

<숙영낭자전을 읽다>에 나타난 전통변용양상

- 고소설연행과 관련하여 -

최운영*

〈차례〉

1. 들어가는 글
2. 고소설연행의 사적 흐름과 무대화의 의미
3. 원천텍스트와의 서사비교
4. 전통의 재발견과 동시대적 변주
5. 연극사적 의의

<국문초록>

이 글은 극단 '모시는 사람들'이 공연한 <숙영낭자전을 읽다>를 중심으로 작품에 차용된 고소설 연행 및 고소설연행의 현대적 변용양상을 고찰하여, <숙영낭자전을 읽다>에 함축된 전통 현재화 작업의 의미를 규명하고, 아울러 이 공연이 한국연극사에서 어떠한 의의를 지니고 있는지 밝히는데 그 목적이 있다.

한국 근·현대 희곡/연극사 전개과정에서 고전서사와 전통연희에 의존한 작업은 꾸준히 이어져왔다. 이중 고전서사를 인용한 작품은 주로 설화나 고소설에 모티프를 두고 현대적 변형을 시도했다. 무엇보다 고소설이 작품에 차용된 경우, 서사에 주목하여 현재화가 이루어졌다. 정작 소설전파형식에 대한 사유와 그에 따른 현재화는 간과된 채, 고소설이 지닌 내용에만 축목한 서사의 무대화가 진행되어왔다. 주지하듯이 고소설연행은 조선 후기 특이한 문화현상으로 자리할 만큼, 독특한 형태로 유통되었다. 그럼에도 불구하고 그동안 고소설유통방식에 대한 연극사적 관점에서의 연구 및 연극현장에서의 무대형상화 작업은 거의 진척되지 않았다.

이에 <숙영낭자전을 읽다>는 고소설 <숙영낭자전>을 원천텍스트로 삼아 고소설유통형식에 대한 전통변용을 실험한 본격적 공연이라 할 수 있다. <숙영낭자전을 읽다>는 원전의 동시대적 변형을 감행하면서 현대 관객들과의 원활한 소통을 위해 여러 가지 요소들을 도입하였다. 바로 극중극의 도입·규방공간의 극대화·시가무악화(詩歌舞樂畵)의 다각적 활용 등이 그것이다. 이러한 요소들은 생략된 원전서사의 빈 공간을 메워 관객들의 이해를 돕고, 극적 갈등과 긴장감을 고조시키는 데 적극적으로 이용되었다. 규방공간의 특성을 이용하여 전통을 재현하고 전통과 현대를 접목시키는 데

효과적으로 활용되었던 점도 간과할 수 없다. 더불어 다채로운 볼거리를 제공해주었으며, 인물들이 처한 상황을 대변하고 이들의 억압된 정서를 치유하는 등의 다양한 역할을 수행하며 전통현재화 작업에 동참했다. <숙영낭자전을 읽다>는 단절위기에 놓인 이야기 전파문화를 재발견하여 전통현재화 작업에 '고소설연행'이라는 새로운 활로를 개척하였으며, 이로써 전통의 무대화영역을 확장시킬 수 있었다. 나아가 우리의 고전읽기가 현대에 와서도 유효할 수 있음을 입증하였다. 조선 후기 조선인들의 심금을 울렸던 <숙영낭자전>은 수백 년의 시차를 극복하고 현대 관객들과 소통될 수 있음을 보여주었다. 이를 통해 숙영서사를 현대화한 <숙영낭자전을 읽다>는 그동안 이루어져왔던 숙향서사, 춘향서사, 심청서사 등과 함께 전통현재화 작업에 있어서 고전서사의 외연을 확장시키는 데 기여하게 된 것이다.

주제어 : 숙영낭자전, 숙영낭자전을 읽다, 극단 모시는 사람들, 고소설연행, 전기수, 규방, 전통의 현재화

1. 들어가는 글

한국 근·현대 희곡/연극사 전개과정에서 전통연희의 형식을 도입하거나 고전서사를 인용해 현대화시킨 작품들은 꾸준히 존재해왔다.¹⁾ <진오기굿>을 모티프로 한 이운택 극작·연출의 <오구>(1989), <은산별신굿>을 변용한 오태석 극작·연출의 <백마강 달밤에>(1993), <남사당놀이>를 차용한 김명곤 극작·연출의 <유랑의 하늘>(1998) 등에서 알 수 있듯

1) 이러한 공연물들을 전통연희와 고전서사로 양분해 분류한다는 것은 지극히 위험한 방법일 수 있다. 전통을 현재화한 다양한 연극들은 전통연희와 고전서사의 경계를 넘나들며 전통 재창출에 참여했다. 예컨대 <은산별신굿>을 차용한 <백마강 달밤에>는 별신굿의 형식적 특성을 빌려온 것은 물론이고, 전사한 백제병사들에 대한 이야기기사를 함께 수용하였다. 즉 전통연희의 형식과 고전서사의 내용을 모두 담았다. 이는 구비문학 자체가 연행성을 강하게 내포하고 있다는 점과 현전하는 대부분의 전통연희가 구비문학에서 출발해 전승되고 있다는 사실에 기인한다. '고소설연행' 역시 서사와 연희의 경계를 허물며 내용과 형식의 양측에서 전통을 계승하였다. 그럼에도 불구하고 연희와 서사로 전통의 현재화를 구분함은 본고의 논의 출발지점인 '고소설연행'을 강조하기위해서이다. 소설은 여타의 문학장르에 비해 서사성이 가장 두드러진 장르이다. 그런고로 기존의 고소설을 인용한 전통현재화 작업은 서사적 측면에서 접근한 경우가 대부분이었으며, '고소설연행'의 형식적 측면을 수용한 작업은 거의 이루어지지 않았기 때문이다. 곧 소설전파의 형식을 차용한 <숙영낭자전을 읽다>가 고전서사를 인용했던 기존작품들과 차별화된 작업임을 부각시키기 위해 편의상 분류된 것임을 일러둔다.

이, 수많은 작품들이 현전하는 전통연희에 주목해 동시대적 변주를 시도했다. 전통연희뿐만 아니라, 설화와 소설 등의 고전서사도 전통의 현재화 대열에 합류했다. 온달설화를 원천으로 한 최인훈 극작 · 김정옥 연출의 <어디서 무엇이 되어 만나랴>(1970), 바리데기설화를 적용한 조광화 극작 · 김광보 연출의 <꽃뱀이 나더러 다리를 감아보자 하여>(1995) 등은 설화를 원 텍스트로 삼은 대표적 경우이다. 이에 비해 박승희 극작 · 연출의 <이 大監 亡할 大監>(1928), 채만식 극작의 <沈몽사>(1936), 장운환 극작 · 허규 연출의 <허생전>(1975), 이해제 극작 · 연출의 <지리다도파도파 설공찬전>(2003), 이성권 극작 · 연출의 <심생>(2010), 천정완 극작 · 김석만 연출의 <이생규장전>(2011) 등은 한문소설이나 국문소설에 착안해 희곡적/연극적 변형을 꾀한 공연들이다.

전통을 수용한 희곡과 연극은 ‘전통의 현재화’ ‘전통극의 현재적 변형’ ‘전통의 재창조’ ‘전통의 무대화’ 등에서와 같이 ‘전통’에 대한 각양의 담론들을 도출하는 원천이 되기도 했다. 이처럼 고전작품에서 영감을 얻은 창작자들은 그것의 의도가 어디에 있던지 간에 대중적 공감대를 형성하는데 있어 매우 유리한 조건을 획득하게 된다. 이는 고전서사와 전통연희의 전승시스템이 이미 두터운 향유층을 확보한 상태에서 출발하고 있다는 데 기인한다. 오랜 시간 증식의 과정을 거쳐 계승된 고전작품의 특성이 독자 혹은 관객들로부터 폭넓은 지지를 얻는데 용이하게 작용하기 때문이다.

무엇보다 ‘고소설’²⁾이 공연에 차용된 경우, 고소설이 지닌 서사에 촉목하여 이를 무대화시킨 경우가 대부분이었다. 극작가와 연출가는 그가 속한 시대지평 속에서 고소설의 이야기서사를 패러디하거나 재해석함으로써 원전의 동시대적 해체를 감행했다. 정작 고소설이 유통된 형식적 측면에서의 수용은 유리된 채, 서사에만 구심점을 둔 현대화가 이루어져왔다는 사실이다.

2) ‘고소설(古小說)’의 재래적인 명칭은 패설 · 패관 · 고설 · 신화 · 연의 소설 · 전기(傳奇) · 패관소설 · 패사 · 통속 소설 · 언패류(諺類, 諺課稗說, 諺書古談, 諺穢傳奇, 諺史, 諺課), 또는 이야기(니야기, 니야기, 얘기, 이야기, 利藥, 古談책(책) 따위로 불렸다. 간 호윤, 『아름다운 우리 고소설』, 경기도 파주: 김영사, 2010, 17면.

주지하듯이, 고소설 전파는 조선후기 문화를 규정짓는 주요 코드 중의 하나로 자리한다. 조선후기 고소설은 매우 독특한 형태로 전파되었다. 소위 ‘전기수(傳奇叟)’라 불리었던 전문 이야기꾼들은 혼자서 고소설에 등장하는 모든 인물들의 목소리와 표정 그리고 몸짓을 모방하며 소설을 입체화했다. 이들은 청계천 일대를 주 무대로 일정한 주기에 따라 연행장소를 달리하며 다양한 소설 레퍼토리들을 보여주고 들려주었다. 마치 일인 다역의 모노드라마 배우와도 흡사한 형태로, 온 몸으로 소설을 연기하며 이야기책을 전포(傳布)시켰다.

이 글에서 주목하고자하는 극단 ‘모시는 사람들’의 <숙영낭자전을 읽다>는 바로 이러한 전기수의 전통 및 고소설 전파문화를 현대화시킨 연극이다. 그동안 전개되었던 고소설의 무대화작업이 이야기서사에 주시한 것이었다면, <숙영낭자전을 읽다>는 고소설의 전파형식에 초점을 맞춘 최초의 공연이라 할 수 있다. <숙영낭자전을 읽다>는 조선시대 소설 <숙영낭자전>을 원전텍스트로 삼아, 극중 시공간으로 설정된 규방(閨房)의 일상풍경 및 고소설 전파문화에 이를 접목한 작품이다. 나아가 규방 여인들의 고소설 ‘전파형식’³⁾에 전기수의 ‘고소설연행’을 오버랩시킴으로써 고소설 유통양식에 대한 본격적 변용을 시도했다.

여기서 ‘고소설연행’이라는 용어는 본고의 논의진행을 위해 도입된 명칭이다. 그동안 고소설의 전파형태 기술(記述)에 관련해 다음과 같은 표기들이 있었다. ‘고소설 암송구연’ ‘고소설의 낭송’ ‘고소설의 낭독 연행’ ‘고소설의 연행’ ‘고전소설의 연행’ 등에서 알 수 있듯이, 소설을 입체화시

3) <숙영낭자전을 읽다>는 규방의 고소설 전파형식을 통칭하여 ‘송서(誦書)’라는 용어로 표현했다(극단 모시는 사람들 홈페이지 참조). 송서는 주로 산문으로 된 글에 일정한 가락 등을 넣어 음악의 기능을 극대화시킨 글읽기 방식을 말한다. 송서는 음악사 분야에서 주로 사용했던 용어로, 문학사적 측면에서는 이를 음송(吟誦), 낭송(朗誦), 암송(暗誦), 독송(讀誦) 등의 다양한 명칭으로 표현하였다. 이에 본고에서는 ‘송서’라는 표기보다 문학적 · 연극적 측면이 강조된 낭송 · 음송 · 낭독 등의 용어로 이를 나타내고자 한다.

키는 전기수의 행위에 대해 다양한 표현들이 존재했음을 알 수 있다.⁴⁾ 이에 비해 본고는 '고소설연행'이라는 하나의 고유명사로 이를 통칭해 지시하고자 한다. 본 연구에 도입된 '고소설연행'⁵⁾ 명칭은 전기수의 독특한 소설유통방식을 더욱 생동감 있게 표출할 뿐만 아니라, 연극사 연구에 있어서도 스스로의 입지를 명확히 드러내기에 적합한 용어로 통용될 수 있다고 여겨진다. 아울러 연행사적 입장에서 '판소리연행' '탈춤연행' 등과 더불어 조선 후기 대중문화의 통시적 고찰을 이어가는데 보다 바람직한 관점을 제공할 수 있다는 이유에서 비롯되었다.

그동안 고소설연행은 조선 후기 문화를 특징짓는 중요한 위치에 서있었음에도 불구하고, 연극사적 측면에서의 선행연구는 전무했다. 뿐만 아니라, 희곡사적 관점에서의 비교고찰도 거의 이루어지지 않았다.⁶⁾ 이에 본 연구는 원천텍스트 <숙영낭자전>과 공연텍스트 <숙영낭자전을 읽다> 간의 서사비교와 문헌기록 그리고 작품공연에 의거해 고소설연행 및 현대적 변형작업이 이루어졌던 행위현장의 실체를 파헤침으로써 고소설연행의 무대형상화 가능성과 그것이 함축하고 있는 연극사적 의의를 재조명해보고자 한다.

4) 이와 같은 명칭들은 다음의 선행연구에서 발췌되었다. 황인덕, 「고소설 暗誦口演 고소설」, 『論文集』, 충남대학교 인문과학연구소, 1991. 12. 김진영, 「古小說의 朗誦과 流通에 對하여」, 『고소설연구』 제1집, 한국고소설학회, 1995. 12. 허용호, 「고소설의 낭독 연행에 대한 한 연구 - 정규현의 『장화홍련전』 낭독 연행을 중심으로」, 『西江語文』 제13집, 西江語文學會, 1997.12. 김진영, 「古小說의 演行樣相 考察」, 『국어국문학』 125, 국어국문학회, 1999. 10. 조도현, 「고전소설의 연행과 장르 변개 양상」, 『우리말글』 33, 우리말글학회, 2005. 4.

5) '고소설연행'이라는 용어는 본 연구자의 선행논의에서도 일부 사용된 바 있다. 拙稿, 「1920년대 희곡의 극작술 연구 - <홀아비兄弟> 《이大監 亡할 大監》을 중심으로」, 『연극교육연구』, 한국연극교육학회, 2012. 12. 拙稿, 「잃어버린 전통의 재발굴, 극단 모시는 사람들의 <숙영낭자전을 읽다>」, 『한국희곡』, 2013년, 봄호.

6) 조선 후기 성행한 고소설은 근대에 들어와서도 지속적으로 유통되었다. 특히 딱지본 또는 육전소설이라 일컬어지는 고소설의 이본들 중에는 세로로 된 괄호 속에 등장 인물들을 표시하고 그 밑에 대사를 기록하고 있어 흡사 원시형태의 희곡을 보는 듯하다. 대표적인 예로는 작자미상의 <연극소설심청전(演劇小說沈淸傳)>(1916), 경성: 박문서관(국립중앙도서관 소장본) 등이 있다.

논의에 앞서 본고에서 발췌한 <숙영낭자전>의 원천텍스트는 이상구 역주의 <숙영낭자전>⁷⁾이며, 공연텍스트로는 극단 '모시는 사람들'의 <숙영낭자전을 읽다>(김정숙作)가 참조되었음을 밝혀둔다. 아울러 공연 자료 및 사진자료는 극단 '모시는 사람들'이 설치극장 정미소에서 상연한 <숙영낭자전을 읽다>(2013.1.24~2.3)에서 인용되었다.

2. 고소설연행의 사적 흐름과 무대화의 의미

<숙영낭자전을 읽다>에 차용된 고소설연행은 두 가지 방식으로 전달되었다. 첫째는 향금아씨의 이야기책읽기를 통해서 관찰되었으며, 둘째는 무대 위 배우들이 소설을 형상화하는 극중극의 형태로 가시화되었다. 아씨의 책읽기가 규방의 전형적인 고소설 유통방식을 보여주는 것에 비해, 후자인 극중극은 전기수의 고소설연행과 직결된다. <숙영낭자전을 읽다>는 향금아씨가 읽어주는 <숙영낭자전>을 따라 공연의 전체적 서사가 진행된다. 특히 극의 절정부분에 다다르면, 아씨의 이야기를 듣던 규방여인들이 제각각 전기수(傳奇叟)로 변신하여 숙영서사에 동참하게 된다. 여기서 향금아씨는 규방과 같은 일상공간에서 소설을 전포했던 비상업적 고소설 전파사를 뜻하는 반면, 전기수는 상업적인 목적으로 소설을 입체화시켰던 전문 고소설 전파사들을 일컫는다.

7) 작자미상/이상구 옮김, <숙향전·숙영낭자전>, 경기도 파주: (주)문학동네, 2012. 본고에서 이상구 역주의 <숙영낭자전>을 원 텍스트로 선택한 이유는 다음과 같은 두 가지 이유에서이다. 첫째, <숙영낭자전을 읽다> 작품이 이상구 역주의 <숙영낭자전>을 바탕으로 공연텍스트를 구성했기 때문이다. 둘째, 이상구 역주 <숙영낭자전>은 김동욱 소장 48장본 <숙영낭자전>을 기본 텍스트로 삼고 여기에 김광순 소장 48장본 <숙영낭자전>과 김광순 소장 50장본 <숙영낭자전> 및 경관 28장본 <숙영낭자전> 등을 참고하여 현대역을 한 텍스트이다. 따라서 이상구 역주의 <숙영낭자전>은 기존의 다른 텍스트들보다 <숙영낭자전>의 보편적이고도 본질적인 특성을 살리고자 한 텍스트로 간주될 수 있다. 이와 같은 판단에서, 본고의 <숙영낭자전> 원천텍스트는 이상구 역주의 <숙영낭자전>으로 채택되었다.

본 장, 고소설연행의 사적흐름과 무대화의 의미는 조선후기 전기수들의 고소설연행을 시작으로 규방과 사랑방의 고소설전파문화, 애기장사 등에 이르기까지 고소설향유방식에 대한 역사적 흐름을 살펴봄으로써 무대화 된 고소설연행의 전통을 보다 확고히 인식하는데 있다. 이는 <숙영낭자전을 읽다>에 변주된 고소설연행의 실상을 파악하고, 현재화작업의 의의를 규명하는데 있어 중요한 바탕이 되리라 여겨진다. 그동안 근현대 희곡사/연극사 논의에 있어 고소설 전파형식에 관한 접근은 이루어지지 않았을 뿐더러 고소설연행 자체도 생소한 것으로 간주되어온 까닭이다.

전문 이야기꾼, 전기수의 전기(傳奇)는 고소설을 지칭하는 말로 늙은이를 뜻하는 수(叟)와 결합되었다. 이들은 청계천을 활동무대로 <숙향전> <소대성전> <심청전> 등과 같은 다양한 소설들을 입체화시켰다. 전기수의 이야기관은 고정공간에서 펼쳐지는 것이 아니라, 여러 곳들을 돌아다니며 행해졌다. 그러므로 ‘청·관중’들은 이야기관을 따라 계속해서 움직이며 소설을 관람해야했다. 대개 7일을 기준으로 레퍼토리들을 선독하며 올라가다가 다시 내려가는 이동경로를 보인다. 예문(가)에서와 같이 청계천을 시작으로 대사동(지금의 인사동)입구, 종루(종로네거리) 등의 다양한 장소를 옮겨 다니며 이야기책을 들려주고 또한 실연해보였다.

(가) “이야기책을 읽어주는 노인, 전기수(傳奇叟)는 동대문 밖에 산다. 언과패설(諺課稗說)을 구송하는데 <숙향전> <소대성전> <심청전> <설인귀전> 등의 전기소설들이다. 매월 초하루에는 제일교(第一橋) 아래서, 제2일은 제이교(第二橋) 아래에서, 제3일은 이현(梨峴)에 앉아서 제4일은 교동(校洞) 입구에 앉는다. 제5일은 대사동입구에 앉고 제6일에는 종루앞에 앉아서 소설을 읽는다. 그렇게 거슬러 올라가기를 끝내면, 제7일부터는 거꾸로 내려오고 내려와서는 올라가고 올라갔다가 또 내려가서 한 달

을 맞춘다. 달이 바뀌면 또 이와 같이 선독한다. 읽는 솜씨가 훌륭하기 때문에 주위에 사람들이 많이 모여들었다. 소설을 읽다 몹시 들을 만한, 가장 긴장되고 중요한 대목에 이르면 문득 소리를 멈추고 아무 말도 하지 않는다. 그러면 사람들이 그 다음 이야기를 듣고 싶어 앞다투어 돈을 던져 주었다. 이것을 요전법(邀錢法)이라고 한다.”⁹⁾

전기수들은 생계유지를 위해 청관중들로부터 이야기 값을 받아야했다. 일종의 청취료 혹은 관람료에 해당되는 ‘요전법’은 전기수의 재주와 기술을 단적으로 말해주는 부분이다. 요전법은 이야기 정점에 이르러 문득 말하기를 멈추고 돈을 받아내는 방식으로, 이를 관철하기 위해서는 이야기의 갈등을 최고조에 이르게 하여 청관중의 궁금증을 증폭시켜야했다. 이야기를 입체화시키는 전기수의 능력이 월등하지 않다면 결코 요전법을 실현시킬 수 없었기 때문이다. <숙영낭자전을 읽다>의 장면5에서도 아씨가 갑자기 눈이 침침하고, 목이 잠겨 소리가 잘 나오지 않는다는 어멈과 과수매에게 동전을 받아낸다. 물론 이는 상업적인 목적의 요전법과 달리, 단순히 이야기관의 흥을 돋우기 위해 재미삼아 받는 이야기 값으로 볼 수 있다.

(나) “이업복은 청지기의 무리라. 아이 적부터 언문으로 된 패관소설을 잘 읽었다. 그 목소리는 마치 노래하듯 했다가 노한 듯하기도 하고, 웃는 듯했다가 슬픈 듯하기도 했으며, 또는 호탕한 호걸의 모습을 짓기도 하다가 이내 완미한 미인의 태도를 짓기도 하였으니, 이는 모두 글을 지은 그때그때의 정경에 따라 백태를 연출한 까닭이었다. 당시의 부호들은 그를 모두 초청해서 그의 글 읽는 소리를 즐겨 들곤 하였다.”¹⁰⁾

(다) “종로거리 연초(담배) 가게에서 어떤 이가 패사(小史稗說)를 듣다가 영웅이 뜻을 이루지 못한 대목에 이르러 눈을 부릅뜨고 입에 거품을 물면

8) ‘청·관중’은 전기수의 이야기전파방식인 입체화된 소설을 듣고(聽衆) 본다(觀衆)는 의미에서 비롯되었다. 이후 본고에서는 ‘청·관중’을 통칭하여 ‘청관중’으로 표기하고자 한다.

9) 조수삼, 『紀異』, 『秋齋集』.

10) 『靑邱野談』 卷之九.

서 담배 켜는 칼을 들고 앞에 달려들어 책 읽는 사람을 쳐 그 자리에서 죽게 하였다.”¹¹⁾

전기수들은 평면의 소설읽기를 다각적으로 전환시켜 보다 많은 대중들을 끌어들이려 했다. 이들은 청관중을 불러 모으기 위해 자신만의 독특한 연행술을 개발했다. 대중의 응집력이 곧 고소설연행자의 기예와 직결되는 까닭이다. 따라서 예문 (나)에서처럼 소설 속 등장인물들의 목소리를 비롯해 표정과 몸짓 등을 표현하는 기술에 능통했다. 이들은 이야기 기책을 온 몸으로 터득해 목소리, 표정, 몸짓 등으로 소설 속 인물들을 형상화했다. 더욱이 변화한 길거리를 연행무대로 삼은 터라, 장소의 특성상 대중을 불러 모으는데 많은 숙련을 쌓아야 했다. 적어도 요전법을 관찰시키려면 모여든 청관중의 이목을 사로잡을 만한 자신만의 독자적 방식들이 축적되어있어야만 했다. 예문 (다)에서 보듯이, 듣고 보는 사람들 중 어떤 이는 소설 속 환상의 세계를 현실로 착각할 만큼, 연행자의 소설 입체화 능력이 매우 뛰어났음을 알 수 있다.

그러나 전기수들 비롯한 소설전파자들은 청계천 일대만을 활동무대로 삼지 않았다. 일반적으로 고소설연행은 “일인향유형 · 가정과급형 · 대중광포형으로 분류”¹²⁾될 수 있다. 일인향유형은 혼자서 소설을 음송한 경우이며, 가정과급형은 자식이 부모를 위해 혹은 부모가 자식의 훈육을 위해 소설을 읽은 예이다. 반면 대중광포형은 대중을 상대로 소설을 전파한 경우이다. 이는 일반대중이나 마을 공동체구성원을 상대로 한 보편적 유통방식에 해당한다. 전기수의 고소설연행을 비롯해 “농한기나 저녁에는 사랑방에 모여 주로 영웅군담소설의 다양한 인생역정에 큰 관심을 보이며 소설읽기가 활성화되었고, 동네 부녀자들을 대상으로 규방과 같은

공간에서는 가정소설이 성행”¹³⁾했다. 바로 <숙영낭자전을 읽다>의 원천 텍스트 <숙영낭자전>을 읽는 극중공간 규방이 이에 속한다. 이때의 고소설연행은 생계유지나 이윤의 목적을 떠나 여가시간이나 가사일의 효율을 위해 활용되었다. 연행과 같이 소설을 입체화시키거나 형상화하는 방식을 떠나 보다 자율적인 취지에서 소설을 구연했던 것이다. 주로 낭독(朗讀)이나 암송(暗誦) 등의 형태로 소설을 읽음으로써, 공동체 구성원 간의 유대감형성과 노동력 증진에 효과적 방편이 될 수 있었다.

(라) 오늘날 가장 만히 팔리는 이야기冊 卽 春香傳, 沈清傳, 趙雄傳, 洪吉童傳, 劉忠烈傳, 江上淚, 玉樓夢, 九雲夢, 秋風感別曲, 秋月色, 月下佳人, 再逢春, 其他 十數種과 또는 이것들만은 못하지만 그래도 貧弱하기 짝업는 朝鮮出版界에서 再版以上式 나아가는 地位를 独占하고 있는 有象無象의 이야기冊들이 大概 누구의 손으로 팔리어 가느냐하면 學生보다도 婦人보다도 農民과 그러고는 勞動者에게로 팔리어간다. 장거리나 큰 길거리에 行商인이 벌려 노흔 이따위 冊들은 좁쌀되나 北魚 八마리나 사가지고 집으로 돌아가는 장꾼 卽 農民이 사가는 것이 大部分이다. (중략) 그들은 혼자서만이 冊을 보지 안코 이웃四寸까지 請하야다가 듯게 하면서 구비 구비 꺾거가며 高聲大讀하는 것이다.¹⁴⁾ (떡어쓰기 및 마침표 - 필자)

예문 (라)는 일제강점기 소설유통 상황과 형식에 대해 설명하고 있는데, 조선후기 소설읽기문화가 신소설의 유입이후에도 꽤 오랫동안 지속되었음을 말해준다. “실제로 지금까지 밝혀진 고소설 약 800-900여종 가운데 약 305종의 고소설이 1910년대 이후에 활발하게 유통되었다. 유통된 소설의 수량만을 가지고 본다면 양적인 면에서 신소설보다 고소설이 더 활발하게 출판”¹⁵⁾되었다. 이후 20년대 말에 이르러서 농민과 노동자는 이

11) 『正祖實錄』卷31, 14年. 八月. 戊午.

12) 고소설연행의 유형분류는 김진영, 「古小說의 朗誦과 流通에 對하여」, 『고소설연구』 제1집, 한국고소설학회, 1995, 74~85면 참조.

13) 김진영, 앞의 책, 79면.

14) 『동아일보』, 1929. 4. 17. 大衆小說論(四)

15) 문한별, 「1910年代 活字本 古小說 研究 -改作 및 創作 古小說을 中心으로-」, 고려대학교 국어국문학과 석사학위논문, 2002, 3면.

전 시기 학생이나 부인계층이 애독했던 <춘향전> <심청전> <조웅전> <홍길동전> <유충렬전> <강상루> <옥루몽> 같은 이야기책의 새로운 주 소비층으로 부상하게 된다. 고소설을 사간 농민이나 노동자는 혼자서만 책을 읽지 않았다. 이웃들을 불러 모아 굵이굵이 꺾어가며 목청을 높여 큰 소리로 이야기책을 읽었다. 주목할 점은 ‘굵이굵이 꺾어가며’ 책을 낭송했다는 곳이다. 이는 책을 읽는 자가 음률과 리듬을 타며 이야기를 읊어 나가는 방식으로, 소설책의 전포형식을 부연한다. 글을 장단(長短)·고저(高低)·강약(強弱)에 맞추어 반복적으로 음송하는 행위는 우리에게 낯선 현상이 아니다. 시, 제문, 불경, 산문 등의 글들을 일정한 율격에 맞추어, 몸을 움직이며 마치 소리하듯 읽는 일은 친숙한 일상풍경이었다. 실제 이야기꾼이었던 정규현(정·16)의 증언과 낭송가락을 들어보면, “경기 민요 가락과 유사성을 보인다. 음역도 1옥타브를 벗어나지 않으면서 음정도 대개 4·5도가 중심”¹⁶⁾을 이루고 있어 소설읽기의 음악적 측면을 부각시켜주고 있다.

더욱이 열거된 <춘향전> <심청전> 외에 수십 가지의 이야기책이 재판(再版) 이상의 위치를 차지하고 있었다는 점에서, 이러한 낭송형태와 고소설유통이 보편화된 현상이었음을 확인할 수 있다.

(마) 얘기장사란 1인의 옛날얘기 구연자(口演者)와 1~3인의 잡이(악사·주로 奚琴, 短簫, 長鼓 또는 鼓)가 한 패거리를 이루어 집집을 방문하여 옛날 얘기를 들려주고 얼마간의 사례(謝禮, 路資)를 받으며 떠돌던 유랑인의 명칭이다. 1930년대 말까지는 전국에 정확한 통계는 아니지만 줄잡아

16) 이야기꾼이었던 정규현(1936년생, 충남 계룡시) 옹은 2008년 충청남도 무형문화재 제39호 ‘강독사 정규현’으로 지정되었다. 이외에도 전기수의 전통을 계승한 이야기 전파사들이 극소수 존재하지만, 현재까지 무형문화재로 지정된 경우는 정규현 옹이 유일하다. 그것도 국가차원이 아닌 지방 문화재로 지정된 실정이라, 고소설연행에 대한 재인식과 관심이 시급하다고 할 수 있겠다.

17) 김군태, 『고소설 강독사 정규현의 사례 연구』, 『공연문화연구』제10집, 한국공연문화학회, 2005, 393면.

50여 패거리는 있었을 것이라는 것이 1959년에 고인이 된 ‘얘기장사’ 김정태(金京泰, 忠淸南道 公州출신)옹의 증언이다.¹⁸⁾

고소설연행은 이를 수용하는 청관중과 이야기관이 벌어지는 상황에 따라 특별하게 작용하기도 했다.¹⁹⁾ 위 예문 (마)는 이와 같은 이야기관의 유동성을 잘 드러내준다. 여기서 얘기장사는 전기수의 전통을 계승한 전문 이야기꾼으로 볼 수 있다. 전기수가 청관중을 몰고 다녔던 바와 달리, 얘기장사들은 가가호호 돌아다니며 이야기관을 벌였다. 얘기장사들도 청관중으로부터 요전법에 해당하는 이야기 값을 받았다. 얘기장사는 해금, 단소, 장고(또는 북) 등을 연주하는 악사들을 동반하여, 음악의 기능을 겸비한 이야기관의 효과를 극대화시킬 수 있었다. 이들은 단순히 이야기만 전달하는 방식을 떠나 “교통과 통신이 원활치 못했던 옛날이었기에 ‘얘기관이 끝난 다음 (얘기를 팔기위해 떠돌며) 세상 돌아가는 정세를 본 얘기와 물가변동과 시세까지”²⁰⁾ 들려주는 기능을 했다. 즉 이야기가 펼쳐지는 시공간에 따라 환상 속의 꾸민 이야기와 현실 속의 진짜이야기가 서로 교차되며 유동성 있는 이야기관을 구현했다는 점이다. 이들은 1930년대 말까지 50여 패의 무리를 이루며 전국을 떠돌아다녔다.

이렇듯 오랜 시간 우리와 함께 해온 고소설연행의 궤적은 미군정기와 6

18) 심우성, 「한국의 떠돌이 예인집단」, 『꼭두극』, 1987년 여름호, 32면.

19) 예컨대 전쟁과 같은 비상체제 속에서도 이야기는 특별한 역할을 수행했다. 이야기꾼 하만수의 증언에 따르면, 그는(하만수) 피난 당시 같은 마을 주민 몇 명과 함께 경상도 군위의 어느 마을(매곡리) 민가에 들어 유숙을 해야만 했는데, 이미 먼저 온 피난민들이 빈 방을 차지하여 부득이 다른 일행과 함께 마루에서 자야 할 형편이었다. 이때 같이 (피난)간 마을 어른 한분이 파적삼아 고소설책을 꺼내 읽고 있노라니 그 소리에 매료된 집주인이 자기 방으로 청해 들어 계속 읽게 하고 편히 재워준 일이 있었다고 한다. 하찮은 소설낭독으로 예기치 않은 곳에서 덕을 보게 된 이 일은 그에게 청중과 상황에 따라 낭독의 역할이 특별하게 발휘될 수 있다는 소설낭독의 기능과 의미를 체감하게 된 계기가 되었다고 한다. 황인덕, 「고소설 暗誦口演 고」, 『論文集』38, 충남대학교 인문과학연구소, 1991, 77면.

20) 심우성, 앞의 책, 33면.

· 25전쟁 · 군부독재 등의 역사적 소용돌이에 휩싸이며 종식되기에 이르렀다. 청계천의 변화한 거리를 비롯해 사랑방과 규방, 노동현장과 같은 다양한 장소에서 이야기꾼들이 보여주었던 환상 속 옛날얘기는 사라지고, 단지 축약된 지면으로만 그 소통이 가능할 뿐이다. 더불어 나누고 울고 웃으며 향유해왔던 고소설의 얘기전통은 이제 잊혀진 옛날얘기로 존재할 뿐이다.

이러한 측면에서 살펴볼 때, 고소설연행을 현재화한 <숙영낭자전을 읽다>가 시사하는 바는 매우 크다. 단절위기에 처한 문화유산을 연극형식에 도입하여 전통을 다시 바라보게 하는 밑거름이 되었음은 물론이고, 현재화 문법을 통해 우리고전에 대한 위상을 다시금 정립시켜주는 계기를 마련해주었기 때문이다. 전통과 현대 사이에서 전통의 현대적 변형과 무대화가 새로운 전통담론 도출에 영향을 끼치고, 전통극의 역사적 계보를 풍성하게 하는 요인으로 작용하고 있는 것이다.

3. 원천텍스트와의 서사비교

원천텍스트 <숙영낭자전>은 ‘필사본만 66종²¹⁾에 이르는 작자미상의 애정소설이다. <숙영낭자전>의 창작연대는 정확하지 않으나 “경판 28장본이 나온 연대보다 적어도 수십 년은 상회할 가능성이 크다”²²⁾ 볼 수 있다. 원 텍스트 숙영이야기는 신화적 · 현실적 요소를 두루 갖춘 적강(謫

降)화소의 전형적 구조를 띠고 있다. 숙영서사는 본래 천상의 선관이었지만, 요지연에서 서로 희롱한 죄로 인간 세상에 귀양을 오게 된 숙영과 선군의 애절한 사랑이야기를 골자로 한다. <숙영낭자전>은 아래와 같이 크게 8부분으로 나누어질 수 있다.

<숙영낭자전> 이야기

- ① 백상공(백석주)은 부인 정씨와 혼인한 지 20년이 넘도록 슬하에 자식이 없자, 소백산 주령봉에 올라 지극정성으로 빈다. 그리하여 정씨는 선군을 낳게 된다.
- ② 천상에서 선군과 희롱한 죄로 옥연동에 귀양 와 있는 숙영낭자가 선군의 꿈에 나타나, 자신과 선군은 하늘이 맺어준 천생연분임을 말해준다. 선군은 꿈속의 숙영을 잊지 못해 병이 나고, 이윽고 숙영을 찾아 옥연동 가문정으로 간다. 옥연동에서 만난 두 사람은 첫날 밤을 보내며 그동안의 쌓였던 정을 풀다.
- ③ 상공부부는 동별당에 신방을 차려준다. 선군과 낭자는 함께 지낸 지 8년이 지나 딸 춘양과 아들 동춘을 얻는다. 상공과 숙영은 선군을 설득하여 과거시험 길에 오르게 한다. 마지못해 선군은 시험을 보러 떠난다.
- ④ 잠시도 숙영을 잊을 수 없었던 선군은 함께 떠난 하인들 몰래 집으로 돌아와 두 번이나 숙영을 만나고 간다. 이로 인해 숙영은 상공으로부터 외간남자와 간통한다는 의심을 받게 된다.
- ⑤ 상공은 매월을 시켜 숙영의 방을 감시하도록 하고, 매월은 돌쇠와 공모하여 숙영을 음해한다. 숙영은 간통한 자로 몰려 결박당한 채 하인들에게 매를 맞으며 수모를 당한다. 뒤늦게 상공은 자신이 오해했음을 알고 숙영에게 사죄하나, 결국 숙영은 자결하고 만다.
- ⑥ 선군은 장원급제를 해 한림학사가 된다. 상공부부는 선군이 돌아와 모든 사실을 알고 죽으려 할까 두려워 임진사택 처자와 혼례를 치르기로 결정한다.

21) <숙영낭자전>의 이본은 필사본 66종, 판각본 4종 등 총 71종이다. 이들은 모두 국문본이며, 한문본 <숙영낭자전>인 <재생연(再生緣)>이 있었다고 하나 현재는 찾아볼 수 없다. 이상구 옮김, <숙향전 · 숙영낭자전>, 앞의 책, 290~291면.

22) 판각본의 경우 지금까지 알려진 바로는, 모두 경판본으로서 28장본 · 20장본 · 18장본 · 16장본 등이 있다. 이중 경판 28장본 말미에 刊記(咸豐庚申二月 紅樹洞新刊)가 나타나 있어 하한선을 그을 수 있다. 간기에 의하면 경판 28장본은 1860년 곧 철종 11년에 간행되었다. 그러므로 소설의 판각이 영리를 위한 것이었음을 고려할 때, <숙영낭자전>의 창작시기는 경판 28장본이 나온 연대보다 수십 년 앞섰던 것으로 볼 수 있다. 김일렬, 『숙영낭자전연구』, 서울: 도서출판 역락, 1999, 4~7면 참조.

- ⑦ 선군은 임소저와의 혼례를 거절하고, 집으로 돌아와 숙영의 죽음을 확인한다. 선군은 춘양, 동춘과 함께 슬피 통곡하며 어찌할 바를 모른다.
- ⑧ 선군이 숙영을 모함한 매월과 돌쇠를 죽인다. 선군은 꿈속 숙영의 당부대로 옥연동 연못에 숙영의 시신을 안치한다. 그러자 죽었던 숙영이 푸른 사자 한 쌍을 몰고 물에서 나와 선군과 춘양, 동춘을 데리고 하늘로 올라간다. 이후 상공부부는 백세까지 살다 한낱한시에 세상을 떠난다. 이웃 사람들이 이들을 소백산 주령봉에 안장한다.

<숙영낭자전>이 유통되던 시기, 자유연애란 결코 용납될 수 없는 일이었다. 혼인은 상대방 부모들의 의사에 따라 결정되었다. 이러한 배경은 텍스트 곳곳에서 발견된다. 상공이 선군에게 “너 같은 대장부가 어찌 한 부인만 둔 채 세월을 보낼 수 있겠느냐? 내가 너를 위해 어진 낭자를 구했는데”²³⁾ 라며 혼인을 권하는 부분이나 “얼마 전에 임진사에게 청혼하여 임소저를 네 배필로 삼고 바로 오늘 혼례를 올리기로 정했노라”²⁴⁾ 등에서 알 수 있듯이, 정작 혼례 당사자들의 의사는 반영되지 않았다. 곧 숙영과 선군이 추구했던 자유연애는 당시의 시대적 상황을 벗어난 행위였다. 상공은 부모가 누구인지도 모르고 출신성분마저 불분명한 숙영의 입장을 결코 용납할 수 없었다. 숙영을 정식며느리로 인정하지 않았던 것이다.

이와 같은 상황은 숙영을 죽음으로 내모는 결정적 역할을 한다. 처음부터 숙영을 탐탁지 않게 여겼던 상공은 선군이 과거 길에 오른 후, 숙영의 처소를 감시하며 행여 발생할지 모르는 불미스러운 일들에 촉각을 곤두세운다. 그는 애초부터 숙영의 결백을 받아들이려는 의지가 전혀 없었다. 그런고로 매월의 모함에 지체 없이 곧바로 숙영을 잡아 몰매를 치는 곳이나, 숙영이 죽자마자 다른 낭자를 선군의 배필로 결정하는 등의 비극적 정황들이 벌어지게 된다. 숙영은 시아버지에게 “아무리 육례를 갖추

지 않은 며느리라 할지라도 어찌 제게 이처럼 흉한 말씀으로 꾸짖으시나이까”²⁵⁾ 하며 자신의 억울함을 호소해 보지만, 이 역시 받아들여지지 않는다. 결국 숙영에게는 선택의 여지가 없었다. 자결만이 자신의 결백을 증명하는 유일한 방도였기 때문이다.

그렇다고 원 텍스트는 완강한 신분주의 체계만을 이야기전개의 주된 틀로 내세우지 않는다. 선군이 태어난 직후 선녀가 내려와 부인정씨에게 하늘의 뜻을 당부하는 곳이나 선군이 숙영의 가슴에 꽂힌 칼을 빼자 청조 세 마리가 나와 낭자의 말을 전해주는 지점은 대표적인 장면이다. 그 밖에 상여가 시체를 안장하러 옥연동 연못에 이르자 물이 갑자기 육지로 변하고 다시 물이 되는 곳과 푸른 사자 한 쌍을 타고 숙영·선군·춘양·동춘이 하늘에 올라가는 등의 전기적 요소들은 작품의 환상성을 불러일으키기에 충분하다. 이처럼 텍스트 사이사이에 배합된 신화적 사건들은 <숙영낭자전>을 향유했던 청관중들에게 냉혹한 현실인식과 더불어 신비한 동화 속 낭만을 환기시켜줄 수 있었다. 이들은 작품전체를 관통하는 숙명적 사랑의 메시지를 통해 일시적으로나마 이념적·신분적 속박에서 벗어나 자유연애를 꿈꿀 수 있었다.

반면 <숙영낭자전>을 변용한 공연텍스트 <숙영낭자전을 읽다>는 규방을 극중공간으로 삼았다. 조선시대 아녀자들의 거처였던 규방은 <숙향전> <심청전> <장화홍련전> 같은 가정·애정소설의 독자층이 기거했던 공간으로 <숙영낭자전>을 읽기에 매우 적합한 장소로 설정되었다.²⁶⁾ 공연텍스트 <숙영낭자전을 읽다>는 주인공 향금아씨의 혼례를 목전에 두고 하룻밤사이 벌어지는 여러 가지 이야기들을 담아냈다. 전부 7개의 장면으로 구성된 이야기서사는 아씨의 <숙영낭자전>읽기와 규방 여인들의 일상을 교차시키며 고소설행위를 비롯한 다양한 전통 요소들을 차용했다.

23) 작자미상/이상구 옮김, <숙향전·숙영낭자전>, 앞의 책, 253면.

24) 작자미상/이상구 옮김, <숙향전·숙영낭자전>, 앞의 책, 253면.

25) 작자미상/이상구 옮김, <숙향전·숙영낭자전>, 앞의 책, 236면.

26) 이에 비해 남성중심의 생활공간이었던 사랑방에서는 <유충렬전> <조웅전> <홍길동전> 등과 같은 영웅·군담소설들이 활발히 유통되었다.

장 면	내 용	비 고
1. 규방(閨房)	규방을 극중 배경으로 설정	
2. 풍경(風景)	향금아씨의 혼례준비	<치마타령>
3. 송서(誦書) (책이 소리가 되다)	아씨의 <숙영낭자전>① 낭송	허난설헌의 <빈녀음>
4. 설야(說夜)	<숙영낭자전>② 낭송	
5. 놀음	규방여인들이 놀이판을 벌임	춘향전의 판소리 <사랑가> <방망이놀이> <긴아리랑> <조침문>
6. 이야기로구나	<숙영낭자전>③ 낭송	극중극 향낭의 <산유화가> <신묘장구대다라니경>암송
7. 사랑이야	<숙영낭자전>④ 낭송 극의 마무리를 위해 백선군이 등장하여 춤판을 벌임	<살풀이춤>

<숙영낭자전을 읽다>는 두 가지 이야기를 동시에 진행한다. 하나는 아씨의 책읽기를 기점으로 한 원천텍스트 <숙영낭자전>의 서사이고 또 한 가지는 이를 읽고 듣는 규방여인들의 이야기이다. 이들은 모두 혼례라는 공통의 요소를 지닌다. 원천서사의 혼례는 선군과 숙영의 사랑을 완성하는데 있어 장애물로 작용하지만, 공연텍스트에서는 아씨의 혼례와 이를 준비하는 과정이 연극적 사건들을 발생시키는 원인으로 기능한다. 공연텍스트에서 <숙영낭자전>읽기는 아씨의 예복을 짓는 규방여인들의 수고를 덜기 위한 방편으로 도입되었다. 아씨의 책읽기는 규방공간의 서사와 소설 속 서사를 오버랩 시켜주는 요인으로 작용할 뿐만 아니라, 현실과 환상의 세계를 넘나들며 현실공간인 <숙영낭자전을 읽다>의 인물들과 이야기책 <숙영낭자전>의 인물들을 교호(交互)시키는 역할을 한다. 아씨의 <숙영낭자전> 읽기는 다시 네 부분으로 나누어진다.

- ① 선군의 탄생배경
- ② 선군과 숙영의 만남 및 첫날 밤
- ③ 과거 길에 오르는 선군/숙영이 그리워 다시 집으로 돌아오는 선군/상공의 의심과 매월의 모함으로 궁지에 몰려 자결하는 숙영
- ④ 숙영이 환생하여 시부모님께 하직인사를 하고 선군, 춘양, 동춘과 함께 하늘로 올라감

공연텍스트는 ③을 중심으로 원전의 내용들을 생략하거나 압축했다. 예컨대 ①과 ②사이에는 선군이 숙영을 찾아 옥연동으로 떠나게 되는 동기가 생략되었고, ③과 ④중간에는 어미를 잃은 춘양과 동춘의 애절함과 선군이 돌아와 숙영의 시신에 박힌 칼을 뽑자, 청조 세 마리가 나오는 장면 등이 생략되었다. 따라서 원전읽기가 진행되는 동안, 축약된 서사의 빈 공간을 채우기 위해 여러 가지 장치들을 끌어왔다. 각각의 장면들에 삽입된 <치마타령> <사랑가> <방망이놀이> <신묘장구대다라니경> <살풀이춤> 등은 대표적인 예이다. 차용된 타령, 판소리, 놀이, 불경소리, 춤과 같은 요소들은 관객들의 상상력을 자극하여 서사의 공백을 메우고 규방의 일상과 접목되는 등 매우 다양한 기능을 수행했다.

특히 장면6의 이야기③은 원천텍스트 및 공연텍스트 절정에 해당한다. 숙영이 억울한 누명을 쓰고 자결하게 되는 ③에 이르면, 무대 위 등장인물들은 <숙영낭자전> 속의 인물들로 변신한다. 이야기③은 원천텍스트 ④ ~ ⑦에 이르는 부분을 극도로 압축하여, 무대 위 등장인물들에게 원천텍스트 속 인물들인 상공, 정씨(상공부인), 선군, 숙영, 매월의 역할을 분담시켰다. 이전까지의 읽기 방식이 아씨를 중심으로 이루어진 것이라면 ③은 각각의 등장인물들에게 소설 속 인물의 역할을 부여하여 읽도록 했다. 이는 아씨의 <숙영낭자전>읽기와 원천텍스트 <숙영낭자전>간의 차이를 최소화하려는 의도에서 비롯된다. 실제 공연에서 이 부분은 극중극 형식을 도입하여 실효를 거두었다. 방대한 양의 원전서사를 압축한 공연텍스트

트의 극중극은 원전의 메시지 훼손을 최소화하면서 동시에 관객들에게 효과적으로 이야기를 전달했다. 극중극의 재현이 관객들의 심상을 자극함으로써, 축약된 서사의 빈 공간을 채우는데 적절히 작용했기 때문이다.

<숙영낭자전을 읽다>의 결말은 <살풀이춤>으로 끝난다. <살풀이춤>은 백선군 '환영(幻影)'역의 인물을 섭이네 꿈속에 등장시켜 신명나는 춤판을 벌이게 함으로써, 억압받는 규방여인들의 한을 풀어주고 또한 위로해주고자 했다. 반면 원전은 숙영이 환생해 선군과 춘양 그리고 동춘을 데리고 하늘로 올라가는 것으로 마무리된다. 원천서사는 신분차이를 극복하지 못하고 가혹한 현실 앞에 무너져버린 숙영과 선군의 사랑을, 숙영의 재생으로 완성시킨다. 공연텍스트의 <살풀이춤>이 꿈과 현실, 환상과 실존을 교차하며 원전의 축약된 서사를 함축적으로 보이고자했던 점과 달리 <숙영낭자전>은 환상적이고 전기적인 요소들의 형상화를 통해 희망의 메시지를 전달하고자 했다. 여기서 희망의 메시지란 다른 아닌 비합리적 혼례제도와 신분제도의 붕괴를 원했던 고소설 향유층, 곧 조선대중들의 향거이다. 이들은 <숙영낭자전> 이야기 속에서 잠시나마 궁핍과 불합리의 상황을 잊을 수 있었고, 환상이 이끄는 세계로부터 위안과 꿈을 얻을 수 있었다. 신분의 격차를 뛰어넘은 숙영과 선군의 자유연애를 동경하며 이상적 사회를 갈망했던 것이다.

4. 전통의 재발견과 동시대적 변주

조선시대 규방을 중심으로 왕성히 유통되던 고소설 레퍼토리 중 <숙영낭자전>을 차용해 이를 고소설연행 전통과 접목시킨 <숙영낭자전을 읽다>는 숙영과 선군의 사랑이야기를 규방여인들의 일상이야기와 교차시키면서 고전의 동시대적 변주를 시도했다. 이 공연은 고소설연행이라

는 연극적 전통을 발굴해 재창출하는 매개가 되었을 뿐만 아니라, 고전 읽기가 현대에 와서도 여전히 유용할 수 있음을 입증해주었다.

<숙영낭자전을 읽다>는 전통연희와 현대연극이 만나 서로 충돌하는 지점에서 발생하는 양식화의 문제를 극중극의 도입 · 공간의 극대화 · 시가무악희(詩歌舞樂戲)의 다각적 활용 등으로 풀어내고 있다. 이러한 요소들의 도입은 관객들과의 교감을 증폭시키고 이야기서사 전달의 효율성을 증진시키는데 적극적으로 개입되었다. 나아가 극도로 집약된 공연텍스트 <숙영낭자전을 읽다>와 원천텍스트 <숙영낭자전> 사이의 서사적 간극을 메워 관객들의 이해를 도왔고, 스펙터클한 볼거리를 제공해주었으며, 전통과 현대를 연결시켜주는 이음새로서도 그 기능을 발휘할 수 있었다. 이로써 고전작품이 현재화 변용과정을 통과하며 발생시킬 수 있는 서사변형을 최소화하고 동시대 관람객들과의 원활한 소통을 꾀하는데 실효를 거두었다.

4.1. 극중극의 도입

<숙영낭자전>의 중심인물은 숙영을 비롯해 백선군, 춘양과 동춘, 상공부부, 매월과 돌쇠, 하인들이 주축을 이룬다. 이에 비해 공연텍스트 <숙영낭자전을 읽다>는 향금아씨를 중심으로 마님, 어멈, 과수택, 섭이네, 막순이, 백선군으로 구성된다. 이들은 원전에 제시되어있지 않은 인물들이다. 변용된 공연텍스트는 원전에 없는 규방여인들을 끌어들여 이들의 일상서사와 <숙영낭자전>의 서사를 오버랩했다. 원천서사가 아씨의 <숙영낭자전>읽기를 통해 실현되는 반면, 규방여인들의 이야기는 과수택 · 막순이 · 마님 등의 주요 인물들을 기점으로 진행된다. 이 두 개의 각기 다른 서사는 이야기 정점에 이르러 비로소 하나의 이야기로 합쳐진다. 장면6에서 선군이 과거를 보러간 사이, 숙영이 궁지에 몰려 자결하게 되는 지점에 오면 무대 위 등장인물들은 원전의 등장인물들로 뒤바뀐다.

이 과정에서 마님은 숙영이 되고 어멈은 백상공이 된다. 그리고 과수덕은 선군, 섭이네는 상공부인 정씨를 맡게 되며 막순이는 매월로 변신한다. 이제껏 이루어졌던 아씨의 책임기를 각각의 인물들이 분담하여 재현함으로써 읽기의 맛맛함을 보완하고 보다 생생한 무대를 연출하게 되는 것이다. 배우들은 자신이 맡은 인물의 목소리와 최소한의 움직임 및 소품으로 <숙영낭자전을 읽다> 안의 또 다른 연극을 진행한다. 일종의 역할놀이형식으로 전개되는 연극 속의 연극 ‘극중극’²⁷⁾은 극의 분위기를 상승시켜 숙영이 자결로 치닫게 되는 과정을 생동감있게 보여주기 위해 도입되었다.

주시할 부분은 극중극이 전개되는 중에도, 아씨는 <숙영낭자전> 읽기를 계속하라는 점이다. 그러나 실제 목소리를 내어 읽는 것이 아니라 입술로만 소리를 흉내낸다. 아씨를 제외한 모든 등장인물들이 제각각 맡은 역할을 수행하며 이야기책 읽기에 동참하는 반면, 아씨는 입술로만 시늉하며 읽기에 참여한다. 이로써 무대 위 배우들이 만들어가는 숙영서사와 아씨가 읽어나가는 두 개의 숙영서사가 공존하게 된다. 서로 같은 이야기를 한 사람은 읽고, 그 외의 인물들은 이를 형상화시키면서 비로소 하나의 이야기가 된다. 아씨의 이야기책 환영을 무대 위의 독자적인 연극으로 가시화하여 동일 공간 안에 현실(전체연극)과 환상(극중극)의 두 공간을 병립시켰다는 것이다. 바로 이 극중극은 전기수의 고소설연행 수법

27) 극중극 기법은 16세기말에서 17세기 초엽에 이르는 바로크시대의 프랑스극에 두드러지게 나타났던 연극기법이다. 그러므로 극중극이라는 무대공간의 구성법은 바로크시대의 사고방식과 긴밀한 상관관계를 맺고 있다. 바로크시대 유럽사회의 정신세계와 미학을 단적으로 보여주는 것으로 “세계는 연극이다”라는 세계인식이 있다. 이는 신(神)은 작가이자 연출가이며, 또한 지고하고 유일한 관객인데 세계는 그의 시선 아래 펼쳐지는 연극이고, 생(生)은 신이 배우인 인간들에게 부여한 역할로서 이를 모르는 채 연기해내는 다양한 코메디라는 생각에서 비롯되었다. 신현숙, 『희곡의 구조』, 서울: 문학과 지성사, 1990, 260면, 261~262면. 이렇게 신학적 은유에서 출발한 극중극은 차츰 탁월한 놀이적 형태로 바뀌어, 극중극 공연은 자율적이고 아이러니와 환상을 증폭시키게 되었다. 빠트리스 파비스/신현숙·윤학로 옮김, 『연극학 사전』, 서울: 현대미학사, 1999.

을 가장 두드러지게 차용한 지점이다. ‘전기수’²⁸⁾는 혼자서 소설을 읽어가며 최소한의 소품으로 이야기 속 인물들의 목소리, 표정, 몸짓 등을 모방해 다양한 극 속의 장면들을 재현했다. 아씨의 <숙영낭자전>을 듣던 규방 여인들 또한 최소한의 의상이나 소품을 갖추고 각자 주어진 역에 따라 목소리를 흉내내며 다양한 표정과 몸짓으로 소설 속 인물들을 표현했다. 규방의 소설전파문화를 보여주는 아씨의 이야기책 낭송방식에 극중극형식을 빌어 전기수의 고소설연행방식을 그대로 모방하였기 때문이다. 이 수법은, 전체연극이 진행되는 공연공간 안에 아씨의 책임기를 배치하고 그 뒤에 극중극이 실현되는 환상 공간속의 규방여인들을 배치함으로써 <숙영낭자전>을 보다 실감나게 입체화하는데 기여할 수 있었다.



사진1. <극중극①>



사진2. <극중극②>

이외에도 극중극은 원전의 핵심부분만을 간추려 일목요연하게 메시지

28) 본문에도 명시하였듯이, <숙영낭자전을 읽다>의 극중극 장면은 전기수의 고소설연행 형식을 공연으로 변형한 부분이다. 여기서 전기수와 같이 서사를 전달하는 연행자 혹은 이야기꾼 등과 같은 서사 전달 행위자들은 비단 고소설연행에만 국한되지 않는다. 고소설을 비롯해 연극, 무성영화의 번사, TV드라마의 이야기꾼 등에 이르기까지 매우 다양한 매체에 변용되어왔다. 그러나 본고에서는 고소설연행의 현대적 변용을 시도한 <숙영낭자전을 읽다>에 집중하여 고소설연행 및 이를 접목한 공연양상에 관한 것으로 논의의 범위를 축소시키고자 한다. 이는 본고의 서론 부분에서도 밝힌 바 있다. 전기수를 위시한 다양한 매체의 서사 전달자들에 대한 고찰은 차후 고를 달리해 논의하고자 한다.

를 전달해주는 실효를 거두었다. 앞서 언급했듯이 아씨의 <숙영낭자전> 읽기는 ㉑에서 ㉔ 단락에 거쳐 나누어 실행된다. 따라서 각각의 단락들은 방대한 양의 원전서사를 생략하거나 압축하여 송달해야하는 부담을 안고 있다. 특히 원 텍스트 ④ ~ ⑦에 해당하는 이야기㉑는 숙영서사의 정점에 해당하는 곳으로, 원전서사의 보존과 함께 극도의 압축이 요구되는 부분이다. 여기에 극중극형식을 채택하여 관객들의 상상력을 자극했다. 이를 통해 이야기 흐름에 긴박감을 배가시켜 생략된 서사를 효과적으로 표현할 수 있었다. 또한 극중극이 진행되는 동안, 배경막에는 형이상학적 도형들이 투사되고 긴박감이 감도는 효과음악 및 조명이 적절히 운용되었다. 이로써 <숙영낭자전>을 가시화시키는데 적실했음은 물론이고, 다채롭고 풍성한 볼거리로 극중극의 묘미를 더할 수 있었다. 극중극은 마치 <숙영낭자전>이 유통되던 시기의 전기수들을 보듯 서사의 생생한 무대형상화에 효과적이었으며, 극적갈등과 긴장감을 고조시키는데도 적합한 기재였음을 알 수 있다.

4.2. 규방공간의 극대화

조선시대 규방은 젠더의 공간화와 공간의 젠더화가 가시화된 곳이었다.²⁹⁾ 규방은 가옥배치에 있어서도 가장 깊숙한 공간에 고립되었고, 그로 인해 일체의 외부소통이 금지되던 처소였다. 이 곳은 가부장제 질서체제 하에 여성들을 보다 용이하게 지배할 수 있었던 성적 억압의 장소였다. 이러한 규방의 지리적 폐쇄성과 물리적 폭압은 규방여인들로 하여금 그들만의 독특한 문화형성을 가능하게 했다. 이른바 규방문화라 불리어졌던 젠더문화가 창출된 것이다. 규방가사(閨房歌辭)를 비롯해 자수(刺繡)와 침선(針線)·화전놀이·이야기책낭송 등은 규방여인들이 향유했던 정신적·

물질적 부산물들이다. 곧 <숙영낭자전을 읽다>에 차용된 이야기책 읽기는 규방문화의 일면을 드러내는 현상이었다. 규방에서 애독했던 이야기책의 여주인공들과 그들의 삶은 규방여인들에게 외부와의 간접적 소통을 가능하게 했다. 규방여인들은 당대 사회에서 금기시했던 관념과 제도를 뛰어넘어 자신의 삶을 적극적으로 개척했던 여성들의 이야기를 통해 비로소 희망과 위안을 얻을 수 있었다. 이야기가 이끄는 비현실적 세계로의 여행이 이들에게 낭만적 꿈을 만끽할 수 있게 해주는 통로였기 때문이다. 이와 마찬가지로 <숙영낭자전을 읽다>의 여인들도 꿈을 꾸다. <숙영낭자전>을 낭송하며 숙영과 선군의 자유연애를 갈망하고, <사랑가>를 부르며 춘향과 몽룡의 신분차이를 극복한 지고지순의 사랑을 동경한다.

<숙영낭자전을 읽다>는 하룻밤사이, 규방에서 벌어지는 여인들의 일상을 <숙영낭자전>의 여주인공 숙영의 삶과 교차시키면서 그들의 일상 풍경을 속속들이 파헤친 작품이다. 실제 공연에 있어서, 극중 규방은 다양한 공간들을 효율적으로 담아내며 공간의 극대화를 꾀했다. 먼저 극중 규방은 아씨의 혼례복을 준비하는 일상 생활공간으로서의 생생함을 전달했다. 관객들은 극장에 들어서자마자 “옷감의 길이를 재고, 실패에 실을 감고, 인두질이며 다듬이질 등이 한창”³⁰⁾인 등장인물들을 만나게 된다. 자수와 침선은 규방여인들의 평소 생활모습을 그대로 보여주는 것으로, 이를 통해 규방의 전통적 일상풍경들을 재현시킬 수 있었다.

극중 규방은 놀이판으로서의 기능도 수행했다. 규방이라는 폐쇄공간에서, 여인들은 자신들만의 독자적 놀이문화를 만들고 또한 이를 향유해왔다. <숙영낭자전을 읽다>의 등장인물들도 그들만의 판을 벌여 규방공간에서 오는 여러 장애요인들을 놀이로 승화시키고 있다. 예컨대 장면5에서 과수댁이 이참봉의 발소리를 듣고, 그를 성적으로 비하시키는 다듬이<방망이놀이>를 주도한다. 과수댁은 여인들 사이를 비집고 다니며 방망

29) 국제문화재단編, 『한국의 규방문화』, 서울: 도서출판 박이정, 2005, 165면.

30) 최윤영, 「잃어버린 전통의 재발굴, 극단 모시는 사람들의 <숙영낭자전을 읽다>」, 『한국회극』, 2013년 봄호, 423~424면.

이를 던져 만지도록 유인하는가 하면, 방망이를 방바닥에 놓고 그 위에 올라타 미끄러지듯 굴러다니면서 여러 가지 행위들로 남성을 비꼰다. 모두들 허둥지둥 당황해 어찌할 바를 모르지만, 어느새 <방망이놀이>에 동참해버린다. <방망이놀이>는 남성들의 출입이 차단된 규방의 공간적 특성을 이용해 창안된 놀이다.



사진3. <판소리 사랑가>



사진4. <방망이놀이>

<숙영낭자전을 읽다>의 규방은 <숙영낭자전>의 변화무쌍한 작품배경 뿐만 아니라, 원천서사의 시공간인 봄날의 정취들을 실감나게 묘사했다. 이를 위해 무대 뒤에 창호지 재질로 만들어진, 흡사 방문을 연상시키는 배경막을 설치했다. 배경막은 아씨의 <숙영낭자전> 읽기를 따라 시시각각 변한다. 숙영과 선군이 운우지정을 나누는 옥연동 가문정에서 신방을 차린 동별당으로 그리고 숙영이 매를 맞는 상공부부의 처소에 이르기까지 다양한 공간들을 담아냈다. 또한 배경막은 “꽃잎이 흩날리고 달빛이 비치는 아름다운 봄밤의 정취를 그려냈고, 선군의 목소리와 함께 선군을 상징하는 그림자를 투영시키기도 했다. 투사된 배경막의 실루엣들은 원전읽기의 미묘함을 보완하고 입체화된 무대연출³¹⁾을 위해 끌어들이는 장치이다.

극중의 규방은 꿈과 현실, 무의식과 의식이 교차되는 지점이다. 섭이네는 아씨의 책임기를 듣다 그만 잠이 들고 만다. 이야기가 끝나 모두들 되

31) 최윤영, 앞의 책, 427면.

장한 후에도, 텅 빈 무대에 섭이네가 코를 골고 단잠을 잔다. 그 순간 무대 뒤 배경막을 허물고 백선군이 나타난다. 섭이네의 꿈을 통해 드디어 선군이 무대 위 현실공간에 진입한 것이다. 무대의 선군은 아씨의 책임기에서 원천서사 백선군의 목소리 및 그림자 환영역할을 했던 인물이다. 선군의 등장은 <숙영낭자전>의 선군과 <숙영낭자전을 읽다>의 선군을 서로 교차시키고 있다. 꿈과 환상 속의 <숙영낭자전> 선군과 현실과 의식의 공간인 <숙영낭자전을 읽다>의 선군이 동일인물로 나타난 행위는 무의식과 의식, 꿈과 현실이 교차되었음을 뜻한다. 섭이네의 꿈속에 등장한 선군은 “인생도 옛날이야기도 모두 꿈과 같이 덧없음을 표현하고자³²⁾한 작가의 의도처럼, 삶과 이야기의 경계선상에서 현존과 환영이 동일한 한가지임을 보여주고 있다.

이처럼 규방의 전통적 일상풍경을 재현한 <숙영낭자전을 읽다>의 무대공간은 규방여인들을 비현실적 환상세계로 이끄는 꿈의 공간이자, 놀이판이 벌어졌던 유희의 장소로 기능하였다. 나아가 원천서사 <숙영낭자전>의 작중 시공간들을 변화무쌍하게 담아내었고, 현실과 환영의 계역을 넘나들며 공간의 극대화를 꾀했다.

<숙영낭자전을 읽다>의 공연공간은 조선여인들을 억압했던 독특한 젠더공간, 규방의 공간적 특성을 이용하여 전통의 풍경을 재현하고 여기에 현대적 공감각을 살린 다채로운 기재들을 끌어와 전통현대화에 적극적으로 가담시켰다. 이로써 규방은 전통과 현대 사이를 연결하는 매개체로 자리할 수 있었다는 점이다.

4.3. 시(詩)·가(歌)·무(舞)·악(樂)·희(戲)의 다각적 활용

<숙영낭자전을 읽다>는 시·가·무·악·희의 요소들을 적재적소에 배치하여 극중 이야기 <숙영낭자전>을 실체화시키는데 활용했다. 이러

32) 김정숙 작가와의 면담, 2013년 1월 30일, 대학로 동숭교회 카페 예쓰.

한 요소들은 장면5와 6에 적극적으로 도입되었다. 그 대표적인 예로 춘향전의 <사랑가>와 <방망이놀이> <긴아리랑> <조침문> <산유화가> <신묘장구대다라니경> 등을 꼽을 수 있다. 이중 <사랑가> <방망이놀이> <긴아리랑> <조침문>은 장면5에, <산유화가> <신묘장구대다라니경>은 장면6에 등장한다. 과수택의 주도하에 규방여인들이 놀이판을 벌이는 장면5의 경우, 이야기책 읽기가 중단된 상태에서 진행된다. 이전 장면4의 숙영과 선군이 첫날밤을 보내는 대목에 이르자마자, 아씨가 물고릇을 엮는 바람에 이야기책 읽기가 끊어졌기 때문이다. 규방의 여인들은 못내 아쉬워하며 숙영서사의 뒷이야기를 그들만의 놀음으로 대신한다.

몽룡과 춘향의 달을 듯 말 듯한 사랑을 흉내내는 과수택과 막순이의 <사랑가>, 남성을 놀이의 대상으로 삼은 <방망이놀이>, 아리랑고개의 한 맺힌 정을 긴 탄식과 함께 뱉어내며 돌려 부르는 <긴아리랑>, 부러진 바늘을 위해 이별의 아픔을 지어 올리는 <조침문>은 공연텍스트에 생략된 원전서사 및 인물의 정서를 부연해주는 장치들이다. 곧 첫날밤을 보내기까지의 애틋하고도 애절했던 숙영과 선군의 아름다운 사랑은 <사랑가>로 대치되었다. 공간의 젠더화를 표상하고 규방의 폐쇄성을 폭로한 <방망이놀이>는 억압된 여성성을 은유적으로 표현한 놀이로, 숙영과 선군이 보내는 첫날밤의 성적유희를 대신했다. 이에 비해 <긴아리랑>과 <조침문>은 선군과의 신분차이로 인해 정식며느리로 인정받지 못하는 숙영의 애처로움을 상징한다.

규방여인들은 자신의 한과 슬픔을 숙영이 처한 상황에 이입시켜 이를 제문과 노래 및 놀이 등으로 승화시켰다. 차용된 시·가·무·악·희와 같은 극적 장치들은 규방의 일상풍경을 묘사하는데 적절히 사용되었음은 물론이고 숙영서사와도 맞물리게 배치되었다. 이로써 두 가지 서사가 동시에 진행되고 있는 <숙영낭자전을 읽다>의 극적 흐름을 상승시키거나 반전시키는데 효과를 거두었다. 장면6의 <산유화가>와 <신묘장구대다라니경>은 대표적 경우이다.

아씨가 부르는 <산유화가>는 ‘향낭사건’³³⁾의 ‘<산유화가>’³⁴⁾와 겹쳐진다. 주지하듯이, 향낭은 불합리한 결혼제도에 떠밀려 자결했던 인물이다. 향낭은 그 어느 누구도 자신을 받아주지 않자, 외로움과 굶주림에 지쳐 낙동강에 몸을 던지며 <산유화>라는 노래를 남겼다. 무엇보다 <산유화가>의 향낭과 <숙영낭자전>의 숙영은 불합리한 혼례제도에 희생되어 자결하게 된다는 공통의 요소를 지닌다. 이들의 상황은 아씨에게 그대로 전달된다. 혼례를 앞두고 극도의 불안감에 휩싸인 아씨는 이야기책 숙영의 처지에 몰입되어 더 이상 말을 잊지 못한다. 그리하여 숙영과 향낭이 맞이한 억울한 최후를 떠올리며 향낭의 마지막 노래 <산유화가>를 부르기에 이른 것이다. 아씨의 <산유화가>는 <숙영낭자전을 읽다>에서 극의 흐름을 반전시키는 역할을 수행한다. 즉 향낭이 그러했듯이 아씨가 치마를 뒤집어쓰고 책상에서 뛰어내리자마자, 규방 안은 삼시간에 아수라장으로 변한다. 배경막에 검푸른 파도가 치고 조명이 어두워지면서, 등장인물들은 제각각 마음속에 접어두었던 자신들만의 고통과 직면하게 된다. 노래가 규방여인들의 내면세계를 가시화하고 그들의 억압된 자아를 표출시키는 기

33) 향낭(香娘)사건은 “1702년(숙종28년) 9월 6일, 경상북도 선산군에서 발생한 향낭이라는 아낙네의 죽음에 관한 사건으로, 이 소식을 전해들은 당시 선산의 부사 조귀상(趙龜祥)이 이를 기록하였다. 이로써 후대의 많은 문인들이 향낭사건을 토대로 많은 전(傳)과 한시(漢詩) 작품을 남기게 되었다.” 전경원, 「가족제도를 통해 본 향낭(香娘) 고사 수용 한시(漢詩)의 의미」, 『겨레어문학』 제26집, 겨레어문학회, 2001, 118면.

34) <산유화가(山有花歌)>의 연원은 다음과 같다. “향낭은 어려서부터 성품이 유순하고 품행이 방정하였다. 어려서 어머니를 여의고 부덕한 계모 밑에서 성장하였으나 항상 공손하고 부모의 뜻을 거스르지 않았다. 향낭이 나이 17세 되던 해에 임철봉이라는 세 살 연하인 14세의 남자에게 시집을 간다. 남편이 포악하게 굴자 처음에는 나이가 아직 어려서 그렇겠거니 하며 성장하기를 기다렸으나 나이를 먹을수록 학대가 더욱 심하였다. 시부모도 어찌할 수가 없어 20세 되던 해에 향낭은 친정으로 돌아갔으나 계모는 한 번 출가한 자식이 어찌 다시 돌아오느냐며 계속 구박을 하여, 향낭은 어쩔 수 없이 숙부의 집으로 갔다. 그런데 숙부가 향낭을 개가시키려고 하자 향낭은 한 번 혼인한 여인은 개가할 수 없음을 분명히 말하고는 다시 시택으로 가지만 남편과 시부모의 박대를 받게 된다. 결국 자신의 몸을 의지할 데가 없어진 향낭은 자결을 결심하고는 낙동강 가에서 나무하러 온 여자아이에게 자신의 죽음을 증거해 달라는 유언을 남기고 여자아이에게 <산유화>라는 노래를 가르쳐 주고는 자결”했다는 데에서 <산유화가>가 유래되었다고 한다. 전경원, 앞의 책, 118면.

능 및 극의 분위기를 뒤바꾸는데 적극적으로 개입하였다는 점이다.

여기서 <산유화가>는 과수택이 암송하는 <신묘장구대다라니경>과 직결된다. 일반적으로 ‘<신묘장구대다라니경>’³⁵⁾을 수지독송(受持讀誦)하는 행위는 수행자의 마음을 비우고, 몸을 가볍게 하여, 청정하고 밝은 깨달음의 세계로 들어가게 한다. <숙영낭자전을 읽다>에서 <신묘장구대다라니경>을 읊는 일도 이와 무관하지 않다. 과수택이 외는 다라니경은 등장인물 각자의 마음 깊은 곳에 감춰진 고통스러웠던 기억 혹은 이루지 못한 일에 대한 집착 등을 끄집어낸다. 아씨가 새를 안으려 돌고 또 돌며, 마님이 두 다리를 뺀고 앉아 몸부림치며 ‘어머나’를 부르며 우는 행위, 막순이가 아씨의 혼례복을 입고 천지사방에 절을 하는 행동 등은 이들로 하여금 가슴에 맺힌 한을 무대 한가득 쏟아내어 청정한 마음을 갖게 한다. 흡사 다라니경을 외는 수행자가 다라니를 음송하여 원한과 불안감을 점점 떨어내듯이, 등장인물들은 불경소리에 따라 마음속에 쌓인 짐들을 내려놓는 의식을 치르게 된다. 다라니경이 일종의 정화기능을 수행한 것이다. 여기서 다라니와 같은 주문이나 염불을 음송하는 형식이 고소설을 낭송하는 그것과 유사한 형태였음은 더 말할 나위 없다.

<살풀이춤>은 <신묘장구대다라니경>과 함께 공연의 대미를 장식하기 위해 삽입되었다. <살풀이춤>은 여성들이 주로 추지만, <숙영낭자전을 읽다>에서는 남성인 선군이 춘다. 이 춤은 여성들의 한을 승화시킨 춤이기에 구슬픈 춤으로 보일 수 있다. <살풀이춤>은 “슬픔을 바탕으로 하고 있지만, 그것에 머무르지 않고 그 비탈을 넘어서 정과 환희의 세계로 승화시키려는, 이른바 인간 본연의 이중 구조적 감정을 표현”³⁶⁾한다. <살풀이춤>은 살(殺, 煞)을 풀어내는 춤이다. 그런고로 선군의 춤은 규방

35) 신묘장구대다라니에서 “신묘장구(神妙章句)는 신통묘용의 글귀를 뜻한다. 즉 신통묘용의 글귀를 외움으로써 신통의 묘한 작용을 불러 일으켜, 인생의 참된 삶을 실천할 수 있는 것으로 보았다. 일산 법상, 『다라니수행 -신묘장구대다라니경 강설』, 서울: 도서출판 비움과 소통, 2012, 331면.

36) 문화재연구원, 『중요무형문화재1 -음악과 무용』, 서울: (주)대원사, 1999, 158면.

여인들의 살을 풀고 한을 달래주는 행위이다. 살과 한을 춤으로 승화시킴으로써 규방의 공간적 억압을 해소시켜주고 있다. 이와 함께 동살풀이, 굿거리, 자진모리와 같은 ‘신명나는 장단들’³⁷⁾이 춤에 삽입되어 공연의 흥을 돋우는데 기능했다.

이와 같이 <숙영낭자전을 읽다>에 활용된 규방공간을 비롯한 제문, 불경, 시, 소리, 춤, 장단, 놀이, 극중극과 같은 요소들은 관람객들에게 풍성한 볼거리를 제공해주었음은 물론이고 장면과 장면사이를 잇는 연결 기능을 수행하였다. 극적 분위기를 전환하고 생략된 서사를 메워주었던 점도 간과할 수 없다. 덧붙여 인물들이 처한 상황을 대변하고, 이들의 억압된 정서를 정화시켜주는 역할을 담당할 수 있었다.

5. 연극사적 의의

고소설이 성행하던 시기, 조선인들은 환상 속 인물들의 눈부신 활약상을 들으며 꿈을 꾸었다. 이들에게 이야기는 배고픔과 불합리한 신분제도의 속박을 벗어나게 해주는 일시적 탈출구이자, 이상사회를 맛보게 해주는 정서적 통로였다. 신소설의 유입과 더불어, 고소설은 쇠퇴의 길을 걷기 시작했다. 이로 인해 조선인들의 심금을 울렸던 고전서사 속 수많은 주인공들은 역사의 뒀안길을 따라 하나 둘씩 소리 없이 잊혀져갔다.

고소설은 다양한 향유층을 지녔던 건실한 기반만큼이나 희곡·연극·영화·TV·광고·축제테마·캐릭터상품 등의 다각적 매체들과 결합되어 스스로의 존재를 알리기도 했다. 이중 희곡 장르에 인용되어서는 현실을

37) <숙영낭자전을 읽다>는 무대 원편에 악사석을 따로 마련했다. 장구, 대금, 풍경 등으로 구성된 악대는 공연이 상연되는 내내 새소리, 바람소리, 풍경소리와 같은 음향 효과들을 즉석에서 연주했다. 뿐만 아니라, 아씨가 <숙영낭자전>을 읽는 사이사이 가락을 내어 서사의 진행을 도왔고, 이야기 배경을 암시하는 장단으로 분위기 조성에 노력했다.

고발하고 비판하는데 동참했다. <이 대감 망할 대감>을 위시해 <심봉사> <허생전> <심생> <이생규장전> 등에 이르기까지 희곡의 언어를 통해 각기 다른 시선으로 동시대사회상을 변주하는 기재로 활용되었다. 작가와 연출가는 그가 속한 당대지평 속에서 고전서사의 단호한 해체를 감행했는데, 이들의 고소설 현재화문법은 서사적 측면에 주목하여 이루어진 것이 대부분이었다. 급기야 고소설의 전파형식은 간과된 채, 서사에만 촉목한 무대형상화가 진행되어왔다는 사실이다.

바로 극단 모시는 사람들의 <숙영낭자전을 읽다>는 그동안 묵과되었던 고소설 전파형식에 초점을 맞춘 본격적 작업으로 볼 수 있다. <숙영낭자전을 읽다>는 고소설 <숙영낭자전>을 원천서사로 하여 숙영과 선군의 가슴 저린 사랑을 시·가·무·악·희 등의 요소들을 통해 미화시켰다. 설정된 극중 시공간, 규방은 여성들이 애독했던 애정소설이 꽃핀 공간으로 향금아씨의 <숙영낭자전> 읽기와 함께 조선시대 여성들의 다양한 일상풍경들을 담아내기에 적절했다.

무엇보다 숙영이 억울한 누명을 쓰고 자결하는 곳에 이르면, 무대 위 배우들은 <숙영낭자전>의 등장인물로 탈바꿈하여 극중극을 벌이게 된다. 아씨의 <숙영낭자전> 읽기가 규방의 고소설 전파문화를 대변한 것이라면, 이 극중극은 전기수의 소설전파방식을 인용하여 형상화한 지점이다. <숙영낭자전을 읽다>는 규방의 고소설연행과 전기수의 고소설연행양식을 교첩하여 고소설 전파형식에 대한 현대적 변용을 시도했다.

그동안 전통연희나 고전서사를 현대화한 공연들은 소재선택에 있어 극히 제한적이었다. 전통연희의 무대화는 주로 굿·탈춤·판소리·인형극 등에 착안한 작업이 주를 이루었으며, 고전서사 중에서도 고소설을 채택한 작품들은 이야기서사에 중점을 둔 것이 대부분이었다. 정작 고소설을 입체화시키는 연행방식에 대한 사유와 그에 대한 현재화를 실험한 공연은 전무했다. 이에 규방과 전기수의 소설전파문화를 차용한 <숙영낭자전을 읽다>는 전통의 현재화작업에 있어 '고소설연행'이라는 새로운

활로를 개척하여 전통의 무대화영역을 확장시킨 것이다.³⁸⁾

고소설연행은 탈춤연행·판소리연행 등과 더불어 조선후기 대중문화를 대변했던 공연물 중의 하나로, 이 시기 대중연예의 실체를 파악하는데 중요한 단서를 제공해준다. 그럼에도 불구하고 고소설연행에 대한 연극사적 측면에서의 연구는 진행되지 않았으며, 이를 접목한 현대화작업 또한 이루어지지 않았다. 따라서 <숙영낭자전을 읽다>를 통해 가시화된 고소설 전파문화는, 전통연극 관점에서 고소설연행을 새롭게 바라보게 하는 통로를 마련해주었음은 물론이고 그간 진행되어왔던 전통연희 현대화작업 대열에 고소설연행도 합류될 수 있음을 입증해주었다.

나아가 우리의 고전읽기도 현대관객들과 소통될 수 있다는 가능성을 보여주었다. 조선시대 고소설연행 레퍼토리 중의 하나였던 <숙영낭자전>은 수백 년의 시차를 뛰어넘어 조선의 청관중뿐만 아니라, 현대 청관중과도 교통될 수 있음을 제시해주었다. 이로써 숙영서사를 무대형상화한 <숙영낭자전을 읽다>는 기왕에 이루어졌던 속항서사, 심청서사, 춘향서사 등과 함께 전통현재화 작업에 있어서 고전서사의 외연을 확장시키는데 기여할 수 있었다는 점이다.

참고문헌

『정조실록』 卷31, 14年. 八月. 戊午.

『靑邱野談』 卷之九.

『秋齋集』, 「紀異」.

『동아일보』, 1929. 4. 17, 大衆小說論(四)

38) 반면 연극적 성과와는 별개로 <숙영낭자전을 읽다>는 공연으로서의 한계점을 드러내기도 했다. 작품에 차용된 시·가·무·악·희 등의 요소들은 그 대표적 예이다. 작품은 <조침문> <산유화가> <살풀이춤> 등, 여기저기서 전통의 요인들을 잔뜩 가져와 전통적인 일상풍경과 <숙영낭자전>의 메시지를 대신하고자 했다. 그러나 도입된 요소들이 다소 산만하게 배치되어 작품의 전체적 서사 및 이미지를 흩어지게 하는 원인으로 작용하였다. 보다 신중하고 통일성 있는 배열을 통해 일관된 흐름을 유지해야 한다고 여겨진다.

- 간호윤, 『아름다운 우리 고소설』, 경기도 파주: 김영사, 2010.
- 국제문화재단編, 『한국의 규방문화』, 서울: 도서출판 박이정, 2005.
- 김군태, 「고소설 강독사 정규현의 사례 연구」, 『공연문화연구』제10집, 한국공연 문화학회, 2005. 2.
- 김일렬, 『숙영낭자전연구』, 서울: 도서출판 역락, 1999.
- 김진영, 「古小説의 朗誦과 流通에 對하여」, 『고소설연구』제1집, 한국고소설학회, 1995. 12.
- _____, 「古小説의 演行樣相 考察」, 『국어국문학』125, 국어국문학회, 1999. 10.
- 문한별, 「1910年代 活字本 古小説 研究 -改作 및 創作 古小説을 中心으로-」, 고려대학교 국어국문학과 석사학위논문, 2002.
- 문화재연구회, 『중요무형문화재1 -음악과 무용』, 서울: (주)대원사, 1999.
- 신현숙, 『희곡의 구조』, 서울: 문학과 지성사, 1990.
- 심우성, 「한국의 떠돌이 예인집단」, 『꼭두극』, 1987년 여름호.
- 일산 법상, 『다라니수행 -신묘장구대다라니경 강설』, 서울: 도서출판 비움과 소통, 2012.
- 작자미상/이상구 옮김, <숙향전·숙영낭자전>, 경기도 파주: 문학동네, 2012.
- 작자미상, <演劇小説沈傳清>, 경성: 박문서관, 1916.
- 전경원, 「가족제도를 통해 본 향낭(香娘)고사 수용 한시(漢詩)의 의미」, 『겨레어 문학』제26집, 겨레어문학회, 2001. 2.
- 조도현, 「고전소설의 연행과 장르 변개 양상 -사설시조와의 상관성을 중심으로」, 『우리말글』33, 우리말글학회, 2005. 4.
- 최윤영, 「잃어버린 전통의 재발굴, 극단 모시는 사람들의 <숙영낭자전을 읽다>」, 『한국희곡』, 2013년 봄호.
- 허용호, 「고소설의 낭독 연행에 대한 한 연구 -정규현의『장화홍련전』낭독 연행을 중심으로-」, 『西江語文』, 西江語文學會, 1997. 12.
- 황인덕, 「고소설 暗誦口演 고」, 『論文集』38, 충남대학교 인문과학연구소, 1991. 12.
- 빠트리스 파비스/신현숙·윤학로 옮김, 『연극학 사전』, 서울: 현대미학사, 1999.
- 극단 모시는 사람들, <숙영낭자전을 읽다>, 설치극장 정미소, 2013년 1월 24일 - 2월 3일.
- 김정숙 작자와의 면담, 2013년 1월 30일, 대학로 동숭교회 카페 에즈.
- 극단 모시는 사람들 홈페이지(<http://www.modli.com>).

Abstract

The Study on Various Aspects of Traditional Transformation appeared to <Read Sukyoungnangjae>

Choe, Yun-young

<Read Sukyoungnangjae>, zenana area(Kewbang) of the center of the Joseon Dynasty which was the abode of a woman while crossing <Sukyoungnangjae> narrative and the daily landscape of the zenana women, attempted a modern variant of the Gososeol performance.

<Read Sukyoungnangjae> borrowed for a modern audience to communicate with the following elements : the introduction of a play within a play, the maximizing of zenana space(Kewbang), using multi-faceted of poetry, song, dance, music, play. Borrowed these elements work, fill the empty space of the narrative is omitted, it could be a means to establish a connection between the traditional and the modern. It also represents the characters' emotions, and perform a variety of roles such as these repressed emotions that purifies.

The Gososeol performance, together with the Pansori performance and Talchum performance represent the late Joseon period popular culture. Nevertheless, from the perspective of academic research and the field of applied theater work has not been made.

Therefore <Read Sukyoungnangjae>, on the work of the current traditional plays accommodate Gososeol performances was pioneered new avenues Gososeol performance, to extend the area of modernization of traditional. As well as it could contribute to the expansion of the extension of the classical epic along with a former Sukhyang epic, Chunhyang epic, Shimchung epic.

Key words : *Read 'Sukyoungnangjaeon', Sukyoungnangjaeon, Kewbang, Gososeol performance, aspects of traditional transformation*

접수일: 2013년 5월 15일

심사기간: 2013년 5월 20일~5월 30일

게재결정: 2013년 5월 31일