

양주별산대 삼입가요 연구 2

-잡가형 창작가요 몇 편-

이 노 형

1. 머리말

탈춤의 삼입가요에 대한 연구는 그 중요성에 비해 연구가 많지 않다. 석사논문 두 편 정도를 들 수 있을 뿐이다. 그간의 연구내용은 다음과 같다. 즉 삼입가요의 갈래와 유형, 내용 및 형식, 기능에 대한 연구 등을 들 수 있다. 이러한 연구사는 양의 빈약에 비해 연구해야 할 영역들을 거의 다 포괄하고 있다는 점에서 값진 연구라 할 수 있다.¹⁾

그간의 연구사에 나타난 문제점은 다음과 같다. 우선 갈래문제를 들 수 있다. 이것은 곧 삼입가요가 잡가인가 민요인가 무가인가 따위의 문제들이다. 다음으로 삼입가요의 구조 즉 내용과 형식에 대한 풀이가 제대로 되어 있지 않다는 점을 들 수 있다. 여기에는 가요 연구의 기초에 속할 수도 있

1) 박광옥(1982)에서는 양주별산대 삼입가요의 전체를 대상으로 하여 본문의 연구영역을 다루었고, 이균옥(1985)는 경남 일대의 야류와 오광대에 걸치는 방대한 탈춤의 삼입가요들을 대상으로 하여 본문과 같은 내용을 연구하였다.

근래 필자는 연구사에 드러난 문제점을 중심으로 삼입가요를 연구하였다. 그것은 곧 양주별산대의 삼입가요를 대상으로 하여 가요의 갈래를 새로이 설정하고, 또 이본간의 편차 및 난해한 어휘를 분석한 것이었다.

는 문제들, 즉 와음, 방언 등의 어휘상의 문제로 부터 소재 및 주제, 그리고 형식에 이르기까지 미해결의 문제들이 있다.²⁾ 다음으로 이본문제를 지적할 수 있는데, 이 점도 연구사에서 구체화 된 적이 없다.

근래 필자는 이러한 문제의 일부를 재론 혹은 처음으로 논의한 적이 있으나, 논의가 한정된 것이었다. 이 글에서는 삼입가요 중 논의하다가 남겨두었던 잡가형 창작가요들의 갈래를 확정하고,³⁾ 동시에 노래의 이본상의 특징들을 비교 분석하고, 노래의 구조와 난해한 어휘들을 풀이하도록 하겠다.

탈춤 삼입가요의 연구대상은 지면 관계상 양주별산대 삼입가요로 국한하며, 별산대의 기본자료는 경성제대본, 조동일본, 이두현본, 심우성본으로 함을 밝혀 두겠다.⁴⁾

2) 삼입가요를 비롯하여 탈춤 일반에 주석을 가한 중요한 단행본으로서, 강용권, 야류 오광대, 형설출판사, 1982와, 전경욱 역주, 민속극, 한국고전문학전집 8, 고려대학교, 민족문화연구소, 1993을 들 수 있다. 이 책들은 탈춤 연구의 기초를 마련해 준 선구의 업적들이 된다. 다만 이 주석서들도 삼입가요의 갈래를 비롯하여 난해한 어휘들에 대한 섬세한 판단과 분석은 미루어 두고 있다.

3) 필자, 양주별산대 삼입가요 연구 1, 한국어문학회, 어문학 59집, 1996에서는 별산대의 삼입가요 중 잡가계열의 노래를 대상으로 그 일부를 연구하였다. 즉 삼입가요 '백구사, 매화가' 그리고 일명 '조기잡이 노래, 등장가'의 노래 갈래를 재론 확정하고 노래들의 몇 이본과 난해한 어휘를 풀이하였다. 필자는 '백구사(혹은 백구타령), 매화가(혹은 매화타령), 등장가'를 기존 잡가 갈래로 분류하고, 이른바 '조기잡이 노래'는 기존 잡가를 그대로 가져 온 것이 아니라 그 구조원리나 관행구를 가져 와서 별산대에서 재창작한 이른바 잡가형 창작가요라고 하였다. 여기에서는 채 못다루었던 나머지의 잡가형 창작가요들을 대상으로 연구하겠다.

4) 이본들의 채록년대는 차례대로 1930, 1957, 1958, 1969년이다. 이 네 편은 가장 오랜 채록본으로 부터 근래의 채록본에 걸쳐 있어서 이본상 차이를 포괄하고 있는 것으로 보아도 무방하다. 이 논문의 기본자료들인 경성제대본은 전경욱, 민속극, 한국고전문학전집 제 8권, 고려대학교 민족문화연구소, 1993년에 채수룩한 것이고, 나머지 채록본의 출처는 차례대로 조동일, 탈춤의 역사와 원리, 홍성사, 1984와 이두현, 한국의 가면극, 일지사, 1985 및 심우성,

이 연구는 다음과 같은 연구 의의를 지닐 수 있다. 먼저, 삼입가요의 갈래 논의는 극, 춤, 가요로 이루어지는 연행예술인 탈춤 구조의 총체성을 더욱 선명하게 밝혀 내는 데에 도움을 줄 수 있을 것이다. 나아가 이러한 작업은 조선후기 다양한 예술사의 흐름에서 민중 혹은 대중 가요사가 지닌 영향력을 확인하고, 또한 당대 가요사 자체의 역사적 성격을 밝히는 데에도 일조를 할 수 있을 것이다. 다만, 여기서는 이 점을 깊이 있게 논의하지는 않겠다. 왜냐하면 아직 구체화 되지 못한 삼입가요가 더욱 많이 남아 있기 때문이다. 따라서 연구 의의는 어느 정도 연구가 진척된 시점을 기다려서 논의해야 하고, 우선 그 이전의 문제부터 풀어나가는 것이 연구의 순서라고 생각하기 때문이다.

한편 별산대의 잡가형 삼입가요를 논의하기 위해서는 기존하는 잡가의 갈래 범위가 확정되어야 하나, 그것에 대해서는 논자에 따라 견해가 다를 수가 있다. 가령, 논자에 따라 그 범위를 92개, 74개, 혹은 108개로 설정하는 이견들이 있을 수 있다. 잡가의 정확한 범위에 대한 논란이 완전히 정리되지 않은 상황임에도 불구하고, 이 논문은 그에 대하여 일단 가장 근래에 제시되었고 또한 본격 반론을 받지도 않은 108개의 견해를 바탕으로 하여 논의를 진행코자 한다.⁵⁾

마당굿 연희본 2, 깊은 샘, 1988임을 밝혀 둔다. 이본의 종류에 대해서는 전경옥의 위의 책, 20쪽을 참조하고, 별산대의 성격은 조동일, 위의 책, 264쪽을 참조하면 된다.

한편 몇 토막의 가요 구절로 이루어진 이른바 ‘불림 혹은 불입’이 가요인가 아닌가에 대한 문제는 시비가 되고 있는데, 여기서는 일단 연구범위에서 빼도록 한다. 불림 개념은 박광옥, 이균옥 논문의 각각 14, 60쪽 및 114, 115쪽 참조

- 5) 제시된 잡가 범위의 자세한 수치에 대해서는 차례대로 정재호, 잡가고, 한국잡가전집 제 4권, 계명문화사, 1984, 20-21쪽 (이 논문은 본래, 민족문화연구 6, 고대민족문화연구소, 1972에 실린 것임) 및 김문기, 서민가사연구, 형설출판사, 1983, 36쪽, 그리고 필자, 잡가의 유형과 그 담당층에 대한 연구, 서울대 석사논문, 1987, 15쪽을 참조할 수 있다.

2. 가요의 이본과 구조

별산대의 삽입가요에는 어느 특정 과장이나 대목에 고정된 노래도 있지만 과장과 대목에 상관없이 자유로이 삽입되는 노래도 있다. 그런데 고정 여부를 떠나서 이 노래들은 이본을 가지고 있다. 더구나 구연자와 구연 공간 및 시간이 다른 별산대 이본의 경우 삽입되는 노래도 이본으로 나타나는 수가 있다. 이러한 이본들 사이에는 대개는 큰 차이가 없지만, 어휘 및 내용과 형식에서 상당한 차이를 지닌 경우도 있다. 특히 후자형의 차이는 가요의 갈래 정체를 밝히는 데에 중요한 근거가 될 수도 있다.

여기서는 연구사에서 자세한 분석을 미루어 두었던 노래들의 내용과 형식을 분석하고, 나아가 노래들의 이본을 비교 검토하도록 하겠다.⁶⁾

삼청동 화개동에 도화동 옥류동에 / 동소문 밖 썩 내달아 안암동도 동이로다. / 충청도 내려가서 경상도 돌아오니 / 안동도 동이로다. / 모시 닷동 배 닷동 미명 닷동 명주 닷동 / 사오 이십 스무 동을 동동 그러니 말에 메고 / 문경새재를 넘어가니 난데 없는 도적놈⁷⁾

이 삽입가요는 언어유희를 위해 ‘동’자를 무한히 나열하고 있어서 가칭 ‘동타령’이라고 명명할 수 있는 노래이다. 별산대의 삽입가요 중에서 출현 빈도가 가장 높은 노래로서 대목에 따라 수시로 삽입되는 노래이기도 하다.⁸⁾

6) 다룰 대상 노래는 가칭의 ‘동타령, 아희들아~, 죽어라~, 얼시구~’ 등의 네 편이다. 다룰 작품이 몇 편 되지는 않으나 논의할 내용은 작품의 양에 비하면 훨씬 복잡하고 많다고 할 수 있다. 노래의 이본을 포함한 이들 작품들의 자세한 인용 및 출처는 본문에서 밝히도록 하겠다.

7) 이 노래는 경성제대본의 자료인데 전경옥, 앞의 책, 33쪽에 실려 있다. 앞으로 경성제대본은 ‘제대본’이라 줄여서 사용하겠다.

8) 이 노래는 모든 이본에 나타나고 있다. 노래 각 편의 분량을 따지지 않는다

동타령의 이본을 살펴 보기로 한다. 내용상에서 이 노래의 이본들은 거의 같다. 즉 모든 이본의 동타령의 내용은 노래 자체만으로 보면 언어유희에 바탕한 골계스런 신명으로 되어 있다. 이른바 ‘동’자라고 하는 음절을 논리상 불필요하게 무한히 반복하거나, 혹은 낫설은 소재들인 동네와 옷감 따위를 서로 결합시킴으로써 신명을 자아내고 있다.⁹⁾

그러나 이러한 신명은 신명 자체만으로 끝나지는 않는다. 왜냐하면 이 노래도 탈춤의 모든 가요 처럼 탈춤의 문맥 속에 놓여 있는 삽입가요이기 때문이다. 따라서 동타령의 신명도 탈춤의 문맥 속에서 재해석되어야 한다.

연행현장에서 동타령의 가창자는 모두 승려들이다. 이들 가창자의 숫자는 경우에 따라 다를 수가 있으나 신분은 모두 승려들로 되어 있다.¹⁰⁾ 따라서 승려가 골계스런 언어유희를 즐긴다는 것은 상식에 맞지 않는 일이다. 이러한 골계스런 노래는 경건한 승려를 막 되먹은 인물로 매도해버리는 역할을 하고 있는 것이다. 즉 이 노래는 파계행각을 승려들 스스로 폭로하게 하므로써 비판을 포함하는 웃음인 일종의 풍자적 신명을 창출하고 있다 하겠다. 마찬가지로 모든 이본들의 동타령들도 풍자적 신명을 담고 있다고 할 수 있다.¹¹⁾

면, 그 출현빈도와 출처는 가령 제대본(침놀이 마당)에서 1회, 조동일본에서(염불놀이, 침놀이 마당, 노장과장) 5회, 이두현본(염불놀이, 노장과장)에서 2회, 심우성본(염불놀이, 침놀이, 노장과장)에서 3회나 된다. 참고로 조동일본, 이두현본, 심우성본도 줄여서 조본, 이본, 심본으로 쓸 것임을 밝혀 둔다.

9) 탈춤에서 신명을 창출하는 수단으로는 매우 다양한 장치들이 있다고 하겠는데, 본문의 형식도 그러한 예에 속하는 것들이다. 탈춤에서 유희 혹은 신명을 창출하는 자세한 형식들에 대해서는, 김옥동, 탈춤의 미학, 현암사, 1994, 334-419쪽에서 상세히 다루었다.

10) 제대본과 조본에서는 완보 혼자서 노래 가창을 떠맡고 있음에 비해서, 이두현본과 심본에선 완보와 목중들이 함께 노래를 부른다. 이들은 모두 파계승들이다. 노래 출처를 차례대로 표시하면 다음과 같다. 전경옥, 앞의 책, 33쪽. 조동일, 앞의 책, 345, 346, 350, 368쪽. 이두현, 앞의 책, 146, 163쪽. 심우성, 앞의 책, 374, 379쪽 참조

11) 이본들은 어휘 상에서도 별다른 차이를 보이지 않는다. 간혹 나타나는 와음을 빼면 거의 같다. 이두현본, 앞의 책, 146쪽 노래에서, 삼청동이라 할 것을 ‘삼천동’이라 한 것은 와음이라 할 수 있다.

형식상에서도 이본들은 거의 같다고 할 수 있다. 사설의 내용 전개, 길이, 그리고 율격의 측면에서 이본들을 아래와 같이 비교해 볼 수 있다.

내용 전개에서 모든 이본이 닮아 있으나 다음과 같은 조금의 차이점만 드러내고 있다. 먼저 이본에 따라 나열된 동네 이름들이 많은 곳과 적은 곳이 있다. 제대본의 경우, 동네들이 서울의 '삼청동, 화개동, 도화동, 옥류동'과 경상도의 '안동'으로 표현되어 있다. 이에 비해서 조본의 여러 이본들 중에는 '안암동'만이 나와 있는 경우도 있다.¹²⁾ 나머지 이본들의 동네 나열들은 대체로 이 두 본의 중간 수준에 해당한다고 보면 된다. 그리고 지역을 나열하는 순서가 대부분의 이본에서 서울, 경상도, 충청도 순서로 되어 있음에 비해서 서울, 충청동, 경상도로 된 경우가 있거나 특정 지역을 생략한 경우도 있다.¹³⁾ 이러한 현상도 노래의 내용 전개가 논리에 매여 있지 않음을 나타낸다 하겠다.

그리고 다음과 같은 내용 전개에서도 비논리가 드러난다. 즉 나열된 소재들인 동네들과 옷감들 따위는 언어유희라고 하는 상위 내용상에선 서로 연결될 수 있는 소재들이지만, 노래 내부의 논리에서 서로 연결될 수 있는 소재들이 아닌 것이다. 나아가서 같은 백구타령에 속하면서 가칭의 동타령 보다 매번 먼저 연행되는 노래인 이른바 '백구야 펄펄 나지마라 ~'와도 내용상 소재상 서로 독립하고 있다. 전자가 언어유희에 의한 골계에 치중환 노래라면 후자는 자연풍광과 유희의 예찬에 치중하고 있음이다.

이와 같이 모든 이본이 다 같이 내용 전개상의 비논리를 특징으로 지니고 있는 것이다. 그러나 이러한 현상들이 노래의 내용이나 문맥상의 내용에 별 다른 차이를 일으키지는 않는다.

사설의 길이에서 동타령의 모든 이본은 경우에 따라 들쭉날쭉하다. 네 토막의 여섯 줄로 짜여진 노래가 대부분이지만 네 토막의 다섯 줄로 된 노래들도 섞여 있음이 그러한 예가 된다.¹⁴⁾ 이러한 길이의 차이는 큰 차이를

12) 해당 노래의 출처는 차례대로 전경옥, 앞의 책, 33쪽 및 조동일, 앞의 책, 345, 346쪽 노래임

13) 가령 전자는 전경옥, 앞의 책, 33쪽 노래에서, 후자는 조동일, 앞의 책, 350쪽 노래에서 발견된다.

14) 다섯 줄의 노래로 조동일, 앞의 책, 345-346쪽의 노래와 350쪽 노래를 들

유발하는 것은 아니다. 그러나 다음 장의 동타령의 갈래 논의와 관련시켜 볼 때 중요한 근거가 될 수 있는 차이가 되기도 한다.

또 길이의 차이는 율격의 차이로 그대로 이어질 수가 있다. 대체로 한 줄이 네 토막 형식을 보이지만, 여섯 토막 및 두 토막의 줄이 나타나는 노래도 있는 것이다.¹⁵⁾ 또한 위에서 말했듯이 줄 수로 보아 여섯 줄이 대부분이나 다섯 줄인 노래도 나타난다. 줄 수의 차이는 곧 행율의 차이를 뜻하는 것이다. 왜냐하면 뒤에서 논의하겠지만 이 노래는 잡가 백구타령 처럼 교환창 형식의 율격체계에 기반하고 있기 때문에, 줄 수의 차이가 곧 행율의 차이가 되기 때문이다. 율격의 차이도 갈래 설정과 관련하여 주목해야 하는 현상이다.

이와 같이 동타령의 이본 사이에는 대차는 없다. 우선 풍자적 신명이라고 하는 내용, 그리고 내용 전개 of 비논리성에서 이본들이 일치하고 있다. 그러나 사설의 길이와 율격 형식에서 이본들이 지닌 차이는 다음 장의 갈래 논의와 관련하여 중요한 차이가 될 수 있음을 기억해 두어야 한다.

이희들이 산덕곳을 다 보았느냐? / 탈 쓴 팔십 노인 나도 보자. / 나도 엇그제 청춘일러니 흥안백발이 되었구나 / 치어다보니 만학천봉 굽어보니 백사지로드. / 운침은 벽계요 황혼은 유록한데, / 적막강산이 여기로구나.¹⁶⁾

신할애비과정에서 할애비가 처음으로 등장하면서 부르는 삼입가요이다. 이 노래는 백구타령 등과 달리 이본에 상관없이 특정 대목, 즉 신할애비가 처음 등장하는 대목에 고정되어 불러지는 노래이다. 따라서 이본에 상관없이 별산대에서 한 번만 등장하는 노래이기도 하다. 노래 제목을 사설 첫머리를 따서 가칭 ‘이희들이~’로 부르면서 노래를 검토해 보도록 한다.

먼저 난해한 어휘를 풀이해 본다. ‘만학천봉(萬壑千峰), 백사지(白沙地)’

수 있다. 한편, 전자 쪽의 노래들은 연행상 독립되어 있지만 연결되어 있는 같은 노래로 보고 줄 수를 다섯 줄로 잡은 것임을 밝혀 둔다.

15) 이러한 파악을 지닌 동타령으로서 전경옥, 앞의 책, 33쪽 및 조동일, 앞의 책, 345쪽 노래를 들 수 있다.

16) 전경옥, 앞의 책, 60쪽 자료

는 산이 깊고 흰 백사장이 넓은 화려한 경관을 뜻한다. 그리고 ‘운침(운침)’은 운심(雲深)의 잘못된 소리인데, 구름이 산자락에 자욱한 것을 뜻한다. ‘벽계(碧溪)’는 푸른 계곡을 뜻하고, ‘황혼’은 화홍(花紅)의 와음으로서 붉은 꽃을 뜻한다. ‘유록(柳綠)’은 푸른 버들을 뜻한다고 하겠다.

이들 한문구절은 표면상 화려한 자연경관을 나타낸 것이긴 하나 그를 통해서 무엇을 상징하고 있는 것이기도 하다. 즉 ‘만학천봉과 백사지’는 넓고 화려한 산대판의 모습을 상징한 것으로서, 산대판 주위에 높이 세워진 관중석과 평평한 마당에서 산대를 구경하는 엄청난 구경꾼의 무리를 뜻하는 것으로 이해할 수도 있는 것이다. 그렇다면 이 노래는 두 번째와 세 번째의 줄들이 말해주듯 늙음으로 인한 인생무상의 슬픔과 더불어 산대판 및 자연경관의 성대함을 노래한 것이라 할 수 있을 것이다.

이 노래는 이본에 따라 일정 차이를 보이는 것도 있다. 제대본과 이두현본이 서로 비슷하고, 조본과 심본이 서로 비슷하다. 그리고 전자 쪽과 후자 쪽은 일정한 차이를 지니고 있다. 이러한 차이는 내용상의 차이는 아니나 뒤에서 논의할 갈래상의 일정한 차이를 야기할 수 있다.

제대본과 이두현본을 비교하면 다음과 같다. 즉 위에 인용한 제대본에 대해 이두현본의 노래는 한시문 중 와음식의 한문투가 생략된 대신에 무상을 노래한 부분이 조금 길어진 특징을 지니고 있다. 그리고 내용 전개상의 순서가 이두현본에서 조금씩 틀려진 경우가 있다.¹⁷⁾ 그러나 이러한 차이는 노래 내용이나 극 중 기능에서 아무런 문제도 야기하지 않는다.

조동일본과 심우성본은 위의 두 본에 비해 가장 큰 차이를 지니고 있다. 즉 두 본의 노래들에는 한시문이 일체 빠져 있는 것이다. 그러니까 제대본과 이두현본에 비하면 산대굿 부분과 인생무상 부분만 남아 있을 뿐 자연풍광과 산대판의 화려함에 대한 표현이 사라져버린 것이다.¹⁸⁾ 이러한 차이

17) 이두현본의 노래를 참고로 인용한다. ‘아이들이 아이들이 산대굿 구경을 가 보았나 / 팔십 노인 나도 가 보았네 / 올려다 보니 만학천봉 내려다보니 백사지라 / 이팔 청춘 소년들이 늙은이 망녕 웃지 마소 / 나도 어제 청춘이 드니 흥안백발 다 되었네’. 이두현, 앞의 책, 177쪽 자료

18) 가령 한시문을 첨가하지 않은 노래를 들면 다음과 같다. ‘아이들이 산대굿을 다 보았느냐? / 나도 산대굿을 다 구경을 했다./ 청춘 소년들이 늙은이 망

는 내용 면에서 일단 일정 변화를 야기한다. 즉 산대판과 경관의 화려함이 거세되어 버린 채, 다만 인생무상만 나타날 뿐인 것이다. 나머지 이본들에 대한 조본과 심본이 지닌 이러한 차이는 주목해야 할 차이이다. 이러한 차이는 다음 장의 갈래 논의에서 역시 중요한 영향을 미칠 것이기 때문이다.

죽어라 죽어라 제발 덕분에 죽어라 / 너 죽으면 나 못살고 나 죽은들 네 못살라 / 제발 덕분에 죽어라 / 옥단춘이가 죽었으라 제발 덕분에 죽어라 / 두 손뼉을 척척 치며 노란 머리를 박박 뜯고서 / 제발 덕분에 죽어라.¹⁹⁾

이 노래는 신할애비가 미알을 구박하는 대목에서 고정 삽입되어 있는데, 이본 마다 한 번씩만 나타나는 노래이다.

노래는 이본상의 큰 차이를 보이지는 않는다. 차이가 있다면 사설의 모습이 조금씩 다른 것이 있거나 협박성의 명령형 서술어(‘죽어라’)가 줄어드는 경우가 있다. 위의 제대본에 비하여 이두현본이 그러한 차이를 지니고 있다. 가령, 후자에서는 제대본의 후반부(‘두 손뼉을 ~ 죽어라’)가 앞으로 나가 있고, 옥단춘이 부분이 양귀비 고사로 바뀌어 있다. 그리고 명령형 서술어가 한결 줄어들면서 두 번만 나오고 있다. 즉 구박성의 ‘죽어라, 무엇 하나’라고 하는 명령형 서술어가 그것들이다. 그러나 이두현본이 지닌 차이도 노래 내용과, 극 중의 기능에서는 거의 영향을 끼치지 않는 미약한 차이에 불과하다.

다음으로 노래의 내용과 형식을 살펴 보기로 한다. 이 논의는 뒤 장의 갈래 논의와 맞물린 것이기 때문에 여기서 자세하게 할 필요가 있다.

노래 자체의 내용은 인용 작품에서 보듯이 할애비의 폭력성의 분노라 할 수 있고, 별산대 문맥상의 내용은 횡포한 폭력에 대한 당대 민중들의 고발과 저항이라 할 수 있을 것이다.

그럼에도 불구하고 여기서 이 노래 자체가 지닌 주제를 다시 한번 분석

령을 웃지 마라. /나도 어제 청춘이더니. 오늘 흥안 백발이 되었다’. 조동일, 앞의 책, 400쪽. 심우성, 앞의 자료집, 412쪽 자료도 마찬가지로 이다.

19) 전경옥, 앞의 책, 60쪽 자료

해 볼 필요가 있다. 왜냐하면 주제가 단순히 폭력성의 협박에만 있지 않기 때문이다. 즉 이 노래의 주제는 협박과 더불어 골계를 함께 담고 있다.

폭력 속에 골계가 들어 있는 이유는 이렇하다. 우선 노래 자체의 협약성을 뒷받침 해주는 자세한 배경이 없다는 점을 들 수 있다. 즉 할애비의 협박의 이유는 단순히 할미가 살림을 소홀히 한 데에 있을 뿐이다. 또한 노래를 부르기 전에 할애비가 밝히는 분노의 까닭이 도대체 노래가 풍기는 협약성과는 어울리질 않고 있다. 가령 할애비가 노래 부르기 직전에 '우리 이별이나 한번 하여 볼까'라는 제안을 한다. 그런 제안 정도로는 노래에 나타난 협약성의 이유를 설명해 주지 못한다. 그리고 노래 사설 자체가 어색한 곳도 나타나고 있다. 즉 사설의 후반부이다. 이 후반부는 전반부의 극연과 달리 사뭇 해학으로 되어 있다. 즉 죽는 방법이 해학스런 것일 뿐만 아니라, 죽는 사람에게 그러한 방법을 자세하게 일일이 지시해 준다는 점도 문맥의 논리에 어울리지 않는 것이다.²⁰⁾

노래의 이러한 협약한 주제에 비추어 그 필연의 배경과 표현이 제시되지 않고 있는 현상을 우리는 다음과 같이 풀이할 수가 있을 것이다. 즉 이러한 부조화 혹은 불일치 현상은 곧 골계를 위한 장치를 노린 결과이기 때문이라 할 수 있다는 것이다. 그렇다면 이 노래는 모순된 질서가 야기한 험악한 횡포와 더불어 골계를 주제로서 포용하고 있는 노래라 할 수가 있다.

이러한 주제를 나타내기 위해서 사용된 소재도 주목해 볼 수 있다. 이 소재는 할애비 남편과 할미 아내라고 하는 두 남녀 사이에 벌어지는 갈등 이른바 남녀갈등이라 할 수 있다. 남녀갈등은 어느 이분을 막론하고 같은 소재로 설정되어 있다. 소재상의 이러한 특징도 다음 장의 갈래 논의와 관련하여 기억해 둘 필요가 있다.

다음으로 형식을 살펴 보기로 한다. 인용한 노래에는 특징적인 형식들이 있다. 그것으로는 무엇 보다도 명령형 서술어('죽어라')를 꼽을 수 있다. 어느 이분을 막론하고 서술어는 거의 단일한 어휘인 '죽어라'로 나타난다.²¹⁾

20) 후반부의 '두 손뼉을 척척 치며 노란 머리를 박박 뜯고서'와 같은 표현을 들 수 있다.

21) 간혹 이본에 따라서 형태를 조금씩 달리 하는 '못살라, 죽었세라, 무엇 하나, 못살라'라고 하는 어휘들도 나타난다. 그러나 이러한 어휘들도 모두 할

그리고 반복 형식도 형식상의 중요한 특징을 이루고 있다. 여기에는 명령형 서술어('죽어라')의 반복이 가장 으뜸이 된다. 그리고 이 어휘 말고도 같은 구절 및 어휘가 반복되는 경우도 있다. 가령, 같은 종류의 어휘인 '못살리'를 비롯하여 수식어인 '제발 덕분에' 및 주어인 '나, 너'의 반복 형식이 그것이다.

이러한 반복 어휘들의 기능을 주목할 필요가 있다. 즉 이러한 형식들이 한결 같이 험악한 기능을 하고 있음을 들 수 있다. 험악한 기능의 어휘 중에서도 가장 부각되는 것이 역시 '죽어라'이다. 이 명령형 서술어의 반복은 할애비의 할미에 대한 폭력성을 극대화 하는 장치가 된다. 나머지 어휘들도 모두 폭력 혹은 협박을 뜻하는 기능을 수행하고 있다. 가령 인용 작품에서 '나, 너'라고 하는 주어들은 할미의 죽음을 정당화하기 위하여 도입된 어휘들에 불과하고, 그 기능상의 종착점은 할미를 향한 협박에 놓여 있는 것이다.

인용 노래의 구조가 지닌 이러한 특성들은 노래의 갈래 설정에 긴요한 역할을 한다. 이 점에 대해서는 뒤 장에서 논의토록 하겠다.

열시구 절시구 경(庚)귀자로 짚는다/아무리 짚어도 헛방아만 짚는다²²⁾

이 노래는 주로 취발이 과장에서 취발이와 소무의 성행위 장면에서 나온다. 그러나 반드시 이 대목에 고정된 삽입가요는 아니다. 가령, 이 노래는 제대본의 경우 취발이와 소무의 성행위 장면에 나오나, 이두현본의 경우 이 장면과 더불어 애사당 북놀이 마당에서도 나온다. 제대본의 애사당 북놀이에서 이른바 '등장가'라고 하는 노래에 인용 노래가 첨가되어 나오기도 한다.²³⁾ 한편 조본과 심본에서는 아예 나타나지 않는다. 따라서 이 노래는

미의 죽음을 강조 내지는 강요하기 위한 목적으로 사용된 것들이다. 따라서 의미상 혹은 기능상에서는 본문의 서술어와 큰 차이를 지니지 않는다고 하겠다. 어휘들의 출처는 차례대로 각각, 전경옥, 조동일, 이두현, 심우성, 앞의 책들에서 60쪽, 401쪽, 177쪽, 413쪽 자료이다.

22) 전경옥, 앞의 책, 50쪽 자료

23) 노래의 출처를 인용하면 다음과 같다. 제대본의 출처는 전경옥, 앞의 책, 50, 36쪽이고, 이두현본의 경우는 이두현, 앞의 책, 160, 169쪽이다.

특정 대목의 고정된 노래는 아니라고 하겠다. 또한 출현빈도가 그렇게 높은 노래도 아니라고 하겠다.

노래 내용은 주로 성희의 욕망으로 되어 있다. 그렇게 파악할 수 있는 근거는 소재로 사용된 방아 짚기 행위이다. 여기서 방아 짚기는 일종의 상징으로 볼 수 있다. 즉 디딜방아의 움직임은 성행위와 일치하는 것이다. 디딜방아는 민속의 오랜 전통에서도 흔히 성행위에 유사한 것으로 활용되었지만, 성행위의 상징임은 연행문맥에 그대로 나타나 있다.²⁴⁾ 이 노래가 나오는 문맥은 취발이가 노장으로 부터 빼앗은 소무와 성행위를 하는 상황으로 되어 있다. 따라서 디딜방아 짚기를 곧 성행위로 풀이할 수가 있다 하겠다. 노래는 이러한 성행위를 소재로 하여 성희의 욕망을 주제로 삼고 있다 하겠다.

노래의 내용이 성희 뿐만은 아니다. 여기에는 골계도 성희와 함께 담겨 있다. 증거로서 뒤 구절을 주목할 수 있다. 즉 '헛 방아만 짚는다'는 표현이 그것이다. 사실상 금기의 영역인 성을 노출한다는 것 자체가 이미 상식 상황을 벗어난 것이어서 웃음을 유발한다. 뒤의 표현은 노출된 성이 다시 한번 상식을 벗어남을 뜻한다. 성이 다시 한번 정상을 벗어나므로써 웃음이 더욱 가중된다고 있다. 따라서 이 노래의 주제는 성희의 욕망과 골계스런 신명을 함께 포괄하고 있다 할 것이다.

이본들의 노래 내용도 다들 이와 비슷하다. 다만 이본들은 인용 노래에 비하여 표현 형태에서 제법 차이를 보이는 경우도 나타나고 있다.

이 노래는 이두현본의 경우 두 곳에서 나타난다. 즉 애사당 북놀이 마당에서 목중이 애사당과 술상을 마주 하고 노는 장면과, 취발이 과장에서 취발이와 소무의 성행위 장면에서 나타난다.

24) 노래의 '경(庚)귀자'에서 '귀'자는 '구'자의 오기로 보인다. 이 글자는 확실하지 않으나 여기서는 앞 사설의 '얼시구 절시구'라고 하는 흥겨운 소리를 지시하는 글자로 보고자 한다. 그리고 '경(庚)'자는 디딜방아를 상징하는 해학스런 한자 표현이라 하겠다. 방아간에 놓여 있는 디딜방아를 상형 한자로 우스꽝스레 표현한 것으로 이해할 수 있다. 한편, 민간 풍속에서 디딜방아는 유감주술(類感呪術)의 차원에서 성행위의 은유가 되어 가뭃의 비를 기원하는 목적을 위해 활용되는 경우가 있었다. 이 점의 자세한 내용에 대해서는 주장현, 우리 문화의 수수께끼, 한겨레 신문사, 1996, 20쪽 참조

전자는 표현이 조금씩 추상화 되므로써 주제도 조금 흐려져 있는 차이점을 드러낸다. 이러한 차이점은 아마도 노래가 나오는 대목이 성행위 장면 자체가 아니고 놀음 장면이기 때문에 그러한 것이 아닌가 한다. 성행위의 상징인 디딜방아 혹은 방아 찼기 등속의 소리가 표면화 되지 않고, 방아의 상형 한자도 와음으로 나타나 있기도 하다.²⁵⁾ 그러나 흥을 돋구는 어휘들과, 성행위의 상징인 방아 등의 표현 현상은 역시 이 노래의 주제도 앞의 노래와 큰 차이가 없음을 뜻한다 하겠다. 내용이 추상화 되었을 뿐이다.

이두현본의 후자 즉 취발이 과장의 경우는 노래 사실이 형태를 상당히 달리 하고 있다. 따라서 언뜻 보면 노래 내용이 전혀 엉뚱하게 풀이될 소지를 안고 있다. 작품을 직접 인용하여 풀이해 보도록 한다.

얼럭지 방하야 고등어 준치 방하야 / 야하다리 바지 저고리 숙상(熟絲)
두 잘망군²⁶⁾

우선 난해한 어휘부터 살펴 보기로 하자. ‘얼럭지’의 뜻은 확실히 알 수가 없다. 다만, 이어서 생선 따위가 연결되고 있음에 비추어 대개 ‘고등어, 준치’와 같은 물고기가 아닌가 한다. 그리고 ‘방하’는 방아의 사투리로 이해할 수 있을 것이다. 난해한 어휘들을 이 정도로 풀이할 수 있다면, 일단 노래의 전반부는 몇 종의 방아 찼기의 속성들을 물고기의 특징에 따라서 나열하고 있는 것으로 풀이할 수 있을 것이다.

후반부에서 ‘야하’는 감탄사 정도로 해석 가능하다. 그런데 ‘숙상 두잘망군’의 뜻은 상당히 애매하다. ‘숙상’의 뜻은 채록자의 주석대로 숙사(熟絲) 즉 긴 실로 풀이할 수 있더라도 ‘두잘망군’의 뜻은 여전히 애매하다. 이 어휘의 뜻도 여기서 확답을 내릴 성질의 것은 아니나, 여기서는 일단 이것을 실과 연결하여 풀이해 볼 가능성이 있다. 즉 ‘두잘’을 ‘두 자의’로 풀이하고, ‘망군’을 ‘망건’으로 풀이하면²⁷⁾ 앞뒤의 뜻들이 서로 연결될 수 있

25) 참고로 짧은 노래 전부를 인용해 본다. ‘얼시구 절시구 경기가 좋구나 아아 - 좋구나’. ‘경(庚)구자’가 그냥 ‘경기’라고만 되어 있어 상형의 풀이를 애매하게 한다. 이두현, 앞의 책, 160쪽 자료

26) 이두현, 앞의 책, 169쪽 자료

우리라 본다.

‘숙사’를 두 자 만큼의 긴 실로 보고 후반부를 풀이해 보면 이리할 것이다. 즉 ‘아아 다리 바지 저고리 긴 실 두 자의 망건’ 식의 풀이가 가능하다. 그런데 이 노래의 연행문맥과 관련하여 볼 때 이 노래가 노리는 핵심 의도를 상징의 차원에서 풀이해 볼 수가 있다. 곧 이 노래의 연행문맥은 취발이와 소무의 성행위로 되어 있다. 상황이 그러하다면 이 난해한 사설들은 성행위과 관련된 것으로 풀이할 수 있으리라 본다. 이런 쪽에서 풀이한다면 노래 사설들은 대체로 남녀관계를 상징한 것들로 이루어져 있는 셈이다. 즉 ‘다리’라는 표현을 육감의 상징으로 파악할 수 있을 것이며, 난데없이 돌출하여 어우러져 있는 남녀 의복 따위의 표현도 그런 차원에서 설명할 수가 있다. 또한 ‘긴 실’도 그 무엇을 상징한 것으로 풀이 가능하다. 즉 그것은 남녀 성기의 털, 아마도 가창자가 노골스런 성행위를 주도하고 있는 취발이인 점을 고려한다면 취발이가 소무의 육덕을 나타내기 위하여 소무의 털을 상징으로 표현한 것으로 풀이할 수 있다.²⁷⁾

그렇다면 노래의 전반부도 거의 상징으로 되어 있음을 눈치 챌 수 있다. 즉 전반부에서 물고기에 빗대어 표현된 방아들은 모두 취발이의 연장 내지는 방아 찧기라는 성행위를 상징한다고 할 수 있다.

따라서 이 노래의 내용도 일단 성희의 욕망을 일차의 주제로 하고 있다 하겠다. 그와 동시에 상식을 넘어 있는 성의 부단한 노출은 또 다른 주제도 허용하고 있다. 즉 골계를 함께 담고 있다고 하겠다. 곧 이 노래의 주제도 앞에 인용한 노래의 주제와 마찬가지로 성희의 욕망과 골계스런 신명에 있다 할 것이다.

결국 별산대 삼입가요의 모든 이본들은 내용 면에서 대차를 보이지 않음

27) ‘망건’을 망건으로 풀이할 수 있는 근거는 연행문맥에서 찾을 수가 있다. 가령, 취발이가 소무와 어울리던 중에 머리털이 풀여지자 시종 ‘상투’라는 어휘를 남발하고 있는데, 망건은 바로 상투 위에 쓰는 모자이다.

28) 문맥상에서 취발이는 시종일관 소무의 성기 모습을 묘사하고 있다. 그 중에서 성기의 털과 관련한 발언을 참고로 소개해 보면, 가령 ‘이 거웃이 어떻게도 긴지 이것을 다른 늑 해금쟁이 줄테니 해금줄을 해서’와 같은 표현들을 들 수 있다.

나, 내용의 일부를 비롯하여 특히 형식면에서 주목할만한 차이점을 지니고 있다고 할 수 있다. 이러한 차이점은 이본의 차이와 무관하게 몇몇 가요가 지닌 구조상의 특성과 더불어 다음 장의 가요의 갈래 논의와 관련하여 중요한 의미를 지닐 수 있다 하겠다.

3. 잡가형 창작가요

별산대 삼입가요들 중에는 잡가가 많이 들어 있다. 삼입 잡가들은 이미 있는 잡가의 일부를 그대로 가져 온 것이 있는가 하면 잡가의 구조원리나 관행구를 가져온 것도 있다. 이들의 일부 노래들에 대해서는 이미 논의한 적이 있다.²⁹⁾ 여기서 다루고자 하는 삼입가요는 이전 논문에서 다루지 못한 후자의 일부로서 모두 네 편이 된다. 개별 작품으로 가칭 ‘동타령, 아희들 아~, 죽어라~, 일시구~’가 그것들이다. 이들 노래들은 탈춤 자체의 창작가요이되, 그 창작상의 갈래의 뿌리는 잡가에 두고 있는, 이른바 잡가형 창작가요에 해당한다.

삼청동 화개동에 도화동 옥류동에 / 동소문 밖 썩 내달아 안암동도 동이로다. / 충청도 내려가서 경상도 돌아오니 / 안동도 동이로다. / 모시 닷동 베 닷동 미명 닷동 명주 닷동 / 사오 이십 스무 동을 동동 그러니 말에 매고 / 문경새재를 넘어가니 난데 없는 도적놈

앞 장에서 인용했던 것과 같은 노래인데, 노래의 갈래에 대해서는 별산대에서 창작한 노래로 추정하기도 하고 백구사(백구타령)에 넣기도 하여 논란이 되고 있다.³⁰⁾

사실상 동타령은 기존의 백구사(백구타령)를 비롯한 일반의 잡가 갈래에

29) 이 점에 대해서는 이 글 머리말의 세 번째 주석에서 설명했다.

30) 전경옥, 앞의 자료집, 33쪽 및 박광옥, 앞의 논문, 33쪽 참조. 전자는 창작가요라 주석을 달고 있고, 후자는 백구사로 추정하고 있다.

서 혹은 민요 갈래에서도 찾아 볼 수 없는 희귀한 노래이다. 이 점에서 일단 별산대 고유의 창작 노래로 볼 수도 있다.

그런데 이 노래의 제목이 탈춤 자체에서 드러나 있는 경우도 있다. 여러 이본 모두에서 나타나는 것은 아니지만, 이본에 따라서 이 노래를 ‘백구타령(백구사) 혹은 백시타령’이라 명명하고 있다. 즉 노래를 부르기에 앞서 어떤 데서는 등장인물이 직접 ‘백구타령’이라 명명하고 있으며, 어떤 데서는 채록자가 ‘백구타령’으로 명명하고 있다.³¹⁾

그리고 노래 제목이 밝혀져 있지 않은 이본의 경우에도 이 노래를 백구타령이라 할 수 있는 근거가 주어져 있다. 근거들은 우선 동타령의 연행상 가창 공간이 백구사(백구타령)의 그것과 동일한 것이라는 데에 있다. 동타령이 삽입된 큰 대목이나 과장들은 염불놀이, 침놀이 마당 혹은 노장과장 등이다. 이들 대목에서 백구타령과 동타령의 가창공간은 아주 밀착되어 있는 것이다. 예컨대 침놀이 대목에서 두 노래의 가창공간은 모두 파계승 말뚝이의 아들의 병을 치료하기 위한 대목으로 설정되어 있다. 이 대목에서 백구타령이란 노래가 불려지고 나면 파계승들(중, 완보)의 짧은 대사가 개입한 직후 곧장 동타령이 불려지고 있다. 염불놀이 대목에서 두 노래의 가창공간도 매우 밀착되어 있다. 염불놀이의 기본 줄거리는 모두 파계승 자신 들끼리의 해학스런 파계놀음과 신명으로 되어 있다. 여기서도 백구타령이 먼저 불려지면 같은 등장인물들의 대사 몇 마디의 개입 직후 동타령이 연이어 나오고 있다.³²⁾ 이와 같이 동타령과 백구타령의 가창공간은 거의 같고 노래들이 거의 연속으로 불려지는 것이기 때문에, 비록 동타령의 노래 제목과 갈래가 직접 드러나지 않더라도 백구타령과 같은 것으로 추정할 수 있다.

또한 동타령은 형식구조에서 백구타령과 같은 민요계의 잡가에 닮아 있기도 하다. 이 점을 밝히기 위해 ‘잡가’인 백구타령의 사설의 짜임새와 율

31) 예컨대 전자의 예는 심우성, 앞의 책, 378쪽을, 후자의 예는 조동일, 앞의 책, 350, 368쪽에 나온다. 여기서 백시타령은 백구타령의 외음으로 볼 수 있을 것이다.

32) 침놀이 대목의 노래는 진경옥, 앞의 책, 33쪽 자료에서, 염불놀이의 노래는 조동일, 앞의 책, 345-346쪽 자료에 나온다.

격 구조를 짚어 보면 다음과 같다. 잡가 백구타령의 사설은 이른바 교환창 민요 처럼 논리 정연한 내용 전개나 후렴 없이 서로 독립된 짧은 분량의 사설이 각 연을 구성하고 있으면서도, 민요와 달리 각 연의 사설 분량은 엄격하게 정해진 것이 없이 들쭉날쭉하다. 울격 형식 역시도 사설의 짜임새가 불규칙한 것 만큼 분방하다. 기본 보격, 가령 네 토막의 보격이 토대를 이루고 있으면서도 그러한 정형에 구애받지 않고 연과 행의 울격이 분방한 모습을 하고 있기도 하다.³³⁾

본문의 동타령 사설의 짜임새도 백구타령 만큼이나 비논리를 드러내고 있다. 먼저 내용 전개방식을 주목할 수 있다. 즉 앞 장에서 살펴 보았듯이 동타령에서 나열된 다양한 동네와 지역, 그리고 옷감의 연결체계는 어느 이본을 막론하고 비논리를 드러내고 있었다.

또한 사설의 길이에서 동타령의 이본들은 긴 것과 짧은 것이 섞여 있었다. 여섯 줄로 된 것과 다섯 줄로 된 경우들이 그것이다. 또한 노래의 울격 역시도 이본에 따라 들쭉날쭉한 것이었다. 네 토막을 기본으로 하면서도 두 토막이나 여섯 토막을 가미한 이본들도 있었다. 이는 동타령의 울격이 고정된 정형이 아닌 분방한 형태를 하고 있음을 뜻하는 것이다.

동타령은 구조의 성격에 있어서 생활현장의 민요와 같은 성격이 있는가 하면, 잡가의 성격과 닮은 것도 있다. 우선 네 토막의 보격을 기본 울격체계로 하고 있다는 점과, 사설의 길이가 비교적 간결한 점, 그리고 서민들의 가치관이자 정서인 풍자적 신명이라고 하는 내용, 그리고 내용 전개상의 비논리성은 교환창 형식의 민요 일반과 대차 없는 측면들이라 할 수 있다.

그러나 동타령의 여섯 줄 혹은 다섯 줄의 사설 길이는 교환창 민요의 두 줄 전후의 길이에 비하면 한결 긴 편에 속한다. 또한 이본 비교에서 드러난 울격의 분방한 측면도 정형에 매여 있는 순수한 민요의 그것과 차이를 지닌다. 그렇다면 굳이 이 노래를 생활현장을 중심으로 생산되고 수용되는 민

33) 본문의 자세한 내용에 대해서는 잡가집 소재의 작품(정재호, 잡가전집 제 4권, 계명문화사, 1984, 33쪽 및 이창배, 가요집성, 흥인문화사, 1987, 24쪽의 '백구사')을 직접 참고하기를 바라고, 백구타령의 잡가 갈래로의 설정에 대해서는 필자, 잡가의 유형과 그 담당층에 대한 연구, 서울대 석사논문, 1987, 46쪽을 참조할 수 있다.

요 갈래의 범주에다 묶어 둘 수가 없게 된다.

동타령의 형식상의 이러한 특징들은 바로 잡가에서 흔히 나타나고 있음을 주목할 수 있다. 잡가에서 사설 길이의 확장과 율격의 분방성은 내용전개의 비논리성 등과 더불어 중요한 형식상 특징을 이루는 것들이다. 그리고 서민적 세계관도 잡가의 기본 바탕을 이룬다. 따라서 동타령의 구조에 나타나는 이러한 특징들은 이른바 기존의 노래인 잡가와 다를 것이 없는 잡가다운 특징에 다름 아니다. 아울러 연행현장에서 동타령을 직접 백구타령이라 이름 붙인 점, 또 백구타령과 연결된 노래라는 점을 함께 고려한다면, 동타령의 갈래는 백구타령 계열의 잡가에 흡사한 것이라 할 수 있다.

물론 이 노래를 잡가 자체라고는 할 수 없다. 왜냐하면 기존 잡가 갈래의 어디에도 같은 노래가 나타나는 것은 아니기 때문이다. 즉 동타령은 잡가 백구타령의 잡가스런 원리를 모방하여 탈춤에서 새로이 창작한 노래라고 할 수 있을 것이다. 동타령의 갈래는 이른바 별산대의 잡가형 창작가요에 속한다고 하겠다.

아희들이 산디곳을 다 보았느냐? / 탈 쓴 팔십 노인 나도 보자. / 나도
엿그제 청춘일러니 흥안백발이 되었구나 / 치어다보니 만학천봉 굽어보니
백사지로다. / 운침은 벽계요 황혼은 유록한데, / 적막강산이 여기로구나.

앞 장에서 인용했던 노래 '아희들아~'이다. 이 노래의 갈래에 대해서는 민요의 변개가요, 혹은 창작가요로 추정하고 있으나,³⁴⁾ 필자는 견해를 달리 하고자 한다. 우선 창작 내지는 변개 가요로 보는 견해의 논리부터 소개하는 것으로 논의를 전개해 나가도록 하겠다.

이 노래를 창작가요로 본다면 일단 그 근거를 노래 자체에서 찾아 볼 수가 있다. 즉 노래 사설에 나오는 '산디곳, 탈'이라고 한 표현은 이 노래가 다른 노래가 아니라 바로 산대 탈춤으로 부터 유래함을 강력히 암시해 준다. 즉 별산대의 연행현장에서 특별히 창작한 노래임을 뜻한다고 하겠다.

민요로 보고자 할 경우에도 그 근거는 노래 자체 속에 나온다. 즉 '나도

34) 민요설은 박광욱, 앞의 논문, 35쪽을, 창작가요설은 전경욱, 앞의 책, 60쪽을 참조.

엇그제 청춘일러니 흥안백발이 되었구나'와 같은, 이른바 인생무상을 담은 구절들을 주목해 볼 수가 있다. 이것은 민요에서 흔히 나타나는 구절일 수 있다.³⁵⁾ 그렇다면 창작가요와 민요로 파악할 수 있는 근거들이 다 나타나는 셈이다.

그런데 노래의 후반부('치어다 보니 ~ 여기로구나')는 갈래에 대한 생각을 달리 하게 한다. 이 대목은 자연풍광 및 산대판의 성대함을 중심으로 하여 늙음의 무상까지를 담아내고 있다. 여기서 상징에 담겨 있는 산대판의 성대함이란 뜻만 제외한다면, 이 대목의 본적지는 별산대라는 주소지를 떠나 오히려 잡가 갈래에서 확인될 수 있다. 특히 특정의 구절 '만학천봉 ~ 유록한데'와 같은 구절은 잡가에서 그대로 나오고 있다. 가령 잡가 백구사의 '운심벽계화홍도 유록한데 만학천봉 비천사를'의 앞 부분과 완벽히 일치하고 있는 것이다.³⁶⁾ 이 백구사(백구타령)는 별산대에서 특정 대목과 이 본에 상관없이 가장 널리 불리는 삽입가요임을 앞에서 이야기 하였다. 그렇다면 이 부분은 별산대 최고의 인기곡의 하나인 잡가 백구사의 구절에서 가져왔을 가능성이 큰 구절이다. 물론 이 구절의 출처가 굳이 잡가 백구사는 아니라고 해도 좋다. 이 구절은 예컨대 백구사를 비롯하여 긴방아타령, 성주풀이, 단가³⁷⁾ 등 잡가 일반에서 흔하게 사용하는 관행구이기 때문이다. 어쨌든 백구타령을 비롯한 기존의 잡가가 그 출처임에는 틀림이 없다고 하겠다.

사정이 이와 같다면 이제 노래의 갈래에 대한 추정 방향은 창작가요와 민요로부터 잡가로까지 넓어졌다고 할 수 있다.

이 중에서 민요라고 하는 주장은 설득력이 약해 보인다. 그 이유는 민요로 보는 근거들이 곧 잡가의 근거도 될 수 있다는 점에 있다. 민요의 근거로 잡았던 이른바 인생무상이라고 하는 내용은 잡가 일반의 내용이기도 하

35) 박광옥은 이 구절이 민요로부터 유래한 것임을 들어 이 노래를 민요의 변개형으로 논의하였다. 박광옥, 앞의 책, 35쪽 참조

36) 별산대에서는 '운심벽계화홍도 유록'이라고 해야 할 것을 '운심은 벽계요 황혼은 유록한데'라고 하여 '심과 화홍'을 와음으로 부르고 있다. 정재호, 앞의 자료집, 34쪽 노래 참조

37) 출처는 차례대로 정재호, 한국잡가전집 제 4권의 34, 75, 124, 131 쪽임

다. 즉 잡가의 인기곡으로 불리는 수심가, 수심가워음, 육자배기, 편시춘, 노래가락, 불수빈 등에서도 그러한 구절들은 얼마든지 불러지고 있기 때문이다. 가령, 이러한 잡가들에서 무상의 구절들인 ‘어제 청춘 오늘 백발 그 아 니 가련한가, 노장(老壯)은 무용이요 달도 차면 기우나니 인생 일장춘몽이 니, 세무십년에 화무십일홍이요 달도 차면 기우나니 인생이 춘몽이니’ 등 등의 구절들을 들 수 있을 것이다.³⁸⁾ 물론 이러한 잡가들은 비슷한 관행구를 사용할 뿐만 아니라, 노래 전체의 내용이 인생무상으로 떡칠되어 있기도 하다. 따라서 이 노래는 특정 구절과 관행구, 그리고 내용상에서 보아 민요 보다는 잡가와 더욱 비슷한 특성을 지니고 있다 하겠다.

그러면 창작가요인가. 창작성을 담보해 주는 노래 전반부와 같은 대목은 잡가와 민요에서 쉬이 발견할 수 없는 부분이다. 그렇다면 창작가요일 가능성이 짙어지는 것이다.

그러나 잡가의 흔적이 또한 너무 분명한 것이 작품의 실상이다. 노래 속에 나타나는 잡가 흔적으로 보낼 수 있는 근거는 위에 든 것 말고도 있다. 즉 한시문으로 표현된 ‘와음’이 그것이다. 유식한 문자권과 상관없는 별산대에서 굳이 난해한 한시문을 사용하려는 태도는 노래를 일부러 꾸미고자 한 태에서 비롯된 것이다. 이러한 태도는 마치 잡가 갈래가 굳이 한시문으로써 노래의 세련화를 꾀하고자 하는 태도와 흡사한 것이다.³⁹⁾

따라서 이 노래는 별산대의 창작가요이기는 하되, 그 표현형식과 구성원 리에서 잡가를 바탕으로 하고 있는 셈이다. 즉 이 노래는 잡가 원리를 바탕으로 하여 별산대에서 창작한 잡가형 창작가요라 봄이 무난하다 하겠다.

한편 앞장에서 보았던 조동일본과 심우성분의 이분상 특징은 이러한 갈래 판단에 일정한 유보를 요구한다. 즉 노래 내용상에서 두 본은 제대본, 이 두현본에 비하여 인생무상 부분만 지닐 뿐 자연풍광과 산대판의 화려함을 없애버리고 있다. 이것은 곧 잡가의 관행구인 한문구를 없애버린 것을 뜻한다. 두 본의 이러한 현상은 이 노래의 갈래가 지닌 잡가 갈래의 기반을 흔

38) 이 구절들의 출처는 차례대로 정재호, 앞의 자료집 4권의 314, 134, 134쪽
임

39) 잡가의 한시문 삽입현상에 대해서는 앞에 든 필자, 잡가의 유형과 그 담당 층에 대한 연구, 116쪽을 참조 바란다.

드는 것이 될 수도 있다. 따라서 두 본의 노래는 나머지 본들에 비하여 다분히 별산대 특유의 창작가요일 가능성이 있다. 그러나 인생무상의 내용 하나만으로도 여전히 잡가 냄새를 진하게 풍기고 있음도 부인할 수 없다. 그러므로 두 본의 노래는 제대본과 이두현본에 비하면 상대적으로 잡가 갈래 기반을 덜 가진 창작가요인 것만은 분명하되, 후자 쪽 노래들의 성향을 보건대 '아희들아'라고 하는 일련의 노래들은 대체로 잡가형 창작가요의 범위에 드는 것들로 이해할 수 있다.

죽어라 죽어라 제발 덕분에 죽어라 / 너 죽으면 나 못살고 나 죽은들 네
못살라 / 제발 덕분에 죽어라 / 옥단춘이가 죽었으라 제발 덕분에 죽어라
/ 두 손뼉을 척척 치며 노란 머리를 박박 뜯고서 / 제발 덕분에 죽어라.

역시 앞 장에서 인용했던 노래인 가칭 '죽어라~'의 갈래에 대해서는 대체로 창작형으로 추정하고 있으나,⁴⁰⁾ 반드시 그러한 것만은 아니라고 본다. 왜냐하면 인용 노래와 유사한 노래가 잡가 갈래 중에 나타나고 있기 때문이다. 가령, 잡가 중에서 민요계 잡가인 '길군락'을 주목해 보자.⁴¹⁾

우선 잡가 길군락을 내용과 형식의 측면에서 살펴 보겠다. 잡가 길군락도 등장인물의 신분이 분명하지는 않으나 어떤 사내가 구애를 위하여 여자에게 사대질 하며 구박하는 것을 줄거리로 하고 있다.⁴²⁾ 구애를 하나 여자

40) 박광옥, 앞의 논문, 35쪽 및 전경옥, 앞의 책, 60쪽을 참조

41) 길군락의 잡가 갈래로의 논의에 대해서는 필자, 잡가의 유형과 그 담당층에 대한 연구, 12-15 및 87, 100, 104, 110쪽 등을 참조. 한편, 필자는 논의를 진전시켜 길군락과 같은 잡가 갈래를 우리나라에서 처음 생긴 자생의 전통 대중가요로 설정 논의하기도 하였다. 이에 대해서는 필자, 한국 전통 대중가요의 연구, 울산대 출판부, 1994를 참조할 수 있다.

42) 길군락의 일부를 참고로 인용해 본다. '오날도 하 심심하니 길썬악이나 하 여을 보세 / 어어 엷다 아 이년아 말 드려으을 바라 / - / 가소 가소 자네가 가소 자네가 가다소 너가 못살라 / 정방산성 북문박게 히 도라지구서 달리 소사온다 / - / 어이 엷다 아 이년아 말 드려을 보와라 / 앓따 이년아 말 듯 거라 네라 한들. 한궁녀며 너라 한들 비군자라 / 나무 썩이 너 썩이며 남애 아들이 나뭇이랴 / 죽세 살기는 오늘날노만 결판이로세. 정재호, 앞의 자료

가 못본채 하기에 험박하는 것으로 되어 있다. 즉 잡가 길군락은 구애를 주제로 지니면서도 소재는 험악한 남녀갈등을 소재로 하고 있는 노래인 것이다. 그렇다면 길군락과 별산대의 이 노래는 소재상에서 일치하는 셈이다.

길군락의 형식상 특징도 요약해 보자. 즉 길군락도 형식구조에서 별산대의 노래와 비슷한 성격을 지닌다. 길군락 형식에서도 다음과 같은 형식들이 깊은 인상을 심어주고 있다. 이를테면 사내의 일방적인 명령형의 서술어며 구절들, 그리고 그것들의 거듭되는 반복형식들을 들 수 있다. 물론 이들 서술어와 구절들, 그리고 반복형식들은 비속한 언사와 섞이어 매우 험박조로 구사되고 있다. 이 점은 별산대의 인용 노래의 형식과 구조상 아주 비슷한 것이다.

마찬가지로 길군락의 주제도 골계에 근접하고 있다. 남자가 죽기 살기로 험악한 말을 퍼붓고 있음에도 불구하고 오히려 상황은 골계스런 유희로도 흐르고 있는 노래가 길군락인 것이다.⁴³⁾

요컨대 별산대의 노래와 잡가 길군락은 여러 면에서 비슷한 노래라고 할 수 있다. 즉, 소재와 주제, 그리고 화자 신분, 명령형 서술어의 존재, 그리고 서술어와 구절들의 거듭된 반복, 그리고 험악한 극언의 여러 형식들에서 두 노래는 거의 같은 것이다.

물론 두 노래 사이에는 다른 점도 있다. 우선, 갈등의 자세한 원인에서 다르다. 별산대의 노래의 갈등의 원인은 살림을 못한 데에 있다. 이에 비해 잡가의 그것은 구애의 효력이 없음에 있다. 그리고 별산대의 말이 더욱 험악함에 비하여 길군락의 경우는 극언은 아니다. 별산대가 명령형 '죽어라' 수준이라면 잡가는 '이 년아 말 듣거라' 수준인 것이다. 물론 두 노래의 사실 자체가 서로 다른 것은 말할 것도 없다.

두 노래는 이러한 차이점을 지니고 있음에도 불구하고 위에서 비교하였듯이 닮은 점도 서로 많이 지니고 있다. 따라서 별산대의 인용 노래는 잡가 길군락을 그대로 베끼는 차원에서가 아니라, 주제와, 주제 형상화의 기본 형식과 원리에서 길군락을 모방한 것이라 할 수 있다. 그래서 별산대의 이 노래는 창작가요이기는 하나 잡가의 영향을 상당히 받아 창작한 노래, 즉

집, 32쪽 자료

43) 이 점은 필자, 한국 전통 대중가요의 연구를 참조

잡가형 창작가요에 속한다고 하겠다.

다음 노래도 앞 장에서 인용했던 노래인데 갈래의 정체를 확인토록 하겠다.

얼시구 절시구 경(庚)귀자로 짚는다 / 아무리 짚어도 헛방아만 짚는다⁴⁴⁾

갈래를 알아 보기 위해 먼저 노래의 형식을 주목해 볼 필요가 있다. 이 노래는 특정 이본만 빼면⁴⁵⁾ 울격구조가 대개 네 토막의 반복율로 되어 있고, 이 네 토막 한 줄이 두 줄을 이루고 있다. 이러한 울격과 줄 수로 보건데, 이 노래 형식은 민요나 잡가에 근접하고 있다 하겠다. 특히 본문에서 인용한 노래의 경우 둘째 줄은 잡가와 흡사하다. 즉 잡가 ‘자진방아타령’에서 ‘너 암만 짚어도 헛방아만 짚는다’라고 하는 표현과 인용 노래의 후반부는 닮아 있는 것이다.⁴⁶⁾ 그러나 인용 노래의 나머지 사설들은 잡가를 비롯한 기존 갈래에서 잘 나타나지 않는다. 그렇다면 이 노래는 갈래상에서 일단 별산대 고유의 창작가요에 속한다고 하겠다.

그러나 노래가 창작되었다고 하더라도 순수한 창작가요인 것만은 아니다. 즉 이 노래에는 여전히 기존 갈래의 흔적이 역역히 나타나고 있기 때문이다. 네 토막 울격 및 두 줄의 형식은 이미 민요나 잡가에서 흔한 형식이고, 또한 인용 노래의 잡가스런 표현이 그를 말해 주고 있다. 따라서 노래의 창작과정에서 활용된 본디의 노래 갈래를 찾아 주어야 한다.

민요의 경우 네 토막 두 줄 형식은 흔히 교환창 창법으로 불리는 노래들에서 나타난다. 예컨대 모찌기 노래와 모심기 노래 등의 논 농사 소리가 그 대표가 된다. 이 교환창 민요의 경우 이미 알고 있듯이 울격과 줄 수는 공동체 노동의 호흡이 요구하는 규칙성에 의하여 거의 정형의 규칙을 견지하

44) 전경욱, 앞의 책, 50쪽 자료

45) 특정 이본은 전경욱, 앞의 책, 50쪽·자료인 ‘얼시구 절시구 경(庚)귀자로 짚는다 / 아무리 짚어도 헛방아만 짚는다’를 말하고, 다른 이본은 이두현, 앞의 책, 169쪽 자료이다. 후자도 앞 장에서 인용했다.

46) 잡가 자진방아타령은 정재호, 앞의 자료집, 79쪽 자료 참조

게 된다. 이러한 민요에 비하면 이 노래의 율격은 흐트러져 있다. 물론 본문에서 인용한 제대본 노래와 이두현본의 노래는 틀림없이 네 토막 두 줄 형식의 정형을 고수하고 있다. 그러나 이두현본의 다른 이본의 노래는 네 토막이 아니고 네 토막과 두 토막, 혹은 여섯 토막으로 이루어져 있다.⁴⁷⁾ 이러한 율격은 일종의 파격으로서 교환창 민요에서 좀처럼 나타나지 않는 경우에 해당한다.

기존의 여러 시가 갈래 중에서 기본 보격을 바탕으로 하고 있으면서도 자유분방한 율격 체계를 지닌 갈래에는 잡가가 있다. 율격의 분방성은 잡가 갈래의 중요한 형식상 특성이다.⁴⁸⁾ 그러므로 인용 노래는 일단 민요 보다는 잡가에 근접해 간다고 할 수 있다.

인용 노래의 모태가 잡가일 근거는 다른 데서도 나타나고 있다. 이른바 흥을 돋우기 위해서 사용된 어휘들인 이른바 조흥성의 어휘들이 그것이다. 그러한 조흥성 감탄사들은 인용 노래와 이두현본 노래의 첫 머리에서 발견할 수 있다. 즉 노래 첫머리의 ‘얼시구 절시구’라고 하는 표현이 그것이다. 또한 이두현본의 두 노래에 들어 있는 ‘아아, 야하’도 모두 조흥성의 감탄사라고 할 수 있다. 민요 사설의 첫머리나 중간에 이러한 조흥성의 감탄사가 들어가는 법은 없다. 이러한 현상은 바로 잡가 갈래의 중요한 특징을 이룬다.⁴⁹⁾ 나아가 형식상에서 잡가와 친연성은 위에서 지적한 것처럼 이 노래와 잡가 자진방아타령의 특정 형식(‘아무리 짚어도 헛방아만 짚는다’와 ‘너 암만 짚어도 헛방아만 짚는다’)이 거의 비슷하다는 점에서도 발견되고 있다.

물론 이 노래는 내용상에서도 잡가와 흡사하다. 우선 이 노래의 소재를 살펴 보자. 소재는 방아 혹은 방아 짚기라고 할 수 있다. 그런데 방아를 소

47) 이두현본 노래 중 전자의 노래는 이두현, 앞의 자료집, 169쪽에, 후자는 160쪽에 있다.

48) 필자, 잡가의 유형과 그 담당층에 대한 연구, 97-101쪽 참조

49) 이에 대해서는 필자, 한국 전통 대중가요의 연구를 참조. 한편 알다시피 잡가 이전의 조흥구를 지닌 갈래로는 고려 속요도 있다. 그러나 시기상의 거리로 보아 갈래상의 상관관계에서 별산대와 고려 속요 보다는 별산대와 잡가의 관계가 더욱 가까우리라 본다.

재로 하고 있는 노래로는 민요 갈래에 속하는 방아타령도 있다. 그러나 민요 방아타령에서 방아 혹은 방아 짚기라고 하는 소재들은 그 속성이 인용 노래와 사뭇 다르다. 즉 민요에서 방아는 방아 노동을 하는 사람들의 희망이나 고통 등 현장 방아 일을 하는 사람들의 정서를 표현하기 위하여 사용되고 있다.⁵⁰⁾ 그러나 인용 노래의 소재는 그런 것과는 한참 거리를 둔, 이른바 성희와 신명을 표현하고 있다. 성희 혹은 남녀관계를 노골화 하거나 연상시키는 노래는 방아타령 및 난봉가 계열의 잡가에 흔하게 나타난다. 물론 이러한 잡가는 모두 골계스런 신명을 담고 있기도 하다.⁵¹⁾

따라서 형식과 내용에서 보건대 별산대의 이 노래들은 이본에 상관없이 모두 잡가를 모태로 하고 있는 노래라 할 수 있다. 요컨대 이 노래들도 별산대의 창작가요이되 잡가 갈래의 구조원리를 바탕으로 하여 창작한 잡가형 창작가요에 속한다고 하겠다.

4. 맺음말

별산대의 다양한 삼입가요 중에서 몇 편의 잡가형 창작가요를 검토하였다. 이들 노래들은 가칭 ‘동타령, 죽어라~, 아희들아~, 열시구~’라고 하는 네 편의 노래이다.

‘동타령’은 별산대에서 이본과 과장에 상관없이 가장 흔하게 불러지는 노래이다. 특정 음절 ‘동’자를 무한히 반복 나열하므로써 골계스런 신명을 자아내고, 또 파계승 스스로 이러한 세속의 신명에 빠져 들게 하므로써 파계승에 대한 풍자를 담고 있는 노래이다. 이 노래는 내용 전개가 비논리로 되어 있고, 사설의 길이가 대개 여섯 줄의 분량을 기본으로 삼으면서도 이본에 따라서 들쭉날쭉한 것으로 나타나고 있다. 율격 구조가 이본 검토의

50) 임동권, 한국민요집 1권, 287-293쪽에서 ‘방아타령 3, 방아타령 7’을 참조할 것. 그런데 이 자료집의 상당수 방아타령들은 거의 잡가에 해당하고 3번과 7번 정도만이 순수 민요에 속한다고 할 수 있다.

51) 자세한 것은 정재호, 앞의 자료집, 72--80쪽 및 86쪽 노래들을 참조할 것

결과 네 토막의 보격을 기본으로 하면서도 파격의 모습을 드러내고 있어서 사설 길이와 더불어 다분히 자유분방한 모습을 하고 있다. 노래의 이러한 구조상의 특성들은 '잡가' 백구타령과 같은 이른바 기존의 민요계 잡가의 그것과 닮은 것들이다. 그리고 이 노래가 연행상에서 백구타령이라 명명되고 있거나 혹은 삼입가요의 하나인 백구타령에 연결되어 가창되기도 한다. 따라서 동타령은 사실상 잡가 백구타령의 구조원리를 모태로 한 노래이다. 즉 백구타령을 모태로 하여 별산대에서 재창작한 잡가형 창작가요가 동타령이라 할 수 있다.

'아희들아~'는 신할애비 과장의 할애비가 처음 무대에 등장하면서 부르는 대목의 노래로서, 이본에 상관없이 이 대목에 고정 가창되는 노래이다. 이 노래는 자연풍광과 산대판의 성대함을 예찬함과 동시에 늙음의 무력감에서 오는 인생무상을 내용으로 담고 있다. 이 노래는 사설의 짧은 분량에도 불구하고 화려한 한시문을 와음식으로 인용하고 있다. 한시문의 표현과 와음식의 인용 현상은 이 노래로 하여금 별산대의 삼입가요이자 인기곡인 백구타령을 비롯하여 이른바 인생무상을 담은 잡가 갈래와 닮게 하고 있다. 이 노래는 이본에 따라서는 잡가성이 이완되어 있기는 하지만 백구타령 등의 잡가의 관행구나 구조원리를 가져 와서 별산대에서 재창작한 잡가형 창작가요이다.

'죽어라~'도 앞 노래처럼 어느 이본에서나 특정 대목 즉 신할애비 과장에서 할애비가 할미를 구박하는 장면에서 부르는 노래이다. 이본간에 큰 차이가 없는 노래이다. 이 노래의 내용은 할애비의 할미에 대한 폭력성과 그에 대한 민중들의 저항과 고발 정신으로 되어 있다. 할애비의 폭력성을 설명해줄만한 특별한 배경 동기가 나타나 있질 않고, 또 표현 자체가 지닌 해학스런 특성 때문에 골계스런 신명도 중요한 내용으로 아우르고 있는 노래이기도 하다. 노래의 형식상의 특성들은 다음과 같다. 먼저 폭력성의 특징한 명령형 서술어를 비롯하여 몇 어휘들의 반복 형식을 들 수 있다. 또한 남여 갈등이라고 하는 소재와, 남성 화자 일방의 폭력성이라고 하는 주제상 화자상의 특성을 지니고 있다. 이러한 내용상 형식상의 특성들은 바로 기존의 잡가 길군락의 그것에 매우 닮은 것으로서, 이 노래의 구조원리가 잡가의 원리를 가져 온 것임을 말해 주고 있다. 이 노래도 잡가 길군락의 구조

원리를 바탕으로 하여 별산대에서 재창작한 잡가형 창작가요이다.

삽입가요 ‘얼시구~’는 취발이 과장의 취발이와 소무의 성행위 장면에 나오는 노래인데, 특정 대목에 고정된 노래는 아니다. 조동일본과 심우성본에는 나오지 않고 이두현본의 경우 애사당 복놀이 대목에도 나온다. 이 노래의 난해한 사실들은 대개 성희와 관련된 내용을 상징하고 있으면서, 이를 통하여 골계스런 신명도 함축하고 있다. 율격은 대개 네 토막 두 줄 형식으로 되어 있으나 이두현본의 이본들 중에는 여섯 토막으로 된 것도 있어 율격 파격의 가능성을 보여 주기도 한다. 이것은 이 노래가 생산현장의 교환창 민요에서 점차 멀어져가는 갈래임을 나타내 준다. 또 형식상에서 흥을 돋워주기 위해 사용된 조흥성의 어휘들인 ‘얼시구, 절시구, 아’ 등의 어휘도 나타난다. 이러한 형식상의 특성들은 잡가의 특성 그대로이다. 특히 특정 구절 ‘아무리 짚어도 헛방아만 짚는다’와 같은 표현은 잡가 자진방아타령의 그것에 일치한다. 따라서 이 노래도 골계스런 신명을 표현하는 방아타령 및 난봉가 계열의 잡가의 구조원리를 바탕으로 하여 재창작한 잡가형 노래에 속한다고 할 수 있다.

별산대의 이 네 편의 삽입가요는 모두 기존하는 잡가의 구조원리나 관행구를 가져 와서 산대판에서 재창작한 잡가형 창작가요에 속한다. 잡가형 창작가요에는 이전에 논의했던 가칭의 ‘조기잡이 노래’도 포함된다. 별산대에서 잡가는 본디의 잡가 원문의 일부가 그대로 삽입되는 경우도 있지만⁵²⁾ 이와 같이 재창작한 형태로 삽입되고 있음을 여기서 확인할 수 있다.

이 연구는 다음과 같은 문제들을 남기고 있다. 우선 갈래 논의와 관련해서 민요, 시조, 무가, 판소리 등의 삽입가요를 두루 검토하여 탈춤 삽입가요의 총체를 마련하는 작업을 완결하지 못하였다. 나아가 조선후기 대중들의 가요사와 연관한 더욱 섬세한 연구를 기다리고 있음을 지적할 수 있다.

52) 조기잡이 노래를 비롯하여 본문에 진술된 것들에 대해서는 앞의 세 번째 주석에서 설명했다.

참고문헌

- 김문기, 『서민가사연구』, 형설출판사, 1983
- 김태곤(1979), 『한국무가집 1권』, 집문당,
- 박광옥(1982), 탈춤 가요의 기능 연구, 서강대학교 대학원 석사학위논문.
- 서대석·박경신(1990), 『안성무가』, 집문당.
- 심우성(1988), 『마당굿 연회본 2』, 깊은 샘.
- 심재완(1972), 『역대시조전서』, 세종문화사.
- 이균옥(1985), 『야류 오광대 연구』, 경북대학교 대학원 석사학위논문.
- 이노형(1987), 잡가의 유형과 그 담당층에 대한 연구, 서울대학교 대학원 석사학위논문.
- 이노형(1994), 『한국 전통 대중가요의 연구』, 울산대학교 출판부.
- 이노형(1996), 양주별산대 삼입가요 연구 1, 『어문학』 59집, 한국어문학회.
- 이두현(1985), 『한국의 가면극』, 일지사.
- 이창배(1987), 『가요집성』, 흥인문화사.
- 임동권(1980), 『한국민요집』, 집문당.
- 장덕순 외(1971), 『구비문학 개설』, 일조각.
- 장사훈(1985), 『국악총론』, 정음사.
- 전경옥(1993), 민속극, 『한국고전문학전집 제8권』, 고려대학교 민족문화연구소.
- 정재호, 잡가고, 『민족문화연구』 6, 고대민족문화연구소, 1972
- 정재호(1984), 『한국잡가전집』, 계명문화사.
- 조동일(1984), 『탈춤의 역사와 원리』, 흥성사.