

판의 공간성과 판소리 서사 미학

마당과 모성적 공간관을 경유하여

The Spatiality of the Pan and the Narrative Aesthetics of Pansori: Via the Madang and a Maternal Conception of Space

강혜진*

국문요약 본고에서는 판이라는 공간이 지닌 독특한 성격을 고찰하고 이를 통해 판소리 서사의 공간 형상화에 나타나는 미학을 분석하고자 했다. 판은 모여든 사람들의 심리적 외곽선으로 구성되었다는 점에서 선명한 물리적 외곽선인 프로시니엄 아치와 대비되었다. 무대에 비중이 실릴수록 관객들의 자리는 무대에 맞게 미리, 원근법적 원리에 따라 차별적으로 정해져 있을 수밖에 없었다. 그에 비해 <평양도>에서 볼 수 있듯 우리의 판은 무대와 관객석 간의 동질성이 강했으며, 관객은 서든 앉든 무대 안의 공연자와 동화될 수 있었다. 본고에서는 이를 우리의 마당 문화와 연계하여 분석했다. 마당과 판은 ① 비어있고, 도리어 그로써 ② 생성의 장(場)이 되고, 그렇기에 ③ 경계를 자유롭게 넘나든다는 세 가지 특징을 지닌다.

동일한 특징이 판소리 서사의 공간 형상화에서도 발견되었는데, 본고에서는 이로써 형성되는 서사 미학을 두 가지로 정리하였다. 첫 번째는 합리성보다 생성의 힘을 우선한다는 것이다. 예컨대 완판 84장본 <열녀춘향수절가>와 완판 71장본 <심청전>에서는 빈 공간을 포착해 그곳으로부터 생성을 피워내는 모성적 공간관이 나타나고 있었다. 두 번째는 경계를 넘는 동화(同化)다. <박홍보전>과 <열녀춘향수절가>에서 인물과 배경은 그들 간의 경계를 막힘없이 쉽게 넘나들고 있었다. 특히 이를 통해 마치 한바탕 잔치판과 같은 분위기가 생성된다는 점에 주목할 필요가 있다.

핵심어 판, 판소리, 마당, 프로시니엄, 무대, 현빈, 원근법, 열녀춘향수절가, 박홍보전, 심청전

- 차례**
1. 서론
 2. 판과 마당의 공간성: '생성'과 '경계 넘기'
 3. 공간 형상화에 나타나는 판소리 서사 미학
 4. 결론

가지다. 판소리에 있어서 판은 공간적 배경, 그 이상이다.¹ 판소리는 역사적으로 판에서 배태되었고, 판이라는 무대가 가진 조건 내지는 속성과 호응하는 형태로 구성되었고 발전되었다. 실제로 판은 판소리의 모든 요소에 영향을 끼친다. 판은 이야기에 현장성을 엮어놓는다는 점에서 아니리와 연관되고, 음악의 성격을 규정한다는 점에서 소리와 연관되며, 몸짓이 실현되는 장이라는 점에서 너름새와 연관된다.

판이 이렇듯 판소리의 외형적 특징과 연관되어 있다

1. 서론

판은 우리의 전통 문화예술이 피어나는 곳이었다. 이 야기판, 춤판, 놀이판을 배제하고서는 우리의 구비문학을 논하기 어렵다. 판소리가 진행되는 소리판 역시 마찬

1 이하 본 논문에서 언급하는 '판'은 모두 연행이 벌어지는 공간으로서의 판을 가리킨다. 연행 전체를 일컫는 의미로서의 판을 논하는 것이 아님을 밝혀둔다.

면, 판소리 서사 내부의 표현이나 내용에서도 판의 영향을 찾아볼 수 있지 않을까? 실제로 판소리 사설과 이후 독서물로 전환된 서사들, 소위 판소리계 소설은 그 바깥의 서사적 갈래들과는 변별되는 고유의 특징들을 다수 지니고 있다. 물론 이러한 특징들은 구술성 혹은 연행성의 영향으로도 설명될 수 있겠으나, 본고에서는 판이 갖는 독특함이 이를 또 다른 각도에서 조망하는 분석 틀로서 유효할 것이라 예상한다. 따라서 판이 지닌 특유의 성질을 포착하고, 그에 입각해 판소리 서사의 내적 특질과 의미를 재조명하는 것을 본 연구의 목표로 삼고자 한다.

판에 초점을 맞춰 판소리를 논한 연구들은 서사나 소리 중심으로 판소리를 논한 연구에 비해 상대적으로 적은 편이나, 여러 중요한 논점들을 도출해 왔다. 우선 판의 역사적 변천, 그리고 판과 판소리의 관계 전반을 살핀 연구들이 있다. 이보형은 판소리 공연장의 변화에 따라 향수 집단과 공연자, 판소리의 사설과 음악이 변화되어 갔음을 분석하여 판과 판소리의 영향 관계를 개괄적으로 살펴볼 수 있게 했다.² 이어 최혜진, 이명진, 서유석이 판의 역사적 변천에 대한 연구를 발전시켰다.³ 이를 통해 지금의 판소리가 듣기 위주의 예술이 되었다는 비판도 제기하고 있어 주목을 요한다.

판의 공간적 특징을 중점적으로 검토한 연구로는 전신재의 연구와 정경조의 연구를 들 수 있다. 전신재는 판에는 무대와 객석을 가르는 제4의 벽이 없다는 점을 정확하게 짚고 판을 실존적이고 쌍방향적인 공간이라 했다.⁴ 따라서 문학이나 음악의 시각으로는 판소리의 전

체상을 밝혀내기 어려우며, 이 둘을 모두 포괄할 수 있는 공연학적 관점으로 접근해야만 판소리의 실상을 온전히 파악할 수 있다고 역설했다. 정경조도 한국과 서양의 관객 참여 양상을 판을 중심으로 비교했다.⁵ 논자는 판에서 펼쳐지는 신명의 상태를 주로 논의하고 있다.

김현주는 소리판에서 벌어지는 다양한 감각 패턴들에 주목했다.⁶ 특히, 후술하겠지만 본 연구의 방향성과 관련해서는 논자가 이를 조선 후기의 사유와 연결 지었다는 점이 주목된다. 판이라는 물리적 공간에, 사유와 연관 지어 깊이 있게 읽어낼 여지가 있음을 보여주었기 때문이다.

이상의 선행연구는 판이 그저 판소리 연행에 부대하는 것에 불과한 요소가 아니며 도리어 판소리 연행의 정체성을 구성하는 중요한 요소임을 상기시켜 준다. 그렇다면 판소리 서사체 중에서도 독서물로 전환된 경우에는 어떨까?⁷ 이와 관련하여 서종문의 연구와 차충환·김진영의 연구가 주목된다. 서종문은 소리판의 역동적인 상호작용과 개방성이 독서물 계열의 텍스트 내부에 구체적인 변이의 흔적으로 남아 있음을 논증했다.⁸ 그는 <적벽가>처럼 원작이 청중인 민중의 시각에 맞춰 재창조되는 사례, 청중의 눈앞에 구체적 장면을 펼쳐 보이듯 묘사하는 보여주기 방식의 율문체를 그 예로 들었다. 또한 차충환과 김진영은 판소리 독서물이 방 안의 독자에게 소리판의 현장감을 간접 체험하도록 의도적으로

2 이보형, 「판소리 公演文化의 變動이 판소리에 끼친 影響」, 『한국학연구』 7, 고려대 한국학연구소, 1995.

3 서유석, 「연회에서 예술로: 판소리 청중의 탄생과 변모의 의미」, 『판소리연구』 32, 판소리학회, 2011; 서유석, 「전통예술에서 대중예술로: 청중의 변화를 통해 살펴보는 판소리 연행의 새로운 방향」, 『구비문학연구』 42, 한국구비문학학회, 2016; 이명진, 「연행 공간에 따른 판소리의 변화양상 연구」, 『民俗研究』 29, 안동대 민속학연구소, 2014; 최혜진, 「전통 판소리의 공연학적 역사와 전망」, 『지식과 교양』 10, 목원대 교양교육혁신연구센터, 2022.

4 전신재, 「판소리 공연학 총론」, 『공연문화연구』 23, 한국공연문화학회, 2011.

5 정경조, 「한국과 서양의 觀客參與 比較연구: 마당과 판, 그리고 무대를 중심으로」, 『한국사상과문화』 80, 한국사상문화학회, 2015.

6 김현주, 「판소리에서 감각 패턴의 연행적 기능과 의미」, 『판소리연구』 24, 판소리학회, 2007; 김현주, 「판소리에서의 전통미학 패러다임의 변화」, 『판소리연구』 46, 판소리학회, 2018.

7 판소리 서사체는 김병국이 제안하고 최진형이 이어받아 정립한 용어로, 공연물로서의 판소리, 언어적 제시 형태인 판소리 사설[창본(唱本)], 변개 과정을 거쳐 독서물화된 판소리 사설을 아우르는 개념이다(김병국, 「판소리 서사체와 문어체 소설」, 『한국고전문학의 비평적 이해』, 서울대출판부, 1996; 최진형, 「판소리 서사체의 주제에 대한 일고찰」, 『반교어문연구』 27, 반교어문학회, 2009) 본고에서도 이 세 가지 유형의 서사를 아울러 지칭할 때 판소리 서사체라는 용어를 사용하겠다.

8 서종문, 「소리판과 판소리 사설」, 『판소리연구』 28, 판소리학회, 2009.

기획되었음을 규명했다.⁹ 특히 왈자들의 연희판이 텍스트 속에 형상화되어 있다는 점을 짚고, 이것이 독자들의 ‘상상적 연희판 즐기기’에 기여했을 것이라 했다.

선행연구 검토를 통해 판의 공간성이 연행물로서의 판소리뿐만 아니라 독서물로 전환된 이후의 서사를 들여다보는 틀로서도 여전히 유효하다는 점을 확인할 수 있었다. 그러나 아직 더 살펴야 할 질문들이 남아 있다. 그중 본고에서 관심을 갖는 것은 아래의 두 가지다.

첫째, 우리에게 판이 애호되었던 이유, 그리고 그에 내포되어 있을 우리의 공간 미학이다. 실내 극장에서 판소리를 연행한 것은 서구 극장을 도입한 1910년대 이후부터이며 그전까지 우리의 전통적인 연행 공간은 줄곧 판이었다. 그 이유를 물론 사회 경제사적 측면에서 해명할 수도 있겠지만, 본고에서는 우리의 전통적인 공간관에 주목해 그 이유를 재구해 보고자 한다. 요컨대 판이 우리의 공간관에 부합했을 가능성을 타진하고 그에 내포된 심층적인 의미를 고찰하는 것이다.

둘째, 판의 공간성이 서사 내부의 표현 방식에 미친 영향이다. 선행연구에서도 중요한 영향 관계들이 논의되었지만, 논점의 기준이 되었던 것은 주로 구술성이나 연행성이다. 판 자체가 갖는 독특한 공간성에 입각해 서사적 특징을 살핀 연구는 찾기 어려웠다. 그러나 판으로 표출되는 공간 미학은 우리 문화의 중핵 중 하나로, 건축·극·회화 등 다양한 장르의 전통 문화예술, 그리고 그 이면의 사유 방식과 호응한다. 그런 점에서 판의 공간 미학은 판소리 서사, 특히 그중에서도 공간 형상화 방식과 본원적인 관련성을 지니리라 예상된다. 이 관련성 위에서 어떤 판소리 서사 미학이 형성되는지를 살펴보는 것이 본 연구의 두 번째 목표다.

위의 두 가지 문제의식을 각각 2장과 3장에서 다루고자 한다. 2장에서는 판이 자주 펼쳐진 공간이자, 전통적

인 공간관을 응축하고 있는 우리의 대표적 건축 요소인 마당을 함께 논할 것이다. 판의 특징을 선명하게 드러내기 위해 서구의 프로시니엄(proscenium) 무대를 비교 대상으로 삼아 살펴볼 예정이다. 그를 통해 도출한 판의 공간성을 3장에서는 판소리 서사와 관련지어 읽어보겠다. 3장에서 살펴볼겠지만 판소리 서사체 중에서도 완판본에서 특기할 만한 사례가 자주 나타난다. 창본에서 보이지 않던 공간 표현이 완판본에서 오히려 등장한다는 것은, 구술성이나 연행성만으로는 판소리 서사 미학이 설명되기 어려움의 의미한다. 공간관과 의미를 살피는 본고의 작업은 이러한 맥락에서 판소리 서사 미학을 이해하는 또 하나의 실마리가 될 수 있을 것이다. 본 연구를 통해 우리의 판이 지닌 공간 미학, 그리고 판소리가 지닌 독특한 서사 미학을 재조명할 수 있으리라 기대한다.

2. 판과 마당의 공간성: ‘생생’과 ‘경계 넘기’

판이라는 용어에 대해 일찍이 김동욱은 ㉠여러 사람이 모인 곳, ㉡장면(場面), ㉢판국(版局), ㉣무대(舞臺) 등의 의미를 갖는다고 보았다.¹⁰ 본고에서 논하는 연행 공간으로서의 판은 이중 ㉠ 및 ㉣과 관련된다. 모여든 관객들은 연행 공간의 심리적 외곽선을 이루고, 무대는 연행 공간을 물리적으로 표지한다. 그런 점에서 이 두 가지는 연행 공간을 구성하는 최소 요건이라 하겠다.

흥미로운 것은 이 가운데 어디에 비중을 두느냐를 놓고서 우리의 연행 문화와 서구의 연행 문화가 서로 엇갈린다는 점이다. 우리와 서구를 비교했을 때 상대적으로 서구 연행 문화에서 더 두드러지는 것은 물리적 외곽선인 무대였다. 서구에서 무대의 형태는 변화를 거듭하며 더욱 정교해지는 방향으로 발전되어 갔는데, 이는 곧

9 차충환·김진영, 「판소리 독서물의 출현과 연희판의 간접 체험」, 『판소리연구』 31, 판소리학회, 2011.

10 김동욱, 「판소리 발생고(一)」, 『서울대학교 논문집』 2, 서울대, 1955, 167~169쪽.

무대가 독립적인 존재감을 확보해 갔음을 의미한다. 무대의 형태뿐만 아니라 높이도 그 점을 잘 보여준다. 최윤경·전용석에 따르면 헬레니즘 시대에는 오케스트라로부터 2.4~3.9m가량 높여진 로게이온(logion)이 배우의 무대로 추가되었고, 로마 시대에는 극장이 독립된 건축물이 되어 관객의 시선을 무대공간으로 제한하는 한편 지면에서 약 1.5m 높이의 단상 무대 폴피툼(pulpitum)과 거대한 배경 건축인 스케네 프론스(scaenae frons)가 무대 영역을 건축적으로 완결했다.¹¹ 이처럼 서구의 무대는 단차를 통해, 그리고 건축적 요소의 보강을 통해 이른 시기부터 관객석과 물리적으로 구분되었다.

이후로도 서구에서는 물리적 공간으로서의 무대를 발전시켜 나갔다. 더군다나 다양한 부대 장치들을 수용하고 제어하기 위해서는 자연스럽게 상설 극장이 필요해졌다. 중세에는 이동식 무대가 활용되었으나 르네상스 시기부터는 이러한 경향에 부합하여 수많은 상설 극장들이 지어지고 그 안에서 무대의 형태는 발전을 거듭해 간다. 그 발전사(史)의 극점에 프로시니엄 아치(proscenium arch)가 있다.

프로시니엄 아치는 프로시니엄 부분에 설치한 아치로, 프로시니엄은 ‘배경 경치 앞쪽의 전당’이라는 뜻을 지닌다. 즉, 배경 경치를 설치하는 공간을 충분히 확보하기 위해 연기 영역을 따로 떼어낸 뒤 별도의 이름으로 부른 것이다.¹² 전술한 서구 무대의 발전 경향을 보여준다는 점에서도 프로시니엄 무대는 중요하지만, 이것이 ‘액자 틀 무대’라는 이칭으로 불렸다는 점이 특히 시사하는 바가 많다. 무대가 그 어느 때보다도 선명하고 강고한 물리적 외곽선을 갖게 된 것이다.

무대에 비중이 실릴수록, 관객들의 자리는 ‘무대에 맞게’ 미리 정해져 있을 수밖에 없다. 프로시니엄 무대

는 그러한 측면에서도 흥미로운데, 액자 안의 공연을 제대로 볼 수 있는 자리는 원근법적 원리에 따라 애당초 정해져 있었기 때문이다. 관객은 그 고정된 위치로 소환되어 자리한다. 따라서 자연스럽게, 앞서 보았던 연행 공간의 최소 요건 중 다른 하나-모여든 관객들을 통해 만 들어지는 연행 공간의 심리적 외곽선-에는 덜 의존하게 된다.

이렇듯 서구에서는 무대가 선재(先在)하고 그에 따라 관객들의 자리가 정해지고 채워졌다. 그 정수를 보여주는 프로시니엄은 등장 이후 서구 극장을 오랫동안 지배했으니, 바꿔 말하면 그것이 서구의 공간관에 가장 잘 부합했다고도 볼 수 있겠다.

반면에 우리의 판은 본질적으로 사람들이 모여듦으로써 ‘구성되는’ 연행 공간이었다. 판이 펼쳐질 때 물리적 외곽선으로서의 무대는 무척 간단한 형태로 제시되곤 했다.



〈그림 1〉〈평양도〉10폭 병풍 부분

〈그림 1〉은 서울대학교 박물관 소장 〈평양도〉 10폭 병풍의 한 부분, 통칭 〈판소리도〉이다.¹³ 이를 통해 두 가지를 확인할 수 있다. 첫째, 판은 상설 극장이 아닌 야외 가설(假設)무대에 가깝다. 둘째, 물리적 형태의 무대로는 명석을 깬 것이 전부로, 그 외에 미리 철저하게 계획되고 배치된 것은 거의 없다. 관객의 자리 일부에는 명석

11 최윤경·전용석, 「극장 무대공간의 구성과 무대장치의 변천 및 상응에 대한 고찰: 고대 그리스 시대부터 르네상스 시대까지를 중심으로」, 『한국문화공간건축학회논문집』 54, 2016, 35~36쪽.

12 임석재, 『극장의 역사』, 이화여자대학교출판문화원, 2018, 278쪽.

13 작자미상, 〈평양도〉 10폭 병풍, 서울대학교 박물관 소장, 출처는 <https://www.gugak.go.kr>.

이 깔려 있지만 서서 보는 관객이 더 많고, 이 둘러싼 관객들이 오히려 심리적 외곽선을 이루며 연행 공간을 구성한다. 심지어 관객의 자리와 무대 간에는 이질성보다 동질성이 더 크게 나타난다. 동일하게 멍석이 깔려 있을 뿐이고, 서구에서 일찍부터 조짐을 보였던 무대와 관객석 사이의 수직적 단차도 우리의 판에서는 보이지 않는다.

재미있는 것은, 무대와 관객석 사이의 동질성이 또 하나의 동질성으로 이어진다는 점이다. 곧 관객과 공연자 간의 동질성이다. 서서 보는 관객은 판소리 창자와 비슷한 눈높이, 비슷한 자세를 공유한다. 앉아서 보는 관객은 고수와 눈높이, 자세를 공유한다. 다시 말해서 어떤 방식으로 판소리를 보든 관객은 무대 안의 공연자와 접합될 수 있는 공통 분모를 갖는다. 이 점, 본 연구에서는 판소리의 ‘판’이 갖는 중요한 특성으로 짚고자 한다.¹⁴

凉榭高烧蜡炬红 정자에서 높다랗게 촛불 밝히고
 優人對立鼓人東 소리꾼은 고수의 동편에 마주 서 있다
 不宜堂上宜堂下 당상보다 당하가 좋고 말고
 歡樂無妨興衆同 그래야만 대중과 함께 즐기

- 송만재(宋晩載, 1788~1851) <관우희(觀優戲)> (부분)¹⁵

물론 우리에게도 관객석 간의 차이가 없었던 것은 아

니며, 무대장치가 없었던 것도 아니다. 그러나 위의 <관우희>는 우리의 소리판에서 오히려 ‘함께 즐길 수 있는’ ‘당하(堂下)’가 선호되기도 했음을 보여준다. 흥미롭게도 이는 전술한 프로시니엄 무대와 선명한 대비를 이룬다. 프로시니엄 무대의 경우, 관객석이 ‘구조적으로’ 차별적으로 배열될 수밖에 없기 때문이다. 앞서 언급했듯 프로시니엄 무대는 원근법적 원리를 따른다. 원근법적 원리는 소실점을 상정하고, 이 소실점에 해당하는 자리가 곧 이상적인 관람자의 자리가 된다. 이때 주목할 점은 두 가지다. 첫째, 이상적인 자리의 존재는 원근법적 ‘원리’에 의해 필연적으로 정해지며 그에 따라 관객석 내부의 차별은 당연한 것으로 전제된다. 둘째, 자리 간 우열의 정도는 이상적인 자리로부터의 거리에 비례해 서열화되고 계량화된다. 요컨대 관람하기에 이상적인 자리는 소실점에 해당하는 단 하나일 수밖에 없고, 그로부터 열등한 자리가 비례적으로 책정된다. 그리고 당연하게도 그것은 왕의 자리에서 귀족의 자리로, 수직적 신분 질서와 꼭 들어맞게 호응했다. ‘당상’보다 ‘당하’가, 그것도 ‘함께 어울린다’는 점에서 더 좋다고 말할 수 있는 여지는 프로시니엄 무대에서는 애당초 발생하기가 어려운 것이다.

한편 우리의 무대장치로는 산대(山臺)를 꼽을 수 있다. 우리의 산대가 화려하고 정교했음은 이색(李穡)의 「自東大門至關門前山臺雜劇前所未見也」을 통해서도 확인할 수 있다. 다만 산대도 상설 극장은 아니었다. 산대는 가설되는 무대 혹은 이동식 무대였다. 그런 점에서 산대도 결국 판을 전제로 했다.

결과적으로 우리의 전통 무대는 판이라는 특징적인 공간을 배제하고서는 논의되기 어렵다. 그런데 판은 우리에게 유독 두드러지는 특징적인 공간이었다. 같은 동아시아 국가들과 비교해 봐도 그러한데, 중국과 일본에서는 상설 극장이 존재했기 때문이다. 송·원대에 잡극을 공연한 구란(勾欄)이나 에도 막부 때 가부키를 공연한 시

¹⁴ 이와 관련하여 송미경은 좌상객들이 자신과 같은 방향으로 앉아있는 고수라는 존재에 대하여 공연자를 대하는 거리감보다는 오히려 동류감에 가까운 감정을 느꼈을 것임을 논한 바 있다. 논자는 이후 서구식 무대가 도입되며 고수가 무대 위에 자리하게 되고, 이에 관중들이 고수에 대해 특별한 의식을 갖게 되었을 것이라는 흥미로운 시각을 펼치고 있다(송미경, 「창자와의 관계에서 본 판소리 고수의 공연학」, 『공연문화연구』 23, 2011, 74~75쪽). 다만 본 연구에서는 시선의 방향보다 높낮이에서 동질성이 더 강하게 추동되었으리라 본다. 전통적 소리판에서 시선의 방향은 관객의 위치에 따라 제각기 다르지만, 높낮이는 어느 경우에서든 소리꾼 혹은 고수와 동일하기 때문이다. 예컨대 흥익대학교 박물관 소장 <회혼례도>에 형상화된 판소리의 소리판에서는 좌상객들이 소리판의 삼면(三面)에 둘러 앉아있어, 고수와 시선의 방향을 같이하지는 않는다. 그러나 본고에서 언급한 시선의 높낮이는 동일하게 <회혼례도>의 소리판에서도 유지된다.

¹⁵ 윤광봉, 『한국연희시연구』, 박이정, 1997, 132쪽; 송미경, 앞의 논문, 65쪽 재인용.

바이고야(芝居小屋)가 그 예다. 반면에 우리나라 전통연희의 무대와 공연장은 건축물 내에서 실현되는 경우를 보기 어렵다. 정현정은, 우리에게 상층계급이 연행을 향유하기 위한 장소로 사가(私家)·궁궐·관청의 뜰, 누정과 누각, 어가행렬(御街行列)과 국가적 행사를 위한 거리나 광장이 있었으나, 건축물로 삼면을 둘러싸거나 천정을 막아 환경적 요소를 고려하는 형태의 공연장은 나타나지 않는다는 점을 지적했다.¹⁶

그렇다면 우리는 왜 판을 애호했을까?¹⁷ 이때 주목하게 되는 것이 ‘마당’이다. 여기서 마당은 우리 건축의 주요 요소로서의 마당을 말한다. 판은 이 마당에서 자주 펼쳐지곤 했다. 신윤복(申潤福)의 풍속화 <무녀신무(巫女神舞)>에서는 굿판이 민가의 마당에 펼쳐진 것을 볼 수 있다. 궁중에서도 마당을 애용하기는 마찬가지였다. 사실은 궁중 배우회도 궁궐의 마당이나 후원에서 진행되었다고 했다.¹⁸ 우리는 상설 극장을 지어 그 내부에 고정된 무대를 마련하기보다는, 그때그때 필요에 따라 마당에 산대를 끌어들이는 방식을 선호했다. 그리고 이러한 방식은 산대놀이에 있어서 오히려 특색 있는 공간 미학의 창출로 이어졌다. 마당이라는 공간을 확장된 무대로 ‘추가’하여, 산대와 마당의 두 축의 공간을 활용할 수 있었기 때문이다. 김영희가 설명하듯 산대 앞 마당과 산대는 수평적 구조와 수직적 구조의 교차점을 구성함으로써 더욱 역동적인 연행판을 만들어 냈다. 관객들의 시

선은 산대를 따라 위아래로 이동하거나 마당을 따라 좌우로 이동했다.¹⁹

심지어 산대와 마당 중 무대의 핵심으로서 더 오래 살아남은 것은 마당이었다. 1784년에 국가 행사로서의 산대 설행이 공식적으로 폐지되었는데, 산대 구성에 상당한 재력이 요구되었음을 고려한다면 민간에서 산대 구성이 활성화되기는 어려웠을 것이기 때문이다. 최원오는 이에 대해 “산대도감극 계열의 탈춤이 민간연희의 장에서만 공연되면서부터는, 산대도감극 계열의 탈춤은 볼거리가 사라진 ‘무대 없는 공연’으로서의 여정을 시작해야 했다”고 평하고 있으며,²⁰ 김영희는 “수직적 가치의 패퇴와 함께 마당의 시대가 열림을 뜻한다”고 평가했다.²¹ 이렇듯 우리 무대의 변천사가 산대가 아닌 마당이라는 축이 도리어 강화되는 방향으로 흘러갔다는 점, 주목을 요한다.

이처럼 판은 마당을 실제 공간적 배경 중 하나로 삼고 있고, 그러므로 마당이라는 환경의 영향을 받을 수밖에 없었다. 우리에게 마당이 일반적인 건축 문화로 자리 잡고 있었기 때문에 판이라는 가설무대가 활성화되었다. 그리고 판이 이렇듯 가설무대였기 때문에 무대와 관객석 간의 경계가 흐렸고, 오히려 모여드는 사람들에 ‘의해’ 구성되는 측면이 강했다.

여기서 또 하나 주목할 부분이 있다. 판이 마당을 공간적 배경으로 삼을 뿐만 아니라 마당의 ‘공간적 속성’과도 통하고 있다는 것이다. 우리의 마당은 경사로 인해 자연적으로 각 건물에 부대하여 여러 개로 형성되고, 또 여러 개의 마당들이 어우러지면서 하나의 마당을 형성하는 모양새를 취한다. 그래서 우리의 마당은 보는 곳이 아니라 활동하고 일을 하며 각 건물로 들어가는 진입동선의 공간이다.²² 요컨대 마당은 뚜렷한 경계 없이 유연

16 정현정, 「조선시대의 상층향유 연희무대와 현대화 방안」, 고려대 박사학위 논문, 2015, 2쪽.

17 서연호·부백, 「한일 고전설화의 연극화와 현대화에 관한 비교연구」, 『한국극예술연구』 30, 2009에서는 이 사실을 매우 비판적으로 바라보고 있다. “판소리는 흥행이 아닌 추렴, 기부금, 하사금 등에 의존”하여 “입장료의 수입에 의존하지 않은 관계로 자연 제작 태도가 느슨하였고, 명창끼리의 경쟁도 치열하지 않았으며, 극장설비를 갖추지 못한 결과를 가져왔다”는 것이다(61쪽). 그리고 그것이 약한 자생력으로 이어졌다는 것이 논자들의 진단이다. 그러나 어떤 것이든 동전의 양면처럼 장점과 단점을 갖기 마련이다. 단점뿐만 아니라 그에 내포된 장점도 살펴볼 필요가 있다. 또한 사회경제적 관점뿐만 아니라 문화·사상사적 관점에서도 균형 있게 살펴볼 필요가 있다고 생각한다.

18 사진실, 「소학지희(笑謔之戲)/배우희(俳優戲) 연구의 쟁점과 전망」, 『口碑文學研究』 35, 한국구비문학학회, 2012, 410쪽.

19 김영희, 「연행예술의 전통과 가면극」, 『새민족문화사 강좌』, 2009, 451쪽.

20 사진실·최원오, 『산대도감극』, 문학동네, 2024, 424쪽.

21 김영희, 앞의 책, 452쪽.

22 최효식, 「전통건축의 공간구성」, 『한국디자인DNA 심화연구 보고서』, 한

하게 형성되는 공간이며, 다목적의 활동이 일어나는 공간이다.

그리고 이는 ‘비어있기에’ 가능하다. 우리는 마당을 비워뒀다. 되도록 큰 나무를 심는 일을 피했다. 물론 이는 마당을 통해 햇빛을 활용하고자 했던 전통 건축의 기법과 연관되지만, 본고의 맥락에서 중요한 것은 그렇게 마당을 비운 덕에 마당에서 다양한 인간사가 펼쳐질 수 있었다는 점이다. 즉, 비어있기에 그때그때 적절히 농사일, 집안 대소사, 의례, 잔치 등의 다양한 일이 ‘생성’될 수 있는 공간이었다.²³

또한 마당은 것처럼 비어있기에 경계와 구별도 발생시키지 않는다. 채워진 것은, 채워져 있기에 ‘결정’된 것이기도 하다. 그 채워진 내용에 의거해 그것의 쓰임새라든가 쓰는 주체가 자연스레 규정되기 때문이다. 반면에 빈 마당은 쓰임새가 정해져 있지 않았다. 그러므로 가정의 소소한 일을 치를 수도 있고 이웃들을 초대해 마을 잔치를 벌일 수도 있었다.

마당의 공간적 속성에 입각해 그림1 <판소리도>를 다시 살펴보면 두 가지 흥미로운 점이 눈에 띈다. 첫 번째는 이야기 세계가 배경 그림 하나 없이 빈 공간 위에서 펼쳐지고 있다는 점이다. 주지하듯 판소리가 표현하는 이야기 세계는 놀라운 정도로 구체적이면서도 동시에 광대하다. 춘향의 방 안이 마치 눈에 보이듯 세밀하게 묘사되는가 하면 넓디넓은 수궁의 세계가 펼쳐지기도 한다. 그런데 그러한 세계가 오직 판소리 광대를 통해서만 구현된다. 신재효는 <광대가>에서 광대가 너름새로 “귀성끼고 땀시 잇고 경각의 천티만송 위션위귀 천변만화”를 이뤄낸다고 했다.²⁴ 이 “천변만화”를 펼침에 있어서 무대로서의 판은 마치 여백과도 같은 역할을 한

다. 무대 안이 채워져 있지 않기 때문에 오히려 온갖 세계를 자유자재로 표현하기에 걸림이 없는 것이다.

게다가 무대 그림과 장치가 없다는 것은, 곧 이미 결정되어 있는 것이 아무것도 없다는 뜻도 된다. 물론 광대에게는 창본이 있지만 실제 소리는 노래하는 광대에 따라, 매 판에 따라 얼마든지 바뀔 가능성이 있었다. 우리의 판소리사(史)에서는 그런 가능성을 재치 있게 실현한 사례를 자주 만나볼 수 있다. 박동진 명창은 “나는 판소리의 생명은 현장성에 있다고 믿는다. 그래서 기분 내키면 사설도 과감히 고쳐 부른다. 한문투도 요즘 말로 고치고 유행어도 가끔 집어넣는다. 관객의 숫자나 수준·분위기에 따라 사설이 달라지기 일쑤다”라는 말을 남겼다.²⁵ 판의 빈 공간은 이러한 맥락에서도 판소리와 호응한다. 비워져 있기에 자유로이 “천변만화”를 펼칠 수 있는 공간인 것이다.

두 번째는 모여든 관객들 옆에 먹을거리를 팔고 있는 상인의 모습이다. 아마도 옛장수인 듯 한데, 판소리를 감상하고 있었던 것으로 보이는 부자(父子)가 옆을 사고 있다. 이들은 소리판과 먹거리판의 경계에 이중으로 겹쳐 있어, 두 판을 모두 이룬다. 소리판과 먹거리판 사이의 경계는 가시적으로 드러나지도 않을 뿐만 아니라, 엄밀히 말하면 판이 또 다른 판을 생성하는 형태를 띠고 있다. 소리판이 먹거리판을 불렀고 여기서 더 사람들이 모여들면 그 옆에 다시 다른 놀이판이 생성될 것이기 때문이다.²⁶

정리하자면 판소리의 판은 세 가지 특징을 지닌다. ①비어있고, 도리어 그로써 ②생성의 장(場)이 되고, 그렇기에 ③경계를 자유롭게 넘나든다. 전술했듯 이는 마

국디자인진흥원, 2011 참고.

23 마당에서 행해진 일들이 다양했음은 김경은, 『집, 인간이 만든 자연』, 책으로보는세상, 2014; 문화재청, 『비움과 채움이 어우러진 공간, 우리 마당』, 『문화재사랑』, 2012년 7월호 참고.

24 강한영, 『신재효판소리사설집(전)』, 민중서관, 1972, 669쪽.

25 박동진, 「내 인생 소리에 묻고(21)」, 『중앙일보』, 2000.7.24; 김석배, 「박동진의 판소리와 소리판의 미학」, 『무형유산』 9, 국립무형유산원, 2020, 75쪽 재인용. 이 논문에는 박동진 외에도 판소리를 현장에 맞춰 자유로이 바꿔 부른 명창들의 사례가 실려있다. 현실 인물을 즉석에서 반영한 고수 판, 앉은 자리에서 <심청가>를 새로 만들어 부른 이동백의 사례가 눈길을 끈다.

26 실제로 소리판은 다양한 연희판과 함께 펼쳐지곤 했다. 앞서 언급한 <회혼레도>에서도 소리판 바로 옆에 줄타기판이 묘사되고 있다.

당의 공간성이기도 했다. 마당을 벗어나 펼쳐진 판에서도 여전히 마당의 공간성이 발견된다는 점이 흥미롭다.

같은 동아시아라 하더라도 마당은 우리에게서 두드러지게 나타나는 건축 요소였다. 중국 사합원(四合院)의 중정은 설계 단계에서부터 사면(四面)이 건물로 둘러싸인, 내부의 폐쇄적인 공간으로 기획되었다. 일본의 경우에는 감상 대상으로서 정원이 발달했다. 이러한 사실은 마당이 우리의 공간관과 깊이 연결되어 있을 가능성을 암시한다. 마당이라는 물질적 토대와 공간관이라는 정신적 토대 간의 정확한 선후 관계를 따지기는 어려운 일이다. 다만 마당이 오랜 세월 동안 우리 삶에 밀착되어 있었음을 고려한다면, 마당은 우리가 공간을 보는 관점·사유와 상호 밀접하게 연관되어 공간화했을 가능성이 높다.²⁷ 그것이 문화적으로 투출된 대표적인 사례가 바로 ‘판’인 셈이다.

3. 공간 형상화에 나타나는 판소리 서사 미학

판소리 문학은 크게 네 범주로 나눌 수 있다. 김현주는 ①말과 소리, 그리고 동작이라는 표현매체를 통해 현장에서 공연되는 ‘판소리’ ②판소리의 여러 흔적을 그 잔영으로 가지고 있는 ‘판소리 사설’ ③글을 다루는 작가의 입장을 취하면서도 판소리 공연양식에 견인 당하고 있는 ‘구술적 판소리’ ④판소리나 판소리 사설로부터 이야기 줄거리를 수용했으면서도 언술적으로는 문장체 고소설의 관습적 영역 내에서 제작된 ‘기술적 판소리 소설’의 네 범주를 제시했다.²⁸ 이현주는 구술연행물인 판소리는 ①, 창본은 ②, 완판은 ③, 경판은 ④에 해당

한다고 하면서, ①에서 ④로 갈수록 구술성이 약화되는 경향이 있다고 했다.²⁹

판의 공간 미학이 모든 판소리 작품에서, 또한 위의 모든 범주에서 일률적으로 나타나지는 않는다. 판소리 서사체에는 수많은 서술 원리와 유인이 작용한다. 이념, 이윤 추구, 기호 반영, 구술성과 기술성의 길항작용, 다른 예술 장르와의 접변 등이 복합적으로 작용하는 것이다. 판의 공간 미학 또한 그중 하나로서 어떤 대목에서는 두드러지게 나타나고 어떤 대목에서는 거의 나타나지 않는다. 전승 5가 중 〈춘향가〉, 〈심청가〉, 〈흥부가〉를 택해 주요 창본 및 완판·경판을 고루 살핀 결과, 판의 공간 미학과 호응하는 사례들을 여럿 발견할 수 있었다.³⁰ 본 장에서는 대표적인 사례들을 제시하여 분석하고 그에 나타난 판소리 서사 미학을 짚어보고자 한다.

3.1. 합리성에 앞서는 생성의 힘

(가)

너의 집이 근처냐 소녀집은 방즈가 아라요 이 익 방즈야 예 네가 춘향집을 안다한이 경쳐를 낫낫치 가르쳐나 방즈 손을 드러 춘향의 집 가르칠 제 (진양쵸) 저 건네 봉황디 밋티 양유계변의 빅판비라 점점 촛즈 드러가면 기화요초난 선경을 가리엿고 나무마닥 안진 식난 호스를 즈랑호고 암상의 구부러진 솔 툇빅 오싱 심은 것과 노룡의 비늘갓고 문압페 세류쥬난 유스무스양유스요 들충 죽빅 전나무난 휘휘 칭칭 얼크러져서 단장박그 쑥 쇼스난디 송정 중님 두 식이로 은근이 보이난 거시 그제 춘향의 집이로쇼이다 쫓타 쫓타 장원이 정결호고 송죽이 울밀한니 예의지절기로다³¹

²⁷ 비슷한 맥락에서 권영걸은 한국과 일본의 문학사적 특징을 각국의 정원 문화와 연결 지어 논하기도 했다(권영걸, 『한·중·일의 공간조영』, 국제, 2006). 물론 이를 확증하기 위해서는 세부적인 논리가 보강되어야 하겠으나 매우 흥미로운 통찰이라 생각된다.

²⁸ 김현주, 『판소리 담화 분석』, 좋은날, 1998, 227~228쪽.

²⁹ 이현주, 「판소리게 소설의 구술성과 장르적 속성에 대한 소고: 경판「춘향전」을 중심으로」, 『인문사회과학연구』 14(1), 국립부경대학교 인문사회과학연구소, 2013.

³⁰ 〈수궁가〉는 의인화된 세계를 그리고 있고 〈적벽가〉는 〈삼국지연의〉의 영향 관계를 추가로 고려해야 한다는 점에서 분석 대상에서 우선 제외했다. 추후 함께 다뤄 논의를 보완·심화할 필요가 있다.

³¹ 장자백 창본. 김진영 외 편저, 『춘향전 전집』 1, 1997, 98~99쪽.

(나)

네 집이 어디미나 춘향이 엇조되 방자 불너 무르소셔
이도령 허허 웃고 너 너다려 못논 일이 허왕하다 방자야 예
춘향의 집을 네 일너라 방자 손을 년짓 드러 가르치난디 저
기 저 건네 동산은 울울하고 연당은 청청한디 양어싱풍하
고 그 가온디 기화요초 난만하야 나무 나무 안진 식는 호사
을 자랑하고 암상의 구분 술은 청풍이 건듯 부니 노룡이 굽
이난 듯 문 압푸 버들 유사무사양유지요 들죽 죽빅 전나무
며 그 가온디 형자목은 음양을 좇차 마쥬 시고 초당 문전으
동디초나무 집뿐 산중 물푸레나무 포도 다릭 으름넌출 휘
휘친친 감겨 단장 밧기 웃쪽 소사난디 송정 죽임 두 식이로
은은이 보이는 계 춘향의 집인이다 도령임 이른 마리 장원
이 정결하고 송죽이 울밀하니 여자 절형 가지로다 춘향이
이러나며 붓쓰러여이 엇조되 시속 인심 고약하니 그만
놓고 가갓너다 도령임 그 말을 듯고 기특하다 그럴 듯한 이
리로다³²

(가)는 장자백 창본 <춘향가>이고 (나)는 완판 84장
본 <열녀춘향수절가>이다. 완판 84장본에 장자백 창본
과의 영향 관계가 드러난다는 점은 이미 지적된 바 있
는데,³³ 위 대목에서도 표현상의 유사성이 나타나고 있
다. 광한루에 봄나들이를 간 이몽룡은 그곳에서 춘향을
만나 한눈에 반한다. 밤에 만나러 갈 생각을 한 그는 춘
향이의 집을 묻는다. 그런데 춘향이 본인이 답하지 않고
방자가 대신 답을 하고 있다. 더욱 특이한 점은 멀리 떨
어져 있는 춘향의 집을 마치 ‘바로 앞에서 보고 있는 것
처럼 소상하게’ 묘사하고 있다는 것이다.

물론 허구적인 서사에서 이야기 세계를 묘사하는 시
점의 위치는 매우 유동적이곤 하다. 그러나 그 경우이라
도 최소한의 합리성은 갖춘다. 예컨대 여러 시점이 동

시에 제시되는 경우에는 보는 주체를 교체한다거나 아
예 서사 내의 인물이 아닌 서사 외적 서술자를 상정하기
도 한다. 비교하여 19세기 소설 <옥루몽>에서도 기녀 강
남홍의 집을 묻는 대목이 나오는데, 강남홍의 집과 멀리
떨어져 있는 노파는 지리적인 정보를 제공할 뿐, 그곳을
보이는 듯이 묘사하지는 않는다. 집에 대한 구체적인 묘
사는 양창곡이 집 가까이에 도달했을 때 나타난다.

노파가 말하길, “여기 깃발이 걸려 있는 곳은 모두 외교
방이요, 남문으로 들어가면 돌아드는 길이 있으니 그 길을
따라 내려가면 좌우에 늘어서 있는 집이 모두 내교방 청루
라. 외교방의 창녀는 수백여 명에 이르되, 내교방의 기녀는
겨우 삼십여 명이라...”

그 길을 따라 내려가 좌우를 살펴보니, 거리가 가지런하
고 누각이 정교하여 외교방보다 낫더라. 푸른 기와와 붉은
난간은 석양에 비쳐 영롱하고 가녀린 버들과 진기한 꽃은
봄바람에 흔들려 하늘거리니 (하략)³⁴

이에 비추어 보면, 장자백 창본과 완판 84장본의 경
우에 대해서도 세 가지의 합리적이고 자연스러운 선택
지가 있었다. ㉠방자가 춘향의 집의 위치 정도만 설명하
거나, ㉡방자가 그의 기억에 의존하여 간단한 묘사만 덧
붙이거나, ㉢방자는 간단한 정보만 제시하고 자세한 묘
사는 서술자를 교체해 제시하는 방법이 가능하다. 그러
나 발화 주체가 방자로 설정되면서도 위의 선택지는 고
려되지 않았고, 결과적으로 방자가 멀리 떨어져 있어서
보이지도 않을 집을 생생하게 묘사하는 비합리적인 전
개가 나타났다.

우선 방자가 대신 답하는 것으로 표현되는 이유는 춘
향의 인물 형상화를 고려한 결과인 듯하다. 춘향이 자신
의 집을 알려주는 것은 곧 인연 맺음을 주도하는 모양새
가 된다. 그런데 장자백 창본 춘향이는 새침 떠는 인물

32 완판 84장본 <열녀춘향수절가>. 김진영 외 편저, 『춘향전 전집』 4, 1997, 311쪽. 이하 출처 동일.

33 김진영·김현주, 「장자백 춘향가의 판소리적 성격 연구」, 『한국언어문화』 13, 한국언어문화학회, 1995.

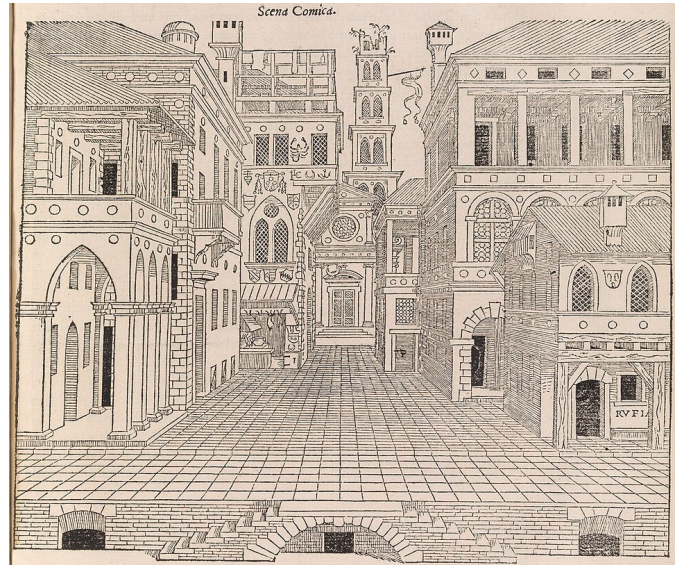
34 남영로, 장호현 역, 『옥루몽』 1, 문학동네, 2022, 59쪽.

형으로, 완판 84장본 춘향이는 “열여불경이부절”을 옛 글에서 읽어, “버려지면 독수공방”할 것이라 말하는 인물로 형상화된다.³⁵ 그러니 춘향 대신 방자가 답할 필요가 있었다.

중요한 것은 이렇게 인물의 성격까지 고려하여 표현을 세부적으로 조정했을 창작자가, 그로 인해 발생하게 된 또 다른 문제점-앞서 언급한 공간 묘사의 비합리성-에는 개의치 않았다는 점이다. 공간 묘사에서의 합리성은 원근감을 따르는 데서 시작된다. 비근한 예로, 우리가 대하는 실재 세계의 모습에 합치되도록 세계상을 표현하고자 고안된 회화기법도 원근법이다. 그리고 원근법의 가장 기본적인 전제는 ‘가까운 대상일수록 크고 또렷하게 보이고 멀리 있는 대상일수록 불분명하게 보인다’인데, 인용한 장자백 창본 및 완판 84장본은 이 기본 전제를 따르지 않고 있어 결과적으로 서술이 합리적이지 않다는 결함이 발생하는 것이다.

그런데 완판 84장본은 “내용상으로 문학적인 향취가 높다”는 점에서 가장 많은 주목을 받은 이본이기도 하다.³⁶ 따라서 이러한 비합리성을 그저 한계로 보아 단선적으로 이해하기보다는 ‘다른 무엇’이 우선시됨으로써 그로 인해 나타나게 된 복합적인 결과로 이해해 볼 필요가 있다. 그렇다면 원근법과 합리성에 대비되면서, 그보다 우선시되어 지향될 만한 서술 원리로 어떤 것이 있는가? 앞서 2장에서 살핀 판과 프로시니엄의 대비는 여기에 중요한 실마리를 제공한다.

서구에서는 16세기에 원근법적인 회화의 원리가 극장에 도입된다. 원근법적인 원리에 의해 그려진 배경은 장면에 깊이감을 주었고, 환영을 만들어 내는 마술적인 힘을 가졌다. 이는 단지 극장 내부에만 영향을 끼치지 않았다. 이는 당시의 르네상스적 사유와 맞물리며 열광



〈그림 2〉〈Scena Comica〉

적인 영향을 미쳤다.³⁷ 그림 2는 1545년에 인쇄된 세바스티아노 세를리오의 『건축론』에 실린 당시의 대표적인 무대그림으로,³⁸ 원근법적 원리에 대한 강한 지향이 엿보인다. 여기에 프로시니엄 아치가 더해지면서, 이미 그리스 시대 극장의 배경 그림에서부터 싹트기 시작한 ‘환영주의(illusionism)’가 더욱 비약적으로 발달한다. 환영주의는 무대 위의 사건을 자신과 독립적으로 존재하는 현실처럼 받아들이게 하는 재현 원리다. 임석재는 유럽 극장의 무대 배경이 환영주의가 가장 활발하게 구사되고 발전한 공간이 되었다고 평가하기도 했다.³⁹

반면에 우리의 판에서는 원근법적 원리가 지향될 필요가 없었다. 앞서 살폈듯 판은 비워지는 공간이었기 때문이다. 그러나 그 대신 선택되는 것이 있었다. 판소리는 무대의 강화 대신 말과 노래의 발전을 선택했다. 이는 곧 시각적 환영주의로 지탱되는 세계 대신 허구적 언어로 펼쳐지는 세계를 선택했다는 뜻이다. 판은 비어있음으로써 도리어 생성으로 충만한 공간이었다.

위에 인용한 장자백 창본과 완판 84장본 역시 마찬가지로

³⁵ 한 번 탁정한 연후의 인하여 바리시면 일편단심 이니 마음 독수공방 홀노 누워 우는 하는 이니 신세 다투 안이면 누가 길고 글러분부 마음소서. 『춘향전 전집』 4, 311쪽.

³⁶ 완판 84장본에 대한 해제 인용. 『춘향전 전집』 4, 299쪽.

³⁷ 밀리 S. 배린저, 우수진 역, 『서양 연극사 이야기』, 평민사, 2016, 162쪽.

³⁸ 세바스티아노 세를리오, 〈Scena Comica〉, 1545, 목판 삽화, 『Il secondo libro di prospettiva』 메트로폴리탄 미술관 소장본, 출처는 <https://commons.wikimedia.org/>.

³⁹ 임석재, 앞의 책, 2018, 41쪽.

지다. 합리적인 묘사, 실재를 방불케 하는 환영을 지향하고자 했다면 ‘방자의 구체적인 춘향 집 묘사’는 등장 불가했다. 그러나 판이라는 공간에서 그랬듯 판소리 서사 내적 공간에서도 합리성보다 생성의 힘이 우선시되었다. 그리고 바로 그 덕분에 춘향의 집이 작품 속에 생생하게 현전(現前)할 수 있었다. 멀리 흐릿하게 보이는 집이라고 해서 그 위치 정보 정도만 제시되었다면, 그건 고유의 존재감을 갖는 집이 아니라, 집이라는 기호가 등장한 것에 불과해진다. 장자백 창본과 완판 84장본에서 형상화되는 춘향의 집은 합리성보다 생성의 힘이 우선시되었기에 오히려 실로 ‘집’으로 그려질 수 있었다.

판소리 서사체에서는 개략적인 정보 제시와 짧은 서술로 넘어갈 만한 것들도 하나하나 구체화되고 세심하게 표현되는 일이 드물지 않다. 예컨대 완판 71장본 <심청전>에서는 인당수에 빠진 심청이를 맞이하러 온 수궁의 문무백관들을 아래와 같이 나열한다.

무수훈 강흔제장과 천척지군이 모야들 제 원참군 별주부 승지 도미 비변랑 낙지 감찰의 잉어며 슈찬의 송어와 흘림의 부어 수문장의 미역기 청명사령 자가사리 승덕 북어 삼치 갈치 양금 방계 슈군 빅관이며 빅만인곱이며 무수훈 선여더른 빅옥교자를 등딩호야⁴⁰

나열을 통한 묘사의 확장은 기존에 사설 치레라는 용어로 논의되곤 했다.⁴¹ 그러나 위 완판 71장본의 경우는 사설 치레만으로는 설명되지 않는다. 위 대목은 오히려 창본에서는 찾아보기 어렵고 완판 71장본에서 유독 두드러지는 것이기 때문이다. 사설 치레는 연행의 현장성,

성공적 흥행성이라는 목적을 위해 발전되었다.⁴² 그러므로 완판 71장본의 위 대목이 사설 치레로 설명될 수 있으려면 이것이 창본에서도 발견되어야 한다. 과문의 소치일 수 있으나 여태껏 살펴본 바로는 주요 창본에서도, 심지어 경판 등 다른 이본에서도 동일한 대목은 좀처럼 발견되지 않는다. 오히려 이 대목 직후에 길게 이어지는 교자 행렬 묘사 대목은 여러 창본과 경판, 완판에서 널리 나타나는 것이 확인되어 사설 치레의 대표적 사례로 분석될 수 있다. 그러나 위에 인용한 대목은 그렇지 않으므로 사설 치레, 그리고 그것이 기초하고 있는 연행성이나 구술성만으로는 설명되기 어려워 보인다.

완판본의 특징을 고려한다면 애당초 이 대목이 완판본 창작시 추가되었을 가능성도 적지 않다. 완판본은 대체로 “분량의 부담으로 인한 제작비 문제에서 경판에 비해 상대적으로 자유로”운 편이었기 때문이다.⁴³ 그리하여 흥미를 끌 만한 서술을 추가하고자 했을 때, 선택될 수 있는 서술 방식으로는 당시 널리 인기를 얻었던 문장체 고소설의 서술 방식도 있었을 터이며, 실제로 여러 완판본에서는 그로부터 영향을 받은 대목들도 발견된다. 그러나 완판 71장본의 위 인용문에서는 기존 서사체에서 ‘그다지 구체적으로 표현되어 있지 않던 공간(인당수 아래)을 포착’하여 그곳에 ‘다양한 존재들을 생성’함으로써 묘사를 채우는 방식이 선택되었다. 이는 합리적인 묘사가 특징인 문장체 고소설의 영향으로 보기 어렵다. 오히려 흥미롭게도, 이는 앞서 살핀 판의 공간성과 크게 호응한다.

이 지점에서 판의 공간성을 판소리 서사 미학과 연결지어 살펴볼 필요성을 다시금 간취하게 된다. 앞서 판의 공간성이 산대놀이나 마당 등에서도 발견된다고 했다. 이는 곧 우리의 전통적인 공간관이 문화 및 사상의 한 지

40 완판 71장본 <심청전>. 김진영 외 편저, 『심청전 전집』 3, 1998, 245쪽. 이하 출처 동일.

41 김현주, 「문장체 고소설과 판소리 서사체의 언어조직방식: <구운몽>과 <열녀춘향수절가>를 중심으로 한 시론적 비교 연구」, 『고소설연구』 19, 한국고소설학회, 2005; 박영주, 「판소리의 언어예술적 특성과 미학」, 『국어국문학』 145, 국어국문학회, 2007 참고.

42 최진형, 「판소리게 소설 개념 재론」, 『인문과학』 60, 성균관대 인문학연구원, 2016, 413쪽.

43 최진형, 「<심청전>의 전승양상: 출판문화와의 관련을 중심으로」, 『판소리연구』 19, 판소리학회, 2005, 189쪽.

류를 이뤄, 공간과 연계된 여러 대상 및 갈래들에서 공통되게 영향을 끼쳤을 가능성을 추정하게 한다. 이러한 맥락에서, 완판본에서 공간 묘사를 확장하고자 할 때도 같은 공간관이 영향을 끼쳤을 가능성을 고려해 볼 수 있다.

더욱 중요한 것은 이러한 공간 형상화가 갖는 의미와 서사 미학이다. 이는 단순히 읽는 재미에만 기여하지 않는다. 심청이 빠진 곳은 인간들에게는 죽음의 공간으로 보이는 곳이다. 그런 공간이 완판 71장본의 형상화 방식을 경유하면, 바닷속 존재자들로 시끌벅적하게 들이찬 생명의 공간으로 재탄생되는 것이다. 이 점에서 위 대목의 형상화 방식은 앞서 본 〈춘향가〉 인용문과도 호응하면서, 그와 함께 묶여 ‘생성’이라는 중요한 서사 미학을 형성한다.

생성의 미학은 공간에 대한 기존의 사유 가운데 모성적 공간관과 상통된다. 따라서 모성적 공간관을 참조하여 그 의미를 적극적으로 개진할 수 있다. 모성적 공간관을 사유한 대표적인 사상가로 노자(老子)와 크리스테바(Julia Kristeva)를 거론할 수 있는데, 이들이 놓인 시대나 사유의 배경은 다르지만, 빈 공간으로부터 생성의 힘과 경계를 넘어서는 힘을 포착했다는 점에서는 공통점을 지닌다. 흥미로운 것은 이들 모두 이 공간을 ‘어머니’에 은유했다는 점이다.⁴⁴ 노자에게 만물의 근원인 도는 비어있는 것이고 그래서 아무리 써도 차고 넘치는 일이 없다. 그러한 속성을 노자는 그릇, 골짜기의 신[谷神], 신비로운 여성[玄牝]으로 표현했다. 크리스테바는 “어머니의 몸이 사회관계를 조직하는 쌍볼릭의 법을 중재”하고 “코라 세미오틱의 질서잡기의 원리가 된다”고 했다. 코라(Chora)는 주체에게 생성과 부정의 장이고, 그곳에서 주체의 통일성은 그것이 생산하는 욕구의 충전과 정지의 과정 앞에 굴복한다.⁴⁵

앞서 살펴본 것처럼 소설과 같은 기록문학, 원근법과 환영주의 무대 등은 합리적 질서를 형상화 원리로 삼고, 그로써 언어와 세계를 규율한다. 물론 판소리 서사체에도 이러한 형상화 원리가 작용한다. 그러나 판의 미학, 그것이 지닌 모성적 힘은 합리적 질서의 틈새로 무한한 생성의 가능성을 투출해 발현시킨다.⁴⁶ 그로써 각각이 지닌 고유의 물성(物性)을 생성해 주고, 살아있는 세계를 생성해 준다. 그 점에서 판소리 서사의 한 가치는, 그것이 생명력으로 충만한 데 있다고 해도 과언이 아니다.

3.2. 경계를 넘는 동화(同化)

판과 마당, 모성적 공간관이 갖는 또 하나의 중요한 특징은 ‘경계 넘기’였다. 판소리 서사체에서 이는 다양한 방향으로 실현되곤 하는데, 본고에서는 대표적으로 이야기 세계 내부에서 이뤄지는 경계 넘기를 살펴보고자 한다.⁴⁷

죽장마혜 단포직로 흙노 병영 너러갈 제 좌우경기 둘너
보니 천봉만학 첩첩흔디 허리 굽고 늘근 장송 광풍을 못이
기여 우질 우질 춤을 추고 유곡 센니 흐른 물은 청산으로
휘휘도라 이 골물이 살살 저 골물이 줄우룩 열 골물이 혼티
합슈쳐서 천방즈 지방즈 얼터지고 구부쳐서 저 건네 평풍
석의 쌍쌍 마조쳐 월일령 출렁 쇼릭홀 제 주릭을 빗비 노와
호로 일빅 구십 오 리 춤으로 이틀만에 병영을 득달흔니⁴⁸

⁴⁶ 단, 이때 모성을 생물학적 여성을 지칭하는 것으로 이해해서는 안 될 것이다. 노자의 도는 여성과 남성 모두가 따라야 할 바이며, 크리스테바가 제시한 모성도 크리스테바 스스로 주장하듯 생물학적 의미가 아니다. 페인(Payne)은 이를 어머니가 아닌 그 누구든 느끼며 공감할 수 있는 태어남의 은유라고 논하기도 했다. 크리스테바의 모성 개념에 대한 논쟁은 정영이, 『절리아 크리스테바』, 커뮤니케이션북스, 2024, 38-39쪽 참고.

⁴⁷ 경계 넘기는 이야기 외부의 층위에서도, 이야기 세계 내부와 외부의 사이에서도 일어난다. 이야기 외부의 층위는 2장에서 살핀 물리적 공간성을 통해 논할 수 있겠다. 이야기 세계 내부와 외부 사이의 층위에서 일어나는 경계 넘기는 ‘메타적 발화’를 통해 살필 수 있다. 후속 연구에서 구체적으로 제시하겠다.

⁴⁸ 임형택 소장 26장본 〈박흥보전〉. 김진영 외 편저, 『흥부전 전집』 2, 2003, 217쪽.

⁴⁴ 『도덕경』 25장의 원문은 다음과 같다: 有物混成, 先天地生, 寂兮寥兮, 獨立不改, 周行而不殆, 可以爲天下母.

⁴⁵ 크리스테바, 김인환 역, 『시적 언어의 혁명』, 동문선, 2000, 29쪽.

위는 〈박홍보전〉의 한 대목으로, 홍보가 매품을 팔러 가는 모습을 표현하고 있다. 지독한 가난에 고생하던 홍보에게 매를 맞으러 가는 길은 오히려 그동안의 고민이 해결의 국면에 이르는 길이기도 했다. 주목할 점은 그러한 홍보의 내면 심리에 배경의 자연물들이 적극 호응하는 것으로 그려진다는 것이다. 이문규는 계곡물이 시원스럽게 흘러가는 모습을 두고, 이것이 홍보의 답답한 마음이 속 시원히 풀리고 있음을 상징적으로 보여준다고 했다.⁴⁹

문학에서 인물 혹은 그 상황을 염두에 두고 배경을 마련하는 일은 흔한 일이다. 여타 갈래에서도 배경이 인물에 호응하는 경우는 자주 찾아볼 수 있다. 그런데 그 호응의 강도나 반복은 유독 판소리 서사에서 두드러지는 편이다. 〈박홍보전〉의 위 대목은 그를 가장 잘 보여주는 대표적 사례다.

매를 맞는 일은 겉으로는, 즉 속사정을 모르는 이들에게는 결코 즐거운 일일 수 없다. 홍보의 속사정과 심리까지 이해했을 때야 매품이 즐거운 일일 수 있는 역설이 성립한다. 다시 말해서 이 장면은 자연물들이 홍보와 어우러지는 그 정도가 홍보의 내면 깊숙이까지 도달한 수준에서 이뤄지고 있음을 의미한다. 본고의 맥락에서 이를 바꿔 말하자면, ‘인물과 자연물은 그들 간의 경계를 막힘없이 쉽게 넘나들고 있다’고 할 수 있다.

이야기는 인간이 만들어 내는 것이기에 이야기 속에서 인물은 곧잘 주인공이 되고 자연물들은 곧잘 배경의 역할을 한다. 조동일은 ‘자아’와 ‘세계’라는 용어를 써서 문학의 갈래를 설명했다.⁵⁰ 주인공은 그 밖의 대상들과 구분됨으로써 성립되고, 자아는 세계를 타자로 삼을 때 성립된다. 문학의 ‘관습’과 질서에서 이러한 구분과 배치는 필요한 일이며 또 전제되는 것이었다.

이를 염두에 두고 보면 위에서 형상화되는 인물과 자

연물의 적극적이고 깊은 동화(同化)는 흥미로운 함의를 지닌다. 문학이 전제하는 구별의 질서보다 ‘경계 넘기’라는 판의 속성을 따른다는 점에서도.⁵¹

게다가 홍보와 자연물들의 호응은 다회적으로, 다양한 접면에서 이뤄진다. 계곡물의 빠른 흐름은 홍보의 빠른 발걸음에 호응해, 홍보가 가는 모양새를 마치 대신하듯 표현하고 있다. 본고에서 더 주목하고 있는 것은 춤을 추는 장송이다. 장송은 “천봉만학 첩첩흔” 곳을 배경으로 삼아서 있다. 그것은 홍보가 놓여 있는 상황과 호응한다. 홍보가 처한 가난은 후반부의 박을 통한 초월적인 해결이 역설적으로 보여주듯이, 개인이 헤쳐 나가기 어려운 환경적인 것이었다. 그 환경적 어려움, 그리고 갑갑한 내면 심리와 적확하게 호응하는 것이 천봉만학이 첩첩한 배경이다. 그리고 그러한 공간에 처해있는 장송은 “허리 굽고 늘근” 나무로 “광풍을 못 이기”고 있다. 가난의 풍파에 시달리는 홍보 그 자체인 것이다. 더욱이 “광풍을 못 이기여 우질우질 춤을 추고”라는 표현은 홍보의 심리를 적확하게 보여주는 절묘한 서술이라 할 수 있다. 위 대목에서 홍보는 ‘가난을 못 이기여’ 매품을 팔러 가는 일조차 즐겁게 느끼고 있기 때문이다.

이처럼 ‘경계를 넘는 동화’는 해당 대목이 갖는 분위기를 증폭하는 효과를 창출한다는 점에서도 의미가 크다. 사실 위 〈박홍보전〉의 장면을 실제 상황이라 생각하고 본다면, 혹은 무대 위에 올렸다고 가정한다면, 홍보 ‘혼자서’ 신나게 달려가는 모습이 펼쳐졌을 것이다. 그러나 〈박홍보전〉에서는 인물의 상황을 경계 넘어 자유분방하게 자연물들과 호응시킴으로써, 홍보가 마치 다양한 존재들과 함께하고 있는 것처럼 그려낸다.

이러한 특징이 극대화된 또 다른 장면을 아래 완관

⁵¹ 다만 이러한 경계 넘기와 동화가 인물 중심으로 이뤄지고 있다는 점은 짚고 넘어갈 필요가 있다. 판의 속성을 받아들였음에도 불구하고, 인공물로서의 문학이 갖는 인간 중심적인 사유를 근본적으로 넘어서지는 못한 것이다. 물론 이 점을 중점적으로 고찰하기 위해서는 본고에서 다루지 못한 작품들—특히 의인화된 자연물의 세계를 다루는 〈수궁가〉와 같은 작품들—을 폭넓게 검토하는 과정이 필요할 것이다. 이 작업은 후고로 기약한다.

⁴⁹ 이문규, 『고전소설의 서술 원리』, 새문사, 2010, 132쪽.

⁵⁰ 조동일, 『한국소설의 이론』, 지식산업사, 1977.

84장본 〈열녀춘향수절가〉에서 볼 수 있다.⁵²

두리 안고 마조 누워스니 그딴로 잘 이가 있나 골십닐
제 삼승이불 춤을 추고 식별 요강은 장단을 맞추워 청그릉
칭칭 문고루난 달낭달낭 등잔불은 기물가물 마시있게 잘
자고 낫구나 그 가운데진진한 이리야 오직하랴⁵³

춘향과 이몽룡이 첫날밤을 보내는 장면이다. 이 역시 실제 상황으로 재구성하여 보자면 춘향과 이몽룡 두 인물만 등장하는 장면이다. 이몽룡은 밤을 틈타 부모 몰래 춘향의 집에 왔다. 그런 데다 춘향모와 방자도 둘이서 시간을 보내라고 물러가 준 후이니, 이 장면은 둘만의 비밀스런 즐거움을 담는 장면인 것이다. 그런데 완판 84장본의 서술은 이 장면을 둘만의 것으로 구성하지 않는다. 그들과 함께 삼승이불이 춤을 추고 요강이 소리 내며 문고리와 등잔불까지 몸을 흔들어 댈다.⁵⁴ 인물과 배경의 경계를 걸림 없이 넘나들 때 완성되는 장면이다.

만약 배경의 이불, 요강, 문고리, 등잔불 등이 무대그림으로 정교하게 표현되었다면, 이러한 묘사 방식은 불가능했을 것이다. 그런 점에서 이 역시 비어있음으로써 오히려 가능한 경계 넘기다. 즉 여기서도 앞서 언급한 모성적 공간성이 작용해, 인간과 사물의 경계를 막힘없이 넘어 사물들을 생명력 있는 존재들로 생성해내고 있는 것이다.

특히 이를 통해 마치 한바탕 ‘잔치판’과 같은 분위기가 생성된다는 점에 주목할 필요가 있다. 춘향과 이몽룡

둘만 즐거운 장면이 아닌, 온갖 기물들이 합세함으로써 마치 잔치판이 벌어진 듯한 흥성거리는 분위기가 만들어지고 있는 것이다. 이채롭게도 이는 다시 2장에서 살핀 판과 마당의 공간 미학과 접속한다. 마당은 집 외부와 소통하고 교류하는, 그리하여 마을의 잔치가 벌어지던 공간이었다. 또한 소리판은 먹거리판과 경계 없이 이어지고 흥겨운 잔치판으로 확장되는 공간이었다. 이와 동일한 공간 미학이 판소리 서사 내부 공간에도 투입해 경계 없는 잔치판을 생성하고 있는 것이다.

4. 결론

본고에서는 판이라는 공간이 지닌 독특한 성격을 고찰하고 이를 통해 판소리 서사의 공간 형상화에 나타나는 미학을 분석하고자 했다. 우리의 대표적인 연행 공간 중 하나인 판은 무대의 물리적인 외곽선을 확보함으로써 성립하기보다는, 모여든 사람들을 통해 만들어지는 심리적 외곽선으로 ‘구성’된다는 특징을 지닌다. 이를 구체적으로 분석하기 위해 본고에서는 서구의 프로시니엄 무대를 판의 대비항으로 삼아 비교하였다. 일찍이 서구의 무대는 단차와 건축적 요소의 보강을 통해 이른 시기부터 관객석과 물리적으로 구분되었는데, 프로시니엄 아치는 ‘액자틀’로서 그에 선명하고 강고한 물리적 외곽선을 더했다. 이렇게 무대에 비중이 실릴수록 관객들의 자리는 ‘무대에 맞게’ 미리 정해져 있을 수밖에 없었다. 무대가 가장 잘 보이는 이상적인 자리와 그렇지 않은 자리가 나누어지고, 그에 맞게 관객이 정해져 배치되었기 때문이다.

그에 비해 〈평양도〉에서 볼 수 있듯 우리의 판은 상설극장이 아닌 야외 가설(假設)무대에 가까워, 무대의 물리적 형태로는 명석 정도가 전부였다. 이로써 형성되는 무대와 관객석 사이의 동질성이 ‘관객과 공연자 간의 동질

⁵² 앞서 인용한 완판 84장본의 대목과 달리, 이 대목은 장자백 창본에서는 발견되지 않으며 그 외 다른 이본에서도 찾기 어려웠다. 위 대목의 표현 중 일부(‘잘 자고 낫구나’, ‘진진한 이리야 오직하랴’ 등)만 여러 이본에 나타났다.

⁵³ 완판 84장본 〈열녀춘향수절가〉. 『춘향전 전집』 4, 324쪽.

⁵⁴ 이문규는 이 장면을 성행위의 격렬함에 방간의 물건들이 함께 요동치는 모습으로도 볼 수 있으며, 사물에 인간의 감정을 이입시켜 감정을 고조시키기 위한 표현이라 보았다. 그런 점에서 서술자의 말대로 ‘맛있게’ 장면을 표현하고 있다고 평했다(이문규, 앞의 책, 35쪽). 본 연구자 또한 이문규의 평에 동의하면서, 더 나아가 이것이 ‘잔치판’의 미학을 만들어 낸다는 점을 강조하고자 한다.

성'으로도 이어진다는 점을 중요하게 짚고자 했다. 서서 보는 관객은 판소리 창자와 비슷한 눈높이·비슷한 자세를 공유하고, 앉아서 보는 관객은 고수와 눈높이·자세를 공유한다. 즉, 어떤 방식으로 판소리를 보는 관객은 무대 안의 공연자와 접합될 수 있는 공통 분모를 갖는다. 이는 관객석이 원근법적 원리에 따라 '구조적으로' 차별적으로 배열될 수밖에 없는 프로시니엄 무대와 현격하게 다른 부분이었다. 따라서 판에서는 송만재의 <관우회>에 나타나듯 '당하(堂下)가 함께 어울린다는 점에서 더 좋다'고 말할 수 있는 여지가 있었으나, 프로시니엄 무대에서는 그럴 수가 없었다.

물론 우리에게도 산대라는 무대가 있었으나 이 역사가설되는 무대 혹은 이동식 무대라는 점에서 결국 판을 전제로 했다. 이것이 우리 문화에서 특징적이라는 사실은 같은 동아시아 국가들과 비교해 봐도 그러한데, 중국과 일본에서는 구란(勾欄), 시바이고야(芝居小屋)와 같은 상설 극장이 존재했기 때문이다. 그 이유를 본고에서는 우리 건축의 핵심 요소인 마당에서 찾았다. 동아시아의 다른 국가와 비교해 볼 때, 우리에게 '비어있는 마당'이 일반적인 건축 요소로 자리 잡고 있었다는 특징이 있었다. 따라서 상설 극장을 지어 그 내부에 고정된 무대를 마련하기보다는, 그때그때 필요에 따라 마당에 산대를 끌어들이는 방식을 선호했던 것이다.

마당은 뚜렷한 경계 없이 유연하게 형성되는 공간이며, 비어있기에 농사일, 집안 대소사, 의례, 잔치 등의 다양한 일이 '생성'될 수 있는 공간이었다. 이는 곧 판의 공간 미학과 호응했다. 무대 안이 채워져 있지 않기 때문에 오히려 온갖 세계를 자유자재로 표현하기에 결핍이 없었다. 무대 그림과 장치가 없다는 것은 이미 결정되어 있는 것이 아무것도 없다는 뜻도 된다. 실제로 우리의 판소리는 광대에 따라, 매 판에 따라 얼마든지 바뀔 수 있는 가능성을 지니고 있었다.

정리하자면 판과 마당은 ①비어있고, 도리어 그로써

②생성의 장(場)이 되고, 그렇기에 ③경계를 자유롭게 넘나든다는 세 가지 특징을 지닌다. 그리고 바로 이 공간성이 판소리 서사 미학과 호응한다는 점을 확인할 수 있었다. 첫 번째 서사 미학은 '합리성에 앞서는 생성의 힘'으로, '①비어있음'과 '②생성의 장'의 공간성을 공유한다. 장자백 창본 <춘향가>와 완판 84장본 <열녀춘향수절가>에서는 원근감과 시각적 합리주의에 따르지 않는 대목이 발견된다. 멀리 있는 춘향의 집이 마치 바로 눈앞에 있는 것처럼 소상하게 묘사되고 있는 것이다. 그런데 오히려 이는 집을 작품 속에 생생하게 현전(現前)하게 함으로써, 집의 물성(物性)을 살려내는 생성의 미학을 가능하게 하고 있었다. 완판 71장본 <심청전>에서도 같은 미학을 발견할 수 있었는데, 인당수를 죽음의 공간에 그치지 않고, 바닷속 존재자들로 시끌벅적하게 들이찬 생명의 공간으로 재탄생시키고 있다는 점에서 그러했다.

두 번째 서사 미학은 '경계를 넘는 동화(同化)'다. 판과 마당의 공간성 가운데 ①, ②뿐만 아니라 ③과도 연계되는 서사 미학이다. <박홍보전>에서는 자연물들과 홍보의 어우러짐이 홍보의 내면 깊숙이까지 도달한 수준에서 이뤄지고 있음을 볼 수 있었다. 즉, 인물과 자연물은 그들 간의 경계를 막힘없이 쉽게 넘나들고 있었고, 이 점에서 <박홍보전>이 문학이 전제하는 구별의 질서보다 '경계 넘기'라는 판의 속성을 따른다고 할 수 있었다. 완판 84장본 <열녀춘향수절가>의 춘향과 이몽룡의 첫날밤 대목에서도 같은 미학이 발견된다. 여기서는 배경의 이불, 요강, 문고리, 등잔불 등이 함께 춤추고 소리 내며 흔들거리는 것으로 묘사된다. 인간과 사물의 경계를 막힘없이 넘어 사물들을 생명력 있는 존재들로 생성해내는 모성적 공간관을 이 대목에서도 간취할 수 있다. 또한 이를 통해 마치 한바탕 '잔치판'과 같은 분위기가 형성된다는 점도 함께 주목할 필요가 있다.

추후 다양한 작품과 이본을 함께 분석함으로써 논의

를 정교화하고자 한다. 본 연구에서 도출한 판의 공간 미학과 판소리의 서사 미학은 이머시브(immersive) 요소가 강화되는 지금의 미디어 아트 공간, 제4의 벽을 흔들고 실험하는 디지털 공간들과도 상통하는 바가 크다. 연구를 심화·확장하여 전통과 현대가 어우러지는 새로운 공간 미학의 창출에도 기여할 수 있기를 기대한다.

참고문헌

1. 기본 자료

- 김진영 외 편저, 『춘향전 전집』, 박이정, 1997.
 —————, 『심청전 전집』, 박이정, 1998.
 —————, 『흥부전 전집』, 박이정, 2003.
 남영로, 장효현 역, 『옥루몽』 1, 문학동네, 2022.

2. 단행본 및 논문

- 강한영, 『신재효판소리사설집(전)』, 민중서관, 1972.
 권영걸, 『한·중·일의 공간조영』, 국제, 2006.
 김경은, 『집, 인간이 만든 자연』, 책으로보는세상, 2014.
 김동욱, 『판소리 발생고(一)』, 『논문집』, 서울대, 1955.
 김병국, 『한국고전문학의 비평적 이해』, 서울대출판부, 1996.
 김석배, 「박동진의 판소리와 소리판의 미학」, 『무형유산』 9, 국립무형유산원, 2020.
 김영희, 「연행예술의 전통과 가면극」, 『새민족문화사 강좌』 1, 2009.
 김진영·김현주, 「장자백 춘향가의 판소리적 성격 연구」, 『한국언어문화』 13, 한국언어문화학회, 1995.
 김현주, 『판소리 담화 분석』, 좋은날, 1998.
 ———, 「문장체 고소설과 판소리 서사체의 언어조직방식: 〈구운몽〉과 〈열녀춘향수절가〉를 중심으로 한 시론적 비교 연구」, 『고소설연구』 19, 한국고소설학회, 2005.
 ———, 「판소리에서 감각 패턴의 연행적 기능과 의미」, 『판소리연구』 24, 판소리학회, 2007.
 ———, 「판소리에서의 전통미학 패러다임의 변화」, 『판소리연구』 46, 판소리학회, 2018.
 문화재청, 「비움과 채움이 어우러진 공간, 우리 마당」, 『문화재사랑』, 2012년 7월호.
 밀리 S. 배린저, 우수진 역, 『서양 연극사 이야기』, 평민사, 2016.
 박동진, 「내 인생 소리에 묻고(21)」, 『중앙일보』, 2000.7.24.
 박영주, 「판소리의 언어예술적 특성과 미학」, 『국어국문학』 145, 국어국문학회, 2007.
 사진실, 「소학지희(笑謔之戲)/배우희(俳優戲) 연구의 쟁점과 전망」, 『口碑文學研究』 35, 한국구비문학학회, 2012.
 사진실·최원오, 『산대도감극』, 문학동네, 2024.
 서연호·부백, 「한일 고전설화의 연극화와 현대화에 관한 비교연구」, 『한국극예술연구』 30, 2009.
 서유석, 「연회에서 예술로: 판소리 청중의 탄생과 변모의 의미」, 『판소리연구』 32, 판소리학회, 2011.
 ———, 「전통예술에서 대중예술로: 청중의 변화를 통해 살펴보는 판소리 연행의 새로운 방향」, 『구비문학연구』 42, 한국구비문학학회, 2016.
 서종문, 「소리판과 판소리 사설」, 『판소리연구』 28, 판소리학회, 2009.
 송미경, 「창자와의 관계에서 본 판소리 고수의 공연학」, 『공연문화연구』 23, 2011.
 윤광봉, 『한국연희시연구』, 박이정, 1997.
 이명진, 「연행 공간에 따른 판소리의 변화양상 연구」, 『民俗研究』 29, 안동대 민속학연구소, 2014.
 이문규, 『고전소설의 서술 원리』, 새문사, 2010.
 이보형, 「판소리 公演文化의變動이 판소리에 끼친 影響」, 『한국학연구』 7, 고려대 한국학연구소, 1995.
 이현주, 「판소리계 소설의 구술성과 장르적 속성에 대한 소고: 경판『춘향전』을 중심으로」, 『인문사회과학연구』 14(1), 국립부경대 인문사회과학연구소, 2013.
 임석재, 『극장의 역사』, 이화여대 출판문화원, 2018.
 전신재, 「판소리 공연학 총론」, 『공연문화연구』 23, 한국공연문화학회, 2011.

- 정경조, 「한국과 서양의 觀客參與 비교연구: 마당과 판, 그리고 무대를 중심으로」, 『한국사상과문화』 80, 한국사상문화학회, 2015.
- 정연이, 『칠리아 크리스테바』, 커뮤니케이션북스, 2024.
- 정현정, 「조선시대의 상층향유 연희무대와 현대화 방안」, 고려대 박사학위 논문, 2015.
- 조동일, 『한국소설의 이론』, 지식산업사, 1977.
- 차충환·김진영, 「판소리 독서물의 출현과 연희판의 간접 체험」, 『판소리연구』 31, 판소리학회, 2011.
- 최윤경·전용석, 「극장 무대공간의 구성과 무대장치에 대한 고찰: 고대 그리스 시대부터 르네상스 시대까지를 중심으로」, 『한국문화공간건축학회논문집』 54, 2016.
- 최진형, 「〈심청전〉의 전승양상: 출판문화와의 관련을 중심으로」, 『판소리연구』 19, 판소리학회, 2005.
- _____, 「판소리 서사체의 주제에 대한 일고찰」, 『반교어문연구』 27, 반교어문학회, 2009.
- _____, 「판소리계 소설’ 개념 재론」, 『인문과학』 60, 성균관대 인문학연구원, 2016.
- 최혜진, 「전통 판소리의 공연학적 역사와 전망」, 『지식과 교양』 10, 목원대 교양교육혁신연구센터, 2022.
- 최효식, 「전통건축의 공간구성」, 『한국디자인DNA 심화연구 보고서』, 한국디자인진흥원, 2011.
- 크리스테바, 김인환 역, 『시적 언어의 혁명』, 동문선, 2000.

3. 기타 자료

<https://www.gugak.go.kr>
<https://commons.wikimedia.org/>

Abstract

The Spatiality of the Pan and the Narrative Aesthetics of Pansori

Via the Madang and a Maternal Conception of Space

Kang, Hye-Jin | Kwangwoon University

This study examines the distinctive character of the pan as a space to discuss the aesthetics of pansori-based fiction (pansori-gye soseol). The pan, “constituted” by the psychological boundary of those who gather around it, contrasts with the proscenium arch, a sharp physical boundary. The greater the weight placed on the stage, the more audience seats had to be fixed in advance “to suit the stage,” differentiated by perspectival principles. By contrast, as seen in the painting Pyeongyangdo, the Korean pan showed strong homogeneity between stage and audience: spectators, standing or seated, could become assimilated with the performers. This is rooted in Korea’s madang (courtyard) culture. Embracing the aesthetics of the madang, the pan is (1) empty; (2) thereby a site of generation; and (3) therefore free to cross boundaries.

This spatiality also shaped pansori-based fiction, yielding two principles. The first is “the power of generation that precedes rationality.” Through the 84-leaf Wanpan Yeollyeo Chunhyang sujeolga and the 71-leaf Wanpan Simcheongjeon, this study shows that figuration in pansori-based fiction is a maternal mode that seizes upon empty space and brings forth generation from it. The second is “assimilation across boundaries.” In Bak Heungbo jeon and Yeollyeo Chunhyang sujeolga, characters and settings crossed their boundaries freely, generating an atmosphere like a festive janchi-pan (celebration)—a point deserving particular attention.

Keywords pan, pansori, madang, proscenium, stage, hyeonbin (玄牝, the Mysterious Female), perspective, Yeollyeo Chunhyang sujeolga, Bak Heungbo jeon, Simcheongjeon

이 논문은 2026년 7월 20일에 투고 완료되어

2026년 7월 25일부터 8월 15일까지 심사위원이 심사하고

2026년 8월 20일에 심사위원 및 편집위원 회의에서 게재가 결정된 논문임.