

# 신재효의 삶과 판소리

정 병 헌 숙명여대 교수



• 신재효 초상

## 판소리와 관련된 삶

신재효는 본관이 평산(平山)이요 자는 백원(百源)이며 호가 동리(桐里)로, 순조 11년(1812) 11월 6일 전북 고창에서 관악방을 하던 신광흡의 1남 3녀 가운데 외아들로 태어났다. 그리고 73세(1884, 고종 21년)를 일기로 태어난 집에서 태어난 날짜와 똑같은 날 다시 이 세상을 떠났다.

중인 출신인 아버지 신광흡은 경기도 고양에서 살다가 서울에서 직장(直長)을 지냈는데, 고창현의 경주인 노릇을 하였다. 경주인은 서울에 머물면서 자신이 담당한 지역의 연락 사무를 대행하는 사람을 일컫는다. 신광흡은 경주인의 자리에 있으면서 재산을 모았는데, 이 재산은 그의 아들 신재효가 고창에서 향리로 활동하는 데 든든한 기반이 되었다. 뒤에 신광흡은 고창에 이주하여 관악방을 하기도 하였다.

신재효의 어머니는 나이 40이 넘도록 아들을 얻지 못하다가 정읍에 있는 월조봉에 치성을 드려 신재효를 얻었다고 한다. 신재효는 회갑이 되던 해(1872)에 내장산 영은사의 법당을 중수하였을 때 그 법당의 상량문을 써준 것으로 보아 이 절이 그의 탄생을 빌었던 곳으로 여겨진다. 영은사는 한국전쟁 때 불에 타 없어졌고 이 터에 새로이 내장사가 세워졌다.

부모는 나이 들어 얻었으니 효도하라는 뜻으로 이름을 재효라고 지었는데, 신재효는 부모의 이러한 뜻에 어긋나지 않게 효성이 지극했다고 한다. 그는 어려서부터 총명하여 신동으로 소문날 정도로 재주가 뛰어났다고 전해진다. 글은 아버지로부터 주로 배웠는데, 그의 아버지 신광흡이 종 7품 벼슬인 직장을 했으며 관악방을 경영한 것으로 미루어 아들에게 공부를 가르칠 만큼의 소양은 충분히 갖추었던 것으로 여겨진다.

신재효는 철종 3년(1852)에 고창 현감으로 부임한 이익상 밑에서 이방을 지냈고, 이어서 호장까지 오른 뒤 은퇴했다. 고양에서 살았던 아버지가 고창에 내려와 살았음에도 불구하고 신재효가 향리의 우두머리격인 호장에 올랐다는 것은 그가 남다른 재능과 함께 현실에 대한 적응력이 뛰어났음을 말해준다. 호장에서 퇴임한 뒤인 고종 13년(1876)에는 고창현감으로 부임한 유돈수로부터 그 동안의 업적에 대해 위로를 받을 정도로 고창에서 대단한 신망을 얻었던 것으로 보인다. 또한 그가 죽은 뒤에 여러 향반들이 만장을 써 보낸 것으로 보아, 고창의 향리나 서민들과 신분을 넘어서 폭넓은 교유를 맺었다. 현재 고창현의 관아가 있었던 모양성 안에는 향리 출신의 신재효와 그의 아버지 신광흡의 유애비(遺愛碑)가 세워져 있다.

신재효는 이미 40대 전후에 곡식 1천 석을 추수하고 50 가구가 넘는 세대를 거느린 부호가 되어 있었다. 신재효가 재산을 모을 수 있었던 것은 치산의 지혜와 근면성, 성실성 등 그의 남다른 노력의 결과에 의해서였다. 물론 부친의 물려준 유산이 치산의 기반이 되었을 것임은 물론이다. 그가 재산을 모으고 관리하기 위하여 견지했던 근검 절약의 생활 철학은 그가 남긴 「치산가」에 잘 나타나 있다.

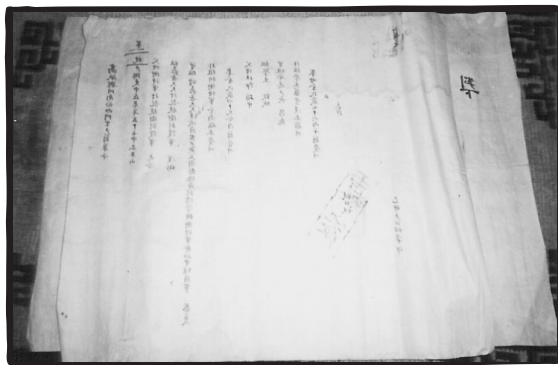
신재효는 모은 재산을 쓸 줄 모르는 졸부가 아니었다. 병자년(1876)의 대흉년에는 아끼면서 모은 재산을 굶주린 재해민을 돕는 데 아낌없이 썼다. 이때 그는 사람들이 아무 대가 없이 물질적인 신세를 지

면 의타심이 생긴다면서 비록 현 옷가지나 걸레라도 가져와서 곡식과 바꾸어 가도록 하였다. 그리고 그 물건에 표시를 해두었다가 후일 그 은혜를 잊지 않고 갚으러 온 사람들에게는 원래의 곡식만을 받고 그 보관물을 다시 돌려주었다고 한다.

신재효가 아량이 넓고 매우 인간적이었음을 보여주는 다음과 같은 일화도 전해온다. 어느 날 밤 도둑이 신재효의 침방에 들어왔다. 그러나 그는 당황하지 않고 부드러운 말투로 남의 물건을 훔치는 일이 도리에 어긋나는 일임을 타이른 뒤, 돈 1백 냥을 주면서 남을 해치지 말고 바른 사람으로 착하게 살아갈 것을 당부하였다. 얼마 뒤 그 도둑은 1백 냥의 이자까지 내놓으며 과거의 잘못을 뉘우쳤다. 그러자 신재효는 그럴 수 없다며 도둑이 착한 사람이 된 것을 칭찬하며 되돌려보냈다고 한다.

그 밖에도 신재효는 자신이 근무하던 관아인 형방청의 건물을 중수하는 데에 돈을 시주하였고, 경복궁의 복원 사업에 원납전으로 5백 냥을 헌납하였다. 특히 광대의 양성과 후원에는 전 재산을 기울였다. 그는 굶주린 백성을 구휼한 공으로 가선대부의 포상을 받았고, 경복궁 재건을 위한 원납전 희사의 공으로 고종 15년(1878)에는 통정대부라는 품계와 절충장군 용양위 부호군이라는 명예직을 받기도 하였다.

## 신재효의 판소리 지원



• 신재효 호적단자

신재효가 전 재산을 털어서 판소리에 몰두하게 된 동기는 다음과 같은 몇 가지로 추정할 수 있다.

우선 조선 후기에는 경제적으로 안정을 누리게 된 계층이 예술 집단의 후원자를 자임하는 현상이 있었는데, 신재효의 판소리에 대한 관심도 이러한 측면에서 이해할 수 있다. 그런데 대부분의 사람들은 비생산적인 유흥에 몰입하였으며, 뚜렷한 현실 인식을 갖추지 못하였다. 그러나 신재효는 판소리에 관심을 기울

이고 개작한 사설에서 자신의 현실 인식을 드러냄으로써 새로운 역사를 위한 동력을 발휘하였다.

다음으로 생각할 수 있는 것은, 그가 향리의 직무를 수행하면서 판소리를 지원하게 되었을 것이라는 점이다. 그는 향리로서 각종 연회에 판소리의 연창자를 포함한 객과 기녀를 동원하는 일을 주선하였을 것이고, 또 고창현에 소속된 당시의 예능인들과 자주 만나게 되었을 것이다. 이때 그는 직업상 판소리의 연창자들과 접촉하고 그들의 소리를 들으면서 점차 판소리에 심취하는 수준에까지 이르렀을 가능

성이 크다.

신재효 자신의 개인적인 조건도 판소리에 대해 깊은 관심을 갖게 했을 것이다. 신재효는 중인층이라는 신분의 제약을 벗어나기 위해 많은 노력을 기울인 것으로 알려져 있다. 그는 고창의 향반들과 교유하였으며, 흥년의 기민 구호와 원납전 헌납이라는 개인적인 노력을 통해 명목상 신분 상승을 이루었다. 그러나 그가 양반 사대부로 행세할 수 없었음은 신재효 집안의 통혼권이 향리 집안으로 한정되었던 것에서 잘 나타난다.

이로 말미암아 신재효의 의식에는 신분상승의 의지와 이를 제약하는 현실 사이에서 갈등을 겪고 있었다. 결국 그의 판소리에 대한 애호와 관심은 중인층이라는 신분의 제약을 벗어나려는 몸부림에서 비롯된 대리 충족 욕구의 발현으로 이해할 수 있는 것이다. 그가 「자서가」에서 “사나이로 조선에 생겨 / 장상택에 못 생기고 / 활 잘 쏘아 평통할까 / 글 잘 한다고 과거할까”라고 말한 것을 보면, 그가 신분차별에 대해 어느 정도 절망감을 갖고 있었는지 짐작할 수 있다.

신재효가 심리적인 좌절감을 극복하기 위해 어떤 보상행동을 했는지는 다음과 같은 일화에 잘 나타나 있다. 그는 집 입구에서부터 텅굴진 들측나무를 심어 그 나무가 섬돌까지 연결되게 하였다. 그리하여 판소리의 풍류에 이끌려 자신을 찾아오는 향반들은 몸을 구부려 들어올 수밖에 없었다. 신재효는 그보다 높게 지은 집 마루 위에서 내려다보며 손님을 맞았다. 이 일은 뒤에 암행어사로 내려온 어윤중이 관아 쪽을 향한 신재효 서재의 기둥 생김새가 신분에 맞지 않는다는 점을 지적함으로써 결국 시정되었다고 한다.

이처럼 신재효의 판소리에 대한 관심과 지원은 지역적 시대적 측면 외에도 이러한 개인의 신분적인 측면을 고려했을 때 비로소 이해할 수 있다. 곧 그의 판소리 활동은 예술 지원을 통하여 신분상승의 욕구를 충족시키려는 보상행위로 이해되며, 아울러 그것은 고창이라는 지역적인 토양과 신재효 자신의 투철한 현실인식이 있었기 때문에 가능했던 것이다. 이런 점에서 그는 당시의 다른 중인층들과 구별되는 ‘특별한 개인’이었음에 틀림없다.

신재효는 판소리의 단순한 감상자가 아니었다. 그는 판소리를 배우러 오는 수습생을 모아 전문적인 음악교육을 집단적으로 실시하였다. 그는 “여러 판소리 연창자들을 모두 자기에게 오도록 했는데, 가깝고 먼 곳에서 배우러 오는 사람이 날마다 문에 가득 찼으나 그들을 다 먹이고 거처하게 하였다”고 한다. 따라서 그는 판소리사에 있어 최초의 근대적인 집단 교육을 한 인물로 기억될 수 있는 것이다.

수많은 판소리 수습생들을 먹이고 재우며 소리와 이론을 가르쳤던 집에는 “뜰 앞의 벽오동은 임신생의 동갑이라”(「방아타령」) 하였듯이 벽오동이 심어져 있었고, 세워진 정자의 마루 아래로는 물이 흘러운치를 돌우었다. 신재효는 방 안을 온통 검은 종이로 발라 놓고 홀로 명상에 잠겼다고 하는데, 이러한 풍류는 “에헤에헤 나하에야 / 한량 중에 몇 알기는 / 고창 신호장이 날개라”(「날개타령」)고 읊을 만큼 널리 알려졌다.

신재효는 아전의 신분이면서도 축적된 부와 투철한 현실 인식을 바탕으로 판소리를 애호하고, 풍류를 즐기면서 살아갈 수 있었다. 그러나 그의 가정생활은 그리 평탄하지 못하였다. 첫째 부인은 그가 26세 때 자식을 남기지 못한 채 25세의 젊은 나이로 세상을 떠났고, 둘째 부인도 2년 만에 외팔만 남기고 사별하였다. 셋째 부인 또한 슬하에 1남 2녀를 낳고 36세의 젊은 나이로 세상을 떠났다. 그때 신재효의

나이 56세였다. 이후 그는 세상을 떠날 때까지 결혼하지 않고 고독한 여생을 보냈다. 이러한 가정적인 슬픔이 그로 하여금 판소리 광대를 후원하고 사설을 개작하며 단가를 창작하게 만들었는지도 모른다.

## 판소리에 끼친 업적



• 신재효 유품

판소리와 관련된 신재효의 활동으로 가장 중요한 사실은 그가 기존의 판소리 사설을 개작하여 우리에게 전하였다는 점이다. 신재효는 판소리 열두 작품 중 「춘향가」, 「심청가」, 「홍보가」, 「수궁가」, 「적벽가」, 「변강쇠가」의 여섯 작품을 정리 개작하였는데, 「춘향가」의 경우는 남창(男唱)과 동창(童唱)의 두 가지를 남겨 주었다. 그의 개작에서 제외된 작품들이 판소리 전승에서 탈락하였다는 사실만으로도 그의 판소리에 대한 깊은 안목을 이해할 수

있다. 왜냐하면 전승에서 탈락한 작품들은 신재효의 개작 정리가 이루어지지 않아서 그런 현상이 초래된 것이 아니라, 판소리사의 흐름에 역동적으로 기능할 수 있는 여건을 스스로 갖추지 못했던 데서 연유한 것으로 보아야 하기 때문이다.

신재효는 기존의 사설에서 불합리하다고 생각하는 부분을 개작하였다. 판소리 사설은 한 개인의 힘에 의하여 이루어진 것이 아니고, 연창자(演唱者)의 의식이나 현장의 상황에 의해 변화하고 굴절한다. 판소리 연창자들은 자신이 장기(長技)로 부르는 대목을 청중 앞에서 토막소리로 실현하기 때문에, 부분과 부분 사이에 상호 모순이 나타나는 것은 판소리에서는 당연한 현상이다. 신재효는 이렇게 부분으로 볼 때는 이의(異意)없이 지나칠 수 있는 사설을, 전체적인 면에서 조감(鳥瞰)하고 그 합리성을 문제삼았다.

이도령이 춘향의 집에 갑자기 찾아갔을 때, 풍성한 잔치에서나 볼 수 있는 음식상이 들어오는 것은 현실적으로 불가능하다. 그래서 “향단이 나가더니 다담같이 차린단 말 이면이 당찮겠다”며 현실적으로 가능한 음식상을 꾸몄다. 그는 어떤 한 부분의 불합리성 때문에 작품 전체가 허황한 이야기로 보이는 것을 차단(遮斷)하고자 하였던 것이다.

또한 신재효는 선악(善惡)의 윤리적인 문제에 관한 한 철저하게 전형적 인물로서의 형상화를 지향하였다. 선행은 복(福)으로 귀결되어야 하고, 악행은 화(禍)로 응징되어야 한다는 대단히 교훈적인 생각을 판소리 사설에 반영하고자 하였던 것이다. 그는 선행을 하여 복을 받아야 하는 사람이 악행을 하는 사

람으로 보이거나, 그 선행의 과정에 상처를 입거나 하는 일이 발생하지 않도록 세심한 배려를 하였다. 그 결과 춘향은 이별하는 님 앞에서도 의젓함을 보여야 했고, 어린 나이의 심청은 죽음에 임하여서도 효녀의 모습을 견지하였던 것이다.

신재효에 의하여 합리적이고 윤리적인 모습으로 바뀌어진 판소리는 그때까지 판소리 향유에 소극적이었던 양반 계층을 끌어들이 수 있었다. 부처를 노래하건 예수를 노래하건, 판소리는 판소리로 남는 것처럼, 신재효는 양반 계층을 판소리 향유에 끌어들이므로써 판소리를 국민예술로 승화시켰던 것이다.

그런데 신재효는 이러한 윤리적인 점뿐만 아니라, 이와 대립되는 비속한 측면도 아울러 드러냄으로써 삶의 실상을 온전히 보여 주고자 하였다. 심청의 인당수 투신 후 나타나는 심봉사의 골계적인 모습 등은 이러한 그의 의도를 잘 드러내고 있다. 심봉사가 뺨터어미와 별이는 행각은 그 이전의 점잖은 모습에서 멀리 떨어져 있다. 춘향이 자신의 일생을 의탁할 이도령을 만난 첫날밤의 모습도 언뜻 보면 열녀인 춘향의 정숙한 모습과는 거리가 있는 것 같다.

그가 창작한 「오섬가(烏蟾歌)」에서 춘향은 대단히 정열적인 여인으로 그려져 있다. 이도령과의 사랑도 직설적으로 나타나 있다. 이러한 전개는 둘의 없어 못사는 사랑을 관념적이고 개념적인 진술이 아니라 생동하는 구체성으로 표현하기 위한 어쩔 수 없는 선택인 것처럼 보인다. 이렇게 윤리적인 합리성과 저촉되지 않는 한 신재효는 인간을 굳어진 한 모습으로 획일화시키지 않았다. 열녀의 모습일 때는 한없는 열녀의 모습으로, 그러나 사랑하는 사람의 모습일 때는 또 한없이 사랑스러운 모습으로 …….

이렇게 작품 속의 인물들은 상황에 따라 자신의 모습을 다르게 드러내고 있다. 그래서 춘향은 금방 헤어져 돌아서도 다시 보고 싶은 안타깝도록 아름다운 모습으로, 그러나 관장(官長) 앞에서 자신의 도덕성을 드러낼 때는 그 사랑스런 모습 다 펼쳐버리고 추상같은 몸짓과 음성으로 돌변하는 것이다. 이것이 살아 있는 인간의 모습이라고 할 수 있다. 이도령 앞에서의 춘향과 사또 앞에서의 춘향이 달라질 수밖에 없는 것, 그것은 현실의 당연한 모습인 것이다. 이러한 인간의 진실한 모습을 판소리로 표현하고자 하는 욕구에서 신재효는 춘향가를 남창 춘향가와 동창 춘향가로 구분하여 개작하였고, 또 심봉사의 모습을 대단히 골계적인 것으로 변화시켰다.

또 그의 개작에 의하여 사설이나마 온전하게 남아 있는 「변강쇠가」는 우리의 문학 유산에서 찾아보기 어려운 성애(性愛) 묘사의 극치를 보여주고 있다. 「변강쇠가」는 변강쇠의 죽음과 치상(治喪)을 다룬 판소리이다. 죽음과 치상이라는 핵심적 요소의 결합으로 이루어져 있기 때문에, 이 작품에는 술한 죽음이 나타난다. 그런데 여기에서 나타나는 죽음은 죽을 만한 행동을 하여 그 결과로 나타난 것이 아니다. 그것은 생활하려는 강한 의지, 그리고 여인과의 결합에 의하여 정상적인 생활을 누리하고자 하는 욕구의 결과로 나타나는 죽음인 것이다.

신재효는 이러한 서민의 삶을 진솔하게 드러냄으로써, 기존의 문학이 지니는 범위를 뛰어넘었다. 그 만큼 한국문학의 폭을 넓히는 데 기여하였던 것이다. 이 과정에서 우리는 변강쇠라는 힘의 인물, 그리고 용녀라는 강인한 삶의 표상을 발견할 수 있었다. 그들은 양반적 시각으로서는 도저히 찾아질 수 없는 생산적이고 기능적인 인물이기 때문이다. 이러한 이유에서 더 이상 존속하기 어려웠던 「변강쇠가」는 신재효의 손에 의하여 다시 다듬어지고, 그래서 우리의 앞에 그 온전한 모습을 보여줄 수 있게 되었던 것이다.

이러한 개작 태도에서 우리는 어떤 전제된 이념에 의하여 인간을 재단하는 것이 부당하다는 그의 의식을 볼 수 있다. 보여지는 인간과 그 자신이 가지는 속 모습을 아울러 드러냄으로써, 그는 대단한 것처럼 보이는 양반의 본질이 반드시 실제와 일치하지 않는다는 것을 보여 주었다. 또 마찬가지로 비천한 생활을 하는 서민도 그 내면에 있어 지극히 고상한 인간의 가치를 지니고 있음을 보여 주었다. 양반이 양반이기를 고집하는 것, 서민이 서민이기를 고집하는 것은 이론적인 면에서는 가능할지 모르나 현실에서는 불가능한 일이다. 외면적 속성인 양반, 서민보다 그 사람의 행실을 문제삼아 양반의 서민일 수 있음과, 서민의 양반일 수 있음을 신재효는 개작된 사설을 통하여 보여 주고 있는 것이다. 이는 신분이나 용모 등과 같은 외적 조건이 아니라, 인간 그 자체로서 평가하여야 함을 말하고 있다는 점에서 개인의 능력을 우선하는 근대적 사고와 상통하는 것으로 보인다.

## 실험 정신, 그리고 살아남는 길

판소리란 이미 이루어진 소리를 그대로 전달하는 예술이 아니라, 끊임없이 청중과 대면하며 완성되기를 기다리는 형성(形成)의 예술이다. 따라서 청중과 대화하고 토론하며 완성되는 모습은 판소리에서 전혀 낯설지 않은 양식인 것이다. 이 두 측면을 아울러 보여줌으로써 청중은 두 측면이 환기하는 정서를 같이 누릴 수 있다. 신재효는 기존의 판소리 사설이 가지고 있는 강한 전승력을 결코 배척하지 않았다. 다만 판소리가 국민예술로 발돋움하기 위해서는 시대의 변화를 받아들여야 한다고 생각하였다. 변화하지 않고는 살아 남을 수 없기 때문이다. 이와 같이 신재효는 자신의 판소리 인식에 따라 당대까지 전해오던 사설을 변화시키려는 강력한 의도를 가졌다고 볼 수 있다.

「오섬가」의 창작을 통하여 ‘옴니버스(omnibus) 형태’를 도입한 것도 그의 이러한 의도를 구체적으로 보여준 예이다. 옴니버스 형태는 ‘하나의 주제를 중심으로 몇 개로 독립한 짧은 이야기를 앞뒤의 관계없이 늘어놓아 한 편의 작품으로 만든 것’이다. 「오섬가」는 ‘사랑 애자 슬플 애자’와 관련되는 춘향의 이야기, 배비장의 이야기, 그리고 강릉 매화의 이야기 등을 한 주제에 의하여 통합함으로써 판소리의 한 방향을 제시하였던 것이다.

신재효는 또한 「호남가」, 「광대가」, 「치산가」와 같은 단가를 지었다. 신재효가 지은 단가에는 그의 기질과 사업, 그리고 지향을 잘 표현하고 있다는 점에서 신재효나 그를 중심으로 하는 조선 후기의 문화 실상을 파악하는데 중요한 자료가 된다. 신재효 이전에는 「광대가」에 나타난 판소리의 이론이나, 연창자의 이름을 판소리와 관련지어 구체적으로 거론(擧論)한 기록물이 존재하지 않았다. 그는 연창자가 갖추어야 할 조건들을 제시하고, 이를 준수할 것을 요구하기 위하여 이 작품을 지은 것으로 생각할 수 있다. 여기에서 우리는 당대의 판소리 실상을 추측할 수 있고, 또한 신재효가 지니고 있던 판소리 인식



의 실상을 파악할 수도 있다.

신재효는 「도리화가」에서 제자인 진채선에 대한 간절한 그리움을 편지글 형식으로 표현하였다. 그런데 이러한 기술 방식은 우리의 문학 전통에서 대단히 희귀한 것이어서 우리 문학의 폭과 깊이를 더해 주는 의미있는 작업이라고 할 수 있다. 진채선은 경복궁 낙성식에 참여하여 그 미모와 재량을 마음껏 발휘함으로써 여창(女唱)의 가능성과 매력을 확산시켰던 인물이다. 신재효는 돌아오지 않는 제자를 생각하며 「도리화가」를 지었고, 이것은 애절한 정서를 담은 연서문학(戀書文學)으로 자리잡고 있다.

## 판소리 활동과 판소리사의 주역(主役)



• 신재효 고택

판소리에 관련된 신재효의 활동 중 지나칠 수 없는 사실은 판소리 연창자에 대한 지원이 대단히 두드러졌다는 점이다. 그는 지속적이고 계획적인 판소리 지원 활동을 벌였다. 그런데 그가 이러한 역할을 수행할 수 있었던 것은 단순히 그의 풍부한 재산 축적이나 중인이라는 계층적 성격만으로 설명되지 않는다. 그와 같은 조건에 처한 당대의 사람들은 얼마든지 있었지만, 그를 제외한 어떤 다른 사람에게서도 신재효와 같은 정력적이고 집중적인 판소

리 활동의 모습은 나타나지 않았기 때문이다. 따라서 이는 판소리에 대한 깊은 관심과 안목이 있어야 가능한 것으로 보아야 할 것이다.

판소리 연창의 우열(優劣)에 대한 그의 평가는 독보적일 만큼 확고하였다. 당시의 판소리 평가 척도도 그에 의하여 제시되었다고 할 수 있는 것이다. 그러니 명창으로 발돋움하기 위하여는 그의 문하(門下)를 찾는 것이 필수적인 것으로 인식되었던 것이 당시의 실상이라고 할 수 있다. 그의 문하에는 김창록, 이날치, 정창업, 진채선, 김세종, 박만순 등 기라성 같은 동서편의 명창이 자리하고 있다. 이들이 판소리사에서 차지하는 비중과 전승 계보를 볼 때, 신재효는 지금의 우리에게까지 강력한 영향력을 행사하고 있는 것이다.

그는 근대적이고 체계적인 지원 활동을 통하여 당시 판소리 활동의 중심적인 위치에 설 수 있었다. 그러한 활동의 하나로 우리는 그에 의하여 판소리가 여창이라는 새로운 영역을 확보할 수 있었다는 점을 생각할 수 있다. 남성의 전유물처럼 인식되었던 판소리는 여성의 생리와 맞지 않았던 것으로 보인



다. 또한 여성이 연창자로 등장할 수 있는 여건도 확립되지 않았던 것이 당시의 현실이었다. 그런데 신재효는 최초의 여류 명창인 진채선을 교육, 등장시킴으로써 판소리사의 새로운 국면을 개척하였던 것이다.

신재효는 판소리 연창자가 갖추어야 하는 네 가지 요건을 「광대가」에서 말하였는데, 이 속에 너름새를 포함시킴으로써 판소리의 극적 성격에 관한 깊은 관심을 보여 주었다. 이렇게 연기의 측면인 너름새를 강조함으로써, 그는 판소리가 창극(唱劇)으로 변모할 수 있는 가능성을 내보였다. 여창의 등장도 이러한 측면에서 이해할 수 있다.

창극이라는 또 하나의 모습이 판소리로부터 파생한 것이 긍정적인가 부정적인가에 대하여는 견해가 다를 수 있다. 또 판소리의 다양한 가능성을 실험한 것에 대하여도 상반된 두 평가가 있을 수 있다. 실험 그 자체에만 의미를 부여하고 그 결과는 실패하였다고 할 수도 있고, 또는 그러한 실험은 우리가 생각할 수 있는 판소리의 가능성과 함께 판소리의 나아갈 길을 모색하는 고민의 과정이었다고 할 수도 있다. 그것이 단순히 실험 자체만으로 끝났다 하더라도, 그러한 시도는 판소리의 미래를 위하여 검토할 만한 충분한 가치를 지니는 것으로 평가할 수 있다. 더구나 현재 우리가 대하고 있는 판소리, 또는 창극의 모습이 신재효가 예견하고 실험하였던 그것에서 크게 벗어나지 않는다는 점에서, 신재효의 판소리에 대한 깊은 인식과 성찰은 우리의 상상하는 범위를 넘어서고 있다.

# 전기 팔명창

최 동 현 군산대 교수



• 송흥록 생가터 조형물

## 초기 판소리



• 만화집

문헌을 통해서 판소리의 존재를 확인할 수 있는 최초의 시점은 영조 무렵으로 알려져 있다. 영조 때 사람인 만화재(晩華齋) 유진한(柳振漢)의 문집인 「만화집」 가운데 「가사 춘향가 200구」(흔히 이것을 「만화본 춘향가」라고 한다)가 실려 있는데, 이것이 현재 문헌으로 확인할 수 있는 판소리에 관한 가장 오래 된 기록인 것이다. 1754년 경에 「만화본 춘향가」의 내용은 현재의 「춘향가」와 거의 같다. 이로 보아 판소리는 이미 18세기 중반 이전, 그러니까 대체로 17세기 말이나 18세기 초에는 불려지기 시작했다고 보는 것이 옳지 않을까 생각된다.

초기의 판소리는 민중적인 기반을 지니고 있었을 것으로 생각된다. 부르는 사람도 민중이고 청중도 주로 민중이었다는 것이다. 그러나 18세기에 들어 판소리는 서서히 양반 지식인 층으로 침투하게 되어 기록자를 만나게 되었고, 이러한 과정에서 여러 가지 변모를 겪게 되는데, 「만화본 춘향가」는 그러한 과정의 한 산물로 보인다.

1810년 경에 씌어진 송만재(宋晩載)의 「관우희(觀優戲)」라는 총 50 수로 된 한시에는 판소리 열두 바탕이 등장하며, 우춘대, 권삼득, 모흥갑 등 소리꾼의 이름도 나타난다. 이 시기 판소리의 존재 양식과 관련하여 주목할 만한 것으로는, 역시 송만재가 「관우희」를 쓰게 된 연유를 ‘우리나라에는 과거에 급제하면 광대 재인들을 불러 노래와 재주를 구경하는 풍속이 있는데, 금년 봄 우리 아이가 과거에 급제하고도 집안이 가난하여 한 바탕의 놀이를 베풀 수 없으므로 이 시를 짓는다’라고 밝힌 부분이다. 이를 통하여 일찍부터 판소리가 경사스런 날에 초대되어 가는 형태로 존재하고 있었음을 알 수가 있다. 과거 급제자가 났을 때 광대, 재인들이 초대되어 고사를 지내던 풍습이 있었는데, 고사를 통하여 광대들이 자연스럽게 고사뿐만 아니라 판소리도 부르게 되어, 이것이 후대에 일반화된 것이 아닌가 생각된다.

19세기를 통틀어 팔명창시대라고 한다. 이 시대에 이르러 판소리는 완전히 열두 바탕으로 완성되고, 여러 명의 훌륭한 명창들이 등장하여 판소리의 비약적인 발전과 함께 판소리의 전성기를 구가하게 된다.

8명창 시대는 전기와 후기로 나누는데, 전기는 19세기 전반, 후기는 19세기 후반에 해당된다. 19세기의 판소리를 전기와 후기로 나누어 말하는 것은 그 두 시기의 판소리가 여러 가지 면에서 다르기 때문이다. 8명창 시대라고 하면 여덟 명의 명창이 활동하던 시기라는 뜻이겠으나, 여기서는 꼭 8이라는 숫자를 가리키는 것은 아니다. 8명창 시대란 ‘여덟 명 정도’의 명창이 활동하던 시기라는 의미이며, 이때의 ‘여덟 명 정도’는 그 당시 활동했던 명창들 중에서 뛰어났던 사람들을 총괄하는 의미를 띠고 있

다. 또 사람에 따라서 평가의 기준이 달라서 꼽는 사람들도 다르다.

전기 8명창에 거론되는 사람들은 권삼득, 송홍록, 염계달, 모홍갑, 고수관, 신만엽, 김제철, 주덕기, 황해천 등이다. 이들은 자신들이 개발한 구체적인 더듬이나 특별한 선율 형태 등으로 이름을 날렸으며, 이러한 다양한 더듬과 선율의 개발을 통해 판소리의 음악적 세련에 큰 공헌을 하였다.

## 권삼득(權三得)과 덜렁제

판소리 창자들의 이름이 역사의 지평에 떠오르기 시작한 것은 19세기 초부터이다. 물론 그 훨씬 전부터 판소리는 있었겠지만, 이 때에 와서야 비로소 기록에 나타난다는 말이다. 그러니까 19세기 초에 이르면 판소리가 양반 사대부들의 눈에 띄고, 중요성이 인식되기 시작하면서 기록자를 만나게 되었다는 뜻이다.

판소리가 역사의 지평에 나타나기 시작하면서 거명되는 소리꾼들은 우춘대, 권삼득, 모홍갑 등인데, 이들 중에서 우춘대는 다른 사람들보다 한 세대쯤 선배이나 이름만 전할 뿐, 다른 사항, 예컨대 출신이라든가 소리의 특징 등이 기록에 남아 있지 않아서 전혀 알 길이 없다. 여러 가지 사항이 비교적 많이 전해지고 있는 사람은 권삼득과 모홍갑이다.

권삼득은 완주군 용진면 구억리에서 안동 권씨 명문의 후예로 태어났다고 한다. 양반 출신 소리꾼을 ‘비가비’라 하는데, 권삼득은 판소리사에 나타난 최초의 비가비이다. 용진면 구억리는 전주에서 봉동 가는 길로 가다가, 전주시를 벗어나자마자 만나는, 만경강 지류를 가로지르는 다리를 건너 500m쯤 북쪽에 위치한 마을이다. 이 마을은 총 89세대 중 25세대가 지금도 안동 권씨일 만큼, 안동 권씨들이 대대로 터를 잡고 살아온 마을이다. 이 마을 권지택 씨가 가지고 있는 가승(家承)에 의하면, 권삼득의 아버지는 래언(來彦)으로, 호가 이우당(二憂堂)인데, 안동 권씨 28세손으로 되어 있다. 권삼득은 권래언(權來彦)의 둘째 아들로 나와 있는데, ‘삼득’은 그의 호이며, 이름은 ‘정(政)’으로 되어 있다.

권삼득은 양반이라고는 하지만 대단한 가문 출신은 아니었던 듯하다. 그의 아버지 권래언(權來彦)은 벼슬을 한 사람이 아니다. 시골 양반으로서 시문도 짓고, 때로는 관청에 청원서 같은 것도 쓰는 등의 활동을 했던 사람이다. 권래언의 문집으로는 「이우당집(二憂堂集)」이 있는데, 이 또한 출판된 것이 아니고 여러 시문을 모아 적어놓은 필사본이다. 이우당은 권래언 자신이 새로 집을 짓고, 그 집에 붙인 당호(堂號)이다. 그런데 권래언은 「이우당기」를 지어 자신이 왜 당호를 이우당이라고 했는지를 말하고 있다.

권래언은 평소에 두 가지 근심이 있었다고 했다. 가난하던 시절에 부친이 돌아가시어 남의 산에 허술하게 장사를 지냈는데, 늦게까지 이장을 못한 근심이 하나요, 아들 삼득이를 잘못 길러 타향에서 여러 사람들에게 따돌림을 당하고 있으니, 그것이 두 번째 근심이라고 하였다. 「이우당기」 뒤에 진주 사람



• 권삼득 기적비(전북도립국악원)

강필성이 쓴 「이우당서후」에는 삼득이가 술과 음악에 빠진 지가 여러 해 되어, 방탕한 사람들을 좇아 놀며, 집을 떠나 밖에 있으면서 욕됨을 끼치기가 한이 없다고 하였다. 이로 보아 권삼득은 당시 부모에게는 참으로 큰 걱정거리였던 것을 알 수 있다. 시골의 보잘 것 없는 양반이라고 할지라도, 그 자식이 소리를 하고 다니는 것은 가문의 수치였던 것이다. 그래서 결국 족보에서 이름을 빼고, 가문에서 쫓아냈다는 일화까지 전해온다.

지금 용진면 구억리 뒷산인 작약골에는 권삼득의 묘와, 권삼득이 소리 공부를 했다는 소리굴이 있다. 권삼득의 것이라고 주장되는 묘는 자기 아버지 권래연의 묘라고 하는 조그마한 묘 아래에 있는데, 둘 다 상석도 비도 없어서 사실 여부를 확인하기는 어렵다. 가승에 권래연의 묘가 작약골에 있는 것으로 되어 있고, 권삼득의 묘는 아버지의 묘 아래에 있는 것으로는 되어 있지만, 가승에 기록되어 있는 묘의 좌향(座向)이 차이가 나기 때문에 확신할 수는 없다. 그러나 사실 여부에 상관 없이 많은 사람들은 그것이 권삼득의 묘라고 믿고 있다.

권삼득의 묘 오른쪽 앞쪽에는 소리 구멍이라고 불리는 조그마한 구멍이 있다. 왜 하필이면 묘 바로 곁에 그런 구멍이 있는지는 모르지만, 후손들은 그 구멍이 아주 오래 전부터 있었으며, 그곳에서 소리가 울려나왔다는 이야기가 전해온다고 한다. 소리 구멍에서 소리가 울려나왔다는 얘기를 실제로 받아들일 필요는 없다. 권삼득뿐만 아니라 다른 명창들과 관련된 이야기 중에는 소리 구멍이나 소리 무덤, 소리굴 등이 자주 등장한다. 이는 사실에 근거한 것이라기보다는 우리의 문화 양식이 만들어낸 설화의 한 양상이라고 보는 게 좋을 것이다.

권삼득의 묘 오른쪽 아래 쪽에는 권삼득이 소리 공부를 했다는 굴이 있다. 굴이라고 해야, 겨우 한 사람이 쪼그리고 앉아 급한 비나 그을 수 있는 정도에 지나지 않지만, 사람들은 그것을 권삼득이 소리 공부를 하던 곳이라고 믿는다.

이렇게 완주군 용진면 구억리는 가승, 무덤, 소리 구멍, 소리굴 등이 잘 조직된 '권삼득 설화'의 현장이다. 권삼득은 이제 설화가 되어 설화 속의 인물로 남아 있는 것이다. 이러한 사실은 권삼득에 대한 민중의 평가가 어떠한가를 잘 반영하는 증거가 된다.

권삼득에 얽힌 이야기는 두 가지 정도가 전해진다. 모두 권삼득이 가문의 명예를 더럽혔다고 해서, 이른바 멍석말이라고 하는 벌을 받는 것과 관련되어 있다. 그 이야기는 다음과 같다.

권삼득이 소리를 하고 다니자 크게 노한 권삼득의 부친은, 차라리 권삼득을 죽여 가문의 명예를 지키 나가기로 했다. 문중의 여러 어른들이 모인 자리에서 권삼득을 멍석말이를 시켜 죽이기로 하고 막 시행하려고 할 때, 권삼득이 마지막 소원이니 소리나 한 마디 하고 죽게 해달라고 간청을 했다. 문중의 어른들이 그렇게 하라고 허락을 하자, 권삼득은 혼신의 힘을 다해 슬픈 곡조를 한 대목 불렀다. 소리를 들던 사람들이 감동되어 눈물을 흘리지 않는 사람이 없었다. 이에 문중 어른들은 그 재능이 죽이기는 아깝다

하여, 족보에서 제명하고 쫓아내는 것으로 대신하였다고 한다. 당시 사회적 관습에 비추어 소리꾼이 되는 것은 가문의 불명예이지만, 음악의 중요성과 가치 또한 한 가문의 명예와 맞바꿀 수 있을 만큼 중요한 것이라는 민중들의 음악관이 반영된 이야기라 할 것이다.

다른 하나는, 민중들의 실제 생활에서 얻어진 지식을 이용한 재치가 번뜩이는 이야기이다. 이 이야기도 소리하는 것이 문중의 수치가 된다 하여 명석말이를 하게 되는 대목까지는 같은데, 죽음의 위기에서 벗어나는 방법이 다르다. 권삼득이 꿈쩍없이 죽게 되었을 때 권삼득은 마지막 청을 하였다. 자기가 여태까지 소리를 하여 사람들은 수없이 울리고 웃겼으나, 짐승들은 한 번도 그렇게 해 보지 못했으니, 이제 마지막으로 짐승을 웃겨 보고 죽고 싶다고 했다는 것이다. 사람들이 그렇게 해 보라고 하자, 그는 외양간에 매여져 있는 황소 앞으로 가서 혼신의 힘을 다해 소리를 하기 시작했다. 소리가 무르익어 가자 마침내 소가 웃기 시작했다. 짐승마저 소리에 감동해서 웃는 것을 본 사람들은 권삼득을 살려 주기로 했다. 이렇게 해서 권삼득은 목숨을 건질 수 있었다. 후에 권삼득에게 어떻게 하여 소를 웃게 할 수 있었느냐고 묻자, 권삼득은 소리로 어떻게 황소를 웃게 할 수 있었느냐고 하면서, 황소를 웃게 하기 위해 한 피를 냈다고 했다. 권삼득은, 소리 할 때 쓰는 부채에다 암소 오줌을 묻혀두었다가, 소리를 할 때 부채를 활짝 펴서 황소에게 암소의 오줌 냄새를 맡게 했다는 것이다. 그러므로 황소가 웃은 것은 권삼득의 소리 때문이 아니라, 바로 암소의 오줌 냄새 때문이었던 것이다.

널리 퍼져 있지는 않지만 또 이런 이야기도 있다. 권삼득이 소리만 하고 밖으로 나돌아다니자 집안 살림살이는 말이 아니었다. 할 수 없이 권삼득의 마누라는 베를 짜서 생계를 잇고 있었다. 하루는 권삼득이 오랜만에 집에 오게 되었다. 아내는 베를 짜고 있었다. 고단한 생활에 지쳐 남편이 미웠던 아내는 권삼득을 보고도, 베틀에서 내려오지 않고 하던 일만을 계속했다. 권삼득은 자기를 거들떠보지도 않는 아내에게 다가가 베틀을 붙들고 소리 한 대목을 부르기 시작했다. 그 소리는 아내와 가족에 대한 애정과 그리움이 가득 담긴, 그래서 소리 때문에 떠돌며 가족의 생활을 돌보지 않은 자신에 대한 한이 구비 구비 서린 노래였을지도 모른다. 소리 한 대목을 들은 아내는 남편에 대한 원망이 봄눈 녹듯 사라져 버렸다. 아내는 마침내 베틀을 놓고 내려와 남편을 잘 대접했다는 것이다.

어떤 이야기가 되었건, 소리를 했기 때문에 당해야 했던 어려움과, 그 소리의 위력에 대한 내용을 담고 있다는 것은 공통된다. 이 이야기들은 그러므로, 음악가의 경우 “사회적 지위는 낮고, 그 중요성은 높다”는 전 세계적으로 공통되는 음악에 대한 민중의 인식을 보여주는 예들이라 할 수 있다.

권삼득은 ‘권삼득 탈령제’라는 새로운 판소리 선율을 도입한 것으로 알려져 있다. 탈령제는 설령제, 권제, 권마성조(제) 등으로 일컬어지기도 하는데, 현재도 판소리 창자들은 이 선율로 된 대목을 부를 때 “권삼득 씨 탈령제로 떠들고 나오는다……”하는 식의 말을 첨가하여 그것이 권삼득이 만들어낸 선율임을 꼭 밝힌다. 이 선율은 「홍보가」의 놀보 제비 후리러 가는 대목, 「적벽가」의 위국자의 노래, 「춘향가」의 군뢰사령이 춘향을 잡으러가는 대목, 「심청가」의 남경 장사 선인들이 사람을 사겠다고 외치는 대목 등에 쓰인다.

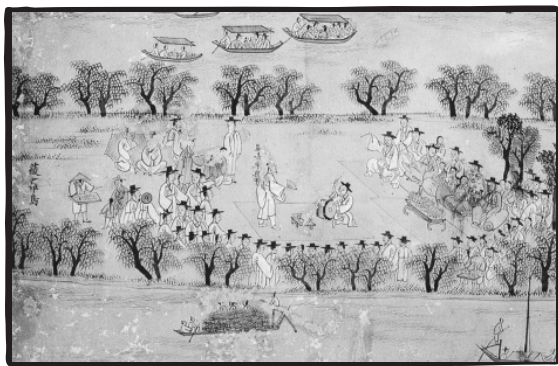
탈령제는 고음역의 소리가 연속되다가 갑자기 푹 떨어지는 음이 출현한다거나, 저음역에서 갑자기 치솟는 음이 출현하는 등 소위 도약선율을 많이 사용하여 매우 씩씩한 느낌을 준다. 이러한 특징으로 볼 때, 권삼득은 계면조(설움조) 일변도의 초기 판소리에 남성적인 선율을 도입함으로써, 판소리의 표



현 영역을 넓힌 사람이라는 것을 알 수 있다.

권삼득은 양반이라는 신분을 내던지고 판소리 창자가 되어, 판소리가 고도의 예술로 발전하는 데 결정적인 기여를 한 초기의 소리꾼으로 기억되고 있으며, 아마 앞으로도 길이 빛날 이름임에 틀림없다. 그런 업적을 이루기까지는 수많은 고통이 있었다는 것이 바로 ‘권삼득 설화’가 강조하는 내용이다.

## 모흥갑(牟興甲)과 주덕기(朱德基)



• 평양감사 부임도 중 모흥갑 판소리도

모흥갑은 초기 소리꾼 중 활동 양상이 구체적 증거로 남아 있는 유일한 사람이다. 현재 서울대학교 박물관에 보관되어 있는 ‘평양감사 부임도’라는 병풍이 그것인데, 이 그림 속에는 “명창 모흥갑”이라는 글자가 새겨진, 판소리하는 광경을 그린 부분이 있다. 주위에 수양버들이 둘러 서 있는 것을 보면, 아마도 능라도에서 감사 부임을 축하하는 잔치를 벌이면서 판소리를 감상하는 자리인 듯하다. 주덕기는 오랫동안 모흥갑과 송흥록의 수행 고수

노릇을 했다고 하니, 이 그림 속의 고수는 주덕기일지도 모른다. 이 그림은 초기 판소리의 존재 양상을 전해주는 자료로 매우 중요한 것이다. 그래서 판소리 연구서의 표지로 널리 쓰인다. 판소리학회의 표지도 이 그림을 사용하고 있다. 전주세계리축제의 로고도 바로 이 그림 속의 소리꾼 모흥갑과 고수 부분을 이용해서 만들었다. 이 그림은 옛 판소리의 모습을 생생하게 전해주는 매우 중요한 그림이다.

이 그림에 나오는 모흥갑은 가왕 송흥록과 동시대 사람으로 「적벽가」를 특히 잘 했다고 하는데, 평양 연광정에서 소리할 때는 덜미소리(‘목덜미에서 내는 소리’인 듯)를 질러 10리 밖에까지 들리게 하였다는 일화가 있다. 모흥갑의 출생지는 경기도 진위라고도 하고, 전북 죽산, 혹은 전주라고도 하는 등 확실하지가 않은데, 다만 만년에는 전주 부근에서 산 것이 거의 확실하다.

모흥갑은 젊어서 경기도 안성 청룡사(이 절은 사당패의 근거지로 유명하다)에서 오래 동안 판소리 공부를 하였다고 한다. 집안 일을 잊고 절에 틀어박혀서 판소리 천독(千讀, 1,000번을 부름)을 하였다고 한다. 모흥갑이 소리 공부로 집안을 돌보지 않으니, 그의 부인은 먹고 살 길이 없어 세간을 모두 내다 팔아 식구의 목숨을 부지하였는데, 급기야는 머리를 잘라다 파는 지경에 이르렀다. 이를 보다 못한 처남은 몽둥이를 들고 청룡사로 찾아갔다. 이를 멀리서 본 모흥갑은, “나는 이 산중에서 홀로 소리 공부



를 한 지 수삼 년이 되었는데, 몇 해만에 처남을 보니 어찌 아니 반가울소냐”하고 소리를 하면서 마중을 나갔다. 처남이 소리를 들으니 사람의 소리가 아니라 신의 소리와 같았다. 이에 탄복한 처남은 몽둥이를 버리고 절하며, 부둥켜 안고 통곡하였다 한다.

모흥갑의 특징적인 창법으로는 강산조(岡山調)가 있다. 이는 한 때 그의 수행고수였던 주덕기가 많은 사람들 앞에서 자신을 폄하하는 것을 보고, 때마침 그곳을 지나가던 모흥갑이 ‘전치몰락(前齒沒落)의 순음(唇音)(앞니가 다 빠진 입술소리)’으로 ‘이별가’ 중 ‘여보, 도련님, 날 다려가오.’ 대목을 불러 주덕기로 하여금 사죄케 한 일화가 있는데, 이 때 부르던 소리를 말한다. 이는 주덕기에 의해 전파되었다고 하는데, 박유전의 소리를 가리키는 강산제와 구별하기 위해, ‘동강산조’라고도 한다. 이 더늠은 일제강점기 이화중선, 송만갑 등의 음반에 ‘모동지가(牟同知歌)’(‘모동지’는 모흥갑이 동지 벼슬을 받았다 하여 부르는 이름)라 하여 녹음이 되어 남아 있으며, 현재도 조상현, 성창순, 성우향 등이 부르는 김세중 바디 「춘향가」에 남아 있다. 판소리 평조와 그 구성음은 비슷하나, 고음역 선율이 많아서 청아하고 들뜬 느낌을 준다.

주덕기는 전라남도 창평 사람이라고도 하고, 전주 출생이라고도 하는데, 송흥록과 모흥갑의 고수로 오랫동안 그 두 사람을 따라다녔다. 어떤 명창의 수행 고수가 되어 활동하는 것은, 고수를 업으로 삼겠다는 의도에서 비롯된 것은 아니고, 그 길이 명창들로부터 소리를 배울 수 있는 가장 손쉬운 길이었기 때문인 것 같다. 판소리사에는 고수로 활동하다가, 고수에 대한 멸시를 참지 못하여 고수 노릇을 버리고 수 년 간의 피나는 노력 끝에 명창이 되었다는 이야기가 더러 전한다. 주덕기는 「적벽가」를 잘 했으며, 그의 더늠은 ‘자룡 활 쏘는 대목’이다.

## 가왕(歌王) 송흥록(宋興祿)과 동편제 소리

판소리가 역사의 전면으로 부상하기 시작할 무렵, 판소리의 발전에 가장 결정적인 공헌을 한 사람은 운봉 출신 소리꾼 송흥록이다. 가왕이란 칭호는 그보다 조금 선행인 모흥갑이 붙여주었다고 하는데, 모흥갑도 당대 둘째 가라면 서러울 정도의 대명창이었다.

송흥록은 남원 운봉 비전리에서 태어났다. 비전리는 고려말 이성계가 왜구를 크게 무찌른 전적지로, 황산대첩비가 있는 동네이다. 송흥록 이후 이 동네에서는 여러 명창이 났다. 송흥록의 동생 송광록, 그의 아들 송우룡 등은 송씨 문중을 빛낸 명창들이다. 송우룡 대에는 구례로 이사를 해서, 송씨 가문의 소리는 운봉을 떠난다. 그러나, 현대 명창 박초월이 또 이 동네에 와서 어린 시절을 보내며 명창으로서의 수업을 쌓았다.

송흥록은 불세출의 대명창이었던 만큼 일화도 많다. 그 중에서도 대구 감영의 수청 기생 명렬과의 일



• 송홍록 생가터 전경

화는 유명하다.

송홍록이 처음 소리 공부를 마치고 세상에 나와 명성이 자자하니, 대구 감영에 불려가 소리를 하게 되었다. 모든 사람들의 칭찬이 자자한데 오직 일등 명기 맹렬만이 아무 말이 없었다. 다음날 송홍록은 맹렬을 만나 연유를 물었다. 맹렬은 송홍록이 명창은 명창이나 아직 미진한 곳이 많다고 하였다. 이에 송홍록은 다시 운봉으로 돌아와 각고의 노력을 하였다. 마침내 자신이 생긴 송홍록은 다시 대구 감영을 찾

아가 소리를 하였다. 송홍록의 소리에 반한 맹렬은 그날 밤 보따리를 싸서 송홍록을 따라 대구를 탈출해버렸다. 운봉에 와서 살림을 하던 맹렬은, 송홍록이 소리를 하러 나갔다가 돌아오겠다던 날짜를 어기자, 도망을 해 다시 진주 병사의 수청 기생이 되어 버렸다. 송홍록은 진주로 맹렬을 찾아갔다. 송홍록이 온 것을 안 맹렬은 진주 병사를 시켜, 송홍록이 능히 병사를 울리고 웃기면 큰 상을 주려니와 그러지 못하면 목숨을 바치라고 하되, 소리는 바싹 마른 「수궁가」를 부르도록 하라고 했다. 「수궁가」에는 별로 슬픈 대목도, 웃기는 대목도 없기 때문에 ‘바싹 마른 소리’라고 한다. 목숨이 경각간에 달린 송홍록이 아무리 병사를 웃기려고 해도 병사가 웃지 않자, 송홍록은 병사에게 달려들며, “아저씨, 왜 아니 웃으시오? 나를 죽이고 싶어서?”라고 하였다. 병사가 어이없어 픽 웃었다. 송홍록은 또 토끼 배 가르는 대목을 처절하게 불렀다. 수궁에 잡혀온 토끼가 죽게 된 줄을 뒤늦게 알고, 용왕에게 간을 빼놓고 왔다고 거짓말로 우기는 대목이 소위 토끼 배 가르는 대목이다. 주위 사람들이 눈물바다를 이룬 가운데, 병사도 슬쩍 고개를 돌리고 소매자락으로 눈물을 찍었다. 마침내 송홍록은 병사에게 맹렬과의 관계를 말하고, 허락을 얻어 다시 맹렬을 데리고 돌아올 수 있었다. 그러나 송홍록의 괴팍한 성격을 받들다 못한 맹렬은 또 보따리를 쌌다. 송홍록은 사랑하는 여인을 떠나보내는 비통한 심정을 노래로 불렀다. 그 소리를 들은 맹렬은 미운 마음이 눈 녹듯 사라져버리고 말았다. 맹렬은 다시 돌아와 화해하고 같이 살았다고 한다. 그 뒤의 이야기가 없으니 죽을 때까지 해로했는지의 여부는 알 수 없으나, 사실 해로 여부가 중요한 것은 아니리라.

송홍록은 귀곡성을 잘 냈다고 한다. 귀곡성이란 귀신이 우는 소리로, 「춘향가」 중 춘향이 옥에 갇혀 죽음과의 처절한 대결을 벌이는 대목에 나온다. 송홍록은 이 대목을 특히 잘해서, 진주 축석루에서 이 대목을 부르니 음산한 바람이 불며, 촛불이 일시에 꺼지고, 귀신의 울음 소리가 들렸다는 얘기도 전해온다.

송홍록의 판소리사에서의 공헌은 두 가지로 요약할 수 있다. 첫째는 진양조의 완성이다. 진양조의 개발에 관해서는 그의 매부였던 명창 김성옥과의 일화가 전해진다.

김성옥은 충남 강경 사람으로 당시 대명창이었으나, 학슬풍(일종의 무릎 관절염)으로 오래 고생하다가 요절하였다. 그의 소리는 그의 아들 김정근을 통해 이어져 중고제 소리가 되었다.

김성옥은 학슬풍으로 오래 누워 지내는 사이에 진양조를 개발하였는데, 송홍록은 이를 오랜 기간 연

마하여 진양조를 완성하였다고 한다. 진양조는 판소리 장단 중 가장 느린 대목들에 많이 쓰인다. 따라서 아주 슬픈 대목에 많다. 또한 양반의 음악인 정악의 특성을 간직한 곳도 많다. 따라서 진양조의 개발을 통해 판소리는 양반들의 음악의 판소리화에 성공할 수 있었던 것으로 보인다.

둘째로, 산유화조(메나리조)의 개발을 들 수 있다. 산유화조는 경상도 민요의 선율을 가리킨다. 그러므로 송홍록이 산유화조를 개발했다는 것은, 판소리 속에 경상도 민요의 선율을 도입했다는 것을 의미한다.

요컨대 송홍록은 진양조의 완성을 통해 양반들의 음악적 요소를 판소리 속에 도입하고, 산유화조의 개발을 통해 다른 지역의 음악적 요소를 판소리 속에 도입함으로써, 판소리가 계급적, 지역적 한계를 극복하고 민족의 음악으로 성장하는 데 결정적인 기여를 했다고 볼 수 있는 것이다. 송홍록을 ‘가왕’이라 부르는 진정한 이유도 아마 이러한 데 있을 것이다.

송홍록의 소리는 남원 구례 순창 고창 등으로 퍼져가며, 동편제 소리라는 큰 가닥을 형성하였다. 그래서 송홍록은 동편제 소리의 시조로도 추앙을 받는다.

## 염계달, 고수관(高壽寬)과 추천목

염계달(廉季達)은 송홍록과 동년배이다. 그의 고향은 경기도 여주, 혹은 충남 덕산이라고 하는데, 충주에서 살았다. 염계달은 경드름(경조)과 추천목을 개발하였다. 경드름과 추천목은 경서도(京西道) 향토 선율을 판소리화한 것이다. 염계달의 더듬으로 전해지는 경드름 대목은 「춘향가」 중 ‘남원골 한량’, ‘사령이 춘향에게 돈을 받고 돈타령하는 대목’, ‘이도령이 춘향 달래는 대목’ 등이다. 추천목은 「춘향가」 중 ‘네 그른 내력’, 「수궁가」 중 ‘앞내 버들은 유록장 두르고’, ‘토끼가 자라에게 욕하는 대목’ 등이다.

경드름은 「창부타령」, 「대감타령」과 같은 경기도 무가와 「도라지타령」, 「청춘가」와 같은 경기도 민요의 선율형으로, 경쾌하고 가벼운 느낌을 주는 가락이고, 추천목은 경서도 민요인 「오봉산타령」, 「산염불」, 경기잡가 「유산가」와 같은 선율형으로, 마치 그네를 뛰는 것처럼 흥겹고 흥청흥청하는 느낌을 준다. 염계달은 「장끼타령」을 잘하였다.

고수관은 충청남도 해미에서 출생하였고, 공주에서 만년을 보냈다고 한다. 「춘향가」를 잘 했으며, ‘자진 사랑가’ (중중모리 장단의 사랑가)가 그의 더듬이다. 이 대목의 선율은 추천목과 같아서, 흥겹고 흔들거리는 느낌을 준다. 고수관은 또 판 목청을 잘 구사하여 ‘판청 일수’라는 평을 들었다고 한다.

이와 같은 사실을 통해, 추천목과 경드름은 경기, 충청도 출신 소리꾼들이 경서도 민요의 선율을 받아들여 만들었으며, 염계달과 고수관이 대표적인 소리꾼이라는 것을 알 수 있다.

## 신만엽(申萬葉), 김제철(金齊哲)과 석화제

신만엽은 전북 여산 출신인데, 후에 고창에서 살았다. 신만엽은 「수궁가」를 잘 불렀으며, 그의 더듬으로는 ‘토끼 배 가르느 대목’과 ‘소지노화 대목’이 있다. ‘소지노화 대목’은 용궁에 갇힌 토끼가 용왕을 속이고 다시 세상으로 나오는 대목인데, 이를 특히 석화제라고 한다. 석화제는 가야금병창제라고도 하는데, 이는 가야금병창을 할 때 부르는 것과 같은 선율형이라는 의미이다. 석화제는 판소리 평조와 거의 같고, 명쾌하지만, 계면조의 비장한 느낌에 비하여 가볍고 진지하지 못하기 때문에, 명창들은 석화제의 남용을 금하고 있다.

김제철은 충청도 출생이며, 김계철(金啓哲)이라고도 한다. 만년에는 경상도 함양에서 살았다. 석화제를 잘 불렀으며, 더듬은 「심청가」 중 ‘심청이 탄생하는 대목’인데, 화평하고 유현한 느낌을 준다.

이같은 사실에 비추어, 가야금병창제는 신만엽과 김제철로부터 시작이 되었다고 볼 수 있다.

## 황해천(黃海天)

황해청(黃海淸)이라고도 한다. 대명창이었다고 하나, 출생지나 생애에 대해서는 알려진 바가 없다. 자웅성(雌雄聲)에 능했다고 하는데, 이것이 무엇을 의미하는지 정확하게 가늠하기 어렵다. 「탄세단가(歎世短歌)」에 그의 더듬으로 「농부가」가 소개되어 있다.

# 후기 팔명창

최 동 현 군산대 교수



• 박유전 기념비(전남 보성읍)

## 시대 개관



• 신재효 기념비(고창읍성)

19세기 후반은 후기 8명창 시대로 일컬어진다. 이 시대에 활동했던 사람들 중에서 8명창에 드는 사람들은 박유전, 박만순, 이 날치, 김세중, 송우룡, 정창업, 정춘풍, 김창록, 장재백, 김찬업, 이창운 등이다. 이들은 전기 8명창들이 개발해 놓은 선율형들을 갈고 닦아, 판소리사에 길이 남을 아름다운 더늠들을 만들었다.

이 시대 판소리의 특징은 다음과 같이 요약할 수 있다.

첫째, 판소리가 궁중에까지 침투하게 됨으로써, 판소리를 감상하는 일이 양반 귀족들 사이에서도 일상화되었다는 점이다. 양반 청중들의 적극적인 개입에 의해 판소리는 사설·음악·무대 표현 등에서 상당한 발전을 이루었으나, 평민적 현실 인식과 반중세적 지향의 예술적 심화가 일단 그 사회적 문제성을 상당한 정도로 수정받고, 얼마간은 봉건적 의식의 개입까지도 감수하는 굴절을 겪었다. 그 결과는 전승 다섯 바탕의 내용이 양반의 미의식, 윤리 의식 지향으로 바뀌었으며, 양반들의 미의식과 윤리 의식에 비추어 적합하지 않은 것으로 여겨진 일곱 바탕(「변강쇠타령」, 「옹고집타령」, 「배비장타령」, 「무숙이타령」, 「장끼타령」, 「강릉매화타령」, 「가신선타령」)의 전승에서의 탈락으로 나타났다. 그 결과 판소리는 「춘향가」, 「심청가」, 「홍보가」, 「수궁가」, 「적벽가」 다섯 바탕으로 남게 되었다.

이 시대 판소리에 지대한 영향력을 행사한 또 한 사람으로는 고창의 신재효를 들 수 있다. 신재효는 중인 출신으로 자신의 사랑채에 수많은 소리꾼들을 모아놓고 교육을 시켰을 뿐만 아니라, 자신이 직접 판소리 사설의 정리와 개작에 나서기도 했는데, 그 결과가 판소리 여섯 바탕 사설집과 14편에 이르는 창작 단가이다. 신재효는 양반들의 미의식을 매개로 하여 판소리의 개작을 시도했기 때문에, 신재효의 업적에 대해서는 부정적 요소를 지적하는 사람도 많다.

둘째, 서편제 소리의 성립으로 상징되는 서민지향적 감성의 판소리가 대두하였다. 서편제 판소리는 이 시기 박유전에 의해 시작되었다고 하는데, 기교적이고, 섬세하여, 여성적인 특성을 갖는 이 소리는 남성적인 동편제 소리와 대비된다. 서편제 소리의 모태가 되었던 소리는 동편제 소리가 대두되기 훨씬 전부터 전라도 남부 지역에 존재하던 ‘원판소리’라 할 것이다. 따라서 서편소리의 모태가 된 소리는 보다 더 무가와 가까웠을 것임에 틀림없다. 서편 소리가 계면조(슬픈가락)에서 더욱 빛을 발한다거나, 너름새(육체적 표현)가 세련되어 있다거나, 무속적 성격이 강하다거나 하는 것은 모두 이를 증명하는 것이다. 요컨대 서편 소리는 일찍이 양반 귀족들의 미의식과 기호에 영합해 간 동편소리에 비해, 상대적

으로 더욱 민중지향적 성격의 소리라 할 수 있는 것이다. 서편소리가 뒤늦게 서울의 양반 청중들에게 침투할 수 있었던 것도, 동편소리를 통하여 어느 정도 남도적 감성에 맛을 들인 이후에야 비로소 서편 소리에 대한 접근이 가능했기 때문이었을 것이다. 서민적이고 여성적인 서편제 판소리의 등장으로 판 소리는 이전 시대의 판소리보다 훨씬 다양한 스펙트럼을 갖게 되었다.

셋째, 이 시대에 들어 여창 판소리가 새롭게 등장하였다. 판소리는 본래 남자들만이 부르던 것이었다. 그런데 이 시대 고창의 신재효는 진채선이라는 여창을 양성하여 활동하게 하였다. 진채선은 1847년 고창군 심원면 월산리 검당포에서 출생하였으며, 신재효에게 발탁되어 소리를 배운 뒤, 경복궁 경희루 낙성식에 참여하여 소리를 하여 이름을 얻었으며, 후에 대원군의 사랑을 받아 운현궁에서 기거하였다고 한다. 진채선 이후 신재효에게 배운 여창들만도 80여 명에 이른다고 하는 것을 보면, 신재효에 의해 본격적으로 여창 판소리가 시도되었음을 알 수 있다. 진채선 이후 판소리는 여창이 점점 늘어났으며, 마침내 현대에 와서는 여창이 판소리의 주류를 형성하기에 이르렀는데, 이 시기에 이미 이런 변화가 시작되었던 것이다.

넷째, ‘전주대사습대회’가 생겨나서, 판소리 창자들의 등용문의 역할을 했다. 전주대사습은 본부(전주부)와 영문(전라감영)의 통인들이 중심이 되어 동짓날 펼치던 판소리 축제였다. 전주대사습대회는 경연은 아니었고 순수한 축제 형식이었으나, 많은 소리꾼들이 이를 통하여 이름을 얻게 되면서, 판소리 창자들의 등용문으로서 확고하게 자리를 잡을 수 있었다. 전주대사습대회가 언제부터 시작되었는지는 정확하게 알 수 없다. 『조선창극사』에는 정창업이 전주 통인청 대사습에 참여하여 실수를 한 뒤에, 오래 근신하고 노력하여 후에 명창이 되었다는 이야기가 있다. 전기 8명창들이 전주 대사습에 참여했다는 이야기는 발견되지 않기 때문에, 전주 대사습은 후기 8명창 시대 이전으로 소급되지는 않을 것으로 판단된다. 전주대사습대회는 판소리의 발전이 마침내 명창들의 기량을 평가하여 선발하는 체계의 확립으로까지 나아갔다는 데 의의가 있다.

## 박유전(朴裕全)과 서편제 소리

박유전은 순창 출신으로 알려져 있으나, 그 구체적인 사항은 알 수 없다. 누구에게 어디서 판소리를 배웠는지도 알 수 없다. 박유전은 서편제 판소리를 창시하였다고 한다. 서편제 소리를 창시하였다면 이전과는 다른 판소리를 했다는 뜻인데, 박유전에게 소리를 가르친 사람이 없는 것으로 봐서, 자연스런 판소리 전통 속에서 태어난 자생적인 소리꾼이었던 것 같다.

박유전은 대원군이 권좌에 있을 무렵 상경하여, 대원군의 사랑에 출입하며 대원군의 애호를 받으면서 명성을 날린 사람이다. 대원군은 판소리를 매우 좋아해서 그의 사랑에는 수많은 소리꾼이 드나들었



는데, 박유전은 항상 「새타령」으로 좌중의 찬탄을 이끌어냈다고 한다. 이 「새타령」은 민요 새타령으로 이날치를 거쳐 이동백에게 전해졌으며, 이동백은 일제 강점기에 「새타령」을 잘 불려서, 마치 「새타령」이 이동백의 등록상표처럼 알려지기도 했다. 박유전은 「적벽가」와 「심청가」를 특히 잘 불렀으며, 「춘향가」 중 ‘이별가’(진양조 대목)에도 뛰어나서 그의 더늠이 현대 판소리에까지도 이어지고 있다.

박유전의 소리에 탄복한 대원군은 박유전에게 무과 선달의 직첩(명예직)을 내렸으며, 오수경(색안경)과 황금 토시까지 하사했다고 한다. 박유전의 호는 강산이라고 하는데, 이도 또한 박유전의 소리를 들은 대원군이 ‘네가 제일강산이다’, 곧 천하에서 제일이라고 한 말에서 유래했다고도 한다.

판소리를 좋아했던 대원군은 1873년 권좌에서 실각했고, 권좌에의 복귀를 노리던 그는 1882년 임오군란을 통해 재집권에 성공했으나, 곧 청나라에 의해 중국으로 납치됨으로써 정치적 생명에 종지부를 찍게 된다. 대원군의 애호를 받았던 박유전 또한, 대원군 시대가 종언을 고하자 다른 소리꾼들과 함께 낙향을 하게 된다. 이 때 나주 부근에 살던 정재근이 박유전을 스승으로 삼아 모시고 보성까지 내려감으로써, 박유전은 말년을 보성에서 보내게 되었다.

박유전이 말년을 보낸 보성을 강산리 대야리에는 강산제(박유전의 말년의 소리, 그러니까 정재근에게 이어진 소리를 그의 호를 따라 그렇게 부른다) 판소리 예적비가 서 있다. 그러나 그가 어떻게 죽었는지, 어디에 묻혔는지는 알 수가 없다. 전해오는 말에 의하면, 한 겨울 출타했다가 돌아오는 중에 눈길에서 얼어죽었다고 한다.

박유전은 박창섭, 정창업, 이날치, 정재근 등의 제자를 두었으며, 이들의 소리는 주로 전라도 남부지역을 중심으로 퍼져 한국의 대표적인 소리로 성장하였다.

## 이날치(李捺致)와 광주소리



• 이날치 기념비 (전남 담양군 수북면)

이날치는 후기 8명창 중에서도 서편제 소리를 대표하는 소리꾼이다. 서편제 소리는 주지하다시피 박유전의 소리 계통을 이어받은 소리를 일컫는다. 박유전은 박창섭, 이날치, 정창업, 정재근 등의 제자를 두었는데, 박창섭은 별다른 제자를 두지 못해 세력을 형성하지 못했고, 정창업은 나주 함평 등지에 소리를 전승시켰으며, 정재근은 전남 보성에 머물면서 자기 집안을 중심으로 소리를 전승시켰는데, 나

중에 김세종 바디 「춘향가」를 받아 들여 이른바 ‘보성소리’로 발전시켰다. 이날치의 소리는 화순 출신으로 광주 속골에서 살았던 김채만에 의해 담양, 광주, 화순 등지에 퍼져, 이른바 광주 소리로 일컬어졌다. 이 광주 소리는 일제 강점기까지만 해도 가장 강력한 세력을 형성하였으나, 6·25때 박동실, 공기남 등 중심 인물들이 월북한 뒤 그 세력이 급격히 약해져 버렸다. 그러나 김정문이 ‘상쾌한 정원에 기암괴석과 기화요초가 만발하였고, 사이사이로 소나무와 대나무, 여러 가지 빛깔의 수목이 깔려 있는데, 벌과 나비가 날아드는, 꼭 제 자리에 정묘하게 얹혀놓은 4-5칸 초당’에 비유한 것과 같이 아기자기한 기교와 정교한 창법을 대표하는 이날치계의 소리는, 현존 판소리에 끼친 심대한 영향으로 아직도 생생하게 살아 있다고 할 수 있다.

이날치는 1820년에 태어나 1892년 전남 장성에서 죽은 것으로 알려져 있다. 본명은 경숙이고 날치는 예명인데, 본명보다는 예명으로 더 알려져 있다. 예명을 ‘날치’라고 부르게 된 이유에 대해서도 몸이 날쌌기 때문이라고도 하고, 성깔이 날카로웠기 때문이라고도 한다.

이날치의 고향에 대해서도, 전남 담양군 창평면 해곡리 1구 얼그실 마을이라는 견해와, 담양군 수북면 대방리라는 견해가 있다. 그런데 『금호문화』 1991년 5월호에는 본래 이날치는 창평면 해곡리 유씨 집안에서 종살이를 하고 있었는데, 유씨 집안의 한 사람이 후에 수북면 대방리로 이사를 가게 되어, 그때 이날치도 따라서 수북면 대방리로 가게 되었다는 얘기를 전해들었다는 한 노인네의 증언이 실려 있다. 현재 이날치 기념비는 담양군 수북면 대방리, 병풍산 아래 청소년 야영장 입구에 서 있는데, 이 부근은 이날치가 판소리 창자로 대성하기 이전 심부름을 하며 지냈다는 집이 있는 등, 이날치와 관련된 이야기들이 많은 곳이다.

이날치는 맨처음 광대들과 어울려 다니다가 줄타기의 명수가 되었다고 한다. 그러나 이에 만족할 수 없었던 이날치는, 소리꾼이 되기 위해 당시 최고의 동편제 소리꾼인 정읍 고부 출신 박만순의 수행 고수가 된다.

이날치가 박만순의 수행고수가 된 것은 당시 최고의 소리꾼으로 군림하던 박만순의 소리를 배우기 위함이었다. 박만순은 당대 최고의 소리꾼이었던 만큼 자부심과 오만 또한 대단했던 모양이다. 이날치는 박만순의 고수였지만, 실제 나이는 박만순보다 10여 년 연상이었다고 한다. 이렇게 되고 보니 갈등의 소지는 충분했다고 볼 수 있다. 두 사람 사이에 내재하던 갈등은 마침내 박만순이 이날치에게 발 씻을 물을 떠오라고 하자 폭발하고 말았다. 대야에 물을 떠온 이날치는 10년이나 연장자인 자신에 대한 박만순의 경멸을 견디지 못하고, 그 물을 박만순에게 끼얹고는, 그 길로 박만순 곁을 떠나 광주 무등산 증심사에 들어가, 각고 끝에 마침내 득음(得音, 소리꾼이 명창으로서 요구되는 음악적 기량을 획득하는 일)을 하게 되었다고 한다.

그러나 그렇다고 하여 이날치가 곧 대명창이 된 것은 아니었다. 이날치의 대성은 서편제 소리를 창시했다는 박유전의 문하에 들어가, 박유전의 지도 아래 절차탁마한 결과였다.

이날치는 수리성(거칠고 탁한 소리)의 큰 성량과 슬프고 한 서린 목소리를 장기로 하여, 나중에는 박만순 김세종 등과 어깨를 겨루게 되었다. 『조선창극사』에서는 박만순과 이날치를 비교하여 ‘박만순의 소리는 식자에 한하여 칭예를 받지만, 이날치의 소리는 남녀 노소 시인 묵객 초동 묵수(나무꾼) 할 것 없이 찬미 아니하는 이가 없었다’라고 하였다. 이는 이날치의 서편소리가 보다 서민적, 민중적 감성에

접근하는 것이었음을 말하는 것이다. 박유전에게 물려받은 「새타령」은 신기에 가깝다는 평을 들었다. 「춘향가」와 「심청가」를 잘하였으며, 그의 더듬으로는 「춘향가」 중 '망부사'가 전하고 있다.

이날치도 대원군의 총애를 받아 무과 선달의 벼슬을 받았다고 한다. 이날치는 장성에서 죽었다고 하는데, 그 흔적은 전혀 찾을 길이 없다.

## 김세종(金世宗)과 신재효



• 김세종 생가터 (순창군 순창읍 복실리)

김세종(金世宗)은 전북 순창 출신이다. 이보 형이 조사한 바에 따르면, 김세종은 순창군 구림면 동정자 마을 김씨로, 그곳에서 출생하여 순창읍 복실리로 이사와서 살았으며, 서울에 가서 활동하다가 내려온 뒤에는 팔덕면 월곡리에서 살았다 한다. 김세종이 서울에서 활동할 때 오래 동안 혼자 있었기 때문에 벼슬아치들이 나서서 예쁜 기생 하나를 소실로 인연을 맺게 해 주었는데, 금슬이 좋았던지, 김세종이 예순 살이 넘어 고향으로 내려올 때 그 소실도

함께 데리고 와, 복실리에 둘 수가 없어서 팔덕면 월곡리에 집을 얻어 살았다고 한다. 김세종에게는 공진이라는 아들이 있었는데, 경상남도 산청으로 이사하여 선비로 행세하였다고 한다. 공진의 아들은 둘이 있었는데, 일본에서 약방을 하였다고 한다. 이로 보아 김세종의 후손들은 일제강점기 일본으로 이주한 것으로 보인다.

송우룡 박만순과 같은 시대에 활동하였으며, 동파에 속한 대가라고 하는데, 송홍록 계통과는 달라서 별도의 계보로 친다. 김세종이 송홍록을 찾아가 판소리를 배우려고 하였는데, 송홍록이 말하기를, “너희 가문의 소리도 좋으니 그 소리를 연마하라.”고 하면서 받아주지 않았다고 한다. 그러기 때문에 김세종의 소리는 송홍록의 소리와는 다른 소리로 치는 것이다. 그러나 현재 전해지는 소리를 보면 송만갑 바다와 김세종 바다 「춘향가」는 닮은 데가 많다. 남원과 순창이 지척에 있기 때문에 서로 영향을 주고받아 그렇게 된 것이 아닌가 생각된다.

김세종은 신재효에게 지침을 받으며 신재효의 사랑에서 소리 사범 노릇을 했다고 한다. 신재효는 판소리 명창이 아니라 이론가이다. 그러니까 판소리를 지도하려면 소리꾼이 있어야 했는데, 김세종이 이를 맡았다는 것이다. 김세종은 또 신재효의 지도로 이론 공부를 하였다. 그래서 김세종은 판소리 이론

에서는 당대 최고의 동편제 명창 박만순이 승복할 정도였다고 한다.

김세종은 또 신재효가 경희루 낙성연에 최초의 여류 명창 진채선을 보낼 때, 진채선을 남장을 시켜 서울까지 데리고 갔다고 한다. 김세종이 신재효 집에서 소리 선생을 하였고, 진채선이 신재효가 길러낸 명창인 것을 보면, 진채선의 소리도 김세종이 가르쳤을 가능성이 크다.

김세종은 「춘향가」를 특히 잘하였으며, 그의 더늠은 ‘천자 뒤풀이’이다. 김세종의 「춘향가」는 김찬업을 거쳐, 정응민을 통하여 보성소리로 이어졌다. 김세종 바디 「춘향가」는 정권진, 성우향, 조상현, 성장순 등에게 전해져, 현재 가장 널리 부르는 「춘향가」 중의 하나가 되었다.

## 박만순(朴萬順)

박만순(朴萬順)은 전북 정읍 고부 출신이다. 나중에 운봉과 경상도 안의에서도 살았다고 한다. 주덕 기의 문하에서 판소리를 수업하기도 하였으나, 송흥록에게 10년을 배워 전기 8명창 이후 출중한 대가로서, 동편제 판소리의 수령으로 군림하였다고 한다. 송흥록에게 「옥중가」를 배운 후 전주 선화당(감사가 업무를 보던 곳)에서 소리를 하여 사람들을 놀라게 하였다 한다.

키가 작고, 뒤통수가 내밀어 인물은 보잘 것이 없었으나, 자신의 실력에 대한 자부심이 강하고, 성격이 오만하여, 스스로 흥이 나지 않으면 죽도록 매를 맞아도 소리를 하지 않았기 때문에, 칭찬과 함께 미움도 많이 받았다고 한다. 그의 오만한 성격은 수종 고수로 다니던 이날치와의 불화에서도 드러나는 바다(‘이날치와 광주 소리’ 참조). 또 대원군의 부름을 받고 서울로 올라가던 도중 충청감사 조병식이 불러 소리를 시켰으나, 대원군이 입을 봉하고 올라오라고 하였다고 하면서 소리를 거절한 일화도 있다.

소리는 양성(맑은 소리)이었으나, 한 번 소리를 내지르면 그 높은 소리가 공중에서 떨어지는 듯하였다고 한다. 대원군의 총애를 받아 무과 선달의 직첩을 받았다.

그의 더늠은 「춘향가」 중 ‘사랑가’와 ‘옥중가’, 「적벽가」 중 ‘화용도 패주’ 등이라고 하는데, 『조선창극사』에는 「춘향가」 중 ‘몽유가’가 실려 있다.

## 송우룡(宋雨龍)

송우룡은 송홍록의 동생 송광록의 아들이다. 송광록은 송홍록의 수행 고수를 하다가, 고수의 하대에 불만을 품고 제주도로 건너가 오랜 수련 끝에 명창이 된 사람이다. 그런데 송홍록과 함께 살았던 진주 기생 맹렬이 성질이 사나워 같이 살지 못하고 구례로 이사를 하였다고 하는 이야기도 있다. 그래서 송우룡은 구례에서 태어났고, 이후 동편제 판소리의 본거지는 구례가 되었다는 것이다.

송우룡의 부친 송광록은 우령을 매우 좋아해서 모친이 만삭의 몸으로 우령을 잡으러 갔다가 논에서 그를 낳았으므로 ‘우령이’라 하였는데, 장성함에 따라 음이 비슷한 ‘우룡’으로 이름을 지었다고 한다.

동편제 정통 가문의 후예답게 명창으로 이름을 떨쳤으나, 중년에 성대를 상한 후로는 박만순이 동편제 소리의 수령으로 군림하였다. 그러나 송우룡은 송만갑, 유성준, 전도성, 이선유와 같은 많은 제자들을 양성하여 후에 동편제 판소리가 융성하는 데 결정적으로 기여하였다. 그의 아들인 송만갑이 배운 대로 소리를 하지 않는다고 죽이려고까지 했다는 일화를 통해 보면, 송우룡은 매우 보수적인 판소리관을 가졌던 것으로 생각된다.

「수궁가」를 잘하였는데, 그의 더늠은 ‘토끼 배 가르느 대목’이다.

## 정창업(丁昌業)

정창업(丁昌業)은 전남 함평 사람이다. 박유전에게 배운 박유전의 계승자로 알려져 있으나, 정창업의 손자인 국가 지정 무형문화재 정광수는 정창업이 박유전에게 배운 일이 없다고 하였다. 박유전의 소리가 신제(새로운 양식의 소리)여서 정창업의 소리와는 달랐다는 것이다.

전주 통인청 대사습에 나가서 「춘향가」 중 ‘나귀 안장 짓는 대목’을 부르다가 사설을 잊어버려 “나귀 등에 술질 쌀쌀”만 연발하다가, “저 흑독한 술질에 그 나귀는 필경 죽고 말 테이니 차마 볼 수가 없다”고 퇴장을 당하는 망신을 당한 뒤에, 한 동안 소리를 작파한 일도 있었다고 한다.

정창업의 소리는 정학진, 김창환, 김정길 등에게 이어졌으며, 정정렬도 한 때 그에게 배운 일이 있다. 「홍보가」를 잘하였으며, 그의 더늠으로 「심청가」 중 ‘중 내려오는 대목’이 전한다. 옛모리 장단으로 된 이 대목은 신비한 느낌을 잘 표현하고 있다.

## 정춘풍(鄭春風)

충청도 양반가 출생인 비가비이다. 말년에는 여산에서 살았으며, 동편 소리꾼으로 알려져 있으나, 송 홍록, 김세종과는 달라 별도의 계보로 친다. 대원군의 총애를 받았으며, 「적벽가」를 잘하였는데, 이 「적벽가」는 박동진이 계승하여 무형문화재로 지정된 바 있다. 이론에도 뛰어나, ‘남에 신재효, 북에 정 춘풍’이라는 말을 들었다. 그의 더듬은 중국의 소상팔경을 노래한 단가 「소상팔경가」이다.

## 김창록(金昌祿)

전북 무장 출생으로 흥덕에서 80여 세까지 살았다. 동편 소리꾼으로 특히 「심청가」에는 당할 사람이 없었다고 한다. 「춘향가」 중 ‘팔도 담배가’와 민요 「산유화가」를 만들었다. 「산유화가」는 지금도 전해 지지만, ‘팔도 담배가’는 전해지지 않는다. 그의 더듬은 「심청가」 중 ‘행선 전야’이다.

## 김찬업(金贊業)

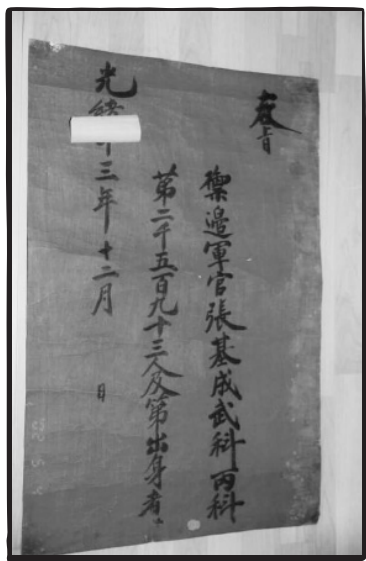
전북 흥덕 출생으로 명창 김수영의 아들이다. 부친 김수영의 소리를 이어받았으나, 후에 박만순의 문 하에서 오래 지침을 받아 한 동안 이름을 날리던 중 성대를 상하여 소리를 중단하였다. 그는 「춘향가」를 잘하였는데, 이 「춘향가」는 김세종의 것으로 정음민을 통하여 보성소리가 되었다고 한다. 그렇다면 김찬업은 김세종에게도 배웠다는 말이 된다.

김찬업의 더듬은 박만순으로부터 물려받은 「수궁가」 중 ‘토끼 화상 그리는 대목’이다.

## 이창윤(李昌允)

전남 영암 사람으로, 이날치의 제자인만큼 서편제 소리꾼으로 유명하였다. 「심청가」를 잘하였는데, 더듬으로 「심청가」 중 ‘부친 영결하는 대목’이 전한다.

## 장재백(張在伯)



• 장재백 무과급제 교지

장재백은 지금까지 장자백(張子伯)으로 알려져 있었으나, 최근 발견된 그의 호적과 전라감영의 문건을 통하여 장자백이 아니라 장재백임이 밝혀졌다. 장재백의 호적에 의하면, 장재백은 남원군 주생면 내동리 10통 10호에서 살다가, 1907년 3월 10일 사망하여 호주 승계가 이루어졌으며, 이곳에 장재백의 묘가 있는 것이 확인되었다. 1916년 장재백의 장남 장대일은 남원군 왕치면 월락리(현 남원시 월락동) 2통 9호 464번지로 이사하였다. 장재백은 순창 사람이라고 하는데 그의 호적에는 이런 사항이 나타나 있지 않다. 그러나 장재백의 부친을 비롯한 가족들의 묘가 상당수 순창에 있는 것으로 보면, 순창에서 나서 남원으로 이주했을 가능성이 크다.

장재백은 1887년 무과에 급제하여 교지를 받았는데, 그의 후손이 이를 소장하고 있다.

장재백은 미남이었으며, 처 또한 미인이었다고 한다. 그런데 처음에 장재백이 소리 공부를 할 때에는 별로 소리를 잘 하지 못하여 늘 남에게 뒤쳐졌다고 한다. 아무리 생각해도 남편이 명창으로 대성하기는 틀렸다고 생각한 그의 처는, 몰래 집을 나가 옥구의 어느 부자의 첩이 되고 말았다. 아내에게 배신을 당한 장재백은 처음에는 자살하려고까지 하였으나, 비상한 각오로 학습에 임하여 마침내 자타가 공인하는 명창이 되었다. 그러던 어느 날 옥구의 어느 집에 초대를 받아 소리를 하게 되었는데, 그 자리에서 도망간 처를 만났다. 그의 전처는 장재백의 소리를 듣고 감동하여 울면서 재결합하기를 간청하였으나, 장재백은 끝내 이를 거



절하였다고 하는 일화가 있다.

명창으로 이름을 날리고, 벼슬까지 받게 되면서, 장재백은 남원을 대표하는 소리꾼으로 부상하였다. 본래 남원 운봉에는 송흥록, 송광록으로 이어지는 판소리 가문이 있었지만, 송광록 대에 이미 구례로 이사를 하여 남원과 다소 거리를 두게 되었다. 이 때 장재백은 명실상부한 남원의 명창으로 부상할 수 있었을 것이며, 이를 배경으로 남원의 판소리 가문과 혼인을 통해 혈연 관계를 맺게 된다. 중요한 혈연 관계를 보면 다음과 같다. 장재백의 누이 장주이는 유성준의 처이다. 유성준의 동생 유준(劉俊)은 김정문의 어머니이며, 김정문의 처 장봉선은 장재백의 막내 동생인 장봉순의 손녀이다. 장봉선의 언니 장봉임은 전라북도 문화재였던 성운선의 어머니이며, 장재백의 동생의 아들(조카)인 장득진은 이화중선의 남편으로, 순창 적성에서 이화중선을 가르쳤다. 이러한 사실을 통해 장재백의 가계가 남원과 순창 일원의 판소리 명창들과 혈연으로 이어지면서, 이 지역 판소리를 면면히 이어왔다는 사실을 알 수 있다.

장재백은 김세종의 소리를 계승하여 「변강쇠타령」과 「춘향가」를 잘하였으며, 그의 더듬으로는 「춘향가」 중 ‘이도령이 광한루에서 사면 경치를 감상하는 대목’이 전하고 있다. 이 대목은 우조 중에서도 정악의 가곡성을 닮은 가곡성 우조라는 독특한 창법으로 되어 있다. 가곡성 우조는 정악의 음악적 특성을 판소리에 도입한 통로로 개발된 것으로 보이는데, 장재백이 가곡성 우조로 부르는 대목의 더듬을 가지고 있다는 것은, 그가 판소리에 정악의 음악적 자산을 도입하는 데 크게 공헌했다는 증거가 된다고 하겠다.

# 근세 오명창

최 동 현 군산대 교수



• 전도성 살던 집(정읍시 북면 화해리)

## 시대 개관

이 시기는 19세기 말부터 20세기 전반기에 해당된다. 이 시기에 활동했던 사람들 중에서 5명창으로 일컬어지는 사람은 박기홍, 김창환, 김채만, 송만갑, 이동백, 김창룡, 유성준, 전도성, 정정렬 등이다.

이 시기는 서구 문화의 유입과 누적된 사회적 모순으로 조선조 봉건 체제가 해체되면서, 일제에 의한 국권의 침탈이라는 민족적 비운에 처해진 시기이다. 서구 문화의 유입은 판소리 존립의 기초가 되는 전통사회를 그 근저에서부터 위협하기 시작했다. 급격한 사회의 변화는 판소리의 공연과 향수 방식에도 근본적인 변화를 불러왔다.

먼저 공연 방식에서 가장 특징적인 변화로 들 수 있는 것은 서양식 무대의 도입이다. 서양식 무대의 도입은, 1902년 고종 즉위 40주년을 경축하는 예식을 치르기 위해, 협률사라는 서양식 극장을 짓고 공연을 준비하면서 시작되었다. ‘협률사’는 본래 고종의 청경 예식을 위해 축조한 극장을 관리하는 궁내부 관할 기관의 명칭이었는데, 극장의 명칭으로도 사용되었다. 1900년대에는 서울 시내에 많은 극장이 생겨나서 극장식 공연이 일반화되었다.

1906년 협률사가 혁파되자, 그 책임을 맡고 있던 김창환은 강용환과 같이 낙향하여 새로운 공연 단체를 만들고 공연에 나선다. 그것이 민간에서 최초로 조직한 최초의 협률사였다. 이 때부터 ‘협률사’는 지방을 순회하면서, 포장을 치고 전통예술품을 공연하는 단체를 가리키게 되었다. 이러한 공연 양식은 1960년대까지 존속했는데, 협률사는 창극(판소리 포함), 기악, 무용을 포함한 레퍼터리를 가지고 있었다. 이 시기에는 크게 보아 극장식 무대 공연은 두 가지 양식이 있었음을 알 수 있다. 도시형인 극장 공연과 농촌형인 협률사 공연이 그것이다.

두 번째로 판소리 향수 방식에 나타난 변화는 녹음을 통한 향수 방식이다. 1910년대부터 시작된 판소리 녹음은 1930년대에 이르면 유성기의 보급과 함께 급속도로 늘어나게 되어, 수많은 음반이 발매되기에 이른다. 이렇게 되자 판소리를 듣고 싶을 때면 언제나 유성기를 틀면 되는 상황이 되었다. 유성기가 없는 사람들도 길거리에서 흘러나오는 유성기 소리를 통해서 판소리를 쉽게 접할 수 있게 되었다. 판소리 음반의 제작은 판소리 향수에 있어서 기계를 사용하게 되었다는 것을 의미하며, 이로 인해 판소리는 현대적 의미에서 대중예술이 되었다.

세 번째로 들 수 있는 판소리 향수 방식의 변화는 유흥화 경향이다. 판소리를 유흥으로 향수하는 경향은 이미 19세기 출발되었다. 그러나 본격적인 유흥화 현상은 1910년대에 권번이 설치되면서 급속하게 퍼져나갔다. 권번에서 판소리를 가르치기 시작하면서 여창의 수는 급격히 늘기 시작했으며, 마침내 판소리 창자는 남창이 줄고 여창이 주를 이루게 되었다. 이들은 고급 요정 등에 불러다니며 소리를 하였는데, 그 결과 판소리는 본격적으로 유흥화하게 되었다.

이러한 향수 방식의 변화에 따라 향유층도 중간층과 사대부들로부터 일반대중으로 바뀌었으며, 공연 장소는 방중으로부터 서양식 무대로 바뀌었다. 이러한 변화에 적응하면서 판소리는 대중예술이 되었으

며, 음악에 있어서도 여러 가지 변화가 있었다. 병창과 창극이 파생되었고, 전판 판소리가 사라지고 도막 소리가 불려졌으며, 부르는 대목도 한정적인 것이 되었다. 다양하고 세밀한 기교를 중시하고, 엄격함과 진지함보다는 안이한 슬픈 가락에 의지하게 되었다. 이러한 경향을 한 마디로 말하면 ‘통속화’, 혹은 ‘세속화’라고 부를 수 있다.

판소리의 세속화 또는 통속화에 대해 강한 거부감을 표시한 사람들도 있었다. 자기 소리가 저자거리에서 굴러다니는 것을 볼 수 없으며 녹음을 거부한 전도성은, 세속화를 가장 강하게 거부한 사람이다. 송만갑에 대해 비판을 서슴지 않았던 박기홍도 세속화를 거부한 사람이다. 그러나 또 다른 사람들은 세속화를 피할 수 없는 추세로 받아들였다. 판소리의 세속화 추세에 부응하려는 움직임은 송만갑으로부터 시작되었다고 볼 수 있으나, 이를 본격적으로 시도한 사람은 정정렬이며, 1930년대 이후 슬픈 소리로 당대 최고의 인기를 누린 사람은 임방울과 이화중선이다. 이들은 시대의 변화를 받아들여, 그 변화를 선도하거나 따라감으로써 크게 성공하고 판소리사에서 살아남았다.

## 판소리의 세속화를 반대한 사람들

### ① 박기홍(朴基洪)

박기홍은 전라남도 나주 출신으로, 진주에서 성장하였다 한다. 이날치, 김창환과는 이종간이다.

박기홍은 일찍이 부모를 여의고, 진주의 기생 집에서 머슴을 살고 있었는데, 원래 고수였던 그의 부친과 정춘풍이 아는 사이였으므로, 후에 춘풍을 찾아가 소리를 배웠다고 한다. 정노식은 처음에는 박만순에게 배웠으나, 나중에 정춘풍에게 배워 대성하였다고 하였다. 박기홍은 오른쪽 눈이 밖으로 튀어나온 기형이어서 인물은 볼품이 없었으나, 소리 역량은 신출귀몰하는 천재였다고 한다. 박기홍은 대원군의 애호를 받았는데, 대원군으로부터 참봉 교지를 받았다. 대원군이 기형적인 눈을 도려내고, 오수경(색안정)을 주어, 이를 늘 끼고 다녔다고 한다.

정노식은 그의 『조선창극사』에서 “그는 당당한 두걸이라기보다 박만순, 정춘풍 거후(去後, 죽은 후) 철종시대로부터 근대에 이르러 유사백년인 동파의 법통을 혼자 두 손바닥 우에 받들어 들고 끝판을 막 다시피한 종장”이라고 하였다. 송만갑, 이동백, 김창룡 등은 그에 대해 “가신(歌神)이니 한 마디도 평을 할 수 없다”고 하였으며, 또 다른 이는 “가선(歌仙)”으로 부르기도 하였다.

박기홍은 소리 금(값)을 매겨 놓고 소리를 하였다고 한다. 소리채의 다소에 따라 그만큼의 소리를 하였다는 것이다. 보수의 다소에 따라 소리를 달리하는 것이 바람직한 것 같지는 않지만, 자기 소리에 대한 자부심이 강했다는 것만은 분명한 듯하다.

박기홍은 전래의 판소리 전통을 굳건하게 지키려는 보수적인 판소리관을 가졌던 것으로 보인다. 당

시 추세를 따라 세속화된 소리를 하던 송만갑의 소리에 대해, “장타령이 아니면 염불이다. 명문 후예로 전래법통을 봉괴한 패려자손이다”고 하였다는 것을 보면, 판소리의 세속화에 대해 그가 얼마나 완강하게 저항했는가를 알 수 있다.

박기홍은 「춘향가」와 「적벽가」를 잘하였는데, 더듬으로 「적벽가」 중에서 ‘조조 군사 사향가(군사 설움타령)’가 전한다. 박기홍의 「적벽가」는 조학진을 거쳐서 박동진에게 이어졌다. 박록주 또한 처음 판소리에 입문하여 박기홍에게 판소리를 배운 적이 있다.

## ② 전도성(全道成)



• 전도성 살던 집 앞에 선 유일한 제자 김원술

전도성은 1864년 임실군 관촌면 병암리 출신이며, 고종으로부터 참봉 교지를 받은 어전 명창이다. 부친 전명준과 송우룡에게 배웠으며, 박만순, 김세종, 이날치에게도 지도를 받았다고 한다. 소리는 양성이며, 성량이 다소 부족하였으나, 기교가 뛰어났었다고 한다. 말년에는 정읍군 태인면 화수리에 살면서 찾아오는 많은 명창들에게 가르침을 주었는데, 그 중 대표적인 사람이 정정렬이다.

전도성은 자신의 소리가 함부로 저자거리에 돌아다니서는 안 된다고 하여, 창극 운동이나 협률사에도 참여하지 않았고, 레코드 취입도 하지 않았다. 그러기 때문에 동시대의 다른 소리꾼들과 달리 음반을 남기지 않았다. 그래서 그 소리의 구체적인 실상은 파악할 길이 없다. 전도성은 시대의 변화에 순응하지 않고, 전통적인 소리와 공연 방식을 고집했던 소리꾼이었던 것으로 여겨진다. 제자로는 신영채와 김원술이 있었으나, 그의 소리가 이어지지는 못했다.

전도성의 공적 중에서 가장 중요한 것으로 기억해야 할 것은 『조선창극사』와 관련된 것이다. 『조선창극사』(조선일보사 출판부, 1940)는 김제 만경 사람 정노식이 향간의 구전과 명창들의 구술을 기초로 역대 명창들의 일화와 더듬을 모아놓은 책인데, 이 책은 판소리사 연구에 있어서 필수불가결한 귀중한 문헌으로 평가받고 있다. 전도성은 해박한 판소리사에 관한 지식으로 이 책의 편찬에 결정적 공헌을 하였다. 이 책 곳곳에는 ‘전도성 답’이니, ‘전도성 방창’이니 하는 말이 많이 등장하는데, 이는 정노식이 전도성의 이야기나 노래를 직접 듣고 그 내용을 썼다는 징표이다.

박기홍과 전도성의 예에서 보듯이, 20세기 초기 상황에서 판소리의 세속화에 저항한 사람들의 소리는 결국 전승에서 살아남지 못했다. 그들은 변화하는 시대 상황에 적응하지 못하고 과거의 관습만을 고집했기 때문이다. 이 두 사람의 예는 판소리가 민속음악으로서 청중들의 선택에 의해서만 살아남는다는 진리를 다시 한 번 확인시켜 준다. 판소리는 소리꾼들의 것이 아니라, 청중들의 것이다.

## 협률사를 만든 사람들

### ① 김창환(金昌煥 : 1854-1930)



• 김창환 기념비(광주시 광산구 대산동)

나주군 삼도면(현 광주시 광산구 대산동) 출신으로 이날치, 박기흥과 이종간이며, 근세 명창 임방울의 외삼촌이다. 정창업의 제자로, 계면조를 중심으로 한 서편제 창법에 뛰어났다. 김창환은 '의관'이라는 벼슬을 받았는데, 1906년 7월 10일 자 「황성신문」 기사에 김창환이 군부대신 집에 불려가 소리를 하고, 가자를 받았다는 내용이 있어, 김창환이 벼슬을 받은 것이 확실하다.

김창환의 공적은 뭐니뭐니 해도 협률사와 관련되어 있다. 때로 김창환이 원각사의 주석을 맡았다는 사람도 있지만, 원각사는 협률사가 혁파(1906)된 뒤에 1908년에 관리 주체가 바뀌면서 붙여진 이름이다. 그런데 1906년에 이미 “협률사 중 제일 유명한 광대 김창환”이라는 신문기사가 보이기 때문에, 김창환은 일찍이 1902년부터 협률사에 관계하고 있었던 것으로 보인다. 주지하다시피 협률사는 우리나라 최초의 창극을 공연한 곳이다. 따라서 창극의 발생은 김창환과 깊은 관련이 있다고 보아야 한다.

그런데 김창환은 1908년 원각사에서 공연된 최초의 창작 창극 「최병도(두) 타령」에서 주인공 최병도 역을 맡았다. 박황에 의하면 이 「최병도 타령」은 대단한 인기가 있어서, 주인공 최병도가 역을 하게 죽어서 나오는 장면에서는 손님들이 달려와서 김창환의 목에 엽전 꾸러미를 걸어주는 광경이 연출되기도 했다고 한다.

협률사와 원각사 등 극장에서 활발한 활동을 하던 김창환은 낙향한 후 자체적으로 ‘협률사’를 조직하여 공연에 나섰다. 그 시점이 언제인지는 분명하지 않지만, 김창환이 조직하여 공연에 나섰다는 협률사가 우리나라 최초의 협률사가 된다. 1910년 무렵에 시작되어 판소리가 몰락하던 1960년대까지 이어졌던 협률사 공연 방식은 김창환으로부터 출발되었던 것이다.

김창환은 「홍보가」를 잘하였으며, 더듬으로는 ‘제비 노정기’가 있다. 이 ‘제비 노정기’는 현재 부르는 모든 「홍보가」에 들어 있다. 김창환의 「홍보가」는 아들인 김봉학과 오수암, 정광수 등에게 이어졌으나, 현재 활발하게 불려지지는 못하고 있다.

김창환은 음반 녹음에도 참여하여 여러 장의 음반을 남겼다.

## ② 김채만(金采萬 : 1865- ? )

김채만은 전남 화순군 능주에서 출생하였다. 그러나 곧 광주로 이사하여 속골(광주시 효덕동 구암촌)에서 살았다. 김채만을 ‘속골 명창’ 이라고 부르는 것은 이 때문이다.

이날치에게 박창섭과 같이 소리를 배웠으나 항상 박창섭에게 뒤졌는데, 스승에게 어찌하면 잘 할 수 있겠느냐고 물으니, ‘소리를 수만독하면 자연히 이치를 알아 잘 된다’ 고 해서 열심히 노력해서 일가를 이루었다고 한다. 그러나 전라감영에 초청되어 송만갑과 같이 소리를 하다가, 감사에게 무안을 당한 뒤 속골로 돌아와 보통 목침보다 두 배나 큰 대추나무 목침 세 개가 닳아지도록 연습을 해서 대성을 하였다고 한다. 그의 목소리는 수리성에 양성이 섞여 있어 별로 좋은 목은 아니었으나, 오랜 수련 끝에 명창이 되었기 때문에 탁월한 기교가 있었다고 한다. 김정문이 그가 소리하는 것을 듣고 감탄하여, 김채만에게 공부한 뒤 명창이 되었다는 일화는 유명하다.

김채만의 서울 활동 시절에는 박영효가 특히 김채만의 소리를 좋아하여 자기 사랑에 두고 소리를 시켰다고 한다. 김채만은 이 은혜를 생각하여, 박영효가 제주도에서 유배 생활을 할 때는 제주도까지 가서 기거를 같이 하였다고 한다.

박황에 의하면, 김채만은 1912년 광주에서 협률사를 조직하여 순회 공연에 나섰다고 하였다. 그 시기는 확인할 길이 없으나, 김정문과의 일화를 통해서 보더라도 그가 일찍부터 협률사를 조직하여 공연을 한 것만은 틀림없다고 하겠다. 김채만은 김창환과 더불어 지방 협률사 공연의 개척자라고 할 만하다.

김채만은 「심청가」를 잘하였으며, 「심청가」 첫머리가 그의 더듬이다. 김채만의 소리는 박동실, 공창식, 박종원 등에게 이어져 서편제 소리를 대표하는 소리가 되었다. 이들의 소리는 김소희, 김동준, 한승호, 한애순, 장월중선 등에게 이어져, 지금도 「적벽가」(한승호), 「심청가」(김소희, 한승호, 한애순, 장월중선)의 경우 전승이 되고 있다. 이들의 소리는 해방 직후까지는 박동실을 중심으로 해서 대단한 세력을 형성했었으나, 6.25 때 박동실, 공기남(공창식의 아들) 등이 월북함으로써 세력이 많이 약해졌다. 월북한 인사 중에서 박동실은 인민배우, 공기남은 공훈배우가 되었다.

## 중고제의 명창들

### ① 이동백(李東伯 : 1867-1950)

박황 씨가 쓴 『판소리 소사』에는 이동백을 다음과 같이 묘사한 대목이 있다. “사내답게 후리후리한 키에 건장한 몸집, 흠이나 거친 데가 없이 매끈하게 빠진 이목구비, 늙름하고 대가 바르면서도 온화하





• 명창 이동백

고 인자한 성품, 점잖고 엄숙하면서 친밀감을 주어 사람의 마음을 사로 잡는 신비한 매력, 어떤 옷을 입든지 몸에 어울리고 멋과 귀태가 넘쳐 흐르는 자태는 보기만 해도 사람의 마음을 흐뭇하게 한다. 거기다가 천에 하나, 만에 하나라고 일컬을 만큼 선천적으로 타고난 맑고 아름다운 성음으로 구성(목구성), 발림, 너름새의 삼합이 조화되어 듣는 사람의 넋을 잃게 하는 것이다.”

이쯤 되면 이동백이 외양과 내면, 그리고 소리 기량을 통해 얼마나 많은 사람의 마음을 사로잡았을 것인지, 대강이나마 짐작할 수 있다. 일제 강점기에 소리꾼으로 일류 대우를 받은 사람은 이동백과 송만갑뿐이었다. 게다가 이동백은 소리꾼으로서 가장 높은 정3품 통정대부의 직첩을 받은 사람이다. 그래서 소리하는 사람들은 이동백을 ‘이통정’으로 부른다.

이동백은 1867년 충남 서천군 중천면 도만리에서 출생하였다. 충남 서천이면 장항 부근이므로, 전라도라고 해도 과언이 아닌

곳이다. 이 마을에는 지금도 이동백의 생가가 남아 있다. 동네 앞 쪽에 위치한 이 집은 꽤 넓은 마당과 당시로서는 상당히 컸을 몸채를 지니고 있어서, 이동백이 궁핍한 집안 출신은 아니었음을 짐작케 한다.

이동백은 8세 때 서당에 들어가 13세 때까지 한문 공부를 하였으나, 글공부에는 관심이 없고 소리에만 흥미를 느껴, 중고제 명창 김정근을 찾아가 소리를 배우기 시작했다. 김정근은 중고제 창시자 김성옥의 아들이다. 그러나 이동백이 김정근에게 배운 기간은 별로 길지 않았던 듯하다. 곧 김세종을 찾아가 배운다. 이동백은 또 이날치에게도 배웠다. 이렇게 보면 이동백은 이른바 중고제 동편제 서편제 등의 소리를 모두 다 배웠다고 생각된다.

흔히 이동백을 가리켜 중고제의 명창이라고 한다. 그러나 이동백의 소리는 동편이니 서편이니 하는 남도 소리와 차별성이 크게 느껴지지 않는다. 김창룡의 소리가 남도 소리와는 상당히 다르게 느껴지는데 반해서, 이동백의 소리는 남도 소리와 매우 유사하다. 그 이유는 바로 이동백이 남도 소리를 많이 배워 익힌 때문이다.

20세 전후해서 수업과정을 마친 이동백은 이후 독공 과정에 들어간다. 이동백이 독공을 한 곳은 자기 고향 뒷산인 흐리산 꼭대기 부근에 있는 용굴이라는 굴과, 진주의 이곡사라는 절이었다고 한다. 흐리산과 이곡사에서 5년여의 독공을 마친 이동백은, 26세 때 창원부사 앞에서 「새타령」을 불러 단번에 명성을 떨치게 되었다. 이동백은 판소리 곳곳에 자신의 장기인 이 「새타령」을 끼워 넣어 불렀는데, 일제 강점기 때는 대단한 인기가 있었다고 한다. 그래서 「새타령」은 마치 이동백의 등록상표처럼 되어버렸다. 「새타령」은 중간 음에서 갑자기 최상성으로 솟구치는 이동백 창법의 특징이 잘 나타나 있는 명곡이다. 어떤 이는 이동백이 구사하는 고음을 가리켜 신기에 가깝다고 말하기도 한다. 그는 우선 고음을 장기로 구사하는 그런 소리꾼이었던 것이다.

일제강점기에 이동백은 많은 음반을 냈다. 「새타령」과 단가 「백발가」, 그리고 여러 사람들이 함께 녹음한 「춘향전」, 「심청전」, 「적벽가」 전집 등이 있다.

이동백은 1939년 3월 공식적으로 은퇴하였으나, 해방 후에도 잠깐씩은 무대에 선 듯하다. 이동백의 소리는 보다 더 우조에 역점을 두는 소리였던 것 같다. 물론 현재 남아 있는 음반을 보면, 「심청가」의 심봉사와 심황후 상봉 대목같은 소리는 절규하는 계면조가 일품이지만, 그 대목마저도 탄식조로 흐르지 않고 있다. 또 이동백이나 김창룡의 특기로 알려진 「적벽가」의 '삼고초려 대목' 같은 경우, 웅장 호방한 우조적 창법이 일품이다. 이는 소위 중고제 소리라는 것이 양반지향적 미학을 가진 소리가 아니었나 하는 생각이 들게 한다.

이동백 소리의 특징 중에서 빼놓을 수 없는 것이 즉흥성이다. 곧 연행현장의 상황에 따라 사설과 곡조를 그에 맞게 부르는 특성이다. 전해오는 이야기에 보면, 이동백은 부를 때마다 달리 불러서 제자들이 따라 부를 수가 없었다는 것이다. 혹 제자들이 왜 지난 번과 틀리게 부르느냐고 하면, '야 이놈아, 너 그렇게 명칭해서 어디 가르치겠느냐'고 도리어 호통을 쳤다고 한다. 그래서 이동백은 변변한 제자를 두지 못했다. 강장원이 그의 더늠을 일부이었을 뿐이었다.

이동백은 말년에 경기도 평택에서 살았다. 죽기 전에도 날마다 북통을 짊어지고 산에 올라 소리를 했다. 죽기 직전에는 '이제 겨우 소리를 알 만하니 죽을 때가 되었다'고 탄식했다 한다.

## ② 김창룡(金昌龍 : 1872-1943)



• 명창 김창룡

김창룡은 충남 서천군 장항읍 성두리 비그뽕(횡산리)에서 태어났다. 김창룡의 조부는 중고제 소리의 창시자 김성옥이고, 부친은 김정근이다. 명창으로 대대로 이름을 날린 중고제 정통 가문에서 출생한 것이다. 그의 동생 김창진 또한 그에 못지 않은 명창이었다. 김창룡의 아버지 김정근은 강경에서 살다가, 지금의 장항읍 성두리로 이사를 하였다. 이는 아마도 강경의 쇠퇴, 그리고 군산의 융성과 관련이 있지 않을까 추측된다.

김창룡은 일곱 살부터 부친 김정근에게 소리 공부를 시작하여, 열세 살 때에는 판소리를 어느 정도 터득하게 되었다고 한다. 다시 이날치에게 1년간 지도를 받고, 오래 동안 독공(어느 정도 판소리를 익힌 소리꾼이 자신의 소리를 완성하기 위하여 홀로 수련을 하는 일)한 뒤부터 이름을 얻게 되었다고 한다.

김창룡의 아버지 김정근은 지금은 사라져버린 「무속이 타령」을 잘 하였으며, '삼공잽이'라는 장단을 만들었다고 전해진다.

삼공잽이는 무가의 한 장단으로 판소리에서는 느린 진양조를 일컫는다. 김성옥이 진양조를 만들었다는 것은 이미 잘 알려진 사실이다. 거기다가 김성옥의 아들 김정근이 삼공잽이라는 느린 진양조를 만들었고, 김정근의 두 아들 김창룡과 김창진 또한 느린 진양조에 뛰어났다. 이로 보아 중고제 소리는 진양조와 깊은 관련을 맺고 있는 것으로 보인다.

김창룡은 설흔두 살 무렵에 상경하여 활동을 하였다고 하는데, 아마도 협률사 창설을 전후한 시기가

아닌가 생각된다. 1915년에 설립된 경성구파배우조합에 참여하였고, 1930년에 결성된 조선음률협회에 참여하여 주도적으로 공연을 하였다. 김창룡의 활동이 극대화된 시기는 1934년 조선성악연구회 결성 때부터이다. 김창룡은 조선성악연구회에 판소리 창자로는 이동백, 송만갑, 정정렬 등과 함께 발기인으로 참여한다. 이후 조선성악연구회가 펼친 여러 창극에 주도적으로 나섰다. 김창룡은 음반도 많이 남겼는데, 이동백, 정정렬, 조학진 등과 함께 녹음한 「춘향전」, 「심청전」, 「적벽가」 전집에서도 중요한 역할을 맡아 참여하였다.

김창룡은 성대가 좋아 며칠을 쉬지 않고 소리를 해도 아무렇지도 않았다고 한다. 현재 남아 있는 음반을 통해서 보면, 김창룡은 다루(소리를 떨거나 꺾는 것)가 적고 맑은 음색의 건조한 창법을 구사하고 있다. 저음에서 고음까지를 자유자재로 구사하며, 비음이 섞인 듯한 소리를 내기 때문에 다른 사람의 소리와 쉽게 구별이 된다. 그러나 김창룡의 소리는 감성적으로는 전라도 소리와는 다른 맛을 풍긴다.

김창룡은 「심청가」, 「적벽가」를 잘하였으며, 「심청가」 중 ‘화초타령’이 그의 더듬으로 알려져 있다. 『조선창극사』에는 「적벽가」 중 ‘삼고초려 대목’이 김창룡을 대표하는 소리로 실려 있다. 역시 진양조이다. 김창룡의 제자로 알려진 사람은 없다. 당연히 그의 소리도 전승이 끊어졌다. 김창진의 「심청가」가 박동진에게 전해졌다고 하지만, 박동진의 소리는 이미 전라도 소리에 동화되어 중고제 소리의 특징을 보여주지는 못한다.

## 판소리 현대화의 기수들

### ① 송만갑(宋萬甲 : 1865-1939)

송만갑은 1865년 구례읍 봉북리에서 후기 8명창 중 한 사람인 송우룡의 아들로 태어났다. 자타가 공인하는 판소리 왕가의 혈통을 이었으니, 어려서부터 판소리 수업에 임하여 이미 13세 경엔 소년 명창으로 이름을 날렸다고 한다.

그러나 송만갑이 진정한 명창이 되기까지는 수많은 우여곡절을 겪게 된다. 송만갑은 전통적인 가문의 소리에 만족하지 못했다. 송만갑은 각고 끝에 새로운 소리를 만들어 내었다. 현재 송우룡의 소리는 들어볼 수 없기 때문에, 송만갑이 새로이 개척한 소리가 이전의 소리와 어떻게 다른지는 알 수 없다. 다만 송만갑이 가문의 전통을 지키기 않았다고 해서 송우룡이 죽어버리려고까지 했다는 일화가 전해오는 것을 보면, 송만갑의 소리는 송우룡의 소리와는 매우 달랐을 것으로 생각된다.

1929년 6월에 발간된 『삼천리』라는 잡지에 실려 있는 송만갑의 「자서전」이 최근에 발견되어 학계에 소개된 바 있다. 여기서 송만갑은 자신이 “전라남도 순천군 낙안면에서 나서 그곳에서 소년시절을 보냈다”고 하였다. 보통 우리는 송만갑이 전남 구례 출생으로 알고 있다. 그러나 최근에는 53세 때 순천



• 명창 송만갑

낙안으로 이사했다는 사실이 제적등본으로 확인되기도 했다. 그러니까 송만갑이 낙안과 관련이 있는 사람인 것만은 틀림없다.

송만갑은 또 자신이 10세 전후로부터 아버지에게 학채를 받아, 이웃에 사는 박만순에게 가서 박만순이 세상을 뜨던 21세 될 때까지 소리를 배웠다고 하였다. 게다가 박만순이 세상을 뜬 뒤에는 3년씩이나 스승의 상을 입었다고 하였다. 물론 그렇다고 해서 송우룡의 소리를 전혀 배운 바 없다고 단언하기는 어렵다. 그러나 아무래도 박만순의 소리를 송만갑이 많이 계승했던 것 또한 틀림없는 일인 듯하다. 그래서 송만갑의 소리가 자기 집안 전래의 소리와 달라졌는지도 모르겠다.

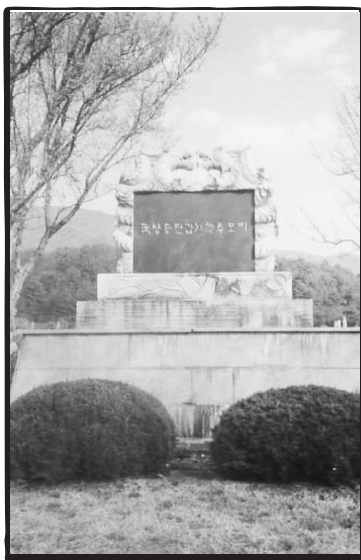
서른일곱 살(1902)부터 마흔여섯 살 되던 해(1911)까지는 서울에 머물렀다고 하였다. 그가 서울에 온 시기는 고종 즉위 40주년 기념 행사(칭경식)를 위해 협률사라는 극장을 짓고, 전국의 명인 명창들을 불러들인 때와 일치한다. 그러니까 협률사 극장이라는

출연 공간이 생기면서 서울에 머물게 된 것으로 보인다. 송만갑이 궁내부 별순검이라는 벼슬을 한 것도 이 때였을 것으로 짐작된다. 또 송만갑은 사헌부 감찰이라는 벼슬을 받았다. 그래서 판소리계에서는 흔히 송만갑을 ‘송감찰’이라고 부른다.

송만갑의 자서전에서 주목할 만한 사항으로는, 그가 민영환을 모시고, 상해를 들러 미국에까지 가서 3년을 있었다는 것이다. 그러면서 그는 봉천, 북경, 상해 등지를 골고루 보았다고 하였다. 판소리 명창이 궁내부 별순검이라는 실제 직을 수행했다는 것만도 신기한 일인데, 그에 더하여 중국, 미국까지 여행을 했다니, 가히 놀라지 않을 수 없다. 어떤 연유로 민영환을 송만갑이 모시게 되었는지도 알 수는 없으나, 본인이 기술한 자서전이고 보면 그대로 믿을 수밖에 없다.

현재 남아 있는 유성기판을 통해서 보면, 송만갑의 소리는 철성(선 목이면서도 고음이 나는 목소리)으로, 고음에서 저음으로 푹 떨어진다거나, 저음에서 고음으로 갑자기 솟구치면서 음색의 변화를 주는 창법을 구사하고 있다. 철저하게 배에서부터 우리나라의 통성을 사용하며, 대마디 대장단으로 엇부침을 거의 쓰지 않는다. 또 슬픈 대목에서도 슬픈 감정을 그대로 쏟아내지 않고, 강한 감정의 절제를 보여준다. 이러한 송만갑의 소리는 20세기 초에 활동했던 5명창 중에서도 최고의 인기를 누리게 했다. 지금도 구례, 하동 부근의 판소리 애호가들은 주저하지 않고 송만갑의 소리를 최고로 친다. 통성으로 힘차게 뽑아올려 전력을 다해 내지르는 치열한 송만갑의 소리는 장대한 폭포수와 같은 위엄이 서려 있어, 다른 소리가 감히 범접할 틈이 없다.

송만갑은 소리를 가르치면서, 배우는 사람의 특성을 고려하여 각기 다르게 가르쳤다고 한다. 이러한 송만갑의 태도를 극단적으로 보여주는 일화가 있다. 어느 날 송만갑이 제자를 가르치고 있는 현장에 동년배의 어느 소리꾼이 들르게 되었다. 가만히 들어보니 송만갑이 가르치는 소리는 자신이 부르는 소리와는 판연히 달랐다. 한참 동안 교습이 끝난 뒤에, 그 사람이 송만갑에게 “왜, 자네가 부르는 것처럼 가르치지 않느냐”고 물었다. 송만갑은, “자들이 내가 하는 대로 가르친다고 따라 부를 성싶어?”라는 말로



• 송만갑 추모비(전남 구례군 광의면)

대답했다고 한다. 가르친다고 해도 그대로 할 수도 없으려니와, 또 시대가 달라지면 당연히 소리도 달라져야 하니, 가르친 대로 는 되지 않을 것이라는 생각, 그것이 바로 끊임없이 새로운 소리를 추구해 마지 않았던 송만갑의 판소리관이었다.

송만갑은 또 소리를 할 때도 듣는 사람에 따라 다르게 불렀다고 한다. 이러한 그의 태도는, ‘극창가(소리꾼)는 주단 포목상(옷감을 파는 사람)과 같아서, 비단을 요구하는 사람에게는 비단을 주고, 무명을 달라는 이에게는 무명을 주어야 한다’는 그의 말에 잘 나타나 있다. 사실 가르칠 때도 배우는 사람에 맞게 가르치고, 부를 때도 듣는 사람에 맞게 부른다는 것은, 그야말로 판소리의 모든 것에 통달하지 않고서는 불가능한 일이다.

송만갑은 1939년 1월 1일 아무도 없는 하숙방에서 홀로 세상을 떠났다. 송만갑은 장판개, 박봉래, 김정문, 김소희 등 뛰어난 제자들을 두었다. 장판개는 후진을 양성하지 못했고, 박봉래는 일찍 죽었으나 다행히 동생인 박봉술을 통해 자신의 소리를 전할 수 있었다. 박봉래는 송만갑과 가장 흡사하게 소리를 하였다고 한다. 김정문 또한 선생보다 일찍 죽었으나, 박녹주, 박초월, 강도근 같은 뛰어난 제자를 양성함으로써, 송판 소리를 현대 판소리의 튼튼한 기둥이 되게 하였다.

1982년 4월 20일, 화엄사 가는 큰 길가에 ‘국창 송만갑선생 추모비’가 세다.

## ② 정정렬(丁貞烈 : 1876-1938)



• 명창 정정렬

일제 치하의 판소리를 대표하는 근세 5명창들 치고 현대 판소리의 형성에 기여하지 않은 사람이 없지만, 그 중에서도 정정렬은 전통 판소리의 전승과 발전, 변모, 그리고 새로운 상황에의 적응을 위한 창극과 신작 소리의 개척, 현대적 감성에 맞는 새로운 창법의 개발 등에서 타의 추종을 불허하는 탁월한 업적을 남겼다. 정정렬은 50여 년 전에 죽었지만, 그가 생전에 추구하던 판소리의 길은 현재에도 역시 유효한 방향타가 되고 있다. 정정렬 판소리의

현대성, 혹은 미래 지향성은 그가 다른 5명창들과 같은 연배였음에도 불구하고, 송만갑 등에 의해 신식 판소리꾼으로 일컬어졌다는가, ‘정정렬은 30년 앞을 내다보고 소리를 한 사람’이라는 세간의 평가에서 분명하게 확인할 수가 있다.

정정렬은 1876년 전북 익산군 망성면 내촌리에서 난 것으로 알려져 있다. 그러나 전북 김제 출생이



란 기록도 있다. 여러 정황으로 보아 정정렬은 김제, 익산 등지에서 두루 살았던 것 같다. 일찍이 정정렬의 음악적 소질을 간파한 정정렬의 아버지는, 일찍부터 당시 후기 8명창 중의 한 사람으로 이름을 날리던 정창업 문하에 들여보내 수업을 받게 했다. 정창업은 박유전의 대표적인 네 사람의 제자 중 한 사람으로, 나주 함평 등지에 박유전의 소리인 서편 소리를 전승시킨 사람이다. 첫 번째 선생 정창업은 정정렬이 14세 되던 해에 세상을 뜨고 말았다. 그가 두 번째로 찾은 선생은 담양 출신 이날치였다. 그러나 이날치 또한 정정렬이 16세 되던 해에 죽고 말았다.

정정렬은 마침내 스승 복이 없음을 한탄하고 홀로 수련을 쌓는 독공에 들어갔다. 그는 소리 공부 외에는 만사를 잊어버리고 소리에 ‘미쳤다’고 한다. 그가 독공한 곳은 익산의 신곡사, 충남 홍산의 무량사, 공주 갑사 등이었다. 또 정정렬은 가끔 전도성에게 들러 소리에 대해 묻기도 하고, 토론도 자주했다고 한다. 정정렬은 다른 사람보다 유난히 긴 독공 기간을 거쳤다. 대체로 그의 나이 40세까지 독공을 했다고 하니, 30년에 가까운 기간을 독공으로 보낸 것이다.

정정렬이 그렇게 긴 독공 기간을 보내야만 했던 것은 성대가 좋지 않았기 때문이라고 한다. 자칫하면 목이 쉬어버리기 때문에 그 약한 성대를 단련하는 데 오랜 시간이 걸렸다는 것이다. 소리 공부를 마친 정정렬은 마산에서 활동을 시작했다. 마산에 있으면서 서서히 이름을 얻어가던 정정렬은 서울로 올라오라는 친지들의 권유를 받아 상경하게 된다. 그때 그의 나이 51세였다.

정정렬이 서울에 올라와 한 일 중에서 가장 중요한 것은 창극의 편극이었다. 정정렬이 창극의 편극에 나선 때는 1934년 「조선성악연구회」가 결성되고, 그가 상무이사를 맡아 실질적으로 이 단체를 주도하면서부터이다. 1935년 봄 정정렬 편극의 「춘향전」이 동양극장에서 공연되자 몰려드는 인파로 그야말로 대성황을 이루게 되었다. 일주일 간의 서울 공연 후 전국 주요 도시를 순회하면서도 「춘향전」의 인기는 하늘을 찌를 듯했다고 한다. 또 1935년 가을에는 「심청전」을 편극하고, 심봉사 역을 맡아 열연을 하였다.

「춘향전」과 「심청전」의 성공에 고무된 「조선성악연구회」에서는 직속 극단인 「창극좌」를 조직하여 여러 편의 창극을 공연하게 되었는데, 정정렬은 이후에도 계속 편극을 맡아 하였다. 주요 작품을 보면, 1936년 4월 창극좌 창립 공연작 「홍보전」, 그 해 가을 「숙영낭자전」, 1937년 「별주부전」, 1938년 「배비장전」, 「옹고집전」 등이었다. 이렇게 해서 정정렬은 우리 창극의 정형을 만드는 데 결정적으로 기여하였던 것이다.

정정렬이 서울에 와서 벌인 활동 중 두 번째로 들어야 할 것은 레코드 취입이다. 정정렬은 수많은 음반을 취입하였다. 그 중에서도 폴리돌판 「심청가」, 폴리돌판 「적벽가」, 빅타판 「춘향가」, 오케판 「춘향가」 등의 전집물은 판소리사에 길이 남을 불후의 명반들이다(폴리돌, 빅타, 오케 모두 레코드 회사 이름). 정정렬은 「심청가」, 「적벽가」, 「춘향가」에 모두 뛰어났지만, 특히 춘향가는 ‘정정렬이 판을 막아 버렸다’고 할 만큼 대단한 평가를 받았다. ‘정정렬이 판을 막았다’는 말은 정정렬이 너무 잘 불렀기 때문에, 다음에는 감히 누가 더 부를 수 없게 되었다는 말이다. 정정렬이 춘향가를 특히 잘 불렀다는 것은, 1930년 9월 22일 조선일보 서부지국 주최 조선팔도명창대회 때, ‘일야는 꿈을 비니, 장주가 호접되고, 호접이 장주 되야, 실같이 남은 혼백……’ 하는 ‘몽중가’를 무려 다섯 번이나 재창을 받아 했다는 데서도 짐작할 수 있을 것이다.

현재 전승되고 있는 「춘향가」는 보성소리만 빼고는 거의 다 정정렬의 「춘향가」를 이어받은 것이다. 정정렬의 「춘향가」를 고스란히 이어받은 사람은 김여란인데, 김여란의 제자로는 최승희와 박초선이 있다. 우리나라의 대표적 여류 명창인 김소희의 「춘향가」도 정정렬의 「춘향가」가 중심이 되어 있으며, 박동진 또한 「춘향가」는 정정렬의 「춘향가」를 중심으로 판을 짜고 있다. 보성소리와 함께 우리나라 현대 판소리의 양대 산맥을 형성하고 있는 동초 김연수의 소리도 「춘향가」는 정정렬 바다가 중심을 이루고 있다. 특히 김연수는 정정렬의 말년에 춘향가를 배웠는데, 정정렬이 죽자 ‘5년만 더 배웠어도……’ 하면서 아쉬워했다고 한다.

정정렬이 서울에 와서 벌인 일 중에 또 들어야 할 것은 고전의 판소리화였다. 주지하다시피 판소리는 본래 열두 바탕이 있었다고 하는데, 19세기 말 경에 일곱 바탕은 전승에서 탈락하고, 다섯 바탕만이 남아 있다. 그런데 정정렬은 사라진 일곱 바탕 중에서 「배비장전」, 「옹고집전」, 「숙영낭자전」을 창극화하여 되살려 놓았던 것이다. 이 중에서 「숙영낭자전」의 일부는 박녹주를 통해 약 40분 여의 판소리로 남아 전승되고 있으며, 정정렬이 직접 취입한 대목도 한 대목 남아 있다.

또 특이하게 「옥루몽」 중에서 ‘강남홍을 만나다’ 라는 대목이 녹음되어 남아있다. 「옥루몽」은 한 번도 판소리로 불리어진 적이 없으므로, 이는 순수한 정정렬의 창작곡임이 틀림없다. 사실 정정렬이 여러 편의 창극을 편극하여 공연함으로써 창극의 정형을 창출한 것은, 이처럼 창작 능력이 뛰어났기 때문이다.

정정렬은 이외에도 단가 「적벽부」와 「강상풍월」을 만들었다고 한다. 물론 이 외에도 판소리 곳곳에 정정렬이 새롭게 만들어 넣은 대목이 널려 있기도 하다.

정정렬이 마지막으로 오른 무대는 1937년 12월 중순 동양극장에서 막을 올린 「심청전」이었는데, 여기서 정정렬은 심봉사 역을 맡아 열연을 했다. 이 공연이 끝난 뒤 12월 말 경 경성방송국에서 ‘박석 고개’(「춘향가」 중에서 이도령이 과거에 급제해 어사가 되어 남원을 찾는 것을 노래한 대목임)를 방송하고 곧 자리에 누워, 끝내 회생하지 못하고 1938년 3월 21일 정오에 세상을 뜨고 말았다. 그의 장례일은 3월 23일이었고, 정오에 그가 판소리에 대한 열정을 불태웠던 조선성악연구회 회관에서, 이동백, 송만갑 등 원로와 남녀 동료 제자 천여 명이 참석한 가운데 영결식을 거행하고, 유해는 화장하였다고 한다.

정정렬은 삼십 년 앞을 내다보고 소리를 했다는 말을 듣는다. 정정렬이 삼십년 앞을 내다보았다는 것은 그만큼 미래지향적인 감성으로 소리를 했다는 것을 의미한다. 그렇다면 이미 그 당시에 송만갑 등에 의해 ‘신식 소리’로 일컬어졌던 정정렬의 소리는 어떠한 특징을 지니고 있었는지 알아보기로 하자.

정정렬 소리의 특징 중에서 제일 먼저 들어야 할 것은 거친 수리성의 아름다움을 최대한으로 발휘했다는 점이다. 정정렬의 목소리는 너무 거칠어서 쓸모 없는 소리로 알려진 떡목에 속한다. 정정렬은 이 떡목에 다른 특성을 부여함으로써 기가 막힌 예술성을 발휘하게 된다. 우선 정정렬은 고음을 포기하고 저음으로 소리를 하였다. 저음은 자칫하면 음량(volume)마저 작아질 가능성이 있다. 그러나 정정렬은 오랜 수련을 통해 저음을 크고 깊게 내게 되었다. 정정렬의 소리를 일러 ‘도끼로 장작 패는 소리’라고 하는 것은, 바로 크고 실한 저음을 가리키는 것이다.

다음에 정정렬은 목소리에 슬픈 느낌을 담아냄으로써, 떡목 속에 구성이 끼게 하였다. 대체로 현대 판소리는 계면조화(슬픈 가락으로의 변화)의 길을 걸은 것으로 알려져 있거니와, 정정렬은 이 계면조화의 선구에 선 사람이었다. 이러한 경향은 임방울이나 이화중선 등에 의해서 더욱 심화되면서 현대 판



소리의 특성을 형성하게 되었다. 정정렬은 이러한 계면조화에 앞장서서 나아감으로써 현대 판소리의 선구가 된 것이다.

정정렬은 또 음색의 다양한 변화를 구사하였다. 실한 저음에 다양한 음색의 변화가 첨가됨으로써, 정정렬의 소리는 다양하고 깊은 표현력을 지니게 되었다. 비록 그가 구사하는 음정의 폭은 작았지만, 음색만은 어느 누구도 따를 수 없는 다양성을 지님으로써, 그는 최고의 소리꾼이 될 수 있었던 것이다.

마지막으로 정정렬 소리의 특징으로 들 수 있는 것은 장단의 엇부침이다. 엇부침은 흔히 서편제 소리꾼들이 즐겨 구사한다고 알려져 있는데, 정정렬은 이 엇부침을 거의 극단에까지 추구한 사람이다. 그래서 정정렬의 소리는 복잡한 장단의 구조를 지니고 있다. 서툰 고수, 서툰 소리꾼은 정정렬의 소리를 제대로 부르거나, 북을 쳐낼 수가 없다. 장단이 매우 까다롭기 때문이다. 그러나 그러한 복잡한 기교를 사 용함으로써 정정렬의 소리는 참으로 오묘한 맛을 느끼게 한다. 이러한 경향은 특히 김연수에게 큰 영향을 미쳐, 김연수가 소리를 짤 때 즐겨 구사하는 기교가 되었다.

이상과 같은 여러 특징으로 인하여, 정정렬은 판소리에 새로운 경지를 개척한 사람으로 일컬어진다. 이 때문에 동시대 소리꾼들마저도 그를 신식 소리꾼이라 불렀던 것이다. 그리고 정정렬이 추구했던 여러 가지 특성은 곧바로 현대 판소리의 특성이 되었으며, 아직까지도 그러한 경향은 현대 판소리가 계속해서 추구하는 길이 되고 있다. 위대한 예술가는 감성의 예언자적 기능을 수행한다고 하는데, 정정렬이 야말로 바로 그런 예술가라고 할 수 있다.

# 진채선

최혜진 전북대 전라문화연구소 연구원



• 진채선 생가터(고창군 심원면 월산리)

## 판소리 전환시대의 동인

진채선은 판소리의 역사상 공식적인 최초의 여성 명창이다. 진채선이 공식적으로 등장하면서 비로소 판소리사에서는 여성들의 가창에 대한 사회적 허용을 한 것으로 볼 수 있다. 이전 시기 판소리는 남성들만의 전유물이었다. 당시는 기껏해야 기생들이 사랑방에서 양반들의 풍류에 보조를 하던 정도에 머물러 있었으니, 여성 소리꾼의 등장은 그야말로 획기적인 판소리 패러다임의 변혁을 예고하는 것이었다. 진채선의 등장으로 여성도 판소리 연행의 주체로서 활약할 수 있는 터전이 마련되었고, 한 세대가 지난 이후부터는 협률사를 기반으로 다수의 여성 연창자들이 배출되기에 이른다. 따라서 진채선은 여러모로 판소리사에 있어서 중요한 역할을 하는 인물이다. 그녀의 등장으로 말미암아 여성들이 소리꾼으로 대접을 받기 시작했음은 말할 나위도 없거니와, 남성적 판소리가 여성적 판소리로 미학적 전향을 하지 않으면 안 되게 되었던 것이다. 문학적으로는 음란, 비속한 사설이 제거되고, 음악적으로는 계면성음의 발달이 여성 연창자들의 등장과 맞물려 급속하게 이루어지기 시작했다. 그러나 진채선이 급작스럽게 나타난 것은 아니다. 판소리 공연 문화가 서서히 양반 중심적인 것으로 변화하면서 19세기 연행 환경에 변화가 일어났고, 신재효의 실험적 발굴도 큰 몫을 했다. 이러한 시대적 조류 속에서 여성의 판소리 연행이 과감하지만 거부감 없이 받아들여질 수 있었던 것이다. 이러한 점을 염두에 두면서 진채선의 등장 배경, 활동 상황, 판소리사적 의의 등을 살펴보기로 한다.

## 진채선의 등장 배경

진채선이 활동하던 시기는 판소리가 최고의 전성기를 누리던 19세기의 중반기였다. 양반들의 참여가 대거 이루어지고 중인 서리들이 판소리 향유의 중개자로 역할하면서 연창자들에 대한 위상이 높아지던 시기이기도 하다. 정현석 등 양반층들이 판소리 비평가 역할을 하기 시작하였고, 신재효는 고창에서 전문적인 가창자 학습을 연마시키던 시기였으며, 대원군은 사랑방에서 명창들과 교유하며 판소리 이론에 대한 모색을 하기도 하였다. 이처럼 19세기의 판소리는 전 영역에서 활발한 논의와 탐색이 이루어지고 있었으며, 다양한 실험적 활동도 계속되었다. 예술적 분화가 가속화 되어 산조의 출현이나 소설로의 발전, 가야금이나 거문고 병창, 줄을 타면서 부르는 승도창(繩渡唱) 등 예술 영역의 확장이 일어나기도 하였다. 이 시기 연창자들은 ‘명창’이라는 이름 아래 사회적으로 공인된 전문 예술인으로 정립되어 갔다.

사회적 위상이 높아짐에 따라 그동안 금기시 해 오던 기생의 판소리 연창도 비교적 자유롭게 허용되었다. 기생은 본래 시조나 가사와 같은 성악과 가야금과 같은 현악 그리고 무용 등을 학습하였으며, 잡가나 판소리 같은 속악은 부르지 않았다고 하는데, 19세기 중반에는 이미 잡가나 판소리 같은 민속악에 대한 학습이 이루어졌고, 그 중에는 명창으로서 손색이 없이 기량을 갖추고 있던 기생도 출현하였다. 19세기의 판소리 연행 문화는 양반댁의 사랑으로 실내악화 되는 경향을 보이면서, 소그룹이 즐기는 형태로 향유되었기 때문에 기생들이 판소리를 실연할 수 있는 기회가 더욱 촉발된 셈이다. 이에 따라 기생들의 판소리 학습이 자연스러운 문화 현상으로 변화하였으며, 명창의 자질을 가지고 있던 여성들의 역량이 점차 드러나게 되었던 것이다.

한편 대원군의 판소리에 대한 특별한 애호는 판소리가 전성할 수 있는 데 큰 힘으로 작용했다. 진채선이 국가의 공식적인 자리에 설 수 있었던 것은 대원군의 판소리에 대한 열정이 있었기 때문에 가능한 일이었다. 19세기 양반들을 비롯한 상층은 전시대부터 존속되어온 문희연과 연회 등에서 판소리를 접했고, 그것은 전 시대에 비해 상당히 확대된 것이었다. 이렇게 향유층으로서 상층이 전면에 대두하면서 일부는 판소리 연창자와 개인적 교분을 갖게 되고 그 예술을 깊이 이해하는 단계에까지 나아갔던 것이다. 판소리가 상층사회에서 새로운 정서적 감흥과 해방을 가져오자 윤달선처럼 판소리 자체를 자기 것으로 재현하고자 하는 적극적 향유로 발전하기도 했다. 특별히 대원군 집정 시는 판소리 명창들에 대한 대접과 교유로 인해 양반층들의 인식과 체험의 폭이 확대되던 시기였다. 양반층의 예술적인 감식안은 판소리에 대한 비평과 이론으로 드러나기도 하였다. 또한 이 시기 판소리의 미의식은 비장미가 확대됨으로써 계면 성음의 발달을 가져 왔다. 계면 성음은 작품의 미의식을 조정하고, 서편제의 확립을 가능하게 하였던 것이다. 계면 성음이 주조로 이루어진 서편제의 미의식은 여성 연창자들이 부르기에에도 적합한 판소리로의 변모를 뜻하는 것이라고 하겠다.

이와 같은 시대적 조류 속에서 판소리 지원과 교육에 남다른 관심을 쏟던 신재효는 진채선을 등장시켜 공식적인 여성 연창자의 탄생을 알린다. 진채선의 등장은 신재효 개인의 돌발적인 실험이라기보다는 변화된 연행 기반 하에서 필연적으로 실행된 것으로 이해해야 한다. 연행 환경의 변화는 이미 여성 연창자의 탄생을 예비하고 있었던 것이다. 그리고 그 때 이미 신재효의 문하에는 많은 기생들이 판소리 학습을 받고 있었다. 신재효의 문하를 거쳐간 기생들이 80여 명에 이른다고 하니, 그는 이미 여성 판소리의 서막을 준비하고 있었던 것이다. 신재효는 새로운 사고나 미의식을 소홀히 하지 않으면서, 끊임없이 실험을 추구한 이론가이자 실천가였다.

진채선의 등장도 이러한 신재효의 세계 인식의 선상에서 함께 이해할 때 정당한 평가가 내려질 수 있을 것이다. 진채선은 1867년 경복궁 경회루 낙성연에서 「춘향가」를 부름으로써 데뷔한다. 신재효가 진채선을 공식적으로 등장시킨 이유는 몇 가지로 추론해 볼 수 있다. 하나는 여성도 남성 명창 못지 않은 기량을 가지고 판소리를 가창할 수 있다는 점을 보이기 위해서이다. 여성의 성음이 남성에게 비해 열등하다는 인식으로 인해, 과거 여성은 판소리 가창에 적합하지 않다고 여겼다. 따라서 기생들도 정악이나 시조, 가사 등을 학습하였을 뿐 판소리 학습은 하지 못했다. 신재효는 판소리의 예술적 기량을 여성도 충분히 습득할 수 있다는 점을 보여주려 했을 것이다. 다른 하나는 진채선을 통해 여성 연창자들에 대한 위상을 격상시키려는 의도가 있었을 것이다. 당대 연행 환경에서는 여성들이 판소리를 가창하는 것

이 자연스럽게 되었는데도 불구하고 전문 명창으로서 대우를 받지는 못하였다. 명창의 대우가 격상되어 가고 있음을 보면서, 여성의 판소리 전문가로서의 자질을 검증하고자 하였던 것으로 보인다. 진채선의 남장 공연은 이러한 두 가지 이유를 뒷받침한다. 전 고창문화원장 이기화는 진채선이 한양을 올라갈 때 뿐만이 아니라, 소리를 할 때도 남장을 하고 소리를 했다고 하였다. 박녹주도 진채선이 남장을 하고 소리를 하고 다녔더라는 얘기를 들은 바 있다고 했다. 가람선생도 생전에 진채선이 남장을 하고 소리를 했다는 얘기를 들었다고 한다. 이로 보아 진채선이 남장을 하고 소리를 했다는 것은 신빙성이 높은 이야기이다. 그렇다면 왜 굳이 신재효는 진채선에게 남장을 시켰을까 의문이 아닐 수 없다. 능력있는 여성의 사회적 통로로 남장이라는 관습을 사용하는 것은 일반적인 일이다. 남장을 통해 여성이라는 선입견으로 인해 폄하되거나 무시될 만한 요소를 최소화하고 대등한 조건에서 능력을 인정받기를 바란 것이다. 한편 남장은 기생으로서가 아니라 명창으로서의 소리로 듣기를 향유층에게 엄정하게 요구하는 방편이기도 하다. 외적 조건으로 평가받는 것이 아니라 당당한 능력으로 평가 받아 명창의 반열에 오르기 위한 방법이었던 것이다. 그러나 이러한 신재효의 뜻이 끝까지 관철된 것은 아니었다. 낙성연이 끝나고 채선에게 매료된 대원군은 그녀를 운현궁에 머물게 하면서 사실상 대령기생으로서의 신분을 유지하게 했던 것이다.

신재효는 여성 판소리의 역사를 열어 주었지만 채선이 운현궁에 머물게 되는 바람에 마음 고생을 하였다. 그가 지은 「명당축원가」와 「방아타령」은 경복궁 중전을 축하하면서 대원군에게 바친 것으로, 사설만을 지어 바쳤는지 그 사설을 진채선에게 직접 부르게 했는지는 확실하지 않다. 그러나 신재효가 지은 사설은 임에 대한 그리움의 표현이 곳곳에 배어 있다. 신재효는 연모의 정을 느끼던 제자 진채선에게 사설을 통해 자신의 심정을 전달하려 했던 것이다. ‘독수공방 허난 스람 얼미 아니 나문 간장 마디마디 다스는다.’ ‘독수공방 허난 스람 낭군전의 소식전’ ‘날만쳐져 괴루다 만난임이 날곳시면 가슬텐디 뉘구요 질게우려 어서어서 직촉한다’ ‘그 직차 쏘벌괴 정든임 만나거든 이별업시 히주시라 그말 습도 비러보시’ 등의 내용이 「방아타령」 사설의 구석구석에 자리하고 있어 진채선에 대한 연모의 정을 간접적으로 우회하여 표현한 것이라는 추정을 가능하게 한다. 이는 현재 전하고 있는 「방아타령」과는 전혀 다른 사설을 가진 것으로 경복궁과 관련한 신재효의 사설 창작은 진채선에 대한 그리움의 코드를 담아내고 있는 것으로 보인다.

신재효의 여창 교육은 남성의 뒤에서 소극적으로 존재하는 여성을 전면으로 내세워 판소리 문화를 대등한 차원에서 조화롭게 발전시키려고 했던 의도로 보아야 한다. 또한 그의 여성에 대한 관심과 애정을 보여주는 징표가 되기도 한다. 그는 기생이나 무당에 머물러 있던 여성 예인들을 발굴, 육성하였고, 여창 사설을 남기기도 하였다. 여성의 목소리가 판소리로 실현될 때, 그것은 또다른 판소리 미적 정서를 발현한다는 것을 그는 남보다 일찍 눈여겨 보아왔던 것이다. 신재효의 이러한 인식과 실험을 통해 여창 판소리가 등장함으로써 판소리의 시대적 변혁과 책임을 짊어지게 되었던 것이다.

## 진채선의 생애와 활동 상황

### 1) 생애

진채선의 생애는 뚜렷하게 드러난 것이 별로 없는데다가 그간의 자료들은 생애나 활동에서 조금씩의 차이가 드러나기도 하여서 크게 신뢰할 만한 것이 드물다. 게다가 진채선에 관한 기사는 객관적 사실보다 상상력에 의존한 것이 많아서 여러 가지 문제가 산견해 있다. 그동안 문헌에 나타난 기사를 통해 정리된 사실은 다음과 같다.

- ① 1847년 고창 출생으로 명기이다.
- ② 음률과 가무에 능하고 판소리를 잘하였다.
- ③ 경복궁 경회루 낙성연에 올라가 소리하였다.
- ④ 대원군의 총애를 입어 운현궁에서 살았다.
- ⑤ 신재효는 진채선에게 연모의 노래인 「도리화가」를 지어 보냈는데 신재효가 59세이고 채선이 24세 때이다.

이외에 생가조사를 통해서 부분적인 사실들이 확인되거나 추론되었다. 우선 채선의 성씨가 여양(驪洋) 진씨(陳氏)이며 고향은 고창군 심원면 월산리 검당포이고, 그의 선대는 무장에서 건너왔다는 사실이 확인되었다. 진채선의 신분에 관해서는 ‘기생’이라는 설(정노식, 강한영, 전주대사습사)과 ‘세습무당의 딸’(이기화)이라는 설이 있었다. 진채선의 이질녀 김막례의 증언에 의하면 진채선의 조부가 어려운 생활을 극복하기 위해 무장으로부터 검당포로 건너와서 과부였던 김단골과 함께 살게 되면서 진씨가 검당포에 뿌리를 내리게 되었다는 것이다. 김막례의 증언에 따르면 진채선의 어머니는 무업을 했던 것이 분명하다고 하는데 그의 어머니는 무업보다 소리하는 데 더 마음이 쏠려있었다고 한다. 어머니가 소리를 배우러 다녔다면 진채선은 어머니의 영향으로 소리에 눈을 뜨게 되었을 가능성이 크다. 그러나 진채선이 무업을 계승하지 않았기 때문에 음률과 가무를 어떻게 배우고 지속적으로 익힐 수 있었는지를 단정하기는 어렵다. 그러나 일찍부터 그녀는 관기로 일반적인 기생의 학습 과정을 밟았을 것으로 보는 것이 타당할 것이다. 『전주대사습사』에는 진채선이 관기 출신이라고 나오는데 50대 중반까지 신재효가 이속 생활을 하였고, 호장의 직무를 가졌음을 볼 때 진채선은 호장이었던 시기에 신재효가 발탁한 인물일 가능성이 있다. 다만 1867년 경회루 낙성식에 진채선을 보냈을 때 신재효의 나이는 56세였으니 그의 지침을 다년간 받은 진채선은 그 시기 관기의 신분을 벗어났을 가능성도 있다. 이기화는 신재효가 40대 초에 이방이 되어 50~55세를 전후하여 호장이 되었을 것이라고 하였다. 호장직을 맡던 시기에 지방 관청에서 벌어지는 각종 연회나 잔치에 판소리 연창자들을 포함한 객들과 기녀들을 동원하는 일을 맡아했을 것이고 보면, 진채선과는 호장의 직무 시기에 사제로 만나 수련하였을 가능성이 높다고 하겠다.

김막례는 진채선이 신재효를 만나기 전 이미 소리를 하고 다녔다고 한다. 그녀의 어머니가 소리를 배



• 진채선

우는 데 심취했고 소리를 하고 다녔다면 기생이 아니었더라도 소리를 배우기 위해 정진했던 인물들이 있었다는 실례가 된다. 그리고 그러한 어머니를 통해 진채선은 소리에 눈을 뜨기 시작했을 것임을 미루어 짐작할 수 있다. 당시의 시대적 변화는 전문적인 소리꾼으로서의 능력을 갖춘 여성이 공식적인 활동을 가능케 하는 터전이 되었고, 신재효는 이러한 추세에 맞추어 공식적인 여성 연창자의 출범을 알리는 가교 노릇을 한 것이다. 이로 보아 여성 연창자의 증가와 관심의 확대는 여성 명창의 탄생을 이미 예고하고 있었다.

진채선은 신재효의 지침 아래 수련을 하여 드디어 1867년 경회루 낙성연에 자신의 존재를 드러내게 된다. 일개 시골의 사랑방이 아니라 공식적인 국가의 행사에 참여했던 만큼 진채선의 존재는 일파만파로 유명세를 타게 되었다. 한편 진채선이 공식적으로 무대에 서게 된 연도를 확정할 필요가 있다. 그간 진채선의 공식 등장이 경회루 낙성연이었는지 경복궁 낙성연이었는지 애매하였기 때문이다. 여러 정황으로 미루어 경회루 낙성연에 참여한 것으로 보는 것이 옳다. 1865년에 시작하여 1872년 중건을 관할하는 영건도감 이 해체되는 시기까지 경복궁 중건에 걸린 시기는 약 7년간이었다. 그리고 경복궁 경회루의 중건은 1867년에 이루어졌고, 대부분의 건물이 1868년에 완공되어 고종이 이 해에 경복궁 안으로 이어(移御)하였다. 경복궁의 전체 완성시기는 1872년이었고, 신재효가 「도리화가」를 보낸 때는 1870년이니 경복궁 낙성연이 아니라 경회루 낙성연에 올라갔던 것이다.

경회루 낙성연에서 당시 21세의 나이였던 진채선은 「춘향가」 중 한 대목을 불렀다고 한다. 그리고 이를 본 대원군은 채선의 기량에 감탄하여 그녀를 곁에 머물게 했다. 이후 진채선은 대원군이 해야 할 때까지 6년간을 운현궁에 머물면서 대령기생의 역할을 수행하였다. 이 시기에도 진채선은 소리를 지속적으로 했던 것으로 추정된다. 「도리화가」 속에 드러나 있는 채선은 어느 관아에서 소리를 하는 모습으로 그려지고 있기 때문이다. 그리고 대원군이 1873년 양주로 은퇴하자 궁을 떠나 고향으로 내려왔다고 전한다. 그러나 그 이후의 행적에 대해서는 자세하지 못하다. 1873년 양주로 대원군이 은퇴하자 김제로 가서 작파 근신하다가 1898년 대원군이 타계하자 3년 상복을 입은 후 세상을 떠났다고도 하고, 「도리화가」를 전해들은 채선이 「추풍감별곡」을 불러 간곡한 마음을 나타내니 대원군이 그 뜻을 헤아려 하향을 허락하여 고향에 돌아와 신재효와 함께 지내다 스승이 타계하자 이름모를 암자에서 세상을 떠났다고도 한다. 또는 27세 때 고향에 돌아와 스승 신재효에게 인사를 드리고 두문불출하였다고도 한다. 젊은 나이지만 개가를 할 수도 없고, 또 광대처럼 놀음에 응할 수도 없어서 들어앉아 수절을 했다는 것이다. 그리고 스승이 세상을 떠나자(1884) 3년을 거상하고 이후 대원군이 승하하자 3년상을 마치고 세상을 떠났다고도 한다. 진채선이 고향에 돌아온 이후의 행적을 자세히 말할 수는 없으나 평범하게 생각을 해본다면, 궁녀의 신분이었던 그녀로서 광대노릇은 더 이상 하지 못했던 것 같다. 그녀가 하향을 한 이후 신재효가 죽을 때까지 약 10여 년의 생활을 조용히 은둔을 했을 가능성이 크다고 본다. 대원군에게 의탁했던 몸으로 신재효에게 다시 돌아갈 수도 없는 일이어서 그녀는 외롭게 말년을 보냈으리라 생



각된다. 여성 연창자로서 화려한 출발을 하였고 명성도 날렸지만 그녀는 운현궁에서의 생활을 끝으로 판소리적 생을 마감하였다고 볼 수 있다. 대원군의 3년상을 마치고 죽었다면 그녀는 50세가 넘도록 살았다. 27세에 하향하여 50세가 넘게 산 동안 그녀에 대한 이야기를 전혀 찾아볼 수 없고 제자를 양성한 것도 아니어서 생의 절반에 대한 사실은 여전히 미지수로 남아 있다.

## 2) 활동 상황

진채선의 활동 상황에 대한 가장 이른 시기의 자료인 『조선창극사』에 의하면 ‘성음의 웅장한 것과 기량의 단단한 것은 당시 명창 광대로 하여금 안색이 없게 되었었다. 경복궁 경회루 낙성연에 불려 올라와서 만록총중홍일점으로 명성이 일세를 경동케 하였더라’고 전한다. 그리고 춘향가와 심청가에 장하였음과 그녀의 더듬으로 기생점고 대목을 소개하고 있다. 이로 보면 진채선은 웅장한 성음과 단단한 기량을 가지고 있었고 당시 남성 명창들과 겨루어 손색이 없었음을 짐작할 수 있다. 그리고 자신의 독자적인 더듬을 가지고 있었다는 사실은 그 대목에 있어 기량이 출중하였음과 독자적 사설, 연창의 능력이 있었음을 시사하는 것이기도 하다.

그녀의 더듬으로 소개된 ‘기생점고 대목’은 비교적 풍부한 사설을 가지고 있는데 현대에 부르는 내용과는 상당히 다르다. 진채선이 실기 교육을 받았을 것으로 보이는 김세종의 것과는 다르며, 신재효 사설과도 일치하는 부분이 드물다. 박헌봉의 『창악대강』에서는 진채선의 더듬을 그대로 인용하고 있긴 하나, 편집본이라는 책의 특성상 실제로 연창되지는 않은 것 같다. 그런데 이 ‘기생점고 대목’은 이본 간 다양한 기생명을 보이고 있어 비교적 즉흥성이 허용되고, 연창자의 가감에 의해 자유로운 사설짜기가 이루어지는 대목이다. 이 대목의 기생이름은 적게는 4명으로부터 많게는 49명까지 나온다. 명창 고수관은 ‘기생점고 대목’을 고전 중에 있는 기생 이름으로 부르지 않고, 그 자리에 있는 기생들 이름을 풀어 가면서 시적으로 지어 불러 좌중을 놀라게 했다고 한다. 이로 보면 ‘기생점고 대목’은 진양조의 사설에서 변사포의 재촉에 따라 낙자화두로, 이자화두로 점점 빠른 진행을 보이고 있는 3단계 양상에 맞추어 변형이 자유로웠음을 알 수 있다. 그런데 진채선의 더듬으로 소개되고 있는 더듬의 독특한 사설은 마지막으로 들어오는 낙춘이에 대한 묘사이다.

낙춘이가 들어오는데 제가 잔뜩 맵시있게 들어오는 체하고 들어를 오는데, 시면한단 말을 듣고, 이마 박에서 시작하여 귀 뒤까지 파재치고, 분성적한단 말을 들었던지 개분 한 냥 일곱 돈 엇치를 무지급하고 사다가, 성 같에 회칠하듯 반죽하여 온 낮에다 맥질하고 들어온는데, 키는 사그내 장승만한 년이 초마자락을 훑신 추어다가 턱 밑에다 떡 붙이고, 무손의 곤이 걸음으로 꺾충꺾충 엉금엉금 들어오더니, 점고 맛고, ‘나오’ 운운.

기생점고 끝에 등장하는 낙춘이의 용모와 행색은 우아하게 등장하던 앞의 기생들과 대비되어 폭소를 유발하게 될 것이다. 점고 끝의 이러한 골계적 사설은 현대의 「춘향가」에는 계승되지 않고 있지만 남원고사 계열의 사설에서는 다른 내용으로 읽을 수 있다. 따라서 기생점고를 희화적으로 묘사하는 방식이

채선의 더듬으로 쓰였다는 것은 상당히 특징적인 내용일 수 있다.

한편 신재효의 「도리화가」를 통해서도 진채선의 활동을 간접적으로 파악해 낼 수도 있다. 「도리화가」는 진채선과 이별한 지 3년 만에 신재효가 채선의 공연을 구경할 기회가 생겨 만나보고 이후 더욱 상사의 정이 깊어진 내용을 담고 있다. 따라서 여기서 3년 만에 바라본 채선의 모습을 유추할 수가 있다. 「도리화가」가 담고 있는 사설 내용을 간추리면 다음과 같다.

- ① 도리화를 구경하는데 대한 기쁨(채선을 만나게 된 데 대한 설레임 상징)
- ② 채선의 용모와 자색
- ③ 채선에 처지에 대한 당부
- ④ 자신의 서글픈 처지
- ⑤ 채선 공연의 상황과 연창 능력
- ⑥ 상사의 마음

「도리화가」는 운현궁에 있던 채선이 근처 고을 관아에 연행하러 오게 되자, 채선의 공연을 보고 난 후 신재효가 쓴 연서이다. 3년 만에 만나 보는 채선의 모습에 대한 세밀한 묘사와 장안의 평가, 채선의 처지에 대한 당부, 채선을 보게 된 계기 등이 비교적 잘 나타나 있다. ‘일진광풍 건듯브러 벽향궁춘 무슴 일고’ 하는 내용과 ‘어서빳비 보고지고, 주야로 웅망하니 흐로날이 습츄로다. 어니곳의 조흔바람 스꼬덕의 나발이라.’ 하는 내용은 이러한 사정을 함축적으로 보여준다. 자신이 있는 곳은 벽향궁춘인데 어느 사또 덕에 아마도 그 자리에 초청되어 나갔고, 개인적인 만남의 자리는 갖지 못한 채 다시 돌아와 상사의 병은 깊어짐을 읊고 있는 것이다.

①에서 신재효는 채선을 만나게 된 설레임을 ‘도리화 구경가세’로 제시한다. 채선이 온 시기는 도리화가 만발한 봄이었을 것이다. 그러나 그녀는 이미 ‘운현궁의 헤어화’이었기에 가까워서 아는 척을 할 수도 없었던 것이다. 봄이 가져다주는 흥분 속에서 채선을 바라본 신재효는 ②에서 연인에 대한 세밀한 확인 작업을 거쳐 그녀가 사랑하는 자신의 연인임을 확인한다. 그것은 ‘히어화 거동보쇼’로 시작하여 구름같은 머리털, 나비눈썹, 앵도같은 입, 흰 잇속, 백옥같은 얼굴, 버들같은 허리, 고운 살결, 연꽃 걸음으로 이어지며, 급기야 이름에 대한 정체 확인으로 이어진다.

현란하고 황홀하니 치식치식 분명하다  
 도세중연 기이흔일 신선선썸그안인가.  
 치식으로 웃슬하고 신선되야 우화하니,  
 아람다운 일흠쫘지싱각하니 더욱조타

신재효는 그녀가 자신이 그리워하던 여인 진채선이란 사실을 자꾸 되새기며 반복 확인한다. 이러한 지속적 확인은 헤어짐을 전제로 하기 때문에 일어난다. 미래에 대한 불안감이 끊임없이 대상의 정체를 확인하도록 만들기 때문이다. 그러나 신재효는 궁 안의 진채선이 영육 속에서도 끊임없이 번뇌하고 있

음을 간파한다. 궁 안에 갇혀 3년을 지낸 진채선이 번민했던 것은 자유로운 삶과 사랑하는 연인에 대한 그리움이었을 것이다. 그러나 그녀는 이미 새장 안에 갇힌 새의 몸이고 그것은 영화 대신 지불해야 하는 값비싼 대가였다. 이에 대한 번민을 신재효는 풀에 빗대어 노래한다. 대원군의 총애로 뽑히었으므로, 갇힌 삶을 사는 데 대한 불만을 갖지 말고 고생 끝에 영화가 옴을 믿고 참아야 한다고 타이른다. 그러면서도 외로운 자신의 삶과 심경을 토로한다. 점점 눈앞의 것을 잘못 본다든가, 묻는 말을 또 물어보는 늘어버린 일상의 자신을 드러내며, 고기도 제대로 못씹는 허전한 이를 서글퍼한다. 늘어가면서 느끼는 사소한 일상을 연인에게 털어놓으며 자신도 하소한다. 그러나 그는 제자의 연창을 보고 난 후 궁지와 자부심을 느끼는 인물로 이내 되돌아온다. 그가 진채선의 연행에 대해 묘사한 것은 다음과 같다.

너른 마루 비단줄이 은초불이 비치었다. 붉은 부치 손의 쥐고 단판일성 노리나니, 황금갑주 날닌 장수 청충마의 높히 안주, 진문 밧긔 썩 나서며 벽역갓치 고향흔. 궁손 심야 살썩 범이 밤식을 호노라고, 흐늘거려 호호호니 손전이 올이난 듯, 청전의 단정학이 구소의 넓히터서 알연이 길게우니 청호각고 쇠락하다. 형양포 가을달의 기러기 썩을 일코, 불승청원 서리바람 여인호야 대를 쓴니. 유막의 쇠꼬리는 아리싸이 올어잇고, 만년지 세우의 큰비석거 쇼승반죽 찬썰기의 삼삼넝넝 쏠이는 듯, 가고 오고 모호한 거름 안고 서난 고은 티도 금홍수 장막 속의 나드난이 제비로다. 비긴 뒤의 목단화가 미풍의 흔들린다. 호승정의 절서명긔 네었지 천명하며, 두류량의 금누수도 이에서 더홀손가

위의 묘사는 진채선의 연창 상황을 표현하고 있는 것이다. 너른 마루 비단자리에 은초를 켜놓고 붉은 부채를 손에 쥐고 노래하는 모습이다. 그녀의 성음은 장수, 범, 학, 기러기, 서리바람, 피꼬리, 비 등으로 묘사되고, 그녀의 태도는 제비, 미풍으로 비유된다. 성음의 다양한 기량을 뽑낸 것으로 여겨지는데 웅장하면서도 화려하고, 기교가 넘치며, 아름답고 고운 태도가 어떠한 명기도 따라올 수 없는 경지에 있다고 칭찬한다. 연창이 끝나고 손님은 모두 돌아가니, 이제 신재효의 병은 더욱 깊어진다. 그리고 칠월 칠석날이 당도하자 그리움은 더욱 깊어져 연서를 쓰기에 이른 것이다.

이 사설의 대략적인 내용을 감안한다면 진채선은 궁에만 머물렀던 것은 아닌 것으로 보인다. 때로 초청이 들어오면 그 자리에 나아가 연창을 하곤 했던 것이다. 그래서 운이 좋게 신재효는 삼년만에 채선의 모습을 볼 수가 있었으리라 생각된다. 또한 그는 채선의 소리를 ‘듣던 바 으뜸이니 못 들으면 한이 되리’ 라고 평가한다. 이러한 평가는 신재효의 개인적인 생각이라기보다는 당대의 일반적인 평이라고 보아야 할 것이다. 신재효가 이와 같이 칭찬한 진채선의 판소리는 크게 빛을 보지 못하고, 전설처럼 사라져 갔다. 원치 않은 궁녀의 신분으로 묶여 있게 되는 바람에 채선과 신재효의 사랑도 이루어지지 못하였다. 그러나 진채선은 여성 소리꾼으로 신재효의 후원과 교육을 통해 길러졌고, 대원군의 인정을 받았다는 점에서 여성 판소리사의 첫 장을 장식하는 인물로 기억되는 것이다.

## 여창의 등장 의의와 판소리사의 변모

여창의 등장은 시대의 자연스러운 조류에 따라 신재효가 첫 인물을 과감히 공식적인 자리에 출연시킴으로써 그 시작을 알리게 되었다. 이에 따라 진채선의 뒤를 잇고자 하는 많은 여성 명창들이 배출되게 되었고, 20세기에는 여성들의 대거 활약이 가능하게 되었던 것이다.

여성적 판소리의 모습은 실내악으로의 변화, 기교와 수식의 발달, 세련되고 우아한 발림, 음란, 비속한 사설의 제거, 분창으로의 가능성 확대로 판소리를 변모시켰다. 그리고 여창의 등장이 가져다 준 가장 큰 성과는 판소리의 체험의 폭이 넓어지고 여성을 통해 감정의 폭이 깊어지는 계기를 주었다는 점이다. 이와 함께 고도의 예술성을 확보할 수 있는 여러 가지기교가 발달했다는 점을 들 수 있다. 또한 창극이라는 판소리의 새로운 패러다임이 가능할 수 있었다. 곧 진채선이 열어 놓은 길을 통해 수많은 여성 명창들이 등장함으로써 20세기의 판소리는 다시 한 번 중흥의 발판을 마련하였던 것이다.

# 명창 임방울

천 이 두 전주세계소리축제 조직위원장



• 임방울 흉상(광주예술문화회관)

## 판소리의 흐름



• 임방울

필자는 1940·50년대에 명창으로서의 명성을 천하에 떨친 임방울의 생애와 아울러 그가 남긴 몇 가지 일화들을 섭렵해 본 바 있다(명창 임방울『월간문학』180~202호). 이번에는 판소리의 흐름 속에서 그의 위치 및 그의 예술적 특질 등을 살펴보기로 한다.

이른바 치욕적인 을사조약이 체결되기 1년 전인 1904년에 출생하여 4·19 다음 해인 1961년 초두에 58세를 일기로 생애를 마친 임방울의 일생은 그야말로 영욕이 엇갈린 것이라 할 수 있다. 이 기간은 민족사적인 흐름으로 볼 때에 가장 불행했던 기간이요, 판소리의 흐름으로 볼 때에도 가장 시련과 수난이 많았던 기간이라 할 수 있다. 그는 국운이 기울기 시작한 시점에서 출생하여 망국노(亡國奴)의 설움 속에 청장년기를 보내야 하였고 8·15 이후의 혼란기, 6·25의 동족상잔, 그 이후의 전후의 시련기 등을 생애의 마지막 기간으로 보내야만 하였던 것이다. 이러한 시대적 조건들은 그의 예술적 생애를 형성함에 있어서 매우 중요한 요인이 되고 있는 것 같아 보인다.

또한 이 기간은 판소리의 흐름의 자리에서 볼 때에도 유례 없는 시련의 기간이라 할 수 있다. 특히 명실공히 국창으로서의 그의 명성이 천하에 떨치게 된 194·50년대의 기간은, 판소리의 흐름으로 볼 때는 가장 어둡고 쓰라린 기간이었다고 할 수가 있다. 이런 점과 관련하여 우선 판소리의 연원 및 그 역사적 흐름을 간략하게 살펴보는 것은 유익할 듯하다.

판소리 예술 내지 그 창자인 광대의 발생 연원 혹은 효시 등에 관한 문헌상의 확증은 아직은 정립되지 못하고 있는 듯하다. 정노식(鄭魯湜)의 『조선창극사(朝鮮唱劇史)』(1939년)에서는 판소리의 연원을 신라 화랑의 가악(歌樂)에서 시작하여 무당의 노래(巫歌)로, 거기서 다시 직업적 가객인 광대로, 창극조(판소리)로 발전되었을지 모른다고 추리하고, 그 광대의 효시로서 어느 늙은 가객이 소리풀이(가객이 노래를 마치고 역대 명창의 이름을 열거한 다음, 자기 더늠한 대문을 다시 부르는 것) 할 때 첫째로 호명하는 사람이 하한담(河漢潭)·최선달(崔先達)인 것으로 보아 아마도 숙종·영조 무렵쯤이 되지 않을까 추리하고 있다. 그러나 이는 어디까지나 추리일 뿐이다.

박헌봉(朴憲鳳)은 『창악대강(唱樂大綱)』(1960년)에서 화랑의 가악에서 광대가 연원되었을 것이라는 설을 대체로 시인하고, 충청 이남, 전라도, 경상도 등지에서 남자 무당을 일러 ‘화랑’이라 칭하고 있는 사실을 지적하면서 창악(판소리)은 무가(巫歌)가 중심이 되고 거기에 다시 민요적 요소 및 극적 요소가

종합되어 형성되었을 것이라고 추리한다.

한편, 정병욱의 『한국의 판소리』(1981년)에서는 무가에서 판소리가 파생되었을 것이라는 종래의 설에 회의를 표시하면서 그것이 불교음악의 영향을 받았을 가능성을 시사하고 있으며, 또 그 가사의 작자에 대하여는 진취적인 사상을 지니 문사(文士) 중의 어느 인물이 최초의 판소리 사설을 고정시키고, 그것이 바탕이 되어 후세에 전승되면서 점차 수정 첨삭되어 판소리 예술을 이루었을 것이라 추리하고 있다. 그러나 그 모두가 추리의 범주를 벗어나지 못하고 있다.

판소리가 문헌상의 정착을 보게 된 것은 조선조 말의 신재효(申在孝)에 의해서이다. 그는 구전되던 판소리 12바탕 중의 6바탕(오늘까지 전하는 5바탕과 「변강쇠가」를 합하여)을 문자로 정착시킴으로써 구전예술에 수반되는 산실(散失)의 위험을 막았고, 또 그것들을 문자로 정착시키는 과정에서 신재효 자신의 창작적 천재를 발휘하여 이를 빛나는 문학 유산으로 보존케 하였다. 물론 이런 정착화의 과정에서 판소리 예술 자체가 갖는 발랄한 즉흥성 내지 현장성 등이 많이 감쇄되었을 것이라는 점을 간과할 수 없다.

신재효는 또 「광대가(廣大歌)」를 창작하기도 하였는 바, 이는 판소리 및 광대의 요건이 어떠해야 함을 언급한 최초의 문헌이 되고 있다. 이 「광대가」에서 그는 당송팔대가(唐宋八大歌)에 비유하여 당대의 여덟 명창(宋興祿·牟興甲·權三得·申萬葉·黃海清·高秀寶·金薺哲·朱德基)의 기예(技藝)를 열거하고 있거니와, 여기에 우춘대(禹春大)·하은담(河殷潭)·박유전(朴裕全)·방만춘(方萬春) 등을 포함하여 이들이 활약하던 시기를 이보형씨는 ‘전기 팔명창 시대’라 부르고 있다(『전통문화』 1985년 6월호 「판소리의 이해와 계보」). 이 시기를 활약한 박만순(朴萬順)·이날치(李捺致)·송우룡(宋雨龍)·김세종(金世宗)·장자백(張子伯)·정창업(丁昌業)·정춘풍(鄭春風)·김찬업(金贊業) 등의 시기를 ‘후기 팔명창 시대’라 한다.

이 ‘전기·후기 팔명창 시대’는 판소리의 예술 양식이 이미 완성되어 바야흐로 황금기를 누리던 기간으로 간주된다.

우리가 어느 정도의 실증적 자료를 근거로 하여 그 예술적 특질을 살펴볼 수 있는 것은, 이른바 ‘오명창 시대’ 이후의 일이다. 고종 후기에서 일제 치하로 접어드는 기간에 활약하기 시작한 김창환(金昌煥)·이동백(李東佰)·송만갑(宋萬甲)·유성준(劉成俊)·정정렬(丁貞烈)·김창룡(金昌龍)·박기홍(朴基洪)·김채만(金采萬)·전도성(全道成)·유공렬(柳公烈) 등의 시대로서 판소리 예술이 일대 전환기에 접어드는 기간이라 할 수 있다. 즉 나라를 일제에 빼앗김으로써 조선조 시대에서와 같은 가치체계가 전반적으로 무너지기 시작하였다는 사실과 아울러 그 공연 방식이 재래의 소리판 중심에서 서양식의 무대 공연으로 달라졌고, 신파극의 자극을 받아 이른바 창극(唱劇)이라는 새로운 장르가 파생하여 판소리의 양식적 변화에 중요한 작용을 하였다는 것, 그리고 SP판 녹음기술이 도입됨으로써 여러 바디의 교류가 용이해지면서, 동편제니 서편제니 중고제니 하는 고유의 법제(法制)가 차츰 무너지면서 그런 여러 법제의 개성들이 혼합된 새로운 양식으로 재편성되기 시작하였다는 점 등을 들 수 있다. 이 오명창 시대는 대체로 1930년대까지 계속된 것으로 볼 수 있다.



## 소외된 광대, 임방울

1928년 25세의 나이에 상경하여 자기 외숙인 김창환의 소개로 처음으로 무대에 나서 「쑥대머리」를 불러 가객으로서의 활동을 시작한 임방울은 그 오명창에 뒤이은 세대의 대표적인 가객이다. 임방울과 비슷한 시기에 활약한 가객으로 김정문(金正文)·정응민(鄭應珉)·공창식(孔昌植)·장판개(張判介)·조몽실·박동실(朴東實)·성원목·정광수(丁珖秀)·김연수(金演洙) 등을 들 수 있고, 여류 명창으로서 이화중선(李花仲仙)·박녹주(朴綠珠)·김여란(金如蘭)·박초월(朴初月)·김소희(金素姬) 등을 들 수 있다. 특히 임방울이 당대의 명창으로 부상하기 시작한 1940년대 이후 그가 사망한 1960년대 초두까지의 기간은 민족사적으로 볼 때 일제 말기의 암흑기, 8·15 직후의 혼란기, 6·25의 전란 전후의 혼란기 등등 시련과 격동이 연속되던 기간이요, 판소리사의 자리에서 볼 때는 판소리에 대한 군국주의 일본의 노골적인 탄압, 8·15이후의 서양식 공연 예술의 범람으로 인한 전통적 판소리 예술의 대중으로부터의 소외가 불가피해진 시기로서, 그것이 완전히 변방문화, 시골뜨기 문화의 자리로 전락하여 유례 없는 쇠퇴의 길을 걷던 시기이다.

판소리 예술이 기사회생의 전기를 맞은 것은 1960년대 중기 이후부터의 일이다. 이런 소중한 전기를 맞게 된 것은 대개 다음 세 가지 요건이 적용한 때문이라 할 수 있다. 첫째는 60년대 중반에 제정된 중요 무형문화재 기능보유자에 대한 정부 차원의 행정적 지원제도이다. 이는 빈사 직전에 있었던 전통 예술 전반을 근본적으로 회생시키는 실제적 처방이라기보다는 다분히 명분적인 응급 처방의 차원에 머문 감이 없지 않으나, 아무튼 쇠퇴 일로에 있었던 전통 예술, 그리고 판소리 예술의 부흥을 위한 소중한 자극제가 되어 준 것은 사실이다.

박녹주·김여란·김연수·정광수·박초월·김소희·박봉술(朴奉述)·정권진(鄭權鎭)·박동진(朴東鎭)·한승호(韓勝鎬) 등이 판소리 기능 보유자로 지정됨으로써 이제껏 무관심 속에 방치되어 있었던 판소리 예술이 비록 명목상으로나마 사회적 예우(禮遇)를 받게 되었고, 나아가서 국악인들의 예술가로서의 긍지와 사명감을 고취시키는 좋은 계기가 되었던 것이다.

둘째는 국악인들 자체 내에서도 유다른 각성이 일게 된 사실이다. 이 점과 관련하여 1960년대 후반에 시도된 바 박동진에 의한 장장 8시간에 걸친 「춘향가」 완창공연은 판소리 사상 획기적 전환점을 기록한 시도라 할 수 있다. 이를 계기로 하여 기예를 닦은 여러 명창들이 잇달아 완창공연을 시도함으로써 정통 판소리의 부흥에 획기적 기여를 하게 된 것이다.

셋째는, 판소리에 대한 각계의 관심이 점차 높아지기 시작한 점이다. 몇몇 대학에 국악과가 설치되어 국악교육이 본격적으로 실시되고 있는 일방, 젊은 세대의 판소리에 대한 관심도 점차 높아져 가는 경향을 보이고 있는 것이 사실이다. 물론 판소리가 민족 음악의 주류의 자리에 올라서 있다고 하기에는 그것과 오늘의 민중과의 거리가 너무도 벌어져 있는 사실을 부정할 수 없으나, 어쨌든 그것이 일단 빈사의 위기에서 벗어난 것만은 사실이라 할 수 있을진대 그나마 다행이라 하겠다.

이상으로 살펴본 바와 같이 임방울이 가객으로 활약한 시기는 민족사적으로나 판소리사적으로나 가장 궁핍했던 시기였다. 임방울의 장녀인 임오희(林五姬) 여사는 자기 아버지의 생애를 회상하면서, “김창환·이동백·송만갑 등 당신의 선배들은 의관이네, 통정이네, 감찰이네 하는 벼슬에 올랐지만, 당신은 그런 벼슬도 하지 못하였고, 또 당신의 후배들은 인간문화재로서의 사회적 대접을 받게 되었지만, 당신은 그런 대접마저 받아보지 못한 채 세상을 뜬 일이 자식으로 볼 때 제일 한스럽다.”는 술회를 한 바 있거니와, 이 술회를 통해서 우리는 임방울의 판소리사적 위치를 단적으로 파악해 볼 수 있을 듯하다. 의관이네, 통정이네, 감찰이네 하는 조선조 시대의 직함들이 당대의 가객들에게 내리는 단순한 명분상의 칭호에 불과한 것이고, 더구나 그 조선조마저 몰락해 버린 치욕적인 식민지 시대에 이르러서는, 그것은 한낱 전시대의 허명(虛名)으로 격하될 수밖에 없는 것이 되고 말았다 할지라도, 그러한 전시대의 허명을 잔영(殘影)처럼 거느릴 수 있었던 오명창 시대의 가객들에게는 아직도 그것이 상징적인 칭호 이상의 뜻을 간직하고 있었던 것으로 보아야 할 듯하다. 말하자면 그런 전시대의 허명의 잔영이 아직도 남아 있었던 그만큼 그들에게는 아직도 조선조적인 가치체계의 기반 및 그것을 기반으로 한 양반계층의 정신적 및 물질적 보장이 어느 정도는 허용될 수 있었다고 보아야 한다는 것이다. 나라가 망하고 이와 궤를 같이하여 외래의 공연 문화의 침입으로 하여 판소리마저 쇠퇴의 길로 접어들 수밖에 없는 불행한 시대적 조건 속에 그들이 놓여 있었다 할지라도 그들은 아직도 그들 선배 가객들이 누릴 수 있었던 기반(비록 그것이 전시대적인 것이라 할지라도)을 어느 정도는 누릴 수가 있었던 것이다. 적어도 조선조적인 가치체계의 기반이 거의 전면적으로 무너지기 시작한 194·50년대의 시점에 이르러서 국장으로 부상하기 시작한 임방울에 비하면 그들은 아직도 행복한 위치에 있었다고 볼 수가 있다.

이제 임방울의 시대에 이르러서는 전시대의 가객들이 누릴 수 있었던 것과 같은 영광의 잔영마저 누릴 수 없게 된 것과 마찬가지로 판소리는 종래에 보장받아 오던 유력한 지지기반의 일부를 상실하게 되었고, 그것은 마침내 민족 음악의 주류의 자리에서 밀려난 시골뜨기 문화로 격하 당하고 만 것이다. 이러한 시대적 추세가 민족 문화의 적당한 계승·발전이라는 차원에서 결코 바람직한 것일 수 없었다는 것은 새삼스럽게 말할 필요도 없는 일거니와, 이러한 시대적 추세에도 불구하고 고집스럽게 전통적 판소리의 외길을 걸어간 임방울의 생애야말로 고독한 십자군의 그것이었다고 할 수가 있다.

요컨대 조선조적인 영광의 잔영(殘影)도 누려 볼 수 없었고, 또 인간문화재로서의 제도적 보장도 받아보지 못한, 그 어간의 불행한 시대를 살다 간 임방울은 전형적인 시골뜨기 문화의 역군이었다고 할 수가 있다. 그러나 바로 이 사실이야말로 두 가지 점에서 그의 예술을 판소리의 역사상 획기적인 것으로 되게 하는 점이라고 필자는 생각한다. 즉, 그의 예술로 하여금 일정한 사회적 예우(禮遇)도 경제적 보장도 누릴 수 없는 진짜 광대의 예술이 되게 함으로써 판소리 그 본래의 존재 양식을 가능케 하였다는 점이 그 하나이며, 당대의 지배계층으로부터 제반 보장과 비호를 받을 기회를 상실한 대신, 당대의 역사의 주류에서 소외된 대다수 서민 대중들과의 정서적 일체감을 더욱 공고히 함으로써 판소리의 역사상 새로운 경이(驚異)를 창조하였다는 것이 그 다른 하나이다. 그는 판소리의 중요한 일부를 잃었지만, 중요한 새로운 경이를 창조한 것이며, 바로 이 점이야말로 그의 천재의 면모를 보여주는 점이다.

## 민중 지향의 아니리



• 명창 임방울

판소리는 그 가사나 창조(唱調)가 지극히 다층적이다. 그 사실의 면에서 볼 때 한편으로는 유식한 한문투의 사실이 펼쳐지는가 하면, 다른 한편으로는 비속한 육두문자 마저도 거침없이 펼쳐진다. 또 그 창조(唱調)의 면에서 볼 때, 위로는 정악의 가락이나 양반 계급의 가곡 내지 시조창에서부터 아래로는 무가(巫歌)·범패(梵唄)를 비롯하여 각도의 민요며 잡가의 가락들이 광범하게 포용되어 있다. 이런 점에서 판소리는 민족 예술의 옴니버스라 할 수 있다.

물론 이런 다층성은 모든 판소리에 획일적인 것은 아니다. 가사의 면에서 볼 때 가령 「적벽가」 같은 경우는 한문투의 가사가 주류를 이룬다고 할 수 있는 반면, 「홍보가」나 특히 「변강쇠가」 같은 것은 비속한 서민적 사실이 상대적으로 우위를 보이고 있고, 또 그 창조의 면에서 볼 때 「적벽가」 같은 것은 웅장·호방한 우조(羽調) 내지 우아·화평한 평조(平調)가 주류를 이루고 있다 할 수 있는 반면, 「춘향가」나 특히 「심청가」 같은 것은 애련·처

절한 계면조(界面調)가 주류를 이루고 있다고 할 수 있기 때문이다. 이런 차이는 동편제니 서편제니 하는 법제의 차이, 또는 남창과 여창의 차이에 따라서도 다양한 편차가 예상되는 점이다.

그러나 이러한 편차에도 불구하고 앞서 말한 다층성은 모든 판소리에 있어서 일반적 성격으로 지적될 수 있는 점이라 하겠다. 이런 점에서 판소리는 인생의 다양한 국면을 폭넓게 포괄하는 장르라 할 수 있다. 그것은 민족 예술의 한 옴니버스라 할 수 있다.

물론 판소리는 애당초 서민의 예술이다. 조선조의 신분 사회에 있어서의 광대의 사회적 조건을 감안해 본다면 이는 쉽사리 짐작할 수 있는 일이다. 그 속에 유식한 한문투의 사실 및 정악·가곡 등의 양반 계층의 가락들을 폭넓게 수렴하고 있음에도 불구하고, 그 주류를 이루고 있는 것은 역시 비속한 서민적 사실 및 민요 잡가 등 서민적 가락이라고 할 수 있지 않을까 한다. 이러한 서민 예술로서의 판소리가 높은 예술성을 성취하게 됨으로써 그것은 당대의 지배계층의 경제적 비호를 받을 수도 있게 되었고, 또 그들로 하여금 창작적인 참여를 가능케도 하였을 것으로 추리된다.

요컨대 판소리에는 유식한 지배 계층의 문화와 무식한 서민 계층의 문화가 교착되면서 그 이질적 요소들이ダイナミック한 격돌을 빚는 가운데 예술적 해조(諧調)를 이루고 있다고 볼 수 있다. 대부분의 판소리의 주제가 조동일(趙東一)이 적절하게 지적하고 있는 바와 같이 표면적 주제와 이면적 주제가 상반되게 드러나 있는 것도(판소리의 사실 내용과 창조가 서로 조화롭게 노래를 불러야 한다는 것. 판소리에

있어서의 문학과 음악의 만남을 해명함에 있어서 중요한 쟁점이 될 수 있는 용어) 판소리 예술이 갖는 상기한 조건들과 긴밀히 관련된다고 하겠다.

그런데 임방울의 예술에 있어서는 그 가사나 창조(唱調)에 있어서 비속한 서민적 요소가 상대적으로 두드러지게 나타나고 있는 것 같아 보인다. 적어도, 어느 정도의 실증적 자료를 남기고 있는 이동백이나 김창룡 등 오명창 시대의 가객들의 예술에 비교해 볼 때 그렇다. 성급한 속단일지는 모르나 이는, 그의 전세대(오명창 시대)까지에도 어렵사리 유지되어 오던 조선조적인 가치체계의 잔영마저도 전면적으로 붕괴되고, 이에 따라 당대 청중들의 심미의식(審美意識)이 전면적으로 변모되어간 당시의 시대적 추세를 반영하는 현상이 아닐까 한다. 원래 판소리 예술 자체가 유동성·현장성·즉흥성을 그 속성으로 하고 있는 이상 임방울에 있어서의 이러한 변모 현상 역시 당연한 것이라 할 수도 있다 하겠으나, 그 변화의 정도가 두드러진다. 역시 시대의 추세를 민감하게 반영한 현상이라 아니할 수 없다.

임방울에 있어서의 변모는 우선 그 가사의 면에서 볼 수 있다. 특히 그 아니리 부분에 있어서 두드러진다. 원래 사설 중에서도 아니리 부분이 가장 유동적인 것이기는 하지만 임방울의 아니리는 그의 전대의 가객들의 그것에 비하여 사뭇 파격적이다. 만일 그의 아니리를 그대로 문장화시켜 놓는다면 전후의 문맥마저 통하지 않는 부분이 상당히 많다. 문장론적으로만 따지기로 한다면 일종의 결함이라 할 수도 있을 것이다. 또 유식한 한문투의 사설에 있어서는 그 어음이 분간되지 않는 부분도 적지 않다. 이 또한 가객으로서의 그의 결함이라 할 수도 있을 것이다. 그러나 판소리는 눈으로 읽는 예술이 아니라 귀로 느끼는 예술이다. 그것도, 당대 청중들과의 상응관계 속에서 끊임없이 새롭게 창조되어 가는 현장의 예술이다. 이 점에서 판소리는 대화(對話)양식과 흡사한 면을 지니고 있다. 대화에 있어서 중요한 것은 무슨 정연한 논리의 전개가 아니라 상대방에 대한 강력한 정서적 감화력이다. 문장론적으로 볼 때는 결함으로 지적되어 마땅한 그의 이러한 아니리도 실상 이런 현장의 언어로서는 유례 없는 정서적 감화력을 발휘하는 것이다. 임방울 못지 않게 못 배우고 무식한 당대의 청중들은 무슨 정연한 논리 따위와는 아무 상관없는 그의 이러한 마구잡이로 지껄이는 듯한 아니리에 오히려 깊이 매료되는 것이다. 이 점에서 임방울은 우선 판소리의 천재이다. 여담이지만 오늘날의 가객 중에 아니리의 면에서 당대의 일인자는 박동진이다. 그의 스타일은 또 임방울과는 전혀 다르다. 그만큼 그들은 각기 당대의 민중적 정서에 밀착하는 데 각자 나름의 방식으로 탁월한 성공을 거두고 있는 것이다.

유식한 한문투의 가사 전달에 있어서 임방울의 어음은 선명치 못하다 하였거니와 이는 어쨌든 가객으로서의 결함으로 지적될 수 있는 부분이다. 이런 한문투의 부분에 있어서의 그의 예술은 거의 예외 없이 너무도 음악 양식에만 의존하고 있어서, 사설(문학)과 창조(음악)의 해조(諧調)에서만 기대되는 이는바 ‘이면(裏面) 그리기’(줄문 「한과 판소리」 『문학사상』 1984년 12월호)는 발랄하게 성취되지 못하고 있는 것같이 보인다. 판소리 본래의 성격이 그런 면을 보일 수 있다고 할 수 있지만 이동백이나 김창룡 등 오명창 시대의 가객들과 비교해 볼 때 임방울의 경우는 이런 면이 더욱 현저하게 드러난다고 보여진다. 이런 면은 앞서 말한 바, 임방울이 잃은 부분이라 할 수 있다.

그러나 비속한 서민적 사설이 주류를 이루는 부분에 있어서의 임방울의 ‘이면 그리기’는 그야말로 찬란히 빛나고 있다. 가령 「춘향가」 중의 거지 어사와 장모가 수작하는 장면, 어사출도 붙인 다음 어사 장모가 술김에 동헌으로 나타나는 장면, 「수궁가」 중에서 토끼 배 가르는 장면, 「적벽가」 중에서 조조

선단(船團)에 불지르는 장면, 조조 군사 설움타령 또는 군사 점고하는 장면 등에 있어서의 임 방울의 ‘이면’은 그야말로 타의 추종을 불허할 경지를 성취하고 있는 것이다. 특히, 그 아니리 뿐만 아니라 그 가사마저도 임방울 자신의 즉흥적 창작이 다분히 가미되었을 것으로 추리되는 「춘향가」 중의 거지 어사와 장모가 수작하는 장면, 또는 술김에 장모가 동헌에 나타나는 장면 등에 있어서, 웃었다 울었다 하는 가운데 늙은 기녀로서의 슬픔과 기쁨을 유감 없이 드러내고 있는 월매의 모습은 판소리 예술이 성취할 수 있는 절정의 경지라 아니할 수 없다.

이러한 예술적 성취는 물론 그의 대담하고도 천재적인 창조(唱調)의 개발, 그의 천분과 공력을 구비한 목청의 탁월성과 긴밀히 관련되는 것임은 물론이다.

앞서 필자는 오명창 시대에 와서 동편제·서편제·중고제 등의 고유한 법제가 차츰 무너지면서, 그런 여러 법제의 개성들이 혼합되면서 새로운 양식으로 재편성되기 시작하였다는 말을 한 바 있다. 우조 중심의 동편제의 후예인 송만갑이 계면조 중심의 서편제의 화려한 기법을 가미시킴으로써 새로운 가풍(歌風)을 수립하였다 하거니와 이는 그 좋은 예가 될 것이다. 같은 오명창 중에서도 동편제의 송만갑, 중고제의 김창룡 등의 창법이 아직도 다분히 통성(通聲)을 위주로 하는 웅장·고졸(古拙)한 우조 위주의 창법이 주류를 이루고 있는데 반하여 정정렬은 계면조(界面調) 위주의 다양한 기교의 개발이 두드러진다. 흔히 정정렬을 두고 오늘날의 판소리 창법의 선구자라 하는 이유도 이를 두고 이름이 아닐까 한다.

그런데 이러한 계면조의 기교의 개발에 있어서 당돌하고도 파격적인 경지를 보이는 가객이 임방울이라 하겠다. 그리고 임방울의 천재는 바로 이 점에서 발휘되고 있는 것이다. 임방울의 이러한 창법의 개발을 두고 더러는 비판적으로 보는 사람도 있다. 정노식은 『조선창극사』에서 송만갑에 언급하여 “창조와 제작이 가문의 전통적 법제를 따르지 않고 독특한 제작을 하여, 다른 하나의 문화를 세웠다. 그것은 시대적 요구에 순응하기 위하여 통속화한 경향이 많았다”라고 지적함으로써 그의 화려한 기교의 개발을 다분히 비판적으로 보고 있거니와 이러한 논법을 따지자면 송만갑보다 훨씬 더 대담하고 파격적으로 기교의 개발에 주력한 임방울에 대하여는 더욱 가혹한 비판이 가해질 법도 한 일이다. 그러나 이런 일련의 비판적인 견해는 지나치게 고식적인 발상이라 아니할 수 없다. 판소리에는 물론 바디니 법제(法制)니 하여 일정한 동질성을 전제로 할 수 있는 것은 사실이지만, 그러나 그것은 그 전수 과정에 있어서 변용이 불가피한 것이며, 더구나 당대 청중과의 대응 관계에 있어서의 유동성·현장성·즉흥성 등으로 하여 끊임없이 새롭게 재창조되어 갈 수밖에 없는 것이기 때문이다.

## 한스러운 육자배기

임방울에 있어서의 이러한 대담한 변용은 두 가지 요인이 동시에 작용한 탓이라 추리된다. 그 하나는 임방울 자신의 조건, 다른 하나는 당대의 시대적 추세이다. 임방울은 14세에 박재실(朴在實) 문하에서 「춘향가」·「홍보가」를 사사받았고, 뒤이어 서편제의 공창식(孔昌植)에게서도 사사를 받았으며, 어느 정도 득음을 한 연후에 동편제의 유성준(劉成俊)에게서 「적벽가」·「수궁가」를 사사받은 것으로 되어 있다. 요컨대 그는 동편, 서편의 법제를 두루 섭렵한 가객이다. 박재실에 대하여는 미상이나, 광주 근처의 인물인 것으로 보아 서편제일 가능성이 짙다. 이러한 섭렵의 과정은 그의 고유한 가풍(歌風)을 수립케 하는 효과적인 계기가 되었을 것이다. 그리고 그런 고유한 가풍을 수립하지 못했었다면 그는 이류나 삼류는 되었을지언정 결코 명창 임방울은 되지 못했을 것이다.

게다가 그는 선천적으로 천재적인 성음을 타고난 가객이라 할 수 있다. 그의 성음은 청구성에다 수리성을 겸한 가객이다. 청구성이란 판소리 가객으로서 으뜸으로 치는 성음으로서 상청·하청을 두루 자유자재로 구사할 수 있는 힘차고도 구수하게 곱삭은 맛을 풍기는 성음이다. 그 두 가지 성음을 겸한 가객이야말로 최상의 자질을 타고난 가객이라 할 수 있다. 필자의 견해로는 임방울 말고는 이동백이 이런 요건을 갖춘 가객이라 생각한다. 그 두 가지 요건을 갖추었을 때 웅장하면서도 그늘 짙은 소리가 나올 수 있다.

게다가 그는 전라도 출신의 가객이다. 전라도적인 성음의 특징이 무엇이나를 일률적으로 따지기는 어려운 일이지만, 전라도의 대표적 민요인 「진도아리랑」이나, 전라도의 대표적 잡가인 「육자배기」와 「흥타령」의 창조(唱調)를 감안할 때 그것은 짙은 계면조의 가락이 주조를 이루는 것이 아닐까 생각한다. 이른바 육자배기목이라는 것이 바로 이것이지니와, 오명창 이후, 특히 임방울에 있어서 두드러지게 나타나는 창조의 특징은 바로 이 육자배기목의 분위기라 할 수 있다. 임방울 자신은 「흥타령」, 「육자배기」를 잡가라 하여 부르지 않았다고 하지만, 그 창조에 있어서 이동백·김창룡 등 그의 선배 가객들에게서 찾을 수 없는 고유한 묘미는 바로 이 육자배기목의 성음인 것이다.

물론 이 육자배기목은 자칫하면 지나치게 달콤한 애원성으로 치달아 이른바 창극조의 노랑목으로 기울어질 우려도 없지 않고, 50년대에 풍미하던 소위 여성 창극단에 있어서는 이런 노랑목이 주조를 이루기도 하면서 그 이후의 판소리 예술에 부정적 작용을 한 경우도 있었지만, 임방울의 경우처럼 청구성과 수리성을 겸한 데다가 초인적인 후천적 공력을 겸한 가객에게는 그런 육자배기목이 그늘 짙은 한(恨)의 맛을 빚게 하는 긍정적 요인으로 작용하게 되었던 것이다. 요컨대 임방울의 천재적인 면, 그의 선배 가객들 중의 누구에게서도 찾을 수 없는 독창적인 점은 바로 이 육자배기목을 그 웅장한 청구성·수리성의 성음 속에 융해시킴으로써 그것을 판소리의 새로운 성음으로 격을 높인 점이라 할 것이다. 그의 노래가 특히 남도 민중들 속에 열광적인 호응을 얻고 있는 것도 이런 점에서 결코 우연이 아니다.

그렇다고 해서 임방울을 계면조 일변도의 가객으로 속단해서는 안 된다. 그의 풍부하고 윤기 있는 성

음은 화려한 계면조의 특성을 최상의 예술적 차원으로 높이는 데 있어 유감없이 발휘하고 있는 것은 사실이지만, 동시에 웅장 호방한 우조에 있어서도 탁월한 천재가 발휘되고 있다. 특히 완창 「수궁가」나 완창 「적벽가」 등 그의 후기의 창법에 있어서 이런 우조의 묘미는 유감 없이 발휘되고 있는 것이다. 뿐만 아니라 그 우조마저도 그 중요한 고비에서 육자배기목의 한스런 애원성을 가미시킴으로써 그것을 더욱 우조답게하는 데도 탁월한 기량을 보이고 있는 것이다. 가령 조조 선단(船團)에 불지르는 대목에 있어서의 임방울의 우조는 이런 묘미가 발휘된 대표적인 예라 할 수 있다. 요컨대 임방울은 우조를 더욱 우조답게, 계면조를 더욱 계면조답게 부른 가객이라 할 수 있으며, 그 묘미는 그의 한스런 육자배기목을 효과적으로 구사한 데 있다고 할 수 있다.

그러면 끝으로, 어찌하여 임방울의 시대에 이르러 판소리는 이와 같은 계면조 육자배기목의 한스런 가락이 유례 없이 두드러지게 되었느냐 하는 문제가 남는다. 그것은 단적으로 말해서 시대적 추세라 할 수밖에 없다. 앞서도 말한 바와 같이 임방울이 명실공히 국창으로 부상하기 시작한 1940·50년대로 말하면 민족사적으로나 판소리사적으로나 가장 어둡고 쓰라린 기간이었다고 할 수 있다. 그의 선배들처럼 조선조 시대의 직함도 차지하지 못하고, 그의 후배들처럼 인간문화재 제도의 사회적 보장도 받아보지 못한 진짜 광대 임방울은 그 자신이 판소리 문화의 사각지대(死角地帶)에 살아야 했던 고독한 가객일 뿐 아니라, 어둡고 쓰라린 역사 속에 살아야 했던 당대 민중들의 한스런 정서를 가장 민감하게 파악할 수 있었던 가객이다. 그의 가락이 유달리 한스러운 맛을 풍기는 것은 바로 이 점에 있다 할 것이다.



# 김연수와 동초제 판소리의 계승자들

최 동 현 군산대 교수



• 명창 김연수

## 김연수(金演洙)와 동초제(東超制) 판소리

‘동초’는 김연수의 호이다. 동초 김연수가 새로 짠 판소리를 그의 호를 따서 ‘동초제’, ‘김연수제’라 부른다. 그러나 정확하게 말하면 ‘김연수 바디’, 혹은 ‘동초 바디’라고 해야 옳다.

김연수는 1907년 전라남도 고흥군 금산면 대흥리에서 태어났다. 금산면은 녹동항 건너 편에 있는 섬 거금도이다. 김연수가 직접 쓴 연보에 의하면, 김연수는 14세까지 9년간 한학을 수학하고, 서울에서 중동중학교를 졸업하였다. 중동중학을 졸업한 뒤 귀향하여 농사일을 하다가, 판소리에 뜻을 두고 7년간 축음기를 통하여 독습(獨習, 홀로 익힘)하였다고 하였다. 그러다가 스물아홉이 되던 1935년에 당시 순천 군수 성정수의 집에 와 머물고 있던 유성준을 찾아가 「수궁가」 전편을 배웠다. 그리고 그 해 7월 상경 이미 설립된 조선성악연구회에 입회하고, 송만갑 선생 문하에 입문 「홍보가」 및 「심청가」를 배우고, 1936년 정정렬 선생 문하에 입문하여, 제1차로 1월 충청북도 현암사에서 「적벽가」를 배우고, 2차로 그 해 7월 내금강 표훈사에서 「춘향가」 전편을 배웠다고 하였다. 그러니까 판소리에 뜻을 두고 홀로 판소리를 익히다가, 정식으로 판소리를 배우기 시작한 지 2년만에 판소리 다섯 바탕을 다 배웠다는 것이다.

그러면 ‘다 배웠다’는 것이 정말 온전히 다 배웠다는 것인가? 아무래도 그렇지 않은 것 같다. 왜냐하면 김연수의 판소리는 어떤 전승형을 온전히 그대로 전승한 경우는 발견되지 않기 때문이다. 또 판소리 수업이 이것으로 끝나지도 않았다. 본인은 밝히지 않았지만, 실제로는 보성의 정웅민에게 「심청가」와 「적벽가」를 배웠음이 분명하기 때문이다. 순천에서 유성준에게 판소리를 배울 때도 사실은 다 배우지를 못하였다고 한다. 전하는 이야기에 의하면, 유성준에게 판소리를 배울 때 김연수가 사설이 잘못된 곳을 지적하다가 스승과 심각한 불화를 빚었으며, 그것 때문에 끝내 유성준 문하를 떠나버렸기 때문에 배우던 「수궁가」를 다 배우지 못하였다고 한다. 따라서 김연수 자신이 밝히고 있는 판소리 학습 과정은 다 믿을 것은 못 된다.

김연수는 늦게 판소리 공부를 시작하여 대성한 사람이지만, 자신의 목소리가 좋지 않아서 고생을 많이 하였다고 한다. 어떤 사람은 김연수가 임방울에게 굉장한 맛수 의식을 가지고 있었으며, 때로는 원수처럼 생각하기도 했다고 하는데, 김연수가 유달리 임방울을 의식하지 않을 수 없었던 이유도 순전히 목소리 때문이었다.

1936년 상경한 김연수는 주로 창극에 전념하였다. 김연수는 1937년 조선성악연구회 이사가 됨과 동시에 조선성악연구회의 직속 단체인 창극좌의 대표가 되었다. 이 때 김연수는 조선성악연구회 상임이사였던 정정렬과 함께 우리나라 창극의 정립에 결정적인 공헌을 하였다. 1942년에는 독자적인 창극 단체인 조선창극단을 조직하였으며, 해방 후에도 김연수창극단(1947년), 우리국악단(1950년) 등을 조직하여 우리 나라 창극계를 주도하였다.

이상의 김연수의 초기 활동상을 보면, 김연수는 처음부터 창극과 밀접한 관련 속에서 자신의 판소리를 개척해 왔다는 사실을 알 수 있다. 단순히 알려진 연보만을 본다면 소리 공부를 시작한 지 불과 2-3

년 사이에 김연수는 창극계에서 확고한 위치를 굳혔다고 할 수 있다. 1937년 창극좌의 대표가 되었을 때는 이미 김연수는 우리 나라 창극계에서 확고한 위치를 차지한 것으로 볼 수 있기 때문이다.

김연수는 현대적인 교육을 받은 사람이었다. 따라서 극에 대한 이해가 있었고, 또 연기에는 타고난 소질이 있었다. 거기에다 대본을 잘 쓸 수 있는 능력까지 구비하고 있었다. 이러한 여러 가지 사정으로 인하여 김연수는 판소리의 창극화를 주도적으로 추진해 나갔고, 그러한 과정에서 소리꾼으로 크게 성공했다. 김연수의 소리를 이어받은 사람들은 한결같이 정교한 너름새(동작)를 사용함으로써 인기를 얻고 있는데, 이는 스승인 김연수의 가르침을 충실히 따르기 때문이다. 이렇게 보면 현대 판소리의 양대 산맥이라고 일컬어지는 소리 중심의 보성소리와 너름새 중심의 김연수제 소리는 그 강조점을 달리하는 가운데 경쟁하고 있다고 할 것이다.

김연수의 가장 큰 업적은 판소리 다섯 바탕의 재정리이다. 김연수는 앞에서 말한 바와 같이 판소리 다섯 바탕을 배웠다고 했지만, 전승형을 완전히 습득한 것은 아니었다. 게다가 그는 창극을 통해 끊임 없이 판소리의 재창조 작업을 계속해 왔다. 그러한 그의 노력은 마침내 판소리 다섯 바탕의 재창조 작업으로 귀결되었던 것이다. 그 결과는 1967년에 『창본 춘향가』, 1974년에 『창본 심청가·홍보가·수궁가·적벽가』로 출판되고, 1967년 동아방송에서 판소리 다섯 바탕 전판 녹음을 통해 완료되었다. 그는 자신이 배운 바 있는 여러 가지 소리들을 취사선택하고, 또 신재효의 판소리 사설집과 고전소설 등에서 사설을 차용하여, 사설을 다시 짜고, 곡을 다시 만들어서 정리한 것이다. 그러니까 김연수의 판소리는 완전히 현대 상황에 맞게 다시 태어났다고 보아야 한다. 김연수가 진정으로 훌륭한 명창인 이유는 바로 이러한 그의 능력 때문이다.

김연수는 1957년 대한국악원장에 취임하였다. 1962년에는 국립국극단장(현 국립창극단장)이 되었고, 1964년에는 우리나라 최초의 판소리 무형문화재가 되었다. 김연수는 1974년 3월 9일 간암으로 세상을 떠났다. 그 날은 그의 수제자 오정숙의 세 번째 완창 발표회인 「수궁가」 완창 발표회가 열리던 날이었다.

김연수의 판소리에 대해서 얘기할 때 제일 먼저 들어야 할 것은 극적 성격이다. 김연수는 판소리의 현대화 과정에서 판소리의 극적 성격을 보다 더 확대함으로써 성공을 거두었던 것이다. 그리고 그것은 김연수가 연극적 소질을 다분히 가지고 있었고, 또 극에 대한 이해가 깊었기 때문에 가능한 일이었다. 그래서 그의 소리는 정교한 너름새가 특징이다. 그의 너름새는 소리의 보조 수단에서 벗어나 연극에 접근한다. 판소리를 극으로 만들고자 한 그의 노력은 그의 사설이 효과와 대사를 구분하고, 대사 또한 배역별로 완전히 나누어 실고 있는 데서도 확인된다. 게다가 그는 사설에 자신이 고안한 장단 표시를 했는데, 이러한 사설집은 이전에도 이후에도 발간된 적이 없다.

김연수의 소리에 대해서 말할 때 두 번째로 들 수 있는 것은 정확한 사설이다. 주지하다시피 판소리는 구두전승예술이다. 또한 판소리 전승을 담지했던 사람들, 곧 판소리 전승의 주체는 대부분이 무식한 사람들이었다. 따라서 전승 과정에서 수많은 오자(誤字), 탈자(脫字)가 발생하여, 나중에는 그것이 무슨 말인지 거의 짐작할 수조차 없이 되어버린 경우가 많다. 근세 최고 명창의 한 사람으로 들고 있는 임방울의 경우도 사설의 부정확성이 늘 약점으로 지적되곤 한다. 실제 학식이 별로 없었던 임방울은 그 목소리의 뛰어난 예술성에도 불구하고, 사설에 있어서는 아주 엉뚱하게 부르는 대목이 한두 군데가 아니

다. 그래서 사설 얘기만 나오면 임방울은 기가 죽을 수밖에 없었다고 한다. 그런데 김연수는 소리꾼으로서 보기에 드물게 학식이 풍부한 사람이었다. 또 그는 잘못된 판소리의 사설을 다시 정리하기도 하였다. 따라서 그의 판소리 사설은 거의 잘못된 곳이 없다.

김연수 판소리의 세 번째 특징은 다양한 부침새 기교의 사용이다. 부침새란 판소리 사설과 장단의 박 사이의 관련 양상을 가리킨다. 부침새에는 대머리 대장단과 엇부침의 두 가지 방식이 있다. 대머리 대장단은 동편제 소리꾼들이 즐겨 사용하는 부침새로, 규격적인 부침새라 할 수 있고, 엇부침은 주로 서편제 소리꾼들이 즐겨 사용하는 부침새로, 변칙적인 부침새라 할 수 있다. 그런데, 김연수는 바로 서편제 소리꾼들이 즐겨 사용하는 엇부침의 기교를 다양하게 사용하였다. 이는 아마도 자신의 목소리가 좋지 못하기 때문에, 이를 다양한 장단 운용의 기교로 극복하고자 한 데서 이루어진 것으로 보인다. 어쨌든 현재 불려지고 있는 판소리 중에서 김연수 바디는 장단이 까다롭기로 유명하다.

김연수 소리의 네 번째 특징으로 들 수 있는 것은 합리성이라고 이를 만한 점이다. 김연수는 여러 선생들로부터 소리를 배운 후에 그 소리들 중에서 좋은 점만을 골라 자신의 소리를 다시 만들었다. 그리고 그 과정에서 마음에 들지 않는 부분은 나름대로 다시 사설을 짜기도 하고, 고치기도 하였다. 곡조도 마찬가지다. 따라서 김연수의 소리는 어느 누구의 소리와의도 같지 않은 독특한 소리가 되었다. 김연수의 사설을 보면 다른 바디에 비해 일관성을 갖추려고 노력한 흔적이 곳곳에 보인다. 예를 들자면, ‘춘향이’가 이별하자는 이도령의 말을 듣고 갖은 포악을 다 떨었다고 하나, 온갖 예의범절을 다 아는 춘향이가 그랬을 리가 있으리오? 하는 식이다. 당연히 김연수의 「춘향가」에서 춘향이는 다소곳이 이별을 감내하는 모습으로 그려지고 있다. 또 「심청가」에서 심봉사는 뽕덕이네와 재혼을 한 후 남부끄러워 본래 살던 동네에서 살지 못하고, 다른 동네로 이사를 한 것으로 되어 있다. 물론 김연수의 소리에는 이러한 특징만이 있는 것이 아니고 이와 반대되는 특징, 이를테면 상스런 말이나, 노골적인 성애 장면의 묘사 등이 있는 것도 사실이다. 그러나 역시 김연수의 판소리는 신재효 이후 점증되어온 판소리의 경향, 곧 합리성을 증대시키는 방향으로의 변화가 두드러진다. 이러한 점에서 보면 김연수는 그 의식에 있어서는 신재효의 계승자라고 할 수 있다.

김연수는 김동준, 장영찬, 박봉선, 오정숙 등을 제자로 두었으나, 김동준은 고수로 돌아버리고, 장영찬은 요절하였으며, 박봉선은 재일 교포와 결혼하여 일본으로 건너가 버렸기 때문에, 오정숙만이 제대로 그의 판소리를 이어받았다. 오정숙은 뛰어난 기량으로 김연수 바디 판소리를 이 시대 가장 훌륭한 판소리의 하나로 키워냈다.

## 오정숙



• 명창 오정숙

오정숙은 1935년 부친 오삼룡(吳三龍)과 모친 문씨 사이의 무남독녀로 태어났다. 원래 태어난 곳은 경남 진주이지만, 큰집이 전북 완주군 소양면 황운리이기 때문에 본인은 늘 자신을 전주 사람이라고 한다.

오정숙은 부친이 국악을 좋아하셨을 뿐만 아니라, 쇠(뿔과리)와 시조를 잘 하셨기 때문에 어려서부터 우리 음악에 접촉할 수 있었으며, 별다른 교육을 받은 바 없었어도 곧잘 우리 음악을 흥내내곤 했다고 한다. 오정숙이 판

소리와 직접 인연을 맺게 된 것은 열네 살 때였다. 이 때는 큰집이 있는 소양에서 살고 있었는데, 부친이 평소 친교가 있던 김연수 선생에게 오정숙을 데리고 가서 소리를 가르쳐 주도록 부탁한 것이, 평생 소리길에 들어선 계기가 되었다. 오정숙의 말을 빌면, 김연수가 오정숙에게 소리를 한번 해보도록 해서 들어보고는, ‘그래, 소리 할 만하겠다’라고 한 것이 그의 인생을 결정해 버린 것이다.

오정숙은 김연수를 따라다니면서 소리 공부도 하고, 연극도 하고, 춤도 배웠다. 이 때 박옥진, 성창순과 함께 공부를 했다고 한다. 이 때 몸담았던 단체는 아성창극단, 김연수창극단, 우리국악단 등이었다. 이런 단체에서 오정숙은 심청이나, 흥보 막내아들 역을 했는데, 박황의 말을 빌리면, ‘천재 소녀’였다는 것이다. 그만큼 연기와 소리가 뛰어났다는 말이다. 어려서부터 창극을 한 경험은 후에 오정숙의 아나리나 너름새에 극적인 긴장감이 담기게 한 주요 요인이 되었을 것이다.

오정숙의 말에 의하면 그는 열아홉 되던 해에 ‘외도’를 했다. 김연수 문하를 떠나, ‘삼성’이라는 여성국악단에 들어갔던 것이다. ‘삼성’은 박병두, 박보아, 박옥진 형제가 만들어 운영하던 단체였는데, 박옥진과는 김연수로부터 같이 소리를 배운 친구 사이여서, 친구 따라 그 단체에 들어갔던 것이다.

오정숙은 한 때 몸이 좋지 않아 소리를 쉬고 전주에서 음식점을 하면서 지내기도 했다. 그러다가 다시 소리를 시작한 것은 설흔세 살 되던 1967년이였다. 이 때는 김연수가 중요 무형문화재로 지정되어 있을 때인데, 김동준과 박봉선이 전수생으로 지정되어 김연수의 소리를 공부하고 있었다. 그런데 박봉선이 일본으로 시집을 가는 바람에 전수생 자리가 비게 되자, 김동준이 오정숙더러 전수생으로 들어오라고 하면서, 김연수에게 허락까지 받아주었기 때문이었다.

김연수의 전수생으로 들어간 오정숙은 본격적으로 소리 공부에 임하게 된다. 김연수 선생을 모시고 익산의 소라단을 찾아 백일공부를 한 것도 이 때였다. 오정숙은 김연수와 세 번에 걸쳐 백일공부를 했다고 한다. 오정숙은 소리 공부를 너무나 열심히 한 나머지 목소리가 전혀 나오지도 않고, 배가 붓고 아

파서 허리를 못 펼 정도가 되기도 하였다. 허리를 구부릴 수가 없어 선생님인 김연수에게 인사를 드릴 때도 그냥 꿇꿇이 서서 할 수밖에 없었다고 한다. 이렇게 힘든 때 마침 익산에 사는 한 판소리 애호가 가약을 지어다 주어서, 그것을 먹고 계속 소리를 했더니 땀이 비오듯 나오더라고 했다. 그리고 났더니 부었던 몸이 가라앉고 목소리가 나와서 소리를 계속 할 수 있었다고 했다.

어떤 사람은 다음과 같은 이야기를 들려주기도 하였다. 오정숙이 익산 소라단에서 백일공부를 할 때였다. 한참 소리를 하자니 목이 쉬어 거의 소리가 안 나올 지경이 되었다. 그런데 선생인 김연수가 자다가 보니 오정숙이 없어졌더라는 것이다. 깜짝 놀라 나와보니, 멀리서 가느다랗게 노래 소리가 들렸다. 가만가만 소리나는 곳을 찾아가 보았더니, 오정숙이 한밤중에 밖에 나와 막힌 목청을 틔우려고 소리를 하고 있었다. 이렇게 지독하게 소리 공부에 매달렸기 때문에 오정숙은 마침내 명창이 될 수 있었을 것이다. 오정숙은 김연수 선생과 함께 백일공부를 한 것 말고도 혼자 네 번 백일공부를 했다. 그러니까 그 어렵다는 백일공부를 일곱 번이나 한 것이다. 이렇게 해서 오정숙의 소리 공부는 대체로 끝이 난다.

백일공부를 성공적으로 마친 오정숙은 1972년부터 완창 발표회를 하기 시작한다. 1972년 「춘향가」, 1973년 「홍보가」, 1974년 「수궁가」, 1975년 「심청가」, 1976년 「적벽가」를 발표하였다. 1974년 「수궁가」를 발표하던 날은 김연수가 별세한 날이었다. 「적벽가」는 다 배우지 못했었기 때문에 녹음을 통해 배워서 발표회를 했다고 한다. 이렇게 해서 오정숙은 판소리 다섯 바탕 완창을 한 최초의 여류 명창이 되었다. 물론 할 수 있는 소리의 양이 명창을 가늠하는 절대적인 기준이 될 수는 없다. 그러나 다섯 바탕을 할 수 있는 능력이 오정숙을 더 큰 명창으로 돋보이게 한다는 사실 또한 부인할 수 없을 것이다.

완창 발표회를 해마다 해 나가는 도중인 1975년 전주 대사습놀이 전국대회가 부활되어 첫 번째 경연을 갖게 되었다. 이 때 오정숙은 강도근, 홍정택, 임준옥 등과 겨루어 당당히 일등을 하게 된다. 그의 나이 41세, 소리길에 들어선 지 꼭 27년만에 정상의 자리에 우뚝 선 것이다.

그 후 오정숙은 1983년에 광주에서 열린 제1회 남도문화제 판소리 특장부 장원으로 대통령상을 받았으며, 1984년에는 KBS 국악대상을 수상하였다. 1982년에는 준문화재가 되었고, 1991년 4월1일 마침내 김연수의 뒤를 이어 김연수 바디 판소리의 무형문화재로 지정받기에 이르렀다. 무대 위에서는 오정숙의 판소리에 아무도 당할 자가 없다. 그만큼 그의 공연자로서의 기량은 뛰어나다. 오정숙은 스승 김연수의 판소리를 공연 현장에서 가장 잘 실천한 사람이라고 할 수 있다.

오정숙은 1977년부터 20년 동안이나 국립창극단 단원으로서, 지도위원으로서 창극의 발전에도 크게 공헌하였다. 이제 그는 이런저런 공적인 직책들을 다 버리고, 익산과 완주에서 후진을 양성하면서 지내고 있다. 그러면서도 그는 늘 ‘백일공부 열 번을 채우겠다’는 집념을 불태우고 있다. 그만하면 되었을 법한데도 그칠 줄을 모른다. 사실 오늘의 오정숙이 있기까지에는, 예술에 대한 경건한 마음과 그칠 줄 모르는 예술적 완성을 향한 집념이 밑바탕이 되었을 것이다. 그 집념은 아직도 꺼질 줄 모르고, ‘백일공부 열 번을 채우겠다’는 열망으로 타고 있다.

오정숙은 주로 전주 일원에 제자를 많이 두었다. 이일주, 민소완, 은희진(2000년 사망)이 전주대사습에서 장원을 했으며, 조소녀는 남도문화제 특장부에서, 김소영은 남원 춘향제에서 장원을 하였다. 이들은 이미 명창으로 이름을 드날리고 있다. 그 외에 김연수 바디 판소리를 배웠거나 배우고 있는 사람

은 그 수를 헤아릴 수 없을 정도이다. 김연수에 의해서 시작된 김연수 바디 판소리는 오정숙을 통해 왕성하게 자라나, 이제는 보성소리와 함께 우리나라 판소리의 양대산맥을 형성하고 있는 것이다.

## 오정숙의 제자들

### ① 이일주(李一珠)



• 명창 이일주

이일주의 본명은 옥희(玉姬)이며, 1936년 충청남도 부여에서 아버지 이기중과 어머니 강화자 사이의 7남매 중 둘째(딸로는 첫째)로 태어났다. 태어난 곳은 부여이지만, 그 곳에서는 태어나기만 했을 뿐 성장은 충남 서천에서 했다. 후에 가족이 다시 서산읍으로 이사를 하였으므로, 현재 이일주의 본적지는 서산읍 읍내리로 되어 있다.

이일주의 부친인 이기중은 주로 농사를 짓고 살았으나, 서편제 소리의 대가였던 이날치

의 손자로 판소리를 매우 잘하여, 소리꾼으로도 활동하였다고 한다. 이일주는 이러한 집안의 전통 속에서 자연스럽게 판소리 수업에 나서게 된다. 이일주가 본격적으로 소리 수업에 나선 것은 14세 무렵부터였다. 당시 소리를 배우고자 하는 사람들 대여섯 명과 함께 자기 아버지로부터 소리를 배우기 시작한 것이다. 이일주가 부친으로부터 집중적인 소리 지도를 받은 기간은 약 3년 쯤 된다고 하는데, 그 동안 어떻게 열심히 소리를 하였는지 북 대신으로 쓰던 참나무 목침이 열 개나 부서졌다고 한다. 이 때부터 이일주는 목구성이 좋아 못 사람들로 부터 장차 큰 소리꾼이 될 것이라는 말을 들었다고 한다.

3년 여의 초기 소리 수업을 마친 후에 이일주는 자기 아버지와 함께 김연수의 우리국악단에 참여하게 된다. 아버지에게 소리를 배워 공식적인 활동을 시작한 이일주는 이제 그야말로 직업적인 소리꾼이 되었다. 남원, 전주 등지를 전전하며 소리를 하면서, 이일주는 자기 집안 이외의 소리를 접하게 된다. 스물다섯 살 무렵, 좀 더 나은 소리를 위해 당시 한창 인기가 있었던 박초월을 만난 것이다. 박초월은 「홍보가」·「수궁가」·「춘향가」 등을 장기로 삼아 최고의 인기를 누리고 있었는데, 이일주는 박초월을 찾아가 박초월 씨 학원에서 「홍보가」와 「수궁가」를 배웠다. 물론 처음부터 끝까지 배운 것은 아니고, 「홍보가」는 홍보 매 맞는 대목과 박 타는 대목, 「수궁가」는 처음부터 고고천변까지를 배웠다.

박초월에게 소리를 배우고 내려온 뒤에는 제2의 박초월이 났다고 인기가 대단했다. 당시 전주에서는

제일간다고 하던 모 씨와 소리 대결을 벌여, 높고 고운 목으로 대변에 기를 꺾었던 것도 바로 그 때의 일이었다.

이일주는 박초월에게 배운 2-3년 뒤에 또 김소희를 찾아갔다. 이일주는 당대 최고의 소리를 배워야겠다는 일념으로 박초월에게 배운 다음 또 김소희를 찾은 것이다. 이일주는 타고 난 목과 능력으로 김소희에게도 사랑을 받는 애제자가 되었다. 그러나 김소희에게도 오래 배울 수는 없었다.

박초월과 김소희에게 토막소리를 배운 뒤 이일주는, 자신의 표현을 빌면, ‘최고에게만 톡 떨어지게 배웠으니 나도 최고’라는 자부심을 가지고 살았다. 그 때 성운선(전 전라북도 무형문화재)이 전주에서 큰 요정을 하고 있었는데, 이일주를 초청하여 소리를 들어보고는 오정숙에게 소리를 배울 것을 권유하였다. 당시 오정숙은 전주에서 한일식당이란 음식점을 하면서 소리 공부를 하고 있었다. 이렇게 하여 이일주는 오정숙의 제자가 되어 새로 소리 공부를 시작하게 되었다. 이 때가 1973년이니, 이일주의 나이 설흔여덟이었다.

그러나 오정숙에게 공부를 시작하고서도 한참 동안이나 별다른 진척을 보지 못하였다. 공부는 한다고 따라다녔으나, 그 때는 오정숙이 한참 판소리 발표회를 하던 무렵이었다. 이일주는 당연히 선생의 뒷수발에 더 많은 시간을 빼앗기고 있었던 것이다. 화가 나서 오정숙에게 가지 않을 때도 있었다. 그러나 그 때마다 오정숙은 사람을 보내 이일주를 찾았다. 그러다가 1975년 전주 대사습놀이 전국대회가 부활되고, 오정숙은 이 대회 첫 번째 장원의 영예를 안게 된다. 오정숙은 이일주에게도 대사습 출전을 권유하게 되었다. 이때부터 이일주는 제대로 공부에 전념하게 된다.

이일주는 오정숙으로부터 「심청가」와 「춘향가」를 배우고, 전주 대사습에 도전을 하여, 도전한 지 4년만인 1979년 마침내 대사습 장원의 영예를 안게 되었다. 이제는 자타가 공인하는 명창 소리를 듣게 되었고, 그 결과 1984년에는 판소리 「심청가」로 홍정택과 함께 전라북도 최초의 도 지정 무형문화재가 되기에 이른다. 많은 사람들이 모여들어 제자가 되기를 원했으며, 그 제자들 중에 민소완, 조소녀, 방성춘, 주운숙, 송재영, 김연, 차복순 등은 벌써 명창으로 이름을 날리고 있다. 그 동안의 공로로 이일주는 1980년 도 문화상을 수상하였고, 1986년부터는 전라북도 도립국악원의 창악부 교수로 초빙되어 후진을 양성하다가, 이제는 그마저 물러나서, 전주에서 후진 양성에만 전념하고 있다.

이일주의 소리는 오정숙의 소리와 같지 않다. 사설과 선율은 같아도 구체적인 목은 다르다. 그래서 추구하는 바가 다르다. 이일주의 소리는 ‘서슬과 구성의 소리’라고 할 수 있다. 서슬과 구성은 전라도의 서민적인 판소리 청중들의 감성에 가장 잘 맞는다. 서슬과 구성은 박초월에게서 정점을 이룬 서민적 미학의 구체적 내용물이다. 이일주는 박초월에게서 한 정점을 이룬 서민적 미학의 판소리로 우뚝 서 있는 것이다.

## ② 조소녀(曹少女)

조소녀는 1941년 충청남도 온양 출생이다. 그 곳에서 중학교를 마치고, 서울에 가서 박초월로부터 판소리를 배우기 시작한 것이 판소리에 발을 들여놓게 된 계기가 되었다. 박초월로부터 판소리를 배우며 활동을 하던 조소녀의 판소리에 변화가 일어나게 된 것은 그의 전주 생활과 깊은 관계가 있다.





• 명창 조소녀

1967년 전주로 온 조소녀는 흥정택으로부터 판소리를 배운다. 조소녀의 판소리에 근본적인 변화가 일어난 것은 1969년 오정숙을 만나면서부터이다. 오정숙은 김연수의 판소리 다섯 바탕을 모두 계승한 유일한 사람인데, 한 때 전주에 기거하면서 제자를 양성했다. 이 때 기른 제자들이 지금 모두 중견의 위치를 차지하고 있어서, 전주가 마치 김연수제 판소리의 본고장처럼 알려지게 되었다. 조소녀는 오정숙의 여러 제자 중에서도 가장 오정숙과 흡사

한 창법과 너름새를 구사한다. 그만큼 조소녀는 오정숙의 소리를 충실하게 이어받은 것이다.

조소녀는 오정숙의 제자이면서도 오정숙과는 사뭇 다른 창법을 구사하는 이일주에게 다시 판소리를 배웠다. 이렇게 해서 대체로 조소녀의 판소리 수업은 마감이 된다. 이후 조소녀는 각종 판소리 경연 대회에서 두각을 나타내기 시작했으며, 마침내 1984년 광주에서 열린 남도문화제 판소리 경창대회 특장부에서 대통령상의 영예를 안았다. 1996년 김연수 바디 「춘향가」로 전라북도 무형문화재로 지정되었다.

조소녀는 「춘향가」와 「심청가」를 장기로 삼는데, 정교한 연기력으로 청중을 사로잡으며, 감정 표현이 탁월하다는 평을 받는다. 이러한 그의 능력은 제자들을 양성하는 데도 유감없이 발휘되었다. 어린 학생들을 잘 가르쳐 수많은 미래의 명창들을 길러낸 그의 공로는 오래 기억될 것이 틀림없다.

조소녀는 그 동안 전북대학교 국악과 강사를 역임했고, 지금은 조소녀 판소리 연구소를 운영하고 있다. 한 가지 안타까운 것은, 성대를 상하여 몇 차례의 수술에도 불구하고 제 기량을 제대로 발휘하지 못 하고 있다는 점인데, 이 또한 판소리에 대한 남다른 열정으로 틀림없이 잘 극복할 수 있을 것으로 믿는다.

### ③ 성준숙(成俊淑)

예명은 민소완(閔少婉)이다. 1944년 전북 완주군 이서면 상림리에서 출생하였다. 1956년 흥갑수가 조직한 협률사를 따라 다니면서 임방울에게 「수궁가」를 배우면서 판소리 수업을 시작하였다. 이후 주광덕, 김동준 등에게 판소리를 배우며, 이런저런 협률사 단체 생활을 하였다.

성준숙이 본격적인 판소리 수업을 시작한 것은 1982년 전주에서 이일주에게 「심청가」를 사사하면서부터이다. 그러니까 제대로 된 판소리 수업은 아주 늦게 시작한 셈이다. 이일주에게 배운 「심청가」로 1982년 국립극장에서 완창발표회를 한 뒤, 성준숙은 1986년부터 오정숙에게 판소리를 배우기 시작하였다. 그리하여 1986년 「춘향가」 완창발표회, 1987년 「홍보가」 완창발표회, 1988년 「수궁가」 완창발표회, 1991년 「적벽가」 완창발표회를 통해, 김연수 바디 판소리 다섯 바탕을 모두 이수 발표하게 되었다. 이렇게 하여 성준숙은 오정숙에 이어 김연수 바디 판소리 다섯 바탕을 모두 완창한 두 번째 소리꾼



• 명창 성준숙

이 되었다.

1986년에는 전주대사습에서 장원하게 되어 비로소 그 이름을 널리 알리게 되었다. 1987년에는 중요무형문화재 제5호 판소리 이수자가 되었으며, 1996년 김연수 바디 「적벽가」로 전라북도 무형문화재가 되었다. 성준숙은 굵고 힘찬 목소로, 남자들도 부르기 힘든 「적벽가」를 잘 소화하는 소리꾼으로 이름이 높다.

현재 성준숙은 전주와 대전에 판소리 연구소를 두고 제자를 양성하고 있으며, 목원대, 중앙대 등에 출강하고 있다.

# 김소희와 그의 제자들

정 병 헌 숙명여대 교수



•명창 김소희

## 하늘이 내린 소리



• 명창 김소희(오른쪽)

1995년 4월 17일 김소희가 별세하자 한 신문은 ‘하늘이 거뒀던 하늘의 소리’라는 기사를 냈다. 김소희 소리에 대하여 이 ‘하늘이 낸 소리’는 대단히 정확한 표현이라고 할 수 있다. 그의 소리가 그랬고, 또 그의 활동이 그러했다. 이러한 모습은 1988년 서울에서 열린 올림픽의 폐막식 식후 행사에서 선명하게 확인할 수 있었다. 나이 들고 가냘픈 김소희 명창의 뱃노래가 밤하늘과 세계로 퍼져 나갔을 때, 그 운동장은 그를 포용할 수 없을 만큼 대단히 왜소해 보였다. 평상시와 다름없이 김소희 명창은 자신의 한(恨) 서린, 그러나 영롱한 소리를 대기 속으로 떠나 보내고 있었다. 그 장면을 보며 우리는 왜 그의 음악이 노래가 아니라 ‘소리’인가 하는 대답을 깨달을 수 있었다. 그것은 분명히 자연의 한 부분인 소리였던 것이다. 환상적인 자태와 몸짓으로 배를 떠나 보내는 우람한 명인(名人)의 모습과 예술 앞에서 우리는 우리 문화의 미래에 대한 예감을 가질 수 있었다.

그는 판소리란 결코 사라질 수 없다는 확신을 가지고 있었다. 이런 생각을 그는 제자인 안숙선에게 말하기도 하였다.

판소리란 것은 참 묘한 것이다. 판소리는 안 없어질 것이다. 뱉어도 뱉어도 풀이 살아나는 것처럼 판소리에는 마력같은 것이 남아 있어서 판소리를 좋아하는 사람은 딴 것 못하게 돼 있지.

‘뱉어도 뱉어도’ 사라지지 않을 강인한 생명력이 우리의 문화 속에 있음을 그는 체험적으로 느끼고 있었던 것이다. 이런 경륜과 투철한 인식은 피나는 노력 위에서 이루어진 것이지만, 김소희에게 있어 이는 상당 부분이 하늘이 내려준 것이었다. 이러한 사실은 그 자신도 인정하고 있다. 원래부터 성대가 좋아 고음과 저음을 힘 안 들이고 낼 수 있고, 판소리에서 사용하는 특수한 발성법들을 자유자재로 구사할 수 있었다고 말하기 때문이다. 목이 나오지 않아 피가 나오도록 훈련을 해야 했던 많은 명창에 비해서 그는 얼마나 행복한 사람인가.

## 소리 내력

아무리 하늘이 내린 소리라 하더라도 잘 손질되지 않았다면, 그것은 꺾어지지 않은 구슬과 마찬가지로 일 것이다. 김소희는 그 구슬을 켤 수 있는 흔치 않은 인연까지도 누린 사람이었다. 그 자신의 원하는 모든 일이 그 앞에 펼쳐졌다. 1917년 12월 1일 전북 고창군 흥덕면에서 태어난 그에게는 판소리의 험난하지만 영광된 길이 예비되어 있었던 것이다(그의 출생일은 10월 17일, 11월 1일, 12월 1일의 세 가지로 조사되어 있다. 1991년 그는 제 1회 동리국악대상을 수상하였는데, 필자는 그의 약력을 작성하면서 본인의 견해를 확인한 바 있다. 12월 1일은 이때 밝힌 본인의 견해를 바탕으로 한 것이다. 12월 1일의 음력 환산일이 10월 17일이기 때문에, 그의 출생일은 음력 10월 17일, 양력 12월 1일로 확정할 수 있다.)

천부의 성음을 지니고 한 세계를 품이었던 이화중선은 그의 도달하고자 하는 이상이었다. 그가 판소리의 길로 접어들게 된 계기도 바로 이화중선의 판소리 공연이었다. 이를 통하여 판소리의 열병에 빠졌던 그는 광주에서 송만갑의 문하로 들어가 정식으로 판소리의 세련된 모습에 접할 수 있었다. 송만갑이 누구인가? 송홍록과 송광록, 그리고 송우룡으로 이어지는 판소리 명문가의 마지막을 장식하면서도 시대적 성격을 반영하는 것만이 판소리가 사는 길이라는 생각을 가졌고, 이를 실행에 옮긴 사람. 그리고 자신의 기량과 고매한 인품으로 수많은 제자를 길러내어 현재의 판소리 수준을 가능하게 하였고, 또 이전 광대로 감찰이라는 명예직을 제수받았던 사람이 송만갑이다. 이런 재능과 시대를 바라보는 예리한 안목 때문에 판소리에 입문하는 사람이면 누구나 그의 제자이기를 바랐다. 그리고 조금만의 만남으로도 사람들은 그의 가르침을 받았다고 자랑스럽게 말하곤 했다. 그만큼 그는 우리의 판소리를 굳게 지켜온 거목이었던 것이다. 송만갑은 김소희의 천부적인 소리를 바로 알아채고, 그를 보육으로 가다듬었다.

송만갑은 김소희의 소리가 더욱 성장할 수 있도록 하기 위하여 이화중선의 문하로 들어가게 한다. 이화중선은 타고난 천품의 고운 목소리로 대중적인 인기를 한몸에 받았던 명창인데, 김소희를 제자로 얻고 뿔 듯이 기뻐했다고 한다. 김소희는 어릴 때부터 흠모하는 명창을 스승으로 모시면서 탄탄한 판소리 세계를 구축하고, 대중의 인기를 누리는 방법을 터득하였다. 이화중선은 이후 계속 그와 연관을 맺고 사제 이상의 관계를 유지하였다. 그 기간은 별로 길지 않았지만, 김소희의 판소리 저변에는 이화중선의 그늘이 진하게 드리워져 있는 것이다. 저 아래로부터 뿜어 나오면서 이리저리 서려 있는 한(恨)의 소리, 그러나 결코 슬프되 마음 상케 하지 않는 절제된 감정, 김소희에게는 이런 이화중선의 애절함이 깊게 각인되어 있다.

김소희는 다시 조선성악연구회에 와서 정정렬의 훈도를 받게 되었다. 스승인 송만갑은 정정렬의 소리를 신제라 하여 그 또한 배워둘 필요가 있다고 생각하였다. 그래서 김소희는 창극의 새로운 세계를 열었던 정정렬에게서 송만갑과는 다른 또 하나의 판소리를 배움으로써 판소리의 양면을 아우르는 행운을 가지게 되었다. 김소희의 「춘향가」가 송만갑의 소리와 정정렬의 소리로 교직된 것은 이러한 그의 판

소리 이력을 구체적으로 보여주는 예라고 할 수 있다.

김소희의 판소리 수업은 박동실과 정응민으로 마감된다. 박동실과의 만남을 통하여 김소희는 판소리 서편제의 원형성과 애원성을 자기의 것으로 만드는 행운을 가진다. 박동실의 소리는 이날치와 김채만으로 이어지는 서편제의 원형을 보존하는 것이었고, 그런 점에서 김소희의 소리 세계를 활짝 열어 놓는 계기가 되었다. 여기에서 그는 거문고의 명인 박석기를 만났고, 그와의 사이에 자신의 예술 세계를 잇고 있는 고명팔 박윤초를 얻기도 하였다. 정응민과의 만남을 그 스스로는 밝히지 않고 있지만, 그를 대표하는 심청가의 절반은 정응민 바디로 이루어져 있다. 그래서 김소희는 심청가에서 자신의 판소리 이력을 또 그런 방식으로 드러내고 있다.

김소희를 말함에 있어 또 하나 첨가해야 할 일은 그가 판소리를 중심으로 하는 전통 예술 전반에 대하여 해박한 조예를 지녔다는 사실이다. 그는 김종기, 강태홍에게 가야금산조를 비롯한 거문고, 양금을 배웠고, 정형인과 손창식으로부터는 고전무용을 배웠으며, 전계문에게서는 가곡과 가사를 배웠다. 심지어는 신호열에게서 서예까지 익혀 국전에 세 번이나 입상하기도 했다. 그의 삶과 판소리에서 우리가 감히 범할 수 없는 격조를 느끼는 것은 이러한 폭넓은 수련이 바탕을 이루었기 때문일 것이다.

## 영광의 길들

1931년 열다섯의 어린 나이로 제 1회 춘향제전 명창대회에서 1등을 한 이래, 그는 항상 판소리의 중심에 놓여 있었다. 항상 창극의 춘향과 심청의 역을 맡아야 했고, 관객들은 그 청아하고 애상적인 성음에 빠져들었다. 국악이나 판소리와 관련된 시상은 그가 포함되어 있어야만 빛을 발할 수 있었다. 그가 제외된 어떤 시상도 공정한 것으로 인정할 수 없었던 것이다.

1963년 판소리 인간문화제가 처음으로 제정되면서 그는 당연히 그 한 자리를 차지해야 했다. 또 1982년 한국국악대상은 1회 수상자로 그를 지목하였다. 1991년에 제정된 동리국악대상 또한 그로부터 출발할 수밖에 없었다. 1992년 제 1회 춘향문화대상과 1994년의 제 1회 방일영 국악대상도 그를 선정함으로써 순탄한 항해를 지속할 수 있었다. 그리고 1973의 국민훈장 동백장과 1984년의 대한민국 문화 예술상, 그리고 그가 숨을 거두자 추서된 금관문화훈장 등은 그의 업적에 대한 정부의 공식적인 인정이었다. 인생의 한 주기가 되는 60여 년 동안, 그는 명실상부한 국악의 최고봉이었던 것이다.

그는 국내외적으로도 판소리와 관련된 중요한 행사에 참여하여 판소리의 예술적 진가를 드러내 주었다. 수많은 지방 순회 공연을 통하여 김소희는 판소리에서 멀어지는 사람들을 다시 응결시켰다. 서울에서 열리는 큼지막한 국제 행사에는 반드시 그가 초청되어 우리 예술의 진수를 세계 속에 알렸다. 또한

1962년의 파리 국제 민속 예술제와 1976년의 미국 독립 200주년 기념 미국 각주 순회공연 등 수많은 해외 공연도 우리 예술을 세계 속에 알리고자 하는 값진 흔적이었다.

나이 든 사람들은 귀명창이 사라졌다는 말을 많이 한다. 옛날에는 판소리를 진정 사랑하는 사람이 많았었다고 회고하기도 한다. 그러나 판소리에 심취하는 인구로 보거나 판소리 연창자에 대한 인기로 볼 때, 지금은 결코 판소리의 쇠퇴기라고 할 수 없다. 특정 판소리 연창자에 대하여 자생적 팬클럽이 나타나는가 하면 열광하는 팬들이 스타의 무대가 있는 곳으로 몰려 다니는 것은 전혀 낯선 풍경이 아니다. 신재효나 대원군과 같은 후원자가 있어 지금의 판소리가 가능했다고 말하기도 하지만, 1993년의 영화 「서편제」는 온 국민에게 판소리에 대한 깊은 인상을 심어 주었다. 판소리를 온 국민에게 이만큼 알려준 예가 과거에 없었다는 사실에 대하여는 누구나 공감하고 있다. 이때도 김소희는 판소리의 예술성을 드러내기 위하여 그의 소리를 이 영화의 말미에 남겨 놓았다. 오정해의 학습 소리에 이어, 먼 후일 두 남매가 만나 밤새도록 북과 소리가 어울렸을 때, 그때의 소리는 이 시대의 명창인 안숙선이 맡았다. 그러나 이 영화의 끝 장면에서 관객들은 황홀하면서도 소름을 돋게 하는 거장의 소리와 만날 수 있었다. 김소희는 이 영화에서 학습기의 제자, 그리고 이미 성숙한 제자와 함께 판소리의 처음과 끝을 장식하였던 것이다. 이렇게 판소리의 최고봉과 관련되는 영광의 자리에는 언제나 그가 있었다.

## 김소희의 소리결



• 명창 김소희

고인 물은 썩게 마련이다. 김소희는 항상 새로운 물을 받아들이고, 지난 물을 내보내는 호수와 같은 존재였다. 세상은 변하고 있는데, 세상은 나 몰라라 그대로 있다면 그것은 허수아비이지 살아 있는 생명체이겠는가. 그래서 그는 가만히 머무르지 않았다. 한번 녹음한 「춘향가」를 다음에 다시 녹음할 때는 또 다르게 했다. 그만큼 깊이깊이 생각하고 그 생각한 바를 실현했다. 녹음이 그러할 정도이니 공연은 말해 무엇하겠는가. 그래서 그의 소리는 항상 새로웠고, 항상 생각하고 앞서가는 존재였다. 그가 최고봉의 위치에서 내려오지 않았던 것은 그의 끊임없는 변화와 적응의 결과라고 할 수 있다.

이러한 모습은 그가 항상 존경해 마지 않던 스승 송만갑에게서 물려받은 것이었다. 김소희에게서 받



전되는 송만갑의 그림자는 시대의 변화를 과감하게 수용하였던 정신이라고 할 수 있다. 사실은 이러한 변화의 가능성이야말로 판소리를 살아있는 장르로 있을 수 있게 했던 중요한 요소이다. 과거의 것을 과거의 모습 그대로 보존하는 것과 함께, 새로운 모습으로 탈바꿈할 수 있는 가능성을 인정하는 것이야말로 판소리를 판소리답게 대접하는 것이다. 김소희가 어느 한 유파로 불리어지기를 싫어하였던 것은 그러한 과거와의 접맥 때문으로 생각할 수 있다. 그래서 그의 소리는 김소희 바디로 따로 설정해야 할 만큼 그의 강렬한 개성이 드러나 있다.

다음으로 김소희의 판소리에서 발견되는 것은 음악적인 것의 강한 집착이다. 그는 판소리가 이야기의 구성 방식에 근거하되, 그 본질은 음악적인 것이라는 인식을 강하게 드러냈다. 이러한 인식 위에서 김소희는 이야기의 전개 방식과는 관계없이 명창들의 더늠을 덧붙여 놓았다. 춘향의 옥중 자탄에 ‘쑥대머리’를 첨가한 것이 이를 잘 보여주는 예이다. 본래 김소희의 옥중 자탄 대목은 정정렬의 소리를 근간으로 하고 있는데, 여기에 나타나는 것은 ‘귀신 울음’ 뿐이다. 여기에 김세종의 「춘향가」에 등장하는 ‘쑥대머리’를 넣은 것은 판소리가 바로 명창들의 더늠의 집대성이어야 한다는 인식의 소산인 것이다. 잘 알려진 바와 같이 ‘쑥대머리’는 신재효의 창본에 있고, 이러한 이유에서 김세종의 「춘향가」에 그 모습을 보이고 있다. 그리고 이는 다시 명창 임방울을 통하여 식민지 조국의 현실과 관련되면서 엄청난 반향을 일으켰던 것이다.

그런데 이러한 판소리의 인식은 판소리의 본질적 성격에 대한 깊은 성찰을 드러낸 것으로 보인다. 이야기의 전개와 관계없이 그 장면의 정감에 합당하도록 짜는 것이 판을 구성하는 한 원리라는 것이 이러한 인식에 드러나고 있기 때문이다. 그렇다면 이는 해당 장면에 맞는 정감의 확대 현상으로 설명할 수 있다. 이러한 현상은 여러 곳에서 찾아볼 수 있는데, 그의 「춘향가」에서 이른바 ‘옥중 몽유(獄中夢遊)’ 부분이 배제된 것도 이러한 이유에서 설명할 수 있다. 우리가 접할 수 있는 「춘향가」 창본에서 ‘옥중 몽유’가 빠진 것은 거의 없다. 그런데 김소희는 대부분의 창본이 채택하고 있는 ‘황릉묘 몽유’나 또는 송만갑의 창본과 일반적인 기록물에 등장하는 ‘앵도화와 겨울, 허수아비의 꿈’을 제거하고 있다. 따라서 ‘맹인 문복(盲人問卜)’도 나타나지 않는다. 이는 명백히 춘향의 비극적 성격을 더욱 강조하고자 하는 의도의 산물로 보인다. 이미 ‘옥중 몽유’는 춘향에게 한 줄기 희망을 드러내는 도구로 사용되고 있기 때문이다. 이러한 ‘옥중 몽유’가 있기 때문에 춘향은 옥중 고난을 이겨낼 수 있는 자세를 갖추고 있다. 그런데 김소희는 이러한 실낱같은 희망마저도 춘향에게서 철저히 차단하고 있다. 이른바 비극적인 상황을 그 끝 언저리까지 몰고 가려는 듯한 인상을 드러내고 있는 것이다.

‘긴 사랑가’, ‘자진 사랑가’가 지속하여 나오고, 춘향이 실성 자탄하는 대목에서 진양과 중머리 장단의 사설이 반복하여 나타나는 현상, 그리고 춘향가의 결말을 춘향모의 환희와 춤으로 장식하고 있는 것도 바로 이러한 판소리의 본질에 대한 인식에서 이루어진 것이다. 그렇다면 김소희에게 있어 판소리는 단순한 이야기의 음악적 전달이 아니라, 현재적 삶에 충실하는 진정한 모습의 구현이었던 것이라고 할 수 있다. 숨 쉬고 땀 흘리는 이 삶의 현장에 대한 중요성이 강조되면서, 그들의 미래가 어떻게 되었다는 한가한 뒷얘기마저도 거부하였던 것이다.

여기에서 우리는 김소희의 판소리에 대한 자세를 하나 더 언급할 필요가 있다. 그는 판소리를 살아있는 장르로 인식하였다. 상황과 대면하고, 이를 자신 속에 끌어들이면서 변화하는 것만이 판소리가 살아



나갈 수 있는 길이라고 인식하였던 것이다. 그의 「춘향가」가 부분적으로 변화하는 것은 이러한 끊임없는 모색의 결과이다. 옥중에서 어사와 춘향이 만났을 때, 춘향은 향단에게 자신이 감추어 둔 가락지 비녀를 팔아 어사의 의복 일습을 장만해줄 것을 부탁한다. 이 장면에서 춘향모는 죽어가는 딸에 대한 푸념을 늘어놓는다.

이는 비극적인 장면을 희화화시키기 위하여 첨가한 것은 아니다. 오히려 이 비극적인 장면에 거리를 설정함으로써 비극적 상황을 더욱 객관화시키고 있는 것이다. 그런데 이 장면은 1977년의 녹음에서는 채택하지 않았다. 이 부분은 동초 김연수의 「춘향가」에 있는 부분인데, 이것이 이 장면의 효과를 극대화시킬 수 있다는 인식에서 자신의 「춘향가」에 넣은 것이다. 끊임없이 판소리의 길을 모색하고, 이를 위하여 자신의 어떤 고정 관념을 설정하지 않았을 때 이러한 태도가 가능하다는 점에서, 이는 판소리 명인이 나아갈 한 방향을 제시한 것으로 생각할 수 있다.

## 전통 물려주기



• 명창 김소희 기념비

김소희는 당대 최고의 스승들과 만났던 행운을 후진들도 맛볼 수 있게 하였다. 그는 자신의 판소리 연마 뿐만 아니라, 제자의 양성에도 심혈을 기울였던 것이다. 그의 제자 사랑은 끔찍할 정도였다고 한다. 제자 되기가 어렵지, 한번 되면 자상한 어머니와 추상같은 스승으로서의 모습으로 제자를 대하였다. 좋은 제자 될 사람이 있으면 직접 찾아가 받아들였다. 이런 그이기에 그의 문하에는 수많은 제자가 물려들었다. 송만갑과 만나는 인연만 있어도 그와의 사제관계를 내세웠던 것처럼, 김소희 또한 수많은 사람들이 그의 제자였음을 자랑하였다. 이 시대 명창의 위치에 있는 대부분의 사람들이 그와의 인연을 말하고 있는 것이다.

그의 문하에서 명창으로 성장한 사람들로는 안향련과 김동애, 신영희, 안숙선, 이명희 등을 들 수 있다. 성장순과 오정숙, 장영찬 등도 그와의 사제 관계를 형성하였다. 안향련과 김동애는 그 절정기에 유명을 달리 함으로써 스승인 김소희를 가슴 아프게 하였다. 그래서 제자 복이 없다는 말을 하기도 했다. 그러나 구체적

인 제자가 아니라도 그와 같은 시대를 살아갔던 모든 연창자들이 그의 영향권 안에 있었다는 것만으로도 그의 생은 값진 것이었다.

김소희는 제자들의 교육에 있어 남다른 방법을 선택한 것으로 보인다. 각각의 제자 재질이나 능력에 따라 다른 방법으로 교육하였다. 십 년을 걸려 한 바탕을 전수하는 제자가 있는가 하면, 몇 달 안에 한 바탕을 떼게 하는 제자도 있었다. 상청을 불러야하는 대목도 제자에 따라서는 중청이나 하청으로 내려 가르쳤고, 난해한 목을 이해하는 정도가 아니면 쪽 펴서 소리하도록 하였다. 이는 연창하는 사람의 감정과 생활이 자연스럽게 나타나야만 한다는 김소희의 지론이 교육에 반영된 것으로 보인다. 그가 억지로 만들어내는 소리를 부정적으로 본 것은 스스로의 천부적인 소리 능력에서 연유한 것이다. 또한 반드시 북의 반주 속에서 소리를 하게 하였는데, 되도록 당대 최고의 명고를 대동하여 수업을 하였다. 소리는 그냥 하더라도 고수는 제대로의 고수라야 한다는 것이었다. 이를 통하여 북에 놀리지 않고, 자신의 기량을 드러낼 수 있는 답대함을 길러주었던 것으로 보인다.

김소희는 국악 교육의 제도화에도 남다른 관심을 기울였다. 박귀희, 박초월과 함께 1955년에 한국민속예술학원을 설립하여 운영하였고, 이것이 현재의 국악예술고등학교로 발전하였다. 이것이 국악인의 양성과 국악의 현대화에 미친 공로는 지대한 것인데, 그 근처에는 판소리의 체계적 교육에 대한 김소희의 강한 집념이 놓여 있다.

## 사람 사는 맛과 인정

김소희는 교유의 폭이 치우치지 않았으며, 엄격한 격조를 유지한 분이였다. 그래서 그가 가졌던 공식적인 직함이란 국악협회 이사장과 국악예술학교 이사장이 거의 전부였지만, 많은 사람들은 현실과 타협하지 않고 화려한 외양에 연연해하지 않았던 그를 국악인의 사표로 삼는데 주저하지 않았다. 그는 말년에 동리연구회의 부회장을 맡았는데, 신진 학자들의 자문에 성실하게 응대하던 모습이 인상적이었다. 한번은 학회 주최의 공연에 김소희 선생의 연창을 부탁한 일이 있었다. 그는 제자들에게 항상 연창자로서 갖추어야 할 형식을 강조하였다. 제대로 갖추지 않은 장소나 시간에 함부로 입을 벌리지 말라는 것이었다. 제대로 대접하지 않는 곳에서 값싸게 자신을 팔지 말라고도 했다. 그런 그분에게 적은 사례금으로 연창을 부탁하려니 부끄러운 마음이 들뿐이었다. 그런데 김소희는 사례금을 받지 않고 그냥 하겠다는 것이었다. 자신이 적은 사례금을 받는 것은 다른 국악인들에게 권했던 스스로의 말과 배치되고, 또 학회에서 주최하는 것이니 사례를 받지 않고 하는 것이 떳떳하다는 것이었다. 품위를 지키면서도 주위를 배려하는 넓은 인간미를 보여주는 사례였다.

김소희는 박동진외 판소리에 대하여 몇 가지 지적을 하곤 하였다. 반주자인 고수는 연창자의 상대 역할을 하기도 하는 것이어서, 박동진은 고수에게 특유의 방식으로 면박을 주어 분위기 전환을 꾀하는 일이 많았다. 이에 대하여 김소희는 고수를 예술가로서 존중하는 태도가 아니라며 품격을 유지해야 한다

고 비판했다. 그러나 이것이 박동진을 아껴서 하는 것임은 동리대상 수상자로 박동진을 천거할 때 잘 드러났다. 심사위원 중 한 분은 박동진의 사생활을 근거로 수상자 지정에 난색을 표했는데, 김소희는 그의 예술이 단점을 압도한다 하여 박동진을 지지하였던 것이다.

김소희의 청아하고 미려한 음성은 타고난 것이었지만, 그것만이 전부가 아니었다. 그것은 그의 청아하고 고고한 인격 위에서만 가능했기 때문이다. 그는 예술 앞에서 어떤 요소와도 타협하는 일이 없었다. 그리고 예술을 지키기 위하여 후퇴하는 일도 없었다. 그런 자기 절제를 통하여 김소희는 진정한 예술가로서의 삶이란 어떠한가 하는가를 극명하게 보여주었다고 할 수 있다.

# 박록주와 그의 제자들

김 석 배 금오공과대 교수



•명창 박록주

## 머리말

정노식의 『조선창극사』에는 판소리사를 수놓았던 89명의 소리꾼이 소개되어 있다. 그러나 그 중에서 명창으로 꼽는 데 손색이 없는 소리꾼은 그리 많지 않다. 그렇다면 어떤 소리꾼을 판소리 명창으로 부를 수 있을까? 동리 신재효가 「광대가」에서 제시한 판소리 명창이 갖추어야 할 네 가지 법례(法例)인 인물치레, 사설치레, 득음, 너름새와 각 시대를 대표할 만한 대명창들의 면면을 종합해 보면 적어도 다음과 같은 조건을 두루 갖추어야 명창으로 부를 수 있을 것이다. 첫째, 판소리 기량이 탁월해야 하고, 둘째, 그 소리는 정통성과 역사성이 있어야 하며, 셋째, 내세울 만한 개성적인 더늠이 있어야 한다. 넷째, 판소리 향유 층의 폭넓고 절대적인 지지를 확보하고 있어야 하고, 다섯째, 판소리 발전에 뚜렷하게 공헌한 바가 있어야 할 것이다. 춘미(春眉) 박록주야말로 이런 조건을 두루 갖추고 있으니 명실상부한 명창이라고 할 수 있다.

박록주는 판소리에 일생을 바치며 치열한 예술적 삶을 살다간 판소리 거장이다. 20대부터 장래가 촉망되는 소리꾼으로 주목을 받았고, 그런 기대를 저버리지 않고 20세기의 판소리, 특히 해방 후의 판소리사의 중심에 서서 판소리 발전에 크게 기여하였다. 20세기에 들어 이화중선, 배설향, 김초향, 김추월 등 적지 않은 여류 명창들이 판소리로 명성을 얻었지만 박록주만큼 명문의 법통 소리를 고루 익힌 정통파 소리꾼은 드물다. 그리고 김소희, 박귀희, 박송희, 한애순, 조상현, 한농선, 성장순 등 이 시대의 판소리를 이끌고 있는 수많은 제자들을 배출하였고, 자신의 개성에 맞게 「홍보가」를 새로 다듬었으며, 열악한 여건에도 불구하고 판소리보존회를 설립하여 정통 판소리를 보존하기 위해 무던히 애쓴 사실 등에서 오늘날의 판소리에 그보다 더 큰 영향을 끼친 이가 드물다고 해도 과언이 아니다.

## 영육의 소리인생

박록주는 『한국일보』에 연재된 「나의 이력서」에서 1905년 1월 25일(음) 경북 선산군 고아면 관심리 437번지에서 아버지 박중근(朴重根)과 어머니 권순이(權順伊) 사이의 셋째 딸(命伊)로 태어났고, 농사를 많이 짓는 편이어서 먹고사는 걱정이 없었으나 부친이 한량이어서 집안일은 어머니가 감당했으며 자신도 집안일을 많이 도왔다고 했다. 그런데 호적에는 1905년 2월 15일생, 부 박재보(朴在甫), 모 박순이(朴順伊)로 되어 있고, 그들을 기억하고 있는 선산의 고로(古老)들은 한결같이 박재보는 무업에 종

사하였고, 소리선생도 하였다고 한다.

박록주는 부친에게 토막소리를 배우면서 자신도 모르는 사이에 험난한 예인의 길에 들어서게 된다. 박록주가 본격적으로 판소리 학습에 나선 것은 1916년 그의 나이 12세 때이다. 선산에 온 협률사 공연을 본 부친이 목소리가 쟁쟁한 딸을 나라 제일의 명창으로 만들기 위해서 그때 마침 선산군 해평면의 도리사(桃李寺) 부근에 머물고 있던 박기홍 명창에게 보냈던 것이다. ‘녹주(綠珠)’라는 예명도 이때 부친이 지어준 것이다.

박기홍이 누구인가? 동편제의 법통을 혼자 두 손바닥 위에 받들어 들고 끝판을 막다시피 한 종장(宗匠)이요, 가신(歌神)·가선(歌仙)이라는 평을 받던 절세의 명창으로 일찍이 대원군과 고종의 두터운 총애를 입어 참봉의 직계를 받았다. 그는 소리금을 정하고 소리하였을 정도로 예인으로서의 자부심도 대단하였고, 죽어도 비굴하게 살지 않는다는 대쪽같은 성격의 소유자였다. 당시 선산 군수는 박기홍이 인사를 오지 않자 몹시 괄씸하게 여겨 오만한 버릇을 고친답시고 박기홍을 불러서 소리를 시켰는데 트집을 잡는 것은 고사하고 「적벽가」의 관운장의 호통소리에 깜짝 놀라 의자에서 떨어져 오히려 망신만 당했다는 유명한 일화가 전하고 있다.

박록주는 박기홍에게 두 달 동안 밤낮을 가리지 않고 하루 20시간 이상 소리공부에 매달려 「춘향가」 전 바탕과 「심청가」 일부를 배워 동편제 소리의 기틀을 닦았고, 또한 예술인이 가져야 할 자세도 배웠다. 비록 짧은 시간이지만 박기홍에게 배운 소리와 예술가로서의 정신은 훗날 박록주가 명창으로 우뚝 설 수 있게 한 밑거름이자 명창의 길을 올곧게 걸어 갈 수 있게 한 버팀목이 되었다.

소년명창으로 이웃 고을인 김천, 왜관, 상주 등의 잔칫집에 불러 다니던 박록주는 1918년(14세) 선산에 온 김창환의 협률사를 따라다니며 김창환과 김봉이에게 단가와 토막소리 한두 개를 배우게 된다. 그 후 대구 앞산에 있는 절에서 두 달 동안 강창호에게 「심청가」의 ‘초앞’부터 ‘심청이 인당수에 빠지는 데’와 단가 「고고천변」을 배웠다. 이어 대구의 샘 밖 골목에 있던 행수기생 출신 앵무의 달성권변에 다니며 춤, 시조, 소리를 배우는 등 기생수업을 했고, 1919년에 다시 대구의 권변에서 김점룡, 임준옥, 조진영에게 남도민요 「육자배기」와 「화초사거리」를 배웠다. 박록주는 이때 이미 대구에서 김초향 다음가는 명창으로 이름이 나기 시작하였다.

1921년(17세)에 원산 명창대회에서 원산 부호인 남백우와 만나 살림을 차렸고, 1923년(19세)에 서울로 올라가 송만갑에게 단가 「진국명산」과 「춘향가」의 ‘사랑가’에서부터 ‘십장가’까지 배웠다. 우미관에서 열린 명창대회에 참가하면서 서울에서도 명창으로 알려지기 시작하여 한남권변 소속으로 본격적인 활동을 시작하였다. 김창환에게 ‘제비노정기’를 배운 것도 이 무렵이다. 1926년(22세) 가을에 송만갑, 김해 김록주와 진고개에서 녹음하면서 음반 취입(일동축음기주식회사)을 시작하였고, 그 후 콜럼비아, 빅타, 오케, 폴리돌, 시에론, 다이헤이 음반 등에 수많은 명곡을 남겼다. 또한 1926년 9월 16일 경성방송국 국악방송에 처음으로 출연한 이래 100여 차례 국악방송에 출연하였다.

1930년(26세)에 한성권변 소속으로 조선음률협회 주최 명창대회에 참가하였다. 남백우와 헤어지고, 조선극장 지배인 신용희와 사랑에 빠지게 된다. 이 무렵 연희전문학교 학생으로 나중에 「봄봄」, 「동백꽃」의 소설가가 된 김유정의 끈질긴 구애사건으로 장안의 화제가 되었다. 김유정은 거의 매일 구애편지를 보냈고, 환심을 사기 위해서 비단 치맛감을 보내기도 하였다. 그래도 박록주가 사랑을 받아들이지

않자 혈서를 보내는가 하면 직접 찾아가 죽이겠다는 협박도 서슴지 않았다. 훗날 김유정은 박록주와의 일을 단편소설 「두꺼비」(1936년)와 「생의 반려」(1937년)로 남겼다.

권언 하나만 피워도 몇만 찾는 이놈이 자전거를 타고 나를 찾아왔을 때에는 일도 어지간히 급한 모양이나 그러나 제말이면 으레히 복종할 걸로 알고 나의 대답도 기다리기 전에 달아나는 건 썩 불쾌하였다. 이것은 이놈이 아직도 나에게 대하여 기생오래비로서의 특권을 가질라는 것이 분명하다. 나는 사실 놈이 필요한 데까지 이용당할 대로 다 당하였다. 더는 싫다, 생각하고 애꿎은 창문을 딱 닫힌 다음 다시 앉아서 책을 뒤지자니 속이 부끄부끄 고인다. 하지만 실상 생각하면 놈만 탓할 것도 아니요 어디 사람이 이 동이 낫다구 거리에서 한번 흘끗 스쳐본, 그나마 잘났으면 이어나와, 쭈그렁 밤송이 같은 기생에게 정신이 팔린 나도 나렸다. 그것두 서루 눈이 맞아서 달뻗다면이야 누가 뭐래랴마는 저쪽에선 나의 존재를 그리 대단히 녀겨주지 않으려는데 나만 몸이 달아서 답장 못 받는 엽서를 매일같이 석 달 동안 썼다. 하니까 놈이 이 기미를 알고 나를 찾아와 인사를 딱 붙이고는 하는 소리가 기생을 사랑할라면 그 오래비부터 잘 얼려야 된다는 것을 명백히 설명하고 또 그리고 옥화가 즈 누이지만 제 말이면 대개 들을 것이니 그건 안심하라 한다. 나도 옳게 여기고 그담부터 학비가 올라오면 상전같이 놈을 모시고 다니며 뒤치다꺼리하기에 불일을 못 본다. 이게 버릇이 돼서 톡하면 놈이 찾아와서 산보 나가자고 끌어내서는 극장으로 카페로 혹은 저 좋아하는 기생집으로 데리고 다니며 밤을 패기가 일수다. 물론 그 비용은 성냥 사는 일 전까지 내가 내야 되니까 얼뜬 보기에 누가 데리고 다니는 건지 영문 모른다. 게다가 즈 누님의 답장을 맡아 올 테니 한번 보라고 연일 장담은 하면서도 나의 편지만 가져가고는 꿩 구어 먹은 소식이다. 편지도 우편보다는 그 동생에게 전하니까 마음에 좀 든든할 뿐이지 사실 바루 가는지 혹은 공동 변소에서 콧노래로 뒤지가 되는지 그것도 자세 모른다. -「두꺼비」에서-

박록주는 유정이 죽은 후 평생 동안 그의 사랑을 매정하게 뿌리친 것을 후회하였다.

1931년 초에 김성수의 부친인 김경중의 배려로 남원 주천면에 있던 김정문을 찾아가 20여일 동안 「홍보가」(‘조앞’부터 ‘제비 후리러 나가는데’)와 「심청가」 전 바탕을 배웠다. 남원에서 소리를 배우고 돌아 온 5월 초 복잡한 집안 문제와 신용희와의 애정 문제로 자살 소동을 벌이기도 했다. 1934년(30세) 호남 갑부 우석 김종익과 만났고, 이 무렵을 전후한 시기에 송만갑에게 「적벽가」, 정정렬에게 「춘향가」와 「숙영낭자전」, 유성준에게 「수궁가」를 배웠다. 1934년 5월에 창립된 조선성악연구회 회원으로 각종 명창대회와 창극에 출연하여 이름을 날렸다.

1942년(38세) 조선음악단의 일원이었고, 1944년(40세) 조선이동창극단의 일원이었다. 1948년(44세) 봄 박귀희·김소희·임춘앵·정유색·임유앵·김경희 등 30여명의 여류명창을 규합하여 여성국악동호회를 결성하고, 창극(「옥중화」, 「햇님 달님」)을 무대에 올렸다.

1950년(46세) 정남희 등의 월북 강요로 고초를 겪었고, 1.4 후퇴 때 오탁석·신숙·이용배·조농옥·김세준·한농선 등 30여명과 함께 국민방위대에 입대하여 1952년 초까지 「열녀화」로 군위문공연을 다녔다. 눈병으로 한쪽 눈을 잃게 된 것은 1952년 3월의 일이다. 1953년(49세) 대구에서 강태홍, 박춘홍, 박연자, 박병두, 한영순, 나경애 등 40여명으로 국극사(國劇社)를 결성하여 「열녀화」로 동부전선

에 위문공연을 다녔다.

박록주의 유랑극단 생활은 1960년 초 급성폐렴으로 경찰병원에 입원하면서 끝나게 된다. 1960년(56세) 서울국악예술학교에 나가는 등 제자 양성에 심혈을 기울였다. 1964년 12월 24일 김연수·김소희·김여란·정광수·박초월 등과 함께 중요무형문화재 제5호 판소리 「춘향가」 보유자로 지정되었고, 1973년 11월 5일 판소리 「홍보가」 보유자로 다시 지정되었다. 국악 발전에 끼친 그간의 공이 인정되어 공로상(1964년)과 문화재공로상(1968년) 등을 수상하였고, 1969년(65세) 10월 15일 명동 국립극장에서 가진 은퇴공연을 끝으로 공식적인 무대활동을 마감한다.

박록주는 1971년 정통 판소리를 보존하기 위해 판소리보존회를 설립하여 초대 이사장(1971~1973)을 맡아 판소리유파발표회를 열었다. 판소리유파발표회는 1971년 명창 권삼득 탄생 2백주년을 기념하는 제1회(7.5, 국립극장)가 열린 이래 2002년 제32회가 열려 정통 판소리 보존의 터전이 되고 있다. 1978년 제자발표회(5. 18)와 고향 선산 공연을 마지막 무대로 1979년 5월 26일 향년 75세를 일기로 먼목동의 단간 셋방에서 영육으로 점철된 한 많은 소리꾼의 삶을 접었다.

## 박록주의 소리세계



• 명창 박록주

박록주는 「홍보가」의 인간문화재로 지정되면서 주로 「홍보가」를 불렀기 때문에 박록주 하면 으레 「홍보가」를 떠올리지만 일제강점기에 제비표조선레코드를 비롯한 각종 유성기음반(SP)과 해방 후에 지구레코드사 등에서 낸 장시간음반(LP) 등에 실려 다양한 소리를 남기고 있다. 이 녹음들은 그가 다른 소리꾼이 쉽게 다룰 수 없는 경지에 이른 당대 최고의 소리꾼임을 알려주기에 충분하다. 박록주의 소리는 그만의 독특한 빛깔을 지니고 있다. 화사하지는 않지만 은은하고 그윽한 향기를 머금고 있는 기품 있는 소리가 그의 소리이다.

박록주는 1927년에 일동축음기주식회사에서 낸 「단가 한송정 소상팔경」을 필두로 1930년대 중반까지 콜럼비아, 오케, 빅타, 폴리돌, 다이헤이, 시에론 음반 등에 수많은 명곡을 남기고 있다. 단가로는 「소상팔경」·「강산유람」·「초한가」·「만고강산」·「대관강산」·「죽장망혜」·「귀불귀」·「진국명산」·「운담풍경」·「장부한」 등을 남겼다. 「춘향가」는 어릴 때 박기홍에게 배웠고, 뒤에



다시 송만갑과 정정렬에게 배웠기 때문에 그들의 소리제가 섞여 있다. ‘사랑가’에서 ‘십장가’까지는 송만갑제이고 나머지는 정정렬제인데, 일부 박기흥제가 섞여 있을 것이다. 「심청가」는 김정문제로 유성기 음반에 젊은 시절의 소리가 토막소리로 남아 있고, 1970년대에 녹음된 「심청가」 전편이 전하고 있다. 「홍보가」는 김창환제 ‘제비노정기’ 이외에는 김정문제로 유성기 음반에 토막소리가 여럿 남아 있고, 해방 후에 자신의 소리제로 다듬은 「홍보가」를 장시간 음반에 남기고 있다. 유성준에게 「수궁가」를 배웠고, 송만갑에게 「적벽가」를 배웠지만 토막소리만 부를 줄 알았다고 하는데, 「수궁가」는 남아 있는 음반이 없고, 「적벽가」는 일부 토막소리가 유성기 음반에 남아 있다. 그리고 「숙영낭자전」도 음반으로 남겼으며, 창극과 남도잡가(민요) 등도 음반으로 남겼다.

박록주도 다른 판소리 명창과 마찬가지로 독특한 판소리 세계를 구축하고 있다. 그 중 몇 가지 두드러진 특징을 살펴보기로 하자.

첫째, 박록주는 동편제 소리의 전통을 고스란히 간직하고 있다. 동편제는 “우조를 주장하여 웅건청담(雄健淸淡)하게 하는데 호령조가 많고 발성초가 썩 진중하고 구절 끝마침을 꼭 되게 하여 쇠마치로나 내려치는 듯이 하”여 “담담연 채소적(淡淡然 菜蔬的)인 맛이 있고, “천봉월출격(千峰月出格)”이다. 즉, 특별한 기교를 부리지 않고 묵으로 우기는 막자치기 소리로 복잡한 기교를 부리는 잔가락 없이 원박만 치는 대마디 대장단 속에 빈틈없이 사설을 채워 한 마루의 장단으로 소리 한 꼭지를 해결해 나가는 것이 동편제 소리의 특징이다. 박록주가 부르는 판소리 역시 이러한 동편제의 특징을 잘 간직하고 있는데, 정노식은 이러한 박록주를 “성량이 거대하여 광대의 본색을 발휘하여 장래의 촉망을 붙이거니와 모즈락스럽게 맺고 끊는 점이 그 특색을 보인다”고 평한 바 있다.

박록주의 소리속을 누구보다도 잘 이해하고 있는 그의 제자들도 스승의 소리에 대해 이와 비슷하게 말하고 있다. 이옥천은 “통이 크고 박력이 있으며 부드럽다기보다는 꺾끗하며 맺고 끊음이 무섭다”고 했고, 한농선은 “편안하고 포근한 느낌을 주며 우람한 성음이 돋보이는 것이 특기라 할 수 있고 소리를 진행하는 속도가 요즘처럼 느리지 않고 거뜬거뜬하다”고 했으며, 정성숙은 “소릿길이 정대하며 엄한 데가 있다. 서술 시퍼렇게 몰아치는 창법이 특기다. 진중하면서도 시원한 느낌을 준다”고 했다.

박록주의 판소리관은 그가 창법을 비유한 말에 잘 드러나 있다.

판소리의 창법은 인위적으로 조작해서는 안된다. 말처럼 자연스러워야 한다. 판소리는 또한 큰 길, 좁은 길, 험한 길, 고부라진 길을 거쳐가야 한다. 가는 도중 승지(勝地)와 절경(絶景)에 맞대하였을 때는 쉬엄쉬엄 가듯이 이 때 부채를 활짝 펴들고 인간을 넘어선 초연한 기상으로 대하여야 한다.

판소리 창법은 인위적으로 조작해서는 안되고 자연스러워야 하며, 승지와 절경과 같은 몇몇 빼어난 대목에 국한해서 기교를 부려야 한다는 것이다. 박록주는 평생 동안 동편제 법제를 고집스럽게 지켜 왔는데, 심지어 서편제 김창환 명창에게 배운 ‘제비노정기’ 마저도 통성으로 맺음이 분명하게 동편제 창법으로 고쳐 불렀다. 그리고 자신의 판소리관을 제자들에게 심어주려고 무던히 애써서 한농선에게 “평범하니 가다가 간혹 한번씩 소리를 맨들어야지 구비구비마다 소리를 자주 맨들면 안된다”, “소리를 맨들지 말고 「홍보가」 잊지 말아라. 변질하지 말고 그대로 해라. 60세 넘어서는 나름대로 터득하는 바가

있을 테니 그 때는 개성을 살려서 다소 바꿔 불러도 괜찮다. 그러나 바꿔 부르더라도 기동만은 그대로 놔두거라”고 했다고 한다.

박록주의 이러한 판소리관은, 그가 박기홍·송만갑·김정문·유성준 등 당대 최고의 동편제 거장에게 동편소리의 진수를 배웠다는 궁지에서 비롯된 것이다. 그리고 선이 굵고 대쪽 같이 매서운 성격의 소유자인 그에게 골목길을 살살이 누비고 다니는 서편소리는 어울리지 않고, 어디까지나 큰길을 성큼 성큼 걸어가다가 승지와 절경을 만나야만 잠시 머물다가 가는 동편소리와 어울리는 것이다.

박록주가 동편제 범통에 매달렸던 또 다른 이유는 창극으로 인해 크게 훼손, 변질된 판소리의 본질을 되찾고자 한 것에서 찾을 수 있다. 박록주도 조선성악연구회 시절 창극의 주역을 맡았고, 해방 후에는 직접 여성국악동호회와 국극사를 조직하여 창극 무대에서 왕성한 활동을 하였지만, 판소리의 진정한 아름다움이 어떠한 것인가를 누구보다도 잘 알고 있던 그에게 창극으로 인해 판소리가 통속화되는 현실은 감당하기 힘든 아픔이었을 것이다. 어려운 여건 속에서도 판소리보존연구회를 열어 정통 판소리 전승에 힘쓴 것도 회한에 찬 반성적 몸부림이라고 할 수 있다.

둘째, 그의 소리는 고졸하지만 새겨들수록 깊은 맛을 느끼게 한다는 점이다. 즉, 언뜻 들으면 무미 건조하고 투박하지만 담백하고 구수하면서 시원한 느낌을 주는 소리이다. 선천적으로 타고난 우람한 남성적 성음을 바탕으로 동편제 창법인 통성 위주로 소리를 끌고 나가고, 군더더기 없이 분명하게 소리를 맺기 때문이다. 이러한 특징은 물론 근원적으로 그의 뛰어난 판소리 기량에 기인한 것이지만 일견 판소리에 어울릴 성싶지 않은 그의 경상도 어투도 한몫하고 있다. 그의 소리에는 아니리는 말할 것도 없고 소리에도 경상도 어투가 흠뻑 배어 있다. 그것은 적어도 박록주에게 있어서 결코 부정적인 요소가 아니다. 뛰어난 스승에게 배운 소리를 오랜 공력으로 소화하여 소리의 육질을 단단하게 다져왔기 때문에 그것은 마디나 웅이가 아니라 오히려 그의 소리를 특징짓는 아름다운 무늬와 결이 되었다.

셋째, 스승의 소리를 계승하는 데 머물지 않고 창조적 계승을 시도하였다는 점도 간과할 수 없다. 박록주는 서른이 넘었을 때 창을 소화하면서 부를 수 있었고, 마흔이 지나서 기교가 목청을 이기고 넘게 되었다고 밝힌 바 있다. 즉 40대까지는 스승에게 배운 소리를 그대로 부르다가 가장 좋은 소리를 낸 40대 후반에서 50대 전반 즉 1950년을 전후한 시기에 자신의 성격과 성량에 맞게 고쳐 자기만의 독특한 스타일 정립을 시도하였던 것이다. 이런 연유로 1960년대 초에 배운 박귀희의 「홍보가」와 박록주제가 완성된 후인 1970년대 초에 배운 정의진의 「홍보가」는 다소 다르다.

「홍보가」의 ‘박타령’과 ‘비단타령’은 그가 새롭게 짠 대표적인 대목으로 여성적 섬세함이 돋보인다.

원갓 비단이 나온다. 원갓 비단이 나온다. 요간부상의 삼백척 번듯 떴다 일광단 고소대 악양루의 적성아미가 월광단 서왕모 요지연의 진상하던 천도문 천하구주 산천초목 그려내던 지도문 등태산 소천하에 공부자의 대단 남양초당의 경 좋은 데 천하영웅 외룡단 사해가 분분 요란하니 뇌고함성에 영초단 풍진을 시르릉 치니 태평건곤 대원단 염불타령 치워놓고 춤추기 좋은 장단 큰방 골방 가루다지 국화 새긴 완자문 초당전 화계상에 머루 다래 포도문 화란춘성 만화방창 봉접분분에 화초단 꽃수풀 접가지에 열그러졌다 년출문 통영칠 대모반에 안성유기 대접문 강구연월 격양가에 배부르다 함포단 알뜰 사랑 정든 님이 나를 버리고 가거주 두 손길 텅 빈 잡고 가지 말라 도리불수 임 보내고 홀로 앉아 독수공방에 상

사단 추월적막 공단이요 심산궁곡 송림간에 무섭다 호피단 쓰기 좋은 양태문 인정 있는 은조사 부귀다  
 남 복수단 포식과객에 공초단 행실부족의 객초단 절개 있는 송죽단 서부령십적 새발낭능 노방주 청사  
 홍사 통견이며 백랍능 흑랍능 월하사주 당포 용포 세양포 수주 통오주 경상도 황저포 매매홍정에 갑사  
 로다 해주 원주 공주 옥구 자주 길주 명천 세마포 강진 나주 극상세목이며 한산 세모시 생수삼팔 값진  
 고사 관사 청공단 홍공단 백공단 흑공단 송화색까지 그저 꾸역꾸역 나오는데

박록주는 ‘박타령’도 다듬었다. 강도근의 「홍보가」에는 홍부 가족이 밥에 환장하는 모습을 매우 익살스럽게 그려내고 있다. 홍부가 밥에 포한이 되어 쌀 열한 섬으로 밥을 지으니 아리롱이, 다리롱이, 거맹이, 노랭이, 흰둥이 등 홍부의 아홉 아들놈들이 “어떻게 원통 철환 나가드끼 나가갓고, 밥 속으로 가서 폭 백히서, 속에서 벌걱지 나무 좀 먹드끼 먹고” 나온다. 홍부도 좋아서 휘모리 장단으로 밥을 푼뽕 뭉쳐 어깨 너머로 던져놓고 받아먹는다. 그러나 박록주의 「홍보가」에는 ‘돈타령’만 있고 이 대목이 없다. 위낙 재담소리라서 여성창자로서 부르기가 무척 곤혹스럽고 부담스러워서 빼버렸을 터이다.

김창환에게 배운 ‘제비노정기’도 박록주의 개성이 크게 반영된 것으로 지금은 대부분 박록주제로 부른다. 김창환의 ‘제비노정기’와 박록주의 ‘제비노정기’ 사이에는 구성음, 사설의 부침새, 소리의 리듬꼴, 소리 맺는 방법, 발성법 등에서 상당한 차이가 있다. 전반적으로 김창환의 소리가 부드럽고 미미한 느낌을 주는 데 비해 박록주의 소리는 강하고 박진감 있는 느낌을 준다. 특히 ‘거중에 높이 떠’에서 차이가 두드러지는데, 김창환은 한 장단으로 부른 반면 박록주는 네 장단으로 부르면서 ‘떠’를 32박으로 크게 강조하였다. 그리고 선법적 양상도 서로 달라서 김창환제는 우조길로, 박록주제는 계면길로 짜여져 있다.

넷째, 박록주는 장기인 「홍보가」를 비롯하여 수많은 소리를 불렀지만 그 중에서 진수인 더늠은 단가 「백발가」와 「홍보가」의 ‘제비노정기’, ‘박타령’, ‘비단타령’이다. ‘제비노정기’, ‘박타령’, ‘비단타령’은 위에서 살펴본 바와 같이 자신의 스타일로 새롭게 짠 것이므로 다른 대목보다 단연 빼어나게 부를 수 있었고, 또한 깊은 애정을 가지다 보니 즐겨 불렀을 것이다.

백발이 쏘고 쏘다 백발이 쏘고 쏘네 백발이 쏘고 쏘네 나도 어제 청춘일러니 오날 백발 한심허다 무산의 지는 해는 제경공의 눈물이로구나 분수의 추풍곡은 한무제의 설음이라 장하도다 백이 숙제 수양산 깊은 곳에 재미허다가 아사를 헛들 초로 같은 우리 인생들은 이를 어이 알것느냐 헤야야 친구들아 승지강산 구경가자 금강산 들어가니 처처이 명산이요 곳곳마다 경개로구나 기산파무울차아 산은 칭칭 높아 있고 경수무풍야자파 물은 술렁 깊은데 그 산을 들어가니 조그만헌 암자 하나 있난디 여러 중들이 모아 들어 재맛이허느라고 어떤 중은 낙관 쓰고 어떤 중은 법관 쓰고 또 어떤 중 다래뭉뭉 큰 북채를 양손에다가 쥐고 북을 두리둥둥 묵탁 따그락 푹탁 죽비는 좌르르르 칠 적으 탁좌 우으 늙은 노승 하나 가사 착복을 으시러지게 메고 꾸벅꾸벅 예불을 허니 연사모종이라 허는 데로구나 거드령거리고 놀아보자.

박록주는 은퇴공연과 그의 마지막 무대였던 고향 선산의 공연에서도 「백발가」를 불렀다. 「백발가」를

즐거 부른 것은 노년의 쓸쓸함과 인생의 허망함을 달래기 위한 것이다. 만년에 인생무상을 읊은 「인생 백년」을 남긴 것도 이와 무관하지 않으리라.

인생 백년 꿈과 같네 사람이 백년을 산다고 하였지만 어찌하여 백년이라 죽고 사는 것이 백년이라 날 적에도 슬프고 가는 것도 슬퍼라 날 적에 우는 것은 살기를 걱정해서 우는 것이요 갈 적에 우는 것은 내 인생을 못 잊고 가는 것이 서러 운다 인생 백년이 어찌 허망하라 옛그제 청춘홍안이 오늘 백발이 되고 보니 죽는 것도 싫지마는 늙는 것은 더욱 싫네 인생 백년 벼은 많지마는 가는 길에는 벼이 없네 장차 이 몸을 뉘게 의탁하리 차라리 이 몸도 저 폭포수에 의탁하였으면 저 물고기와 벼이 되련마는 그러나 서러 마라 가는 길 오는 세월 인생무상을 탓하리오 어와 세상 벼님네들 이 내 한 말 들어보소 청춘 세월을 허 망히 말고 혈 일을 하면서 지내보세

## 맺음말

박록주는 1960년 박귀희에게 「홍보가」를 가르치면서부터 판소리 교육에 발을 들여놓았고, 1962년 국악예술학교에 출강하면서 본격적으로 제자 육성에 나서 수많은 제자들을 길러내었다. 박귀희, 김소희, 박송희, 한애순, 성우향, 조상현, 이옥천, 한농선, 정성숙, 조순애, 박초선, 성창순, 정의진 등 박록주의 가르침을 받은 이들은 모두 다음 세대의 판소리를 이끌고 있는 동량들이다. 그 중에서도 박송희, 한농선, 정성숙, 이옥천이 박록주제를 장기로 부르고 있으니 수제자라고 할 수 있다. 그리고 박귀희, 김소희, 조상현, 성창순, 박송희, 성우향, 한농선이 인간문화재로 지정되었으니 박록주라는 소리 숲이 얼마나 깊고 푸르렀던가를 짐작케 한다.

박록주 명창이 우리 곁을 떠난 지 벌써 20년이 넘었다. 그러나 그는 여전히 우리 곁에 살아 있다. 그가 남긴 소리로 살아 있고, 그가 가꾸고 다듬은 제자들의 소리 속에 살아 있는 것이다. 좀 낭만적으로 말한다면 우리는 박록주라는 판소리 명창과 같은 시대에 살고 있다는 사실만으로도 행복하다. 기릴 만한 인물이 있다는 것, 그것만으로도 행복할 수 있기 때문이다. 그러므로 우리는 아름다운 사람 박록주를 기억하고 기려야 한다. 그것은 궁극적으로 우리의 삶을 알알이 영글게 할 것이므로.

# 박초월과 그의 제자들

최 동 현 군산대 교수



• 명창 박초월

## 박초월(朴初月)과 서민적 한



• 명창 박초월

박초월의 호적명은 삼순(三順)이며, 1913년 전북 남원군 운봉에서 태어났다고 한다. 그러나 필자가 현장 조사를 한 바에 의하면, 이는 잘못된 것이다. 박초월은 운봉 출생이 아니라 순천 출생이다. 순천에서 태어나 아주 어렸을 적에 운봉으로 이사를 와서 살게 되었다. 아주 어렸을 적부터 살게 되었으니 박초월을 운봉 출생이라고 하더라도 별 문제는 아니나, 사실 엄격하게 말하면 태어난 곳은 순천이라고 해야 한다.

박초월이 어린 시절을 보낸 비전리라는 마을 이름은, 고려말 이성계가 왜구를 맞아 싸워 크게 이긴 것을 기리는 황산대첩비가 있는 곳이라서 붙여진 것이다. 거기에 더하여 특히 판소리와 관련해서 중요한 것은 바로 이 동네가 가왕(歌王) 송홍록이 살았던 곳이라는 점이다. 거의 모든 소리꾼들이 그랬듯이 박초월도 어려서부터 소리에 재능을 보였으나, 부모는 절대 소리를 못하게 하였다고 한다. 열네 살에 운봉에서 얼마 떨어지지 않은 성산의 대부호 박진규의 재취로 간 박초월은 거기서 넉 달만에 집을 나와 버렸다. 소리를 하기 위해서였다고 한다. 나중에 소리꾼으로서 명성을 얻고 난 뒤 박진규와 다시 만나게 되었는데, 남편은 성심을 다하여 박초월을 후원하였고, 박초월 또한 남편이 세상을 뜰 때까지 15년을 같이 잘 살았다고 한다.

집을 나온 박초월이 맨 처음 만난 소리꾼은 일제 강점기 남원 판소리의 대들보 김정문이었다. 남원 권변에서 박초월은 김정문으로부터 「홍보가」를, 박봉래와 박중근으로부터 「춘향가」를 배웠다고 한다. 박봉래는 구례 출신으로 박봉술의 형이며, 박중근은 임실 출신으로 마산을 중심으로 한 지역에서 상당한 활동을 한 것이 확인된다. 모두 송만갑의 제자로 동편제 판소리의 거장들이었다. 그러니까 박초월은 동편제 판소리의 본고장에서 나서, 그곳에서 동편제 판소리의 거장들로부터 동편제 소리의 진수를 배운 것이다. 훗날 박초월이 전력을 다하는 발성법으로 청중들의 폐부를 찌르는 창법을 구사하게 된 것은, 아마 소리를 처음 접할 때부터 익힌 동편제 소리의 영향 때문이었을 것으로 생각된다.

박초월은 일차 판소리 수업을 마친 후 다시 송만갑에게 지도를 받았다. 박초월은 이렇게 해서 판소리 수업을 마치고, 1930년 전주에서 열린 전국 남녀 명창대회에 참가하여 열일곱의 나이로 일등상을 받는다. 이것이 박초월에게는 출세의 발판이 되었다. 곧 오케, 폴리돌, 빅타 등 당시의 대표적인 레코드회사들과 전속 계약을 맺고 음반을 취입하였다. 이 이후 박초월은 죽을 때까지 박록주, 김소희와 함께 우리의 여성 판소리를 대표하는 사람으로 군림하였다.

박초월은 창극에서도 상당한 활동을 하였는데, 1939년 거제도 출신의 하창운이 조직한 동일창극단에서는 박귀희와 짝이 되어 많은 활동을 하였다. 특히 동일창극단의 대성공작이었던 「일목장군」에서는 여주인공인 아리주 역으로 이름을 떨쳤다. 해방 후 박초월은 「춘향전」의 월매 역으로 유명하였는데, ‘월매 역으로는 제일인자’라는 평가를 받았다.

박초월의 소리, 특히 박초월의 「춘향가」가 인기를 끈 것은 1960년대였다. 이 때 박초월은 암행어사가 내려오면서 방자를 만나는 데서부터, 춘향모와 상봉하고, 옥중으로 춘향을 찾아가 춘향을 만나는 대목까지를 다른 사람은 도저히 흥내를 낼 수 없을 정도로 잘 불렀다. 그래서 수많은 사람들이 이 대목을 배우려고 모여들었다. 박초월에게 이 대목을 배운 사람들 중에는 당시 제2의 박초월 소리를 듣던 성우향, 전주의 이일주·장녹운·최난수 등이 있었다. 그러나 박초월은 이 대목만을 잘 불렀을 뿐, 「춘향가」 한 바탕을 전부 부르지는 않았던 것 같다. 이 한 대목을 특출나게 잘 불려서, 1964년 중요무형문화재로 지정될 당시에 보유 부문에 바로 「춘향가」의 이 대목이 지정되기에 이르기까지 했던 것이다.

박초월의 완창 소리는 「수궁가」와 「홍보가」이다. 이 소리는 남해성·최난수·조통달·김수연·진정민 등에게 이어져 활발하게 불려지고 있다. 박초월의 「홍보가」와 「수궁가」 모두 송만갑과 그 제자들(김정문·박봉래·박중근)의 소리를 이은 것으로 되어 있으나, 「홍보가」만 하더라도 순수한 송만갑 바디와는 상당한 거리가 있다. 박초월의 「홍보가」는 동편제 판소리의 순수성을 잘 지키고 있는 것으로 보이는 강도근의 「홍보가」와 차이가 나는 부분이 있는데, 도사가 홍보 부자 될 집터를 잡아주는 대목과 배고픈 겨울이 지나 봄이 돌아오는 대목이다. 이 부분은 서편제인 김창환 바디 「홍보가」의 사설을 차용하고 있다. 제비 새끼들이 죽고 다리가 부러지게 된 내력도, 대망이(큰 구렁이)에게 잡아 먹히고 남은 한 마리가 날기 공부를 힘쓰다가 다친 것으로 되어 있어, 김창환 바디 「홍보가」의 사설과 같다. 따라서 이 부분도 박초월이 김창환 바디를 차용한 것으로 보인다. 이러한 점으로 보면, 박초월은 서편제 김창환 바디 「홍보가」를 일부 차용하고, 동편제 「홍보가」의 사설에도 일부 변개를 가하는 등, 동편제 「홍보가」를 원형 그대로 오롯하게 계승했다기보다, 변형된 형태로 계승했다고 보는 것이 타당하리라 생각된다. 이보형은 박초월이 오수암으로부터 김창환제 「홍보가」를 배웠다고 한 바 있다.

「수궁가」는 유성준 바디와 같은데, 공식적으로는 유성준에게 배웠다는 기록이 나타나지 않는다. 특히 이 「수궁가」는 1967년에 새로이 중요무형문화재로 지정될 만큼 그 중요성을 인정받고 있어서 보다 세심한 검토가 필요하다. 판소리계에서는 박초월의 이 소리들을 흔히 ‘박초월 바디’라고들 부르는데, 이 또한 박초월이 이 소리들에 관한 한 어느 한 바디를 오롯이 전수했다기보다는, 여러 바디를 취합하여 새로 짠 소리라는 청중 측의 평가를 보여준다.

박초월은 판소리가 점점 쇠락의 길로 접어들던 1954년 교육의 필요성을 절감하고, 마침내 김소희, 박귀희와 함께 ‘민속예술원’을 설립하였다. 이 ‘민속예술원’은 후에 ‘국악예술학교’로 발전하여, 오늘에 이르기까지 수많은 인재들을 길러낸 국악의 산실이 되었다. 1961년에는 초대 사단법인 한국국악협회 이사장이 되었다. 또 박초월은 개인적으로 1966년부터 자기 집에 판소리 명창 156위의 신주를 모시고 해마다 칠석날 제사를 지냈다고 한다. 이러한 사실을 통해, 박초월이 그 깊은 내면에 많은 사람을 거느리는 거인다운 풍모와 따뜻한 인간애를 아울러 지니고 있었다는 것을 짐작할 수 있다. 1987년 박초월은 마침내 세상을 떠났다. 향년 75세였다.

박초월의 소리에서 제일 먼저 들어야 할 것은 계면조 위주의 창법이다. 박초월은 계면조를 거의 극단까지 추구하는 소리꾼이다. 계면조란 슬픈 가락을 가리킨다. 그러니까 박초월은 슬픈 가락 위주로 판소리를 한다는 뜻이다.

박초월의 소리가 계면조 위주로만 되어 있다면, 이는 다른 사람들의 소리와 크게 다를 것도 없고, 따라서 특별히 좋을 이유도 없다. 박초월의 소리가 다른 사람들의 소리와 달리 크게 인기를 끌었던 것은 그의 특별한 목(목소리, 음색)에 있다. 소리꾼이 판소리에서 요구하는 좋은 음색을 갖추었을 때 ‘목구성이 좋다’고 하는데, 박초월의 목소리는 목구성에서는 따를 자가 없었다. 다음에 들 수 있는 박초월의 목의 특성은 ‘서슬’이다. 흔히 여창은 상청(고음)이 있어야지 그렇지 않으면 들을 맛이 없다고 한다. 그만큼 여창의 경우에는 고음을 필수적인 요건으로 친다. 애원성으로 정수리를 치는 듯한 고음을 발할 때, 소리에는 팽팽한 긴장감이 형성된다. 이 때 느끼는 긴장감을 판소리에서는 ‘서슬’이란 용어로 표현하고 있다. 박초월은 좋은 목구성에 누구도 흉내낼 수 없는 고음으로, 소리의 ‘서슬’에 관한 한 최고의 소리꾼이라는 평가를 받았다. 박초월이 전력을 다해 소리를 내지를 때는 마치 전기에 감전되기라도 한 듯한 전율을 체험하게 된다. 이 전율로 인하여 박초월은 많은 사람들로부터 ‘최고’라는 찬사를 들었고, 그 전율의 판소리적인 표현이 바로 ‘서슬’이었던 것이다.

그렇다면 ‘서슬’의 구체적 내용은 무엇인가. 우선 ‘서슬’은 약자의 소리에서 생긴다고 할 수 있다. 앞서서도 ‘서슬’은 고음의 애원성으로부터 나온다고 했다. 곧 슬픔을 그 바탕에 깔고 있다. 따라서 애원성은 강자의 목소리는 아니다. 강자의 목소리는 호령성, 혹은 우조여야 한다. 그러나 ‘서슬’이 약자의 소리이며 슬픔을 그 바탕에 깔고 있다고 하더라도, 완전한 절망 혹은 탄식에서는 생기지 않는다. 절망과 탄식의 노래인 「육자배기」나 「흥타령」으로부터는 별로 ‘서슬’을 느끼지 못 하는 이유가 여기에 있다. ‘서슬’은 절망적인 상황에 처하여 이를 순순히 받아들이지 않고 저항하려 할 때 생긴다. 대표적인 경우가 「십장가」이다. 그렇지만 그 저항은 주체가 곤경에 처하여 수세적인 자세에서 자신을 지켜내기 위한 최소한의 조치에 불과한 경우가 대부분이다. 따라서 이 때의 저항이란 외부로 향하기보다는 내부를 향하고 있다고 보는 것이 더 타당할 듯하다. 다시 말하면 상대방을 제압하려는 것이 아니라, 상대방에게 굴복 당하지 않으려는 스스로의 다짐이며 몸부림이라는 말이다. 그래서 ‘서슬’은 절규에 가장 가깝다.

이렇게 본다면 ‘서슬’은 약자가 자신을 지켜내기 위한 최소한의 저항의 형식이라고 할 수 있다. 박초월의 소리에 ‘서슬이 있다’고 하면, 이는 박초월의 소리가, 약자이면서도 최소한 쉽게 굴복하거나 포기하지 않는 정신을 담고 있다는 말이 된다. 이것이 바로 박초월, 혹은 우리 여창 판소리가 발견한 서민 정신의 음악적 형식인 것이다.



## 박초월의 제자들

### 1) 남해성(南海星)



• 명창 남해성

남해성의 본명은 봉화(蓬花)인데, 창극단 시절에는 연화(蓮花)로 부르기도 했다. 1935년 전남 광양 출신으로, 어려서 강도근 명창에게 사사하여 소리의 기초를 다지고, 1952년 국악사에 입단하여 활동하였다. 1960년에는 김소희 문하에 들어가 「심청가」와 「흥보가」를 배우고, 박초월 명창에게 사사하여 「춘향가」와 「수궁가」를 이수하였다. 1970년에는 국립창극단에 입단하여 1981년까지 활동하였다.

1982년 박초월의 「수궁가」로 무형문화재 보유자 후보가 되었으며, 1985년에는 남원 춘향제 판소리 명창대회에서 1등에 입상하여 대통령상을 수상하였다.

남해성의 판소리는 서슬 있는 소리, 전력을 다하는 창법으로 요약할 수 있다. 박초월의 제자들이 많이 있으나, 박초월의 「수궁가」를 가장 잘 소화해서 부르고 있는 제자 중의 한 사람이다. 고음을 낼 수 있는 짙짙한 수리성은 어느 누구도 따르기 어려운 기량을 보인다.

### 2) 최난수(崔蘭洙)

1935년 전북 임실군 운암면 옥정리 출생이다. 최난수의 아버지는 농사일을 했다고 하며, 어머니도 음악에 종사하지는 않았으나, 외가가 음악과 관련이 있는 집안이어서, 이종사촌 간에는 음악을 하는 사람이 많다고 한다. 가야금을 하는 윤윤석이나 고수이자 명창인 이성근 등이 최난수와 이종간으로 알려져 있다.



• 명창 최난수

어려서 전주로 이사하여 전주에서 완산초등학교를 다니다가, 아홉 살 때 다니던 학교를 졸업도 못하고, 당시 전주에서 소리 선생을 하던 이기권을 찾아가 판소리를 배우게 되었다. 이기권은

오명창 이후 전라북도 지역의 판소리를 대표하는 소리꾼이었다. 이기권은 익산 출신으로 정정렬의 제자로 알려져 있는 사람이다. 이기권은 소리뿐만 아니라, 북도 잘 쳤고, 가야금, 거문고, 양금, 대금 등의 악기에도 무불통지했는데, 성량이 크지는 않았지만 아기자기한 부침새로 방안소리에 능해서, “낮에는 꾀꼬리가 울고, 밤에는 이기권이 운다”라는 말이 있을 정도였다고 한다.

최난수는 이기권의 집에 가서 밥해 주고 심부름하면서 3년여 「춘향가」를 배웠다. 그리고 나서 열두세 살 경에 김연수가 만든 ‘우리국악단’에 들어가서, 창극을 하면서 다녔다. 김연수의 ‘우리국악단’을 7-8년이나 따라다녔는데도 김연수에게 소리를 배우지는 못했다. 그 사이에 김동준을 만나 박동실 바디 「심청가」를 배우기도 했다. 김동준은 고수로서 명성을 날린 사람이었지만, 본래는 소리를 하던 사람으로, 박동실의 제자였다.

최난수가 본격적인 소리꾼으로서의 수업을 쌓게 된 것은 스무살 되던 해 서울로 올라가 박초월의 제자가 되면서부터이다. 최난수는 20년 동안이나 들고나면서 박초월의 「수궁가」와 「홍보가」, 그리고 「춘향가」를 익혔다. 물론 서울 생활은 여기저기 다니면서 소리를 하면서 이어갔다. 이때 같이 배우던 사람들이 성우향, 한농선, 박봉선 등으로, 이들이 박초월의 초기 제자들이다. 박초월의 제자를 대표하는 것으로 알려진 조통달이나 김수연은 나중에 박초월에게 소리를 배운 사람들이다. 그런데 이들 초기 제자들 가운데 성우향은 보성소리로, 한농선은 박록주에게로, 박봉선은 김연수에게 갔다가 일본으로 떠나가버렸다. 결국 최난수만이 박초월의 소리를 지키고 있는 것이다.

1976년 최난수는 정읍으로 내려와서 정읍국악원에 머물게 된다. 이렇게 해서 20년만에 다시 고향으로 돌아온 것이다. 이때부터 최난수는 김제, 군산 등으로 옮겨다니며 국악원 소리선생을 하다가 군산에 정착하였다. 1980년 제6회 전주대사습놀이 전국대회에서 장원을 하였고, 1981년에는 「수궁가」, 1982년에는 「홍보가」 완창 발표회를 서울과 군산에서 연이어 하였다. 1983년에는 전라북도 문화상을 수상하였으며, 1987년에는 전라북도 지방문화재가 되었다. 대표적인 제자인 강광례는 광주 남도예술제에서 대통령상을 수상하고, 현재 전라북도 지방문화재로 지정되어 있으며, 박미선은 전라북도 도립창극단에서 주역으로 활동하고 있다. 최난수는 오래 동안 군산에 머물며 제자들을 양성하여, 여러 차례 제자 발표회를 가진 바 있으며, 지금은 원광대학교 국악과에도 출강하고 있다.



• 명창 조통달

### 3) 조통달(趙通達)

1945년 전북 익산군 황등면 출생이다. 본명은 동규(東奎)이다. 어려서부터 박초월의 제자로 가장 사랑을 받으며 판소리를 배웠다. 임방울에게도 수업을 하였다고 한다. 정권진에게 「심청가」를 배우기도 했으나, 그의 장기는 박초월에게 배운 「수궁가」이다. 그러나 조통달의 「수궁가」는 박초월의 「수궁가」와는 약간

길이 다르다. 소리의 곳곳에서 임방울의 영향이 느껴지기 때문이다. 특히 아니리나 목에서 임방울을 닮은 데가 많다. 이는 조통달이 의식적으로 임방울을 모범으로 삼아 자신의 예술 세계를 구축하고자 했기 때문으로 생각된다. 조통달은 남자였기 때문에 여자인 박초월처럼 소리를 할 수는 없었을 것이다. 그래서 남자 소리꾼으로서는 근세 최고의 명창인 임방울을 모범으로 삼지 않았나 생각된다. 조통달은 남자로서는 임방울 이후 최고의 목을 자랑한다.

조통달은 1980년 전주대사습에서 장원을 하였으며, 1988년에는 무형문화재 보유자 후보로 지정되었다. 국립창극단에서 오래 동안 주역으로 활동하였는데, 출중한 소리와 멋진 연기로 명성을 날렸다.

조통달은 자신의 고향 부근인 익산시 왕궁면에 판소리연구소를 짓고 제자를 양성하면서 지내고 있다.



• 명창 전정민

#### 4) 전정민(全貞敏)

전정민은 1953년 충남 금산에서 출생하였다. 어려서부터 노래에 소질을 보였기 때문에, 일찍이 전주의 흥정택 문하에서 판소리 수업을 받았다. 흥정택은 전라북도 지방 무형문화재로 지정된 판소리 명창이다. 그는 정정렬의 제자인 옥구 출신 이기권에게 배웠는데, 「수궁가」를 장기로 삼고 있는 사람이다.

1975년에 전정민은 상경하여 박초월의 문하에 들었다. 박초월에게 「수궁가」와 「홍보가」를 배우고 익혀 실력을 인정받은 전정민은, 1979년 국립창극단에 입단하여 활동을 하였다. 1984년에는 전주대사습에서 장원을 차지하였다.

전정민은 박초월의 제자이지만, 박초월보다는 훨씬 부드러운 창법을 구사한다. 그러기 때문에 박초월처럼 짙은 소리에 나오는 ‘서술’은 적은 편이다. 그의 「수궁가」 또한 흥정택의 더늠이 곳곳에 남아 있는 것으로 보아, 흥정택으로부터 「수궁가」를 상당히 잘 배웠던 것으로 생각된다.



• 명창 김수연

#### 5) 김수연

김수연은 1948년 전북 군산에서 태어났다. 어려서부터 한 동네에 있던 군산국악원에 놀러 다니다가 임방울이 소리하는 것을 보고 ‘명창이 하도 훌륭해 보여’ 열 살 때부터 판소리를 배웠다고 한다. 처음에는 김재경이라고 하는 소리꾼에게 배웠다고 하는데, 김재경은 판소리 사에 드러나지 않은 인물로, 아마도 지방에서

소리를 하는 소리꾼이었을 것으로 생각된다.

1966년에는 임춘앵 여성국극단에 입단하여 2년 가까이 활동을 하였으나 곧 중단하고 박초월을 찾아간다. 박초월은 특히 다른 사람이 감히 흥내를 낼 엄두를 낼 수 없을 정도의 고음과 서슬이 깃든 목소리로 서민적인 감성의 소리를 했는데, 「춘향가」 중에서 ‘어사와 춘향모가 상봉하는 대목’이나 「홍보가」 중에서 ‘박 타는 대목’의 소리는 타의 추종을 불허할 정도로 대단한 인기가 있었다. 김수연은 박초월로부터 「수궁가」를 완전히 이수하였다. 후에 성우향 문하에 들어가 「심청가」를 익혔는데, 이 「심청가」는 소위 보성소리 「심청가」로서 지금은 김수연이 가장 자신있어 하는 소리로 삼고 있다.

김수연은 1978년에 남원 전국 명창대회에 나가 장원을 차지하였고, 1989년에 전주 대사습대회 예선에서 「심청가」를, 본선에서는 박초월이 장기로 삼았던 ‘어사 춘향모 상봉 대목’을 불러 대통령상의 영예를 안았다. 또 1992년에는 KBS 국악경연대회 대상을 수상함으로써, 우리나라 판소리를 이끌고 갈 차세대 명창으로 기대를 모으고 있다.

## 6) 강광례(姜光禮)

강광례는 1933년 전남 강진군 병영면에서 태어났다. 17세에 결혼하였으나 남편이 6.25에 참전하여 전사하자 살길이 막막하여, 별님창극단을 따라나선 것이 판소리와 인연을 맺게 된 계기가 되었다.

창극단을 그만두고 전주로 온 강광례는 당시 전동국악원에서 김원술과 김동준에게 소리를 배우게 되면서 본격적인 판소리 수업의 길에 들어선다. 남원과 정읍을 오가며 김용운,



• 명창 강광례

김홍남에게도 소리를 배우던 강광례는 한 때 5년

여 동안 소리를 그만두었다가, 1979년 최난수에게 「수궁가」와 「홍보가」를 배우면서 다시 판소리를 시작하였다. 본래 목구성이 좋은 데다가 지극한 노력이 결실을 맺어, 1987년 남원 명창대회에서 최우수상에 입상하였고, 이어 1988년에는 광주 남도예술제에서 마침내 대통령상의 영예를 안았다.

1996년 전라북도 지정 무형문화재 기능 보유자가 되었으며, 현재 판소리 보존회 정읍 지부를 맡고 있다. 많은 제자를 양성하고 있어 앞날이 기대된다.

# 정정렬 판소리의 계승자들

최 동 현 군산대 교수



• 명창 정정렬



정정렬은 현대 판소리의 흐름을 결정했다고 할 수 있을 정도의 대명창이었다. 특히 「춘향가」의 경우에는 ‘판을 막아버렸다’고 할 만큼 결정적인 영향을 미쳤다. 그러나 이러한 그의 명성에 비해 정정렬의 소리를 오롯이 전한 제자들은 많지 않다. 물론 정정렬 「춘향가」의 부분적인 전승자들은 많다. 김연수, 김소희, 박록주, 박동진 등이 바로 정정렬의 「춘향가」를 부분적으로 이은 사람들이다. 여기서 부분적이라고 하는 것은 전체를 오롯이 잇지 않았다는 것이지, 그야말로 일부분만을 전승했다는 말은 아니다.

김여란은 정정렬의 「춘향가」를 가장 충실하게 이은 사람으로 알려져 있다. 김여란의 제자로는 최승희가 가장 충실하게 소리를 이은 사람이다. 한편 전라북도 지역에서 정정렬의 판소리를 제대로 이은 사람으로는 이기권을 든다. 이기권에 대해 그의 제자이면서 전라북도 무형문화재 기능보유자로 지정되어 있는 홍정택은 정정렬의 수제자라고 한다. 실제로 해방 전후부터 1950년대 초에 이르기까지 이기권은 전라북도 판소리를 대표하면서 수많은 제자들은 가르쳤던 사람이다. 그러기 때문에 부분적으로 배운 제자들은 많다. 그럼에도 불구하고 그의 소리는 오롯이 전해지는 것이 없다. 제자로 알려진 홍정택, 강종철 등이 「춘향가」를 부르지 않는 것도 특이하다. 그들은 「수궁가」를 장기로 삼았다. 그런데 정정렬은 「춘향가」, 「심청가」, 「적벽가」 외에는 녹음을 남기지 않았다. 물론 녹음을 남기지 않았다고 해서 그 소리를 부르지 않았다고 단정지을 수는 없지만, 그래도 정정렬이 녹음을 남기지 않았다면 즐겨 불러 유명했던 소리는 아니었다는 것이 분명하다. 게다가 홍정택이 부르는 「수궁가」는 김연수 바디 「수궁가」와 사설과 가락 모두 아주 유사하다.

이러한 문제점에도 불구하고, 여기서는 이기권과 홍정택을 정정렬의 제자들에 포함시켜 다루고자 한다. 그렇게 하는 것이 전라북도 판소리의 한 부분을 담지하고 있는 이기권, 홍정택 등의 역사적인 위치를 자리매김하는 데 편리할 것으로 생각되기 때문이다.

## 1) 김여란(金如蘭)



• 명창 김여란

김여란은 1907년 전라북도 고창군 성내면에서 출생하였다. 부친이 호화롭게 놀기를 좋아해서 명창을 초대해 사랑에서 소리를 듣곤 하였는데, 김여란은 이들의 소리를 금방 잘 따라붙어서 어른들을 놀라게 했다고 한다.

그의 부친은 딸의 재능을 간파하고, 1917년부터 1921년까지 고창에 사는 김비취라는 사람을 사사하여 시조·가곡·가야금·양금 등을 배우도록 하였다고 한다. 이 때 배운 것은 그러니까 정악이었던 것이다. 일제강점기 동안 고창, 정읍 등지에는 풍류의 전통이 강했었는데, 특히 성내에는 율계가 조직되어 활동을 하고 있었다. 그러기 때문에, 아마도 그런 분위기 속에서 김여란은 우선 정악을 익히게 되었을 것으로 생각된다.

판소리를 배우게 된 것은 1921년부터였다. 김봉이 명창에게 「심청가」를 이수하였다고 하였다. 김봉이 명창은 김창환의 아들

이다. 김창환의 아들은 김봉학과 김봉이 둘이 있었다고 하는데, 김봉학은 부친인 김창환의 소리를 잘 이었으나, 김봉이는 속조(세속화된 곡조)로 기울어 늘 김창환에게 불만을 샀다고 한다. 그러니까 김여란이 배운 김봉이는 속조로 기운 소리를 했다는 김창환의 둘째 아들이다. 김봉이는 판소리사에서 김봉학과 함께 이름만 등장할 뿐 별다른 활동이 보이지 않아서 그 존재가 거의 잊혀진 명창인데, 김여란은 하필 그런 명창에게서 첫 수업을 받은 것이다. 물론 김봉이가 속조로 기울었다고 하는 것은 김창환의 평일 뿐, 소리 기량이 형편없었다는 말로 이해할 필요는 없다. 일제강점기 최고의 소리꾼 송만갑 또한 속조로 기울었다고 해서 박기흥에게 비난 받았으며, 자기 가문의 전통적인 창법을 지키지 않았다 하여 죽임을 당할 뻔했으면서도, 지금에 와서는 시대의 감성을 따라간 대명창이란 평가를 받고 있지 않은가.

김봉이에게 배웠다는 판소리 「심청가」는 김여란이 자신의 예술 세계를 구축하는 데 크게 영향을 미치지 않는 것 같다. 김여란의 예술 세계는 1923년 무렵부터 7년간 정정렬로부터 「춘향가」, 「심청가」, 「적벽가」를 배우고 나서 완성된다. 그러니까 김여란의 예술 세계는 정정렬의 영향 하에서 이룩되었다고 보아야 하는 것이다. 김여란은 스승 정정렬을 모시고 금강산에 들어가 소리를 배웠다고 하는데, 이는 물론 소리를 배우던 7년 동안 내내 금강산에서 생활을 했다는 뜻은 아니다. 백일공부를 하듯이 선생님을 모시고 한 동안 머물며 공부를 했다는 뜻일 것이다. 그러한 기간이 7년이나 된다는 뜻이다. 그러나 선생을 모시고 금강산에 들어가 소리공부를 할 정도였다면, 그 수업의 질은 매우 높았다고 보아야 한다.

공부를 마친 1929년 김여란은 대구에서 첫 발표회를 가져, 청중으로부터 아홉 번의 재창을 받을 정도로 성공을 거두었다고 한다. 이때부터 레코드사와 계약을 맺고 음반을 내는 등 활동을 하다가, 1939년 화랑창극단에 잠시 참가했다. 1940년부터 일제가 우리 문화를 말살하기 위한 탄압을 더욱 심하게 하기 시작하자, 김여란은 활동을 중지하고 시골에 묻혀 지냈다고 한다.

해방이 되자 김여란은 서울에 민속예술학원을 설립하였다. 1957년에는 수도국악학원으로 확장하여 제자들을 가르쳤다. 1964년에는 국가 지정 무형문화재 기능 보유자로 지정되었다. 김여란은 1985년 세상을 떠났다.

김여란은 스승인 정정렬처럼 상청은 부족하나, 처음으로 정정렬 바디 특유의 부침새와 시김새를 잘 구사하였다. 말년에는 지나친 결벽증 때문에 제자들이 소리 배우기가 참으로 힘이 들었다고 한다. 그런 중에도 최승희와 박초선이 김여란의 소리를 전수 받았다. 그러나 박초선은 제자 양성 등 활동을 하지 않아서 정정렬의 소리는 최승희를 통해서 전승되고 있을 뿐이다.

## 2) 최승희(崔承姬)

최승희는 1937년 전북 익산군 북일면 신용리(지금의 익산시 북일동)에서 태어났으며, 본명은 채선(彩仙)이다. 원광여중을 졸업하고는 하는 일 없이 집에 틀어박혀 지냈는데, 원채 밖에 나다니기를 싫어해서 별명이 우렁이였다고 한다. 그런데 노래는 좋아하고 또 잘했다고 한다. 그래서, 군산 사는 고모가 노래 한 번 시켜보게 데려오라고 하는 바람에 군산 나들이를 가게 된 것이, 소리꾼의 길을 가게 된 결정적인 계기가 되었다.



• 명창 최승희

고모는 군산에서 계주(契主) 노릇을 하고 있었다. 그래서 수금을 하러 다니는 일이 많았다. 하루는 고모를 따라가는데 어디서 ‘궁 궁’ 하는 북소리가 들렸다. 난생 처음 듣는 그 소리가 그렇게 좋을 수가 없더라. 그 북소리 나는 집을 찾아가 보니, 마당 가운데 동그란 화단이 있고, 건너편 대청에서 어떤 여자가 진보라 유흥치마에 노란 호박단 저고리를 반호장 지어서 입고 소리를 하는데, 마치 선녀가 하강을 한 것 같았다는 것이다. 소리가 끝나고

양 손에 북채를 쥐고는 승무를 추는데, ‘딩 덩 덩더꿍’ 하면서 북을 치는 것을 보니, ‘나도 저것 좀 했으면 평생 소원이 없겠다’는 생각이 들었다. 그곳이 바로 군산성악회였다고 한다. 그날부터 최승희는 고모를 조르기 시작하였다. 어떻게 고모를 삶았는지, 고모를 통해 어머니까지 원군으로 끌어들이고 다음, 아버지 몰래 성악회를 다니기 시작하였다.

소리꾼들은 소리에 입문하게 된 계기를 대개 소리에 대한 황홀한 체험으로 얘기한다. 어느 날 협률사 구경을 갔다가 소리가 너무 좋아서, 집안의 거센 반대를 무릅쓰고 소리를 배우게 되었다느니, 친구 따라 권번이나 국악원에 갔다가 나도 모르게 끌려서 시작하게 되었다느니 하는 것들이 다 소리에 대한 황홀한 체험을 뜻한다. 예술가의 길을 가는 것, 더구나 천대받고 멸시 당하는 길을 자진해서 간다는 것은, 이들의 말처럼 황홀한 체험 없이는 불가능한 일이다. 그리고 예술적 감동의 가장 극적인 형태는 정신적 황홀감이다. 그 황홀감 때문에 어떤 고난도 고난으로 생각되지 않는다. 최승희의 소리 입문 과정은 그 중에서도 가장 전형적인 예에 속한다. 한 번 보고 좋아서, ‘나도 저것 좀 했으면 평생 소원이 없겠다’고 할 정도로 매료되어 버렸다. 그리고 그렇게 한 번에 매료되었다는 것 자체가 이미 그 예술의 황홀한 매력을 충분히 감지했음을 뜻한다. 우리는 그것을 천부적인 재능이라고 바꾸어 말할 수 있다.

최승희가 나갔던 군산 성악회에서는 현 전라북도 무형문화재인 홍정택(1922 - )이 소리를 가르치고 있었다. 최승희는 열심히 소리를 배웠다. 그런데 아버지께 들키고 말았다. 즉시 집으로 끌려간 최승희는 죽도록 매를 맞았다. 그것 배워갖고는 기생밖에 될 것이 없다면서 소리를 포기하라고 했다. 그러나 최승희는 뜻을 굽히지 않았다. 매를 때려도 뜻을 굽히지 않자, 아버지는 최후 수단을 썼다. 대를 쪼개는데 쓰는 대칼을 목에 대고는, ‘너 또 소리 배우러 가면 그대로 이 칼로 죽어버린다’고 했다. 그래서 어쩔 수 없이 안 하겠다고 대답했다. 겨우 안심한 아버지가 칼을 떼자, 최승희는 “나 이제 아버지가 못하게 하니깐, 나 죽으면 헐꺼여.”라고 울먹였다. 화가 난 아버지가 대칼을 휘 던지자, 마당에 그 칼이 꽂혔다. 최승희는 그때의 그 광경을 지금도 생생하게 기억하고 있다. 아마 자신의 인생이 걸린 절대절명의 순간이었기 때문이리라. 최승희는 또 도망을 갔다. 아버지는 그 후 생부자를 잘못 먹어 정신이상 이 되었다가 돌아가셨는데, 최승희는 지금도 자기 때문에 아버지께서 일찍 돌아가셨다고 자책하였다.

최승희는 열아홉 살 되던 해 서울로 올라가 김여란에게 소리를 배우기 시작하였다. 김여란은 일제강점기 ‘춘향가’로는 ‘판을 막아 버렸다’고 할 만큼 잘했던 정정렬의 수제자이다. 김여란은 1964년에 이



정정렬 바디 「춘향가」로 무형문화재로 지정된 사람이다. 최승희는 정정렬 바디 「춘향가」를 무척이나 자랑스럽게 생각했다. 너무나 좋다는 것이다. 그는 “나는 우리 선생님 소리 배울 때 그냥 뽕뽕 돌았어. 얼마나 좋던지. 좋아가지고 그냥 뽕뽕 돌았다니까, 너무 좋아서어!”라고 했다. 얼마나 좋았으면 그랬을까 싶었다. 최승희는 김여란에게서 7년 동안이나 공부를 했다. 그렇게 해서 「춘향가」 절반을 배웠다. 당시 김여란은 심한 노이로제 상태에 있었기 때문에, 갑자기 이불 호청을 짹짹 찢기도 하고, 요강을 들어 파삭 깨버리기도 하는 등 비정상적인 상태에 있었다. 그래서 식모가 들어오면 사흘을 버티지 못했다고 한다. 그런데도 최승희는 그 뜻을 다 받아가며 7년을 있었던 것이다.

그러나 마지막에는 별수없이 선생님 곁을 떠나고 말았다. 말 한 마디 잘못 한 게 화근이 되었다. 판소리하는 조금앵 씨 언니가 김여란이 운영하는 수도국악학원에 찾아 왔다. 보리쌀을 밑에다 깔고서 밥을 했는데, 그 누룽지가 하도 구수하고 맛이 좋아, “이모, 나도 그것 조금 먹으래.”라고 했는데, ‘먹으래요’ 해야지 ‘먹으래’가 뭐냐고, “이런 나쁜 년이 있는가.”하면서 욕을 시작하더니, 끝이 없었다. 한 나



• 최승희와 모보경 모녀

절을 울며 욕을 듣고 있어도 아무 소용이 없었다. 별수없이 최승희는 울면서 짐을 싸가지고 나갈 수밖에 없었다. 최승희는 그 때 울며불며 걸어간 발자국마다 한 종지씩의 눈물이 고였을 것이라고 했다. 김여란 곁을 떠난 후 최승희는 박초월에게 「수궁가」를, 한농선에게 박록주 바디 「흥보가」를 배웠다.

그리고는 남편과 함께 서울을 떠났다. 진도에 밥값을 못 줘서 붙잡혀 있던 단체가 있었는데, 이 단체를 사서 전라남도 해남에서부터 공연을 시작하였다. 그 때가 1970년대 중반이었다. 판소리가 이미 역사적 유물로 전락해 버린 때였으니 단체가 잘 될 리 없었다. 결국 쫓딱 망하고 말았다. 그래서 해남 대흥사로 들어가 지냈다. 마늘장사마저 실패하고, 서울로 다시 올라온 것이 1979년이였다. 서울로 올라온 최승희는 김여란 선생에게 다시 「춘향가」 뒷 부분을 배웠다. 이 때는 선생님이 얼마나 잘 가르쳐 주던지 두 달만에 끝까지 배워 버렸다. 그리고 1979년부터 해마다 명창대회에 나가 큰 상을 받았다. 1979년 국악협회 주최 전국명창대회 문공부장관상, 1980년 남원 춘향제 판소리 대상, 1981년 전주대사습 장원이었다. 1983년 남편이 죽었다. 그래서 1984년에 다시 전주로 내려오게 되었다. 마침내 전라북도 지정 무형문화재가 되었다. 물론 정정렬 바디 「춘향가」로 지정되었다. 한국 브리태니커회사에서 음반도 냈다. 제대로 평가를 받은 것이다.

최승희의 판소리를 두고 사람들은, ‘매화 등걸 같다’ 고도 하고, ‘용트림하는 소리’ 라고도 한다. 또 어떤 사람은 ‘찢뜰찢뜰하다’ 고도 한다. 그러면 매화 등걸 같다니, 용트림하는 소리라니, 찢뜰찢뜰하다니 하는 말들은 구체적으로 소리가 어떻게 되는 것인가?

최승희의 소리를 이해하기 위해서는 정정렬의 소리부터 이해하지 않으면 안 된다. 정정렬은 일제강점기에 활동했던 근세오명창 중의 한 사람이다. 가장 나쁜 성대라고 하는 ‘떡목’을 가졌는데도, 지독한

노력으로 대성한 사람이다. 정정렬은 떡목이기 때문에 고음을 내지 못한다. 그러나 저음은 그렇게 실할 수가 없다. 그래서 그의 소리를, ‘도끼로 장작 패는 소리’ 라고도 한다. 또 ‘임방울의 소리가 잘 다듬어진 이쁜 조약돌 하나가 떨어지는 것 같다면, 정정렬의 소리는 큰 바위덩어리가 떨어지는 것 같다’ 고도 한다. 정정렬은 ‘30년 앞을 내다보고 소리를 했다’ 고 할 만큼 미래지향적인 소리꾼이었다. 그는 밋밋한 판소리를 화려하게 만들었다. 우선 장단에서 엇부침의 기교를 거의 극한까지 추구해 마지 않았다. 그래서 그의 소리는 북치기에 그렇게 까다로울 수가 없다. 고수대회에서 최승희를 만난 고수는 늘 입상하지 못한다고 불만을 토로할 정도여서, 최승희가 늘 미안해 하던 것을 기억한다. 그러나 아기가기한 정정렬 판소리의 부침새는 판소리 리듬에 가히 혁명적인 변화를 불러왔다고 할 만하다. 또 그는 다양한 성음의 변화를 추구하였다. 다양하게 음질을 변화시켜 가는 그의 판소리는 온갖 꽃과 무늬가 수놓아진 비단에 비유할 수 있다. 발성도 평평하게 하지 않고 변화를 준다. 소리를 크게 흔드는 창법을 구사한 것이다. 마지막으로 들 수 있는 것은 판소리 청중의 변화된 기호와 감성을 좇아 슬픈 가락(계면조)을 확대시켰다는 점이다. 최승희가 그렇게 좋아해 마지 않는 ‘오리정 이별’은 정정렬의 독창적인 부분이다. ‘오리정 이별’이 첨가되면서 「춘향가」는 이별 대목이 길어지게 되었다. 이별을 춘향 집에서 한 번 하고, 또 오리정에서 하게 되니, 결국 두 번 하는 셈이 되기 때문이다. 이렇듯 정정렬은 새로운 대목을 첨가함으로써 슬픈 가락을 늘여나가기도 했지만, 기왕에 있던 대목들도 가급적 슬픈 가락으로 불렀다. 그런데 이러한 판소리의 모든 흐름이 바로 현대 판소리의 흐름이 되었다. 그러기에 정정렬이 30년 앞을 내다보고 소리를 했다고 하는 것이다.

최승희는 정정렬 바디 「춘향가」를 충실하게 계승했기 때문에, 앞에서 말한 정정렬 소리의 특징을 잘 간직하고 있다. 다르다면 정정렬은 목이 나쁜데, 최승희는 목이 좋아 고음을 제대로 낼 수 있다는 것이다. 그러기 때문에 최승희의 소리는 정정렬 소리와 마찬가지로 굴곡이 크고 변화가 많다. 장단도 엇부침이 심해서 어디서 각을 맺는지(장단의 분절을 하는지) 분간이 잘 되지 않는다. 그러니까 최승희의 소리는 탁탁 끊어지는 맛이 없다. 이를 두고 아마 ‘쥘쥘쥘쥘하다’ 고 하는 듯하다. ‘매화동굴 같다’ 든가 ‘용트림하는 소리’ 라는 표현은 바로 소리를 크게 흔들면서 변화를 주는 발성법을 가리킨다. 매화나무는 매끈하지 않다. 곳곳에서 굽고 휘어져 있다. 그러면서 부러지고 죽은 가지들이 가시처럼 여기저기 남아 있다. 매화나무는 거칠고 상처 많은 나무이다. 그 끝에 고운 매화가 핀다. 최승희의 소리는 거칠고 상처 많으며, 여기저기 굽고 휘어진 매화나무와 같다. 그렇게 변화가 많고, 굴곡이 많다. 그리고 그 변화와 굴곡은 크고 힘차다. 그래서 용트림하는 소리라 하는 것이다.

최승희는 별다른 제자를 두지 못했다. 제자 복이 없는지 마음에 쏙 드는 제자를 두지 못한 것이다. 그런데 큰 딸 모보경이 판소리를 다시 시작하였다. 그리고는 2,000년 전주대사습에서 장원을 했다. 어려서부터 소리는 배웠는데, 중간에 유행가 가수를 하겠다고 하다가 이제야 어머니의 소리를 잇겠다고 나섰다. 그래서 그런지 최승희는 요새 기분이 좋아 보인다. 두 번이나 위암 수술을 받은 뒤에는 무대에 서지 못하는데, 자신을 쏙 빼닮은 딸이 소리를 대신하고 있기 때문이다. 전승예술에서는 제자를 두는 것이 인생살이에서 자식을 두는 것과 똑 같다. 자식이 없으면 대가 끊어진다. 판소리는 이어갈 제자가 없으면 사라지고 만다. 그러니 최승희가 자식이면서 제자인 딸에게 쏟는 애정을 짐작하고도 남음이 있을 것이다.

최근에는 재능 있는 제자들이 더 늘어나고 있다. 정정렬 바디 판소리의 참맛과 가치를 아는 사람들이 늘어나기 때문이다. 정정렬 바디 「춘향가」의 장래는 이제 최승희와 그의 제자들의 어깨에 달려 있다.

### 3) 이기권(李起權)



• 명창 이기권

이기권은 1905년 옥구군 임피면 영창리 태생으로 알려져 있으나, 최근에 들은 바에 의하면 옥구군 웅포면 공개라고도 한다. 이기권은 서편제 소리의 대명창이었던 이날치의 후예라고 한다. 이기권은 정정렬로부터 판소리 5가와 「숙영낭자전」을 이수하여 정정렬의 수제자로 일컬어지나, 초대받아 가서 소리를 하는 전통적인 공연 방식을 고집하면서 지방에만 머물러 있었기 때문에 별로 알려지지 않았다.

성량이 작아서 무대 소리에는 적합하지 않았으나, 기교와 공력이 뛰어나서 방안 소리에는 아주 뛰어났다고 한다. 이기권은 판소리뿐만 아니라, 거문고, 가야금, 대금, 양금, 북에도 뛰어났다. 목소리가 고와서, “낮에는 꾀꼬리가 울고, 밤에는 이기권이 운다”고 하는 말이 있을 정도였다.

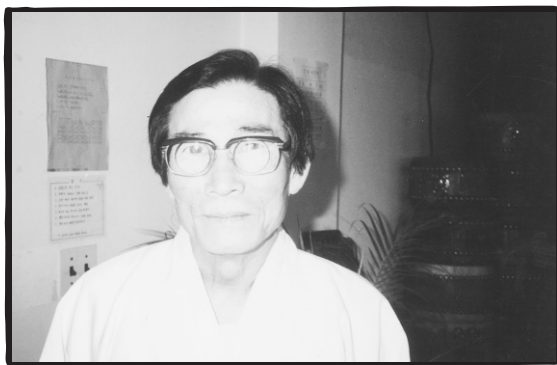
이기권은 해방을 전후해서 정읍, 군산, 이리 등지에서 소리 선생을 하면서 많은 제자들을 길러 냈다. 전북에서 활동하는 중견 소리꾼치고 이기권에게 배우지 않은 사람이 없다시피 할 만큼

그가 전북 판소리에 끼친 영향은 대단한 바 있다. 그래서 해방을 전후한 시기에는 ‘남에 박동실, 북에 이기권’으로 일컬어질 정도로 박동실과 쌍벽을 이루었던 사람이었다. 그러니까 이기권은 5명창시대가 끝나고 보성소리와 김연수 바디 판소리가 이름을 얻기 이전의 중간 시기에 전북 지역을 대표하던 소리꾼이었던 것이다.

이기권의 제자로는 판소리에 홍정택, 강종철, 김원술, 성운선, 최난수, 이일주 등이 있고, 북에 홍용호가 있다. 특히 전라북도 지정 무형문화재 기능 보유자였던 명창 성운선은 이기권이 정읍 소리 선생으로 있을 때 그에게 배운 유일한 사람이었다. 그러나 이기권의 소리를 그대로 지키고 있는 사람은 거의 없는 실정이다. 홍정택이 전라북도 문화재로 이기권의 소리를 대표하고 있으나, 본래의 소리를 원형대로 모두 간직하고 있지는 못하다. 홍정택의 말을 빌면, 사설은 거의 김연수 바디 사설을 차용하고 있지만, 이기권 판소리의 특징은 살려서 부르고 있다고 한다. 이제 이기권의 소리는 부분적으로만 남아 있을 뿐 역사 속의 소리가 되어버렸다.

이기권은 6.25 중인 1951년 경에 사망한 것으로 알려져 있으나, 이 또한 확실하지는 않다.

## 4) 홍정택(洪正澤)



• 명창 홍정택

홍정택은 1921년 전북 부안읍 신흥리에서 태어났으며, 본명은 웅표(雄杓)이다. 14세 때 부안에 들른 임방울, 전일도, 조몽실, 이중선 등의 협률사를 따라나선 것이 판소리 수업의 발단이 되었다.

5년여의 협률사 생활 끝에 변성기가 닳쳐 소리를 못하게 되었으나, 곧 이기권을 찾아가 부안 월명사에서 이운학, 강종철, 홍용호 등과 5개월여의 공부 끝에 성대를 회복했고, 그 후 이기권을 수종하면서 소리를 익혔다. 이기권

이 죽자, 김연수의 우리국악단에 들어가 한동안 창극을 하면서 전라도 일대를 순회하고부터 이름을 날리기 시작했다. 홍정택은 목이 우렁찬 데다가 고와서, ‘홍방울’이라는 별명을 얻을 정도였다고 한다.

그러나 다시 목이 상하여 1950년대 후반부터는 군산국악원을 비롯하여 정읍, 대전, 대구, 논산 국악원 창악 강사를 거쳐 전주에 정착한 후 줄곧 전주에서 후진 양성에 전념해 왔다. 판소리가 거의 절멸 지경에 이르렀던 7-80년대 내내 홍정택은 전주에 머물며 전주의 판소리를 지켜왔다. 그 공로를 인정받아 1980년 도 문화상을 수상했으며, 「수궁가」로 전라북도 문화재로 지정되었다. 2001년에는 동리대상을 수상하기도 했다.

1986년부터는 신설 개원한 전라북도 도립국악원 판소리부 교수를 역임했으며, 1991년 정년 퇴임한 뒤에는 전주 시내에 판소리 연구소를 내고 후진을 양성하고 있다.

홍정택은 이기권의 수제자로 알려져 있는데, 홍정택의 판소리는 대체로 김연수의 사설을 채용하면서 이기권체로 부르고 있다. 이기권에게 배운 사설을 잊어버려서 부득이 김연수의 사설로 때웠으나, 곡조는 이기권의 것을 살려서 부른다는 것이다. 그러나 한 때 홍정택이 김연수의 우리국악단에서 활동한 적이 있었던 것으로 보아, 이 때 김연수의 판소리를 익혔을 가능성이 크다고 하겠다. 홍정택의 판소리는 이기권의 판소리를 그 음악적 특성에서만 계승하고 있는 특이한 경우에 속한다.

홍정택은 최승희, 조소녀, 전정민, 조영자, 윤소인, 김소영, 강점례, 김세미 등의 제자를 두었으며, 홍정택의 소리를 완전하게 계승한 사람으로는 강점례, 김세미 등이 있다.

# 보성소리의 판소리사적

## 의의와 계승자들

유 영 대 고려대 교수



• 강산제 판소리 예적비(전남 보성읍 강산리)

## 보성소리의 개념

판소리의 유파를 나누는 우선적인 기준은 전승지역이다. 특출나게 뛰어난 명창이 사는 지역이 자연스레 판소리 전승의 중요 거점이 되는 것은 당연하다. 한 명창을 중심으로 삼아서 다른 창자들이 모여 들었다. 같은 스승에게 배우다보니 배우는 이들의 소리의 스타일도 거의 같아지게 되었다. 씩씩하고 웅장한 맛이 나게 소리를 부르거나, 애원처절하며 기교를 많이 부리면서 소리하는 것은 소리를 독자적으로 수련하여 이뤄낸 특정한 명창의 능력이지만, 이것이 일단 전수하는 과정을 거치게 되면 동일한 지역에서 불리는 동일한 스타일의 판소리를 의미하게 된다.

그런데 사승관계(師承關係)가 유파를 형성하는 또 다른 축이 되었다. 어떤 광대가 빼어난 스승에게서 공부하고 난 다음, 그도 역시 학습과 수련이 빼어나 명창의 대열에 들었을 때, 그는 이미 그가 소리를 배운 지역에 살지는 않으나 자신의 소리의 바탕인, 스승의 터전을 자신의 소리의 텃자리로 여긴다.

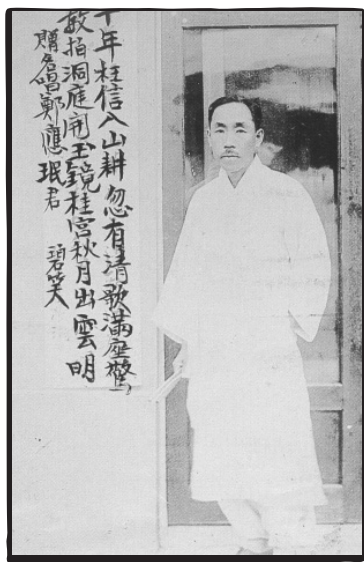
판소리의 계통을 전승지역에 따라 구분하는 것은 정노식에서 비롯된다. 그는 『조선창극사』에서 동편제와 서편제, 중고제로 대가닥을 나누고 있다. 동편제는 섬진강을 기준으로 하여 전라도의 동쪽 지역인 운봉·구례·순창·홍덕 등지를 거점으로 한 판소리 유파를 말하며, 서편제는 섬진강 서쪽의 광주·나주·보성 등지에서 불려진 유파를 지칭한다. 한편, 중고제는 경기·충청 지역에서 불려진 소리를 말한다. 대체로 판소리의 유파 형성은 19세기 초반인 전기 8명창 시대부터 비롯되는 것으로 알려져 있다. 판소리가 명예와 부의 축적을 보증하는 예술이 되면서 자신들의 법통을 강조하는 경향이 생겨났으며, 먼저 동편제가, 그리고 다음에 서편제가 생겨났으며, 그 후에 동서 어디에도 속하지 않는 중고제가 생겨났다고 한다.

‘보성소리’는 19세기 말에 보성을 거점으로 형성된 판소리 유파를 지칭한다. 보성은 민속음악의 여러 명인 명창들이 많이 태어난 고장이며, 수많은 예인들이 학습한 예향이다. 벌교를 지나 보성에 와서, 남쪽으로 내려가면 거의 바다에 닿을 듯한 회천면 영천리가 있다. 이곳이 우리 판소리의 한 도도한 흐름인 보성소리의 고향이다. 영천리에서 서쪽으로 고개를 두 개 정도 넘어 가면 바로 만년의 박유전이 살았던 강산리가 되며, 이곳에는 강산 박유전의 유적비가 세워져 있다.

보성소리 안에는 김세종제 「춘향가」와 강산제 「심청가」, 그리고 정응민으로 상징되는 정씨가문의 내림소리가 혼재되어 있다. 우리가 확인한 바로는 보성소리의 범위가 가장 크며, 그 안에 김세종제 「춘향가」와 강산제 「심청가」가 포함된다. 보성소리에 강산제 「심청가」는 포함되지만, 그렇다고 ‘강산제’가 바로 보성소리 전체를 구성하는 것은 아니다. 보성소리는 다음의 표처럼 구성되어 있다.

|          |     |                                  |
|----------|-----|----------------------------------|
| 보성<br>소리 | 동편제 | 춘향가(김세종→김찬업→전응민→정권진·성우향·조상현·성창순) |
|          | 강산제 | 심청가(박유전→정재근→정응민→정권진·성우향·조상현·성창순) |
|          | 적벽가 | (박유전→정재근→정응민→정권진)                |
|          | 수궁가 | (박유전→정재근→정응민→정권진)                |





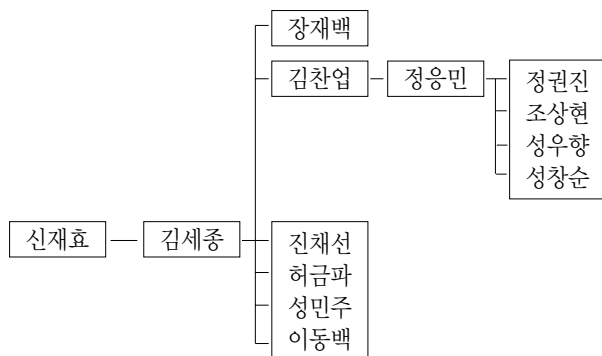
• 명창 정응민

이 표로 본다면 보성소리는 「춘향가」의 경우 김세종제를, 「심청가」와 「적벽가」, 「수궁가」의 경우는 「강산(박유전)제」를 받아 들여 자신들의 자산으로 삼았음을 알 수 있다. 따라서 보성에서 전승되어온 소리 일반을 지칭할 때는 ‘보성소리’라는 명칭이 적절하며, 그 소리의 원래 계통을 밝혀 말할 때는 김세종제 「춘향가」, 강산(박유전)제 「심청가」라고 부르는 것이 타당하다고 생각된다.

보성소리의 중요한 내용이 되는 김세종제 「춘향가」의 개념은 다음과 같이 요약할 수 있다. 동편제 「춘향가」는 크게 두 개의 유파로 발전해 간 듯 하다. 송흥록제와 김세종제가 그것이다. 송흥록제는 전라도 섬진강의 동쪽인 남원·구례 등지를 중심으로 발전한 유파이다. 그 음악적 특징은 웅건청담하여 정중하고 온화하면서도 씩씩하고, 웅장한 가운데 그 창법에서 기교를 부리지 않고 선천적인 음량을 소박하게 그대로 드러내는 특징을 지녔다

고 한다. 동편소리는 아니리가 길게 발달하지도 않았고, 발림도 별로 없으므로 오직 목에서 내는 통성에만 의지하는 소리제이다. 동편제가 비기교적이고 건조한 연기로 일관된다는 것은 그만큼 옛스럽고 소박하다는 것을 뜻한다. 동편소리는 ‘대마디 대장단’이라는 말과 같이 장단에 소리를 맞춰서 붙여나간다. 물론 선율의 리듬이 특이할 때 북도 그 리듬에 따라가면서 치는 ‘따라치기’가 없는 것은 아니나, 동편제는 원칙적으로 대마디 대장단에 충실하다.

김세종제 「춘향가」는 동편제의 다른 가락으로 분류되는데, 주로 고창의 신재효를 중심으로 형성된 전승집단에서 기왕의 판소리 사설과 음악의 내용을 새롭게 변화시키고 수정한 것이다. 기왕의 「춘향가」보다 양반적 취향이 많이 가미되어 우아하고 섬세해진 변화된 모습이 김세종제의 특징이다. 이들 소리의 전승도는 다음과 같다.



이번에는 보성소리의 중요한 영역인 강산제 「심청가」의 계통에 대하여 살펴보자. 강산제 「심청가」는 원래 서편제 「심청가」의 한 가락으로 이해할 수 있다. 오늘날, 「심청가」의 경우는 서편소리가 대종을 이루며 전승되고 있다. 서편제는 지역적으로 섬진강의 서쪽인 광주와 나주, 보성 등지에서 불리워진 소

리의 계통이다. 이 유파의 음악적 특징은 애원처절하고 연미부화(軟美浮華)한 것으로, 대체로 정교하고 감칠맛이 나며 높은 기교를 보인다. 서편제 선율의 특징으로 세련된 기교를 들 수 있는데, 흔히 ‘갈 데 까지 간다’라는 표현처럼 온갖 기교를 부려서 아름답게 꾸미는 것이다. 엷붙임이나 잉애걸이 등 장단의 변화와 장식음의 구사는 이 소릿제의 중요한 특성이다.

서편소리의 우두머리는 박유전으로 알려져 있다. 박유전은 애초에 자신의 본 바탕을 서편제 소리로 채운 후에, 한양에서 활동하면서 서편제와는 취향이 대조되는 다른 유파를 개발하게 되는데, 그것이 이른바 강산제이다. 그러나 「심청가」는 애초의 출발이 박유전으로 비롯되기 때문에 공통점이 많다. 오늘날 까지도 특히 강산제 「심청가」는 가장 많은 전승 영역을 가진 작품이라 할 수 있다.

박유전 — 정창업 → 김창환 → 김봉학 → 정광수  
           — 이날치 → 김채만 → 박동실 → 김소희 · 한애순 · 김록주  
           — 정재근 → 정응민 → 정권진 · 성우향 · 성창순 · 안채봉

박유전은 8명창에 속하지만 고송염모(高宋廉牟) 보다는 약간 후배며, 주덕기 · 김제철 등과 동배이다. 박유전은 현종 무렵에 전라도 순창에서 태어났고, 서울에서 이름을 날리면서 활약했으며, 말년에는 보성 강산리에서 살았다. 판소리에 장식과 기교를 덧붙여 서편제를 발전시킨 인물이다. 그의 행적이 명확히 밝혀진 바는 없으나, 정노식의 표현대로 ‘목청이 절등하게 고와서 당시 비주(比儔)가 없었다.’ 박유전이 애초에 가졌던 소리는 서편제로, 정노식은 ‘서편조의 분류가 박씨로부터 시작이라고 말하고 있다. 그는 이 소리를 이날치와 정창업에게 가르쳤다. 그의 소리가 한창일 때 서울에서 활약한다. 박유전은 대원군의 총애를 받아 무리 벼슬을 하기도 하고, 대원군의 사랑을 무시로 출입하는 특권을 누리기도 한다. 민비의 난을 만나 대원군이 중국으로 망명하게 되자, 박유전도 민비 일파의 보복을 피해 전라도 나주 정재근의 집에 은거하면서 정재근에게 판소리를 가르친다. 그 뒤 대원군이 다시 득세하자 정재근은 박유전을 따라 한양으로 가게 되고, 그 길에 정응민도 함께 데려가서 한문과 소리를 함께 배우게 하였다고 한다. 그 후 대원군이 죽고 한일합방이 되자, 박유전은 ‘나라를 잃어버린 명창 객이 살아서 뗏하느냐’고 탄식하며 스스로 노래부르기를 그치고 굶어죽었다고 전한다.

박유전의 한양 생활 이후에 다듬어진 「심청가」를 특히 강산제라고 부른다. 이 강산제의 성립은 서편제가 성립하고 한참 후인 19세기 말이라고 추정된다. 강산제라는 명명의 이유로는 다음의 두 가지 설이 있는데, 어느 경우를 보아도 강산제의 성립은 뒤로 미루어질 수밖에 없다. 박유전은 특히 「심청가」에 뛰어나 대원군도 그가 부른 소리를 듣고 ‘네가 제일 강산이다.’라고 하여, 특히 그가 부르는 소리를 강산제라고 하는 설이 있다. 또 그가 말년에 보성의 강산리에 은거하면서 그때부터 강산제라고 불렀다는 설도 있다. 이날치판과 정재근판이 서로 다른 것은 이처럼 같은 계통이면서 배운 시기가 다르기 때문이다. 박유전의 경우 자신의 학습을 먼저 이날치에게 전수하고, 서울에서의 활동 이후에 변화한 소리는 다시 다듬어서 정재근에게 전수한 것이다. 박유전에 대한 증언으로 생생한 것은 김명환이 들려준다. 박유전이 눈이 하나 꿇은 채로 운봉 비전에서 「수궁가」 소리판을 벌였을 때, 골계적 재담을 하는 대목이 있다.



김세종제 「춘향가」와 강산제 「심청가」는 둘 다 대체로 19세기 말에 하나의 전형으로 성립된 우아한 내용의 판소리이다. 그리고 이같은 우아한 소리를 보성소리의 전승자들이 선택한 것이다. 판소리 사설이 상당히 완강하게 전승된다는 점을 고려하면 보성소리는 이들 소리의 원래 모습을 잘 보존한 것으로 생각되며, 따라서 이들의 개별적 이름은 김세종제 「춘향가」나 강산제 「심청가」로 불러야 한다.

## 보성소리의 판소리사적 의의



• 명창 정응민

앞서서 지적한 바대로, 보성소리는 보성 회천면을 중심으로 정씨 가문에서 지켜내온 소리제의 통칭이라 할 수 있다. 정응민은 아주 인자하고 인간미가 넘치는 양반으로 회고된다. 순천에 사는 애호가인 정응민은 명창들의 사진을 흥미롭게 본 적이 있다. 그에게 알맞을 듯한 시 구절을 죽자에 적어서 세워두고 그 앞에서 찍은 사진이다. 벼슬을 한 이들은 갓쓰고 도포를 입고 사진을 찍었다. 그 명창들 사진 가운데 정응민의 것도 있다. 그는 어떤 차림인가. 두루마기는 입었으나, 갓을 쓰지는 않았고, 머리는 짧게 잘랐으며, 부채를 들고 있다. 그는 스무 살 무렵까지는 한양 등지에서 소리도 배우고 활약한 것으로 되어 있다. 어떤 계기로 낙향을 결심하고 보성에 칩거하게 된다. 삼사십대로 보이는 이 사진에서도 정응민의 그러한 웅골진 모습을 볼 수 있다.

정응민은 당시의 풍조가 슬픈 성음, 계면조만 좋아하고 노랑목에 경도되는 풍조에 대해서도 여러 차례 개탄하였다. 그리고 스스로 고제 소리를 지켜야 된다고 다짐하였다. 이러한 원칙 때문

에 설사 청중들이 계면성음의 노랑목을 원한다하여도 거기에 영합하지는 않았다. 이보형은 보성소리가 갖는 고졸성에 주목하여 말한 바 있다. 실제로 보성소리인 김세종제 「춘향가」를 들어보면 진중한 무게가 느껴진다. 보성소리가 추구하는 미의식은 양반층 청중의 취향을 반영하여 형성된 것이다. 19세기 후반, 양반들이 판소리를 감상하는 수준도 대단히 높았다는 방증도 있거니와, 이러한 과정에서 거칠던 판소리 사설이 전아한 형태로 변모되어 가기도 하고, 양반들의 가치 기준을 따르는 내용으로 변화한 것인바, 김세종제 「춘향가」는 하나의 전범이 되었다.

판소리를 비롯한 예술행위는 관객의 취향과 선택이라는 미의식의 작용에 의하여 변화 발전한다. 힘

차고 남성적인 것이 좋다는 음악관을 애호하기도 하고, 여성적인 섬세하고 슬픈 조의 취향을 즐기는 음악관도 있다. 마당에서 질박한 내용의 사설을 거칠게 불러제키는 것에 점수를 더 줄 수 있고, 방안에서 우아한 태를 갖춰 점잖은 소리를 하는 것이 예술적 완성도가 있다는 미의식을 가질 수도 있다.

판소리가 기록의 대상이 된 것은 판소리의 청중이 양반층으로 확대되는 시기와 일치하고 있다. 일반 민중을 대상으로 마당에서 초립을 쓰고 소리할 때의 광대는 그 기반이 민중적인 것이기에 당연히 그 사설이 포괄하는 내용도 민중적일 수밖에 없다. 이들의 음악어법은 당연히 감정표현이 직설적인 것이었으며, 계면조야말로 대표적인 민중취향의 미의식이었다. 마당에서 질러대는 소리는 질박한 아름다움이 있다. 그렇지만 양반들이 판소리의 주요한 청중으로 등장하게 되면서부터 상황이 바뀌게 된다. 광대가 청창옷을 입고 양반좌상객 앞에서 소리를 할 때, 이미 그들은 격상된 지위를 실감하면서 그것이 주는 풍요로움에 만족하고 있었다. 사대부를 대상으로 하는 방안에서의 공연은, 한 번 소리하면 1년 먹을 것이 생긴다는 증언이 있듯이, 광대의 격이 이전과는 현저히 다른 것이 되게 하였던 것이다. 이 소리는 이미 안방으로 들어가게 되었고, 사설도 일정하게 변모되었다. 서민층에서 즐기던 판소리가 너무 처참하다거나 감정을 격정적으로 토로하는 폐단이 있다고 양반들이 지적하면서, 판소리는 일정하게 감정의 지나친 표출을 자제하는 창법을 구사하게 되었으며, 이것이 동편제 스타일의 창법으로 정형화된 것이라 생각된다. 이와 함께 판소리 음악도 심각한 변화를 겪게 되는데, 대표적인 것이 판소리 음악에 이른바 ‘어정소리’를 담아서 안 된다는 미의식의 표출이다. 진계면의 처절함을 강조하는 노래들은 양반의 미의식인 중용의 가치관에 크게 어긋나는 것이었으며, 따라서 이 같은 양반층의 미의식을 존중하여 감정을 과잉되게 노출하지 않고 절제하여 표현하는 쪽으로 변화하였다. 시장의 빈번한 등장과, 우조, 특히 가곡성 우조의 등장은 이 같은 미의식의 반영이라고 할 수 있다.

보성소리는 전통시대의 판소리 가운데는 가장 완강한, 양반화된 판소리의 미의식으로 짜여져 있다. 김세종제 「춘향가」에서도, 예컨대 춘향과 이도령이 춘향모의 허락을 받고 화촉을 밝힌다거나, “체면있는 춘향이 서방이별 한다치고 오리정 삼로 네거리 길에 퍼버리고 앓아 울 리가 있겠느냐. 뽕짝달싹도 못하고 담 안에서 이별을 허는디”라고 개작하여 오리정 이별대목을 부르지 않는다. 또한 춘향의 신분 상승을 위하여 이비(二妃)라든지 황룡묘를 동원하여 ‘중후하고 기품있는 소리’로 만들었다.

강산제 「심청가」에서도 이같은 양반 취향이 잘 드러난다. 심청이 ‘시비 따라’ 장승상 부인 집으로 가는 진양조의 유장한 가곡성 우조와, 세마치 평계면으로 불리는 ‘시비 따라’가 그것이다. 원래 강산제 소리는 세마치 장단을 사용하는 것이 한 특징이거니와, 두 번째 시비따라 가는 대목은 계면을 사용하여 죽으러 가는 심청이의 절망적인 심사를 나타내면서도, 세마치 장단을 사용하여 자신의 죽음으로 아버지를 구할 수 있기에 심청이의 발걸음이 다소나마 빨라졌음을 나타낸다. 이 더늠은 박유전의 강산제에서만 보이는 독특한 대목이다. 심청의 신분상승을 위하여 우선 그녀가 상대하는 계층을 높일 필요가 있어서 장승상 부인의 삽화가 적극적으로 작품 가운데로 들어오게 된 것이다. 심봉사나 괘씨부인의 신분도 마찬가지로 방식으로 상승하면서 더늠이 변모한다. 이러한 등장인물의 신분상승은 소리하는 창자의 의식의 소산일 뿐 아니라, 당대의 판소리의 경제적 기반인 양반층의 욕구이기도 하였다. 한편 이 보성소리에서는 「홍보가」를 부르지 않는다. 여타의 판소리가 탈락하였고, 앞으로도 양반적인 미의식에 의하면 탈락할 우선 순위에 있는 노래가 「홍보가」이다. 양반들의 구미에 가장 맞는 소리는 「적벽가」, 「수궁가」 등이

었으며, 이들도 내용을 적절하게 수정하거나 보완하여 양반의 취향에 맞게 수정되었다. 이 소리를 고집스럽게 지켜온 것이 오늘의 보성소리가 되었다. 일제시대의 판소리는 우여곡절을 거쳐 민중들의 취향에 부합시키고자 노력했는데, 보성소리는 고집스럽게 우아한 전통의 판소리를 지켜온 것이다.

## 보성소리의 명창들

앞에서 밝힌 대로 박유전에 의하여 성립된 강산제는 정음민에 이르러 보성소리로 구체화된다. 정음민은 소리꾼이면서도 선비의 면모를 갖춘 명창이었다. 제자들의 증언에 의하면, 그는 어느 경우에도 행동이 흐트러짐이 없어서 배우는 사람이 스스로 긴장이 된다고 하였다. 제자를 심하게 다그치거나 야단치는 일도 없었다고 한다. 조상현의 증언에 의하면, 1950년 대 전반 전쟁의 끝무렵, 좌익에 기울었던 사람들이 곤욕을 치루게 되었을 무렵에 정음민이 앞장서 나서 그들을 변호하여 구해낸 적도 있다고 한다.

정음민은 뛰어난 스승이면서 이론가이기도 하였다. 정음민의 판소리 관을 단적으로 보여주는 다음의 진술을 살펴보자.

대명창이 되는 길은 정심, 정음, 사체에 달려있다. 정심이란 바르고 맑은 마음이니, 그 나라 음악을 듣고 그 나라 정치를 알아볼 수 있듯이 가객의 소리를 듣고 가객의 인격을 알아볼 수 있다. 「심청가」를 부르는 가객이 「심청가」를 청중에게 권하면서 자신이 불효하면 열기가 없는 죽은 소리요, 자신이 효를 행하면 생명감이 있고 기가 충만하고 진수가 담겨 참된 소리가 되는 법이니 소리 이전에 자신의 인격과 참다운 사람됨을 권한다. 다음에 정음이라 함은 소리를 엄격하게 성심껏하여 득음의 경지에까지 이르러야 된다는 말이고, 사체라 함은 품위 단정한 동작, 즉 너름새이니 사체가 무게있고 민첩하고 발 하나를 떼어도 정중함이 있어야 하며 사방으로 이유없이 확보한다든지 쓸 데 없이 부채질을 자주 한다든지 난잡한 태도를 보여 품격이 떨어지면 올바른 사체라고 할 수 없을 것이다.

‘정심’, ‘정음’, ‘사체’는 보성소리의 이론적 기반이라 할 수 있다. 정심은 명창된 이로서 가져야 할 인격적 태도를 말하며, 정음은 피부리지 않는 올바른 소리, 그리고 사체는 과장되지 않은 너름새를 말한다. 이러한 원칙 때문에 설사 청중들이 계면성음의 노랑목을 원한다하여도 거기에 영합하지는 않았다. 실제로 보성소리는 진중한 무게와 품격이 느껴지는 소리라 할 수 있다.

보성소리의 큰 줄기인 정권진, 조상현, 성우향 세 명창의 소리에 대하여 살펴보기로 하자.

### (1) 정권진

정권진은 정응민의 아들이다. 그는 1927년에 전남 보성에서 태어나 1985년에 돌아갔다. 최동현의 조사에 의하면 그는 어려서부터 사랑채에서 들려오는 판소리를 듣고 흥얼거릴 수 있을 정도로 소리에 대한 재능이 있었다. 그는 일곱살이 되어 서당에 다닐 무렵에 어지간한 소리는 다 부를 수 있었다고 한다. 그러나 아버지인 정응민은 ‘대우도 못받고 힘만 드는 판소리’를 자식에게 물려주고 싶지 않아서 가르쳐 주지 않았다 한다. 아들이 판소리를 시작하려 하자 나서서 심하게 반대하며 막았던 것이다. 명창이 되려면 수십년 공을 쌓아야 되고 이런 노력 끝에 명창이 된다 하여도 자신이 들인 공 만큼 대우도 못받고 고되다는 것이 이유였다. 차라리 그 공을 학문하는데 쓰면 몸도 편하고 일도 훨씬 많이 할 수 있다고 아들을 설득하였다.

목이 좋았던 정권진은 부산으로 가서 아버지의 제자인 박기채에게서 여러해 동안 판소리를 배웠다. 그리고 해방 후에 정권진은 강진의 고성사라는 절에 들어가 5년 정도 독공을 하였다. 그 후 6·25가 발발하자 잠깐 경찰에 투신하기도 했으나, 이내 본령인 판소리 쪽에서 일생을 보낸 명인이었다. 정권진은 50년대 후반 군산, 대구, 대전 등지의 국악원에서 창악강사를 하다가, 1961년 10월 국립창극단이 창설되자 국립창극단의 단원이 되었다. 이후 국악예술학교 교사, 전남대 대우교수 등으로 공연과 후진양성을 병행하였다.

필자와 면담하는 자리에서 정권진은 특유의 단전에 힘을 기르는 법을 증언한 적이 있다. “소리 통성을 내기 위해서는 힘이 들고, 그러니까 얼굴도 붓고 배도 붓고 아주 힘이 들었지요. 그리고 인자 힘찬 소리를 하기 위해서는 노래도 노래거니와 따로 단전의 힘도 길러야 됐지요. 아침에 나는 쭉불을 많이 뿔어요. 단전에, 배꼽 밑에 쭉불을 떠가지고 뜨거운 것을 아랫배에다 힘을 주고 참는단 말여.” 정권진은 소리공부를 할 때 이런 방식으로 뱃심을 길렀다고 한다. 그가 소리공부하는 방법도 아주 흥미롭다. 그는 아침에 일어나면 일단 소리 한바탕을 다 불러본다고 하였다. 그 다음, 가성을 사용하여 어려운 목들을 연습하였다. 이렇게 학습하면서 아침이 지나면, 이번에는 모든 사설을 자진모리가락으로 바꾸어 불러보기도 하였다고 증언하였다. 간혹, 원장단을 빠른 곡조로 불러보기도 하고, 빠른 장단의 노래는 느린 속도로 불러 보면서 섬세한 채색을 올리기도 하였다고 한다. 산에 가서는 하성에서 시시상성까지 뱃심이 오를 때까지 힘껏 소리를 질러 산울림으로 자신의 음질이나 음량을 파악하면서 자신의 소리를 다듬어 나갔다고 증언하였다. 이같은 훈련에 의하여 정권진은 정응민의 판소리 바디를 가장 완전하게 받은 명창이 되었으며, 정응민이 추구한 대로 판소리를 가장 진중한 예술쪽으로 이끌어간 예술가로 인정받았다.

정권진이 남긴 완창음반은 「적벽가」와 「심청가」가 있다. 「적벽가」는 뿌리깊은 나무에서 출판되었다. 그 가운데 ‘군사점고 대목’은 다른 어느 계통보다도 다채롭다. 슬프고 흥겨운 두 심사가 한 노래에 복합적으로 담겨있어 우리를 혼란에 빠지게 한다. 「적벽가」의 앞부분에서는 조조를 위엄있게 그려낸다. 웅혼한 영웅장수들의 삶을 그려내기도 하지만, 그러나 후반으로 이룰수록 조조는 야유의 대상이 되어 우스꽝스런 인물로 변조되어 한껏 흥미롭게 된다. 그리고 「적벽가」의 또 다른 묘미는 서민대중들에 애정이 담긴 시선을 보여주는 데 있다. 적벽대전에서 패하고 화용도길로 도망하면서 벌이는 ‘군사점고대목’은 특히 「적벽가」의 또다른 압권이다. 점고 대상이 되는 군사에게 포커스가 주어지면서, 하찮으면서

도 일상적인 인물들의 고통스런 정황에 청중들이 맞닥뜨리게 되고 그들과 정서적으로 일치되는 순간을 경험하게 된다. 허무적이나, 골내중, 박달랭이, 왕덩방이 — 이들은 모두 우리들의 자화상에 닮아난 인물들이다.

[중모리] 허무적이가 울며 들어오네. 투구 벗어 손에 들고 갑옷 벗어 들어메고, 한 팔 늘어우고 한 다리 절룩절룩, 통곡으로 우는 말이 고향을 바라보니 구름만 담담하고, 가솔을 생각하니 슬픈 마음 측량 없오. 가고지고 가곡지고 우리 고향을 가고지고

[중중모리] 골내중이가 들어온다. 골내중이 들어온다. 안판낙포 곱사등에 눈시울은 찢어지고 일할차 비뚤어져 귀하나 떨어지고 왼팔이 쪽 늘어져 다리절고, 곱배팔 거침없이 휘저으며 경충경충 모두발로 뛰어들어와, “에이”

「적벽가」의 전반부에서 가장 의미있는 더늠인 ‘군사설움타령’ 과도 흡사하게, 이곳 점고받는 대목에 등장하는 이들 군사들은 전쟁이 나기 전까지만해도 힘들지만 가족과 알콩달콩 지내던 평범한 대중들이다. 그런데 전쟁이 이들의 삶을 송두리째 앗아가면서, 현실 생활에서 강제로 이들을 징발하였다. 그들의 소망은 어거지 전쟁에서 빨리 벗어나, 그리운 노모와, 사랑하는 아내와, 정겨운 자식들이 있는 삶의 건강한 현장으로 돌아가는 것이다. 그러나 위의 인용한 부분에서 알 수 있듯이 그들은 모두 전장에서 팔다리가 부러지거나 귀까지 떨어져나간 병신이 되고 말았다. 쓰리고 그런 현실을 회화적으로 묘사하므로 재미있으면서, 그들의 이면을 보면 한없이 슬프다. 정권진은 특히 이 대목을 서정적으로 잘 표출하고 있다.

정권진의 「심청가」는 지난 90년대 전반에 출판되었다. 전체적으로 탄실하게 짜여진 이 정권진의 「심청가」는 1960년대 말의 녹음이라고 생각되는데, 그래서 정권진의 젊은 소리를 한껏 느낄 수 있는 대목들이 많다. 음반에 박힌 그의 사진이 아주 정겹게 느껴진다. 이 사진으로 보면 정권진은 우리가 대하기 편안해 보이는, 구수한 동네 아저씨처럼 생겼다. 실제로 70년대 후반부터 얼마간 그의 공연에서 느꼈던 것도 그러한 편안함이다.

「심청가」는 여러 판소리 레퍼토리 가운데서 ‘곽씨부인 장례’ 라든지, ‘젓동냥’, ‘심청구걸 대목’ 등 어려운 현실을 사실적으로 노래한 대목이 많기 때문에, 「심청가」의 치절한 정황을 잘 그리기 위하여 특히 창자의 목구멍이 좋아야 한다. 정권진의 소리는 한번 여과된 슬픔, 무속적 요소의 탈색, 비속한 사설 대목의 개작 등이 주요한 특징으로 꼽힌다.

80년대 초반에 정권진은 주로 조상현과 짝을 이뤄 「심청가」 공연을 한 적이 몇 차례 된다. 그때는 주로 정권진이 초반부를 불렀고, 조상현이 후반부를 불러 한 판을 완창하곤 했다. 조상현의 소리가 훨씬 우렁차고 화려했던 것에 비해 정권진의 소리는 소탈하며 덜 기교적으로 느껴졌던 생각이 들었었다. 지금 그의 「심청가」 음반의 자켓을 보면서 새삼 이런 촌스러워 편안한 그의 모습이 그의 중요한 특징이라는 것을 느꼈다. 그러나 정작 중요한 것은 그의 치열한 예술세계이다.

보성소리는 ‘방안소리’로 규정할 수 있다. 양반들의 세계관이 판소리의 사설과 곡조에 깊이 침투하였기 때문에 우아한 사설을 아정한 방식으로 노래부른다. 아주 젊으며 감정이 지나치게 넘치지 않고

절제하여 노래부르는 것이 하나의 미학적 원칙을 이루고 있다. 그래서 이 보성소리는 ‘소리가 쫄깃쫄깃하다’거나, 속기어린 광대기를 강조하거나, 과장된 너름새로 판을 휘어잡는 일이 드물다. 둘째로, 이 소리제는 특히 방안에서 감상된 소리였기 때문에 음악적 요소, 장단의 변화나 엇붙임, 시김새 등이 특히 고도로 발달하였다. 그래서 이 유파는 기왕의 소리제에 비하여 ‘신제’ 소리로 인식되었다.

그런데, 이같은 보성소리의 특징은 20세기 후반에 오면 오히려 ‘고제’ 소리로 인식되기도 하였다. 그 이유는 요즘의 판소리는 더더욱 감정을 극도로 과장하고, 목구멍을 바꿔 소리를 쥐어짜서 부르기도 하기 때문에, 보성소리가 오히려 힘들여 부르지 않는 쉽게 내는 소리로 들리기도 한다. 그리고 절제된 감정표현이 이 소리제의 커다란 장점으로 여겨지기도 하는 것이다. 정권진은 이 보성소리의 특징을 가장 잘 담고 있는 명창이라 할 수 있다.

정권진의 「심청가」는 음반 녀장으로 짜여져 있다. 1장에는 「심청가」 전편을 통하여 가장 슬픈 대목인 진양장단의 ‘꼭씨부인 유언 대목’과 중모리 장단의 ‘상여소리’ 대목, ‘심청 동냥 대목’이 정권진의 절창으로 실려있다. 특히 상여소리는 꼭씨부인을 장사지내는 슬픈 정서를 노래하면서도 그 적막함을 가슴깊이 꼭꼭 눌러담는 것 같아서 정권진의 절제된 성음이 돋보인다.

2장에는 진양조의 ‘심청 후원기도’ 대목과 중모리 장단의 ‘선인따라’ 대목이 「심청가」의 슬픈 정서를 주도해 나간다. 엇모리로 불리는 ‘중타령’과, 덜렁제로 불리는 ‘남경선인’ 대목도 이 2장에 실려 있어서 소리가 이 대목에 이르면 색다른 정서를 맞볼 수 있다. 그리고 강산제 소리에 특히 독특하게 들어 있는 ‘장승상부인’ 대목이 두차례에 걸쳐 등장한다. 특히 두번째 장승상택에 가는 노래는 강산제의 특유한 장단인 세마치로 노래하여 우아하면서도 비장한 기분을 동시에 보여주고 있다.

3장은 「심청가」 가운데서 가장 장엄한 노래인 진양조의 ‘범피중류’부터 시작한다. 이 뒤에 심청이 인당수에 빠지는 대목까지 상황에 따라서 다양한 장단과 곡조로 노래되는 대목들 역시 정권진의 절창으로 노래된다. 이어서 심청이 용궁에서 어머니를 만나는 대목이라든가, 뱃사공에게 바다에서 구출되는 대목의 묘사 등도 정권진의 절창이라 할 수 있다. 음반의 뒷장에서 ‘꽃타령’을 거쳐 ‘추월만정’에 이르면 왕후가 된 심청이의 적막한 심사가 애절하게, 그러면서도 담담하게 전개된다.

4장은 「심청가」의 정서를 살짝 반전시키는 ‘뽕덕어미’ 대목부터 시작하여 골계적인 웃음을 보여준다. 다만 다른 유파와는 달리 강산제는 이 대목의 소리도 웃음을 과장하지는 않는다. 이어서 진양서림조의 ‘뽕덕어미가 갔네’ 대목이 이어지면서 「심청가」의 원래의 정서로 되돌아 오게 된다. 다소 흥겨운 ‘방아타령’을 거쳐서, 역시 강산제에만 있는 대목인 ‘안씨맹인’ ‘만나는 데를 지나 심봉사가 심황후를 만나 눈뜨는 대목까지가 실려 있다.

## (2) 조상현

조상현의 소리내력을 알아보기로 하자. 선친이 공부시킬 욕심이 많아서 그가 말을 할 무렵에 서당으로 보냈다고 한다. 위로 형이 둘이 있고 자신은 막내 아들이었다. 열두어 살 무렵에 같은 마을에 있는 최종기관 분에게서 단가 몇 마디와 「춘향가」 토막소리를 배웠다고 한다. 그런데 그가 고살을 다니면서 소리를 하면 싹수가 있다고 칭찬이 자자하였다.



• 조상현

그는 열세살 되던 해에 회천면의 정응민 선생댁을 찾아들어간다. 1952년경인 듯하다. 어려서부터 그 집에 들어가 집안의 잔일을 도와주며 그 집 식구와 일곱 해를 살면서 소리를 배웠다. 그동안 「춘향가」, 「심청가」, 「수궁가」 등 세 바탕소리를 익힌다.

조상현이 소리를 배우러 들어갈 때만 해도, 아무도 소리공부를 하지 않았다고 한다. 그는 아침 저녁으로는 소리공부를 하고, 낮으로는 소 꼴도 베고, 소도 먹이고, 쇠죽을 쑤면서 ‘깎땀살이’를 하였다. 소를 뜯기러 들에 나가서 그날 배운 소리를 하노라면 그의 맑고 화려한 소리가 넓게 퍼져나가 들에서 일하던 사람들이 고된 줄을 몰랐다 한다.

동네 사람들이 소년명창이라고 칭찬하는 것 이외에도 명창 임방울에게서도 비슷한 칭찬을 들었다고 한다. 한 번은 임방울 명창이 정응민 선생 댁에 들렀다가 조상현이 소리하는 것을 듣더니, “목이 좋네 좋네 해도, 이놈 같이 목이 좋은 놈은 첨봤네. 형님이 성냥깇에서 두들겨만 주쇼. 팔기는 내가 팔께.”라고 말했다. 그때만 해도 어린 조상현은 성냥깇에서 두들기라는 소리를, 자신을 두들겨 패라는 소리로 잘못 이해했다고 한다.

내 이름이 거기서는 ‘세포’ 요. 지방도 ‘세포’ 라면 통하지요. 그거이 무슨 뜻이냐하면 ‘세빠포’ 에서 가운데 ‘빠’ 자를 빼고 부른 것이지요. 그것은 김명환 선생님이 내가 세빠포 모양으로 심부름을 잘한다고 내게 붙여준 별명이지요. 심부름 시키면 금방 달려갔다 오지요. 거그서 울포가 술잔히 먼디, 거를 금방 갔다 오니까, 그런 별명이 붙었어요. 많이 다닐 때는 하루에 여덟 차례를 울포에 다녀온 적도 있지라우.

나중에 보성 정응민 선생 댁에는 김명환, 성우향, 안채봉, 박금선 같은 분들이 소리공부하러 들어왔다. 자신이 먼저 들어와 공부를 했지만, 나이가 원체 위기 때문에 모든 이들의 심부름을 도맡아서 했다. 특히 어린 소년인 그는 설탕가루를 아주 좋아하여, 누가 설탕가루라도 한 줌 줄 양이면 무슨 심부름이고 다 번개처럼 해 줬다. 소리를 배우는 즐거움에 그 모든 고생도 쉽게 잊어버릴 수 있었다 한다.

한번은 스승에게 심하게 혼난 적이 있었다. 혼난 정도가 아니라 아주 치도곤을 당하여 한동안 스승과 헤어져 있게 된 사건이 벌어졌다. 김명환이 어린 그에게 북을 가르쳐 줬는데, 아주 ‘쇠명하게’ 잘 받아 배웠었다. 얼마나 재미있던지 배운 소리를 익히는 일보다 북치는 데 온갖 신경을 다 빼앗겼다. 공식과 방법을 배워 그것을 익혀나가는 것이 재미있어서 그저 북만 붙잡고 살다시피 하였다. 한 번은 광주에 가서 북을 치는데, 일산이, “문닫아 놓고 치면 자네북인지 내북인지 분간을 못허겠네.”라고 칭찬까지 할 정도가 되었다.

그래서 한참 때는 북을 오히려 소리보다도 더 좋아했어요. 북에 취미를 붙이니 북이 늘어가고, 소리에 맞어들어가니 얼마나 재미가 있던지요. 선생님하고 북이 비슷하단 말씀은 언감생심, 하늘과 땅 차이



지요. 그렇지만 선생님이 가락 하나 가르쳐주면 그것이 소리와 접합이 되어서 기분이 이루 말할 수 없이 좋았지요. 그레노니, 북을 잘친다고 안채봉 씨나 박금선 씨가 밤낮으로 북을 쳐달라고 해요. 그렇게 북을 쳐대다 보니까 소리를 잊어버렸어요. 그때는 일주일 단위로 강을 받을 땐디, 그때 「천자뒤풀이」를 선생님 앞에서 하다가 “취지어일(就之如日) 날 일(日) 까지 부르고 그 뒷대목이 생각이 안나요. 「취지어일 날 일, 취지어일 날 일……”이렇게 거기서 웅얼거리자, 선생님이 「웬놈의 취지어일이 그렇게 많냐」고 소리치시면서 북통을 던져버렸어요. 그러고는 “너 이놈 내앞에 다시 올라면 다시 다해갖고 와.” 하며 자리로 돌아가셨지요.

어린 소년에게도 선생님이 야단치는 이유가 납득이 되었다. 그렇지만 그날 입시에는 야속한 생각이 들기도 하였다. 이튿날, 하직 인사도 못드린 채, 소년은 고향 집으로 돌아오고 만다. 그리고 얼마 동안은 모진 맘으로 소리를 질렀다고 한다. 특히 막히는 「천자뒤풀이」는 무려 천오백 번이나 불렀다. 그러면서 밤이나 낮이나 회천면 쪽을 향했다. 저절로 그쪽으로 향해졌다. 가고 싶은 마음이 굴뚝같았다. 석달이 지나서 가고 싶은 마음을 “정 못참겠어서” 선생님의 마음이 풀렸을지 궁금한 가운데 못이기고 회천면으로 들어간다.

갔더니, 선생님이 무척 기다리셨나봐요. 진즉 오지 뵈히고 여태 집에 있었냐」고 하시며, 「소리 한 번 해보라고 하세요. 그동안 연습한 것을 막히지 않고 하니까 그제서 마음이 풀리셨는지, “소리는 잘하면 천하의 보배이지만, 그런 보배를 아무나 가질 수 있는 것은 아니다. 명창, 국창 될려면 눈두렁 정기라도 타고 나야 된다. 그러고는 노력해야 돼. 노력 안 하고 그냥 공으로 얻을라고하면 죽도 밥도 안 된다. 북이야 노력하면 칠 수 있지만 그래도 너는 소리를 타고 났으니까 소리쪽을 모든 힘을 기울여라.” 이렇게 말씀하시드만요.

이렇게 심한 야단을 맞고 정진하여 아마도 그 영향으로 세 바탕을 떼게 된다. 공부를 마치고는 스무 살경에 광주로 와서 호남국악원에서 지낸다. 그러면서 오전과 오후로 청도관이라는 호신술 도장에 다니면서 운동을 한다. 아마 그의 성격상 미치도록 빠졌으리라고 생각된다. 그 무렵 그는 소리보다도 운동쪽에 더 매료되어 있었던 듯싶다. 그 무렵의 그를 보고 아끼던 사람이, 예술하는 사람이 운동을 하며 꺾렁꺾렁 다니는 것은 좋지 않다고 충고해준 적도 있었다.

군대 3년을 마친 후, 그는 잠시 영암에 살다가 목포에 정착한다. 목포국악원에도 있다가 목포문화방송에 정규프로그램을 맡아 활약한다. 한 번은 박녹주의 은퇴공연을 목포에서 갖기로 하고 그 사업을 추진하였다. 그래서 여기저기 섭외하여 막을 올리는 데 상당히 성공을 거두었다. 그때 공연에 참가한 이로는 박녹주 이외에 김연수, 박동진, 성창순 등과 대금 부는 유대봉, 젓대 부는 김동식 그리고 헤이만이라는 미국인 소리꾼 등이었다. 그 자리에서 자신의 소리를 들던 박녹주가 “니 마, 목포에 있기는 아깝다. 니가 목포국악원에 있으면 목포 조상현이 밖에 안된다. 서울로 오그라.”라고 정중하게 권했다 한다.

그는 “소도 언덕이 있어야 비비지요.”라고 말했으나, 결국 이날의 대화가 그가 서울로 옮겨오게 된 동기가 된 것도 사실이다. 그가 서울에 와서 한 고생도 이루 말할 수 없다. 그저 가장 편히 잘 수 있었

던 곳이 석관동 국악예술학교 숙직실이었다고 하니 그 정도를 짐작할 만하다.

박록주에게서 「홍보가」를 배우는 한편, 그는 자신의 입지를 점점 확보하게 된다. 사실 70년대에 조상현이 너무 갑자기 부각된 것에 대하여 사람들은 시류를 잘 탔다고 말하기도 하지만, 그러나 그가 타고난 목이 좋은 데다가 소년시절부터 온갖 고생을 하면서 닦은 그 뒷심 때문에 서울에서 버틸 수 있었을 것이다.

뿌리깊은 나무에서 출발된 그의 「춘향가」는 가장 빼어난 음반이다. 조상현의 우조 소리를 한 번 듣는다면 막힌 가슴이 툭 트인 기분을 맛볼 것이다. 보성소리의 진정한 맛을 가장 잘 보여주는 좋은 음반이다. 한편에서는 그의 성음이 국이 너무 큰 쪽으로 기울어진 것에 대하여 일말의 아쉬움을 표하고 성음의 변화를 기대하기도 한다. 엄중하면서도 느슨함도 갖고, 폭성으로 누르는 대목과 세성으로 흐늘거리는 그러한 두 차원이 어우러져 그늘짐은 변모를 기대하는 사람도 있다. 그가 말했듯, “바람도 순순하게 불었다가 세차게 불기도 하며, 물소리도 잔잔했다가 금방 파도가 일어나기도 하는 조화를 그 문학적 내용에 맞게 악곡이 따라가 주어야” 할 것이다.

조상현은 특히 국악의 저변확대와 사회교육에 지대한 관심이 있었다. 광주에서 창극단을 이끌기도 하였으며, 대학에 적을 두기도 하였다. 실기인이면서 이론을 겸하여 강의할 수준에 이른다는 것은 참으로 드문 일인데, 그만큼 고전에 관한 실력이 빼어나기도 하다.

### (3) 성우향



• 명창 성우향

성우향은 1935년 전남 화순에서 태어났다. 그녀는 6살 무렵에 큰아버지인 성차옥에게서 가곡과 평시조를 배웠으며, 당대의 명창인 안기선에게서 1년간 「춘향가」를 배웠다. 일곱 살에 동일창극단에 입단해서 활약했으며, 열다섯살 경에 정광수에게 「춘향가」를, 이듬해에는 강도근에게서 「홍보가」를 배웠다. 그리고 열여덟 살인 1953년부터 4년간 보성의 정응민에게서 김세종제 「춘향가」와 강산제 「심청가」 전 바탕을 배운다. 또한 「적벽가」와 「수궁가」도 배운다.

그이는 스물다섯 무렵에 서울로 와서 박초월에게 「홍보가」를, 스물 아홉에는 박록주에게 「홍보가」를 배웠다. 그리고 서른이 넘어서 다시 보성에 들어가 「춘향가」와 「심청가」를 닦았다.

성우향의 소리를 규정할 때 가장 영향을 많이 미친 사람은 정응민이다. 정응민은 처음에 김명환과 성우향이 보성으로 소리 배우러 들어갔을 때, ‘자신의 소리는 구식소리’ 라면서 선뜻 받아들여 주지 않았다. 그러나 어느 옥과의 소리판에서 정응민이 부르는 ‘신연맞이’ 대목을 멋지게 북반주하자, “인자 내가 근 오십년 만에 처음으로 마음에 맞는 북얼 만났다”고 말하면서 받아들였다고 한다. 그날 이후부터 하루에 아홉 시간 이상을 학습하여 4년 동안 보성에서 지냈다.



• 명창 성창순

• 명창 김영자

• 명창 유영애

성우향은 소리하는 태도가 곱고, 발림도 우아하게 구사하며, 판을 휘어잡는 능력도 뛰어나다. 성우향 소리가 격조를 갖추어 다듬어내어 완성된 데는 김명환의 공이 주요한 부분을 차지한다. 성우향 소리는 김명환의 북반주와 함께 성장한 것이며, 김명환의 표현을 빌자면 “잔 까시가 뺄다구 굽어질 때까지” 공력 담긴 소리로 되었다. 김명환이 ‘대학원생 소리’라고 칭찬할 만큼 격조 있는 소리가 되었다.

성우향의 목소리는 단단하고 중하성이 강한, 알맞게 익은 수리성이라 할 수 있다. 그의 목소리는 극적이라 할 수 있으며, 특히 ‘이별가’와 같은 계면조를 실감나게 노래하는 데 장기가 있다고 할 수 있다. 이 같은 성우향 소리의 맛은 1974년의 공연실황을 담은 음반인 성우향 「춘향가」와 출판되지 않은 녹음 자료에 잘 드러난다. 실황이라는 점을 감안하면 아주 좋은 목을 구사하고 있음이 잘 드러난다.

90년대 중반에 출판된 「심청가」에 성우향 소리의 특징이 잘 드러난다. 이 음반은 1976년의 공연실황을 담은 음반으로, 일정한 수준을 유지하고 있다. 짝씨부인을 묻고 그 자리에서 제문을 지으며 위로하는 대목은 처절하여, 그 소리가 오장육부에서 쏟아져 나오는 것처럼 느껴진다. 중앙성의 폭넓은 성음이 잘 드러난 보성소리의 특징이 잘 보이는 대목이라 하겠다. 전체적으로 우아한 미적 태도를 견지하는 보성소리 「심청가」에서 심봉사가 다소 골계적으로 처리되는 것이 이채롭다.

좋은 제자들을 길러낸 것은 참으로 축복이라 할 수 있다. 그이의 「춘향가」는 은희진·김영자·임향임·최영길·정희석·정춘실·이용길·이규호·안애란 등 명창에게 전승되었다. 그이의 「심청가」는 김영자·강형주·은희진·박양덕·김수연·임향님·안숙선·최정희·유영애·오비연·김경숙·염금향 등 명창에게 전승되었다.

# 김정문과 강도근

김 기 형 덕성여대 교수



• 명창 강도근

## 김정문



• 명창 김정문

김정문은 1887년 전북 진안군 백운면 평장리 143번지에서 태어났다. 1921년 전북 임실군 성수면 도인리 672번지로 옮겨왔던 그가 남원군 주천면 상주마을에 온 것은 1931년이다. 그의 부인은 장봉선이며, 1919년 동선이 라는 아들을 두었다. 그는 말년에 아편에 중독되었으며, 결국 1935년 5월 19일 경성부 관훈동 4번지 11에서 사망했다.

48세의 나이에 세상을 떠난 김정문이 남원에 거주한 시기는 호적상 4년 정도이다. 그런데 주천면 상주 마을로 오기 이전의 행적에 대해서는 알려진 바가 별로 없지만, 상주마을에 정착하기 전에도 그의 형제가 살고 있는 고촌마을을 왕래하면서 남원, 운봉지역에서 활동했던 것으로 보인다. 그는 구룡폭포에서 독공하기도 하였으며, 상주마을에 거주할 때는 뒷산 ‘가매바위’ 라는 곳에서 주로 소리연습을 하였다. 그러니까 그가 기량을 연마하고 명창으로서 활동한 공간은 남원이었음에 틀림없다. 상주마을에는

대부분 진주 소씨가 살고 있는데, 김정문이 어떤 이유로 상주마을로 거주지를 정하게 되었는지는 확실하지 않다. 다만 거주지를 여러 번 옮긴 이유는 소리하기에 적합한 환경을 찾아서 혹은 신분적인 이유로 옮겨다녔을 가능성이 매우 많다. 거주지를 옮기면서 활동한 것은 대부분의 역대 명창의 생애에서 나타나는 공통적인 특징이기도 하다. 물론 거주지를 옮기는 경우는 누구에게나 있을 수 있는 일이며, 또한 개인적인 사정에 따라 옮기는 이유도 다양하게 나타날 것이다. 그리고 판소리 명창의 경우, 득음을 위한 수련의 목적으로 옮겨 사는 경우도 많았다. 그런데 판소리 명창은 신분사회가 엄존하던 전통사회에서 사회적으로 최하층의 신분인 광대출신으로서, 그 출신신분이 당골인 경우가 압도적으로 많았다. 때문에 명창의 반열에 오르기 전에는 신분적인 차별대우를 감수해야 하는 경우가 많았을 터이고, 이러한 이유로 인해 거주지를 옮기게 되는 일이 잦았다고 생각한다. 김정문이 여러 지역 가운데에서도 상주에 정착한 것은 이곳이 판소리 공연 환경이 비교적 좋은 남원, 운봉과 인접해 있었기 때문이었을 것으로 생각된다.

남원이나 운봉은 옛부터 많은 명창을 배출하였으며, 또한 소리를 즐길 줄 아는 귀명창이 많았다. 특히 운봉은 지리산자락 아래에 위치해 있으면서 넓은 들이 있어 천석지기가 많았으며, 이들이 소리꾼들의 후원자 노릇을 하였다. 게다가 남원과 운봉은 지리산과 인접해 있어 수련하기에 안성맞춤인 폭포나 사찰이 주변에 많이 있다. 명창이 되기 위해 폭포나 사찰을 찾아가서 독공을 한 후 득음의 경지에까지 이르게 되었다는 일화는 흔히 들을 수 있는 이야기이다.

그의 부인은 당골이었으며, 경제적인 형편은 넉넉하지는 않았지만 4칸짜리 집에서 그럭저럭 살았다. 현재 그의 집터는 밭이 되었다. 김정문은 다음의 세 가지 활동을 통해 소리를 하며 생계를 이어 나갔다.

첫째는 협률사 활동이다. 박항에 의하면, 김정문이 김채만에게 「심청가」를 배우기로 결심한 것도 1908년 송만갑 협률사에 참여하여 통영에 갔다가 그곳에서 김채만의 소리를 듣고 반한 것이 계기가 되었다. 둘째는 남원 권번의 소리 선생이다. 남원에 권번이 설립된 해는 1921년이다. 그런데 김정문이 언제부터 소리선생을 하게 되었는지는 확실하게 알 수 없으나, 세상을 떠날때까지 남원 주천면에서 거주했던 점에 비추어 볼 때, 말년까지 소리선생을 하지 않았을까 추정해 볼 뿐이다. 셋째는 생일 잔치나 요정 등에 불려가 소리를 하고 보수를 받는 것이다. 그런데 김정문의 이와 같은 활동양상은 당시 명창의 일반적인 모습이기도 하다. 당시 대부분의 판소리 창자는 협률사 등의 단체에 참여하여 창극공연을 하였다. 이때 창극은 판소리와 근본적으로 다른 예술장르라기 보다는 여러 배우가 등장인물의 역할을 분담하여 창을 한다는 정도의 변별성을 지닌 것으로 이해되었다. 그리하여 판소리는 창극의 형태로 극장이라는 공간을 통해 대중과 접할 수 있는 기회를 마련했던 것이다. 권번이나 고관대작 그리고 부자 한량 등이 또한 판소리 창자의 중요한 물적 토대였다. 남성의 경우 권번의 소리선생을 하는 경우가 많았으며, 여성의 경우 권번을 통하지 않으면 명창으로 나아갈 수 있는 길이 막힐 정도였다. 그러니까 권번은 그 부정적인 속성에도 불구하고 근대에 있어서 판소리의 전승에 중요한 토대가 되었음은 엄연한 사실이다.

김정문은 뚜렷한 계보를 형성할 만한 명문 집안에 소속되어 있지는 않으나, 그의 일가 친척을 두루 살펴보면 그의 집안 역시 소리와 밀접한 관련을 맺고 있음을 알 수 있다. 그의 아버지 김준만씨에 대해서는 전혀 알려진 바가 없다. 그러나 김정문은 유성준의 생질로서, 그의 어머니 유준은 유성준의 누이로 생각된다. 김정문의 형제로는 김정식과 김정근이 있다. 김정식이 형이고 김정근은 동생이다. 정식과 정근 형제는 남원군 주천면 고기리 고촌 마을 241번지에서 살았다. 김정식은 소리를 잘하는 편이 못되었고 장단을 잘 쳤다고 한다. 그의 부인이 당골이었던 사실에 비추어 보면 그 속내를 어느정도 짐작할 수 있다. 그런데 그의 아들인 김영운은 남원과 운봉에서는 제법 알아주는 소리꾼이었다. 김영운은 어려서부터 소리를 배운 것이 아니고 중년에 들어서 배웠으며, 특히 「홍보가」를 잘 불렀다. 그렇지만 김정문과 비교해 볼 때, 김정문이 무대소리였다면 김영운은 방안소리라고 해야 할 정도로 기량에 있어서는 차이가 있었다.

김정문이 몇 살 적부터 판소리를 공부했는지는 정확히 알 수 없다. 그는 처음 삼촌인 유성준에게서 판소리를 배웠다. 유성준(1874-1949)은 구례 출신으로 「수궁가」와 「적벽가」를 잘했다. 김정문은 그에게서 「수궁가」를 배웠다고 한다. 그러나 김정문은 소리를 받아내는 능력이 그다지 뛰어나지 못했던 모양이다. 그는 원래 ‘팔음목’이었다. 목이 잘 쉬어 소리가 탁하고 상청이 나오지 않는 것을 소리판에서는 ‘팔린다’고 한다. 그러니까 ‘팔음목’은 목이 뽕뽕히 나는게 아니라 굵은 목이라는 뜻이다. 전통적인 판소리 공부방식은 스승이 한 대목을 하면 제자가 따라 하는 식으로 이루어진다. 그런데 김정문이 스승의 소리를 제대로 받아내지 못하자 유성준이 참나무 북채로 김정문의 목덜미를 후려갈겨 김정문의 목에 상처가 생겼다는 일화가 있다. 이로 인해 김정문은 유성준을 떠났다. 그는 송만갑(1865-1939)을 찾아가 그의 고수 노릇을 하면서 소리속을 알게 되었고, 그 후 명창이 된 것이다.

김정문은 김채만(1865-1911)에게서도 소리를 배웠다. 김채만은 피를 토하는 두견새 울음이 진달래 꽃잎을 빨갛게 물들이듯 듣는 이의 애간장을 녹였다는 서편제의 절창이다. 김정문이 송만갑의 협률사에 참가하여 통영에 갔을 때 그곳에서 김채만의 소리를 듣고 이에 반하였는데, 후에 송만갑의 협률사가

해체된 후 광주 속골로 김채만을 찾아가 그에게서 「심청가」를 배웠다. 김정문은 송만갑과 김채만의 소리를 비교하여, “송만갑의 소리는 금벽이 찬란한 고루거각인데, 김채만의 소리는 문방사우 아정하게 맞춘 한옥의 품격과 같다”고 평한 바 있다. 그러니까 그는 동편소리를 주로 배웠지만, 서편소리도 함께 배운 셈이다.

그는 제자를 가르치는 데 매우 엄격하였다. 그의 제자로는 김철원, 박녹주, 박초월, 강도근, 이소희, 장혜순(김혜순?), 김영운 등이 있다. 제자가 소리 공부를 하려면 학채를 지불하든가 아니면 그 집에 거처하면서 일을 해주면서 배우는 것이 일반적이었다. 박녹주는 학채를 내면서 공부를 했고, 강도근은 일을 해 주면서 공부했다. 그리고 운봉에서 온 장혜순은 운봉의 천석지기가 소리채를 대주어 공부를 하였다.

그의 남자 수제자는 김철원이고, 여자 수제자는 박녹주였다. 김철원은 스승보다도 소리를 더 잘한다고 할 만큼 출중하였는데, 중간에 목이 부러져 소리를 못하게 되었다. 박녹주는 김정문으로부터 「홍보가」를 배웠는데, 2년간 공부하였다. 그런데 정광수의 증언에 의하면, 김정문의 「홍보가」에는 ‘제비노정기’가 없으며 박녹주는 이 대목을 김창환으로부터 배웠다.

김정문은 제자들에게 소리를 가르칠 때 상당히 엄격하였다. 박녹주가 자꾸만 고개짓을 하면서 소리를 하니까 고개짓을 하지 못하도록 박녹주의 머리에 큰 돌을 올려놓고 소리를 가르친 것은 엄격한 김정문의 풍모를 잘 보여주는 일화이다. 김영운도 작은아버지인 김정문으로부터 소리공부를 열심히 하지 않는다고 혼이 나곤 했다.

오늘날 남원이 동편소리의 텃자리로 자리매김되는데 결정적인 기여를 한 강도근 또한 김정문의 제자이다. 강도근에 대해서는 뒤에서 후술하기로 한다.

김정문은 단가 「홍문연」을 잘 불렀으며, 「홍보가」를 특히 잘했다고 알려진다. 그의 소리가 지닌 특징은 그가 남긴 몇 안되는 유성기 음반을 통해 어느 정도 알 수 있다. 김정문은 한창 활동할 나이에 세상을 떠났기 때문에 음반도 그다지 많이 남기지는 못하였다.

「홍문연」은 초패왕이 홍문연 잔치에서 한나라 유방을 죽이려다 실패한 이야기를 담은 단가로서, 대부분의 단가와 마찬가지로 우조에 중모리 장단으로 불리고 있다. 김정문은 단가의 분위기에 맞게 단아한 소리로 영웅들의 면모를 잘 그려 보이고 있다. 그런데 단가의 끝부분인 “장검을 어루만져 실수를 기다리던 홍포은갑 저 장사는 항장일시가 분명하다……” 이후 대목에는 계면가락으로 기교를 부린 흔적이 엿보인다. 「홍보가」의 박타령과 돈타령은 이흥원의 장고장단에 맞추어 부른 것이다. 진양장단으로 홍보가 박을 타는 대목에서는 구성진 목으로 홍보의 원망을 절실하게 표현하고 있으나 상청으로 쪽 뻗어 주어야 할 부분에서 좀 밀리는 느낌을 주고 있다. 돈타령에서는 박을 탄 후 박에서 쌀과 돈이 나오자 어쩔 줄 몰라하는 홍보의 모습을 휘모리와 중중모리장단에 얹어 맛있게 부르고 있다. 씨에론판 「춘향전」 전집은 김정문이 신금홍과 배역을 나누어 소리를 하고 심영과 남궁선이 신파조로 해설을 하는 식으로 짜여져 있다. 모두 12매로 되어 있는데, 1926년 이동백, 김추월, 신금홍의 일축판 「춘향전」 이후 두번째로 나온 「춘향전」 전집물이다. 각 대목마다 서두에 “춘향전 전집 제일편 광한루에서 이도령이 춘향이를 처음 만나는 데이올시다”하는 식의 설명이 덧붙여져 있으며, 사설의 짜임도 전체적으로 축약되어 있다. 이러한 특성은 당시에 나온 유성기 음반에서 보이는 공통적인 특징이기도 하다.



그런데 가장 먼저 발매된 일측판 「춘향전」과 비교해 볼 때, 일측판은 비록 분창의 형태를 띠고 있지만 판소리로서의 「춘향전」의 본래 모습을 상대적으로 많이 갖추고 있는 데 비해서, 씨에론판은 분창 형태에다가 아니리와 몇몇 대화 부분을 심영과 남궁선이 변사와 같은 목소리로 재현하고 있어 극적 구성이 한층 강조되어 나타난다. 같은 동편제에 속하면서 당시 김정문에게 소리를 가르치기도 했던 송만갑의 「춘향가」와 소리대목 구성을 비교해 보면, 씨에론판 「춘향전」의 특질을 좀 더 구체적으로 파악해 볼 수 있다. 송만갑판 「춘향가」는 박봉술을 통해 전해지고 있다.

송만갑이 가문의 소리법제를 따르지 않는다 하여 아버지와 갈등을 일으킨 일은 잘 알려진 사실이다. 그런데 김정문은 그의 스승 송만갑에게 소리를 배웠으면서도 송만갑과 비교해 볼 때 고제 동편소리에서 한 발 더 떨어져 있다. 송만갑은 깨끗하게 서서 소리를 했으며 구성진 데가 없었다. 송만갑의 이러한 특성은, “송선생님은 발림은 거의 안하셨고 가끔 손을 들 뿐, 뻗뻗하게 서서 소리만 하셨습니다.”라고 말한 김소희 명창의 증언을 통해서도 알 수 있다. 이에 비해 김정문은 발림을 잘했으며 구성지게 소리를 하였다.

협률사 등의 단체를 조직하여 창극 형태의 공연이 주류를 이루던 당대에 있어서 김정문의 이러한 면모는 대중들의 취향에 좀 더 부합하는 요인으로 작용하였던 것으로 보인다. 김정문이 「춘향가」를 할 때 춘향모 역할을 맡으면 수건을 쓰고 나가 그렇게 잘할 수가 없었다고 한다. 또한 고촌 마을의 한 할머니 생신잔치 때 김정문을 초청하여 소리를 시켰는데, 이 때 김정문이 「심청가」를 불렀다. 그런데 특히 봉사 흥내를 잘내어 진짜 봉사 같았으며, 소리를 듣던 노인들이 많이 울곤 하였다.

김정문은 당시 많은 국악인들이 그러했던 것처럼 아편에 중독되어 비교적 젊은 나이에 세상을 떠나 갔다. “만일 김정문이 5년만 더 살았어도 남원에 명창 여럿 났을 것이다.”라는 양해인 씨의 말은 그의 죽음이 남긴 아쉬움을 적절하게 표현해 주고 있다.

## 강도근

강도근은 본명이 강맹근으로, 1917년 남원 향교리에서 태어나 1996년 남원 향교동에서 세상을 떠났다. 그는 예인(藝人) 집안의 출신으로, 부친 강원중은 줄타기의 명인이었다. 그의 일가 친척 중에도 예술적 재능이 뛰어난 인물이 많은데, 대금산조의 대가 강백천(1898 - 1982)은 강도근의 사촌 형이며, 판소리와 창극 방면에서 뛰어난 기량을 발휘한 강산홍은 강백천의 딸이니 강도근의 당질이 되는 셈이다. 강도근의 작은 아버지의 아들인 강정렬(1950 - )은 현재 전북 도립국악원에서 가야금 강사로 활동하고 있으며, 강도근의 질녀 강은주는 현재 남원에서 판소리를 부르고 있다. 이처럼 강도근은 예술적 자질이 뛰어난 집안에서 태어나 남원을 삶의 터전으로 삼아 평생을 살아간 타고난 소리꾼이었던 것이다.



• 명창 강도근

그의 생애는 크게 세 시기로 나누어 볼 수 있다. 그가 여러 스승으로부터 소리를 배우고 독공으로 공력을 기르던 시기, 창극단을 따라 다니며 공연하거나 인근 지역의 소리선생으로 활동하던 시기, 남원에 정착하여 국악원 강사로 활동하면서 제자를 양성하던 시기가 그것이다.

그가 처음 소리를 배우기 시작한 것은 열여섯살 때 이웃에 살고 있던 박중근으로부터이다. 박중근은 본래 임실 출신으로 남원 향교

동에 살고 있었는데, ‘구든바우’라는 곳에서 소리를 가르쳤다고 한다. 강도근은 그에게서 「공도라니」 같은 단가와 「춘향가」 중 ‘네 그 큰 내력’과 같은 대목을 배우고 나서 주천면 상주마을에 살고 있던 김정문을 찾아갔다. 김정문에게서 2년 남짓 공부하였는데, 「홍보가」 한 바탕을 배웠으며 「심청가」는 끝까지 배우지는 못하였다. ‘놀보 박타는 대목’은 가르쳐 주지 않아 후에 순천에 있던 이진영씨로부터 배웠으며, 「심청가」 역시 이진영씨로부터 배웠다. 그는 하동의 유성준에게서 「수궁가」를 배웠다. 그러나 유성준의 성질이 워낙 고약하여 오래 있지 못하고 두달 남짓 있었는데, 그 기간에 「수궁가」를 다 배우기는 난망한 일이었다. 그가 「수궁가」를 온전히 배운 것은 임방울에게서이다. 유성준제 「수궁가」는 정광수, 임방울, 김연수를 통해 전승되고 있는데, 강도근은 쌍계사에서 독공할 때 함께 독공중이던 임방울로부터 「수궁가」를 배운 것이다. 「적벽가」는 박봉술 명창 집에서 박봉술의 작은 형인 박봉채로부터 배웠다. 이 당시 강도근은 농사철에는 농사를 짓다가 농한기에 쌀 몇 말을 지고 와서 소리를 배웠다. 그런데 박봉채가 가르치면 그의 아버지 박만조씨가 따로 불러서 다시 지도해 주곤 했다고 한다. 박만조씨는 본래 소리꾼은 아니었으나 아들 박봉래가 송만갑으로부터 소리를 배울 때 곁에서 듣고 탄 것인데, 판소리에 상당히 조예가 깊었다. 「춘향가」는 그가 서울에 올라가 조선성악연구회에서 송만갑으로부터 배웠다. 그러나 송만갑으로부터 「춘향가」 한 바탕을 다 배운 것으로 보이지는 않는다. 그의 「춘향가」 중 ‘이별가’ 대목은 정정렬제를 수용한 것이다.

이상에서 볼 수 있듯이, 그의 판소리 수업은 여러 스승을 거쳐 이루어진 것이었다. 한 스승으로부터 처음부터 끝까지 온전히 배운 것은 김정문으로부터 배운 「홍보가」 한 바탕이라 할 수 있다. 그나마 ‘놀보 박타는 대목’은 배우지 못한 채였다. ‘놀보 박타는 대목’은 재담적 요소가 지나치게 강하여 점차 부르지 않는 것이 시대적 추세였으며, 특히 여자 명창들은 이 대목을 배우지도 않고 부르지도 않았다. 김정문의 「홍보가」를 이어 받은 박록주 역시 이 대목은 배우지 못했던 것이다. 그러나 그 외 남자 명창들, 예컨대 김연수, 한승호, 박봉술, 박동진 등은 모두 이 대목을 불렀다. 이런 사실에 비추어 본다면 강도근이 김정문으로부터 ‘놀보 박타는 대목’을 배우지 못한 것은 그가 학채를 내지 않고 머슴 노릇을 하면서 배웠기에 제대로 배우지 못한 것이 아닌가 하는 추론을 해 볼 수 있다. 여러 스승을 통해 때워가면서 한 바탕을 짜나갔기에 그가 부르는 소리를 보면 짜임새 있게 길을 잘 가지 못하는 경향이 있다.

그러나 이런 약점을 극복하고 그가 동편제의 거목으로 우뚝 설 수 있었던 이유는 그의 엄청난 독공에

있다. 이런 의미에서 그의 소리를 ‘공력의 소리’ 라고 할 수 있다. 본래 강도근의 목은 양성이 낀 철성이었다. 그런 것을 오랜 독공을 통하여 수리성으로 바꾸었던 것이다. 그는 쌍계사 국수암에서 10여년간 독공을 하였는데, 이 당시 주지인 구처사라는 분이 물심양면으로 강도근을 도와주었다고 한다. 그 후로도 강도근은 쌍계사에서 3년간 독공을 하는 등, 여러차례에 걸쳐 독공을 하였다. 그는 특히 상청에 능한데, 아니리를 할 때에도 상청으로 하기 때문에 듣는 이에게 지나치게 되다는 느낌을 준다. 강도근이 아니리와 발림을 세련되게 하지 못한다고 하나 쪽쪽 밀어가는 소리로 판을 짜 나감으로써 그러한 약점을 충분히 덮을 수 있었던 것이다.

판소리 다섯 바탕을 익히는 데 전념한 이후 강도근은 6.25를 전후한 시기부터 주로 호남지역을 중심으로 공연활동이나 소리 선생을 하게 된다. 여수, 목포, 이리 등을 다니며 소리 선생을 하였으며, 남원에는 가끔씩 들러서 소리 지도를 하곤 하였다.

그러면 강도근이 외유 활동을 하는 동안 남원 판소리를 담당한 이는 누구인가? 강도근과 남원을 떼어서 생각하기는 힘들기 때문에, 강도근이 부재한 시기의 남원 판소리에 관해 살펴 볼 필요가 있다. 이 시기에 남원에서 판소리를 가르친 이는 주광덕과 김영운이었는데, 주광덕의 활동 기간은 불과 몇 년밖에 되지 않으며, 주로 김영운이 이 시기 남원 판소리 교육을 담당했다고 할 수 있다. 주광덕은 주덕기 명창의 집안으로 담양 출신이다. 박후성의 여동생이 그의 부인이다. 그는 천하의 추남이었지만, 재담이나 발림을기가 막히게 잘하여 창극 공연이 있을 때면 방자나 마당쇠 역을 맡았다. 그는 강도근의 누이가 운영했던 ‘칠선옥’이라는 요정에서 소리를 가르쳤다. 요정은 대개 기생을 2-3명씩 두고 있었으며, 소리를 부르고 가르치는 역할을 담당하는 공간이었던 것이다. 칠선옥 외에도 일흥관, 남산관, 장충관, 금천관, 부산관 등이 있었는데, 부산관(현재 남원 시내 갑을수퍼 자리)을 제외하고 모두 광한루 부근에 있었으나 현재 광한루에 편입되었다. 현재 명창으로 활동하고 있는 안숙선도 9-10살(1957-8년)무렵 주광덕에게 소리를 배웠다.

요정과 함께 판소리 전승을 담당한 곳이 국악원이었다. 국악원의 전신은 기생조합인 권번이다. 1921년 초 이현순이 광한루 경내에 세운 남원 권번은 1933년에 광한루 모퉁이로 옮겼다. 그 이후 명칭뿐만 아니라 장소도 여러 차례 바뀌게 되는 바, 그 과정을 요약하면 다음과 같다. 8.15해방 이후 국악동호회가 발족되어 조광옥이 1대 회장이 되었는데, 이 단체가 주관이 되어 1950년 무렵에 권번을 국악원으로 개칭하고 초대 원장으로 김광식이 부임하였다. 1971년 광한루 경내에 신축 된 건물(현재 관리사무소 자리)로 옮겼으며, 1979년 노암동으로 새로 원사를 짓고 다시 옮겼다. 1983년 남원시립국악원으로 개편하였으며, 1992년에는 국립민속국악원으로 다시 개편되었다. 1996년 관광단지 안 춘향문화예술회관 뒤편으로 옮긴 뒤 오늘에 이르고 있다. 그러나 남원의 독자적인 연주 단체의 필요성이 제기되어 남원시립국악단이 1995년에 다시 복원되었는 바, 1998년 2월에 연구와 연수의 기능까지 포괄하여 ‘남원국악연수원’으로 확대 개편되었다.

그런데 남원국악연수원으로 개편되기 이전까지 국악원은 전적으로 국악인 스스로의 노력과 이를 뒷받침하는 동호회원들에 의해서 운영되었다. 광한루 경내에 있던 월매집이라는 음식점에서 남긴 이익금과 공연을 통해 들어온 수익금이 국악원 운영자금으로 쓰였다. 그리고 이일우, 양해인, 강영수(공무원), 고광길(약사), 이재우(약사), 박병원(법무사) 등 국악 동호회원들의 물심양면에 걸친 도움 역시 국악원 운영에 큰 힘이 되었던 것이다. 이렇게 우여곡절의 과정을 거치면서도 춘향제의 주관, 전국 최초의 여

성농악단 조직(2대 원장 이환량), 국악 교육 등 많은 업적을 남긴 국악원의 역사는 그대로 남원 국악의 역사였다 해도 과언이 아니다.

50년대 부터 국악원에서 판소리를 가르친 이가 바로 김영운(1916 - 1975)이다. 김영운은 김정문의 형인 김정식의 아들이며, 「홍보가」를 잘하였으며 남원과 운봉에서 제법 알아주는 소리꾼이었다. 그는 상청이 없는 약점을 지니고 있었으나, 북을 잘 치고 소리를 가르치는 데 열심이었다. 그리고 무슨 뜻인지 모르는 내용이 있으면 당시 남원 군수였던 양영조를 찾아가 그 의미를 확인하곤 하였다. 강도근이 본격적으로 남원 판소리 지도를 맡기 이전에 남원 판소리를 지킨 이가 바로 김영운이라고 할 수 있다.

김영운이 남원에 터를 잡고 판소리를 가르치던 이 시기에 강도근은 가끔씩 남원에 들러 판소리 지도를 하였는데, 그에게 소리를 배운 사람은 그리 많지 않았다. 이 당시 강도근에게 소리를 배운 이로는 성우향, 안숙선, 이일주, 강정숙, 강문숙, 배분순, 김연자, 강설화, 박재현, 노영숙, 강은주 등이 있다. 그러나 이들 대부분은 김영운에게 소리 지도를 받았으며, 강도근으로 부터는 주로 토막소리로 배웠다. 성우향은 18살(1951년) 때 남원에 살고 있던 고종사촌 언니인 조봉애의 집에 소리를 배우러 왔다가 강도근으로 부터 “뒸다 보아라……”로 시작하는 제비노정기를 배웠다. 안숙선은 「홍보가」, 「수궁가」, 「적벽가」 가운데 토막소리를 배웠으며, 「춘향가」와 「심청가」도 대목 대목 배웠다. 이 당시 강도근 제자들은 한 바탕의 개념으로 처음부터 배워 들어간 것이 아니고 토막소리로 배운 것이다. 그런데 강도근은 남원에만 머문 것은 아니지만 이미 60년대에, 전주의 김동준, 순천의 박봉술, 군산의 이기권, 광주의 한승호와 더불어 남원의 강도근을 호남의 5명창이라 할 정도로 이름이 나 있었다. 강도근이 본격적으로 남원에 정착한 시기는 김영운이 세상을 떠난 1975년부터라고 할 수 있다.

김영운이 세상을 떠나자 강도근은 그 자리를 이어받아 국악원의 소리 선생으로 남원에서의 본격적인 활동을 시작하게 된다. 그는 아무리 힘이 들어도 많은 제자를 한 군데 모아놓고 가르치지 않고 일대일로 개인 지도하였다. 판소리는 스승이 불러주면 제자가 따라하고 잘못된 부분이 있으면 스승이 즉석에서 지적해 주는 식으로 배워 나갈 때 가장 효과적으로 익힐 수 있는 것이다. 그러나 따복따복 가르치는 편은 아니어서 소리를 잘 받으면 진도를 잘 나가지만 그렇지 않으면 다음에 하자고 하면서 넘어가곤 하였다. 이 때 강도근에게 소리를 배운 이로는 김문숙, 노숙자, 문혜심, 이애자, 전인삼, 소숙자, 김차경, 김미나, 김소현, 방운수 등이 있으며, 명월관과 청월관에 소속된 여자들도 와서 소리를 배웠다. 이들 가운데 강도근으로부터 15년간에 걸쳐 다섯 바탕을 배운 이가 이애자이다. 사실 강도근의 제자 가운데 많은 이들은 배울만 하면 서울로 떠나기 일쑤였으며, 오랜 기간에 걸쳐 일관되게 강도근의 소리를 이어 받은 제자는 거의 없다고 해도 지나친 말은 아니다. 이애자는 강도근의 각별한 관심을 받았던 수제자로서 다섯 바탕을 두루 배웠다. 한 동안 소리를 중단하였다가, 98년 3월부터 다시 소리를 시작하면서 전주에서 활동하고 있다. 전인삼은 「홍보가」 이수자로 1997년 전주 대사습에서 장원을 차지하고 같은 해 국립극장에서 「홍보가」완창 발표회를 갖는 등의 활동을 통해 상당한 역량을 인정받고 있는 유망한 남자 소리꾼이다. 그는 1996년 강도근이 세상을 떠난 후 스승의 뒤를 이어 남원에서 동편소리를 지켜가다가, 2001년부터 전남대 국악과 교수로 재직하면서 교육의 장에서도 빼어난 활약을 하고 있다. 말하자면 판소리 전공자로서 공채로 대학교수가 된 첫 사례인 셈이다.

김차경과 김미나는 국립창극단 단원으로 활동하고 있으며, 굿은 목에도 불구하고 스승의 소리를 잇기 위해 애쓰는 김소현은 현재 쌍계사 부근에서 독공 중에 있다. 강도근은 1988년 중요무형문화재 제5

호 「홍보가」로 인간문화재로 지정되었다. 그의 역량에 비추어 볼 때 상당히 늦게 인간문화재가 된 것이다. 1991년 국악원 강사를 그만두고 후진 양성에만 전념하였는데, 이때 배운 이가 1992년 남원 춘향제 명창부에서 장원을 차지한 이난초이다. 이난초 명창은 현재 시립 국악 연수원 수석 단원으로 활동하면서 제자 양성에도 힘을 기울이고 있다.

현재 남원에서 판소리 교육은 크게 두가지 방식으로 이루어진다. 국립민속국악원과 시립국악연수원에서 마련한 교육프로그램, 이난초 등 명창이 개인적으로 실시하는 교습이 그것이다. 첫번째 방식은 판소리의 대중화에 공헌하고 있으며, 두번째 방식을 통해 전문적인 소리꾼이 양성되고 있다. 남원에서 판소리를 접하는 일은 그다지 어렵지 않다. 국립민속국악원이나 시립 국악연수원이 주최하는 공연만 해도 상당히 그 빈도가 높은 편이다. 또한 ‘국악이 있는 곳’이나 ‘종가집’과 같은 업소에서도 소리판이 벌어진다. 오늘날 남원이 명실상부하게 판소리의 텃자리로 자리잡아 나갈 수 있었던 데에는 김영운에 이어 강도근이라는 거목이 고향을 지킨 데 힘입은 바 크다.

강도근 명창은 한 때 외지를 두루 돌아다니며 생활한 적이 있으나, 남원에서 태어나 남원에서 세상을 떠났으며 평생 삶의 터전은 남원에 있었다. 대부분의 명창들이 명예와 출세를 위해 서울을 지향했던 것과 달리, 강도근은 스스로 농사를 지으며 의식주를 해결하고 나머지 시간을 활용하여 소리에 전념했던 것이다. 강도근이 서울을 오르락 내리락하지 않은 것은 아니나 이내 서울 생활에 적응하지 못하고 고향을 향했던 이유는 근대화의 물결 속에 재빠르게 변모해 가는 약삭빠른 세태를 그가 감당할 수 없었기 때문이다. 최동현 교수는 강도근을 ‘농민적 심성’의 소유자라고 지적한 바 있거니와, 그는 확실히 개인주의의 취향과 세련된 매너를 중시하는 도시적인 감수성과는 거리가 멀었던 것이다.

그런데 강도근 명창이 법통이 무너져 가는 시대에 동편 소리만을 지키며 살아왔다고는 하나, 그가 소리를 배워 온 과정이 그렇게 단순하지 않아서 임방울이나 조상선 등 서편제 명창의 영향도 받았기 때문에 오롯이 동편 소리라고만 하기에는 주저되는 바가 없지 않다. 게다가 강도근의 소리에는 서편소리의 특징이라 할 수 있는 계면 성음으로 짜 나가는 경우가 있다. 예를 들면, 「수궁가」 중 “인적없는 녹수청산……”으로 시작되는 토끼의 세상풍경 사설을 동편소리에서는 중모리 장단에 평조로 부르는데, 강도근은 이 대목을 중모리 장단에 진계면으로 부르고 있다. 그럼에도 불구하고 그를 동편제의 계보에 올려놓는 이유는 소리의 기동을 동편에 놓고 일관된 법통을 지키려고 애썼기 때문이다. 설령 서편제 명창에게 배웠기에 사설은 서편제의 것과 같다 하더라도 음악적으로는 동편제로 소리를 짜 나가려고 노력했다는 것이다. 그리고 그가 동편제의 법통을 이었다고 하는 말은 어디까지나 상대적인 평가로 받아들여야 할 것이다. 이미 송만갑 때부터 법제의 구분이 조금씩 무너지기 시작했던바, 김정문에 오면 고제소리로부터 더 멀어지며, 강도근은 거기에서 한 발 더 멀어져 갔던 것이다.

강도근의 활동 영역은 주로 호남 일대를 중심으로 한 지방이었으며, 도시에서의 근대식 극장 공연 경험은 거의 없었다고 해도 과언이 아니다. 창극단 생활도 그리 길지는 않았다. 그의 소리에는 그의 성품이 그대로 배어 있어 서민적 체취가 물씬 묻어 있다. 그는 서민적 취향의 소리를 부른 서민적인 소리꾼이었던 것이다. 강도근 소리에는 재담이나 방언 등 일상생활에서 쓰는 말들이 자연스럽게 녹아들어 있다.

그가 「춘향가」 사랑가를 ‘창극제 사랑가’로 부른 이유도 “만첩청산……”으로 시작되는 ‘긴사랑’ 가나 ‘자진사랑가’, 그리고 ‘궁자타령’ 등은 주로 한문으로 이루어져 있어 보통 사람들이 이해하기에는 어려운 점이 있는데 비해, ‘창극제 사랑가’는 이해하기 쉬운 사설로 짜여져 있어 서민들에게 친화력을 가

졌기 때문이다. 그가 소리판에서 즐겨 부른 대목 가운데 하나가 「홍보가」 중 ‘홍보 밥먹는 데’였다. “던져놓고 받아 먹고 던져놓고 받아 먹고” 대목에서는 발림을 곁들여 입으로 “깍(의성어)”하는 식으로 윷어 나가 청중의 흥미를 고조시켰던 것이다.

강도근이 소리를 배우게 된 과정은 그리 단선적인 것이 아니고, 유파가 다른 명창의 영향도 입었다. 그의 소리는 여러 차례 독공을 통하여 일가를 이룬 ‘공력의 소리’라고 할 수 있다. 서편제의 영향을 완전히 떨칠 수는 없었기에 부분적으로 계면 성음이 나오는 경우도 있음을 부인할 수 없으나, 그는 언제나 소리의 기둥을 동편에 놓고 짜 나가려고 노력하였다. 그렇지만 사설의 측면에서 본다면, 여러 명창에게서 소리를 배우면서 때워넣어 독공으로 한 바탕 소리를 이루어냈기 때문에 짜임새가 허술한 데가 있으며, 이면에 맞지 않는 부분도 있음을 부인할 수 없다. 그는 평소 자신의 목구성에 맞는 소리 대목을 즐겨 부르거나 소리판에서 써먹을 수 있는 대목을 중심으로 제자 지도를 하였다. 한 바탕의 개념이 없었던 것인지, 아니면 한 바탕의 개념을 가지고 소리를 하였는데 풀어먹기를 그렇게 풀어먹어서 빠진 대목이 생기기도 한 것인지에 대해서는 좀 더 따져 보아야 할 문제이다. 즉, 전통사회에서 명창이 한 바탕의 개념으로 소리를 했는지 의문인데, 박동진 명창이 「홍보가」를 비롯하여 일련의 완창 발표회를 가진 60년대 후반 이후에 와서 완창을 할 수 있어야만 명창이라는 식의 통념이 생겨난 계기가 마련된 것이 아닌가 한다. 만일 그렇다고 한다면, 강도근 명창은 전통적인 소리꾼의 면모를 여실히 보여 주고 있다고 할 수 있다.

그가 부른 다섯 바탕에는 재담이나 방언 등 일상생활에서 쓰는 말들이 녹아 들어가 있어, 서민적 취가 물씬 풍기고 있다. 이는 남원에 기반을 둔 그의 삶의 이력과 밀접한 연관을 맺고 있다.

그는 근대의 세례를 비교적 덜 받은, 그래서 서민 취향의 소리를 부를 수 있었던 서민적 소리꾼이었던 것이다. 유파간 교류가 빈번해진 시대 상황 속에서 강도근 역시 단순치 않은 삶을 살아 왔지만, 일관되게 동편 소리의 법통을 지키려 노력한 점에서 현대 판소리사에 중요한 획을 그었다고 할 수 있다.