

「裴碑將傳」類型의 小說研究

金 鍾 漵*

I. 머리말

여색(女色)에 초연하다고 자처하는 주인공이 주변 인물들의 공모에 의해 오히려 호색(好色)적 성격을 폭로당한다는 남성의 훠질담을主旨로 하는 일군의 소설들이 조선후기에 와서 등장한다. 〈丁香傳〉, 〈芝峯傳〉, 〈鍾玉傳〉, 〈烏有蘭傳〉, 〈裴碑將傳〉, 〈李春風傳〉, 〈三仙記〉가 이 유형에 속하는 작품들인데 이들은 기왕의 연구에서는 세태¹⁾·풍자²⁾소설로 처리되어져 왔다. 중세에서 근대로의 전환기에 처한 상황에서 이미 힘을 상실한 기존의 관념에 매달린 인물을 내세워 풍자하고 있다는 점에서 이들 작품은 세태·풍자소설이라 할 수 있다. 그러나 이들 작품은 같은 계열을 형성하고 있으면서도 세태의 반영이나 풍자의 정도, 형성

* 博士課程

- 1) 조동일, 『한국문학통사』(3) (지식산업사, 1984), pp.508~510 참조.
- 2) 이 유형의 작품을 풍자로 다룬 대표적 논의는 이석래, 「배비장전의 풍자구조」, 『한국소설문학의 탐구』(일조각, 1978), 「오유란전연구」, 『성십여대논문집』(11)(1980), 「삼선기연구」, 같은책 (10)(1979)을 들 수 있고 풍자에서 나아가 수탈계층에 대한 저항과 복수로 본 김용희, 「배비장전의 주제에 대하여」, 『진단학보』(53·54) (1982), 박진태, 「배비장전연구」, 『네구어문논집』(1) (1983)가 있다. 그리고 풍자를 인정하되 판인사회의 신참례를 부가시킨 권두환, 「배비장전연구」, 『한국학보』(17) (1979), 풍자가 아니라 넉넉한 인간미와 우애의 축면에서 접근한 장덕순, 「지봉전소고」, 『국어교육』(18~20 합집) (1972), 이경선, 「정향전소고」, 『새터강한영교수고회기념 한국판소리고전문학연구』(아세아문화사, 1983) 등도 주목된다. 또한 조선후기의 새로운 여인상으로 접근한 장덕순, 「이춘풍전 연구」, 『국문학통론』(신구문화사, 1960)도 중요한 연구이다.

과정, 작자와 독자,³⁾ 작품의 내적 구조, 나아가 이들 작품이 유발하는 웃음의 성격 등에 있어서는 상당한 차이를 보이고 있다. 본고에서는 이러한 차이에 대한 문제의식을 가지고 논의를 진행하고자 한다.

II. 개별 작품에 대한 예비적 고찰

(1) 異本狀況

이 계열에 속하는 작품들의 특징은 대부분 이본이 많지 않다는 점이다. 〈丁香傳〉과 〈李春風傳〉이 이본이 다수 있는 형편이며 나머지는 거의 유일본에 그치고 있다. 그리고 이본간의 차이도 세부적인 차이에 불과할 뿐 질적인 차이를 보이지는 않는다. 각 작품의 이본을 간략히 적기하면 다음과 같다.

〈丁香傳〉은 한문필사본과 한글필사본 두 종류가 있는데 모두 15본⁴⁾이 있다. 한문본은 서울大本, 정신문화연구원본 ①②, 高大本, 東洋文庫記聞叢話 所載本, 만송本, 도남本, 天理大本, 鄭明基本 ①②의 10종, 한글본은 나손本, 박요순本, 정신문화연구원本, 고대本, 延大本의 5종이 있다. 한글본과 한문본이 공존하는 것은 이 〈丁香傳〉뿐인데 한글본⁵⁾은 한문본의 번역만이 아닌 독자적인 작품들도 있다.

〈芝峯傳〉은 林熒澤教授가 수집한 한문필사본이 유일본이다. 〈鍾玉傳〉 또한 일본 東洋文庫本이 현재로서는 유일본이다. 〈烏有蘭傳〉은 국립도서관本과 정신문화연구원本 두 본이 있는데 완전 동일본이다. 〈李春風

3) 권두환, 「배비장전유형의 소설」(한국문화연구소 월례발표요지, 1984. 6. 15)에서는 작가층과 독자층을 한문소양을 갖춘 식자층과 평범한 시정인으로 나누어 보고 있다. 본고에서도 이 점을 재확인하고 보다 자세히 검토하게 될 것이다.

4) 정명기, 「정향이야기의 연변양상과 그 의미연구」(한국교전문학연구회 월례발표요지, 1985. 10. 26)에 의거함.

5) 한글본의 하나인 박요순本에 대한 자세한 분석은 박요순, 「한글본 정향전고」, 『한남어문학』(9. 10) (1983)에서 이루어졌다.

傳〉은 모두 한글본으로 張德順本, 국립도서관本, 서울大 가람本, 金東旭本①②, 金永錫本(1947, 조선금융조합연합회판)이 있는데 金東旭本②가 비교적 자세하고, 金永錫本은 改作여부가 문제시된다.⁶⁾

〈裴碑將傳〉은 金三不本(國際文化館本)과 新舊書林本(1916년) 두 종류가 있다. 전자는 金三不이 작품의 결말부분을 삭제하고 또 세부에 있어서도 임의로 삭제하여 발간한 것이고 후자는 결말부분을 포함하고 있다. 〈三仙記〉는 以文堂 발행(1918)의 구활자본이 있다.

이상에서 보듯 〈丁香傳〉과 〈李春風傳〉을 제외하고는 거의 이본이 존재하지 않는다. 이본이 많지 않은 것에 대한 검토도 이루어져야 하겠으나, 그러나 바로 이 이유로 해서 이 계열의 소설의 문학사적·사회사적 의미가 감소하는 것은 아니다.

(2) 성립연대

〈鍾玉傳〉을 제외하고는 모두 익명의 작가에 의해 창작되어졌기 때문에 구체적인 성립연대를 확정짓기란 불가능하다. 대체로 19C에 와서 본격화된 것으로 보이는 이 계열의 작품들의 성립연대를 각각 살펴보기로 한다.

〈丁香傳〉은 讓寧大君의 實事에서 형성되기 시작했다는 점과 이본이 가장 많은 점으로 보아 이 계열의 소설 중에서는 가장 먼저 성립된 것으로 보인다. 그런데 東洋文庫本의 “其歡喜之情 無以異於楊少遊之遇春雲”이라는 구절로 보아 〈九雲夢〉이 유포된 이후로 보아야 한다. 따라서 빨라야 18세기 중엽에야 성립된 작품으로 보인다.

〈芝峯傳〉은 孝宗(在位 1650~1659) 때의 李暉光(1563~1628)의 일을 다루었는데 생존시기가 일치하지 않는 두 인물을 함께 다른 차오로 보

6) 김동우本②는 이춘풍의 부모에 대한 것이 서두에 나오고 결말부분에 이춘풍이 벼슬을 하는 것으로 되어있다. 김영석본의 개작문체에 대해서는 최숙인, 「이춘풍전연구」, 『이화여문논집』(5) (1982) 참조.

아 역시 18세기 중엽 이후의 작품으로 보인다. 〈鍾玉傳〉은 작품의 序에 나타난 대로 睞台林이 1803년에 치었다가 1838년에 改作한 것이다.⁷⁾ 〈烏有蘭傳〉은 국립도서관본이 “歲在丁巳閏二月十四日書”라고 되어있는 것으로 보아 1917년에 필사된 것이다. (丁巳年으로 2월에 윤달이 든 해는 1917년이다.) 그러나 이 작품의 성립연대는 〈鍾玉傳〉의 시기까지 소급할 수 있을 것이다. 그 근거는 첫째 정신문화연구원본이 어느 해인지 모를 甲戌七月에 필사되었는데 이 〈烏有蘭傳〉에 附載되어 있는 〈全羅道靈岩金天球所作〉이라는 글의 성립연대를 근거로 추정하는 것이다. 이 글은 전라도 영암의 訓長의 原情記인데 서울大一叢文庫의 소설 〈相思洞記〉에 附載되어 있는 〈大丘訓長原情⁸⁾과 동일한 내용이다. 그런데 이 글은 〈大丘……〉보다 내용이 자세하지만 구체적인 작자명이 제시되어 있는 것으로 보아 〈大丘……〉보다 앞설 가능성이 있다. 〈大丘……〉가 실린 〈相思洞記〉는 嘉慶 23年(1818)에 필사된 것이다. 이로써 〈全羅道……〉가 〈大丘……〉와 비슷한 시기로 소급된다면 〈烏有蘭傳〉도 19C 초로 소급될 가능성이 있다. 둘째 〈烏有蘭傳〉과 극히 유사한 내용을 지닌 〈강릉매화타령〉의 성립연대를 근거로 추정하는 방법이다. 中在考의 〈烏蟾歌〉에 나오는 〈매화타령〉 언급부분⁹⁾과 宋晚載의 〈觀優戲〉에서의 〈매화타령〉 언급에서 보듯 〈매화타령〉의 구조는 〈烏有蘭傳〉과 흡사하다. 그런데 〈매화타령〉에 대한 기록이 최초로 나오는 宋晚載의 〈觀優戲〉가 1843年에 지어진 것¹⁰⁾이므로 〈매화타령〉은 적어도 19C 초에는 판소리 한 마당으로 성립

7) 『종우전』, 『필사본고전소설전집』(3) (아세아문화사영인본, 1980) pp. 343~344 참조.

8) 이 글은 임형택소장 『彙叢』소재 「全學長所志」와 함께 李朝末 士의 문화과정의 예인 〈舌耕〉현상으로 분석된 바 있다. 임형택, “이조말 지식인의 문화”, 『천화기의 동아시아문학』(창작과비평사, 1985) 참조. 「全羅道……」도 또 하나의 사례로 첨가시킨다.

9) “강릉처방 꿀성원을 비화가 속이라고 빙주에 손수립을 거죽도이 죽었다고 활신벗겨 암셔구고 상에 뒤를 짜라가며 이 수립도 건드리고 쳐수립도 건드리며 조지에 방울쳤고 달랑달랑 노는 것이 그도 또한 굿실네라.” 『신재효 판소리사설집(전)』(민중서판, 1974), p. 685

10) 이혜구·김동욱 등은 송만재의 〈판우회〉 중 “權三牟甲少年名”이란 커절과

된 것이다. 그렇다면 〈烏有蘭傳〉도 〈매화타령〉(판소리)→〈烏有蘭傳〉(小說)의 성립과정을 밟은 것이 아니라¹¹⁾ 〈鍾玉傳〉과 같이 설화에서 바로 소설로 정착된 것이지만, 〈매화타령〉과 비슷한 시기에 성립된 것이라 할 수 있다. 유사한 구조의 설화가 비슷한 시기에 하나는 소설로 또 하나는 판소리로 전승된 것으로 보인다. 따라서 〈烏有蘭傳〉도 〈鍾玉傳〉과 비슷한 시기에 성립된 작품으로 보아 무방할 것이다.

〈褒碑將傳〉은 최대한 〈晚華本春香歌〉(1754)의 시기까지는 소급할 수 있다. 〈晚華本……〉의 “濟州將留褒將齒”라는 귀절에 근거한 것인데 현존 작품에서처럼 정비장의 〈이〉가 아니고 배비장의 〈이〉인 점이 다르나

자하 신위의 〈판국시〉(1826년작) 중 “高宋廉傘一代才”를 비교하여 전자를 후자보다 앞선 1810년대로 추정했으나 필자의 조사에 따르면 1843년이었다. 국립도서관 소장의 『礪山宋氏族譜』권19에 의하면 송만재는 1788~1851년간에 생존했고 1834년에進士, 官은直長을 한 인물이다. 〈판우희〉는 그의 아들持鼎이 진사시에 합격했을 때 開喜宴 대신에 치운 것인데, 송지정은 1809년 생으로 1843년에 진사에 올라 都事벼슬을 한 것으로 되어있다. (①宋晚載字子松正宗戊申八月一日生甲午進士官直長辛亥閏八月二十五日卒以孝旌闈墓廉谷先望下良坐配文化柳氏父都事性均乙巳生... ②宋持鼎字重九純祖己巳生癸卯進士官都事墓春川配星州李氏父進士箕欽壬申生...) 송지정의 진사등과는 규장각소장의 『崇禎紀元後四癸卯式司馬榜目』의 “幼學宋持鼎重九己巳本礪山居京父進士晚載……”라는 기록에서도 확인된다.

그런데 〈판우희〉의 저작연대가 확실해짐으로써 판소리사에서 다음 두 가지 문제가 발생한다. 첫째 1826년의 “一代才”가 1843년에 “少年名”으로 둔갑했고 더구나 1771~1841년간에 생존했다는 權三得(유기룡, 「판소리 8명창과 그 전승자들」, 『판소리의 이해』(창작과 비평사, 1978) p. 147)이 1843년에少年名인 촉오. 둘째, 1843년에 12마당이 신재효까지의 약 3~40년간에 6마당으로 줄였다는 사실. 광대가 활동할 수 있는 한 세대 사이에 판소리 12마당이 반으로 줄었다는 사실은 어떻게 설명될 수 있을까. 일단은 신재효만의 의도적 선택이 6마당이었지 않았나 한다. 왜냐하면 1855년의 조재삼의 『송남잡지』에 〈배비장타령〉, 〈매화타령〉이 이유원(1814~1888)의 〈관국팔령〉에 신재효의 6마당 외에 〈배비장타령〉, 〈장끼타령〉이, 신재효의 〈오섬가〉에 〈배비장타령〉, 〈매화타령〉이, 정현석의 『교방가보』에 현존 5마당 외에 〈매화타령〉이 언급되고 있으므로 19C 말까지 적어도 9마당은 존재했다고 보여지기 때문이다.

11) 〈오유란전〉에서 오유란의 거짓 죽음, 이생의 오유란무덤에서의 제문, 이생의 나체 및 암행어사 출두 때 놀란 감사가 기생 계월과 벌이는 수작 등은 판소리적 혼척을 보이기는 하나 이것만으로는 판소리의 정착으로 보기 어렵다.

적어도 이 당시에 성립되기 시작하여 19C 초에는 혼존 형태로 완성된 것으로 보인다. 〈李春風傳〉은 절대연대를 추정할 근거가 없는데 판소리 〈왈자타령〉과 밀접한 관련을 갖는 것으로 보인다. 〈왈자타령〉은 〈가짜 신선타령〉, 〈옹고집타령〉과 더불어 〈觀優戲〉 이후에는 문헌에 보이지 않는 것으로보아 〈觀優戲〉 직후에 12마당에서 탈락한 작품이다. 〈李春風傳〉은 이 〈왈자타령〉의 정착이거나 적어도 밀접한 관련을 가지면서 성립된¹²⁾ 것으로 보인다. 그렇다면 19C 후반의 작품으로¹³⁾ 볼 수 있다. 〈三仙記〉 또한 다른 편사본이 없고 구활자본이 유일본인 것으로보아 19C 후반의 작품으로 보아 무리가 없겠다.

요컨대 이 작품들은 19C에 들어서서 본격적으로 대두한 것으로 보인다. 19C에 본격적으로 등장했다는 것은 이 작품들이 전환기의 시대·사회상과 밀접한 관련을 갖는다는 것을 의미한다.

III. 「裴裨將傳」유형의 내적구조

(1) 〈내기와 共謀〉의 구조

〈丁香傳〉에서 〈三仙記〉에 이르는 이 유형은 女色에 초연하다고 자처하는 주인공이 주변인물의 共謀에 의해 好色的 本色을 폭로당하는 형식으로 되어 있다. 女色에 미혹되지 않는다는 주인공의 장담(내기)과 이를 넘어뜨리려는 주변인물의 共謀의 체계로 구성되는 이 형식은 주인공——공모자(1)(女色)——공모자(2)로 되어 있다. 예컨대 〈丁香傳〉에서는 讓寧——丁香——世宗(평양감사)로, 〈烏有蘭傳〉은 李生——烏有蘭

12) 김기동, 『한국고전소설연구』(교학사, 1983), pp. 897~898 참조. 장덕순, 「이춘풍전연구」, 앞의 책, p. 269에서 〈이춘풍전〉에 판소리대사가 많이 나옴을 지적하고 있다. 실제로 〈이춘풍전〉은 거의 판소리 사설로 되어 있다. 이점은 〈춘향전〉을 모방한 〈옥단춘전〉에서의 판소리사설의 부분적 차용과는 다른 것으로 보인다.

13) 장덕순, 같은 글에서 이조시대 가장 말기의 작품으로 추정하고 있다.

——평양감사로, 〈裴碑將傳〉은 배비장——애랑——제주목사의 형식으로 되어 있다. 그런데 이 형식은 주인공과 공모자 사이의 심각한 대결구조로 되어 있지 않음이 특색이다. 주인공의 경직된 관념이 현실에 적응하지 못하는 그러한 정도의 갈등은 있어도 그것이 첨예한 대립과 대결로 이어지는 것은 아니다. 호언장담하던 주인공이 비속하게 격하된 뒤 곧바로 화해를 이루는 것도 바로 이러한 구조상의 특징 때문이다.

이 내기와 공모의 형식은 주인공의 폐절이나 비속화 자체에 중점이 가는 것이 아니라 이로 인한 〈웃음의 유발〉에 중점이 주어지는 것이 특색이다. 그러므로 내기와 공모의 형식이란 웃음의 유발 형식인 것이다.

“이생이 그렇게 여기고는 알몸으로 문을 나서니 행동거지가 어수룩하고 모습은 초라했다. 측 드리워진 金莖은 두 방울 사이에 끄덕끄덕하고 주먹반만한 銅柱는 두 다리 사이에서 달랑달랑하니 한낮에 보는 이치고 웃지 않을 사람 없었으나……”¹⁴⁾

“배비장이 눈에 불이 번져 나서 두눈을 뜨며 살펴보니 동현(東軒)에 앉았고 대청(大廳)에 삼공형(三公兄)이며 전후좌우에 기생들과 육방관속(六房官屬) 노령배(奴令輩)가 일시에 두손으로 입을 막고 참는것이 웃음이라.”¹⁵⁾

이러한 웃음과 그 형식이 19C에 들어서 본격적으로 대두하게 된 것 자체가 당대의 전환기적 성격을 말해주는 것이다. 따라서 이 형식의 구체적 양상과 웃음의 성격에 대한 자세한 검토가 필요하다.

(2) 〈내기와 共謀〉의 두 방식

주인공의 폐절을 가져옴으로써 웃음을 유발하는 이 형식은 그러나 그 구체적인 양상에 있어서는 개개 작품마다 다르게 되어 있다. 대체로 이 차이는 두 가지로 대별할 수 있다. (A) 〈丁香傳〉에서 〈烏有蘭傳〉에 이르

14) “生以爲然赤身出門行僵蹇形影伶仃列垂金莖低昂於雙肘之脉半拳銅柱擾揮於兩股之際白晝所視孰不堪笑……”〈오유란전〉(정문연본)pp. 29~30. (웃점은 인용자)

15) 金三不교주, 『배비장전·옹고집전』(국제문화판, 1950), p. 85. (웃점은 인용자)

는 계보와 (B) 〈배비장전〉에서 〈三仙記〉에 이르는 계보가 그것이다.

(가) A형

〈丁香傳〉은 관서지방을 여행하고자 하는 양녕이 세종과 女色을 가까이 하지 않겠다는 약속을 하고 떠난 뒤 세종이 밀명을 내려 양녕을 체결케 하는 구조로 되어 있다. 즉 양녕——女色——세종의 관계가 평양에 서는 양녕——정향——평양감사의 관계로 구체화되는 것이다. 그리고 양녕의 체결의 증거물은 양녕이 정향의 치마에 써 준 詩가 되고 있다. 이 양상은 〈芝峯傳〉에서도 되풀이된다. 外方之色에 초연하다고 자처한 이지봉이 효종에 의해 평안도를 순찰하게 되고 효종의 밀명에 의해 평양감사와 백옥이 공모하여 지봉을 체결시키는 것이 기본틀격이다. 지봉의 체결은 효종이 지봉에게 준 부채를 백옥이 정표로 받아 서울로 보낸 데서 확인된다. 이러한 점에서는 두 작품은 완전히 일치한다. 다만 〈芝峯傳〉은 환관 김복상과 궁녀와의 금기를 어긴 애정사건이 외연적 구조를 이루고 있고 지봉의 사건은 이 애정사건을 해결하기 위한 장치라는 점이 특색이다. 그러나 작품의 흥미는 궁녀와 환관의 사건에 있는 것이 아니라 지봉의 체결에 있는 것이다.

위의 두 작품이 서울의 귀족이 일시적인 지방여행의 기간 동안에 공모에 의해 체결당한다는 방식으로 되어 있고 시나 부채와 같은 증거물을 채택하는 점에 비해 〈鍾玉傳〉과 〈烏有蘭傳〉은 양상을 조금 달리한다. 전자는 원주목사로 부임한 삼촌을 따라가 독서를 하는 종옥이 공부를 평계로 결혼을 하지 않자 삼촌이 향란이라는 기생과 공모하여 체결시킨다는 내용이다. 여기서 체결의 증거는 잔치에서의 종옥 자신이 되고 있다. 후자에 있어서도 양상은 동일하다. 평양감사가 된 동문수학한 친구를 따라 평양에 간 이생이 聖賢을 내세워 풍류와 색을 멀리하자 감사가 오유란과 공모하여 이생을 체결시키고 그 증거를 잔치에서의 나체가 된 이생 자신으로 삼는다. 나체로 만드느냐 아니냐, 부수를 하느냐 않느냐 등의 디테일 상의 차이만 있을 뿐 종옥——향란——원주목사(삼촌),

이생——오유관——감사(친구)의 구조는 완전히 합치한다. 이 두 작품이 앞의 두 작품과 구별되는 점은 다음과 같은 것이다. 첫째 앞의 두 작품이 순환구조로 되어 있음에 비해 이 작품들은 그것이 없다는 점이다. <양녕——여색——세종>→<양녕——정향——감사>→<양녕——정향——세종>이나, <지봉——여색——효종>→<지봉——백옥——감사>→<지봉——백옥——효종>의 순환구조는 체절과 확인의 방식이자 여행과 회귀의 방식인데 종옥과 이생의 경우는 이와 같지 않다. 서울은 트릭의 설정을 위한 한 계기로 개입되기도 하고 또 작품의 결말 부분에서는 주인공과 기생이 서울로 되돌아가는 것으로 되어 있으나 앞의 경우와 같이 사건의 발단과 결말로 설정되지는 않는다. 둘째, 체절의 증거물이 시·부채에서 현장에서의 주인공 자체로 이행한 점이다. 세련되고 점잖은 방식에서 비속하고 노골적인 방식으로 이행했다. 여기에는 트릭 설정의 차이가 개재되어 있다. 앞의 두 작품에는 기생파의 이별만 설정되는 데 비해 후자는 기생의 죽음과 귀신으로의 현현 그리고 주인공의 죽음이라는 트릭이 설정되어져 있다. 이러한 죽음의 설정은 <매화타령>에도 보이고 <배비장전>에도 보이는 바인데 바로 여기에서 풍자적 웃음으로의 전환이 일어난다. 세째로는 앞의 두 작품에서 주인공은 지방관청의 수령보다 높은 인물로 설정된 데 반해 이 두 작품의 주인공은 지방수령의 비공식적 수행인물이라는 점이다. 전자는 서울과 평양의 두 공간인데 비해 후자는 원주 또는 평양이라는 한정된 지방관아의 공간으로 집중되고 있다. 이 지방관아라는 공간에서의 사건의 전개는 여기서 유발되는 웃음의 성격 규정에 중요한 조건이 된다는 점에서 주목될 필요가 있다.

요컨대 이 네 작품은 주인공——공모자(1)——공모자(2)의 형식을 충실히 지키고 있다는 점에서 같은 형으로 뮤을 수 있다. 동시에 이 A형은 정착되기 이전의 설화단계의 구조를 크게 변개시키지 않고 충실히 수용하고 있는 점에서도 일치한다.

(나) B형

이 형에 속하는 작품들은 A형의 구조를 크게 변형시키고 있다. 〈배비장전〉은 배비장——애랑——제주목사의 구조로 되어 있고 제주라는 지방관아를 공간으로 한다는 점에서는 A형과 동일하나 배비장——애랑——방자라는 또다른 구조가 겹치고 있는 점에서 구분된다. 물론 A형에도 방자와 유사한 노부, 통인 등이 등장하나 이들은 다만 하수인에 불과할 뿐 방자와 같은 독자적인 영역을 확보하지 못한다. 〈배비장전〉에서의 방자의 역할은 〈춘향전〉이나 〈화용도〉에서의 방자나 정육보다 훨씬 강화된 것으로 거의 연출자형에 가깝다.¹⁶⁾ 그리고 배비장——애랑——목사 보다 배비장——애랑——방자의 구조가 훨씬 박진감 있고 흥미있는 구조를 형성하고 있다. 방자가 애랑과 더불어 배비장을 우스꽝스런 존재로 추락시키는 것은 목사의 지시에 의한 것이 아니라 애당초 정비장의 발치사건을 목격한 자리에서 배비장과 대기를 한 것이다. 방자가 공모자의 자리에 온다는 것은 A형의 공모자가 주인공보다 높거나 지배층의 官人이었음에 비해 방자는 주인공보다 낮은 신분의 인물이라는 점에서도 중요하다. 하인이 상전을 풍자하는 것에서 민중 참여의 질이 열리는 것이다. 애랑 또한 방자와 마찬가지로 독자적인 행동논리를 갖고 있다. 정향이나 백옥 또는 향란이나 오유란이 다만 지방수령의 지시에만 의지하여 행동하는 것에 비해 애랑은 정비장에게서 재물을 빼앗는 행위나 배비장을 비속화하는 행위에서 보듯 자기의 독자적인 논리를 갖고 있다. 이러한 독자성이 또한 단순한 공모체계를 넘어서는 바탕이 되고 있다. 그러나 무엇보다도 〈배비장전〉의 구조의 특색은 판소리의 구성방식에서 온다. 내기와 공모의 형식이 판소리에 흡수되면서 그 단순구조를 벗어나 방자, 애랑, 제주의 서민이 참여하는 새로운 구조를 획득하게 된 것이다.

〈李春風傳〉은 내기와 공모의 형식을 매우 많이 벗어나 있다. 인물의

16) 권두환·서종문, 「방자형인물의 등장과 그 기능」, 『한국소설문학의 탐구』, 앞의 책, p. 16

설정 자체가 상충인이 아닌 시정의 인물인 데다가 여색을 멀리한다는 태도가 애당초 문제될 수 없는 한량 또는 활자로 설정되어 있는 것이다. 이춘풍이 평양으로 장사하려 가면서 잃어버린 재물을 다시 찾겠다는 약속을 했다는 점과 새로 도입하는 감사와 회계비장을 자원한 춘풍처 김씨 사이에 공모 관계가 성립하기는 하나 내기와 공모가 결합된 구조는 아니다. 이춘풍——추월——감사의 구조가 되어야 A형과 같은 것이 될 것이나 이춘풍과 감사의 관계가 성립될 여지가 없다. 또한 추월과 감사의 관계도 설정되지 않으며 추월과 춘풍처의 관계는 대립적 관계이다. 〈李春風傳〉에 와서 내기와 공모의 형식은 거의 파괴되고 만다. 〈배비장전〉에서 이미 나타난 공모자의 독자성은 여기서는 더 강화되어 나타난다. 애랑이 어느 정도 독자성을 가졌으되 여전히 방자, 목사와의 관련 하에 놓여 있음에 비해 추월은 완전히 독립되어 행동한다. 애랑이 보여 준 바 이익추구가 더 강화된 것이다. 춘풍의 처 김씨도 추월에게서 돈을 회수하는 것을 목적으로 삼고 있다. 이제 〈이춘풍전〉에 와서는 특정 공간에서의 폐절의 문제가 아닌 이익추구의 논리에 기초한 현실적 생활의 세계가 본격적으로 대두하게 된 것이다. 따라서 이춘풍에게는 여색에 의한 폐절이란 무의미하며 한량이나 활자의 성격을 가진 상인의 재산탕진이란 문제가 부각된 것이다.

〈三仙記〉 또한 내기와 공모의 구조를 어느 정도 벗어나 있다. 이춘풍——홍도화·유지현——홍제원한량의 관계가 있으나 이 공모관계는 지속되지 못한다. 이춘풍과 두 기생의 관계가 중심을 이루고 있다. 그런데 양반 이춘풍을 폐절시켜 기생의 모가비로 전락시킨 바와 같은 격심한 풍자에도 불구하고 이것으로 폐절의 증거를 삼아 주인공을 회화화하는 확인과정이 없다. 이것은 내기와 공모의 형식에서 이춘풍과 두 기생의 관계 부분이 독립되어 떨어져 나감으로 말미암은 것이다. 〈이춘풍전〉에서는 내기와 공모의 형식이 파괴되었어도 이춘풍의 집에서 춘풍처에 의해 춘풍의 허구가 확인되는데 비해 〈三仙記〉에서는 이 부분이 탈락되

어져 있다. 이 점에서 보면 〈三仙記〉가 가장 많이 기본형식을 파괴시키고 있는 것으로 보이는데 오히려 이로 인해 풍자가 끝까지 판월되지 못한 것으로 보인다. 즉 기생의 모가비로 전락된 인물이 마지막 환인절차의 탈락으로 인해 地上仙으로 되어버리는 식으로 왜곡되어 버렸기 때문이다.

요컨대 B형은 A형이 공통으로 갖고 있는 구조를 변형시키거나 파괴시키고 있는 것이다. 이러한 A형과 B형의 차이는 반영하고자 하는 현실의 차이, 작가와 독자층의 차이에서 연유하는 것으로 보인다. 그러므로 두 형의 작품이 유발하는 웃음의 성격 또한 다를 수밖에 없는 것이다.

IV. 「裴碑將傳」유형의 작자와 독자층

위에서 본 내적 구조의 차이는 동일한 내용의 이야기일지라도 그것을 창작하고 수용하는 담당층의 차이에서 연유하는 것이다. 19C에 들어서서 이러한 웃음을 유발하는 형식을 가진 일련의 소설들이 등장하면서 그 담당층에 따라 내적 구조의 변이를 겪게 된 것이다. 이러한 문제를 여기서는 작자와 독자의 측면에서 접근해 보기로 한다.

(1) A형의 작자와 독자

A형의 작자층에 대한 기준점으로 우선 〈鍾玉傳〉의 작자 蘆台林을 들 수 있다. 이 계열의 소설 작자로는 유일하게 이름이 밝혀져 있는 인물인데 그의 傳記의 사실은 여지껏 밝혀지지 않았었다. 우선 작자 자신의 기록을 살펴보기로 한다.

“내가 嘉慶 계해년 가을에 와룡산 산암에서 독서하고 있는데 어떤 사람이 와서 鍾玉이야기를 했다. 그 이야기가 황잡·허단해서 종종 기록하여 전할 것은 못되었으나 鑑戒하는 데 있어서는 혹시 도움이 되지 않을까 하여 기록하여 써

나와 후인의 鑑戒로 삼았다.

내가 이 傳을 지은 후 그 원고를 잃어버려 늘 마음에 안타까워했는데 마침 松川土人이 편사한 것을 보여 주었다. 내가 보니 轉寫하는 과정에서 잘못된 부분이 있어 바로잡고 또 보충해서는 제목을 붙이고 첨삭을 가했다. 뒷날 보는 사람을 기다린다.

道光戊戌 늦겨울

운와거사 목태립記¹⁷⁾

이 서문에 따르면 雲窩居士 瞞台林이 嘉慶 癸亥年(1803·純祖 3 年) 가을에 臥龍山 山庵에서 鍾玉의 이야기를 듣고 그것을 기록해 두었다가 원고를 잃어버렸고 그후, 다시 구해서는 가필첨삭하여 〈鍾玉傳〉이라 領한 것이다. 이 때가 道光 戊戌(1838·憲宗 4 年) 늦겨울이었다. 이로 보면 이 인물은 주로 19C 전반기를 살았던 문인임에 틀림없다.

이 인물은 필자의 조사에 의하면 1782년(正祖6)~1840년(憲宗 6)간에 생존했던 지방향반종의 문인이었다. 본관은 泗川, 字는 膚一, 호는 雲窩, 벼슬은 啓功郎을 한 것으로 되어 있다.¹⁸⁾ 이 인물을 〈鍾玉傳〉의

17) “余於嘉慶癸亥秋 讀書於臥龍山山庵 客有來言鍾玉說者 其說荒而雜其事虛而誕 不足以傳之於記 而其在鑑戒之道 或不無一助故 為之記因以為自戒亦以為後人之鑑云爾
余作此傳後 失其本藁 常以為慨然於懷 適有松川土人贈之於短簡來示於余 余見之字或有傳書者訛 語或有排布者錯 故訛者正之錯者補之 立題目而加筆削以待後之覽者焉 道光戊戌季冬 雲窩居士 瞞台林記.” 〈鍾玉傳〉, 앞의 책, pp. 343~344

18) “台林三十三世 啓功郎 字膚一號雲窩壬寅二月十一日生 庚子五月十九日卒享年五十九 文集藏于家 墓佳川山壬坐” (『泗川睦氏養成公派譜』에 의함.) 목태립은 父 允平(號梅塲)과 母 順天金氏 사이에서 7 남 3녀 중 장남으로 태어났으며 金海金氏 南平文氏 또 南平文氏를 각각 맞이하여 3남 1녀를 두었다. 참고로 그의 가계를 간략히 제시하면 다음과 같다. 和敬(通政)一載仁一昌伯(折衝)一允平(宣教郎)一台林(啓功郎)一祖訥(將仕郎). 그의 묘는 泗川郡 泗南面 佳川里에 있다. 위의 족보의 기록에 의하면 文集이 있다고 했고 또 『泗川睦氏世譜』에 의하면 “有文稿錄二卷”이라고 하고 있으나 6·25 때 폭격으로 집이 소실되어 없어졌다. (5대손 瞞植大氏의 증언에 따름.) 그러나 동국대도서관에 『雲窩集』 1 冊(83 張) (筆寫本)이 소장되어 있다. 泗陽 瞞台林, 雲窩居士 瞞台林記 등의 기록으로 보아 그의 文集임이 확실하다. 이 문집은 그의 친필이 아니고 후인이 전사한 것인데 동국대도서관에 소장된 것은 문집 첫머리에 실린 「佛法論賦」「全羅道光陽白雲山妙覺庵」

작자로 단정하는 근거는 다음과 같다. 첫째, 睦氏는 본관이 沁川iston이라 는 점. 둘째, 沁川睦氏로 이름, 호가 일치하고 생존연대가 〈鍾玉傳〉의 창작시기와 일치하는 인물이라는 점. 세째, 鍾玉의 이야기를 臥龍山 山庵에서 듣고 작품을 지었다고 했는데, 이 臥龍山은 慶南 沁川에 있는 山으로 睦台林家는 代代로 이 沁川에 살았다는 점. 그의 족보나 文集인 「雲窩集」에 〈鍾玉傳〉에 대한 직접적 언급이 없어 확정짓기는 불가능하나 이 상과 같은 대체적인 정황으로 보아 이 인물임이 틀림없을 것이다.

그를 지방 향반층의 문인으로 본 것은 그의 父 允平이 宣敎郎, 祖가 折衝, 高祖가 通政으로 되어 있으나 實職인 것 같지 않고 그의 十代祖까지 官職에 나아가지 못했다는 점, 그의 집안은 分派된 뒤부터 줄곧 沁川에 살았고 서울에 진출하지 못했다는 점, 그 자신은 당시 沁川縣令으로 웠던 張洛賢이라는 인물이 義州로 任地를 옮겨가자 함께 따라갔고 다시 洪秉義라는 인물을 따라다닌 점으로 보아 지방수령과 유착된 향반이었다고 본다.¹⁹⁾ 그는 지방의 향반이었지만 중앙에 진출해보려는 욕망을 가졌던 인물이었다.²⁰⁾ 文人으로서 그는 현재 남아있는 문집으로는 賦에 능했다는 점²¹⁾ 외에는 이렇다 할 특징을 보이지는 않는다. 그가 賦에 능했다는 이 사실이 〈鍾玉傳〉에서 鍾玉의 詩가 모두 賦로 되어 있는 점과 관련이 될 것이다.

그런데 주목할 점은 그가 〈鍾玉傳〉에 대해 상당한 애착을 가졌다는

序」등의 불교 관계 賦로 인해 수첩 소장된 것으로 보인다.

19) 그의 文集에 실린 「博賦」에 “許郎廳之木櫻短短 朴座首之烟竹長長 李都監金都監勝已者厭 張約正襄約正當局者迷”『雲窩集』p. 37 참조.

20) “道光癸未歲(1823, 인용자) 余陪灣府(義州) 張侯落賢而甲申(1824, 인용자) 三月張侯移麾於薪島余仍陪京中宮洪侯秉義翌年乙酉二月爲人撕攬退蠻窮村積火焚心新鬱盤肚乃作西行……”『西遊錄』『雲窩集』pp. 53~54. 이로 보아 그가 啓功郎을 했다는 것도 사실일지도 모른다. 혹시 司譯院계통이 아닌지도 모르겠다. 그는 「西遊錄」끝에 의주에서 北京까지의 노정기를 譯官인 김계운의 것을 수록하면서 “金友繼運”이라 하고 있다.

21) 그의 文集은 모두 7편의 賦와 한 편의 기행문「西遊錄」(고향 사천에서 義州 薪島까지의 기행)으로 되어있다.

점이다. 그가 처음 鐘玉의 이야기를 듣고 창작한 것이 1803년이니까 22세 때이고 원고를 상실한 뒤 애석해 하다가 되찾아 개작한 때가 1838년 즉 57세 때이다. 그가 이 작품에 애착을 가진 것은 이런 형의 소설 치고는 특이하게 댓글로 된 章回제목을 붙이고 있는데서도 드러난다. 서문에 드러난대로 그는 口傳되는 종옥의 이야기를 듣고는 그 기본구조는 변경시키지 않고 묘사나 대사를 자기식으로 꾸몄던 것이다. 여기서 우리는 A형의 작자와 독자에 대한 일차적 접근을 할 수 있다. 睦台林의 경우와 같이 이 유형의 작자와 독자는 지방 豊阪town으로 볼 수 있다. 작자와 독자를 동일시하는 것은 睦台林이 바로 鐘玉이야기의 傳承者이자 작가이며 읽어버렸던 원고를 베껴 가지고 온 사람 또한 松川土人으로 지방의 양반이었다는 점에서 근거하는 것이다. 즉 口傳되면 鐘玉의 이야기가 어떤 客에게서 睦台林에게 傳承되면서 기록문학으로 전환되었고 이것이 泗川 주변의 識者層에게 轉寫되면서 읽혀졌고 다시 作者의 손에 돌아와 改作된 것이다. 口傳단계와 기록단계, 轉寫단계 다시 改作단계를 거치면서 어떤 변화를 겪었는지는 확실치 않으나 요컨대 이 순환구조를 바탕으로 보건데 이 작품이 지방 豊阪town을 작자와 독자로 하고 있음을 틀림없다.

이 점을 중심으로 우리는 A형의 작자층과 독자층의 법위를 측정할 수 있다. 첫째는 睦台林과 같은 豊阪town 이상의 작자와 독자를 상정할 수 있고 둘째로는 豊阪town 이하의 작자와 독자를 상정할 수 있다. 전자의 경우에 해당되는 것이 〈丁香傳〉, 〈芝峯傳〉이다. 〈丁香傳〉은 한글본도 있어 담당층을 여성으로 보거나 일반 평민층으로 볼 수도 있을 것이나, 기본적으로는 豊阪town 이상의 상층에 귀속되는 작품으로 보인다. (그러나 한글본의 경우 전승과정에서 豊阪town이나 그 이하의 집단에 의해 수용되고 개작되었을 수도 있다.) 이들은 이 작품을 창작·수용하되 주인공을 비속한 인물로 완전히 격하시키지 않는다. 주인공의 離奇의 증거물을 치마에 쓰여진 詩나 부채로 삼는 세련된 방식이 그것이다. 이 점은

창작과 수용담당총의 의식에서도 연유하겠지만 주인공인 양녕대군과 이지봉의 성격에서도 연유된다고 하겠다. 〈丁香傳〉은 양녕의 實事에서 축발된 것이긴 하나 바로 이 점에서 양녕을 비속한 인물로 완전히 격하시킬 수 없게 되었다. 그가 王의 형이라는 현실적 측면을 완전히 무시할 수 없었던 것이다. 〈芝峯傳〉의 李暉光 또한 實存人物像이 폐절로 비속하게 묘사될 대상이 아니었던 것이다. 그는 실학의 선구적 위치를 점한 학자였을 뿐 아니라 黨論이 분분하면 당대에도 한번도 시비의 대상이 되지 않았던 인물이었다. 이러한 인물을 주인공으로 내세운 점은 흥미로운 것이지만 이 인물의 實像에서 풍자가 개입될 소지가 없었던 것이다.

후자의 향반총 이하 즉 몰락양반의 작품으로 우리는 『鳥有蘭傳』을 들 수 있다. 이 작품을 몰락양반총에 귀속시키는 것은 아직은 추론에 불과 하지만, 이 작품에 附載되어 있는 시골 訓長의 原情記인 〈全羅道靈岩金天球所作〉에 근거한 것이다. 이 글에서 우리는 지방의 향반총파는 달리 생계를 유지하는 우일한 방객인 舌耕에 매달린 몰락양반의 곤궁상을 명확히 볼 수 있다. 그리고 이 가난한 訓長을 휩박하는 인물이 다름 아닌 시골의 향반총임도 흥미로운 현상이다.

“이 마을의 많은 사기꾼들——학도 총 누구누구를 탄한 것 없이——은 禮祖를 떠어먹으려 하여 깊침지 여동지, 이초관 백파총 등이 서로 이르기를 「타관에서 들어온 양반을 내쫓거나 유포이는 것이 무엇이 어려우다. [...]」 아니 이 양반이 물정도 모르고 세태도 모르는군. 시절이 이렇고 시장가격이 이러하며 천리밖에 행상을 나가도 헛되이 돌아오고 십년 머슴살이에도 빈손으로 가며 관가의 빚은 갚아도 사채는 여전히 남는 판에 양식·반찬을 대주었으면 됐지 예조가 무슨 말이니 웃값이 무슨 말이요. 생원의 물값이 얼마짜리요. 방죽기 등의 도통이 값이요 계사년의 가죽전립 값이요…….”²²⁾

22) “此村多詐僨輩 無論學徒中某某 倡爲不給禮租之意 金食知呂同知面面相譏 李書房(哨官) 白書房(把摶) 人人相謂曰 他官客地生員兩班 驅逐何難困辱何難 [...]此兩班彼兩班 物情不知 世情不知 時節如此 市直如此 千里行商空鞭而歸 十年雇工赤手而去 官債甫酬私債仍存 粮食飯饌惟不足也 禮租何說 衣資何說 生員文字債幾何 防川林頭籠達之債耶 桑已年皮戰笠之債耶 [...]”『全羅道……』, 『鳥有蘭傳』(정문연본) pp. 40~41

요컨대 이 글은 짊을 때 才藝가 있다고 자부하여 功名에 뜻을 두고 서울에 올라가 벗들과 어울리기 십년에 주머니는 비고 百戰科場에 부귀는 멀어져 결국 낙향하여 훈장노릇에 목을 맨 몰락 양반의 하소연이다. 그런데 문제는 〈烏有蘭傳〉이 이 글과 나란히 실려 同格의 읽을거리로 취급되고 있다는 사실²³⁾이다. 이 점은 이 작품이 적어도 몰락양반층의 작품이거나 읽을거리를 암시해주는 것이라 하겠다. 더우기 흥미로운 것은 이 〈烏有蘭傳〉에는 시골훈장의 원정기 외에도 고을수령의 아들에게 자기 처를 빼앗긴 것을 호소하는 〈珍安人呈訴〉²⁴⁾가 실려 있는데 漢文小說 〈相思洞記〉에도 이와 유사하게 〈大丘訓長原情〉과 아울러 서울과 거길에서 돌아오다 중도에 여비가 떨어져 지방수령에게 여비를 간구하는 선비의 하소연²⁵⁾이 함께 실려있다는 점이다. 이러한 현상은 소설이 어떤 집단에게 수용되었는가를 살피는데 하나의 실마리가 된다. 이와 같이 〈烏有蘭傳〉의 작자와 독자층은 몰락양반층으로 볼 수 있다. 또한 〈鍾玉傳〉의 종옥보다 〈烏有蘭傳〉의 李生이 더 노골적으로 풍자되고 있음도 이와 무관하지 않을 것이다.

요컨대 A형은 양반층이 창작하고 수용한 작품이라고 할 수 있다. 같은 양반층일지라도 사회·경제적 지위에 따라 달리 수용하고 창작했지만 이들은 대체로 구전 단계의 이야기 구조를 크게 변개시킬 없이 수용·창작²⁶⁾했다고 볼 수 있다

(2) B형의 작자와 독자

이 형의 작자와 독자는 평민층이다. 〈襄稗將傳〉과 〈梅花打令〉 나아가

23) 洪端鳳이 이조 중기의 소화집인 『속어면순』의 발문을 쓰면서 이들 소화집의 독자를 “耽閑好事之輩와 失意寂莫之徒”로 본 것도 주목된다. 장덕준 『한국문학사』(동화문화사, 1975), p. 173 참조.

24) 〈珍安人呈訴〉, 『烏有蘭傳』, 같은 책, pp. 42~43

25) 『慶尙道寧海幼學金始元……』, 『相思洞記』(서울大, 일사문고) 참조.

26) 이들 소설의 정착과정은 이경선, 앞의 글, 이석래, 「오유란전연구」, 앞의 글, 김기동 「종옥전연구」, 앞의 글 등을 참조.

〈李春風傳〉에서 보듯 광대가 작자이고 독자는 평민이다. 광대들은 구전 되면 설화를 판소리화했는데 이들은 이 과정에서 구전설화의 구조를 변형하거나 파괴한 것으로 보인다.²⁷⁾ 이러한 변형과 파괴는 전환기에 처한 당대의 새로운 세계상을 서사의 대상으로 삼기 위해서는 불가피하게 요청되었던 것이다. 그러므로 광대들은 주인공의 好色性만이 아니라 재물에 대한 인식이 결여된 인물, 시대착오적인 양반까지 웃음의 대상으로 삼았으며 민중의식의 성장, 화폐경제시대의 사회 등에까지 관심을 확대했다.

〈三仙記〉의 경우는 이춘풍을 기생의 모가비로 전락시킨과 아울러 홍제원 한량들에 의한 신랄한 풍자가 개입되어 있는 것으로 보아 작자층이 평민층 내지 무반층일 가능성도 있다. 이것은 A형에서 〈烏有蘭傳〉의 경우처럼 작자층이 하층으로 접근하는 것과는 역으로 상층으로 접근한 경우로 보여진다. 그러나 이러한 상층으로의 접근은 평민층의 작가의식을 왜곡시키는 결과를 초래했다. 홍제원 한량과 공모하여 이춘풍을 제거시키고 평양 교방의 모가비로 전락시킨 것까지는 평민의 작자의식이 관철되고 있으나 이와 함께 두 기생이 이춘풍의 인격을 흡모하게 만들고 굽기야는 이 세 명을 현실에서 떠난 地上仙으로 이끌고 만드는 점이 그것이다. 이러한 결말 처리방식은 다른 작품의 그것과 대비해 볼 필요가 있기는 하지만 〈이춘풍전〉(김동욱本②)에서 상인인 이춘풍이 마누라에게 망신을 당하고 회개한 뒤 지방수령으로 나아간 것으로 결말로 삼고 있는데 이것 또한 문제성이 있다.) 평민층의 작가의식이 뒤틀린 것으로 볼 수 밖에 없다.

그러나 A형과 동일한 유형의 이야기가 양반층이 아닌 평민에 의해 창작·수용되었다는 것은 매우 중요한 사실이 아닐 수 없다. 이 B형이 A

27) 이들 작품의 정착과정은 김동욱, 『한국가요의 연구』(을유문화사, 1961), pp. 383~410, 『(속)한국가요의 연구』(선명문화사, 1975), pp. 345~354, 이혜구, 앞의 글, 장덕순, 『한국설화문학연구』(서울대출판부, 1970), pp. 209~215, 이석래, 「고대소설에 미친 야담의 영향」, 『성폭논총』(1972) 참조.

형파의 본질적 차이를 유발하는 것은 다를 아닌 담당층의 계층적 차이인 것이다. 이 차이가 작품의 구조, 서술방식, 유발하는 웃음의 성격의 차이를 초래하고 있기 때문이다.

V. 轉換期의 <웃음>의 두 양상

이상의 논의에서 A형은 주로 양반층에 의해 구전설화의 정착으로 이루어져 주로 동일한 층에 의해 수용되어졌고 B형은 광대나 평민층이 구전설화를 판소리단계를 거쳐 소설로 정착시키거나 직접 소설로 정착시켜 주로 평민층에 수용되어졌다고 보았다. 또한 내적구조 또한 담당층의 차이에 따라 달라짐을 보았다. 그렇다면 이 두 형이 유발하는 웃음의 정체는 무엇인가. 풍자인가 아닌가 또는 풍자에만 멈추는 것인가 하는 문제를 제기해 볼 수 있다. 이와 아울러 이들 작품이 세태소설의 범주에 들 수 있는지의 여부도 검토되어져야 한다.

(1) 제한된 공간의 풍자적 웃음

먼저 <丁香傳>과 <芝峯傳>을 보기로 한다. 양녕이나 지봉은 여색을 가까이 하지 않겠다는 단단한 내기를 한다. 그러나 이 내기는 주변인들의 치밀한 공모에 의해 주인공의 일방적인 패배로 귀결되고 만다. 주인공의 色에 대한 경직된 관념이 갈등을 불러일으킨 것이고 그 경직된 관념이 주변인들의 공모에 의해 허물어지거나 허구임이 폭로될 때 웃음이 유발되는 것이다. 바로 이 점은 웃음이란 생명적인 것에 심어진 기계적인 것²⁸⁾에서 유발된다는 것과 부합된다. 양녕의 色에 대한 약속이나 지봉의 색에 대한 경계는 당대의 일반적 상황을 훨씬 넘어선 경직된 것이며 그것은 인간에 있어서 情이라는 보편적 생명적인 것에 대립되는 것

28) 양리 베르그손, 『웃음』, 김진성 옮김(종로서적, 1985), p. 25

이다. 〈芝峯傳〉에서 지봉의 폐절이 곧 김복상과 궁녀 간의 금기를 어진 사랑에의 궁정으로 연결된 것은 그러므로 자연스러운 일이다. 또한 지봉과 양녕의 폐절은 부도덕한 것으로 간주되지 않는다. 우리를 웃게 하는 것은 부도덕성이 아니라 비사회성이기 때문이다.²⁹⁾ 양녕이 평양으로 행차하면서 여자는 열선거리지도 못하게 명령을 내린다든가, 효종이 신하를 모아 놓고 外方之色이 없는 사람만 호피방석에 앉으라고 하자 지봉만이 앉았다는 것은 이들의 높은 도덕성을 드러내고자 한 것이 아니라 그들의 관념의 경직성을 비사회성을 드러낸 것이다. 이들의 폐절은 그러므로 부도덕성의 폭로가 아니라 경직성의 이완 즉 사회성의 획득인 것이다. 이 때 유발되는 웃음은 이 경직성을 교정하고자 하는 것이기도 하다. 이 경직성의 교정과정은 양녕이 한밤중에 몰래 정향에게 접근해가는 과정에서 보이는 심리적 갈등에서 여실히 볼 수 있다. 그렇다면 여기서 유발되는 웃음의 성격은 무엇인가. 고상한 인물이 체통 앓은 행동을 하도록 설정한 점에서는 풍자라고 볼 수 있으나 사실은 풍자에는 미달되는 것이다. 양녕이나 지봉에게 있어서 정향이나 백옥으로 인한 사건은 기껏해야 풍류의 차원을 넘어서는 것이 아니다. 이들에게 기생이란 公認된 色이며 이들의 폐절이란 결국 이 公認된 色에로의 복귀에 지나지 않는 것이기 때문이다.

반면 〈鍾王傳〉과 〈烏有蘭傳〉에 오면 웃음은 풍자에 가깝다. 여기서의 웃음은 주인공의 두 번에 걸친 경직성에서 온다. 종우이나 이생은 처음 도덕군자의 행세를 고집스럽게 한다. 당연히 참가할 수 있는 잔치를 거부한다든가, 당연히 해야 할 결혼을 성현을 내세워 뒤로 미루는 경직성이 그것이다. 바로 이 점이 웃음에 의한 교정의 대상이다. 두번째 경직성은 이번에는 역전되어 色에의 탐닉에서 온다. 도덕군자의 경직성이 역전되어 호색적 경직성으로 이행해 버린 것이다. 향관과 오우란이 거짓으로 죽어 귀신이 되어 나타나자 그것을 믿고 굽기야는 자신들도 죽

29) 같은 책, p. 87

었다는 것까지 그대로 믿고 백주대로에 알몸으로 횡행할 정도로 色에 탐닉해버린 것이다. 즉 色에의 침혹이 기계적 반복의 차원으로까지 나아가 버린 것이다. 이 두 기계적 경직성에서 보듯 종옥과 이생은 삶의 균형감각의 상실로 해서 한쪽으로는 도덕군자를 내세운 경직성으로 또 한쪽으로는 죽어서 色鬼가 될 정도에의 경직성으로 혼들리는 것이다. 〈鍾玉傳〉과 〈烏有蘭傳〉에서는 이러한 균형감각의 상실의 폭을 날카롭게 제시하고 있어 이로 인한 웃음은 풍자적 웃음인 것이다. 도덕군자에서 백주의 잔치에서의 알몸까지의 거리가 곧 풍자의 거리인 셈이다. 특히 주인공을 假死의 상태에 까지 몰고가서는 알몸의 노출에 까지 나아가는 방식은 주목될 필요가 있다. 이것은 〈梅花打令〉, 〈배비장전〉에서도 보이는 것이다. 이 假死 상태의 설정은 경직성의 해소를 위한 방식으로 일종의 〈거듭나기〉를 위한 것인지도 모른다. 또한 色에의 거부라는 정신적 가치를 알몸이라는 육체로 역전³⁰⁾시키는 것이기도 하다.

그런데 이 작품들이 유발하는 웃음은 완전히 개방되지 않은 어느 정도 단한 공간에서의 웃음이라는 점이 특징이다. 지방관아라는 지방수령의 명령에 의해 형성된 공간에서의 웃음인 것이다.

“이때 公이 좌우의 官僕들을 모아 놓고 명령하기를 「도령과 香娘이 某處에 가고 某地에서 놀 것이니 보아도 못 본 체 하고 듣고도 못 들은 체 하며 가리켜서 다른 사람들을 끌지도 말며 손을 들어 가리키지 말도록 하라. 내 말을 따르지 않으면 내 반드시 너희들을 죄주리라.」 이로써 府中이 온통 그 명령을 두려워 하여 아무도 밀설치 못했다”.³¹⁾

이와같이 관아라는 특수공간에서 형성된 웃음임으로 해서 풍자가 제한될 뿐 아니라 世態 또한 배제되고 마는 것이다. 그렇다면 이러한 제한된 공간에서의 웃음의 의미란 무엇인가. 지방수령에 부수된 인물에

30) “그것에 관계된 것이 정신적인 것임에도 불구하고 우리의 주의를 한 인간의 신체성에 이끌게 하는 사건은 모두 회극적이다.” 같은 책, p.33

31) “是時公率左右官僕告之曰 道令主與香娘行某處遊某地 見之如不覩聽之如不聞 毋指目牽引毋揮手指點 不從吾言必罪汝等 由是一府中皆畏令無敢言其言者” 〈鍾玉傳〉, 앞의 책, p.391

대한 풍자적 웃음은 관인사회 혹은 지배계층의 관습에서 일탈된 인물들의 경직성을 교정하는 것이다. 즉 사회는 그 구성원들로부터 가능한 한의 최대의 유연성과 최고의 사회성을 얻기 위해 이러한 경직성을 제거하고자 한다. 이 경직성이 웃음거리이며 남들의 웃음은 그것에 대한 징벌인 것이다.³²⁾ 이들 작품에서의 사회성·유연성은 관인사회 내지 지배계층에서의 그것이다. 그런데 이러한 경직성의 제거와 유연성의 획득을 위한 웃음을 유발하는 형식이 19C에 들어서서 양반층에 수용된 것은 무엇 때문일까. 바로 여기에 이들 작품의 사회사적 의미가 놓여 있다. 이 형식은 곧 19C라는 전환기에 처한 지배계층의 자기조절의 형식인 것이다. 높게 떠받들어야 당연한 도덕적 규범을 지방수령이라는 기존세력이 앞장 서서 비속하게 만들어 버리는 행위는 바로 전환기에 처하여 허물어지는 가치규범과 이데올로기의 역설적 표현인 것이며 변화하는 현실에 대한 자기조절의 행위인 것이다. 물락양반에게 있어 이 웃음은 관념과 현실의 괴리를 심정적으로 극복하는 방편이었을 것이다. 그러나 이러한 자기조절이란 작품에서 보듯 공모관계가 유지되고 약속(비밀)이 지켜지는 한에서 겨우 가능한 것이다. 이것이 깨어졌을 때 그 균형감각은 이생이나 종우처럼 상실되고 마는 것이다.

(2) 市井의 웃음과 그 시대적 의미

〈배비장전〉, 〈李春風傳〉에서의 웃음은 풍자이자 풍자 이상이다. 배비장 역시 경직된 인물이다. 九代貞男을 자처하는 인물이 애랑에 혹하여 업체신이 되는 것과 같이 기계적인 경직성의 인물이다. “만고절색(萬古絕色) 아니라 양귀비(楊貴妃) 서시(西施)라도 눈이나 뜨 보게 되면 바색의 아들”³³⁾이라고 호언장담하는 인물은 A형에서 보듯 관인사회에서도 경직된 인물이어서 교정의 대상이 된다.³⁴⁾ 배비장——애랑——제주목사

32) 양리 베르그손, 앞의 책, p.15

33) 金三不교주, 앞의 책, p.40

34) 권두환, 앞의 글에서 〈배비장전〉을 新參禮의 관점에서 분석하고 있다. 배

의 구조를 주목했을 때 이 점이 두드러진다. 이 경우 경직성을 이완시킨 사회성과 유연성은 관인사회 내지 지배계층의 자기조절에 해당되는 것이다. 그러나 배비장——애랑——방자의 구조를 중시할 때 양상은 확연히 달라진다. 배비장의 경직성을 교정하는 주체는 官長이 아니라 민중이다. 애랑과 방자의 독자적인 행동은 그들만의 것이 아니라, 광대나 민중의 요구를 대행하는 것이다.³⁵⁾ 애랑과 방자를 통해 민중은 배비장을 개, 거문고, 업궤신으로 전락시켜 나가면서 풍자하는 것이다. 그러므로 〈배비장전〉의 웃음의 주체는 민중이다. 바로 이 점에 〈배비장전〉의 웃음이 풍자이자 풍자 이상인 이유가 놓여 있다.

배비장은 간통의 현장에서 붙잡힌 간부가 되고 동현 앞에서 나체로 나동그러지며 제주를 탈출하려다 제주해녀에게 조통을 당하는³⁶⁾ 등 다양하게 풍자되고 있다. 이것은 방자, 애랑의 공모에 의해 비속하게 되는 것, 이에 의해 격하되고 풍자되는 대상 인물만을 주목했을 때이다.

르그손은 신입생에 대한 선배들의 골탕 먹이기에서 유발되는 웃음 또한 신참자의 경직성을 제거하기 위한 것으로 보고 있다. 베르그손, 앞의 책, pp. 84~85 참조.

- 35) 그렇다고 방자와 애랑을 민중과 동일시해서는 안된다. 그들의 독특한 신분적 성격을 고려해야 한다. 물론 애랑의 행위를 민중들의 지배층에 대한 보복·보상심리 (김용희, 앞의 논문, pp. 202~203)로 보거나 애랑의 신분상승 (박진태, 앞의 논문, pp. 82~83)으로 본 것도 타당성은 있다. 그러나 전자의 경우 목사는 풍자의 대상이 되지 않는다는 난점이 있고 후자의 경우는 애랑의 욕구가 얼마나 개인성을 벗어났는지도 문제시된다. 한편 배비장이 춘향에게 있어서의 이도령만큼 애랑에게 진실한 애정의 대상이 된다는 것도 의문이다. 춘향은 목숨을 건 투쟁 끝에 애정을 생취하는 반면 애랑을 헌저히 개인적 욕망에 기초한 행동을 할 뿐이다. 궁정적 면모란 거의 없는 배비장이 애랑과 결합하는 것은 춘향과 이도령의 경우처럼 그 것 자체로 사회사적 의미를 갖지는 못한다. 배비장이 애랑과 결합되어 포용되는 것은 다음에 논의하겠지만 민중들의 웃음이 갖는 탄핵성에 의한 것이다. 다시 말해서 새로운 사회에 가능한 한 많은 사람을 포섭하는 축제적 웃음에 근거한 것이다.

- 36) (비) 이 소 룸 량반이 말을 무르면 엊지 호야 디 담이 업노 (제집) 무슨말이 람나 량반랑반 무슨량반이야 힝금이조와야 량반이지 량반이면 남녀유별 혜의염치도 모로고 남의여인네 발가벗고 일흔는데와서 말이무슨말이며 싸락이밥먹고 병풍뒤에서 낫잠자다왓슴나 초면에 반말이 무슨반말이여 ……” 〈신령슈상 배비장전〉, (신구서림, 1916) p. 95

여기서는 웃음은 풍자에 멈춘다. 그러나 우리가 웃음의 주체, 웃음의 수용공간을 주목할 때 웃음은 풍자 이상이 된다. 〈배비장전〉에서 웃음의 주체는 평민이고 웃음의 수용공간은 판아가 아니고 市井이다. 〈배비장전〉이 판소리로 구연된 데서 알 수 있듯이 市井에서 市井의 언어로 유발되는 웃음인 것이다. 이 웃음은 풍자되는 대상의 우스꽝스러움에서 폭발되지만 곧 민중들의 집단적이고 육체적인 웃음으로³⁷⁾ 전이되고 확대된다. 민중들의 집단적이고 육체적인 웃음이라는 입장에 설 때 다시 배비장의 경직성을 이완시키고 획득한 사회성과 유연성을 검토할 필요가 있다. 민중들의 입장에서 배비장의 경직은 교정해서 수용할 것이 아니라 배척해버려도 되는 것이다. 그럼에도 불구하고 배비장의 경직성을 이완시키기 위해 결합하여 수용하는 것은 무엇인가. 배비장의 경직성을 이완시키기 위해 하는 이 풍자 이상의 웃음은 곧 사회의 전환기에 결부되면서 보다 나은 새로운 세계를 지향하는³⁸⁾ 것이기 때문이다. 전환기에 직면하여 새로운 사회를 지향하는 민중들이 배비장을 새로운 질서에 편입시키는 데 그 사회성이 있는 것이며 바로 이 점에서 그 웃음은 단순한 풍자에 머무는 것이 아니라 화해까지 포함하는 웃음인 것이다. 그러므로 시정에서 시정의 언어로 구연된 판소리의 결말이 회극적 축제로 끝난다는 점은 다시 주목할 필요가 있는 것이다.

〈李春風傳〉의 웃음 또한 풍자이자 그 이상이다. 이춘풍이 처한 세계는 완전히 市井이다. 이춘풍은 상업의 교통지인 다퉁골의 거부의 아들

37) 민중들의 이 웃음은 단순히 〈육체적〉인 것만을 지칭하는 것이 아니라 민중의식과 관련시켜 볼 필요가 있다. 집단적이고 육체적인 웃음은 최진원, 「〈춘향전〉의 합리성과 불합리성」, 『판소리의 이해』(앞의 책)에서 판소리문학의 共同性과 百合성을 지적한 것, 이상택, 「고전소설의 사회와 인간」, 『한국고전소설의 탐구』(중앙출판, 1981) pp. 286~287에서 민중의식의 충동적 성격을 지적한 것과 관련시켜 볼 필요가 있다. 특히 민중들의 웃음의 집단적 성격에 대해서는 M. Bakhtin, 『Rabelais and His World』, Helene Iswolsky 譯 (MIT. Press, 1968) p. 11 참조.

38) Bakhtin, 같은 책, p. 81. 및 김병국, 「춘향전의 문학성에 관한 비평적 접근시론」, 『고전문학연구』(2), p. 17 참조.

로서 근본적으로 상인이다. 다락골, 종로, 평양과 같이 신흥 상업도시라는 새로운 질서를 형성해가는 시대적 공간에 놓여 있는 것이다. 〈이춘풍전〉에서 웃음을 유발하는 이춘풍의 경직성은 그러므로 새롭게 형성되는 사회에 대한 유연성의 결여이다. 화폐가 지배하게 된 새로운 세계에 견실하게 적응하지 못하는 점에 그의 경직성이 있는 것이다. 그런데 흥미로운 것은 그의 경직성이 이 전환기 이전 시대의 관념에 의해 형성된 것이 아니고 바로 이 전환기에서 형성된 것이라는 점이다.

“춘풍이 외입하여 하는 일마다 방탕하고 세전지를 누만금을 남용하여 없이 할 제 남복촌 외입장이와 한가지로 설실히 다니며 호강하여 주야로 노닐 적에 모화관 활쏘기와 장악원 풍류하기 산영에 바둑두기 장기 끌래 쌍육 수투전 육자배기 사시랑이 등등이 옛방망이 하기와 아이 보면 돈주기 어른 보면 술대접 하여 고은 양자 맑은 소리 맛좋은 일년주며 병거짓골 열구지탕 너비할미 갈비찜에 일일장취 노닐적에 청루미색 달려들어 수천금을 시작에 없이하니……”³⁹⁾

상업이 번성한 곳을 무대로 벌이는 한량(월자)의 행각이다. 이러한 배경에서 이춘풍의 편집광적인 소비벽이 형성된 것이다. 앞의 인용에서처럼 재산을 탕진한 후 처 김씨에게 다시는 주색잡기에 빠지지 않겠다는 手記를 써 준 뒤 집안에 박혀 있다가 마누라의 경제행위로 돈푼을 만지게 되자 호조돈을 빌려 평양 장사 가서는 기생 추월에게 탕진하고 만다. 그런데 이미 지적했듯 이춘풍이 약속을 깨트리고 돈을 탕진하게 되는 데는 共謀관계가 없다. 오로지 기생 추월의 이익추구와 춘풍의 성격에서 연유하는 것이다. 이 춘풍의 경직성을 둘러싸고 서울과 평양의 市井의 世態들이 매우 다양하게 반영되고 있는데 바로 여기에 〈李春風傳〉의 문학사적·사회사적 의미가 놓여 있다고 보여진다. 이춘풍이 부모의 유산을 다 날리고 집에 들어와 아내와 이야기하는 중에 드러나는 미나리풀 이쾌두, 동문밖 오청두, 남산풀 화진이, 모시전골 김부자, 사환 대실이, 이작동이, 탑골 복동이의 이야기⁴⁰⁾에서 당시의 경박하고 허황

39) 「이춘풍전」(장덕순본), 『한국고전소설선』(새글사, 1965), p. 441

40) 같은 책, pp. 442~443 참조.

한 풍습이 약여하게 반영되고 있다. 이춘풍은 이러한 부류 (활자·한량)의 대표적 인물인 셈이다. 상업화로 인한 소비적 성격만이 편집광적으로 강화되었을 뿐 실제의 생활능력은 거의 없는 이춘풍이 “돈 많고 허황한 자는 제 세워두고 벗긴다”는 평양에서 추월에게 당하는 것은 당연한 귀결이다.

그런데 〈李春風傳〉의 문학사적 사회사적 의미는 이춘풍으로 대표되는 당대의 경박하고 허황한 풍습을 춘풍의 처 김씨와 같은 변동하는 현실에 적극적으로 대처하는 긍정적 인물을 내세움으로써 비판하고 있다는 점이다. 그러므로 이춘풍의 물정에의 무지와 경박한 풍조에의 편승과 춘풍처 김씨의 현실논리(화폐의 논리)에의 적극적 대응이 선명히 대비되면서 웃음은 새로운 사회에의 균형감각을 획득케 하는 것이다. 이 균형감각은 동일한 화폐경제시대에 부(富)의 획득에 편집광적 태도를 보이는 놀부와 이춘풍을 비교하면 보다 선명해질 것이다. 요컨대 〈李春風傳〉은 이춘풍이라는 전형이 대표하는 당대의 한 풍속을 춘풍의 처라는 적극적 인물을 내세워 풍자하고 통어한 것이다.

〈三仙記〉 또한 세태풍자의 소설이다. 명문의 자제로 난 이춘풍이 홍제원 한량들에게 무수한 봉육을 당하고 급기야는 평양교방의 보가비로 전락당한다는 매우 신랄한 풍자를 하고 있는 작품이다. 여기에는 홍제원 한량들의 현실에 대한 불만이 노골적으로 토로되기도 하여 현실의 한국 면을 적접적으로 반영하기도 한다.

“고려시티에 경중부가 분을 이거지 못한 애 혼칼노 문신을 모조리 죽였다 흐오니 그려 혼 일도 있는지 우리는 모로거니와 평일에 오작 교만하고 아니꼬아야 그 지경을 혼 앗소오며[……] 또 우리는 아죽 벼살을 못한 앗거니와 만일 과거호면 병수수를 지닌 후라도 소위 리조라나 발금장인가 쳐의만 혼주 맞하 두고 벼살지너야 아전삼전만 지너도 우리네의 결을 결문논의 조자갓치 못이 안조밝고 누히 쳐의 한아비 동갑이라도 의례이 하드라고 가진 교만을 다부린다니 고런 발꼬락을 것칠 놈의 삭씨가 어디 있으며[……] 그 노양으로 지니다 가는 음다가 양더되는 날은 일시에 우리 손에 쥐소리 치고 죽을 지경을 당한

거든……”⁴¹⁾

“선심님은 무슨 죄죽흔 끼로 경승에 증손즈요 판서의 손즈요 판서의 아 달노 배살의 뜻이 업시 쏘고리고 안조 밤낮으로 공조밍조팅조이니 시견 서견싼견이니”⁴²⁾하는 이춘풍에의 풍자와 기생에 의한 체절, 모가비로의 전락은 바로 위와 같은 특정집단의 불만에서 연장된 것이다. 그래서 명문거족의 아들이요 도학자인 이춘풍이 어줍잖게 평양교방의 모가비가 되어 교방의 규율을 잡는답시고 행세하는 우스꽝스러운 사태가 벌어지게 된다.

그러나 〈三仙記〉의 풍자는 이미 언급했듯 끝까지 지속되지 못한다. 이춘풍과 두 기생의 관계가 풍자의 구조에서 어느 정도 일탈해버렸기 때문이다. 두 기생은 이미 홍제원 한량에게 호되게 비판받은 춘풍의 인격을 흡모하고 나중에는 〈地上三仙〉으로까지 나아가는 것이다. 이러한 결말의 처리는 〈李春風傳〉이나 〈배비장전〉에서 보이는 결말의 축제적 성격이 왜곡된 것으로 보인다. 〈배비장전〉, 〈李春風傳〉의 결말은 새로운 사회의 형성이라는 회극적 결말이었고 배비장과 이춘풍은 바로 이 새로운 사회에의 균형감각을 찾게 되었던 것이다. 이에 비해 〈三仙記〉의 결말은 새로운 사회가 아닌 이춘풍과 두 기생의 도피처로서의 대성산 회귀로 끝나고 만다. 이 점에 〈三仙記〉의 한계가 있다.

요컨대 B형이 바른 의미에서의 세태소설이며 그 웃음은 市井의 개방된 공간에서 발생되고 수용되는 웃음으로 전환기의 새로운 사회상과 밀접히 관련되어져 있는 것이다.

VI. 결 론

色에의 경직된 경계 또는 이춘풍의 경우처럼 주색잡기에 침혹된 상태

41) 「三仙記」, 『활자본고전소설전집』(3) (아세아문화사, 1976), pp. 253~254

42) 같은 책, 같은 곳.

의 비현실성을 폭로함으로써 웃음을 유발하는 형식의 작품들이 19C에 들어서서 본격적으로 대두하여 상하층에 동시에 수용되어진 것으로 보고 논의를 진행해왔다. 양반층에서 창작·수용된 〈丁香傳〉, 〈芝峯傳〉, 〈鍾玉傳〉, 〈烏有蘭傳〉등은 내기와 공모의 형식을 비교적 충실히 지키고 있다. 이 작품들의 웃음은 〈丁香傳〉, 〈芝峯傳〉의 경우는 풍자에 미달되는 것이었고 나머지 두 작품은 풍자적 웃음이었다. 이 작품들은 지방관아라는 특수공간에서 배태된 웃음이었고 따라서 세태의 반영이란 매우 제한된 것이었다. 한편 평민층에 의해 창작·수용된 〈배비장전〉, 〈李春風傳〉, 〈三仙記〉등은 내기와 공모의 형식을 변개시키거나 파괴시키고 있었다. 이 작품들이 유발하는 웃음은 개방된 공간 즉 街井에서의 집단적이 고 육체적인 웃음이었다. 세태의 반영은 이 작품들에 와서 비로소 가능해졌다.

이 유형의 작품들은 웃음을 유발한다는 점에서 독특한 의미를 갖지만 이로 인한 사회사적 의미 또한 중요하다고 할 것이다. 웃음이 끊임없이 변화하고 적응해 나가야 하는 생명적인 것에 심어진 기계적인 경직성을 교정하는 것이라고 할 때 19C라는 전환기에 이러한 형식의 작품들이 본격적으로 대두한 것은 그러므로 우연이 아니다. 상층에서 이러한 유형의 작품을 수용한 것은 제한적이긴 하나 중세적 질서에서 이탈해 나가는 시대상황에 대한 자기의 균형감각을 회복키 위한 것이었다. 그것이 역설적으로 중세적 관념에 경직화된 인물을 웃음거리로 설정하는 것으로 되었던 것이다. 반면에 평민층은 전환기의 새로운 시대상을 배경으로 이 새로운 사회에 현실적으로 적응하지 못하는 인물들을 웃음의 대상으로 삼았다. 여기서 웃음은 전환기와 결부된 사회사적 의미를 갖는 것이다.

그런데 이러한 작품들이 이본이 적거나 아니면 판소리로 구연된 경우 唱이 상실되거나 〈매화타령〉처럼 사설마저 상실되었다는 점이 문제로 남는다. 문학사적 관점에 설 때 이 문제 또한 탐구가 요청되는 것이라

하겠다.⁴³⁾ 특히 〈배비장전〉, 〈매화타령〉은 판소리사의 전개와도 관련되는 것이어서 간단히 해결될 수 있는 것은 아니다. 이 문제는 다음의 과제로 남겨두기로 한다.

43) 이 계열의 작품이 이본이 쳇거나 차이 상실된 것은 이들이 판념적인 소설의 인습을 급격히 타파하려 했기 때문에 독자에게 너무 격렬하고 비속하다는 느낌을 주어 수용되지 않았고, 문학사의 전환기에는 신소설에 선진적인 독자를 배앗겼기 때문이라는 지적이 있다. 조동일, 앞의 책, p.510 참조.