

창극 <배비장전>의 공연사와 무대화 양상

이진주*

성, 관능성, 낭만성, 화려한 볼거리 등 대중예술로서 큰 장점을 가지고 있기 때문이다. 또한 해학적이고 관능적이고 낭만적인 특성을 가진 이야기를 연극적 사건으로 구성하고 장면화하기에 적합하고 효과적이었기 때문이다. 창극 <배비장전>은 부정적 인물의 옷이 벗겨진 알몸을 무대 위에 전시함으로써, 웃음을 유발하고 위선이 벗겨지는 폭로를 시각적으로 극대화하였다. 그러나 인물에 대한 공격 보다는 화해에 초점을 맞추어서 인물과 장면을 형상화했으며, 결국 낭만적이거나 흥겨운 결말을 유도하였다.

주제어 : <배비장전>, 창극, 실창판소리, 희극, 대중성, 풍자, 관능성

1. 서론

<배비장전>은 19세기 말까지 판소리 <배비장타령> 혹은 <배비장가>로 연행되었지만, 현재 소리는 전승되지 않은 채 사설만 판소리계 소설의 형태로 전해지고 있다. 20세기 초엽 <배비장전>은 더 이상 소리가 전하지 않음에도 불구하고, 창극으로 거듭났고 이후 중요한 창극 레퍼토리로 자리 잡았으며 지금까지도 계속 공연되고 있다.

백 년이 조금 넘는 창극사를 돌아볼 때, 창극으로 가장 많이 공연된 것은 물론 <춘향가>와 <심청가>이고 그 뒤를 이어 <수궁가>, <홍보가> 등 전승 판소리를 기반으로 한 작품들이 대부분이다. 판소리와 창극의 관계를 생각하면 전승 판소리가 창극으로 만들어지는 것은 당연한 결과이다. 청각 중심의 공연예술인 판소리에서 음악과 이야기를 가져와서 시각적으로 무대화한 것이 창극이라는 음악극이기 때문이다. 그렇다면 판소리와 관련이 있더라도 판소리의 음악적인 면, 즉 창을 활용할 수 없는 실창 판소리의 경우는 창극과 어떠한 관계를 갖고 있는가?

<배비장전>이 흥미로운 것은 소리가 전하지 않는 7마당의 실창(失唱) 판소리 중에서도 유독 <배비장전>이 적극적으로 창극으로 만들어졌기 때문이다.¹⁾ 물론 <배비장전> 외에도 여러 실창 판소리가 창극으로 공연

<차례>

1. 서론
2. 실창 판소리에서 고전 창극으로의 재탄생
 - 2.1. 신구서림 구활자본 『배비장전』과 초기 창극 <배비장전>
 - 2.2. 고전으로 포장된 대중극의 기획
 - 2.2.1. 조선성악연구회의 창립 공연 <배비장전>: ‘고대의 정조’, ‘유모어’
 - 2.2.2. 60-70년대 국립창극단의 전통극 기획과 창극 <배비장전>
 - 2.2.3. 1988년 이후 대중 지향의 ‘해학창극’
3. 풍자와 대중적 흥미의 절충
 - 3.1. 시각적으로 재현되는 위선의 폭로
 - 3.2. 보수적 세계관과 축제의적 결말
4. 결론

<국문초록>

20세기 초부터 지금까지 <배비장전>은 창극의 주요 레퍼토리로 자리 잡았다. 전승되는 판소리의 창이 창극의 노래로 흡수되는 양자의 음악적인 관계를 생각할 때, 창이 소실된 채 사설만 전하는 이 작품의 위치는 창극사 내에서 매우 독특하다. 판소리 <배비장타령>이 전승되지 않았던 이유는 작품의 정서가 골재미에 치우쳐 있고, 조선 사회의 신분제 안에서 웃음의 주체와 대상이 모호했기 때문이다. 그러다 20세기 초에는 신분제 사회가 붕괴하고 예술의 향유층이 광범위해졌다. 이러한 분위기 안에서 실창 판소리는 창극 <배비장전>으로 다시 태어났고, 대중의 사랑을 받으며 꾸준히 공연되었다. 1916년 신구서림에서 발간된 구활자본 <배비장전>은 부정적 인물인 배비장이 개인적 결함을 고친 후에 상을 받는 것으로 결말을 맺는다. 이는 당시 대중이 이 이야기 속에서 상층에 대한 공격보다는 보편적 웃음을 구하려 했음을 함축하고 있다. 1930년대에는 전통문화에 대한 관심이 높아지면서, <배비장전>은 <춘향전> 및 <심청전>과 비교되며 고전의 하나로 취급되었고, 조선성악연구회의 주요 창극 레퍼토리로 자리 잡았다. 국립창극단이 만들어진 1960년대부터는 정통성을 띤 레퍼토리로서 다수 공연되었다.

그러나 창극 <배비장전>이 자주 공연된 것은 단순히 고전이기 때문이 아니라, 이 작품이 해학

1) 실창 판소리 중에서 20세기 초에 창극화된 경우는 <배비장전> 외에도 <변강쇠타령>과 <숙영낭자전>, <옹고집전> 등이 있다. 1910년 강용환이 <변강쇠타령>을

* 서울대학교 박사졸업

되었지만 대부분 하나의 시도에 그쳤으며, <배비장전>만큼 꾸준히 공연된 작품은 드물다. 특히 1930년대 초 당대 최고의 명창들이 막대한 후원금을 지원받아 만든 조선성악연구회가 제1회(1936년) 공연으로 내세운 작품이 <춘향전>이나 <심청전>이 아니라 <배비장전>이었다는 점이 주목된다.²⁾ 이후 조선성악연구회는 <배비장전>을 <춘향전>, <심청전>과 함께 주요 공연물로 내세웠다.³⁾ 뿐만 아니라 창극을 보호하고 진흥한다는 목적으로 1960년대 설립된 국립극단(현 국립창극단) 역시 <춘향전>과 <수궁가>에 이어 제3회 정기공연으로 <배비장전>을 올렸다는 점은 창극의 주요 레퍼토리로써 이 작품의 중요성을 시사한다. 이후에도 국립극단은 1970년대 이진순의 연출로 수차례 <배비장전>을 공연하였고, 국립창극단으로 개칭한 후에도 이 레퍼토리는 허규, 김홍승 등과 같은 굵직한 창극 연출가들에 의해 꾸준히 무대에 올려졌다. 특히 허규가 연출했던 1988년 공연은 국립극장 개관 15주년 기념 공연이자 서울올림픽 문화예술축전 참가작이었다. 즉 <배비장전>은 다른 전승 5가(<적벽가> 제외) 기반의 창극만큼은 아니더라도, 창극의 주요 레퍼토리로 꾸준히 공연되었을 뿐 아니라 중요한 순간마다 꺼내진 카드인 것처럼 보인다. 특히나 ‘들을 만한 소리’의 여부가 중요한 창극에서 유명한 더늠이 전해지지 않는 핸드캡에도 불구하고, <배비장전>이 계속 창극으로 만들어질 수 있었던 이유는 무엇인가?

창극화하여 경상도 남해에서 ‘한 때’ 공연한 적이 있다고 전해진다(박황, 『창극사연구』, 백록출판사, 1976, 60면). 또한 조선성악연구회에서 1937년 제14회 공연으로 <숙영낭자전>을, 1938년에는 <옹고집전>을 공연한 기록이 있다. 그러나 두 작품은 인기를 끌지 못하고 서울공연에 그쳤다. (『관우회』에는 판소리12마당 안에 <가짜신선타령>이 들어가 있으나, 『조선창극사』에서는 <숙영낭자전>으로 바뀌었다.)

- 2) 박황의 『조선창극사』에는 조선성악연구회의 직속극단인 창극좌 창립 제1회 공연이 1936년 4월 <홍보전>이며(93면) <배비장전>은 제4회 작품으로 1938년 봄에 공연하였다고 하였으나(102면), 『매일신보』와 『동아일보』 등 신문기사에는 제1회 공연으로 1936년 2월 <배비장전>을 공연한 기록이 발견된다. (다른 기사에 의하면 1938년 봄에 공연한 것은 제24회 <토끼타령>이었다)
- 3) 『매일신보』, 1937.6.11

<배비장전>에 대한 선행연구들은 몇 가지 측면에서 위의 질문을 해결할 실마리를 제공할 수 있다. 김종철은 실창 판소리 7가의 경우 전승이 끊긴 이유 중 하나로 실창 7가는 ‘울리고 웃기는’ 판소리의 중요한 정서를 동시에 담고 있지 못했다고 하였고, 그 중에서도 <배비장전>은 거의 골계미 일변도로 치우치는 경향을 보인다고 하였다.⁴⁾ 이것은 다른 말로 하면, <배비장전>이 다른 전승 5가와 대별했을 때, 좀 더 농도 짙은 희극으로서 독특한 차별성을 가진다고 할 수 있을 것이다. <배비장전>이 다른 전승 판소리와 달리 슬픔의 정조가 끼어들 틈이 없이 희극적이라는 것은 분명하지만, 이 작품에서 희극성이라는 것은 그렇게 단순하지 않다. 기존 연구에서 고소설 <배비장전> 작품 속에 내재된 웃음의 의미를 분석한 논의가 가장 많다는 것만 보더라도 이 작품 속 웃음에 대한 해석이 분분함을 알 수 있다. 민중을 웃음의 주체로 보고 풍자에 초점을 맞춘 견해가 있는가 하면, 민중뿐 아니라 관인층이 웃음의 주체가 되는 해학도 중요하게 보는 견해가 제시되었다. 배비장을 직접 골탕 먹이는 것은 기생인 애랑과 하인인 방자이지만, 모의를 제안하는 것은 이들과 한 편인 제주목사이기 때문이다. 그리하여 현재는 풍자와 해학을 포괄한 이중적 관점에서 <배비장전>의 웃음을 풀어낸 논의들이 주를 이루고 있다.⁵⁾ 권순공은 <배비장전>을 변개한 몇몇 작품들을 판본에 따라 분석하였는데, 2012년에 만들어진 창극 <배비장전>이 풍자를 제대로 드러내지 못했다고 비판하면서 원전 <배비장전>의 풍자성을 강조하였다.⁶⁾ 그러나 창극 <배비장전>이 풍자를 드러내지 못했다는 비판을 하기 위해서는 우선

4) 김종철, 「창이 전승되지 않는 판소리의 종합적 연구」, 『판소리의 정서와 미학』, 역사비평사, 1996, 289면.

5) <배비장전>의 웃음에 대한 연구사는 정충권, 「<배비장타령> 재고」, 『고전문학과 교육』 제7집, 한국고전문학과교육학회, 2004, 211~212면 참조.

6) 권순공, 「배비장전의 변개와 문화콘텐츠 양상」, 『반교어문연구』 제40권, 반교어문학회, 2015; 권순공, 「제주 오페라 <나(擎): 애랑과 배비장>과 배비장전의 문화콘텐츠 방안」, 『영주어문』 제31권, 영주어문학회, 2015.

<배비장전>을 창극으로 만들 때 창작자들이 보여주고자 한 것과 관객들이 기대한 것이 무엇이었는지, 그리고 창극이라는 장르가 풍자를 드러내기 적합한 형식을 가지고 있는지를 먼저 살펴보아야 할 것이다. <배비장전>이 풍자적 특성을 일부 가지고 있는 것은 분명하지만, 풍자극으로서의 성격이 두드러지는 작품인지도 명확하지 않을뿐더러, 애초에 무대 위에서 풍자극으로 만들려는 의도를 가지고 있지 않았다면 그러한 비판이 성립될 수 없기 때문이다.

이 글은 창극이라는 독특한 장르 안에서 <배비장전>이 어떻게 다루어지고 있는지, 그리고 창극사 안에서 <배비장전>이 어떤 의미를 가진 작품인지 살펴보고자 한다. 이를 위해서 20세기 이후 지금까지 <배비장전>이 창극으로 만들어진 과정을 짚어가면서, 선행연구들이 지적한 <배비장전>의 희극성과 풍자성 등이 무대 위에 어떻게 구현되었는지를 분석할 것이다. 이를 통해서 <배비장전>이 창극의 주요 레퍼토리로 자리 잡게 된 이유를 밝히고, 앞으로도 어떤 방식으로 계속해서 관객에게 흥미를 제공할 수 있을지 가능성을 짐쳐 볼 수 있을 것이다.

2. 실창 판소리에서 고전 창극으로의 재탄생

2.1. 신구서림 구활자본 『배비장전』과 초기 창극 <배비장전>

판소리 <배비장타령>이 언제부터 불렸고, 언제 어떤 이유로 전승이 끊겼는지 정확히 알 수는 없다. 다만 내용 중 발치삽화⁸⁾는 18세기 중엽 만화본 『춘향가』에 등장하며, 19세기 초엽에는 판소리로서 형태를 갖추

게 되고, 송만재의 <관우희>(1843)에서 12마당 중 하나로 언급되는 19세기 중엽에는 발치삽화와 미례삽화⁹⁾를 모두 갖춘 판소리 <배비장타령>으로 불렸던 것으로 추정된다.⁹⁾ 19세기 말에는 거의 연행되지 않았던 데다, 현전하는 사설은 모두 20세기 이후에 정리된 것이어서, 지금의 사실이 과거에 실제 연행되던 판소리 <배비장타령>의 모습을 얼마나 간직하고 있는지 여부를 알기 어렵다.

배비장의 이야기는 18세기 중엽 만화본 <춘향가>(1754)에 등장할 정도로 연원이 오래되었음에도 이본이 많지 않다. 가장 오래된 것이 20세기 초인 1916년 신구서림에서 출간된 구활자본(이하 신구서림본)이다. 배선달은 제주목사에 제수된 김경의 천거로 예방직을 맡게 되어 제주도로 가게 되는데, 떠나기 전에 걱정하는 노모와 아내에게 주색을 멀리하겠다고 다짐한다. 제주에 도착한 배비장은 정비장이 기생 애랑과 이별하면서 재물을 다 내어 주고 앞니까지 뽑히는 광경을 목격하고는, 자신은 여색을 멀리하리라 호언장담하고 방자와 내기까지 건다. 배비장이 구대정남(九代貞男)을 자처하며 도도하게 굴자 제주목사는 기생 애랑과 함께 배비장의 고집을 꺾을 묘책을 짚는다. 애랑은 한라산에서 목욕하면서 배비장을 유혹하고 이에 완전히 넘어간 배비장은 한 밤에 애랑의 집으로 찾아간다. 애랑과 밤을 보내던 중 방자가 애랑의 남편 행세를 하며 쳐들어오자, 배비장은 몸을 숨기려 피나무 궤 속에 숨는다. 배비장이 궤 속에서 엮어진 흉내를 내자 방자는 궤를 강물에 버리겠다고 짚어지고 나가서 동헌 마당에 놓아둔다. 궤가 바다 위를 떠다닌다고 생각한 배비장이 헤엄치면서 밖으로 나오자, 목사를 비롯한 육방 관속과 기생들은 그 모습을 보고 한바탕 비웃는다. 망신을 당한 배비장은 제주를 떠나려 하지만, 애랑이 용서를 빌자 첩으로 맞아들이고, 목사는 배비장을 정의현감으로 승진시킨다. <배비장전>의 또 다른 판본은 1950년에 국제문화관에서 김삼불이 교

7) 비장이 기생의 미색과 교태에 홀려 재물과 입던 옷을 다 내어주고 알몸이 된 것도 모자라 앞니까지 빼어주는 내용.

8) 간통한 사실을 숨기려고 알몸으로 궤 속에 숨어들었다가 망신을 당하는 내용.

9) 정충권, 위의 글.

주한 것인데, 김삼불은 배비장이 동헌에서 망신을 당한 이후의 낭만적 결말은 후인이 덧붙인 것으로 보고 제외하였다.

신구서림본이 출간될 당시 창극 <배비장전>의 내용은 신구서림본과 같거나 유사했을 것이다. 일부 학자들은 20세기에 무대에서 공연되었던 창극 <배비장전>이 오히려 소설 <배비장전>의 텍스트에 영향을 준 것으로 보거나¹⁰⁾ 창극 <배비장전>의 대본으로 출간된 것이 현전 텍스트일 가능성이 있다고까지 추측하였다.¹¹⁾ 신구서림본은 배역별로 표기되어 있으며, 출간 당시 전통연희물이 당시 극장가에서 전성기를 맞이한 전후이기 때문이다.

20세기 초 <배비장전>이 무대에서 공연될 때, 신구서림본과 같거나 유사한 이야기를 전개했을 것이라는 전제하에, 당시 <배비장전>의 서사에는 전복적 웃음 못지않게 쾌락적 웃음이 지배적이었음을 추측할 수 있다. 애랑이 정비장의 옷을 벗기고 방자가 배비장을 희롱하는 몇몇 장면에서는 풍자의 냄새가 나지만, 애초에 배비장의 부정적인 측면이 크게 약하거나 비도덕적이지 않으며, 단지 사회적 관행에서 벗어났다가 교정되는 것일 뿐이다. 따라서 배비장이 망신을 당하는 과정은 통쾌하기보다는 다소 바보스럽거나 그저 우스운 이야기처럼 보인다. 당시 극장을 찾는 관객들에게는 공격적 풍자보다는 희극적이고 관능적인 통속성이 크게 어필하였을 것이다.

20세기 초반에 극장 무대에서 <배비장전>이 공연된 흔적은 몇 군데 신문기사에서 발견된다. 1909년 3월 23일 『대한매일신보』에는 연흥사에서 배비장타령을 설행하여 탕자음부(蕩子淫婦)를 유인하고 있는데, 관객이 얼마 되지 않아 곧 폐지될 것이라는 기사가 보인다. 그러나 <배비장타령> 공연이 바로 폐지된 것으로 보지는 않는데, 1913년과 1914년에도 연흥사의

<배비장타령> 혹은 장안사의 구극 <배비장가>에 대한 기사가 계속 발견되기 때문이다. 특히 1913년 『매일신보』의 「독지구락부」란에는 연흥사에서 구연극 <배비장타령>을 본 관객의 평이 실려 있다. 연흥사에서 하는 구연극들이 모두 음담패설이지만 그 중에서도 배비장타령은 차마 볼 수 없으며, 다른 작품도 개량을 해야겠지만 소위 배비장타령을 불가불금지해야한다고 주장한다.¹²⁾ 1900년대 연극개량을 주장하던 사람들에게 판소리는 모두 “음탕하고 거칠고 괴상한 연극”¹³⁾이었지만, 그 중에서도 ‘해학성’과 ‘관능성’이 두드러지고 통속성이 다분한 <배비장전>에 대한 비난이 큰 것은 당연한 일이었다. 정충권은 이 당시 구극 혹은 구연극이라는 수식어가 붙은 <배비장타령> 혹은 <배비장가>가 창극이라고 단언하였지만,¹⁴⁾ 정확히 어떤 형태의 공연이었던지는 확인하기 어렵다. 일인창이었을 가능성도 배제할 수 없으며, 배역을 나누었다고 해도 지금의 창극과는 달리 토막소리를 분창 혹은 입체창 형식으로 연행했을 것이다.

2.2. 고전으로 포장된 대중극의 기획

1900년대 <배비장전>이 음담패설로 치부되었던 것과 달리, 1930년대 이후부터는 <배비장전>을 창극으로 만들 때, 창작자들이 가장 먼저 내세우는 것은 ‘고전으로서의 정통성’이었다. 1936년 조선성악연구회에서부터 2012년 국립창극단의 공연에 이르기까지 이 점에 있어서는 다르지 않다. 창극 <배비장전>을 홍보할 때 빠지지 않는 것은 이 작품이 한 때 판소리로 불렸다는 점과 따라서 그만큼 역사와 전통이 오래되었다는 점이다. 즉 과거의 작품이면서도 현재까지 살아남아서 영향을 미칠 수 있는 고전이라는 것을 강조한다. 또한 <춘향전>이나 <심청전>을 함께 언급

10) 주형예, 「배비장전의 성적 환상」, 『여성문학연구』 제15권, 한국여성문학학회, 2006, 208면.

11) 정충권, 위의 글, 229면.

12) 『매일신보』, 1913.9.7.

13) 은세계 공연 실패 후 『대한매일신보』, 1908.11.8일자 논설.

14) 정충권, 위의 글, 218~220면.

하면서, 고전이라는 측면에서 전자와 다르지 않은 정통성을 지닌다는 것도 강조한다.

2.2.1. 조선성악연구회의 창립 공연 <배비장전>: ‘고대의 정조’, ‘유모어’

조선성악연구회는 1934년 순천 갑부 김종익의 후원을 받아서 이동백, 송만갑, 정정렬, 김창룡과 같은 당대 명창들이 모여 ‘전통을 보존한다’는 의식을 내세워 만든 단체이다. 이 단체는 주로 지방 순회공연을 다니면서 명창대회를 열다가, 1936년부터는 동양극장의 지원¹⁵⁾을 업고 본격적으로 창극을 공연하기 시작하였다. 창립공연으로 1936년 2월 9일부터 11일까지 동양극장에서 공연된 <희창극 배비장전>은 5막으로 이루어진 장막극이었으며, 국창급의 명창(이동백, 송만갑 등)을 포함해서 30여명이 출연하였다. 당시 김삼불 교주본은 아직 발간 전이었고 신구서림의 구활자본이 널리 읽히던 시기였으므로, 조선성악연구회에서도 신구서림본을 따랐거나 그와 비슷한 서사를 공연했을 것이다.

조선성악연구회가 <배비장전>을 첫 작품으로 선정한 표면적인 이유는 당시 신문 기사에 나타나 있다. <춘향전>과 <심청전>은 “력사가 오래인 만큼 일반으로 대중화하여 자극성(刺激性)이 지극히 둔해진 감이 없지 않다.” 따라서 “조선의 가극을 더 한층 예술화(藝術化)시키고 시대에 적합하면서도 고대의 정조(情操)를 뚜렷이 표현할가” 연구하고 계획하여 <배비장전>을 올리게 되었다는 것이다.¹⁶⁾ 이러한 언급 속에는 기존의 창극과 일정한 차별성을 두려고 하는 의지가 엿보인다. 우선 창극이라 하면 저절로 연상되던 <춘향전>과 <심청전>을 제쳐두고 <배비장전>

을 선택함으로써 창극의 레퍼토리를 넓히고자 하였다. 물론 이후 조선성악연구회에서 가장 많이 공연된 레퍼토리는 <춘향전>과 <심청전>이었지만, 기존 레퍼토리를 공연할 때에도 창극 형식 자체를 크게 혁신하고 현재와 같은 형식을 완성시켰다.¹⁷⁾ 레퍼토리의 측면에서도 지금까지와는 다른 새로운 창극을 시도하겠다는 의지를 드러낸 것이다. 또한 <배비장전>이 ‘고대의 정조’를 지닌 작품이라는 점을 강조함으로써, 전통 혹은 고전을 지키고 공연한다는 자신들의 이미지에 걸맞은 작품임을 밝혔다.

일제강점기인 1930년대를 전후로 조선과 일본의 학자들에 의해서 향토연예물을 진흥하는 문화적 움직임이 일어났다.¹⁸⁾ 이전 시기에 풍속극란의 음담패설로 비난받으면서도 꾸준히 공연되던 <배비장전>은 1930년대 들어 전통문화 전반에 대한 관심이 확대되면서 조선적 정조를 지닌 작품으로 새롭게 조명되었다.¹⁹⁾ 조선총독부는 조선의 민속과 문화를 자신들의 지방 문화의 일부로 예속시키려는 목적을 가지고 다양한 향토 예술에 관심을 가졌는데, 제주도를 배경으로 하는 이 작품의 ‘로컬리티’는 그러한 조선총독부의 정책에 부응하는 측면도 있었을 것이다.²⁰⁾ 결과적으로 이 시기 전통문화에 대한 관심은 고대의 정조를 가진 <배비장전>도 고전의 반열에 들어설 수 있는 발판을 마련해 주었다.

그러나 고대의 정조를 풍기는 여러 작품 중에서도 왜 <배비장전>인가의 문제가 여전히 남는다.²¹⁾ 조선성악연구회가 동양극장에서 창극 <배비

15) 유민영은 박진과 고설봉의 증언을 인용하면서, 조선성악연구회가 동양극장으로부터 배우술과 연극의 제작기술 전반을 배웠다고 하였다. (유민영, 『한국근대연극사 신론』 상권, 태학사, 2011, 219~221면)

16) 『조선고유의 고전희가극 배비장전을 상연』, 『동아일보』, 1936.2.8.

17) 백현미, 『한국창극사연구』, 태학사, 1997, 211~223면 참조.

18) 백현미, 『한국연극사와 전통담론』, 연극과 인간, 2009, 116면.

19) 신극만을 고집하던 토월회조차 점차 당대 관객의 감수성에 맞는 ‘조선적 정조’에 관심을 가지기 시작했다. 1928년에 박승희는 <배비장전> 중 미케설화를 모티프로 <이 대강 망할 대강>을 만들어 공연하였는데, 평단에서는 좋은 평가를 받지 못했으나 관객에게는 큰 호응을 얻었다.

20) 이 견해에 대해서는 2017년 한국극예술학회 전국학술대회의 종합토론 중 백현미 선생님의 의견을 참고하였다.

21) 조선성악연구회는 <배비장전> 외에도 몇몇 실창판소리를 창극화하였다. 1937년 제 14회 공연으로 <속영남자전>을, 1938년에는 <옹고집전> 등의 실창 판소리를 창극으로 공연했지만, 두 작품은 인기를 끌지 못하고 서울공연에 그쳤으며, 재공연 기록

장전>을 창립 공연으로 선보인 시기와 비슷하게 동양극장에서 희극을 전문으로 공연하는 희극좌가 탄생한 것도 이즈음이라는 점이 주목된다. 이것은 웃음이 대중적으로 소비되는 시기가 도래했다는 것을 말해준다.²²⁾ ‘유모어’, ‘넌센스’라는 말이 유행하기 시작한 시기도 1930년대 초반이며, 1930년대 유성기 음반의 다양한 연예물 중에서 대중 희극이 특정한 양식으로 자리 잡은 것도 이 시기였다. 물론 그 내면에는 식민지 상황 속 절망적인 현실에서 도피하고자 하는 대중의 욕구와 더불어, 식민지 체제에 대한 긍정을 강요하고 그 체제에 대한 건전성을 선전하는 도구로 웃음을 이용한 측면도 있음을 같이 보아야 할 것이다. 조선성악연구회가 창립공연으로 <배비장전>을 선택한 데에는 다양한 방식으로 웃음을 소비하던 당시 유행에 따라, 창극에서도 희극성이 두드러지는 작품이 통할 것이라고 계산했다는 추측이 가능하다. 그렇다면 1936년 조선성악연구회의 창극 <배비장전>은 고대의 정조로 포장된 대중극의 기획이라고 할 수 있다.

2.2.2. 60-70년대 국립창극단의 전통극 기획과 창극 <배비장전>

조선성악연구회 이후 중앙 무대에서 창극 <배비장전>이 공연된 것은 국립극단(현 국립창극단)이 창단되고 나서부터이다. 1962년 창립한 국립극단은 제3회 정기공연으로 3막 11장으로 구성된 <배비장전>(1963년, 박진 연출)을 공연하였는데, 당대 명창들을 망라하여 40여 명이 출연하였다. (창립공연인 <춘향전>이후, 제2회 공연인 <수궁가>는 토막소리의 입체창 공연이었기 때문에, 창극으로는 <배비장전>이 사실상 두 번째 공연이나 마찬가지로이다.) 손 글씨로 쓰인 63년의 대본에 의하면, 맨 처

을 찾아 볼 수 없다.

22) 이주라, 「식민지시기 유머소설에 나타난 스위트홈과 달콤쌉싸름한 웃음, 대중서사장르연구회, 『대중서사장르의 모든 것: 4. 코미디』, 이론과 실천, 2013, 179-180면.

음 도장이 등장하여 공연의 의의를 꽤 길게 설명하고 있다.

도장: ... 이 『배비장전』도 춘향전 심청전과 더불어 서민들이 즐겨 읽는 우리나라 유일의 희극인 것입니다 그러나 막상 무대에 올리고저 해 보니 문장이 춘향전 심청전을 당치 못하는 점이나 아주 노골적이어서 그냥 그 대로를 무대에 표현할 수 없는 점 등 난점은 있습니다마는 이것을 이번에 『희가극화』해서 상연하게 됐다는 사실은 아까 말씀같이 문혀있는 민속을 되찾는데 크게 이바지하는바가 되지 않을까 하는 자랑을 가지는 바입니다.²³⁾ (인용자 밑줄)

여기서도 <배비장전>이 <춘향전> 및 <심청전>과 더불어 사랑받는 작품이었다는 것을 언급하면서, 그 역사성을 강조하였다. 그러나 문학적으로 후자에 미치지 못하며 희극성에 대해서도 노골적이어서 무대화하기 어렵다는 부정적 측면을 바탕에 깔고서, 과거의 것을 복원하는 데 의의를 두고 있다. 당시 창극계는 판소리와 창극을 동일시하였기 때문에, 창극 <배비장전>의 공연이 판소리의 레퍼토리를 넓히고 판소리 발전에 기여하는 것이라고 생각하였다. 당시 신문기사는 “작자미상의 이 작품은 판소리 12마당 중의 하나인데 5가집 6가집에 들지 못하여 그 존재 價値가 희미해져가고 있느니만큼 新音을 기하여 재상연함으로써 판소리 발전에 기여하고자하는데 큰 의의를 지니고 있다.”고 하였다.²⁴⁾ 또 다른 기사에서도 “이번 국극은 이 원본을 극화시켜 판소리로 옮긴다.”라고 하면서 창극의 존재의의를 판소리에서 찾고 있다.

국립극장은 1968년 국극정립위원회를 발족해서 전승 5가의 대본을 정립하는 작업을 하였다. 창극을 중국의 경극이나 일본의 가부키와 같은 전통극으로 만들려는 시도를 하던 중이었다. 바로 이 시기에 제18회 정기

23) 이상운 편역, 『고전희가극 배비장전 대본집』, 국립극장, 1963, 7-8면.

24) 『경향신문』, 1963.2.11.

공연으로 이진순 연출의 <배비장전>(1973년)이 무대에 올랐다. 18회 공연은 전승 5가의 정립작업을 잠시 미루고 “판소리에만 의존할 것이 아니라 가능하면 창극의 소재가 될 수 있는 것은 범위를 넓혀 시도해야 보자는” 시도를 한 것이었다.²⁵⁾ 이진순은 창극과 판소리를 동일시하는 관점에서 벗어나서, 창극은 판소리를 기본으로 하되 본격적으로 극화한 것이며 서구 연극과 같은 형태에서 벗어나야 한다는 생각을 피력하였다. 73년 공연은 2막 9장으로 구성하여 63년도 공연에 비해서 장면을 축약하였고, 대극장의 무대 안에 소무대를 세워서 동양화 액자틀 같은 분위기를 내려고 하였으며, 시조와 잡가 그리고 고전무용과 탈춤 등을 활용하여 연출하였다. 2년 후인 1975년에는 박범훈의 음악과 최희선의 안무를 보완해서 공연하였다. 75년도에는 서울 공연(7회)뿐 아니라 지방 순회공연(8개 도시)에서도 성공을 거두어 만 명 이상이 관람하였다. 63년 공연과 73년 공연 사이에는 뮤지컬 <살짜기 읍서예>(1966년)가 대중적으로 큰 성공을 거두었다. 따라서 같은 원작을 공유하고 있는 점을 부각시켜 홍보할 법도 한데, 그러한 시도는 찾아볼 수 없다. 창극을 전통극으로 만들려는 시도를 하는 마당에 뮤지컬과 창극을 연결시킬 수는 없었기 때문일 것이다.

요컨대 60-70년대 국립창극단은 창극을 판소리와 강력하게 연관시키면서 한국의 대표적인 전통극으로 만들려는 의도를 가지고 있었다. 그런 의도 하에, <배비장전>은 과거에 판소리이자 고소설로 널리 향유되었기 때문에 고전적 소재로서 고전 창극으로 만들어질 자격을 갖추고 있다고 여겨졌다. 더구나 창극사의 관점에서 볼 때도, 조선성악연구회가 창극으로 공연한 바 있기 때문에 창극으로서의 정통성도 확보될 수 있었다.

2.2.3. 1988년 이후 대중 지향의 ‘해학창극’

고전으로서의 정통성은 판소리와 창극의 관계나 창극의 위치를 생각했을 때 매우 중요한 흥보 지점이지만, 사실 다른 실창 7가로 대체되어도 무방한 특징이다. 그렇다면 <배비장전>이 다른 실창 7가보다 먼저 그리고 더 많이 창극으로 만들어진 실질적인 이유가 있을 것이다. 1936년 조선성악연구회의 <배비장전> 관련 기사에는 이 작품이 “고대의 정서가 풍부”한 외에도 “해학적 기분이 충만”하다고 하였다.²⁶⁾ 전승 5가 역시 해학을 중요한 정서로 다루지만, <배비장전>만큼 해학성에 집중한 작품은 없다. 비교적 사회 분위기가 자유로워진 88년의 공연부터는 창극 <배비장전>의 해학성을 본격적으로 집중적으로 홍보하기 시작한다.

88년에 허규의 연출로 네 차례 공연된 <배비장전>은 제목 앞에 “해학창극”이라는 수식어가 붙어 있다. 허규는 한 나라의 민주주의 수준은 희극의 수준으로 짐작할 수 있다는 말로 서두를 꺼내면서, 배비장전의 특성을 “절제한 희극”으로 규정하였다. 서울올림픽을 치를 만한 수준에 이른 지금이야말로, <배비장전>과 같이 “셰익스피어나 몰리에르의 희극작품에 버금가는 기지와 해학이 넘치는 풍자성이 강한 작품”을 즐길만한 시대가 되었다는 것을 말하고 싶었을 것이다.²⁷⁾ 창극 <배비장전>을 관람해야 할 7가지 이유를 든 전단지에는 이 작품이 우리나라 창극 작품 중 유일한 희극이며 문학적 완성도가 높은 설화문학의 백미라고 선전하고 있다. 또한 뮤지컬 <살짜기 읍서예>의 성공을 의식한 듯, 뮤지컬, 마당놀이 등으로 만들어졌던 친숙하고 재미있는 작품이라는 점도 더불어 홍보한다. 앞에서 63년 공연의 대본을 인용한 부분을 보면, 도창이 <배비장전>은 문학적으로 전승 5가에 미치지 못한다고 하였다. 이와 비교하면 88년 공연의 창작자들은 <배비장전>이 문학적 완성도가 높은 희극 작품이라는 것을 강조하며 우리 문화에 대한 열린 시각과 높아진 자부심을 드러내었다.

25) 국립창극단 제18회 정기공연 창극 배비장전 프로그램

26) 『동아일보』, 1936.2.8.

27) 국립창극단 제67회 정기공연 해학창극 배비장전 프로그램 중 “연출자의 말”

88년의 공연 대본은 63년 대본을 바탕으로 하였으나, 도창의 역할이 줄어들어서 등장인물에게로 흡수되었으며 창이 대폭 축소되었다. 무대는 관객석으로 돌출무대를 만들어서 관객들과의 친밀감을 높였고, 제주민요를 수용해서 제주라는 배경을 강조하는 한편 해녀들의 군무를 선보여서 다채로운 들을 거리와 볼거리를 제공하였다.²⁸⁾

돌출무대, 제주민요와 해녀의 군무 등은 96년과 2000년 김홍승 연출의 공연에서도 그대로 이어져서 중요한 장치로 사용되었다. 96년과 2000년 공연의 대본은 전황이 새로 각색하였으나, 크게 바뀐 데는 없다. 다만 <배비장전>이 전승 5가를 기반으로 한 다른 창극에 비해서 현실적인 작품이라는 점을 내세웠고, 볼거리를 더욱 강화했다. 제주의 풍광이 더욱 두드러지는 무대를 만들고, 해녀의 군무도 더욱 강화했으며, 신연맛이도 화려하게 연출하였다. 신연맛이는 <춘향전>에서도 연출되지만, 이 작품에서는 배비장의 경직성이 흥겨운 신연맛이의 분위기를 흐리기 때문에 이 장면이 중요한 사건 배경이 된다. 무대가 대형화되고 화려해지는 것은 90년대 이후 창극의 전반적인 특징이지만, <배비장전>은 특히 제주라는 배경과 기생의 등장으로 독특하고 화려한 볼거리를 더 강조할 수 있는 작품이었다.

흥미로운 것은 1992-1993년 전라남도립국악단에서 만든 창극 <배비장전> 공연을 포함해서, 1963년부터 2000년까지 국립창극단에서 만든 창극 <배비장전>과 모두 이상운이 편극한 판본을 사용하였다는 점이다. 이상운의 편극본은 신구서립본을 기반으로 하여 당시 창극의 세계관에 맞게 여러 가지 새로운 설정을 더하였다. 따라서 1963년 국립창극단이 추구했던 창극의 면모를 볼 수 있는 좋은 자료이다. 더욱이 63년 공연 이후

약 40년간 똑같은 대본을 사용했다는 것은 국립창극단 및 전라남도립국악단이 전통에 대한 얼마나 변화에 둔감한 집단인지를 보여주는 척도이기도 하다. 3장에서 조금 더 자세히 살피겠지만, 이상운 편극본은 신구서립본보다 전복적 풍자성은 더욱 약화되고 가부장적 도덕률이 강한 매우 보수적인 방식으로 전개된다.

2012년 공연부터는 이상운 편극본이 아닌 새로운 대본이 쓰였다. 물론 <배비장전>이 실창 판소리이기 때문에 창극으로 올린다는 기본 전제는 계속해서 중요하게 부각시켰지만, 이 공연의 창작 방향은 창극에 대한 국립창극단의 관점이 공식적으로 전통 지향에서 대중 지향으로 변화했음을 보여준다. 그동안의 국립창극단은 창극의 대중화를 고민하면서도 표면적으로는 정통성에 더 무게를 두었다면, 이 시기에는 창극이 대중을 위한 극이 될 수 있음을 보여주는 데 많은 노력을 기울였다. 이러한 기획에 따라, 뮤지컬 대본을 주로 써 온 오은희 작가는 원작의 고어체를 대폭 현대어로 바꾸고, 기존의 낭만적 결말을 삭제하여 풍자가 더 잘 드러나면서도 소극farce에 가까운 발랄한 극으로 만들었다. 연출은 기존에 연극과 뮤지컬을 주로 연출했던 이병훈이 맡았으며, 창작 방향은 창극은 고루하다는 인식을 뒤집고 흥겨운 놀이판을 구경하는 듯한 편안한 공연을 만드는 데 두었다.

1988년부터 뒤로 갈수록 창극 <배비장전>은 점차 대중을 의식하고 대중의 흥미를 고려하게 된 것으로 보인다. <배비장전>을 창극으로 만든 창작자들은 이 작품을 <춘향전> 및 <심청전>과 비교하면서, 전승 판소리와 같은 고전의 반열에 올리려고 하였다. 이 작품의 희극성을 강조했던 허규조차 “고전이라는 이름을 빌어 가벼운 웃음과 값싼 에로티시즘을 유발하는 공연풍토를 지양, 진정으로 격조 높은 창극을 겨냥한다.”라고 연출 의도를 밝혔다.²⁹⁾ 그만큼 <배비장전>은 희극성과 관능성에 대한

28) 88년 공연에 대한 리뷰들은 무대장치를 상징적으로 간결하게 꾸몄다는 것과 돌출무대를 사용한 것, 그리고 제주민요를 활용했다는 점을 공통적으로 긍정적으로 평가하였다. (이보형, 「국립창극단의 <배비장전>을 보고」, 『춤』 149, 1988.7; 윤중강, 「리뷰: 창극 배비장전」, 『한국연극』 146, 1988. 7; 서연호, 「품격과 신명의 조화 ‘배비장전」, 『예술계』, 1988.6)

29) 『조선일보』, 1988.4.20. 9면.

관객의 기대가 높은 작품이었고, 그럴수록 창극과 판소리의 연결고리 안에 속해 있는 창작자들은 그것을 고전과 전통이라는 이름으로 포장하려고 하였음을 알 수 있다. 그러나 <배비장전>은 사실상 판소리로 전해지지 않았기 때문에 판소리와의 관계가 비교적 느슨했고, 따라서 내용의 재해석이나 다른 음악 및 연희의 수용이 자유로웠다. 또한 20세기 초부터 실제로 창작자들이 주목했던 것은 이 작품이 가진 질은 해학성과 관능성, 판소리에서 벗어나 화려하고 흥겨운 놀이판으로 만들 수 있는 가능성 등 대중예술적 측면이었을 것이다.

< 표 1 > 창극으로 공연된 <배비장전>의 공연 목록

공연 단체	작품명	연출	각색	작창	공연일시	공연장소
	구연극 <배비장타령> 구극 <배비장가> 등				1909 1914(7회 이상)	원각사, 연흥사, 장안사 등
조선 성악 연구회	제1회 시연회 회창극 <배비장전>	정 정 렬	김 용 승	정 정 렬	1936.2.9.-11 1937.3.2.-5	동양극장
국립 국극단	제3회 정기공연 <배비장전>	박 진	이 상 운	김 소 희	1963.2.22.-27	국립극장
국립 국극단	제18회 정기공연 <배비장전>	이 진 순	이 상 운	김 연 수	1973.2.15.-19	명동 국립극장
국립 창극단	제22회 정기공연 <배비장전>	이 진 순	이 상 운	김 연 수	1975.3.19.-23	국립극장 대극장
국립창 극단	국립극장 개관 15주년 기념공연 제62회 정기공연 <배비장전> 63회	허 규	이 상 운	김 연 수	1988.4.20.-29 6.1-15	국립극장 소극장

	64회 제67회 정기공연 해학창극 <배비장전>				8.28-9.1 12.18-20	국립극장 대극장
전라 남도립 국악단	창극 배비장전	김 관 규	이 상 운	조 통 달	1992.11.4 11.10-11 11.23 1993.4.27	여수 시민회관 동광양시 금호음악당 남도 예술회관 부산문화 회관 대극장
국립 창극단	제90회 정기공연 <배비장전>	김 홍 승	전 황	김 영 자	1996.103-10	국립중앙 극장 소극장
국립 창극단	제102회 정기공연 <배비장전>	김 홍 승	?	안 숙 선	2000.9.11.-17	국립극장 달오름극장
국립 창극단	<배비장전>	이 병 훈	오 은 희	안 숙 선	2012.12.8.-16 2013.12.14.-18 2014.5.3.-10 2016.6.15.-26	국립극장 달오름극장 해오름극장 해오름극장 달오름극장

3. 풍자와 대중적 흥미의 절충

3.1. 시각적으로 재현되는 위선의 폭로

판소리나 소설과 비교했을 때, 창극의 묘미는 귀로 듣거나 글로 읽고 머릿속으로만 상상하던 사설의 내용과 인물들이 실제로 눈앞에서 장면

으로 형상화된다는 것이다. <배비장전>은 귀로 듣고 글로 읽는 것보다 무대 위에서 재현될 때 더욱 “실감나게” 관객을 사로잡을만한 장면을 보유하고 있다. 이 이야기 속 주요 사건들은 감정적이거나 심리적이기보다 육체적이고 물질적이며, 등장인물들은 사색적이거나 도덕적이기보다는 인간의 욕망에 충실하다. 가령 정비장이 애랑에게 자신의 재물을 하나씩 내어주다가 결국 알몸으로 도망치듯 제주를 떠나는 장면, 애랑이 배비장을 유혹하기 위해 목욕하는 장면, 배비장이 애랑을 보기 위해서 개가죽을 두르고 개구멍을 드나드는 장면, 배비장이 알몸으로 케 속에 갇혀 온갖 모욕을 당하는 장면 등은 행동을 통해 사건을 진행시키기보다는 우스꽝스러운 태도와 움직임 자체를 느긋이 즐기도록 장면을 길게 늘어 놓았다.³⁰⁾ 부정적 인물이 우스꽝스럽게 추락하는 상황을 직접 목격하는 것만큼 통쾌한 일은 없을 것이다. 모욕은 희생자의 몸에 직접적이고 물리적으로 전달된다.³¹⁾ 더구나 알몸과 같이 은밀한 어떤 것이 극장이라는 공공의 영역에서 웃음으로 통해서 밖으로 드러나는 것은 물질적이고 육체적인 것의 부활을 시사하며, 고상하고 엄숙한 일상의 규범에서 탈피하는 경험을 관객에게 제공한다.

그렇다면 알몸은 창극 공연에서 어떤 방식으로 형상화되고 있는지 먼저 살펴보자. 1막³²⁾에서 큰 비중을 차지하는 것은 한양으로 돌아가는 정

30) 베르그송은 행동과 제스처를 분리시킨다. 행동이 감정을 불러일으키는 데 반해, 거동은 상황을 객관적으로 보게 하기 때문에 희극은 거동에 집중한다. “희극은 우리의 관심을 행위 les actes로 집중시키지 않고 오히려 거동 les gestes으로 향하게 한다. ... 행동'action은 의도적인 것이고 어쨌든 의식적인 반면, 거동은 저절로 이루어지는 것이고 무의식적인 것이다. 결국 행동은 그렇게 할 생각을 불러일으키는 감정과 아주 잘 조화를 이룬다. 그 둘 사이의 이행은 점진적으로 이루어져서 우리의 공감이나 혐오감이 감정에서 행위로 나아가는 선을 따라 서서히 미끄러지듯 전해지고 그에 따라 우리의 감정은 점점 더 강렬해지게 된다. 그러나 거동은 폭발적인 요소를 지니고 있어서 우리의 감수성이 조용한 흔들림에 맡겨지려고 하면 일깨우고, 그리하여 우리를 다시 우리 자신에게로 되돌아오게 함으로써 사건을 진지한 것으로 받아들이는 것을 방해한다. 이렇게 해서 우리의 관심이 행위가 아니라 거동으로 향하게 되면 우리는 희극을 대하게 된다.”(Bergson, 앞의 책, 118~119면)

31) Jessica Milner Davis, 앞의 책, 30면.

비장이 수청을 들던 기생 애랑과 이별하는 장면이다. 만화본 <춘향가>에서도 배비장(현전 정비장)이 기생에 홀려 이를 뽑는 장면을 언급하는 것으로 보아, 이 발치 사건이 배비장 서사에서 얼마나 중요한지 알 수 있다. 신재효의 단가 <오섬가>에서도 미쾌설화보다 발치설화에 대한 사실이 더 길다.³³⁾ 특히 1930년대에 <배비장전>에서 가장 있기가 있는 대목은 전복적 웃음과 관능성이 두드러지는 정비장과 애랑의 이별 장면이었다. 법적으로 신분제가 철폐되었다고 해서 계급의 갈등이 완전히 없어진 것은 아니기 때문에, 힘 있는 자가 아랫사람에게 수모를 당하는 전복성은 관객들에게 통쾌함을 주었을 것이다. 또한 애랑이 원하는 것을 얻기 위해 정비장에게 교태를 부리는 행동이나 정비장의 알몸이 드러나는 꼴도 큰 재미를 줄 수 있다. 아마도 이러한 이유로 1930년대 유성기 음반으로 남아 있는 소리는 모두 ‘정비장과 애랑의 이별 장면’에 한정되어 있다. 특별히 이 장면만 따로 녹음한 것인지 어찌다보니 이 장면만 전해지는 것인지 알 수 없으나, 당시 대중에게 가장 인기 있었던 대목이 바로 이 장면이라는 것은 분명해 보인다.³⁴⁾

32) 36년(5막)과 63년 공연(3막)을 제외한 다른 공연에서는 애랑과 제주목사가 음모를 꾸미는 장면 후에 첫 막을 내리고, 애랑이 배비장을 유혹하는 한라산 증덕에서 2막을 시작한다.

33) “또 웃을 일 있는 것이 제주기생 애랑이가 정비장을 후리라고 강두(江頭)에 이별할 제 거짓 사랑 거짓 울음 두 발을 쪽 버티고 두 주먹 불끈 쥐고 가슴 팡팡 두다리며 앉어지락 자빠지락 하도 통곡 우는 말이, '나아리 떠나신 후 천수만한(千愁萬恨) 첩의 설움 어찌 할꼬 어찌 할꼬' 애랑이 하직(下面)하고 돌아서며 웃더구나. 배비장 또 둘러서 케(櫃) 속에 잡아넣고 무수한 조롱작난(嘲弄作亂) 어찌 아니 허망하며” (강한영 교주, 『(신재효)판소리사설집:전』, 보성문화사, 1978, 684면)

34) ① 1933년 녹음으로 추정되는 김홍규의 창은 3분 33초의 길이이며, 혼자서 북반주에 맞추어 제주목사 김경일행이 제주에 당도하는 데서 시작하여 정비장과 애랑의 이별을 그려낸다.(Columbia 40465-B 裵裵將傳 鄭裵將이愛娘과離別 金弘圭 鼓鞀成俊)

② 1936년 5월 2,3,4일 중에 녹음된 김소희의 음반 중에는 9분 19초의 길이로 정비장과 애랑이 이별하는 대목이 있다. 삼현육각의 수성반주에 일인창으로 불렀다.(Victor KJ-1086 裵裵將傳 望月相別(上)-(下) 金素姬 伴奏伽伽琴·洞簫·奚琴·杖鼓, Victor KJ-1060 裵裵將傳 脫衣相贈(下) 金素姬 伴奏伽伽琴·洞簫·奚琴·杖鼓)

③ 1935년 정남희와 조앵무가 각각 정비장과 애랑으로 배역으로 나누어 북반주에 맞

이 장면은 제주도민에 대한 관의 수탈과 제주 기생 애랑의 수완을 보여줄 뿐 아니라, 일시적이거나 관계의 전복이 드러나며 큰 웃음을 주기 때문에 중요하게 취급된다. 제주에 막 도착한 배비장과 방자는 망월루에 마주 앉아 이별주를 마시는 정비장과 애랑을 발견하고 둘을 지켜보기로 한다. 정비장이 이별을 아쉬워하자, 애랑은 거짓으로 탄식하며 혼자 남아 먹고 살 걱정을 한다. 정비장은 애랑을 달래며 온갖 재물을 준다. 이 때 판소리의 관례에 따라 정비장은 애랑에게 줄 재물들을 나열하는 사설치례를 소리한다. 일반적으로 사설치례는 판소리의 수사적 미학을 드러내기 위한 것으로 줄거리와 큰 관련이 없기 때문에, 창극에서는 극의 진행을 방해한다. 그러나 이 경우에는 정비장이 그동안 부정으로 축재한 재물의 양과 내용, 그리고 그것을 속없이 애랑에게 빼앗기는 과정을 압축적으로 드러내주며 극적으로 기능한다. 2012년 공연 버전에서는 재물이 얼마나 많은지를 보여주기 위해서 자진모리에서 빠른 자진모리로 그리고 휘모리로 점점 빠르게 변하면서 점점 더 많아지는 재물의 양을 표현한다.³⁵⁾ 또한 애랑의 거짓눈물과 교태의 강도가 더해지면서 이에 넘어간 정비장은 차고 있던 칼과 입고 있던 옷까지 벗어주어 알몸이 되고 마지막 막으로 앞니까지 빼어준다. 이 장면은 소리와 대사를 번갈아 가며 진행되는데, 애랑은 정비장에게 칼 → 입고 있던 옷 → 앞니의 순으로 더 중요한 것을 빼앗을 때마다 자진모리에 도섭 → 느린 중모리 → 진양 장단에 계면조로 자신의 슬픔을 강화해서 ‘연기’한다.³⁶⁾ 2012년 버전에서는 해녀들도 함께 이 과정을 지켜보고 있는데, 이를 구경하는 해녀들은 애랑



< 사진 > 국립창극단 <배비장전>(2012년) 정비장과 애랑의 이별 장면 중 알몸이 된 정비장, (출처: 국립극장 홈페이지)

이 정비장을 “훑는다”고 표현한다. 두툼한 거울 옷차림으로 등장했던 정비장은 애랑에게 흘려서 몇 분 만에 모든 것을 내어주고 앞니 빠진 나신이 되어 도망치듯 무대를 떠난다. 정비장은 애랑에게 갖은 재물을 퍼주고도 남은 만큼의 재물을 제주에서 착복한 탐관오리의

전형이다. 사실상 정비장의 부정적 성격이 배비장보다 훨씬 크다. 천한 기생에게 가진 것을 하나씩 빼앗기고 결국 발가벗겨진 무대 위 정비장의 알몸은 뺏고 빼앗기는 대상이 전도된 상황을 직접적으로 보여준다.

정비장의 모습을 보고 기가 막힌 배비장은 다시 한 번 여색을 멀리하기로 다짐하고 방자와 내기를 건다. 애랑의 거짓눈물에 속아 알몸을 하고 서 있는 정비장의 모습은 2막에서 배비장에게 벌어질 일을 압축적으로 보여주는 노골적인 복선이다. 정비장은 배비장의 분신인 셈이다. 정비장은 자신이 모욕을 당하는 것을 끝까지 모르고, 배비장은 알게 된다는 점이 다르다. 그러나 탐관오리에다 수치를 모르는 정비장과 본심과 달리 여색을 멀리하려는 배비장은 정녕 같은 부류인가? 배비장이 중인이고 양반인 목사가 배비장을 휘젓시키기 위해 공모한다는 것 외에도, 배비장에 대한 날카롭고 공격적인 풍자를 기대하기 어려운 이유는 배비장의 결함이 양반사회의 결함이기보다는 지극히 개인적이기 때문이다. 배비장이 웃음거리가 되는 진짜 이유는 그의 “비도덕성” 때문이 아니라 “비사회성” 때문이다.³⁷⁾ 배비장은 성적으로 무절제하기 때문에 공격받는 것이 아니

추어 부른 것이 남아 있다. 길이는 약 7분 여 이다. (Regal C364 唱劇 裨裨將傳(上)·(下) (離別篇) 丁南希 曹鸚鵡 鼓丁元燮)

35) 리듬이 빨라진다는 것은 같은 시간을 더 많은 박으로 쪼갠으로써, 같은 시간에 더 많은 것을 나열할 수 있게 된다는 것을 의미한다. 그만큼 대상이 빽빽하게 들어찬 것 같은 느낌을 전달할 수 있는 것이다. (이진주, 『현대 창극의 공연 기법과 양식적 특성 연구, 서울대 박사논문, 2015, 147면)

36) 같은 글, 147~151면 참조.

라, 그 사회에서 당연하고 자연스러운 성욕을 부정하거나 절제하겠다고 허세를 부렸기 때문에 희화화된다. 배비장의 비사회성은 경직성에서 비롯되는 것이다. 그의 경직성은 여자를 멀리하겠다고 다짐을 하면서 동료들과 어울리지 못하는 것에서 일차적으로 드러난다. 그리고 애랑에게 빠졌을 때도 그는 똑같이 애랑에 대한 생각에만 매몰되어서 그것만을 향하기 때문에 결정적으로 망신을 당하게 되는 것이다. 그리고 배비장의 경직성, 즉 비사회성이라고 할 때의 사회는 분명 기생을 향유하는 상층 문화에 속하는 사회를 말하며, 경직성이 교정된 배비장은 상층 사회에 제대로 안착할 수 있게 된다. 배비장이 맹렬히 집착하는 규범 자체는 크게 비난받을만한 것이 아니며, 이 게임을 통해서 공모자들이 배비장에게 요구하는 것은 융통성, 특히 성에 대한 유연한 태도일 뿐이다.

훗날 배비장이 정비장과 같은 탐관오리가 될지는 알 수 없으나, 적어도 공직사회의 관행을 눈감아줄 만큼의 융통성을 가지기 위해서 배비장은 여러 단계를 거쳐 자신의 위선을 만천하에 드러내게 된다. 여색을 멀리하리라 장담하던 배비장은 애랑의 유혹에 넘어간 후에 개 → 거문고 → 업귀신 등으로 비인간화하는 과정을 겪는다. 애랑에게 폭 빠진 배비장은 애랑을 만나기 위해서 기꺼이 개가죽을 뒤집어쓰고 개구멍을 지나기를 마다하지 않는다. 또 애랑의 집에서 밤을 보내던 중 애랑의 가짜 남편이 쳐들어오자 자루를 쓰고 거문고 소리를 낸다. 가짜 남편이 잠시 자리를 비운 사이, 배비장은 알몸인 채로 낚은 퀘짜 속으로 숨어 들어가서 이번에는 업귀신 노릇을 한다. 배비장은 거문고, 업귀신이 되어 상대방을 속이고 있다고 믿고 있지만, 정작 속고 있는 것은 자신이다.

이 때 “속이 훤히 들여다보이는 퀘짜”는 창극 무대에서 어쩌면 가장 중요한 도구가 아닐 수 없다. 과거 조선성악연구회에서는 어떠했는지 알 수 없지만, 63년 창극에서 쓰인 이래 한 면이 완전히 뚫린 혹은 반투명하



< 사진 2 > 국립창극단 제3회 정기공연 <배비장전>(1963년) 중 퀘 속에 갇힌 배비장, (출처: 국립극장 공연예술 디지털 아카이브)

배비장의 모습을 볼 수 있다. 뚫린 면을 통해서 퀘짜의 속이 보이도록 한 것은 관객들이 당혹스러워하는 배비장의 행동과 표정을 볼 수 있도록 한 장치이다. 퀘 속에 갇혀서 알몸으로 바깥의 처분을 기다리는 모습은 고고한 척하던 배비장이 얼마나 불쌍한 처지로 전락했는지를 직접 눈으로 확인시켜 준다. 또한 관객으로 하여금 자신들이 이 모든 상황을 들여다보고 판단할 수 있는 우월한 위치에 있다는 것을 인식시켜 준다.

자신이 속고 있는 줄도 모르고 퀘짜 속에 들어가서 수모를 겪는 과정은 매우 중요한 의미를 가지고 있다. 퀘짜 속에서 배비장은 초주검이 되었다가 겨우 살아나는데, 네모난 퀘는 관을 형상화한 것처럼 보인다. 혹은 알몸으로 퀘 속에 들어가 있다가 밖으로 꺼내지는 모습은 자궁 속에 들어 있다가 새로 태어나는 과정을 연상시키기도 한다. 관이든 자궁이든 퀘 밖으로 나온 배비장은 새로운 사람으로 거듭나게 된다. 한바탕 소동이 웃음으로 마무리되고 나면, 당시 공직사회의 유흥문화에 적응한 배비장에게는 출셋길이 열린다.

반면 애랑의 알몸은 무대 위에 완전히 드러나지 않는다. 애랑은 배비장

게 처리된 퀘짜는 가장 최근인 2016년 공연까지도 빠짐없이 창극 공연에서 줄곧 사용되어 왔다. 무대 위 퀘짜는 한 면이 뚫려 있어서 관객이 그 속에 들어 있는 배

37) Henri Bergson, 정연복 역, 『웃음: 희극성의 의미에 관한 시론』, 세계사, 1992, 115면 참조.

을 유혹하기 위해서 한라산 자락에서 목욕을 하고 배비장은 이를 훔쳐본다. 이 장면에서 애랑의 알몸은 애랑이 바위 뒤로 들어가 옷을 벗어서 바위에 걸쳐 놓는 방식을 통해 간접적으로 처리된다. 그리고 목욕을 하는 과정은 도창의 사실로 그려지거나(63년), 몸중의 가야금 소리로 채워지거나(96년, 2000년), 희미한 영상으로 아련하게 처리된다(2012년). 애랑은 정비장과 배비장을 욕보이는 풍자의 주역이긴 하지만, 전승 5가의 영웅적 인물들과 달리 긍정적이고 새로운 가치를 담지한 인물로 그려지지 않는다. <배비장전>에서 김정 목사와 여러 비장들은 기생의 성을 수단화하고 향락의 대상으로 본다. 정비장의 에피소드에서 보듯이 애랑을 포함한 기생도 양반을 일종의 수단으로 이용하기는 하지만, 그러기 위해서는 자신의 몸을 스스로 성적 대상으로 도구화해야 한다. 이 때문에 애랑은 기생이라는 성적인 코드로만 단순화되고 강화된 인물로 보이기도 한다.³⁸⁾ 즉 여기서 목욕하는 애랑의 몸은 남성을 위해 전시되는 몸 이상의 의미를 가지지 않기 때문에, 굳이 노출시켜서 관객을 불편하게 만들 필요가 없으며, 또 적당히 가리는 편이 성적 상상력을 가중시키기에 효과적일 것이다.

정비장이나 배비장과 같은 부정적인 인물들의 옷이 ‘벗겨지고’ 알몸으로 등장하는 장면들은 인물들의 거짓이 ‘벗겨지는’ 위선의 폭로를 시각적으로 극대화한다. 또한 알몸 자체를 공공의 영역에 드러내거나 혹은 알몸에 대한 성적 상상력을 자극함으로써 일상에서는 남의 시선에 간혀 금기시되던 인간 내면의 욕망을 공적 장소에서 공공연하게 드러내는 쾌감을 준다.

3.2. 보수적 세계관과 축제적 결말

38) 이 이야기에서 애랑의 내면 논리는 전혀 고려되지 않으며, 애랑은 기생이라는 직업에 따라 상대를 유혹하는 ‘능력’을 드러낼 뿐이다. 배비장은 수절 과부를 농락하는 금기를 깨지만, 결과적으로 사실은 저항할 수 없는 기생의 성적 유혹에 넘어갔을 뿐이라는 수동적 입장에 서게 되고, 속임수에 속은 피해자의 입장에서 도덕적 부담감을 덜게 된다. (주형예, 위의 글, 223면)

연출자나 창극단은 대부분 <배비장전>이 부도덕한 위선자들인 지배층에 대한 통렬한 풍자라고 설명한다. 이진순도 이 작품을 “양반계급의 허위를 폭로하여 서민의 쪽에서 새로운 모랄을 추구한 작품”이라고 평가하였다.³⁹⁾ 그러나 창작자 자신들이 그렇게 평가한다고 해서 실제 공연이 풍자를 드러내는 데 치중했다고 말할 수는 없다.

1963년부터 2000년 사이에 국립창극단과 전라남도립국악단에서 올린 공연은 모두 신구서립본을 기반으로 이상운이 편곡한 대본을 사용하였다. 조선성악연구회나 그 이전의 창극이 어떤 판본을 따랐는지는 알 수 없으나, 김삼불본은 1956년에서야 출간되었고, 양반 고관 앞에서 <배비장 타령>을 자주 불렀다는 박동진의 증언⁴⁰⁾에 의하면, 1930년대에도 양반에 대한 풍자보다는 배비장 개인에 대한 교정이 두드러지는 신구서립본을 따랐을 것으로 추측된다. 앞서 살펴보았듯이, <배비장전>의 원전 자체가 배비장의 비도덕성보다는 비사회성에 무게를 두고 있고, 특히 신구서립본은 배비장이 상을 받는 결말에 이른다.

배비장이 망신을 당하고 그대로 이야기가 끝나는가 아니면 그 이후 배비장이 교정된 것으로 보고 상을 받게 되는가에 따라 이야기를 통해 전해지는 메시지는 달라진다. 이러한 결말의 차이는 배비장의 인물됨을 어떻게 설정하는가에 기인하며, 결국 풍자의 강도를 결정짓는다. 망신을 당한 채 끝나는 경우, 수용자는 배비장을 명백하게 비하시키고 승리를 이루어 낸 공격자들을 응원하면서 희생자의 부정적 성격을 더욱 깊이 새길 것이다. 반면 공격자와 희생자가 어떤 형태로든 화해를 하는 경우에는 희생자의 부정적 측면이 희미해질 것이다.⁴¹⁾ 신구서립본의 경우에는 배

39) 국립창극단 제18회 정기공연 창극 배비장전 프로그램 중 연출가의 글

40) <박동진 완창 배비장타령>, SKC, 1988, 음반설명 중에서.

41) 소극은 그 공격성이 분명한 정도에 따라 두 종류로 나눌 수 있다. 굴욕의 소극(humiliation-farces)은 희생자를 명백하게 비하시키고 승리는 공공연하게 찬양해준다. 반면 속임수의 소극(deception-farces)은 어느 정도 관대한 편인데, 희생자가 당했다는 사실을 의식하지 못한 채로 있게 해주거나, 그렇지 않으면 실질적인 농을 건 자가 어

비장이 망신을 당한 후 공격자가 희생자에게 화해의 손길을 내밀고 심지어 희생자가 상을 받게 된다. 이 경우 수용자는 희생자를 부정적 인물로만 볼 수 없을 것이고, 이 때 희생자에 대한 웃음은 전복적이고 풍자적인 웃음이기보다는 그저 결함을 가진 인간 누구에게나 일어날 수 있는 일들에 대한 보편적인 웃음이라고 할 수 있다. 1916년에 출간된 판본이 배비장의 징벌에 초점을 두지 않고 화해로 나아간 것은 그 당시 전해지던 이야기 혹은 연행되던 공연에서 대중들이 무엇을 선호했는지를 나타내준다. 김삼불의 생각처럼 배비장이 화해하고 상을 받는 결말이 후대에 추가된 것이라면, 1910년대 전후 <배비장전>에 대한 관객들의 기대는 기존에 비해서 공격적 풍자보다는 좀 더 보편적인 골계와 관능성, 그리고 낭만적 결말로 바뀌었다고 볼 수 있다.

웃음거리가 된 후 제주를 떠나려던 배비장을 애랑이 붙잡고, 배비장이 정의현감에 제수되는 신구서립본의 결말은 정비장과 배비장에 대한 날카로운 풍자를 무디게 만들고, 애랑의 성격과 태도에 의문을 갖게 한다. 기생의 신분인 애랑이 스스로를 유혹의 미끼로 삼아 배비장을 유인하는 행동과 정비장을 버기고 그의 재물을 챙기는 행동은 같은 선상에 있다.⁴²⁾ 그럼에도 그런 애랑이 배비장에게 용서를 구하고 붙들어 같이 사는 것은 쉽게 납득하기 어렵다.

이 때문에 이상운은 <배비장전>을 창극으로 편극하면서 이 결말을 납득시키기 위해서, 배비장과 애랑의 성격을 조금 손질하였고, 원작에 없는 새로운 인물과 장면을 추가하였다. 그러나 이 손질은 신구서립본보다 더욱 보수적이고 가부장적 도덕성이 강조되는 쪽을 지향하였다. 그 중 하나는 ‘해남관두’ 장면이다. 배비장은 제주도에 가기 위해서 해남의 부둣

가에서 방자와 함께 제주행 배를 기다린다. 여기서 배비장은 사뭇 진지하게 늙은 모친을 걱정하며 다시 한 번 여색을 멀리하기로 다짐을 한다. 원작에서는 다만 제주 뱃길이 험하다는 것과 사또를 모시는 배가 매우 호화스럽다는 것을 자세히 묘사하는 짧은 대목에 불과하다. 그러나 이상운의 편극본에서는 어머니를 걱정하는 배비장의 효심을 강조하고 따라서 도덕성에 큰 결함이 없는 인물임을 전제하기 위한 장면으로 바뀌었다.

원작에 없는 또 다른 장치는 바로 ‘월선’이라는 기생이다. 1963년부터 2000년 사이의 창극 공연들에서는 정비장과 애랑의 이별 장면에서 애랑을 대신하여 월선이 등장한다. 정비장과 애랑의 이별 장면이 중요한 이유는 비단 배비장의 거울로서 정비장에 대한 풍자를 보여주기 위한 것뿐 아니라 배비장을 훼손시킬만한 인물로서 애랑의 인물됨을 보여주려는 목적도 있다. 원작에서 애랑은 “비록 천기로 낮일망정 색태는 월서시 양태진을 압구하고 지혜는 남자로 말하면 진유자에 나리지 아니하고 간교는 구미호가 환생하였던지 호색남자가 얼켜들면 상토끝까지 빠져 허덕 허덕하는 터일러라”⁴³⁾라고 소개되어 있다. 이러한 캐릭터를 가진 원작의 애랑은 거짓눈물을 흘리며 정비장에게서 재물뿐 아니라 입고 있던 옷을 얻어 내고 급기야 앞니까지 빼간다.

문제는 이 광경을 배비장 뿐만 아니라 관객도 함께 지켜보고 있다는 사실이다. 우선 배비장의 입장에서 애랑이 자신을 속인 것은 제주목사의 부탁 때문이라고 쳐도, 자신과 비슷한 처지의 정비장을 욕보인 행동에 대해서도 눈감아 줄 수 있는가 하는 점이 문제가 된다. 더구나 배비장의 호색적인 측면이 강조되지 않고 제주목사의 장난이 두드러지는 경우에, 배비장은 경직성만 제거하고 나면 그렇게 부정적인 인물로 보이지 않는다. 창극이라는 보수적 장르가 더구나 국립이라는 보수적 단체 안에서 공연될 때, 이렇듯 간교한 애랑은 부정적 특성이 이미 교정된 주인공 남

면 형태의 화해를 시도한다. <배비장전>을 소극으로 분류할 것인지는 여기서 논할 수 없지만, 공격성의 정도에 따라 결말이 다를 수 있다는 점은 참고할 만하다. (Jessica Milner Davis, 홍기창 역, 『소극』, 서울대학교출판부, 1985, 33면)

42) 김종철, 앞의 책, 260-261면.

43) 김진영 외 편, 『김삼불본 <배비장전>』, 『실창 판소리사설집』, 박이정, 2004, 97면.

성과 맺어질 수 없다. 보수적인 창극의 세계에서 주인공 남성과 맺어지는 주인공 여성은 성춘향이나 심청처럼 아름답고 정숙하고 지혜로운 대중적 영웅으로서의 도덕성을 갖춰야 한다. 따라서 애랑의 캐릭터 중에서 외방에서 지방관의 위락의 대상인 기생의 몸이라든지, 정비장의 앞니까 지 뽑아낼 때의 적대적인 간교는 최대한 절제해서 보여주어야 할 것이다. 이러한 이유로 1963년부터 2000년까지 국립창극단의 창극 <배비장전>에서 정비장을 옥보이는 것은 애랑이 아니라 월선이라는 새로운 인물의 몫이 된다. 그리고 애랑은 아름다운 외모에 지혜를 겸비한 긍정적인 인물로서 주인공인 배비장과 맺어지게 된다.

- 목사** 너이 여러 기생 중에 배비장을 혹하게 하여 과첩을 시키는 자 있으면 중상을 줄 인즉 누가 능히 거행할 자 있겠느냐.
- 男女 수군거린다.
- 목사** 빨리 나서보아라.
- 월선** (나서며) 소녀가 거행하오리다.
- 목사** 네 이름이 머랬지?
- 월선** 월선이라 하옵니다.
- 목사** 월선이? 음!! 네 고명한 성화는 내 도입 후에 잘 들었다. 머 네 집 공간엔 없는 게 없고 얼빠진 오입쟁이 앞뉘뻘이서 말이나 된다면서 하...
- 애랑** (나서며) 황송하오나 소녀가 비록 민첩치 못하오나 샷도 분부대로 거행하려 하나이다.
- 목사** 허— 너는 말씨도 꽤먹었지만 자태도 아름답구나. 월하에 보아서 저만하면 가위 제주일색일다. 이름이 머랬지?
- 애랑** 애랑이라 하옵니다.
- 목사** 음 애랑이? 그래 넌 어떻게 하겠느냐, 네 집 고간에도 앞니가 서너말 고여있느냐.

- 애랑** 소녀 집에는 곳간도 없었고 앞니는커녕 남의 머리칼 한 올 없아옵니다.
- 목사** 그럼 어떻게 해서 배비장을 네가 과첩을 시키랴느냐.
- 애랑** 소녀는 저 월선이 같이 졸라서 꺾테기를 뺏기지 않삽고 자기 스스로가 벗도록 하겠아옵니다.
- 목사** 그래 그거 제주로구나 만약 배비장을 훼손시킨다면 과연 제주기생 중 인재라 하겠다.⁴⁴⁾

위의 장면에 의하면 월선과 애랑은 둘 다 기생이기는 하되, 전혀 다른 성격을 가지고 있다. 월선은 “얼빠진 오입쟁이”들을 “졸라서 꺾테기를 뺏기”는 팜프파탈인데다 그에 대한 소문이 이미 자자하다. 자신의 매력을 이용해서 남자를 과멸로 이끄는 요부인 것이다. 반면 애랑은 말씨도 어여쁘고 자태도 아름다운데다 남자의 재산이나 신체를 상하게 하려는 의도도 가지고 있지 않다. 오히려 배비장이 자신의 잘못을 스스로 깨닫도록 교화시킬 만한 지혜를 가진 현숙한 여인처럼 보인다. 애랑의 캐릭터 중 일부가 분리되어 월선에게로 떨어져나가자 애랑은 이제 로맨스물의 여주인공으로 손색이 없다. 창극 <배비장전>이 뮤지컬 <살짜기 읍서에>처럼 애랑과 배비장의 사랑이야기로 노선을 확실히 정한 것도 아니면서 애랑과 월선을 분리시킨 것은, 창극이라는 장르 혹은 국립창극단이라는 단체에 내재된 보수적 세계관, 특히 보수적 여성관을 함축한다.

대단원에서 애랑의 캐릭터는 춘향이나 심청 등 창극의 대표적인 여주인공들과 더욱 닮게 되어 정숙하고 이타적인 면모를 강화한다. 이상운 편극본 창극에서는 배비장이 들어 있는 궤가 동헌 한 복판에 놓이자 애랑은 “죄책감과 안타까움으로 궤를 쓰다듬으며 소리 죽여 울고 있다. 방자 애랑을 달래며 자기자리로 들게 한다. 보고 있는 일동 웃음을 참고 애랑의 안타까움에 동정하는 빛이 일고 있다.”⁴⁵⁾ 심지어 애랑은 배비장이

44) 국립창극단 제3회 정기공연 <배비장전> 대본, 1963, 112~115면.

알몸을 한 채 퀘 속에서 나와 사람들의 웃음거리가 될 때는 옷보를 들고 나와 배비장에게 입혀준다. 배비장이 그 옷을 입으며 애랑을 꾸짖자, 목사가 나서서 애랑에게는 죄가 없다고 말한다. 애랑은 “삿도 안전의 영두 영이시지만 그렇게나 앉구셔야 저 같은 천한 계집이 어느 세월에 점잔으신 나오리의 귀여움을 받아보겠”⁴⁶⁾이라며 떠나려는 배비장을 붙잡고 한참을 사정한다. 이러한 차에 목사가 정의현감의 벼슬을 내리자 애랑과 일동이 즐거워하며 합창으로 막을 내린다.⁴⁷⁾

이렇듯 모두가 행복한 축제적 결말을 장식하는 것은 피날레 합창이다. 사실은 역으로 피날레 합창이야말로 적대적 풍자를 상쇄시키고 희극적 축제의 장을 여는 장치이다. <배비장전>이 아니더라도 창극에서 피날레 합창은 관례였으며, 창극이 아니더라도 오페라부와 등 희극적인 음악극에서 피날레의 합창은 행복한 결말을 완성시켜주는 공식과 같은 것이다. 배비장이 승진하는 결말에서는 신연맛이를 준비하거나 축하 연회를 하기 위해 모든 등장인물들이 모여서 합창을 하며 축제적인 결말을 맺는 것이 자연스럽다. 더구나 배비장과 애랑이 맺어지는 낭만적인 결말에 합창이 어울리는 것은 말할 것도 없다. 그런데 배비장이 망신을 당하는 것으로 끝나는 2012년 공연조차도 피날레 합창으로 축제적 결말을 맺고 있다. 2012년 공연에서 배비장은 일전에 제주목사와의 내기에서 “여인을 품는다면 제주도민 모두가 보는 앞에서 옷을 벗고 환풍정 한 바퀴를 돌아야” 한다는 조건을 걸었다. 마지막에 퀘에서 탈출한 알몸의 배비장은 제

주목사와 약속한대로 벌거벗은 채 환풍정으로 뛰어 나간다.

배비장 사또 나오리 죽여주시옵소서.
김경목사 하하하... 죽이다니... 우리 내기를 하지 않았는가?
 그대는 그 모습으로 환풍정까지 들고 오게나.
배비장 사또 나오리 양반 체면에 그것만은...
김경목사 한 입으로 두 말을 할까?
 방자야 배비장을 모시고 어서 다녀 오너라.
방자 (신나서) 예, 소인이 앞장서겠수우다. 나오리, 혼저 혼저 뒤따르시우양!
 배비장, 하는 수 없어, 방자에게 이끌리 듯 벗은 채로 정비장처럼 뛰어간다.
최비장 (취한 음성으로) 우리도 배비장 뛰는 거 귀경 가세나!⁴⁸⁾

배비장을 구경하러 등장인물들이 모두 무대 위로 나오고, “귀경 났수다 귀경 났어”를 합창한다. 처음에 구경거리는 알몸으로 뛰는 배비장이지만, 합창을 통해서 구경거리는 창극 <배비장전> 자체로 확대된다. 합창을 하는 동안 등장인물들은 곧바로 극적 상황으로부터 분리되어서, 극 외부의 시선으로 극중 상황을 평가하며, 나중에 가서는 모든 것이 흥겨운 한바탕 놀이일 뿐이었다고 역설하기 때문이다.

합창 (소리) 귀경났수다 귀경났어. 우리 제주 환풍정에
 휘휘장부 알비장 배결덕쇠 미인미색 절세가인.
 천하 좋은 귀경났소.
 홀랑 벗고 뛰고 보니 잘나고 못나기가 손바닥 뒤집기요
 귀하고 천하기도 동전의 양면이라.
도창 오늘 공연 잘 봤으면 박수작렬 환호만발 하여주고

45) 국립창극단 제102회 정기공연 <배비장전> 대본, 2000, 56면. 1996년과 2000년에는 전황이 대본을 쓴 것으로 되어 있으나, 한문어투만 조금 손보았을 뿐 이상운 편극본과 크게 다른 점은 없다.

46) 제3회 대본, 236면.

47) 이상운 편극본을 바탕으로 전황이 조금 손을 본 2000년 대본에서는 오히려 보수적 세계관이 더욱 강화되었다. 애랑이 사정함에도 불구하고 배비장은 “천리 먼 곳 고향 땅의 늙으신 어머님과 이 한 몸 의지하는 아내와의 굳은 맹세”를 저버릴 수 없어서 애랑과의 “못 다한 연분일랑 후생에나 이루자”고 하며 결국 애랑의 곁을 떠난다. (제102회 대본, 60면)

48) 『2012 배비장전 자료집』, 국립창극단, 2012, 85면.

못 봤으면 발을 굴러 꾸짖음을 주오시라
 부디 부디 가시는 길, 유쾌상쾌 웃음만발 하오시길,
 배비장전 문 닫으며 두 손 모아 축수하나이다.
 도창합창 두손 모아 축수하나이다.

여기서 합창이 전하는 메시지는 배비장의 허세와 위선이 어차피 손바닥 뒤집듯 뒤집어질 수 있는 것이며, 따라서 그에 대한 공격 역시 별 것 아닌 구경거리일 뿐이라는 것이다. 더구나 앞서 살펴보았듯이 <배비장전>의 풍자는 그 성격이 모호하며, 이야기의 결말은 풍자를 넘어 결국 화해를 포괄하고 있다. 풍자는 상대를 공격하여 욕보이는 것에 목적을 두고 있으면서도, 실제로는 조롱을 통해서 그 악을 웃음으로 넘겨버린다. “웃음의 역할은 경직성을 유연성으로 교정하고 각 개인을 다른 모든 사람과 조화할 수 있도록 재적응시키며, 결국 날카로운 모서리들을 둥글게 하는 데 있다.”⁴⁹⁾ 즉 너무 지나치게 고립되어 사회와 분리되는 것을 막기 위해서 웃음이 필요한 것이다. 경직성을 교정하여 원래 사회 안으로, 사람들 안으로 재편입시키는 것이 웃음의 목적이다. 배비장이 여러 사람이 마음을 맞추어 부르는 피날레 합창 안으로 들어올 수 있는가 하는 문제는 웃음의 목적이 제대로 달성되었는가에 대한 물음과 같다. 여러 사람이 함께 부르는 합창은 소리의 물리적 크기를 빌려서 깊은 인상을 남기게 하는 데 그 목적이 있다. 웃음 못지않게 흥겨운 합창의 물리적 영향력은 앞서 배비장에게 가해졌던 모든 공격을 즐겁게 덮어버리는 데 매우 유용하다.

4. 결론

20세기 초부터 지금까지 <배비장전>은 창극의 주요 레퍼토리로 자리 잡았다. 전승되는 판소리의 창이 창극의 노래로 흡수되는 양자의 음악적인 관계를 생각할 때, 창이 소실된 채 사설만 전하는 이 작품의 위치는 창극사 내에서 매우 독특하다. 판소리 <배비장타령>이 전승되지 않은 이유는 작품의 정서가 골계미에 치우쳐 있고, 조선 사회의 신분제 안에서 웃음의 주체와 대상이 모호했기 때문이다. 그러다 20세기 초에는 신분제 사회가 붕괴하고 예술의 향유층이 광범위해졌다. 이러한 분위기 안에서 실창 판소리는 창극 <배비장전>으로 다시 태어났고, 대중의 사랑을 받으며 꾸준히 공연되었다. 1916년 신구서림에서 발간된 구할자본 <배비장전>은 부정적 인물인 배비장이 개인적 결함을 고친 후에 상을 받는 것으로 결말을 맺는다. 이는 당시 대중이 이 이야기 속에서 상층에 대한 공격보다는 보편적 웃음을 구하려 했음을 함축하고 있다. 1930년대에는 전통문화에 대한 관심이 높아지면서, <배비장전>은 <춘향전> 및 <심청전>과 비교되며 고전의 하나로 취급되었고, 조선성악연구회의 주요 창극 레퍼토리로 자리 잡았다. 국립창극단이 만들어진 1960년대부터는 정통성을 띤 레퍼토리로 다수 공연되었다.

그러나 창극 <배비장전>이 자주 공연된 것은 단순히 고전이기 때문이 아니라, 이 작품이 해학성, 관능성, 낭만성, 화려한 볼거리 등 대중예술로서 큰 장점을 가지고 있기 때문이다. 또한 해학적이고 관능적이고 낭만적인 특성을 가진 이야기를 연극적 사건으로 구성하고 장면화하기에 적합하고 효과적이었기 때문이다. 창극 <배비장전>은 부정적 인물의 웃이 벗겨진 알몸을 무대 위에 전시함으로써, 웃음을 유발하고 위선이 벗겨지는 폭로를 시각적으로 극대화하였다. 그러나 인물에 대한 공격보다는 화해에 초점을 맞추어서 인물과 장면을 형상화했으며, 결국 낭만적이거나

49) Bergson, 앞의 책, 143면.

흥겨운 결말을 유도하였다.

20세기 초에 창극은 변화해가는 문화시장의 정세를 읽고 그에 따라 과감한 변신을 시도함으로써 대중극으로 자리매김하였다. 20세기 중후반의 창극은 판소리와 전통에 묶여서 크게 나아가지 못하였다. 그리고 21세기 초 현재의 창극은 관객에게 외면 받던 과거에서 벗어나서 대중극으로서 다시 태어나기 위해 변화하고 있다. 그러나 현재 창극의 변화에 대해서는 지나치게 외래의 것에 의존하는 데 대한 우려의 시각도 있다. 창극 <배비장전>은 판소리와 관련성이 깊으면서도 창작 창극과 마찬가지로 자유로울 수 있는 여건을 가지고 있다. 더구나 <배비장전> 텍스트가 가진 대중 예술적 특징들은 이 작품이 창극으로서 대중들과 쉽게 소통할 수 있는 작품이 될 가능성이 높다는 기대감을 준다.

참고문헌

1. 기본 자료

『2012 배비장전 자료집』, 국립창극단, 2012.
 <배비장 타령>, 박동진 소리, 주봉신 북, 예전미디어, 1988.
 이상운 편곡, 『고전희가극 배비장전 대본집』, 국립극장, 1963,
 『경향신문』, 『대한매일신보』, 『동아일보』, 『매일신보』
 국립극장 홈페이지
 국립극장 공연예술 디지털 아카이브 홈페이지
 국립중앙도서관 소장 배비장전 관련 음원

2. 단행본

강한영 교주, 『(신재효)판소리사설집:전』, 보성문화사, 1978.
 김중철, 『창이 전승되지 않는 판소리의 종합적 연구』, 『판소리의 정서와 미학』,
 역사비평사, 1996.
 김진영 외 편저, 『실창 판소리사설집』, 박이정, 2004.

박황, 『창극사연구』, 백록출판사, 1976.
 백현미, 『한국창극사연구』, 태학사, 1997.
 ____, 『한국연극사와 전통담론』, 연극과 인간, 2009.
 성경린, 현대창극사, 국립극장 편, 『국립극장 30년』, 중앙국립극장, 1980.
 유민영, 한국근대연극사 신문, 상권, 태학사, 2011.
 이주라, 식민지시기 유머소설에 나타난 스유티즘과 달콤쌉싸름한 웃음, 대중
 서사장르연구회, 『대중서사장르의 모든 것: 4. 코미디』, 이론과 실천,
 2013.
 Henri Bergson, 정연복 역, 『웃음: 희극성의 의미에 관한 시론』, 세계사, 1992,
 Jessica Milner Davis, 홍기창 역, 『소극』, 서울대학교출판부, 1985,

3. 논문 및 평론

권순궁, 배비장전의 변개와 문화콘텐츠 양상, 『반교어문연구』 제40권, 반교어
 문학회, 2015.
 ____, 제주 오페라 <나(箏): 애랑과 배비장>과 배비장전의 문화콘텐츠 방안,
 『영주어문』 제31권, 영주어문학회, 2015.
 박일용, 구성과 더듬형 사설 생성의 측면에서 본 판소리의 전승 문제, 『판소
 리연구』 제14집, 판소리학회, 2002.
 서연호, 품격과 신명의 조화 ‘배비장전’, 『예술계』, 1988.6.
 서인석, 연극적 놀이 텍스트로 읽는 배비장전, 『고전문학과 교육』 제27집, 한
 국고전문학과교육학회, 2014,
 유인경, 예그린악단의 뮤지컬 <살짜기 읊서예> 연구, 『한국연극학』 제20권,
 2003,
 윤중강, 리뷰: 창극 배비장전, 『한국연극』 146, 1988.7.
 이보형, 국립창극단의 <배비장전>을 보고, 『춤』 149, 1988.7.
 이진주, 현대 창극의 공연 기법과 양식적 특성 연구, 서울대 박사논문, 2015.
 정충권, 배비장타령 재고, 『고전문학과 교육』 제7집, 한국고전문학과교육학회,
 2004.
 주형예, 배비장전의 성적 환상, 『여성문학연구』 제15권, 한국여성문학학회,
 2006,

Abstract

A Study on the History and Staging of Changgeuk *Baebijang-jeon*

Lee Jinjoo

Since the early 20th century, *Baebijang-jeon* (<배비장전>) has become a staple of changgeuk (창극) repertoire. In respect that the transmitted pansori's song (창) is merged into changgeuk's songs, the position of this work, which only conveys editorials without chang, is very characteristic in changgeuk's history. The reason why pansory *Baebijang-taryong* (<배비장타령>) could not be transmitted was that the sentiment of this work was inclined to humor, and the main agent and target of humor within Chosun's status system were ambiguous. In the early 20th century, as the status system collapsed, the range of classes enjoying art became extensive. With this atmosphere, the Lost Song Pansori (실창판소리) was reborn as changgeuk *Baebijang-jeon* and has been steadily played and loved by the public. Old printed *Baebijang-jeon* published by Singuseorim in 1916 ended as the negative character Baebijang received a prize after mending his flaws. This ending implied that the public of those days sought the universal laugh rather than an attack toward the upper class. In 1930's as interest in traditional culture was increasing, *Baebijang-jeon* was considered a classic by comparing with *Chunbyang-jeon* (<춘향전>) and *Simcheong-jeon* (<심청전>) and became the major changgeuk repertory in Chosun folk music theater (조선성악연구회). Since National Changgeuk Theater of Korea was established in 1960's, *Baebijang-jeon* has been largely played as an authentic repertory.

However, changgeuk *Baebijang-jeon* has been frequently played not because it is a

mere classic, but because it has great advantages such as a sense of humor, sensuality and romance for the public art. Also, those advantages were suited and effective to compose and to make scene for an theatrical events. Changgeuk *Baebijang-jeon* caused laughter and visually maximized the exposure of hypocrisy by showing the naked body of the negative character. It created characters and scenes by focusing on reconciliation rather than attack, and eventually induced either romantic or cheerful ending.

Key words: *Baebijang-jeon* (<배비장전>), *changgeuk* (창극), lost song pansori (실창판소리), comedy, popularity, satire, sexuality

접수일: 2017년 2월 10일

심사기간: 2017년 2월 14일~2월 28일

게재결정: 2017년 3월 15일