

# 창극 <배비장전>의 인물형상

국립창극단 초기 작품의 각색과 작창을 중심으로

Character Portrayal in the Changgeuk <Baebijang-jeon>

:Focusing on the adaptation and composition in the early productions of the National Changgeuk Company

박인혜\*

**국문 요약** <배비장전>은 18세기 중엽부터 판소리로 불리어졌으나 후대에 창을 잃고 전승이 단절되었다. 그러나 근대 이후 실창 판소리 작품 중 이례적으로 꾸준히 창극화되며 새로운 길을 걸었고, 특히 국립창극단은 1963년부터 2012년까지, 재연을 제외하고도 7회에 걸쳐 창극 <배비장전>을 지속해서 공연하였다.

본 논문은 국립창극단의 창극 <배비장전> 중, 초기 작품인 1963년, 1975년, 1988년 공연에서 인물형상이 어떻게 나타나는지 살핀 글이다. 특히 각색된 대본과 작창이 어떤 방식으로 결합하여 인물이 구체화되는지 논하고자 하였다. 위 세 작품은 모두 이상운의 편극 대본을 쓰고 있으며 작창자 역시 김연수로 동일하다. 창극은 판소리 애호가층뿐 아니라, 일반 대중을 대상으로 공연하는 장르임에, 시대마다 대중화 전략이 필요했다. 이때 창극 <배비장전>이 우선 내세운 것은 작품의 희극성이었다. 또한 주요 인물이 마치 전승 5가처럼 윤리적 이념을 강조하는 인물로 각색되어 배비장과 목사, 애랑에 긍정적 이미지를 부여하였다. 여주인공 애랑은 소설 속 팜프파탈의 모습이 아닌, 정숙하고 현명한 가인의 형상으로 변모, 동시에 자신의 사랑에 관해 강한 의지를 드러내고, 이를 성취하는 인물로 변화하였다. 그리고 이와 같은 인물 형상은 작창 소리에 의해 또렷하게 형상화된다. 창극 <배비장전> 면면에는 창극의 대중화 전략을 위한 특성이 보이면서도 전승 5가 창극에서 보았던, 혹은 전승 판소리에서 보았던 관행적인 특성이 함께 나타난다. 이것은 당시 창작자들과 소리꾼들이 긴 시간 판소리를 실연하고 경험하며 쌓아온 '익숙함'에 대한 선택일 수 있다. 또한 이 익숙함은 그들이 내면화해 온 전승 판소리에 대한, 나아가 전승 판소리가 지닌 세계관에 관한 긍정을 보여준다고 할 수 있다.

**핵심어** 창극, 배비장전, 국립창극단, 실창 판소리, 판소리 작창

- 차례**
- 서론
  - 국립창극단의 창극 『배비장전』 공연 현황
  - 창극 『배비장전』의 인물 만들기
    - 배비장의 희극성 강화
    - 윤리적 이념 강조를 통한 긍정적 이미지 부여
    - 사랑에 대한 애랑의 의지와 성취
  - 결론

## 1. 서론

주지하듯 <배비장전>은 18세기 중엽부터 판소리로 불리어졌으나 후대에 창을 잃고 전승이 단절되었다. 그러나 근대 이후 실창 판소리 작품 중 이례적으로 꾸준히 창극화되며 새로운 길을 걸었고, 창극뿐 아니라 뮤지컬, 마당놀이, 연극, 드라마 등 다양한 장르로 수용되었다. <배비장전>의 특질은 단연 희극성이라 할 수 있는데, 실창의 이유

역시 골계미 일변도로 치우침으로써 ‘울리고 웃기는’ 판소리의 중요한 정서를 동시에 담지 못했기 때문에 여겨진다.<sup>1</sup> 그러나 이러한 특성은 시대가 변하고 수용층의 인식과 정서가 변함에 따라 외려 강점으로 작용하여 여러 장르에서 활발히 무대화될 수 있었다.

〈배비장전〉이 창극 및 여타 장르로 활발하게 수용됨에 따라 이와 관련한 논의<sup>2</sup>도 다수 진행되었다. 창극과 관련하여서는 그 수가 무척 드문 편인데, 본고와 관련하여 주목할 만한 글로는 권순궁, 이진주의 것이 있다. 권순궁은 그의 글에서 〈배비장전〉을 원전으로 하여 번개된 5편의 문화콘텐츠 양상을 시대별로 정리하며, 2012년에 만들어진 국립창극단의 창극 〈배비장전〉을 다루었다. 그는 〈배비장전〉의 대부분 콘텐츠가 전반적으로 풍자가 둔화하며 대중물로 번개하였음을 밝히고, 창극에서도 풍자보다는 해학이 두드러졌다고 하며 원전의 풍자성을 강조하였다. 그러나 그가 선정한 시대별 콘텐츠들은 소설, 영화, 뮤지컬 등 장르가 달라 특성 및 향유층이 다르다. 또한 창극 〈배비장전〉이 지속해서 무대화되었으나 2012년의 한 작품만을 논하고 있어, 시대별 특성을 고려하여 살피는 것이 필요하다. 이진주는 창극 〈배비장전〉의 공연사를 전반적으로 짚고, 고전 〈배비장전〉이 해학성, 관능성, 낭만성 등 대중예술로서 큰 장점을 가져 창극으로 지속될 수 있음을 밝혔다. 또한 ‘시각적 재현을 통한 위선의 폭로’, ‘화해에 초점이 맞추어진 축제적 결말’이라는 특성에 관해서도 밝

혔다. 본고는 그의 글에 상당 부분 동의하면서도 보다 구체적이고 세부적인 접근이 필요하다고 여기는 바이다.

이에 본고는 국립창극단의 초기 작품을 토대로 인물 형상에 주목하고자 한다. 인물 형상은 서사를 구성하는 가장 주요한 요소이며, 실창 판소리의 인물들은 전승 5가의 인물들과 대비되어 창을 잃은 이유로 거론되기도 하였다. 또한 장르의 특성을 고려하여 작창 전략을 함께 살피고자 한다. 이는 선행연구에서 아직 논의되지 않은 지점으로, 실상 창극 대부분은 작창된 소리의 음악 어법에 따라 그 내용이 구체화된다.

국립창극단은 1963년부터 2012년까지 재연을 제외하고도 총 7회에 걸쳐 〈배비장전〉을 공연했다. 〈배비장전〉이 가진 희극성은 판소리 애호가층이 아닌 일반 대중을 대상으로 하는 창극 장르에서 대중성을 확보하는 역할을 했다. 또한 원작이 되는 소설이 이미 판소리 문체를 보유하고 있어 창극의 사설을 짜는 데에 용이하면서도, 소리가 전승되지 않아 작창의 자율성을 확보할 수 있었을 것이다. 그러나 글 혹은 말을 통해 상상력을 극대화하는 소설 및 판소리와, 일정한 시간 제약 아래 시각적 재현이 이루어지는 창극은 그 문법이 달라 각색이 필수적이다. 또한 시대에 따른 관객의 환경 및 인식 변화 역시 각색 과정에서 숙고해야 할 일이다.

본고의 대상이 되는 1963년, 1975년, 1988년 작품은 모두 1963년 이상운 편극 대본을 쓰고 있으며, 이는 신구 서립본을 저본으로 한 것이다. 또한 세 작품은 작창자 역시 김연수로 동일하여, 이를 통해 대본의 인물 형상을 작창이 어떻게 구체화하고 있는지 확인해 보고자 한다.

1 김중철, 「창이 전승되지 않는 판소리의 종합 연구」, 『판소리의 정서와 미학』, 역사비평사, 1996, 289쪽.

2 권순궁, 「배비장전의 번개와 문화콘텐츠 양상」, 『반교어문연구』 40, 반교어문학회, 2015; 권순궁, 「제주 오페라 〈나(擎)〉: 애랑과 배비장 전의 문화콘텐츠 방안」, 『영주어문』 31, 영주어문학회, 2015; 왕윤정, 「이 별대독을 통해 본 창극 〈배비장전〉의 음악적 변모양상과 그 의미」, 한국예술종합학교 석사학위 논문, 2016; 이문성, 「박동진 창본 〈배비장타령〉의 면모와 지향」, 『한국학연구』 56, 2016; 이진주, 「창극 〈배비장전〉의 공연사와 무대화 양상」, 『한국극예술연구』 55, 한국극예술학회, 2017; 이유허, 「〈배비장전〉 서사의 현대적 수용 양상 연구: 판소리 〈배비장전〉과 뮤지컬 〈살짜기 읊서예〉의 비교를 중심으로」, 『고전문학과 교육』, 36, 한국고전문학교육학회, 2017; 이유진, 「동이방송(DBS) 판소리드라마 〈배비장전〉(1976)연구」, 『구비문학연구』 50, 한국구비문학학회, 2018.

## 2. 국립창극단의 창극 <배비장전> 공연 현황

기록에 의하면 <배비장전>은 국립창극단 이전에도 20세기 초부터 극예술로 공연되었다.<sup>3</sup> 1962년 창단한 국립극단(현 국립창극단)이 처음 창극 <배비장전>을 공연한 것은 1963년 2월이다. 대본 서막 중 ‘도창의 말’에서 공연의 의의를 찾아볼 수 있는데, “이 「배비장전」은 우리나라의 유일한 「해학소설」 다시 말해서 웃은 이야기로 전해 내려오는 것입니다. 그러나 이것을 창극 즉 우리의 가극(歌劇)으로 꾸민다면 훌륭한 희가극이 될 수 있는 것입니다.”<sup>4</sup> 라고 하며 작품의 희극성을 강조하였다. 또한 문화재의 보호 관리와 민족예술을 되찾는 의미라고도 언급하며<sup>5</sup> 전통 보존에 방점을 두었다.<sup>6</sup>

국립창극단의 <배비장전>은 1963년을 시작으로 2012년까지 여러 창작자를 거치며 지속적으로 무대에 오른다. 공연 연보 및 주요 창작자는 아래와 같다.<sup>7</sup>

공연명	연도	장소	단장	극본/각색	연출	작창	음악/작곡
배비장전	1963	명동극장	김연수	이상운 편극	박진		
배비장전	1973	국립극장 (대)		이상운 편극	이진순		박범훈
배비장전	1975	국립극장	박동진	이상운 편극	이진순		박범훈
배비장전	1988	국립극장 (소)	박후성	이상운 편극	허규	김연수	한상일
배비장전	1996	국립극장 (소)	전황	전황 구성	김홍승	김영자	한상일
배비장전	2000	국립극장 (소)	최종민		김홍승		이태백
배비장전	2012	국립극장 (탈오름)	김성녀	오은희	이병훈	안숙선	황호준

국립극단<sup>8</sup> 제3회 정기공연인 1963년 창극 <배비장전>의 대본은 손글씨로 쓰였는데, 영상 및 음향 자료는 남아있지 않고 대본 확인만 가능하다. 1973년 작품은 대본과 음향 자료 모두 남아있지 않고, 1975년 작품의 대본과 영상은 확인이 어려운 상태다.<sup>9</sup> 그러나 음향 자료가 남아 있어 이를 토대로 확인하면 역시 1963년 대본을 지속해서 쓴 것이 확인된다. 1988년의 대본은 1963년 손글씨 대본을 그대로 타자로 옮긴 것으로, 대사와 지문까지도 동일하며 영상 자료 확인이 가능하다.<sup>10</sup>

자료 확인이 가능한 1963년, 1975년, 1988년의 창극 <배비장전>은 모두 이상운의 편극 대본을 쓰고 있으며 박진, 이진순, 허규 순으로 연출이 바뀌었다. 세 작품은 1988년을 제외하곤 작창이 누구인지 쓰여 있지 않으나, 자료를 통해 작창자를 유추할 수 있다.<sup>11</sup> 우선 1975년 음향 자료와 1988년 영상자료에서 확인되는 소리는 작창의 뼈대

3 1900년대 초반 신문기사를 통해 연흥사와 장안사, 단성사에서 <배비장전>이 구극 공연되었음을 알 수 있으나 그 형태는 구체적으로 알 수 없다(『대한매일신보』, 1909.3.23; 『매일신보』, 1913.9.7 외). 1930년대 조선성악연구회 역시 창극 <배비장전>이 주요 레퍼토리였다. 『동아일보』에 의하면 조선성악연구회는 전승 5가를 바탕으로 한 <춘향전>, <심청전> 등이 대중의 호응을 얻는 것에 한계를 느끼며 새로운 작품을 만들고자 하였는데, 이때 첫 작품이 <배비장전>이었다. 조선성악연구회는 <배비장전>이 고대의 정서가 풍부하고 해학적 기분이 충분하다고 말하며, <배비장전> 창극화의 이유로 고전의 보존과 희극성을 들었다(『동아일보』, 1936.2.8).

4 이상운, 『고전희가극 배비장전』, 국립극장, 1968, 7~8쪽.

5 위의 책, 7~8쪽, “더구나 근일에 활발히 진행되고 있는 문화재의 보호관리의 의미로 보든지 문혀있는 민족예술을 되찾는 의미로 보면서 이번 이 「배비장전」을 국립극단이 상연하게 된 것은 크게 가치있는 일이라 아니 할 수 없습니다.”

6 우리나라의 문화재보호법이 제정된 것이 1962년이고, 판소리가 문화재 보호법 아래 무형문화재로 지정된 것이 1964년이니, 아마도 <배비장전>이 공연된 1963년은 판소리 문화재 지정을 위한 논의가 활발하던 때였을 것이다. 이에 국립창극단이 전통 보존에 방점을 찍어 공연을 기획하고, 이를 밝히는 것은 중요 지점이었을 것으로 생각한다.

7 국립중앙극장 엮음, 『세계화 시대의 창극』, 연극과 인간, 2000. 참조. 2000년대 이후는 국립극장 공연예술박물관 홈페이지를 참고하였으며, 창작진이 바뀌지 않고 단순 재연되는 경우는 제외했다.

8 현 국립창극단. 1973년 5월 1일 국립극단에서 국립창극단으로 개칭되었다.

9 영상은 남아있지 않고, 대본이 국립극장 공연예술박물관에 보관되어 있으나, 대본의 손상 정도가 심하여 관람이 어려운 상태다. 하여 75년 <배비장전>의 내용은 음향 자료를 기준으로 작성하였다.

10 이와 같은 이유로 본고의 대본 인용은 1988년 대본을 활용하였다.

11 참고적으로 초창기 국립창극단의 창작진 크레딧은 작창자를 명기하지 않는 경우가 대부분이었고, 간혹 쓰더라도 ‘소리 지도’ 등으로 표기했다. 국립창극단이 포스터 등에 작창을 명기한 것은 1979년 <창극 광대>가 부터이다. 이를 통해 초창기 국립창극단과 소리꾼들이 가진 창작으로서의 행위인 ‘작창’에 대한 인식을 확인할 수 있다.

가 동일하다. 장의 구성과 대본 축약 등으로 대목 구성이 다른 것이 있으나, 김연수가 작창한 소리를 토대로 일부 수정한 것으로 보인다.<sup>12</sup> 또한 김연수는 1963년 단장으로 재직하였는데, 당시는 단장이 작창 및 연출을 도맡는 경우가 다수였다. 가장 중요한 것은 김연수가 1974년 작고하였음에도 1988년 작품에 작창자로 이름이 올라 있다는 것이다.<sup>13</sup> 이와 같은 전반을 고려하였을 때, 1963년부터 1988년까지의 창극 <배비장전>은 김연수 작창으로 보아야 할 것이다.

창극 <배비장전>을 살핌에 있어 1963년 이상운<sup>14</sup>의 대본은 무척 중요하다. 일정 부분 재구성 및 각색되었으나, 실질적으로 1963년부터 2000년까지 긴 시간 그가 편극한 대본을 사용하였기 때문이다. 전승 판소리 사설이 아님에도 무려 40년간 하나의 대본을 기준으로 작품을 만든다는 것은, 대본 완성도에 대한 반증이면서도, 한편으로 고전을 대하는 보수성과 이를 수행하는 단체의 특성을 보여주는 것이라고도 할 수 있다. 특히 1963년부터 1988년까지의 창극 <배비장전>은 이십여 년이라는 짧지 않은 시간 안에서도 이상운의 대본을 가장 충실히 수행한 작품이기에<sup>15</sup> 그 특질을 더욱 분명하게 살필 수 있다.

12 예컨대 삽입가요를 바꾸거나, 내용을 축약하며 소리가 대사로 바뀌는 경우가 있다. 또한 악조와 선율 흐름은 동일한데 장단을 바꾸어 부르기도 한다. 그러나 75년과 88년 작품의 소리는 다수가 동일하다.

13 김연수는 1962년 국립극단 초대 단장으로 취임하여 1974년 3월 작고할 때까지, 10여 년간 단장으로 재임하였고 초기 국립창극단을 주도하였다. 특히 국립극단의 1회 공연인 <춘향전>과 2회 공연인 <수궁가>의 경우 김연수가 직접 연출을 맡기도 했다. '작창'이란 용어를 공식적으로 쓰기 시작한 것이 그가 작고한 이후라, 김연수가 작창으로 이름 올린 작품이 드물지만, 김연수가 자신의 이면관에 부합하는 다섯바탕의 사설을 정리하고 동초 김연수 바디를 구축한 것만 보더라도 그의 창작 능력과 주도성을 가늠해볼 수 있다.

14 이상운의 <배비장전> 대본이 긴 시간 쓰였으나, 이상운이 국립창극단의 작품에 이름을 올린 것은 배비장전이 유일하다. 이상운에 관한 기록은 찾아보기가 어렵다.

15 지면의 한계로 다 언급하기 어려우나 1996년과 2000년의 작품은 각색(구성)자를 표기하고, 그에 의해 장이 새롭게 추가되거나, 결말이 바뀌는 등 비교적 넓은 범위로 각색되었음이 확인된다.

### 3. 창극 <배비장전>의 인물 만들기

#### 3.1. 배비장의 희극성 강화

창극 <배비장전>을 소설과 비교하여 우선 주목할 점은 이야기의 중심이 주인공 배비장으로 확실히 옮겨간다는 것이다. 특히 전반부에서 배비장의 분량이 늘어나는데, 추가된 장면들은 배비장의 인물 형상을 또렷하게 만드는 데에 기여한다. 그렇다면 창극 <배비장전>은 주인공 배비장을 어떤 인물로 그려내고자 할까? 작품의 도입에서 도창은 다소 직접적으로 그에 대해 말하고 있다.

신구서림본 <배비장전>	창극 <배비장전>
제주목소 도입길을 떠나라고 룡방소임 선택홀제 서강 스는 빙션달을 장막으로 급히 불너 레방소임 맞기시니 <sup>16</sup>	도창/ 제주목사 김경이가 육방소임 선택할제 서강사는 걸떡쇠에 예방소임 맞기시니 소심한 사나이로 이름하여 배비장이라. <sup>17</sup>

설명 중심인 도창의 대사와 소리는, 다수 소설의 것들 그대로 사용한다. 판소리계 소설의 경우 이미 판소리 문체로 쓰인 글이기에 창극에서 사실로 활용하기 용이하기 때문이다. 그러나 소설과 달리 창극의 도창은 첫 대사에서도 배비장을 걸떡쇠라고 언급하고, 소심한 사나이라고 덧붙인다. “배걸떡쇠(배걸떡쇠)”라는 배비장의 본명은 소설 중반부 그가 애랑에게 구애의 편지를 보내거나, 개털병거지 차림으로 애랑의 집에 찾아가 체면 잃은 자신을 스스로 전락시키며 언급하는 이름이다. 배걸떡쇠의 ‘걸떡쇠(乞德鉤)’는 ‘떡을 구하는 자, 떡이 필요한 자, 떡이 부족한 자’를 뜻한다.<sup>18</sup> 흔히 이성에게 갈급한 사람의 태도를 걸떡댄다는 말로 쓰기도 한다. 대본에서는 그의 이름을 ‘걸떡쇠’가 아닌 ‘걸떡쇠’로 적어 성격을 드러내고 있으며, 도창을 통해 작품이 설정한 인물 형상을 초반부 노출한다. 그리고 소심한 사나이 배비장의 모습은 작품 전반에서 지속된다.

16 김진영 외, 『세창서관본 <배비장전>』, 『고전명작이본총서 실창 판소리 사설집』, 도서출판 박이정, 2004, 147쪽. 본고에서 신구서림본 인용은 이 책의 세창서관본을 활용하였다. 알려진 바와 같이 세창서관본은 신구서림본과 내용이 동일하나 한문을 빼고 페이지 내용 배분을 다르게 한 것이다.

17 이상운, 『창극 배비장전』, 국립극장, 1988, 5쪽.

18 이문성, 앞의 글, 403쪽.

〈배비장전〉 전반부의 주요 사건은 제주로 향하는 배가 난파 위기에 처하는 것이다. 배가 위기에 처하는 이유는 이른바 ‘망녕의 말’ 때문인데, 소설에서 목사가 이를 언급하는 것과 달리 창극에서는 배비장이 취중에 방자를 나무라며 이를 언급하고, 목사는 그깟 것을 뭘 탓하냐며 다시 배비장을 나무란다.

술기운에 아랫사람의 말을 꼬투리 잡으며 화를 내는 배비장은 포용력 없고 소심한 인물로 그려지고 있다. 소설에서 망녕의 말을 했던 목사는 창극으로 와 외려 배비장을 중재하는 인물이 되어 대비된다. 그에 더해 도사공이 배비장에게 망녕의 말을 말라며 핀잔을 주고, 이후 난파 직전이 되자 도사공을 비롯한 비장들은 배비장의 입방정을 직접적으로 원망한다.

배: 그리고 이놈 이다지 편한 뱃길을 무어?  
초풍이 어찌고 어찌?  
물에 뜬 송장이 쪽밖으로 물 먹드냐고? 이 켈심한놈  
방자: 예이.. 그런게 아니오라  
배: 그런게 아니라니?  
삿도께 죄송하옵니다. 동관을 저놈이 날속엿단 말이  
오 저놈이 날 생판 위협을 하드라니까요?  
머? 이 바닷물속에는 꼬리큰 물 짐승이 있어가지고  
그놈이 작회를 하면 초풍인가 간장풍인가 일어나서  
운수가 사나우면 서천서역국도 가고 그 보다도 더  
운수가 나쁘면 머? 쪽박없이 물을 먹는다구?  
목사: 하.. 그놈이 배비장을 놀리느라고 그런게지 그깟것  
을 뭘 탓한단 말인가  
배: 아 글세 이렇게 순탄한 물길을 저놈이 뱃죄 머 꼬리  
큰 물 짐승이?

도사공: (襲에게) 그러기에 대해를 건너면서 그런 입방정 뭘  
지 말랬지요.  
배: 이놈 입방정이라니  
도사공: 왔다. 곧 죽는 마당에서 양반행세라고 호령은 무슨  
호령  
이제 짜장 쪽박없이 물먹게 됐어요.

(중략)

비장2: 나는 나이 사십이나 자식하나 없는 터에 양자까지 못했으니  
선영향화 전할 곳이 속절없이 끊겼고나  
에고답답 내 신세야 방정맞은 배비장이 너와나와 같  
이 죽자

◇ 도사공 뛰어든다.

◇ 배비장을 끄러앉는다.

도사공: (襲의 입을 막을드시) 나리!!  
어찌자구 이러십니까 제발 그런 말씀을 황 말아주십  
시오. 아 소령개울이나 방축 못에도 지킴신령이 있  
는 법이 온데 이 대해를 건느시면서 망녕의 말씀도  
분부가 있음지요. 원 큰일날 말씀을<sup>19</sup>

배: 아이구 여보 김비장 다신 입방정 안부리게오<sup>20</sup>

창극의 배비장은 소심함과 더불어 방정맞고 가벼우며, 사람들에게 민폐까지 끼치는 인물로 설정되어 있다. 이러한 이유로 사람들에게 조롱당하며, 더불어 시종일관 스스로 그 성격을 드러낸다. 심지어 4장 ‘망월루’에서 배비장은 남의 이별 보지 말고 그냥 가자는 방자를 잡으며, 주도적

19 이상운, 위의 책, 25쪽.

20 이상운, 위의 책, 26~28쪽.

으로 정비장의 이별 장면을 훑쳐보는 뻔뻔함을 가졌다.<sup>21</sup>

배비장이 전반부부터 방정맞은 모습을 보이거나, 가벼운 행동을 하는 것은 인물의 희극성, 나아가 작품의 희극성을 높여 관객의 웃음을 유발하기 위한 것으로 보인다. 그리고 이는 시각적 재현, 음악과의 결합을 통해 극대화되고 더욱 노골적인 형태가 된다. 아래는 5장 ‘만경루’ 장면으로, 주연이 펼쳐진 가운데 들려오는 풍악소리와 기생들 웃음소리에, 혼자 있던 배비장은 연신 안절부절못하는 모습으로 그려진다.

- ◇ 배비장은 혼자 만경루에 앉아 달을 쳐다보고 있다.
- ◇ 좀 멀리서는 풍악소리가 나며 남녀의 웃음소리
- ◇ 달밤

배: (귀를 막으며) 허- 저 간사한 계집들의 웃음소리 암만 웃어보아라. 내 네년들의 곁에는 안간다.

◇ 구성진 단가 한마디 - 女聲

(벌떡 일어서서 왔다갔다하며) 점입가경이로구나 네 이년들 내가 술을 못먹드냐 계집을 싫어하 드냐 하지 만 내가 한양집을 떠나올 때 다짐두고 맹서한 일도 있거니와 방자놈하고 내기한 일이 있으니 막 무가내다. 왜왜 내가 소리를 너만큼 못하는줄 알고?  
(뒤에서 들려오는 소리에 맞추어 부른다)<sup>22</sup>

◇ 방자가 등장한다

방자: (裴의 소리를 드르며 빙그레 웃고 혼자말) 흥 말한필 안뻐 앓길라고 무진 애쓰는군...

위 장면에서 대본의 지문은 ‘귀를 막으며’, ‘벌떡 일어서서 왔다갔다하며’라 쓰고 있어 배비장이 전전긍긍하는 모습을 시각적으로 재현하길 지시하고 있다. 타인에게 자신의 다짐을 고고하게 말하던 배비장이 홀로 있는 순간 욕구를 억제치 못하고 불안정하게 본성을 드러내는 모습은 인물의 양면성과 위선을 보여주고, 이를 직접적인 대사와 연기로 노출하며 웃음을 유발한다. 그리고 이러한 배비장의 모습은 이어지는 방자의 혼잣말을 통해 풍자된다.

이때 배비장은 밖에서 들리는 기생들 노랫소리에 맞서 기라도 하듯, “왜왜 내가 소리를 너만큼 못하는줄 알고?”라 하며 노래를 부른다. 지문에는 ‘뒤에서 들려오는 소리에 맞추어 부른다.’라고 적혀있고 어떤 노래인지 쓰여있지 않으나, 75년과 88년 작품에서 두 노래가 달라 인상적이다. 우선 75년 작품에서는 배비장이 여전히 점잖은 체시조창을 부른다.

배: 월낙오제상만천(月落烏啼霜滿天)하니

강풍어화대수면(江楓漁火對愁)을

고소성외한산사(蘇城外寒山寺)하니

야반중성이도객선이라(夜半鐘聲到客船)이라.<sup>23</sup>

위 시는 당나라 때 시인 장계(張繼)가 지은 <풍교야박(楓橋夜泊)>의 한 구절이다. 배비장은 밖에서 들려오는 노랫소리에 불안정한 모습을 보이다가도, 와중에 우조로 된 시조창을 느린 속도로 잘난 척하듯 읊는다. 이와 같은 방식은 전통관소리의 ‘창조’에서 자주 찾아볼 수 있는데, 무장단으로 느리게 노래하며 주로 진지하게 글을 읽거나 뜻 풀이를 하는 장면에서 쓰인다. 배비장이 앞서 대사에서 불안정한 모습을 보이다 애써 점잖은 체시를 읊고, 이어 방자가 말한 필 안쓰려고 무진 애쓴다며 그를 비웃어, 이 점잖은 노래는 외려 배비장을 풍자하는 것에 기여한다.

이에 비한다면 88년의 배비장은 한층 노골적인 모습

21 이상운, 위의 책, 31쪽.

22 이상운, 위의 책, 49쪽.

23 『배비장전』 음향 자료, 국립극장 공연예술박물관, 1975.

소리 : 조상현  
채보 : 박인혜

창조

월 락 - 오 제 - 상 만 천 허 니 강 풍 어 화 대 수 - 면 을  
고 소 성 외 한 산 사 허 니 - 야 반 - 종 섬 도 객 선 이 라

소리 : 조통달  
채보 : 박인혜

굿거리

배비장 : 아 - 니 아 니 노 지 는 못 하 - 리 라 아 니 이 - 서 - 지 - 못 하 - 리 다  
창 문을 닫 혀 도 피 고 드 는 달 빛 마 음 을 달 래 도 - 파 고 - 드 는 사 랑 사 - 방자 : 나 리

이다. 영상자료를 통해 연기와 연출도 함께 확인할 수 있는데, 배비장은 기생들의 노랫소리를 듣지 않겠다는 의지로, 커다란 귀마개를 하고 등장한다. 기생들의 웃음소리를 안 들으려 귀마개로 귀를 틀어막다가도, 귀마개를 잠시 떼면 음향 효과를 통해 멀리서 기생들의 제주 민요 이야흥타령이 들려온다. 이에 음악 소리에 취한 듯 자신도 모르게 미소를 지으며 박자에 맞추어 고개를 까딱거리고, 또다시 귀를 막으면 노랫소리는 멀어진다. 이어 배비장이 75년과 동일하게 “왜왜 내가 소리를 너만큼 못하는 줄 알고?” 하며 부채를 피더니 어깨를 덩실거리며 굿거리장단의 창부타령을 부른다.

창부타령은 경기민요의 대표곡으로, 굿거리장단의 경쾌함과 화려한 시김새가 도드라지는 곡이다. 또한 창부타령 사설 중 특히 사랑에 관한 표현이 직접적인 사설을 선택하여 부른다. 결국 이 노래를 통해, 고고한 척하는 겉모습과 달리 흥이 많고 호색한 배비장의 이면은 또렷하게 시각화된다. 동시에 창부타령이 당시에 사랑들에게 인기가 많은 곡이었기에, 삼입가요로서 관객에게 친숙함을 주고, 흥미를 유발하는 기능 역시 하고 있다. 75년과 88년의 동일한 장면에서 각기 시조창과 창부타령을 선택하여 대조적으로 보이나, 결과적으로는 두 음악 모두 배비장을 희극적인 인물로 만드는 전략이라 할 수 있다.

배비장이 애랑에게 미혹된 후 희극성이 커지는 소설과 달리, 창극은 전반부부터 그를 보다 희극적인 인물로 만들고, 시각적 재현과 음악의 활용을 통해 인물 형상을 극대화한다. 이때 강조되는 것이, 앞서 살핀 그의 양면성과 호색함이다. 소설에서 역시 배비장은 호색함이 완전히 절제된 인물은 아니었다. 모든 비장이 숙소를 각각 정해 명기 명창을 골라 청가묘곡을 즐길 때 배비장은 울울심사 답답

배: 아-니아니 노지는 못하리라. 아니이 서지 못하리라.  
창문을 닫혀도 파고드는 달빛 마음을 달래도 파고드는 사랑. 사-랑이...  
방자: 나리!<sup>24</sup>

24 『배비장전』 영상 자료, 국립극장 공연예술박물관, 1988.

건만 강제로 억제하고 남이 노는 것을 비양할 뿐이다.<sup>25</sup> 그러나 그의 욕구는 내용상 짧게 처리되며 애락을 만나기 이전까지는 일정 부분 억제가 가능한 것으로 읽힌다.

창극에서 부각한 배비장의 인물형상을 전제로 한다면, 그가 애랑에게 넘어가는 모습이 소설에 비해 일면 자연스럽기도 하다. 소설 속 배비장은 정비장의 이별 장면에서 이미 애랑을 봤음에도, 그리고 여러 장면에서 스스로 욕구를 억제해 왔음에도 애랑이 목욕 장면을 마주하며, 그 절제의 끈을 한순간에 놓아버린다. 그에 비한다면 창극에서 애써 힘들게 욕구를 참던 배비장이 애랑의 목욕 장면을 보고 현혹되는 것은 자연스럽게 느껴진다. 어떤 이유로 희극적인 효과가 생겼을 때, 그 이유가 자연스러우면 그만큼 희극적인 효과는 더욱 커진다.<sup>26</sup> 결과적으로, 강화된 배비장의 희극성은 작품 전체의 희극성 역시 강화하고 있다.

### 3.2. 윤리적 이념 강조를 통한 긍정적 이미지 부여

창극 <배비장전>의 배비장은 방정맞고 소심하면서도, 그 인물 특성이 단순치 않다. 창극 전반에서 유일하게 그의 인물 형상이 다른 층위로 나타나는 장면이 있어 인상적인데, 소설에 없으나 추가된 2장 ‘해남부두’이다. 이 장은 배가 떠나기 전날, 달 아래서 어머니를 그리워하는 방자에게 배비장이 출천대효라 칭찬하며, 자신의 효심을 드러내는 대화로 이루어져 있다.

방자: (쓸쓸이 달을 쳐다보고 앉아서)  
달아달아 밝은달아 이태백이 놀던달아  
저기저기 저달속에 계수나무 박혔으니  
(중략)  
우리모친 모셔다가 천년만년 살고지고  
방자놈의 소원이다.

25 김진영 외, 앞의 책, 163쪽.

26 앙리베르그송, 정연복 옮김, 『웃음-희극성의 의미에 관하여』, 문학과 지성사, 2021, 21쪽.

어머니 그나저나 저녁이나 끓여자셨오?

◇배비장이 나오다 듣고 섰다.

배: 너 그러고보니 출천대효로구나  
방자: (급실하고) 헤헤 예방나리 나와계십니까  
배: 하긴 나도 지금 달은 밝고 사치에서 하 무료하기에  
나오면서 내 모친 생각을 하던 중이다  
방자: 예 노모슬하신가요  
배: 그렇다 70당년 편모를 두고 멀리 제주까지 갈 생각을 하니 자연 비창한 마음이 드는구나<sup>27</sup>

이 대화의 기능은 두 가지로 볼 수 있는데, 첫째는 방자가 부르는 노래를 통해 삽입가요를 활용한다는 것이다. 영상 및 음향 자료가 남아있지 않아 63년 당시 이 사설이 어떤 선율로 불렸는지 알 수 없으나, 88년에는 “바람 불고 밤비 내리는 해변가에 엄마를 잃어버린 저 갈매기는” 사설로 시작하는 남도잡가 <홍타령> 한 구절로 바뀌어<sup>28</sup> 모친을 그리는 방자와 배비장의 심정을 대변한다. 삽입가요를 통한 개방성은 판소리뿐 아니라 창극에서도 유효하다. <홍타령>은 대표적인 남도잡가로, 진계면조에 중모리장단으로 느리게 부르며 슬픔의 정서가 강조되는 노래다.

두 번째 기능은 배비장의 효심이 강조되며 윤리적인 인물로 그려진다는 것이다. 소설의 배비장도 이별 장면에서 아내에게 어머니를 잘 모시라 언급하나, 창극에서처럼 타인에게 자신의 효성을 드러내거나, 강조하는 모습은 아니다. 창극 <배비장전>의 인물들은 전승 5가처럼 충·효·열 등 유교적 주제로 연결될 가능성을 갖고 있다. 이는 윤리적 이념을 지향하는 형상을 통해 이들에게 긍정적 이미지를 부여하고자 함이며, 실상 창극이 가진 보수적 세계

27 이상운, 앞의 책, 12~13쪽.

28 75년의 경우 이 장면이 음향 자료에 삭제되어 있어 확인이 불가하다. 그러나 프로그램북에 2장이 명기된 것으로 보아, 공연되었으나 자료에서 삭제된 것으로 보인다.

관을 드러내는 것이라 할 수 있다.<sup>29</sup> 창극 전반에서 목사와 애랑에게도 이러한 면모는 자주 포착된다. 아래는 목사에 관한 도창의 설명이다.

도창: 세월이 살같이 흘러 김목사가 도입한지도 수삭이 되었다.

김목사의 백성 다스림은 심히 밝고 어질어서 도내 백성들은 격양가를 부르며 그 생업을 즐기고 인심은 순량하여 길에 흘린 것을 좇는이 없고 밤에 문을 잠그지 아니하되 도적이 없었으니 관무사 민무사의 태평세월이었다.<sup>30</sup>

원작에서 신관 사또 도입 후 바로 주연이 벌어지는 것과 달리, 창극에서는 도입 후 수삭이 지나 주연이 벌어지는 것으로 각색되어 있다. 위 사설은 소설에는 없는 것으로, 굳이 시간의 틈을 벌려 김목사의 선정(善政)에 관하여 언급한다. 극의 전반부, 목사를 긍정적인 관료로 전제함에 따라 인물에 대한 관객의 신뢰도는 높아진다.

목사는 배비장을 파견시키고자 공모하며, 그를 줄장 부라 평한다. 그리고 웅졸함 때문에 관가의 일이건 정사건 잘할 수 없을 것이라 염려하고, 주색을 가까이하는 것이 정사를 잘하는 데에 필요한 조건처럼 말한다.<sup>31</sup> 목사는 극 전반에서 정사를 잘 돌보는 것을 최상의 가치로 여기고 있는데, 결말부 배비장이 망신을 당한 후 정의현감 칙지를 받는 장면에서도 ‘속은 일은 치의치말고 치민선정하여 부디 성은에 보답하라.’고 당부한다.<sup>32</sup> 이 말은 신구서림본의 후일담 부분을 수용하고 있는 것으로, 주지하듯 신구서림본의 후일담은 후인에 의해 첨가된 것으로 여겨진다. 이는 소설에서 소략하게 보이는 목사의 형상 일면을 창극에서

확대한 것이다.

덧붙여 창극에서 목사는 공모자의 범주를 한정하거나, 배비장이 망신당하는 정도를 제한하기도 한다. 목사는 사람들과 공모할 때 이 일을 비장들을 비롯한 몇만은 밀히 불리<sup>33</sup> 이야기한다. 그리고 무슨 일을 하건 은밀히 하라고 당부한다.<sup>34</sup> 또한 동헌에서 배비장이 모두에게 웃음거리가 된 후 목사는 배비장과 애랑만 남고 다들 물러가고 명한 후 배비장을 훈계한다.<sup>35</sup> 자신이 배비장을 교정하고자 극을 꾸몄으나 배비장이 긴 시간 만인에게 웃음거리가 되지 않게 하고, 더불어 애랑과의 대면과 대화, 자신의 훈계가 노출되지 않도록 하는 것이다. 목사가 만인 앞에서 배비장을 훈계한다면 그것은 다분히 공적인 성격을 갖겠지만, 당사자만을 앞에 두고 훈계하는 것은 상대적으로 사적인 성격의 일이 된다. 목사는 두 장면에서 배비장의 체면을 염두에 두고 일종의 보호를 하고 있다. 극 중 최고 권위자인 목사가 배비장을 대하는 이 같은 태도는 그의 잘못에 일종의 면죄부를 마련하는 인상을 주며, 더불어 목사를 관용적인 인물로 만드는 효과가 있다.

소설에서 애랑의 인물 특성이 가장 잘 드러나는 장면은 단연 정비장과의 이별 장면이다. 기생인 애랑은 정비장에게 온갖 재물부터 앞니까지 ‘물오른 송기때 벗기듯 몰수탈취<sup>36</sup>’하는 인물이다. 그러나 창극에서 정비장과의 이별은 월선이라는 새로운 인물이 대신한다. 이 장면이 애랑이 아닌 월선의 에피소드가 됨에 따라 애랑은 전혀 다른 인물이 된다. 다음은 목사와 월선, 그리고 애랑의 대화 장면이다.

목사: 너이 여러 기생중에 배비장을 혹하게 하여 파견을 시키는자 있으면 중상을 줄것인즉 누가 능히 거행할 자 있겠느냐

29 이진주, 앞의 글, 39쪽. 이진주는 그의 글에서 이와 유사한 의견을 제시하였는데, 창극 〈배비장전〉이 저본인 신구서림본보다 더욱 보수적이고 가부장적 도덕성이 강조되는 쪽을 지향한다고 하였다.

30 이상운, 앞의 책, 48쪽.

31 이상운, 위의 책, 53~55쪽.

32 이상운, 위의 책, 271쪽.

33 이상운, 앞의 책, 54쪽.

34 이상운, 위의 책, 56쪽.

35 이상운, 위의 책, 127쪽.

36 김진영 외, 앞의 책, 155쪽.

목사: 빨리 나서보아라  
 월선: (나오며) 소녀가 거행하오리다.  
 목사: 네 이름이 뭐랬지?  
 월선: 월선이라 하옵니다.  
 목사: 월선이? 음!! 네 고명한 성화는 내 도입후에 잘 들었  
다.며 네집 고간엔 없는데 없고 얼빠진 오입쟁이 앞  
닛빨이 서말이나 된다면서 하...  
 애랑: (단중모리/우조) 황송하오나 소녀가 비록 민첩치 못하  
와도 사또 분부대로 거행하려 하나이다  
 목사: (진양/우조)허허 너는 말소리도 어여쁘고 태도 또한  
아름답구나 달 아래 보아하니 과연 제주의 일색이로  
다.(말)그래 네 이름이 뭐라지?  
 애랑: (진양/우조) 애랑이라 하옵니다.  
 목사: 응 애랑이? 그런데 넌 어떻게 하겠느냐? (말)네 집 곳  
 간에도 앞나가 서너말 고여 있느냐?  
 애랑: (단중모리/우조) 소녀 집에는 곳간도 없사옵고 앞나는  
 커녕 남의 머리칼 한 올 없나이다.  
 목사: (중중모리/우조+계면) 그러면 어찌해서 네가 감히 배비  
 장을 파집을 시키랴느냐  
 애랑: (중모리/우조) 소녀는 저 월선이 같이 졸라서 꺾테기  
를 뺏기지 않사옵고 자기 스스로 벗도록 하겠나이다  
 목사: (중중모리/우조) 어허 그것 참 재주로다 어허 그것 참  
 재주로구나 네가 만일 배비장을 파집시킨다면 제주  
 기생 중 인재라 하겠구나  
 애랑: (진양/우조) 사또 분부는 소녀의 수단 것 할 것이오니  
한 가지 사또께서 명하시와 리속 사령들이 소녀와  
은밀히 협력하도록 하여 주시오.<sup>37</sup>

목사는 자처하는 월선을 빈정거리며 자신이 계획하는 연극의 적합한 인물이 아니라고 한다. 그러나 애랑에게는

자태가 아름다울 뿐 아니라, 말씨도 돼 먹은 인물임을 강조한다. 목사와 애랑이 성적 매력을 통해 정비장의 앞니까지 빼게 했던 월선을 부정함에 따라 애랑은 월선과는 차별적인 인물이 되고, 마치 전승 5가의 여성 주인공과 같은 佳人의 모습으로 그려진다.<sup>38</sup> 극 장르에서 인물의 첫 등장은 성격을 또렷하게 보여주며 관객에게 소개하는 기능을 하는데, 애랑은 목사의 평가에 따라 긍정적 이미지를 갖게 된다.

이때 주목할 점은 음악을 통해 목사와 애랑의 인물 형상을 더욱 부각한다는 것이다. 1975년 작품에서 두 사람의 소리는 계면조 없이 평조와 우조로 일관하고 있으며, 진양, 중모리, 단중모리와 같은 느리거나 깨끗한 느낌의 장단 비중이 크다. 특히 목사가 애랑을 칭찬하는 대사와 애랑이 사또에게 리속 사령들이 본인과 은밀히 협력하도록 해달라는 마지막 대사가 가장 느린 진양 장단으로 불린다.<sup>39</sup>

두 사람의 주고받는 소리는 소리북으로만 반주하여 청의 변화가 자유로운데, 애랑에 대한 목사의 찬사는 진양 장단에 A본청 우조로, ‘술’과 ‘도’를 중심음으로 오가고, 느리고 깨끗한 노래가 점잖고 진지한 인상을 만든다. 또한 애랑에게 ‘태도 또한 아름답구나.’라고 하는 구절에서 소리를 위로 들어 길게 떨며 마치 감탄하는 듯 대사를 강조하고 있다.

애랑 역시 자신이 공모에 가담하겠다는 가장 주요한 말을 진양 장단에 술음계와 레음계를 섞어 평우조로 노래하고, ‘은밀히 협력하도록 하여 주시오’라는 마지막 대사 에서 소리를 밀어 시김새를 만들어 사설의 표현력을 높인다.

37 이상운, 앞의 책, 61~62쪽. 장단 및 악조 표기 필자. 1975년 작품을 토대로 작성하였으며 88년 자료에 의하면 이 대목은 대사 중심의 구성으로 바뀌어 있다.

38 이진주, 앞의 책, 41쪽. 이진주 또한 이와 유사한 의견을 피력한 바 있다. “보수적인 창극의 세계에서 주인공 남성과 맞어지는 주인공 여성은 성춘향이나 심청처럼 아름답고 정숙하고 지혜로운 대중적 영웅으로서의 도덕성을 갖춰야 한다.”

39 88년 작품에서는 이 장면이 대사로 바뀌지만, 여전히 애랑의 의지가 가장 잘 보이는 마지막 대사는 우조의 같은 선율로 노래하며 강조한다.

진양

소리 : 박동진  
채보 : 박인혜

목사: 허 허 - 너 는 말 소 리 도 어 여 뻘 고  
태 도 또 한 아 름 - 답 구 나 달 아 - 래 - 보 아 - 허 니  
과 연 제 주 의 일 색 이 로 다 (그래 네 이름이 뭐라지?)

진양

소리 : 김동애  
채보 : 박인혜

애랑: 사 또 분 부 는 소 녀 의 - 수 단 것 할 것 이 오 나 한 가 지 사 - 또 께 서  
명 하 시 와 리 속 사 령 - 들 이 - 소 녀 와 - 은 - 밀 히  
협 력 하 도 록 하 여 주 시 오

결국 이와 같은 악조와 장단의 결합 덕분에 두 사람의 진중하고 굳건한 느낌이 배가되고, 이들의 말이 무게감 있고 믿음직스럽게 들리는 효과를 준다. 결과적으로 ‘정사를 염려하며 배비장을 교정하려는 목사’와 ‘아름답고 현명한 여인 애랑’이라는 인물 설정에 음악이 힘을 실어주는 것이다.

이뿐 아니라 창극은 소설 속 애랑과 방자의 공모 장면을 다수 삭제한다. 소설에서 배비장이 애랑에게 방자를 보내자, 방자는 애랑에게 “쉬- 애랑아 배비장이 벌써 네게 흑하였시니 무슨 음식 좀 차려다오” 하고 이에 애랑은 웃으며 다담상을 차린다.<sup>40</sup> 배비장이 사처로 돌아와서도 애

랑을 못 잊어 방자 편에 편지를 보내자, 애랑은 그 편지를 읽고 깔깔거리며 웃는다.<sup>41</sup> 둘의 공모가 독자에게 노출됨에 따라 배비장을 조롱하는 애랑의 도발적 형상, 팜프파탈적 면모도 부각된다. 그러나 창극의 같은 장면에서 애랑과 방자의 대면, 대화 장면은 모두 삭제되고 방자가 애랑의 뜻을 자신의 말로 전할 뿐이다.

3.3. 사랑에 대한 애랑의 의지와 성취

주지하듯 소설 <배비장전> 두 이본의 가장 큰 차이는 결말이다. 배비장이 동헌에서 망신당하며 끝나는 김삼불본의 경우 배비장에 대한 희화화와 풍자성이 강조되며, 배

40 김진영 외, 앞의 책, 173쪽.

41 김진영 외, 위의 책, 179쪽.

비장이 망신을 당한 이후 보상으로 벼슬을 얻고 애랑과 살게 되는 신구서립본의 경우 화합과 수용을 통한 해학성을 강조했다고 볼 수 있다.<sup>42</sup>

창극 <배비장전>의 결말은 배비장이 망신을 당한 후 떠나려 하자 애랑이 만류하고, 때마침 배비장에게 정의현감 척지가 내려지자 모두 기뻐하며 행복한 결말을 맞는 것으로 되어있다.<sup>43</sup> 이때 후일담 성격을 가진 “얼씨구나 경사났네”의 합창곡을 노래하는데, 이는 전승 5가의 창극에서 축제적 결말을 만드는 전형적 방식이다. 그리고 앞서 살펴본 긍정적 인물형은 이와 같은 행복한 결말에 충실히 기여하고 있다. 화해와 보상을 통한 판소리의 축제적 결말을 위해선 주요 인물에 대한 칭송이 우선되기 때문이다.<sup>44</sup> 창극 <배비장전>의 결말에서 역시 “얼씨구나 절씨구나 망신하고 벼슬하긴 목사도의 은덕이오 애랑이의 덕분일세.”라거나 “정의현감 배비장도 우리 샷도 본을 받아 치민선정 송덕비가 거리거리 서게 하소.”<sup>45</sup>라며 인물의 긍정적 이미지를 적극적으로 드러낸다. 그러나 이와 같은 결말에 이를 때 문제로 남는 것이 배비장을 속인 애랑과 그 속임에 넘어간 배비장과의 관계이다.

11장 ‘동헌’ 장면에서 애랑은 벌거벗은 배비장에게 옷을 입혀주는데 이 옷은 애랑이가 정성껏 지은 옷으로 설정되어 있다.<sup>46</sup> 애랑이 배비장의 옷을 정성껏 짓는 것은 그를 향한 마음이 진심일 때 가능한 일이다. 또한 애랑은 자신을 향한 배비장의 원망에 “그렇게 앓고서야 저와 같은 천한 계집이 어느 세월에 점잖으신 나오리의 귀여움을 받겠나이까”라 답하고, 자신의 말이 진정이라며 사과한다. 결국 창극에서 애랑이 배비장을 속이는 공모에 동참한 이유

는 그를 징치하거나 끌리려고 한 것이 아닌, 그의 마음을 얻기 위해서라는 것이다. 이때 애랑의 소리는 중모리 장단에 시김새가 많은 계면조로 슬프고 진지하게 들린다. 이에 배비장은 자신에게 뜻이 있어 그랬다니 탓할 수도 없다고 말하며<sup>47</sup> 두 사람의 내적 관계가 해결되는 모습을 보인다. 그러나 이후 배비장이 떠나겠다고 하자 애랑은 울음 섞인 소리로 배비장을 만류하는데, 대화 전체가 계면조로 되어 있다.

배: (중모리/계면) 예기 천하의 몸쓸것아. 그렇게도 이 사람을 끌릴수가 있드란 말이나

애랑: (중모리/ 계면) 나오리 죄송무지 하옵니다. 그렇게 앓고서야 저와 같은 천한 계집이 어느 세월에 점잖으신 나오리의 귀여움을 받겠나이까.

배: (대사) 그게 진정이나.

애랑: 진정이옵니다.

배: 허허 그렇다니 내가 도리어 할말이 없네 그려. 내게 뜻이 있어 그랬다니 탓할 수도 없고.

애랑: 죄송하옵니다.

배: 다시는 그런 장난 하지마라.

애랑: 죽어 마땅하옵니다.

배: 그러나 왕사는 물론이라니 (창조/계면)이제 와서 수원수구허랴. 그저 내 불찰이지.

애랑: (중모리/ 계면) 나오리 나오리- 정녕코 가시랴오.

배: (중모리/ 계면) 아니 가지 못할 신세

애랑: (중모리/ 계면) 저를 죽여 가시며는 몰라도 살려두고는 못가리다.<sup>48</sup>

애랑은 배비장에게 자신을 죽이고 가지 앓고서야 살려두고는 못 간다며, 강렬하게 그를 붙잡는다. 이때 애랑의

42 이유경, 앞의 글, 184쪽.

43 신구서립본의 배비장이 육지로 떠나는 배를 타기 위해 해녀를 만나거나, 다시 배에서 애랑을 만나는 등의 장면은 삭제되어 있다.

44 예컨대 보성소리 <심청가>에서 “송천자 폐하도 만만세, 심황후 폐하도 만만세, 부원군도 만만세, 여러 귀빈님도 만만세, 천천만만세를 태평으로 누리소서.” 등의 사설이 있다.

45 이상운, 앞의 책, 271쪽.

46 이상운, 위의 책, 127쪽.

47 이상운, 위의 책, 129쪽.

48 1988년, 영상 자료. 이상운 대본의 130~131쪽. 대본과 실연의 차이가 있어 영상 자료를 기준으로 작성하였다. 장단 표기 필자.

소리 : 안숙선 조통달  
 채보 : 박인혜

중모리

애랑: 나으리 - - - 배비장:잡지마라

애랑: 정 - 녕 - 코 - 가 - 시 - 라 - 오

배비장: 아 - 니 - 가 - 지 - 못 - 할 - 신 - 세 (놔라)

애랑: 저 - 를 - 죽 - 여 - 가 - 시 - 려 - 든 - 물 - 라 - 도 -

살 - 려 - 두 - 고 - 는 - 못 - 가 - 리 - 라

소리는 E♭ 본창 계면조, 중모리장단이며 짙은 애원성으로 노래한다.

악보에서 보는 바와 같이 하행진행으로 이어지는 계면조 선율에 ‘저를 죽여 가시려든 몰라도’ 사설에서 가장 높은 음정을 쓰고 있다. ‘위 떠는 청’인 ‘미’ 음정을 강렬하게 떨고, 이를 지속하여 애랑의 심사가 걱정적으로 들리는 효과를 준다. 이것은 애랑의 마음이 진정이라는 설정이기에 가능한 표현이며, 한편으로 사랑에 대한 애랑의 강한 열망과 의지를 보여준다.

결말부임에도 짧지 않은 두 사람의 듀엣은 관객으로 하여금 애랑과 배비장의 관계가 사랑을 기반으로 한 것이라 믿게끔 이끌고, 헤어짐에 따른 연인의 슬픔처럼 그려진다. 특히 88년 작품에서는 애랑의 말끝에 악기 반주로 분위기가 고조되자 배비장이 마치 그 사랑에 감동한 듯, 애랑의 이름을 크게 부르며 격한 포용으로 장면을 마무리한다. 다소 신파적인 이 방식은 창극 <춘향전>에서 어사또가 된 이몽룡과 춘향이 극적으로 해후할 때 봄직한 것으로,

두 사람의 사랑이 어려움 끝에 성취를 맺는다는 인상을 준다.

소설 <배비장전> 신구서림본의 결말은 후인이 첨가한 것으로, 특히 배비장을 애랑이 다시 붙들어 함께 살고, 김목사의 주선으로 정의현감을 하게 되었다는 결말이 애랑의 성격으로 보아 논리상 어긋나는 것이라 여겨졌다.<sup>49</sup> 그러나 창극의 애랑은 정비장과의 이별 장면에서 등장치 않고, 공모에 가담함에 있어서도 도발적인 면모보다는 믿음직스러운 이미지로 설정되어, ‘정숙하고 아름다운 여인의 진정한 사랑’이라는 일종의 전형성을 갖추게 된다. 이와 같은 인물 형상과 그에 따른 결말은 원작 소설이 가진 풍자성을 고려한다면, 풍자성이 둔화된 보수적인 결말로 이해될 수 있다.

그러나 역설적으로 애랑이 마지막 장면에서 자신의 심경을 표현하며 배비장을 잡는 것은, 신분의 한계와 현실적 문제가 있음에도 개인의 욕망에 충실한 것으로 해석할 수

49 김중철, 앞의 글, 260쪽.

있다. 또한 그것을 생취하기 위해 강력하게 자신의 의지를 드러내는 적극적인 인물로 볼 수 있다. 이는 ‘춘향’과 같은 인물에게서 보아왔던 주체적인 여성 인물 형상과 닮아 있다. 창극을 만드는 창작자와 소리꾼들, 향유자들에게도 가인의 면모를 갖추었으면서도 자신의 사랑에 솔직한 춘향이라는 인물은 긍정적이고 친숙한 대상이었을 것이다. 그리고 이것은 익숙함에 의한 선택이자, 전승 판소리에 대한 긍정에서 비롯된 것이라고도 할 수 있다.

#### 4. 결론

〈배비장전〉은 18세기 중엽부터 판소리로 불리어졌으나 후대에 창을 잃고 전승이 단절되었다. 그러나 근대 이후 실창 판소리 작품 중 이례적으로 꾸준히 창극화되며 새로운 길을 걸었고, 특히 국립창극단은 1963년부터 2012년까지, 재연을 제외하고도 7회에 걸쳐 창극 〈배비장전〉을 지속해서 공연하였다.

본 논문은 국립창극단의 창극 〈배비장전〉 중, 초기 작품인 1963년, 1975년, 1988년 공연에서 인물형상이 어떻게 나타나는지 살핀 글이다. 특히 각색된 대본과 작창이 어떤 방식으로 결합하여 인물이 구체화 되는지 중점적으로 논하고자 하였다. 위 세 작품은 모두 이상운의 편극 대본을 쓰고 있는데, 이상운의 대본은 1963년부터 2000년까지 40년이 넘는 시간 창극 〈배비장전〉의 바이블처럼 여겨지며 활용된 대본이다. 또한 세 작품은 작창자 역시 김연수로 동일하다.

창극은 판소리 애호가층뿐 아니라, 일반 대중을 대상으로 공연하는 장르임에, 시대마다 대중화 전략이 필요했다. 이때 창극 〈배비장전〉이 우선 내세운 것은 작품의 희극성이다. 이를 위해 주인공 배비장을 소심하고 방정맞은 인물로 설정하고, 그의 양면성과 호색함을 강조하는 방식으로 희극성을 강화하였다. 또한 주요 인물이 마치 전승 5

가처럼 윤리적 이념을 강조하는 인물로 각색되어 배비장과 목사, 애랑에 긍정적 이미지를 부여하였다. 여주인공 애랑은 소설 속 팜프파탈의 모습이 아닌, 정숙하고 현명한 가인의 형상으로 변모, 동시에 자신의 사랑에 관해 강한 의지를 드러내고, 이를 성취하는 인물로 변화하였다. 그리고 이와 같은 인물 형상은 작창에 의해 또렷하게 형상화된다.

창극 〈배비장전〉 면면에는 창극의 대중화 전략을 위한 특성이 보이면서도 전승 5가 창극에서 보았던, 혹은 전승 판소리에서 보았던 관행적인 특성이 함께 나타난다. 이것은 당시 창작자들과 소리꾼들이 긴 시간 판소리를 실연하고 경험하며 쌓아온 ‘익숙함’에 대한 선택일 수 있다. 또한 이 익숙함은 그들이 내면화해 온 전승 판소리에 대한 긍정, 나아가 전승 판소리가 지닌 세계관에 관한 긍정을 보여준다고 할 수 있다.

## 참고문헌

## 1. 기본 자료

이상운 편곡, 『배비장전』대본집, 국립극장, 1988.

『배비장전』음향 자료, 국립극장, 1975.

『배비장전』영상 자료, 국립극장, 1988.

국립극장 공연예술아카이브 플랫폼 별별스테이지 홈페이지.

## 2. 단행본 및 논문

국립중앙극장 엮음, 『세계화시대의 창극』, 연극과 인간, 2002.

김종철, 「창이 전승되지 않는 판소리의 종합 연구」, 『판소리의 정서와 미학』, 역사비평사, 1996.

김진영 외 편저, 『실창 판소리사설집』, 박이정, 2004.

권순국, 「배비장전의 변개와 문화콘텐츠 양상」, 『반교어문연구』 40, 반교어문학회, 2015.

\_\_\_\_\_, 「제주 오페라(나(峯); 애랑과 배비장)과 배비장전의 문화콘텐츠 방안」, 『영주어문』 31, 영주어문학회, 2015.

박인혜, 「창극의 시대별 창작과 반주」, 『창극의 변화와 도약』, 국립중앙극장, 2023.

백현미, 『한국창극사연구』, 태학사, 1997.

앙리베르그송, 정연복 옮김, 『웃음-희극성의 의미에 관하여』, 문학과 지성사, 2021.

왕윤정, 「"이별대목"을 통해 본 창극 〈배비장전〉의 음악적 변모양상과 그 의미」, 한국예술종합학교 석사학위논문, 2016.

유영대, 「국립창극단사」, 『국립극장 60년사: 역사편』, 국립중앙극장, 2010.

이문성, 「박동진 창본 〈배비장타령〉의 면모와 지향」, 『한국학연구』 56, 2016.

이유경, 「〈배비장전〉 서사의 현대적 수용 양상 연구: 판소리 〈배비장전〉과 뮤지컬 〈살짜기 읊서예〉의 비교를 중심으로」, 『고전문학과 교육』, 36, 한국고전문학교육학회, 2017.

이유진, 「동아방송(DBS) 판소리드라마 〈배비장전〉(1976) 연구」, 『구비문학연구』 50, 한국구비문학학회, 2018.

이진주, 「창극 〈배비장전〉의 공연사와 무대화 양상」, 『한국극예술연구』 55, 한국극예술학회, 2017.

## Abstract

Character Portrayal in the Changgeuk  
<Baebijang-jeon>

Focusing on the adaptation and composition in the early productions of the National Changgeuk Company

Park, In-Hye | Korea University

〈Baebijang-jeon〉 has been performed as pansori since the mid-18th century, but its transmission was interrupted in later years as the original singing style was lost. However, in modern times, it has uniquely continued to be adapted into changgeuk, despite the rarity of live pansori performances. Notably, the National Changgeuk Company has consistently staged the changgeuk 〈Baebijang-jeon〉 seven times between 1963 and 2012, excluding revivals.

This paper examines the character portrayal and singing strategy in the early productions of the National Changgeuk Company's 〈Baebijang-jeon〉, focusing on the 1963, 1975, and 1988 adaptations, scripted by Lee Sang-woon and composed by Kim Yeon-su.

Changgeuk, targeting not only pansori enthusiasts but also the general public, required popularization strategies for each era. The primary strategy for 〈Baebijang-jeon〉 was to emphasize its comedic elements. Additionally, major characters were adapted to emphasize ethical ideals, similar to the five traditional pansori repertoires, thereby giving Baebijang, Moksa, and Aerang positive images. The heroine, Aerang, transformed from a femme fatale in the novel to a virtuous and wise woman, displaying strong will and achieving her love, which was clearly depicted through the singing.

While elements of changgeuk's popularization strategies are evident in 〈Baebijang-jeon〉, traditional features seen in the five transmitted pansori repertoires or conventional pansori also appear. This could reflect the creators' and performers' choice of familiarity based on their extensive experience and performance of pansori. This familiarity signifies their internalized affirmation of the traditional pansori repertoires and the worldview they embody.

**Keywords** Changgeuk, Baebijang-jeon, National Changgeuk Company, Lost song Pansori, Composition of Pansori

이 논문은 2024년 5월 15일에 투고 완료되어,  
2024년 5월 20일부터 6월 10일까지 심사위원이 심사하고,  
2024년 6월 15일 심사위원 및 편집위원 회의에서 게재가 결정된 논문임.