

劇 전통과 판소리의 미학

김옥란*

- I. 연구사 검토 및 문제제기
- II. 詩歌舞의 劇 전통
 - 1. 詩歌舞 융합의 劇 전통
 - 2. 굿마당과 극무대
 - 3. 神明과 카타르시스
- III. 詩歌舞의 劇 전통과 판소리
 - 1. 一人劇 양식과 창·아니리
 - 2. 판소리와 굿마당
 - 3. 판소리와 神明
- IV. 결론

I. 연구사 검토 및 문제제기

판소리는 '판의 예술'이다. 唱者와 聽衆이 한데 어울려 한마당의 神明나는 춤판을 벌이는 '판의 예술'이다. 판소리의 진가는 청중과의 만남의 장소인 이러한 판에서 나온다. 그리고 그 판에서 이루어지는 것은 '소리'로써 이루어지는 하나의 생생한 劇的 體驗이다. 그것은 음악을 통해서 얻는 음울적 체험과도 다르고, 문학을 통해서 얻는 문자적 체험과도 다르다. 즉 판소리는 음악이나 문학이기 보다는 하나

* 한양대 국문과 박사과정. 논문으로 「최인훈 희곡작품에 관한 연구」 등이 있다.

의 劇이다.

그러나 이전의 판소리 연구는 판소리를 음악으로서만, 혹은 문학으로서만 단정지어 논의한 것들이 대부분이다. 즉 박헌봉은 판소리를 唱樂으로 분류하면서 ‘창악은 국악 중에서도 독특한 성악으로 탁월한 기교와 운치를 지닌 민속음악’¹⁾이라고 규정했고, 조동일은 판소리의 장르 규정 문제를 제기하면서 ‘판소리는 민속전승의 하나이며, 음악이면서 문학이나, 장르를 규정하기 위해서는 민속적인 측면이나 음악적 측면에서 단서를 찾을 수는 없고 판소리의 辭說을 대상으로 하여 이를 문학적으로 분석해야만’²⁾ 한다고 말했다. 그러나 이는 판소리의 여러 구성 요소 중 聲樂의 측면 혹은 辭說의 측면만 부각시킨 것으로, 그러한 구성요소들을 다 갖춘 판소리가 지향하고 있는 바는 무엇인가에 대해서는 여전히 의문의 여지를 남기고 있었다. 이에 김홍규는 판소리의 문학과 음악성을 동시에 인정하여 ‘판소리는 口碑敘事文學이며 동시에 음악이므로 이러한 양상의 복합적 작용이 지닌 총체성과 力動性이 중시되어야’³⁾ 함을 강조하면서 唱과 아니리라는 歌唱방식으로부터 긴장과 이완의 구조⁴⁾를 끌어내는 성과를 이루었다. 그러나 이러한 성과는 판소리를 다른 서사양식과 비교했을 때 조금도 손색이 없다는 주장의 변호로서 결론지어져서 판소리 자체보다는 서사양식으로서의 판소리의 측면만 부각된 셈이었다. 요컨대 이러한 입장들은 판소리는 판의 예술, 즉 무대 예술의 현상성이 중시되는 하나의 劇임을 간과하고 있는 것이며, 그럼으로써 판소리가 지니고 있는 생생한 극적 체험도 설명하지 못하고 있다.

판소리의 생생한 극적 체험을 설명하지 못하는 것은 판소리 연구

1) 박헌봉, 『창악대강』, 국악예술학교 출판부, 1966, p.58.

2) 조동일, 「판소리의 장르 규정」, 『판소리의 이해』, 창작과비평사, 1978, p.34.

3) 김홍규, 「판소리의 서사적 구조」, 『판소리의 이해』, p.105.

4) 김홍규, 위의 논문, pp.116-118.

론측도 마찬가지인데, 이두현은 다음과 같은 근거로써 판소리를 하나의 劇으로 파악하고 있다.

...판(舞臺)의 소리(歌)인 판소리는 '아니리'라는 辭說(臺詞) 부분과 唱의 緩急 長短의 어레인지의 音樂 부분과 더불어 발림(演技)을 곁들여 일종의 상대역인 鼓手의 투입새(舞臺 進行)에 따라 진행되는 독연 형태로, 한국 근세 특유의 演劇 장르이다(그리스劇의 初期 形態도 한 사람의 俳優가 코러스와 相對한 데서부터 시작되었음은 참고할 만한 일이다).⁵⁾

즉 판소리의 판, 아니리, 발림, 鼓手, 唱者를 각각 서양극에서의 무대, 대사, 연기, 상대역, 배우로 설명하는 한편 판소리의 獨演 형태를 그리스劇의 초기 형태와 비교하고 있는 것으로, 이를 통해 판소리는 '부자연스런 독연 형태'와 극복해야 할 '敘事詩的 구성'을 가진 우리 연극사에서의 초기 형태이며 따라서 개화기의 '民族 오페라'인 唱劇에게 그 자리를 넘겨주는 것⁶⁾이라고 평가되고 있다. 결국 여기서 판소리는 판소리 자체의 연극미학에 의해서가 아니라 서양의 극이론에 맞추어 이해되고 있으며, 演劇史라는 발전론적인 입장에 의해 판소리 고유의 형식미는 부자연스럽고 극복되어야 할 것으로 평가절하되고 있다. 따라서 이 또한 앞서 음악적·문학적 측면에서의 판소리 연구에서처럼 판소리의 생생한 극적 체험을 설명하지 못하고 있기는 마찬가지인 것이다.

그런 한편 판소리에 대한 종합적인 이해가 차츰 시도되고 있는데, 그중에서 이보형의 논의는 아주 시사적인 것이다. 즉 '판소리는 '어면(裏面)에 맞게 소리한다'는 전통적인 이념대로, 철저하게 음악이 극설(劇說)의 내용에 따⁷⁾른다는 것으로 하나의 종합예술로서 판소

5) 이두현, 『한국연극사』, 학연사, 1973, p.109.

6) 이두현, 위의 책, p.111.

리를 이해하는 데 단초를 마련해 주었다고 하겠다. 또한 최근 김홍규의 논의에선 판소리를 '서사문학과 연극 사이에 놓인 浮彫的 樣式'⁸⁾이라고 하여 비록 부분적이긴 하지만 판소리의 연극성을 인정하고 있다. 이와 함께 최근에는 판소리의 연극성에 관한 관심이 높아져가고 있는데 최정선⁹⁾, 전신재¹⁰⁾ 등의 논의가 그것이다. 특히 최정선은 판소리를 하나의 민족연행예술로서 간주한 후 판소리 광대와 고수, 청중의 연행행위와 상호관계에 대한 포괄적이고도 구체적인 논의를 하고 있다. 그러나 이는 판소리를 민족연극학의 차원에 국한시키고 있음으로써 여전히 판소리를 하나의 완성된 극으로서 정당하게 인정하고 있지는 않다.

판소리는 劇이다. 그러나 서구적인 극개념으로는 이해할 수 없는 극이다. 왜냐하면 판소리는 동양연극의 범주에 드는 극이기 때문이다. 지금까지 판소리를 하나의 극으로서 제대로 인정할 수 없었던 것도 바로 이 때문이다. 판소리는 동양연극으로서, 그리고 우리극으로서 접근되어야 한다. 그렇다면 동양에서 극이란 과연 어떤 것인가, 그리고 이의 범주에 드는 우리극에는 과연 무엇이 있으며 이들은 어떤 극전통을 이루고 있는가를 먼저 살펴야 할 것이다. 따라서 본고에서는 판소리의 이해에 앞서 먼저 동양의 극개념을 살펴보기로 하겠다. 즉 이는 II-1절에서 구체적으로 다루어질 것이다. 그리고 이러한 극개념이 구체적인 극공간과 극시간 속에서 어떻게 구현되고 있는지의 문제가 II-2절과 II-3절에서 각각 다루어질 것이다. 그리고

7) 이보형, 「판소리 사설의 극적 상황에 따른 장단조의 구성」, 『판소리의 이해』, p.197.

8) 김홍규, 「판소리의 장르적 성격과 浮彫」, 『동양학』20, 단국대 동양학연구소, 1990, p.166.

9) 최정선, 「판소리의 연행예술적 연구」, 원광대 대학원 박사학위논문, 1989.

10) 전신재, 「판소리의 연극성에 관한 연구」, 성균관대 대학원 박사학위논문, 1989.

비로소 III장에서 판소리에 대한 이해가 시도될 텐데 여기서는 II장에서 살펴본 각각의 개념들을 판소리에 적용하는 한편 판소리 고유의 미적인 특성은 어디에 있는가를 살펴보게 될 것이다.

II. 詩歌舞의 劇 전통

1. 詩歌舞 융합의 劇 전통

그동안 우리는 우리의 극전통보다는 서양의 극전통, 즉 그리스 비극이나 19세기 리얼리즘극에 더 많이 의존하여 劇개념을 이해하여왔다. 즉 아리스토텔레스의 『시학』에 나타난 비극 이론 중 ‘행동’(dram), ‘플롯’(plot), ‘카타르시스’(katharsis) 등의 개념을 비롯하여 리얼리즘극에서 더욱 강화된 ‘환각’(illusion) 및 ‘환각주의’(illusionism)와 그에 기여하는 기능을 가진 ‘제 4의 벽’(fourth wall) 등의 개념이 그것이다. ‘행동’이란 비극의 모방 대상이라고 아리스토텔레스가 시사한 이래 극에서는 본질적인 것으로, 그리고 실질적으로는 배우의 演技로서 이해되어 온 개념이다. ‘플롯’은 우연성보다는 개연성과 통일성을 강조하는 극의 구성요소로서, 처음과 중간과 끝이 갖춰진 전체 극행동을 이루고자 하는 것이다. 그리고 ‘카타르시스’는 이러한 행동과 플롯에 의해 극이 최종적으로 목적하는 것으로, 관객으로 하여금 공포와 연민을 일으키는 사건을 통해 감정의 淨化를 체험하도록 하는 것이다. 결국 서구의 극전통상 기원을 이루었던 그리스 비극이 궁극적으로 지향하고 있는 것은 디오니소스 제전의 원시 발라드 댄스 형태에서 점차 노래와 무용의 요소를 제거시켜가는 것, 즉 행동만을 강조하고자 하는 것이다. 그리고 이 행동은 모방된 것으로서 관객으로 하여금 무대 위의 일들이 꾸며낸 연극이 아니라 現實 속의 일이라고 착각하게 하고, 그러한 현실의 ‘환각’을 관객은 보이지 않는 ‘제 4의 벽’을 통해 바라본다는 연극적 관습을

이루게 하였다.

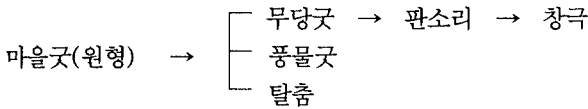
이상과 같이 지금까지 우리가 이해해온 극이란 무대 위에서 직접 이루어지는 갈등과 배우의 사실적인 연기, 관객의 감정이입을 통한 카타르시스적인 극적 체험 등으로 설명할 수 있는 서양의 극전통¹¹⁾상의 개념에 의한 것이었다. 그런데 여기서 문제는 우리가 이러한 극개념에 따를 때 우리에게 있어서 극이란 1910년대 신파극 이후에 서야 비로소 가능한 것이 되는데, 그 이전의 극양식들은 어떻게 설명하느냐의 문제점이 생기게 된다. 즉 이러한 개념들에 부합하지 않는다 해서 그 이전의 우리의 극을 극이 아니라고 말할 수 있는가의 문제이다. 그리고 일본 및 서양의 직·간접적인 영향 하에 나타난 신파극 이후의 극만을 극이라 인정한다면 예술주체로서의 우리의 태도에도 문제점이 노정되는 것이 아닌가 한다. 결국 이러한 문제점들은 우리의 극전통에 대한 진지한 성찰이 결여된 데서 기인한 것으로, 신파극 이전과 이후 모두를 우리의 극전통이라는 견지에서¹²⁾ 재검토해 볼 필요성이 대두된다.

그렇다면 우리 극전통상의 계보에 들 수 있는 것들로는 무엇이 있겠는가. 이에선 서구적인 연극개념으로는 설명되지 않는 무당굿, 풍물굿, 탈춤, 판소리 등을 서구적인 개념인 ‘연극’보다 큰 ‘예능’이라는 범주를 설정하여 살펴보고 있는 김익두의 연구를 참고할 수 있다.

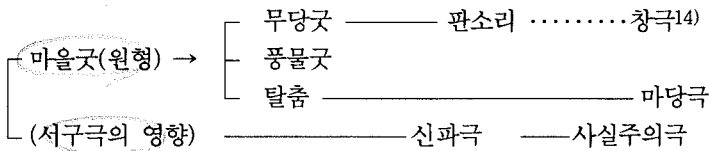
11) 여기서 서양의 극전통의 범주에 드는 것으로는 우리극의 극전통과 비교하고자 하는 목적에서 그리스 비극과 19세기 리얼리즘극으로 한정해서 취급하기로 하겠다. 서양의 극전통을 주로 사실주의적인 입장에서 보는 것은 19세기 사실주의극 이후의 상징주의, 표현주의, 극장주의, 서사연극, 부조리의 연극, 祭儀의 연극 등 또한 원래는 사실주의에 반대하는 것이었으나 종국적으로는 사실주의극에 자극을 주어 사실주의극이 존속하게 하는 데 기여하고 있음으로써 리얼리즘극이라는 극전통을 보다 확고하게 하고 있기 때문이다.

12) 따라서 본고에서 ‘극전통’의 ‘전통’이라는 말은 옛것은 무조건 고수하고 보존해야 한다는 입장에서가 아니라, 현재를 비판하고 미래를 전망하기 위한 비판적인 의미를 가지는 것이다.

즉 그는 원형극으로서의 마을굿과 무당굿, 풍물굿, 탈춤, 판소리, 창극 등을 우리 민족연극의 일환으로 살펴보고 있는데, 이를 우리 극 전통상의 한 계보로 인정할 수 있겠다. 이들의 분화과정을 정리해보면 다음과 같다¹³⁾.



이상 김익두의 연구는 서구적인 연극개념에서 벗어나 우리 극전통상의 계보를 세우고 설명을 시도한 데에는 그 가치가 인정되지만, 우리의 극전통을 민속학 차원에 국한시킨다는 한계점을 가진다. 즉 현대의 극양식이나 현존하는 극양식들에게도 적용될 수 있는 동양미학적 차원까지는 그 논의가 진전되고 있지 못하다. 그러나 서구적인 연극개념에서 벗어나 우리의 독자적인 이론을 탐색해 보자는 기본적인 연구방향에는 동의하면서 그가 정리한 것을 우리 극전통의 한 계보로 받아들여 다음처럼 재구성해 볼 수 있겠다.



13) 김익두, 「한국 민속예술의 민족연극학적 연구」, 전북대 대학원 박사 학위논문, 1989, p.41.

14) 창극은 서구적인 무대 개념을 적극적으로 수용하고 있는 극양식이긴 하지만 여전히 우리극적인 요소가 짙게 잔존해 있다는 점에서 신파극이나 사실주의극과는 그 계를 달리하는 것이라 할 수 있다. 그러나 원래 서구적인 무대 개념을 수용하고 있다는 점에서 그 관계를 실선이 아닌 점선으로 처리하였다.

물론 이러한 계보는 양식상 분류의 편의를 위해 각각을 일반화하여 상대화시킨 것으로 좀더 면밀한 검토가 뒤따라야 할 성질의 것이다.¹⁵⁾ 그러나 일반론의 차원에서 어느 정도 우리 극전통의 맥을 더듬어볼 수 있다는 점에서 그 의의를 가지는 것이라 할 수 있겠다. 따라서 이상을 통해 우리 극전통의 계보에는 원형극으로서의 마을굿에서부터 비롯된 무당굿, 풍물굿, 탈춤, 판소리, 창극, 신파극, 사실주의극, 마당극 등이 있다 하겠다.

그러나 본고는 이상의 극양식들 중에서도 서구극의 영향 하에 발전된 신파극이나 사실주의극보다는 우선 마을굿, 무당굿, 풍물굿, 탈춤, 판소리, 창극 등을 연구 대상으로 삼고자 한다.¹⁶⁾ 왜냐하면 전자보다는 후자에서 상대적으로 더 많이 우리극 고유의 특성들을 찾아낼 수 있기 때문이다. 따라서 여기서는 이들 극양식들을 중심으로 서구의 극전통과 비교하는 한편, 이를 통해 우리 극전통에 해당하는 개념들을 찾아내고 이해해 보고자 한다.

먼저 이상 우리 극전통상의 극양식들을 볼 때, 가장 먼저 두드러지는 점은 우리극의 기원이 '굿'(무속극)이라는 점이다. 여기서 우리극의 기원이 굿이라 함은 두 가지의 의미를 가진다. 제외성과 놀이성이 그것이다. 일찍이 우리의 원형극으로서의 무속극을 심도있게 다룬 키스터는 무속극의 샤만적 치유력은 연극성에 의존하고 있다¹⁷⁾고 보았는데, 여기서 샤만적 치유력과 연극성 각각은 곧 제외성과 놀이성을 뜻하는 것이다. 즉 굿은 종교적인 목적이나 효력 뿐만 아

15) 예컨대 서구극의 영향이라는 항목 아래로 분류된 신파극이나 사실주의극에도 서구극적인 요소 뿐만 아니라 우리극적인 요소를 충분히 찾아낼 수 있을 것이다.

16) 마당극의 경우는 본래적인 우리의 극전통에 따르고 있기는 하지만 1970년대라는 시대적 특성이 매우 강하기 때문에 일반론을 다루고 있는 본고의 연구 대상에서는 제외시켰다.

17) 다니엘 A.키스터, 『무속극과 부조리극-원형극에 관한 비교연구』, 서강대 출판부, 1986, pp.11-17.

니라 그 자체로 충분히 효과적인 오락물이었던 것이다. 이는 서양의 디오니소스 제전과도 그 성격이 유사한 것으로 결국 여기에서는 동서양의 극이 그 출발점은 하나였음을 확인하게 한다.

다음으로 우리 극전통상 극양식들의 특징으로는 노래와 춤이 주된 표현수단이라는 점을 들 수 있다. 이는 원시 발라드 댄스 형태에서 점차 노래와 춤의 요소는 제거하고 행동만을 중심으로 강조하여 온 서양의 극과는 그 성격이 상이한 것이다. 즉 우리극은 그 명칭 자체에서도 ‘판소리’, ‘탈춤’, ‘唱劇’ 등과 같이 각각 ‘소리’ ‘춤’, ‘唱’을 강조하고 있다. 또한 이는 우리극 뿐만 아니라 동양극 전체에도 해당되는 것으로, 중국 宋代의 연극명칭인 ‘戲曲’, 그리고 ‘能樂’(노오가꾸)라고도 불리는 일본의 ‘能’(노오) 등에서 각각 ‘曲’, ‘樂’이 강조되고 있는 예를 볼 수 있다.

따라서 여기서 한 가지 주목되는 사실은 동양에서의 음악(소리, 唱, 曲, 樂)과 무용(춤, 戲)이 어떤 의미를 가지는가 하는 문제이다. 이에 대해서 일찍이 이두현은 『한국연극사』에서 “古樂에서는 ‘樂’이 오늘날과 같이 좁은 의미의 音樂만을 가리키지 않고, 樂, 歌, 舞가 하나로 종합된 藝能을 뜻하였”¹⁸⁾다고 본 바 있으며, 더 구체적으로 윤재근은 『동양의 미학』에서 ‘樂’을 동양의 예술론이라 할 수 있는 『禮記』의 『樂記』에 근거하여 詩歌舞가 하나로 융합되어 있는 것이라고 파악하고 있다.

『樂記』는 중국 고대사회로부터 내려온 음악에 대한 이론서로 알려져 왔다. 그러나 『樂記』의 결론에 주목해 보면, ‘예술은 어떻게 발생되었는가’에 관한 물음을 음악을 통해 규명하고 있음을 발견할 수 있다. 따라서 『樂記』는 오늘날 말하는 음악(musicality)만을 한정해서 말하고 있는 것은 아니다. 『禮記』의 『樂記』는 詩歌舞를 하나의 예술

18) 이두현, 앞의 책, p.12.

영역에 놓고 해명하고 그 속성을 해석하고 있다. 그러므로 「樂記」는 동양의 「藝術論」에 해당된다.¹⁹⁾

詩歌舞가 서로 독자적으로 덕을 표현하는 예술양식이라고 「樂記」는 보지 않는다. 인간과 천지가 서로 응하여 인간의 생존이 유지되어야 한다는 인간의 추구가 만족되지 않으므로 예술이 발생하게 되고, 생존의 만족을 표현하기 위하여 詩는 말해야 하고, 歌는 말을 가락에 실어 읊어야 하고, 舞는 가락에 실어 춤을 추어야 한다는 것이다. 그러므로 詩는 歌로 통해야 하고 歌는 舞로 통해야 한다는 것이 「樂記」가 제시하는 詩歌舞의 융합이다.²⁰⁾

이상 동양에서 ‘樂’이란 단순히 음악만으로 국한되는 것이 아니라, 詩歌舞가 하나로 융합된 것으로서 예술전반을 지칭하는 개념이었다. 즉 동양의 예술은 서양이 원시 발라드 댄스 형태에서 각 예술 장르들을 분화·발전시켜온 것과는 대조적으로 하나로 융합된 상태 그대로를 유지·심화시켜왔다는 데서 그 변별점을 갖는다. 예컨대 詩歌舞 중에서 舞[행동]만을 중심으로 발전시켜 온 서구의 극이 무대 위에 노래나 춤을 삽입시키면 소격의 효과²¹⁾를 낳는 것에 반해, 우리의 극에서는 오히려 노래나 춤이 있어야만 하나의 劇이 성립될 수 있었다.

결국 이상의 논의를 정리하면 다음처럼 말할 수 있다. 동양이든 서양이든 하나의 종합예술형태로서의 劇의 기원은 서로 같았다. 詩

19) 윤재근, 『동양의 미학』, 등지, 1993, p.106.

20) 윤재근, 위의 책, p.113. 이에 관한 「樂記」의 원문을 참고해보면 다음과 같다: 說之故言之 言之不足 故長言之 長言之不足 故嗟歎之 嗟歎之不足 故不知手之舞之 足之蹈之也.

21) 브레히트는 자신의 서사극 이론에서 관객에게 소격효과를 유도하기 위해서 의도적으로 극에 노래를 이용하고 있다. 결국 이는 전통적인 의미에서의 서구극에서 노래가 얼마나 이질적인 것인가를 반증해 주는 예라 하겠다. 김종대, 『독일희곡이론사』, 문학과지성사, 1986, pp.139-144 참고.

歌舞 융합의 劇이 바로 그것이다. 그런데 이러한 동일한 기원에서 서양은 이 형태를 분화·발전시키는 방향으로, 반면에 동양은 이 형태를 그대로 유지·심화시키는 방향으로 서로의 극전통을 이루어온 것이다. 서구적 사고는 인간의 표현을 분류하려고 하지만, 동양적 사고는 인간의 표현을 종합하려는 성향²²⁾이 있기 때문이다. 따라서 동양 및 우리극의 극전통상의 특징은 한마디로 '詩歌舞 융합의 劇'이라 할 수 있겠다.

2. 굿마당과 극무대

지금까지 우리는 서구적인 연극개념으로는 설명할 수 없는 우리의 극전통이 있음과, 그것이 서구의 극전통과 어떤 변별점을 가지는가를 살펴 보았다. 즉 서구의 극전통과 비교해 보았을 때 우리의 극은 詩歌舞 융합의 劇으로 볼 수 있음을 밝혀 보았다. 그렇다면 비록 동일한 연극적 기원을 가지고 있지만 서구극과 우리극이 이렇듯 상이한 극전통을 이루어왔다는 것은 구체적으로 어떤 의미를 가지는 것인가. 이 節에서는 이러한 물음에 대한 하나의 답변으로서 각각의 극공간상의 특성을 살펴 보고자 한다. 동·서양의 극은 극전통에서 뿐만 아니라 각 극공간의 측면에서도 확연한 차이를 보이고 있으며, 이러한 차이는 단순히 외면상의 차이를 나타내는 것이 아니라 각각의 극전통이 나아가도록 하는 방향을 제시해주고 있기 때문이다. 따라서 이하에서는 우리극과 서구극의 극공간을 각각 '굿마당'과 '극무대'라는 용어로 규정하고, 이것이 궁극적으로 어떻게 각각의 극전통에 기여하고 있는가를 밝혀보도록 하겠다.

먼저 '굿마당'과 '극무대'라는 용어에 대해서 살펴보면 다음과 같다. 우리극과 서구극의 극공간은 그 외면상 특징이 확연히 구별되는데, 먼저 서구극의 경우는 객석으로부터 멀리 떨어진 높은 단 위의

22) 윤재근, 앞의 책, p.19.

무대-더 구체적으로는 프로시니엄 아치 무대-에서 극이 상연되며, 우리극은 대개 굿판에서처럼 일상생활의 일부분인 마당에 판을 벌이고 연행자와 관중의 자리가 뚜렷이 구분될 없이 극이 이루어진다. 서구극과 우리극의 극공간을 각각 '극무대'와 '굿마당'이라 하는 것도 바로 이러한 사실에 의한 것이다. 즉 '극무대'라는 용어는 잘 짜여진 플롯에 의한 '극'을 '무대'에 올리는 것을, '굿마당'이라는 용어는 신명나는 한판 '굿'을 '마당'에 펼쳐보이는 것을 각각 지칭한다 하겠다.

그런데 굿마당과 극무대는 이상과 같은 단순한 외면상의 차이만을 갖는 것은 아니다. 그 외면상의 차이란 더 나아가 구체적으로는 각각의 극공간에 대한 미학적인 측면과도 연결되어 있기 때문이다. 따라서 이하에서는 공연방식, 공연요소, 객석과의 관계, 공연장소의 특성 등을 중심으로 굿마당과 극무대라는 극공간의 무대미학적인 측면을 살펴보도록 하겠다. 이를 위해서 그동안 우리극에서보다 극공간에 대한 이론적·미학적 관심이 앞서 있었던 서구적인 개념의 극무대와 우리극의 굿마당을 비교하는 방식을 택하겠다.

첫째로, 공연방식의 측면에서 극무대와 굿마당은 각각 환각주의(illusionism)와 극장주의(theatricalism)를 지향하고 있다. ('환각주의')란 연극에서 환각을 추구하는 태도로 관객으로 하여금 무대 위에서 벌어지고 있는 일들이 연극이 아니라 현실인 것처럼 믿게 하는 연극 사조이다. 반면에 '극장주의'란 이러한 환각주의를 거부하는 것, 즉 연극이란 관객을 위해서 무대 위에 상연되는 것임을 솔직히 인정하는 연극사조이다²³⁾. 곧 전자는 실제 현실의 일들을 다시(再) 나타내

23) 바나드 휴이트는 그의 『현대연극의 사조』(정진수 역, 흥성사, 1979)를 크게 환각주의와 극장주의라는 두 기준에 의거하여 정리하고 있다. 즉 낭만주의, 사실주의, 상징주의, 표현주의, 극장주의, 서사극, 제의의 연극, 부조리의 연극 등 모든 현대연극의 사조들이 이 두 개념들로 설명되고 있다.

준다는(現) 再現主義(representationalism)와, 후자는 연극의 표현수단을 숨김없이 노출하여, 즉 현실의 삶에서와는 다른 표현수단을 이끌어 올려(提) 보여준다는(示) 提示主義(presentationalism)와도 각각 연결된다. 물론 여기서 극무대가 환각주의를 지향하고 있다함은 앞절에서 우리의 극전통과 비교대상으로 삼은 리얼리즘극을 염두에 두고 있는 것²⁴⁾으로, 리얼리즘극의 연기나 무대술이 궁극적으로 목적하고 있는 것은 바로 실제 인생의 한 재현이자 현실의 환각(illusion of reality)인 것이다. 한편 굿마당이 극장주의를 지향하고 있다함은 굿이나 탈춤, 판소리 모두는 그것이 마치 현실인 양 가장하는 것이 아니라 일상생활의 현실을 전도시키고 희화화—현실과의 거리를 뚜렷이 인식하고 있는—하는 등 하나의 축제²⁵⁾로서 즐기게끔 한다. 결국 여기서 ‘극장’(theatre)이란 현실에 대한 환각을 불러 일으키며 극이 상연되는 ‘무대’로서 보다는 사람들이 극을 보러 모이는 장소 그 자체²⁶⁾를 가리키는 용어로, 이러한 극장에서 관중들은 착각을 불러 일으킬 만큼 일상생활과 유사한 무엇에 몰두하는 것이 아니라 일상생활과는 확연히 다른 극장 자체²⁷⁾만의 즐거움을 즐기려 한다. 따라서 우리극의 원형인 무당굿의 마당거리, 탈춤의 뒷풀이 등이 전도된

24) 그의 서구의 현대연극 사조에서 극장주의의 범주에 드는 것들은 극장주의의 기원 자체가 동양연극의 영향에 의해서였다는 점을 감안하여, 일단은 논의에서 유보하기로 한다. 그러나 다른 한편으로 동양연극의 영향 하에 있는 극장주의 연극이라 해도 이는 서양인들이 자신들의 극 전통에 자신들의 연극적 이념을 가지고 자기의 것으로 만든 것으로 오로지 그들만의 것이긴 하다. 따라서 이는 또다른 맥락의 글에서 다루어져야 할 성질의 것으로 보인다.

25) 전도된 일상생활로서의 축제의 모습에 대해서는 카니발에 대해 구체적으로 다루고 있는 바흐젠의 논의를 참고할 것. M.바흐젠, 김근식 역, 『도스토포예프스키 시학』, 정음사, 1988, pp.180-181. 참고.

26) 그리스 극장에서 theatron이란 원래 사람들이 모여 구경하는 곳을 가리켰다.

27) 물론 우리극의 경우, ‘극장’이란 무대 건축물의 의미로서보다는 축제가 벌어지는 장소의 의미이다.

일상생활로서의 축제의 모습과 닮아있다는 것은 이러한 맥락에서 이해할 수 있다.

둘째로, 공연요소의 측면에서 극무대의 요소로는 행동이, 굿마당의 요소로는 歌舞가 특징적이다. 이는 앞절에서 살펴본 바와 같이 서구극은 詩歌舞를 분화·발전시킨 극으로 특히 행동의 요소가 강하다는 점과, 반면에 우리의 극은 詩歌舞 융합의 극으로 歌舞的 요소가 강하다는 점과 연관되는 것으로, 여기에서는 더 나아가 극무대의 공연요소인 행동과 굿마당의 공연요소인 歌舞가 극무대와 굿마당에서 구체적으로 어떤 의미를 가지는가를 살펴 보겠다.

먼저 무대 위에 올려진 행동이란 엄밀히 말해서 단편적인 행동 하나하나가 아니라 처음과 중간과 끝을 갖춘 '하나의 완성된 행동'²⁸⁾을 말한다. 그런데 이렇듯 극행동에 있어서 처음과 중간과 끝이 하나로 완성되어 있다함은 무엇을 말하는가. 그것은 무대 위의 행동이란 그 자체로 自足的임을 말한다. 무대는 엄연히 객석이라는 공간을 그 상응하는 공간으로서 전체하고 있지만 객석과는 구분된 채로, 무대 위에서 모든 것을 스스로 이루어갈 뿐이다. 결국 무대 위 행동의 처음과 중간과 끝은 그야말로 처음부터 끝까지 무대 위의 행동 하나만을 위해 마련된 것으로, 무대라는 높은 단이나 객석과의 경계선 자체도 궁극적으로는 관객이 무대를 방해하지 못하도록 고안된 것이라 할 수 있다. 실제로, 무대 위의 배우는 불이 꺼진 객석에 숨죽이고 앉아있는 관객들의 존재에 대해서는 짐짓 모른 채하며, 무대에서 한 발자국도 객석으로 나아가지 않은 채 자신의 연기를 완성시켜갈 뿐이다.

반면에 마당에 펼쳐진 歌舞란 처음과 중간과 끝이라는 전체가 이

28) 아리스토텔레스는 이를 “완결되고 일정한 크기를 가진 전체적인 행동”이라 했다. 아리스토텔레스, 천병희 역, 『시학』, 문예출판사, 1976, p.54. 참조.

루어지는 일련의 '과정'²⁹⁾보다는 그때그때의 '즉각성'을 중시한다. 즉 극행동의 경우 전체를 다 보기 전까지는 판단이 유보되는 반면, 마당에서의 歌舞는 그때그때의 정서의 흐름과 축적에 주목하게 한다. 그렇다면 이러한 즉각성을 표출시키는 데 효과적인 공연 공간이란 어떤 것일까. 결국 여기서 우리는 굿마당의 기본적인 형태라 할 수 있는 원형 공간을 생각할 수 있다. 원형 공간에서의 무대와 객석³⁰⁾은 서로 중첩되어 있는 양상이다. 즉 이를 단면도로 나타내면 '객석-무대-객석'이고, 객석의 입장에서 봤을 때 '나'의 눈앞에 무대와 그 너머의 객석이 또 보이는 것이다. ~~이렇듯 객석과 무대가 중첩되어 있는 것은 관객으로 하여금 무대와 의 거리감보다는 친밀감을 환기시킨다.~~ 무대는 저쪽에 떨어져서 저 혼자 잘 돌아가고 있는 어떤 우러러보는 대상이 아니라, 우리들의 안(內)에 있는 것, 우리가 동등한 위치에서 바라보는 것이기 때문이다. 요컨대 원형 공간에서의 객석과 무대와의 그 미학적인 거리는 최대한으로 가까운 것이며, 굿마당에서 歌舞의 즉각성은 바로 이러한 원형 공간에 의존하여 최대한 발휘되고 있는 것이다.

셋째로, 객석과의 관계에서 극무대가 폐쇄적이라면 굿마당은 개방적이다. 이는 위에서 말한 환각주의와 극장주의, 그리고 무대 위의 자족적인 행동과 마당의 즉각적인 歌舞와도 연관시켜 말할 수 있는 것으로 결국 이상의 것들이 '보여주는 곳'으로서의 무대가 '보는 곳'으로서의 객석에게 자신의 성격을 어떻게 설정하고 있느냐에 달려있는 것이었다면, 여기서의 폐쇄성과 개방성이란 객석의 관객이, 그러한 무대에 대한 자신의 태도를 어떻게 설정하게 되느냐의 문제

29) 서구극이 이러한 '과정'에 주목하고 있음은 아리스토텔레스가 그의 비극이론에서 그토록 강조했던 '플롯'(plot)을 통해서도 알 수 있다.

30) '무대'와 '객석'이라는 말은 원래 극무대와 관련된 공간 개념이라 할 수 있으나, 여기서는 그러한 한정된 개념으로서가 아니라 '보여주는 곳'과 '보는 곳'이라는 넓은 의미로 사용하고자 한다.

라 하겠다. 왜냐하면 '보여주는 곳'의 성격은 '보는 곳'의 태도를 일정한 방향으로 이끌고 있기 때문이다.

먼저 극무대의 경우, 무대는 물리적으로 객석과 엄격히 분리 고정되어 있다. 서구극에 있어서 무대와 객석이 서로 엄격히 분리되어 있다함은 높은 단, 삼면의 벽, 액자틀 등³¹⁾ 그 건축적인 면에서 확연히 드러난다. 예컨대 극장에서의 높은 단은 일상생활의 공간이 아닌 무대라는 특정공간을 나타내주는 표지로서 기능하기도 하지만 실질적으로는 무대 위의 행동들이 관객들로 하여금 방해받지 못하도록 관객을 분리시켜 놓는 기능을 하고 있다. 그리고 삼면의 벽은 무대 세트들을 설치하기 위한 공간이기도 하지만 실질적으로는 '제4의 벽'이라 불리는 開口部라는 공간을 설정하여 관객으로 하여금 극행동을 방해하는 대신 몰래 엿보도록 유도하고 있다. 프로시니엄 아치라고 불리는 무대 위의 액자틀은 실질적으로는 관객에게 보여서는 안되는 무대 장치들이나 배우의 등·퇴장을 가려주기 위한 것³²⁾이다. 결국 여기서 관객은 무대가 보여주는 환각을 그대로 수동적으로 받아들이게끔 건축학적으로 치밀히 계산되어 있는 것이다. 요컨대 극무대는 객석을 철저히 소외시키고 있는 폐쇄적인 무대이다. 따라서 극무대에서의 관객은 극무대에 대한 자신의 태도를 수동적이고 폐쇄적인 것으로 설정하게 된다.

반면에 굿마당의 경우, 마당은 '보여주는 곳'과 '보는 곳'의 의식적인 구별을 의도하고 있지 않다. 일상생활의 공간인 마당에 명석이나 돛자리를 깔아 판을 만드는 행위는 그곳이 바로 '보여주는 곳'이

31) 이들은 전형적인 프로시니엄 아치 무대의 건축구조물들이다. 프로시니엄 아치 무대란 본고에서 비교대상으로 삼은 서구극의 대표적인 예로 설정한 리얼리즘극의 극장양식이다.

32) 왜냐하면 환각주의를 추구하는 극무대에서 환각을 만들어내는 물리적·기계적인 장치는 그것이 노출되었을 때 환각을 깨뜨려 버리기 때문이다.

라는 단순한 표시를 하는 것이지 극무대에서처럼 무대와 객석을 분리시키고자 하는 적극적인 의지를 가지고 있는 것은 아니다. 또한 마당의 원형 공간은 관중들이 어떠한 방향에서도 극을 볼 수 있게끔 하는 것으로, 관객으로 하여금 무대라는 한 곳으로만 향하도록 고정되어 있는 극무대에서보다도 더 적극적인 참여를 유도하고 있다. 왜냐하면 원형 공간을 둘러서 있는 관중들의 시선은 그 원형 공간 안에 하나의 求心點을 형성하고, 그 구심점으로의 구심력을 행사하기 때문이다. 동시에 이러한 구심력은 원형 공간 내부의, 관중으로의 遠心力과도 상호작용하는데, 이 원심력이야말로 굿마당이 관중들에게로 열려있는 공간임을 다시 한번 확인케 해준다. 이에 따라 열린 공간으로서의 굿마당에서의 관객 또한 자신의 태도를 참여적·개방적인 것으로 취하게 된다.

마지막으로 극무대는 고정된 극장 안에 갇혀 있지만, 굿마당은 일상생활 속의 어디에서나 판을 벌일 수 있다. 즉 이는 극무대와 굿마당의 공연장소의 특성을 말하는 것으로, 여기서 '공연장소'라 함은 하나의 극이 이루어지는 구체적이고 한정적인 의미에서의 극공간이 아니라, 그러한 극공간이 위치해 있는 물리적이고 환경적인 의미에서의 장소를 말하는 것이다. 이에 따라 극무대의 공연장소상의 특성을 환언해서 말해보자면 특정장소에 위치한 구체적인 건축물인 '극장'이라 할 수 있고, 굿마당은 특정장소나 건축물 없이 주변 환경을 그대로 공연장소로 이용하는 '환경극장'이라 할 수 있다. 그렇다면 극무대의 극장과 굿마당의 환경극장은 미학적인 입장에서 구체적으로 어떤 의미를 지니는가. 특히 그 위에서 행해지는 각각의 극에 어떤 특성을 부여하는가.

먼저 극무대의 경우를 살펴보면 다음과 같다. 극장이란 일상생활 공간에 대한 일종의 대상화된 공간이다. 일상생활 공간과의 관계에서 극장은 '이곳이 아닌 저곳' 혹은 '저곳에서가 아니라 이곳', 즉

‘이곳/저곳’으로 서로 이원화 혹은 대상화되어 있다. 달리 말해서 일상생활의 삶과 극장에서의 삶(극현실)은 서로 이원화·대상화되어 있다. 이에 따라 우리는 극장에서의 극현실 또한 우리 자신의 삶으로 서가 아니라 타자의 삶으로서 받아들여지게 되는데, 이러한 타자의 삶 곧 대상화된 삶은 관객으로 하여금 심리적인 거리를 두게 한다. 사실 관객은 무엇인가를 볼 태세를 갖추고 극장에 가게 되는데, 여기서 보게 될 무엇이란 자기 외부에 있는 무엇이고 관객은 이 무엇에 대해 관심을 가지고 극이 계속되는 동안 시종일관 관찰을 하게 된다. 즉 극장에서 이루어지는 극현실이란 관객의 외부적인 관심·관찰의 대상으로서 존재하는 것으로, 관찰 대상과 관찰 주체와의 사이에는 근본적으로 친밀감보다는 거리감이 개입되는 것이다. 그리고 최종적으로 이러한 거리감은 극장에서의 극현실을 체험이 아닌³³⁾ 분석의 대상으로서 간주하게끔 한다.

반면에 굿마당의 경우, 환경극장이란 ‘이곳이 극장’임을 지적해주는 구체적인 건축물로서의 극장이 아니라, 주변 환경을 그대로 공연 장소로 이용하는 것, 즉 ‘이곳/저곳’의 구분이 없는 일상생활의 터전 자체를 공연장소로 삼은 것³⁴⁾이다. 따라서 여기서는 이곳/저곳의 구분에 의해서가 아니라 관객의 시선에 따라 극공간이 결정된다. 즉 관객이 응시하는 곳이 그대로 극공간이 된다. 물론 여기서 관객의 시선에는 건축물로 된 극장에서처럼 미리 주어진 방향이란 있을 수 없는데, 그렇기 때문에 관객이 응시하고자 멈춰선 바로 그곳이 공연 장소가 된다. 예컨대 우리극의 대부분에서 마지막에 가서 신명나는

33) 극무대의 현실이 체험되기 위해서는 감정이입 혹은 동일시 등 ‘간접’ 체험의 방식을 따라야 한다. 이에 대해서는 II-3절에서 구체적으로 다루기로 하겠다.

34) 극무대의 원형공간을 이 환경극장으로 옮겨 다시 단면도로 표시해보면 다음과 같다: ‘일상-객석-무대-객석-일상’(여기서 ‘일상’이란 일상생활공간을 나타낸 것이다.)

춤 한판을 벌이는 것은 이렇듯 응시에 의해 비워놓고 만들어놓은 공연장소를 다시 메꾸고 지우는 행위라 할 수 있다. 즉 그럼으로써 다시 원래의 일상생활을 회복하는 것이다. 이상 굿마당의 환경극장이란 일상생활의 한복판에 아무런 경계도 없이 한데 어울려 있는 것으로 오로지 시선의 방향에 의해서만 공연자와 관람자가 구분되는 것으로, 그 안에서 이루어지는 극현실 또한 대상화된 삶이기보다는 자기 내면적인 삶 자체가 된다. 왜냐하면 굿마당의 극현실은 일상의 생활 한복판에서 삶 자체를 노래하는 것으로, 관객의 자기 외부적인 관심이나 관찰의 대상으로서 존재하는 것이 아니라 자기 내면적인 체험과 성찰을 이루게 하는 것으로서 존재하기 때문이다.

이상 '극무대'와 '굿마당'이라는 극공간이 미학적인 측면에서 서구극과 우리극의 극전통에 어떤 의미를 갖는가를 살펴 보았다. 즉 닫힌 공간으로서의 극무대는 관객으로 하여금 수동적이고 폐쇄적인 태도를 설정하게 하며, 미적 체험의 대상인 극현실 자체도 직접적인 체험보다는 대상화시킨 분석의 대상으로서 간주하게끔 한다. 반면에 열린 공간으로서의 굿마당은 관객도 이와 상응해서 능동적이고 개방적인 태도를 갖게 하며, 삶의 한복판에서 노래 불려지는 극현실 자체를 자신의 삶으로서 즐기게끔 한다. 결국 우리극의 대부분에서 느껴지는 신명 혹은 흥겨움 또한 바로 이러한 굿마당의 무대미학적 측면에서 이해할 수 있는 것으로, 여기서 우리극이 지향하고 있는 바는 이러한 '마당'에서의 흥겨운 한판 '굿'이라 할 수 있다.

3. 神明과 카타르시스

지금까지 우리는 서구적인 연극개념으로는 설명할 수 없는 우리의 극전통을 '詩歌舞 융합의 극'이라는 측면에서 살펴보는 한편 우리극의 극공간으로서의 '굿마당'을 무대미학적인 측면에서 살펴 보았다. 따라서 이 節에서는 '詩歌舞의 극전통'이라는 이 章을 마무리하는

입장에서, 굿마당이라는 열린 공간에서 詩歌舞 융합의 극이 최종적으로 목적하고 있는 바는 무엇인가의 문제, 곧 미적 효과의 문제를 다뤄보고자 한다. 왜냐하면 하나의 극현실과 그것이 존재할 수 있게끔 하는 극공간이란 궁극적으로는 관객을 전제로 하고 있기 때문이다.

극에서의 미적 효과는 배우와 관객이라는 기본적인 관계에서 생성된다. 그런데 여기서 배우와 관객이란 하나의 극 속에서 구체적으로 무엇이겠는가. 그것은 '시간'이다. 배우와 관객은 극공간에 시간을 부여하는 존재들이다. 배우가 움직이기 시작함으로써 극이 시작되고, 그럼으로써 무대 위의 시간은 흘러가게 된다. 동시에 관객은 그 시간 속에 동참하고 있다. 배우는 여기서 '의미'를 만드는 존재라면, 관객은 그 의미를 '체험'하는 존재이다. 요컨대 극시간³⁵⁾이란 이렇듯 배우와 관객 둘 모두에 의해서 흘러가는 것이다. 따라서 이하에서는 앞절의 '극공간'에 대해 상보적인 개념인 '극시간'을 염두에 두면서, 즉 배우와 관객이라는 기본적인 관계에서 생기는 미적 효과의 문제를 다뤄보기로 하겠다.

우리극과 서구극은 서로 상이한 극전통을 이루어온 만큼 각각의 극전통이 지향하고 있는 미적 효과의 성격도 상이하다. 서구극의 경우, 지금까지 하나의 극적 효과로서 간주되어온 것으로 '카타르시스'(katharsis)가 있다. 카타르시스는 원래 아리스토텔레스가 자신의 비극이론을 다루면서 일종의 비극적 효과로서 언급한 이래 비극 뿐만 아니라 다른 예술 장르에서도 하나의 미적 효과로서 인정되고 있는 개념이다. 즉 카타르시스는 심리적·정서적 효과면에서는 '淨化'나

35) 하나의 극이 이루어지는 공간을 '극공간'이라 했던 것과 쌍을 이루는 말로, 극적 시간을 '극시간'이라 부르기로 하겠다. 이는 극공간이 물리적이고 환경적인 의미에서의 '공연공간'과 서로 구별됐던 것과 마찬가지로, 물리적이고 일회적인 실제 '공연시간'과는 서로 구별되는 것이라 하겠다.

‘排泄’로, 윤리적 효과면에서는 ‘純化’로 각각 그 해석의 방향은 다르지만, 그것이 하나의 미적 효과로서 기능하고 있음에는 그 논의가 일치하고 있다³⁶⁾. 그렇다면 우리극의 경우, 이 카타르시스에 비견될 만한 것으로는 무엇이 있을까. 여기서 우리는 우리극인 마을굿, 무당굿, 탈춤, 판소리 등의 굿판, 춤판, 소리판 등에서 쉽게 ‘신명나는 한 판 굿’이라는 표현을 떠올리게 되는데, 이 ‘神明’이야말로 서양의 카타르시스와 비견할 만한 우리 고유의 미적인 특성을 지닌 것으로 새롭게 해석되어야 할 개념이 아닌가 한다.

그런데 카타르시스가 淨化나 排泄, 純化 등의 의미로 설명될 수 있는 것처럼, 神明은 어떤 의미로 설명될 수 있는가. 동양미학적인 관점에서 그 일차적인 의미를 살펴보면 다음과 같다. 동양미학에서 神은 鬼와 한쌍을 이루는 개념으로 각각 陽氣[天氣]와 陰氣[地氣]를 가리킨다³⁷⁾. 그리고 明은 ‘무엇을 구체적으로 통찰하여 밝히는 것’³⁸⁾이다. 따라서 神明이란 자기 안의 陽氣를 밝혀 보이는 것, 즉 자기 안의 즐거움을 드러내어 즐기는 것이라 할 수 있다. 일상어의 쓰임새에서도 神明은 ‘신명나는’, ‘신명을 푸는’ 등에서처럼 ‘-나는[生]’, ‘-을 푸는[解]’ 등의 말과 함께 어울려 쓰이고 있는데, 곧 神明이라는 말 자체에 ‘내재된 것을 밖으로 풀어낸다’는 운동성이 담겨 있다 하겠다. 또한 한편 神이라는 말은 鬼와 한 단위를 이루는 것으로서 이 말 자체에 우주의 陰陽은 서로 융합되어야 하는 것이란 의미도 함께 담겨 있다. 따라서 神明이란 기쁨[陽]뿐만 아니라 괴로움[陰]도 마찬가지로 하나의 즐거움으로써 풀어내도록 하는 것, 즉 일종의 ‘황홀한 극복’이라 할 수 있다.

그렇다면 이제 이상과 같은 미적 효과로서의 神明과 카타르시스란

36) 『미학사전』, 논장, 1988, pp.24-26. 참고.

37) “鬼神은 天地에 대한 동양사상의 인식이며 동시에 陰陽에 대한 해석이다.” 윤재근, 앞의 책, pp.251-252.

38) 윤재근, 위의 책, p.247.

구체적으로 어떤 것인가. 특히 카타르시스와 비견될 만한 개념인 神明이란 구체적으로 어떤 특성을 갖는가. 또한 더 나아가 그러한 특성들이 근거하고 있을 세계관은 어떠한 것이겠는가. 먼저 배우의 입장에서, 다음으로는 관객의 입장에서 카타르시스와 神明의 성격을 살펴본 후 마지막으로 세계관의 문제를 각각 ‘說之의 세계관’과 ‘비극적 세계관’이라는 측면에서 다루어 보겠다.

첫째로 배우의 입장에서, 카타르시스는 희곡을 중심으로 한 일관된 흐름에 의해서 달성되는 것인 반면, 神明은 배우의 즉흥성에 의한 것이다. 먼저 카타르시스는, 앞절에서 살펴본 바와 같이, 하나의 완성된 행동이 올려지는 극무대에서 이루어지는 것이다. 그런데 여기서 하나의 완성된 행동이란 근본적으로 희곡 텍스트의 처음과 중간과 끝에 상응하는 것으로, 희곡 텍스트가 가지고 있는 일관된 흐름에 전적으로 따라야 하는 것이다. 즉 극무대에서의 배우는 자기에게 맡겨진 역할(role)에 충실해야 한다. 그런데 이것이 구체적으로 의미하는 바는 무엇인가. 그것은 원래 배우 자신과 역할이 ‘분리’되어 있음을 뜻한다. 어떤 한 역할의 배우는 ‘자기 자신인 배우’(actor-as-himself)와 ‘극중인물인 배우’(actor-as-character)의 두 사람으로 나누어져 있는 것이다³⁹⁾. 따라서 여기서 배우란 자신의 역할에게로 자기 자신을 접근시켜야 하는 존재이다. 요컨대 배우는 자기 자신보다는 희곡 텍스트의 어떤 한 역할로서 극시간에 참여한다. 따라서 배우에게 있어서 카타르시스란 他者-극중인물이라는 역할-와의 동일시(identification)를 통해 이루는 간접적인 것이라 할 수 있다.

반면에 神明은 배우가 직접 자기 자신을 드러냄으로써 얻어지는

39) 엄격한 사실주의 연극을 지향했던 스타니슬라브스키의 연기 방법론 또한 역할에 접근하는 연기의 어려움이 무엇인가, 이를 해결하기 위해서는 어떻게 해야 하는가에 대한 답변이라 할 수 있다. 김석만, 「연기자의 작품 분석 연구」, 『스타니슬라브스키 연극론』, 이론과 실천, 1993, pp.245-249. 참고.

것이다. 이는 앞서 살펴본 바와 같이 굿마당에서의 공연요소가 歌舞
 임과 연관지어 생각해볼 수 있다. 그때그때의 즉각성을 증시하는 歌
 舞는 고정되어 있는 희곡 텍스트의 대사나 지문으로 된 행동보다는
 배우 자신, 더 구체적으로는 배우 자신의 육체에 의해 표현되는 것
 이다. 여기서 배우의 육체란 희곡 텍스트의 대사나 행동보다 실제
 무대 위에선 더 기본적이고⁴⁰⁾ 직접적인 것이며, 말 그대로의 의미에
 서 '살아있는' 것이다. 배우의 육체는 희곡 텍스트의 인물(character)
 이라는 유형으로서가 아니라 자기 자신의 생명력으로서 살아있는 것
 이다. 예컨대 배우의 육체가 가장 잘 부각되고 있는 탈춤의 경우,
 '탈'은 그 역할에 대해 사실적으로 접근한 것이라기 보다는 과장되
 고 왜곡된 모습을 표현한 것으로 근본적으로 배우의 사실주의적인
 내면연기를 필요치 않는다. 따라서 여기서 탈을 쓰는 행위는 배우가
 그 역할에 자신을 동일시시키는 행위라기 보다는 탈로 제 얼굴을 가
 리고 대신 마음껏 자신의 육체를 해방시켜 놓는 행위가 된다⁴¹⁾. <여
 기서 자신의 육체를 해방시켜 놓는 행위는 결국 춤으로 이어지는데,
 이러한 춤은 배우의 육체를 가장 극대화시킨 형태라 할 수 있다. 요
 컨대 역설적이게도 탈은 제 얼굴을 숨기고서 자기 자신을, 은폐되어
 있는 자신의 神明을 돌구어 내는⁴²⁾ 장치라 할 수 있다.> 이상 배우에

40) 즉흥연기의 경우에서처럼 구체적인 희곡 텍스트 없이 배우가 무대
 위에 올라갈 수는 있는 반면 희곡 텍스트는 있으나 배우 없는 무대란
 상상할 수 없다. 따라서 실제 무대 위에서 가장 기본적인 존재는 바로
 배우이다.

41) 이렇듯 배우가 자기 자신을 직접 드러내는 연기를 즉흥연기라 한다.
 곧 이는 배우의 즉흥성에 의존해 있는 것으로, 우리 전통극의 대부분
 이 이러한 즉흥성으로 이루어져 있음 또한 이와 같은 神明의 차원에서
 이해할 수 있을 것이다. 이에 비해 서구극에서의 즉흥연기란 희곡 텍
 스트의 行間을 매꾸기 위한 한정적인 성격의 것이다.

42) 탈의 은폐성과 神明과의 관계에 대해서는 미학적인 입장에서 탈춤을
 접근하고 있는 채희완의 논의를 참고하였다. 특히 이 부분에 관해서는
 채희완, 『탈춤』, 대원사, 1922, pp.23-24. 참고.

게 있어서 神明이란 배우 자신의 육체를 통해서 드러나는 즉각적·즉흥적인 것이다. 자기 외부적인 주제—혹은 이념—를 드러내기 위해 자신을 소외시키는 것이 아니라, 자기 내면의 리듬을 따라가는 것이다.

〈둘째로 관객의 입장에서, 카타르시스는 감정이입에 의해서 간접적으로 체험되는 것인 반면,神明은 직접적으로 체험되는 것이다〉⁴³⁾ 먼저 관객에게 있어서 카타르시스는 극현실에 대한 감정이입을 통해서 유발된다. 카타르시스란 원래 연민과 공포를 환기시키는 사건에 의해서 감정을 淨化시키는 것⁴⁴⁾, 즉 연민과 공포를 환기시키는 어떤 사건을 매개로 하여 체험되는 것이다. 그리고 感情移入이란 외부 대상에 자신의 감정[感情]을 투사[移入]하여 체험⁴⁵⁾하는 것이다. 따라서 카타르시스와 감정이입은 어떤 매개물에 의한 간접적인 체험이라는 점에서 동일한 체험의 양상을 가진다 하겠다. 그런데 이러한 카타르시스와 감정이입은 왜 극무대에서의 체험이 되는가. 이에 앞절에서 살펴본 극무대에서의 통제된 시선을 생각해볼 수 있다. 〈극무대에서 관객은 자기 자신보다는 눈앞에 보이는 스펙터클에, 더 구체적으로는 배우의 연기에 주의를 기울이도록 철저히 그리고 원천적으로—특히 조명에 의해서—시선이 통제되어 있다. 따라서 여기서 관객은 결국 극중인물과의 동일시⁴⁶⁾로 유도되고 있는데, 이는 말 그대로 나를 다른 사람에게로 투사시켜 대리체험하게 하는 것이다. 요컨대 극무대에서의 통제된 시선은 이렇듯 관객으로 하여금 감정이입을 강요하고 있으며, 이러한 감정이입은 결국 카타르시스라는 간접적인 체험에 이르게 하고 있다〉

43) 관객의 카타르시스나 神明은 극공간에 대해 다룬 앞절의 내용을 참고할 수 있는데, 특히 객석과의 관계·공연장소의 특성 등이 이 부분과 연관된다 하겠다.

44) 아리스토텔레스, 『시학』, 제 6장 참고.

45) 『미학사전』, p.327.

한면에 관객이 느끼는 神明은 직접적으로 체험되는 것이다. 그렇다면 여기서 '직접적'이란 무슨 의미인가. 그것은 일차적으로는 '간접적'이지 않음, 즉 플롯에 의한 구체적인 사건을 매개로 하지 않는 것이며 자기 자신을 외부대상에 투사하여 그것으로써 자신을 즐기지 않는 것이다. 결국 '직접적'이란 직접 자기 자신을 즐기는 것이다. 여기서 직접 자기 자신을 즐긴다 함은 위에서 살펴본 배우의 즉흥성과 그 성격이 동일한 것이다. 배우에게 있어서 이러한 즉흥성의 근거는 희곡 텍스트에 종속되어 있는 演技가 아닌 바로 자신의 肉體였다. 그러면 관객에게 있어 이러한 즉흥성의 근거는 무엇인가. 그것은 체험의 대상이 자기 외부적인 것이 아닌 바로 자기 자신이라는 점이다.

그런데 이 경우 한가지 문제점이 생기는데, 그 문제점이란 관객이 스스로 미적 체험을 이루어 버린다면 관객에게 배우들이 굳이 필요한 존재들인가 하는 것이다. 이를 위해서 구체적으로 무당의 경우를 생각해보자. 死者를 위한 보다 개인적인 의식인 오귀굿에서 무당은 과연 어떤 행위를 하고 있는가. 그가 궁극적으로 위로하고자 하는 대상은 실제로 누구인가. 死者를 위한 굿이라 해서 과연 死者만을 위로하는 굿이겠는가. 오귀굿에서의 무당은 이미 죽은 者가 아니라, 실제로는 바로 옆에서의 죽음을 견디면서 여전히 살아있는 者—예컨대 자식을 잃은 어머니—를 위로하고 있다⁴⁶⁾. 굿에서의 죽음이란 결국 산 者에 의해서, 그리고 산 者의 입장에서 이야기되는 것이기 때문이다. 따라서 무당은 死者를 위한 일련의 과정과 형식 자체를 위해 관객들—즉 식구들이나 친지들, 나아가 동네 사람들—을 소외시키고 있는 것이 아니라 적극적으로 관객들을 위로하고자 한다. 요컨대 여기서 무당은 엄격히 말해서, 정해진 플롯에 따라 연기를 해야

46) 키스터는 이를 살아남게 된 者를 위한 일종의 사이코드라마, 즉 치유의 측면에서 다루고 있다. 다니엘 A. 키스터, 앞의 책, pp.30,34-36. 참고.

하는 배우로서 보다는 전체 극의 시간과 공간, 그리고 그 효과를 책임지는 연출자적 성격이 강하다 하겠다⁴⁷⁾. 이에 따라 관객은 즉석에서 배우가 되기도 하는데, 오귀곳에서 흔히 死者의 가족들이 무당의 상대역을 맡는 것이 그 예이다. 즉 무당의 연출자적 성격 때문에 관객은 관객일 뿐만 아니라 일시적이거나 직접 배우가 되기도 한다

바로 여기서 우리는 관객의 神明을 다시 이해해 볼 수 있는데, 관객은 배우와 마찬가지로의 즉흥성을 가지고 자기 내부로부터의 神明을 펼치게 된다. 또한 이러한 맥락에서 우리는 관객과 배우가 혼연일체가 되어 춤을 추는 것도 다시 이해할 수 있다. 곧 여기서 渾然一體란 말 그대로 서로 섞여서 구별이나 차별이 없이 하나인 것, 즉 객석과 무대의 구별, 객석보다 무대가 우월하다는 차별 없이 하나가 되어서 공동체적 삶에 대한 전폭적인 긍정을 이루는 것이라 하겠다. 결론적으로 말해서 관객에게 있어서 카타르시스가 感情移入된 외부 대상[배우]의 극시간 속에 함몰됨으로써 얻어지는 것이었다면, 神明은 오히려 배우와 渾然一體가 되어 춤을 추는 극시간 속에 동참함으로써 얻어지는 것이라 하겠다.

마지막으로 세계관의 문제에 있어서, 카타르시스는 비극적 세계관에 근거하고 있는 반면, 神明은 說之의 세계관에 근거하고 있다. 먼저 카타르시스의 경우, 비극적 세계관이란 구체적으로는 그리스 비극, 셰익스피어 비극, 현대 비극 등에 해당되는 것으로, 세계에 대한 근원적인 치유불가능성⁴⁸⁾을 보여주는 것이다. 그렇다면 카타르시스가 이러한 비극적 세계관에 근거하고 있다함은 무엇을 의미하는가. 이는 카타르시스의 他者와의 동일시, 외부적인 주제나 이념을 위해 자기 자신을 소외시키는 것 등을 앞서 살펴 보았던 것처럼 극공간·

47) 이는 판소리 唱者의 경우도 마찬가지인데, 이에 대해서는 다음 章에서 구체적으로 다루기로 하겠다.

48) 루시앙 폴드만, 『숨은 신』, 연구사, 1986, p.83.

극시간이라는 형식면에서 뿐만 아니라 내용면인 비극적 세계관과도 관련하여 이해할 수 있다. 예컨대 그리스 비극의 경우, 영웅은 파국이라는 急轉(peripeteia)을 통해 고통스러운 發見(anagnorisis)에 이르고 있는데, 여기서 파국은 자기 외부에 있는 운명 혹은 神託에 의해 동기된 것이다. 즉 극무대에서의 관객이 무대 위의 현실에 소외되어 있는 것처럼, 그리고 객석에서의 관객이 자기 자신에게 소외된 채 체험되고 있는 것처럼 영웅은 神에게 소외되어 있다⁴⁹⁾. 요컨대 비극적 세계관은 극무대·카타르시스와 그 구조적인 면에서 서로 상동관계에 있으며, 이에 따라 극무대나 카타르시스는 궁극적으로 비극적 세계관에 근거하고 있다고 말할 수 있다.

그런 반면 神明의 경우, 說之의 세계관이란 무엇인가. 그리고 神明이 열지의 세계관에 근거하고 있다함은 또 무엇을 의미하는가. 우선 ‘說之’란 Ⅱ-1절에서 동양의 樂개념을 살펴볼 때 참고로 했던 『禮記』의 「樂記」에서 취한 것이다. 「樂記」에서 이를 다시 인용해 보면 다음과 같다.

說之故言之 言之不足 故長言之 長言之不足 故嗟歎之 嗟歎之不足 故不知手之舞之 足之蹈之也(기쁘고 즐거워 말을 한다. 말을 해도 만족할 수가 없다. 그래서 말을 길게 해본다. 그렇게 해도 만족할 수가 없다. 그래서 말소리를 높게 낮게 길게 짧게 해서 불러본다. 그래도 만족할 수가 없다. 그래서 절로 손을 흔들어서 춤을 추다 발을 구르고 온몸을 흔든다⁵⁰⁾).

이상 열지란 詩[言之]와 노래[長言之]와 춤[舞之]을 낳게 하는 것이다. 그렇다면 어떻게 해서 기쁘고 즐거운 것[說之]이 예술을 발생

49) 영웅에게 있어서 ‘죽음’이란 이미 내재해 있는 것이다. 이를 神의 차원에서 바꿔 말한다면 곧 神에게서 소외되어 있는 것이다.

50) 윤재근, 앞의 책, p.127.

케 하는가. 여기서 기쁘고 즐거운 것은 단순히 기쁘고 즐거운 것이 아니다. 이러한 기쁨과 즐거움의 이면에는 고통과 괴로움이 있다. 즉 삶의 (不足)이 있다. 개인적인 차원에서 이것은 각자의 가슴 속에 있는 怨이며恨이다. 고립에도 불구하고 인간은 계속 살아가야 하고, 삶의 고통을 견디기 위해서 몸부림을 치게 된다. 그러한 몸부림에서 詩와 歌와 舞가 나온다. 이러한 몸부림은 삶의 고통스러움들을 역설적이게도 삶에 대한 전폭적인 긍정과 화해로 풀어가고자 하는 일종의 의지이다. 삶은 고통스럽더라도 아름다운 것이며, 그렇기 때문에 우리는 살아가게 된다. 이는 神明의 '황홀한 극복'과도 그 맥이 닿는 것으로, 요컨대 열지란 삶의 고통스러움들을 넘어서고자 하는 것, '새로운 삶을 만나는 기쁨이며 즐거움'⁵¹⁾이 된다.

열지의 세계관이란 이와 같은 生存에의 즐거움을 드러내는 것이다. 이는 중국에는 신명나는 한판 춤을 벌이는 우리극 모두에게 해당되는 것으로, 서구적인 의미의 비극이 끝내 비극적인 파국—죽음—을 이루는 것과는 대조를 이룬다. 즉 이는 인간의 삶과 죽음 혹은 죽음만도 못한 고통스러운 삶—이라는 동일한 비극적 내용들이 서구극에선 왜 끝까지 비극적으로 끝나고, 우리극에선 노래와 춤이라는 즐거움으로 끝나는가의 문제를 생각하게 한다⁵²⁾. 여기서 우리는 서구적인 의미의 비극과 우리식의 비극을 구분할 필요를 느끼는데, 궁

51) 윤재근, 위의 책, p.127.

52) 여기서 우리는 그동안 최인훈 희곡과 관련하여 논의는 많았지만 구체적인 성격 규명은 이루어지지 않았던 '한국적 비극'이라는 말을 다시 한번 생각해 볼 수 있다. 즉 최인훈 희곡을 비극으로 보는 기존의 논의들은 최인훈 희곡의 비극적 결말이나 비극적 인물의 영웅성 등을 근거로 한 것으로, 엄밀히 말해서 한국적 비극으로서가 아니라 서구적 비극으로서 최인훈 희곡을 다루고 있는 형편이었다. 그러나 필자는 이러한 서구적인 의미에서의 비극으로는 최인훈 희곡이 읽힐 수 없음을, 오히려 현대극적인 입장의 희비극으로 평가된다고 지적한 바 있다. 참고, 「최인훈 희곡작품에 관한 연구」, 한양대 대학원 석사학위논문, 1992. 참고.

극적으로 비극이란 죽음의 문제를 다루면서 가장 절실히 삶의 문제를 다룬다는 점에서는 양자가 서로 동일하나, 죽음을 다루는 방식과 양상은 서로 다르기 때문이다. 이에 오귀곳에서 이루어지는 치유 과정을 카타르시스적 치유와는 다른 것으로 판단하고 있는 키스터의 논의를 참고해 볼 수 있다.

지노귀곳과 오귀곳에 따르는 치유는 커비가 논의한 사만의 구마의 식보다는 오히려 아리스토텔레스가 희랍비극에서 예술적 목적의 기초가 되는 것이라고 발견한 淨化와 더욱 비슷하다고 할 수 있다. 국과 희랍비극 사이에 표면적인 유사성은 거의 없지만, 오귀곳의 마지막 장면들은 아리스토텔레스가 『시학』에서 비극에 대해 말했던 비극은 ‘연민과 공포’를 환기시켜 ‘그것으로 그러한 감정들의 純化를 행한다’는 것으로 이해될 수 있을 것이다. 게다가 이러한 장면들은 니체가 희랍 비극은 ‘예술이라는 수단에 의해 공포를 제어하는 숭고한 정신’을 통해 치유를 한다고 말한 의미에서 카타르시스적 치유를 행한다고 할 수 있다. 그러나 오귀곳의 절정의 장면이 그 치유적 효과를 낳는 것은 아마도 특히 역설적으로, 고통스러우나 아름다운 인간운명의 신비에서 우러나오는 원형적 놀라움의 체험을 통해서 일 것이다.⁵³⁾

이상 곳에서의 치유는 연민과 공포에 의한 심리적 강화를 목적으로 하는 카타르시스적인 것이기 보다는 삶에 대한 긍정을 목적으로 하는 것, 곧 삶을 새롭게 발견해내는 과정이라 할 수 있다. 이는 판소리의 경우에서도 마찬가지인데, 판소리에 나타나 있는 그 혼한 설움타령들은 마치 곳이 死者를 위로하기보다는 살아있는 자의 심리적 균형과 치유에 더 중점을 두고 있는 것처럼, 설움 자체보다는 설움을 드러내는 과정을 통해서 설움이 달래지기를 의도하고 있다. 곧 이러한 일련의 과정은 단순히 恨을 풀거나 설움을 달래는 데에 그치는 것이 아니라 나아가 그 恨이나 설움을 즐기도록, 神明에 이르도

53) 다니엘 A.키스터, 앞의 책, p.45.

록 한다.

결론적으로 말해서 神明이란 가장 고통스러운 삶이라도 찬양하게 하는 일종의 충동이다. 그것은 고통을 고통으로서 받아들이는 것이 아니라 즐거움으로써 극복하고자 하는 것이다. 이러한 즐거움은 삶의 고통, 生存에의 부족을 마음껏 드러냄으로써 얻어진다. 굶어서 처럼, 恨을 씻어내기 위해서 혹은 恨과 화해하기 위해서는 먼저 그 恨을 온전히 다 드러내줘야 하기 때문이다. 그리고 이렇게 공공연하게 드러낸 恨은 그것과 화해하고 해학적으로 처리하는 극복의 과정을 통해 즐거움으로 변용된다⁵⁴. 결국 神明이란 자신의 안에 있는 怨·恨을 드러내어 ‘즐기고자 하는’ 것이다. 그리고 이러한 즐거움이란 삶이나 생존에 대한 전폭적인 긍정이다. 따라서 이는 고통을 고통으로 ‘인식하는’ 그리스 비극의 카타르시스와 비극적 세계관을 이루는 것과는 대조적이다.

이상 ‘카타르시스’와 ‘神明’을 하나의 미적 효과로서, 무대라는 공간 속에서 어떻게 의미가 생성되느냐의 차원에서 살펴 보았다. 비극적 세계관에 근거하고 있는 카타르시스는 배우든 관객이든 他者와의 동일시[感情移入]를 통해서 얻어지는 일종의 간접적인 체험이었다. 따라서 여기에서 형성되는 극시간 또한 他者라는 자기 외부적인 대상에 종속되는 것이었다. 반면에 열지의 세계관에 근거하고 있는 神明은 배우와 관객이 渾然一體가 됨으로써 얻어지는 직접적인 체험이었다. 그리고 여기서의 극시간은 자기 내부의 怨·恨을 즐기는 것, 즉 神明을 이루며 함께 춤을 추는 것이었다. 결국 우리극의 詩歌舞 융합의 특성은 바로 이러한 神明에 의한 것인데, 왜냐하면 神明이야말로 詩가 말이 아닌 노래로, 舞를 단순한 연기가 아닌 그야말로 춤

54) 이렇게 즐거움[說之]으로 변용된 고통은 노래를 부르고[歌之], 손을 들어[手之] 춤을 추며[舞之], 발을 굴러[足之] 온몸을 흔드는[蹈之] 정연한 순서에 따라 즐거움의 정도를 높여가게 된다. 즉 舞之·蹈之는 神明의 극치라 할 수 있다. 『禮記』, 『樂記』 참고.

으로 표현하게 하는 힘이기 때문이다. 또한 이는 동양미학의 관점에서 樂 개념에 해당하는 우리극을 단순한 음악으로부터 분리시키는 것이기도 하다.

이제 이 章을 통해 결론적으로 말할 수 있는 것은 동·서양의 극은 각자 나름대로의 가치와 의미가 있다는 점이다. 따라서 우리는 그 나름대로의 가치와 의미를 성실하게 찾아주어야 할 것이다. 예컨대 우리극의 神明은 서구극의 카타르시스로는 이해할 수 없는 것이며, 서구극의 구체적이고도 명백한 인식성은 우리극의 즉흥성으로는 얻기 힘든 것이다. 다음 章에서는 이상과 같은 우리의 극전통에 대한 일반적인 수준들이 판소리라는 고유 예술영역에서는 어떻게 적용되는가, 나아가 판소리만의 고유성은 어디에 있는가의 문제를 천착해 보고자 한다.

III. 詩歌舞의 劇 전통과 판소리

이 章은 일반론의 차원에서 전개됐던 우리의 극전통상의 특징들이 판소리에서는 어떻게 나타나는가, 그리고 더 나아가 그 가운데 판소리 고유의 미학은 무엇인가를 천착하는 章이 될 것이다. 이의 구체적인 논의를 위해 임방울 唱 <적벽가> 녹음 테이프⁵⁵⁾와 이를 편보해낸 김기수 編 <적벽가>⁵⁶⁾를 구체적인 텍스트로 삼겠다. <적벽가>를 기본 텍스트로 삼은 데에는 다음과 같은 이유들이 있다. 먼저

55) 아세아레코드, <임방울 창극-적벽가> 1,2(1983.1.5 제작). 이는 해방 후 국립국악원 특별감상회에서 임방울이 부른 것을 몰래 녹음하여 후에 제작·보급한 테이프이다.

56) 김기수 편, 『한국음악』5, 전통음악연구회, 1981. 이외에 동일한 녹음 테이프를 정리한 천이두 편 <적벽가>도 있다 : 천이두, 『판소리 명창 임방울』, 현대문학, 1986. 참고. 이는 원래 녹음 테이프상으로는 알아듣지 못할 말을 꼼꼼히 정리해 둔 장점은 있으나 말이 너무 정확해서 현장감이 없다. 그러나 이것도 김기수의 것과 함께 참고로 하였다.

<적벽가>는 판소리 다섯 마당에 속하는 다른 작품들, 즉 <춘향가>, <심청가>, <홍보가>, <수궁가> 등이 오래 전승되어 오던 설화를 판소리화한 데 비해 『삼국지연의』라는 소설의 일부를 판소리화한 것이다. 즉 설화를 개작한 작품들보다는 작품형성 과정이 뚜렷이 드러나 있어서 판소리 발생이나 형성에 관한 史的인 면보다는 미학적인 면을 밝히고자 하는 본고의 목적에 잘 부합된다. 또한 이렇게 작품형성 과정이 비교적 뚜렷하다는 것은 다른 것들보다 비교적 후에 창작된 것임을 나타낸다. 즉 <적벽가>는 처음부터 판소리의 형식미를 갖추고 있는 것이다. 왜냐하면 어떤 소설을 소재로 판소리화했다는 것은 판소리 고유의 양식이 이미 어느 정도 갖추어져 있었다는 의미이기 때문이다. 마지막으로 <적벽가>는 名唄이 아니고는 부를 생각도 못했던 작품이었다⁵⁷⁾. 즉 <적벽가>의 형식적·미학적 완성도는 창작자들 스스로에 의해서 인정되고 있었던 것이다. 이상 <적벽가>는 하나의 완성된 예술로서 판소리의 미학적인 면을 잘 드러내고 있는 것으로서 그 가치가 인정된다.

1. 一人劇 양식과 창·아니리

이節에서는 판소리 唱者의 문제, 즉 판소리 唱者는 과연 서술자인가의 문제를 판소리는 一人劇 양식이며, 一人劇 양식의 가장 효과적인 전략으로써 唱과 아니리가 사용되고 있다는 측면에서 검토해보고자 한다. 판소리 창자가 일종의 서술자라는 것은 서사문학에서의 視點을 그 근거로 내세우고 있는 판소리 서사문학론측의 입장에 의한 것으로 결국 판소리를 하나의 극으로서 인정하지 않는 경우이다. 그러나 이는 여전히 판소리를 서구적인 극개념으로 이해하고 있는 데서 기인한 것으로 재고될 필요가 있다. 왜냐하면 판소리는 앞

57) 강용권, 「박봉술창본 적벽가고」, 『국어국문학』1, 동아대 국문과, 1976, p.48.

章에서 살펴 보았듯이 우리의 극전통상의 계보에 드는 것이기 때문이다. 그리고 판소리가 一人劇 양식이라 함은 무당굿이나 탈춤 등 우리의 극전통에 속하는 다른 예술형태들과 변별되는 판소리의 고유한 특성이라 하겠다⁵⁸⁾. 요컨대 一人劇 양식으로서의 판소리란 결국 우리의 詩歌舞 융합의 극전통을 따르고 있으며 동시에 판소리 고유의 미적인 특성을 드러내고 있는 것이다. 따라서 이하에서는 판소리 창자가 과연 서술자인가의 문제를 검토한 뒤, 그렇다면 판소리 창자의 성격은 구체적으로 무엇이냐를 규명하고, 마지막으로 판소리 창자가 극적 효과를 극대화하기 위해 어떤 예술적 전략을 펼치는가를 창과 아리리의 문제를 통해서 밝혀 보도록 하겠다.

이에 앞서 우선 판소리가 一人劇 양식이라는 것의 구체적인 근거를 살펴보도록 하자. 결국 이는 판소리에서 鼓手의 역할을 어떻게 처리하느냐의 문제와도 연결되는 것으로 一人劇에서의 ‘一人’인 판소리 창자의 정체가 과연 무엇이냐에 대한 보충적인 근거가 될 것이다. 먼저 판소리가 행해지는 외형적인 특징은 돛자리를 칸 위에 창자 한 사람이 서서 노래를 부르고, 고수는 그 곁에 앉아 장단을 맞추거나 추임새를 넣고, 청중은 그들 두 사람 주변에 빙 둘러서서 추임새를 넣으며 듣거나 춤을 추는 것이다. 여기서 굳이 무대와 객석—일반적인 의미에서의—을 구분한다면 창자와 고수는 무대에, 청중은 객석에 속하는 존재이다. 이에 무대에 속하는 사람이 창자와 고수 두 사람이라는 점에서 혹 판소리는 一人劇이 아니라 二人劇이랄 수도 있다. 바로 여기서 고수는 창자의 상대역⁵⁹⁾이라는 주장이 나온

58) 우리의 극전통상의 계보에 드는 것 중에서 무당굿 또한 이러한 一人劇 양식이 아니겠느냐의 문제가 있다. 무당굿의 경우도 무당 한 사람에게 악사들이나 청중들의 시선이 집중되어 있기 때문이다. 그러나 곳은 거리마다 다른 무당들이 번갈아가며 맡기도 한다는 점에서 판소리의 경우와 다르다. 즉 판소리 창자는 처음부터 끝까지 혼자서 극을 이끌어가지만 무당은 그렇지 않다.

59) 이두현, 앞의 책, p.109.

것이기도 하다. 또한 ‘일고수 이명창’이라는 말에서 ‘一’과 ‘二’를 우열의 관계로 파악하고 창자보다 고수의 역할을 강조하여 판소리 창자에게만 초점을 두고 있는 一人劇의 관점을 부정할 수도 있으리라⁶⁰⁾. 그러나 그러한 외형적인 특징만으론 궁극적으로 그것이 어떤 극적 효과를 기대하고 있겠는가의 문제를 설명할 수 없다. 여기서 다시 視線의 문제를 생각해 볼 수 있는데, 즉 판소리 현장에서의 시선의 방향은 두 가지이다. 소위 무대에서 객석으로 향하는 창자의 시선 하나와, 무대와 객석의 경계선에 있는 고수와 객석에서 무대로 향하고 있는 청중의 시선이 다른 하나이다. 여기서 고수와 청중은 서로 시선의 방향을 공유하고 있으며, 이들이 보는 대상은 바로 눈 앞에 있는 창자 한 사람이다⁶¹⁾. 결국 고수와 청중의 시선은 바로 이 창자 한 사람에게로의 구심력을 이루고 있으면서 판소리의 모든 극적 효과가 그에게서 발산되도록, 즉 그에게서 이러한 구심력에 상응하는 원심력이 발휘되도록 유도하고 있다. 이에 따라 극적 효과의 최대치를 이루기 위해 고수는 창자에게 장단을 맞추어 주고, 청중은 추임새를 넣어주는 것이다. 요컨대 판소리는 모든 연행조건이 창자 한 사람에게 집중되어 있는 一人劇이라 할 수 있다.

60) 이에겐 전통적인 판소리 용어들에 대한 개념화를 시도하고 있는 최동현의 논의를 참고할 수 있다. 즉 최동현은, ‘일고수 이명창’이라는 말은 “5명창 시대에 이르러 고법이 발달되어 고수가 단순한 반주자에서 독자적인 예술가로 변모함에 따라 일어난 고수에 대한 인식의 변화와 고수의 예술적 지위 향상을 표현하는 일정한 역사적 의의를 담고 있는 것”이지 보편적인 개념이 될 수 없다고 지적한 바 있다. 또한 최근엔 판소리에 대한 청중의 인식도가 중요해짐에 따라 ‘일청중 이고수 삼명창’이라는 말도 쓰이고 있는 형편인 것이다. 최동현, 『판소리의 민족음악학적 연구』, 전북대 대학원 박사학위논문, 1989, pp.94-95. 참고.

61) 만약 여기서 고수가 창자의 상대역이라면 창자와 함께 객석으로 향하는 시선도 함께 공유해야 할 것이다. 한편 내용적인 측면에서 고수는 조동일이 지적했듯이 ‘작품의 내용에는 전연 개입하지 않고 단지흥을 돌구는 데 그치는 반주자일 뿐’이기도 하다. 조동일, 『판소리의 장르 규정』, 『판소리의 이해』, p.45. 참고.

이상 판소리는 창자 한 사람에 의해 전체 극이 진행되는 一人劇이다. 따라서 여기서 고수는 창자의 상대역이기 보다는 창자와 마찬가지로 무대에 속한 존재이지만 동시에 청중과 시선을 공유하는 존재, 즉 무대와 객석의 매개자로서의 성격을 가지는 것으로 파악된다 하겠다. 그렇다면 一人劇으로서의 판소리에서 이 ‘一人’인 창자의 정체는 과연 무엇이겠는가. 판소리를 서사문학의 일종으로 보고 있는 입장에서와 같은 서술자이겠는가. 이제 판소리 창자는 과연 서술자인가의 문제를 살펴보도록 하자.

판소리 창자를 서술자로 보는 것은 판소리를 서사문학의 한 갈래로 보는 입장에서이다. 예컨대 판소리 전체의 재현 방식을 지탱하고 있는 틀은 敍事⁶²⁾라는 전제 아래 소설에서 視點의 문제를 끌어와 판소리 창자를 제삼자적 서술자와 일인칭적인 인물로 파악하고 있는 논의가 그것이다. 즉 “창자는 서술자로서 사건·행위를 취합하고 요약, 부연, 묘사, 해설, 논평 등의 여러 방법에 의해 언어적으로 재현⁶³⁾하는 반면 부분적으로는 일인칭의 직접성을 나타내기도 한다. 64)는 것이다. 여기서 전자가 판소리 서사문학론에서 강조하는 서술자로서의 기능이며, 후자가 판소리 연극론에서 강조하는 등장인물로서의 기능이다. 즉 판소리 서사문학론에서는 판소리에는 이러한 서술자로서의 기능이 지배적이라고 보는 반면 판소리 연극론에서는 등장인물로서의 기능이 지배적이라고 보고 있다. 양자 모두 판소리 창자의 서술자·등장인물로서의 기능을 인정하고는 있지만, 그 지배적인 기능이 무엇이느냐에 초점을 두어 각각 서술자로서, 등장인물로서의 성격을 강조하고 있는 것이다. 그런데 여기서 양자 모두는 등장인물이란 말을 서구적인 극개념에 입각하여 사용하고 있다.

62) 김홍규, 「판소리의 장르적 성격과 부조」, p.166.

63) 김홍규, 위의 논문, p.168.

64) 김홍규, 위의 논문, p.170.

결국 여기서 문제되는 것은 판소리의 敘事性이다. 판소리의 서사적인 부분을 지배적인 것으로 보느냐 아니냐에 따라 판소리를 서사문학의 일종으로 보기도 하고, 극의 일종으로 보기도 하는 것이다. 그러나 이러한 서사성은 서사문학에만 고유한 성질은 아니다. 영화에서도 이러한 서사는 중요한 기능을 하고 있다. 즉 영화에서의 서사는 영화적 편집으로 인해 생긴 틈을 메꾸는 중요한 기능을 한다. 판소리에서의 서사는 창자나 청중 모두가 의지하는 '최소한의 서사'⁶⁵⁾이다. 이는 판소리가 一人劇 양식이라는 점과 연결지어 생각해볼 수 있는데, 하나의 구심점으로서의 창자는 모든 연행조건이 자기 혼자에게 집중되어 있기 때문에 그만큼 부담감이 크다. 따라서 청중과의 공감대 형성을 위한 일종의 전략이 필요한데, 그것은 청중이 이미 알고 있는, 그래서 설명이 필요치 않는 이야기⁶⁷⁾에 기대어 극을 펼쳐나간다는 것이다. 왜냐하면 여기서 중요한 것은 그 이야기가 '무엇'인가가 아니라 '어떻게' 이야기하느냐이기 때문이다. 이러한 이야기가 바로 판소리 창자가 하나의 예술적 전략으로서 기대고 있는 '최소한의 서사'이다. 다음은 '적벽화전에서 조조의 군사들이 비참하게 죽어간다'라는 이야기가 '어떻게' 풍부하게 극적 효과를 내고 있나의 예이다.

[자진모리]...수만의 전선이 간데없고 적벽강이- 뒤끓어 불빛이 난리가 아니냐- 가련할손 백만군병은 날도 뛰도 못하며

[회모리] 숨막히고 기막히고 살도 맞고 창에도 찢려 앉아죽고 서서

65) 영화와 서사(narrative)의 밀접한 관계에 대해서는 Kaja Silverman, *The Subject of Semiotics*, Oxford University Press, 1983, pp.213-215. 참고.

66) 전신재, 「판소리의 연극성에 관한 연구」, 성균관대 대학원 박사학위 논문, 1989, p.22.

67) 판소리가 오래 전승되오던 단순한 설화들을 소재로 판소리화한 것도 이런 맥락에서 이해할 수 있다.

죽고 울다가 웃다 죽고 밟혀죽고 맞아죽고 원통히 죽고- 불상히 죽고
 - 애써죽고 똥싸죽고 가이없이 죽고 성내여 죽고 졸다가 죽고 진실로
 죽고 재담으로 죽고 무단이 죽고- 함부로 덤부로 죽고 떼떼그르르 궁
 그러 아뿔사 가슴탕탕 아 두드리며 죽고 참-죽고 거짓말로 죽고 죽어
 보느라고 죽고- 이놈 네에미 욕하며 죽고 떡 입에다 물고 죽고 꿈꾸
 다 죽고 한놈은 선두에 우뚝- 나서며- 이마 위에다 손을 얹고 고향-
 을 바라보며 양천통곡 호천망극 아이구 어머니 나는 죽습니다 물에
 풍- 빠져죽고 한군사 내다르며 나는 남의 오대독신이로구나 칠십당년
 늙은 양친 내가 팔십나도 못보겠구나 내가 아무래도 이 봉변 당하면
 은 먹고 죽을려고 비상 샀더니라 와삭와삭 깨무러 먹고 죽고 한놈은
 그통에 한가한 치라고 시조 반-장- 빼다죽고- 직사 몰사 대허수중에
 깊은 물에 사람을 모두 국수 풀듯 더럭-더럭더럭 풀며...(52-54)⁶⁸⁾

이 죽고타령 부분은 원작소설인 『삼국지연의』의 일부를 개작한 것
 으로, 단순히 조조의 군사들이 大敗하는 모습을 그리고 있는 것이
 아니라 죽음의 모습 그 자체에 주목하고 있다. 단순히 백만군병의
 가련함을 객관적으로 짧게 드러내고 있는 것이 아니라 청중의 가
 슴이 직접 ‘아뿔사 가슴탕탕’ 하도록 충분히 길게⁶⁹⁾ 노래되고 있다.
 이렇듯 판소리에는 죽음이나 고통 자체에 주목하는 일이 많은데⁷⁰⁾
 이는 무당이 청중의 가슴 속에 있는恨을 공공연하게 드러내는 행위
 와 유사하다. 즉 이 죽음들은 『삼국지연의』에 나오는 조조 군사들의
 죽음에 대한 삼인칭 관찰자적 설명이나 일인칭의 직접적인 再現을
 위해 들려지는 것은 아니다. 오히려 이 죽음들은 당시의 전쟁체험—
 임진왜란·병자호란—으로 인해 내재화된恨⁷¹⁾을 다시 한번 드러내어

68) 이하 괄호 속의 숫자표시는 김기수 편 <적벽가>의 페이지 표시이다.
 69) 반면에 그 외의 부분, 즉 판소리가 주목하지 않는 부분은 아주 짧게
 요약해버리거나 아예 생략해 버린다. 판소리에는 무슨무슨 ‘타령’들이
 많은데, 이 타령들이 주목되는 부분이고 타령과 타령 사이를 이어주는
 아리리가 주목되지 않는 부분이라 할 수 있다.
 70) 왜 그런가에 대해서는 III-3절에서 구체적으로 다루기로 하겠다.

치유하고자 하는 무당의 연출자적 책임에 의해 주목되고 있는 것이다.

이상 판소리 창자는 단순한 객관 서술이나 직접적인 묘사를 하고 있는 것이 아니라 어떤 하나의 주제에 대해 주목하고 그 주제를 드러내어 즐기자 한다. 즉 무당이 死者의 가족들에 대해 연출자적 책임을 지고 있는 것과 마찬가지로 청중들을 책임지고 있다. 하나의 극에서 연출자의 기능은 극 전체를 책임지는 것이다. 연출자가 극 전체를 책임진다는 것은 무엇을 뜻하는가. 그것은 무대의 배우가 관객의 존재를 무시하는 것과는 달리 관객의 존재에 대해 항상 직접적인 관심을 가지고 있음을 뜻한다. 따라서 판소리 창자란 관객과 일정한 거리를 가지고 그들에게 무언가를 말해주거나 보여주는 사람이 아니라, 신 내린 무당이 스스로 도취되어 있으면서도 청중들을 이끌고 있듯이 관객과 함께 직접 미적 효과를 이끌어내고 있는 사람이라 할 수 있다.

마지막으로 연출자로서의 판소리 창자가 극적 효과를 극대화하기 위한 수단으로 사용하는 창과 아니리에 대해서 살펴보자. 창과 아니리는 발림과 함께 곧잘 분화 발전적인 서구극의 개념인 음악효과, 대사, 연기로서 이해되어 왔다. 그러나 詩歌舞 융합의 극전통에 따라 이는 그 성격상 아니리에서 창으로, 창에서 발림으로의 점진적인 상승과정을 거치는 일종의 일련성을 가지는 것이라 하겠다. 이는 서구극의 연기가 인간의 행동에 대한 과학적인 분석의 결과를 토대로 동시적으로 재현되는 것과는 대조적이다. 즉 서구극의 경우, 대사를 하다가 흥이 나서 몸을 움직여 연기를 하게 되는 것은 아니다.

창과 아니리의 이러한 일련성은 판소리가 창자 一人에 의해 행해

71) 판소리가 형성된 것은 18세기 초인 숙종말 영조초쯤으로 추정되고 있는데, 이 시기는 이미 선조(16세기)와 인조(17세기) 때의 임진왜란과 병자호란이라는 큰 전쟁을 겪은 후이다. 즉 전쟁이 일어난 바로 그 당시는 아니지만 전쟁을 체험하고 난 얼마후의 시기인 것이다.

지고 있다는 점과 관계가 있다. 실질적으로 이는 창자 혼자 이끌어 나가는 극에서 창자 스스로 자신의 호흡을 조절하여 하나의 정점에 이르기엔 편리한 방법이기에 때문이다. 또한 '아니리→창→발림'의 정연한 상승작용은 앞서 살펴본 恨이 즐거움으로 변용되는 작용과도 동일하다. 요컨대 판소리는 창자 한 사람에게 의해서 詩歌舞의 요소 모두가 잘 구현되고 있다, 그것도 정연한 순서에 따라. 바꿔 말해서 판소리는 창자 一人에 의해서 하나의 정제된 예술형식을 갖추고 있는 것으로, 여러 사람에게 의해 행해지고 집단적인 신명을 요구하는 탈춤 등과는 또다른—결코 극적인 전략면에서 뒤떨어지는 것이 아닌—미적 효과를 얻고 있는 것이다.

한편 '아니리→창→발림'이 나타나는 기본적인 단위는 소위 판소리 한 대목이라 불리는 것이다. 이 한 대목은 아니리와 창과 발림의 일련의 상승과정이 처음부터 끝까지 완결되어 있어서 부분창이 가능한 곳이기도 하다. 즉 판소리 한 마당 전체를 부르는 대신 부분적인 대목들만으로도 어느 정도의 극적 효과는 독립적으로 보장되어 있는 셈이다. 이에 비해 한 대목과 한 대목 사이의 연결은 충분하거나 구체적이지 못하다. 그래서 얼핏 판소리가 에피소드적이라는 인상을 받게 된다. 그러나 이는 독립적인 한 대목마다 한 주제에 집중하고자 하는 판소리 창자의 연출자적 성격 때문에 기인한 것으로, 대신 대목들간의 연결면에 있어서는 일종의 단절이 내재하고 있는 것이 아닌가 한다. 이를 <적벽가> 앞부분을 통해 검토해보면 다음과 같다.

1. 아니리 : 초압
2. 중중모리 : 공명의 높은 재조
3. 아니리
4. 진양 : 조조의 군사훈련
5. 아니리
6. 중모리 : 조조 군사 패패 갈름

7. 아니리
8. 진양 : 사친가
9. 아니리
10. 자진모리 : 그리운 자식
11. 아니리
12. 늦은 중모리 : 아내 그리며
13. 아니리
14. 중중모리 : 위국자의 노래
15. 아니리
16. 중모리 : 싸움타령⁷²⁾

위에서 하나의 주제로 묶일 수 있는 것을 가려보면 1~4, 5~16의 두 대목으로 나눌 수 있다. 첫번째 대목은 <적벽가>가 시작하는 부분으로 『삼국지연의』의 주요인물인 조맹덕, 손중모, 유현덕, 공명이 소개되고 있다. 그런데 이에 바로 이어지는 두번째 대목은 이들과는 직접적인 연관이 없는 전장터 군사들의 고달픈 신세한탄 장면이다. 즉 이 군사들은 첫번째 대목 마지막 부분인 4에서 조조의 군사들로 제시되어 있긴 했지만, 군사설움 타령이라는 이 대목 어디에도 자신들이 조조의 군사들임을 밝히고 있지 않다. 그래서 이 군사들의 설움은 아군이나 적군이나의 구별이 없는, 하루아침에 전쟁터로 끌려간 일반인들의 설움으로까지 확장되고 있다. 요컨대 이 대목은 첫번째 대목과는 단절을 이루면서 군사들의 설움이라는 주제에만 주목하고 있는 것이다. 그러나 작품 전체로 봤을 때, 이러한 단절은 창자와 청중이 모두 기대고 있는 '최소한의 서사'에 의해 충분히 메꿔지고 있다. 그리고 전체적으로 창과 아니리의 이러한 반복은 궁극적으로 '감정의 최대한의 축적'을 이루는 데 기여하고 있다.

이상 결론적으로 말해서 판소리는 '서술자의 視點'이 문제시되는

72) 일련번호는 아니리와 창 부분을 구분하여 필자가 붙인 것이며, 창 부분의 제목은 김기수 편 <적벽가>에서 붙인 것에 따랐다.

문학작품이 아니라, 오히려 창자와 청중 간의 직접적이고도 실제적인—관념적이 아닌—‘視線의 방향’이 문제되는 하나의 劇이었다. 그리고 하나의 劇으로서 판소리의 예술적 전략의 요체는 一人劇 양식에 있었다. 요컨대 판소리 창자 一人이 펼치는 ‘아니리→창→발림’이라는 일련의 상승작용의 단위들은 부분적으로는 독립적인 완결을 이루고 있으면서 전체적으로는 이를 반복하여 감정을 축적해나가도록 하고 있었다.

2. 판소리와 굿마당

‘굿마당’이란 우리극 고유의 무대미학적 특성을 나타내는 말이었다. 즉 굿마당은 단순히 원형공간이라는 외형적인 면만을 가리키는 것이 아니라, 그 안에서 연희자와 관중들이 서로 대상화·간접화되는 대신 하나로 혼연일체를 이루게끔 하는 적극적인 의지가 내재해있는 하나의 열린 공간이었다. 판소리 또한 이러한 굿마당의 특성들을 잘 드러내고 있다. 따라서 이 節에서는 판소리의 극공간상의 특성을 굿마당과 관련하여 살펴보기로 하겠다. 뿐만 아니라 동일한 굿마당에서 행해지는 다른 연행형태들과는 다른 판소리 고유의 무대미학의 요소들도 밝혀보도록 하겠다. 이를 위해 판소리 극공간상의 특징으로 첫째 무대장치에 의한 시각 이미지 대신 창에 의한 청각 이미지가 지배적이라는 점, 둘째 여기서 고수는 무대의 伸縮을 조절하는 기능을 하고 있다는 점, 마지막으로 풍물굿의 空所효과와는 달리 판소리는 共鳴효과를 가진다는 점 등을 중심으로 살펴 보겠다.

먼저 판소리의 극공간에는 무대장치가 전혀 없다. 무당굿에는 병풍이라든가 젓상이 놓여있고, 탈춤에도 요즘엔 극의 내용에 따라 베틀이나 물레를 들여놓는 경우가 있는데, 판소리에는 무대장치나 대소도구 등이 전혀 쓰이지 않는다. 무대장치란 근본적으로 시각적인 것이다. 그래서 무대장치 및 그것을 움직이는 무대기술이 가장 잘 발달한 액자를 무대를 가장 회화적이라고도 한다. 따라서 판소리에

무대장치가 전혀 없다는 것은 판소리가 시각적인 면을 완전히 포기하고 있음을 뜻한다. 그렇다면 판소리의 극공간에는 무엇이 있는가. 여기에는 창이 있다. 창이란 청각적인 것이다. 요컨대 판소리는 창인 청각 이미지를 극대화하기 위해 무대장치로 인한 시각 이미지를 필요치 않는 것이다.

그런데 여기서 창은 어떻게 해서 청각 이미지를 극대화하고 있는가. 판소리 창명의 구체적인 성격을 먼저 살펴보자. 창은 음악이 아니다. 즉 宮·商·角·徵·羽라는 음에 의한 것이 아니다. 그래서 창은 이와 같은 중국의 五音으로는 물론 서양의 팔음계(도·레·미·파·솔·라·시·도)로도 채보되지 않는다. 창은 정확한 음을 고수하며 부르는 것이 아니라, 대신 다양한 長短과 調⁷³⁾를 조합하여 부르는 것이다. 판소리 창명의 특징은 바로 여기에 있다. 즉 판소리 창에서 기본적인 것은 음이 아니라 長短이다. 장단은 拍子 즉 템포이다. 그런데 판소리 창은 俗樂으로서 원래 正樂에 비해 템포가 빠르다. 그리고 같은 속악이라도 민요에는 가장 느린 것이 중모리이고 빠른 것이 중중모리나 자진모리 정도인데, 판소리에는 중모리보다 더 느린 진양이 있고 중모리·자진모리보다 더 빠른 자진모리·휘모리가 있다. 즉 판소리는 그만큼 소리의 진폭이 크다. 판소리가 동양의 五音이나 서양의 팔음계로 채보되지 않는 데에는 이렇듯 소리의 高低, 長短, 起伏, 屈伸 등 변화가 심해서이기도 하다. 이상 판소리 창명의 기본은 음이 아니라 長短⁷⁴⁾이며, 소리의 진폭이 크다는 것은 과연 무엇을 뜻하는가. 창은 음에 따라 불러지는 노래가 아니라 말[言]에 가까운 것이다. 말은 정

73) 판소리의 주된 長短으로는 진양, 중모리, 중중모리, 자진모리, 휘모리, 옛모리 등이 있으며, 調에는 羽調, 平調, 界面調 등이 있다. 이보형, 『판소리 사설의 극적 상황에 따른 장단법의 구성』, 『판소리의 이해』, pp.182-183.

74) 창명의 반주를 넣는 북은 음정을 잡기 위한 것이 아니라 박자를 맞추기 위한 것이다. 창을 기록하는 井間譜도 음이 아니라 박자를 표시하는 것이다.

해진 악보에 따라 하는 것이 아니다. 그야말로 목에서 자연스럽게 나오는 ‘소리’이다. 판소리의 ‘소리’, 곧 聲音은 서양음악에서 음역에 따라 소프라노, 테너, 바리톤 등으로 구분되는 것과는 달리 목소리의 음색, 고조, 변화에 따라 구분된다. 즉 통성·철성·수리성·천구성 등이 음색에 따라 구분된 소리이며, 평성·상성·하성 등이 소리의 고조에 따른 것이며, 생목·푸는목·감는목·찍는목·미는목·군목 등은 소리의 변화에 따른 것이다⁷⁵⁾. 곧 판소리의 땀은 소리의 사용을 극대화하고 있는 것이다. 여기서 소리는 곧 우리말이다. 따라서 판소리 땀은 우리말 사용을 극대화하고 있다고도 할 수 있다. <적벽가>에서 그 예를 찾아보자.

[자진모리] 문병보고 반색타가 살맞어 떨어지고 황개 화선 이십척에 거화포 승기전에 떼뎃떼뎃 나발소리 두리둥-둥 뇌고치며 번개같이 달려들어 고향이 진동하여 한번 불이 벗석- 천지가 뜨르르르 두번을 불이 벗석 우-주가 바뀌는듯 세번을 불이 벗석 화염이 층-천 풍세 우루루루 물결은 출렁 전선은 뒷둥 돛배 와직근 용충 활대 노사앗대 우번 산판다리 행장 방어 각 부대가 물에가 풍- 기치 펄-펄 장막 쪽쪽 화전 궁전 방패 창과 깨어진 통노구 거말 장말 밤 쇠나발에 북정 쟁과리 쟁그렁 와르르 칠칠-칠 산산이 깨어져서 풍파강상에 화광이 훔-훔 수만의 전선이 간곳이 없고 적벽강이- 뒤끓어 불빛이 난리가 아니냐(51-52)

[엇모리]...맞을내라 달려들어 동을 넘어 서를 치고 남을 얼러 북을 치며 생문으로 디리 몰아 여가서 번듯하면 제가 덩그렁 베고 제가서 번듯하면 예와서 덩그렁- 두꺼비 파리잡듯 은장도 칼빠듯 허리파허리파. 백송골이 꿩차듯 여름날 번개치듯 횡행횡행 쳐들어갈제 장졸들 머리가 추풍낙엽이로다 피흘러 시내가 되고 주검이 여산이라 서황장합 쌍적 겨우겨우 방어하고 호-로-곡으로 도망할 적에(62-63)

75) 박헌봉, 앞의 책, pp.70-73.

이상 어휘적인 차원에서의 의성어나 의태어는 물론 나열법, 반복법, 은유법 등이 자유롭게 구사되고 있으며, 비록 위의 인용문상으로는 잘 드러나지 않지만 말 그대로 소리의 높고 낮음, 길고 짧음 등이 마음껏 발휘되고 있다. 이러한 우리말의 극대화 과정 속에서 한자로 된 말까지도 우리말화—‘防塞타가’가 ‘반썰타가’로 바뀐 예—하거나 우리말 식으로 끊어 읽힐 정도이다. 결론적으로 말해서 판소리의 극공간은 이러한 소리들이 만들어내는 청각 이미지들이 살아넘치는 곳이다. 그리고 이렇게 자유자재로, 무궁무진하게 구사되는 말과 말들 사이에서 의미는 중첩 혹은 역전되고 확장되면서 감정을 자유분방하게 하고 고조시킨다.

둘째로 판소리의 극공간에서 고수는 무대의 伸縮을 조절하는 기능을 하고 있다. 굿마당에서는 무대와 객석의 고정적인 구분이 없기 때문에 공연장소에 따라, 관중의 규모에 따라 언제든지 무대가 신축성있게 가변될 수 있다. 그러나 판소리에서는 그러한 물리적인 의미의 무대 뿐만 아니라 정서적인 의미의 무대까지도 신축성있게 조절하는 하나의 장치로서 고수의 존재가 있다는 점에서 다른 연행예술 형태들과는 변별된다.

그렇다면 고수는 구체적으로 어떻게 무대의 신축에 기여하는가. 먼저 무대가 늘어나는 것[伸]은 청중으로 향하는 唱者의 시선에 의해서 무대가 열려짐으로써 가능하다. 그리고 무대가 줄어드는 것[縮]은 청중의 시선이 무대로 모여짐으로써 가능하다. 그런데 여기서 특이한 것은 바로 고수의 위치이다. 고수는 창자가 있는 무대와 청중이 있는 객석의 중간에 위치하고 있다. 물리적인 위치뿐만 아니라 심리적인 위치면에서도 한편으로는 창자와, 다른 한편으로는 청중과 같이 하고 있다. 전자는 창자와 함께 극의 緩急을 조절하는 경우이고, 후자는 청중과 함께 어우러지며 극 속에 참여하는 경우이다. 전자는 고수가 창자와 같이 무대를 형성하고 있는 데서 기인한 것이며, 후

자는 고수의 시선의 방향이 청중의 것과 공유되고 있기 때문에 그렇다. 요컨대 고수는 객석으로 확장되어 나가려는 무대와, 무대로 빨려 들어오려는 객석의 중간에 위치해 있으면서 그 신축을 적절히 조절하는 기능을 하고 있다. 일상생활의 한복판에 아무런 격식도 갖추지 않고—배우와 관객이라는 연극의 기본적인 요소만 갖추고서—행해지는 판소리에서 神明이라는 미적 효과를 제대로 이끌어내기 위해서는 무대가 객석을 위압하게 하지도, 객석이 무대로 과도하게 빨려들어 서도 안되기 때문이다.

이때 고수가 사용하는 예술적 수단이 바로 ‘추입새’이다. 추입새에는 고수의 추입새와 청중의 추입새 두 가지가 있다. 그런데 추입새란 원래 창의 흥을 돋구는 것으로 근본적으로 창자가 아닌 청중에게 속하는 것이다. 따라서 고수의 추입새는 넓게는 청중의 추입새에 속하는 것이다. 그러나 여기서 고수의 추입새는 창자의 창을 일정한 방향으로 이끌고자 하는 의도적인 것이라는 점에서 단순히 감동을 드러내는 자연발생적인 청중의 추입새(76)와는 다르다. 즉 고수의 추입새는 창자의 창에 주목하고 있다는 점에서는 청중의 추입새와 동일하지만, 창자와 창에 대한 극적 책임을 함께 지고 있다는 점에서 그 특징을 갖는다. 요컨대 고수는 추입새를 통하여 창자를 도와줌으로써 무대가 확장되거나 응축되도록 유도하고 있다 하겠다. 결국 판소리에서 무대의 확장과 응축—정서적인 의미에서의—은 창자의 창이 마음껏 풀어지느냐 혹은 재촉되느냐에 따르는 것이기 때문이다. 이상 결론적으로 말해서 판소리의 극공간은 신축성있는 무대이다. 이는 시각화시켜서 고정해는 무대가 아니라 살아 움직이는 역동적인 무대이다. 그리고 판소리 극공간의 이런 신축성·역동성은 청중에게로 향해있는 창자와, 창자를 응시하고 있는 청중 간의 가변적인 거

76) 천이두, 앞의 책, p.351.

리를 조절하는 고수의 기능에 의해서 보장되고 있다.

마지막으로 판소리의 극공간은 共鳴효과⁷⁷⁾를 가지고 있다. 우선 먼저 共鳴효과란 무엇인가를 풍물굿의 空所효과와 비교하여 알아보자. 空所효과의 ‘空所’란 말 그대로 ‘빈 곳’(blank)을 뜻한다. 이는 수용미학의 입장에서 독자 혹은 관중이 텍스트 내의 불확정적·미결정적인 요소들을 자신의 상상력을 동원하여 메꾸는 곳이라는 의미⁷⁸⁾로도 쓰이는 말이지만, 풍물굿에서의 空所란 물리적 공간의 측면에서 말 그대로 ‘비어있는 공간’을 가리킨다. 그렇다면 풍물굿의 空所효과란 과연 무엇인가. 풍물굿의 연행과정을 통해 이를 설명하고 있는 김익두의 논의를 참고해보자.

...연행 초기에는 굿패의 바깥에서 관망만 하고 있던 구경꾼들이, 시간이 지남에 따라 하나씩 둘씩 굿패의 뒤를 따르기 시작하다가, 마지막에 가서는 오히려 굿패는 굿판 밖으로 밀려나 반주 악사의 위치로 변해 굿판 안을 보고 있고, 역으로 굿판 밖에 있던 관중들이 그 안으로 들어가 직접 연행자가 되어 춤추고 노래하면서 황홀한 감탄사를 연발하는 것을 우리는 얼마든지 볼 수가 있는 것이다. 따라서 풍물굿이 표면적으로 연극적 행동이 별로 없고 음악성만이 전체를 압도하고 있는 것처럼 보이는 것은, 바로 관중 전체를 연행자로 변화시키기 위해 교묘하게 계산되어 있는, 고도로 절제된 예술적 술책이자 구성원 리인 것이다.⁷⁹⁾

즉 풍물굿에서의 空所란 연행과정 중에 실제로 관중이 들어가게 되

77) 共鳴효과란 풍물굿의 空所효과와 비교하여 필자가 명명한 것이다. 판소리와 풍물굿의 무대효과를 비교한 것은 양자가 원형공간의 무대를 가장 효과적으로 사용하고 있다고 보았기 때문이다.

78) 이러한 의미에서의 판소리의 空所성에 대해서는 최정선, 「판소리의 연행예술적 연구」, 원광대 대학원 박사학위논문, 1989, pp.69-71. 참고.

79) 김익두, 앞의 논문, pp.77-78.

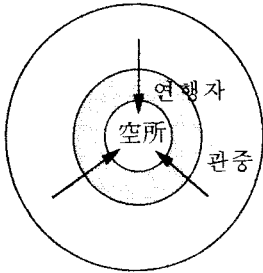
는 연행공간의 내부이며, 이로 인한 空所효과란 연행공간 내부를 일
부러 비워놓고 그곳으로 관중의 행동욕구를 최대한으로 자극하고 유
도해내는 것⁸⁰⁾을 말한다.

그렇다면 이와 비교하여 판소리의 共鳴효과란 무엇인가. 풍물굿과
비교해봤을 때 판소리의 극공간에는 이상과 같은 '내부의 비워진
곳'이란 없다. 물론 판소리는 창자 한 사람에 의한 一人劇이기 때문
에 여러 사람의 연행자들에 의해 만들어지는 내부의 빈 공간이란 있
을 수가 없다. 오히려 판소리에서는 그 빈 곳을 창자 한 사람이 미
리 차지하고 있는 셈이다. 그렇다면 내부에 빈 곳을 마련해둔 풍물
굿의 空所효과와 비교했을 때 이것은 무엇을 의미하는가. 풍물굿의
연행자들은 空所효과를 유도하기 위해 스스로의 행동은 최대한도로
극소화하면서 타악기의 강렬한 기악음들의 반복적·연속적인 축적을
피하고 있다⁸¹⁾. 그러나 판소리 창자는 스스로 원형공간 속의 한 초
점이 됨으로써 무대 중앙으로의 강렬한 집중을 피하고 있다. 이러한
강렬한 집중이란 곧 원형공간을 둘러싸고 서있는 청중들의 시선에
의한 구심력이라 할 수 있는데, 판소리 창자는 이러한 구심력에 상
응하는 원심력을 행사함으로써 충분한 무대효과를 얻고 있다 하겠다.
즉 판소리는 극소화된 행동이나 단순하고 반복적인 음악에 의해서가
아니라, 살아있는 소리들의 총만된 청각 이미지들을 가지고 신축성
있는 무대를 채우고 올려나오는 嘯을 통해 청중과 교감을 하고 있는
것이다. 요컨대 풍물굿이 내부에 미리 마련된 空所를 통해 관중의
극적 체험을 이끌어내고 있다면, 판소리에서는 내부로 집중된 한 곳
으로부터 올려나오는 嘯에 반응하여 함께 울림으로써 共鳴함으로써
극적 체험을 이룬다 하겠다. 이상 풍물굿의 空所효과와 판소리의
共鳴효과를 그림으로 정리하면 다음과 같다.

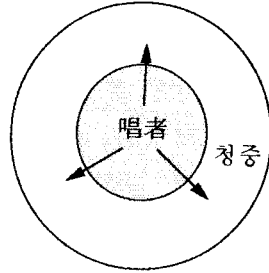
80) 김익두, 위의 논문, p.77.

81) 김익두, 위의 논문, p.77.

풍 물 굿



판 소 리



이상 결론적으로 말해서 판소리의 극공간은 굿마당의 무대미학을 극대화하고 있다. 근본적으로 시각화의 제한이 많이 따르는 원형공간 속에서 창에 의한 청각 이미지를 극대화하고 있는 점, 무대를 단순히 열려있는 극공간으로서 뿐만 아니라 그 자체로 살아있고 역동적으로 움직이게끔 하고 있는 점, 그리고 하나의 원형공간이 가지고 있는 원초적인 구심력에 상응하는 원심력의 발산을 통해 무대를 넘어선, 청중과의 혼연일체에의 共鳴을 이루고 있는 점 등이 그것이다. 요컨대 판소리는 굿마당의 원형공간 속에서 절제되고 세련된 극적 전략을 통해 무대미학의 극치를 이루고 있다 하겠다. << 따라서 판소리는, 그동안 서구적인 극개념에 의해서 보다 우월한 형식으로 간주되어 왔던 탈춤보다 결코 열등한 장르가 아니다. 오히려 판소리는 탈춤보다 굿마당의 미적 효과를 더 극대화하고 있는 것이다 >>

3. 판소리와 神明

미학적인 의미에서 '神明'이란 삶의 고통스러움을 대상으로 하고 있지만 역설적이게도 그 고통스러움을 즐기므로써 극복하고자 하는 것이었다. 神明은 단순히 즐겁고 흥겨운 것이 아니라 그 안에 내재

해있는 怨과 恨을 통해 즐거움과 흥을 돋구어내는 것이었다. 神明은 인간적 삶에 대한 비극적인 통찰을 오히려 삶에 대한 전폭적인 긍정으로 바꾸어 놓는 生存에의 의지였다. 판소리에는 이러한 神明의 과정들이 특히 잘 드러나 있다. 우리가 판소리에서 접하게 되는 그 흔한 설움타령들이 그것이다. 따라서 이 節에서는 판소리의 그 흔한 설움타령들에 주목하여 판소리에서의 神明의 문제를 살펴보고자 한다. 이를 위해 먼저 이러한 설움타령들을 통해 밝혀지는 판소리의 세계는 어떠한 것인가를, 다음으로는 그러한 세계 내에서 설움타령들이 갖는 미학적인 의미는 무엇인가를, 그리고 마지막으로 이상을 통해 알 수 있는 판소리의 현재적 가치란 과연 무엇일까도 함께 살펴해보도록 하겠다.

먼저 판소리는 왜 그렇게 많은 설움타령들을 담고 있는가. 과연 판소리의 세계는 어떠한 것인가. 판소리는 우리가 삶을 살아가는 동안 충분히 함께 느낄 수 있는 아픔들의 세계를 담고 있다. 예컨대 <춘향가>에서의 천민의 설움, <심청가>에서의 앞 못보는 봉사의 설움, <홍보가>에서의 가난 때문에 매품을 팔아야만 하는 설움, <수궁가>에서의 항상 강자에게 쫓겨 살아야 하는 약자의 설움, <적벽가>에서의 전장터로 끌려나온 군사들의 설움 등 영웅의 삶이 아닌 바로 우리 자신의 삶을 대상으로 한 꿈과 恨의 이야기들이 펼쳐지고 있다. 이를 <적벽가>를 통해 좀더 구체적으로 살펴보면 다음과 같다.

<적벽가>는 전체 구성이 모두 네 개의 큰 이야기 단위로 이루어져 있다. 각각 소재목을 붙여본다면 i. 조조, ii. 동남풍, iii. 적벽대전, iv. 조조生還 등이다. 구체적으로 말해서 먼저 i은 조조의 사해평정의 꿈과 그 이면에 가리워져 있는 군사들의 설움을, ii는 적벽대전을 앞두고 동남풍을 바라고 있는 오나라 주유와 동남풍을 암축하는 공명을, iii은 때마침 동남풍에 기습적인 화공을 당하고 죽어가는 군사들과 창망히 패주하는 조조를, iv는 죽음의 길인 오림, 호로

곡, 화용도에 들어섰으나 살아돌아가게 되는 조조를 이야기하는 부분이다. 이를 각 이야기 단위들에 들어있는 타령들과 함께 정리해보면 다음과 같다.

- i. 조 조 : 군사설움타령 ————— (33분 9초)
- ii. 동 남 풍 : 동남대풍 ————— (20분 16초)
- iii. 적벽화전 : 죽고타령, 새타령 ————— (16분 35초)
- iv. 조조生還 : 군사점고타령, 조조의 애원 — (42분 8초)⁸²⁾

결국 위에서 알 수 있는 것은 <적벽가>는 처음부터 끝까지 무슨 무슨 타령들—그것도 그냥 타령이 아닌 서러운 타령들—로 주로 이루어져 있다는 점이다. 즉 서구극의 경우에서처럼 발단, 전개, 과정을 거쳐 서서히 절정에 이르는 것이 아니라 극이 시작하자마자 곧바로 군사설움타령으로 들어가고 있다. 예컨대 군사설움타령은 창이 시작된 지 10분(11분 32초)만에 불려지기 시작해서 i이 끝나기 직전까지 약 20분 동안(18분 24초)이나 불려진다. 이는 다른 이야기 단위들도 마찬가지로, 판소리는 마치 이러한 타령들을 부르기 위해 있는 것이 아닌가 하는 인상까지 준다.

그렇다면 이러한 타령들은 도대체 무엇인가. 누구의 타령이며, 누구를 위한 타령들인가. i에서의 사친가를 예로 들어 구체적으로 살펴보자.

[진양] 고당상 학발양친 배별하고 떠나온 지가 이- 몇해나 되며 부혜여 생아시고 모혜여 육아시니 육보기덕은인데 호천-망극이로구나 화목하던 절내의 권당 규중의 흥안유부 천리전장 날 보내고 오늘날이나 소식이 올거나 내일이나 편지가 올거나 기다리고 바라다가 서산에 해

82) 이는 아세아레코드, <임방울 창극-적벽가>를 참고로 하여 조사한 각 이야기 단위별 소요시간이다. 이와 함께 <적벽가> 전체 소요시간은 약 2시간(1시간 52분 8초)이다.

는 기우러지고 의려지망이 몇번이며 바람불고 비 죽죽 오는 날에 출 문망이 몇번이나 상사곡 단장회는 주야수심이 맺혔느니 조총 환도를 두러메고 육전수전을 섞어할 적에 생사가 조석이로구나 만일 객사를 내가 하오면 그 뉘라서 업토를 하며 백골 안장을 어이 하오며 골폭사 장에 하여서 오연의 밥이-호-된들 손뼉을 두다려 주며 후여-쳐 날려 줄 이가 뉘 있드란 말인거나 이리히리사하친 십이시(一日思親十二時) 로구나(19-21)

이 부분으로 시작되는 군사설움타령은 사해평정이라는 영웅적 꿈에 젖어있는 조조의 이야기 바로 다음에 나온다. 즉 조조의 영웅적 꿈이라는 모티프가 전도되서 군사들이 고향을 그리워하는 非영웅적인 꿈이 대조적으로 보여지는 부분이다. 이러한 顛倒의 모티프는 <적벽가>의 전체를 통해서 일관되고 있는 것으로, 특히 iii에서 영웅 조조가 非영웅화·세속화되어 오한장수들에 대한 혐구를 하는가 하면 남은 군사들을 점고하며 함께 울어주는 것도 이에 속한다 하겠다. 요컨대 판소리 <적벽가>는 소설 『삼국지연의』가 역사적·영웅적 인물들의 역사적·영웅적 사건들을 보여주고 있는 것과는 판이하게 비역사적·비영웅적 인물들의 비역사적·비영웅적 일들에 주목하고 있다. 소설에서는 은폐되어 있는 전쟁 희생자들의 설움과恨을 조명하고 있는 것이다. 이상 판소리에 그 혼한 설움타령들이란 결국 이러한 세속인들의恨을 부각시키고 있는 것으로 영웅이 아닌 우리 자신의 삶을 대상으로 하여 이를 끌어안는, 즉 역사적인 관점에서는 배제되어 있는 세속인들의 다양한 삶의 양상들에 주목하고 이를 공동체적으로 수용하고자 하는 것이다.

그런데 여기서 판소리가 세속인들의 다양한 삶의 양상들을 공동체적으로 수용하고자 한다함은 구체적으로 무엇을 의미하는가. 이는 판소리가 당대의 인간적 삶의 애환, 生存의 문제를 외면하지 않고 있다는 의미이다. 결국 이는 판소리의 미학적 의미와도 연결되는 것

으로, 판소리의 설움타령들이 가지는 미학적 의미는 무엇인가에 대한 다음의 문제를 통해 이를 구체적으로 살펴보기로 하자.

판소리는 일종의 ‘소리-굿’이다. ‘소리’[唱]로써 삶의 꿈과 恨 生存의 문제를 치유하고자 하는 일종의 ‘굿’이다. 판소리의 그 혼한 설움타령들이 갖는 미학적인 의미는 바로 이것이다. 조선조 후기에 서부터 식민치하, 6.25 직후까지 용서나 화해가 가능하지 않았던 현실세계 속에서 역설적이게도 용서와 화해를 이루어내는 판소리가 성행했던 것은 무엇 때문이었겠는가. 역사 속에 함몰되어 그 존재가치조차 미미했던 현세적 인간들의 삶을 판소리가 달래주었기 때문이 아니겠는가. 따라서 이하에서는 일종의 ‘소리굿’으로서 판소리가 가지는 미학적인 의미를 <적벽가>를 통해 좀더 구체적으로 살펴보고자 한다.

<적벽가>는 이중구조를 가지고 있다. 즉 A. 조조의 총위와 B. 군사들의 총위로 이루어진 이중의 구조를 가지고 있다. 먼저 조조를 중심인물로 하고 있는 A의 총위에서는 조조가 사해평정의 꿈을 가지고 있다가 적벽대전에서 좌절한 뒤 화용도에서 관우에게 용서를 받는다. 한편 조조의 군사들을 중심인물로 하고 있는 B의 총위는 A의 총위를 전도시킨 것으로서 조조의 꿈에 대비되는 군사들의 설움타령, 적벽대전에서 희생되는 모습과 함께 화용도에서 관우에게 조조를 용서해줄 것을 애원함으로써 조조와 화해를 이루는 모습을 담고 있다. 이를 정리하여 나타내면 다음과 같다.

- | | | | | | | |
|---|----------|----|------|----|------|------|
| [| A. 조 조 : | 꿈 | ———— | 좌절 | ———— | 용서받음 |
| | B. 군사들 : | 설움 | ———— | 희생 | ———— | 화해 |

그런데 여기서 한 가지 주목되는 점은 A[꿈, 좌절]과 B[설움, 희생]은 서로 顛倒 혹은 대립의 관계인데 비해 A[용서받음]과 B[화해]는 말 그대로 화해·조화의 관계라는 점이다. 따라서 결국 이를 통해

서 알 수 있는 것은 판소리 <적벽가>가 궁극적으로 이야기하고자 하는 바는 조조-불행을 가져온 자-가 어떻게 용서되는가, 군사들-불행을 당한 자-이 어떻게 위로되는가이다. 즉 <적벽가>의 주제는 '조조 놀리기'⁸³⁾가 아니라 '조조 용서하기'이다. 전자의 경우에서 <적벽가>의 주제를 '조조 놀리기'라고 보는 것은 이야기 단위 iii·iv에서 조조에 대한 卑下가 이루어지고 있으며, 이에 따라 조조가 정욱과 군사들로부터 심한 비아냥을 받고 있기 때문이라 한다. 그러나 소리극의 차원에서 봤을 때 이러한 조조의 卑下와 군사들의 비아냥은 달리 해석될 수 있다. 요컨대 역사적 차원에서 굴욕적으로 이루어지는 '조조의 卑下'가 아니라 비영웅들인 군사들과 화해를 이루기 위해 영웅인 조조가 거치는 일종의 통과제의로서의 '비영웅화' 과정이며, 반상구별이라는 이데올로기의 차원에서 약자인 군사들이 강자였던 조조에게 비난을 퍼붓는 것이 아니라 양자 모두의 아픔을 드러내면서 서로를 위로하고 있는 것이다. 화용도 좁은 길, 즉 조조의 입장에서는 죽음의 길에서 조조가 살아돌아갈 수 있었던 것도 바로 이 군사들이 관우에게 조조를 용서해달라고 애원했기 때문이 아니었는가. 이야기 단위 iv의 군사점고타령 중 허무적의 울음 부분과 관우가 조조를 용서하는 부분을 통해 이를 확인해보자.

[중모리] 승상님 들주시오 한번 더 들주시오 적벽강 급한 불에 갈대 목숨 살리려고 화전을 피하여 도망을 할 적에 뜻밖에 살 한개가 수루루루루 떠들어와서 팔- 맞아 작신 부러지고 다리조차 맞아 전혀 군례할 수가 있소이까 어서 목을 베어줍소사- 혼비고향을 등-등 떠서 그림든 부모님과 애중턴 처자 권술 얼골이나 보리까 하나니다-어-

[아니리] 이놈이 어찌 퍼버리고 울던지 조조가 마음이 언짢았던가 보

83) 서대석, 「적벽가의 재검토」, 『도곡정기호박사 화갑기념논총』, 대제각, 1991, p.86.

더라.

조조 : 우지마라 아오, 가령 논지하면 네 부모가 내 부모요, 에으 네 권술이 내 권술이니 설위말고 게 있다가 우리 근근도생하여 같이 가자...(75-76)

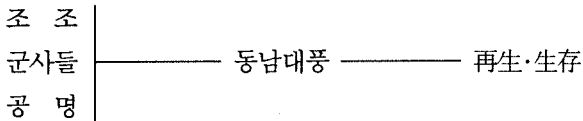
[중모리]...수다장졸이 모두 다 울어- 복지- 특별하신 장군님 장군님 -덕행으로 우리 승상님을 살려주시면 여산여해- 높은 덕을 고향 천리를 찾아가서 호호만세를 하오리다 수다장졸이 모두 다 꿇어 엎쳐서 양천통곡을 설히 운다

[아니리] 인후하신 저 관공님이 조조를 쾌히 놓아주고...(91-92)

이상 허무적의 울음 부분에서 조조와 허무적이 상호간에 적대감이란 없다. 병든 늙은 국 끓여 먹자 했으니 성한 늙은 회쳐먹소(77)라고 대드는 전동다리의 경우에도 조조는 그에게 고향에 무사히 돌아갈 것이라고 위안하고 있다. 그리고 관우가 조조를 용서하는 것은 물론 동정심이 많은 관우가 窮敵 조조를 가련히 봐줘서이기도 하지만, 조조가 세 번을 빌고 나서 조조 군사들이 이상과 같이 한번 애원한 직후 용서가 이루어졌다는 점은 시사하는 바가 크다. 결국 적벽대전 이후 새타령이나 군사점고타령 등을 통해서 죽은 군사들의 원귀들을 불러내거나 살아있는 군사들을 자꾸 불러세워 위로하는 것은 나중에 조조가 용서받도록 하기 위해서가 아니겠는가. 요컨대 판소리 <적벽가>에서 조조는 조롱의 대상이 아니라 용서와 화해의 대상인 것이다.

우리는 이상에서 판소리는 세속인들의 삶에 주목하고자 하는 것이며, 이런 맥락에서 <적벽가> 또한 영웅으로서의 조조가 아닌 비영웅으로서의 조조를 용서하는 이야기라고 이해했다. 여기서 조조를 용서한다 함은 곧 조조를 살려 돌아가게 하는 것이다. 따라서 조조의 비영웅화는 일종의 통과제의가 된다. 즉 조조의 비영웅화는 그가 살아남기 위해서 거치는 일종의 통과제의적인 죽음⁸⁴⁾이다. 그렇다면

조조가 거치는 통과제의적인 죽음이란 구체적으로 어떤 것인가. 이를 A[좌절]과 B[희생]의 부분에서의 '동남대풍'이라는 모티프를 중심으로 정리해보면 다음과 같다.



곧 여기서 '東南大風'이라는 모티프는 적벽대전에서 조조를 패하게 한 실질적인 기능을 했을 뿐만 아니라 조조로 하여금 통과제의적인 죽음을 겪게 하는 일종의 극적 장치로서 기능하고 있다. 즉 동남대풍은 조조로 하여금 오립, 호로곡, 화용도라는 죽음의 길로 접어들게 하고 있다. 한편 이러한 죽음은 조조 뿐만 아니라 군사들과 공명도 함께 겪고 있는데, 군사들은 조조가 살아야 함께 살아서 고향으로 돌아갈 수 있다는 점에서, 공명⁸⁵⁾은 자신들이 살아남기 위해 동남풍이 불기를 기원했고 동남풍이 불어 전쟁에서 승리를 거둔 후에는 조조를 살려 돌려보냈기 때문에 함께 통과제의적인 죽음을 겪고 있는 것으로 보았다. 따라서 이상에서 알 수 있는 것은 조조는 물론 군사들, 공명측 모두 죽음을 겪고 있다는 것이며, 결국 이는 죽음과 대면하고 살아가는 인간적 삶의 모습들을 보여주고 있는 것이 아닌가 한다. 곧 이는 죽음을 生의 한가운데 위치시키고 있는 그럼으로써 죽음을 生의 한가운데 수용하고 있는 삶의 세계⁸⁶⁾를 보여주고 있

84) 멀치아 엘리아데, 이동하 역, 『성과 속』, 학민사, 1983, p.149.
 85) 여기서 공명은 단순히 공명 개인만을 가리키는 것이 아니라, 조조와 조조군사들에 대한 대립세력 모두를 포괄하여 지칭하는 것이다. 즉 유비나 관우는 물론 주유까지도 포함될 수 있다.
 86) 죽음이 작품 한가운데 위치하고 있는 것은 다른 판소리 마당들에도 공통적인 것이다. 예컨대 <춘향가>에서 춘향의 투옥, <심청가>에서 심청의 인당수 투신, <홍보가>에서 홍보가 매품팔러 가는 일, <수궁

는 것으로 소리극으로서 판소리의 미학적 의미는 바로 여기에 있다 하겠다.

그런데 여기서 한가지 흥미로운 것은 이러한 죽음의 의식(ritual)들이 결코 비관적이거나 비극적이지 않다는 점이다. 오히려 희화화된 조조나 군사점고타령에서의 기지있는 재담 등 비교적 무거웠던 작품 전반부의 긴장이 마음껏 풀어지고 있다.

[휘모리]...좌우편에 호통소리 조조 장요 녀을 잃고 오립개로 도망할제 조조 재간이 비상 둔종났다 다칠세라 배 아프다 놓치지 마라 까딱마라 똥싸겠다 애고 정옥아 네 재조로 날 살려라 날 살려라 날 살려라 날 살려라 조조가 급해서 말을 꺼꾸로 타고 여봐라 정옥아 어찌 오늘은 이놈의 말이 퇴불여전하여 적벽강으로만 뿌드등 뿌드등 돌아가는구나 주유 노숙이 축지법을 못하는 줄 알았더니만 상부텀 땅을 찍어 가는가보구나 아 정옥아 위급하다 나 살려라 승상이 말을 꺼꾸로 탔오 언제 옮겨 타겠느냐 말머리만 떼어다가 똥구녕에다 박어라 박어라 박어라 박어라(55-56)

이는 군사들의 죽고타령 직후에 이어지는 부분인데, 갑작스럽게 조조의 희화화가 이루어지고 있다.

[아니리] 조조가 깜짝 놀래어

조 조 : 아 이놈 그냥 이놈이 이렇게 성하니 이게 장비 군사놈 아니냐?

익히 아는 체하고

정동달 : 누가 장비군사요? 승상님 말씀이 위덥소. 성한 건 회쳐 잡수시오그려.

조 조 : 아 죽일 놈, 너 이놈. 웬말을 이놈 그렇게 함부로 하느냐?

가>에서 토기가 용궁으로 들어가는 일 등도 이러한 맥락에서 이해될 수 있다.

전동달 : 아 승상님 말씀이 병든 놈은 국 끓여 먹자고 했으께 성한
 놈은 회쳐 먹어야만 올갔소?

조 조 : 아하 이놈아. 약간 남은 군사놈들이 모다 눈 빠지고 코 터
 지고 박 터진 놈 병신이 무수키로, 너 홀로 성하기에 시방
 기특해서 묻는 말인데 이놈, 그렇게 대답을 한단 말이냐,
 응?

전동달 : 아 군사놈들이 피가 없어 병신이 되지 별것 있으라우?

조 조 : 야 이놈, 응다. 너는 어찌 하였느냐?

전동달 : 좋은 수 있지요.

조 조 : 무슨 수냐?

전동달 : 한참 싸움할 적에 살짝 빠져서 저 산으로 올라가서 슬픔 밑
 에가 앉아서 가만이 내려다보면은 힘 덜 떨어지고, 병신될
 배 없고, 굶은 꼭 그거 싸움곳이 제일 좋습니다그려. 쟁치면
 살짝 내려와서 호군 먹고, 아 이렇게 편한 것이 있대게요.
 (77)

이는 군사점고타령 중 아니리로 된 전동달과의 재담 부분이다. 여기
 서는 “성한 건 회쳐 잡수시오그려”라는 말이 적대적으로 들리지 않
 을 만큼 흡사 축제와도 같은 흥겨운 분위기가 지배적이다. 그러면
 이상과 같이 웃음으로 고조된 분위기는 과연 무엇인가. 이는 동남대
 풍이라는 통과제의적 죽음을 겪은 조조와 군사들이 다시[再生] 살아
 나게 된다[生存]는 生에 대한 낙관적 전망 때문이다. 따라서 바로 여
 기서 우리는 인간적 삶에 대한 비극적인 통찰을 삶에 대한 전폭적인
 긍정으로 바꾸어놓는 神明의 역설, 황홀한 극복의 양상을 찾아볼 수
 있다.

이상 결론적으로 말해서 일종의 소리굿으로서 판소리는 당대의 인
 간적 삶의 문제를 외면하지 않고 있다. 오히려 이의 극복을 위해 영
 웅적 삶이라는 이데올로기화된 삶을 거부하고 살아있는 언어[말, 소
 리]로써 불려지는 생생한 삶을 수용하고 있다. 따라서 판소리는 반상

구별이라는 이데올로기의 차원에서 이해되기 보다는 오히려 현세적 삶에서 生存의 절실함을 역설하고 있는 反이데올로기의 차원에서 이해되는 것이라 하겠다. 예컨대 이데올로기 차원에서의 판소리 이해는 이상의 <적벽가>에서 비영웅으로서 용서받고 있는 조조를 설명할 수 없을 뿐더러 조조에 대한 군사들의 비아냥을 양반사회에 대한 시민사회의 반항이라고만 한정적으로 해석하게 된다. 조조의 회화화와 군사점고타령의 재담들을 단지 이데올로기적인 것으로만 간주하여 이들이 보여주고 있는 직접적이고도 발랄한 生의 낙관적 비전 혹은 神明의 황홀한 극복에 대해서는 간과하게 된다.

바로 여기서 우리는 판소리의 현재적 가치를 발견하게 되는데, 그것은 판소리가 동시대인의 삶에 대해 예술적 책임을 지고 있다는 점이다. 즉 판소리는 당대 인간들의 삶의 애환이나 生存의 문제에 주목하고 있으며, 그로 인한 아픔과 고통을 달래주고자 하는 예술적 책임을 지고 있다. 따라서 판소리의 이러한 예술적 책임은 예술이 인간을 소외시키고 있는 오늘날의 대중사회 속에서 그 현재적 가치가 크게 부각된다 하겠다. 요컨대 판소리는 이미 지나간 시대의 예술적 유산으로서가 아니라 하나의 성숙한 예술형식으로서 그 현재적 의미가 새롭게 조명되어야 할 것이다.

IV. 결론

판소리는 '판의 예술'이다. 창자와 청중이 한데 어울려 神明을 풀어내는 판의 예술, 곧 생생한 극적 체험을 이루는 하나의 劇이다. 그러나 지금까지 판소리를 하나의 극으로서 제대로 설명하지 못했던 것은 판소리의 연극성을 단순히 서구적인 연극 개념에 의존해 이해하고자 했기 때문이다. 그러나 판소리가 하나의 극이라 함은 동양의 樂개념에 따르는 동양연극적인 기준에 의한 것이다. 따라서 지금까

지 무분별하게 적용되어 왔던 서구적인 개념의 연극이 아니라 동양의 연극 개념은 무엇인가에 대한 반성이 필요했다. 이에 따라 본고는 먼저 동양에서의 극개념은 무엇인가에 대한 천착을 통해 우리의 극전통 내에서 판소리의 정당한 위치를 찾아주고자 했다.

먼저 동양에서 극이란 詩·歌·舞가 분리되어 있는 형태가 아니라 詩歌舞가 하나로 융합되어 있는 형태를 가지고 있다. 따라서 우리의 극전통 또한 이러한 ‘詩歌舞 융합의 극’에 따르는 것으로 무당굿, 풍물굿, 탈춤, 판소리 등에서 말과 노래와 춤이 따로따로 독립되어 있는 것이 아니라 하나로 즐겨지고 있음을 확인할 수 있었다.

그렇다면 이러한 詩歌舞 융합의 극전통이 우리극에서는 어떻게 구현되고 있는가. 논의의 구체성을 위해서 무대미학적 측면에서는 서구극의 ‘극무대’에 비견되는 우리극의 ‘굿마당’을, 미적 효과의 문체에 있어서는 서구극의 ‘카타르시스’와 비견되는 우리극의 ‘神明’을 각각 개념화하여 살펴 보았다. 먼저 극무대는 닫힌 공간으로서 관객에게 수동적이고 폐쇄적인 태도를 설정하게 하는 반면, 굿마당은 열린 공간으로서 관객의 능동적이고 개방적인 태도를 이끌어들이고 있었다. 그리고 카타르시스는 비극적 세계관에 근거하고 있는 것으로 他者에 대한 感情移入을 통해 얻어지는 간접적인 체험인 반면, 神明은 生에 대한 전폭적인 궁정을 바탕으로 하고 있는 說之의 세계관에 근거하고 있는 것으로 배우와 관객이 渾然一體가 되어 함께 춤을 춤으로써 얻어지는 직접적인 체험이었다.

판소리는 이상과 같은 詩歌舞 융합의 극이 가지는 예술적 이상을 잘 드러내고 있는 예술장르이다. 특히 판소리는 唱者 一人에 의해 창과 아니리가 반복·중첩되어 불려지는데, 이때 창과 아니리는 ‘아니리→창→발림’의 일련의 상승작용을 이루는 것으로 詩歌舞가 하나로 융합되어 있음을 다시 한번 확인케 해줬다. 판소리는 이러한 창과 아니리를 통해 궁극적으로 ‘감정의 최대한의 축적’을 꾀하고 있

었다. 그리고 판소리 창자 一人은 청중에 대한 보다 직접적인 책임을 지고 있는 연출자적 성격을 가지고 있는 것으로 파악되었다.

한편 판소리의 굿마당은 우리말의 살아있는 청각 이미지들이 넘쳐나는 곳이다. 이러한 청각 이미지들은 무대의 신축성을 조절하는 고수의 기능에 힘입어 무대를 넘어서서 청중의 가슴 속에 내재해있는 神明을 이끌어내며, 함께 혼연일체가 되서 울려 퍼짐으로써 일종의 共鳴효과를 얻고 있었다. 그리고 판소리의 神明에 대해서는 판소리의 그 혼한 설움타령들에 주목할 필요가 있다. 이 설움타령들은 비역사적·비영웅적 인간들의 꿈과 恨에 주목하고 있다. 곧 여기서 판소리는 이들의 꿈과 恨을 달래주는 일종의 '소리굿'의 의미를 가지는 것이었다.

이상 판소리는 고도로 세련된 예술적 전략들을 갖춘 예술형식으로 결코 열등한 예술장르가 아니다. 오히려 판소리는 극히 절제된 표현 수단들을 가지고 최대로 증폭된 미적 효과를 얻고 있는 하나의 완성된 예술형식이며, 동시에 당대의 인간적 삶에 대한 예술적 책임을 지고 있는 성숙한 예술형식이다. 따라서 판소리의 이러한 소리굿적 측면은 이념이 인간을, 인간이 인간을, 심지어는 예술이 인간을 소외시키고 있는 오늘날의 대중사회 속에서 그 현재적 가치가 크게 부각된다. 오늘날 우리의 대중사회는 판소리가 주목했던 인간적 삶의 고통과 아픔, 인간에게 내재화된 怨·恨을 더 교묘하게 위장·은폐하고 있기 때문이다. 결론적으로 말해서 판소리는 이미 지나간 시대의 예술적 유산이 아니다. 하나의 성숙한 예술형식으로서 그 현재적 가치가 여전히 인정되는 살아있는 전통이다.

참고문헌

1. 자료

- 임방울, 「적벽가」, 『임방울 창극-적벽가』, 아세아레코드, 1983.
김기수 편, 「적벽가」, 『한국음악』 5, 전통음악연구회, 1981.
천이두, 『판소리 명창 임방울』, 현대문학, 1986.

2. 단행본

- 김석만, 『스타니슬라브스키 연극론』, 이론과실천, 1993.
김종대, 『독일희곡이론사』, 문학과지성사, 1986.
박헌봉, 『창악대강』, 국악예술학교 출판부, 1966.
윤재근, 『동양의 미학』, 등지, 1993.
이두현, 『한국연극사』, 학연사, 1973.
조동일·김홍규 편, 『판소리의 이해』, 창작과비평사, 1978.
채희완, 『탈춤』, 대원사, 1992.
골드만, 루시앙, 송기형·정과리 역, 『숨은 신』, 연구사, 1986.
바흐젠, M, 김근식 역, 『도스또예프스끼 시학』, 정음사, 1988.
아리스토텔레스, 천병희 역, 『시학』, 문예출판사, 1976.
엘리아데, 멀치아, 이동하 역, 『성과 속』, 학민사, 1983.
키스터, 다니엘 A, 『무속극과 부조리극』, 서강대 출판부, 1986.
휴이트, 바나드, 정진수 역, 『현대연극의 사조』, 홍성사, 1979.
Silverman, Kaja, *The Subject of Semiotics*, Oxford University Press, 1983.

3. 논문

- 강용권, 「박봉술창본 적벽가고」, 『국어국문학』 1, 동아대 국문과,

1976.

김홍규, 「판소리의 장르적 성격과 浮彫」, 『동양학』 20, 단국대 동양학연구소, 1990.

서대석, 「적벽가의 재검토」, 『도곡정기호박사 화갑기념논총』, 대제각, 1991.

김옥란, 「최인훈 희곡작품에 관한 연구」, 한양대 대학원 석사학위논문, 1992.

김익두, 「한국 민속예능의 민족연극학적 연구」, 전북대 대학원 박사학위논문, 1989.

전신재, 「판소리의 연극성에 관한 연구」, 성균관대 대학원 박사학위논문, 1989.

최동현, 「판소리의 민족음악학적 연구」, 전북대 대학원 박사학위논문, 1989.

최정선, 「판소리의 연행예술적 연구」, 원광대 대학원 박사학위논문, 1989.