

# 申在孝의 판소리 辭說 批評觀

—그의 春香歌를 中心으로—

姜 漢 永\*

## I. 序 言

- |                   |           |
|-------------------|-----------|
| Ⅱ. 「판소리 辭說」批評의 原理 | 3. 十杖歌 대목 |
| Ⅲ. 「판소리 辭說」批評의 內容 | 4. 夢遊歌 대목 |
| 1. 酒案床 대목         | 5. 新行길 대목 |
| 2. 사랑歌 대목         | Ⅳ. 結 言    |

## I. 序 言

申在孝는 <판소리>의 理論家요, <판소리 辭說>의 作家다. 뿐만 아니라 批評家요, 教育者였다. 그는 1812年 11月 6日(陰曆), 全羅道 高敞邑에서 官藥房을 하던 申光洽의 외아들로 태어나, 1884年 11月 6일에, 73歲의 生涯로서 他界하였다. 高敞縣의 戶長인 申在孝는 40餘歲 때까지 많은 逸話を 남긴 行政家로서 官과 民에 奉仕하였다. 그후 衙前에서 물러난 그는 판소리 理論의 定立과, 廣大教育에 專念하는 한편, 판소리 辭說의 整理·集大成的 偉業에 餘生을 다 바쳤다. 그의 판소리 辭說 여섯 마당과, 數十의 長·短歌는 모두 세익스피어의 創作들이다. 특히 申在孝는 <판소리>와, <판소리 辭說>을 批評의인 面에서 恒時 凝視하였다. 그의 廣大歌가 곧 이 批評意識의 結晶이다.

여기서, <판소리>라 함은 韓國固有 傳統的인 庶民들의 哀歡과, 그 生活을 素朴하게 노래한 叙事的 소리(唱樂) 즉, 音樂과 그것이 表現하는 劇的인 樣式을 통틀어 이르는 말이다. <판소리 辭說>이라 함은, 前者 <판소리>의 文學的인 面, 즉 그 戲曲的인 樣式을 이르는 말이다. <판소리>와 <판소리 辭說>의 原理의이며, 批評論이며, 또 廣大의 法例이기도 한 廣大歌는 아리스토텔레스(Aristoteles)의 詩學을 聯想시키는 短歌形式의 作品이다. 그리고從來의 판소리 사설 여섯 마당에 대하여, 申在孝는 果敢한 刪改를 斷行하였기 때문에 그의 制作은 곧 하나의 創作이 되는 것이다. 그의 刪定에는 基準이 있었다. 첫째는, 文藝에로 昇華시키려는

\* 檀國大學校 教養學部 講師, 文化財(專門)委員, 韓國文學

그의 近代의 文藝 意識이요. 둘째는, 文藝 創作에 있어서의 모든 非客觀性과 非合理性, 非寫實性의 排除, 즉 近代 批評 意識이다. 그렇기 때문에 가령 男唱 春香歌에서만 보더라도 종래의 辭說에 比하여 作品의 內容과 性格이, 形式과 技巧가 사뭇 昇華 整齊되어 있다. 또 靛알하게 形象되어 있음도 알 수 있다. 이러한 申在孝의 作家意識은 그의 透徹한 近代의 批評 意識의 自覺에 있는 것일 것이다.

文藝批評이란 文藝作品에 대한 하나의 그의 見解다. 批評에는 印象批評과 科學批評, 또는 主觀批評과 客觀批評, 혹은 歸納의批評과 演繹의批評 등등의 方法이 있으나, 要是 意識의이건 無意識의이건 그 대상에 대한 하나의 見解에서 이루어지는 것이라고 본다면, 결국 文藝論의 具體的表現이라고 할 수 있을 것이다. 이 見解는 文藝에 대한 反省과 自覺이 일어난 후에 나타나는 것이기 때문에 文藝의 發生보다 一步 늦게 생기는 것이다. 즉 生産된 文藝作品이 있어야 文藝批評이 일어나는 것은 一定한 現象이다. 그리고 차츰 文藝批評은 文藝作品을 生出하는 하나의 母胎가 되기도 하는 것이다. 이리하여 批評과 創作과의 關係는 여러 意味에 있어서 密接한 하나의 函數(Function)現象을 갖는다.

이 批評과 創作과의 關係를 좀 자세히 살펴보자. 批評精神은 制作된 文藝作品을 깊고 폭넓게 觀照하려는 精神이다. 즉 內省的 反省의인 姿勢라 한다면, 創作의精神은 內部的 것을 表現하려는 精神이다. 다시 말하면, 行爲의 精神이다. 創作의作用은 情意가 먼저 胎動함으로써 理性 또는 知性이 움직이어 주는데 대하여, 批評의作用은 먼저 知性이 作用하고, 다음에 感情이 發動하는 傾向을 갖는다. 따라서 批評은 創作의作用의 心理的過程을 逆行하여 創作의 動機에까지 到達하는 것이라 볼 수 있다.

이렇게 볼 때, 創作의精神과 批評의精神과는 같은 心理過程의 相反한 現象이며, 創作의作用 중에 批評作用이 加하여지고, 또 批評作用 중에 創作의作用이 加하여져서, 비로소 이 兩者는 完全하게 되는 것임을 알 수 있다. 또 그 函數關係도 알 수 있다. 무릇 批評의精神은, 行爲에 대한 反省精神이기 때문에 創作의精神보다도 늦게 생기는 하지만 그렇다고 해서 批評의精神이 創作의精神보다 劣等한 것이라고는 볼 수 없다. 創作이란 단순한 盲目的인 行爲인 것은 아니며, 行爲하고 그 行爲를 反省함으로써 創作의 活動을 充足시킬 수 있기 때문이다. 이 創作의精神과 批評의精神과는 서로 調和되는데서 참된 創作의 活動은 이루어지는 것이다.

판소리 辭說에 대한 申在孝의 批評精神도 이러한 行爲와 反省의 發現인 것이다. 따라서 그가 整理·集成을 위하여 蒐集한 판소리 辭說은, 먼저 그의 批評의 對象이 되었다. 이 批評의 對象인 辭說들은 곧 그의 先行 辭說들인 것이다.

이러한 前提下에서 申在孝의 批評精神을 살펴봄으로써 <판소리 사설>의 本質을 考究하고, 더 나아가서 판소리 辭說史를 構成하게 되리라 期待한다. 本稿의 方法으로는 廣大歌에 있어서의 <판소리 辭說>의 批評論의인 申在孝의 批評觀과, 그의 春香歌에 있어서의 종래 辭說에

대한 直接的인 個個의 批評 등을 分析하고, 그것을 歸納함으로써 結言에 接近하려고 한다.

## II. 「판소리 辭說」 批評의 原理

文學과 藝術과의 關係는 여러 方面에서 說明할 수 있을 것이나, 文學이 藝術의 一樣式이라는 것은 너무도 分명한 事實이다. 藝術 中에서도 繪畫, 彫刻, 音樂, 舞蹈, 建築 등은 言語를 媒介로 하지 않고, 線과, 色彩와, 韻律에 의하여 成立된다. 그러나 文學은 반드시 意味있는 言語 文字를 媒介의 中心으로 하고 形象되는 것이 그 特色이며, 이로 因하여 文學 이외의 藝術과 區別되기도 한다. 그런데, 文學藝術 中에도 文字에 의하는 記載的 定着的인 문학과, 言語에 의하는 傳誦的, 漂泊的인 文學과의 두 區分이 있다는 것은 一般化한 說이다. 노래로 불리우지 않는 詩歌와 小說 등은 前者에 속하고, 歌謠와 戲曲 등은 後者에 속한다. 이 後者의 文學은 藝術的 性質과 쉽게 結合될 수 있다.

戲曲과, 戲曲系列의 판소리辭說과 같은 作品은 大體的으로 意味있는 文字, 또는 言語를 媒體로 하기 때문에 文學的性質을 가지고 있는 것이 分명하다. 그러나 音樂과 舞蹈 등, 즉 文學 이외의 藝術的 性質이 또한 加味되어 있어서 純粹한 文學이라고 보기는 어렵다. 이러한 점에서 볼 때, 판소리辭說은 單純한 文學이라고 볼 수 없는 藝術 樣式이다. 그러면 판소리辭說의 中樞的 形象은 무엇인가.

申在孝는 그의 〈廣大歌〉<sup>(1)</sup>에서 廣大의 〈四大法例〉로서 人物, 辭說, 得音, 너름새, 이 네가지를 들었다. 이 〈四大法例〉라는 것은, 廣大가 名唱이 되기 위하여서 갖추어야 할 네 가지 基本 與件을 말한 것이다. 따라서 이 法則은 또한 〈판소리〉와, 〈판소리 辭說〉의 原理論의 存在이기도 한 것이다. 筆者가 앞에서도 言及한 바 있듯이 이 法則은 판소리에 있어서는 아리스토텔레스의 詩學을 聯想케 하는 하나의 原理論이다.

이 四大法則을 原理로 삼고 있는 판소리는 舞蹈的性質과 音樂的性質의 兩面性을 지니고 있다. 그러나 판소리가 舞蹈的性質과 音樂的性質만을 지니고 있는 것만이 아니라는 점은, 言語 文字를 媒體로 하고 있는 <辭說>을 반드시 가지고 있다는 事實이다.

판소리辭說은 반드시 一人의 廣大가 한 손에 合竹扇을 멋지게 들고, 鼓手의 북 長短에 맞추어 가면서, 視聽者 앞에 서서 안이리와 발림을 곱게 하며, 一人多役을 唱으로써 上演하는 戲曲의인 作品이다. 이것이 판소리辭說의 本質이다. 판소리辭說은 詩나 小說처럼 純粹한 文學으로서 存在하는 것이 아니라, 上演을 前提로 하고 있기 때문에, 自然 여러 가지 特性을 지니게 된다. 판소리 辭說이 文字로 기록되어 文學이 되고, 소리로 불리웠을 때는, 劇的인 것이 된다. 이렇게 볼 때, 판소리辭說은 戲曲의 作品이요, 판소리는 劇의 系列에 속하는 韓國固有의 傳統的인 藝

(1) 姜漢永 校注, 「판소리 사설集(全)」, 韓國古典文學 大系12, 民衆書館, pp. 669—670

術樣式이다. 그래서 판소리辭說은 戲曲이 가지고 있는 文學性과, 演劇性이라는 二元論的 特色을 지니고 있다.

판소리는 唱을 前提로 하고, 行動과 辭說에 의하여 이루어지는 것이기 때문에, 唱者인 廣大나, 作曲家의 解釋의 過程을 반드시 밟게 된다. 小說이나 詩는 그 作家의 原稿가 活字化되어, 讀者에게 읽혀지면, 그것으로 文學의 所任은 끝나는 것이지만, 판소리辭說은 作曲家와 唱者の 解釋過程을 거쳐야만 비로소 그 구실을 하는 것이다. 그러나, 혹은 이 판소리辭說을 이야기冊의 경우처럼 한 사람이 읽고, 많은 사람이 이를 듣는 경우도 있을 수 있다. 이 때, 읽는 이는 略式唱者의 구실을 하는 것이며, 듣는 이는 각 대목을 머리속에 演劇을 보는 것처럼 그리면서 들어야 하는 것이다. 그러나 판소리辭說은 本質的으로 唱의 臺本으로서의 文學, 즉 戲曲的인 作品이다. 따라서 판소리辭說은 創造의 表出(Representation)에 그 特性이 있는 것이다. 그러나 판소리辭說은 어느 意味에 있어서는 詩나 小說에서처럼 直接的인 描寫(direct description), 作家의 直接的인 解說 (direct comment), 精神的 心理的行動(action that is purely mental or psychological)을 使用할 수 있다. 이런 點에서 판소리辭說은 西歐의 戲曲과는 그 本質을 달리 하고 있다. 다시 말하면 戲曲에 比하면 보다 多樣하며, 融通性있는 樣式인 것이 곧 그 特性이다.

다음은 申在孝의 판소리 原理論인 廣大歌의 一節이다. 이 廣大歌를 中心으로 하고, 판소리辭說을 考察하려 한다.

「……광디힘세 어렵고 또어렵다. 광디라 호는거시 제일은 인물치레, 들지는 스설치레 그직추 득음이요. 그직추 너름시라. 너름시라 호는거시 귀성씨고 밍시잇고, 경각의 천티만승 위선위귀 천변만화 좌승의 풍유호걸 귀경호는 노쇼남녀 울게호고 웃게호는 이귀성 이밋시가 엇지아나 어려우며, 득음이라 호는거슨 오음을 분별호고 옥울을 변화호야 오중에서 나는소리 농낙호여 죽아닐제 그도또호 어렵구나. 스설이라 호는거신 정금미옥 조흔말로 분명호고 완전호게 식식이 금승첩화 칠보단중 미부인이 병풍뒤의 나셔난듯 삼오야 발근달이 구름박의 나오난듯 시눈쁘고 웃게호기 디단니 어렵구나. 인물은 천심이라 변통할슈 업건이와 원원호 이속판나 소리호는 법에로다. ……」<sup>(2)</sup>

廣大歌는 廣大의 네 가지 基本 與件을 提示한 판소리辭說의 原理論이다. 이 原理論은,

- 第一은, 人物치레
- 둘째는, 辭說치레
- 그 卽次, 得音

(2) 前同書, p. 669

그 卽次, 너름새

라 하였다. 이 네 가지 與件을 갖추지 못한 廣大는 名唱이 될 수 없다는 規範이다.

<너름새>라는 것은 廣大의 劇的行動(dramatic action)을 말한다. 그 行動이 귀성있고 맵시 있어야 한다는 것이다. 즉 格調에 맞고, 態度가 靚하여서 판소리辭說의 그 意味를 그때 그때 合理性있게 表出하여야 한다는 말이다. 廣大의 액손은 頃刻間에 千態萬象의 變化無窮한 숨씨를 가져야 한다는 것이다. 그리고 爲仙爲鬼, 즉 판소리辭說의 進行대목에 따라서 善人의 役과, 惡人의 役을 寫實的으로 能히 해내야 하며, 풀로트에 따라서 千變萬化하는 演技가 있어야 한다는 말이다. 그렇게 함으로써 판소리를 視聽하는 男女老少, 風流豪傑 視聽客들을 縱橫無盡으로 웃게도 하고, 울게도 하여야 한다는 것이다. 껏전에 울리는 가락과 辭說, 눈 앞에 展開되는 구성지고 맵시있는 너름새는, 寫實的인 演技를 통하여 一體感을 주어야 한다는 것이 판소리辭說의 原理의 하나요. 또 原理論의 批評論이다.

<得音>은 五音, 즉 中國音樂에 있어서의 宮·商·角·徵·羽의 다섯 聲音을 이르는 것인데, 이 五聲을 分別할 줄 알고, 또 十二律 중 陽聲에 속하는 여섯가지 소리인 六律을 變化시켜, 五臟에서 나는 소리로서 技巧를 發揮하여야 한다는 것이다. 판소리界에서는 흔히 東便소리를 崇尚하고, 西便소리를 될 수 있는대로 기피하려는 경향이 있어왔다. 聲色이 雄壯하고 和平한 것을 東便, 또는 羽調라 하고, 哀傷的이며, 嘆息的인 聲音을 西便, 또는 界面이라 한다.

이 五音과 六律은 판소리辭說의 內容과 意味에 맞추어서 東便, 또는 西便소리로 作曲되어야 하며, 六律의 按配를 받아야 한다. 즉 作曲과 唱은 寫實的이며, 客觀的인 手法에 의하여야 한다는 말이다. 판소리界에서는 판소리辭說의 內容과 意味에 맞게 寫實的으로 唱하고, 作曲하는 것을 <陰陽에 맞는다>고 한다. 이 陰陽에 맞지 않는 唱과 作曲은 판소리界의 禁物이다. 得音은 판소리辭說의 原理의 하나이며, 또 原理論의 批評의 패턴이기도 한 것이다.

<辭說>은 판소리의 唱詞다. 이 辭說은 精金같은, 美玉같은, 精選된 格調 높은 詩語가 되어야 하며, 그 語意는 分明하고 宛然하며, 新鮮하고 甘味로워야 한다는 말이다. 그러나 아무리 精選된 詩語의 辭說일지라도 그 語意가 分明하고 宛然하지 못하여서는 판소리辭說이 될 수 없다는 말이다.

辭說이 分明하고, 특히 宛然하여야 한다는 말은, 곧 合理的이고 寫實的이며, 客觀的인 表現이 되어야 한다는 뜻이다. 이 辭說의 寫實的인 表現과 創作方法은, 곧 申在孝의 文藝意識과 批評觀의 原理를 이루고 있다. 그의 많은 作品과 批評이 또한 이를 말해 준다.

판소리에 있어서 辭說은, 마치 戲曲에 있어서의 臺詞와 같은 것이다. 戲曲은 臺詞를 表現方法으로 하는 文學이며, 劇中人物의 行動과 對話만으로 描寫와 叙述이 可能하나, 판소리辭說은 판소리의 地文과 <안이리>에 의하여서 自由自在로운 描寫와 表現을 할 수 있다. 판소리辭說의 地文과 안이리는 小說의 地文과 같은 것이니, 그 描寫와 叙述面에서 볼 때, 판소리辭說은 戲

曲의 小說的인 兩面性을 가지고 있다고 볼 수 있다.

<人物>은 天生이라 변통할 수 없다고 하였다. 그러나 판소리가 하나의 劇的인 效用을 가지고 있는 것이니만큼 登場人物의 重要性은 마치 演劇에 있어서의 俳優와 같은 것이다. 그렇기 때문에 申在孝는 廣大歌에 있어서 廣大의 四大法則 중, 人物을 第一條件으로 삼았던 것이다. 그러나 天生인 人物은 어찌할 수 없는 것이니, 廣大는 辭說과, 得音과 너름새, 이 세 가지에 精進하여야 한다고 볼 수 있다.

以上에서 본 바와 같이 申在孝는 그의 <四大法則>을 판소리 辭說의 原理論 및 批評의 原理로 삼고 있음을 알 수 있다. 그리고 그의 批評精神은 寫實性和 客觀性 및 合理性의 擁護에 있음을 알 수 있다.

### Ⅲ. 「판소리 辭說」 批評의 內容

<Ⅱ. 「판소리 辭說」 批評의 原理>에서 본 바와 같이, 申在孝는 판소리 사실의 批評의 基準을 客觀性和 寫實性에 두고 있다. 또한 申在孝는 客觀的이며, 寫實的인 手法이 곧 판소리 사실의 技法이 되어야 한다고 믿고 있는 것이다.

申在孝는 자신의 작품인 판소리 사실 여섯 마당의 곳곳에서 他 唱本의 사실에 대하여 直接 批評을 加하였는데, 그 批評의 基準은 客觀性和 寫實性에 두고 있다. 여기서 말하는 直接的인 批評이란 他 사실의 非合理的인 대목을 直接 指摘하고, 그것을 客觀性있게 改作한 것을 意味한다. 그리고 이 외에도 間接的인 批評의 대목이 許多하다.

申在孝는 男·童唱 春香歌에서만도 다섯 대목에서, 他 唱本 사실의 非合理的이며, 非客觀的인 手法에 대하여 批評을 加하고, 그 대목 사실을 合理性있게 創作하였다. 그 다섯 대목이란 다음과 같다.

- (1) 酒案床 대목
- (2) 사랑歌 대목
- (3) 十杖歌 대목
- (4) 夢遊歌 대목
- (5) 新行길 대목

筆者는 以上の 다섯 대목의 申在孝 批評觀을 分析하고, 綜合하는 作業을 통하여, 그의 批評의 對象이 된 唱本이 과연 어떤 것이었던가, 하는 問題까지도 아울러 究明하려고 한다. 이는 申在孝의 先行作品에 대한 問題가 學界의 關心事로 남아 있어 오고 있기 때문이다. 이 問題에 관하여 金三不은 그의 「申五衛將研究序說」에서, 完板 烈女春香守節歌가 申在孝 作 春香歌의 先行作品인 것이라는 推定을 처음 試圖하였다. 그 후 金東旭 教授는 그의 著書인 「春香傳研究」와, 「韓國歌謠의 研究」에서 前記 金三不의 守節歌 先行說에 대하여 相反된 見解를 披瀝한 바 있다. 金東旭

敎授의 說을 要約 引用하면 다음과 같다.

「……이제까지 申在孝 本의 성립이 完板 守節歌의 뒤 지은 것이라 하였으나 필자는 다음 관점에서 이도 完板 本과는 別系統에서 나온 本이라 논증하겠다……」<sup>(3)</sup>

라 하고, 여러 논증을 列擧한 다음에 申在孝 本은,

1. 京板에 가깝다.
2. 完板 本 系와는 別系統의 것이다.
3. 完板 本보다 선행하며, 古色이 더 짙다.
4. 別春香傳 系에 가깝다.

는 등의 결론을 내렸다. 뿐만 아니라 夢中歌 中の 黃陵廟行은 李·古木 春香傳과 守節歌 중에도 있으니, 守節歌가 申在孝 本의 先行本이라 단정할 수는 없고, 예컨대 李·古木 系의 本일 것이라고도 하였다.

그러나 筆者는 앞에서 든 申在孝의 批評의 다섯 대목인 酒案床, 사랑歌, 十杖歌, 夢遊歌, 新行길 대목 등이 그대로 모두 守節歌에 있다는 點에 더 큰 關心을 갖는다. 또 이를 問題視하려고 한다. 다음에 이 다섯 批評의 대목을 그 批評 例文에 의하여 하나하나 論及함으로써 筆者의 所信을 補證하려 한다.

### 1. 酒案床 대목

「……출향어모 상단불너 귀훈손임 오서손이 잡슈실상 츄리오라 상단이 나가던이 ㄷ담차치 찰 ㄹ단말 이면이 ㄷ창차다. 금치노은 왜칠반의 갈분의의 ㄱ뽕즈며 청치접시 다문슈탄 초장종 주 ㄱ되늑고 어란전복 약포조각 빅접시의 ㄱ되라고 심을참비 임실준시 청치접시 ㄱ되담고 맛 조흔 나박침치 화보의의 ㄷ아늑고 송순주 잉무비와 은수저 씨셔노와 술상을 ㄱ되노코 ㄱ잔몬 저 가득부어 도령입게 올이온이……」<sup>(4)</sup> ——童唱에서——

이 辭說은 童唱의 酒案床 대목이다. 猝地에, 그것도 夜間에 불쑥 찾아온 李道令을 위하여 차려내는 酒案床이 어떻게 茶啖床처럼 갖출 수가 있는냐는 他本의 이 대목 사실에 대한 申在孝의 批評 句節이다. 春香母가 成干摠이라는 그리 顯官도 되지 못 하는 한 地方武官의 妾으로서 그렇게 裕足한 生活을 하였으리라고 볼 수는 없다. 뿐만 아니라 四季節의 酒肴을 一時에 차려낸다는 것은 裏面에 當치도 않다는 말이다. 각 地方에서 나는, 그 곳의 土產物은 각각 季節에 따른 그 地方의 特產物로서 다른 지방에서는 손쉽게 얻기 힘든 것들이다. 特產地와 季節에 拘

(3) 金東旭, 「春香傳研究」, 延世大學校 出版部, pp. 111—117

(4) 姜漢永校注, 前出書, p. 132

礙없이 夜間에 茶啖床처럼 酒肴를 갑자기 그렇게 손쉽게 마련한다는 일은 非合理的이며, 非寫實的인 手法이라는 批評文이다. 이러한 申在孝의 文藝批評意識은 우리 文學上에서 刮目할만한 事實이며, 西浦와는 다른 意味에서 文藝批評上의 새로운 紀元을 이루었다고 볼 수 있다. 그리고 종래 판소리 사실의 作家에게 있어서 레아리티한 手法의 아쉬움을 喝破한 그의 새로운 文藝觀의 一面을 찾아 볼 수 있는 評論이다.

다음은 申在孝의 男唱 酒案床 대목의 사실이다.

「……문을 열고 나가더니 상단을 다리고서 잡술상을 차리논의 정결하고 맛이 있다. 나주칠 팔모반의 횡자질 정이치고 새금혼 왜물저분 상하아근 씨셔노코 제란다섯 수란하야 청지기의 밧쳐노코 가진양열 만이너어 초지령을 져되리고 문채조흔 금스화기 봉손문비 임실꽃감 호도 빅즈 져되리고 문어전복 약포소각 빅치접시 다드노코 상단을 굽피시켜 셔돈엇치 약주바다 출향어무 상드리며 야간이라 셜셔호오 천만의의 말리로되 술혼잔 가득부어 도령님의 드리면서 옛소약주 잡슈시오……」<sup>(5)</sup>

男唱과 童唱의 酒肴대목은 대강 비슷하며, 略少하게 酒案床을 차려냈다. 그러나 庶民生活의 酒肴로서는 足한 酒案床이다. 다음에 男唱과 童唱의 酒案床에 차려낸 酒肴의 가지 수를 對比하여 보면, 서로 略少한 점이 비슷하다.

男唱의 酒肴: 水卵, 초지령, 鳳山문배, 任實꽃감, 胡桃, 栢子, 文魚, 全鰻, 藥脯, 藥酒

童唱의 酒肴: 葛粉薏苡粥, 水卵, 醋醬, 魚卵, 全鰻, 藥脯, 生栗, 참배, 任實譚柿, 나박沈菜, 松筍酒

모두 南原 가까운 地方의 土産들이며, 준비하여 오래 두고 그때 그때 손쉽게 쓸 수 있는 酒肴감들이다. 웬만한 가정에서는 대개 손쉽게 年中 準備하여 두는 酒肴감들이다.

童唱에 있어서는 <드담갓치 찰인단말 이면이 당차꼇다……>라는 批評的인 前提句節이 있으나, 男唱 사실에서는 다른 廣大들의 非現實的인 사실에 대한 아무런 批評없이, 다만 簡略한 土産 酒肴만을 들어 놓았다. 筆者는 이 점에 關心을 갖는다. 全般的으로 童唱사실은 男唱에 比하면, 完板 烈女春香守節歌, 및 이 系列의 사실의 傾向에서 벗어나지 못한 作品이라 믿어지나, 男唱은 完板系의 사실을 止揚한 創作的 文藝作品이다. 童唱은 未完成의 作品이다. 完板系와 기타 數種의 사실을 抵本으로 하고 創作할 때, 申在孝가 우선 一次的으로 쓰기 시작한 作品이 童唱이었을 것이라 추측이 되는데, 完板系의 사실式으로 作品을 制作하다 보니, 그 荒唐性, 粗雜性에 反省을 가지게 되어, 마침내 새로운 文藝觀에 의해서 完成한 것이 男唱이 아니었을까 한

(5) 上同書, p.20



다. 따라서 童唱의 未完成의 理由도 여기에 있는게 아닌가 한다. 男唱은 童唱에 比하여 文藝의 本領을 갖춘 作品인 것은 이미 學界가 認定하는 事實이다.<sup>(6)</sup> 申在孝의 文藝觀의 根柢를 이루고 있는 것은, 文藝의 合理性과 事實性이며 客觀的인 批判精神이다.

童唱에 있어서 酒肴를 차릴 때 「……茶啖같이 차린단말 裏面이 當찮것다……」라, 이렇게 前提를 하여 놓고, 略少한 술床을 차려내는 사실로 자는 그 裏面은, 完板系의 非寫實的인 非合理的이며, 非客觀的인 酒肴의 茶啖床式 荒唐性을 批判하고, 止揚하기 위한 것이었을 것이다. 童唱을 未完의 作品으로 접어두고 새로 쓰기 시작한 男唱에 있어서는 完板系의 이 대목 사실의 不合理한 점을 批評의 餘地도 없는 것으로 斷定하고, 童唱式的 略少한 酒肴를 차리는 方向으로 사실을 쓴 것일 것이다. 申在孝는 그의 여섯 마당에서 粗雜, 荒唐한 完板系 및 다른 廣大의 사실을 自身의 사실로 昇華시키는데 있어서는 늘 客觀的이며, 寫實的인 文藝觀에 立脚하고 있다.

그러면 다음에 完板 烈女春香守節歌, 기타 몇 사실의 이 대목을 들어 보겠다.

「……香丹아 酒盤 等待하였느냐 예 對答하고 酒肴를 차릴 적에 安酒 等物 불작시면 靚새도 淨潔하고 大胖板 가리정, 小胖板, 가리점 풀풀 뛰는 송어점, 포도동 나는 메추리 鶉湯에 東萊蔚山 大全餛, 玳瑁 裝刀 드는 칼로 孟嘗君의 눈썹 체로 어숙비숙 오려놓고 鷄籠 산적 胖복이와 春雉自鳴 生雉 다리 赤壁 태집 分院器에, 冷麵조차 비벼 놓고 生栗, 熟栗, 잣송이며 胡桃, 大棗, 石榴, 柚子, 躑躅, 櫻桃, 湯器 같은 靑實梨를 칫수 있게 피었는데 술瓶 치레 불작시면 티끌 없는 白玉瓶과, 碧海上 珊瑚瓶과, 葉落金井 梧桐瓶과 목 긴 황새瓶, 자라瓶, 唐畫瓶, 鎏金瓶, 瀟湘, 洞庭, 竹節瓶 그 가운데 天銀 알안자 赤銅子, 鎏金子를 차베로 놓았는데 具備함도 갖추시고 술 이름을 이룰진대 李謫仙 葡萄酒와 安期生 紫霞酒와 山林處士 松葉酒와 過夏酒, 方文酒, 千日酒, 百日酒, 金露酒, 팔팔 뛰는 火酒, 藥酒 그 가운데 香氣로운 蓮葉酒, 골라 내어 알안자 가득 부어 靑銅 火爐 白炭불에 남비 冷水 끓는 가운데 알안자 둘러 不寒不熱 데워내어 金盞, 玉盞, 鸚鵡杯를 그 가운데 데웠으니……」<sup>(7)</sup>

다음은 京板 春香傳의 酒案床 대목의 사실이다.

「……春香이 酒饌을 갖추어 은근히 드리니 갖은 飲食 豐盛하다 팔모접시 玳瑁盤에 江華담 두 매평에 大양푼에 감비침 小양푼에 豬肉炒, 두귀 발쪽 송편이며, 먹기 좋은 花煎이며, 송기떡의 웃기로다. 鳳山참배, 楊州밤과 南陽軟柿, 報恩 대추, 鳳全餛, 鷄籠散炙 炙복이, 竹筍나물 씹바귀를 곁들여 놓고 靑葡萄, 黑葡萄, 머루, 다래, 柚子, 柑子, 능금, 石榴, 참외, 수박,

(6) 金東旭, 「春香傳研究」, p. 112 「……그러므로 男唱 春香歌는 廣대의 것으로부터 申在孝의 春香歌로 비약한 셈이다. 이렇게 재관화하는 과정에서 申本 春香가는 비판적이며 高踏의이다.……」

(7) 具滋均 校注, 「春香傳」韓國古典文學 大系10, 民衆書館, pp. 61—63

개암, 梔子, 春糖, 梅糖, 五花糖, 醋醬, 거자, 生淸, 黑淸, 툼툼이 피어 놓고 各色 술병 놓았으며, 그린 倭畫瓶, 碧海水上 거북瓶, 거위瓶, 李謫仙의 葡萄酒, 晉處士의 菊花酒, 麻姑仙女의 千日酒, 山中處士 松葉酒며, 一年酒, 百花酒, 梨甘膏, 甘紅露, 竹瀝膏, 桂糖酒, 黃燒酒, 過夏酒, 淸酒, 母酒, 막걸리 모두 합해 混沌酒를 鸕鷀酌, 鸕鷀盃에 가득 찼을 가득 부어 도련님께 勸할 적에……」<sup>(8)</sup>

完板인 守節歌와, 京板 春香傳에서 차비한 酒案床은 다 같이 季節과 地域의 遠近感이 全然 考慮되어 있지 않은, 荒唐한 사실로서 하나의 空虛한 技巧만을 弄하고 있는 것을 볼 수 있다. 엄청난 物量이 어느 틈에 차비되었는지 어안이 빙빙하고, 천기증이 날만하다. 그렇기에 完板 사설의 作家도 이를 認定하여서인지 「……今夜에 하는 節次보니 官廳이 아니어든 어이 그리 具備한가……」라 하였다. 그러나, 그 다음 계속하여 이 茶啖床의 준비는 당연한 것인 듯이 合理化하여 놓았다.<sup>(9)</sup>

申在孝가 과연 完板이나 京板, 또는 그 亞流의 어느 作品의 사실을 듣고, 보았기에 그 非合理的인 점을 지적하여 「……茶啖 같이 차린단말 裏面이 當참것다……」라 評하였는지는 正確히 알 수 없다. 그러나 申在孝는 그의 文藝批評 精神을 事實과 合理性에 두고 있는 것만은 否認할 수 없는 事實이다.

李海朝의 獄中花의 이 대목은,

「……時體手段으로 술상을 차렸노되 羅州 漆盤에 沈菜 혼보 藥脯肉 粘鰻썸 한楸匕 實果 곁드려 노았것다 春香母 혼노말이 (母) 道令님 安酒가 업사오나 이는 丈母의 허물이니 容恕하시 고 술이나 만이 잡수시오……」<sup>(10)</sup>

라 表現하였다. 李海朝를 言必稱, 新小說 作家라 한다. 그러나 이 獄中花는 판소리 辭說이다. 多少 小說의 傾向을 가졌다손치더라도 그 文章과 手法은 너무도 판소리 사실적이다. 그리고 現在 生存하고 있는 廣大들의 唱本들이 너무도 獄中花와 같기 때문이기도 하다. 李海朝는 이 酒案床 대목을 펴 가볍게 처리하였다. 즉 申在孝보다도 더 簡略하게 처리하였다.

다음, 李善有의 五歌集의 이 대목은 어떤가. 完板과 京板의 酒案床 못지 않게 많은 物量의 酒肴를 열거해 놓고,<sup>(11)</sup>

(8) 上同書, p. 245

(9) 同書, p. 63

(10) 同書, p. 476

(11) 李善有編, 「五歌全書」, pp. 14—15

「……그러나 이거시 읊시면 구절이 맞지 안넌다하야 하기는 하야스나 춘향의 집이 여간 관창이 아니어든 시각에 그러케 채릴수는 읊것다……」

라 하여, 完板, 京板 등의 荒唐한 酒案床 사실을 申在孝처럼 우선 批評해 놓은 다음에, 아래와 같이 이 대목을 略少하게 다시 表現하였다. 李善有의 春香歌 先行 사실이 과연 어느 것인지는 알수 없으나 守節歌와 가까우면서도 많은 대목이 申在孝의 것과 大同小異한 것으로 미루어 이 두 唱本에서 많은 借用을 한 것이 아닌가 한다.

「……동태울산 대전복을 세우칠병 드는 칼로 어식버식 제법오려 한접시 담아노코 대문어 한가닥 찌저내여 불에 뜨드시 구어 겁질을 조로토 벗기여 짹짹 찌저서 간장에 잘 붓쳐 한접시 피야노코 과하주 청명주를 병병이 내여노코……」<sup>(12)</sup>

李善有의 이 대목 사실은 申在孝의 男唱과 비슷하게 簡潔히 表現되어 있다.

丁珖秀의 「창극조 대춘향가」에서도 역시 이 대목을 다음과 같이 간략하게 표현하고 있다.

「……잠간 술상을 차렸으되 라주칠 팔모판의 행자질 정히치고 문채조흔 금쇄화기 봉산문패 임질꼭감 호도백자 젖드리고 문어점복 약포조각 백채접시 담어놔고 가진양임 만이너어 초지령을 짓되리고 춘향모 상을바다 방안에다 노으면서 야간이라 섬소하오……」<sup>(13)</sup>

丁珖秀 唱本의 이 酒案床 사실은 申在孝의 男唱, 이 대목 사실의 縮約 借用에 不過하다. 丁珖秀 唱本의 序言에서도 自身이 言及한 바와 같이<sup>(14)</sup> 丁珖秀의 春香歌 唱本은 金昌煥과 丁貞烈 唱本을 底本으로 하였다고 하였다. 金昌煥과 丁貞烈은 모두 申在孝 系譜의 名唱들이다. 金昌煥과 丁貞烈은 申在孝의 門牆에 列하여 國唱이 된 李揆致 丁昌業 등의 西便 法統을 이은 名唱들이기 때문에, 丁珖秀 唱本의 酒案床 사실이 申在孝의 사실과 同系의 內容인 것은 그리 不自然스러운 일이 아닐 것이다. 그 사실 系譜를 圖示하면 다음 과 같다.

申在孝— $\left\{ \begin{array}{l} \text{李揆致—金昌煥} \\ \text{丁昌業—丁貞烈} \end{array} \right\}$ —丁珖秀

여기서 酒案床 사실을 놓고, 다시 提起하여야 할 問題는 申在孝가 과연 어느 사실을 놓고 그

(12) 上同書, p.15

(13) 정광수편, 「창극조 대춘향가」, pp.21—22

(14) 上同書, p.2 「……선생이 고 김창환 선생 사와 정정렬 선생 사와의 이 대목사를 소장하고 제신으로 차이대사를 중합하여 일사로 합편한 것이 본편이오며……」

사실이 非合理的이며, 非事實의인 것이라고 批評을 加했을까 하는 점이다.

丁洵秀 唱本の 이 대목 사실에 대하여서는 앞에서 살펴본 바와 같이 申在孝 系譜의 사실이니 別問題가 될 것은 없고, 李海朝의 獄中花 역시 그렇다. 이것은 丁洵秀의 사실과 李海朝의 獄中花의 사실 內容이 대체로 申在孝의 春香歌 男唱, 童唱과 大同하기 때문이다.

李善有의 이 酒案床 사실에 대하여서는 앞에서 言及한 바와 같이 申在孝 사실式의 簡約한 表現의 것일 뿐만 아니라, 그는 申在孝의 영향을 받은 後代의 廣大이니 問題가 되지 않는다. 이렇게 볼 때, 申在孝의 批評의 대상 唱本은 完板本 烈女 春香守節歌와 京板 春香傳이 되지 않을 수 없다. 물론 傳來 名唱들의 그 어느 唱本 사실이 申在孝의 批評의 대상이 되지 않았을 것이라는 단정은 아니다. 그러나 이 점은 또한 다른 問題로 우선 접어 두지 않을 수 없다. 그 까닭은 그 傳來 唱本の 純正性이 문제가 되기 때문이다. 文藝에 대한 批判과 原理가 없이 그저 주어 모으기 式의 唱本은 別 意義를 갖지 못하는 것이다. 그 좋은 例가 朴憲鳳著의 唱樂大綱式 사실과, 金演洙著의 唱本 春香歌式의 사실들이 그것이다. 이는 傳統性에 力點을 두었을 경우다.

이렇게 볼 때, 春香歌의 酒案床 사실의 非合理性和 非事實性에 대하여 文藝上的 批評을 加한 申在孝의 대상 作品은 우선 完板本 烈女春香守節歌와, 京板 春香傳으로 推定하여 두지 않을 수 없다. 따라서 申在孝의 이 사실 先行作品도 完板本 烈女春香守節歌와 京板 春香傳이 되어야 하지 않을까 한다. 그러나 南原을 中心으로 하고 發生한 春香 說話는, 이것의 定着과 판소리 사실의 制定이 全羅道가 서울보다 優先하였을 것은 당연한 現象이다. 그런 점에서 京板은 完板의 延長이어야 할 것이다. 이렇게 볼 때, 完板 守節歌는 申本의 先行作品이 되어야 한다.

그런데 여기서 하나의 再考되어야 할 問題가 있다. 앞에서 言及하여 온 것은 판소리 사실을 文藝上 하나의 戲曲의인 樣式으로 보았을 때의 立場이었다. 그러나 판소리를 藝術上 하나의 音樂的 劇系列의 樣式으로 볼 때는, 問題가 달라질 수도 있을 것이다. 특히 판소리의 더듬 위에 있어서 問題가 惹起될 可能性이 있을 수도 있다. 가령 酒案床 사실 대목을, 사랑歌나, 獄中歌, 夢中歌, 十杖歌, 農夫歌 등 더듬 사실과 같이 形象化할 수 있을 때는, 아무리 合理性과 寫實性이 文藝의 原理上 強調된다 하더라도, 또한 別問題가 되지 않을 수 없을 경우가 있을 수 있다. 물론, 音樂의 더듬을 優位에 두었을 때의 경우다.

그렇기 때문에 「판소리」와 「판소리 辭說」은 하나의 別立된 學問의 대상이 되어야 하는 것이다. 本稿에서는 「판소리」와, 「판소리 辭說」의 命題를 分明히 구분하고 있다. 「판소리」에 있어서 「더듬」은 音樂上的 命題다. 가령 權三得은 興甫歌가 그의 長技인데, 그 중에서도 그의 더듬은 「제비 후리는 대목」이라든지, 牟興甲의 더듬은 春香歌中 「離別歌」라든지, 李揆致의 더듬은 春香歌 중 「望夫歌」라든지 하는 것 등이다, 「더듬」의 개념을 西歐 오페라의 아리아(aria)의인 것이라고 비유하여 좋을런지? 판소리 한 판 중에서도 소리하는 廣大가 어느 대문을 가장 長技 있게 소리하여서, 그 대문은 그 廣大의 소리여야 한다는, 그런 特長있는 소리를 「더듬」이라 한

다.

「판소리 사실」은 어디까지나 叙事的 文藝原理에 따라야 하기 때문에 申在孝의 사실批評은 하나의 論理的인 것이며, 놀라운 理論인 것이다. 「Ⅱ. 판소리 사실 批評의 原理」에서 論及한 바와 같이 申在孝는 판소리와 판소리 사실 및 廣大에 대한 하나의 原理論的인 그의 批評原理를 定立하였다. 곧 廣大歌가 그것이다. 이 原理論的 批評論인 廣大歌는 판소리가 發生, 發展하여 오는 동안에 처음 提唱된 批評論的인 原理論이다. 따라서 申在孝 以後 판소리, 판소리 사실 및 廣大에 대한 批評은, 이 申在孝의 廣大歌가 모두 그 原理의 패턴(pattern)이 되어 왔다. 權三得 以來 그 수 많은 名唱 廣大들 중에서도 판소리 理論을 가장 중요시 하고, 또한 理論이 가장 勝렸던 廣大는 모두 申在孝의 門生들이니, 朴萬順 金世宗 등이, 곧 그 理論의 大家들이다. 그러나 그들의 批評理論은 한결 같이 申在孝의 廣大歌의 原理論의 範疇를 벗어나지 못 하였다.<sup>(15)</sup>

우리 나라 文藝評論史에 있어서 西浦 金萬重이 評論家로서 그 嚆矢인가 하면, 판소리 批評家로서는 申在孝가 그 開始者다. 특히 申在孝의 판소리 批評論에 있어서 寫實性和 客觀性을 그 批評의 原理論으로 提唱한 것은 評論史上 刮目할 事實이 아닐 수 없다. 따라서 申在孝는 韓國 現代文藝批評의 先驅的 位置를 占한다. 筆者는 앞에서 申在孝의 廣大歌를 아리스토텔레스의 詩論에 比한 바 있다.

## 2. 사랑歌 대목

申在孝는 自作 春香歌 중에서 사랑歌를 두 가지 스타일로 形象化하였다. 男唱 사랑歌<sup>(16)</sup>와 童唱 사랑歌<sup>(17)</sup>가 그것이다. 그리고 전하는 말대로 즉 女唱 春香歌가 現傳하였더라면, 실제 申在孝는 세 가지 스타일의 사랑歌를 制作한 셈이 된다. 그러나 女唱의 사실은 현재로서는 얻어 볼 길이 없으니, 그 內容도 전연 알 수가 없어 섭섭하다. 男唱과 童唱의 사랑歌 사실은 서로 類似한 句節을 더러 가지고 있으면서도 그 趣向은 사뭇 判異하고, 또 그 사실의 量에 있어서도 童唱 사실은 男唱的 倍가 넘는다. 男唱 春香歌의 사실은 春香의 教養과 知性, 그리고 그의 烈과 對應시켜 놓으려는 作家의 意圖에서, 純粹하고 貞淑하며, 典雅하게 現實의으로 形象하였는가 하면, 童唱의 사실은 分別力보다도 思春期の 肉情에 불붙은 春香과 李道令의 強烈한 肉慾의 對應으로서 雜스러운 듯한 猥褻로서 稚拙하게 그려 놓았다. 申在孝는 前者에 있어서는 性慾을 悟性의 支配下에 두는 本能의 一部로서 보려는 中世의 世界觀을 靛알하게 形象하여 놓은 것이라면, 後者は 性을 이 中世의 世界觀의 桎梏으로부터 逸脫하여 性的 自由를 開示하려는 새로운 時代의 積極的인 追求를 代辯하고, 豫示하여 준 彼岸的인 것이라 볼 수 있다. 아무튼 지 美와 醜는 그것이 모두 人間 그 스스로의 것들이기 때문에 그 實象을 그대로 그리지 않을 수 없었던 것이

(15) 鄭魯滉: 朝鮮唱劇史, p. 57 朴萬順과 p. 63 金世宗 項 참조

(16) 姜漢永 校注 前出書, p. 22

(17) 上同書, pp. 134—138

申在孝의 文學世界인 것 같다.

男唱 사랑歌의 사실은, 童唱 사랑歌의 一節 중에서 作家 申在孝가 <……兩班의 사랑歌라 辭說이 有識하여 웃음거리가 적다 하고……>라고 스스로 自評하고 있듯이, 너무 淡淡하고 人間情意가 蒸發된 九雲夢式 사랑의 空虛한 表象이다. 그러나 여기서 中世 上層人들의 僞善의이며, 鍍金한 人間生態의 眞相을 엿볼 수는 있다.

童唱 사랑歌는 그 一節 중에서 作家가 그 辭說의 猥褻的인 점을 自評하여 「……아무리 姣生이나 烈女되는 아이로서 첫날 저녁 제가 벗고 외옹외옹 말놀음질과, 사랑사랑 업음질은 廣大의 辭說이나 차마 어찌 하겠는가……」라 하리만큼 大膽하고 眞率하게 情慾의 斷面을 形象한 作品이다.

男唱의 酒案床 대목에서도 그랬듯이, 男唱 사랑歌에 있어서도 申在孝는 他唱本이나, 다른 廣大들의 사실의 非合理性과 非寫實性에 대하여 아무런 批評도 加하지 않았다. 그러나 童唱에 있어서 <……茶啖같이 차린단 말 裏面이 當量되다……>란 사실을 쓰고 있듯이 사랑歌의 一節에서도 他唱本과, 어느 廣大의 사실에 대해서인지, 다음과 같은 批評을 加하였다.

(A) 「……아무리 괴성이나 열녀되는 아히로서 첫날전역 제가벗고 외옹외옹 말놀음질과 사랑사랑 어름질은 광당의 소설이느 참아엇지 하진난가……」<sup>(18)</sup>

(B) 「……양반의 사랑가라 사실이 유식하여 우습집이 적다하고 진멋진 도령임이 육담작난으로 놀음지 히가면서 판스름을 하는되 이런야단이 업서……」<sup>(19)</sup>

(C) 「……무슈이 농창치되 열녀될 사람이라 아무디답 안이하고 북그러워 못견된다……」<sup>(20)</sup>

위에서 본 童唱 사랑歌 사실 (A), (B), (C)의 批評文들은 두 가지 意味를 內包하고 있다. 즉 그것이 비록 僞善의인 表現이라 하더라도, 中世 上層人들의 現實의인 生活哲學의 表象을 暴露하게 그려야 한다는 것이 그 하나다. 體統을 生命으로 삼는 兩班과 敎養人이 어찌 거침없이 猥褻的인 肉談을 참아 입에 담을 수가 있는가, 이진 그대로 暴露의인 手法이라는 批評이다. 즉 寫實的이며, 客觀的인 表現은 文藝의 本領이 되어야 한다는 文藝觀이다. 中世의 모럴에 대하여 果敢한 反抗의 批評意識의 表象으로서 形而下學的인 童唱의 사랑歌 사실 대목이 形象되었다 손치더라도 이것은 暴露의인 手法은 될 수 없고, 그것은 오히려 豫示的이며, 希望의인 作家의 幻想的이며, 啓蒙的인 評이라 할 수 있다. 그러나 앞에서도 言及한 바와 같이 사랑의 眞相

(18) 同書, p. 134

(19) 同書, pp. 136—138

(20) 同書, p. 138

은 童唱의인 것이 되어야 한다는 申在孝의 逆說의인 意識의 批評이 이 중의 다른 하나다.

童唱 사랑歌에 있어서의 批評的인 대목인 (C)와 (A)의 前半部가 意圖하는 精神은 春香을 貞烈女로 形象化한 그 內容의 首尾에 統一의 人生觀과, 世界觀을 賦與 固待시켜야 한다는 뜻이다. 廣大의 판소리 사설이 首尾가 맞지 않을 뿐만 아니라, 때로는 空虛한 內容으로 판을 짜낸 作品에 대한 申在孝의 批評이라 할 수 있다. (B)의 批評精神은 李朝 上層人들의 二律背反的인 生活觀에 대한 아이로닉한 反擊이며, 유모어와 윗트가 넘쳐 和氣가 있고, 生動하는 庶民의 生活의 具體的인 實相을 提示함으로써 僞善的인 兩班들의 아쉬운 곳을 긁어주려는데 그 意圖가 있을 것이다. (A)에 있어서 <말농질>과 <어불질>은 확실히 他 사설에 대한 申在孝의 批評이다. 그러면 이 <말농질>과 <어불질>의 사설을 가지고 있는 作品은 어떤 唱本인가. 筆者는 다음 사설을 대상으로 하고 考察하여 보려한다.

### 말 농 질

(가) 「……영첩은 쇼을타고 밍호연은 나귀를 타고 이적선은 골이을 타고 노조난 청독을 타고  
이름 사랑 춘향을 타고……」<一簣本 春香傳><sup>(21)</sup>

(나) 「……춘향아 우리 말노림이나 좀 하여보자 이고 참 우수워라 말노림이 두어시요 말노림  
만이 하여본성부르께 천하 쉽지야 너와 나와 버신 집의 너는 온방바닥을 기여단여라 나는  
네 궁둥이여 짝 북터서 네 허리를 간죽 찌고 불기락을 너 손바닥으로 탁 치면서 이리 하거  
든 호호그러 퇴금질노 물너시며 뛰여라 알심있게 뛰거드면 탈승자 노리가 잇난이라 타고  
노자 타고 노자…… 나는 탈것 업셔신니 금야삼경 겁픈 밤의 춘향 비를 년짓 타고 훑이불  
노 도슬 다라 너 기거로 노를 저어 오목섬을 드러가되 순풍의 음양슈를 실음업시 전비잘제  
말을 삼어 타랑이면 거름거리 업슬손야 마부는 너가 되야 네 구경얼 느지시 잡아 구경 거  
림 반부시로 화장으로 거러라 기총마 뛰듯 뛰여라……」<sup>(22)</sup> <烈女春香守節歌>

### 어 불 질

(다) 「……춘향아 우리 두리 어불지리나 하여보자 이고 참 잠성시려워라 어불질을 엇세케 하  
여요 어불질 여러번한성부르께 말하든 거시였다 어불질 천하 쉽이라 너와 나와 활신 벗고  
업고 놀고 안고도 놀면 그게 어불질이제야 이고 나는 북그러워 못 벗것소 에라 요 겨  
집아히야 안될 말이로다 너 먼저 버스마…… 춘향이 그 거동을 보고 쌍굿웃고 도라서며 하  
는 마리 영낙업난 낫긔비 갓소 오나 네 말 조타 천지 만물이 짝업난계 업난이라 두 듯차  
비 노라보자 그러면 불이나 쓰고 노사이다 불이 업시면 무슨 지미있것는야 어서 버셔라 어

(21) 金東旭, 「韓國歌謠의 研究」, 韓國文化叢書17輯, 乙酉文化社, p. 531

(22) 具滋均 校注, 「春香傳」, pp. 87—88

서 버셔라 익고 나는 실어요…… 춘향의 가는 허리를 후리쳐 다담숙 안고 지지기 아드득 썰며 귀밥도 썩썩 썰며 입셔리도 썩썩 썰면서 주홍 갇힌 서울 물고 오식단청 순금장안의 쌍거쌍녀 비들키 갖치 똥똥 똥똥 으흥거려 뒤로 돌려 담숙 안고 저설 쥐고 발발 썰며 저고 리 초미 바지 속것까지 활신 벽겨노니…… 춘향을 업고 취기시며 업다 그 계집아이 똥잡장이 무겁다 네가 내 등의 업피인키 마음이 엇더한냐 한숫나제 좇소이다…… 너몸통차 먹으라는야 여보 도련임 니가 사람 자바먹는 것보와소 예라 요것 안될말리로다 어화둥둥 너사랑이지 이이 그만 너리려무나 빅사만사가 다 품아시가 잇난이라 니가 너을 어버슨이 너도 나를 어버야지……니가 네등의 업페노니 마음이 어더한야……」<sup>(23)</sup> <烈女春香守節歌>

위 例文인 (가), (나), (다)에서 (가), (나)와 例文은 모두 乘字노래들이고, (다)는 어불질노래다. (가)의 乘字(말농질, 말노림)노래는 (나)의 乘字노래에 비하면은 量的으로 짧고 <……이 몸 사랑 춘향을 타고……>라 하였을 뿐, (나)의 사실처럼 具象化하지 않았으나, 一種의 縮約의 句節로서 사랑歌 중에 말놀음질 소리가 있었음을 想起시킬 정도 밖에 되지 않는다. (가) 사실의 作家가 혹은 이 대목 사실은 너무 亂雜스럽고, 稚拙하며 猥褻인 것과, 烈女될 춘향의 烈節에 辱이 되지 않을까 꺼려하여서 짐짓 그만 정도로 다룬 것이 아닌가 한다. 이러한 관념은 당시 敎養人들에게 흔히 있을 수 있는 일이다. 가령, 童唱의 경우 申在孝는 이러한 見解를 明確히 하였으며, 李海朝도 그의 嶽中花에서,

「……近來 사랑歌에 情字노림 風字노림이 잇스되 넘오 亂하야 風俗에 關係도 되고 春香烈節에 辱이 되잇스나 넘오 무미하넛가 대강대강하던 것이었다……」<sup>(24)</sup>

라 하여 猥褻인 이런 소리는 오히려 風俗을 해치고, 春香의 貞烈을 毀節하는 결과가 되지 않을까 삼가 아예 이 대목 사실을 借用하지도 않고, 다만 <……李道令은 탈것업서 둥둥 내 사랑 어허 둥둥……>이라 할뿐, <……넘오 무미하넛가 대강대강 하던 것이었다……>라 하여 當時 관소리界의 一般의인 傾向만을 叙述하여 놓고 있음을 알 수 있다. 申在孝와 李海朝의 이러한 생각은 곧 그 당시 敎養人들의 一般의인 社會 모형이었던 것 같다.

이러한 경향은 또 高大本 春香傳에서도 볼 수 있다.

「……사랑歌를 이렇게 부르되 도련님이 비록 外入은 하나 士夫家 子弟요 春香도 이름은 妓生이나 閨中處子로서 아직 숫아이들이 사랑歌를 그리 亂하게 할까보나……」<sup>(25)</sup>

(23) 上同書, pp. 78—84

(24) 同書, p. 479

(25) 同書, p. 345



(다)의 사실은 엮음질 소리로서(나)의 말농질(乘字) 소리와 同質의 猥褻의인 사실이다. 그 表現은 섬세하고도 技巧的으로 春房의 무르익은 무드를 盡說하여 놓았다. 그러나 男唱의 사랑歌에서는 在來的인 말농음질, 엮음질 사실과 그 外에도 그 많은 完板 守節歌式의 사랑歌 사실을 一切 排除하고서, 創作的 사랑歌로서 代置하여 놓았다. 다시 말하면 完板系의 過剩한 情肉의 사실을 一切 止揚한 것은 申在孝의 하나의 文藝批評 意識의 所産이라 볼 수 있다.

五歌全集에도 <말농질>과 <엮음질>의 사실이 있다.

「……이애 우리 들이 말농질 조금하자 사람이 웃지 말농질을 하여요 너는 말 나고 나는 마부 나자 도련님이 띄를 쏘너 춘향 허리를 잘너매고 노는데…… 금야삼경 깊은 밤에 이도령은 탈 것 읊서 춘향 배 타고안저 혼이불노 듯을 달고 오역으로 배를 저어 오목선 드리느어 조개슴 근너갈게 말을 삼어 타랑이면 구정거름을 거러라…… 이애 나는 너를 업어스니 너도 날을 업어다고 춘향이 리도령을 업고 노는데 둥둥 내 랑군 어허 둥둥 내 랑군 생육신을 업은듯 사육신을 업은듯 경상감사 내 서방 어허 둥둥 내 랑군……」<sup>(26)</sup>

위에서 본 바와 같이 五歌全集의 사실을 完板 守節歌의 것 보다는 穢 純化된 縮約的 사실이다. 그리고 이 乘字소리와 엮음질 소리 뿐만 아니라, 대부분의 完板 守節歌系의 사실을 五歌全集이 純化 縮約하여 受容하고 있는 唱本이다.

以上에서 언급하여온 申在孝의 他 唱本 사실에 대한 批評들을 綜合하여 보면, 결국 그 批評의 대상 唱本은 完板本 烈女春香守節歌가 되지 않았는가 推定된다. 물론 全的으로 꼭 그렇지 않을 경우도 있겠지만.

童唱 사랑歌 대목에 <……高壽寬의 옛 판으로 사랑歌 한 마디를 썩 집어내어 업자 업자 내 등에 업자……><sup>(27)</sup>라는 대목이 있는데, 이는 곧 申在孝가 守節歌 外에도, 다른 많은 廣大들의 사실을 批評의 對相으로 삼았다는 物證이 될 것이며, 또한 그것들이 곧 申在孝의 先行사실들일 것이라 볼 수 있을 것이다. 申在孝의 판소리 사실 중에는 高壽寬의 사실 말고도 權三得, 宋興祿, 廉季達 등의 八名唱, 또 이 外에도 많은 廣大의 사실이 受容되어 있다. 그러나 大部分 批評의 對象은 守節歌며, 혹 다른 唱本 사실을 대상으로 한 때도 있다. 그건 申在孝의 門下를 거치지 않고는 國唱이 되지 못 했다는 當時 판소리界의 實相을 勘案할 때, 許多한 廣大들이 다 각기 제가 부르던 사실을 가지고 가서 申在孝의 指針을 받았을 것이니, 申在孝는 自然 그 많은 廣大들의 사실을 듣고, 볼 수 있게 되지 않았겠는가. 그리하여 廣大들의 그 많은 사실들은 그가 創作하는 판소리 사실의 抵文들이 되었을 것이라 推測할 수 있다. 그러나 가령 그렇게 援用

(26) 李善有編, 「五歌全集」, p. 17

(27) 姜漢永 校注, 前出書, p. 139

하였으리라고 推測되는 唱本 사실들은 현재로서는 얻어 볼 수 없다. 그러나 申在孝가 그의 예섯 마당의 사실 중에서 他 사실에 대하여 批評을 加한 대목이 모두 完板 守節歌에 있다는 점은, 곧 守節歌가 申在孝의 先行作品이 될 것이라는 推定을 可能하게 한다. 李捺致, 朴萬順, 金世宗, 丁昌業, 金昌祿 등이 모두 申在孝의 門人으로서 후에 國唱이 된 廣大들이다. 그러나 이들의 純正 唱本은 전하여 오지 않고 있으니 그 사실의 內容도 알 수 없다. 이러한 事實에서 다만 板本化된 守節歌만이 申在孝의 批評의 對象이 될 수 밖에 없을 것 같다.

그런데 筆者는 完板 守節歌의 出刊을 놓고, 다음과 같은 推測을 한다. 一立證에 의한 結論은 아니지만— 즉 판소리 사실 春香歌가 整理・集大成에 의한 그 時期 그 時期의 代表作은,

1期……完板本：別春香傳

2期……完板本：烈女春香守節歌

3期……寫 本：申在孝의 男, 女, 童唱

4期……新小說本：李海朝의 獄中花

各期를 代表하는 春香歌는, 그 時期에 있어서 소리하던 廣大들의 각 사실을 판소리 評論家들의 綜合의 批評을 土臺로 하고, 集成하여 改作함으로써 制作된 것들일 것이다. 그런데 이 改作過程에 있어서, 특히 作者들의 批評觀과 創意性이 크게 作用하였을 것은 물론이었을 것이다. 申在孝가 그 좋은 例다. 그리고 各期를 代表하는 唱本들은, 각기 다음期の 先行 사실의 存在였을 것은 두 말 할 것도 없다. 그것은 文化傳承上的 原理이기 때문이다.

여기서 우선 申在孝의 批評의 對象 사실은 守節歌의 사랑歌이며, 따라서 「이것은 申在孝의 先行작일 것이다.」라는 問題를 提起하여 놓고, 다음 十杖歌, 夢中歌, 獄中산물 등등의 論證들로서 이를 補證하여 보기로 하겠다.

### 3. 十杖歌 대목

筆者는 1, 2 項에서 몇몇 唱本의 酒案床 사실과, 사랑歌 사실의 대목에 대한 申在孝의 批評觀에 대하여 考察하였다. 결국 現傳하는 數種의 資料를 中心으로 하고 檢討하였을 때, 申在孝의 批評의 對象이 守節歌였을 것이라는 것과, 그것이 곧 申在孝의 先行作品이 되지 않았겠는가, 하는 推定을 내려보았다. 그러나 守節歌만이 그의 唯一한 批評 對象이었다는 것은 물론 아니다. 그것이 主가 되고, 餘他的 많은 廣大들의 사실도 또한 從的인 그 批評 對象이 되고, 또 先行사실도 되었을 것이라는 것이다. 그리고 이러한 推定은 모두 筆者가 蒐集한 資料에 의한 것이다.

그러면, <十杖歌 사실> 대목에 對한 申在孝의 批評觀은 어떤가.

申在孝의 童唱은 五里亭의 離別 대목까지로서 未完成된 作品이다. 그렇기 때문에 童唱에는

十杖歌 대목의 사실이 없고, 따라서 申在孝의 이 대목에 관한 批評도 없다.

<十杖歌 사실>이 있는 唱本으로는 守節歌, 男唱, 五歌全集, 丁珖秀本, 獄中花, 高大本,<sup>(28)</sup> 李·古本,<sup>(29)</sup> 一簣本,<sup>(30)</sup> 趙奇弘의 더늠<sup>(31)</sup> 등이 있다. 판소리 열두마당 중에서도 春香歌가 가장 人氣있는 소리였으니만치 그 唱本은 앞에 例舉한 것 외에도 많은 辭說들이 있었을 것은 상상하고도 남음이 있다. 그리고 이 十杖歌는 판소리 春香歌 중의 많은 더늠 가운데서도 가장 誇誇리한 대목이니, 그 사실도 상당히 많았을 것이다. 그러나 筆者는, 蒐集된 이상의 資料를 中心으로 하고, 이를 檢討함으로써 申在孝의 판소리 批評觀과 그 對象, 그리고 그 先行作品 問題들을 討究하여, 筆者 見解를 補完하려 한다. 申在孝는 十杖歌 辭說의 文藝觀에 대하여,

「……십장가가 질어서는 집장하고 치논미의 언의틈의 흘슈있나 한기로 몽구리되 안죽은 제글  
주요 밧죽은 육담이라……」<sup>(32)</sup>

이렇게 말하였다. 金東旭 教授는 그의 「春香傳研究」에서 <……十杖歌의 짧음은 高大本 春香傳보다도 오히려 짧으니 이는 申在孝의 創作的 의도에서 짧게 한 것이 분명하다……>,<sup>(33)</sup> 또 <……十杖歌가 短縮되어 있다. 이는 申在孝의 寫實的인 眼目을 보여주는 것……><sup>(34)</sup>이라 한 것처럼 이 十杖歌에 대한 申在孝의 批評觀은 판소리에 있어서의 寫實性은, 곧 文藝의 本質이라는 意味인 것이다. 이 寫實性, 合理性, 客觀性이 판소리에 있어서 本質的인 것이라는, 申在孝의 批評觀은 이미 1. 酒案床 대목과 2. 사랑歌 대목에서도 論及한 바 있기 때문에 여기서 重言하는 것은 省略하겠다.

그러나 <……執杖하고 치는 매에 어느 틈에 할 수 있나>라는 句節은, 곧 이 대목을 張皇하게 소리하는 廣大 사실과 唱本에 대한 反問이다. 이게 어떤 判局이라고, 毒오른 毒蛇처럼 서대며, 서슬이 시퍼런 兩班 新官 使道 앞에서 執杖하는 使令은 잠시 우뚝하니 서있고, 春香은 한 참동안 제 辯明과, 官長에 대한 發惡的 抗拒 사실을 늘어 늘 수 있느냐는 反問이다. 즉 이러한 十杖歌 대목의 사실이 合理的이며, 寫實的이며, 客觀的인 形象이냐는 反問이며, 또한 非合理性 非寫實性, 非客觀性에 대한 申在孝의 批評인 것이다. 이 대목의 사실은 될 수 있는 대로 짧막하게 縮約된 含蓄性 있는 사실이어야 한다고 <……한 句로 몽글리되……>라 하고 그 삼플로서 <一貞之心 있사오니 일어하면 變하리오. 二夫 아니 섬긴다고 이舉措는 當치 않소. 三綱이

(28) 高麗大學校 圖書館 所藏의 筆寫本의 略稱이며, 「文章」廢刊號에 掲載되어 있음.

(29) 李明善 所藏의 筆寫本인 春香傳의 略稱이며, 그 全文은 「文章」第二卷, 第十號 (1941年)에 掲載되어 있음.

(30) 故 方鍾鉉 所藏의 筆寫本의 略稱임. 李·古本の 臨寫本임.

(31) 鄭魯湜의 朝鮮唱劇史, pp.152—161 참조. 鄭春風의 門徒로서, 稀世의 東便名 名唱임.

(32) 姜漢永 校注, 前出書, p.44

(33) 金東旭, 「春香傳研究」, p.117

(34) 上同書, p.276

重하기로 삼가히 본받았소. 四肢를 찢더라도 사또의 處分이오. 五臟을 잘라주면 오죽이 좋으리까. 六房下人 물어보오 戮屍하면 될터인가. 七事에 없는 公事 칠대로 쳐보시오. 八面不當 못된일을 팔작팔작 뛰어보오. 九重分憂官長되어 굶은것을 그만하오. 十代之木 믿지마오 십은 아니줄터이오>라 制作하였다.

다음에 몇 唱本의 十杖歌 중 一字 二字풀이 대목의 사실을 들어보면,

(ㄱ) 「……一片丹心 굶은마음 一夫從事 뜻이오니 一箇刑罰 치읍신들 一年이 못다가서 一刻인들 變하리까……. 二夫節을 아웁는네 不更二夫 이내마음 이매맞고 영죽어도 李道翁은 못잊겠소……」 <烈女春香守節歌>

(ㄴ) 「……일부중사 뜻을두고 일분인들 변하릿가.……이부불경 이내마음 이시박살 이정각에 이제죽여 내치서도 이가의 귀신이요.……」 <五歌全集>

(ㄷ) 「……일조랑군 이별후로 일편단심 먹은마음 일부중사 할야는데 일시시각에 변하릿가 가망없고 못하지요.…… 이제도가 원말이오 이부불경 천고절행 이비사적을 아랏거든 두랑군을 섬리릿가 가망없고 무가내요.……」 <丁琬秀 唱本>

(ㄹ) 「……一字로 알외리다 一鞭西去 우리君子 一刻三秋 보고지고 一夫從事 굶은마음 一時刑厄可笑롭다 一萬죽스온들 一毫變改호오리가.……二字로 알외리다 二君不事 忠臣이오 二夫不更 烈女로다 二月夭桃 미진佳約 二姓之合 分明호다 二千里 流竄호들 二心を 두오릿가 二八青春 春香情曲 二天明燭호읍소서.……」 <獄中花>

(ㄴ) 「……一片丹心 먹은마음 一刻三秋 같사오니 一時는 못잊겠소.……二夫不更 하려하면 二君不事 같사오니 二姓之合 만난緣分 二心돌길 전혀 없소.……」 <高大本>

(ㄷ) 「……일편단심 춘향이 일정지심 먹은마음 일부중사 하갓즌이 일신난쳐 이몸인들 일각일신 변하릿가 닐월갓치 말근절개 일니곤케 말어시오.…… 이부불경 이내마음 이군불사 달로잇가 이몸이 죽더라도 이등자제 못잊겠오 이몸이 이러한들 이소식을 뉘전할가 이왕이리 도얏시이 이자리의 죽겨주오.……」 <李·古本>

(ㄸ) 「……명식일키 기성이나 일부중스 할마음을 일신덜 변하리까.……이부불경 이내마음 이군불스 다르릿가.……」 <一簑本>

(○) 「……一字로 알되리다 一片丹心 먹은마음 一夫從死 하재 더니 一朝郎君 離別後에 一年이  
다뫼되어 一介刑杖이 웬일인가 一萬番 죽사온들 一毫變改 하오리가 가망없고 무가내지……  
二字로 아되리다. 二月天桃 맺인佳約 二姓之合 分明하네 二夫不更 이내마음 二答맞고 영 죽  
어도 二心을 두오리카.……」 <趙奇弘 唱 더늠>

(스) 「……一貞之心 있사오니 일어하면 變하리오.……二夫아니 섬긴다고 이舉措는 當치않소.  
……」 <男 唱>

이 사실들의 字數로 볼 때, 그 順位는 다음과 같다.

唱本	字 數	진順位
獄中花	122	1
李·古本	117	2
趙奇弘 더늠	116	3
丁琬秀 本	82	4
守節歌	71	5
高大本	55	6
五歌集	47	7
一簣 本	39	8
男唱 本	32	9

가장 字數가 많고 긴 사실은, <獄中花>요, 이와 反對로 가장 짧은 사실은 申在孝의 男唱 十杖歌다. 이들 十杖歌의 內容은 대강 비슷하나 縮約, 擴張, 轉異의 現象이 나타나 있다. 비슷한 이미지의 內容이면서도 守節歌, 五歌全集, 李·古本, 高大本 및 趙奇弘, 十杖歌는 서로 많은 共通性和 類似性을 가지고 있는 사실들이다.

그러면 申在孝가, 寫實的이며 合理的인 十杖歌의 사실은 張皇하게 길어서는 안된다고 評論한 그 對象 사실은 어느 것인가. 獄中花, 李·古本, 趙奇弘, 丁琬秀 및 五歌全集의 사실이 모두 守節歌를 그 母體로 하고 있는 唱本들이라는 事實을 勘案한다면, 결국 申在孝가 批評의

對象으로 한 十杖歌 사실은 守節歌가 되지 않을 수 없다. 이를 좀 餘韻있게 表現하자면 守節歌를 守節歌系라고 하는 것이 더 좋을 것 같다. 따라서 申在孝의 十杖歌 사실의 先行作品도 守節歌系라 할 수 있겠다. 그런데 守節歌는 이 系의 代表作이다. 申在孝의 先行作品은 이런 점에서 守節歌가 되지 않을 수 없는 것이다.

#### 4. 夢遊歌 대목

여기서 말하는 <夢遊歌 대목>이라는 것은 春香이가 新官使道の 守廳을 拒絕하자, 數十度の 重杖을 맞고 氣絶한채 下獄되어, 꿈 가운데 天章殿에 올라가서 織女星君을 만나는 內容의 所謂 夢中歌 대목의 辭說을 이르는 것이다. 그런데 종래의 夢中歌에서는 春香이가 꿈 가운데 黃陵廟에 올라가서 舜의 二妃 娥皇 女英을 만나는 內容의 사실로 되어 있다.

이렇기 때문에 申在孝는 종래의 夢中歌 辭說만을 들어오던 座上 어르신네들이 처음 듣게 될 이 生疏한 內容의 새로운 自作辭說에 대하여 果然 무어라 批評하겠는지, 그 是非點이 궁금하다

다고 다음과 같이 말했다.

「……다른가직 몽중가는 황능묘의 갓다논의 이사설 짓논이논 다른티를 갓다하니 좌상쳐분 엇  
덜넌디……」<sup>(35)</sup>

이로써 申在孝가 지금까지 들어오던 夢中歌 중의 夢遊歌 辭說은 한결같이 春香이가 꿈 가운데 黃陵廟에 간 것으로 되어 있었음을 알 수 있다. 그러나 申在孝는 이 內容을 天章殿에 가서 織女星君과 만나는 것으로 그 디테일(detail)을 달리해 놓았다. 이 점에 대하여 金東旭 教授는 그의 著書에서<sup>(36)</sup> <……序章의 춘향의 出生說話와 조웅 결인시켰다.……>라 하고, 또 이는 <……申在孝가 客觀의 手法을 쓴 것……>이라고 論及하였다. 이처럼 申在孝는 作品 構成에 있어서, 언제나 客觀性과 合理性을 그의 創作原理로 삼고 있었던 것을 알 수 있다. 이러한 申在孝의 文藝批評意識은 非客觀의이며, 不合理한 傳承 판소리 辭說을 當然히 改作하지 않을 수 없게 하였던 것이라 믿어진다. 그러면, 申在孝가 指稱하는 다른 歌客의 夢遊歌, 즉 春香이가 꿈 속에 黃陵廟에 갔다고 되어 있는 辭說의 唱本은 어떤 것인가. 黃陵廟行 唱本으로서 지금까지 알려진 것으로는 完板 守節歌, 廣寒樓樂府, 朴萬順과, 宋在鉉의 이 대목 더늠 사실, 獄中花, 李·古本 春香傳, 五歌全集, 丁琬秀 唱本, 金演洙 唱本, 등이 있으나, 모두 한결같이 完板 守節歌의 이 대목 辭說과 大同小異하다. 黃陵廟行 사실에 있어서의 同系의 사실들이라할 수 있다. 그러나 京板과 高大本에는 이 대목 사실이 없다. 이렇게 볼 때 別春香傳은 볼 수 없으니 黃陵廟行의 사실은 —각 辭說의 成立年代가 問題이기는 하지만— 모두 그 淵源을 完板 守節歌에 두고 있는 것이라 믿어진다. 따라서 申在孝가 <……다른가직 몽중가는 황능묘와 갓다논의……>라고 指稱한 것은 곧 完板 守節歌가 그 對象이 되는 것이다.

그런데 여기서 또 하나 考察할 문제가 있는데, 그것은 申在孝 作 春香歌의 先行作品에 관한 것이다. 그런데, 이 문제에 대하여 金東旭 教授는 그의 著書 「春香傳研究」에서 다음과 같은 見解를 表明한 바 있다.

「……申在孝 本이 守節歌보다 후기 것이라 論證하는 유일한 證表는 申本에 다른 가객 몽중가는 황능묘의 갓다논의 이 사실 짓난이난 다른대를 갓다하니……라 있음에 매인 듯하나 黃陵廟行은 廣寒樓樂府, 古本春香傳에도 있으니 이는 完板에만 국한된 것은 아닐 것이다. 또 完板 이전의 流轉過程 속에도 듣고 비판할 수 있는 문제이므로 이것이 完板本 同系論의 肯定的 指標는 안될 것이다. … 申在孝本이 完板本보다 古色을 띠고 있는 것 같다. 그러므로 이 申本은 別

(35) 姜漢永 校注, 前出書, p. 48

(36) 金東旭 「春香傳研究」, p. 117

春香傳에서 많은 것을 借用한 것이라 생각되며……」

라 했고 또 金教授는 이 문제에 대하여 계속하여, (37)

「……이 夢中歌 중의 黃陵廟行은 李·古本春香傳과 守節歌에 있는 것이나, 이 黃陵廟行이 수절가에 있다하여 수절가가 申本에 선행한다고 단정할 수는 없다. 完板으로 판각되기 전에 유전하는 속에서 예컨대 李·古本과 같은 사실의 黃陵廟노래를 듣고 비평한 것이라 생각된다.……」(38)

라 하였다. 그런데 筆者는 이 문제에 관하여 金教授의 見解와 部分的으로 同意하면서도 結論을 달리하고 있다. 筆者의 結論은 完板本 守節歌가 곧 申本의 先行作品이다라는 것이다. <2. 사랑歌> 대문의 마지막 部分에서 筆者가 말하고 있듯이, 春香歌의 辭說은 모두 各期를 代表하는 唱本 辭說들이 다음 期의 先行辭說이 된 것이다. 이렇게 볼 때, 完板 守節歌는 二期를 代表하는 唱本이고, 申在孝本은 三期를 代表하는 것이니, 自然 申本의 先行本은 完板 守節歌가 되지 않을 수 없는 것이다.

## 5. 新行길 대목

李道令이 暗行御使가 되어 南原邑 獄中에 있는 春香을 찾아왔을 때, 春香이는 絶望의인 녀두리를 한다. 이러한 종래의 이 대목 사실을 申在孝는 그의 男唱에서 新行길을 차리는 手法으로 그 디테일을 바꾸어 놓았다. 즉 傳來하는 종래 辭說의 夢中歌는 獄中에서 春香이가 李道令을 보고 산물을 떨어 놓았다. 이와 同系의 唱本으로는 守節歌를 頂點으로하고 大同小異한 許錦波의 더늠, (39) 獄中花, (40) 五歌全集, (41) 丁琬秀唱本 (42) 등이 있다. 高大本의 이 대목은 守節歌의 極小 縮約 辭說이며, 京板에서는 <……이것이 꿈인가 생신가 서방님 날 살려가오 明日은 사또生日이라 畢竟 일이 있으리니 칼머리나 들어주오.……>라 하여, 高大本보다도 더욱 簡略하게 表現되어 있다.

그러나 申在孝는 自作 男唱에서 前記 唱本들과는 달리 이 대목 사실에 대하여 다음과 같이 批評하였다.

「……다른가리 몽중가는 옥등의서 어스보고 산물을 흘다노되 이스설 짓논이는 신흥질을 좇려 시니 좌상쳐분 엇더홀지……」(43)

(37) 金東旭, 「春香傳研究」, p.112

(38) 同書, p.117

(39) 鄭魯湜, 「朝鮮唱劇史」 pp.239—245

(40) 具滋均 校注, 前出書, pp.538—541

(41) 李善有編, 「五歌全集」, pp.48—49

(42) 丁琬秀 唱本 前出書, pp.109—110

(43) 姜漢永 校注, 前出書 p.76

申在孝의 新行길 사실 대목에 대하여 金東旭 教授는 前記 例文에서 보는 바와 같이 申在孝가 客觀的인 手法을 쓰기 위하여 일부러 디테일을 개조하였다고 論評하였다.

理性和 教養人으로서의 春香의 淡淡하며, 躁急하지 않는 態度, 絶望을 絶望하지 않으려는 意志, 最後의 瞬間에서도 사랑하는 이에게 失意를 안겨 주지 않으려는 理性, 이러한 客觀的인 文藝批評 意識이 作用하여 申在孝는 이 대목 디테일을 改造하여 는 것이라 생각된다. 말하자면 이 <新行길 대목>의 形象 過程에 있어서도 申在孝의 文藝批評意識은 客觀的이며, 合理的인 力點을 두고 있는 것을 알 수 있다.

그러면 申在孝가 批評의 對象으로 삼은 그 先行사설은 어떤 것인가. 각 唱本의 制作年代가 確定되어 있다면 더 말할 나위가 없지마는 現在로서는 推定에 의하여 그 對象을 定할 수 밖에 없다. 資料와 方法論에 따라서 그 前提와 見解를 달리 할 수도 있어서 自然 異論이 對立되는 경우가 있을 수 있을 것이다.

앞에서 論及하고 있듯이, 筆者는 한 時期의 판소리의 雜多한 傾向과 趣向을 集成·整理하여는 代表的인 사설이 一期의 別春香傳, 二期의 守節歌, 三期의 申在孝本, 四期の 獄中花 등이라고 보았다. 물론 個別的인 唱本의 사실도 하나의 더듬소리로서 部分的으로 現在까지도 傳來하여 오고 있는 것도 있다. 그러나 이 一, 二, 三, 四期の 唱本들은 이러한 個別的인 廣大들의 即興的인 辭說이 되었든지, 또는 어느 文士가 지은 사설이 되었든지 간에 그것을 모두 集成하여 整理해 놓은 所謂 그 時期 그 時期를 代辯하는 作品이라 본다. 이러한 前提下에서 筆者는 <新行길 대목>의 사실도 역시 守節歌의 後行 作品이라 믿는다.

以上에서 論及한 바와 같이 申在孝의 판소리 辭說에 대한 批評意識은 合理性, 客觀性, 寫實性을 그 原理로 하고 있음을 알 수 있다. 그리고 이 批評의 對象 唱本은 完板 烈女春香守節歌가 그 主가 되며, 기타의 唱本 辭說들은 그 從이 되고 있는 것이라 推定된다.

#### IV. 結 言

판소리 辭說의 起源은 原始祭禮的인 巫事에서 차츰 떨어져 나와서 獨立한 것이 아닌가 한다. 이점은 「戲曲의 理解」에서

「……古代劇과 近代劇은 모두 宗教의 起源을 갖고 있다. 그러므로 部分的으로 兩者의 歷史는 祭式的 出發로부터 發達한 記錄인 것이다. ……」<sup>(44)</sup>

라 한 것처럼 巫祭式에서 부르던 <시나위>와, <푸리>, <맞이> 등의 祭禮的인 音樂의<sup>(45)</sup> 文

(44) Appendix, Understanding Drama, p. 27

(45) 李輔亨, 「巫歌와 판소리와 散調에서 옛모리 가락 比較」(李惠求博士頌壽紀念 音樂學論叢)



學的인 部分이 차츰 人間의 情念과 運命의 對立的 表出로 代替되어 表現한 것이 판소리辭說의 始發이 아닌가 한다. 初期의 판소리辭說이 오랜 歲月을 지내오는 동안 그 것은 雜多한 積層的 現象을 이루었다. 그리하여 비로소 하나의 本質의인 樣式을 完成한 것은 아마 肅宗朝로부터 完板 守節歌의 成立期가 아닌가 한다.

판소리辭說은 하나의 庶民劇的인 것이다. 이는 브레히트(Bertolt Brecht)가 그의 「演劇論」에서 庶民劇의 本質에 대하여 「……感傷의인 일들을 섞은 卑俗하며, 猥褻의인 弄談이 튀어나오고, 그렇게 대수롭지도 않은 敎訓과 값싼 色스가 뒤범벅이 되어있다. 惡人은 罰을 받고, 善人은 緣分을 맺고, 부지런한 者에게는 富가 굴러들어오고, 게으른者는 손가락을 깨무는 것이다……」<sup>(46)</sup>라 簡略히 말한 것처럼, 庶民劇의 內容과 形式이 판소리辭說과 같기 때문이다.

그러나 판소리辭說이 唱을 통하여 形象化되는 戲曲의 系列의 樣式이라는 點은 이미 <Ⅰ. 序言>과 <Ⅱ. 판소리辭說 批評의 原理>에서 論及한 바와 같다. 이런 點에서 판소리辭說은 一般 庶民劇과 區分되어야 할 것이다. 여기에 판소리辭說의 傳統性和 固有性이 있는 것이다. 그렇기 때문에 판소리辭說은 一般論의인 西歐의 藝術論의인 方法으로서 理解될 수 없고, 또 分析될 수도 없다. 韓國의 民俗과, 民族藝術과의 독특한 理解가 없이는 이를 分析할 수 없고, 또한 把握하지도 못한다. 지난 날에 판소리辭說을 小說 云謂하는 것은 畢竟 이런 깊은 洞察이 없는 데서 나온 速斷이었던 것이다.

筆者는, 以上에서 申在孝의 판소리辭說의 原理論과, 그 批評觀에 대한 試論을 展開하고, 또 廣大歌에서 申在孝가 提唱한 四大法則인,

人物  
辭說  
得音  
너름새

가 곧 그의 판소리辭說의 原理이며, 또한 批評觀의 패턴이란 結言에 接近하여 보았다.

筆者가 本稿에서 試圖한 바를 綜合하면, 우선 다음과 같은 結言을 내릴 수 있을 것 같다. 申在孝는 판소리辭說의 批評의 原理를 그의 短歌인 廣大歌에서 다음과 같이 提唱하였다.

人物  
辭說  
得音  
너름새

(46) 小宮曠三 譯, 브레히트, 「演劇論」, 다즈위트社, p.7

그리고 이를 命名하여 <소리하는 法例>라 하였다. 法例은 法則이란 말이다. 판소리辭說의 原理도, 批評도 모두 이 法則에 의하여야 한다는 一種의 原理的批評觀(Theoretical Criticism)이다. 이 四大法則은 곧 批評觀의 確立이며, 批評理論의 體系를 定立하는 것이며, 판소리辭說을 擁護하는 것이다. 이 申在孝의 原理的批評은, A. Tate가 「……文學者는 그 時代를 위하여 人間像을 再創造하고, 他人이 그 人間像을 識別할 수 있는 기준을 널리 전달하여 眞僞를 判別할 수 있다.……」고 말한 것처럼 판소리辭說의 文藝觀을 確立시킬 수 있는 理論이다. 申在孝의 이 四大法則은 「詩學」의 三一致法則에 해당하는 것이다. 말하자면 人物, 辭說, 得音, 너름새의 四一致는 곧 廣大的 規範이며, 또한 판소리制作의 原理인 것이다.

申在孝는 그의 四大法則으로써 판소리辭說의 原理와, 批評觀을 삼았다면, 이의 實踐的批評(Practical Criticism)은 어떤 것이 있는가. 申在孝의 판소리辭說 여섯 마당을 보면, 傳來하는 先行辭說의 디테일(detail)과 플롯(plot) 등의 많은 대목이 사뭇 바꾸어 졌음을 알 수 있다. 이는 申在孝의 實踐的 批評意識의 表現인 것이다. 그리고, 그 改作의 部分은 모두 寫實的 客觀的인 表現手法으로 나타나 있다. 뿐만 아니라 具體的으로 그 非寫實的이며, 非合理的인 대목을 直接 指摘하여 批評을 加해놓고, 自己의 文藝觀대로 改作한 곳이 많다. 가령, 春香歌에서만 보아도 다음과 같은 대목이 있다. 直接的인 批評없이 作品을 完全히 改作한 것도 물론 많다.

- (1) 酒案床 대목
- (2) 사랑歌 대목
- (3) 十杖歌 대목
- (4) 夢遊歌 대목
- (5) 新行길 대목

申在孝는 以上の 다섯 대목에서 非寫實性 非合理性 非客觀性을 지적하고, 이를 批評하였다. 그리고 寫實的으로 改作하였다. 이 다섯 대목이 모두 完板 烈女春香守節歌에 있다는 點은 留意하여야 할 事實이다. 筆者는 이 點에 대하여, 申在孝의 先行辭說이 곧 完板 守節歌일 것이라고 <Ⅲ. 판소리 辭說 批評의 內容>에서 仔細히 論及하였다. 그러나 이 點이 金東旭 教授와는 相反되는 筆者의 見解다. 물론 앞에서 말한, 다섯 대목이 完板 守節歌에만 局限되어 있는 것은 아니다. <Ⅲ. 판소리辭說의 批評의 內容>에서도 言及한 바 있듯이 他 唱本에서도 볼 수 있는 대목이 더러 있다.

그러나 申在孝의 여섯 마당 全體에서 얻을 수 있는 것은 너무도 完板 守節歌를 先行으로 한 것이라는 點이다. 本論은 制限된 紙面關係로 여섯 마당 중 春香歌만을 中心으로 하고, 以上の 論旨을 展開하였다. 그리고 本稿는 省谷論叢 第三輯에 掲載한 筆者의 <兎鼈歌의 系譜的 考察>을

參照하여 주시기를 附記하여 둔다. (1972.9.25)

參 考 文 獻

- 金東旭：春香傳研究  
金東旭：韓國歌謠의 研究  
鄭魯滉：朝鮮唱劇史  
姜漢永 校注：申在孝 판소리 사설集  
李善有 編：五歌全集  
丁玟秀 唱本：창극조 대춘향가  
具滋均 校注：春香傳  
久松潛一：日本文學評論史  
小宮曠三 譯：ブレヒト 演劇論  
暉峻康隆：西鶴 評論と 研究  
岡崎義惠：文藝學概論  
其 他

## Critical View of *Pan-sori-sasul* (Narration of Korean Folk Opera) by Shin, Jae-hyo

by Han-yung Gang

Shin, Jae-hyo was a theorist of pan-sori and a writer of pan-sori-sasul. He was also a critique and instructor. He was born the only son of the official pharmacist Shin, Gwang-heub at the town of Go-chang on the sixth day of the eleventh moon, 1812, and died at the ripe age of 73 on the sixth day of the eleventh moon, 1884.

He served as an official of the local township at his native place for many years, rendering great services for the government and the townspeople alike until he retired, leaving many an interesting episode and anecdote behind, at his forty-odd years of age. After retirement from civil service, he dedicated himself to the working out of the theory of pan-sori, the instruction of gwang-dae actors, and to the great task of rearranging and compiling pan-sori-sasul of the past.

His pan-sori-sasul, six subjects in all, and the scores of longer and shorter songs he left are creative work after the fashion of Shakespeare. He always observed and studied pan-sori and pan-sori-sasul closely with keen critical mind. And his *Gwangdae-ga* (Song of Gwangdae Actors) is the crystallization of his strict critical sense.

Now, pan-sori is a unique form of folk musical narrative art of Korea, which reflects the sorrow, joy, and other sentiments of common folks in simple, unsophisticated manner. Pan-sori is performed theatrically, and the term 'pan-sori, means this art form as a whole, while pan-sori-sasul indicates its dramatic, that is, its literary phase to be more exact, the narrative part or the script itself.

His *Gwangdae-ga* is the principle, and law of pan-sori and pan-sori-sasul, and is a masterpiece that reminds one of Aristotle's *Poetics*. And the revision and redaction of the existing sasul that he had carried out in compiling the texts was so thorough and radical that the finished works were virtually creations of his own.

In revising the traditional sasul he employed certain standards, derived from both his sense of modern literary art and of modern criticism, which demanded elevation of work to the level of art, clear of any sorts of unobjectivity, irrationality,

unreality. Exemplary for the elevated standards are seen especially in the *sasul* of *Chun hyang-ga* for the male, which exhibits by far the greater symmetry and sublimity in the contents, nature, form and techniques than that of the past. It can be seen that the presentation is also incomparably realistic. Such a consciousness of his as a writer may have been a product of his selfawakening to a thorough-going modern critical mind.

Literary criticism can not be other than one's opinion or view of literature. Criticism can be impressional, scientific, subjective, objective, deductive, inductive or whatever else, but it consist of one's opinion and views, whether conscious or unconscious, and if so, it can not be anything else than the practical expression of one's theory of literary art. Such opinion or views can be arrived at only after reflections upon ideas of literary art, and therefore, criticism comes a pace after the appearance of literary art works. It is natural that there need to be literary works in order that literary criticism may be possible. But then literary criticism can, inturn, serve as the matrices of literary products. Thus there results a sort of functional relationship between creative works and criticism.

Let us look briefly into the relationship between creative works and criticism. The spirit of criticism is a spirit wishing to view literary art works deeply and in broad and long perspective. In other words, if the spirit of criticism is an attitude introspective and reflective, the creative spirit is a spirit anxious to express what is deep in the mind. The creative spirit is the spirit to act. The creative act tends to take the pattern in which emotion stirs first and reason or intellect follows, while in the act of criticism there is a tendency that the latter stirs first and the former runs behind it. Therefore, it can be said that criticism takes a reverse course of the psychological processes taken in the act of creation, to reach the motivation of creation in fine.

Viewed in this fashion, we can be sure that the creative spirit and the critical spirit show the psychological processes in the opposite direction to each other, and only when the critical act is added to the creative act and the creative act is added to the critical act, both can attain to perfection. Then we can see the functional relationship also. Although, correctly, the critical spirit, being a spirit reflective on act, is given birth to later than the creative spirit, but this does not necessaril mean the former is inferior to the latter. For creation is not a simple, blind act, but

creative activity is only satisfied by acting and reflecting upon the act for itself. True creative activity can be accomplished only in a harmony of both the creative and critical spirit.

The critical spirit of Shin, Jae-hyo towards pan-sori-sasul was also exhibited in such a combination of act and reflexion. So all the sasul he collected for rearrangement and compilation had first been subjected to his criticism. The texts of sasul that became the subject of his criticism were his preceding sasul, or crude material in a sense.

By considering the critical spirit of Shin, Jae-hyo on the premise given above, it is expected that determination of the true nature of pan-sori-sasul and construction of a history of pan-sori-sasul will be made possible. The present study has been intended to analyze his view of criticism, as a criticism of pan-sori-sasul on the whole, as expressed in *Gwangdae-ga* and some critical remarks that appear in his *Chunhyang-ga* direct upon the older sasul, and finally to reach some conclusions by an induction.

2. The relationship between literature and art can be explained in various phases, but that literature is a form of art is only too plain a fact. Whereas painting, sculpture, music, dancing, architecture, etc., of all art forms, do not employ the medium of language but lines, colour, or sound, literature has a characteristic of taking form only by the use of language and letters with meanings as its principal means of expression, and literature is distinguished from the other forms of art by this fact. And then it is a common view that in literature, too, there are two divisions, one being the descriptive, settled type existing by means of letters, and the other the oral, roving type. Poetry that is not sung or recited, and novels, belong to the former, and songs and drama to the latter. Now the latter type of literature can more easily find relation with other arts.

Such works of art as pan-sori-sasul, which belong to drama or to dramatics, clearly bear literary nature since they are presented through the medium of letters with meaning. But because there are added to them such other aspects of art than literary as those of music, dancing, etc., too, it is difficult to view them as pure literature. Viewed from this angle, pan-sori-sasul is a form of art we can hardly regard simply as literature. What, then, are the principal factors for pan-so-ri-sa-seol?

In his *Gwangdae-ga Shin*, Jae-hyo enumerated in-mul (facial and physical property), sasul, dug-eum (virtuosity in sound), and nu-reum-sae(acting) as the four principal laws or factors for gwang-dae(acting) as the four principal laws or factors for gwang-dae(actors). These four laws or factors, in brief, mean the four requirements for worthy gwang-dae to have. Therefore, these laws constitute the very basic theory of pan-sori-sasul. These are also, as I have mentioned before, a basic theory that reminds one of Aristotle's *Poetics*.

Pan-sori, which has these four factors as the basic principles, assume a double character of dancing and music, too. But that pan-sori is not confined to the two (music and dancing) natures is found in the obvious fact that it does not fail to have sasul which employs the medium of language or letters.

Pan-sori-sasul is a dramatic work which is performed by a gwang-dae (actor, or actress), who recites and acts, with excellent an-i-ri (dialogues and narration) and fit bal-lim (gestures), the multiple parts all by himself with chang (vocals) in good taste to the accompaniment of a drum, rhythmic, standing before the audience, with a hab-jug-sun (fan of paper and bamboo bones) stylishly in his hand. This is the basic principle of pan-sori-sasul. Because pan-sori-sasul does not exist, like poems or novels, as a purely literary work but presupposes staging, it naturally has to have various features specific if complex, to it. Written, it becomes a literary work, and sung, it takes up the nature of drama. Thus viewed, pan-sori-sasul is drama, while pan-sori is a traditional art form, unique in Korea, that belongs in the category of theatricals. So, pan-sori-sasul has a dualistic character, that is to say, of the literary and theatrical of drama.

Pan-sori, because it presupposes vocal recitation and is presented by performance as well as by sasul(dialogues and narration), has to go through the process of interpretation by gwang-dae or a music composer. Although poetry or a novel is finished with its duty as a literary work when an author's manuscript, printed, is read by readers, pan-sori-sasul can accomplish its purpose only after it has gone through the process of interpretation by the composer or vocalist. True, it may be read aloud by a reader, as one does a story-book, with quite a few listening. At this time, however, the reader serves as temporary vocalist, and the listeners keep visualizing the action of the story in their minds while listening, as though they were watching a play. But

pan-sori-sasul is essentially a literary work intended to be a script of play, namely, a drama. Therefore, the chief characteristic of pan-sori-sasul is to be found in its creative representation. But pan-sori-sasul, in a sense, can employ, like novels, direct description, writer's own comment, or action that is purely mental or psychological. At this point pan-sori-sasul is different in its substance from western drama. In other words, it is characteristically multifarious and more flexible than the drama in Europe.

The following is a part of *Gwangdae-ga*, the basic theory of pan-sori, by Shin, Jae-hyo I am going to consider pan-sori-sasul, centering around *Gwangdae-ga*. "Hard and hard is the trade of gwangdae. The essentials are first inmul, second, saseol. Next's deugeum, and next again is neoreumsae. Neoreumsae's to be in good taste and to be smart. By changing on an instant to a variety of characters, good and evil, right and wrong, neoreumsae has to make the audience of men of sense, delicate women, aged and young laugh or weep. Is it not difficult? Now, deugeum. It requires distinction of the five eum (full tones) and commend of the six yul (half tones), whereby bringing forth voices from out the five organs. Is it not difficult, too? Sasul, then. It should be exact and clear, of precious beautiful words like gold and jewels. Should be like a beautiful lay appearing behind a screen, or like a light full moon emerging from out the cloud. How so very hard it is to make them smile with narrowed eyes! Now, finally inmul, but it is a thing nature makes. No change can be expected by human agent....."

*Gwangdae-ga* is a theory in which are presented the four primary conditions for pan-sori-sasul. The four are: First, inmul, or the facial or physical features of the actor. Second, sasul, or the techniques to convey the story by vocal rendition. Third, deugeum, or the mastery of music. Fourth, neoreumsae, or the acting.

This is to say that one who has not or is incapable of acquiring these can never become a worthy actor of pan-sori.

Neoreumsae means the dramatic acting or action of gwangdae actors. The acting, he says, should be in good taste or noble, that is, the acting should be in tone with a standard, while it should be real so that the meaning of pan-sori-sasul may be presented correctly and rationally all the time. The acting of gwangdae should display boundless skills in instant changes of an endless variety. His demands are for acting the



parts of good and evil characters realistically as the story unrolls itself as well as for the capability of acting differently as the plot requires. This way, he argues, the actor can move the audience to laughter or to tears. That the music and narration, and the acting in good taste and smart should maintain a harmony and unity through a realistic performance is one of the basic ideas and represents his criticism.

Deugeum, he points out, is the required mastery and distinction of the five (gung, sang, gag, chi, u) full tones of the Chinese music scale together with the capability of making use of the six half tones, that represent the positive, out of the total twelve, and finally the command of such techniques as would bring forth the voices from the organs. In the pan-sori circles there have been tendencies to favour the voices of the east and disfavour those of the west. Vocal tones grand and peaceful are considered to belong to the east and u-tone, while those pathetic and sighing are considered belong to the west, or gae-myeon tone.

These five full tones and six half tones should be applied correctly in composition, either in the voices of the east or of the west, in accordance with the contents and meaning of pan-sori-sasul, and the six half tones should be arranged properly. This means that the composition and reciting should be done in manner objective and realistic. In the pan-sori circles, composing and reciting a work realistically in correspondence with the contents and meaning of the pan-sori-sasul are considered rendition equal to the laws of Eun and Yang. Works that do not conform to the laws of Eun and Yang are taboos in all the circles. Deugeum is another of the principles of pan-sori-sasul and is also the pattern of its theoretical criticism.

Sasul is the words of pan-sori. He advocates that the words should be well-selected poetical words like refined gold, beautiful jewels, and their meanings clear and life-like. They should also be fresh and sweet. But however well-selected beautiful poetic words they may be, they can not make up the right pan-sori-sasul if their meanings are not sufficiently clear or life-like.

That sasul should be clear and life-like means the words should be of rational, realistic, and objective expression. Both his realistic expression and his methods of creation with this in mind consist of the basis of his literary sense and his view of criticism. His many works and criticisms substantiate this.

Sasul in pan-sori is the equivalent to the dialogues of a drama. Dramas are

literary works using dialogues as the means of expression, and in dramas description and delineation are possible by the acting and dialogues of characters. But pan-sori-sasul can perform description and representation with perfect freedom, by the narration and dialogues. The narration and dialogues in pan-sori-sasul are like those in a novel, and viewed in terms of the description and representation, pan-sori-sasul has a dualistic character of drama and novel.

Inmul, he says, is a natural gift, and no change can be humanly worked out. But since pan-sori has a treatrical usage, the importance of the character can be compared to that of actors in plays. This is why Sin, Jae-hyo put this at top in his list in *Gwangdae-ga*. However, since inmul is a natural gift, with no possibility of change at all, gwangdae-actors can not but exert themselves for mastery of the other three factors.

As has been seen above, it is clear that Sin, Jae-hyo took these four factors as the basic laws in his theory and criticism of pan-sori-sasul. And his critical mind was in defense of reality, objectivity, and rationality.

3. It is surmised that pan-sori-sasul originated in the primitive, shamanistic rituals, and gradually separating from it, attained independence. As Appendix wrote in *Understanding Drama* that (not word for word quotation) ancient and modern dramas both originated in religion, and, therefore, the history of both is a record, in part, of the development from the ritualistic beginnings, it is conjectured that the more musical and literary elements of such incantations sung or recited at shamanistic rites as sinawi, poori, or maji got gradually replaced in contents by the representation of the opposition of man's emotionst against fate, and this may very likely have been the beginning of pan-sori-sasul. The early pan-sorisasul underwent a course of cumulative action as they were handed down for long, generation after generation. It may have attained an essential formula some time between the reign of King Sugjong and the dates of the completion of the Wanpan edition of *Sujul-ga*.

Pan-sori-sasul is for a sort of folks play. Bertolt Brecht said in his *Dramatic Art* something like "(not word for word quotation again) vulgar and lewd jokes, mixed with sentimentalities, are spluttered, and trite didactic remarks and cheap eroticism are packed together. The bad got chastised, the good find lucky matches, the industrious find windfalls, and the lazy bite their fingers..." and the formulae and contents of folks

play outlined here match well with those of pan-sori-sasul.

The fact that pan-sori-sasul is a form in the category of dramatics, presented through chang(vocals), has already been mentioned in (I) Foreword and (II) The Basic Theory of Criticism of Pan-sori-sasul. In this point, pan-sori-sasul should be differentiated from ordinary folk plays. And in this there are the traditionality and individuality of pan-sori-sasul. Therefore, it can not be understood or analyzed with ease by the methods of general theories of art of the west. It can never be grasped, nor analyzed, without the understanding of Korean folklores and national art. Such arguments as insist upon pan-sori-sasul being novels, or others are hasty conclusions resulting from lack of deep insights into this specific nature of pan-sori-sasul.

I have tried above to present a provisional conclusion about Shin, Jae-hyo's basic theory and criticism of pan-sori-sasul and to approach a conclusion that his four laws, namely inmul, sasul, deugeum, and ne-reum-sae, are his principles and pattern of criticism with regard to this art form.

Putting together all I have attempted in this study, I think I can now conclude that Jae-hyo Sin advocated in his short song *Gwangdae-ga* that his principles for the criticism of pan-sori-sasul were in-mul, sasul, deugeum and nureumsae. And he named these the laws. The opinion that the principles and criticism should all be founded on these laws was a sort of theoretical criticism of his. These four laws indicate the very establishment of his system of criticism, the founding of a critical theory, and also his defense of pan-sori-sasul. This theoretical criticism is a theory that can establish firmly a view of literature as to pan-sori-sasul as A. Tate said that (not verbatim) literary artists can recreate an image of man for their times, and hand down a standard by which others may recognize it and distinguish correct from wrong. The four laws of Shin, Jae-hyo were like the Aristotelian three unities of time, place and action. The four unities of inmul, sasul, deugeum, and nureumsae are, so to speak, the very basic principles for the composition of pan-sori.

If Shin, Jae-hyo adopted the four laws as the basic principles of pan-sori-sasul and of his criticism, what then do we find in his practical criticism? When we review his six subjects of pan-sori-sasul, we find many changes of details and plots and

were made in his from the earlier pan-sori-sasul. These changes are the very embodiment of his practical criticism. And we find all the changed parts rendered in realistic, objective ways of expression. Not merely that, but he did point out the unrealistic or irrational parts and changed them by his own view of literary art, after giving his critical remarks. There are these parts in *Chunhyang-ga*, for instance, (1) scene of banquet table, (2) scene of love song, (3) scene of song of ten whips, (4) scene of song of dreams, and (5) scene of nuptial procession.

Shin, Jae-hyo pointed out the unrealities, irrationalities, and unobjectivities in these parts and executed his criticism. And he there after changed, or corrected them. It is to be noted that all these parts are found in the Wanpan edition of *Sujul-ga*, and this fact leads me to suppose that his originals must have been this particular edition, as I have discussed in detail in (Ⅲ) The Contents of Criticism of Pan-sori-sasul. For further discussion, I wish that my other study entitled A Genealogical Study of *Tobyeol-ga*, printed in Seonggog non chong, Vol. 3.