

# 판소리사를 잠류·부상의 반복 사이클로 보는 새로운 관점과 영상매체 시대 재매개화를 통한 실전판소리의 부상 가능성

## - 실전판소리 <옹고집전>과 영화 <광해>를 통해

권도경  
(성결대학교)

### ❖ 국문초록

본 연구는 판소리 전승사를 보는 기존 관점을 재고하고 판소리 실전 문제에 대한 새로운 규정을 제시하기 위해 시도되었다. 실전 7가는 정상적 삶의 감각이 부재하고 성격적 결함을 갖고 있는 인물들의 부정성을 풍자하는데 그치고, 새로운 시대가 지향해야 할 새로운 가치의 담지자를 창출하지 못하여 전승에서 탈락했다고 규정되어 왔다. 그러나 본 연구는 실전 판소리가 전승 5가에 비해 상대적으로 시대적 요구에 부응하지 못했던 근대이행기를 넘어, 판소리 미학의 양식적 계승과 지속이라는 측면에서 판소리사 전개에 편폭을 현대로 확장해 본 결과 다른 결론을 내리게 되었다. 상기 이유가 현 시점에서는 비단 실전 7가에만 해당되지 않는, 판소리 12가 직면한 총체적인 차원의 문제라는 사실이다. 실전 7가에게 내려졌던 문학사적 평가 잣대를 전승 5가에도 적용한다면, 전승 5가도 현 시대의 예술문화사에서 실패한 것이 된다. 이러한 문제를 해결하기 위해 본 연구는 판소리사를 전승 5가와 실전 7가의 역사적 성공과 실패가 결합된 구조물로 보는 기존 관점을 부상과 잠류(潛流)의 반복적인 교체 사이클로 대체하는 새로운 시각을 제시하였다. 이 관점에 따라 본 연구는 현재의 판소리사 전체와 전근대 시기의 실전 7가를 잠류의 상태로 규정하였다. 20세기 이후의 실전 7가가 쇠퇴

의 단계를 밟아나간 것이 아니라 새로운 질적 가능성을 모색하는 단계에 있었던 것으로 파악한 것이다. 이러한 새로운 이론을 현대 매체 시대에 실전 판소리 <옹고집전>을 재생산한 영화 <광해>의 존재양상을 통해 시론적으로 검토해보고자 했다.

주제어 : 판소리 전승사, 실전판소리, 실전7가, 전승5가, 잡류, 부상, <광해>, <옹고집전>, 미디어, 재매개화

## 1. 서론

주지하다시피 <옹고집전>은 사실은 기록되어 전해지지만 창이 전승되지 않거나 사설마저도 유실된 판소리 7가 중 하나다.<sup>1)</sup> <무속이타령>·<가짜신선타령>과 함께 실전 판소리 중에서도 가장 이른 시기인 19세기 후반기에 탈락했다.<sup>2)</sup> <옹고집전>을 포함한 실전 7가의 전승 탈락 이유로 지적되어 온

1) 잘 알려져 있다시피 실전 판소리 작품은 <변강쇠가>·<옹고집타령>·<장끼타령>·<무속이타령>·<배비장타령>·<강릉매화타령>의 총7편이다. <가짜신선타령>을 제외하고는 사설은 전해진다. 실전 판소리에 대해서는 다음의 선행연구들을 들 수 있다. 김홍규, 「판소리의 사회적 성격과 그 변모」, 『세계의 문학』, 겨울호, 1978 ; 박희병, 「판소리에 나타난 현실인식」, 『한국문학사의 쟁점』, 집문당, 1986 ; 김영범, 「조선 후기 판소리 담론과 민중집단의 집단인식」, 『한국학보』 43, 일지사, 1986 ; 김종철, 「19세기 판소리사와 변강쇠가」, 『고전문학연구』 3, 한국고전문학회, 1987 ; 김수봉, 「판소리 칠가의 실전 원인 고찰」, 『한국문학논총』, 1991 ; 김홍규, 「19세기 전기 판소리의 연행환경과 사회적 기반」, 『어문논집』 30, 1991 ; 김종철, 「실전 판소리의 종합적 연구 : 판소리사 전개와 관련하여」, 『판소리연구』 3권1호, 판소리학회, 1992 ; 정충권, 「『옹고집전』 이본의 변이양상과 그 의미」, 『판소리연구』 4, 판소리학회, 1993 ; 김현선, 「<무속이타령>과 <강릉매화타령>형성 소고」, 『경교육논총』 3, 1993 ; 인권환, 「판소리의 失傳 原因에 대한 考察」, 『한국학연구』 7, 1995 ; 인권환, 「失傳 판소리 사설 연구:<강릉매화타령>,<무속이타령>,<옹고집타령>을 중심으로」, 『동양학』 26, 1996 ; 정충권, 「홍보바사설의 형성과 변모」, 『고전문학과교육』 1, 1999 ; 김종철, 「<배비장타령> 외 기타 실전 판소리」, 『판소리의 세계』, 문학과지성사, 2000 ; 박일용, 「구성과 더듬형 사설 생성의 측면에서 본 판소리의 전승 문제 : <배비장타령>, <강릉매화타령>, <게우사>의 예를 중심으로」, 『판소리연구』, 14, 2002 ; 손태도, 「전통 사회 재담소리의 존재와 그 공연 예술사적 의의」, 『판소리연구』 25, 2008 ; 김영주, 「19세기말~20세기 판소리 변모양상 연구」, 2010 ; 서유경, 「『옹고집전』에 나타난 眞假爭主의 숨은 문제 : 正體性과 失傳 문제를 중심으로」, 『어문연구』 38권 3호, 2010.

것은 다음의 세 가지다.

- ① 향유층의 이동과 양반층 취향에의 비부합성<sup>3)</sup>
- ② 상층적 이념성 부재(㉔)·구조적 단순성(㉕) 등의 작품의 질적 문제<sup>4)</sup>
- ③ 시대가 요구한 근대 전환기 민중적 전형인물 창출 실패<sup>5)</sup>

그러나 ①의 경우, 실전 판소리 7가의 시대사적 패인에 대한 결론은 문헌 기록에만 주로 근거한 것<sup>6)</sup>으로 실제 판소리 현장에서는 여전히 평민을 대상으로 한 판소리 연행이 지속<sup>7)</sup>되었다. 게다가 실전 판소리 7가중 하나인 <배

- 2) 상기 실전 3가는 이유원(李裕元)의 <관극팔령(觀劇八令)>과 신재효(申在孝)의 개작본 및 단가, 조재삼(趙在三)의 『송남잡지(松南雜識)』와 정현석(鄭顯奭)의 『교방가요(敎坊歌謠)』에서 모두 탈각되어 있다.(이에 대해서는 김종철, 「<배비장타령> 외 기타 실전 판소리, 『판소리의 세계』, 문학과지성사, 2000, 327~328쪽을 참조하기 바람.) 판소리 실전에 관한 대부분의 논의는 이들 기록에 근거해 있다.
- 3) 김홍규, 「판소리의 사회적 성격과 그 변모」, 『세계의 문학』, 1978년 겨울호, 80~82쪽 ; 김수봉, 「판소리 칠가의 실전 원인 고찰」, 『한국문학논총』, 1991, 161쪽 ; 조동일, 『한국문학통사』 3, 지식산업사, 1989, 524쪽 ; 김홍규, 「19세기 전기 판소리의 연행환경과 사회적 기반」, 『어문논집』 30, 1991, 2쪽.
- 4) 박희병, 「판소리에 나타난 현실인식」, 『한국문학사의 쟁점』, 1986, 집문당, 493쪽 ; 김영범, 「조선후기 판소리 담론과 민중집단의 집단인식」, 『한국학보』 43, 1986, 118쪽 ; 조동일, 『한국문학통사』 3, 지식산업사, 1989, 524쪽 ; 김종철, 「실전 판소리의 종합적 연구 : 판소리사 전개와 관련하여」, 『판소리연구』 3권1호, 1992, 152~153쪽 ; 김현선, 「<무속이타령>과 <강릉매화타령>형성 소고」, 『경기교육논총』 3, 1993, 3쪽 ; 김종철, 「<배비장타령> 외 기타 실전 판소리」, 『판소리의 세계』, 문학과지성사, 2000, 329쪽 ; 박일용, 「구성과 더듬형 사설 생성의 측면에서 본 판소리의 전승 문제 : <배비장타령>, <강릉매화타령>, <계우사>의 예를 중심으로」, 『판소리연구』, 14, 2002.
- 5) 김종철, 「19세기 판소리사와 변강쇠가」, 『고전문학연구』 3, 한국고전문학회, 1987 ; 김종철, 「실전 판소리의 종합적 연구 : 판소리사 전개와 관련하여」, 『판소리연구』 3권1호, 1992 ; 김종철, 「<배비장타령> 외 기타 실전 판소리」, 『판소리의 세계』, 문학과지성사, 2000
- 6) 인권환 역시 실전 7가의 전승상 탈락이 어디까지나 기록에 의거한 것으로 구비전승으로 전개되어 온 판소리 실전의 실체는 쉽게 속단할 문제가 아니라고 언급한 바 있다.(인권환, 「판소리의 失傳 原因에 대한 考察」, 『한국학연구』 7, 1995, 226쪽.)
- 7) 김종철, 「실전 판소리의 종합적 연구: 판소리사 전개와 관련하여」, 『판소리연구』 3권1호, 1992, 91~92쪽, 102쪽.

비장타령>은 실제 연행 현장에서 양반·고관대작들 앞에서 연행되던 레파토리였다.<sup>8)</sup> <배비장타령>에서 확인되는 것처럼 이속(吏屬)·평민부호 등 근대 이행기 신흥지배계층으로 새롭게 떠오른 중인층에 대한 민중층의 비판·풍자는 양반층의 구미에도 맞는 레파토리였음을 알 수 있다. 기실, 중인층을 주인공으로 삼은 작품들은 <변강쇠타령>을 제외하고는 실전7가의 대부분을 차지한다. 주지하다시피 실전7가에 포함되는 <장끼전> 역시 동물 캐릭터에 우의된 인간성이 양반의 계급 정체성이라는 점에서 이러한 주인공들의 신분 분포에는 변동이 없다. 물론, 이들 <배비장타령>을 위시하여 중인층을 주인공으로 내세운 실전 판소리 작품군 중에서 민중층의 비판·풍자 대상이 된 것이 중인층이 지닌 정체성 중 정확히 어떤 부분인지는 현재까지 명확하게 실체가 규명되어 있지 않다.

②는 열행(烈行)의 이념성을 주제로 내세우고 고소설 원작의 인기에서 입증된 구조적 난숙성을 내세운 판소리 <숙영낭자전>이 잠시 등장했다가 탈락되었다는 사실에서 판소리 7가 실전의 필요충분조건이 되지 못한다는 사실을 역설적으로 확인할 수 있다. 판소리 향유층의 확대를 배경으로 양반층의 구미에 전적으로 맞추기 위해 선택되었던 것으로 보이는 <숙영낭자전>이 비슷한 시기에 형성되어 판소리 레파토리로 선택되었던 실전 7가와 같은 길을 걸었다는 것<sup>9)</sup>은 ②가 근대이행기 판소리 레파토리 재편의 필수적인 요인이 아니었다는 사실을 말해준다.

8) 박동진은 <배비장전>에 대해 “전자에 선생님들은 특히 양반 모인 고관 앞에 많이 불렀다고 하는 소리를 1932년 조선성악연구회에서 자주 들던 판소리”라고 하였다(박동진, <판소리 배비장타령 서문>, 김종철, 『실전 판소리의 종합적 연구 : 판소리 사 전개와 관련하여』, 『판소리연구』3권1호, 1992, 103쪽에서 재인용.)

9) 판소리 <숙영낭자전>이 19세기 전후시기에 형성되었다는 사실은 정노식의 『조선창극사』(조선일보사, 1940, 77쪽)에 기록되어 있다. 이를 근거로 김일렬은 “19세기 판소리 전성기 무렵의 고조된 판소리 열기가 판소리 문학의 저변을 확대하기 위해서는 새로운 작품을 만들어 내기보다 소설의 기득 인기를 이용하는 편이 훨씬 손쉽고 빨랐을 것이다. 소설 <숙영낭자전>의 판소리 가창이야말로 그런 경우의 대표적인 사례라고 할 수 있다.”라고 한 바 있다.(김일렬, 『판소리 숙영낭자전의 등장과 탈락의 이유』, 『어문논총』 20권1호, 경북어문학회, 1996, 3쪽) 실전 판소리 7가가 19세기를 전후로 한 시정의 인정세대를 배경으로 형성되었다는 사실은 앞서 제시한 해당 선행연구자들이 모두 동의하는 바이므로 여기서는 출처제시를 생략한다.

평민을 대상으로 연행 현장이나 구비전승에서 판소리의 향유가 지속되었다면, 평민적 세속성과 현실주의, 골계미, 비속성과 희극성, 세대 풍자적 주제 의식(①) 자체가 전승탈락의 핵심적인 이유가 되지 못한다는 사실을 의미한다. 오히려 서민의식과 골계미의 부재는 판소리 <숙영낭자전>을 판소리 레파토리의 치열한 경쟁사 속에서 금방 탈락되게 하는 요인이 되었다. 양반층의 구미에 맞는 중인층 풍자라는 레파토리를 다루었음에도 불구하고 <배비장타령> 같은 작품이 실전 되었다는 점도 ①이 판소리 실전의 본질적인 이유가 되지 못한다는 사실로 고려될 필요가 있다. 판소리 향유층이 원하고 즐긴 것이 서민적인 취향 일반도가 아닌 것이 분명하지만, 그렇다고 양반층의 미적 지향성, 예컨대 우아미나 숭고미, 비장미의 일반도도 아닌 것이 아니라고 할 수 있는 것이다. 여기서 서민의 미적·이념적 취향이 지니는 판소리 미학적 가능성을 지적해 둘 수 있다. 서민적 취향과 세계관을 변화하는 시대의식의 패러다임에 변화에 맞춰서 작품 내재적인 방향으로 질적인 제고를 제대로만 해 낼 수 있다면 판소리사적으로 의미 있는 미학적 전변과 성취가 이루어질 수 있는 가능성이 열려 있다는 사실을 미리 지적해 둔다.

한편, 판소리 <숙영낭자전>에서 확인되듯이 상층의 미적·이념적 취향 혹은 그것을 내면화 한 계층의 이념적 지향성과 구조적 중층성에 부합한 작품이 전승사에서 잠시 등장했다가 사라졌다면, 충·효·열의 상층적 이념성 부재(②-a)나 구조적 단순성(②-b)이 실전 7가의 탈락을 초래한 필수적인 요인은 아니라는 사실을 의미한다. 실전 7가의 질적인 수준을 판단하는 기준에 상층 지향적 이념성 유무(②-a)가 절대적인 준거 틀이 될 수 없다는 것이다. 게다가 실제로 이미 19세기를 전후로 한 시기에 실전 판소리 7가 중 하나인 <강릉매화타령>에 대해 색에 미혹됨에 대한 교훈적인 메시지로 이념적 주제성을 평가한 비평이 존재<sup>10)</sup>했던 것으로 보아, 당대 판소리 향유층이 인정하는 이념의 범위가 충·효·열에 한정되지도 않으며, 그마저도 상층의 보수적이고 교조적인 이데올로기에 복무하는 것이 아니었다는 사실도 고려

10) “매화타령은 기생에게 미혹되어 몸이 망신을 당한 것으로서, 이것은 음란함을 징계한 것이다.(梅花打令, 惑妓忘軀, 此懲淫也)”, 鄭顯奭, <唱歌>, 『教坊歌謠』, 아세아문화사 영인본, 1975, 82쪽.

되어야 한다.

예컨대, 음란에 대한 경계는 <강릉매화타령>과 남녀성에 문제를 공유하고 있는 <변강쇠가>나 <무숙이타령> 등에도 적용될 수 있는 이념성으로 충·효·열이 아닌 제3의 것이다. 게다가 이러한 이념성은 명목적으로는 상충지향적인 교훈성으로 분류될 수 있겠지만, 시정세대의 풍속적 삶의 문제를 골계미 일관도로 구현한 작품의 실상에서 드러나는 메시지는 누구나 인정하듯이 상충의 이념적 미의식에 기계적으로 부합하지는 않는다. 실전 7가가 충·효·열 이외의 이념성을 구현하고 있으며 나름의 표면적 주제와 이면적 주제의 복합적 구성을 구현하고 있다고 볼 수 있는 것이다.

이렇게 본다면, 실전의 이유는 이념성의 부재나 판소리 미학 특유의 이념적 양면성 부재가 아니라 실전 7가 속에 이미 존재하는 이념성 구현방이 치밀했는가, 그리고 그것이 당대 시대의식과 부합했는가의 여부가 되어야 할 것이다. 이는 바꿔 말하면 기존 실전 7가 속에 이미 내재해 있는 이념성을 시대의식에 부합되는 방향으로 구현해 낼 수 있다면 판소리사의 역사적 전변 과정 속에서 새로운 의미를 부여받을 수 있다는 것이 된다. 즉, 이념성과 관련한 실전 원인에 대해서는 다음의 두 가지가 본질적인 논의 대상이 될 수 있다. 첫 번째는 실전 7가 속에 이미 파편적으로 존재하는 나름의 이념성이 시대적 전형성을 획득하고 있는가의 문제이고, 두 번째는 이러한 이념성이 구조적 차원에서 다층적으로 구현되어 있는가의 문제가 된다. 전자는 ③의 시대가 요구한 근대 전환기 민중적 전형인물 창출 실패와 연결되는 문제이고, 후자는 이념의 시대적 전형성을 구조적 중층성 속에 완결하고 있느냐에 관한 것으로 ②-⑥와 관련되는 문제라고 할 수 있다.

이 점에서 구조적 단순성(②-⑥)은 판소리 실전 원인의 양대 축 중의 하나가 될 수 있다. 물론, 이들 실전 7가의 대부분이 전승 5가 보다 성립시기가 후대인 관계로 오랜 적층 과정을 통해 구조적 중층성 구현에 성공한 전승 5가 보다 상대적인 핸디캡이 있을 수밖에 없었다는 점은 충분히 고려되어야만 할 필요가 있다. 구조적인 만듦새를 다듬어나갈 절대적인 시간이 상대적으로 부족했다는 것이지 실전 7가만의 독특한 서사구조와 인물구도 자체가 작품의 질적인 미숙성과 등치될 수는 없다는 것이다. 거꾸로 얘기하면 구조를 웰메이

드 하게 다듬어 나갈 시간만 충분히 주어진다면 실전 7가의 미의식도 전승 5가만큼의 질적 성취를 획득할 가능성이 내재해 있다는 것이다.

그럼에도 불구하고 전승 5가에 비해 실전 7가가 노정하고 있는 이러한 구조적 단순성이 형성 기간의 절대적인 부족에만 기인한다고만은 볼 수도 없다는 점이 문제다. 만약, 실전 7가가 추구하는 이념성이 시대적 전형성을 획득하고 있었다면 이념성 구현의 다층성 문제는 굳이 몇 세기에 걸치지 않더라도 구축될 수 있는 사항이다. 기존 전승 5가의 구조를 전범으로 삼는 방법도 있을 수 있다. 판소리 사설과 더늠의 변화가 개인별 보다는 류(類)와 파(派)라는 판소리 특유의 집단적인 형성·계승 문화 속에서 전승된다는 사실을 고려할 때 더욱 그러하다. 집단 형성·계승 문화 속에서는 기존의 인기 레파토리의 사설과 더늠은 물론 구조를 참조하기가 상대적으로 훨씬 수월하기 때문이다. 여기서 지적할 수 있는 것은 작품에서 지향하고 있는 이념성이 시대적 전형성을 획득하고 있다는 사실이 확인된다면 해당 작품의 성행은 구조적인 차원의 중층적 완결성 구현 여부에 있다는 것이다.

③은 실전 7가가 정상적 삶의 감각이 부재하고 성격적 결함을 갖고 있는 인물들의 부정성을 풍자하는데 그치고, 새로운 시대가 지향해야 할 새로운 가치의 담지자를 창출하지 못했다는 지적<sup>11)</sup>이다. 비판적 풍자를 넘어서 기존 사회의 규범을 대체할 수 있는 새로운 규범적 대안을 제시할 수 있어야 하며, 이를 위해서는 근대지향적 집단과 봉건적 집단 사이의 대결에서 창출된 경험·사상·정서를 폭넓게 반영할 수 있어야 하는데 실전 판소리는 그렇지 못했다는 것이다.

그런데 실전 판소리가 전승 5가에 비해 상대적으로 시대적 요구에 부응하지 못했던 근대이행기를 넘어, 판소리 미학과 양식적 계승과 지속이라는 측면에서 판소리사 전개와 편목을 현대로 확장해 보면 새로운 문제가 도출된다. ③의 시각이 제기한 문제점들이 현대 이후의 시대를 기준으로 할 경우에는 비단 실전 7가의 문제점만이 아니게 된다는 사실이다. 현 시대에서 야기된 사회적 모순과 부조리, 그리고 그것을 극복하고 새로운 시대적 지향점을 선도

11) 김충철, 「실전 판소리의 종합적 연구 : 판소리사 전개와 관련하여」, 『판소리연구』 3권1호, 1992, 148쪽.

할 이념적 대안의 부재 혹은 미흡은 판소리 12가 직면한 총체적인 차원의 문제이기 때문이다. 실전 7가에게 내려졌던 문학사적 평가 잣대를 전승 5가에도 적용한다면, 전승 5가도 현 시대의 예술문화사에서 실패한 것이 된다.

기실, 근대 이후는 판소리를 포함한 고전문학사의 창조적 계승과 지속성 자체가 인정받지 못하는 시기다. 근·현대 시기는 판소리를 포함한 고전문학사의 생명력이 다하고 단절되는 대신 현대문학으로 대체 되었으며, 근대 이후에 성립되어 현대 이후 문학의 대명사로 규정되어온 현대문학마저도 1990년대 이후에는 디지털 매체(媒體)라는 컨테이너(container) 위에 얹혀서 문화상품으로 소비되는 디지털문화콘텐츠에 주도적인 위치를 넘겨준 상태다. 1990년대 이전 시대를 주도했던 매체가 통시축을 따라서 디지털 매체로 매체전환(媒體轉換, reformatting) 됨에 따라 이전시기의 문학 역시 디지털 매체에 의해 재매개화(再媒介化, remediation)<sup>12)</sup> 되고 있다는 것이다. 따라서 이를 두고 고전과 현대의 단절, 혹은 전근대와 현대 예술문화사의 주도적인 매체의 차이를 근거로 들어 설명한다면, 고전문학의 현재적 가능성을 스스로 축소하는 것이 된다. 문제해결을 위한 새로운 접근시각을 적극적으로 모색하고 관점의 패러다임을 재구축 해나가야 할 필요성이 제기된다는 말이다.

이러한 문제를 해결하기 위해 본고는 판소리사를 전승 5가와 실전 7가의 역사적 성공과 실패로 보는 기존 관점을 부상과 잠류(潛流)의 반복적인 교체 사이클이라는 새로운 이론으로 대체하고자 한다. 여기서 잠류는 전대에 환영받거나 혹은 이룩해낸 새로운 질적 성취를 현 시대나 다음 시대의 요구에 조응하는 형태로 재생산하기 위한 모색기로 규정한다. 판소리사 전체에서 하위 계열별로 생성과 부상, 잠류가 각각 다르게 이루어질 것이고, 또 한 계열 내부에서도 이러한 사이클이 시대의식과의 관계 속에서 교체될 것으로 보는 것이다.

이 관점에 서게 되면 전승 5가건 실전 7가건 현재 판소리사 전체는 잠류의

12) 매체전환을 통시적인 현상으로 파악한 재매개화 개념은 권도경, <대무신왕신화>의 영웅일대기와 게임 <바람의 나라>의 영웅육성시스템, 그 서사적 상관성과 신화성>, 『한국학연구』 42, 2012 ; 권도경, <병란(丙亂) 트라우마 대응 고소설에 나타난 향유층의 집단서사와 영화 <최종병기 활>>, 『고전문학과교육』 24, 한국고전문학과교육학회, 2012에서 처음으로 제시되었다.

시기에 있는 것이 되며, 당연히 전근대 시기의 실전 7가 역시 실패가 아니라 잠류의 상태에 있었던 것이 된다. 실전 7가는 쇠퇴의 단계를 밟아나간 것이 아니라 새로운 질적 가능성을 모색하는 단계에 있었던 것으로 볼 수 있는 것이다. 이러한 접근시각은 실전 7가가 전통적인 구비연행 매체 대신 새로운 매체에 얹혀서 새로운 시대적 요구에 성공적으로 부응해나가고 있다는 사실을 입증하게 된다면 타당성을 얻을 수 있게 될 것으로 본다.

따라서 본 연구는 실전 7가 중에서 현 시점의 주도적인 영상매체를 통해 재생산 되어 향유층의 보편적인 호응을 얻어낸 특정한 한 작품을 선택하여 이 문제를 풀어가 보고자 한다. 대상 작품은 실전 7가의 하나인 <웅고집전>, 그리고 <웅고집전>을 서사원형(敍事原型)으로 하여 해당 작품을 영상매체를 통해 재매개화 작품임이 규명<sup>13)</sup>되어 있는 영화 <광해><sup>14)</sup>이다.<sup>15)</sup> 7편의

- 
- 13) 권도경, 「영화 <광해>에 나타난 <웅고집전> 서사원형의 재생산과 실전(失傳) 판소리의 질적 제고 원리」, 『어문논집』 57, 2014.
- 14) <광해, 왕이 된 남자Masquerade>, 감독: 추창민, 주연: 이병헌·류승룡·한효주, 2010.
- 15) 고대·중세의 문학 장르·유형·텍스트의 통시적 매체전환에 의해 서사적으로 상관이 있는 현대디지털문화콘텐츠로 재매개화 되는 문학사의 실제적 현상에 대한 선행연구사는 다음과 같이 제시할 수 있다. 해당 아젠다에 관한 본격적인 연구는 권도경의 <고전서사문학·디지털문화콘텐츠의 서사적 상관성과 고전서사원형의 디지털스토리텔링화 가능성>(2005년도 솔벡학술재단 한국학연구지원사업계획서, 2005; 『동방학지』 155, 2011)에서 시작되었다. 다음의 일련의 후속 연구가 해당 아젠다를 본격적으로 규명한 성과들에 해당한다. 권도경, 「가문소설계 한류드라마에 나타난 3세대 확대가족 서사원형의 관념적 항구성과 중국 내부의 차별적 향유배경」, 『한국학연구』 53, 2015; 권도경, 『한국고전서사원형과 문화콘텐츠』, 박이정, 2014; 권도경, 「한국고전영웅서사원형의 재생산과 코리안 슈퍼 히어로물의 탄생, 그리고 할리우드 슈퍼히어로물과의 서사코드적 차이」, 『비교한국학』 제22권제1호, 2014; 권도경, 「여우여신의 남산화에 따른 반인반호(半人半狐) 남성영웅서사의 탄생과 드라마 <구가의 서>의 인간화 욕망 실현의 이니시에이션」, 『한국학연구』 48, 2014; 권도경, 「영화 <광해>에 나타난 <웅고집전> 서사원형의 재생산과 실전(失傳) 판소리의 질적 제고 원리」, 『어문논집』 57, 2014; 권도경, 「건국신화적 문화영웅일대기와 드라마 <뿌리 깊은 나무>」, 『국제어문』 60, 2014; 권도경, 「동북아(東北亞) 한류드라마 원류로서의 한국고전서사와 한(韓)·동북아(東北亞)의 문화공유 경험」, 『동아연구』 제33권제1호, 2014; 권도경, 「고소설 <장화홍련전> 원형서사의 서사적 고정관념과 영화 <장화, 홍련>에 나타난 새로쓰기 서사전략」, 『비교문학』 61, 2013; 권도경, 「애정전기소설의 서사코드와 한류드라마 <가을동화>-한국언어문화의 형질에 대한

실전 판소리 작품 중에서 특히 <옹고집전>을 고른 이유는 <장끼전> 다음으로 이본이 많을 뿐만 아니라<sup>16)</sup>, 실전 7가 중에서도 부정적인 사회의 반규범성을 교정하고자 하는 이념적 규범성이 가장 강조되어 있는 작품이기 때문이다. 천만 관객을 동원한 영화 <광해>는 하층민 출신의 가왕이 적대자들과의 대립구도 속에서 진웅의 반규범성을 교정하는 동시에 스스로의 주체적인 의식적 성장을 통해 시대의 전형적 이념의 담지자로 거듭나는 성장구도를 통해 서사원형인 <옹고집전>의 질적 제고를 이룩한 작품으로 규정<sup>17)</sup>되어 있기 때문에 판소리사의 잠류-부상의 싸이클에 따른 실전판소리의 부상과 재매개화 문제를 규명하고자 하는 본 연구의 아젠다에 적합한 연구대상이 된다고 할 수 있다.

## II. <옹고집전>의 실전 이유와 새로운 부상을 위한 내재적 가능성 검토

주지하다시피 실전 판소리 7가는 인격적·사회적으로 교정 대상인 인물들을 주인공으로 내세웠다는 공통점이 있다. 보편적인 사회규범에 반하는 주인공이라는 점에서 일종의 안티 소시오 히어로(anti soci hero)다. 기준점이 되는 사회규범이란 절대적으로 윤리적인 것이 아니라 사회구성원의 대부분에게 도덕적이라고 합의되어 있는, 상대적 차원에서 보편성을 지니고 있는 것이다.

새로운 이해와 교육을 위하여, 『고전문학연구』 43, 2013; 권도경, 「아기장수전설의 서사가지(narrative tree)와 역사적 트라우마 극복의 선택지, 그리고 드라마 <각시탈>의 아기장수전설 새로 쓰기」, 『국어국문학』 163, 2013; 권도경, 「동남아 한류드라마의 한국고전문학 재생산과 한(韓)·동남아(東南亞) 서사코드」, 『아태연구』 제20권제1호, 2013; 권도경, 「<대무신왕신화>의 영웅일대기와 게임 <바람의 나라>의 영웅육성 시스템, 그 서사적 상관성과 신화성」, 『한국학연구』 42, 2012; 권도경, 「병란(丙亂) 트라우마 대응 고소설에 나타난 향유층의 집단서사와 영화 <최종병기 활>」, 『고전문학 과교육』 24, 2012.

- 16) 잘 알려져 있다시피 필사본을 주로 하는 <옹고집전>의 이본은 박동진 작창본 <옹고집타령>을 포함한 13종이다.  
 17) 권도경, 「영화 <광해>에 나타난 <옹고집전> 서사원형의 재생산과 실전(失傳) 판소리의 질적 제고 원리」, 『어문논집』 57, 2014.03.30.

그런데 실전 판소리 7가 중에서 인물의 교정을 목적으로 하거나 교정이 성공한 작품은 딱 두 경우뿐이다. <옹고집전>과 <무숙이타령>이다. 전자를 교정 지향적(矯正指向的) 실전 판소리로 규정한다면, 나머지 실전 5가는 문체적 주인공의 교정을 지향하지 않는 비교정지향적(非矯正指向的) 실전 판소리로 규정될 수 있다. 후자의 비교정 지향적 실전 5가에는 <변강쇠가>·<장끼전>·<배비장전>·<강릉매화타령>·<가짜신선타령>가 속한다.

이들 비교정 실전 5가에 속하는 작품들은 반사회적·반규범적 주인공이 사회적인 룰을 지키지 않고 개인적·이기적·부정적 욕망을 추구하거나 허무하고 도착적인 방식으로 실현하려다 풍자·희화화·죽음 등의 다양한 방식으로 사회적 정벌을 당한다는 점에서는 교정 지향적 실전 2가인 <옹고집전>·<무숙이타령>과 같다. 하지만 사회적 룰과 금기를 지키지 않는 반사회적인 성격을 결코 교정 받지 못하고 물리적인 죽음의 형태로 축출되거나, 혹은 명예·체면·위신을 잃고 사회적으로 발가벗겨져 일종의 상징적인 죽음을 당하는 방식으로 축출된다는 점에서 차이가 있다. 사회규범에 일탈해 있는 고립의 상태에서 출발한 주인공이 내적 변모의 이니시에이션 없이 그대로 고립의 상태로 끝나는 점이 유형적 차별성이 되는 것이다. 전자에는 <변강쇠가>·<장끼전>이 속하고 후자에는 <배비장전>·<강릉매화타령>이 속한다.<sup>18)</sup>

그런데 이들 비교정 지향적 실전 5가 작품 속에서 사회적으로 지향되어야 한다고 합의된 긍정적인 이념의 부재는 물론하고, 인격적 불균형을 교정하여 건정성으로 이끌려는 서사적 의지 자체가 작품 내적으로 확인되지 않는다. 이는 이들 작품이 반사회성의 희학적 풍자와 기괴적 드러내기를 통해 역설적으로 기존 사회의 규범을 반성하고 새롭게 지향해야 할 이념적 지향점에 대한 성찰을 촉구하는데 서사적 목적성이 있기 때문인 것으로 생각된다. 바꿔 말하면 문체적 개인을 교정하는 것에 이들 실전 5가의 서사적 목적이 있는 게 아니라, 사회적 보편성을 획득하지 못한 개인의 문체적인 이념과 욕망을 마음

18) <배비장전>에서 배비장이 애랑과 사랑의 해피엔딩을 맞고 현감으로 체수되어 의사죽음에서 재생하는 결말도 존재하지만 이는 개회기 때 첨가된 것으로 선행연구사에서 논의되어 있다. 이에 대해서는 김종철, 「실전 판소리의 종합적 연구」, 『판소리연구』 3권1호, 1992, 119쪽을 참조하기 바람.

껏 기괴하게 드러냄으로써 당대 사회가 구조적으로 직면한 균열의 지점들을 노출시키는데 있다<sup>19)</sup>는 사실과 관련되어 있는 것으로 보인다. 옹녀나 까투리처럼 이들 주인공의 교정을 시도했던 인물들이 주인공을 압도할 수 있는 힘이 부족한 일상인이어서 교정에 실패하거나, 혹은 애랑과 가짜신선처럼 적용하는 규범의 범위가 좁아서 상대적으로 보다 더 보편타당한 사회적 이념의 긍정성을 부여하기 어려운 인물들이 교정자로 등장하고 있는 이유도 바로 여기에 있다고 생각된다. 비교정 지향적 실전 5가에 등장하는 교정자들이 실패하거나 적용하는 규범의 일반성이 한정적일수록 그들을 구성원으로 하는 사회의 문제 상들이 더욱 잘 드러나기 때문이다.

반면, <옹고집전>·<무숙이타령>과 같은 교정 지향적 실전 2가는 부정적인 주인공을 사회적 규범에 맞추어서 교정하는데 궁극적인 서사적 목적을 두고 있으며, 교정자는 사회체제 내부에서 이러한 교정에 성공한다. <무숙이타령>에서 <옹고집전>으로 가면서, 반규범성의 실체가 개인적인 호색성과 가문적 차원의 방탕성으로부터 사회적 차원의 나눔 윤리 및 도덕이념에 대한 거부로 확산되는 것이 차이이다. 후자의 학모(虐母)·학처(虐처)가 보편적 도덕률에 대한 비윤리성을 의미한다면 특히 전자의 시주를 거부하는 옹고집의 상승은 나눔에 대한 민중을 포함한 공동체의 요구가 반영된 것<sup>20)</sup>으로 생각된다.

19) 김중철, 「<변강쇠가>의 미적 특질-기괴미를 중심으로」, 『판소리연구』 4, 1993, 81쪽.

20) 전자의 학승과 후자의 학모·학처에 대한 선행연구의 평가는 세 계열이 존재한다.

첫째는 전후자를 일반적으로 옹고집의 악행을 상징하거나 극적효과를 더욱 강조하는 장치로 보는 계열이다(최래옥, 「옹고집전의 사회사적 고찰」, 『우리문화』 2, 우리문화연구회, 1968; 장석규, 「옹고집전 연구」, 1984). 둘째는 전후자를 악덕 배금주의와 패권을 징계하여 공동체의 윤리를 회복하려는 민중적인 시각으로 보는 계열이다(이석래, 「옹고집전의 연구」, 『관악어문연구』 3, 1978 ; 김중철, 「실전 판소리의 종합적 연구」, 『판소리연구』 3권1호, 1992, 124쪽). 특히, 김중철은 “이 작품에서 문제삼은 것은 양반이고 부자이면서도 반인륜적, 반사회적인 옹고집의 행위이다. 양반이 오히려 병든 노모와 가난한 장모를 봉양하지 않는 반인륜적 행위를 하고, 부자이면서 그 부를 자기 개인의 향락에만 쓰고 사회적인 기여를 하지 않는 것을 문제 삼은 것이다. 가짜 옹고집이 진짜 옹고집을 축출한 뒤 재산을 흩어쓰는 것도 이러한 부의 사회적 환원에 대한 관심의 반영이다. 이 작품에서 옹고집의 중 학대와 그에 대한 옹보 역시 종교적 차원의 문제라기보다는 사회 윤리의 문제라고 할 수 있다. 표면적으로는 불도를 능멸한 것에 대한 징벌이지만 당시에 불교에 대한 일반적 인식에 반하는 옹고집의 행위인만큼 사회 윤리의 문제라 할 수 있다. 작품의 귀결이 특별히 불교를

이들 교정 지향적 실전 2가의 교정자들은 <무속이타령>의 의양처럼 확고한 교정의지와 긍정적·보편적 윤리이념성의 소유자이거나 혹은 <옹고집전>의 도승·가옹처럼 초월적인 능력의 보유자인 동시에 보편적 윤리성의 초현실적인 인간적 구현체다. 비교정 지향적 실전 5가와 달리, 서사적인 교정에의 의지가 이들 교정자의 능력과 의지를 현실적·초월적 양방향으로 확장시키고 윤리도덕성을 절대적인 이념적 차원으로 보편화 시켰다고 할 수 있다. 서사적 교정의지의 방기에 의해 환경세계의 모순을 역설적으로 드러내는 실전 5가와 달리 당대 사회 이념에 대한 수호의지가 확고하다는 점에서 전승 5가와 같은 이념적 지향성을 확인할 수 있다.

이들 교정 지향적 실전 2가는 비교정 지향적 실전 5가 보다 상대적으로 보편적인 이념기준을 적용하고 있으며, 그 기준점에 맞추어 교화된 인간을 만들어 냈다는 점에서 당대 이념에 부합한다. 비교정 지향적 실전 5가와 달리 이들 실전 2가의 주인공들은 보편적·도덕적 사회이념에 부합되는 방향으로 변모한다는 점에서 성장의 양상을 보여준다. <적벽가>를 제외한 전승 4가에서 공히 확인되는 성장의 통과제이다. 이 성장의 이니시에이션에 의해 이들 실전 2가의 주인공들은 애초에 선고 받았던 사회적 죽음 상태에서 벗어나 현실세계 속에서 사회적 구성원의 하나로 자리매김 하는데 성공하고 있다. 이러한 점에서 이들 교정 지향적 실전 2가는 김종철이 언급한 버려야할 삶을 그린 외피에 역설적으로 획득해야 할 건정성과 균형성을 담았다는 실전 판소리 규정의 적용대상에서 예외가 된다고 할 수 있다. 바로 <옹고집전>의 내재적 가치가 위치한 지점이 된다고 할 수 있다.

그런데 <옹고집전>을 포함한 이들 교정 지향적 2가의 실전은 비교정 지향적 5가 보다 앞선 단계에서 이루어졌다. 이에 대해서는 두 가지 해석이 가능

---

찬양하는 것이 아님도 이를 말해준다.”고 한 바 있다. 셋째는 전자의 학습을 특정 종교에 대한 박대로 보는 계열이다.(설중환, 『옹고집전의 구조적 의미와 불교』, 『문리대 논집』 4, 1986 ; 정충권, 『옹고집전 이본의 변이양상과 그 의미』, 『판소리연구』 4, 1993. 333쪽) 넷째는 후자의 학모·학처을 인간 생활의 가장 기본적인 윤리적 규범을 어기는 행위로 보는 계열이다.(정충권, 『옹고집전 이본의 변이양상과 그 의미』, 『판소리연구』 4, 1993. 333쪽) 본고는 후자의 학모·학처에 대해서는 네 번째의 관점에 동의하나, 전자의 학습에 대해서는 두 번째의 견해를 보다 구체화 하여 사회 공동체 전반적인 나눔의 요구에 대한 거부로 규정한다.

하다. 하나는 지양해야 할 사회적 비윤리성의 직접적·이념적인 교정 보다는 사회적 모순을 역설적으로 드러내는 보여주기가 판소리 향유층에게서 상대적으로 더 선호되었다는 것이다. 판소리의 실전 단계에서 민중적 시각이 우선적으로 고려되었으며, 판소리 향유층의 미적 선호가 이념의 획일적인 적용이나 고정에 있지 않다는 사실을 알 수 있다. 여기서 <옹고집전>의 교정이념으로 삼은 나눔의 윤리에 민중적인 시각까지 포함되어 있는 것이 아니냐는 물음이 당연히 제기되어야 한다. <무숙이전>과 달리 <옹고집전>의 이념적 지향점은 상층적인 도덕률뿐만 아니라 민중적인 나눔의 윤리까지 포괄하는 것이기 때문이다.

하지만 <옹고집전>은 민중적인 입장에서 주인공 개인의 부정성과 사회의 모순의 세트를 드러내는 비교정 지향적 실전 5가와 달리, 민중적인 입장에서 주인공 개인의 부정성과 민중적인 이념의 세트를 드러낸다. 게다가 후자의 <옹고집전>에서는 사회의 모순을 드러내는 비교정 지향적 실전 5가의 민중적인 시각은 고정되어 있지 않고 상층까지 아우를 보편적인 이념의 외피를 입을 가능성을 남겨두고 있는데 반해, 전자의 비교정 지향적 실전 5가에서 중심이념화 되어 있는 민중적인 시각은 민중층에만 한정되어 있다는 차이가 있다. 비교정 지향적 실전 5가 보다 <옹고집전>이 먼저 탈락한 것은 민중적인 시각으로 사회모순을 비판하지도, 또 그것을 전계층의 보편이념으로 통합해내지도 못했기 때문으로 생각된다.

물론 비교정 지향적 실전 5가 역시 민중적 시각에서 사회적 모순을 풍자적·그로테스크적으로 드러내기에 그치고 있으며 향유층 전체에 보편성을 인정받지 못했다. 뿐만 아니라 절실한 민중적인 이념을 기준점으로 잡거나 혹은 시대를 선도할 새로운 민중적인 이념을 정립하는 단계로 나아가지는 못했다는 점에서 교정 지향적 실전 2가와 상대적 관계를 주도할 압도적인 우위를 보여주지 못한다. 이 지점에서 전승 5가가 봉건적 이념의 보편적 외피 속에 시대를 선도할 민중적인 새로운 이념을 담아내는데 성공했기 때문에 전승에 성공할 수 있었다는 사실을 상기할 필요가 있다.

새로운 시대적 이념이란 사회가 지향해야 할 미래 비전을 제시한다는 점에서 긍정적이지만 이념의 체계모니 지도상에서 이미 보편화 되어 있는 기존

이념에 비해 상대적으로 주변부에 위치한다. 이 점에서 이미 보편화 된 이념의 천편일률 속에 사회 전복적·비판적인 이념을 담아내는 전승 5가의 방식은 주변 이념을 중심 이념화 하는 특수한 이념의 보편화 방식으로 규정될 수 있다. 판소리 전승사를 생성과 소멸, 지속과 실전이 아니라 잠류와 부상의 반복적인 싸이클로 보는 보다 더 거시적이고 동태적인 유기체로 바라보는 관점을 선택할 때, 실전과 전승의 여부, 실전의 단계별 순서의 문제를 넘어서서 이러한 전승 5가의 방식은 <옹고집전>을 포함한 실전 판소리가 기왕에 제기했던 특유한 사회적 문제의식에 대한 향유층의 공감을 보다 보편적으로 확산시키는 성공모델로 규정될 수 있다. 바꿔 말해서 <옹고집전>을 포함한 교정 지향적 실전 2가가 새롭게 재생산 되는 단계에서, 보편화 된 기존 이념지도를 외피로 하여 사회 모순을 비판하고 전복하는 민중성을 안착시킬 수 있다면 근대이행기·근현대 시기 잠류 단계를 지속해 왔던 판소리 전승사의 새로운 국면을 열 수 있는 가능성이 있다는 얘기가 된다.

기실, 보편적 이념 속에 전복적 이념을 담아내는 방식은 표면적 주제 속에 이면적 주제를 복합적으로 담아내는 판소리 특유의 미학이다. 결국, <옹고집전>이 새로운 이념적 지향점을 보편적 이념지도 속에 담아 향유층의 공감을 확장할 수 있다면 이는 판소리의 고유한 미학을 온전하게 실현할 수 있게 된다는 말이 된다. 실전의 잠류 단계에서 수면 위의 유평 단계로 싸이클의 흐름을 바꾸는 방법은 변화된 새로운 시대에 부응하는 문제의식을 기존의 보편적 이념지도 속에 구현하여 향유층의 호응을 확산시키는 것이 되는 것이다.

이제, 다시 <옹고집전>을 포함한 교정 지향적 실전 2가의 실전이 비교정 지향적 실전 5가에 비해 상대적으로 이른 시기에 이루어졌던 이유와과 관련된 문제로 돌아가 본다. 교정 지향적 실전 2가가 새 시대의 이념성을 지향하기는 하되 그것을 구현하는 방식이 전변하는 판소리 향유의식의 향방에 부응하지 못했다는 사실이 지적될 수 있다. 즉, 교정 지향적 실전 2가의 주인공들이 판소리 향유층이 보편적으로 지향하는 이념의 온전한 구현 주체로 형상화되어 있지 못하다는 것이다. 물론, 규범에 일탈해 있는 고립 상태를 벗어나 규범적인 사회체제 내에 안착하는데 성공한다는 점에서 <옹고집전>을 포함한 교정 지향적 실전 2가는 비교정 지향적 실전 5가에는 없으나 전승 5가에는

있는 성장의 이니시에이션을 포함하고 있기는 하다.

그러나 이러한 내적 성장이 주인공의 주체적인 욕망과 선택에 의해서 이루어지지 않고 윤리적인 타자들의 집단에 의해서 비주체적으로 이루어진다는 방식이 문제다. 애초에 이들 교정 지향적 실전 2가의 주인공들에게는 사회의 규범과 윤리에 동화되고자 하는 주체적인 의지 자체가 없다. 그래서 궁극적으로 내적 성장을 이루되 그 과정은 전승 5가처럼 사회적 부조리와 싸우는 통과제의가 아니라 지향되어야 할 긍정적인 윤리규범과 싸우는 통과제의가 되는 것이다. 주인공이 궁극적으로 싸우는 대상이 절대적으로 부조리하거나 악한 것은 아니지만 그렇다고 딱히 긍정적이지도 않은 비교정 지향적 실전 5가와도 다르다.

통상 비교정 지향적 실전 5가 작품들은 주인공이 긍정적이라고 합의되어 있는 사회이념의 단계를 구현하는 성장의 이니시에이션을 이루어내지는 못하지만, 그 규범의 잣대를 들이치는 환경세계가 보편타당한 긍정성을 지니고 있지 못하다는 점에서 통과제의 자체가 필요 없다는 공통점을 지니고 있다. 주인공들이 애초 교정당할 의향이나 의지가 없을 뿐 아니라, 작품의 서사적 목적이 종국적인 교정의 완성에 있지 않은 이유도 바로 여기에 있다. 실전 5가의 주인공은 반규범적이라고 규정된 개별적인 이념과 욕망의 주체이며, 비록 물리적 죽음의 비극과 사회적 의사죽음이라는 풍자의 대상이 될지언정 이 이념과 욕망의 주체이기를 포기하지 않는 자기실현의 의지를 지닌 인물들인 것이다.

반면, <옹고집전>은 사회적 규범화의 이니시에이션을 주체적으로 수행할 의지도 없을 뿐더러 주체적·의지적으로 변모하지도 않으면서 개인적인 욕망과 의지를 포기하고 사회이념에 통합된다는 점에서 차이가 있다. 이 점에서 <옹고집전>의 주인공은 개인적 이념과 사회적 이념 어느 쪽이든 피주체로 머물러 있다. 게다가 비교정 지향적 실전 5가의 주인공들이 주도적인 사회이념에 스스로를 고립시키고 그 고립을 유지하지만, 그러한 고립된 개체이념과 욕망이 사회체제의 존속을 치명적으로 위협하는 것이 아니라 새로운 인정물태의 다양성 속에 수렴될 수도 있는 것이라는 점에서 반드시 교정되어야 할 사항은 아님에 비해, <옹고집전>의 주인공은 인정세태를 구성하는 다양한 개

별적 풍속의 하나로 수용될 수 없는 이념적인 악이다. 옹고집이 긍정적인 윤리규범과 싸우다 그것에 중국적으로 통합되는 통과제가 전승 5가에서 주인공들의 카운터파트가 되는 투쟁대상들이 사회적 모순을 현현하다가 개과천선하는 양상과 궁극적으로는 같은 차원에 놓여 있다고 할 수 있는 것이다. <옹고집전>의 주인공은 전승 5가의 주인공들이 주체적인 이념으로 교정해 나가는 사회 부조리의 궁극적인 총체는 아니지만 부분적인 일부를 구성한다. 전승 5가의 주인공들이 투쟁하는 사회 모순의 총체적인 실체는 사회질서와 헤게모니를 주도하는 기득층으로 볼 필요성이 있다는 점에서 <옹고집전>의 주인공을 포함하는 집단이 된다는 것이다.

즉, <옹고집전>의 주인공인 진옹(眞翁)이 전승 5가의 주인공이 아니라 해당 주인공들의 카운터 파트에 대응되는 인물구도로는, 기존 사회 체제이념의 전복을 주체적으로 시도하면서도 사회 내적인 자기실현과 성장을 동시에 추구하고자 한 보편적인 판소리 향유미학 특유의 양가성을 중층적으로 실현해 내지 못한다는 것이다. 예컨대, <옹고집전>이 중세사회가 기생에게 허락하지 않는 주체적인 사랑과 열절이라는 전복적인 방식을 통해 자기실현과 성장을 사회 내부에서 환상적으로 실현하는 전승 5가의 대표작 <춘향전>과 정반대되는 방식으로 이념성을 구현하고 있다는 것이 된다. 이 지점에서 <옹고집전>이 실전의 잡류 상태를 벗어나 새롭게 부상하기 위한 두 가지 가능성이 도출 될 수 있게 된다. 하나는 <옹고집전>의 진옹이나 가옹(假翁) 중 최소한 어느 하나를 새 시대를 선도할 이념을 창출해나가는 이니시에이션을 스스로 욕망하고 실행하는 주체로 재창조 하는 것이고, 다른 하나는 이러한 진옹 혹은 가옹의 주체적 욕망이 기존 이념에 대한 전복적인 것이면서도 동시에 그것의 실현이 어디까지나 기존 사회 내부의 바운더리에서 추구된다는 양면적인 방식으로 구현하는 것이다.

### Ⅲ. 재매개화에 의한 실전판소리 <옹고집전>의 부상과 영화 <광해>의 의의

#### 1. 근대이행기 비판적 현실인식의 실천성 확대와 보편이념화

영화 <광해>는 기존 사회 이념에 대한 전복적인 새 시대 이념을 사회체제 내부적인 자기실현과 성장을 통해 양가적인 방식으로 구현해내는 주체로 가웅을 선택한 작품이다. 원래 <옹고집전>에서 진웅의 비윤리성이 교정되기를 위한 공동체가 바램을 효율적으로 실현하기 위한 교정이념의 고정적인 객체로서만 존재했던 가웅이, 스스로 느끼고 반성하고 변화할 뿐 아니라 변모된 개별 자아를 민중들의 총체적인 자아와 일치시킴으로써 민중의식의 대변자이자 대리자로서 주체적인 성장을 이루고 이 전복적인 집단욕망을 사회체제 내부에서 실현하고자 하는 주체로 재창조되어 있다는 점에서 전승 5가의 주인공과 같은 경지에 다가서 있다고 할 수 있다. 가웅이 변화하는 시대이념의 객체에서 전형적인 주체자로 재생산된 존재가 바로 영화 <광해>의 하선이 된다는 것이다. 즉, 영화 <광해>는 전복적인 시대의식의 전형성을 가짜왕의 진짜왕 노릇하기라는 가웅의 주체적 자기실현 과정을 통해 기존 체제 내부에서 환상적으로 구현해 냄으로써 <옹고집전>은 20세기까지의 잠류 상태에서 벗어나 새로운 부상 단계로 진입할 수 있게 되었다는 것이다.

그런데 이렇게만 보기에는 영화 <광해> 내부에서 가웅으로서의 하선이 보여주는 캐릭터 재매개화의 양상과 구도가 실전판소리의 전변사에서 지니는 의미는 단순치 않다. 우선, 하선이라는 인물의 신분과 캐릭터의 성격부터가 실전판소리 전변사 속에서 충분히 문제적이다. <옹고집전>의 가웅이 무(無)계층적, 무(無)직업적 캐릭터였는데 반해, 영화 <광해>에 등장하는 하선은 하층민의 계층성과 광대라는 직업성을 지니고 있는 인물로 설정되어 있다. 기방에 기생하고 살면서 출입하는 고객들을 관객으로 삼아 당대의 인정세태(人情世態)를 음담패설을 섞은 창작 이야기로 만들어 비판·풍자하는 광대다. 탈을 쓰고 있다는 점에서 탈춤 광대와 방사하지만 1인의 실내극으로 되어 있다는 점에서 다인(多人)이 사설을 주고받은 실외극인 탈춤과 다르다. 악사를 동원한 1인 실내극이라는 점에서 판소리와 유사하지만 사설이 보편화 된

서사적 구도로 짜여져 있는 것이 아니라 공연의 매 순간마다 특정 인물이나 사건을 즉흥적으로 소재로 하여 풍자·비판하거나 혹은 해학과 기지로 웃기려고 하는데 목적을 두고 있는 것으로 나타난다는 점에서 판소리와도 다르다. 1인 광대가 탈을 쓰고 공연한다는 사실만 제외하고는 일종의 실내 소학지희(笑謔之戲)에 가깝다. 하선이라는 인물이 공연하는 소학지희 내용이 양반들의 부조리와 부도덕성에 대한 풍자·비판을 주류로 하고 있을 뿐 아니라, 해당 공연의 반봉건적 내용이 중앙정부의 감찰과 징벌 대상이 되고 있다는 점에서 하선의 탈 공연은 탈춤의 미학적 정체성에 포함되는 것이 아니라 특수한 상황에 따른 예외적인 것으로 볼 수 있다. 이렇게 보면 하선이라는 인물은 하층민의 비판적 세계인식 속에서 배태된 판소리와 태생적인 기반을 공유하는 하층공연예술의 광대로 규정될 수 있게 된다.

이처럼 가웅에 대응되는 하선이 하층공연예술의 광대로 설정되어 있다는 사실은 디지털 매체 시대 실전판소리 <옹고집전>의 부상과 관련하여 매우 의미 있는 성취가 된다고 할 수 있다. 하선이 하층민들의 비판적 세계인식을 하층공연예술을 매개로 발화하는 광대로 설정되게 되면 <옹고집전>의 가웅이 바람직한 이념적 가치를 인격적으로 구현해 놓은 인물이면서도 해당 이념의 주체적인 선택자가 아니라 어디까지나 객체로 머물렀다는 한계를 극복한 것이 된다. 즉, 가웅이 새 시대 이념을 주체적으로 욕망하는 전형적인 담지자가 아니었기 때문에 <옹고집전>이 판소리 향유사의 흐름에 부응하지 못하고 잠류했었다면, 영화 <광해>는 가웅을 아예 판소리와 같은 하층공연예술을 창작하는 작자층에 일치시킴으로써 민중의 비판적 세계인식의 전형성을 부여하고자 한 것이 된다.

그런데 세계의 부조리를 인식하는 것과 실현하는 것은 다른 차원의 문제다. 즉, 하선과 비판적 세계인식 공유하는 하층광대들은 인식적 층위에서 민중의식을 대변하는 전형적 주체자일 뿐, 현실세계 속에서 실제로 그것을 실행하는 실현적 층위의 전형적 주체자는 아니라는 것이다. 하선과 세계인식 기반을 공유하는 대부분의 하층광대들이 창작공연을 통해 허구적으로 축조한 세계 속에 가상의 캐릭터로 하여금 비판적 인식을 실현하도록 하는 것도 이들이 지닌 주체적 전형성이라는 것이 어디까지나 인식적 층위에 한정된다는 사실

을 의미한다. 인식의 주체적 실현은 어디까지나 가상의 세계에서 간접적으로만 이루어진다는 것이다. 이러한 인식적 차원에서 비판적 세계인식이 전형적 인물을 통해 주체적으로 실현되고 있느냐 아니냐에 따라 판소리 레파토리의 실전 여부가 결정되었다는 것인데, <옹고집전>은 전자에 속했기 때문에 19세기 후반기 이후로 판소리사에서 잠류 상태에 들어가게 되었던 것이라 할 수 있다.

하지만 하층공연예술의 광대들이 자신의 세계인식을 가상의 인식세계 속에 투영한 캐릭터를 현실세계에 위치한 창자 자신의 직능과 같은 광대로 설정하게 되면 문제가 달라진다. 여전히 주인공 캐릭터가 창작자의 가상적 인식세계 속에 위치해 있다는 본질적 사실에는 변함이 없지만, 주인공이 곧 창작자와 같은 광대로 설정되게 되면 주인공 캐릭터를 통한 창작자의 비판적 세계인식 실현이 가상적 간접성이 아니라 가상적 직접성을 지닌 것으로 변모되게 된다. 주인공 캐릭터의 직능이 창작자와 같은 다른 창작자의 세계인식이 주인공 캐릭터에게 투영되어 대리 실현 된다는 본질에는 변함이 없으나, 주인공과 창작자의 직능이 같게 설정되게 되면 수용자의 입장에서는 마치 창작자가 가상의 현실세계 속에서 자신의 비판적 현실인식을 직접 실현하는 것 같이 받아들여지게 된다는 것이다. 작품 창작자와 주인공 캐릭터에 대한 직접적인 동일시가 된다. 이렇게 되면 비록 가상적 실현성이라는 데는 변함이 없지만, 실제 현실세계에 위치한 하층공연 창작자들이 허구화 된 현실세계 속에 뛰어들어 자신들의 비판적 세계인식을 구현하게 되는 직접적인 실현자가 되게 된다는 것이다. 이러한 과정을 통해 하층공연 창작자들이 기왕에 구축해 놓은 민중의식에 대한 인식적 차원의 전형성이 실천적 차원의 전형성으로 전변되어 주인공 캐릭터에게 전이될 수 있게 된다. 즉, 작중현실은 비판적 민중의식에 대한 의식적 차원의 담지자로서의 창작자가 가상적 직접성을 가지고 민중의 전형적인 세계인식을 현실적으로 실현해 나가는 실천의 장으로 변모하게 된다는 것이다.

이처럼 하선이라는 인물이 지나는 시대적 전형성의 의의는 영화 <광해>가 하층문예공연의 인식적 층위에 한정되는 사회비판이라는 것이 현실세계의 실천적 층위에서는 얼마나 무력한 것인가를 통렬하게 절감하고 주체적으로 반

성하는 것에서부터 출발하고 있다는데 있다. 탈을 쓰고 소학지회를 할 때는 마음껏 양반이나 왈자(曰字)들의 부조리를 조롱하고 풍자하는 마치 신과도 같은 위치를 만끽하지만, 일단 소학지회란 인식적 층위의 판을 벗어나면 오입 장이들에게 동기(童伎)들의 처녀성이나 판매하거나 별감·군교·포졸들에게 굽신거리며 기방의 허드렛일을 하며 생활을 영위할 수밖에 없는 처지에 불과하다. 가족의 생계를 위해 처녀성을 대가로 기방에 팔려온 어린 동기의 눈물을 보고 눈물을 닦을 손수건을 건네주는 외에는 자신이 현실을 개선할 의지도 힘도 지니지 못한 기방 중노미의 처지를 통감하는 데서부터 소학지회의 인식적 차원에서 이루어지는 현실비판만으로는 부조리한 현실 개선이 이루어지지 않는다는 사실을 하선이 주체적으로 자각해 나간다는 사실 점이 주목되어야 한다. 공공의 악을 교정하고 공동체를 위한 선을 요구하는 민중적인 이념에 대한 주체적 자각 없이 해당 이념실현의 객체로만 머무는 <옹고집전>의 가웅과 분지되는 지점이다. 주인공이 가웅과 같은 지향이념의 객체여서는 주인공이 비판적 현실의식의 교정 대상인 왈자로 등장하는 <무숙이타령>은 물론, 이러한 향락적이고 비속한 왈자들에게마저 변화하는 사회에 적응하기 위한 유연성이 부족하다는 이유로 주인공들이 교정 대상으로 지목되는 <배비장타령>이나 <강릉매화타령> 등과 같은 여타의 실전판소리들과 다른 차원에 입지하게 됨도 물론이다.

비판적 현실인식을 단지 생계를 위한 기예 직능으로서만 발휘하고 실제 현실세계의 실천의 장으로 확산시키지 못하는 자신의 의지부족과 무능무위를 자각하지 못하고 있는 단계의 하선은 기실, <옹고집전>의 이념객체인 가웅은 물론 교정대상인 진웅이나 영화 <광해> 속의 진웅인 광해왕과도 다를 바 없다. 이러한 실천의식의 부재는 현실세계의 모순을 주체적으로 자각·반성하고 비판적 세계인식을 실현하지 못한 단계에 머무르고 만 <무숙이타령>·<배비장타령>·<강릉매화타령> 주인공들의 연장선상에 놓여있는 것이라고 보아도 무리가 없다. 광해왕과 공모한 허균에 의해 궁으로 잡혀 들어간 하선이 광해왕의 대역을 제안 받고는 금전이면 시키는 대로 다 하겠다는 비속함을 노출하는 것도 이처럼 비판적 세계의식의 실현이 소학지회의 가상현실이 아닌 실제 현실세계에서는 불가능하다고 생각하고 있었던 자기체념에 기인한

것이라고 할 수 있다.

[자료1] 저기 떠오른 달님은 내님의 얼굴 누가 내님 모가지 싹둑 잘라  
저 위에 걸어 놓았나? 얼마나 아픈지 웃지를 안으시네, 두동실 달뜨면 내님  
인가 하여 하염없이 바라 보노라.<sup>21)</sup>

[자료1]은 하선이 광해왕의 대역인 가용 노릇을 하는 가운데 중전에게 보낸 상사시(相思詩)의 한 구절이다. 중전의 미모에 반한 하선이 환관의 조언을 받고 싹구절을 써서 보내기는 하였으나 상층문학의 소양이 없는 하층민인지라 숨길 수 없는 비속성이 드러난 대목이다. 이처럼 영화 <광해>는 하선이 광해왕의 대역을 시작한 한 동안, 하층민 하선의 비교양성과 상류세계의 예법·풍속이 충돌하는 지점들을 집중적으로 조명하는데 골몰한다. 하선의 비속성은 고관대신들·궁녀·환관·도부장 등의 궁궐 구성원들과 대면하는 일상적·비일상적 생활의 전면에서 마치 파노라마처럼 조명된다.

문제는 영화 <광해>에서는 서사적 재미의 많은 부분이 이러한 하선의 비속성을 조명하는 대목에서 창출되고 있다는 사실이다. 하선은 자신의 현실적 비속성과 무능무위성을 일신하고 의식적 차원의 비판인식을 실제 현실의 실천적 차원으로 확장할 것인가의 여부가 기대되는 인물인데, 실제의 작품서사는 상류세계 속에 내던져진 하선의 비속성이 유발하는 웃음 부분을 확장하고 있기 때문이다. 이처럼 하선의 비속성에서 촉발되는 웃음이 골계미를 부분적으로 확장한 것으로 판소리 미학에 일정부분 부합하는 것임은 부인할 수 없다. 하지만 실전판소리 <웅고집전>의 가용에게 부재했던 비판적 현실인식의 주체적인 실천성을 영화 <광해>의 하선이 획득하여 시대의식의 전형적인 인물로 거듭나기 위해서는 원작인 <웅고집전>의 주인공 진웅은 물론 동시대의 실전판소리 작품들인 <무숙이타령>·<배비장타령>·<강릉매화타령> 등의 주인공에게서 노정되었던 문제점, 즉 주인공에 대한 골계미 추구에 치우쳐 있다는 한계를 극복할 필요가 있다는 점이 고려되지 않을 수 없다. 하선이 풍자의 대상으로 초점화 되게 되면 부분적으로 상업적인 재미를 영화 관객에

21) <광해, 왕이 된 남자 Masquerade>, 감독 : 추창민, 주연 ; 이병헌·류승룡·한효주, 2010. 이하 일련의 자료들도 이 영화의 대사를 인용한 것이다.

게 줄 수 있을지는 몰라도 하선이란 인물이 민주적인 비판의식의 전형을 현실에서 실현해내는 인물이 되기를 은근히 기대했던 관객들의 기대가 무너지게 되는 것이다.

이러한 의구심은 영화 <광해>가 이러한 하층의 비속성을 몰교양적인 성격에서 진정성 있는 품성으로 전환하여 형상화되면서 앞서 초점화 되었던 하선의 자기풍자가 입체적인 캐릭터 구축을 위해 의도된 것이었음이 확인되면서 해소되기 시작한다.

[자료2] ① 야 내가 너를 왜 죽여.

[자료3] ① 사월아 오늘 야식에는 니가 좋아하는 곶감과 유과를 잔뜩 남겨놓을 것이다.

② 임금이라면, 백성이 지아비라 부르는 왕이라면! 빼앗고 훔치고 빌어먹을지 언정 내 그들을 살려야겠소. 그대들이 죽고 못 사는 사대의 예보다! 내 나라 내 백성이 열 갑절 백 갑절 더 소중하오.

③ 목숨을 걸고 임금을 지켜야할 호위관이 지 마음대로 죽겠다고 칼을 물다니 그것이야 말로 대역죄가 아니고 무엇이냐? 내목에 칼을 들이던 거야 열 번이어도 상관없다 허나 니 놈이 살아야 내가 사는 것. 니 목숨이 얼마나 중요한지 모르는 것이냐? 팔죽 맛이 어떻더냐?

④ 그대들에 뜻을 들어 중전을 폐하겠노라 허나 중전이 그대들과 같은 서인이 아니란 이유로 폐위되어야 한다면 과인 또한 서인이 아니다 허나 나도 함께 폐위시키라!!

⑤ 내 이제껏 비루하게 살아왔지만, 지금은 아니오.

[자료2]-①은 수라간에서 올린 음식을 잘못 먹고 배탈이 난 하선에게 궁녀 사월이가 궁중 화법대로 자신의 죄라며 죽여 달라고 하는 대목이다. 궁중의 화법 논리를 알 턱이 없는 하선은 사월이가 진짜로 죽여 달라고 하는 줄로

알아듣고 이런 일로 왜 죽이나며 궁중 예법을 모르는 하층민다운 비속성을 노출한다. 여기까지는 [자료1]에서 찻눈 반한 중전에게 연애시럽시고 비속한 어구로 점철된 식구절을 보낼 수밖에 없는 하선의 물교양한 모습과 진배없다. 반전은 이렇게 비속하기 짝이 없게만 보이는 하선의 언행에 내재한 진정성이 궁녀·내시와 같은 궁궐 내부의 하속(下屬)들에게 인정받아 나간다는 데 있다. 이러한 진정성에 대한 인정은 심지어 비속함을 본질로 하는 같은 피지배 계급은 물론 도부장과 같은 하급관리나 허균과 같은 상급관리는 물론, 중전과 같은 지배귀족에게까지 확산되어 나감으로써 실천적인 파급력을 갖기 시작한다. 이를 통해 결과적으로 영화 <광해>가 작품 초반부에서 하선의 비속성에 대한 풍자에 초점을 맞추었던 의도가 해명된다. 하선의 비속한 성격에 대한 풍자가 궁극적인 목적이 아니라 하선의 자기풍자를 통한 반성적·실천적 자아로의 확장을 위한 것이었음이 드러난다.

주목해야 할 것은 하선의 언행은 비록 비속한 것이나 그 내부에 위치한 진정성은 보편윤리이념의 본질과 상통한다는 사실이다. 궁녀 사월([자료3]-①)·백성 전체([자료3]-②)와의 관계에서는 임금은 백성의 아버지로 백성의 일을 제 자식처럼 돌보아야 한다는 부위자강(父爲子綱)의 윤리를, 도부장과 의 관계([자료3]-③)에서는 임금과 신하 사이에 의리가 있어야 한다는 군위신강(君爲臣綱)의 윤리를, 중전과의 관계([자료3]-④)에서는 지아비와 지어미가 서로 본분을 다 하여 부부의 사랑을 지켜야 한다는 부위부강(夫爲婦綱)의 진실한 실천성과 의지를 읽어낼 수 있다. 기득층의 허위의식과 부조리에 대한 비판의식을 현실세계에서 실천적으로 실현하고자 하는 의지의 진정성이란 것이 실은 지배층의 권위와 허세를 보장하는 중세질서의 보편이념과 상통하는 것이었다는 것이다. [자료3]-⑤는 계층적 비속성 내부에 위치한 진정성이 보편이념의 진정성과 상통하는 것으로 자기풍자의 대상이 아니라 기득질서에 대한 전복적인 실천이념이라는 사실에 대한 자각이 된다. 지배이데올로기의 본질적 실천이 봉건사회에 대한 하층민의 비판적 현실인식과 맞닿아 있다는 것으로, 이러한 하선의 실천적인 세계의식은 중세질서의 보편이념으로써 체제 내부에서 중세질서를 전복하고자 한다는 점에서 전승 5가 주인공들의 그것과 같은 층위에 놓여 진다고 할 수 있다.

## 2. <옹고집전>의 재매개화 전개사와 영화 <광해>의 의의

민중적 현실인식의 실천적 전형화에 의해 <옹고집전>의 실전성(失傳性)을 극복한 영화 <광해>는 천만광객을 동원했다는 점에서 <옹고집전> 서사 원형으로 하여금 19세기 후반기 처해 있었던 잠류 상태에서 부상하여 문화 향유의 주류성을 공식적으로 회복하게 한 대표적인 작품이 된다고 할 수 있다. 이 지점에서 새롭게 주목되어야 할 포인트는 영화 <광해>를 통한 실전 판소리의 부상이 영상이라는 매체를 통해서 이루어졌다는 사실이다. 영상은 일반적으로 통용되는 매체의 3단계 전개사 중에서 제2단계 방송·전파 매체와 제3단계 디지털·인터넷 매체에 걸쳐있다. 좀 더 엄밀히 말하자면 방송·전파의 디지털화가 단행된 현 시점에서는 제3단계 매체군에 속한다고 봐야 한다.

그렇다면 실전 판소리 <옹고집전>의 새로운 부상은 방송·전파 이전 매체 단계에 위치해 있었던 실전 7가가 현대적 매체 등장에 따른 매체전환에 부응하여 문학 전달 방식을 전근대적 매체에서 방송·전파 이후 단계의 현대적 매체로 바꾸는 재매개화의 문제와 관련되어 있다고 볼 소지가 있다. 민중적 현실인식의 실천적 전형화에 의한 <옹고집전>의 실전성(失傳性) 극복이 왜 하필 비판적 현실의식의 보편 이념적 실현을 통한 민중적인 전형성 획득이 왜 하필 영상 매체에 의해 재매개화 된 영화 <광해> 속에서 이루어졌는가의 문제다. 즉, 왜 하필 매체와 관련되어 있고, 어떻게 매체와 관련되어 있는나의 문제가 된다.

기존 연구사에서 한 번도 제대로 주목된 적이 없지만 판소리 <옹고집타령(壅固執打令)>으로서의 성행과 창을 잃은 실전(失傳) 판소리 <옹고집전>으로서의 잠류는 매체전환(reformatting)에 따른 재매개화의 문제와 관련되어 있다. <옹고집전>의 판소리 <옹고집타령>으로서의 성행기는 19세기 전반기다. 주지하다시피 송만재(宋晩載)의 관극시 <관우희(觀優戲)>(1843) 제17수를 통해 19세기 전반기에 이미 판소리 <옹고집타령><sup>22)</sup>으로 향유된 <옹고집전>의 존재를 확인할 수 있다.

22) “雍生員闈一芻偶, 孟浪談傳孟浪村, 丹籙若非金佛力, 疑真疑假竟誰.”, 宋晩載, <觀優戲>.

매체와 관련하여 새삼 주목해야 할 것은 판소리로 향유된 <옹고집전>의 서사 전달도구가 구연(口演)이라는 사실이다. 구연은 말 그대로 말로 하는 공연이다. 말로 한다는 것은 문학 작품의 전달을 입으로 풀어서 한다는 것이고, 공연이라는 것은 일정한 관중을 상대로 특정한 공간의 장(場)에서 문학 작품을 행위화 하여 펼친다는 것이다. 전자에서 구술(口述)되어 전달되는 예술 작품이 반드시 최초 입말로 표현된 것일 필요는 없다. 구술로의 전달이라고 하면 흔히 구비문학을 떠올리기 마련이지만 표현과 전달은 본질적으로 다른 영역에 해당하기 때문이다. 입말로 표현되었던 문학 작품이 구술로 수용자에게 전달될 수도 있지만 당초 글말로 표현되었던 문학 작품의 전달도 구술로 이루어지기도 한다. 창작 당시 문자로 표현되었던 문학 작품이 시 낭송회를 통해 구술로 전달되기도 하는 것이 대표적인 사례에 해당한다. 반대로 입말로 표현되었는데 수용층에 대한 전달 역시 구술로 이루어지는 문학의 대표적인 예가 바로 구비(口碑) 문학이다. 구비문학이라는 용어 자체가 기록문학에 대비되는 것으로 표현성의 문제를 기준으로 규정된 것이라고 할 때, 종래의 표현성이 아니라 전달성의 문제를 기준으로 굳이 정의하자면 ‘구비’ 된 것을 ‘구술’ 하여 ‘구전(口傳)’하는 문학이라고 규정해볼 수 있다. 후자의 공연되는 작품 역시 최초의 대상 이야기가 입말로 표현되어 있건 글말로 표현되어 있건 관계가 없다. 입말로 표현되었던 구비문학으로 존재 하다가 공연될 수도 있고, 문자로 표현되었던 기록문학으로 존재하다가 공연될 수도 있다. 심지어 최초 입말로 표현되었다가 문자로 정착된 작품이 공연의 대상이 될 수도 있고, 정반대의 경우도 가능하다.

전자의 구술전달은 반드시 구술자와 수용자 사이의 대면을 전제로 하는데, 이로 인해 정도의 차이는 있으나 다양한 형태로 나타나는 후자의 퍼포먼스가 꼭 개입된다. 이야기 내용을 행위로 표현하는 정도까지는 아니더라도, 구술자의 눈짓·손짓·발짓은 물론 목소리의 높낮이나 음색·장단·톤·크기 등이 개입되며, 구술자의 의식세계나 성격·취향, 하다못해 생김새까지 이야기의 전달에 영향을 미치는 구성요소가 된다. 즉, 앞서 언급했던 후자의 공연성이 전자의 구비 전달성에 이미 본질적으로 포함된 구성요소가 된다는 것이다. 이로 인해 구연으로 전달되는 문학은 매번의 전달장(傳達場)에서 새롭게 만

들어지는 부분적인 독자성을 갖게 된다고 할 수 있는데, 작품의 서사원형이 새삼 중요해지는 이유도 바로 이 문학의 구술 전달성과 관련된다. 일단 수용자들이 특정 작품의 고유한 이야기라고 생각하는 서사원형이 확립되면 각개 구전의 퍼포먼스 상황에서 서사의 변이 편폭이 어느 정도 선까지 이루어지든 같은 작품으로 인식하기 때문이다.

문제는 구연이 매체로 규정될 수 있는가이다. 일단, 흔히 활자·인쇄 매체를 기점으로 하여 현대 디지털 매체까지 진행되었다고 하는 매체의 3단계 전개론은 기실, 근대를 고대부터 쪽 이어져온 서구 중심 문명의 발전이 정점을 이룬 시기로 규정하는 진화론적 인식에 기반 한 것이다. 당연히 전근대 시대, 그것도 동양의 독자적인 근대 이전의 문명은 제외되어 있다. 활자·인쇄 매체 시대는 세계 최초의 근대적 인쇄술이라고 서구 중심의 세계관 속에서 인정받고 있는 구텐베르크기를 기점으로 하는데, 목판이든 금속판이든 실제 활자인쇄술의 시작이 한국의 <무구정광대다리니경>으로 소급된다는 사실을 상기한다면 한국 활자·인쇄 매체 시대의 기점 역시 재삼 생각될 필요가 있다. 논란의 기준은 상업성이 될 것이다. 신라 시대의 <무구정광대다리경> 출판이 불법의 교화확산이라는 공공의 목적으로 이루어졌다는 점을 고려한다면, 화폐교환을 목적으로 한 한국 활자·인쇄 매체의 시작점은 방각본 인쇄라는 상업출판이 본격적으로 시작된 16세기 후반기<sup>23)</sup>가 될 것이다. 현재까지 가장 오래된 상업출판 서적인 『고사촬요(攷事撮要)』(1576)가 하한수가(河漢水家)라는 서울의 개인 방각본 출판사에서 가각판(家刻板)으로 간행<sup>24)</sup>되었는데, 이 책은 백과사전으로 오늘날로 치면 실생활에 필요한 지식들을 편집에 놓은 논픽션 실용서적에 해당하는 것이다. 상업출판 서적들은 평균 대략 엽전 열 닷냥, 즉 오늘날로 치면 150만원에서 300만원 정도에 거래가 되었으니 최고의 인기 고가 상품이었다고 할 수 있다. 돈이 없는 개인들은 상기 금원에 상응하는 면포 한필, 쌀 한말, 비단 한필<sup>25)</sup>을 주고 개인출판 서

23) 부길만, 『조선시대 방각본 출판 연구』, 서울: 서울출판미디어, 2003; 이혜경, 「조선조 방각본의 서지학적 연구」, 1999.

24) “萬曆四年七月, 水標橋下, 北邊二第里門, 河漢水家刻板, 買者尋來.”, 『攷事撮要』, 宋錫夏 藏本, 1657.

25) 조선조 서적 매매 거래가에 대해서는 강명관, 『조선시대 책과 지식의 역사』, 천년의

적들을 거래할 정도로 조선 중기 이후로는 민영 활판인쇄 서책이 화폐교환을 목적으로 제작되고 유통된 일종의 상업적인 문화콘텐츠로 존재했다는 사실을 알 수 있다.

16세기 후반기에 이미 상업적인 대중문화매체로 성립된 방각본 출판은 1800년대로 가면 조선조 최고의 대중문화콘텐츠인 방각본소설<sup>26)</sup>을 산생시키는 촉매제가 된다. 방각본 출판업자들에게서 논픽션 실용서적이거나 과거수험서·아동학습서, 유교 인문교양서 등 실제 현실생활에 필요한 서적들을 비싼 값을 치르고 구매하던 사람들이, 이번에는 방각본 활자·인쇄 매체로 출판된 픽션 소설을 같은 값을 치르고 구매하여 오락문예적 욕망을 만족시키는데 골몰했다는 것이다. 이러한 방각본 출판 서적들은 지식과 문예의 대중화와 상업적 향유라는 측면에서 구텐베르크 이후 시작되었다는 서구 중심의 활자·인쇄 매체 규정에 상응하는 측면이 있다.

이 지점에서 새삼 주목해 볼 것이 바로 방각 활자·인쇄 매체 소설 보다 2세기 앞선 시기에 존재했던 구연소설(口演小說)의 존재이다. 방각매체소설이 대유행했던 19세기 전반기 보다 약 2세기 앞선 시기인 18세기 후반기에는 필사본 소설을 가지고 다니면서 사람들이 많이 모이는 저자거리나 가정집 사랑방·안방 등을 일종의 공연장으로 삼아 돈을 받고 소설을 구연하는 직업적인 강독사(講讀師)들이 대거 등장했다. 저자거리를 오픈 거리공연장 삼아 소설책을 구연하거나 돈 많은 중인집이나 사대부가 사랑방을 일종의 살롱 삼아 소설을 구연한 구연사(口演師)는 일반적으로 전기수(傳奇叟)로, 사대부가나 중인가의 안방을 특별히 드나들며 필사본 세책소설을 구연하던 여성 구연사는 책비(冊婢)로 각각 분류되었다. 후자의 책비가 세책소설의 성행기인 18세기<sup>27)</sup>에 전문화 한 직업군이라면, 전자의 전기수는 세책소설의 성행기보다 정확히 1세기 앞선 시기에 그 존재가 확인되는 직업군이다. 전자의 전기수의 존재가 확인되는 가장 이른 시기는 『요로원야화기(要路院夜話

상상, 2014를 참조하기 바람.

26) 방각본 소설이 19세기 전반기에 성행했다는 사실에 대해서는 부길만, 『조선시대 방각본 출판 연구』, 서울출판미디어, 2003를 참조하기 바람.

27) 세책소설의 유통과 성행 시기에 대해서는 이윤석, 『세책 고소설연구』, 혜안, 2003을 참조하기 바람.

記』(1678)<sup>28)</sup>에 전기수 김호주(金戶主)에 대한 기록이 등장하는 17세기 후반기로 볼 수 있고, 이업복(李業福)의 인기에 의해 구연소설 향유가 18세기 무렵이면 여성층으로까지 확장되었다는 사실은 이업복의 존재가 기록된 『파수편(破睡篇)』(1777~1806)<sup>29)</sup>의 편찬시기<sup>30)</sup>를 통해 가늠할 수 있으며, 19세기에 이르면 전기수의 구연에 의한 소설 향유가 서민층에서 양반층으로 확산되었다는 사실은 세상가에서 특히 인기가 많았다는 전기수 이자상(李子常)에 관한 기록이 『이향견문록(里鄉見聞錄)』(1862)<sup>31)</sup>에 있는 것으로 보아 알 수 있다.

이들 소설 구연사들은 일반 가정집의 사랑이나 안방, 혹은 저잣거리의 특정하게 정해진 구역이라는 개별 전문 공연장을 보유하고 있었으며, 공연 도중에 공연비를 걷기 위해 당일 공연의 클라이막스에서 구연을 잠시 중단했다가 재개하는 상업적인 공연판매 기술을 개발해 있기도 하였다. 특히, 요전법(邀錢法)<sup>32)</sup>이라고 하는 후자와 같은 전문화된 공연판매법으로 서울에서 일정 정도 치부에 성공한 대표적인 전기수가 바로 김호주<sup>33)</sup>였다. 구연은 책값을 지불할 여유가 없거나 글자를 읽을 수 없는 사람들을 대상으로 하여 보다 상대적으로 더 저렴한 가격을 받고 공연장에서 고객과 직접 대면한 상태에서 이야기를 전달하여 판매하는 상업적인 매체로 존재했었던 것이다. 이 구연 매체는 17세기 김호주의 시대에는 민중을 대상으로 하다가 18세기 이업복의 시대에는 여성층으로까지 확대되었고 19세기 이자상의 시대에는 양반층으로까지 확산되는 등 계층을 초월한 통합적인 민족 예술 매체의 구실을 했다고 볼 수 있다. 이러한 구연매체의 전개사에서 19세기는 방각매체소설기와 겹친다. 19세기 구연매체는 방각매체와 공존했던 것으로, 구연이 방각이라는 활자·인쇄 매체시대에도 여전히 상업적으로 인기가 있는 매체였

28) 『要路院夜話記』, 朴斗世, 一冊, 1678.

29) 『破睡篇』, 二卷二冊, 東洋文庫 : 日本.

30) 이공익(李肯翊 : 1736~1806)이 42세 되던 1777년부터 30여년간 집필한 『연려실기술(燃藜室記述)』에 인수대미와 연산군에 관한 『파수편』의 일화 기록이 인용되어 있다.

31) 『里鄉見聞錄』, 劉在建, 十卷三冊, 1862.

32) “兒女傷心涕自霽, 英雄勝敗劍難分, 言多默少邀錢法, 妙在人情最急聞.” 『秋齋紀異』, 趙秀三.

33) 『要路院夜話記』, 朴斗世, 一冊, 1678.

다는 사실을 알 수 있다.

판소리는 바로 이러한 구연매체에 의해 상업적으로 유통된 일종의 구연매체콘텐츠로 규정될 수 있다. 이미 성립되어 있는 필사본 소설책을 강독(講讀)으로 구연하는 강독구연과 달리, 판소리는 소설책으로 성립되기 이전 단계의 단편적인 이야기를 구연 과정에서 노래를 통해 장편화 해나가는 강창(講唱) 유형에 속한다. 당연히 강창계 소설의 성립 시기는 기 성립된 필사본 소설책으로 하는 강독의 성행기인 17세기 이전으로 소급된다고 할 수 있다.<sup>34)</sup> 전승 5가의 대표작인 <심청전>이 <숙향전>·<소대성전>·<설인귀전>과 함께 17세기 상업적인 강독계 소설책으로 존재하고 있었던 것으로 『추제기이(秋齋紀異)』에 기술되어 있는 것을 보면, 판소리계 소설책 성립 이전 단계의 판소리계 강창서사의 성립은 16세기 전후로 소급된다고 볼 수 있을 것이다. 19세기 전반기에 가서야 비로소 강창 사실이 확인되는 실전판소리 <옹고집전>은 구연매체에 의한 향유가 전승판소리에 비해 약 3세기 정도가 늦었음을 알 수 있다.

<옹고집전>이 창을 상실한 것이 19세기 후반기라는 기지의 사실을 고려한다면 <옹고집전>의 상업적인 향유가 구연을 매체로 하여 이루어진 기간은 약 반세기 정도가 된다고 할 수 있다. 상업적인 구연매체콘텐츠의 공연판에 등장한지 약 반세기만에 창을 잃은 잠류 단계에 들어갔다고 할 수 있는 것인데, <옹고집전>은 이 실전(失傳)의 잠류 단계에서 서사를 전달하는 주된 도구를 바꾼다. 바로 필사(筆寫)이다. 현재까지 전승되고 있는 <옹고집전>의 이본으로 알려진 것은 필사본 17종<sup>35)</sup>이다. 19세기 주류 소설 매체로 입지를 다진 방각매체로 출판된 이본은 존재하지 않는다. 방각매체를 대체하여 20세기에 출현한 구활자매체로 된 이본도 현재까지 확인된 바가 없다. 19세기 후반기의 실전 이후, <옹고집전>은 당대의 주류 상업매체인 방각인쇄가 아니라 필사를 서사의 유통 도구로 삼았던 것이다.

34) 판소리가 상고시대의 서사무가나 설화를 강창의 근원서사로 하고 있다고 논의되고 있는 것도 이처럼 소설책 성립 이전의 단형 서사를 강창하는 과정에서 장편화 된 이야기라는 장르의 속성과 관련되어 있는 것으로 보인다.

35) 이에 대해서는 최혜진, 「〈옹고집전〉의 이본과 변모 양상 연구」, 『판소리연구』 36, 2013에 정리보고 되어 있는 내용을 참조해 주기 바란다.

여기서 실전 이후 <옹고집전>의 매체전환에 따른 재매개화와 관련하여 새롭게 논의될 수 있는 입점은 세 가지 정도로 정리될 수 있겠다. 우선적인 문제는 당대의 필사란 것이 구연이나 방각과 방불한 상업 매체성을 지니고 있었는가이다. 필사는 17세기 전반기에 상업적인 구연강독매체의 대본으로 전환되면서 자료의 개인소장을 위한 보존도구로서의 기능을 넘어서기 시작했다. 필사대상본과 필사본 사이에 존재하는 일대일(一對一) 유통 채널이 강독사와 관객 사이에 존재하는 일대다(一對多) 유통 채널로 전환되면서 구연의 매체성을 공유하기 시작했던 것이다.

18세기가 되면 필사가 구연과 별개의 매체성을 확보하기 시작한 새로운 매체전환기로 접어들었다고 볼 수 있다. 돈을 받고 책을 빌려주는 세책점이 성행<sup>36)</sup>하면서 세책필사는 하나의 특정한 소설 내용을 시공간적 제약을 넘어 보다 많은 사람들에게 유통시킴으로써 보다 더 많은 돈을 보다 더 효율적으로 벌게 하기 위한 상업적으로 독립적인 매체성을 확보하게 되었다고 볼 수 있다. 필사본 소설이 강창·강독의 구연 매체성에 종속된 대본으로서가 아니라 독립적인 읽을거리가 되면서, 필사 역시 독자적으로 상업적인 매체성을 갖추게 된 변화가 발생하게 된 것이다. 물론 그렇다고 필사가 구연과 단절된 매체로 성립된 것은 아니다. 세책의 단골고객 중의 하나는 세책을 빌려다가 가정집을 방문하여 여성 청중에게 소설 낭독공연을 하는 책비였다는 사실을 고려할 때, 18세기 이후 세책점의 성행과 함께 독자적인 상업 매체성을 확보하게 된 필사가 아이러니 하게도 해당 세책점을 기반으로 여전히 강독과 구연 매체성을 공유하고 있었다고 할 수 있다.

이처럼 필사가 18세기 이후 상업 매체성을 갖추게 되었다고 할 때, 다음 단계로 고려되어야 할 문제는 <옹고집전>이 세책필사를 매체로 한 상업적인 향유 대상이 되었는가 될 것이다. 현재까지 확보되어 있는 세책소설 총목록<sup>37)</sup>에 <옹고집전>은 들어 있지 않다. 20세기부터 시작된 구할자 매체로도 유통되지 못했다는 점을 고려한다면, <옹고집전>은 창 의 실전 이후 18세기부터 20세기까지 지속된 네 번의 매체전환기에 재매개화를 통한 부상을 하지

36) 이윤석, 『세책 고소설연구』, 해안, 2003.

37) 전상욱, 「세책 총 목록에 대한 연구」, 『열상고전소설연구』 30, 2009, 170~172쪽.

못하고 잠류 상태를 지속했던 것이 된다.

- ①구연매체에 의한 재매개화기(17세기 전반기~20세기 초반기)
- ②필사매체에 의한 재매개화기(18세기~20세기 초반기)
- ③방각매체에 의한 재매개화기(19세기 후반기~20세기 초반기)
- ④구활자매체에 의한 재매개화기(20세기 초반기)

<옹고집전>의 잠류는 위의 ①~④에 이르는 네 단계의 매체전환기에 걸쳐 있다. <옹고집전>은 활자매체가 필사매체를 대체하여 대중매체의 주류로 부상했던 시기에 오히려 상대적으로 더욱 위축되는 양상을 보였다. 방각본이나 구활자본 생산자와 독자의 관심을 끌지 못하고 대량으로 유포되거나 향유되지 못했기 때문이다.<sup>38)</sup> 다만, <옹고집전> 필사이본 중 <단20장본>과 <단24장본>의 실사시기가 20세기 초반<sup>39)</sup>인 것으로 보아, <옹고집전>은 비록 상업매체의 세례는 입지 못했지만 20세기 초반까지 지속된 구활자매체 시기까지 향유는 이어졌다는 사실을 알 수 있다. ④의 구활자매체에 의한 재매개화기 다음으로 전개된 매체전환에 따른 재매개화기를 제시하면 다음과 같은데,

- ⑤근대활자매체에 의한 재매개화기(20세기 초반기~현재)
- ⑥방송·전파매체에 의한 재매개화기(1940년대~현재)
- ⑦인터넷·디지털매체에 의한 재매개화기(1990년대~현재)

영화 <광해>에서 확인되는 <옹고집전>의 재매개화는 ⑥~⑦ 시기에 걸쳐 있다. 현재의 영화가 디지털 기호화 방송·전파를 매체로 삼고 있다는 사실을 고려할 때, 영화 <광해>는 <옹고집전>을 방송·전파 매체에 의해 재매개화(⑥) 하는 동시에 인터넷·디지털매체에 의해 재매개화(⑦) 함으로써 <옹고집전>의 새로운 부상을 이루어낸 작품이 된다고 할 수 있다.

38) 장석규는 “독서물로서의 <옹고집전>은 적지 않은 필사본 독자를 가졌던 것으로 보이지만 방각본이나 활자본 생산자의 관심을 끌지 못해 대량 유포의 혜택을 받지 못했다.”고 지적한 바 있다. 장석규, 「옹고집전」, 『판소리의 세계』, 문학과지성사, 2000, 310쪽.

39) 최혜진, 「<옹고집전>의 이본과 변모 양상 연구」, 『판소리연구』 36, 2013, 600쪽.

이렇게 볼 때, 마지막 남은 문제는 민중적 현실인식의 실천적 전형화에 따른 실천판소리 <옹고집전>의 한계 극복이 영화 <광해>에서 돌출적으로 이루어진 성과인가 아니면 실천판소리 <옹고집전> 전개사에서 항상적으로 이루어져 오던 사이클의 일부인가 하는 문제가 될 것이다. <옹고집전>은 각 매체전환기에 직면하여 상업적인 재매개화를 주도적으로 이루어내지는 못했으나 매 시기의 흐름 속에서 민중적 시각이 더욱 강화되는 방향으로 나아갔던 것으로 보인다. 주지하다시피 <옹고집전>의 이본은 표면적으로는 평범한 양반이나 실제적으로는 요호부민인 옹고집이 학승(虐僧)만을 하는 계열에서 부요한 안동<sup>40)</sup>의 좌수로 바뀌면서 학승에 학모(虐母)·학처(虐妻)를 동시에 행하는 계열로 이동<sup>41)</sup> 했다고 논의된다. 이는 향촌사회의 지배층으로 편입되어 간 요호부민의 역사적 동향을 반영한 옹고집의 신분상승<sup>42)</sup>이라고 해석되고 있는데, 단순히 이렇게만 보이지 않는다. 요호부민이었던 옹고집의 신분상승은 맞지만, 그러한 신분상승이 반사회성과 반인륜성 강화와 맞물려 있다는 사실에 주목할 필요가 있다. 옹고집이 원래 신분인 요호부민 그대로라면 그의 반규범성에 대한 비판적 시각의 주체는 양반과 민중을 다 포함한다. 그러나 요호부민에서 양반으로 신분상승이 되었다면 특별한 경우를 제외하고는 그의 반규범성에 대한 비판주체의 주류적 방점은 양반 쪽 보다는 민중 쪽에 찍히게 된다고 보아야 한다. 이는 원래 평민이었던 두 주인공의 신분을, 빈민 임노동자로 전락한 몰락양반과 요호부민으로 분화<sup>43)</sup>시킴으로써 향유

40) 주지하다시피 경상도 어느 한 곳의 허구적 공간인 맹랑촌 혹은 옹돌촌이었던 것이 유현의 향반 세력이 어느 지역 보다 강성했던 안동으로 바뀌었다.

41) 김종철, 「실전 판소리의 종합적 연구」, 『판소리연구』 3권1호, 1992, 125쪽. 그러나 이본 계열간 신분의 역사적 교체가 고려되지 않으면, “일반적으로 좌수는 중인 계층에 속한 토호 세력으로 지방 관아의 행정 실무를 보좌하는 기능을 담당한다. 그런데 좌수는 벼슬에서 물러난 고관이나 과거에 급제하고 벼슬길에 나아가지 않은 인물들이 많은 경우도 있었다. 이들의 신분이 이처럼 양면적 특성을 띠면서 사대부와 양민 모두에게 긍정적 또는 부정적인 존재로 인식되었던 것이다. 이런 점을 형상화한 것이 바로 <옹고집전>이라 할 수 있다.”와 같은 해석이 내려지게 된다.(장석규, 「옹고집전」, 『판소리의 세계』, 판소리학회 엮음, 문학과지성사, 2000, 305~306쪽.)

42) 정출현, 「조선후기 우화소설의 사회적 성격」, 1992, 133~163쪽 ; 김종철, 「옹고집전 연구-조선후기 요호부민의 동향과 관련하여」, 『한국학보』 75, 1994, 106~143쪽.

43) 조동일, 「홍부전의 양면성」, 이상택·성현경 편, 『한국고전소설연구』, 새문사, 1983.

층을 확대했던 <홍부전>의 전략과 대응시켜서 생각해 볼 수 있다. 전자의 규범적 인물 홍부는 양반으로 이동시키고 후자의 반사회적·반인륜적 인물 놀부는 요호부민으로 이동시킴으로써, 양반과 민중 양쪽을 모두 향유층으로 포섭하는 방향으로 나아갔던 전개사와 유사한 각도해서 해석될 수 있는 여지가 있다.

비판의 대상이 되고 교정 대상이 되어야 할 반규범적 인간의 신분을 요호부민에서 양반층으로 이동시킨다는 것은 중인 이하의 계층을 목표 향유층으로 설정하고 있다는 것이 된다. 옹고집이 매체 전환 과정에서 표면적으로 신분상승은 했으나 여전히 요호부민적 속성을 유지하고 있다는 점에서 주된 향유 타겟 계층은 민중이 된다고 할 수 있다. 이 점에서 민중적인 풍자와 비판의 시선을 가능한 일관되게 유지하고 있는 실전 5가의 미의식과 지향성을 함께 하는 변모의 전개 방향성을 확인할 수 있다. 사회적·반인륜적 인간이 양반신분으로 출신계층이 이동하면서 그 비판주체의 계층 또한 무게중심이 민중 쪽으로 초점화 되는 것이다. 대신, 근대전환기 활자매체로의 이동에서 확인되는 옹고집의 상층 신분화와 민중적 시각 확대 경향성은 영상매체 시대로 이동하면서 새로운 시대적 전형인물로서의 변모 가능성 모색으로 계승되고 있는 것으로 보이는 바, 그 대표적인 예가 바로 영화 <광해>가 될 것이다.

#### IV. 나오는 말

본 연구는 판소리 전승사를 보는 기존 관점을 재고하고 판소리 실전 문제에 대한 새로운 규정을 제시하기 위해 시도되었다. 실전 7가는 정상적 삶의 감각이 부재하고 성격적 결함을 갖고 있는 인물들의 부정성을 풍자하는데 그치고, 새로운 시대가 지향해야 할 새로운 가치의 담지자를 창출하지 못하여 전승에서 탈락했다고 규정되어 왔다. 그러나 본 연구는 실전 판소리가 전승 5가에 비해 상대적으로 시대적 요구에 부응하지 못했던 근대이행기를 넘어, 판소리 미학과 양식적 계승과 지속이라는 측면에서 판소리사 전개의 편폭을 현대로 확장해 본 결과 다른 결론을 내리게 되었다. 상기 이유가 현 시점에서는 비단 실전 7가에만 해당되지 않는, 판소리 12가 직면한 총체적인 차원의

문제라는 사실이다. 실전 7가에게 내려졌던 문학사적 평가 잣대를 전승 5가에도 적용한다면, 전승 5가도 현 시대의 예술문화사에서 실패한 것이 된다. 이러한 문제를 해결하기 위해 본 연구는 판소리사를 전승 5가와 실전 7가의 역사적 성공과 실패로 보는 기존 관점을 부상과 잠류(潛流)의 반복적인 교체 사이클로 대체하는 새로운 시각을 제시하였다. 이 관점에 따라 본 연구는 현재의 판소리사 전체와 전근대 시기의 실전 7가를 잠류의 상태로 규정하였다. 20세기 이후의 실전 7가가 쇠퇴의 단계를 밟아나간 것이 아니라 새로운 질적 가능성을 모색하는 단계에 있었던 것으로 파악한 것이다. 이러한 새로운 이론을 현대 매체 시대에 영화 <광해>로 재생산 된 실전 판소리 <옹고집전>의 존재양상을 통해 시론적으로 제시해보고자 했다.

## ❖ 참고 문헌

- <광해, 왕이 된 남자 Masquerade>, 감독 : 추창민, 주연 ; 이병헌 · 류승룡 · 한효주, 2010.
- 권도경, 「영화 <광해>에 나타난 <옹고집전> 서사원형의 재생산과 실전(失傳) 판소리의 질적 제고 원리」, 『어문논집』 57, 중앙어문학회, 2014.
- 김수봉, 「판소리 칠가의 실전 원인 고찰」, 『한국문학논총』, 한국문학회, 1991
- 김영범, 「조선후기 판소리 담론과 민중집단의 집단 의식」, 『한국학보』 43, 일지사, 1986
- 김영주, 「19세기말~20세기 판소리 변모양상 연구」, 경북대학교 박사학위논문, 2010
- 김일렬, 「판소리 숙영낭자전의 등장과 탈락의 이유」, 『어문논총』 20권1호, 경북어문학회, 1996
- 김종철, 「19세기 판소리사와 변강쇠가」, 『고전문학연구』 3, 한국고전문학회, 1987
- \_\_\_\_\_, 「銀世界의 成立過程研究」, 『한국학보』 제14권 2호, 일지사, 1988
- \_\_\_\_\_, 「실전 판소리의 종합적 연구 : 판소리사 전개와 관련하여」, 『판소리연구』 3권1호, 판소리학회, 1992
- \_\_\_\_\_, 「<변강쇠가>의 미적 특질-기괴미를 중심으로」, 『판소리연구』 4, 판소리학회,

1993

- \_\_\_\_\_, 「옹고집전 연구-조선 후기 요호부민의 동향과 관련하여」, 『한국학보』 75, 1994
- \_\_\_\_\_, 「<배비장타령> 외 기타 실전 판소리」, 『판소리의 세계』, 판소리학회, 문학과지성사, 2000
- 김창현, 「변강쇠가」의 해결될 수 없는 갈등과 그로테스크」, 『성균어문연구』 31, 1996
- 김현선, 「<무숙이타령>과 <강릉매화타령>형성 소고」, 『경기교육논총』 3, 경기대학교 교육대학원, 1993
- 김현영, 「1862년 농민항쟁의 새 측면-거창 민란 관련 고문서를 중심으로」, 『고문서연구』 25, 한국고문서학회, 2004.
- 김홍규, 「판소리의 사회적 성격과 그 변모」, 『세계의 문학』, 겨울호, 1978.
- \_\_\_\_\_, 「19세기 전기 판소리의 연행환경과 사회적 기반」, 『어문논집』 30, 고려대 국문과, 1991
- 박희병, 「춘향전의 역사적 성격 분석」, 『전환기의 동아시아문학』, 창작과비평사, 1985
- \_\_\_\_\_, 「판소리에 나타난 현실인식」, 『한국문학사의 쟁점』, 집문당 1986
- 서유경, 「『옹고집전』에 나타난 眞假爭主의 숨은 문제 : 正體性과 失傳 문제를 중심으로」, 『어문연구』 38권 3호, 한국어문교육연구회, 2010
- 설중환, 「옹고집전의 구조적 의미와 불교」, 『문리대논집』 4, 고려대학교 문리대학교, 1986
- 성현경, 「남원고사본 춘향전의 구조와 의미」, 한국고전문학연구회, 『고전소설연구의 방향』, 새문사, 1985
- 손태도, 「전통 사회 재담소리의 존재와 그 공연 예술사적 의의」, 『판소리연구』 25, 판소리학회, 2008
- 이석래, 「옹고집전의 연구」, 『관악어문연구』 3, 서울대학교 국어국문학과, 1978
- 인권환, 「판소리의 失傳 原因에 대한 考察」, 『한국학연구』 7, 한국학연구소, 1995
- \_\_\_\_\_, 「失傳 판소리 사설 연구 : <강릉매화타령>, <무숙이타령>, <옹고집타령>을 중심으로」, 『동양학』 26, 단국대학교 동양학연구소, 1996
- 장덕순, 「옹고집전과 둔갑설화」, 『한국설화문학연구』, 서울대 출판부, 1970, 201-208쪽.
- 장석규, 「옹고집전 연구」, 경북대학교 석사학위논문, 1984
- \_\_\_\_\_, 「옹고집전」, 『판소리의 세계』, 판소리학회 엮음, 문학과지성사, 2000
- 정출현, 「조선 후기 우화소설의 사회적 성격」, 고려대학교 박사학위논문, 1992
- 정충권, 「옹고집전」 이본의 변이양상과 그 의미」, 『판소리연구』 4, 판소리학회, 1993
- \_\_\_\_\_, 「홍보박사설의 형성과 변모」, 『고전문학과교육』 1, 청관고전문학회, 1999
- 정환국, 「19세기 문학의 ‘불편함’에 대하여 : 그로테스크한 경향과 관련하여」, 『한국문학

연구』, 동국대학교 한국문학연구소, 2009

조동일, 「홍부전의 양면성」, 이상택 · 성현경 편, 『한국고전소설연구』, 새문사, 1983.

\_\_\_\_\_, 『한국문학통사』 3, 지식산업사, 1989

최래옥, 「설화와 그 소설화 과정에 대한 구조적 분석」, 서울대학교 석사학위논문, 1968,  
126쪽. ;

\_\_\_\_\_, 「웅고집전의 사회사적 고찰」, 『우리문화』 2, 우리문화연구회, 1968

\_\_\_\_\_, 「웅고집전>의 제문제 연구」, 『동양학』 19, 동양학연구소, 1989

❖ ABSTRACT

## A New Viewpoint Drowned Repetitive Cycle of Flow vs Float Regulating History of Pansory and Floating Possibility of Lost Pansori in Age of Image Media

Kwon, Do-Kyung

This study attempted to reconsider the existing viewpoint on the history of Pansori transmission and suggested a new viewpoint on lost Pansori transmission. Until now, lost seven songs have been criticized for failure in Pansory's transmission history because it ceased to satirize negativity of abnormal character without creating a bearer of new value goals in the new age this paper resulted in another conclusion which extends Pansori history's process to modern times in the point of succession and duration of Pansori esthetics. Currently the above reason creates a problem of complete nonmention that confront Pansori's twelve songs which does not apply to lost seven songs. If the evaluation standard of literary history used for lost seven songs is applied to inherited five songs, The inherited five songs also failed in the esthetic cultural history of present times. To resolve this issue, this study suggested a new viewpoint to replace the existing viewpoint that label Pansori's history as a historical structure consisting of success of inherited five songs and failure of lost seven songs repetitive replacement cycle of float and flow. This study provided constructive on lost Pansory of premodern times and presented entire Pansori as a flowing state. This paper further identified the stages of decline the lost seven songs since the 20th century but sets the stage or finding a new qualitative possibility. This new theory was suggested through extant aspects of the movie <Gwanghae> that was a reproduction of <Onggojipcheon> in the present media age.

---

### Key Words

Pansory's transmission history, lost Pansory, lost seven songs, inherited five songs, float, flow, <Gwanghae>, <Onggojipcheon>, media, remediation

논문접수일: 2016년 01월 09일

심사완료일: 2016년 03월 07일

게재확정일: 2016년 03월 10일