

# 한국 전통 공연예술 상에서 본 판소리의 공연예술적 특성\*

김익두\*\*

〈차례〉

1. 서언
2. 판소리의 공연예술적 특성
3. 결어

## 1. 서언

본고의 목적은 판소리의 공연예술적 특성을 대표적인 한국 전통 공연 예술들과의 관계 속에서 파악하는 데 있다. 지금까지의 판소리 연구는 문학적 연구, 음악학적 연구, 연극학적 연구 등으로 전개되어 왔다고 볼 수 있으나, 최근에 들어서는 이런 연구들을 공연학적 연구로 통합하는 방향으로 점차 전환되고 있는 추세이다. 그러나 아직 이러한 연구 방향이 어떤 통합적 연구 패러다임으로 구체화된 것은 아니다.

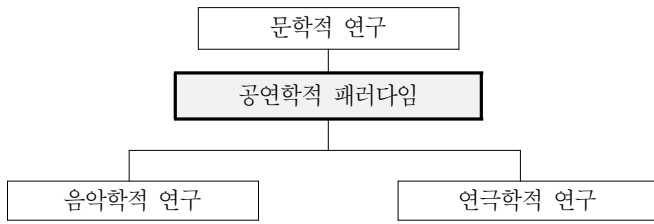
이런 상황에서, 본고에서는 지금까지의 판소리 연구들을 공연학적 관점에서 전반적으로 조망하면서, 필자가 지금까지 발표해온 공연학적 논

\* 이 논문은 1999~2000년도 한국학술진흥재단의 지원에 의하여 연구되었음(과제 번호 : KRF-1999-042-A00024).

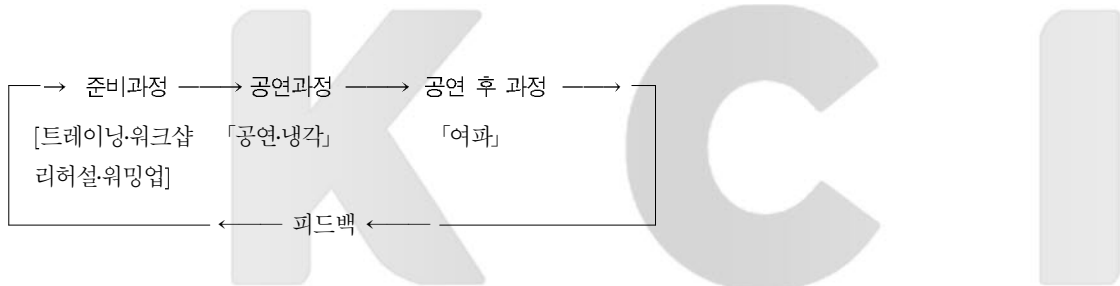
\*\* 전북대학교 교수

의들을 종합하는 가운데, 우리의 대표적인 전통 공연예술인 무당굿· 풍물굿· 탈놀이· 꼭두각시놀음 등과의 비교를 통해서, 판소리의 공연예술적 특성을 파악해 보고자 한다.

먼저, 판소리 연구의 공연학적 연구 패러다임은 다음 두 가지 도표로 나타낼 수 있다. 하나는 지금까지의 판소리 연구가 공연학적 연구 패러다임으로 통합되어야 한다는 것이며, 그것은 <도표1>과 같이 표현할 수 있다. 다른 하나는, 그런 연구가 판소리의 공연을 중심으로 한 판소리의 문학적 텍스트 연구나 음악적 특성 연구 및 연극학적 측면의 연구에 그치지 않고, 그것들을 포함한 판소리 공연 '전체'의 연구 패러다임으로 확대·심화되어야 한다는 것이며, 그것을 도표화하면 <도표2>와 같다.



<도표1> 판소리 연구의 통합적 패러다임



<도표2> 판소리의 공연학적 연구 패러다임의 전체 영역

<도표1>은 도표가 그동안의 판소리 연구 영역을 완전히 다 통합한다고 볼 수 없을지 모르지만, 그간의 연구를 이제는 공연학적 연구 패러다임으로 통합해야 한다는 의미를 도식으로 나타내는 것이다. <도표2>는 판소리를 공연학적 연구로 확장하면 그 연구의 전체 범위가 얼마나 폭넓고 다양하게 전개될 수 있는가를 잘 나타내 준다. 예컨대, 그동안의 판소리 연구는 이 도표 중에서 ‘공연과정’의 연구에 집중되어 왔고, 그 중에서도 특히 공연의 기본적인 요소들 중의 하나인 문학적 텍스트 연구에 집중되어 왔던 것이다. 그러나 그런 연구는 이제 공연의 준비과정·공연과정·공연이후과정 전반에 걸쳐서 다루어져야만 하며, 특히 공연의 ‘준비과정’의 연구도 소홀히 해서는 안 된다. 판소리는 공연과정 자체보다도 관습적으로 공연의 준비과정을 더 중시하기 때문이다. 예컨대, ‘독공’이란 용어는 그것을 잘 나타내준다.

판소리의 공연예술적 특성을 공연학적 관점에서 폭넓게 파악해내는 효과적인 방법으로는 현재 리차드 쉐크너가 그의 책 『민족연극학 *Between Theatre and Anthropology*』에서 수립해 놓은, 6가지 관점에서 공연을 고찰하는 방법으로 생각된다.<sup>1)</sup> 본고에서는 편의상 쉐크너가 제시한 이 6가지 관점과 방법을 적절히 원용하면서 판소리의 공연예술적 특성을 고찰하고자 한다. 즉 한국의 공연예술 상에서 차지하는 판소리의 공연예술적 특성을 리차드 쉐크너의 공연학적 관점과 방법을 활용하여, 판소리를 우리의 대표적인 몇몇 전통 공연예술들과 비교하면서 살펴보는 것이 본고의 구체적인 목적이다.

우선 본고에서 논의할 내용을 요약하면 다음과 같다.

1) 쉐크너가 제시하는 공연 관찰의 6가지 관점과 방법은 (1) 존재와 의식의 변환 (2) 공연의 긴장성 구축방법, (3) 공연의 전과정, (4) 공연자와 청관중의 상호작용, (5) 공연지식의 전승방법, (6) 공연의 생성과 평가로 나누어 기술되어 있다(Richard Schechner, *Between Theater and Anthropology*, Philadelphia: University of Pennsylvania, 1985. Chapter1).

첫째, 공연 중에 발생하는 ‘존재와 의식의 변환’ 면에서 볼 때 판소리는 ‘매개적 현전의 원리’ 혹은 ‘부분적 현전의 원리’·‘통합적 현전의 원리’를 활용한다는 점이 가장 중요한 특징으로 나타난다.

둘째, 판소리가 공연을 구축해나가는 원리 곧 ‘공연의 긴장성 구축 방법’ 면에서 볼 때에는, ‘긴장-이완의 원리’와 ‘흐름 생성의 원리’를 그 가장 중요한 특징으로 하고 있다.

셋째, 판소리가 공연 중에 공연자와 청관중 사이에 이룩하는 ‘공연자-청관중 상호작용 관계’ 면에서 보면, 판소리는 ‘비움-채움의 원리’를 가장 큰 특징으로 하고 있다. 이 원리는 공연자 쪽에서 보면 ‘공소의 원리’로, 청관중 쪽에서 보면 ‘추임새의 원리’로 보인다.

넷째, 판소리 공연의 전체 과정 즉 ‘준비과정’·‘공연과정’·‘공연이후 과정’ 전체 면에서 보면, 판소리는 준비과정을 가장 중시하는 ‘독공의 원리’와 전체 과정을 하나의 순환적인 피드백 과정으로 살아 움직이게 하는 ‘순환의 원리’를 기본 원리로 하고 있다.

다섯째, ‘공연 지식 전승·전파 방법’ 면에서 보면, 판소리는 ‘구전·신수의 원리’와 ‘더늠의 원리’를 그 기본 원리로 하고 있다.

끝으로, 공연의 ‘가치평가 방법’ 면에서 보면, 판소리는 ‘현장평가의 원리’를 그 기본 원리로 하며, 가치평가의 과정에는 ‘그들의 미학’ 외에 판소리 특유의 여러 가지 미학들이 개입되어 있다.

## 2. 판소리의 공연예술적 특성

### 1) 매개적 현전의 원리·부분적 현전의 원리·통합적 현전의 원리

판소리의 특성을 공연학적 관점에서 파악하려면 우선 공연 중에 그 공연에 참여하는 공연자와 청관중의 ‘존재와 의식’이 어떻게 변환되는가,

즉 공연 참여자들이 공연 속에서 그들의 ‘현전성(現前性; presence)’<sup>2)</sup>을 어떻게 구현하는가를 살펴볼 필요가 있는데, 이런 측면에서 보면 판소리는 ‘매개적 현전’ 혹은 ‘부분적 현전’ 또는 ‘복합적 현전’의 활용이라는 특징을 가지고 있다.

‘매개적 현전’이란 공연 중에 공연자들이 자기가 맡은 역할 곧 배역 등장인물의 모습을 완전히 무대 상에 현전시키는 것-나타내는 것-이 아니라, 자기가 맡은 배역 등장인물을 청관중들이 알아차릴 수 있는 중요한 최소한의 특징들만을 ‘부분적’으로 무대 상에 현전시키고, 그것을 ‘매개’로 하여 청관중들이 그 배역 등장인물의 완전한 모습을 청관중들 각자의 마음 속에서 자유롭게 ‘환기’하여 현전시키도록 하는 현전성 구현 방식을 말한다. 여기서, 판소리 공연자는 배역 등장인물의 모습을 완전히 무대 상에 현전시키지 않고 그 일부 주요 특징<sup>3)</sup>만을 ‘인용’하는 식으로 현전시키기 때문에 이런 현전성 구현 방식을 ‘부분적 현전’ 혹은 ‘불완전 현전’이라고 할 수 있다.

예컨대, 오정숙 판소리 「춘향가」의 ‘어사 출도 대목’에서 “어사또를 정신없이 물끄러미 보더니마는, 울음도 반 웃음도 반으로”라는 대목을 공연할 때 공연자는 ‘춘향’이라는 등장인물로 완전히 분장을 하고 무대 상에 나와 어사또 이몽룡을 정신없이 물끄러미 바라보는 춘향을 연기하는 것이 아니라, 그냥 광대의 모습으로 무대 상에 나와 ‘춘향’이가 그렇게 하는 표정만을 간단히 지어 보임으로써 ‘춘향’이라는 등장인물을 무대 상에 표현한다. 이것은 ‘춘향’이라는 등장인물을 무대 상에 완전히 현전시키는 것이 아니라, 그 등장인물을 알아볼 수 있는 주요 특징만을 ‘부분

2) ‘현전’ 혹은 ‘현전성’이란 어떤 존재자가 구체적인 신체 혹은 가장된 신체의 모습으로 ‘지금/이곳’에 존재하는 특성을 가리키는 말로서, 공연예술 특히 연극의 가장 중요한 특징으로 지적되고 있다(Henri Gouhier, *L'Essence du Théâtre*, Paris: Plon, 1943 → 박미리 옮김, 『연극의 본질』, 집문당, 1996. 제1장 ‘존재’ 참조).

3) 대체로 그 등장인물의 ‘유형적 특징’.

적으로' 현전시키므로, 이것을 '부분적 현전'이라 규정할 수 있다. 또한 이것을 청관중 쪽에서 보면 청관중들은 무대 상에서 '춘향'이라는 등장인물의 완전한 모습을 볼 수 있는 게 아니라 광대가 보여주는 '춘향의 '부분적 현전'을 보고 그것을 '매개'로 하여, 청관중들 각자가 생각하는 '춘향'의 완전한 모습을 각자 자기 마음 속에 '환기'해야만 하므로, 이런 현전성 구현 방식은 청관중 쪽에서 보면 '매개적 현전'으로 보이는 것이다.

또한 이러한 현전성 구현 방식은 여러 사람의 공연자들이 무대에 나와서 자기가 맡은 배역 등장인물만을 무대 상에 '분산적'으로 현전시키는 것이 아니라, 한 사람의 주요 공연자인 '광대'를 중심으로 해서 공연 작품의 모든 등장인물들을 광대가 '통합해서' 무대 상에 구현시키므로, 이러한 현전성의 구현 방식을 우리는 '통합적 현전'이라고 규정할 수 있다. 이러한 방법은 여러 사물들의 모습을 한곳으로 모으는 '블록거울'에 비유할 수 있겠다.

지금까지 논의한 내용을 종합하면, 판소리는 공연자가 등장인물의 핵심적인 부분적 특징을 인용하여 무대 상에 현전시키는 '부분적 현전의 원리'를 활용하며, 청관중들은 이렇게 부분적으로 구현되는 등장인물의 모습을 '매개'로 하여 자기들 마음 속에 그 등장인물의 완전한 모습을 '환기'하도록 하므로 '매개적 현전의 원리'를 활용하며, 또한 등장인물의 수대로 여러 사람의 공연자들이 여러 사람의 등장인물들을 무대 상에 현전시키는 것이 아니라, 광대 한 사람이 고수와 청관중들의 도움을 받아 모든 등장인물들을 광대 자신을 중심으로 통합해서 현전시키므로 '통합적 현전의 원리'를 보여준다는 것이다.

판소리의 이러한 특징은 우리의 전통 공연예술 상에서는 무당굿에서 나타난다. 그러나 무당굿에서는 공연자가 어떤 '신들림(trance)'에 빠진 상태에서 죽은자의 영혼을 현전시킨다거나 혹은 '무당굿놀이' 부분에서 연극적인 놀이를 할 때 일부 비슷한 현전성 구현 방식이 보일 뿐이지, 판소

리에서처럼 이런 통합적 방법을 공연 전체에 적용하면서 고도의 예술적인 경지에까지 발전시키지는 못하고 있다. 그밖에 우리의 다른 공연예술 양식에서는 이런 특성을 찾아볼 수 없다. 이런 특성은 우리 공연예술 양식에서뿐만 아니라, 현재 전승되고 있는 전 세계의 주요 공연 양식들을 살펴보아도 찾아보기 드문 특징이다.

판소리의 이러한 특징은 그러면 공연학적으로 어떤 가치가 있을까? 그것은 우선 한 마디로 집약해서 말한다면 ‘인간의 존재론적 현전의 가능성을 가장 높은 경지에까지 탐구하고 있는 가장 세계적인 공연예술 양식’이라는 것이다. 즉 판소리는 한 인간이 자기의 ‘신체’를 통해 인간의 존재론적 가능성을 얼마나 높은 경지까지 탐구하고 실현시킬 수 있는가를 가장 높은 수준에서 추구하고 있는 예술인 것이다. 현재 전 세계에 전승되고 있는 주요 공연예술 양식들을 두루 검토해 보아도 판소리만큼 이런 경지를 탐구해 들어간 예술 양식은 거의 찾아볼 수 없다. 서구에서는 예르지 그로토우스키의 이른바 ‘가난한 연극’이 이러한 방향의 가능성을 추구하였으나 서구적인 한계에 부딪쳐 결국은 실패한 것으로 보인다.<sup>4)</sup>

판소리의 이러한 특징의 가능성을 좀더 논의해보자. 판소리는 한 인간이 자기 신체를 통해 어떻게 어느 정도까지 다기다양한 삶의 모습-세익스피어 식으로 말하자면 삶의 ‘천심만혼(天心萬魂)’-을 실현시킬 수 있는지를 탐구한다. 그래서 완전한 현전 구현 방식을 포기하고 공연자 한 사람의 공연 능력의 극대화를 통해서, ‘지금 이곳’이라는 제약된 시공에 존재해 있는 인간의 현전 가능성을 최대로 확대해 둬으로써, 판소리 광대는 자기 공연에 등장하는 모든 등장인물들의 ‘존재’와 ‘의식’을 자기 혼자 다 체현해야만 하는 것이다. 그러기 위해서 판소리가 개척해낸 ‘존재와 의식의 변환 방법’이 바로 ‘부분적 현전의 원리’·‘매개적 현전의 원

4) Richard Schechner, "Shape Shifter Shaman Trickster Artist Adept Director Leader Grotowski", n.p. 및 테리 호즈슨 지음·김익두 외 옮김, 『연극 용어 사전』, 한국문화사, 1998. 11~12면 참조

리'·'통합적 현전의 원리'이다.

즉 한 인간이 자기의 신체적 존재 조건 속에서 다양한 존재론적 가능성 곧 수많은 타자들의 존재를 신체적으로 통합하려면 어쩔 수 없이 '부분적 현전의 원리'와 '매개적 현전의 원리'와 '통합적 현전의 원리'를 추구할 수밖에 없다는 것이다. 이런 현전성 구현 방식은 여러 사람의 배우가 여러 등장인물들을 나누어 맡아 무대 상에 여러 등장인물들을 '분산적'으로 현전시키는 동서양의 여타 공연예술들의 방법과는 정면으로 대립되는 지극히 '독자적인' 방법인 것이다. 여기에 바로 '존재와 의식의 변환' 면에서 본 판소리 광대의 공연예술적 특징과 가능성이 있다. 지금까지 판소리 연구는 이러한 독창적인 판소리의 가능성을 주목하지 못했으나, 앞으로는 이런 점을 좀더 깊이 탐구해야만 할 것으로 본다.

판소리의 이러한 현전성 구현 방법은 겉으로 보면 단순하고 간단한 것 같지만, 그 내면을 분석해 보면 그 어떤 공연예술 양식보다도 복잡한 것임을 알 수 있다. 그만큼 판소리의 현전성 구현 방법은 '통합적 현전의 원리'에 근거를 두고 있다. 이 점을 좀더 고찰해 보면 판소리의 현전성은 광대의 현전성, 고수의 현전성, 청관중의 현전성이 매우 교묘하게 융합되면서 그 현전적 특성을 체현시킨다.

먼저 광대의 현전성은 세 차원에서 이루어진다. ① '광대' 자신으로서의 현전 ② '등장인물'로서의 현전, ③ '서사자'로서의 현전이 그것이다. 광대의 현전성은 실제로 이 중에 적어도 두 가지 종류의 현전성이 동시에 결합되어 나가면서 구현된다. ①의 현전성은 어떤 경우에도 공존하는 현전성이다. 즉 어느 경우이든지 ① 광대 자신의 현전성을 기저로 하여 그 토대 위에서 나머지 두 가지 현전성들이 구현된다.

위에서 예로 든 오정숙 「춘향가」의 「어사출도 대목」을 다시 자세히 보자면, 광대가 입으로는 서사자의 입장에서 창으로 "어사또를 정신없이 물끄러미 보더니미는 웃음도 반 울음도 반으로"라고 서사·묘사를 하지만, 얼굴표정 및 신체동작 상으로는 이와 동시에 그 서사자가 창으로 표



현하고 있는 서사 대상 인물인 ‘춘향이의 얼굴 표정과 몸짓을 연기한다.’<sup>5)</sup>

이러한 복합적 현전성의 구현 방법은 마치 메타포에서의 공감각적 이미지의 효과와 유사하게 매우 복합적인 효과를 구현시켜 주게 된다. 여러 존재들을 신체적으로 통합하여 현전적으로 ‘판’ 안에 구현시키기 위해 판소리는 이처럼 교묘하게 여러 존재론적 관점들을 신체적으로 통합하며, 그것은 여러 존재와 관점들의 경계를 통합적으로 허물어 흐릿하게 하는 방법이 되므로 이런 면모를 ‘탈경계화의 원리’로 분석해낼 수도 있을 것이다.

이런 효과는 전 세계 어떤 공연예술에서도 쉽사리 찾아볼 수가 없다. 이런 통합 행위를 통해서 판소리는 앞의 ①·②·③의 관점들을 한 사람의 신체 행위로 통합하는 효과를 발휘한다. 서구의 브레히트가 체계화한 ‘서사극’ 이론에도, 이러한 경계-배우·서사자·등장인물 사이의 경계-를 허무는 ‘탈경계화 효과’를 구현하는 방법은 마련되어 있지 않다.

다음으로, 고수의 현전성을 살펴보자. 고수는 일단 판소리 공연에서 ‘매개자’ 역할을 한다. 고수는 공연 중에 광대와 청관중 ‘사이’에 존재하면서, 광대와 청관중 양쪽 모두에 관여한다. 그래서 고수는 이중적인 존재, ‘문지방(threshold)’과 같은 존재이다. 양쪽 세계 어디에도 속해 있지 않으면서, 그렇다고 하나의 독립적인 성격의 존재로 인정하기에는 무엇인가 부족한 존재, 그러면서도 또 그 존재를 부정할 수도 없는 존재이다. 이러한 고수의 성격으로부터 고수의 현전성의 특징이 형성된다.

고수는 이런 성격 때문에 자신의 존재를 공연 속에서 가급적이면 작게 현전시키고자 한다. 그래서 자신의 현전을 축소시킬수록 자신의 역할과

5) 이런 경우에는 공연 시간과 작중시간이 분명하게 공존하게 된다. 이 공연에 참여하는 광대·고수·청관중은 모두 이 이중적·복합적 시간을 공유하게 된다. 이 점은 시간 활용의 측면에서 판소리가 가지는 공연예술로서의 아주 독특한 특징이다.

운신의 폭이 강화될 수 있는 것이 고수의 공연 내에서의 위상이라고 할 수 있다.<sup>6)</sup> 고수의 현전성은 다음의 세 차원에서 드러난다. ① ‘장단’ 구축자로서의 현전, ② 등장인물로서의 현전, ③ 대표적 청관중 혹은 해석자로서의 현전이 그것이다.<sup>7)</sup> 이 중에서 ①의 현전성은 공연 내내 지속적으로 시종일관 견지되고 나머지 ②, ③의 현전성은 그때그때 상황에 따라 동시적 혹은 계기적으로 나타나며, 광대의 현전성과 마찬가지로 역시 부분적·매개적·통합적 현전성으로 나타난다. 그래서 고수는 ①, ②, ③의 현전을 동시에 다 구현하는 경우도 있고, 이 중에 일부만 하는 경우도 있다. 그러면서도 고수는 항상 자기의 현전성이 가장 모호하게 규정되고 가장 크게 열려 있기를 바란다. 그렇게 함으로써 고수는 광대에게는 광대의 호흡과 등장인물들- 광대가 공연의 진행과정에서 수시로 상대적으로 그 현전을 요구하는 다양한 성격의 수많은 등장인물들-을 마련하고, 청중들에게는 청관중들이 공연세계에 개입해 들어오는 ‘문지방’을 마련하고 그 문지방을 통해 광대의 세계로 ‘개입’해 들어갈 수 있도록 해준다.

‘일고수 이명창’이란 말은 고수가 자신의 존재를 공연 속에서 드러내는 데 따르는 이러한 어려운 제약 조건들을 지적하는 말로 이해된다. 고수가 문지방을 마련하는 구체적인 수단은 ‘장단’과 ‘추임새’와 ‘표정’과 ‘몸짓’이다. 고수는 이런 수단을 통해서 광대와 청관중 ‘사이’에서 두 ‘사

6) ‘문지방’의 존재는 자신의 위치를 안과 밖의 통로로서, 안과 밖의 적절한 유통과 연결 및 안과 밖의 존재가 구분되고 확고히 존재할 수 있게 해주는 기능과 본질을 지닌다. 이와 비슷하게, 고수도 자신의 역할을 자기의 존재 이상으로 확대·강화할 수 없다. “광대의 소리를 살리고 죽이는 게 고수”라는 말이나, 지나치게 자신의 북을 두드러지게 드러내어 치는 고수를 광대들이 싫어하는 태도 등에서도 이런 점은 잘 드러난다.

7) 강한영은 판소리 공연에서의 고수의 기능으로 ① 장단 반주자로서의 기능, ② 연창자와 청중 사이에서 서로의 격조감(隔阻感)을 해소하고 소리관을 조성하는 기능, ③ 청중의 한 사람이자 청중들을 대변하는 기능, ④ 연창자의 상대역으로서의 기능, ⑤ 연출자 겸 지휘자로서의 기능 등 다섯 가지 기능을 지적하고 있다(강한영, 『판소리』, 세종대왕기념사업회 1977. 39~44면)

이'를 매개하고 그 두 세계 사이의 경계를 최대한으로 지워주는 '탈경계화' 작업을 기도하며, 그럼으로써 광대를 중심으로 하여 분리된 세계를 하나로 통일하고 갱신하면서, 일종의 '집단신체적 인간관계'를 구축하고자 하는 것이다.

청관중들이 공연을 '바라보는' 차원에 머무르지 않고 '추임새'라는 공연행위를 통해 직접 공연에 참여하도록 '매개'해야 하는 고수의 역할이야말로 고수의 지난한 역할임에 틀림없다. 그러한 역할을 하기 위해서는 고수는 청관중들의 마음 상태를 읽어야 하고, 광대의 컨디션을 파악해야 하며, 그때그때의 '판' 곧 공연장의 상황을 읽을 수 있어야 한다. 그런 다음에는 그런 '읽음'을 바탕으로 자기의 장단 '반주'와 '추임새'와 '얼굴 표정' 및 (매우 제한된) '몸짓'으로 광대와 청관중 사이를 매개해야 한다. 고수는 광대보다는 수동적이지만, 청관중보다는 능동적인 존재이다. 그는 공연자 세계와 청관중 세계의 '사이'에서 두 세계를 매개하는 존재, 즉 광대의 공연세계와 청관중의 일상세계를 매개하고, 그 두 세계 사이의 경계를 최대한으로 지워주는 존재, 즉 그 사이의 경계를 '탈경계화'하는 존재, 그럼으로써 광대를 중심으로 하여 분리된 세계를 하나의 '집단신체적 인간관계'로 통일하고 갱신하고자 하는 존재인 것이다.

끝으로, 판소리의 청관중은 ① 공연자로서의 광대와 고수의 현전에 개입하는 청관중으로서의 현전성과 ② 광대와 고수가 구현하는 등장인물들의 현전에 개입하는 청관중으로서의 현전성이라는 두 가지 현전성을 확보한다. 그것을 마련하는 구체적인 방법이 바로 그들을 '귀명창'의 차원으로 상승시켜 나아가는 청관중의 '추임새'이다.<sup>8)</sup>

8) 청관중의 '추임새'는 청관중이 공연시간과 작중시간 및 이 두 가지의 복합에 '관여'/'개입'하는 매우 독특한 방법이다. 이 추임새는 공연시간, 작중시간, 공연시간+작중시간의 모든 차원을 이리저리 자유롭게 넘나들 수 있는 방법이기 때문이다. 이러한 개입은 판소리에다가 매우 독특한 시간의 차원을 부여하게 된다. 그것은 '시간의 탈경계화'라고 할 수 있는 것이다. 즉 청관중의 추임새를 통해서, 분리된 작중시간과 공연시간이 '통합' 되는 것이다.

청관중은 '추임새'로써 공연에 관여한다. 광대는 창·아니리·너름새로써 공연에 관여한다. 이 때 청관중과 고수는 분명하게 광대의 현전을 감지한다. 고수는 장단·추임새·표정 및 몸짓으로써 공연에 관여한다. 이 삼자 사이에는 이처럼 서로 간의 분명한 직접적인 상호의존성이 현전성의 차원에서 형성된다. 이 상호 의존적인 '틈'을 비집고서, 공연하고 있는 작품 속의 '등장인물들'의 '부분적 현전'이 이루어지는 것이다.

청관중은 공연 속에서 자신의 현전적 조건을 추임새를 통해 '관망'의 차원에서 '참여'의 차원으로 확장한다. 이것은 수동적 차원에서 능동적 차원에서의 전환이며, 방관자에서 참여자로의 전환이다. 이 때 청관중은 이미 선형적으로 만들어진 세계를 바라보거나 그 속에 거주하는 것이 아니라, 광대·고수와 함께 경험적으로 공연세계를 만들어가는 자, 공연을 '생성해 가는 자'가 된다. 그들은 만들어진 세계를 '보라' 극장에 가는 것이 아니라, 함께 더불어 세계를 '만들라' 소리판에 간다.<sup>9)</sup>

이상의 논의를 통해서 판소리가 수많은 공연예술 양식들 가운데 존재와 의식의 변환을 가장 고도의 수준에서 구현하는 예술이라는 점을 알 수 있었다. 판소리는 '부분적 현전성'의 다양한 활용을 통해서 '인간의 집단적 육체관계의 이상적 경지'를 열어 보이려고 하며, 그렇게 구현되는 세계를 일종의 '사회적 거울'로 삼고자 한다. 이렇게 마련된 거울은 결코 공연 현장 참여자들의 눈앞에서 가시적인 형태로 완전히 구현되는 것이 아니라, 광대와 고수와 청관중의 부단한 '상호작용 과정'을 통해서 그들 각자의 마음 속에 '환기'된다. 그러므로 이 거울은 '보이지 않는 재'의 주관으로 상승된 위대한 '집단적·사회적 거울'인 것이다.

판소리는 이처럼 복잡하고 다양한 현전성의 구현 방법을 활용함으로써, 오히려 '분열된 세계상'을 하나의 통일된 세계상으로 체현(體現)시킬

9) 어떤 공연 전통에서는 지켜보는 관계가 우세한 반면, 어떤 문화 전통에서는 참여하는/맛보는/경험하는 관계가 우세한 전통을 형성한다(Richard Schechner, "Rasacsthetics", *The Drama Review* 45, 3 (T171), Fall 2001. p.27).

수 있는 길을 열어놓고 있다. 그러니까 판소리는 분열된 세계상을 하나의 통일된 시계로 체현하기 위해 역설적으로 ‘부분적 현전의 원리’를 활용하고, 이를 통해 청관중의 마음 속에 전체적 현전상을 환기시키는 ‘매개적 현전의 원리’가 발현되며, 그렇게 함으로써 인간 신체의 불완전한 존재론적 조건 속에서 한 인간을 중심으로 해서 세계를 가장 복합적으로 통합할 수 있는 ‘통합적 현전의 원리’가 구현되는 것이다.

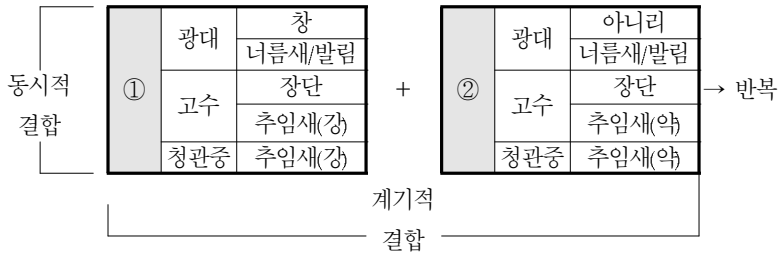
판소리는 마치 ‘바둑의 전략’처럼 자유로운 신체적 변환을 제약하는 관습을 최소화함으로써, 그 표현효과를 최대화하고자 하는 야심에 찬 공연예술인 것이다. 이런 양식은 무대 위의 현전성을 마치 현실의 그것과 유사한 것으로 만들어 보려고 배우의 존재와 의식의 변환에 극단적인 제약을 가한 서구 리얼리즘 연극의 환상주의(illusionism)의 공연 전략과는 가장 극단적인 대조를 보여줄 뿐만 아니라, 중국의 경극이나 일본의 노오와 같은 동양 연극의 그것과도 매우 다른 양식적 특성을 구축하고 있다.

## 2) 긴장-이완의 원리와 ‘흐름’ 생성의 원리

하나의 공연예술 작품은 작품 내에 공연의 긴장성을 구축하는 각자의 방법과 장치를 마련해 두고 그것을 실현해 나감으로써 예술적으로 완성된다. 판소리가 공연의 긴장성을 구축해 나가는 방법은 ‘긴장-이완의 원리’와 ‘흐름’ 생성의 원리를 그 가장 중요한 특징으로 한다. 긴장-이완의 원리는 판소리 공연 내의 공소 배치 정도에 따라 형성되는 긴장-이완의 구조와 관련이 있으며, ‘흐름’ 생성의 원리는 공소의 활용을 통해 광대와 고수와 청관중이 서로의 경계를 차츰 허물어 탈경계화함으로써 형성되는 공연의 과정과 관련된 원리이다.

먼저, 긴장-이완의 원리란 서구의 연극 구조처럼 [도입-상승-절정-하강-결말]의 일회적 인과구조로 되어 있는 것이 아니라, [긴장-이완]의 반복적 상승구조로 공연이 구축되어 나가는 원리를 말한다. 이 점은 이미

앞선 연구자들이 지적한 적이 있으나, 그런 지적은 광대의 ‘창’과 ‘아니리’에 주로 그 초점이 맞추어져 있다.<sup>10)</sup> 그러나 좀더 자세히 살펴보면 그것은 광대뿐만 아니라 고수와 청관중 전체의 긴밀한 유기적·구조적 관계 속에서 구축되는 것이다. 그러므로 종래의 연구에서 판소리의 공연구조를 ‘긴장-이완’의 반복 구조로 파악한 것은 적절했지만, 광대의 ‘창’과 ‘아니리’만을 가지고 판소리의 공연구조를 본다는 것은 무리이다. 판소리의 공연구조는 광대-고수-청관중을 두루 조화롭게 고려한 전체적인 구조로 파악되어야 한다. 다음의 도표는 그것을 잘 보여준다.



<도표3> 판소리의 공연구조

이 도표를 보면 판소리의 공연은 ①<광대의 창·발림+고수의 장단·추임새+청관중의 추임새>의 형태로 동시적으로 결합되는 단위와 ②<광대의 아니리·발림+고수의 장단·추임새+청관중의 추임새>의 형태로 동시적으로 결합되는 단위가 계기적으로 이어져 나가면서 이루어진다. ①의 단위에서는 고수 및 청관중의 ‘추임새’가 매우 적극적으로 일어나고, ②의 단위에서는 고수 및 청관중의 ‘추임새’가 소극적으로 일어난다. ①의 단위에서는 광대가 ‘창’을 통해 공연 내부에 고수 및 청관중이 개입

10) 판소리의 공연구조를 서사적 구조를 바탕으로 ‘광대의 창= 긴장’과 ‘광대의 아니리=이완’의 반복 구조로 본 것이다. 김홍규, 『판소리의 서사적 구조』, 『판소리의 이해』, 창작과비평사, 1979. 116~127면

할 수 있는 ‘공소(空所; blank)’<sup>11)</sup>를 적극적으로 많이 만들어 놓으며, ②의 단위에서는 광대가 ‘아니리’를 통해 공소를 소극적으로 적게 배치한다. 그래서 ①의 단위에서는 청관중이 공연 내부에 적극적으로 개입할 수 있게 되고, 공연구조가 ‘긴장’되며, ②의 단위에서는 청관중이 공연 내부에 소극적으로만 개입할 수 있어서 공연구조가 ‘이완’된다. 이것이 판소리의 공연에서 ‘긴장-이완의 원리’가 작동되는 구체적인 양상이다.

‘흐름’ 생성의 원리란 공연자가 청관중의 직접적인 개입 없이 일방적으로 공연을 만들어 가고, 청관중은 그것을 수동적으로 지켜보고 받아들이는 식의 공연원리가 아니라, 공연자와 청관중이 서로 직접적인 상호작용을 통해서 공연을 만들어나가는 공연 원리를 말한다. 즉 판소리는 판소리 공연자인 광대와 고수가 청관중의 개입 없이 공연을 만들어나가는 것이 아니라, 위의 도표에서 분명하게 드러나는 바와 같이 광대가 ‘창·아니리·발림’을 하고, 고수가 ‘장단·추임새’를 하고, 청관중이 ‘추임새’를 해야만 공연이 진행되어 나가게 된다. 다시 말하자면 판소리의 공연은 공연자인 광대와 고수가 서로 긴밀히 협력하여 공연 내부에 ‘공소’를 적절하게 만들어 나아가고, 청관중은 그 공소를 ‘추임새’로 적절히 채워나가야만 판소리 공연은 비로소 완성되는 것이다. 공소의 적절한 배치와 활용을 통한 판소리 공연의 ‘긴장-이완’의 반복과 축적은 결국 판소리 공연에 형성되어 있던 경계들을 희미하게 함으로써 판소리 ‘판’을 공동체적인 하나의 거대한 ‘흐름’으로 통일하는 결과에 이르도록 한다.

이것은 판소리가 공연자들에 의해 일방적으로 구축되는 것이 아니라, 공연자-청관중의 ‘직접적’ 상호작용에 의해 ‘과정적’으로 차츰차츰 ‘생성’

11) 여기서 ‘공소’란 공연구조 상으로 볼 때, 공연자가 공연 중에 청관중의 공연에 의 직접적인 참여를 위해 시간적 혹은 공간적으로 의도적으로 비워두는 부분을 말한다. 판소리에서는 공간적인 공소는 없으며 시간적인 공소만이 있어서, 그곳을 고수와 청관중이 ‘추임새’로써 채워나간다(김익두, 「한국의 연극적 공연 양식에 있어서의 ‘공소’와 공연자-청관중 상호작용의 원리에 관하여」, 『한국언어문학』 제41집, 한국언어학회, 1998. 281~283면 참조).

되어 나아가는 것임을 말해준다. 이 점은 판소리가 죽어 닫혀 있는 ‘공간적 구조’가 아니라, 살아 생성되어 가는 ‘시간적 구조’ 곧 ‘과정적 생성 구조’라고 볼 수 있다. 그러므로 판소리의 긴장성 구축의 중요한 원리로서 우리는 ‘흐름’ 생성의 원리를 포착해 낼 수가 있다.

판소리는 이처럼 결과가 ‘구조화’된 예술이 아니라, 과정적 ‘생성’의 예술이다. 생성한다는 것은 인간이 자기 자신의 실존을 능동적으로 만들어 가는 것이다. 그것은 나아가 세계와 우주의 리듬을 만들고 그것에 자아를 합일시킴으로써 우주적 ‘흐름’의 생성에 참여하고 귀의하는 것이다.

‘본다’는 것과 ‘생성한다’는 것은 매우 다른 것이다. 생성한다는 것은 인간의 실존에 관여하는 것, 그럼으로써 세계와 우주의 리듬을 자기화하고 그것에 자아를 합일시키는 것, 우주적 ‘흐름’의 생성에 참여함으로써, 그 흐름을 존재케 하고, 그 흐름에 귀의하는 것이다. 그것은 일방적으로 보고 수용하는 ‘리얼리즘’ 연극의 청중과는 근본적으로 다르다. 빅터 터너(Victor Turner)는 이러한 ‘흐름(flow)’에 대해 다음과 같이 말하고 있다

“흐름(flow)은 우리가 총체적 관계로 행동할 때 나타나는 총체감(holistic sensation)을 의미하며”, 그것은 “그 속에서 우리 쪽에서의 어떤 의식적인 간섭도 필요로 하지 않는 것 같은 어떤 통합적 논리에 따라 행동이 행동에 이어지는 상태이다. (...) 우리는 그것을 한 순간에서 다음 순간으로 흐르는 어떤 통합된 흐름으로 체험하며, 그 속에서 우리는 우리의 여러 가지 행동들이 조절되었다고 느끼게 되고, 그 속에서는 자아와 환경, 자극과 반응, 과거와 현재와 미래 사이의 어떤 차이점도 거의 없다”<sup>12)</sup>

여기서 말하는 ‘흐름’이란 어떤 ‘문화’의 정체성(identity)을 파악하게 해 주는 것으로서, 두 가지로 나눌 수 있다. 그 하나는 그 지속이 평생동안

12) Victor Turner, *From Ritual to Theatre-The Human Seriousness of Play*, New York : Performing Arts Journal Publications, 1982. pp.55~56.



계속되는 ‘지속적’인 것이고,<sup>13)</sup> 다른 하나는 각종 스포츠·놀이·오락 등에서 이루어지는 것과 같은 ‘일시적’인 것<sup>14)</sup>이다. 판소리의 목표는 능동적인 생성 작업을 통한 일시적 ‘흐름’의 형성에 있다. 이것이 궁극의 목표가 아닐지는 몰라도, 적어도 이 흐름의 형성을 매우 중시하고, 흐름이 ‘실제로’ 형성되지 않고는 그 공연이 완성되지 못하는 예술이다. 여기서 ‘실제로’라는 말이 매우 중요한 점이다. 아마 어떤 공연예술도 판소리처럼 실제로 흐름이 형성되지 않고는 그 공연이 불가능한 예술은 드물 것이다.

서구의 연극 전통이 ‘지켜보는’ 전통이고, 동양의 그것이 ‘맛보거나, 즐기거나, 감상하는’ 전통이라면,<sup>15)</sup> 우리의 판소리는 ‘관계하는’ 전통을 수립해 놓고 있다. 공연 중에 공연자와 청관중이 함께 공연의 ‘흐름’을 ‘생성’하여 나가면서 서로 긴밀하게 상호 일체가 되는 ‘관계’를 형성하는 것, 이것이 판소리가 지향하는 공연의 방향이다. 한국 전통 공연예술은 세계에서 이 ‘관계’하는 전통이 가장 발달했으며, 그 중에서 판소리가 이 전통을 가장 고도의 경지에까지 발전시켰다. 이 점은 바로 20세기 말 서양 연극의 마지막 전위 운동가 예르지 그로토우스키가 끝까지 찾아 헤매고 지향해 나아가다가 결국 실패한 삶과 연극의 지평이었다. 그것을 우리의 판소리는 이미 적어도 150년 훨씬 전에 완성해 놓았던 것이다

13) 예컨대, 통과의례(rite of passage)에 의해서 이루어지는 ‘흐름’.

14) 예컨대, 프로야구 경기장에서 이루어지는 응원 관중 공동체에 의해서 이루어지는 ‘흐름’은 이런 종류의 흐름을 단적으로 잘 보여준다. 그러나, 이런 ‘일시적 흐름’과 ‘지속적 흐름’은 ‘피비우스의 띠’처럼 서로 긴밀하게 연결되어 있으며, 다양하고 복잡한 여러 가지 변이형들이 무수히 많다고 할 수 있다.

15) 대체로 인도의 연극은 ‘라사(rasa)’를 맛보고, 중국의 연극은 ‘신사(神似)’를 즐기고, 일본의 연극은 ‘꽃’을 감상하는 미학이 지배한다. 김익두, 『한국 희곡 연극 이론 수립을 위한 기초 연구』, 『한국극예술연구』 제15집, 한국극예술학회, 2002. 37~38면 참조

## 3) 비움-채움의 원리

공연자와 청관중 사이의 상호작용 관계 면에서 보면 판소리는 어떤 공연학적 특성이 드러나는가? 그것은 ‘비움-채움의 원리’라고 할 수 있는 것이다. 이 원리는 공연자 쪽에서 보면 ‘공소의 원리’로 보이고, 청관중 쪽에서 보면 ‘추임새의 원리’로 보인다.

이것은 우리 전통 공연예술의 보편적 원리인 ‘신명 창출의 원리’와 표리의 관계를 이룬다. 즉 ‘신명 창출의 원리’를 구체적으로 실현하는 가장 중요한 실행 원리 중의 하나가 바로 ‘비움-채움의 원리’이다. ‘비움-채움의 원리’란 각 공연 양식의 특성에 맞게 공연자는 공연 속에서 청관중의 ‘신명’을 가장 효과적으로 촉발시킬 수 있도록 적재 적소에 ‘공소(空所)’를 마련해 주고, 청관중은 그 공소들을 체험적으로 정확하게 파악하여 스스로의 행동으로 그 공소들을 적절히 채움으로써,<sup>16)</sup> 그 공연을 완성하는 원리를 말한다. 공연자-청관중 사이의 상호작용 면에서 볼 때 판소리 공연원리의 궁극적인 핵심도 바로 ‘비움-채움의 원리’에 있다.

마을굿·무당굿·탈놀이·판소리로부터 마당극·마당놀이에 이르기까지 한국적 정체성을 분명하게 갖춘 모든 전통 공연 양식들이 모두 이 ‘비움-채움의 원리’에 깊이 의존해서 공연이 이루어진다. 이 원리는 한국 연극이 세계연극계에 이룩해 놓은 가장 훌륭하고 위대한 유산이며 앞으로의 가능성이다. 서양연극들은 구조적으로 거의 모두가 공연자와 청관중 사이의 직접적인 상호작용이 불가능한 ‘단힌 연극’들뿐이기 때문에 이 원리를 실현하기가 어려우며, 인도·중국·일본 등의 동양연극들도

16) 이 때의 청관중이 행하는 공연에의 직접적인 참여 행동으로는 판소리에서와 같이 공연의 전 과정상에서의 ‘추임새’로 이루어지거나, 탈놀이의 부분적 ‘추임새’, 꼭두각시놀음에서와 같이 청관중을 대변하는 다른 존재에 의한 부분적 개입으로 이루어지며, 무당굿과 풍물굿에서와 같이 청관중이 아예 직접 공연 행동의 일부를 담당함으로써 이루어지기도 한다.

이 원리는 매우 미약하거나 거의 갖추고 있지 않다.<sup>17)</sup>

이런 기본 원리를 토대로 하여, 우리의 공연이론은 각 연극 양식별로 좀더 구체적이고 정밀한 공연의 세부 원리들을 탐구해 갈 수 있을 것이다. 예컨대 풍물굿의 ‘청관중의 공연자화 원리’,<sup>18)</sup> 탈놀이의 ‘동화-이화의 원리’<sup>19)</sup> 등이 다 그런 예가 될 수 있다.

판소리는 한국의 전통 공연예술들 중에서도 ‘비움-채움의 원리’를 시간적인 차원에서 가장 고도의 예술적 경지에까지 발전시키고 상승시켜 놓고 있다는 점이 판소리에서 이 원리가 가지는 특징이다. 이 점은 풍물굿과 가장 대조적인 면모를 보이는 특징이기도 하다. 즉, 풍물굿에서는 청관중을 공간적인 차원에서 극단적으로 발전시켜 청관중을 ‘판’ 안으로

17) 결국 20세기 서양연극은 공연자와 청관중 사이의 직접적인 상호작용이 불가능한 ‘닫힌 구조’의 연극을 공연자와 청관중 사이의 직접적인 상호작용이 가능한 ‘열린 구조’의 연극으로 전환하고자 하는 피나는 노력으로 점철되었으나, 그들이 이러한 작업의 실행을 위해 탐구해온 동양연극들 곧 인도·발리섬·중국·일본의 연극들도 서양 연극인들이 찾고자 하는 이 ‘공소의 원리’를 제대로 구축하지 못한 연극들이었기 때문에, 결국 그들의 그러한 노력은 실패로 끝날 수밖에 없었던 것이다. 그로토우스키의 ‘연극실험’의 실패는 바로 여기에 가장 큰 원인이 있다.

18) 한국의 다른 전통 공연예술 양식들이 거의 모두 시간적인 차원에서의 공소만을 활용하는 반면, 풍물굿은 음악적·무용적·연극적 요소들의 반복/축적/순환의 방법을 통해서 ‘공간적 차원의 공소’를 점진적/점층적으로 넓혀 나감으로써 청관중의 공간적 참여 욕구를 자극하게 되고, 결국 ‘청관중들의 공연자화’가 실현될 수 있다(김익두, 『풍물굿의 공연원리와 연행적 성격』, 『한국민속학』 27집 민속학회, 1995. 110~116면).

19) 탈놀이 공연에서는 ① <등장인물들의 춤·(노래)+악사들의 장단> 청관중의 추임새> 단위에서는 청관중이 ‘추임새’를 통해 공연 내부에 직접 ‘관여’하게 되어 ‘동화의 원리’가 작동하고, ② <등장인물들의 대사+신체행동+(장단)> 단위에서는 청관중이 추임새를 하기 어려워 공연 내부에 직접 개입하지 못하고 ‘관망’하게 됨으로써 ‘이화의 원리’가 지배한다. 탈놀이의 공소는 이처럼 시간적인 차원에서 부분적으로 배치되어 있어 청관중이 정규적으로 형성된 일정한 부분에서 부분적으로 공연 내부에 개입하게 된다(김익두, 『한국 민속예능의 민족연극학적 연구』, 전북대 박사학위논문, 1989. 87~89면 130면 참조).

끌어들여, 공간적으로 ‘청관중의 공연자화’에 도달하는 것을 궁극적인 목표로 삼는 데 비하여, 판소리는 공연 중에 공연자와 청관중의 공간적 위치는 그대로 유지하면서 양자 사이에 ‘시간적’으로 ‘공소’와 ‘추입새’를 고도로 발전시켜,<sup>20)</sup> 공연자를 중심으로 양자가 시간적으로 오묘하게 합일되는 ‘흐름’의 형성을 기하게 된다. 제대로 된 판소리 공연에서는 동서양의 다른 공연예술들과는 달리 청관중의 ‘추입새’가 적절히 발휘되지 않으면 무대 위의 공연 자체가 완성될 수가 없다. 그래서 판소리 청관중들은 판소리 공연을 ‘죽일 수도 있고 살릴 수도 있다’고 하는 것이다.

그러므로, 이 원리를 공연자 쪽에서 보면 청관중의 공연 참여 ‘추입새’를 유도하기 위해 공연자가 시간적으로 자기의 공연 내부에 ‘공소’를 적절히 배치해 나가는 ‘공소의 원리’로 나타나는 것이고, 청관중 쪽에서 보면 그것은 공연자가 공연 중에 배치해 나가는 공소를 제대로 파악하여 자기의 추입새로 그곳을 적절하게 채우는 ‘추입새의 원리’로 보이게 되는 것이다. 이런 면에서 본다면, 엄밀히 말해 레코드판이나 녹음테이프 형태로 복원되는 판소리는 판소리가 아니다.

판소리 공연은 공연자가 공소를 ‘설정’하고, 청관중이 그것들을 요령 있게 ‘탐색’하여 채워나가는 ‘비움-채움’의 이 상승적 반복 과정을 통해 공연이 구축되어 나가게 되며, 이 과정에서 광대를 중심으로 소리판의 에너지를 모으면서 구심적인 상호개방과 상호충족 합일의 경지를 실현해 나가는 것이다. 이러한 상호관계는 무대 위와 무대 아래의 수직적 관계가 아니라, ‘관’ 안과 밖의 수평적 상호관계의 실현이며, 이것은 현재 세계의 어떤 공연예술 양식에서도 찾아볼 수 없는 최고의 민주적 ‘시학’

20) ‘귀명창’, ‘일청중 이고수 삼명창’이란 말들은 판소리의 이런 측면과도 깊은 관련이 깊다. 판소리 공연에서 ‘채움의 원리’를 가장 이상적으로 실현해 내는 능력을 가진 청관중을 ‘귀명창’이라고 하는 것이다. 이런 관점에서 본다면, ‘귀명창’은 이미 결정되어 있는 상태를 구현하는 수동적 존재가 아니라, 판소리의 공연예술적 경지를 완성해내는 ‘판소리의 이상적 청관중’이라고 할 수 있다.

과 ‘정치학’의 융합 상태 구현하고 있는 것이다.

판소리는 이런 면에서 세계 최고의 ‘가난한 연극’이다.<sup>21)</sup> 판소리 공연의 비밀은 그 공연형식의 극단적인 단순화에 있다. 판소리가 하나의 훌륭한 공연예술이라는 것을 이해하기 위해서는, 판소리에 관한 장황한 이야기를 늘어놓느니보다, 차라리 이 너무나도 명약관화한 사실에 주목해야 한다. 최소의 인원, 최소의 도구로 최대의 표현을 하는 것이 판소리의 원리이자 묘미이다. 그래서 판소리는 음반에 취입하면 사라지고 창극으로 개편해도 사라지고 만다.<sup>22)</sup> 판소리가 지니는 요소의 간단명료함, 모든 공연요소 상의 거추장스러운 거느림을 일체 포기하고, ‘최소의 인간관계 단위’만을 남긴 채 여백을 극대화하여, 공연자의 최소의 존재 ‘현현(顯現)’으로 최대의 존재 ‘환기(喚起)’를 기하는 것, 여기에 판소리 공연의 최대 비밀이 숨어 있다.<sup>23)</sup>

- 
- 21) 공연자-청관중의 상호관계의 측면에서 판소리가 인간관계를 탐구하는 방법은 폴란드 연극실험실을 설립하여 연극에서의 인간관계를 탐구한 예르지 그로토우스키의 ‘가난한 연극’의 이념과 상통한다. 가난한 연극(poor theatre)은 화려한 볼거리로 채워진 부유한 연극(rich theatre)에 대항한 연극개념으로서 분장이나 의상, 무대장치, 조명, 음향효과와 같은 부수적인 것 없이 연극은 ‘텅 빈 공간’에서 배우와 관객의 직접적이고 생생한 관계만이 진정 필요하다고 주장한다(김익두 외 역, 『연극용어사전』, 한국문화사, 1998. 11~12면). 그러나 ‘가난한 연극’에서는 여전히 배우(공연자)는 ‘보여주고’ 청관중은 ‘지켜볼 뿐’ 이 양자가 사이에 어떤 실제적인 ‘상호 간섭’도 없다. 그런 점에서, ‘가난한 연극’도 결국은 그 리스적 연극 전통에서 거의 달라진 것이 없다. 이에 비해 판소리에서는 공연자는 ‘공소’를 마련하고 청관중은 ‘추입새’로 그것을 채워나가는 실제적인 ‘상호 간섭’ 루트를 마련하고 있다는 점에서, 그로토우스키의 ‘가난한 연극’의 이상을 훨씬 높은 차원에서 실현하고 있다.
- 22) 조동일, 「판소리의 전반적 성격」, 『판소리의 이해』, 창작과비평사 1979. 22면.
- 23) 판소리는 다음과 같은 세 가지 방법으로 이러한 한계를 극복하면서 ‘인간관계’의 공연예술적 탐구 전략을 마련한다. 첫째, 시간(과 장소)를 미리 규정해 놓지 않고 모든 가능한 시간·(공간)을 복합적으로 활용하는 방법, 둘째 현전성(現前性)을 다양하게 제시하고 구현시키는 방법, 셋째 광대·고수·청관중 사이의 부단한 상호작용 행동을 통한 ‘경계간섭’에 의해서 ‘탈경계화’를 기하여, 하나의 통일된 ‘흐름’을 형성하는 방법 등이 그것이다.

무당곳이 거느리고 있던 사설과 노래와 춤과 반주음악과 대소도구들과 의상과 조명, 풍물곳이 동원하는 다량의 공연자와 요란한 악기 연주와 춤과 다양한 동작, 탈춤이 전개하는 수많은 가면들의 등·퇴장과 각종 춤사위와 대사 등을 다 털어 버리고 판소리에게 남은 요소들은 ‘청관중’ 앞에 서고 앉은 ‘광대’ 한 사람과 ‘고수’ 한 사람뿐이다. 광대와 고수, 이것은 공연예술에서는 더 이상 축소하려고 해도 할 수 없는 최소한의 ‘인간관계’ 단위이다.

그것은 일종의 모험이다. 악기 중에서도 가장 투박하고 재주부리기 힘든 북 하나, 소도구 중에서도 아주 형편없는 부채 하나만을 허락 받은 채, 아무런 특별한 의상도 분장도 무대장치도 별다른 음향이나 조명도 없이, 귀를 세우고 눈을 크게 뜬 낯선 청관중들에게 빙 둘러싸인 채, 판소리 공연자는 거기서 그 청관중들과 더불어 하나의 ‘세계’를 창조해 내야만 하는 것이다.

#### 4) ‘독공’의 원리와 순환의 원리

다음으로, 공연의 전체 과정상으로 보면 판소리는 ‘독공’의 원리와 순환의 원리가 가장 두드러진 특징으로 드러난다. 공연의 전체 과정은 앞의 서론에서 제시한 <도표2>에서 본 바와 같이 ‘준비과정’, ‘공연과정’, ‘공연이후과정’으로 이루어지며, 이 과정은 서로 유기적으로 연결되어 공연의 전체 과정을 이룬다. 이 전체 과정 중에서 판소리는 공연의 ‘준비과정’에서의 ‘독공’의 원리와 공연의 전체 과정에서의 순환의 원리가 주요 특징이다.

‘독공’의 원리란 종교적 수행의 ‘도(道)’를 터득하는 과정과 같이 판소리 공연의 준비과정에서 공연자가 뛰어난 공연 능력을 터득하기 위해 오랜 동안에 걸쳐 심혈을 기울여 몸소 혼자서 피나는 하드트레이닝을 계속하는 원리를 말한다. 우리 전통 공연예술 양식들이 대체로 이런 과정을

매우 중시하고 실제로 경중의 차이는 있지만 어느 정도는 다 이런 과정을 중시하고 거치는 셈이지만, 그 과정이 가장 본격적으로 ‘관습화’되어 있는 것은 판소리이다. ‘독공’이라는 용어 자체가 판소리에서 만들어진 것이라는 점도 이러한 면을 잘 나타내준다.

‘독공’의 원리는 구체적으로는 신재효가 「광대가」에서 정리한 판소리 광대의 필수 요건인 ‘인물치레’·‘사설치레’·‘득음’·‘너름새’에 따르는 독공이다. ‘인물치레’란 타고난 신체적 조건 및 인격을 말하는 것으로 이에 대한 독공은 주로 인격수양이 될 것이다. ‘사설치레’란 공연자의 언어적 텍스트 구사 능력을 말하는 것으로 이에 대한 독공은 주로 판소리 사설의 연마가 된다. ‘득음’이란 판소리의 음악적 표현 능력을 가리키는 것으로서, 이에 대한 독공은 성음·발음·장단 등의 훈련이 주가 된다. 끝으로 ‘너름새’란 공연자의 신체 동작 곧 몸짓으로, 이에 대한 독공은 각 공연 상황과 이면에 맞는 갖가지 신체 동작에 대한 연마를 말한다.

판소리 공연의 준비는 이 ‘독공’의 원리에 의해서 거의 다 준비된다. 독공을 통해 공연 능력을 득도의 경지에까지 터득하게 되면, 나머지 준비과정이나 공연과정 및 공연이후과정은 별다른 어려움이 없이 자연스럽게 이루어질 수 있게 된다. 그만큼 판소리의 공연은 ‘독공’의 원리가 지배하는 것이다. 즉 독공으로 공연 능력을 한번 터득하게만 되면 각 작품별 배역분석, 대사 읽기 및 암기, 유지와 구축, 상상블 창출 총연습 등의 복잡한 준비과정들<sup>24)</sup>이 필요 없게 되는 것이다. 그만큼 판소리는 준비과정 중 트레이닝 과정이 가장 중시되고 있으며, ‘독공’의 원리야말로 판소리에서 훈련의 중요성을 핵심적으로 드러낸 것이라고 할 수 있다.<sup>25)</sup>

24) 김익두, 『연극개론』, 한국문화사, 1997. 57~61면 참조.

25) 이처럼 판소리의 전 과정에서 준비과정이 매우 중요함에도 불구하고 판소리 준비과정에 대한 치밀한 연구를 찾아보기 어렵다. 판소리 명창들이 ‘득음’의 경지에 이르게 된 사례 연구를 비롯한 판소리 준비과정에 대한 연구가 좀더 세밀화 될 필요가 있다.

‘순환의 원리’란 공연의 전체 과정인 준비과정·공연과정·공연이후과정 전체가 하나의 유기적인 순환 과정으로 살아 움직이도록 하는 공연 원리를 말한다. 우리의 다른 전통 공연예술 양식이나 다른 나라의 전통 공연예술 양식들에 비해, 판소리는 이 전체 과정이 하나의 자율적인 순환 흐름을 이룩하고 있다는 점을 지적할 수 있다.

그 가장 중요한 원인은 판소리는 공연자-청관중 상호작용에 의해서 공연 현장에서 공연 자체의 가치평가가 이루어진다는 데 있다. 즉 판소리는 앞서 논의한 바와 같이 공연 중에 ‘비움-채움의 원리’에 의해 공연자-청관중의 상호작용이 아주 긴밀하게 이루어지는데, 그 과정 자체가 바로 그 판소리 공연의 성패에 대한 가치평가 과정이 되는 것이다. 그러므로, 판소리는 다른 어떤 전문적인 가치평가 과정을 거치지 않고도 자율적으로 공연의 전체 과정이 자연스러운 피드백 과정으로 순환될 수가 있다. 물론 오늘날 이러한 상호작용이 제대로 이루어지지 못하는 수많은 비전통적인 판소리 공연들은 이런 자율적 순환의 원리가 파괴되어 있다. 이런 면에서 판소리의 전통적인 공연 방식 자체도 우리는 매우 중시해야만 한다.

#### 5) 구전-신수의 원리와 ‘더늠’의 원리

판소리는 전승예술이기 때문에 누가 누구에게 어떻게 전달하고 전승되는가가 매우 중요하다. 판소리의 공연 지식 전파·전승 방법 면에서 보면, 판소리는 구전-신수의 원리와 ‘더늠’의 원리를 기본으로 하고 있다.

‘구전-신수(口傳身授)의 원리’란 공연에 관련된 지식을 주로 구비전승의 방법과 신체전승의 방법으로 전승·전파하는 지식 전달의 원리를 말한다. 이 지식 전달의 원리는 다른 전통 공연예술에서도 주로 사용하는 보편적인 지식 전달의 원리이기는 하지만 판소리에서는 이 원리가 다른 어떤 공연예술 양식보다도 ‘전문화’되어 있다는 점에서, 이 원리를 판소



리의 독특한 원리로 볼 수 있다.

이 원리는 앞에서 논의한 ‘독공’의 원리와 밀접한 관련을 갖는 원리로서, 판소리 공연 트레이닝 방법인 ‘독공’의 원리는 판소리 지식 전달 원리인 이 ‘구전-신수의 원리’를 바탕으로 해서 가능하다. 즉 판소리 공연자는 ‘구전-신수의 원리’로 판소리 지식을 전달받아, ‘독공’의 원리에 의해 그것을 몸소 체득하는 것이다.

‘더늠’의 원리란 공연 지식을 전달할 때 자기가 전달받은 그대로를 전달하는 것이 아니라, 그것에다가 자기가 몸소 체득한, 그것과 다른 지식도 함께 전달하는 원리를 말한다. ‘더늠’이란 용어 자체가 판소리에서 만들어진 것으로, 그 뜻은 ‘더 넣는다’ 곧 기존의 것에다가 그것과 다른 것을 더 집어넣는다는 의미를 가진 용어이다. 우리의 다른 전통 공연예술도 대체로 이런 측면을 공유하고는 있으나, 판소리에서 그런 특성이 가장 강하게 작용하고 있다는 점에서, 우리는 이 원리를 판소리의 주요한 특성으로 논의할 수 있을 것이다.

이러한 유명한 판소리 명창들은 대개 이 ‘더늠’의 원리에 의해 자신의 창조적 능력을 발휘하여 독특한 ‘더늠’을 개발해 낸 사람들이다. 「홍보가」 중 ‘놀부 제비 후리는 대목’은 권삼득의 더늠으로 지금까지도 이 대목만은 어느 창자이든 권삼득의 덜렁체로 부른다. 또 김창환의 ‘제비노정가’나 이날치의 ‘새타령’, 임방울의 옥중가 ‘쑥대머리’ 등은 판소리 명창들이 개발한 더늠의 대표적인 예들로서,<sup>26)</sup> 훌륭한 판소리 명창이 되는 일은 스승의 소리를 온전히 전승하면서도 공연자 자신의 창조적 능력을 발휘하여 다른 공연자에 비해 훌륭한 ‘더늠’을 많이 개발하는 일이라 할 수 있다. 이것은 판소리가 구전-신수의 원리와 ‘독공’의 원리를 바탕으로 하여 판소리 공연자가 체득한 공연 지식을 똑같이 재현하는 데 그치는 것이 아니라 판소리 공연자가 창조자로서의 위치를 부여받아 끊임없이 새

26) 정병욱, 『한국의 판소리』, 집문당, 1981. 219~228면

롭게 재창조해 나가야만 하는 예술임을 말해 주는 것이다.

#### 6) 현장평가의 원리와 ‘그들의 미학·기타

끝으로, 판소리의 가치평가 방법 면에서 볼 때, 판소리는 ‘현장평가의 원리’를 기본 원리로 한다는 점이 특징이다. ‘현장평가의 원리’란 공연에 대한 가치평가가 따로 마련된 어떤 과정에 의해서 이루어지는 것이 아니라, 가치평가가 공연 구조상 공연중에 이루어지도록 구조화되어 있어서 바로 공연 현장에서 평가가 이루어지는 원리를 말한다.

일반적으로 세계의 다른 공연예술 양식에서는 공연은 공연자가 독자적으로 하고, 가치평가는 청관중 혹은 좀더 ‘전문화된’ 청관중 곧 비평가가 하기 마련이다. 그러나 판소리 공연에서는 공연도 공연자와 청관중이 서로 긴밀한 관계 속에서 긴밀한 상호 관여를 통해서 이루어지고, 가치평가도 서로 긴밀한 관여 속에서 이루어진다.

물론 공연은 공연자 특히 광대를 중심으로 이루어지고, 가치평가는 청관중을 중심으로 이루어지기는 하지만, 이 양자 사이의 유기적인 상호관계가 전제되지 않고는 판소리의 ‘가치평가’는 불가능한 것이다. 그것은 다른 공연예술과 달리 판소리는 이 양자 사이에 아주 깊은 ‘상호 관여’가 전제되어 있고, 어쩌면 바로 그것을 위해서 공연이 이루어진다고도 볼 수 있을 정도로 그 과정이 중시되기 때문이다.

그러면 판소리의 그러한 ‘현장평가의 원리’는 구체적으로 어떻게 실행되는가? 그 평가의 중심은 물론 청관중 쪽에 있다. 그러나 그 평가에는 광대·고수·청관중 사이의 상호 긴밀한 유기적 상호관계를 전제로 하지 않으면 안 된다. 즉, 광대는 ‘인물치레’·‘사설치레’·‘득음’·‘너름새’를 잘 갖추어 공연 속에서 ‘공소’를 적절히 마련하고, 고수는 광대와 청관중 사이에서 양자의 상호작용 관계가 긴밀하게 잘 이루어질 수 있도록 적절히 ‘매개’하고, 청관중은 공연자가 이룩해 나가는 그 ‘4체’ 능력과 ‘공

소' 능력을 제대로 파악하는 '귀명창'이 되어 '추임새'로써 그것에 적절하게 '개입'함으로 해서, 공연에 대한 가치평가가 이루어지도록 하는 것이다.

또한 가치평가의 과정에는 판소리 특유의 '미학'이 개입되게 마련이다. 참고로 여기에 개입되는 판소리 '미학'들은 어떤 것들이 있는가를 살펴볼 필요가 있겠다. 판소리의 주요한 '미학'으로는 '그들의 미학'·'청각중심의 신체미학'·'거대주관화의 미학'·'복합현전의 미학'·'구심적 상생의 미학'·'저조-고조의 조화미학'·'흐름-지속의 미학' 등을 살펴볼 수 있다.<sup>27)</sup>

'그들의 미학'이란 판소리의 미학 용어 중에서 판소리 내부에서 형성된, 가치평가와 관련된 가장 중요한 용어로서, '이면'·'시김새'·'그늘'이란 용어들이 하나의 계열을 이루고 있다. '이면'이란 판소리 공연이 달성해야만 할 어떤 이상적 상태를 뜻하는 말이며, '시김새'란 미적으로 잘 다듬어진 감성적·외피적 질감을 나타내는 용어이고, '그늘'이란 말은 판소리 공연이 미학적으로 이상적인 상태에 도달한 정도를 뜻하는 말이다. 그래서 이 용어들은 그것들이 지시하는 미학적 행위로 볼 때, <이면>시김새→그늘>로 하나의 계열을 이루고 있다. 즉 판소리는 '이면'을 고려하여 '시김새' 있게 공연하게 되면 '그늘진' 공연이 되어 아름다운 공연이 이루어진다는 것이다.

'청각중심의 신체미학'이란 신체의 청각적 표현요소들을 중심으로 구축되는 공연을 아름답다고 여기는 미학을 말한다. 판소리 미학은 공연미학이며, 그것은 소리 중심의 공연미학이다. 공연예술 중에는 시각 중심으로 된 공연예술도 있고, 청각 중심으로 된 공연예술도 있고, 이 두 가지가 적절히 조화를 이룬 공연예술도 있다. 판소리는 대체로 청각 중심의 공연예술(soundscape-centered performing art)이면서도 시각과 청각을 '신체'의

27) 김익두, 「판소리 미학」, 『국어문학』 33집, 국어문학회, 1998. 163~191면

차원에서 근본적으로 통일하고자 한다. 그래서 판소리를 ‘몸각예술’이라고도 한다.<sup>28)</sup> 판소리는 인간의 신체적 가능성을 극단적인 차원에까지 탐구해 들어가는 청각 중심의 공연예술인 것이다.

‘거대주관화의 미학’이란 공연자인 광대를 중심으로 ‘관’의 에너지를 모아 ‘관공동체’의 주관을 ‘거대화’하고자 하는 판소리의 미학적 경향을 말한다. 우리의 전통 공연예술 중에서 탈놀이가 ‘동화·이화’의 공연구조에 의한 ‘주관-객관 조화의 미학’을 구축하고, 풍물굿이 ‘청관중의 공연자화’를 통한 경계소멸 혹은 ‘역할 전도의 미학’을 이룩하고 있다면, 판소리는 광대·고수·청관중이 자기의 역할 범위와 위상을 지키면서 서로 간의 끊임없는 ‘경계간섭’을 통해 그 역할 경계를 약화시켜서 결국 그 경계를 희미하게 하는 ‘탈경계화’의 방법을 통해, 광대를 중심으로 ‘관’의 에너지를 모아 판공동체의 주관을 ‘거대화’하고자 한다.<sup>29)</sup>

‘복합현전의 미학’이란 한 사람의 공연자를 중심으로 하여 다양한 관점과 인물들을 판 안에 현전시키기 위해 여러 관점과 인물들을 ‘매개적 현전’·‘부분적 현전’·‘통합적 현전’의 방법으로 표현함으로써, 다양한 관점과 인물들을 ‘판’ 안에 복합적으로 현전시키는 판소리의 미학적 경향을 말한다. 이것은 앞에서도 자세하게 다루었으므로 여기서는 자세한 논의를 생략한다.

‘구심적 상생의 미학’이란 대표자 한 사람을 중심으로 화해·상생적 관계를 심화·확장하여 공동체의 에너지를 구심적으로 모아, 한 공동체의 집단적 생명력을 거대화해나가는 판소리의 미학적 경향을 말한다. 판소리는 소리판에서 공연자와 청관중이 더불어 놀되 서로 대립적·투쟁적·이원적으로 노는 것이 아니라, 서로 화해적·상생적·일원적으로 노는 놀이라는 점에서 다른 놀이와 구분된다. 이 놀이가 지향하는 방향은 우주만물 삼라만상들이 서로 화해·상생하는 공동체의 유기체적 생명관

28) 김용옥, 『아름다움과 추함』, 통나무, 1989. 100~101면

29) 김익두, 「판소리의 미학」, 앞의 논문, 171~173면

계의 확장·심화의 방향인 것이다. 이 놀이의 중심에는 갈등의 논리가 없다. 거병(去病)·해원(解冤)·화해(和解)·상생(相生)의 논리만 있다. 놀이의 구조는 무당굿과 비슷하지만 그 예술적 성숙도 면에서 다르며, 풍물굿이 공연자들의 에너지를 ‘청관중의 공연자화’를 위해 집단화할 뿐만 아니라 사람의 공연자를 중심으로 판의 에너지가 집중되지 않는다는 점에서 판소리는 풍물굿과도 다르다. 탈놀이에 대립적 활력과 긴장이 그 중심에 있다는 점에서 판소리는 탈놀이와도 다르다.<sup>30)</sup>

‘저조-고조의 조화미학’이란 공연 전체의 흐름이 점점 저조로 하강하는 경향과 점점 고조로 상승하는 경향이 조화를 이루는 판소리의 미학적 경향을 말한다. 전자를 트로포트로픽(trophotropic)이라 하고, 후자를 에르고트로픽(ergotropic)이라 한다.<sup>31)</sup> 전자에 속하는 공연예술 앞에서 청관중은 혈압과 심장의 박동수가 감소하고 동공이 수축하며 뇌파가 동시적으로 발생한다. 후자에 속하는 공연 앞에서 청관중은 혈압과 심장의 박동수가 증가하고 동공이 팽창하며 뇌파가 계기적으로 발생한다.

판소리는 이러한 두 흐름을 하나로 통일하여 조화시키는 미학을 이룩하고 있으리라는 생각이다. 예컨대, 판소리가 동원하는 장단을 보더라도 진양조·중몰이·중중몰이·엇몰이·자진몰이·휘몰이 등 매우 다양한 빠르기의 장단을 채용하고 있고, 이 장단들은 대체로 중몰이 장단을 중심으로 하지만, 이보다 느린 진양조 장단에서부터 빠른 휘몰이 장단에 이르기까지, 느린 장단에서 빠른 장단 쪽으로 이동해 갔다가 빠른 장단에서 다시 느린 장단으로 이동해 가면서 공연이 진행된다. 즉, 느린 장단과 빠른 장단이 계기적으로 반복·축적·순환된다. 이 경우, 느린 장단에서는 트로포트로픽/저조의 흐름이 형성되고, 빠른 장단에서는 에르고트

30) 위의 논문, 181~182면

31) Barbara Lex, "The Neurobiology of Ritual Trance" in *The Spectrum of Ritual* by Eugene G. d'Aquili, Charles D. Laughlin, Jr., and John McMans, New York : Columbia University Press, 1979.

로픽/고조의 흐름이 형성될 것이다. 이렇게 해서 저조의 흐름과 고조의 흐름이 순환·반복·축적되면서 판소리는 고조와 저조의 조화로운 공존을 이룩하는 것이다.

이러한 미학은 풍물굿·탈놀이·무당굿 등 다른 전통 공연예술들과 비교해 볼 때, 저조와 고조 사이의 폭이 가장 넓다는 점에서도 판소리는 돋보인다. 그것은 판소리가 사용하는 장단의 다양성과 사용하는 음폭의 넓이 면에서 분명하게 드러난다. 그러나 이러한 측면의 논의는 입상의학적인 문제와 결부되어 있는 문제이므로 이 분야의 연구와 학제적으로 연결될 때 좀더 분명한 학문적 성과를 거둘 수 있다.<sup>32)</sup>

‘흐름-지속의 미학’이란 공연을 통해 공연자와 청관중이 하나의 통일된 의식 상태를 형성하여, 그것을 상승적으로 지속해 나가는 미학적 경향을 말한다. 판소리는 공연을 통해 하나의 일체화된 공동체적 ‘흐름’을 형성하고 이를 ‘지속’하는 것을 그 본령으로 삼고 있다. 그런 면에서 판소리는 본질적으로 ‘흐름’ 생성의 예술이다. 판소리는 광대의 창·아니리·너름새와 고수의 장단·추임새와 청관중의 추임새를 반복·순환·축적·심화의 공연기법을 통해 통합함으로써, 광대와 고수와 청관중을 하나의 ‘흐름’ 속으로 통일하려 한다.

### 3. 결어

지금까지 우리 공연예술 상에서 차지하는 판소리의 공연예술적 특성을 리차드 웨크너의 공연학적 관점과 방법을 활용하여 판소리를 우리의 대표적인 전통 공연예술들과 비교하면서 살펴보았다. 그 결과 다음과 같은 결론을 얻을 수 있었다.

32) 김익두, 「판소리의 미학」, 앞의 논문, 182~183면 참조

첫째, 판소리는 공연 중에 발생하는 존재와 의식의 변환 면에서 볼 때, ‘매개적 현전의 원리’·‘부분적 현전의 원리’·‘통합적 현전의 원리’가 그 특징으로 드러난다. 즉 광대의 ‘부분적 현전’을 통해 청관중의 마음 속에 전체적 현전상을 ‘매개적으로’ 환기시킴으로써 신체의 불완전한 존재론적 조건 속에서 공연 세계를 가장 복합적으로 통합하는 ‘통합적 현전의 원리’를 구현한다.

둘째, 판소리가 공연의 긴장성을 구축해 나가는 방법 면에서 볼 때 판소리는 ‘긴장-이완의 원리’와 ‘흐름 생성의 원리’를 그 가장 중요한 특징으로 하고 있다. 공소의 적절한 배치와 활용으로 판소리 공연은 ‘긴장-이완’을 반복·축적하고, 그렇게 함으로써 공연에 형성되어 있던 경계들을 차츰 지워나가면서 광대·고수·청관중이 밀접한 상호작용을 통해 판소리 ‘관’ 속에 거대한 하나의 ‘흐름’을 생성해 낸다.

셋째, 판소리가 공연 중에 공연자와 청관중 사이에 이룩하는 상호작용 관계 면에서 보면, 판소리는 ‘비움-채움의 원리’를 그 특징으로 하고 있다. 이 원리는 공연자 쪽에서는 판소리 광대가 청관중이 참여할 수 있도록 적절한 곳에 공소를 마련하여 배치하는 ‘공소의 원리’가, 청관중 쪽에서는 판소리 청관중이 광대가 마련해 놓은 공소를 찾아내어 추임새로 메워 나가는 ‘추임새의 원리’로 작동한다.

넷째, 판소리 공연의 전체 과정 즉 ‘준비과정’·‘공연과정’·‘공연이후 과정’ 전체 면에서 보면, 판소리는 ‘준비과정’을 가장 중시하는 ‘독공의 원리’와 전체 과정을 하나의 순환적인 피드백 과정으로 살아 움직이게 하는 ‘순환의 원리’로 드러난다.

다섯째, 판소리의 공연 지식 전파 방법 면에서 보면, 판소리는 구비전승과 신체전승의 방법을 중심으로 하는 ‘구전-신수의 원리’와 공연자가 자신의 창조적 능력을 발휘하여 실현하게 되는 ‘더늌의 원리’를 그 특징으로 하고 있다.

마지막으로, 판소리의 가치평가 방법 면에서 보면, 판소리는 ‘현장평가

의 원리'를 기본 원리로 하며, 가치평가의 과정에서는 '그들의 미학'·'청각중심의 신체미학'·'거대주관화의 미학'·'복합현전의 미학'·'구심적 상생의 미학'·'저조-고조의 조화미학'·'흐름-지속의 미학'과 같은 판소리 특유의 미학이 개입된다.

본고에서 다룬 판소리의 공연예술적 특성 외에도 더 많은 것들이 여러 각도에서 논의될 수 있을 것이며, 또 그래야만 할 것이다. 판소리의 예술성을 다루는 논의들이 좀더 확장된 시각에서 더욱 활발히 전개되기를 바라며, 그리하여 세계 공연예술사 속에서 판소리의 예술적 독창성이 제대로 자리매김될 수 있기를 기대해본다.

## 참고 문헌

- 강한영 교주, 『신재효 판소리 사설집』, 민중서관 1971.  
 \_\_\_\_\_, 『판소리』, 세종대왕기념사업회, 1977.  
 김용욱, 『아름다움과 추함』, 통나무, 1989.  
 김익두, 「한국 민속예능의 민족연극학적 연구」, 전북대 박사학위논문 1989.  
 \_\_\_\_\_, 「민족연극학적 관점에서 본 판소리 광대」, 『장학기박사 화갑기념논문집』, 장학기박사 화갑기념논문집 발간위원회 1990.  
 \_\_\_\_\_, 「판소리의 현전성과 그 연극학적 의미」, 『국어문학』 제30집, 국어문학회, 1995.  
 \_\_\_\_\_, 「판소리 공연의 '너름새'에 대한 동작학적 시론」, 『국어문학』 제34집, 한국언어문학회, 1995.  
 \_\_\_\_\_, 「풍물극의 공연원리와 연행적 성격」, 『한국민속학』 27집, 민속학회, 1995.  
 \_\_\_\_\_, 『연극개론』, 한국문화사 1997.  
 \_\_\_\_\_, 「공연학적 관점에서 본 판소리」, 『판소리연구』 제9집, 판소리학회, 1998.  
 \_\_\_\_\_, 「판소리 미학」, 『국어문학』 제33집, 국어문학회 1998.  
 \_\_\_\_\_, 「한국의 연극적 공연 양식에 있어서의 '공소'와 공연자-청관중 상호작용의 원리에 관하여」, 『한국언어문학』 제41집, 한국언어문학회 1998.  
 \_\_\_\_\_, 「동북아시아 공연예술 상에서 본 판소리의 공연학적 위상」, 『한국극예



술연구』 제11집, 2000.

\_\_\_\_\_, 「한국 희곡/연극 이론 수립을 위한 기초 연구」, 『한국극예술연구』 제15집, 2002.4.

김홍규, 「판소리의 서사적 구조」, 『판소리의 이해』, 창작과비평사 1979.

백대웅, 「명창과 판소리의 미학」, 정양·최동현 편, 『판소리의 바탕과 아름다움』, 인동, 1986.

서종문, 「판소리 ‘이면’의 역사적 이해」, 『국어교육연구』 제9집 경북대 국어교육연구회, 1987.

이국자, 『판소리 연구』, 정음사, 1987.

이기우, 「명창론」, 국어국문학회 편 『판소리연구』 태학사 1998.

임명진, 「판소리의 서술상황과 현전성의 상관관계」, 『판소리연구』 제13집, 판소리학회, 2002.

정명옥, 『한국의 판소리』, 집문당, 1981.

조동일, 「판소리의 전반적 성격」, 『판소리의 이해』, 창작과비평사 1979.

조동일, 『카타르시스 라사 신명풀이』, 지식산업사, 1997.

천이두, 「恨과 판소리」, 『한국문학과恨』, 이우출판사, 1985.

천이두, 「시김새와 이면에 대하여」, 『민족연극학보』, 한국민족음악학회 1989.

최동현, 『판소리 연구』, 문학아카데미사 1991.

판소리학회 편, 「판소리문헌목록」, 『판소리연구』 제1집 1993.

허원기, 『판소리의 신명풀이 미학』, 박이정 2001.

Barbara Lex, "The Neurobiology of Ritual Trance" in *The Spectrum of Ritual* by Eugene G. d'Aquili, Charles D. Laughlin, Jr., and John McMans, New York :Columbia University Press. 1979.

Carol Simpson Stern & Bruce Henderson, *Performance: Texts and Contexts*, New York & London, Longman, 1993.

Gouhier, Henni, *L'Essence du Théâtre*, Paris: Plon, 1943(박미리 옮김, 『연극의 본질』, 집문당, 1996).

Hodgson, Terry, *The Batsford Dictionary of Drama*, London : B. T. Batsford, 1988(김익두 외 역, 『연극용어사전』, 한국문화사, 1998).

Schechen, Richard, *Between Theater and Anthropology*, Philadelphia, University of Pennsylvania, 1985 (김익두 역, 『민족연극학』, 신아출판사, 1993).

\_\_\_\_\_, "Rasaesthetics", *The Drama Review* 45, 3 (T171), Fall 2001.

\_\_\_\_\_, “Shape Shifter Shaman Trickster Artist Adept Director Leader Grotowski”,  
n.p.

Turner, Victor, *From Ritual to Theatre-The Human Seriousness of Play*, New York, Performing Arts  
Journal Publications, 1982(김익두·이기우 옮김, 『제의에서 연극으로』 현대  
미학사, 1996).

\_\_\_\_\_, “Flame, Flow and Reflection: Ritual and Drama as Public Liminality”, *Performance  
in Postmodernism Culture*, edited by Michel Benamou & Charles Caramello, Madison &  
Wisconsin: Coda Press Inc., 1977(김익두·이기우 옮김 『제의에서 연극으로』  
현대미학사, 1996, 부록).

Wolfgang Iser, *The Act of Reading*, Baltimore & London, The Johns Hopkins University Press,  
1978.

K C I

■ Abstract

Traits of Pansori as performing art in Korean traditional performing arts

Kim, Ik-doo

This article aims at grasping the traits of Pansori(판소리) as (the traditional Korean) performing art. For this, I applied the view points and methods of Performance Studies that have been established by Richard Schechner to this study. In result, I could get the following conclusions:

First, from the view point of 'transformation of being and/or consciousness' that is realized in performing process, the performing of the Pansori is worked by 'the principle of intermediate presences', 'the principle of partial presences', and 'the principle of unifying presences'. That is, Pansori embodies 'the principle of unifying presences'—by this principle, Pansori unifies separated world very synthetically under incomplete existential conditions of human body—with 'intermediate evoking' total images of world by 'the partial presences' of Kwangdae(광대) who is a main performer in Pansori.

Secondly, from the view point of method that Pansori constructs the intensity of performance in performance, Pansori is worked by 'the principle of tension-relaxations' and 'the principle of flow-generation'. That is, performing of Pansori repeats and accumulates units of 'tension-relaxation', dims the boundary between performer and audience by this principle, and generates the great 'flow' in performing of Pansori through close audience-performer interaction.

Thirdly, from the view point of 'audience-performer interaction', performing of Pansori is worked by 'the principle of emptying-filling'. And this principle is worked by 'the principle of blanking' in the side of performer and worked by 'the principle of Chooimsae(추임새)' in the side of audience.

Fourthly, from the view point of 'the whole performance sequence', that is, total courses of training, workshop, rehearsal, performance, cool-down, aftermath, Pansori brings up with 'the principle of Dokgong(독공, hard training)' that regards the course of preparation as important one, and 'the principle of circulation' that works total courses of performance and life as a cycling feed-back processes.

Fifthly, from the view point of transmission of performance knowledge, Pansori takes 'the principle of oral-body-transmission' and 'the principle of Durnm(더늬)'. The former is the principle that performance knowledges are transmitted by oral method and direct body-education, and the latter is the principle that performers recreate traditions of performance.

Finally, from the view point of method of evaluation, Pansori has 'the principle of field-evaluation' as basic principle. And in the process of evaluation of performing, esthetics such as 'the esthetics of Kennl(그늘)', 'the auditory-centered body esthetics', 'the esthetics of subjectivity-extension', 'the esthetics of complex-presence', and 'the esthetics of centripetal-interliving' are acting.

주제어 : 판소리, 전통 공연예술, 매개적 현전의 원리, 부분적 현전의 원리, 통합적 현전의 원리, 흐름 생성의 원리, 긴장-이완의 원리, 비움-채움의 원리, 공소의 원리, 추임새의 원리, 독공의 원리, 순환의 원리, 구전-신수의 원리, 더늬의 원리, 현장평가의 원리, 그늘의 미학

접수일 : 2002년 8월 31일
심사기간 : 2002년 9월 5일~20일
게재결정 : 2002년 9월 27일(편집위원회의)