

# 민요 차용의 관점에서 본 판소리사의 몇 가지 문제

이유진(서울대)

1. 서론
2. 판소리의 민요 차용 경로
3. 판소리의 발생 지역
4. 판소리 열두 마당의 형성 과정
5. <배비장타령>의 형성 시기
6. 결론

## 1. 서론

본고에서는 19세기 후반~20세기 초반 판소리 텍스트<sup>1)</sup>에서 발견되는 사실들을 토대로 하여 판소리의 민요 차용 경로를 밝히고 이와 직접 관련된 판소리사의 문제들을 검토하고자 한다.

판소리의 민요 차용은 상사소리, 상여소리, 방아소리, 툇질소리, 가리질소리, 산유화, 아기어르는소리 등의 삽입민요가 판소리 작품에 정착되는 과정에서 이루어졌다. 이러한 삽입민요들은 물론 판소리 사설의 일부이지만 서사 텍스트의 성격을 지니지 않으며, 서술이나 인물의 대사와 구분되어 이야기(story) 공간 속에 실재하는 노래 즉 인물에 의해 가창되는 민요로 제시된다. 따라서 이들은 기본적으로 현실 세계의 민요와 유사한 모습을 지닌다. 이것은 곧 삽입민요의 유형(type)을 결정하는 특성(후렴구, 특징적인 노

1) 19세기 후반~20세기 초반에 활동한 명창들의 창본 및 더늠, 19세기 후반~20세기 초반 사설 정착본, 신재효본 등이 이에 속한다. 20세기 전반을 거치면서 판소리 삽입민요가 변화했으므로 20세기 전반 이후의 자료들은 본 연구의 대상으로 적절치 않다.

랫말, 노래의 기능 등)이 현실 세계의 민요로부터 차용됨을 뜻한다. 판소리 삽입민요의 노랫말이 판소리 문맥에 맞게, 또는 판소리 광대의 개인적 취향이나 공연 상황에 맞게 개작되거나 창작되는 경우에도, 각각의 삽입민요가 어느 민요에 대응되는지 알아볼 수 있게 하는 표지는 남겨진다. 그러므로 판소리 삽입민요와 현전 민요를 비교하여 판소리 삽입민요의 원민요를 찾아낼 수 있으며, 원민요의 전승 지방이 분명히 드러나는 경우에는 판소리의 민요 차용 경로를 구체화할 수 있다. 또한 특정 유형의 삽입민요가 2개 이상의 작품에 삽입된 경우에는 텍스트의 분석을 통해 해당 삽입민요가 어느 작품에 먼저 정착하여 다른 작품으로 확산되어 갔는지 추적할 수 있다. 이렇게 해서 얻어지는 정보를 이용하여 판소리의 발생과 판소리 열두 마당의 형성에 관한 몇 가지 궁금증을 풀어 보고자 한다.

## 2. 판소리의 민요 차용 경로

19세기 후반~20세기 초반 판소리 창본 및 사설정착본에서 발견되는 삽입민요의 종류는 상사소리, 상여소리, 방아소리, 툇질소리, 가리질소리, 아기어르는소리, 산유화 등 7개이다. 상사소리는 <춘향가>와 <변강쇠가>에, 상여소리는 <심청가>, <홍보가>, <변강쇠가>, <강릉매화타령>, <배비장타령>, <수궁가> 등에, 방아소리는 <심청가>와 <변강쇠가>에, 툇질소리는 <홍보가>와 <배비장타령>에, 가리질소리는 <변강쇠가>에, 아기어르는소리는 <심청가>, <홍보가>, <적벽가>, <옹고집타령>, <강릉매화타령> 등에, 산유화는 <춘향가>, <심청가>, <홍보가>, <변강쇠가>, <장끼타령> 등에 삽입되었다.

이들을 현전 민요와 비교하여 원민요를 추정하면 다음과 같다.

### 상사소리

민요 상사소리의 후렴구는 일반적으로 ‘여음구+상사뒤요’의 형태를 보이는데, 판소리 삽입민요 상사소리의 후렴구는 ‘얼널널 상사뒤요’ 또는 ‘여

루 상사뒤요'이다. 이 중 '얼닐닐 상사뒤요'는 남한의 거의 모든 지방에 분포하며, '여루 상사뒤요'는 전라남도과 전라북도, 그리고 그 인접지역인 충청남도에 분포한다. 그런데 상사소리의 기능이 지역별로 구분되므로 이를 참고할 만하다. 대부분의 <춘향가> 창본과 사설정착본에서는 상사소리 전후의 서술이나 상사소리의 노랫말을 통해 농부들이 '모심기'를 하면서 상사소리를 부른다는 점을 분명히 드러내고 있다.<sup>2)</sup> 이와 같이 상사소리가 모심는소리로 쓰이는 지역은 전라남도, 전라북도, 충청남도뿐이다. 전라남·북도에서는 상사소리가 모심는소리로 쓰이며, 논매는소리로는 쓰이지 않는다. 그리고 전라북도의 인접 지역인 충청남도에서는 상사소리가 모심는소리 또는 논매는소리로 쓰인다.<sup>3)</sup> 그 외 나머지 지역에서는 상사소리가 논매는소리로 쓰이며, 모심는소리로는 쓰이지 않는다. 따라서 판소리 삽입민요 상사소리의 원민요는 호남지방 상사소리로 추정된다.

### 상여소리

민요 상여소리의 후렴구는 민요 상사소리의 후렴구에 비해 복잡한 형태를 보인다. <심청가>, <홍보가>, <변강쇠가>, <강릉매화타령>, <배비장타령>, <수궁가> 등에 나타난 판소리 삽입민요 상여소리의 후렴구를 먼저 살펴보자.

#### <심청가>

원어 원어 원어리 넘차 원어 (완판 71장분 <심청전>)  
 원어 원어 어이 가리 넘차 원어 (이선유 창본 <심청가>)  
 어니 갈니 너호너 남춘 너호 (하버드대 소장 <심청전>)  
 어이 가리 넘춘너 (허홍식 소장 <심청전>)  
 어화 넘차 어화 (백근용 더늠)

2) 간혹 소설본에 논이나 밭을 갈면서 상사소리를 부른다는 서술이 나타나는 경우도 있다. 그러나 본래 소설에서는 판소리 사설과 동떨어진 개작이 흔히 이루어지기 때문에 고려의 대상이 되지 않는다.  
 3) 충청남도 민요에서는 일반적으로 전라북도 민요와 경기도 민요의 중간적인 성격이 나타난다.

<홍보가>

위허넘츠 / 위허너아 위허너아 (오영순 소장 27장본 <장홍보전>)

어노 어노 어니 갈니 어허노 / 어노 어노 어너리 넘츠 어허로다 (임형택 소장 26장본 <박홍보전>)

위허너허 위허너허 (신재효본 <박타령>)

<변강쇠가>

어허너허 (신재효본 <변강쇠가>)

<강릉매화타령>

너에 너에 넘하 너오/ 너호 너오 (이영규 소장 <梅花歌>)

<배비장타령>

위너머차 너호 (김삼불본 <배비장전>)

<수궁가>

어이 가리 넘차 너하로다 (이선유 창본 <수궁가>)

위의 후렴구들은 ‘원어’, ‘어화’, ‘어이 가리’, ‘넘차’, ‘너호’ 등의 기본 단위들로 이루어져 있다. ‘위허너허’, ‘어허너허’, ‘위허너아’, ‘어허노’ 등은 ‘원어’의 긴 소리로, ‘어노’는 ‘원어’와 같은 소리로 간주된다. ‘어니 갈니’는 ‘어이 가리’와 같은 소리로 간주되며, ‘넘츠’와 ‘남츠’는 ‘넘차’와 같은 소리로 간주된다. 그리고 ‘너하’, ‘너에’, ‘너오’ 등은 ‘너호’와 같은 소리로 간주된다. 각 지방에서 전승되고 있는 상여소리를 이와 비교해 보면, 일단 경기도, 충청남도, 충청북도 상여소리의 후렴구는 판소리 삽입민요 상여소리의 후렴구와 거리가 멀고, 강원도, 경상남도, 경상북도, 전라남도, 전라북도 상여소리의 후렴구가 비교적 판소리 삽입민요 상여소리의 후렴구와 유사한 편임을 알 수 있다. 그런데 강원도, 경상남도, 경상북도 상여소리의 후렴구에서는 판소리 삽입민요 상여소리 후렴구의 주요 기본 단위인 ‘원어’가 나

타나지 않는다. 또한, 강원도 및 경상북도 상여소리의 후렴구에서는 ‘어이 가리’를 찾아보기 어렵다. 이에 비해, 전라남도와 전라북도 상여소리의 후렴구에서는 판소리 삽입민요 상여소리 후렴구의 기본 단위들이 모두 발견된다. 따라서 판소리 삽입민요 상여소리의 원민요는 호남지방 상여소리로 추정된다.

### 방아소리

민요 방아소리의 후렴구는 크게 ‘방아요’로 끝나는 것, ‘방아로구나’ 또는 ‘방아로다’로 끝나는 것, ‘방개 흥개가 논다’로 끝나는 것, ‘방아’ 없이 ‘에헤야’를 반복하는 것 등으로 나눌 수 있는데, 판소리 삽입민요 방아소리의 후렴구는 이 중 첫 번째 부류에 속하며, 대체로 “어유아 방이요”(완판 71장본 심청전), “어후야 방아요”(하버드대 소장 심청전), “어유하 방아요”(이선유 창본 심청가) 등의 유형을 벗어나지 않는다. 그런데 각 지방 방아소리의 후렴구들을 대조해 보면, ‘방아요’로 끝나는 유형들 중에서 전국적으로 강세를 보이는 것이 ‘에여라 방아요’ 또는 ‘에헤라 방아요’이며, ‘어유아 방아요’가 널리 분포하는 지역은 전라남도뿐이다. 따라서 판소리 삽입민요 방아소리의 원민요는 전라남도 방아소리로 추정된다.

### 산유화

‘산유화’는 본래 초군들이 산을 오르내릴 때 부르는 노래에 대한 호남지방의 명칭이다. 그러므로 사실은 본고에서 ‘산유화’라는 명칭을 사용함으로써 이미 이 삽입민요의 원민요가 호남지방 민요임을 말해 온 것이나 다름이 없다. 장자백 창본 춘향가와 이선유 창본 춘향가에는 이 삽입민요가 ‘메나리조의 노래’라는 서술이 나타난다.<sup>4)</sup> 초군들이 나무하러 다니며 부르는 노래들은 전국적으로 볼 때 그 종류가 매우 다양한데, 특히 메나리조의 노래를 주로 부르는 곳은 영남지방과 호남지방이다. ‘메나리조’는 본래 영남

4) “메나리조로 노리를 한다.”(장자백 창본 <춘향가>, 김진영 외 편, 『춘향전 전집』 1, 박이정, 1997, 157면.) “경상좌도 메나리쪼로 슬이 울며 올라온다.”(이선유 창본 <춘향가>, 한국국악학회 편, 『오가전집』, 한국국악학회, 1934, 40면.)

지방 민요의 곡조로 알려져 있지만, 이 곡조로 부르는 초군 노래들이 호남 지방에서도 널리 전승된다. 초군들이 부르는 메나리조의 노래를 영남지방에서는 ‘어사용’이라 이르고, 호남지방에서는 ‘산유화’라 이르는데, 어사용은 경상북도의 인접지역인 충청북도에, 산유화는 전라북도의 인접지역인 충청남도에 유입되어 있다. 어사용과 산유화는 신세자탄가류의 독창 민요라는 공통점을 가지고 있으나, 어사용에는 ‘까마귀’와 관련된 노랫말이 자주 들어가며, ‘후후후야 휘어이’와 같은 소리를 외치는 것이 특징이기 때문에 산유화와 구분하기 어렵지 않다. 판소리 삼입민요 초군 노래를 이들과 비교해 보면, 확실히 어사용보다 산유화에 가깝다는 것을 알 수 있다. 우선 ‘까마귀’와 관련된 노랫말이 전혀 나타나지 않고, ‘후후후야 휘어이’와 같은 소리가 들어간 경우도 거의 없다.<sup>5)</sup> 또한, 이 삼입민요에서 자주 사용되고 있는 “어이 가리”라는 후렴구가 호남지방 상여소리에서 흔히 발견되기 때문에, 이 삼입민요의 원민요는 영남지방이 아닌 호남지방의 초군 노래, 즉 산유화로 추정된다.

이상과 같이 판소리 삼입민요 상사소리, 상여소리, 방아소리, 산유화 등의 원민요가 호남지방 민요임을 추정할 수 있다. 한편, 판소리 삼입민요 아가어르는소리, 툇질소리, 가리질소리 등의 원민요가 어느 지방 민요인지 밝히는 데는 난점이 있다. 아가어르는소리의 경우 채록된 민요 자료가 많아 원민요를 쉽게 찾을 수 있지만, 각 유형의 분포지역이 너무 넓어 원민요가 어느 지방 민요인지를 가리기가 어렵다. 그리고 툇질소리나 가리질소리는 채록된 민요 자료가 극히 적어 원민요를 찾거나 원민요의 전승 지역을 가리는 일이 거의 불가능하다.

원민요의 전승 지역이 불분명한 아가어르는소리, 툇질소리, 가리질소리를 일단 제외하고, 상사소리, 상여소리, 방아소리, 산유화를 중심으로 그 차용 경로를 추적해 보자. 판소리 광대의 대다수가 호남 출신이었으므로, 이들을 통하여 호남지방 민요의 차용이 이루어졌음은 쉽게 짐작할 수 있다. 그런데 호남지방 민요의 차용이 호남지방에서 이루어졌다고 볼 수 있을까?

5) 김광순 소장 <자치가>에서는 “허위 허위”(김진영 외 편, 『실창 판소리사설집』, 박이정, 2004, 310면.)라는 소리가 발견되지만 이것은 극히 예외적인 경우로 간주된다.

민요나 그 밖의 기존 가요를 차용하여 판소리 삽입가요를 만드는 목적은 청관중에게 이미 익숙한 노래의 곡조와 노랫말을 활용하여 청관중의 공감을 확보하는 데 있었을 것이다. 그러므로 호남지방 외의 다른 지역에서, 단순히 판소리 광대 자신이 호남 출신이기 때문에 호남지방 민요를 차용하여 판소리 삽입민요를 만들었을 가능성은 매우 낮다. 판소리 청관중의 대다수가 호남지방 사람들이어서 호남지방 민요를 잘 알고 있을 때 이것을 차용하여 판소리 삽입민요를 만드는 의의가 있는 것이다.<sup>6)</sup> 따라서 호남지방 민요의 차용은 호남지방에서 이루어졌다고 보아야 할 것이다.

그러면 호남지방 민요를 차용하여 판소리 삽입민요를 만든 시기는 언제일까? 판소리가 호남지방 무부(巫夫)들에 의해 만들어졌다는 학설에 따르면,<sup>7)</sup> 판소리가 초기에는 호남지방의 민속예술로서 향유되다가 나중에 서울의 유흥문화에 편입되면서 대중예술로 발전했다는 설명이 가능하다. 이러한 관점에서 판소리 삽입민요가 판소리사의 초기 즉 판소리가 호남지방의 민속예술로서 향유되던 시기에 만들어졌음을 추정할 수 있다.

그런데 우춘대, 권삼득 등 서울에서 이름이 높았던 명창들의 활동 시기를 고려할 때, 이미 18세기 말경에 판소리가 서울 무대에서 대중적인 인기를 누리고 있었음을 알 수 있다.<sup>8)</sup> 그렇다면 판소리가 서울 무대에 진출한 시기는 늦어도 18세기 후반일 것이며, 판소리가 호남지방의 민속예술로서 향유되었던 시기는 그 이전이 될 것이다. 따라서 18세기 중반, 혹은 그 이전

6) 호남지방 사람들은 흥이 많고 노래 부르기를 좋아하니, 판소리 삽입민요를 듣고 즐기는 데 그치지 않고 가창에 직접 참여했을 가능성이 있다고 본다. 특히 판소리 삽입민요의 후렴구는 매우 단순하며, 여러 번 반복되기 때문에 청관중이 쉽게 따라 부를 수 있는 부분이다.

7) 서대석 교수가 제기한 서사무가기원설과 이보형 교수가 제기한 창우집단기원설이 이러한 학설로 대표적이다. 서대석 교수는 “창우집단의 소리에서 판소리가 연원하였다는 주장은 결국 호남지역 세습무의 소리에서 판소리가 기원하였다는 주장을 보다 구체적으로 실증해 준 것”(서대석, 「판소리 기원론의 재검토」, 『고전문학연구』 16, 한국고전문학회, 1999, 53면)이라고 지적함으로써 서사무가기원설과 창우집단기원설이 상치(相馳)되지 않는다는 점을 강조한 바 있다. 서사무가기원설과 창우집단기원설의 주요 논의는 다음 논문에 실려 있다. : 서대석, 「판소리와 敍事巫歌의 對比 研究」, 『論叢』 34, 이화여대 한국문화연구원, 1979 ; 서대석, 「성주풀이와 춘향가의 비교연구」, 『판소리연구』 1, 판소리학회, 1989 ; 이보형, 「倡優集團의 廣大소리 研究-육자매기토리圈의 倡優集團을 中心으로」, 『韓國 傳統音樂 論究』, 고려대 민족문화연구소 출판부, 1990.

8) 김종철, 『판소리사 연구』, 역사비평사, 2002, 34~35면 참조.

에 호남지방에서 판소리 삽입민요가 만들어졌다는 결론을 얻을 수 있다.<sup>9)</sup>

이에 비추어 보면, 판소리 삽입민요 아기어르는소리, 툇질소리, 가리질소리 등도 18세기 중반 혹은 그 이전에 호남지방에서 만들어졌을 가능성이 높다. 판소리가 서울로 진출하여 도시 대중예술로 변모하는 과정에서 서울 유흥문화와 거리가 먼 토속민요를 차용하여 만든 삽입가요가 새로이 추가되었다고 보기 어렵기 때문이다.

그런데 이와 같은 방식으로 새로운 삽입민요들이 계속해서 만들어지지 않고, 일정 기간 후부터는 이미 판소리 삽입민요로 정착된 것들이 개작되어 활용되었다. 즉, 판소리 광대가 각 작품별로 그것에 맞는 삽입민요를 계속해서 새로 개발하지 않고, 특정 작품에 정착된 판소리 삽입민요를 개작하여 다른 작품들에 삽입한 것이다. 그 결과 가리질소리를 제외한 나머지 삽입민요들이 2개 이상의 작품에 중복되어 나타나게 되었다.

그러면 판소리 삽입민요가 각각 어느 작품에 먼저 정착되어 다른 작품들로 확산되어 갔는지 밝힐 수 있을까? 정밀한 추정은 어렵지만, 다음 사항을 고려하여 판소리 삽입민요의 확산 방향을 어느 정도 가늠할 수 있다고 본다. 만일 삽입민요가 들어 있는 장면이 전후 텍스트와 긴밀히 결합되어 있고, 사건 진행에 있어 필수적인 역할을 하거나 인물의 내면 또는 상황과 관련된 정보를 제공함으로써 서사 전개상 중요성을 지닌다면, 이 장면은 이른 시기부터 작품 속에 존재했다고 볼 수 있다. 그러므로 이 작품에 해당 삽입민요가 일찍 정착했을 가능성이 있다. 반면, 삽입민요가 들어 있는 장면이 서사 전개상의 오류를 내포하거나, 작품의 다른 부분들과 전혀 관련이 없거나, 지나치게 작위적이라면, 이 장면이 본래 작품 속에 존재하지 않았는데 단순히 삽입민요를 활용하기 위해 추가했을 가능성이 높다. 이 경우, 해당 삽입민요가 이미 다른 작품에 정착되어 전승되고 있다가 뒤늦게 이 작품에 수용되었다고 보아야 할 것이다.

그 외에 참고할 것은 장면에서 제시되고 있는 삽입민요 가창 상황이다.

9) 晚華本 <春香歌>, 즉 <歌詞春香歌二百句>에서는 상사소리와 산유화가 발견되지 않는다. 그러나 이것은 1754년 당시 호남지방에서 전승된 판소리 <춘향가>에 상사소리와 산유화가 삽입되어 있지 않았다는 증거가 될 수 없다. 이 텍스트는 판소리 사설을 그대로 적은 것이 아니라 판소리를 감상하고 나서 한시로 재창작한 것이기 때문이다.

만일 어떤 장면에서 제시되고 있는 삽입민요 가창 상황이 실제의 민요 가창 상황과 지나치게 거리가 멀다면, 다시 말해, 전혀 민요를 가창할 상황이 아닌데도 인물이 민요를 가창하고 있다면, 이 장면에 본래 삽입민요가 존재하지 않았는데 나중에 끼워 넣었을 가능성이 높다. 이 경우, 해당 삽입민요가 이미 다른 작품에 정착되어 전승되고 있다가 뒤늦게 이 작품에 수용되었다고 보아야 할 것이다.

이상과 같은 방법으로 판소리 삽입민요의 확산 방향을 추정하면 다음과 같다.

### 상사소리 및 방아소리

상사소리는 <춘향가>와 <변강쇠가>에 나타나며, 방아소리는 <심청가>와 <변강쇠가>에 나타난다. <춘향가> 중 상사소리가 삽입된 곳은 농부들이 모심는 장면이다. 이 장면은 전후 텍스트와 긴밀히 결합되어 있으며, 서사 전개상 중요성을 지닌다. 어사가 되어 남원으로 돌아온 이몽룡은 농부들이 부르는 노래를 듣고서 남원의 정사와 춘향의 처지에 대해 알게 된다. 따라서 이 장면이 춘향가에 일찍부터 존재했을 가능성이 있다. 그리고 호남지방에서 상사소리가 모심는소리로 쓰이므로, 이 장면에서 제시되고 있는 가창 상황이 실제에 부합된다고 할 수 있다.

<심청가> 중 방아소리가 삽입된 곳은 심봉사가 방아 찧는 장면이다. 이 장면 역시 전후 텍스트와 긴밀히 결합되어 있으며, 서사 전개상 중요성을 지닌다. 뽕덕이네로부터 버림을 받고 홀로 처량하게 황성을 찾아가던 심봉사는 한 마을에 들러 방아를 찧어 주고 그 대가로 여인들로부터 후한 대접을 받으며 쉬어 가게 된다. 따라서 이 장면이 심청가에 일찍부터 존재했을 가능성이 있다. 그리고 방아소리가 본래 방아 찧을 때 부르는 노래이므로, 이 장면에서 제시되고 있는 가창 상황이 실제에 부합된다고 할 수 있다.

<변강쇠가>에는 방아소리와 상사소리가 함께 나타나는데, 이들이 삽입된 곳은 초군 아이들이 지게목발소리 하며 노는 장면이다. 이 장면은 노래만을 위한 독립적인 장면으로서, 전후 텍스트와 긴밀히 결합되어 있지 않다. 변강쇠가 나무하러 산에 들어가다가 우연히 초군 아이들이 노래 부르는

것을 보게 되는데, 변강쇠와 초군 아이들 사이에 대화가 오가는 것도 아니고, 초군 아이들의 노래 속에 변강쇠와 관련된 내용이 들어 있는 것도 아니다. 초군 아이들은 그대로 노래를 부르며, 변강쇠 역시 노래를 다 들은 후 이들과 상관없이 자신의 길을 간다. 따라서 이 장면이 본래는 존재하지 않았는데, 단순히 노래를 삽입하기 위해 추가했을 가능성이 있다. 그리고 방아소리와 상사소리가 실제로도 지게목발소리로 불리는 일이 있기 때문에, 이 장면에서 제시되고 있는 가창 상황이 실제에 부합되지 않는다고는 할 수 없으나, 상사소리는 <춘향가>에서처럼 모심는소리로 부르는 것이 더 보편적이며, 방아소리는 <심청가>에서처럼 방아 찧는 소리로 부르는 것이 더 보편적이다. 그러므로 상사소리와 방아소리가 각각 <춘향가>와 <심청가>에 먼저 정착된 후 변강쇠가에서 활용되었음을 추정할 수 있다.

### 상여소리

상여소리는 <심청가>, <홍보가>, <변강쇠가>, <강릉매화타령>, <배비장타령>, <수궁가> 등에 나타난다. <심청가> 중 상여소리가 삽입된 곳은 마을 사람들이 곱씨부인의 상여를 메고 나가는 장면이다. 이 장면은 곱씨부인의 죽음을 다룬 서사 단락의 일부로서 전후 텍스트와 긴밀히 연결되어 있는데, 곱씨부인의 죽음을 다룬 서사 단락은 작품의 서사 전개상 중요한 위치를 차지한다. 곱씨부인의 죽음으로 인해 심봉사와 심청, 두 주요 인물의 고난이 시작되기 때문이다. 따라서 이 장면이 <심청가>에 일찍부터 존재했으리라 본다. 그리고 상여소리가 본래 상여꾼들이 상여를 메고 장지로 갈 때 부르는 노래이므로, 이 장면에서 제시되고 있는 가창 상황이 실제에 부합된다고 할 수 있다.

<홍보가> 중 상여소리가 삽입된 곳은 놀보가 탄 박에서 상여꾼들이 나오는 장면이다. 이 장면은 다른 장면으로 쉽게 대체될 수 있다는 것이 특징이다. 텍스트에 따라 차이가 있지만, 놀보는 대개 3~5회 박을 타는데, 박에서 매번 상전, 무당, 사당, 상여꾼, 초라니, 각설이, 왈자, 장비, 장군 등이 나와 놀보를 응징한다. 이들 중 누가 나오는가, 혹은 어떤 순서로 나오는가는 중요하지 않고, 다만 누군가 나와 놀보를 응징한다는 사실이 중요할 뿐이

다. 따라서 상여꾼들이 등장하는 장면의 존재 자체가 매우 불안정하다.

<변강쇠가> 중 상여소리가 삽입된 곳은 땀독이와 각설이들이 변강쇠를 포함한 여덟 명의 송장을 나르는 장면이다. 이 장면은 전후 텍스트와 긴밀히 결합되어 있으며, 서사 전개상 중요성을 지닌다. <변강쇠가>의 플롯에서 절정에 해당되는 부분은 송장에 사람들이 줄줄이 붙어 떨어지지 않는 대목인데, 송장 나르는 장면이 그 대목과 바로 연결되어 있으며, 송장 나르는 장면 없이 그 대목으로 넘어갈 수는 없다. 따라서 이 장면은 변강쇠가에 일찍부터 존재했다고 볼 수 있다. 그러나 이 장면에서 제시되고 있는 상여소리 가창 상황이 실제에 부합되지 않아 문제가 된다. 상여소리는 본래 여러 사람이 함께 상여를 운반하며 부르는 노래인데, 이 장면에서는 상여도 없이 한 사람 당 송장 들씩 등짐 지듯 지고 나가며 상여소리를 부르고 있다. 따라서 본래는 이 장면에 상여소리가 삽입되지 않았는데 나중에 끼워 넣었을 가능성이 있다.

<강릉매화타령> 중 상여소리가 삽입된 곳은 상여꾼들이 가짜 골생원 상여를 메고 가는 장면이다. 이 장면은 매화가 골생원을 발가벗겨 경포대로 데려가는 대목과 두 사람이 경포대에 도착하여 사람들이 보는 앞에서 춤추며 노는 대목 사이에 위치한다. 즉, 골생원과 매화가 경포대로 가는 도중에 상여꾼들이 상여소리 부르는 것을 듣게 되는 것이다. 이 장면에서 골생원은 상여소리 노랫말을 통해 자신이 죽었다는 것을 알고는 깜짝 놀라 “골생원이 불쌍하단 말이 웬 말이냐?”라고 묻는다. 그러자 매화는 “서방님 혼은 나를 따라오고 신체(身體)는 서울로 모셔 가나이다.”라고 설명한다.<sup>10)</sup> 그런데 이것은 작품의 문맥에 맞지 않는다. 골생원이 이미 자신의 혼과 몸이 분리되어 혼은 매화를 따라가고 몸은 서울로 올라간다는 것을 알고 있기 때문이다. 이러한 정보는 그가 옷을 벗고 매화를 따라 나서기 전에 매화에 의해 주어진 것이다.<sup>11)</sup> 그렇지 않고서는 골생원이 옷을 다 벗은 채 사람 많은 거

10) 이영규 소장 <梅花歌>, 김진영 외 편, 『실창 판소리사설집』, 222면.

11) “骨生員 이은 말이 너 말이 그애하면 날과 합귀 가자 비화 일은 말이 書房任 의복이 인간의 유표호운이 상하의복을 훨적 벗고 나를 짜야 가사 (...) 서방님 혼인 날 썩이 집으로 오고 신 첫난 서울노 올라가지요”(이영규 소장 <梅花歌>, 김진영 외 편, 『실창 판소리사설집』, 221면.)

리를 걸어다닐 수가 없다. 이와 같은 서사 전개상의 오류가 나타나는 점으로 보아, 골생원의 상여가 나가는 장면이 본래는 존재하지 않았는데, 단순히 상여소리를 삽입하기 위해서 추가했을 가능성이 있다.

<배비장타령> 중 상여소리가 삽입된 곳은 방자가 배비장이 숨어 있는 궤를 운반하는 장면이다. 배비장의 실수를 공개하기 위해서 궤를 동헌 마당까지 운반할 필요가 있기 때문에 이 장면은 서사 전개상 중요성을 지닌다. 그러나 여기에서 제시되고 있는 상여소리 가창 상황이 실제로 부합되지 않아 문제가 된다. 상여소리는 여러 사람이 상여를 메고 발맞추어 나아가며 선후창으로 부르는 장례의식요인데, 이 장면에서는 장례와 무관하게, 그리고 후렴구를 받는 사람도 없이 방자 혼자서 상여소리를 가창하고 있다. 이것은 실제 상여소리 가창 상황과 지나치게 거리가 멀다. 따라서 본래는 이 장면에 상여소리가 삽입되지 않았는데 나중에 끼워 넣었을 가능성이 있다.

<수궁가> 중 상여소리가 삽입된 곳은 초군들이 산에서 내려오는 장면이다. 이 장면은 토끼가 그물에 걸리는 대목과 초군들이 그물에 걸린 토끼를 발견하는 대목 사이에 위치한다. 그런데 이 장면 없이, 토끼가 그물에 걸린 후 초군들이 바로 나타나는 것으로 처리해도 전혀 무리가 없다. 이 장면은 전후 텍스트와 긴밀히 결합되어 있지 않고, 삽입민요를 제시하는 것 외에는 다른 역할을 하지 않는다. 따라서 본래 <수궁가>에 이 장면이 존재하지 않았는데 나중에 상여소리를 삽입하기 위해 이 장면을 추가했을 가능성이 있다. 그리고 상여소리가 실제로도 지계상여소리로 불리는 일이 있기 때문에, 이 장면에서 제시되고 있는 가창 상황이 실제로 부합되지 않는다고는 할 수 없으나, 상여소리는 <심청가>, <홍보가>, <강릉매화타령> 등에서처럼 상여를 운반할 때 부르는 것이 더 보편적이다. 이상에서 검토한 바에 의하여, 상여소리가 <심청가>에 먼저 정착된 후 <홍보가>, <변강쇠가>, <강릉매화타령>, <배비장타령>, <수궁가> 등에서 활용되었음을 추정할 수 있다.

### 뚝질소리

뚝질소리는 <홍보가>와 <배비장타령>에 나타난다. <홍보가> 중 뚝질

소리가 삽입된 곳은 홍보 내외가 박 타는 장면, 그리고 놀보와 샛꾼들이 박 타는 장면이다. 이 장면들은 서사 전개상 반드시 필요하다. 박에서 나오는 사람이나 물건이 홍보에게 이익을, 놀보에게 손실을 가져다주며, 이로써 선한 홍보는 상을 받고 악한 놀보는 벌을 받는다는 이야기가 완결되는데, 박을 자르지 않으면 그 안에서 사람이나 물건이 나올 수 없으므로, 툇질 장면이 반드시 있어야 한다. 그러므로 이 장면이 홍보가에 일찍부터 존재했을 가능성이 높다. 그리고 이와 같은 선후장 방식의 툇질소리는 본래 두 사람이 큰툇을 마주 잡고 툇질을 하며 부르는 노래이므로, 이 장면에서 제시되고 있는 가창 상황이 실제에 부합된다고 할 수 있다.

<배비장타령> 중 툇질소리가 삽입된 곳은 방자와 애랑이 궤를 자르는 장면이다. 이 장면이 포함된 서사단락에서 애랑과 방자는 서로 부부인 양 꾸며 배비장을 숙이고 있다. 방자는 아내의 부정을 눈치채고 정부를 잡으러 온 남편 역을 연기하고 있으며, 애랑은 궤 속에 정부를 숨겨 두고 자신의 부정을 감추려 하는 아내 역을 연기하고 있다. 방자가 궤를 가지고 집을 나가려 하자, 애랑이 궤를 놓고 가라고 애원하는 것도 그 때문이다. 궤 안에 정부가 숨어 있다는 사실이 탄로 나서는 안 되는 것이다. 그런데 궤를 자르는 장면에서 갑자기 애랑의 태도가 바뀐다. 방자가 궤를 잘라 나눠 갖자고 하자, 애랑은 궤를 자르지 못하도록 말려야 할 상황임에도 불구하고, 방자와 큰툇을 마주 잡고 궤를 자른다. 이와 같은 오류가 나타나는 점으로 미루어 볼 때, 본래는 <배비장타령>에 이 장면이 존재하지 않았는데 툇질소리를 삽입하기 위해 추가했을 가능성이 있다. 한 가지 더 지적할 것은 이 장면에서 제시되고 있는 툇질소리의 가창 상황이 매우 부자연스럽다는 점이다. 툇질소리의 앞소리는 남편 역의 방자가 메기는데 아내의 부정을 거칠게 비난하는 내용이라서, 그 뒷소리를 아내 역의 애랑이 받는 것이 자연스럽지 않다. 그러나 애랑이 뒷소리를 받지 않는다면, 두 사람이 함께 툇질을 하면서 노래는 방자 혼자 부르는 것이 되어 더욱 어색한 상황이 된다. 이것은 곧 이 장면에 툇질소리가 무리하게 삽입되었음을 뜻하며, 이로 미루어 툇질소리가 이미 다른 작품에 정착된 후에 <배비장타령>에서 활용되었음을 짐작할 수 있다. 이상에서 검토한 바에 의하여 툇질소리가 <홍보가>에 먼

저 정착된 후 배비장타령에서 활용되었음을 추정할 수 있다.

### 아기어르는소리

판소리 삽입민요 아기어르는소리에는 ‘어화 등등 내 ○○’ 유형, ‘달강달강’ 유형, ‘금자동아 옥자동아’ 유형, ‘아가 아가 울지 마라’ 유형 등이 있는데, 앞의 세 유형은 서로 구분 없이 혼용되고, ‘아가 아가 울지 마라’ 유형은 이들과 구분되어 아기가 우는 대목에만 삽입된다. ‘아가 아가 울지 마라’ 유형은 따로 다루고, 나머지 유형들의 확산 방향부터 추정해 보자.

‘어화 등등 내 ○○’, ‘달강달강’, ‘금자동아 옥자동아’ 등 세 유형의 아기어르는소리는 <심청가>, <적벽가>, <옹고집타령>, <강릉매화타령> 등에 나타난다. <심청가> 중 아기어르는소리가 삽입된 곳은 심봉사가 아기를 어르는 장면이다. 이 장면은 꼭씨부인이 아기를 출산하는 대목 뒤에, 그리고 심봉사가 아기에게 동냥젖을 먹이는 대목 뒤에 위치하는데, 아기에게 대한 심봉사의 각별한 사랑이 드러난 부분으로서 서사 전개상 중요성을 지닌다. 작품의 초반에 아기에게 대한 심봉사의 사랑이 강조됨으로써, 뒤에 부녀의 이별 대목에서 슬픔이 배가(倍加)되고, 그들의 상봉 대목에서 기쁨 역시 배가된다. 따라서 이 장면이 <심청가>에 일찍부터 존재했을 가능성이 높다. 그리고 아기어르는소리가 본래 아기를 어르며 부르는 노래이므로, 이 장면에서 제시되고 있는 가창 상황이 실제에 부합된다고 할 수 있다.

<적벽가>와 <옹고집타령> 중 아기어르는소리가 삽입된 곳은 아기어르는 장면이 아니라 과거 회상 장면이다. <적벽가>에서는 한 군사가 나서 설움타령 하는 내용 속에 아기어르는소리가 삽입되고, <옹고집타령>에서는 옹고집의 노모가 병석에 누워 독백하는 내용과, 옹고집이 가짜 옹고집에게 가정(家長) 자리를 내어 주고 집에서 쫓겨난 후 가족들을 그리며 독백하는 내용 속에 아기어르는소리가 삽입된다. 각 장면에서 인물들은 자신이 자식을 낳아 기르던 때를 회상하며 인용하는 방식으로 아기어르는소리를 부르고 있다. 세 경우 모두 아기를 어르는 장면이 사실상 작품 속에 존재하는 것이 아니기 때문에, 아기어르는소리가 일찍 정착될 만한 조건을 갖추었다고 보기가 어렵다.

<강릉매화타령> 중 아기어르는소리가 삽입된 곳은 골생원과 매화의 유희 장면이다. 이 장면에서 골생원과 매화는 먼저 사랑가를 부르며 놀다가 ‘달강달강’을 이어 부르고 있다. 그런데 이 ‘달강달강’이 남녀의 유희에 적합한 내용으로 전혀 개작되지 않았기 때문에, 아기 어르는 장면이 있는 다른 작품에서 그대로 가져온 것으로 보인다. 그리고 <춘향가>, <변강쇠가> 등의 남녀 유희 장면에서 사랑가만 삽입되고 아기어르는소리가 삽입되지 않는 점으로 보아, 본래 이 장면에도 사랑가만 삽입되었고 아기어르는소리는 삽입되지 않았으리라 짐작된다. 이상에서 검토한 바에 의하여 아기어르는소리가 <심청가>에 먼저 정착된 후 <적벽가>, <옹고집타령>, <강릉매화타령> 등에서 활용되었음을 추정할 수 있다.

‘아가 아가 울지 마라’ 유형의 아기어르는소리는 <심청가>와 <홍보가>에 나타난다. <심청가> 중 ‘아가 아가 울지 마라’가 삽입된 곳은 심봉사 우는 아기를 달래는 장면이다. 이 장면은 전후 텍스트와 긴밀히 결합되어 있으며, 서사전개상 중요성을 지닌다. 아내를 잃고 절망에 빠져서 자신도, 아기도 차라리 죽는 편이 낫다고 생각했던<sup>12)</sup> 심봉사는 우는 아기를 달래면서 아버지로서의 책임감을 느끼고 삶의 의욕을 되찾는다. 그래서 다음 날 새벽부터 부지런히 아기를 안고 나가 마을을 돌아다니며 동냥짓을 먹이게 되는 것이다. 따라서 이 장면이 일찍부터 <심청가>에 존재했을 가능성이 있다. 그리고 ‘아가 아가 울지 마라’가 본래 우는 아기를 달랠 때 부르는 노래이므로, 이 장면에서 제시되고 있는 가창 상황이 실제로 부합된다고 할 수 있다.

<홍보가> 중 ‘아가 아가 울지마라’ 유형의 아기어르는소리가 삽입된 곳은 홍보 처가 우는 아기를 달래는 장면이다. 이 장면은 홍보네의 가난한 살림을 묘사한 대목, 또는 홍보 처가 놀보 집으로 식량을 얻으러 간 홍보를 기다리는 대목에 위치하면서, 아기가 배가 고파 우는데도 먹일 것이 없는 홍보네의 딱한 처지를 강조한다. 즉, 이 장면은 전후 텍스트와 긴밀히 결합

12) “어서 진죽 달여가오 즈식도 귀치 안코 살기도 원치 안쇼 가삼 쟁쟁 멀니도 탕탕 부디치며 죽기만 드난고나”(하버드대 소장 <심청전>, 김진영 외 편, 『심청전 전집』 4, 박이정, 1998, 18면.)

되어 있으며, 홍보네 가족이 겪고 있는 궁핍을 생생히 보여주는 역할을 함으로써 서사 전개상 중요성을 지닌다. 그러므로 <홍보가>에 이 장면이 이른 시기부터 존재했을 가능성이 있다. 그리고 <심청가>의 경우와 마찬가지로, 이 장면에서 제시되고 있는 가창 상황도 실제에 부합된다고 할 수 있다. 따라서 ‘아가 아가 울지 마라’ 유형의 아기어르는소리는 <심청가>와 <홍보가>에 일찍 정착된 것으로 보인다. 두 작품 중 어느 쪽에 먼저 정착되었는지 가리기는 쉽지 않다.

### 산유화

산유화는 <춘향가>, <심청가>, <홍보가>, <변강쇠가>, <장끼타령> 등에 나타난다. <춘향가> 중 산유화가 삽입된 곳은 초군이 지게목발소리 하는 장면과 심부름꾼이 춘향의 편지를 들고 한양으로 가는 장면이다. 이 두 장면은 모두 전후 텍스트와 긴밀히 결합되어 있으며, 서사 전개상 중요성을 지닌다. 어사가 되어 남원으로 돌아온 이몽룡은 초군의 노래를 통해 춘향이 곧 죽게 되었다는 것을 알게 되고, 한양으로 가는 심부름꾼을 불러 그가 지니고 있는 춘향의 편지를 읽음으로써 소문이 사실임을 직접 확인하게 된다. 따라서 이 장면들이 <춘향가>에 일찍부터 존재했을 가능성이 있다. 그런데 산유화는 본래 초군들이 부르는 노래이므로, 초군이 등장하는 장면에서의 가창 상황은 실제에 부합되지만, 편지 심부름꾼이 등장하는 장면에서의 가창 상황은 실제에 부합되지 않는다. 따라서 편지 심부름꾼이 등장하는 장면에는 본래 산유화가 삽입되지 않았는데, 나중에 수용되었을 가능성이 있다. 아마도 산유화에 ‘어이 가리너 심심산중을 어이 카드란 말이 나’라는 구절이 있어서, ‘심심산중’ 대신 ‘한양’을 대입하여 길 떠날 때 부르는 노래로 활용하게 된 듯하다.

<심청가> 중 산유화가 삽입된 곳은 심봉사가 뺨덕이네와 함께 황성을 향해 떠나는 장면, 그리고 뺨덕이네가 도망친 후 심봉사가 홀로 황성을 향해 떠나는 장면이다. 두 장면 모두 전후 텍스트와 긴밀히 결합되어 있으며, 서사 전개상 필요한 부분이다. 따라서 이 장면들이 일찍부터 <심청가>에 존재했을 가능성이 있다. 그러나 심봉사가 초군의 신분이 아니고, 나무하러

가는 길도 아니기 때문에, 산유화를 가창한다는 것이 어색하다. <춘향가> 중 편지 심부름꾼이 한양을 찾아가는 장면과 마찬가지로, 산유화에 ‘어이 가리너 심심산중을 어이 가드란 말이냐’라는 구절이 있어서, ‘심심산중’ 대신 ‘황성’을 대입하여 길 떠날 때 부르는 노래로 활용한 듯하다. 그러므로 이 장면들에 본래 산유화가 삽입되지 않았는데 나중에 수용되었을 가능성이 있다.

<홍보가> 중 산유화가 삽입된 곳은 홍보가 놀보에게 식량을 얻으러 갔다가 매만 맞고 돌아오는 장면, 그리고 홍보가 매품 팔러 갔다가 허탕치고 돌아오는 장면이다. 이 두 장면은 전후 텍스트와 긴밀히 결합되어 있으며, 인물의 내면을 제시하고 있다는 점에서 서사 전개상 중요성을 지닌다. 형의 도움을 기대했다가 거절당한 후에, 그리고 죽기 살기로 매품이라도 팔아 보려다 허탕 친 후에 홍보가 느끼는 비애가 이 장면들을 통해 적절히 전달되고 있다. 그러므로 이 장면들이 일찍부터 <홍보가>에 존재했을 가능성이 있다. 그러나 산유화가 본래 초군들이 나무하러 다닐 때 부르는 노래이므로, 이 장면들에서 제시되고 있는 가창 상황이 실제로 부합된다고 보기 어렵다. 따라서 산유화가 일단 다른 작품에 정착된 후에 <홍보가>에서 활용되었으리라 짐작한다.

<변강쇠가> 중 산유화가 삽입된 곳은 변강쇠가 나무하러 가는 장면이다. 이 장면은 서사 전개상 반드시 필요하다. 변강쇠가 나무를 하러 갔다가 장승을 뿔아 오고, 그로 인해 죽게 되기 때문에, 나무하러 가는 장면이 빠질 수 없다. 그러므로 이 장면이 <변강쇠가>에 일찍부터 존재했을 가능성이 높다. 그리고 산유화가 본래 나무하러 갈 때 부르는 노래이므로, 이 장면에서 제시되고 있는 가창 상황이 실제로 부합된다고 할 수 있다.

<장끼타령> 중 산유화가 삽입된 곳은 오리가 산을 내려가는 장면이다. 이 장면은 이미 이야기가 완결된 후에 덧붙여져 있으므로, 서사 전개상으로 의미가 없는 부분이다. 따라서 이 장면이 일찍부터 장끼타령에 존재했을 가능성은 적다. ‘오리가 하직하고 가는지라’라고 하면 이야기가 마무리되는데, 삽입민요를 활용하기 위해서 오리가 산을 내려가는 장면을 추가한 것으로 보인다. 이 장면에서 제시되고 있는 산유화 가창 상황도 실제로 부합되

지 않는다. 수궁 출신인데다 부유한 오리에게 가난한 초군이 부르는 민요가 어울리지 않는다. 따라서 산유화가 이미 다른 작품에 정착된 후에 장끼타령에서 활용되었으리라 본다. 이상에서 검토한 바에 의하여 산유화가 <춘향가> 중 초군이 지게목발소리 하는 장면과 <변강쇠가> 중 변강쇠가 나무하러 가는 장면에 먼저 정착된 후, 다른 장면들, 또는 다른 작품들에서 활용되었음을 추정할 수 있다. <춘향가>와 <변강쇠가> 중 어느 쪽에 먼저 산유화가 정착되었는지 가리기는 쉽지 않다.

이상에서 상사소리는 <춘향가>에, 상여소리, 방아소리, 아기어르는소리 등은 <심청가>에, ‘아가 아가 울지 마라’ 유형의 아기어르는소리는 <심청가> 또는 <홍보가>에, 툇질소리는 <홍보가>에, 산유화는 <춘향가> 또는 <변강쇠가>에 먼저 정착된 후 다른 작품들에서 활용되었을 가능성이 높다는 결론을 얻었다. 이와 같이 판소리 삽입민요가 확산되는 과정에서 호남지방 민요의 간접 차용이 이루어졌다고 할 수 있다. 물론 기존 삽입민요를 개작하여 활용하는 경우에도 민요의 노랫말 몇 구절을 직접 가져와 보탠다든지 하는 부분적인 차용은 계속해서 진행될 수 있었을 것이다. 그러나 ‘유형(type)의 차용’이라는 관점에서 보면, 이미 삽입민요로 정착된 유형을 다시 차용함으로써 호남지방 민요의 유형을 간접적으로 차용하게 된 것이다.

호남지방 민요의 직접적인 차용과 달리, 기존 삽입민요의 활용을 통한 호남지방 민요의 간접 차용은 호남지방이 아닌 다른 지방에서, 다른 지방 출신 광대에 의해 이루어질 수도 있었을 것이다.

### 3. 판소리의 발생 지역

앞에서 필자는 판소리에 호남지방 민요가 차용된 시기를 판소리사의 초기 즉 판소리가 호남지방의 민속예술로서 향유되던 시기로 추정했다. 이러한 추정은 판소리가 호남지방에서 발생했음을 전제로 한 것이다.

그런데 근래에 국악학계에서는 판소리가 호남지방이 아닌 경기지방에서 발생했다는 학설이 주목을 받고 있어, 이에 대한 검토가 필요하다. 이 학설

은 백대웅 교수에 의해 제기되었는데, 판소리가 본래 18세기 말엽에 경기음악을 바탕으로 하여 만들어졌으나, 20세기에 와서 호남무가와 유사한 특징들을 획득하게 되었다는 것이 요지이다.<sup>13)</sup> 만일 백대웅 교수의 주장이 옳다면, 판소리 삽입민요의 호남지방 민요 차용도 20세기에 들어와서 이루어졌다고 해야 할 것이다.

그러나 신재효본과 <남원고사>의 존재는 이러한 가정이 옳지 않음을 증명한다. 신재효본 6가에 나타난 삽입민요들은 대체로 호남지방 민요의 유형을 차용하여 만든 것이다. 그런데 삽입민요의 노랫말을 시가처럼 개작하여 고급화하고, 가끔씩 삽입민요의 형태도 민요와 이질적인 형태로 바꾸어 놓으려고 했던 신재효의 성향을 볼 때,<sup>14)</sup> 신재효 자신이 처음으로 호남지방 민요들을 차용했을 가능성은 거의 없다. 신재효의 개작 이전, 즉 1860년대<sup>15)</sup> 이전에 이미 호남지방 민요의 차용이 이루어진 것이다.

<남원고사>에 산유화와 상사소리가 삽입되어 있다는 사실은 이보다 더 유용한 정보를 제공한다. 서울 방언의 특징이 반영되어 있고 서울 교방가요들이 수용되었으며,<sup>16)</sup> 세책본으로 제작된 점으로 보아, <남원고사>는 경기지방에서 나온 텍스트이다. 그런데 이 텍스트에 삽입된 산유화와 상사소리의 원민요는 경기지방의 민요가 아니다. 우선 산유화는 경기지방에서 전승되지 않는다. 그리고 상사소리는 경기도 남부 지역에서 전승되지만, 이 지역의 상사소리는 논메는소리로 쓰인다는 점에서 <남원고사>의 상사소리와 이질적이다. <남원고사>에는 농부들이 상사소리를 부르면서 논을 매는 것이 아니라, 논을 갈거나 무엇인가를 심는 것으로 서술되어 있다.<sup>17)</sup> 게다가

13) “결국, 판소리라는 예술형태는 18세기 말엽에 기존의 ‘이야기 노래’에 비판의식을 갖고 새로운 추구를 하던 초기 명창들이 기존하는 전통음악의 음악어법을 바탕으로 해서 이야기 노래를 ‘연극노래’(극가)라는 새로운 음악양식으로 바꾼 노래(…). 따라서 판소리는 호남지역에서 만들어진 것이 아니고, 초기 판소리의 모습도 그 음질서(음계·질)는 오늘날의 가곡이나 가사, 그리고 경기민요에 가까운 구조로 된 노래가 과반수 이상이었다.”(백대웅, 「판소리 무가기원설의 재검토(II)」, 『한국음악사학보』 15, 한국음악사학회, 1995, 149면.)

14) 판소리 삽입민요 상사소리와 방아소리는 본래 선후창 민요와 유사한 형태를 지니는데, 신재효본 <심청가>에 삽입된 방아소리와 신재효본 <변강쇠가>에 삽입된 상사소리 및 방아소리는 독창 유희요에 가까운 형태로 바뀌어 있다.

15) 신재효의 판소리 개작이 이루어진 시기는 1860년대~1880년대로 추정되고 있다.(강한영 교수, 『申在孝 판소리 사설集(全)』, 민衆書館, 1974, 33면 해설 참조.)

16) 김진영 외 편, 『춘향전 전집』 5, 박이정, 1997, 1면 해설 참조.

경기지방의 상사소리는 경기도 남부에서 전승되는 다양한 논매는소리 유형들 중 하나에 불과하기 때문에 소설에 삽입될 정도로 유명한 민요였다고 보기 어렵다.<sup>18)</sup> 따라서 <남원고사>에 삽입된 산유화와 상사소리는 판소리 <춘향가>로부터 수용된 것이다. 이 사실은 <남원고사>가 쓰여진 당시 서울에서 공연되었던 판소리 <춘향가>에 일반적으로 산유화와 상사소리가 삽입되었음을 시사한다.

그런데 <남원고사>보다 이른 시기에 쓰여진 저본(底本)이 존재했으며, 여기에도 산유화와 상사소리가 삽입되었던 것으로 보인다. 학계에 공개된 파리 동양어학교 소장본 <남원고사>는 5권 5책으로 이루어진 세책본으로, 1864년에서 1869년 사이에 필사된 것이다.<sup>19)</sup> 그런데 <남원고사> 계열 이본 중 1864년<sup>20)</sup>에 필사된 도남문고본 <춘향전>의 상사소리를 보면, <남원고사>의 첫 번째 상사소리를 생략하고 두 번째 상사소리를 빼기면서 축약하고 있어, <남원고사>보다 후대에 나온 이본임이 드러난다. 그렇다면 <남원고사>보다 이른 시기에 쓰인 저본이 분명히 존재했던 것이다. 도남문고본 <춘향전>에 산유화도 삽입되어 있는 것으로 보아, <남원고사>의 저본에 산유화와 상사소리 모두 삽입되어 있었음을 알 수 있다. 이로부터, 아무리 늦어도 19세기 중반에는 판소리 <춘향가>에 산유화와 상사소리가 정착되어 있었다는 결론이 도출된다.

만일 백대웅 교수의 주장대로 판소리가 18세기 말엽 경기지방에서 천재적인 음악가들에 의해 창조된 새로운 예술 형태였다면,<sup>21)</sup> 그로부터 겨우 반세기가 지난 19세기 중반에 호남지방 민요를 차용하여 만든 삽입민요가 판

17) “상평전 하평전 농부드리 갈거니 심으거니”(남원고사, 김진영 외 편, 『춘향전 전집』 5, 115면.)

18) 이에 비해 호남지방에서는 상사소리가 모심는소리의 대표적인 유형으로서, ‘모노래’ 유형이 가창되는 전라북도 동부지역을 제외하고는 거의 모든 마을에서 채록될 만큼 널리 전승되고 있다.

19) 김진영 외 편, 『춘향전 전집』 5, 1면 참조.

20) 정병설 교수가 직접 이 책의 배접 부분에 ‘갑자년(甲子年)’이라는 기록이 있음을 확인했다. (정병설, 『조선후기 한글소설의 성행-그 구체적인 모습에 대한 가설』, 미발표, 18면 참조.) 그런데 이 책의 판심부 하단에 비운 자리(일명 침 자리)가 없어, 학계에서는 이 책을 세책본이 아닌 궁중 독서물로 간주해 왔다. 따라서 이 ‘갑자년’은 1864년이라고 해야 할 것이다.

21) 백대웅, 『판소리 무가기원설의 재검토(II)』, 141~147면 참조.

소리에 정착되어 있었다는 사실을 설명할 길이 없다. 본래 호남에서 발생한 판소리에 호남지방 민요를 차용하여 만든 삼입민요가 정착되었고, 나중에 판소리가 서울 무대로 진출하면서 그 삼입민요도 함께 따라왔다고 보는 것이 합리적이다.

『朝鮮唱劇史』에 전하는 권삼득의 일화도 판소리가 18세기 말엽 경기지방에서 처음 만들어진 장르가 아님을 시사한다.

權三得은 全羅北道益山郡南山里出生으로 勿論 河崔兩人的 後輩이고 李朝 英末 正初間人物이다. 이것은 그의 後輩 宋興祿, 牟興甲, 高壽寬이 純憲哲三代間人이므로 보아서 推測할수있다. (...) 그는 鄉班의子弟로서 幼時부터 讀書에 힘쓰지 아니하고 唱劇調工夫에만 專力하므로 그父兄은 鄉班家門의 一大恥辱이라 하여 그 全然 拋棄함을 極勸하였으나 終是 듣지 아니하므로(...) <sup>22)</sup>

권삼득은 전북 익산 향반의 자제인데, 어릴 때부터 ‘唱劇調’, 즉 판소리 공부에 힘썼다고 했다. 그런데 권삼득이 1771년에 출생했으므로, <sup>23)</sup> 그가 판소리 공부를 시작한 시기는 1770년대 후반에서 1780년대 중반 사이가 될 것이다. 즉, 이 일화는 18세기 후반에 이미 전북 익산에서 판소리가 전승되고 있었음을 말해 주는 것이다.

결국, 백대웅 교수가 ‘경기지방에서 판소리가 처음 만들어진 시기’라고 추정한 18세기 말엽은 호남지방에서 발생한 판소리가 서울에 진출하여 서울의 음악과 문학을 수용하면서 도시 대중예술로 변모하기 시작한 시기라고 해야 할 것이다.

#### 4. 판소리 열두 마당의 형성 과정

본고의 제2장에서 필자는 판소리 삼입민요들이 일단 특정 작품에 정착된

22) 정노식, 『朝鮮唱劇史』, 조선일보사출판부, 1940, 영인 : 민속원, 1998, 18~19면.  
 23) 유기룡, 「판소리 8명창과 전승자들」, 조동일·김홍규 편, 『판소리의 이해』, 창작과비평사, 1979, 147면.

후 개작되어 다른 작품에서 다시 활용되었으며, 이 과정을 통해 호남지방 민요의 간접 차용이 이루어졌음을 설명했다. 그런데 기존 삽입민요의 활용을 통한 호남지방 민요의 간접 차용은 지역적 제약 없이, 판소리가 서울 무대에 진출한 후에도 자유롭게 이루어질 수 있었을 것이다. 이것을 바꾸어 말하면, 호남지방에서 형성되지 않은 작품들에도 호남지방 민요를 차용하여 만든 삽입민요가 삽입될 수 있다는 것이다.

앞서 추정한 바에 따르면, <춘향가>에 상사소리와 산유화가, <심청가>에 상여소리, 아기어르는소리, 방아소리가, <홍보가>에 톱질소리와 아기어르는소리가, <변강쇠가>에 산유화가 일찍 정착되었다. 이에 비해, <적벽가>, <수궁가>, <장끼타령>, <배비장타령>, <강릉매화타령>, <웅고집타령> 등에는 삽입민요가 일찍 정착되지 않았다. 그런데 판소리 작품별 삽입민요의 삽입 편수를 비교해 보면, 한 가지 흥미로운 사실을 발견할 수 있다.

5편 이상 : <심청가>, <홍보가>, <변강쇠가>

4편 : <춘향가>

3편 : ·

2편 : <배비장타령>, <강릉매화타령>, <웅고집타령>

1편 : <적벽가>, <수궁가>, <장끼타령>

(가장 많은 수의 삽입민요가 나타나는 경우를 기준으로 함.)<sup>24)</sup>

<춘향가>, <심청가>, <홍보가>, <변강쇠가>, <적벽가>, <수궁가>, <장끼타령>, <배비장타령>, <강릉매화타령>, <웅고집타령> 등 10개 작품들이 삽입민요가 한두 편 삽입된 작품들과 4편 이상 삽입된 작품들로 이분되고 있다. 삽입민요가 4편 이상 삽입된 작품들은 판소리 삽입민요의 충분량 역시 많은 작품들이다. <춘향가>의 경우, 상사소리와 산유화 각각 1편씩, 총 2편의 삽입민요만 삽입되는 경우도 없지 않지만, 상사소리가 위

24) 동종의 삽입민요가 한 작품에 2회 이상 삽입되는 경우도 있다. 참고 「판소리 삽입민요의 존재양상과 차용경로」(서울대 석사학위논문, 2006) 13~39면에서 각각의 삽입민요가 어느 작품에 몇 회 삽입되었는지 밝히고 예를 제시했다.

낙 길기 때문에 총 분량에서는 <배비장타령>, <강릉매화타령>, <웅고집타령> 등과 비교가 되지 않는다. 그러므로 <춘향가>, <심청가>, <홍보가>, <변강쇠가> 등 4개 작품들은 나머지 6개 작품들에 비해 삽입민요의 비중이 크다고 할 수 있다.

여기에서 중요한 것은, 삽입민요의 비중이 큰 작품들과 삽입민요가 일찍 정착된 작품들이 일치한다는 사실이다. 이것은 우연으로 보아 넘길 문제가 아니다. 만일 어떤 작품에 삽입민요가 일찍 정착했으며, 삽입민요의 비중도 다른 작품에 비해 상대적으로 크다면, 이 작품은 판소리사의 초기에 호남지방에서 형성되었을 가능성이 높다. 반면, 어떤 작품에 삽입민요가 뒤늦게 들어왔으며, 삽입민요의 비중도 미미하다면, 이 작품은 호남지방에서 형성되지 않았을 가능성이 높다. 이러한 작품은 다른 지역에서, 더 구체적으로 말해 자체의 민요 전통을 가지고 있지 않은 서울 지역에서 형성되었다고 볼 수 있다. 만일 자체의 민요 전통이 있는 지역에서 작품이 형성되었다면, 기존 삽입민요를 활용함으로써 호남지방의 민요를 간접적으로 차용하지 않고 자기 민요를 직접 차용하여 새로운 유형의 삽입민요를 개발하려는 움직임이 나타났을 것이기 때문이다. <무속이타령>처럼 삽입민요가 나타나지 않는 작품도 역시 서울 지역에서 형성되었을 가능성이 높다.

이러한 관점에서, <춘향가>, <심청가>, <홍보가>, <변강쇠가> 등이 호남지방에서 형성되었고, <적벽가>, <수궁가>, <장끼타령>, <배비장타령>, <강릉매화타령>, <웅고집타령>, <무속이타령> 등이 서울에서 형성되었음을 가정해 볼 수 있다. 그런데 아직까지 텍스트가 발견되지 않은 <가짜신선타령>도 송만재(宋晩載)의 <觀優戲>에 요약된 내용을 보면 서울 양반층의 문화를 배경으로 성립된 듯하다.<sup>25)</sup> 그러므로 <觀優戲>에 언급된 12개 작품들 중 8개는 서울에서 형성되었다고 가정할 수 있을 것이다.<sup>26)</sup> 이 8개 작품들은 호남지방에서 발생한 판소리가 서울로 진출한 후, 다양한

25) 김종철 교수는 「실전판소리의 종합적 연구」(『판소리연구』 3, 판소리학회, 1992) 127~131면에서 <가짜신선타령>에 나타난 신선에 대한 관심, 신선이 되고자 하는 욕망이 양반 문학에서 꾸준히 다루어져 왔음을 지적했다.

26) 물론, <觀優戲>에 언급된 열두 마당 외에도 호남지방에서 형성된 작품이나 서울에서 형성된 작품이 더 있었겠지만, 서울 무대에서 인기를 얻어 자주 공연되었던 것은 이 열두 마당이었던 듯하다.

청관중층의 취향에 맞는 작품들을 새로 개발하는 과정에서 추가되었다고 볼 수 있을 것이다. 서울에서 새로이 만들어진 작품들은 음악적·문학적으로 호남지방에서 형성된 작품들과 어느 정도 구분되는 성격을 지녔으리라 짐작한다.<sup>27)</sup>

## 5. <배비장타령>의 형성 시기

앞에서 필자는 <춘향가>, <심청가>, <홍보가>, <변강쇠가> 등이 호남지방에서 형성되었고, <적벽가>, <수궁가>, <장끼타령>, <배비장타령>, <강릉매화타령>, <옹고집타령>, <무숙이타령> 등이 서울에서 형성되었다는 가설을 제시했다. 이 가설에 따르면 <적벽가>, <수궁가>, <장끼타령>, <배비장타령>, <강릉매화타령>, <옹고집타령>, <무숙이타령> 등이 판소리 작품으로 정착된 시기는 18세기 후반에서 19세기 전반 사이가 될 것이다. 그런데 <배비장타령>의 경우, 상당히 이른 시기에 이미 판소리로 정착되었다고 보는 견해가 널리 수용되어 왔으므로 이에 대한 재론이 필요하다.

이제까지 여러 연구자들은 晩華 유진한(柳振漢)의 <歌詞春香歌二百句>(1754)에 제주(濟州) 배장(裨將)의 이야기가 언급되었음을 근거로 하여, <배비장타령>이 늦어도 18세기 중반 이전에 이미 판소리로 정착되었다고 추정해 왔다.<sup>28)</sup> 이러한 추정이 과연 타당한지 확인하기 위하여, 문제의 시구(詩句)를 검토해 보자.

27) 이 중 일부는 새로운 유과의 성립과 맞물려 형성되었을 가능성도 있다고 본다. 정병현 교수는 「京畿판소리의 歷史的 轉變과 판소리사적 위치」(『공연문화연구』 10, 한국공연문화학회, 2005)에서 <배비장타령>, <알짜타령>, <장끼타령> 등이 서울을 중심으로 새로이 성립된 유과의 고유 레퍼토리에 해당된다는 견해를 밝힌 바 있다.

28) 김동욱 교수가 일찍이 『韓國歌謠의 研究』(울유문화사, 1976) 387~388면에서 晩華本 <春香歌>에 “濟州將留裨將齒”라는 시구가 있음을 근거로 하여 영조 초년에 이미 <배비장타령>이 판소리로 정착되었을 가능성에 대해 논했다. 이후에 여러 연구자들이 위 시구를 판소리 <배비장타령>에 대한 언급으로 간주하기 시작했으며, <배비장타령>이 18세기 중반 이전에 판소리로 정착되었다는 견해가 일반화되기에 이르렀다.

長城忍忘葛姬腕<sup>29)</sup>  
 郎言別恨割肝腸

濟州將留裊將齒<sup>30)</sup>  
 女道深思銘骨髓

장성에서 갈희의 팔 차마 잊지 못했고  
 제주에서 배장의 이 남기기 바랬듯  
 도령은 이별의 한 간장을 끊는다 말하고  
 여인은 깊은 사랑 골수에 새긴다 말하네

제3구 “郎言別恨割肝腸”과 제4구 “女道深思銘骨髓”는 판소리 <춘향가> 중 이도령과 춘향이 이별의 정을 나누는 대목을 옮겨 놓은 것이다. 한편 제1구 “長城忍忘葛姬腕”과 제2구 “濟州將留裊將齒”는 판소리 <춘향가>에서 가져온 것이 아니라, <춘향가> 이별 장면의 정서를 환기시키는 다른 이야기를 인용한 것이다. 갈희(葛姬)라는 여인을 잊지 못한 남성의 이야기는 춘향과 차마 헤어질 수 없는 이도령의 심정을, 떠나는 배장(裊將)에게 이(齒)를 남겨 달라고 청한 여성의 이야기는 이도령과의 사랑을 깊이 간직하고자 하는 춘향의 심정을 드러내 보인다.

이처럼 <춘향가> 이별 장면의 정서를 표현하기 위해 장성과 제주의 이야기를 끌어왔다는 것은 장성과 제주의 이야기가 유진한이 속한 계층, 즉 문인층에 잘 알려진 이야기들이었음을 의미한다. 그런데 유진한이 이 시를 지었던 시기, 즉 1750년대 무렵에 판소리가 문인층에 의해 널리 향유되고 있었다고 보기는 어렵다. 그러므로 장성과 제주의 이야기는 판소리 형식의 이야기가 아니라 문인들 사이에서 회자되던 설화 형식의 이야기였을 가능성이 높다.

제주의 이야기가 정확히 어떤 설화였는지는 알 수 없지만, 장성의 이야기는 『東野彙集』,<sup>31)</sup> 『記聞叢話』,<sup>32)</sup> 『靑野談藪』<sup>33)</sup> 등에 전하는 다음 설화와

29) 다수의 연구자들이 이 자리에 ‘腕’ 대신 ‘眼’을 넣어 해석하고 있다. 그러나 김동욱, 『韓國歌謠의 研究』, 387년에는 “長城忍忘葛姬腕(眼)”이라고 적혀 있다. 시의 본문에 ‘腕’을 적고 ‘眼’을 괄호 안에 넣은 것으로 보아 김동욱 교수는 ‘腕’이 원래의 글자라는 견해를 가지고 있었던 듯하다. ‘腕’을 넣어 해석하면 이 시구와 본문에서 소개할 長城 名妓 蘆兒의 설화가 관련이 있음이 분명해진다.

30) 柳振漢, <歌詞春香歌二百句>, 『晚華集』.

관련이 있는 것으로 보인다.

성종 때 長城에 蘆兒라는 기생이 있었는데 인물과 재주가 뛰어났다. 고을 수령들이 그녀에게 반해 폭 빠지고 사신들이 그 고을에서 묵으면서 떠날 생각을 하지 않아 큰 폐단이 되었다. 盧 아무개라는 어사가 남도로 내려가 蘆兒를 죽이는 것을 소임으로 여겼다. 그 소문이 퍼지자 蘆兒는 과부의 모습으로 차린 채 어사가 머무는 주막에서 물동이를 이고 왔다갔다했다. 어사가 그 이름다운 자태에 반해 밤이 깊은 후에 蘆兒를 불러 정을 나누었다. 蘆兒가 수절을 맹세하며 어사에게 자신의 팔에 이름을 남겨 달라고 청했다. 어사는 蘆兒의 팔에 이름을 써 주어 신포로 삼았다. 어사가 장성에 들어가 蘆兒를 잡아들이고 죄를 묻자 蘆兒는 자신의 팔 위에 이름을 남긴 님에 대한 사랑의 맹세를 저버리지 않겠다는 내용의 시를 지어 올렸다. 어사가 蘆兒를 죽이지 못하고 환궁하여 임금께 아뢰자 임금이 특별히 명하여 蘆兒를 어사에게 내렸다. 어사는 蘆兒와 함께 살고자 하는 소원을 이루었고 장성 고을의 폐단은 사라졌다.<sup>34)</sup>

이 설화의 배경 역시 장성(長城)이다. 그리고 이 설화에 등장하는 명기(名妓)의 이름과 晚華本 <春香歌>에 언급된 장성 이야기에 등장하는 여인의 이름이 유사하다. “長城忍忘葛姬腕”에서 ‘葛姬’는 ‘갈’이라는 이름에 ‘여자’를 뜻하는 ‘희(姬)’가 덧붙은 것으로 볼 수 있다. 그런데 위 설화에 등장하는 ‘蘆兒’ 역시 ‘갈’이라는 이름에 ‘어린 여자’를 뜻하는 ‘아(兒)’가 덧붙은 것으로 보인다. ‘蘆’의 뜻이 갈대, 즉 ‘갈’이기 때문이다. 그리고 어사가 蘆兒의 팔[臂]에 이름을 써 주고 그것을 기억했다는 위 설화의 내용은 “忍忘葛姬腕” 즉, 갈희(葛姬)의 팔[腕]을 차마 잊지 못했다는 내용과 일치한다.

31) 1869년(철종 20) 이원명(李源命)이 편찬한 문헌설화집.

32) 편자, 연대 미상. 조선후기 문헌설화집으로 간주됨.

33) 편자 미상. 현토본(顯吐本) 형태의 문헌설화집이며, 19세기말 내지 20세기초에 편찬된 것으로 추정됨.

34) 『東野彙集』에 실린 ‘長城遇詩妓見實’, 『記聞叢話』에 실린 ‘成廟朝時有妓蘆兒’, 『靑野談藪』에 실린 ‘長城府有妓蘆花’ 등을 대조하여 필자가 요약함. 필자가 사용한 자료는 다음과 같다. : 서울대 중앙도서관 일사문고 소장본 『東野彙集』 권6; 국립도서관본 『記聞叢話』(영인: 동국대 한국문학연구소 편, 『한국문헌설화집』 5, 민족문화사, 1981); 『靑野談藪』(영인: 정명기 편, 『한국야담자료집성』 4, 고문헌연구회, 1987).

그러므로 晩華本 <春香歌>에서 언급하고 있는 장성(長城) 갈희(葛姬)의 이야기는 조선 후기에 문인들 사이에서 회자되었던 위 설화일 가능성이 높다.

장성(長城) 갈희(葛姬)의 이야기가 설화라면, 이와 함께 언급된 제주(濟州) 배장(裨將)의 이야기도 설화로 보는 것이 옳을 듯하다.<sup>35)</sup> “濟州將留裨將齒”라는 시구는 사실상 <배비장타령>의 내용과 일치하지 않는다. <배비장타령>에서는 배비장과 애랑이 이별하지 않기 때문에 배비장이 이를 뽑는 장면이 존재할 수가 없다.<sup>36)</sup> <배비장타령>의 서두에 발치담(拔齒談)이 나타나기는 하지만, 여기에서 애랑과 이별하며 이를 뽑아 주는 인물은 배비장이 아니라 정비장이다. 그리고 정비장의 발치담에서 부각되는 것은 이별의 정서라기보다 애랑의 성격이다. 이 이야기는 애랑이 공교한 말솜씨로 못 남성들을 속여 알몸으로 만들고 앞니까지 뽑게 하는, 재주가 비상한 여인이라는 점을 보여주어, 배비장이 그녀에게만은 꼼짝없이 속아 넘어갈 수밖에 없다는 사실을 청관중에게 미리 알려주는 역할을 한다. 유진한이 굳이 이러한 이야기를 끌어와 <춘향가> 이별 장면의 정서를 표현하려 했다고 보기는 어렵다.

이상과 같은 이유에서, 晩華本 <春香歌>에 언급된 제주 배장의 이야기를 판소리 <배비장타령>과 동일시할 수 없다고 본다.<sup>37)</sup> 18세기 중반 이전에 <배비장타령>이 판소리로 정착되었다고 할 근거가 현재로서는 존재하지 않는 것이다.

35) 김동욱 교수도 “이를 前記 春香歌에서 본다면 長城의 葛姬說話와 對가 되는데, 葛姬說話가 이제까지 판소리化한 記錄이 없으니 이를 速斷할 수는 없어도”(김동욱, 『韓國歌謠의 研究』, 388면)라고 함으로써 晩華本 <春香歌>에 언급된 제주(濟州) 배장(裨將)의 이야기가 판소리 형식의 이야기가 아닐 가능성이 있음을 인정한 바 있다.

36) 김삼불본은 동헌 뜰에서 사포와 육방관속, 기생들이 지켜보는 가운데 배비장이 알몸으로 궤에서 빠져나와 망신을 당하는 데서 마무리된다. 한편, 세창서관본에서는 후일담이 첨가되어, 배비장이 망신을 당한 후에 다시 애랑에게 빠져 세월 가는 줄 모르다가 정의현감으로 승진하자 애랑을 데리고 함께 제주를 떠나 자식을 여럿 낳고 잘 살았다는 이야기로 끝을 맺는다.

37) 정충권 교수는 「판소리 挿入歌謠의 挿入樣相 研究」(서울대 석사학위논문, 1989) 101~103면에서 晩華本 <春香歌>의 “濟州將留裨將齒”를 판소리 <배비장타령>의 언급으로 간주하고 18세기 중엽에 이미 판소리 <배비장타령>이 존재했다고 쓴 바 있으나, 뒤에 이 견해를 수정하여 「<배비장타령> 再考」(『고전문학과 교육』 7, 한국고전문학교육학회, 2004) 213~215면에서 이 시구가 판소리 <배비장타령>의 언급이 아닐 가능성이 있음을 지적했다.

## 6. 결 론

본 연구의 결과를 요약하면 다음과 같다. 현전 민요 유형과 비교해 보면, 판소리 삽입민요의 원민요가 호남지방 민요임이 드러난다. 그러므로 판소리가 호남지방의 민속예술로서 향유되던 시기에 호남지방 민요를 차용하여 판소리 삽입민요를 만들었음을 알 수 있다. 호남지방 외의 다른 지역에서, 단순히 판소리 광대 자신이 호남 출신이기 때문에 호남지방 민요를 차용하여 판소리 삽입민요를 만들었음 가능성은 매우 낮다. 민요나 그 밖의 기존 가요를 차용하여 판소리 삽입가요를 만드는 목적이 청관중에게 이미 익숙한 노래의 곡조와 노랫말을 활용함으로써 청관중의 공감을 확보하는 데 있었을 것이기 때문이다.

그런데 이와 같은 방식으로 새로운 삽입민요들이 계속해서 만들어지지 않고, 일정 기간 후부터는 이미 판소리 삽입민요로 정착된 것들이 개작되어 활용되었다. 즉, 판소리 광대가 각 작품별로 그것에 맞는 삽입민요를 새로 개발하지 않고, 특정 작품에 이미 정착된 삽입민요를 개작하여 다른 작품들에 삽입한 것이다. 상사소리는 <춘향가>에, 상여소리, 방아소리, 아기어르는소리 등은 <심청가>에, ‘아가 아가 울지 마라’ 유형의 아기어르는소리는 <심청가> 또는 <홍보가>에, 툇질소리는 <홍보가>에, 산유화는 <춘향가> 또는 <변강쇠가>에 일찍 정착된 후 다른 작품들에서 활용되었음이 추정된다. 이러한 과정을 통해 호남지방 민요의 간접 차용이 이루어졌다고 할 수 있다. 호남지방 민요의 직접적인 차용과 달리, 기존 삽입민요의 활용을 통한 호남지방 민요의 간접 차용은 호남지방이 아닌 다른 지방에서, 다른 지방 출신 광대에 의해 이루어질 수도 있었을 것이다.

판소리의 민요 차용 경로에 대한 연구 결과에 의하여, 판소리가 본래 호남지방에서 발생하여 민속예술로서 향유되다가 18세기 후반 무렵에 서울로 진출하여 대중예술로 발전했음을 확인할 수 있다. 또한, 송만재의 <觀優戲>에 언급된 열두 마당이 호남지방에서 형성된 작품들과 서울에서 새로이 개발된 작품들로 이루어졌음을 추정할 수 있다. <춘향가>, <심청가>, <홍보가>, <변강쇠가> 등에는 삽입민요가 일찍 정착되었으며, 삽입민요

의 비중도 크다. 그러나 <적벽가>, <수궁가>, <장끼타령>, <배비장타령>, <강릉매화타령>, <옹고집타령> 등에는 삼입민요가 뒤늦게 들어왔으며, 삼입민요의 비중이 미미하다. 그리고 <무속이타령>에는 삼입민요가 정착되지 않았다. 따라서 <춘향가>, <심청가>, <홍보가>, <변강쇠가> 등 4개 작품들은 판소리사의 초기에 호남지방에서 형성되었으며, 나머지 7개 작품들은 판소리가 서울로 진출한 후, 다양한 청관중층의 취향에 맞는 작품들을 새로 개발하는 과정에서 추가되었음을 짐작할 수 있다. 이와 관련하여 <배비장타령>의 형성 시기 또한 18세기 중반 이전이 아니라 18세기 후반 이후로 보아야 할 듯하다.

이상과 같이 민요 차용의 관점에서 판소리사의 몇 가지 문제에 대해 논했다. 판소리의 발생과 판소리 열두 마당의 형성은 판소리사에서 핵심적인 위치를 점하고 있기에 여러 연구자들이 관심을 가져 왔으며 다양한 각도에서 해명하고자 노력해 온 문제이다. 이처럼 중요한 문제를 검토하기 위해 ‘민요 차용’이라는 극히 ‘주변적인’ 사항을 살핀 것이 어찌면 부적절하게 보일지도 모른다. 그러나 이러한 작업이 결코 무의미한 것은 아니다. 판소리는 민요, 무가, 잡가, 불가, 시조, 가사, 한시, 소설 등 다양한 장르와의 교섭을 통해 변모해 왔다. 그러므로 판소리사를 연구함에 있어 판소리와 여타 장르들의 관계를 세밀하게 검토하는 일은 판소리 작품 자체를 분석하는 일이나 판소리 향유 계층에 대해 탐구하는 일 못지않게 중요하다. 본고의 성과는 커다란 퍼즐 그림의 귀퉁이 조각 한두 개를 찾아낸 것에 불과하나, 앞으로 나머지 조각들을 맞추는 작업을 계속한다면 언젠가 판소리사의 전모가 드러나게 되리라고 믿는다.

## 참고문헌

- 강한영 교주, 『申在孝 판소리 사설集(全)』, 民衆書館, 1974.
- 김익두 편, 『전북의 민요』, 전북에향운동본부, 1989.
- 김진영 외 편, 『실창 판소리사설집』, 박이정, 2004.
- \_\_\_\_\_, 『심청전 전집』 1, 박이정, 1997.
- \_\_\_\_\_, 『심청전 전집』 3, 박이정, 1998.
- \_\_\_\_\_, 『심청전 전집』 4, 박이정, 1998.
- \_\_\_\_\_, 『적벽가 전집』 1, 박이정, 1998.
- \_\_\_\_\_, 『춘향전 전집』 1, 박이정, 1997.
- \_\_\_\_\_, 『춘향전 전집』 2, 박이정, 1997.
- \_\_\_\_\_, 『춘향전 전집』 4, 박이정, 1997.
- \_\_\_\_\_, 『춘향전 전집』 5, 박이정, 1997.
- \_\_\_\_\_, 『춘향전 전집』 6, 박이정, 1997.
- \_\_\_\_\_, 『토끼전 전집』 1, 박이정, 1997.
- \_\_\_\_\_, 『토끼전 전집』 2, 박이정, 1998.
- \_\_\_\_\_, 『흥부전 전집』 1, 박이정, 1997.
- \_\_\_\_\_, 『흥부전 전집』 2, 박이정, 2003.
- \_\_\_\_\_, 『흥부전 전집』 3, 박이정, 2003.
- 동국대 한국문학연구소 편, 『한국문헌실화집』 5(영인본), 민족문화사, 1981.
- 문화방송 편, 『한국민요대전 해설집』(전9권), 문화방송, 1992~1996.
- 이소라 편, 『보성의 민요』, 보성문화원, 2002.
- \_\_\_\_\_, 『함평의 민요』, 함평군, 2002.
- 정명기 편, 『한국야담자료집성』 4(영인본), 고문헌연구회, 1987.
- 한국국악학회 편, 『오가전집』, 한국국악학회, 1934.
- 한국정신문화연구원 편, 『한국구비문학대계』(전82권), 한국정신문화연구원, 1980~1988.
- 『東野彙集』 권6(필사본), 서울대 중앙도서관 일사문고 소장.
- 『晚華集』(필사본), 서울대 중앙도서관 일사문고 소장.
- 『晚華集』(석인본), 단국대 율곡도서관 소장.
- 김동욱, 『韓國歌謠의 研究』, 을유문화사, 1976.
- 김종철, 『판소리사 연구』, 역사비평사, 2002.
- 정노식, 『朝鮮唱劇史』, 조선일보사출판부, 1940, 영인 : 민속원, 1998.

- 강동학, 「〈모심는소리〉와 〈논매는소리〉의 전국적 판도 및 농요의 권역에 관한 연구」, 『한국민속학』 38, 한국민속학회, 2003, 15~91면.
- 김석배, 「〈골생원전〉 연구」, 『고소설연구』 14, 한국고소설학회, 2002, 127~151면.
- \_\_\_\_\_, 「〈강릉매화타령〉의 판짜기 전략」, 『문학과 언어』 26, 문학과언어학회, 2004, 161~184면.
- 김종철, 「실전판소리의 종합적 연구」, 『판소리연구』 3, 판소리학회, 1992, 87~153면.
- 김진순, 「한국 농업노동요의 분류와 분포-남한지역 농농사 소리를 중심으로」, 『구비문학연구』 4, 한국구비문학회, 1997, 309~340면.
- 김현선, 「〈강릉매화타령〉 발견의 의의」, 『국어국문학』 109, 국어국문학회, 1993, 151~175면.
- \_\_\_\_\_, 「〈무숙이타령〉과 〈강릉매화타령〉 형성 소고」, 『경기교육논총』 3, 경기대학교 교육대학원, 1993, 5~21면.
- 류종목, 「상여소리의 판소리 편입 양상」, 『한국민요학』 9, 한국민요학회, 2001, 51~78면.
- 박관수, 「판소리 借用歌謠의 性格과 機能 研究」, 한국외국어대 박사학위논문, 1995.
- 백대웅, 「판소리 무가기원설의 재검토(I)-판소리 생성의 시대성과 당위성」, 『한국음악사학보』 11, 한국음악사학회, 1993, 105~131면.
- \_\_\_\_\_, 「판소리 무가기원설의 재검토(II)」, 『한국음악사학보』 15, 한국음악사학회, 1995, 125~162면.
- 서대석, 「판소리와 敍事巫歌의 對比 研究」, 『論叢』 34, 이화여대 한국문화연구원, 1979, 7~44면.
- \_\_\_\_\_, 「성주풀이와 춘향가의 비교연구」, 『판소리연구』 1, 판소리학회, 1989, 7~25면.
- \_\_\_\_\_, 「판소리 기원론의 재검토」, 『고전문학연구』 16, 한국고전문학회, 1999, 35~58면.
- 유기룡, 「판소리 8명창과 전승자들」, 조동일·김홍규 편, 『판소리의 이해』, 창작과 비평사, 1979, 145~163면.
- 이보형, 「倡優集團의 廣大소리 研究-육자배기토리圈의 倡優集團을 中心으로」, 『韓國傳統音樂 論究』, 고려대 민족문화연구소 출판부, 1990, 83~111면.
- 이유진, 「판소리 삼입민요의 존재양상과 차용경로」, 서울대 석사학위논문, 2006.
- 이혜구, 「宋晩載의 觀優戯」, 『판소리연구』 1, 판소리학회, 1989, 245~285면.
- 정병현, 「京畿판소리의 歷史的 轉變과 판소리사적 위치」, 『공연문화연구』 10, 한국공연문화학회, 2005, 351~378면.
- 정충권, 「판소리 插入歌謠의 插入樣相 研究」, 서울대 석사학위논문, 1989.

——, 「<배비장타령> 再考」, 『고전문학과 교육』 7, 한국고전문학교육학회, 2004, 211~234면.

KCS I

Some Issues in *Pansori* History  
Examined in View of the Adaptation of Folk Songs

Yi, Yu-jin

This paper examined the birthplace of *Pansori* and the formation process of the twelve *Pansori* works in view of the adaptation of folk songs.

Folk songs included in *Pansori* were created through the borrowing of southwestern Korean folk songs. Yet they were not continuously created in this manner, and after a period of time songs that had already been established as folk songs included in *Pansori* were adapted and used in other works.

According to the results of research on the channels through which folk songs were borrowed, we can determine that *Pansori* originated in southwestern Korea. Also, it is inferred that the twelve works mentioned in *Song Man-jae's Gwanubui*, were comprised of works that took shape in southwestern Korea and works that were newly created in Seoul.

Keywords: *Pansori* history, adaptation of folk songs, folk songs included in pansori

접수일자 : 2006. 3. 28 심사기간 : 2006. 4. 7~2006. 4. 28 게재결정 : 2006. 5. 16
---

к с і