

가면극 插入歌謠의 機能과 性格

한 창 훈*

〈목 차〉

I. 서론	극대화 기능
II. 가면극 삽입가요의 수용 양상	IV. 가면극 삽입가요의 성격
III. 가면극 삽입가요의 기능	(1) 문맥적 성격
(1) 상황 전환의 기능	(2) 구조적 성격
(2) 환기 혹은 강조의 기능	(3) 문학사적 성격
(3) 부분의 확대 혹은 장면의	V. 결론

I. 서론

현전하는 가면극¹⁾의 대본들에는 많은 수의 歌謠²⁾들이 발견된다. 즉 각 지역에서 전승되어온 가면극에는 잡가, 12가사, 판소리 단가, 시조, 민요, 무가, 한시 등 그 성격에 있어 상당히 이질적인 歌謠들이 삽입되어 함께 불리는가 하면,

* 고려대 강사

- 1) 그동안 관련 학계에서는 가면극, 탈놀이, 탈춤, 탈놀음 등 다양한 명칭이 사용되었고, 지금도 혼용되고 있다. 본고에서는 이것이 가진 종합예술로서의 연극적 성격을 고려하여 가면극이라는 용어를 사용하도록 한다.
- 2) 여기서 말하는 가요는 일반적으로 歌唱되는 律文을 의미한다. 이와 비슷한 용어로는 詩歌가 있다. 詩歌는 근대 이전의 律文에 한정적으로 써온 용어인데, 그것은 근대 이전의 律文들이 歌唱을 전제로 했거나 歌唱에 의해서 이루어졌기 때문이다. 따라서 본고의 歌謠라는 개념은 詩歌의 개념과 거의 일치한다고 볼 수 있다.

대사를 歌謠化한 소위 創作歌謠가 발견되기도 한다. 본고는 이러한 歌謠들이 가면극에 어떻게 수용되며, 어떤 기능과 성격을 가지고 있는가를 연구하는데 일차적 목적을 둔다. 한편 이 연구는 종합예술적 성격을 강하게 띠고 있는 가면극을 보다 입체적으로 이해하는데도 도움을 줄 수 있을 것이라 기대한다.

가면극은 일반적으로 중년 이하 서민층을 그 존재 기반으로 하여 성장한 것임으로, 이러한 구경꾼이 선호하는 모든 종류의 歌謠를 수용하고 있다고 생각된다. 이런 가면극 插入歌謠들은 대체로 등장 인물들의 대화와 행동이 가지는 기능을 돕거나, 혹은 그들 대화와 행동의 단조로움을 깨뜨려 구경꾼의 흥미를 끈다. 그리고 실제 연행의 과정에서는 다양한 변이를 일으키며 현장성을 강하게 보여주기도 한다. 한편, 일반적으로 가면극은 기존 歌謠를 차용하여 문맥적 상황에 어울리도록 다양하게 변개시키기도 하지만, 가면극의 극적 전개와 필연적 상관이 없는 가요들을 수용하기도 하는데, 이는 오히려 놀이판의 흥과 신명을 고조시키는 역할을 하기도 한다. 이처럼 가면극에서 插入歌謠가 차지하는 역할은 상당히 크고 중요함에도 불구하고, 이에 대한 지금까지의 관심과 연구는 대체로 미미한 형편이라 할 수 있다.

박광옥은 양주별산대 놀이의 가요를 다루면서, 가요를 극적 상황과의 관련성에 주안점을 두고 분류하여, 극적 상황과 관련되며 수용된 主旨的 歌謠와 극적 상황과 필연적 관련없이 수용된 非主旨的 歌謠로 나누었다. 그리고 歌謠의 기능으로 등장 인물의 성격 제시, 등장 인물의 행위에 대한 보조 설명, 장면의 형상화, 극의 분위기 조성 등의 문맥적 기능을 분석하였다. 또한 대사·가요·춤의 상관 관계에서 歌謠는 춤을 유도하여 대사와 춤을 중재시키는 기능도 한다고 지적하였다.³⁾

Dieter Eikemeier는 가면극에 수용된 <백구타령>을 살피면서 <백구사>나 <남도 단가>, <백구타령>에 보이는 詞意는 그것이 가면극 안에 포함되어 있을 때에는 그 의미가 달라지고 있다고 한다. 즉 연행에서의 <백구타령>은 은둔 생활을 나타내는 대신에 그 자체로서 이 세상의 활동적인 생활을 시사해주는 육감적인 성격을 나타내는 노래로 바뀌고 있다고 지적하였다.⁴⁾

3) 박광옥, 「탈춤 가요의 기능 연구」(서강대 석사논문, 1982)

4) Dieter Eikemeier, 「가면극 내의 백구타령」, 『이두현 박사 회갑기념 논문집』(학연사, 1984)

가면극 插入歌謠의 機能과 性格

김옥동은 가면극의 비희극적 성격을 살피면서, 插入歌謠에 나타나는 비극적 요소에 주목했다. 그래서 조선후기 서민들 사이에서 널리 불리워졌던 12 가사, 잡가, 민요, 무당들이 굿을 할 때 부르는 무가 그리고 판소리 등에서 차용된 가면극 插入歌謠는 한결같이 비극적 내용을 담고 있으며, 삶의 덧없음과 有爲變轉, 일회적 삶에 대한 허무와 좌절, 한 마디로 인간 실존의 비극적 의미가 핵심적인 주제로 강하게 부각되어 있다고 보았다.⁵⁾

전경옥은 가면극 대사의 형성 원리를 논하면서, 기존 가요를 차용하고 다양한 방식으로 개작하여 대사를 형성한 원리를 주목하였다. 그리고 歌謠는 원래 자체적인 운율을 가지고 있으므로, 기존 가요들이 다수 차용되고 개작됨으로써 가면극의 대사에 울동감이 형성된 것으로 나타나며, 또한 가면극의 歌謠는 놀이꾼과 구경꾼이 어울려 함께 노래함으로써, 이들의 정서적 호응을 조성하고 있는 점을 강조하였다.⁶⁾

최근 정형호는 봉산탈춤을 중심으로 歌謠의 수용 양상을 살핀 바가 있다. 그에 의하면, 가면극의 가요는 연희의 부합 여부와 기능을 고려해서 극적 상승, 극적 형상, 신명 도출, 장면 전환으로 구분할 수 있다. 그리고 봉산탈춤의 가요는 매우 복합적인 양상을 보이며, 일반적으로 단순한 사실의 복제에 의한 수용보다는 개작의 양상이 두드러지며, 가요는 신명 도출의 기능도 있으나, 극적 형상화의 기능이 두드러진다고 보았다.⁷⁾

이러한 연구 업적들은 나름대로 가면극 插入歌謠의 성격을 적절히 규명하고, 그 특성을 논의한 성과를 가지고 있다. 그러나 이런 고찰들이 거둔 성과에도 불구하고, 가면극 插入歌謠의 기능과 성격을 전체적으로 조망하고 평가하는 논의는 아직도 필요하다고 여겨진다. 본고에서는 이런 문제의식을 가지고, 가면극 대본에 나타난 전반적인 歌謠 수용 양상을 정리하기로 한다. 여기서는 그 성격상 주로 借用歌謠를 중심으로 정리될 것이다. 그리고 그것을 토대로, 가면극에 수용된 歌謠는 어떤 기능을 가지며, 각 가면극의 성격과 어떤 관련이 있

5) 김옥동, 『탈춤의 미학』 (현암사, 1994)

6) 전경옥, 「탈놀이 대사의 형성원리」, 『구비문학연구』 3집 (한국구비문학회, 1996) : 「가면극의 대사와 가요의 형성원리」, 『한국 가면극, 그 역사와 원리』 (열화당, 1998) 참조.

7) 정형호, 「가면극에 나오는 가요의 수용 양상」, 『한국 민요학』 6집 (한국 민요학회, 1999) 참조.

는지를 검토한다. 이런 연구가 插入歌謠가 가면극 내에서 가지는 성격을 규명하는데 그치지 않고, 조선 후기에 광범위하게 이루어졌던 각 문학 갈래들 사이의 歌謠 교섭 관계를 이해하는데 도움이 되기를 기대한다.

Ⅱ. 가면극 插入歌謠의 수용 양상

여기서는 우선 가면극에 나타난 전반적인 歌謠 수용 양상을 정리하기로 한다. 이에 본질의 연구 대상은 현존하는 가면극 대본 전체가 된다. 그러나 현 시점에서 현전하는 모든 가면극 대본의 插入歌謠를 검토하기에는 연구 과정에서 많은 무리가 있음을 인정하지 않을 수 없다. 따라서 여기서는 우선 연구의 편의를 위해 전경욱의 주석본을 연구 대상으로 제한하여 사용한다. 연구의 편의를 위해 대상을 제한하기는 하지만, 전경욱의 주석본은 조사 대상이 비교적 넓게 퍼져 있고, 그 중에서도 대표성이 높은 작품들이 수록되어 있기 때문에 본고의 목적을 달성하는데 큰 지장이 있지는 않을 것으로 본다.⁸⁾ 이의 자세한 목록은 논문 말미의 〈첨부 1〉을 참고하기 바란다.

가면극의 歌謠 수용 양상을 고찰해 본 결과, 가면극 插入歌謠는 주로 기존의 歌謠를 차용한 경우가 중심이 됨을 쉽게 알 수 있었다. 물론 기존 歌謠의 차용에는 기존 가요를 그대로 인용한 경우도 있고, 부분적으로 변용한 것들도 있다. 그러나 부분적 변용의 경우라도 작품 전체의 성격을 바꾸는 변용은 발견되지 않는다. 따라서 가면극 插入歌謠의 경우 그 성격은 크게 기존 歌謠의 借用과 새로운 歌謠의 창작으로 나누어 고찰할 수 있다. 그리고 이 중에서 기존 歌謠의 借用에 그 비중이 크게 두어져 있음이 먼저 전제되어야 할 사항이다. 이제 고찰 내용을 바탕으로 가면극 插入歌謠들을 각 갈래별로 묶어 표로 정리하면 다음과 같다.

8) 본고에서 사용한 대본은 전경욱 주해, 『민속극』(고려대 민족문화연구소, 1993) 소재 것이며, 몇가지의 가면극은 이본의 경우를 추가하여 조사했다. 한편, 이 중에서 고성 오광대와 가산오광대의 경우는 최근에 새롭게 주해된 것을 연구 대상으로 삼는다. 전경욱, 「고성 오광대 연희본」, 『구비문화연구』 1집 (한국구비문화회, 1994) : 「가산 오광대 연희본」, 『한국 민속학』 27집 (민속학회, 1995) 참조

가면극 插入歌謠의 機能과 性格

민요	판소리사설	판소리단가	12가사	창작가요	불경계가요	시조	무가	잡가
47	16	14	15	6	10	7	6	5

(표 1) 가면극에 삽입된 가요들의 갈래별 분류 수

이를 보면 가면극의 插入歌謠 중에는 역시 민요가 가장 많은 부분을 차지하고 있음을 알 수 있다. 이 민요들은 가면극이 연행되었던 지방의 특색을 나타내기도 하지만, 비교적 널리 알려진 민요들은 다른 지역의 가면극에도 폭넓게 나타난다. 12가사의 경우 특히 양주별산대 놀이와 송파산대 놀이에 집중적으로 나타나는 특징이 있다. 이는 12가사의 창작 담당층인 가객들이 서울을 중심으로 가단을 만들어 활동했기 때문에, 이를 의식하여 당시 서울과 근기 지방에서 널리 불리던 12 가사를 차용한 것으로 여겨진다.

다음에는 판소리와 관련성이 특히 주목된다. 갈래상의 문제에 있어서도 가면극과 판소리의 성격 비교는 흥미로운데, 특히 이 두 갈래는 모두 다양한 歌謠들을 수용하여 각각 대사와 사설을 풍부히 하는 모습을 공통적으로 보여 준다.”

시조	12가사	잡가	다른 판소리	가면극(탈놀이)	민요	무가
12	8	13	26	21	20	18

(표 2) 춘향전 작품군과 다른 갈래의 교섭 가요 수

여기에 보이는 춘향전 작품군 가요와 가면극에 수용된 가요를 비교하면, 대부분이 가면극이 춘향가에서 차용한 것들이다. 이 가요들은 춘향가에서는 전후 문맥과 잘 어울리며, 여러 이본에서 동일한 장면에 수용되어 있다. 그러나 가면극에 수용된 경우는 전후의 문맥과 별로 상관이 없으며, 여러 가면극에 두루 나타나지도 않는다.

이처럼 가면극에 차용된 歌謠들은 실제 연행의 과정에서 다양한 변이 과정을 거치면서 연행 예술로서의 현장성을 잘 보여주는 것으로 생각된다. 일반적

9) 판소리에 수용된 歌謠의 양상과 특성에 대해서는 우선 전경욱, 『춘향전의 사설 형성원리』(고려대 민족문화연구소, 1990)을 참고할 것. (표2)의 내용도 여기서 따온 것이다.

으로 가면극은 기존 歌謠를 차용하여 문맥적 상황에 어울리도록 다양하게 변개시키기도 하지만, 놀이의 전개에 직접적으로 관계 없는 가요들을 수용해, 놀이판의 흥과 신명을 고조시키기도 한다. 그리고 같은 가면극의 이본을 검토해보면 금방 드러나듯이, 동일한 가면극에 대한 채록본이라도 채록자에 따라 수용된 歌謠의 종류와 수효가 다르다. 이는 연행의 상황과, 놀이꾼의 역량, 채록본의 시기 등에 그 이유가 있는 것으로 여겨진다. 그러므로 가면극에 수용된 가요의 존재 양상을 파악하고, 그 기능을 고찰하는 작업은 가면극의 연행 원리를 밝히는 새로운 접근이 될 수도 있는 것이다.

한편 기존 歌謠의 차용을 논할 때, 위에서 언급되지 않은 것으로 漢詩가 있는데, 漢詩는 다른 歌謠에 비해 볼 때 그 음악성이 현저히 떨어지는 갈래다. 그리고 차용을 하더라도 한 편을 다 부르는 것이 아니라, 한 두 구절을 인용하고 나머지는 고사성어와 한문구를 섞어서 歌謠調로 구사하는 것이 일반적이다. 이외에도 가면극 자체의 대사를 가요화 한 창작 가요도 상당수 있으며, 특히 대사를 歌謠調로 부르는 반창 반백의 대사도 많이 발견된다. 그러나 본고에서는 집약적인 논의의 필요성 때문에, 다음 절에서부터 우선적으로 기존 가요의 수용 양상을 중심으로 그것의 기능과 특징을 알아보려고 한다.

Ⅲ. 가면극 插入歌謠의 기능

일핏 보면, 가면극의 插入歌謠 중에는 가면극의 이야기 전개 과정과는 필연적 관련이 없는 것이 대부분을 차지하는 것으로 보인다. 그리고 이것은 가면극 插入歌謠들이 이야기 전개 과정이나 내용과 필연적 관련이 없이 수용되며, 연행의 상황이나 놀이꾼의 재량에 따라서 현장성이 강하게 작용됨을 보여주는 것으로 여겨지기도 한다.

그러나 이처럼 가면극의 이야기 전개 과정과 직접 관련이 없는 것으로 보이는 歌謠들이 실제 가면극 전체의 연행에서 갖는 역할은 큰 것으로 여겨진다. 이는 곧 가면극의 갈래적 성격을 바르게 이해하는 데 우선적으로 고려해야 하는 것이기도 하다. 이 점에 주목하여 본절에서는 가면극 插入歌謠의 기능을 몇 가지 사항으로 나누어 살펴보도록 한다.

(1) 상황 전환의 기능

우리가 가면극을 흔히 탈춤이라고 호명하는 데서도 알 수 있지만, 가면극 전체의 구조에서 춤이 가지고 있는 역할은 크다. 그런데 가면극의 歌謠 중에는 대사에서 춤으로의 이행을 중계하는 것들이 있어 주목된다.¹⁰⁾ 여기에 해당하는 歌謠들은 대사가 진행되다가 춤으로 장면 상황이 전환될 때 부르는 것으로, 주로 단형으로 되어 있고 ‘불립’¹¹⁾이라 불린다.

춤을 출 때 그에 맞는 장단이 부수되어야 함은 상식적인 일인데, 우선 불립 가요는 이를 악사들에게 신호하는 기능을 가지고 있다고 할 수 있다. 그런데 불립 가요는 단순히 이런 신호의 기능만을 가지고 있는 것은 아니다. 음악의 장단은 춤의 종류에 따라 달라지며 같은 춤이라도 불립 가요를 부르는 속도에 따라 다르게 연주된다. 즉 놀이꾼은 불립 가요로 춤의 장단을 지시하는 것이다.

불립은 1~2 句의 12 가사조 歌謠를 노래하는 것과 입장단식의 불립인 “절수 절수 지화자 자르룩” 등이 있다. <양주별산대놀이>에 쓰인 불립의 내용을 구체적으로 보면,

소상반죽 열두 마디 후리쳐 덩석 타.

금강산이 좋단 말은 풍편에 언뜻 듣고 장안사적 들어가니 난데없는 검은 중이.

금수청산 깊은 골에 청룡, 황룡이 굴들어졌다.¹²⁾

등이 있다. 이를 보면 불립은 대개 4·4조, 4음보 형태인데, 긴 불립도 있었던 것 같으나 점차 줄어들어 현재의 형식을 지니게 된 것 같다. 그 내용은 12 가사의 대표구나 앞의 대사를 반복하는 것들이 있다. 그리고 놀이꾼은 자신이 좋아하는 것을 임의로 선택하여 부를 수 있는데, 때문에 불립의 내용과 극의 전개에는 필연적 관련이 없다.

‘불립’의 기능을 놀이꾼의 입장에서 혹은 구경꾼의 입장에서 보았을 때는,

10) 박광옥, 앞의 논문, p.59를 참고할 것.

11) ‘불립’이 온전한 歌謠의 성격을 가지고 있는 것인가에 대해서는 논란의 여지가 있다. 하지만 본고에서는 우선 ‘불립’을 춤을 추게 될 때 부르는 歌謠 單位로 춤 추기 위한 목적이 있을 때만 불리는 歌謠로 정의해 두기로 한다. 이에 대해서는 우선 박광옥, 앞의 논문을 참고할 것.

12) 전경옥, 『민속극』 (고려대 민족문화연구소, 1993) pp.27-28 참조.

그냥 대사에서 춤으로 상황을 전환시키는 것보다는, 불림 가요를 통해 예고한 다음에 상황을 전환시키는 것이 더 자연스럽다. 따라서 놀이꾼은 춤을 추기 위한 흥과 신명을 불림으로써 유발시키고 있는 것이라 할 수 있다. 이처럼 대사에서 춤으로 그리고 춤으로 이어지는 가면극의 상황 전환은 놀이판의 흥과 신명을 불러일으키는데 큰 역할을 하고 있다.

(2) 환기 혹은 강조의 기능

어떤 국면의 전환기에서 놀이꾼들은 구경꾼들이 이미 다 알고 있는 歌謠를 차용해 부름으로써, 자신들이 전달하고자 하는 내용을 환기시키면서 효과적으로 전달할 수 있다. 가면극은 연행 예술이기 때문에 대사의 전달 과정에 있어 일회적 성격이 강하다. 이를 현장성이 강하다라는 말로도 바꿀 수 있겠는데, 借用歌謠는 구경꾼이 빠르게 진행되는 가면극의 전개를 이해하는데 용이한 구실을 한다. 놀이꾼의 경우도 자신들이 표현하고자 하는 내용을 효과적으로 나타낼 수 있다.

한편, 가면극에 창작 가요보다는 차용 가요가 많은 사실도 이와 무관하지 않을 것이다. 물론 여기에는 창작의 어려움 회피라는 요소를 전적으로 무시할 수는 없겠지만, 오히려 기존 가요의 수용은 일회성이 중요한 요소로 되어 있는 연행 예술에서 기존 가요의 차용은 구경꾼들이 대사의 내용을 쉽게 이해하는데 유효하다. 가면극에서 문맥적 의미와 관련을 맺고 차용된 기존 가요들은 대부분 이에 해당한다.

〈양주별산대〉 놀이 제 6과장-애사당 놀이-에 나오는 〈등장가〉를 생각해 보자. 〈등장가〉는 늙음과 죽음을 거부하는 향락 지향적 가요이다. 팔목중들이 온갖 악기를 사용하여 장단을 연주하며 〈등장가〉를 가창하는 것은, 왜장녀와 말뚝이가 애사당을 파고 사는 행위를 환기 혹은 강조시키는 기능을 하게 된다. 대부분의 야유와 오광대에서 할미의 상을 치를 때 등장하는 〈상여소리〉도 마찬가지로 관점에서 이해하고 설명할 수 있다. 〈동래야유〉 채록본에 나타난 것을 보자.

선창 : 아-아,어-어-어-어-아-아, 이 세상에 올 적에는 백년이나 살자더니, 먹고진 것 못다 먹고, 어린 자손 사랑하여 천추만세 지낼려고 했더니 무정세월 여류하

가면극 插入歌謠의 機能과 性格

여 인생을 늙히는구나.

후창 : 아-아-,어-어-어-어-아-아.

선창 : 북망산천이 먼 줄 알았더니 방문 밖이 북망이다.

후창 : 너화홍 너화홍 너화넘차 너화홍.

선창 : 황천수가 멀다더니 앞냇물이 황천술세. 수야 수야 어억수야 너와 너와 너이홍.

후창 : 너화홍 너화홍 너화넘차 너화홍.¹³⁾

이 부분은 극의 전개 과정에서 보더라도 결말 부분에 해당하며, 따라서 그간의 전개 내용을 마무리하는 곳이다. 상황적으로 볼 때, 이 부분의 결말은 비극적이며, <상여소리>는 이러한 성격을 강조하고 환기시키는 역할을 하는 것으로 생각된다. 이처럼 가면극의 插入歌謠들은 극의 전개 과정에 있어서, 내용을 환기시키고, 거기에 드러나는 정서를 강조해서 보여주는 기능을 담당하고 있다.

(3) 부분의 확대 혹은 장면의 극대화 기능

가면극에는 기존 歌謠를 수용함으로써 가면극 전체 구조와는 상관없이 한 부분의 장면이 확대되는 경우가 있다. 판소리의 경우도 이와 비슷한 것이 자주 발견된다. 그래서 판소리의 경우, 연구자들은 일찍이 이에 주목하고 이를 '부분의 독자성' 혹은 '장면 극대화의 현상' 등의 용어로 정리하고 그 기능과 의미를 설명하기도 했다.¹⁴⁾

가면극을 이해하는데 있어서 극적 이야기의 전개에만 초점을 맞추면, 歌謠의 존재를 비롯해 많은 현상들의 원인 규명에 대한 적절한 설명 구도를 상실케 된다. 예전에는 가면극을 한 번 공연하면 하루종일 놀았다고 하는데, 요즘은 대개 1~2 시간으로 줄여서 공연한다. 이 시간의 축소 과정에서 가장 많이 희생되는 것은 다름 아닌 插入歌謠들이다. 시간의 제약으로 하여 가요를 끝까지 부르지 않고 일부만 부르거나 아예 생략하는 경우도 있다. 봉산탈춤에 나오는 여러 歌謠의 경우 지금은 짧게 부르지만 예전에는 한 시간 이상씩 걸렸다고

13) 전경옥, 앞의 책, p. 341 참조.

14) 조동일, 「홍부전의 양면성」, 『계명논총』 5집 (계명대, 1968)이나 김대행, 「판소리 사설의 구조적 특성」, 『한국 시가 구조 연구』 (삼영사, 1976) 등이 그러한 예들이다.

한다. 그래서 예전에는 가요를 부르는 시간이 필요 이상으로 길어지더라도 놀이꾼과 구경꾼이 함께 어우러져 노래하기 때문에 놀이판이 흥에 넘치고 지루하지 않았다고 한다.

가산오광대의 경우도 중이 자신의 신세를 한탄하는 내용에서 〈신세타령〉을 부르는 대목이 있다. 그런데 가요가 끝나면 또 자신의 신세를 한탄하는 행동과 대사가 부연된다. 이는 극의 흐름만 생각했을 때는 불필요한 부연일 수 있지만, 그 부분이나 장면을 극대화 시켜 강조한다는 측면에서 바라 보면 적절히 이해할 수 있을 것이다.

노장 : (창) 썼던 굴갓을 헐헐 벗어 시내 강변에 내던지니 목개불 놓기가 좋고
목에 걸었던 염주는 헐헐 뜯어 되는데로 휴 던지니 콩줍기가 좋고, 짚었던
구절죽장 똑똑 뿌사 시내 강변에 던지니 통수 되기가 좋고, 썼던 탈을 헐헐
벗어 되는 대로 버리니 요만하면 속경이지.(하며 차례로 던져 버린다.)
(노장이 단가를 멋들어지게 하는데 소상팔경, 춘향가, 심청가 등을 한다. 또 만
소리꾼들이 와서 하는 수도 있다.)(노장과 상좌가 단가를 부르면서 퇴장한다.)

이상의 인용문은 중과장의 마지막 대목인데, 극의 내용으로 보아 없어도 좋은 부분이다. 이미 이 부분 바로 앞에서 노장이 팔자타령을 하며 중이 된 자신의 신세를 명으로 한탄했기 때문에, 인용문의 부분은 부연에 불과하다. 그러나 노장은 다시唱을 하고 이어서 판소리의 단가인 〈소상팔경〉 등을 한다. 특히 만 소리꾼들이 나와서 하는 수도 있다는 것은 가면극 插入歌謠의 기능을 잘 암시한다. 노장이 극의 전개와 상관없는 단가를 하고, 다른 소리꾼이 나와서 할 수도 있다는 것은 歌謠의 수용으로 인한 부분의 확대가 구경꾼의 흥과 신명을 위해 설정된 것임을 말하는 것이다.

(4) 다양성 추구의 기능

가면극은 그 성격에 있어 다양한 기존 歌謠를 차용함으로써 작품의 레파토리를 다양화하고 있다. 가면극에는 한시·시조·12가사·판소리 단가 등 사대부 취향의 가요와 잡가·민요·무가 등 서민 취향의 가요가 두루 삽입되어 있으므로, 작품의 내용이 매우 다양하다. 그리고 이런 기존 가요의 차용은 가면극 대

가면극 插入歌謠의 機能과 性格

사의 형식적 통일성을 용이하게 만들기도 한다. 그리고 앞에서 지적한 것처럼 가면극은 연회 시간이 고정화되어 있지 않은 즉 시간적으로 유동적인 갈래이다. 따라서 이런 연회 시간을 조정하기 위해서는 여러 가지 방법이 필요하게 된다.

그러나 현실적으로 생각했을 때, 작품의 기본적인 줄거리 흐름을 바꾸기는 용이하지 않다. 그렇다면 우리는 곧 插入歌謠 쪽으로 관심을 돌릴 수 있다. 插入歌謠는 가면극의 다양성을 구현하는데 효과적인 장치이다. 그리고 이는 거꾸로 생각하면 극적 이야기 전개를 훼손시키지 않고 연회 시간을 조정할 수 있는 장치가 되기도 한다. 따라서 歌謠의 다양성 추구의 기능 속에는 시간 조절의 기능도 함께 숨어 있음을 상기할 필요가 있다.

이상에서 우리는 가면극 插入歌謠의 기능을 크게 네 가지로 나누어 고찰해 보았다. 물론 연구자에 따라서 가요의 기능에 대한 고찰은 다양하게 제시될 수 있다. 그러나 중요한 것은 위의 고찰에서도 자연스럽게 드러나듯이, 가면극의 插入歌謠들은 그것이 '문맥적 성격'을 지니는 것이든 '구조적 성격'을 지니는 것이든지 간에 가면극 전체의 연행 과정에서 꼭 필요한 요청의 결과요 응답의 산물이라는 사실이다. 그리고 이는 '현장성'이라는 가면극의 특성에 따라, 고정되어 있지 않고 항상 유동적으로 움직이고 변화해 나간다. 따라서 가면극의 歌謠를 설명하면서, 놀이의 성격과 관련시키지 않고 歌謠 그 자체만을 가지고 이해하고 설명하는 태도는 바람직하지 않다고 볼 수 있다.

IV. 가면극 插入歌謠의 성격

지금까지 살펴본 바와 같이 각 가면극마다 그리고 각 가면극마다 존재하는 여러 다른 대본들을 비교하면 금방 드러나듯이, 동일한 가면극이라도 각 이본에 따라 차용되어 수용된 歌謠가 다르다. 여기에는 歌謠 자체가 다른 경우도 있고, 차용 가요의 수요도 일정하지 않다. 이것은 대체적으로 연행의 상황이나 연회자의 재량이 많이 작용하는 가면극의 현장성 때문이라고 생각한다. 놀이꾼은 가면극 판의 흥과 신명을 고조시키기 위해서 혹은 구경꾼들의 요구에 부흥하기 위해서 자신들의 재량을 최대한 발휘하여 歌謠를 수용함을 알 수 있다. 그 결과 가면극의 插入歌謠 중에는 극적 문맥과 필연적 관련이 없는 것들도 존재하게 된다.

가면극에는 기존의 歌謠들을 다수 차용하고 개작하여 대사 속에 插入한 경우가 많다. 특히 기존 가요가 가면극의 대사 속으로 삽입될 때에는 일반적으로 唱의 방식으로 차용되기도 하지만, 경우에 따라서는 일반 대사처럼 낭송조의 방식으로 차용되기도 한다. 이런 기존 가요의 차용·개작은 가면극의 울동감을 조성하는 기본 층위를 이룬다. 여기에서는 지금까지의 고찰을 토대로 하여 가면극 插入歌謠들이 가지고 있는 성격에 대해 살펴보려고 한다.

(1) 문맥적 성격

우리는 우선 가면극 插入歌謠가 '문맥적 성격'을 가지고 있음을 지적할 수 있다. 가면극에 수용되는 歌謠들은 원래 그 歌謠들이 지녔던 기능, 가요 사실의 내용, 구연 현장의 제한 등의 일정한 성격을 가지고 있다. 그래서 가면극에 수용된 歌謠 특히 借用歌謠는 대체로 기존 歌謠가 불리던 상황과 놀이의 문맥적 상황과 유사한 장면에 배치된다. <보고지고 타령> <거 누가 날 찾나> <권주가> <상여소리> 등이 모두 그런 것이다.

각 가면극 대본의 이본을 보면, 차용 가요의 종류와 배열 순서가 일치하는 경우가 많다. 이는 歌謠가 수용될 때 원래 歌謠가 가졌던 성격에 유사한 문맥에서 가면극이 그 歌謠를 수용하기 때문이라 할 수 있다. 한편, 어떤 대목에서는 각 이본별로 서로 다른 歌謠가 수용되는 경우도 있다. 하지만 이러한 경우에도 수용된 歌謠의 내용을 살펴보면, 歌謠의 내용과 가면극의 극적 문맥이 서로 밀접한 관련을 가지고 있음을 알 수 있다.

가면극 插入歌謠는 이러한 특징을 가지고 있기 때문에, 일반적으로 연행 과정에서 歌謠 자체가 생각되거나 변개 되더라도, 극의 전개 과정에는 큰 지장을 초래하지 않는 범위 내에서 이루어지는 것이 일반적이다. 하지만 이런 경우, 극의 전개 과정이나 상황의 구체성 획득에는 나름대로 기여하는 바가 있으나, 사건의 진행은 더디게 되는 현상을 보이기도 한다.

지금까지의 논의를 정리하면, 기존 歌謠는 원래 그 歌謠가 가지고 있던 기능, 내용, 연행의 제약 등 문맥적 성격을 가지고 있다. 따라서 가면극에서도 우선적으로 그 문맥적 성격을 중시하여 歌謠를 수용하고 있음을 알 수 있으며, 앞에서 지적한 것처럼 분량 상으로도 이런 歌謠들이 가면극 插入歌謠의 대부분을 차지한다.

(2) 구조적 성격

다음으로 지적될 수 있는 것은 가면극 插入歌謠의 '구조적 성격'이다. 이때의 구조란 물론 가면극 전체의 구조를 지칭한다. 얼핏 보아 가면극의 극의 구성과 별 관계가 없어 보이는 歌謠들도 그것을 가면극 전체의 흐름과 구성을 감안해서 보면 나름대로 의미를 가지고 있다는 것이다. 가면극 插入歌謠의 가장 특징적 현상 중의 하나는, 대부분 歌謠들이 주제를 암시한다든지, 극의 전개에 직접적인 계기를 이룬다든지 하는 것은 아니라는 것이다. 그러나 이런 경우에도 각 歌謠들은 나름의 '구조적 성격'을 가지고 있는 것으로 보인다.

가령, 借用歌謠가 문맥과 별 상관없는 경우를 생각해 보자. 이런 歌謠는 삽입된 문맥을 벗어나 독립적 효과를 일으켜 오히려 작중 상황을 벗어나게 하려는 지향성을 보이기도 한다.¹⁵⁾ 이처럼 상황으로부터의 독립성 획득을 통해 오히려 그 상황에 대한 비판적 시각을 구경꾼들에게 제공할 수 있고, 장면 자체에 대해 흥미성을 더욱 부각시켜 구경꾼들에게 극적 전개와 상관없이 흥과 신명을 제공할 수 있는 것이다. 이런 성격을 지닌 歌謠들은 일반적으로 문맥적 성격보다는 단지 가면극 연행 현장에서의 오락적인 기능을 강화하기 위해 수용되기 때문에, 대체로 문맥에 영향을 받지 않고 원래 歌謠의 사실을 그대로 유지하며 수용되는 것으로 보인다.

한편, 이렇게 되면 插入歌謠는 극적 전개와 구분되어 새로운 의미를 생성하게 되는데, 이 새로운 의미는 곧 가면극의 성격을 이해하는 첩경이 된다. 즉 주지하다시피, 가면극은 극적 이야기에 무게중심이 있다기 보다는, 각 대목 대목의 놀이적 상황 즉 연행으로 대별되는 현장성이 중요하다는 것이 다시 확인되는 셈이다.

이처럼 가면극 插入歌謠를 그 성격의 면에 주목하여 보면 '문맥적 성격'의 가요와 '구조적 성격'의 가요로 나누어 살펴볼 수도 있다. 이러한 성격으로 하여, 각 歌謠들은 극적 상황과 구경꾼들과의 거리를 적절히 조절하는 기능을 갖는다. 이처럼 각 歌謠들은 가면극이라는 전체 구조 속에서 각자 자기가 맡은 역할을 충실히 해내고 있는 것으로 생각 된다.

15) 정충권, 「판소리 삽입가요의 삽입양상 연구」(서울대 석사논문, 1989)

(3) 문학사적 성격

가면극에 있어 기존 歌謠의 수용은 漢詩, 12 가사, 잡가, 시조, 판소리 단가, 무가, 민요 등 다양한 갈래에 의해 이루어졌다. 그리고 그 속에는 사대부 문학 적 전아성을 지닌 것과 서민 문학적 소박성을 지닌, 그 성격에 있어 아주 이질적인 것들이 혼합되어 있다. 이는 조선후기 각 가요 갈래간의 교섭 관계를 이해하는데 중요한 시사점이 된다.

당대의 상하층 간에는 다소 이질적인 언어 활동이 존재했던 것으로 생각된다. 그러나 사회의 역동적 변화로 인하여 계층간의 변동과 상호 작용이 심하게 일어나면서 세계관과 아울러 언어 활동도 교섭 양상을 일으킬 수 있었다. 이 경우 일상어보다는 기존의 국문가요간의 교섭 양상이 더 효율적이었음은 쉽게 생각할 수 있다. 이런 배경으로 하여 조선후기 문학 갈래들에서는 상호 이질적인 언어나 가요들이 같이 포용되어 삽입되거나 쓰여지는 경우가 많다. 그리고 이런 이질성에는 단순한 언어 양식이나 음률만이 문제되는 것이 아니라, 이질적 세계관이 혼재되는 경우도 있다. 이처럼 다양한 양식이 혼재되어 있는 대표적인 갈래는 판소리라 할 수 있다. 하지만 지금까지 살핀 것처럼 가면극의 경우에도 판소리 못지 않은 혼재 양상이 발견된다. 그리고 이런 혼재 양상은 언어와 歌謠 모두에 해당될 수 있다.

가면극 대사에 사용되는 언어는 비속한 국문체와 전아한 한문체가 각각 별도로 사용되기도 하지만, 동일 인물의 발화에서 양자가 함께 사용됨으로써 이들이 혼효 양상을 보이기도 한다. 이는 插入歌謠의 경우 서민 취향의 민요·잡가·무가와 사대부 취향의 한시·시조·12 가사·판소리 단가 등이 함께 불리고 있다는 사실과 동일한 맥락이라 할 수 있다. 이를 바호친의 축제 이론과 결부시켜 설명하면, 비속한 국문체의 표현 언어는 민중 문화의 비공식적인 담론에, 전아한 한문체의 표현 언어는 공식적 담론에 해당한다고 볼 수도 있다. 그리고 이런 다중 언어는 독단을 해체하고 금지된 의미를 해방시키는 기능을 한다.¹⁶⁾

김대행은 시조·가사·무가·판소리·민요의 교섭 양상을 살피면서, 이들 갈

16) 여홍상 엮음, 『바호친의 문화이론』(문학과 지성사, 1996) 참조.

가면극 插入歌謠의 機能과 性格

래들의 교섭을 문화론적으로 설명하고자 했다.¹⁷⁾ 그에 따르면 이들 갈래의 교섭 양상은 첫째 사회 심리적 공유와 보편화, 둘째 예술의 상품화와 계층의 벽 허물기, 셋째 유흥 문화의 형성과 회화화 경향, 넷째 동화와 이화의 원리 등으로 설명된다. 조선 후기 들어 특히 다양하게 등장한 歌謠들은 그 상보성에 따라 가면극나 판소리의 작중 상황에 삽입되어 수용된다. 그리고 이로 인해 가면극과 판소리는 역동성과 현장성을 얻게 되는 것이다. 이를 통해 조선후기 歌謠들은 그 갈래 자체로서가 아닌 다른 표현 양상을 가지고 文學史에 다시 등장할 수 있었던 것이다.

가면극 插入歌謠들은 서로 상보적 경쟁적 관계에 있던 갈래들이 가면극이라는 단일 갈래에 같이 포용된 것이라 할 수 있다. 따라서 插入歌謠들은 가면극의 극적 상황에 맞게 새로운 '문맥적 성격' 혹은 '구조적 성격'을 가지게 된다. 이런 새로운 성격은 가요 자체는 물론이고 가면극 자체의 발전에도 크게 기여한 것으로 평가될 수 있다. 그러므로 가면극 插入歌謠들은 원래 서로 유사한 다양한 갈래들로 이루어져 있었지만, 가면극에 수용됨으로써 서로 상호 보완적으로 발전해 나갔다고 보아야 할 것이다. 이런 모습은 곧 조선 후기 문학갈래의 역동적 교섭 관계를 잘 보여주는 예라고 하겠다.

지금까지 살핀 것처럼 가면극의 歌謠 수용 양상을 살피는 작업은 단지 가면극의 성격 규명에 미치는 도움뿐이 아니라, 특히 조선 후기에 활발하게 일어났던 歌謠들의 교섭 양상을 이해하는 데에도 유효하다고 생각한다. 현재 이 문제에 대해서는 그 관심도에 비해 연구성과가 미미한 편이다. 그러나 그 사안의 중요성으로 보아 지속적인 관심이 필요한 부분이라 하겠다.

V. 결 론

지금까지 우리는 가면극의 歌謠 수용, 특히 기존 歌謠의 借用 양상을 중심으로 그 성격과 기능, 그리고 詩歌史에서 가지는 특징적 요소들을 적출하여 고찰해 보았다. 그 내용을 우선 요약하여 정리하면 다음과 같다.

17) 김대행, 「시조·가사·무가·판소리·민요의 교섭 양상」, 『한국학 연구』 7집 (고려대 한국학 연구소, 1995)

첫째, 현존하는 가면극 대본 중에서 대표성을 지닌 것들을 골라 插入歌謠의 성격을 고찰하였다. 그 결과 가면극 수용 가요는 借用歌謠가 創作歌謠보다 월등히 많았으며, 민요와 판소리 단가나 사설, 12가사의 수용 등이 많음을 확인할 수 있었다.

둘째, 위에서 살핀 가요의 성격을 고려하면서 가면극 가요의 기능은 상황 전환의 기능, 환기 혹은 강조의 기능, 부분의 확대 또는 장면의 극대화 기능, 다양성 추구의 기능 등 네 가지로 나누어 살필 수 있었다.

셋째, 가면극 가요의 성격은 크게 보아 '문맥적 성격'과 '구조적 성격'으로 나누어 볼 수 있었다. 이 중에서 '구조적 성격'은 기존의 논의에서는 주로 비문맥적 성격을 가진 것으로 처리되었으나, 여기서는 가면극 전체의 구조를 고려하여 적극적으로 평가하고자 했다.

넷째, 판소리와 가면극에서 두드러지게 나타나는 가요 갈래의 교섭 양상은 文學史적으로 큰 의미가 있다고 보았다.

그러나 이런 고찰에도 불구하고 가면극의 插入歌謠에 얽혀 있고, 풀어야 할 문제는 산적해 있다. 특히 插入歌謠의 성격 규명에 있어 歌謠가 조선 후기 시대상과 맺는 관련성 분석 작업은 한층 엄밀한 작업이 요구되며, 그만큼 연구의 성과도 기대되는 부분으로 여겨진다. 이는 插入歌謠가 문맥에 따른 내용상의 변화를 일으킬 때의 현장적 변이에 대한 구체적 논의에서도 마찬가지라 여겨진다. 이는 가면극 전체의 성격과 긴밀한 상호 연관을 맺어 가면서 풀어가야 할 문제로 보이며, 덧붙여 판소리 등 조선 후기를 대표하는 타 갈래들과의 비교 연구도 필요할 것이다. 본고에서는 일단 이런 문제점들을 앞으로의 과제로 남겨 두기로 한다.

한편 본고에서의 가장 큰 문제점으로 지적될 수 있는 사항은 논의의 구체성을 구비하지 못했다는 것이다. 개괄적인 설명 구도는 구체적 사안의 분석이 뒷받침되었을 때 더욱 효과적임은 재언을 요하지 않는 것인데, 본고는 이런 점이 부족한 것으로 여겨진다. 따라서 본고가 깊어지고 있는 우선적 과제는 제시된 설명 구도들을 효과적으로 뒷받침해주고 구체적으로 보여줄 수 있는 자료들의 분석과 그것의 유효적절한 제시가 된다.

白鹿語文 第16輯(2000. 2.)

제 9과장-취발이- : <양양가>- 12가사 차용.

<상사별곡>- 12가사 차용.

<각설이 타령>- 민요 차용.

제 12과장-신할애비·신할미- : <대감놀이>- 무가 차용.

◇해서탈춤◇

①-1 봉산탈춤(임석재, 봉산탈춤 대사, 국어국문학 18집, 국어국문학회, 1957)

제 2과장 : <산중에 무력일 하여>- 사설시조 차용.

<사벽도 사설>- 판소리 춘향가 사설 차용.

<불수빈>- 판소리 단가 차용.

<범피증류>- 판소리 심청가 사설 차용.

<와룡강 경개 풀이>- 판소리 적벽가 사설 차용.

<기산명수>- 판소리 춘향가 사설 차용.

<처사가>- 12가사 차용.

<유산가>- 12가사 차용.

<죽장망혜>- 판소리 단가 차용.

제 4과장 : <백국사>- 12가사 차용.

<정체확인형 사설>- 판소리 춘향가 사설 차용.

<천자 뒤풀이>- 판소리 춘향가 사설 차용.

제 7과장 : <시나위청>- 무가 차용.

<보고지고 타령>- 판소리 춘향가 사설 차용.

<거 누가 날 찾나>- 판소리 수궁가 사설 차용.

<약성가>- 판소리 수궁가, 변강쇠가 사설 차용.

<범벅구조 개요>- 무가 차용.

①-2 봉산탈춤(이두현, 봉산탈춤 대사, 한국가면극, 문화재관리국, 1969)

제 2과장 : <죽장망혜>- 판소리 단가 차용.

제 3과장 : <놀랑>- 잡가 차용.

<앞산타령>- 잡가 차용.

<뒷산타령>- 잡가 차용.

<경발림>- 잡가 차용.

가면극 插入歌謠의 機能과 性格

제 4과장 : <백구타령>- 12가사 차용.

<오도독 타령>- 민요 차용.

<염불타령>- 불교계 가요 차용.

<청춘가조>- 민요 차용.

<아이 어르는 노래>- 민요 차용.

<천자뒤틀풀이>- 민요 차용.

<언문뒤틀풀이>- 민요 차용.

제 6과장 : <반남아 늙었으니>- 시조 차용.

<성주풀이>- 민요 차용.

제 7과장 : <시나위청>- 무가 차용.

<거 누가 날 찾나>- 판소리 수궁가 사설 차용.

<약성가>- 판소리 수궁가, 변강쇠가 사설 차용.

<무가>- 무가 차용.

② 강령탈춤(임석재, 강령탈춤 대사, 서낭당 2집, 한국 민속극 연구소, 1922.3.)

제 5과장 : <중타령>- 민요 차용.

제 7과장 : <풍월강산>- 판소리 단가 차용.

제 9과장 : <보고지고 타령>- 판소리 춘향가 사설 차용.

제 10과장 : <성주풀이>- 민요 차용.

<범피중류>- 판소리 단가 차용.

<어사출도 대목>- 판소리 춘향가 사설 차용.

<소상팔경>- 판소리 단가 차용.

<백구사>- 12가사 차용.

③ 은울탈춤(이두현, 은울탈춤, 국어교육 26집, 한국 국어교육 연구회, 1975)

제 4과장-양반춤 : <팔도강산><명기명행>- 판소리 단가 차용.

<몽금포 타령>- 민요 차용.

<꼬독이 타령>- 창작 가요로 여겨짐.

제 5과장-노승춤 : <중타령>- 민요 차용.

<대꼬타령>- 민요 차용.

<병신난봉가>- 황해도 민요 차용.

白鹿語文 第16輯(2000. 2.)

〈팔도강산〉 〈명기명행〉- 판소리 단가 차용.

제 6과장-영감·할미광대 춤- : 〈나니가타령〉- 민요 차용.

〈난봉가〉- 황해도 민요 차용.

〈산타령〉- 잡가 차용.

④ 서흥가면극(김일출, 서흥 가면극 대본, 문화유산 4호, 평양 과학원, 1957)

◇야유와 오광대◇

① 수영야유(강용권, 야유·오광대, 형설출판사, 1982)

제 1과장-양반- : 〈죽장망해〉- 판소리 단가 차용.

〈천자뒤풀이〉- 민요 차용.

〈백구타령〉- 12가사 차용.

〈오독도기 타령〉- 민요 차용.

〈해산타령〉- 민요 차용.

〈갈가부타령〉- 민요 차용.

제 3과장-할미·영감과장- : 〈독경〉- 불교계 가요.

〈엄불가〉- 불교계 가요.

〈상여소리〉- 민요 차용.

② 동래야유(천재동, 동래야유 연회본, 창작과 비평, 1974년 여름, 창작과 비평사)

제 2과장-양반- : 〈부벽도 사설〉 〈사벽도 사설〉 〈세간 사설〉 〈주효기명 사설〉-
판소리 춘향가 사설 차용.

제 4과장-할미·영감 과장- : 〈독경〉- 불교계 가요 차용.

〈상여소리〉- 민요 차용.

③-1 통영오광대(이민기, 통영오광대 대사, 국어국문학 22호, 국어국문학회, 1963)

③-2 통영오광대(이두현, 통영오광대 대사, 한국가면극, 문화재관리국, 1969)

제1 문등탈 : 〈자탄가〉- 민요 차용.

제4 농창탈 : 〈사랑가〉- 민요 차용.

〈밀양아리랑〉- 민요 차용.

〈축원〉- 불교계 가요.

〈독경〉- 불교계 가요.

〈사랑가〉- 민요 차용.

가면극 插入歌謠의 機能과 性格

〈향두소리〉- 민요 차용.

④-1 고성오광대(정상박, 고성오광대 대사, 국어국문학 22, 국어국문학회, 1963)

제 5과장 : 〈자탄가〉- 민요 차용.

〈권주가〉- 시조 차용.

〈죽장망혜〉- 판소리 단가 차용.

〈상여소리〉- 민요 차용.

④-2 고성오광대(전경욱, 고성오광대 연회본, 1993)

제 5과장-제밀주과장 : 〈물레질 노래〉- 민요 차용.

〈노래 가락〉- 경기 민요.

〈권주가〉- 민요 차용.

〈천수경〉- 불교계 가요.

〈상여소리〉- 민요 차용.

⑤ 가산오광대(전경욱, 가산오광대 연회본, 1994)

제 3과장-문둥이 과장 : 〈장타령〉- 민요 차용.

〈투전불림〉- 민요 차용.

제 5과장-중과장 : 〈신세타령〉- 창작 가요로 여겨짐.

〈소상팔경〉- 판소리 단가 차용.

〈긴농부가〉- 민요 차용.

제 6과장-영감·할미 과장 : 〈회심곡〉- 무가 차용.

〈물레노래〉- 민요 차용.

〈독경〉- 불교계 가요.

⑥ 진주 오광대(정인섭, 진주오광대 탈놀음, 조선민속 1집, 조선 민속학회, 1933.1.)

제 6과장 : 〈진국명산〉 : 사설시조 일부 차용.

◇강원도 가면극◇

① 통천 가면극(권택무, 조선민간극, 평양 조선문학 예술동맹 출판부, 1966)

제 3과장 : 〈죽지사〉- 12가사 일부 차용.

◇별신굿 계통 가면극◇

① 하회별신굿 가면극(유한상, 하회별신가면 무극 대사, 국어국문학 20집, 국어국문학회, 1959.)

◇꼭두각시 놀음◇

① 꼭두각시 놀음(남사당패)(심우성, 꼭두각시 놀음 대본, 남사당패 연구, 동문선, 1989.)

박침지 마당 : <팔도강산>- 판소리 단가 차용.

<보갈타령>- 판소리 수궁가 사설 차용.

이시미 거리 : <밀양아리랑>- 민요 차용.

<어랑타령>- 민요·가사 개작

<반나마 늘거시니>- 시조(이명한) 차용.

<첨부 2 : 참고 문헌 목록>

- Dieter Eikemeier, 「가면극 내의 백구타령」, 『이두현 박사 회갑기념 논문집』, 학연사, 1984.
- 김대행, 「시조·가사·민요·판소리·무가의 교섭 양상」, 『한국학 연구』 7집, 고려대 한국학 연구소, 1995.
- 김옥동, 『탈춤의 미학』, 현암사, 1994.
- 김일출, 『조선 민속 가면극 연구』, 평양 과학원 출판사, 1958.
- 김현선, 「중타령 연구」, 『판소리 연구』 1집, 판소리 학회, 1989.
- 박관수, 「판소리 차용가요의 성격과 기능 연구」, 한국외국어대 박사논문, 1995.
- 박광옥, 「탈춤 가요의 기능 연구」, 서강대 석사논문, 1982.
- 박기석 외, 『한국 고전문학 입문』, 집문당, 1996.
- 박진태, 『탈놀이의 기원과 구조』, 새문사, 1990.
- 서연호, 『꼭두각시 놀음』, 열화당, 1989.
- 서연호, 『산대 가면극』, 열화당, 1987.
- 서연호, 『서낭굿 가면극』, 열화당, 1991.
- 서연호, 『야유·오광대 가면극』, 열화당, 1989.
- 서연호, 『한국 전승연희의 현장 연구』, 집문당, 1997.
- 서연호, 『황해도 가면극』, 열화당, 1988.
- 심우성 편저, 『한국의 민속극』, 창작과 비평사, 1975.

가면극 插入歌謠의 機能과 性格

- 여홍상 엮음, 『바흐친과 문화이론』, 문학과 지성사, 1996.
- 이두현, 『한국의 가면극』, 일지사, 1979.
- 이두현, 『한국의 탈춤』, 일지사, 1981.
- 이승복, 「고전소설의 서술구조와 삽입시가의 기능」, 서울대 석사논문, 1986.
- 임재해 편, 『한국의 민속예술』, 문학과 지성사, 1988.
- 전경옥, 「탈놀이 대사의 형성 원리」, 『구비문학연구』 3집, 한국 구비문학회, 1996.
- 전경옥, 「가산 오광대 연회본」, 『한국 민속학』 27집, 민속학회, 1995.
- 전경옥, 「고성 오광대 연회본」, 『구비문학연구』 1집, 한국 구비문학회, 1994.
- 전경옥, 『민속극』, 고려대 민족문화연구소, 1993.
- 전경옥, 『민속극』, 한샘, 1994.
- 전경옥, 『춘향전의 사실 형성 원리』, 고려대 민족문화연구소, 1990.
- 전경옥, 『한국 가면극, 그 역사와 원리』, 열화당, 1998.
- 전경옥, 『한국의 탈』, 태학사, 1996.
- 정상박, 『오광대와 들놀이 연구』, 집문당, 1986.
- 정충권, 「판소리 삽입가요의 삽입양상 연구」, 서울대 석사논문, 1989.
- 정형호, 「가면극에 나오는 가요의 수용 양상 : 봉산탈춤을 중심으로」, 『한국 민요학』 6집, 한국 민요학회, 1999.
- 조동일, 『카타르시스·라사·신명풀이』, 지식산업사, 1997.
- 조동일, 『탈춤의 역사와 원리』, 흥성사, 1979.
- 최원오, 「雜歌의 교섭갈래적 성격과 그 이론화의 가능성 검토 시론」, 『관악어 문연구』 19집, 서울대 국어국문학과, 1994.
- 호이징하·김윤수 역, 『호모 루덴스』, 까치, 1981.