

판소리의 갈래 研究*

成 賢 慶

I. 머리말

III. 맺는 말

II. 판소리의 갈래론

I. 머 리 말

갈래란 장르의 딴 이름이다. 다만 갈래는 고유어이고 장르는 외래어일 따름이다. 예술의 영역 속에는 문학·음악·미술·연극 등의 여러 갈래가 포함되고, 다시 문학의 영역 속에는 서정시·서사시·극시 등의 여러 갈래가 포괄된다. 그러므로 예술은 문학·음악·미술·연극 등으로 갈래지어지고, 문학은 다시 서정문학·서사문학·극문학 등으로 갈래지어진다. 그렇다면 판소리는 어느 갈래에 속하는가?

갈래짓기(장르분류)나 갈래연구는 왜 하는가? 작품 혹은 작품군의 본질을 파악하고 그것의 질서 내지는 원리를 규명하기 위해서 한다. 따라서 갈래짓기 또는 갈래연구는 갈래분할 그 자체가 목적이 되어서는 안된다. 그것은 궁극적으로 작품(군)의 특질·성격·원리 등의 해명에 기여하는 한도 안에서 그 의의를 인정받을 수 있다.

판소리의 갈래에 관해서는 이미 많은 연구가 행해졌다. 그러나 음악으로 보는 견해, 문학으로 보는 견해, 연극으로 보는 견해 등 여러 가지 설이 분분하고, 문학으로 보는 견해도 다시 서사시로 보는 견해, 극시로 보

* 이 논문은 1987년도 문교부 자유공모과제 학술연구조성비에 의하여 연구되었음.

는 견해 등 의견이 대립하여 일양(一樣)하지 않은 것이 현실이다. 이것은 한편으로는 판소리 자체가 지니고 있는 다원성·다양성에서 비롯하는 것이기도 하지만, 다른 한편으로는 연구방법 혹은 연구목적이 잘못 설정되었거나 연구 자체가 미흡한 데서 기인하는 것이기도 하다.

여기에서 판소리의 갈래연구를 다시 시도할 필요성을 느끼게 된다. 그러므로 본고는 그 동안에 이루어졌던 판소리 갈래에 대한 연구를 반성하고, 이와 같은 토대 위에서 새로이 시작하고자 한다. 그러나 판소리 연구사나 판소리의 갈래 연구사를 일일이 재검토·반성하는 일은 이제 진부한 작업에 속한다. 그러므로 꼭 필요한 경우, 긴요한 논의만을 다룰 것이다.

필자는 지난 날 ‘판소리 辭說의 장르적 究明’¹⁾이란 논문을 발표한 바 있는데, 본고는 이 논문의 연장선 위에서 씌어진다. 판소리 사설은 판소리의 한 부분일 따름, 그 전체는 아니다. 하지만 판소리 사설은 판소리의 주요 요소 중 중요부분으로서, 판소리와 매우 긴밀한 관계를 지니고 있다. 따라서 본고는 앞글의 후속편이 되는 것임을 밝혀둔다. 이들 두 논문은 자매관계에 있다.

Ⅱ. 판소리의 갈래론

판소리란 무엇인가? 그것은 창우(倡優, 唱優)가 고수와 함께, 일정한 시간 동안 일정한 공간 위에서 즐거움을 가지고 있는 한 이야기를 소리로서 표현하는 예술양식이다. 곧 관객을 상대로 이야기를 주로 소리로서 표현하는 공연양식인 것이다. 여기서 이야기와 소리가 필수적인 요소가 됨은 물론이다. 그런데 이야기는 곧 문학의 내용물이 되고, 소리 가운데 상당부분(창)이 음악으로 표현되고 있는 바, 문학적 측면과 음악적 측면이 강조될 수 있는 소지가 있다. 이야기와 소리——이 가운데서 특히 소리——는 판소리의 필수적인 요소로서 그 바탕이 되고 정수가 되는 만큼 아무리

1) 『文學의 解釋』, 서강학술논총, 서강대 출판부, 1988.

강조하더라도 지나침은 없다. 그러나 이들은 판소리를 이루는 필수조건일 뿐 충분조건은 못된다.

우리는 이 시점에서 다음과 같은 질문을 한번 던져볼 필요가 있다. 판소리는 궁극적으로 읽는 예술인가, 듣는 예술인가, 아니면 보는 예술인가? 우선 읽는 예술이라고 대답하기는 어려울 것으로 여겨진다. 그렇다면 다시 물음을 제기할 수 밖에 없다. 판소리는 결국 듣는 예술인가, 보는 예술인가, 아니면 듣고 보는 예술인가? 음악성을 중시하는 이는 듣는 예술이라고 대답할 것이고, 공연성을 중시하는 이는 보는 예술——아니면 적어도 듣고 보는 예술——이라고 대답할 것이다. 한편 구비서사시론자들——판소리의 구비적 성격(문학성)을 중시하는 이들——은 음악성을 강조하는 이들과 마찬가지로, 듣는 예술이라고 대답할 것이다. 왜냐하면 구비서사시는 문학의 일부로서 마침내 듣는 예술로 분류될 것이기 때문이다.

그렇다면 다시 한번 더 반문해 보자. 판소리는 과연 청각예술일 뿐, 시각예술은 아닌가? 그 음악성만을 중시하여 시간예술 및 청각예술로만 처리해도 좋을 것인가? 혹은 공연성을 강조하여 공간예술 및 시각예술 쪽으로 처리해야 할 것인가? 창우는 궁극적으로 성악가(아니면 가수)인가, 배우인가? 또 판소리 향유자들, 감상자들은 청중인가, 관객인가?

판소리는 아뭏든 소리를 떠나서는 성립할 수 없는 양식이다. 하지만 그렇다고 해서 소리만으로 자신을 충실히 표출할 수 있는 것은 아니다. 녹음 테이프나 라디오를 통해서 듣는 판소리를 산 판소리라고 할 수는 없다. 그보다는 차라리 텔레비전을 통해서 보고 듣는 판소리가 더 판소리답고 더 실감난다. 그러나 역시 이것만으로는 불충분하다. 무대 앞의 관객이 무대 위의 창우·고수와 한데 어울어져 하나가 될 때 판소리는 비로소 판소리로서의 생명력을 지니게 된다.

판소리 갈래가 무엇이건, 어떻게 귀결지어지던 간에, 그것이 공연예술에 속한다는 것만은 틀림없다. 공연예술로서의 판소리 연구가 이제까지 부분적·지엽적으로 진행되었다면, 앞으로는 전체적·본질적으로 진척되어야

할 것이다. 보다 더 분석적이면서 종합적인 방향으로, 그리고 연출론적인 측면뿐만이 아닌 수용미학(관객론)적 측면까지도 아우르는 방향으로 나아가야 할 것이다. 예컨대 이면에 맞게 그린다고 하는 것은 곧 창우의 입장에서, 연출론적 측면에서 하는 이야기인데, 우리는 이 이면이 마침내 관객의 정서와 어떻게 연계되는가, 관객의 어떤 정서 혹은 지각을 어떻게 자극하는가 하는 점들을 구체적·체계적으로 밝혀내야 할 것이다.

그러면 이제부터 판소리의 갈래를 음악·문학·연극, 3 부문으로 나누어 상세히 고찰해 보기로 한다.

1. 음악으로서의 판소리

아름다운 판소리는 오늘날 국악의 한 갈래로 취급되고, 국악 가운데에서도 민속악의 중요분야로서 다루어지고 있다.²⁾ 그런가 하면 이 판소리는 각 대학의 국악과에서 성악 전공생을 대상으로 가르쳐지고 있다. 한편 판소리를 전문으로 연주·연행하는 이들도 자신들을 성악가로 자처하고 있는 실정이다.

홍보 마누라 기가 맥혀, '아이고 이게 웬일이요 언제는 숨어죽게 생겼더니마는 이제는 밤에 치어 과부가 되네. 아이고 이 자식들아 너희 아버지 돌아가신다, 어서 와 발상을 하여라.' 이 때문에 이랬다고 허나 이는 잠시 옷자는 성악가의 농담이지 그랬을 리가 있으리요."³⁾

어와 여러 벗님네들. 춘향가를 허망히 듣지 말고 열녀춘향 본을 받아 춘추유전 허옵시다. 그 뒤야 뉘가 알라. 호가도 창창 불악이라, 그만 더질더질."⁴⁾

저들이 판소리를 음악으로 치부하고 자신들을 성악가로 자처하는 데에는 그만한 이유가 있다. 우리는 지난 날 저들을 광대라 부르면서 천시했던

2) 이혜구 이래 장사훈·박현봉을 거쳐 유기룡·이보형·백대웅 등이 이 방법의 연구를 주도하고 있다.

3) 1989. 11. 25, 국립극장, 오정숙 완창 〈홍보가〉 중간대목.

4) 1987. 8. 29, 국립극장, 강형주 완창 〈춘향가〉 끝대목.

역사를 갖고 있다. 거기에다 일제의 우리문화 말살정책이 가세함으로써 저들은 더욱 꺾박을 받고 곤궁에 빠지게 되었다. 그러다가 3·1운동의 여파로 우리문화에 대한 자각이 새삼 일게 되고, 일제가 표면적으로나마 문화정책을 표방하게 되자, 우리 전통문화에 대한 부흥운동이 적극적으로 전개되어 마침내 1933년 조선성악연구회가 결성을 보게 되었다. 판소리하는 이들이 민요하는 이들과 더불어 이 모임을 중심으로 해서 모여들게 되었고, 이들은 성악가·음악가, 나아가서는 예술가로서의 긍지를 갖고 새로운 시대·새로운 사회의 각광받는 문화인으로서의, 상류계층인으로서의 소속감을 누리려 하였다. 적어도 조선조 이래 줄곧 천민계층으로 분류·취급되어 천대받던 저들 예능인이 광대라는 역사적 명칭을 거부 내지 기피하려는 것은 어찌면 당연한 일인지 모른다.

그렇다고 해서 우리 사회의 구성원 모두가 저들을 예술가로서, 상류계층인으로서 높은 대접을 했던 것은 아니다. 상당수의 사람들은 여전히 저들을 천인으로서 하류계층인으로서 폄시하려는 성향을 지니고, 또 그것을 드러내고 있었다. 개화(開化)가 하루 아침에 이루어지는 것은 아니었다. 봉건적 계급의식은 뿌리깊은 인습이 되어 좀처럼 사라지지 않았다. 여기에 양악은 우대받고 국악은 푸대접받는 풍토가 조성되게 된 것이다.

그러나 광복을 맞으면서 계급사회는 완전히 붕괴되고 평등사회가 건설되게 되었고, 우리 전통문화에 대한 진정한 자각과 자부심이 꽃을 피우게 되었다. 오늘날 이 꽃은 다시 큰 열매를 맺어, 그 찬연한 전통문화의 한 가닥인 판소리는 마침내 국악으로서, 그 중에서도 특히 성악의 한 분야로서 제대접을 받기에 이른 것이다.

판소리가 음악으로 다루어진 역사는 실상 2세기 이상 더 거슬러 올라갈지도 모른다. 일찌기 판소리를 노래로 다루고, 판소리하는 이들을 창부(倡夫), 창우, 가객 혹은 명창(名唱)⁵⁾으로 부른 흔적을 찾아볼 수 있기

5) 鄭顯爽은 1872년에 저술한 자신의 『敎坊諸譜』에서 판소리를 倡歌로 다룬 바 있다. 또한 申在孝에게 보낸 서간 「贈桐里申君序」에서도 판소리를 倡歌, 倡

때문이다. 사실 판소리는 호방한 양성(陽性)가락인 평우조(平羽調)와 애절한 음성(陰性)가락인 계면조(界面調)가 각각 진양·중머리·중중몰이·жат은몰이·휘몰이 혹은 엇몰이 등의 장단과 무상하게 짝지어 어울리면서 우리네 인간이 품고 있는 온갖 희로애락의 감정을 여실히 표출해낸다.

판소리가 자아내는 묘미는 실로 한두 가지가 아닌 바, 그것은 자못 변화로부터 비롯한다고 볼 수 있다. 2분박(2 박)을 기본으로 하는 중머리·엇중머리·휘몰이와 3분박(3 박)을 바탕으로 하는 진양·중중몰이·жат은몰이 간의 조화, 느리고 유장한 진양으로부터 빠르고 긴박한 잣은몰이·휘몰이까지의 장단변화, 밝은 평우조와 그늘진 계면조 간의 멋진 색상(음색) 균형, 그리고 또한 담백한 동편제와 기교적인 서편제, 석석한 정제(京制, 혹은 京調)와 절도 있는 중고제 간의 맛있는 소리교직(交織), 여기에 최상창으로부터 최하창에 이르기까지의 무궁무진한 음(音)의 고저변화. 이들이 순열 조합을 이루면서 서로서로 짝지으며 흩어진 가락(散調)으로 맛있게 연주되고 멋지게 변주되는 과정에서 우리들의 서정적·서사적·극적 지각은 사뭇 고조되는 것이다.

한편 판소리는 잡가·민요·무가·시조·창·정가 등 모든 여느 전통음악을 수용하여 자기 것으로 만들고 있다. 그러기에 판소리를 제대로 하려면 고도의 음악적 자질이 필수적으로 요구된다. 그렇다고 자질만으로 되는 것이 아님 또한 물론이다. 득음하기까지에는 뼈를 깎는 고행이 뒤따르고, 명창의 지위를 유지하기 위해서는 평생 눈물겨운 수련이 뒤따르게 된다.

그러나 주지하다시피 판소리는 창만으로 이루어지는 것이 아니다. 거기에는 아니리·발림·북반주·추임새 등이 가미되어 있다. 여기서 창우분인 창은 성악으로, 고수분인 북반주는 기악으로, 간주할 수도 있을 것이

夫之歌로, 판소리 광대를 倡夫로 호칭하고 있다. 한편 판소리 광대를 申在孝는 그의 「광대가」에서 명창(名唱)광대라고 부른 바 있고, 尹連善은 그의 『廣寒樓樂府』에서 倡優라고 호칭한 바 있다.

다. 또 고수와 관객분인 추임새는 너그럽게 보아 성악적 반주로 보아줄 수 있을지도 모른다. 하지만 적어도 아니리 부분을 음악 자체로 간주할 수는 없다. 아니리가 일정한 외재율 혹은 내재율을 지니고 음악적으로 율동있게 진행되는 경우가 있는 것은 물론이나, 그렇다고 해서 그 자체가 곧 음악이 될 수는 없는 일이다.

아니리와 창 간의 반복과 변화를 바탕으로 해서 짜여져 있는 판소리 양식은 자신이 음악의 갈래로만 다루어지는 것을 거부한다. 판소리를 제대로 이해하고 구명하기 위해서는 고도의 음악이론과 음악적 기교에 관한 이해 및 세련된 지식이 필요한 게 사실이지만, 그렇다고 해서 판소리가 음악학도만의 전유물이 될 수는 없다.

판소리에는 음악적 요소와 비음악적 요소가 섞여 있다고 할 수 있다. 판소리가 부분창으로 진행될 경우, 특히 창만으로 율어져 불리워질 경우——가령 〈춘향가〉 가운데서 ‘적성가’ · ‘사랑가’ · ‘농부가’ 등 어느 한 토막의 노래(이른바 삼입가요)만이 불리워질 경우——그것은 어쨌든 음악의 갈래로 혹은 음악으로 취급될 수가 있을 것이다. 그러나 이 앞이나 뒤에 아니리 대목이 덧붙여 길게 이어져 진행될 경우나, 아예 완창으로 진행될 경우에는 그것이 음악의 갈래로만 다루어질 수는 없는 것이다.

2. 문학으로서의 판소리

판소리에서 가락이나 장단 등의 음악적 요소와, 표정이나 너름새 등의 극적 요소를 일단 배제한 채, 그 사실만을 대상으로 해서 갈래를 논할 때, 그것이 서사문학 양식에 가까운가 극문학 양식에 가까운가 하는 것이 쟁점이 된다. 또 음악적 요소와 극적 요소를 포함한 채 전체를 대상으로 해서 갈래를 논할 때는 그것이 서사문학 양식에 속하는가, 극 양식에 속하는가, 아니면 독자적 양식에 속하는가 등이 쟁점이 된다. 전자의 경우는 판소리 사설의 갈래론이 되겠고, 후자의 경우는 판소리의 갈래론이 되겠는데, 기실 판소리에서 음악적 요소와 극적 요소가 완전히 사상(捨象) 내지

무시된 순수 사실만의 갈래론이란 사실상 존재할 수도 없거니와, 설사 존재한다고 할지라도 무의미하기 짝이 없는 것이 된다. 판소리의 문학적 내용물이라고 할 수 있는 사실은 판소리의 한 부분일 뿐 전체는 아니다. 또 그것은 음악적 요소 및 극적 요소와 어울어져 공연으로 함께 실현될 때 비로소 그 생명력을 지니게 된다. 그러므로 사실만의 갈래론은 궁극적으로 아무런 의의도 지닐 수 없게 된다. 그것은 판소리의 갈래 구명에 기여하는 한 그 의미를 지니게 되는데, 그러려면 자연히 음악적 요소 및 극적 요소를 수렴하여 논하지 않을 수 없게 된다. 따라서 사실의 갈래론도 결국은 판소리의 갈래론과 똑같은 대상을 상대로 하여 똑같은 방법으로 논의하게 마련이다. 그러므로 판소리 사실이란 결과적으로 판소리 중 그 대본이 되는 문학적 내용물만을 추상해서 지칭하는 개념에 지나지 않게 된다.

아름든 판소리 전체가 음악이라면 그 사실은 가사가 될 것인데, 그렇게 볼 수 없음은 이미 확인되었다. 남은 문제는 이제 판소리가 문학인가 연극인가 하는 따위의 것이다. 판소리가 연극이라면 그 사실은 극시——극본 내지 회곡 혹은 그것에 상당하는 문학적 내용물——가 될 것이지만, 판소리 자체가 문학이라면 판소리 사실은 어떻게 될까? 혹은 무엇일까? 판소리를 문학으로 보는 이들은 구비문학, 그 가운데서도 구비서사시로 보기 때문에 판소리 사실 역시 서사시가 될 것이다.

판소리와 판소리 사실의 서사문학설을 맨처음 구체화한 것은 조동일인데, 이 설은 일찌기 김삼불⁶⁾에 의해 제기되고, 김동욱⁷⁾에 의해 뒷받침된 것이다. 따라서 이 설은 그 연원이 매우 깊다고 하겠다. 또한 이는 서대

6) “그 詞(판소리 사실을 지칭——필자 註)는 서사시 계열에 속할지위, 회곡 계열에서는 없다.”

金三不 校註『배비장전·웅고집전』序, 국제문화회관 1950.

7) “중세 이전에 세계적으로 유행하고, 또 현재도 후진사회의 구비문학으로, 또는 정착되어 화석으로 남아있는 서사시의 일 유형”

金東旭, 『韓國歌謠의 研究』 p.282. 을유문화사, 1962.

석·김홍규·김병국 등의 찬동⁸⁾을 얻은 만큼 그 지지기반이 꽤 단단하다고 할 수 있다.

하지만 조동일의 서사문학설은 그 출발부터 문제점을 안고 있다.

“판소리는 바탕글·등장인물·장소·시제(時制) 등에서 <사실들의 총체>를 나타내고 있기에 회목이나 독자적 장르류가 아니고 서사장르류에 속한다. 한편 회곡적 구비율문(口碑律文)이라 할 수 있는 여러 특징을 지녔기에 고전소설과 다르고, 그의 어떤 서사장르종들과도 구별되는 독자적인 장르종이다.”⁹⁾

우선 판소리의 갈래를 논함에 있어서 그 사실 자체만을 대상으로 삼고 있는 것이 눈에 띈다. 이는 “장르란 전혀 문학의 현상”¹⁰⁾, “장르란 문학의 문제”¹¹⁾라고 하는 오해와 맞물려 있다. 이미 서론에서 지적한 바와 같이, 갈래 혹은 장르는 예술전반에 걸친 문제이지 결코 문학만의 문제는 아니며, 판소리에서 그 음악적 요소와 극적 요소를 간과한 사실만의 갈래 논의는 아무런 의의를 지니지 못하게 되는 것이다. 오로지 사실만을 대상으로 한 논의는 판소리의 총체성, 다시 말해서 총체적 예술로서의 판소리의 성격을 파악할 수 없게 만든다. 판소리와 판소리 사설을 등가물인 양 다루다가, 또 갑자기 판소리 사설을 대상으로 해서는 서사장르류설을 내세우고, 판소리 전반을 대상으로 해서는 독자장르종설을 내세운 점도 납득하기 어렵다.

장르류와 장르종은 대소(大小)관계, 부자(父子)관계에 놓여 있는 개념이다. 그런데 판소리 사설과 판소리는 오히려 그 역(逆)의 관계에 있다. 판소리 사설은 판소리와 그 내포가 다를 뿐 아니라 그 외연에 있어서도 오히려 훨씬 작다. 그렇기 때문에 두 개념을 뒤바꾸어 논할 수도 없거니와, 뒤섞어서 사용할 수도 없다. 예컨대 장르류를 논할 때는 마치 영화의

8) 논문내용은 이하에 소개됨.

9) 조동일, 판소리의 장르規定, 『판소리의 理解』 p.51, 창작과 비평사, 1978.

10) 조동일, 18·19세기 국문학의 장르체계: 장르 이론의 새로운 모색을 위한 試論.

11) 조동일, 판소리의 장르規定, p.34.

일부분인 시나리오만을 그 대상으로 삼다가, 장르종을 논할 때는 영화 전부를 그 대상으로 삼은 적이 되었는데, 주객전도도 이만저만이 아니다.

한편 조동일은 한 예술양식의 갈래적 특성을 논함에 있어서 그 총체적 성격과 개별적 특징과의 관계를 어떻게 이해해야 할 것인가 하는 데 대한 해명을 유보하고 있다. 즉 그의 판소리 갈래론은 판소리의 서사적 특징과 독자적 특징 간의 관계가 과연 어떤 것인가를 밝히지 않고 있다. 이에 대해서는 김홍규가 이미 적절히 시사한 바 있다.

“판소리를 <독자적인 장르종>으로 성립하게 하는 어떤 특징(들)은 서사장르류의 범주 속에 충분히 포괄될 수 있는가? 그것은 서사의 기본적 성격을 변질시키고 다른 장르류에 근접하게 하는 요인을 포함하고 있지 않은가?”¹²⁾

또한 조동일이 내세운 판소리 서사장르류설——기실 판소리 사설의 서사장르류설——의 타당성 여부는 그 바탕글 및 시체 등의 성격파악 혹은 구명이 올바른가 그렇지 않은가와도 깊은 관계가 있는 바 이들에 관한 검토가 필요한데, 실상 그 검토결과는 부정적이라고 하겠다.¹³⁾ 한편 그는 서구문학의 장르론에 그대로 대입하지 않겠다고 전제해 놓고서도 그 이론적 틀을 서구것에 의존함으로써 결국 그것에 껴맞춘 셈이 되어버렸다. 그가 장르종의 문제를 다루면서 ‘판소리는 판소리다’라는 결론을 내리고 있는 것도 실은 서구의 장르종 가운데 꼭 들어맞는 것이 없기 때문에 내린 교육지책(苦肉之策)에 불과하다.

판소리의 서사문학설은 사실 구비서사시설에 그 뿌리를 두고 확장된 것이다. 판소리가 구비전승되어 온 서사물이란 생각을 바탕으로 해서 제기·발전된 설¹⁴⁾인 것이다. 그런데 이 구비서사시설은 음악적 요소라 할 수

12) 김홍규, 판소리 研究史, 『판소리의 理解』 p.339, 창작과 비평사, 1978.

13) 성현경, 판소리 辭說의 장르적 究明, 『文學의 解釋』, 서강대 출판부, 1988 및 본고 참조.

14) 註 7)의 김동욱 설 참조. 이후 조동일의 「판소리의 장르規定」, 김홍규의 「판소리의 敘事的 構造」, 『판소리의 理解』, 창작과 비평사, 1978 및 서대석의 「판

있는 가창방식을 다소 포용하는 장점이 있는 반면, 극적 속성을 경시 내지 간파하는 단점이 있다. 구비서사시설을 주장하는 학자들 가운데는 판소리 기원론으로서 서사무가 기원설을 주창하는 이¹⁵⁾도 있는데, 우선 이것부터 살펴보기로 한다.

서사무가와 더불어 판소리를 구비서사시라고 하는 큰 갈래에 수렴되는 양식으로 보고, 서사무가가 곧 판소리(발생)의 모태가 된다고 보는 이 가설은 꽤 흥미있는 추정을 하고 있다.

서사무가는 애초 자연발생적으로 형성되어, 무당(한 사람)에 의해 구송창으로 불리워지다가 무당의 종교적 기능이 약화 퇴색함에 따라 차츰 흥미위주의 연희창 방식으로 바뀌어 연행되게 되었는데, 판소리도 같은 길을 걸었을 것으로 추측한다. 한편 판소리가 아니리와 창 의 교차방식으로 연행되는 점도 서사무가와 같고 또 그 연행주체도 본래 전라도의 세습무 내지는 세습무 출신으로 볼 수 있는 바, 구조적 혹은 역사적 견지에서 볼 때 서사무가와 그 맥락을 같이한다고 보는 것이다.

그러나 판소리에는 서사무가와와는 달리 제의성이나 신성성의 자취가 남아 있거나 투영되어 있지 않다. 그렇기 때문에 서사무가 기원설은 정설로서 받아들여지기 어렵다. 이것이 정설이 되기 위해서는 서대석 자신이 밝힌 것처럼 “신성한 제전에서 신의 행적을 노래하던 사람이 험사리 인간의 세속적 흥미에 맞추어 오락예능의 담당자로 변신한 이유가 광대주변에서 밝혀져야 할 것”이며, “무가에서 판소리의 전환이 이루어졌다면 전

소리의 전승론적 연구」, 『현상과 인식』 3권 3호, 한국인문사회과학원, 1979, 김병국, 「구비서사시로서 본 판소리 사설의 구성 방식」, 『한국학보』 27, 일지사, 1982 참조.

15) 이 설은 장주근이 제기(張壽根, 『韓國의 神話』, 성문자, 1961 및 韓國口碑文學史(上), 『韓國文化史大系』, 고려대 민족문화연구소, 1967)한 이래 서대석에 의해 더욱 구체화되었다.

서대석, 판소리 형성의 삼의, 『우리문화』 3, 우리문화연구회, 1969, 판소리와 서사무가의 대비연구, 『논총』 34, 이대 한국문화연구원 1979 및 판소리의 전승론적 연구, 1979 참조.

환의 동기 및 사회적 요구 등이 해명되어야¹⁶⁾하기 때문이다.

또한 판소리 연행주체도 세습무인 여성이 아니었다는 점도 주목해야 할 것이다. 그는 어디까지나 남성이었다. 그가 무부(巫夫) 출신일 수는 있어도 무녀 자신일 수는 없다. 여성이 판소리 연행에 참여하게 된 것이 고작 1920년대 이후의 일임을 우리가 간과해서는 안될 것이다. 현재로서는 차라리 김동욱이 제기한 광대소학지회(廣大笑謔之會) 기원설¹⁷⁾이 더 개연성 있고 신빙성 있는 설이 아닌가 여겨진다.

이제부터는 판소리 갈래론으로서의 구비서사시설을 본격적으로 검토해 보기로 한다.

이 설은 몇가지 오해 내지는 오류로부터 출발하고 있다. 우선 판소리는 아니리와 창으로 이루어져 있는 바, 전자는 산문으로 후자는 율문(운문)으로 되어 있다¹⁸⁾고 전제하고서 시작하는데, 실제로는 그렇지 않다.

아니리나 창, 어느 것 할것없이 각각 산문과 율문을 모두 포용하고 있다. 그러므로 아니리에도 산문으로 이루어진 것과 율문으로 이루어진 것——산문으로 진행되는 것과 율문으로(혹은 율문처럼) 진행되는 것——이 있을 수 있고, 또 사실 있으며, 창도 산문으로 짜여진 것과 율문으로 짜여진 것이 있다. 판소리의 소리는 이와 같이 산문·율문을 가리지 않고 모든 것을 다 포용해서 표출할 수 있는 자질 내지 능력을 스스로 갖추고 있는 것이 특장(特長)이다.

16) 서대석, 文學藝術로서의 판소리 研究, 1987.12.19, 광주, 판소리 학술대회 발표요지, p.12, 판소리학회.

17) 김동욱은 일찌기 판소리를 “광대소학지회의 외정적(外庭的) 형태가 삼입가고와 소설적인 서술형태의 영향을 받고 고도의 문학성을 가지고 변모한 것”으로 본 바 있다. 『韓國歌謠의 研究』 p.341, 율유문화사, 1981.

18) 김홍규, 판소리의 叙事的 構造, pp.116~117 및 서대석, 판소리의 전승론적 연구 p.124 참조.

그러나, 이규호는 1989년 8월 14일 남원서 열린 판소리학회 제11차 연구발표회에서 「판소리 문체의 일고찰」이란 제목으로, 판소리 창대목이 율문성 이외에 산문성도 지니고 있음을 지적한 바 있다.

우선 <춘향가>¹⁹⁾의 머리(冒頭)부분에 해당하는 아니리 대목부터 검토해보기로 한다.

- ㉞ 호남좌도 남원부는 옛날
대방국이라 하였었다.
동으로 지리산 서으로 적성강
남북 강성하고 북통 운암허니
곳곳이 승지요——산수정기 어리어
남녀간 일색도 나려니와
충신 관행묘를 뒀스니
당당한 충렬이 아니날 수 있겠느냐.
숙종대왕 즉위초에
사또자제 한 분이 계시되
연광은 십오세요
이목이 청수하고
거지 현량하니
진세간 기념자라.

- ㉞ “내 여기 내려온 지 수삭이 되었으니 어디 어디 정치가 좋으나?”
“공부하시는 도련님이 승지는 찾아 무엇하실까요?”
“니가 모르는 말이다. 고래의 문장호걸들이 명승지는 다 구경허셨느니라! 천하에 제일강산 쌓인 게 글귀로다. 내 이를 테니 네 들어보아라!”

㉞는 이른바 바탕글이고 ㉞는 대화인데, ㉞와 ㉞ 모두 산문으로 볼 수도 있겠다. 그러나 ㉞는 2음보 율격을 중심으로 한 율문으로——혹은 율문처럼——연행되고, ㉞는 산문으로 연행된다. 그런데 따지고 보면 ㉞도 실상은 4음보 율격을 지닌 율문과 흡사하게 율동있게 표출되고 있음을 보게 된다.

아니리의 산문성과 율문성을 좀더 자세히 이해하기 위해서 머리의 창(唱)부분 바로 다음에 이어지는 아니리 대목을 다시 살펴보기로 한다.

19) 조상현 창본 『판소리 다섯마당』(한국 브리태니카社, 1982)을 대본으로 하되, 철자법 일부는 필자가 이면에 맞게 고침.

㉞ 도련님, 정 그리하옵시면 자세히 아뢰리다.

북문밖 나가오면 교룡산성 대부암이 종사옵고

서문밖 나가오면 신원사도 종사옵고

동문밖 나가오면 귀연한 관행묘가 천고 영웅이 어제는 듯 하옵고

남문밖 나가오면 광한루 오작교 영주각이 종사오니

처분대로 하옵소서!

㉟ 이에 니말로 듣드래두 광한루가 제일 좋을 법 허구나. 광한루로 구경가게 나
구안장 지어라!

㉞와 ㉟는 다 대화부분으로서, ㉞는 방자의 말이고 ㉟는 이도령의 말이다. 그런데 마치 ㉞는 율문처럼 ㉟는 산문처럼 짜여져 있다. 실제로 ㉞는 일정한 두운과 각운을 지니고 있을 뿐 아니라 2음보 내지 4음보 율격을 바탕으로 해서 진행되는 바, 율문으로 처리할 수 있을 것이다. 그렇다면 아니리에는 산문도 있고 율문도 있다고 할 수 있겠다. 또한 바탕글이나 대화의 구분없이 이들은 모두 다 산문성과 율문성을 공유하고 있다고 할 수 있겠다.

다음으로는 창대목의 율문성과 산문성에 관해서 살펴보기로 한다.

㉞ 기산 영수 별전곤 소부 허유 높고

채석강 명월야에 이적선도 높고

적벽강 추야월에 소동파도 놀아있고

시상리에 오류촌 도연명도 높고

상산의 바돌 뛰던 사호선생도 놀았으니

내 또한 호협사라 동원도리 편시춘

아니놀고 무엇 헐거나 잔말말고 일터라.

㉟ 못허지야 못허지야

니마음 대로는 못허지야.

저양반 가신뒤에 뉘간장을 녹이려느냐.

보내어도 작을 짓고

따러가도 따러가거라.

여필종부라 허였스니

너의 서방을 따라가거라.
나는 모른다 너의 둘이 죽던지 살던지
나는 모른다 나는 몰라.

춘향모친 간 후에 춘향과 도련님 울음내여
일장통곡 애원성은
둘이 서로 마주앉어 보낼 일을 생각하고
떠날 일을 생각하니
어안이 빙빙 흥증이 답답하여
하염없난 설움이 간장으로 솟아나나
경경절절허야 크게 울든 못허고
속으로 느끼난디 아이고 도련니임
도련님은 올라가면 명문귀족 재상가에
요조숙녀 정실인고 소년급제 입신양명
청운에 높이올라 주야호강 지내실 적
천리남원 천첩이야
이만큼이나 생각허리.

㉔는 이도령이 방자에게 놀 만한 명승지를 대라고 명령하는 대목이다. 점잖은 평조 가락에 있어 흥겨운 중중머리 장단으로 부르는 이 대목은 족히 율문이라고 할 수 있다. 그러나 ㉔는 차라리 산문으로 보는 편이 옳을 것이다. 춘향모가 춘향을 상대로 울부짖는 대목은 그래도 율문으로 해석할 수 있는 여지가 있으나, 춘향과 이도령의 심경을 묘사하고 있는 그 다음 대목은 율문으로 볼 수 있는 구석이 별로 없다. 다만 ㉔ 대목 전체가 구슬픈 계면 가락에 실려 중머리 장단으로 노래되고 있는 점에 착안해서 이 대목마저도 율문으로 주장할 수 있을지는 모르겠다. 그러나 일정한 자수율·음보율 등의 외재율이나, 내재율 그 어느 것도 지니지 못하고 있는 점을 고려할 때 역시 산문으로 간주하지 않을 수 없다.

창은 한 글자를 가지고도 얼마든지 길게, 또 제아무리 긴 대목이라도 얼마든지 짧게 노래할 수 있기 때문에, 그리고 박자——2분박 내지 3분박을 바탕으로 한 4박·6박·12박 혹은 24박——를 중심으로 하여 그

박자 안에서 구절 내지 문장을 소화하기 때문에, 율문·산문의 구분없이 어느 것이나 다 수용할 수 있는 능력 혹은 자질을 갖고 있음에 유의해야 한다. 또 엇붙임 등의 가창 형식 혹은 기교의 개발로 인해서 산문의 수용이 얼마든지 가능하고, 율문의 산문적 변용이 가능한 점도 참작·고려해야 할 것이다.

이상에서 살펴본 바와 같이 아니리와 창에는 운문·산문 모두의 수용이 가능하다. ‘도섭’이라고 하는 아니리조 창이나 창조 아니리를 고려한다면, 아니리와 창 및 이와 결부된 산문·운문성의 구별은 더욱 모호해지고 어려워진다. 하지만, 비교적·상대적으로 아니리에 산문이, 그리고 창에 운문이 더 많다고 하는 주장은 성립할는지 모른다.

그런데 서대석이나 김홍규는 판소리가 율문인 창과 산문인 아니리로 이루어져 있는 것으로 이해하고, 또 그 중심은 어디까지나 창으로, 아니리는 부수적인 것으로 이해하고, 구비서사시설을 내세운 바 있다. 판소리가 구비전승예술임에는 틀림없으나, 이미 밝힌 바와 같이 그것의 짜임새는 그렇게 단순하지가 않다. 판소리의 ‘창=율문, 아니리=산문’이라고 볼 수도 없거니와, 판소리가 율문 중심·창 중심으로 되어 있다고도 볼 수 없는 것이다.

한편 서사시의 개념도 문제가 된다. 판소리가 민중적 성격, 산문적 성격도 아울러 강하게 지니고 있는 데 반해, 서사시는 사실 그렇지 않기 때문이다. 서사시란 본디 신이나 영웅의 일대기를 담은 것으로서 장엄한 운문체의 에픽(epic)을 지칭하는 개념이다. 또 서사시에는 서로 독립된 사건들이 함께 모아져 있고, 그 사건들이 과거의 시점을 기준으로 해서 서술되고 있는 데 반해, 판소리는 처음부터 끝까지 일관된 사건을 줄거리로 해서 진행될 뿐 아니라 그 표출도 현재의 시점을 바탕으로 해서 되고 있는 바, 이 점에서 양자는 서로 변별된다. 여기에서 서사시의 개념을 에픽의 범주를 넘어선 모든 설화시(narrative poetry)에까지 넓혀, 중세기의 율문이나 그 이후의 산문까지를 두루 포용할 수 있도록 하려는 시도가 껴

해진다.²⁰⁾

그리고 앨버트 로드(Albert Lord)의 구비공식구 이론을 원용하여 판소리의 전승문법 및 이와 관련된 구조를 해명 내지 구명하려는 기도가 최근 행해진 바 있는데, 우리는 여기서 판소리의 고유성을 인식할 필요가 있다.

판소리는 여느 구비문학과는 다른 방식으로 연행되고 또 전수되고 있다. 판소리와 일면 유사한 짜임새를 지니고 있는 서사무가의 연행방식과 대비해볼 때, 우리는 그 차이점을 쉽게 인지할 수 있다. 판소리가 서사무가처럼 아니리와 창 의 교차방식으로 짜여져 있고 또 그 교차방식으로 연행되기는 하지만, 판소리에는 고도로 세련된 아니리법과 창법이 엄격히 존재하고, 나아가서 너름새법까지 존재하며, 고수분과 관객분인 추임새법 까지도 존재한다. 이와 같이 판소리의 연행방식·향유방식은 여느 구비전승물 혹은 구비서사시의 그것과는 판이하다. 한편 그 전수방식도 독특하다. 스승이 제자에게 전수할 때, 여기에는 엄격한 규범이 수반된다. 제자는 스승을 좇아 하루에 한 대목 내지 두 대목 정도를 배우는데, 이때 일자 일구(문학적 내용인 사실)도 틀려서는 안되고, 창하는 법(음악적 내용 및 형식)을 철두철미 지켜야 하고, 아니리하는 법, 너름새하는 법(무용적 내지 극적 내용·형식)도 철저히 준수해야만 한다. 자신의 더듬을 창조하여 가미 내지 삼입하는 일은 일단 일가를 이론 뒤에나 가능하다.

김병국 자신이 밝혔듯이, “소위 명창들의 세계를 보면, 그야말로 그들은 전문예술인으로서의 <명창>들이었지 아마추어적인 민간 노래꾼들은 아니었고, 판소리 자체의 연행실태만 하더라도 이미 순수한 민간 구비서사

20) Albert Lord의 소론에 따라 서사시의 개념의 폭을 넓히고자 하는 시도가 바로 그것이다.

김병국, 구비서사시로서 본 판소리 사설의 구성방식 참조.

이 논문은, 판소리 연구에 국내학자로서는 처음 로드의 이론을 원용해 공헌하고 있는 서대석의 판소리의 전승론적 연구에 이은, 두번째 것이 되는데, 로드의 구비공식구 이론을 우리 판소리연구에 그대로 대입·적용하기 어려운 한계를 올바르게 인식하고, 나름대로 창의적인 연구를 시도하여 공적을 남기고 있다.

시로서의 그것이 아니라 전문적인 연예형태로서의 그것”이었다.²¹⁾ 우리 판소리의 짜임새 혹은 전승방법을 연구 내지 이해하는 데 로드의 구비공식구 이론을 곧이곧대로 대입할 수 없는 이유가 바로 이러한 데 있다.

이 자리에서 다음과 같은 주장의 재검토가 요청된다.

판소리는 「아니리」라는 산문과 가창에 의한 율문의 두 부분으로 되어 있고, 그 전승형태도 이해된 서사구조의 재생과 암기된 부분의 재생의 두 가지 측면을 갖는다.

산문전승은 서사구조나 내포된 의미를 이해하여 기억으로 보존하고 구연시에 자기의 언어로 재조직한다. 반면에 율문전승은 가창이 수반되고 율격의 구속성이 있어 선행자료를 암기하였다가 구연시에 재생한다.²²⁾

아니리와 창, 율문과 산문이 서로 복잡다단하게 뒤엉켜 있는 판소리를 지나치게 소박하게 이원적(二元的)으로 파악한 전제도 문제려니와, 그 전승의 실상과 부합하지 않는 점도 문제다. 더우기 “스승에게 배우는 것은 주로 창법이었고 사실은 창에 부수되는 것으로, 학습하는 때는 특별한 노력을 기울이지 않았던 듯하다.”²³⁾고 한 인식에 이르면 문제는 더욱 커진다.

판소리에서 과연 사실이 창에 부수되는 것인지는 의문이다. 오히려 그와는 반대로 창이 사실에 부수되는 것이라고 볼 수 있는 측면도 있다. 아니, 사실과 창은 서로 분리될 수 있는 성질의 것이 아니다. 그들은 불가분리의 관계에 있다. 그렇기 때문에 창파로, 사실파로 학습할 수 있는 것이 아니다. 또한 사실은 아니리와 창, 양쪽으로 배분되어 존재한다. 그러므로 ‘아니리=산문전승, 창=율문전승’ 혹은 ‘사실=산문전승, 창=율문전승’의 등식이 성립한다면 모르거니와, 그렇지 않은 마당에서는 위와 같은 주장이 설득력을 갖기 어렵다.

21) 김병국, 구비서사시로서 본 판소리의 구성방식 참조.

22) 서대석, 판소리의 전승론적 연구 p.124.

23) 서대석, 앞의 논문 p.136.

판소리 구조에 대한 그 다음의 오해는 가창의 전개방식과 결부된 서사적 구조론, 긴장·이완의 반복구조론이다.²⁴⁾

판소리가 창과 아니리 간의 교체·반복·연속으로 짜여져 있다는 지적은 전적으로 옳다. 한편 창자의 입장에서 볼 때 창이 긴장으로, 아니리가 이완으로 연계된다고 하는 지적도 또한 옳을 수 있다. 그러나 청중(관객)의 입장에서든 이러한 현상이 비슷하게 나타난다는 주장, 창부분이 청중에게 강한 정서적 관련을 일으킨다는 주장은 지나치게 소박한 논법의 산물로서 판소리를 단순히 살핀 결과라 하지 않을 수 없다.

청중의 정서가 긴장되고 이완되는 것은 매우 복잡다단하다. 창 대목이 서정적인 것일 때 그것이 청중의 서정적 지각을 충동하여 그의 정서를 강하게 자극함은 물론이다. 그러나 그것을 느린 장단인 진양이나 중머리로 연주하는 경우와 빠른 장단인 잣은몰이·휘몰이로 연주하는 경우, 그 자극 및 긴장의 정도는 차이를 지니게 마련이다. 그리고 그 창대목이 극적인 것일 때는 또한 양상이 달라진다. 이때 극적 지각과 더불어 서정적 지각도 함께 자극·충동될 수는 있겠으나, 그것이 아니리로 진행되는 경우와 대비해본다면 문제가 그리 간단하지만은 않다.

가령 〈춘향가〉 가운데 서정적 대목에 해당하는 ‘적성가’가 점잖은 우조 가락에 얹혀 느릿느릿 진양장단으로 연주될 때 관객의 정서는 어떻게 될까? 그의 서정적 지각은 다소 고조될지 모르나, 극적 지각은 완전히 이완될 것이다. 실은 서정적 지각마저 가장 이완된 상태에 머물러 있을 것으로 보는 편이 옳을지 모른다. 게다가 이 대목이 아니리로 이면에 맞게 여실하게 진행되는 경우를 가정하여 그것과 견주어 본다면 더욱 그러하다. 관객의 감정이 가장 누그러진 상태에 머물러 있는 때가 바로 이때이겠기 때문이다.

더우기 진행되는 대목이 극적인 것——대화·독백——일 때는 오히려 아니리로 하는 쪽이 관객의 극적 지각을 한껏 자극하여 창으로 하는 경우

24) 김홍균, 판소리의 叙事的 構造 참조.

보다도 더 관객을 극중(혹은 작중)사태에 몰입시킬 수 있다는 점을 간과해서는 안될 것이다. 한편 아니리나 창 안에서도 요약서술 및 바탕글이 나타나는 경우와 대화 및 독백이 나타나는 경우는 창우의 감정이입, 관객의 감정몰입 상태나 정도가 꽤 차이를 보일 것이 분명하다.

따라서 관객이 작품에 가장 몰입하게 되는 때, 그의 지각이 가장 자극되는 때, 긴장하는 때를 ‘창할 때다’, ‘아니다, 아니리할 때다’ 등으로 일률적으로 말할 수는 없다고 본다. 경우에 따라서는 관객의 정서나 긴장을 오히려 창대목이 이완시키고 아니리대목이 얼마든지 자극·가중시킬 수도 있겠기 때문이다. 그러므로 관객의 입장에서 보아, ‘아니리=정서의 이완, 창=정서의 긴장’ 혹은 ‘정서의 이완=아니리, 정서의 긴장=창’이라고 하는 항등식이 성립할 수는 없다.

한편 이 마당에서 우리가 판소리 사설을 판소리(계) 소설과 혼동해서는 안됨을 강조해 두고자 한다. 판소리 혹은 그 사설을 서사문학으로 간주하려는 이들은 흔히 양자간의 차이점을 경시 내지 간과하는 경향이 있다. 그러나 판소리의 목적 혹은 존재의의는 어디까지나 이야기 내용의 표출에 있고, 판소리 소설의 목적 혹은 존재의의는 어디까지나 이야기 내용의 전달에 있다. 따라서 전자는 과거의 사건을 창우가 관객의 눈 앞에서 마치 현재 막 벌어지고 있는 일처럼 현현(現顯)——연행·연출——하도록 장치되어 있고, 후자는 과거의 사건을 독자 스스로 읽어내려가면서 기억·정리하도록 장치되어 있다. 그러므로 전자는 현재시제형——경우에 따라서는 적어도 현재시제처럼——구술·표출되고, 후자는, 과거시제형으로 기술·서술되어 있다. 묘사대목의 경우도 사실은 대체로 극적 지각에 호응하도록 짜여져 있는 반면, 소설은 서사적 지각에 호소하도록 짜여져 있는 것이다.

판소리를 공연할 때 사실치레·소리치레·너름새치레 등을 이면에 맞게 하여 관객을 한껏 울게 하고 또 웃게 해야 한다고 하는 규범은 판소리가 바로 극적 지각과 깊은 관련이 있는 흥행몰임을 입증하는 것이다. 판소리

의 여느 구비서사시와의 변별성은 바로 이러한 데 있다.

“이에 방자야, 저진너 녹림숲속에 울긋불긋 오락가락하는 게 저게 무어냐?”

“아니, 무얼 보고 말씀이요? 소인의 눈에는 아무것도 보이지 않습니다.”

“아, 이놈아 이리와서 내 부채발로 보아라!”

“부처는 말고요, 미륵님발로 보아도 안 보입니다.”

“저기 들어간다, 들어가. 나온다, 나와!”

(방자 허허 웃고) “그게 다른 게 아니오라, 병든 술쟁이가 깃 다듬느라고 두[날]개를 째 벌리고 움썽움썽하는 걸 그걸 보고 말씀이요?”

“야, 이놈아! 내가 병든 술쟁이를 모르겠느냐?”

“아니, 그러면 무얼 보고 말씀이요?”

“저기 올라간다 올라가, 내려온다 내려와!”

(방자 허허 웃고) “아, 그게 다른 게 아니오라, 우리집 숯나귀 곁뿔 길게 매놓았더니 저 암나귀를 보고 이리뛰고 저리뛰고, 그걸 보고 그러시요?”

“네 이놈! 내가 우리집 나귀를 모를 리가 있겠느냐?”

(방자 생각하니, 하정의 도리로 옷양반을 너무 속이는 것도 저의 도리가 아니거늘) “에이, 자세히 아뢰리다. 그게 다른 게 아니오라, 이골 퇴기 월매딸 성춘향이라 하옵난디 본시 양반의 기출이라, 제 몸실 도구하여 기생구실 마다하고 백화춘엽에 글자나 생각하고, 여공자색과 문필을 겸하여 오월 단오날이면 저 곳에 와서 여염집 아해들과 추천하는 거동인가 보옵니다.”

“아니 그럼 기생의 딸이란 말이나? 내 한번 못 불러볼까!”

“그러지 못할 이유가 있습니다 ..”

“거 무슨 이유란 말이나?”

“예, 자세히 아뢰옵지요.”

위의 인용문은 이도령과 방자가 숲속에서 그네뛰는 춘향을 사이에 놓고 벌이는 대화를 중심으로 엮어진 아니리 대목이다. 창우는 대화와 해설에 동작을 곁들여 극중의 제반상황을 관객들에게 현재형으로 묘사(模寫)전달함으로써 그들의 감정이입을 유도한다. 물론 괄호 속에 들어 있는 바탕글이 간간이 고개들고 나타나 창우가 극중인물 당사자가 아닌 배우 자신임을 보여줌으로써 소의효과를 유발하기도 한다.

창우는 극중인물과 해설자, 두 자리를 자유자재로 오가면서 양자의 기능을 훌륭히 수행해낸다. 바탕글이 상황을 묘사하기도 하고 또 때로는 서

술하기도 하나, 여기에 창우의 동작이 곁들여지면서 이것이 주로 현재의 시점에서 현재형으로 진행되기에 여느 서사문학 속의 바탕글과는 판이한 기능을 수행하는 것이다. 즉 이것이 궁극적으로 독자(여기서는 관객)의 서사적 지각에 호소하는 기능을 하기보다는 주로 관객의 극적 지각——백보 양보하더라도 서사적 지각 및 극적 지각을 아울러 두 지각——에 호소하는 기능을 하고 있는 것이다.

[아너리]

그때에 구관은 올라가고 신관이 내려오는다, 서울 자하골 사는 변 ‘학’자 ‘도’자 쓴 양반이 낫는다, 여러 골을 살았기로 호색하기 짝이 없어, 남원의 춘향소식 높이 듣고 간신히 서둘러 남원부사 혀였겠다. 하로난 대령하야 출행날을 급히 받아 도입차로 내려오는다”

[жат은물이]

신연맞어 내려온다. 신연맞어 내려올적 별연웹시 장히 좋다. 모란새금에 완자창 네팔개 적벌려, 일동마부 유랑달마 동동그렇게 실렸다. 키 큰 사령 청장옷, 뒤채 잡이다 힘을쓰며 별연 뒤따렀난디, 남대문밖 색나서 좌우산천 바라봐. 화란춘성 만화방창 버들잎 푸릇푸릇…….

창우가 위의 인용대목을 표출할 때는 해설자 노릇을 한다고 할 수 있다. 이 대목은 일단 서사문학에 있어서 가장 보편적인 두 가지의 기본 서술양식²⁵⁾에 속하는 보고적 서술방식과 장면적 묘사방식을 취하고 있는 것처럼 보인다. 하지만 이들 두 방식이 분리되어 있지 않고 서로 뒤섞이어 융화되어 있음이 우선 주목된다.

본디 서사문학에 있어서도 보고적 서술방식은 정보를 객관적으로 전달하는 것을 목표로 삼지만, 그 서술내용은 완전히 서술자라는 한 개인의 입장을 통하여 여과되고, 설명을 동반한 그의 주관적 해석이 뒤따르게 마련이다. 결과적으로 사건은 과거의 사실로서 받아들여지고 독자와 사건 사이에는 시간적 거리가 존재하게 된다. 반면 장면적 묘사방식은 서술자

25) Franz K. Stanzel, 『소설의 기본유형』(한삼환 譯, 탐구당, 1982), p. 21.

가 사건의 현장에서 그 사건을 직접 겪는 목격자가 되어, 사건의 진행과정을 마치 눈앞에서 일어나고 있는 것처럼 묘사함으로써 독자로 하여금 시공(時空)을 초월하여 그 사건의 행위자체를 체험하도록 하는 서술방식이다. 그 결과, 여기서는 묘사문장의 서사적 과거형이 그 과거적 의미를 상실하고 부정시제의 구실을 하게 된다.²⁶⁾

하물며 이 판소리 대목에 있어서라. 게다가 앞에서 이미 밝혔듯이 이 사설 대목에서는 보고적 서술마저도 장면적 묘사와 뒤엎켜 그 둘을 구분해내기가 용이하지 않다. 그러므로 “하였겠다”와 같은 서술형 어미조차 단순히 과거형으로 처리할 수 없는 구석이 있는 것이다. 이것은 판소리가 과거의 사실 전달에 목적이 있는 게 아니라, 현재의 사실 표출에 역점이 주어져 있다는 사실과 깊은 관계가 있다. 마치 보고적 서술인 양 시작된 바탕글이 어느덧 대화로 이어져 끝나기도 하고, 생동감을 지닌 대화가 제삼자적 설명(해설) 내지 장면적 묘사와 어울어져 펼쳐지기도 한다.

이것은 무엇을 의미하는가? 이는 판소리 혹은 판소리 사설이 곧 관객의 서사적 지각과도 무관하지 않지만, 궁극적으로는 관객의 극적 지각 충동을 지향하고 있다는 것을 단적으로 실증하는 게 아닌가? 이와 같이, 너름새치레, 아니리치레, 소리치레 같은 고도로 세련된 공연기법을 통해서 이면에 맞게 표출하는 것을 목표로 삼는 판소리는 여느 구비서사물과 변별되는 특질들을 소유하고 있음이 분명하다.

3. 연극으로서의 판소리

판소리는 전통적으로 연극으로 간주되어 왔다고 할 수 있다. 일찌기 18·19 세기의 인물 申緯(1769~1847년)는 판소리 공연을 구경한 뒤 한편의 시를 지어 ‘觀劇詩’(1826년)라 명명한 바 있다. 이것은 판소리 광대를 배우로, 자신은 관객으로, 그리고 판소리를 극으로 인식한 증거가

26) F.K. Stanzel, 『소설의 기본유형』 p. 29.

된다. 또 비슷한 연대에 속하는 조선 정조·순조때 사람인 宋晩載는 판소리를 구경한 뒤 일장의 글을 짓고 ‘觀優戲’²⁷⁾라 이름한 바 있다. 배우 혹은 창우의 연희——‘극’이란 용어 대신 ‘우회’란 용어를 쓰고 있음——를 관람한다고 하는 이 같은 인식 역시 판소리를 극의 갈래로 수용하지 않고서는 도저히 불가능한 것이다.

광복(光復) 이전에 속하는 일제 강점기에도 金台俊·金在喆·鄭魯湜 등의 학자는 이 판소리를 가극·구극·창극 등으로 명명하였던 바, 역시 공연예술로서, 연극으로서 인식·연구하고 있었음을 알게 된다. 물론 저들의 경우, 판소리계 소설과 판소리, 그리고 창극을 동일시했다든가 혼동한 흠은 있다. 또한 김태준과 김재철의 경우, 신재효를 ‘소설을 가극화한 인물’ 내지 ‘광대’로 인식·처리하는 등의 오류를 범하고 있는 것도 사실이기는 하다. 그러나 이 같은 일들은 판소리 연구 초창기에는 더러 있을 수 있는 실수라고 할 수 있다. 아뭏든 저들이 판소리를 연극, 아니면 적어도 공연예술로 받아들이고 있었다는 점은 주목하지 않을 수 없다.²⁸⁾

광복을 맞아 판소리에 대한 관심과 연구가 고조되면서 저와 같은 일부의 오류는 시정되기에 이르나, 판소리의 갈래론은 일대 고비를 맞게 된다. 김삼불은 판소리의 연극(창극)설을 부인하고 음악(창악)설——판소리 사설에 대해서는 전술한 바와 같이 서사시설——을 내세우고, 이병기 또한 김태준이 ‘가극’이라고 파악·명명한 것과는 대조적으로 ‘극가’라고 명명·접근하였던 바, 이들은 다 같이 판소리가 지니고 있는 극적 측면보다는 문학적·음악적 측면을 더 중시하고, 이것들을 강조하는 결과를 초래하였다. 판소리의 공연예술설, 연극설은 이로부터 일대 도전을 받고 시

27) 김동욱은 이 기록을 순조 10년대, 1810년대 것으로 추정한 바 있다.

김동욱, 판소리사 연구의 제문제, 『人文科學』 2, 연세대, 1968 참조.

28) 金台俊, 『朝鮮小說史』, 학예사, 1939,

金在喆, 『朝鮮演劇史』, 학예사, 1939,

鄭魯湜, 『朝鮮唱劇史』, 조선일보사 출판부, 1940.

崔東現, 판소리 연구사, 『판소리의 바탕과 아름다움』(정양·최동현 엮음) 인동출판사, 1986 참조.

련에 통착하게 된다. 이 시점으로부터 판소리는 공간예술·시각예술로서 보다는 시간예술·청각예술로서 더 각광을 받고, 문학예술로서 주목을 받게 되었다.

그러나 저들에 대한 반론이 한쪽에서 끊임없이 제기되어 오기는 하였다. 판소리의 다양하고도 복합적인 특질에 주목하여 독자예술설·고유예술설,²⁹⁾ 개방장르설³⁰⁾이 주장되기도 하였고, 연극설³¹⁾이 다시 대두되기도 하였다.

한편 최근 천이두·이국자·성현경·최동현³²⁾ 등은 판소리의 현장성·

29) 강한영은 판소리 장르에 관한 서울대의 동아문화연구소 주최 세미나에서 “판소리는 판소리다”라고 하여 독자장르설·고유장르설을 주장하였다. 『東亞文化』 6, 서울대 동아문화연구소, 1966 참조.

정병옥도 같은 견해를 피력하고 있다. 정병옥, 『한국의 판소리』, 집문당, 1981 참조.

30) 서종문, 판소리의 개방성, 『경남대 논문집』 7, 경남대, 1980.

31) 이두현은 서울대의 동아문화연구소 세미나에서 “판소리는 연극이요 또 희곡이다”라고 주장한 바 있다. 『동아문화』 6, 서울대 동아문화연구소, 1966.

임동철, 판소리 연구——그 연회를 중심으로, 서울대 석사논문, 국문학 연구회, 1974.

강한영은 1970년대에 접어들면서 연극설로 선회하고 있다. “〈판소리는 서구의 극에 해당하는 우리의 조형예술 양식이고, 〈판소리 사설〉은 희곡으로 정의되어야 할 한국적 문학양식이다.”

강한영, 『판소리』 p. 130, 세종대왕 기념사업회, 1977.

임동철, 판소리 장르의 재검토 『논문집』 12, 청주사대, 1983.

이와 같이 판소리를 연극으로, 또 그 연행자를 배우로 보고, 판소리의 연극성을 주장한 이들은 꽤 있다. 그러나 이들은 구비서사시설 혹은 서사문학설을 구체적으로 비판·검토하는 과정 및 판소리나 그 사설을 구상적으로 분석·조명하는 과정을 거치지 않았다. 그렇기 때문에 아직도 여전히 서사갈래론이 유력한 설로서 학계를 지배하고 있는 실정이다.

32) 천이두, 『판소리 명창 임방울』, 현대문학사, 1986.

이국자, 『판소리연구』, 정음사, 1987.

성현경, 판소리의 장르론, 판소리학회 제 2회 연구발표회, 이화여대, 1985. 6. 15.

성현경, 公演藝術로서의 판소리 研究, 판소리학회 제 7회 연구발표회, 광주남도예술회관, 1987. 12. 19.

최동현, 판소리 연구사, 『판소리의 바탕과 아름다움(정양·최동현 엮음)』 인동, 1986.

연행성·연회성 등을 강조하면서 판소리를 공연예술 갈래로 분류·접근한 바 있는데, 이 같은 시각에서의 연구는 실상 이제부터가 고비라고 해도 과언이 아니다. 이들의 공통점은 판소리를 무대예술로 파악하고 그 음악 쪽에 많은 관심을 기울이면서 문학(사설)과 음악과 연극——정확히 표현하자면 연기——의 결합양상 및 결합방식에 주목하고, 연구의 궁극적인 목표를 판소리(판소리 사설이 아님)의 구조와 미학의 해명·구명에다가 두고자 한다는 점이다.

판소리 연행자들 곧 창우들은 본디 광대류의 하나로서 산대도감(山臺都監) 산하에 있었는데, 이 산대도감제가 폐지된 이후에는 전국 삼지사방으로 뿔뿔이 흩어져 때로는 판놀음 패거리에 끼어 판놀음을 행하기도 하지만, 마침내는 창우 하나에 고수 하나라고 하는 가장 경제적인 규모의 조직을 구성, 오늘날 우리가 볼 수 있는 것과 유사한 판소리라고 하는 흥행예술을 공연하고 다니기에 이르른 것으로 보인다.

전술한 바와 같이 판소리의 광대소학회 회원설은 매우 경청할 만한, 일리있는 설로 받아들여지는데, 이와 같은 면에서 볼 때, 초기의 판소리는 비교적 아니리 곧 재담이 주가 되는 것이 아니었을까 여겨진다. 창이라야 고작 중머리 장단을 바탕 내지 중심으로 한 소박한, 덜 세련된 것이 가미되어 존재했을 것으로 생각된다.

또한 재담(아니리)광대와 노래(소리)광대가 일찍부터 엄격히 나뉘어 존재했다면 이들이 함께 어울지면서, 즉 아니리광대가 소리판에 끼어들고, 또 소리광대가 판소리에 끼어들면서 판소리가 오늘날과 같은 공연양식으로 변모·정착되었을 가능성도 생각해볼 수 있겠는데, 그렇다면 광대들이 재담만으로 혹은 노래만으로 관객을 울리고 웃기기에는 미흡함을 느끼고, 그런 나머지 아니리광대는 노래를 학습하여, 또 소리광대는 재담을 섞어, 사람을 매료시키려는 노력이 차츰 가해졌을 것으로 추정된다. 그러나 소리광대가 재담을 배우기는 쉬워도, 아니리광대가 노래 혹은 소리를 배운다고 하는 것은 그리 쉬운 일이 아니었을 것이다. 이로부터 소리광대가

우대받고 아니리광대가 천대받는 풍토가 조성되었을 것으로 짐작된다. 또한 소리광대란 본디 노래를 주로 하는 노래광대를 지칭하는 것이었다가 뒷날 노래도 하고 아니리도 하는 광대를 가리키는 용어로 차츰 변모했을 것으로 여겨진다.

판소리를 제대로 하려면 음악적 자질이 필수적임은 이미 앞에서 지적한 바 있다. 아니리광대들에 대한 소리광대들의 멸시풍토는 바로 판소리가 지니고 있는 음악적 특질에서 비롯된 것이다. 오늘날의 창우 가운데 상당수가 판소리의 아니리를 지나치게 경시하는 성향이 있는데, 이러한 현상도 바로 저와 같은 판소리가 지니고 있는 뿌리, 그것이 밟아온 역사적 과정과 무관하지 않을 것이다. 게다가 저들이 20 세기에 접어들면서 자신들을 성악가로 자처하게 되면서부터 아니리에 대한 경시 및 아니리광대에 대한 천시 경향은 더욱 심해진 것으로 여겨진다. 이 역시 저 같은 역사적인 맥락에서 이해될 사항이다.

박동진은 오늘날의 판소리 명창 혹은 배우 가운데서 아니리나 너름새를 그 누구보다도 여실히, 이면에 맞게, 가장 옛스럽게 연출·연행하는 빼어난 능력을 갖고 있다. 전통적인 판소리의 본모습을 그대로 보여줄 수 있고 또 보여주고 있는 이는 바로 이 박동진이다. 그러나 오늘날 아니리나 너름새는 소리에 치어 그만 아사(餓死), 몰락(沒落) 직전에 있다. 박동진을 아니리광대로 몰아세우려는 움직임도 일고 있다. 이는 판소리를 음악의 갈래만으로 중시하고, 그렇게 물고가려는 판소리계, 국악계의 동향과 깊은 관계가 있다.

음악이 우대받고 연극이 천대받는 풍토, 아니 음악만을 중시하고 연극을 경시하려는 그릇된 인식이 시정되지 않는 한, 판소리가 제구실을 하고 제대접을 받기는 힘들 것이다. 성악가는 존경의 대상이 되지만, 연예인 내지 배우는 멸시의 대상이 된다고 하는 것은 무엇을 뜻하는가? 이것이 물론 이른바 탈렌트(才藝人)들의 양적 팽창과 질적 저하 및 성악가——가수가 아니다——들의 회소성과 그에 수반하는 가치 같은 것파도 관계가

있겠지만, 우리가 아직도 봉건적 잔재를 떨쳐버리지 못한 채 전근대적인 의식에 머물러 있다는 사실과도 관계가 있다.

판소리가 옛 이야기——설화 혹은 소설——를 변용하여 다양한 방법으로 관객을 감동시킬 수 있도록 특이하게 엮어쥔 예술임은 이미 밝힌 바 있다.³³⁾ 창우는 극중인물의 행동을 모방, 극중인물이 되어 관객의 극적 지각을 자극·충동한다. 이때 창우는 너름새와 더불어 아니리와 창을 번갈아하게 마련인데, 판소리 창우란 일찍부터 창만 하는 배우를 뜻하는 것은 아니었다. 그것은 창과 함께 아니리도 하는 배우를 가리켰고, 또 가리키고 있다. 소리에는 엄격한 가락과 장단의 지배를 받는 것(창)도 있지만 그렇지 않은 것(아니리)도 있다. 그러기에 여기에는 창과 아니리가 다 포함된다. 그러므로 창우란 소리하는 배우, 즉 창도 하고 아니리도 하는 배우를 뜻하는 명칭이라고 보는 게 옳을 것이다.

판소리가 존재하기 이전 혹 소리광대와 아니리광대, 양자로 딱 부러지게 갈라서 둘을 구분하던 시절——이런 시절을 가정할 수 있다면——에는 소리광대는 주로 노래에 의존하는 전문적 재예인을, 그리고 아니리광대는 주로 재담에 의존하는 재예인을 지칭, ‘소리광대=노래광대’, ‘아니리광대=재담광대’라고 하는 인식이 성립·팽배했을지도 모를 일이다. 그러나 일단 판소리라고 하는 예술의 갈래가 성립하고나서부터는 소리가 곧 노래이고, 노래만이 소리인 양 간주되지는 않았을 것으로 여겨진다. 왜냐하면 아니리와 창, 혹은 창과 아니리의 교차반복으로 이루어지는 것이 판소리인 만큼, 다시 말해서 아니리양식과 창양식이 서로 만나 1:1로 균등하게 어울어져 판소리란 갈래를 이루고 있는 것이 분명한 만큼, ‘판소리’ 중 그 ‘소리’라고 하는 개념이 이미 아니리를 포괄한다고 보는 게 옳기 때문이다. 그러므로 판소리 양식이 일단 성립·발전한 어느 시기부터는 아니리광대란 주로 재담에 의존해 판소리를 연행하는 저급광대——노

33) 성현경, 판소리 辭說의 장르적 究明 및 본고 참조.

태로 처리해야 할 대목 가운데 어려운 부분을 제대로 소화해내지 못한 나머지 아니리로 적당히 때우고 넘어가는 광대——를, 또 소리광대란 노래를 제대로 해가면서 판소리를 공연하는 고급광대를 지칭하는 쪽으로 그 개념변화——저급·고급의 등급을 수반하는 개념으로서의 변화——가 일어났을 것으로 여겨진다.

이제부터는 아니리와 창대목을 이루는 사실의 기능에 관해서 살펴보기로 한다. 아니리가 간혹 한두 마디의 짤막한 대사를 포함하는 경우도 있으나, 그보다는 주로 ‘요약서술’의 기능과 장면과 장면의 ‘접속’을 담당하는 기능을 맡고 있다고 보는 경향³⁴⁾이 있는데, 이는 사실과 다르다. 아니리가 부분적으로 저와 같은 기능을 하고 있는 게 사실이기는 하지만, 그것을 혼자만 맡고 있는 것은 아니다. 그 기능을 창과 함께 똑같이 나누어 맡고 있을 뿐 아니라, 아니리가 장황한 대사를 수용하고 있는 경우가 허다한 것이다. 아니리에 대사(대화·독백)가 창부분 못지않게 많이 나타나는——경우에 따라서는 창대목에서보다도 오히려 더 많이 나타나고 있는——것이 사실이다.³⁵⁾

창우가 극중인물이 되어 그 극중 인물의 언어와 행동을 편집하게 모방·묘사하는 것은 창부분에서보다 아니리부분에서 더 가능하고, 실제로도 그것은 이 아니리대목에서 더 잘 이루어지고 있다. 물론 창대목에서도 그 창이 극중인물의 목소리 및 몸짓과 무관하게 행해지는 것은 아니다. 가령 〈춘향가〉를 예로 든다면 춘향의 뉘은 춘향의 몸짓을 수반한 목소리로, 이도령의 뉘은 이도령의 몸짓을 동반한 목소리로 불려지는 것이 사실이다. 그러나 창대목은 역시 노래로 불려지는 만큼, 여기에는 재담으로 진행되는 아니리대목만큼 실감있게 묘사·표출——몸짓하고 소리——할 수 없는 한계가 뒤따른다.

이미 밝힌 바와 같이, 창우가 판소리 속에서 극중인물 노릇만을 하고 있

34) 김홍규, 판소리의 叙事的 構造, p.117 참조.

35) 성현경, 판소리 辭說의 장르적 究明 참조.

는 것은 아니다. 그는 자주 극박에서 해설자(서술자) 노릇을 하기도 한다. 사실 가운데 보이는 바탕글들 및 머리부분의 아니리와 꼬리부분의 아니리가 이를 잘 뒷받침해준다. 따라서 창우는 극의 안팎을 자유자재로 넘나들면서 마치 모노드라마와 같이 독연극(獨演劇)·일인극——원맨쇼, one man show——을 수행한다고 볼 수 있다.³⁶⁾ 그러므로 창우는 해설자의 역할과 극중인물의 역할을 혼자 번갈아가면서 수행, 재치껏 연극을 진행하는 배우라고 볼 수도 있는 것이다.

오늘날의 서사극은 배우가 때로는 해설자로 또 때로는 극중인물로 등장하여 극을 이끌어간다. 이때의 해설자는 엄밀히 말해서 무대박·극박의 분장하지 않은 배우가 아니라, 무대안·극안의 분장한 배우이다. 그러므로 이 해설 역시 연기에 속한다고 할 수 있다. 기실 판소리에는 아니리하는 법, 창하는 법, 너름새하는 법이 엄격히 존재한다. 이와 같은 법도들은 하나같이 이면에 맞게 표출하는 것을 철칙으로 삼고 있다. 이면에 맞게 표출한다고 하는 것은 무엇을 뜻하며, 궁극적으로 무엇을 지향하는가? 이는 실상에 맞게 뽀진하고 여실하게 연기함으로써 관객이 사실처럼 실제처럼 받아들이고 느끼도록 하는 것을 그 목표로 삼고 있음을 뜻한다. 그리하여 마침내 판소리가 관객의 극적 지각을 최대한도로 자극, 실감을 극대화하는 것을 그 목표로 삼고 있음을 뜻하는 것이다.

판소리 가운데 창만이 중시될 수 없는 이유가 바로 이러한 데 있다. 사실 아니리나 너름새는 창 못지않게 중요하다. 어쩌면 이들은 창 이상으로 중요할지 모른다. 박동진이나 조상현, 오정숙이 벌이는 판소리판이 특히 관객에게 큰 감동을 주고 깊은 감명을 주는 것은 이들이 창 이외의——창

36) 고수의 존재를 염두에 둔다면 물론 2인극 내지 1.5인극이라고 볼 수 있는 측면도 있다. 일찌기尹連善은 그의『廣寒樓樂府』에서 판소리를 두 명의倡優가 베푸는演戲로서 파악한 바 있다. “朝鮮倡優之戲 一人立一人坐 而立者唱 坐者以鼓節之”《廣寒樓樂府》一百八疊序 참조.

판소리에서의 고수의 역할 내지 기능은 다른 공연장패에 견주어볼 때 참으로 특이하다. 그러므로 판소리가 1인극인가, 2인극인가, 아니면 그 중간쯤인 1.5인극인가를 판단하는 것은 그리 쉬운 일이 아니다.

은 물론——아니리와 너름새를 그 누구보다도 잘 소화해 내기 때문이다. 바꿔 말하면 판소리를 가장 연극적으로 공연하기 때문이다. 여기에 아니리의 중요성이 강조될 필요가 있다. 창우가 배우로서의 기능을 십분 발휘할 수 있는 것은 바로 이 아니리부분에서다.

판소리를 연극의 갈래로 받아들이는 경우, 그것은 서사극으로 분류될 수 있다. 오늘날 브헤히트의 서사극과 비교해볼 때 이들 양자 사이에는 유사점이 꽤 많다. 하지만 변별점도 또한 많은 것이 사실이다. 우선 판소리가 구미의 현대 서사극과 다른 점은, 판소리가 본래 서사문학을 바탕으로 해서 연극쪽으로 옮겨간 것인 데 반해, 구미의 서사극은 어디까지나 연극을 바탕으로 해서 서사문학을 수용해온 것이라는 점이다. 이들이 결과적으로 유사한 지점에서 서로 만나고 있는 것이 사실이지만, 애초 서사문학을 가지고 극적으로 변용시킨 것과 연극을 가지고 서사적으로 변용시킨 것은 그 출발이 다르다.

한편 판소리의 특징으로 그 사실이 본디 여느 희곡과는 달리 입으로 전승되어온 구비문학이라는 점, 거기에 바탕글과 과거시제——실은 유사(類似, 擬似) 과거시제——등이 간간이 나타난다는 점, 판소리가 일인일역 아닌 일인다역(一人多役)으로 공연된다는 점, 무대가 구미 서사극의 것과 다르다는 점 등이 지적될 수 있을 터인데, 바로 이러한 점들을 근거로 해서 판소리의 연극성을 부정하려는 이들이 많은 것이 현실이다.

아 물론 서양의 사실주의적 연극개념을 준거로 해서 살펴볼 경우에는 판소리에 비연극적 요소가 많은 것이 사실이다. 그리고 보면 연극에 대한 개념규정이 문제가 될 수밖에 없다. 최소한 무대·배우·관객·대본만 갖추고 공연을 하면 연극이 될 수 있다고——연극이라고——보는 관점에 서서 볼 경우, 한 바탕 한 바탕의 판소리 공연은 훌륭한 연극공연이 되는 것이다. 연극으로서의 필요하고도 충분한 모든 조건을 제대로 갖추고 있기 때문이다.

이때 연극의 본질에 관해서 밝히고 있는 그로토우스키의 다음과 같은

말이 크게 참고된다. 배우와 관객 및 이들간의 지각(극적 지각) 교류를 연극성립의 최소한의 필수요건으로 삼고 있음이 확인되기 때문이다.

분장이 없어도, 의상이나 장치가 없어도, 책석과 구분되는 무대가 없어도, 조명·음향·효과 등이 없어도 연극이 존재할 수 있지만, 지각에 호소하고, 직접 살아있는 영교(communion)를 갖는 배우와 관객이 없이는 연극이 존재할 수 없다.³⁷⁾

동양의 전통극들은 서양의 그것들과는 역사적인 맥락을 달리하고 있을 뿐 아니라 그 형식과 내용도 꽤 달라서 여러모로 추상성을 많이 띠고 있는 게 현실이다. 이러한 점들까지 감안한다면 판소리의 극성(劇性)을 부정하기는 더 어렵다고 본다. 판소리의 무대·연기(발림) 등은 사실 서양의 전통극에 견주어 볼 때 상당히 추상적이다. 판소리는 무엇보다도 소리를 통해서 관객의 극적 지각을 자극하고자 애쓴다. 무대와 연기의 추상성도 일면 소리의 구상성을 통해서 보완될 수 있다. 판소리에 유난히 의성어와 의태어가 많이 등장하는 것도 이와 같은 사실과 무관하지 않다.

판소리는 궁극적으로 소리의 빛화, 빛의 소리화를 추구하고 있는 공연 양식이라고 볼 수도 있다.³⁸⁾ 또한 청각예술과 시각예술의 혼합, 시간예술과 공간예술의 복합이기도 하면서, 청각예술의 시각화, 시각예술의 청각화, 시간예술의 공간화, 공간예술의 시간화를 꾀하고 있는 예술갈래라고도 볼 수 있는 것이다.

문제는 요컨대 판소리가 본질적으로 청중 내지 관객의 서사적 지각에 주로 호소하는 연행물인가 극적 지각에 주로 의존하는 공연물인가 하는 것으로 되돌아올 터인데, 이는 보는 이의 시각이나 관점에 따라서 달리 드러날 수 있는 소지가 있다. 같은 19 세기를 산 동시대인(同時代人) 정현석과 신재효조차도 판소리의 갈래에 관해서 상당한 폭의 견해차를 보이고

37) Jerzy Grotowski, *Towards a Poor Theatre*, p. 19, New-York; Simon and Schuster, 1968.

38) 성현정, 판소리 辭說의 장르적 究明 참조.

있다.³⁹⁾

우선 판소리를 정현석은 청각예술로 이해하고, 그 연행자를 창자(倡夫)로, 그리고 향유자를 청중으로 인식하고 있음을 본다. 신재효는 이에 반해 청각예술로서도 중시하지만 그에 못지않게 시각예술로도 중시하고, 공연자를 배우(광대)로, 향수자를 관객으로 인식하고 있음을 본다.

정현석은 판소리 가운데서 그 서사상의 조리 및 윤리를 특히 강조⁴⁰⁾하고 있는데, 우리는 이를 통해서도 그가 판소리의 청중에 대한 서사적 지각을 중시하고, 판소리를 주로 서사적 지각에 호소하는 연행물로 간주하고 있음을 짐작할 수 있다. 그러나 신재효는 그의 「광대가」중 판소리 사설을 일컫는 대목에서 “세금미옥 좋은 말로 분명하고 완연하게…새논 뜨고 웃게 하기 대단히 어렵구나.”라고 노래하고, 너름새를 논하는 대목에서는 “좌상의 풍류호걸 구경하는 노소남녀 울게 하고 웃게 하는 이 귀성이 뎡시”라고 노래하고 있는 바, 이와 같은 점으로 볼 때 그가 판소리의 관객에 대한 극적 지각을 중시하고, 판소리를 주로 극적 지각에 의존하는 공연물로 간파하고 있음을 알 수 있다. 이와 같은 견해차는 곧 판소리가 지니고 있는 자체적 특질 내지 성격에서 비롯하는 것으로서, 그것이 그만큼 다원성·다양성·복합성을 지닌 예술의 한 갈래임을 실증하는 것이라고 받아들일 수도 있다.

한편 정현석이 당대의 판소리에 접하면서 그것의 서사성을 새삼 강조하고 있는 현상으로부터, 우리는 그것이 서사적 양식 혹은 규범을 일탈하여 차츰 극의 양식 내지는 규범으로 접근해가고 있음을 감지할 수도 있을 것이다. 사실 정현석은 판소리 창부(창우)란 옛날의 배우에 방불한 존재라고 신재효에게 얘기한 바 있다.⁴¹⁾ 또한 신재효가 당대의 판소리를 대상으

39) 정현경, 鄭顯爽과 申在孝의 倡優觀 및 四法例, 二靜鄭然榮先生回甲紀念論叢, 塔出版社, 1989.

40) “…歷聽俗唱 叙事多不近理 遺語亦無倫…(中略)…叙事有條理 使聽之者莫不解得…” —— 贈桐里申君序.

더 상세한 것은 註 39)의 논문 참조.

41) “…我東倡夫之歌殆彷彿乎古之俳優…” —— 贈桐里申君序.

로 하여 그것의 '극성'——관객을 울리고 웃기는 측면 내지 기능——을 강조하는 현상으로부터, 우리는 그가 그것이 지니고 있는 비장과 골제라고 하는 두 가지의 본질적인 미적 범주 및 체험을 올바르게 포착·이해·강조하고 있음을 인지하게 된다.

동시대인인 두 인물간의 이 같은 시각차만이 재미있는 것이 아니다. 한 시대, 한 인물의 시각변모는 더욱 우리의 흥미를 자아낸다. 일찌기 판소리를 서사양식으로 본 김홍규는 최근 팔독할 만한 시각조정을 하고, 이를 통해서 판소리의 갈래를 극양식쪽으로 보고자 한 바 있기 때문이다.⁴²⁾ 물론 이것이 구두발표된 것으로 논문의 모습을 갖추고 세상에 공표된 것은 아니기에 아직 상세한 내용을 알 수는 없다. 하지만 이것이 비록 구체적인 분석을 토대로 한 결론은 아닐지라도 이에는 사실 그 자신이 최근 생각하고 있는 판소리 갈래에 관한 견해의 골격만은 십분 반영되어 있다고 여겨진다.

그는 판소리를 극양식으로 한정하거나 귀속시키지 않고, 서사와 극의 중간양식 내지 복합양식으로 보고자 하였다. 판소리가 전체적으로는 서사적 인식 및 서술의 구도를 평면으로 하고, 개별 장면과 세부적 표현에서는 종종 작중인물의 행위·언어 단위로 부분적 입체화를 추구한다는 점에서 그렇게 본 것이다.⁴³⁾

김홍규는 그러나 미술의 부조(浮彫) 양식을 끌어들이 판소리 양식을 그것에 비유함으로써, 자신의 판소리 갈래에 관한 최근의 이해가 극양식쪽으로 더 기울고 있음을 보여주고 있어, 꼭 우리의 관심을 끈다. 그가 “부

42) 김홍규, 판소리의 장르적 성격과 浮彫, 제 8회 판소리학회, 국립극장, 1988. 5. 28.

43) 이것은 필자가 '판소리 辭說의 장르적 究明'이란 논문에서, 판소리 사실이 일면 서사문학적 성격을 지니고 있으면서도 극문학쪽을 향하여 열려 있고 또 그쪽을 향하여 부단히 변모·변신하고 있기 때문에, 오히려 극문학쪽의 성격이 더 강함을 분석을 통해 실증하고, 양장르의 복합 내지 혼합적 성격을 강조했던 것과 일치한다. 필자의 논문, '판소리 辭說의 장르적 究明'의 완성·상제(上梓)는 김교수의 구두발표 이전에 이루어진 것인 바, 영향관계는 없다. 그럼에도 유사 시점(時點)에서 유사 사고를 한 것이 꼭 흥미롭다.

조는 평면구도를 근본조건으로 삼는 회화와 입체공간 속의 조각, 이 둘 사이에 놓인 중간적 양식"이라고 전제하고, 서사를 회화에, 극을 조각에, 그리고 판소리를 부조에 대응시키고 있기는 하지만, 과연 그 자신이 말한 대로 "부조는 미술의 부문별로는 물론 조각의 일종"인 바, 결과적으로는 판소리가 극양식에 귀속되거나, 아니면 적어도 극양식 쪽에 가까운 것임을 실토한 셈이 된다.

Ⅲ. 맺는 말

판소리가 이야기를 수용하여 소리로써 표출하는 극적 양식임을 밝힌 셈이다. 그 갈래를 굳이 한 마디로 표현한다면 일종의 서사극, 음악서사극이 될 것이다. '일종의'라고 하는 관형어를 앞에 붙인 것은 판소리가 우리나라, 우리 겨레만이 갖고 있는 그야말로 독자적이고도 고유한 예술양식으로서, 서구 브레히트의 서사극류와는 그 출발은 물론 발전과정마저 다른 것이기 때문이다. 판소리 갈래를 논함에 있어서 독단적·고착적·규범적·역사적 갈래론을 피하고, 시험적·유동적·기술적·철학적 갈래론을 펴려고 노력하였으나, 결과적으로는 다시 고착적, 규범적 갈래론으로 되돌아간(빠져든) 감이 없지 않다.

판소리는 본디 서사문학을 수용하기는 했지만, 그것을 소리를 통해서 극적으로 변용하여 표출하고 있는——소리의 빛화, 빛의 소리화를 추구하고 있는——공연예술양식이다. 그것이 근본적으로 서사와 극의 복합장르적 성격을 띠고 있기는 하지만, 서사로부터 극으로 부단히 변모해온, 또 극쪽을 향하여 여전히 열려 있는 개방적 장르라고 할 수 있다. 이와 같은 면에서 김홍규가 최근 미술부문에서 '부조'양식을 끌어들여 판소리양식을 대입·대비(代入·對比)하려 한 시도는 주목에 값할 만한 것이라고 할 수 있다.

판소리가 뒷날 한쪽으로는 소설——이론바 판소리계 소설——로 변모·

정착되고, 또 다른 한쪽으로는 창극으로 변모·정착된 사실은 매우 주목할 만한 현상으로서, 그것이 본질적으로 지니고 있던 갈래양식상의 특질이 어떠한 것인가, 무엇인가를 잘 말해준다. 그것은 애초 서사성과 극성이라고 하는 양면성을 지니고 있었다고 할 수 있다.

그러나, 판소리는 이미 밝힌 바와 같이 극쪽에서 서사쪽으로 옮겨온 것이 아니고, 서사쪽에서 극쪽으로 옮겨간 것이며, 극적 변용을 끊임없이 추구해온 공연예술양식이란 점을 여기서 놓쳐서는 안될 것이다.

한편 판소리는 시간예술이자 청각예술인 음악을 근간으로 삼아 이것을 심분 활용하고 있는 예술이지만, 한쪽으로는 이야기를 수용하여 이것 역시 그 근간으로 삼으면서 궁극적으로는 공간예술, 시각예술로의 변이를 추구함으로써 극을 지향하고 있는 예술임도 간과해서는 안될 것이다.

필자는 그 동안 판소리 안에 내재하고 있는 질서나 원리를 그 구조적 측면에서 밝혀보려고 나름대로 노력하고 시도하였다. 하지만 그것이 결과적으로 과연 얼마나 성과를 거두었는지는 미지수다. 특히 본고는 판소리의 구비서사시설 혹은 서사문학설이 갖고 있는 문제점·한계점을 극복하고, 판소리 자체가 갖고 있는 극적 속성을 밝히려는 데 주력하였다.

이 과정에서 필자는 판소리에 대한 우리의 폐쇄적 시각을 지양하고 개방적 시각을 통해서 판소리를 참신하게 조명, 그 실체·실상을 올바르게 밝힌다고 하는 것이 그리 만만찮은 작업임을 새삼 절감하였다.

판소리연구는 이제부터가 고비라고 해도 과언이 아니다. 여러 선배학자들이 이투어 놓고 쌓아놓은 지난 날의 업적들이 오늘날의 연구에 큰 보탬이 됨은 물론이나, 우리가 앞으로 구명하고 천착해야 할 일들이 과거의 성과 못지않게 산적해 있기 때문이다.

본고는 이와 같은 노력의 일환으로 또 그 일환으로 시도된 것이다. 많은 비판과 질정을 바란다.