞色은 盤空호여 象闕에 어리엿고 淑氣는 鐘英호여 人傑을 비저내니
美哉라 我東 山河之固여 聖代衣冠 太平文物이 萬萬歲之金湯이로다

年豐코 國泰民安호여 九秋楓菊에 麟遊를 보려 호고 面岳登臨호여 醉飽盤桓 호
오며서 感激君恩 호여이다³⁰⁾

군주 중심의 유교적 이상 국가를 목표로 하는 조선 왕조는 그 정책의 방향
상 태평성대를 유지를 위한 왕이나 나라에 대한 송축(頌祝)의 노래를 불렀다.
이를 대표하는 갈래가 바로 악장(樂章)이었다. 하지만 주지하다시피 악장은 주
로 궁중에서만 불렀다. 하지만 왕이나 나라에 대한 송축은 궁중에서 뿐만 아니
라 민간에서 불려야 효과를 더 볼 수 있을 것이다. 그래서 임금이 궁 밖에 나오
면 여러 대표 집단들이 ‘가요’를 바쳤던 것이다. 그런데 여러 집단의 ‘헌가요(獻
歌謠)’보다는 더욱 대중적인 형태는 광대에 의한 연창이라 할 수 있다. 광대에
의한 왕이나 왕조에 대한 송축의 노래야 말로 대중적인 송축의 노래가 될 수
있었을 것이다.

위의 첫 번째 인용 부분은 오늘날 판소리 단가(短歌)로 전승되는 <진국명
산>이다. 노래 자체에서 서울의 삼각산과 한강을 다루며 국가의 태평성대를
노래하고 왕에 대한 송축을 전하는 전형적인 송축의 노래이다. 그리고 이 노래
는 원래 12가사의 6박 도드리 장단 계통의 6박 엇중모리 장단으로 불리던 노래
였다.³¹⁾ 그런 면에서 본다면 이러한 노래는 판소리 성립 이전에 먼저 양반 사
대부들을 대상으로 광대들에 의해 불리다가 판소리 성립 이후 판소리에 앞서
부르는 판소리 단가로 활용된 것으로 예상해볼 수 있다.³²⁾

30) 『청구영언』 국립한글박물관 소장본.

31) 국사편찬위원회 편, 『천민 예인의 삶과 예술의 궤적』, 162면.

32) <두견진>의 경우에도 이와 유사한 경우가 발견된다. 판소리의 노정기는 <大觀江山>과
같은 판소리 단가로 만들어지면서 서사적 기능이 사라지고 중국의 명승지와 그것에 얽힌
고사를 간단히 읊고 감상하며 우리나라의 명산을 노래하는 내용을 부렸다. 이런 노정기는
일종의 단위사설로 사용되며 다른 장르와의 교섭이 용이한 구비문학적인 특징으로 인해

그런데 이것과 거의 같은 모습을 한 사설시조가 『청구영언』의 578번째 작품으로 수록되어 있다. 만약 <진국명산>이 판소리 단가 이전에 왕이나 국가에 대한 송축을 목적으로 하여 광대에 의해 불렀다면, 그리고 그것이 판소리 연행 현장뿐만 아니라 사설시조의 연행 현장에도 영향을 주었다면 앞서 언급한 화랑이패 혹은 사당패 등으로 불리는 유랑예인들의 사설시조 형성에 대한 영향에 대한 재고가 필요해 보인다.

무가, 판소리, 판소리 단가, 가사 등의 각 장르에 맞게 내용과 분위기를 바꿔갔다고 한다. 이러한 이유로 <두껍전>에도 판소리 단가와 유사한 내용과 분위기로 노정기 대목이 수록되어 있다. 김웹선, 「조선후기 우화소설 <두껍전>의 구비문학적 특성」, 『고전과해석』 제4집, 고전문학한문학회연구학회, 2008, 71~72면.

참고문헌

- 김흥규 외 편저, 『고시조대전』, 고려대학교 민족문화연구원, 2012.
- 권순화·이상원·신경숙, 『청구영언 주해편』, 국립한글박물관, 2017.
- 『청구영언』(김천택편) 『청구영언』 국립한글박물관 소장본.
- 『해동가요』(일석본)
- 『해동가요』(주씨본)
- 『중종실록』
- 『광해군일지』
- 『태학지』
- 뿌리 깊은 나무 편, 『관소리 다섯 마당』, 한국 브리태니커 회사, 1982.
- 국사편찬위원회 편, 『연회, 신명과 축원의 한마당』, 두산동아, 2005.
- 국사편찬위원회 편, 『천민예인의 삶과 예술의 궤적』, 두산동아, 2005.
- 강명관, 「사설시조의 창작향유층에 대하여」, 『민족문학사연구』 4, 민족문학사학회, 1993.
- 강명혜, 「辭說時調의 美的 特性」, 『時調學論叢』 13, 1997.; 김학성, 「사설시조의 장르형성 재론」, 『대동문화연구』 20집, 성균관대 대동문화연구소, 1986.
- 고미숙, 「사설시조의 역사적 성격과 그 계급적 기반 분석」, 『어문논집』 30, 고려대학교 국어국문학과, 1991.
- 김석희, 「고전 시가 작품 해석의 몇 가지 국면에 관한 고찰」, 『문학치료연구』 20, 한국문학치료학회, 2011.
- , 「사설시조 <각시네 내 꽃이 되나>의 의미와 의미 변용」, 『고전문학의 현황과 전망』, 역락, 2002.
- 김엽선, 「조선후기 우화소설 <두껍전>의 구비문학적 특성」, 『고전과해석』 제4집, 고전문학한문학회연구학회, 2008
- 김학성, 「사설시조 장르형성 재론」, 『대동문화연구』 20집, 대동문화연구원, 1986.
- 서인석, 「가사와 소설의 갈래 교섭에 대한 연구-소설사적 관심을 중심으로」, 서울대학교 박사학위논문, 1995.
- 성호경, 「조선후기 평민시가의 통속예술적 성격 - 조선후기 평민시가의 시적 초점과 통속예술적 성격」, 『한국고전연구』 20집, 한국고전연구학회, 2009.

- 이상원, 「만황청류의 운명-『청구영언』 수록 전과 후」, 韓國詩歌研究 43, 한국시가학회, 2017
- , 「중 등장 사설시조에 대한 새로운 해석」, 『한민족문화연구』 60, 한민족문화학회, 2017.
- 이영태, 「『청구영언』 ‘연장’ 등장 만황청류 재론」, 『時調學論叢』 26, 한국시조학회, 2007.
- 최규수, 「사설시조의 장르론적 연구 성과와 전망」, 『한국시가연구』 2집, 한국시가학회, 1997
- 최윤영, 「〈양주별산대놀이〉를 중심으로 한 僧 과장의 등장인물과 역사적 전개에 관한 小考」, 『한국극예술연구』 제30호, 한국극예술학회, 2009

| Abstract |

A Study on the Multiplicity of Interpretations in Saseol Sijo through the Context of Performance: Focusing on the Connection Between <靑개고리 腹疾호여 주근 날 밤의~> and Sandae-nori

Bae, Dae-ung

Chosun Univ. Lecture

This study discusses how the interpretation of saseolsijo can proceed in various directions, focusing on the work <靑개고리 腹疾호여 주근 날 밤의~>. Although there have been previous attempts to interpret this work, a complete understanding has remained elusive. This limitation stems primarily from two factors: first, a failure to accurately grasp the contextual meaning of Jinogwisaenamgut (a shamanic ritual), and second, an insufficient clarification regarding the identities of the various animals appearing in the text.

With this critical awareness, Chapter 2 investigates the musical anthologies (gajib) and musical settings in which <靑개고리 腹疾호여 주근 날 밤의~> was compiled. The findings confirm that the song was performed at a fast tempo and high pitch within a lively and festive atmosphere. Consequently, Jinogwisaenamgut should not be understood merely as a mangja cheondo gut (a ritual for guiding deceased souls to the afterlife) as conventionally known. Instead, it

must be recognized that Jinogwisaenamgut was actively utilized in diverse performance contexts such as Sandae-nori (mask dance drama), and that various lexical terms within the text are intimately linked to these theatrical performances.

Furthermore, regarding the animals featured in <靑개고리 腹疾호여 주근 날 밤의~>, this study notes that just as Dukkeop-jeon (The Tale of the Toad) evolved from foundational folktales into a full-length novel, this saseolsijo heavily incorporates oral literary characteristics from contemporary performance arts like pansori and japga (miscellaneous songs). Thus, in terms of both its formation process and content, the work is seen to have a certain connection to the emergence of fable novels (uhwa soseol) of the time. Culture and arts in the late Joseon period experienced significant qualitative and quantitative growth, leading to active intergeneric convergence –such as folktales developing into biographical tales (jeon) or yadam, and genres like sijo, gasa, and japga influencing one another in both lyrics and vocal performance. Since such boundary-crossing was common in the performance culture of the era, the allegorical nature found in late Joseon fable novels was a product of prolonged oral literary traditions, and their performative connections were not formed overnight.

Ultimately, by examining the interrelationship between <靑개고리 腹疾호여 주근 날 밤의~> and the contexts of theatrical performance and literary creation, this study highlights the multiplicity of interpretations in saseolsijo. Through this approach, it also opens new possibilities for diverse interpretations of other saseolsijo works based on rigorous textual and lexical examination.

Keywords : Saseolsijo, <靑개고리 腹疾호여 주근 날 밤의 ~>, Jinogwisaenamgut(진오귀새남굿), Sandae-nori(산대놀이), Fable novel(우화소설), Late Joseon performance arts(조선 후기 연행 현장), Oral literature(구비문학), Intergeneric convergence(갈래 간 교섭)