

동북아시아 공연예술 상에서 본 판소리의 공연학적 위상

김익두*

〈차례〉

- | | |
|------------------|-------------------|
| 1. 서언 | 6. 공연지식의 전승 전파 방법 |
| 2. 존재와/혹은 의식의 변환 | 7. 공연의 가치평가 |
| 3. 긴장성 구축 방법 | 8. 공연 미학의 기준과 구현 |
| 4. 공연자-관중 상호관계 | 9. 결어 |
| 5. 공연의 전과정 상의 특징 | |

1. 서언

본고는 동북아시아 지역 공연예술 상에서 판소리가 차지하는 공연학적 위상을 드러내는 데에 목표를 둔다. 이를 위해, 여기서는 이 지역에서 서로 다른 민족들이 이루어낸 대표적인 연극적 공연예술인 판소리와 경극과 노오를 ‘공연학(Performance Studies)’¹⁾의 관점에서 판소리를 중심

* 전북대학교 교수

- 1) Carol Simpson Stern & Bruce Henderson, *Performance : Texts and Contexts*, New York & London : Longman, 1993, chapter 1. ‘공연학(Performance Studies)’이란 공연 및 공연과 관련된 일련의 것들을 연구하는 학문이다. 공연학의 목표는 시공간의 필연적 제약 조건 속에서 ‘신체’라는 유한한 수단을 통해 무엇인가를 ‘행동’으로 실현하는 인간, 즉 ‘호모 퍼포먼스(Homo Performans)’의 본질과 가치와 가능성들을 탐구하는 최근의 학문이다.

으로 비교 검토하는 방법을 취하기로 한다. 구체적인 방법론으로는 리차드 셰크너가 세운 8가지 관점과 방법을 활용하고자 한다.²⁾

그동안의 판소리 연구는 판소리의 국내적 가치, 그것도 주로 문학적인 가치를 드러내는 작업에 집중되어 왔으며, 판소리를 다른 문화권 내에서 이룩된 주요 공연 양식들과 비교 연구하는 작업, 특히 서로 문화적 맥락을 많은 부분 공유해온 동북아시아의 그것들과 비교하는 연구는 거의 한 건도 이루어지지 않고 있다.

이러한 판소리 연구 현황은 앞으로 다가와 있는 ‘문화 세기’의 우리 문화, 특히 우리의 전통 공연 문화의 장래에 어두운 그림자를 드리우고 있다. 왜냐하면, 앞으로의 세계문화는 엄청나게 빠른 속도로 가까워질 것이고, 그러한 친교 속에서 결국은 각 문화 혹은 공연예술이 가지고 있는 어떤 독자적인 ‘차이’가 매우 중요하게 되며, 그런 ‘차이’를 갖지 못하는 문화나 예술 양식은 소멸하는 위기를 매우 짧은 기간 동안에 맞게 될 것이기 때문이다.

2. 존재와/혹은 의식의 변환

이 문제는 공연자의 입장과 청관중의 입장 양쪽에서 살펴볼 수 있는 문제이다. 즉, 공연자들의 존재와/혹은 의식의 변환과 청관중들의 존재와/혹은 의식의 변환으로 나누어 살펴볼 수 있다.

먼저 공연자의 측면에서 보면, 경극과 노오와 판소리는 모두 공연을 통해 존재와 의식의 변환을 기한다는 점, 그것이 ‘일시적 변환(transportation)’이라는 점, 그리고 이 세 양식 모두가 공통으로 반리얼리즘적,

2) Richard Schechner, *Between Theater & Anthropology*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, Chapter 1. 1985.

반환상주의적 변환의 공연 양식이라는 점도 같다.

그러나 경극과 노오의 공연에서는 등장인물들의 '독립적'인 '현전'이 이루어지나, 판소리에서는 등장인물들의 불완전한 현전, 부분적 현전만이 이루어진다. 즉, 경극과 노오에서는 여러 공연자/배우들이 제각기 다른 여러 등장인물로 무대에 나와 공연을 통해 하나의 등장인물로 완전히 성격부여(characterization)가 이루어지게 되지만, 판소리의 공연에서의 광대는 고수의 도움으로 광대 혼자서 모든 등장인물들을 서사의 스토리 전개에 따라 수시로 '성격부여'해야 하므로, 어떤 등장인물을 성격부여하고자 할 때 필연적으로 '불완전한 현전'의 방식을 활용하여 이 작업을 수행한다. 그러나, 이것은 인간의 실존적 조건과 상응하는 것이므로, 결코 약점이 될 수는 없다. 이 존재와 의식의 불완전한 현전의 방식은 공연학적 측면에서 판소리의 매우 중요한 특징이 된다. 판소리는 그러니까 경극이나 노오와 같이 여러 공연자들 각자가 공연을 통해 하나의 등장인물로서의 행동을 수행해가면서 구체적인 공연의 시공간 속에 완전히 하나의 등장인물로 현전하는 것이 아니라, 한 사람의 주 공연자인 광대가 보조 공연자인 고수의 도움을 받아 작품 속에 등장하는 여러 명의 등장인물들을 그 등장 상황에 따라 연기해야 하므로, 여기서 발생하는 문제들을 해결하기 위해서 완전한 현전의 방식을 버리고 불완전한 현전/부분적 현전의 방식을 채용한다. 스토리 전개에 따라 등장하게 되는 등장인물들을 무대 상에서는 부분적으로 현전시키고, 그것을 본 청관중들은 그것을 '매개'로 하여 각자의 마음속에서 그 등장인물의 완전한 현전상(現前像)을 구축하도록 유도하는 것이다. 이런 점에서 판소리의 현전 방식은 '매개적 현전'이라고도 말할 수 있다.

판소리는 이처럼 여러 사람의 등장인물들의 행동을, 여러 사람의 배우가 아니라, 광대 한 사람이 모두 연기해내야만 하는, 고도의 공연능력을 요구하는 예술이다. 즉, 판소리는 한 개인이 수많은 다른 존재와 의식들을 자기 자신의 신체적인 한계 속에서 자신의 신체적 체현(體現)을

통해 가장 높은 경지까지 통합적으로 탐구하고자 하는 예술이며, 그런 면에서 세계에서 가장 야심에 찬 공연예술 양식인 것이다. 이 점이 바로, 판소리가 가지고 있는, 공연자 쪽에서 본, '존재와/혹은 의식의 변환'에서의 가장 중요한 면모이다.

경극과 노오가 여러 공연자들에 의해 제각기 하나의 독자적인 등장인물들의 행동들을 무대에 독립적으로 현전시키고 그 등장인물들의 조화로운 앙상블을 통해서 작품 세계를 구축하고자 하는 공연예술이라면, 판소리는 그런 작품 세계를 단 한 사람의 주 공연자가 한 사람의 보조 공연자의 도움을 받으면서 모든 등장인물들의 행동을 무대에 불완전하게 현전시킴으로써, 그 모든 등장인물들을 한 사람의 공연 능력 안에서 '통합적'으로 체현하고자 하는 공연예술인 것이다. 이 불완전한 현전화, 부분적 현전화의 방식은 청관중의 내면에 완전한 현전상을 '환기'시키는 '매개'가 된다.

이 방법은 근본적으로 다음과 같은 질문으로 문제를 확대시킬 수 있다. 그렇다면 공연학적으로 경극과 노오가 사용하는 '분산적'인 방식, 더 나아가 서구 연극 전통 전체가 모색해온 이 '분산적·원심적 현전성'의 구현을 통해 탐구할 수 있는 공연학적 가능성과, 판소리가 사용하는 '통합적·구심적 현전성'의 구현 방식이 탐구할 수 있는 공연학적 가능성은 어떻게 다른가?

전자는 인간의 현전적 가능성을 하나의 현전적 역할 변환에 고정시킨다. 후자는 인간의 현전적 가능성을 수많은 가능태들의 '존재와 의식'의 體現(체현)으로 확장한다. 즉, 판소리는 한 사람의 공연자의 공연 능력의 극대화화를 통해서, 현전적 인간, 즉 '지금·이곳'에 제약된 인간의 존재론적 가능성을 어디까지 극대화할 수 있는가를 탐구하는 예술인 것이다. 즉, 어떤 광대가 판소리 「춘향가」를 공연할 경우, 판소리 광대는 자기 공연에 등장하는 모든 등장인물들의 '존재'와 '의식'을 그의 불완전한 현전/부분적 현전/매개적 현전의 방식을 통해서 자기 혼자 다 체현시킬 수

있다고 전제하고 있는 것이다. 결국 완전한 현전의 구현 방식을 포기하고 불완전한 현전의 방식을 취함으로써, 한 개인 신체의 현전적 제약 속에서 최대한으로 다양한 타자들의 존재와 의식을 자기 스스로 체현할 수 있는 길을 모색하는 것이다. 여기에 바로, '존재와 의식의 변환' 면에서 본 판소리의 공연학적 특징과 가능성이 있다.

다음으로, 청관중 쪽에서의 '존재와/혹은 의식의 변환'을 비교해 보면, 다음과 같은 차이가 드러난다. 먼저 경극과 노오와 판소리의 청관중들에게서는 똑같이 '존재'의 변환은 크게 일어나지 않는다. 즉, 모두 일상 생활의 존재로부터 '청관중'으로서의 존재에로의 변화만이 공연 중에 일어난다는 점은 공통이다. 그러나 '의식'의 변환 면에서 큰 차이가 나타난다.

즉, 청관중을 공연자 세계에의 참여 정도에 따라 '능동적 청관중'과 '수동적 청관중'으로 나눌 수 있다면, 노오의 청관중이 가장 수동적 청관중의 위치에 있게 되고, 그 다음이 경극의 청관중이며, 그 다음 판소리는 가장 능동적인 청관중의 위치를 확보하고 있다. 그만큼 판소리의 청관중들은 공연자의 공연 행동에 능동적·개방적으로 상호작용함으로써 공연에의 '참여' 정도가 가장 적극적이라는 말이다. 이 점은 판소리가 경극이나 노오와는 달리 공연자와 청관중이 부단한 고도의 상호작용을 통해서 서로 일체가 되는 '엑스타시' 상태의 성취를 그 공연의 목표로 설정하고 있기 때문이다.

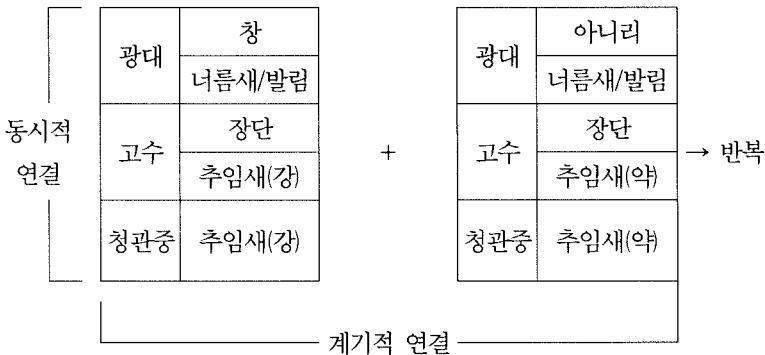
3. 긴장성 구축 방법

경극과 노오와 판소리가 공히 그 사회에 두루 알려진 공통체적 유산의 스토리를 작품의 스토리로 활용하고자 한다는 점은 같다. 그러나 그 스토리를 공연학적으로 무대화하는 방식은 서로 다르다.

경극은 관습화·기호화된 신체 동작·詠頌·唱·무용·曲藝·武術·반주음악·분장법 등이 동시적 혹은 계기적으로 어울려 공연의 긴장성을 구축해 나아가며, 노오는 관습화된 신체 동작·대사·가면·노래·반주음악 등이 역시 동시적·계기적으로 어울려 나아가면서 공연의 긴장성이 확립된다. 여기에 청관중의 직접적인 개입은 공연학적으로 분명하게 고려되어 있지 않다.

그러나 판소리는 이것들보다 훨씬 교묘한 고도의 책략을 사용한다. 그 핵심은 ‘空所(blank)’의 교묘한 활용에 있다. 즉 공연자만이 공연 세계를 구축해나아가는 것이 아니라, 공연자들이 공연 중에 적재 적소에 일정한 ‘공소/빈 곳’을 설정해 둠으로써, 이 빈 곳을 청관중들로 하여금 ‘추임새’를 통해 메꾸어 나가도록 유도하는 전략이다. 그러므로, 경극이나 노오는 청관중의 직접적인 참여 없이도 공연 세계를 구축해나갈 수 있지만, 판소리는 청관중 없이는 불가능하다. 이런 면에서 엄밀히 말하면 레코드 판이나 녹음테이프 형태로 복원되는 판소리는 판소리가 아니라고 할 수 있다. 판소리의 긴장성 구축 방법을 도식으로 나타내면 다음과 같다.

〈판소리의 긴장성 구축 방법〉



이상의 도식에서 볼 수 있는 바와 같이, 판소리는 공연의 긴장성을 구축할 때, 청관중의 '추입새'에 의한 능동적·적극적인 참여가 공연의 완성에 있어서 '필수적'인 요소가 된다. 이 점은 경극이나 노오가 판소리와 사뭇 다른 점이다. 이 점은 판소리가 공연학적으로 지니고 있는 매우 중요한 특징이며, 전 세계의 공연예술 상에서 생각해 보아도 매우 독특한 점이다. 20세기의 서구 공연예술계에서 그토록 끝까지 해결하고자 안간힘을 기울였으나 결국 실패한 '공연자-청관중 사이의 원활한 상호작용 관계 회복'이라는 문제를, 판소리는 이미 몇 세기 전에 이토록 고도의 경지에까지 해결해 놓고 있는 것이다. 여기서 한 걸음 더 나아가면, 우리는 '풍물굿'이라는 공연 양식을 통해서 '청관중의 공연자화'라는 혁명적인 공연 양식으로 나아갈 수도 있다.³⁾

4. 공연자-관중 상호관계

경극과 노오와 판소리는 모두 공연자-청관중 사이에 일정한 상호작용 관계를 견지하고 있다는 점은 두말할 필요도 없겠다. 그런데, 여기서 논의 초점이 되는 것은 이 양자 사이의 상호관계가 구체적으로 어떻게 이루어지는가 하는 것이다.

노오에서는 전통적으로 이 양자 사이에 매우 엄격한 제약이 가해져서, 공연자-청관중 사이의 상호작용 관계가 이루어질 수 있는 공연학적 '틈'이 극도로 좁혀져 있다. 이것은 노오의 전통적인 미학과도 밀접한 관련이 있다. 즉, 노오의 미학은 선불교의 '幽玄美'와 사무라이 전통의 '엄격함'이 그 중심에 작용하고 있기 때문에, 공연 중에 공연자들은 이

3) 김익두, 「풍물굿의 공연원리와 연행적 성격」, 『한국민속학』 제27집, 1995. 110-6면.

런 가치의 구현에 힘쓰고, 청관중들도 그런 ‘유현’과 ‘엄격’의 정조에 수동적으로 관여할 수 있을 뿐이다.

경극에서는 노오에서보다는 좀더 개방적인 상호작용 관계가 이루어진다. 경극은 원래 각 지방의 민속적인 연희들이 좀더 큰 도시의 대중적 연희로 종합되는 과정에서 형성된 공연예술이므로, 그 내부에는 민중적 활기가 흐르고 있다. 경극에서는 공연자와 청관중 사이의 관계가 그만큼 개방적이고 활성화적이다. 그래서 경극의 청관중들은 공연장에 들어가 자기가 좋아하는 대목이나 자기가 좋아하는 배우의 연기 부분에서만 관심을 기울이고, 그 나머지 과정에서는 술마시고 떠들어대도 전통적으로는 용인이 되게 관습화되어 있는 예술이다.

그러나 판소리는 민중적 전통 속에 근거하고 있으면서도 여러 과정을 거쳐서 공연자-청관중의 상호작용 관계를 고도의 예술적인 경지에까지 끌어 올려놓고 있다. ‘귀명창’이니, ‘일청중, 이고수, 삼명창’이니, ‘추임새’니 하는 판소리 고유의 용어들은 바로 이러한 판소리의 공연학적 특성을 단적으로 보여주는 말들이다. 판소리란 공연자들이 비워놓는 ‘공소들’을 청관중들이 적확하게 파악하여 그곳을 가장 유효 적절한 ‘추임새’로 메꾸어 나아가는 예술이며, 바로 이런 공연학적 능력을 가장 잘 구사할 줄 아는 청관중을 ‘귀명창’이라고 하는 것이다.

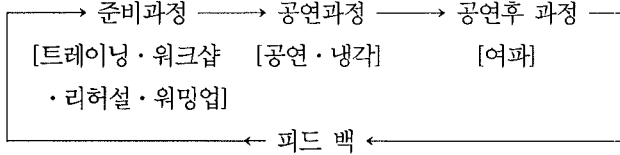
이 때, 청관중이 공연 속에 유효 적절하게 개입할 수 있도록, 공연자와 청관중 사이를 중간에서 효과적으로 ‘매개’해주는 ‘문지방’과 같은 역할을 하는 것이 고수이다. 고수는 자기의 ‘장단’과 ‘추임새’로써, 광대 공연의 시간적 질서를 분명하게 드러내주는 한편, 언제 어느 곳에 ‘공소’가 있으며 언제 어느 때에 추임새를 해야 하는지를 청관중들에게 끊임없이 환기하고 일깨워주는 역할을 한다.

광대는 고수의 이러한 작업에 의지하면서 자기의 창·아니리·발림/너름새의 능력을 동원하여 어떤 사건과 인물과 배경을 그려나가는 가운데, 고도의 공연 테크닉들을 발휘하여 부단히 다양하고 풍부한 공소들

을 자기의 공연 사이사이에 배치하여, 청관중의 간단없는 추임새 개입을 유도하는 것이다.

5. 공연의 전과정 상의 특징

공연의 전체 과정은 다음과 같은 도식으로 표시할 수 있다.



〈공연의 전 과정〉

위의 도식에서 경극이나 노오나 판소리 모두 서양 연극에서와는 달리 공히 ‘준비과정’, 특히 ‘트레이닝’ 과정에 매우 큰 비중을 두고 있다는 점에 공통적인 특징이 있다. 이 점은 바로 동북아시아의 연극적 공연예술들이 서양의 그것과는 달리 ‘技藝’가 아니라 ‘藝道’의 차원으로 추구되고 있는 점과도 상통해 있는 것이다.

그러나 경극이나 노오에서는 각기 자기가 공연에서 맡아하게 되는 배역에 의해 공연자의 트레이닝 방식과 절차가 달라진다. 평생 동안 몇 개의 배역만을 맡아 하게 되어 있는 이 공연예술들에 있어서의 트레이닝도 다 藝道의 길을 가는, 평생에 걸친 精進을 요하는 것이긴 하지만, 판소리와는 근본적으로 다르다. 즉, 경극과 노오의 공연자는 자기가 맡아할 몇 개의 배역들과 관련된 것들만을 평생 트레이닝하면서 그 제약 속에서 자기 자신을 예술적으로 구현해야 하는 반면, 판소리 공연자는

자기가 공연하는 작품에 등장하는 모든 배역들과 관련된 것들을 두루 통합적으로 트레이닝해야만 하는 것이다. 이런 트레이닝의 고난을 잘 표현하는 용어가 바로 '독공'이라는 말이다. 이 말에는 따라서 거의 광대 혼자서 '千心萬魂'의 존재와 의식을 같고 닮아야 한다는 의미가 내포되어 있는 것이다. 공연과정은 앞의 제2절에서 논의했다. '공연후 과정'은 그 사례 연구가 어려운 과정이므로, 여기서는 생략하기로 하겠다.

6. 공연지식의 전승 전파 방법

공연지식의 전승과 전파 문제에 있어서는 그 전승·전파의 방법이 핵심이 된다. 우선 경극과 노오는 그 앞선 시기부터 구비전승 방식과 문자기록 전승 방식과 행위전승 방식을 어느 정도 두루 활용하면서 그 양식적 완성이 이루어졌다. 이에 비해 판소리는 그 양식의 형성 초기에는 구비전승 방식과 행위전승 방식에 의해 그 공연지식이 전승·전파되어 오다가, 비교적 후기에 들어와서야 문자기록 전승 방식이 일부 점차 활용되기 시작하였다.

이러한 판소리의 지식전승 방식은 판소리의 독특한 지식전승 체계를 만들게 되었는데, 그 대표적인 예가 '더늠'과 같은 것이다. 이것은 바로 구비전승의 '개방성'에서 나온 것이다. 만일 정확한 기록전승 방식에 지식 전승의 기초를 두게 되면, 이런 각 공연자 개인이 독자적으로 이룩한 독창성을 전승하기가 근대 이전에는 불가능했을 것이기 때문이다. 이러한 전승방식의 특성은 판소리의 단점이 아니라 오히려 장점으로 작용해온 측면이 많다.

경극이나 노오나 판소리는 모두 '공연과정'보다 '준비과정'과 관련된 지식이 매우 중요하게 여긴다는 점은 공통이다. 그러나 판소리는 그런 지식들이 구비전승과 행위전승을 통해 '독공'이라는 방식으로 추구되어

왔다는 데에서 차이를 발견할 수 있다.

그리스시대부터 문자기록 전통을 고수하면서, 그것도 대본/희곡을 중심으로 두고 그 전통을 수립해온 서양의 연극문화와, '신체'를 그 중심에 놓고 하나의 신체의 '道'로 연극을 추구해온 동북아시아의 연극문화 전통을 비교해볼 때, 우선 두 전통 사이의 크나큰 차이를 파악할 수 있다. 그런 점에서는 결국 경극과 노오와 판소리가 다 동일하다. 그러나, 판소리는 그 신체적인 藝道를 가장 '통합적'으로 가장 극한의 경지에까지 추구해 들어갈 수 있도록 그 지식이 탐구되고 전승되었다. 그러한 예는 특히 '소리'의 트레이닝 면에서 가장 잘 나타나고 있다.⁴⁾

7. 공연의 가치평가

공연의 가치평가에 있어서도 경극과 노오에 비교해볼 때 판소리는 다르다. 경극과 노오는 공연의 가치평가 방법이 공연 자체 속에 아주 분명하게 양식화되어 있지는 않다. 이에 비해 판소리는 가치평가 방법이 공연 과정 속에 명확하게 양식화·제도화되어 있다.

그것은 바로 청관중의 '추임새'라는 제도이다. 판소리는 한 마디로 공연 중에 청관중의 '추임새'에 의해 그 공연의 성패가 판가름나는 공연예술이다. '귀명창'이니, '일청중, 이고수'니 하는 말은 바로 판소리의 이런 특징과도 관련이 있다. 판소리의 이런 점은 공연의 가치평가가 공연이

4) 예컨대, 소리와 관련된 용어를 보면, 양성·음성·통성·세성·가성·속목·깁는 목·천구성·수리성·득음한 목·떡목·노랑목·합성·비성·전성/발발성·드는 목·찌르는 목·채는 목·휘는 목·감는 목·방울목·꺾음목·제친 목·구르는 목·던지는 목·퍼버리는 목·기지개목·소리개목/연비어천·무지개목·추천목·단청/채색/가꾸녀질 등, 매우 다양하게 체계화되어 있음을 알 수 있다.

끝난 후에 전문적인 비평가에 의해 이루어지는 오늘날의 공연예술 가치 평가와는 매우 다르다.

이것은 현대예술의 '소외' 현상과 전통예술의 '공동체적 유대성'의 대응으로도 설명할 수 있다. 20세기 공연예술의 가장 큰 문제로 대두되어 온 공연자와 청관중 사이의 상호작용의 '단절'로 인한 상호 소외 현상에 대한 대안을 판소리는 충분히 암시하고 있다. 오늘날 우리는 청관중의 능동적인 참여에 의해 완성되는 공연 양식을 모색할 필요가 있다는 것이다.

사회학적으로 보면, 판소리에서 공연자는 그 사회 공동체의 대표자이며, 청관중은 그 공동체의 구성원들이다. 따라서 청관중이 '추임새'로 공연자의 공연에 참여해준다는 것은 곧 대표자의 사회적 행동에 대한 주민들의 사회적 용인과 찬동이라는 사회학적 의미를 띠게 된다. 이처럼, 판소리는 민주적 사회 체제를 지향하고 있으면서, 아울러 그 양식적 구조 속에 이미 민주적 사회 체제를 '반영'해 놓고 있는 것이다.

이 점에 대해서 경극과 노오는 별다른 참신한 대안을 내놓을 수 없다. 그런 문제를 해결할 공연학적 대안을 이 두 양식은 별로 갖고 있지 않기 때문이다. 경극이나 노오의 가치평가 방식도 물론 전통적으로 판소리와 같이 청관중에 의해 이루어지도록 고안되어 있기는 하다. 이 점은 서구의 연극 전통도 마찬가지이다. 그러나 판소리에서와 같이 그것이 공연의 양식적 구조 자체 속에 관습적으로 제도화되어 있는 것은 아니다.

20세기의 소외된 사회를 '반영'하여 이루어낸 소외의 양식으로서의 공연예술이, 그 '닫힌 구조'의 문제점들을 이제 새로운 '열린 구조'의 개방적 양식의 창출로 해결해 나아가야만 할 것이라고 볼 때, 판소리의 이러한 양식적 특성은 앞으로 동북아시아뿐만 아니라 전 세계 공연예술의 양식적인 문제에 대한 중요한 대안적 단서로서의 가능성을 충분히 가지고 있다.

8. 공연미학의 기준과 구현

경극의 공연미학 중에는 ‘神似’의 미학과 ‘亮相’의 미학이 있다. ‘신사’의 미학이란 외형적 사실성보다는 내면적 진실성의 표현에 주력하는 미학이다.⁵⁾ ‘량상’의 미학이란 연극 공연의 중간이나 끝날 때에 공연자와 청관중이 어떤 계기에 서로 순간적·직관적으로 어떤 정서적·정신적 일체감과 합일경에 이르는 현상이라 한다.

노오의 미학으로는 ‘꽃’의 미학이 중심을 이루고 있다. 여기서 ‘꽃’이란 노오가 가장 이상적인 양태로 구현된 상태를 말한다. 그래서 노오 이론서에서는 이 ‘꽃’에 관해서는 여러 관점과 각도에서 반복·변이되면서 설명되고 있다.⁶⁾ 노오의 미학에는 이의 연장선 상에서 ‘시들음(萎)’의 미학이라는 것도 있다. ‘시들음’이란 노오 미학의 비유적인 말로서, 노오의 가장 이상적 경지인 ‘꽃’의 경지 중에서도 가장 높은 단계를 지칭하는 용어로서, 노오 이론서 『風姿花傳』의 저자 세아미(世阿彌)에 의하면, “이 시들음(萎) 아름다움이라고 하는 것은 꽃보다 더 한층 위의 경지로서, …… 꽃을 터득하는 일도 큰 일이지만 그 이상으로 어려운 것은 시들은 풍취를 깨닫는 일이다.”⁷⁾라고 말하고 있다.

판소리의 미학과 관련된 것으로는 ‘광대’ 관련 용어들로 ‘인물치레’·‘사설치레’·‘득음’·‘너름새’·‘이면’·‘시김새’·‘그늘’ 등이 있고, 고수와 관련된 용어로 ‘일고수 이명창’, 청관중과 관련된 용어로 ‘귀명창’ 등이 있다.⁸⁾ 이 중에 판소리 미학 전반에 관련된 가장 대표적인 용어로 우리는 ‘그늘’을 거론할 수 있다.

경극의 ‘神似’의 미학과 노오의 ‘꽃’의 미학은 모두 공연자 중심의 미

5) 양희석, 『중국희곡』, 서울: 민음사, 1994, 447면.

6) 김학현, 『能』, 서울: 열화당, 1991, 51-109면.

7) 김학현, 앞의 책, 76-77면.

8) 김익두, 『판소리 미학』, 『국어문학』 제33집, 1998, 165-8면.

학, 즉 공연자가 공연에서 무엇을 어떻게 표현해야 하는가에 그 초점이 놓여 있다. 이에 비해, 판소리의 '그늘'이라는 용어는 공연자와 관련된 용어이기는 하되 공연자의 표현의 문제보다는 청관중의 수용의 입장에 그 중심이 놓여 있다. 즉, 어떤 광대가 판소리를 잘 할 경우, 그의 공연을 '그늘지다', '그늘이 좋다'는 식으로 평하게 된다. 즉, 이 용어는 판소리 공연을 본 사람의 입장에 그 관점이 놓여 있는 것이다. 그만큼, 판소리의 미학은 수용자 중심의 미학으로 기울어져 있으며, 이 점은 바로 앞에서 논의한 바 있는 '공소효과'와도 관련이 있다.

한편, 경극과 노오가 '거울'의 미학을 추구한다면, 판소리는 '관계'의 미학을 추구하는 경향이 있다. 경극과 노오는 일종의 '사회적 거울' 탐구의 역할을 추구하는 반면, 판소리는 '사회적 관계'를 주로 탐구하는 공연 양식이다. 인간은 '반성성(reflexibility)'을 가진 존재이므로, 어느 시대·사회를 막론하고 그 사회 공동체가 살아 있는 한, 그 공동체 구성원들의 삶을 '비추어 볼' 반성의 기제를 구축해 놓고 있거나 구축하고자 부단히 노력한다. 그 반성의 기제는 일종의 메타-사회적인 집단적 반성의 '거울' 형식을 취하게 되며, 그 사회나 개인들은 그 거울에 자기를 비추어 봄으로써 '자기반성'에 이르게 되고, 이를 통해서 그 사회는 올바른 삶을 영위해 나아갈 길을 부단히 '재형성'해 나아갈 수 있게 된다.

이 집단적 반성의 거울은 '집단적 행위'의 형태를 띠게 되며, '가정법적 시공간'의 형태로 형성된다.⁹⁾ 또한 이 거울은 그 공동체가 공유하는 하나의 보편적인 '틀(frame)'로 이루어지며, 그 틀을 통해 그 공동체는 살아있는 하나의 전체적인 '흐름(flow)'을 형성하게 되는 것이다.

이 집단적 반성의 거울은 몇 가지 단계를 거쳐서 변화되어 왔다. 즉, 아주 오랜 원시적 사회에서는 '제의'나 성스러운 '제사'가 그런 메타-사회적인 반성의 거울이 되었고, 봉건사회 이전의 사회 및 봉건사회에서

9) Richard Schechner, *Between Theater & Anthropology*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1985, pp.102-104.

는 ‘카니발’ 혹은 ‘페스티벌’이 그런 거울이었으며, 전기 근대사회에서는 ‘카니발’과 ‘연극’이 그런 거울이었고, 문화적 진화가 고도로 진행된 최근 사회에서는 ‘영화’와 ‘텔레비전’이 그런 반성의 대표적인 거울이 되어 있다.¹⁰⁾

이 집단적 반성의 거울과 사회의 상호관계는 상징적인 의미에서 ‘무대극(stage drama)’과 ‘사회극(social drama)’의 관계로 도식화하여 설명할 수 있다.¹¹⁾ ‘사회극’이란 어떤 공동체 내에 중요한 계기를 형성하는 극적인 사건의 전개를 말하고 ‘무대극’이란 이러한 사회극들과 관련하여 혹은 이런 사회극들을 재료로 삼아 만들어지는 예술극을 말한다. 이 경우, 사회극은 무대극을 거울로 삼아 그 공동체의 사회적인 문제 해결의 바람직한 방향을 잡아 나아가게 되고, 무대극은 또 사회극을 거울로 삼아 무대극의 바람직한 방향을 잡아 나아가게 된다. 따라서, 이 양자는 서로 독립되어 있는 것 같지만 사실은 마치 ‘피비우스의 띠’와 같이 서로 하나의 과정으로 연결되어 있다.

이런 사회극과 무대극의 상호관계 면에서 볼 때, 경극과 노오는 거의 일방적·수동적인 ‘반영’의 거울로서의 역할에 중심이 놓여 있다. 반면, 판소리는 쌍방적·능동적인 ‘사회적 관계’ 탐구의 거울로서의 역할에 중심이 놓여 있다. 판소리는 공동체의 대표자를 중심으로 한 신체의 직접적이고 능동적인 ‘집단적 상호관계’를 고도의 예술적인 경지에까지 탐구해 들어가는 문화적 공연 양식이다.

오늘날은 전지구적 차원에서 모든 존재들 사이의 살아있는 유기적 ‘관계’의 회복과 유기적 ‘순환’·‘호름’의 회복이 화급한 해결 과제라고

10) Victor Tumer, “Frame, Flow and Reflection : Ritual and Drama as Public Liminality” in *Performance in Postmodern Culture*, Medison: Coda Press, Inc., 1977, pp.34-35.

11) Richard Schechner, *Between Theater & Anthropology*, Philadelphia, University of Pennsylvania, 1985, p.103(Victor Tumer : *From Ritual to Theatre*, New York, PAJ, 1982, p.73).

볼 때, 판소리는 이 전지구적 차원에서의 '유기적 상호관계'의 예술적 탐구 가능성을 가장 분명하게 열어놓고 있다는 점에서, 매우 중요한 의의를 가지고 있다.

그렇다면 판소리는 어떻게 '인간관계'를 탐구하는가? 판소리 공연의 비밀은 그 공연 형식의 극단적인 단순화에 있다. 판소리가 하나의 훌륭한 공연예술이라는 것을 이해하기 위해서는, 판소리에 관한 장황한 이야기를 늘어놓느니보다, 차라리 이 너무나도 명약관화한 사실에 주목해야 한다. 최소의 인원, 최소의 도구로 최대의 표현을 하는 것이 판소리의 원리이자 묘미이다. 판소리는 음반에 취입하면 사라지고, 창극으로 개편해도 사라지고 마는 것이다.¹²⁾ 판소리가 지니는 요소의 간단 명료함, 모든 공연요소 상의 거추장스러운 거느림을 일체 포기하고, '최소의 인간관계 단위'만을 남긴 채 여백을 극대화하여, 공연자의 최소의 존재 '현현(顯現)'으로 최대의 존재 '환기(喚起)'를 기하는 것, 여기에 판소리 공연의 최대 비밀이 숨어 있다.

판소리에게 남은 요소들은 '청관중' 앞에 서고 앉은 '광대' 한 사람과 '고수' 한 사람뿐이다. 광대와 고수, 이것은 공연예술에서는 더 이상 축소할래야 축소할 수 없는 최소한의 '인간관계' 단위이다. 그것은 일종의 모험이다. 악기 중에서도 가장 투박하고 재주부리기 힘든 북 하나, 소도구 중에서도 아주 형편없는 부채 하나만을 허락받은 채, 아무런 특별한 의상도 분장도 무대장치도 별다른 음향·조명도 없이, 귀를 세우고 눈을 크게 뜬 낯선 청관중들에게 빙 둘러싸인 채, 판소리 공연자는 거기서 그 청관중들과 더불어 하나의 '세계'를 창조해내야만 하는 것이다.

이러한 한계 상황에서, 판소리는 다음과 같은 세 가지 방법으로 이 한계를 극복하면서 '인간관계'의 공연예술적 탐구 전략을 마련한다.

첫째, 시간(과 장소)를 미리 규정해 놓지 않고 모든 가능한 시간·(공

12) 조동일, 「판소리의 전반적 성격」, 『판소리의 이해』, 서울: 창작과비평사, 1979, 22면.

간)을 복합적으로 활용하는 방법, 둘째, 현전성(現前性)을 다양하게 제시하고 구현시키는 방법, 셋째, 광대·고수·청관중 사이의 부단한 상호작용 행동을 통한 '경계간섭'에 의해 '탈경계화(delimitation)'를 기하여, 하나의 통일된 '흐름'을 형성하는 방법 등이 그것이다.¹³⁾

9. 결어

본고는 동북아시아 지역 공연예술 상에서 차지할 수 있는 판소리의 공연학적 위상을 드러내보기 위해, 이 지역에서 서로 다른 문화와 민족들이 이루어낸 대표적인 연극적 공연예술 판소리와 경극과 노오를 리처드 셰크너가 세운 여섯 가지 관점에서 판소리를 중심으로 비교 검토한 결과, 다음과 같은 점들을 지적할 수 있었다.

첫째, 존재와 의식의 변환 면에서 볼 때, 경극과 노오와 판소리는 모두 공연을 통해 존재 '와' 의식의 변환을 기한다는 점, 그것이 '일시적 변환(transportation)'이라는 점, 그리고 이 세 양식 모두가 공통으로 반리얼리즘적, 반환상주의적 변환의 공연 양식이라는 점 등은 같다. 그러나 경극과 노오의 공연에서는 등장인물들의 '독립적'인 '현전'이 이루어지나, 판소리에서는 등장인물들의 불완전한 현전, 부분적 현전만이 이루어진다는 점이 다르다. 또 청관중을 공연자 세계에의 참여 정도에 따라 '능동적 청관중'과 '수동적 청관중'으로 나눌 수 있다면, 노오의 청관중이 가장 수동적 청관중의 위치에 있게 되고, 그 다음이 경극의 청관중이며, 그 다음 판소리는 가장 '능동적'인 청관중의 위치를 확보하고 있다.

13) 김익두, 「공연학적 관점에서 본 판소리」, 『판소리 연구』, 서울: 판소리학회, 1998, 147-60면.

둘째, 긴장성 구축 방법 면에서 보면, 경극은 관습화·기호화된 신체 동작·詠頌·唱·무용·曲藝·武術·반주음악·분장법 등이 동시적 혹은 계기적으로 어울려 공연의 긴장성을 구축해 나아가고, 노오는 관습화된 신체 동작·대사·가면·노래·반주음악 등이 역시 동시적·계기적으로 어울려 나아가면서 공연의 긴장성이 확립되면서, 청관중의 직접적인 개입은 공연학적으로 분명하게 고려되어 있지 않다. 그러나 판소리는 공연자들만이 공연 세계를 구축해나가는 것이 아니라, 공연자들이 공연 중에 적재 적소에 일정한 ‘공소/빈 곳’을 설정해 둬으로써, 이 빈 곳을 청관중들로 하여금 ‘추임새’를 통해 매꾸어 나가도록 유도하는 전략을 사용하고 있다. 그러므로, 경극이나 노오는 청관중의 직접적인 참여 없이도 공연 세계를 구축해나갈 수 있지만, 판소리는 그것 없이는 불가능하다.

셋째, 공연자-청관중 상호작용 면에서 보자면, 우선 노오에서는 전통적으로 이 양자 사이에 매우 엄격한 제약이 가해져서, 공연자-청관중 사이의 상호작용 관계가 이루어질 수 있는 공연학적 ‘틈’이 극도로 좁혀져 있다. 노오는 그 중심 미학으로서 ‘幽玄美’와 전통 사무라이의 ‘엄격함’이 그 중심에 작용하고 있기 때문에, 청관중들도 그런 ‘유현’과 ‘엄격’의 정조에 수동적으로 관여할 수 있을 뿐이다. 경극에서는 노오에서보다 좀더 개방적이고 활기로운 민중예능적 상호작용 관계가 이루어지긴 하지만, 전통적으로 청관중의 공연에의 직접적인 참여가 제도적으로 ‘관습화’되어 있지는 않다. 그러나 판소리는 민중적 전통 속에 근거하고 있으면서도 여러 과정을 거쳐서 공연자-청관중의 상호작용 관계를 ‘공소’와 ‘추임새’라는 장치를 통해 고도의 예술적인 경지에까지 끌어 올려 놓고 있다.

넷째, 경극이나 노오나 판소리 모두 서양 연극에서와는 달리 공히 ‘준비과정’, 특히 ‘트레이닝’ 과정에 매우 큰 비중을 두고 있다는 점에 공통적인 특징이 있으나, 경극과 노오의 공연자는 자기가 맡아할 몇 개의

배역들과 관련된 것들만을 평생 트레이닝하면서 그 제약 속에서 자기 자신을 예술적으로 구현해야 하는 반면, 판소리 공연자는 자기가 공연하는 작품에 등장하는 모든 배역들과 관련된 것들을 두루 ‘통합적’으로 트레이닝해야만 하는 차이가 있다.

다섯째, 공연 미학 면에서 보면, 경극의 공연미학이 ‘神似’의 미학과 ‘亮相’의 미학에 있고, 노오의 미학이 ‘꽃’의 미학과 ‘시들음(萎)’의 미학이 중심을 이루고 있는 반면, 판소리의 미학은 ‘그늘’의 미학이 중심을 이룬다. 경극의 ‘神似’의 미학과 노오의 ‘꽃’의 미학이 모두 공연자 중심의 미학이라면, 판소리의 ‘그늘’의 미학은 청관중의 수용의 입장에 그 중심이 놓여 있다. 또한, 경극과 노오가 ‘거울’의 미학을 추구한다면, 판소리는 ‘관계’의 미학을 추구하는 경향이 있다.

이상에서 논의한 동북아시아의 가장 대표적인 연극적 공연예술인 경극과 노오와 판소리의 민족공연학적 입장에서의 비교론적 연구는 그것들이 제각기 자리하고 있는 문화적·역사적 맥락과 전통 등의 제약 속에서 서로 제각기 나름대로 독특한 공연예술 양식을 이룩한 것이고, 그렇기 때문에 또한 제각기 상대적인 가치를 가지고 있다.

본고에서는 이러한 구체적인 문화적 맥락과 제약 요인들을 좀더 구체적으로 고려하는 분석과 해석을 가하지 못한 아쉬움이 남는다. 그러나 일단 각 민족과 문화가 오랜 전통 속에서 이루어낸 대표적인 공연예술 양식을 구체적인 관점과 방법론에 입각하여 비교해 봄으로써, 이들 연극적 공연 양식들 사이의 상대적인 ‘차이’를 확인하는 작업도 필요하다는 점에서는 본고에서 행한 작업도 의의를 지닐 수 있다고 생각한다.

앞으로, 이러한 테마에 대한 신역사주의적인 관점과 방법 혹은 포스트-콜로니얼리즘적인 관점과 방법론에 입각한 접근도 매우 필요할 것이라 생각한다.

참고문헌

- 김익두, 「풍물굿의 공연원리와 연행적 성격」, 『한국민속학』 제27집, 1995.
- 김익두, 「공연학적 관점에서 본 판소리」, 『판소리 연구』, 서울: 판소리학회, 1998.
- 김익두, 「판소리 미학」, 『국어문학』 제33집, 1998.
- 김익두, 「민족공연학이란 무엇인가?」, 『국어문학』 제34집, 전주: 국어문학회, 1999.
- 김학현, 『能』, 서울: 열화당, 1991.
- 양희석, 『중국희곡』, 서울: 민음사, 1994.
- 조동일, 「판소리의 전반적 성격」, 『판소리의 이해』, 서울: 창작과비평사, 1979.
- Schechner, Richard, *Between Theater & Anthropology*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1985.
- Stern, Carol Simpson & Henderson, Bruce, *Performance : Texts and Contexts*, New York & London : Longman, 1993.
- Tumer, Victor, "Frame, Flow and Reflection : Ritual and Drama as Public Liminality" in *Performance in Postmodern Culture*, Medison: Coda Press, Inc., 1977.

Abstract

The performative status of Pansori among the
performing arts in East-north Asia

Kim, Ik-Doo

The purpose of this study was to reveal the performative status of Pansori among the performing arts in East-north Asia through comparing Pansori, Peking Opera, and Noh which represent culture and people of this area from the view of ethno-performance studies, and the results were as follows:

First, from the point of the transformation of being and/or consciousness, individual presence of the actors was made in the performance of Peking Opera and Noh, but partial presence of the actors was only made in Pansori.

Second, from the standpoint of the intensity of performance, direct involvement of the audience was not institutionalized in Peking Opera and Noh, but it was institutionalized in Pansori.

Third, from the view of audience-performer interaction, the interaction was difficult to be made in Noh because of strict restriction existed traditionally in Noh. The interaction in Peking Opera was not institutionally conventionalized although its interaction was more open and more active than that of Noh. On the contrary, the interaction was highly

developed in Pansori through the device of 'blank' and 'chumse'. Therefore the attitude of audience was most passive in Noh, most active in Pansori, and in-between in Peking Opera.

Fourth, from the point of whole performance sequence, the readiness of performance was highly accounted in all of Pansori, Peking Opera, and Noh. Whereas the actors of Peking Opera and Noh practiced only their part in performance, the actors of Pansori practiced all parts given to all the casts in the performance.

Fifth, from the view of aesthetics, 'sinsa'(神似) aesthetics and 'yangsang'(亮相) aesthetics was the central in the aesthetics of Peking Opera, 'flower' aesthetics and 'withering' aesthetics in Noh, but 'shade'(그늘) aesthetics in Pansori. And the aesthetics of Peking Opera and Noh was said to be performer-centered aesthetics, but that of Pansori was said to be audience-centered aesthetics.